أسلوبيات

دراسات نظرية وتطبيقية

د. سعد أبو الرضا

الطبعة الأولى
١٤٣٧هـ ٢٠١٦م
حقوق الطبع والنشر محفوظة

بسم الله الرحمن الرحيم

مفتتح :

ربما كان اختيار العنوان "أسلوبيات" تحقيقاً لكثير من خصائص "علم العنوان"؛ الإيجاز، والخفة، والشمول، واستثارة ما لدى المتلقي من أفكار ومعارف تتصل بفكرة الأسلوب قديماً وحديثاً.

ويقصد بهذا العنوان ما يتضمنه هذا الكتاب في القسم الأول منه، من دراسات تتحدث عن الأسلوب، والأسلوبية، وعلم الأسلوب، والبلاغة، والنقد الأدبي، وما بينها من علاقات.

ويأتي في القسم الثاني منه، تحليل لنصوص من الشعر المعاصر في ضوء مناهج النقد الأدبي الحديثة، خاصةً ما يتصل بهذا التوجه الأسلوبي.

ولعل الدراسات النظرية والتحليلية التي شكلت الكتاب يمكن أن تجلي أهمية المناهج النقدية المعاصرة مقترنة باللسانيات والعلوم الإنسانية المختلفة والبلاغة في تحليل النصوص الأدبية، وبذلك يمكن أن يتحقق ما يبتغيه كثير من المهتمين بالنقد الأدبي الحديث من انضباط في الكلمة، واتساع في الرؤية، وتجلٍ للفن ووسائله.

وبرغم أن الأسلوب والأسلوبية والبلاغة تسهم في تشكيل القسم الأول في هذا الكتاب، لكن الدراسات التحليلية للنصوص الأدبية فيه تحاول الإفادة من هذا، ومن المناهج النقدية كلها، فلكل نص توجهاته، وله مؤثراته، وما نيط به من أهداف وغايات، وتنوع ذلك هو الذي يجعل قارئ النص يتزود بما يمكن التزود به من وسائل، تُرد فيما تُرد إلى مناهج النقد الأدبي الحديثة، واللسانيات، والبلاغة، والعلوم الإنسانية بصفة عامة.

من ثم يمكن أن تتباين تحليلات النصوص بناءً على ذلك، ممثلةً إحدى وجهات النظر في هذا المجال، وهكذا يمكن أن تتعدد هذه التحليلات.

ولعل دراسات وتحليلات أخرى يقوم بها المهتمون تثري هذه المجالات، التي أشار إليها هذا الكتاب.

والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل،،

القاهرة في ٨ من ذي الحجة ١٤٣٧هـ

الموافق ٨ من سبتمبر ٢٠١٦م.

القسم الأول

دراسات نظرية تتناول الأسلوب، والأسلوبية، والبلاغة، والنقد الأدبي، والعلاقات بينها

القسم الأول

الأسلوب والأسلوبية

الأسلوب :

أدوات البحث في العلوم الإنسانية لا تتناسخ بل تتكاثر، وهي بطبيعتها مناهج تراكمية، لا تبادلية، فاللاحق منها لا يلغي السابق، بل قد يصححه ويضيف إليه.(١)

ربما كان الأصل اللغوي لكلمة أسلوب مشتقاً من الأصل اللاتيني Stilus، وهو يعني ريشة، ثم عن طريق المجاز أصبح يعبر من مفهومات تتصل بطريقة الكتابة اليدوية: المخطوطات، ثم استخدم في الدلالة على صفات اللغة المستعملة من قبل الخطباء والبلغاء، وذلك قريب مما هو مستخدم الآن في الدلالة على الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق.

أما شكل كلمة Style في اللغة الانجليزية، فمبني على أساس توهم الأصل الإغريقي لا مطابقة الأصل اللاتيني كما يقول قاموس أوكسفورد(٢)، وقد شهد القرن التاسع عشر نفسه دخول هذا المصطلح في القاموس الألماني والقاموس الفرنسي.

وفي اللغة العربية: فإن ابن منظور في لسان العرب يطلق الأسلوب على السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب.(٣)

وربما كان تعريف ابن خلدون للأسلوب في مقدمته أدق دلالة في التراث على مفهوم الأسلوب، إذ يقول "إنه عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفته البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفته العروض، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كليةً باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها وبعيدها في الخيال، كالقالب والمنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصاً، كما يفعل البناء في القالب، والنساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بالكلام المقصود، ويقع على الصورة الصحيحة

باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة".[٤]

والباحثون اليوم يجمعون على وجود الأسلوب دون أن يكون هناك اتفاق على تعريفه، ومقولة الأسلوب توحد بين علمي اللغة والأدب، ودراسته تتم في المنطقة المشتركة بينهما، وما أكثر تعريفات الأسلوب، وإن كان من أشهرها تعريف الكونت بوفون في خطابه عن الأسلوب: إذ يقرر أن "الأسلوب هو الإنسان نفسه"[٥].

وهناك من ربط مقولة الأسلوب على هذا النحو بشخصية المؤلف وخواصه النفسية، مما عاق تصور أسلوبي يعتمد على مقولات علم اللغة، ويمكن أن يتمتع باهتمام باحثي الأدب[٦].

وهناك من يرى الأسلوب "كاختيار من بين إمكانيات لغوية متعددة، "وذلك لا يعني حرية خرقاء، وإنما هو انتخاب واعٍ في إطارٍ قد حدد بوضوح بقرارات مسبقة، على فرض أن أنماط الاختيار المشار إليها تتم تدريجياً، وتحصر خطوة فخطوة إمكانات هذا الاختيار الأسلوبي الأخير"[٧].

وذلك يتفق مع التمييز اللغوي القائم بين اللغة والكلام، وهو حينئذ مظهر من مظاهر الكلام دون أن يفقد علاقته باللغة[٨].

الأسلوب أحد الاتجاهات المعاصرة في النقد الأدبي :

وفي دراسة للدكتور شفيع السيد عن "**اتجاهات معاصرة في النقد الأدبي**"[٩]، يعتبر الاتجاه الأسلوبي أحد هذه الاتجاهات، وهو يرى أن الدعوة في منتصف القرن العشرين إلى التركيز على لغة النص قد أثارت الاهتمام بمفهوم الأسلوب ومحاولة التعرف على مشكلاته.

وهو ينطلق من مناقشة فكرة الأسلوب بين الاختيار والانحراف، مشيراً إلى ما ساد التفكير النقدي الحديث من وحدة العمل الأدبي شكلاً ومضموناً، أو أسلوباً وموضوعاً، وهذا ما قد جعل النقاد يربطون بين الأسلوب واختلاف طرق التعبير عن الشيء الواحد.

وثمة مقولة أخرى مهمة في هذا المجال بناءً على ما سبق وهي تعريف الأسلوب بأنه "اختيار"، وهناك من يرى أن الاختيار نوعان، هما الاختيار النفعي المقامي، والآخر الاختيار النحوي، والأول يمكن أن يتمثل في إيثار المنشئ كلمة أو عبارة على أخرى حسب السياق، أما النوع الثاني وهو الاختيار النحوي، فليس المراد به قواعد النحو فحسب، وإنما "يشمل قواعد اللغة بعامة في أصواتها وصرفها ومعجمها ونظم الجمل فيها"[١٠]، ويتضح ذلك عندما يختار المنشئ كلمةً أو عبارةً أدق في توصيل ما يريد من معنى، "وهذا النوع من الاختيار يدخل فيه كثير من موضوعات البلاغة المعروفة، كالفصل والوصل، والتقديم والتأخير، والذكر والحذف"[١١]، وكما رأى د. سعد مصلوح[١٢].

وهذان النوعان من الاختيار بينهما تداخل، كما أن مفهوم الأسلوب ينصرف أساساً إلى النوع الثاني، بناءً على أن ما يجريه المنشئ في عمله من تغيير وتبديل واختيارات، وما يحاوله من تنسيق فيما يبدع، وإعادة نظر في اللغة الموظفة، كل هذا يتعلق بالأسلوب في الوقت نفسه.

ويرتبط بما سبق تعريف آخر للأسلوب عند بعض النقاد نتيجة للتركيز على المادة اللغوية، وهو "الانحراف"[١٣]، فهناك إذن نموذج أو نمط معياري تقاس إليه أساليب النصوص التي تتفق معه في السياق، "وقد أشار د. شفيع السيد إلى أن أولمان يقول: هناك نقاد يشيرون إلى الانحراف ويفسرونه، على حين يحاول آخرون توضيحه بمصطلحات إحصائية"[١٤].

ولذلك فليس كل انحراف يعد ملمحاً أسلوبياً، بل لابد من انتظام الانحراف في علاقاته بالسياق[١٥].

وليس المراد بالانحراف هنا التجاوز والوقوع في الخطأ، وإنما هو استثمار إمكانات اللغة في تحقيق الإبداع وتفوق الأسلوب وسلامته، فصحة الكلام نحوياً أساس استقامته.

ولقد لقي مفهوم الانحراف الأسلوبي تطوراً مهماً على يد ريفاتير، عندما استخلص منه فكرة "التضاد البنوي"، وبين ما يترتب عليه من إجراءات أسلوبية تعتمد على القارئ واستجاباته، فهذا الأخير هو هدف الكاتب الموجهة إليه الرسالة، في النثر والشعر، وهذا يؤكد الارتباط الوثيق بين الإجراء الأسلوبي وعملية التلقي في نظر ريفاتير[١٦].

ويقرر د. عبد السلام المسدي أن الأسلوب ماهيته تدور على الاختيار، ولذلك فهو "سابق على حدث التعبير، ومن ثم فهو إدراك الإنسان لتجربة في حيز القوة، وطلب لإدراكها في حيز الفعل"[١٧].

وذلك يلتقي مع ما توصل إليه بالي عندما حصر مدلول الأسلوب في: تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الموجود اللغوي[١٨].

والأسلوب حسب تصور بالي هو الاستعمال ذاته، أو هو إدخال هذه الاستعمالات أو الشحنات في بعضها، في تفاعل مع بعضها الآخر[١٩]، ومن ذلك تتكون البنية للنص، وهي أسلوبه.

وثمة مفهوم آخر للأسلوب وهو "الانزياح"، الذي يكاد يستوعب كثيراً من المفهومات السابقة، بل ويصورها فماروزو يشير إلى أن الأسلوب خلال "اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج العبارة عن حيادها، وينقلها من درجة الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه"[٢٠].

أما سبتزر فيتخذ من مفهوم الإنزياح مقياساً لتحديد الخاصية الأسلوبية، ومساراً لتقدير كثافتها، وعمقها، وفاعليتها، حتى إنه ليصور ذلك بما يسميه عبقرية الأديب الخلاقة[٢١].

وتودوروف وريفاتار كلاهما يعتمدان مفهوم الإنزياح ليفسرا به الظاهرة الأسلوبية، وهي تنزاح عن النمط التعبيري المتواضع عليه"، ومن ثم فيمكن أن يكون خرقاً للقواعد حيناً، أو لجوء إلى ما ندر من الصيغ، وبذلك فالبحث هنا "من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة"[٢٢]، كما يمثل صراعاً بين الإنسان واللغة[٢٣] حتى تستجيب لحاجته في

التعبير عما يريد، وإبراز ما يبتغي نقله من أفكار، وتحقيق جماليات اللغة، لكن مسألة خرق القواعد لا يقصد بها الانتقال من الصواب إلى الخطأ، وإنما استثمار إمكانيات اللغة، فالخطأ لا يمكن أن يؤدي إلى استقامة الأسلوب وجمالياته، كما أوضحنا سابقاً، وكما سيتضح لاحقاً.

الأسلوبية :

وتعرف الأسلوبية: "بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[٢٤]، وكذلك "دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"[٢٥]، ويراها رومان جاكبسون: الـ"بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً"[٢٦]، وهي "فن من أفنان شجرة اللسانيات"[٢٧].

بينما يراها ريفاتار: "منهجاً لسانياً"[٢٨]، وهي كذلك من وجهة نظره "لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين، وإدراك مخصوص"[٢٩].

والأسلوب هو موضوع علم الأسلوبية، والأسلوبية هي علم الأسلوب[٣٠]، وقد كان ذلك نتيجة الموضوعية التي يتميز بها التحليل الأسلوبي للأعمال الأدبية، كما يزعم أصحاب هذا الاتجاه، في مقابل ما يمكن أن نراه في النقد الأدبي العام من انطباعات ذاتية، وقد لا تسلم من التحيز في كثير من الأحيان، وهذا أيضاً مما دعا بعض الأسلوبيين إلى المغالاة في الاعتداد بدور الأسلوبية في هذا المجال، حتى وصفت "بالمعرفة العلمية للأدب"، كما قال بذلك الناقد الأسباني دماسو ألونسو، ومن ثم سموها بعلم الأسلوب[٣١].

ويتمثل التحليل الأسلوبي في تطبيق المناهج التي أقامتها ونمتها البحوث الأسلوبية على نصوص لغوية تقوم بعملية توصيل أدبي يعادل الكلام، فالتحليل الأسلوبي يتعامل مع ثلاثة عناصر:

"١- العنصر اللغوي: إذ يعالج نصوصاً وضعت اللغة شفرتها.

٢- العنصر النفعي: الذي يؤدي إلى أن تدخل في حسابنا مقولات غير لغوية، مثل المؤلف والقارئ والموقف التاريخي، وهدف الرسالة وغيرها.

٣- العنصر الجمالي الأدبي: ويكشف عن تأثير النص على القارئ والتفسير والتقييم الأدبيين له"[٣٢].

وهذه العناصر تتآزر وتتكامل للكشف عن فعالية النص، برغم أنه قد يُغفل بعض أجزائها كمؤلف النص أو الموقف، ولكن الترابط بينها مهم جداً في الكشف عن النص وجمالياته، خلال العلاقات بين مكوناته التي تشكله.

وهذه العلاقات قد تكون بين الدوال والمدلولات، وتتضح عبر التحليل الدقيق للصلة بين جميع العناصر الدالة وجميع العناصر المدلولة، لإبراز تكاملها النهائي، وهكذا يتماس الجانب الطبيعي المتمثل في الدوال، والجانب المعنوي المتمثل في المدلولات، وتتجلى العناصر التعبيرية التي اتكأ عليها المبدع. وفيما سبق يتضح الاتصال بين المبدع والنص والمتلقي.

وهكذا يتم التحليل الأسلوبي للعلاقات المتبادلة بين الدوال والمدلولات لجميع العناصر (الدالة والمدلولة) بغية تكاملها للكشف عن أهم هذه العناصر المشكلة للنص وأثرها فيه.

وعندما تتحول هذه العلاقات إلى ردود أفعال في نفس المتلقي، فإن الانتباه يتوجه إلى نقطة تصبح فيها نفس القارئ مجالاً لعرض ما قام بنفس المبدع، وبذلك يحدث حدس اختياري للعناصر التعبيرية التي وظفها هذا المبدع في تشكيل نصه.

كما يتحول المتلقي أو الناقد من الشكل الخارجي إلى الشكل الداخلي، وإذا كانت جميع العناصر التي يتكون منها العمل الأدبي مركب من مجموعة مركبات معقدة، فليس إلا الحدس وحده هو الذي يستطيع أن يدلنا على أي العناصر أكثر خصوبة في العمل الأدبي، يمكن أن نتناوله، كما يرى داماسو ألونسو[٣٣]، وهكذا يقوم الناقد بمتابعة جوانب التشكيل ليرى توافق عناصره مع الدال الموجود أمامه.

ولكي تحقق إجراءات التحليل السابقة نتائجها المرجوة، فقد يفيد الباحث في النص من دراسة حياة المؤلف، التي قد لا تفيده إلا بإسهامها في الكشف عن دورها في تشكيل عناصر النص، وتجلي رؤية المبدع فيه.

ويمكن أن يجلي تحليل أسلوب معين مقارنته بأساليب غيره من المؤلفين المعاصرين له، لمعرفة تبادل التأثيرات بين الأدباء في الصيغ والتعبيرات والأنساق، وهنا يمكن أن تتكشف العناصر التراثية وكيفية توظيفها في تفاعلها مع العناصر الحديثة التي شكلت النص[٣٤].

ويعد علم الأسلوب من العلوم التاريخية الإنسانية ويتمسك كثير من اتجاهاته بالطابع الوصفي للبحث، "كما يصر الباحثون فيه على وضع قوائم بأدوات الأدب اللغوية بطريقة تلخيصية صافية..، تؤدي إلى وضع نظام مقبول لعناصر العمل الفني بالنظر إلى علاقاتها فيما بينها، وعلاقاتها بالكل الشامل للعمل بأكمله"[٣٥].

إن العمل الفني نص متشابك تدخل فيه بالإضافة إلى العناصر اللغوية، عناصر أخرى غير لغوية (أيديولوجية أو خيالية أو من صنع اللاشعور أو من اللحظة التاريخية)، وهي مرتبطة بالعناصر اللغوية، ولها دورها في تفسيرها وتحليلها.

علم أسلوب مقارن:

ويقترح د. صلاح فضل أن يكون هناك علم أسلوب مقارن، قياساً على وجود علم الأدب المقارن، خاصةً والمقارنة بين العلاقات المختلفة هي جوهر التحليل الأسلوبي، كما أن تحديد أسلوب مؤلف معين لا يتجلى إلا بمقارنته بأساليب غيره من المؤلفين، ولذلك فعلم الأسلوب ذو طابع مقارن، يتضح في دراسة المصادر والتأثيرات الأسلوبية[٣٦].

وفي الوقت نفسه فإن الطابع المميز للدراسات الأسلوبية هو الوصفي، إذ تتم هذه الدراسة في فترة محددة أو لدى مؤلف معين، أو جنس أدبي معين، لكن هذا يتصل بالناحية التاريخية، على أساس أن العناصر الأسلوبية قد ترتبط بتطور الأصوات والدلالات والأبنية خلال الزمن، ومن ثم فقد يتولد عن ذلك قيم تعبيرية معينة، مما يجعل

دراسة تطور أسلوب المؤلف بمقارنته بأسلوب غيره، أو أعماله بعضها ببعض عملاً مهماً في مجال الدراسات الأسلوبية، وهكذا يتكامل الاتجاهان الوصفي والتطوري التاريخي في دراسة الأسلوب[٣٧].

مناهج التحليل الأسلوبي:

إن الدراسة الأسلوبية "حلقة بين الدراسة العلمية للغة، والدراسة الأدبية للأسلوب"[٣٨]، ولذلك فهي تتصل بالنقد الأدبي، بل وتتكامل معه، وتتعدد مداخل تحليل النص أسلوبياً بحسب المبدع والنص والمتلقي، كما أن الاعتماد على مستويات التحليل الصوتي والتركيبي والتصويري واللفظي، والإيقاعي، وغيرها، حسب طبيعة النص، قد يجدي في الكشف عن قيمة النص أسلوبياً، وثمة مناهج للتحليل الأسلوبي تتضح خلال الدراسات الأسلوبية للنصوص، منها:

١- منهج الدائرة اللغوية أو السيكولوجية:

وهذا المنهج مرتبط بجهود العالم الألماني شبيتزر، وهو بعيد عن فكرة الدوران، ويقوم على ثلاث مراحل بعد القراءة المتعددة للنص، في المرحلة الأولى يدرك القارئ ذو الموهبة والتجربة والإخلاص سمة أسلوبية معينة، وفي المرحلة الثانية يحاول هذا القارئ اكتشاف الخاصية السيكولوجية التي تفسر هذه السمة، وفي المرحلة الثالثة والأخيرة يتأكد ما سبق بأدلة أخرى يدركها القارئ في نفس المؤلف.

ومن النقد الذي وجه إلى هذا المنهج أن الخاصية الأسلوبية قد لا تحتاج إلى خلفية سيكولوجية لتفسيرها، وقد تبدأ بتحليل أيديولوجي أو سيكولوجي، ليس مستمداً من المادة اللغوية ذاتها التي تشكل النص، وسبتزر نفسه قد غير آراءه الأولى ودعا إلى المنهج البنيوي[٣٩].

٢- منهج "الكلمات – المفاتيح":

يقصد بذلك، أن الكلمة المفتاح هي التي يكون لتكرارها عند مؤلف معين مغزىً أكبر مما لها عند معاصريه، وقد كانت هناك إشارات إلى ذلك قبل الأسلوبيين، عند سانت

بيف (١٨٠٤-١٨٦٩) مثلاً، وكذلك بودلير (١٨٢١-١٨٦٧)، وبعد ذلك عند فاليري (١٨٧١-١٩٤٥)، عندما بين أن تكرار كلمات بعينها عند كاتبٍ ما يفيد أنها ذات وضع خاص لديه، وأنها ذات قوة إبداعية أكثر من الاستعمال الجاري، وهذا يبين أثرها في إنتاج العقل، حيث يكون التفرد عنصراً له أهميته الكبيرة، فالكلمة المفتاح هي الكلمة التي يكون لتكرارها عند مؤلفٍ معين مخزى أكبر مما لها عند معاصريه.

و"هي الكلمة التي تتميز بزيادة نسبة ورودها في عمل معين على نسبة ورودها في اللغة العادية"[٤٠]، وهي بذلك تختلف عن الكلمات الرئيسية التي يستخدمها كاتب معين بكثرة، فالكلمات المفاتيح هي "تلك المواد المعجمية التي يزيد تكرارها من دلالتها فوق ما يكون لها في الوضع الطبيعي المعتاد، وهي بذلك قائمة على التكرار النسبي وليس التكرار المطلق، وهي بذلك تختلف أيضاً دلالاتها في النصوص المختلفة، مما يكشف عن النمط المعياري الذي قد يكون تكرارها انحرافاً عنه، وهي في الوقت نفسه تختلف عن الكلمات السياقية التي يكون تكرارها راجعاً إلى الموضوع أكثر من رجوعها إلى اتجاه سيكلوجي أو أسلوبي[٤١].

٣- منهج مصادر الصورة التشبيهية والمجازية:

والمهتمون بهذا المنهج يعنون بالدلالة السيكولوجية للصورة، وبخاصةٍ ما كان منها من قبيل التشبيه أو الاستعارة، والدراسات المختلفة في هذا المجال توضح أن تجربة الكاتب الشخصية وبيئته، وقراءاته وأصدقاءه، ومعارفه، كل ذلك قد يؤثر في تشكيل صوره، ومن الأمثلة التي يمكن أن توضح ذلك الصورة المجازية للحشرات والزواحف التي ترددت كثيراً في كتابات سارتر (١٩٠٥-١٩٨٤) كما في "الغثيان" التي تشبه يد الإنسان بالكابوريا، وتشبه أصابعها المتحركة بأرجلها، في حين يتحول اللسان إلى زاحفة سامة، وروايته "الموت من الداخل"، التي تتناول هزيمة فرنسا أمام النازية سنة ١٩٤٠م، وهي تحتوي على عدد من صور الحشرات، وبعض هذه الصور، يتسم بالهلوسة والسريالية، من ذلك وصفه لهجرة سكان باريس في أمواج ضخمة وتدافع البشر في

وسائل المواصلات، وتزاحمهم حتى ازدحمت بهم الطرق، وسار الجميع في بطء وكأنهم حشرات تزحف في ألم.. وقد سجلت صديقته سيمون دي بوفوار في سيرتها الذاتية كثيراً من هذه الصور المجازية التي لا يمكن أن تنفصل عن حياته بتجاربها الذاتية.

وهناك من عارض هذا الاتجاه ورأى أن نزوع هذا المنزع في الدراسات الأسلوبية قد يبعد الناقد الأدبي عن تخصصه، لأن علم الأمراض بعيد عن تخصصه، وقد رأى استيفان أولمان أن هذه البواعث النفسية لا شأن لها بفلسفة الصورة ومزاياها الفنية[٤٢].

ومما هو قريب من ذلك صور مسرحية الإسكندر الأكبر لمصطفى محمود، وقد عالج فيها نرجسية بعض الشخصيات العسكرية في ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ في مصر[٤٣].

وبرغم تحمس أولمان لهذا المنهج الذي قد ربط أسلوبياً بين الصورة الفنية وصاحبها في النص، لكنه قد حذر من أمرين في هذا الصدد:

أولهما: أن تطبيقه على نصوص طويلة، قد يؤدي إلى مقولة ثبت خطؤها، وهي وجود علاقة وثيقة بين كتابات المؤلف وحياته، وهو ما نفاه د. جونسون[٤٤].

أما ثانيهما: فهو أن افتتان الناقد ببحث العلاقة بين عقل المؤلف وأسلوبه قد يصرفه عن مهمته الأساسية، وهي التقييم الجمالي للنص، وقد حذر من ذلك أيضاً شبتزر[٤٥].

إن الأسلوبية لا تستفيد من محاولة الوصول إلى شخصية الكاتب من خلال لغته إلا إذا كانت غاية ذلك الكشف عن الخصائص الجمالية للنص، وما يبتكره المؤلف من قدرة على تفجير طاقة الكلام، ومن ثم قوة التأثير في المتلقي.

هذا إلى غير ذلك من التصنيفات النوعية للأساليب على أسس سيكولوجية تمتلهم أفكار علماء النفس، فرويد ويونج وغيرهما، "ولكنها قد تكون تجريدية وتخطيطية إلى حد كبير، ومن ثم لا تساعد في دراسة أسلوبية لنصوص بذاتها، أو مؤلفين بأعيانهم"[٤٦].

٤- المنهج الإحصائي:

تتباين آراء النقاد حول ذلك المنهج ومدى إفادته لعلم الأسلوب، وتحقيقه للجوانب الموضوعية والفنية في مجال النقد الأدبي، خلال الإحصائيات التي يمكن أن تثبت ذلك، كما يبتعد هذا النقد عن الذاتية والانطباعية التي يمكن أن نجدها في النقد الأدبي.

وترجع أهمية الإحصاء في هذا المنهج إلى أنه يقدم بيانات دقيقة ومحددة الأرقام والنسب لبعض السمات اللغوية التي يتميز بها نص معين، وحينئذ تصبح هذه السمات اللغوية "خواص أسلوبية"[٤٧] للعمل الأدبي.

بعض سلبيات الاتجاه الإحصائي :

وقد أشار أولمان في كتابه "اتجاهات جديدة في علم الأسلوب" إلى بعض سلبيات هذا الاتجاه منها[٤٨]:

١-أن الطريقة الإحصائية قد تعوزها الحساسية الكافية لرصد بعض النواحي الفنية في الأسلوب مثل: الظلال الوجدانية، والأصداء الموحية، والتأثيرات الإيقاعية.

٢-وأن الأعداد قد لا تحقق دقتها غاياتها الإحصائية في رصد أمور تند عنها كرصد الصور خاصةً عند من يهتمون بتكثيفها، فقد تتداخل صور التشبيه والاستعارة، ويصعب تحديد استقلال كل منها من الناحية الدلالية.

٣-طريقة الإحصاء الأسلوبي قد لا تراعي السياق وأثره في التراكيب برغم أثره في تشكيل الدلالة.

٤-أن الإحصاء قد يفضي إلى نتائج لا تخفى على العين المجردة لشدة وضوحها، وقد لا تحتاج إلى إثبات، وقد أشار سبتزر إلى شيء من ذلك.

لكن ما سبق لا يقلل من أهمية الإحصاء في الدراسات اللغوية والأسلوبية النقدية، كظاهرة استخدام المفعول المطلق مثلاً في بعض كتابات طه حسين، إذا قورنت باستخدام العقاد للظاهرة نفسها، في بعض كتاباته التي يتفق سياقها مع سياق كتابة طه حسين[٤٩].

وقد رصد د. شفيع السيد عدة دراسات نقدية توظف المنهج الإحصائي للأسلوب في اللغة الإنجليزية في كتابه "اتجاهات معاصرة في النقد الأدبي"، وبين بعض النواحي الإيجابية، كما أشار إلى بعض سلبياتها، كالدراسة العروضية الإحصائية لتحديد تواريخ بعض مسرحيات شكسبير[٥٠]، حيث تم إحصاء النسب المئوية "لكل من القافية والنهايات الخفيفة والنهايات الضعيفة، واستخدمت المعايير لتحديد التاريخ، (لكن الطبيعة الدقيقة

للبيانات الموضوعية – كما رأى د. شفيع – للفحص كانت غير محددة في الغالب، وكانت المناهج الإحصائية جاهزة وتقريبية إلى حد بعيد"[٥١]، بالإضافة إلى ما يثيره كثرة الأرقام، وكثرة النسب من ملل، يضاعف منه تواضع النتائج ومحدوديتها.

وكذلك ما قدمته جوزفين مايلز في كتابها (عصور وأساليب في الشعر الإنجليزي، وقد بينت فيه تميز أساليب العصر الواحد بناءً على نسبة الأفعال إلى الأسماء والصفات، وقد أخذ الدكتور شفيع عليها أيضاً: أن النسب التي توصلت إليها تجعل المقارنة بين الشعراء صعبةً، لكنه أشاد "بما في الكتاب من مناقشات دقيقة وثاقبة في كثير من الأحيان"[٥٢]، من ثم فكثرة النسب، وكثرة الأرقام من طبيعة البحث الأسلوبي، والمهم نجلي الاهتمام بفنية الأدب.

اكتشاف الحاسوب ساعد على انتشار المنهج الإحصائي للأسلوب :

وقد ساعد اكتشاف الحاسوب على انتشار المنهج الإحصائي للأسلوب، وازدياد فاعليته، لكن إهمال السياق، والتسرع في النتائج قد يهدد ما يمكن أن يحققه هذا المنهج من نتائج، خاصةً قللإبداع الأدبي تعقيداته الفنية والنفسية

ومن المحاولات الرائدة في هذا المجال ما قام به د. سعد مصلوح في كتابه "**الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**"، عندما استثمر المنهج الإحصائي في تقييم بعض مسرحيات شوقي، وفي النثر في دراسة روايتي بعد الغروب لمحمد عبد الحليم عبد الله، وميرامار لنجيب محفوظ.

وقد بين د. سعد، أن هدفه "تقديم بديل موضوعي يمكن على أساسه تمييز الأساليب"، من ثم فهو يستخدم المنهج الإحصائي في تمييز لغة الأدب من لغة العلم، وتمييز لغة الشعر من لغة النثر، وبصفة عامة تمييز اللغات المستخدمة في الأجناس الأدبية[٥٣].

ومن ثم فهو يتخذ معادلة العالم الألماني بوزيمان بعد تطورها على يد من أتوا بعده مقياساً لعمله الإحصائي، الذي يتمثل في إيجاد النسبة بين الأفعال والصفات (ن ف ص) ودلالة ذلك على ما يستنتجه، مع أخذ معامل الارتباط بين الظواهر في الاعتبار.

وقد جعل مجال بحثه مسرحيات شوقي الأربع: مصرع كليوباترا، ومجنون ليلى، والست هدى، وأميرة الأندلس، وقد استدل بمستويات هذه النسبة على :

- مدى درامية هذه المسرحيات.
- لغة المنولوجات في الأحاديث الطويلة نسبياً.
- علاقة المنشئ في تحرير أسلوب شخصيات المسرحية.

وقد انتهى د. سعد بعد أن استثمر (ن ف ص) في كل فصول المسرحية، ثم فيها بصورة كلية إلى: بالنسبة للنقطة الأولى، إن ارتفاع (ن ف ص) دليل على درامية المسرحية، وحيوية الموقف في الحوار، وقد كانت مسرحية مصرع كليوباترا أقلها في هذا المجال، ومسرحية الست هدى هي أعلاها.

وبالنسبة للنقطتين الثانية والثالثة، فقد طغت شخصية شوقي على شخصيات مسرحياته، كما غلب عليها الطابع الغنائي، وذلك لطول مقطوعاته وكثرتها، ما عدا مسرحية الست هدى، التي ارتفع فيها الطابع الدرامي، لارتفاع نسبة (ن ف ص).

بل لقد زكى د. سعد دفاع شوقي عن كليوباترا، مما يؤكد ارتفاع سيطرة شوقي على الشخصيات دون أن تتميز هذه الشخصيات دراماً.

وقد رأى د. شفيع، أن كثيراً من هذه الأحكام كان معروفاً قبل إجراء د. سعد للمنهج الإحصائي على هذه المسرحيات، بل إن د. سعد نفسه قد استشهد ببعض هذه الملاحظات الملحقة بكتابه للدكتور علي الراعي ود. محمد مصطفى هدارة وغيرهما[٥٤].

كما أن كثرة الأرقام والبيانات وتباين الرسومات وتداخلها قد يثقل الدراسة.

لكنه في الوقت نفسه لا يقلل من أهمية ما توصل إليه د. سعد من نتائج، بل يدعو إلى الإفادة منها، خاصةً إذا كشفت عن الجديد في الدرس النقدي الذي قد يضيء المنهج الإحصائي بعض قضاياه، ويحل بعض مشكلاته، كما يفسر الأسلوب من حيث الكيف[٥٥].

وفي القسم الخاص بالرواية، وضح د. سعد أنه سيوظف (ن ف ص) في الكشف عن أساليب روايتي بعد الغروب لمحمد عبد الحليم عبد الله وميرامار لنجيب محفوظ، وعلاقة كل من الكاتبين بشخصيات روايته، وقياس أبعادها الفنية.

وقد لاحظ د. شفيع أن اختيار هاتين الروايتين لا يحقق عدالة التقييم الأسلوبي بينهما، فبعد الغروب تعتبر الرواية الثانية بالنسبة لمحمد عبد الحليم عبد الله، فهي من بواكير رواياته، بينما ميرامار لنجيب محفوظ تعتبر العشرون في تسلسل رواياته بعد اكتمال نضجه الفني.

ومن أهم نتائج التحليل الإحصائي الأسلوبي لهما بناءً على مقياس (ن ف ص)، بالنسبة للغة الحوار والسرد فيهما، فقد اضطربت هذه العلاقة في بعض فصول رواية بعد الغروب، بينما انتظمت في رواية ميرامار، كما كانت (ن ف ص) فيها أكبر في الحوار من السرد، وهذا يكشف عن تميز أسلوب رواية ميرامار، خاصةً وأن أسلوب نجيب محفوظ في روايته جاء متناسقاً مع المعايير المميزة للغة السرد من لغة الحوار.

ولا شك أن ملاحظة اختلاف ترتيب الروايتين في سلسلتي روايات كاتبيهما التاريخية يمكن أن يرد إليه هذا الفارق الفني، الذي كشف عنه المنهج الإحصائي الذي طبقه عليهما د. سعد مصلوح[٥٦].

إن الذي جعل د. سعد مصلوح يتجه إلى المنهج الإحصائي للأسلوب، حرصه على إيجاد بديل موضوعي في النقد الأدبي، يبعدنا عن التوجهات الانطباعية الذاتية التي لا تخضع للانضباط والدقة، خاصةً في تحديد القيم الجمالية والفنية.

وهذا التوجه العلمي برغم ما يمكن أن يمسه من عدم الشفافية أحياناً، لأن هناك من يرى انتفاء الموضوعية الخالصة بحيث تصير موضوعية نسبية[٥٧].

وثمة مقولة كثيراً ما يرددها أصحاب هذا الاتجاه وغيرهم من أن الأدب فن لكن دراسته علم، وفي هذا السياق يهتم أصحابه بالاستفادة من المنهج الأسلوبي الإحصائي في دراسة الأدب ونقده، وهو توجه يتسق مع توجهاتنا اليوم في دعم التوجهات العلمية والإفادة من مناهج العلوم في الدراسات الإنسانية لتحقيق الدقة العلمية للرؤى والتفسيرات في هذا المجال، خاصةً صياغة نظرية نقدية، تستوفي أشراطها العلمية والموضوعية في دراسة النص الأدبي بأجناسه المختلفة[٥٨].

وثمة كتاب آخر في هذا الاتجاه للدكتور سعد مصلوح هو: "**في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية**"[٥٩]، وقد ناقش فيه أربعة مباحث في ضوء الدراسة الإحصائية الأسلوبية هي:

١) "الدراسة الإحصائية للأسلوب: المفهوم والإجراء والوظيفة.

٢) قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب عند العقاد والرافعي وطه حسين.

٣) تحقيق نسبة النص إلى المؤلف: دراسة أسلوبية إحصائية في الثابت والمنسوب من شعر شوقي.

٤) في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة، دراسة في دواوين البارودي وشوقي والشابي".

ود. سعد مصلوح كعهدنا به في دراسته المتنوعة، وحرصه على الريادة فيها، يقرر أن هناك علاقة وثيقة بين اللسانيات الإحصائية والأسلوبيات الإحصائية، ولذلك فهذا المنهج الإحصائي لا يمكن "أن يستغنى فيه أو به عن الإحصاء لمباني اللغة في إطار الظاهرة المدروسة"[٦٠]، وهكذا يتوثق الاتصال بين اللغة والإحصاء، وقد عرض لأنواع

المتغيرات الأسلوبية الشكلية، والصوتية، والصرفية، والتركيبية، والدلالية، وما فوق الجملة، وعلاقة ذلك بالنحو والبلاغة، والمقال والمقام والمعنى، وغير ذلك من القضايا التي يبتغي من ورائها هذا البحث تحرير توجهه الأسلوبي الإحصائي وتطبيقاته، ومما يتصل بذلك من شروط تحديده، كشمولية المقياس[٦١]، وتعدد طرق حساب النسبة في قياس تنوع المفردات كما اقترح جونسون[٦٢].

وتنوع المفردات يكشف عن وجود علاقات بين صعوبة الأسلوب وارتفاع نسبة التنوع في الكلمات[٦٣]، وغير ذلك من الملامح الأسلوبية التي يمكن أن يكشف عنها تعدد المقاييس في هذا المجال، بل إن تعدد المقياس ربما يكون شرطاً لسلامة التجربة ونتائجها.

وناهيك هنا عن طرق حساب النسبة، وكثرة الجداول، والرسوم، وغيرها من الإجراءات؛ من أجل الوصول إلى نتائج قد لا تتناسب مع الجهد المبذول في الوصول إليها، بل يمكن أن نصل إلى بعض هذه النتائج بدون المنهج الإحصائي وما بذل فيه من جهد.

ولكن مهما يكن الأمر فنحن بحاجة إلى هذه المناهج خاصةً إذا وظفت للكشف عن القيمة الفنية للعمل الأدبي، لا سيما وأن ذلك يتم بطريقة علمية موضوعية محددة، كما رأى بعض النقاد.

وثمة ملاحظة أشار إليها د. سعد مصلوح، وهي أن الارتفاع والانخفاض في (ن ف ص) نسبي، وليس مطلقاً، فدلالته محدودة بالنصوص التي تتم به مقارنتها، كما أن هناك مؤثرات متعددة تمارس تأثيرها على قيمة (ن ف ص) في اتجاهات مختلفة[٦٤]، وغير ذلك من المؤثرات المتعددة والمتباينة، وهذا مما قد يمس فكرة الانضباط والدقة في نتائج المقاييس، مع هذه الحساسية الشديدة للمؤثرات.

وسنتجاوز المبحث الثالث في هذا الكتاب، وهو تحقيق نسبة النص إلى المؤلف بواسطة المنهج الإحصائي الأسلوبي، لأن المنهج التاريخي النقدي[٦٥]، له من الوسائل أيضاً ما يمكن أن يؤدي إلى نتائج مقاربة، ومع ذلك المنهج الإحصائي الأسلوبي قد يحقق هذه الغايات وهذا ما حدث فيما قام به كتاب د. سعد مصلوح المشار إليه، حتى إن شعر شوقي ينقسم إلى ثلاثة أقسام: المنسوب الثابت النسبة، والنصوص المجهولة، والقصائد الروحية، وقد أثبتت الدراسة الإحصائية لهذا القسم الثالث التداخل في الخواص الأسلوبية، مما يمكن أن ينفي نسبتها لشوقي، وهنا تؤكد الدراسة وجوب تعدد المقاييس لتؤكد تلك النتيجة[٦٦].

وفي المبحث الرابع الذي محضه: **للتشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة**، دراسة في دواوين البارودي (١٨٣٤ – ١٩٠٤م) وشوقي (١٨٢٦ – ١٩٣٢م) والشابي (١٩٠٩ – ١٩٣٤م).

وقد بدأه بالحديث عن أهمية الاستعارة، ليس فقط في حدود البلاغة كما هو معهود، لأنها تعني غيرهم من أصحاب العلوم الأخرى، كاللسانيين والفقهاء والمتكلمين والمناطقة بل إنها لا تخلو منها لغة معروفة في العالم[٦٧].

وبرغم الدراسات الكثيرة حول الاستعارة، فهي لم تأتِ بجديد، لكن د. سعد مصلوح يبتغي دراستها بوصفها خاصة أسلوبية مميزة للصياغة الشعرية عند ثلاثة من أهم الشعراء في العصر الحديث، وهم من أشرنا إليهم سابقاً، وهو ينظر إلى الاستعارة لديهم موظفاً التشخيص الأسلوبي الإحصائي، وهي محاولة ليست بديلة للذوق، ولكنها وسيلة منهجية منضبطة لعقلنته، وتأكيداً لمنهجية النقد الأدبي وموضوعيته[٦٨].

وهؤلاء الشعراء الثلاثة يتصل بهم السند في قضية الأصالة والحداثة، فالبارودي يمثل التيار الإحيائي الخالص، وشوقي يمثل المرحلة الإحيائية المتجددة، والشابي يمثل الاتجاه الرومانسي المجدد.

ويبتغي د. سعد مصلوح[٦٩] "١- تقديم تصنيف إجرائي للاستعارة، على أساسين: دلالي، ونحوي، وبذلك يمكن دراسة اللغة الشعرية.

٢- الكشف عن الاستعارة بوصفها سمة أسلوبية مميزة لهؤلاء الشعراء الثلاثة وما يمثلونه من اتجاهات.

٣- إبراز العلاقة بين التركيب النحوي ودلالات الاستعارة.

٤- محاولة التمييز بين ما هو لغوي، وما هو أسلوبي في صياغة الاستعارة".

وقد حرص الباحث على عشوائية الاختيار، وأن تكون قصائد كاملة، وأن تكون نسبة عدد الأبيات المختارة إلى مجموع شعر أي منهم متقاربة[٧٠] وذلك كأساس للبحث.

وقد عرف الاستعارة بقوله: "هي اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقتراناً دلالياً ينطوي على تعارض – أو عدم انسجام منطقي، ويتولد عنه مفارقة دلالية، تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة، وذلك لما تحدثه المفارقة الدلالية، من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع"[٧١].

كما أن المفارقة الدلالية تتضح في نقل الخواص من أحد عنصري المركب اللفظي إلى العنصر الآخر، وقد ضرب لذلك أمثلة من شعر الشعراء الثلاثة.

وقد صنف الاستعارة على الأساسين السابقين: الدلالي، والنحوي، الأول الدلالي إلى ثلاثة أنواع هي: ١- تجسيدية، ٢- إحيائية، ٣-تشخيصية، وفرق بينها، متتبعاً في هذا التقسيم جورج لاندون[٧٢].

والنحوي إلى: أربعة أنواع هي: ١- المركب الفعلي، ٢- المركب المفعولي، ٣- المركب الوصفي، ٤- المركب الإضافي.

وفي تجربة مماثلة لتوظيف المنهج الإحصائي الأسلوبي في الاستعارة، قد أوصل د. عشري محمد علي أنواع المركب النحوي للاستعارة إلى عشرة أنواع، وبذلك فقد أضاف ستة أخرى هي : المركب الإسمي، والجرّي، والندائي، والحالي، والظرفي، والبدلي[٧٣].

وقد اعتمد في ذلك على معجم البابطين للشعراء المعاصرين، وهو بذلك يدعم ما توصل إليه د. سعد مصلوح، بل ويتفق معه في الإشارة إلى كثرة المركب الفعلي للاستعارة في الشعر الحديث، بالنسبة إلى غيره من الأنواع الأخرى، وذلك ما توصل إليه لاندون أيضاً في اللغة الإنجليزية في شعر أوين، وكذلك ما توصل إليه السعيد الورقي في بحثه في "**لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإيداعية**"، عندما قرر أن شعراء الشعر الجديد حاولوا انقاذ الشعر من تلك التهويمات الرومانسية المسرفة في الخيال، فكانت أغلب تجاربهم الشعرية تكثر من الأفعال، وتقلل من الصفات[٧٤]، بل هذه النتيجة نفسها هي مما توصل إليه د. سعد مصلوح من تجربته تلك[٧٥].

وبعد أن يتم تقسيم عدد عينة الشعر المأخوذة من كل شعر لكل شاعر من الشعراء الثلاثة، في جداول خاصة بها، توصل إلى شيوع التصوير في لغة هؤلاء الشعراء، ويتم الإحصاء على أساس مركبات الاستعارة اللفظية الدلالية بالنسبة لمجموع المركبات الاستعارية، ثم مجموع مركبات الاستعارة اللفظية النحوية بالنسبة لمجموع المركبات الاستعارية، لتتضح نسبة كثافة لغة الاستعارة، وذلك يتم بالنسبة لكل قصيدة من قصائد العينة المختارة، وبالنسبة لكل الشعر.

وقد توصل من خلال الجداول إلى أولاً: تميز أفراد الشعراء بعضهم من بعض.

ثانياً: تميز المدارس والاتجاهات الشعرية المختلفة، كما توصل إلى أن تميز أدوات الشعراء أوضح بناءً على ما سبق من تميز الاتجاهات والمدارس[٧٦].

بل إن انتشار الاستعارة ذات المركب الفعلي كظاهرة عند الشعراء الثلاثة، وعند لاندون في الشعر الانجليزي، هل يمكن أن نثبت أن هذه الظاهرة موجودة في كثير من اللغات بالنسبة للاستعارة؟

ومن أهم النتائج التي توصل إليها د. سعد مصلوح في تطبيق المنهج الإحصائي الأسلوبي في فحص الاستعارة لدى هؤلاء الشعراء الثلاثة[٧٧]، "١- تحديد مفهوم الاستعارة: مركب لفظي ثنائي.

٢- تصنيف الاستعارة باعتبارين أحدهما دلالي، وبمقتضاه تم تقسيم الاستعارة إلى تجسيدية وإحيائية وتشخيصية، والاعتبار الآخر النحوي، وقد انقسمت الاستعارة في ضوء ذلك إلى فعلية ومفعولية، ووصفية، وإضافية.

٣- وكان الهدف من إجراء القياس الإحصائي اختبار المسائل الآتية:

١) كثافة اللغة الاستعارية.

٢) تمايز الشعراء في استخدام الاستعارة تبعاً لخواصها الدلالية.

٣) تمايز الشعراء في استخدامها تبعاً لخواصها النحوية.

٤) وقد نتج من توزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحوية التمييز بين الخواص اللغوية العامة والسمات الأسلوبية للأفراد، والمميزة لبعض التيارات والمذاهب الشعرية".

ويأمل د. سعد مصلوح – ونحن معه – في أن تتخذ هذه النتائج لمواجهة بعض مشكلات معالجة النص الأدبي.

وإذا كانت من أهم نتائج هذه التجربة أنها تدل دلالة خاصة على وجود فروق جوهرية بين الشعراء الثلاثة في استخدام اللغة التصويرية، فهل التصوير في الشعر يعتمد على الاستعارة فقط، أين التشبيه وأين الكناية وغيرهما من أنواع الصور التي يشكل الشعراء بها صورهم؟ وهذا مما يمكن أن يشكل تهديداً للنتائج اعتماداً على الاستعارة فقط، هذا برغم أهمية الاستعارة في التصوير في الشعر.

وبرغم أهمية استخدام التشخيص الأسلوبي عامة، والإحصائي خاصة، والنتائج المتعددة التي توصلت إليها هذه التجربة بشأن الاستعارة عند الشعراء الثلاثة، البارودي وشوقي والشابي، يظل البحث الفني لأثر الاستعارة خاصة، والتصوير بصفة عامة في بناء القصيدة عند هؤلاء الشعراء مفتقداً، وربما يستخدم بعض الباحثين هذه النتائج في تحقيق هذا البحث الفني عن أثر الاستعارة في بناء القصيدة لدى كل شاعر من هؤلاء الشعراء الثلاثة وغيرهم.

وهذا برغم أن هناك من يستعمل كلمة الصورة على أنها مرادفة للتعبير الاستعاري[٧٨] ولذلك يظل الاعتراض السابق الذي ذكرناه قائماً.

الهوامش

١- انظر د. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، طبعة سنة ١٩٨٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب ص٧١.

٢- السابق نفسه ص ٧٢.

٣- ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب: المطبعة الأميرية ببولاق ج١ القاهرة، ١٣٠٠ هـ ص ٤٥٦.

٤- ابن خلدون: عبد الرحمن بن محمد، مقدمة ابن خلدون، نشر د. علي عبد الواحد وافي، جزء ٤، القاهرة، ص ١٢٩.

٥- علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق ص ٧٤.

٦- انظر السابق نفسه والصفحة نفسها.

٧- السابق نفسه ص ٩٠.

٨- انظر السابق نفسه، والصفحة نفسها.

٩- د. شفيع السيد، اتجاهات معاصرة في النقد الأدبي، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، ١٤٣٦ هـ - ٢٠١٥ م، ص ٢٠٤.

١٠- انظر د. سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب القاهرة، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م، ط٣، ص٣٨-٣٩، وكذلك انظر السابق نفسه ص ٢٠٦.

١١- السابق نفسه والصفحة نفسها.

١٢- انظر د. سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية (مرجع سابق ص٣٩) وكذلك انظر: السابق نفسه والصفحة نفسها.

١٣- اتجاهات معاصرة في النقد الأدبي مرجع سابق ص ٢١٠، وكذلك انظر د. سعد مصلوح في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي، جدة، العدد ٦٥، ١٤١١هـ، ١٩٩١م، ص٢٩. وكذلك انظر د. سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ص٤٥.

١٤- اتجاهات معاصرة في النقد الأدبي ص ٢١٠.

١٥- انظر الأسلوب دراسة لغوية إحصائية (مرجع سابق ص٥١).

١٦- انظر علم الأسلوب، مبادئه، وإجراءاته، مرجع سابق ص١٦٠، ص١٦١.

١٧- انظر عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب ط٢، ١٩٨٢، تونس، ص ٧٨.

١٨- السابق نفسه، والصفحة نفسها.

١٩- انظر السابق نفسه، ص٨٩.

٢٠- الأسلوبية والأسلوب مرجع سابق ص ١٠٢.

٢١- انظر السابق نفسه، والصفحة نفسها.

٢٢- السابق نفسه، ص ١٠٣.

٢٣- السابق نفسه، ص ١٠٦.

٢٤- السابق نفسه، ص٣٤.

٢٥- السابق نفسه ص٣٦.

٢٦- السابق نفسه ص٣٧.

٢٧- السابق نفسه ص٤٧.

٢٨- السابق نفسه ص٤٨.

٢٩- السابق نفسه ص٤٩.

٣٠- د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص٨٧.

٣١- انظر د. شفيع السيد، اتجاهات معاصرة في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص٢٢٦، ص٢٢٧.

٣٢- صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص١٠٠، ص١٠١.

٣٣- السابق نفسه، ص ١٠٨.

٣٤- السابق نفسه، ص ١٠٩.

٣٥- السابق نفسه، ص ١١٠.

٣٦- السابق نفسه ص ١٠٩.

٣٧- السابق نفسه ص ١٢٦، ١٢٧.

٣٨- د. شفيع السيد: اتجاهات معاصرة في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص٢٢٧.

٣٩- انظر السابق نفسه ص٢٣٠، ص٢٣١.

٤٠- السابق نفسه ص ٢٣٢.

٤١- السابق نفسه ص ٢٣٤.

٤٢- السابق نفسه ص٢٣٧. وكذلك انظر د. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ص١٤٧، ١٤٨.

٤٣- انظر : د. سعد أبو الرضا، التعبير الدرامي، ط٣، سنة ١٤١٩هـ ١٩٩٨م، القاهرة، ص٩٩.

٤٤- انظر د. شفيع السيد: اتجاهات معاصرة في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص٢٣٨.

٤٥- السابق نفسه، والصفحة نفسها.

٤٦- السابق نفسه ص ٢٣٢.

٤٧- السابق نفسه ص ٢٣٩.

٤٨- انظر السابق نفسه ص ٢٤٠.

٤٩- انظر السابق نفسه ص ٢٤١.

٥٠- انظر السابق نفسه ص ٢٤٤.

٥١- السابق نفسه والصفحة نفسها.

٥٢- انظر السابق نفسه ص ٢٤٦.

٥٣- الأسلوب دراسة لغوية إحصائية (مرجع سابق) ص٧٣، وكذلك انظر السابق نفسه ص٢٤٧.

٥٤- انظر الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية (مرجع سابق) ص١٠٥، ١٠٧ - وكذلك انظر اتجاهات معاصرة في النقد الأدبي ص ٢٤٧.

٥٥- انظر السابق نفسه ص ٢٥٤.

٥٦- انظر السابق نفسه والصفحة نفسها.

٥٧- انظر د. أيمن تعيلب، مقتنة كتاب: الصورة الاستعارية في القصيدة العربية المعاصرة: د. عشري محمد علي، ط١، ٢٠١٦م، الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ص٢٠.

٥٨- انظر د. سعد مصلوح في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية (مرجع سابق) ص٩٥.

٥٩- د. سعد مصلوح: في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية، نادي جدة الأدبي الثقافي، ١٤١١/٧/١هـ - ١٩٩١/١/١٦م.

٦٠- السابق نفسه ص ٣٢.

٦١- السابق نفسه ص ٨٥ وما بعدها.

٦٢- انظر السابق نفسه ص ١١٢.

٦٣- انظر السابق نفسه ص ١٢٥.

٦٤- انظر السابق نفسه ص ٨٢، ٨٣.

٦٥- انظر د. سعد أبو الرضا: النقد الأدبي الحديث، أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، ط٣، سنة ٢٠١٣م، ص ٥٠ وما بعدها.

٦٦- انظر د. سعد مصلوح في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية (مرجع سابق) ص١٩٧.

٦٧- انظر د. سعد مصلوح السابق نفسه ص٢٠٣.

٦٨- انظر السابق نفسه ص٢٠٨.

٦٩- السابق نفسه والصفحة نفسها.

٧٠- انظر السابق نفسه ص ٢١٢.

٧١- السابق نفسه ص ٢١٦.

٧٢- السابق نفسه ص٢١٧، ٢٢١.

٧٣- انظر: د. عشري محمد علي: الصور الاستعارية، في القصيدة العربية المعاصرة، كتابات نقدية، العدد ٢٤١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٦م، ص٧٣.

٧٤- السابق نفسه ص١٧٦.

٧٥- انظر د. سعد مصلوح في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية (مرجع سابق) ص٢٣٤، ٢٣٥.

٧٦- انظر السابق نفسه ص ٢٣٢، ٢٣٣.

٧٧- انظر السابق نفسه ص ٢٥٠، ٢٥١.

٧٨- انظر: د. عشري محمد علي: الصور الاستعارية، في القصيدة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص - وكذلك انظر د. جابر عصفور: مقالة تحليلية لكتاب سيسل داي لويس، الصورة الشعرية ص٨٥ مجلة المجلة المصرية العدد ١٣٥، ١٩٦٨م.

البلاغة والأسلوبية

ائتلاف لا اختلاف

مفتتح: إهتمامات مشتركة:

الأسلوبية أحد مناهج النقد الأدبي الحديث، ويراها بعض المفكرين علماً مستقلاً برغم صلته الوثيقة بالنقد الأدبي، والبلاغة شريك فاعل في الدرس النقدي والأسلوبي، وهذا مما يجمع بين البلاغة والأسلوبية والنقد الأدبي، وهو في الوقت نفسه ما يمكن أن يوثق الصلة بينهم، فهم جميعها يقومون بفحص مادة واحدة هيْ الأدب، برغم ما يمكن أن يكون بينهم من اختلاف في طبيعة هذا الفحص ومستواه، وذلك في الوقت نفسه المجال الذي يريد هذا البحث أن يكشف توثق الاتصال بينهم فيه، وهذه العلوم الثلاثة: البلاغة والأسلوبية والنقد الأدبي في الوقت نفسه مما يسهم في إثراء ثقافة الناقد الأدبي والأديب معاً، ويرفع من كفاءتهما المعرفية، ويعين المتلقي بصفة عامة على تلقيها، وحسن استثمارها.

أهمية البلاغة في الكشف عن إعجاز القرآن الكريم:

وتتميز البلاغة العربية برصيد تراثي في صلاتها بالكشف عن إعجاز القرآن الكريم وبلاغة الحديث النبوي الشريف، وتوظيف فنونها في هذه المجالات، وذلك مما يدعم مكانتها العلمية، برغم أهمية إفادتها من العلوم الإنسانية اليوم التي يمكن أن ترهف وسائلها المعرفية في هذا المجال، وفي تحليل النصوص المختلفة التي تنتمي إلى أجناس الأدب المختلفة، وذلك مطمح يصبو إليه هذا البحث متعاوناً مع غيره من البحوث التي تتغيا هذا الطموح.

أوجه المباينة المعرفية بينهما:

وقد حاول بعض الباحثين تعداد أوجه المباينة المعرفية – في نظرهم بين البلاغة والأسلوبية، منهم: د. عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوبية والأسلوب"، و د. صلاح فضل في كتابه "علم الأسلوب"، و د. سعد مصلوح في بحثه مشكل العلاقة بين البلاغة العربية و"الأسلوبيات اللسانية" وغيرهم، ويمكن أن نشير إلي هذه المباينات والاختلافات، ومناقشة أبعادها، لبيان أوجه النظر فيها: منها

١- اعتماد البلاغة علي الشاهد والمثال:

اعتماد البلاغة علي الشاهد والمثال المجتزأ والجملة المفردة، بينما الأسلوبية غالباً ما تعالج نصا أو خطابا[١]، وهذا حق، لكنه يمثل الفارق بين علم نشأ وتكون في القرون الوسطي، وعلم نشأ وتكون في القرن العشرين مفيداً من تقدم المناهج الحديثة والعلوم الإنسانية. ومن ثم فتوظيف البلاغة في معالجة النص والخطاب منوط اليوم بمن يبحث في البلاغة، وهذا الفارق مما يحفز المهتمين بها اليوم علي الإفادة منه في التعامل معها، مع المحافظة علي أصولها الملائمة دون تصور نضجها في غير عصرها.

٢- تتجه البلاغة العربية وجهة اصطفائية فيما تختاره من النماذج :

ويضاف إلي ما سبق أنه غالبا ما تتجه البلاغة العربية وجهة اصطفائية فيما تختاره من النماذج مادة لفحصها، فتختار الجيد والمتميز من الكلام، بينما الأسلوبية تهتم بكل النصوص، وهذه ميزة محايدة لأنها تتعلق بطبيعة مجالات البحث بالنسبة لكل منهما: البلاغة والأسلوبية، وبرغم ذلك فقد يتفقان في طبيعية التقويم والحكم، وإن اختلفت درجات ذلك.

٣- طبيعة الاختلاف بين الوجود والماهية:

بمعني أن الفن البلاغي قد كان هو الأساس الذي ينطلق منه الدرس البلاغي، وهذا الفن قد يكون في نظر المخالفين ذا وجود مطلق خارج النص، بينما الخاصية الأسلوبية لا يعتد بها إلا إذا كانت داخل النص[٢].

وأتصور أن هذا المشكل قد يمكن حله عن طريق التعامل مع النص نفسه أيضا قبل التعامل مع الفن البلاغي، فلا نعتد بهذا الأخير إلا إذا كان موجوداً في النص مع مراعاة نسبة تكراره أو عدمها، وقد يفيد الباحث حينئذ من الدراسة الإحصائية في تفسير الظاهرة الأدبية البلاغية في بناء النص وتحليله، ونحن بذلك نتعامل مع الكلام والأداء كما يتعامل الفحص اللساني والأسلوبي بصفة عامة، وهكذا يمكن أن تفيد الدراسات البلاغية من هذا المنحي.

٤- الأسلوبية تبحث في تجليات الظواهر الأسلوبية بصفة عامة :

ويتصل بما سبق كون الأسلوبية تبحث في تجليات الظواهر الأسلوبية بصفة عامة، في أي جنس من أجناس الكلام أو أي مستوي من مستوياته، بينما البلاغة تهتم بالإمكانات التعبيرية في اللغة، متمثلة في الظواهر الأدبية التي هي في الوقت نفسه أحد اهتمامات الأسلوبية وليست كل اهتماماتها[٣]، وربما كان هذا ملمحا محايداً، فلا هو ميزة للبلاغة العربية ولا هو عيب فيها، وإنما هو كاشف عن طبيعة مجالها.

٥- اختلاف البلاغة والأسلوبية في غايتيهما :

وامتداداً لما سبق فهناك من يري اختلاف البلاغة والأسلوبية في غايتيهما، فالبلاغة غايتها تشريعية تعليمية عملية، بينما غاية الأسلوبية بحثية تشخيصية وصفيه[٤]، من ثم فالبلاغة في نظر هؤلاء معيارية لا وصفية، ومنطقية لا لغوية[٥]، وهذه وجهة نظر تعتمد علي تفسير نشأة البلاغة وكونها علما قوامه التقعيد والتقنين وضبط الحدود، كما ظهرت في القسمّ الثالث من "مفتاح العلوم" للسكاكي (ت سنة٦٢٦هـ) وكما أخذها عنه الخطيب القزويني (ت سنة٧٣٩هـ) في الإيضاح وغيره. وهي الصيغة التي شغلت الباحثين تلخيصا وشرحا منذ ذلك الوقت حتى مطالع العصر الحديث، وحبذا لو نظرنا إلي ذلك في ضوء ما يلي:

٦-١ ربما كانت هذه الصيغة – **صيغة السكاكي – من أهم صيغ البلاغة** العربية لأنها حافظت عليها حتى وصلت إلينا، كما كانت الصيغة العلمية التي حافظت علي هذا العلم، ومكنت بعض الباحثين من الربط بينها وبين الأسلوبيات اللسانية.

٦-٢ هذا برغم أن **الضبط والتقنين لم يكن كل ما أراده السكاكي**، ولم يحسن خالفوه أخذهم عنه، لأن السكاكي كما أوضح في مقدمة المفتاح وفي متنه أن هذه العلوم (الصرف والنحو والبلاغة وما تعلق بها (من حد واستدراك وعروض وقافية) تتآزر في تفسير علم الأدب[٦]، وذلك ما يمكن أن يوجه البلاغة متآزرة مع هذه العلوم لاستثمارها كمنظومة تحليلية منهجية في دراسة علم الأدب، لكن من

جاءوا بعد السكاكي لم يلتفتوا إلي ذلك، وهو ما حاول د. سعد مصلوح استثماره في تقديم تصور بلاغي أسلوبي لساني للبلاغة العربية[٧].

٦-٣ **وكون البلاغة تشريعية تعليمية علمية معيارية** إنما يختص هذا المنحي بطبيعة نشأتها كعلم من العلوم الإنسانية الخاصة باللغة العربية التي نشأت في القرون الهجرية الأولي، وهي في ذلك أيضا يمكن أن تناظر بلاغة اليونان التي ارتبطت بأرسطو وما نتج عن ذلك في البلاغة الأوروبية[٨]، وهذا جانب علمي مهم، لكن هذا الجانب لا يمنع استثمارها في غير هذه الغايات، كتحليل النصوص وتقويمها بعد إفادتها من المناهج النقدية الحديثة ومناهج العلوم الإنسانية، دون أن نقصرها علي الغايات التشريعية والتعليمية والعلمية والمعيارية.

٦-٤ وقد حققت **البلاغة العربية** جوهرها في دراسات **إعجاز القرآن الكريم** وشروح الحديث النبوي الشريف، وتعاملاتها مع النصوص الشعرية والنثرية في كثير من كتب التراث التي لم تؤخذ في الاعتبار عند النظر في البلاغة العربية وتطورها مثل: مجاز القرآن لأبي عبيده (ت٢٠٨هـ)، وعيار الشعر لابن طباطبا (ت٣٢٢هـ)، وإعجاز القرآن للباقلاني (ت ٤٠٣هـ) وغيرهم.

٧-**وتتضمن الأسلوبية أيضاً بعض المبادئ** التي تتصل بفكرة **المعيارية** والتشريع والتعليم كالعدول والانحراف والاختيار.

٨-وهناك من يري أن البلاغة لا زمانية، لكن **الأسلوبيات اللسانية** تبحث ظواهرها **بحثا تزامنيا Synchronic أو تعاقبيا diachronic**، وبذلك فهي أقدر علي خدمة مجالات كثيرة من الدرس الأدبي كالنقد وتاريخ الأدب [٩].

والبلاغة أيضاً يمكن أن تقوم بشيء من ذلك إذا ما وجهت لتحقق فنونها هذه الدراسة التزامنية أو التعاقبية في تناول النصوص المختلفة ومستوياتها التعبيرية، ومراعاة الخصائص والسمات الخاصة بكل جنس من أجناس الأدب، وعلومه/المهم أن نعتبر البلاغة بفنونها وسائل تعبيرية يمكن توظيفها لتحقيق الدراسة الأسلوبية وإقامة التحليل البلاغي الكاشف، كما نستعين

بالبعد اللساني، وهكذا يمكن أن نتجاوز في الدرس البلاغي كثيراً مما وصفت به البلاغة من الطابع التفتيتي وتجزيء الظاهرة الواحدة، ونحقق لها فاعلية المنظومة التحليلية في الفحص، عندما يربط الفاحص للنص بين ظواهرها في التحليل والفحص، كاشفاً عن فاعليتها في البناء وإقامته[١٠]، وما يمكن أن تقدمه فنونها المختلفة في دعم النظرة الكلية للنص ومستويات تحليله.

وهكذا يمكن أن **يتصل الاختلاف بالائتلاف** ليصبح هذان العلمان البلاغة والأسلوبية من العلوم الإنسانية المتعاونة التي تتآزر في تحليل النصوص والكشف عن قيمتها الفنية والفكرية، ويحل الائتلاف محل الاختلاف والتعاون محل التباين، وقد تعددت وتباينت تناولات كثير من المهتمين بهذه القضية كما سيتضح.

أثر البلاغة في الدراسات الأسلوبية:

منذ ستينيات القرن العشرين، إلى اليوم، تعددت الدراسات الأسلوبية التي يحاول أصحابها استثمار البلاغة فيها، من هؤلاء رومان جاكبسون ثم رولان بارت[١١]، وذلك بالنسبة لبلاغة أرسطو والبلاغة الغربية بصفة عامة، عندما توظف بعض عناصرهما أو يتم توجيههما، في ضوء اللسانيات اليوم لتشكيل الرؤية الكلية للنص، ويبدو أن الطريقة نفسها قد حاولها بعض المفكرين الذين يهتمون بالدراسات الأسلوبية لدينا، سواء بمناقشة قضايا البلاغة والأسلوبية والعلاقة بينهما، أو محاولتهم تحديد مستويات التحليل الأسلوبي للنصوص: الصوتي واللفظي والتركيبي والتصويري والنحوي والدلالي والإيقاعي وغيرها، وسواء قاس المفكرون العرب الدراسات البلاغية على الأسلوبية الغربية في ذلك أو لم يقيسوها فإن هناك قضية مهمة يجب أن يلتفت إليها الباحثون، وهي الارتباط بين القرآن الكريم واللغة العربية، فالله قد أنزله "بلسان عربي مبين"، وكان للبلاغة العربية أثر عظيم في تشكيل دراسات الإعجاز للقرآن الكريم، ومن ثم فإن هناك بعداً عقدياً يجب الحفاظ عليه في هذا الشأن، يرتبط بالبلاغة العربية والحفاظ على أصولها الملائمة من أجل إثبات فكرة الإعجاز البياني للقرآن الكريم، خاصة وهذه الصلة بين اللغة العربية والقرآن الكريم لم تتحقق لأي كتاب سماوي أخر غير القرآن الكريم كما سبق أن أوضحت.

من ثم يجب أن نعيد **النظر** -**بغية التصحيح**- في وجهة من يرى أن الأسلوبية قد تولدت من البلاغة، وبناء على ذلك فهي قد ماتت ليحل محلها هذا الوليد، فهو وريثها، وهذه سنة الحياة، أو أن الأسلوبية بديل للبلاغة في عصر البدائل بعد أن تعنمت وأصيبت بالعقم[١٢]، من ثم يرون أن الأسلوبية امتداد للبلاغة، ونفى لها قياساً للبلاغة العربية على البلاغة الأوروبية، لكنهم بذلك يتجاهلون هذا الفارق المهم الذي أشرت إليه سابقاً، وهو ما تنفرد به البلاغة العربية دون غيرها من البلاغات الأخرى بالإضافة إلى الملابسات الأخرى التي تعتد بالبلاغة العربية قسماً مهماً في تراثنا.

هذا بالإضافة إلى إمكانية **تحقيق فاعليتها في تحليل النصوص** وقراءتها كما سيتضح:

ومع ذلك فهناك في أوروبا من يحاولون تجديد بلاغتهم، وتكوين المدارس البلاغية الحديثة التي تهتم بهذه البلاغة الجديدة، كما حدث في فرانكفورت بألمانيا، وبلجيكا، ولندن وغيرها. بل إن في أمريكا نفسها تعقد ندوات للبلاغة والأسلوبية بغية تحقيق هذا التطوير[١٣].

ولا يعني هذا التوجه لدى أن أعطى البلاغة أكثر من حجمها، أو أزعم أنها يمكن أن تستغنى عن غيرها من العلوم الإنسانية والمناهج النقدية والدراسات اللغوية الحديثة، بل لابد من اتصالها بكل ذلك حتى تأخذ مكانتها العصرية، وتصبح فاعلة في تحليل النصوص وكشف مستوياتها التعبيرية.

بالنسبة للغرب، فإن المتتبع لأثر البلاغة في الدراسات الأسلوبية سيجد أن **رومان جاكبسون في دراساته البنيوية والأسلوبية** لم يحتفظ من كل البلاغة إلا بوسيلتين تعبيريتين، أو وجهين هما الاستعارة والكناية[١٤]، وذلك لتفعيل محوري الرسالة عند دوسيسير، الذي رأى أن الرسالة تقوم على البعدين الأفقي والرأسي، وقد استثمر رومان جاكبسون هذين البعدين في ضوء التمييز البلاغي بين الاستعارة والكناية، على أساس أن الأولى تقوم على الإبدال والإزاحة، اعتماداً على المشابهة والمشاكلة والقياس، والثانية (الكناية) تقوم على أساس المجاورة والتداعي، وقد رأى جاكبسون أيضاً أن هذا التمييز مفيد على مستوى الجزء والكل، وأنماط صيغة الخطاب عموماً[١٥].

وهكذا تصبح في نظره علاقات المشابهة أو المجاورة وسيلة لتحديد الأسلوب الأدبي حسب اعتماد الأديب على أيهما فيما يكتب، كما يمكن استثمار ذلك في تحليل النصوص كشفاً عن مستويات المعنى.

وبالنسبة للبلاغة العربية فقد تعددت مثل هذه المحاولات، وتباينت في مستويات كشفها عن هذا الاتصال والإفادة من البلاغة العربية وربما كانت محاولة د.**محمد عبد المطلب في كتابه "البلاغة والأسلوبية"**[١٦] من أولى هذه المحاولات، لكنها لم يتصل فيها هذان الجانبان، فظلت البلاغة ماثلة في الكتاب، كما وقفت الأسلوبية أمامها، دون بحث في العلاقة بينهما، أو كيفية تحقيق الاتصال الوثيق بينهما، وإن كانت جهود د. محمد عبد المطلب التطبيقية في هذين المجالين قد ظهرت على نحو ما فيما كتب من بحوث في الشعر والرواية بعد ذلك مثل: "جدلية الإفراد والتركيب"، و"التكوين البديعي في شعر الحداثة"، و"بلاغة السرد في الأدب النسائي".

وهناك **محاولات أخرى** كانت أكثر اتصالاً ببحث قضية الاتصال نفسه بين البلاغة والأسلوبية، وأبعاده وتجلي فاعلية البلاغة العربية في هذا المجال، فنجد **د. تمام حسان في كتابه "الأصول" يعتبر أن السكاكي (ت ٦٢٦هـ) قد أثرت ثقافته في عرضه للبلاغة**، فأسرف في الضبط والتقعيد والبعد عن التذوق، مستهدفاً بذلك تيسير الاستيعاب، لكنه قتل ملكة التذوق[١٧]، برغم أن يسر الاستيعاب كان من أسباب متابعة المتأخرين له، ومن ثم كثرت الشروح والتلخيصات عند من جاءوا بعده كالقزويني في شرح التلخيص والإيضاح وغيره[١٨].

لكن د. تمام حسان نفسه في هذا الكتاب، وهو يستكمل رؤيته له، يقدم جوانب أخرى تعلي من قيمة كتاب السكاكي مفتاح العلوم، **كاعتماده على الذوق** كما في ص١١٢، ١١٣، ١١٤ وغيرها.

ويرى د. تمام أن ما قبل ذلك في تاريخ البلاغة كان **أقرب إلى النقد الأدبي**، وهو ما كان عند الجاحظ (ت عام ٢٥٥هـ)، وابن المعتز (ت عام ٢٩٦هـ) وعبد القاهر الجرجاني (ت.عام ٤٧١هـ)، على تباين مستوى ذلك بينهم، ونظرة هؤلاء إلى البلاغة تدور حول

الأصول دون أن تقعد للفروع، وهي أقرب إلى الذوق، وهذه المرحلة من تاريخ البلاغة هي ما يصفها د. تمام حسان بالمعرفة دون الصناعة[١٩].

أما الفترة الأخرى التي يؤرخ لها بقدامة بن جعفر (ت عام ٣٣٧هـ) ثم السكاكي، فقد كانت أقرب إلى ما يعرف في اللغويات الحديثة باسم "**الأسلوبيات**" Stylistics[٢٠]، والمقصود بها فرع من اللسانيات (أي الدراسة اللغوية الحديثة) يقوم على تحليل الأسلوب، الذي من أهم معالمه (اختيار استعمال إحدى الطرق الممكنة للتعبير حين يكون كل هذه الطرق صالحاً لأداء المعنى)[٢١].

كما رأى د. تمام حسان في هذا اللون من المعرفة بالبلاغة عدة خواص من العلم المضبوط منها: **الموضوعية** بمظهريها الاستقراء الناقص وإمكانية تحقيق النتائج، **والشمول** المتمثل في الحتمية وتجريد الثوابت، **والتماسك** الذي يأتي عن التصنيف وعدم التناقض، **والاقتصاد** الذي يتمثل في الاستغناء بالكلام في الأصناف عن الكلام في المفردات، كما في النقعيد[٢٢] وهي خواص قريبة من خواص البنية كما رآها جان بياجيه[٢٣]. وهذا مما يجعل الصلات بين البلاغة والأسلوبية أقرب إلى الائتلاف منها إلى الاختلاف.

وربما كان هذا التوجه لدى د. تمام حسان مما هدى د. سعد مصلوح بعد ذلك إلى تقديم تقويم لساني للبلاغة العربية في كتاب "مفتاح العلوم" للسكاكي كما سيأتي.

وقريب مما رآه الدكتور تمام حسان ما يراه د. **شكري عياد** وهو يبتغي **وضع البلاغة العربية على خريطة الدراسات الأسلوبية**، لا ليثبت الاتفاق أو الاختلاف بينهما، ولكن ليبين الاتصال بينهما، فكل منهما علم لديه، وكما حدد معالم الأسلوب واتجاهات بحثه، يريد أن يحدد معالم البلاغة العربية، بفحص عناصرها والعلاقات بين أجزائها[٢٤]، وهذا ضرب من التفكير البنيوي الذي يعتمده د. شكري عياد منهجاً للبحث.

وهو يرى أن كتاب "مفتاح العلوم" يقدم أكمل بناء بلاغي عرفته الثقافة العربية، وأتيح له أن يعمر حتى عصرنا هذا، وقد ارتبط به تلخيص المفتاح وشروح التلخيص.

لكنه في الوقت الذي يؤكد على الارتباط الطبيعي بين شتى فروع المعرفة في العصر الواحد، ينفي أن ننتظر من السكاكي وبلاغة القرن السابع أن نضعها بجوار النقد الأدبي الحديث أو حتى علم الأسلوب الحديث، وإنما يجب أن نفهم البلاغة في حدود عصرها، وفي الوقت نفسه أن نقدر قيمتها كإنجاز علمي كما جاءت في كتاب "مفتاح العلوم" للسكاكي[٢٥].

وإذا كان د. تمام حسان ود. شوقي ضيف[٢٦] يريان أن السكاكي قد قتل الذوق بعلمية كتابه وانضباطه، فإن د. شكري عياد يرى أن الذوق كان من أهم مرجعيات فاعلية البلاغة في تعاملها مع الأدب معتمداً في ذلك على ما صرح به السكاكي نفسه من أن هذه الصناعة (أي علم البلاغة) مستندة إلى (تحكمات وضعية واعتبارات إلفية)، كما أضاف السكاكي نفسه في حديثه عن أحوال المسند "أن الاستيعاب الكامل للقوانين البلاغية"مستحيل[٢٧]، وقد أشرت فيما سبق إلى نماذج من ذلك توضح اعتماد السكاكي على الذوق[٢٨].

لكن د. شكري يقرر أيضاً أن السكاكي حاول **الجمع بين المنهج الاستقرائي والمنهج القياسي في البلاغة**، وإن كان الأول هو الغالب كما يظهر من حديثه عن علم المعاني[٢٩]، بالإضافة إلى حديثه عن البلاغة بصفة عامة، وأن طريق اكتساب الذوق هو خدمة علمي المعاني والبيان كما يقول[٣٠] للسكاكي نفسه.

لكن د. شكري عياد يأخذ على تجربة السكاكي عدة مآخذ منها: تناقضه بين المثال والواقع، والمطلق والجزئي، بل يأخذ ذلك على الثقافة العربية كلها منطلقاً من البلاغة، فالسكاكي في نظره من الذين يرون أن البلاغة وقوانينها تتجه نحو مثال متعال فوق الزمن وهو لفظ القرآن الكريم الذي يحكي كلام الله القديم[٣١]، فطبيعي أن تكون بلاغته لا شخصية ولا زمانية، مع أنها تتضمن (كل مساحة اللغة العربية من المخاطبات العادية إلى لغة الوحي، والغرض من ذلك يسمونه عادة "الإفادة")[٣٢].

لكنه يبين أن ذلك التناقض جدلي وليس منطقياً، لأن التناقض الجدلي في نظره قد يكون خلاقاً وقد يكون هداماً، ولن يكون كذلك إلا بإرادة بشرية بحيث يلتقي فيها البشري بالإلهي، ونحن لا نوافق على ذلك إلا أن يكون هذا الالتقاء في خضوع البشري للإلهي. أما التناقض

المنطقي في هذه القضية فسر فساده أن إحدى القضيتين لا تكون أولى بالتصديق إلا لقرينة خارجية[٣٣].

وبرغم ما يراه د. شكري أيضاً عياد من لا شخصية البلاغة، ولا زمانيتها، وعمومية غرض الإفادة، لكن هناك من يعتد بالبلاغة مستويات ما بين الإعجاز في القمة، حتى مستويات أقل، كالحاتمي في الرسالة الموضحة، وعبد القاهرة الجرجاني (ت٤٧١هـ) نفسه في الاستعارة المفيدة وغيرها.

وقد انتقد د. **شكري عياد عدم تحديد الظواهر في البلاغة**، وذلك مما يمس دقة المنهج وعدم انضباط قوانينها، ويضرب مثالاً بعدم تحديد البلاغيين موضوع علم البلاغة بالإفادة وما يتصل به من الاستحسان وغيره، مما جعلهم يرون أن الإفادة هي الأصل والاستحسان وغيره فرع عنها، من هنا فقد تداخلت مباحث علم المعاني مع مباحث الدلالة ومباحث النحو ومباحث المنطق، وهذان العلمان الأخيران كانا علمين مستقلين ممهدي الأصول، وبذلك فقد اشتدت وطأتهما على البلاغة، التي بقيت مزيجاً من علم الدلالة وعلم الأسلوب اللذين لم يوجدا في الثقافة العربية كعلمين مستقلين، مما ترتب عليه اختلاط هذين العلمين، فمالت البلاغة العربية مرة إلى جانب علم الدلالة ببحثها في الإفادة، ومرة أخرى إلى جانب علم الأسلوب الذي يدرس التأثيرات الوجدانية للاستعمالات اللغوية، وهي التي تستتبع الاستحسان وغيره، واقترن ذلك بتأثرها بالعلمين الراسخين المحددين النحو والمنطق، وقد جعل كلُّ ما سبق الظواهر البلاغية لا تحدد تحديداً دقيقاً، كما في مسألة خلاف مقتضى الظاهر ومسألة الوضوح[٣٤].

ولقد رأى د. شكري عياد في مسألة خلاف مقتضي الظاهر أنها يمكن أن تكون موجودة في كثير من فنون البلاغة دون ضابط محدد، وكذلك مسألة الوضوح التي ينقضها فكرة العدول عن التصريح في البلاغة، ويصار إليها كثيراً، وإن أورث تطويلاً[٣٥].

بل إن د. شكري عياد يرى أن "هذين المبدأين يتطابقان، وهما مسألة خلاف مقتضى الظاهر ومسألة الوضوح، بمعنى أنهما يعبران عن ظاهرة واحدة، شعر بها السكالي وأتباعه وإن كانوا قد اعتمدوا على الأول في دلالة التراكيب واعتمدوا نقيض الثاني في دلالة المفردات"[٣٦].

وقد انتقد د. شكري عياد أيضاً فكرة متعارف الأوساط لدى إلسكاكي مقياساً لتعيين المقصود بالإيجاز والإطناب، لأن ذلك ليس تحديداً دقيقاً، وقد انتقده قبل د. شكري القزويني أيضاً على أساس أنه "رد إلى جهالة" ورجع فكرة أصل المعنى[٣٧].

ويلاحظ أن الدكتور شكري عياد **كان مهموما جداً بفكرة الاتصال بين التراث البلاغي والدراسات النقدية الحديثة**[٣٨] وقد تجلى ذلك لديه في كل كتبه-تقريباً، خاصة ثلاثة منها صدرت متتابعة تقريباً هي: "اتجاهات البحث الأسلوبي" عام ١٩٨٥م، و"دائرة الإبداع"، "مقدمة في أصول النقد" عام ١٩٨٧م، و"اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي" عام ١٩٨٨م، وبرغم أن فكرة الاتصال بين البلاغة وعلم الأسلوب كان موضوعاً مستقلاً في أول هذه الكتب، فإن الكتابين الآخرين قد امتزج فيهما بصفة عامة الاتصال بين البلاغة والأسلوبية وأهمية الدراسات اللغوية الحديثة في دعم هذا الاتصال، حتى إنه وصل في كتابه الثالث مما سبق إلى أن وضع عنواناً عليه هو: "مبادئ علم الأسلوب العربي"، وليس هناك مبادئ محددة فيه ولكنها ملاحظاته وتوجيهاته في استثمار قيم البلاغة العربية والدراسات النقدية الحديثة، وأثر الدراسات اللغوية في تشكيل رؤية بلاغية نقدية أسلوبية لمواجهة النص الأدبي، وربما كان هذا ما جعله يختم ثالث الكتب المشار إليها سابقاً بتحليل نص "الحمى" للمتنبي تحليلاً بلاغياً أسلوبياً نقدياً.

وفي هذا العام ١٩٨٨م ظهرت دراسة **د. سعد مصلوح** وتعد هذه المحاولة وهي بعنوان "**مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية**"[٣٩] من المحاولات التي نصبت نفسها لتحقيق الاتصال بين هذين العلمين: البلاغة والأسلوبية، وتمثل ذلك في وضعه حاشية عصرية على "كتاب مفتاح العلوم"، لأبي يعقوب السكاكي كشفت عن تصوره لاستثمار البلاغة العربية في تحقيق تجلي مستويات تحليل النصوص أسلوبياً.

فقد اعتبر "كتاب مفتاح العلوم" يتألف من صيغتين، **صيغة كبرى** تتمثل فيما رآه السكاكي نفسه أن علوم الصرف، والنحو، والبلاغة ومتعلقاتها من علمي الحد والاستدلال وعلم الشعر: العروض والقافية منظومة منهجية تحليلية لدراسة "علم الأدب"، وهذا اعتماداً على ما قرره السكاكي نفسه في المقدمة كما أشرت، أما **الصيغة الصغرى** فهي القسم الثالث من كتاب المفتاح وتتألف من علم المعاني والبيان والبديع وما تعلق بها من علم الحد والاستدلال، والعروض

والقافية، والاتصال بين هذه الأقسام الثلاثة وتآزرها في الكتاب، هو ما اعتد به د. سعد مصلوح مبحثاً يعالج الطاقات الأسلوبية التعبيرية الكامنة والمحتملة في اللغة العربية، وهي في الوقت نفسه المادة الخام التي يعمل فيها المنشئ بالتشكيل ليصوغ النص تبعاً لقدراته واختياراته والمحددات التعاملية التي تحكم إنتاج النص واستقباله.. وباعتبار ما سبق يمكن الانطلاق من صيغتي السكاكي وتكميلهما لتمييز مستويات ثلاثة تقع متوازية ومترابطة في المعالجة اللسانية الأسلوبية[٤٠]، وهي المستوى الأول: لسانيات النص، وهو مجال أسلوبيات اللغة التي تتفرع إلى الصوتيات والصرف والنحو، والمستوى الثاني لسانيات النص الأدبي: العروض والقوافي، والنظم الأدبي (علم المعاني)، والدلاليات الأدبية (البيان) والتعاملات الأدبية (مقتضى الحال)، والمستوى الثالث لسانيات نص أدبي، وهو مجال الأسلوبيات المتعينة ويتضمن تحليلات متفرقة لشواهد نصية لاسيما من القرآن الكريم.

وفي ضوء ما سبق أخذ د. **سعد مصلوح يستصفي كثيراً من فنون البلاغة** ليملأ أقسام الجدول الذي أنشأه لهذه المستويات الثلاثة، ويتضح أن كثيراً من فنون البلاغة قد أخذت مكانها في هذا التصور، وقد استبعد مما سبق فكرة لسانيات النص، لأنها ليست مطروحة حتى الآن فضلاً عن أن تطرح في القديم[٤١]. وهو حريص على الإفادة فيما يتعلق بالتعاملات الأدبية من اللسانيات النفسانية والاجتماعية.

وقد فسر فكرة مقتضى الحال عند السكاكي بتفاوت الكلام بحسب مقاصده، وبحسب المخاطب، وبحسب سياق المقال.

كما يرى أن **الفنون التي قام السكاكي بجمعها** وتحديدها ووصفها والاستشهاد لها هي خصائص أسلوبية بالقوة، وقابلة لأن تكون مادة للتشكيل في النص الأدبي، ويمكن أن نشكل منها سلماً تحليلياً يعتمد عليه في الفحص الأسلوبي للنصوص وتشخيصها، مع الإفادة من الصيغة الكبرى التي أشار إليها السكاكي في علم الأدب[٤٢].

وبالإفادة من كل ما سبق يحث د. سعد مصلوح على ما يمكن أن نستشرفه متمثلاً في أمرين:

أولهما: الانتقال بالتحليل اللساني من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص.

وثانيهما: **توثيق الاتصال بين اللسانيات والأدب**[٤٣].

وبرغم إخلاص د. سعد مصلوح للتراث بصفة عامة وللبلاغة بصفة خاصة وحرصه على الصالح منهما، لكن نموذجه اللغوي الذي وظف للبلاغة فيه كما قرأها عند السكاكي بحاجة إلى النموذج التطبيقي الذي يمكن أن تتجلى فيه فاعلية هذا التشكيل.

كما أن ذوبان البلاغة في الأسلوبية على هذا النحو غبن للبلاغة التي أبدي حرصه عليها، وفرقها في مستويات تحليله للنص داخل عباءة اللسانيات والأسلوبية، ولا ضير في ذلك بشرط أن يكون تحت عنوان "للتحليل البلاغي الأسلوبي للنص" ويتجلى فيه تآزر البلاغة والأسلوبية والنقد الأدبي، ليصبح ما بين البلاغة والأسلوبية من مباينات واختلافات ائتلافات معرفية إنسانية.

خاتمة: أهم نتائج البحث:

لعله مما يتصل بمنهجية هذا البحث، أن أختمه ببعض النتائج وهي أقرب إلى الاقتراحات:

١- وأعتقد أننا يجب أن نحقق بفنون البلاغة في مجال تحليل النصوص في الأجناس الأدبية المختلفة شعراً وقصة ومسرحية ومقالة، ما حققه السلف. اعتماداً على علوم البلاغة. في مجال الإعجاز القرآني.

٢- ومن ثم نعتبر فنون البلاغة في علومها الثلاثة وسائل تعبيرية مستبصرين في ذلك بتشكيلاتها اللغوية، وفاعليتها في بناء النصوص الأدبية المختلفة، وتآزرها في تجلي القيمة الجمالية في الأشكال المتغيرة للأعمال الأدبية.

٣- وحري بنا أن نتصل خلال ذلك بالعلوم الإنسانية وأثرها في اللغة، وأثر اللغة فيها وذلك هو الجانب اللساني المهم.

٤- ولتكن فكرة المستويات شكلاً من أشكال تجلي الربط بين البلاغة وبين العلوم الإنسانية، أو أي نظام يمكن أن يتجلى بناء على منهجية في التحليل والقراءة توظف البلاغة فيه، وقد حاولت شيئاً من ذلك في تحليل بعض الشعر والنثر[٤٤] في مكان آخر، ولعل ذلك يستثير من يتعاون في هذا المجال، فنحن جميعاً إنما نبتغي خدمة الفن والعلم لإثراء لغتنا وأدبنا وبلاغتنا وتراثنا بصفة عامة.

الهوامش

(١) انظر د. سعد مصلوح بحثه: مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، النادي الأدبي الثقافي بجدة (قراءة جديدة لتراثنا النقدي) المجلد الآخر، العدد ٥٩: أبحاث ومناقشات الندوة التي أقيمت في الفترة من ٩ :١٤٠٩/٤/١٥هـ الموافق من ١٩: ١٩٨٨/١١/٢٤م صـ٨٥٧.

وكذلك انظر د. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ط٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥م، صـ١٣٩.

(٢) انظر: قراءة جديدة لتراثنا النقدي ص٢/٨٥٧ مرجع سابق وكذلك انظر: علم الأسلوب ص١٤٠ (مرجع سابق) وكذلك انظر د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتابة، سنة ١٩٨٢م، تونس، ص٥٤.

وكذلك انظر: د. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ط ١٩٩٧م ص٩٣.

(٣) انظر د. سعد مصلوح، مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية (مرجع سابق) صـ٢/٨٥.

(٤) انظر قراءة جديدة لتراثنا النقدي (مرجع سابق) جـ٢ صـ٨٥٩؛ وكذلك انظر علم الأسلوب صـ ١٤٠، وكذلك انظر د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، سنة ١٩٨٢م، تونس، صـ٥٤.

(٥) علم الأسلوب (مرجع سابق) صـ ١٣٩.

(٦) انظر: أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم ص٥/٤ شركة مكتبة ومطبعة مصطفي البابي الحلبي وأولاده بمصر نبيل محمود الحلبي وشركاه خلفاء.

(٧) انظر د. سعد مصلوح: قراءة جديدة لتراثنا النقدي (مرجع سابق صـ٨٦١ وما بعدها).

(٨) انظر مدخل إلى الألسنية: تأليف بول فاير، وكريستيان بايلون، ترجمة طلال وهبة – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط١ – سنة ١٩٩٢ – صـ٢٢٧.

(٩) انظر المرجع السابق نفسه صـ٨٥٩.

(١٠) انظر السابق نفسه، صـ٨٦٠، صـ٨٦١.

(١١) انظر: رولان بارت، قراءة لبلاغتنا القديمة، ترجمة عمر أوكان، نشر إفريقيا الشرق، عام ١٩٤٤م. وكذلك انظر د.ميجان الرويلي ود. سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط٥، عام ٢٠٠٧م، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ص٧٣.

(١٢) انظر: د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس عام ١٩٨٢م، ص٥٢، وكذلك انظر د. صلاح فضل، علم الأسلوب، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عام ١٩٨٥م، التقديم، ص٣.

(١٣) انظر: علم الأسلوب (مرجع سابق)، ص١٣٧، ١٣٨.

(١٤) انظر رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، (مرجع سابق)، ص٤١، وكذلك انظر: د. صلاح فاضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عام ١٩٩٢م، ص٢١، وكذلك انظر د. شكري عياد، بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، عام ١٩٩٠، ص١٠١.

(١٥) سعد أبو الرضا: في البنية والدلالة رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، ط٤، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م، الأسكندرية، منشأة المعارف، ص٢١٧.

(١٦) انظر د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرة العامة للكتاب، القاهرة، عام ١٩٨٤م.

(١٧) الناظر في كتاب "مفتاح العلوم" قد يشعر فعلاً بصعوبته نتيجة تقنينه، لكن الناظر في الوقت نفسه سيجد السكاكي يعول على الذوق والوجدان، انظر مثلاً مفتاح

(١٧) الناظر في كتاب "مفتاح العلوم" قد يشعر فعلاً بصعوبته نتيجة تقنينه، لكن الناظر في الوقت نفسه سيجد السكاكي يعول على الذوق والوجدان، انظر مثلاً مفتاح العلوم من صـ١١٢: ١١٤ وغيرها، ط شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، بمصر (نبيل محمود الحلبي وشركاه خلفاء).

(١٨) انظر د. تمام حسان، الأصول: دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عام ١٩٨٢م، ص٣١٠.

(١٩) انظر الأصول، صـ٣١٣.

(٢٠) انظر السابق نفسه، صـ٣١١.

(٢١) انظر السابق نفسه، صـ ٣١٢.

(٢٢) انظر السابق نفسه، صـ٣١٥.

(٢٣) انظر جان بياجيه: البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبروي، منشورات، بيروت، ط٤، عام ١٩٨٥م، صـ٨.

(٢٤) انظر د. شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، عام ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م، ط١، صـ٢١٣.

(٢٥) انظر السابق نفسه، صـ٢٢٠.

(٢٦) انظر د. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط سنة ١٩٦٥، صـ٣١٣.

(٢٧) انظر اتجاهات البحث الأسلوبي، صـ٢٢٤.

(٢٨) انظر مفتاح العلوم، من صـ١١٢: ١١٤ مثلاً، وغير ذلك.

(٢٩) انظر اتجاهات البحث الأسلوبي، صـ٢٢٥، ٢٢٦ وانظر هذا البحث فيما سبق. وكذلك انظر السكاكي: مفتاح العلوم، صـ٩١.

(٣٠) أنظر السابق نفسه، صـ٢٢٥، ٢٢٦.

(٣٤) انظر السابق نفسه، صـ٢٣٣.

(٣٥) انظر السابق نفسه، صـ٢٣٣، ٢٣٦.

(٣٦) السابق نفسه، والصفحتين نفسيهما.

(٣٧) انظر السابق نفسه، صـ٢٣٠.

(٣٨) انكر أن د. شكري كان في زيارة إلى جامعة الكويت عام ١٩٨٨م، وفي محاضرة عامة سألته: هل كلما جد في الغرب جديد نلهث وراءه، أم أنه لابد من أن نهتم بمراجعة تراثنا ثم نفيد من هذه المتغيرات، حتى نستكمل أصولنا ومعارفنا ونجعلها فاعلة، وقد ظهرت عليه أمارات الحيرة، لكنه وافقني على ما قلت، وزكاه.

(٣٩) انظر د. سعد مصلوح، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج٢ من ص٨١٩ إلى ص٨٦٧، (مرجع سابق).

(٤٠) انظر السابق، ص٨٦٢، ٨٦٣.

(٤١) انظر السابق نفسه، ص٨٦٤.

(٤٢) انظر السابق نفسه، ص٨٦٧.

(٤٣) انظر السابق نفسه، والصفحة نفسها.

(٤٤) انظر لكاتب هذا البحث: في البنية والدلالة رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، ط٤، عام ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م، القاهرة. وكذلك: التراث والمتغيرات: البلاغة العربية نموذجاً، عام ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م، القاهرة.

القسم الثاني

من ملامح شعر الثورة

هل حقيقة شعر الثورة لا يشبهها؟

ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١م التي غيرت التاريخ وأججت الواقع، وتفاعل الشعر والشعراء معها فأنتجوا عشرات القصائد المتنوعة البناء المتعددة الأهداف، حتى لقد رأى بعض المفكرين أن الشعر هو أكثر الفنون استجابة للحدث الثوري والتعبير عنه[١]، برغم أن هناك من قد يرى غير ذلك، من ثم ذهب إلى أن شعر الثورة لا يشبهها.

لكنني أرى أن الدلالة اللغوية للفعل "ثار" التي تتضمن الهياج والبحث والاستقصاء والخير الكثير[٢]، يمكن أن تكون أكثر دلالة وتصويراً لشعر الثورة والمتغيرات التي أثارها، مع تحول الهياج إلى قوة معنوية ولغوية جسدت فنياً انفعالات الشعراء وتفاعلاتهم مع الثورة وما أحدثته، حتى إن شاعراً في قامة أحمد عبد المعطي حجازي[٣] الذي انقطع عن الشعر مدة طويلة يعود بقوته ليكتب عن الثورة مستلهما بيت أبي القاسم الشابي.

إذا الشعب يوماً أراد الحياة ** فلابد أن يستجيب القدر

ليقول:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة ** فلابد من أن يقوم العبيد

وليس في ذلك أي تبعية وإنما هي استجابة شاعر أصيل لماضيه وحاضره إرهاصاً بمستقبل وطنه. ومن ثم تتري الأبنية، وتتنوع الأشكال عند الشعراء.

ثورة الخامس والعشرين من يناير وميدان التحرير

لقد أضحت هذه المفردات تمثل مركزية لغوية في كثير من القصائد التي أفرزتها ثورة الخامس والعشرين من يناير ٢٠١١م في مصر، ويرتبط بها عن طريق التشكيل كثير من الصور الفنية التي تنطلق منها مجسدة حركة شعب تاق إلى الحرية والعدالة والديمقراطية، بعد أن حرم من هذه القيم الإنسانية المشروعة أجيالاً عدة.

وهذه المفردات في الوقت نفسه تتضمن بعدين وجوديين هما "الزمان" والمكان، وهما يتآزران في كثير من الصور المشار إليها ليضاعفا من إحساس المتلقي بتوق الشعب في مصر لهذه القيم الإنسانية المشروعة.

القسم الثاني

تحليل نصوص من الشعر المعاصر

من ملامح شعر الثورة

هل حقيقة شعر الثورة لا يشبهها؟

ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١م التي غيرت التاريخ وأججت الواقع، وتفاعل الشعر والشعراء معها فأنتجوا عشرات القصائد المتنوعة البناء المتعددة الأهداف، حتى لقد رأى بعض المفكرين أن الشعر هو أكثر الفنون استجابة للحدث الثوري والتعبير عنه[١]، برغم أن هناك من قد يرى غير ذلك، من ثم ذهب إلى أن شعر الثورة لا يشبهها.

لكنني أرى أن الدلالة اللغوية للفعل "ثار" التي تتضمن الهياج والبحث والاستقصاء والخير الكثير[٢]، يمكن أن تكون أكثر دلالة وتصويراً لشعر الثورة والمتغيرات التي أثارها، مع تحول الهياج إلى قوة معنوية ولغوية جسدت فنياً انفعالات الشعراء وتفاعلاتهم مع الثورة وما أحدثته، حتى إن شاعراً في قامة أحمد عبد المعطي حجازي[٣] الذي انقطع عن الشعر مدة طويلة يعود بقوته ليكتب عن الثورة مستلهما بيت أبي القاسم الشابي.

إذا الشعب يوماً أراد الحياة ** فلابد أن يستجيب القدر

ليقول:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة ** فلابد من أن يقوم العبيد

وليس في ذلك أي تبعية وإنما هي استجابة شاعر أصيل لماضيه وحاضره إرهاصاً بمستقبل وطنه. ومن ثم تتري الأبنية، وتتنوع الأشكال عند الشعراء.

ثورة الخامس والعشرين من يناير وميدان التحرير

لقد أضحت هذه المفردات تمثل مركزية لغوية في كثير من القصائد التي أفرزتها ثورة الخامس والعشرين من يناير ٢٠١١م في مصر، ويرتبط بها عن طريق التشكيل كثير من الصور الفنية التي تنطلق منها مجسدة حركة شعب تاق إلى الحرية والعدالة والديمقراطية، بعد أن حرم من هذه القيم الإنسانية المشروعة أجيالاً عدة.

وهذه المفردات في الوقت نفسه تتضمن بعدين وجوديين هما "الزمان" والمكان، وهما يتآزران في كثير من الصور المشار إليها ليضاعفا من إحساس المتلقي بتوق الشعب في مصر لهذه القيم الإنسانية المشروعة.

وإذا كانت حيوية الشباب وقوته قد تماهت مع الثورة ومتغيراتها حتى أصبحا شيئاً واحداً، لكن الفريد حقاً أن تصبح الثورة ثورة الشعب كله، شيباً وشباباً، وأطفالاً، ورجالاً ونساءً، وأن يتبنى الجيش ثورة شعبه، من ثم يصبح الشعر شعر الشعب كله، يتسع لماضيه وحاضره ومستقبله، أمجاداً، وتاريخاً، وبطولات وآمالاً، وتأتي الصياغات والأبنية اللغوية والصور الشعرية كاشفةً عن كل ذلك باستخدامها كثيراً من التقنيات الفنية التي تنتمي إلى السيناريو والمونتاج السينمائي، أو الدراما، أو البلاغة العربية.

ولقد أصبح للصورة اليوم أثر أي أثر في تشكيل الفنون وفي مقدمتها الشعر، أعني الصورة المرتبطة بالمشاهدة البصرية في السينما والتلفاز وما يقوم مقامها وتأثيراتها في بناء الشعر جلية واضحة، يهتم بها النقاد في معالجتهم للشعر وقراءاتهم له.

توظيف السيناريو السينمائي:

وها هو ذا الشاعر أحمد فضل شبلول في قصيدته: "في الخامس والعشرين وقف البحر على قدميه"[٤] يوظف فيها السيناريو السينمائي الذي يتداخل فيه الشكل المتوازي مع الشكل المتقاطع، كما تتداخل اللقطات الخارجية واللقطات الداخلية[٥]، لإثراء الدلالة ويبدأ قصيدته بمقطع يتألف من تسعة أسطر شعرية، كل سطر يمثل لقطعة، لكنها تتابع مشكلة بداية السيناريو، يقول:

ها هو بحري
يجري نحوي
يفتح أحضاناً
ويقبل صحوي
يكتب أشعاراً
يزرع أوطاناً
يسكب أنهاراً
ويسابق شباناً
نحو الميدان[٦]

وهو فيها يعتمد الفعل المضارع مصوراً "البحر" يجري نحوه، يفتح أحضاناً له، مقبلاً صحوه، كاتباً أشعاراً، زارعاً وطنه، ساكباً أنهاراً، مسابقاً شباناً نحو الميدان، وهو

بذلك يلخص حركة الملايين في ميدان التحرير وإليه، وما تموج به من آمال وطموحات وتوق للحرية والعدالة والديمقراطية والبناء، وغير ذلك من المشاعر الإنسانية التي دفتعها الثورة، وهي صور تتابع كشريط سينمائي يبدأ به قصيدته، وينهيها به في بناء دائري، تتصاعد خلاله حركة الملايين في ميدان التحرير، تلك الملايين التي عبر عنها "بالبحر" "زمراً وقناعاً"، وبين البداية والنهاية تتجلى حركة الجماهير داعية للتغيير، كما ينتقل من ضمير الغياب إلى ضمير المتكلم معلناً على لسان هذه الجماهير امتلاكها لتاريخها ومستقبلها، مقارنة بين ماضيها وهي تتذكر ضياعها، لكن روح الثورة الكامنة فيها تنتفض في الحاضر رافعة رايات الحرية والثورة والتنوير في ميدان التحرير.

كما يوظف بعض التقنيات السينمائية الأخرى كاللقطة المنخفضة[٧] وهو يصور ميدان التحرير وما يموج به من مشاعر حيث يقول:

كانت بدا ثورية
يتوسطها مئذنة
في أسفلها ... تمثال شهيد
في يسراها ... شارع طلعت حرب
في أعلاها ... القصر العيني
في يمناها النهر الخالد
وهناك على أنغام الموج البشري
تنبض صور بالأبيض والأسود
لجمال ... وسعد ... وأحمد
لعرابي وصلاح الدين
وجماهير المصريين
صور تتجسد في الميدان
تعلن أني الشعب
أملك تاريخي والمستقبل[٨]

وهكذا تسهم هذه اللقطة السينمائية المنخفضة في تجسيد مشاعر الثائرين، وماضيهم وحاضرهم وما يموج به من متغيرات، بالإضافة إلى الإرهاص، بالمستقبل، وذلك بفضل

فعل هذه الصورة البصرية التي كثفت الزمان والمكان ومتغيراتهما، وقد تآزر فيها صور لأبطال مصريين في الماضي والحاضر: أحمد عرابي وسعد زغلول وجمال عبد الناصر وغيرهم، وقد دعمت صور هؤلاء الأبطال ما يموج به ميدان التحرير من مشاعر الجماهير المليونية.

ويستمر الشاعر في تشخيص البحر عندما يصور تغير موقفه فإذا كان في الماضي مشغولاً بأمور أخرى كالمغازلة، أو مصادقة أمواج في مدن أوروبية، أو الجلوس في المقهى وغير ذلك، وهي صور قد تكون غير متناسقة مع الجو العام للنص، لكن الشاعر لجأ إليها كي يثبت أن روح الثورة كانت تكمن في داخله، تتسامى وتتعالى إلى أن انتفض في الخامس والعشرين عملاقاً يرفع رايات الحرية والعدالة والديمقراطية، ويغير الحياة، ومن ثم فقد اتخذه الشاعر "رمزاً وقناعاً" يتسع للزمان والمكان والجماهير، وحشد من الصور البصرية والبلاغية ما يجسد ذلك خلال تنوع الأسطر الشعرية بين الطول والقصر، كما غلبت الصيغ الفعلية على القصيدة، موحية بهذه الفاعلية والحركة الغامرة في الحياة والأحياء، وكل الكائنات، البشر والجمادات.

ويرتبط بما سبق إيقاع تجلي في توزيع حروف، والنون المسبوقة بالألف أو الياء، والهاء أو التاء المربوطة التي تنطق هاء، مما شكل قوافٍ داخلية أحياناً، ووقفات صوتية تناغمت معها في أحيان أخرى، وتوافقات وتبادلات صرفية في موازين الكلمات (رملية – ملحية – ثورية، يغازل – يصادق – انتفض – طمس، – يكتب – يزرع) وقد حقق كل ذلك مستوى صوتياً بغية التأثير في المتلقين بعظمة جهاد أبطال الثورة، وروعة القيم الإنسانية التي أعلنتها الجماهير في ميدان التحرير، الحرية والعدالة الديمقراطية.

تمثل بعض الظواهر اللغوية:

أما الشاعر أيمن صادق فيجعل عنوان قصيدته "من أوراق ٢٥ يناير"[٩] وبرغم أنه يعتمد السيناريو السينمائي في بناء قصيدته، لكنه يجعلها "أوراقاً" وهي بمثابة لقطات، ويغلب على هذه الأوراق غنائية الشعر وتصويرية اللغة، وتوظيف بعض الظواهر اللغوية كالنسب والاشتقاق للكشف عن طبيعة العلاقة بين الثورة والشهداء، متخذاً من أحدهم نموذجاً يعكس عليه كفاحهم وبطولاتهم، من ثم فهو يجعل قصيدته قسمين أولهما بعنوان "ولد حياة"، والثاني بعنوان "احلم" وهو يهدي القسم الأول إلى "إسلام رشاد" وكل

الشهداء "اليناييرين" وتأمل صفة هؤلاء الشهداء (اليناييرين) وكيف أنها بذلك كثفت الزمان والمكان والحدث عن طريق النسبة إلى يناير.

وبرغم أن عنوان هذا القسم الأول "ولد حياة" قد بدئ بنكرة وهي نحوياً لا يبدأ بها، لكن هذا التنكير في السياق الذي جاء فيه يتجاوز أي تعريف ليرتبط بدلالة تتسع لكل شهداء الثورة وما يتصفون به، من ثم فهذا العنوان بالنظر إلى طرفيه وما يوحيان به من اتساع وشمول ولا نهائية يضع القارئ/ المشاهد/ المتصور في مجال فسيح من ثراء الدلالة، خاصةً عندما ينتهي به هذا القسم أيضاً، ويتكرر "ولد" في خمس لقطات تصويرية مع تغير صفته إلى "فتى" مرة "وضني" مرة أخرى، مما يضاعف من إحساس المتلقي بعظمة هذا الشهيد وهو نموذج لكل الشهداء اليناييرين، وبذلك تجلي هذا اللقطات التصويرية بلاغياً صفات هذا الشهيد (اليناييري) وقد استبق الحياة، وأضاء فنياً كالصلاة، ورد الفجر من ناب الطغاة، بعد أن أناخ في ساحة التحرير، متحلقاً فوق أوديه الضياء، محققاً مكانة لا ينالها إلا الشهداء.. أليس هو ولد حياة؟

ويغلب على هذا القسم الجمل الفعلية أيضاً وتلك وسيلة تعبيرية تغمره بالحركة والفاعلية والنشاط القرين بحركة هؤلاء الشهداء، وما قاموا به من جهاد وما حققوه من مكانة تليق بهم، وتغيير لحياة شعبهم، وقد بدأت الحرية والعدالة والديمقراطية تسري في أرجاء الوطن.

ويجعل للشاعر القسم الثاني من قصيدته إلى ابنه عبد الله وكل الأبناء، وهكذا يجمع الشاعر بين الخاص والعام، والفرد والجماهير مجلياً الارتباط الوثيق بين الفرد والشعب والثورة.

ولقد رصد في القسم الأول فعل الشهداء، وها هو في القسم الثاني يرصد نتيجة هذا الفعل وهي تَحَقُّق الثورة، بعد إشارة سريعة إلى الماضي الذي كان يجب أن يزول، ويصور في لقطات متتابعة عمادها قِصرُ الجمل، والاشتقاق اللغوي (فَرْعَنَاه – قارَوَنَاه) والتضعيف (صير، ليل) الذي يجسد فساد الماضي وحرمان الشعب من الحرية والعدالة والديمقراطية، وقد جلي ذلك مشاعر الأب نحو ابنه عبد الله إذ يقول له:

وأعيذك من خناس الأمس

من عاثوا في غدنا

ألوان البؤس
حتى نستوسع ثقب الإبرة
وأجيب .. أجيب بلا ملل
عن كل الأسئلة – الشمطاء
وعمن (فرعناه)
أو من (قاروناه)
من نحل الأقمار
وخان النور
وصير لاءاتي عورة
من ليل فرحتنا بغيوم تقطر بالبؤس
وسماء تتجم بالحسرة(١٠)
ثم يشير إلى النتيجة النهائية قائلاً لابنه وكل الأبناء:
إني أهديك بلاداً حرة
أهديك الثورة(١١)

وهذه النهاية يمكن أن تمثل النهايات الدرامية عندما يتجلى فيها نمو الفعل وقد اقترن بمقاومة فساد الماضي والانتهاء بالثورة عليه، وتحقق الحرية والعدالة والديمقراطية التي بدأت تسري في ربوع الوطن، وهو ما جعل هذا إهداء من الأب المكافح لابنه.

وثمة مستوى إيقاعي يتضح في هذا النص كسابقة، عماده بعض القوافي الداخلية المتمثلة في الهاء والتاء المربوطة التي تنطق هاء، وتسكين أواخر بعض الكلمات، والتكرار، وغير ذلك من الظواهر الصوتية التي شكلت موسيقى القصيدة ويبتغي الشاعر بها التأثير بأفكار الثورة في المتلقي.

شمولية المكان:

وتنشر صحيفة الأهرام في ملحقها الأسبوعي يوم الجمعة الموافق ٢٠١١/٩/٩ قصيدة طويلة للدكتور أحمد تيمور بعنوان: "كل الطرق تؤدي إلى ميدان التحرير" والعنوان يوحي بأهمية المكان في تشكيل هذه القصيدة، ومن خلال هذه الطرق يصل الماضي بالحاضر، كما يجعل السرد الشعري مفعما بالحياة الثورية التي يبثها الشاعر في

المكان والزمان والإنسان[١٢]، وهو يوظيف (آلة التصوير لديه عن آخرها) فيستدعي منطقة ميدان التحرير: شوارع: طلعت حرب، وشمبليون، وقصر النيل، ورمسيس، والتحرير، وغيرها، راصداً أهم المعالم والمشروعات التي ارتبطت بهذه الطرق ورجالاتها، وهم من الماضي ليجعلهم يحيون في الحاضر، ويبثون الثورة عطاءاتهم ومواهبهم، من ثم تتآزر جهود الأمس واليوم وتتعاضد في دفع حياة مصر اليوم نحو الحرية والعدالة والنهضة والتقدم.

بل إن المومياوات في المتحف المصري، وأسدي كوبري قصر النيل وهي من عينيات هذا المكان، لتتحرك مؤازرة في الثورة ونضالها ومشاركة في مظاهراتها.

وهو لا يجعل الحاضر والماضي يتصلان فقط في الثورة وإرهاصاتها في الماضي وتفاعلاتها في الحاضر، بل يعقد موازنة بينهما يجلي خلالها أيضاً بؤس الماضي الذي دفع الثورة وولّدها في الحاضر، ويصور ذلك عن طريق تكرار عبارة: (يا هذا القادم من...) التي تكررت سبع مرات، وعن طريق التصوير السينمائي والبلاغي إذ يقول:

يا هذا القادم من الخامس والعشرين لشهر يناير
دعني أتنسم من رئتك زفير الحرية
كم هو عاطر
عشت طويلاً في الأسر
وفي الأسر إذا ما طال
يصير الطير بلا أجنحة وبغير حناجر
عشنا أسرى الوهم بأن غداً أفضل
والايام تجيء بغير غد ... ولا آخر[١٣]

وتتسع الرؤية البصرية والبصيرية لدى الشاعر وهو يصوغ مفرداته وتراكيبه، حتى إننا قد نجد أحياناً بعض المفردات أو الصور التي قد تفتقر إلى جمال الفن وغموضه وسحره، وغير ذلك من المشاهد الواقعية التي قد لا يجد في رصدها وتشخيصها إلا هذا التفصيل والإيضاح والتدقيق، مما قد يفقدها الترميز والإلماح[١٤]، فهل مرد ذلك إلى امتياحه لغة الواقع في الشعر الحديث مثل: (بورصة، كليبات، الفول، والطعمية) مع أن

ت.إس. إليوت كان يوصي بالاتصال بالواقع في لغة الشعر الحديث، لكن دعوة إليوت لم تكن تغفل جمال الصورة في امتياح الواقع وتفصيلاته.

قصة الثورة في قصيدة فاروق جويدة إلى "جبار طغى"[١٥]

هذه ملحمة تصور الصراع بين شهداء الثورة وأبطالها من ناحية، والطغاة أعدائها من ناحية أخرى، فيها من الملحمية هذه البطولات التي تصدى رجالها للظلم والظالمين، وللقهر والجلادين، وللطغاة الجبارين، وانتصروا عليهم لتحقق الثورة، وفيها أيضاً هذا النفس الشعري الطويل، فقد بلغت عدة أسطرها الشعرية مائتين وخمسة وثمانين سطراً، ويتخذ الشاعر فيها من قافية النون الساكنة المسبوقة بحرف الواو نهاية إيقاعية تجتذب المتلقي لما فيها من ثراء إيقاعي، وثراء فكري تستريح له النفس مع الإحساس بانتصار الحق وأفول الظلم، واندحار القهر، وزوال الطغيان.

من ثم فالقصيدة تقدم سجالا وصراعا قوياً بين زعم أعداء الثورة الذين يصفون أبطالها بالتآمر والخيانة، وتَصوُّر الشاعر لشهدائنا وأبطالنا وهم في الحقيقة (أنقى ما أنبتت أرض مصر، وهم فرسان الربيع الخضر، وأبناء وطن البطولة)، وغير ذلك من الصور التي قدمها الشاعر لهم في مونتاج تعددت أنواعه، وتباينت أشكاله[١٦]، بغية إبراز ملامح الأصالة والنصال والصبر والثبات على الحق حتى تحقق النصر المتمثل في ثورة يناير ٢٠١١ في ميدان التحرير.

إن الشاعر ليستثير فينا الحرص على نقاء الثوره والثوار، وطهرهم عندما يوظف عبارة محورية هي (عار علينا ....) ويتبعها بما يزعمه أعداء الثورة بالنسبة لها من خيانة وتآمر، كما أن كلمة "عار" بتنكيرها الذي يفيد العموم والكثرة وتتقدم جملتها، وقد تكررت كثيراً تؤازر ما سبق من أجل دعم فكرة بطولة الثوار شهداءً وأحياءً، وتجلي ملامح ماضيهم وما عانوه فيه، من ثم يبرز الشاعر نضالهم وصمودهم في مقابل ذلك، لينتهي بتأكيد نصرهم، وزوال الطاغية وبطانته، بل وتجسيد حاضر هذا الطاغية اليوم، وقد أصبح بلا حول ولا قوة ولا أنصار، وفي صورة تثير الرثاء والأسى، بعد أن باع نفسه للفساد، وتخلى عنه جنوده وأتباعه ومخادعون، الذين صورهم الشاعر "بجرذان السفينة" وهي نهاية نمو النص، ولا يملك الهداية فيها إلا الله تعالى، وهكذا تتجلى وحدة في

النص عمادها الموازنة بين الماضي والحاضر والتقابل بينهما، والإرهاص بمستقبل مشرق زاهر للمخلصين الأوفياء لوطنهم، صناع حاضره وبناة مستقبله الذين هداهم الله.

وهكذا فالشاعر حريص على تقديم رؤية متكاملة يوظف فيها الماضي للتعبير عما قبل ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١، وما كان من فساد ونهب، وظلم وقهر، بينما يوظف المضارع للتعبير عن فعل الثورة والثوار، والإرهاص بمتغيرات المستقبل، موحياً باستمرار هذه الحياة المشرقة وتجددها.

وتتسع هذه الرؤية المتكاملة لتشمل كل العرب خاصةً وهو يسخر من "كُهَّانهم" وافتراءاتهم، وبذلك تصل رسالة الشاعر إلى كل مكان داخل مصر، وخارجها، محذراً الطغاة الجلادين كاشفاً من انتهى منهم، ومنذراً من لا يزال يمارس قهره وظلمه.

وهكذا تتسع أيضاً دلالة "المكان" فقد ذكر "ميدان التحرير" عدة مرات سواء بلجوء ملايين الثوار إليه، واعتصامهم به، حتى تتحقق كثير من طموحاتهم، وكذلك عودة الشهداء إليه، وهو بذلك يجمعهم مكاناً وزماناً، وطموحاً ورؤية، حتى إن هذا التصور اقتدى به كثيرون في كثير من أرجاء العالم من حولنا، برغم كثرة التفاصيل العينية، والتحولات التاريخية التي رصدها الشاعر وارتبطت بهذا المكان في مصر:

يقول:

شهداؤنا عادوا إلى الميدان
في أكفانهم يتسابقون
شهداؤنا رحلوا ... وغابوا ثم غابوا من قرون
في ساحة الميدان عند الفجر
عادوا كالحجيج يكبرون
وسط الشوارع ... في المقاهي
في المساجد .. في الكنائس يهتفون
تتوحد الأرواح في الأحياء والموتى
يَطُلُّ الصبح .. آلاف الضحايا يسقطون
تتزاحم الأنفاس ... تلتئم القلوب
يفيض ضوء الشمس

ترتجف الأجنة في البطون
حتى الأجنة ودعت أرحامها
كَبُرَت على وجه الصباح كَبُرت
صوت الأجنة يملأ الساحات
في صخب الزحام يلوحون
أنا لا أصدق أنهم يتكلمون
ويحي ... وويح الناس .. يا الله لا يتألمون
في ساحة الميدان ألمحهم حشوداً يقرأون
حرية الإنسان حق لن يهون
حرية الإنسان حق لن يهون[١٧]

وكأني بالشاعر في هذا المقطع الذي جاء بعد الثلث الأول من القصيدة ملخصاً لقصة الثورة ماضيها وحاضرها ومستقبلها، لكنه يرصد عودة الحياة إلى الشهداء في صورة تتآزر فيها عدة صور ينسجها من وحي الإسلام، فهم كالحجيج يكبرون، كما يقترن فيها المسلم بالمسيحي تحقيقاً للعدالة والمساواة والتسامح، وقد توحدت الأرواح، حتى الأجنة ودعت أرحامها لتشارك في ركب الثوار، بل إنهم ليهتفون مؤكدين "حرية الإنسان حق لن يهون" إنها المعجزة التي تخلص الثورة رؤية وأداة.

وها هو الشاعر محمد فايد في قصيدته "حي على البناء"[١٨] يعرض لبعض جوانب الثورة وما واجهته من فلول الماضي، من تحد وظلم في "موقعة الجمل" وغيرها، لكن روح الثورة والبناء وحب مصر يهيمن على كلماته في قصيدته كما يرصد كثيراً من التحولات المرهصة بمستقبل زاهر سعيد تسوده الحرية والعدالة والديمقراطية، مما يجعله يخلص لأمته ووطنه ويفخر بمستقبله ويفديه بكل مرتخص وغال:

حر أنا غنيتها بمشاعري ** وأخذت أوتر موطني بودادي
يا (مصر) أبتدر المواسم باسماً ** ويصون إرث غرامنا أولادي
دومي لنا فقد انطوى في ذلة ** عهد تغشى وجهه بسواد
وطني ديار الخالدين فديته ** من ذا يقيس بلاده ببلادي؟

وقد وظف في قصيدته مفردتي: (الميدان – والتحرير) اللتين سادتا كثيراً من قصائد شعر الثورة كمعالم للتغيير، ورصد للمكان، وإرهاص بالمستقبل المشرق في ظل الحرية والعدالة والمساواة.

وها هو شاعرنا المهندس وحيد الدهشان يعرب عن أثر الثورة في تحولاتنا المصيرية، وقد أصبح المر الذي تجرعته الأمة نبعاً عذباً تسقاه بفضل الثورة التي تنعش النسيم عليلاً، وليزيل الأثقال عن صدرها فتتمتع بالحرية والعدالة والمساواة: يقول

يا للنسيم عليلاً جاء ينعشنا ** يزيل عن صدرنا بالرفق أثقالاً

ويعذب النبع إذ تسقاه أمتنا ** من بعد ما جرعوها المر أو صالاً

ويفتح الباب للآفاق ننشدها ** مجيدة تلتقي الأوصال أوصالاً

وهو يشارك فاروق جويدة سخريته من كهان الأمة وأدعيائها، وما أنزلوه بها من قهر وظلم فيقول:

حتى أزيح ضباب القهر وانكشفت ** سوءات كهانه والعهد قد دالا

وهكذا تتضح في قصيدته "براءة" كثير من المفردات التي تنبئ عن تخلص الأمة وبراءتها من آثار ظلم الماضي وفساده، كما يرهص بمستقبل مشرق زاهر سعيد.

والصديق د. زهران جبر في قصيدته "الديك والغربان" يعتمد الرمز وسيلة لمواجهة الثورة والثوار لفلول الماضي وكهانه الذين أفسدوا حياتنا، من ثم كان التحول على يد الثورة والثوار للتخلص من الفساد والقهر والظلم وتفيؤ ظلال الحرية والعدالة والمساواة والديمقراطية.

ويتجلى في القصائد السابقة كلها حس إسلامي قوي، قوامه تأكيد الروح الإسلامية في الرغبة في الحرية والعدالة والمساواة والديمقراطية التي تجمع العرب والمسلمين ليعوا دروس التاريخ ويستعيدوا ماضيهم، ولتضيء الثورة حاضرهم، مبشرة بهذا المستقبل المشرق الباسم.

وهكذا تتعدد تناولات الشعراء للثورة وربط الماضي بالحاضر، والموازنة بين بؤس الماضي وظلمه، وإشراق الحاضر وحريته، كما تتعدد أبنيتهم، وتتباين وسائلهم التعبيرية كشفاً عن القيم الإنسانية: الحرية والعدالة والديمقراطية والتغير والبناء.

الهوامش

١- انظر مجلة أخبار الأدب العدد ٩٤٥ ٢٠١١/٩/٤ ص١٦، ١٧.

٢- انظر: المعجم الوسيط ط المكتبة العالمية طهران ص١٠٢.

٣- انظر أخبار الأدب السابقة، والصفحة نفسها.

٤- مجلة الشعر، العدد ١٤٢ صيف ٢٠١١م، يصدرها اتحاد الإذاعة والتليفزيون ص٨.

٥- انظر د. محمد عجور، الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة العدد ١٩٨ القاهرة ٢٠١١، ص ٦٣ وما بعدها.

٦- مجلة الشعر – م.س ص٨.

٧- إحدى تقنيات السينما التي يتم فيها تصوير الجسم من أسفل، حيث تكون الكاميرا في أسفل الشيء المراد تصويره بحيث تتجه إلى أعلى، والمخرج بذلك يركز على الموضوع لإبراز كثير من المشاعر وزيادة الواقع الدرامي لحدث الثورة في ميدان التحرير (انظر الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر د. محمد عجور، م.س الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠١١، ص٢٣٠.)

٨- مجلة الشعر م.س ص٨.

٩- مجلة الشعر م.س ص١١.

١٠- السابق نفسه والصفحة نفسها.

١١- السابق نفسه والصفحة نفسها.

١٢- انظر د. صابر عبد الدايم مجلة الهلال عدد سبتمبر ٢٠١١ وقد قدم دراسة لهذه القصيدة كما عرض للثورة وإرهاصاتها في الماضي وتقديم الشاعر لها في الحاضر.

١٣- الأهرام عدد ٩ سبتمبر ٢٠١١.

١٤- انظر د. صابر عبد الدايم، مجلة الهلال، م.س عدد سبتمبر ٢٠١١ ص ١٢٠.

١٥- انظر فاروق جويدة، صحيفة الأهرام عدد ٢٠١١/٩/٩ ص٩.

١٦- انظر د. محمد عجور، الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر م.س (الفصل الثاني المونتاج السينمائي).

١٧- المرجع السابق والصفحة نفسها.

١٨- القصائد الثلاث الأخيرة ألقيت في ندوة (قصر الإبداع) بالإسكندرية مساء يوم ٢٠١١/١٠/٢٠ في الاحتفال الثورة.

جابر قميحة[*]

- الدكتور جابر المتولي قميحة (مصر).
- ولد عام ١٩٣٤ في مدينة المنزلة – محافظة الدقهلية.
- حصل على ليسانس دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٥٧، وماجستير في الأدب من جامعة الكويت ١٩٧٤، ودكتوراه في الأدب العربي الحديث من جامعة القاهرة ١٩٧٩، كما حصل على ليسانس في القانون من كلية الحقوق جامعة القاهرة ١٩٦٥، ودبلوم عال في الشريعة الإسلامية ١٩٦٧.
- عمل مدرساً وموجهاً للغة العربية، ثم مدرساً للأدب العربي الحديث بكلية الألسن بجامعة عين شمس، ثم أستاذاً مساعداً، كما عمل أستاذاً مشاركاً بجامعة الملك فهد بالظهران بالسعودية.
- **دواوينه الشعرية:** لجهاد الأفغان أغني ١٩٩٢ – الزحف المدنس ١٩٩٢، وله تحت الطبع ديوان ثالث، ومسرحيتان شعريتان.
- **مؤلفاته:** له في الأدب والنقد: منهج العقاد في التراجم الأدبية – أدب الخلفاء الراشدين – التقليدية والدرامية في مقامات الحريري – أدب الرسائل في صدر الإسلام – الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود – التراث الإنساني في شعر أمل دنقل – صوت الإسلام في شعر حافظ إبراهيم – الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف، إلى جانب عدد من المؤلفات الإسلامية.
- توفي في ٢٤ ذو الحجة ١٤٣٣ هـ الموافق ٩ نوفمبر ٢٠١٢م.

---

[*] معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، ط١، المجلد ١، ص ٦٣٦.

استراتيجيات الخطاب الشعري عند جابر قميحة

ديوانه "لله والحق وفلسطين" نموذجاً[1]

رمزية العنوان :

اللغة والأيديولوجيا عماد تشكيل هذا الديوان، بدءاً من صورة الغلاف إلى آخر قصيدة فيه، "فالعنوان" وهو أول عتبة فيه يتألف من ثلاث كلمات هي: "الله، والحق، وفلسطين" ويربط حرف العطف الواو الذي يفيد نحوياً مطلق الاشتراك في الحكم بين هذه الكلمات الثلاث ليوحدها حرف الجر اللام، فتخلص دلالاتها لجوهر القضية التي يحملها هذا الديوان، وهي الخلوص الكامل التام لله سبحانه وتعالى، فيتجلى جابر قميحة ذا رسالة في الحياة، وما أخطرها من رسالة إنها الدعوة إلى مبادئ الإسلام، الحق والقوة، لحماية الأمة والوطن والمواطن، وليسود العدل والأمن والأمان، ولتعود فلسطين إلى حضن العرب والمسلمين.

من ثم فقد تشكلت صورة الغلاف من أربعة رموز دالة هي، القرآن الكريم، وقبة المسجد الأقصى، والسيف، والميزان، وهي في الوقت نفسه يمكن أن تشير إلى تاريخ نضاله في الدعوة إلى الإسلام، ودفاعه عنه طالباً وداعية، وعضواً عاملاً في رابطة الأدب الإسلامي العالمية.

أما الديوان نفسه فيتألف من تسع عشرة قصيدة، ومسرحيتين وللحديث عن هاتين المسرحيتين مكان آخر، برغم أنهما يرتبطان برسالة جابر قميحة في هذا الديوان.

أما القصائد فمنها ست بالشعر الحر، والثلاث عشرة الباقية بالشكل المحافظ، والشاعر مقتدر في هذا وذاك، كما أن فكره الإسلامي جلي في كل قصائده، بل في كل كلمة فيها، حتى إن الفكرة لديه لتتحول إلى بنية[2] في تشكيل قصائده، فتبدو صدى للعنوان والغلاف، بعد أن كانت فكرة.

وليس التباين في هذين الشكلين لقصائده مرده إلى نقص الملامح العروضية في أحدهما عن الآخر، فأحدث النظريات الأسلوبية تؤكد أنه بقدر ما تتضاءل في الشكل

الشعري تلك الملامح العروضية المميزة، تزداد حاجته إلى ملامح إضافية تساعد في تميزه عن النثر، من ثم يحتاج إلى ملامح بديلة تؤكد أننا بإزاء شعر ولسنا أمام عمل نثري محض".(٣)

وسأقوم بتحليل القصيدة الأولى في هذا الديوان تحليلاً كلياً، وأقرن ذلك بلقطتين آخرين من الديوان يمكن أن تتضح فيهما بعض معالم استراتيجية الخطاب الشعري في هذا الديوان، وسأشير إلى سياقيهما في قصيدتيهما لتتجلى الرؤية الإسلامية الكلية للشاعر خلال هذا الديوان برغم أهمية التحليل الكلي للديوان كله.

وستتضح كثير من هذه الملامح التي تنتمي إلى استراتيجيات شاعرنا في بناء قصائده، وهي قد تتنوع بين المضمون والشكل، منها مثلاً: أن الشاعر يبني قصيدته على حوار داخلي بينه وبين متلق فيها، وقد يكون ذلك تجريداً كما كان يفعل قدامى الشعراء في شعرنا العربي، وقد يكون هذا المتلقي الطرف الآخر في القضية موضوع القصيدة، فيكون الحوار بينه وبين الشاعر، وقد يكون المتحدث هو نفسه الشخصية موضوع القصيدة، فيما يمثل الراوي الداخلي، كما في قصيدتيه: "عودة مصعب بن عمير ص١١" وفصل من اعترافات مجلود الضمير وحشى الحبشي"، ص١١٠.

ولذلك فقصائد الشعر الحر في هذا الديوان تمثل الشاعر متحدثاً واصفاً للقارئ ما يجري أمامه، ومشاركاً له في الحدث والحديث، من ثم يتم التواصل بين الشاعر والراوي الداخلي والمتلقي الخارجي.

الحجاب والقناع:

وإذا كان الشاعر يستثمر في بناء قصائده كثيراً من فنون البلاغة التي ورثناها وقيمها كما سيتضح في تحليل النصوص، فإن شعره يتصف بالبلاغة الجديدة فيما يعرف "بالحجاج"(٤).

وكثيراً ما يستدعي الشاعر التراث خلال تقنية "القناع" التي تتجلى في اتخاذه قناعاً من شخصية "مصعب بن عمير بن هاشم بن عبد مناف" ﷺ، في قصيدة عودة مصعب بن عمير، الذي كان من بيت غني، ودخل الإسلام شاباً، وكان أول داعية لرسول الله ﷺ في المدينة، قبل الهجرة وحمل لواءه في أحد واستشهد فيها.

وقد كان شاعرنا في إسلام أباد عام ١٩٨٨م عندما علم باستشهاد شاب من أثرياء السعوديين الذي ترك متاع الدنيا وجاهد في صفوف الأفغان المجاهدين في أفغانستان ضد الاستعمار الروسي واستشهد هناك[٥]، وقد ككان ذلك في قصيدته الأولى هذه.

مقاطع القصيدة:

وهي تتألف من خمسة مقاطع، في الأول منها يكشف عن حاجة الشخصية المتحدث عنها إلى التغيير، وذلك على لسانها، وفي المقطع الثاني ترفض هذه الشخصية الواقع مؤثرةً التقوى خير زاد، وفي المقطع الثالث يشير إلى مظاهر تغير الشخصية، وفي المقطع الرابع يكون التحول في مواجهة المتغيرات، وفي المقطع الخامس والسادس يكون انتقال الشخصية في المكان، والزمان، من ثم يكون مصعب الجديد شهيداً في أفغانستان، بعد انتقاله إليها من جدة.

ويلاحظ أن الحدث ينمو من البداية إلى الوسط ثم النهاية في درامية جلية، تجسد فاعلية الشخصية المحورية في تحقيق هذه النهاية مبرزة عظمة وقوة هذه الشخصية الشهيدة.

تحليل القصيدة: المقطع الأول:

(١)

ويح نفسي.. !!
مات ميلادي القديم
إنني في حاجة حرّى ..
- لميلاد جديد
نابع كالفجر من صلب الحقيقة
بنسيج ثائر النبض
لهيب العنفوان
ودماء من مضاء
وضمير من ضياء
وجبين من إباء

وفيه تتأكد فاعلية هذه الشخصية على المستوى التركيبي للنص بهيمنة كثير من الجمل الفعلية عليه، وهي توحي بالحدوث والتجدد، فتتأكد النهاية بالانتقال من الحياة والحركة إلى الموت والشهادة التي تجعل الشخصية دائماً حية، عند الله وفي ذاكرة الناس[٦]، وذلك في نهاية النص كله.

ويقترن بما سبق "التقابل" الكاشف عن الحركة والرغبة في التغيير من الميلاد القديم إلى الميلاد الجديد، المليء بالقوة والحيوية، والإباء والنور، وترتبط واو العطف بين هذه الصفات فتضاعف من أثرها في إحساس المتلقي.

وتدعم الصور المتشكلة المتصلة المتآزرة في هذا المقطع الأول بداية رسم الشخصية المحورية المتطلعة إلى الميلاد الجديد النابع كالفجر من صلب الحقيقة، وهي تتمتع بالنبض الثائر، وعنفوان اللهيب، ومضاء في الدماء، ونور في الضمير، وإباء في الجبين، وغير ذلك من الصور التي يمهد بها الشاعر لتحولات هذه الشخصية.

المقطع الثاني:

(٢)

يا دنيا غرّي غيري
هل أنت إلى تعرضت
أم أنت إلي تشوقت؟
هيهات – أسلم – يا دنيا
يا دنيا ما أعظم خطرك!!
يا دنيا ما أقصر عمرك!!
ما أهون زادك يا دنيا!!
والدرب طويل وشديد
والسفر شقي وبعيد
والزاد الحق هو التقوى
لا ما تهوين
وما أهوى ..

وهذا يمثل رفض الواقع الذي تجسده النقلة الإيقاعية بين هذا المقطع وسابقه، كما تمثله كثير من الأساليب الإنشائية المتنوعة بين النداء والاستفهام، الكاشفة عن أعماق الشخصية، وقد أدركت بقوة حقيقة الدنيا الغرارة الخداعة، وخطر الركون إليها برغم قصرها أمام المأمول عند الله من فضل وثواب ورضا، وذلك دربه طويل، وتواله يحتاج إلى الجهد والعمل، من ثم يصبح الخوف من الله هو أهم ما يتزود به الإنسان في هذه الدنيا، كما أدرك أنها لا تساوي شيئاً في جنب ما يؤمله من خير مرده إلى الله تعالى.

وهكذا تنتشر في هذا المقطع صيغ "أفعل التفضيل" وهي من الكلمات المفاتيح، التي تجسد خطر الدنيا وقصرها وهوانها: (ما أعظم خطرك، ما أقصر عمرك، ما أهون زادك..) كما يضاعف حرف العطف الواو من إحساس الشخصية الداخلية، المتحدثة بالصفات المختلفة وأثرها في المتلقي، وبيان خطورة الدنيا والركون إليها، فتتجلى التقوى خير عاصم، وخير زاد عند من ترخص الدنيا لديهم، وهذه كلها معانٍ تملأ النص، وتفيض في تراكيبه، وتهيئ للنهاية التي سينتهي إليه النص كله، وهو الجهاد والاستشهاد.

وهي في الوقت نفسه ذات صلة وثيقة بفكر الشاعر ومعتقده، ونشاطه العلمي، كما كان تكرار كلمة "دنيا" في أسلوب النداء مقترنة بالحط من قيمتها، والتهوين من شأنها، مجلية "للتقابل" بينها وبين اختياره للتقوى في نهاية هذه الفقرة.

ويدعم كل ما سبق إيقاعياً التضعيف (تعرضت – تشوقت)، وتعدد القوافي الداخلية (التاء – الكاف – الدال) وتوازن بعض الكلمات (عمرك – خطرك – شديد – بعيد)، وطباق السلب في نهاية هذه الفقرة الثانية، وثراء هذا الإيقاع ملمح واضح من ملامح استراتيجيات الشاعر في هذا النص وغيره من نصوص هذا الديوان، بغية التأثير بإسلامية الفكرة في الملتقي.

المقطعان الثالث والرابع:

(٣)

ما الذي قد غيَّرك

فأخرجك؟

تترك المال

وظل الروض

والزوجة

والسهل الذهب ؟!!

تهجر السيارة المرسيدس الفخمة

والعطر ..

وأملاكاً عجب ؟!!

والشفاه اللَّمَّى

والخد الأسيل

والأغاني ..

والأماني

وانتشاءات الأصيل ؟!

ما الذي

– يا أيها الإنسان .. قل لي – ما الذي قد

غيرك؟!

***

دفتر الشيكات

في الدرج الشمالي من المكتب

ما عاد له في قلبه

أي حساب

والرصيد الضخم في البنك

هوى في ناظريه ...

لم يعد يعدل حتى شمع نعله

غير صوت الحق في أعماقه

أضحى خراب

أم كلثوم

وفيروز

وسلمى

وعتاب

كل هذا طعمه ملح

وتنعاب غراب

وضياع واغتراب

وكؤوس من سراب

(٤)

من ذا الذي قد غيّرك

وأخرجك

وحولك

من بلبل عاش الوداعة

والسكينة

والرفاهة

والنعم

لكاسر

ضاري العزيمة

همه خوض المعارك

والفيالق

والخنادق

والضرّم؟

سبحان من سواك

ثم عَدلك

في صورة شماء

ما شاء ركبك

يا أيها الإنسان

– في ساحاتها –

ما أعجبك !!

وتشغل مظاهر التغيير في شخصية هذا البطل هذين المقطعين، كما تجسد التراكيب فيهما تحوله من متع الدنيا ورفاهيتها، إلى الحرب والقتال مع المجاهدين في أفغانستان، ويوظف الشاعر الاستفهام التعجبي في عبارة محورية هي: "ما الذي قد غيرك؟! " وهي من الكلمات المفاتيح التي تكررت ثلاث مرات خلال هذين المقطعين، مقترنة بترك المال والروض الظليل، والزوجة، والسيارة الفاخرة، والممتلكات العجيبة، وغير ذلك مما يجلي رغد الحياة ورفاهيتها وكثرة متعها مادياً ومعنوياً، بل إن اللغة المستخدمة لتوظف "مراعاة النظير" لتستوعب كل مظاهر الثراء: "دفتر الشيكات، والرصيد الضخم" كما يقترن ذلك، بالتقابل" الكاشف عن انصرافه التام عن هذه المتع، فهذا المال لا يساوي شسع نعله، وأصوات المغنيات أصبحت نحيب غربان وضياعاً واغتراباً، وغير ذلك مما يكشف عن التغيير الكبير الذي سيتضح.

بل إن هذه اللغة لتعبر عن ذلك التحول والانصراف عن هذه المتع بصورة أخرى يجليها "التقابل" بين حياة البلبل الوادعة الهادئة المرفهة التي تحولت إلى حياة الطائر الكاسر الضاري، خاصةً وقد أصبح كل هم الشخصية خوض الحروب ونيرانها.

بل يتأكد كل ما سبق بمزيد من تعجب الشاعر من استقامة هذه الشخصية وتحولها خلال لغة مفرداتها : (سواك، عدلك، ركبك، في صورة شماء) وهي ذات جذور إسلامية، فالفاعل هو الله سبحانه وتعالى، ويضاعف "التضعيف" في هذه الأفعال من أثر الصورة والإعجاب بها في إحساس المتلقي.

ويأتي ختام المقطع الرابع بما يزيد إثارة الإعجاب من هذه الشخصية بتوظيف النداء التعجبي واستخدام أفعل التفضيل من مادة عجب.

وعلى المستوى التصويري، وبرغم أن الشاعر وهو يعدد مظاهر المتعة الغامرة والثراء الفائق الذي لفظته الشخصية، فقد استمد من الواقع كثيراً من عينياته: (دفتر

الشيكات، والرصيد الضخم في البنك، وأم كلثوم، وفيروز، وسلمى، وعتاب... كل هذا طعمه ملح)، لكنه قدمها في صور متتابعة متآزرة نامية محققاً جمالية الصورة وقوة تأثيرها، كما يربط عينيات الواقع الماثل ببعض الصور الفصيحة ذات المسحة التراثية مثل (الشفاه اللمى، والخد الأسيل..)، ولذلك فهذه الصياغة التصويرية تثري الجانب الفني في القصيدة، كما تؤثر في المتلقي داعمةً للفكرة الإسلامية بالنسبة للشخصية الراوية ومتلقيها في الوقت نفسه، وهي صدى لفكر جابر قميحة الإسلامي.

ولقد كان قصر العبارات، وتتابعها والربط بينها بحرف العطف الواو مثرياً للإيقاع، ومرتبطاً بعلامتي الترقيم (أداتي الاستفهام الممتدة والتعجب) مما أسهم في مضاعفة التأثير في المتلقي أيضاً، وهكذا تلتقي الشخصية الداخلية والشاعر والمتلقي حول عظمة هذا التحول الذي يتم بإرادة الله تعالى.

المقطعان الخامس والسادس:

(٥)

قد كان ثم صار

من جدة

لغزنة

لقند هار

حيث الجليد

والحديد

والزحوف

واللظى الموار

حيث الجبال السود

والقفار

حيث الهزيمة والدمار

وغربة ....

بعيدة المدى عن الديار

لكنه في زحفه ... وعصفه

- رأيته -

كمارج من نار

سلاحه الرشاش

واليقين

والنهار

رأيته

في زحفه وعصفه

لليل والمدى وللصخور ..

من زحوفه انبهار

(٦)

يا مصعب الجديد

يا عزمة حديد

طوبى ...

فقد هويت

في مضمارها شهيد

طوبى

لك الخلود في مقامك السعيد

يا مصعب المجيد.

***

وهما يمثلان النهاية الدرامية المنطقية للقصيدة، عندما تنتقل الشخصية من جدة في المملكة العربية السعودية إلى غزنة وقندهار بأفغانستان، ويتكرر ظرف المكـــان (حيـــث)

مرتبطاً بمعالم أفغانستان والحرب فيها، حيث الجليد والحديد ونار الحرب الموقدة، والجبال السوداء، والقفار، والدمار، ويضاعف تكرار (حيث) من تأثير كل ما سبق في المتلقي.

وهنا ينتقل الشاعر من وصف الشخصية إلى الحديث المباشر عنها، – فهو يراها – مستخدماً ضمير المتكلم (رأيته)، وهو في ذلك يؤكد قوة اتصاله بها، وكأنه يقدم برهاناً آخر لتأكيد اتصاله بها وما يحكيه عنها من بطولات، ليضمن ثقة المتلقي فيما يقدمه عن هذه الشخصية، فيتم التلاقي والاستيعاب والتفاعل بين الثلاثة: الشاعر، والشخصية المتحدث عنها، والمتلقي.

بل إن رؤية الشاعر لمصعب الجديد لتتكرر بالفعل (رأيته) فيقدمه فاعلاً محارباً مناضلاً زاحفاً، حتى لينبهر كل شيء من هذه البطولات، وذلك بعد أن كرر سؤاله التعجبي له: ما الذي قد غيرك؟ وقد أجاب الشاعر نفسه عن هذا السؤال واصفاً له، في شيء من الحجاج المبين عن الشخصية.

من ثم يكون نداء الشاعر لمصعب الجديد ذا العزمة الحديد، وهو جدير بالشهادة والخلود، والتمجيد الذي سجله الشاعر له خلال عدة جمل اسمية تكشف عن ذلك وتؤكده.

وهكذا يتجلى توظيف البلاغة الجديدة الحجاج مشكلاً نهاية القصيدة، وقد وصلت إلى قمة الفعل وإثبات الحقيقة التي من أجلها كتب الشاعر هذه القصيدة، وقد جعل شخصية مصعب تتحدث عن نفسها في البداية، ثم وصف الشاعر لها، وأخيراً رؤيته لها في زحفها كمارج من نار بعزمته الحديدية، بعد حديثه لها، ثم استشهاده وخلوده.

وقد دعم ما سبق طريقة الشاعر في حشد الصور المتتابعة المتآزرة النامية التي تجسد بطولة هذه الشخصية ونهايتها شهيدة خالدة مجيدة، من ثم تتصل نهاية القصيدة ببدايتها متمثلة في مصعب الجديد المجيد الذي استشهد، وقد كانت صورته المقترضة من القرآن الكريم "كمارج من نار"[٧] كاشفة قوة الشخصية، وشدة نضالها في زحفها وعصفها واستشهادها.

وعلى المستوى الإيقاعي فما أكثر القوافي الداخلية (الراء – الدال)، وما أكثر الكلمات المتماثلة وزناً وإيقاعاً: (الموار – الدمار – الديار – النار – النهار) وكذلك

(الحديد – الشهيد – السعيد – المجيد)، وغير ذلك من الوسائل التي تثري الإيقاع وتضاعف من التأثير بالفكرة الإسلامية في المتلقي.

وكثير من وسائل التعبير الاستراتيجية التي وردت في هذه القصيدة، وكثير غيرها قد نجده في قصائد أخرى من هذا الديوان، مع اختلاف المناسبات، وتباين السياقات، وتغير الملابسات والظروف.

الفكاهة وشدة السخرية :

انظر إلى قصيدته: **بدر أصابه الخسوف الكلي**[٨]، وهو يتناول فيها أحد المسئولين في مصر الذي كان اسمه "بدراً" وهو مشهور، ببذاءة لسانه، وتهجمه على الإسلاميين جميعاً، وقد جمع الشاعر في هذه القصيدة بين الجد والفكاهة، والسخرية والتندر، والهجاء القاسي، كما وظف الحوار بينه وبين هذا الشخص خلال ما يسمى في البلاغة الجديدة بالحجاج، وهو من أهم استراتيجيات الخطاب الشعري عند شاعرنا كما أوضحت سابقاً.

بدر أصابه الخسوف الكلي

أنا قلت لك ..

لم تستمع لي ...

يا "بدر" .. يا ابن الليل ..

والظلمات والزمن الرديء

كم قلت لك:

"الملك لله القدير وليس لك"

فقلت "كلا أنت كاذب وحاقد"

كم قلت لك:

"البدر لا يبقى طوال الشهر في كبد

السماء.

ولسوف ينكبه الخسوف أو المحاق"

فقلت "كلا أنت مرتد وجاحد"

وشتمتني.. ولعنت أمي.

وولغت في أعراض آبائي وأجدادي وعمي
ووصفت كلاً منهمو
بالكلب .. والخنزير .. والديوث
والقذر النجس
وبصقت في وجهي النحيل الشاحب
(ملحوظة: ما ذقت لحماً منذ آخر عيد أضحى)

وقد جعل الشاعر العنوان وسيلة قوية لإخفاء هذا الشخص وإلغاء وجوده تماماً معتمداً على التضاد بين اسمه "بدر" وما قد يصيب البدر في السماء من خسوف كلي، فيختفي تماماً ولا يظهر في السماء، ثم يضاعف من الحط من شأنه عندما يناديه، وهو "البدر" بابن الليل، بل يصفه بابن الظلمات والزمن الرديء، وهو بذلك في نظره لا يتمتع بأي ميزة قد يوحي بها اسمه، برغم أنه يدعى "بدراً"، وذلك مما يضاعف من إحساس المتلقي بحقارته وتدنيه.

ويخاطبه بعبارة محورية: أنا قلت لك، أو كم قلت لك؟ "الملك لله القدير وليس لك" وهو بذلك يذكره بأمر هو من بدهيات الإسلام والمسلمين، بل من بدهيات أسوياء البشر، لكنه يسجل إجابته المعهودة من مثله، وكلها بذاءات وشتائم ورفض لكل ما يقوله الشاعر له.

بل يذكره ببدهية من بدهيات طبيعة البدر والسنن الكونية، وهي أن البدر لا يبقى بدراً طول الشهر في كبد السماء، فلا يجد الشاعر من محدثه إلا الرفض والبذاءات، والسباب، واللعن والشتائم وما هو معروف عن هذا "البدر"، وبذاءاته، وتدنيه، وقد تمثل الشاعر هذه المواقف في قصيدته.

ويمزج الشاعر بين مقاطع القصيدة، وبعض التعليقات التي تتمثل في ملحوظات على كل مقطع من مقاطع القصيدة كاشفاً عن تدني مستوى الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية للوطن في ظل هذا المسئول وأقرانه ممن يقودون البلاد ويسوسون أمورها، ولذلك يقول الشاعر في ملاحظاته عندما يصق هذا "البدر"، في وجه محدثه الأصفر "ما

ذقت لحماً منذ آخر عيد أضحى"، وهي ملحوظة تسجل ضعفه وفقره الذي يرتد نقداً مراً ساخراً لهذا البدر ورفاقه من المسئولين.

وهكذا يستمر الشاعر عارضاً لبذاءات هذا المسئول معه، ثم محاولات الرد عليه، ولكن ليس بطريق البذاءات وإنما ببحثه في معجم أسرته ووطنه وأمته عمن يمكن أن يتصف بصفة من هذه الصفات المتدنية أو البذاءات التي يوجهها هذا "البدر" له فلا يجد فيهم الشاعر إلا كل شريف كريم نقي مجاهد عصامي مكافح، مما يكشف تدني وتبجح هذا "البدر"، ويصبح كل ما قاله كذباً وافتراءً، حتى كان عزله وانتهاء سلطانه وخسوفه وانمحاقه في نهاية النص ونهاية حياته السياسية في الواقع أيضاً.

فلسطين وحماس :

وإذا كانت فلسطين يمثلها في عنوان الديوان لفظة، فهي ترتبط أيضاً برمزها "قبة بيت المقدس" على غلاف هذا الديوان، وهو بالنسبة للمسلمين جميعاً ثاني القبلتين، وثالث الحرمين، وكل هذا يتمثل أساساً مهماً في فكر جابر قميحة وشعره.

ومن ثم من الطبيعي أن يتجلى في عدة قصائه من هذا الديوان، ويمكن أن نشير إلى قصيدته "صوت حماس"[٩] التي كتبها بعد إعلان تشكيل هذا الفصيل الفلسطيني الذي يجعل الجهاد هو حله الأوحد لاسترداد فلسطين.

من قصيدته : "صوت حماس"

خلو الطريق لنا فنحن الناس ... أما الذين بغوا فهم أنجاس

فصلاتنا وجهادنا .. لإلهنا .. ... وسجودهم لعدوهم قداس

والدم والعرق الصبيب وسامنا ... ووسامهم ذهب نضار وماس

يا خبير العصر الحديث ألا اسمعي ... صرخ النذير، ودقت الأجراس

رايات أحمد من جديد قد بدت ... تحمي حماها بالنفوس حماس

سنعيد خيبر حين كانت طعمة ... للسيف يعمل والردى فراس

والبأس عدتنا التي لا تنثني ... "والقول قولك، فلتقل ياباس

هذا أونك للأمور تسوسها ... بالمدفع الرشاش أني جاسوا"

لنعيد شرع الله يحكم أرضنا .. ... ويسودها القرآن والقسطاس

وبهتك الليل البهيم ظلامه هود ويوسف والضحى والناس

ولآل عمران ضياء غامر ولطه من عطر التقى أنفاس

***

خلو الطريق لنا فنحن الدليل قدر يصب عليكمو نهاس

وليكتب التاريخ في صفحاته أنا لدين محمد ... حراس

ولينصرن الله ناصر دينه هذا هو المعيار .. والمقياس

***

وإذا كان صوت حماس بمبادئها الإسلامية يمثل عنواناً لهذا النص، فلا يلبث الشاعر في مفتتحه أن يستدعي رسول الله ﷺ في نوره وبهائه قائداً وإماماً للمسلمين، ثم يذكرنا بضياع القدس، فلا مكان للإمامة هناك، ولا لقراءة القرآن، وهو بذلك يثير في المسلمين والعرب عزتهم وكرامتهم التي ديست حتى يطهروا قدسهم، ويحرروا أرضهم.

ثم يستمر الشاعر في استدعاء جند أحمد أبطال بدر وخيبر من كبار الصحابة ﷺ، متمثلاً رجال حماس وصلاح الدين، والقسام بينهم، وقد جاءوا جميعاً للثأر في مقابل من يتآمرون ويتنازلون هواناً وضعفاً وابتعاداً عن الحق واسترداده.

من ثم كانت الفقرتان الأخيرتان من هذا النص[١٠] تعتمدان عبارة محورية هي: "خلوا الطريق لنا فنحن الناس" استثارة للجهاد تحت رايات رسول الله ﷺ ومبادئه، عدتهم البأس والسلاح لإعادة شرع الله والوطن السليب، ونفوس حماس رجاله وحماته، وينير القرآن كل شيء، والتاريخ خير شاهد، وبذلك يتحقق وعد الله بالنصر لمن ينصر دينه وهو أعدل مقياس وأهم معيار، وذلك نهاية هذه القصيدة وقمة نمو فكرتها التي انتهى إليها توقد الشاعر وتوهجه دعوة وداعية.

وقد هيمن على هاتين الفقرتين الأفعال: الأمر في البداية والمضارع المقترن بلام الأمر في الوسط والنهاية مجلياً لهذا الحماس والتدفق نحو الثورة والتحرير وتجلي شرع الله، ونصرته سبحانه وتعالى لهؤلاء الذين أخلصوا للدين ورسالته، كما هيمنت مفردات الصلاة والجهاد والبأس التي تكررت والسيف، والمدفع، والرشاش، وغير ذلك من الألفاظ التي توحي في سياقها بالقوة والمنعة وتحقيق النصر، في ظل القرآن الكريم الذي ينير

الحياة فيكشف ظلامها، ويدعم ما سبق "التقابل" الحاد بين موقف المسلمين والمخلصين لله ورسوله، المدافعين عن الدين والوطن، الباذلين الدم والعرق، والبغاة الأنجاس الأذلة الساجدين لعدوهم، الراغبين في الذهب والماس، وكل ما سبق يعلي من شأن المسلمين، وحماس في القلب منهم، وقد تأكد نضالهم جميعاً ومكانتهم وولاؤهم لله ورسوله.

من ثم يصبح استدعاء خيبر رمزاً لربط الماضي بالحاضر، واستشرافاً لمستقبل منتصر واعد، قد أكدته عدة صور تفيض بنورها القرآن الكاشف للظلام، وقوة السلاح التي تدعم كل ما سبق من ثم يتحقق النصر المبين.

ويتخذ الشاعر من الشكل المحافظ في هذه القصيدة إطاراً يضم أفكاره ومشاعره الإسلامية المتدفقة، بعد أن يعتمد عبارة محورية هي: "خلوا الطريق لنا فنحن الناس" وليشكل من صوت السين مصراعي كل مقطع من مقاطع هذا النص، كما يمثل هذا الصوت رويه، وهو برغم همسه لكنه يمثل بهذه المواقع التي يحتلها بالإضافة إلى تكراره في كل بيت إيقاعاً ثرياً يجذب المتلقي إلى الفكرة الإسلامية في النص، التي بمقتضاها يسجل التاريخ إخلاص المسلمين، المتمسكين بدينهم وأرضهم، وأن نصر الله يتحقق لهم، وهذا هو أعدل معيار لإخلاصهم.

وهكذا تتجلى رسالة الشاعر جابر قميحة في ديوانه: "لله والحق وفلسطين" مجلية لموقفه الإسلامي المخلص للأمة ودينها ونضالها المدافع عن قضاياها المصيرية، متخذاً من فن الشعر ووسائله التعبيرية أدوات للدعوة والنضال، فرحمة الله عليه.

الهوامش

١- جابر قميحة : ديوان لله والحق وفلسطين، ط١ الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ١٤١٨هـ-١٩٩٧م.

٢- د/ محمد فتوح أحمد: نحو رؤية في التحليل النصي للشعر، نموذج من يوري لوتمان: كتاب النقد الأدبي في منعطف القرن ج٣ مداخل لتحليل النص الأدبي، أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي للقاهرة أكتوبر ١٩٩٧م، ص١٤٢.

٣- السابق نفسه، ص١٤٥.

٤- انظر: د/ حافظ إسماعيل علوي: الحجاج مفهومه ومجالاته، دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، تأليف وترجمة مجموعة من الباحثين، ط١ عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ٢٠١٠، ج١.

٥- ديوان لله والحق وفلسطين، ص١١.

٦- السابق نفسه، والصفحة نفسها.

٧- انظر : سورة الرحمن، آية (١٥).

٨- انظر : الديوان، ص٣٦.

٩- انظر: الديوان: ص٧١.

١٠- انظر: السابق نفسه ص ٧٦، ٧٧.

محمد التهامي [*]

- محمد التهامي سيد أحمد (مصر).
- ولد عام ١٩٢٠ في قرية الدلاتون محافظة المنوفية – مصر.
- حصل على ليسانس في القانون والاقتصاد من كلية الحقوق، جامعة الإسكندرية ١٩٤٧م.
- اشتغل بالمحاماة والصحافة والإعلام، فكان مديراً لتحرير صحيفة الجمهورية ١٩٥٣-١٩٥٨م، فمديراً لإدارة الإعلام بالجامعة العربية ١٩٥٨-١٩٧٤م، فرئيساً لبعثة الجامعة العربية في إسبانيا ١٩٧٤-١٩٧٩م، فمستشاراً لجامعة الدول العربية إلى أن تقاعد.
- عضو في المجالس القومية المتخصصة، وفي لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة، ومجلس إدارة اتحاد الكتاب، وسكرتير عام جمعية الأدباء، وعضو بنقابة الصحفيين.
- اشترك في أكثر من ثلاثين مؤتمراً ومهرجاناً شعرياً.
- نشر ديوانه الشعري الأول وهو طالب بالمرحلة الثانوية.
- **دواوينه الشعرية:** أغنيات لعشاق الوطن (شعر وطني) ١٩٨٧م – أشواق عربية (شعر قومي) ١٩٨٨م – أنا مسلم (شعر إسلامي) ١٩٩٠م – دماء العروبة على جدران الكويت ١٩٩١م – وله تحت الطبع: شعر العاشقين (شعر وجداني).
- **مؤلفاته:** جامعة الشعوب العربية والإسلامية: لماذا وكيف؟
- نال الميدالية الذهبية لشعر معركة بورسعيد ١٩٥٦، وجائزة مجلس رعاية الفنون والآداب للشعر القومي ١٩٦١، وجائزة الدولة التقديرية في الآداب من مصر ١٩٩٠.
- توفي عام ١٤٣٦ هـ، ٢٠١٥م.

---

[*] معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، ط١، المجلد ٤، ص ١٨٨.

الحق والجهاد والشهادة
في ديوان أغنيات لعشاق الوطن لمحمد التهامي(١)

يتألف هذا الديوان من خمس وثلاثين قصيدة ، ليست متتابعة تاريخيا ، لأن الشاعر محمد التهامي كان يتابع في هذا الديوان أحداث مصر ومتغيراتها منذ نضال أحمد عرابي سنة ١٨٨٢ م حتي نهاية حكم الرئيس السادات .

ويمكن تقسيم ديوانه الي قسمين : القسم الأول: من ص٥ ، ص١٠٥ والقسم الثاني من ص١٠٦ : ص١٨٦ ، في القسم الأول يشيد بمصر وشهدائها ، ويكثر في هذا القسم حديثه عن مقاومة المستعمر وتجلي بطولات المصريين : يقول في قصيدته "بطولة" :-

يا مصر قد سهرت عليك أسود ... أرواحهم حصن لديك عتيد
من كل مغوار إذا حمي الوغى ... يلقى الممات المر وهو سعيد
صانوا مواقعهم وماتوا فوقها ... والمعتدون المجرمون شهود(٢)

وتكشف مفردات " حصن ، وعتيد ، وشهود ، ومثلها من المفردات عن توثق اتصال أسلوب التهامي في شعره بالقرآن الكريم ، واقتراضه منه وذلك ملمح أسلوبي متميز رؤية وأداة

وفي قصيدته الثورة يقول :

مدوا يديكم تلمسوا الأحلاما ... صدقت فكانت ثورة وسلاما
فكأنما جبريل قاد زمامها ... وكأنها قد ألهمت إلهاما
وكأنما الملأ الملائك حولها ... يدعون ربك سجدا وقياما
وكأنما كف النبي أمامها ... طول الطريق تحطم الأصناما(٣)

ولعلنا نلمح هنا تجلى ملامح التراث الإسلامي وبراعة التهامي في توظيفه وهو يستحضر صورة جبريل، والملائكة، والنبي صلي الله عليه وسلم في قيادة المعارك وتحقيق النصر لها، كما نلحظ هنا في البيت الثالث تأثره بأحمد شوقي في نهج البردة : وكأنما الملأ الملائك حولها: جبريل رواح بها غداء .

وهي أحداث تتابع حسب مناسباتها، ولدى مواجهة الشاعر لها ،وانفعاله بها ، مثلا خلال الاحتفال بإحدى ذكرياتها ،كقصيدته "وفاء النيل" (٤) ، أو متابعة

وقوعها ،كالعدوان الثلاثي علي مصر ، وقد تجلت بطولة بورسعيد التي خصها بثلاث قصائد(٥)، وعيد العبور(٦) وغيرها.

ويلاحظ أن قصائده في وصف المعارك ضد الأعداء قد تطول مثل "ذكرى العبور" التي تجاوزت الأربعين بيتا، وقصيدة كفر الدوار(٧)، التي تجاوزت المائة بيت ، وفيها قدم للمعركة بوصف بعض ذكرياته، ثم أخذ يتحدث عن عرابي وقيادته للشباب ومواجهته للقصر والاستعمار.

لكن حديث شاعرنا في قصائد أخرى عن الشخصيات قد جاء مرتبا ترتيبا تاريخيا تقريبا فيما بينها ،وهو ما يتمثل من ص١٠٦ إلي آخر الديوان ص١٨٦ وهو القسم الثاني ،وقد تحدث فيه عن أحمد عرابي ،ومحمد فريد ، والبطل أحمد عبد العزيز ،والبارودي ، وشوقي ، وعزيز أباظة، وأم كلثوم، وطه حسين ،والعقاد ،وصلاح عبد الصبور، وجمال عبد الناصر، ثم أنور السادات ، وهي شخصيات متباينة المكانة والمكان.

وتكشف طبيعة موضوعات قصائده عن اتساع أفق الشاعر محمد التهامي، واتصاله الوثيق بالحياة في مختلف مجالاتها وقضاياها المادية والمعنوية، ولا ننسى أنه كان مديرا لتحرير جريدة الجمهورية ، ومديرا للإعلام ،ومستشارا بالجامعة العربية ، ورئيسا بمكتب الجامعة بمدريد ، وهي مجالات متعددة تتطلب من صاحبها اتساع الأفق ورصد الأحداث داخليا وخارجيا ومتابعتها .

وهو غالبا ما يلتزم الشكل المحافظ في الإيقاع ؛ بحور الخليل والتصريع، وقد كان هذا ديدنه في كل دواوينه ، وهو توجه يعتز به الشاعر محمد التهامي ، ويكشف عن أصالته ، وقد اختلفنا معه في ذلك مؤثرين تنوع الإيقاع ، سواء اعتمد الشعر علي بحور الخليل أو وحدة التفعيلة،لكنه لم يتزحزح عن موقفه هذا .

وهو من هؤلاء الشعراء المطبوعين الذين استطاعوا أن يوظفوا الشكل المحافظ في التعبير عن كل موضوعات الحياة ومتغيراتها ، فينساب شعره رقراقا معبرا ، في إيقاع متدفق ثري ، يذكرنا بثراء الإيقاع عند كبار شعرائنا في العصر الحديث، وذلك يجلى اختياره للكلمات السهلة في الوقت نفسه ، وهو يحفظ هذا الشعر ،ويستطيع إلقاءه في المناسبات المختلفة تلقائيا دون الرجوع إلي ديوانه، وبطريقة تلفت نظر المتلقين .

وربما يكون هذا سببا من أسباب اختياره عنوان ديوانه " أغنيات " فهي قصائد من السهل جدا أن تغنى ،بالإضافة إلي طبيعتها الغنائية الذاتية ، كما أن هذا قد يتناسب مع كونها " لعشاق الوطن " مما يجلى فيها هذا الجانب الوجداني أيضا كما يوضحه عنوان الديوان .

ويتمتع الشاعر محمد التهامي بموهبة متفردة ومقدرة عظيمة علي التدفق الشعري الذي يصدر عن حماس شديد للقضية التي يقتنع بها ، وهو متمكن من اللغة أيما تمكن ، ومن ثم فحبه لمصر وحق أبنائها في حياة حرة كريمة يجري في دمه ، ويتجلى في قصائده مثل : يا مصر، وصيحة في وجه الاستعمار، وبطولة ، ووثبة ، ... وغيرها .

وهنا نجد توظيفه للغته المتميزة كاشفا عن هذا الولاء والحب لمصر وأبنائها ،ففي قصيدته "يا مصر" التي قالها سنة ١٩٥١ م بعد إلغاء مصر معاهدة سنة ١٩٣٦م وإعلان الجهاد يقول :

١)يامصر قد سمع الورى فتكلمي ... فالحق أعلى ما يجيئ علي فم
٢)إنا نريد الحق صوتا عاليا ... كالرعد لم يخفت ولم يتكتم
٣)يامصر ها أنذا الشباب .... دعوته ... فأجاب بين تحفز وتقدم
٤)أوقفت أيامي عليك لتسعدي ... وحبست أنفاسي عليك لتنعمي
٥)يا مصر إن جار الطغاة فإنني ... بالروح أدفع عن حماك وبالدم
٦)والروح أغلى ما يباع وهاكها ... ثمنا من البذال غير مقوم
٧)فإذا رأيت الدم يهرق طاهرا ... بالله لا تهني ولا تتألمي
٨)هاتيك أوسمة الجهاد ، فقبلي ... يا مصر جرح الماجد المتوسم
٩)وتبسمي إن راح منك مجاهد ... فشريعة الأبطال أن تتبسمي
١٠)أشلاؤنا هذي فسيري فوقها ... للمجد ثابتة الخطى وتقدمي
١١)إنا نموت وأنت أنت حياتنا ... للمجد عيشي يا بلادي واسلمي
١٢)قالوا : المسالم شار ، قلت لإفكهم ... شتان بين مسالم ومسلم
١٣)فأنا المسالم نال كل حقوقه ... وأنا المحارب للظلوم المجرم
١٤)سلمت روحي قبل حقي ،فاهدروا ... دمي وحقي قائم لم يهضم
١٥)أدميت رسغي ياقيود ففارقي ... وتحطمي فالعدل أن تتحطمي
١٦)يا نار أشعلك الطغاة بظلمهم ... فتضرمي قد آن أن تتضرمي
١٧)كوني علي الاعداء وثبة أمه ... كوني علي الطاغين نار جهنم(٨)

ويمكن تقسيمها إلي ثلاثة أقسام هي :

١. الحق والدفاع عنه ١-٥
٢. التضحية من أجل مصر ٦-١١
٣. وثبة الأمة من أجل الحق ١٢-١٧

في المقطـــع الأول يكرر نداءه لمصر ثلاث مرات في الأبيات الخمسة الأولى كمدخل لقصيدته، ثم يربط بين ذلك وبين كل الدنيا ليسمعها صوت الحـــق عاليـــا كالرعد ، وقد أجاب شباب الأمة دعوة مصر إليه للنضال والدفاع عن الحمى ، من ثم فقد كثرت الجمل الإسمية التي تفيد الثبوت والتأكيد ، (الحق أغلى ما يجيئ علي الفم ، إنا نريد الحق صوتا عاليا ، إنني بالروح أدفع عن حماك وبالدم) ،كما تتآزر الجمل الفعلية التي تفيد التجدد والاستمرار في التمسك بالحق والدفاع عنـــه (لـــم يخفت ولم يتكتم ، أجاب بين تحفز وتقدم، حبست أنفاســـي لتنعمـــي، أدفـــع عـــن حماك)،والعجيب أن يكرر الشاعر حرف الفاء العاطفة التي تفيد الترتيب والتعقيب (فتكلمي، فالحق، فأجاب ...) لتربط بين كل ما سبق ، فيتمثل لنا شباب مصـــر متحفزا متقدما ، لأداء واجبه في الدفاع عن حقه في الحرية والتمسك بوطنه.

وتكرير النفي لتأكيد الدعوة ، إلي الحق : (لم يخفت، ولم يتكتم) ، ثم "يقابل" الشاعر بين موقف الطغاة الجائر ،وموقف أبناء مصر المدافعين عنهـــا بـــالروح والدم، وهكذا تتجلى حمية الأمة وشبابها في التمسك بالحق والدفاع عنه .

ويدعم ما سبق من تراكيب صور متآزرة مثل : سمع الـــورى ،تكلمـــي يـــا مصر، الحق صوت عال كالرعد ، كما ارتبط ذلك بتمنيات شـــباب مصـــر لهـــا بالسعادة والنعيم الدائمين .

وقد تجسد ذلك خلال إيقاع قوي يوحي بقوة الحق والمدافعين عنـــه ،خـــلال توظيف حروف المد : (سمع الورى ، فتكلمي ، صوتا عاليا ، هأ نذا الشـــباب ، فأجاب)،

والكلمات المتوازنة : (لتسعدي ، لتنعمي) يضاف إلي ذلك التصريع (فـــي تكلمي وفم) الذي يؤازره روي الميم المكسورة ، ليؤثر هذا الثراء النغمي بفكـــرة الحق والتمسك به والدفاع عنه في فكر المتلقى.

المقطع الثاني :

ولا يقل المقطع الثاني عن سابقه في حسن اختيار الوسائل التعبيرية الكاشفة عن الحق في الحرية والدفاع عن الوطن ، وهي وسائل تركيبية وتصويرية وإيقاعية متعددة ، وما يزال الشاعر يتحدث إلي حبيبته الغالية مصر : وهو يوظف هنا وسيلة تعبيرية أخرى تتخذ شكلها من الإيقاع وجوابه، أو النغمة وقرارها، ويتمثل الإيقاع في أسلوب الشرط أو الجمل الخبرية ،بينما يتمثل الجواب في : جواب الشرط أحيانا أو الجمل الإنشائية في أحيان أخرى .

وهكذا يتمثل الارتباط الوثيق بين الحق والجهاد والشهادة لتسلم البلاد وتعيش للمجد.

أما المقطع الثالث :

وتمتد فيه الفكرة السابقة خلال حوار يكشف فيه الشاعر عن أثرها في تجلي المجاهد المحارب المسالم فنال حقوقه، ويقترن ذلك بالرفض للتسليم والاستكانة، ،ويجسد ذلك المفارقة التي يجليها لغويا الجناس بين المسالم القوي والمسلم الضعيف،والتقابل بين الحق القائم والحق المهضوم ،وتحقيق العدل ومفارقة القيد،ومن ثم اشتعال النار في الطغاه والظالمين بوثبة الأمة.

وقد ساد هذا المقطع تنوع الأساليب بين الخبر والإنشاء لتقرير ما سبق ، واستثارة المتلقي ، حول الحق والجهاد والاستشهاد ، وماتزال وسائل الشاعر الإيقاعية تحقق أهداف هذا النص وتجليها بتأثيرها في المتلقي بصور التمسك بالحرية والنضال من أجلها .

وهكذا يترابط النص دلاليا وبلاغيا ونحويا ، وذلك رد علي من يتصورون أن الشعر المحافظ لا وحدة فيه ولا تصوير.

من ثم فكأني بالتهامي رحمة الله عليه يرد بشعره شكلا ومضمونا علي من ينتقصون الشعر المحافظ اليوم وينتقدون أساليبه . ولا أتصور أن ذلك يعني الوقوف عند الشكل المحافظ ورفض ماعداه ، لأننا نرحب بالشعر الحر برغم اختلاف شكله الموسيقي.

الهوامش

١-محمد التهامي : ديوان أغنيات لعشاق الوطن ، الهيئة المصـــرية العامـــة للكتاب سنة ١٩٨٧ م .

٢-السابق صفحة ١٢

٣-السابق نفسه صفحة ٣٠

٤-انظر السابق نفسه صفحة ٩٢

٥-انظر السابق صفحات ٦٠ ، ٦٤ ، ٦٨

٦-السابق نفسه صفحة ٥٠

٧-انظر قصيدة من حكاية عرابي ،السابق نفسه صفحة ١٠٨

٨-السابق نفسه صفحة ٨

نوال مهنى [*]

- نوال مهنى أحمد أبو زيد (مصر).
- ولدت عام ١٩٤٨م – بمحافظة المنيا.
- حصلت على درجة الليسانس من كلية الآداب – قسم الفلسفة وعلم النفس ١٩٨٤.
- عملت مدرسة للفلسفة بالمدارس الثانوية، ومشرفة على الصحافة المدرسية، كما مارست إعداد البرامج الإذاعية والتلفزيونية.
- مؤلفاتها : أوراق شاعرة (مقالات)، قصيدة النثر وتأثيراتها السلبية.
- نشرت قصائدها في عديد من المجلات المصرية والعربية، كما أذيعت عبر الأثير.
- دواوينها الشعرية: نبع الوجدان ١٩٩١، أغاريد الربيع ١٩٩٣، ذات مرة ١٩٩٧، فيض الأشجان ٢٠٠٣، أغاني الطفولة ٢٠٠٠، أناشيد الطفولة ٢٠٠٣، أنغام ثائرة ٢٠٠٩.
- أعمالها الإبداعية الأخرى: لها في المسرح الشعري: "الفارس والأميرة"، "الجميلة والعراف"، "على عتبات القدس" ورواية "شمس غاربة" والرواية التاريخية "بسمتيك الأول" وغيرها.
- نالت عدداً من الجوائز وشهادات التقدير عن أشعارها، وصدر عنها كتاب بعنوان "شاعرة من مصر"، وأعدت الباحثة شاهيناز أبو ضيف عن شعرها أطروحة دكتوراه وكتب عنها كثيرون منهم: عبدالمنعم خفاجي، وعبداللطيف عبدالحليم، ومحمد التهامي وحسن فتح الباب وغيرهم.
- كما نالت عضوية عدد من الروابط الأدبية منها: رابطة الأدب الإسلامي – فرع مصر، عضو اتحاد الأدباء، رئيس نادي الأدب بقصر ثقافة الجيزة، عضو جماعة شعراء العروبة بمصر.

---

[*] معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، ط٣، ٢٠١٤، المجلد ٦، ص ٣٦٢.

قراءة في ديوان : "أنغام ثائرة" لنوال مهنى

مدخل : تعدد الموضوعات وتنوعها :

ما تعودنا أن نرى سيدة ثائرة، فضلاً عن أن تكون شاعرة، فهل حقاً كانت السيدة نوال مهنى "أنغامها ثائرة"[1].

وكيف تجتمع الأنغام والثورة؟، هل تصورت الشاعرة أن توظف شعرها للكشف عن غضبها وثورتها، برغم أن الأنغام قد توحي بالراحة والسعادة والهدوء لا الثورة والغضب، فهل أرادت السيدة نوال مهنى أن تختبئ وراء هذا العنوان الذي يجمع النقيضين، آملة أن ينجح فنها في التأليف بينهما، وكيف يتم ذلك؟

إن هذا الديوان الذي بلغت القصائد فيه خمسين قصيدة ما بين مقطوعات ثنائية وثلاثية الأبيات[2] ورباعية[3] وخماسية[4] وسداسية، إلى قصائد تجاوز عدد أبياتها العشرة[5]، حتى بلغت إحدى قصائدها ثلاثة وأربعين ومائة بيت، فما دلالة هذا التنوع العددي؟

يمكن أن يكشف هذا التنوع العددي عن تنوع الموضوعات التي شكلت هذا الديوان، فقد تحدثت عن الشعر وفنيته وعن الشعراء، وتجاربهم، وعلاقتها بكثيرين منهم، كما تحدثت عن مصر وعظمتها، وفلسطين ونضالها وزعمائها خاصةً أحمد ياسين، كما حثت فتح وحماس عما يجب عليهما نحو وطنهما وأمتهما، والعراق وما أصابه، كما كشفت عن ارتباطها بالمدينة المنورة طيبة الشماء.

وبرغم ما فيما سبق من أصالة التوجه على المستوى العربي، والإسلامي فقد اتسع الديوان لمآسي إنسانية على المستوى العالمي، فتحدثت عن سجن جوانتانامو، وسجن أبوغريب، كما مجدت الحرية والأحرار في كل مكان.

وفي كل ما سبق تجلي توجهها الإسلامي الذي يتضح في كل شعرها في هذا الديوان. وهو توجه معتدل رشيد كما سيتضح.

العنوان:

ولعل أولى الملاحظات أن عنوان هذا الديوان قد ارتبط بمفردتي السنغم والثورة، اللتين كشفتا عن كونهما مفردتين محوريتين انتشرتا خلال كل قصائد الديوان، ممثلتين

لهذه الثنائية وما يرتبط بهما من حقول دلالية عمادها النغم والبهجة[٦]، والثورة والغضب[٧].

تبادل الوجد والهيام بينها وبين الشعر:

ومما يلفت النظر أكثر هو حديثها عن الشعر نفسه الذي يمكن أن يكون في طريقة صياغتها له شيء من التجديد، قد يختلف عما ألفناه عند غيرها من الشعراء، وهو يتسع لكل ما سبق، وتخلص إليه الشاعرة كلية بفنها ومشاعرها، وقد شغل هذا الموضوع ما يقرب من نصف قصائد ديوانها، إذ تتاجي هذا الشعر في حديثها مع النجوم والبدر الذي يتجاوب معها، فيتبادلان الوجد والهيام، خلال صور فنية تجلي غرامها بالشعر فنا ورسالة فتقول :

وراح البدر يرنو ثم يدنو ... وديعاً حالماً يجثو حيالي
وظل هيامه يزداد وجداً ... يناديني أيا حلمي تعالي
تركت الأفق والأفلاك تجري ... وجئت إليك سعياً لا أبالي
لأشرب من رحيق الشعر حتى ... تذوب الروح عشقاً للجمال[٨]

بل تجعل هذا البدر يتغزل في شعرها (بكسر الشين) متلهفاً نحوه، مشوقاً إليه ويناديها باسمها، إذ تقول على لسان البدر موجهاً حديثه إليها:

فغني يا "نوال" الشعر غني ... أهازيجاً من السحر الحلال
سكبت النور في قدميك عليّ ... بذا القربان أحظى بالوصال[٩]

ويتضاعف هذا التجاوب بين الشاعرة والبدر، كما يتسامى ذلك التبادل في المشاعر بينهما، عندما يصبح هذا البدر صديقاً ورفيقاً مع الشاعرة في طريقها، وتتسع مشاعرها للدنيا كلها، ليصبح كل من حولها من البشر رفيقاً وصديقاً:

أصحب البدر رفيقاً ... وصديقاً في الطريق
كل من حولي تبدى ... لي قريباً أو شقيق
صار حبي للمغاني ... يكسب الكون جمالاً[١٠]

وكم كنت أود أن تكون (صار حبي للمعالي بدلاً من المغاني)، لأن الشاعرة وهي تتعامل مع الحب والشعر كانت تواقة للمعالي والمجد وليس مما يمكن أن يسيء الظن بها ظان.

بل تتسع رقتها وشاعريتها لتتصل ببعض الرومانسيين في مشاعرهم الدافقة وهم يتحدثون إلى الطبيعة وسحرها وصخورها شاكين متألمين، يقول مطران مثلاً:

شاك إلى البحر اضطراب خواطري ... فيجيبني برياحه الهوجاء
ثاو على صخر أصم وليت لي ... قلباً كهذي الصخرة الصماء
ينتابها موج كموج مكارهي ... ويفتها كالسقم في أعضائي

وبرغم اختلاف المناسبة بين مطران والشاعرة، ورومانسيتها الغامرة لكن شاعرتنا برقتها وفيض مشاعرها يتحول الصخر لديها إلى بيت تأنس إليه، كما يصبح الموج مصدر سلام ونقاء ليحقق لها السحر والارتقاء تقول:

كم أتيت البحر صبحاً ... والمدى حولي ضياء
وأنست الصخر بيتاً ... شاعرياً للصفاء
أرقب الموج وأغفو ... في سلام ونقاء
فإذا نفسي وقلبي ... في سمو وارتقاء(١١)

وفي قصيدة أخرى قد يصبح البحر بأمواجه وصخوره لديها وسيلة للمتعة والتخفف من الهموم طلباً للراحة في شيء من التنفيس النفسي، خاصةً وهم يستمعون إلى شعرها، وتتبادل معهم الإعجاب، كما يصبح الكتاب والشعراء هم أحبتها الذين يشاركونها هذه المتعة وذلك النعيم مع البحر وصخوره تقول:

ألقيت في قلب العباب متاعبي ... فإذا غيومي بهجة وصفاء
ولكم وقفت على الشطوط أبثها ... شجوي كأن جميعها إصغاء
فإذا غفوت فلي حديث في الكرى ... حفلت به الأصداف والأجواء
يصغي إليه الصخر رغم جموده ... فإذا صحوت تجيبني الأصداء
وإذا ذكرت أحبة في خاطري ... كانوا هم الكتاب والشعراء(١٢)

وتأمل هذا الحب السامي للفن وقد وحد بين الشاعرة وغيرها من الشعراء والكتاب، وكل ذلك في خاطرها وليس في الواقع المعيش. ذلك ضرب من العفة الإسلامية التي تتجلى أبعادها في كثير من الصور الفنية الناطقة بها في هذا الديوان.

الاقتراض الكاشف:

والشاعرة ذات رصيد لغوي ثر، يعينها على حسن اختيار كلماتها الملائمة لسياق قصائدها الشعري، كما يرتبط ذلك باتصال وثيق بكثير من التجارب الشعرية في دواوين كثيرين من الشعراء خاصة رواد الشعر الحديث، وقد وضحت هذه الإشارات في قصائد هذا الديوان، وهي تقترض منهم مشيدة أبنية قصائدها دون أن تكون تابعة لغيرها، بل كاشفة عن مقدرتها وفنها، وبرغم أن شعر المناسبات قد لا يعين بعض الشعراء على التفنن وتجلي مقدرتهم، لكن شاعرتنا يمكن أن تتجاوز ذلك إذا تأملنا قصيدتها في مناسبة "يوم الكاتب المصري"، تلك الدعوة التي صدرت عن نجيب محفوظ وقد تزامنت هذه المناسبة مع الذكرى الخامسة والسبعين لرحيل الشاعرين الكبيرين شوقي وحافظ، واحتفل اتحاد كتاب مصر، بهذه المناسبة، وقد شاركت السيدة نوال مهنى بقصيدة لها في هذه المناسبة يمكن أن تكشف عما أشرت إليه مما تتمتع به هذه الشاعرة التي تجاوزت الوعد إلى التجلي في دواوينها الخمسة، وهذه القصيدة من قصائدها التي بلغت سبعة وعشرين بيتاً، فقد رحبت بالاحتفال بهذا اليوم، وربطت بين ذلك وبين ما تتمتع به مصر من حضارة وتاريخ وعلم، حاملة بشائر التوحيد والنور للدنيا، تقول عن نجيب محفوظ في هذه القصيدة:

عيد أشار به عميد رواتنا	أنعم برأي صائب وسديد
محفوظ يا ملك الرواية فنكم	ضم العريق وزانه بجديد
من قلب حارات المعز جمعتها	قصصاً تموج بطارف وتليد[١٣]

وتأمل هذا التصوير الفني الموجز الكاشف لفن نجيب محفوظ ومعظم رواياته عندما تصفه بأنه يجمع بين "الطريف والتالد" في تقابل غني فني ثري لافت.

وبالنسبة لشوقي وحافظ فقد وظفت عدة تراكيب وعناوين لقصائدهما في قصيدتها بما يكشف عن لباقة وذكاء وفن، واتصال وثيق بشعري هذين الشاعرين الكبيرين، حتى

ليمكن أن يتساءل قارئ هذا الديوان هل تعد هذه الشاعرة نفسها امتداداً لهذين القطبين في تواصل حميم، وقراءة وفية واعية لشعريهما: تقول مازجة بين الإشارة إلى بعض روائعهما ومناسباتها وما تضمنته من قضايا، وغزلها وحبها لهذا الشعر:

ذكرى أميري القصيد ومن هما ... نغم القريض الدائم الترديد
شوقي غناء الشرق في أفراحه ... وعزاؤه في النازلات السود
غنى "حوادثها الكبار" ملاحما ... ونعى "زعيماً" بل بكى لشهيد
في "نهج بردته" الروائع جمة ... صفو المديح الصادق المحمود
سل "جارة الوادي" تجبك عيونها ... عن شاعر ولقائه المشهود
بين الرياض تأودت أعطافها ... ما بين فرع ناعم وخدود[١٤]

كما تقول :

لو أن "مصر تحدثت" عن نفسها ... عن شعبها عن قادة وجنود
وهي التي "في الشرق تاج علائه" ... بنضالها وعطائها الممدود
عن "شاعر النيل" الذي في حبها ... نظم القصائد من عقود ورود
كم ذا يلاقي في هواها عاشق ... ولكم يكابد لوعة التسهيد[١٥]

الحس الإسلامي:

وما أكثر الصور التي تكشف عن الحس الإسلامي في الديوان كله، إذ تنبض به كل قصائده تقريباً، حتى ما كان غزلياً منها، كما رأينا، وهو غزل نقي يرتبط بالشعر والحب ذي المشاعر الإنسانية والتوجهات الفنية، ولا أدل على ذلك من قصيدتها التي ختمت بها الديوان وعدتها كما أشرت تجاوزت المائة والأربعين بيتا وعنوانها: شمس الهداية، تشيد فيها برسول الله صلى الله عليه وسلم، وسجاياه وأعماله الرائدة، كما تكشف عن حبها للرسول وروضته، وأخلاقه وعظمته، وكعادة كبار الشعراء تختمها بالتوجه إلى الله شاكية حال المسلمين آملةً في هدايتهم وتقدمهم.

وإذا كان ما سبق يمكن أن يكشف عن الحب والهدوء والوداعة وغير ذلك مما يتصل بالأنغام وإيحاءاتها، فإن ثورة الشاعرة تتجلى في غضبها ورفضها للظلم والقهر والبطش، وهنا نجدها قد تقترض من القرآن الكريم كثيراً من المفردات، وأعني

بالاقتراض[١٥] هنا ذلك الاقتراض الذي يثري الدلالة كما يحفظ للشاعرة استقلالها وخصوصيتها، وهذا الاقتراض الذي أعنيه يلتحم ببنائها الشعري فيضاعف من إحساس المتلقي برفض الظلم والقهر، في صور غنية الدلالة، يتضح ذلك في قصيدتها التي تشير فيها إلى أحداث الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م، وما أصاب أمريكا من هلع وخوف لقاء ما كان منها من قهر وظلم، تقول الشاعرة:

في لحظة كوميض برق خاطفة — في دهشة أزفت هناك الآزفة
ذي دولة الهمج المقنع قد بدت — من هولها مسكونة بالراجفة
وحضارة بالقهر قامت واعتلت — فإذا بها تمسي وتصبح خائفة[١٦]

وحبذا لو قالت تمسي وتصبح تائهة أو ضائعة، لكن القافية هي التي دفعتها لذلك، وكان يمكنها أن تحافظ على الروى برغم ذلك.

المشاعر الذاتية:

ولقد حاولت أن التمس في ديوانها مشاعرها الذاتية الخاصة التي يمكن أن يجليها الغزل لكنها وهي المرأة المسلمة الصعيدية، كشفت عن شيء من ذلك بخفر وحياء وفن وتخف، في أماكن متفرقة من الديوان، فوجدتها في قصيدة من عشرة أبيات عنوانها "إني سألت الشعر"[١٦]، لكنها وهي تسأل الشعر تجعل الحب يجيبها عن أهل الهوى ومشاعرهم التي تحيل الحياة سعادة وغناء وعذوبة، ويتجلى ذلك في صور غنية بالمشاعر الصادقة الملتهبة.

وفي مكان آخر تحت عنوان "ثنائيات"[١٧] تصوغها ثنائيات شعرية، لكنها تضمنها من مشاعر الحب كثيراً من أحاسيس أهل الهوى كالسهر والقلق والدموع، ووسائل رصد هذه المشاعر وكشفها كالرسائل واللقاءات القليلة الملتهبة أيضاً، وكم كنت أود أن تنطلق شاعرتنا لتقدم نماذج من هذا الغزل العفيف والحب الشفيف لهؤلاء الذين لا يرون في الأدب الإسلامي إلا الوعظ والجفاف، وهو عامر بالفن وقوة المشاعر التي يقدمها له التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان. وهذه إحدى ثنائيات هذه القصيدة:

تأتي الرسائل حين طال غيابه — فتقر عيني ثم تقطر أدمعي
يا من يروق له البعاد إلى متى — ما زال صوتك سارياً في مسمعي[١٨]

ولا أتصور أنني وفيت هذا الديوان حقه من القراءة، لكنها رؤية سريعة لبعض جوانبه، التي لمستها قراءتي العجلى له، وبرغم أن الشاعرة اعتمدت على الشكل المحافظ، وأنا اعتبره شكلاً فنياً أعتد به، لكننا في عصر المتغيرات التي يجب أن يكون الفن صورة لها، فأين نماذجها من قصائد التفعيلة، وأكثر المتصلين بفن الشعر وقارئيه يرونها شكلاً يعتدون به، والشاعرة لا أشك في مقدرتها على ذلك، وربما يكون في دواوينها السابقة شيء من ذلك، بل إن هناك شكلاً جديداً وجدته في قصيدة واحدة وحيدة في هذا الديوان وهي ترثي الشاعرة "عليه الجعار" بعنوان "فارسة الشعر".

وقد يقبل ابن جني تأنيث فرس، لكن هل يمكن قبول فارسة، مع أن الفارس هو الماهر في ركوب الخيل، أما وجه التجديد هنا فيتمثل في صياغتها ثلاثية الأبيات وتضيف إليها عبارة محورية مستقلة هي قولها "هكذا كانت عليه"، وهي تلتزم وحدة الروى وكانت شاعرتنا موفقة في صياغتها شكلاً ومضموناً، بالإضافة إلى شكلها المتجدد، مما يدعونا إلى أن نأمل من شاعرتنا فيما تستقبل إن شاء الله أن تمتعنا بهذا الجديد الذي هي مؤهلة له وهذه إحدى مقطوعات قصيدتها فارسة الشعر.

ابنة الإسلام عاشت　　حلوة الطبع تقية
دأبها الإيمان زادا　　والتعاليم النقية
جاهدت قولاً وفعلاً　　كم تبنت من قضية[١٩]
هكذا كانت علية

وهذه المقطوعة هي نهاية القصيدة، ولعل ما فيها من خيال وتصور محدود ينبه الشاعرة إلى أن ذلك قد يحدث في نهايات بعض قصائدها مما يستوجب إثراءه وفاعليته.

ومما يذكر لهذا الديوان اهتمامه بضبط الأبيات بشكل ليعين القارئ على حسن تلقيه، وإن كان بحاجة إلى إعادة النظر، فقد تأتي بعض الكلمات بحاجة إلى إعادة الضبط، ولا شك أن مثل هذا مرده إلى الطابع والمطبعة.

والديوان بعد كل ذلك وقبله نموذج من نماذج الأدب الإسلامي الصادق والممتع في العصر الحديث، بل نعده ممثلاً لذلك التوجه ابتغاءً لوجه الله وحباً لرسوله الكريم ﷺ، ونسأل الله أن يجعله في ميزان حسنات الشاعرة وفنها.

الهوامش

١- نوال مهنى، "أنغام ثائرة"، تقديم د. عبد الوالي الشميري، ط مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠١٠م.

٢- انظر السابق نفسه مثلاً ص ٥٤، ٥٩، ٨٢.

٣- انظر السابق نفسه مثلاً ص ١١، ١٧، ٦١، ٧٩.

٤- انظر السابق نفسه مثلاً ص ٦١، ٧٩.

٥- انظر السابق نفسه مثلاً ص ٩، ١١، ١٣، ٢١، ٢٣، ٢٦، ٣٠، ٣١، ٣٣، ٣٧، ٦٢، ٦٥، ٦٧، ٧١، ٨٠.

٦- انظر السابق نفسه: مصيف مطروح ص١٣، وتهنئة بالعيد ص١٧.

٧- انظر السابق نفسه مثل قد مضى عهد رغيد ص ٣٠، وجرد حذائك ص ٣٧.

٨- انظر السابق نفسه ص ٩.

٩- انظر السابق نفسه ص ١٠.

١٠- انظر السابق نفسه ص ١١.

١١- انظر السابق نفسه ص ١٢.

١٢- انظر السابق نفسه ص ١٤.

١٣- انظر السابق نفسه ص ٢٠.

١٤- انظر السابق نفسه ص ٢١.

١٥- انظر السابق نفسه والصفحة نفسها.

١٦- انظر السابق نفسه ص ٤٤.

١٧- انظر السابق نفسه ص ٤٧.

١٨- انظر السابق نفسه ص ٤٨.

١٩- انظر السابق نفسه ص ٨٣.

الشاعر / أحمد السرساوي

بيانات شخصية :

- أحمد عبد المنعم علي محمد السرساوي.
- من مواليد حي عين شمس بالقاهرة .. في ١٠ أغسطس ١٩٨١م.
- مقيم في كفر صقر – الشرقية.
- ليسانس الآداب – قسم اللغة الإنجليزية – جامعة المنصورة – ٢٠٠٢م.
- عمل بالعلاقات العامة في مجال السياحة والثقافة والإعلام.
- كما عمل محرراً بجريدة الرأي للشعب – القاهرة.
- كما عمل بالترجمة الحرة.
- نشر له ترجمة لكتاب "الأساطير المصرية" عن المركز القومي للترجمة.

النشاط الأدبي :

- شاعر – مترجم – باحث أدبي
- عضو اتحاد كتاب مصر.
- محاضر مركزي بالهيئة العامة لقصور الثقافة.
- عضو مجلس إدارة جمعية دار النسر الأدبية لرعاية المواهب.
- شارك ونوقشت أعماله في مؤتمرات الأدباء بالهيئة العامة لقصور الثقافة.
- حصل على جوائز مختلفة في الشعر بالإضافة إلى بعض الدورات الأدبية.

صدر له :

- "دوماً نسافر للأفق" ..... مجموعة شعرية – دار النسر الأدبية – ٢٠٠٢.
- "هل تهرب الشمس؟" ..... مجموعة شعرية – دار النسر الأدبية – ٢٠٠٦.
- "على أجنحة النسر" ..... رؤية نقدية – دار النسر الأدبية – ٢٠٠٨.
- "للحب حالات أخرى" ..... مجموعة شعرية.

مستويات الحب في شعر أحمد السرساوي

فاتحة:

الحب قيمة إنسانية عظيمة، ولذلك يعد الاهتمام بها أمرًا ضروريا، وقد أثر عن أرسطو الفيلسوف اليوناني الشهير أنه قال" إن حبًا أمكن يومًا أن ينتهي لم يكن يومًا من الأيام حقيقيًا، إنه تيار الزمن الذي لايكبح جماحه[١]" .

من ثم فالاهتمام بالحب هو منزع إنساني أصيل في النفس البشرية، وليس اهتمام الشاعر بالحب أمرًا ثانويًا، فهناك من يرى ضرورة ذلك، ويقرر أن الحب والشعر والحلم ضرورة للحياة كالهواء الذي نتنفسه[٢].

يمكن أن يمثل دال الحب في شعر أحمد السرساوي، نواة دلالية، ثم تصبح مقولة، لينتهي الأمر أن تصبح مفهوما[٣] ،تقوم عليه كثير من قصائده، خاصة عندما يرتبط هذا المفهوم بـ" الباب، والأفق ، والحلم، والولد، والطير، وجهنم ، والضيف" ، وغير ذلك من المفردات المرتبطة بدال الحب في شعر أحمد السرساوي، كاشفة عن عالمه الشعري في ديوانيه الأول والثاني.

هذا في إطار شعره الذي يمكن أن نقسمه إلي مرحلتين، أولاهما المرحلة التي يغلب عليها التوجه الرومانسي ويمثلها ديوانه، "دومًا نسافر للأفق" [٤]بخياله وصوره المجنحة، وهو يتألف من عشرين قصيدة، أربع منها تلتزم الشكل المحافظ والباقيات من الشعر الحر، وهو يجيد اللونين معًا.

أما المرحلة الثانية فهي المرحلة الواقعية وتمثلها قصيدته" رسالة إلي عمر ﷺ" من ديوانه الثاني : هل تهرب الشمس[٥] .

وتعدد مستويات الحب لديه، منها:

أولا : الحب الإلهي :

ويتسع دال الحب لديه بادئًا بحب الله، الذي يجليه قصيدته" إلي بابك "[٦]

إلهي .. جئت مشتاقا لبابك ... أتقبلني ضعيفًا في رحابك

إلهي فالق الإصباح.. محيي ... طيورا بين أغصان الأبائك

إلهي.. أنت تعلم حال قلبي ... ومثلي لايعي شيئا بحالك

أحن إليك في عزي وذلي ... بليل ساتر السوءات.. حالك

كـــأني أذكـــر النســـيان شـــوقا ... لأحضـــان تواريهـــا المهالـــك
إلهـــي.. لا تـــذر قلبـــي وحيـــدا ... وجـــد بـــالأنس..وامنن باقترابـــك
إلهـــي.. مـــات قلبـــي بالمعاصـــي ... فهل يحييـــه غيـــث مـــن ســـحابك؟
إلهـــي.. يـــا غفـــورًا للخطايـــا ... أجـــر عبـــدًا ذلـــيلاً مـــن عـــذابك
إلهـــي.. واحمنـــي مـــن شـــر نفســـي ... وأكرمنـــي بعفـــو مـــن حســـابك
فيـــارب القصـــيد.. إليـــك أمـــري ... وشـــعري الآن مرهـــون بابـــك

وهي القصيدة التي يفتتح بها ديوانه الأول" دومًا نسافر للأفق"، وتكشف عن تجليات هـذا الحب، وبرغم أنها تتكون من عشرة أبيات لكن تضرعه لله مناديًا إياه في تذلل وخضـوع" إلهي" قد تكرر سبع مرات مقترنة بضعفه، راجيًا قبوله تعالي له، كما يقدم بين يدي هـذا الضعف والرجاء إيمانه بقدرته سبحانه وتعالي" فالق الإصباح، محيي الكائنـات، علمـه تعالي بكل الأحوال"، من ثم يتوسل إليه تعالي مرة أخرى راجيًا رضاه فـي قربـه منـه، وإحيائه له، ومغفرته لخطاياه، وإجارته له، وغوثه سبحانه وتعالي لحمايته من نفسـه وأن يغمره بعفوه، منتهيًا بتسليم أمره لله، وارتهان شعره ببابه الكريم سبحانه وتعالي.

من ثم فقد ساد القصيدة تنوع الأساليب الإنشائية الكاشفة عن داخل الشاعر: النداء الراجي، والاستفهام المتوسل، والأمر المتذلل، وكان ضمير الخطاب(ك) خاصًا بـالله تعـالي فـي (رحابك-حالك-اقترابك-حسابك-بابك) ممثلاً إيقاعًا ثريًا خلال قافية هذه الأبيات،ومجسدًا تسليمه الكامل لأمر الله تعالي، فيتجلي خضوعه وتذلله له، خاصة عندما يقتـرن ضـمير الخطاب "هذا" بضمير المتكلم في (أتقبلني-قلبي(الذي تكرر مرتين)- احمني -أكرمنـي- شعري)فتتآزر التراكيب والإيقاع مجلية قوة إيمان الشاعر وخضوعه لله تعالي، ورجـاءه في عفوه، فإذا ما اقترن ما سبق بعدة صور متآزرة متلاحمة، مكثفـة مظـاهر قـدرة الله تعالي وعظمته، كما في : فالق الإصباح، مشتاقا لبابك، ساتر السوءات، يحييه غيث مـن سحابك، شعري مرهون ببابك، تضاعف إحساس المتلقي بقوة إيمان الشاعر وشاركه الأمل والرجاء في العفو والمغفرة، ورضا الله تعالي عنه.

وتشكل الثنائيات المتقابلة إحدي موجات تكثيف الدلالة في هذا الـنص، مجليـة خضـوع الشاعر لله، وقوة رجائه في عفوه تعالي وتوفيقه له، كما في (مشـتاق وضـعيف، وتعلـم

حالي ولا يعي، وعزي وذلي، والوحدة والأنس، والموت والحياة، والمغفرة والعـذاب)،... إلخ هذه الثنائيات الكاشفة.

وتأمل الارتباط بين حروف الجر وكلمة(باب) في عنوان القصيدة، ومفتتحهـا، ونهايتهـا: (إلي بابك-لبابك-ببابك) فيتجلى تسليم الشاعر أمره لله وقوة رجائه في عفوه، وتوفيقه له، من ثم يتجلى إحساس ديني قوي مفعم بقوة الأمل في الله، والرجاء لعفوه ويمكن أن يتصل بالزهد والتصوف علي نحو ما، والمقصود بالتصوف هنا: هو التصوف الإنساني الشـامل من حيث هو استبطان منظم لتجربة روحية، ووجهة نظر خاصة، تحدد موقف الإنسان من الوجود ومن نفسه ومن العالم [٧].

وقريب من صورة الشاعر في هذا النص صورته في النص قبل الأخير من ديوانه الأول نفسه، وعنوانه " ما أعدلك" [٨]، خاصة وهذا التعبير كان عنوانًا للنص، ثم يختتم به هـذا النص نفسه مكرراً ثلاث مرات، مجليًا ندمه ورجوعه الكامل لله، وخضوعه الشديد له، بل قد نجد كلمة "بابك" التي بدأت بها، وانتهت إليها القصيدة الأولى السابقة قد تتكـرر هنـا، فتؤكد الصياغة قوة عاطفته الدينية.

ثانيًا: الحب البشري:

اما الحب البشري فتفيض به أيضًا قصائد ديوانه الأول، لأن مثل هذا النوع من الحـب لا يفني إلا بفناء الإنسان، بوصفه عاطفة إنسانية، وموضوعًا شعريًا[٩] ،كما تتباين تجاربـه فيه بين فشل ونجاح ، وأمل ويأس ، كما يتنوع الطرف الآخر، فقد تكون الأنثى كما فـي كثير من قصائده مثل " بين الحقيقة والمنى "ص٨ ، " وقلب في المهد" ص١٣، "وفي رحي الأيام" ص٦٩، وغيرها.

وقد يكون مصر كما في قصيدته" قولوا لها" صـ٦٠، وقد يكون صديقا عزيزًا لديه كمـا في "حلم يطارده الزوال" صـ٧٦.

ويمكن أن ننظر في قصيدته" دومًا نسافر للأفق" [١٠]، التي اتخذها عنوانًا للديوان، وتتألف من اثنى عشر سطرًا شعريًا وهي:

دوما نسافر للأفق

كي تبحر الأحلام في وجه الشفق

كي نهجر الدنيا.. نثور وننطلق

وإذا تصافحنا الحياة..

تدق أجراس القلق

فنعود نحلم بالشفق

ونعود نرسم بالضياء

بريق يوم يحترق

لكننا ... لا نحترق..

فبرغمنا..

وبرغم ميثاق الدموع لنا

نسافر للأفق...

وهنا قد يقترن الحب بالمستحيل فيشقي الشاعر ومن يتصل به في السعي نحوه، وقد يختلط ذلك بالسعي لتحقيق الأحلام والأماني، ويصبح السفر إلي الأفق ممثلا لهذا السعي، ولتحقيق هذه الأماني والأحلام، من ثم يكشف عنه "تعدد الأفعال" التي تسهم في تحقيق ذلك، (كالابحار، والصورة والإنطلاق) فإذا ماساعدتهم الحياة علي تحقيق شئ من ذلك وهو يصوره " بمصافحة الحياة" لهم، لكن القلق قد يقترن بذلك،فينتقل الشاعر إلي الحلم بالشفق،وبرغم ماقد يرتبط بذلك من ضياع واحتراق، لكن الشاعر يؤكد يقظته،وعدم احتراقه،ومن ثم يتوجه للأفق سفرًا وسعيا برغم ما بذل، وما يمكن أن يبذل ، وكأني بهذا الحب نوع من التعويض النفسي لما يكابده الشاعر ويعانيه.

ولقد هيمنت الأفعال علي هذه المقطوعة مما يجلي فاعليه السعي والحلم(نسافر – نبحر– نثور– ننطلق – نصافح –ندق –نعود–نحلم.... إلخ)

وقد جاء ذلك في صور خيالية ممتدة امتداد الأفق، تآزرت مع هيمنة الأفعال لتجلي قوة السعي،وقوة الحلم وقوة الأماني والآمال، خاصة عندما تعتمد هذه المقطوعة صوت القاف الذي توحي صفاته الصوتية بالجهر والقوة، فإذا ما شكل هذا الصوت عدة قواف داخلية،تجلت قوة الشاعر في محاولاته وارتباطه القوى بحلم الشفق.

وإذا كان أحمد شوقي قد نازعته نفسه إلي الوطن وهو في الخلد:

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

فإن شاعرنا تجلعه نار العشق يعشق" جهنمه" ، من ثم فقد يرتبط العشق لديه " بجهنم" كما في قصيدته " هل يستبد الحزن بالإنسان"[١١] ،وهي قصيدة تجلي نار عشقه وشوقه المحال،وتمثل تجربة تجمع بين المتناقضات: الحب الذي يشعلهم ويطفئهم ، الحب الذي يورث الهداية، ويلهب الأشواق، ويحيل السهد دينا .... إلخ.

هذه المشاعر المتوقدة المتوهجة، التي كان طبيعيا ومنطقيا أن تتماهي نار العشق فيها مع"جهنم" تعبيرا عن قوة هذا الحب، وذلك عندما يقول في نهايتها[١٢] :

إن انكسار الحلم بين العاشقين عبادة ... فتعلمي

منها فروض العشق

ثم تعلمي مني .. فما عادت رياح اليأس

تسكن في دمي

الآن أعلن أنني أشتاق نار العشق في عينيك

مهما تحتو القلب الجنان

فقد عشقت جهنمي

إني .. عشقت جهنمي...

في هذه الأسطر الشعرية التي يختتم بها الشاعر قصيدته يؤكد اتصال العشق بالعبادة، كما يقدم نفسه نموذجا ضد اليأس، من ثم يشتاق نار العشق في عيني محبوبته، ومهما كان في الجنة فهو يعشق هذه النار التي هي " جهنمه" .

وقد اعتمد الشاعر الحجاج وهو ضرب من البلاغة الجديدة لإقناع صاحبته بموقفه، وهو يقدم حججه، حجة : القياس المنطقي: ما عادت رياح اليأس تسكن في دمي، أشتاق نار العشق في عينيك.

ويتصل ذلك بالصور البيانية المؤكدة بأدوات التوكيد المتكررة: مهما يحتوي القلب الجنان، فقد عشقت جهنمي، إني عشقت جهنمي.

وهكذا يرتبط الحب لديه "بجهنم" التي تتسع دلالتها لدي الشاعر فتتجاوز الشر إلي الحب وأشواقه ونيرانه، وغير ذلك من معاني الخير التي يمكن أن تتسع لها الدلالات الجديدة.

أما المرحلة الثانية:

وهي المرحلة الواقعية من شعر أحمد السرساوي فيمثلها – كما أشرنا سابقا– قصيدته: رسالة إلي عمرﷺ من ديوانه الثاني، كما تمثل هذه القصيدة مستوي آخر من مستويات الحب لديه: حب الحرية والسلام، والعدل والحق، والأمان والأمن ، وغير ذلك من القيم الإنسانية التي ترقي بالفرد والمجتمع والأمة، وقد جاء " دال الحب " مقترنا بهذه القيم ثلاث مرات.

بسم الله
من عبد الله إلى عمر الفاروق
أما بعد
فبين يديك كتاب من عبد..
لا يفهم شيئا فى التاريخ
سوى الإنسان
لا يفهم لغة الساسة أو سحر النيجان
لا يجلس بعد العصر
ليسمع أغنيات الوطنية
لكن لا يجهل معنى الحرية!!!
يعرف أن الحب وثيقة سلم أبدية
يعرف أن سلام العالم..
ليس شموخا تملأ شاشات التلفاز
وتصريحات المؤتمرات الصحفية
بين يديك كتابٌ
يشهد أن الحب لدينا ضيفٌ
لا يأتي إلا فى حللٍ رسميه
يشهد أن صروحَ الأمن
غدت أصناماً
ينحتها من يعبد "تمثال الحرية"
بين يديك كتابٌ
من عصر العولمة
وعصر الإعجازات
العلمية
حرب أهل العلم ..
فتاه ببطن الأرض
وأيقن أن الموت قدر
دق على كل الأبواب
ولكن القانون ينص:
بأن تناول أقراص الأحلام خطر
صلى الاستسقاء مراراً..
لكن لم يظهر فى الأفق بريق مطر
يا فاروق،،،،،قلت لنا:
لو عثرت شاةٌ فى الشام
سيسأل عنها يوم الحشر عمر

الآن الأسد تعثر/
كيف نسير ..
وكل دروب الأرض حفر؟!!
كيف نعيش الأمن..

وقد صار المرء يداوى بالخمر
ولا يشفى من زمزم؟
كيف نعيش الأمن..
ونار الحق أشد علينا
من نار جهنم؟
كيف نعيش الأمن..
وفى الزنزانة ..
يحتاج المسجون لمحرم؟
كيف نعيش الأمن..
وحق الإنسان تهدم!!!
هذا طفل..
علمناه سباحتنا ورمايتنا
وركوب الخيل
وعلمناه فنون الحب وكل هواية
كنا نحلم أن نتوحد
كل شعوب العالم تحت الراية
لكن ذبح المجلس حلم الشعب
ورتل:
اليوم ننحيك بجهلك
لتكون لمن خلفك آية
كيف نعيش الأمن
و"فيلم"الرعب
سيُعرض طول العمر بغير نهاية؟
صارت شمس الصبح عربية
وحكايات الليل .. مريبة
صار السعي لجمع الشمل مصيبة
صار العابد..
يقضى اليوم عن الطاعات ضريبة
يا فاروق،
ماذا تفعل لو حُكِمت بهدي الغابة؟
ماذا تفعل..
حين ترى الأفّاق يبيع الدمع
ولا يلقى السفاح عقابه
حين يصير البغي لنا قانوناً
والتعذيب يصير دعابة!!!
يا فاروق،
بين يديك كتابٌ..
يبغى أن يتعلم كيف يصون العهد
كيف يكون الصخر
ولا يخشى طغيان المد
يبغى أن يتعلم كيف يفارق
بين الهزل وبين الجد
كيف يسابق فى كل الجولات
ولا يدنيه أحد
بين يديك كتابٌ
يحلم-مثل جميع الناس-
بفجر،وبقلبٍ أبيضَ،

وببيت يحميه من البرد
يا فاروق،
بين يديك كتابي..
هل أنتظر الرد؟؟

وفي هذه القصيدة يتعامل الشاعر مع الواقع ومتغيراته، ولكن بطريقة غير مباشرة، موظفا كثيرا من التقنيات: الرسالة، والتراث، واستدعائه، والموازنة ، والتكرار البلاغي والحجاج.

وقد اختار الشاعر" الرسالة" شكلا للتعبير لأنها يمكن أن تتسع لبث مشاعره وآماله وطموحاته الإنسانية، ولكي تكون فاعليتها قوية اختار المرسل إليه شخصية عمر بن الخطاب ﷺ وقد استدعي هذه الشخصية لأهميتها في التاريخ الإسلامي، فهو من أكثر الشخصيات حزما في تحقيق الأمن والأمان والعدل والحرية، وهذه القيم في الوقت نفسه من أهم ما يفتقده الإنسان في الواقع المعيش، كما كرر نداءه للمرسل إليه مناوبًا في هذا النداء بين اسمه علمًا "عمر" وصفته يا " فاروق" ، وهي الصفة التاريخية التي وسم بها لتفرقته بين الحق والباطل، والعدل والظلم، وغير ذلك من الثنائيات التي تجلي مزايا حكمه ﷺ خليفة للمسلمين قد حقق كثيرا من القيم التي يبتغي الشاعر تحقيقها اليوم.

كما جعل الرسالة بما تحتويه من مساوئ الواقع وسلبياته، وما تتضمنه من طموحات إنسانية وهموم بشرية، وقيم أخلاقية" كتابا" بين يدي عمر ﷺ ، لأن الكتاب يمكن أن تتسع مساحاته لما ينتقده الشاعر من مساوئ وسلبيات ينوء بها الواقع المعيش، وما أكثرها، ولذلك يمكن أن يشغل رصدها وبيانها مساحات كبيرة، ومن ثم فقد كرر كلمة" كتاب"أربع مرات حتي أصبحت عبارة" محورية من الكلمات المفاتيح التي تقترن في كل مرة بقيمة من القيم التي يبتغي الشاعر تحقيقها: كالحرية ، والأمن، والأمان، كما يصوغها في أسلوب يقدم فيه الخبر علي المبتدأ (بين يديك كتاب) ليؤكد خصوصية هذا الكتاب وأهميته.

أما كاتب هذه الرسالة وهو الشاعر فمن أهم أبعاده في قصيدته هذه ، أنه إنسان متطلع مهموم بهذه القيم، مشوق إليها من ثم يقوم بعرض جوانب افتقاد الواقع لهذه القيم خلال موازنة يعقدها بين طموحاته وهمومه وما يأمله، وسلبيات الواقع المعيش وتناقضاته التي تصدر عن الساسة والحكام ومن بيدهم الأمر، فهؤلاء لم تعد لغتهم مفهومة من قبله، فهم يفتقدون الفاعلية لأنهم يشغلون أنفسهم بالكلام دون الفعل، ولذلك فقد أصبحت تصريحاتهم ومؤتمراتهم في وسائل الإعلام لا قيمة لها برغم أن الحرية والحب والسلام والأمن أمور بها، لكن الواقع يفتقدها ، فهم لم يعملوا علي تحقيقها.

وبرغم أن هذه القيم وتفعيلها من ضرورات عصر العولمة وعصر الإعجازات العلمية، لكن جهود هؤلاء الساسة لم تحقق شيئا منها لعدم فاعليتها ولافتقادها الإخلاص.

وينتقل الشاعر نقلة مهمة بعرضه لكثير من قيم " التراث" التي أدت دورها في الماضي، وحققت فاعليتها في عهد عمر ﷺ ، لكنها اليوم لم تحقق شيئا مما كان يناط بها في الماضي.

ويمثل "الحجاج" بمنطقيته، ووسائله البلاغية عصب هذه النقلة التي تتآزر مع ما سبق من وسائل تعبيرية في كشف مساوئ هذا الواقع خلال ما يقدمه الشاعر من حجج لإقناع المتلقي بوجوب التغيير لتحقيق آماله وطموحاته، من ثم فقد ترددت أداة الاستفهام(كيف) سبع مرات: كاشفة حيرة الشاعر وحيرة الأمة لتحقيق المراد، ومن هذه الحجج :

-حجة الاعتماد علي " التراث " لدعم وجهة النظر لدي المتلقي: فلا صلاة الاستسقاء قد اعقبها المطر، ولا يوجد عدل عمر الذي كان يتقي الله ويحاسب نفسه علي شاة تعثرت في الشام وهو بجزيرة العرب.

كما يؤكد هذه الحجة ما يدعمها عندما يقرر انتشار الحفر في كل مكان، فكيف تسير الأمة ؟ كما افتقدت زمزم فاعليتها في شفاء الناس الذين أصبحوا يتداوون بالخمر.

وتأتي حجة المصداقية لتؤكد ما سبق:فقد افتقد الواقع الأمن والأمان، وافتقد هؤلاء الساسة والحكام الإحساس بالمسئولية، ولم يراقبوا ربهم ، ولم يخشوا عذابه، فضاعت الحقوق، كما وظف حجة النصوص القولية التراثية:

فتعليم أبنائنا السباحة والرماية وركوب الخيل، كما نصح بذلك عمر ﷺ لم يحقق ما نبتغيه، وهكذا تنعكس الأفعال:

وإذا كانت وحدة الأمة حلما شعبيا مقترنا بالأمن والحب والعبادة فقد ذبحت هذه الأحلام، وأصبحنا في" غابة" قانونها النفاق والبغي والتعذيب والتفرقة والتشرذم، والشاعر لا يقدم كل ما سبق في رسالته بطريقة تقريرية، وإنما هو يحاول مناقشتها، ويحكم عمر ﷺ فيها، والإجابة مفهومة يدركها القارئ، وهو أن كل ما سبق مرفوض مرفوض، وغياب هذه الإجابة تأكيد لحضورها، ويرتبط ذلك بأن الشاعر لا يبغي إلا أن يتعلم ويتقدم ويحلم بما يحقق له وللأمة أن يعيشوا في أمن وأمان وحرية، وطمأنينة، ورخاء وعدالة.

وإذا كان الشاعر يختتم رسالته بسؤال: " هل أنتظر الرد؟ " فهو استفهام مجازي ، لأن الرد حاضر في كل ما سبق هذا السؤال من رغبات وطموحات، وهموم وأشواق وأمان وأحلام، تحقق سعادة الفرد والمجتمع والأمة.

كما أن حججه لم تأت بطريقة تقريرية كلها، برغم مؤازرة ذلك لكلية النص في الإقناع، بل دعمتها أساليب البلاغة، كما في الاستفهامات المجازية، فقد ترددت" كيف" سبع مرات، وهيمنت صيغ الأفعال المضارعة التي تتضمن الحاضر والمستقبل بحثا عن طريق تحقيق الآمال والطموحات (يبغي أن يتعلم – كيف يسابق– يحلم– يحميه من البرد... إلخ)

المستوي التصويري :

أما الصور التي ضاعفت من إحساس المتلقي بقوة الرسالة وفاعليتها فهي مترابطة كثيرة، ومتنوعة : بيانية، وحسية: بصرية وسمعية وحركية، وغيرها ، حتي لتشكل صورة كلية لموقف الإنسان المخلص المحب لوطنه وأمته، الراغب في النهضة والتقدم والحرية والأمن والأمان في مواجهة الساسة والحكام غير المخلصين، ويتضح ذلك من تأمل الصور الثلاث الأخيرة في مقابل الصور السابقة عليها، وذلك فيما يأتي:

"الحب وثيقة سلم أبدية، الحب لدينا ضيف لا يأتي إلا في حلل رسمية، وروح الأمن غدت أصناما ينحتها من يعبد تمثال الحرية، الموت قدر يدق علي كل الأبواب، تناول أقراص الأحلام خطر، الأسد تعثر، كل دروب الأرض حفر، نار الحق أشد علينا من نار جهنم، ذبح المجلس حلم الشعب، فيلم الرعب سيعرض طول العمر بغير نهاية، العابد يقضي اليوم عن الطاعات ضريبة، حياتنا غابة، صار البغي قانونا لنا، في مقابل يحلم بفجر وقلب أبيض، وبيت يحميه من البرد".

أما المستوي الإيقاعي للنص:

فقد كان ثريا لافتا للنظر، بحيث تتآزر وسائله التشكيلية في دعم المستويين التركيبي والتصويري السابقين التأثير في المتلقي، وتجلي البعد التواصلي بين المبدع والمتلقي في تحقيق الحرية والعدالة والأمن من هذه الوسائل:

تكرير العبارات المحورية بكلماتها المفتاحية وتصدرها لأجزاء القصيدة مثل: "بين يديك" أربع مرات وكذلك تكرير الاستفهام التعجبي الحائر" بكيف" سبع مرات في ثنايا النص

مرتبطا بما يرفضه الشاعر أحيانا، وما يبتغيه في أحيان أخرى، كما يوظف "كيف" مرتبطة ببعض الأفعال التي تؤكد دلالاتها هذه المواقف مثل كيف نعيش؟ أربع مرات؟ وكيف نسير؟ وكيف يصون العهد؟ وكيف يفرق بين الهزل وبين الجد ؟ وتكرير ماذا نفعل؟

وما أكثر القوافي الداخلية المرتبطة بكلمات متوازنة مثل: الحرية- أبدية- الصحفية- رسمية- العلمية) وكذلك: (غريبة- مريبة – مصيبة – ضريبة – وغير ذلك) أضف إلي ما سبق طريقة تشكيل الأسطر الشعرية بين الطول والقصر، وتناسبها مع ما تحمله من معني ودلالة، وبكل ما سبق علي المستويات التركيبي والتصويري والإيقاعي وتآزرها يتأكد البعد التواصلي بين المبدع والنص والمتلقي، ويحقق النص الأهداف المنوطة به في التوعية والنهضة والتقدم.

المراجع

١-انظر:د/عبد الناصر حسن: الحب رموزه ودلالاته عند رواد الشعر الجديد،الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية،العدد ١٨٠، القاهرة ، صـ٢٩٤.

٢-انظر السابق نفسه، صـ ١١

٣-انظر محمد السرغيني: مقاربة النص الشعري بالمنهج المقولاتي ضمن بحوث المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٧م ، مداخل لتحليل النص الأدبي ط ١٩٩٩ م جـ ٣، ص١٢٤.

٤-أحمد السرساوي : ديوان " دوما نسافر للأفق" ٢٠٠٢م.

٥-أحمد السرساوي : ديوان هل تهرب الشمس، ٢٠٠٦م.

٦-ديوان"دوما نسافر للأفق " صـ٥.

٧-الحب رموزه ودلالاته عن رواد الشعر الجديد ، م . س صـ ٢٠٩.

٨-ديوان " دوما نسافر للأفق" صـ٩٧.

٩-انظر :" الحب رموزه ودلالاته عند رواد الشعر الجديد " م.س.صـ١٢.

١٠- انظر ديوان " دوما نسافر للأفق" ، صـ ٢٤.

١١- انظر الديوان ، ١٠٣.

١٢- السابق نفسه، صـ ١٠٨.

يا آخر الأوفياء

"عبد الله السفياني"

١- لو كانت الأرض أرضك أنت..
٢- وكانت جميع البحار بحارك أنت ..
٣- وكل الحدود التي تحتوينا حدودك ..
٤- وكل البنوك ... وكل الحقول ...
٥- وآبار نفط الخليج .. بملك يمينك أنت ..
٦- فهل كنت تصنع كل الدموع التي حملتك إلينا؟
٧- وهل كنت تصبح سفر الخلود..؟
٨- يا أعذب الذكريات..
٩- آيـــــــــــاسين:...
١٠- ماذا ورثت؟ وقارون ليس أبوك ..
١١- وبلقيس ليست بأمك حتى يرددك الخافقان
١٢- فكيف أتيت إلينا بهذا الضياء.
١٣- ومن أين يا آخر الأوفياء..؟!
١٤- وقالوا.. بأنك مقعد ...
١٥- فكيف قعدت على كل قلب كأنك مشهد ..
١٦- وكيف كسرت الحواجز بين البلاد..
١٧- وبين العباد...؟
١٨- ألست بمقعد...!!!؟
١٩- ركبت إلينا سفينة (نوح)..
٢٠- فأجريتها وعيون البرية تشهد !!..
٢١- وقالوا : بأنك مقعد ...
٢٢- فخذ فبركات الكراسي ..
٢٣- ودع ما تبقى بكرسيك المتجدد ..
٢٤- عيونك يا ابن الصباح حياة ..
٢٥- وموتك رغم البكاء المرير حياة.
٢٦- فهذي الشوارع في أرضنا ميتة ..

٢٧- نفثت عليها دماء الحياة .. فصارت حياة..

٢٨- وأيقظتها حين زغردت الطائرت تزفك نحو السماء ..

٢٩- وكحلت عين السهاد بصبرك قبل الرحيل

٣٠- وقبل بزوغ النهار على أرضنا

٣١- وقبل بكور الطيور

٣٢- بزغت بشمسك قبل الشموس

٣٣- وما مت كلا ..

٣٤- ولكن بميلادك اليوم ...

٣٥- ماتت يهود النفوس ..

٣٦- أياســـــــين : ..

٣٧- ماذا تبقى من العمر حتى تموت ..؟

٣٨- أسبعون عاماً أُخر ..!؟

٣٩- تجاوزت في أمنيات الدعاء حدود البشر.

٤٠- وسافرت عبر "براق" الشهادة نحو القمر.

٤١- وخلفت أبناء يعرب يستنكرون ..

٤٢- ويستصرخون ..

٤٣- كعادتنا نحن في الشجب لا نتأخر ...

٤٤- فسافر بعيداً ... بعيداً ..

٤٥- فنعم المراكب ما قد ركبت ..

٤٦- ونعم السفر ! ...

٤٧- فدعنا ...

٤٨- لنا الأعين الباكيات ...

٤٩- وفن الصراخ .. بوجه العدو ...

٥٠- نريد السلام ... نريد السلام

٥١- وأكذوبة الأمنيات !!..

٥٢- فدعنا وسافر ..

٥٣- فنحن الفراق .. ونحن الغثاء .. ونحن الشتات ..

التأويل البلاغي وتنوع الوسائل التعبيرية

في قصيدة " يا آخر الأوفياء "

للشاعر عبد الله السفياني[1]

هذا النص يحاول الكشف عن شخصية الشيخ / أحمد ياسين زعيم حركة حماس الفلسطينية ، وأهميته في النضال العربي عامة ، والفلسطينية بصفة خاصة ، في وقت يتجلى في أهمية القيادة المخلصة لله وللوطن ، وهي تقود أمتها نحو الحرية والتقدم ، حاملة سلاحها في شجاعة لا تأبه بالعدو ولا تعترف به ، وتدافع عن فلسطين متمسكة بها أعظم تمسك .

وهو يمثل رمزًا له مكانته في علاقة الأدب العربي والشعر خاصة بالمجتمع ، إذ يبرز في خصوصيته ما تتمتع به هذه الشخصية من زهد وتقشف وفقر ، برغم أنه أغنى الأغنياء عفة وزهدًا وفاعلية ، وما تحمله له الأمة من محبة واعتزاز وتقدير لنضاله وقيادته وفصيله .

أفكار النص :

ويمكن أن نشير إلى أفكار النص على النحو التالي :-

١- أغنى الأغنياء ، برغم فقره — من ١ : ١٣

٢- العجز والمقدرة ، والموت والحياة — من ١٤ : ٣٥

٣- الوداع والبقاء — من ٣٦ : ٥٣

وهي ثنائيات متضادة تسهم في تحديد معالم هذه الشخصية ومكانتها في مجتمعها وأمتها وعالمها .

العنوان :

يلفت النظر في هذا العنوان " أسلوب النداء " ، فهو ينادي شخصًا رحل عن عالمنا بطريق تجردت من الأخلاق والإنسانية ، إنه الشيخ أحمد ياسين ، عندما هاجمته إسرائيل بطائراتها وهو خارج من المسجد على كرسيه المتحرك بعد صلاة الفجر ، مما فجر في القلوب فيضًا من مشاعر الحزن والاسى لفقده ، ثم تأتي (آخر الأوفياء) ، ولم يقل الشاعر آخر الشهداء ، أو آخر الشجعان، لتنهي هذه الإضافة بذلك وجود هذا النوع النادر من البشر الوفي لعبادته ووطنه وأمته ، ولأن الوفاء لفلسطين ومتطلباته هو أهم ما تحتاجه هذه القضية اليوم في عالمنا المعاصر .

ويمكن أن يكشف التأويل البلاغي للنص عن قيمته خلال مستويات الدرس الأسلوبي ، خاصة عندما نعتد بأثر ذلك في السياق الكلي للنص .

الفكرة الأولى : أغنى الأغنياء رغم فقره :

(من السطر الأول حتى السطر الثالث عشر)

المستوى التركيبي :

ويتجلى فيها " هيمنة ضمير الخطاب " ، سواء كان متصلا أم منفصلاً ، كما قد يكون الأخير تاكيدًا للأول مبرزًا ثراء الشيخ أحمد ياسين وشدة غناه ، برغم أنه لا يملك من ماديات الحياة شيئًا ، ويقترن ذلك " بأسلوب الحذف " الذي يمكن أن تمثله النقاط المتجاورة في نهايات الأسطر الشعرية ، وداخلها أيضًا ، وهو حذف أبلغ من الذكر كما قال عبد القاهر الجرجاني في هذه الظاهرة البلاغية ، وتُضَاعف " ألفاظ العموم " وشيوعها من تأكيد غناه برغم شدة فقره ، وذلك عندما تضاف إلى ما بعدها مثل :

جميع البحار ، كل الحدود ، كل البنوك ، كل الحقول ، وقد تكون هذه الألفاظ حاضرة غائبة كما في : وآبار نفط الخليج ... الخ عندما تصبح ملكًا له .

من ثم فقد كان تكرير أداة الشرط غير الجازمة " لو " وسيلة الشاعر لإبراز تآزر وسائله التعبيرية السابقة في جلاء تفرد الشيخ ، وعلو مكانته وثرائه الشديد برغم فقره .

ويزيد من مضاعفة إحساس المتلقي بما سبق تنوع الاساليب الإنشائية ما بين الاستفهام الإنكاري والتعجبي كما في :

٦- وهل كنت تصنع كل الدموع التي حملتك إلينا ؟ .

٧- وهل كنت تصبح سفر الخلود ....؟

وكذلك النداء التعجبي في :

- يا أعذب الذكريات .....
- أياسين .....

خاصة وقد جاءت هذه الأساليب الإنشائية في جواب الشرط للو لتحكم الربط بين أسطر هذا القسم الشعرية ، التي يعد " التقابل " بين غنى أحمد ياسين وفقره محورًا رئيسًا لها ، يدعم هذا الترابط الذي يزداد توثقًا بتوظيف التراث المتمثل في غنى قارون " وبعد صيت " بلقيس " عندما يضع الشاعر ثراءهما في مقابل فقر الشيخ أحمد ياسين وفاعليته فيما نشره من ضياء ومبادئ للحرية ، وما بثه من حب للجهاد والنضال ، من أجل الحق العربي والفلسطيني الذي لن يجد له وفيا بعد الشيخ أحمد ياسين ، فهو آخر الأوفياء لذلك ، وهذا مما يستثير حماس المسلمين والعرب خاصة الشباب ، ومنهم الشاعر عبد الله السفياني قائل هذا النص من ثم يصبح نفي ثراء قارون وبلقيس إثباتًا يدعم مكانة الشيخ .

المستوى التصويري :

ويتآزر مع ما سبق لتكثيف الدلالة ، وتجلي تفرد الشيخ أحمد ياسين وفرادته صور عدة ذات ثراء دلالي مرده إلى انعكاس الدلالة كما في : " فهل كنت تصنع كل الدموع التي حملتك إلينا ، لأنها دموع الملايين التي بكته ، حبا فيه ، وإخلاصًا له ، وتألما من أجل ما أصابه ، بل إن هذا الحب وتلك الدموع قد جعلته " سفر الخلود " ، وهذه صورة تضاعف من إحساس المتلقي بقوة وعظمة اتصال الجماهير به ، وولائهم له .

المستوى الإيقاعي :

ويرقى بكل ما سبق صعدا في درجات الحب والولاء والإعجاب بتفرد الشيخ إيقاع منتظم غامر ، " يشكله التكرار " في كل الأسطر الشعرية المكونة لهذا القسم ، مثل : تكرار (أنت – كل – يا) بجانب بعض القوافي

الداخلية ، وتوزيع حروف المد... ، وبذلك يؤثر الإيقاع بالفكرة في المتلقى فيزيده اقتناعًا بها ، خاصة من خلال تآزر المستويات الثلاثة السابقة : التركيبي ، والتصويري ، والإيقاعي .

الفكرة الثانية : العجز والمقدرة ، والحياة والموت :

(من الأسطر : الرابع عشر : إلى السطر الخامس والثلاثين) :

على المستوى التركيبي : نجد أن : " هيمنة ضمير الخطاب " ، ممتدة هنا أيضًا بتأثيرها ، لكنه يقترن " بضمير الغياب " ، مشكلاً نوعًا من " الالتفات البلاغي " الذي يجلي سخرية شديدة من زعم الزاعمين : عجز الشيخ أحمد ياسين لأنه مقعد ، " وقالوا بأنك مقعد " باستخدام الجملة الاسمية المؤكدة بإن ، واسم المفعول من الفعل (أقعد) ليوحي هذا الزعم بشدة عجز الشيخ ، لكن هذا العجز يصبح مقدرة وأي مقدرة ، متمثلة في فاعليته وحضوره القاطع الذي يشهده كل الناس ، وتحسه كل القلوب ، في كل البلاد ، بل يتضاعف إحساس المتلقى بمدى السخرية من زعمهم اتهامه بالعجز لأنه مقعد ، عندما يقترن ما سبق بالاستفهام التعجبي من زعم هؤلاء الزاعمين وتكرير السخرية من قولهم .

من ثم يقدم الشاعر دليلاً قويًا على فاعلية الشيخ ومقدرته عندما يحقق الشيخ المستحيلات ، ويقترن " ضمير الخطاب " " بضمير المتكلم " في التفات يجعل الشاعر فيه الشيخ بمبادئه وشجاعته وقيادته يجري سفينة نوح ، وهي رمز النجاة والسلامة ، والناس جميعًا شهود على ذلك .

ويمتد هذا الدليل ليشهد " مقارنة " عمادها " التقابل " بين الشيخ بكرسيه المتحرك وعجزه المزعوم ، والآخرين ممن يتمتعون بالمقدرة ويحتلون كراسي الحكم في البلاد ، فبينما أعمال الشيخ ومبادئه وقيمه تجعل كرسيه متجددًا ، فإن الآخرين بكراسيهم لا يملكون إلا الكذب والادعاء والنفاق والعجز ، وغير ذلك مما يرتد دعمًا لمكانة الشيخ وتجليًا لمقدرته وفاعليته .

ويستمر السرد الشعري كاشفًا أثر الشيخ ونضاله ، ويتمثل ذلك في توظيف كلمة حياة " وتكريرها في " مقابل " كلمة " موت " الذي يستحيل حياة بفضل مبادئ الشيخ وفاعليته وتأثيره في الأرض والناس وإيقاظهما ، خاصة وروحه تصعد إلى السماء وقد تحول هجوم الطائرات عليه إلى زفاف رباني بهيج تملأه الزغاريد ، لأن الشيخ قبل رحيله قد حقق السبق في كل الأمور ، من ثم يشكل تكرير الشاعر للظرف (قبل) بزمانها الممتد مجالات هذا السبق ، في الصبر والدعوة إلى الحرية ، وتحرير الأرض ، وقد كان الشيخ في كل ذلك سبّاقًا قبل غيره ، كما يصبح تكرير النفي في قوله (وما مت كلا ....) وسيلة الشاعر لإثبات حياة الشيخ واستمرارها ، ثم يزاوج بين الموت والميلاد ليجعل موته ميلادًا لموت (يهود النفوس) وليس لنفوس اليهود ، فالأولى صفة عامة قد تكون في اليهود وغيرهم ، ممن يتصفون بصفاتهم ، وهو أمر مرذول ، قاومه الشيخ الذي لم يمت ، بل قد ولد من جديد .

وهكذا يمتد هنا " التقابل المحوري" الذي ظهر في القسم الأول بين ثراء الشيخ معنويًا وفقره ماديًا ، وهو هنا تقابل بين فاعلية الشيخ وحياته وتخلف غيره وموتهم ممن يتكلمون ولا يفعلون.

المستوى التصويري للفكرة الثانية :

تجسد الصور المنتشرة المتآزرة في هذا القسم كثيرًا من المعاني السابقة ، داعمة لها ، فحضور الشيخ في الحياة (مشهد) مما يؤكد وجوده في كل قلب ، وفي كل مكان بين الناس الذين وصلت بينهم مبادئه ، من ثم فكرسيه (متجدد) بحيوية هذه المبادئ ، وهي حياة بعثها الشيخ في كل مكان ، ونفثها في كل النفوس ، من ثم فقد كان هجوم الطائرات عليه زفافًا له نحو السماء في عرس رباني بهيج ، لأنه كان قد سهر من أجل وطنه وأمته ، ومبادئه وقيمه أضاءت الحياة مبكرة قبل غيره ، وسبقت شمسه كل الشموس ، وكان حياة نتيجة كل ما سبق .

وقد يقترن هنا واقع الحدث زمانًا ومكانًا الذي تم فيه مهاجمة الشيخ بالطائرات – بالخيال الذي أثرى الصورة جماليا ودعمها فنيا ، وجسد سبق الشيخ المطلق .

المستوى الإيقاعي :

ما يزال التكرار وسيلة إيقاعية يؤثرها الشاعر في هذا النص للتأثير بأفكاره في الملتقين ، مجسدةً كثيرًا من مزايا الشيخ أحمد ياسين ومبادئه ، (مقعد – حياة) ، لكنه يضيف هنا ملمحًا إيقاعيًا آخر يتمثل في استخدام كلمات متوازنة تثري الإيقاع لديه : (مقعد – مشهد – تشهد) ، (الطيور ، الشموس ، النفوس) ، بالإضافة إلى القوافي الداخلية المتعددة التي ترتبط بكثير من الكلمات المتكررة في نهايات بعض الأسطر الشعرية .

أما القسم الثالث : الوداع والبقاء :

(الأسطر من السادس والثلاثين حتى الثالث والخمسين) :

فهي ختام منطقي للنص ، بعد قمة نمو الفكرة فيه ، وقد تمثل ذلك في وفاة الشيخ أحمد ياسين التي كانت في نهاية القسم الثاني ، وامتدت في القسم الثالث ، وقد جاءت بعد الإشادة بجهود الشيخ ثم وداعه ، ونعي حال العرب بعده ، لتخاذلهم وضعفهم ، ولذلك أيضًا تستمر في هذا القسم هيمنة ضمير الخطاب في تاء الفاعل (تجاوزت – سافرت – خلفت – ركبت) مؤكدة مكانة الشيخ أحمد ياسين وسلامة مسعاه ، وعظمة نضاله ، بينما نجد " ضمير الغياب " الذي مثل في المقطعين السابقين سخرية الشاعر من مزاعم الآخرين تجاه الشيخ قد آل هنا إلى أبناء العرب الذين لا يجيدون سوى الاستنكار والصراخ والشجب ، وهكذا نجد هنا امتداد " للتقابل المحوري" الذي وجدناه في القسمين السابقين ، متمثلا في فاعلية الشيخ ونضاله وجهاده وقوة مسعاه ، وفعل غيره ممن لا يجيدون سوى الشجب والصراخ ، من ثم يتكرر استخدام فعل المدح " نعم " مقترنًا بالمخصوص بالمدح المتمثل فيما قام به الشيخ من توجه سديد ومسعى حميد ، وخلوص لله .

وهكذا يستقل الشاعر ما تبقى من عمر الشيخ ، وأنه جدير بالحياة والاستمرار ليحيا عمر آخر ، فقد تجاوزت أمنيات الدعاء له حدود البشر ، لكنه استشهد .

لذا يعتمد الشاعر على تكرير فعل الأمر (دع) المسند إلى الشيخ والواقع على ضمير المتكلمين ، راجيًا من الشيخ خلال الأساليب الإنشائية أن يسافر ويدع هؤلاء العرب الذين لا هم لهم إلا البكاء والصراخ والأمنيات الكاذبة ، وهكذا " يكرر الشاعر ضمير المتكلمين " مسندًا إياه إلى سلبيات هؤلاء العرب : الفراق ، والغثاء ، والشتات ، وهي صفات تجعلهم في مؤخرة الدنيا ، كما يتضاعف الإحساس بتدني هذا المسلك السيء عن طريق الحذف البلاغي المتكرر المتتابع خلال الجمل الاسمية لتصبح هذه السلبيات وصمة عار في جبين

المتخلفين المتخاذلين المتفرقين ممن لم يفيدوا مما كان يتمتع به الشيخ أحمد ياسين من فاعلية ، وما كان يؤمن به من مبادئ وما قدمه من تضحيات وجهاد .

ولقد كان لعلامات الترقيم (والتعجب ، والاستفهام ، والنقاط المتتابعة) أثر مهم في تجلي دلالات التراكيب والصور فيما سبق وما سيأتي .

المستوى التصويري :

ويقترن ما سبق بالصور المتآزرة المترابطة ، فيتضاعف إحساس المتلقي بالفكرة ، لأنها عندما تكون في جانب الشيخ فهي تصور تجاوز أمنيات الدعاء له حدود البشر ، واستشهاده حتى اصبح في حياة خالدة عند الله ، فإذا ما صورت حالة الناس تجلي ضعفهم في الشجب والصراخ والبكاء ، وترديد الشعارات الكاذبة ، وهم يتوحدون في الفراق والغثاء والتشتت .

المستوى الإيقاعي :

لقد ادى الإيقاع دورًا مهما في التأثير في المتلقى بالإشادة بالشيخ أحمد ياسين ونضاله ، وحث العرب على الفاعلية والنضال ، وقد تم ذلك بوسائل متعددة ، تتجاوز التفعيلات الشعرية ، وتتضح في التكرار مثل : مادة سفر : فعلاً ومصدرًا ، والكلمات المتوازنة : يستنكرون يستصرخون ، وتكرير الكلمات المتماثلة : (دعنا – بعيدًا – نحن) وانجمل المتتابعة : نريد السلام .. نريد السلام ... ، هذا بالإضافة إلى القوافي الداخلية المتنوعة المتتابعة ، و غير ذلك من الوسائل الإيقاعية التي نكشف عن ثراء هذا المستوى في النص كله ، وهو يتآزر مع غيره من المستويات التركيبية والتصويرية .

وإذا كان ت . إس إليوت يدعو إلى استخدام لغة الواقع والحياة في الشعر فليس معنى ذلك الترخص في استخدامها ، لأنه حريص على جمالية اللغة في الوقت نفسه ، من ثم فاستخدام شاعرنا للفضي (البنوك – وفبركات) لا مسوغ له فهما من اللغة العامية التي لا تمثل أي مستوى جمالي ، وليس هناك ضرورة لاستخدامهما .

وكم نتمنى أن يواكب الشعر الحياة ومتغيراتها حتى يساهم في إضاءتها ، وترقية متلقيه كما فعل هذ النص .

وبمقارنة أثر السياق في التأويل البلاغي لعبد القاهر الجرجاني لأبيات كُثيِّر : ولما قضينا من معنى كل حاجة ..)[٢] وتأويلنا البلاغي لقصيدة يا آخر الأوفياء لعبد الله السفياني ، فقد اعتمدنا مثله على التأويل البلاغي خاصة في المستوى التركيبي ، لكن تناولنا كان للنص الأخير كله ، وهذا فارق مهم يبين كيفية توظيف السياق في التأويل البلاغي قديما وحديثًا .

ولئن حاولنا أن نلتمس لعبد القاهر الجرجاني شيئًا من النواحي النفسية والاجتماعية والجمالية في تحليله للنص ، لكن هذا الجانب قد حظى في تحليلنا لنص " يا آخر الأوفياء " لعبد الله السفياني بمزيد عناية تمثل في محاولتنا ربط النص بالعصر والمتغيرات والمجتمع وتتبع أثر السياق في تشكيل رمزية الشيخ أحمد ياسين وتحمس الناس له .

كما كان تتبعنا لأثر السياق في تأويلنا اليوم مفصلاً للجوانب التركيبية والتصويرية ، والإيقاعية ، وربما كان هذا أمرًا طبيعيًا بالنسبة لنا اليوم ، وقد تقدمت المناهج النقدية وتطورت وازدهرت العلوم والمعارف الإنسانية دون أن يكون في ذلك تفضيل لدراسات اليوم على دراسات الماضي ، لأن لهذه الأخيرة ظروفها

وملابساتها ، وهي برغم ذلك لا تخلو من نواح متقدمة متطورة في التعامل مع النص ، خاصة أن عبد القاهر الجرجاني قد تناول هذه الأبيات الثلاثة في معرض بيانه لأهمية الارتباط بين اللفظ والمعنى معًا في ضوء فكرته عن النظم ، وأهمية العلاقات بين الكلمات بعضها وبعضها ، وتوظيف العموم ، والاستعارة الجيدة وغير ذلك مما يظهر لنا خلال التأويل البلاغي لعبد القاهر للنص لتشكيل تصور الشاعر وجماليات التعبير لديه[٣] .

ولقد تميزت الجملة في نص كثير بالطول والاتصال لتشكيل أبياته ، بينما تنوعت الجملة لدى عبد الله السفياني بين الطول والقصر ، بل ربما غلب عليها القصر لأهداف بيانية متعددة كالإشادة بأحمد ياسين ، أو السخرية من الأعداء ، والمتخاذلين ، وليس ذلك قاعدة عامة في التباين في بناء الجملة البيانية في أنماط الإبداع الأدبي قديمًا وحديثًا ، ولكن هذه ظاهر ترتبط بالنصوص وتشكيلها وملابساتها والقضايا المتناولة فيها ، لكن الملاحظ حقًا هو اختلاف بناء النص الأدبي في الشعر قديما وحديثًا من حيث الشكل ، فالنص الشعري القديم يلتزم غالبًا ببحور الشعر الخليلية ما عدا الموشحات ، بينما النص الشعري الحديث ، يعتمد أحيانًا على التفعيلة أساسًا للإيقاع ، وقد يتخلص بناء على ذلك من القافية بشكلها المحافظ ، وإن وجدت بعض القوافي الداخلية التي قد تثري الجانب الإيقاعي في الشعر .

وقد تكون الوحدة الفكرية واضحة في الشعر القديم ، لكنها في النص الشعري الحديث أكثر وضوحًا وانضباطًا ، مما يجعل بعض النقاد يسميها الوحدة الهندسية تارة ، أو العضوية تارة أخرى ، وقد تجلى ذلك في ترابط أفكار النص وتسلسلها ونموها ، كما ظهر في قصيدة " يا آخر الأوفياء " : حياة أحمد ياسين ، وتعلق الناس بنضاله ، ثم اغتياله وموته ، لكن مبادئه ظلت حية ، في الوقت الذي ظهر الادعاء والزيف والضعف عند بعض الحكام وغيرهم ممن يعتلون كراسي الحكم ، بينما كان كرسي أحمد ياسين المقعد قرين التجدد والفاعلية والمقاومة التي تدافع عن الوطن والتمسك به .

الهوامش

١. شاعر سعودي من الطائف ، والنص من موقعه .
٢. انظر عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، قراءة الشيخ محمود شاكر ، نشر مطبعة المدني ، بالقاهرة، ودار المدني بجدة ، سنة ١٤١٢ هـ ، ١٩٩١م ، صـ : ٢١ وما بعدها .
٣. انظر السابق نفسه ، صـ ٢١ ، ٢٥.

أمل دنقل(*)

ولد في عام ١٩٤٠ بقرية "القلعة"، مركز "قفط" على مسافة قريبة من مدينة "قنا" في صعيد مصر.

كان والده عالماً من علماء الأزهر، حصل على "إجازة العالمية" عام ١٩٤٠، فأطلق اسم "أمل" على مولوده الأول تيمناً بالنجاح الذي أدركه في ذلك العام. وكان يكتب الشعر العمودي، ويملك مكتبة ضخمة تضم كتب الفقه والشريعة والتفسير وذخائر التراث العربي، التي كانت المصدر الأول لثقافة الشاعر.

فقد أمل دنقل والده وهو في العاشرة، فأصبح، وهو في هذا السن، مسؤولاً عن أمه وشقيقيه.

أنهى دراسته الثانوية بمدينة قنا، والتحق بكلية الآداب في القاهرة لكنه انقطع عن متابعة الدراسة منذ العام الأول ليعمل موظفاً بمحكمة "قنا" وجمارك السويس والإسكندرية ثم موظفاً بمنظمة التضامن الأفرو آسيوي، لكنه كان دائم "الفرار" من الوظيفة لينصرف إلى "الشعر". عرف بالتزامه القومي وقصيدته السياسية الرافضة ولكن أهمية شعر دنقل تكمن في خروجها على الميثولوجيا اليونانية والغربية السائدة في شعر الخمسينات، وفي استيحاء رموز التراث العربي تأكيداً لهويته القومية وسعياً إلى تثوير القصيدة وتحديثها.

عرف القارىء العربي شعره من خلال ديوانه الأول "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" (١٩٦٩) الذي جسد فيه إحساس الإنسان العربي بنكسة ١٩٦٧ وأكد ارتباطه العميق بوعي القارىء ووجدانه. صدرت له ست مجموعات شعرية هي:

البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" - بيروت ١٩٦٩،

تعليق على ما حدث" - بيروت ١٩٧١،

مقتل القمر" - بيروت ١٩٧٤،

العهد الآتي" - بيروت ١٩٧٥،

أقوال جديدة عن حرب البسوس" - القاهرة ١٩٨٣،

أوراق الغرفة ٨" - القاهرة ١٩٨٣.

لازمه مرض السرطان لأكثر من ثلاث سنوات صارع خلالها الموت دون أن يكفّ عن حديث الشعر، ليجعل هذا الصراع "بين متكافئين: الموت والشعر" كما كتب الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي.

توفي إثر مرض في أيار / مايو عام ١٩٨٣ في القاهرة.

* http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=9

مقتل كليب
"الوصايا العشر"(*)

.. فنظر "كليب" حواليه وتحسر. وذرف دمعة وتعبر ورأى عبداً واقفاً فقال له: أريد منك يا عبد الخير. قبل أن تسلبني أن تسحبني إلى هذه البلاطة القريبة من هذا الغدير، لأكتب وصيتي إلى أخي الأمير سالم الزير. فأوصيه بأولادي وفلذة كبدي ..

فسحبه العبد إلى قرب البلاطة. والرمح غارس في ظهره والدم يقطر من جنبه.. فغمس "كليب إصبعه في الدم. وخط على البلاط وأنشأ يقول ..

قصة الأمير سالم الزير

لا تصالح "لأمل دنقل"

(١)

١. لا تصالحْ!
٢. ..ولو منحوك الذهب
٣. أترى حين أفقأ عينيك
٤. ثم أثبت جوهرتين مكانهما..
٥. هل ترى..؟
٦. هي أشياء لا تشترى:..
٧. ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك،
٨. حسكما - فجأةً - بالرجولةِ،
٩. هذا الحياء الذي يكبت الشوق.. حين تعانقُهُ،
١٠. الصمتُ - مبتسمين - لتأنيب أمكما..
١١. وكأنكما
١٢. ما تزالان طفلين!
١٣. تلك الطمأنينة الأبدية بينكما:
١٤. أنَّ سيفان سيفكَ..
١٥. صوتان صوتُكَ
١٦. أنك إن متَّ:
١٧. للبيت ربٌّ
١٨. وللطفل أبْ
١٩. هل يصير دمي بين عينيك ماءْ؟
٢٠. أتدمى ردائي الملطَّخَ بالدماء..
٢١. تلبس فوق دمائي- ثيابًا مطرَّزَةً بالقصب؟
٢٢. إنها الحربُ!
٢٣. قد تثقل القلبَ..
٢٤. لكن خلفك عار العرب
٢٥. لا تصالحْ..
٢٦. ولا تتوخَ الهرب!

(٢)

٢٧. لا تصالح على الدم.. حتى بدم!
٢٨. لا تصالح! ولو قيل رأس برأس
٢٩. أكلُّ الرؤوس سواءْ؟
٣٠. أقلب الغريب كقلب أخيك؟!
٣١. أعيناه عينا أخيك؟!
٣٢. وهل تتساوى يدٌ.. سيفها كان لك
٣٣. بيدٍ سيفها أتْكلك؟
٣٤. سيقولون:
٣٥. جنناك كي تحقن الدم..
٣٦. جنناك كن يا أمير- الحكم
٣٧. سيقولون:
٣٨. هِا نحن أبناء عم.
٣٩. قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك
٤٠. واغرس السيفَ في جبهة الصحراء
٤١. إلى أن يجيب العدم

٤٢. إنني كنت لك
٤٣. فارسًا،
٤٤. وأخًا،
٤٥. وأبًا،
٤٦. وملكًا!

(٣)

٤٧. لا تصالح..
٤٨. ولو حرمتك الرقاد
٤٩. صرخاتُ الندامة
٥٠. وتذكر..
٥١. (إذا لان قلبك للنسوة اللابسات السواد ولأطفالهن الذين تخاصمهم الابتسامة)
٥٢. أن بنتَ أخيك "اليمامة"
٥٣. زهرةٌ تتسربل -في سنوات الصبا-
٥٤. بثياب الحداد
٥٥. كنتُ، إن عدتُ:
٥٦. تعدو على درج القصر،
٥٧. تمسك ساقيَّ عند نزولي..
٥٨. فأرفعها -وهي ضاحكةٌ-
٥٩. فوق ظهر الجواد
٦٠. ها هي الآن.. صامتة
٦١. حرمتها يدُ الغدر:
٦٢. من كلمات أبيها،
٦٣. ارتداء الثياب الجديدة
٦٤. من أن يكون لها -ذات يوم- أخٌ!
٦٥. من أبٍ يتبسم في عرسها..
٦٦. وتعود إليه إذا الزوجُ أغضبها..
٦٧. وإذا زارها.. يتسابق أحفادُه نحو أحضانه،
٦٨. لينالوا الهدايا..
٦٩. ويلهوا بلحيته (وهو مستسلمٌ)
٧٠. ويشدُّوا العمامةَ..
٧١. لا تصالح!
٧٢. فما ذنب تلك اليمامة
٧٣. لترى العشَّ محترقا.. فجأةً،
٧٤. وهي تجلس فوق الرماد؟!

(٤)

٧٥. لا تصالح
٧٦. ولو توَّجوك بتاج الإمارة
٧٧. كيف تخطو على جثة ابن أبيك..؟
٧٨. وكيف تصير المليك..
٧٩. على أوجهِ البهجة المستعارة؟
٨٠. كيف تنظر في يد من صافحوك..
٨١. فلا تبصر الدم..
٨٢. في كل كف؟
٨٣. إن سهمًا أتاني من الخلف..
٨٤. سوف يجيئك من ألف خلف
٨٥. فالدم -الآن- صار وسامًا وشارة
٨٦. لا تصالح،
٨٧. ولو توَّجوك بتاج الإمارة
٨٨. إن عرشك: سيفٌ
٨٩. وسيفك: زيفٌ
٩٠. إذا لم تزنْ -بذؤابته- لحظاتِ الشرف
٩١. واستطبت- الترف

(٥)

٩٢. لا تصالح
٩٣. ولو قال من مال عند الصدام
٩٤. .."ما بنا طاقة لامتشاق الحسام"..
٩٥. عندما يملأ الحق قلبك:
٩٦. تندلع النار إن تتنفسْ
٩٧. ولسانُ الخيانة يخرس
٩٨. لا تصالح
٩٩. ولو قيل ما قيل من كلمات السلام
١٠٠. كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنَّس؟
١٠١. كيف تنظر في عيني لمرأة..
١٠٢. أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها؟
١٠٣. كيف تصبح فارسها في الغرام؟
١٠٤. كيف ترجو غدًا.. لوليد ينام
١٠٥. كيف تحلم أو تتغنى بمستقبل لغلام
١٠٦. وهو يكبر -بين يديك- بقلب مُنكَّس؟
١٠٧. لا تصالح
١٠٨. ولا تقتسم مع من قتلوك الطعام
١٠٩. وارو قلبك بالدم..
١١٠. وارو التراب المقدَّس..
١١١. وارو أسلافك الراقدين..
١١٢. إلى أن ترِدَّ عليك العظام!

(٦)

١١٣. لا تصالح
١١٤. ولو ناشدتك القبيلة
١١٥. باسم حزن "الجليلة"
١١٦. أن تسوق الدهاءَ
١١٧. وتُبدي -لمن قصدوك- القبول
١١٨. سيقولون:
١١٩. ها أنت تطلب ثأرًا يطول
١٢٠. فخذ -الآن- ما تستطيع:
١٢١. قليلا من الحق..
١٢٢. في هذه السنوات القليلة
١٢٣. إنه ليس ثأرك وحدك،
١٢٤. لكنه ثأر جيل فجيل
١٢٥. وغدًا..
١٢٦. سوف يولد من يلبس الدرع كاملة،
١٢٧. يوقد النار شاملة،
١٢٨. يطلب الثأرَ،
١٢٩. يستولد الحقَّ،
١٣٠. من أضلع المستحيل
١٣١. لا تصالح
١٣٢. ولو قيل إن التصالح حيلة
١٣٣. إنه الثأرُ
١٣٤. تبهتُ شعلته في الضلوع..
١٣٥. إذا ما توالت عليها الفصول..
١٣٦. ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمس)
١٣٧. فوق الجباهِ الذليلة!

(٧)

١٣٨. لا تصالحْ، ولو حذَّرتك النجوم
١٣٩. ورمى لك كهَّانُها بالنبأ..
١٤٠. كنت أغزر لو أنني متُّ..
١٤١. ما بين خيط الصواب وخيط الخطأ.
١٤٢. لم أكن غازيًا،
١٤٣. لم أكن أتسلل قرب مضاربهم

١٤٤. لم أمد يدًا لثمار الكروم
١٤٥. لم أمد يدًا لثمار الكروم
١٤٦. أرض بستانهم لم أطأ
١٤٧. لم يصح قاتلي بي: "انتبه!"
١٤٨. كان يمشي معي..
١٤٩. ثم صافحني..
١٥٠. ثم سار قليلاً
١٥١. ولكنه في الغصون اختبأ!
١٥٢. فجأةً:
١٥٣. تقبتني قشعريرة بين ضلعين..
١٥٤. واهتزّ قلبي كفقاعة- وانفثأ!
١٥٥. وتحاملتُ، حتى احتملت على ساعديّ
١٥٦. فرأيتُ: ابن عمي الزنيم
١٥٧. واقفًا يتشفى بوجه لئيم
١٥٨. لم يكن في يدي حربةٌ
١٥٩. أو سلاح قديم،
١٦٠. لم يكن غير خيطي الذي يتشكى الظما

(٨)

١٦١. لا تصالحْ..
١٦٢. إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة:
١٦٣. النجوم.. لميقاتها
١٦٤. والدايور.. لأصواتها
١٦٥. والرمال.. لذراتها
١٦٦. والقتيل لطفلته الناظرة
١٦٧. كل شيء تحلم في لحظة عابرة:
الصبا - بهجة الأهل - صوتُ الحصان - التعرفُ بالضيف - همهمةُ القلب حين يرى بر عماً في الحديقة يذوي - السلالةُ لكي ينزل المطر الموسميُ - مراوغة القلب حين يرى طائر الموت
وهو يرفرف فوق المبارزة الكاسرة
١٦٨. كلُ شيءٍ تحطم في نزوةٍ فاجرة
١٦٩. والذي اغتالني: ليس ربًا..
١٧٠. ليقتلني بمشيئته
١٧١. ليس أنيل مني.. ليقتلني بسكينته
١٧٢. ليس أمهر مني.. ليقتلني باستدارتِهِ الماكرة
١٧٣. لا تصالحْ
١٧٤. فما الصلح إلا معاهدةٌ بين ندين..
١٧٥. (في شرف القلب)
١٧٦. لا تُنتقصْ
١٧٧. والذي اغتالني مَحضُ لصْ
١٧٨. سرق الأرض من بين عينيْ
١٧٩. والصمت يطلقُ ضحكته الساخرة!

(٩)

١٨٠. لا تصالح
١٨١. ولو وقفتْ ضد سيفك كل الشيوخ
١٨٢. والرجال التي ملأتها الشروخ
١٨٣. هؤلاء الذين يحبون طعم الثريد،
١٨٤. وامتطاء العبيد،
١٨٥. هؤلاء الذين تدلت عمائمهم فوق أعينهم
١٨٦. وسيوفهم العربية قد نسيت سنوات الشموخ
١٨٧. لا تصالح
١٨٨. فليس سوى أن تريد
١٨٩. أنت فارسُ هذا الزمان الوحيد
١٩٠. وسواك.. المسوخ!

(١٠)

١٩١. لا تصالحْ
١٩٢. لا تصالحْ

لا تصالح "لأمل دنقل"

أمل دنقل من شعراء العصر الحديث الذين شغلهم الوطن بقضاياه، وقد وظف في الكشف عن ذلك كثيراً من الوسائل التعبيرية التي بها يمكن أن يمثل شعراء العصر الحديث المعاصرين، وقد اتصل بالتراث اتصالاً وثيقاً، كما اتصل بالمتغيرات، وقد نشأ في بيئة أصولية مما جعل شعره مجلى لكثير من مظاهر التجديد في الشعر الحديث.

وتتألف هذه القصيدة من عشرة مقاطع، لعل أولها هو أطولها وآخرها أقصرها، إذ يتكون من سطرين شعريين هما: لا تصالح

لا تصالح

وربما أراد الشاعر بذلك أن يختم القصيدة بهذا التوكيد اللفظي لرفض الصلح مع العدو ولتكون آخر وصية تستقر لدى المتلقي/ سالم، أخيه.

يتضح منذ البداية توظيف الشاعر "للقناع" وسيلة تعبيرية رئيسة في النص كله، وذلك عندما يتخذ من كليب أخي الزير سالم قناعاً له، يوجه بواسطته نصائحه، تلك النصائح التي تدور حول رفض الصلح مع العدو[1]، سواءً كان هذا العدو المجد العربي القتيل، أو سالب الأرض العربية، التي لابد أن تعود إلى أصحابها، أو كان الصلح مع إسرائيل الذي عقده السادات بعد انتصار ١٩٧٣م، وقد قيلت القصيدة في نوفمبر ١٩٧٦م، فالرؤية في القصيدة تتسع للماضي والحاضر والمستقبل.

المقطع الأول (من ١ : ٢٦):

ذكريات الطفولة توحد كليباً مع أخيه: وهو أطول مقاطع النص، ويمكن أن يكون مدخلاً أو مقدمةً للنص كله، بدءاً من التعبير المحوري "لا تصالح" وانتهاءً به، وقد تكرر خلال النص كمفتاح لكل المقاطع، وبين هذا البدء وتلك النهاية يتم التبادل بين الموضوعي والذاتي، كما يتجلى تنوع الأساليب بين الخبر والإنشاء لاستمالة وإقناع سالم/ المتلقي لرفض الصلح تماماً، وذلك بعد تقديم القياس منطقي كبرهان على وجهة النظر التي يبدأ بها هذا المقطع وذلك عندما يقول :

لا تصالح

ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما

هل ترى؟

فالذهب أو الجوهرتان لا يمكن أن يعيدا كليباً الذي قتل، وكذلك فقء العينين ووضع جوهرتين مكانهما لا يمكن أن يعيد البصر لهاتين العينين، فمقتل كليب فقد أبدي، لا يوجد شيء يعيده إلى الحياة، وإذا كان هذا ملمحاً مادياً موضوعياً منطقياً مقنعاً، فإن الشاعر/ كليب، ينتقل منه إلى ملمح ذاتي يتمثل في تذكيره أخاه سالماً بما بين الإخوة من ذكريات ثرة بالمشاعر الدافئة التي توحد بينهما، لتثري جانب الاستمالة في النص حول الدعوة إلى رفض الصلح، وبذلك يتحول الضمير من الخطاب إلى الغياب لتسجيل هذه الذكريات التي تتخذ من ضمير الخطاب تكأة لها.

هي أشياء لا تشترى:..

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك،

حلمكما - فجأةً - بالرجولة،

هذا الحياء الذي يكبت الشوق.. حين تعانقُهُ،

الصمتُ - مبتسمين - لتأنيب أمكما..

وكأنكما

ما تزالان طفلين!

تلك الطمأنينة الأبدية بينكما:

أنَّ سيفانِ سيفَكَ..

صوتانِ صوتَكَ

أنك إن متَّ:

للبيت ربٌّ

وللطفل أبْ

وهكذا يتصاعد الحدث في النص وفي المقطع نفسه كليهما، لكن الشاعر/ كليب يعود إلى تذكير أخيه بما يجب عليه نحو تأثره مستحثاً له على عدم نسيانه، ووجوب الانتقام له، معتمداً على الأساليب الإنشائية التحذيرية، وألا يتحول دمه إلى ماء، أو ينسى رداءه الملطخ بالدم، أو يمارس حياته، من ثم يقرر بأسلوب حاسم وبطريقة موضوعية أن

لا سبيل سوى الحرب برغم أعبائها، وما يجب عليه نحو إزالة عار العرب، ولذلك عليه ألا يصالح أو يهرب من مواجهة هذه المسئوليات.

وهكذا تتآزر صور التوحد بين الأخوين كاشفةً قوة الاتصال بينهما التي تدعم جوانب الإقناع والاستمالة محققةً هدف الشاعر في تأكيد رفض الصلح: (الطمأنينة الأبدية بينكما، سيفان سيفك، وصوتان صوتك).

وتتمثل صور التوحد بين الأخوين لإثراء جانبي الاستمالة والإقناع في تجلي المستويين السياقي والاستبدالي، الأول في اختيار الألفاظ ذات التأثير العاطفي القوي مثل: (الحياء الذي يكبت الشوق، ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك، الطمأنينة الأبدية بينكما، تلبس فوق دمائي ثياباً مطرزة بالقصب)، وهذه التراكيب في الوقت نفسه تتضمن صوراً تمثل المستوى الاستبدالي الذي يضاعف من تأثير الوسائل التعبيرية الأخرى في تحقيق بنية النص الفنية.

المقطع الثاني من (٢٧ : ٤٦) (النصح برفض كل عروض الصلح)

وتتنوع "الأساليب الإنشائية" بين النهي لرفض كل عروض الصلح، والاستفهام الإنكاري لتأكيد فكرة التوحد والأخوة بينهما، مجلية قوة الرفض، ويأتي التقابل الحاسم لتجسيد تميز القتيل عن كل البشر، مما يجعل مكانته في نظر أخيه جديرة بتحقيق المستحيل، (فليست كل الرؤوس سواء، وليس الغريب كالأخ قلباً أو عيناً أو عوناً)، وهنا تبرز اليد "رمزاً للتوحد" والأخوة والتأييد، وغير ذلك من الصفات التي تنفي إمكانية الصلح على أي وجه من الوجوه.

من ثم يتشكل حوارٌ بينهما عماده الصور المستحيلة، وذلك في قول الشاعر/ كليب مصوراً مزاعم الأعداء، وما يجب على أخيه الزير سالم من ردٍ إزاء أقوالهم، فإذا زعموا أنهم قد جاءوا لحقن الدماء، وأنهم يحكّمون سالماً في الأمر، مستثيرين صلات أبناء العمومة بينهما، فعليه أن يبين لهم أنهم لم يراعوا أبناء العمومة فيمن أهلكوهم، رافضاً كل هذه المزاعم، والصور المستحيلة حتى ولو (غرس السيف في جبهة الصحراء، ليجيب العدم..) ويختم ذلك بفيض من تذكير أخيه قوة العلاقات بينهما عندما كان هو لأخيه فارساً وأخاً وأباً وملكاً، وهي صفات لا تكون إلا بين من وحدت بينهما الحياة توحيداً تاماً، وربطت بينهما بأقوى رباط، مما يستوجب على سالم الاستجابة الحقيقية الفورية لأخيه.

ويصور تبادل الضمائر خلال هذا المقطع بين التكلم والخطاب، التفاتاً قوياً يدعم قوة العلاقة بين كليب وسالم، وفي الوقت نفسه يجسد في النص دعوته لرفض الصلح مع العدو.

ويدعم المستوى الإيقاعي في هذا المقطع التكرار بطريقة ثنائية في: دم كليب ليس كدم غيره، ورأس كليب ليس كرأس غيره، وقلب كليب ليس كقلب غيره، وسيف كليب ليس كسيف الأعداء، ويد كليب ليست كيد عدوه الذي قتل الأهل، وكذلك ضمير الخطاب في: (لك، وأتكلك، وجئناك) إلى غير ذلك من الضمائر التي تؤكد قوة الاتصال والتوحد بين الأخوين التي يوظفها الشاعر لإثراء جانب الاستمالة مجلية قوة رفض الصلح مع العدو.

هذا بالإضافة إلى وسائل الإيقاع السابقة كتنويع الأسطر الشعرية بين الطول والقصر، وتعدد القوافي الداخلية، وغير ذلك مما يثري الإيقاع للتأثير في المتلقي بفكرة رفض الصلح مع العدو.

المقطع الثالث من (٤٧ : ٧٤) (مواقف الأهل) :

يبدأ بالعبارة المحورية لا تصالح، ليتصل بها استثارة مواقف الآخرين لأخيه خاصةً النساء، فيتردد في رفض الصلح، عندما تستثيره صرخات الندامة على من فقد، ومن ثم يحذره أن يلين قلبه من رؤية النساء اللابسات السواد حزناً وألماً، وأطفالهن الذين حرموا الابتسامة نتيجة لذلك، خاصةً بنت أخيه اليمامة التي تلبس ثياب الحداد، وهي ما تزال في سن الصبا، وقد كانت تتدلل عليه عندما تعدو نحوه على درج القصر، متعلقة بساقيه عند نزوله، فيرفعها بين يديه ضاحكة، كما يرفعها فوق ظهر الحصان، والآن قد تحول كل هذا إلى صمت حزين بعد أن افتقدت أباها، وحرمها الغدر من كلماته الرقيقة، كما حرمها ارتداء الثياب الجديدة، لحزنها، بل حرمها الغدر من أن يكون لها أخ، ومن ابتسامة أبيها في عرسها، أو أن تجد راحتها في بيت أبيها، عندما يغضبها زوجها، أو من أن يتسابق نحوه أحفاده منها عندما يزورها، لينالوا الهدايا منه، ويتدللوا عليه لهواً بلحيته أو شد عمامته، وغير ذلك من حنان الأبوة ودفئها الذي يغمرها به، فما ذنبها وقد افتقدت كل هذه المشاعر الأبوية الجميلة، والحنان الغامر، وقد احترق كل شيء ولم يبقى إلا الرماد.

وهنا نلاحظ غلبة الصور الذاتية الحافلة بمشاعر الحزن والألم وتنوعها خاصةً الصور الأخيرة التي جمعت بين الاحتراق والرماد الذي خلفه هذا الاحتراق وذلك لمضاعفة مستوى الاستمالة وتأكيد فكرة رفض المصالحة، وهي بذلك تجلي خط الصراع

الدرامي بين سالم على الثأر لأخيه، ورفضه الصلح أو تخليه عن ذلك، وكل هذا اعتماداً على الواقعية الخشنة، كما سماها د. جابر عصفور[٢]

المقطع الرابع : (من ٧٥ : ٩١) (نفي قبول الإغراءات الشخصية والتحذير منها، ورفض الصلح شرف) :

وهنا نجد العبارة المحورية لا تصالح، ويرتبط بها رفض الإغراءات الشخصية التي تستهدف استمالة سالم لصالح العدو، وتتمثل في جانبين أحدهما خبري لعرض الإغراءات، والآخر إنشائي للتنفير من هذه الإغراءات، فإذا عرضوا على سالم تاج الإمارة عليهم، فهل يقبل أن يتناسى ثأر أخيه، وكيف يقبل الملك وسعادة ذلك زائفة غير حقيقية، وكذلك في الجانب الأول مصافحة الأعداء، وكيف يتم ذلك وبأيديهم آثار دم أخيه، وإذا كان سهم الغدر قد جاءه من الخلف، فهل يأمن آلاف السهام التي يمكن أن تجيئه من الخلف، إن الدم الذي أريق صار وساماً وعلامةً تتطلب رفض الصلح، حتى لو عرضوا الإمارة على سالم، فهذه الإمارة لابد أن تقترن بالقوة والشرف مهما كان فيها من سعادة وترف زائفين.

ويلاحظ أن هذا المقطع يغلب عليه المضارع القصصي، وكأنه يستعيد الأحداث ليعيد عرضها، كما هيمنت عليه ألفاظ: تاج الإمارة، والمليك، والدم، والعرش، والشرف، وهي تقترن "بلا تصالح" مشكلة ما يرتضيه الشاعر/ كليب، وما يجب على سالم أن يلتزم به، وذلك يومئ إلى الواقع الذي يرتضيه الشاعر اليوم، واقع يعلوه الشرف والقوة لا الصلح مع العدو.

المقطع الخامس : (من ٩٢ : ١١٢) (رفض موقف الآخرين وتخاذلهم) :

وهنا نلاحظ تكرار لا تصالح ثلاث مرات، في الأولى ترتبط باندلاع الحرب ومصادمة العدو ورفض تخاذل الرفاق ويصمت لسان الخيانة.

والثانية ترتبط برفض ادعاءات السلام، وتعلو وتيرة الجوانب الذاتية عن طريق الأساليب الإنشائية التي تحث على رفض الصلح خلال عدة استفهامات تستنكر: استنشاق النسيم المدنس بهذا الجو، أو أن يكون سالمٌ قادراً على حماية امرأة يحبها، أو يحقق الأمن والأمان لطفل صغير، أو حتى الحلم بمستقبل آمن لهذا الطفل المقهور.

وترتبط الثالثة بجوانب موضوعية تؤكد ما سبق، وأيضاً خلال أساليب إنشائية تحرم مؤاكلة الأعداء، وتجلي وجوب تدفق الدماء، لري القلب المتعطش لها، والأرض المقدسة، وشفاء غليل الأسلاف حتى يحيا القتيل، وبذلك يبلغ خط الدراما الصاعد قمته مع نهاية المقطع، وهي حركة تتكرر مع نهاية كل مقطع، مجسدة قمة الرفض والحرص على الثأر، وقد ارتبط كل ذلك بتوظيف الفعل المضارع القصصي الذي يعيد الحدث وكأنه يحدث أمامنا للتأثير بقوة في المتلقي.

وفيما سبق تتآزر كثير من الصور مجلية رفض الخيانة وصمتها عند اندلاع الحرب، واستحالة الحياة السوية دون أخذ الثأر، الذي يروي الظمأى له، ويحقق المستحيل.

وقد تأكد ما سبق: بالتكرار في اللفظة المحورية، لا تصالح، وتعدد مقولات طلب السلام المرفوضة، المتمثلة في قيل وقيل، وتكرير أداة الاستفهام "كيف" المستنكرة لاستقامة الحياة دون الثأر، ويعضد ذلك القوافي الداخلية ليتضاعف تأثير الإيقاع في المتلقي بفكرة رفض الصلح وحتمية الثأر.

المقطع السادس (من ١١٣ : ١٢٧) (رفض الصلح حتى ولو ألحت القبيلة) :

ويتكرر هنا التعبير المحوري لا تصالح، كما تكرر في بداية المقاطع السابقة، لكنه في هذا المقطع يرتبط بتصاعد الرفض مقترناً بإلحاح القبيلة في مناشدة سالم قبول الصلح، تعاطفاً مع حزن "الجليلة" من أجل زوجها القتيل، وتكتبها القصيدة معرفة بالألف واللام، وبين قوسين محققة للفظة كثيراً من الإيحاءات الدالة في هذا السياق، منها التعريف بالألف واللام، المقترن بعلميتها، لمزيد من التأثير في المتلقي/ سالم، حتى يسوق الدهاء ويقبل الصلح، وتتعدد هنا أيضاً مقولات القبيلة التي يقلبها الشاعر/ كليب، على سمع المتلقي/ سالم محذراً له من تثبيط همته، والتخفيف من تحمسه لرفض الصلح، من هذه المقولات: تطلب ثأراً يطول، فخذ قليلاً من الحق المستطاع الآن، وهذا الثأر يحتاج سنوات، وهو ثأر جيل فجيل، وليس ثأرك وحدك.

وهنا يوظف الشاعر الفعل المضارع الذي يؤكد استمرار طلب الثأر عندما يوجد من يتهيأ لشن هذه الحرب الشاملة: ويوقد الثأر، ويطلب الثأر – ويستولد الحق من أضلع المستحيل .. ويقترب الشاعر بذلك من قمة الخط الدرامي الصاعد وهو قريب من نهاية

المقطع كعادته، وبذلك يكون رفض الصلح والحرب قاب قوسين أو أدنى من النهاية المرجوة من قبل الشاعر/ كليب، من ثم تأتي لا تصالح التي تتكرر في نهاية المقطع مؤكدة حتمية الثأر بوسائل تعبيرية متعددة، كأداة الشرط "لو" المحذوفة الجواب، لتقوية الفكرة، وأداة التوكيد إن، ويدعم عنصر "الزمن" ما سبق خاصةً إذا ما توالت الفصول دون الثأر، الذي سيصبح (علامة) يداً مرسومةً بالخزي والعار على جباه المستذلين المقهورين ممن لم يأخذوا بالثأر.

وتدعم الصور المركبة دائماً فكرة حتمية رفض الصلح وحتمية الأخذ بالثأر، عندما يصور الشاعر طول الثأر، وأنه ثأر الأجيال، لا سالماً بمفرده، وسيتم ذلك عندما تشمل نار الحرب كل شيء، فيتجلى الحق المستحيل، كما يصور الشاعر الثأر شعلة قد تبهت بتوالي الزمن، لكن أثره لن يختفي ويظل علامة عارٍ في وجه من لم يحققوه.

وهكذا تضاعف الصور من أثر حتمية رفض الصلح، وتؤكد من حتمية الثأر في نفس المتلقي، كما يدعم ذلك الإيقاع في هذا المقطع مقرناً بين تكرار لا تصالح، إلى تعدد القوافي الداخلية التاء المربوطة، واللام والتنوين بينهما، بالإضافة إلى تفعيلة السطر الشعري، وتنوع هذه الأسطر بين الطول والقصر.

المقطع السابع (من ١٣٨ : ١٦٠) (القتيل لم يعتد، وخيانة القاتل له وشماتته به):

وتتكرر هنا لا تصالح مرتبطة بتكرير لو، كاشفةً عن تأكيد رفض الصلح، فلا يوجد أدنى شك في عدوان القاتل مقابل نقاء موقف القتيل، الذي لم يعتد، ولم يتجاوز حقوق غيره، ولم يمس أرضه أو ثمارها، وقد تجلى ذلك خلال تكرير النفي بلم عدة مرات، كما تتجلى خيانة القاتل وغدره، عندما لم ينبه القتيل إلى ذلك، بل صافحه واختبأ وغدر به، قاتلاً له خفيةً، وقد شاهد تشفيه له دون أن يكون معه أي سلاح سوى غيظه الشديد منه، وهكذا غلبت الأساليب الخبرية التقريرية هذا المقطع مرتبطةً بالنفي، مقارنة بين نقاء القتيل وفساد وغدر القاتل وعدوانه، فيتأكد بذلك رفض الصلح تحقيقاً للعدل، ودرءاً لأي ثقة في هذا القاتل.

ويقترن بما سبق صور تبرئة القتيل لموقفه، وغير ذلك مما يرتبط باتجاه الدفاع عن الحق، بكثير من الوسائل التعبيرية كالنفي في الأساليب الخبرية والصور المجازية الداعمة له، المتآزرة في رسم ملامح هذا التقابل بين موقفي القتيل والقاتل مجلية رفض الصلح.

بل إن قصر الأسطر الشعرية، وتتابع ضمائر التكلم والخطاب، وتكرير حروف العطف: أو، وثم وسائل إيقاعية لدعم ما سبق على المستويين التركيبي والتصويري، لتأكيد رفض الصلح مع العدو في نفس المتلقي/ سالم.

المقطع الثامن (من ١٦١ : ١٧٤) (استمرار الموازنة بين القاتل والقتيل تؤكد شرف الأول وفساد الثاني وسوءه) :

ويشكل هذا المقطع حلقة في سلسلة عرض مواقف القتيل والقاتل لتأكيد رفض الصلح، لكنها مرتبطة بوجوب عودة الأمور لطبيعتها، لكن هذه العودة مستحيلة بعد أن تحطم كل شيء، فكيف يكون هناك صلح، لأن الصلح لا يكون إلا بين اثنين متكافئين، وشتان بين القتيل والقاتل، الذي تجرد من كل مبادئ الشرف، بل هو غادر، ولص، ودنيء، ومخادع، وقد شكلت ماديات الحياة ومعنوياتها مجال المقارنة هنا، حتى ليذكرنا بدعوة ت. إس. إليوت، في أن يعالج الشعر فتات الحياة، خلال صور جميلة، كعودة النجوم لميقاتها، والقتيل لطفلته الناظرة، والنزوة الفاجرة، والاستدارة الماكرة، والصمت يطلق ضحكته الساخرة.

المقطع التاسع (من ١٨٠ : ١٩٠) (تأكيد رفض الصلح بصورة نهائية) :

وهذا المقطع يشكل آخر نصيحة في النص لرفض الصلح، لكنها ترتبط هنا بما لم ترتبط به فيما سبق، وهو لونٌ من ألوان تشريح الواقع كما يرى بلزاك وغيره من الواقعيين الذين يؤثرون تجلي سلبيات الواقع بغية ترشيده، لكن هذه الدعوة قد تشطت في هذا المجال، من ثم فهنا جبهتان: جبهة الشيوخ والرجال التي ملأتها الشروخ، وهم من يحبون طعم الثريد، واستعباد العبيد، وقد تدلت عمائمهم فوق أعينهم، وغيرهم ممن نسوا سنوات شموخ العرب، وقد يكون موقف هؤلاء مؤيداً الصلح، فهم المسوخ، والموقف الآخر موقف الشاعر/ كليب، فإذا كان الأولون يؤيدون الصلح، فالشاعر/ كليب وأمثالهم يجب أن يتمسكوا برفض الصلح بعد أن وصلت الأمور إلى هذا الحد من الضعف وضياع

الحقوق بل إن الشاعر/ كليب، لا يريان سوى سالم الزير فارس هـذا الزمـان الوحيـد، المنوطة بإرادته إرجاع الحقوق في الأرض والعرض والتاريخ المجيد، وتلك قمة القصيدة الدرامية، وقد تجلت رؤية الشاعر في حاجة الأمة إلى القائد الذي يتولى القيـادة وتحقيـق النصر واسترداد الكرامة، والحق، والأرض، والحفاظ على العرض، فقد تآزرت مستويات النص التركيبية، والتصويرية، والإيقاعية، في إبراز ذلك.

وهكذا يأتي المقطع العاشر (١٩١، ١٩٢) :

متمثلاً في تكرير لا تصالح، وهي نصيحة النصائح التي يمكن أن تجسد الموقـف العربي الإسلامي بالأمس واليوم وغداً، وهو ختام النص فنياً ومنطقياً ودرامياً وإنسانياً.

الهوامش

(*) أمل دنقل الأعمال الكاملة، نشر مكتبة مدبولي، ٢٠٠٥م، ص ٣٤٥.

(١) هذا العدو هو جساس بن مرة بن عم كليب وقاتله، وزوج أخته جليلة، والشاعر بذلك يعيد شخصيات حرب البسوس التي استمرت أربعين سنة، تلك الحرب التي أشعلتها هذه المرأة البسوس بين قيس بعضهم وبعض في العصر الجـاهلي فـي الجزيـرة العربية، وهي أقنعة الشاعر لمعالجة واقع مصر والعرب بعد الصلح مع إسرائيل.

(٢) انظر د. جابر عصفور، ذاكرة الشعر، ص

محيي الدين صالح [*]

- محيي الدين حسن صالح أحمد (مصر).
- ولد عام ١٩٥١م بقرية قسطل (محافظة أسوان) النوبة.
- عمل مديراً لمكتب الخطوط الجوية السودانية بأسوان (١٩٨٣-١٩٩٥م)، ثم سكرتيرا المكتب الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية، بالقاهرة.
- عضو باتحاد الكتاب بالقاهرة، والنادي النوبي الثقافي، وجمعية التراث النوبي.
- فاز بجائزة نادي القصيد بالقاهرة ٢٠٠٥.
- كتب عدداً من الدراسات النقدية، وله مؤلفات عن الأدب الإسلامي.
- وعن التراث النوبي.
- دواوينه الشعرية: له أربعة دواوين: الجرح وأحلام العودة ١٩٩٦، ثورة القوافي ١٩٩٧، فيض المشاعر ١٩٩٩، يا ريم مهلاً ٢٠٠٤.
- قدمت عن شعره رسالة ماجستير للباحثة ريهام صبحي محمود، بعنوان: "محيي الدين صالح: حياته وشعره" – كلية الدراسات الإسلامية والعربية – جامعة الأزهر ٢٠٠٨م.

---

[*] معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، ط٣، ٢٠١٤م، المجلد ٤، ص ٢٦٤.

ربـــا الأحلام

"محيي الدين صالم"

طوبى له .. من شامخ .. من فرط ما عاناه .. مال
زلت به الدنيا .. فما ألقى لما يرديه بال
تغشاه أسباب المنايا، والأسى حال .. وحال
فاجتاز آلاماً توالت .. وامتطى ظهر المحال
ثم اغتدى .. في كفه سيف المنى .. يبغي النزال
لم تثنه الأخطار عن مسعاه .. لم يخش المآل
والعمر أشجان تثير النقع في درب المنال

***

خرت لنجواه المعاني سجداً .. رهن الجلال
والفاتنات السمر أسرجن الليالي بالجمال
من حاز منهن الرضا يسقينه الماء الزلال
بل .. صرن للإلهام في الأسحار فيضاً لا يزال
والمبتلى بالعشق صب كاد يفنيه الهزال
عانى فطاماً .. مهده وصى به قبل الفصال
فارتاد أعتاب القوافي .. عله يثري المجال[1]

***

من ذا يواسي كوكباً في الأفق .. مثواه الزوال؟!
ضافت به الأفلاك ذرعاً .. واشتكت منه الليال
فانهالت الأيام .. وانتابته كالداء العضال[2]
تبدي له ما كان من شأن الأوالي من مثال[3]
حين استكانوا للهوى .. فاغتالهم قهر الرجال[4]
أما فؤاد الهائم المغبون من ذات الدلال[5]
ما ضل .. إلا أنه في شعره رام الوصال
ويل لذياك الذي أفنى صباه في خبال[6]
حتى غدا سربال الأوهامُ .. أو ثوب الخيال[7]

آماله تترى .. ولكن .. هادم اللذات قال :

(يا أيها المفتون عد .. هيهات هيهات المنال

لا تأمن الدنيا ... وحاذر. وارتقب منها الوبال

أو عش غريباً في ربًا الأحلام نو طال المطال

واصبر وصابر واحتسب، واحرص على تلك الخصال)

***

عاد الفتى يقتاتُ شعراً .. ينشد السحر الحلا[٨]

شوقاً إلى ما كان .. أو زُهداً .. فأعياهُ الجدال

والوجدُ في الأعماق مدرارٌ .. ولا يفدى بمال

حتى سنون العمر ذابت في لياليها الطوال

فاسترجع الماضي . ولما ذاق من كأس المحال[٩]

أصغى لنبض القلب .. يستفتيه فيما لا يقال[١٠]

من قبل أو من بعد .. لا تسأل .. فما جدوى السؤال ؟!

١- عله : لعله

٢- انتابته : أصابته مرة بعد مرة

٣- الأوالي : الأوائل من الأجيال السابقة

٤- استكانوا : استسلموا وخضعوا

٥- الغبن : الظلم وإهدار الحق

٦- خبال : درجة من درجات الجنون أو العته والغفلة

٧- سربال : ملبس أو قميص أو درع، يقول سبحانه تعالى (سرابيل تقيكم الحر)

٨- يقتات : يتخذه قوتاً (طعاماً) يعيش عليه

٩- المحال : الشدائد أو الظلم أو العذاب والمكائد

١٠- يقال : من أقال الشيء يقيله إذا أبعده أو رفعه وأزاحه

التجربة الشعرية في ربا الأحلام

العنوان يوحي بالارتفاع والخصوبة وما يراه النائم، وبذلك تتشكل دلالة تفيض بالخصب والنماء والخيال والجمال، وهي ملامح يمكن أن تكون للشاعر، ولهذه القصيدة التي تتألف من خمسة مقاطع لتجربة شعرية قوامها النضال والإبداع في مواجهة الآلام والعقبات، فأيهما المنتصر؟

هكذا أخذ شاعرنا يتردد بين هذين الجانبين، في مقاطعه الخمسة، في المقطع الأول يتردد بين الشموخ وشدة المعاناة، ومحاولة اجتياز الآلام، لدرجة مواجهة المستحيل، من ثم يعود راغباً في المنازلة والتصدي للأخطار، برغم شدة الأحزان، وقد صور هذه المواجهة مستمداً صوره من الواقع المعيش بمعاناته وأحزانه.

لكن ملامح التراث أيضاً تشكل صوره من ثمة كان: الردى والسيف والامتطاء والنقع، فهل كان شاعرنا يستعرض ثقافته، أم يصور تجربته الشعرية؟

وقد اتخذ من التراث مادةً تجلي معاناته، التي اتضحت في تركيب صوره، واختيار مفرداته، وتفعيلاته الطويلة، القرينة بانتشار حروف المد لتعميق الإيقاع بتجربته، ويضاعف من الإحساس بما سبق التقابل في معظم الأسطر الشعرية، ذلك التقابل الذي يشكل أبرز محاور هذه القصيدة، كما يكشف عن محاولة الشاعر التجلد والمواجهة.

وإذا اعتبرنا المقطع الأول يحمل ملامح وإرهاصات التجربة الشعرية، فإن المقطع الثاني يصور جانباً من انتصارات الشاعر في تجربته وانقياد الشعر له، فإذا ناجاه سجدت له المعاني بل إنه يسوق غزله للشعر، فيضيء له جماله، ويفيض الإلهام أمامه، وهو العاشق الصب الذي يعاني، لكنه يرود شعراً ثرياً.

وهكذا تتآزر صور متعددة لتجسيد هذا الشعر فهو الفاتنات السمر، وهو فيض في الأسحار، والشاعر عاشق له، وهو متطلع إلى أن يثري مجال الشعر بقصائده.

وما تزال حروف المد عماد موسيقاه الداخلية، وروي اللام في موسيقاه الخارجية لتأثير الإيقاع في المتلقي بمراحل هذه التجربة الشعرية وتطورها، وانتقالها من الإرهاص إلى التحقق مثرياً الحياة بفنه.

الشموخ والمعاناة، والزلل ورفضه، وغشيان الموت واجتياز الآلام، وامتطاء المحال، والأحزان الدائمة، وتحقق المنال، والعشق والهزال، والفطام قبل الفصال، وهكذا تشكل هذه الثنائيات المتقابلة تجربة الشاعر في شعره وحياته، ويتأكد الاتجاه نفسه في

المقطع الثالث عندما يجمع بين كونه كوكباً وضيق الأفلاك به، وتنكر الأيام لـه، وتآلبها عليه، وقهر الأوائل بينما هو قوي صادق يبغي تحقق تجربته الشعرية ونجاحها، تلك التجربة التي يقرنها بالغزل والإخلاص قربانا للشعر.

ويمتد هذا التقابل في المقطع الرابع والشاعر غارق في الخيال والوهم، وتتابع الآمال، حتى يأتيه صوت داخلي يستنقذه مما هو فيه، ويذكره بهادم اللذات، والحذر من الدنيا، ومن ثم يخيره بين ما هو فيه من معاناة ومكابدة أو يظل في غربته في ربا الأحلام، وعليه بالصبر والمثابرة والإحتساب.

وهنا تكون التجربة قد بلغت قمتها ونهايتها المنطقية والفنية، إيذاناً بالعودة ونشدان السحر الحلال، وذلك في المقطع الخامس وهو الأخير، مجلياً وجده المدرار في أعماقه، وطول ليالية، وشدة معاناته، واستفتاءه لقلبه، عملاً بحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم: (استفت قلبك وإن أفتاك الناس وأفتوك)، فهل هذا من حسه الإسلامي أم من غلبة التجربة الشعرية له، وكلاهما من معالم قصيدته التي انتهت برفض السؤال، فأيهما الذي انتصر إذن؟ الشاعر أم تجربته ومعاناته، ويعلمنا هذا الموقف الوجودي إلى تأكيد الشاعر لذاته وحبه لتجربته، وهو قاسم مشترك بين كل الشعراء المخلصين لفنهم برغم المكابدة والمعاناة، وهكذا تشكلت القصيدة بتآزر المستويات الترتيبي والتصويري والإيقاعي.

وإذا كانت هذه حال كثير من الشعراء فما وجه تميزه؟ هل يكفي توجهه الإسلامي في اختياره وتوظيفه مفرداتٍ وتراكيب يتضح فيها ذلك: كسجود المعاني لنجواه، وفطامه قبل الفصام، وهادم اللذات الذي يستنقذه من فتونه وأوهامه، وحثه على الصبر والمثابرة والاحتساب ثم اختياره الزهد، واستفتاء القلب؟

وهل كثير من التجارب الشعرية التي تبدأ بالشمول والزهو والتصدي للمعاناة والمستحيل، وتنتهي بالحيرة والضياع يمكن أن تبني الإنسان وتفيده؟

وما قيمة شعرٍ يرافقه مبدعه بكثير من الكلمات المفسرة؟ والغموض ديدنه، أم أن الغموض صار ملمحاً فنياً نتيجة تركيب الصور وكثافتها؟

وثمة كلمات قد يحيط فصاحتها الشك كالأوالي، أم أن الهمزة خففت فصارت ألفا؟

لكن هذه القصيدة يمكن أن تبين أن الشعرية تجربةٌ ثريةٌ بلغتها وصورها ومشاعرها وأفكارها.

الفهرس

م	الموضوع	رقم الصفحة
١.	مفتتح	٣
٢.	القسم الأول الأسلوب والأسلوبية	٤
٣.	البلاغة والأسلوبية	٣٠
٤.	القسم الثاني من ملامح شعر الثورة	٤٧
٥.	استراتيجيات الخطاب الشعري عند جابر قميحة في ديوانه : الله والحق وفلسطين نموذجاً	٦٠
٦.	الحق والجهاد والشهادة في ديوان أغنيات لعشاق الوطن لمحمد التهامي	٧٨
٧.	قراءة في ديوان أنغام ثائرة لنوال مهني	٨٤
٨.	مستويات الحب في شعر أحمد السرساوي	٩٣
٩.	التأويل البلاغي وتنوع الوسائل التعبيرية في قصيدة : يا آخر الأوفياء لعبد الله السفياني	١٠٦
١٠.	رفض الصلح : في قصيدة لا تصالح لأمل دنقل	١١٤
١١.	التجربة الشعرية في قصيدة ربا الأحلام لمحيي الدين صالح	١٢٨
١٢.	الفهرس	١٣٣
١٣.	كتب أخرى للمؤلف	١٣٤

كتب أخرى للمؤلف

م	عنوان الكتاب	الناشر	التاريخ
١	الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي	مكتبة المعارف- الرياض- السعودية	١٩٨١م
٢	الكلمة والبناء الداري (ط٢ ٢٠٠٠م)	دار الفكر العربي- القاهرة	١٩٨١م
٣	الأدب الإسلامي قضية وبناء	عالم المعرفة -جدة	١٩٨٣م
٤	في الأصالة وبناء المسلم	مكتبة العليقي الحديثة- بريدة- السعودية	١٩٨٤م
٥	البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية	القاهرة	١٩٨٤م
٦	التعبير الدرامي- دراسة نصية (ط٣)	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	١٩٩٨م
٧	في البنية والدلالة- رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية	منشأة المعارف- الإسكندرية	١٩٨٧م
٨	في الدراما- اللغة والوظيفية ط٢ (٢٠٠٦م)	منشأة المعارف- الإسكندرية	١٩٨٨م
٩	قراءة في ديوان الشعر السعودي	مكتبة الرضا- القاهرة	١٩٨٩م
١٠	معالجة النص في كتب الموازنات التراثية ط٢ (٢٠٠٢م)	منشأة المعارف- الإسكندرية	١٩٨٩م

١١	أثر جي دي موبسان في القصة المصرية القصيرة	مكتبة الرضا- القاهرة	١٩٩٠م
١٢	البنية الفنية والعلاقات التاريخية- دراسة في الأدب المقارن	منشأة المعارف- الإسكندرية	١٩٩٠م
١٣	النص الأدبي للأطفال- رؤية إسلامية (ط٢)	مكتبة العبيكان- الرياض	٢٠٠٥م
١٤	في جماليات الأدب الإسلامي النموذج والنظرية	المجموعة المتحدة للطباعة- القاهرة	١٩٩٦م
١٥	أدب الأطفال التنموي	نادي القصيم الأدبي- السعودية	٢٠٠٠م
١٦	التراث والمتغيرات... البلاغة العربية نموذجًا	المجموعة المتحدة للطباعة- القاهرة	١٩٩٩م
١٧	الأدب الإسلامي بين الشكل والمضمون- ملامح إسلامية في الشعر والقصة والمسرحية (ط٢ ٢٠٠٤م)	المجموعة المتحدة للطباعة- القاهرة	٢٠٠٠م
١٨	في السرد رؤية تاريخية وقراءة للنماذج مختارة	المجموعة المتحدة للطباعة- القاهرة	٢٠٠١م
١٩	اتجاهات حديثة في أدب الأطفال	دار هاجر للطباعة- بنها- مصر	٢٠٠٢م
٢٠	النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة	المجموعة المتحدة للطباعة -القاهرة	٢٠٠٤م

٢١	المقالة الإصلاحية في أدب الشيخ محمود شاكر	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	٢٠٠٥
٢٢	الحياة تتجدد: مجموعة قصصية	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	٠٥
٢٣	من قضايا النقد الأدبي	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	
٢٤	الذي لا يقهر: المجموعة القصصية الثانية	مطبعة المصطفى – بنها	٧
٢٥	الشعر قيمة إنسانية متجددة	مطبعة المصطفى – بنها	٩
٢٦	بلاغة السرد بين الجنسين	الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة	١
٢٧	الأدب الإسلامي والمسرح	مطبعة المصطفى – بنها	٢
٢٨	صور الواقعية في الرواية الحديث والقصة	مكتبة الآداب – القاهرة	٥
٢٩	جريمة ... لولا لطف الله . المجموعة القصصية الثالثة	مكتب الرسالة – بنها	٢٠١٦م
٣٠	أسلوبيات : دراسات نظرية وتطبيقية	مكتب الرسالة – بنها	٢٠١٦م

رقم الايداع ٢٢٠٤٧ / ٢٠١٦

الترقيم الدولى 6 – 4358 – 90 – 977 – 778