# الشعر قيمة إنسانية متجددة

د. سعد أبو الرضا

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة

١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م

بسم الله الرحمن الرحيم

فاتحة:

هذه محاولة للتعامل الكلي مع النصوص الشعرية، بغية كشف أبعادها ونظامها، إثراء لفكر المتلقي وإمتاعا لوجدانه، ووصلا له ببعض المتغيرات في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، من ثم تتكشف قيم الشعر الفنية والإنسانية التي تتجدد في النصوص وبها.

كما أن هذه النصوص الشعرية تقدم نماذج لبعض اتجاهات الشعر الحديث والمعاصر، تدعم بعض ما ارتيأته لأهم هذه الاتجاهات الشعرية.

وكان طبيعياً أن تفيد هذه الدراسة من التحليل النصي اللغوي للشعر، كما تفيد من مناهج النقد المعاصرة، خاصة المنهج الأسلوبي الذي يتمتع بمرجعية علمية مصدرها علوم اللغة وغيرها من العلوم الإنسانية، دون التغافل عما يمكن أن يثري الرؤية للنصوص من وسائل تعبيرية مختلفة سواء كانت تنتمي إلى المناهج النقدية الأخرى أو نتائج الدراسات في العلوم الإنسانية، وهذا يمكن أن يشكل منهجاً خاصاً في تحليل النصوص.

**وقد جاءت هذه الدراسة في ثلاثة محاور:**

أولها: دراسات لبعض أهم قضايا الشعر المعاصر، مثل:

١- دور الشعر بصياغته الفنية في "المجال السياسي".

٢- تلقي النقاد للشعر المعاصر، وكان شعر "أمل دنقل" نموذجاً لذلك.

٣- ثم التراث الشعبي والشعر، وقد اتخذت "قناع السندباد" نموذجاً لذلك.

أما **المحور الثاني**: فهو تحليل نصوص كاملة تمثل بعض أهم اتجاهات الشعر المعاصر و كشف لغة هذه النصوص مثل:

١- الحنين إلى الوطن وتصوير "سينية أحمد شوقي" لذلك، وأثر التراث فيها.

٢- علاقة الشعر بالتصوف، كما في أبعاد التجربة الصوفية في قصيدة "رحلة في بحار العشق" لفاروق شوشة.

٣- تجلي الرؤية الإسلامية وخدمة الحياة في قصيدة "بين عصرين" لسعد عطية الغامدي.

٤- موقف الشعر من الصهاينة وافتراءاتهم كما في قصيدتي: "عصافير اللهيب" لحسن الأمراني وهو يرصد حركة أطفال الحجارة في فلسطين، و"دعاء" لأمينة المريني، وهي تدافع عن رسول الله ﷺ ضد افتراء الصهاينة.

٥- والمحافظة والتجديد في شعر إبراهيم صبري وقصيدة "من وحي الإسراء والمعراج"، "الرؤيا الحق" نموذجاً لذلك.

٦- وتشكيل عربهاء الأميري للزحف المقدس في قصيدته التي تحمل هذا العنوان نفسه.

أما **المحور الثالث**: فهو دراسات لدواوين كاملة كشفاً لأهم اتجاهاتها وتياراتها الفكرية **وصياغتها الفنية كما يلي:**

١- الصياغة الفنية لمفردات الحياة في "ديوان مختارات عبد المنعم عواد يوسف".

٢- وديوان "نوافذ الشمس" لحبيب المطيري، وتعبيره عن الذاتي والموضوعي.

٣- ومجموعة قصائد د. صالح الوشمي، ومدى كشفها عن أبعاد الإنسانية اليوم.

وقد ألحقت بكل شاعر ما يضيء حياته ليتضح أثر ذلك في شعره وهكذا يكشف تحليل نماذج من الشعر المعاصر: قضايا وقصائد ودواوين عن أهم اتجاهات هذا الشهر الفنية والفكرية، مضيئاً دور الشعر والشعراء في حياتنا المعاصرة وما يحمله من قيم فنية وإنسانية، تتجدد فيه وبه، كما تكشف عنها لغة هذه النصوص، ولعل مما ساعد على ذلك انتماء الشعر المدروس لشعراء من: مصر والسعودية، والمغرب وسوريا مما جعل الرؤية تتسع زماناً ومكاناً وأحداثاً وفناً، ويمكن في ضوء ذلك أن تمثل الشعر العربي الحديث والمعاصر.

**والله ولي التوفيق منه العون وعليه التوكل.** د. سعد أبو الرضا

-١-

تأثرت حركة الشعر العربى فى مطالع العصر الحديث والأدب بصفة عامة ببعض العوامل التى أدت إلى تطوره وازدهاره، منها ما يرجع إلى التراث، بينما يرجع بعضها الآخر إلى المتغيرات، فانتشار التعليم وتنوعه، وإنشاء المكتبات وكثرتها، وتعدد المطابع، وإعادة طبع كتب التراث، وتنوع وسائل الإتصال وانتشارها، والإتصال بالغرب عن طريق البعثات والرحلات والترجمة، كل ذلك وغيره أدى إلى رقى الوعى وتطوره، ومن ثم يمكن أن نتصور خارطة الشعر الحديث على النحو التالى الذى يتمثل ذلك فى الظواهر الآتية:-

١- حركة الإحياء التى بدأها البارودى منذ نهاية القرن التاسع عشر، وتابعه فيها أحمد شوقى وحافظ إبراهيم فى مصر، وجميل صدقى الزهاوى ومعروف الرصافى فى العراق، وابن عثيمين فى السعودية، وغيرهم فى بقية أقطار الوطن العربى، وقد أنتجت هذه الحركة بعث التيار الأصيل فى الشعر العربى الحديث بالعودة إلى المثل العليا الشعرية القديمة، وتطويعها فى التعبير عن القضايا الحديثة، وقد تجلى أثر ذلك فى التجربة والصياغة.[١] وبذلك أصبح الشعر ذاكرة الأمة كما كان فى أزهى عصوره القديمة[٢].

٢- صاحب ذلك فى بدايات القرن العشرين استفادة حركة الشعر الحديث من الاتجاه الرومانسى متمثلا فى النظرية الرومانسية للشعر الإنجليزى، وقد مثل هذا الإتجاه:-

أ- مدرسة أبوللو التى أسسها أحمد زكى أبو شادى فى مصر ثم كان أحمد شوقى رئيسا لها ومن شعرائها أبو القاسم الشابى فى تونس، وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى فى مصر، والتيجانى يوسف بشير فى السودان وغيرهم.

وقد ظل أثرهم ممتدا منذ منتصف القرن العشرين حتى اليوم.

---

[١] انظر صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية، مهرجان القراءة للجميع مكتبة الأسرة سنة ٢٠٠٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب صـ ٨.

[٢] انظر د. جابر عصفور، ذاكرة الشعر: مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة سنة ٢٠٠٢م صـ ١١ وما بعدها.

ب- مدرسة الديوان فى مصر ويمثلها عباس محمود العقاد وعبد الرحمن شكرى وابراهيم عبد القادر المازنى.

ج- المهجريون ومنهم جبران، وميخائيل نعيمه، وإيليا أبو ماضى وغيرهم.

٣- ثم كانت ثورة شعر التفعيلة الذى سمى بالشعر الحر، وقد واكبت المد القومى فى مصر والشام والعراق، كما هزت التقاليد الشعرية، وغيرت كثيرا فى شكل القصيدة، ودخلت منطقة الصراع القومى الأيديولوجى، ومن أبرز ممثليها بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى ونازك الملائكة فى العراق، ونذار قبانى فى سوريا، وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى فى مصر، وخليل حاوى فى لبنان، وغيرهم.

وقد تعامل النقاد مع الشعر فى ضوء المتغيرات النقدية، فوجدنا بعضهم ومنهم د. جابر عصفور، يربط بين الشعر الإحيائى والتراث خلال مناقشته لمفهوم التناص.[٣]

٤- ثم تلى ذلك ظهور تيار الحداثة، الذى مثلته مجلة "شعر" فى بيروت وكذلك "أخبار الأدب" فى القاهرة" وما قدمته من نماذج لما سمى بقصيدة النثر، التى تجلت فى شعر أدونيس ومحمد الماغوط وعفيفى مطر وعبد العزيز موافى وغيرهم، وكثيرون من الشباب الذين غلب عليهم الاتجاه التجريدى.[١] خاصة من كانوا ينشرون نتاجهم فى الملاحق الأدبية فى الصحف المصرية والسورية واللبنانية وغيرها من البلاد العربية.

٥- وقد اتصل بما سبق وجود كثير من النماذج الأجنبية من الشعر الغربى التى تعد بمثابة اختراقات للشعر العربى حتى تجاوزت قدرة القارئ العربى على تمثل مستويات شعره القومى وتطوره، إذ بدت بعض النصوص الشعرية وكأنها ترجمات وكتابة لهذه النماذج الأجنبية.[٢]، كما وجدنا عند المازنى أحيانا.

٦- كما لم تستطع الملاحقة التعليمية فى مناهجنا الدراسية، أن تواكب هذه المتغيرات، مما عاق تصور هذه الحركات والتفاعل الرشيد معها فى بعض الأحيان.

---

[٣] السابق نفسه صـ ٤٧ وما بعدها.

[١] انظر تحولات الشعرية العربية صـ ٩.

[٢] السابق نفسه صـ ١٠.

٨- وقد استمر التطور خلال الظواهر السابقة، وما كشفت عنه من تحولات في وظائف الشعر، خاصة بعد مزيد من التواصل بين الأدب العربي والآداب والفنون العالمية، والتطور العلمي والتكنولوجي،

وقد أخذ بعض الشعراء يستثمرون مواهبهم في كتابة المسرحية الشعرية، كاشفين عن ظاهرة جديدة، وإمكانات من التواصل الجمالي في مجال الدراما لم تكن معروفة من قبل.

ومنذ راد شوقي ثم عزيز أباظة، وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور، وفاروق جويدة، وقليلون غيرهم، لم تشهد هذه الظاهرة امتدادا ملموسا، برغم جودة بعض النماذج التي قدمت، وبرغم مستوياتها المتباينة شكلا ومضمونا، وربما كان السبب في ذلك " عوامل المأزق الحضاري للمسرح ذاته واعتماده الجوهري على ثقافة الديمقراطية "[1] ، والإمكانيات المادية ومستويات تلقي الشعوب لهذا الفن.

وبرغم انتشار القصة والرواية، ومنافستها للشعر كما ومضمونا وشكلا، وتوجه بعض الشعراء إليهما، حتى إن هناك من يزعم أن الرواية قد أصبحت ديوان العرب مكان الشعر، لكن ذلك لم يطفئ جذوته لاختلاف طبيعة كل منهما، وتباين ما يهتمان به من حاجات جمالية وفكرية، ولما يمثله الشعر من خلفية تراثية عميقة، تضرب بجذورها في حياتنا الفكرية والأدبية.

٩- وبالنظر إلى ما أشرنا إليه سابقا من مزيد الاتصال بين الأدب العربي والآداب والفنون العالمية، والتطورات العلمية والتكنولوجية، وما أحدثته ثورة الاتصالات من تقارب مذهل بين أرجاء العالم، فقد جعل كل هذا للصورة بفنونها المختلفة، ومصادرها المتعددة في السينما والتليفزيون والفيديو والحاسوب أثرا عظيما في مجال الشعر

---

(١) السابق نفسه صـ ١٣.

بتغذية الوسائط اللغوية بخلاصة الابتكارات التكنولجية للتواصل البصرى، مما يمكن أن يسمح بمستويات من الانتشار لم تستثمر بعد.

وبرغم أن الغناء عامل مهم فى ذيوع الشعر وانتشاره قديما وحديثا، لكن دوره اليوم أكثر أهمية وخطورة نظرا لارتباطه بوسائل الإعلام والاتصال وتكنولوجيا البث، المختلفة، كما أصبح أكثر ارتباطا بالسماع الجماهيرى وإشباع توقعاته الموسيقية والتعبيرية، مما قد ينحو به قليلا عن الإبداع الشعرى الأصيل لهبوط بعض مستوياته بالنسبة للغة الفصيحة عند بعض من يتصدون للكتابة فى هذا المجال.

١٠- وبرغم أن الحداثة والتجديد أمر مهم ومطلوب لتجديد الحياة، ونمو اللغة وتطور الشعر، لكن الحداثة فى هذا العصر أصيبت بأمور أولها: وهم الانقطاع عن التراث وتنكر بعض المتلقين والشعراء لبنية الشعر العمودية/وثانيها: تبنيها لمسؤوليات ومهمام طليعية فى التنوير والتطوير لا تعنى جماهير القراء، مما عزلها عن الاتصال الوثيق بهم، وتقوقعها عند بعض الصفوة المنتقفة، مما زاد من عزلتها. وثالثها: إصرار بعض الشعراء على موقفهم دون نظر إلى الآخر سواء كان هذا الآخر داخليا أو خارجيا.

وقد أفرز ما سبق ما سمى بقصيدة النثر، التى يزعم أصحابها كونها شكلا جديدا وله تقاليده وأسسه، بل ونقاؤه، ولم نر فى الواقع ما يدعم ذلك، بل على العكس رأينا ما يبعدنا عن الفن بنماذج غارقة فى الغموض والإبهام دلالة، ومحرومة من جوهر الشعر وإيقاعه، وهذا ما يتضح فى كثير مما يزعمه أصحابه شعرا، مما يتطلب إعادة نظر فى القضية كلها شكلا ومضمونا، كى يحقق الشعر جوهر الفن، ويتوثق اتصاله بالجماهير، التى ترى فيه همومها وآمالها، بالإضافة إلى تجديد اللغة ونموها وما تأمله ونرجوه من ازدهار الشعرية العربية.

# الشعر والحراك السياسى

## مدخل

إن الشئ القيم لا يكون قيما إلا عندما يكون موضع اهتمام أو نفع ، فهو من ثم قيم [1] ، والمنفعة المقصودة فى الشعر هى بالدرجة الأولى المنفعة المعنوية التى تحققها الفنون الجميلة المختلفة للإنسان خاصة الشعر ، برغم ما يمكن أن يتحقق من نفع مادى متعدد الجوانب . ويتأكد ذلك بكون الشعر وسيلة راقية لتفسير عصر ما ، ليس للجوانب الاقتصادية والاجتماعية ، وإنما ما يرتبط بذلك من الجوانب الإنسانية ،وهذا ما قرره ، مفكر شهير وناقد متميز هو توماس أرنولد ، ولقد أصبح من المسلم به مقدرة الشعر على " تفسير طبيعة الإنسان وحاجته كما يكشف عنها عصر معين " [2] ، وهو ما يمكن أن يلتقى مع ما قرره فرويد من دور للشعر كرسول للاستقرار النفسى .

فالشعر " يستحضر فينا روح الجماعة التى تسكننا ، ويوقظ حنيننا القديم للاتصال بأنفسنا ، أى بأعماقنا التى تتوارى خلف أقنعتنا الاجتماعية ، عن طريق الاتصال بغيرها ممن يتكلمون لغتنا ، وتراودهم أحلامنا ، وتضنيهم أشواقنا ، وينتمون للتاريخ الذى ننتمى إليه " [3] ،

وتتعدد القيم الإنسانية التى تتجلى فى الشعر ، وتتجدد فيه وبه رؤية وأداة ، فالعدل والحرية والخير والحب والجمال والشجاعة قيم إنسانية فاعلة فى حياة الفرد والمجتمع والأمة ، بل والإنسانية فى كل زمان ومكان ، وهذا الإطلاق يؤكد كون الشعر قيمة إنسانية متجددة تتصل أوثق الاتصال بمختلف نشاطات الإنسان ، وهو ما أدركته كل الأمم المتقدمة فى عصورها المختلفة ،

نماذج من الشعر : لكننى سأقتصر على تحليل نماذج من الشعر العربى الحديث والمعاصر فى بعض مجالات الحياة كى تضئ هذه الفكرة ،

---

(١) انظر رالف بارتن بري آفاق القيمة ترجمة عبد المحسن سلام صـ ١٣

(٢) د. سمير سرحان النقد الموضوعى من سلسلة مكتبة النقد الأدبى : اتجاهات النقد الحديثة صـ ٥٥

(٣) أحمد عبد المعطى حجازى مقال للشعر فى حياتنا صحيفة ( الأهرام ) القاهرة الأربعاء ٨ / ١١ / ٢٠٠٦ ، وكذلك انظر أخبار الأدب القاهرة ١٢ / ١١ / ٢٠٠٦ مقال السفر فى القصيدة صـ ٨

بادئا بأحمد شوقى فى الثلث الأول من القرن العشرين ومنتهيا ببعض شعراء اليوم من الأحياء ، وإذا كنت سأشير إلى قصائد هؤلاء الشعراء هنا ، فسأورد بعد ذلك فى متن هذا البحث إن شاء الله تحليلا كليا لبعض النصوص للكشف عن تجلى القيمة الإنسانية للشعر وفيه وبه .

١- فأحمد شوقى وقد نفي إلى أسبانيا ، وحيل بينه وبين الحياة فى وطنه ، ينعى افتقاد الحرية وعدم تمتعه بالحياة فى وطنه ، بينما كان الإنجليز يستعمرون الوطن ويرتعون فيه هم وغيرهم من الأجانب من أبناء الأمم الأخرى ، ومن ثم يصبح الشعر وسيلته لإبراز هذه القيمة الإنسانية ( الحرية ) والتغنى بها ، كما يصبح الطير والطيران رمزه الأثير فى تشكيل تعطشه لهذه الحرية ، ونعيه لافتقادها ، وهكذا يلتحم المضمون بالشكل لبيان هذه القيمة الإنسانية وقد جاء ذلك فى قصيدته السينية [1] ، التى يقول فيها :

أحرام على بلابله الدوح ∴ حلال للطير من كل جنس

٢ – والشاعر أحمد عبد المعطى حجازي فى قصيدته " مرثية للعمر الجميل " [2] ، سنة ١٩٧١ م يرثي جمال عبد الناصر ، فيبكى فيه افتقاد العدل والحرية والشجاعة بعد وفاته ، لكنه لا يقدم هذه الرؤية بطريقة مباشرة ، وإنما خلال " وداع وحلم " يسترجع فيهما الآمال التى جسدتها مجموعة القيم الإنسانية المفتقدة ، ثم تكون استفاقته على ما يعيش فيه من ضياع وحيرة ، بعد أن فقد قائده ورائده الذى جسدته مشاعر الحب والحزن نحوه ، مما يكشف عن الحاجة الماسة إلى القائد لتستعيد الأمة حلمها فتنهض وتتقدم وتتحقق الحرية والعدل ، وسنجد أن الشاعر يتردد بين الحلم والوداع كلما ألمه ضيقه بواقعه .

وخلال ذلك يستدعى الشاعر ما ضاع فى تاريخنا من مجد فى الأندلس ليربط بينه وبين ضياعنا اليوم ، وتمثل " قرطبة وغرناطة " ومجدهما الزائل قمة هذا الشعور ، بل يذهب إلى ما قبل ذلك عندما يربط بين هذا المجد الذى اختفى وما جسدته " القدس والقادسية " من نضال اسلامى منتصر فى عصر صدر الإسلام ، حتى ليبدو تاريخ

---

(١) الشوقيات جـ ٢ المكتبة التجارية الكبرى صـ ٤٥ . وسأورد تحليلا لجزء منها فى متن البحث إن شاء الله

(٢) أحمد عبد المعطى حجازى ( ديوان مرثية للعمر الجميل ) الأعمال الإبداعية مكتبة الأسرة مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣ صـ ٨٢

الأمة وانتصاراتها الإسلامية حلقات متصلة تضيء الحاضر الذي يبحث فيه الشاعر عمن يروده ويقوده إلى نصر جديد، يعتبر امتداداً للأمس، ويتمثل ذلك في بحثه عن جمال عبد الناصر وولائه له حباً للحرية وبحثاً عنها، وهكذا يتنقل الشاعر بين الماضي والحاضر واستشراف المستقبل، بغية الوصول إلى ما يرجو ويأمل من قيم كشف عنها.

وسيأتي تحليل لهذا النص يكشف عن أهم مستوياته التعبيرية في جلاء هذه القيم الإنسانية التي فاض بها[1].

---

[1] انظر هذا الكتاب من ص٦٣: ص٧٣.

٣- قصيدة لا تصالح للشاعر أمل دنقل : [١]

وفي ١٩٧٦ م بعد نصر أكتوبر العظيم الذى تحقق فى السادس من أكتوبر ١٩٧٣ م يتجلى الشعر كاشفا عن الحراك السياسي متمثلا فى قيم التمسك بالحرية ورفض الصلح مع العدو الخائن الغادر اللص . كما نجد أيضا اسلوب النهي نفسه الذى وجدناه عند أحمد عبد المعطى حجازي فى مرثيته : ( لا تصدق – لا تبايع ) ولكنه مقترن برفض الصلح مع العدو من ثم يتخذ الشاعر أمل دنقل " لا تصالح " عنوانا لقصيدته ، كما يكرر هذا النهى نفسه داخلها ما يقرب من عشرين مرة ، ويصوغها فى عشرة مقاطع تشكل هذه القصيدة التى بلغت مائة وتسعة وثمانين سطرا شعريا ، وقد أصبحت " لا تصالح " جملة محورية خلال قصيدته ، كاشفة عن الحراك السياسي الذى يتجلى مرتبطا بالتمسك بقيم الحرية والعدل والشجاعة خلال عرض وجهتي النظر الرافضية والمؤيدة كما ظهر عند حجازي ، لكن صوت الرفض هنا يستوعب كل شئ ..

وإذا كانت قصيدة أحمد عبد المعطى حجازي توضح موقفه من جمال عبد الناصر بعد فقده ، فإن قصيدة أمل دنقل تبين موقفه من محمد أنور السادات فى صلحه مع إسرائيل ، وكلا الشاعرين يتخذ من قيم الحرية والعدل والشجاعة أساسا لتشكيل وجهة نظره فى مقابل من يخالفونه فى الرأى ، وبذلك أيضا يتضح كيف تتجدد هذه القيم الإنسانية فى الشعر وبه ، خاصة عندما يربط التحليل للقصيدة بين الرؤية الفكرية لهذه القيم وتجليها فنيا خلال الشعر .

٤- كما نجد الشاعر المغربي حسن الأمراني يرصد تجربة النضال من أجل ( الحرية ) المتمثل فى الإنتفاضة الفلسطينية التى توجها فعل أبطال الحجارة من أطفال فلسطين فى ديوانه : " المجد للأطفال والحجارة " [٢] ، ويمكن أن تمثل قصيدته فى هذا الديوان : " عصافير اللهيب " نموذجا لذلك ، ونلاحظ أن الشاعر يربط فى هذا العنوان بين متناقضين ، " عصافير " وهى توحى بالرقة والوداعة ، و " اللهيب " ، وهو ما يوحى باشتعال النار وشدتها ، من ثم يتولد من تفاعل هذين النقيضين قوة الفعل الذى تمثل فى الانتفاضة من أجل " الحرية " التى

---

[١] أمل دنقل المجموعة الكاملة طبعة مدبولى القاهرة صـ ٣٤٧

[٢] حسن الأمراني ديوان المجد للأطفال والحجارة سنة ١٩٩٧ م وجده المغرب

# تلقي شعر أمل دنقل

## بين النقاد

**مدخـــل :**

بعد توضيح مفهوم التلقي ، سأبين أن تلقي شعر أمل دنقل قـد اسـتحوذ على كثير من النقاد ، منهم من حاول أن يرصد ظاهرة فنية خلال تلقيـه ، مثل د. عبد العاطي كيوان في كتابه : التناص القرآني في شعر أمل دنقل ، ومنهم من حاول أن يتصدى لتحليل إحدى قصائده ، تحليلا بنائيا كليا مثل د. أحمد درويش في تناوله لقصيدة الخيول في كتابه : " في النقـد التطبيقـي للقصيدة المعاصرة " كنموذج لعلمية الدراسة الأدبية .

وهناك من حاول أن يتعامل مع بعض دواوينه لأسباب منها أن شعره كله لم يكن قد صدر حينما بدأ يكتب عنه ، مثل د. صلاح فضل الذي كتب عن إنتاج الدلالة الأدبية في شعر أمل دنقل ، وعرض للدواوين الأربعة الأولى : " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، ومقتل القمر ، وتعليق على ما حـدث ، والعهد الآتي " ، وقد رأى أن هذا الديوان الرابع يمثل نقلة فنية مهمـة فـي اكتمال النضج الفني لدى الشاعر ، وقد حصر د. صلاح فضل تلقيـه فـي داخل النص وبنيته ، دون اهتمام بخارجه ، مبتغيا تحقيق علمية المعالجة .

وهناك من حاول أن يعرض لدواوينه مجتمعة خاصة بعد أن تم نـشرها جميعا ، ممثلا لشعره بقصائد من دواوينه كاشفا خلال ذلك عن أهم السمات الأسلوبية لشعر أمل دنقل ، ورابطا بين هذه السمات وتاريخ حياة الشـاعر ، والعوامل المؤثرة فيها ، وذلك مثل ما كتبه د. جابر عصفور من مقالات جمعها في كتابه " ذاكرة الشعر " .

التلقي يفيدون من مناهج النقد المعاصرة ، على تباين في نوعية المنهج وإجراءاته النقدية ، وما يتمتع به كل منهم من رصيد معرفي وخبرة في مجال النقد الأدبي ومناهجه والعلوم الإنسانية .

ونظرا لأن د. جابر عصفور ود. صلاح فضل كانا أكثر استيعابا لمعظم شعر أمل دنقل ، ووضوح احراءاتهما النقدية في تلقي هذا الشعر ، وأن تلقيهما يمكن أن يشتمل على أهم القضايا التي تتعلق بهذا الشعر ، فقد آثرت مناقشة ما كتباه موازنا بينهما ، موضحا إجراءاتهما النقدية ، والعوامل الفاعلة فيها ، خاصة وهما بذلك يمثلان ضربين مختلفين للتلقي أحدهما يحصر اهتمامه داخل بنية العمل الأدبي ولغته ، وهو د. صلاح فضل ، مبتغيا إنتاج الدلالة الأدبية لشعر أمل دنقل ، والآخر يتسع تلقيه للاهتمام بداخل النص وخارجه مع ربط ذلك بتاريخ حياة الشاعر ومتغيراتها وهو د. جابر عصفور ، وسأناقش بعض الأمثلة من شعر أمل دنقل وأعرض لتلقي الناقدين لها ، مبديا رأيي في ذلك .

## مفهوم التلقي :

التلقي أحد مناهج النقد المعاصرة التي توثق اتصالنا بها في النصف الثاني من القرن العشرين ، وقد اقترن ذلك بازدهار الدراسات اللغوية ، واستثمار معظم المناهج النقدية لها في مبادئها وإجراءاتها .

ومن أهم مفهومات التلقي أن معنى النص وبناءه ينتجان عن التفاعل بينه وبين القارئ ، عندما يواجه هذا القارئ النص " بتوقعاته " هو التي تشكلها الميول والأفكار والثقافات والأهداف التي تربط هذا القارئ بغيره من أعضاء المجتمع ، وذلك ما يشير إليه ستانلي فيش بالجماعة المفسرة ، وهو من أهم ضوابط التلقي [١] .

وبذلك فالقارئ هو المبدع المشارك لا للنص نفسه ، بل لمعناه وقيمته وأهميته ، من هنا تتجلى أهمية السياق وعلاقته في قراءة النص داخله وخارجه وتفسيره ، وقد رأى ريتشارد ذلك قبل أن تؤكده نظرية التلقي [٢] ، ولعل فكرة " التجسيدات " في منهج التلقي مما يكشف عن الجهد المبذول من قبل المتلقي الناقد في التعامل مع النص ، ويقصد بها المواضع غير المتعينة التي لا نهاية لها وينطوي عليها النص ، وهذه الفراغات أو هذا الإبهام ، هي ما يقوم القارئ أو المتلقي أو الناقد بملئه ، وهي تمثل جوهر الخلاف بين بنية النص ، وما يضيفه القارئ أو المتلقي إليه بتجسيداته ، وهذا الإجراء في التعامل مع النص هو ما يسميه إنجاردن ( من رواد التلقي ) : التحقيق العيني للأشياء ، وهو ما يمكن أن يلتقي مع فكرة الحضور والغياب عند التفكيكيين [٣] .

---

١ ، ٢ – انظر لكاتب هذه الدراسة : النقد الأدبي الحديث : أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة ط ١ سنة ٢٠٠٤م القاهرة ص ١٢٣ ، وكذلك انظر : روبرت هولب : نظرية التلقي ، ترجمة د. عز الدين إسماعيل ط النادي الأدبي الثقافي بجدة سنة ١٤١٥هـ ص ١٢٣ ، وكذلك انظر د. عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية ، عالم المعرفة الكويت : العدد ٢٣٢ من ص ٣٢٣ – ص ٣٢٨

٣ – انظر : النقد الأدبي الحديث : أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة ص ١٣٤ ويقصد به حضور فكرة معينة وغياب غيرها كثير مما هو يتصل بها ، وكذلك فك الارتباط بين لغة النص وكل ما يقع خارجها .

وسأحاول بعد رؤية الناقدين د. جابر عصفور و د. صلاح فضل تظليما شعر أمل دنقل، وبيان أوجه الاتفاق والاختلاف بينهما، بما يثري رؤيتنا للشعر نفسه، ومدى وضوح مبادئ التلقي في مقاربتنا لهذا الشعر. برغم أن أولهما قد كتب عن شعر أمل دنقل منذ سنة ١٩٨٣م عندما كتب مقدمة ( ديوانه ) أوراق الغرفة ( ٨ ) الذي صدر بعد وفاته، لكن كتابة جابر عصفور التي حاولت استيعاب شعر أمل دنقل كله تقريبا جاءت في كتابه " ذاكرة الشعر " سنة ٢٠٠٢ م ، خاصة بعد ان اكتمل ظهور شعر أمل دنقل ، كما تم نشره .

بينما د. صلاح فضل كتب عن دواوين الشاعر الاربعة الاولى التي كانت قد صدرت عندما شرع يكتب عنه سنة ١٩٨٧ م [١]، وهي:

١- البكاء بين يدي زرقاء اليمامة سنة ١٩٦٩ م
٢- تعليق على ما حدث سنة ١٩٧١م
٣- مقتل القمر سنة ١٩٧٤ م
٤- العهد الآتي سنة ١٩٧٥م

برغم أن بعض قصائد هذه الدواوين قد كتبت قبل تاريخ النشر بسنوات عديدة مثل " مقتل القمر " ، وربما كان هذا ما جعل ناشر أعمال الشاعر الكاملة يجعل أولها: مقتل القمر.

وأمل دنقل : ( ١٩٤٠ م – ١٩٨٣ م ) من هؤلاء الشعراء ذوي الحساسية المرهفة ، وممن تأثروا بالثقافة الدينية ، والبيئة المحافظة ، وقد تجلى ذلك في شعره ، خاصة في محافظته على الاصول وارتباطه بالوطن والدفاع عن حريته ، وهو من هؤلاء الشعراء الذين تراءت لهم صورة الموت مهددا لهم لما كانوا يعانون من مرض خطير كأبي القاسم الشابي في تونس ، والشاعر جونار إكيلوف في السويد ، لكن ذلك الإحساس زاد من صلابة هؤلاء الشعراء وحرصهم على الحياة الحرة الكريمة ، خاصة أمل دنقل بعد انتقاله من ضيق القرية في صعيد مصر ، إلى سعة الحياة وانطلاقها في القاهرة بعد السويس والإسكندرية.

ولقد كان هذان الناقدان من اوائل النقاد العرب الذين وثقوا اتصالنا بالتلقي وغيره من المناهج النقدية المعاصرة الاوروبية تنظيرا

---

[١] انظر د. صلاح فضل انتاج الدلالة الادبية. سنة ١٩٨٧ م مؤسسة مختار للنشر والتوزيع . القاهرة ص ٤٢.

و تطبيقا كالبنيوية والأسلوبية والتفكيك وعلم النص وكذلك المناهج التأريخي والإجتماعي والنفسي وقد أثرتها الدراسات اللغوية.

ومن أهم ما كتبه جابر عصفور في هذا المجال كتابه " نظريات معاصرة " سنة ١٩٩٨ م ، هذا عدا كتاباته النقدية التحليلية التي يتضح فيها استثماره للمناهج النقدية المعاصرة ، واقتران ذلك باتصاله الوثيق بالتراث وقراءاته الكثيرة فيه ، ولقد كان تكليفه بأمانة المجلس الأعلى للثقافة في مصر من أهم العوامل المساعدة على إثراء الاتصال بالمناهج النقدية واستثمارها في القراءات المختلفة ، وغير ذلك مما كشفت عنه المؤتمرات واللقاءات والكتب التي صدرت عن المجلس الأعلى للثقافة.

ولقد كان جابر عصفور صديقا لأمل دنقل [١] ، ورفيق إبداعاته ، التي ربما كان من أوائل المطلعين عليها ، من ثم فقد تجلى فيه الناقد الصديق ، والمتلقي المتعاطف ، مما يعلي من تجاوباته مع شعر أمل ، دون أن يغفل حق النقد والتلقي عليه تجاه هذا الشعر ، ويمكن أن نضرب مثلا لذلك رأيه في توظيف أمل دنقل لأسطورة " الأخوين " الفرعونية ،

## رأى د. جابر عصفور في توظيف الأسطورة:

من القضايا النقدية المهمة التي ناقشها د. جابر عصفور [٢] في تلقيه شعر أمل دنقل توظيف التراث والأسطورة في الشعر المعاصر ، وذلك عندما عرض لقصيدة " أفعى " التي تتناول فيما تتناول تجربة غوايه امرأة ، وقد قدمها أمل دنقل للكتور لويس عوض كي ينشرها في الملحق الأدبي للأهرام الذي كان يشرف عليه ، كما كانت استجابة من أمل دنقل لآراء د. لويس عوض في هذا المجال.

لكن هناك مقطعا في هذه القصيدة يبدو أنه قد استعصى على فهم د. لويس عوض ، مما جعله يسأل الشاعر عن مقصوده ، وذلك حيث يقول :

- تبقين أنت شبحا يفصل بين الأخوين
- وعندما يفور كأس الجعة المملوء
- في يد الكبير

---

[١] انظر د. جابر عصفور ، ذاكرة الشعر ، مهرجان القراءة للجميع سنة ٢٠٠٢ ، الأعمال الفكرية ، ص ٤٢٦ ، ٤٥٧ ، ٤٦٧ ( وانظر مقالة الكاتب في هذا المصدر وهي بعنوان ذكريات أمل دنقل من ص ٤٥٣ : ص ٤٨٩.

[٢] انظر ذاكرة الشعر من ص ٣٨١ : ص ٣٩٢

يمتلك المستوى مرتين.

وبرغم محاولة أمل دنقل الاستفادة من الأسطورة الفرعونية لقصة " الأخوين " لكنه لم يوفق كما يرى جابر عصفور في كشف الارتباطات والدلالات بين الأسطورة والنص الشعري ، مما جعل أمل دنقل يدرك أنه يحب أن يهتم بالتراث العربي ، لأسباب عدة في مقدمتها انه حاضر في الوجدان العربي ويمكن على المستوى الجماهيري استحضاره بسهولة ، بالإضافة إلى أن طريقة التوظيف يجب أن تعتمد وضوح الإشارات ، وإحكام الربط بين الدلالات في النص الماثل والأسطورة الموظفة أو التراث ، دون استغلاق ، ولذلك لم ينشر أمل هذه القصيدة في ديوانه " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " الذي ضم قصائد مثل: " حديث خاص مع أبي موسى الأشعري " ، " ومن مذكرات المتنبي ( في مصر ) "[1] ، كما دعم د. جابر عصفور موقفه في هذه القضية بعرض قصة الأخوين بعد رجوعه إلى كتاب د. سليم حسن عن الأدب المصري القديم أو " أدب الفراعنة " ، مستدلا بذلك على وجهة نظره في كيفية توظيف التراث والأسطورة. فكم من المثقفين والمهتمين بالشعر يمكنه أن يفك هذا الابهام ، والعودة إلى مثل هذه المصادر التاريخية ، بالإضافة إلى وجوب ضبط الاشارات بين التراث والشعر ، والحرص على تجلي دقة الاتصال بين الماضي والحاضر ، وكشف الشاعر عن رؤيته المعاصرة خلال ذلك ، بعيدا عن الاستغلاق والإبهام.

كما يتضح في تلقي جابر عصفور لشعر أمل دنقل إخلاصه للفن والنقد وحرصه على كشف كثير من خصائص الشعر الأسلوبية التي تبرزها لغته ، لكن ما بينهما من علاقات الصداقة والمودة ، قد جعلته يقرن هذا بكثير من جوانب تاريخ حياة أمل دنقل ، سواء في صعيد مصر ، أو في القاهرة ، مما جعل طابع تلقيه لهذا الشعر يتسم بالرؤية التحليلية النقدية التأريخية ، ليس فقط في عرضه لتاريخ حياة أمل دنقل والعوامل التي أثرت فيها ، ولكن أيضا عندما يقرن بين فنه وأثر متغيرات حياته فيه ، كإيثار الإيقاع والحرص عليه نتيجة نشأته المحافظة وثقافته الأصولية ، وكذلك الربط بين جماهيريته ومستويات تعدد التركيبية والتصويرية ، كما سيتضح.

كما أشار إلى كثير مما يلتقي فيه مع الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي ، وأثره في أمل دنقل وشعره ، برغم تميز كل منهما

---

[1] انظر أمل دنقل الأعمال الكاملة ط ٢ مدبولي سنة ٢٠٠٥ م صـ ١٧٧ . ١٨٥

عن الآخر ، فنا ولغة وقضايا ، مع ما يتفقان فيه من خصائص ونشأة ، وبعض المؤثرات عامة ، بالإضافة إلى صداقتهما الوطيدة.

**- أقنعة أمل دنقل وجماهيريته وقوميته :-**

" الأقنعة رموز فى هيئة أشخاص تراثية فى الأغلب ، يختفى وراءها الشاعر فينطق صوتها الذى هو صوته ، ويجسد من خلالها وبواسطتها تجاربه ونظرته إلى العالم " ، على نحو بعيد عن المباشرة والذاتية التى كانت سمة للرومانسية ، ولذلك فهى يمكن أن تكون أقرب إلى الواقع.

من ثم يشير د. جابر عصفور إلى كثير من قصائد أمل دنقل التى تتميز أقنعته فيها باستمدادها من التراث العربى ، الحاضر فى وجدان العرب ، ومن ثم يستحضرونه بيسر ، مثل " البكاء بين يدى زرقاء اليمامة " ، و " حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى " و " من مذكرات المتنبى فى مصر " و " الحداد يليق بقطر الندى " ، و "أوراق أبى نواس .. " وغيرها.

والدواوين التى جاءت فيها هذه القصائد ، تسجل للشاعر أمل دنقل تميزا وتفردا فى صياغة أقنعته من الشخصيات الرمزية ذات الملامح التراثية التى ينطقها الشاعر بصوته ، ويتجاوب معه المتلقون تجاوبا حميما لما فيها من تقنية فنية عالية ، ولما لها من مقدرة على إثارة اللاشعور والشعور القومى لجماهير القراء العرب ، حتى رأى فيه د. جابر عصفور " المجلى الحداثى الأخير للرؤية القومية فى الشعر العربى المعاصر " [1] .

وقد كان ذلك لما فيه بالإضافة إلى ما سبق من خصائص أسلوبية لعل فى مقدمتها :التمرد والرفض بمعانيه المتعددة : السياسى والاجتماعى والفكرى والوجودى ، وهو بذلك ينتقد أنظمة الحكم والهزائم المصاحبة لدكتاتوريتها ، و صور النفاق التى تعوق التقدم ، وكل ما يشد العقل إلى التخلف والتقاليد الجامدة ، ويقاوم كل ما يحرم الإنسان من فاعليته فى الوجود [2] ، وبذلك يتأكد دور الشاعر وشعره فى تحرير الوطن والمواطن ، خاصة عنما يتشكل ذلك بتوظيف الأقنعة خلال صور متآلفة تتنوع بين البصرية والسمعية وغيرها ، فى صياغة محكمة ، وإيقاع إنشادى يلائم تلقى الجماهير على المستويين المحلى المصرى والقومى العربى ، وهو أثر من آثار ثقافته الذاتية العروضية الأصولية أيضا ، وهذا التمرد والرفض يمكن أن يتصل فى الوقت

---

(1) ذاكرة الشعر : ص ٣٩٤

(2) السابق نفسه ص ٤٠٢ ، ص ٤٠٣

نفسه بالإنسان المتمرد الرافض فى كل زمان ومكان ، مما شكل ملمحا إنسانيا فى شعر أمل دنقل يتجاوز الماضى والحاضر ، ويتصل بالمستقبل، وغير ذلك من القيم الإنسانية التي تتجلى في شعره

ويبين د. جابر عصفور ان هذا الحس القومى لا يتجلى فى شعر أمل دنقل بتوظيفه الأقنعة التى يستمدها من التراث العربى فحسب ، بل فى الاقتراض [١] من القرآن الكريم والتراث أيضا، وهو يوظفه فى كشف تمرده ومناوشته لرجال القمع الموكلين بمتابعة المعارضين من الطلاب والمثقفين الذى تجليه قصيدة " صلاة " [٢] التى يقول فيها مخاطبا رجل المباحث:

– تفردت وحدك باليسر ، إن اليمين لفى الخسر

وواضح هنا استثماره لسورتى الشرح والعصر فى القرآن الكريم ، لكنه استثمار يثرى الشعر صورة ودلالة ، كما يبين عن مقدرة الشاعر فى التشكيل والصياغة. وفى هذا المجال أيضا فقد خصص لقضية فلسطين جانبا من قصائده ، كما فى " تعليق على ما حدث " [٣] ، " والأرض والجرح الذى لا ينفتح " [٤] ، " و سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس " [٥] ، ولقد كانت قصيدته " لا تصالح " [٦] صرخة عربية مدوية على امتداد الوطن العربى كله ، رافضا الصلح مع العدو أو التطبيع معه.

وفى هذا المجال يبرز تلقى جابر عصفور لهذه القصيدة تجلى المثيرات الجمعية فى شعر أمل دنقل بدلا من المثيرات الفردية ، وبرغم ما يمكن أن يكون فى ذلك من خطابية لكنها تقترن بفنية الصياغة ، وبذلك تتجاور الصنعة مع العفوية ، كما يتضح التجديد مع

---

[١] انظر فى مفهوم الاقتراض للمؤلف : الأدب الإسلامى بين الشكل والمضمون ط ١ سنة ١٤٢١ هـ / ٢٠٠٠ م القاهرة صـ ٢٢٤.

[٢] انظر ذاكرة الشعر : ص ٤٠٦ وكذلك : أمل دنقل الاعمال الكاملة – مكتبة مدبولى القاهرة سنة ٢٠٠٥ ص ٢٧٨.

[٣] الأعمال الكاملة : ص ٢١٣

[٤] السابق نفسه ص ٩٩

[٥] السابق نفسه ص ٢٩٧

[٦] السابق نفسه ٣٤٧ ، وانظر أيضا ص١٣ فيما سبق.

الحرص على الإيقاع ، واقتران الأصالة بالمعاصرة وغير ذلك مما يكشف عن تفرد أمل دنقل في شعريته وتوثق صلته بالجماهير [١] .

كما يكشف تلقي د. جابر عصفور لهذه القصيدة عن كشفه لكثير من السمات الأسلوبية ، كاعتماد الشاعر " الصور البسيطة والكلمات الواضحة بدلا من الصور المركبة المعقدة الملتبسة ، والكلمات المنسقة منطقيا بدلا من الكلمات المتنافرة ، وثراء الإيقاع بدلا من نثرية الكتابة [٢] .

وقد أشار جابر عصفور إلى اتضاح التراكيب الحدية في شعر أمل دنقل ، مما جعل المفارقة والتضاد خاصيتين أثيرتين في شعره كما في قصائد " الخيول " [٣] و " الطيور " [٤] و " إسكندرية " [٥] ، وبصفة عامة فقد تميز المستوى التصويري في قصائده بكثافة الإحساس السمعي والبصري ، بالإضافة إلى وجود الصور الشمية واللمسية والذوقية وغيرها [٦] .

وبالنسبة للمستوى الإيقاعي في شعره فالقافية طاغية الحضور ، والتوازي بين الأسطر لا يقل عن التقفية الداخلية ، والعلاقات الصوتية بين الكلمات لا تقل أهمية عن التسجيع والجناس [٧] .

وهكذا يتضح تآزر المستويات التركيبي والتصويري والإيقاعي والدلالي في شعره " كما أن العلاقات الدلالية في شعره " لا تتفجر في صور فوق واقعية ، لأن الأنساق الصوتية العقلانية تحكم كل شيء .

---

١ - انظر ذاكرة الشعر ص ١٨٤ ، ص ٣٨٢ ، ص ٤١٩ .

٢ - السابق نفسه والصفحات نفسها ، وكذلك انظر ص ٤٢٩ .

٣ - انظر الأعمال الكاملة ص ٤١٧ ، وانظر ذاكرة الشعر ص ٤٢٩ .

٤ - انظر الأعمال الكاملة ص ٤١٣ .

٥ - ربما تكون هذه القصيدة هي " مزامير " التي نشرت في ديوان العهد الآتي ، الأعمال الكاملة ص ٣١٧ .

٦ - انظر ذاكرة الشعر ص ٤٧٧ .

٧ - السابق نفسه والصفحة نفسها .

وتضغط على التفجر المتدافع للدلالة فى انضباط الإيقاع ، فى مـوازاة العناصر البلاغية [1] التصويرية والتركيبية.

## المقارنة بين شعر أمل دنقل وجونار إكيلوف:

و يتسع تلقى جابر عصفور لشعر أمل دنقل ليتـصل بـالأدب المقارن عندما يقارن بين أمل دنقل والشاعر السويدى جونار إكيلوف ، حيث يجمع بينهما إيمانهما العميق بأهمية الشعر وقدرته على إصـلاح الحياة وتغييرها ، وكذلك معاناة كل منهما لمرض السرطان ، والتـأثر بالتراث العربى [2] ، فقد استخدما منه كثيرا من الأقنعة التراثيـة فـى شعرهما ، كما كان الماضى حاضرا فيه بصورة أساسية . فنجـد فـى ديوانى جونار إكيلوف : " الأمير إمجيون " و " حكاية فاطمة " كثيـرا من الملامح التراثية الشرقية ، خاصة وقد كانت صلته وثيقة بـديوان " ترجمان الأشواق " لابن عربى ، كذلك نجد الماضى حاضرا عند أمـل دنقل فى بعض قصائده مثل [3] " البكاء بين يدى زرقاء اليمامـة " و " من مذكرات المتنبى " [4] وكذلك " الحداد يليق بقطر الندى " [5] ، وفى بعض قصائده فى " العهد الآتى " وغيرهـا ، وهمـا ينظـران إلـى الماضى بوصفه وسيلة لإضاءة الحاضر .

لكنهما يختلفان فيما وراء ذلك حيث إن جونار إكيلوف تتـضح لديه " مسحة صوفية إشراقية تغوص به فى قرارة اللاوعى ، والإبحار فى أقاليم الروح ما بين ملكوت الغياب وفنـاء الجـسد " [6] ، مجـسدة تجربة روحية لديه. لكن أمل دنقل يجلى شعره واقعية خشنة مردهـا إلى ما عرفه مجتمعه من أشكال القمع ، ومعاناة الهزيمة ، فى مقابل ما تمتع به مجتمع جونار إكيلوف من ديمقراطية وحرية [7] ، كما يرى د. جابر عصفور ، وبرغم ذلك فلشعر أمل دنقل تجلياته الروحية خاصـة فى قصائد ديوانه " مقتل القمر " بجانب ما لديه من واقعية خشنة.

---

(١) السابق نفسه والصفحة نفسها
(٢) انظر السابق ص ٤٣٥
(٣) السابق نفسه ص ٤٣٦
(٤) انظر الأعمال الكاملة ص ١٠٥ ، ص ١٨٥
(٥) انظر السابق نفسه ص ٢٠٣
(٦) ذاكرة الشعر ص ٤٤٢
(٧) انظر السابق ص ٤٤٦ ، ٤٤٧

## تلقى د. صلاح فضل لشعر أمل دنقل:-

كان موقف د. صلاح فضل من شعر أمل دنقل ، موقف الناقد الذى يستبصر أبعاد الشعر ، ويسبر غوره ، ويكشف أنظمته ، متتبعا وسائله التعبيرية فى التشكيل والبناء ، وهكذا يعلى من دور الناقد والمتلقى فى مواجهة دور الشاعر المبدع ، كما تجلى فى تلقيه الاتجاه التحليلى النقدى لشعر أمل دنقل ، فى مقابل تلقى د. جابر عصفور الذى يتضح فيه الاتجاه التحليلى أيضا ، لكنه يقترن لديه بنظرة تأريخية ، تعرض للعوامل التى أثرت فى شعر الشاعر وتطوره. وذلك لم يكن من اهتمامات د. صلاح فضل،ولا من منهجه النقدى فى تناوله هنا .[1]
ويلاحظ أن الدكتور صلاح فضل كتب عن شعر أمل دنقل ، متناولا دواوينه الأربعة الأولى ، سنة ١٩٨٧ م [2] ، وكانت ما تزال تتردد أصداء مناهج النقد المعاصرة الأوروبية فى أرجاء عالمنا العربى، وقد كان هو كما أشرت سابقا من أوائل من وثقوا اتصالنا بهذه المناهج خاصة البنائية والأسلوبية ، عندما أصدر " نظرية البنائية فى النقد الأدبى سنة ١٩٧٨ م ، و" علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته " سنة ١٩٨٥ م [3] ، أى قبل أن يكتب عن شعر أمل دنقل بسنوات قلائل ، من ثم كان طبيعيا أن يتضح أثر هذه المناهج بجلاء فى تلقى د. صلاح فضل لشعر هذا الشاعر.
وقد ارتبط هذا التناول لديه باتساع أفقه التلقى ، وبعد نظره ، وثقافته التى جمعت بين التراث والمعاصرة والحداثة ، من ثم فقد حقق تلقيه لشعر أمل دنقل كثيرا مما يشربه أصحاب نظرية التلقى ، أنفسهم من إثراء للنصوص وتجسيداتها ، وتجديد حيويتها وبرغم ذلك يتضح استفادته من المناهج النقدية الأخرى ، وليس ذلك مجرد تطبيقات مباشرة ، وإنما هو يعتبرها مغامرة فى التعامل مع النصوص.

---

(١) انظر د. صلاح فضل إنتاج الدلالة الأدبية : نشر مؤسسة مختار – القاهرة صـ ٥٠
(٢) انظر السابق نفسه صـ ٣٣ : صـ ٧٠ خاصة صـ ٤٢
(٣) أصدر د. صلاح فضل بعد ذلك سنة ١٩٩٦ م : مناهج النقد المعاصر

- أسس إنتاج الدلالة الأدبية:

وهو بداية يعلن بوضوح أن مهتم " باكتشاف عالم النص والقوانين التى تحكمه " [1] ، كما يشمل اهتمامه " نسق العبارة وكيفية تكوينها [2] ، بل يعلن صراحة أيضا أن منهجه فى التعامل مع هذا الشعر " يتكئ على فكرتين أساسيتين من النقد البنيوى الحديث " [3] ، وذلك أثناء محاولته " اكتشاف النظام الذى يكمن فى لغة الشعر " [4] ، من ثم فهو لا يقف عند إجراء تحليلى واحد ، بل يختبر فى تلقيه لشعر أمل دنقل فى دواوينه الأربعة أكثر من إجراء تحليلى .." [5] ،

يتضح مما سبق أن د. صلاح فضل معنى بالاستفادة من المناهج النقدية المعاصرة فى تلقيه لشعر أمل دنقل ، واستثمار عدة إجراءات تحليلية فى هذا المجال ، مستفيدا من ليفين وجريماس [6] وغيرهما من النقاد الأوروبيين. لكنه برغم ذلك يعتمد اعتمادا واضحا على المنهجين البنيوى والأسلوبى بصورة علمية مكثفة كما أوضحت سابقا.

ثم يحدد بصورة أوضح الأسس التى يقوم عليها إنتاج الدلالة فى الشعر ، عندما يبين أن ذلك يقوم على الصراع بين البنية القصصية والغنائية ، وأن البنية القصصية تعتمد على المحور السياقى ، بينما البنية الغنائية تعتمد على المحور الاستبدالى [7] ، ويتضح فى ذلك أثر دوسيسير فى حديثه عن المحورين الرأسى والأفقى ، وكذلك أثر رومان جاكبسون وهو يوجه هذين المحورين توجيها بلاغيا اعتمادا على الاستعارة فى الأول وما يرتبط به من علاقات الاستبدال ، والكناية فى الثانى وما يتصل بهما من علاقات التجاور [8] ، وذلك ما يؤكده د. صلاح فضل عندما يشير إلى أن المحور الاستبدالى يقوم على أساس علاقة العنصر الماثل فى الجملة بالعناصر الغائبة عنها والمرتبطة بها على نحو ما ، كما أن المحور السياقى يتمثل فى نظم

---

(1) انتاج الدلالة الأدبية ص ٣٤
(2) السابق نفسه ص ٣٥
(3) انظر السابق نفسه ص ٣٦
(4) السابق نفسه ٣٥
(5) السابق نفسه والصفحة نفسها
(6) انظر السابق ص ٣٦ ، ص ٣٨
(7) انظر السابق نفسه صـ ٣٦
(8) انظر رولان بارت: قراءة جديدة للبلاغة القديمة ، ترجمة عمر أوكان نشر إفريقا الشرق سنة ١٩٩٤ م صـ ١٤

الكلمات المختارة فى نسق متصل ، ويشير إلى تجاور العناصر المختارة طبقا لقوانين التركيب [1] .

ويربط بين تغير المحور السياقى فى القصة الحديثة وأثر ذلك فى الشعر ، فقد أصبح هذا المحور يعتمد على الأحداث المتقطعة المتوازية المتباعدة فى أحيان كثيرة ، وكذلك عرض بعض المقدمات دون نتائج ، أو تركيز صور تدعم النتائج دون تفصيلات مسبقة ، وقد تكاثفت نماذج لذلك فى شعر أمل دنقل ، خاصة فى ديوانه " العهد الآتى " [2] كما يرى د. صلاح فضل ،

وبرغم النتيجة السابقة لكن د. صلاح فضل بعد أن يقرر انتماء النسق القصصى والدرامى إلى المحور السياقى لاعتمادهما على التتابع الزمنى فى نظره ، يقرر أن النسق الدرامى أقرب إلى المحور الاستبدالى من النسق القصصى ، وأكثر التحاما بالخواص الشعرية " [3] ، من ثم يرى أن زواج الدراما بالشعر أشد تكافؤا وأكثر عونا على تحقيق جوهر كل منهما " [4] ، وذلك مما جلعه يتجه إلى التماس النسق الدرامى فى بنية الشعر بدلا من النسق القصصى ، ويشير إلى عينة عشوائية. من ديوان : " البكاء بين يدى زرقاء اليمامة " وهما قصيدة " بكائية ليلية " ، وكلمات سبارتاكوس الأخيرة [5] ، حيث إن الحدث فيهما لا يتدرج زمنيا على مستوى واحد ، بل تتعدد الأصوات والمواقف بين الراوى والآخر بشكل درامى ، كما يمثل الصراع بين المناضل الشهيد والرواى القعيد بؤرة الرصد فى البكائية ، وكذلك يتعدد الحوار وتتداخل اللحظات وتتلاقى الأصوات ويتجلى صراع حى كاشف خلال ذلك فى " كلمات سبارتاكوس الأخيرة " [6] ،

وبعد أن يفرغ د. صلاح فضل من عرض الأسس النظرية النقدية لقراءته فى دواوين الشاعر أمل دنقل التى ظهرت قبل كتابته ، يتجه إلى تحليل نماذج من شعره لاستكشاف بنيته الأساسية ، ثم يبين أنه سيقدم قراءة نقدية لإحدى قصائد ديوانه الأول كاملة [7] فى ضوء مبادئه وأسسه النقدية التى أشرت إليها ، لكن حماس د. صلاح فضل لهذا المنهج والتأصيل له ، وبيان إمكانياته ،

---

(1) انظر إنتاج الدلالة الأدبية : ص ٣٦ ، ٣٧
(2) انظر السابق نفسه ص ٤٠
(3) السابق نفسه ص ٤١
(4) السابق نفسه والصفحة نفسها
(5) الأعمال الكاملة ص ٨٧ ، ص ٩١
(6) انظر إنتاج الدلالة الأدبية : ص ٤١ ، ٤٢
(7) انظر إنتاج الدلالة الأدبية صـ ٥٠

. وحرصه على التعامل مع بنية النصوص نفسها دون الإهتمام بحياة الشاعر وخصوصياته ، بغية إنتاج الدلالة [1] سيجعله يتناول ثلاثة قصائد بعد ذلك لا قصيدة واحدة ، خاصة من ديوانيه " البكاء بين يدى زرقاء اليمامة " و " العهد الآتى " الذى يرى أنه نقلة مهمة تكشف عن تطور وتقدم شعر أمل دنقل وفنيته.

من ثم يقرر أن أمل يقيم جدلية مضفورة بانتظام تستثمر ما فى المحورين الاستبدالى والسياقى من عناصر متكافئة ، " ويوظفهما فى خلق صراع حى بين البنية الدرامية والبنية الغنائية " [2] ، وهذا هو ما يحكم عملية إنتاج الدلالة فى شعر أمل دنقل ، خاصة تكنيك التبادل والتقاطع بين العناصر المختلفة الذى تسهم فى تجليه بوضوح البنية الدرامية ، ويضرب مثالا على ذلك قصيدتين من ديوانه : " تعليق على ما حدث " هما : " فقرات من كتاب الموت " والحداد يليق بقطر الندى " [3] فى القصيدة الأولى يتم التبادل بين الماء والطعام من جانب ، والدم والجماجم من جانب أخر ، وغير ذلك من العناصر الماثلة فى النص فى اللحظة الآنية ، مفجرة للصراع الدرامى بين مستويات الحياة اللاهية والواعية ، مما يكشف عن تبدل الحياة وحلول نقيضها العدمى محلها [4] ، ويستثير المتلقى ، ويتضح ما سبق فى قول أمل دنقل فى هذه القصيدة

- كل صباح
- أفتح الصنبور فى إرهاق
- مغتسلاً فى مائه الرقراق
- فيسقط الماء على يدى .... دما !

... ... ...

- وعندما ...
- أجلس للطعام مرغما :
- أبصر فى دوائر الأطباق
- جماجما ..
- جماجما ..
- مفغورة الأفواه والأحداق !!

---

(1) انظر السابق نفسه صـ ٧٠

(2) انظر السابق نفسه صـ ٤٢

(3) انظر الاعمال الكاملة صـ ١٩٩ ، صـ ٢٠٣

(4) انظر انتاج الدلالة الادبية صـ ٤٤

ثم يتكرر الموقف فى بقية فقرات النص ، مع تغيير التبادل بين عناصر أخرى لتأكيد الفكرة الجوهرية فى النص ، وهى الإرهاص بالتغيير والدعوة إليه سبيلا للحياة الحرة الكريمة ، وهى قيمة إنسانية تتكرر وتتجدد فى شعر أمل دنقل بتجدد وسائله التعبيرية وتقنياته.

وقد يتوم التبادل بين الحاضر والماضى التاريخى ، ويستثمر الشاعر الرمز كما فى القصيدة الثانية " الحداد يليق بقطر الندى " ، فيصبح أسر قطر الندى ابنة خمارويه بن أحمد بن طولون معادلا رمزيا لضياع مصر بسبب هؤلاء الحكام الذين كانوا سببا فى النكسة ، من ثم يكون فك أسر قطر الندى الذى لم يحققه لهو أبيها عنها ، قرينا بوجوب تغيير الواقع اللاهى الغافل المرتبط بالنكسة ومضاعفاتها.

ويبين د. صلاح فضل أن الشاعر لا يقف عند هذا الحد ، بل يعتمد على تعدد الأصوات الذى قد يرتبط بانتنوع الموسيقى ، وهذا من أهم وسائل الشاعر فى بناء قصائده مستفيدا من المحور السياقى ومثيراته الدرامية ، التى يبرزها وجود الجوقة والصوت الذى يتبادل معها الموقف ، ثم اتحادهما فى نهاية القصيدة ، فيتجلى تغيير الواقع وإصلاحه هو الأمل فى الحياة المرجوة [1] .

وقد تحقق ذلك أيضا فى قصيدة " أيلول " من ديوان " البكاء بين يدى زرقاء اليمامة " [2] بالإضافة إلى أن هذه القصيدة يتضح فيها أيضا التقاطع المكانى والزمانى بين عناصرها المركبة : اختلاف الإيقاع والراوى ، والتكوين الداخلى ، حيث إن هذه القصيدة تقسم الصفحة إلى نهرين ، أحدهما وهو العريض للصوت ، والآخر للجوقة ، وبذلك فالقارئ أمام نصين فى لحظة واحدة ، ولابد من التكامل بينهما على مستوى البنية العميقة حتى تتجلى الدلالة مما يحتاج إلى خبرة خاصة لمتابعة قراءة القصيدة وتحقيق الاتصال الدلالى بين نهريها ، وبذلك يتكشف فساد الواقع والتطلع للتغيير أملا فى تحقيق العدل وزوال الظلم الذى غمر الفلسطينيين ، وغيرهم من المظلومين فى سورية ( المزة ) ، ومصر ( باب زويلة ).

وهكذا يتتبع د. صلاح فضل تزاوج المحورين الإستبدالى والسياقى والصراع من خلالهما بين البنيتين الدرامية والغنائية لكشف

---

(1) انظر أمل دنقل الأعمال الكاملة صـ ٢٠٣ ، وانظر د. صلاح فضل إنتاج الدلالة ، صـ ٤٥ ، ٤٦

(2) انظر الأعمال الكاملة صـ ١١١

توفيق الشاعر في قصائده وتجلي القوة التعبيرية لها القرين بتناسب هذا التزاوج ، اللهم إلا إذا اضطرب التزاوج أو التعانق أحيانا ، كما في قصيدة : " صفحات من كتاب الصيف والشتاء " [١] ، وكذلك " حكاية المدينة الفضية " [٢] .

ثم يتناول د. صلاح فضل الثلاثة قصائد الأخرى لدعم وجهة نظره في تبني المنهج البنيوي ، وهي : ــ

١ – قصيدة " الحزن لا يعرف القراءة " من ديوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " [٣]

٢ – قصيدة " السويس " [٤] من الديوان السابق نفسه .

٣ – قصيدة " صلاة " [٥] من ديوانه " العهد الآتي " .

وقد لا يكون هناك فارق كبير بين تناول القصائد السابقة ، وما سبقها في كتابة د. صلاح فضل ، اللهم إلا حرصه على التركيز على لغة النصوص لإنتاج الدلالة اعتمادا على درجة التزاوج بين المحورين الاستبدالي والسياقي ، وما يرتبط بهما من صراع بين النسقين الدرامي والغنائي ، وأحيانا الروائي أو القصصي والغنائي ، وما يتصل بهذه الأنساق من وسائل تعبيرية متعددة . كمفارقة التقابل بين المهود في العهد الآتي [٦] ، وكذلك الاستخدامات التراثية ، خاصة فيما يتعلق بتوظيف النصوص الدينية واستثمارها في تعزيز شعرية الشعر [٧] ، كما يربط بين ما سبق والموسيقى الداخلية والخارجية للشعر ،

---

١ – انظر إنتاج الدلالة الأدبية ص ٤٧ وكذلك الأعمال الكاملة ص ٢٠٧ .

٢ – انظر السابقين الأول ص ٤٨ ، والثاني ص ٢٤٣ .

٣ – المجموعة الكاملة ص ١٥٣ . ٤ – السابق نفسه ص ١١٥ .

٤ – السابق نفسه ص ٢٧٩ . ٥ – انظر انتاج الدلالة الأدبية ص ٥٧ . ٦ – السابق نفسه ص ٥٩ .

فيتجلى شكل القصيدة المنتظم المتكامل العميق وثراء دلالتها الناتجة عن ذلك.

كما يبين د. صلاح فضل أنه قد ينتج عن التزاوج بين المحورين الاستبدالى والسياقى عناصر متعادلة من الوجهة الصوتية والدلالية ، ويمكن أن يكون النحوية والدلالية أيضا ، وهو ما يمكن أن يلتقى مع فكرة " الرحم التقليدى " المنتج للوزن والقافية ، ومجموعات الحروف المستعملة ، وكذلك الصيغ الشعرية كما فى التكرارات مثلا[1] ، وقد وضح ذلك فى تناوله لقصيدة " السويس " [2] .

فنجد أن " صلاة " وهى القصيدة الأولى فى " العهد الآتى " تعبير لاذع عما يتم فى العصر الحاضر من انتهاك لقدسية الحرية كقيمة إنسانية ، مما يثرى الدلالة وينتج التأثير المطلوب الذى تفرزه المفارقة بين السماء والمباحث باعتبارهما طرفى نقيض ، وغير ذلك من الاستبدالات الكاشفة [3] .

هكذا كشف تلقى هذين الناقدين بالنسبة لشعر أمل دنقل عن ضربين من ضروب التلقى أما أولهما فهو ، ما وضح عند د. جابر عصفور من اهتمام بداخل النص وخارجه ، كاشفا عن الوسائل التعبيرية التى يوظفها الشاعر فى تجلى قيمه الإنسانية وقضاياه الفكرية ، والعوامل التى تؤثر فى ذلك ، وهو يفيد فى الوقت نفسه من إجراءات المناهج النقدية المعاصرة.

بينما كان تناول د. صلاح فضل كاشفا عن ضرب آخر وهو الاهتمام بداخل النص وبنيته ، بغية تجلى الدلالة بناء على ما يشير إليه من وسائل تعبيرية تجليها لغة النص.

من ثم يتضح لدى الناقدين كشفهما عن الوسائل التعبيرية الموظفة فى النص ، وإن اختلفت رؤيتاهما بناء على ما يجليانه من هذه الوسائل الموظفة ، والقيم الإنسانية التى يجليها الشعر فى نظرهما ، بناء على اختلاف الإجراءات النقدية لديهما.

كما يتضح حماس د. صلاح فضل لعلمية دراسة الأدب وإيثاره للمنهج البنيوى الذى ألف فيه كتابه : "نظرية البنائية فى النقد الأدبى"[4]

---

(1) انظر إنتاج الدلالة الأدبية : صـ ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٧

(2) انظر السابق نفسه صـ ٦٤

(3) انظر السابق نفسه صـ ٦٠

(4) انظر د. صلاح فضل " نظرية البنائية فى النقد الأدبى " مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة سنة ١٩٧٨ م .

لكن الالتزام المطلق ، بهذا المنهج قد يكون فيه تغريب لفكرنا وثقافتنا ، لما فيه من تمسك بالنزعة الوضعية ، وحرص على تطبيق مناهج العلوم الطبيعية على الأدب ، مما قد يؤدي إلى عزله عن خارجه ، وحرمانه من عناصر قد تسهم في الكشف عنه وإضاءته [١] .

وأعتقد أن د. صلاح فضل قد أرهف وسائله النقدية خاصة في التسعينيات ، واتضحت لديه شمولية الرؤية واتساع الأفق ، وتجاوزه لمحظورات البنيوية في تعامله مع النصوص ، إلى الإفادة من السيميولوجيا وعلم النص ، وغيرهما من مناهج النقد المعاصرة ، وكذلك الإفادة من العلوم الإنسانية ، مع اتساع النظرة البنيوية ، وقد وضح ذلك فيما عالج من نصوص شعرية كما في " شفرات النص " [٢] وما أصدر من كتب تنظيرية مثل " بلاغة الخطاب وعلم النص " [٣] .

---

١ - انظر لصاحب هذه الدراسة : النقد الأدبي الحديث ، أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة ١٤٢٥هـ ٢٠٠٤م القاهرة ص ١٠٥ وما بعدها ، وكذلك انظر د. عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ط عالم المعرفة الكويت ١٤١٨هـ ١٩٩٨م العدد (٢٣٢) ص ٣٤ .

٢ - انظر د. صلاح فضل " شفرات النص " دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ١٩٩٠م

٣ - انظر د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ط عالم المعرفة الكويت العدد ١٦٤ لسنة ١٩٩٢م ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .

## تلقيات أخرى :

أما الدكتور أحمد درويش فقد قام بتحليل قصيدة " الخيول " ، وهو أقرب ما يكون إلى التحليل اللغوي الذي يبحث في رموز القصيدة وأفعالها ماضية ومضارعة ورصد ما يتشكل في القصيدة من تقابل ونمو ، وإثبات ونفي ، بغية كشف ضعفنا اليوم ، واستثارة الواقع لتغييره ، خاصة بعد أن وظف عددا من الرموز س ، ص لشخصيات القصيدة ، وهو توجه علمي أقرب ما يكون لتحليلات د. صلاح فضل [٤] .

ويبدو أن النصوص الدينية التي يقترضها أمل دنقل تسهم في تشكيل بناء قصائده تشكيلا واضحا ، فهناك كتاب للدكتور عبد العاطي كيوان ، بعنوان " التناص القرآني في شعر أمل دنقل " ، حاول في الفصل الأول من كتابه شرح مفهوم التناص ، وفي الفصل الثاني تتبع أثر التراكيب القرآنية ودورها في إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل ، ثم في الفصل الثالث تتبع الإشارات القرآنية ودورها في هذا المجال ، وتوجهه في هذا الكتاب توجه أسلوبي ، ولذلك فقد محضه لملمح التناص [٥] .

وهكذا يتباين تلقي النقاد لشعر أمل دنقل ، كما تتجلى قيمه الفكرية الإنسانية والفنية .

٤ ـ انظر د. أحمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة عام ١٩٨٨ ص٥٥: ص٦٤ مكتبة النهضة المصرية القاهرة.

٥ - انظر : عبد العاطي كيوان : التناص القرآني في شعر أمل دنقل ، مكتبة النهضة المصرية ط ١٩٩٨ .

# التراث الشعبي والشعر

## قناع السندباد- نموذجا

### أهمية التراث الشعبي:-

التراث الشعبي قيمة فكرية وفنية بحاجة إلى من يحسن التعامل معها للكشف عن ثرائها وسبل الإفادة منها، لأنها من أهم المصادر للإبانة عن الشعوب وحضارتها وتقدمها[1].

من ثم فكلما تعددت وتنوعت سبل الإفادة من هذا التراث الشعبي تتجلي قيمة الشعب، ومستوي أصالته، وتفيد من هذا التراث كل الأجيال الراغبة في المعرفة والتقدم، بل كل الشعوب عندما تتواصل الثقافات، وتتثاقف الحضارات، وتتكامل معارف الأمم.

ويعتبر استلهام العناصر الأصيلة في الموروث الشعبي، وتوظيفها في أعمال إبداعية حديثة ذو أثر فعال في تجلي الماضي، ونهضة

---

[1] انظر د. لويس عوض، المنجم المغلق: مجلة الفنون الشعبية، العددان ٧٦، ٧٧ أكتوبر – مارس ٢٠٠٧/٢٠٠٨م ص١٥٦، وكذلك انظر جريدة الأهرام عدد ١٩٦٩/١١/١٤م.

الحاضر وإضاءة المستقبل،"حيث يضفي القديم على الحديث أصالة وتواصلا ثقافيا حياً، كما يضفي الحديث على القديم بهاء وجمالا"[1].

وتعتبر "ألف ليلة وليلة" من أهم المصادر التي تكشف عن عظمة تراثنا الشعبي، وبرغم أن الغرب كان أسبق منا في الكشف عنها، وأكثر منا إفادة منها، وتقديرا لها، لكننا مع مطالع العصر الحديث أن نعيد النظر فيها لاكتشاف قيمتها، ونفيد منها في مجالات فنوننا المختلفة، الشعر والمسرحيات والروايات وأدب الأطفال[2]، إذ يستدعي الأديب شخصية من شخصيات "ألف ليلة وليلة" أو صفة من صفات هذه الشخصية، أو موقفا من مواقفها، ليستثمره في توجيه الحاضر وترشيده، وإضاءة المستقبل وتنويره، وذلك بعد أن تطور هذا التكنيك من "التعبير عن الموروث إلى التعبير بالموروث"[3].

من ثم فقد تعددت وتنوعت مظاهر وأشكال الإفادة من "ألف ليلة وليلة"، وقد كان اتخاذ أقنعة"منها أبرز صور التمثل لها، بل أغزر أشكال الإفادة خاصة في مجال الشعر، سواء اعتمد الشاعر على إحدي شخصياتها، أو صفة من صفات هذه الشخصية، أو موقف من مواقفها.

---

(1) صفوت كمال: التواصل الثقافي وحيوية المأثورات الشعبية، مجلة الفنون الشعبية (المرجع السابق) ص١٢..

(2) انظر د. على عشرى زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ط ٢٠٠٦م دار غريب للطباعة القاهرة من ص ١٥٢: ص ١٦٦.

(3) انظر السابق نفسه ص ٢٤.

## تقنية القناع:-

ولقد كانت شخصية"السندباد البحري" أكثر شخصيات "ألف ليلة وليلة" استحواذا على اهتمام شعرائنا، وشيوعا في شعرنا المعاصر [1]، فقد كان "السندباد البحري" مولعا بالرحلة والأسفار وكثرة الترحل، ومواجهة الصعاب في هذه الرحلات السبع المليئة بالأخطار والغرائب والعجائب التي كان يصادفها، ويعود منها منتصرا، محملا بالهدايا والكنوز والخيرات والحكايات المثيرة[2] ولذلك فقد اتخذه كثير من الشعراء قناعا لهم، يختفون وراءه ليعبروا عما يريدون.

والقناع الفني يحقق للشاعر الرمزية والموضوعية والدرامية، كما سيتضح، لأن استخدام الشاعر للقناع إنما يتم بطريقة غير مباشرة، وغير حقيقية، فهو يوظف الشخصية التي يتقنع بها للتعبير عن الواقع الذي يرصده بغية توجيهه وترشيده، وإضاءة المستقبل، وغير ذلك مما يمكن أن يتيحه القناع للشاعر من مهام ووظائف، وإمكانات التأثير في الواقع ومتغيراته، وذلك برغم أن شخصية القناع تنتمي إلى التراث في الوقت نفسه، فقد استعارها الشاعر من التراث(أو من التاريخ أو من الأسطورة حسب المصدر الذي اعتمد عليه واستعار منه هذه الشخصية

---

(1) السابق نفسه ص ١٥٦.

(2) انظر"ألف ليلة وليلة "ج٢ ط دار المعارف- القاهرة سنة ١٩٩١م، إعداد حسن جوهر، ومحمد أحمد برانق، وأمين أحمد العطار، وكذلك انظر المجلد الثالث من طبعة صبيح (بدون تاريخ) ص ٨١ وما بعدها.

أو متعلقاتها)، لينطق بها ما يريده، من ثم فالقناع"رمز يتخذه الشاعر المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره"[1]، وهذه الشخصية المتحدثة التي تمثل القناع، وتنطق القصيدة صوتها، وتتحدث بضمير المتكلم يقدمها الشاعر تقديما متميزا وهو في الوقت نفسه يختفي وراءها، حتى ليخيل إلينا أننا نستمع إلى صوت الشخصية، وهكذا يتجاوب صوت الشخصية المباشرة مع صوت الشاعر الضمني تجاوبا يصل بنا إلى معني القناع في القصيدة[2]، وربما كانت هذه العمليات الفكرية والفنية بين الشاعر والقناع التي تتمثل في الاستعارة والتفاعل والاندماج تجعل التقنع قريبا من الأشكال البلاغية الاستعارة والكناية[3]، فالاستعارة علاقة بين طرفين هما المشبه والمشبه به، وليس أحدهما بديلا عن الآخر ولا يغني عنه، برغم ما بينهما من حضور وغياب، وإنما المعول عليه هو التفاعل والاتصال والاندماج، ولا نواجه حاضرا أمامنا إلا أحدهما فقط، وهو المشبه به بنفسه. أو بما يتعلق به.

---

[1] د. جابر عصفور: مقال أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول القاهرية، المجلد الأول العدد الرابع يوليه ١٩٨١ ص ١٢٣، وكذلك انظر عبد الوهاب البياتي، في ديوانه- دار العودة- بيروت ط١ ج٢ سنة ١٩٧٢ ص ٣٧.

[2] انظر د. جابر عصفور أقنعة الشعر المعاصر، الصفحة السابقة نفسها.

[3] انظر جابر عصفور: السابق نفسه، مرجع سابق ص ١٢٤.

وكذلك ليس اندماج صوتي الشاعر والقناع استبدال صوت بآخر، بحيث يراد لازم المعني كما في الكناية، ولكننا بإزاء صوت جديد، نتيجة التفاعل والاندماج، وليست نتيجة ذلك من الثوابت، بل هي صوت متغير يختلف من قصيدة لأخري حسب عوامل كثيرة منها مصدر القناع وفنيه التناول، ومستوى اللغة الموظفة، وعلاقات كل ذلك بالماضي والحاضر، والذات والموضوع، والشاعر وما تقنع به.

من ثم فهناك تجاذب للسيطرة على القصيدة بين شخصية القناع وشخصية الشاعر، ولابد من التوازن بينهما حتي لا تتغلب إحداهما على الأخرى، فيفتقد القارئ رمزية القناع وموضوعيته، وهذا التجاذب يحدث توترا في القصيدة وصراعا بين هاتين الشخصيتين، مما يحقق الدرامية لهذه القصيدة.

وهكذا فالصوت الذي نسمعه في القصيدة ليس صوت الشاعر، كما أنه ليس صوت الشخصية المتقنع بها، وإنما هو صوت يتكون من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معا[1]، ويتضمن عناصر منهما معا.

وبذلك يستطيع الشاعر أن يواجه نفسه، ويجعل منها ذاتا وموضوعا في الوقت نفسه، ناظرا ومنظورا إليه ومرآة، ينقسم ويلتئم في لحظة واحدة[2]، كما رأي صلاح عبد الصبور من قبل، وبذلك

---

[1] السابق نفسه والصفحة نفسها.

[2] صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، الأعمال الكاملة- دار العودة بيروت ١٩٧٧ص٧.

بتحقق التقنع وتتجلي غاياته في نقد الواقع وتوجيهه وترشيده، ودون أن يقع الشاعر في المحذور.

وتتضاعف درامية القصيدة كلما وظف الشاعر وسائل البناء الدرامي المسرحي كالمناجاة أو الحوار، أو تعدد الشخصيات، وربما هذه الوسائل جميعها وغيرها من تقنيات البناء الدرامي.

ولقد وجد الشاعر المعاصر في تجربة السندباد على امتداد رحلاته السبعة في "ألف ليلة وليلة" وسيلة يتقنع بها لما فيها من إمكانات فنية للتعبير عن جوانب تجربته، فالسندباد مغامر يرتاد المجهول كشفا وانتصارا، وكذلك الشاعر المعاصر تعددت جوانب تجربته الشعرية بأبعادها الفنية والسياسية والاجتماعية والحضارية التي أخذ يخلعها على تجربة السندباد لتكشف عما يعانيه الشاعر المعاصر من مواجهات لواقع فيه ما فيه من تجاوزات ومضايقات وانحرافات، قد تتجاوز طاقة البشر وتحمّلهم، من ثم فقد تخفي هذا الشاعر متقنعا بشخصية السندباد التي أتاحت له من الإمكانات والتأثيرات والتوجيهات، مستثمرا الماضي في تزيين الحاضر، وتشكيل الرؤى المستقبلية الهادفة البانية، للتأثير في واقعه ومتغيراته ومتلقيه.

وربما كانت التجربة الفنية بأبعادها من معاناة في البحث عن الكلمة الشاعرة، وجلاء الرؤية المستقبلية، وبناء القصيدة المعاصرة بصفة عامة من أوائل الظواهر التي تجلي فيها قناع السندباد، والتي مثل

فيها صلاح عبد الصبور بقصيدته"رحلة في الليل" طلائع هذا التوجـــه[1] وبداياته.

**القناع في الشعر:**

ويمكن أن نوازن بين نموذجين من الشعر المعاصر يكشفان عن: كثير من القيم التي يعني الشعر بإبرازها وتجليها وتجددها مستثمراً قناع "السندباد" من التراث الشعبي، أما أولهما فهو قصيدة "رحلة في الليل" لصلاح عبد الصبور:

الذي ينسب إليه بداية اكتشاف قناع السندباد واستخدامه – كما سبق أن أوضحت – في شعره، في هذه القصيدة التي تتألف من ستة مقاطع هي:

١- بحر الحداد.
٢- أغنية صغيرة.
٣- نزهة الجبل.
٤- السندباد.
٥- الميلاد الثاني.
٦- إلى الأبد.

ما المقطع الرابع فيقول:

---

[1] أنظر د. مختار أبو غالي: الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة سنة ١٩٨٨ ص ٩٧.

٤- السندباد

في آخر المساء يمتلئ الوساد بالورق
كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط
وينضح الجبين بالعرق
ويلتوي الدخان أخطبوط
في آخر المساء عاد السندباد
ليرسي السفين
وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم
السندباد:
"لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق"
"إن قلت للصاحي، انتشيت، قال :كيف؟"
"السندباد كالإعصار، إن يهدأ يمت"
الندامي:
"هذا محال سندباد، أن نجوب في البلاد
إنا هنا نضاجع النساء
ونغرس الكروم
ونعصر النبيذ للشتاء
ونقرأ (الكتاب) في الصباح والمساء
وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم

تحكي لنا حكاية الضياع في بحر العدم[1]

وبرغم أن مجال دراستنا ينصب على المقطع الرابع، إلا أن عنوان القصيدة يتضمن المقاطع الستة بعناوينها، فهي تجربة تتضمن الشاعر وغيره من البشر، والصديقة والندامى وغيرهم، كما تكشف كثيراً من الجوانب الفنية والسياسية والاجتماعية والحضارية التي تشكل هذه التجربة، فالليل بكل دلالاته وإيماءاته من سواد، وضيق ومعاناة، ولهو، وشر، وخير، وحب، وحنين، وسعادة، من أهم الملامح التي يدركها متلقي هذه القصيدة.

كما يتجلى الارتباط الوثيق الدائري بين مقطوعات القصيدة، فقد بدأت بالرفاق في المقطع الأول وهم يفضون مجلس السمر، ثم يعودون إليه، بعد الافتراق في المقطع الأخير، وهم عازمون على تكرير اللقاء وبين هذا وذاك رحلة السندباد بجوانبها التي شكلت التجربة والقصيدة ذاتها، من هنا فقد هيمنت على القصيدة مفردات الرحلة السندبادية التي مثلتها أسفاره السبعة في "ألف ليلة وليلة": الرحلة – المساء – المخاطر – الطريق – اللقاء – الافتراق – التخوم – السفين – الليل – المخاطر – الفجر – النهر.

---

(1) صلاح عبد الصبور: ديوان الناس في بلادي، دار الآداب ، بيروت، أول قصيدة، وكذلك انظر: صلاح عبد الصبور، رحلة في الليل، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٨، ١٠ ط ١٩٧٠ القاهرة.

خاصة عندما تتكرر هذه المفردات لكنها في الوقت نفسه لغة الشاعر التي تنطقها القصيدة، وهكذا يتحقق "القناع" كشفاً وإبانة، مؤدياً ما يبتغيه الشاعر من إرسال وتأثير، كما يعمق من إحساس المتلقي بالتجربة وأبعادها لإثراء الجوانب الإنسانية فيها.

ويجلي **المقطع الرابع** حرص صلاح عبد الصبور على لغة الحياة اليومية التي دعا إليها ت.إس.إليوت، وهي لغة جمالية لكنها تعبر عن الحياة في بساطتها وواقعيتها[1]، مصوراً معاناة التجربة الإبداعية بحثاً عن التشكيل الكاشف عن دقائقها، وممارسة اقتناص الكلمات الدقيقة التي تبني هذا التشكيل، وموظفاً "الفعل المضارع" الموحي باستمرارية المعاناة والبحث (يمتلي – ينضح – يلتوي – يرسي ... الخ)، متخذاً من الليل وتدخين لفائف التبغ، وما تثيره من سحب الدخان جوا عاما تسبح فيه الكلمات، لكنه ليس الشاعر الذي يصدر عنه ذلك، إنما هو "السندباد" في الوقت نفسه. وهكذا يندمج الشاعر والقناع في إبراز أبعاد هذه التجربة الفنية، التي تتخذ من الليل زمناً لها، بدءاً بآخر "المساء"، و"منتهياً بالصباح"، وهكذا يمد القناع الشاعر بمفردات رحلته خلال هذه المعاناة: السفينة، العودة، العرق، الصباح)، كما يبتعد الشاعر عن ذاتية التدفق برغم وجوده، لأنه تدفق آخر، يصدر عن شخصية أخرى يجسدها صوتا الشاعر والقناع في الوقت نفسه، محققاً موضوعية

---

[1] انظر: صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت جـ٣، ١٩٧٧ صـ١٧٦، وما بعدها.

التجربة، وأصالتها ورمزيتها أيضاً، فهذه معاناة رحلة بحرية للسندباد، لكنها في الوقت نفسه رحلة الإبداع في بحر اللغة وكلماتها.

وترتبط العودة من هذه الرحلة بلقاء السندباد/الشاعر بالرفاق في الصباح ليعرض عليهم عمله الإبداعي (نتاج رحلة المعاناة) (السفر) لكن هؤلاء الرفاق هم في الوقت نفسه الندامى/المجتمع الذي يلتقي به هذا الرحالة إثر عودته، وهم يمثلون جوانب من الحياة، فإذا كان الشاعر عائداً من رحلة معاناة إبداعية صعبة، فالندامى في حالة من الاسترخاء والكسل؛ غارقون في النبيذ ومضاجعة النساء، والتهيؤ لمثل هذه الحياة في الشتاء، وهناك أيضاً في الوقت نفسه من يشغل نفسه بقراءة الكتب، بل المداومة على المعرفة، وقد يجتمعون للتسلية بالاستماع لمخاطر رحلة السندباد وما عاناه في (بحر العدم).

وهكذا تكشف التجربة عن المجتمع ومستوى كثيرين فيه، وتباينهم بين الجد والاهتمام من ناحية، والانصراف عن ذلك من ناحية أخرى، إلى الاسترخاء والكسل وغيرهم ممن يضمهم المجتمع، وتكشفهم تجربة الشاعر باتساعها بفضل القناع، كما تتصل بما يموج به المجتمع من جوانب فكرية وحضارية مختلفة.

وإيثار الشاعر للحوار بين السندباد والندامى، وغير ذلك من تعدد الأصوات يعلي من درامية النص وموضوعيته، ويثري سائله التعبيرية الشعرية والدرامية.

وتشكل "حكاية الضياع في بحر العدم" في سياقها النصي الذي تتكرر فيه، إحدى الصور التي يثري بها الشاعر قصيدته، سواء كان الحديث عنها بضمير الغياب، أو ضمير المتكلم، اعتماداً على ما فيها من "التفات" بلاغي خصب، ولما تتضمنه صورة "بحر العدم" من إشارة إلى مخاطر الرحلة وضروب المعاناة التي يواجهها الرحالة في بحره والشاعر في تجربته، والاتصال بين هذين الجانبين والمماثلة بينهما التي يحققها "القناع" للتجربة تضيء للمتلقي رؤية الشاعر لذاته وتجربته ومجتمعه، وبوسائل أخرى وجوانب أخرى غير ما يتحقق في المقاطع الأخرى من النص، ولكن يوحي بها، وهي وسائل يستطيع المتلقي بأفق توقعه أن يدركها ويتفاعل معها. وما أكثر الكتابات التي تناولت هذه القصيدة لصلاح عبد الصبور، وحاولت الإشارة إلى التكنيك المستخدم في توظيف الأسطورة بصفة عامة، والقناع بصفة خاصة[1].

أما القصيدة الثانية فهي:

## سنـــــدباد

**للشاعر أحمد سويلم**

١- ١- يحدث أن تتوقد عيني بالجمر

---

[1] انظر مختار علي أبو غالي: الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، صـــ٩٧ وما بعدها، وكذلك انظر: د. أنس داود الأسطورة في الشعر العربي الحديث - مكتبة عين شمس - القاهرة، ١٩٧٥م، صـــ٢٤٨.

٢ وأسقط في هاوية الشعر

٣ وتحدثني امرأتي .. لا أسمع

٤ تسألني عن شأني.. لا أسمع

٥ تحسب أن امرأة أخرى تجذبني عنها

٦ فأنا مأخوذ من أطرافي... مشدود من أنفاسي

٧ ثمل في كلماتي ... أستسلم للسكر...

٢- ٨ يحدث أن يخمد في داخلي الشعر...

٩ أحس العالم في قلبي صحراء

١٠ لا يتجدد فيه الضوء

١١ ولا يهطل فيه المطر

١٢ ولا تصطرع وحوش جائعة

١٣ أشعر أن امرأتي راضية- لا تسألني عن شأني-

١٤ لكأني بين يديها دميتها القطنية

١٥ لا أتمرد... لا أتلعثم

١٦ لا يجذبني عنها شيء...

١٧ تتلبسني أوجاعي ... أهرب منها

١٨ أقف على شاطئها....

١٩ تحملني أول باخرة تقبل لا أعرف وجهتها

٣- ٢٠ يا ملاح الشوق الراحل في أرض الله

٢١ أنا أهرب من نفسي

٢٢ فاحملني أين تسير

٢٣ شرّقني .....أو غرّبني

٢٤ مزّقني – لو شئت– وأطعمني الحيتان

٢٥ فأنا الآن

٢٦ تتقاذفني الأحزان

٢٧ وتحاصرني الألوان

٢٨ فامنحني الهم الواحد...

٢٩ واللون الواحد

٣٠ والقدر الواحد...

٤– ٣١ قال : البس درع الأسفار

٣٢ وانس الوحشة والتذكار

٣٣ واصنع من جلد الذئب قناعك

٣٤ ثبت أظفار النمر بكفيك

٣٥ وكشر عن أنياب الليث

٣٦ فالبحر عميق ... والسفر طويل

٣٧ وقراصنة الموت على ناصية الليل...

٥– ٣٨ يرتعد القلب ... فاطرق باب الليل... ويفتح لي

٣٩ ألصق وجهي بالقمر المتساقط بين أكف العشاق

٤٠ أنتظر الساحل ... لا يأتي

٤١ أنتظر القادم في صمت الليل..

٤٢ لا يأتي..

٤٣ انتظر النوم... ولا يأتيني النوم...

٤٤ أراني أنسلق عرشا من لهب في أفاق العشق

٤٥ ولا أحترق

٤٦ يحدثني صوت الغيب ... ولا يهزمني الفرق...

٤٧ يلقنني كلمات من نور...

٤٨ ويعلق في صدري أحجبة وتمائم...

٦- ٤٩ أنظر حولي:

٥٠ من يصحبني في هذا الملكوت

٥١ لا أحد يجيب...

٥٢ من يأسرني في هذا الملكوت

٥٣ لا أحد يجيب...

٥٤ أغمض عيني الظامئتين

٥٥ أحس جفاف الحلق

٥٦ تتوقف أنفاسي ... أهبط من عرشي

٥٧ أفتح عيني...

٥٨ فإذا وجهي ملتصقا – ما زال – بوجه القمر الساقط

٥٩ بين أكف العشاق...

٦٠ للشوق مذاق

٦١ ولنبض القلب مذاق

٦٢ ولإبحار الليل مذاق

٦٣ بعيدا عن نفسي – أعرفها أو أجهلها-

٦٤ تتدفق أمواج العالم في عيني

٦٥ للبحر عواصفه

٦٦ للرمل عواصفه

٦٧ أتخذ كهوف العالم وطنا

٦٨ إذ أشعر أن الوطن بقلبي شرنقة

٦٩ تعصرني...

٧٠ وتفتتني يرقات ... يرقات...

٧١ تحرقها الشمس

٧٢ وتزريها الريح العاتية

٧٣ على قمم الأحزان

٧٤ لكني... أتوقد جمراً

٧٥ أحاول أن أمسك بين يدي إنسان العين

٧٦ فيفلت مني...

٧٧ يجعلني ... ألهث محموماً

٧٨ خلف الشعر

٧٩ وخلف المجهول

٨٠ وخلف بحار ليس لها شطآن!

إذا كانت "رحلة في الليل" لصلاح عبد الصبور يمكن أن تمثل الريادة في توظيف السندباد من التراث الشعبي في شعرنا المعاصر – كما أشرنا سابقاً – فإن قصيدة "سندباد" لأحمد سويلم، يمكن أن تمثل المتابعة الرشيدة لهذا الاتجاه، كما تكشف عن خصوصية هذه المحاولة

برغم المتابعة، مما يؤكد الإمكانات الكثيرة التي يتمتع بها توظيف التراث الشعبي في تشكيل أقنعة الشعر المعاصر.

العنوان: ويلاحظ أن عنوان قصيدة أحمد سويلم يتخذ اسم "سندباد" عنواناً لها، وليس عنواناً لأحد مقاطعها كما فعل صلاح عبد الصبور في "رحلة في الليل"، وهذا العنوان يجعل الرحلة السندبادية إطاراً عاماً لتجربة الشاعر، وهو ما يتفق فيه مع صلاح عبد الصبور برغم اختلاف العنوانين، كما تتضمن تجربة أحمد سويلم كتجربة صلاح عبد الصبور أيضاً عدة جوانب منها العملية الإبداعية، وعلاقة الشاعر بالمجتمع، والإنسانية كلها، ومن ثم العديد من الإشارات إلى القضايا السياسية والاجتماعية والحضارية في إطارها العام الذي يتسع له الشعر بإمكاناته اللغوية.

من ثم فإن أهم ملمح في خصوصية تجربة أحمد سويلم وهو يوظف قناع السندباد "كثرة التفاصيل" المبينة عن رحلة "القناع" في التشكيل الشعري والحياة، ولذلك فقصيدته يمكن أن تتضمن عدة رؤى في أسطرها الشعرية البالغة ثمانين سطراً كما يلي:

١- الاستغراق في التجربة الإبداعية ١: ٧.

٢- الخروج من نطاق التجربة الابداعية ٨: ١٩.

٣- العودة إلى هذه التجربة مرة أخرى ٢٠: ٣٠.

٤- الاتصال بالمجتمع خلال ما سبق ٣١: ٣٧.

٥- العودة إلى التجربه الإبداعية ٣٨: ٤٨.

٦- التمسك بالمستحيل والمجهول ٤٩: ٨٠.

## هيمنة الجانب الإبداعي:

ويلاحظ مدى هيمنة الجانب الإبداعي على تجربة أحمد سويلم الشعرية، التي منذ بدايتها يتضح فيها صوته المزدوج الشاعر/السندباد سواء أسلم نفسه للابداع أو للزوجة أو للمجتمع والحياة والناس، من هنا فقد تجلى التشكيل اللغوي كاشفاً عما سبق، ويصبح الفعل "يحدث" المضارع الذي يبدأ به الشاعر قصيدته وهو يسلم نفسه للإبداع واستمراريته مرتبطاً بالتوقد والانصراف عما حوله إلى تشكيل هذا الإبداع، هو نفسه الفعل "يحدث" لكن تختلف دلالته، إذ يصبح مؤشراً على عكس الحالة التي كانت في المقطع الأول، إذ ينصرف عن الإبداع وتتوقف نذره وإن لم تختف بعض أماراته.

وهو لا يقف عنه هذا الحد، بل تسلمه تجربته إلى الابداع مرة أخرى، لتتحقق الرحلة السندبادية بمعاناتها.

## الاتصال بالمجتمع في تشكيل التجربة:

ثم يظهر صوت أخر قرين "القناع" هو "ملاح الشوق الراحل في أرض الله" وهنا تكشف التجربة عن حس ديني خفي، وقد سبق أن استنجد به الشاعر، من ثم فهو ينصح الشاعر/القناع بالتهيؤ لمواجهة الرحلة ومخاطرها، وهي رحلة برية بحرية، تحتاج إلى استئناد، وتنمر وتذؤب، واستعداد لمواجهة الأعماق والسفر الطويل، وهنا يتضح الربط

بين مواجهة رحلة الإبداع، ومواجهة المجتمع وقضاياه وأنماطه المختلفة من البشر تعبيراً عن معاناة الشاعر، وأليست قضايا المجتمع وانحرافاتها ومواجهتها من محركات الإبداع واستثارة فاعليته؟

وهكذا يصبح القناع وسيلة الشاعر التي يختفي وراءها للتصدي للرحلتين معاً، اللتين تتسع لهما الحياة، ليشكلا التجربة الشعرية، بأبعادها وجوانبها ورؤاها السياسية والاجتماعية والحضارية، كما يصبح "الالتفات" بالانتقال من المخاطب إلى المتكلم، معيناً على كشف اتساع هذه التجربة،و تأكيد تعدد أبعادها، برغم ما تشهده القصيدة من دمج بين العام والخاص، والذاتي والموضوعي، بفضل توظيف صوت القناع الذي يمثل الصوتين معاً صوت السندباد وصوت الشاعر.

ويلاحظ أن جميع الأفعال الموظفة تقريباً مضارعة لتوحي باستمرارية الرحلة ومواجهة الصعاب فيها وفي الحياة أيضاً، وهذه الأفعال مسندة إلى ضمير المتكلم، كما تجمع بين الفعل ورد الفعل المنفي بالنسبة لخمسة منها، مما يؤكد توتراً وصراعاً حاداً يكشف عن قلق شديد لدى الشخصية الشاعر/القناع، وذلك يعلي من الجوانب الدرامية للنص، ويتضح ذلك أكثر في الأسطر من (٤٠: ٤٨)، لكنه يختم هذا المقطع بما يمكن أن يعيد للشخصية هدوءها، وذلك بكلمات من (نور الله وأحجبة وتمائم).

من ثم يسلم هذا المقطع المتحدث الشاعر/القناع إلى ذاته ليعيش تجربة الإبداع التي سبق أن حاول فيها مواجهة الشر والسوء. لكنه في

هذه العودة الثانية في المقطع من (٤٩: ٥٩) يواجهه هيمنة التجربة الابداعية التي استغرقته في المقطع الأول سابقا، ثم تتجلى علاقات لغوية جديدة تكشف عن هذا الاستغراق، من هنا تجسده في الوقت نفسه صور جديدة غريبة مثيرة: "ألصق وجهي بالقمر المتساقط بين أكف العشاق".

## اتساع التجربة:

وهي تجربة لا يعيشها الشاعر فحسب أو قناعه، وإنما يعيشها العشاق، مما يمكن أن يمثل بعداً جديداً يضاف إلى التجربة، وهو "الحب"، مما يشي بتعدد الأصوات، برغم وحدة التجربة، فتتأكد موضوعيتها ورمزيتها ودراميتها وإنسانيتها أيضاً.

ويتصل ما سبق بعنوان الديوان كله نفسه (الشوق في مدائن العشق)، إذ نجد فكرة الشوق وتنوعه وتعدده ممتدة خلال كثير من قصائد هذا الديوان، ومنها القصيدة التي بين أيدينا (سندباد)، مما يمثل عنصراً فاعلاً في تشكيل القصيدة، وأثره في القناع/الشاعر، وبقية الشخصيات كما يكشف عن تعدد الاحتمالات التي تتضمنها تجربة القصيدة واتساعها.

ذلك ما يمكن أن يكشف عنه المقطع الأخير شكلاً ومضموناً، فيندمج "الشوق" ونبض القلب والإبحار، الذي يتجلى في تراكيب متماثلة يشكلها التقديم والتأخير في الأسطر من (٦٠: ٦٦) الذي يكشف عن خصوصية كثير من جوانب الرحلة وقيمها ومعالمها.

وهنا يتراءى إحساس بالوطن، ما بين كونه مرادفاً للعالم، وكونه في قلب الشاعر، وهو في كلتا الحالتين مرتبط به أوثق ارتباط، يتجلى خلال توقد تجربته برغم ارتباطها بالمستحيل، وبحثه في الشعر وعنه، وعن المجهول ومعاناته غير المحدودة.

وهكذا تتكشف تجربة عميقة واسعة، توحي بكثير من جوانب الحياة الإنسانية: التجربة الابداعية، والجوانب السياسية والاجتماعية والحضارية التي يعمق تشكيلها من إحساس المتلقي بها، وتفاعله معنا.

ولقد كان الجانب الايقاعي ثرياً، لتعدد وسائله، منها التوازن النصي كما في الأفعال: شرقني، غربني، مزقني (السطران: ٢٣، ٢٤) وكذلك الأفعال: البس، انس، اصنع، (السطران: ٣٢، ٣٣) و: ثبت، كشر (السطران: ٣٤، ٣٥).

والتكرير في: الواحد ثلاث مرات (٢٩، ٣٠)، ولا أحد (٥١، ٥٣)، وغير ذلك من وسائل الإيقاع الداخلي والسطري الذي يثري الفكر ويمتع الوجدان، خاصة عندما تتآزر تأثيراته على مستوى النص مرتبطة بقيمه وأفكاره.

ولعله قد وضح كيف عمق توظيف قناع السندباد المستمر من التراث الشعبي أبعاد التجربة الإنسانية بجوانبها المختلفة: الإبداعية والفكرية والحضارية، كما تجلت كثير من القيم الإنسانية متجددة في الصياغة الشعرية لها.

# أحمد شوقى
## ( ١٨٧٠م – ١٩٣٢م )

حياة أحمد شوقى حافلة بالمؤثرات التى شكلت شخصيته وفنه، ومن أهم هذه المؤثرات: نسبه وبيئته ورحلاته وثقافته، فهو ينتمى إلى أصول عربية وتركية وشركسية ويونانية، فجده لأبيه كردى هاجر إلى مصر وعمل أمينا للجمارك المصرية فى عهد سعيد باشا، أما جدته فقد كانت وصيفة فى قصر الخديوى، وهى التى رعته وكفلته فى صباه، خاصة بعد أن بدد أبوه ما تبقى من ميراثه، وقد حفظ القرآن الكريم، كما التحق بقسم الترجمة فى مدرسة الحقوق التى ضمن له تفوقه الدراسى مجانية التعليم فيها، وفى هذه البيئة الثرية نشأ شوقى

وقد عينه الخديوى توفيق بالقصر، كما أرسله بعد ذلك إلى فرنسا ليتم تعلمه فى دراسة الحقوق والترجمة[1] ،

وقد كانت صلته بتركيا قوية، كما كان كثير الزيارة لها لأسباب كثيرة لعل فى مقدمتها انتماءه العرقى، وولاءه الدينى، فقد كان المسلمون جميعا فى ذلك الوقت يرون فى تركيا والعثمانيين حماة الإسلام والمسلمين نظرا لما كان الغرب يضمره من عداء للمسلمين[2] ، وبرغم الضعف الذى أخذ ينتاب تركيا.

وقد اتصل شوقى بالأمير الشاب عباس حلمى باشا وصار كلمته، وعندما تنكر الإنجليز لعباس وتم خلعه، أبعد رجاله والمقربين إليه خارج مصر، من ثم فقد آثر شوقى الذهاب إلى أسبانيا حيث آثار العرب والمسلمين ما زالت باقية وممتدة هناك ومكث بها بين سنة ١٩١٥ : ١٩١٩م ، وخلال هذه الفترة كتب شاعرنا القصيدة التى بين ايدينا

لكن هذه الرحلة حولت شوقى تحولا كبيرا، فبعد أن كان شاعر القصر صار شاعر الشعب كما يقول طه حسين، كما أخذ يحس آلامه، ويدافع عن قضاياه، وقد تجلى حسه الوطنى وحنينه لوطنه، وارتباطه الشديد به، وأصبح المعبر عن الوطن والشعب وقضاياه.

---

(١) انظر صلاح فضل تحولات الشعرية العربية صـ ٢١ وكذلك انظر الشوقيات ط ، المقدمة التى كتبها د. حسين هيكل ط دار الكتاب العربى بيروت صـ ٨.جـ١

(٢) انظر السابق نفسه صـ ٤ ، ٥ ، ٩

هذه القصيدة[1] من مطولات شوقى التى تتجاوز المائة بيت فى الجزء الثانى من الشوقيات، قالها وهو فى أسبانيا ( الأندلس ) عندما أبعد عن مصر بعد إقالة الخديوى عباس، فاختار شوقى الذهاب إلى أسبانيا حيث آثار الحضارة الإسلامية العربية باقية وممتدة هناك.
وقد كان شوقى مولعا بحس قيام الشعر على الآثار[2]، وربما كان ذلك أثرا من آثار اتصاله بالرومانسية بفرنسا عندما أرسله الخديوى ليتم تعليمه هناك.

من ثم فالقصيدة حاشدة بذكر كثير من " الأماكن " فى مصر التى اتصل بها الشاعر ويحمل لها كثيرا من الشوق والحنين، وقد برع فى تصويرها، بالإضافة إلى إشاراته إلى بعض الآثار الفرعونية كالأهرام وأبى الهول. وبعض الجوانب التاريخية والسياسية للعرب التى تتمثل فى قيام حكم الخلفاء الأمويين، ثم العباسيين، وزوال ذلك، من ثم تأتى إشارته إلى الشاعر البحترى ( ٢٣١ هـ ) الذى عارض شوقى بهذه القصيدة قصيدته السينية التى مطلعها:

صنتُ نفسى عما يُدنّس نفسى ... وترفّعْتُ عن جَدا كل جبْس

وقد قالها البحترى بعد مقتل المتوكل الخليفة العباسى الذى كانت علاقته به وثيقة، كما يصف فيها إيوان كسرى وتبدل حال الفرس، ويستثير العبرة أمام ما يواجهه من تبدل الأحوال، وقد أشار شوقى فى قصيدته التى بين أيدينا إلى هذا الموقف الذى مر به البحترى،

وفى النصف الثانى من القصيدة يعرض شوقى لبعض جوانب تاريخ الإسلام فى الأندلس وما تبقى من آثاره فى قرطبة والحمراء وغرناطة وغيرها، وهو يربط بين كل ما سبق، وتحولات الأيام وتجلى العبرة والعظة من وراء ذلك، ووجوب استفادة الإنسان من هذا الماضى، كما يختتم هذه القصيدة بتأكيد ولائة وحبه لمصر والمصريين.

---

(١) الشوقيات:المقدمة ط دار الكتاب العربى بيروت جـ ٢ صـ ٤٤ : صـ ٥٢
(٢) انظر الشعر

وهو في هذا النوحه إذن يلتقي مع البحتري في قصيدته من حيث التذكير بالعبرة ووجوب التأسي والاتعاظ بالمتغيرات، وان يلجأ الانسان إلى ماضيه ليعوض حاضره ويثريه لإضاءة مستقبله كما تكشف قصيدة شوقي عن قوة ايمانه، كغيرها من القصائد التي يتضح فيها حسه الإسلامي ويشيد فيها بمصر والمصريين والعرب والمسلمين.

وسنتناول الأبيات الأولى من ( ١: ٢١ ) بالتحليل والدراسة، فهي كاشفة عن علاقة الإنسان بوطنه وحبه وولائه له، وتقلبه بين الماضي والحاضر وتطلعه إلى مستقبله، ورفضه لهيمنة المستعمر عليه، وتجلي ذلك فنيا.

١- اختلافُ النهار والليل يُنسي  اذكرا لي الصِّبا، وأيام أُنسي
٢- وصفا لي مَلاوةً من شبابٍ  صُوِّرت من تصوُّراتِ ومسِّ[١]
٣- عصفتْ كالصِّبا اللُّعوبِ ومرّت  سِنةً حُلوةً، ولذّةُ خِلسِ[٢]
٤- وسلا مصر: هل سَلا القلبُ عنها  أو أسًا جرحَه الزمانُ المُؤسِّي؟
٥- كلما مرّت الليالي عليه  رَقّ، والعهدُ في الليالي تُقسّى
٦- مُستطارٌ[٣] إذا البواخِرُ رنّتْ  أولَ الليل، أو عَوَتْ بعد جَرْس
٧- راهبٌ في الضلوع للسفن قطنٌ[٤]  كلّما دُرْنَ شاغِهن بِنَقْس[٥]
٨- يا ابنة اليمِّ، ما أبوكِ بخيلٌ  مالُه مُولعًا بمَنْعٍ وحَبْس؟
٩- أحَرامٌ على بلابِلِه الدَّوْ  حُ، حلالٌ للطيْرِ من كل جِنْس؟
١٠- كلُّ دار أحقُّ بالأهل. إلا  في خَبيثٍ من المَذاهبِ رجْس[٦]
١١- نفسي مرجلٌ، وقلبي شِراعٌ  بهما في الدموع سيري وأرْسي
١٢- واجْعلي وجْهَك (الفنار)، ومجراكِ يدَ(الثغر) بين(رَمْل) و(مَكْس)

---

(١) الملاوة: البرهة من الدهر.
(٢) خلس الشيء: أخذه في نهزة ومخاتلة.
(٣) مستطار: استطير الشيء: طير وانتشر.
(٤) قطن للشيء: اى حذق به
(٥) النقس: ضرب النواقيس.
(٦) الرجس: المأثم.

١٣- وطنى لو شُغِلتُ بالخُلْدِ عنه نَازَعَتْنِي إليــه فى الخُــلْدِ نَفسِى

١٤- وهَفَــا[٧] بالفؤَادِ فى سلْسَبِيــلٍ ظمأٌ للسَّوادِ من (عيــن شَمْس)[٨]

١٥- شَهِدَ اللهُ، لم يَغِبْ عــن جُفُونى شَخْصُه ســاعة، ولم يَخْــلُ حِسّى

١٦- يُصبحُ الفكــرُ و(المسلةُ) نــاد يه، و(بالسَّرْحَــةِ الزَّكيّة) يُمْــسِى

١٧- وكــأنى أرَى الجزيــرةَ أيْكــا نَغَمَتْ طَيْــرُهُ بأرْخَــم جَــرْس

١٨- هى(بلقيسُ)فى الخمائِلِ صَرْحٌ[١] من عُبابٍ، وصاحبٌ غيرُ نِكْس[٢]

١٩- حُسبُها أنْ تكونَ للنيــل عِرْسًــا قبْلهــا لــم يُجَــنَّ يومًا بِعِــرْس

٢٠- لبستْ بالأصيــلِ حُلْــةَ وَشْى بين صَنْعَــاءَ فى الثِّيــابِ وقسٍّ[٣]

٢١- قدّها النيلُ، فاستحتْ، فتوارتْ منه بالجِسْرِ بيــن عُرْىٍ ولُبْس

## أهم الأفكار:

| | |
|---|---|
| ١- تذكــره لمــاضيــه | ١ - ٧ |
| ٢- حرمانه من وطنــه | ٨ - ١٢ |
| ٣- ارتباطه الشديد بــه ونماذج لجمال وطنه | ١٣ - ٢١ |

**المقطع الأول:** حب الوطن من الإيمان وقد تجلى ذلــك عنــدما بــدأ الشاعر بالتجريد" متخذا من صاحبيه اللذين يتحدث إليهما وسيلة لتذكيره بصباه وأيام أنسه، وبذلك يكشف " التجريد" عن داخله المفعــم بالحب والحنين للوطن وتذكره الدائم لمصر..، وهنا تأتى كلمة " نَــلاوة " التي تعني برهة من الدهر" نكرة " لتضاعف من إحساس المتلقي بقوة عاطفة الشاعر في حنينة الشديد لوطنه، وهذه البرهة يشكلها الزمان

---

(٧) هفا: أى أسرع.

(٨) السواد: ما حول البلدة من القرى.

(١) الصرح: القصر، وكل بناء خال.

(٢) النكس: الرجل الضعيف الدنيء الذى لا خير فيه.

(٣) ثوب قسى وتكسر قافه، منسوب الى قس وهو موضع بين العريش والفرما، من أرض مصر.

بعصره الشديد ، والمكان باتساعه المديد، خاصة، وقد تكونت من الخيال والواقع، وكلاهما شاهدان على شبابه في وطنه، وما كان يزخر به من متعة وهناءة، فهي وإن كانت فترة زمنية محدودة، لكنها تمثل متعته اللامحدودة في هذا الوطن وبه.

ويستمر الشاعر في مضاعفة إحساس المتلقي بحنينه إلى وطنه عندما يصف هذه" البرهة " من صباه التي التمس من مخاطبيه وصفها له، وتذكيره بها كنموذج لما كان يستمتع به في وطنه من أنس وسعادة وبهجة، فيصفها بأنها مرت مرورا سريعا، عاصفا لذيذا كلذه اختلاس شئ محبب، وهي رقيقة كريح الصبا، وهي مراوغة في حلاوتها وقصرها وأنه قد اختلسها من الزمن.

وثمة صورة أخرى لذلك، عندما تصبح " الصبا اللعوب " التي يصف بها الشاعر هذه الفترة بمراوغتها وخفتها ورقتها ومخاتلتها ولذتها، كاشفة عمق هذا الحنين وتدفقه وقوته، كما تصبح مراوحة الشاعر بين الأساليب الخبرية الإنشائية مضاعفة لإحساس المتلقي بما يبتغيه الشاعر، وهكذا يوحد المتلقى النص ويثرى دلالته فى الوقت نفسه كما يزعم اصحاب منهج التلقى فى النقد الأدبى.

ويستمر الشاعر في " التجريد " منحدثا إلى صاحبيه كاشفا أعماقه، موظفا للجناس ما بين تام وناقص فى:سلا وسلا واسى، مؤكدا ارتباطه الشديد بوطنه، وتذكره الدائم له ويؤكد " التقابل " بين الرقة والقسوة، عندما يستشهد على ذلك بقلبه العامر بالرقة وحب الوطن، متحديا فاعلية الزمن وما يعهده الإنسان فيه من مضاعفة القسوة كلما بعد هذا الإنسان عن المكان الذى يحبه، من ثم فقد تمثل هذا الحب و الارتباط بالوطن فى دوام استوقار الشاعر وأستارته وتذكره الأبدى لوطنه، خاصة عندما يسمع أصوات صفير السفن، حتى أصبح قلبه مولعا بتتبع أصواتها ومتابعتها، فهى الوسيلة التى يمكن بها العودة إلى الوطن.

وقد دعم ما سبق وجلاه كثير من الصور التى يشكلها الشاعر كشفا عن عاطفته الحزينة لبعده عن وطنه، وحنينه الشديد إليه وتذكره الدائم له مثل:برغم تتابع الليل والنهار فهو دائم التذكر للوطن، سعادته كانت تشكل حياته، وتمتعه ولذته بتذكر هذه الحياة، وقلبه عامر بحب الوطن، مولع بتتبع السفن وأصواتها، فهى مما يذكره دائما بوطنه وسيلة وغاية.

كما نلاحظ هيمنة الأصوات المهموسة خاصة السين والصاد. وهى أصوات لصيقة بالحزن والأسى فى سياق هذا النص، كما جاء صوت السين رويا له ومشكلا للتصريع فى قصيدته، مما يجلى ثراء الإيقاع، مع ارتباط ذلك ببحر البسيط وامتداداته النفسية والموسيقية، خاصة وحروف المد ذات أثر واضح فى هذا الإيقاع الثرى الذى يؤثر به الشاعر فى المتلقى، ويسهم فى تمثله لهذه التجربة والإعجاب بها.

**المقطع الثانى:**- نعم حب الوطن من الإيمان، وقد تجلى ذلك خلال تذكر الشاعر لماضية فى وطنه، وهو فى الوقت نفسه ما يكشف عن تألم الشاعر وحزنه لحرمانه منه، من ثم يعتمد الأساليب الإنشائية وسيلة تعبيرية ( النداء والاستفهام ) لكشف داخله المفعم بالحنين والشوق والألم، وانتقاد خارجه حيث هؤلاء المستعمرون والأجانب الذين يتمتعون بوطنه ويحولون بينه وبينه، من ثم يأتى " التقابل " بين تحريمهم الوطن عليه، وإباحتهم له لأنفسهم وسيلة الشاعر لرفض هذا الواقع الذى يتعجب منه ويستنكره، مدعوما بحكمة يجسدها مبدأ إنسانى عام، وهو أحقية أهل كل وطن به.

وهو بذلك يلمح بشعره إلى الموقف السياسى الظالم من قبل المستعمر الإنجليزى بالنسبة له ولكل الشرفاء والمخلصين لأوطانهم فى الماضى والحاضر والمستقبل، وسواء كان ذلك الخديوى عباس حلمى الذى حيل بينه وبين العودة من تركيا إلى مصر، أو غيره،

وفى كل ماسبق، بل وما سيأتى يوجه الشاعر حديثه إلى السفينة، التى هى فى الوقت نفسه وسيلة تحقيق أمله فى العودة إلى مصر، مجسدا إياها ، ولذلك يعرض عليها أن يصبح نفسه الذى يغلى، وقلبه الذى يخفق، ودموعه الغزيرة وسائلها فى التوجه إلى وطنه سيرا ورسوا، بل إنه ليحدد لها الإسكندرية متجها لها، "بفنارها ورملها ومكسها"، وهكذا يصبح المكان" داعما لرؤيته، كاشفا عن حنينه وشوقه وعاطفته، وقد تجلت فاعليته فى تجسيده لها.

وقد ارتبط ما سبق بمجئ بعض صوره خلال حسن التقسيم فى : نفسى مرجل وقلبى شراع، والجناس الناقص في سيرى وأرسى، بل وتغليب الجملة الإسمية على الفعلية لإبراز هذه الحقائق وتأكيدها مقترنة بفيض مشاعره على مستوى التراكيب والصور والإيقاع الذى تجلى فيما يوجده الشاعر من وسائل خاصة به، كما أشرنا، بالإضافة إلى الوسائل التقليدية المعروفة، من وزن وقافية.

**المقطع الثالث: ١٣: ٢١**

وإذا كان الإنسان يعتد "بالمكان" وسيلة لإبراز مشاعره وتجليها، فقد كان ذلك من مرتكزات شوقي خلال هذا النص، فهنا ( عين شمس وما حولها، المسلة، والسرحة الزكية، الجزيرة ) ، من ثم فقد تعددت وسائله اللغوية والفنية في هذا القسم للكشف عن ذلك، إذ يوظف أداة الشرط " لو" بدلالتها على امتناع الشرط لامتناع الجواب مشيرا إلى تنازع نفسه بين حب الوطن وحب الخلد، كما يراوح بين الأفعال الماضية في ( شغل، وهفا، وشهد ) لتأكيد ضيقه بواقعه وشوقه لوطنه، وكذلك الأفعال المضارعة في: ( يغب، ويخلو، ويصبح ) ثم يبدأ على مستوى النص كله تقديم صور لجمال وطنه، وكأنها من مسوغاته التي يرد بها على من يتعجب من حبه لوطنه وحنينه إليه، في مقدمتها جمال الجزيرة عندما تستدعي رؤيته أشجارها الكثيفة وطيورها المغردة، كما يستعين بموروثه الثقافي الإسلامي عندما يتخيلها بلقيس بصرحها الممرد، بل يتجلى هذا الجمال في صور متعددة: إنسانية وبصرية وحركية عندما يربط جمالها بجمال النيل، ويلبسهما من المشاعر الإنسانية ما تفيض به علاقة العريس المحب المجنون بعروسه، وقد تزينت له في الأصيل بأفخر الثياب ( حلة وشي بين صنعاء في الثياب وقس ) ، بل تمتد الصورة ليكشف عن جانب من جمالها أمام النيل وهي تتخفى استحياء منه ، وقد انكشف جانب منها برغم أنه زوجها المحب الذي برع في تشكيلها.

وتقترن هذه الجوانب التركيبية والتصويرية في النص بما اشتهر به شوقي" شاعر القرن العشرين " كما سماه فاروق شوشة[١] بثراء الإيقاع الذي أشاد به د. شوقي ضيف مسجلا لشعر شوقي هذه الظاهرة وتنوع وسائلها لديه[٢]، وذلك مما يجعل شعره مادة صالحة للغناء، وبكل ما سبق يتصل شعر شوقي أوثق اتصال بالسمع والبصر واللسان، وهو ملمح من ملامح أصالته، مما يذكرنا بشفاهية الشعرية العربية إبان نشأتها، كما رآها أدونيس[٣].

وهكذا تجلى حب الوطن قيمة إنسانية كشف عن تجددها وثرائها شعر شوقي زمانا ومكانا، وقد فاضت بها مشاعره وفنه.

---

(١) انظر فاروق شوشة : زمن للشعر والشعراء، ط مكتبة الاسرة سنة ٢٠٠٠ م - مهرجان القراءة للجميع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب صـ ٣٥٨.

(٢) انظر د. شوقي ضيف: الشعر العربي الحديث في مصر ط دار المعارف صـ ١١١.

(٣) انظر أدونيس: الشعرية العربية، دار الاداب بيروت ط ٢ سنة ١٩٨٩: المقالة الأولى.

# مرثية للعمر الجميل

للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى

في ذكرى عبد الناصر

١ هذه آخر الأرض !
٢ لم يبق إلا العراق
٣ سأسوى هنالك قبرا ،
٤ وأجعل شاهده مرفأ من لوائك ،
٥ ثم أقول سلاما !
٦ زمن العزوات مضى، والرفاق
٧ ذهبوا ، ورجعنا يتامى
٨ هل سوى زهرتين أضمهما فوق قبرك ،
٩ ثم أمرق عن قدمي الوثاق
١٠ إنني قد تبعتك من أول الحلم ،
١١ من اول الياس حتى نهايته ،
١٢ ووقعت الدماما .
١٣ ورحلت وراءك من مستحيل إلى مستحيل
١٤ لم أكن أستطيع أن أرى اون عينيك ،
١٥ أو أن أميط اللثاما
١٦ كنت أمشي وراء دمي
١٧ : فأرى منهما تتلألأ مثل البراعم:
١٨ حيث يغيم المدى ويضيع الصهيل
١٩ والحصون تساقط حولي ،
٢٠ وأصرخ في الناس ! يوم بيوم ،
٢١ وقرطبة الملتقى والعناق
٢٢ أو ! هل يخدع الدم صاحبه ،
٢٣ هل تكون الدماء التي عشقتك حراما !
٢٤ تلك غرناطة سقطت !
٢٥ ورأيتك تسقط دون جراح ،
٢٦ كما ـ ل النجم دون احتراق !
٢٧ فحملتك كالطفل بين يدي وهرولت ،

٢٨ أكرم أيامنا أن تدوس عليها الخيول

٢٩ وتسللت عبر المدينة حتى وصلت إلى البحر ،

٣٠ كهلاً يسير بجثة صاحبه ،

٣١ في ختام السباق !

٣٢ من ترى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا

٣٣ المغني الذي طاف يبحث للحلم عن جسد يرتديه

٣٤ أم هو الملك المدعى أن حلم المعنى تجسد فيه ؟!

٣٥ هل خدعت بملكك حتى حسبتك صاحبي المنتظر

٣٦ أم خدعت بأعيني ،

٣٧ وانتظرت الذي وعدتك به ثم لم تنتصر

٣٨ أم خدعنا معا سراب الزمان الجميل ؟!

٣٩ كان بيتي بقرطبة ،

٤٠ والسماء بساط،

٤١ وقلبي إبريق خمر ،

٤٢ وبين يدي النجوم

٤٣ صاح بي صائح : لا تصدق !

٤٤ ولكنني كنت أضرب أوتار قيثارتي ،

٤٥ باحثا عن قراره صوت قديم

٤٦ لم أكن بالمصدق ، أو بالمكذب ،

٤٧ كنت أغني ، وكان الندامى،

٤٨ يملأون السماء رعبي وابتساما !

٤٩ والسماء صحارى ،

٥٠ وظهر مدينتنا صهوة،

٥١ والطريق

٥٢ من القدس للقادسية حد طويل

٥٣ قلت لي :

٥٤ كيف نعصي بغير دليل

٥٥ قلت :

٥٦ هاك المدينة تحتك،

٥٧ فانظر وجوه سلاطينها العابرين

٥٨ معلقة فوق أبوابها ، واتق الله فينا

٥٩ كنت أحلم حينذ،

٦٠ كنت في قلعة من قلاع المنسة ملقى سجينا

٦١ كنت أكتب مظلمة،

٦٢ ولرائب موكبك الذهبي

٦٣ فتأخذني نشوة ، وأمزق مظلمتي .

٦٤ ثم أكتب فيك قصيدة

٦٥ آه يا سيدي !

٦٦ كم عطشنا إلى رمش بأحد القلب .

٦٧ قلنا لك اصمع كما تشتهي ،

٦٨ وأعد للمدينة لؤلؤة العدل .

٦٩ لؤلؤة المستحيل الفريدة

٧٠ صاح بي صائح لا تبايع !

٧١ ولكنني كنت أضرب قيثارتي ،

٧٢ باحثا عن قرارة صوت قديم !

٧٣ لم أكن أتحدث عن ملك ،

٧٤ كنت أبحث عن رحل ،

٧٥ أحبر القلب أن قيامته أوشكت .

٧٦ كيف أعرف أن الذي بايعته المدينة ،

٧٧ ليس الذي وعدتنا السماء ؟

٧٨ والسماء خلاء

٧٩ وأهل المدينة عرفى يموتون تحت المجاعة

٨٠ ويصبحون فوق المآذن

٨١ أن الحواسك مغلقة ،

٨٢ وصلاة الجماعة

٨٣ باطلة ، والفريضة قادمة ،

٨٤ فالنجاء النجاء !

٨٥ ووقفت على شرفات المدينة أشهدها .

٨٦ وهي تنسحب بين يدي كطفل ،

٨٧ ويختلط الرمح المتصاعد حول مساجدها

٨٨ بالبكاء

٨٩ وأنا العاشق المستحث قوافي من يوم أن ولدت ،

٩٠ واستدارت على جيدها وسوسات القلاده

٩١ نهت فيها ، وصاغ دليلي

٩٢ يا ترى هل هو الموت ؟

٩٣ هل هو ميلادها الحق ؟

٩٤ من يستطيع الشهادة ؟

٩٥ أنا لا !

٩٦ لم أكن شاهداً شاهداً أبداً

٩٧ إنني قاتل لو قتيل !

٩٨ مت عشرين موتاً ،

٩٩ وأهلكت عشرين عمراً ،

١٠٠ وأخيت روح الفصول

١٠١ تتوارى عصوركم وأظل أعني لمن سوف يأتي

١٠٢ فترجع قرطبة ونحور الشعاعه

١٠٣ صاح بي صانع : ابح أنت !

١٠٤ ولكنني كنت في دم قرطبة أتمزق

١٠٥ عبر المخاض الأليم

١٠٦ كنت أضرب أوتار قيثارتي،

١٠٧ باحثا عن قرارة صوت قديم

١٠٨ صحت بي أنت ..

١٠٩ هل كنت أنت الذي انتظرته المدينة،

١١٠ هل كنت أنت ؟ !

١١١ آه؟ لا تسألوني جوابا .

١١٢ أنا لم أكن شاهداً أبدا

١١٣ إنني قاتل لو قتيل

١١٤ وأنا طالب الدم،

١١٥ طالب تؤلوة المستحيل

١١٦ كان بيتي بقرطبة

١١٧ دعت قيثارتي ، ثم حرت المصير

١١٨ قاصدا مكة ، والطريق

١١٩ رائع ... كنت وحدي وكانت بلادي دليلي

١٢٠ وكان محمد فوق المآذن يمسك طرف الهلال

١٢١ وينير سبيلي

١٢٢ ويوقف حيل العربجة

١٢٣ يمسحها شحرا أحمرا في التلال!

١٢٤ إنني أحلم الآن.

١٢٥ ببيتي ، كان بمرباطة

١٢٦ دعت قيثارتي ، واشتريت طعاما

١٢٧ ورحلت إلى بلد لست أدري اسمه.

١٢٨ جعت فيه

١٢٩ وانصممت لطائفة الغرباء به .

١٣٠ واتخذت أماما

١٣١ هل هو الوحي ؟

١٣٢ إم أنه الرأي يا سيدي والمكيده

١٣٣ هل أمرنا بأن نرفع السيف ؟ أم نعطي الحد ؟

١٣٤ هل نغضب الملك ؟ أم نتفرق في الصحراء ؟!

١٣٥ ولقيتك . أنت التي قلت لي :

١٣٦ عد لغرناطة ، وادع أهل الجزيرة أن يسعوني،

١٣٧ وأحيي العقيدة!

١٣٨ إنني أحلم الآن.

١٣٩ لم نأت

١٤٠ بل جاء جيش الفرنجة

١٤١ فاحتملونا إلى البحر نبكي على الملك

١٤٢ لا ، لست أبكي على الملك ،

١٤٣ لكن على عمر ضائع لم يكن غير وهم جميل !

١٤٤ توداعا هنا يا أميري !

١٤٥ آن لي أن أعود لقيثارتي ،

١٤٦ وأواصل ملحمتي وعبوري

١٤٧ تلك غرناطة تختفي

١٤٨ ويلف الضباب مآذنها

١٤٩ وتغطي المياه سفائنها

١٥٠ وتعود إلى قبرك الملكي بها،

١٥١ وأعود إلى قدري ومصيري

١٥٢ من ترى يعلم الآن في أي أرض أموت؟

١٥٣ في أي أرض يكون نشوري ؟

١٥٤ إنني ضائع في البلاد

١٥٥ ضائع بين تاريخي المستحيل،

١٥٦ وتاريخي المستعاد

١٥٧ حامل في دمي نكبتي

١٥٨ حامل خطأي وسقوطي

١٥٩ هل ترى أتذكر صوتي القديم ،

١٦٠ فيبعثني الله من تحت هذا الرماد

١٦١ أم أغيب كما غبت أنت،

١٦٢ وتسقط غرناطة في المحيط!

## العنوان : " مرثية للعمر الجميل " :

تتضمن بداية هذا العنوان ونهايته " تقابلا " كاشفا ، " فمرثية ": توحى بالحزن والألم بينما الجميل : توحى بالفرح والبهجة والسعادة ، سعادة الاتصال بين الشاعر والبطل المرثي فى الماضى ، وتذكره له فى الحاضر ، وحزن وألم نتيجة افتقاد الشاعر لهذا البطل ، وما يرتبط به من دعم للحرية والعدل .

وتلك عتبة مهمة للولوج إلى عالم هذه القصيدة ، التى تكشف جانبا من الحراك السياسي الذى ساد مصر والأمة بعد وفاة جمال عبد الناصر سنة ١٩٧٠ م ، من وجهة نظر الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى .

ويضاعف من قيمة هذا " التقابل " كشفا عن عاطفة الشاعر فى اعتزازه ببطله أن يؤنث " مرثية " ، لتأكيد تفردها وخصوصيتها ، وذلك كله للإيحاء بقيمة هذا العمر الذى قضاه الشاعر مرتبطا ببطله ، بل وما يزال يعيش فى أجوائه .

## الأسطر من ١ – ٣١ الوداع :

فى الوداع سنجد حقلا دلاليا تنتشر فيه كلمات بعضها يمثل نهاية نموذجه بالموت مثل : ( السقوط ، القدر ، الختام ، الانتهاء ، المضي .. ) وهى ترتبط بمصاحبات لغوية أخرى تمثل موقف الشاعر من نموذجه ورائده وكيف كانت علاقته به وأمثاله من محبيه الحيارى لهذا الفقد ، مثل : ( الرفاق – تبعتك – وراءك – الدماء عشقتك .. ) وهكذا تتمثل العلاقة الحميمة بين محبى عبد الناصر ، وشخصية هذا البطل الذى ارتبطت به آمال الأمة ولكنها فجعت فيه بفقده .

ولا شك أن هذا يمثل جانبا من الشعب فى مصر ، بل فى الأمة كلها ، ممن بهرهم ظهور شخصية عبد الناصر ووضوحها

وإخلاصها ، وولاؤها لأمتها ، ولكن ذلك فى مقابل فريق أخر لم يكن يؤمن بشئ من ذلك ، وستكشف عنه الأسطر الشعرية فى هذه القصيدة بعد قليل ، وهكذا يتضح جانب من الحراك السياسي الذى صوره الشاعر فى الحياة فى مصر فى النصف الثانى من القرن العشرين ، الذى شهد بروز شخصية جمال عبد الناصر قائدا لأمته برغم أن هناك من لم يكن يرى فيه ذلك .

## من ٣٢ : ٧٥ – الحلم :

من ثم تتراءى عدة صور تكشف مفارقات شكلت حلم الشاعر فى انتصار بطله وتحقق تتطلعاته فى العدل والحرية والشجاعة والريادة من جهة ، وموقف المخالفين له فى الولاء لهذا النموذج ورفضهم له ، كلون من ألوان التعويض النفسى يستعيض به الشاعر عن واقعه ، وهنا يتجلى حقل دلالي عماده مفردات مثل : ( الحلم المنتصر – الوعد – السراب – قرطبة – القدس – القادسية – ( كرمز للعصور الإسلامية الزاهرة ) – العدل ( المستحيل ) – ( رجل ) ، وهى ترتبط بمصاحبات لغوية أخرى تشكك فى قيم هذا الحلم ، وتمثل موقف المخالفين ، وقد تجلى ذلك فى الرفض لكل ما سبق خلال أسلوب نهي ، وترديد مادة " خدع " مع تباين ما أسندت إليه ، وارتباط ذلك بالكذب الذى يعنى عدم التحقق ، والعطش لهذه القيم ، مثل : ( لا تصدق – لا تبايع – خدعت خدعت – المكذب – عطشنا ! ) .

وبذلك يتضاعف الإحساس بجانب من الحراك السياسي الذى بدأت تتضح صورة احتدامه فى المقطعين الأول والثانى مكانا : ( الأرض – قرطبة – غرناطة – القدس – القادسية ) ( المدينة التى تكررت عدة مرات ) ، وزمانا : ( قبل موت عبد الناصر ، وبعده ) .

## من ٧٦ : ١١٥ : البطل .. والبيعة والشعر والعقيدة :

ويتضح هنا تكثيف دلالي يتصل فيه الشاعر بأمته وواقعه كشاهد على العصر ، فهناك مبايعة المدينة لهذا البطل من أجل الحرية والعدل ، بينما مظاهر الضعف التى تتطلب مواجهة البطل لها منتشرة: الجوع والعدو القادم .. ، وكل ما يتهدد مدينته بالموت ، بينما الشاعر يستحث قوافيه للشهادة ، من ثم يتصل الموت بالحياة ، كما يتصل

الموت بالميلاد ، وبرغم أن الشاعر يفتقد هذه الشهادة لكنه لا يتخلى عما نذر نفسه له من بحث عن المستحيل ( العدل ) ، وبطله الذى يحققه ، وبه ينيط تغيير الواقع ومواجهة الضعف فيه ، برغم أن هناك من يدفعه للنكوص وألا يفكر إلا فى نجاة نفسه ، وذلك هو الصوت المخالف لتوجهات الشاعر ، كما يمثل الجانب المضاد فى هذا الحراك السياسى الذى تكشفه أيضا هذه القصيدة الرثائية ، وقد سادها أسلوب إنشائى تنوعت وسائله بين الاستفهام والنهى والأمر لكنها كلها تكشف عن حيرة الشاعر وما يعانيه من تيه لفقده بطله .

وثمة ملحظ يتكرر خلال المقاطع الثلاثة السابقة وهو التجاء الشاعر إلى قصائده وشعره لرصد موقفه الباحث عن هذا البطل الذى سقط دون جراح ، متخذا من هذه " القيثارة " وسيلة للكشف والرصد ، وترائي صورة بطله ، ليعرض على المتلقى كثيرا من ملامح هذا البطل ومظاهر الحاجة إليه لإنقاذ الأمة من الضياع وما يتهددها ، وهى فى الوقت نفسه رؤية شاملة لكثير من المتغيرات التى تعصف بهذا الواقع الذى يبتغى تغييره ، ومن ثم توجيه هذا الحراك السياسي الوجهة المأمولة نحو تحقيق العدل والحرية .

ويرتبط ما سبق فى هذا المقطع الثالث بحس ديني قوي عماده حقل دلالي يمثله المكان : ( السماء – المأذن – المساجد – المدينة ، قرطبة ) ويرتبط بهذا المكان مصاحبات لغوية توسع من دائرة هذا الحس الديني ليشمل البطل والشاعر والأمة مثل " وعد السماء – الصياح فوق المأذن – صلاة الجماعة – الرهج المتصاعد حول المساجد – تجوز الشفاعة .. الخ " ، فهل يبغى الشاعر من وراء ذلك أن يربط بين بطله وتحقيق آمال المسلمين ؟ كما يبرز بعدا دينيا يمكن أن يربط به الحراك السياسي ليعود فى النهاية حراكا للأمة حول رائدها يجلي شدة احتياجها إليه فى خضم متغيرات تعصف بكل شئ ، لكنها لا تزحزح الشاعر عما يبتغيه من بطله لنفسه ولأمته ولمدينته ، ألا وهو سيد القيم " العدل " ، لؤلؤة المستحيل كما سماه الشاعر فى نهاية هذا المقطع ، والذى سيتجلى حرصه عليه ممتدا فى المقطع الأخير بارتباطاته المكانية والزمانية وحسه الديني القوي ، وبذلك يبلغ الاحتدام أقصى مدى له .

## من ١١٦ : ١٦٢ الضياع والحلم والبعث والوداع :

في هذا المقطع الأخير يعود الشاعر إلى " الحلم " مصورا ماضيه وحاضره ، ثم يستشرف البعث في مستقبله ، لكنه يتنقل بين الحلم والوداع لبطله – كما فعل في مطلع قصيدته – بغية مواجهة المتغيرات من حوله وتأكيد الأبعاد السابقة جميعها : البعد العقدي الإسلامي ، والبعد السياسي ، والبعد الإجتماعي ، ويتضح ذلك في صور وتراكيب متنوعة ، فالبعد العقدي الإسلامي كما في : ( قاصدا مكة – محمد فوق المآذن – ينير سبيلي – أحيي العقيدة – هل هو الوحي ؟ )

أما البعد السياسي فيجليه :

( قاصدا الطريق – اتخذت إماما – جاء جيش الفرنجة – وداعا يا أميري – نرفع السيف أم نعطى الخد – ضائع بين تاريخي المستحيل ، وتاريخي المستعاد – ضائع في البلاد – لست أبكي على الملك ) ، ويغلب " الفعل " وما يقوم مقامه نحويا على التعبير عن هذه المواقف والأحداث كشفا عن استمرار الحيرة والإحساس بالضياع لافتقاده بطله.

أما البعد الاجتماعي فيمثله :

( بعت قيثارتي – رحلت إلى بلد لست أدرى اسمه – جعت فيه – انضممت لطائفة الفقراء ) .

وهذه الأبعاد تكشف عن متجهات الحراك السياسي الذي تجليه هذه القصيدة ، وهذه الأبعاد في الوقت نفسه تمثل تطلعات الشاعر وأمثاله بالنسبة لما يرجونه وما كانوا يأملونه ، و هي ما تربطهم ببطلهم ونموذجهم عبد الناصر الذى افتقدوه .

كما يشهد هذا المقطع الأخير تجلى البعد الإسلامي رؤية وأداة ، عندما يصبح القرآن الكريم والتراث مجال اقتراض متعدد الدلالات بالنسبة للنص وأدوات الشاعر فيمتاح منهما مثريا رؤيته مجليا قيمه ، وذلك عندما يوظف " الهلال " كرمز للإسلام ينير به محمد – عليه السلام – " السبيل " سبيل الحرية والعدل ، والبحث عن الهوية والحرية.

ثم تأتى مقولة القعقاع بن عمرو للرسول – صلى الله عليه وسلم – في غزوة بدر عندما اقترح أن يعسكر المسلمون بجوار بئر بدر ، إذا لم يكن التوجه الآخر وحيا : " هل هو الوحى ؟ أم أنه الرأى يا سيدي والمكيدة " لتشكل جزءا من حوار الشاعر مع بطله ، يتساءل فيه عن كثير من القيم التى تتجسد في هذا البطل وتشغل جانبا من الحراك السياسي .

والشاعر بذلك يتوحد مع بطله ، وتتراسل بينهما القيم ، خلال " حوار " . ينتهي بدعوة البطل لمحبيه أن يتبعوه ويحيوا العقيدة سواء أكانت العقيدة الدينية أم السياسية ، كما أن هذه التبعية تبعية معنوية ( قيم ومبادئ ) ، وليست تبعية مادية ، إيذانا بوداع الشاعر لبطله ... ، عندما يعود هذا البطل إلى قبره ، بينما تستغرق الحيرة الشاعر ، دون أن يدري " بأي أرض يموت " ، أو في أي أرض يكون " نشوره " ، وقد شكلت المفردات القرآنية هذه النهاية ، وعلاقة الشاعر ببلده ، واستشرافه لبعث جديد يجليه مجموعة القيم الإنسانية التي عرضها الشاعر خلال قصيدته من بدايتها إلى نهايتها ، وهي تجسيد حب الشاعر لنموذجه وبطله كاشفا عن جانب من الحراك السياسي في هذه الفترة من تاريخ مصر والأمة ، كما يتأكد بذلك البعد الإسلامي وقيمه لدى الشاعر في هذه القصيدة .

ويأتي ثراء المستوى الصوتي في القصيدة داعما لدلالات القيم الإنسانية التي سجلت فيما سبق خلال المستويين الدلالي والتركيبي ، ليضاعف من تأثير هذه القصيدة في المتلقي ويتمثل ذلك في توزيع التفعيلات خلال الأسطر الشعرية ، وتعدد صور التكرار " حروفا ومفردات وتراكيب " .

فنجد مثلا:

- ولكنني كنت أضرب أوتار قيثارتي .
- باحثا عن قرارة صوت قديم [1] .

تكرر هذان السطران ثلاث مرات ، في المرتين الأوليين جاءتا عقب إشارة الشاعر إلى الرأي المخالف في هذا الحراك السياسي " لا تصدق ثم لا تتابع " . بينما جاءت الثالثة بعد " أنح أنت . وكأنه يرد على مخالفيه في الرأي المشككين في سلامة توجهه مؤكدا ارتباطه الوثيق ببطله الذي ارتبط به من قديم في شعره ، فهو دائم التذكر له ، دائم الاتصال به ، موظفا شعره ( قيثارته ) في رصد رجع ذلك الارتباط ببطله ، وكأنه تعويض عما ينوء به واقعه من مساوئ .

وكذلك كرر هذين السطرين مرتين :

- أنا لم أكن شاهدا أبدا
- إنني قاتل أو قتيل [2]

---

[1] السابق صـ ٨٥ ، ٨٧ ، ٩٠

[2] السابق نفسه صـ ٨٩ ، ٩٠

ويلاحظ أنهما فى المرة الأولى جاءا عقب بحث الشاعر عمن يكون شاهدا على موت مدينته أو ميلادها ، وقوافيه ترصد ذلك ، وتتفاعل معه ومن ثم رغم حضوره على هذا النحو ينفى شهادته وحضوره ، مؤكدا ذلك بتقرير نفى " شاهدا " ، فهل ذلك لشدة المتغيرات التى تعصف بواقعه بعد موت بطله برغم حاجة الحياة والأمة إليه ؟

كما تتكرر أيضا مادة " قتل " مع اختلاف الإسناد : " قاتل أو قتيل " ! لتكشف عن حيرته واختلاط الأمور لديه ، فهل هو قاتل بطله ؟ أم أن قتل بطله قتل له هو أيضا !

بينما تكرر هذان السطران فى المرة الثانية والشاعر ينفى أن يسأله أحد عن بطله المنتظر ، وذلك عقب تكرير سؤاله : " هل كنت أنت " ..؟ بما يمكن أن يوحي بشدة ارتباط الشاعر بالبطل وشدة انتظاره له ليحقق " العدل والحرية " ، سواء كان هذا الانتظار فى الماضى أو فى الحاضر ، قبل أن يوجد هذا البطل ، أو بعد موته ، والشاعر بكل ذلك يرد على مخالفيه بشدة مصوغة صياغة فنية ، مجليا طبيعة هذا الحراك السياسي بين محبي هذا البطل ( مريديه ) ، وغيرهم ممن لا يوافقون على ذلك .

وثمة صور لعدة جناسات تتآزر مع ما سبق لإثراء هذا الجانب الإيقاعي منها ( قاتل أو قتيل ) المشار إليهما فيما سبق ، وكذلك ( القدس و القادسية ) عندما يقول الشاعر : والطريق من القدس للقادسية جد طويل .

وطرفا هذا الجناس يشيران إلى أهميتهما مكانا وزمانا وتاريخا وحضارة ، وهما شاهدان على مجد المسلمين فى الماضى ، وما أصابهما فى الحاضر ، مما يؤكد رؤية الشاعر لبطله ، والحاجة الماسة إليه ، ليعيد إليهما ما كان لهما فى الماضى ، وهما بما يثيرانه لدى المتلقى فى الوقت نفسه من مشاعر العظمة والإيحاء بالمجد الزاهر إثراء لأحد جانبي الحراك السياسي ، الذى يمثل الشاعر ونظراؤه فى حبهم وولائهم لهذا البطل المرئي ودعم له ، فى مقابل مخالفيهم فى القصيدة ممن لا يؤمنون بذلك ، وهكذا تتآزر المستويات الدلالية والتركيبية والصوتية فى القصيدة للكشف عن قيم العدل والحرية وارتباطهما فى نظر الشاعر بنموذجه وبطله جمال عبد الناصر .

# أحمد عبد المعطى حجازى

- أحمد عبد المعطى حجازى ( مصر ) .
- ولد عام ١٩٣٥ بمدينة تلا - محافظة المنوفية - مصر .
- حفظ القرآن الكريم ، وتدرج فى مراحل التعليم حتى حصل على دبلوم دار المعلمين ١٩٥٥ ، ثم حصل على ليسانس الاجتماع من جامعة السوربون الجديدة ١٩٧٨ ، ودبلوم الدراسات المعمقة فى الأدب العربى ١٩٧٩ .
- عمل مدير تحرير مجلة صباح الخير ثم سافر إلى فرنسا حيث عمل أستاذاً للشعر العربى بجامعاتها ثم عاد إلى القاهرة لينضم إلى اسرة تحرير<<الأهرام>> ويرأس تحرير مجلة << إبداع >>
- عضو نقابة الصحفيين المصرية ولجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة ، والمنظمة العربية لحقوق الإنسان .
- دواوينه الشعرية : مدينة بلا قلب ١٩٥٩ - أوراس ١٩٥٩ - لم يبق إلا الاعتراف ١٩٦٥ - مرثية العمر الجميل ١٩٧٢ - كائنات مملكة الليل ١٩٧٨ - أشجار الإسمنت ١٩٨٩ .
- مؤلفاته : منها : محمد وهؤلاء - إبراهيم ناجى - خليل مطران - حديث الثلاثاء - الشعر رفيقي - مدن الآخرين - عروبة مصر - أحلام شوقى .
- ترجمت مختارات من قصائده إلى بعض اللغات الأجنبية . [1]

[1] معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين المجلد الثالث صـ ٤٢٦ الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥ م

# أبعاد التجربة الصوفية في قصيدة:

## "الرحلة فى بحار العشق"

فاروق شوشة *

١- تسافر؟
٢- هذا زمان القرار
٣- زمانُ الذين يروحون لا يرجعونَ
٤- زمانُ الذين يقيمون لا يبرحونَ
٥- زمانُ جميع النوايا
٦- فعجّلْ
٧- وخلِّ الطريق وراءَك،
٨- إن الحبيب أمامك ، إنّ الظلال تشيرُ ،
٩- الأصابعُ تمتدُّ ، هذى المطىّ تسيرُ ،
١٠- وهذى البطاحُ تسيلُ بأعناقها ،
١١- وتِيهُ الحكَايا
١٢- تظل قعيدة ؟
١٣- تسائلُ صمتَ الرمال ، تحاورُ صوتَ المُحَال ،
١٤- وبينكما خُطوةٌ فاخطُها ، قبل أن تفسُد الأَرْضُ ،
١٥- يختنق الكونُ حولكما بالرّزايا
١٦- وتشتبكُ الرّغباتُ بخيطِ المَنايا !
١٧- حين اختفى وجْهُكَ عنْ عينى انتحيتُ جانبا
١٨- أفردتُ نفسى جدّع ذكرى مُوحِشَة
١٩- أغمضتُ خاطرى
٢٠- لعلنى أراك فى قرارةِ الحُزْنِ المباغتِ العقيم
٢١- تمدُّ لى يدا
٢٢- أسندتُ رأسى واتكأتُ ، آه ! هل أعودُ خائبا !
٢٣- أخاف أن تشدّنى إلى الثرى ذراعُ يومنا
٢٤- وكانت السماء
٢٥- توشك أن تهمّ بالبكاء يسيل
٢٦- والأفق الموشّحُ الإزار بالشّجى ذائبا
٢٧- يسيلُ فى دمى يسيل ،
٢٨- تطفو فوقهُ رفاتُ عاشق قديم
٢٩- مخضّبُ اليدَيْن بالدّماء !

٣٠- الآن يا ملاذى الوحيدَ فى الزّحام
٣١- أعرفُ أن يومى الكئيب مرّ فارغا
٣٢- وأننى بحثتُ عن عينيك فى جنازة الغروب ،
٣٣- فى أطلالة المدى
٣٤ وأننى يشدُّنى السكونُ للجنون .. للردى
٣٥- أصيخ من قرارة البئر التى تشدُّنا :
٣٦- ( يا حزْنَنا ، يا حزننا العظيم أما كفى ما نحن فيه ؟ )
٣٧- لا يجيبُنى صدَى !
٣٨- العيْبُ فينا نحن ؟
٣٩- أم زماننُا ،
٤٠- أم عيبُ عمرٍ ضاعَ فى دروبنا سُدى ؟
٤١- ها أنت !
٤٢- رقةً كما النّسيم ، وارتجافةً تزلزل الخلايا
٤٣- وشاطىءٌ منورٌ بدا ،
٤٤- بدا وغام فى الضّباب ،
٤٥- غاب فى تلافيف الأسرار والخفايا
٤٦- قادمةً ،
٤٧- عاتيةً حطّاك ،
٤٨- بركانا يفجّرُ الضلوع والحنايا
٤٩- ها أنتَ !
٥٠- والتقتْ – برغم عبئها – أزماننا
٥١- تصادمتْ اقدارنا ،
٥٢- تناثرت جسورُنا شظايا
٥٣- ولم تزل عيونُنا الغريبةُ الأطوار ، تثقبُ الظلام
٥٤- تقتفى سبيل كُوّةٍ إلى النهار ،
٥٥- تلطِمُ الجدارْ
٥٦- وتلتقى مهزومةً فى صفحة المرايا !
٥٧- يا محبوبتى
٥٨- وحدى ، بعدك ، أعبرُ هذا الليل الموحش ،
٥٩- أجتازُ الفجْر الكاذِبَ ، هذا الوجْه المَزُور من الدنيا
٦٠- أعدو نحْو شُعاعةِ وعْد من عينيك

٦١- وأتهلُ ما يسّاقطُ من فيض الرؤيا
٦٢- فامنحْنى بعْض أمانٍ حين أطيرُ إليك
٦٣- أسألك بحقّ الساعات المخنوقة بين الجلْوة والإطرَاقْ
٦٤- اكفُفْ عنّى ظمئى
٦٥- واحللْ عُقدة بوْحى
٦٦- حين يخفّ القلبُ إلى عتبَاتِك ، يجثُو
٦٧- ويلامسُ موطىء قدميْك
٦٨- ويحلمُ ،
٦٩- يحلم أنّا نتساقى خمْر اللُّقيا
٧٠- ونُحلّقُ مزهوّين ،
٧١- فلا تملكنا تلك النشْوَاتُ المَطرُوقة
٧٢- أسالك بحق اللحظات المخنوقة
٧٣- بين الرغبةِ والإشفاق
٧٤- ها ، خُذْ بيدى
٧٥- فأنا طوّقْتُ طويلاً ، يا كَمْ شرّقْتُ وغرّبْت
٧٦- يثْاقلُ فى صَدْرى مَكْنُونُ محبّتِنا
٧٧- لا يقوى جَلَدِىَ ،
٧٨- فاحْمِلْ عنى هذا العبءَ المستُور
٧٩- غفرانَك قدْ وقعَ المحظُور
٨٠- تَمتّمتُ بذِكْرك فى خَلَوَاتِى
٨١- وجَهَرْت بحبّك فى صَلَوَاتِى
٨٢- وأبْحتُ السرَّ برَغْمِى ، فارْحمْ ضَعْفِى واستُرْ زَلَلى ،
٨٣- فأنا المستغرِقُ فى ذاتِكَ ،
٨٤- فِى فيْض صفَائِكَ وصَفَّاتِك
٨٥- فى عَسْجَدِ هذا الملَكُوتْ
٨٦- أفتَحُ عَيْنىَّ ، فتُغَشّينى أقبَاسُ النُّور
٨٧- أترنّحُ ، ياويلى ، ثِملا ، وأظلُّ أدُور
٨٨- وأنا مبهور !

## أبعاد التجربة الصوفية فى قصيدة فاروق شوشه

## "الرحلة فى بحار العشق"(١)

هذه القصيدة هى أولى قصائد الديوان الرابع لفاروق شوشه وعنوانه "فى انتظار مالا يجئ"، وثمة علاقة تخالف بين هذه القصيدة وعنوان الديوان الذى هو فى الوقت نفسه عنوان إحدى قصائده فيه:"فى انتظار مالا يجئ"، لكن الانتظار فى قصيدة العنوان مرتبط بالمستقبل المنتظر، فقد كان الشاعر ورفاقه شغوفين بهذا المستقبل المرتبط بحياتهم الجديدة، حيث انتقلوا من نجوعهم وكفورهم إلى القاهرة التعلم، من ثم فهم يستعجلونه، لكن الأمور تجرى بمقاديرها، من ثم فقد أخذوا يشعرون ببعد هذا المنتظر حتى تصوروه أنه لا يجئ، بينما المنتظر فى قصيدة الرحلة فى بحار العشق هو الاهتداء إلى الله والاتصال به فرارا من هذا العالم المادى المتناقض، وقد انتهت القصيدة وتحقق هذا المنتظر، بعد أن عرف الشاعر طريقة إلى الله فى هذه التجربة ذات البعد الصوفى، التى يمكن أن تقدم طريقا من طرق إصلاح الفرد والمجتمع.

وإذا كان صمويل بيكيت يبتغى إصلاح الحياة بكشف عبثيتها وعبثية اللغة المعبرة عنها فى مسرحيته "فى انتظار جودو"، فإن فاروق شوشه فى ديوانه" فى انتظار مالا يجئ"، يبتغى بقصيدته "رحلة فى بحار العشق إصلاح الديوان بتجسيد تجربة صوفية شعرية، أداتها لغة جادة تصويرية مكثفة كما سيتضح، وهى تتألف من أربعة مقاطع تتابع أفكارها، على النحو التالى:

١- حيرة

٢- البحث عن ملاذ

٣- امتداد البحث

٤- الاهتداء إلى الله

وحدتها: عدة هذه القصيدة ثمانية وثمانون سطرا شعريا، تشكلت خلالها تجربة الشاعر الصوفية التى بدأت بالحيرة فى هذه الدنيا، من ثم كان طبيعيا أن يبحث الشاعر عن ملاذ آمن، يحقق له الأمن والأمان، وقد امتد هذا البحث خلال المقطع الثالث أيضا، حتى كانت هداية الله للشاعر منقذا له من هذه الحيرة، وبذلك تنمو الفكرة التى وصلت إلى نهايتها المنطقية الفكرية والفنية فى هذا المقطع الأخير، مشكلة وحدة القصيدة وبناءها العضوى. وقد هيمن عليها كثير من مفردات الصوفيين ومصطلحاتهم.

**المقطع الأول: الحيرة: الأسطر من ١ : ١٦**

هنا يعتمد الشاعر "التجريد" وسيلة تعبيرية تشكل هذا المقطع كله، وذلك عندما يبدأ بالسؤال(تسافر؟) متعجبا، ثم يجيب عليه متخذا من لفظة "الرحلة" التى فى عنوان القصيدة لفظة "محورية"، من ثم فقد اتصلت بها كثير من مفردات حقلها الدلالى؛ (كالسفر، والقرار، والرواح،والرجوع، والإقامة وعدم البراح، والسير والطريق..، والوراء والأمام... الخ، بغية الكشف عن متغيرات الحياة بما فيها من نوايا متباينة، ورغبات متناقضة، مما يصيب الإنسان الشاعر بالحيرة،

كما يتجلى "التقابل" محورا بنائيا فيما سبق، يسهم فى تشكيل دلالات هذه التجربة.

ويرتبط بالسؤال السابق"الأمر"فى"عجّل" "وخلّ" للكشف عن محاولة الشاعر اجتياز تقلبات الواقع الملئ بالمتناقضات والشرور والرزايا،ثم يتآزر"توظيف التراث" مع الوسائل التعبيرية السابقة لتصوير حركة الناس فى هذه الحياة من حول الشاعر فاروق شوشة عندما يتناص مع قول الشاعر الآخر:

ولما قضينا من منى كلّ حاجةٍ .. ومسّح بالأركان من هو ماسحُ
وشُدّتْ على دُهْمِ المَهارى رِحالُنا .. ولم يَنْظُرِ الغادى الذى هُوَ رَائحُ
أخَذْنا بأطراف الأحاديث بيْننا .. وسالتْ بأعْناق المطىّ الأباطحُ

وبرغم خصوصية التجربة لدى شاعرنا والشاعر الآخر، والتوجه الديني الذي يجمع بينهما، لكن تجربة شاعرنا فردية ذاتية،وهي رحلة في بحار العشق الصوفي، بينما تجربة الآخر جماعية،وهي العودة من الحج والانتهاء من شعائره.

وليس تمثل فاروق شوشة لهذه التجربة، الذاتية إلا ليصور العلاقة بينه وبين الواقع، المحيط به، الذي يريد أن يتخلص منه ليخلص إلى الله سبحانه وتعالى في مقطع آخر من مقاطع هذه القصيدة، من ثم فهو يحاول أن يقدم معالجة لعلاقته بالواقع.

ولذلك فقد أخذ يستحث نفسه على "الرحلة" التي يمكن أن تبدأ بخطوة مقدما صورا متتابعة متآزرة للفساد والمصائب والخراب من حوله الذي يمكن أن يشتد، وتصبح "الرحلة" هي الوسيلة للبحث عن ملاذ آمن، فإلى أين يصل؟

ويتآزر الإيقاع المتعدد الوسائل مع التراكيب السابقة، كشفا عن هذه الحيرة؛ من هذه الوسائل التكرار: زمان ثلاث مرات..، النون عشر مرات في كلمات متماثلة، وكلمات متخالفة، يتوازى بعضها كما تتوازن :يروحون لا يرجعون، يقيمون لا يبرحون..؛ كما تتوارى الأفعال المضارعة مسهمة في تشكيل هذا الإيقاع (تشير- تسير- تمتد – تدب- تظل، تسائل- تحاور).

هذا بالإضافة إلى إيقاع التفعيلات، وتنوع السطور الشعرية بين الطول القصر، وفي هذا الثراء الدلالي تراكيبا وإيقاعا يعيش المتلقي حيرة الشاعر ويتضاعف إحساسه بها.

**المقطع الثاني: البحث عن ملاذ آمن، الأسطر من ١٧: ٤٠**

في هذا المقطع يمكن أن تتجلى الرحلة في مزج الشاعر بين حب الدنيا وحب الله، كوسيلة لتحقيق هذه الغاية متدرجا في ذلك الحب، موظفا كثيرا من الوسائل التعبيرية السابقة، فيبدأ "باستحضار" صورة السيدة العذراء وقد أفردت نفسها بجوار جذع النخلة، لكن شاعرنا أفرد نفسه (جذع ذكرى موحشة)، أملا في عون الله له، لينتذه مما هو فيه من حزن شديد لما أصابه من ضياع،

كما يواصل الشاعر "تناصه" مع القرآن الكريم مشكلا علاقة تخالف، فيسترفد قصة يوسف عليه السلام، الذي ألقاه إخوته في غيابة الجب ليتخلصوا منه، بينما

شاعرنا يبحث عمن يحب فى "قرارة" الحزن المباغت العقيم" طالبا عونه، علّه ينقذه من واقعة المرير وماديّاته التى تكبله، كما يستشعر الطهر فى بكاء السماء، ويتجلى "دال الحزن" مهيمنا على الشاعر سواء فى وحدته، أو وهو يواجه قتامة واقعه وماديته وتناقضاته، ومن ثم فقد تكررت صور هذا الحزن وتنوعت: "الحزن المباغت العقيم- يا حزننا العظيم – بل يكرر نداءه له : ياحزننا".

كما يرتبط هذا الحزن "بدوال مصاحبة" تكشف عن طبيعته: الشجى- الرفات- الدماء – الكئيب – الغروب – السكون ... إلى أن تتصل هذه الدوال بالجنون فى هذا المقطع.. وذلك عندما لا يجد صدى برغم تكريره النداء، من ثم ينتهى بسؤال كاشف عن حيرته وضياعه تجسيدا لحاجته الماسة إلى المنقذ الذى يبحث عنه...، متناصا مع قول الشاعر:-

نعيب زماننا والعيب فينا ... وما فى زماننا عيب سوانا .

وكأنه يحاكم نفسه..

وفى هذا المقطع يثرى الشاعر إيقاعه بتكرير حروف المد فى نهايات بعض أسطره الشعرية فى كلمات متوازنة مثل :(جانبا – خائبا – ذائبا)، وكذلك (السماء – البكاء)، وأيضا(المدى – الردى)، أو داخل أسطره الشعرية مثل: (عينى – نفسى – رأسى )، (صدى – سدى)، أو تكرير عبارات مثل ( ياحزننا.. ياحزننا).

**المقطع الثالث، الأسطر من ٤١:٥٦**

ويمتد فى هذا المقطع الثالث بحث الشاعر عن المنقذ، فقد طالت حيرته، وهو بحث الصوفى عن أمانه وملاذه وملجئه، من ثم تتعدد صوره، بل قد تتناقض، فقد تكون وسيلته محبوبه: رفة رقيقة كما النسيم، وقد يكون: رجفة قوية كالزلزال، لكنه فى كلا الحالتين نور وشاطئ نجاة، وسط أسرار وخفايا ومتناقضات قد تغيم فيها الرؤية.

وفى صورة: أخرى يجعل محبوبه قادما قوى الخطى، وهو فى الوقف نفسه تملأ مشاعره نحوه ضلوعه وحناياه شغفا به وحياله، ولابد أن يكون اللقاء المنتظر برغم التصادمات والتناقضات والتباينات بين الشاعر وعالمه، هنا تتجلى محاولة

التحديق والبحث عن النور والهداية واقتراب الأمل المنتظر والملجأ المرجو، والملاذ الآمن - غايته وسبيله.. برغم الهزيمة.

وقد تجلى " التكرار" وسيلة تعبيرية محورية كما سبق : [ هاأنت - بدا..] كشفا لقرب تحقق الأمل، وقد يصبح هذا التكرار جناسا ناقصا فى (غاب – غام) كشفا لإحساس الشاعر بالحيرة، والتصاقه بالبحث عن هذا الأمل، وقد يتصوره قويا فى مشاعره عن طريق التناسب المتدرج (.قادمة ..عاتية .. تفجر)، وقد تتكرر تاء التأنيث فى نهايات أفعال متوازنة: ( التقت.. تصادمت.. تناثرت)، وقد تتكرر هذه التاء منتقلة إلى بدايات أفعال متوازنة قرينة ببحث عين الشاعر ونفسه عن هذا النور المنتظر..)، وفيما سبق من توازنات وتكرار إيقاع داخلى يهيئ الشاعر المتلقى لترقب هذا المنتظر القادم.. الوصول إلى الله، والاهتداء إليه.

ويتآزر ذلك مع إيقاع تفعيلات القصيدة نفسها لمضاعفة إحساس المتلقى بتجربة الشاعر وتجلى بعدها الصوفى.

**المقطع الرابع وهو الأخير، الأسطر من ٥٧:٨٨**

من ثم تتضح هنا كثير من جوانب تجربة الشاعر الصوفية الفنية رؤية وأداة بدءا من النداء المستعطف بـ"يا محبوبى.." وانتهاء بمحاولة تجسيد عبوره إلى الله، مقدما صورا متتابعة لقتامة الدنيا، تكشف الحركة القوية فى هذا العبور، من ثم جاءت فى جمل فعلية ( أعبر هذا الليل الموحش - أجتاز الفجر الكاذب – أعدو نحو شعاعة.. وعد من عينيك – أنهل ما يساقط من فيض الرؤيا)، وفى الصورة الأخيرة يتضح تناص الشاعر مع القرآن الكريم فى سورة مريم فى قوله تعالى:" تساقط عليك رطبا جنيا"(٢) مما يوضح استعذاب الشاعر لتجربته الصوفية، التى يؤكدها تجسيده لسؤاله محبوبه مبرزا ما يعانيه الصوفى بين " الجلوة ..والإطراق "، وهو يخوض تجربة الاهتداء إلى الله والوصول إليه، وهى تجربة محاطة بالظمأ الروحى والخوف من البوح بأسرارها، وذلك حينما يكون القلب على عتبات المحبوب ملتمسا الوصول إليه، حالما بسعادة تساقى خمرة اللقاء ونشوتها مع محبوبه، وكأنى بالشاعر هنا يستحضر تجربة "الحلاج" فى مأساته التى كتبها صلاح عبد الصبور من قبل، مع

اختلاف بينهما عندما آثر عبد الصبور الدراما، واتخذ فاروق قصيدة التفعيلة شكلا لتجربته، لكنهما يتفقان فى توظيف الشعر أداة للكشف وتشكيل بنائيهما المختلفين.

ثم ينتقل فاروق شوشة فى تجربته من مرحلة الحلم بتساقى خمر اللقيا ونشوتها مع محبوبه إلى التحليق فى آفاق تلك السعادة، مما يؤكد الممارسة الصوفية خلال هذا الشعر، وتجلى رحلته إلى الله والوصول إليه فى نهاية هذه الرحلة.

وتهيمن "دوال" معاناة التجربة الصوفية على هذا المقطع بصورة أكثر وضوحا عندما يتخذ من " اللحظات المخنوقة" خلال هذه التجربة أداة لاستمرار ما سبق، فيما يلى ذلك من مراحل، من ثم يوغل فى استعطاف محبوبه لأنه غارق بين "الرغبة والإشفاق"؛ الرغبة فيمن يحب، والإشفاق من طول معاناته، من ثم يسلم نفسه إليه، عندما تتصل المعاناة بالمكان: ( طوّفت طويلا، ياكم شرّقت وغرّبت)، وقد تجلت فى تضعيف الفعل طاف، وتوظيف "كم" الخبرية التعجبية، و"التقابل والتضعيف" فى (شرقت وغربت) بصيغة الماضى، لإبراز شدة هذه المعاناة من أجل الوصول إلى المحبوب وتأكيدها.

كما برزت هذه " المعاناة " فى امتلاء صدره بالمحبة، وكشفه عن نونه بها، خاصة وهو يتناص مع القرآن الكريم فى تجسيد صورة "تثاقل" المحبة المكنونة فى صدره : (ما لكم إذا قيل لكم انفروا فى سبيل الله اثّاقلتم إلى الأرض...)(٣)، وقد ضاعفت صورة "تثاقل المحبة" من إحساس المتلقى بكثرة هذه الحب وقوته، من ثم نراه يلجأ إلى الله ملتمسا قوته فى حمل عبء هذا الحب، راجيا مغفرته بعد أن باح بسر هذا الحب رغما عنه، وذلك لضعفه ، وهو المستغرق فى ذات الله وصفاته يغمره نوره، ثملا بمحبته، مبهورا بعظمته، وهنا نلمس أيضا ملامح تجربة صلاح عبد الصبور فى " مأساة الحلاج" عندما باح بسر الحب، وطلب من الله عقابه له، لكن فاروق شوشة يطلب عفو الله وغفرانه.

ولقد أدى الإيقاع فى هذا المقطع دورا مهما فى كشف مراحل تجربة الشاعر والوصول إلى الله، عندما شكلت مصطلحات الصوفية وسائل هذا الإيقاع بعدما أبانت صوره عن ذلك، من هذه الوسائل:

التكرار : (الساعات المخنوقة -.. اللحظات المخنوقة، يحلم..، يحلم)، وتماثل نهايات بعض الأسطر الشعرية بحروف متماثلة فى كلمات متوازنة :عينيك – إليك – قدميك، ظمئ – بوحى، المطروقة – المخنوقة، العبء المستور – وقع المحظور، خلواتى – صلواتى، ذاتك – صفاتك، أقباس النور – أظل أدور – وأنا مبهور).

لكن هل يمكن أن يكون التصوف وسيلة لمعالجة الواقع ونقائه، لتحقيق فاعلية خدمة الحياة وازدهارها وتقدمها؟

قد تكون هذه رؤية الشاعر فى وقت من الأوقات، وربما كان الخلوص الى الله وسيلة للراحة عندما تدهم المجتمع كثير من المتناقضات، وتضيق السبل أمام الفرد، من ثم فيمكن أن نعتبر التجربة الصوفية إحدى وسائل التكيف مع الحياة فى وقت من الأوقات، أو قد تكون وسيلة مساعدة لمواجهة متغيرات الحياة مع غيرها من الوسائل المرتبطة بالعمل والجد والفاعلية، فعلاقة الإنسان بربه واستحضار أبعادها سبيل من سبل الإخلاص فى رعاية الفرد لنفسه ولمجتمعه ولأمته.

الهوامش :

١)فاروق شوشه الأعمال الشعرية الكاملة المجلد الأول (ديوان فى انتظار مالا يجئ) يونيه سنة ١٩٨٥ من صـــ٣٤١:صـــ٣٤٧

٢) آية ٢٥، سورة مريم.

٣) آية ٣٨ سورة التوبة.

❋ □ فاروق محمد شوشة (مصر).

□ ولد عام 1936 بقرية الشعراء بمحافظة دمياط

□ حفظ القرآن، وأتم دراسته في دمياط وتخرج في كلية دارالعلوم 1956، وفي كلية التربية جامعة عين شمس 1957.

□ عمل مدرساً 1957، والتحق بالإذاعة عام 1958، وتدرج في وظائفها حتى اصبح رئيساً لها 1994 ويعمل استاذاً للأدب العربي بالجامعة الأميركية بالقاهرة.

□ أهم برامجه الإذاعية : لغتنا الجميلة، منذ عام 1967، والتلفزيونية: «امسية ثقافية» منذ عام 1977.

□ رئيس لجنتي النصوص بالإذاعة والتلفزيون، وعضو لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة، ولجنة المؤلفين والملحنين.

□ شارك في مهرجانات الشعر العربية والدولية .

□ دواوينه الشعرية : إلى مسافرة 1966 ـ العيون المحترقة 1972 ـ لؤلؤة في القلب 1973 ـ في انتظارها لا يجيء 1979 ـ الدائرة المحكمة 1983 ـ الأعمال الشعرية 1985 ـ لغة من دم العاشقين 1986 ـ يقول الدم العربي 1988 ـ هئت لك 1992.

□ مؤلفاته : لغتنا الجميلة ـ أحلى 20 قصيدة حب في الشعر العربي ـ أحلى 20 قصيدة في الحب الإلهي ـ العلاج بالشعر ـ لغتنا الجميلة ومشكلات المعاصرة ـ مواجهة ثقافية ـ عذابات العمر الجميل (سيرة شعرية).

□ حصل على جائزة الدولة في الشعر 1986، وجائزة محمد حسن الفقي 1994.

□ ألف عنه مصطفى عبدالغني كتاب «البنية الشعرية»

❋ معجم البابطين للشعراء العرب المعاصري جـ٢ ص ٧٥٤

# الدفاع عن الحرية في قصيدة:

## "عَصَافِير اللّهيب"

للدكتور حسن الأمراني [1]

١- تعطِينَنِي وَهجاً فأنهَض مِن جَدِيدْ
٢- مِن بَعْدِ مَا سَدَّ الغُبَار مَنَافِذَ الجُرْح الوَلِيدْ
٣- من بعد ما صَدِئت حياتي
٤- مثلما يصدا الحديدْ
٥- وتكلس الدمُ في المفاصِل في الوريدْ
٦- تعطِينني ألقاً فينتفضُ البَدَن
٧- ويُزَاحُ عن قبري الكفن
٨- تعطِينني أملاً
٩- فأشرعُ للهواء نوافذي الخضراء
١٠- أطلق للفضاء الرحبِ من شَغَفٍ
١١- ومن لَهَفٍ
١٢- عصافيرَ اللهيب
١٣- وَأقولُ وَالدمعُ الصَّبيب
١٤- سِرُ بأجفاني يكابرُ أن يجود
١٥- لا تبكِ يا بلدي الحبيب
١٦- فجموعك الحَبْلى لها طلعٌ نضيد[2]

هذه القصيدة من ديوان " المجد للأطفال والحجارة " للشاعر المغربي د. حسن الأمراني الصادر عام ١٩٩٧ م .

**السياق العام :**
في هذا الديوان يرصد الشاعر ما فعله أطفال الحجارة في فلسطين باليهود ، وهو ما أسهم في تشكيل انتفاضة تقدمت بالقضية تقدما كبيرا ، مما كان له أثر فاعل في متغيرات كثيرة ، بمقتضاها بدأ الحق يعود لأصحابه ، خاصة بعد أن لفتت هذه البطولات الصغيرة العظيمة أنظار العالم وهذا هو السياق التاريخي الاجتماعي الذي جاء فيه النص ، فهو يكشف عن مدى تمثل الشاعر للمجتمع وقضاياه وملابساتها التاريخية ومتغيراتها الاجتماعية ، ومن ثم يربط الشاعر بين فلسطين وطموحات الأمة كلها.

**العنوان :** يربط فيه الشاعر بين متناقضين "عصفور" ، وهي توحي بالرقة والوداعة ، "واللهيب" : وهو ما يوحي باشتعال النار وشدتها[٢] ، ومن ثم يتولد من تفاعل هذين النقيضين قوة الفعل الذي تمثل في الانتفاضة ، وغير وجه التاريخ .

**في القسم الأول من (١ – ٧ )**
يعتمد الشاعر على شيء من التجريد في اللفظة المحورية " تعطيني"، لإيجاد حوار بما يمكن أن يكون بينه وبين أمته ، إيذانا بالانطلاق نحو النهضة والتحرير ، الذي بدأه أطفال الحجارة .

و يصبح القسم الثاني من (٨ - ٢٦ ) شاهدا على التغيير بعدما أرهص به القسم الأول ، من ثم تتجلى فيه الجموع وهي توشك على تحقيق المراد .

التحليل: وقد تآزرت التراكيب والصور والإيقاع في الكشف عن ذلك.

أ. <u>المستوى التركيبي</u>

وقد حشد الشاعر كثيرا من الوسائل التعبيرية التي تمثلت في البنى الجزئية التي تآزرت في تشكيل بنية النص الكلية ؛ من هذه الوسائل :-
"هيمنة ضمائر التكلم" على النص ، فكشفت عن توق الشاعر ورغبته الشديدة في التغيير المنوط بهذه الانتفاضة لتحقيق النهضة ، وتؤول آثار الضعف والتخلف : ( تعطينني وهجا فأنهض – تعطينني ألقا - يزاح عن قبري الكفن – تعطينني أملا – نوافذي الخضراء – سر بأجفني – لا تبك يا بلدي ...)

وترتبط الوسيلة السابقة ببنية أخرى جزئية هي بنية "التكرار" ، التي تؤكد رغبة الشاعر في تحقيق النهضة والتطور والتقدم لنيل الحقوق المغتصبة ، ولإعادة الحياة الجديدة للأمة ( تعطينني وهجا.... ، تعطينني ألقا .... ، تعطينني أملا ، من بعد ما سد الغبار ... من بعد ما صدئت حياتي مثلما يصدأ ..... ).

وفيما سبق يشكل التنكير مفردات يتصل بعضها ببعض لبيان عظمة ما يريد من وسائل لتحقيق التغيير : وهجا – ألقا – أملا عظيما ).

والتدرج في الترتيب بين هذه النكرات الدالة على التعظيم وسيلة تعبيرية أخرى لمضاعفة إحساس المتلقي بالتغيير وفاعليته في تجديد الحياة.

وهذا التدرج في الوقت نفسه يشير إلى نمو الفكرة عضويا داخل النص ، مما يجلى وحدته التي تكتمل مع آخر جملة اسمية فيه ، ممثلة قمة النمو في (فجموعك الحبلى لها طلع

نضيد) ، حيث هنا تناص مع القران الكريم ، يمثل قمة نمو للقصيدة في تجلي تحقق الأمل والحرية الذي يومئ إلى قرب تحقق النهضة ، وبذلك تتجلى الوحدة ونمو الفكرة في النص.
كما يصبح توظيف الأفعال – وهي تدل على الحدوث والتجدد – مؤكدا الرغبة في التجديد والتغيير والسعي لتحقيق النهضة ، وقد وضح ذلك في معظم الأسطر الشعرية من ١ : ١٢ التي هيمنت عليها "الأفعال" ما بين ماض وحاضر ، ويتصال هذين الزمنين تمتد وتنبسط الرغبة في الحرية المنتظرة والتغيير والنهضة مستوعبة النص كله .

وفي الوقت نفسه تتأكد هذه الرغبات والغايات بوسيلة تعبيرية أخرى هي "الجمل الاسمية" التي تفيد الثبوت كما في الأسطر الأربعة الأخيرة لتكشف عن قرب التحقق وتؤكده .

كما يشكل "التقابل" وسيلة تعبيرية رئيسة تدعم دلالات كل ما سبق في القسم الأول؛ فالنهضة في السطر الأول مقابل الغبار والصدأ والتكلس في الأسطر الخمسة الأولى ، وانتفاض البدن وحيويته مقابل الموت في السطرين السادس والسابع ، ثم نجد "تماثلا" بين الأمل في السطر السابع وما يرتبط به من النوافذ الخضراء والفضاء الرحب والشغف ، وغلبة صفات الخير على كل ما يرتبط بهذا الأمل يوحي بقوته وقرب تحققه أيضاً .

ب. المستوى التصويري:

وتتجلى قيمة دلالات التراكيب السابقة بارتباطها بالمستوى التصويري في النص فنجد :
( وهجا – ألقا – أملا ) رموزا لعودة الحياة ، وهي استعارات كاشفة عن النهضة التي لا تتحقق إلا بالقوة والمعرفة والعلم ، خاصة بعد عدة صور مقترنة بها تبين ما ساد الحياة من تخلف وضعف :
سد الغبار منافذ الجرح الوليد – صدئت حياتي مثلما يصدى الحديد – تكلس الدم في المفاصل في الوريد .

من ثم تأتي صور أخرى مبشرة بعودة الحياة قوية عزيزة ، وهي تتسق مع الصور السابقة من حيث إننا يمكن أن نعتبرها رد فعل لها مساو في القوة لكنه مضاد في الاتجاه ، لارتباطها بالثورة والحياة والنور: " يستفض البدن – يزاح عن قبري الكفن – تنطلق عصافير اللهيب "

يتكرر عنوان النص نفسه قرب نهايته بعد أن اتخذه الشاعر وقد بدأ به، كاشفا عن ترابط صور النص، والتحامها مؤكدا وحدته، ونمو الفكرة فيه.

جـ. المستوى الإيقاعي :

هذه القصيدة من الشعر الحديث الذي يتخذ من وحدة التفعيلة أساسا لموسيقيته للتأثير بالفكرة في المتلقي ، وهي هنا ( متفاعلن ) بمتغيراتها العروضية ، لكن الشاعر يثري هذا الإيقاع بما يشكله من تكرار وتوازنات سواء في نهايات الأسطر الشعرية مثل [ جديد – وليد – حديد – وريد – نضيد ] ، و [ بدن – كفن ] ، و [ شغف – لهف ] ، و [ حبيب – صبيب ] ، أو في داخل القصيدة نفسها مثل : " تعطيني" وهي لفظة محورية تتكرر ، أو مفردات ذات أوزان متماثلة : ( وهجا – ألقا – أملا ... وغيرها مما سبق) .

وهكذا تتآزر التراكيب والصور والإيقاع في الكشف عن بنية النص متكاملة لإبراز وحدته ونمو الفكرة فيه ، كما تضئ فاعلية الشعر في تصوير قضايا الأمة ومتغيراتها وهي تتصدي لأعدائها .

الهوامش:

(١) التعريف بالشاعر:
هو الدكتور حسن الأمراني ولد عام ١٩٤٩م في مدينة وجدة بالمغرب ، نال درجة الدكتوراه من جامعة محمد الخامس بالرباط ، ويعمل أستاذا للأدب والنقد، ورئيس شعبة اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ، بجامعة محمد الأول بوجدة ، وهو مؤسس ورئيس تحرير مجلة المشكاة المهتمة بالأدب الإسلامي ، وقد شارك في عدة مؤتمرات عربية وأجنبية .
من مؤلفاته :
- المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين ، وله عدة دواوين منها، أشجان النيل الأزرق، الحزن يزهر مرتين ، مراسير سأتيك بالسيف والأقحوان
(انظر معجم الأدباء الإسلاميين المعاصرين لأحمد الجدع ) دار الضياء للنشر والتوزيع عام ١٩٩٩م - عمان - الأردن

(٢) د. حسن الأمراني ديوان " المجد للأطفال والحجارة عام ١٩٩٨م صفحة ٢٩ .

(٣) انظر القاموس المحيط مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م صفحة ١٧٣ .

# موقف الشعر من افتراءات الصهاينة
## - قصيدة "دعاء" لأمينة المريني

زَلْزِلْ وكورَهُمْ واقْصِفْهُمْ وزِدِ
والطائفين بما أوْرَتْ من الزَّنَدِ

يا خيرَ مُلْتَجَإٍ يُرْجَى ومُعْتَمَدِ
والجامعين لها من ضِغْنِهِم حَطَباً

واقْذِفْهُمْ بأبابيلٍ تُمَزِّقُهُمْ
تبَّتْ يَداهُمْ ومالُوا من العَدَدِ

شَرَاذِماً في قُعُورِ الوَيْلِ للأبدِ
واللاعقين (قُدُورَ السُّبْتِ) مائِبَةً

وسَخِّرِ الريحَ هَوْجاءَ مُدَمِّدَةً
باسْمِ انْفتاحٍ وتطبيعٍ ومُتَّحَدِ

تَجُتَّثُ أحْزابَهُمْ وثْداً عَلَى وَتِدِ
يارَبِّ يَا نِعْمَ مَنْ في الخطبِ نحمَدُهُ

يَارَبِّ، ضَجَّتْ رحابُ القُدْسِ باكيةً
وقاهِرَ البغيِ ياذا الطَّوْلِ والمَدَدِ

من صَوْلَةِ الظُّلْمِ والطغيانِ والفَنَدِ
يا مُسْرِجَ الكونِ والظلماءُ داجيةٌ

واسْتَنْسَرَ الطيرُ بُغْثَاناً وما انْتَفَضَتْ
وحافِظَ الفُلْكِ في عاتٍ من الزَّبَدِ

للنسرِ قادِمَةٌ من بَغْيِ مُضْطَهِدِ
ومُزْهِقَ البَاطِلِ المَمْحُوقِ في وضحٍ

أدْمَتْهُ مِنْ أسْهُمِ الغُدْوانِ وابِلَةٌ
بخَسِيطِ عَنْكَبَةٍ من أوْهَنِ الجُدُدِ

مَوْتُورَةٌ بلهيبِ الحِقْدِ والحَرَدِ
أجِبْ دعائيَ إنِّي لُذْتُ مُحْتَمِياً

واصِيَتْ أرْضُهُ سُوقاً وأعْبِدَةً
بِبابِكُمْ، لَوْذَ مَقْهُورٍ ومُضْطَهَدِ

تُسَاقُ فيها بِشَرْعِ النارِ والزَّرَدِ
أنتَ الوكيلُ عنِ الهادي وأمتِهِ

فاينَ مِنَّا البطولاتُ التي رَفَعَتْ
انت المُفَوَّضُ في اللَّزَّاتِ والعُقَدِ

من المَجادَةِ صَرْحاً ثابتَ العَمَدِ؟
بَلْ أيْنَ نَحْنُ بَلْ أيْنَ غَضَبَتُنَا

وأينَ مِنَّا رِجَالاتٌ ذَوُو شَمَمٍ
بَدْرٌ جموعُ بني صَهْيُونَ قاطبةً

وغيرةٍ في سبيلِ الحَقِّ والرُّشْدِ؟
بما طَغَوْا وبما صَاغُوا من الفَنَدِ

إني أراها وراءَ الخَطْبِ مُخْبَأةً
وكُنْ فلهيرا لِمَنْ والاكَ يا سَنَدَا

(كالنَّهْرِ يَحْكِي انْتِفاخاً صَوْلَةَ الأسَدِ)
وكُنْ على من عَدَوْا، يا خيرَ مُعْتَضَدِ

يارَبِّ، صَهْيُونُ قد جَاشَتْ مَراجِلُها
وكن رحيماً بقومي لا خَلاصَ لَهُمْ

شرقاً وغرباً بغَيْظٍ ساطعِ اللَّدَدِ
من شَرِّ مُعْتَرِكٍ في لُجَّةِ الكَبَدِ

فطَاطَأ الكَوْنُ من آثامِها خَجَلاً
يا سيدي، يا رسولَ الله، يا قبساً

وضَجَّ في جُرْمِها التاريخُ من كَمَدِ
يهدي إلى الحق والخيرات والرشد

فكيف تحملُها أرْضٌ وقد رزَحَتْ
فَدَاكَ أعناقُ صهيونٍ - وإن شَمَخَتْ -

تحت الخطايا فلم تُعْدِلْ ولم تَمِدا؟
شيباً وطِفْلاً ومَنْ صَالُوا من المُرْدِ

وكيف هذي السماواتُ العُلَى عَجَباً
فَدَاكَ شَرُّ الورى، يا خيرَ من وُلِدُوا

لم تُرْمِها بِرُجُومِ الخِزْيِ والوَقَدِ
وخيرَ من بُعِثُوا بالهَدْيِ والسُّنَدِ

والساجدينَ لها والراكعينَ لها
فِدَاكَ أهْلِي ورُوحِي لا أضِنُّ بِهَا

إن قيلَ مَنْ لِرُحَى الأثارِ والقُعُودِ
قد ذُدْتُ عَنْكَ ومالي غيرُ قافيةٍ

مُلْتَاعَةٍ صَفَقَتْهَا من جُمْرَةِ الكَبِدِ

## دعـــــاء ....

### وموقف من اليهود .... للشاعرة أمينة المريني (١)

اســـتثارت محاولة اليهود في إسرائيل المساس برسولنا الكريم محمد صلى الله عليه وسلم الشاعرة، منذ عدة سنوات فكتبت هذا الدعاء : –

ويمكن تقسيم النص إلى أربعة مقاطع حسب الأفكار التالية :

١ – تضرع ودعاء إلى الله للقضاء على اليهود ١ : ٣

٢ – ظلم العدو وتخاذلنا ٤ : ١١

٣ – تصاعد شر إسرائيل والمتصلين بها ١٢ : ١٨

٤ – الحمد والشكر لله وطلب العون منه ١٩ : ٢٦

٤ – الإشادة بمكانة رسول الله صلى الله عليه وسلم وافتداؤها له ٢٧ : ٣١

وهكـــذا تتآزر هذه الأفكار الأربعة مشكلة موقف الشاعرة المسلمة من محاولة المساس بالرسول صلى الله عليه وسلم .

– المقطع الأول من ١ : ٣ : –

أ – المســـتوى التركـــيبي : تهيمن الأساليب الإنشائية على القصيدة كلها كاشفة عن داخل الشاعرة المحتدم خلال هذه المناجاة والضراعة لله سبحانه وتعالى .

ومن ثم فقد تباينت هذه الأساليب الإنشائية ، حيث تجلى "الأمر" في هذا المقطع منصـــرفا إلى الدعـــاء، وهـــو يتشكل من أفعال تكشف عن رغبة متأججة في الانتقام الشـــديد مـــن هؤلاء اليهود ، انتقاما لا يقدر عليه إلا الله تعالى، من هنا فقد تتابعت وتـــآزرت ( الزلزلـــة، والقـــصف، والقذف، والتمزيق، والهدم، والهوج، والدمدمة، والاجتثاث ) وهي كلها تدور حول القضاء عليهم بشدة .

لكـــن هـــذه النـــبرة العالية في الرغبة في الانتقام الشديد من اليهود لشناعة ما ارتكبوه تتصل في الوقت نفسه بنغمة هادئة وادعة تتمثل في " النداء " المتضرع إلى الله، والـــتوجه الكامل بالرجاء إليه والاعتماد عليه في تحقيق الدعاء، فهو خير ملتجأ مرجو معتمـــد، ويكشف تتابع هذه الصفات عن إيمان الشـــاعرة بالله وثقتهـــا الكاملـــة في

بل إن البناء للمجهول في الشطر الثاني من البيت الأول يكشف عن تسليم كامل عام مطلق في اللجوء إلى الله والاعتماد عليه في تحقيق الرجاء .

كما تتأكد هذه الرغبة في الانتقام الشديد من اليهود ، بظاهرة لغوية أخرى هي "التضعيف" وهو ما يعني مزيدا من ترديد الفعل وحدوثه كما في هذه الأفعال المستخدمة ( زلزل – تمزّق – سخّر – دمدم – تجنّ ) التي تكشف عن الأمل والرجاء في القضاء عليهم وإبادتهم .

ويرتبط بما سبق كشفا عن بغض الشاعرة لليهود استخدام ضمائر الغياب في التعبير عنهم ( اقصفهم – اقدفهم – تمزقهم .. إلخ ) ، وكأنها تريد أن تغيبهم عن الحياة وتزيلهم من الوجود، وقد تأكد ذلك بما وصفتهم به من صفات تبرز حقدهم وظلمهم وبغيهم عندما تطلب من الله تمزيقهم، وجعلهم شراذم وبقايا تستقر في الهلاك إلى الأبد .

بل إن الشاعرة لتوظف ضمائر الغياب في " صيغة الجمع " ، لتجلي رغبتها وأملها في إبادتهم جميعا إبادة تامة .

من ثم كان حرف العطف " الواو " الذي تكرر خمس مرات في هذا المقطع موثقا الارتباط بين جوانب هذا الدعاء لتجسيد هذا الانتقام الرباني .

ب – المستوى التصويري :

ويتضح هنا تآزر الصور وتناصرها في الكشف عن بغية الشاعرة وأملها في إبادة اليهود واجتثاثهم عندما يستجيب الله تعالى لدعائها ، لقاء ما ارتكبوه في حق الرسول صلى الله عليه وسلم ، لذلك فهي تستثمر معطيات الطبيعة في تصوير انتقام الله منهم ، ومن ثم فقد جعلت منازلهم " وكورا " ، لتدعو عليها بالهدم والزلزلة ، فالوكر هو عش الطائر في جبل أو جدار (٢) ، ولذلك فهو أشد تمكنا ، لكن الزلزلة تقضي عليه ، فإذا ما اقترن ذلك ، " بقصفهم " أي بريح شديدة تكسرهم ، بل ما هو أكثر من ذلك ، كانت النتيجة فناؤهم تماما .

ثم تربط الشاعرة بين ذلك وبين استجابتها لصورة القرآن الكريم في الانتقام من

أصحاب الفيل في سورة " الفيل " ، في اقتراض كاشف عن الدعاء عليهم بالقذف والتمزيق والتشرذم في الهلاك ، من ثم يتضاعف إحساس المتلقي بشدة هذا الانتقام، خاصة وقد ربطت الشاعرة بين ما سبق وصورة دعائها إلى الله أن يسخر الريح المهلكة لاجتثاثهم ، وهكذا يتجلى دعاء الشاعرة في انتقام الله الشديد من اليهود ، خلال صور تستمد معطياتها من قوة الطبيعة وقوة صدق المشاعر التي شكلت هذه الصور الانتقامية التي تسري فيها روح القرآن الكريم، خلال ألفاظ مثل : زلزل – أبابيل – شراذم – سخّر – مدمدمة – تجتث – )، وبذلك يتآزر المستويان التركيبي والتصويري في الكشف عن قوة عاطفة الشاعرة وحبها للرسول صلى الله عليه وسلم في هذا المقطع ودفاعها القوي عنه .

جـ – المستوى الصوتي :

إن هذه الرغبة القوية في الانتقام من اليهود جزاء فعلهم المنكر في محاولة المساس برسول الله صلى الله عليه وسلم ، تتسق تماما مع انتشار أصوات مجهورة توحي بالقوة في مقدمتها " الدال " التي تمثل دويا قويا يتسق مع قوة الانتقام المرجو من قبل الشاعرة، بالإضافة إلى أصوات أخرى منبثة داخل النص ، مثل الكاف والقاف والتاء والهمزة ، وبعضها حروف حلقية تضاعف من الإحساس بذلك .

ولا تتوقف قيمة " التضعيف" في إثراء الدلالة على المستوى التركيبي فحسب كما سبق أن أوضحت ، بل إنه على المستوى الصوتي الإيقاعي في هذا المدخل يثري " التضعيف" الإيقاع للتأثير بالفكرة في المتلقي ، ويكشف عن عاطفة الشاعرة المتأججة ، وثقتها في تحقيق رجائها ، بهذه القوة الصوتية التي تتناسب مع قوة الانتقام . بالإضافة إلى " التكرير" كما في " وتد على وتد "، وتكرير ضمير الغياب المتصل " هم " أربع مرات، وبذلك يمكن أن يشكل التكرير في هذا المقطع مصدرا ثرا للإيقاع .

ويلاحظ أن التفعيلة الرابعة الأخيرة من بحر البسيط فاعلن تأتي غالبا مخبونة ( حذف الثاني الساكن ) مما يثري الإيقاع أيضا .

المقطع الثاني من ٤ : ١١

أ – ( المستوى التركيبي ) : –

إذا كانت الشاعرة في المقطع السابق تدعو على اليهود بالانتقام الشديد ، فهي في هـذا المقطع توضح سبب هذا الدعاء ، وهنا نجد توظيفا للمكان " القدس " كوسيلة لاستثارة العرب والمسلمين ضد اليهود الذين أساؤوا إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، وبغوا وطغوا ، من هنا فسوف تتنوع الأساليب بين الإنشائية والخبرية ، الأولى للدعاء والتضـرع إلى الله ، واسـتثارة الحمية ، والثانية لعرض مظاهر ظلم اليهود وبغيهم ، وتخـاذل العرب والمسلمين ، من ثم تصبح " يارب " نداءً محورياً في هذا المقطع ، وبقية مقـاطع النص ، منه تبدأ الشاعرة تضرعها إلى الله تعالى ، شاكية له ، ثم تأتي " الأفعال الماضـية " هنا لتقرر وتعرض مظاهر الظلم والطغيان من قبل اليهود ، وتجيء الأفعال عـلى هـذه الصورة الماضوية لا تعني انتهاء الظلم ، ولكنها تقرر استمراره في الماضي والحاضر، خاصة والشاعرة تستخدم فعلا ماضيا هو " أصبح " في ختام هذه الأفعال :( ضـجت – استسر – أدمى – أصبحت ) ليشكل " انتقالا وتحولا " مهما عن الماضي إلى الحاضـر، فتكشـف عن استمرار الظلم في الحاضر أيضا ، ويتصل بهذا التحول : القدس الحرة التي أصبحت تضج رحابها بالبكاء ، وضعاف الطيور أصبحت تستسر ، بينما النسـر القوي ( وهو رمز للعرب والمسلمين ) ساكن لا ينتفض مما تزل به من سـهام الحقـد والقهر، بل لا يرد أدنى اضطهاد ، ومن ثم جاءت " بقى " مضطهد " معرفة بالإضافة لتأكيد عدم الثورة من قبل هذا النسـر السـاكن الذي لا يرد بغيـا ولا يدفع ضيما برغم أنه نسر .. ، أما " مكان " هذا النسر وهي أرض العرب فالحكم فيها بالحديد والنار ، وهنا يتجلى الرمز متآزرا مع دلالة الأفعال في الكشف عن الظلم والبغي الـذي حل بفلسطين والعرب والمسلمين، نتيجة طغيان اليهود وبغيهم ، وقد أبرز " المكان " كل ذلك .

وإذا كـان ما سبق يتم بطريقة "خبرية تقريرية "، فإن الشاعرة تعتمد " الأسلوب الإنشـائي " الاستفهامي للحث على استعادة أمجاد الماضي، واستثارة نخوتنا في الدفاع عـن ديـنـنا، وحقوقنا المغتصبة ، وهنا تتكرر " أين " ثلاث مرات أداة للبحث عن " المكان " وما فيه : البطولات ، والنخوة ، والحمية والشمم والغيرة ، وهي جميعا مقترنة بضـمير المتكلم " نا " ، للكشف عن خصوصيتها فينا ماضيا وتاريخا، لكن هذه المعاني

والصـــفات متوارية ، بحاجة إلى الظهور والانكشاف لتتجلى فاعليتها في مواجهة الظلم في الحاضـــر والقضاء عليه ، وقد أكدت الشاعرة هذا المنحى " بتضمين " تراثي هو " كالهر يحكي انتفاخا صولة الأسد " لتضاعف من استثارة المتلقي في مواجهة هذا الواقع السيئ ، كاشفة عن ولائها للتراث ولغته الجزلة المشرقة .

ب – المستوى التصويري :

بـــرغم أن الصـــور هـــنا جزئية لكنها مفعمة بالدلالة ، كما تحتشد متآزرة في الكشـــف عن أبعاد الظلم والطغيان والبهتان الواقع من اليهود على العرب والمسلمين مكانا وبشرا ، وتشكيل الأفعال لمعظم هذه الصور يؤكد تجدد هذا العدوان حيث :

تضـــج رحاب القدس بالبكاء ، واستـــرت ضعاف الطير ، ولم ينتفض النسر ، وقـــد أسالت دمه سهام العدوان الحاقدة ، ويساق الناس بالحديد والنار ، من ثم تعتمد الشـــاعرة عـــلى تشبيه تمثيلي يربط الصور السابقة جميعها ، وهي تقترض من التراث عندما تصـــور الحميـــة والنخـــوة والشهامـــة والغيرة والرجولة في ختام هذا المقطع وكأنهـــا مختبـــئة " كالهر يحكي انتفاخا صولة الأسد " وذلك بغية استثارة هذه المشاعر والعواطف المختفية .

وقـــد يبدو أن الشاعرة قد طامنت من هذا الهدف الإنساني ، إذ لم تحقق التوازن المبـــتغى بين طرفي الصورة التمثيلية السابقة معنويا وهي تحاول استثمار التراث ، لكن حرصها على تحقيق الفاعلية لهذه المشاعر المستثارة ، قد يجعل توظيفها للصورة التراثية " كالهـــر يحكي .... " تشكل تمنيها تحولا في بناء الصورة نفسها من التظاهر بالقوة إلى تحقـــيق قـــوة فعلـــية ، وبذلك تكون الشاعرة قد أحسنت توظيف هذه الصورة بهذا التحول .

جـــ – المستوى الصوتي :

تســـتمر الوسائل الإيقاعية المشار إليها في المقطع الأول في تأثيرها الإيقاعي خلال أبـــيات هذا المقطع كالبحر والروى والأصوات المجهورة والتكرار ، لكن التكرار هنا تتعدد أدواته : ما بين " أين " الاستفهامية ، وضمير المتكلمين المتصل " نا " والتنوين في

أواخـــر العديد من كلمات هذا المقطع مما يشكل إيقاعا ثريا واضحا للتأثير بالفكرة في المتلقي .

المقطع الثالث من ١٢ : ١٨

أ – المستوى التركيبي : –

يتصـــل هذا المقطع بسابقه من حيث بدئه بهذا النداء المحوري المتضرع "يارب"، الكاشف عن استغاثة الشاعرة بالله سبحانه وتعالى ، لمواجهة ما أشارت إليه من ظلم في المقطـــع السابق ، من ثم توظف " الأفعال الماضية " للكشف عن أفعال بني صهيون، مما يؤكـــد وقوعها ، خاصة وقد يقترن بعض هذه الأفعال الماضية "بقد " لتأكيد تحقق هذا الوقوع .

مـــن ثم تـــبرز " واو العطف " رابطا أساسيا بين آثار فعل بني صهيون : في كل مكـــان عن طريق "التطابق" بين شرقا وغربا ، " وتكثيف الدلالة " في إجرامهم في حق الـــتاريخ، وخطاياـــاهم التي تثقل كاهل الأرض ، كما تربط " واو العطف " أيضا بين أنـــواع المتصـــلين – هم من البشر ، المتعاونين معهم من أجل الظلم، لتؤكد الشاعرة اســـتحقاق الجميع – بني صهيون والمتصلين بهم والمتعاونين معهم للهلاك مهما تعددت صور هذا الاتصال من تأييد وانفتاح وتطبيع واتحاد .

كما تتجلى الأساليب الإنشائية الاستفهامية التعجبية " بكيف " مهيمنة على هذا المقطـــع للكشـــف عن شدة تعجب الشاعرة من الأمرين كليهما : أثام بني صهيون، والمتصلين بهم .

ويشكل "ضمير الغياب" ( ها ) المتصل العائد على بني صهيون في : ( مراجلها – آثامها – جرمها – تحملها ) وسيلة تعبيرية تتآزر مع ما سبق من وسائل لبيان شدة ضيق الشاعرة بأفعالهم ، ورغبتها اللهيفة في غيابهم من الوجود بالموت والهلاك .

وما تزال الشاعرة تمتاح من القرآن الكريم والتراث العربي كثيرا من المفردات التي تشـــكل تراكيـــبها الكاشـــفة عما سبق مما يضاعف من تأثير دلالاتها في المتلقي مثل : جاشت – اللدد – كمد – لم تمد – رجوم . تبت، وكذلك الساجدين – الراكعين – الطائفين – الجامعين ..

جانب من صفاته سبحانه وتعالى العظيمة التي تحتاجها الشاعرة والأمة في مواجهة موقفهم من بني صهيون، وقد صاغتها على هيئة "نداء اسم الفاعل" غالبا الذي يبرز فاعلية هذا النداء في الحاضر والمستقبل، خاصة وقد أضيف اسم الفاعل إلى مفعوله فتأكدت هذه الفاعلية : يا قاهر البغي – يا حافظ الفلك – يا مزهق الباطل – يا مسرج الكون – يا ذا الطول والمدد .

وكما هيمنت الأساليب الإنشائية، يهيمن "ضمير الخطاب " " أنت " مكرراً ، ظاهراً ومقدرا موجها للمولى سبحانه وتعالى ، مؤكدا اعتماد الشاعرة المطلق عليه تعالى ، ومفوضة الأمر إليه ، من ثم تتحول الأساليب الإنشائية من النداء المتضرع إلى "الأمر" الذي ينصرف إلى الدعاء الخاضع المتوسل كي يجيب المولى دعاءها فيبدد بني صهيون جميعاً لقاء طغيانهم وبغيهم وعدوانهم، ويتأكد هذا الدعاء عندما يمتد "التكرار" ليشمل لفظا أو معنى مفردات تؤكد الاعتماد على الله في هذه الأزمة .

وهنا يجلي " التقابل " بين العرب والمسلمين من ناحية وبني صهيون من ناحية أخرى وسيلة تعبيرية تعضد هذا الدعاء ، فالأولون يوالون الله تعالى ولذلك فهو عون لهم وسند، كما أنهم يعانون من الظلم والطغيان ، والقهر والاضطهاد ، بينما الصهاينة ظالمون طغاة قاهرون معتدون مضطهدون .

وكما – وضح فيما سبق ، وفي معظم أبيات القصيدة – تتجلى اللمسة القرآنية خلال "اقتراض" يشكل ملمحا أسلوبيا في اختيار المفردات والتراكيب، التي تغيا الشاعرة بها مضاعفة إحساس المتلقي بالأزمة التي تعيشها الأمة تجاه عدوان بني صهيون وبغيهم، وبيان ألا ملجأ للعرب والمسلمين إلا إلى الله تعالى من ثم تتضح تركيبات تكشف عن ذلك مثل : هو ذو الطول والمدد ، وهو الوكيل والمفوض ، وهو الظهير لمن والاه ، وهو الرحيم .. ، وهم في لجة المكابدة غارقون . وأيضا مفردات مثل [ لذت – لوذ – محتميا – والوا – معتضد ]

ب – المستوى التصويري :

إن اللمسة القرآنية الأسلوبية التراثية لتتجلى في تشكيل صور الشاعرة ، وهي تلجأ إلى الله لينتقم من بني صهيون ، فهو سبحانه وتعالى : قاهر البغي ، ومسرج

الكون في شدة الظلام ، وحافظ الفلك في شدة الموج ، وهو الذي أزهق الباطل بخيط العنكبوت عندما اختفى الرسول صلى الله عليه وسلم وأبو بكر رضي الله عنه في الغار ، وكلها صور توحي بالغلبة والهداية والحفظ ونصرة الحق وغير ذلك مما ترى الشاعرة أن الأمة بحاجة إليه ، من ثم تتابع الصور الجزئية المتعاضدة مجلية تسليم الأمر لله سبحانه وتعالى كي ( يبدد جموع بني صهيون ) ويكون ( ظهيراً وسنداً ) للعرب والمسلمين الخالصين له تعالى، وكي ينقذهم من الغرق والمعاناة .

المقطع الخامس والأخير من ٢٧ : ٣١ :-

يشكل هذا المقطع خاتمة منطقية موضوعية للنص ، كما يتصل اتصالا وثيقا بالتجربة الشعرية التي استثارت الشاعرة فصاغت هذه القصيدة ، ولذلك فهو يمثل قمة نموها الفكري، فبعد التضرع إلى الله ودعائها أن يزيل اليهود من الوجود ، بينت أسباب ذلك، وهو ما قام به الصهاينة من ظلم وبغي وبهتان ضد القدس والعرب والمسلمين، من ثم أعادت تضرعها إلى الله مستنجدة طالبة العون منه تعالى كي يبدد جموع بني صهيون وينقذ المسلمين أولياءه ، وكذا تصل إلى نهاية دعائها لتشيد بمكانة رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وهدايته إلى الحق والخير والرشاد ، ومن ثم تقدم نفسها وأهلها فداء له وأيضا بني صهيون برغم انحطاطهم، معتذرة في دفاعها عنه صلى الله عليه وسلم بأعز ما تملك ، وهو هذه القصيدة التي صاغتها من لوعتها وحرقتها .

أ - [illegible]

من ثم فقد "هيمنت الأساليب الإنشائية " على هذا القسم ما بين تكرير النداء للتعظيم مستخدمة أداة النداء " يا " للتعبير عن علو مكانة الرسول صلى الله عليه وسلم وعظمة منزلته : .. يا سيدي .. يا رسول الله .. يا قبسا .. "وتكرير" الدعاء بافتدائه صلى الله عليه وسلم بكل البشر : بني صهيون جميعهم ، والشاعرة وأهلها ، بل إن هذا الفداء لتجلى خاصة وقت الحرب والتضحية ، من ثم فقد تكررت " فداك " ثلاث مرات ، مبينة عن هذا الفداء ، للكشف عن حب الشاعرة الشديد لرسول الله صلى الله عليه وسلم وولائها له .

ويدعـــم عظمة مكانة رسول الله صلى الله عليه وسلم في هداية الإنسانية اعتماد الشاعرة على التعريف بالنداء في " يا قبسا " وارتباط ذلك بالفعل المضارع " يهدي " الذي يفيد التجدد والاستمرار في هداية البشرية إلى الحق والخيرات والرّشد .

كما يتأكد هذا الفداء العظيم " بتقابل " كاشف عندما يشمل الشيب والأطفال والمرد من بني صهيون ، كما "تقابل" الشاعرة بين هؤلاء الأشرار ، وخيرية رسول الله صـــلى الله علـــيه وســـلم، لتأكيد تفرده خاصة عندما "تكرر" الشاعرة لفظة " خير " منسوبة إليه عليه الصلاة والسلام ( خير من ولدوا .. وخير من بعثوا .. " ، كما يمتد "الـــتقابل" ليشـــمل الفـــداء والبخل للكشف عن خلوص الشاعرة الكامل للتضحية والفداء حبا وتقديرا للرسول الله صلى الله عليه وسلم .

وإذا كانت الأساليب الإنشائية هي المهيمنة في كل ما سبق ، فقد ختمت الشاعرة هـــذا المقطع وهو ختام القصيدة أيضا بأسلوب خبري تقرر فيه أسفها واعتذارها إذ لا تملـــك وسيلة للدفاع عن الرسول الله صلى الله عليه وسلم إلا هذه القصيدة الحزينة، الملتاعة التي تفيض حرقة وألما .

ب – المستوى التصويري :

ويتجـــلى التصـــوير في هـــذا المقطع الأخير كاشفا عن قوة العاطفة الدينية لدى الشاعرة، ومتآزرا مع المستوى التركيبي في إبراز هذا الحب للرسول الله صلى الله عليه وسلم ، من ثم فقد جعلته " قبسا يهدي إلى الحق والخيرات والرشد، " بل إن "التفاعل" بين مفردات هذه الصورة نفسها ليثري إحساس المتلقي بعظمة الرسول الكريم وهدايته للبشـــر، من هنا يصبح افتداؤه ملزما لكل البشر ، ويتضح ذلك خلال صورة كنائية تســـتوعبهم جميعا ؛ أشرارهم وهم بني صهيون بكل فئاتهم ، وأخيارهم وهم الشاعرة وأهلها وقومها .

بل إن عظم هذه التضحية من لدن الشاعرة لتتجلـــى في صورة أخرى تتآزر مع ما سبق ، عندما تشتد " رحى المعركة والقصاص " دفاعا عن رسول الله صلى الله عليه وسلم وفداء له .

ثم تقـدم الشاعرة "صورة خاتمة " كاشفة عن أسفها وهي لا تملك وسيلة للدفاع إلا هذه القصيدة المصوغة من الحرقة واللوعة وهكذا تتآزر الصور كلها في الكشف عن قوة عاطفة الشاعرة الدينية ، وحبها للرسول الله صلى الله عليه وسلم .

جـ – المستوى الصوتي :-

ويدعـم كل ما سبق المستوى الإيقاعي القائم على التكرار في " أدوات النداء " ، وفي " فـداك " وفي " خير من ولدوا ، وخير من بعثوا " كما يضاعف من هذا الإيقاع حسن التقسيم في شيبا وطفلا ومردا .

ويتصـل ما سبق بفيض من حروف المد الكاشفة عن التألم لمحاولة اليهود المساس بالرسول الله صلى الله عليه وسلم ، وهي الفكرة التي أثر بها ثراء الإيقاع في المتلقي .

وإذا كان الأدب النسائي يتسم موضوعيا بالبحث عن الحرية، حرية الفرد ( المرأة ) والدفاع عن حقوقها، وحرية المجتمع أيضا، فإن الحرية التي تدافع عنها الشاعرة هنا هي حرية العرب والمسلمين ضد بني صهيون وهتافهم .

لكنـنا نـسمح في دعاء الشاعرة وتضرعها مسحة نسائية في هذا الخلوص الكامل لعواطفها دون مناقشة لما يجب أن يكون سوى هذه الرغبة العارمة في أن ينتقم الله منهم أشد انتقام ويزيلهم من الوجود .

الهوامش

(١) شاعرة مغربية من فاس – انظر مجلة الأدب الإسلامي العدد ٢٩ سنة ١٤١٩هـ ص ٦٩

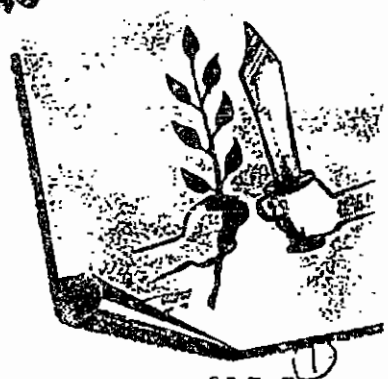
(٢) انظر مختار الصحاح دار الجيل بيروت سنة ١٤٠٧هـ ١٩٨٧م ص ٤٣٤

# قيمة الإسلامية وخدمة الحياة في شعر د. سعد عطية الغامدي قصيدة بين عصرين نموذجا

شعر

د. سعد عطية الغامدي

## بين عصرين



.١
قبل كنا عربا..
نئد البنت. ونستحيي الولد
هاجس العزة يطغينا..
فننساق إلى أدنى سنات..
وسعار العار يشقينا..
فنغتال زاهير الحياة
غير آنا..
لم نكن نحسب للعار حسابا
في قضايانا الخطيرة..
لا نرى بأسا بأن يقتل الحيان..
عشرين.. ثلاثين سنة..
حول تيس ضامر.. أو حول شاة
أو رهان خاسر
أو شجار بين بعض السيدات!!
لا نرى باسا.. بأن يحكمنا
الفرس.. أو الروم
أو الصبية في ديوان بعض
الأبرهات..
فلقد كنا جميعا
ننحنى للات والعزى!!
ونجثو لمناة..

.٢
ثم جاءتنا رسالة..
بعثتنا..
انقذتنا من براثين الضلالة..
فخرجنا بكتاب الله..
إذ كان لنا مجدا..

واذ كنا رجاله..
وحكمنا الفرس والروم..
وشرقنا وغربنا بناموس
العدالة..
ورفعنا الحق فوق الشمس هالة
وسهرنا..
وسهرنا..
ليبيت الناس في أحسن حالة..
ثم خضنا في طقوس الفتنة
الكبرى
وأوحال الجهالة..
واحتسينا نشوة الأحلام
في ظل البطالة
ودخلنا في دهاليز الخيانات..
أو الغفلة..
أو سلك العمالة!!
٣.
ورجعنا.. عربا
غير أن العزة الرعناء.. ماتت
وقبلنا العار محمولا على شتى
الصفات
نحتسي العزة..
المجانا من القهوة
في انتفاس إحدى الأمسيات..
بند العفة
ما بين مسافات
من السفر الضارب، محموما
إلى كل الجهات..

ونبيعُ الأرض
والعرض
وسر الوحدة الكبرى
ونستبقي الشتات..
نوقف الأحياء.. والأموات..
في برزخ ما بين انطفاء
الصحوة الصغرى
وما بين السبات..!!
لا نرى باسا بان يقتتل
الشعبان..
عشرين.. ثلاثين سنة..
حول ما لا يعرفون..
حول غصن.. أو تراب.
أو حصاة..
حول كاس.. أو رصيد..
أو فتاة
٤.
قبل كنا عربا..
ثم صرنا عربا..
آنا عود إلى مجد الجهاد الحق..
والبشرى..
وأشواق الشهادة؟
لمقام العزة الأسمى..؟
لآفاق القيادة!!؟
لحمى التوحيد..
والتقوى..
وأفياء الرسالة!!
□□□

# القيمة الإسلامية وخدمة الحياة
# في شعر سعد عطية الغامدي
# قصيدة بين عصرين [1] نموذجاً

الأسلوبية كمنهج نقدي متعدد المداخل ، فقد يكون المبدع مدخلا لتناول النص كشفا عن سماته النوعية ، وقد يكون النص نفسه مجال التركيز والفحص بحثا عن سمات أسلوبه ، وقد يكون المتلقي مدخلا آخر إلى النص حيث تدرس استجاباته للنص وتفاعله معه بغية الوصول إلى ملامح هذا النص . [2]

والشاعر سعد عطية الغامدي شاعر حريص على البوح بغية التفاعل مع المتلقي ، برغم أن طرفي هذه القضية ربما لا يلتقيان ، فربما كان البوح فيه من الخصوصية ، ما قد لا يجد صدى لدى بعض المتلقين ، لكن الشاعر برغم ذلك تواق إلى هذا التفاعل حريص عليه ، مما يجعل قضاياه حافلة بالجوانب الإنسانية ، وذلك مما يعلي من جانب التفاعل مع المتلقي ، ويكشف في الوقت نفسه سمات أسلوبية نوعية تجلت في دواوينه الثلاثة : شطآن ظامئة ، وإلى العرين شاخصاً ، وبشائر من أكناف الأقصى ، ولعل أهم سمة أسلوبية لا تخطئها عين قارئ شعر د . سعد عطية الغامدي " الاقتراض " من القرآن الكريم ، وقد يكون ذلك في لفظة أو جملة أو معنى من المعاني عندما يوظفه الشاعر في قصيدته ، لكنه يتجاوز الدلالة القرآنية عندما يستثمر ما اقترض في بناء جديد ودلالات جديدة ، تكشف عما استجاب له من أحداث ومواقف أو استلهامات .[3] وهو بذلك قد يجمع بين الدلالات القرآنية والدلالات الجديدة مما يثري المعنى لديه باتساع آفاق الدلالة .

ففي ديوانه : " شطآن ظامئة " يدرك القارئ أصالة الشاعر في لغته المختارة من رصيد لغوي ثر ، تشكلت معالمه – فيما تشكلت – من القرآن الكريم وحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم والتراث باقتدار واضح ، خاصة وقد اتسعت تجربته الشعرية للأشواق والاهتمامات على المستوى الفردي والاجتماعي والإنساني ، مما يضئ سبب ظمأ شطآنه وحاجتها إلى الري ، من ثم فلابد من استقامة الحياة ، وتحقق الخير والعدل والأمن والأمان للعرب والمسلمين والإنسانية جمعاء . [٤] وهو بذلك لا يقف عند حدود الدنيا واعدا مبشرا ، وإنما يتجاوز ذلك إلى الآخرة مرهصا بما يلقاه المسلم المستقيم من سعادة ونعيم ، كما لا يقف عند حدود ما يحسه الإنسان وما يراه من خير في الدنيا ، وإنما يتجاوز ذلك إلى ما وراء الحس مما وعد به الله عباده المتقين . وهكذا يحاول إضاءة الواقع مستشرفا المستقبل .

وفي ديوانه : " إلى العرين شامخا " يتواصل تجلي إحساسه بالإباء خلال لغته المتميزة بالأصالة والتجديد في الوقت نفسه ، وهو يواجه الحياة ومتغيراتها ، حريصا على الإنسان وإنسانيته . [٥] وليس ذلك فيما بين يديه مما يعايشه واقعاً محلياً ، يبتغي إصلاحه ومزيدا من الخير فيه ، وإنما يتخطى ذلك إلى تعاطي الذي قد يتشارك فيه البشر من أجل سعادة الجميع في حرص ونقاء دون أنانية أو ظلم . وهكذا تتسع دعوة الشاعر لتشمل الواقع بمتغيراته ، والخيال بانفساحه وامتداده ، ليشمل كل الناس .

وفي ديوانه : " بشائر من أكناف الأقصى " يتضح إلى جانب ما سبق في ديوانيه الأول والثاني خلوصه الكامل لقضية فلسطين : مقدسات وحضارة وأرضا وبشرا ، كما تصبح الشخصية الفلسطينية طفلا ورجلا ، ورضيعة وامرأة ، وشابا وشيخا عماد بناء شعري واعد بمستقبل مشرق تسوده الحرية والعدالة ، وعودة

الحقوق لأصحابها بفضل بطولاتهم واستشهادهم .[٦] وهكذا يتصل الماضي بالحاضر بغية ترشيده بالرؤية الإسلامية في انتصار الحق ، وانتصار الإسلام وسيادته .

**العنوان :**

وقد اخترت من ديوانه الأول قصيدة " الفصام " التي نشرها أيضا في مجلة الأدب الإسلامي تحت عنوان " بين عصرين " ، وقد كان تغيير العنوان موفقا ودالا ، فهو ربما أراد بالفصام انفصال المسلمين عن دينهم ، من ثم ، فإن هذا العنوان " بين عصرين " ، يشكل مدخلا مناسبا تماما لعالم هذا النص ، عندما تتابع الأحداث خلاله " بين عصرين " كما تصبح لفظة " عصرين " كاشفة عن طريق الإضافة المجال الزمني لأحداث هذا النص ، موحية بما بين هذين العصرين من " تقابل " مرده إلى اختلافهما الذي يتجاوز الزمان إلى الأخلاق والعادات والسلوك ، وغير ذلك مما سيأتي تفصيله خلال تحليل النص ، ثم يأتي ضمير المتكلم في " كنا عربا " كاشفا عن المكان .

وهكذا يرتبط المكان بالزمان ، وتتحدد هويتنا الإسلامية ، وأصالتنا العربية ، وعلاقاتنا على مستوى العالم بمن حولنا في اتساع وشمول يضم الماضي والحاضر والمستقبل ، كما يضم المألوف المعهود ، والغرائبي المدهش ، وغير ذلك مما يشهد لنا بالتفرد وقيادة البشر ، وما بشر به القرآن الكريم في هذا المجال .

**ترابط النص ووحدته :**

إذا كان المقطع الأول يمثل عصر الجاهلية والتأخر ، فإن المقطع الثاني يمثل عصر التقدم بمجيء الإسلام ، ثم افتقاد هذا التقدم بعودتنا إلى الجاهلية والفتنة ، ثم يأتي المقطع الثالث كاشفا مظاهر هذا التأخر ، ويتضح نمو الفكرة في المقطع الرابع وهو الأخير ، وذلك بعودتنا إلى قيم الدين ومبادئه : الجهاد والتوحيد ، والتقوى ،

وهي مناط التقدم ، وهي الوسيلة لمواجهة ما في الحاضر من فساد وانحراف ، وبذلك تتجلى رؤية الشاعر الإسلامية التي تتضح في دواوينه ، مشكلة ملمحا أسلوبيا مهما لديه ،يتضح في لغته ، كما يواجه به الزمان بأبعاده الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل .

## في المقطع الأول :

يجلي المستوى التركيبي هذا " التقابل " بين العصرين ؛ عصر التأخر والجاهلية وعصر التقدم الذي يتحقق خلال ارتباط المسلمين بمبادئ الدين ، وهو " تقابل " يشمل النص كله .

قبل كنا عربا ...

والمراد بالقبلية هنا الزمن الذي سبق مجيء الإسلام ، وقد تجلى ذلك خلال هيمنة بعض الوسائل التعبيرية الأسلوبية على هذا المقطع كشفا لبعض مظاهر التخلف ، منها حروف العطف .

فنساق إلى أدنى ممات

وسعار العار يشقينا

فنغتال أزاهير الحياة

كما نجد :

لا نرى بأسا بأن يقتتل الحيان ..

عشرين .. ثلاثين سنة

حول تيس ضامر .. أو حول شاة

أو كثيب قاحل .. أو طيف مرعى .. أو نبات

أو رهان خاسر

أو شجار بين بعض " السيدات " !!

لا نرى بأسا بأن يحكمنا

الفرس .. أو الروم

أو الصبية في ديوان بعض الأبرهات ..

فلقد كنا جميعا

ننحني للات والعزى !!

ونجثو لمناة ...

في مفتتح هذا المقطع يتجلى الاقتراض من القرآن الكريم :

نئد البنت .. ونستحيي الولد

" الوأد والاستحياء " مفردتان قرآنيتان يوظفهما الشاعر ليستكمل خلال التقابل بينهما صورة الجاهلية البغيضة المنفرة ، خاصة في السياق الخاص الذي يصلهما بما قبلهما وما بعدهما في النص .

وتتجاوز قيمة حروف العطف الإسهام في كشف بعض مظاهر التأخر في العصر الجاهلي ، لتؤكد التآزر بين هذه المظاهر لتصوير هذا الماضي فيبرز صورة منفرة تحث على التخلص منها في كل وقت . خاصة وقد ارتبط ما سبق بهيمنة " ضمائر المتكلم " كاعتراف يجسد عمق التأخر والتخلف : ( كنا .. نئد – نتساق – يشقينا – نغتال – لم نكن – نحسب – قضيانا – لا نرى ) .. وجميع هذه الضمائر متصلة .. ومتصلة بقضايا التخلف ، فكأنهم كانوا غارقين في هذا التخلف .

بل يرتبط ما سبق بتوظيف بعض الجمل الفعلية : ( نئد – نستحيي – يطغينا – نتساق – نغتال – نحسب – ننحني – نجثو ) التي تكشف عن استغراق الجهل والتخلف لهذا الماضي ، خاصة وهي جمل ذات أفعال مضارعة توحي بالتجدد والاستمرار ، وقد تتضمن تقابلا جزئيا مثل : نئد ونستحيي ، ومزاوجة كما

في : ( ننحني ونجثو ..) ، لتأكيد وجهة نظر الشاعر في التنفير من هذه المساوئ في أي عصر وفي أي مكان .

ويتضـــاعف الإحساس بهذا التخلف والجهل عندما يقترن ما سبق بالتكرار كما في :" لا نرى بأسا بأن يقتتل الحيان .... لا نرى بأسا بأن يحكمنـــا الفـــرس والروم " . وهكذا تتآزر الوسائل التعبيرية خلال المستوى التركيبي لكشف بعض مظاهر التخلف والتأخر .

أما المستوى التصويري في هذا المقطع : فقد حشد فيه الشاعر من الصور ما يدعم رؤيته مثل : هاجس العزة يطغينا — سعار العار يشقينا — نغتال أزاهير الحياة — أن يقتتل الحيان .. عشرين .. ثلاثين سنة .. حول تيس ضامر أو حول شاة ..، أو رهان خـــاسر ... أو ... وهي صور تتآزر للكشف عـــن شـــدة الانحـــراف والفساد .

أمـــا المستوى الإيقاعي : فبجانب اعتماد الشاعر على التفعيلـــة كأســـاس للإيقاع ، فهناك وسائل إيقاعية أخرى كالتوازن بين بعض الكلمات : ( يطغينا — يشقينا ) ، والتكرار الذي أشرنا إليه في المستوى التركيبي الســـابق ، والاعتمـــاد على تسكين كثير من أواخر الأسطر الشعرية ، وهذا الإيقاع يسهم مع ما ســـبق من مستويات في التأثير في المتلقي بفكرة النص للتنفير من هذا الجهل والتخلف أنى وجد ومتى كان .

وهكذا ينتقل الشاعر إلى " المقطع الثاني " راصـــدا بوسائله التعبيرية مجيء الإسلام :

— ثم جاءتنا رسالة

— بعثتنا

— أنقذتنا من براثين الضلالة ...

وهذا الانتقال من الجاهلية إلى الإسلام ليس تحولا تاريخيا فحسب ، وإنما يجلي الشاعر أثره في توظيفه للكشف عن قيم الإسلام فنيا ، من ثم جاءت كلمة " رسالة " في مفتتح هذا المقطع " نكرة " للتعظيم ، فهي رسالة عظيمة فريدة ، وإذا كان الشاعر اعتمد على أدوات العطف في المقطع السابق ، فهو قد يسقطها في هذا المقطع أحيانا ... وتتابع الأفعال على هذا النحو اعتمادا على " الفصل " كاشفة قوة الاتصال بينها ، لإبراز مظاهر التقدم بمجيء الإسلام وعظمة رسالته في البعث والإنقاذ من الجاهلية إلى الإسلام ، ومن الكفر إلى الإيمان ، ومن الشر إلى الخير والهدى والفلاح .

وتستمر الوسائل التعبيرية نفسها التي وظفت في المقطع الأول ، فنجد هيمنة ضمير المتكلم ( نا ) لتأكيد عظمة الرسالة وعظمة التحول وأثره في تغيير الحياة ، ويرتبط ذلك بالتكرار في سهرنا .. وسهرنا ، إحساسا بالمسؤولية والواجب ، ورعاية للمحكومين ، والكفاح من أجل انتشار قيم الحق والعدل ، التي جاءت بها رسالة الإسلام .

ونتيجة لما سبق .. ( يبيت الناس في أحسن حالة ) ، ودلالة المبيت على الاستقرار أعظم في ظل هذه المبادئ وعظمة هذا التحول ، ويستخدم الشاعر حرف عطف آخر هو " ثم " القرينة بالتراخي كشفا عن فترة الإستقرار العظيمة بعد البعثة ، حيث عاش الناس فترة عظيمة اتسمت بأداء الواجب ورعاية المسؤولية على مستوى الفرد والمجتمع والأمة .

ثم كان تحول آخر ، كشف عنه " التقابل " بين الماضي والحاضر ، الحاضر الذي ارتبط بالسقوط في الفتنة وأوحال الجهالة والضياع الذي عاشت فيه الأمة عندما تخلت عن دينها ، ولذلك يمتد " التقابل المحوري " إلى هذا المقطع الثاني ، بين عصر كنا فيه سادة أطهار أنقياء ، وعصر أصبحنا فيه غارقين في الجهالة والتخلف والانحراف والفساد .

وثمة " تقابلات جزئية موضعية " تدعم هذا التقابل المحوري ؛ فشرقنا وغربنا حاملين لواء العدالة ، وحكمنا الفرس والروم بعدَ أن كانوا يحكموننا .

وسنجد الصور المتعددة تدعم هذا التحول مثل : الإنقاذ من براثن الضلالة ، وحرصنا على ناموس العدالة ، في الشرق والغرب ، حتى رفعنا الحق فوق الشمس وانتشر في كل البقاع ، وسهرنا وسهرنا حفاظا على ذلك ، حتى كان سعينا مصداقا لحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم " كلكم راع وكلكم مسؤول عن رعيته . "

المقطع الثالث :

تتكشف في هذا المقطع كثير من الوسائل التعبيرية السابقة لإبراز مظاهر أخرى للتخلف والانحراف والفساد عندما تحولنا عن الإسلام ، وأهملنا الاعتداد بقيمه ومبادئه : من هذه الوسائل حروف العطف ، خاصة " الواو " التي تربط بين

السقوط في الفتنة والجهل ، والخمول والبطالة والخيانة والعمالة .. وغير ذلك من مظاهر التخلف والجهل كاشفة عن سوء هذا التحول من الخير إلى الشر ، ومن السيادة إلى الذلة ، ومن القوة إلى الضعف ، وقد كان توظيف الفعل الماضي في : خضنا – احتسبنا – انخرطنا – رجعنا – قبلنا .. وغير ذلك تأكيدا لهذا التحول المنحرف وكاشفا عن خطورته وهو يجتاح العفة والعرض والأرض ، وما كشفته الوثائق من ضياع وخيانة .

وقد تجسد هذا التحول الخطير في صور عدة منها : الخوض في طقوس الفتنة ، والخوض قرين الفوضى وعدم النظام ، والحركة فيه قصيرة ، لا تنطلق ، خاصة وهو خوض في الفتنة اللصيقة بالجهالة وأوحالها ، وتتعدد الصور الكاشفة عن هذا التحول الفاسد المنحرف : فأصبحنا في خمول وكسل وضياع ونحن نحتسي نشوة الأحلام التي أسلمتنا إلى دهاليز الخيانة ، والجمع هنا كاشف عن عمق

الغفلة ، وما غرقنا فيه من عمالة وتأخر . وهكذا تتآزر صور الانحراف والفساد والتخلف مع الوسائل التعبيرية التي تجلت في التراكيب للكشف عن الضياع الذي أبرزه هذا التحول الخطير خلال صوره المتعددة ، ومظاهره المتباينة .

ويجلي المستوى الإيقاعي في هذا المقطع الثالث ، أهمية حروف المد المنتشرة فيه بصورة واضحة ، خاصة عندما تقترن ألف المد بصوت التاء الذي يتكرر في نهايات بعض الأسطر فيشكل إيقاعا يدعم إيقاع التفعيلة للتأثير في المتلقي بفكرة التنفير من الفساد والانحراف ، وبذلك يهيئ هذا المقطع المتلقي للمقطع الرابع وهو الأخير الذي يمثل الحل لمشكلة الضياع والفساد والانحراف .

## المقطع الرابع :

قبل كنا عربا ..

ثم عدنا عربا ...

في معظم التراكيب في المقاطع الثلاثة السابقة هيمنت الأساليب الخبرية الكاشفة عن تخلف العرب عندما تخلّوا عن دينهم ، لكن هنا هيمنت الأساليب الإنشائية الآملة في العودة إلى الإسلام بل والحث على ذلك ، وقد اقترنت الرفعة ( يرفعنا الشوق ) بالجهاد والشهادة والعزة والسيادة والتوحيد والتقوى حتى نصل إلى الريادة ، وذلك هو الحل للمشكلة التي عرضت لها المقاطع الثلاثة السابقة .

وإذا كان الماركسيون والواقعيون الاشتراكيون يؤمنون بالحتمية التاريخية ، وهي تعني انتهاء أي مجتمع إلى الحياة الاشتراكية ، فالشاعر هنا يؤكد على حتمية الحل المتمثل في التمسك بقيم الإسلام ومبادئه ، وهو ما يتصل برؤية الشاعر الإسلامية ليس في هذا النص فحسب ، بل في كل دواوينه .

وإذا كان الشاعر قد بدأ قصيدته بـ " قبل كنا عربا " فها هو يستكمل قصيدته هذه الدائرية بالعودة إلى التركيب نفسه في نهاية النص لتأكيد الهوية والأصالة ، وبين هذا البدء وذلك الختام تجلت حياة العرب متدنية متخلفة إن هم

تركوا دينهم وقيمهم الإسلامية ، كما تجلت قوية عزيزة رائدة إن هم تمسكوا بهذه القيم وحافظوا عليها ، وقد تأكد ما سبق بعدة صور مثل : يرتفعنا الشوق إلى مجد الجهاد ، أشواق الشهادة ، العزة الأسمى ، حمى التوحيد ، ميزان الريادة ، وكلها صور تكشف قوة المسلمين في ظل التمسك بالإسلام ومبادئه ، وهي صور تدعم رؤية الشاعر الإسلامية التي تجلت مقوماتها فيما سبق .

وفي هذا المقطع أيضا تجلت تشكيلات إيقاعية عمادها التوازن بين التراكيب والألفاظ كما في : أشواق الشهادة ، وميثاق السيادة ، وميزان الريادة ، والتكرير في : " قبل كنا عربا ثم عدنا عربا " ، بجانب التفعيلات الأساسية في النص .

وهكذا تتآزر قصيدة " بين عصرين " بمقاطعها الأربعة بمستوياتها التركيبية والتصويرية والإيقاعية في كشف دلالة النص وتُجلي رؤية الشاعر سعد عطية الغامدي الإسلامية في إقامة حياة عزيزة كريمة يسود فيها الإسلام والمسلمون .

الهوامش

١) انظر سعد عطية الغامدي : مجلة الأدب الإسلامي في العدد (١٩) وكذلك انظر ديوانه شطآن ظامئة ط ١٤٢١هـ ٢٠٠٠ م . وهو شاعر سعودي .

٢) انظر صلاح فضل مناهج النقد المعاصر ص ١٠٥ وكذلك انظر للمؤلف النقد الأدبي الحديث اسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة ص ١١٩ .

٣) انظر ديوان إلى العرين شاخا : المقدمة .

٤) انظر ديوان شطآن ظامئة : المقدمة .

٥) انظر سعد عطية الغامدي : ديوان إلى العرين شاخا – المقدمة – ط١ ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م .

٦) انظر سعد عطية الغامدي : بشائر أكناف الأقصى : المقدمة ط ١ ١٤٢١ هـ / ٢٠٠١م .

### ❖ د. سعد عطية الغامري

- ماجستير ودكتوراه في المحاسبة من جامعة أوكلاهوما بأمريكا (١٩٧٦، ١٩٨٠م).
- عمل بشركات عبد اللطيف جميل نائباً لرئيس هذه المجموعة.
- كما عمل قبل ذلك مديراً عاماً في عدة شركات، وعميداً لشئون الطلاب بجامعة الملك سعود، وأستاذاً مساعداً بقسم المحاسبة بكلية العلوم الإدارية بالجامعة نفسها.
- عضو كثير من الجمعيات العلمية والاقتصادية والخيرية.
- حالياً المشرف العام على مركز عبد اللطيف جميل لإعادة التأهيل والرعاية الصحية.

# الزحف المقدس

عمر بهاء الدين الأميري

١ شمري يا شعوبُ نبني الكيانا
٢ وطدي باسم ربّنا الأركانا
٣ وأقيمي قواعدَ الدّين صرحاً
٤ مُشمخرّاً واستلهمي الديّانا
٥ منهجَ الفتح للغد المُتمنّى
٦ وأعدّي الجهادَ والإيمانا
٧ واستمدّي من قوّة الحق بأساً
٨ واستعدّي، فموعدُ الزّحف حانا
٩ فالطواغيتُ بالتوثب همّتْ
١٠ وتداعَتْ وأزمعتْ عُدوانا
١١ رأتِ الفرقةَ الضروسَ تمادتْ
١٢ بيننا، والردى بها أردانا
١٣ فاستهانتْ بنا، ومنّا علينا
١٤ اتّخذتْ جبهةً، وخاضتْ طعانا
١٥ يا شعوبَ الإسلامِ والأمرُ جدُّ
١٦ حاذري، بادري، أعنّي الإبانا
١٧ منطقَ الدّهر - والنواميسُ تجري
١٨ مُحكماتٍ - أنْ نضيعَ الزمانا

*

١٩ إخوتي في البلاء، في الدّاء، في
٢٠ الأرزاء فيما أصابنا وعَدانا
٢١ إخوتي في العَناء في كبد اللأواء
٢٢ في الصّعب من مرقي مُنانا
٢٣ إخوتي في الطموح، في الجرس المبحوح
٢٤ من فرط ما دوى ودعانا
٢٥ إخوتي في أمانة الله في الأعناق
٢٦ في حملها، وما استرعانا
٢٧ إخوتي في مُحمّد، إخوتي في

ديوان الزحف المقدس، شعر عمر بهاء الدين الأميري، ط١ عام ١٩٨٩م، دار الضياء للنشر والتوزيع، الأردن، عمان مركز العبدلي التجاري.

٢٨ الله، في أمْـــرِه الّـــذي ولأنّـــا
٢٩ كـــان تاريخُنـــا سَـــديداً مجيـــداً
٣٠ يَـــوْمَ كـــانَ الجهـــادُ فينـــا مُصَـــانا
٣١ والحضـــاراتُ كـــان صَـــرْحُ عُلاهـــا
٣٢ وجَناهـــا: إحســـانُنا إحســـانا
٣٣ أيْـــنَ منّـــا الأمْـــسُ الرّغيـــدُ؟ تتـــاءى
٣٤ عَهْـــدُهُ ! أيْـــنَ ماضـــياتُ عُلانـــا
٣٥ نحْـــنُ فـــي غمْـــرَةِ الضّـــياعِ المُعَمّـــي
٣٦ نحْـــنُ فـــي التيْـــهِ والغـــرُورُ أعتَرانـــا
٣٧ نحْـــنُ فـــي حوْمَـــةِ الصّـــراعِ المُـــدَمّي
٣٨ نتَلاحـــى هـــذْراً ونُفْنـــي قُوانـــا
٣٩ نـــدّعي أنّ عـــدْنا فـــاقَ مَلْيـــاراً
٤٠ ولَنـــا بـــيْنَ الـــورى لا نـــدانى
٤١ أيّهـــا الصّـــحْبُ، مـــا حَصـــيلةُ مَنْيـــارِ
٤٢ إذا كُـــلُّ ولحيـــد منْـــهُ هانـــا
٤٣ فانْفُضـــي يـــا شُـــعُوبُ عنْـــكِ غُبـــارَ
٤٤ الجَـــرْيَ فـــي الـــوَهْمِ، فالصّـــراطُ أســـتبَانا
٤٥ والسّـــباقَ للقمـــينُ، نسْـــتَبِقُ الخيْـــراتِ
٤٦ والفـــوْزُ حـــينَ نحمـــي حمانـــا
٤٧ ونَسُـــوسُ الـــدّنيا بـــدينٍ مُبـــينِ
٤٨ كـــانَ مُـــذْ كـــانَ رَحْمَـــةً ولمانـــا
٤٩ ونكـــونُ الهـــداةَ عَـــدْلاً وعقْـــلاً
٥٠ وازدهـــاراً، ونُسْـــعِدُ الإنْســـانا
٥١ أيّهـــا الصّـــحْبُ نحْـــنُ، مـــا نحْـــنُ إلاّ
٥٢ قَـــدَرُ اللهِ صَـــاغَهُ ميزانـــا
٥٣ نحْـــنُ فـــي يوْمِنـــا بُغـــاةٌ إذا لَـــمْ
٥٤ نتّخِـــذْ هَـــدْيَ دينِنـــا فُرقانـــا
٥٥ فـــإذا آمنّـــتْ قلـــوبٌ، وذلّ اللهُ
٥٦ عنْهـــا مـــنَ اللـــوْنِ مـــا رانـــا
٥٧ وأعتقْنـــا شَـــريعةَ اللهِ نهْجـــاً
٥٨ وحثَثْنـــا إلـــى الجهـــادِ خُطانـــا
٥٩ وأضـــطلَعْنا بالعـــبءِ نـــزْدادُ علْمـــاً
٦٠ وأسْـــتنَرْنا فـــي سَـــعْينا بحجانـــا
٦١ وقَصـــدْنا وجْـــهَ الإلـــهِ بصـــدْقٍ
٦٢ وجعلْنـــا رضْـــوانَهُ مبْتَغانـــا
٦٣ وركبْنـــا مـــنَ النّـــواميسِ برْقـــاً
٦٤ للمقـــاديرِ، لاسْـــتجيبَ نـــدانا

٦٥ ديكـــون الوجـــود ســـاحة مســـرانا
٦٦ وبالعـــدل نحكـــم الأكوانـــا
٦٧ أيّهـــا الصـــحب، يـــا كـــرام الســـجايا
٦٨ والمزايـــا، بـــورككم مهرجانـــا
٦٩ بخـــن فـــي هـــذه الرحـــاب لنحيـــي
٧٠ ونحيـــي مـــن يتجـــشم الأفعانـــا
٧١ لنفـــيم المؤسســـات تـــوالى
٧٢ العهـــد والرفـــد للأعـــزة شـــانا
٧٣ للأبـــاة الكمـــاة أنصـــار ديـــن
٧٤ الله، عاشـــوا وجاهـــدوا شـــجعانا
٧٥ نصـــر الله جنـــده بهـــم فـــي
٧٦ ســـاحة الحـــق وآصـــطفاهم أعوانـــا
٧٧ حـــاول الكفـــر غـــزوهم بعديـــد
٧٨ تتتـــالى ضـــروبه ألوانـــاً
٧٩ فآســـتعانوا بـــربهم وآســـتهانوا
٨٠ بعـــداد لـــد وخاضـــوا طعانـــا
٨١ كلمـــا آشـــتد فـــي مظالمـــه كفـــر
٨٢ أثـــاروا فـــي وجهـــه إيمانـــا
٨٣ وأصـــروا علـــى المضـــيّ جـــلاداً
٨٤ وكبـــاداً وآستنصـــروا الـــرحمن
٨٥ ومضـــوا يعلنـــون أنهـــم الشـــعب
٨٦ الـــذي لـــيس يعـــرف الإذعانـــا
٨٧ كـــل مـــن رامهـــم بقتـــك وفتـــك
٨٨ فجـــروا فـــي ذريـــه بركانـــاً
٨٩ ينبـــع يرتمـــا مـــن الخطـــر الأخضـــر
٩٠ يـــا صـــحب، أيـــن أيـــن نهانـــا
٩١ هـــم طريـــق التحريـــر للكـــون بالإســـلام
٩٢ يـــا صـــحب، فأبـــذلوا الإمكانـــا
٩٣ حقهـــم.. حقهـــم.. كبيـــر.. كبيـــر
٩٤ مالنـــا .. مـــالهم، بمـــاهم بمانـــا

•••

٩٥ أيّهـــا الصـــحب فـــي يقينـــي حكـــم
٩٦ كنـــت أعلنتـــه... أعيـــد الآنـــا:
٩٧ كـــان ديـــن الإســـلام مـــذ كـــان هـــدياً
٩٨ للبرايـــا ورحمـــة وأمانـــا
١٠٠ وســـتبقى فينـــا حـــوافزه المثلـــى
١٠١ وتبقـــى فـــي أمرنـــا فرقانـــا

١٠٢ فـــإذا لاحَ للشَّـــريعةِ حُكْـــمُ
سَـــنُواليهِ كائنـــاً مَـــا كانـــا
١٠٣ ونُـــوالي أنباءَنَـــا لفلسْـــطينَ
١٠٤ نقـــيمُ الصَّـــلاةَ فـــي "أقصـــانا"
١٠٥ وسَـــنذكي الجهَـــادَ فـــي كُـــلِّ أرضٍ
١٠٦ ونُعـــينُ الأتـــرَاكَ والأفغانـــا
١٠٧ وســـيغدو كُـــلُّ – مَـــعَ اللهِ – "سَـــيْفاً"
١٠٨ حَمِيّـــاً، و"الـــنَّجْمُ" أرْبَـــا كانـــا"
١٠٩ حـــينَ تَمْضـــي "مَســـيرَةُ السِّـــلْمِ خَضْـــراءَ"
١١٠ خُطَانـــا حَقِيْـــقَةٌ لا تُـــدَانَى
١١١ فـــإذا الحَـــرْبُ قُـــدِّرَتْ فـــي سَـــبيلٍ
١١٢ اللهِ، خُضْـــنَا غِمَارَهـــا بِـــدِمانَا"
١١٣
١١٤ "أيُّهـــا الصَّـــحْبُ إنهـــا دَوْرَةُ الـــدَّهْرِ
١١٥ كفانـــا فـــي تيهِمنـــا دَوَرانـــا
١١٦ نخَـــرُ "البيـــرُوبينَ" إنســـانَ " غَـــرْبٍ
١١٧ العَصْـــرِ" نخْـــراً فَلَـــمْ يَعُـــدْ إنســـانا
١١٨ هُـــوَ طَـــوْرٌ "تِقْنِيَّـــةٌ" تَـــنْطَحُ الـــنَّجْمَ
١١٩ ... وطَـــوْرٌ يجـــاوِزُ الحَيَوانـــا
١٢٠ والـــذُّنَى اليَـــوْمَ فـــي رَخَـــىً مِـــنْ شَـــقَاءِ
ضَـــلَّ إنســـانُها وشَـــذَّ وهَانـــا
١٢١ وتَعَـــالَى علـــى الإلـــهِ تَعَـــالى
١٢٢ فـــي غُـــرورٍ وكِـــبْرِ الـــدُّنَانا
١٢٣ أيُّهـــا الصَّـــحْبُ، دَعْـــوَةُ اللهِ قَامَـــتْ
١٢٤ تُعْلِـــنُ الحَـــقَّ للبَرَايـــا رِهَانـــا:
١٢٥ النَّـــواميسُ فـــي رِكَابِـــكَ يـــا إنْســـانُ
١٢٦ تَمْضـــي، وتَسْـــتَحِثُّ الزَّمانـــا
١٢٧ ســـتَرَى أعْـــيُنُ العُصُـــورِ أنْبلاجَـــاً
١٢٨ مِـــنْ دَيَاجِيرِنَـــا لنُـــورِ هُـــدَانا
١٢٩ مَوْعِـــدٌ مُبْـــرَمٌ إذا مَـــاتَ غَـــدُهُ
١٣٠ شَـــيَّخَنَا القَـــرْنُ، فيـــهِ يَنْمُـــو فَتَانـــا
١٣١ عِلْـــمُ الكَـــوْنِ فـــي غَـــدٍ، ونَشِـــيدُ
١٣٢ الكَـــوْنِ طُـــرّاً، وَخُطْنَـــا وَخُطَانـــا
١٣٣ ونَجَـــاةُ الوُجُـــودِ فـــي القَـــدَرِ المَرْصُـــودِ
١٣٤ أمْـــرٌ يُحْكِـــمُ القرآنـــا"

مشمخراً : اشمخرّ: اشتد ارتفاعه فهو مشمخر.

الضروس : الشديدة المهلكة.

اللأواء : الشدة والضيق.

تتلاحى : تتنازع وتتشاتم.

القمين : الجدير.

بغاث : طائر صغير.

الونى : الضعف.

الكماة : جمع كميّ، وهو الشجاع المقدام الجريء.

لُدّ : جمع ألد، وهو الشديد الخصومة.

كباداً : كابد الأمر كباداً: قاسى شدته.

نهانا : النُّهى جمع نهية، وهي العقل.

القَرْم : السيد الشجاع.

# القيم والزحف المقدس
## قراءة فى ديوان الزحف المقدس [1]
## للشاعر / عمر بهاء الدين الأميري

يتألف هذا الديوان من مائة وست وستين صفحة من القطع الصغير ، وقد صدر منذ ثلاث سنوات ، أى قبل وفاة الشاعر بعامين تقريباً ، مما يجعله محصلة لكثير من توجهات الشاعر الفكرية والفنية ، وهو يشتمل على اثنتى عشرة قصيدة منها القصار التى قد يبلغ عدد أبياتها ثمانية أبيات مثل ما كتبه تحت عنوان " سيد " ، ومنها ما يقارب المائة بيت مثل " حلم بين صحوتين "، ومنها ما هو بين هذه وتلك فى الطول ، كما يتضمن بالإضافة إلى ما سبق أربع مقطوعات صغيرة منها ما يتألف من بيتين وهى تحت عنوان " غنم " و " افتحى الباب " أو ثلاثة أبيات مثل " مقطوعة " " مسعى " وأربعة أبيات مثل " خطوات خير ".

ويتكامل ما صغر من مقطوعاته ، وما طال من قصائده ليلفت النظر إلى أن القضية الإسلامية هى همه الشاغل له ، الذى يقيمه ويقعده ، ويلازمه فى حله وترحاله ، فجهاد المسلمين في بلاد الأفغان يشغل أكثر من ثلث هذا الديوان خاصة فى قصيدته " الزحف المقدس " التى اتخذها عنواناً لهذا الديوان ، وكذلك قصيدته " شعب أفغان المسلم المجاهد " ، يتصل بذلك اتصالاً عضوياً بقية قصائده ومقطوعاته التى تجسد توتر مشاعره ، وتجلى أساه الدائم لما ينزل بالمسلمين من تشريد وظلم وبطش ، يعم من فى المخيمات ، وغيرهم ممن تسلط عليهم حكام ظلمة .

والشاعر أمام كل ذلك بُح صوته حنقاً واستشعاراً لخطورة الهم الإسلامى ، وينصح ويوجه ويرشد ، ويشارك فى كثير من المؤتمرات لهذه الغاية نفسها ، محاولاً رأب الصدع وجمع الشمل ، وكأنه فريد فى عالمه ، غريب بين قومه ، وغير ذلك مما شكل معالم غربته ، انطلاقاً من حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم " بدأ الإسلام غريباً وسيعود

---

[1] عمر بهاء الدين الأميرى – الزحف المقدس ط ١ دار الضياء للنشر والتوزيع ب . ت

غريبا كما بدأ ، فطوبى للغرباء " [1] ، كما يصبح تمسك شاعرنا عمر بهاء الدين الأميرى بما يؤمن به مصدر زيادة فى الخير ، بينما يتدنى الآخرون .

ولئن كان حديث الغربة المشار إليه قد شكل بألفاظه ومعانيه بنى قصائد مطولة عند بعض الشعراء الإسلاميين اليوم فيما سموه بالملاحم كملحمة " الغرباء " " لعدنان النحوى " ، " وأشواق الغرباء " للدكتور محمد وليد ، إلا أن الأميرى فى هذا الديوان – كما أشرت جسد معانى الغربة ودلالاتها الإسلامية ، خاصة وهو يرتكز فى بناء قصائده على ما يرتبط بهذه الغربة من مبادئ وقيم ، دون ألفاظ الغربة نفسها ، فكيف تجلى هذا البناء لديه ؟

يمكن أن نشير إلى نموذج واحد من هذا الديوان للكشف عن هذا المنحى فى البناء ، برغم أن الشاعر قد تتعدد أبنيته خلال قصائده ، لكن القصيدة التى سوف تكون موضوع المعالجة – إن شاء الله – من أطول قصائد هذا الديوان إن لم تكن أطولها فعلاً ، كما أنها تجسد الرؤية الإسلامية فى بنية فنية متميزة ، بالإضافة إلى تمثيلها لتوجهات الشاعر الفنية .

وهذه القصيدة كانت إثر قضاء الشاعر ليلة القدر فى ضراعة وابتهال وتبتل ، وهى تتألف من ستة أجزاء أو عناصر عمادها " الحلم " و " التقابل " بينه وبين الواقع الفردى من ناحية ، والواقع العام اللصيق بالهم الإسلامى من ناحية أخرى ، وهذه الأجزاء هى :

١ – غوايات الحلم ومسئوليات الواقع ١ : ٢٠
٢ – تفاصيل الحلم ومحاولة تجاوزه ٢١ : ٤٤
٣ – غربته ومقارنته بين الأمل والواقع ٤٥ : ٦٣
٤ – مظاهر الضياع فى هذا الوقاع ٦٤ : ٧٢
٥ – الاستغاثة ٧٣ : ٧٧
٦ – الاعتصام بالإيمان واللجوء إلى الله ٧٨ : ٩٢

ولعلنا نلاحظ الارتباط بين هذه العناصر لتشكيل بنية القصيدة ، فالشاعر يتخلص من أضغاث حلم غير سَوِيّ ، ليتفرغ لمسئوليات واقعه الذى تشكله هموم الشاعر الخاصة ، المتصلة بهموم أمته العامة ، فإذا ما قارنها بما فى الواقع من تردى وضياع للمسلمين ، ذهبت

---

[1] ابن القيم الجوزية – مدارج السالكين – جـ ٣ – تحقيق محمد حامد الفقى – نشر دار الكتاب العربى – بيروت – لبنان – ص ١٩٤ وما بعدها .

نفسه حسرات عليهم ، لكنها حسراتٌ لا تزيده إلا تمسكا بقيم الإسلام ، ومبادئه برغم تخلى الآخرين عنها ، فتتجلى غربتـه وتكـون خاتمـة النص الكاشفة عن نمو الفكرة ومنطقيتها من وجهة نظره كمـسلم ، أن يلجأ إلى الله مستغيثاً به ، ضارعا إليه ، معتصما بإيمانه ، وتصبح يداه الممتدتين فى الحلم لصبية ناعمة – وهما – ممتدتان إلـى الله حقيقـة ضارعتين إليه ، كى يكلأ المسلمين برعايته ، ويغمرهم بفضل هدايته ، وهكذا يتحقق فى هذا النص للوحدة العضوية بمعنى وحدة الموضوع ، ووحدة الجو النفسى ، لا بالمعنى الذى أراده أرسطو

** (١) العنصر الأول من [ ١ : ٢٠ ]

وإذا كان الرومانسيون يرون فى الحلم وسيلة تعبيرية للهروب من الواقع والإرهاص بتغييره فى الوقت نفسه ، فإن شاعرنا الإسلامى على العكس من ذلك ، يحاول التخلص من هذا الحلم ليتصدى لواقعـه المعيش ، فما كان الوهم أو الإيهام وسيلة للبناء . وإذا كان النفـسيون يرون فى الحلم تعبيراً عن مكبوتات الواقع المعيش [١] ، فإن شـاعرنا الإسلامى يرقى فوق هذا الحلم ، ليتجاوزه التصاقا بالواقع بغية تغييـره ، ومواجهته فى صدق ووضوح . وإذا كان الرمزيون يـرون فـى [٢] الحلم والاستغراق فيه خلقا لتصورات يـستعينون بهـا للدلالـة علـى الحقائق النفسية فإن شاعرنا يؤثر مواجهة هذه الحقائق . وبرغم هـذه المباينات المعرفية والمذهبية ، فإن الصياغة الجميلة المعبـرة يلتقـى حولها الجميع دون استثناء ، ومنهم شاعرنا .

ولعل عنوان القصيدة وهو " حلم بين صحوتين " يضع أيـدينا على مفتاحها الفنى ، متمثلا فى هذا " التقابل الحاد " بين الحلـم ومـا يرتبط به من وهم وصيوة كما صورها الشاعر [٣] ، وهـى صـبوة لا تليق بشيخ مثله ، وبين الصحوة ، وما توحي به مـن تـرك للباطـل والصبا ، وما تدل عليه من يقظة وهمة وسعى وعمـل دؤوب لتغييـر واقع المسلمين ، من ثم تتشكل ثنائيات لغوية تُجلّى أبعاد هـذا التغييـر

---

(١) د. محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبى الحديث ط . دار نهضة مصر ، الفجالـة ص ٣، ٤، ٤٠٤

(٢) السابق نفسه ص ٣٧٩

(٣) الفيروز بادي ، القاموس المحيط ط . مؤسسة الرسالة ، بيرروت ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧ م ص ١٦٧٩

خلال النص كلّه ، فنجد من هذه الثنائيات : ( الهمّ والهمّة ، والمُنية والمَنيّة ، والدُّعاة والمُدّعون ، والوجد والمجد ، والأجسام والأنسام ..) وهى ثنائيات يضاعف ما بينها من " تجانس " فى الإيحاء بالدلالة على الرغبة فى التغيير وإصلاح واقع المسلمين ، عندما تتجلى الفوارق الدلالية الهائلة بين اللفظين برغم ما قد يكون بينهما من اتصال فى الجذر أوالأصل اللغوى .

وثمة " تقابلات " تجليها ثنائيات لغوية أخرى ، لا يربط بينها التجانس ، وإنما تتآزر دلالاتها فى جلاء جانبيّ الخير والشر اللذين يكشفان عن عمق مشاعر الشاعر وهمومه اللصيقة بأمانيه ، وأمانى كل مسلم فى أمة إسلامية عزيزة كريمة : مثل الحلم والواقع ، والغفلة والصحوة ، والنوم واليقظة ، والبهتان والحق ، واللاواقع والواقع ، واللاوجود والحس ، والشقاء والسعادة ، والوهم والأمل ، والتقويض والسنا " ولعل الاتصال بين الأطراف الأخيرة فى هذه الثنائيات يكشف من ناحية أخرى عن طموحاته كمسلم ، عندما تقدم دلالاتها مجتمعة صورة مثلى لحياة فضلى أليق بالإسلام والمسلمين ، كما تشكل أبعاد رؤيته الإسلامية .

وها هو ذا الشاعر يحاول التخلص من حلمه ، لا لأنه لا يتناسب مع وقاره وسنه فحسب ، ولكن ليتفرغ لهموم أمته ، وذلك خلال تقابل فنى يمتد خلال الجزء الأول من قصيدته مجسدا هذه الحركة الفكرية من الداخل إلى الخارج ، من الحلم إلى الواقع ، كاشفا عن فيض من المشاعر الإسلامية على المستوى الفردى حيث العلاقات الأسرية بين الآباء والأمهات والبنين والبنات ، التى قوامها الاجتماع على العبادة والطاعة ، وذكر الله ، وعلى المستوى العام حيث تتجلى وحدة المسلمين وتجردهم من المهاترات والمنابذات كأساس لتفوقهم وقوتهم.

وفى هذا الجزء الأول من القصيدة تتجاوز " الإضافة " مفهومها النحوى لدى الشاعر من حيث دلالتها على المعنى وتكملته ، لتجلى خصوصية موقفه ، وتمرده على هذا الحلم بغية الكشف عن تفرده بحمل هم أمته الإسلامية ، كما فى هذه النماذج .

( رؤاى – سبعيني – أمتى – عمرى – بنيه ) التى جاءت فى سياق ثر بهذه الدلالة ، وليس معنى ذلك أن الشاعر قد أناط نفسه فقط بهذا العبء ، ولكنه استطاع بفضل هذه الصياغة أن يجلى موقفه الذى يسكنه الهم الإسلامى ويقرن حياته به كواحد ممن نذروا أنفسهم لهذه الغاية الكريمة .

ويأتى استثمار الشاعر لمعارفه الإسلامية وسيلة تعبيرية أخرى تسهم فى جلاء التوجه الإسلامى لبنية القصيدة الفنية ، فمن توظيف لمفردات قرآنية ( كالملامسة ، والتنابذ ، والتفرق ) ، للكشف عن جوانب يدعو الشاعر إلى تركها واجتنابها ، لتتأكد الجوانب الخيرة فى الطهر والإيمان والوحدة كسمات للأمة المسلمة ، إلى الاستفادة من حديث المصطفى صلى الله عليه وسلم ، فى ابراز بعد نفسى لشخصية الشاعر وهو يكابد صحو معترك المنية [1] ، ليجلى توجهه السوي بعيدا عن حلمه وما تضمنه من أضغاث ، فتتصل صحوته التعبدية قبل هذا الحلم ، بصحوته بعده .

وما أظن هذه القافية الخاصة " الباء المشدّدة والتاء المربوطة " إلا ممثلة لرد فعل الحركة الفكرية التى يموج بها البيت كله ، فيتآزر هذان الجانبان على استمرارية " نغمة وئيدة " تسهم فى تمثل القيم الإسلامية التى تحملها هذه القصيدة ، كما تضاعف من الإحساس بالرؤية المتضمنة ، أضف إلى ذلك استثماره لكلمات ذات إيقاع طويل : التمتع – التشبع – التفاهم – التداعم – العجائب ... الخ ، وهكذا تتضافر عناصر الإيقاع على تشكيل الجانب الموسيقى لبنية القصيدة كمحور صوتى يدعمها ، برغم التزام الشاعر للشكل المحافظ .

(٢) [ من ٢١ : ٤٤ ]

فى المقطع الثانى تنمو الفكرة عندما يحاول الشاعر الكشف عن بعض تفاصيل حلمه فى " درامية " يجسدها الصراع بين الحلم والواقع ، والانتقال من العبادة فى ليلة القدر ، إلى الاستسلام للغفوة فى النوم حيث الحلم ، هى نقلة من الحق إلى الباطل ، ومن الخير إلى الشر ، ومن اليقين إلى الوهم ، وليس من تفسير لذلك فى نظر الشاعر المسلم إلا الابتلاء أو التوريط والافتراء ، لكن هذا التفسير نفسه يجلى حقيقة موقف الشاعر الجاد الذى يسكنه هم أمته الإسلامية ، فما بال حلمه ينأى عن الطريق ؟ ، من هنا يلتصق الشاعر بواقعه قبل الحلم وهو يتعبد ويتهجد مع بنيه فى ليلة القدر ، أو وهو يدرس قضايا أمته ، بل يؤكد أنه لم ينصرف إلى الحلم ، وأنه متشبث بواقعه الخير ، ويحاول أن يوظف " عينيات " هذا الواقع ليؤكد تمسكه به ، فها هو ذا صوت المكيف يصك سمعه كطائرة قوية ، لكن التعب أسلمه فى سمو إلى

---

[1] إشارة إلى الحديث الشريف : " بين الستين والسبعين معترك المنايا "

حلمه ، حتى يصدمه فيه قصف صاروخ ، فتتلقفه الرياح وتكاد تهوى به ، لولا هذه الصبية التى بسطت له يديها وشغلته – بوهم – أنوثتها ونعومتها . وقد تجلت هذه " الدرامية " فى سيطرة الحركة على هذا الجزء سواء تمثل ذلك فى أفعال ماضية أو مضارعة أو مصادر لأفعال تدل على الحركة ، أو مشتقات توحى بذلك ، هذا وقد برز " عنصرا الزمان والمكان " فى هذا الجزء مجسدين لتشبثه بواقعه ، ومحاولته التخلص من حلمه ، سواء بلومه للنوم على ما فعله به ، أو باستعادته لعبادته وتهجده مع أبنائه قبل غفوته ، أو إشارته لعينيات الواقع التى شهدت ما أشار إليه من أفعال تعبدية .

كما أن الحلم الذى يحاول الشاعر التنصل منه ، يؤكد ولاء الشاعر لقضايا أمته ، فيمكن أن يكون قصف الصاروخ وتشبيه صوت المكيف بالطائرة رمزا يشير إلى بعض وسائل قوة الأمة ، وهى الاعتماد على السلاح كسبيل لاستعادة مكانتها ، أو لتحرس بهذا السلاح أرضها وعقيدتها ، خاصة وأن الزحف العسكرى من بين رؤى الشاعر فى الخلاص لأمته ، كما أن فرويد نفسه يقرر أن العناصر الحلمية التى يؤكد الإنسان على التخلص منها هى نفسها التى يمكن أن تكون الشخصية مرتبطة بها بشدة ، وهذا هو ما يمكن أن ينسجم مع التطلع لقوة الأمة والحرص على مكانتها ، فى عالم يسيطر عليه الأقوياء ، أما حديثه عن القتاه فليس إلا أضغاث أحلام .

(٣) [ من ٤٥ : ٦٣ ]

ويأتى الجزء الثالث رد فعل للجزء الثانى الذى سرد لنا الشاعر فيه تفاصيل الحلم ، وهو ما يمكن أن يبعده عن طموحاته ، ويشغله عن هموم أمته الإسلامية ، من ثم يتمثل رد الفعل فى الاتصال الوثيق بهذه الطموحات وتلك الهموم ، مما يكشف عن أصالة الشاعر وهو يوظف معارفه الإسلامية .

وإذا كان أصحاب نظرية التناص ، يرون أن النص – أى النص الجيد تتقاطع فيه نصوص أخرى ، فإن هذا الجزء الثالث يأتى وقد شكله تناص ذو شقين ، يجلى توقه لصحوة مزحوة ، تدعم الحق ، الذى يمثله فى الشق الأول من هذا التناص رؤية القرآن الكريم " كنتم خير أمة أخرجت للناس " لإقامة العدل ، وهداية الخلق ، وإذا كان الناس قد غفلوا عن ذلك الحق ، فإن الشاعر يكابد أبعاده ، وينوء بمبادئه السوية ، حتى صار غريبا ، وهذا هو الشق الثانى فى هذا

التناص ، حيث يتحقق مفهوم الغربة الوارد فى حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم المشار إليه ، من ثم تأتى مقولة الشاعر " واغربتي " فى سياقها النصى مشكلة لمفهوم الغربة الإسلامى لفظا ومعنى ، وبرغم أنها لم ترد سوى مرة واحدة فى النص البالغ إثنين وتسعين بيتا لكن هذا التناص يكشف عن استثمار الشاعر للآية الكريمة والحديث الشريف المشار إليهما سابقاً ، بما يجعل هذا التناص عماد هذا الجزء من القصيدة ، كما يتآزر ملمح الغربة نفسه مع ما سبق من ملامح لتتشكل رؤية الشاعر الإسلامية التى يجليها هذا النص .

ويرتبط هذا التناص أيضا بصورتين بيانيتين يشكلهما مادة الفعل " صدى " [1] بمعنى العطش وبرغم أن أولاهما خاصة باستيقاظ المُنى العصية فى حلق الشاعر الصادي الأجف ، وثانيتهما تتعلق بالغصة الدهياء فى الحلق لكنهما معا تكشفان عن ظمأ الشاعر الشديد للصحوة ورعاتها الأكفاء ، تلك الصحوة التى تجعل هداية الدنيا بفضل الإسلام وقيمه همَّ المخلصين من أبنائه ، لذلك كانت أولى هاتين الصورتين فى مفتتح هذا الجزء الثالث ، وكانت ثانيتهما فى نهايته ، داعما للتناص الممتد خلال هذا الجزء ويأتى التكرير " بأين " بحثا عن التجلى فى معارج السمو والصفاء ، والسعادة فى الدنيا قد افتقدت هذه الأمور لبعدها عن قيم الإسلام ومبادئه ، وهكذا تتآزر الوسائل التعبيرية ، من تناص وتصوير بيانى وتكرير ، للإسهام فى الكشف عن رؤية الشاعر .

لكن كل ما سبق يأتى مرتبطاً بالظاهرة القرآنية معنى ولفظا ، معنى كما أوضحه التناص ، والتصوير البيانى والتكرير ، أما استثمار ألفاظ القرآن الكريم فى جلاء هذه المعانى فظاهرة لا تخطئها عينُ قارئ هذا النص فضلاً عن الديوان كله ، مثل ( معارج – استخلف – عقبى – آية ) ويأتى هذا الاستثمار مجليا أصالة – الشاعر فيما يوظف انظر إلى " معارج " فى قوله : تعالى " من الله ذي المعارج " ( آية ٣ سورة المعارج ) ويستخدمها الشاعر فى قوله :

أين التجلي يرتقي بي ... فى معارجه العلية ؟

وانظر إلى "عقبى" فى قوله تعالى "فنعم عقبى الدار" ( آية ٢٤ سورة الرعد) ويستثمرها الشاعر فى قوله :

---

[1] القاموس المحيط ص ١٦٧٩.

ولعلنا ندرك أن توظيف الشاعر للفظ القرآنى فى سياق آخر قد مكن الشاعر من إثراء دلالته فاكتسبت صياغته بعداً دلالياً ثرا بالإيحاء ، مبينا عن حسن التوظيف

(٤) [ من ٦٤ : ٧٢ ]

وإذا كان الشاعر فيما سبق يغلب عليه خارجه . فها هو ذا فى الجزء الرابع من القصيدة يعود إلى داخله فى مناجاة بدأها بهذا " التنهد " القرين بالزفرة ، فيما يشبه تيار الوعى فى القصة الحديثة ، لأنها قضايا أمته ، لكنها فى الوقت نفسه هى همه الشاغل ، ومن ثم فهى وثيقة الصلة بداخله ، وسوف يصوغها صياغة وجدانية ، عمادها ما يتجه إليه الشعر من معالجة لما هو كلى عام ، بذلك يختلف الشعر عن التاريخ ، الذى يعالج مواقف خاصة ، من ثم يربط الشاعر بين أمجاد العرب وبين ما أصاب أوضاعها من مساوئ الواقع ، كالعصبية والحزبية والتآمرية ودعاوى الجاهلية والقومية ، وإن كان القضاء على الخلافة هو بداية هذا الضياع وأسه ، من هنا تصبح المصادر الصناعية وسيلة الشاعر التعبيرية فى الكشف عن هذه المساوئ ، لأن طبيعة المصدر الدلالة على الحدث دون الزمان وهذا ما يعين الشاعر على معالجة ما هو كلى عام ، لكن هذه المصادر الكاشفة عن المساوئ إنما تأتى جوابا على سؤال وجهه الشاعر لنفسه خلال هذه المناجاة ؟ وهو أين الشام وأين أمجاد دعوها يعربية ؟

أما لماذا اختار الشاعر المصادر الصناعية بالذات دون غيرها ؟ فلأنها بجانب دلالتها على عموم المعنى ، كما سبق أن أشرنا ، سوف تمكنه من تحقيق إيقاع خاص ، بدا حرصه عليه فى هذه القافية الخاصة التى أشرنا إليها ، وهى تتألف من ياء مشددة وتاء مربوطة ، وهى النهاية نفسها التى ينتهى بها المصدر الصناعى ، وقد أثرى الإيقاع الداخلى أيضا بذلك ، عندما تتكرر هذه النغمة فى غير القافية فيتآزر الايقاع الداخلى مع الخارجى على مضاعفة إحساس المتلقى بطبيعة معالجة الشاعر لرؤيته الإسلامية فى القصيدة كلها ، وهذا الايقاع الداخلى لا تشكله هذه النغمة فحسب ، وإنما يسهم فيه أيضا تناسق المعانى ، وائتلاف الألفاظ .

من [ ٧٣ : ٩٢ ]

من هنا يأتى العنصران الخامس والسادس كنهاية منطقية لنمو الفكرة ، مسلم ينوء بتدنى واقعه ، وسوء حال أمته ، وبرغم وضوح الرؤية أمام ناظريه ، لكنه عاجز عن تحقيقها ، لما نزل بأمته من فساد وتجاوز ، فتكون استغاثته بالمولى سبحانه وتعالى ولجوؤه إليه خير معتصم له ، فى عالم يعيش فيه غريبا عنه ، لذلك فالفصل بين هذين القسمين غير منطقى ، لأن الجو النفسى الذى يسودهما واحد، بحيث يمكن اعتبارهما عنصرا واحدا خاتما لهذا النص ، هذا الجو النفسى الذى من أهم معالمه الإحساس بالأزمة التى تواجه المسلمين اليوم ، والأمل فى التغيير نحو الأفضل ، والغصة التى تملأ الحلوق والنفوس ، ومن ثم اللجوء إلى الله طلبا لهذا التغيير .

وإذا كانت اللغة فعلا إنسانيا مرتبطة بالمجتمع الذى نعيش فيه ، والإنسان فى تعبيره عن المعنى ينقل فى الحقيقة صورة لهذا المعنى كما اتضح فى فكره [1] ، فسوف نجد هنا صدى لذلك فى سيادة الأساليب الإنشائية خاصة النداء ب " يارب " وهو نداء يكشف عن الخضوع للمولى جل وعلا ، كما يستحث المتلقى المسلم على فعل التغيير ، خاصة عندما يقترن هذا النداء بعدة صور متتابعة تبرز السلبية والعجز مثل : استحر البغى ، لا تهزلكم عُصبَيّة ، أطبقت قبضة الفتك فوق الحناجر ... الخ ، وهى صور تتآزر مع النداء فى الحث على فعل التغيير وإنجازه لتحقيق الأمل فى حياة مسلمة قوية سعيدة ، ولعل من الملاحظ فى هذا الجزء ورود نداءات تتسم بالبساطة المفرطة حتى تختلط بنداءات العامة ، مثلا عندما يقول :

يا ناس هل فقد الإباء ... فلا تُهزُّ لكم عُصبَيَّة

فهل " ياناس " لون من التبسيط يوحي العموم والشمول ، أم أنه تسطيح للشعر ينأى به عن الفن ؟ وهل ذلك نتيجة غمرة عاطفية فى هذا الجزء تنم عن استغراق الشاعر فى رصد مآسى الواقع ، وحرصه على التغيير وهز مشاعر المتلقى ؟ أعتقد أن الفن يجب أن يكون سيد مثل هذه المواقف .

---

[1] عن حلمى خليل اللسانيات من خلال النصوص د. عبد السلام المسدى ط ٢ الدار التونسية للنشر سنة ١٩٨٦ م ص ٩٥.

والشاعر عهدنا به خلال النص دائم التنقل بين الداخل والخارج ، بين الذات والموضوع ، بحيث إذا ضاقت عليه دنياه عكف على ذاته متأملاً لها ، مبرزاً إنعكاسات الخارج على خلجاته ، كاشفاً عن صراعه الداخلي ، بين الواقع والأمل ، علّه يجد ما يعوض بؤس ما يلقاه من نكوص وتخاذل وتردى ، وهكذا يرصد داخله مستمداً منه هذا التعويض النفسي المتمثل في لقطات : العمرة الهنية ، وزورة لمدينة الرسول صلى الله عليه وسلم ورياضها السندسية ، واسترجاع لرؤى شاعرية ملائكية ، وتصبح يداه الممتدتان لفتاته الناعمة في الحلم ، ممتدتين ضارعتين في الحقيقة للمولى ، وقد غمرته الدموع ، سائلاً إياه السداد الرشاد ، والحياة السوية لأمة الإسلام ، حتى تستعيد هويتها ، وتتقذ الوجود .

ولعل من اللافت للنظر ما يلحقه الشاعر من ثبت بمعاني الكلمات الصعبة في نهاية بعض قصائده خاصة طوالها ، مثل القصيدة التي تناولناها بالدرس والتحليل ، ويمكن أن يكون ذلك حرصاً من الشاعر على إزالة غرابة بعض مفرداته التي يمكن أن تُلجئ القارئ إلى الرجوع إلى القواميس ، وذلك منحى في الشعر قد يمس فصاحته وإبداع مبدعه ، حقا يرتبط الإبداع بالابتكار والجدة ، لكنه لا يرتبط بالغرابة والصعوبة ، وهذا ملمح نجد أمثلة عديدة له في اختيارات الشاعر لمفرداته مثل : سدرت – طلاه – وثبة الإبان .

وما يتصل بهذه الناحية أيضا اختياره لمفرادات ثقيلة مثل ( استلذاذ – تلمظي ) مما يمس شاعريتها.

وبرغم ذلك فقد تجلت قيم الحق والعدل والتمسك بالعقيدة والدفاع عنها ، وتهيئة المسلمين للتصدى لواقعهم المتردى لتغييره ، تجلى كل ذلك قيما يحرص الشاعر عليها ، ويدعو للتضامن حولها بروح حية يقظة متجددة ، وهذا ما رآه الشاعر زحفا مقدسا .

## * عمر بهاء الدين الأميري

(١٩١٦م – ١٩٩٢م)

- نشأ في رعاية والده ووالدته التي لازمها ربع قرن تقريباً بعد وفاة والده، وكان لها أثرها في تربيته وثقافته في حلب بسورية.
- اتصل في وقت مبكر بمجلتي الفتح والزهراء.
- وقد درس في السوربون بفرنسا.
- عمل بالتدريس في بعض الكليات والمعاهد العليا في سورية، وقد تأثر بمحي الدين الخطيب ومصطفى صادق الرافعي وشكيب أرسلان.
- كما عمل بالسلك السياسي لبلاده في باكستان والسعودية وإيران.
- من مؤسسي منظمة المؤتمر العالم الإسلامي.
- عمل ببعض الجامعات العربية خاصة بالمغرب.
- كما شارك في كثير من المؤتمرات الدولية، كما حصل على عضوية عدد من المؤسسات العالمية للعلمية والأدبية خاصة رابطة الأدب الإسلامي.
- له اثنان وعشرون ديواناً شعرياً ومن كتبه:-
  - عروبة وإسلام.
  - أم الكتاب.
  - الإسلام في المعترك الحضاري.

## من ملامح التجديد والمحافظة في شعر إبراهيم صبري: قصيدته من وحي الإسراء والمعراج: "الرؤيا الحق" نموذجا *

يا فـؤادى
اقشـع الغفلة عن عينيـك وانظر وتبصَّر
وتجرّد من رداء الزيف .. وأخشع وتطهر
واغتسـل من كل أدران الخطايا وتعصّـر
إنك الآن ستدنو من مَنَى « الله أكبر »

• • •

فامـض يا قلبُ نقيَّ الحسّ وضاء الطويـه ..
وانس هنذا وانس ذِكْرًا وامتلك نفسـا أبيّـه
وأقـم وجهَـكَ شَطْر الباقيات السرمديـه
إنها تدعـوك فاصدع قائلا « الله أكبر »

• • •

إنـك الآن ستدنـو من رحاب قدسيـه
غرسهـا ذكـر وشـكر وتحيات سنيه
من جَنَى الإسـراء والمعراج والرؤيا البهيه
سبّحت كلُّ البرايا خشّعًا « الله أكـبر »

• • •

---

(١) من ديوان « عودة العمر » .

ذلكم جبريل قد أسْرَجَ للرحل البراقا
وتهيّا المسجد الأقصى ارتقابا واشتياقا
فاسْرِ يا أحمدُ بسم الله توّاقا متاقا
وتقدَّم فالسماوات دعتْ « الله أكبر »

* * *

قد قضى ربُّك في كلِّ سماء أمْرَها
مذ براها الله .. لا يعرف خلقٌ خُبرها
واجتباكَ اليوم كيْما تجتلى أسرارها
هذه أبوابها مفتاحها « الله أكبر »

* * *

فارْقَ فيها باسم ربِّ اخلق ربِّ العالمين
حيث من آياته الكبرى ترى رؤيا اليقين
كلّ ما قد كان في الغيب وما سوف يكون
ثم جز للحضرة العليا وقل « الله أكبر »

* * *

حيث لم يَدْنُ رسولٌ أو نبيٌّ أو مَلَكْ
حيث لا حيثٌ ولا حين ولا خلقٌ سَلَك
ثَمَّ نورٌ .. ثَمَّ نورٌ .. ومليكٌ قد مَلَك
ثَمَّ سُبحانَ .. وسبحانَ .. وثَمَّ « الله أكبر »

* * ١٣١

فتنعّمْ يا حبيب الله بالقُرب القريب
وذرى السِّدرة والجنّة في رَوْح وطيب
وتلقّ الأمر بالفرض الذى يحيى القلوب
وأقم كلّ صلاة قائلا : « الله أكبر »

* * *

كنتَ فيها في رحاب المسجد الأقصى إماما
حيث كلُّ الرسْل مصطفٌّ خشوعا والتزاما
أنت فيهم مصطفى الرحمن بدءًا وختاما
بدؤه « الله أكبر » ختمهم « الله أكبر »

* * *

# من ملامح التجديد والمحافظة
# في شعر إبراهيم صبري

داب بعض الشعراء على اختيار ديوان يضم بعض قصائدهم التي نشروها في دواوين سابقة لهم، بالإضافة إلى بعض القصائد التي قالوها في مناسبات سابقة، لكنها لم تضمها دواوين لهم، وهو توجه محمود يمكن أن يضيء وجهة نظرهم في الحياة ومتغيراتها، كما يبين عن توجهاتهم الفنية وملامحهم الأسلوبية فيما يكتبونه من شعر، مما يزيد من مساحة تعبيرهم عن هموم المتلقين وأشواقهم ومن ثم يتضاعف التفاعل بينهما، وهكذا فعل الشاعر إبراهيم صبري في ديوان "البراءة"[1].

وهو في هذا الديوان يبرأ إلى الله تعالي من كل قول وفعل لا يقربه منه سبحانه وتعالي، من ثم فقصائد هذا الديوان الثلاثون خالصة لله رغم أنها في موضوعات متعددة وطنية وقومية وسياسية يفيض بها وجدانه، وتتجلي كثير من القيم الإنسانية التي يكشف عنها شعره.

**الشكل الموسيقي:**

وبرغم أن القصائد يغلب عليها الاتجاه المحافظ وزنا ولغة، لكن خلال ذلك تتراءى بعض الملامح التجديدية خاصة في الشكل الموسيقي واللغة الموظفة، كما في قصيدته التي سأعرض لها بالتحليل كنموذج كاشف عما يتمتع به هذا الشاعر من مقدرة.

---

(1) انظر: إبراهيم صبري- ديوان البراءة- نشر مكتبة مصر، الفجالة، القاهرة

ومن مظاهر التنويع الموسيقي في الشكل تنويع قوافيه بين المقيدة كما في (قمر ... وقدر)[1]، والمطلقة كما في (أمير الخلود)[2]، وفي كلتا الحالتين يدرك قارئ شعره مدى تناسب القافية مع موضوع القصيدة وكشفها عن عاطفة الشاعر ورؤيته، وهذا هو الملمح المهم الذي أقصده، فالقافية في "أمير الخلود" توحي دلالاتها وإيقاعها بمدي تبجيل إبراهيم صبري للشاعر أحمد شوقي وفنه، وإحساسه بمكانته السياسية والتاريخية، وهو يرصد أثر شوقي في مجتمعه وأمته مسجلا نضالهما، وكاشفا تطلعاتهما إلى الحرية والتقدم والازدهار، ويوظف إبراهيم صبري عناوين قصائد شوقي كمفاتيح لإشاراته إلى كل ما سبق [3].

كما تنبئ أبياته في أبي القاسم الشابي بقافيتها المقيدة عن إحساسه بأسي الشابي لما أصاب الشعر من تدهور بعد أن أضاعته رومانسياته، حتى إنه ليستدعي الشابي نفسه في ذلك المهرجان الذي كان قد أقيم بنقابة الصحفيين بالقاهرة بمناسبة الذكري الخمسين لرحيله، من ثم يهيمن على النص خيال الشابي المحلق، وما تمتع به شعره من صور مجنحة، كشفت عما أضافه الشابي للفن والحياة من ملامح ورؤى.

وكلتا القصيدتين في شاعرين: شوقي والشابي اللذين يمثلان بفنهما مرحلتين من مراحل تطور شعرنا العربي، الكلاسيكية الجديدة والرومانسية، وبذلك يرصد إبراهيم صبري بعض مظاهر تطور شعرنا العربي الحديث خلال حديثه عما يتمتع به هذان الشاعران، ويأتي ما سبق في ظل تأكيد الشاعر إبراهيم صبري على علاقة هذه الشاعرين بأمتهما الإسلامية، ومواكبتهما للنهضة والمتغيرات في

---

(1) انظر إبراهيم صبري "ديوان البراءة" ص ١٢٥.

(2) السابق ص ١٢١.

(3) السابق ص ١٢٣.

الوقت نفسه، وحرصهما على تجلي هذا التوجه في مسار الأمة وتقدمها، وغير ذلك مما يتصل بمظاهر المحافظة في شعره، من حيث ولاؤه للأصالة، وتقديره لثوابت الأمة.

## أصالته في اتصاله بالتراث الشعري:

كما يكشف ديوان البراءة عن توثق صلة الشاعر إبراهيم صبري بتراثنا الشعري، ولكن بصورة تتضح فيها شخصيته وفنه وأدواته عندما يتناص مقترضا [1] مثلا مع أبي العلاء المعري في قصيدته:

**غير مجد في ملتي واعتقادي  نوح باك ولا ترنم شادي**

فيقول إبراهيم صبري في قصيدته "رحلة الوجود":

**ليس في ملتي ولا في اعتقادي  يستوى نائح ... وآخر شادي**

ثم ينطلق من رؤية المعري الفلسفية في الجمع بين متناقضات الحياة معبرا عن تشاؤمه، إلى رؤية أخري مشرقة ومنفتحة على الحياة ومتغيراتها، عندما يقول بعد بيته السابق:

**فترنم بكل لحن بهيج  يطلق البشر في شجي الفؤاد[2]**

وهكذا تتكامل وجهتا نظر للحياة بين شاعرين أحدهما قديم سابق والآخر حديث لاحق، كما تتواصل الرؤي الشعرية والأدوات الفنية في تجسيد كلتا الرؤيتين وتجلي كلا الموقفين المتباينين من الحياة ومتغيراتها وقيمتها الإنسانية المتجددة.

ومن الأمثلة على ذلك تناصه مقترضا أيضا مع المتنبي في قصيدته:

**عيد بأية حال عدت يا عيد  بما مضي ، أم لأمر فيه تجديد**

---

(1) انظر مفهوم الاقتراض في : الأدب الإسلامي بين الشكل والمضمون، لكاتب هذه السطور ط ١٤٢١هـ ٢٠٠٠م القاهرة ص ٨٢، ص ١٠٥.

(2) انظر "ديوان البراءة" ص ٣١.

ما أجمل العيد موصولا به العيد  وموتب الشعب تحدوه الأغاريد[1]

ولقد قال المتنبي قصيدته متوحسا ليواجه متغيرات الحياة من حوله خاصة في علاقته بسيف الدولة من ناحية، وحال أمته الإسلامية من ناحية أخري، لكن إبراهيم صبري يواجه متغيرات جديدة تمثلت في اتخاذ مصر للسلام شرعة ومنهاجا، ولم تفرط في شبر من الأرض العربية، من ثم كان عنوان قصيدته "أنشودة الأحرار" كاشفا عن ولائه لحرية الإنسان وحرصه على الوطن، بينما قد لا يقدر الآخرون هذا الموقف التقدير الجدير به، وهكذا يتسع الشعر العربي في القديم والحديث لأشواق الأمة وهمومها مهما كانت متغيرات الحياة في الماضي والحاضر، وبذلك أيضا تتجاوز قصائد إبراهيم صبري المعارضة التي يزعمها[2]، لتكشف عن شخصيته وفنه ورؤيته، وهذا ملمح تجديدي معتبر في الرؤية بالنسبة لهذا المجال برغم الإطار المحافظ الذي يبرزه، خاصة عندما تتجدد القيم الإنسانية فيه وبه.

**النموذج:**

ويمكن أن تمثل قصيدته"الرؤيا الحق" ما أزعمه من تجديد في الشكل، فهو موضوعيا وفكريا على ولاء كامل للإيمان وانحو سبحانه وتعالي، وحب رسول الله صلي الله عليه وسلم، وتمثله جلي لرحلة الإسراء والمعراج، ومكانة الرسول الفريدة يرافقه جبريل عليه السلام، حتي يصل إلى سدرة المنتهي، كما يصلي بالأنبياء في القدس، وعنوان القصيدة يدعم ذلك ويجليه، من ثم تصبح جملة"الله أكبر" جملة محورية تبني عليها بدءا وختاما في

---

(1) السابق ص ٨٥.

(2) انظر معجم شعراء البابطين ط ١٩٩٥ ص ١٢٨.

شكل دائري يعرض خلاله هذه القيم التي تفيض بها مقطوعات القصيدة التسع، مرتبطة بتوظيف هذه الجملة المحورية التي تنتهي بها كل مقطوعة لتنقل المتلقي إلى المقطوعة التي تليها في جو روحاني أثيري عماده "الله أكبر" ولذلك تتنوع دلالات هذه الجملة تنوعا ثريا.

وبرغم أن هذا مجمل أحداث هذه الرحلة الربانية المعروفة للعالمين، لكن الشاعر بفضل توظيف جملته المحورية "الله أكبر" جعلها تتسع كشفا لما تحتوية السموات والأرضين من آلاء عظمة الله وقدسيته، كما كشفت عن مكانة رسول الله العظيمة عند المولى سبحانه وتعالي، وهكذا كانت "الله أكبر" في المقطع الأول سنا يهدي الرسول صلي الله عليه وسلم، ثم كانت في المقطع الثاني شهادة منه بعظمة المولي سبحانه وتعالي وقدسيته، ليصدع بها رسول الله صلي الله عليه وسلم مسبحا، ولتكون في المقطع الثالث كاشفة عن مشاركة كل البرايا في التسبيح خشوعا للمولي سبحانه وتعالي، كما تكون في المقطع الرابع مفتاحا- بأمر الله – للسموات التي تدعو رسوله الكريم ليتقدم إلى الحضرة العليا الإلهية، من ثم تكون"الله اكبر" في المقطع الخامس مفتاحا أيضا خاصا بالرسول صلي الله عليه وسلم لاجتلاء أسرار السماوات بأمر الله، حتي يصل إلى سدرة المنتهي في المقطع السادس عند "الله أكبر" التي تكون في المقطع السابع حقا وحقيقة، كما تصبح هذه الجملة المحورية في المقطع الثامن عنوان كل صلاة ومفتتحها، وليختم بها المقطع التاسع كاشفة عما تحقق للرسول عليه الصلاة والسلام من مكانة وتمكين بدءا وختاما.

ولذلك فقد غلبت الجمل الفعلية على الجمل الإسمية في هذه القصيدة بصفة عامة، لتنقل كل مظاهر هذه الحركة المرتبطة بالتقديس والتعظيم والإجلال من قبل الرسول صلي الله عليه وسلم، والكاشفة عما تم من أفعال تجلي حب المولي سبحانه وتعالي لرسوله

الكريم، بينما اختصت الجمل الإسمية بتقرير الربوبية والتوحيد والقدسية، وجلال الله وعظمة نوره، وقرب رسول الله صلي الله عليه وسلم من مولاه، وتمتعه بذلك حتي انتهت القصيدة بفرض الصلاة، وتأكيد اصطفاء المولي سبحانه للرسول صلى الله عليه وسلم.

وقد تآزرت كثير من الوسائل التعبيرية التركيبية والتصويرية والإيقاعية مجلية هذه الأبعاد الروحانية المقدسة، فغلبت الاساليب الإنشائية فى المقطعين الأول والثاني "النداء والأمر" لتنبيه الشاعر فؤاده، وليتطهر استعدادا لتلقي هذا الفيض الروحي العظيم جلال تمثله لرحلة الإسراء والمعراج، وهي ليست تجربة ذاتية خاصة بالشاعر فحسب، بل يستطيع كل مسلم أن يعيها عندما يشارك الشاعر مشاعره ووجدانه في التلقي والتمثل والتطهر.

والشاعر حريص على تجسيد حركة قلبه وعينيه خلال الصور الكاشفة عن التوثب واليقظة الروحية تأهبا لتمثل هذه الرحلة المقدسة، من ثم جاءت هذه الصور في أفعال متوازنة متوائمة، فتحقق التراكيب والصور والإيقاع هذا الجو الروحاني الأثيري الذي سبق أن أشرت إليه. يتضح ذلك في:

(اخشع... انظر ... تبصر) ثم (اغتسل.. تعطر .. أقم وجهك .. اصدع) وقد اقترضت هذه الأفعال والصور كثيرا من ملامح الصياغة القرآنية ومعانيها فأثرت الدلالات والإيحاءات، وضاعفت من إحساس المتلقي بروحانية الرحلة ومكانة المرتحل صلي الله عليه وسلم.

ثم تتابع المقطع (٣، ٤، ٥، ٦، ٧) مجسدة الرحلة نفسها بمراحلها، خلال تجليات قدسية، يغمرها الذكر وتعمر بالشكر، والتحيات السنية والتسبيح والخشوع، يرافقه جبريل عليه السلام، ويحقق (جناس الاشتقاق) هنا كشف أسمي درجات الاتصال الروحي بين الرسول صلي الله عليه وسلم والمولي سبحانه وتعالي، وأسرعه فى قول الشاعر:

فاسر يا أحمد بسم الله تواقا متاقا

كما يجلي التضعيف قوة هذا الاتصال كما في (تهيّا... تواقا .. تقدم) إلى أن يصبح الرسول الكريم في حضرة مولاه، وهنا يتجلي النور فيضا شاملا الزمان والمكان، حيث يختفي الزمان والمكان، كما تتجلي مكانة الرسول صلي الله عليه وسلم الأثيرة عند مولاه الفريدة في عالم الإيمان والخلق والتجلي والتنزيه والتسبيح لتحتوي "الله الأكبر" كل ما سبق، ولتغمر الرسول نفحات مولاه قربا وحبا وصلاة،

وإذا كان النفي بـ (لم) و(لا) التي تكررت ثلاث مرات وسيلة الشاعر لكشف ما سبق، فقد كان تكرير (ثم نور .. ثم سبحان) آيتان من آيات عظمة الله وقدسيته، وتجلي ملكوته تعالي، وخصوصية مكانة المصطفي عليه الصلاة والسلام في معجم عماده (رسول، نبي ، ملك، ثم مليك) والتدرج بين هذه المفردات يزيد من مضاعفة إحساس المتلقي بعظمة الرسول والرسالة، وقدسية الرحلة.

من ثم ينتهي النص في المقطع التاسع والأخير مجليا ذروة الفعل الدرامي في هذا النص الشعري، وقد اصطف كل الرسل خشوعا والتزاما في رحاب المسجد الأقصي حيث الرسول صلي الله عليه وسلم إمامهم المصطفي المختار بدءا وختاما.

ولقد كان تشكيل كل فقرات القصيدة متوحدا في تماثل نهايتي الشطرين الأولين منها فقرة فقرة، حيث نجد لازمة إيقاعية تثري الدلالة وتحمل فيض الرؤية، لتغمر المتلقي بمزيد من الإحساس بعظمة الرسالة والرسول صلي الله عليه وسلم، وتجلي حب المولي له وخصوصيته بهذه المكانة التي جسدتها مستويات النص التركيبية والتصويرية والإيقاعية، كما كشفت في الوقت نفسه عن بعض ملامح التجديد والمحافظة لديه وأبرزت بعض القيم الإنسانية التي يمكن أن يجليها الشاعر في شعره.

# * إبراهيم صبري

- إبراهيم صبري محمد إبراهيم (مصر).
- ولد عام 1935 بضاحية المرج بالقاهرة.
- حاصل على ليسانس الحقوق من جامعة القاهرة عام 1956، ودبلوم الشريعة الإسلامية 1980 .
- حفظ الكثير من القرآن واشعار السابقين في صباه وفجر شبابه، وبدأ كتابة الشعر دون أن يتجاوز الحادية عشرة من عمره، وقد بدأ نشر شعره في الستينيات.
- يعمل مديراً عاماً بوزارة الخارجية المصرية
- مؤسس نادي القصيد في اواخر السبعينيات مع عدد من كبار الشعراء، وعضو بلجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة بمصر، وبشعبة الآداب بالمجلس القومي للثقافة 1984.
- اشتهر بمعارضاته الشعرية لفحول الشعراء، وقد ألقى شعره في الكثير من العواصم العربية والأوربية، وفي قاعة المؤتمرات بالأمم المتحدة، وجامعة جورج تاون بواشنطن.
- دواوينه الشعرية: برق وقمر 1983 - الخصر الذاهل 1987 - الثلج والبركان 1984.
- مؤلفاته: احكام جرائم العرض (قانون مقارن).
- منحته اكاديمية الفنون والثقافة بولاية كاليفورنيا درجة الدكتوراه الفخرية في الآداب 1990 .
- أصدر عنه الناقد الراحل جلال العشري كتاب « الشاعر إبراهيم صبري واحد عشر ناقداً» ضم آراء كبار النقاد في شعره.

* معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ج١ ص ١٢٨

## الصياغة الفنية لمفردات الحياة

## في ديوان مختارات عبد المنعم عواد يوسف[1]*

يغلب على قصائد هذا الديوان، القصر، وهي من شعر التفعيلة، حتى لكأن عبد المنعم عواد يوسف قد انتهى إلى هذا الشكل الشعري الأثير لديه للتعبير الفني عن الحياة ومتغيراتها، وقد يكون العنوان الواحد متضمناً عدة قصائد قصيرة، فبالإضافة إلى العناوين المباشرة "قصائد قصيرة"، نجده يتكرر عدة مرات ولكن بصور مختلفة كمنمنمات، أو تنويعات، أو صور، أو مشاهد.... وبرغم أنها قصيرة لكنها غنية بالقيمة الجمالية، وربما كان لذلك صلة بالمعنى اللغوي للمنمنمات، فهي تتصل بالزخرفة والزركشة، كما تتصل أيضاً بالتجمع والالتفاف[2].

وقد صدرت هذه المختارات بعد أكثر من نصف قرن من بدايات، الشاعر عبد المنعم عواد يوسف، من ثم فأتصور أنها يمكن أن تجسد عمره الشعري فنياً، فقد أوى إلى هذا الديوان بعد تجربة طويلة غنية، تشكلت خلالها رؤاه في الفن والحياة، ولذلك فهي مختارات تكشف عما يمكن أن يكون قد انتهى إليه أو آثره في رحلته الفنية الثرية، التي ما يزال عطاؤها ممتداً إلى ما شاء الله.

فهل رأى الشاعر في ذلك القصر اتساقاً مع عصر التكنولوجيا الذي قد لا يسمح باستماع المتلقي بالمطولات الشعرية؟ وربما كان ذلك أيضاً دافعه إلى توظيف فكرة تداخل الأجناس الأدبية، وهو يثري بناءه الشعري بالحكي والحركة الدرامية في الحوار، والتحولات الفكرية والمكانية والزمانية في قصائده، وهو بذلك يعيش عصره ويمثله، كما يأخذ الشعر مكانه اللائق به بين الأجناس الأدبية الأخرى اليوم، علماً بأن عبد المنعم عواد له في دواوينه الأخرى قصائد طويلة، يلتزم فيها الشكل المحافظ وإن وظفه في التعبير عن متغيرات الحياة اليوم[3].

ولعل قراءة لهذا الديوان تضيء كثيراً من ملامح شعر عبد المنعم عواد يوسف، وتجلي بعض ما يتميز به من خصائص في هذا المجال، وسنجد بعض مختاراته يغلب عليها طابع اللقطة الفنية الحياتية، عندما يقدم رؤية لموقف ما كاشفاً بعض جوانبه، التي تتوهج سريعاً بالخبرة الحياتية والفنية، ثم يأتي إلى نهاية مضيئة تختتم الموقف، لكنها في الوقت نفسه تومئ

إلى ما سبق، وتلمح إلى ما يمكن أن يأتى، فى تفكير دائرى عماده الإيجاز والتجدد والإيحاء العميق، من ثم يكشف للمتلقى ثراء فكرياً يمكن أن يجد فيه خبرة وتجربة ومتعة.

ويأتى ما سبق خلال صياغة فنية عمادها لغة كاشفة عن الحركة الفكرية للتجربة المصوغة واصدائها فى نفس الشاعر، وما يمكن أن يكون لها من ترددات لدى المتلقى فى الوقت نفسه، وهنا تتنوع التراكيب المتباينة الدلالة، وتتآزر معها الصور الفنية الموحية، والإيقاع الثرى الذى يتحاوز التعبيلات إلى توظيف كثير من الألفاظ والأصوات بتشكيلاتها الخاصة بالشاعر وتصيدته وفكرته وتجربته.

ويمكن أن نمثل لذلك بقصيدته التى عنوانها: الحب .... والسلام[٤]، فهى أولى قصائد هذه المختارات أو المنمنمات، وهى أطولها، وتتألف من واحد وأربعين سطرا شعريا، فيها يبين الشاعر عبد المنعم عواد يوسف أنه عندما أغمض عينيه ليستقبل الموت جاءته منقذته... فبعثته، وتتجلى بين الإغماض والبعث حياة خصبة جميلة مزهرة مشرقة، تفيض سعادة وعطراً نتيجة أثر هذه المنقذة التى أحيته، وأنارت حياته، ويعيش الشاعر بين هذين الطرفين اللذين يتصلان فى قصيدته، ويشكلان تجربته برغم ما بينهما من تقابل، وهما "استقبال الموت... والبعث"، مكررا لهما، ومع الاستعادة لهما تتراءى التحولات الجميلة للمكان والزمان نتيجة زيارة هذه المنقذة.

ويمثل ما سبق "بداية" تتضح فى الإغماض واستقبال الموت، ومجئ المنقذة، ثم "وسط" يتضمن هذه التحولات، ثم "نهاية له"، تتصل بما سبق، وذلك بناء أقرب ما يكون إلى الشكل القصصى، وتجليه فى الوقت نفسه درامية عمادها شئ من الحوار الذى يبثه الشاعر بينه وبين منقذته، تدعمه حركة هذه التحولات المشار إليها، وفى ذلك ما فيه من استثمار لتداخل الأجناس الأدبية، بغية بناء قصيدة تكشف الفكرة، وتؤثر بها فى المتلقى، مع اقتران ذلك بعموض شفيف يلف القصيدة وقصتها فيما يشبه الخدر اللذيذ الذى يدغدغ مشاعر المتلقى.

وهكذا تشكلت القصيدة من نداء محورى تعجبى استغاثى "يا منقذتى..." يتصل بطرفى تجربته "استقبال الموت... والبعث"، وقد تكرر هذا النداء مرتين، إحداهما فى مقدمة القصيدة، والأخرى قبيل نهايتها، وبينهما يكشف الشاعر عن تحولات المكان والزمان، فقد أصبح الموت حياة جميلة، ولم يكن القادم الموت وإنما وجه صبوح جلى السمت، وصمت المكان يصبح دافئ النبرات، وظلام البيت يصير نورا مشرقا.

وإذا كانت التحولات السابقة قد تجلت خلال توظيف الفعل المضارع، مما يوحى باستمرار هذه التحولات وتمتع الشاعر بها، فها هو ذا ينتقل من المضارع إلى الماضى ليؤكدها، حيث شاع الصحو وذاع العطر، ونبت الزهر فى حنايا المكان المقفر المجدب، بل فى كل مكان تسير فيه هذه المنقذة.

وفى كل ما سبق تجلى الصور الموحية المترابطة الكاشفة عن هذه التحولات أثر مجئ هذه الروح الجديدة، التى أنقذت الشاعر من الموت، وقد أصبح معافى يتمتع بروح الحب التى تملأ بيته، وتسرى فى كل أرجائه، بل لقد تركته بين الشعور واللاشعور، أو اليقظة والغياب، فهو لم يعد يتذكر سوى موته الماضى وبعثه الحاضر الذى يعيش فيه، ويتمتع به، وكأنى بالشاعر يدعونا إلى نعيش معه حياة جديدة فى ظل من يحب هو، ومن نحب نحن أيضا، وذلك بعد إنسانى يثريه الشعر والشاعر فى نفوسنا.

وإذا كان قد بدأ القصيدة وهو يتحدث بضمير المتكلم المفرد (أغمضت – أستقبل – أنا ....) وعن منقذته بضمير المخاطب المفرد (أتيتِ ... أنكِ، طرقتِ) إذا بالقصيدة تنتهى وقد توحد هذان الضميران فى ((نا) أقبلنا) لتأكيد التحول الذى عبرت عنه تراكيب القصيدة وصورها متمثلا فى هذا البعث الجميل الذى يعيشه الشاعر مع صاحبته.

أما الإيقاع فالشاعر به خبير، إذ يتجاوز التفعيلة المتكررة إلى ألف الإطلاق التى تمثل نهاية موسيقية لكل سطوره الشعرية تقريبا، فتبثها مزيدا من الإيقاع الذى يقترن بهذا البعث الجميل، وهذه الروح الجديدة التى جسدتها تحولات الزمان والمكان حتى كأنى بالشاعر يطير فى هذا الجو العطر المشرق المزهر، فى رومانسية جميلة تمتزج بواقع معيش.

ويصبح "التكرير" وسيلة إيقاعية ثرية، خاصة عندما يثأر ما سبق من وسائل متخذا صورا متعددة منها: تكرير النداء المستعطف الملتمس فى "يا منقذتى"، وتكرير الاستفهام المتعدد الدلالة: "من أين أقبلنا؟"، وتكرير الأساليب الخبرية الكاشفة عن بداية التجربة ونهايتها: "أغمضت عينيا ... أستقبل الموتا"، وكذلك الكلمات المتوازنة: شاع – ذاع، ويشجب – يشرق – يطلع)...

وبما بدأت به القصيدة، وهو مقطع البدء، به تختتم، فى بناء دائرى متماسك محكم، يفيض رقة وشاعرية.

كما نجد الظاهرة نفسها بمستوياتها التركيبية والتصويرية والإيقاعية، وبكثير من وسائلها التعبيرية متحققة فى مقطوعاته الشعرية أو قصائده القصيرة، وهى أشكال أقرب ما تكون إلى "الأبيجراما" وهو فن يقوم على المفارقة والمفاجأة الختامية، وعكس الواقع ونقده فى بلاغة اسرة.

ويمكن أن نمثل لذلك بقصيدة أخرى بعنوان: "الخوف"[٥] التى جاءت فى عشرة أسطر شعرية وهى إحدى قصائد ثلاث يجمعها عنوان كلى هو "قصائد قصيرة"، هى: "الخوف، والوهم، والموت"، كما يجمعها الشكل العام لكثير من قصائده (لا من حيث إنها ومضة أحياناً أو لقطة فى أحيان أخرى، ولكن لأنها تقوم على تركيبة قصصية تنتهى أحياناً بنهاية مفسرة لهذه البداية، متعلقة بها حاثة على اتخاذ موقف إيجابى، عكس ما تعرضه من سلبيات، مثل قصيدة "خوف" التى بين أيدينا، وأحياناً أخرى تنتهى بما قد يختلف عما تنبىء به بدايتها من توقعات، وبرغم هذا الاختلاف فهى تكشف عن موقف حياتى يمكن أن يمر به المتلقى، ولذلك فمثل هذا الشكل يكسب تعاطف هذا المتلقى معه سواء كانت النهاية مفسرة أو مخالفة، لأنه لصيق بحياتنا قد يتكرر لدينا جميعاً، حتى إنه يمكن أن يكون من مفردات هذه الحياة.

ثم يأتى البناء اللغوى الشعرى داعماً لهذا التعاطف، خاصة عندما تجلى مستوياته التركيبية والتصويرية والإيقاعية بنية شعرية ثرية فنياً ووجدانياً.

وسنلاحظ هيمنة مادة "خوف" على هذه القصيده شكلاً ومضموناً. فقد تكررت خمس مرات خلال الأسطر العشرة التى تفيض بمشاعر الخوف والاستسلام له، لكنه يلتف "بغموض" يطالعنا فى البداية، عندما لا يقدم الشاعر سبباً لهذا الخوف إلا أنه الخوف الذى يستغرقه، من ثم يلجأ إلى الله فى نداء تعجبى مرده إلى استفهام إنكارى يجرد "الخواف" من أى مغنم، وهنا يمتاح الشاعر صورة من تراثه الإسلامى يدعم بها فكرته، ويكشف سوء مصير الخواف وسلبيته، وضياع حياته، فيتخذ من "رجال الأعراف"، مثلاً، وهم الذين لم يتمتعوا بالجنة ونعيمها، فيستديدوا، ولم يكتووا بالنار ولهيبها فيكونوا عبرة لغيرهم، فيفيدوهم.

واتصال ما سبق بالتقابل بين "الجنة والنار"، والخائف الذى لا يتصل "بهذه ولا بتلك"، فتتجلى سلبية قاتلة، تنفر المتلقى من الخوف كل التنفير.

ويأتى صوت "الفاء" متكررا بهمسه وصفيره المنبعث خلال معظم الأسطر الشعرية داعما لانتشار حالة الخوف خلال القصيدة كلها، معادلا لمشاعر الشاعر والمتلقى فى مثل هذه المواقف غير السوية، وبذلك يثرى تكرير صوت الفاء إيقاع التفعيلة كأساس موسيقى لبناء هذه القصيدة القصيرة.

وهكذا يوظف عبد المنعم عواد الشعر لتطهير المتلقى من الرذائل والسلبيات، وذلك هدف إنسانى يمكن للفن أن يحققه، بالشكل والمضمون خلال الشعر.

لكن هذا البناء الشعرى الجميل قد يتضمن بعض الإضافات التى لا تقدم جديدا شكلا أو موضوعا فكلمة "وأخاف" فى نهاية السطر الثانى لم تقدم أى جديد يضاف بعد أن سبقها خوفى من خوفى ... يسلمنى للخوف، وهى بالعكس قد تصيب الفكرة بالترهل خلال بناء يفيض جمالا وعذوبة، ويمكن أن يكشف عن تمكن الشاعر من لغته وفنه.

وتخلص هذه القصيدة مع أختيها اللتين جاءتا معها تحت العنوان الذى يجمعها وهو "قصائد قصار" إلى معالجة الواقع العيش، متوسلة بالإيهام لمواجهة الواقع، فإذا كانت القصيدة **الأولى** تقوم على زعم استيلاء الخوف على النفس دون سبب موضوعى، فإن الثانية تقوم على توهم الحب وتجاوب الطرف الآخر وإن لم يكن متجاوبا، كما تقوم القصيدة الثالثة على توهم صداقة باقية، بينما هى قد ماتت، وهكذا يبدأ البناء الشعرى للقصائد الثلاث من التوهم ليصطدم بالواقع الذى يخالفه وينقضه، فيما يشبه النهاية القصصية التى تحل المشكلات وتضيئها، وكلها مواقف يمكن أن يواجهها أى متلق، فهى من مفردات حياتنا التى نمر بها، مما يستثير هذا المتلقى، ويكسب تعاطفه عندما يتوحد مع الشاعر فيما يحكى ويصوغ،وقد يقترن ذلك بابتسامة أو سخرية أو أسف، وكلها مشاعر إنسانية ترسخها نهايات هذه القصائد الثلاث.

كما تستثير قصيدته من أقوال "مؤمن عادى"[٦] قضية الإيمان اليوم وأبعادها فى حياتنا ما بين الاعتدال والتطرف، وما بين إهمال المضمون والجوهر والاهتمام بالشكل والمظهر، مع أن الله سبحانه وتعالى لا تعنيه الأشكال والمظاهر بقدر ما تعنيه القلوب والجواهر، من ثم يقدم الشاعر صورة لهذا المؤمن وهو مؤمن عادى وليس متطرف، وذلك بطريقة "الحكى" مستخدما ضمير المتكلم، فهو يقرأ ما تيسر من القرآن كل صباح، ويصلى الفرض ويصوم، ويتصدق ويغض الطرف ويعطف على الأيتام، وقد شكل حرف العطف الواو الاتصال والتآزر بين هذه

الأفعال لجلاء صورة المؤمن المعتدل فى مفردات يومه ، ثم يأتى التحول أو عقدة القص، عندما يستخدم حرف الاستدراك "لكن"، فيبين أنه برغم ذلك الإيمان والامتثال لأوامر الله فهو لا يأمن أن تصيبه رصاصة إن اختلف مع أحد المتطرفين فى تأويل بعض آيات القرآن.

هكذا يتكامل بناء هذه القصيدة القصيرة باتصال طرفيها المختلفين، عندما يحتك المؤمن العادى بالمتطرف المتشدد، ويتكشف لنا ظاهرة إنسانية فى حياتنا، هى وجوب التمسك بالاعتدال ونبذ العنف والتطرف، كى يتحقق الأمن والأمان وبرغم أن ما سبق كلام عادى قد يتصل بمفردات الحياة بالنسبة لهذا المؤمن المعتدل، وقد جاء فى بساطة أسرة، لكنه لم يخل من صور تتناص مع التراث الإسلامى كما فى "غض الطرف حياء حتى يوارى الجارة منزلها"، وتضئ هذه الصورة التراثية موقف الاعتدال والإيمان المقبول، بينما يقابلها صورة أخرى تكشف العنف والتطرف وعدم الاعتداد بالرأى الآخر وإخفاء الأمن "عندما تتصيد طلقة رصاصة الموتور" ذلك المؤمن المعتدل.

ويأتى المستوى الإيقاعى الذى يجيد الشاعر تشكيله فى شعره، وقد تآزرت فيه عدة وسائل: التفعيلة، وتوزيع حروف المد، وتكرير (ان) فى بعض نهايات أسطره الشعرية، وهى نهايات ذات طابع إسلامى (القرآن – رمضان – الإحسان – الفرقان)، من ثم يتآزر المستوى الإيقاعى مع المستويين التركيبى والتصويرى فى كشف رؤية الشاعر الإسلامية المعتدلة فى وقت تواجه الأمة فيه نزعات المتطرفين الهدامة، حاثة على وجوب النظر إليهم والأخذ بأيديهم نحو الاعتدال والاستقامة، حتى يسود الأمن والأمان.

مشاهد فوق مرآه مشروخة: -

ويتصل بالقصيدة القصيرة السابقة ثلاث قصائد قصار أخرى جاءت فى هذه المختارات تحت عنوان "مشاهد فوق مرآة مشروخة"[٧].

يرصد فيها الشاعر بعض مفردات الحياة، فى صياغة فنية يتجلى فيها: الشكل القصصى أو "الأنيجرامى"، بداية، فوسط ، ثم نهاية، يتمثل فيها مفارقة تباين ما سبق من الحدث، أو نهاية غير متوقعة، برغم اتصالها بما سبق، فى نمو واضح، كما تكشف عن رؤية الشاعر لمفردات الحياة التى قد تصادف المتلقى - أى متلقى – لكن المعالجة الشعرية لها تستثير الرغبة فى التغيير والإصلاح.

و"المرأة المشروخة" تأتى فيها المشاهد منقسمة قسمة يستثير فيها الشكل بمتناقضاته المتلقى، من ثم يقوم البناء الشعرى لهذه القصائد القصيرة، على "التقابل" فالمشهد رقم (١) عماده دخول امرأة المسجد حافية الرأس مدثرة القدمين بحدائها، مما شغل الناس، لكنهم لم يسألوا عن جوهر العبادة، هل كانت متوضئة أم لا؟ فنحن فى زمن موبوء بالاهتمام بالمظهر دون الجوهر. وتأمل الصورة التى تضاعف من استثارة المتلقى "حافية الرأس،مدثرة القدمين"، وقد تبادلت الرأس والقدمين ما يتعلق بهما لغويا، بالإضافة إلى ما سبق، فذلك بناء شعرى يقوم غالبا على ثراء الإيقاع، ويشكله فى هذا المشهد التكرير المرتبط بإعادة ذكر مفردات الحياة لمضاعفة استثارة المتلقى مع نهاية القصيدة، بغية التغيير والإرهاص به، كما تأتى الهمزة فى نهاية الأسطر الأربعة الأخيرة مشكلة إيقاعا يتآزر مع التكرير والتفعيلة فى التأثير بالفكرة فى المتلقى.

أما المشهد رقم (٢) فتتابع فيه مفردات الحياة: صلوات، واغتياب، ونظرات معربدة فى جسد امرأة، وينتهى اليوم بالورد اليومى، رتابة ما بعدها رتابة لكنها تستحث المتلقى بشدة كى يغير من هذا النظام المشحون بالتناقض والمظهرية، لتستقيم الحياة.

وتضاعف صورة "النظرات المعربدة فى جسد المرأة" من إحساس المتلقى بالتناقض عندما ترتبط هذه الصورة بالصلوات والورد اليومى.

كما يلاحظ هنا حرص الشاعر على تكثيف الإيقاع، خاصة فى نهايات الأسطر الشعرية، وذلك عندما يكرر صوت النون، كما يختم بعض هذه الأسطر بالياء المشددة مع ألف الإطلاق، ليتآزر إيقاع هذه الأصوات المتكررة فى نهايات الأسطر مع التفعيلة الموظفة للتأثير فى المتلقى بالدعوة للتغيير والإرهاص به.

أما المشهد رقم (٣) فيسجل فيه الشاعر دخول القردة المسجد، وتجولها فيه، عابثة بنقوش سجاجيده، وبولها على رؤوس العباد، لكن ما اهتم الناس به هو حرصهم على السجاد، دون أن يمتعضوا من عبث القردة فى المسجد على هذا النحو، وذلك لأنهم لا يهتمون إلا بالشكل والعرض دون الجوهر والمضمون، والشاعر بذلك ينتقد المظهرية والشكلية التى تهيمن على حياتنا حتى فى دور العبادة.

وتأمل الصور المثيرة للمتلقى – دون أن تستثير أصحابها – عبث القردة بالعباد، دون إمتعاض أحد، أو ارتعاد فرائص غيره.

وسنجد هنا إيقاعاً يتمثل فى تكرير صوتى الدال والهاء فى نهايات بعض الأسطر الشعرية، وتوظيفا للأفعال المضارعة فى بدايات بعض الأسطر (تتجول – تعبث – تبول ...)، لإثراء الإيقاع الأساسى المتمثل فى تكرير التفعيلة للتأثير فى المتلقى بفكرة الاهتمام بالجوهر والمضمون، ونبذ السلبية والشكلية الجوفاء.

وهكذا تقدم المشاهد الثلاثة صورا لمظهرية حياتنا فى بعض مفرداتها، حاثة على تغيير سلوكنا، لنهتم بالجوهر والمضمون قبل أن نهتم بالشكل والمظهر الخارجى.

وهكذا يسهم ديوان "مختارات عبد المنعم عواد فى معالجة الواقع المعيش والإرهاص بتغييره، بل الحث على ذلك التغيير أيضا.

الهوامش:

١- عبد المنعم عواد يوسف، الإبداع الشعرى المعاصر، مختارات عبد المنعم عواد يوسف (المقدمات: مختارات من قصار القصائد)، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠٤.

٢- انظر المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية القاهرة جـ٢ ص ٩٦٥ ط دار إحياء التراث بيروت، وانظر كذلك مقدمة هذه المختارات للدكتور حامد أبو أحمد الذى أشار إلى ذلك.

٣- انظر على سبيل المثال: ديوانه: عندما ناداتنى عيناك جـ ٢ من أغنيات طائر غريب، نشر دار الوفاء، الاسكندرية سنة ٢٠٠٠م.

٤- انظر مختارات عبد المنعم عواد يوسف ص ٣٧.

٥- ربما كان طه حسين فى مقدمة كتابه "جنة الأشواك" أول من تحدث فى هذا الفن فى أدبنا الحديث، ثم جاء د. عز الدين إسماعيل وقدم ديوانه "دمعة للحزن. ودمعة للفرح" لتمثل نماذجه فيه هذا الفن "الأبيجراما".

٦- انظر السابق نفسه ص ٤١.

٧- انظر السابق نفسه ص ٨٠.

٨- انظر السابق ص ١١٥ وكذلك انظر عبد المنعم عواد يوسف، أصوات معاصرة: العدد ٣٨، ديوان الضياع فى المدن المزدحمة سنة ١٩٨٠ القاهرة: دار الثقافة العربية للطباعة ص ٢٧.

## * عبد المنعم عواد

- عبد المنعم عواد يوسف ( مصر ) .
- ولد عام ١٩٣٣ بشبين القناطر - محافظة القليوبية - مصر .
- حاصل من جامعة القاهرة على ليسانس آداب ١٩٥٧، ودبلوم الدراسات العليا ١٩٦٤ .
- عمل بتدريس اللغة العربية فى مصر ١٩٥٦ - ١٩٦٨ ، وبالإمارات العربية حتى ١٩٩١ ، ورأس القسم الثقافى بجريدة البيان بالإمارات ١٩٩٢ .
- عضو عامل باتحاد كتاب وأدباء مصر ، وعضو مؤسس بنادى الشعر باتحاد الكتاب والأدباء بالإمارات .
- نشر القصائد والعديد من دراساته الأدبية والنقدية فى الصحف والمجلات العربية .
- دواوينه الشعرية : عناق الشمس ١٩٦٦ - أغنيات طائر غريب ١٩٧٢ - الشيخ نصر الدين والحب والسلام ١٩٧٤ - لنحب أغنى ١٩٧٦ - الضياع فى المدن المزدحمة ١٩٨٠ - تنويعات على الأوتار الخمسة ( بالاشتراك) ١٩٨١ - هكذا غنى السندباد ١٩٨٣ - بينى وبين البحر ١٩٨٥ - عيون الفجر (للأطفال) ١٩٩٠،وله العديد من المسرحيات الشعرية غير المنشورة [١]

---

[١] معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين صـ ٢٩٦ المجلد الأول الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥م.

# الاتجاهات الإنسانية في شعر د . صالح الوشمي *

فاتحة : —

نهج حميد ينتهجه نادي القصيم الأدبي برعاية رئيسه د . حسن بن فهد الهويمل في تقديره لأعضاء مجلس إدارته ، خاصة من طواهم الموت ، وأعني به د . صالح بن سليمان الوشمي الذي ما تزال آثاره باقية في النظام العام للنادي ، وأنشطته المتعددة .

لقد كان في مساهماته الثقافية يتكئ على رصيد معرفي طيب ، يتمثل في اهتماماته المتعددة التي تتجاوز تخصصه الدقيق في التاريخ ، لتتصل بالتراث العربي في كثير من جوانبه ، كما تتصل بالمتغيرات الكثيرة ، وذلك لكثرة اطلاعه وقراءاته المتعددة في حوانب الثقافة والأدب والنقد . وقد كان لذلك مردوده على شعره الذي يمثل مظهرا آخر من مظاهر تنوع ثقافته ، كما سيتضح مما سنشير إليه في هذه الإطلالة على شعره .

جاءني ذات مرة بأدبه الجم ، وتواضعه الذي يلفت إليه كل من يتحدث معه ، وطلب مني كتابة مقدمة لكتابه عن بخلاء الجاحظ ، ولم أكن أعرف قبل هذا اليوم أن اهتماماته تتجاوز تخصصه الدقيق في التاريخ والحضارة ، بل إنها تتسع أكثر باتساع مفهوم الحضارة نفسها .

وعندما توثقت صلتي بنادي القصيم الأدبي ، وكان د . حسن الهويمل

محرك نشـــاط النادي وقائده ، تواصلت بيننا جميعا عرى العلم والمعرفـــة لثقافة ، وكم كان لنا من جولات وصولات في أمسيات نادي القصيم حيـــث سمنا جميعا في رحابه كرم د . حسن الهويمل وثقافته الواسعة ، فقد كان هـــذا ادي بالنسبة لي ظلا وارفا في هجير القصيم في الثمانينيات تقريبا .

بالطبع لم أكن أقرأ للدكتور صالح الوشمي إلا بعض الأشعار القليلة التي كنت نها لونا من ألوان الممارسات التي يستروح فيها الأديب شـــيئا مـــن الراحـــة تنفيس ، لذلك فعندما طلب مني نادي القصيم الأدبي اليوم الكتابة عن شعره ، أجد سوى ابنه الوفي أ . عبد الله الوشمي المحاضر معنا في قسم البلاغة والنقـــد هج الأدب الإسلامي بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، فطلبت منـــه ان أبيه ، فقال لي إنه لم يطبع بعد ، وبرغم أن ما جمعه له يتجـــاوز الـــثلاثين بدة ، من ثم فقد قدم لي شيئا منه عبارة عن صور لخمس عشرة قصيدة كلـــها شرت في صحف المملكة ومجلاتها ، وإن كانت تواريخ النشر في بعضها غـــير حة ، ويغلب عليها النفس الطويل أحيانا ، وهي في الوقت نفســـه يمكن أن ي قـــارئها تصورا عن مجمل القضايا الموضوعية التي شغلت د . صالح الوشمي نياته التي شكلتها بيئة القصيم الدينية والاجتماعية المحافظة، مـــن ثم فســـتجد ه الإسلامي بكل قيم الدين الإسلامي الحنيف جلية في شعره ، الذي يمكـــن كشف في الوقت نفسه عن ملامحه الفنية .

**ات شعره :**

ونستطيع أن نحدد ثلاثة اتجاهات يمكن أن تستوعب شعر د . صالح الـــوشمي الاتجاه الذاتي ، والاتجاه الاجتماعي ، والاتجـــاه القـــومي العـــام ، وهـــذه هات تتداخل في شعره ، كما تتخذ من مبادئ الإسلام منطلقا لها .

أولا : الاتجاه الذاتي .

وأعني به ما يضيء موقفه الخاص به من الحياة والأحياء من حوله ، وبـ ذاتيتـه لكنـه قد يمتزج بالاتجاهين الآخرين الاجتماعي والقومي العام كما س أن أشـرت منذ قليـل ، وتكشف قصيدتاه " مناجاة وردة " (١) ، و " حدي النهر " (٢) عن شاعر محافظ مجدد ، حيث يعلي من قـيم الـدين الإسـلا والأخلاق وأعراف المجتمع ، ملتزما وحدة البحر ووحدة القافية غالباً ، لكنـه خيال مجنح فيهما ، كما أنه حريص على التنويع الداخلي عندما يعـدد أجـ قصيـدته ولكن في إطـار المحافظـة ، من ثم قد تأتي رباعية الأجزاء كقصيدت حديث النهر " ، أو ثلاثية الأجزاء كقصيدته "مناجاة وردة "، وهـذا التنـ الداخلي مـرده إلى تصرف الشاعر في القضية المتناولة ، وطريقة عرضها منطقي وصياغتها ، فقد تركز على الحوار كما في " حديث النهر " ، وتصـبح "قـ وقلت" عماد هذا التنوع مع اختلاف موقفي المتحاورين ، وقد يوظـف كلم محورية مثل النداء المحذوف الأداة في " وردة الحقل " ، ويكشف هذان العنوا عن مترع رومانسي في التوجه للطبيعة والحديث إليها ، والاندماج فيها ، كا عن خيال مجنح ، مما يشكل التجـديد في محافظته ، كما يجلي ذاتيته في الوقـ نفسه ، خاصة عندما يجري حوارا مع هذا النهر ، يتضح فيه شكواه من الحق عند بعض الناس في الحياة ، والخداع وغياب الضمير ، لكـن النـهر ينصـ بالتسامح والفضيلة والحياء والوفاء ، وغير ذلك من القيم التي بها يـتم صـلا المجتمع ، من ثم فبرغم هذا التوجه الذاتي الذي يستشعره الشاعر في ضيقه بالنـ والحياة ، لكنه يصطبغ بصبغة اجتماعية إنسانية عندما تصبح قيم الشاعر الذاتي التي يستمدها من الإسلام تشكل علاجا لما في المجتمع من انحراف وفساد . لذلك

ينهي قصيدته " حديث النهر " بقوله على لسان النهر :-

كن موردَ الخير للعافين تُطْعِمـــه  والخلقُ أفضلُ ما تحويه مُكْتَسِبـــا
وامنح وفاءكَ للأصحابِ تملكُهم  واصدَقْ بقولك حمدًا للذي وَهَبا

ويلاحظ على هذه النهاية أنها قمة تصاعد الفكرة في القصيدة ، مما يكشـــف عن وحدتهـــا وترابطها ، وذلك ملمح واضح في كثير من قصـــائد د . صـــالح لوشمي ، بالإضافة إلى أنها قد جاءت على هيئة حكمة من خلاصة تجربة الشـــاعر ي الحيـــاة ، كما يتضح فيهـــا حسه الإسلامي القوي الصادق الذي يحرص على الربط بين القول والفعل " ، والتسليم لله سبحانه وتعالى ، وحمده على ما وهب لإنسان من نعم وأخلاق .

وإذا كان البناء الشعري لديه في هذه القصيدة على هذا النحو من الترابط ، ن " معجمه الشعري " حافل بالتوظيف لمفردات القرآن الكريم واستثمارها مثل مورد العافين – وهب – ساء – منقلبا .. إلخ ) مما يثري الدلالة لديه ، ويؤكد جه الإسلامي في شعره . هذا برغم أن فكرة الخُلُق " المكتسب " التي شكلت ية البيت الأول من هذه النهاية قد تكون بجتلبة من أجل القافية ، لأن الخلـــق وي المطبوع أفضل من المكتسب ، وأدل على سوية شخصيته .

هذا إذا كان يقصد المعنى النفسي للاكتساب ، لكنني أتصور أنـــه يقصـــد مة مكتسب مجرد الحصول على الشيء ، وما يجنيه الفرد من سلوكه وعملـــه

وبرغم هذه النهاية الحِكْمية في هذه القصيدة ، لكن هذا المقطع قـــد صـــيغ ل هذه القصيدة صياغة تصويرية بيانية دون أن تستغرقه التقريرية ، من ثم فقد بعدة صور متـــآزرة ضاعفت من جمالية النص وحكمته في الوقت نفســـه :

سل ، كل مورد الخير -- مسح الوفاء وامتلاك الأصحاب به -- وتأمل المزاوجة في " نجاح الصديق " ، و " فلاح الوفي " .

وفي قصيدته " مناجاة وردة " عندما يستلهم عطرها دواءً للمحب ، والمكلوم ، والخامل ، والبخيل ، والمبغض ، وغير هذه الأدواء التي تبعث الحرب بين الناس ، تلك الحرب التي تبدأ كلاما فريا لولا العقلاء الحكماء الذين يدركون علاجها ، ويشفون الآخرين من أدوائها .

وهكذا ينتهي هذا النص كسابقه بالإعلاء من قيمة الحكمة التي تحفظ الحياة والأحياء ، وكأني بالشاعر يتمتع بخبرة واسعة تجلي التوجه الإسلامي في شعره وهو يغمر هذه الحياة والأحياء بفعل الخير والدعوة إليه في ظل حكمة سديدة ، وخبرة رشيدة نماها الإسلام في قصائده . وبالنظر إلى مقطع البداية ومقطع النهاية يتضح الارتباط والنمو العضوي بين أجزاء هذا النص أيضا .

هذا برغم تجلي الاتجاه الذاتي في حديث الشاعر إلى الوردة بصفة عامة، ومناجاته لها ، واعتبارها وسيلة لتغيير الحياة نحو الأفضل ،

يقول في المقطع الأول من هذه القصيدة :

وردةَ الحقلِ الزكيَّـة  أرسلي العطرَ شَذيًا
عطّري الحقلَ وداوي  مُذنبًا سام شقيـا
رشفَ الحبَّ فأروى  قلبه هجراً عصيًا
وانفَحِي المكلومَ وعْياً  يقبلُ الخطْبَ رَضيًا

ولعل أول ما يلفت النظر هو هذه القافية : الياء المشددة وألف الإطلاق ، مما يوحي بالانفساح النفسي ، والامتداد المعنوي للفكرة ، وهو ما يتسق مع هيمنة أفعال الأمر التي تزكي من هذا الانفساح وذلك الامتداد مثل ( أرسلي — عطري

– داوي – انفحي ) ، ويلاحظ أيضا أن بين هذه الأفعال " تدرجا وتساوقا " يتناغم مع فكرة إصلاح المجتمع والحياة ، وهي الفكرة نفسها التي ناء بها الرومانسيون يوما ما ، وقد تجلت لدى الشاعر في هاتين القصيدتين ، وغيرهما (٣) . وهذا مما يكشف في الوقت نفسه عن تعدد مصادر ثقافته وفنه .

وقد شكل النداء في " وردة الحقل " بما فيها من إضافة عبارة محورية أسهمت في تجسيد بناء النص ووحدته ، خاصة عندما تكررت في المقطع الأخير ، كما كشفت عن ذاتية الشاعر وهو يلجأ إليها لتبث الري والخير في الحياة التي ضاق بها شاعر .

كما أن "الإضافة" في هذه العبارة المحورية ، قد توحي بتفرد هذه الوردة ، من ثم تميزها وأهميتها في تغيير الحياة الذي يبتغيه الشاعر ويدعو إليه ، وقد تكون ي نفسها مبعث غرابة لأنها في الحقل ، والمفروض أن الوردة لا توجد إلا في ستان، مما يضاعف من أهميتها ، وما يعوله عليها الشاعر في ذاتيته من فعل في ر الحياة .

هذا برغم أن الفكرة في البيت الثالث – فيما سبق – يكتنفها شيء من وض المبهم ، إذ كيف يكون رشف الحب ريا للقلب وهو في الوقت نفسه ث لهجر عصي ؟ فرشف الحب يبين عن التمتع والسعادة به ، ومن ثم فقد ح ريا للقلب ! كيف ينقلب ذلك هجرا شديدا في الوقت نفسه ؟

: **الاتجاه الاجتماعي** : وأعني به قصائده التي يعالج فيها قضايا الفقر واحتشام والإخلاص في العمل ، وغيرها مما يتصل بالحياة الاجتماعية ، وبرغم أنها ، بالمجتمع وتطوره من وجهة نظر الشاعر ، فهي في الوقت نفسه تتغيا ترشيد المجتمع ، وهو وإن تعامل معها مباشرة دون الخيال المجنح الذي ظهر في الاتجاه

الـــدائي ( الذي سبقت الإشارة إليه ) ، لكن التصوير هـا أيضا من وســائله بصفة عامة – في الكشف والإبانة والتأثير .

يتضـــح ذلك في قصـــائده : " الفقـــير الأرمل " (٤) ، و " صورة " (٥) و " رسالة إلى الفتاة المسلمة " (٦) ، و " خلق الفلاح " (٧) .

في القصيدنان الأوليان يعالج مشكلة الفقر ، وحاجة المحتاجين إلى عون الأغنياء والقادرين لرعايتهم ، وإن كانت القصيدة الأولى تتحدث عن أزمة رج تآزر عليه الفقر والترمل مما ضاعف من قسوة الحياة عليه ، بينما القصيدة الثانيـ تتحدث عن امرأة تحمل طلفتها الوليدة بينما انصرف عنهما القادرون ، مـــن فقد أخذ يفصل مظاهر البؤس والشقاء التي يعانيها كل منهما ، لكن القصـــيدتي معا تتآزران في الكشف عما يعانيه الإنسان الفقير بصفة عامة ، في مجتمع شـــغ عنهما فيه المترفون ، لذلك فقد كان في " المقارنة والمقابلة " بين حياة القـــادري الذين يلبسون الشفوف والقشيب من الثياب ، ويهنئون بالنوم القريـــر ، ورغـــ العيش ، وبين هؤلاء الفقراء الذين يعانون شدة البرد ولا تقر عيونهم ، كمـــا يجدون الطعام ، من أهم رسائل الشاعر في التأثير في المتلقين ، حتى يتحركوا لأ واجبهم الاجتماعي والإنساني تجاه هؤلاء الفقراء والمحتاجين .

ولقد تجاوزت القصيدة الأولى الخمسين بيتا ، كما كانت تقريبـــا ضـــعف الثانية في حجمها ، وبرغم تباين وسائله التصويرية والبيانية فيهما ، لكنهما تتفق في أن "الحس القصصي" يشكل بنائيهما ، وقد تمثل ذلك في لقائـــه " بالفقـــ الأرمل " وذلك في قصيدته التي تحمـــل العنوان نفسه ، وقد لفته إليـــه منظـــ الرهيب ، بعد أن تراءى له شبح يئن ، وقد هزته هذه " الأنات الثكلى " فتوجـــ لمعاونته ، وقد أخذ يصور مظاهر بؤسه الذي تمثل في الكبر الذي يقوس ظهره ،

والتجاعيد التي تملأ وجهه ، وجلسته وهو يتقرفص ، والدموع تسيل من عينيه ... وهكذا أخذ يصور سوء حاله وعوزه ، ولجوءه إلى الله خير معين ، من ثم ينتهي النص بحث المسلمين على التعاون الذي يأمر به الدين الإسلامي ليتحقق الخير بين الناس ، وتنتهي القصيدة بهذا النداء والحكمة التي تحث على البذل والعطاء ، والتوصية بفعل الخير ، ورجاء الثواب من الله ، بقوله :

يا جامعَ المالِ المقصّرَ في الحقوق متى تنيب ؟
كن خيّرا وابذُلْ يَد المعروف من نفسٍ تطيب
فالمال عونٌ للضعيف وبسمةُ العافي الغريب
واصدق بعونك مخلصًا .. فالله أكرمُ من يثيب

وهنا نجد هيمنة الأساليب الإنشائية كالنداء والأمر للحث على فعل الخير الترغيب في البذل والعطاء ، ويتجلى التوجه الإسلامي قويا في الجملة الإسمية التي يد الثبوت ، وتبين " أن كرم الله أفضل جزاء لمن يفعل الخير" .

وإذا كانت هذه القصيدة الطويلة " الفقير الأرمل " قد التزمت وحدة الوزن لقافية فإن القصيدة الثانية ( صورة ) ، كانت ثلاثية ، مما يكشف عن توجه في ى الشاعر في محاولة التجديد ، وتنويع وسائله الفنية التي يوظفها في شعره .

وإذا كانت كلمة " شبح " في القصيدة الأولى قد صورت بؤس " الفقير ِمل " خاصة والدلالة اللغوية لهذه الكلمة لا تنبئ عن شخصية محددة المعالم ، يضاعف من إحساس المتلقي بأثر البؤس والفقر عليه . فإن القصيدة الثانية ت من كلمة " صورة " ، عنوانا لها ، وهي بذلك لم تحدد معالم شخصية ة البائسة الفقيرة ، التي أخذت القصيدة في الكشف عن معاناتها خلال أبياتها ذلك ؛ بداية من كونها " هيكلا محطما " ، وهي بذلك لا تختلف كثيرا عن

دلالة شحنة ، مما يوضح مقدرة الشاعر على التصرف في اللغة لإبراز مظاهر معاناة البائس الفقير رجلا كان أو امرأة ، بغية استثارة المتلقي ، وحثه على التفاعل ليقدم العون والخير للبؤساء والمحتاجين ، وتلك دعوة أهمت الشاعر بغية فعل الخير وإصلاح المجتمع .

يقول الشاعر في المقطعين الرابع والخامس من قصيدته " صورة " :

ونداؤها ودعاؤها يا جـــابرَ القلبِ الكسيرْ
أنت العليمُ بحاجتي وبمـــا تردَّدَ في الضميرْ
أرجوكَ لطفا عاجلا فلأنتَ لي نعمَ النصـــير

أبْقَي على وهج الضناء وليتسما يبْقَى الضعيفْ
وتُكنُّني دنيا السجونِ بقلبها القـاس العنيفْ
والبردُ يوهنُ قُوَّتي والغيرُ يدَّثر الشَّفُـوف (٨)

والشاعر في هذا النص قادر على إيجاد إيقاع داخلي ثري عماده توزيع حروف المد توزيعا متناغما ، وتوظيف كلمات متحدة فى الوزن لتتآزر هذه الوسائل مع غيرها صوتيا ودلاليا مشكلة إيقاعا ثريا ، يكشف عن مدى معاناة هذه المرأة الفقيرة ، وفي الوقت نفسه يتسلل هذا الإيقاع بخصائصه الصوتية والدلالية إلى نفس المتلقي حاثا له على البذل والعطاء رعاية لأبناء المجتمع المحتاجين والفقراء .

ويتجلى الملمح الإسلامي هنا في التوجه إلى الله بالنداء والدعاء لجبر الكسر ، وتحقيق اللطف والنصر العاجلين لإنقاذ هذه المرأة ووليدها ، بل ونداء الأمة في المقطع الأخير من القصيدة كي تتوجه بالعطاء وفعل الخير إلى هذه المرأة وأمثالها ،

خـــاصـــة وهي " صورة " كما أشار العنوان تنبئ عن غيرها من صور الضعف والحاجة والفقر في المجتمع .

وتأتي كثير من المفردات الكاشفة عن صلة الشاعر بالتراث ، واتصاله به ، ومحاولته استثماره في شعره — وهو ما أشرت إليه في بدايات هذه الإطلالة علـــى شعره ، [جابر — الكسر — اللطف — الضناء — الشجون — يوهن- الشفوف ] بل إن هذه اللفظة الأخيرة لتذكرنا بقول الأعرابية " التي انتقلت من الخيمـــة إلى القصر لكنها نفرت منه :

ولبس عباءةٍ وتَقرَّعيني أحبُّ إلى من لُبْس الشَّفُوفِ

بينما الشاعر يستخدم هذه اللفظة بدلالتها على الثراء ، لكنـــه يوظفهـــا في تشكيل " مقابلة " بين الأثرياء والفقراء ، لحث الأولين على رعاية الأخيرين ، هذا رغم أن الدلالة اللغوية للثوب الشفيف (٩) قد لا تتلاءم مع تحقيق هدف الشاعر في المقابلة ، ألا وهو بيان شدة البرد وقسوته بالنسبة للفقراء ، والدفء والرفاهية نسبة للأثرياء ، لكن ربما كان هناك من الأثواب الشفيفة ما يحقـــق للشـــاعر الدفء المبتغى في هذه المقارنة . ويضاف إلى ما سبق تعريف " الغـــير " ، وهـــو توظيف قد يتجاوز الصحة النحوية ، وإن كثر استخدامه اليوم .

ومما يمثل الاتجاه الاجتماعي لديه قصيدته " رسالة إلى الفتاة المسلمة " وهـــي من أجمل قصائد د . صالح الوشمي طرافة ورؤية وأداة ؛ وبرغم أنه ينصح الفتـــاة المسلمة بالاحتشام ، والعفة وصون جمالها ، والإخلاص في أداء واجبها نحو أبنائها وبيتها رعاية لدينها وأمتها ، لكنه وهو يصف هذا الجمال الذي يجب أن يصان في قباب قوسين أو أدنى من التجاوز والدخول في دائرة الغزل المكشوف ، بحيث تفصـــلنا الأبيات الخاصة بوصف جمال الفتاة عن سياقها في النص فقد يدين

الشاعر بعضُ المتلقين ، خاصة وقد كشفت لغته عن اعجابه بتفاصيل هذا الجمال ، إذ يقول :

٣- والحسنُ يالحسنِ ، أبرزَه التحضرُ من عَرِين !

٤- وجلاهُ مكشوفًا قريبا من فضولِ الناظرِيـــن !

٥- الصدرُ ينضحُ رقةً والقدُّ يرقُصُ في فُتُـــون !

٦- الشعر ينشرُ ليلَه والبدرُ يشرقُ في الجَبَـــين!

٧- هذي المظاهرُ للتقـــدُّمِ يا لَهَـــوْلِ الفَاتِنِيـــن !

والشاعر هنا يكشف عن شدة إعجابه بهذا الجمال الصارح .. ، ويتضاعف هذا الإحساس بالتكرار في كلمة " الحسن " .. ، ليبلغ أقصـــى مـــدى بالنـــداء التعجـــبي في " يا للحسن " ، بل يتجاوز الجمال كل مدى عندما " يـــبرز مـــن عرين " .. ، ثم تتوالى تفاصيل هذا الجمال مؤكدة كل ما ســـبق : .. وبصـــورة أكثر انكشافا .. ( صدر ينضح رقة .. وقَدٌّ راقص فاتن ، وشعر أسود فاحم .. ، وجبين بدري زاه .. ) ، فإذا ما جاء النداء التعجبي مـــرة أخـــرى في " يـــالهول الفاتنيـــن " أدركنـــا إلى أي حد استولى هذا الجمال على الشاعر ، خاصة في اجتماع ( النداء ... والهول ) ، برغم أن القافية ربما تكون قـــد اضـــطرته إلى " الفاتنين " فالصواب " الفاتنات " .. ، وربما جاء بها على هذه الهيئة من " التذكير " لبيان شدة أسر هذا الجمال له .

لكن السياق الذي صاغ فيه الشاعر رؤيته لجمال الفتاة المسلمة يبرئ ساحته، خاصة عندما نصحها في بداية القصيدة بصيانة هذا الجمال وتكريمه ، والحفـــاظ عليه ، كما نبهها إلى أن كشفها عنه محاولة منها لتقليد العابثات ، بينما هي سليلة الصـــالحين الفاتحين ، مؤكدا لها أن السفور عبث ، ثم يستمد من دعوة القرآن

رهم " وليضربن بخمرهن على جيوبهن " (١٠) واستجابتها لها عاصما ، وواقيا من كل شر وطامع ، كما ينبهها إلى رسالتها الحضارية في تربية الأبناء عايتهم في بيت يسوده الحب والإيمان ، لتنهض الأمة قوية عزيزة منتصرة .

والبناء الشعري لدى صالح الوشمي ثري الإيقاع ، وغالبا ما يتآزر مع الدلالة شف عن قوة تأثيره في المتلقي ، وهنا نجد تنوع وسائل الإيقاع الداخلي متمثلا التكرير بصفة عامة ، وتكرير النداء التعجبي بصفة خاصة ، إذ يستثير بذلك ٰ درجات إعجاب المتلقي : يا للحسن ، يا لهول الفاتنين .. ثم تكرير أوزان اثلة ، وإن اختلفت دلالاتها نتيجة لا ختلاف مادتها اللغوية : ينضح – يرقص بنشر – يشرق ، بل إنه يحسن وضعها في شعره بما يحقق تناغما بينها ، ـاهيك عن حسن توظيفه لأصوات المد خلال النص .

وهكذا يتآزر الإيقاع مع الدلالة في التراكيب المختلفة بغية الدعوة إلى العفة صون ومحاربة السفور ، وهي دعوة إسلامية خالصة ، يحمل لواءها المصلحون لصون في كل عصر .

وبرغم حثه للمرأة أن تزرع البيت حبا وعطفا ولينا ، وهي دعوة إسلامية نية راقية متحضرة ، لكنه قد لا يتناسب معها أن يدعوها إلى ألا تتجاوز ، قائلا لها : " البيت حقلك " بهذا الإلزام الإسنادي ، برغم أننا كنا في القرن العشرين ، وربما كان هذا أثرا من آثار بيئة بريدة المتشددة ، لأن المرأة في بريدة نفسها تشغل كثيرا من الأعمال في مجال الطب والتعليم والجمعيات ية وغير ذلك .

كما نجده في قصيدته " خلق الفلاح " (١١) يشيد على لسان الفلاح بحبه ل والبذل والحرث والإثمار ، وكل ما يجعل الأرض مصدر عطاء وخير كثير،

بل إنه يؤكد أن ذلك مرتبط بما جبل عليه الإنسان من فعل الخير ، ويتأكد هذا المنحى في الدعوة إلى العمل والكفاح بعقد الشاعر " مقابلة " بين الخيرين مصد العطاء والبذل وبين الأشرار صانعي السلاح والقهر ، وناشري الجـوع وخـ العهد ، ثم ينتقل إلى الربط بين هذا الفلاح الخير المكافح والطبيعة الجميلة م حوله : فالطل يُقبّل الزهر ، وشذى الورد يشحذ الحس ، والفلاح يزرع الحَـ والحُبّ ، والبسمة والزهر ، من ثم ينتهي النص بدعاء الفلاح المـتمني للصـ والسلام والعطاء ، إذ يقول :

ليت في الناس صفاءً كصفا زهْري المُنـوَّر
ليت في الناس سلاماً وادِعا في النفس يكْبُر
ليت في الناس عطاءً كعطا البستـاني خيِّر

ويلاحظ أن هذا الدعاء المتمنى يمكن أن يمثل قمة النمو الفكري للقصـيد وهو بذلك يكشف عن ترابطها ، وملمح الترابط هذا وجدناه في كثير من قص د . صالح الوشمي ، برغم محافظته في بنائه غالباً ، ومحاولته التجديـد في وسـ وفكره .

وتأمل هذه النهاية اللطيفة في الأبيات السابقة وهو يزاوج بين قيم الصـ والسلام والعطاء عندما يثبّتُ ما قبلها من مفردات ويغير ما بعدها ، خلال ص شعرية كاشفة عن عظمة هذه القيم الإنسانية الثلاث : الصفاء والسلام والعطا بما يوحي بأثرها في تقدم مجتمعاتنا العربية المسلمة .

ولاشك أن اختيـار الفلاح كنموذج للجد في العمل والكفاح من أجـ الخير ، إنما يستمد الشاعر صورته من بيئة القصيم الزراعية التي ولد الشاعر و ونشأ وترعرع ، وبها دفن .

الثا : الإتجاه القومي العام . أعني به اهتمام الشاعر بقضايا التحرر السياسي في
عالمنا العربي من قبضة المستعمر ، والثورة ضد الطغيان ، ويشكل الإسلام مقوما
ساسيا من مقومات هذا الاتجاه لديه ، بالإضافة إلى ما بين العرب من روابط
تشهم على التعاون والتآزر في هذا المجال ، ولذلك فللشاعر قصائد في ثورة
لجزائر (١٢) ، وفلسطين (١٣) ، وعمان (١٤) ، وحرب الكويت (١٥) ،
غيرها من الدول العربية مما يكشف عن ولاء قوي للإسلام والعروبة لديه ،
كن من اللافت للنظر أن لقضية فلسطين حظا واضحا في شعره ، فمن بين
قصائد الخمس عشرة التي زودني بها ابنه عبد الله تسع قصائد في هذا الاتجاه
قومي ، منها أربع تتناول قضية فلسطين ، من ثم فهي يمكن أن تمثل هذا الاتجاه
يه موضوعيا وفنيا ، ولقد عاش هذه القضية في شعره بكل مشاعره العربية
لإسلامية ، كما يعيشها أبناء أرض فلسطين أنفسهم ، لذلك فقد تعددت صور
عبير عنها في شعره .

كما شكل " حلم العودة " هذه القصائد الأربع مع تباين في وسائل إبرازه
كشف عنه ، فتكررت مادة ( عاد ) بصور مختلفة خلال هذه القصائد ، في
ناوانها وفي بناء القصائد نفسها ، في مصاحبات لغوية تتأكد بها فكرة العودة إلى
طن والمقام به في عزة وكرامة ، ومن تجليات هذه الصياغة أن يصبح
ان القصيدة " عائد" (١٦) وهو في الوقت نفسه اسم علم لطفل فلسطيني ولد
خيام اللاجئين ، وقد طرق سمعه همساتهم المليئة بذكر العودة ، ثم يوظف
اعر حوارا بين هذا الابن ( عائد ) وأمه حول الفكرة نفسها ، ومتى يتحقق
ا الحلم ؟ .

وتتابع القصيدة رباعية في أربعين بيتا ، وقد بدأت بفكرة العودة كذكريات

تطوف بهذا الوطن السليب ، ثم رفض " عائد " الابن لهذا الواقع الأليم ، وما في من سوء وهوان وفقر واستغلال ، خاصة عندما يلح على أمه ليعرف متى العودة ؟ ، فيستثيرها هذا السؤال ؟ لكنها تعتصم بأمل زحف جموع الفلسطينيين لتحقيق تحرير الوطن جموعا أبية مضحية ، يدفعها إسلامها وحميتها في قوة تلك الجبال وتعيش على أرضها وفي طنها عزيزة كريمة ، بين حقوله وبساتينه وتغمرهم جميعا فرحة العودة إلى الوطن ، وهم يحتفلون بهذا العود الحميد .

وهكذا تتآزر مقاطع هذا النص متدرجة من الذكرى إلى الجهاد لتحقيق الأمل ، ثم الاحتفال بالعودة وقد تحققت ، وهكذا تترابط مقاطع النص وتتلاحم في نمو عضوي ، يثريه دلاليا مادة " العودة " ومصاحباتها اللغوية ومترادفاتها كالرجوع والقرار وغيرهما ، خاصة عندما تصاغ في صور كاشفة : ( فحين الخيام أشباح فقر بادية ، ونفوس العرب تلبي نداء التحرير ظمآء إليه ساغبة والعودة بالحسام ، وبعدها يقر لهاث النفوس ، ومروج السهل تناجي العائدين ) .

ولقد كان تنوع القوافي بواسطة الرباعيات يتآزر مع ما يحققه الشاعر من إيقاع داخلي تعددت أشكاله في قصائده وسيله من وسائل التأثير بالفكرة وتشكيلها وهذا هو المقطع الأخير في قصيدته " عائد " :-

وفيها يقرُّ لهاثُ النفوسِ ... إذا ما رُضعنا عليها القُبلْ
وتضحَكُ منها وِهادُ جلال ... تُناجيك فيها مُروجُ السَّهلْ
يُعَطر منها نسيم الورود ... نفوساً تُجالدُ أنْكَى العِلَلْ
هناك يكونُ لقاءٌ سعيدٌ ... بعودٍ حميدٍ به نحتَفِلْ

وتأمل " الأفعال المضارعة " فيما سبق ( يقر – تضحك – يعطر – نحتفل )

رها في الكشف عن نفوس العائدين ، بالإضافة إلى ما في هذه الأفعال نفسها تارب في الوزن والصياغة ، مما يحدث تناغما يتآزر مع الدلالة لتأكيد فرحة ة ، ويدعم ما سبق ويؤكده " التقديم " المتمثل في الجار والمجرور والظرف في لجزء [ فيها يقر – عليها القبل – فيها مروج السهل – منها نسيم – يكون – به نحتفل ] ، وهكذا يتحول أسى ( عائد ) الطفل وسقمه الذي في بداية النص ، إلى فرحة وبهجة و " عود حميد " في نهاية النص .

إذا كان هناك من يناجي أمه متحدثا عن " أمل العودة " عند بعض الشعراء و الشاعر إبراهيم الدامغ ، فإن شاعرنا د . صالح الوشمي ، يستجيب لهذا ، وتلك المناجاة على لسان أم تحدث ابنها عن هذا الأمل ، وتلك صورة ، من صور التعبير عن " أمل العودة " إلى فلسطين في شعر شاعرنا ، من ثم ، الربع الأول من قصيدته " ومتى نعود " نداءها لهذا الابن " أبنيّ " واصفة كثير من صفات البطولة والأمل بغية أن يتحقق على يديه هو وأقرانه هذا ، كما تضع رجاءها في هذا الابن بعد الله ، وهكذا تتجاوب بينهما مشاعر : بالعودة إلى فلسطين حتى تكون أبياته الخمسة الأخيرة من هذه القصيدة ذا النحو :-

العودُ في محوِ الضَّغَا ئن بين يعربَ أجمعين
بل في التمسك بالكتا بِ وسنةِ الهادي الأمين
العودُ في داعي الجها دِ لعقد بيعِ الرابحين
العودُ ثورةُ ثائر للحق في صدق ودين
العودُ في قصفِ المدا فعِ زاجرات لا تلين

برغم أن هذه النهاية تؤكد فكرة العودة بتكرير " العود " أربع مرات ،

والبـــدء بمـــا كمسنـــد إليه في أول الكلام ، لكن الصياغة تبين أن " العودة " لا تتوقف عند الجهاد وتحرير الأرض ، والاستقرار فيها ، بل تتجاوز ذلك إلى كل ما من شأنه أن يرفع شأن العرب ، وفي مقدمة ذلك التمسك بالكتاب والسنة ، وقد تأكد هذا التوجه الإسلامي في أكثر من موضع هنا ، عندما ربط بين هذا التوجه والثورة ، كما أصل لفكرة تنقية الأجواء بين العرب جميعا ، وفي ( يعرب ) إشارة قوية عميقة إلى ذلك .

بل يتأكد كل ما سبق بالصورة البيانية التي تستمد أصولها من القرآن الكريم في ( عقد بيع الرابحين ) ، عندما تصبح الشهادة مرتبطة بالجهاد لتحقيق العودة .

وهكذا يتسع التناول الشعري دلاليا وتصويريا ولفظيا كلما تعددت تناولات الشاعر للقضية نفسها ، دون أن يتجاوز أصول الفن ، ويتأكد ذلك باتصال شعره " بتجربة الحجارة " التي لفت بها أطفال فلسطين أنظـــار العـــالم إلى قضـــيتهم ، وسجل هذا الموقف في قصيدته " شبل فلسطين والحجارة " وهي قصيدة يمكن أن تمثل المحافظة والتجديد لديه حير تمثيل .

**خاتمة**

ولعل ما سبق يفتح الطريق إلى دراسات أخرى لشعر هـــذا الشـــاعر فنيـــا وموضوعيا ، فهو جدير بذلك ، كي يأخذ بعض حقه .

ومما سبق يتجلى لنا د . صالح بن سليمان الوشمي شاعرا واعدا ، رحمـــة الله عليه ، ولو عاش لقدم لنا الكثير من أجل الشعر كفن ، ومن أجل اللغة كهويـــة ، وقبل كل ذلك من أجل الأمة التي تحتاج إلى الكلمة الصـــادقة الأمينـــة الجميلـــة المعبرة، كي تسهم في نهضة خير أمة أخرجت للناس ، خاصة وقد شكل تخصصه في التاريخ والحضارة رؤيته الإنسانية في شعره .

## الهوامش

١- انظر عدد مجلة المنهل الخاص بأدباء المملكة رجب سنة ١٣٨٦ هـ صـ ٩٤٧.

- انظر مجلة الحرس الوطني الرياض جمادى الأولى سنة ١٤٠٧هـ .
- مثل : "خلق الفلاح" انظر مجلة المنهل العدد ٤٥٩ ، و"رسالة إلى الفتاة المسلمة" .
- مجلة المنهل جمادى الأولى سنة ١٣٧٦ هـ .
- مجلة النادي الأهلي السعودي العدد الأول سنة ١٣٨٤هـ .

لم يتضح مكان النشر ولا تاريخه .

انظر مجلة المنهل العدد ٤٥٩ الرياض سنة

مجلة النادي الأهلي السعودي العدد الأول .

انظر محمد بن أبي بكر الرازي مختار الصحاح ط دار الجيل بيروت ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م صـ ٣٤٢

- سورة النور آية ٣١
- مجلة المنهل العدد ٤٥٩ .

من قصائده في هذا المجال " الجزائر " نشرت بمجلة المنهل مكة سنة ١٣٧٩هـ ١٣٨٢ م وقصيدة أخرى " تحية إلى شعب الجزائر " نشرت بجريدة القصيم العدد ١٣١ .

من قصائده في هذا المجال : " عائد " نشرت بمجلة المنهل سنة ١٣٨٠هـ

و " متى نعود " بجريدة القصيم العدد ١٨ سنة ١٣٧٩هـ و " شعب فلسطين " بالمجلة العربية – الرياض و " مناجاة فدائي " نشرت بجريدة الجزيرة ٧/٢٣/ سنة ١٣٨٨ هـ .

١٤- نشرت بجريدة الخليج العربي العدد ٧٣ سنة ١٣٧٩هـ .

١٥- نشرت بكتاب نادي القصيم عندما تلتهب القوافي الذي صدر في مناسبة عدوان على الكويت .

١٦- مجلة المنهل سنة ١٣٨٠ هـ .

*

- الدكتور صالح بن سليمان الناصر الوشمي (المملكة العربية السعودية).
- ولد عام 1362هـ / 1943م في مدينة بريدة.
- تلقى تعليمه الأولي في كتّاب اهلي ثم واصل مسيرته التعليمية حتى حصل على الثانوية العامة والتحق بعدها بالمعهد العلمي ببريدة، فالمعهد العلمي السعودي بمكة المكرمة، فكلية الآداب بجامعة الملك سعود بالرياض، حيث حصل منها على ليسانس في الآداب ثم واصل دراسته العليا في جامعة الأزهر، ثم انتقل إلى جامعة الملك سعود فحصل منها على درجة الماجستير عام 1981 ثم إلى جامعة الإمام محمد بن سعود فحصل منها على درجة الدكتوراه في التاريخ والحضارة عام 1988.
- تشكلت شاعريته خلال د استه ببريدة حيث كانت المهرجانات والندوات الأدبية ميدانا للتنافس بين الزملاء.
- والى نشر شعره منذ الخمسينيات في الصحف والمجلات السعودية ولكنه لم يجمع شعره في ديوان. كما كان له أبواب ثابتة في صحف «القصيم» و«الرائد» و«المنهل».
- مؤلفاته : لمحات عن منطقة القصيم (بالاشتراك) - ابو مسلم الخراساني - الجواء ماضيا وحاضرا - القيمة الاجتماعية والتاريخية في كتاب البخلاء - ولاية اليمامة الإسلامية حتى القرن الثالث الهجري.
- ممن كتبوا عنه: بدوي طبانة.

ملتاعا رافضا لواقعه ، راغبا فى تغييره ، باحثا عن المجد الذى " يورق فى دمه " كما يقول ، " ظامئا إلى الأمنيات الكبار " ، حتى ولو " أصحر دون صوى " ، وقد اقترنت نزعة التطلع هذه لديه بالسخرية من الحياة ، وما مارسه فيها من عمل وظيفى ، كما فى " إشارة إلى خطابكم " ، ثم يتوج ذاتية هذا القسم الثانى وإنسانيته قصيدتان أو لاهما فى ابنتيه " شذا وآلاء " ، وثانيتهما التى ختم بها الديوان وخص بها ابنته لجين ، وقد تجلى فى هذا القسم منزع إنسانى ثرى بالرؤى الشاعرية ، يفيض رقة ووداعة.

## البعد الإسلامى :

وخلال هذا الديوان كله تتضح مسحة دينية عميقة تجلت فى أوبة الشاعر إلى الله سبحانه وتعالى ، يجد فيها راحته وري ظمئه ، وقد برزت هذه المسحة فى أواخر معظم قصائده ، كمرفأ يأوى إليه فى عالم يموج بالغربة والأحزان [1] ، هذا بالإضافة إلى تجلى هذا البعد الدينى أحيانا خلال قصائده مشكلا ملمحا رئيسا فيها [2] ، ويتأكد هذا البعد باتصاله الوثيق بالقرآن الكريم الذى يتجلى فى كثير من صياغاته واقتراصاته [3] خلال هذا الديوان.

وأنا هنا أوثر مصطلحا آخر يتصل بأصالتنا ويستمد جذوره من قرآننا الكريم ومن تراثنا البلاغى وهو " الاقتراض " بمعنى الأخذ الحسن ، الذى يكشف عن مقدرة المبدع وموهبته ، عندما يصبح ما أخذه لبنة تسهم فى تشكيل بناء شعرى خاص به خلال قصيدته ، مرتبطا بمحاورها ، كاشفا جوانب التفرد والابتكار ، وهو يمكن أن يغطى مفهوم التناص كما عهدناه عن رواده من نقاد الغرب ، كما يتصل بالمفهوم التراثى للسرقات على نحو يحقق الفهم السوى لها فى طل علاقة اللاحق بالسابق ، بصورة تحقق لكل منهما دوره فى الإبداع ، كما تتوجه بهذه العلاقة توجها محمودا قرينا بالإبداع والابتكار والخصوصية ، و يحفظ لنا أصالتنا ، ولا يحرمنا من الاستفادة من

---

(1) انظر صـ ٩ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢١ .. ٥٢ ، ٥٥ وهكذا فى معظم قصائد الديوان

(2) انظر مثلا صـ ٣٩ ، ٤١ ، ٥٤ ، ٦١

(3) انظر للمؤلف : مفهوم الاقتراض فى : " الأدب الإسلامى بين الشكل والمضمون " ط١ : ١٤٢١ هـ / ٢٠٠٠ م القاهرة المجموعة المتحدة للطباعة صـ ٨٢

المتغيرات ، ويقترن كل ما سبق بمجموعة من القيم الإنسانية التى نذر الشاعر نفسه لها ، والتى وضحت فيما أشرت إليه سلفا ، وهى تتجدد كلما أعيدت قراءة نصوصها .

وبناء على هذا التقسيم للديوان يمكن أيضا أن نكتشف بعض ملامح البناء فى هذا الديوان ، ففى القسم الأول منه الذى يغلب عليه ولاؤه للاخرين – مع أن الشعر فى الأساس وجدان – يكشف عن ذات صاحبه أكثر من كشفه عن الآخرين ، لذلك وجدنا عدة مفردات غريبة تنتشر فى هذا القسم برغم ما تتمتع به لغته من رصانة لكنها بحاجة إلى مزيد من الانسجام والاتساق حتى يختفى ما بها من غريب اللغة مثل مقامح ، وجحاجح صـ ٨ ، ولعاعة صـ ١٢ واللأواء ، والنورس اللقن صـ ١٤ ، والزعقات صـ ١٧ والثغام ، وأغتبق صـ ٢٠ ، وغير ذلك من الغريب.

بينما كانت لغته فى القسم الثانى بجانب رصانتها تتمتع بعذوبة واضحة ومرد ذلك فى هذا القسم إلى خلوص الشاعر لذاته ونفسه فى التعبير عن مشاعره وقيمه.

فهل كان الشاعر بهذا الغريب من المفردات مضطرا ، أم كان فى ذلك شئ مما يفعله أبو تمام ، وكما كان يفعل الشعراء العلماء قديما ، عندما يشكل هذا الغريب لديهم مظهرا من مظاهر الاقتدار اللغوى ؟

## رمزية العنوان :

ولقد وردت كلمة " الشمس " أربع مرات خلال هذا الديوان الذى جعل عنوانه : " نوافذ الشمس " فهل أراد الشاعر بذلك رمزا معينا يتصل بفنية الصياغة وتناصاته واقتراضاته فى الكشف عن همومه وأشواقه وقيمه ؟ سوف نجد كلمة الشمس فى الصفحات ١٠ ، ١٦ ، ٥١ كاشفة عن تطلع إلى المجد ، وكل ما هو عظيم وجميل بالنسبة لأشواقه أو من يتصلون به ، لكن التوظيف الرابع للكلمة نفسها صـ ٦٠ جاء مقترنا بما يكشف عن شدة حرارة الشمس ولهيبها ، هكذا يشكل توظيف هذه المفردة فى هذا الديوان بعدا خاصا للكشف عن الرغبة فى تجاوز المستحيل ، مما يشى بهمٍّ كبير ينوء به الشاعر ، ويتصل ذلك فى الوقت نفسه بما يفيض به الديوان من شجى وشجن جعل بعض القراء يرون غلبة التشاؤم عليه ، لكنه فى الحقيقة هم واعد لشاعر متطلع.

إعرابية أحياناً ، ومقترنة بصوت ياء المد في ضمير المتكلم ، أو إشباعاً أحياناً أخرى ، مما يغمر وجدان المتلقي بفيض من مشاعر الأبوة الحانية الرقيقة الدافقة القرينة بما ترتبط به من قيم إنسانية.

وبرغم أن كلمة " الارتحال " منسوبة للعينين من التعبيرات الشاعرية المألوفة ، وهكذا أرادها الشاعر للتعبير عن جمال عيني " لجينته " ، لكن في صورة معبرة ، وذلك عندما يقول :

وأرى هنا عينيك .. ترتحل الرؤى .. في كنهها فأظل دون فكاك [1]

وثمة صورة جميلة أخرى ذات بعد إسلامي في قوله :

وشذاك أطيبُ من أزاهر روضة ... والريقُ أعذبُ من سواكِ أراكِ

لكنها برغم إسهامها في رسم صورة جميلة " للجين " في مرأى الشاعر ، فإن كلمة القافية هنا قد تطامن من هذا الجمال فنياً فليس الأراك سوى السواك ، وبذلك تكون القافية مجتلبة قلقة .. لم تحقق للشاعر بغيته ، إذ لم تضف جديداً إلى الكلمة السابقة عليها.

أما المستوى الثاني من الاقتراض : فيتضح عندما يستمد الشاعر من القمم الشعرية الكبيرة في أدبنا العربي ، من ثم يصبح مطاولتهم فيها شيء من الصعوبة ، وبرغم ذلك فقد حاول الشاعر أن يأخذ المفردة أو الفكرة ليوظفها مؤسساً عليها بيتاً مناظراً ، كما يؤكد ما قررته في بداية حديثي من أنه شاعر واعد ، خاصة عندما نتبين ما يمكن أن تضيفه صياغته لما اقترضه ، والأمثلة على ذلك متعددة منها قول أبي تمام :

بصرتْ بالراحةِ الكبرى فلم أرها ... تُنالُ إلا على جسرٍ من التعب

يقول شاعرنا :

ظمئتُ للراحةِ الكبرى أطاردُها ... عبْر الدهور جفاني السَعْدُ والسَكَنُ [2]

---

[1] الديوان صـ ٦٣

[2] عبر نوافذ الشمس صـ ١٤

وبرغم أن أبا تمام يكشف عما تحتاجه الراحة الكبرى من تعب ومشقة ، لكن شاعرنا يتجاوز ذلك ، عندما يضيف اليه تشاؤمه في سعيه للحصول على هذه الراحة ، برغم ما يبذله في سبيلها ، كما كشف تصويره لما يبذل عن مقدرة فنية.

وتأمل هذا الاقتراض عندما يتطلع إلى امرئ القيس في قوله :

خليليّ مُرّابي على أم جُندب  لنقضي حاجات الفؤاد المعذب

فيقول :

خليليّ مُرّابي على عجلٍ نجْدا  وزمّا بها رحْلي وسيرا بها قصْدا [1]

وكأني بشاعرنا يستحضر هذا القول في ملابساته الزمانية والمكانية ، وغير ذلك مما يتوافق مع إرهاصاته الانية واقتراضاته لتشكيل القول ، مما يكشف عن اتصال وثيق بالتراث يدعم موهبة الشاعر ومقدرته.

وفي المستوى نفسه ، وبدرجته وملابساته يقترض من مطران ( ثاو على .. ) في بيته من قصيدته المساء :

ثاو على صخر أصمّ وليت لي  قلبا كهذي الصخْرةِ الصماءِ

فيقول شاعرنا :

ثاو على شاطئ الأحزان منقطعا  يرومُ من علل الايام بُرْياقا

وهكذا في صـ ١٩ عندما يأخذ من المتنبي " ترحلت في قوله " :

اذا ترحّلت عن قوم وقد قدرُوا  الا تُفارقهم فالرّاحلونْ هم

.. فيقول :

وكم ترحّلتُ عن قوم ولي قصصٌ  تضيقُ روحي بها ضيق المُعرّينا

---

[1] ديوان نوافذ الشمس صـ ٢٧

وغير ذلك مما نجده فى ثنايا الديوان ، مما يكشف عن اتصال وثيق بالتراث ودواوين الشعر قديمه وحديثه ، لكنه اتصال كاشف عن مقدرة متميزة ، وموهبة واعدة ، كما أشرت .

إن الاختلاف حول الشاعر دليل مقدرته ، فالمتنبى وشوقى حظيا بالمعجبين بهما ، كما واجه شعرهما من حاول أن ينال منه ، ولذلك فأنا أتوقع للشاعر حبيب المطيري إن شاء الله مكانة متميزة فى ميدان الشعر خاصة وهو يمتاح من رصيد ثرّ ، ولن أقول كأنه ينقل من قاموس لغوى كما رأى بعض المعلقين على هذا الديوان ، وإنما هو يتمتع بقدرة على التصوير والتشكيل آخذة فى النمو والاضطراد ، ولذلك أوصيه بإعادة النظر فيما يقول ، وفيما يصور ، فقد تكون الصورة فى حد ذاتها جميلة موفقة ، لكنها قد لا تتآلف وتتسق مع نظائرها فى تشكيل العمل الشعرى ، ويمكن أن نمثل لذلك بهذه الصور الثلاث لحديثه عن الشمس الرامزة للتطلع والحيوية والمجد والجمال ، وسوف أضع لها الأرقام كما يلى :

١- لها ارتعاشة الربيع بالزهور
٢- وانتفاضة المشنوق فى الرمق
٣- لها استباق حلمنا الكبير فى الغسق

لعلنا نلاحظ أن الصورة رقم ( ٢ ) لا تنسجم فى إيحائها بالجمال والحيوية مع ما قبلها وما بعدها ، ولو وضعناها على هذا النحو الذى سوف أقترحه لتجنبنا التنافر بينها ولتحقق الانسجام والتساوق كأن نقول مثلا :

وانتفاضة الملهوف فى الطلب

ولذلك فأنا أنصحه بالاهتمام بلغته ، وتشكيل صوره ، وإن كنت أعتقد أنه مهيؤ إن شاء الله لتحقيق ما نرجوه له خدمة لدينه وأمته وفنه، وبما يتمسك به من قيم إنسانية رفيعة.

## حبيب بن معلا المطيري

- حبيب بن معلا بن معيض المطيري (المملكة العربية السعودية).
- ولد عام ١٣٨٨هـ / ١٩٦٩م في مدينة الرياض.
- نشر أكثر إنتاجه الشعري في : المسلمون "الجهاد" الشرق السعودية، المجلة العربية، الحرس الوطني، الدعوة.
- حصل على جائزة في الشعر والقصة من جامعة الإمام محمد بن سعود ١٩٨٨، وجائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري. فرع أحسن قصيدة ١٩٩١.
- عنوانه : الرياض ص.ب ٩١٨١٩ الرمز البريدي ١١٦٤٣.
- حاصل على الماجستير والدكتوراه من قسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي من كلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود والإسلامية حيث يعمل بها أستاذا مساعدا

بسم الله الرحمن الرحيم

## الخاتمة

لعل هذه الدراسات التحليلية السابقة قد كشفت عن كثير من القيم الإنسانية المتجددة في الشعر وبه، كالولاء لقيم الإسلام، والحرية وحب الوطن والعدل والخير والجمال. كما تجلت أسس هذا التحليل النصي اللغوي في الاهتمام بالجوانب اللفظية والتركيبية والتصويرية والصوتية لإنتاج الدلالة، لكن استثمار هذه الأسس يختلف باختلاف النصوص المحللة، من ثم فقد تشكل منهج للتحليل في مجال الشعر يفيد من المناهج النقدية كلها، كما يفيد من نتائج الدراسات في العلوم الإنسانية المختلفة، دون الخضوع لها. كما اتضحت أهم اتجاهات الشعر الحديث والمعاصر من خلال النماذج الشعرية المتناولة.

ولعل هذا الإسهام المتواضع يحظى بإسهامات أخرى تتآزر معه في المجال نفسه لإثراء حركة الشعر العربي نقداً ونصاً، ويتصل الحاضر بالماضي لاستشراف مستقبل أفضل.

والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل

## من أهم المصادر والمراجع:-


- إبراهيم صبري : ديوان البراءة. نشر مكتبة مصر الفجالة، القاهرة، ب.ت
- أحمد درويش (دكتور) : في النقد التحليلي للقصيدة، لمعاصرة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة سنة ١٩٨٨م.
- أحمد سويلم : ديوان "الشوق في مدائن العشق" الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٧ القاهرة
- أحمد شوقي : الشوقيات، جـ٢، المكتبة، التجارية الكبري، دار الكتاب العربي: بيروت، ب.ت
- أحمد عبد المعطي حجازي : الأعمال الإبداعية، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع سنة ٢٠٠٣م.
- أمل دنقل : المجموعة الكاملة، ط مدبولي – القاهرة سنة ٢٠٠٥م
- أنس داود (دكتور) : الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس القاهرة سنة ١٩٧٥م
- ألف ليلة وليلة : : إعداد حسن جوهر، ومحمد أحمد برانق، وأمين أحمد العطار،جـ٢ دار المعارف – القاهرة سنة ١٩٩١م وكذلك إنظر المجلد الثالث من ط صبيح، ب.ت
- جابر عصفور (دكتور) : ذاكرة، الشعر مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة سنة ٢٠٠٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- حبيب بن معلا، المطيري (دكتور) : ديوان "نوافذ الشمس"، نشر دار القاسم – الرياض سنة ١٤٢٠هـ
- حسن الأمراني (دكتور) : ديوان "المجد للأطفال والحجارة"، سنة ١٩٩٧، وجدة، المغرب
- رالف بارتن برى : آفاق للقيمة، ترجمة عبد المحسن سلام

- روبرت هولب : نظرية التلقي، ترجمة د. عز الدين اسماعيل، ط النادي الأدبي الثقافي، جدة سنة ١٤١٥ هـ
- رولان بارت : قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، نشر إفريقيا الشرق سنة ١٩٩٤م
- سعد أبو الرضا (دكتور) : النقد الأدبي الحديث: أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، ط١ سنة ٢٠٠٤ القاهرة
- : الأدب الإسلامي بين الشكل والمضمون ط١ سنة ٢٠٠٠م – القاهرة
- سمير سرحان (دكتور) : النقد الموضوعي، اتجاهات حديثة في النقد، سلسلة مكتبة النقد الأدبي، ب.ت
- صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر، الأعمال الكاملة جـ٣، دار العودة بيروت سنة ١٩٧٧م
ديوان "الناس في بلادي"، دار الآداب بيروت،
- رحلة الليل: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ط سنة ١٩٧٠م.
- صلاح فضل (دكتور) : - تحولات الشعرية العربية، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة سنة ٢٠٠٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- إنتاج الدلالة الأدبية: مؤسسة مختار للنشر والتوزيع القاهرة سنة ١٩٨٧م.
- مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة سنة ١٩٩٦م
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، سنة ١٩٧٨م.
- شذرات النص: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة سنة ١٩٩٠م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص: عالم المعرفة، الكويت العدد ١٦٤ سنة ١٩٩٢م المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

- عبد العزيز حمودة (دكتور) : المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٣٢.
- عبد المنعم عواد يوسف : - الإبداع الشعري المعاصر،"مختارات عبد المنعم عواد يوسف" الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠٤م
- ديوان "عندما نادتني عيناك" جـ٢ من أغنيات طائر الغريب، نشر دار الوفاء، الإسكندرية، سنة ٢٠٠٠م.
- ديوان الضياع في المدن المزدحمة، أصوات معاصرة، العدد ٣٨ سنة ١٩٨٠، دار الثقافة العربية للطباعة، القاهرة.
- عبد الوهاب البياتي : ديوانه دار العودة بيروت ط١ جـ٢ سنة ١٩٧٢م
- على عشري زايد (دكتور) : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط٦ دار غريب للطباعة، القاهرة
- عمر بهاء الدين الأميري : ديوان الزحف المقدس ط١، دار الضياء للنشر والتوزيع (الأردن - عمان ١٤٠٩هـ ١٩٨٩م)
- فاروق شوشة : زمن الشعر والشعراء ط مكتبة الأسرة سنة ٢٠٠٠م، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- الفيروز بادي : القاموس المحيط مؤسسة الرسالة، بيروت سنة ١٩٨٧م
- ابن القيم الجوزى : مدارج السالكين جـ٣، تحقيق محمد حامد الفقي، نشر دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ب.ت
- محمد بن أبي بكر الرازى : مختار الصحاح ط دار الجيل، بيروت لبنان سنة ١٩٨٧م

- محمد عبدي هلال (دكتور) : النقد الأدبي الحديث، ط دار نهضة مصر الفجالة
- مختار أبو غالي (دكتور) : الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٨٨م
- معجم شعراء البابطين : مجموعة من المؤلفين، ط سنة ١٩٩٥م
- المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربية القاهرة، جـ٢، دار إحياء التراث بيروت (المكتبة العلمية طهران) ب.ت

## الدوريات

- أحمد عبد المعطي حجازي : مقال الشعر في حياتنا، صحيفة الأهرام – القاهرة، عدد ٢٠٠٦/١١/٨م
- أمينة المريني : مجلة الأدب الإسلامي، المجلد الخامس، العدد ١٩ سنة ١٤١٩هـ
- جابر عصفور (دكتور) : مقال: أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول القاهرية، المجلد الأول، العدد الرابع يوليه سنة ١٩٨١م
- صالح الوشمي (دكتور) : مجلة المنهل، العدد الخاص بأدباء المملكة العربية السعودية رجب سنة ١٣٨٦هـ
- مجلة النادي الأهلي السعودي العدد الأول سنة ١٣٨٤هـ
- جريدة القصيم الأعداد: ١٨ سنة ١٣٧٩هـ، ١٣١ سنة ١٣٨٢هـ.
- المجلة العربية : الرياض.

جريدة الخليج العربي العدد ٧٣ سنة ١٣٧٩هـ

- صفوت كمال : مقال: التواصل الثقافي وحيوية المأثورات الشعبية، مجلة الفنون الشعبية، العدادان ٧٦، ٧٧ مارس٢٠٠٧/٢٠٠٨م
- لويس عوض (دكتور) : مقال المنجم المغلق: مجلة الفنون الشعبية، العددان ٧٦، ٧٧ مارس ٢٠٠٧م، وكذلك جريدة الأهرام عدد ١٩٦٩/١١/١٤م

## الفهرس


| | | |
|---|---|---|
| ١- | فاتحة | ٣ |
| ٢- | بانوراما الشعر العربي المعاصر | ٥ |
| ٣- | الشعر والحراك السياسي | ١٠ |
| | - مدخل في تعريف القيمة | |
| | - إشارات إلى نماذج من الشعر | ١١ |
| ٤- | تلقي شعر أمل دنقل بين النقاد | ١٥ |
| | - مفهوم التلقي | ١٦ |
| | - بين ناقدين | ١٨ |
| | - تلقي د: جابر عصفور | ١٩ |
| | - رأيه في توظيف الأسطورة | |
| | - أقنعة أمل دنقل وجماهيريته وقوميته | ٢١ |
| | - مقارنة بين شعر أمل دنقل وجونار إكيلوف | ٢٤ |
| | - تلقي د. صلاح فضل | ٢٥ |
| | - أسس إنتاج الدلالة | ٢٦ |
| | - موازنة بين تلقيهما | ٣١ |
| | - تلقي د. أحمد درويش | ٣٢ |
| | - تلقي د. عبد العاطي كيوان | |
| ٥ | - التراث الشعبي والشعر | ٣٥ |
| | - أهمية التراث الشعبي | |
| | - قناع السندباد نموذجا | |
| | - تقنية القناع ووظائفه | ٣٧ |
| | - صلاح عبد الصبور (قصيدته رحلة في الليل) | ٤١ ٤٦ |
| | - أحمد سويلم (قصيدته سندباد) | |
| ٦- | من قصيدة احمد شوقي وهو في الأندلس (أسبانيا) | ٥٦ |

- حنين
٧- مرثية للعمر الجميل لأحمد عبد المعطي حجازي ٦٣
٨- أبعاد التجربة الصوفية في قصيدة "رحلة في بحار العشق" لفاروق شوشة ٧٥
٩- الدفاع عن الحرية في قصيدة عصافير اللهيب" لحسن الأمراني" ٨٦
١٠- موقف الشعر من افتراءات الصهاينة ٩٠
- قصيدة "دعاء" لأمينة المريني
١١- القيمة الإسلامية وخدمة الحياة ١٠١
- في شعر د. سعد عطية الغامدي
- قصيدة بين عصرين نموذجا
١٢- تشكيل "الزحف المقدس" في ديوان الشاعر عمر بهاء الدين الأميري ١١٤
١٣- من ملامح التجديد والمحافظة في شعر إبراهيم صبري ١٣٠
قصيدته من وحي الإسراء والمعراج: الرؤيا الحق نموذجا
١٤- الصياغة الفنية لمفردات الحياة ١٤١
في "ديوان مختارات" عبد المنعم عواد يوسف
١٥- الاتجاهات الإنسانية في شعر د. صالح الوشمي ١٥٠
١٦- الافتراض في ديوان "نوافذ الشمس" ١٦٩
حبيب معلا المطيري
الخاتمة ١٧٧
من أهم المصادر والمراجع ١٧٩
الفهرس ١٨٤
كتب أخري للمؤلف ١٨٧

# كتب أخرى للمؤلف

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

| | | | |
|---|---|---|---|
| ١٠ | أثر جى دي موبسان فى القصة المصرية القصيرة | مكتبة الرضا – القاهرة | ١٩٩٠م |
| ١١ | البنية الفنية والعلاقات التاريخية – دراسة فى الأدب المقارن | منشأة المعارف – الإسكندرية | ١٩٩٠م |
| ١٢ | النص الأدبى للأطفال – رؤية إسلامية (ط٢) | مكتبة العبيكان الرياض | ٢٠٠٥م |
| ١٣ | فى جماليات الأدب الإسلامى النموذج والنظرية | المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة | ١٩٩٦م |
| ١٤ | أدب الأطفال التنموي | نادي القصيم الأدبي – السعودية | ٢٠٠٠م |
| ١٥ | التراث والمتغيرات .... البلاغة العربية نموذجاً | المجموعة المتحدة للطباعة - القاهرة | ١٩٩٩م |
| ١٦ | الأدب الإسلامى بين الشكل والمضمون – ملامح إسلامية في الشعر والقصة والمسرحية (ط ٢ / ٢٠٠٤م) | المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة | ٢٠٠٠م |
| ١٧ | فى السرد رؤية تاريخية وقراءة لنماذج مختارة | المجموعة المتحدة للطباعة -- القاهرة | ٢٠٠١م |
| ١٨ | اتجاهات حديثة فى أدب الأطفال | دار هاجر للطباعة - بنها - مصر | ٢٠٠٢م |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ١٩ | النقد الأدبى الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة | المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة (الطبعة الثالثة) | ٢٠٠٤م<br>٢٠١٣م |
| ٢٠ | المقالة الإصلاحية فى أدب الشيخ محمود شاكر | المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة | ٢٠٠٥م |
| ٢١ | الحياة تتجدد : مجموعة قصصية | المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة | ٢٠٠٥م |
| ٢٢ | من قضايا النقد الأدبى | المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة | ٢٠٠٦م |
| ٢٣ | الذي لا يقهر: مجموعة قصصية | مطبعة المصطفى – بنها | ٢٠٠٧م |
| ٢٤ | الشعر قيمة إنسانية متجددة | مطبعة المصطفى – بنها | ٢٠٠٩م |
| ٢٥ | بلاغة السرد بين الجنسين | الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة | ٢٠١٢م |
| ٢٦ | الأدب الإسلامى والمسرح | مطبعة المصطفى – بنها | ٢٠١٢م |

رقم الإيداع ٢٠٠٩/١٣٢٨٩

الرقم الدولي 977-17-7172-8