

الشعر والتأويل

تأليف

د. عايدى على جمعة

الكتاب: الشعر والتأويل

الكاتب: د. عايدى على جمعة

الطبعة: ٢٠٢٢

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم - الوحدة العربية - مذكور- الهرم -

الجيزة - جمهورية مصر العربية

هاتف: ٣٥٨٢٥٢٩٣ - ٣٥٨٦٧٥٧٦ - ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس: ٣٥٨٧٨٣٧٣

<http://www.bookapa.com>

E-mail: info@bookapa.com



All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

جمعة، عايدى على

الشعر والتأويل/ عايدى على جمعة

- الجيزة - وكالة الصحافة العربية.

٢٤٢ ص، ٢١*١٨ سم.

الترقيم الدولي: ٧ - ٥٥١ - ٩٩١ - ٩٧٧ - ٩٧٨

أ - العنوان رقم الإيداع: ١٤٠٨٢ / ٢٠٢٢

الشعر والتأويل



الإهداء

إلى أخي الكريم / السعيد علي جمعة

في رحاب الله

النص والقارئ والتفاعل غير المحدود

اكتسب التفاعل بين النص والقارئ أهمية كبيرة في النظرية الأدبية المعاصرة، خصوصا نظرية التلقى ونقد استجابة القارئ، هذه النظرية التي أعطت أهمية قصوى لدور القارئ في إنتاج المعنى في النص، وتراجع بسبب ذلك دور المؤلف.

وقد كان آيزر يرى أن العمل الأدبي يتحقق من خلال عملية الالتقاء الخلاقة بين القارئ والنص.

وكان ميشيل ريفاتير يرى أن العمل الأدبي يكمن في لغة النص، ولكنه لم يقبل بوجود هذا العمل مستقلا عن القارئ.

أما وجهة نظر ياكوبس فقد كانت ترى أن النص يجيب عن تساؤلات في عقل القارئ، ومن البدهي أن لكل قارئ تساؤلاته الخاصة، حيث يدخل كل قارئ لعالم النص وهو محمل بتساؤلاته، كما أن هناك تساؤلات عامة يسهم كل عصر في تشكيلها، وتعمل في البنية العميقة من عقل القارئ.

ومن هنا فإن عملية القراءة تكتسب فرادتها من خلال التفاعل بين النص وخارج النص: أي ما يسهم في إضاءة النص من عوامل خارجية عنه يكون لها دورها الكبير في عملية الفهم لهذا النص، وظهور قراءة له تأخذ هذا الشكل.

فالقراءة تكتسب شكلها وتوجهها في اللحظة التي تتم فيها، وبذا فلو أتيح لقارئ النص أن يقرأه في وقت غير الذي قرأه فيه فسيغير شكل القراءة حتما، وربما توجهها، فما بالك لو كان القارئ مختلفا عن القارئ الأول، لأنه من البدهي أن القراءة تختلف باختلاف أنماط القراء، فلا يوجد قارئ يشبه تماما قارئا آخر، بل إن القارئ الواحد لا يشبه نفسه في جميع اللحظات.

وهنا تبدو أهمية اللحظة التاريخية في عملية القراءة، وما تظهره من عناصر مهيمنة، والدور الكبير لتغير اللحظة التاريخية في تغير النظر للعناصر المهيمنة في النص ذاته.

فقراءة قارئ ما لنص ما في لحظة زمنية معينة ما هي إلا عملية تلاق لا تتكرر أبدا، بنفس الطريقة، وإنما توجد عمليات تلاق لا نهائية بين القارئ والنص،، وهذا التلاقي ربما يشبه بطريقة ما تلاقي الرسام مع صاحبة صورة، تجلس في غرفته بطريقة يراها مناسبة لأخذ صورة لها. هذه اللقطة تعني الثبات، في حين يظل التغير ساريا على النص، حتى تلتقطه عين قارئ آخر. أو نفس القارئ. في وضع مختلف، وهكذا.

ويبدو تحقق النص من خلال هذه اللقطات المختلفة التي تعكس حركته المتغيرة على الدوام، وهذا التحقق لن يكون مطلقا هو التحقق النهائي للنص، لأن الحركة دائمة، وأخذ اللقطات لا يسير مع حركته الدائمة، وإنما تأخذ عين القارئ وضعها المتغير أيضا، ولكنها تعلم أن هناك حركة نصية فاعلة في النص نفسه تظل تعمل عملها تحت السطح، وذلك

أثناء استعداد هذه الكاميرا لأخذ اللقطات.

ولا ينبغي أن يفهم أن الرسام هنا يعكس ما هو موجود فعلا دون تدخل منه، وإنما هناك تدخل كبير منه في ظهور اللقطة القرائية بما هي عليه، فهو يتدخل في الظلال والوضع والتبئير مما يجعل عمله فاعلا تماما في خروج الصورة على ما هي عليه.

وهذا ما يفسر اختلاف القراءات عبر التاريخ للنص الواحد، والمتتبع للقراءات المختلفة لمعلقة امرؤ القيس مثلا سيهوله حجم الاختلاف لقراءتها عبر التاريخ منذ امرؤ القيس إلى الآن، ومن المؤكد أن القراءات القادمة لهذه المعلقة ستحمل الجديد والمختلف حتما.

لكن تجب الإشارة إلى وجود قناعة ما بأن هذه القراءات المختلفة هي قراءات لهذا النص وليس لغيره. رغم الاختلاف الواضح، وربما يحضرنى تشبيه الأب الذى له أولاد كثيرون قد يبدو اختلاف الشكل بينهم ذا وضوح بارز، ولكنهم عندما يكونون فى حضرة الأب يكون شبههم بالأب بينا ومن ثم مقنعا بأنهم بنوه رغم اختلاف أشكالهم.

والذى يعطى هذه القناعة لهذه القراءات المختلفة ويدخلها فى دائرة النص هو النص نفسه وما يوجد فيه من عناصر قد تبدو ثابتة، فى حين يلعب خارج النص الدور الأساسى فى عمليات الإزاحة والإحلال لمراكز الثقل فى القراءات عبر التاريخ.

وقد كان ياوس يرى أن النص يجيب عن تساؤلات فى عقل القارئ، ومن البدهى أن لكل قارئ تساؤلاته الخاصة، حيث يدخل كل قارئ لعالم

النص وهو محمّل بتساؤلاته، كما أن هناك تساؤلات عامة يسهم كل عصر في تشكيلها، وتعمل في البنية العميقة من عقل القارئ.

فالسباق الثقافى العام . فى اللحظة التاريخية . له أكبر الأثر فى هيمنة بعض العناصر فى ذهن القارئ، ومحاولة القارئ الدؤوب لسماع صوتها العميق من خلال النص.

لكن النص بما يملكه من عناصر قد تبدو قارة وثابتة عبر العصور يدخل هو الآخر فى عملية التفاعل الخلاق مع هذه العناصر المهيمنة، ومن ثم تتولد القراءة المدهشة نتيجة لهذا التفاعل المثمر.

كما يبدو الدور الكبير للتفاعل العميق للعناصر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فى الإسهام الحق فى صياغة اللحظة التاريخية، ودخول التفاعل الخلاق لهذه العناصر فى تفاعل آخر . عميق هو أيضا . مع عقلية القارئ ورؤيته للعالم، ودور هذه التفاعلات ذات العمق المنظور وغير المنظور فى ذهن القارئ، وأثر ذلك فى شكل القراءة.

وتجدر الإشارة إلى أن السلطة الأسمنتية التى تمتلكها بعض النصوص المكرس لها فى الذاكرة الجماعية تحتاج إلى قارئ لديه الرغبة فى أن ينطح الصخور بقرنيه، رغم ما قد يلاقيه من عنت بالغ، بسبب ذلك، لكن فى النهاية يتحول هذا العنت إلى لذة الحصول على اللؤلؤ المكنون رغم مشقة الغوص فى البحر اللجى.

إن النص الأدبى قد يظنه البعض . نتيجة لغياب المساءلة النقدية الدائمة . أرضية ثابتة مستقرة، ولكنه عند التفاعل الخلاق معه يبدو مثل سمكة

السندباد الضخمة التي كانت مستقرة في البحر، فنبتت عليها أشجار وثمار، فظن السندباد ورفاقه أنها جزيرة ثابتة يأمنون فيها من هول الموج العاصف، ولكنهم حينما أشعلوا النار على هذه الجزيرة تبين لهم أنها لا تمثل عنصر الثبات وإنما تمثل عنصر الحركة، وما كان يبدو لهم من مشهد قار وثابت تحرك بهم، وماد تحت أرجلهم، وهذا ما يبدو في أى نص، حينما يدخل عليه المتلقى، وقد غلب على ظنه وجود عناصر ثابتة وقارة فيه لا يلبث عند التفاعل الخلاق معه أن يتحرك حركة لها فجائيتها ودهشتها، وذلك نتيجة للحركة المدهشة لعقل القارئ، وما يتفاعل فيه من عناصر النص وعناصر التلقى .

الباب الأول

حول الشعر القديم

طراح رزق كلاسيكيات الشعر العربي، المعلقات العشر

المنهج والحصاد

المعلقات العشر لها غوايتها البالغة على مدار العصور، وعلى الرغم من أن هذه المعلقات العشر تضرب بجذورها في القدم، وبعضها قد مضى على كتابته أكثر من ألف وستمئة عام، فما زال لصداها الرنين العذب، ولم تقتصر غوايتها على أبناء العربية فقط، وإنما امتدت هذه الغواية إلى الأمم الأخرى، وهي حقا تمثل الأدب الحق في صمودها وخلودها على مدار الزمن.

ومن هنا كان التناول النقدي لها منذ ظهورها حتى الآن من الكثرة والتنوع مما يجعل المتابع يصاب بالدهشة.

وقد يبدو للمتابع المتعجل أنه لا زيادة لمستزيد، ولكن الحقيقة غير ذلك تماما.

فكلما كان هناك الاحتشاد المطلوب والتناول الجاد وجدنا العائد من قراءتها محملا بالدر النفيس، ذلك الدر الذي يجعلنا نعتقد أن عطاءها لا يكاد ينفد.

وهنا تبدو دراسة المنطلقات في دراسة المعلقات ذات أهمية خاصة

جدا، لأنها تنهض بدراسة الرؤى المختلفة لدى المتلقى عبر العصور لنص
المعلقات، وما الذى أظهر هذه الرؤية فى هذا العصر بالذات، وما الذى
اهملها فى عصر آخر، و علو موجة من التناول، وهبوط أخرى، أو تصدر
واجهة معينة من النص وتوارى وجهة أخرى.

ودراسة مثل هذه تكون ذات فائدة كبيرة جدا، لأنها ترينا كيف يعمل
العقل البشرى، وكيف يتفاعل مع الموروث الثقافى، ولحظته التاريخية، وما
الذى يؤثر فيه، وبالتالي كيفية تأثيره هو فى النص الأدبى، وأثر ذلك على تغير
الخريطة الأدبية للنصوص واستقرارها.

وربما كانت إشكالية المتابع المتعجل تتلخص فى سؤال يبدو وجيها من
وجهة نظره وهو: ما عساه أن تضيف قراءة أخرى للمعلقات بعد هذا
الحشد الهائل من القراءات المتنوعة؟.

ويتعلق بالسؤال السابق سؤال آخر مضمونه: ما الذى يجعل المعلقات
التي استقرت قيمتها منذ القدم تتصدر بهذا الشكل فى دراسة ناقد يعيش فى
عصر غير عصرها، ولهذا العصر مبدعوه الذين قد يمثلون صوت عصرهم؟

لكن هذا السؤال الأول الذى قد يبدو وجيها من وجهة نظر القارئ
المتعجل يفقد مضمونه تماما أمام القراءة الجادة، وهذا بالذات ما برهنت
عليه مقاربة الدكتور صلاح رزق فى كتابه اللافت " كلاسيكيات الشعر
العربى، المعلقات العشر، دراسة فى التشكيل والتأويل "، حيث دخل الدكتور
صلاح رزق هذا العالم الثرى وفى ذهنه هذا الذى يدور فى ذهن البعض، وقد
جعله ذلك أكثر احتشادا وجدية، فأن يترك المرء بصمته الخاصة على طريق

ملئ ببصمات الآخرين الواضحة يعد تحققاً يحرص الجادون عليه.

كما أن السؤال الثاني يفقد هو الآخر مضمونه إذا استقر في ذهننا مدى حضور المعلقات الفذ في كل عصر، ومدى فاعليتها الكبيرة في تشكيل الذائقة والهوية على السواء.

وتصدرها بهذا الشكل في دراسة لناقد ما لا يمنع من تصدر مبدعين آخرين في عصرنا من تصدر بالشكل نفسه في دراسات أخرى.

وإمعانا من الدكتور صلاح رزق في التحدى اختار الأصعب، فلم يكتف بالمعلقات السبع، وإنما اختار المعلقات العشر ليطبق منهجه على دراسة أكبر عدد ممكن من نصوص الشعر القديم على حد قوله.

وقد وقع الكتاب في جزئين كبيرين استغرقا أكثر من ألف ومئة وخمسين صفحة من القطع الكبير، وقد استمرت عملية التفاعل الخلاق مع المعلقات على مدار خمسة وعشرين عاما كان هذا الكتاب هو الثمرة الناضجة لهذا التفاعل.

وقد رأى الدكتور صلاح رزق أن يبدأ كتابه بمقدمة نظرية، تلقى الضوء على أبرز الاتجاهات النقدية التي تتناول النص الأدبي.

وقد انتهى في هذه المقدمة إلى أن الدراسات المعاصرة الأساسية للدراسات المعنية بالشعر العربي القديم ترتد إلى ستة اتجاهات أساسية " يرتد ثلاثة منها إلى العلوم الإنسانية غير اللغوية هي:

• الاتجاه الاجتماعي الذى يستند إلى منجزات علم الاجتماع والفكر

الماركسي خاصة.

- الاتجاه النفسى الذى يستند إلى علم النفس وتطوراته الجوهرية.
 - الاتجاه الأسطورى الذى يستند إلى الأنثروبولوجيا والعقائد المقارنة.
- وترتد الثلاثة الأخرى إلى علم اللغة الحديث وهى:

- الاتجاه البنىوى.
- الاتجاه الاستنطيقى.
- الاتجاه الأسلوبى.

" كلاسيكيات الشعر العربى، المعلقات العشر، دراسة فى التشكيل والتأويل " ص ٢٥.

ومن هنا فإن هذه الاتجاهات كان لها إسهامها الواضح فى تعددية القراءة للنص الواحد، سواء عبر هذه الاتجاهات المختلفة أم عبر الاتجاه الواحد منها، وذلك حسب تعاطى كل قارئ للنظرية وتفاعله الخلاق معها. لأن التعددية المنهجية للقراءة " تؤسس إطارا عمليا لاستمداد النص المقروء معطياته. وليس هذا الإطار مجموعة مبادئ أو مفاهيم يمكن استنباطها وتحديدها بقدر ماهو أدوات مفيدة وفعالة فى إدراك أنماط مختلفة من المعرفة التى يقدمها النص فى هذا الوقت أو ذاك حسبما يذهب R.S.Crane "

" كلاسيكيات الشعر العربى، المعلقات العشر، دراسة فى التشكيل والتأويل " ص ٦١

وربما رأى البعض أن هذه المقدمة لم تكن هناك ضرورة لها، ولكن عند

النظرة المتمعنة تبدو أهميتها الكبيرة، فالانطلاق في تحليل النص الأدبي تكون فائدته أكبر بعد إلقاء الضوء على الخلفية المعرفية التي ساهمت في تشكيل رؤية الناقد.

وقد كان هناك اهتمام واضح بالتعريف بشعراء المعلقات العشر، وما دار حولهم من قصص قد تكون مبالغة إلى الجانب الأسطوري أو على الأقل جانب المبالغة، واستحضار بعض الرؤى الكاشفة لدى النقاد عن جوانب من حياة هؤلاء الشعراء سواء من القديم أم من الحديث.

ويضع الدكتور صلاح رزق يده بعد ذلك على مظان التأثير في الشعر والشاعر فيراها تبدو من خلال معطيات المكان والطبيعة المحيطة، وفاعلية الزمن والرؤية الوجودية، وحتميات الواقع والأعراف المتحكمة، ومؤثرات خاصة على نحو ما يظهر حول رواية الشعر القديم وتدوينه، وحول لغة الشعر ومصادره.

وإذا كان الانتباه إلى مظان التأثير يمثل ما يدور حول النص، أو يمثل عتبات للدخول إلى عالم النص الثرى بما يساعد على الفهم فإن التفاعل الخلاق مع نص المعلقات يمثل الوجود في النص نفسه.

ومن هنا فإن مظان التأثير لا تتحول إلى قفص حديدي يدخل فيه الدكتور صلاح رزق كل شعراء المعلقات بلارحمة وباعتساف بالغ، وإنما بدا من خلال عملية التفاعل الخلاق مع المعلقات مدى خصوصية كل معلقة في التفاعل مع هذه المظان، وبالتالي مدى ثرائها وتنوعها، وخصوصية كل شاعر من شعرائها في رؤيته للعالم.

" فثمة تداخل بين ماهو واقعى، وماهو مثالى فى تصور امرئ القيس أو رؤيته، فى حين أننا نلمس رؤية عملية نفعية ذكية مشحونة بإدراك فردى للحظة التاريخية، تغلف موقف النابغة.

وثمة تقابل من نوع خاص بين الفلسفى العقلى فى رؤية طرفة بن العبد من جهة، والفطرى التلقائى الانفعالى فى رؤية عنتره.. وإن انطلق كلاهما من غمار الإحساس الفردى المفرط بظلم الآخر القريب، وحتمية مواجهته، استنقادا للذات الفردية، وانتصافا لحقوقها الإنسانية المشروعة.

وقد تتجاوز الرؤية الذاتية فى مواجهة أزمة الذات للعلاقات العرضية القريبة إلى آفاق الوجود الإنسانى، فتوافينا فى ثوب الحكمة السامية والفلسفة الناضجة القريبة على نحو ما يتراءى للناظر فى قصيدة عبيد بن الأبرص.

" كلاسيكيات الشعر العربى، المعلقة العشر، دراسة فى التشكيل والتأويل " ص ١٢٥.

وإذا كانت الرؤية لدى كل شاعر من شعراء المعلقة تختلف إلى هذا الحد، وتظهر فرادتها فإن ثراء التشكيل وتنوعه تبدو فرادته أيضا فى المعلقة، رغم عملية الامتياح من مخزون عام فى غاية الثراء والخصوبة.

وقد نهض هذا الكتاب بمحاولة رصد ذلك لدى كل شاعر من شعراء المعلقة.

وإذا كانت الأضلاع الثلاثة للعملية الإبداعية لم تحظ بالتوازن فى الرؤية تجاه النص فى المقاربات النقدية . فى الغالب . حيث رأينا بعض المقاربات

النقدية تركز على المبدع، ومقاربات أخرى تمنح النص نفسه اهتمامها في حين وجدنا مقاربات غير ذلك تولى الأهمية القصوى للمتلقى، فإننا نجد عملية التوازن بين الأضلاع الثلاثة للعملية الإبداعية في تناول الدكتور صلاح رزق، ويبدو حرصه الواضح على إقامة هذا التوازن. وقد تجلّى هذا الحرص من خلال مقارنته النقدية.

وقد بدا انشغال الدكتور صلاح رزق بعملية الفهم . وربما كان هذا الانشغال بأثر من عمله الأكاديمي . فلم يستتف من شرح مفردات نص كل معلقة على حدة وتراكيبها، ولم ينشغل بما يمكن . بسبب ذلك . أن يلصقه بعض النقاد بكتابه بأنه " كتاب تعليمي " .

وقد بدا بوضوح في هذا الكتاب استثمار نظرية التأويل في الاستفادة من معطياتها التي تتسع لتستوعب كل ما يمكن أن يستفيد به المتلقى في التفاعل مع النصوص.

كما بدت هندسة تناول في كل وقفة مع هذه المعلقات، حيث وجدنا تكرر المداخل للدراسة مع كل معلقة من المعلقات العشر، فعنوان " النص ومقاربة أولية " يستغرق الفصل الأول في عملية التحليل لكل معلقة، وعنوان " في التحليل النصي للرسالة وبنية الأداء " يستغرق الفصل الثاني، وعنوان " النص والمبدع " يستغرق الفصل الثالث، في حين يأتي عنوان " النص والمتلقى " ليستغرق الفصل الرابع.

ولم نعدم في منهج الدكتور صلاح رزق وتحليله . رغم الصرامة الواضحة نوعاً من المرونة، ظهر من خلال الرشاقة والقدرة على التفاعل ليكشف عن

خصوصية كل شاعر وكل معلقة من ناحية الموقف والتشكيل.

والحقيقة أن قارئ " كلاسيكيات الشعر العربي، المعلقات العشر،

دراسة في التشكيل والتأويل " للدكتور صلاح رزق يخرج بعد قراءته، وهو

أكثر قربا من نصوص المعلقات الخالدة التي كان لها الأثر الفاعل على مدار

العصور في تشكيل ذائقة المتلقى العربي وبالتالي هويته أيضا.

كما أن قارئ هذا الكتاب أيضا تتشكل لديه القناعة بنفس القدر،

وربما أكثر بأن الكلمة الأخيرة في المعلقات العشر لم تقل بعد. ولن يبدو أبدا

في الأفق الواسع مهما كانت قوة أجنحة من يخلقون فيه من النقد وقدرتهم

أن هذه الكلمة الأخيرة ستقال.

الفرس فكى معلقة عنتره بن شداد

يعد الشاعر الجاهلي عنتره بن شداد العبسى من أخصب الشخصيات فى تاريخ الأدب العربى، وقد كان تأثيره . ومازال . ساحرا، فقد تحققت فيه ثلاث خصال بصورة لانكاد نجدها فى أحد غيره، فهو فارس عظيم، بل إنه يعد أشهر فارس فى تاريخ الأمة العربية كلها، وهو عاشق عظيم، وقصة حبه لابنة عمه عبلة من أشهر قصص الحب فى تاريخ الأدب العربى، بل إنها مضرب الأمثال فى الحب الصادق، كما أنه أيضا شاعر عظيم، ومعلقته لها شهرتها العريضة فى تاريخ الشعر العربى، حيث كان يطلق عليها " المذهبة " لقيمتها العالية.

كما يعد فرس عنتره بن شداد . كما بدا فى معلقته . من أشهر الخيول فى تاريخ الشعر العربى على امتداده الطويل، لأنه فرس إنسانى بالدرجة الأولى، حيث استطاع هذا الشاعر الفذ عنتره بن شداد أن يلمس بقلب الفنان صورة هذا الفرس فأكسبه حياة متجددة لاتنسى على مر العصور، وقد بدا التجاوب العميق بين عنتره الفارس وفرسه الأدهم، خصوصا فى لحظة الفراق التى لافكاك منها على الإطلاق، حيث تداخل عالم الموت مع عالم الحياة فى تآلف عميق.

وقد بدا الفرس فى المعلقة ذا صفات جسمانية خاصة، حيث تبدو عليه

أمارات القوة والمنعة.

يقول في معرض الحديث عن حبيته:

تمسى وتصبح فوق ظهر حشية وأبيت فوق سراة أدهم ملجم
وحشيتى سرج على عبل الشوى نهد مراكله نبيل المحزم

كان هذان البيتان يحملان أول ظهور للفرس في معلقة عنتره بن شداد، فبدأ الفرس هو وطن الشاعر الأول، ومكان انتمائه، فالحبيبة تعيش في رفاهية شديدة، فهي تمسى وتصبح بما ينهض به هذان الفعلان من دلالة على حركة الزمن وتغيره، فهي مرفهة في جميع الأوقات، وتعيش في مجبوحة من العيش، ورغد واضح، في حين يبيت الشاعر العاشق الفارس فوق ظهر فرسه الأدهم، الملجم بما تستدعيه كلمة ملجم هذه من الاستعداد التام للحركة و الانطلاق.

ولا يخفى التداخل اللفظي بين اسم الحبيبة عبله وبين اسم الفرس عبل مما يؤسس للتوحد بين الحبيبة والفرس، حيث تنسحب صفات أنثوية على الفرس، فهو عبل أى ممتلئ الجسم، ونهد وكأنه فتاة ناهد، وهو نبيل المحزم، كل هذه الصفات تجعل نوعاً من التداخل بين عالم الفرس الذى لا يعانى منه الشاعر، وبين عالم الحبيبة التى يبدو الشاعر فى حالة حرمان واضح أمامه، وكأن هذا الوصف للفرس ينهض بدور التعويض بالنسبة للشاعر عن حرمانه من حبيبته.

أما لون هذا الفرس فهو أدهم، وفى جبينه غرة، كما سيذكر الشاعر بعد ذلك حينما يتناول هذا الفرس وهو فى حالة الحرب، وهو فرس نهد أى

ضخم، نبيل الخزم.

ثم يغادر الشاعر الفارس العاشق عنتر بن شداد العيسى صورة الفرس
مفسحا المجال إلى صورة الناقة التي يتمنى أن تبلغه دار حبيبته التي تسمى
وتصبح فوق ظهر حشية في حين يبيت هو فوق سراة أدهم ملجم على حد
تعبيره.

فيقول:

هل تبلغنى دارها شديدة لعنت بمحروم الشراب مصرم
وبذا يشير الشاعر من طرف خفى إلى عجز هذا الفرس عن الوصول
إلى دار الحبيبة، لأنه رمز الصراع المميت في عالم الحرب، ووصوله إليها على
ظهر الفرس يحمل نذير العداوة، ومن ثم الصراع الرهيب، وهو لا يريد
ذلك، وإنما يريد الوصول في سلام، وهذا ما يمنحه ركوب الناقة أكثر من
امتطاء الفرس الملجم الذى يشير إلى الاستعداد التام لحركة الصراع المخيف،
لكن هذه الناقة التي يتمناها الشاعر لعنت بمحروم الشراب مصرم، وكأن
الشاعر بذكر حرمان الناقة من الشراب يلمس مأساته هو في الأساس من
ناحية حرمانه من الحبيبة، قبل أن يلمس مأساة هذه الناقة.

ثم تعود صورة الفرس للظهور مرة أخرى، حينما يقول:

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلمى
إذ لا أزال على رحالة سابح نهد تعاوره الكمأة مكلّم
فتبدو سرعة الفرس من خلال كلمة " سابح "، كما يبدو معها الصراع

مع الأمواج المتلاطمة من البشر المعادين في ساحة المعركة، ويركز الشاعر مرة أخرى على الصفة نهد، مستدعيا القوة، والأنوثة معا، ثم يذكر تعاور الكماة لهذا الفرس، ومن ثم كثرة جراحه، وكأنه الشاعر نفسه الذى كثرت جراحه بسبب العجز عن الوصول للحبيبة، أو كأنه الحبيبة نفسها التى كثرت جراحها من وجهة نظر الشاعر بسبب الفراق.

ثم يغادر الشاعر صورة الفرس مرة أخرى، ثم يعود إليها في قوله:

يدعون عنتر والرماح كأنها	أشطان بئر في لبان الأدهم
ولقد شفى نفسى وأبرأ سقمها	قيل الفوارس ويك عنتر أقدم
ما زلت أرميهم بغرة وجهه	ولبانه حتى تسربل بالدم
فازور من وقع القنا بلبانه	وشكا إلى عبرة وتحمم
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى	ولكان لو علم الكلام مكلمى

يلتقط الشاعر صورة الفرس، وهو في حالة احتضار، وتبدو المواءمة الشديدة بين صورة هذا الفرس وقد اعتورته الرماح، وصورة الفارس عنتر وقد اعتورته إهانات القوم، واعتورته رماح العجز المميته عن الوصول إلى حبيبته.

وإذا كانت الرماح التى تنغرس في صدر الفرس الأدهم يجعلها الشاعر أشطان بئر بما تستدعيه كلمة أشطان بئر من حياة للجماعة التى تلقى بجلالها ودلائها في البئر، فيكون البئر في حالة عطاء لها، رغم ارتطام هذه الدلاء به، فإن هذا الاستدعاء ليس بعيدا عن صورة عنتر الفارس الذى أهانه قومه، ومع ذلك أخرج كل إمكاناته في سبيل إسعادهم، فكان وجوده حياة لهم

ونجاة من القتل المحقق على يد الأعداء في المعركة.

وحين اعتورته رماح العجز التام عن الوصول إلى حبيبته كان خلودها على مدار الزمن في شعر من أعظم ما أنتجه العرب، كما أن صورة الرماح المغروسة في صدر الفرس، ونزول الدم بسببها تشي بما حدث للحبيبة من انتهاك على يد الآخر، الذي تزوجت الحبيبة منه، و الذي يمثل عدوا لعنترة، ومن هنا فإن انتهاك الحبيبة يمثل سعادة وحيوية للآخر، مثلما تمثل المياه المجلوبة من الآبار، لمن حصل عليها.

وبذا يتضح أن حملة النقاد الشهيرة على هذا البيت:

يدعون عنتر والرماح كأنهما أشطان بئر في لبان الأدهم

لا تبدو متعمقة في كشف البنية العميقة التي يحملها هذا البيت، فقد رأى النقاد في هذا البيت صورة مثالية من حيث الشكل، فمنظر الرماح الطويلة وهى في صدر الفرس تشبه من حيث الشكل منظر الجبال الطويلة وهى في البئر، لكنهم في الجانب الآخر رأوا فيه إخفاقا من حيث الأثر النفسى، لأن الأثر النفسى الذى تتركه صورة الرماح في صدر الفرس، وقد تسربل بالدماء بعيد تماما عن الأثر النفسى الذى تتركه صورة الجبال المربوطة في الدلاء، وهى محملة بالمياه من البئر، ورغم وجهة هذا رأى للنقاد فإنهم لم يصلوا إلى تحليل البنية العميقة التى توحد بين الشاعر الفارس وفرسه وحبيبته، حيث تكون الدماء المهركة من هذا الفرس ومن فارسه ومن الحبيبة سببا أساسيا فى حياة قومهم.

ويبدو سيطرة الضمير الأول " أنا " فى مقابل الضمير الجمع هم وذلك

فى قوله " مازلت أرميهم " مما يشير إلى قيمة الفارس وفرسه حيث يصارع وحده مجموعة كبيرة من الأعداء.

وقد بدا الفرس لا يدرى عن المحاوره شيئاً، ولا يعلم شيئاً عن الكلام، فعجز عن الإفصاح عن آلامه بالكلام أو بالمحاوره، ولكنه بدا فى عجزه هذا أفصح وأبلغ مما لو كان يستطيع المحاوره، أو كان يعلم الكلام. وكان كل ذلك بسبب لمسات عنتره الفنان الذى استطاع أن يلمس روح الفرس فى آلامه، فلا ندرى على وجه التحقيق هل الشاعر هو الذى يتكلم من خلال الفرس أم أن الفرس هو الذى يتكلم من خلال الشاعر.

لقد التقط عنتره بن شداد صورة لفرسه، وهو يصارع الموت، وقد تداخلت الإنسانية مع الحيوانية فى تألف عميق، حيث تنحاز كلمة شكا إلى العالم الإنسانى، فى حين تنحاز كلمة تحمحم إلى العالم الحيوانى، وتبدو كلمة عبرة منسحبة على العالمين.

والإشارة إلى عدم دراية الفرس عن المحاوره شيئاً هو نتيجة من نتائج العالم الذى يعيشه الشاعر، فهو فى موطن الحرب التى يذهب ضحيتها الأبطال نتيجة لعدم قدرتهم على التحاور فيما بينهم، وعجزهم الواضح عن الاقتراب خطوة واحدة من هذا الفعل، فكانت النتيجة الطبيعية هى القتل المحقق لهم، وتسربلهم جميعاً بالدماء مثل الفرس تماماً.

كما أن عدم القدرة على المحاوره يستدعى عالم الحبيبة، التى يعجز الشاعر عن الوصول إليها، ومن ثم التحاور معها، فكانت النتيجة الطبيعية هى الحرمان الشديد منها، وهذا الحرمان لا يقل عن الموت نفسه فى شئ،

تماما مثل حالة الفرس.

لقد كانت صورة الفرس هنا على الحافة، تلك التى تفصل بين عالم الموت وعالم الحياة، وهذا مايمثل حياة عنتره الفارس الذى يقابل الموت دائما.

لقد بدت صورة الحرمان من الحبيبة ورحيلها، وصور العنف المدمر فى هذه المعلقة بصورة واضحة، حيث بدت صورة الغراب الأسحم فى البدايات الأولى للمعلقة ذات دلالة خاصة فيما سيلحق فرس عنتره من تسربل بالدم، وفيما سيلحق بالفرسان البواسل من قتل على يديه.

وكأن الشاعر فى قتله للآخرين يلحق به من الألم . فى صورة الفرس التى تتداخل بصورة واضحة مع صورته هو . مالا يقل عن معاناة هؤلاء القتلى.

فصورة الفرس تتداخل مع صورة الشاعر، بل وتتداخل مع صورة الحبيبة، فقد بدا الفرس متسربلا بالدماء، عاجزا عن المحاوره، تماما مثل الشاعرالسقيم النفس، العاجز عن الوصول إلى حبيبته الفاتنة.

السارد الدرامي في دلالة عمرو بن معدى كرب

يقول عمرو بن معدى كرب:

فَاعْلَمْ وَإِنْ رَدِيتَ بَرْدَا	لَيْسَ الْجَمَالُ بِمُزْرَر
وَمُنَاقِبَ أَوْرَثْنِ مَجْدَا	إِنَّ الْجَمَالُ مَعَادِن
غُتَّةٌ وَعَدَاءٌ عَلَنَدَى	أَعَدَدْتُ لِلْحَدَثَانِ سَابِـ
يَقْدُ الْبَيْضَ وَالْأَبْدَانُ قَدَا	نَهْدَا وَذَا شَطْبِـ
كَ مَنَازِلِ كَعْبَا وَنَهْدَا	وَعَلِمْتُ أَنِّي يَوْمَ ذَا
دَ تَنْمُرُوا حَلَقَا وَقَدَا	قَوْمَ إِذَا لَبَسُوا الْحَدِيدَـ
يَوْمَ الْهِجَابِ بِمَا اسْتَعْدَا	كُلَّ امْرَأَةٍ يَجْرِي إِلَى
يَفْحَصْنَ بِالْمَعْزَاءِ شَدَا	لَمَّا رَأَيْتِ نِسَاءَنَا
بَدْرُ السَّمَاءِ إِذَا تَبَدَّى	وَبَدَتْ لَمْ يَسْ كَأَنَّهَُا
تُخْفَى وَكَانَ الْأَمْرُ جَدَا	وَبَدَتْ مُحَاسِنُهَا الَّتِي
مَنْ نَزَالَ الْكَبِشَ بَدَا	نَازَلْتُ كَبِشَهُمْ وَلَمْ أَر
ذِرَإً لَقِيتُ بِأَنْ أَشَدَا	هُمْ يَنْذِرُونَ دَمِي وَأَنْـ

كم من أخ لى صالح	بوأته بيدي لحد
ما إن جزعت ولا هلع	ت ولا يرد بكاي زندا
ألسته أثوابه	وخلقت يوم خلقت جلد
أغنى غناء الذاهب	ين أعد للأعداء عدا
ذهب الذين أحبهم	وبقيت مثل السيف فردا

تطالعنا هذه القصيدة للشاعر عمرو بن معدى كرب الزبيدي، وهو شاعر مخضرم أدرك الجاهلية والإسلام من خلال صوت السارد الدرامي، ومفهوم السارد الدرامي هو السارد المشتبك مع الأحداث المؤثر فيها من ناحية والمتأثر بها من ناحية أخرى.

وقد اتخذ هذا السارد الدرامي من الضمير الأول " أنا " في حالته الفردية نسقا معتمدا، مما أدى إلى تصاعد نغمة الفخر الذاتي الذي لا يعتمد على الصوت الجماعي الذي يحتوى صوت القبيلة في صوته.

وهنا يبدو تركيز السارد الدرامي على ذاته هو كما هو موجود في حالة عنزة بن شداد، وهنا تصلح المقارنة بين هذين الشاعرين، فعنزة منبوذ من القبيلة، تسخر منه ولا تعترف بنسبه، وتناديه " ابن زبيبة " نسبة إلى أمه، ولكنه يحمي القبيلة ويدافع عنها، فيصبح فارس القبيلة، وينادى " عنزة بن شداد ".

وعمر بن معدى كرب تنبذه القبيلة، وتدعوه " مائق بن زبيد " أى أحق بنى زبيد ولكنه فى وقت الشدة لا يحمى القبيلة إلا هذا الفارس فيصبح " فارس بنى زبيد " بدلا من " مائق بنى زبيد ". فقد ذكر أبو الفرج

الأصفهاني في كتابه الأغاني أن عمرو بن معدى كرب كان يقال له " مائق
بنى زبيد " أى أحق بنى زبيد، وكان إذا قامت حرب بين قومه وبين أعدائهم
لا يدعى إليها، فبلغهم أن هناك قوما يريدونهم، فاستعدوا لذلك، وجمع أبوه
معدى كرب قومه، وكان هوالمقدم فيهم، وقد بدت الحيرة على القوم،
فدخل عمرو على أخت له، وقال لها:

. لو أشبعنى أبى غدا كفيته عدوه، فأخبرت هذه الابنة أباه بما قال
عمرو فقال لها:

. هذا المائق يقول ذلك؟

. نعم.

. فسليه ما يشبعه.

فسألت عمرا، فقال لها:

. فرق من ذرة، وعنز رباعية.

أى ثلاثة أصوع، والصاع أى ثمانية أرتال بتقدير أهل العراق قديما،
والرباعية هى السن التى بين الثنية والنانب.

فصنع أبوه له هذا الطعام، فأكله عمرو جميعا، فأتاهم العدو فى
الصباح، ففر أبوه وقومه أمام هؤلاء الأعداء، فجاء عمرو وقال لأبيه:

. انزل عنها فالיום ظلم.

. إليك عنى يا مائق!!

فقال له قومه وهم منهزمون:

. خله أيها الرجل وما يريد، فإن قتل كفيت مؤونته، وإن ظهر فهو لك.

فألقي الأب إلى ابنه سلاحه، فركب عمرو واندفع كالصاعقة على الأعداء، واخترق صفوفهم، ثم كر عليهم وهكذا، فرجعت بنو زبيد، وحملت حملة صادقة على الأعداء فانهمزوا فقبل لعمرو " فارس بن زبيد "، وقد حدث مثل ذلك تماما مع عنتر بن شداد، حينما قال له أبوه بعد هزيمة قومه كر وأنت حر، فكر فكان النصر لهم بعد هزيمتهم.

بل إن هذا ماحدث مع " أخيل " بطل اليونانيين في حرب طروادة، حينما ترك الحرب فانهمز قومه، ولكن النصر حالفهم بعد عودته.

وعنتر أشهر فارس عربي على الإطلاق وعمرو بن معدى كرب يكاد يقترب في فروسيته من درجة عنتر بن شداد.

وعنتر بن شداد شاعر ذو باع طويل، وهو من أصحاب المعلقات، وعمرو بن معدى كرب شاعر أيضا، وإن كان لا يصل إلى درجة عنتر بن شداد.

وعنتر بن شداد عاشق مشهور، وقصته مع عبله تعد أشهر قصص العشق في الأدب الجاهلي، ونحن هنا نرى قصة عشق لعمرو بن معدى كرب من خلال ذكر " لميس " التي بدت مثل البدر.

وفي شعر عنترة تمتزج الحرب بالحب في صورة مدهشة، والكل يذكر بيتيه المشهورين في عبله:

ولقد ذكرتكم والرماح نواهل منى وبيض الهند تقطر من دمي
فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسّم
وهنا في هذه القصيدة للشاعر عمرو بن معدى كرب نجد المرح بين
الحرب والحب، فلميس أثناء المعركة تبدو مثل البدر المنير، مما منح الشاعر
الفارس طاقة هائلة أثناء لقاء أعدائه.

كما تبدو فاعلية الضمير الأول " أنا " في صورته الفردية عند الشعارين
كليهما بصورة واضحة، وما يعيننا هنا هو هذا النص للشاعر عمرو بن
معدى كرب الزبيدي، حيث يكشف هذا الضمير عن رؤية الذات الشاعرة
للعالم، ومنذ المقدمة نرى الذات الشاعرة تنحاز للحكمة في مقدمة القصيدة
منحرفة بهذه المقدمة عن المقدمة الطللية، التي كان لها بريقها في عمود
الشعر الجاهلي، ففي نماذجه العليا، خصوصا المعلقات نجد المقدمة في
الغالب تكون طللية، حيث يقف الشاعر أمام آثار ديار حبيبته ييكي، بل
ويطلب من صاحبيه الوقوف معه، والانخراط معه في البكاء، على نحو ماهو
معروف في معلقة امرئ القيس الرائعة، حيث يقول:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل
وقد سن امرؤ القيس للشعراء بعده هذا النمط من المقدمة في
قصائدهم، لكن هنا في هذا النص نجد انحرافا واضحا عن هذا النمط، واتخاذ
البداية بالحكمة نمطا معتمدا، وهذه الحكمة تبدو مقنعة، فالجمال الحقيقي
ليس في جمال الثياب والمظهر، وإنما في جمال الأصل والخصال الحميدة التي
تورث صاحبها المجد، وإذا كان الصوت في بداية القصيدة لا يدل دلالة

مؤكدة على النغمة الفردية فإن البيت الثالث يأتي مصحوبا بهذه النغمة الفردية، فيكشف عن طبيعة الذات الساردة، وأنها دائما تقف في المواجهة، ومن تواجهه الذات الشاعرة في هذه القصيدة في الغالب عدو غير تقليدى، فهي تقف في مواجهة " الحدثان " بما تدل عليه هذه الكلمة من أقدار صعبة ينبغي على بنى البشر الاستعداد لما تأتى به، وهنا نجد المفرد "أعددت "، وهو مفرد ينتمى لعالم البشر في مواجهة المثنى " الحدثان "، وهو ينتمى لغير الطبيعة البشرية، كما يقف الضمير الأول أنا الذى يمثل الذات الشاعرة فى قوله " وعلمت " أمام الجموع المتمثلة فى قبيلتى كعب ونهد، بما يكرّس لطبيعة الفارس الاستثنائية، وقبل أن يتصور المتلقى ضعفا غير تقليدى لهذه الجموع فإن الذات الشاعرة لا تلبث فى البيت التالى أن تنصف هؤلاء الأعداء، وتثنى على شجاعتهم الباهرة، فهم فى وقت الحرب حين يلبسون الحديد ينتمون حلقا وقدا، وكل امرئ منهم لا يتأخر عن يوم الهياج، وإنما يجرى بما استعد لهذا اليوم، ولا ينتظر حتى تكتمل عدته تماما، ثم ينتقل صوت السارد الدرامى إلى لقطة تصور هزيمة قومه البالغة، وقد بدت هذه الهزيمة من خلال صورة نسائهم الفزعات، وهنا تركز عين السارد الدرامى على صورة الحبيبة لميس التى بدت وكأنها بدر السماء، وهنا يبدو أثر لميس الواضح على نفسية الذات الشاعرة، فمن بين نساء القبيلة كلهن لم يذكر غير لميس، والتقط صورتها، وهى تفر مع النسوة بصورة البدر فى السماء، ورغم هول الموقف، وإنه ربما كان الغبار والفرع يعلو هؤلاء النسوة فإن الشاعرة أى فى صاحبته بدرا منيرا، وينبغى وضع الزمن فى الاعتبار خصوصا فى هذه الصورة، لأنه من المعروف أنبنى التصويرية اللافتة قد تفقد الكثير

من طرافتها بفعل الزمن، وكثرة الاستخدام، وذلك شأن العملة، تكون جديدة وذات بريق في بدايتها، ولكنها بانتهاء من يد إلى يد تفقد جدتها وطاقاتها.

وتشبيه الحبيبة بالبدر الآن مازال فاعلا وله أثره في هزة النفس، فما بالك بهذا التشبيه منذ ما يقرب من ألف وخمسمائة عام.

وهنا يختلط الحب بالحرب، فتكون الحبيبة عاملا فعالا في تحريك السارد الدرامي إلى منازلة قائد الأعداء، والذي التقط له السارد الدرامي صورة الكبش، بما توحى به هذه الصورة من فحولة وقوة وقيادة، وتبدو نغمة الإنصاف في قول السارد الدرامي نازلت بما تستدعيه هذه الصيغة من عملية المفاعلة، فالسارد الدرامي نازل الكبش بقدر مائزله الكبش، بعد هذه المنازلة التي خرج منها السارد الدرامي منتصرا نجد هذا السارد في مواجهة الجموع، من خلال يندرون / أنذر، ويبدو استغلال السارد الدرامي لتقنية الحذف بصورة واضحة هنا، فبعد لقطة المنازلة مع الكبش لم يذكر السارد الدرامي نتيجة هذه المنازلة، وإنما ترك لخيال المتلقى ملء هذه الفجوة من خلال البيت التالي، حينما غادر صورة الكبش والتقط صورة للأعداء مجتمعين في عملية نذرهم لدمه، ونذره أن يشد عليهم، مما يدل على تغلبه على هذا الكبش، ثم يغادر صورة هؤلاء الأعداء مجتمعين، مما يشير إلى تغلبه عليهم ويلتقط صورة متفرده له مستمرة على مدار مسافة كبيرة من الزمن، حينما يذكر عملية دفنه لكثير من إخوانه، دون أن يجزع، أو أن يهلع، فهو يعلم أن بكاءه لا يجدى في شيء، ويذكر أنه خلق يوم خلق جلدا صبورا، ومن هنا فإنه يقوم بمفرده مقام من ذهب من قومه، وأنه وحده يعد عدا للأعداء، ثم

يختار السارد الدرامي السيف معادلا لشخصيته في نهاية القصيدة، وهنا تحمل هذه البنية التشبيهية مضمونا لافتا، وقد ظهر أثر ذلك في كثير من الأسماء التي أطلقت من بعد هذا التشبيه اللافت، مثل سيف الله، وسيف الدين.

وبذا تتخذ هذه القصيدة من صورة السارد الدرامي نسقا معتمدا. ويبدو التركيز كثيرا على صوته هو، فرغم كل الشخصيات التي ظهرت في هذه القصيدة فإننا لم نسمع من هذه الأصوات صوتا واحدا غير صوت السارد الدرامي.

عروة بن الورد ونقض ثقافة المركز

ظهر في العصر الجاهلي مجموعة من الشعراء اختلفوا مع قبائلهم، وكانت لهم قيمهم الخاصة التي تختلف مع ثقافة المركز أى ثقافة القبيلة، وقد سمي هؤلاء الشعراء بالشعراء الصعاليك، ومن هنا فإن الشعراء الصعاليك كانوا فقراء أو منبوذين ومهمشين من مجتمعاتهم، لكن من هؤلاء الصعاليك من كانوا يملكون شجاعة فائقة وهمة عالية، ولم يرتضوا هذا الوضع الذى هم فيه، فبدأوا فى تكوين جماعات لها منظومة من القيم تختلف عن قيم الجماعة أو عن قيم القبيلة.

وكان شعرهم يتميز بالثورية الحادة ضد هذا المجتمع، وقد حاول صنف منهم بكل قوة قلب نظام القيم فى القبيلة، فليس من المفروض أبدا من وجهة نظرهم أن يكونوا فقراء مستسلمين لما تجود به القبيلة من فئات عليهم، وإنما يجب أن يبذلوا الجهد الكبير من أجل تحسين وضعهم المادى، فكان منهم الأبطال الذين يغيرون على القبائل بلا هوادة، ويسلبونها، وهم فى فعلهم ذلك لم يكن لهم الأوحى عند بعضهم أنفسهم بالدرجة الأولى، وإنما كان همهم فى الأساس المهمشين من أمثالهم، يوزعون عليهم الثروة ولا يبقون فى أيديهم شيئا.

ويميز الشاعر الجاهلي عروة بن الورد بين صنفين من الصعاليك،

الصف الأول هو الصعلوك القانع بما هو فيه المستسلم لأقداره تماما، الخالي من الطموح، ولا يحاول أن يغير مما هو فيه، زرى الهيئة، طعامه من المهملات، لا يهابه أحد، ولا يحسب حسابه أحد، وقد كان هذا الصف من الصعاليك موضع لوم من الشاعر عروة بن الورد.

أما الصف الثاني فهو الصعلوك صاحب الهمة العالية، والطموح الذي لا ينتهى، الممتلى بعزة النفس، يهابه أعداؤه، ولا يأمنون اقترابه.

يقول عروة بن الورد العبسى:

لمضى فى المشاش آفاكل مجزر	لحى الله صعلوكا إذا جن ليله
أصاب قراها من صديق ميسر	يعد الغنى من دهره كل ليلة
إذا هو أضحى كالعرش المحور	قليل التماس المال إلا لنفسه
يحث الحصى عن جنبه المتعفر	ينام عشاء ثم يصبح قاعدا
فيضحى طليحا كالبعير المحسر	يعين نساء الحى ما يستعنه
كضوء شهاب القابس المتور	ولله صعلوك صفيحة وجهه
بساحتهم زجر المنيح المشهر	مطلا على أعدائه يزجرونه
تشوف أهل الغائب المنتظر	وإن بعدوا لا يأمنون اقترابه
وإن يستغن يوما فأجدر	فذلك إن يلق المنية يلقيها حميدا

وتبدو فى الأبيات السابقة شريحتان تمثلان صنفين مختلفين من الصعاليك، حيث نجد اللوم يوجه للصف الأول من البداية، وعلى الرغم من أن لفظ الجلالة قد ذكر فاعلا فى البيت الأول فقد جاء فاعلا للفعل

لحى فدل ذلك على نوع من الغضب وعدم الرضا عن هذا الصعلوك الذى لا يبذل الجهد الحقيقى من أجل رفض واقعه الظالم، ومن هنا فليس فى حياته اكتشافات جديدة، وإنما سبيله معروف، كما جاءت الحركة فى الشريحة الأولى بطيئة جدا، فحركته لا تأخذ مساحة من المكان، لأنه لا يتحرك خارج الدائرة التى هو فيها، وهيئته مزرية إلى درجة ملحوظة، وطعامه حقير إلى درجة مقززة، والبنية المجازية لا تسجل حضورا ملحوظا فى شريحته، مما يشير إلى عقم عالمه، ولم يأت ذكر للموت فى هذه الشريحة، مما يؤشر إلى تماهى صورته المرسومة مع الموت، فموته لا يأتى بجديد، لأن حياته أقرب إلى الموت منها إلى الحياة، لذا فقدرتة على التغيير معدومة، وأثره على الآخرين معدوما، لكن رغم كل ذلك، فقد استطاعت ريشة الفنان أن تلمسه ببراعة، فوجدنا فيه الإنسان فى أسوأ حالاته، مما يصيب النية الاجتماعية والاقتصادية لمجتمع العصر الجاهلى فى مقتل، وأدى إلى خروج صوت المهمشين فى أقوى صورة.

فى حين نجد الشريحة الثانية التى تصف الصنف الثانى من الصعاليك تسجل حضورا قويا على مستوى البنية المجازية، ومنذ بداية هذه الشريحة نجد تداخل العوالم بين الإنسان والشهاب فى هذه البنية التشبيهية اللافتة، حيث تجعل الذات الشاعرة من صفيحة وجه الصعلوك ضوء شهاب متنور، وربما كان ذكر الله مصحوبا بحرف الجر اللام " والله " فى بداية الشريحة له أكبر الأثر فى استدعاء عالم النور فى البيت الأول من الشريحة " ضوء شهاب القابس المتنور "، وعالم العلو فى البيت الثانى " مطلا "، وعالم القرب فى البيت الثالث " اقترابه ".

وتبدو البنية المكانية فى هذه الشريحة ذات اتساع باهر، وهى لا

تستغرق عالم الأرض فقط وإنما تصل إلى عالم السماء، في قوله مطلاً، ولذا تبدو الحركة السريعة جداً في هذه الشريحة، وتبدو لمظهر هذا الصعلوك الشكلي غواية خاصة، وعلى الرغم من حالة العداء الخاصة في البيت الثالث من هذه الشريحة فإن البنية التشبيهية فيه تسجل انحرافاً ملحوظاً من العداوة إلى الحب، وذلك في قول:

وإن بعدوا لا يأمنون اقترابه تشوف أهل الغائب المنتظر

فقد جعل أعداء هذا الصعلوك رغم بعدهم لا يأمنون اقترابه، ويبدو تشوفهم إلى حضوره كشوف أهل الغائب المنتظر، مما يحول حالة الكره والفرع الشديد بسبب حضوره، والتي سجلتها جملة " لا يأمنون اقترابه " إلى حالة شوق وحب للقاء والتي سجلها قوله " تشوف أهل الغائب المنتظر"، مما يلمس حالة إعجاب المجتمع في أعماقه ببطولة هذه الشريحة من الصعاليك، وعدالة ونبل قضيتهم، ويسجل في الوقت نفسه احتراماً ملحوظاً لهم.

كما يأتي ذكر الموت في نهاية هذه الشريحة، لأن الموت هنا يأتي على شئ ملئ بإرادة الحياة على العكس تماماً من صورة الصعلوك المستسلم لأقداره، الخالي من الطموح في الشريحة الأولى.

ويذكر البيت الأخير من هذه الشريحة أن هذا الصعلوك الطموح بين أمرين، إما أن يلاقى حميداً . أثناء هجومه على الأعداء الموت الذي يلاقيه الجميع، وإما أن يستغنى فيكون جديراً بذلك.

وهنا نجد صورة واضحة للحالة الاجتماعية والاقتصادية التي كان عليها

الفقراء في العصر الجاهلي، وما كانوا يلاقونه من يؤس، وما أدى إليه ذلك من صراع الطبقات فوجدنا ثورة حقيقية انطلقت من هؤلاء الفقراء ضد الطبقات الأعلى في المجتمع، وما أدت إليه هذه الثورة التي لا تهدأ ولا تستقر من صراع أفكار كان له في النهاية أثره الواضح على بنية القصيدة في نص الصعلكة، فوجدنا نصا يختلف مع نظام القصيدة المكرّس له كما بدا في المعلقة.

وهنا يبدو دور العنصر الاجتماعي الاقتصادي في إنتاج نص الصعلكة، واختلاف هذا النص نتيجة لذلك مع ما هو سائد من ناحية بنية القصيدة.

وقد كانت حياة عروة بن الورد العبسي ذات طابع لافت في مجال الصعلكة حيث كان يبذل حياته من أجل الصعاليك الذين لا يستطيعون ضربا في الأرض، ولا يملكون حيلة لدفع غائلة الجوع عنهم، وقد أطلق عليه لقب " أبو الصعاليك "

وربما كانت قصته في الأدب العربي تتراسل مع قصة روبين هود في الأدب الإنجليزي.

وقد اكتسبت سردية عروة بن الورد غواية خاصة، وبلغ من غوايتها أن جعلت عبد الملك بن مروان وهو ملك يتمنى أن يكون ابنا لعروة بن الورد، وهو صعلوك، فقد جاء في كتاب " الشعرو الشعراء " لابن قتيبة:

" وقال عبد الملك بن مروان ما يسرني أن أحدا من العرب ولدني إلا عروة بن الورد لقوله:

إني امرؤ عافى إنائي شركة وأنت امرؤ عافى إنائك واحد

أقسّم جسمى فى جسوم كثيرة وأحسو قراح الماء والماء بارد
أتهزأ منى أن سمّنت وأن ترى بجسمى مس الحق والحق جاهد "

ولا تخفى هذه الصورة الأسطورية فى البيت الثانى التى التقطتها عين
الفنان، والتى تجعل الشاعر يقسّم جسمه فى جسوم كثيرة، لأنه يشرك غيره
فى طعامه، فتكون النتيجة هزال جسمه فى مقابل خصمه الذى لا يشرك
غيره فى طعامه فتكون النتيجة أن يسمّن جسمه. وهنا تأخذ كلمة " شركة "
مركز الثقل، لأنها عنوان حياة هذا الشاعر الفذ الصعلوك.

وهنا تبدو أهمية ألا يعيش الإنسان لنفسه فقط فى الارتفاع به من
الدرجة الدنيا فى المجتمع إلى الدرجة العليا فيه.

كما يذكر ابن قتيبة فى كتابه " الشعر والشعراء " عن عروة بن الورد أنه
" أصاب فى بعض غاراته امرأة من كنانة فاتخذها لنفسه فأولدها وحج بها
ولقيه قومها وقالوا قادننا بصاحبتنا فإننا نكره أن تكون سبية عندك، قال على
شريطة، قالوا وما هى؟ قال على أن نخيرها بعد الفداء فإن اختارت أهلها
أقامت فيهم وإن اختارتنى خرجت بها، وكان يرى أنها لا تختار عليه فأجابوه
إلى ذلك، وقادوا بها، فلما خيروها اختارت قومها، ثم قالت: أما إني لا أعلم
امرأة ألفت سترا على خير منك أغفل عينا وأقل فحشا وأحمى لحقيقته،
ولقد أقمت معك وما يوم يمضى إلا والموت أحب إلى من الحياة فيه، وذلك
أنى كنت أسمع المرأة من قومك تقول: قالت أمة عروة كذا، وقالت أمة عروة
كذا، والله لا نظرت فى وجه غطفانية، فارجع راشدا وأحسن إلى ولدك،
فذلك قوله:

ولو كالיום كان على أمرى ومن لك بالتدبر فى الأمور
إذا ملكت عصمة أم عمرو على ما كان من حسك الصدور
فيا للناس كيف أطعت نفسى على شئ ويكرهه ضميرى "

عروة بن الورد يغير على قبيلة كنانة، ومعنى كنانة جعبة السهام، الصعلوك يغير على المجتمع الذى يوجه سهامه للخارجين عليه، يصيب عروة امرأة منهم، ويستولدها، الصعلوك أصبح من نسيج المجتمع، فقد خرج من المتناقضين / الصعلوك / القبيلة مركب ثالث / الأولاد هذا المركب الثالث يحمل من صفاتهما معا،

القبيلة لا ترضى بهذا الوضع، تحاول أن ترجع للوضع الأول، وضع إبعاد الصعلوك عن النسيج وذلك بما تدفعه من مالها، فتدفع للصعلوك كى تأخذ منه المرأة، عروة / الصعلوك مطمئن إلى مكانته التى حققها، فيوافق، تختار المرأة العودة لقبيلتها، ونبد عروة / الصعلوك، رغم تقديرها الشديد له، وكأن المجتمع الجاهلى رغم إبعاده هؤلاء الصعاليك، فإنه يحمل تقديرا لهم، لما يمثلونه من شجاعة ونبل، رغم غارتهم عليه، لأن هؤلاء الصعاليك هم فى النهاية يمثلون شريحة أصبح لها صوتها القوى من رجال هذا المجتمع.

رغم وقوع الفراق بين الصعلوك ومجتمعه، وندم هذا الصعلوك على الفراق، وتقدير المجتمع له رغم هذا الفراق فإن الصعلوك استطاع أن يستولد من هذا المجتمع أولادا يحملون من صفاته ومن صفات المجتمع فى تآلف عميق.

وتكنى هذه المرأة بـ " أم عمرو " بما تستدعيه الأمومة والاسم عمرو من

عمار للحياة فى المجتمع الجاهلى .

وعلى الرغم من حياة الصعلكة التى كانوا فيها فإن شعرهم قد وصل إلى درجة عالية من الإتقان .

لقد أشاع عروة بن الورد ورفاقه رؤية مغيرة فى العصر الجاهلى ، استطاعت أن تحمل ثقافة المهمشين ورؤيتهم للعالم ، ووقفت هذه الرؤية ذات البريق الفذ فى مقابل ثقافة المركز . وجعلت المجتمع يمرور بالرؤى المغيرة ، ومنحت المجتمع الجاهلى سرديّة كبرى من أغوى سردياته .

وكما يقول ميشيل فوكوفى كتابه " نظام الخطاب " بأنه ليس هناك مجتمع لا نوجد فيه محكيات كبرى يتم سردها وترديدها وتنويعها وصيغ ونصوص ومجموعات من الخطابات التى أضيفت عليها بحيث يتم سردها حسب ظروف جد محدّدة ، وأشياء قيلت مرة واحدة واحتفظ بها أننا نتوقع فيها شيئاً هو أشبه ما يكون بسر أو بشرة .

لقد كان عروة بن الورد ورفاقه من الشعراء الصعاليك صوت الجماعات المهمشة القوى فى العصر الجاهلى ، واستطاعوا تقديم خطاب مختلف عن الخطاب السائد .

قصيدة نأبط شرا والنراسل مع الرحلات الأدبية الكبرى

لقب ثابت بن جابر بن سفيان . فى أرجح الأقوال . بتأبط شرا لأنه يوما
تأبط سيفا، وخرج، وحينما سئلت أمه عنه قالت لقد تأبط شرا وخرج،
فسمى لذلك تأبط شرا.

وهو أحد صعاليك العرب المشهورين فى العصر الجاهلى، وكان مشهورا
بالعدو على قدميه بحيث لا يكاد يلحق به أحد.

وحينما أسرته قبيلة بجيلة هو والشنفرى الأزدى وعمرو بن براق تمكنوا
من النجاة جريا على أقدامهم ولم يدركهم أحد، وفى هذا يقول تأبط شرا:

إنى إذا خلة ضنت بنائلها	و أمسكت بضعيف الوصل أحذاق
نجوت منها نجائى من بجيلة إذ	ألقيت ليلة خبت الرهط أرواقى
ليلة صاحوا وأغروا بى سراعهم	بالعكتين لدى معدى بن براق
كأنما حثحثوا حصا قوادمه	أو أم خشف بذى شت وطباق
لا شئ أسرع منى ليس ذا عذر	وذا جناح بجانب الريد خفاق

فالذات الشاعرة هنا لا تتمسك بود زائف، فإذا تنكر الصاحب لحق
الصدافة فإنه سرعان ما ينجو من هذه العلاقة، تماما مثلما نجا من قبيلة

بجيلة حينما أغروا به سراعهم، فاستطاع النجاة منهم، بسرعة فائقة، وكأنما هو قد تحول إلى ظليم أى ذكر النعام، أو ولد ظبية لا يبارى في سرعة عدوه.

ويبدو هنا تأسيس ثقافة الهامش " الصعلوك " في مقابل ثقافة المركز " القبيلة "، حيث يظهر الاعتداد بالفردية في مواجهة الجماعة، فالذات الشاعرة تنجو من قبيلة بجيلة وخصوصا سراعها، وهذه النجاة قائمة على الفرار والفخر به، وليست قائمة على الثبات والمواجهة.

والذات الشاعرة هنا لا تعول أبدا على صديق متكرر لحق الصداقة، وإنما تعول على " بصير بكسب الحمد سباق "، فيقول:

لكنما عولى إن كنت ذا عول	على بصير بكسب الحمد سباق
سباق غايات مجد في عشيرته	مرجع الصوت هدا بين أرفاق
عارى الظنايب ممتد نواشره	مدلاج أدهم واهى الماء غساق
حمال ألوية، شهاد أندية	قوال محكمة جواب آفاق

فالذى يعول عليه تأبط شرا هو ذلك الرجل الذى يجعل همه كسب الحمد، وهو عارى الظنايب ممتد النواشر، والظنايب جمع ظنبوب وهو حرف عظم الساق وقد جعلها تأبط شرا عارية لشدة هزالها والنواشر هى عروق ظاهر الذراع، فالذى يعول عليه تأبط شرا هو ذلك الرجل الذى لا يتصف بالسمنة. وتبدو كلمة عارى هنا مؤسسة لثقافة مضادة لثقافة المركز التى تكتسى بقشرة الحضارة فى حين تنهض ثقافة الصعلكة بتعرية هذه القشرة.

وفى قوله " مدلاج أدهم واهى الماء غساق " تبدو ثيمة الرحلة التى لا

تعرف الكلل، فالليل الأدهم الممطر شديد الظلام يفتححه هذا البصير
بكسب الحمد دون أن يعرف الخوف طريقا إلى قلبه.

وفى قوله " جواب آفاق " تتأكد ثيمة الرحلة التي لا تهدأ ولا تستقر
كما تركزت بعد ذلك في شخصية السندباد البحري، وتكرست من قبل
في شخصية أوديسيوس اليوناني، وجلجامش البابلي وإن كانت رحلات
أوديسيوس بدا فيها مضطرا أكثر منه مختارا، في حين تبدو في رحلات
السندباد إرادة الرحلة ذات وضوح بارز، ويبدو الهدف من الرحلة عنده
الكسب المادى، وتبدو أيضا إرادة الرحلة عند جلجامش البابلي، ولكن
يبدو نبل الغاية والمقصد في رحلة جلجامش لأنه قام برحلته الفائقة من أجل
الحصول على عشب الخلود كي يعيد الحياة لصديقه الحبيب أنكيديو، وقد
ذكرت الملحمة البابلية أن جلجامش نجح في الحصول على عشب الخلود،
ولكنه فشل في الاحتفاظ بها، حيث سقطت منه في طريق العودة أثناء عبوره
الماء والتقطتها الحية، وبذا فإن الفشل هو المحصلة النهائية لرحلة جلجامش
البابلي.

لأنه رجع إلى نقطة الصفر، بل أقل من نقطة الصفر لأنه قبل رحلته كان
يحدوه الأمل في الحصول على عشب الخلود، وإعادة صديقه أنكيديو إلى
الحياة، أما بعد الرحلة فقد ضاع هذا الأمل ورجع أكثر حكمة وأكثر حزنا.

وهنا تبدو علاقة الصداقة في أسى صورة على نحو لا يكاد يبدو في
الرحلات الشهيرة لأساطين الرحلة في الآداب العالمية. وهنا يسجل أدب
منطقتنا القديم هذه القيمة الفائقة.

وعند تأبط شرا تبدو الآفاق هي المسرح الذى لا يحده حدود لرحلات
الذات الشاعرة الشجاعة التى لاتعرف الوهن أو الراحة.

وليست الأرض المستوية هي المسرح الوحيد للرحلة، وإنما قمة الجبل
المنفردة التى تشبه فى حدثها " سنان الرمح " على حد قول الذات الشاعرة.

وقلة كسنان الرمح بارزة	ضحيانة فى شهور الصيف محراق
بادرت قنتها صبحى وما كسلوا	حتى نمت إليها بعد إشراق
لا شئ فى ريدها إلا نعامتها	منها هزيم ومنها قائم باق
بشرثة خلق يوقى البنان بها	شدت فيها سريحا بعد إطرارق

فهو يشبه قمة الجبل بسنان الرمح، وهذا التشبيه له من الروعة الكثير،
حيث يستدعى الجانب الحسى، والجانب النفسى معا، فالجانب الحسى يبدو
فى هذه الشراكة الحسية بين منظر قمة الجبل وبين منظر سنان الرمح، أما
الجانب النفسى فهو يشير إلى الموت الذى تستدعيه هذه القمة المخيفة،
والموت الذى يستدعيه سنان الرمح المخيف أيضا، وهذا التشبيه أسهم فى
إظهار الشجاعة الفائقة للذات الشاعرة، وكرس لثيمة الرحلة التى تتأكد
على امتداد هذه القصيدة الرائعة التى جعلها المفضل الضبي أول قصيدة فى
مختاراته.

ويبدو الإلحاح على ثيمة الرحلة مستمرا أيضا فى قوله:

بل من لعدالة خدالة أشب	حرّق باللوم جلدى أى تحراق
يقول أهلكت مالا لو قنعت به	من ثوب صدق ومن بز وأعلاق

عاذلتى إن بعض اللوم معنفة
وهل متاع وإن أبقيته باق
إني زعيم لئن لم تتركوا عدلى
أن يسأل القوم عنى أهل آفاق
أن يسأل القوم عنى أهل معرفة
فلا يخبرهم عن ثابت لاق
سدد خلالك من مال تجمععه
حتى تلاقى الذى كل امرئ لاق
لتقرعن على السن من ندم
إذا تذكرت يوما بعض أخلاق

هذه العاذلة تريد جذب تأبط شرا إلى ثقافة المركز، والسير مع ما
تكرسه هذه الثقافة من المحافظة على المال، حيث يمتلك الصعلوك ما يخاف
عليه وهو المال، وإذا وجد المال فمن الطبيعى أن يقيم صاحبه بجانبه،
وتتحول حركة الصعلوك التى لاتعرف الهدوء إلى سكون، فتندمج الصعلكة
فى نظام القبيلة السائد، ويتحول الصوتان صوت المركز / صوت الهامش فى
العصر الجاهلى إلى صوت المركز فقط، ولكن تأبط شرا وهو من أساطين
الصعلكة ومن أكبر مؤسسيها ومن أكبر سدنتها ما كان له أن يقع فى هذا
الخطأ فيهدم ما بناه من مجد، ويتحول إلى ثقافة المركز مضحيا بصوت نفسه،
ولذا ظلت هذه القصيدة ذات ثنائية لا تعرف الالتقاء، تماما كما هو فى
واقع العصر الجاهلى من وجود ثنائية المركز / الهامش، واكتسب المجتمع
الجاهلى ثراء خاصا على مستوى البنية الاجتماعية وعلى مستوى القصيدة،
بسبب من وجود هذه الثنائية.

ولا يعرف الصعلوك ثقافة المواجهة والثبات، وإنما يعرف الفرار، وهو
يفخر بهذا الفرار، على عكس ثقافة المركز السائدة، وفى القصيدة لا يواجه
لائميه وإنما ينطلق عنهم فى الآفاق البعيدة، وعلى الرغم من ذلك فإن القوم

يسألون عنه، لأنهم يعرفون قيمته الفائقة، ودوره الحقيقي في المجتمع، وهذا ما يكرسه البيت الأخير، الذى يقول:

لتقرعن على السن من ندم إذا تذكرت يوما بعض أخلاقى

وهذا النص تبدو فيه " الأنا " ذات وضوح بارز، كما تبدو من سماته الواقعية، والاستعانة بعناصر القصة، خصوصا قصة فراره من قبيلة بجيلة التى أسرته، وقصة صعوده قمة الجبل المخيفة فى مغامرة من مغامراته.

وتتكرر مفردة " الآفاق " مرة ثانية مما يشير إلى حضورها الفذ فى هذا النص للشاعر الجاهلى الصعلوك تأبط شرا، ويرسخ مفهوم الرحلة فى شعره. وإذا كانت الآفاق عند امرئ القيس لا تستغرق عمره كله، وذلك فى قوله:

وقد طوّفت بالآفاق حتى رضيت من الغنيمة يالأياب

فإن الآفاق عند تأبط شرا تستغرق الحياة بكاملها ولا يبدو أمل العودة واردا من تجواله ذلك فى الآفاق.

فامرؤ القيس طوّف بالآفاق واقتنع تماما بفشله فى رحلته، ورضى من الغنيمة المنتظرة من هذا التجوال بالأوبة فقط، فقد رجع إلى نقطة الصفر، بل أقل من نقطة الصفر لأنه قبل تجواله كان يحدوه الأمل فى غنيمة كبرى، وهاهو بعد تجواله رجع أكثر حكمة وأكثر حزنا تماما مثل جلعامش البابلى، فى حين نجد السندباد البحرى كما صورته ألف ليلة وليلة يعود من تجواله فى الآفاق بعد سبع رحلات كاملة، وهو محمل بالكنوز التى لا تكاد تنفد، فهو قد طوّف فى الآفاق ورجع محملا بالغنائم، لكن تأبط شرا الصعلوك يمضى فى

تجواله في الآفاق بلا صاحب إلى مالا نهاية، وهذه الرحلة تبدو بلا نهاية من ناحية المكان وتبدو أيضا بلا نهاية من ناحية الزمان.

وهناك جانب التهديد في الرحلة عند تأبط شرا إلى جانب الرحلة فعلا، فهو يهدد لائميته بقوله:

إني زعيم لئن لم تتركوا عدلى أن يسأل القوم عنى أهل آفاق
وفي بيت امرئ القيس فقد حدثت الرحلة فعلا، وذلك في قوله " وقد
طوّفت في الآفاق " كما أنها حدثت فعلا مع السندباد كما تصوره "ألف ليلة
وليلة " ومع جليجامش البابلي وأوديسيوس اليوناني.

ومما يلفت النظر في رحلة تأبط شرا أن الدافع إليها . في جانب منها .
هو اللوم من المجتمع، وكأن المجتمع يجبر الصعلوك على الرحيل والمغادرة،
ولكن هذا الصعلوك إذا غادر المجتمع ورحل فإن القوم يسألون عنه،
ويسيطرون في الآفاق من أجل السؤال عنه، وهنا تبدو الصعلكة في العصر
الجاهلي ضرورة اجتماعية لا يستطيع المجتمع ان يعيش بدونها، لأنه هو الذى
أنتجها.

وتبدو أحداث الرحلة عند جليجامش وأوديسيوس والسندباد ذات
حضور فذ، وهذه الأحداث غوايتها الفائقة للمتلقى، في حين تبدو أحداث
الرحلة في بيت امرئ القيس وفي قصيدة تأبط شرا لا تمتلك مثل هذه الغواية
الفائقة، وإن كانت تأخذ مساحة واضحة في قصيدة تأبط شرا، ولها غوايتها
الخاصة أيضا.

ويبدو حضور الذات الفردية في مقابل الجماعة في قوله " لئن لم تتركوا

عذلى"، فهم جماعة وهو فرد، وكذلك " القوم"، و " عنى" مما يؤشر إلى أن تأبط شرا أمة وحده، والعجيب أنه يعضى بثيمة الرحلة إلى عنفوانه حتى أن أهل الآفاق الواسعة، والمعرفة القوية بالدروب والمسالك لن يعرفوا عنه شيئا، ولن يستطيعوا إخبار السائلين عن تأبط شرا بشئ.

ومما ساهم في رسم المجال لثيمة الرحلة في هذه القصيدة البنية الزمنية، حيث بدت الحركة الزمنية في هذا النص ذات سعة واضحة، فهي تتحرك عبر الزمن الماضى والحاضر والمستقبل في حرية تامة ورشاقة غير معهودة مما تواءم بشكل حقيقى مع رشاقة تأبط شرا في الانطلاق والحركة التى اشتهر بها، فقد كان من أعدى العدائين فى عصره، ولم تكن الخيول السريعة التى تطارده فى عرض الصحراء تدركه، أو تنال منه شيئا، رغم جدها فى الطلب.

كما تبدو البنية المكانية أيضا لا حدود لها.

ومن هنا فقد أشاع تأبط شرا ورفاقه من الشعراء الصعاليك حركة عارمة فى العصر الجاهلى، فعشنا فى سرديتهم الكبرى أجواء الكر والفر، والمطاردة السريعة على ظهر الخيول النجائب للصعلوك الذى لا يلحق، وبدت الصحراء المترامية مسرحا واسعا لهذه الحركة السريعة التى لا تكاد تنتهى.

ولم تكن الصحراء المستوية هى المسرح الوحيد لهذه الحركة السريعة، وإنما بدت حركتهم السريعة أيضا على الجبال المتناثرة فى هذه الصحراء، وعلى قممها التى تشبه فى حدتها أسنة الرماح، وبدت البطولة فى نص الهامش / الصعلكة ذات قيم مختلفة عن البطولة فى نص المركز / القبيلة..

فأضافت هذه المجموعة المهمشة ومنها بطبيعة الحال الشاعر تأبط شرا

تقاليد جديدة للقصيدة الجاهلية وقفت بشموخ باهر بجانب النمط السائد لها كما تبدى في شعر المعلقات، كما قدمت خطابا مختلفا عن الخطاب السائد، لكن ما يبدو ذا غواية خاصة في هذا النص للشاعر الجاهلي ثابت بن جابر بن سفيان الملقب بتأبط شرا هو تكريس ثيمة الرحلة مما جعلها تتراسل مع ثيمة الرحلة على نحو ما هو معروف في الرحلات الأدبية الكبرى.

ميمية الحطيئة منوليات سرديّة نحَقّق الإشباع

يقول الحطيئة:

وطاوي ثلاثٍ عاصِبِ البطنِ مرمِلٍ
أخي جفوةٍ فيه من الإنسِ وحشةٌ
وأفرد في شعبٍ عجوزاً إزاءها
خُفاةٌ عِراةٌ ما اغتدوا خبزَ مَلَةٍ
رأى شبحاً وسطِ الظلامِ فراعتهُ
وقال: هيا رَبّاه، ضيف ولا قِرَى؛
وقال ابنه لما رآه بحيرةٍ
ولا تعتذر بالْعَدَمِ، علّ الذي طرا
فروى قليلاً ثم أحجم برهةً
فبينما هما عنت على البُعدِ عانةً
عطاشاً تريدُ الماءَ فانساب نحوها
فأمهلها حتى تروّت عطاشها
فخرّت نحوص ذات جحشٍ سمينه

بيداء لم يعرف بها ساكن رسماً
يرى البؤسَ فيها، من شراسته نعمى
ثلاثةُ أشباحٍ تخالهمُ بهمّا
ولا عرفوا للبَرِّ - مُذ خلقوا - طعماً
فلما بدأ ضيفاً تشمّر واهتمّا
بحقِّكَ لا تحرمه تا الليلة اللحمَا
أيا أبتِ، اذبحني ويسر له طعماً
يظنُّ لنا مالاً فيوسعنا ذمّاً
وإن هو لم يذبح فتاه فقد هما
قد انتظمت من خلفِ مسحلها نظماً
على أنّه منها إلى دمها أظما!
فأرسل فيها من كنانته سهمَا
قد اكتنزت لحماً وقد طبقت شحمَا

فيا بشره إذ جرّها نحو أهله ويا بشرهم لما رأوا كلمها يدمى
وباتوا كراماً قد قضوا حق ضيفهم وما غرموا غرمًا وقد غنموا غنما
وبات أبوهم من بشاشته أباً لضيفهم والأم من بشرها أما

يبدو السرد ذا هيمنة واضحة في هذه القصيدة للشاعر المخضرم، جرول بن أوس، الذى يكنى بـ " أبو مليكة "، ويلقب بالخطيئة، ونسق السرد المعتمد هنا هو نسق السرد المحكم، الذى يعتمد المنطقية والوضوح، عن طريق الربط بين المتواليات السردية، فيسلم بعضها إلى بعض، وهذا يتلاءم مع طبيعة الصحراء في وضوحها.

وقد كان للمتواليات السردية التى يسلم بعضها إلى بعض دور واضح فى التمدد التركيبى للنص وانتشاره، حيث ظلت هذه المتواليات السردية غير مشبعة للمتلقى، حتى وصلت به إلى نهاية القصيدة فحدث الإشباع لدى المتلقى، وقرت عينه بما تلقاه من متواليات سردية، فوجدت القصيدة مبرراً لنهايتها.

وقد كانت للفجوات . أو ما يثار فى ذهن المتلقى . بعد كل متوالية سردية أهمية بالغة فى الدفع بالأحداث إلى الأمام، لأن المتلقى يجد نفسه محملاً بأسئلة جوهرية بعد كل متوالية سردية، ثم تأتى المتوالية السردية التالية لتجيب على السؤال الذى يثار فى ذهن المتلقى، لكنه لا يلبث أن يثار سؤال آخر نتيجة لوجود هذه المتوالية السردية الأخرى، وهكذا حتى نصل مع السارد إلى نهاية القصيدة فتقر أسئلة المتلقى إلى حد معقول، وبذا تصل القصيدة إلى نهايتها.

فمثلا المتوالية السردية " فلما رأى ضيفا " تستدعى سؤالاً من المتلقى وهو " ماذا فعل حينما رأى هذا الضيف؟" فتأتى المتوالتان السرديتان التاليتان " تشمر واهتما"، ثم لايلبث أن يثور سؤال فى ذهن المتلقى وهو " ماذا قدم لهذا الضيف؟" لكن المتوالات السردية التالية تبين الفقر الشديد الذى عليه بطل هذه القصيدة، وهكذا تسلم المتوالات السردية بعضها إلى بعض . مستعينة بالعطف والأفعال . حتى تصل إلى ذروة الحدث حينما يهم هذا البطل بذبح الابن، ثم تمضى المتوالات السردية بعد ذلك حتى تنفجر الأزمة تماما .

وكان السارد الخفى هو النسق المعتمد هنا، والسارد الخفى هو الذى لا يشتبك مع الأحداث، وإنما ينقل ما حدث، وقد بدا من خلال استخدام الضمير الثالث " هو " فى هذا النص .

وهذا النوع من الاستخدام يؤسس لنوع من الحيادية، مما يساهم فى ظهور الموضوعية بوضوح، لأنه يتخذ مسافة من الحكى .

أما عن الشخصيات فيها فإننا نجد شخصيات إنسانية وشخصيات غير إنسانية، وكل شخصية كان لها إسهامها فى هذه القصيدة .

فهناك شخصية البطل الذى يتميز بالجفاء الشديد والفقر المدقع، لكنه يحمل سمات ذات قيمة إنسانية عالية، مثل سمة الكرم والبشاشة فى وجه الضيف بما يشعره بأنه أب له .

كما أنه يتميز بحالة من الإيمان الفطرى بالله سبحانه وتعالى، وقد بدا ذلك من خلال لجوئه إلى الله بألا يحرم ضيفه اللحما .

وتبدو مرحلته العمرية متقدمة إلى حد ما، وقد بدا ذلك من خلال تصويره كأنه أب للضيف في نهاية القصيدة.

وحالته الصحية تبدو جيدة، وقد بدا ذلك من خلال قدرته على الصيد، وحركته في اتجاه هذا السرب من القطيع الوحشى.

كما أنه يمتلك المهارة فى الرمى بالسهم، مما يمثل سمة واضحة لبيئته التى كان الرمى بالسهم فيها يكتسب أهمية خاصة عند أبنائها.

كما يتميز بنوع من المكر فى الصراع، لأنه لم يتعجل أمره فى إطلاق السهم من كنانته، رغم لهفته الشديدة للحصول على هذا الصيد، لأنه بالنسبة له مسألة حياة أو موت، فقد كان ابنه منذ قليل عرضة للذبح، لكن مهارته ومكره يسعفانه فى تحقيق مطلبه.

أما ملامحه الجسدية ففيها شئ من النفور.

كما أنه شخصية إيجابية، لأنه لم يستسلم لعوزه الواضح أمام الضيف، بل سعى بكل الوسائل من أجل تغيير واقع فقره، حتى يقدم لضيفه طعاما، وقد جاء هذا السعى عن طريق الدعاء لله سبحانه وتعالى بألا يحرم هذا الضيف اللحم، ومرة ثانية عندما هم بذبح ولده كى يفى بهذه المهمة، وفى المرة الثالثة، حينما انطلق كالسهم واصطاد ما يفى بمهمته الشاقة فى إكرام هذا الضيف، وفى المرة الرابعة حينما أسبغ من بشاشته على ضيفه ما جعله يشعر بأبوته الحانية.

وهو شخصية رغم افتتان السارد المحايد فى تصوير جوانب النفور منه، فإنه لا يعدم سمة التعاطف معه، لأن سماته الإنسانية ترشحه لهذا التعاطف.

وهناك شخصية الزوجة التي تتحمل آلام العيش وشظفه مع زوجها، وهى فى مرحلة عمرية متقدمة، وقد ظهر ذلك من خلال وصفها بكلمة " عجوز "، وإن كانت هذه المرحلة العمرية ليست مغرقة فى التقدم، لأن أولادها مازالوا فى مرحلة الطفولة، وهذا لا يكون مع المرأة المغرقة فى التقدم العمرى.

كما أنها تتميز بسمات إنسانية عالية، وذلك حين أسبغت على الضيف من مشاعر الأمومة ما جعله يشعر بأنه ابن لها.

كما أنها تعيش مع هذا الشخص المدقع الفقر فى طمأنينة واستسلام لمصيرها، وطاعة له.

وهى على مدار القصيدة كلها لم ينطقها السارد المحايد بأى قول.

وهناك أيضا أطفال ثلاثة افتن السارد المحايد فى وصف ما يلاقونه من شظف العيش، ولم ينطقهم ذلك السارد المحايد بأى قول إلا واحدا منهم فقط، فبدا فى قوله يحمل رجولة مبكرة، وشهامة زائدة، وذلك حينما عرض على أبيه أن يذبحه من أجل إكرام الضيف، وحفاظا على سمعة أسرته.

وملاحظهم الجسدية فى حالة هزال شديد، لأنهم " ما اغتذوا خبز ملة " على حد قول السارد المحايد.

وهناك أيضا شخصية الضيف الطارئ، الذى تسبب فى تحريك الأحداث بقوة فائقة، وعلى الرغم من أن السارد المحايد لم ينطقه بكلمة

واحدة، فإن تأثيره يعد أكبر تأثير في هذه القصيدة، بسببه قامت هذه القصيدة.

كما أن السارد المحايد لم يطلق اسماً على أية شخصية من شخصيات قصيدته.

أما عن الشخصيات غير الإنسانية فتبدو من خلال هذا القطيع من الحمر الوحشية، التي انتظمت خلف كبيرها قاصدة الماء كي ترتوى.

وقد أسهم هذا القطيع في حل العقدة، وذلك حينما وقعت واحدة منه ضحية لبطل هذه القصيدة.

أما عن البنية المكانية فقد جاءت دائرتها الواسعة في الصحراء الشاسعة، ودائرتها الضيقة في بيت بطل القصيدة، الموجود منفرداً في هذه الصحراء المترامية. وقد كان لوجود هذه البنية المكانية أكبر الأثر في رسم ملامح الشخصيات الموجودة في هذه القصيدة، وطبيعة العلاقات فيما بينها، كما أنها ساعدت القارئ في تخيل ما حدث.

وقد بدت البنية الزمانية مغرقة في إثارة الترقب والخوف، وذلك من خلال اتخاذ الليل ظرفاً تقع فيه أحداث هذه القصيدة. وقد جاء الفضاء الزماني لهذه القصيدة في أول الليل، ثم امتد ليشمل باقى هذه الليلة، وذلك حينما بات البطل أباً لهذا الضيف، والأم من بشرها أما.

كما أننا نجد سمة التوافق الزماني . بمعنى مطابقة الحكى للزمن . هي السمة الغالبة على هذه القصيدة.

ومن اتحاد المكان بالزمان، أو ما يسمى بالزمكانية تكتسب الشخصيات أبعادا، ويستطيع المتلقى تخيل ما حدث من أحداث.

كما أن البنية الحوارية لا نعدمها هنا، وذلك من خلال استدعاء السارد المحايد لدعاء الأب، وخطاب الابن للأب طالبا منه أن يذبحه، ويكرم الضيف حتى لا يتعرض للذم.

لكن هذه البنية الحوارية يساهم المتلقى في إنتاجها لأنها تبدو من طرف واحد، وعلى المتلقى إنتاج الصوت الآخر. من خلال بنية النص ذاتها.

فحينما ينقل السارد المحايد صوت الابن طالبا من أبيه أن يذبحه، ويحاول إقناعه بذلك، لا ينقل لنا السارد المحايد صوت الأب وهو يرد عليه، وعلى المتلقى أن يحاول إنتاج هذا الصوت، من خلال المتواليات السردية التي نخصت بتصوير حالة الأب، وذلك في قوله:

فروى قليلا ثم أحجم برهة وإن هو لم يذبح فتاه فقد هما

وهنا يبدو التناس بوضوح في هذه القصيدة حين يتناص موقف الابن والأب من قصة ذبح الابن مع مع موقف شهير جدا في التراث الإسلامي، حيث هم إبراهيم عليه السلام بذبح ولده إسماعيل جد العرب طاعة لرؤيا رآها، مضمونها أنه يذبح ولده، فجاء موقف الابن على مستوى الحدث، وذلك حين قال " يا أبت افعل ما تؤمر ستجدني إن شاء الله من الصابرين".

وقد كان إنقاذ إبراهيم عليه السلام من الذبح من خلال كبش عظيم فداه الله سبحانه وتعالى به.

وهنا جاء فداء الابن من الذبح من خلال أتان اصطادها والده.

كما أن قصة عبد المطلب مع ابنه عبد الله والد الرسول الكريم تطل بوضوح أيضا، فقد نذر عبد المطلب أن يذبح أحد أولاده، إذا رزقه الله سبحانه وتعالى بعشرة أولاد، وقد جاءت القرعة على عبد الله أحب أبنائه إليه، وقد تم فداء عبد الله بمائة من الإبل.

كما تنعكس البنية الاجتماعية بوضوح في هذا النص للشاعر المخضرم الحطيئة، فيبدو التكريس الشديد لسمة الكرم في هذه البيئة الصحراوية القاسية.

مالك بن الريب التميمي يحدّق فك وجه الموت

نشأ مالك بن الريب التميمي في بادية البصرة، وكان شجاعاً فاتكاً، لكنه لم يكن راضياً في بداية حياته عن قيم المجتمع، وانضم إليه أمثاله من الشجعان الساخطين على المجتمع وظلمه، فتزعمهم مالك بن الريب، وبدأوا في السطو على الناس، خصوصاً الأغنياء منهم، أو القريبين من السلطة، مما جعل مروان بن الحكم في عهد معاوية بن أبي سفيان يكلف عامله على بن عمرو بن حنظلة بالقبض عليهم، لكنه لم يفلح، فكلف غيره، فنجح في القبض عليهم، لكن مالك استطاع الفرار، وأنقذ أصحابه، وذهب بهم إلى بلاد فارس.

كانت هذه هي المرحلة الأولى في حياة مالك بن الريب التميمي، ثم يحدث تغير كبير في حياته، فيصير مجاهداً فذاً في جيش سعيد بن عثمان بن عفان، بعد أن أصلح الأخير من حاله، وقدّر له راتباً ثابتاً.

وحين عزل معاوية بن أبي سفيان سعيد بن عثمان بن عفان عن خراسان، يعود مالك بن الريب التميمي، لكنه يمرض في طريق العودة. عند مدينة مرو. مرض الموت، كان ذلك حوالي سنة ٥٨ هجرية ويرثي نفسه بقصيدة تعد من عيون الشعر العربي.

وبالنظر إلى هذه القصيدة للشاعر مالك بن الريب فإننا نجد ملمح

الغربة ذا حضور واضح، وقد بدا الإحساس بها عارماً، فاكتمت بعداً عميقاً في لحظة النهاية.

وتستدعى هذه القصيدة قصيدة أخرى من الشعر الجاهلي للشاعر عبد يغوث اليماني، حينما وقع أسيراً في يوم الكلاب الثاني، وحاول أن يفدى نفسه، لكنه لم يفلح، وكان أعداؤه قد شدوا لسانه بنسعة، وهي سير من الجلد، خوفاً من هجائه لهم، ولكنه طلب منهم أن يطلقوا عن لسانه كي يرثى نفسه، فجاءت قصيدته زفرة حارة في رثاء النفس، وكانت على نفس الوزن والقافية، وهنا يسهم الموقف/ رثاء الذات والوزن والقافية في تجاوب فني بين التجريبتين.

وقد تركت تجربة مالك بن الربب بصمتها الواضحة على الشعر العربي، فهي تعد فريدة من فرائده، وقد لاقت تجاوباً عميقاً من المتلقى على مدار العصور، وما هذا إلا لما تمثله من عمق إنساني واضح.

وإذا كانت القصيدة الجاهلية في أبهى نماذجها تبدأ بالوقوف على الأطلال، ووصف الناقة، وتستخدم التصريح الذي يمنح بنية موسيقية خاصة في بداية النص، فإن هذه القصيدة لا تنحو هذا النحو، فلا نجد التصريح في البيت الأول، ولا نجد وقوفاً على الأطلال.

كما أن هذه القصيدة للشاعر مالك بن الربب التميمي تتخذ من الضمير الأول " أنا " نسقاً معتمداً، وهذا الضمير يؤسس لنمط السارد الدرامي الذي يشتبك مع الأحداث، وينفعل بها ويكون فاعلاً فيها أيضاً، وهذا ما جسده هذه القصيدة، فالسارد يروى عن نفسه، وظل ها الضمير

هو الخط الجامع في الأبيات، يتحرك في الفضاء الزماني، والفضاء المكاني، مما أدى إلى انتشار هذه الأبيات وتمدها.

وقد كانت البداية مع أمنية كبيرة مليئة بالحسرة، هذه الأمنية تتمثل في مدى إمكانية قضاء ليلة واحدة في موطنه الأول / الغضا، يسوق النوق الفتية السريعة كما كان يفعل في الماضي، يقول:

ألا ليت شعري هل أبيت ليلة بجانب الغضا أزجي القلاص النواجيا

وهنا يبدو ملمح الغربة واضحا منذ البيت الأول نفسه، ويستمر هذا الملمح على مدار القصيدة كلها، ويظل هو البطل الحقيقي، والمؤثر الفاعل في أبياتها.

وقد بدا الحفر في أعماق هذا الملمح، والوصول به إلى درجة غاية في العمق، عن طريق الضمير الأول " أنا " الذي يكرس إحساسه العارم بالغربة.

وقد استدعى هذا الإحساس بنية التكرار بما تحمله من دلالة موسيقية ومعنوية، فرأينا تكرار كلمة " الغضا " ست مرات في الأبيات الثلاثة الأولى، حتى تحولت إلى رمز لوطن الإنسان الأول الذي يحن إليه، ويتمنى العودة له ولو لليلة واحدة فقط.

وإذا كان تكرار كلمة " الغضا " في بداية القصيدة رمزا لوطن الذات الشاعرة الأول، وبيته الذي درج فيه، فإن تكرار كلمة " الرمل " في نهاية القصيدة يمثل توسيعا للرمز، فتبدو الذات الشاعرة، وهي تحن لكل ذرة رمل في موطنها الأول، وبذا يتحول " الرمل " أيضا إلى رمز خلعت عليه الذات الشاعرة من نفسها وأحاسيسها حتى بدا مختلطا بانفاسها.

كما تبدو أيضا بعض البنى الجزئية التي تسهم في البنية الكبرى للقصيدة، من هذه البنى النجم " سهيل " وهو نجم يمانى كان للذات الشاعرة في موطنها الأول ذكريات خاصة معه، فيطلب الشاعر من أصحابه، وهو يجود بنفسه، أن يرفعوه كي تمتلئ عيناه من هذا النجم العزيز.

كما بدت الذات الشاعرة ذات مهارة خاصة في التقاط صورة للفرس الأشقر الذى يجر عنانه حزينا إلى الماء، وقد اختطف الموت صاحبه الذى كان يقوم على رعايته ويسقيه بنفسه، فتبدو العلاقة الحميمة بين الفارس وفرسه، وكأنهما صديقان، وليس ذلك غريبا على البيئة العربية القديمة التي كانت تحتفل بميلاد الفرس فيها، كما كانت تحتفل بنبوغ الشاعر تماما، والعلاقة بين الفارس وفرسه ذات تاريخ عريض في الأدب العربي عموما.

يقول:

تذكرت من يبكى علىّ فلم أجد سوى السيف والرمح الردينى باكيا
وأشقر محبوبكا يجر عنانه إلى الماء لم يترك له الموت ساقيا
وهنا تبدو العلاقة الوطيدة بين الفارس من ناحية وبين سيفه ورمحه
وفرسه من ناحية أخرى، بحيث لا يجد هذا الفارس الضخم من باك عليه
وحيدا في أرض الغربة غير سلاحه وفرسه.

كما كان ملمح الغربة الذى تجسد عن طريق السارد بالضمير الأول " أنا " أكبر الأثر في ظهور الارتداد بصورة قوية في هذه القصيدة المتميزة للشاعر مالك بن الربيع التميمي.

والارتداد يعنى قطع التسلسل الزمنى بالعودة إلى الزمن الماضى، وكانت

العودة هنا إلى لحظات ذات ألقى خاص في حياة الذات الشاعرة.

فحينما ضغط الواقع بأصابعه التي لا ترحم، وبدأت اللحظات الأخيرة في منتهى القسوة، وبدأ الموت محققا بحيث يطلب الشاعر مالك بن الربيع من صاحبيه أن يجراه بثوبه إلى مثواه الأخير حينما تفيض روحه نَجْد الشاعر يقوم بعملية ارتداد إلى لحظات ذات ألقى خاص من الماضي تقف في مواجهة اللحظات التعيسة التي يعيشها.

فصاحبه وإن كانا يجرا به بلا مقاومة الآن فقد كان في الماضي لا ينقاد لأحد مهما كان، وكانت شجاعته باهرة، ويظهر معدنه ذو البريق اللامع في حماية الأبطال وقت هزيمتهم، كما كان من السرعة بمكان بحيث يستجيب على الفور لمن يدعونه في الحرب.

وحياته في وقت السلم كانت منعمة، وفي وقت الحرب كان من الشجاعة بحيث تحرق جسمه الرماح، ولا يفر.

ثم يعود إلى اللحظة الأخيرة في حياته، وذلك حينما يدفنه الرفاق قائلين هذا الدعاء المشهور " لا تبعد "، ولكنه يقرر أنه لا يوجد مكان للبعد أكثر من هذا المكان المدفون فيه. وبذا ينهض الارتداد بقطع التسلسل الزمني، مما يؤدي إلى عدم السير في اتجاه واحد.

كما كان للارتداد دور واضح في ظهور بنية المفارقة التصويرية، وجعلها نطا معتمدا في هذه القصيدة كلها.

فقد بدت المفارقة التصويرية بين الحاضر التعيس والماضي ذي الألق الباهر.

كما بدت أيضا بين المكان القفر الذى يموت فيه بعيدا عن الأهل،
والمكان الوطن / الغضا الذى كان مليئا بالدفء والحب.

والمفارقة التصويرية بين العجز الآن والقوة الباهرة فى الماضى.

والمفارقة التصويرية بينه من ناحية، وبين أصحابه من ناحية أخرى،
حيث يبدو هو عاجزا لا حول له ولا قوة، وهم أقوىاء يجرونه إلى مثواه
الأخير.

والمفارقة التصويرية بين ماله الآن الذى سيؤول قريبا إلى غيره، وماله
قبل ذلك حيث كان المال ملكا له.

والمفارقة التصويرية بين الباكين عليه فى الغربة، حيث لا يوجد باك واحد
من البشر عليه، ولا يبكى عليه أحد غير فرسه وسلاحه، وبين الباكين عليه
فى موطنه البعيد حيث توجد النسوة من أهله وإخوته، خصوصا زوجته المحبة
التي تبكى عليه بحرقاة لا مثيل لها.

وعلى الرغم من ظلمات الموت المطبقة على الذات الشاعرة فإن شعاع
الحب اللاهب له بصيصه وسط هذه الظلمات الكثيفة، وذلك حينما
تستشرف هذه الذات . وهى تحدّق فى وجه الموت . موطنها الأصلى، وما فيه
من علاقات أسرية دفيئة، فتتخيل الباقيات من الأهل على الفراق، وتلتقط
لقطة دالة للزوجة المحبة الثاكلة، وهى " تهيج البواكيا"، وتكون هذه الجملة
هى آخر ما يطالعنا فى هذه القصيدة الفذة للشاعر مالك بن الربيع
التميمي، يقول:

وبالرمل منا نسوة لو شهدنى
بكين، وفدين الطبيب المداويا
وما كان عهد الرمل منى وأهله
ذميما، ولا ودعت بالرمل قاليا
فمنهن أختى وابنتاها وإخوتى
وباكية أخرى تهيج البواكيا
ويبدو فى هذه القصيدة اتكاء الذات الشاعرة على تقليد القصيدة
الجاهلية فى خطاب الصاحبين، حيث كرّس امرؤ القيس فى معلقته الشهيرة
هذا النمط، وسار على نهجه الكثير من الشعراء الذين أتوا من بعده، وذلك
فى قوله فى افتتاحية معلقته:

قفنا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل
وهنا نجد شاعرنا مالك بن الربيع التميمي يقول:

فيا صاحبي رحلى دنا الموت فانزلا
برابضة إلى مقمّم ليالينا
أما عن البحر الذى جاءت عليه هذه القصيدة المتميزة للشاعر مالك
بن الربيع التميمي فهو بحر الطويل، وصورته المثلى هى:

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعيلن

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعيلن

وهو من البحور المركبة، وليس من البحور الصافية، مما يتناسب مع
تعقيد الموقف الذى وجدت الذات الشاعرة نفسها فيه.

كما أن حرف الروى المعتمد هنا هو الياء المطلقة مما يتناسب مع الزفرة
الحارة التى تطلقها الذات الشاعرة.

من نجليات البنية فى قصيدة عبيد الله بن قيس الرقيات

يستطيع المتأمل لهزمة عبيد الله بن قيس الرقيات فى مدح مصعب بن
الزبير أن يلمس مدى حسرته على تفرق قريش من بعد اتحاد، وأن يلمس
أيضا مدى حسرته على مجدها الذى كان ملء السمع والبصر.

يقول:

حبذا العيش حين قومي جميع لم تفرق أمورها الأهواء
قبل أن تطمع القبائل في ملك قريش وتشمت الأعداء
أيها المشتهى فناء قريش بيد الله عمرها والفناء
إن تودع من البلاد قريش لا يكن بعدهم لحي بقاء
ومن هنا نجد تكرار كلمة قريش بصورة لافتة، وقد أسهم هذا التكرار في
البنية الدلالية والإيقاعية لهذه القصيدة.

وقد بدت بنية المفارقة ذات وضوح بارز، وبدت تجلياتها بين زمنين: زمن
ماض ذى ألق خاص، حين كان قوم الشاعر من قريش وحدة واحدة، لم
تفرق أمورها الأهواء، وزمن حاضر بدا في طمع القبائل في ملك قريش، كما
بدا في شماتة الأعداء بها أيضا.

كما تجلت بنية المفارقة بين متصارعين قريش والشاعر ضمنها من ناحية، والقبائل التي تريد فناءها من ناحية أخرى. كما تتمثل بنية المفارقة أيضا بين قريش التي تمثل الراعي، والناس الذين يمثلون الغنم، فإذا ذهبت قريش كانت الأغنام من نصيب الذئب حتما.

والمفارقة التصويرية تبدو بين الله سبحانه وتعالى الذي يبقى، والخلق أو الأشياء التي تفتنى.

كما تتجلى بنية المفارقة بين قريش وضمنها الشاعر من ناحية، حيث يتمتعون بنعمة الأمن، لأن الله سبحانه وتعالى أطعمهم من جوع وآمنهم من خوف، وبدا الثراء عليهم واضحا، وبين الناس حيث يحسدهم الناس على هذا الأمن وهذا الثراء.

كما تبدو بنية المفارقة التصويرية بين مصعب بن الزبير من ناحية، حيث يبدو في هذه القصيدة، وكأنه شهاب من الله، وبين الآخرين من ناحية أخرى، حيث يبدوون وكأنهم ظلماء.

كما أن المفارقة تجعل من ملك مصعب بن الزبير ملك قوة وليس فيه جبروت، ولا به كبرياء، في حين يبدو الآخرون عكس ذلك.

كما تجعل من مصعب بن الزبير تقيا، فنستدعى على الفور الآخرين الذين لا يخافون الله سبحانه وتعالى.

كذلك تبدو بنية المفارقة بين الشاعر والزمن، حيث رأينا نكبات الزمن تجعل رأسه كالثغامة.

كذلك تبدو بنية المفارقة بين حرمة بيت الله الحرام، ومن ثم قبيلة قريش حجاب البيت من ناحية، والأماكن الأخرى التى لا تضارع بيت الله الحرام فى شئ ومن ثم القبائل الأخرى.

وقد كان لهيمنة صور المفارقة الدلالية دور واضح فى استدعاء بنى تحمل فى طياتها سمة التضاد، سواء على المستوى اللفظى أم على المستوى الصرفى، أم على المستوى التركيبى.

فقد ظهرت بنية التضاد منذ البيت الأول بين: جميع/ تفرق . عمرها/ الفناء . تودع/ بقاء . يبقى/ تذهب . شهاب/ الظلماء . يرجع/ فات . البادون/ العاكفون.

وقد بدا أسلوب الشرط ذا حضور قوى فى القصيدة وهو أسلوب يستدعى مفهوم التلازم بين الشرط وجوابه.
يقول:

إن تودع من البلاد قريش لا يكن بعدهم لحي بقاء
فهناك تلازم بين فناء الأحياء وذهاب قريش من البلاد. وهذا يثبت دلالة الأهمية الكبيرة لقبيلة قريش فى الحفاظ على الناس.

كما جاء البيت التالى الذى يحمل بنية شرطية أيضا مكرسا لهذا المفهوم. فيقول:

لو تقفَى وترك الناس كانوا غنم الذئب غاب عنها الرعاء
فيستعين ببنية التشبيه التمثيلى المنتزع من بيئة الذات الشاعرة فى

تكريس أهمية قبيلة قريش في الحفاظ على حياة الناس من أعدائهم، الذين يشبهون الذئاب.

أما بنية الشرط في البيت التالى وهو:

لو بكت هذه السماء على قوم كرام بكت علينا السماء

فإنها تكرس أيضا لأهمية قريش الفائقة وكرم أصلها، فإذا كان للسماء أن تبكى على قوم كرام فإن بكاءها سيكون على قبيلة قريش.

ولا يخفى اعتماد الشاعر الحرف لو في بنيتين شرطيتين من ثلاث بنى، وهو حرف يفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط. كما يدل على ثقته الكبيرة رغم حزنه الشديد في بقاء قريش.

كما تبدو بنية الإنشاء ذات هيمنة واضحة على هذه القصيدة.

مثل حبذا العيش حين قومى جميع. (مدح).

أيها المشتهى فناء قريش. (نداء).

هل ترى من مخلص. (استفهام إنكارى).

كما أسهمت البنى التصويرية الجزئية في بنية القصيدة الكلية، وفي إنتاج الدلالة التى تمخض عنها النص.

ومن هذه البنى البنية التشبيهية فى قوله:

إن تقفى وترك الناس كانوا غنم الذئب غاب عنها الرعاء

فقد جعل الشاعر من قريش رعاء، ومن الناس غنما وإذا غابت قريش

/ الرعاء فإن الناس / الغنم سيكونون فريسة للأعداء / الذئب. ويبدو أثر البيئة الصحراوية واضحا في هذا التشبيه.

كما تتضح البنية التشبيهية أيضا في قوله:

إنما مصعب شهاب من الله تجلت عن وجهه الظلماء

فقد شبه " مصعب " بالشهاب المنير، مستخدما أسلوب القصر ب " إنما "، وهذا التشبيه تبدوفيه هالة القداسة التي خلعتها الشاعر عبيد الله بن قيس الرقيات على ممدوحه مصعب بن الزبير بن العوام.

أما البنى الاستعارية فلها حضورها القوي في هذه القصيدة، ومنها:

لو بكت هذه السماء على قوم كرام بكت علينا السماء

فقد جعل الشاعر من السماء إنسانا يبكي على الكرام من البشر..

ومما يلفت النظر في هذه البنية الاستعارية أنه أسند فعل البكاء وهو في أغلبه يشير إلى الانكسار والحزن إلى السماء، وهي تستدعى معنى السمو والرفعة، لكن استخدام أداة الشرط لو التي تفيد امتناع جواب الشرط بسبب امتناع فعله حوّل مؤشر الدلالة من الجانب الواقعي الحقيقي إلى جانب المبالغة.

كما تبدو البنية الاستعارية في قوله:

إنما مصعب شهاب من الله تجلت عن وجهه الظلماء

فقد جعل من مصائب الدهر وحوادثه ظلماء انجلت عن وجه ممدوحه.

وظهرت أيضا في قوله:

ترك الرأس كالثغامة منى نكبات تسرى بها الأنباء

قد جعل النكبات والأنباء بشرا لهم القدرة على الفعل، فالنكبات تركت الرأس بيضاء والأنباء سرت بالنكبات.

أما بنية التقديم والتأخير فلها أيضا حضورها القوى اللافت في هذا النص للشاعر عبيد الله بن قيس الرقيات.

وكان لهذا التقديم والتأخير إسهامه الواضح في البنية الموسيقية والدلالية معا، فأحيانا يرصد الشاعر كلمة معينة للقافية فيؤخرها عن موقعها الطبيعي، ويقدم عليها غيرها، فتتحقق سمة إيقاعية ودلالية، يقول:

حبذا العيش حين قومي جميع لم تفرق أمورها الأهواء

فكلمة الأهواء هي الفاعل لكلمة تفرق، وكلمة أمورها موقعها النحوي مفعول به، لكن الشاعر لو حافظ على الترتيب الطبيعي للجملته، وقال لم تفرق الأهواء أمورها لما تحققت السمة الإيقاعية والدلالية لهذا التقديم والتأخير.

فقد تحققت السمة الإيقاعية برصد كلمة الأهواء للقافية، فبدت القافية قمة إيقاعية للبيت، كما حافظ التقديم والتأخير على البنية الموسيقية لبحر الخفيف / فاعلاتن . مستفعلن . فاعلاتن.

كما بدت البنية الدلالية في التركيز على تفرق الأمور الذي هو واقع ضاغط على الذات الشاعرة.

كما تبدو بنية التقديم والتأخير بوضوح أيضا في قوله:

أيها المشتى فناء قریش بيد الله عمرها والفناء
إن تودع من البلاد قریش لا يكن بعدهم حى بقاء
إن تقفى وترك الناس كانوا عنم الذئب غاب عنها الرعاء
فقد بدت الكلمات التى تحمل القافية / الفناء . بقاء . الرعاء مزاحة عن
مواقعها الأصلية، ومرصودة أصلاً للقافية، فتحققت بذلك سمة إيقاعية
ودلالية. بدت السمة الإيقاعية فى الحفاظ على القافية، وهى تاج الإيقاع
الشعرى، وفى الحفاظ على موسيقى بحر الخفيف. وبدت السمة الدلالية فى
قوله (بيد الله عمرها والفناء) فى إلقاء الضوء، والتركيز على أن عمرها
والفناء بيد الله قبل كل شئ، وأن مقاليد الأمور بيد الله سبحانه وتعالى.

ومن هنا كان لتقديم شبه الجملة بيد الله دور فى إبراز ذلك.

أما قوله:

إن تودع من البلاد قریش لا يكن بعدهم حى بقاء
فإن هناك بنيتين للتقديم والتأخير، البنية الأولى هى (إن تودع من البلاد
قریش) حيث قدم الجار والمجرور من البلاد على الفاعل قریش ليحافظ على
السمة الإيقاعية لبحر الخفيف، ويظهر سمة دلالية مضمونها أن رحيل قریش
من البلاد، فناء لكل حى، فكان التركيز على البلاد بتقديمها ليتواءم ذلك
مع فداء كل حى لقریش، حتى لا ترحل.

أما البنية الثانية فهى (لا يكن بعدهم حى بقاء) فقد رصد كلمة بقاء
للقافية، فتحققت سمة إيقاعية، وحافظ على موسيقى بحر الخفيف، وركز
الضوء على فناء الأحياء.

وكان الترتيب الطبيعي أن يقول: لا يكن بقاء لحى بعدهم، ولكنه لو قال ذلك لما تحققت السمة الإيقاعية والدلالية التي ينهض بها التقديم والتأخير. أما قوله: غاب عنها الرعاء، فإن الترتيب الطبيعي أن يقول غاب الرعاء عنها، ولكنه لو قال ذلك لما تحققت السمة الإيقاعية، حيث رصد كلمة الرعاء للقفائية، فحقق بذلك الإيقاع المطلوب، وحافظ على موسيقى بحر الخفيف، وركز الضوء على الضياع الذى يتعرض له الناس بسبب هذا الغياب.

وكانت هذه السمة / سمة التقديم والتأخير فاعلة على مدار الأبيات كلها تقريبا.

أما مركزية الصوت . بمعنى تكريس صورة الصوت الواحد عبر الخطاب الشعري . فإنها ذات وضوح بارز في هذه القصيدة، حيث نجد الكتلة النصية تأتي لنا عن طريق صوت واحد، فلا نجد تعددية صوتية في هذا النص، لأنه ليس هناك ملفوظات أخرى تم إنتاجها بعيدا عن ملفوظ السارد.

لكن ذلك لم يمنع من وجود ملفوظات أخرى، سابقة على الشاعر، نخض الشاعر بابتلاعها صوتيا، فحدث تضخم صوتي في بعض الأبيات نتيجة وجود طبقات صوتية أخرى في صوت الذات الشاعرة.

وقد ظهر نوع من الامتزاج بين قيم العصر الجاهلي، والقيم الإسلامية الخالدة، فتمثلت قيم العصر الجاهلي في فخر الشاعر بقبيلته، فالشاعر فرد منها، ينهض بمهمة الدفاع عنها، والمنافحة ضد منائيتها، وظهرت القيم الإسلامية الخالدة في هذه الطبقات الصوتية التي تحمل سمة القداسة بالدرجة

الأولى، والتي تدل على تأثر الشاعر الشديد بها، وعلى أنها أصبحت فاعلة في النص الشعري.

من هذه الطبقات الصوتية الموجودة في صوت الشاعر: لم تفرق أمورها
الأهواء/ بيد الله عمرها والفناء/ الله يبقى / لم نزل آمين / بكت علينا
السماء / يتقى الله / أفلح من كان همه الانتقاء/ ليس لله حرمة مثل بيت/
البادون والعاكفون فيه سواء.

وكلها ملفوظات حاملة للقيم الإسلامية التي بثها الإسلام، حيث نجد فيها أصداء واضحة لآيات قرآنية كريمة.

من هنا نجد الأصداء الصوتية للقرآن الكريم وتعاليم الدين الإسلامي
تنتج مع صوت الشاعر، فيحدث تضخم صوتي مصدره إحالة صوت
الشاعر على تعاليم الدين الإسلامي الخفيف.

كما نجد ابتلاعا صوتيا لبیت كعب بن زهير الشهير في رسول الله صلى
الله عليه وسلم:

إن الرسول لنور يستضاء به	مهند من سيوف الله مسلول
حيث نجد صوت الشاعر عبيد	الله بن قيس الرقيات:
إنما مصعب شهاب من الله	تجلت عن وجهه الظلماء

فيحدث تضخم صوتي مصدره وجود صوتين في صوت، صوت كعب
بن زهير، وصوت عبيد الله بن قيس الرقيات. ولا شك أن اللاحق متمثلا في
عبيد الله بن قيس الرقيات يقوم بقراءة ضالة للسابق متمثلا في كعب بن

زهير .

من هنا فإن هذه البنى التي وردت بهذه القصيدة كان لها أكبر الأثر في إنتاج الدلالة، التي تكررّس الشاعر باعتباره صوتاً جماعياً، وإن كان يعبر عن صوته الخاص بالأساس، فقد التقى الخاص والعام في تألف عميق.

الصراع بين اللاحق والسابق فى قصيدة بشار بن برد: وذات دل كَأَنَّ البدر صورُها

يقول بشار بن برد:

وَذَاتُ دَلٍ كَأَنَّ الْبَدْرَ صَوْرُهَا
إِنَّ الْعُيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا حَوْرٌ
فَقُلْتُ أَحْسَنْتَ يَا سُؤْلِي وَيَا أَمَلِي
يَا حَبْذَا جَبَلُ الرِّيَّانِ مِنْ جَبَلٍ
قَالَتْ فَهَلَا فَدَتَكَ النَّفْسُ أَحْسَنَ مِنْ
يَا قَوْمُ أَذْنِي لِبَعْضِ الْحَيِّ عَاشِقَةٌ
فَقُلْتُ أَحْسَنْتِ أَنْتِ الشَّمْسُ طَالِعَةٌ
فَأَسْمِعِينِي صَوْتًا مُطْرِبًا هَزْجًا
يَا لَيْتَنِي كُنْتُ ثَفَاحًا مُفْلَجَةً
حَتَّى إِذَا وَجَدْتَ رَجْمِي فَأَعْجَبَهَا
فَحَرَّكَتْ عَوْدَهَا ثُمَّ انْتَنَتْ طَرْبًا
أَصْبَحْتُ أَطْوَعَ خَلْقِ اللَّهِ كُلِّهِمْ
فَقُلْتُ أَطَرَبْتِنَا يَا زَيْنَ مَجْلِسِنَا

بَاتَتْ تُغْنِي عَمِيدَ الْقَلْبِ سَكَرَانَا
قَتَلْنَا ثُمَّ لَمْ يُحْيَيْنِ قَتْلَانَا
فَأَسْمِعْنِي جَزَاكَ اللَّهُ إِحْسَانَا
وَحَبْذَا سَاكِنُ الرِّيَّانِ مَنْ كَانَ
هَذَا لِمَنْ كَانَ صَبَّ الْقَلْبِ حَيْرَانَا
وَالْأَذُنُ تَعَشَّقُ قَبْلَ الْعَيْنِ أحيانَا
أَضْرَمْتَ فِي الْقَلْبِ وَالْأَحْشَاءِ نِيرَانَا
يَزِيدُ صَبًّا مُحِبًّا فِيكَ أَشْجَانَا
أَوْ كُنْتُ مِنْ قُضْبِ الرِّيحَانِ رِيحَانَا
وَنَحْنُ فِي خَلْوَةٍ مُثَلَّتْ إِنْسَانَا
تَشْدُو بِهِ ثُمَّ لَا تُخْفِيهِ كِتْمَانَا
لَأَكْثَرِ الْخَلْقِ لِي فِي الْحُبِّ عَصِيَانَا
فَهَاتِ إِنَّكَ بِالْإِحْسَانِ أَوْلَانَا

لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّ الْحُبَّ يَقْتُلُنِي أَعَدَدْتُ لِي قَبْلَ أَنْ أَلْقَاكِ أَكْفَانَا
 فَغَنَّتِ الشَّرْبَ صَوْتًا مُؤْنِقًا رَمَلًا يُذَكِّي السُّرُورَ وَيُبْكِي الْعَيْنَ أَلْوَانَا
 لَا يَقْتُلُ إِلَهٌ مَن دَامَتْ مَوَدَّتُهُ وَاللَّهُ يَقْتُلُ أَهْلَ الْغَدْرِ أَحْيَانَا
 لَا تَعْدِلُونِي فَإِنِّي مَن تَذَكَّرَهَا نَشْوَانُ هَلْ يَعْذِلُ الصَّاحُونَ نَشْوَانَا
 لَمْ أَدْرِ مَا وَصَفُهَا يَقْظَانٌ قَدْ عَلِمْتَ وَقَدْ لَهَوْتُ بِهَا فِي النَّوْمِ أَحْيَانَا
 بَاتَتْ تُنَاوِلُنِي فَاهًا فَأَلْثُمُهُ جَنِيَّةٌ زُوِّجَتْ فِي النَّوْمِ إِنْسَانَا

يبدو في هذه القصيدة فن بشار الشعري وقدرته التصويرية الكبيرة التي تعكس رقة بالغة أمام من يجبها، كما تعكس في الوقت نفسه طبيعة اللحظة الحضارية التي عاش فيها حيث انتشر الغناء بصورة كبيرة في مجتمع العصر العباسي، و تطور المجتمع العربي من البداوة إلى الحضارة، وشارك الموالي في الحركة الأدبية والعلمية، وكثر وجودهم في هذا المجتمع، وأصبح المتفوقون في الشعر العربي منهم.

ويبدو في هذه القصيدة الحس الدرامي في صورته البسيطة حيث نرى الشاعر يقيم حوارية بينه وبين حبيبته المغنية التي اشتد حبه لها، وهذه الحوارية تكشف عن عشق لها، حيث تغني له قول جرير:

إِنَّ الْعَيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا حُورٌ قَتَلْنَنَا ثُمَّ لَمْ يَحْيَيْنَا قَتَلَانَا

وعلى الرغم من عاهة بشار بن برد وعدم رؤيته للعيون أصلاً فضلاً عن حورها فقد كان تأثيره شديداً، لأن صوت هذه المغنية يمتلك نفاذاً واضحاً لقلبه.

ويبدو اعتماد الصورة البصرية في تشبيه وجه حبيبته بالبدر المنير مع عكس التشبيه حيث جعل البدر كأنه صورة لها.

بل ويجعلها شمسا طالعة في قوله:

فقلت أحسنت أنت الشمس طالعة فأسمعني جزاك الله إحسانا

وهذه الصور البصرية جاءت من مخزون بشار الثقافي وليست نتيجة تجربة واقعية لأنه ولد أعمى ولم ير الشمس مرة واحدة في حياته، كما لم ير البدر أيضا. ومن هنا فإننا نجد في شعر بشار بن برد التركيز على الصورة البصرية إلى جانب تركيزه على الصورة السمعية، وقد بدت مفردات السمع بصورة واضحة في هذه القصيدة، فبطلتها مغنية، وليست راقصة، والغناء مرتبط بالسمع أكثر من ارتباطه بالبصر، في حين نجد الرقص مرتبطا بالبصر أكثر من ارتباطه بالسمع، وتكثر المفردات المتعلقة بالسمع نتيجة لذلك مثل قوله:

فأسمعني صوتاً مطرباً هزجاً

كما تبدو التعددية الصوتية حينما تستحضر الذات الشاعرة صوت الشاعر الأرمي الشهير جرير بن عطية الخطفي، وتجعل هذه الذات الشاعرة مغنيته تتغنى بهذا الصوت الرائع .

ويبدو هاجس التفوق على الشاعر الأرمي الشهير جرير بن عطية الخطفي ملحا عند الشاعر اللاحق بشار بن برد، فبشار يعرف حق المعرفة القيمة الفنية الشعرية الكبيرة لجرير، ويعلم مدى علو هامته الشعرية وتأثيره الكبير على الشعراء في عصره، مما جعل بشار لكي يثبت تفوقه يحاول

مطاولته، فيكتب على نفس وزن وقافية قصيدة جرير الشهيرة التي يقول فيها:

إن العيون التي في طرفها حور قتلنا ثم لم يحين قتلتنا
ويجعل هذه المغنية الحبيبة لقلبه تتغنى بها، وحينما يطلب منها أن تزيده،
وأن تغنى قول جرير في القصيدة نفسها، والذي يقول:

يا حبذا جبل الريان من جبل وحبذا ساكن الريان من كانا
تلقت هذه المغنية نظره إلى رغبتها في غناء ماهو أفضل من هذه
القصيدة من وجهة نظرها للعاشق الولهان، وهو قصيدة بشار نفسه التي
يقول فيها:

يا قوم أذنى لبعض الحى عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحيانا
وكأن الشاعر اللاحق بشار يتفوق على الشاعر السابق جرير، ويعطى
حكم قيمة يفضل قصيدته على قصيدة جرير وإمعانا منه في التمسك بهالة
الموضوعية يجعل المغنية الحبيبة هي التي تفضل قصيدة بشار على قصيدة
جرير.

وتكثر الأفعال الماضية بصورة لافتة إمعانا من الذات الشاعرة في نقل
الحدث السردى الماضى فهو ينقل ما حدث.

وتتعاقد مفردات الموت مع مفردات الحب بصورة لافتة في هذه
القصيدة، ويختار الشاعر من صور الموت صورة القتل، ولكن هذا القتل له
طعم خاص فهو القتل اللذيذ إن صح التعبير، والحقيقة أن ثيمة ارتباط

الحب بالموت صورة قديمة ومتأصلة في المخيلة الإنسانية الأدبية ونحن نرى هذه الثيمة منذ عنتره بن شداد الذى رأى فى السيوف اللامعة وقت المعركة صورة حبيبته الفاتنة عبلة بل وود تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغر عبلة المتبسم، كما ارتبط الحب بالموت فى الأدب العالمى، وقصة روميو وجوليت من أشهر الأمثلة على ذلك، ففى حمى الحب الطاغى يأتى الموت، كما ظهرت هذه الثيمة فى قصة قيس وليلى الشهيرة التى راح بطلها ضحية حبهما الذى لا شبيه له، وفى الأدب الحديث نجد آلام فرتر لشاعر ألمانيا الأشهر جوته، حيث ينتحر البطل بسبب من حبه، وإذا أردنا تعداد الأمثلة سنجد الكثير وكلها محفوظة ومشهورة فى الأدب العربى والعالمى.

كما تستعين البنية الموسيقية فى القصيدة بالحرفية، بمعنى ترديد حرف معين بصورة لافته فينهض هذا التردد فى إشاعة جو موسيقى خاص، من ذلك مثلا ترديد حرف السين فى هذا البيت:

فأسمعني جزاك الله إحسانا فقلت أحسنت يا سؤلى ويا أملى

حيث ينتشر حرف السين عبر البيت، فيتردد مرتين فى الشطر الأول ومرتين أيضا فى الشطر الثانى، مما أشاع هسيسا واضحا ينقل جو الحب والعشق الذى تحياه الذات الشاعرة.

كما تبدو القدرة التصويرية الكبيرة لبشار بن برد وذلك حينما يطلق خياله فى وصف أمنيته، حيث يتمنى أن يكون تفاحة مفلجة، أو ريحانا من قضب الريحان وحينما تقترب حبيبته منه وهما فى خلوة يتحول إلى إنسان يستمتع بها، وهنا يلعب الخيال دورا مهما فى شعر بشار بن برد، ولا تخفى

دلالة التفاحة في هذا النص، حيث تعد التفاحة رمزا من رموز الغواية في الأدب الإنساني.

كما أن الريحان طيب الرائحة يستدعى جو الجنة التي أعدها الله سبحانه وتعالى لعباده المتقين، وكأن وجود بشار بن برد منفردا مع حبيبته الفاتنة هو الجنة بعينها.

ويبدو الجو الاحتفالي واضحا في هذه القصيدة للشاعر الشهير بشار بن برد، حيث ينقل لنا الشاعر جو المرح والاحتفال والطرب، وتبدو شخصيات القصيدة موزعة بين شخصيات حية وميتة، فالشخصيات الحية هي شخصية المغنية التي أولعت بها الذات الشاعرة، وشخصية الذات الشاعرة متمثلة في بشار بن برد الذي يهوى هذه المغنية، وتتمثل الشخصيات الميتة في شخصية الشاعر الأموى الشهير جرير بن عطية الخطفي، صاحب المكانة الشعرية الفذة التي تجعل ذات بشار بن برد هاجس التفوق عليها، مما يجعله يكتب قصيدة على نفس وزن قصيدة جرير وقافيتها في محاولة منه للتفوق عليها.

ويبدو من سمات بطلان القصيدة وهي المغنية الجمال الفائق، فهي متفوقة في الجمال بصورة لافتة، وعلى حد تعبير الذات الشاعرة:

"كأن البدر صورتها" "أنت الشمس طالعة"

ومن صفاتها أيضا الدلال، وهنا تتضح قيمة الدلال في المغنية حيث تلهب عاطفة الحب في الذات الشاعرة.

كما يبدو من سماتها تذوق الشعر وحبها، وهي أيضا مقبلة على الذات

الشاعرة. تعرف كيف ترضى غروره وتسعده باختيار شعره هو وتفضيله على شعر جرير في الغناء.

وتبدو المرحلة العمرية لها في شرح الشباب لأنها ذات دل ومضيئة كالقمر، ومن سماتها أيضا حسن الصوت إلى جانب الجمال.

وقد كان لها صوت في هذه القصيدة، فهي تتكلم وتبدى رأيها، حيث كان لها رأى في الشعر وما يحسن منه، وتصل إلى تحقيق رأيها بسهولة ويسر لأنها تعتمد على جانب الحب.

كما تبدو ثقتها الكبيرة بنفسها وبمكانتها في قلوب سامعيها.

أما الشخصية الثانية في القصيدة فهي شخصية الذات الشاعرة نفسها، ومن سماتها الإقبال على الحياة، فهذه الذات الشاعرة عاشقة لجو الغناء والطرب واقعة في حب هذه المغنية ذات الدلال، ومن سماتها أيضا القدرة على المحاورة مع المرأة، وفهم نفسياتها ومحاولة التقرب منها، والانفعال الشديد بجمالها، كما يبدو من سمات الذات الشاعرة في هذه القصيدة فقدان حاسة البصر، واعتمادها من ثم على حاسة السمع في معرفة العالم، حيث تعشق عن طريق السماع، لأن حاسة البصر، وهي من أهم الأسباب التي تجعل القلب يعشق معطلة هنا عند الذات الشاعرة.

ومن سمات هذه الذات الشاعرة المعرفة العميقة بالشعر العربي وبأعلامه، وحسن التذوق له والانفعال به، ومن سماتها أيضا الاعتداد بالنفس والثقة فيها، وعلى الرغم من فقدان حاسة البصر وهي حاسة في غاية الأهمية للإنسان فإن الذات الشاعرة لم تفقد إيمانها بالحياة والاستمتاع بما فيها من

ألوان المتعة.

وهناك شخصية أخرى انقضى عهدها، ولكن الذات الشاعرة استحضرَت صوتها الشعري ذا الألق وهي شخصية الشاعر الأموى جرير بن عطية الخطفي، وكان لهذه الشخصية في القصيدة دور في غاية الأهمية لأنه كان عنصرا في الصراع بين السابق واللاحق، حيث مثل هو السابق في حين مثل بشار اللاحق، وقد حسمت المغنية صراع التفوق بينهما لصالح اللاحق وهو بشار بن برد.

كما تستخدم الذات الشاعرة تقنية الحلم في نهاية هذه القصيدة الرائعة،
حيث يأتي البيت الأخير

باتت تناولني فاهها فألثمه جنية زوجت في النوم إنسانا

حيث يكون الحلم بالزواج بهذه المغنية، التي هي من شدة جمالها وانفعال الذات الشاعرة بها، كأنها من عالم الجن، فقد جعلها الشاعر " جنية " بما تستدعيه هذه الكلمة من جمال فائق ينتمى إلى عالم آخر غير عالمنا، وبما تستدعيه أيضا من مقدرة فائقة على منح اللذة والمتعة للذات الشاعرة، وقد جعل الشاعر هذه المغنية / الجنية تناول الشاعر فاهها فيلثمه، وقد اختار الشاعر الوقت الذي تفعل فيه المغنية ذلك هو وقت المبيت، حيث تكون مطارحة الغرام في أقصى صورها، تحت جناح الليل، كما اختار زمن الفعل المضارع ليوحى بالاستمرارية وأخذ الوقت الكافي في المتعة والاستمتاع، وجعل من نفسه إنسانا، وليس جنا، في حين جعل من حبيبته جنية، ليوحى بالرغبة الشديدة في التلاقى بمن هي مختلفة تماما عن النساء، فهي من عالم مختلف

عن عالمنا.

وينهض الوزن والقافية بإشاعة جو من الموسيقى الرنانة التي تستحوذ على مجامع النفس. حيث استخدمت الذات الشاعرة بحر البسيط وتفعيلاته مستفعلن فعلمن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلمن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلمن مستفعلن فعلمن وهو من البحور المركبة مما تواءم مع هذا الموقف المركب الذي يبدو فيه الحب والصراع من أجل التفوق.

كما استخدم حرف النون بما يحمله من رنين رويًا لقصيدته المؤثرة.

وبذا تكشف القصيدة عن حس الصراع الذى يشعر به الشاعر اللاحق تجاه الأعلام من الشعراء السابقين، كى ينتزع لنفسه مكانة خاصة فى الخريطة الشعرية.

ثنائية الحبيبة/ الخمر فى رائية أبو واس

قال أبو نواس:

لئن هجرتك بعد الوصل أروى	فلم تهجرك صافية عقار
فخذها من بنات الكرم صرفا	كعين الديك يعلوها احمرار
شرابا إن تزوجه بماء	تولد منهما درر كبر
طبيخ الشمس لم تطبخه قدر	بماء لا ولم تلذعه نار
على أمثالها كانت لكسرى	أنو شروان تتجر التجار
إذا المخمور باكرها ثلاثا	تطير عن مفاصله الخمار
وهات فغنى بيتى " نصيب "	فقد وافانى القدح المدار
" ولولا أن يقال صبا نصيب "	لقلت بنفسى النشء الصغار
بنفسى كل مهضوم حشاها	إذا ظلمت فليس لها انتصار "

تبدو هنا فى هذا النص للشاعر العباسى الشهير أبو نواس الحسن بن هانئ ثنائية الحبيبة والخمر، وتبدو الحبيبة هنا متمنعة على الذات الشاعرة، هاجرة له بعد وصل كان بينهما، ولم تأخذ الحبيبة مساحة كبيرة فى هذا النص، فى حين نجد الخمرة مطيعة للذات الشاعرة وتأخذ مساحة كبيرة فى النص، أكبر من الحبيبة، وهنا نجد تماشيا مع طبيعة أبو نواس الذى يوصف

بأنه شاعر الخمرة بامتياز في العصر العباسي الأول، ويتماشى أيضا مع ما عرف عنه من عدم وجود علاقات حارة مع المرأة، كما نجد الذات الشاعرة تستدعى صوتا من العصر الأموي هو صوت الشاعر " نصيب " حيث تضمنت القصيدة في آخرها بيتين لنصيب، مما يدل على ثقافة واضحة بحركة الشعر العربي ومعرفة بشعرائه الكبار، ومنهم بطبيعة الحال الشاعر الأموي " نصيب ".

ومن المعروف أن الشاعر " نصيب شاعر أموي، كان مولى لعبد العزيز بن مروان، وكان مشهورا بالعفة، وكره الهجاء الذي كان شائعا في عصره، ووصل إلى الذروة العليا في فن النقائض، خصوصا نقائض جرير والفرزدق.

ولم يكن " نصيب " مشهورا بوصف الخمر مثل الأعشى في العصر الجاهلي أو الأخطل في العصر الأموي، ولكنه كان مولى، وهنا حرص الشاعر العباسي الشهير أبو نواس على الاستشهاد بشعره، لأنه لم يكن من العرب الأحرار، وكأن أبو نواس ينحاز إلى طبقة المهمشين والموالى ضد العرب.

وينتصر لطبقة العبيد والموالى، ويجعلهم في المركز ويزيح الشعراء العرب الأحرار المشهورين إلى الهامش، في محاولة منه للانتقام من العرب الذين على يديهم زال المجد الفارسي الذي ينحاز إليه الشاعر أبو نواس، وهو فارسي أصلا.

وهذا ما يفسر ذكر ملك الفرس كسرى أنو شروان الذي كان يتجر التجار له في الخمر المعتقة، ولم يكتف الشاعر بذكر كلمة كسرى فقط، وإنما

ذكر هذه الكلمة متبوعة بكلمة أنو شروان مما يوحى بالتعظيم والإعجاب بشخصية كسرى ومجده.

وقد ورد البيتان اللذان طلبهما الشاعر لنصيب في معرض الغناء، لأن الذات الشاعرة طلبت أن تسمعهما مما يدل بأنه كان في مجلس من مجالس اللهو والغناء التي اشتهر بها العصر العباسي كأثر من آثار التطور الحضاري في هذا العصر والاختلاط بالأمم الأجنبية والتدفق الكبير للثروة.

وقد اتخذت الذات الشاعرة من ضمير المخاطب في بداية القصيدة نسقا معتمدا، ولكن عند إمعان النظر نجد أن هذا الضمير تخاطب به الذات الشاعرة نفسها، فالشاعر هنا يجرد من نفسه شخصا آخر يخاطبه ويحاوِره، ويهدئ من روعه، فإذا فقد الحبيبة / أروى فإن الحبيبة / الخمر لم يفقدها، وقد لجأت الذات الشاعرة إلى حيلة تعويضية عن الحب الفاشل، فأطلقت الصفات الأنثوية التي تتميز بها المرأة على الخمرة، وكأن الخمرة هنا تحولت إلى امرأة فاتنة تعشق الذات الشاعرة كما تعشقها الذات الشاعرة.

ويبدو الجو الطقوسي ذا حضور بارز حيث يبدو جو الاحتفالات بما فيه من غناء وخمر وهو.

لكن ما يلفت النظر هو شخصية أبو نواس المتحدية للمجتمع الإسلامي، وما أشاعه من تمرد على القيم المستقرة في المجتمع، فقد كان من المجاهرين بشرب الخمر، ومن المجاهرين بالمعاصي، وكأنه يطلق صرخة تحد واضحة ضد المجتمع في عصره.

لم تبدأ القصيدة بالتصريح، أي اشترك الشطر الأول مع الشطر الثاني

فى القاففة؁ مما رففع من درفة الموسفقى؁ وكان هذا إءراء مفعبا؁ وتقلفدا رصفنا عند غالبفة الشعراء؁ ولكننا هنا لا نجد الشاعر أبو نواس فعتمد هذه الطرفة؁ ففنضم إلى قائمة الخارجفن على شكل القصفة كما هو مكرس له عند غالبفة الشعراء العرب؁ وففواء مع طفعفه المفعردة الفف فحاول أن فبف نفسها فى الصاءم ووفر المألوف.

كما فبفو بلفة الفائفاف ذاف فففور وافف فى هذا النص للشاعر العبافى الشهفر أبونواس الففن بن هافى؁ ومنذ البف الأول نجد فائففة الففبفة / الففر؁ وفبفو الففبفة مفعنفة فى ففن فبفو الففر مطفعة؁ وهنا نجد البلفة الاسفعارفة؁ ففث ففعل من الففر ففبفة لا تقف عن ففبفه أروف؁ وهى مطفعة ومقبلة على الذاف الشاعرة؁ فى ففن فبفو أروف مفعنفة؁ هافرة للذاف الشاعرة؁ وعلى مدار القصفة لم نجد لأروف الففبفة ذكرا إلا فى البفبف الأول فقط؁ مما فووف بانصرام العهد معها وففول الذاف الشاعرة فى فالة فب مفعلفة فاما عن فالة الفب معها؁ وإذا كانت الففبفة أروف فمف فذاف الشاعرة الفب والفنس واللذة فإن الففبفة الففر فمف الذاف الشاعرة الفب واللذة؁ والففر لا فمفل ففعفصا للذاف الشاعرة؁ لأنها لا فففره فى ففن نجد الففبفة أروف فففر الذاف الشاعرة وفسب لها الألم.

وعلى الرغم من فراجع الففبفة / أروف وانصرام العهد معها فإن ففوره لم فففسر فاما وإنما مر فف الباب الفلفى ذلك ففنا فففل صفاف المرأة الأنفوفة إلى عالم الففبفة الفائفة / الففر؁ مما فووف بانفماف العالمفن فى لا وعى الذاف الشاعرة؁ فالففبفة الفائفة لم فففر؁ وهى بناف الكرم؁ والفكرم هو العنب؁ والفبناف ففعلق بالأنوفة والمرأة؁ كما فذكر الشاعر

طبيخ الشمس، ومن المعروف أن الطبيخ يتعلق بعالم المرأة أكثر من عالم الرجل، ويذكر أيضا " درر " وهى من أهم الأشياء التى تترين بها المرأة.

وهنا يبدو استغراق الذات الشاعرة فى حب الحبيبة الثانية / الخمر الذى يشير إلى تحدى الذات الشاعرة للمجتمع الإسلامى الذى يقبل العلاقة مع المرأة فى الإطار الشرعى، ولا يقبل العلاقة مع الخمر أبدا .

وقد وصلت حالة الاستغراق فى نهاية النص حينما تتحول الذات الشاعرة من وصف الخمر إلى استحضار مشهد الشراب واللهو والغناء وطلبه أن يسمع غناء بيتين للشاعر الأموى الأسود نصيب فى تحد ساخر أيضا لفحول الشعراء العرب، حيث يفضل سماع بيتين لشاعر أسود عبد ولا يطلب سماع شعر لأحرار العرب وفحولهم.

ويكثر أسلوب الشرط بصورة لافتة فى هذه الأبيات للشاعر العباسى الشهير أبو نواس الحسن بن هانئ، مما يسسهم بوضوح فى عملية المشاركة من المتلقى، ويتواءم مع الجو الطقوسى الاحتفالى الذى يسرى فى القصيدة كلها.

الصوت والصدى

أبو العلاء المعرى وطه حسين

صوت أبو العلاء هو كتاب الدكتور طه حسين الثالث عن حكيم المعرفة أبو العلاء المعرى، وقد أصدرته دار المعارف ضمن سلسلتها الشهيرة "اقرأ" حيث يكرّس طه حسين للعلاقة الوثيقة بينه وبين أبو العلاء المعرى فى محاولة لافتة منه لجذب الانتباه إلى الشبه الكبير بينه وبين حكيم المعرفة، وقد تحقق الشبه بينهما فى تلك العاهة التى أصيبا بها منذ طفولتهما الباكرة، وهى عاهة العمى، وأن كلا منهما مستطيع بغيره، على حد تعبير شيخ المعرفة، والذى كان عميد الأدب العربى كثير التردد له، كما تحقق فى ألمعية كل منهما الباهرة، وتأثير كل منهما فى عصره، وما تلاه من عصور، كما تميز كل منهما بعزة النفس والثقة الكبيرة فيها. ومن الغريب اللافت أن الشبه بينهما قد امتد ليشمل سنوات عمرهما، حيث توفى كل منهما وهو فى الرابعة والثمانين من عمره، بعد حياة مدوية لكل منهما، وتأثير بالغ.

كما يبدو التشابه فى إلصاق تهمة الكفر والإلحاد بكل منهما من بعض أبناء العربية، وذلك بسبب احتكام كل منهما إلى العقل وإعلاء شأنه، وحرية حركتهما العقلية مما أدى إلى اصطدام كل منهما فى بعض ما كتبا بالمستقر الثابت، مما جعل البعض لا يتحمل منهما ذلك.

لكن نظرة كل منهما للحياة مختلفة، ففي حين نرى المعري زاهدا منعزلا، يلزم بيته لا يفارقه قرابة نصف قرن من حياته، نرى الدكتور طه حسين . في الأعم الأغلب . مقبلا على الحياة لا يعاني تشاؤم أبو العلاء الفادح.

وكان زهد أبو العلاء وعزلته وتشاؤمه وراء إعراضه عن الزواج، وما يتبعه من إنجاب، لأنه يرى في هذه الحياة محنة كبيرة، يجنى بها الآباء على الأبناء، وكانت وصيته ان يكتب على قبره بيته الشهير:

هذا جناه أبي علىّ وما جنيت على أحد

كما أنه كان نباتيا لا يرى لنفسه الحق في أكل اللحوم، وكان فقيرا، لا يحب التكسب بأدبه، وكانت نفقته في العام ثلاثين دينارا، يعطى نصفها لخادمه.

أما عميد الأدب العربي فلم يذهب في حياته هذا المذهب العلاني المتشائم، فتزوج وأنجب ولم يعتزل في بيته. ولم نعرف عنه أنه امتنع عن أكل شئ من الطيبات. وكان موسعا عليه في الرزق.

لكن يبقى شموخ أبو العلاء المعري لا شبيه له بين أدباء العربية وشعرائها جميعا، وتمتد أصالته عبر الأدب العالمي كله، وقد اعترف المستشرقون بأثر رسالة الغفران للمعري في الكوميديا الإلهية للشاعر الإيطالي الشهير دانتي أليجيري.

ورسالة الغفران من بديع ما أنتج العقل البشري عموما والعقل العربي

خصوصا. وقد أطلق عميد الأدب العربي على ما اختاره من شعر أبي العلاء الصوت وعلى نثره حول هذه الشعر الصدى، حيث يعتمد عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين إلى بعض شعر حكيم المعرة وينثره في أسلوبه النثرى الشهير، وهنا نرى صوت أبو العلاء يأتينا عن طريق الشعر في حين يأتي صوت الدكتور طه حسين عن طريق النثر، مما يوحي بشبه ما بين شعر حكيم المعرة و الصوت من ناحية وبين شرح عميد الأدب العربي نثرا لهذا الشعر والصدى، حيث يكون الصوت حادا واضحا قى حين يكون الصدى ممتدا.

جاء صوت أبو العلاء في نهاية كل فصل، في حين جاء الصدى من طه حسين أولا، فالقارئ . في هذا الكتاب . يسمع الصدى قبل الصوت، كما أن الصدى يأتي أكبر بكثير من ناحية المساحة الممتدة من الصوت الذى يأتي مركزا حازما.

كما أن الصدى هو الذى يختار الصوت، فهو يستدعى ما يريده من صوت أبو العلاء الشعرى الكثير أو الضخم، فيختار منه ما يود أن يقدمه، حيث اختار خمسين نموذجا شعريا من بداية ديوان أبو العلاء المعرى.

ويبدو ذوق الصدى فى عملية الاختيار هذه ذا وضوح بارز. وقد تميز الصدى بالتحمس للصوت والامتداد أو تمديد الإشارة فى الصوت إلى رقعة ضوئية كاشفة عما فى الصوت من تركيز قد لا يصل المتلقى العادى إلى كشف أغواره، وهنا تأتى محاولة الصدى الدؤوب فى ملء ما يستطيع ملأه من فجوات فى نص الصوت، ويلج على الترادف كى يطمئن إلى تحقيق

غرضه، ويكثر الأسلوب الإنشائي بصورة لافتة، وهنا يطل الهدف الحقيقي من وجود الصدى، والذي أعلنه العميد في مقدمة الكتاب، وهو تقريب صوت أبو العلاء الذى انقضى عليه حوالى ألف عام أثناء تأليف هذا الكتاب من أكبر عدد ممكن من قراء الشعر ومتذوقيه، هؤلاء الذين لا تسعفهم قدرتهم فى التلقى على فهم صوت أبو العلاء، وما يحمله من طبقات، أسهم بعد الفترة الزمنية بيننا وبينه فى غربته عن أسماع الكثير منا، لكن عميد الأدب العربى فى عدالة بليغة ينصح المتلقى بحسن إصاغة السمع إلى الصوت، لأنه الأحق بالاستماع إليه.

ويظل المتلقى مدركا أن الصوت مؤمن بما يقول صاحبه، أما الصدى فإنه يدور فى فلك الصوت، ولا يحمل بالضرورة وجهة نظرساحب الصدى وهو عميد الأدب العربى أو إيمانه العميق بما يردده، وإنما يتخذ موقعا من الصوت ويدور فى فلكه. لكن تثار إشكالية واضحة، وهى مدى تقييد الصدى للصوت، وقناعته بوجهة واحدة للرؤية، خصوصا مع فن الشعر عموما. فما بالك بشعر رهين المحسنيين. الذى يتميز بقدرته الترميزية العالية واتساع آفاق الرؤية.

ولا يمكن لأحد مهما كان أن يحتكر المعنى الشعرى ويقيده فى قفص أنيق، حتى ولو كان هذا القفص من ذهب، أو من صنع العميد نفسه، لكن هذه إشكالية تحل عندما يقتنع المتلقون أن هذه قراءة أو تفسير من متلق فرد هو عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين، ولا تمثل حجرا. على الإطلاق. على باقى المتلقين وقراءاتهم المختلفة، وإنما يستطيع من يمتلك القدرة أن يقدم قراءة أخرى أو تفسيرا آخر. لأن النص دائما فى حركة لا

تعرف الهدوء، ومهما ظن به السكون والانصياع لقراءة ما، مهما كانت فذة، فإنه لا يلبث أن يتحرك ويتسع ويبدو من المستحيل تقييده بقراءة ما، ومن اللافت أن حركة النص تتغير بما ينتج من نصوص أخرى لا شك يكون لها أثرها البالغ على موقعه.

ورغم ذلك تظل لقراءة العميد أهميتها الكبيرة فيما وضعت له من هدف، وهو تقديم صدى نثرى من أديب يمثل في أدبنا الحديث قمة شاهقة عاشقة لقمة لا نكاد نجد شبيها لها في أدبنا العربي.

وقد تميز الصوت بالقدرة الكبيرة على فن القول، ومدى التحكم من أدواته، كما تميز بحرية العقل الكبيرة وعدم وقوفه أمام السائد والمستقر من عقائد لها ثقلها الحقيقي في المجتمع، كما جاء الصوت هادئا رزينا، غير متشنج.

كما تبدو خلفيته المعرفية العميقة، وتكتسب الخلفية الدينية وجودا متميزا، سواء في طبقات الصوت أم في طبقات الصدى.

وحرية الصوت مطلقة في التحرك، ولا يبالي بتثبيت موقعه على خريطة الرأى والمعتقد، وإنما يظل في حركة دائبة، تصل في بعض الأحيان إلى الرأى ونقيضه، ويظل في حالاته جميعا ذا أصالة وصدق.

كما يتميز الصوت بالحرية في المساحة، فليست القصائد كلها على مساحة واحدة، وإنما كانت تختلف من قصيدة إلى قصيدة، فرما جاءت مقطوعات قصيرة أو متوسطة أو طويلة وإن كانت المساحة القصيرة لها الغلبة.

وقد بدا فضاؤه النصي ذا سعة باهرة، فهو يتحرك عبر التاريخ وأخبار الأمم، خصوصا أخبار العرب القدماء، ويغوص في عمق فكري واضح في بحار الفلسفة العميقة، ويرجع محملا بالكنوز الثمينة التي لا تفقد أبدا رواءها وحميائها، ولا تسبح في جو من البرود الفلسفي المتخشب، على عكس ما يرى الكثيرون من النقاد في شعر أبو العلاء حتى وصل الأمر ببعضهم إلى وصف أبو العلاء بأنه حكيم وليس شاعرا، لكن هذه مقولة نراها أبعد ما تكون عن حقيقة شعر الرجل، الذي يمثل قمة شاهقة في الشعر العربي، ذات مذاق خاص، وربما لا نجد على مدار حركة الشعر العربي كله قمة تضارعها.

كما ينطلق عبر علوم العربية، خصوصا علم العروض الذي يكشف عن مهارته الفائقة فيه، ومعرفته العميقة به، ويتحرك فضاؤه النصي من حيث المكان عبر الكون الفسيح ونجومه وكواكبه، ومن حيث الزمان فإنه ينطلق عبر مساحة زمنية كبيرة جدا، تصل الماضي بالحاضر وتمتد إلى المستقبل البعيد، إلى ما بعد موت الإنسان نفسه.

وقد كان يقول:

ما مر في هذه الدنيا بنو زمن إلا وعندي من أخبارهم طرف

كما تبدو معرفة الصوت الباهرة باللغة العربية ومفرداتها.

ولا تخفى بساطته الآسرة وحسن تأتبه للمعنى، مما يكسب نغمته عمقا بعيد الغور.

وتحظى الدنيا وأخلاق الناس وأديانهم بنصيب وافر من الصوت. فتأتي الدنيا كمعشوقة للناس يبذلون لها الود، ويحرصون حرصا كبيرا على ودها،

ولكنها لا تظل على عهد معهم، بل وتعظمهم، لكنهم لا يتعظون.

كما يبدو تمجيد الموت، ومحاولة تحييه إلى الناس ذا وضوح بارز.

أما أخلاق الناس فهي مظنونة عند الصوت.

وقد اكتسب الصوت قيمة حقيقية من شخصية صاحبه وما كان يعرف عنه من ذكاء حاد وألمعية لاشبيه لها، و سمو نفسه، وبعده عن الدنيا، واعتزازه بهذه النفس، وما كان يعرف عنه أيضا من اعتزال في بيته، وتطبيق لما يؤمن به، ووداعة محبة رغم عنفوانه الفكري الفذ.

وقد كان عميد الأدب العربي ذا ذكاء نفاذ حينما أطلق على شعر أبي العلاء الصوت وعلى نثره حوله الصدى فيخفف من غلواء الذين يرون أن شرح الشعر يفقده الكثير من ألقه.

ولقد كان صوت حكيم المعرة هذا الشيخ الكفيف النحيف مجدورالوجه والقابع في بيته لا يفارقه من القوة والرسوخ فظل فاعلا على مدار القرون، ومن تجليات فاعليته ظهور صدى نثرى له أطلقه العميد بعد حوالى ألف عام من ظهوره، ولقوة هذا الصوت وعمقه فإن أصداؤه من القوة والتنوع، مما يؤكد عمقه الراسخ، وما أظن أن أصدااء هذا الصوت العميق ستختفى إلا باختفاء الحياة نفسها.

نموذج من كتاب "صوت أبى العلاء" لطف حسين

ما أكثر ما يستقبل الناس الصباح، وما أكثر ما يستقبلون المساء!
ولكنهم جميعاً ينسون ما يكون بينهما من الأحداث.

ما أكثر من يمضى من الساسة والقادة وقد سروا الناس بسياستهم
وقيادتهم، أو ساءوهم بما دبروا وقدروا!

إن الملوك والرؤساء ليتتابعون فيما يردون من الهلك، ولكن بلادهم
تبقى على حالها لا تتغير ولا تبدل، فمصر هي مصر، والأحساء هي
الأحساء، وما أكثر من هلك من ملوك مصر وأمراء الأحساء!

أى أمنا الدنيا، إنك لخسيصة حقيرة، فأف لنا نحن أبناءك من أوباش
أخساء، ورثنا عنك الخسة وضعة القدر.

إنك لتعطينا أصناف العظات، وتقدمين لنا ألوان النصيح، بما تكشفين
لنا عنه من السوء والشر، والناس مع ذلك يرونك خرساء لا تنطقين!

من لصخر بن عمرو أن يكون جسمه صخرا لا حياة فيه!

ومن لأخته الخنساء، أن تكون ظبية ترعى مع الظباء، لا حظ لها من
عقل! إذاً لتجنبنا ما أصابهما من القتل، والثكل والحزن.

إن بحرك لهائج شديد الهياج، مضطرب عظيم الاضطراب، تعصف به
الشهوات الجامحة، والأهواء العتيقة، ونحن في سفن يكتنفها الهول من كل
وجه. فمضى يتاح لها الإرساء ومضى تتاح لأهلها العافية!

إنك لتعطفين علينا وترفقين بنا، وما أرى عطفك إلا قسوة، وما أرى
رفقك إلا عنفا، وإنك لتنظرين إلينا، وإنه مع ذلك للنظر الشرر، لا يصور
إلا الغلظة والجفاء!

إنما الناس على الأرض في إحن مستمرة ومحن متصلة، يذوق بعضهم
بأس بعض، يتساقون الموت كما يتعاطون الشر، على حين لا يصيب الوحش
على الأرض من الشر إلا أيسره وأهونه.

فلا تنخدع بما ترى من جباهم السماء، وعزتهم القعساء، ومجدهم التليد
والطريف، فإنما هذا كله باطل وغرور.

إنما أتيح لهم حظ قليل من لذة، ونصيب ضئيل من نعمة، ثم ارتحلوا
فإذا اللذة ألم، وإذا النعماء بأساء.

يأتى على الخلق إصباح وإمساء	وكلنا لصروف الدهر نساء
وكم مضى هجرى أو مشاكله	من المقاول سروا الناس أو ساءوا
تشوى الملوك ومصر في تغيرهم	مصر على العهد والأحساء احساء
خسست يا أمنا الدنيا فأف لنا	بنو الحسبية اوباش أخساء
وقد نطقت بأصناف العظاات لنا	وأنت فيما يظن القوم خرساء
ومن لصخر بن عمرو أن جثته	صخر وخنساءه في السرب خنساء
يموج بحرك والأهواء غالبه	لراكبيه فهل للسفن غرساء
إذا تعطفت يوما كنت قاسية	وإن نظرت بعين فهى شوساء

إنس على الأرض تدمى هامها إحن
منها إذا دميت للوحش أنساء
فلا تغرنك شم من جبالهم
وعزة فى زمان الملك قعساء
نالوا قليلا من اللذات وارتحلوا
بترغمهم فإذا النعماء بأساء

كتاب صوت أبي العلاء، ص ٢٤، ٢٥، ٢٦

الباب الثانى

حول الشعر الحديث

معوقات التحول فى الأدب

يبدو للناظر فى معوقات التحول الأدبى أن منها ما يرتبط بالمبدع ومنها ما يرتبط بالمتلقى الفرد ومنها ما يرتبط بالسياق الاجتماعى.

فالمبدع يتحرك فى فضاء نصوص سابقة على إبداعه، وهذه النصوص قد كرس لها نقدياً . فى الغالب . باعتبارها الأفضل، وتتحول هذه النصوص إلى قوة مؤثرة جداً فى عمل المبدع، باعتبارها نصوصاً متميزة يحاول المبدع أن يكتسب مكانته . من وجهة نظره . بمضاهاتها، أو التفوق عليها، فتبدو هيمنتها الواضحة، على تفكيره، ومن هنا فلا يقدر على الإفلات من جاذبيتها القوية، والوقوع الفج تحت عجلتها إلا أولو العزم من المبدعين، فتكون النتيجة اجتاراً لنصوص سابقة، فتتهض هذه النصوص بالهيمنة بصورة أخرى على الواقع الأدبى، وهذه الصورة تكون فجوة عند صغار المبدعين، فيظل النص الأصلى قمة سامقة، فى حين تنتشر حوالبه قمم هزيلة، إن صح التعبير.

وقد أشار الناقد الأمريكى هارولد بلوم إلى هيمنة التقاليد وقوتها، وتأثير السابق فى اللاحق فى كتابيه ' قلق التأثر ' و ' خريطة للقراءة الضالة ' ولاحظ مدى العنف والتشويه وإساءة القراءة الذى يمارسه اللاحق ضد نصوص السابق كى يحصل على مكانة بين هؤلاء السابقين الذين سجلوا

مكانتهم العالية فى التاريخ الأدبى، وليس كل مبدع بقادر على الإفلات من تأثيرهم المباشر، وتقديم نتاج يتفوق عليهم، وإن كان ينطلق بالأساس من نصوصهم.

وهنا تطل تلك المقولة المهمة 'إن الأسد ماهو إلا مجموعة خراف مهضومة'، وهذه المقولة رغم ما يبدو فيها من حتمية التأثير بالسابق، فإن هذا التأثير يكون من خلال هضم النصوص السابقة، وتقديم نص مغاير، له شخصيته الخاصة، شأن النحل الذى يتناول فى غذائه شيئا، ثم يقوم بهضمه، وينتج شيئا آخر مختلفا، له لذته الخاصة.

كما تطل أيضا مقولة ت س إليوت فى مقالته الذائعة عن التقاليد والموهبة الفردية، حينما رأى أن خير أجزاء القصيدة بالنسبة للشاعر هى تلك التى يظهر فيها صوت أجداده الموتى من الشعراء فى أقوى صورة. لكن الفرق بين مبدع فذ ومبدع آخر ليس فى حتمية التأثير وإنما فى كيفية التأثير.

كما أن لعدم وجود رؤية شاملة لدى المبدع، وعدم القدرة على العمل من خلال روح الفريق دورا واضحا فى إعاقه التحول فى الأدب.

فليس كل مبدع لديه الرؤية الشاملة، وحسن الإنصات لهمسات التجديد التى تظهر فى البداية دائما خافتة، فيلتقطها المبدع الحق، فتكون على يديه تجديدا ذا وضوح بارز يروى الغلّة الشديدة فى الواقع الأدبى. كما أن من هؤلاء المبدعين من يملك الرؤية، والقدرة على التجديد، لكنه لا يملك الجسارة على مجابهة المتلقين بالجديد الذى أتى به، فيفقد الواقع الأدبى

كنزا غالبا من التجديد نتيجة جبن المبدع في مواجهته للمجتمع، الذى ينظر إلى تجديده بعين الريب، فالمبدع الحق يعلم أنه سيخوض حربا لا تعرف الهوادة إذا جابه المجتمع بما يصدمه، وهذه المجابهة قد تصل بالمبدع إلى نتائج سيئة جدا عليه، قد تصل في الحالات القصوى إلى حد التضحية بحياته نفسها، وربما كان أمير الشعراء أحمد شوقي نموذجا لذلك، فعلى الرغم من امتلاكه المعرفة الواضحة بالأدب الفرنسى خاصة والأوروبى عامة، وحركات التجديد المتلاطمة فى العالم فى عصره، وكان من الممكن بالنسبة له لو امتلك الشجاعة الكافية أن يأتى بجديد أشد نصاعة وإيمارا مما أتى به من نتاج . لا يخلو من سمات تجديدية واضحة . فإنه كان لا يأتى الجديد إلا بحذر بالغ، حتى لا يصدم الواقع الثقافى، فى اللحظة التاريخية التى كان يعيش فيها. وكان تشبيهه المشهور للتجديد بأنه كالأفعوان لا يطاق لقاءه، ولكنه يؤخذ من الخلف بأطراف البنان ذا دلالة خاصة فى بيان وجهة نظره حول التجديد، والكشف . فى الوقت نفسه . عن حالة الجبن فى مجابهة المجتمع بما كان يؤمن به.

على الجانب الآخر نجد الدكتور طه حسين نموذجا للمبدع الذى يمتلك الجرأة والجسارة فى الدفاع عما يراه، وتعرض لعنت بالغ من المجتمع، نتيجة لذلك.

وقد تمثلت ذروة المواجهة بعد نشر كتابه الشهير ' فى الشعر الجاهلى '، حيث خرجت المظاهرات ضده، تطالب بإعدامه، كل هذا بسبب رأى صادم للمجتمع نادى به فى هذا الكتاب، ورغم الأهمية البالغة لهذا الكتاب، ودوره فى السير قدما نحو ذروة من ذرى النقد الأدبى، فإن المجتمع ترك كل ذلك،

ولم يرفى الكتاب إلا إلحادا خالصا تجب معاقبة المبدع عليه.

لكن رغم ذلك فقد تم تحول واضح في دراسة الأدب نتيجة لهذا الكتاب الفذ.

وهنا تبدو دور العبقرية الخلاقة للمبدع، وشجاعته في عملية التحول في الأدب.

ومن معوّقات التحول على مستوى المتلقى أن كثيرا من المتلقين لا يملكون الرؤية النفاذة لتذوق نصوص جديدة فاعلة، وليس هذا على مستوى المتلقى العادى فقط، وإنما على مستوى المتلقى الناقد، فكثير من هذا النوع لا يملك من سعة الأفق ما يجعله يقبل شيئا لم يتعوّد عليه، لأن بنيته النصية قد تكونت، بما هو مألوف لديه، فإذا حدث وانكسر أفق توقعه، فإنه ينصّب من نفسه قاضيا يعطى أحكام قيمة سلبية على ما تلقاه من نصوص، لا تتوافق مع أفق توقعه النصي.

وهناك في تاريخ الأدب العربى حالات صراع كثيرة بين القدماء والمحدثين، حيث كان القدماء دائما يتمسكون بالتقاليد الراسخة، في حين كان المحدثون يحاولون إرساء تقاليد مغايرة.

وتعد مقولة ابن الأعرابى الشهيرة عن شعر المجددين فى عصره عنوانا لموقف هؤلاء القدماء فى كل العصور، حيث قال ' إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل '.

ومن الغريب اللافت أن هناك من رفع شعار التجديد فى فترة من الفترات، وقاتل بشراسة لا شبيه لها من أجل ترسيخ مبادئ التجديد، ثم

انقلب به الزمن في فترة تالية، فكان في المعسكر الآخر الذي يقاتل بشراسة ضد صورة أخرى من صور التجديد، ولم يجد حرجا في موقفه ذلك. فالعقاد مثلا كان يرفع شعار التجديد بوضوح ضد شوقي ومعسكره الذين يمثلون من وجهة نظره الصورة التقليدية في الأدب، وحينما امتد به الزمن وظهر في الساحة الأدبية صلاح عبد الصبور ورفاقه رافعين شعار التجديد، وأتوا بصورة مختلفة للشعر كان العقاد أبرز من تصدى لهم من النقاد. وقد تكرر الموقف نفسه مع الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى الذى يعد أبرز من رافق الشاعر صلاح عبد الصبور، وتعرض لسهام العقاد التى لا ترحم، ولكنه ظل صامدا مع رفاقه، حتى كتب لما أتوا به من جديد الغلبة في هذه المعركة، وحين ظهرت قصيدة النشر، وبدأت تأخذ دورها في الحياة الأدبية، وأصبحت تمثل نوعا من التجديد رأينا الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى من أبرز منأئبها، ولم يتخرج من موقفه هذا، على الرغم من أن اسمه يأتى في قائمة من نادى بالتجديد مع حركة الشعر التفعيلى.

والحقيقة أن المتلقين من النقاد يكون لهم تأثير فاعل في كثير من القراء، لأن القراء ينظرون إليهم باعتبارهم من أهل الذكر الذين يجب سؤاأهم. والأمر يحتاج إلى قتال مرير من المبدعين الذين يرفعون راية التجديد، حتى تمر فترة كافية يتقبل المجتمع فيها نتائجهم، أو على الأصح يكسبون موقعا ما لنتائجهم.

أما على مستوى المجتمع فإن الأدب يعد من أهم الظواهر الاجتماعية، وهو يرتبط ارتباطا وثيقا بالتحويلات الاجتماعية، ومن هنا فإن معوقات تحوله ترتبط بالأساس بالمجتمع، وما يموج به من تيارات.

وفي حالة مجتمعاتنا نجد عملية التحوّل صعبة في حد ذاتها، لأن قبول الغالبية العظمى بما يتخلق داخل المجتمع من تحولات ليس سهلا، وهناك من يمارس عملية الوأد للتحولات وهى في مهدها.

فالمجتمع كثيرا ما يكرّس ما هو مألوف، وتبدو بنيته الثقافية تميل إلى الاستقرار الاجتماعى، وعدم الدخول في تحولات قد تزلزل أركانه، وهنا تلعب مؤسساته دورا فاعلا في تهميش نصوص، وشهرة نصوص أخرى. وتكرّس ما تود تكريسه، وتمارس باستمرار عمليات إزاحة وعمليات إحلال. فالمؤسسة الدينية . وهى ذات تأثير بالغ . تنظر في الأعم الأغلب بعين الريب إلى الظاهرة الأدبية، وترى أن النص الدينى فيه ما يكفى، والرؤية الغالبة على هذه المؤسسة ترى في الماضى بقعة الضوء الألفة، وتقف بقلق واضح ضد كل تغيير في المجتمع، وكل تطور لا يتوافق مع الأفق الدينى المعروف يكون بالنسبة لها بدعة، وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار. ذلك على الرغم من الدعوة الواضحة التى يطلقها ديننا الحنيف حيث يدعو إلى ضرورة التفكير في الكون، واستعمال أغلى ما وهبه الله سبحانه وتعالى لنا، وهو العقل.

وهناك معارك طاحنة مشهورة كانت فيها المؤسسة الدينية تشهر سيفها الذى لا يرحم في وجه المبدعين.

ولذا وجدنا احتفاء هذه المؤسسة الواضح بالنص الأدبى الذى يتماشى مع ما هو معروف من نصوص سابقة، وانحيازها للنصوص القديمة في مقابل النصوص الجديدة.

وقد تجلّى موقف هذه المؤسسة بصورة قاسية في غلق باب الاجتهاد، لأن عقولنا في هذا العصر لا تمتلك الكفاءة الكافية لتمارس حقها الطبيعي في الاجتهاد.

وهي تقف بعنفوان ضد من يأتي بجديد، لأنها ألقت ماهو سائد. هذا على مستوى الرؤية في الأمور العامة.

وينعكس هذا بالضرورة على الأدب، وتحولاته.

ومن هنا فقد سمعنا كثيرا عن تطوير الخطاب الديني، وقد نادى بذلك بعض من ينتمون إلى المؤسسة الدينية نفسها.

أما ظاهرة الفضائيات المنتشرة في زماننا فإن عنايتها بالجانب الأدبي ضعيف جدا، وما يهتم منها بالأدب لا يروى الغليل.

في حين نرى المجلات الأدبية . في الغالب . لها توجهها، فتتشر نمطا معيناً من النصوص، وترفض نشر أنماط أخرى.

وفي المقابل فإن هناك مجلات تفضل هذه الأنواع الأخرى، ولا تتقبل غيرها من الأنواع، فتمارس هي الأخرى دورها في الإزاحة والإحلال. وهنا تبدو مأساة المبدع المتفرد الذي يغرد خارج السرب، ومدى معاناته في نشر إنتاجه، حيث يجد صعوبات بالغة في العثور على منفذ ينفذ من خلاله إلى عالم الشهرة العريض، أو يحقق تواصلًا مع الجمهور، لكن من حسن الحظ فإن الوسائط الحديثة تبدو فاعليتها في مثل هذه الحالة، حيث يجد المبدع ضالته فيما أتاحه له العصر من وسائط حديثة يستطيع أن يعوض بها . إلى حد كبير . تجاهل النشر الورقي له في حالة عجز إمكانياته المادية عن النشر الخاص.

وهنا تأتي أهمية الشهرة البالغة في عدم التحول، لأن الشهرة تركز
لوضع معين، فهي تجعل كاتباً يتربع على عرش الأدب، وتزيح آخر من على
هذا العرش. فيجد اللاحق صعوبة كبيرة في زحزحة هذا الوضع المتمكن.
ويحتاج التغيير منه إلى بذل الجهد المضاعف.

كما تبدو بوضوح ظاهرة استخدام المال كمعوق من معوقات التحول
في الأدب، حيث رأينا رصد عديد من الجوائز لتكريس نوع معين من
النصوص، في مقابل إزاحة نصوص أخرى، ومحاولة كثير من المبدعين الفوز
بهذه الجوائز لتحسين وضعهم المادى رغم أن شروطها قد تكون منافية لرؤية
المبدع الحرة.

ويبدو الدور السلبي للجوائز بوضوح كمعوق من معوقات التحول في
الأدب، فهناك علامات استفهام كثيرة وحقيقية عن هذه الجوائز وكيف
تعطى؟ لأن الحاصلين على الجوائز ليسوا بالضرورة أكبر مستحقيها، وهذه
الجوائز تمارس سلطة واضحة على القراء، لأن من يحصلون عليها يراهم
الكثيرون هم الأفضل، فتكون النتيجة تكريس هؤلاء الحاصلين عليها
باعتبارهم أهل الصفوة في الأدب، وإنتاجهم هو الأفضل عند الكثيرين غير
المححصين.

وقد كتب العقاد وهو في لجنة الشعر جملته الشهيرة ' يحول إلى لجنة
الشعر للاختصاص ' على من تقدم لنيل جائزة الشعر من شعراء شعر
التفعيلة، فقد مارس عنفا واضحا ضد هذا النوع من الشعر الذى لم تقبله
ذائقة النقدية.

واحتاج الأمر إلى صراع مرير من أصحابه حتى تم التحول.

كما يبدو الذوق المتحكم في وضع مناهج الأدب ونصوصه، واختيار نصوص معينة ذا دور فاعل في إعاقه التحول في الأدب، وهذه النقطة بالذات لها خطورتها الكبيرة، وتأثيرها الفاعل لأن الأطفال والناشئة يغرس فيهم منذ الصغر نماذج لنصوص على أنها هي النماذج العليا في الأدب، ويتم ضخ كثير من أحكام القيمة، من قبيل شوقى أمير الشعراء، وغير ذلك فينشأ المتلقى وقد تكونت قناعته بأن شوقى هو أمير الشعراء، فيكون من الصعوبة بمكان زحزحة هذا المفهوم عنده، فيتكسر وضع ربما يوجد وضع آخر مواز له.

كما أن الجامعات . في الغالب . تسير بنمطية غريبة في درس الأدب، ونقده . ولا يمنع ذلك من وجود نماذج ألفة بطبيعة الحال وتبدو عملية التطوير متعثرة جدا، وهناك نظرة سائدة تكسر ماهو معروف، ومستقر، ولا يبذل المعنيون بالدرس الأدبي جهدا خلاقا من أجل التغيير، أو التحول الأدبي.

فالنصوص المدروسة لا تتغير، ومحاولة العثور على نصوص أخرى واكتشافها ليست واضحة، وطريقة المعالجة . في الغالب . تسير في النمط العادى، والتسليم بالمقولات السائدة لا يلاقى مساءلة منهجية. فتكون النتيجة تكريس ماهو سائد، وتكرار دراسة النصوص نفسها على مدار أجيال متعددة، بنفس الطريقة في التلقى، ويبدو التهميش الواضح لإنتاج في غاية النصاعة والألق.

وهنا أتذكر أن كتاب ألف ليلة وليلة الذى يعده الغربيون إلياذة العرب ينظر إليه فى دراساتنا الجامعية على أنه فى الهامش، وليس فى المركز.

وهنا تطل بقوة طريقة معالجة النماذج، وطريقة التفكير الدائر فى تلقيها، فنجد معوقا كبيرا من معوقات التحول فى الأدب، لأن ضخ طريقة موضوعية فى التفكير والتناول له أهميته البالغة فى تكوين الأفق المعرفى، وأفق التلقى لدى القارئ. وليس هذا بالشئ الهين، لأن كثيرا من عوامل التأخر تكون نتيجة واضحة للانبطاح أمام ما هو سائد، وعدم بذل الجهد الكافى لمساءلة ما هو مستقر وثابت.

كما تبدو التقاليد ذات دور فاعل كمعوق من معوقات الأدب، فسطوتها واضحة فى الحفاظ على المستقر الثابت.

كما تبدو أيضا قوة المجتمع الثقيلة كمعوق من معوقات الأدب، فتقبل المجتمع للجديد ليس من السهولة بمكان، فهو يقف دائما فى وجه زعزعة الاستقرار، ولديه دائما دائرة ذات خطوط وهمية خطوطها حمراء لا يجب أبدا من وجهة نظره الخروج عنها، ومن يمتلك الشجاعة فى الخروج من هذه الدائرة فإن المجتمع دائما ما يجد تحت يده الأسلحة الفتاكة التى يهاجم هذا المبدع بها.

وهذه الأسلحة قد تكون صكوكا جاهزة منها العمالة والتكفير والاغتيال، دون وقوف حقيقى أمام إنتاجه، ومساءلته نقديا.

وليس حادث محاولة الاغتيال الفاشل لقامة أدبية شاهقة مثل نجيب محفوظ بغائب عن الأذهان، ومن الغريب اللافت أن الشاب الذى طعنه فى

الرقبة لم يقرأ أعمال نجيب محفوظ، ورغم ذلك فقد كانت قناعته كبيرة بضرورة قتله لأنه من وجهة نظره . التى أسهم الآخرون ممن لا ينتمون إلى الحقل الأدبى فى تشكيلها. كافر.

وقد مارس هؤلاء دورهم الغريب فى منع رواية أولاد حارتنا من النشر لأنها من منظور قراءتهم تتعرض للأديان، وتسمى إليها، وإلى رموزها الأنقياء.

فنشرت فى لبنان فى الوقت الذى كانت فيه ممنوعة من النشر فى مصر، فبدا قول شوقى الشهير:

يا ابنة اليم ما أبوك بخيل ماله مولع بمنع وحس
أحرام على بلبله الدوح حلال للطير من كل جنس
عنوانا لهذه الحالة الغريبة.

وفى كثير من الأحيان يكون هذا الموقف من المجتمع من أشد الأشياء فى صناعة الشهرة للعمل وصاحبه، فتأتى النتيجة على عكس ما يريدون، لكن الإرهاب الذى يشعر به المبدع يكون بمثابة الحبل الذى أحكم فتله، والذى ينهض . فى كثير من الأحيان . بخنق العملية الإبداعية نفسها.

كما تلعب السياسة دورا واضحا كمعوق من معوقات التحول فى الأدب، فهناك ارتباط وثيق بين السياسة وأنشطة الحياة بصورة عامة، ومنها بطبيعة الحال النشاط الأدبى، ومن هنا فإن عدم وجود رؤية خلاقة للأدب باعتباره نشاطا ضروريا فى المجتمع لدى السياسيين ينعكس بالسلب بطبيعة الحال على الأدب.

ففى مدى المعاناة والعنت التى تلاحق الأديب المبدع، فىنشغل بالبحث عن لقمة العيش التى يحصل على الفتات منها بصعوبة شديدة، ويصل الأمر أحياناً إلى تكميم الأفواه والمطاردة الشرسة لكتاباته، والتضييق عليه فى النشر والرزق، فتكون النتيجة دخول الأديب المبدع فى نفق مظلم، لا يستطيع الخروج منه بسهولة، وشعور الأديب الضاغط بأنه غير مقدر من مجتمعه.

ويرتبط بهذه الحالة الجانب الخلقى لبعض الأدباء، فنراهم يسيئون التصرف حينما يماثلون السلطة من أجل حفنة من الجنيهات تسد رمقهم، أو من أجل الحصول على جائزة، أو منصب، فيتحولون إلى كائنات مدجنة تثير الشفقة أكثر مما تثير الاحترام.

كما تلعب الرؤية الخلاقة للسياسيين دورها الواضح فى عملية البعثات، لأن التلاقح الفكرى، والاحتكاك بالآخر من خلال البعثات يكون له أكبر الأثر فى عملية التحول فى الأدب، وقد كان هناك اهتمام كبير بالبعثات إلى الخارج منذ عصر محمد على باشا، لكن الاهتمام بالبعثات انحسر الآن بصورة واضحة، مما ساهم بدوره فى إعاقة عملية التحول فى الأدب. كما تبدو حركة الترجمة ذات خطر بالغ فى هذا السياق. وعلى الرغم من الاهتمام بها من خلال مؤسسات تنهض بعبء الترجمة، والتعريف بالآخر وإبداعه فإن هذه المؤسسات لم تنهض بدورها على الوجه الأكمل، وتبدو المكتبة العربية وهى تعاني من نقص حاد نتيجة لذلك.

فالكاتب المترجمة التى يصدرها المركز القومى للترجمة مثلاً. فى مصر. غالبية جداً، ولا يستطيع كثير من المبدعين أن يرووا غلّتهم من هذه الكتب،

لضيق ذات يدهم في الغالب.

كما أن حركة المتابعة لإنتاج الآخر تعاني بطئا واضحا، ونقصا حادا.
من هنا تبدو معوّقات التحول في الأدب منها ما ينتمى إلى المبدع، ومنها ما
ينتمى إلى المتلقى الفرد، ومنها ما ينتمى إلى السياق الاجتماعي.

الهلال أمير الشعراء / أحمد شوقي

سنون تعادُ ودهر يعيد
أضواء لآدمَ هذا الهلال
نعد عليه الزمانَ القريب
على صفحته حديث القرى
(وطيبة) آهـلة بالملوك
يزول ببعض سناها الصفا
ومن عجبٍ وهو جد الليالي

لعمرك ما في الليالي جديد
فكيف تقولُ الهلال الوليد
ويُخصى علينا الزمانَ البعيد
وأيام (عاد) ودنيا (ثمـود)
(وطيبة) مقفـرة بالصعيد
وفنى ببعض سنانه الحديد
بيدي بيد الليالي فيما

يقولون يا عامُ قد عدتَ لي
لقد كنتَ لي أمس ما لم أرد
ومَن صابر الدهر صبريله
ظمئت ومثلي برى أحق
تغاييت حتى صحتُ الجهول

فياليت شعري بماذا تعود؟
فهل أنت لي اليوم ما لا أريد؟
شكا في الثلاثين شكوى (لبيد)
كأني حسينٌ ودهري يزيد
وداريتُ حتى صحبت الحسود

يبدو هذا النص الرائع لأمير الشعراء أحمد شوقي معبرا عن فنه الشعري
أصدق تعبير، وما يتمتع به هذا الشاعر الفذ من قدرة باهرة على الصياغة
الشعرية، وقد بدا من سمات التجديد في هذه القصيدة وضع عنوان لها، هذا
العنوان هو " الهلال "

وهذه الكلمة تستدعى تاريخا عريضا يبدو الهلال فيه رمزا فاعلا في
أعماق الذات العربية، رمزا يستدعى قصص العشاق الذين يرقبون هذا
الهلال في السماء، منفعلين بما يثبه في نفوسهم من إحساس طاغ بإيقاع
الزمن، وحركته، وما يثيره فيهم من ميلاد لحالة الحب الطاغية التي يعيشونها،
كما أنه يعد رمزا للدين الإسلامي حينما يتعانق الهلال مع الصليب في
مواجهة محتل غاصب، كان أيام شوقي يحاول بكل الطرق التفرقة بين
عنصري الأمة، من أجل إضعافها، ومن ثم السيطرة عليها.

كما أن الهلال يستدعى حركة الزمن الهائلة، التي تكون سببا في ميلاد
الحياة وسببا في انتهائها في الوقت نفسه. وإذا كان العنوان في حقل
الدراسات المعاصرة ينظر إليه على أنه هو المبتدأ، فإن النص نفسه يمثل
الخبر، أو بصورة أخرى إذا كان العنوان يمثل عتبة النص فإن النص نفسه
يمثل الدار.

ويبدأ البيت الأول من النص السابق بقول شوقي:

سنون تعاد ودهر يعيد لعمرك ما في الليالي جديد

يبدأ النص بذكر كلمة " سنون " مما يتناسب مع عنوان القصيدة "
الهلال " الذي يعد مؤشرا أساسيا على مرور السنين، فنحن نعرف السنين

من خلال الهلال وعودته مرة بعد أخرى، وهذه السنون تعاد، وهى خبر
لمبتدأ محذوف تقديره " هذه " سنون، وكأن الشاعر لا يجد وقتاً لكى يذكر
المبتدأ، أو يذكر الجملة كاملة، مما يؤشر لحالة من القنوط التى ستضح فى
هذا النص، كما أن كلمة تعاد المبنية للمجهول توحى بقوة فائقة تتحكم فى
هذه السنين، وتعيدها مرة أخرى، مما يستدعى كلمة " الدهر " بعدها
مباشرة، حيث يستدعى الدهر إلى جانب الزمن القدر المرتبط بهذا الزمن.

ومن هنا فإن القسم بالعمر فى الشطر الثانى يأتى متناسبا مع الدهر،
وهذه السنين التى تعاد. وتبدو حالة القنوط واليأس واضحة فى الشطر الثانى
حينما يقسم الشاعر أن الليالى ليس فيها جديد، وذكر الليالى يتناسب مع
ذكر السنين، ومع ذكر الدهر، ويستدعى ذكر الهلال الذى هو علامة من
علامات الليالى فى البيت الثانى، حينما يقول:

أضواء لآدم هذا الهلال فكيف نقول الهلال الوليد

وهنا يبدو حس المفارقة ذا وضوح بارز، وهذا الحس هو الذى يؤسس
لنمط شعر الحكمة عموماً، وتبدو المفارقة حينما نرى الهلال وليداً فى
السماء، فى بداية الشهر العربى، فنقول عنه " الهلال الوليد " فى إشارة إلى
صغره وبدايته، وهذا هو الجانب يمثل الطرف الأول من المفارقة، لكن
الجانب الآخر الذى يجسد طرف المفارقة الثانى هو أن هذا الهلال موجود
منذ بداية التاريخ، فقد أضواء لآدم أبى البشر، والذى لانعرف تحديداً متى
ظهر على هذه الأرض، بسبب بعد الفترة الزمنية بيننا وبينه، فكيف نقول
عن الهلال إذن " الهلال الوليد "، وهنا يبدو دور الاستفهام بالهمزة، الذى

ينهض بتعلية النغمة في إظهار مدى الإنكار من الشاعر شوقى لهذا القول " الهلال الوليد " الذى يقوله الناس، رغم علمهم بأنه أضاء لأبيهم آدم من قبل.

وتستمر تقنية المفارقة فاعلة في البيت التالى أيضا حيث يقول:

نعد عليه الزمان القريب ويحصى علينا الزمان البعيد
ففى الوقت الذى نعد فيه على الهلال الزمان القريب يحصى علينا هو
الزمان البعيد، وهنا يبدو الإحصاء أوسع، وأشمل من العد، وتبدو عملية
تشخيص الهلال ذات وضوح بارز، فقد جعله الشاعر إنسانا يحصى على
البشر الزمان البعيد، وتبدو مهارة شوقى فى إقامة هذا التوازن الموسيقى بين
شطرى البيت، وهى مهارة يجيدها أمير الشعراء، ومعروف بها، مما يجعل نص
شوقى عموما بسب ذلك ذا موسيقية عالية، تأثيرها يكون ساحرا على
المتلقى، ولأن الهلا يحصى علينا الزمان البعيد كما ورد فى الشطر الثانى من
البيت السابق فإننا نجد الأبيات التالية تفصل، وتذكر أنماطا مما يحصيه الهلال
علينا، فيقول:

على صفحته حديث القرى وأيام (عاد) ودنيا(ثم—ود)
(وطيبة) آهلة بالملوك (وطيبة) مقفورة بالصعيد
يزول ببعض سناها الصفا ويفنى ببعض سناه الحديد
ومن عجب وهو جد الليالى يبيد الليالى فيما يبيد

تكسر هذه الأبيات الأربعة لقدرة الهلال الفائقة على إحصاء تواريخ
البشر، وما مر عليهم من فترات تاريخية كان فيها الهلال شاهدا عليهم،

وتبدو الاستعارة فاعلة في هذه العملية التكريسية، حيث يجعل الشاعر على صفحتي الهلال حديث القرى، وما مر عليها، وكأن الهلال كتاب لا يغادر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها، وهنا يطل التصوير القرآني الكريم لكتاب الإنسان في العالم الآخر، ذلك الذي لا يغادر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها، وتأتي كلمة القرى جمعا، وكأنها البشرية كلها، خصوصا في بدايتها الأولى.

ثم تأتي أيام، هذه الكلمة التي جعلها العرب عنوانا لأحداثهم الكبرى، فكانوا يقولون "أيام العرب" ويقصدون حروبهم ومعاركهم، ثم تأتي الإشارة إلى قبيلة "عاد"، المعروفين بمدينتهم "إرم ذات العماد"، والتي لم يخلق مثلها في البلاد، وقد اندثرت آثارهم تماما، ولم يبق منها شيء، ولكن الهلال شاهد على هذه الحضارة، وما مر بها من أحداث، وأيام.

كذلك تبدو على صفحتيه "دنيا ثمود" بما فيها من انتصارات وانكسارات، والهلال أيضا شاهد على حضارة الفراعنة الشداد، وعاصمة ملكهم "طيبة" التي كانت آهلة بملوكها، ذوى الصيت الذائع، وشاهد أيضا على خلو هذه المدينة من حضارتها، وتراجعها، حتى أصبحت مقفرة بصعيد مصر، وكلمة الصعيد على عهد شوقي كانت تشير إلى شطر غال من وطننا كان يعاني الإهمال، وعدم إدراجه في برامج التنمية.

ويبدو حس المفارقة واضحا في الإشارة إلى تقلبات الدنيال بيني البشر، فطورا يكونون في أعلى عليين، وطورا آخر يكونون في أسفل سافلين، وهذا الهلا يرى مهم فيه من تقلبات، وما يمر بهم من علو وانخفاض.

ومن هنا فإن هذا الهلال الرقيق ذى الضوء الناعم يبقى، في حين نجد

الصفاء وهى الحجارة الصلدة تزول من ضيائه الرقيق، والحديد ذو البأس الشديد يفنى أيضا ببض سنا الهلال الناعم، وهنا يبدو هذا الهلال خالدا على مدار العصور، مما يستدعى صورة الجد فى البيت التالى، حيث يجعل الشاعر هذا الهلال جدا لليالى، فى صورة رائعة، تعتمد التشخيص لهذا الهلال.

ولكن الشطر الثانى يأتى لجعل هذا الجد " الهلال " يبيد أحفاده " الليالى " فيما يبيده من كائنات، وهنا تطل بصورة قوية تلك الأسطورة اليونانية القديمة، التى كانت تصور الزمن " كرونوس " شخصا يأكل أولاده.

وإذا كان الجزء الأول من هذه القصيدة الرائعة لأمير الشعراء / أحمد شوقى يتناول العام، فإن الجزء الثانى يتناول الخاص، فقد كتب أمير الشعراء هذه القصيدة بمناسبة عيد ميلاده الثلاثين وقد بدأ أصحابه يهنئونه به، فقال:

يقولون يا عام قد عدت لى فياليت شعرى بماذا تعود

فهاهو عام جديد يعود للشاعر، والأصدقاء يهنئونه به، ولكن الشاعر قانط، ويعيش حالة من اليأس، ولا يرى فى هذا العام شيئا مختلفا عن أعوامه السابقة، وليس هناك جديد، فى حياته، هنا يطل صوت أبو الطيب المتنبى الشهير فى قصيدته الذائعة التى قالها بمصر، حينما كان فى ضيافة كافور الإخشيدي يائسا قانطا، فقال فى ليلة العيد:

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد

أما الأحبة فالبيداء دوتهم فليت دونك بيذا دوتها بيد

وهنا نجد شوقى لا يرى في عامه الجديد هذا جديداً، ويتمنى أن يعلم
مالذى يحمله له هذا العام، وعودته، " فياليت شعرى بماذا تعود ". ثم يستمر
خطاب شوقى للعام، مستخدماً تقنية التشخيص،

لقد كنتَ لى أمس ما لم فهل أنت لى اليوم ما لا أريد؟

فمن خلال تجربة حياته السابقة كان الزمن ليس في صالحه، فلم يكن
العام السابق على هواه، وإنما كان على عكس هواه، وإرادته، فهل سيكون
على نفس الوتيرة في حاضره، فيأتى بما لم يرده الشاعر.

وهنا يطل صوت أبو الطيب المتنبي مرة أخرى، وذلك حينما يقول:

ماكل مايطلبه المرء يدركه تأتى الرياح بما لا تشتهي السفن

وكان من نتيجة عدم مطاوعة الزمان للشاعر أنه صابر الدهر على
أفعاله معه، وهنا يأتى البيت التالى، مشيراً إلى ذلك، فيقول:

ومَنْ صَابِر الدهر صبرى له شكاً فى الثلاثين شكوى (لبيد)

وهنا تأتى الإشارة التراثية بصورة أوضح منها فى البيتين السابقين، ذلك
حينما يذكر الشاعر شاعرا له شهرته العريضة فى الأدب العربى، هو " لبيد "
الذى يعد رمزا لطول العمر، حتى ضاق بالحياة، ووطأها، وكان ذلك بسبب
طول العمر، أما شوقى فإن ضيقه بالحياة ليس بسبب طول العمر، فهو الآن
فى الثلاثين من عمره، ومع ذلك فقد ضاق بالحياة ووطأها، كما ضاق لبيد
بها من قبل، وذلك بسبب تعرضه لكثير من نكبات الزمن.

وهنا يأتى البيت التالى مكرسا لحقيقة حرمانه من تحقيق طموحاته،

فأصبح ظامئاً مثلما كان الحسين بن علي بن أبي طالب، حينما قتل بيد جنود يزيد بن معاوية بن أبي سفيان، بعد منعه من أن يروى ظمأه من نحر الفرات الذي يشرب منه القاصي والداني، ويشرب منه الإنسان والحيوان والنبات، وحرّم علي ابن بنت رسول الله، رغم أنه أحق الجميع بأن يرتوى من هذا الماء العذب.

وهنا يجعل شوقي من نفسه شهيدا مثل الحسين بن علي، محروما من الرى مثله، ودهره الذى منعه من تحقيق أمنياته مثل يزيد بن معاوية تماما. فيقول:

ظمئت ومثلّى برى أحق كأيّ حسينٍ ودهري يزيد
وأمام هذه النكبات التى تعرض لها الشاعر فإنه قد تغابى حتى صحب الجهول، ودارى حتى صحب الحسود، يقول:

تغاييت حتى صحبتُ الجهول وداريتُ حتى صحبت الحسود
ومن هنا فإن هذه القصيدة لأمير الشعراء تعد معبرة بصورة واضحة عن فنه الشعرى، وتقف فى مواجهة الاتهامات العنيفة التى وجهت لشعر / أمير الشعراء، خصوصا من العقاد فى كتابه " الديوان فى اللغة والأدب، والذى ألفه بالاشتراك مع إبراهيم عبد القادر المازنى، ونشر ١٩٢٢ .

وكانت أبرز الاتهامات التى وجهت لشعر شوقي، هى التفكك أو عدم وجود الوحدة العضوية فى شعره وضعف العاطفة والوقوف عند حدود التشابه الحسى، دون لمس الرابطة العميقة بين الأشياء.

ولكن المتمعن فى هذه القصيدة يجد فيها وحدة عضوية ذات وضوح

بارز، فهي تتناول موضوعا واحدا، والعاطفة الموجودة فيها هي عاطفة واحدة أو يوجد جو نفسى واحد يسيطر عليها، وتجدر الإشارة إلى ان موضوع الوحدة العضوية كان له كثير من الدوى فى النقد العربى الذى ظهر على يد العقاد ورفصائه، وكان هذا الموضوع سببا كبيرا فى كثير من الظلم الذى تعرض له أدبنا عموما على يد هؤلاء النفر.

عموما فإن هذه القصيدة يتعاقق فيها الفكر والجدان بصورة تذكر بشعر أبى العلاء المعرى، وتشاؤمه، وعدم إحساسه . فى الغالب . بما فى الحياة من جوانب مشرقة.

كما يبدو الوزن الواحد "المتقارب" هو النمط المعتمد فى هذه القصيدة، والقافية الواحدة أيضا. وبذا تظهر سمات الكلاسيكية الجديدة التى كان شوقى أبرز أعلامها على الإطلاق.

الحضورات الصونية فى "نداهة الشعر"

تبدو الغواية بوضوح فى هذا العنوان اللافت " نداهة الشعر " للشاعر إيهاب البشبيشى، حيث يستدعى تاريخا أسطوريا ضاربا فى عمق الزمن، فمنذ هوميروس نرى الإلياذة تبدأ بمناجاة ربة الشعر أن تتغنى بغضب أخيل بن بيليوس ذلك الغضب المدمر الذى نكب الآخين بآلام لا تحصى، كما تم تكريس هذا المعنى فى تاريخ الشعر العربى منذ بداياته السحيقة، وذلك من خلال شيطان الشعر، لكن الشاعر إيهاب البشبيشى رغم معرفته بهذا التراث الأدبى العريق يفضل أن ينحاز إلى الفلكلور الشعبى، فثيمة النداهة معروفة بقوة فى حكايا القرى المصرية، حيث يكرس لها باعتبارها صوتا ينادى الإنسان فى حقله، فيتبعه ويظل يوغل فى تتبع هذا الصوت، وفى النهاية لا يجد شيئا.

ويظل التركيز قويا على الغواية، فتبدو النداهة رمزا للغواية الفاتنة التى لا يملك الإنسان غير اتباعها، على ما فى هذا من تضحيات، قد تفقده أمانه النفسى، أو تفقده نفسه ذاتها.

وكان ليوسف إدريس مقاربة لهذه الأسطورة الشعبية فى مجموعته القصصية " النداهة "، ومن ثم تكريس لها أدبيا، وقد فتح هذا العنوان أفق التلقى فى هذا الاتجاه.

وقد رشح هذا العنوان لحوارية بين السارد والإلهام المتمثل في غواية النداهة أو نداهة الشعر، مما يكرس لبنية حوارية، ومن ثم انحسار لواحدية الصوت، حيث ترشح البنية الحوارية إلى وجود صوتين على الأقل.

لكن الدخول إلى عالم النص يكشف عن تكريس لصورة الصوت الواحد عبر الخطاب الشعري، ومن هنا فإن مركزية الصوت تبدو من خلال اعتماد نمط السارد الواحد الذى يبدو باثًا لقصائد هذا الديوان، وهذا النمط يؤسس لواحدية الاتجاه والرؤية.

لكن ذلك لم يمنع من وجود التضخم الصوتى فى هذا الديوان وذلك من خلال ابتلاعه ملفوظات الآخرين، وظهورها بحالة يستطيع المتلقى أن يردّها إلى هؤلاء الآخرين، مما يبدو معه نوع من التضخم الصوتى بسبب وجود صوتين أو أكثر فى صوت واحد، هو صوت السارد حيث نراه يمارس عنفا ضد الأصوات الأخرى، فى محاولة لانتهاك تفردّها، واغتنامها، لكن أثرها من القوة بوضوح، فيبدو نوع من المفاعلة بين الصوتين، مما يؤدى إلى تضخم الصوت، إذ يبدو صوت السارد وهو فى حالة بلع للصوت الآخر، ويبدو الصوت الآخر وهو فى حالة احتشاد لمواجهة هذا البلع.

وقد تحدث هذه الظاهرة أكثر من مرة فى القصيدة الواحدة، فيبدو تيار الصوت السارد وهو فى حالة اتساع فى بعض المناطق، وذلك حينما يتلع صوتا آخر، وضيق فى مناطق أخرى وذلك حينما يكتفى . قدر الإمكان . بصوته الصافى فقط.

يقول مخاطبا الشاعر شوقى أبو ناجى فى قصيدته " نداهة الشعر "

فى أذن من؟

أذن أصنام مرصعة

بالزيف كالدر

أو بالخوف كالعاج؟

أم عابديها

مكءات وتصدية

ليحفظوا طيلسان المال

والتاج

يبدو تيار الصوت السارد، وهو فى حالة اتساع حينما حاول ابتلاع صوت له حضوره الواضح ، وذلك فى قوله " أم عابديها مكءات وتصدية ليحفظوا طيلسان المال والتاج " حيث يبدو الصوت القرآنى المقدس بوضوح حيث ذكر عن صلاة كفار قريش عند المسجد الحرام بأنها ما كانت غير مكءات وتصدية.

وكأن الذات الشاعرة تشير بوضوح إلى قداسة الكلمة التى يقولها الشاعر شوقى أبو ناجى، لكن هذه الكلمة المقدسة لاتجد آذانا صاغية لها، لأن المتلقين لهم منظومة أخرى من الأهداف لا تتفق مع ما يدعوا إليه الشاعر. فكل هدفهم طيلسان المال والتاج.

كما يبدو صراع الدلالات وتحويلها أيضا من خلال محاولة الابتلاعات الصوتية، وسلوكها فى مسلك غير مسلكها الأساسى، فيبدو من خلال ذلك

نوع من التقاطع والانحراف في الوقت نفسه.

يقول:

فمذ دعتنا إليها

نارها

وكوت جلودنا

بين إبدال وإنضاج

ونحن نرقب

خلف الباب

نطرقه

وكم على الباب

من غادين نشاج

حيث يبدو الصوت القرآني المقدس الذي يقول عن أهل النار " كلما
نضجت جلودهم بدلناهم جلودا غيرها ليذوقوا العذاب " مشارا إليه من
خلال قول الذات الشاعرة " فمذ دعتنا إليها نارها وكوت جلودنا بين إبدال
وإنضاج "وهنا يبدو التقاطع بين الصوتين، فالذات الشاعرة وصديقتها شوقى
أبو ناجى قد اكتوت جلودهما بالنار، وبدلت ونضجت، تماما مثل حال أهل
النار الذين هم كلما نضجت جلودهم بدلهم الله سبحانه وتعالى جلودا غيرها
ليذوقوا العذاب.

لكن الدلالة انحرفت رغم التقاطع، لأن الذات الساردة حاولت ان تسلك الصوت القرآني المقدس في تيار القصيدة العام، الذي يختلف عن التيار الأساسي الذي ورد فيه.

ومن هنا فإن النار قد انحرفت عن دلالتها التي وردت في الصوت القرآني المقدس، لتشير إلى نار الشعر والإبداع والاحتراق في أتونه اللاهب بلا رحمة.

ومن هنا فإنها نار مقدسة مطلوبة لأنها النار التي تأتي بالخير العميم، فهي مصدر الإبداع والتفرد، وهي النار التي تذيب شوائب الجوهر الفرد ليبدو تألقه وتفرد، ويخرج المبدع من لهيبها وقد اشتد عوده، وأصبح ذا خبرة حية واسعة بالإبداع الذي هو مطلبه، إنها نار الفينيق الذي يبعث بعد الاحتراق بها أشد قوة، وافر شبابا.

ويقول في قصيدة " كأن حشروا "

وأنت تسأل

عن ديك يؤذن

عن عين ترى الخيط

تنبي إن مشى الشجر

يبدو التضخم الصوتي بوضوح في قوله " عن عين ترى الخيط، تنبي إن مشى الشجر " وذلك نتيجة محاولة الابتلاع لصوت أسطورة زرقاء اليمامة، التي اشتهرت بحدة البصر، وعرف الأعداء عنها ذلك، فحمل كل جندي

غصنا من أغصان غابة مروا عليها، وحينما رأتهم من بعيد، قالت لقومها إن الأشجار تتحرك، فرماها قومها بالخرق، وكانت النتيجة هزيمة ساحقة لهم.

وقد كان لأمل دنقل مقاربة لهذه الحكاية في قصيدته " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة "، كما تبدو مسرحية ماكبث . ذلك القائد الذى غدر بمليكه وقتله بتشجيع من زوجته . لوليم شكسبير فى طبقة أخرى من هذا الابتلاع الصوتى، حيث أنباته الساحرات الثلاث أنه لن يهزم إلا إذا تحركت غابة بريام، فاطمأن ماكبث، وظن أنه لن يهزم أبدا، لأن غابة بريام لن تتحرك، كما يظن، لكن الجنود المطالبين بالثأر منه حينما مروا على غابة بريام، حمل كل واحد منهم غصن شجرة منها، وبذا تحركت غابة بريام، وكانت النتيجة هزيمة ماكبث.

ومن هنا فإننا نجد حضورات صوتية لها طبقاتها فى حنجرة الصوت السارد، هذه الطبقات تفتح سراديب الدلالة على تراث إنسانى متنوع، مما يؤدى إلى اتساع واضح فى مجرى الصوت السارد.

محمد إبراهيم أبو سنة شاعرا منمردا

تأخذ ظاهرة التمرد مساحتها الواضحة في التراث الشعري العالمي عموما، كما تأخذ مساحتها الواضحة أيضا في حركة الشعر العربي منذ بدايتها، ولها مساحتها في شعر محمد إبراهيم أبو سنة، والتمرد ظاهرة تكشف بالأساس عن طبيعة الشعر نفسه، لأن الشعر الحق لا يأخذ مكانته إلا إذا كان يحمل في أعماقه تمردا من نوع ما، وهذا ما يجعله يبقى، ويخط موقعه في خريطة الشعر، ومن هنا فقد كان التمرد هدفا أساسيا لكل شاعر كبير، يريد أن يجعل لشعره صفحة في كتاب الشعر الخالد، وهو موقف فكري وجمالي بالأساس، ونظرة إلى حركة الشعر في مسارها الطويل ترينا هذه الحقيقة بوضوح، إذ لم يبق من أسماء الشعراء الكثيرة إلا من كان شعره منحازا بقوة إلى هذه الظاهرة، ويعنينا في هذا المجال الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة.

وقد بدا التمرد في شعره حين انحاز منذ البداية إلى كتابة شعر التفعيلة متمردا على الإيقاع الخليلي الذي كرس له منذ قرون عديدة، والذي سار نهر القصيدة العربية عليه، وجعله نسقا معتمدا، حتى عد أي خروج على هذا النمط جريمة كبرى في نظر كثير من النقاد، بل وصل الأمر إلى حد إلصاق تهم الكفر والخيانة والعمالة للآخر لمن لا يتخذ من نسق الإيقاع الخليلي نسقا معتمدا، وعلى أقل تقدير كانت تهمة الشبهة تلحق بأعمالهم في

مقابل الشعرية، وما كلمة العقاد المشهورة " يحول إلى لجنة النشر للاختصاص
" ببعيدة عن هذا الموضوع.

وعلى الرغم من أن الشاعر مُجَّد إبراهيم أبو سنة ليس أول من كتب
على نمط شعر التفعيلة فإنه أول من نشر ديوانا من جيل الستينات قبل
رصفائه من هذا الجيل، فقد نشر ديوان " قلبي وغزالة الثوب الأزرق " عام
١٩٦٥، واستمر في النشر حتى الآن مما أعطى قوة لحركة الشعر الحر، التي
يعد الشاعر مُجَّد إبراهيم أبو سنة من أبرز شعرائها.

فإذا تركنا جانب الشكل إلى جانب الموضوع، فإننا نرى هذه الظاهرة
تأخذ مساحتها الواضحة في شعره، حيث يبدو التمرد على كل صنوف
القهر الذي يضرب بجذوره في الواقع المعيش. ومن المعروف أن الشاعر ولد
عام ١٩٣٧ بقرية الودى بمركز الصف بمحافظة الجيزة، تلك القرية التي تقع
شرق نهر النيل، ومنذ البداية بدت ظاهرة التمرد واضحة في شعره، حيث
رأيناه متمردا على واقع القرية التعيس، وما فيه من ظلم بين يلاقيه أبناء
القرية المصرية، عموما وقريته خصوصا، فأطفال القرية الجوعى

يمتصون العشب الذابل

من ثدى الأرض المترهل

كما يبدو تمرده على الحبيب، كما في قوله في قصيدة " وأدعو الذى لا
يجيب " من ديوانه " رماد الأسئلة الخضراء " :

لماذا أحب الذى..

.. لا يحب ..

وأعلن عودة هذا ..

.. الذى لا يؤوب

أفجر فى الدمع برقاً ..

.. وفى القلب شوقاً ..

.. وأدعو الذى لا يجيب

كما ينحاز الشاعر إلى ظاهرة التمرد فى قصيدته " النسر " من ديوان
" رماد الأسئلة الخضراء " حين يبدو انخيازه واضحاً إلى موقف النسر التى
تغامر بكل شئ، بل إن مغامرتها لاتقف عند حد، فقد تغامر بحياتها نفسها
فى سبيل الحصول على حلم الكمال، فى حين يقف فى الجانب المقابل من
مغامرتها الأرناب التى تفتقد حس المغامرة والتمرد على واقعها.

يقول:

فى المضيق العميق .. الأرناب

قابعة فى انتظار ..

المصير المدجج بالموت

تأكل أعشابها بالفرار ..

.. إلى الجحر

ترجف بالخوف بين الظلال

النسور الطليقة في الأفق

تعرف مصرعها..

والعيون التي تترصدها

والنصال التي تتعاقب

خلف النصال

النسور الطليقة في الأفق

ترفع هاماتها. وتحلق

تعلو وتخفق بالزهو

لا تتذكر خضر السهول

بخيراتها.. تتعقب

ورد الذرى

في الفضاء السحيق

وحلم الكمال

أما في قصيدة " وحدنا والمغول " من ديوانه " رماد الأسئلة الخضراء " فقد جعل الشاعر من العدو الإسرائيلي مغول هذا العصر بما يثيره ذكر كلمة المغول من ذكرى شعورية في وجدان المتلقى، حيث تثير هذه الكلمة في وجدانه رصيда كبيرا من الاعتداءات الوحشية والعنف المدمر الذى لا يبقى على شئ.

يقول:

وحدنا والمغول

في ذروة المستحيل

نتقابل جسما لقنبلة..

.. فوق هذى البلاد..

.. التى سوف تبقى لأطفالنا

سوف تبقى لأحلامنا

وطنا لا يزول

فالتنمرد هنا ترمد على عدو غاشم، ورغم المعرفة العميقة بأن العدو يملك من السلاح مالا يملكه فإن الشاعر لا يفقد أبدا إيمانه بعدالة قضيتنا، وأن الأرض فى النهاية ستبقى لأطفالنا نتيجة لتضحياتنا البالغة.

أما ديوان الشاعر " تأملات فى المدن الحجرية " الذى نشره الشاعر فى عام ١٩٧٩ فإن ظاهرة التنمرد تأخذ مساحتها الكبيرة فيه، وقد انصب التنمرد على هذه المدن التى فقدت القلب والروح، وتحولت إلى حجارة صماء، لا تعرف الرحمة والتراحم، فقد أصبحت مدننا تأكلنا، ولا تسهم فى إسعادنا، ويطل من هذا التصوير أى تصوير الشاعر للمدن بأنها حجرية صور القرى الظالمة فى القرآن الكريم، والتى استدعى ظلمها الشنيع تدخل السماء بتدميرها تماما، لأنها فقدت الرحمة، ويطل أيضا الكثير من صور ألف ليلة وليلة التى ظهرت المدن المسخوطة إلى حجارة فى الكثير من قصصها،

كما تطل أيضا صورة الأرض الخراب لإليوت، حيث رأى إليوت في الحضارة الأوروبية كلها أرضا خرابا، في حين جعل الشاعر مُجَدِّ إبراهيم أبو سنة من مدنها في هذا العصر مدنا حجرية، مليئة بالخوف والحقد، ولا تريد أن تمطر السحابة فيها، وكأن الشاعر يلمس واقعا تعيسا، يحتاج إلى ثورة من الطبقات العريضة المطحونة في هذه المدن.

أما قصيدته الذائعة " البحر موعدا " من ديوانه " البحر موعدا " فتبدو ظاهرة التمرد والثورية بقوة فيها، وعلى الرغم من صوتها الزاعق فإن فنيته عالية، حيث بدت قدرة الشاعر الفنية الفذة في هذه القصيدة،

وهي تعد نموذجا واضحا للشعر الذى يحقق المعادلة الصعبة بين الالتزام والانحياز إلى التمرد على الواقع التعيس من ناحية، وبين المحافظة على الجانب الفنى والجمالى فى الشعر من ناحية أخرى، وهى قصيدة تصور أبلغ تصوير ظاهرة التمرد فى شعر هذا الشاعر الكبير.

يقول :

البحرُ موعداً

وشاطئنا العواصف

جازف

فقد بُعد القريب

ومات من ترجّوه

واشتدَّ المُخالف

لن يرحم الموجألبان
ولن ينال الأمن خائف
القلب تسكنه الماويل الحزينة
والمدائن للصيارف
خلت الأماكن للقطيعة
من تُعادي أو تُحالف؟
جازف ولا تأمن لهذا الليل أن يمضي
ولا أن يُصلح الأشياء تالف
هذا طريق البحر
لا يُفضي لغير البحر
والمجهول قد يخفي لعارف
جازف
فإن سُدت جميع طرائق الدنيا
أمامك فاقتحمها لا تقف
كي لا تموت وأنت واقف

23/2/1979م

تنهض المحافظة على الوزن من خلال نسق شعر التفعيلة و اعتماد

القافية المركزية نسقا معتمدا وقرب ترددتها وتوازن الصيغ، في ارتفاع النغمة الموسيقية، حيث ترددت القافية التي تتخذ من حرف الفاء روياء لها إحدى عشرة مرة، في قصيدة تتكون من واحد وعشرين سطرا، وهذه نسبة كبيرة تصل إلى خمسين بالمائة أو تجاوزها، مما يدل على موقف مزلل يدعو إليه الشاعر، فأدى ذلك إلى ارتفاع النغمة الموسيقية بوضوح، وقد تكررت صيغ بعينها خصوصا الصيغة التي على وزن فاعل، وصيغة المضارع المسبوق بحرف النفي " لن " وتكرر بعض الحروف فساهم ذلك في ارتفاع النغمة الموسيقية أيضا.

ولا يخفى صوت زرادشت نيتشة الذي يطل كخلفية عميقة لهذه القصيدة، فقد كان نيتشة يدعو إلى التمرد والمغامرة، وإلى أن يشيد الإنسان مسكنه بالقرب من بركان فيزوف، وهنا نجد التمرد والثورية من أجل التمرد والثورية، فالذات الشاعرة هنا تدعو إلى المجازفة، و التمرد من أجل التمرد، لأن التمرد هنا موقف رافض عموما لا يعرف الاستقرار أو المهادنة، ولا يعرف الحلول الوسط،

ولا يخفى استنثار فعل الأمر " جازف " بسطر شعري كامل في السطر الشعري الثالث من القصيدة وتكرارها ثلاث مرات فيها مما يجعلها تنهض بدور البنية المركزية فيها. وإشاعة جو الرفض والتمرد الذي لا يعرف الحدود.

فالذات الشاعرة تنادى بالمجازفة، ولا تذكر بأى شئ نجازف، وكأن المجازفة عندها موقف حياة، وليس موقفا عارضا، ولا تذكر لنا نجازف ضد

من، أو ضد ماذا، لكي تطلق العنان لخيال المتلقى ليشمل كل أنواع
الفاستدين، وكل أنواع القهر الذي يمارس علينا.

ومن هنا فإن ظاهرة التمرد لها مساحتها في شعر محمد إبراهيم أبوسنة،
وتعد قصيدته " البحر موعدا " هي ذروة هذه الظاهرة.

الاستعارة المهيمنة فى ديوان "بنات الكرخ"



د عايدى على جمعة

"بنات الكرخ" هو الديوان الثانى للشاعرة المصرية شيرين العدوى، وهو صادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٤، ويتكون العنوان من اسمين مضاف أحدهما إلى الآخر، الاسم الأول جمع هو (بنات) والاسم الثانى مفرد وهو (الكرخ).

والاسم الأول يدل على كائنات إنسانية حية تنتمى للعنصر النسائى، وهو بنات بما تدل عليه من بكاراة ونشوة عارمة بالحياة وشباب وصحة وجمال، وهذا الاسم الجمع لا نعرف على وجه التحديد مفرداته، من حيث اسم كل بنت من هؤلاء البنات، ولا لونها أو ملامحها أو عائلتها أو عمرها بالضبط أو خلفيتها النفسية والتاريخية والمعرفية أو رؤيتها للعالم أو قناعاتها أو ملامستها أو علاقاتها مع باقى هؤلاء البنات، أو حياتها العاطفية.

ويسهم عدم التحديد هذا فى ترك المجال لخيال المتلقى كى يعن هو فى تشكيل الصورة الذهنية عن هؤلاء البنات.

أما الاسم الثانى الذى جاء فى موقع المضاف إليه فهو الكرخ، وهو

سوق بناها الخليفة العباسي الثاني أبو جعفر المنصور خارج بغداد ليسكنها العامة.

ومن هنا فإن علاقة الإضافة بين الكلمتين تدمج دلالتها وترسل للمتلقى معنى مدججا منهما، فالاسم الثاني يدل على مكان وهذا المكان خارج دائرة المركز / بغداد وهو مبنى من قبل الخليفة ليسكنه العامة/ المهمشون.

وهنا يمنح الإنسان المتمثل في البنات المكان المتمثل في الكرخ أنفاسه ورقته وحيويته ويسم المكان في الوقت نفسه الإنسان بميسمه.

ويطل الجانب التاريخي في هذا العنوان وينسحب على الحاضر مما يجعل المتلقى في اللحظة التاريخية الراهنة يفتح صدره لعبير القرون. فتتعاقد أنفاس الماضي الألق لبغداد مع أنفاس الحاضر التعيس الآن في دخولها إلى صدر المتلقى.

وتفتح هذه البنية التركيبية للعنوان باب التأويل لدى المتلقى كي يسهم ببصمته في توقع البنية المحذوفة التي تكمل الدلالة المرضية لديه.

فإذا غادر المتلقى العنوان إلى متن الديوان نفسه فسيجد مقدمة طويلة بقلم الدكتور جمال مقابلة وهو أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها بالجامعة الهاشمية الأردنية تبدأ من ص ٧ وتنتهي ص ٣٩. وربما كان وضع مقدمة طويلة في بداية هذا الديوان فيه نوع من المصادرة على عملية التلقى بالنسبة للقارئ، أو على الأقل نوع من توجيه قراءته، فيدخل عالم الديوان وقد تشيع برأى نقدي حوله، وعلى القارئ الذي يحب الاستقلال بالرأى أن

يجاهد ما تسرب إليه حوله قبل قراءته.

وهذا يدل على الرضا النفسى بهذه المقدمة من قبل الذات الشاعرة واعتبارها صالحة كى تكون مدخلا مرضيا لقراءة إبداعها.

وبالنسبة لى فقد كنت أفضل عدم وجود مقدمة نقدية أصلا أو على الأقل وضع هذه المقدمة فى آخر الديوان حتى يكون تفاعل المتلقى مع إبداع الذات الشاعرة أكثر حرية.

ويتكون الديوان من عشر قصائد بالإضافة إلى قصيدة طويلة أخيرة بعنوان ومضات والتي تتكون من خمسة وعشرين ومضة وكل ومضة لها ترقيمها الرقمى.

ويستغرق الديوان بالمقدمة ١١٢ صفحة، وهو ينتمى لشعر التفعيلة ويستخدم البحور الصافية وإن كان قليلا ما يمزج بين بحر من البحور الصافية فى القصيدة الواحدة.

ومعظم القصائد متوازنة الطول، فلانغرق فى الطول ولا تغرق فى القصر، وهى قصائد مليئة بالسرايد، خصوصا الاستدعاءات التراثية شديدة التنوع، ولكنها فى معظمها مرتبطة بالوجدان العربى بسبب انتمائها لمنطقتنا، وقربها الدائم فى نفوسنا بسبب قداستها. فظهرت استدعاءات كثيرة لكلمات وجمل قرآنية، كما ظهر نشيد الإنشاد كخلفية تراثية لقصيدة بنات الكرخ ١، وقصيدة بنات الكرخ ٢.

وقد كانت هناك هيمنة للضمير الأول أنا والضمير الثانى أنت على قصائد هذا الديوان. مما سجل حضورا واضحا لصوت الأنثى / الحبيبة

وصوت الذكر الحبيب من خلال المرافحة بين هذين الضميرين.

وعلى الرغم من انتماء قصائد هذا الديوان لشعر التفعيلة وهو أقل من الناحية الموسيقية من الشعر العمودى فإن الشاعرة نتيجة تركيزها على ترديد حرف معين وتكثيف هذا الترديد قد تتفوق على البنية الموسيقية للشعر العمودى نفسه.

تقول فى قصيدة قمع الحرير التى سجلت ترديدا حرفيا واضحا خصوصا على مستوى قوافيها التى تتردد على مساحة صغيرة.

تقول فى قصيدتها "قمع الحرير":

من كبلك

تكبيلك الممتد كان تحرك

ففى سطرين قصيرين نجد مجموعة من الحروف تسجل نسبة تردد عالية، فحرف الكاف يأخذ نصيبا كبيرا من الترديد حيث نراه يتردد ست مرات، وهى نسبة كبيرة فى سطرين قصيرين، وكان لهذا الترديد لحرف الكاف دور كبير فى إشاعة نغم موسيقى مكثف، وجاء تسكينه فى نهاية كل سطر ليسجل وقفة قلقة تسهم فى إنتاج الدلالة.

كما أن ترديده نخض بعملية الاستحضار الكبير للمحاطب، وهو هنا ينتمى لعنصر الرجولة فى مقابل صوت الذات الساردة الذى ينتمى لعنصر الأنوثة مما يشيع جوا عاطفيا لا يخطئه الحس.

كما سجل حرف الباء نسبة تردد واضحة هو وحرف الميم حيث تكرر

كل منهما ثلاث مرات في هذين السطرين الصغيرين وقد جاء حرف الباء في السطر الأول مضعفا، وظهر في السطر الثاني، ويسهم حرف الباء بانفجاريته في ضخ دلالة تفجر الموقف.

كما تكرر حرف التاء وهو حرف انفجاري أيضا ثلاث مرات وقعت كلها في السطر الثاني مما أعطر تجاوبا موسيقيا مع الحروف المكررة.

كما تكرر حرف اللام أيضا ثلاث مرات في هذين السطرين. متجاوبا بترديده هذا مع بقية الحروف.

وتكررت حروف اللين ثلاث مرات، فقد تكرر منها حرف الألف الذي تكرر مرتين وحرف الياء الذي جاء مرة واحدة.

في حين تكرر حرف النون مرتين، فقد جاء مرة في السطر الأول وجاء مرة ثانية في السطر الثاني.

ومن هنا تبدو الحرفية بما تحمله من طاقة إيقاعية واضحة نسقا معتمدا في هذا الديوان "بنات الكرخ" للشاعرة المصرية شيرين العدوى.

وتبدو الاستعارة المهيمنة على قصائد هذا الديوان هي استعارة الرحلة فينظر للخلق وكأنه رحلة على نحو ما نجد في قصيدة قمع الحرير، حيث تقول:

ستظل تحمل ما تحملت

انخفضت أو ارتفعت

إلى جبال من معان للكلام

إذ أين كان الطور ينتظر الضياء
من أى دود الأرض أخرجت الحرير
وكيف أسكنت الشرائق لحظة البعث
انكشفت تكشف السكر الذى خط الجناح
فصار خطا جنب جرح جنب قتل
ثم من قمع الحرير خرجت
تبدأ رحلة كبرى تصير معقدا كفراشة
سهلا كماء فى فلك
ما أسكرك

وهنا تبدو ثيمة الرحلة بوضوح، حيث ينظر للكائن الحى باعتباره قد
خطت على جبينه الرحلة، وهذه الرحلة تبدو أنها رحلة لا تعرف الهدوء أو
الاستقرار، وكلما ظن أنها انتهت تبدأ من جديد من خلال عملية ولادة من
الأنقاض، فلا يوجد موت نهائى وإنما الموت بداية لرحلة بعث أخرى. وبذا
تبدو عملية الخلق باعتبارها رحلة كبرى.

وتبدو الخلفية الفلسفية والمعرفية ذات وضوح بارز من خلال المقطع
السابق، حيث تبدو التجليات العرفانية لتشكيل الخلق، وظهور قدرة الخالق
من خلال خلقه.

كما يظهر الحب نفسه باعتباره رحلة. وهنا تظهر قصيدة بنات الكرخ

١ وقصيدة بنات الكرخ ٢ ليظهر من خلالهما اعتبار الحب رحلة.

حيث نجد في بنات الكرخ ١ صوت الحبيبة الباحثة عن حبيبها، فقد كان الصوت في بنات الكرخ ١ منتما للأنثى المحبة التي تبحث عن حبيبها، وتسأل عنه في الطرقات ولا تجده. وهنا يبدو التداخل مع عشتار في بحثها الدائب عن تموز، ويبدو التداخل أيضا مع إيزيس في بحثها الدائب عن أوزوريس. وهذه أساطير من بيئتنا.

وهي أساطير صنعت نموذجاً أصلياً للبحث عن الحبيب. وجسدت رمز الرحلة التي تنهض بها المرأة من أجل العودة بحبيبها الغائب من ظلمات الموت المتراكمة.

والحقيقة أن هذا الديوان في تعامله مع الأسطورة يفكر بها فتبدو الأسطورة مجدولة في نسيج القصيدة وتكون خلفية تظهر من خلال نقاب شفيف للعالمين بها. وما أكثرهم لأنها أساطير ونماذج أصلية تكونت في منطقتنا وعاش بها إنسان هذه المنطقة على مر العصور سواء بوعي أم بغير وعي.

أما في قصيدة بنات الكرخ ٢ فإن الصوت فيها ينتمي لمحبة ذكر يتجاوب صوته مع صوت حبيبته في بنات الكرخ ١ وبذا يحدث اكتمال الأسطورة. عن طريق التجاوب بين الصوتين العاشقين.

وقد جاء الصوت الأنثوي أولاً كي يتواءم مع الأسطورة حيث بدت الأنثى مفجوعة بغياب حبيبها، وهي تأخذ المبادرة في الفعل بالبحث عن حبيبها الغائب.

كما يظهر الموت نفسه باعتباره رحلة، ويتبدى ذلك من خلال قصيدتها
"بلورة الرحلة". تقول:

يا أيها الملك الموكل بالحياة ارفق بنا

أرجوك حلل وردتى من هذه الدنيا

لآتى واحد فردا هناك

فالذات الشاعرة فى غمرة الإحساس الطاغى بوطأة المعاناة فى هذه
الحياة التى تجثم على صدرها بلا رحمة، تطلب من ملاك الموت الموكل بنزع
حياتها أن يحلل وردة الروح من سجنها، حتى تلاقى الرحمن فردا.

وقد ظهرت ثيمة الرحلة بوضوح أيضا فى قصيدة "بلورة الرحلة" حيث
تم تكريس الموت باعتباره رحلة من خلال الاقتباس من كتاب الموتى.

تقول:

يا أيها الملك الموكل

إننى أتلو تعاويذ النجاة

أتلو تعاويذ المياه

افتح سمائى أيها المحبوب حابى

افتح لى الأبواب هيا

من نسج أحلام التعاويذ العتيقة

قد أتيت افتح إلينا

ولتعطى خبزنا وكعكا

أعطى لحما طريا

هيا أنوييس افتحى

للروح بابا ففتحى

يا أيها الجميز أرسل لى الهواء

والماء أرسله إلى

ولا تبخل الذات الشاعرة بالإشارة إلى مصدر هذا الاقتباس الذى اقتبسته، حيث تشير فى الهامش بقولها " تعويذة الماء من كتاب الموتى "

ومن المعروف أن كتاب الموتى ينتمى إلى الحضارة الفرعونية القديمة، وهى أول حضارة معروفة اهتمت إلى فكرة وجود العالم الآخر، وفكرة الثواب والعقاب على أعمال الإنسان فى حياته الدنيا.

وهنا يسهم التردد الصوتى لتعويذة الماء الفرعونية فى اختصار المسافة الزمنية الكبيرة التى تفصلنا عن إنتاج هذه التعويذة، وكأن الذات الشاعرة قد قطعت رحلتها عبر الأزمنة فى طريقها للموت.

ويبدو هذا الاقتباس منسجما من الناحية الدلالية مع دلالة القصيدة العامة التى تبلور الموت باعتباره رحلة تقطعها الروح إلى العالم الآخر.

وقد تسربت ملامح الحس المأساوى عبر ثيمة الرحلة المهيمنة على هذا الديوان، فبدأ الحس المأساوى بوضوح فى هذه القصائد، خصوصا قصيدتها "بلورة الرحلة" التى يبدو هذا الحس المأساوى بكثافة عالية فيها، حيث

تصور هذه القصيدة رحلة الذات الشاعرة من الحياة إلى الموت، كما لا يعدم القارئ هذا الحس المأساوى فى بعض مقاطع قصيدتها " ومضات ". فتستقطر الذات الشاعرة هذا الحس المأساوى من خلال ما يتسرب فى البنية الخاصة بواقعنا الاجتماعى، وما يسوده من غبن بين حيث ينقسم الواقع الاجتماعى إلى قسمين: قسم يأتى أولا متمثلا فى الفقراء، وقسم يأتى ثانيا متمثلا فى الأغنياء، وبالطبع فإن الفقراء يعملون فى حين يجنى الأغنياء حصاد ما يصنعه هؤلاء الفقراء.

وهذا التصور يتراسل مع صور كثيرة سائدة فى الحس الشعبى والأدبى، حيث يبدو الفقير مظلوما دائما فى حين يبدو الغنى سارقا دائما.

تقول فى الومضة التى جعلت لها رقم . ١٢ . من قصيدتها الطويلة "ومضات":

للفقراء صناعتهم إتقان الأحلام

وصيد الغد من بحر الدمع

وللأغنياء

سرقة ما صنع الفقراء

وحلب البقرات السبع

ومنذ البداية نجد لام الملكية مسندة للفقراء مما يجعل تصور المتلقى متجها ناحية مكسب ما سيحوزه هؤلاء الفقراء، أو ستمنحه الذات الشاعرة لهم، ولكن هذا المكسب لا يلبث أن يكشف عن نفسه عبر عملية صيد

للوهم في غد مشرق، ونجد كلمة صناعة التي تستحضر عالماً مادياً قادراً على عملية تحويل للمادة الخام إلى منتج مختلف يملأ الواقع بالسعادة والغنى نجد هذه الكلمة تخلو من مضمونها حينما تأتي مع إتيان الأحلام، فتبعد عن نبض العالم الواقعي، وتذهب إلى عالم من الأحلام غير المتحققة. وهنا كان من الطبيعي أن يأتي بحر الدمع في نهاية الجملة الخاصة بالفقراء، لتكتسب معاناتهم حسها المأساوي البين.

في حين تأتي الجملة الخاصة بالأغنياء لتقف في موازاة الجملة الخاصة بالفقراء.

فقد بدأت جملتهم بلام الملكية أيضاً، ولكنها هنا تختلف عن ملكية الفقراء، لأنها ملكية في عالم الواقع المتحقق.

حيث يسرقون ما تصنعه أيادي الفقراء، ويقومون بحلب البقرات السبع، في إشارة واضحة إلى رؤية ملك مصر التي فسرّها يوسف الصديق، حيث رأى الملك سبع بقرات ثمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات، وكان تفسير يوسف الصديق لهذه الرؤية التي احتار في تفسيرها الجميع بأن هناك سبع سنين مليئة بموفور الخير وسبع سنين يابسة تلتهم خيرات السنوات السبع السابقة.

وهنا في هذا المقطع نجد الأغنياء هم من يجلبون البقرات السبع، ويستمتعون بخيرات هذا البلد الكريم في مقابل الفقراء الذين يعملون ولا يكسبون.

وهنا نجد حس الذات الشاعرة في التشكيل الكتابي للديوان واضحاً،

فقد جعلت كلمة الأغنياء تستأثر وحدها بالسطر الشعري، وجعلتها تقع في المنتصف، وهذا يسهم في ضخ دلالة الاستئثار التام لدى هؤلاء الأغنياء بكل شيء حتى بالسطر الشعري نفسه.

كما تقول في الومضة التي جعلت لها رقم . ١٤ من قصيدتها "ومضات":

أعدد ما يتساقط من ورق التوت

واحدة واحدة

أموت سدى

قبل أن أحصي الآن

أعداد أصنامنا الساقطة

تكتسب ورقة التوت دلالة خاصة من خلال ماهو سائد في الوجدان عن سيدنا آدم وزوجه حواء حينما أزلهما الشيطان وأكلا من الشجرة المحرمة في الجنة، فبدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليها من ورق الجنة. حيث يقال إن ورق التوت كان ينهض بدور واضح في ستر عوراتهما.

ومن هنا فإن لورق التوت دوره في ستر العورات، وسقوطه يعنى انكشاف المستور وظهور القبح، كما يرمز للسقوط.

وإذا كان خيال المتلقى يذهب إلى أن ورق التوت يتساقط عن الذات الشاعرة فإن تساقط الأصنام جعل من ورق التوت يسقط عن الشخصيات التي وصلت إلى درجة الأصنام في حياتنا، وبعد تقديسنا لها سقط ورق

التوت عنها فظهر قبحها وظهرت عورتها.

وبذا يبدو الحس المأساوى بوضوح من خلال رصد لبعض عمليات
الانتهيارات الكبرى فى حياتنا المعاصرة.

وبذا يبدو هذا الديوان "بنات الكرخ" للشاعرة المصرية شيرين العدوى
محملاً بحس الذات الشاعرة الذى يتراسل مع النبض الاجتماعى العام، وما
يتردد فى جنبات هذا النبض الاجتماعى العام من أصداء تاريخية
وميثولوجية. وقد ترك هذا الحس بصمته الواضحة على الاستعارة المهيمنة
على قصائد الديوان، أقصد استعارة الرحلة.

من ملامح الدلالة فى ديوان "فوهة باتجاهى"

د عايدى على جمعة

تبدو العتبات النصية فى ديوان " فوهة باتجاهى " للشاعرة المصرية شيرين العدوى محملة بدلالات تحرص الذات الشاعرة على أن يدخل المتلقى إلى عالمها وهو محمل بها، وكأنها تمارس نوعاً من التوجيه لهذا المتلقى، فالعنوان " فوهة باتجاهى " يثير أيقونة الخوف من المضى قدماً، فهو يشير إلى نوع من الترقب والخوف من مسيرة الحياة نفسها وكأن القدر يصوب فوهته تجاه الذات الشاعرة بلا رحمة، ورغم هذه الفوهة المصوبة باتجاه الذات الشاعرة، ورغم إدراكها لذلك فإنها لا تملك أن تحيد عنها. وهنا يبدو انتماء هذه الفوهة أكثر إلى القدر الذى لا يغالب.

وقد بدت ورودة ألفة على غلاف الديوان وهى نابذة من أعماق الجليد فى إشارة واضحة إلى برودة العالم من حولها، وامتداد الجليد إلى عالمها، ولكن رغم ذلك فقد كافحت هذه الوردة للخروج من هذا الجليد وبدت فى وحدتها وتفردتها وكأنها تصارع هذا العالم بمفردها، ورغم كفاحها المبرر فى مواجهة عالم كامل من البرودة القاتلة فقد نبتت فى ألق باهر، ولكن هذه الفوهة التى جاءت دلالتها من خلال العنوان تترصدها، وتظل هذه الحالة

قائمة، فلا الفوهة تطلق رصاصتها، ولا الوردة النابضة تفلت من ترقبها. ولا الذات الشاعرة تستطيع تغيير المشهد الذى تعيشه أو تغيير الدرب الذى تسير فيه إلى الأمام فى مواجهة هذه الفوهة التى تصوب فتحتها المخيفة تجاهها.

وهنا تطل ثنائية القدر/ الإنسان بوضوح. وهى ثنائية تختصر مصير الإنسانية. ورغم الصراع الذى لا يكاد ينتهى بين هذه الثنائية فإن الإنسان يسجل حضوره الألق فى هذا الكون رغم قصر عمره. وترصد القدر له.

وحينما ندخل إلى نصوص هذا الديوان للشاعرة المصرية شيرين العدوى سنجد قصائد هذا الديوان تستغرق مائة وعشر صفحات ويقع فى خمس عشرة قصيدة، وهى قصائد تنتمى لنسق الشعر التفعيلى الذى يلتزم وحدة التفعيلة فى النص، ولا يخرج عليها، ولا ينهض بالتشكيل بين أكثر من بحر فى القصيدة الواحدة، كما تدور قصائد الديوان كلها حول عدد محدود من البحور الصافية.

وتعتمد الذات الشاعرة نسق الاهتمام بوجود القافية ولا تلغيها، مما يساهم فى إشاعة الموسيقى العالية فى القصائد.

ويبدو من ملامح الإيقاع فى هذا الديوان " فوهة باتجاهى " للشاعرة شيرين العدوى اعتماد الحرفية كوسيلة من وسائل التشكيل الإيقاعى، حيث ينهض الإصرار على تكرار حرف معين بإشاعة النعم الموسيقى فى النص.

وقد بدت قصائد الديوان محملة بالخلفية التراثية المتنوعة، حيث أطل التراث الإغريقى والفرعونى والعربى والأجنبى بوضوح فى هذا الديوان مما

يعكس معرفة الذات الشاعرة بالحركة الأدبية، وبذا يبدو تراسل هذه القصائد مع الآداب العالمية المعروفة.

وهنا يبدو بوضوح عملية اتساع مجرى القصيدة لأنها تحمل في مجراها الطبيعي مجرى آخر من التراث له بريقه الفذ في ضمير المتلقى.

وذلك يجعل القصيدة محملة بالثمار، كما يجعلها تخاطب المتلقى على أكثر من مستوى، فإلى جانب المستوى الأول، وهو مستوى الذات الشاعرة وصوتها نجد النص ذا طبقات أخرى، مما يساهم بالتأكيد في عمقه.

ولكن الطبقات الصوتية التي يحملها النص في هذا الديوان تختلف من قصيدة لأخرى، ففي بعض القصائد نجد الانحياز الصوتي لأصوات الآخرين، ورؤيتهم للعالم، في حين نجد قصائد أخرى تنحاز لصوت الذات الشاعرة الخاص فتتحسر إلى حد واضح أصوات الآخرين.

وقد كان الصوت الواحد هو صاحب الهيمنة في قصائد فوهة باتجاهي، حيث تتشكل القصائد من خلال هذا الصوت، ويسجل الضمير الأول أنا والضمير الثاني أنت حضورا واضحا في هذا الديوان، ولكن رغم وجود الضمير الثاني أنت فإن المخاطب به لا يكاد ينطق ولا يأخذ دوره في المحاوره مما جعل القصائد كأنها بوح خالص، ولكن أثناء المجرى الصوتي لهذا التيار نجد اتساعا وعمقا متخللا في طبقات هذا المجرى وذلك يعود بالأساس إلى ابتلاعات صوتية ملفوظات الآخرين ومواقفهم ضمن المجرى العام للصوت الواحد.

وإذا كان الصوت الواحد الذي يحمل ضمن تياره أصواتا وإشارات

واستلهامات لآخرين هو النظام السائد في قصائد هذا الديوان فإن قصيدة "نشيدان" تمثل صدعا لهذا النظام. حيث تبدو حوارية بين صوتين عاشقين صوت الحبيبة وصوت الحبيب دون تسمية لأى منهما أو معلومات عن ملامحهما وما يتميزان به، ولكننا نشعر بأنفس الحب اللاهب بينهما بطريقة تذكر بنشيد الإنشاد.

تقول:

. أرجوك أنبت فوق شعري نجمتين

. أرجوك لا تتعجلي قمرى

دعى قمرى ليكبر عند نهرك

كى يصير الحب طفلا

يحفر التاريخ

فوق حضارتين

أرجوك خاصر نسمتى

وارقص معى هذا المساء

غجربة روحى لديك كصيف آب

. قومى إلى ناطورتى وارعى كرومى...

رتلى بحرا على روحى لكى أحيا بزرقتها

مسائى شوك أجزان إذا خلعت لى وردى وحيدا...

فاصنعى لى قهوة عربية من بن عينيك

احملنى وطنا إلى

وأحيانا نجد نوعا من التوحد والاندماج مع بعض الشخصيات التراثية، وهذا التوحد ربما يبدو مخايلا وذلك عندما تستخدم الذات الشاعرة الضمير الثانى أنت، فيبدو نوع من الانفصال بين الذات الشاعرة من ناحية والشخصية التراثية من ناحية أخرى. ولكن ذلك يبدو من خلال النظرة المتعجلة وعند التدقيق يبدو التوحد رغم مخيلة الانفصال.

تقول فى قصيدتها "شفق الحلم" عن بنلوب

(بنلوب):

هل ضاع الأمان؟

أعدتِ غزلك من جديد؟

هل كان يأسك حاملا

وعد الأمانة والزهور؟

أم أنه الحلم اللهب

قد صار ليلا سرمدا

(بنلوب) لا..

الجوهر الدرى يصهر من جديد

فلتؤمنى: أن العصافير الشفق

عنقاء عادت

من جديد

فرغم وجود الضمير الثانى "أنتِ" فى حالته الأثنوية الذى يخاطب بنلوب اليونانية صاحبة أشهر قصة وفاء فى الأدب اليونانى، مما يشير إلى وجود ذاتين مختلفتين: الذات الأولى هى الشاعرة نفسها التى تخاطب بنلوب والذات الثانية هى بنلوب اليونانية فإن التوحد والاندماج يبدو بوضوح بين هاتين الذاتين. حيث تجد الذات الشاعرة نفسها متحققة من خلال أسطورة وفاء بنلوب، ونجد هنا الدلالة العامة تتواءم مع الأسطورة اليونانية. فلم نجد تحويرا أو نقضا لدلالة الأسطورة.

وكأن الذات الشاعرة تتغنى بعودة حبيبها وحصولها عليه بعد فراق مرير تماما مثلما حصلت بنلوب على حبيبها بعد صبر مرير.

وكأنها فى مخاطبتها لبنلوب وطلبها منها الإيمان بأن العصفير الشفق عادت من جديد تخاطب فى الأساس نفسها وتطمئننها بعودة حبيبها الغائب. وفى هذا المقطع تجدل الذات الشاعرة أسطورة طائر العنقاء العربية فى سياق أسطورة بنلوب.

فطائر العنقاء يعود فى أبهى حالة له بعد احتراقه، وهو طائر يرمز إلى صعوبة الحصول على التحقق، ولكن رغم هذه الصعوبة فقد عاد. تماما مثل عودة الحبيب الغائب من سنين.

وهنا تتحقق الثيمة العامة المهيمنة على قصائد هذا الديوان للشاعرة

المصرية شيرين العدوى، وهى سعى الأثنى الدائب إلى الإشباع من خلال عودة الحبيب الغائب الذى يلهب غيابه أفق حياتها.

وقد كانت هذه الثيمة المهيمنة ذات دور فعال فى التراسل مع رموز إنسانية كبرى ونماذج لها رصيدها النفسى فى وجدان المتلقى على مر العصور. وقد جلبت هذه الثيمة المهيمنة هذه النماذج الإنسانية لتتشكل من خلالها.

فأينما نموذج بنلوب اليونانية ونموذج إيزيس المصرية وعشتار البابلية ونموذج دعد العربية وكغاي الصينية وكلها نماذج أصلية أنثوية تضئ بالحرمان والمعاناة والعذاب وتتجاوب مع الواقع النفسى للذات الشاعرة التى رغم الثقافة الكبيرة الظاهرة فى الديوان فإنها تتحرك من منظور أنثوى يتوافق مع طبيعتها، وتبحث عن حبيبها الغائب.

وقد بدت هذه الاستدعاءات التراثية للنماذج الأصلية الأنثوية متجاوبة مع الدلالة العامة للأسطورة فى الأعم الأغلب.

وبدت البنية الصوتية للذات الشاعرة متجاوبة مع البنية الصوتية لهذه النماذج الأصلية التراثية من خلال استخدام ضمير المخاطب مما يمنح بنيتين مختلفتين فى القصيدة ولكنهما متجاوبتان حد التوحد، البنية الأولى هى البنية المعاصرة متمثلة فى الذات الشاعرة والبنية الثانية تراثية متمثلة فى النموذج الأصلى المستدعى.

وهنا يتداخل زمان ويتداخل مكانان ويتداخل صوتان وتتداخل شخصيتان ويتسع مجرى القصيدة ويصبح عميقا فى الوقت نفسه.

ومما يلفت النظر بوضوح فى هذا الديوان للشاعرة المصرية شيرين العدوى اعتماد المجاز نسقا معتمدا على مستوى العلاقات بين مفردات الجملة، والحقيقة أن المجاز فى هذا الديوان يسجل حضورا واضحا.

وينهض المجاز بدور واضح فى عملية فائض المعنى لأنه من خلال العلاقات المجازية يتم جلب معان متنوعة فى كلمات أقل.

تقول فى قصيدتها "جنون الروح":

وهل تفتحون زنازين روحى

حتى أعانق شمس القصائد

هل تفتحون؟

فقد استطاعت البنية المجازية أن تفتح عوالم مختلفة للمعنى، رغم الاقتصاد الواضح فى الألفاظ. فقد جعلت الشاعرة لروحها زنازين بما تمنحه من دلالة الضيق والحبس. وإضافة الزنازين للروح يجعل المشكلة أعقد كثيرا فزنازين الروح تكثف معنى الضيق الشديد والحبس. وهى تأمل من المخاطبين فتح هذه الزنازين بما يحمله هذا الجمع من دلالة الضيق والتعقد.

فى حين أضافت للقصائد شمسا تعانقها بما تمنحه هذه الدلالة من إشراق فى مقابل ظلام الزنازين ومن حرية فى مقابل كبت الزنازين ومن حب فى مقابل كره الزنازين.

وهذه التقنية تسجل حضورا عاليا فى قصائد هذا الديوان للشاعرة شيرين العدوى وهى سمة مائزة لإنتاج هذه الشاعرة المصرية.

. كما تبدو أحيانا عملية حشد القصيدة بالشخصيات التراثية مما يفقد وجود هذه الشخصيات سمة العمق لأن القصيدة ما تكاد تذكر شخصية تراثية وتهيأ المتلقى للتعایش معها على مدار متواليات كثيرة في نهر القصيدة حتى يفاجأ بالانتقال السريع إلى شخصية أخرى وما يكاد يتهيأ للتعایش مع هذه الشخصية الأخرى حتى يفاجأ بالانتقال السريع إلى شخصية تراثية مختلفة، مما يؤدي إلى التوسع على المستوى السطحي وفقد مستوى العمق ذي الأهمية البالغة.

تقول في قصيدتها زاد المرام مخاطبة دعد:

هذى بلاد ألبستك قلائدا

فتحملى يا (دعد) ما ناءت

بحمل رضاها كل الجبال

صوت تردد:....

من أنت حين أبر جرحك

امرؤ القيس الزهير وعنترة

أم أنه ابن العبد.

ففى سطرین قصیرین تتم الإشارة التراثية إلى أربعة شعراء جاهليين من أصحاب المعلقةات، ولهم حضورهم الفذ فى ذاكرة الشعر العربى وهم امرؤ القيس وزهير بن أبى سلمى وعنترة بن شداد العبسى وطرفة بن العبد. دون تعميق المعایشة مع واحد منهم ومن هنا فقد اتسع السطح فى مقابل

اضمحلال العمق.

ولكن تجب الإشارة إلى أن النموذج السابق في الإشارة للشخصيات التراثية لا يصل إلى هذا المستوى من التمثيل في باقى القصائد.

ومن هنا فإن ديوان "فوهة باتجاهى" للشاعرة المصرية شيرين العدوى يجمع بين التقاط اللحظة الحاضرة التى أنتجته ويزداد عمقا بالحفر فى الأعماق التراثية المتنوعة، تلك الأعماق التى تنفتح عليها اللحظة الحاضرة سواء كانت عامة تحتوى الخيوط الوطنية والاجتماعية أم كانت خاصة تحتوى الخيوط النفسية للذات الشاعرة.

مسائل منعلقة بقصيدة النثر

تثير قصيدة النثر جدلا لا يكاد ينتهى حولها، وعلى الرغم من انتشارها الكاسح ليس فى الوطن العربى فقط وإنما فى العالم أجمع فإن الجدل الدائر حولها لا يكاد يخبو أواره.

وهذا الجدل ساهمت التسمية " قصيدة النثر " فى إشعال لهيبه، لأن الموروث الثقافى العربى كرس - بصورة نراها فى كثير من الأحيان ظالمة - لعملية الفصل الحاد بين الشعر والنثر.

ونظرة فى الإبداع العربى ترينا حجم الظلم الفادح الذى نتج عن هذا الفصل الحاد، إذ ليس من المعقول أن يعد المنتج الصوفى فى إشعاعه الشعرى الفذ على نحو مانجد فى المواقف والمخاطبات للنفرى أو الفتوحات المكىة لابن عربى وغير ذلك منتما إلى النثر، فى حين نرى الكثير من النظم البارد كما فى كثير من إنتاج أبى العتاهية منتما فى نظرة النقاد العرب إلى الشعر، فضلا عن المنظومات مثل ألفية ابن مالك وغيرها.

ومن هنا فإن الفصل الحاد بين مفهوم الشعر والنثر عند النقاد العرب كان له أكبر الأثر فى هذا القلق البالغ والحساسية المفرطة تجاه قصيدة النثر.

ولم يصل الأمر إلى الفصل الحاد بين الشعر والنثر، وإنما تجاوزه إلى تفضيل الشعر على النثر، بوصفه سمة العبقرية، والتجلى الفذ لعملية الإلهام

التي ترتبط بقوى عليا مجاوزة للقدرة البشرية المحدودة، ولم يكن غريبا اختراع العرب لشياطين الشعراء التي ملأت الجزيرة العربية، واختراع اليونانيين القدماء لربة الشعر التي تلهم الشاعر بما يعجز عنه البشر.

وكان هذا الفهم وهذا التوجه له أكبر الأثر في تفضيل الشعر على النثر حتى قيل إن العرب قديما كانوا يحتفلون بميلاد الشاعر احتفالا كبيرا، في حين لم تذكر المصادر مثل هذا الاحتفال حينما يولد لهم ناثر.

وقد انعكس ذلك بطبيعة الحال على مسمى قصيدة النثر، والنظر إليها . من وجهة نظر الكثيرين . بوصفها مخلوقا أقل درجة من الشعر، وأعلى درجة من النثر، وكأنه مخلوق هجين لا ينتمى إلى أى منهما، وليست لديه القدرة على الصمود أمام تيار الحياة العاصف.

وهنا تبدو الحاجة ملحة من وجهة نظرى لتغيير المصطلح، فربما كان لتغييره الأثر الكبير في نزع جذوة الخلاف الملتهبة والدائرة حول "قصيدة النثر".

فهذا المصطلح يبدو أثر الفهم القديم للشعر والنثر ذا وضوح بارز فيه، كما يبدو عدم القدرة على التقاط المناطق البينية والتعامل معها واضحا أيضا.

وليس ذلك من السهولة بمكان لأنه يحتاج إلى مؤتمر كبير يدعى فيه كبار الشعراء والنقاد والمنظرين يكون هدفه . بالأساس . وضع مصطلح آخر لقصيدة النثر، وذلك بعد التعرض الكامل لتجلياتها، وما حققته وما يمكن أن تحققة حتى يكون المصطلح ذا فعالية حقيقية في نزع فتيل الخلاف حولها.

والمتتبع لمسار قصيدة النشر يرى أن هناك الكثير من المسائل التي تثيرها،
منها:

مسألة الشهرة.

وهنا يظهر سؤال مهم هو: كيف ولماذا تنتشر الشهرة؟

وهنا تلعب المؤسسة دورا مهما في تكريس الشهرة، لأن ما تؤسسه
المؤسسة في النفوس منذ نعومة الأظفار يكون من الصعوبة تغييره.

فمثلا مايكرس في المدارس من أن العقاد عملاق الفكر العربي أو طه
حسين عميد الأدب العربي أو نحو شوقي أمير الشعراء أو حافظ إبراهيم
شاعر النيل يحتاج من المتلقي بعد ذلك إلى جهد كبير حتى تتمكن مساءلته.

وهذا ما تثيره قصيدة النشر بوضوح، لأنه على الرغم من انتشارها
الواضح فإن هناك تكريسا ضدها حتى الآن، بحيث لانرى لها أثرا في المناهج
الدراسية التي تعد من أوضح الأسباب لتكريس الشهرة.

فعلى مستوى التعليم ماقبل الجامعى لانكاد نجد إشارة لها، وعلى
مستوى التعليم الجامعى نجد الاهتمام بها لا يكاد يشفى الغليل، وربما يعود
ذلك في كثير من الأحيان إلى غياب الرؤية، فليست هناك رؤية ثورية حقيقية
للتناول الأدبي في هذه المراحل.

كما أن الدور الكبير الذى تلعبه وسائل الإعلام له الأثر البالغ على
عملية الشهرة التي تؤسس للقيمة لدى الكثير من المتلقين، فالمبدع الذى

يستطيع أن يستغل وسائل الإعلام لصالحه يكتسب الكثير من الشهرة، على عكس المبدع الذى لا تسلط عليه الآلة الإعلامية أضواءها حتى وإن كان إنتاجه يفضل صاحبه السابق.

كما تلعب الجوائز دورا كبيرا فى مسألة الشهرة، لأنه ما يكاد المبدع يحصل على جائزة شهيرة حتى يتحول إلى نجم يشار له بالبنان لدى الكثير من الأوساط.

فإذا عرفنا أن قصيدة النشر تعاني من العنف الشديد الذى يمارس ضدها على هذه المستويات أدركنا مدى المعاناة التى تعيشها من جراء ذلك.

لكن الوسائط الإلكترونية لها دور كبير فى التغلب على معوقات الشهرة، لأنها استطاعت أن تكون فى كثير من الأحيان بديلا . إلى حد ما . عن تجاهل نشر إنتاج المبدع.

مسألة الذائقة.

وهنا يجب الاهتمام بمراكز القوى التى تسهم فى تشكيل الذائقة وبقائها أو تغييرها مثل المدارس والجامعات والنوادر الأدبية والمكتبات وكذلك محلات الكتب ودور النشر والصحف والدوريات والمواقع الإلكترونية والندوات والمقتنيات الأدبية.

وقد لوحظ أن الثورات وتحول المجتمعات من نظام إلى نظام، والحروب وغير ذلك من أهم العوامل فى تغير الذائقة.

والذائقة لا تظل ثابتة وإنما هى شئ متغير حسب روح العصر، بل إنها تتغير حسب روح الفرد نفسه. حيث نجد تحول الذائقة بصورة واضحة عند

الفرد الواحد عبر مراحل العمرية المختلفة أو اختلاف قراءاته أو لقاءاته بمن يحدث تحولا جوهريا في ذائقته.

من هنا فإن الاهتمام بالذائقة يساعد على فهم التاريخ الأدبي، وتوضيح مسألة في غاية الأهمية وهي المقروء في فترة معينة، ودرجة صموده في القراءة. وهنا يظهر سؤال مهم: ما الخطوة الإستراتيجية التي تعتمدها قصيدة النشر للتأثير في الذائقة؟.

وهنا نجد دور المبدع ذا أهمية فائقة في تشكيل الذائقة، وتغييرها، فإذا كان مبدع قصيدة النشر ذا قدرة عالية في حسن إصاخة السمع لصوت لحظته التاريخية العميق، وحسن إصاخة السمع إلى التفاعلات المنظورة وغير المنظورة في مجتمعه، واستطاع أن يكون جزءا من هذه التفاعلات العميقة، واستطاع أن يخرج لنا بالجوهر الحق بعد الغوص في الأعماق فإن منتوجه سيكون له القدرة على إدهاش المتلقى، والمساهمة في تغيير ذائقته.

كما نجد أيضا دور النقاد ذا أثر بالغ في تشكيل الذائقة، فالناقد الفذ الذي يمتلك القدرة الحقيقية على التلاقى مع العمل الأدبي، بحيث يتولد عن هذا التلاقى الخصب قراءة لها فعاليتها وإدهاشها يستطيع أن يجذب الكثير من المتلقين إلى المنطقة التي تلاقى معها، ويستطيع أن يسهم إسهاما حقيقيا في تغيير ذائقة الكثيرين منهم.

وهنا يجب الاهتمام بهذين العاملين أثناء وضع قصيدة النشر لخطتها الإستراتيجية للتأثير في الذائقة.

مسألة الاتصال.

والذائقة لها سطوتها في مسألة ذات أهمية كبيرة هي مسألة الاتصال.

وقد لوحظ أن هناك عراقيل كبيرة صنعتها المؤسسة ضد قصيدة النشر. فالرقابة هنا تلعب دورا كبيرا في عرقلة الاتصال.

ومما يساعد على عملية الاتصال الكفاية اللغوية التي تجمع بين المؤلف والقارئ.

والشفرة الجمالية الواحدة بينهما، وهذه الشفرة يسهم فيها السياق التاريخي والوطني لعملية القراءة نفسها، والترسيخ الثقافي لهذه الشفرة.

كما أن دور القارئ له أهميته في الشفرة الثقافية للمؤلف.

ومن هنا فإن العنف ضد قصيدة النشر يدل على نقص في عملية الاتصال بين المرسل والقارئ.

وهذا النقص لامفر من المحاولة الجادة لتضييقه، حتى تأخذ عملية الاتصال مجراها الطبيعي.

وعلى المبدع والمتلقى حسن إصاخة السمع، وعدم الدخول في العملية الإبداعية بأفكار تحمل عنفا ضد الآخر، فقد لوحظ الحدة الكبيرة التي ينظر بها المبدع لقصيدة النشر. في كثير من الأحيان. للمتلقى، وإلقاء التهم عليه بالارحمة، ثم ليس أقلها فساد الذائقة أو تخلفها، كما لوحظ أن المتلقى لقصيدة النشر في كثير من الحالات لم يتورع عن العنف الحاد ضد مبدعها فوجه له سهامه النقدية التي لا تكاد ترحم، وهذه التهم ليس أقلها العمالة أو إفساد اللغة.

مسألة الإبهام

هذه المسألة كرستها نماذج كثيرة لقصيدة النثر بشكل واضح. وهذا التكريس ليس عيباً، وإنما يكاد يرجع لطبيعة الأدب نفسه، ونظرة للتاريخ الأدبي تعطينا برهاناً واضحاً على أن مساره . في كثير من نماذجه . ينهض بتكريس هذه الظاهرة.

ولكن قصيدة النثر في جانب كبير من تجلياتها بلغت بهذا الظاهرة مدى بعيداً جداً، حتى وصل الأمر بشريحة كبيرة من المتلقين إلى اليأس من التعامل معها، وربما وصل مبدعها إلى قناعة تامة بأنه عليه أن يقول، وليس عليه المبالاة بفهم المتلقى، وهذه السمة بالذات لعبت الثقافة المتشعبة والتعمق في الرؤية دورها الكبير في صنعها، ليس على المستوى العربي فقط، وإنما على مستوى كثير من الإبداع غير العربي.

وكان استدعاء موقف الشاعر العباسي الشهير أبو تمام الذي اتهم شعره بالغموض من أكثر المواقف التراثية التي تستدعى في هذا السياق، فقد قيل لأبو تمام لم لاتقول ما يفهم فكانت إجابته ولم لاتفهم ما يقال.

وهذه المسألة تحتاج إلى عملية احتشاد كبيرة من المهتمين بقصيدة النثر، وذلك لبيان كيفية عملها، وبيان إشعاعها الجمالي اللافت حتى تتكون لدى المتلقى القناعة بدورها.

مسألة التلقى

من المهم الآن تنظيف الدراسات الأكاديمية، وتنظيف منظومة الاستقبال لدى المتلقى، وتشكيل المعيار من جديد، والنظر بموضوعية إلى

التاريخ الأدبي، ومحاولة أخذ العبرة من منعطفاته وانحرافاته.

فكل حركات التجديد بلا استثناء تقريبا مورست ضدها أنواع كثيرة من العنف، ولحسن الحظ كان هذا العنف هو الوقود الذي أعطاها انطلاقة الحياة.

إن قصيدة النثر تضعنا كنقاد وأكاديميين على المحك الذي لا يرحم.

وهي تحتاج لحسن إصاخة السمع لما تشيعه من حساسية أكثر مما تحتاج إلى التسليح بأدوات من خارجها، أو الدخول إلى عوالمها بشروط مسبقة، أو بقياسها على نموذج شعري متكون، فما وافق هذا النموذج قبلناه، وما اختلف عنه مارسنا ضده عنفا غير مسبوق.

ولانخفى بالطبع أهمية وضع السياق الاجتماعي في الحساب عند تلقي قصيدة النثر.

وفي النهاية يتضح بجلاء أنه إذا كانت قصيدة النثر تمثل في اللحظة الراهنة تيارا يكاد يكون كاسحا فإن الجدل الدائر حولها مازال يمثل صوتا عاليا، وعليها ألا تتجاهل هذا الصوت.

الدلالة المركزية فى ديوان "الموتى يقفزون من النافذة"

تسحب دلالة الموت على معظم قصائد ديوان "الموتى يقفزون من النافذة" للشاعر فتحي عبد السميع، وكان لوجود هذه الدلالة فى العنوان من خلال كلمة الموتى أثروا ضح فى انسحابها على الدلالة العامة لهذا الديوان.

فقد بدأ العنوان بكلمة الموتى وهى تستدعى فى التصور الدلالة التامة للسكون والعجز التام عن الحركة والاستسلام المطلق للرقود، لكن هذه الدلالة لا تلبث أن تعترضها دلالة أخرى مع كلمة يقفزون بما تستدعيه من طاقة وقدرة على الحركة من خلال القفز.

ومن هنا فإن المتلقى يستدعى صورة الأحياء الموتى باعتبار أن وصف بعض الأحياء بأنهم موتى ليس مستغربا على التصور العام فى الذهن، ولكن لا يوجد ما يمنع أن الموتى فعلا يقفزون مادام المتلقى يتحرك داخل الفضاء العام للشعر، وهنا يبدو العالم الكفكاوى مطلا بكل فجائعيته.

ويبدو بوضوح تداخل العوالم من خلال هذا العنوان، حيث يتداخل عالم الموت وعالم الحياة، وينشأ من هذا التداخل عالم آخر هو عالم الموتى الأحياء.

وهؤلاء الموتى يقفزون من النافذة، وهنا يقف المتلقى أمام هذه النافذة التي يقفز منها الموتى، وهل يقفز الموتى من النافذة ناحية الخارج، فيتركون البيت بما فيه، أم يقفزون من الخارج إلى الداخل؟، ولأى شئ هذه النافذة؟ هلى هى نافذة لبيت أم لقطار أم لسفينة أم لغير ذلك؟

وهذا القفز من النافذة أم عبر النافذة؟ ولماذا يقفز الموتى أصلا من النافذة؟ هل هم يقفزون مذعورين من بشاعة العالم؟ أم يقفزون فرحين بخبر سعيد تلقونه؟

ثم من المتكلم الذى جاء بهذا العنوان؟ من أى مكان خرج هذا الصوت؟ هل هو صوت عام يخرج فجأة من هذا الكون الذى نحيا فيه؟ هل نصدق هذا الصوت ونستسلم له؟ أم نرفضه ونتجنبه؟ وهل الموتى يشعرون بما يقال فى حقهم من أنهم يقفزون فعلا من النافذة؟ وإن كانوا يشعرون بهذا القول فى حقهم فهل هم موافقون على هذا القول أم لا؟

كما تطل الجملة القرآنية الكريمة "والموتى يبعثهم الله" بسبب من استدعاء كلمة الموتى فى هذا العنوان لها، وقفز هؤلاء الموتى بما يحمله من عودتهم للحياة مرة أخرى.

كل هذه الأسئلة تثار فى ذهن المتلقى بسبب من هذا العنوان، فإذا غادرنا عنوان هذا الديوان وهو يمثل المبتدأ فى حين تمثل قصائده الخبر، أو يمثل العتبة فى حين تمثل قصائد الديوان البيت فى التصور النقدى المعاصر فإننا نجد هذا الديوان قد وقع فى ٨٤ صفحة من القطع المتوسط، وقد حوى ست مجموعات شعرية، تتفاوت هذه المجموعات فى عدد القصائد، وطولها.

فالمجموعة الأولى تحمل عنوان "طعم لاصطياد الروح" وتحوى ثلاث قصائد هي "عيد الحب" ونقارة في يد المجذوب" و"ناى فى الهواء" أما المجموعة الثانية فتحمل عنوان "ليلة فى عروق أخرى" وتحوى أربعة قصائد هي "يد تدفع الظهر" و"الضوارب فى غيابنا" و "عشية الحرب" و"هامش وربما المتن"

فى حين جاءت المجموعة الثالثة تحت عنوان " رفرقة العصافير" وتحوى أربع قصائد هي "آ ر بى جى" و "الموتى يقفزون من النافذة" و "منديل ورقى" و "مكابريكى بشكل مختلف" أما المجموعة الرابعة فجاءت بعنوان "رموز فى سلة الخضار" وتحوى ست قصائد هي "الوشم" و "عتمة صغيرة" و "صلاة" و "المسرات القديمة" و "قلّة الأب" و "زواج كروكى" فى حين جاءت المجموعة الخامسة تحت عنوان " جنازة هادئة" وتحوى ثمانى قصائد هي "معهم وراء النعش" و "مندرة العائلة" و"طمأنينة الأشقاء" و " الناحرون كأصدقاء" و "نشيد المتيم" و"هم بابتسامة ولا تتمها" و "شكر الله سعيكم" و "دقيقة بعد الختام" أما المجموعة الأخيرة فقد تضمنت قصيدة واحدة فقط هي "كأى ميت".

وقد انسحبت دلالة الموت التى وردت فى العنوان على البعض من مجموعات الديوان وقصائد هذه المجموعات وتسربت بصورة واضحة وبأشكال متنوعة عبر عروق القصائد، حتى قصيدته المسماة "عيد الحب" ضمن المجموعة الأولى يقول فيها:

فى عيد الحب
لم ألتق إلا بقاتل

وقد جاءت قصائد الديوان من خلال الصوت الواحد الذى ييـث تجربته، مما أدى إلى واحدية الرؤية والاتجاه، ولم يحمل تعددا صوتيا أونطولوجيا، وكان هذا الصوت متراوفا بين الضمائر الثلاث أنا/ أنت/ هو، وإن كان حضور الضمير الثانى أنت لايسجل حضورا كبيرا، فى حين سجل حضور الضميرين الأول أنا والثالث هو حضورا كبيرا، وإن جاءت الغلبة لصالح الضمير الثالث هو مما جعل هناك نوعا من الحيادية فى نقل المشهد، وإن كانت هذه الحيادية ليست كاملة لأن اختيار مشهد معين ونقله فى حد ذاته لا يمثل حيادية.

ولكن رغم تكريس صورة الصوت الواحد عبر الخطاب الشعرى فى هذا الديوان للشاعر فتحنى عبد السميع فإن مجرى الصوت فى بعض الأحيان يصبح عميقا وذلك عن طريق التناس مع أصوات أخرى لها حضورها الواضح فى ذهن المتلقى على نحو ما نجد فى قوله فى قصيدة "نقارة المجذوب":

ستحتاج لعكاز يا صديقى

لا لتتوكأ عليه

بل لتهش به الناموس

فلا يخفى على المتلقى وجود صوت مقدس فى هذا المقتطف من خلال استندعاء الحوار بين الله سبحانه وتعالى وسيدنا موسى عليه السلام كما ورد فى القرآن الكريم فى قوله تعالى " وما تلك بيمينك يا موسى قال هى عصاى أتوكأ عليها وأهش بها على غنمى ولى فيها مآرب أخرى "

وبذا يشعر المتلقى بأن مجرى التيار الصوتى يصبح عميقا فى هذا الجزء
من القصيدة بسبب من وجود صوتين فى صوت: الصوت الأول يعرفه
المتلقى والصوت الثانى هو صوت الذات الشاعرة.

كما استغل الصوت السارد الفراغ أحيانا فى إنتاج الدلالة كما فى
قصيدة "صلاة" حيث يقول:

ينادى على كوب من الماء

ولا يسمعه أحد

ليصحو من نومه على الأقل

بنفس معفرة

كما لو كانت طالعة للتو

من شونة التبغ

قتلى يبتهلون أما م تمثال

أقلع منذ زمن

عن زيارة القتلة

فوجود النقط على مدار سطرين كاملين فى المقطع السابق يلفت نظر
المتلقى إلى وجود صوت، ولكنه غير مسموع، أو نغمته فى الدرجة صفر،
وعليه أن يبذل قصارى الجهد لتعلية هذه النغمة من الدرجة صفر إلى درجة
مسموعة، أو عليه إنتاج صوت مسموع بنفسه هو، وهنا يأخذ المتلقى دوره
فى إنتاج الدلالة، ويشارك المبدع فى إبداعه. وهذا ما منحه النقد الحديث
للقارئ، من خلال نظريات لها شهرتها العريضة فى النقد الأدبى الحديث.

وأحيانا تلجأ الذات الساردة إلى الكتابة في الجزء الأسفل من الصفحة تاركة مساحة كبيرة من البياض قد يتجاوز ثلثي الصفحة، ولا ينبغي أن يمر هذا بسهولة، وإنما يدل على استغلال الفراغ الطباعي في إنتاج الدلالة، وترك مساحة للمتلقي كي ينتج صوتا لهذا الفراغ.

يقول في قصيدة "معهم وراء النعش":

سكت ابن عمي رشاد

مسح العرق بالशल وسكت

تراجع حتى صار ورائي

وهنا تنتهي صفحة ٦٤ لتبدأ بعدها صفحة ٦٥ ولكننا نشاهد ثلثي الصفحة فراغا أوبياضا، ثم نجد في الجزء الأخير منها:

وفجأة

دفع ظهري

هل نستأجر غرباء ليسبلوا تحت نعشنا؟

وهنا يمنح الفراغ الطباعي دلالة خاصة لهذا المشهد، حيث يجعل المتلقى يتخيل فترة من الصمت التام والاندماج في حالة الموت، وفجأة بعد هذه الفترة من الصمت يدفع ابن العمه رشاد الذات الساردة في الظهر، ويلقى عليه هذا السؤال.

كما تستخدم الذات الساردة الهامش الشارح، في صفحة ٦٥ حينما يشرح معنى كلمة يسبلوا

بقوله في الهامش "

التسبيل. ترديد عبارة "سبيل الله يافلان" أثناء تشييع الجنازة

ولم تكن هذه التقنية معتمدة بصورة واضحة عبر قصائد هذا الديوان، وإنما لم نجد غير هذا الهامش، مما يدل على تحرك النص الشعري في المساحة التي تجمع الملتقى والمبدع في الفهم، دون الحاجة الكثيرة لتدخل المبدع للشرح أو التعليق أو التفسير.

كما تلتقط الذات الساردة بعض الكلمات التي تتردد بصورة واضحة في العامية المصرية ويجدها في سياق قصيدته، يقول في قصيدة "صلاة":

عليك نراهن ياربة الكوايس

فاحملى ملامحنا المشوهة

وازرقي في نعاسه

فلايستتكف الشاعر من استخدام كلمة ذات رصيد عامي كبير هي كلمة ازرقى ويجدها في سياق قصيدته، فتمنح الكلمة العامية من دمائها الطازجة ما يجعل العافية تبدو في ملامح النص.

ويتميز هذا الديوان "الموتى يقفزون من النافذة" للشاعر فتحى عبد السميع بأن العقد الذى بينه وبين القارئ لم يتعرض لعنف كبير يؤدي إلى تمشيمه، أو اختلال ملامحه اختلالا كبيرا. والعقد الذى بين المبدع والمُلتقى هو عقد اللغة، فلم تتعرض العلاقات بين المفردات على مستوى الجملة إلى عنف كبير يؤدي إلى مشكلة في الدلالة والفهم، وإنما جاءت العلاقات في

الغالب في الحيز المقبول لدى ما تعتاده الذائقة التي تعودت على نوع من التلقى يحافظ على دلالة مقبولة في العقل.

وإذا كانت هناك بعض العلاقات اللافتة على مستوى الاستعارة فإنها لا تمشم اللغة ولا تنسف دلالتها يقول في قصيدة "نأى في الهواء":

يبحث عن نجمة

قفزت من نايه

فالعلاقة بين كلمات الجملة هنا تبدو لافتة، حيث نجد نجمة تقفز من النأى، ويتم البحث عنها، ولكن رغم ذلك لا تنهش اللغة أو الدلالة.

كما يمنح هذا الديوان قارئه القدرة على التذكر، والقدرة على التذكر ارتبطت في الشعر العربي القديم بشيئين: الشئ الأول هو الموسيقى العالية التي كان يحافظ عليها هذا الشعر، والشئ الثاني عملية وجود معنى مكتمل، وقد كان لهذين الشيئين دور كبير في الحفاظ على الشعر العربي في أمة كانت شفوية، ولكن الشعر العربي الحديث في تيار منه لم يحافظ على هذين الشيئين، فلم تعد الموسيقى عند هذا التيار لها الهيمنة على النص الشعري، أو مما يحرص أصحابه على تحقيقه كما هو موجود في الصورة التقليدية للشعر العربي الذي كان يجعل للموسيقى الهيمنة الكبرى في الإنتاج الشعري. ولم يأخذ الاهتمام بالمعنى المكتمل حيزا كبيرا عندهم على نحو ما نجد في الكثير من شعر أدونيس وفيلق من شعراء السبعينيات.

ومع ذلك فإن هذا الديوان " الموتى يقفزون من النافذة " للشاعر فتحي عبد السميع يجد المتلقى بعد قراءته أن لديه القدرة على التذكر رغم

أن هذا الديوان لم يعط الاهتمام الكبير للناحية الموسيقية في صورتها التقليدية التي تساعد بطريقة حاسمة في عملية التذكر. فهو ديوان ينتمى لتيار قصيدة النثر.

وترجع القدرة على التذكر في هذا الديوان إلى اكتمالات المعنى، عن طريق اتخاذ السرد المحكم الذى له بداية ونهاية نمطا معتمدا، مما ساعد المتلقى على أن يجد لديه القدرة على تذكر موضوعات قصائده وحركة سير المعنى فيه، وإن كان لا يجد القدرة لديه كاملة على تذكر الديوان بنصه، ويرجع ذلك بالطبع إلى غياب الموسيقى في درجتها العالية، وهى صاحبة دور حاسم وإن لم يكن وحيدا في عملية التذكر برمتها.

كما يبدو بوضوح التراسل بين النص وخارج النص في هذا الديوان "الموتى يقفزون من النافذة" للشاعر فتحي عبد السميع، حيث وجدنا لما يدور خارج النص خصوصا في البيئة الصعيدية الريفية صدى واضحا في جنبات هذا الديوان.

يقول في قصيدة المسرات القديمة عن سليمة

طوال نومها

تجرى سليمة

خلف أغنام

وترقص في أعراس

تمسك أسياخ الشباك

وتراقب المرحوم

يلعب بحصانه مع الخمار

ويحاور الرجال بالعصا

صباح الخير ياعمقى

هل أتعبتها زيارة المسرات القديمة

فصارت تتحرك بصعوبة

ولا تقوى على رد "صباح الخير"

فتطل بعض العادات الصعيدية المعروفة وهى خارج النص من خلال

النص، حيث يلعب الرجال بالعصا فى الأفراح، وترقص البنات فى فرح

غامر، وغير ذلك من عادات.

ورغم ارتباط هذه العادات بالفرح فى الأعم الأغلب فإن الذات

الشاعرة بثت فيها الكثير من معانى الحزن، لأنها جاءت فى سياق تذكر سيدة

عجوز لزوجها الراحل، منحتها الذات الشاعرة اسم سليمة، بما تحمله دلالة

هذا الاسم من اختلاف تام مع واقعها الراهن الذى تعجز فيه عن مجرد رد

السلام.

وبذا يبدو بوضوح أن الدلالة المركزية فى هذا الديوان " الموتى يقفزون

من النافذة" للشاعر فتحنى عبد السميع ما هى إلا دلالة الموت الذى

تنسحب ملامحه وتجلياته على قصائده.

صيد فاسد ونوازناث البنية

يفتح عنوان هذا الديوان " صيد فاسد " للشاعر عماد غزالي على تراث إنساني متنوع، يضرب بجذوره في تاريخ البشرية الطويل، حيث تظهر ثيمة الصيد الذي يقضى يومه من أجل الصيد، لكن المحصلة في النهاية لا تأتي لصالحه. ومن هنا تبدو أهمية الوصف، إذ ما تكاد تطالعنا كلمة صيد حتى تنفتح نفوسنا على معاني الكسب، لكن النعت لا يلبث أن ينسف هذه الدلالة التي ولدتها كلمة صيد، فيصاب المتلقى بغصة مصدرها ضياع تشوفه وانتهياره.

هذا الصيد لمن؟ ومن الذي حكم بفساده؟ وماكنه هذا الصيد؟
هذا ما ينهض به الإهداء:

أحبائي:

اغفروا لي قصائد

وأثامي

وعودتي بصيدى هذا،

يبدو الاتكاء واضحاً على ضمير المتكلم، حيث يظهر ست مرات في خمسة أسطر، وذلك إمعاناً من الشاعر في التمسك والاستعصام بذاته أمام الآخر،

وهذا الآخريبدو جمعا، يتمثل في كلمة أحبائي، حيث يطلب الشاعر منهم أن يغفروا له قصائده، وكأن القصائد إثم كبير يحتاج إلى المغفرة، وهذا الغفران استدعى كلمة آثام الجمع، والعودة بصيده هذا، وهنا يفتح رمز الصيد على القصائد التي اصطادها الشاعر بعد طول كد. وكأننا أمام ميزان ذى كفتين، في الكفة الأولى قصائد، وفي الكفة الثانية صيد، وفي رمانة الميزان آثام التي تنسحب دلالتها على مافي الكفتين. وهذا ما خول للشاعر أن يصف الصيد الذي هو هنا القصائد بالفساد.

ومما يلفت النظر بقوة ذلك التراوح الدلالي بين العنوان صيد فاسد واسم صاحبه عماد غزالي، فالغزال ذو تاريخ دلالي عريض في الصيد، ترى هل الشاعر نفسه أصبح صيد للشعروالقصائد؟ أم أن القصائد هي صيد الشاعر؟ أم أن الشاعر على مسافة واحدة من الاثنين فهو الصيد والصيدا؟

ورغم انحراف الشاعر في العنوان والإهداء إلى الاعتراف بفساد صيده، وطلب المغفرة من الأحباء الذين سيلاقون العنت نتيجة هذا الصيد الفاسد لأنهم المتلقون فإن الشاعر يتكئ على موروث أدبي ذى قيمة عالمية، هذا الموروث يتمثل في رباعيتين لعمر الحيام، الرباعية ٧١، ٩٣ عن الترجمة الإنجليزية الأخيرة للشاعر إدوارد فيتزجيرالد، ترجمة بدر توفيق، وهاتان الرباعيتان هما:

الاصبع الذى يتحرك يكتب،

وعندما يتم الكتابة يواصل الحركة،

ولن يجدى كل صلاحك وذكائك

فى إغرائه بالعودة إلى شطب نصف سطر،
ولاكل دموعك يمكنها أن تمحو كلمة واحدة.

هذى الدمى التى عشقتها طويلا،

لشد ما أساءت إلى شرفى فى هذا العالم

لقد أغرقت مجدى فى كأس ضحلة،

وباعت سمعى من أجل أغنية.

حيث تكرس الرباعية الأولى لدلالة التمسك الشديد بما أنتج، وتكرس
الرباعية الثانية لدلالة أن الشاعر من أجل أغنيته يبيع سمعته، ويغرق فى كأس
ضحلة، وهنا تظهر مرة أخرى صورة الميزان ذى الكفتين، حيث نجد فى
الكفة الأولى الاعتراف بفساد الصيد / القصائد، وفى الكفة الثانية التمسك
الشديد بهذا الصيد / القصائد، حتى وإن ضحى الشاعر بكل ما يملك من
سمعة ومجد.. وتستدعى الرباعيتان صورة الميزان مرة ثانية، حيث نجد اتكاء
الرباعية الأولى على ضمير الغائب المفرد بما يمثله من موضوعية فى حين تتكى
الرباعية الثانية على ضمير المتكلم بما يمثله من ذاتية.

كما تطالعنا صورة الميزان من خلال كسر مركزية الصوت أيضا، فتبدو
مركزية الصوت . بمعنى تكريس صورة الخطاب الشعرى الواحد . من خلال
صوت السارد المفرد، ويبدو كسرها من خلال استدعاء أصوات شعرية
أخرى مجدولة فى هاتين الرباعيتين، فيطالعنا صوت عمر الخيام، المنبع الأول
لهاتين الرباعيتين مستدعيا منطقة فارس والحضارة الإسلامية، وصوت إدوارد

فيتزجيرالد، مستدعيا الحضارة الإنجليزية، وصوت بدر توفيق مستدعيا الحضارة العربية المعاصرة، فضلا عن صوت السارد الذى استدعى هذه الأصوات.

بعد ذلك تأتى مقطوعة الطريق باعتبارها مفتحا لمحاور الديوان، الذى تمثل فى أربعة محاور: المحور الأول ويضم خمس قصائد عنوانه علاقات غيرطبية، والمحور الثانى ويضم ثلاث قصائد عنوانه مامن شجرة، والمحور الثالث ويضم خمس قصائد عنوانه قمة بعيدة، والمحور الرابع والأخير ويضم ثمانى قصائد وعنوانه اللعب مع الزمن والكتابة. وهنا تبدو أهمية المفتتح بعنوان الطريق فى تكريس صورة الرحلة للحصول على هذا الكم من الصيد / القصائد،

هل الطريق معبدة من قديم؟

أم أننا

عند نقطة محددة

سنكون مهددين بالتوقف

ومن ثم بالعودة مرة أخرى؟

بالتأكيد

لن نستطيع من موقعنا هذا

أن نعرف

وليس أماننا

سوى المضى قدما

ينفتح هذا المقطع على تراث إنسانى متنوع يتمثل فى مضمون الرحلة، ذلك المضمون الذى جسده السندباد وأوديسيوس بقوة، كما تتردد أصداء مقولة الإمام على كرم الله وجهه الشهيرة "آه من قلة الزاد، وبعد السفر، ووحشة الطريق" كما تتردد فيه أصداء بيت عنتره الشهير أيضا

ما أرانا نقول لإمعارا

أومعادا من قولنا مكرورا

فيتم تكريس صورة الشاعر/ الرحالة الذى ينطلق فى طريق البحث عن القصائد / الصيد، ولا يعرف بالتحديد ما الذى ستفضى إليه نتيجة هذه الرحلة. ومرة أخرى تظهر صورة الميزان من خلال الاتكاء على ضمير المتكلم الجمع ليتوازى هذا الاتكاء مع ضمير المتكلم المفرد فى الإهداء.

وبالنظر إلى هذا المفتتح فإننا نجد انحسارا واضحا للانزياح، الذى يعرفه رومان جاكبسون بأنه توقع قد خاب، ومع ذلك تغلب هذا المفتتح على هذا الانحسار بالنغمات الصاعدة التى أطلقها سؤالان فى بداية السطور، ثم هبوط النغمة بعد ذلك. فنهض الصعود والهبوط فى النغمة بإظهار ثنائية الشك واليقين. كما أن اتكاء الشاعر على التشكيل البصرى نحض بدور التعويض، حيث نحض التشكيل البصرى ببث نوع من التوازى الدلالى مع العنوان نفسه، إذ جاءت قصائد الديوان ذات تشكيل بصرى خاص. فالعنوان يكتب فى أعلى الصفحة بعدها يأتى بياض، ثم تأتى سطور القصيدة بعد هذا البياض فى أسفل الصفحة. وهذا البياض يلهب خيال المتلقى كى

يملاًه، ويمنحه فترة زمنية ونفسية يتحرك فيها بين العنوان الذى هو عتبة النص، وبين القصيدة التى هى النص نفسه، كما يمنح المتلقى شكلاً بصرياً يستدعى حالة الصيد نفسه الذى علق بالسنارة، أو النص الذى يستدعيه العنوان. وبذا تطالعنا صورة الميزان ذى الكفتين دائماً فى هذا الديوان "صيد فاسد" للشاعر عماد غزالى.

من نجليات الدلالة فى "تدريبات يومية"

يقع ديوان تدريبات يومية لمحمد السيد إسماعيل الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى مائة وإحدى وعشرين صفحة من القطع المتوسط، ويضم ستا وعشرين قصيدة.

ومن هنا فقد غلب على هذا الديوان القصائد القصيرة، وهى قصائد ذات رؤية خطية، وربما تكون رؤيتها الخطية نتيجة لقصورها وانتمائها لصوت واحد، فلم تعدد الأصوات التى قد تؤدى إلى تعدد الرؤى أو تصارعها.

ولا يعنى ذلك بالطبع نقاء صوتيا كاملا للسارد فى هذا الديوان، لأنه من المعروف أن النقاء الصوتى الكامل يكاد يكون مستحيلا، فكل كلمة كما يرى باختين نطقها السابقون، وامتزجت بدمائهم وحما حيواتهم.

ولكن ذلك لا يمنع من وجود مركزية صوتية مهيمنة على قصائد هذا الديوان "تدريبات يومية" للشاعر محمد السيد إسماعيل، والمركزية الصوتية تعنى تكريس صورة الصوت الواحد عبر الخطاب الشعرى، ولكن هناك شروحات فى هذه المركزية، حيث نجد أصواتا أخرى تتداخل مع صوت السارد المركزى، مما يعطى القصيدة عمقا صوتيا نتيجة وجود صوتين فى صوت، فيكون الصوت السردى محملا بالثمار.

كما بدت الحوارية مع التراث فى حالة تواؤم، حيث تطل الخلفية التراثية

عبر ملامح القصائد. وقد بدت الجوانب التراثية حاضرة كرماد ثقافى منتشر عبر هذه القصائد. وهى خلفية تراثية متنوعة تضرب فى تراث إنسانى متنوع، ويستطيع قارئ هذا الديوان أن يلمس حضور التراث المتنوع، مثل التراث العربى، خصوصا شخصياته وأحداثه الكبرى مثل الحسين وديك الجن والتراث اليونانى والبابلى حيث يجد القارئ حضورا لبينلوب وحضورا للحصان المجنح، كما يجد حضورا لهاملت شكسبير، وإن كان حضوره ليس نقيًا على نحو ما هو موجود عند شكسبير، وإنما يحرف الشاعر مقولته الذائعة "أكون أو لا أكون تلك هى المشكلة" لتتحول فى قوله إلى:

أجد ألف رجل وامرأة

جالسين على قارعة الطريق

بمؤخراتهم الثقيلة التى يأكلها التراب

وهم يشيرون إلى ويتساءلون:

يكون أو لا يكون

لكننى . كما تعرفين . أندفع أو أدفع

بجثا عن نهاية الطريق

وأنا أردد لنفسى:

أبدا

لن تكون هذه هى المشكلة

كما أن الرؤية في هذا الديوان متصالحة مع القارئ لأنها منطقية.
تستخدم السرد المحكم، الذى له بداية ووسط ونهاية.

وقد بدت البنية التصويرية ذات وضوح، لأنها لم تسجل انحرافا حادا
على مستوى العلاقات بين مكوناتها، ولم تلجأ إلى تفجير اللغة على نحو ما
نرى في بعض أنماط شعر الحداثة، وتجلياته في قصيدة النثر.

أما البنية الموسيقية في هذا الديوان فهي بنية هاربة، حيث يعتمد
الشاعر إيقاع قصيدة النثر دون كبير اهتمام بما يجعل الموسيقى في قصيدة
النثر ذات وضوح بارز. وقد تواءمت هذه البنية الموسيقية الهاربة مع ثيمة
التأمل، حيث بدت الذات الشاعرة مراقبة لحركة الكون، ولذا غلبت ثيمة
التأمل، وكان من نتيجة التأمل أن بدت الذات الشاعرة مخاطبة لنفسها في
بث ذاتي لكنه بالطبع لا يغفل حضور المتلقين.

وتلتقط الذات الشاعرة . من خلال تأملها . حالة السأم العام الذى
يصيب إنسان هذا العصر بأصابعه التى لا ترحم.

يقول:

كان قد بلغ الستين

وكان قد تزوج منذ ثلاثين عاما

وأُنجب ثلاثة أبناء

يراسلونه الآن بانتظام

وكانت زوجته - طوال هذه الأعوام كلها

لا تكف عن إعداد الطعام

والحديث بعصية

ومشاهدة الأفلام القديمة

والضحك بصوت عال

الذى كان دائما ما يفزعه

كان يخرج فى الساعة

كأنه يخرج من التابوت

ثم يعود طواعية

ومن تلقاء نفسه دائما

فى تمام الرابعة

لا تخفى حالة السأم الجحيمى الذى يعانيه إنسان هذا العصر، حتى تحولت حياته إلى غمطية قاتلة وممتدة عبر الزمن، وتأخذ كلمة "تابوت" ثقلا واضحا فى الإيحاء بدلالات أسطورية لا تخفى ملامحها، وما تتراسل به حالة إنسان هذا العصر مع دورة الحياة والموت أو الخصوبة والجذب. ويتحول البيت وما فيه من زوجة ذات صوت عال مزعج إلى دلالة الجذب والموت فى حين تتحول حالة الخروج من هذا البيت / التابوت إلى الحياة والخصب.

وإذا كانت الأساطير القديمة تجعل للمرأة دورها فى بعث الرجل وخصوبة العالم فإن المرأة هنا تتحول هى والبيت إلى تابوت، وهذا التابوت رغم مغادرة الرجل له فى السابعة صباحا، فإنه يعود إليه مختارا فى الرابعة مساء. وهنا تأخذ حالة السأم أقصى ملامحها.

ويلفت النظر فى هذا الديوان حضورا واضحا لأجواء القتل، وقد كانت قصيدة "حديقة الرؤوس" هى الذروة لهذا الحضور. وهى قصيدة تستدعى

أحداثا مليئة بالدماء عبر التاريخ الإنساني، وما يصنعه الإنسان بأخيه الإنسان، في تشف واضح بقتله والاستمتاع الكبير بهذا القتل، حتى تحولت رؤوس القتلى إلى حديقة!

وقد سجلت الضمائر الثلاثة حضورها في هذا الديوان، فهناك قصائد اتخذت من الضمير الأول "أنا" نسقا معتمدا، وهناك قصائد أخرى اتخذت من الضمير الثاني "أنت" نسقا معتمدا، في حين استأثرت مجموعة ثالثة بالضمير الثالث "هو" متخذة منه نسقها المعتمد، وقد كانت غلبة الحضور للضميرين الأول والثالث.

وقد أدى ذلك إلى وجود حالة من الثراء واتساع المجال الذي تتحرك قصائد الديوان في فضائه، لكن المتلقى لا يجد كبير عناء في رصد التحول الدلالي للضميرين الثاني "أنت" والثالث "هو" إلى الضمير الأول "أنا"، وذلك في كتلة واضحة من القصائد.

وبذا تبدو الهيمنة الكبيرة لذات واحدة متكلمة تتخذ أشكالا متعددة في سردها. فقد تبث هذه الذات سردها بثا مباشرا مستخدمة الضمير الأول "أنا"، وقد تخاطب نفسها، وقد تتحدث عن نفسها بضمير الغيبة.

وقد بدا المجال المهيمن على قصائد هذا الديوان مجالا كونيا يشغل العالم الإنساني فيه بؤرة كبيرة لهذا التأمل، سواء كانت رحلة التأمل هذه إلى داخل الذات الشاعرة أم إلى خارجها من كائنات إنسانية ممتزجة بالفضاء الرحب، ولم يكن التأمل قاصرا على العالم المعيش فقط، وإنما امتد ليفتح سردابا لتداخل الماضي مع الحاضر في تآلف عميق.

كما كان للانحياز إلى الإيقاع النثرى دور واضح في الميل بكفة بعض قصائده إلى جانب السرد القصصى. على نحو ما نجد في القصة القصيرة جدا، خصوصا في التركيز على مشهد قد يحمل عنصر المفارقة في طبيعة تكوينه.

وقد أسهم التشكل الطباعى وتنسيق الصفحة في بعض الأحيان في تكريس شكل البنية القصصية داخل هذا الديوان على نحو ما نرى في قصيدة "رغبة دفيئة"

حيث بدا الشكل العام للصفحة وطبيعة متوالياته مقتربا كثيرا من منطققة القص، في حين نجد في قصائد أخرى مدى الإسهام الذى يحدثه الشكل الطباعى في حركة تشكيل المعنى وتقطيع الجملة والفصل بين كلماتها حتى تستأثر كل كلمة بسطر كامل على نحو ما نرى في قوله:

فقط:

اتركى هذه السحابة البيضاء

وحدها

لعلها تدل خطواتي

على

بقايا

المركب

القديم

فقد استأثرت شبه الجملة "على بقايا المركب القديم" بأربعة سطور كاملة

بمعدل كلمة واحدة في السطر الواحد مما كان له إسهامه في بث دلالة الحركة الزمنية التي استغرقتها الذات الشاعرة في الوصول إلى ذلك المركب القديم، ومدى المعاناة التي تكبدتها في سبيل ذلك، ومن ثم فرحتها بهذا الوصول.

وقد تلجأ الذات الشاعرة إلى ممارسة عنف واضح ضد اللغة نفسها في محاولة منها لإعطاء دور للمتلقى في إنتاج المعنى، وبذا يظهر أنه إذا كانت المتواليات اللغوية هي النظام في هذا الديوان فإن تغييب هذه المتواليات يمثل صدعا لهذا النظام.

ولا تبخل الذات الشاعرة على المتلقى في حركة التشكيل الطباعي بوضع نقط تشير إلى ما قامت به من إلغاء للمتواليات اللغوية، وهنا يتدخل المتلقى كي ينتج المعنى الممارس ضده عنف لغوي، وذلك بما يملكه من رصيد لغوي ومعرفي بطريقة إنتاج المعنى في لغته، وبما يملكه من متابعة لإنتاج الذات الشاعرة وطريقة إنتاجها للمعنى.

ومما يلفت النظر في هذا الديوان "تدريبات يومية" للشاعر محمد السيد إسماعيل توثيق القصائد، ففي أسفل كل قصيدة يكتب تاريخ كتابتها، وهنا يقع المتلقى بين حالتين، الحالة الأولى هي حالة القصيدة بما تحمله من إبداع يلعب الجموح الدور الأكبر في تشكيله، والحالة الثانية هي حالة التوثيق لزمن كتابة القصيدة بما تحمله من وعي يلعب التعقل الدور الأكبر في إنتاجه.

النشكيل الدلالى فى ديوان "نفسر أعضائها للوقت"

يبدو عنوان ديوان "نفسر أعضائها للوقت" للشاعر المصرى وليد علاء الدين ذا غواية خاصة، حيث تبدو كلمة "نفسر" مخيلة من حيث انتمائها. فقد يكون انتمائها إلى عنصر الأنوثة فيكون فاعلها هو ضمير الغائب (هى) أو يكون انتمائها إلى عنصر الذكورة، فيكون الفاعل هو ضمير المخاطب (أنت) ولكن " أعضائها" تأتى لتميل بجانب الدلالة إلى عنصر الأنوثة، لأن الأعضاء هنا مضافة إلى ضمير الغيبة (هى). ولكن عنصر الذكورة يبدو فى الكلمة الأخيرة من العنوان " للوقت"، وإذا كان عنصر الأنوثة يكتسب حيوية خاصة فى العنوان من خلال كلمة تفسر التى تستدعى وعيا خاصا للكائن الحى وقدرته على التفسير، ومن خلال كلمة أعضائها التى تشير إلى الحيوية لأنها ترتبط بالحياة، وهى جمع، مما يعطى مساحة للتخيل لدى المتلقى، وإمعان قدرته على الملاحظة والعيش مع كل عضو من أعضاء الأنثى فى حالة إروسية.

وهذا العنوان يعطى الأنثى القدرة على الفعل، من خلال نخوضها بعملية تفسير أعضائها، فى حين بدا الوقت الذى يمثل عنصر الذكورة فى العنوان فى حالة تلق.

كما تنهض الحرفية أى استغلال الحروف فى إنتاج الدلالة بدورها المخايل فى هذا العنوان، فقد تكرر حرف التاء مرتين فى هذا العنوان "تفسر أعضاءها للوقت" للشاعر المصرى وليد علاء الدين، بل إن العنوان بدأ به فى بداية كلمة "تفسر" وانتهى به فى نهاية كلمة "الوقت"، وهو حرف انفجارى مما يوحي بطريقة ما بعملية الانفجار التام فى الحكى والتفسير لدى الأنثى وعملية التلقى لهذا التفسير من قبل الوقت.

كما أن حرف الألف تكرر مرتين فى " أعضاءها" مما منح دلالة الاستغراق فى الأعضاء الخاصة بالأنثى، وأعطى مساحة للاستغراق فى عملية التفسير.

وتبدو شخصيات العنوان متمركزة فى شخصيتين بينهما نوع من التفاعل: الشخصية الأولى تمثلها الأنثى والشخصية الثانية ذكورية يمثلها الوقت.

ويبدو عدم التحدد بوضوح فى هاتين الشخصيتين، فالضمير الذى يعود على الأنثى محير تماما فى مرجعه فلا نعرف على وجه التحديد مرجعه، وعلام يدل بالتحديد، كما أن الوقت المعرفة فى العنوان يبدو عدم التحدد فيه بوضوح أيضا فلا ندرى أى وقت، وكيف يتم تفسير الأعضاء له.

كما أن الفعل المضارع تفسر يعطى دلالة الحضور والاستمرارية، ويدل الوقت أيضا على الزمن، ولكن رغم ذلك فإن عدم التحدد الزمنى له حضوره فى هذا العنوان فنحن لا نعرف بالتحديد متى تم هذا التفسير؟ وما موقعه من تيار الزمن المنطلق دائما للأمام؟. بل إننا فى كل مرة نقرؤه

ستستمر عملية تفسير الأعضاء وتلقى الوقت لهذا التفسير وتلقينا نحن لهذه الحالة.

وتنحسر الإشارات للمكان في هذا العنوان فلا يوجد ما يشير إلى عنصر المكان في هذا العنوان، فلا نعرف في أى مكان تم تفسير الأعضاء للوقت. ومن هنا فإن المتلقى عليه أن يطلق لخياله العنوان كى يتصور شخصيات هذا العنوان من الناحية العمرية والنفسية والشكلية والعلاقة بينها، وعليه أيضا أن يطلق لخياله العنوان كى ينتج المكان الذى تم فيه هذا التفسير. ويكمل ما ينقص فى الصورة العامة للزمان أيضا.

ويستطيع المتلقى أن يمضى بخياله ليسأل نفسه ترى هل توافق الشخصية المحورية فى هذا العنوان على ما أسند إليها من قيامها بتفسير أعضائها للوقت؟ أم لا توافق على ذلك؟ وهل يوافق الوقت على ما أسند إليه من استماعه لهذا التفسير؟ وهل هذا التفسير نفسه صحيح؟ أم به أخطاء؟ وما حجم الأخطاء فيه إن كانت موجودة؟، أو هل هى أخطاء محورية مؤثرة؟ أم أخطاء تافهة يمكن التغاضى عنها؟

ثم ما طبيعة هذا الصوت الراصد نفسه؟ ذلك الذى أنتج هذا القول " تفسر أعضاءها للوقت؟ وما علاقته بالشخصيات المحورية فى هذا العنوان؟

وما حجم المساحة التى يستطيع المتلقى أن يملأها قبل النطق بهذا العنوان؟ أو بعبارة أخرى كيف يفتح هذا العنوان بوابات لا نهاية لها ليدخل المتلقى من خلالها إلى عوالم لا تكاد تنتهى قبل أن يصل لهذا المنطوق اللغوى "تفسر أعضاءها للوقت"؟

كل هذه الأسئلة وغيرها تثار في ذهن المتلقى وهو يتلقى عنوان هذا الديوان للشاعر المصري وليد علاء الدين.

ويبدو بوضوح في هذا العنوان اتخاذ تقنية الانزياحات اللافتة غمطا معتمدا في عتبة الديوان، مما يؤهل المتلقى للدخول لعالم النص وهو محمل بكثير من التوقع الذى يجعله متهيئا لهذا النوع من الإبداع الذى لا يتمسح فى القارئ كقط أليف، وإنما يدرك أنه يجوس فى عالم وحشى من العلاقات اللغوية. وعليه أن يتسلح بكل ما فى جعبته من حس المغامرة لكى يستمر فى هذا الصراع بينه وبين هذا النص الذى لن يسلم نفسه بسهولة للمتلقى الذى تعود على التجوال فى حديقة مهذبة.

فإذا غادرنا هذه العتبة إلى عالم النص الرحب، وتجاوزنا الفجوات القائمة بين العتبة والنص، فإننا نجد أن هذا الديوان يتكون من ثمانى قصائد. هى على الترتيب بماء الطبيعة فيك ونافذة الخمسينية وتينة تفسر أعضائها للوقت و مر كالطفولة وثقب فى الروح وهناك على الإفريز وعزف متقطع آخر.

ونجد إضافة دلالية مهمة للعنوان من خلال القصيدة الثالثة، حيث يصرح الشاعر بـ "تينة تفسر أعضائها للوقت" وهنا ينسحب هذا التصريح بأثر رجعى على عنوان الديوان ويتحدد مرجع الضمير هى فى العنوان بأنه تينة وليس غيرها وهنا يبدو تداخل العوالم ليظهر عالم خاص ويكتسب النبات طاقة حياة من خلال صورة هذه التينة وأعضائها فالتينة والأعضاء والوقت تتداخل وتسهم كل منها فى تكوين ملمح من ملامح هذه الصورة اللافتة.

وعند المضى قدما فى قراءة الديوان يبدو انتماؤه إلى ما اصطلح على تسميته بقصيدة النثر، وقصيدة النثر فى الإبداع العربى الراهن تأخذ مساحة كبيرة جدا، وتتنوع تياراتها بصورة لافتة، كما يتنوع مذاقها إلى درجة هائلة.

فهناك تيار منها يتخذ من تهشيم العوالم نمطا معتمدا ويعيد خلق عالمه الخاص، وتصبح اللغة فى هذا التيار لها مغامراتها الفاتنة، وهذا الديوان لا يبعد كثيرا عن حس المغامرة.

حيث تتميز الجملة فيه بكثير من الانحرافات اللغوية اللافتة، وليس هذا على مستوى الجملة مفردة فى العلاقات بين كلماتها المكونة لها، وإنما يظهر أيضا فى متواليات الجمل.

وتبدو التجربة الصوفية ذات حضور فاعل فى هذا الديوان للشاعر المصرى وليد علاء الدين، حيث تسربت عبر قصائده مساحة صوفية لا تخطئها عين المتلقى.

ومنذ القصيدة الأولى "بهاء الطبيعة فيك" تطل من ملامح التجربة الصوفية حالة خاصة للحب الذى لا يكاد ينتهى وتتحول الحبيبة إلى ثيمة لا تفارق أبدا، ومهما تهشم العوالم ويفقد العالم قوانين الترابط بين أشياءه فإن حالة الحب الذى يبقى رغم انهيار العالم تشى بملمح صوفى بارز. حيث يبدو الحب الذى لا يفنى فى مواجهة فناء الكون وانفراط عقده، وليس هذا التصور ببعيد عن سمات الحب كما تجلى فى التجربة الصوفية، التى تكرر للخلود رغم فناء العالم وأشياءه.

وقد ظهرت حالة الحب التى تشى بملمح صوفى بارز من خلال تقنية

المفارقة التي تتجسد من خلال الاستدراك، حيث تتشكل القصيدة من خلال ثنائيتين مختلفتين: الثنائية الأولى هي مغادرة الطبيعة أشياءها والثنائية الثانية تكون على الجانب المعاكس حيث تظل الذات الشاعرة ممعنة بتفكيرها في الحبيبة.

يقول تخلص الطبيعة أشياءها:

فلايستضيف الورق الحبر

ويستعصى الحجر على سن الأزميل

كذا الأخشاب...

ويصد الجلد شروط الدبغ

وماء الأصباغ

وينتهز لحاء الأشجار الوقت ويهجر حكمته،

الطين يغادر طينته:

يختصم التشكيل،

ويصحو الحاسب مندهشا

من هول فراغ الذاكرة

وتستمر الذات الشاعرة في ضخ المزيد من ملامح تخلص الطبيعة عن أشياءها حيث يتجسد هذا التخلي من خلال خمسة مقاطع كاملة تعطي صورة فوضوية لانهيار العالم وفقدان القانون المنظم لأشياءه، حتى يصل في

نهایة القصيدة وعبر مقطعين اثنين إلى ما يمثل الجانب المناوی لما سبق من
اخييار، فيقول:

(ورغم طلاق الطبيعة

أشياءها

في الشرفة، أجلس وحدي

حيث اعتدت

أمعن . فينا. تفكيري

فأرى أنك حاضرة

بكل بهاء الطبيعة فيك)

(أنا وأنتِ ..

طبيعة

لا تتخلي عن أشياءها)

وتشئ حالة التوحد مع الحبيبة فيما سبق بطريقة ما بالحلول والاتحاد في
التجربة الصوفية. كما تأخذ كلمة "بهاء" مركز الثقل في الإيحاء بالملمح
الصوفي في هذا المشهد.

وإذا كانت التجربة الصوفية في القصيدة السابقة تبدو مخيلة، وليست
صريحة تماما فإن قصيدة "مر كالطفولة" يبدو فيها أن الخلفية المعرفية
الصوفية لها حضورها بوضوح من خلال التراسل مع صوت النفرى الشهير

فى مواقفه ومخاطباته.

حيث يقول:

أوقف الصيف خارج جمجمة الفقير، وقال: أى عاصفة تود؟

ويقول:

أوقف الغيمة فى مستهل المطر، وقال هل رأيت عشبا؟

ويقول:

أوقف الصخب فى مطلع الرعشة، وقال: هنا لبلابة.

ويقول:

أوقف اللوز فى مدرج السكر، وقال: كن بائعة للخرز.

وليس بخاف هنا حضور صوت النفرى فى كتابه المواقف والمخاطبات من خلال بنيته الخالده " أوقنى فى... . وقال... " هذه البنية اللافطة التى سجلت حضورا صوتيا لافتا فى الإبداع الشعرى المعاصر عموما، مما يدل على عمق صوتها وخلوده.

وفى القصيدة الأخيرة "عزف متقطع آخر" يطل الكثير من المعجم الصوفى كالعزف والأرواح والعارف، وتنهض الذات الشاعرة بتشكيل عالم خاص يتراسل مع العوالم الصوفية التى أنتجتها الحضارات المختلفة كالحضارة الفرعونية والحضارة الإسلامية.

كما تبدو من ملامح التجربة الصوفية هذا القفز اللافت بين الكائنات

من خلال استخدام تقنية الاستعارة التي توحد بين كائنين متباعدين، والشاعر هنا يصل بهذه التقنية إلى مدارات لافتة. ويصل من خلالها إلى العمق الذي يجمع بين الكائنات المتباعدة في تآلف عميق. ويعد العمق الذي يجمع بين الكائنات المتباعدة في تآلف عميق هو الأساس جوهر التجربة الصوفية.

كما تظهر تقنية الدوائر التشبيهية في قصيدة "عزف متقطع" حيث يقول:

مدلاة كعنقود، كوطواط، كمسبحة، كأنشطة، كمشنقة، كأيقونة

ك.....

فالمشبه واحد لكن المشبه به متعدد وعلى الرغم من اتفاقه في الشكل فإن الأثر النفسى ربما يختلف فالعنقود قد يشبه الأنشطة ولكن شتان بين ما تثيره كلمة عنقود في النفس من فرح وخصب واستدعاء للحياة وما تثيره كلمة مشنقة من انقباض واستدعاء لحالة إزهاق للروح.

ولكن يتأكد هنا الحس الصوفى الذى يرى بنظرته الثاقبة الأشياء المتباعدة فى الأثر النفسى تعيش فى تآلف عميق.

كما لا يخفى أيضا . من خلال النموذج السابق . لجوء الذات الشاعرة فى بعض الحالات إلى الاستغناء عن اللغة نفسها فى إنتاج الدلالة، والتعويض عن ذلك بالنقط التى تطلق حرية المتلقى بصورة أوسع فى إنتاج الدلالة كى يكون مشاركا فى عملية إبداع النص نفسها. وعلى المتلقى أن يمعن خياله لينتج مالا حصر له من كائنات تقع فى موقع المشبه به لهذه المدلاة.

كما يلعب التكرار دوره في هذا الديوان "تفسر أعضائها للوقت" للشاعر المصرى وليد علاء الدين. وقد تجلى بصورة واضحة في قصيدته "هناك على الإفريز" حيث تكرر هذا التركيب سبع مرات فضلا عن العنوان وذلك في خمسة وعشرين سطرا، وقد أخذ هذا التركيب مركز الثقل في القصيدة كلها، فكان هو المنطلق في كل دفقة من دقات القصيدة، وفي كل دفقة نجد صورة جديدة مرتبطة في وجودها بالإفريز.

وعلى الرغم من وجود العلاقات اللافنة بين كلمات الجملة الواحدة ووجودها أيضا في متواليات الجمل فإن البنية السردية لانعدامها في هذا الديوان، حيث تبدو فيه كتل سردية تساعد المتلقى في عملية التذكير بعد فراغه من قراءة هذا الديوان، وتنهض بدور التعويض في هذه الناحية. أعنى ناحية التذكر. عن غياب الموسيقى التى تسجل حضورا عاليا كما نجدها في النمط الخليلي.

عن الوسائط وأثرها فى الأدب

تعد الظاهرة الأدبية من أكثر الأشياء المتغيرة تبعا للوسائط وما يلحق بها من تغيرات، وهذه التغيرات تؤثر على الظاهرة الأدبية ومكوناتها وترتيب هذه المكونات، ومن هنا فإن تاريخ الأدب يتشكل إلى حد بعيد عن طريق الوسائط التى تحمله، بحيث يعد التغير الذى يحدث فى الوسائط منعكسا إلى حد كبير على طبيعة الظاهرة الأدبية نفسها، فتظهر أنواع أدبية، وتختفى أنواع أخرى بسبب الوسائط، فالشفافية كان لها دورها فى هيمنة أنواع أدبية، وظهور سمات أدبية خاصة لهذه الأنواع التى تتخذ من الإنشاد نسقا معتمدا، وتتخذ من السمع أداة التلقى الأولى، كما أن الناظر إلى الأدب يجد أن اختلاف الوسيط له تأثيره الواضح على اختلاف تناول للموضوع الواحد، ونظرة إلى روايات نجيب محفوظ ترينا هذه الحقيقة بوضوح، فالروايات فى صورتها الورقية تختلف عنها فى صورتها السينمائية، كما أن رواية عميد الأدب العربى الخالدة دعاء الكروان تختلف فى صورتها الورقية بوضوح عنها فى صورتها السينمائية، وهذا يرينا إلى حد بعيد دور الوسائط فى تشكيل الموضوع الواحد، ورسم ملامح مختلفة لهذا الموضوع الواحد، لأن اختلاف الوسيط يودى فى النهاية إلى اختلاف الرؤية، ومن ثم اختلاف التلقى لهذه الرؤية.

وإذا عدنا بالذاكرة إلى الوراء فسنجد التأثير الكبير الذى أحدثته المطبعة على الأدب، حيث أسهمت بشكل واضح فى اختفاء أجناس أدبية كان لها الوجود الواضح فى خريطة الأدب قبل ظهور المطبعة مثل فن المقامة مثلاً، أو كان لها من الذبوع الكثير مثل المختصرات والحواشى، كما أنها أدت إلى ظهور الصحافة التى خلصت الأدب من المحسنات البديعية المتكلفة، وأسهمت فى ظهور فنون أدبية ارتبطت بظهور الصحافة، مثل فن المقال الصحفى والتحقيق الصحفى.

كما يبدو بوضوح دور الوسائط العصرية فى اختلاف مفهوم المؤلف / النص / القارئ، حيث يبدو المؤلف من خلالها ليس الواحد الفرد الذى يضطلع وحده بإنتاج النص، كما أن النص يختلف مفهومه، حيث يفقد مفهومه الورقى الذى له بداية ونهاية، أو له شكل ثابت، يراه القراء المختلفون، وإنما بدا النص متحركاً، لا يمتلك عنصر الثبات، فهو ليس له بداية وليس له أيضاً نهاية، وله الكثير والكثير من الأشكال المتغيرة، بحسب استخدام القارئ للرباط، أما القارئ فيتأثر بالضرورة بهذه التغيرات الطارئة على المؤلف / النص، فىكون لذلك تأثيره على عملية القراءة وآلياتها. ومن أبرز ذلك التأثير المشاركة الكبرى فى إنتاج النص، والمساهمة فى تحديد شكله المقروء فى لحظة القراءة، ومن ثم النجاح فى تقليص المسافة بين المبدع والمتلقى إلى أقصى حد ممكن.

كما لا يخفى دور الوسائط الحديثة فى زلزلة سلطة الرقابة على المصنفات الأدبية، وفتح المجال واسعاً للأديب للتواصل مع أكبر مساحة من الزمان والمكان والمتفاعلين معه، حيث كان الأديب قبل ظهور هذه الوسائط

يعانى الأمرين من أجل التعريف به أو التعريف بإنتاجه، لأن محاولة النشر لم تكن ميسورة بسهولة، مما أدى إلى هيمنة الأدب النخبوى، الذى يخرج من مصفاة المكرّس لهم أدبيا وإعلاميا، وأضاع الكثير من النبض الخلاق لأدباء لم يسعفهم الحظ لنشر إنتاجهم، ومن ثم التفاعل معه، فى حين وجدنا مثل هؤلاء الأدباء المغمورين فى السابق يطفون الآن على السطح، كل حسب قدرته ونشاطه فى استخدام هذه الوسائط العصرية، مما كان لذلك تأثيره الكبير على الظاهرة الأدبية، فلم تعد نخبوية، ولم يعد يدخل فى اهتمامها بالدرجة الأولى فكرة مستوى الكتابة، وربما رأى البعض فى هذا نوعا من الأثر السلبي، بسبب ما يروونه من حجم الأخطاء فى حق اللغة العربية، وضعف مستوى الكتابة، لكن ذلك لاينبغى أن يغض طرفنا عن تلمس الإنسان فى كل ذلك، وعن معرفتنا لأدباء ما كان لنا أن نعرفهم لولا وجود هذه الوسائط، وعن كثير من النبض الإنسانى فى حمياه الدافق، ومن ثم حسن إصاخة السمع لأكبر مساحة من الأصوات المختلفة فى المجتمع، ورسم صورة أوضح من ذى قبل لسوسيولوجيا الأدب .

ومن أثر الوسائط العصرية الهائل معرفة الأدباء العالميين، ومعرفة الكثير من رؤاهم وإنتاجهم المتناح، على هذه الوسائط، ومن ثم التفاعل الخلاق مع هذا الإنتاج وتلك الرؤى، وما ينهض به ذلك من هيمنة سمات أدبية خاصة بسبب هذا التفاعل، أو ظهور أنواع لم تكن لها هيمنتها من قبل، مثل التأثير الواضح لدى الكثير من أدبائنا بشعر الهايكو اليابانى.

ومن هنا فإن فكرة العالم قرية واحدة الآن تكاد تتحول إلى فكرة أبعد منها، وهى إن العالم شاشة.

كما لا يخفى الأثر الفاعل لهذه الوسائط في عملية التفاعل الخلاق بين المبدع من ناحية والمتلقى من ناحية أخرى، وما ينسحب بسبب ذلك على النص، فقدرة المبدع على معرفة صدى إنتاجه عند أكبر شريحة ممكنة أصبحت كبيرة ومتاحة، وذلك من خلال تعليقات القراء، مما يجعل هناك فرصة كبيرة للتحرك النصي، واختلاف مركز الثقل فيه، ويجعل من المتلقى مشاركا فعالا في إنتاج النص بعد أن كان رأيه فيما يراه من نص ورقي لا يأخذ فرصته في الظهور الكامل، ومن ثم فإن بنية المؤلف الواحد للنص الأدبي تتدخل نتيجة لوجود عدد كبير يكون له إسهامه الملموس في إنتاجية النص.

كما لا يخفى أيضا الأثر الكبير لهذه الوسائط في إزالة الحدود الفاصلة المكرس لها بين الأنواع الأدبية، ومن ثم ظهور ما يسمى بالنص التشعبي، الذي يجمع الكثير من سمات الأنواع المختلفة. كما هي معروفة في السابق. في نص واحد، وهذا النص الواحد لا يكاد ينتهي، ولا يكاد يعرف أشكاله المتنوعة إلا الله سبحانه وتعالى.

كما أدت هذه الوسائط العصرية إلى تكريس دور العين في التلقى للظاهرة الأدبية.

وعلى الرغم من هذا الفتح الهائل في عالم الوسائط، وما أقامه من اتصال واضح بين أفراد هذا العالم فإن ذلك لا ينبغي ألا يغض طرفنا عن فكرة الانعزالية، حيث بدا الإنسان منعزلا في غرفته، وهو يحاور كائنات وهمية، كان لها الأثر الفعال في تغيير طريقة تفكيره وفي وجود مشاعر خاصة

أوجدتها هذه الوسائط.

وبذا فإن الفكرة ونقيضها موجودة من خلال هذه الوسائط، مما يؤدي إلى انعكاس واضح على الظاهرة الأدبية.

وفي النهاية لا يخفى دور المؤسسة في اقتراب المتلقى أو ابتعاده عن عالم الوسائط الثرى، فمؤسساتنا الثقافية لم تصل بعد إلى الشروع في خطة عملية لتفعيل دور الوسائط العصرية ليكون لها إسهامها الكبير في الحراك الأدبي المنشود.

النشكيل الفني فى "دوخينى يا لمونة"

ليس بخاف على الإطلاق الموقع المتميز فى خريطة الأدب فى هذا العصر للشعر العامى، حيث استطاع بعض الشعراء الحقيقيين أن يكتسبوا أرضا خصبة فى هذه الخريطة بما أبدعوه من شعر وجد طريقه إلى قلب الجماهير العريضة، فتفاعلت معه على نحو جعل أمير الشعراء أحمد شوقى يبدى تخوفه الشديد على اللغة العربية من شعر بيرم التونسى، وقد كانت هناك قامات كبيرة مثل فواد حداد وصلاح جاهين وغيرهما أثبتت حضورها الفاعل فى هذه الخريطة، واكتسبت بعض القصائد العامية قمة ربما تفوق قمم القصيدة الفصيحة نفسها بما فيها من قدرة تصويرية عالية، وعمق فكرى واضح، ولغة مدهشة ذات رصيد ثرى وجدان الجماهير العريضة.

ويأتى شاعر العامية الدكتور يسرى العزب لينضم إلى هذه القافلة الألفة من الشعراء، ويقدم بإسهاماته رصيда شعريا يضيف إلى القصيدة العامية ومكاسبها.

وقد قدم الشاعر على مدار رحلته الشعرية التى امتدت إلى أكثر من أربعين عاما دواوين كثيرة مثل فوازير فلاحية وتغربية عبرزاق الهلالى وشجرة مريم وخيال المقاتة وميلاد البحر ووش وظهر وفتافيت الثورة وقمر المغرب

و يحصل وحلق حوش ودوخيني يا لمونة وغيطان الفقر وفك العمل وأعمال أخرى غير ذلك كلها تنبض بالحس المصرى الخالد وتؤكد الشاعرية المصرية فى نموذجها العامى الفذ الذى يحمل مذاقا خاصا يكشف عن طبيعة المصريين بوضوح، ويؤكد موقعهم المتميز ليس فى خريطة الشعر العربى فقط بل وفى خريطة الشعر العالمى أيضا.

وفى هذا الديوان الذى بين أيدينا " دوخيني يا لمونة " تبدو الثيمة العامة المسيطرة هى الانحياز للحب و الجمال والتراسل الحميم مع واقع الطبيعة المصرية الأصيلة، ورفض القبح، سواء كان هذا القبح على مستوى الفرد الواحد أم على مستوى الوطن.

كما ينهض التشكيل الكتابى فى هذا الديوان " دوخيني يا لمونة " بدوره فى إنتاج الدلالة، حيث يبدو اهتمام الذات الشاعرة بالتشكيل الكتابى فى هذا الديوان، وذلك لقناعتها بالدور الكبير الذى ينهض به التشكيل الكتابى فى إنتاج الدلالة، وهنا تأخذ القصيدة العامة دورها فى التحرك والتراسل عبر الشفاهية والكتابية، لأن المكرس له بالنسبة للقصيدة العامة انحيازها إلى التعبير عن الجانب الشعبى فى اهتمامه بمخاطبة السمع أكثر من مخاطبة البصر، ولكن الذات الشاعرة تهتم هنا بالحاسة البصرية ورؤيتها للصفحة المكتوبة وما تنهض به هذه الرؤية من بث دلالة معينة تصبو إليها الذات الشاعرة، وهذا ما بدا واضحا فى صفحات هذا الديوان " دوخيني يا لمونة " للشاعر الدكتور يسرى العزب، ففى قصيدة " عش الوردة " يتبدى الاهتمام واضحا بالتشكيل الكتابى، حيث يقول:

أغلى من حبك لىّ مافيش

بیرطب روحى

ویداوى جروحى

ویشعلل روحى

يجوعنى

یشبعنى

یمشینى

يجرینى

یوقعنى

یوقفنى

یدفعنى تانى

یرجعنى

متحیر تانى

ف علم الغیب

وان جیت استحمل . وغلاوتك . ما استحملنیش

ينهض التشكيل الكتابي في السطور السابقة باستدعاء حالة الحب
المتعلق بحبيبته تعلقا شديدا، حيث لا يملك أمام هذا الحب الكبير شيئا من

إرادته، فيذهب به الحب إلى أقصى اليمين، ويرجع به مرة أخرى إلى أقصى اليسار، فهو لا يثبت على حال واحدة ن وهذا ما يبدو بوضوح أمام البصر في الصفحة، وبذا تستغل الذات الشاعرة بياض الصفحة، في إنتاج الدلالة.

كما تلجأ الذات الشاعرة إلى تقنية النقط لتجعل المتلقى ينهض بدوره في إنتاج الدلالة، وبذا يتعطل وصول المعنى دفعة واحدة إلى المتلقى، ويتحول المتلقى من مستقبل فقط للنص إلى مشارك فاعل، لا ينكر دوره القوى في إبداع النص مع الذات الشاعرة نفسها.

وتعتمد الذات الشاعرة بعض التقنيات التي تسهم بوضوح في التشكيل الموسيقي الالاف، منها التردد بكثافة سواء على مستوى الحرف أو على مستوى الكلمة أو على مستوى الجملة.

يقول مخاطبا حفيدته " جنا "

يا جنة يا داني

يا جنة جدك تعالى

نورى الأيام بحالها

زحزحى ظلم الليالى

رجعى قلبى اللى عجز

ربع قرن من الزمان

آه يا بنتى

يا حبيبتى

لو عرفت

إنك انت

مدتبنى بعمر تانى

لما شفتك وانتِ جاية

شفت مامتك ضحكة حلوة

شفت مامتك ضحكة حلوة

فرّحت عمرى فى ثوانى

خلت الأحزان تولى

بيّضت وش الأمانى

تعتمد الذات الشاعرة هنا . وفى قصائد الديوان . تقنية التردد، حيث يسهم هذا التردد فى إشاعة جو موسيقى واضح، ينهض بدوره فى جذب المتلقى، وقد بدا تردد الحرف بوضوح فى القصيدة السابقة خصوصا حرف التاء الذى سجل كثافة ترددية عالية، ومنذ السطر السابع ظل تردد هذا الحرف فى جميع السطور المتبقية من القصيدة، ولم يخل سطر من هذه السطور من ترديده، بل إنه تردد فى بعض السطور أكثر من مرة، مما أشاع جوا موسيقيا عاليا، وتواءم مع خطاب الحفيدة القريبة من قلب الجد، وساهم فى قرب القصيدة من الإيقاع الراقص الذى يتبدى دائما حينما يخاطب الجد الأحفاد، مقتربا من عالمهم، ومنسجما مع حركاتهم الراقصة. ولم يكن حرف

التاء هو الحرف الوحيد الذى سجل كثافة ترديدية عالية، وإنما تعانقت مع ترديده حروف أخرى مثل حرف الياء، وواليم والجيم، فى حين كان ترديد حرف النون يأتى فى موقع القافية فى الغالب.

وهناك تكرار الجملة الفعلية " شفت " الذى يستدعى حالة الكشف البصرى والتواءم بين الحفيدة وأمها فى عين الجد الذى يوحد بينهما فى نظريه.

كما يبدو تكرار أسلوب النداء ذا حضور فاعل فى هذه القصيدة خصوصا فى بدايتها، وهناك تكرار الصيغ خصوصا فعل الأمر الذى تتوجه به الذات الشاعرة إلى الحفيدة " نورى . زحزحى . رجعى " مما يستدعى القدرة العالية لهذه الحفيدة الصغيرة على إدخال الفرح الحقيقى على قلب الذات الشاعرة.

وبذا تبدو الأهمية الفاعلة لتقنية الترديد فى إشاعة جو موسيقى خاص تنغياه الذات الشاعرة.

ويتميز هذا الديوان بالتشكيل المجازى اللافت، حيث يبدو الانزياح سمة فاعلة فى قصائد هذا الديوان.

ويعرف رومان جاكبسون الانزياح بأنه " توقع قد خاب " حيث يتوقع المتلقى بمجرد ذكر كلمة ما كلمات تدور فى فلكها، وذلك على المستوى المؤلف فى الخطاب، ولكن دائما ما يكسر المبدع أفق التلقى لدى القارئ، فيعتمد علاقات لافئة بين الكلمات لم تنتجها اللغة من قبل فى السياق المؤلف.

وفي هذا الديوان يبدو التشكيل المجازي خصوصاً التشبيه والاستعارة ذا حضور فاعل

وفي بعض القصائد تلح الذات الشاعرة على الرمز، فيبدو العمق الفلسفي الواضح، والقدرة التصويرية اللافتة، في قصيدته " آخر شفقة في الخمسينة " يقول الشاعر الدكتور يسرى العزب:

مرت سنوات والقطر بيرمح في الفلوات..

مبهور بالنور.. وشباب.. وهضاب..

وجزر.. ونبات.. واولاد.. ونبات

عايشين مع بعض تبات ونبات..

.... ييشدوا الأرض إلى السموات

عدت سنوات.. والقطر بيرمح..

جوّه غابات.. القطر بيرمح جوه سراب

صحراء وعذاب.. وألم وضباب..

وحروب ودمار.. وديار محشورة في أرض خراب

لا تخفى أهمية الإلحاح على صورة القطار حتى تحولت إلى رمز عميق الغور في هذه القصيدة، فبدا هذا القطار رمزاً لرحلة حياة الذات الشاعرة أو رحلة الحياة نفسها، وهي تمر عبر السنوات الممتدة، وتنتقل من حال إلى حال، وتمر بالفلوات والجزر والغابات، وتبدو قدرة الذات الشاعرة على

تشكيل الصورة المتحركة في هذه القصيدة اللافتة، والقدرة العالية على التقاط صور عميقة الغور مثل قوله عن الأولاد والبنات:

عايشين مع بعض تبات ونبات..

.... بيشدوا الأرض إلى السموات

فيستدعى الصورة الملائكية لهؤلاء الأطفال الذين هم موجودون على الأرض لكن وجودهم يجعل على هذه الأرض ملامح السماء، كما يستدعى جو الحدوثة في الأدب الشعبي، حيث تنتهى بهذه الجملة الخالدة " وعاشوا في تبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات "

وبذا يتم توظيف التراث الشعبي لصالح القصيدة في شعر الدكتور يسرى العزب.

الثورة فى شعر صلاح جاهين

يعد شاعر العامية المصرية صلاح جاهين من أبرز شعراء القرن العشرين بما تركه من أشعار مازال لصدائها الرنين ذو المذاق الخاص فى نفوسنا جميعا، وقد بدا أن هذه الأشعار ثابتة على مدار الزمن، خصوصا رباعياته التى اشتهرت برباعيات صلاح جاهين، والتى تحمل عمقا واضحا جعلها تلمس قلب الإنسان وعقله فى كل زمان ومكان، كما تتميز بجانب عمقها الواضح بقدرتها التصويرية العالية ولغتها المشبعة بالدفع.

وقد جعلت هذه الرباعيات الأفكار الفلسفية العميقة التى تتناول الحياة والمصير تصل إلى الجمهور العريض بفضل بساطتها اللغوية الآسرة وقدرتها التصويرية الفائقة، ولم يشعر المتلقى بغربة هذه الأفكار ذات العمق العميق عن روح الشعر.

ولم يحدث فيما أعلم فى تاريخ الشعر العربى من استطاع أن يلمس قلب الإنسان النابض بهذه البساطة والعمق مثل صلاح جاهين فى رباعياته.

كما يعد الشاعر صلاح جاهين أبرز من تغنى بثورة يوليو المجيدة، حيث التقط حالة الفرح الواضحة فى البيئة المصرية آنذاك وحالة التفاؤل الوثاب، وعبر عن ذلك كأصفى وأعذب ما يكون التعبير فتجاوبت الجماهير العريضة مع شاعرها الذى وجدت نفسها بوضوح فى أشعاره.

وقد قبض الله له من يحمل أشعاره في بھائھا الفذ إلى الملايين وذلك من خلال اللحن الوثأب والأصوات الموهوبة التي تغنت بهذا الشعر في فترة الحلم القومي الذي كان يجمع تحت عباؤه آمال الملايين ممن رأوا في ثورة يوليو وزعيمها جمال عبد الناصر التوثب الخلاق للأمة العربية، من أجل استعادة مجد طال غيابه، وحانت عودته على أيدي فلاح من الفلاحين يقود أبناء وطنه ذوی الجبهة السمراء الشامخة لاستعادة هذا الجد الذي أصبحت ثماره دانية وحن قطافها.

وقد وجدت الثورة المصرية في شاعرھا صلاح جاهين نفسها، فكان هو لسان الثورة المعبر، ولم يكن في تعبيره عن الثورة إلا الصدق في بساطته وفرحه، بعيدا تماما عن التكلف أو الادعاء أو ركوب الموجة، ومن هنا كان التجاوب الكبير معه، حتى أصبحت أعماله الفنية متسربة في صميم الإنسان المصري، فهو شاعر ثورة يوليو بامتياز وابنها الأبر الأعز.

وقد كان للغناء أهميته البالغة في نشر أشعار صلاح جاهين، ومن ثم تأثيرها لأنها كانت تعتبر عنوان المرحلة وصوتھا، فوجدنا عبد الحلیم حافظ، وهو مغنی الثورة يشدو بكلمات صلاح جاهين في حماس بالغ مستمد من حماس الجماهير العريضة وقائدها وفي الوقت نفسه انعكس علیھا، ولم يكن مغنی الثورة عبد الحلیم حافظ هو الوحيد الذي شدا بكلمات صلاح جاهين ذات المذاق الخاص، وإنما الأصوات الذهبية في ذلك العصر مثل صوت فائزة أحمد وصوت وردة الجزائرية وغيرهما..

وإذا حاولنا تتبع بعض ملامح الثورة في شعر صلاح جاهين فإننا نجد

منها ملمحا واضحا هو الحب الشديد للوطن والاندماج فيه، حيث يمزج بين الوطن والحبيبة، فهو يجعل من الوطن حبيبة يأخذها بالأحضان، فنراه يقول في تلك الأغنية الشهيرة التي شدا بها عبد الحليم حافظ، ولحنها كمال الطويل:

بالأحضان بالأحضان

بالأحضان

بالأحضان يا بلادنا يا حلوة بالأحضان

في معادك يتلموا ولادك يا بلادنا وتعود أعيادك

والغائب ما يطيقش بعادك يرجع يا خدك بالأحضان

ف نجد في هذا المقطع تصوير بلادنا حبيبة حلوة نأخذها بالأحضان، وتكرر " بالأحضان " ست مرات في هذا المقطع، حيث يبدأ المقطع بها وينتهي بها، وتأخذ مركز الثقل الواضح في إشارة إلى حالة استعذاب كبيرة لهذه الأحضان.

ولا تخفى حالة المزج الواضحة بين الحبيبة والأم، ففي البيت الرابع تأخذ هذه الحبيبة ملامح الأم التي يأخذها أولادها بالأحضان، والغائب منهم لا يطيق فراقها.

بعد ذلك يقول:

بالأحضان بالأحضان بالأحضان

بالأحضان يا بلادنا يا حلوة بالأحضان

بالأحضان يا حبيبتى يا أُمى

يا بلادى يا غنوة ف دُمى

على صدرك ارتاح من همى

وبأمرك اشعلها نيران

فى المقطع السابق يلتقط صلاح جاهين حالة الحب العميقة جدا بينه وبين حبيبته / الأم / البلد، وينهض تكرر " بالأحضان " أيضا فى إشاعة الموسيقى بطريقة لافتة، تدل على حالة الشجن والحب العميق بينه وبين بلادى / الأم / الحبيبة.

ويبين مقدار تأثيرها عليه، وأنها منه بمنزلة القلب من الجسد، فهى غنوة فى دمه، وعلى صدرها يرتاح من همومه، وبأمرها يشعل هذه الدنيا كلها نيرانا حارقة على المستعمر وأعوانه.

وتتميز هذه القصيدة بالحس الوطنى المرتفع، وهى بمثابة التعويذة التى تعلق بروح المصرى، لأنها تمثل قدره الغالب.

وبسبب من حالة الحب الطاغية لبلاده فإن ملمح الثورة على المعتدى يتشكل بوضوح فى شعر صلاح جاهين، ومن تجلياته قصيدته خالدة الذكر " والله زمان يا سلاحي " التى غناها عبد الحليم حافظ، وتحولت إلى أغنية فى كل فم، خصوصا من جنودنا البواسل على الجبهة، فى حروبهم التى خاضوها فى عصر الزعيم جمال عبد الناصر.

يقول:

والله زمان يا سلاحي

اشتقت لك في كفاحي

انطق وقول أنا صاحي

يا حرب والله زمان

والله زمان ع الجنود

زاحفة بترعد رعود

حالفة تروح لم تعود

إلا بنصر الزمان

هموا وضموا الصفوف

شيلوا الحياة ع الكفوف

يا ما العدو راح يشوف

منكم في نار الميدان

يا مجد يا مجدنا

ياللى ابنيت عندنا

بشقانا وبكدنا

عمرك ما تبقى هوان

فالسلاح في هذه القصيدة يتحول إلى صاحب ورفيق غائب، ثم التقى ورفيقه الجندى، فيهتف الجندى " والله زمان يا سلاحى "، فقد اشتاق للكفاح، وهاهو يطلب من رفيق دربه السلاح أن ينطق، ويقول: أنا صاحى، فالحرب قد أطلت بوجهها بعد غياب طويل، ولا تخفى حالة الفرح بالحرب في هذه القصيدة، وليس ذلك لميول عدوانية، وإنما لأنها هى السبيل الوحيد أمام المصرى لتقرير مصيره ضد عدوان غاشم، من مظاهره هجوم ثلاث دول مجتمعة على أرضنا الغالية، كى تسلب الشعب ثورته.

كما وقف بشعره إلى جانب الثورة فى كل مواقفها، مثل الوحدة مع سوريا، ووقف أيضا مع نماذج البطولة الفذة فى تاريخ العرب المعاصر مثل جميلة بوحريد، ووقف مع حركة البناء الضخمة لمصر المعاصرة مثل مشروع السد العالى العظيم، ومصانع الأسمنت و الحديد والصلب.

وبعد من ملامح الثورة فى شعر صلاح جاهين ملمح الثورة على الخوف الساكن فى الأعماق، فهو يلمس بمهارة فائقة حالة الخوف التى تسكن فى قلب الإنسان نتيجة وجود قوى أسطورية مخيفة تمثلها الإنسان فى صورة سحلية أسطورية طولها فرسخان وعيونها كهفان وخشمها برنجان، ورغم موت هذه السحلية التى ترمز إلى العصور القديمة وتمثلها لما يخيف فإن حالة الخوف مازالت كما هى.

يقول

كان فيه زمان سحلية طول فرسخين

كهفين عيونها وخشمها برنجين

ماتت.. لكن الرعب لم عمره مات

مع إن فات بدل التاريخ تاريخين

عجى!!!

أما ملمح الثورة على كتم الإنسان لصوته الحق بسبب من خوفه فله
حضوره الفذ في رباعية صلاح جاهين الرائعة، والتي يقول فيها:

يا عندليب ماتخافش من غنوتك

قول شكوتك واحكى على بلوتك

الغنوه مش حتموتك..... إنما

كتم الغنا هو اللي ح يموتك

عجى!!!

فالعندليب هنا رمز للإنسان الذى خلقه الله حرا ناطقا ذا صوت جميل
يستطيع به أن يغنى أغنيته وأن يقول شكواه ويحكى عن بلواه، ولكنه يحاول
بكل طاقته أن يكتم غناؤه، فيأتى صوت الشاعر الثائر على هذا الوضع
الظالم، ويكشف لهذا العندليب عن سوء تقديره للموقف، لأن الذى يميته
هو كتم الغناء.

وربما كان هذا الملمح مستدعيا لما كان يقال عن عهد الرئيس جمال عبد
الناصر من تكميم للأفواه، ومن غياب واضح للديمقراطية.

كما يبدو من ملامح الثورة فى شعر صلاح جاهين ملمح الثورة على

العلاقات الإنسانية الفاسدة، وذلك من خلال لمس واقع اجتماعي فاسد
يتمثل في الشقيق الذى أصبح يمص دم الشقيق، بما تحمله صورة مص الدم
من استدعاء لصورة مصاصى الدماء المرعبة، وما يزيد في بشاعتها أنها من
الشقيق لشقيقه.

يقول:

قالوا الشقيق يمص دم الشقيق

والناس ماهياش ناس بحق وحقيق

قلبي رميته وجبت غيره حجر

داب الحجر... ورجعت قلبي رقيق

عجبي!!!

كما يبدو من ملامح الثورة في شعر صلاح جاهين ملمح الثورة على
المظاهر الفاسدة، والتفاوت الطبقي البين بين أبناء آدم، ولكنه بالمعية حادة
يكشف عن الزيف في هذه النظرة التي تقنع بالمظاهر الكاذبة، ولا تصل إلى
جوهر الأشياء.

يقول:

ضريح رخام فيه الشريف اندفن

وحفرة فيها الشريد من غير كفن

مریت عليهم.. قلت يا للعجب

لاتنين ريجتهم ليها نفس العفن

عجى!!!

فالضريح الرخام الذى يبهر العين، والمدفون فيه الشريف ليس أفضل حالا بالنسبة للميت من حفرة يدفن فيها الشريد من غير كفن، لأن الضريح الرخام لم يمنع الرائحة العفنة لهذا الشريف المدفون فيه، مثل الحفرة تماما.

وعلى الرغم من وفاة صلاح جاهين منذ أكثر من ربع قرن فإنه مازال حاضرا حضورا فذا فى الوجدان الجماعى لهذه الأمة، باعتباره قلبا نابضا منحها أصدق الكلمات، وقد تجلت هذه الحقيقة بوضوح فى ثورة الخامس والعشرين من يناير المصرية، حين كانت جماهير الشعب الحاشدة فى الميادين المصرية، وعلى رأسها ميدان التحرير تتغنى بشعوره الثورى ورباعياته الخالدة.

تناولت فيما سبق بعض تجليات الإبداع الشعري منذ العصر الجاهلي وحتى الآن، وحاولت قدر الطاقة التعرض لأنواع مختلفة من تجليات هذا الإبداع الشعري، كي أكشف عن ملامحه من وجهة نظر قارئ له في عصرنا هذا.

ولاشك أن القراءة ستختلف حتما من قارئ لقارئ، بل إنني أزعم أنني لو تعرضت لهذه القصائد مرة أخرى لاختلفت القراءة حتما، وهنا تطل بوضوح ثنائية النص والقارئ وعملية التفاعلات الخلاقة بينهما في اللحظة الزمنية التي يتم فيها هذا التفاعل.

كما تطل بوضوح أثر اللحظة التاريخية التي صاحبت إنتاج النص في تكوين ملامحه، فللسياق دوره الفعال في نسج ملامح خاصة بكل إبداع.

وقد كشف التعرض لهذه القصائد من الشعر العربي عبر عصوره المختلفة وعبر تجليات الإبداع فيه بأشكال مختلفة عن مدى الثراء الواضح لحركة هذا الشعر، وهذا الثراء لم يرتبط بعصر دون عصر أو شكل شعري دون شكل.

وتتأكد من خلال هذه المتابعات أن شكل القصيدة ليس هو الفيصل في عملية الجودة فيها.

فقد تكتب القصيدة على النمط الخليلي وتكتسب روعة إبداعية لافتة،

وقد تكتب قصيدة أخرى على النمط نفسه ومع ذلك لا تلفت الأنظار،
وينطبق هذا بالطبع على قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر أو القصيدة
العامية.

الفهرس

الإهداء	٥
مقدمة	٧

الباب الأول

حول الشعر القديم

الفصل الأول: صلاح رزق كلاسيكيات الشعر العربي، المعلقات العشر.. المنهج والحصاد	١٥
الفصل الثاني: الفرس في معلقة عنتر بن شداد	٢٣
الفصل الثالث: السارد الدرامي في دالية عمرو بن معدى كرب	٣١
الفصل الرابع: عروة بن الورد ونقض ثقافة المركز	٣٩
الفصل الخامس: قصيدة تأبط شرا والتراسل مع الرحلات الأدبية الكبرى	٤٧
الفصل السادس: ميمية الخطيئة متوليات سرديّة تحقق الإشباع	٥٦
الفصل السابع: مالك بن الرب التميمي يحدّق في وجه الموت	٦٥
الفصل الثامن: من تجليات البنية في قصيدة عبید الله بن قيس الرقيات	٧٣
الفصل التاسع: الصراع بين اللاحق والسابق في قصيدة بشار بن برد: وذات ذلّ كأن البدر صورتها	٨٣
الفصل العاشر: ثنائية الحبيبة/ الخمر في رائية أبو واس	٩٣
الفصل الحادى عشر: الصوت والصدى .. أبو العلاء المعرى وطه حسين	٩٩

الباب الثانى

حول الشعر الحديث

الفصل الأول: معوّقات التحوّل في الأدب	١١١
الفصل الثاني: الهلال.. أمير الشعراء / أحمد شوقى	١٢٥
الفصل الثالث: الحضورات الصوتية في "نداهة الشعر"	١٣٥
الفصل الرابع: مُحمّد إبراهيم أبو سنة شاعرا متمردا	١٤١
الفصل الخامس: الاستعارة المهيمنة في ديوان "بنات الكرخ" .. د عايدى على جمعة	١٥١

الفصل السادس: من ملامح الدلالة في ديوان "فوهة باتجاهي" .. د عايدى على جمعة	١٦٥
الفصل السابع: مسائل متعلقة بقصيدة النثر	١٧٥
الفصل الثامن: الدلالة المركزية في ديوان "الموتى يقفزون من النافذة"	١٨٣
الفصل التاسع: صيد فاسد وتوازنات البنية	١٩٣
الفصل العاشر: من تجليات الدلالة في "تدريبات يومية"	١٩٩
الفصل الحادى عشر: التشكيل الدلالى في ديوان "تفسر أعضائها للوقت"	٢٠٦
الفصل الثانى عشر: عن الوسائط وأثرها فى الأدب	٢١٦
الفصل الثالث عشر: التشكيل الفنى فى "دوخينى يا لمونة"	٢٢١
الفصل الرابع عشر: الثورة فى شعر صلاح جاهين	٢٢٩
خاتمة	٢٣٨