جماليات تشكيل النص الشعري المعاصر
(الشفهي والمكتوب)
في شعر عبدالستار سليم

د. أسماء عطا جادالله

بطاقة الكتاب

جماليات تشكيل النص الشعري
المعاصر
(الشفهي والمكتوب)
في شعر عبدالستار سليم
د/ أسماء عطا

رقم الإيداع : ١٤٢٢٠ / ٢٠٢٠
الترقيم الدولي:
٦- ٧٥٧١- ٩٠- ٩٧٧- ٩٧٨
الطبعة الأولى
عدد الصفحات : ٩٩
تاريخ الإصدار : أغسطس ٢٠٢٠

المراجعة اللغوية والإخراج الفنى
دار وادي عبقر للطباعة و النشر
رئيس مجلس الإدارة
جابرالزهيري

جميع حقوق الطبع والنشر
محفوظة للمؤلف، ولا يحق لأى دار
نشر طبع ونشر وتوزيع الكتاب إلا
بموافقة كتابية من الكاتب والناشر

دار وادي عبقر
للطباعة والنشر والتوزيع
بيت الإبداع .. وموطن العباقرة
wadiabkr.wixsite.com/wadiabkr
wadiabkar@gmail.com
www.facebook/ wadiabkar
www.youtube.com/ wadiabkr /
٠١٥٥٥٥١٧٤٢٦
ت : ٠١١٤٧١٢٨٦٢٥
ت : ٠١٢٢١٤٨١٨٥٦

إهـداء

إلى أبي.. العطاء الذي مازال حيا

وإلى أمي.. التي لم يهبني الزمان جودا أكثر منها

إلى أخوتي.. الحب الذي مازال يفيض مدى الحياة

(رضا – أحمد – عبد الكافي – طه – هشام – شيماء – لمياء)

إلى الفروع الصغيرة المكملة للظلال..

أبناء إخوتي الآمال التي ما زلتُ أسعى في تحقيقها

(حازم – محمد – رودينا – رؤية - رحمه)

(ريتاج – حمزة – محمود)

الجائزة

تعد جائزة الشاعر عبدالستار سليم من الجوائز العربية التي لم تقتصر على مصر وحدها، بل على الوطن العربي؛ كي تتيح المشاركة لكل أبنائه الراغبين في الكتابة في مجال النقد الأدبي والشعر وذلك بهدف إثراء الحركة الثقافية في العالم العربي، حيث بدأت الجائزة دورتها الاولى عام ٢٠١٨ وتكون مجلس أمناء الجائزة من أبناء الشاعر ضمانا لنزاهتها

أمين عام الجائزة: الأديبة غادة صلاح الدين

كما تكونت لجنة التحكيم من أعلام يشار لهم بالبنان من حيث النزاهة والعلم والتخصص والموضوعية وهم:

الناقد الأدبي: أ.د حسن عقل

الناقدة الأدبية: أ.د هدى عطية

الشاعر والإعلامي الكبير: السيد حسن.

الشاعر عبدالستار سليم
سيرة ومسيرة

عبدالستار سليم شاعر، وباحث في التراث النقدي، برع في كتابة القصيدة بأشكالها المختلفة (التفعيلة – العامية - العمودية – فن الواو- الزجل)، وله العديد من الدواوين منها في التفعيلة (الوقوف خارج الدوائر – المدينة تطرد الخنساء – الحياة في توابيت الذكرى – المزامير - ..إلخ)، ومن الشعر الشعبي (واو عبدالستار - دمعة على خد القمر – تقاسيم على الربابة – بنت بسبع خلاخيل – النقش على المية – الفوازير العلمية.. إلخ) - حاصل على جائزة الدولة التشجيعية فى الآداب - عضو اتحاد كتاب مصر - عضو اتحاد الكتاب العرب - نائب رئيس اتحاد الكتاب "فرع جنوب الصعيد" - عضو أمانة مؤتمر أدباء مصر، وأمين عام مساعد أمانة مؤتمر أدباء مصر (عن الصعيد)

كرمته الدولة من خلال:

أ- المجلس الأعلى للثقافة عن نيله الجائزة الأولى فى الزجل على مستوى الجمهورية عام ١٩٨٤

ب- مؤتمر أدباء مصر الذى انعقد فى الإسماعيلية عام ١٩٨٦ وذلك تتويجاً لما قام به تجاه الحركة الأدبية فى جنوب مصر وريادته المؤثرة.

ويعد رائدًا لفن الواو، حيث كاد هذا الفن أن يندثر، وهو فن شفاهى غير مدون، تحفظه صدور الدوراة ومحبيه فى الصعيد، ولكن الشاعر والباحث فى التراث الشعبى عبدالستار سليم نفض الغبار عن ذلك الفن القولى التراثى العريق، وقام بالتعريف به، وعمل جاهدًا على إحياء هذا الفن، وقدم دراسات مستفيضة عنه، وقام بتطويره وأصدر ديواناً شعرياً من تأليفه فى هذا الفن بعنوان "واو عبدالستار سليم"، فيقول عن هذا الفن:

لا تقول لى كانى ومانى

دا "الواو" أصلـُه جَنوبى

ليه قول يومُه بيومانى

جا.. قناوى ولا.. جا.. نوبى

***

الواو أصـــلـُه حـــِدانـــا

و.. حِـــدانا عـمُّه وخالـُه

المقدمة

تعد تجربة الشاعر عبدالستار سليم الشعرية مادة خصبة ينهل منها الناقد في هذا المجال، حيث يشكل الشاعر نصه بأدوات فنية ذات لمسة جمالية تجعله ينفرد بهذا التشكيل دون عن غيره ربما ذلك لخضرمته بأشكال الشعرية التراثية، والمعاصرة مما جعل له حسًا فنيًا جماليًا تجاه تلوين الصورة وتحريكها في الآفق الفني، وانزياح اللغة، وقفزها عن المباشرة لتصل في نص عبدالستار إلى قاموس دلالي جديد، كما يغرد بإيقاعه العذب في سماء الشعر، فينسجم المتلقي ويطرب من التآلف الموسيقي الخارجي، واللعب الدلالي في الإيقاع الداخلي، وينفتح النص الشعري في تجربة عبد الستار على آفاق شعرية وكونية تجعل المتلقي يبحر في عوالم متعدة داخل النص الواحد، فتشكل نصوصه أشكالا متعددة من الصور والرموز والايحاءات المختلفة، وتتعدد الظواهرالفنية داخل نصه، فيظهر الرثاء، والاعتذار، والتراسل المكاني.. إلخ، كما تشكل المرأة بنية أساسية في نص عبدالستار، فتظهر في نصوصه المرأة (الوطن – المحبوبة – الشهيدة) ليشكل الشاعر بقلمه وخياله لوحة فنية فريدة من نوعها لا يستطيع أحد أن يشكل عوالمها سواه.

ومن هنا وقف الكتاب عند بعض اللمسات الفنية داخل هذه اللوحة من خلال تقسيمه إلى الآتي

التمهيد: الشفاهية والكتابة

يعرض هذا التمهيد سمات كل من الشفهية، ودورها في عملية التواصل، وأيضا الكتابة ومدى ارتباطها بالشفاهية وحاجتها إليها، بلإضافة إلى عرض جماليات كل منهما، والفرق بين الأدب الشفهي والأدب المكتوب.

الفصل الأول: حول فن الواو ونشأته

(نشأة فن الواو – وجه الشبه والاختلاف بين فن الواو، والرباعيات الآخرى – خصائص فن الواو – براعة الاستهلال عند عبدالستار سليم)

ويعرض هذا الفصل أصل فن الواو، ونشأته والادعاءات التي تقول أن المصريين لن يبدعوا في هذا الفن، والرد على هذه الإدعاءات، بالإضافة إلى عرض نماذج لفنون التربيع المختلفة، وتحديد أصل فن الواو ورائده وعصره، ثم عرض نماذج لبعض شعراء فن الواو الذين اتبعو ابن عروس، وعرض الفرق بين فن الواو والرباعيات الأخرى ،كما وضح الفصل خصائص فن الواو، بالإضافة إلى براعة الاستهلال الذي تميز بها الشاعر عبدالستار عند إنشائه لهذا الفن مع التمثيل.

الفصل الثاني : تشكيل النص الشعري عند عبدالستار سليم

ويتناول هذا الفصل:

التشكيل بالصورة (الصورة الانتشارية– الصورة الحسية – الصورة النفسية - الصورة الدرامية- الصورة الشعرية الشفاهية)

التشكيل بالرمز(الرمز التراثي – الرمز الأسطوري – الرمز التاريخي)

التشكيل بالإيقاع (الإيقاع الداخلي- إيقاع التكرار – الإيقاع الخارجي)

التشكيل باللغة (لغة المفارقة والتكثيف – الفوازير واللعب الدلالي)

الفصل الثالث: ظواهر فنية في شعر عبدالستار سليم

(ظاهرة التناص – الرثاء – العدودة – الاعتذار – التراسل المكاني)

الفصل الرابع: صورة المرأة بين الشفهي والمكتوب في شعر عبدالستار سليم

(صورة المرأة المحبوبة – الوطن – الشهيدة)

ويذيلها قائمة بالمراجع.

التمهيد
الشفاهية والكتابة

يتناول هذا الكتاب جماليات تشكيل النص الشعري عند الشاعر عبدالستار سليم؛ مما يدفعنا للوقوف على الثقافة الشفهية، والثقافة الكتابية، ومدى براعة الشاعر في الاعتماد على الثقافتين، بالإضافة إلى استخلاص الجماليات الخاصة بكل نص منهما؛ لذا لابد من الحديث عن الشفاهية والكتابة كمدخل تمهيدي لهذا الكتاب، بالإضافة إلى الأسئلة العديدة التي تطرح نفسها في هذا الكتاب، ومنها على سبيل المثال هل أصحاب الثقافة الشفاهية أميون لا يعرفون القراءة، ومن هنا عدنا إلى الثقافة العربية الجاهلية التي لجأت للمشافهة لانعدام الكتابة؟! وهل العصر الحديث بتقنياته الجديدة السريعة في حاجة إلى الشفاهية؟ أو بالأحرى هل الشفاهية لها مكان داخل ثقافة التكنولوجيا الحديثة؟، وهل هناك فعلا جماليات تتحقق لهذ النص في الوقت الراهن أكثر من النص المكتوب؟، وما الفرق بين الأدب الشفهي والأدب المكتوب؟ وأيهما مطلوب؟ هذا ما سيجيب عليه الكتاب.

مثلت ثنائية المشافهة والتدوين مبحثًا هامًا في معظم الحضارات والثقافات، وظل المطروح دومًا هو ما دوافع الانتقال من ثقافة أساسها الارتجال والتشافه إلى ثقافة عمادها التوثيق والتدوين والكتابة، فالشفاهية مُثلت في عصر من العصور، فكانت هي القناة الوحيدة للتواصل وتحقيق النشاط الثقافي، والفني، والفكري، باعتبارها أداة في المعرفة، ووسيلة في الحفاظ عليها، ونقلها من جيل إلى جيل، "فحضور الشفاهية يستدعي حضور الكتابة، فالكتابة هي المحافظة على الدرر النفيسة وتقاليدها بلغتها المتميزة فمفتاحها اللغوي هو مفتاح لحقائق نفسية عميقة، وعلامة ثراء معرفي غزير، ومؤشر لأنماط فكرية معمقة تميزت بها أمة، ومن هنا لا تقتصر الثقافة الكتابية على معرفة الكتابة واستخدامها في تقييد المعلومات والكلمات المنطوقة إلى صورة خطية، "([1])، فالكتابة تقنية متطورة "طورت من وعي الإنسان بذاته وبالعالم من حوله، وجعلته قادرًا على الفصل بين الذات والموضوع، والوقوف على

١- أحمد زغب: انظر جمالية الشعر الشفهي، نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي رسالة دكتوراه مخطوطة الجزائر ٢٠٠٦-٢٠٠٧

مسافة واضحة من الأمر الذي تفتقر إليه الشفاهية التي هي أكثر اندماجًا في الوعي الجمعي، والبنيات الاجتماعية، غير أن الفصل بين الثقافتين يمكن أن يكون فصلًا تعسفيًا، إو إجرائيًا؛ لتسهيل العمل المنهجي، كما أن الحياة الإنسانية عرفت الشفاهية بمفردها، ولم تكن تعرف الكتابة بمعزل عن الشفاهية، أو البراءة منها، فإن الافتراض الذي يؤكده الواقع أن أثار الشفاهية لابد أن تظل"([٢])، فهدف التدوين انقاذ التراث من الضياع ويقول ward "hard" في مقال له أن الحضارة الإنسانية ليست ظاهرة مادية، بل هي أشكال الأشياء التي يحملها الأفراد في عقولهم من نماذج الإدراك، والتواصل مع العالم المادي ومن الأمور المهمة التي استنبطتها الأبحاث المحافظة على الصيغ الشفاهية الأصيلة لتساعد على تحديد معالم شخصية الراوي، فالتواصل الشفوي أقدم، وأفعل عمليات التواصل، فقد عرفه الإنسان، وأدرك أهميته منذ العصور الأولى، وبصورة عامة، فإن التواصل الشفوي المباشر يتسم بسمات خاصة تحتل اللغة الشفوية مكانة بارزة في عملية التواصل في المجتمع المعاصر الذي نعيشه، ذلك؛ لأنه بدون التواصل الشفوي يصبح من الصعب أن نناقش ونفسر، ونغلق، ونرفض عملية التواصل، "وتتضمن اللغة الشفوية فنين لغويين هما: الاستماع، والتحدث بحيث تنظر إليهما العملية التعليمية باعتبارهما مهارتين أساسيتين من مهارات تعلم اللغة الأولى، وهي تتصل بعملية الاستقبال، والثانية الكلام، وتتصل بعملية الإرسال في موقف التواصل، وأجريت الكثير من الدراسات حول مدى شيوع اللغة الشفوية، فوجد أن التعبير الشفهي مثل مجموعة متنوعة، وهالة من الأشكال، والبطولات، والفوازير التي تستخدم لنقل المعرفة والقيم الثقافية والاجتماعية، والذاكرة الجماعية، فهي تؤدي دورًا شديد الأهمية في الحفاظ على الثقافة"([٣]).

---

[٢] - المرجع السابق

[٣] - انظر كل من الاتصال الشفوي ودوره في نقل الموروث الثقاي ، دراسة لبعض الأمثال المتداولة في منطقة وادي سويف ، أمير داود رسالة ماجستير مخطوطة ٢٠١٤-٢٠١٥البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية ،منطقة شمال الصحراء نموذجا (١٨٥٠-١٩٥٠) رسال دكتوراه مخطوطة جامعة بتانة ، أحمد قنشوبة . ص ٢٧

فالأدب الشفهي (الشعبي):"ذلك الأدب الذي يكتب بلغة عامية، ملحونة، قريبة من أفهام الشعب، وعامتهم، وأحاديثهم اليومية الدارجه، والمتداولة فيما بينهم، يعبرون فيها عن احتياجاتهم، أو هو الأدب الذي يتناول في الحديث حياة الناس، ويعبر عن وجدانهم ومشاعرهم، وربما كان هذا الضرب من الأدب من صنع مجهول، أو من من صنع جماعة من الناس اشتركوا في جيل واحد، أو من أجيال متعاقبة في بلد واحد، أو بلاد متفرقة، وربما كان من صنع عالم معروف مشهور من رجال الأدب والفن، ولكن سار وتناقلته ألسنة الناس"([٤])، "ولم يكن الناس يتحدثون عن الأدب الشعبي مقابل الأدب الرسمي النخبوي إلا في اشارات عابرة من هذه النخبة في كتبها إلى أخبار الطبقات الشعبية البسيطة، وطرقاتها، وعاداتها، والترويج لها، ودفع الملل، وفيما يتعلق بالشعر ظهرت في أكثر البلاد العربية كثيرًا من الدراسات الجادة تتناول شعر الأمية المنطوق، ومنه ما ذكره كتاب الأدب الشعبي في تونس لمحمد المرزوقي، أوما تناوله الشعر الشعبي بالجمع، والتدوين، والتصنيف، والتحليل دراسة خالصة لوجه العلم كانت معظم تلك الدراسات مندرجة ضمن أعمال أشمل تتناول أشكال التعبير عامة كالحكايات، والسير والمغازي، والأمثال، والألغاز ومنها الشعر"([٥]).

ويرى سوسسير أن الكتابة، وإن كانت موجهة إلى تمثيل المكتوب، "فإنها عجزت عن تمثيله ومهما اجتهد الإنسان؛ فإن تناقضات تبرز دائما بين المنطوق، وهذه الكتابة التي تحاول تمثيله، ولهذه التناقضات أسباب عدة يصرح سوسير أنه لا يذكر إلا أهمها، وهي أن اللغة تتطور باستمرار، بينما تتميز الكتابة بالثبات، وهذا يؤدي إلى عدم التطابق بين المكتوب والمنطوق، فقد يكون التدوين ملائمًا للمنطوق في فترة ما، ولكنه بعد قرن من الزمان يفقد ملائمته، وبهذا تصبح الكتابة المخصصة لمنطوق حقبة معينة، تحاول أن

٤-المرجع السابق

٥- المرجع السابق .

تمثل اللغة لحقبة زمنية آخرى من تاريخها"([٦]). ويصل سوسير إلى أن الكتابة ليست عاجزة عن تمثيل اللغة فحسب، "بل إنها قناع يحجب الرؤية الناصعة على اللغة، فقد لا تكون ثمة آية علاقة بين أصوات الكلمة، وكتابتها كما في الفرنسية، وكلما كانت الكتابة أقل تمثيلا للمنطوق ازداد الميل إلى اتخاذها قاعدة وأدى ذلك إلى اعتبارها الأصل"([٧])، غير أن التكنولوجيا لا يمكن أن تستغني بحال من الأحوال عن الشفاهية، فقد تستطيع إذن أن تعرف الكتابة بأنها نظام تصنيفي ثانوي يعتمد على نظام أولي سابق عليه هو اللغة المنطوقة، فالتعبير الشفاهي يمكن أن يوجد، بل وجد في معظم الأحيان دون أي كتابة على الاطلاق، أما الكتابة فلم توجد قط دون شفاهية، ومن هنا تميزت اللغة الشفاهية بأنها تكون غالبًا مرفقة بالبنية ما فوق المقطعية من نبر، وتنغيم، وخفض الصوت، ورفعه، والبصمه الصوتية، والتهدج أحيانًا، والتبرم أحيانًا أخرى، وقد تستعين بالحركات الإيمائية"([٨]). "كاشارات الوجه والحركات العضلية والحواس الآخرى هذه المظاهر تؤدي مظاهر تعبيرية متنوعة"([٩])، فالخطاب الكتابي تأملي مؤجل وللكاتب الوقت الكافي لاختيار الألفاظ الأكثر ملائمة، أما الخطاب الشفاهي فيعتمد على العفوية، ويفترض أن تكون مرجعياته ملموسه، ولا تتقيد باستعمال الإنشاءات الرفيعة والمعقدة، وقاموسه الأساسي قائم على الكلمات ذات الوظيفة الانتباهية وغرضها الاتصال شفاهيًا بين المتكلم والمستمع لخطابه معتمدًا على ما يحضره من مفردات كثيرة الاستعمال لا يتكلفها وتصدر عنه بكل عفوية، وبسبب أن الصوت لا يوجد إلا حين يكون في طريقة إلى الانعدام، فالخطاب الشفاهي لا يكون قابلا لإعادة النظر فيه ومراجعاته وتنقيحه، ولا يكون هذا التصحيح ممكنًا إلا بتقديم مرسله تحت شكل آخر وبحكم أن المشافهة أصل، والكتابة

---

[٦]- ferdinans se Saussure cours de linguistique generale ٢ eme edenag alger ١٩٩٤p.٤٨

[٧]- انظر المرجع السابق ferdinans se Saussure cours de ١٩٩٤p.٤٨

[٨] - انظر : والتر أونج ، الشفاهية والكتابية ، سلسلة عالم المعرفة ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة الكويت ص ٥٥

[٩] - ferdinans se Saussure cours de ١٩٩٤p.٤٨

فرع في لغتنا "([10])، "فقد لاحظ الدارسون الفروق القائمة بين الأدب المؤسس على تقاليد شفاهية محضة والأدب المؤسس على وعي بالكتابة، فقد قاموا بدراسة مدونات كبرى كالالياذة والأوديسية القائمة على التقليد الشفاهي من أجل استخلاص الآليات التي يقوم فيها الفكر في المجتمعات التي لاتعرف الكتابة بإنتاج أدب شفاهي غني بمظاهر الإبداع، متميزًا بالحذق والمهارة ملئ بالقوة والجمال ذي قيمة فنية وإنسانية عالية"([11]) .فالتداول الشفوي الذي لا يعني بالضرورة عدم التدوين، "فكثيرا من النصوص تلحقها أيدي التدوين والطبع، لكن لا يحرمها من أن تبقي أدبا شعبيًا يتداول بين الناس وينتشر بينهم، كما أن ثقافتنا العربية بقيت لعهود طويلة تعتمد في تناقل الآداب، والمعارف، والتجارب على الشفوية، فضلا عن أن قطاعًا لا بأس به من أفراد المجتمع العربي لا يزال إلى حد الآن يعاني الأمية، ويعتمد التناقل الشفوي في تلقي النصوص، وكذا نشرها، مما يجعل هذا الشرط في تصورنا لازمًا في تعريف الأدب والشعر الشعبي"([12]). ومن هنا يعتمد الشعر الشفوي على جماليات عديدة، ولايقتصر على الأميين حتى وإن كانت هناك فئة كبيرة تعاني من الأمية، وأن من هذه الفئة ما يقول الشعر الشفوي، إلا أن الكثير لديه سرعة البديهه في قول الشعر الشفوي مثل الشاعر عبدالستار سليم، فهو يكتب ويقرأ ويكتب الشعر الشفهي والمكتوب أيضًا ببراعة شديدة غير أن وجهة النظر التي تفضل شفاهية الشعر هي أن هناك لهجات متعددة في قول النص، وهو ما يحدث اللحن، فيرى أن الكتابة تفقده الكثير من جمالياته بسبب تغيير بعض حروف الكلمة حتى تكتب صحيحة، ولكن ثمة معالجة في هذا القول الشفهي الآن، وهو كتابة الكلمة بنفس اللهجة، وتصحيح المقصود بها كتابيًا بين القوسين (ظاهرة المتن والهامش)، والشعر في المقام الأول أدب شفهي، وأنه يختلف كثيرًا عن الأدب الشعبي العربي الذي له تقاليده، أوصيغ شفوية تغلب عليها أحيانا كونها تعتمد الشفاهية في الإبداع والتناقل، مما يسمها

-Todorov.Dicionnaire encyclopedique des sciences du langage.Ed seuil.paris

[11] - ينظر اونج مرجع سابق ص٦٥

[12] - البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية ،منطقة شمال الصحراء نموذجا (١٨٥٠-١٩٥٠) رسال دكتوراه مخطوطة جامعة بتانة ، أحمد قشوبة . ص٢٣

بسمات تبتعد بها عن ثقافة الكتابة، "وهناك دارسين غربيين، وعرب حاولوا تطبيق نظرية الشعر الشفوي على الشعر الجاهلبي مثل النظرية الشفاهية (لباري ولورد) التي تقوم على الاختلاف بين إبداع المعرفة واستيعابها في الثقافات الشفوية الأولية، والثقافات التي تعتمد على الكتابة،([١٣]) وسوف يعرض الكتاب للنوعين من هذا الأدب الشفهي المتمثل في فن الواو والشعر الشعبي (العامي) والشعر المكتوب التفعيلة.

[١٣]- البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية ،ص٢٩

الفصل الأول: حول فن الواو ونشأته

نشأته

تظهر في البيئات الشعبية أنواعًا مختلفة من الفنون تعيش مع الزمن، وتحتفظ بقالبها القديم تتلاءم أحياناً مع تطورات العصر، لكنها أحياناً تحتفظ بقالبها المتجمد نفسه، فيكون منبع الجمال في احتفاظها بهذا القالب كهوية لفنها وفرادة له، ومن هذه الفنون فن الواو، ففن الواو فن من فنون التربيع المشهورة الآن، فهو نمط تعبيري قولي يعتمد اللغة الشعبية كأداة للتشكيل الفني مع أداة أخرى هي الإيقاع، نشأ في صعيد مصر ويرى (محمد علي عزب) أن هناك مقولة ملفقة تدّعى أن فن الرباعى الشعرى "فن الواو والرباعيات"انتقل إلى مصر من المغرب العربى، وأنه كان معروفًا هناك قبل الشيخ عبد الرحمن المجدوب، والحقيقة التاريخية تؤكد أن المصريين قد عرفوا فنون التربيع الشعرية التى تأتى على شكل أربعة أشطر كالمواليا الرباعى والدوبيت من العراقيين منذ القرن السادس الهجرى، وابتكروا منها أنواعًا جديدة، فقد ذكر ابن خلدون أنه (كان لعامة بغداد فن من الشعر يسمونه مواليا وتحته فنون كثيره يسمون منها(القوما والكان وكان)، منه مفرد ومنه فى بيتين، ويسمونه الدوبيت، على الاختلافات المعتبرة عندهم فى كل واحد منها، وغالبها مزدوجة من أربعة أغصان، وتبعهم فى ذلك أهل مصر، وأتوا فيها بالغرائب، وتجاوزوا فيها من أساليب البلاغة بمقتضى لغتهم الحضرية، وجاؤا بالعجائب) ومن هذه النماذج:

طرقت باب الخبا قالت من الطارق

فقلت مفتون لا ناهب ولا سارق

تبسمت لاح لى من ثغرها بارق

رجعت حيران فى بحر أدمعى غارق.

أمّا الرباعى الذى ينسب لشيوخ المتصوّفين فى المغرب العربى، فهو عبارة عن بيتين من الشعر ينقسمان إلى أربعة أشطر، وهذا الرباعى لا يشترط وزنًا معينًا، أو نظامًا خاصًا فى التقفية، وهو بذلك لا يلتزم بشكل فنى محدد يميّزه بين فنون التربيع الشعرية التى لكل منها بنائه الفنى الذى يتميّز به"([١٤])، فالمواليا الرباعى يتكون من أربع أشطر مقفاة بقافية واحدة، ويأتى على وزن بحر البسيط "مستفعلن فاعلن" أو "مستفعلن فعلن"، أمّا فن الدوبيت فهو فارسى الأصل، ويسميه بعضهم بالرباعية([١٥])، ومصطلح الدوبيت معناه البيتان، وهو مكون من مقطعين المقطع الأول (دو) ومعناه اثنان بالفارسية والمقطع الثانى (بيت) باللغة العربية، ويتميّز فن الدوبيت بأن كل نص منه يأتى مستقلا بذاته ولا يرتبط بغيره، وإن كان صفى الدين الحلّى أكد على أن الدوبيت من الفنون الشعرية التى تأتى معربة دائمًا، ولا يجوز فيها اللحن، فإن ابن خلدون قد أشار فى مقدمته إلى أن الدوبيت يمكن أن يأتى غير معرب، وهذه حقيقة انتبه إليها العديد من الدراسين المحدثين، وأتوا بنماذج من فن الدوبيت اعتراها اللحن، وزحفت عليها العامية، وفى ذلك قال عمرو باشا موسى لم يعد غريبًا أن يدرس الباحثون المحدثون الدوبيت ضمن فنون الشعر غير المعرب"([١٦])، وللدوبيت ثلاثة أوزان مشهورة منها وزنيين أوردهما مالك بن المرحل "توفى ٦٩٩هجرية" فى رسالتيه عن فن الدوبيت الوزن الأول هو"فعلن متفاعلن فعولن فاعلن" والوزن الثانى "فعلن فعلن مستفعلن مستفعلن"، والوزن الثالث للدوبيت هو وزن بحر الرجز "مستفعلن"

وهناك فن آخر من فنون التربيع الشعرى فى تراث الأدب العامى يسمى المربع عرفه المصريون فى العصر المملوكى، وقد خرج على وزن المواليا، وعلى أوزن الدوبيت، ولكنه يتفق مع الدوبيت فى الشكل الفنى ومنه نوع تأتى أشطره الأربعة بقافية واحدة مثل المواليا، ويسمى التام، ومنه نوع آخر تأتى

---

[١٤]- للمزيد انظر مقدمة ابن خلدون: المطبعة الشرقية - القاهرة - ١٣٢٧هجرية من ص ٧٠٧ حتى ص ٧١٠

[١٥]- شوقى ضيف: - الأدب فى عصر الدول و الإمارات - القاهرة - ص٣٢٨)

[١٦]- عمرو باشا موسى: - الأدب فى عصر الدول المتتابعة - دمشق ١٩٥٧م - ص ٣٧٦

أشطره الأول، والثانى، والرابع بقافية واحدة، ويأتى الشطر الثالث متحررًا من القافية، ويسمى الأعرج، أو الخصى مثل:

ومنيا من حوى ثغره برد ها حرّ قلبى ما برد

مهما لحم كسرى الوصال جا مبرد الهجران برد([17]).

ومن أمثلة المربع الأعرج، أو الخصى هذا المربع الذى ألفه شاعر مصرى فى سنة ٨٣٦هجرية ورددده العوام عندما ذهب الأشرف برسباى بجيشه لمحاربة ملك أمد لأنه أرسل للأشرف هدية لم تعجبه، وانتهت مؤونة الطعام، وانتشر الجوع بين جنود الجيش بسبب طول فترة حصاره لقلعة أمد فقال:

فى أمد رأينا العونه فى كل خيمه طاحونه

الغلام نهاره يطحن والجندى يجيب المونه([18]).

وهناك نوع ثالث من الدوبيت والمربعات عرفه المصريون ويتفق فيه الشطر الأول مع الشطر الثالث فى قافية واحدة، كما يشترك الشطر الثانى والشطر الرابع في قافية مغايرة مثل هذا الدوبيت للشاعر المصرى ابن سناء الملك "٥٥٠ ـ ٦٠٨هجرية":

القلب على جفاك لا يصطبر يا غصن رطيب

والكسر بلا عطفك ينجبر أفديك يا طيب"([19])

التورية اللفظية الطريفة فى كلمة(قلبين) حيث أن حبّة الحمّص تتكون من فلقتين أو جزئين تحت قشرتها سمّاهما الشاعر قلبين تندرًا وسخرية من الأمير

---

[17] ـ على ابن سودون : ـ نزهة النفوس ومضحك العبوس ـ هيئة قصور الثقافة ـ سلسلة الذخائر ٢٠١٠م ص ١٦

[18] ـ محمد بن أحمد بن إياس: ـ المختار من بدائع الزهور و عجائب الدهور ـ كتاب الشعب ـ القاهرة ١٩٦٠م ج١ص٣٢٨

[19] ـ د. مجدى محمد شمس الدين: ـ فنون أندلسية فى الأدب العامى المملوكى ج٢ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٤م ص٢٦٥

طشتمر، ولم يطلق ابن إياس تسمية "فن الواو" على هذا النوع من المربعات الشعرية وربما جاءت هذه التسمية فى وقت لاحق.

وهكذا أبدع المصريون فى فنون التربيع الشعرى التى عرفوها من أهل بغداد، وأتوا فيها بالجديد والغريب، كما طوّر المصريون فن الزجل الأندلسى، وابتكروا منه نوعًا جديدًا هو(البلّيق)، وطوّروا المواليا الرباعى، وابتكروا الموّال المصرى بنوعيه الخماسى والسباعى، ابتكروا فن الواو باعتباره أحد تجليات فنون التربيع وعرفوه قبل ابن عروس المصرى.

ومن أشهر الشعراء المصريين الذين كانت لهم إبداعات فى فن الواو فى العصر العثمانى الشيخ عامر الأنبوطى الذى توفى سنة١١٧٣هجرية/ ١٧٥٥م وقد قال عنه الجبرتى فى عجائب الآثار (الشيخ الصالح اللبيب الناظم الناثر عامر الأنبوطى شاعر مقلق هجاؤه لهيب شراره محرق، كان يأتى من بلده ليزور العلماء والأعيان، وكلما رأى قصيدة سائرة قلبها وزنا، وقافية إلى الهزل والطبيخ، وكانوا يتحامون عن ذلك، وكان الشيخ الشبراوى يكرمه ويكسبه ويقول له يا شيخ عامر لا تزقر قصيدتى الفلانية، وهذه جائزتك، وكذلك الشيخ الحنفى.. ومن نظمه ألفية الطعام على وزن ألفية ابن مالك) وبعد أن يعرض الجبرتى نماذج من أشعار الشيخ عامر المعربة يقول ومن كلامه على وزن كلام ابن عروس:

العدس والكشك والفول　　الأكل منهم شماته

يصبّحوا الشاب مخبول　　قطعوا الجميع بالثلاثه"([٢٠])

ويتضح من إشارة الجبرتى أن الشيخ عامر الأنبوطى قال كلامًا على وزن كلام ابن عروس، وأنه التزم بمحددات مربعات ابن عروس من حيث الوزن والقافية والتى تميّز مربعات الواو عن أى مربعات أخرى، وأن مربعات ابن

[٢٠] - الجبرتى - عجائب الآثار فى التراجم و الأخبار - طبعة المطبعة العامرة الشرقية - القاهرة - ١٢٩٧هجرية ج١ ص ٢٤٩

عروس المصرى كانت سائرة ومعروفة فى مصر فى ذلك الوقت، وهذا ما ذكره الشربينى لابن عروس.

يا قلب لاكويك بالنار وان كنت عاشق لازيدك

يا قلب حملتنى العار وتريد من لا يريدك"([٢١])

وهذا المربع موجود فى مخطوط ديوان ابن عروس المحفوظ بدار الكتب المصرية ويؤكد ذلك على خطأ زعم الشاعر عبدالرحمن الأبنودى، وادعائه بأنه لم يكن هناك شاعرا اسمه ابن عروس، وأن المشتغلين والمهتمين بالتراث الأدبى والفلوكلور فى العصر الحديث هم الذين نسبوا له مربعات الواو التى تسمى بمربعات ابن عروس.

وهكذا كان لقب ابن عروس يطلق على أكثر من شخص، ومن بينهم الشاعر المصرى الكبير شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبدالله بن عروس الذى كان يعيش فى مصر فى القرن الحادى عشر الهجرى، وهو صاحب مخطوط ديوان قمع النفوس من كلام ابن عروس المحفوظ بدار الكتب المصرية تحت رقم " ١٣٥١٣" مجموعة أحمد باشا تيمور، وقد أطلق عليه هذا اللقب نسبة للعروس التى يقال أنها تسببت فى توبته عن قطع الطريق عندما اختطفها، وفى حكاية أخرى قيل أن هذه العروس كانت خطيبته، وهربت منه فى يوم عقد القران، وعن تحوّل ابن عروس من لصّ إلى زاهد من أهل الطريق فإنه فى ذلك يشبه (بعض المتصوّفة كان فى الأصل من الشطار وقاطعى الطريق فى بداية حياته ثم تاب إلى الله أخريات عمره وزهد فى الحياة الدنيا، ويذكر لنا النبهانى فى كتابه جامع الكرامات عددًا كبيرًا من هؤلاء مثل الفضل بن عياض والبطائحى، وكذلك يذكر الإبشيهى فى كتابه المستطرف أن بعض اللصوص من الصعاليك قد أصبحوا من أهل الطريق([٢٢]) - وسيظل اسم ابن عروس المصرى مرتبطًا بفن الواو، و إن لم

---

[٢١] - يوسف الشربينى - هز القحوف فى شرح قصيدة أبو شادوف - مطبعة بولاق ١٨٩٢م - ص٥٢

[٢٢] - د. محمد رجب النجار - حكايات الشطار و العيارين - سلسلة عالم المعرفة - الكويت ١٩٨١م ص ٢٤٦

يكن مخترعه كارتباط ابن قزمان القرطبى بالزجل، مهما حاول البعض أن ينفىّ وجوده فقد ترك لنا ابن عروس المصرى مربعات شعرية تشير إلى شاعر كبير له أسلوبه المميّز وحسّه الشعرى المتفرد الذى لمس قلب الأشياء، وتغلّل فى أعماق البيئة المصرية، وصاغ من مفردات لغة الحياة اليومية شعرًا راقيًا في عبارات قصيرة موجزة مشبعة بالحكمة"([٢٣])حيث قال:

ما حدّ خالى من الهم حتى الحصى فى الأراضى

لا له مصارين ولا دم ولا هو من الهم فاضى

ومن هنا نرى أن" فن الواو" هو فن قولي شفاهي غير مدون، ولكن تحفظه صدور رواته ومحبيه، فهو نمط تعبيري قولي يعتمد اللغة الشعبية كأداة للتشكيل الفني مع أداة أخرى هي الإيقاع الموسيقي المحدد وذلك بعد ما تجاوزت اللغة الشعبية – أداة هذا الشعر – حدود القواعد النحوية (الإعرابية) والصرفية. وهو من أقدم الفنون الأدبية فى صعيد مصر، ويعرف هذا الفن بفن (الألغاز) حيث إن راوى(الواو) كان يمر على أى جماعة فى أثناء سيره فى الطريق، ويقول لهم(الواو)، ولا يحل لغزه ويتركهم ويطلب منهم إن عرفوا حل اللغز أن يذهبوا إليه فى بلده ويستقبلهم بكرم الضيافة إن نجحوا فى حل لغز (الواو)، ولغز (الواو) يتمثل فى حل معانى بعض كلماته المتشابهة فى الحروف والمختلفة فى المعنى كما في:

طرقت الباب حتى كلمتنى فلما كلمتنى.. كلمتنى

فقلت ياسماعيل صبرى قالت يا اسماعيل صبرى

فكلمتنى الأولى تعنى تعبت يدى، والثانية أيضا بعدما تعبت يدى كلمتنى الثالثة أى حدثتنى .وكانت حبيبته اسمها(أسماء)، فقال لها يا أسما نفد صبرى .فقالت له، وكان اسمه (اسماعيل) يا اسماعيل..صبرا.

[٢٣] -bahaa.elhossainy@gmail.com محمد على عزب

وهكذا كانت تبيت القرى والنجوع الأيام، والليالى الطوال فى حل لغز الواو. الشهير. ففن الواو نشأ وتربى وترعرع فى صعيد مصر "الصعيد الجوانى"- كما يسمونه – وهو أحد الفنون القولية الشعرية الشفاهية، فالذين ابتدعوه كانوا أميين لا يقرأون، ولا يكتبون، أما عن سر تركزه فى منطقة الصعيد، فهو تأثر القوالين الجنوبيين بالقصيدة العربية الفصحى التى وفدت مع الفتح العربى الإسلامى لمصر وكذلك تأثرهم بالفن القولى الوافد مع الحجاج المسلمين- المغاربة والأندلسيين- الذين كانوا يأتون لأداء فريضة الحج، حيث كان جنوب الصعيد هو طريقهم إلى الأراضى المقدسة، وأقدم من أنشأ نظام التربيع هو "ابن قزمان" المولود فى"قرطبة" وهذا الفن كان مشهورًا فى ريف مدينة الاقصر كقرى "الكرنك والزينية بحرى وقبلى، والعشى، والعوامية، والبياضية"، وغيرها من القرى الاقصرية، وخاصة في مجالس الناس ونواديهم، وفى سهراتهم الليلية في المنادر، وحول الجرون على ضوء القمر، وترعر فن الواو في محافظة قنا خاصة، وذلك لأنها اشتهرت منذ الفتح العربي الإسلامي لمصر بأنها محط الرحال لقبائل عربية نازحة من شبه الجزيرة العربية، مما أدى إلى ظهور أثر اللهجات العربية على اللسان القناوي، فجعله أقرب إلى العربية من غيره من حيث المفردة، وطريقة نطقها، فكان لا بد أن تتأثر طرائق القول الشعري بالفنون القولية الواردة، ومنها شكل القصيدة العربية."([٢٤]).

ازدهر فن الواو في عصر المماليك والأتراك، وكان كثيرًا ما يلجأ إلى التورية والكلام غير المباشر؛ حتى يستطيع أن يفلت من الرقابة الصارمة التي تفرضها عصور الاستبداد عندما يكون الفن منحازًا للجماهير ضد سيوف الحكام، وقد ظهر على يد أحمد بن عروس المولود في عام ١٧٨٠ أيام حكم المماليك لمصر، في قرية بمدينة قوص المصرية، عرف عنه أنه كان قاطعاً للطرق في بداية حياته، وكان مشحون الصدر بالحقد على المماليك الحكام والأغنياء البخلاء، وكان دائم السطو عليهم هو وعصابته، واشتهر بقوة بأسه وصلابته، وقلب كالصخر لا يلين، وكانت الناس تهابه وتخاف من بطشه،

[٢٤] - للمزيد انظر الأعمال الكاملة الشاعر عبد الستار سليم

لكن ابن عروس لم يستمر كثيرًا على هذا الوضع، بل تحول بعد ذلك إلى إنسان زاهد في الدنيا، بعد حادثة عروس الهودج، التي كانت سببا في تسميته بابن عروس. حيث يروى أنه ومعه لصوصه، أغاروا على قافلة في الصحراء، وسلبوا كل ما فيها، إلا هودجًا على جمل، كانت به صبية عروس فائقة الجمال، فتن بها ابن عروس، وطلب أن يتزوجها، لكنها اشترطت عليه أن يكف عن السرقة، ويعود للطريق المستقيم، وقد كان لها ما أرادت وهناك نوعان من مربعات فن الواو هما المربع "المفتوح" الذي يسهل فهمه واستيعابه مثل المربعات التي استخدمها "بيرم التونسي"، وهو ليس من الجنوبين.

إن كنت تطلب رضا اللـــه يجعل لك الناس عبـيدك

وان كنت تطلب رضا الناس أقَـلُّهـم يبقـــى سِـــيدك

اعتمد بيرم على الجرس الموسيقى فقط فى تقفية الشطرتين، الأولى والثالثة، حيث أن لفظ الجلالة "الله" على نفس الجرس الموسيقى للفظة "الناس" – وهذا يُعدّ عيباً فى تقفية فن "الواو" وكذلك يقول: أبو فراج الإسكندرانى من غير الجنوبيين.

يا زارع الشـر دوق بكرة تضيق المسالك

واللى ح يسعى بسوء لمصر... لابُدّ.. هالك

يتسم هذا المربع بعدم بذل الجهد المطلوب، وعدم إعمال الفكر الفنى، والتقنية اللازمة لصياغة مربع محكم البناء، جزل اللفظ، إذ لابد لفن "الواو" من أن يصاغ فى لغة بسيطة لكنها عميقة... وهى لذلك توحى بالسهولة، مما يطمع فيها غير المتخصصين فى صناعة هذا الفن... فكثيراً ما نجد تقليداً لهذا الفن العريق، لكن بسطحية فَـجّـة، وبكلمات مباشرة، ولا يكون الشاعر مجيداً فى هذا الفن، إلا إذا توفـّر لديه كثيرًا من تقنيات الكتابة، بالإضافة إلى حصيلة لغوية هائلة، مصاغة صياغة عالية الجودة، خاضعة للمواصفات الدقيقة لفن

"الواو".. حينئذ – فقط – يجيء المربع بمثابة ومضة متألقة، تكمن قيمته فى الاختزال والاختصار، أى قلة الحجم مع ضخامة التجربة، وتعدد الإيحاءات، وعمق الدلالات وجمال تركيب الجمل بالإضافة إلى صرامة الصياغة"([٢٥]) .

أما المربع المغلق الذي يستعصي على الفهم، إلا على أهل منطقة بعينها مثل المربعات التي يستخدمها أهالي محافظة قنا من إسنا إلى أبي تشت. من أمثلة ذلك قول الزجال "علي النابي" في وصف محبوبته عندما رآها تشرب الماء من "القلة":

خايف أقوله يقول لا　　والقلب مرعوب وخايف

ابقي قوليله يا قــلة　　حين توردي ع الشفايف

واعتماد فن الواو على السماع جعل مبدعيه سريعى البديهة أقوياء الملاحظة، وهو فن ذو طبيعة خاصة، إذ لا يستطيعه إلا الذين لهم قدرة خاصة على التجريد، والذين يمتلكون ثروة لغوية شعبية هائلة، تحمل سمة وطبيعة البيئة الشعبية، وهو لا يحتمل الترف، أى الترهل، أو إقحام الألفاظ غير الدالة، وغير الموحية، وذلك لطبيعته الخاصة جدًا، ففن الواو نتاج ثقافة خاصة ضاربة فى أعماق الأرض المصرية، وقد حفظته لنا الذاكرة الشعبية، فاخترق الزمان ووصل إلينا كما هو، وذلك منذ ولادته إبان عصر حكم المماليك والاتراك العثمانيين لمصر... ويصاغ هذا الفن الشعرى على نظام المقطعات المستقلة عن بعضها البعض فى المضمون، وكل مقطوعة تتكون من أربع شطرات - لذا يطلقون عليه اسم المربع - وهو يصاغ على بحر شعرى بعينه، هو البحر المجتثّ، والذى لا يأتى إلا مجزوءًا (أى تحذف التفعيلة الأخيرة من كل شطرة) فيكون وزنه الموسيقى "مسْتـفْعلن فاعلاتن" بدلا من (مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن) وذلك لكل شطرة، وتتم. تقفيته بشكل معين، بحيث تتفق قافيتا الشطرتين الأولى والثالثة معا، وقافيتا الشطرتين الثانية والرابعة معا، وقد تُحلّى القوافى بالجناس - التام أو الناقص - حسب

[٢٥]- للمزيد ، انظر الأعمال الكاملة عبد الستار سليم

مقدرة (القوّال / الشاعر) وثروته اللغوية الشعبية، والجناس معناه أن القافية لا تكون هى الحرف الأخير، وإنما هى الكلمة الأخيرة من الشطر، وكثيرا ما تحمل تلك الكلمة من تورية، وقد تكون نتاجًا لضم، أو إضغام كلمتين. فى. كلمة واحدة، بحيث تتفق في الكتابة، وتختلف المعانى فى مُشاكلة صوتية، تعطى عدة معانى، ومن ثم تجد الأذن نفسها بين عدة معانى تمثلها الأصوات المكونة للكلمة، أو الجملة، وهنا يتدخل عنصر الاختيار؛ لتصل إلى دلالة تتفق مع السياق، فالشاعر فى "فن الواو" أشبه بالساحر الذى يتلاعب بخيال الحضور، ومن هنا تأتى صعوبة شكل الواو، أو شكل المربع، لأنه يحتاج خبرة وممارسة وذائقة. صوتية عالية لكى لا يخطئ السمع ، بل يظل متحفزًا حتى نهاية المربع، حتى يتسنى للقارئ فك مغاليق الجناسات التى صنعها القوّال / الشاعر فى القوافى، ومن أشهر شعراء هذا الفن من قنا على طريقة ابن عروس، (علي النابي، عادل صابر، محمد النوبي، خالد حلمي الطاهر، صفوت البطلي، محمد أمين خربوش)، وعبدالستار سليم الذي كان له الدور الهام في بقاء فن الواو، والحفاظ عليه، فكاد هذا الفن أن يندثر، لأنه شفهي غير مدون، تحفظه صدور الدوراة ومحبيه فى الصعيد، ولكن الشاعر والباحث فى التراث الشعبى عبدالستار سليم نفض الغبار عن ذلك الفن القولى التراثى العريق، وقام بالتعريف به، وقدم دراسات مستفيضة عنه، وقام بتطويره، وأصدر ديواناً شعرياً من تأليفه فى هذا الفن بعنوان "واو عبدالستار سليم"، ومن قصائده في فن الواو:

العِشق دوَّب قلوبنا والصبر قصَّر معانا

وغلبْنا فى عِشق لُبْنَى" والغُـــلب قطّـع معانا

ويقول الشاعر عادل صابر: أن فن الواو هو ذلك الفن الخالد العظيم الذي يضرب بجذوره في أعماق الجنوب، وهو فن شعبي خالد خلود النيل، يعتمد على الحكمة الشعبية البسيطة سهلة الحفظ، وهو من أشهر الفنون التي صاحبت الربابة في أنينها وشجنها، وكأن الربابة قد خلقت من أجل هذا الفن، كما أنه من أفضل الفنون التي تعبر عن آلام وأمال البسطاء والكادحين، أو

كما يقول المثل الصعيدي «جاي على الوجع»، لذا كان الغرض الأساسي لهذا الفن في البداية هو شكوى الزمان وغدر الخلان..إلخ"([٢٦])، ثم اتسعت دائرة فن الواوا، فبدأ يتطرق إلى جميع القضايا الحياتية داخل الكون، فتعددت أغراضه.

وجه الشبه والاختلاف بين فن الواو والرباعيات الآخرى

- رباعيات جاهين

يرى الشاعر "عبدالستار سليم" أنهما يشتركان فى أن كل منهما مصاغ فى قالب "التربيع"، ذلك القالب الذى استهوى الفنان التلقائى من البداية، لحبه للشكل البنائى القصير والمركز، لسرعة التعبير من المبدع، وسرعة الاستيعاب من المتلقى، فكل من "فن الواو والرباعية" يتكون من أربعة أشطر، ويسمونها أربعة أقفال أحياناً والمربع والرباعية كل منهما يقول قضية كاملة لا تحتاج إلى ما قبلها، أو ما بعدها، أى أن كل مربع مستقل بذاته من جهة المضمون، وكذلك الرباعية، أما أوجه الاختلاف، فتتمثل فى أمرين:

البحر الشعرى، وطريقة التقفية للشطرات، أو الأقفال، ففن الواو يُصاغ على بحر شعرى معين، هو بحر المجتث، الذى لا يأتى إلا مجزوءاً، أى بتفعيلتين اثنتين فى كل شطر، والأصل فيه: ثلاث تفعيلات فى كل شطر، وتُقفّى صدور الأبيات معاً أى الأشطر الأولى وتقفى أعجاز الأبيات معاً أى الأشطر الثانية. كما تُحلّى القوافى- أحياناً بالجناس التام، أو الناقص، التام فى اللغة هو اتفاق الكلمتين فى الأحرف الثلاثة الأخيرة من الكلمة، ترتيباً وتشكيلاً)، ومن "فن الواو" قال عبدالستار سليم:

أول كـلامـــى ح ا صلّـــى

ع اللى الغزالة مَشَت لُه

[٢٦]- للمزيد انظر الأعمال الكاملة عبد الستار سليم

واحكى على اللى حَصل لى

وازرع همومى فْ مشا تلْه

أما فى رباعيات "جاهين" فإن الصياغة الشعرية تكون على بحر شعرى مختلف، وهو "بحر السريع" وتفعيلاته(مستفعلن مستفعلن مفعولات)، والتى تأتى تفعيلته الأخيرة بعد أن يُجرى عليها التغيير- الذى يسمونه الزحاف- على (فاعلن)، أما عن نظام التقفية فى الرباعية، فهو يعتمد على تقفية الشطرين الأولين بقافيتن متشابهتين، ثم تأتى قافية الشطر الثالث حرة، ويعود ويقفى الشطر الرابع بنفس قافية الشطرين الأولين.. ثم ينهى الرباعية دائما ب "لازمة " ثابتة، وهى كلمة "عجبى" تقول إحدى مربعات صلاح جاهين:

لَيه يا حَبيبتى ما بينّا- دايماً- سَفَر

د ا البُعد ذ نْب كْبير لا يُغْتَفَر

ليه يا حَبيبتى ما بينّا- دايماً- بحور

أعَدّ ى بحَر ألاقى غيرُه ا تْحفَر

عجبى. .!!"([٢٧])

رباعيات أحمد شوقي

إن كل شكل تربيعي ليس فنًا واويًا، وهذا ما تراه للكثير عندما سمع تربيع (أحمد شوقي) حين قال :

الفجْر شقْشق وفاض **على سواد الخميلة**

لمَح كلمْح البياض **من العيون الكحيلة**

[٢٧]- للمزيد انظر عبد الستار سليم ،الأعمال الكاملة

فالتربيع هنا لم يعط فن "الواو" برغم اتفاق قافيتى الشطرتين الأولى والثالثة، والثانية والرابعة، فى الشكل التربيعى السابق وأحمد شوقى لم يكن يقصد كتابة فن "الواو" ولا اختار له تعبيراته المناسبة، ولا ألفاظه الموحية، ولا لهذا التربيع طعم "الواو"، ولكن أحمد شوقى كان يكتب مجرد "الزجل" "ونخلص إلى أنه.. كل فن "واو" فن " تربيعى"، وليس كل شكل " تربيعى" هو فن "واو".([٢٨])

خصائص فن الواو:

فن الواو هو نمط شفهي قولي، وسمي بهذا الاسم؛ لأن الراوي كان يبدأ الرواية بقوله "وقال الشاعر" فتكثر واوات العطف حتى أصبحت لازمة لابد أن تقال، وصارت سمة مميزة لهذا القول ومن ثم سميت به، بالإضافة إلى مجهولية المؤلف، فكان يقول دائمًا، وقال الشاعر دون ذكر اسمه؛ فذلك حتى لا يقع تحت طائلة العقاب من السلطة الغاشمة.

يعتنى فن بالمشاركة الوجدانية بين المبدع والمتلقى، فيعتبر قالباً قولياً محدد الهوية صارم الملامح سهل التناول يعتنى بالوزن والقافية، ويتميز بقصر الجمل وعمق المعنى، بالإضافة إلى أنه أرضية خصبة لاستيعاب القص الملحمى (السيرة الهلالية) بطريقة فنية رائعة يجتمع فيها سرد الأحداث برواية مع جمال الصوت، وتوزيع الكلمات كقول الشاعر:

ون كنت للسيرة قـوَّال	**عندك حكاوى الغلابة**
اكتب لى بالحربة مـوَّال	**يقطع طريق الديابة**
سيبك من " الزِّير و"لادْهَم"	**"بيبرْس" وابن الأمارة**
كل الغلابة ولاد .. هَم	**تاهت فى ليلُه البَصارة**
يامـا حـكينا حـكاوى"	**لمـا برينـا المفاصـِل**

[٢٨]- المرجع السابق

والصـبر كالملْـح كــاوى والحقّ ليه حدّ.. فاصِل

قُـلنا كتــير فـ "ابـوزيد" وحروب "دياب بن غانم"

تحكيلى عن"عمرو"أو"زيد والـندل يجْـنِـى المغــانم

استيعاب التراث الشعبي

ولم يكتف فن الواو باستيعاب السيرة الهلالية فقط، بل كان له القدرة على استيعاب التراث الشعبي المتمثل في الأمثال الشعبية التي يستشفها من خلال تجاربه الحياتية.

لما قالو لُه يا " فرعــون " مين فَـرْعنك فين ما تمشى

قال: مالْقيـتِشْ نَـفَـر عون نبـّوتُـه شَـوح فى وشّــى

فالمثل الشعبي في المربعات السابقة يظهر مدى براعة الشاعر في ترجمة مشاعر الناس عبر استشفاف الموروث الشعبي المتمثل في ثقافة الأمثال العربية؛ باعتبار أنها لغة تواصل بين الناس، وخاصة في الصعيد، فالصعيد من أكثر البيئات المصرية التي تتكئ على الأمثال وتقيم علاقة بينها وبين الواقع؛ لفهم الأمور(للاقتراب منها والابتعاد عنها)، وهذا ما تمثل في استلهام المثل الشعبي (قالوا لفرعون مين فرعنك)، فالمثل هنا يؤكد حالة من حالات الاستسلام التي تعيشها بعض البيئات، فترفع فئة، وتخفض آخرى، بسبب الاستسلام، وعدم المقاومة التي تجعل (المفرعن) يركب الريح ؛ ليصعد فوق رقاب العباد.

ويقول أيضا :

خلّيتنى اعدّى البحورعوم وانت اللى عُمْرك تا كلنى

عشـّمتنى بالحلـَق يوم خـلـّيت ودانـــى تاكلنى

ان كنت باشا ولا بيه يـوقف له قاصى ودانى

عشّمتنى بالحلـَق ليه خـلـّيتنى اخــرِّم ودانى

والمثل هنا (عشمتني بالحلق خرمت أنا وداني)، وهو يؤكد حالة من حالات الانكسار وخيبة الأمل بعد المعاناة، فيُصدم الإنسان بواقع جديد، بالإضافة إلى أن هذه المربعات تتزين بالقوافي التي تحافظ على الوزن الشعري، الذي يعمل على استمرار الانسجام الوجداني بين القارئ والشاعر.

وهناك بعض المربعات صارت كالمثل السائر، أى صارت "مضرب الأمثال"، ليس لأنها تبنـّت مفاهيم بسطاء أهل الريف المصرى الجنوبى فحسب، بل ربما لأنها لجأت – إلى جانب ذلك – لاستخدام الشكل البسيط المحكم الذى ابتعد – فى كثير من الأحيان – عن جماليات الشعر العربى فى بديعها وبيانها، واستخدام "القفشة" الشعبية – إذا صح هذا التعبير – والمبالغة، والتكرار الجمالى، والتورية، والمقابلة، وقلب الحروف – كلعبة قولية شعبية ، ففى المربع الذى يقول :

عيب الـّدهب فصّ ونحاس وعيب الخيول الحَرانـة

وعيب القبيلة مِن الـّراس وعيب الـفـَتـَى مِن لِسانا

فالمربع هنا يستشف المثل من تجارب الحياة المعاشة، كخلاصة تجربة يستنتجها الشاعر من هذا الموقف كما يتميز فن الواو باحتوائه للحكمة التي لا يقتبسها من الأمثال الشعبية، بل يستشفها من تجربته الحياتية، كما كان يفعل ابن عروس، لتلخيص المعانى الكبيرة ذات الطابع الفلسفي فى الموروث، فيقول:

لا تـَوطـِّى راسك لمخلوق ولا تشكى حالك لشامِت

دا العبْد ينباع فى السوق والحُـّر يخشـَى المشامِت

الدنيا لا تِسْوَى قنديل ولا تسوى إنّك تطاطِى

ما يقنْدل العيشة قنديل غير مِشْى أبوأصل واطى

فالمربع هنا يحوي الحكمة التي تحض على العزة والكرامة، وخاصة في الوقت الحالي؛ بسبب ضغوط الحياة التي جعلت الناس تتراجع عن الكثير من المبادئ والقيم التي كانت سببًا في ترابط المجتمع، فكأنه يستوحي الحال من قول عمر ابن الخطاب رضي الله عنه (اطلبوا الدنيا بعز فإن الأمور تجري بقدر)، وهذا ما يحض عليه مربع الشاعر في الحكمة التي ينوه عنه في هذا النص.

استيعاب التراث الديني

العِرْق للعِرْق دسّاس والضلمة ما تنجليلا

إحذر إذا كنت جسّاس من هجرس ابن الجليلة

فالشاعر هنا يستلهم التراث الديني لحديث الرسول صلى الله عليه وسلم "تخيروا لنضفكم، فإن العرق دساس".

يتميز فن الواو بقصر جمله؛ لأنه شعرياً يعتمد على نظام الشطرات الأربع، أي أن البيت ينقسم إلى أربع شطرات يتوافق فيه الشطر الأول، والشطر الثالث في قافية واحدة، والشطر الثاني مع الشطر الرابع في قافية مماثلة للقسم الأول مثل قول الشاعر:

عذّبتى زرْعى وقلْعى وقطعتى مَيّة فِحالى

لا..عبًّا.. ريحِك ف قلْعى ولا سابْنى موجِك ف حالى

براعة الاستهلال

يسجل عبدالستار سليم مهارة عالية في استهلال قصائده، وهو ما يسمى ببراعة الاستهلال التي تعمل على لفت انتباه القارئ لما سيقصه الشاعر عليه من قضايا شعرية؛ فتهيئه كاملًا لعملية استقبال النص، فهو لم يبدأ الحديث عن قضية الظلم والفساد الاجتماعي والخلقي، وسرد أحداث هذا الفساد مباشرة، بل يقيم إطارًا فنيًا يعمق صورة هذه القضية الاجتماعية الهامة، فأغلب القصائد التي تبدأ بالبسملة والصلاة على النبي موضوعها ديني، أو يقترب من هذا الموضوع، ولعل التركيز على هذا المطلع فيه حشد لاهتمام المتلقي، وإدخاله في جو القصيدة، وإقناع له بأن طابع الموضوع جدي يستحق من المستمع أن يعيره اهتمامه، كما أن الصلاة على النبي في القصيدة، تقتضي أن يردد المتلقي بالمثل، وفي ذلك تبئيرعلى وظيفة إقامة الاتصال بين عنصري العملية الاتصالية، وهما الشاعر، والمتلقي يقول:

أول كـلا مـى ح اصـلى ع اللى الغزالة مشت لـُه

واحكى على اللى حصل لى وازرع همومى ف مشاتلُه

صلوا معـايا على الـبـدر "طـه" النـبـىّ الـمكمـّل

هزم الـصنـاديـد فى "بدْ ر" وصـبـر لغـايـة ما كـمـّل

ز ينـة الكلام مدْ ح "طه" والـمدْ ح زيـنـة البـدايـة

فـــرْش القـــوالة وغطاها سيرة رسـول الهـدايـة

افتتاح الشاعر النص بالصلاة على النبي؛ باعتبارها طقسًا من طقوس البداية التي وقع الاتفاق عليها في أعراف الكلام، ومراعاة لأهم العناصر التي تؤسس العملية الاتصالية، ولعل أهم هذه العناصر "القواعد الكلامية المشتركة بين المرسل والمتلقي، وعلى هذا الأساس يصبح الهم الأكبر للشاعر في بداية القصيدة، هو التركيز على كل ما يمكن أن يدعم وظيفة الاتصال، أو

الاستئناس مع المتلقي، وتغدو الرسالة هنا لا هدف لها إلا إقامة علاقة اتصال تثبتها، أو تقطعها، لا تتكلم هنا لتقول رسالة، بل لنأنس إلى ما حولنا، وليأنس بنا"([٢٩])، وقوله،(أول كلامي) يظهر من خلاله أن القول المقصود بالقصيدة وفكرتها الأساسية تبدأ من هاهنا، فأراد الشاعر من خلال انعطافه بهذا الجزء في القصيدة أن يحقق نوعًا من الوظيفة الإغرائية؛ التي ترمي إلى حفز المتلقي وحمله على الانتباه المتواصل ضمن خطة توجيهية إغرائية يمكن بفضلها الحفاظ على الديمومة التواصلية إذ يحس الشاعر أن هذا الانتقال ربما لم يكن كافيًا لتنبيه المتلقي إلى فكرة القصيدة الأساسية، لا سيما في ظل الظروف الشفاهية، لأن المنطوق الشفاهي يكون قد تلاشي بمجرد أن ينطق به، مما يدفع الشاعر إلى نوع من التأكيد والإطناب "ثم ينتقل الشاعر إلى متن القصيدة التي يقيم هذه البداية من أجلها، ليفضح الجو النفسي الذي يسيطر على الشاعر، من جراء الكبت، والظلم الذي عاش فيه الشاعر ليس وحده، بل كل المصريين، وهو القهر والاضطهاد، وسلب الحقوق فيقول:

الحـُكم كان ينـقُصُه وزان	**سـرْقوا البـلد من ورانـا**
بقـى مصر تـُحْكـُمها سـوزان	**وجـمال وعـزّ و جرانة ؟؟**
لا كـدْ ب كـان لـيـه رجلـيـن	**ولا رمـيـة من غـيـر رامى**
ولا حـُرْمـة تنـفـع لراجلين	**ولا سـِرْقـة تغـْنى حرامـى**
فـيـدى مـقشـّة ما كانـساش	**اعـمـل يا واد مـهما تعـمل**
سـبـْحـانـُه ربك ما ينـساش	**يـمـهل ولكن ما يـهـمـل**
لا تـْقول لى لـيـه الـقدم زلّ	**شـُغـْلة هـدايـا وزوايـــر**
دا الـــباغـى لابـدّ يـنـذلّ	**وتـْدور علـيـــه الـــدوايـــر**

[٢٩] - أدونيس كلام البدايات ،دار الآداب ، ط١، بيروت ١٩٨٩ص١١٣

الشاعر عندما يبدع في القصيدة تدركه حالة من الوعي بأهمية الاستهلال التي تتأتي من إدراكه بأنه حين يلقي القصيدة؛ سيخرج بالناس من العالم العادي إلى عالم الشعر السحري غير العادي، "ومن هنا تكتسب البداية أهمية غير عادية أيضا في انجاز عملية تأطير العملية الشعرية الإبداعية ابتداء من المطلع، وانتهاء بالخاتمة، ولهذا فالشاعر يمعن في ممارسة طقوس العبور من الكلام العادي إلى كلام الشعر؛ إذ بالاستهلال تفتتح القصيدة بناءها، فهو مقدم على غيره من الآبيات، فهو طقس الشروع في بناء فضاء القصيدة، ولهذا فإن هدفين يتمثلان للشاعر في لحظة بدء القصيدة هما: إخراج الناس من الكلام العادي إلى كلام شعري، وتقوية عناصر الاتصال، والاستئناس بين الشاعر، والمتلقي واتخاذه طريقة إقناعية أحيانا في سبيل ذلك"([٣٠])، وهناك هدف آخر، التأمل الكامل لموضوع القصيدة والقضية التي يطرحها الشاعر لذا يلجأ إلى الحوار، والاعتماد على أسلوب النداء؛ ليعمل على إثارة العبارة الشعرية، ويشئ بوجود طرف آخر داخل النص؛ فيكون بمثابة تكوين بنية درامية أولية سببها حضور هذا الآخر سواء كان إنسان، أو جمادًا تتم أنسنته.

اتـهـدّ حـيـلـى وعـزْ مـى	تـلا تـين سـنـة وقـلّ شـوفـى
و"سـرور" و"صفوت"و"عزمى"	حابسينّى فى سجـن خـوفـى
كـان لـيـّـا غيطى وجرُ نى	سايـرين علـى خـط ابـونـــا
خـلـُّـونـى هدّ يت فـرُ نى	وا سْـتـنّـى عـيـش الطابـونة
الـمـشّ كـلـْنـاه بـــدُودُه	والنـيل شـربـْنـا عـكـارُه
"للعدْ لى" قـالوا يا "دودو"	والكدْ ب والمرْع كـارُه
تلا تـين سـنـة فى الكـازوزة	والسرْقـة والنهـْب داير
د ول وكـّـلـونا البالوظة	وملـُوا طريـقـنا عـتـايـر
دُول خالـفـوا الـشرْع والـدين	خانـوا الأمـانـــة وباعوها

[٣٠] - بناء القصيدة الجزائرية ص ١٠١

لا ودّ للنـاس وادّيــن ولا فيـه أصُولـِن راعـوها

للأديب علاقة واضحة بالحياة، إذ إن ارتباط كل منهما بالآخر حتمي لارتباطهما بكيان الإنسان، والإنسان هو محل التجارب الحياتية، وكاشف خفايا الوجود والمساهم في النهضة البشرية، كما أنه الأساس في بناء دعائم الإنسانية، وعلى هذا، فإن ما يصدر عنه، أو حوله يمس حياته ويلمس نفسه ومن هنا كان عليه أن يتفاعل مع كل هذا ومع مجالات الحياة، فإن التجربة الإنسانية تعد المحرك الرئيسي للاديب، لذلك، فإن الأدب يأخذ قيمته من مدى ارتباطه بحياة الناس، وهمومهم ومعانتهم، وهذا النوع من الأدب هو الذي يستمد قوة الوجود، ويستحق الديمومة والاستمرار، فالأديب لا يمثل نفسه فحسب، بل يمثل حياة مجتمعه الذي يعيش فيه، ويتصل فيه بالناس كافة يعرف مشكلاتهم، ويحس بها وها هو الشاعر يصيغ الحياة الاجتماعية للمصريين قبل ثورة يناير بطريقة فنية بارعة معتمدًا على الرمز الذي يشكل إيحاءًا فنيًا جديدًا فتأخذ رموز(عزمي، وسرور، والعادلي، وسوزان ومبارك، ورموز الفساد السابق) بعدًا فنيًا جديدًا ينشئ من خلاله عبدالستار في الشعر المعاصر رموزا للطغاة والجنرلات المعاصرة في الزمن الحاضر كـ(كاليجولا) وغيره من رموز الاضطهاد السابقين، فيعبر عبر السرد الشعري ما فعله الطغاة بالمصريين من تركهم لأرضهم وانهيار الزراعة، وانتشار الأوبئة والسلب والنهب الذي كان شغلهم الشاغل في فترة حكمهم.

فالنص هنا يأخذ شكلا خطابيا يفترض من خلاله الشاعر وجود مخاطب حاضر أمامه يتواصل معه، لذا يستغل الأدوات والرسائل والعلامات الأسلوبية، التي تجعل هذا المتلقي حاضرًا بعقله وعواطفه في عوالم القصيدة مشدودًا إلى مجالها وفي هذا الجزء من القصيدة قد لا يهتم الشاعر بوجود علة بين الموضوع الذي طرحه في الاستهلال وبين ما ينوي الانطلاق في عرضه، كما فعل الشاعر في النص السابق.

الفصل الثاني
تشكيل النص الشعري عند عبدالستار سليم

التشكيل بالصورة

تعد الصورة من المكونات الأساسية في العمل الأدبي، فالنص بدون الصورة كالجسد بدون الروح؛ لذا يتفنن كل شاعل وأديب في ابتكار الصورة وتنميقها؛ فهي الجوهر الثابت والدائم فيه، غير أن العناية بها تتفاوت من مرحلة إلى أخرى سواء من حيث الأهمية، أو كيفية التوظيف والتحليل، فحين تكون غاية العمل الأدبي متجهة نحو المتلقي تنحصر وظيفة الصورة في كونها وسيلة للإقناع، والإمتاع، وطريقة للتحسين والتزيين، وعندما يدرك المبدع الجوانب المعنوية اللامادية للكون؛ يضطر إلى التعبير عن هذا الإدراك المتطور بلغة وكلمات ذات دلالات مادية، تقصر عن حاجته التعبيرية؛ للوفاء بإدراكاته الجديدة، فيلجأ إلى استخدام الصورة الفنية بهدف الوصول إلى تعبير أعظم يناسب حالته الشعورية، فالشعر ترجمة لتجارب شعورية "أو توترات نفسية عاشها الشاعر في لحظة معينة، فلم يجد أحسن من الشعر يفضي به، وينفس من خلاله عما يجيش في نفسه من خواطر وجدانية، وما يتقلب في فؤاده من عواطف وأحاسيس والشعر بطبيعته ينافي التقريرية وينزع إلى الإيحاء بالحقائق التي يريد الشاعر توصيلها إلى المتلقي، ويميل إلى التعبير بالصورة عوضًا عن التعبير المباشر"([٣١]).

الصوره الانتشارية

(وأصعد – مرتدياً بزة /الحرب – فوق ركام الحروف الهزيلة /فحين ارتديت عباءة جدى /درعاً.. عرفت الطريق إلى/ الشمس، وانحل سحر الكهانة /عن ساعدى، وصرت /غزالة عدو تحطم سارية /المشنقة /ونسقط أشرعة الزيف عن /وجه هذا الترهل، نهدم /أسوار سوق النذالة، نبحر /فى سفن الصمت نحو الحصار /الجديد.. وفى رحلنا أقحوان /التجرد حلماً..

[٣١]- الرسالة البناء الفني ص ١٩٩-٢٠٠

يغازل كل /الرءوس المدانة بالشعر.. /فوق الصحارى.. نيازك تنقض/ حين يضج باشباحنا الليل /إذ نتراكض فوق لهيب /التطلع نحو لآلئ تلمع /فوق صدور القصائد /يقول لى الطفل حين أعود/ لآخذ من وجهة الزاد /للطلعة المقبلة /-"أبى.. هل شهدت المحال؟ " /فأذهب عبر الأحاجى - وحيداً – / لأذرع أرصفة المدن الساحلية /فى الغسق المتهجم، ذى السحنة /المطفأة /ويفرش لى الطفل سجادة النور /يهتف بى.. "هل تصلى؟! فهأنذا /قبلة و.. " يصيح بجوفى / زمان العتاب.. فمن يمنح الطفل /عرش "سليمان" إن لم نكابد /مخلوف ليل الصحارى، وآلام /موج البحار الغميقة، نغتصب /الفجر من برئن الليل، رغم /الحصار الكثيف على الشاطئ المنتظر.)

تشغل الحرب ثنائية دلالية مختلفة، فالحرب بالدلالة المباشرة مواجهة مع عدو لها طقوس معينة من الملابس والعتاد، وهنا تأخذ الدلالة المباشرة مواجهة مع العالم الخارجي الذي يمثل عدو لا يستطيع الشاعر النصر عليه إلا من خلال الرجوع إلى الداخل ليظهر الصراع النفسي المسيطر على الشاعر من جراء هذه المواجهة، لذا يرتدي ملابس تناسب هذا العالم الذي رحل الشاعر إليه وهي (عباءة جده،) ومن هنا يرجع الشاعر إلى الوراء؛ ليمثل مدى قتامة الواقع الخارجي الذي يفقد حتى فنون الحرب، ومن هنا تلعب الرموز دورًا هاما في الإيحاء الدلالي من سليمان – الولد الذي يبشر بمستقبل قادم والعرش..إلخ، ثم تأتي دلالة الليل التي تشير إلى بعد زمني طويل من خلال المعاناة، إلا أن دالة الفجر الزمنية تخترق مسافة الليل الطويلة لتشير إلى امتداد زمني ساطح تسعد به الذات بالإضافة إلى رموز الصلاة وما تشير به من دلالات إيمانية ترسم طريقًا مستقيمًا، ومن هنا يتحدد الاتجاه ثم تقوم الصورة الانتشارية برصد الأحداث؛ لتعمل على انفتاح النص عبر التناسل الدلالي الذي يعمل على امتداد النص بداية من ارتداء الشاعر لبزة الحرب إلى آخر النص، فلم تكن الحرب التي يرتدي الشاعر البزة من خلالها، إلا وهم وتزييف، فالشاعر في حالة حرب نفسية انكسار إنساني في تخليه عن عباءة جده التي يرتديها داخل عالمه الداخلي، فتشكل ماردًا يعطيه القدرة على البوح والراحة، فتحرره وتحقق له انتصارًا كبيرًا ينتشر الضوء من خلالها، ويمنح

الكون نفسه للشاعر كما في حالة الفطرة الأولى للإنسان، فالكون مسخر له، ولكن الواقع الخارجي جعل الإنسان مسخرا لايديولوجيات عديدة تقيده من جميع الجوانب، فلا يستطيع الفرار منها، وتمتد الصورة في توسيع الدلالة في محاورة الطفل الذي يبدأ الشاعر من خلاله عهدًا جديدًا.

الصورة الشعرية وحسية الادراك (الصورة الحسية)

لايمكن الحديث عن الصورة الشعرية بدون الكلمة، لأنها أداتها، وفعل حضورها، وتحقيق وجودها، "فهي التي تعطيها حق الظهور، والوجود، والتحقق الفعلي بعد أن كانت في عالم الكمون مجرد تصور ذهني، كما أنه لا يمكن أن تحقق الكلمة قوتها، وتأثيرها وسلطاتها وسحريتها إلا بهذا التصور الذهني، فالمعاني التصورية تسبق الألفاظ في الوجود، والألفاظ ترجمانها، ولا يُقصد بالكلمة هنا اللفظة المفردة، وإنما مجموع الكلمات، والألفاظ المشكلة في تضامها المعني العام، فالصورة الحسية هي وسيلة الكائن الحي للتعرف على العالم الخارجي"([٣٢]) يقول:

(الحياة.. فى توابيت الذاكرة /تجيئين ليلاً../تهزّين هذا الفضاء /فتعبر وجهى ابتساماتُ عشقك /ويبحر بى عبـَق.. /من زهور الإياب المفاجئ /وعبْر الصقيع.. /تجئ إلىّ الرياح بكل أريج الطفولة /تُمالئ ليلى.. /لتوقظ شهوته من جديد /تباركنى الشمسُ.. حين تجيئين ليلاً /وحين اراكِ.. /أرانىَ أعصر خمراً /أعيشكِ – فى لحظة العشق – دهراً /أجوس خلال المفاوز.. /ألثم قاع المحيط.. /أضمّ دِثار جناحات غيمك /تحيط بىَ المُزْن.. /من كل جانب /يهدهدنى خدَر مطمئنّ من /الأمسيات القديمة /فتنبت فى الصدر.. /سبعُ سنابل خُضر /وتصبح أعمدة المعبد الأزلىّ.. /نخيل حنين.. على ضفتىّ /فأنضو الثياب.. /عن الجسد المتهرّئ /ألبس طيفك.. /كيْما أسافر عبر الفضاء إليك /وأحمل ضِغْثا /من الزمن المستباح /فأضرب ظهر المرارة /-

---

[٣٢] - الصورة الشعرية :تأليف سيسلدي لوييس / ترجمة د /أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري - سلمان حسن إبراهيم /مراجعة د/ عماد غزوان إسماعيل ، وأحمد زغب رسالة الدكتوراه ص ١٤٠

كما كان "أيوب" يفعل - /أكفر عمّا حنثت قديماً /فذلك مغتسل بارد.. وشراب /وأغمض عينى.. /أغوص.. وينتشر البحر فىّ..)

تتمثل الصورة الحسية داخل النص في الاعتماد على الحواس في كشف حقيقة الذكري التي تتجمع في نفس الشاعر ليلا؛ حيث يعيش الشاعر داخل هذه اللحظات حياة من الرضا والسعادة يجلي بها ظلام الليل المعتاد، فينسجم مع هذه الذكرى التي يجعلها (توابيت) أي لقطات صغيرة وضيقة داخل صراع الإنسان مع الحياة، فيتلذذ بها عن طريق الحواس (فتعبر وجهى ابتساماتُ عشقك- ويبحر بى عبَق.. فذلك مغتسل بارد.. وشراب- وأغمض عينى) فالصورة الحسية هنا تنقل إلينا انفعال الشاعر داخل هذه الحياه وتكشف عن معاناته وآلامه داخل الواقع الخارجي، فيمثل(الليل والشمس والرياح) مصادر خصوبة للذاكرة فتتصاعد عملية التذكر لتحدث النشوة المرادة بالإضافة إلى الرجوع لمرحلة الطفولة لا ليتذكرها، بل ليستلهم أجواؤها مرة أخرى حيث لا سقف – لا قيود تقف عائقا أمامه،.ويقول:

(ويطعننى السيف حين أفيق /ترفرف فى مقلتىّ الدموع /ويتّسع الصمت... /تحبو علىّ الأماكن فأرجع منسحقاً.. /أتخفّى وراء الظلال المريبة /أجرجر رجلىّ بين مناقير /تلك الصخور /أدحرج صوتى.. على درَج /من صراخ السياط التى لا /تجامل /تسيل دمائى.. فوق أهلـّة كل /المنابر /وألتفّ حول السهول /وأسمع صوت اصطدام دمى /بالرياح /يخطّ على الرمل حلماً.. /كسيحاً.. /جريحاً.. /غريب الملامح /فهذا زمان الجفاف /وقتل العصافير.. /عند المرافئ /وهأنذا صخرة، /يستريح عليها امتداد الجهات /السحيقة /لقد ضاع منى الزمان /فكيف تعودين – يوماً سنابل قمح.. تغنى؟! /وكيف تقامر فينا بذور /التمنّى؟! /يشق على النفس.. /أن السؤال ثقيل الخُطى/ففى زمن الركض../ لا شئ يبقى.. بقاع العيون.. /ولا شئ يثبت عند حدود الزمان المعاند /وريحُكِ)

أنسنة الجماد واستنطاقه يشكل نوعًا من الحوار الديناميكي داخل النص الشعر، فتتيح الفرصة للجماد بأن يتكلم؛ لتجسيد حالات القمع السائدة داخل

العالم الخارجي، فالجماد يؤازر الشاعر داخل الكون، فتجسد الصورة الشعرية موقف الشاعر من الوجود الذي يعتمد فيه على ثقافته الخاصة، فيلون الصورة الشعرية بحسب هذا الموقف من الوجود، فاعتماده على موقفه الفكري والثقافي كان أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة؛ لأنه يدرك بما لا يقبل الشك بأن العالم لا يعطيه أنماطًا واضحة للاستجابة، فهو يفكر في حدود ذاته، فالصورة في شعر الحداثة وحدة وكيانًا مستقلا وأداتها توسيع اللغة وامكاناتها التعبيرية، فالمفردة تمثل دلالة ترسم صورة المعنى، ومن خلال التجربة الذاتية للشاعر يتم خلق الصورة الفنية عبر علاقات متباعده ظاهريا منسجمة داخليًا؛ لأنها لا تشير إلى الأشياء، ولكنها تخلق جوها من خلال براعة الشاعر في اختيار موضوعاته من الطبيعة والعالم وانتقاء الرموز من مساحات كونية واسعة ظاهرة للجميع وتعد نتاجا للذاكرة الثقافية والاجتماعية (الظلال الصخور السهول العصفور الرياح سنابل القمح)، وغيرها من موضوعات الحياة التي تشغلنا ونحن نعيش عليها ومن هنا، فالصورة الحديثة هي توسيع لأفق اللغة الشعرية؛ لإيجاد صورة تعبرعن عناصر وجدانية تتمسك بالقضايا الإنسانية بصفة عامة.

(تفاحة الغربة /رياح الخليج / تعانقني.. في الصباح /وترسم صورتها – فوق /وجهي – عند المساء/ فيأخذني للبعيد /النداء /أجزّأ بين سَنِين /المحار /و.. سُكْر الدوار/وجنّية البحر /حين تواعدني الليل /- والليل قارس –/ وهذا الخليج / يجوّفني/ ويعبّئني / بالنوارس / فيفقدني الليل /عبر ثقوب التسرب /فمن – يا تري – /يستطيع منادمة المستهام/الذي أفرغته المسافات /من كل شيء /تآكل داخله الحرف /أفرخ في قدميه /الكلال)

تصبح الصورة في كثير من الأحيان تمثيلا حقيقيًا لإيقاع الذات المبدعة، وحركتها وانفعالاتها، والتموجات التي تنتابها في لحظة الإبداع، فتكتسب إلى دورها البنائي في القصيدة دورًا تعبيريًا يسمح لنا بأن نقرأ الشاعر المبدع من خلال نتاجه الشعري، فيلجأ الشاعر في استلهام صوره بوعي، أو بدون وعي إلى أشياء الطبيعة، وعوالمها فيستلهم منها الشعور والأحاسيس

ويؤنسنها، ويخلع عليها صفات، ومشاعر تترجم حالتة، ومشاعره أثناء عملية الإبداع التي تمثل لحظة تنفيس، ينفث فيها الشاعر من قلبه الدامي، لكي يريح نفسه من مواجعها، وأحزانها ومعاناتها، وتصبح الصورة في هذه الحالة مجالا حيًا لتقوية انطباعات الشاعر وأحاسيسه وبالتالي، فهي التي تحدد لنا الطرق التي يمكن أن نسلكها إلى مسارب الذات في القصيدة التي تبدأ بدالة الإغواء (التفاحة) التي تسببت في خروج الشاعر لدول الخليج بحثًا عن الرزق، فيخرج عن الصورة المرئية الخارجية إلى الصورة النفسية الداخلية؛ ليحاور عناصر الطبيعة (البحر) فكل ما في البحر من نوارس وجنيات وغيرها يستعين بها الشاعر لتكون معينًا له في توصيل شوقه لوطنه الذي يعيش داخل الشاعر وهو بعيد عنه، ومن هنا يمثل البحر معبرًا وجسرًا بين الشاعر ونفسه، وبين الشاعر ووطنه، وبين الشاعر والعالم الخارجي.

الصورة النفسية

تعتبر الصورة النفسية حلقة وصل بين الشاعر والعالم الخارجي، فتكون وسيلة، أو معادلا موضوعيًا للوضع الذي يعيشه الشاعر، فالشعر في أغلب الأحيان نظام رمزي لا يقول كل شئ بطريقة مباشرة، بل يتوسل طرقًا أكثر تعقيدًا من نظم الكلام العادية في تبليغ رسالته، فالصورة مجاوزة للحياد البارد الذي يجعل من الأشياء في ذاتها هدفًا للرصد والتعيين والمقاربة، والوعي بعناصر الشعرية التي تتحقق في الإثارة والدهشة، والتفاعل مع المتلقي للقصيدة، وبالتالي أعطوها عناية كبيرة في شعرهم، فلا عجب أن يوظف الشاعر استراتيجيات لغوية مختلفة؛ ليشحن نصه بعناصر الإثارة الشعرية، والصوتية، والتركيبية والتخيلية، فالشاعر ليس إنسانًا ساذجًا، بل فنانًا مثقفًا، فله ثقافته التراثية والمعاصرة التي اتكأ عليها في بناء القصيدة، وإثرائها بمختلف أنواع الروافد والتقاطعات النصية، فتتمثل الرموز النفسية في النص في (النخل- المطر- الصفصاف- القمر)، وهي دلالات للولادة والحياة والشمول الذي يراه الشاعر في عالمه الباطني، ليؤازر به ألمه في مواجهة واقعه الخارجي يقول:

(من نوافذ النهار /أراك... رغم قسوة /الجدار /أراك تعزفين /لحنك الشجىّ /داخلى /فينبت الصفصاف والنخيل /ويعكس اتجاهه /الرحيل/ ويهطل المطر/ وتغزل ثيابنا /ارتعاشة القمر /وكنت قد ظننت أن عمرى استباحه السفر)

الشاعر يشكل بريشته الفنية لوحة طبيعية تتداخل فيها الخطوط السريالية التي تعمل على امتداد الصورة النفسية، فتمثل دلالات عديدة (المطر) الخير- البشر- التطهير ليشكل لوحة سريالية ممتدة لعالم أفضل يأنس فيه الشاعر، ثم تأتي دالة النهار وما فيه من ضوء وزحام، فيتحول هذا الضوء والنور إلى حالة من الحصار، فلا يستطيع الشاعر أن يرى إلا من خلال نوافذ ضيقة ليجسد من خلال هذه النوافذ مدى قتامة هذا النهار، ومدي استشراف الشاعر لرؤى جديدة تخرج من هذه النوافذ.

الصورة الدرامية

يعد الحوار سمة أساسية من سمات بناء المسرح من خلال تمثيل الأدوار المختلفة، وبعد انفتاح القصيدة المعاصرة على الفنون المجاورة استلهمت من المسرح هذه السمة؛ لتعطي النص الشعري مساحة من الحركة والحوار الذي يعمل على ديناميكية النص، وانسجام المتلقي معه من خلال متابعته للحوار القائم في النص. فالشاعر عبدالستار يقيم الحوار الدارمي من خلال الانفتاح الدلالي المستقي مادته من القص القرآني لقصة موسي، وإلقائه في اليم، وإرسال آخته معه ليفتح النص على آفاق معرفية متعددة من خلال استلهام هذه القصة التي يجسد الشاعر منها آلامه من خلال الدالتين اللتين يتصارع داخلهم الشاعر وهما (الموج والرحيل) وهما يمثلان حالة تورط الشاعر داخل هذا الواقع، فكيف النجاة منه، وهو يعيش داخل واقع أجوف خالي من الود والرحمة الإنسانية، فيستحضر زمنين داخل النص: زمن إلقاء موسى في اليم، وزمن الشاعر الحالي، ليقيم مفارقة بين العصرين؛ ليبين قسوة الواقع الخارجي في ظلمه وسيطرته على الذات الشاعرة، فلا أخت تبصر ولا يم ينقذ الشاعر، وفي ظل هذا الصراع يُقذف الشاعر للريح وللسيف، فلا يجد الآمان فيقول:

(رباعيـة)

الموج.. والرحيل/ رفضتُ المراضع/ يا أم –/ لا لتقرّ برفضِيَ/ عينُك/ فما كنت أعرف للرفض /معنى /وما كنت أدرك/ أن فؤادى/ كان تقطع /حزنا /وأن فؤادى ناء/ بهَمّة ولكن رفضت /لأن الأمومة/ ليست لها –نحو قلب /الوليد –/سوى نفق واحدٍ /إنه دفقة الحب حين يُضَمّ الوليد/إلى صدر أمه /وكان سفرْ /وكان بلا ضفتين /النّهَرْ /وهلّ هلال /وغاب هلال ولا أخت تُبصر/ بى.../ كى تعود إليك /بصدق الخبر /وأسْلمنى اليَمّ /- يا أم –/ للريح.. والمستحيل /أأمن...؟!/ فكيف.../ وداخل تابوت خوفىَ /ترحل – فىّ – الليالى ضد الرحيل؟!!/ تحالفت والموج /ضد التراجع /فراح يشاطرنى /الموج /هَمّ السفر/ وقال فؤادك فلْيُلْقِهِ اليمّ/ بالساحل المتسربل/ بالعشب/ والطائر الموسمىّ /لكنه اليم – يا أم – /ألقى بكل التوابيت للساحل /السيف.)

يتعدد الحوار داخل النص ما بين حوار الانسان للانسان، وحوار الانسان للجماد، وحوار الجماد للجماد؛ لتطغى الحركة الدرامية على النص فتعمل على امتداده المكاني والزماني.

الصورة الشعرية الشفاهية

يتجه الشاعرالشفهي إلى جمهور المخاطبين، قبل أن يتجه إلى نفسه، فتغلب على نصوصه الصور النمطية الجاهزة وشبه الجاهزة؛ حتى تكون ذات طابع إيضاحي تؤكد ما سبقها وتقره، بالاضافة إلى الطابع العفوي الارتجالي، والنابع من الطبع البسيط، والبعيد عن الكلفة؛ إذ ترتجل البديهة الأعرابية، بلا معاناة، وبلا معاودة، أو مكابدة؛ لذا يرتكز الشعر الشفهي على الصور النمطية كالتشبيه والاستعارة والكناية وغيرها من المحسنات البديعية، ولكن الشاعر الشعبي اليوم أصبح يواكب التطور الحادث في الشعر المعاصر، فبدأ يعتمد على الصور المبتكرة المنتزعة من العصر الحالي حتى لا يحدث انفصال بينه وبين المتلقي، فانتقلت الصورة من البساطة والمباشرة إلى التركيب، والإيحاء الذي يكثف تجربة الشاعر القولية كما في:

ليه احنا بالـقِلّ راضيين	**والـــديب ياكُـل عشــانا**
والبطن والجيب فاضيين	**وعايزنى اضَحِّى عشانا**
أزرَع وابو حصان يجني	**واحصُـد وينهب حصيدي**
وامْرض ما حدّ يعالجني	**والهَـــم صفَّي وريدي**

تعتمد الصور الشعرية الشفاهية هنا على عناصر البيئة الطبيعية الصحراوية والاجتماعية البدوية مثل(الذئب - أبو حصان)، فالديب هنا حيوان صحراوي مخيف يلتهم الفريسه بلا رحمة ولاشفقة، وهكذا أبو حصان الذي ينهب الحصيد، فالصورة الرمزية على الرغم من بساطة التركيب والتعبير، إلا أنها تحمل تكثيفًا رمزيًا لرموز الحكم المخلوعين في ثورة يناير؛ ليجسد العمل الإجرامي للأمانة التي لم يراعوا حرمتها، وهي الاستيلاء على أموال الشعب وحقوقه، فالصورة الشفهية هنا على الرغم من بساطتها وعفويتها، إلا أنها ترسم لوحة فنية تشف من خلالها التجربة عبر مشابهات، ونظائر العالم الخارجي صورًا تعتمد على الدهشة والإيحاء في التركيب من خلال علاقتها المادية والخارجية، ويقول أيضا:

(موال ع الجرح /يا مقلّم النخل /قول لي/الفِلْـق يبقى بكام/الجرح عَـيَّن /وفي غياب الدوا كمْكام /رُحت لطبيب الجرايح /حدّ باب بيتُـه /أحَدّتُـه /ما انْتَـبه /كنُّه البعيد /ابْكام النيل نجاشِي بصحيح /ولا دا../ كلام شُعَرا/ والحـقّ فلاّح فصحيح /ولا قول.. بدون ثمرة وعَدُونا بالشمس تطلع /واحنا صدّقنا وفضلْنا نُـشْعُر /الحدّ الشّعْر.. ما انشعر /النيل.. نجاشي بصحيح /ولا سُمْرتُـه /عياقة /والحق.. فلاح فصيح / ولا توب /بدون ياقة /صَرَخ المُغَـنّى /عشان يدّوله /أتعابه /لا ادّوله شنطة /ولا مركوب /بزيّاقة /النيل كده اصفَر /لونه..امّال /نجاشي /ازّاي /مسكين../طِلع لا قَوى /ولا ضفتّينـُه /قْوَاى /وسط الحشيش /اللي صبحت خُضرته /كالليل /ظبطوا علي ضفتينه /"البانجو" رايح.. جاى.)

تكشف الصورة هنا عن طبيعة التغير الذي حدث في البنية الاجتماعية معبرًا عن هذا التغيير إلى الأساس وهو(النيل) فالنيل مازال يروي المصريين بالقوة والمروءة والشجاعة، وكل مقومات الحياة؛ لذا يكرر الشاعر دلالة تغيير لون النيل لغياب القيم التي حدثت في بنية المجتمع، وبدلت لظروف عديدة جعلت الإنسان يشعر بالوحدة والحزن من جراء اختفاء الكثير من القيم والمبادئ التي كان يضخها النيل في جسد المصريين، فيقوى بنيانهم به، وتتشكل الصورة اللوحة هنا من خلال الظلال اللونية التي تكشف عن جماليات هذه اللوحة التي تجسد حجم التغيير ما بين اللونين المتعارضين لون السمرة (الحياة) لو الصفرة (التساقط والذبول) الذي حدث للنيل، فيكرر الشاعر السؤال عن طبيعة اللون لحالة الشك التي سيطرت عليه بخصوص حقيقة البشر الذين يتعامل معهم، فهو لا يصدق أنهم هم أبناء هذا النيل العظيم الذين حولوا خضرته على ضفافه إلى شواطئ من البانجو، من العمار والاستقرار إلى الدمار والخراب والانحراف.

التشكيل بالرمز

يعد الرمز جزءً من المتخيل الشعري يلجأ إليه الشاعر لتحقيق أهداف مضمونية ؛لأنه يقول ما لا تستطيع الكلمات العادية أن تقوله، ليكثف ملامح التجربة الشعرية؛ فتصبح مقصورة على بنية قصيرة، لكنها واسعة الأفق، ومتفجرة الدلالة في ذهن الشاعر والمتلقي على حد سواء، "وقد يرد الرمز الأدبي في الشعر على شكل ألفاظ تضئ جانبًا معينًا من التجربة، وتكون هذه الألفاظ مستمدة من التاريخ بأحداثة، أو شخصياته، أو أمكنه كانت مسرحًا له يستدعيها الشاعر بوعي، أو دون وعي لتقوية جانبًا ما من التجربة الشعرية، وقد تتبدى الرموز على شكل عبارة إلى المتلقي بجانب رمزي ينمي لديه الإحساس بالشئ، أو الدلالة التي يريد الشاعر توصيلها إليه، فالرمز في

النهاية وسيلة فنية قادرة على القيام بعبء التعبير عن تجارب الشعراء بشكل خاص"([٣٣]).

الرمز التراثي :

يقول في نص البحث عن ظـل نخلــة

(مهداة إلى الشاعر الذى فقد سيفه)

(بذات أصيل /على مدرج الذاريات، /وفى ضبحة العاديات/ وفوق الطريق/ إلى موحشات الرحيل /رأيت ((امرأ القيس)) /- وسط القتام – يعالج /صبحه /ويلعق – تحت سياط /التوجع – جرحه /يشارك – فى النزف – /دمع القصائد /فقد ضل عنه الذى /كان قيد الأوابد /رأيت ((امرأ القيس)) /يرتق نعله /ويخصف من ورق / الجنة المشتهاة /عليه /ويبحث – عبر المفاوز /عن ظل نخلة /فقد أفردته /- لبعد رؤاه –/القبائل /وقد عبثت سافيات /الرياح بخيمته.)

يتشكل الرمز الشعري هنا من أحد رموز الشعراء الجاهيين وهو(امرؤ القيس ابن حجر)، فلم يشكل الشاعر به نصه ليضيف تعريفًا عن(امرؤ القيس)، فهو علم معروف، ولكن الهدف من الرمز هنا معالجة قضايا تتعلق بالحرف، والكلمة والأدب بشكل عام، فتفرغ من محتواها الرمزي التاريخي لتشحن النص بدلالة مغايرة يعمد إليها الشاعر قصد تعرية الواقع الأدبي وإجراء مقارنة بين البارحة واليوم، بالإضافة إلى أن الشاعر هنا يجسدعن طريق هذا الاستدعاء توحد الشاعر بهذه الشخصية (امرؤ القيس)، فإذا كان الشاعر الجاهلي فقد سيفه، ولم يأخذ بثأر أبيه، فالشاعر في الوقت الحالي فقد كل شي في ظل تسلط الأنظمة العربية، والقهر الجسدي والفكري، فلجأ للذاكرة العربية القديمة ليتنفس من خلالها ويعكس من خلالها نفسيته الثائرة والمتمردة، ولكنها عاجزة عن الفعل فى الآن نفسه، ولم تستطع أن تثأر لنفسها

[٣٣] - أحمد زغب رسالة الدكتوراه مرجع سابق ص ٢١٣

حتى تتخلص من الظلم، فتستوحي الحالة بهذا الرمز ليؤازرها في هذه الحياة، وكأنها ليست الوحيدة التي لم تبلغ مرادها، فغيرها الكثير.

الرمز التاريخي

(كهنِـة "آمون" /يا مصر /إوعى تخافى /ولا تِنزلى عن /كتافى /إحنا كِسِبْنا الرهان رغم انّ كهنِـة "أمون" /مـتْمترسين فى /الخنادق /والضلمة مالية /المكان /والسِّكـّة خِطـْرة وْمخافة /ومْولـّعين الحرايق /ومْعطـّلين المطافى /** /واتْحكـّموا فى التلفـْزون واستفـْردوا بالصحافة /واصحاب يخوتة وْمطارات /واصحاب بنوك الصرافة /وان كانوا لِسـّه كتار /عايزين يحاصروا المكان /وبْسُتّميت التفافة /فيهم زعيم العصابة /والبلطجى، والفلاتى /هُمّـة اللى كانوا تخان /واحنا اللى لينا النحافة /لكن عزيمة الشباب /دقـّت على كل باب.)**

يجسد هذا النص أحداث غليان ثورة الخامس والعشرين من يناير، فيكشف الحقيقة التي قام بها كل من لا يحب هذا الوطن، ودفعه غروره بأنه مازال مسيطرًا بقوته عبر الإعلام وتوظيف البلطجية، وإخراج من في السجون؛ ليقيم حالة من الذعر داخل هذا الوطن، فيعود مرة آخرى لإحكام سيطرته عليه ، فيقدم النص عبر بناء فانتازي يسخر فيه من هذه الرموز التي لن تبلغ مرادها مهما تجاوزت في الظلم ، فيكثف الشاعر تجربته عبر الرموز المنبوذة في التاريخ

وتحولت في الذاكرة إلى شخصيات سلبية لأعمالها الإجرامية وهم (كهنة أمون) الذين أشبعوا بطونهم وأفرغوا بطون الناس، فيستحضرهم ليقارنهم ببعض الشخصيات التي تتقاطع معهم في الدلالة التاريخية ، ليكشفهم أمام العالم، ويزيد من وعي الشعب بأن أمثالهم كثير، وهزموا على الرغم من براعتهم الإجرامية، وهذا ما تعمقه دلالات النص (متْمترسين في- الخنادق والضلمة مالية- المكان- والسِّكـّة خِطـْرة وْمخافة - ومْولـّعين الحرايق)، ومن هنا ينشئ الشاعر عن طريق الرمز علاقات جديدة مرتبطة بعالم الشاعر، فيقدم صورًا حسية توحي بما هو معنوي وهو عند ذلك ينطلق من

الواقع، فيرتبط بالذات، فتنهار المعالم المادية، وتنهض على أنقاضها علاقات جديدة مرتبطة بالرؤية الذاتية للشاعر.

(قابيل مِنَّـا... و... هابيل مِنَّـا /شراذِم... /شراذِم /نعيش بِلَـيْل الصحارَى شراذِم /وحين يحُّم القضاء /نموت بِـشَـرِّ الهزائم /أَلَيْس يروق أولِى الأمر فينا... /سِوَى الـمَشْى فى الطرقات الشراذِم؟! /نُـنَاضل.. فوق جياد التفُّرق / نصوغ قريضًا حروف التمُزق /نُـعاقر خمر الظنون/ وبين خيام القبيلة.. /نُـشْـعل خابى الأتون /نحارب أنفسنا طائعين /نُـقَطِّـع أرحامنا كل حين /و"قابيل" مِنّـا.. و"هابيل" مِنّـا /فنحن الجراح.. ونحن المُدَى /وتلعننا الأرض.. /نَـشْـقَـى.. نتوهُ.. نضيع سُدًى /وفِكْـر البداوة. مازال فينا.)

الشاعر في هذا النص يستلهم القص القرآني لرمزي(قابيل وهابيل) ليس من باب إعادة ذكر القصة مرة آخرى، وإنما ليجسد من خلالها حالة الصراع القائمة بين أبنا الشعب الواحد بصفه خاصة، وأبناء العالم ككل بصفه عامة، ومن هنا يكشف عبر الصياغة اللغوية واقعًا آخر، وبناء حلمًا جديدًا مخالفًا لهذا الواقع من خلال المهارة الفنية والدلالية؛ لكشف قيمة النص من خلال اللغة التي ينسجها الشاعر في شبكة من العلاقات يكونها داخل بناء فني متميز يخدم مراد الذات في التحرر، ويحقق رغباتها كما يروق لها.

الرمز الأسطوري

تحمل الأسطورة معاني ودلالات وحمولات فكرية متعددة، فتساعد الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن، ونشاط العقل الظاهر، كما تعمل على ربط الحاضر بالماضي، وربط التجربة الذاتية بالتجربة الجماعية، وتخرج القصيدة من طابعها الغنائي إلى الطابع الفكري التخيلي كما في النص الآتي:

أول كلا مـى ح اصلى ع اللى الغـزالة مشت لـُه

واحكى على اللى حصل لى و ازرع همومى ف مشاتلُه

فنرى أن (الغزالة) متكررة كثيرًا في تجارب الشعراء الشعبيين متأسين في ذلك بشعراء الجاهلية، وهي رمز يكتسب بعدًا أسطوريًا؛ لأن الشمس، وما اكتسبته من فروسية عند العرب قديمًا كانت تتبدي من مظاهر شتى منها أنها المها والغزالة، فلم تكن الغزالة مقدسة لذاتها، لأنها رمز للشمس، ولذا حُرم أكلها على عابدي الآلهة، ولم يحرم ذبحها قربانًا لها"([٣٤]) فالشاعر يستلهم سلوكه من فطرته السليمة، وهو أن الحب اختيار، وأن المحب غير الصياد، وأن الغزالة رمز مقدس، فهي في دنيا المديح تسير إلى النبي الغالي: وهنا تصبح الغزالة رمزًا مقدسًا يرمز إلى عاطفة تقدست في وجدان الشاعر الشعبى مقترنة بكل معنى جميل، وكل معجزة تغيِّر في حياة الإنسان([٣٥]).

التشكيل بالإيقاع

يمثل الإيقاع ظاهرة أساسية في الشعر بصفة عامة، فهو ما يميز الشعر عن الكلام المقالي، وقديمًا كان الإيقاع مقتصرًا على الوزن؛ باعتباره الموسيقي الظاهرة التي تحدث الانسجام من قبل المتلقي، فهيمن الوزن على الموسيقي بصفة عامة، وخاصة بعد معرفة بحور الخليل الشعرية، وكان الإيقاع في هذه الحالة يسمى بـ(الإيقاع الخارجي)، وهناك نوع آخر من الإيقاع يسمى (الإيقاع الداخلي) زاد الاتكاء عليه بنسبة كبيرة في شعر الحداثة؛ وذلك لإحساس الشعراء الحداثيين بأن الوزن الخارجي يمثل قيدًا يعوق الشاعر في التعبير عما يريد، وأن متطلبات الحياة بتطوراتها أصبحت في حاجه إلى هذا الإيقاع أكثر من ذي قبل، ونحن هنا بصدد شاعر تعرض للنوعين من الإيقاع، الإيقاع الخارجي المتمثل في الشعر الشفهي، والإيقاع الداخلي المتمثل في شعر التفعيلة، فالإيقاع من أهم خصائص الشعر؛ لأنه ينظم أصوات النص، وألفاظه على نسق زمني، أو بنية زمنية؛ إنه تخييل صوتي ينظم أصوات الخطاب، كما أنه يترجم/ ينبئ عن الذات المنشئة لهذا الخطاب

---

[٣٤]- الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث(السياب ونازك والبياتي) : محمد علي كندي ،در الكتاب الجديدة المتحدة ط٢٠٠٣.، و مجلة ثقافات الحس الجمالي عند شعراء الحداثة المعاصرين عصام شرتح

[٣٥] - أعمال الشاعر عبد الستار سليم الكاملة

عن طريق انفعالاتها وإحساساتها التي تظهر منحنياتها، وتتجسد في أصوات النص وإيقاعاته، ولهذا فهو: خاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها، تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسية؛ لتجسيدها وتوصيلها، ومن هذه الوسائل الإيقاع والمجاز؛ لذا يرى بنيس أن الإيقاع "يكتسب وظيفتين مركزيتين:

وظيفة بنائية تساهم في التحكم في نسق الخطاب الشعري، وبنيته التي ترتب عناصره ومكوناته بطريقة يختلف من خلالها هذا الخطاب المفرد عن غيره؛ مما يمكن من مرور الذات المبدعة ذات الشاعر في اللغة، ويمكن أن نضيف لهذه الوظيفة وظيفة انسجام الخطاب الذي يتحقق في الشعر من خلال عناصر عديدة، أهمها الإيقاع، هذا الانسجام ينظم أصوات القصيدة وألفاظها وتراكيبها في نسق معين؛ تحقق معه القصيدة معنى النصية؛ لأن النصوص الشعرية خاصة تنزع إلى نوعين من الجناس، فإذا كان الإيقاع يتحكم في بناء الخطاب من خلال حضور الذات ومساهمتها القوية في ذلك، فإن هذا البناء الإيقاعى يصبح بالضرورة حاملا للدلالية، ولهذا لا يصبح للعناصر المكونة للإيقاع مثل الكلمات أي معنى قبلي سابق على موقعها من الخطاب، ولهذا فإن التشكيل الإيقاعي الخاص في القصيدة يتعامل تعاملا خاصًا مع اللغة بأصواتها، وألفاظها، وتراكيبها، ومختلف مكوناتها الآخرى، فيخلقها من جديد وينظمها تنظيما خاصًا يعطي لها حياة جديدة، فهو حين يتخلل البنية الإيقاعية للعمل، فإن العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي"([٣٦]).

الإيقاع الداخلي

أين جيادُكم التغلبية؟! و(نداء من "صابرا" و "شاتيلا")

(شيوخ قبائلنا يفهمون الزمان /بِفِكر المصاطب.. والأثْـل.. والسنديان /فهم كالليوث بِسُوق "عُكاظ" /وبين الخيام شِدادٌ غِلاظ /طوال الرماح.. بساح

[٣٦] - انظر بنيس ص١١٦ وسيد البحراوي العروض وإيقاع الشعر العربي ١٠٩

الـرَّطانة/ويوم تـَدقُّ طبول الوغـَى /تراهُمْ – حِفاظًا على الروح /مثل العبيد هـَوًى واستكانة /فيا للصَّغار.. ويالـلمهانة /فتِلـْك جيوش العدوّ على أرض "صابرا" و"شاتيلا" /تفرش نِطـْع التحدِّى /تدوس رقابكم يا دُعاة التصدِّى /وشعب فلسطين يجرع كأس العذاب /وَحِيـدًا يغالب.. تحت جحيم القنابل/ فأينكم يا شيوخ القبائل؟! ألا تسمعون بكاء اليتامى.. /أنين الأرامل تحت حطام البيوت؟! /وشَـيْخـًا كبيرا.. وطفلا صغيرا.. /هناك يموت؟! /ألسْـتُـم حُماة الحِمَى.. وجنود القضية؟! /فأين جيادكم التغلبية؟! وأين الكفاح.. /وأين النباح.. /الذى تـُقـْلقون به نومنا؟؟ /وأين الأسِنَّـة.. أين الأعِنَّة.. ياقومنا؟ /فماذا فعلتم؟! وماذا – غـَدا – أنتم فاعلون؟!.)

يعرض النص عبر الإيقاع الصوتي المتمثل في كثرة أسئلة الشاعر الباحثة عن الاستفسار والإجابة مستنكرة ما يحدث من شيوخ العرب ناحية إخواننا العرب في فلسطين، فأصبحو فاقدين للحمية والعصبية لا يتعصبون إلا على بعضهم البعض داخل الخيم، ويخرص صوتهم تجاه أشقائهم، وهذا ما يعمقه الايقاع النصي في صياغة النص التي تعبر عن التخاذل والتراجع، فلم تكن لهم جياد تدافع عن الحُرم المستباحة داخل هذا الوطن الجريح من قبل العدو، فيعتمد الشاعر على الإيقاع الذي به تخلق اللغة من جديد، فيرصد التشكيلات الإيقاعية التي تسهم في دعم شعرية القصيدة من جانب، وتصنع إيقاعات الذات من جانب آخر، وتثري دلالية القصيدة انطلاقًا من أن العناصر التي تبدو شكلية على مستوى اللغة، يمكن أن تحظى في الشعر بطبيعة دلالية كما في (فهم كالليوث بـسُوق "عُكاظ" وبين الخيام شِدادٌ غِلاظ - طوال الرماح٠بساح الرَّطانة- ألسْتُم حُماة الحِمَى وجنود القضية؟! - فأين جيادكم التغلبية؟! - وأين الكفاح.. إلخ)، فالشاعر يترجم أحاسيسه النفسية من خلال تشكيل فضاء القصيدة وإيقاعها وموسيقاها التي تمثلت في التنظيم الداخلي للأصوات، لتجسيد المعاناة الإنسانية في فلسطين كنوع من الكتابة الشعرية المضادة للحروب والقمع والاحتلال ضد الشعب الأعزل.

(يا بلد.. حال فيكي /حولِك /نفسي – وانتي /تشدّي.. نولِك /تختشي../ وتخلّي قولك /مَرّة.. - في غيط الحشامة /دا ناي مين /و.. ِ سْمِعْت ع البُعد /ناي.. / أنا قلت دا.. ناي مين؟! /حزنان وباكي/ وحالف للحزانى /يْمين /أنا قلت له: /"خبر ايه؟!" /قال: / "يعني مش عارف؟!" /أمريكا تحكم وترسم /والعرب نايمين..!!.)

(٢) (قلتِلُّه: /قلت العرب..؟!/هُمّه العرب دول /فين.../ زرْع الدُّرة يوم /خاس /قناديله.. جو.. دالفين /والدنيا صبحت /ما فيش فيها الا /"بوش"و"شارون" /وابن العرب كان /يساوى /جيش عديدُه الفين /مين اللي سيّب /فلسطين.. يدْهَسْها /"شارون" و"رابين" / دِلّوني.. إحنا عرب /ولا احنا مش عرابين؟! /ون كان ع الدم /فالدم البرئ /اهُه سال - ع الأرض- /عربون /وياما.. تندفع عرابين..!! /ياك.. كل ما تهب ريح /يطاطى النخل /يجريدُه / ويطقْطق البيت /وسقْفُه يهزّ مجاريدُه /دا.. ف يوم /ما تلقوا قمركم /- ياعرب – مخنوق /واجب علي الحُر/يصْحا سيفُه في جار ايده)

يلعب إيقاع التوازي والتماثل بين كلمات النص التي تعتمد على القافية الشعرية المرصعة في الأسطر الشعرية السابقة(نايمين – عرابين – دالفين - مجاريده – جارايده)؛ لتحدث حالة إنسجام مع النص حتى يعيره القارئ كل اهتمامه، ليعرف موقف العرب المتخاذلين، فيعتمد الشاعر على دالة (الناي) فيكررها داخل النص؛ ليفضح الجو النفسي الذي تعيش فيه العرب حاليا، فأصبحنا مستعمرين داخليًا وخارجيًا، وهذا ما تمثل في دلالة (أمريكا تحكم وترسم - والعرب نايمين..!!- بوش – رابين... إلخ) لذا كانت القافية المعتمدة على حرف (النون والهاء) لتدعم دلالة الانكسار والمعاناة الداخلية والخارجية، فارتباط الشاعر بالشفوية والإلقاء والإنشاد جعله يهتم بالجانب الصوتي والإيقاعي في القصيدة لاستثار عاطفة المتلقي، ومن هنا يلعب التكثيف الدلالي دوره في اللعب الدلالالي للكلمات التي تهاجر من معناها المباشر إلى معاني آخرى كما في (عرابين) وهو ما يقدم من منح بأنواعها

مقابل شئ ما، فأصبحت الشعوب العربية عربون يقبض عليه الحكام أموالًا كثيرة في نظرهم مع أن العرب بصفاتهم لا يستطيع أحد أن يساومهم لا بالمال أو غير ذلك، ثم تاتي كلمة جار إيده وعندما يذكر السقف والنخل يكون المقصود هنا جريد النخل ولكن (سيف صحا جاريده) أي يكون السيف مصاحبًا ليده لا يفارقه استعدادا للمواجه للقوة للانتصار للاستقلال.

البحث عن الشاعر... أمل دنقل

(... وأرحل خارج الأزمان /أسافر عَبْر وادى النيل. /بين مواكب الأحزان /وأبحث عنك.. /وسط حشائش البردىّ.. /والصبّار/وأبحث عنك.. /وسط مزارع الحِنْطة /وأبحث عنك.. /بين حقولنا.. المعروقة الأفكار /وأسال عنك... /أستار الدُجَى.. النور /وأسأل عنك.. كل الدُّور.. / والجُمَّيْزة المهزولة القامة /وقد ألقاك عند مقابر القرية /تعيد الروح للأشعار.. والموتى /وعند النيل /أسأل عنك – حول ضفافه – الأقوال والصَّمْتا /وأسال عنك.. /باب المعبد.. المملوء بالأسرار /أيا من عِشْت فى الدنيا.. /"جنوبيّا" /كذلك كان "آمون" – الذي/مازال بين الناس معشوقا – جنوبيّا.)

يتمثل الايقاع الداخلي هنا في دفع النص للأمام باعتماد حركة الفعل المضارع الممتدة عبر عملية البحث التي يقوم بها الشاعر، (أبحث عنك)التي تعدد جوانب البحث، نتيجة حالة الفقد التي يعاني منها الشاعر وشدة الحاجة إلى هذا الشخص "أمل دنقل" الذي يرى الشاعر في البحث عنه بحثًا عن (الجنوب – المكان – الكتابة – الاستقامة – العشق – الوئام... إلخ)، فجوهر الشعر عملية التخييل التي تتحقق من تصرف الشاعر بألفاظه، ومعانيه تصرفًا معينًا، يعدل بها عن هيأتها العادية إلى هيئات غير عادية، تحدث أثرًا لدى المتلقي، فالتخييل عملية تتحقق في المعاني، كما تتحقق بالانتظام الصوتي للألفاظ، أي أنه يتحقق بالمفهوم والمسموع على السواء، لنصل إلى حالات جديدة تخدمم مرامي الشاعر، فاستخدام التجانس الصوتي بين الحروف، ليحدث إيقاعًا صوتيًا ويتمثل أيضا في اللغة، ليحدث إيقاعًا دلاليًا

متنوعًا، فيكسب النص ثراء دلاليًا وصوتيًا في الآن نفسه ومن هنا نري أن البيئة الصعيدية تشكل ملهمًا خاصًا للشاعر، ومن هنا يرجع الشاعر عن طريق تقنية الفلاش باك إلى الأماكن (الحشائش ...إلخ) لتضئ هذه الذاكرة، فيستحضر الشاعر من خلالها "أمل دنقل" حيا متحركًا إلى أن يصل إلى لحظة النهاية والإفاقة فيكون أمام القبر.

إيقاع التكرار

((هند))

(... بنت مصرية....!! /"هند".. زنبقة عصرية /ويمامة حب جبلية /بشمال الوادى مسكنها /لم ترنى يوما.. / لم أرها /لكنى أعرف صورتها.. /من عين الشمس /* / قالوا عنها: /قنديل فى وسط الشارع /قمر طالع /قالوا: "هند"... وطن للخير /نعشقه أرضا وهويـّة /لم نرها إلا سنبلة.. فى قلب الناس /يتبارى داخل عينيها وهج الإحساس /لم نرها إلا عنقودا... من عنب الصيف /"هند".. بنت كالسيف /يبتر فيك الأوهام /"هند" يوم.. أجدى من عام /"هند".. صندوق حلُىّ/ مطر شتويّ /يأتينا.. /يغسل فينا /آثار الريح /*** /ولأني لم أرها يوما /وإلى أن – يوما – ألقاها /ناشدت النيل يطوف بنا.. / فوق الأشرعة المفرودة /نتلاقى – أحياناً – في الحلم /أحيانا في سطر جريدة /فتجرّد "هند"... أهلّها.. /أن تغدو.. فى الحيّ قصيدة /"هند" من فرْط تجرّدها.. صعدت / تلقاها فى الظل الممدود.. /وفى الماء المسكوب.. /وفى الطلح المنضود /فأيادى "هند" لا تُنكر.)**

التكرار من الظواهر البلاغية القديمة التي اعتمد عليها الشعراء، ولكن كان له غرضًا واحدًا، وهو التوكيد ولفت الانتباه للمتكرر، أما في الشعر المعاصر أصبح له وظائف أخرى بجانب الوظيفة السابقة، وهي تنمية المعنى، وتكثيفه الصوتي والدلالي وحيويته، والإضافة والتفصيل "فثمة إجماع على أنه يحقق توازنًا موسيقيًا، فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي، والتأثير في

نفسه"([٣٧]).فالتكرار "يكشف اهتمام الشاعر بالمفردات والعبارات المكررة، فهو يفيد أيضًا الناقد في الكشف عن المعاني، والدلالات الهاربة المتخفية، فيكون بذلك أحد الوسائل الهامة للقبض عليها، أو بمثابة النافذة التي نطل منها على لا شعور الشاعر، فنكشف عن بعض ملامح تجربته الشعرية كما أن تصاعد التكرار يؤدي إلى تصاعد التنوع الدلالي"([٣٨])، وهذا ما مثله الشاعر عبدالستار في تكرار لفظ (هند) لينوع المشاهد التي يرصدها عن هذه الفتاة، فكل تكرار يحمل مشهدًا جديدًا تقوم به هند.

الإيقاع الخارجي

اعتمد الإيقاع الخارجي في الشعر الشفهي على القافية أكثر من اعتماده على الوزن، ومع أنه لم يهمل الوزن إهمالا تامًا، فإن القياس الكمي للمقاطع يكشف عن شيوع الوزن بصورة كبيرة، فالاعتماد على البحر الشعري كقالب كتابي أيا كان الفن المقول، فهو وزن، والوزن يحدث أثرًا إيقاعيًا كبيرًا؛ فيطرب الأذن ويعمل على الانسجام التام، والتشوق لما سيلقي، كما أنه يعمل على تنمية خيال المتلقي، وتقوية ذاكرته عن طريق ترديد هذه الكلمات ذات الموسيقى المتآلفة كما في:

ولا حَـدّ خالى من الهمّ حتى السّعـف فى جريده

إوْعا تقول للندل يا عمّ لو كان روحك فى إيده

يعتمد الشعر الشفهي علي الخصائص الصوتية ليشعر المتلقي "بإمساس الأصوات أشباه المعاني"([٣٩]) ومن هنا يقر الشاعر ظاهرة عامة وهي التصاق الهم بالانسان مهما كان، ومن هنا تمتد الظاهرة حتى تشمل الجماد

---

[٣٧] - عدنان حسين قاسم :الاتجاه الأسلوبي البنيوي

[٣٨] - المرجع السابق

[٣٩] - ابن جني : الخصائص ،تحقيق محمد علي النجار ، ج ٢ دار الكتاب العربي ط٢ بيروت ١٩٥٢، ص١٥٢

الذي يجسد من خلاله الشاعر حالة من الإباء مهما تعرض الإنسان للمخاطر يقول :

حَقّ الغلابة ف رقبتك يا عاصى حق الغلابا

فيه رب عينُـه رقبتك ليهيدّ فــوقـك غلابا

فالنص الشعري الشفهي هنا عبر الإيقاع الصوتي المتمثل في بحر المجتث "مسْتفْعلن فاعلاتن"

والقافية التي يعتمد عليها في ختام الآبيات تعالج قضايا إنسانية واجتماعية تكشف عن الأخطاء التي يقع فيها الإنسان، فتكون هذه الأبيات الشعرية الموسيقة المترنمة بإيقاعتها الجميلة مصدرًا في إقلاع الإنسان عن فعله المنبوذ، والإقبال على الأمور في جو من السعادة النفسية .ويقول أيضا معتمدًا على الإيقاع الخارجي في دعم قضاياه التي يطرحها عبر الرموز الطبيعية والإنسانية المختلفة:

سنطة بلدنا عـابــوها و لا .. حدّ نـقـّا قرضْها

فيه ناس ع تبيع ابوها علشان ما توصل عَرَضْها

لا كنت للأرض خولى ولا كنــت للخيل سايـــس

أنا زىّ عمّـى وخُولى لا اكْدب ولا اعرف أسايس

التشكيل باللغة

اللغة الشعرية لا تقول الحقيقة، بل تقول الانفعال، والتجربة الإنسانية للشاعر لا تترجم لنا بلغة نثرية عادية، لأن لغة النثر تواصلية تعتمد دلالة المطابقة بين المسميات، والأشياء، بل تترجم بلغة شعرية تعتمد دلالة الإيحاء، والشعر يعرض لنا التجربة الإنسانية بطريقة جديدة، فاللغة في الشعر ليست وسيلة لأداء الفكرة، وإنما هي وسيلة وغاية في الوقت نفسه، لذلك نجد أن

الشعر يقدم لنا اللغة في أجمل مستوياتها، وتأتي الفكرة في الدرجة الثانية لا الأولى، لأن المبدأ النقدي العربي القديم يقول على لسان الجاحظ المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي، والمدني والقروي، إنما الشأن للصياغة، فجمال الشعر في كيفية صياغة الفكرة، ومن ثم نجد أن اللغة بكل جمالياتها موجودة في الشعر، معتمدة على صياغة فنية بارعة، وهذا ما تمثل لدى الشاعر عبدالستار الذي قرأ كثيرا فى كتب الأدب العربى القديم، ودواوين الشعراء القدامى، وقد أفادته هذه القراءة كثيرًا فاستقامت له لغته، وامتلك ثروة لفظية كفلت له معجمًا شعريا متفردًا بين نظرائه من شعراء جيله الذين يمكن حصر معجم كل منهم الشعرى فى مئة لفظ أو ثلاثمئة على الأكثر، على أن هذا السخاء اللغوى الذى اكتسبه عبدالستار من تراثنا الشعرى القديم لم يستطع انتزاعه من لغة العلم الحديث التى تعلم بها، ولا يقف عبدالستار عند التراث العربي القديم كمعطى لتجربته الشعرية، بل انفتح على الثقافات الأخرى، وعالج قضايا اجتماعية متعددة تتعلق بهذا الانفتاح على الآخر، فاعتمد على تشييد معجم شعري متميز في بناء نصه، فلم يفصل الشعر عن العلوم الأخرى، بل أذاب العلوم الآخرى داخل هذا الفن ليستطيع الشعر أن يترجم كل المشاعر والأحاسيس بكل اللغات وكل الاتجاهات، والعلوم، وهنا يدخل لغة العلوم المختلفة مثل الميكانيكا والرياضيات والجغرافيا وغيرها من العلوم التي تكثف المعجم الشعري عند الشاعر كما في: (السوسنة):

"ولكن خارطة السوسنة" /وقد شبّ فى داخلى فرعُها – /تجاذبنى الجهد.. والعزم، /تقرضنى /دمعة للبكاء"

المعجم اللغوي هنا يتشكل من عدة كلمات هي (خارطة – فرعها – الجهد – العزم) فينفتح الشاعر على العلوم المختلفة في كلمة (خارطة المولدة)، فليست كلمة عربية فصيحة فالخارطة هي التي ترشد، وتحدد الأماكن والمواقع، ولم يكن توظيفها هنا عبثي، بل يخدم المعنى بارتباطها بالدلالات الأخرى، بالاضافة إلى الفرع، وهو لفظ عربي قديم الاستعمال (العود –

القوام) فاستخدام اللغة دافع لجمال الصورة البلاغية، ومعمق لها، بالاضافة إلى العزم الجهد، وهما مصطلحات علم الميكانيكا؛ ليشير الشاعر إلى حالة من المعاناة والكفاح.

ومن علم الرياضيات، والفيزياء يشكل الشاعر معجمه اللغوي آيضا كما في:

"ظللت طوال السنة /"أعدّد" خطو الطريق /وهالات وهج الحريق.

ولـو قال (أعد) لكفاه بدلا من (أعدد) ولكنه الإيغال فى الحساب!!

وتظهر لنا لغة العلم أيضا فى قصيدته (حنانيك لا تعجلى) حين يقول:

فإن تذهبى.. فالدجى /سيضيّـعنى.. /بين مالا أحب /ومالا أحب /ويسلمنى لـ (صديد) التغرب /يملؤنى بـ "النحاس المذاب"!! ([٤٠])

يجسد الشاعر حالة الفراق، والألم الناتج عنها (بالنحاس المذاب)، وهو شدة القسوة، وهو حالة من حالات التوازي (توازي حالة المفارق بحالة الحديد المذاب)، "لرغبة الشاعر فى إثراء الصورة الشعرية بابتكار مصادر جديدة لصورة عذاب عصرى مادى محسوس؟([٤١])

"سألتك.. لا تسلبينى روحى

فإنى إن تسلب الروح

(أكسر) !! فالكسر والانكسار أثرمن آثار درس العلوم.

فيقول فى قصيدته (الكتابة بالخناجر)

أنت كالصبار – فى الصحراء – /يختزن المياه /الحرّ يوما يستبد به العطش

---

[٤٠] - الأعمال الكاملة عبد الستار سليم .

[٤١] - المرجع السابق

فهذه لغة علمية جافة أحس بنشوزها وسط تيار شعورى ضاف تفيض به قصيدة غاية فى الرقة والسلاسة، قصيدة حشد فيها الشاعر كل أدواته الفنية، فجاءت صورها حبلى بالصور الفنية المعطاء، والموسيقى الساحرة الأخاذة، ولكنه غرور الرغبة فى تزويج لغة العلم بلغة الشعر" ([٤٢])٠

ويشير إلى علم الجغرافيا كما في نص الحياة في توابيت الذكرى

(الكل.. في واحد../ مثقوب الشمس.. نهارك/ من غير ظلال.. وجهك/ جسم يتفصّد ملْحًا – فوق شطوط/ بحار العالم – قلبك/ والصمت الذاهل../ يورق فى عينيك/ مثلوج القامة/ فوق جبال "الألب" الداكنة الأصداء/ ها أنت تعانق.. فجر النور/ وعطر الورد/ وطعم هزائم "نابليون"/ وكأن الصبح ملئ بالإخفاق/ يأتيك الموج/ وهذا البحر الهادر/ هذا الزبد الأبيض/ فوق الخيل.. يجئ/ يبلّل../ هذا الوجه/ وجبهة كوخ الناسك/ شوقا للإبحار/ بليْل تغفو فيه الأنجم..)

فهذا التوظيف الذي كنا نفتقده مع القصيدة الكلاسيكية، ولكن بسبب اتجاه الشاعر الحداثي إلى الانفتاح على الفنون والعلوم الآخرى، لفت نظر الشعراء أن يتجهوا إلى حياتنا الواقعية النابضة، ويلتقطوا عدد لا بأس به من أنغامها الحية، وأن يقتنصوا مجموعة طيبة من صورها وتجاربها المتدفقة الزاخرة، ويستجيبوا لروح الشعب، ويتعاطفوا مع تجارب الناس البسطاء العاديين، ولعل أهم عناصر الشعر التي يقوم عليها أداء هذه الوظيفة هو المتخيل الشعري المعتمد على لغة المجاز القادرة على حمل وعي الشاعر بواقعه، وحالته في هذه اللحظة الشعورية بالذات، فيعبر عن مكنون نفسه من خلالها، فاللغة تصبح تمثيلا حقيقيا لايقاعات الذات المبدعة في القصيدة وحركتها، وانفعالاتها والتموجات التي تنتابها في لحظة الإبداع، فالرؤيا التي قدمها الشاعر جاءت عن طريق التناسل الذي تم من خلال التجاور بين مستويات لغوية متنافرة أسلوبيًا متوافقة دلاليًا، ورمزيًا، "وبهذا تخطى الشاعر مهمة

[٤٢]- المرجع السابق

اللغة النفعية، والمفاهيم التي ارتبطت بها، إلى مجال آخر هو التعبير بها ومن خلالها عما يحتدم في نفسية الشاعر من رؤى وخيال، وتوليد المعاني، وهو ما عبر عنه أرنست فيشر حينما رأى "أن اللغة تعبر عن جميع الأشياء بمعايير العقل، لكن المطلوب من الشاعر أن يعبر عن الأشياء جميعها بمعايير الخيال، فالشعر يتطلب الرؤيا أما اللغة فلا تقدم غير المفاهيم"([٤٣]).

القول صادق يا كدّاب والسّكّة عِدْلة يا عوجة

هوَّ فى عقلُـه يا كدّاب جاهل وعامل لى خوجة

أصبُرعلى الهمّ يا قلب كـام نـاس ربك بلاها

دنيا وزمنها قلّب قلْب ولَّـى وأتـانـا بـلاها

لو كان النص الشعري الشفاهي شفافا، يظهر معناه طافيًا على السطح في ظاهر لفظه ويقف عند مستوى لغة التخاطب العادي، لكان من الجدير الاكتفاء ببنيته السطحية، وكان الإقدام على تأويله محاولة للتقول عليه، والتعسف بشأنه، "فالمعنى الذي يدرك للوهلة الأولى هو فقط ما عبر عنه السكاكي بمتعارف الأوساط، أو المعنى السطحي، وهو ما يجعل جمهور المتلقين يغتنم أول فرصة اللقاء بين الشاعر المؤدي؛ ليطلب سماع العمل الشعري من جديد، لعل ذلك الأثر الجمالي، وتلك الاشارات الدالة التي تنبئ عن وجود دلالات مضمرة خفية، تجعل المتلقي يشعر بالرغبة في الكشف عنها، مما دفع الدارسين دفعًا إلى الإحساس بأن البنية السطحية، والمعاني الواضحة لا تكتفي لاستكناه أغوار النص وبنيته العميقة التي تساعد على كشفها تلك الإشارات الدالة، والعلامات المثيرة للتساؤل تلك المهمة التي أنيط بها النشاط الفكري المسمى سميولوجيا.([٤٤]).وأشار إليوت إلى أن الهاجس الذي يدفع الشاعر إلى التعامل مع لغة الناس هو هاجس الإقتراب منهم والاستفادة من تجاربهم ولغتهم، لأن الشاعر يجب أن يتخذ لغته مادة له، فرجوع الشاعر المعاصر

---

[٤٣] - أحمد زغب مع سابق ص ٦٣

[٤٤] - أحمد زغب رسالة دكتوراه ، مرجع سابق ٢٧٧

إلى اللهجة الشعبية، والتعبير بها راجع إلى جملة من الدوافع منها حرص الشاعر على التقرب من المتلقي والتعبير من خلال لغته التي يتعامل بها يوميا، وهو ما يضمن له انتشار شعره وتعميمه بين المتلقين على اختلاف درجات سلمهم الاجتماعي، بالإضافة إلى تحقيق مبتغاه، وهو زيادة الوعي لدى المتلقي، بالإضافة إلى ما يحقق هذا الاتصال من رؤى فنية على مستوى التلاحم والتلاقي والتجاور بين لغتين تختلفان في مقوماتهما الفنية ومستوياتهما الأسلوبية، وهو الأمر الذي يضمن الكثافة الدلالية التي تتولد عنها شعرية خاصة سواء على المستوى الأسلوبي التعبيري، أو الفكري([٤٥]) .فيقول:

كنا قبايل ليها شيـــوخ واليوم فين القبايـــــــل

حيط القبيلة اتملا شروخ يرحم زمان الهلايـــــــل

فالدلالة اللفظية هنا لا تقف عند دلالة القبائل كجماعات بشرية لها عادات، وتقاليد، ولكن الشاعر يتحسر على هذا الزمن الجميل، ولكن اللغة الشعرية هنا تكشف عن حالة من التغير والتبدل الذي أصاب المجتمع، وتحول من الوحدة إلى التفكك، ومن العزة والشهامة إلى الخضوع والاستكانة، وهنا كان التعبير بدلالة(القبائل والشروخ) وهي حالة من التفكك أقوى في رسم الصورة، وإدراك أبعادها اللغوية والجمالية فيعتمد الخطاب الشعري الشفاهى على تداعي الخواطر وتحفيزها عبر هذه اللغة.

كـانت بلدنا لُـنْـض جـــاز صِبْحت كهـــارب كتيرة

بـــعـــد الـربـابة ولـرْجـاز عِشْـقِت "مادونـّا"و"شاكيرا

كل الطرُق صِبْحت اسْفلْت والـّريف سَـــكـَن المدينة

شوف الحرامى لِبِس فلْت والشيخ نـِسِى علْم دينا

[٤٥]-أحمد زغب ص٥٢

يشير النص إلى ثقافة الشاعر الواسعة التي تنفتح على الثقافات الآخرى (مادونا وشاكيرا) المطربات الأجانب؛ ليبرز حالة إحلال هذه الثقافات داخل المجتمع ونهمه بها وتركه لثقافة وطنه العظيمة، فالشاعر لا يدعو إلى التخلف والجمود، وعدم مواكبة التطور، ولكن يدعو إلى الحوار والانفتاح وفق ما يتلائم مع ثقافتنا وقيمنا ومعتقداتنا، بالإضافة إلى التحولات الجذرية لبنية المجتمع التي انساقت وراء الوافد وامتصته دون أن تدرك أبعاد هذا الاحلال والتغيير بحجة التقدم.

لغة المفارقة والتكثيف

تعد المفارقة لبنة أساسية من لبنات البناء الشعري المعاصر؛ لأن رؤية المبدع للعالم تقوم على الوعي بهذه الحقيقة المريرة، "وجنون الواقع يعادله جنون ذات المبدع، وهو الذى يحيل الخلل في العلاقات وتشكيل الأشياء والمعاني إلى وسيلة للتوحد مع العالم، لأن العالم قائم بالفعل- كما يرونه على توازن هذه الأضداد، ومن ثم تتدخل الشعرية لتنقل "التقابلات" مع نقيضها الخاص إلى مجموعة من التداخلات التوافقية لفرض اللامنطق على الخطاب الشعري، وهذا ما يبرر وجود خط دلالي يعتمد المفارقة الممتدة في النص الحداثي بعد السبعيني، كما يعتمد أيضا على فعالية التدمير التي تستشف من إعلانها التداخل الضدي بين الفاعلية، والمفعولية، ومنطق التدمير الذى يطال الذات، اللغة، التراث، الحداثة نفسها، الصور الموسيقية... الخ، ومن هذا المنطلق الجدلي في تشكيل العالم تفسر ظواهر التفتت، والانشطار، والتجزؤ والموت والصمت، وما عداها، فهذه التقابلات الواسعة في اشتباكاتها، واستدعاء إحداهما لنقيضها هي ما تشكل رؤية المبدع الحداثي أما التسعينيات فقد تبرأوا من النموذج الدياليكتيكي للجوهر، والمظهر، وأن المفارقة لم تكن مظهرا أسلوبيا، وإنما هي شديدة الارتباط بالتناقض الذى يملأ العالم، فهي تجسيدًا لما يملا حياتنا من اضطراب وتناقض"([٤٦]).، فكلما ابتعدت الكلمات عن الارتباط المباشر، واقتربت من التناقض الضمني، كلما تصاعدت

[٤٦]- المجاوزة

مؤشرات شعرية العلاقات الرابطة بين الأشياء، ويصل فعل التجانس الكوني المتخيل إلى ذروته، كما في:

قالت التوراة ... وقال التلمود

("صابـرا" و "شاتيلا"/ طفلان فوق التل / يستسقيان الطل/ طفلان من حنظل/ فى حَوْمة الجندل/ كانا قد اغتيلا/ الليل يجئ../ والغول يجئ/ الغول الرابض فى الأنواء/ الغول القابع فى قصص الجدّات/ يتبعثر فى أفكار الصبية كل مساء/ يتربّص – فوق التل – بوقت النوم/ يتحسّس لحم القوم/ فى ذات ظلام/ إذ كان القمر اختنق.. فنام/ ما بين الليل/ الغبَش.. الليل/ الصمت/ الهمس../ يموج الليل / الزئبق بحرا/ فوق ذراع "يهوذا" لما جاء يقبّل/ باب مخيّم أهل الأرض/ (يربدّ الأفق.. يسيل على/ آثار.. قد تركتها فوق الأمس../ أصابع طفل غضّ)/ فيعانق وجه "يهوذا".. الليل/ القار/ ويصفع وجه التل.. الليل/ النار/ واحتدّ الغول – القابع فى/ قصص الجدّات – على قصص/ الجدّات... فثار/ يستيقظ الطفلان/ والأرض مذعورة/ قد مزّع الصورة/ غول بألفيْ رأس/ من يا لهول البأس.../ يستصرخ الطفلان؟! قالت كتب التوراة:/ "من يَقتـُل... يُقتـَل/ من يَسرق.. يُحرق"/ قال التلمود بمفتتح الإصحاح:/ "يا شعب الله../ مِبـْراتـَك فاحمِلْ.. واستسفِح/ أوْردة الخلق"/ قال التلمود بمختتم الإصحاح:/ لحمُ الأيام مباح/ اقتل../ اسرق../ احرق.. كتب التوراة/ يا شعب الله")

يعرض النص مفارقة بين دلالتين لغويتين هما (التوراة – والتلمود) ليعرض وجهة نظر كل منهما تجاه (صابرا وشاتيلا) مفارقة بين الفعل واللافعل، فعل القتل والسرقة والسلب المحرم في كل الأديان، فالشاعر هنا يعتمد على الكتب المقدسه؛ ليكسب القصيدة جزءا من جماليتها وقدرتها على التماهي مع المتلقي من خلال توظيفها للمكانة المقدسة عند المتلقي من ناحية ومن قدرات الشاعر اللغوية التي تمكنه من استيعاب الثقافة الدينية المتمثلة في التوراة والتلمود باعتبارهما مادتين دينيتين وثقافيتين، وذات أثر بالشاعرية، فخلق الشاعر بديلا شعريًا وجماليًا حيث لم يتعامل مع طقوس وعبادات

فحسب، بل ثورة من أجل الإنسان ككل والعدل والحرية التي تجعل من النص خطابًا مفتوحًا على الداخل والخارج، وتتحول القصيدة إلى كشف عن أبعاد الذاتين (الفردية والجماعية) ومأسوية الحياة، وإخصاب الشعر بدمناميات دينية ولغوية؛ ليخدم غرضًا يتوافق وتجربة الشاعر والدلالة التي أراد أن ينتجها، وهي إثبات (الاستلاب من قبل العدو الذي يرمز له الشاعر (بالغول) الذي يفتك بالشعب، بل بالخوف والزعر المستمر حتى في حالة الحياة، فتكثف اللغة الرمزية تجربة الشاعر، "فالرمز هو البؤرة الرؤياوية التي تنبثق منها المعاني المراد التعبير عنها ليس مباشرة، وإنما إيحاء، فلغة الشعر هى لغة الإيحاءات "والإيحاء رمز، والرمز مصدر خصيب للتعرف على العالم مركزًا في الجملة الشعرية التي تحاول الانفتاح على المكنونات الآخرى المحيطة بنا"([٤٧])، فتصبح القصيدة من خلال سياقها التاريخي الاجتماعي أشبه بالمنظومة العلمية الدينية الحاملة لقدر من المعرفة الدينية التاريخية، وفي الوقت نفسه تحاول أن تحمي النص من غلبة التقريرية، فتفحته على حوارات، وأسئلة عديدة كما في النص السابق.

الفوازير واللعب الدلالي

اللغة الشعرية بغرابتها وجدتها وانزياحها وتجاوزها للعلاقات البسيطة بين الدوال والمدلولات هي التي تترجم الوعي الجديد الخاص الذي ينظر الشاعر من خلاله إلى واقعه، وبالتالي فهي وسيلتنا إلى قراءة تجربة الشاعر الشعرية وبنية المتخيل لديه، لأنه يضطر إلى زحزحة الدلالة العادية المعيارية القائمة بين الكلمات، والأشياء لصالح دلالات جديدة مستحدثة "فتتجاوز الكلمة الموقع الذي حدده لها المعجم اللغوي وتنحرف باتجاه آخر، ولا تعود قاصرة على دورها الإشاري المتمثل في دلالتها على الشئ الذي وضعت له أصلا، وإنما تشير إلى معنى آخر، وهذا ما سماه البلاغيون قديمًا بالمجاوزة، ومن القدماء من سماه العدول عن أصل الموضع، ومن المحدثين من يسميه انحرافًا

[٤٧] - يوسف جابر حامد قضايا الإبداع ص ١٨

دلاليًا"([٤٨]). وهذا ما مثله عبدالستار سليم في الانتقال من اللغة العلمية الجافة إلى اللغة الشعرية المتخيلة في شعرية الفوازير التي تمتاز بإعمال خيال القارئ في جو من المداعبة والمرح، الذي ينفث عن الإنسان، ويجعله ينشغل بحل اللغز ومعرفته وهذا ما تمثل في اللغز الأتي الذي عرف الشاعر من خلاله (الطائرة) عبر اللغة الشعرية والصورة الممتدة التي تجسد الطائرة في شكل فني رائع معتمدًا على كلمة هي مفتاح هذا اللغز (فرناس) ليعيد المتلقي، أو السامع إلى تاريخ هذه الطائرة وفكرتها عبر التاريخ.

أنا عجيبة... والكون عجايب/ منكم قريبة... وذكرى غايب/ بيْغِيرُوا منّى يقولولى.. / يا ام صدر نحيف/ قالْ بوُز مدَبّب../ على جسم انسيابى خفيف/ صورتى غريبة/ لكين فى الأصل عربية/ "عباس" ابويا.../ وجدّى فى التاريخ "فرناس"/ أنا جنس واحد.. / ولكنى أشيل أجناس/ فى بطنى مخزن ../ وفوقه ضيف غنى ومضيف/ تحتى جبال السحاب.. / فوق المدن والريف/ لو.. قالوا عنى بساط الريح../ صدّقْهم/ الجوّ مِلْكِى../ وطير الجوّ مِشْ مِلْكى/ ويوجّهُونى بُتُوع الأرض/ بلا سلكى

[٤٨] - أحمد زغب مرجع سابق ١٥٩

الفصل الثالث
الظواهر الفنية في شعر عبدالستار سليم

ظاهرة التناص

يعيش الأدباء عمومًا وسط فضاء ثقافي تتلاقي فيه خطابات عديدة، والأديب يتلقف بشخصيته المثقفة وحساسيته الخاصة كل هذه الخطابات، وتشكل لديه معينًا يسعفه في تجاربه الشعرية، ويستدعيه عند الحاجة، ولهذا السبب رأت جوليا كريستيفا أن الشعر لديه خاصية القدرة على تمثل أنواع آخرى، فلا يعتبر التناص مجرد خيار بالنسبة للأديب، أو الشاعر يوظفه لإثراء نصه بمعطيات أدبية، وثقافية تنتمي لعصره، أو تسبقه، بل اعتبرته ضرورة وشرطًا لابد من تحققه في النص الأدبي، ويكون موسومًا بأربع خصائص أساسية هي الانتاجية والاختراق اللغوي، والتداخل النصي والموضوعي المتحرك، فالنص الذي لا يستطيع أن يقيم علاقة قوامها التشابهة والاختلاف مع نصوص آخرى وخطابات آخرى، ولا يتمكن من أن يتمثلها ويمتص منها ليصنع دلالات جديدة مستخدمة، وحتى وإن سميناه نصا على سبيل التجاوز، فإنه سيتسم بالفقر والمحدودية، وهذا الذي يفسر ظاهرة التداخل النصي التي نلقيها واقعة بين الأنواع الأدبية المختلفة، حيث الشعر يستمد تقنياته وبناءه من القصة، أو المسرحية أو التاريخ أو الفن، أو الدين"([٤٩])، فالتناص يعمل على حركية النص، واستمرار ديناميكياته في كل قراءة كما في النص الآتي:

(وأنظر للبحر/ والبحر رَهوٌ/ وأضربه بعصاى/ أشق إليك طريقا/ وأنظر للبحر/ والبحر يشعل فىَّ حريقا/ وأعشق عينيك للمرة الألف/ والبحر زَهوٌ/ فيبتسم البحر لى/ حين يدرك أنى أفكر فيك/ بكل الحنين/ ويلقى إلىّ بكل كنوز/ القراصنة الغابرين/ وتهرب من قدمىَّ الشواطئ/ وتبعد عن ناظرىَّ الشوافئ/ يغالب حلقى الشجا/ ويباغتنى الدمع شوقا/ إلى نظرة من عيونك/

[٤٩]- عبد القادر بقشى :التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ،دراسة نظرية وتطبيقة ، تقديم ، محمد العمري ، أفريقيا الشرق . ص٢٣٦

وانظر للبحر/ ينفلت البحر/ يصطخب الموج/ مثل اصطخاب شجونى.../ مثل / اصطخاب شجونك/ تهب الرياح هوى باتجاهك/ وأنظر للبحر والبحر زهو/ يهيئ قلبى للارتحال/ فترقص كل الطبيعة/ تلبس ثوبا قشيبا/ كما كان يبدأ عرس المساء)

يعرض النص حالة من التناص الخفي، فيعتمد على التلميح والإيماء والمجاز "والرمز وهو عملية شعورية يستنتج الأديب منها أفكارًا معينة يؤمى بها، ويرمز إليها في نصه الجديد"([٥٠])، فتشغل الرموز الطبيعية حيزًا كبيرًا في شعر عبدالستار؛ لأن الإنسان كلما شعر بالوحدة كلما وجد ضالته مع الطبيعه يحاورها يخاطبها، فهي الصديق الوفي الذي يسمع الشاعر ويناجيه في صمته جاعلًا الأمل يتسلل إليه من خلال عملية التأمل، وهنا يأتي البحر كدالة طبيعية تكشف للشاعر عن أسنانها؛ فيبتسم له فتدب الفرحة في قلبه، فتتغير نظرته للحياة وللكون، ويبدأ في خلق عالم داخلي ذا فضاء شاسع يتحرك فيه الشاعر كيفما يشاء، ولم يكتف الشاعر بالتناجي مع الطبيعة، بل يكثف الدلالة من خلال التناص مع عصا موسى، ولكن ثمة فارق في من يحمل العصا، فعصا موسي هي عصا النبوة عصا إلهية، أما عصى عبد الستار فهي بشرية ، فكيف تفلق البحر؟ إذا كانت عصا موسي هدفها نصرة الحق وغرق الباطل، فعصا عبدالستار هنا لها رسالة أخرى، وهي شق البحر لكشف أعماقه ومن هنا تنشأ حالة من التؤامة بين البحر والشاعر، فالبحر بكل كنوزه وأصدافه وموجه يمنح نفسه للشاعر وهنا يستلهم الشاعر قصة سيدنا موسي "واضرب بعصاك البحر" لتتحول المعجزة الإلهية إلى امتصاص للشاعر بأنه يعيش داخل وطن ملئ بالصعاب؛ لذا يبدأ في الحوار بينه وبين البحر، فيعيد ضرب العصا كفعل بشري؛ ليقيم نتائج جديدة من انقسام (الذات الوطن) فيتحول البحر إلى قسم خلفي الألم وينطلق الأمل كقسم أمامي آتي من رؤية الشاعر الجديدة للعالم الداخلي الذي صنعه؛ حتى يعود ناموس البشرية كما كان، فكل إنسان يسعى للحرية وللفطرة الأولى التي خلق عليها، فالبحر

---

[٥٠]- (مقال نظرية التناص ،حسين جمعة ، مجلة اللغة العربية بدمشق مج ٧٥،ج٢ ذو الحجة ١٤٢٠هـ ص٣٥٦-٢٥٧

معبر لرحلة أخرى رحلة داخلية يخرج فيها الشاعر من ضجيج الحياة الخارجية، لينموا داخل هذه الحياة المنعمة داخل الحلم، بالإضافة إلى أن دالة البحر تشير وترمز إلى الوطن الذي لا يمنح نفسه للشاعر، فيناجيه عاتبا عليه مرة وحاضنا له مرات لذا يختزل (البحر) دلالات متعددة تعمل على تكثيف النص وتكشف حالات جديدة مع كل قراءة وكل مشهد يكون عليه البحر.

(تجيئين ليلاً/ وحين أراكِ../ أرانىَ أعصر خمراً/ أعيشكِ – فى لحظة العشق – دهراً/ أجوس خلال المفاوز../ ألثم قاع المحيط../ أضمّ دِثار جناحات غيمك/ تحيط بىَ المُزْن../ من كل جانب/ يهدهدنى خدَر مطمئنّ من/ الأمسيات القديمة/ فتنبت فى الصدر../ سبعُ سنابل خُضر/ وتصبح أعمدة المعبد الأزلىّ../ نخيل حنين.. على ضفتىّ/ فأنضو الثياب../ عن الجسد المتهرّئ/ ألبس طيفك../ كيْما أسافر عبر الفضاء إليك/ وأحمل ضِغْثا/ من الزمن المستباح/ فأضرب ظهر المرارة/ -كما كان "أيوب" يفعل -/ أكفّر عمّا حنثت قديماً/ فذلك مغتسل بارد.. وشراب.)

تعد قصة يوسف عليه السلام معينا خصبًا يستقي منه الشعراء مادتهم الشعرية، فهي تعج بالانفعلات والمشاعر من جرح وحزن، واندفاع وإحجام، وانتقام، وعفو، وغضب، ورضي ويأس، وأمل، واستعاطف، ورعونة، واستبشار، وحذر، وحب، وكره، وشهوة، وامتناع، وهي حالات نفسية متعددة يظهر بعضها على بعض حسب الأهمية، لذا كان التركيز عليها كثيرا ليس من قبل الشاعر عبدالستار فقط، بل من غالبية الشعراء، ومن هنا يعتمد الشاعر على اللقطة السينمائية المشهدية (الفلاش باك) للعودة إلى الزمن الماضي (نوستولوجيا الحنين) لينعم بلحظات من السعادة داخل هذه الذكرى، فيستلهم قصة يوسف في عملية التحول والتغير التي تحدث للإنسان (فهو في حالة استحضارها (يعصر خمرا)، ليجسد تمتعه بهذه الحياة التي تشكل له إشباعًا وحياة من خلال(السنابل الخضر)، وهنا يجسد فعل العودة، والحياة، والرجوع بعد الصدق والوفاء، وكأن الشاعر يستوحي الحال(أن بعد العسر يسرا)، ولم يكتف الشاعر باستلهامه لقصة يوسف، بل امتدت المحاورة إلى

استلهام صبر أيوب ولكن ثمة فارق هنا بين الشاعر وأيوب وجمالية البلاء، فبلاء أيوب إلهي، أما بلاء عبد الستار، فبلاء بشري أرضي ناتج من واقع القهر والظلم، الذي يحتاج للثورة والتمرد على هذا البلاء (تمرد على حياة الخضوع والاستسلام) الذي جرعه كل أسباب العذاب. فالتناص يعمل على المساهمة في الحوار، فلم يعد النص الأدبي مجرد إبداع ذاتي، أو بنية فنية مستقلة، كما هو الشأن في التصور البنيوي، بل بناء يتأسس داخل فضاء فني يسمح له بالانفتاح على نصوص متنوعة يحكمها الترابط، والتداخل والتفاعل ويقول:

/ من يـزرع المحـار في المدن الساحلية

(.. ويوم ولدت – لدى الزمن/ الوغد.. الاحمق/ قرأتك سفراً من السحر والهمهمات/ التى تتوسد متن بخور/ الكهانة/ وجئ بالف قميص/ عليه دم كذب، فتناءت – لسوء/ طوالعها - الصافنات الجياد/ فها قد تعفن – من فوقها – السرج،/ من يوقف النزف - راحت تحمحم –/ فى فكر ذاك الطريد/ الذى فى طريق المشانق يركض؟/ تمزق – داخل ذاكرتى – البرق،/ وانفرط العقد، كيف تغنى/ الربابة.. لحنا حزيناً؟/ وكيف تباح رياض العشيرة/ والليل يبكى الرياح/ اللواقح.. فيك؟ وكيف/ يقود خطاك الدجى نحو منفى مرافئك المهدرات – تشارك)

تتشكل العوالم المتخيلة في نص عبدالستار سليم من تكثيف تجربتها المعتمدة على المعجم القرآني (وجئ بالف قميص عليه دم كذب، فتناءت –) والمعجم الشعري القديم (الصافنات الجياد فها قد تعفن – من فوقها – السرج،) وتوظيف هذه اللغة في سياقات مغايرة يخرج بها عن الحمولات الثابته إلى حمولات متحركة؛ لتصير لها دلالات رمزية ترتبط بالتعبير عن المجرد والحسي؛ لتؤسس مشهدًا لا يخلو من قدرة على رصد الواقع وتناقضاته في سياق شعري يتداخل فيه التعبير عن الذات بالتعبير عن العالم الخارجي، فالعالم الخارجي يتسم بما تتسم به الذات من الحيرة والقلق والسعي إلى الاستقرار والراحة، لذا يلجأ إلى التناص في استلهامه لقصة يوسف مع

أخوته، ومحاولة التضليل الذي يقع فيه الشاعر نتيجة الصراع الخارجي مع العالم يقول:

لا تقوللى انا ولَـْد "جساس"	**ولا "عنترة" فى زمانـُه**
ورِّينى كيف تكسب الناس	**وتركِّـب القـول بكانـُه**
لا تقوللى انا ولَـْد جساس	**ولا "عنترة" فى زمانه**
وابْـن البلد يوم ما جا..ساس	**ماعْـرفْـش إيه عايزة مانـُه**
لا فِـفْ عمايم و.. لاسات	**ولا.. حدّ.. فى البـّر كيفـُه**
لا تقوللى سَبـْعة ولا..سات	**تـقـْدر تحارب بسيفـُه**

يستلهم الشاعر هنا الرموز الشعبية المتمثلة في (جساس وعنترة)، لينسجم مع جو القصيدة، فعنترة يوحي فعله بالحركة والواقع، فهو حين يجوب، يطارد، أو حين يدافع أو يحب عبلة، فهي أجواء وجد فيها الشاعر جملة من الرؤي الفعلية التي تتساير مع فعل القصيدة، فتفتح الرؤيا على عوالم متعددة تكشف من خلالها معادن الناس المختلفة التي هي ليست بالكلام فقط، بل مواقف وتصرفات حكيمه في ساعات صعيبة، وهكذا سيرة جساس.

ظاهرة الرثاء

ظاهرة الرثاء هي ظاهرة شعرية قديمة برع فيها الكثير من الشعراء على سبيل المثال ابن الرومي والخنساء، وهذا النوع من الرثاء كان يقتصر على رثاء الابن والأب والأخ، وعند ظهور الإسلام توسع غرض الرثاء فشمل، بالإضافة إلى رثاء الأقارب؛ رثاء الشهداء ورثاء المدن الذائلة ومن هنا كان للشاعر المعاصر غرضًا من الرثاء، يشف من خلاله عاطفة إنسانية راقية تجاه الفقد، وخاصة إذا كان صديقا، فالإنسان تواجهه في حياته صدمات تسبب له الحزن والآسي، وأعظم تلك الصدمات فراق الأحبة وأشد صور الفراق إيلامًا ما كان سببه الموت، حيث انقطاع الأمل باللقاء، ومن هنا جاء الشاعر

عبدالستار ليفجر عاطفته الجياشة تجاه فقد صديقه الشاعر محمد أبو المجد، فيقول:

(مهداة إلى الشاعر الراحل محمد أبو المجد الصايم)

(يا صاحبى/ رغم اشتعال/ النار/ رغم الموج،/ والعطر المسافر/ ولأن شعرك/ كان/ تجسيد الهوى/ والنأى،/ والعمر المضيّع / فى العيون/ فكأنما الرؤيا التى /ألهمتها/ وأجبتها/ - كانت بفعل عرائس/ الشعر المجنّح/ بالجنون/ فسبقت – صوب البحر –/ أسراب النوارس/ وقرأت أذكار الهوى/ - يوم المثول – على/ تلاميذ المدارس/ وتوضأت بك أحرف/ الأوراد/ مابين الظهيرة/ والعشية/ وذهبت – يوم العيد –/ تبحث عن هويّه/ ووضعت زيْتا... في/ السراج وحملت من أهل الطريقة/ بيْرقا،/ وعمامة خضرا/ وتاج/ ووقفت بالرؤيا على/ سر القضية بشراك – يا هذا/ المريد – أجبْت/ شيخك)

ظاهرة الإهداء للشاعر هي دلالة كبيرة على اختصار تجربة محمد أبو المجد، وتكثيفها ليس فقط في أدب أبو المجد، بل في تجربة حياته الشخصية، فهو شاعر كبير ومن هنا قام الشاعر برثائه ناعيًا إياه بأنبل الصفات التي عاش بها داخل مجتمعه، فهو كفء في أي مكان يظهر فيه، فهو مدرسة في الشعر يتعلم منها الكثيرون، ولم يكتف الشاعر بتلك الصفات الواقعية، بل جنح إلى الخيال؛ حتى وصل الرمز مبلغه، فتحول هذا الشاعر إلى (ولى) يحمل بيرقا، وهذه الصورة تكشف طهارة هذا الرجل الذي دلت حسن خاتمته في موته بأن يحمل البشارة؛ لذا ظل حيًا أمام محبيه ومريديه، فله أفعال خيرة تجاوزت الفعل البشري المعتاد، لذا صار وليًا له عمامة خضراء وبيرق، وهذه الصورة الصوفيه تكشف عن مدى ورع هذا الفقيد، وتعلق الشاعر به، ويقول أيضا في قصيدة

(مهداة إلي قتلي مذبحة "قانا" ببيروت)

(خرس المماليك/ العرب/ وتخنثوا،/ واستنوقت أجمالهم/ قصوّا شواربهم،/ وقصّوا شعر "ليلي"/ في مزاد/ فوق صحراء "الجليل"/ وفوق صحراء/

"النقب"/ وتبعثروا في التيه رملا/ عذبثه الريح/ واختلطت عليهم/ خطة الإقدام فيه/ والهرب/ وتجردّوا – إذ/ قيل: وا.. سيفاه –/ من سيفٍ أبي – كان/ في المعارك/ واستبدلوا/ زمن الهوي العبريّ - فيما استبدلوا – بغرام/ "عبلة بنت مالك"/ واستوردوا/ - من سوق أمريكا –/ رئات للتنفس/ حسبما تمليه/ حالات الضرورة/ فلربما "صندوقها النقدّي"/ يسمح بالشهيق / بلا زفيرٍ،/ والزفير.. بلا شهيق/ ولربما أملي عليهم/ أن يديروا وجه/ خطوتهم/ بمنتصف الطريق/ خرس المماليك/ العرب/ والدمعة الحرّي بأعينهم/ سجينة/ واشتد – في بيروت –/إيقاع النواقيس/ الحزينة/ خرست مماليك العروبة/ والرعب.. قطّع منهمُ/ - بالرعب -/ أحبال الخصوبة/ وجموا../ كما وجمت أسارير الجماجم/ شربوا – علي صلف/ العدو –كئوس/ صمتٍ/ يا زمانا.. فيه قد/ سخرت من العرب الأعاجم/ شربوا علي شرف/ الإغارة فوق "قانا"/ ألف كأس/ حينما كانت/ توقع فوق أرض الموت/ رقصتها الأخيرة/ (أسدُ علي../ وفي الحروب/ نعامة) سجدت/لإسرائيل / من شط المحيط الأطلسيّ/ إلي بلاد الرافدين/ وكل أصقاع الجزيرة/ الله.. يا زمن/ التخاذل، واللحي، ذو النفط،/ والسُّررُ الوثيرة..!!)

هذا النص من النصوص التي تظهر فجيعة الرثاء الإنساني، ولكن ثمة اختلاف في رثاء هذا النص، فالرثاء المعتاد هو رثاء الفقيد، ولكن ثمة إشكاليه تعرضها ظاهرة الرثاء في شعر عبدالستار، وهي رثاء الأحياء، وهم الملوك العرب فعلى الرغم من عاطفة الحزن على الشهداء داخل هذه المذبحة، وانفطار القلب من هولها؛ إلا أن الشاعر يظهر الصورة الساخرة في رثاء ملوك العرب الأحياء ساخرًا منهم، لذا يوجه لهم رثاءً لاذعًا يصور به موقفهم المتراجع والثابت، فهو رثاء ليس فقط على هذا، وإنما رثاء على(الرجولة المفقودة والشهامة والنخوة والحمية) التي جعلت ملوك العرب يخضعون مستسلمين للغرب الذي يبدل، ويحرف ما يريد، رثاء على (الهوية المفقودة رثاء على الأرض المستلبة) من ملوك العرب التي جعلت الوطن جسدًا بلا روح هيكلًا يشغل حيزًا من الفراغ ليس له حجم، ولا كتلة، فهو خائر. ألم يستحق ذلك الرثاء؟!، فهو فقد ما بعده فقد!، فيعمق الشاعر فجيعة

الحزن والفقد على هولاء، فيرفد الشاعر نصه بروافد شتى؛ مما يحيط به من نصوص أدبية ومعارف تاريخية، وحقائق دينية معرفية مختلفة، لتشكل هذه العناصر لوحة فنية مسموعة ومرئية لدى القارئ، فتؤدي أدوارًا إيحائية، وتواصلية ووظائف شعرية، بالإضافة إلى أن الشاعر يطرح قضايا اجتماعية هامة داخل هذا النص وقضايا سياسية ودينية تبين تردي الوضع الحياتي بصفة عامة.

ظاهرة العدودة

أكد هيجل"أن مسئولية الشاعر في المجتمع التقليدي مزدوجة تنتزع عناصرها من حياتها اليومية، وهي صورة فنية دالة على أنه قد وعى دقائق هذه الحياة، وأنه ذو قدرة على التشكيل الجمالي وهو من ناحية أخرى يضيئ للمجتمع الطريق السوي للمستقبل، وذلك حين يكبح جماح نزواته، أو يستثير حميته"([٥١])، فالشاعر لابد أن يتحد مع الآخرين، بمشاركته لهم، ليس بوصفه إنسان فقط، لأن علاقته بالمجتمع تختلف عن الآخرين، فالشاعر يجسد المأساة الواقعة على الذات من جراء العالم الخارجي من خلال اعتماده على العدودة الشعبية في النص التي تكشف حجم الفاجعة وتضخمها، (فالبيت) هنا رمز للشموخ والعزه والعزوة التي كان يتمتع بها صاحب هذا البيت، فكانت تظهر ملامحه من على بعد، فالشاعر من خلال حالة الحزن، وإطلاق العدودة المعروفه في الثقافة الشعبية بدفع الشخص إلى التحسر على الكلام الخاص بالمرثي، فتساعد على هطول الدموع طوال الوقت؛ لتكشف العواطف الإنسانية الشفافة الرقيقة، وتعطيها فرصه أكثر من البوح الدمعي الذي يتحجر بسبب مشاغل الحياة، وكأنها فرصة للعين أن تبوح بدمعها، فالحالة الحالية بعد التحول والتغير للمجتمع أصبحت (هباب- وضلمه- وفراغ) ثم ينتقل الشاعر إلى العين، ليستوحي الحال من الخنساء (عيني جودي ولا تجمدي) بألا تبكي وتتحجر، لينقل الحزن إلى القلب، فهو أبلغ من العين التي تبرد بعد خروج الدمع منها، ولكن القلب يظل في حالة تمزع من الكتمان، فيعمق

[٥١] - محمد علي البدوي :علم اجتماع الأدب، النظرية والمنهج والموضوع ،دار المعرفة الجامعية ،ط١ ٢٠٠٧ ،ص٥٢"

الشاعر قيمة الحزن من خلال هذه الظاهرة بالنواح والنحيب الذى يذيب الجسد، وخاصة بعد الفراق، ومنع إبدال الأشياء، وكأن الحياة تتوقف بعد هذا الفراق، أو بعد هذا الفقيد فهو الأساس، وهو الثوب لذا يقول (لا التوب ينفع صديري إلخ...) فالشاعر هنا يندب الفقيد، ليشعل نار هذا الفقد؛ حتى يستطيع أن يعالج قضاياه بطريقة فنية مختلفة تعمق الوعي لدى القاري.

كان بيت عالى وليه باب ... ع البُعد تقدر تشوفُـه

واليوم وشُّـه اتملى هباب ... ضلّـم وقلّت ضيوفُـه

يا عين قِلّـى ما تنعيش ... كـــتم المواجع عبادة

دنْ خِلْصوا ليّـام ماتنعيش ... ربّـِك يلاطف عبادا

يا عـين قِلّـى المـدامع ... كُـتـْر البكا مالو عازة

دا القلب بالحـِزْن دامع ... والموت مـالو اجـازة

لا التوب ينفع صديرى ... ولا يغْـنى عن حيط ساسُه

لا تقول انا زىّ غيرى ... دا لكـــل واحـد مَراسُه

يا وشوش تحت العمايم ... سَمْرا .. وليها ملامِح

دى خيلان ولا عمايم ... تِقْـسَا ما تِعْرف تسامِح

بوّابة ع البيت ع تـِردّ ... يوم كان قاعِد صاحِبْها

وزمانها سَكّـتها ما تِردّ ... ماسِك صَريمَة وساحِبْها

والبيت ليه باب كالعون ... جـــارت عـــليه الليالى

وزمان ناقِص وكَلْـعون ... فـَرّق ما بين الغوالى

ظاهرة التراسل المكاني

للمكان أهمية كبيرة في حياة الإنسان بصفة عامة، وفي حياة الشاعر بصفة خاصة، فهو المانح للإنسان الكينونة، الهوية، الوجود، فلا وجود خارج المكان، والكون مكان مطلق تعجز عن حدوده المقاييس والأزمنة، فهو الركن الأساسي الذي يمارس فيه تكوينه، وبعد أن تنفتح مداركه، يبدأ بتحديد أبعاده المكانية من خلال حياته العملية، إلى أن ينتهي به المطاف إلى مكان آخر، ومن هنا كان الإحساس بالمكان إحساسًا فطريًا ومتأصلًا في النفس البشرية، ويشترك في هذا الإحساس جميع الناس، فالمكان أكثر التصاقًا بحياة الإنسان، وأن إدراك الإنسان للمكان إدراك حسي ومباشر، وهو يستمر مع الإنسان طوال سني عمره([٥٢])، فالمكان يمثل المأوي الوحيد لمستودع الذكريات الراسخة في ذهن الإنسان الذي أمضي شطرًا كبيرًا من عمره بين أحضانه، فهو مهد الطفولة وذكرياتها، وهو مسرح الشباب وعنفوانه، ولذلك نجد شدة التصاق الإنسان في كل زمان بمكانه، كما نرى الانتماء الشديد الذي تظهره النفس الإنسانية، وتكنه لذلك المكان الذي أصبح مرآة الإنسان وهاجسه الذي يراوده في كل لحظة ويشغل تفكيره بين حين وآخر؛ حتى أن الشعراء والأدباء قد تسابقوا وتفننوا في وصف المكان، وتجلياته أيا كان([٥٣])، ومنهم شاعرنا الذي يعرض جمالية المكان داخل هذا النص عن طريق الذاكرة يقول:

لـك السلامــة والسلام

(يا شيخنا/ يا سر بوح/ قصيدة خضراء/ فوق ضفاف ضحكتنا/ الخجولة.. إذ ترفرف فوق ساحات/ الموالد/ يأيها النيل المقطّر/ فى قوارير الفؤاد/ ونسج أحصرة المساجد يا رشفة من كأس/ عصر الأسبلة/ وشرائح ((الأرابيسك))/ والقُلل /التى ترتاح فى الشرفات تقطر سلسلا،/ والمشربيات التى/ تُخفى العذارى خلفها/ وسلالم الحارات/ والسقّاء.../ يحمل ((قربة)) الأيام/

---

[٥٢] - صورة المكان الفنية في شعر أحمد السقاف ، رسالة ما جستير بدر نايق الرشيدي ،جامعة الشرق الأوسط ٢٠١١-٢٠١٢ ص ٢٢

[٥٣] - انظر المرجع السابق ص٣٣ و فاعلية المكان في الصورة الشعرية ، سيفيات المتنبي أنموذجا ، علي متعب جاسم – منى شفيق توفيق ، مجلة ديالي ، العدد الأربعون ٢٠٠٩

والعكّاز../ يكتشف الطريق/ إلى ضياء الفجر/ فوق المئذنة/ ودخان مبخرة/ تدلت من سلاسلها/ يؤرجحها هوى/ المجذوب/ وهو يصيح – منتشيا – ((مدد))...!! وحنين كرسى المقاهى/ للجلوس عليه والتصفيق/ لاستنفار صوت/ النادل – المملوء/ ظرفا – شأن أولاد البلد -/ يا شيخنا/ ما بال بعضهمو/ يجدّف بالمقامات – التى/ أبدعْت – عن عمْد...!!/ وما أبدعته/ مازال يبعث دفئه / فى قلب ((قاهرة المعزّ))/ يفوح من أردانه – فى/ الليل – طيب مقام/ ((سيّدنا الحسين))/ و... زحمة ((الموسكى))،/ و.. حى ((الأزهر)) الصوفى،/ والخان المعبّق/ بالبخور/ من المساء إلى/ الظهيرة/ والقرى/ الموصولة الأمشاج / من عهد ((الصقلى))/ والتواشيح م المزركشة اللحون)

يعمق الشاعر صلته بالمكان عبر الصورة الوصفية التي يرسمها لرؤية المكان الذي يريد الحديث عنه، وإن كانت ظاهرة مقامات الأولياء لا تخلو بها محافظة من محافظات الجمهورية وعلى راس هذه المقامات مقام سيدنا الحسين؛ ليشير الشاعر من خلاله إلى حالة من الرضا والمتعة والترويح عن النفس، والراحة النفسية التي تصل إلى الإنسان من خلال هذه الروحانيات الإيمانية التي توجد داخل مصر عبر تاريخ طويل يعرض حضارتها وجوهرها ونضالها وشموخها هكذا، فيكشف الشاعر ثنائية الزمان والمكان عبر هذا التراسل بين ذات الشاعر، وما ترسله إلى المكان من ذاكرة مكانية تجلس فيها عبر الخيال الباطني، فتغيب عن الواقع الخارجي، لتنعم بهذه الأماكن عبر عملية السرد الاستذكاري التي يعرضها الشاعر في النص، "فالشاعر عند توظيفه للمكان داخل النص يربطه بالحدث والزمن حتى يحافظ على صلته بالواقع، ليظهر الحركة والتطور المنوط به، فتكمن أهمية المكان في أنها تنبع من وعي الشاعر به؛ فيساهم في تنمية الإدراك لديه بالبعد الجمالي المنبثق عنه، ليشير إلى هذا المكان، وتأثيراته وشكله حتى يثير الشوق لمن لم يراه ويكشف عراقته للأجيال القادمة "فالحفاظ على ذاكرة المكان هو حفظ لثقافة إنسانية أصيلة تتكرس عبر إبداع نصي متميز ينفتح

على الزمان، والمكان، ويظهر التراسل المكاني أيضا في نص جواب من حلوان يقول :

(حلوان بتهديك السلام/ "يابا" بتهديك السلام/ كل المصانع والمداخن/ كل عامل../ زىّ ما يكون يعرفك/ همّ اللى ملّونى الكلام/ حلوان بقى فيها العجب/ دا كل حتّه فيها مصنع/ حتى رمل الأرض يلمع../ زى ما يكون فيه دهب/ ولاّ المكن../ صوته.. يفكّرنى../ بزغروتة فرح عمّى "اسماعين"/ والرقّاصات.. والرقّاصين/ والشغل ماشى../ واللى نازل.. واللى طالع/ لو شفت "يابا" شغلنا/ جوّا المصانع/ بين ايديّا "الوقتى"/ مْفتاح نمرة واحد/ نفسه يتكلم../ يقوللّى كلمتين:/ كل عامل فيكو.. يتمنّى../ لوالورديّة تبقى طول يومين/ والمكن.. عمّال يدور/ زى الشهور../ زى السنين/ عمّال بيبنى نهضة كبرى للبلد/ ولو.. ح تيجى عندنا../ ح تشوف "يابوى" فجر/ الصناعة اللى اتولد/ دى حكاية.. لو.. جدىّ حفضها../ "يابا" راح يرجع شباب/ "يابا".. أنا.. مش باحكيها لك../ فى الجواب/ لا.. لا../ دى غنوة/ كل واحد فينا.../ بيغنّيها فى اليوم../ مرّتين .

يقيم الشاعرعبر التراسل المكاني نوعًا من التواصل بينه وبين الآخرين متجاوزًا لبعد المسافة التي بينه وبينهم؛ ليظهر حميميته للمكان ويظهر حميمية المكان له، "فتغيير المجال الحيوي لأي ظاهرة إنسانية يؤدي إلى نوع من الحراك في طبيعتها ويزداد هذا الحراك حين يتصل الأمر بظاهرة إبداعية، فالحركة داخل المكان هي حركة باتجاه طبيعة الثقافة التي يتميز بها هذا المكان، والتي تطبع ذاكرته الإبداعية بما يتفق ومفرداتها فعند تثبيت العامل الزمني نجد أن الظاهرة الإبداعية الواحدة تختلف باختلاف أماكن انتاجها" ([٥٤])، فالثورة الصناعية التي قامت في حلوان وأدخلت السرور على قلب المصرين من جانب إيجاد فرص عمل لهم، وتقدم وطنهم بين الدول من جانب آخر، لذا لم يكن الأمر بالنسبة للشاعر حكاية، بل غنوة تترنم بها الألسنة طول

[٥٤] - المكان وتحولات الهوية عند محمود درويش ، رسالة ماجستير ، ليانه عبد الرحيم كمال عبد ربه ٢٠١٢ جامعة بير زيت ص٢٦

الوقت. فتتميز براعة الشاعر داخل هذا النص في أن الشاعر يقوم بأسطرة المكان الشعري ليجعل من حلوان أسطورة للحياة للأمل للوصال..إلخ.

ويقول من فن الواو عن التراسل المكاني ليظهر الحنين والشوق للمكان الذي يحاوره الشاعر، وهو الوطن الأصغر (بيته) والوطن الأكبر (مصر) الذي يرسل له شوقه من بلاد الخليخ مستحضرًا إياه في ذاكرته قافزًا به فوق الزمان والمكان؛ لينعم بذكراه." فلابد للمكان أن ينصهر ويذوب في دم النص، وبذلك يتحول المكان إلى خلق جديد يحمل صفات جديدة تتحول إلى محطات للجسد وعلامات للروح، وتصنع صيغة ملحمية جديدة لسيرة ذاتية كثيفة تتحرك في فضاء ليس كأي فضاء"([٥٥]).

وحشَتْنى قعْدة عتابكم والضلّة والشمش جارها

حتى ان تعبْنى عتابكم ارتاح فى ضلّة شجرها

ياللى انتو فى البعد ساكّين شبّاك سكنكم وبابُه

دا البُعد – ع القلب – سكّين والخوف تِمزّع شبابُه

جمالات ع الشط راصّي للناس جواهر تاجيهم

لو كنت ساكن ورا.. الصين وعْشِقت نيلهم تاجيهم

لم يكتف الشاعر بالتراسل بينه وبين المكان عن طريق الصورة اللغوية فقط والذاكرة الشعرية، وإنما يقوم برسم لوحة تشكيلية للمكان، فيرسم له لوحة فنية يشكلها جمال الطبيعة ويونسها تذكر الأحباب فيشكل المكان إطارًا فنيًا ونفسيًا وجماليًا للشاعر في الآن ذاته.

[٥٥] - المرجع ص ٤٤

ظاهرة الاعتذار

الاعتذار فن (غرض) من فنون الشعر القديمة يمهد للمدح، ويختلط به ويتواشج معه في براعمه المتعددة، وتمدد زوايا النظر إليه، لكنها تختلف في تكوينها للمعنى الشعري، فهذا الفن كان قليلا في العصر الجاهلي بسبب العصبية الجاهلية التي تمنع الإنسان من الاعتذار، أو الاعتراف بالخطأ على أنها سمة غير مقبوله بحق المعتذرين، وعندما جاء الإسلام وهذب النفوس انتشر فن الإعتذار أكثر من ذي قبل، وبدأ الإنسان يعتذر عن أي خطأ يقوم به على اعتبار أن الاعتذار من شيم الكرام وعفو عند المقدرة، وفي الشعر الحديث زادت ظاهرة الاعتذار بشكل كبير بسبب تبدل الحياة وتغيرها، وأن ما كان يتضرر منه الإنسان من قبل ويظن أنه خطأ يدرك بسبب التحولات أن هذا الشئ صحيح، وهو غافل عنه في تلك اللحظة؛ فنجد الشاعر يعتذر لمكان أنكر فضله في يوم من الأيام يعتذر لذنب اقترفه في حق شخص، وإن كان لم يراه، وها هنا الشاعر عبدالستار سليم يقدم اعتذارًا للكاتب نجيب محفوظ للتخلص من الألم النفسي، على اعتبار أن الاعتذار هنا اعتذار لمواجهة تجربة إبداعية في فترة من الفترات دعت الظروف إلى مواجهتها، وكان الصراع هو المحرك الأول لهذه الظاهرة، فلم يسلم منها أحد حتى الشاعر نفسه، ومن خلال هذا الاعتذار يمدح الشاعر إبداع نجيب محفوظ ودوره الريادي في الآن نفسه. فيقول:

اعتذار إلى نجيب محفوظ

(لا.. تبتئس/ إن كان خنجرنا/ أصابك – يومها –/ فقد انجرحنا/ من خناجر بعضنا/ والقهر قطع/ كل آصرة، وألهب/ ظهرنا سوط (المعزّ)/ فإن حملنا العمر/ عوقبنا / - بقطع ذراعنا/ وإذا ذهبنا/ نستبق/ فالذئب عند متاعنا/ وما كان خنجرنا يريدك/ أنت بالتحديد/ لكن كان ينبغى أى/ معنى يقتله/ لا فرق/ عند الخنجر الموتور/ وهو بقبضة / الكف التى ضمّت/- على النزْف- الجوانح/ أعشاشنا وهبت/ محبّتها/ لغير فراخها/ فتعهدتنا السافيات/ وأعملت – فينا –/ مناسرها/ الجوارح/ فاتخذنا الشارع الخلفى/ ملتجأ/ ونار

القيظ... منقلبا/ ومن جوع، ومن عطش تعبْنا/ فانتبذنا – بعدما/ هُنّا – مكانا/ - من قبيلتنا – قصيّا/ ثم خاصمنا رؤاك/ وما قرأنا من رؤاك/ سوى اسمها)

الفصل الرابع
صورة المرأة بين الشفهي والمكتوب
في شعر عبدالستار سليم

أسدلت الثقافة الشعبية ستارة سوداء على المرأة ودورها في الحياة، فحجبت دورها الفعلي داخل هذا الكون، فعلى الرغم من الصورة السلبية التي كونتها هذه الثقافة للمرأة سابقا، فجعلتها رمزًا للإغواء والتلاعب، وتعددت الأمثال الشعبية على تحقير مكانتها، فظل المثل القائل (مسمار في الحيط ولا مرأة في البيت) لينفي الاستقرار والوجود الفعلي للمرأة، وتظل هذه الصورة عالقة في أذهان الكثير من أصحاب الذاكرة الذكورية التي تنفي وجود المرأة داخل الكون، ولكن الشعر راح يقاوم هذه النظرة الذكورية، فاختلفت صورة المرأة في الشعر العربي الحديث عن صورة المرأة في الشعر العربي القديم؛ حيث بدأت المرأة في هذه المرحلة الشعرية تدخل بحلة جديدة مختلفة عن الصورة التقليدية التي اتخذتها في الشعر العربي كما أن التطور الحضاري انعكس على الشعر، وتغير تناول الشعراء لصورة المرأة التي وصفت بكل معاني الانحلال، وتراجع كل معاني الدفء والأنوثة، والحب التي كانت تحيط بصورة المرأة، كما صورها جسدًا بلا روح.. إلخ، ولكن الشاعر المعاصر رصد لها صورة إيجابية، فبدأت تشكل المرأة ذلك الكائن الإنساني الوحيد المسئول عن إعمار هذا الكون بعدًا إنسانيًا وكونيًا وشعريًا وأسطوريًا لدى الشعراء المعاصرين بصفة عامة، فالمرأة تمثل أهم منابع الإبداع الخالدة، فهي مصدر إلهام روحي لدى كل المبدعين والشعراء؛ لذا اتخذها الشعراء معادلا موضوعيًا لحب الوطن لأنها تمثل الخصوبة والنماء، الاحتواء؛ فالذوبان في الحبيبة هو ذوبان في الأرض ذوبان في الوطن، لذا يزخر الشعر المعاصر بصورة المرأة داخله لما لها من وجود قوي يمنح النص التوالد والنمو، ومن هنا كان للشاعر عبدالستار سليم رؤية خاصة تجاه المرأة، وعلى الرغم من أن الشاعر من بيئة محافظة في صعيد مصر لها شروطها

المعروفة على المرأة؛ فيرتفع الشاعر بها وبمكانتها بصورة مختلفة عن الشعراء الذين تناولوا المرأة في إبداعهم، فالمرأة ركن أساسي في نص عبدالستار، لذا تنوعت صورتها داخل نصه، فهي المحبوبة التي شاركته متاعب حياته وفرشت له الأمل طريقًا يعبره، وهي الوطن الذي آواه وأمنه وأحياه، وهي الشهيدة المضحية عن الأرض والعرض - وإن كانت هي العرض- والوجود، لذا تحضر المرآة في شعر عبدالستار بصورة تكشف مدى الثقافة الدينية والاجتماعية والثقافية... إلخ التي يتمتع بها الشاعر في كشفه لحقيقة هذا الكائن الذي له وجود أساسي في الحياة وهي المرأة.

صورة المرأة المحبوبة

(يا أيها الوجه الحسن/ قلبى بطلعتك افتتن/ أغرقته فى نشوة/ أنسته خارطة الزمن/ تغرى عيونك بالهوى/ والبحر ليس بمؤتمن/ لحظاك قد قالا كلاما/ ما أرقّ... وما أحن/ كالروض.. كالأزهار.../ كالطيار.. كالضبى الأغن/ ولقد أضاء لىَ ابتسام/ الثغر ليلىً حين جن/ عانقت همستك الرقيقة/ فاحتوتنى... كالوطن/ مُذ أن حللْتِ فـــجاءةً/ ما بين روحَى والبدن/ وجنون عقلى ما وعى / ووجيب قلبى ما سكن/ فالعقل حولك شارد/ والقلب عندك مرتهن/ هذا الجمال يقول لى/ ما عاقل من لم يُجن/ يا من خلبت... / ومن سلبت/ ومن غلبت../ ومن.. ومن/ ألقيت بى فى لُـجّــةٍ/ وتقول لى: لا تغرقن)

يستلهم الشاعر المعجم الصوفي في داخل هذا النص؛ ليعبر به عن مشاعر الوجد تجاه محبوبته وعندما يستلهم الشاعر هذا التراث يكون في أشد لحظات الترقي، فالمرأة داخل المعجم الصوفي تمثل تجلى الذات الالهية التي يحاول الشاعر من خلالها أن يرتقي ليصل إلى أعلى المراتب العشقية فيقول (حللت – سلابة ..إلخ) ولا يقف الشاعر عند المعجم الصوفي هنا في إظهار هذا الحب، بل يرجع إلى التراث الشعري القديم ليستلهم قصة العشق المشهورة على مر التاريخ وهي ليلي التي مثلت أسطورة عشق تراثية لا ليتوسل من خلالها، أو يوازي بينه وبينها، بل يفوق كل صورة وصفت في حب ليلي، فهو يبحر في التغزل بالمرأة، ليظهر العاطفة الجياشة لديه في أن هذا الحب هو

الوجود هو الوطن هو المأوي، ولا يكتفي الشاعر بوصف هذا الحب عبر لغة الغزل فقط، وإنما اخترق اللغة العادية ليشطح عبر اللغة الصوفية التي تبين عمق هذا الحب واظهار الجمال الكامل الذي تتمتع به محبوبة الشاعر داخل هذا النص فيذوب مع اللغة الصوفية كما في (مُذ أن حللْتِ فجاءةً/ ما بين روحَى والبدن/ وجنون عقلى ما وعى/ ووجيب قلبى ما سكن/ فالعقل حولك شارد/والقلب عندك مرتهن- هذا الجمال يقول لى/ ما عاقل من لم يُجن/ يا من خلبت.../ ومن سلبت/ ومن غلبت../ ومن.. ومن/ ألقيت بى فى لُـجّـةٍ/ وتقول لى: لا تغرقن/ لكنّ سِـرّ ذوى الجوى/ سِـرٌ له طبع العلن)، فالمرأة لدى عبدالستار تحولت إلى رمز عرفاني يعيش داخله، فيعيش في حالة من التوحد مع هذه المحبوبة التي رفعته فوق المعاناة، وجعلته ينعم في معاناته بحبها، فيقفز فوق الخيبة والانكسار؛ ليستعيد مجده من خلال حياته داخل هذا الحب ليشكل بهذا الحب أسطورة عشق معاصرة تفوق عذاب قيس وليلي في معاناتهما، كما تفوق ليلاه ليلى قيس العامرية في جمالها، فيتجاوز هذا العشق، ليقيم أسطورة عشق جديدة يستلهمها الشعراء المعاصرون في تجاربهم .ويتغزل آيضا بالمرأة في الشعر الشفهي فيقول:

ماشية البنيـّـة بخـلخال — تُـخطر كما فِرْع مايل

عِشْـق الصبايا يابو الخال — عامل فى قلبى عمايل

رمش الحبايب جرحْـنـى — و.. خَـد الـّدوا.. والشيشانى

لا.. صبْر،ولا.. بنْج راحنى — ويهـُـون فِدا الرمش شانى

الوجه كالبدر.. لو.. طل — تحت الشعور السوادى

والورد حين دبّـلـُـه الطل — لم ردّ روحه سوى دى

تخطر كحيلة العين — ع الشط ينبت حشيشـُـه

تنشقّ فى الصخر ميت عين — والقِـمْـرى يتهز ريشـُـه

هبّت عليّا ام تاج.. ريح لابسة الدهب والغواشى

ما كفاية فى القلب تجريح غيرك ما قلبى غوا.. شى

يتغزل الشاعر بالمرأة التي غيرت حياته واتجاهاته النفسية عبر لغة شعبية كثيفة تمزج بين الصوت في (الخلخال– الغوايش-)، والصورة (الفرع المايل- الشعر الأسمر)، ليصف حالة من العشق لا تخص محبوبته وحدها، بل هذا العشق فطرة طبيعية عند الصبايا، ونتائجه تكاد تكون متساوية عند كل العاشقين

صورة المرأة الوطن

(أحثُّ إليك الخُطى/ وألوز بباحة دفئك / فأنت مرافئ أيامى الجانحة/ وأنت النمارق مصفوفَةً،/ والزرابّى مبثوثة،/ والطيور المصققة الأجنحة/ وأنت هوى اليوم..../ والغد.../ والبارحة/ وأقسم بالخبز والملح،/ أقسم بالحب والجرح،/ أن الطموح إلى غير/ عينيك لهو..../ ومضيعة للزمان/ وأقسم أن الطريق/ بدونك خوف،/ وأن عيونك/ شطر الأمان/ عيونك ليست ككل العيون/ وليس كمثلك كل النساء/ وحين اصطفاك الفؤاد/ اصطفى الشجن المر،/ والسهر المتطاول،/ والنقش فوق جدار/ المساء/ فيا امرأة من عبير/ ويا امرأة من حرير/ ويا امرأة من ذهب/ ويا امرأة من سهاد،/ ويا امرأة من بعاد/ ويا امرأة من تعب/ يحاصرنى صوتك العذب،/ سلطانك الرحب،/ ضحكتك المريمية/ فأهزم قبل شروعَى في/ هجرتى الموسمية/ ويا زهرة العمر،/ يا وقدة الجمر،/ يا سَقَر الحلم فوق/ لهيب الشجن/ فأشطر نصفين.../ نصفًا يراك..../ ونصفًا يذوب على صفحات الورق.)

تأخذ صورة المرأة الوطن دلالات عدة في هذا النص، فثمة إشكالية يطرحها النص عن هذه المرأة، فهي تأخذ كل الصفات الإيجابية والسلبية في الآن نفسه، فتكون الوطن الحامي الآوي الدفء الحب عندما ينعم بحقوقه داخل هذا الوطن، وتتحول الصورة إلى الصورة المنبوذة عندما يجور الوطن على الإنسان، ويسلبه حقه ويعيش فيه كالغريب ويفقد الوفاء والأمان يتحول هذا

الوطن إلى(باغي- لعوب- مرواوغ)، وهكذا تنطبق هذه الصفات على المرأة تلقائيا لذا نرى الشاعر يعدد أوجهها، فليس لها وجه واحد وجه مراوغ كاذب ينافقه فيقول (حرير – ذهب – تعب – سهاد ...إلخ)، لذا لا يجد الشاعر مفر من هذه المرأة (الوطن) الذي شطره نصفين؛ نصفًا يتحسر ويتألم على مجده المستلب، والنصف الأخر بوحه على الورق الملاذ الوحيد له. ثم يعود للوطن المراوغ مرة أخرى فيقول:

"غداة طقوس ارتحالك

(فى الساعة المحزنة/ عيونك تثقبنى بغية الانهزام/ وقد كنت وليت وجهى شطرالتوجع/ درتُ على شرفة المدن/ الريح/ والمدن/ الموج/ والمدن/ الأحرف الآسنة!)

فالشاعر "يواجه حبيبة ماكرة تتفرس فى ملامحه منتظرة أن يقر بهزيمته بعد أن أخطأ الطريق إلى مفاتنها.. فتشرد خاوى الوفاد يعانى وطأة الريح والموج والكلمات الصحفية الخالية من المعنى.. تشردًا فى حنايا وطن المحبوبة مضلّلاً برغم إرادته.. ليكتشف فى النهاية أنه خارج دائرة اهتمامها.. وأنه لم يخطر لها يوما ببال فقد ظفر بها ذوو المال والخداع..

ولكنها الأمكنة

(تخامرنى بامتداد الدروب/ إلى جنة الخلد نحوك/ أثوب – وحيدا – إلى الرشد/ أعرف أن الذى دفع المال – في/ ليلة الإبتياع- هو/ الفارس المستبد الذى سبق الأزمنة

ولكن الشاعر يعود لتضليلنا فى المقطع الثانى وكأنة يرد إلينا الصاع الذى تلقاه من حبيبته خداعا وتضليلاً، فهو يخاطب محبوبه ذات ملامح محددة، فهى – فى هذه المرة – أنثى لها كل ما للأنثى من مفاتن ومشاعر، أنثى أحبت شاعرنا وأحبها ولكنها بيعت لغيره، وسيقت إلى بيت زوجية وثير الحشايا، مهيأ الزوايا لاستقبالها عروسا تسعد برجل لا تعرف عنه شيئا.. فهى

تقضى ليلها ونهارها تأوّهًا وتحسراً على حبيبها الشاعر المسكين الذى لم يتح له أن يفوز بها، وشاعرنا – يالحسرة الرجولة العاجزة!!- يقف خارج دوائر حياتها يعجب لما هى فيه من حسرة و قنوط وألم" !!"([٥٦])

(عيونك حين تكبلنى/ باختلاس التحسر/ تستنطق النار فىّ/ فأدرك/أن انشطارك نصفين/ كان انشطاراً لمعنى الحياة/ وأعرف أنك تستصرخين الأبد/ وأنك خارج كل دوائر هذا الجسد/ وأنك لا تستطيبين هذا المهاد الوثير/ ولا الغزل الورقى../ الذى يتدنى لأرض سماسرة القهقرى/ والترف)

ثم تأبى شهامة الشاعر المهزوم أن يترك حبيبته تدفع فاتورة عجزه عن الظفر بها، فيقبل عليها إقبال الشيخ الفطن النصوح الأمين فيقول لها: لا تقلقى.. لنظل محتفظين بحبنا.. وكل باق على حاله.. "فالظروف صعبة "كما يقول العامة.. وكأنه طاف فى ذهنه قول الشاعر القديم: تربّصْ بها ريب المنون لعلها: **تـُطلـّق يوما أو يموت حليلها!"([٥٧])**

إن المقطع الأخير فى القصيدة يفجر مأساة شاعر عجز عن الفعل فركن إلى التأسّى بالأقوال المأثورة.. وتخلى عن فحولة الشهامة إلى نعومة النصح والإرشاد:

ولكن.. ترى عمن يتحدث الشاعر هنا؟ أهو يتحدث على لسان شاعر محب فقدة حبيبة عجز عن الظفر بها فتزوجت غيره؟ أم يتحدث على لسان شعب عربى ضائع عجز عن الظفر بالأمــة الموحدة / الحلم فاكتفى بالفرجة والسلام والكلام والنصح والإرشاد؟بعد أن غصب الغاصبون حلم تلك العروس / الأمة/ الحلم /؟ ووقف الشاعر / الشعب المقهور خارج دوائر الإمكان جميعا يتحسر لانة لا يملك أكثر من ذلك "([٥٨])؟ !

---

[٥٦] - للمزيد ، انظر الأعمال الكاملة عبد الستار سليم

[٥٧] - المرجع السابق

[٥٨] - الأعمال الكاملة عبد الستار سليم ، الوقوف خارج الدوائر .

صورة المرأة الشهيدة في شعر عبد الستار

تعد ظاهرة تخليد الشهيد ورفعة شأنه ليست بجديدة في الأدب العربي بصفة عامة، ولكن ثمة توظيف تقني حديث في توظيف الشعر المعاصر للشهيد "فالشاعر المعاصر يرسم من الشهداء لوحات، ومشاهد شعرية رائعة، محتضنة حكاياتهم، زاخرة بالمعاني والمضامين القيمة، متنوعة في الأساليب والقوالب، فالشهيد فيها نجم ساطع، أو مصلح ملهم، أو رمز للثبات في الأمور الوطنية الخطيرة، أو حي لا ينبغي رثاءه"([٥٩]).

وتشكل براعة الاستهلال تقنية فنية يعتمد عليها الشاعرعبدالستار في تقديم نصوصه للفت انتباه القارئ لما سيقصه عليه من قضايا شعرية، فتهيئه كاملا لعملية استقبال النص، فهو لم يبدأ الحديث عن الشهيد مباشرة، بل يقيم إطارًا فنيًا يعمق صورة هذه الشهيده، عبر سرد القصص التي يتلذذ بها السامعين، فتحدث انسجامًا وتشويقًا لهم، لأنه يدرك من هذه القصص، أو هذه المقدمة أن الموضع سيكون عن كذا وكذا، ومن هنا يستجمع القلوب، ويزيل الرهبة عن السامع، فيقول:

وفاء إدريس (الشهيدة الفلسطينية)

(منين اجيب ناس/ لمعناة الكلام/ يتلوه.../ للجلسة والسامر؟!/ ومنين اجيب/ قول يرجّع لى اللى/ - قبلى - قالوه/ عن ليل "بنى عامر"/ ولمين/ اقول وأعيد/ ولمين امدّ الإيد/ والصبح - من/ قهرتُه - وشُّه اتملا/ تجاعيد.....!!/ معلهش لو كنت/ باتكلم/ بصوت مبحوح/ موّالى نايه/ انجرح/ أصل الوطن مجروح/ سوق الجراح/ اتنصب/ ولا فيه ضمير/ اهتم/ وسعت جرحى أنا/ علشان جرح الوطن/ يتلم/ دا الخطوة/ للخلف/ عيبة ف سوق/ خطاوى الدم/ قطر العرب/ يا ماشى بالمقلوب/ توّهنى بيك/ السفر/ عن سكة المحبوب...../ صوت العرب يا للى/ راكع

---

[٥٩] - "(الشهادة والشهيد في الشعر العربي المعاصر،أمير مقدم متقي أفاق الحضارة الاسلامية ، أكاديمية العلوم الانسانية والدراسات الثقافية السنة الرابعة عشر العدد الأول رصيف ١٤٣٢ه ص٥٨

علـى أرض الـهدد/ قول لى/ انـت بتكتـب/ ولا انـت لسـّه/ بـتـمـلـّى؟/ كـيـف ابقـى/ جـنـبك/ ولا تـقـْدرش/ توصـل لى؟؟!!/ مش انت ـ برضـُه ـ/ الإمام..؟!/ قيم الصلا/ و.. صلى/ ...../ مبليـّة أرض/ المعاد مبلية بالتنين/ وف إيده/ سكـّـينة/ تـتـمشى علـى/ الشرايـين/ ...../ مـبـليـّة أرض/ العرب/ بـقـبـايـل المسافات/ و.... بأمـّة/ تحلم/ فى ساعة الحلم / ما يكون/ فات...!!!/ وف مجلس القول/ ـ إذا تحكـى ـ محكـاها بلا عـناوين/ نـسـيـت دروس/ الوطن / فى غرفة التدريس/ ولا... سدّ/ ـ فى الساحـة ـ عـنـها غير/ "وفـاء إدريس")

تكرار اسم الشهيدة "وفاء" يدل على زيادة التفجع، وعلى شدة حب الشاعر لها، فالنص حوى صور شعرية بديعة في جمالها منفردة في معانيها، وتدل على خصوبة خيال الشاعر في خلق هذه الصور البديعة، وأن العدو الإسرائيلي تفنن في اضطهاد الشعب الفلسطيني من الاستيلاء على الأراضي، وممارسة شتى أنواع الغياب، ولا زالت سياسة الطغيان تستمر حتى الآن، فيرسم الشاعر صورة حسية للوطن، بحيث يعرض مفهوم الوطن الغائب، ويعرض الحديث عن القضية الفلسطينية، وعن موقف العرب بأسلوب فني ساخر مستنكرًا الصمت السلبي لهم.

(دم الوطن/ حين سال/ واشتدت الشدة/ واتوقـّف الإرسال/ غابت جنود/ الوطن/ واستشـهدوا الأطفـال/ حين طالـت/ المـُدّة/ وف كـف جـُنـْد/ العرب/ سيـف الوطـن/ صدّا/ والخـوّافين/ خافوا/ واللى قـلوبـهم صـفيح/ سـابوا الوطن/ بردان/ واتـغطوا بلحافـُه

وبما أن الصورة جزء من العمل الفني، فكلما كانت صورة القصيدة مبتكرة وجدت قبولا وتعلقًا بها وتزداد الصورة قيمة من خلال قدرتها على تدوير العمل الأدبي، فالذي يزيد من جمال العمل الأدبي، هو قدرة الخيال على تجسيد المعنى، وهو ما عبرت عنه الصور الخيالية الآتية (دم الوطن سال - واللى قلوبهم صفيح - سابوا الوطن - بردان- واتغطوا بلحافه) صورة سفك الدماء والدماء هنا رمز إلى الثورة، فيجسد هذا الخيال الشعري الحصار

والاستلاب، لذا يعاني منه الشعب الفلسطيني الأعزل فتجسد صورة الدم السائل بالاضافة إلى الاستعارة البلاغية (المقاومة الموت – القتل) لدى هؤلاء الخانعين.. إلخ الدلالات بالاضافة إلى أن النص يكشف حالة من المفارقة بين المقاومة والاستسلام، بين المواجهين الذين سال دمائهم والخانعين الذين تخلو عن الوطن ونهبوا خيراته، ومن هنا شبه الشاعر قلوبهم بالصفيح، ليعمق فكرة السطحية والتلاشي فالصورة الشعرية الناجحة المؤثرة هي التي تنبض بالحياة، فتفجر الإيحاءات من خلال اتساقها، وانسجامها مع سائر عناصر القصيدة وفي تمثيلها للإحساس، وهذا ما جسده الشاعر في تشكيل صورة الشهيدة، وتشكيل موقف الحكام العرب بجوارها، وتشكيل صورة العدو الغاشم الذي سفك دمها بهذه الطريقة الوحشية.

دم الوطن/ يوم سال/ أرسل "وفاء"/ مرسال/ علشان يشوف الوطن/ دهبه/ وأصدافه/ ويشوف عزيمة النسا/ ويشوف/ رجولة رجال/ على كل خوف/ لافوا/ فضحت "وفاء إدريس"/ كل اللى عاشوا/ ـ فى القبيلة ـ/ ضيوف/ فضحت "وفاء إدريس"/ أمة/ بنت ـ من خوف/ قلوبها ـ/ كهوف/ يا قلب.. يا.. خايف/ رقة "وفاء إدريس"/ صبحت/ حزام ناسف/ يا قلب/ يا خواف/ غضبة "وفاء إدريس"/ هبَّت فى وش/ السيف/ واتحدّت/ السيّاف/ قلب العرب/ يا للى انت/ لسه ف بحر/ ليلُه/ غريق/ مص الحصى/ ميتا يبلّ/ الريق؟!/ دا الورد/ يصبح قنابل/ يوم ما خُلْقُه/ يضيق/ يا جيوش عموم/ الوطن/ إنتو جيوش/ ولاّ؟!/ ياللى انتو/ عايشين ملوك/ فوق أرض/ محتلّة/ الله يمسّيكو/ بالخير/ ويديم عليكم/ نعيمُه ف قعدة/ الضلّة/ يا جيوش عموم/ العرب/ أطفال بتفدى/ الوطن/ ولا ترضى بالذلة...!!/ و.. رموش/ "وفاء إدريس"/ ترسم/ حدود الغضب/ ما دام/ قبايل العرب/ صبحوا/ بميت ملّة

تحضر الشهيدة هنا اسمًا وضميرًا في كثير من جوانب القصيدة لإبراز حجم الدور الكبير الذي قامت به في مرحلة قهر وامتهان وصلت إلى حد الاستهزاء الشرس بحياة الأطفال من العدو الصهيوني، وكأن وجع الشهيدة

يكتمل التعبير عنه بذكر اسمها في محاولة دءوبة لتكريس تلك الأسماء وتخليدها، وذلك في محاولات فنية جمالية تصبح هذه الأسماء جزءا لا يتجزأ من مكوناتها وتشكيلاتها الدالة على البطولة، والفداء والتضحية. فالشاعر هنا عندما يستحضر الاسم يقدم مشهدًا جديدًا قامت به هذه الشهيدة ليعدد جوانبها فالمشهد الأول يكشف معادن أبناء الوطن وفي المشهد الثاني (تعري) فتحضر في الشيوخ القبيلة وتفضحهم، ومن هنا أتى الشاعر بلفظ القبيلة ليجسد من خلالها حالة من الانفصال والتفرق ويرمز بها أيضا إلى تخلي القبيلة عن دورها المعهود في حماية أبنائها ونجدتها، وكل القيم الحميدة التي كانت تجسدها القبيلة من قبل على الرغم من التفرق والعصبية التي ماعت داخل أبنائها.

الخاتمة

لم يرجع الشاعر عبدالستار إلى الظواهر الفنية التي ذُكرت في الدراسة ليعيد سماعها على الأذن مرة أخرى، أو من باب إحياء التراث فقط، وإنما مثلت هذه الظواهر فنيات جديدة داخل بناء القصيدة المعاصرة، فلم تقدم هذه الأغراض بثوبها القديم، وإنما وفق آليات فنية معاصرة تواكب التطور الحاصل في المجتمع في الوقت الحالي.

المؤلف في سطور

أسماء عطا جاد الله عبد الكافي

قرية بهدال محافظة المنيا

•ماجستير ودكتوراه في اللغة العربية والعلوم الإسلامية

(قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن)

كلية دار العلوم جامعة المنيا .

عضو عامل بنادي أدب بني سويف

محاضر مركزي بالهيئة العامة لقصور الثقافة.

محاضر مادة اللغة العربية بالمعهد العالي للغات بالمنيا

عضو رابطة أدب المرأة بمحافظة المنيا

عضو لجنة تحكيم النشر الإقليمي بمحافظة بني سويف

عضو لجنة اختيار الأعضاء العاملين بالهيئة العامة لقصور الثقافة بإقليم القاهرة الكبري

عضو اتحاد كتاب مصر

عضو اتحاد الناشرين المصريين

الأبحاث المنشورة.

بحث عن هوية الشعر النسوي في المملكة العربية السعودية (ثريا إبراهيم العريض نموذجا) المؤتمر الدولي لكلية الآداب ٢٠١٤-٢٠١٥.

• التقنيات الفنية لقصيدة النثر المعاصرة بحث الدورة الثانية لموسوعة قصيدة النثر ٢٠١٦.شجر ينبت على ضفتي النهر منشورات الهيئة العامة المصرية للكتاب .

• جماليات قصيدة النثر المصرية وخصائصها البلاغية المؤتمر الإقليمي بمحافظة السويس (٢٠١٦).

• معوقات التواصل الثقافي في الشعر الحديث قصيدة النثر نموذجا .المؤتمر الإقليمي بمحافظة أسيوط. ٢٠١٦.

• ترويض اللغة الشعرية بين الاغتراب والمؤانسة قراء في شعر طاهر البرنبالي مجلة سنابل ٢٠١٦.

•آليات التوليف الفني في ديوان العصافير في الانستجرام قاسية للشاعر عبد الرحمن تمام (مجلة بتانا ٢٠١٧).

• سريالية الصورة الشعرية في ديوان لا يمكنك الإختياء من الموتى ،مجلة الثقافة الجديدة عدد سبتمبر ٢٠١٧

• ذاتية الاغتراب وكشف أسرار القصيدة دراسة في شعر جابر الزهيري .مجلة إضاءات الثقافية عدد ٢٠١٧

غموض الرمز وإيحاء الدلالة إشارات تتكلم وصوت يصمت في ديوان رفة شبح في الظهيرة للشاعر مؤمن سمير مجلة ابداع أغسطس ٢٠١٨

واقعية النص الشعري وازدواجية المشهد في ديوان كان يوم حار جدا ، لمحمد عبد القوي حسن ، مؤتمر العامية بنية مصر ببورسعيد كتاب الأبحاث ، دار شعلة للأبداع .

الملمح الصوفي لدى شعراء بني سويف بحث الدورة التاسعة عشر ببني سويف ٢٠١٩

مسرحة التجربة الشعرية عند عادل جلال بين الصوت والقناع ، الثقافة الجديدة عدد فبراير ٢٠١٩

توتر البنية الشعرية بين التناص والاسطورة دراسة في ديوان غريزة البيجامة لهاني الصلوي مجلة عالم الكتاب عدد مارس ٢٠١٩

جمالية التحول اللغوي في شعر محمد أبو دومة عالم الكتاب عدد ديسمبر ٢٠١٩

قصائد ميتا حداثية تكتبها الأقنعة في ديوان متاح للمشاهدة للشاعر أسامة الحداد مجلة الثقافة الجديدة عدد أغسطس ٢٠٢٠

جدلية التشكيل البصري بين الذاتي والجمعي دراسة معمارية لبنية القصيدة في ديوان(حيوات مفقودة لشريف رزق) مجلة ابداع النقدية ٢٠٢٠

الكتب المطبوعة

• كتاب قراءات في شعر المرأة السعودية .،دار إبداع للنشر والتوزيع ط١، ٢٠١٧

• كتاب شعرية التمرد في القصيدة الحديثة، دار إبداع للنشر والتوزيع ط١، ٢٠١٧

• كتاب رؤى نقدية في الشعر العامي المعاصر، دار القلم العربي للنشر ، ط١،٢٠١٨

• كتاب أثر ثقافة المجتمع على الخطاب الأدبي في محافظة المنيا .الهيئة العامة لقصور الثقافة٢٠١٨

• تجليات الإبداع الشعري في عالم محمد أبو دومه الشعري جائزة أفضل كتاب ط٢٠١٩

• الانفلات النصي في القصيدة النسوية السعودية دراسة تفكيكية ،مؤسسة أروقة للنشر اصدارات النادي الأدبي بنجران طبعة٢٠١٩

• تشكيل المتخيل في الشعر المعاصر دار وادي عبقر للنشر والتوزيع طبعة ٢٠١٩

قيد النشر

لوحة جديد من ألواح الدهليز السامرى قراءة في ديوان (فتاة مغمورة لم تذكر فى دهاليز التوراة السامرية) شريف سيد صلاح.

بانوراما الصورة الشعرية في قصيدة النثر قراءة في ديوان واقف على ظلي لأسامه أبو النجا

تشكيل التراث الصوفي في شعر محمد أبو دومة

التراسل المكاني وأيقونة البنية الرمزية قراءة في ديوان رقبة مسالمة تخرج من تحت أظافر للشاعر هاني الصلوي .

• فلسفة الذات الأنثوية بين التمرد والترويض قراءة في ديوان لعنات هادئة للشاعرة هبة مصطفي

•الأدب والمجتمع وشائج وصلات ،

الأفق الثقافي المعاصر فيما بعد قصيدة النثر

• توازيات الجسد في شعر الحداثة

• قصيدة النثر الجديدة التشكيل والرؤى

قراءات نقدية في الشعر المنياوي المعاصر

المشاركة في العديد من المؤتمرات الأدبية داخل محافظات الجمهورية

الفوز بالعديد من الجوائز

المراجع

- أعمال الشاعر عبد الستار سليم

- جمالية الشعر الشفهي ، نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي أحمد زغب رسالة دكتوراه الجزائر ٢٠٠٦-٢٠٠٧

ferdinans se Saussure cours de linguistique generale ٢ eme - edenag alger ٩٩٤p.٤٨

- والتر أونج ، الشفاهية والكتابية ، سلسلة عالم المعرفة ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة الكويت،ط ١٩٩٤ .

Todorov.Dicionnaire encyclopedique des sciences du - langage.Ed seuil.paris

- البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية ،منطقة شمال الصحراء نموذجا (١٨٥٠-١٩٥٠) رسال دكتوراه جامعة بتانة ، أحمد قنشوبة .

- مقدمة ابن خلدون - المطبعة الشرقية - القاهرة - ١٣٢٧هـ

- شوقى ضيف - الأدب فى عصر الدول و الإمارات - القاهرة .

- عمرو باشا موسى - الأدب فى عصر الدول المتتابعة - دمشق ١٩٥٧م

- على ابن سودون - نزهة النفوس ومضحك العبوس - هيئة قصور الثقافة - سلسلة الذخائر ٢٠١٠م .

- محمد بن أحمد بن إياس - المختار من بدائع الزهور و عجائب الدهور - كتاب الشعب - القاهرة ١٩٦٠م ج١

- د. مجدى محمد شمس الدين - فنون أندلسية فى الأدب العامى المملوكى ج٢- الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٤م .

- الجبرتى - عجائب الآثار فى التراجم و الأخبار - طبعة المطبعة العامرة الشرقية - القاهرة - ١٢٩٧هجرية ج١ .

- يوسف الشربينى ـ هز القحوف فى شرح قصيدة أبو شادوف ـ مطبعة بولاق ١٨٩٢م .

- د. محمد رجب النجار ـ حكايات الشطار و العيارين ـ سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت ١٩٨١م .

-أدونيس كلام البدايات ،دار الآداب ، ط١، بيروت ١٩٨٩.

-، ابن جني : الخصائص ،تحقيق محمد علي النجار ، ج ٢ دار الكتاب العربي ط٢ بيروت ١٩٥٢.

- مقال نظرية التناص ، حسين جمعة ، مجلة اللغة العربية بدمشق مج ٧٥،ج٢ ذو الحجة ١٤٢٠هـ .

- محمد علي البدوي :علم اجتماع الأدب، النظرية والمنهج والموضوع ،دار المعرفة الجامعية ،ط١ ٢٠٠٧.

- صورة المكان الفنية في شعر أحمد السقاف ، رسالة ما جستير بدر نايق الرشيدي ،جامعة الشرق الأوسط ٢٠١١-٢٠١٢ .

- فاعلية المكان في الصورة الشعرية ، سيفيات المتنبي أنموذجا ، ، علي متعب جاسم – منى شفيق توفيق ، مجلة ديالي ، العدد الأربعون ٢٠٠٩

- المكان وتحولات الهوية عند محمود درويش ، رسالة ماجستير ،ليانه عبد الرحيم كمال عبد ربه ٢٠١٢ جامعة بير زيت .

- الشهادة والشهيد في الشعر العربي المعاصر،أمير مقدم متقي أفاق الحضارة الاسلامية ، أكاديمية العلوم الانسانية والدراسات الثقافية السنة الرابعة عشر العدد الأول رصيف ١٤٣٢هـ.

- أماني فؤاد جادالله: المجاوزة في تيار الحداثة في مصر بعد السبعينيات دراسة بلاغية رسالة ماجستير.

- الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث(السياب ونازك والبياتي) : محمد علي كندي ،در الكتاب الجديدة المتحدة ط٢٠٠٣.

- الصورة الشعرية :تأليف سيسلدي لوييس / ترجمة د /أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري -سلمان حسن إبراهيم /مراجعة د/ عماد غزوان إسماعيل ص٢٣وزارة الثقافة بغداد ٩٩٨٢.

- قضايا الابداع في قصيدة النثر ، يوسف حامد جابر ، دار الحصاد دمشق

- عدنان حسين قاسم التصوير الشعري ،رؤية لبلاغتنا العربية ، الدار العربية للنشر والتوزيع ،مدينة نصر .

- محمد بنيس الشعرالعربي الحديث ، بنياته وابدالاتها الفنية دار توبقال للنشر :الدار البيضاء ط٢،٢٠٠١ .

- عبد القادر بقشى :التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ،دراسة نظرية وتطبيقة ، تقديم ، محمد العمري ، أفريقيا الشرق .

-bahaa.elhossainy@gmail.com محمد على عزب

- مجلة ثقافات الحس الجمالي عند شعراء الحداثة المعاصرين عصام شرتح، شبكة الانترنت

الفهرس

بطاقة الكتاب ٢

إهداء ٣

الجائزة ٤

الشاعر عبدالستار سليم سيرة ومسيرة ٥

المقدمة ٧

التمهيد ٩

الشفاهية والكتابة ٩

الفصل الأول: حول فن الواو ونشأته ١٥

وجه الشبه والاختلاف بين فن الواو والرباعيات الآخرى ٢٥

خصائص فن الواو: ٢٧

براعة الاستهلال ٣١

الفصل الثاني ٣٥

تشكيل النص الشعري عند عبدالستار سليم ٣٥

التشكيل بالصورة ٣٥

التشكيل بالرمز ٤٤

التشكيل باللغة ٥٥

الفصل الثالث ٦٥

الظواهر الفنية في شعر عبدالستار سليم ٦٥

ظاهرة التناص ٦٥
ظاهرة الرثاء ٦٩
ظاهرة العدودة ٧٢
ظاهرة التراسل المكاني..... ٧٤
ظاهرة الاعتذار..... ٧٨
الفصل الرابع ٨٠
صورة المرأة بين الشفهي والمكتوب..... ٨٠
صورة المرأة المحبوبة ٨١
صورة المرأة الوطن..... ٨٣
صورة المرأة الشهيدة ٨٦
الخاتمة ٩٠
المؤلف في سطور ٩١
المراجع..... ٩٥