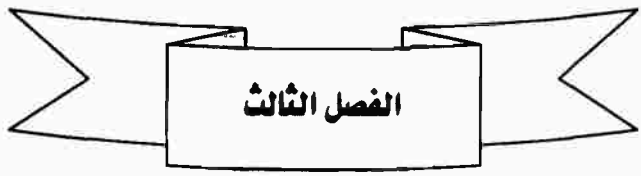

جدلية الزمن: قراءة في قصيدة

أحمد عبد المعطي حجازي

" ياهواي عليك يا محمد "

بسطة نظريّة

كثيراً ما يتساءل المرء حين يقف أمام قصيدة مندهشاً مبهوراً: أيعود إعجابه بتلك القصيدة وما تحققه من دهشة إلى الموضوع الذي تطرحه، أي إلى مضمونها؟ أم إلى صورها ووزنها وإيقاعها؟ أم إلى لغتها؟ أم إلى كل هذه العناصر مجتمعة متآلفة؟ لقد اختلف النقاد والدارسون في تعليل سبب إعجابنا بقصيدة ما دون أخرى، حتى بات من المستحيل تحكيم قواعد عامة يمكن تطبيقها على كل قصيدة، لتقول لنا تلك القواعد إن جمال هذه القصيدة أو تلك يعود إلى مجموعة من عناصر الشكل، أو إلى ما اصطلح عليه بالمضمون. إن كل قصيدة لها مفتاحها الخاص، وهي تطرح دراستها ونقدها. في هذه الدراسة أحاول أن أفيد من فكرين مستقلين نظرياً ولكنهما مندغمان تطبيقاً:

الأول: الفكر الجمالي المعاصر

الثاني: التطبيق النقدي.

بيد أني لن أسرف في الحديث عن الفكر الأول إلاّ بمقدار ما يفيد في إضاءة النص الفني المدروس وتعميق النظرة في بنيته الداخلية.

وسأقوم في القسم الأول من قراءتي بإضاءة الملامح العامة لفهم كولردج Coleridge للإبداع الفني مستلهماً وممهداً لتأسيس منهج في دراسة القصيدة.

حاول كولردج [1] أن يتعرف الصفات التي يمكن أن تعد من الإرهاصات الأولية للقدرة الشعرية الحقة، أو من العلامات المميزة لها، فتكون من دلائل العبقرية الخلاقة. وبعد قراءات طويلة وغوص في فلسفة كل من "كانت Kant وبخاصة تفرقته بين العقل والفهم المنطقي، ونظرته إلى الخيال باعتباره وسيطاً بين معطيات الحس وصور الفهم المنطقي المجرد [2]، وشلنج Shelling الذي خلع على الخيال وظيفة

التوفيق بين المتناقضات[٣]، خرج بتعريف للخيال يمثل تحولاً في تاريخ الفكر الأوروبي من موقف سيكولوجي مادي آلي يعتمد على العقل وحده، إلى موقف حيوي روحي يؤكد الحدس والمزج التام بين العقل والعاطفة، إن لم يكن تغليب العاطفة على العقل. ورأى أن الخيال نوعان:

الخيال الأولي، وهو القوة الحيوية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق. **والخيال الثانوي**، وهو صدى للخيال الأولي، إلا أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه إلى حد ما الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة، وفي طريقة نشاطه. إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد. وبوساطة الخيال الثانوي تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهمين على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة، فتتحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر. ويرى أنَّ أقرب مثل لهذه العاطفة يظهر في مسرحية " **الملك لير** " لشكسبير. ففي تلك المسرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاته [٤]. والمبدع الحق هو ذلك الشخص الذي يتميز بنشاط خياله الشعري وهو الذي يحطم السدف التي خلقتها العادة، ويهدم جميع الارتباطات التي ارتبطت بالموضوع في أذهان الناس، فيضفي عليه من روحه وعاطفته ونفسه، بحيث يكسبه معنى جديداً، ويضعه في علاقات لم توجد من قبل[٥].

وقد نتج عن هذا الفهم الجديد للخيال قضايا في غاية الأهمية للنقد الأدبي لعل من أهمها: أنه لم يعد الشعر الحق صورة طبق الأصل للعالم الخارجي أو للموضوع الذي يتحدث عنه، وإنما لابد للشاعر من إذابة معطيات هذا العالم وتحطيمها بقصد خلقها من جديد. وبذا يكون العالم الخارجي بمثابة المادة الخام التي لابد من صهرها وإضفاء الشكل المعين عليها الذي تمليه رؤية الشاعر للوجود، وبالتالي تحويل الواقعي المادي إلى مثالي[٦]. ومن هنا لا يجوز للناقد أن يحكم على الصورة الشعرية فى القصيدة تبعاً لصدقها، أي: لمطابقتها للواقع، وإنما يكون معيار الصورة الشعرية هو ما فيها من حياة مصدرها روح الشاعر.

يقول كولردج:

" **ليست الصور وحدها، مهما بلغ جمالها، ومهما كانت مطابقتها للواقع، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة، هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق. وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة أو سلسلة من الأفكار والصور ولّدتها عاطفة سائدة، أوحينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة، والتتالي إلى لحظة واحدة، أو أخيراً حين يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية**" [٧].

ومما نتج عن هذا الفهم ،أيضاً، فكرة اتحاد الشكل والمضمون اتحاداً تاماً بحيث يصعب الفصل بينهما، فليس الشكل إلا المظهر الخارجي للمضمون، كما اعتُبر الوزن والموسيقى من العناصر الجوهرية المكونة للقصيدة، وليس ضمن العوامل الشكلية البحتة [٨]، وبهذا فإن كل ما بداخل العمل الفني من أفكار ومفاهيم وموسيقى يجب أن يتخلى عن طابعه الأساسي الذي كان له قبل دخوله العمل الفني، وأن يصير جزءاً من هذا الكل المتناغم، ليأخذ مكانه من الصورة، فيلتحم الفكر بالصورة وبالإحساس الموسيقي.

قراءة أولى:

في هذه القصيدة يحرض أحمد عبد المعطي حجازي[٩]. أخاه محمداً، الذي حارب في سيناء عام سبعة وستين وتسعمائة وألف، على القتال مستحضراً أغنية شعبية كانت تغنيها له أمه وهو طفل صغير[١٠]. وتبدأ القصيدة بجملة شعرية تقوم على أسلوب الشرط، لأن الشاعر قالها وهو لا يعرف مصير أخيه إذا كان حياً أم ميتاً:

إن كنت سليماً حتى الآن

فاضرب

ثم تتوالى طلبات الشاعر، بعد هذه الفاتحة الشعرية ، من خلال أفعال الأمر، فيطلب إلى أخيه محمد أن ينفض عن قلبه دهشته، وأن يتخلص من براءته فيخوض النيران ويضرب بكل ما أوتي من قوة. وفي زحمة الأوامر المشددة التي يركز فيها على

الفعل، يستحضر الشاعر علاقته الإنسانية بأخيه محمد عندما كان صغيراً؛ فقد كان أقرب إخوته إلى قلبه، وصديقه ورفيق طريقه. وقد ظلاّ أخوين يعيشان طفولتهما بكل براءة حتى فاجأهما القدر بوفاة أبيهما، فصارا طفلين وأبوين في آن واحد. وإذًا فقد حرما من طفولتهما في سن مبكرة، وكان عليهما أن يحملا مسؤوليات أكبر منهما بكثير. وينتقل الشاعر، بحسه الإنساني الرفيع، إلى تفاصيل صغيرة ودقيقة في علاقتهما، فقد كبرا في غير وقتهما؛ إذ كان ينبغي لهما أن يعملا ليل نهار حتى يحققا شروط الحياة العادية. فكانا يلتقيان بعد سعي مرير من أجل لقمة العيش وبكل منهما شوق كبير للآخر. فما إنْ يلتقيا حتى يستسلما لبكاء عذب مقهور يغسلهما من آثام رجولتهما المثقلة بغير أوان، ويعيد إليهما بعض ذكريات طفولتهما الزاهية المبتورة. وفى ذلك الوقت كان محمد طفلاً يلقى عالمه بطهارة ونقاء سريرة، أحلامه بسيطة، وأمنياته أن يصبح هذا العالم بيتاً مأهولاً بالمحبة والخير لا يعرف الكذب ولا التضليل. إلا أن هذا العالم الذي يتمناه محمد غير موجود في الواقع، وما كان له أن يوجد إلا في " جمهورية أفلاطون ".

إن العالم الحقيقى، كما يراه الشاعر، يموج بالإثم والشر، بالعجزة والجهلة، بالمقتولين وبالقتلة، ومن هنا كان لابد لمحمد وأخيه من أن يسايرا هذا العالم، وأن يغرقا فى دناءته حتى يحفظا رمق العيش الباقى لهما بعد وفاة والدهما.

ويشاء القدر أن يحارب محمد في سيناء عام سبعة وستين وتسعمائة وألف ليبزغ من بين المظلومين من يرفع سلاح الحق، فما كان من الشاعر إلا أن اقتنص الفرصة فطلب إلى أخيه أن يرفع سلاح الحق، وأن يدافع عن هذا الحق المغتصب، ويخلّص الصدق المضطهد المتمثل في محمد نفسه وفي طبقته الاجتماعية، مما علق به من أوزار. ولكن كيف يمكن أن يولد من رحم الضعف قوة؟!

إن الشاعر المبدع وحده هو القادر حقاً على أن يخلق من رحم الضعف قوة تدفع الظلم وترفع راية الحق. فمع أن محمداً أجمل ما أعطى الحب العاجز ما بين الرغبة والحرمان (وهذه إشارة ذكية على أنه ولد لأبوين كانا في سن كبيرة)، وعلى أنه كان طفلاً عادياً يعشق السهر والغناء، أحلامه بسيطة، إلا أن الحرب التي فُرِضَت عليه

دون أن يخطط لها قد جعلت منه رجلاً وأيّ رجل. لقد كبر محمد مرتين: مرة عندما توفى والده وتركه صغيراً ليعتمد على نفسه ويحمل على كاهله الغض أثقال السنين، ومرة عندما فوجيء بالحرب، وبين المرتين كبر سنوات كثيرات، وكأن عمر الإنسان الحقيقي يقاس بالتجارب لا بالسنوات، وهذا حق.

لقد استطاع الشاعر أن يدلف إلى أصغر التفاصيل الإنسانية البريئة في حياة أخيه محمد ليوظفها توظيفًا دقيقاً فى بناء قصيدته، فيصوره كيف كان في الأسرة في صبح العيد، في الليل الممتد السهران، كيف كان يحلم بيوم هادئ يتعرف فيه إلى صديق حميم يبثه أحزانه، أو صديقة يسرّي عنها أحزانها.. وفي خضم هذا الحلم بين الوعي واللاوعي :

فإذا بالغارة والعدوان

إنها الحرب الظالمة التي لم يفكر فيها يوماً قط. فما على الشاعر إذًا إلا أن يستحلفه بكل صور البؤس التي عاشها، وبكل صور الجمال التي حلم في تحقيقها ولما تتحققْ، بأن يضرب بكل قوة، وأن يقاتل الأعداء بكل شجاعة، وأن يفصح عن كل القهر الذي عاناه، وأن يستجمع كل أحزانه في هذه اللحظة لتكون الضربة موجعة وشافية للغليل. يستحلف الشاعر أخاه محمداً بكل شيء يذكره بقهرهما وذلهما: بأخوتهما، بطفولتهما المظلومة، بأبيهما المحتضر الأشيب، بتشردهما بين الطرق المسدودة والأفكار المحمومة، بتغربهما في المدن المتوحشة القذرة [11]، حيث كانا يفقدان بعضًا من براءتهما المتمثلة فى قريتهما. ولا ينسى الشاعر أن يذكره بين كل مقطع وآخر، بأغنية أمه الريفية التى كانت تدلله بها عندما كان طفلاً غضبان جميلاً:

اضرب!

بتغربنا في المدن المتوحشة القذره

نفقد فيها قريتنا وبراءتنا

حتى نتلاقى، فنحس بسوأتنا

ونواريها، بعيون خجلى معتذرة !

اضرب!

بوداعك إيانا: أمي وأنا تحت الشجرة

آخر ما في ذاكرتي عنك

الخوذة وثياب الحرب الصفراء

والوجه المستشهد!

" يا هواي عليك يا محمد !

يا هواي عليك يا محمد ".

القراءة الثانية:

تقوم بنية هذه القصيدة على علاقة جدلية بين زمانين: **ماضٍ**، يتمثل في رغبة بطلها محمد بأن يعيش حياته بسلام بكل ما تحمل هذه الرغبة من أبعاد إنسانية. وهذا الزمان، على أنه يخص محمداً وأخاه وأهله إلا أنه يشير إلى طبقتهم الاجتماعية.

وحاضر؛ يتمثل في هذه الحرب الطارئة الظالمة التي فرضت على محمد ولما يفكر فيها لحظة واحدة، ولكنها داهمته لتسرقه من بين أحلامه ولتأخذه ممن أحبهم، وليظل آخر ما فى ذاكرة أهله عنه:

الخوذة وثياب الحرب الصفراء

والوجه المستشهد!

وبين هذين الزمانين تجلّت العملية الإبداعية بكامل تفاصيلها وأبعادها الفنية. تبدأ القصيدة في الزمان الحاضر بفعل الأمر (اضرب) الذي جاء بنبرة حادة وآمرة فيها قوة وإصرار على مواجهة اللحظة الحاضرة ومجابهتها مجابهة قوية، ليركز على الفعل؛ فعل الفرد نفسه بعدما تكشف واقع الهزيمة سنة سبع وستين وتسعمائة وألف، من خلال هذا الموقف الإيجابي المتمثل في هذه الصرخة الغاضبة، وهذه الدعوة إلى المقاومة التي أطلقها وكأنها البركان الثائر بقوله:

إن كنت سليماً حتى الآن

فاضرب!

والشاعر لم يقف موقفاً سلبياً، ولم تكن دعوته دعوة انكفاء أو انعزال، وليس فيها شعور بالاستلاب أو فقدان الدور أو اليأس، ومن هنا كان فعل الأمر (اضرب) هو مفتاح القصيدة وهو خاتمتها. وجاءت القصيدة محاولة للوصول إلى طموح الفعل ـ الموقف ؛ متمثلاً فى الدعوة إلى المقاومة، من خلال الفعل ـ الكلمة ؛ متمثلاً في فعل الأمر (اضرب) :

اضرب يا ذا القلب النشوان

والوجه المتعبْ

ثم تتوالى أفعال الأمر وكأنها زخات رصاص لا تتوقف مسايرة نفسية الشاعر القلقة على هذا النحو :

انفض عن قلبك دهشته الأولى

وبراءته المستهولة الإنسان الغولا

وخض النيران

وفي زحمة هذه الأوامر الصارمة التي يصدرها الشاعر لأخيه يتسلسل الزمن الماضي ليتسلل معه ذلك الخيط الإنساني الرفيع إلى القصيدة، مبيناً علاقة الشاعر بأخيه، وعلاقة أخيه بأهله، وبخاصة أمه التي كانت تهدهد له بأغنيتها الشعبية، فيأتي المقطع الأخير من هذه الأغنية على شكل لازمة يكررها الشاعر ليعزف على أوتار القصيدة نغماً إنسانياً بسيطاً فيعطي بطلها بعداً إنسانياً وليس بطولياً خارقاً حين يقول بعد نهاية كل مقطع :

" يا هواي عليك يا محمد

يا هواي عليك "

وتظهر أهمية فعل الأمر (اضرب) وضرورته في هذا البناء الشعري المتماسك ليس على أنه موجه لمحمد وحده، وإنما لكل مقاتل على الجبهة، ولكل مظلوم أو مقهور.

ثم يتكرر فعل الأمر في القصيدة بإيقاع حاد ورتوبة ذات مستويات تعبيرية متغيرة، ولكنها تزداد قوة وإصرارًا على مواجهة الحاضر ودرء خطره على هذا النحو: **(اضرب، انفض ، خض)**.

ولكننا نفاجأ بقطع هذه الرتوبة في جملة اسمية عناصرها: المبتدأ والخبر، ليبدأ الزمان الثاني (الماضي) بحديث خاص عن بعض التفاصيل اليومية في حياتهما الخاصة مضُيفاً على شخصية البطل بعداً إنسانياً، ومؤكداً رغبته في الدفاع عن تلك اللحظات الجميلة:

ومحمدُ أقرب إخوتي لقلبي

وصديقي

ورفيقُ طريقي

كنا أخوينِ

فأصبحنا من بعد وفاةِ أبينا

طفلين وأبوين

ويستمر الشاعر في العزف على الوتر الإنساني في علاقتهما ، فيصور طهارة محمد وبراءته في عالم مسكون بالكذب والخبث:

ومحمد أذكره طفلاً غضبانَ جميلا

طفلا يلقى عالمه بطهارة قلب ملتهب

يسأله أن يصبح بيتاً مأهولا

أفقا مغسولا

يسألنا ألا ننساه

ألاّ نلقاه بوجه متقلبْ

يسألنا ألاّ نكذب!

وبإزاء طهر محمد وبراءته يرى الشاعر عالماً مسكوناً بالعجز والجهل، غارقاً في الكذب والتضليل، مليئاً بالمقتولين والقتلة، يفرض عليهما أن يغرقا في جزء من هذا العالم حتى يعيشا وتستمر حياتها:

في هذا العالم يا ولدي

في السوق المائج بالعجزة والجهلة

بالمقتولين وبالقتلة

نغرق في الكذب وفي التضليل

كي نحفظ مما بقي لنا هذا الرمقا

فكأني بالشاعر يفقدُ الأمل في كل ما حوله ومن حوله إلا من أخيه البريء الذي لم يكن ليرضى عن هذا العالم. وإذًا فهو وحده القادر على أن يحارب من أجل الحق، وأن يحمي ذلك الحق المغتصب. لقد عرف الشاعر أن أنسب من يقوم بهذه المهمة ؛ مهمة الدفاع عن المظلومين هو الإنسان الذي اكتوى بنار الظلم، وأن أولى من يدافع عن الاضطهاد هو الصدق المضطهد المتمثل في محمد نفسه.

ومن هنا نفهم لماذا ركز الشاعر على هذه التفاصيل الإنسانية، وما أهميتها في بناء القصيدة. فمحمد إنسان عادي جداً وليس بطلاً "كلاسيكياً" خارقاً في شجاعته وقوته. إنه إنسان بكل ما تحمل الكلمة من معنى. لقد ولد لأبوين كبيرين في السن، فكان أجمل ما أعطى الحب العاجز ما بين الرغبة والحرمان. وهو ما يزال في نظر أخيه الشاعر طفلاً لا يطلب من الدنيا غير الحب وتحقيق أحلامه البسيطة المتمثلة في لم الشمل وصبح العيد، وسماع الموسيقى في الليل الممتد السهران، لكنه يفاجأ بالحرب تسرقه من أحلامه. وإذًا فلابد له من أن يستجمع كل أحزانه في كفة ويتوحد معها ليستعين بها على مواجهة اللحظة الحاضرة بكل رعبها وخوفها:

ومحمد أجمل ما أعطى الحب العاجز

ما بين الرغبة والحرمان

ما بين الذكرى والنسيان

أشهد وجهه

ما بين الحجة والبطلان

أشهد وجهه

بين صباه وضياع صباه

أشهد وجهه

في الموسيقى أشهد وجهه

إذ يهرب أعذب ما فيها من ألحان

أشهد وجهه

في الأسرة إذ يجتمع لها الشمل المفقود

في صبح العيد

ويشق تعاسة أوجهنا

هذا الفرح الباكي المولود

ولكن هذا الزمان (الماضي) لا يظل منحصراً في ذات الشاعر أو في ذات أخيه، وإنما يتحول إلى زمان يهم كل الجماعة، ويمثل كل فرد في المجتمع يشارك في المصير نفسه ليواصل درب الكفاح:

فارفع يا ولدي أنت سلاح الحق،

لكي تحمي هذا الحق

أرنا الصدق المضطهد، وقد سلّح نفسه

ومشى مُدَّرِعاً،

ممتطياً فرسه

بين هتافات المظلومين!

ثم ما يلبث أن يتحول هذا الزمان الجميل البريء، بين يدي الشاعر، إلى بركان من الغضب الساطع أو قل إلى" قنبلة " ينبغي لها أن تنفجر في لحظة واحدة دفاعاً عن ذلك الماضي بكل ما يحمل من أفكار جمالية وقيم إنسانية خالدة. ومن هنا فقد ظهر محمد في كل مكان، وفي كل المفارقات: " في الرغبة والحرمان " في " الذكرى والنسيان " في الحجة والبطلان " في " صباه وضياع صباه ".

هذه المفارقات هي التي دفعت الشاعر إلى طلب المزيد من القوة ، باستحضار صور البؤس التي عاشها البطل، في قوله :

اضرب بصباك العطشان

بإخوّتنا

بطفولتنا المظلومة

بأبينا المحتضر الأشيب

بالدرب الصاعد من منزلنا

حتى الصفصاف الملتف على وجه الترعة

حيث توضأنا في الظهر وصلينا

وغمسنا في الشمس الملتهبة فى الماء

نشوتنا الأولى الخضراء الحمراء !

وهكذا تتقدم القصيدة خطوة أخرى نحو نهايتها " الجنائزية " إذا جاز هذا التعبير، لينتهي الزمان الحاضر بخوفه ورعبه، أو قل ليحيا الزمان المراد ويموت الزمان المعيش، حتى لو مات محمد فالموت في هذا الموضع حياة، ومن الموت تولد الحياة وتوهب للآخرين من أبناء جلدته حتى يبذروا بذور التغيير فعلاً لا

قـولاً. وتنتهي القصيدة من حيث كان ينبغي أن تبدأ بمقطع شعري غاية في الجمال، ولتظل كلمات الشاعر التي تحدث الزمان الحاضر ترن في آذاننا وتدور في خلجات نفوسنا:

اضرب

بوداعك إيانا:

أمي وأنا تحت الشجرة

آخر ما في ذاكرتي عنك

الخوذة وثياب الحرب الصفراء

والوجه المستشهد

" يا هواي عليك يا محمد

يا هواي عليك ".

وصحيح أن العلاقة بين هذين الزمانين، في القصيدة، هي علاقة تناقض، لكنه تناقض يقود إلى درجة مـن التوازن الفني ؛ إذ بـعث الشاعر فيها الانسجام والوحـدة[١٢].

- ٢ -

يلحظ الباحث أن صيغة الجماعة انتفت من القصيدة في الخطاب لتحل محلها صيغة المفرد وبخاصة في خطابه لأخيه. وهذا أمر مبرر فنياً من عدة جوانب: فهو، **أولاً**، يخاطب إنساناً واحداً هو محور الأحداث، ولكنه يتمثل فيه كل مقاتل أو جندي، وكأنه يوجه النداء إلى كل شريف. وهو **ثانياً**، وكما يبدو من خلال بناء القصيدة، فقد الأمل بالجماعة، ورأى أن الفرد الصادق وحده هو صانع المعجزات. ومع كل ذلك فإن صوت الشاعر الفرد لم يستمر طويلاً، إذ ما لبث أن اندمج مع كل الأصوات التي تشترك في المصير الواحد، والظروف التاريخية الواحدة، لتتوحد كل الحناجر منادية بصوت واحد في وقت واحد:

اضرب

بتغربنا فى المدن المتوحشة القذرة

نفقد فيها قريتنا وبراءتنا

حتى نتلاقى، فنحس بسوأتنا

ونواريها بعيون خجلى معتذرة!

فالشاعر، إذاً، ليس منغلقاً على ذاته، وغضبه ليس غضباً فردياً، وإنما هو غضب جماعي سرعان ما يتحول إلى نار تتأجج في جوانح كل الذين يشاركونه في المصير الواحد، ويربطهم الهدف الواحد كي يضربوا بكل شجاعة وقوة.

وإيمانه بإنسانية الإنسان لا تجعله يتراجع أو يجبن أو يستسلم لمن يريد أن ينتزع منه أرضه وشرفه، ولكن إنسانيته هي التي تجعله أشد ضراوة في مواجهة عدوه، دفاعاً عن الدرب الصاعد من منزله، وعن الصفصاف الملتف على وجه الترعة.

ومن هنا ندرك أن " أنا " حجازي في هذه القصيدة هي " أنا" إنسانية، وأن الحديث عن أخيه محمد يغدو حديثاً عن كل الناس، وأن محمداً ليس إلا رمزاً لكل المقهورين من أبناء جنسه. إننا في هذه القصيدة، لسنا أمام ولادة محمد الفرد ، ولا أمام ضياعه وحزنه وجوعه وأحلامه حسب، وإنما نحن أمام ولادة الجوع الجماعي، والظلم، والتشرد، واستلاب الأرض، والغربة، وفقدان الذات. والشاعر حين يستحلف أخاه بإخوتهما أو بأبيهما المحتضر الأشيب، فهو إنما يستحلفه بكل الآباء وبكل صور البؤس والشقاء وبكل صور الحب والجمال التي يعيشها كل فرد في المجتمع، حتى تكون الضربة قوية وموجعة [١٣].

لقد استطاعت هذه القصيدة، أن تحقق هذه الحركة الإنسانية الخالدة بما جمع لها الشاعر من خيوط إنسانية رفيعة، وبما اشتملت عليه من مستودع غزير للحزن الإنسانى العام. لقد اجتمع لها البطل الإنسان البسيط، والتعبير البسيط الذي تشكّل ونما من داخل الحدث دون أن يتدنى الشاعر بمستوى أدائه الفني، بل ظلت قصيدته ثمرة هذا التركيب الاجتماعي الذي بطله الإنسان العادي في مواقفه وتعبيراته،

واتجهت في خط سير يخدم الخير والحق والعدالة. وقد تحركت جميع عناصرها وارتبطت فيما بينها ارتباطاً وثيقاً، وانتشرت الرؤية الشعرية في كل جزء من أجزائها محققة أهم صفة من صفات الشعر وهي المتعة. فقد تحولت القصيدة بين يدي الشعر المبدع - بعد أن صهرها، وأعاد تشكيلها - إلى كل فني موحد ومكتف بذاته.

لعل أهم ما يلفت النظر في هذه القصيدة هو إيقاعها الأخاذ الذي كان أحد الأسباب التي شدتني إليها. وحقيقة الأمر أنه ليس ثمة قاعدة ثانية أو مسبقة للإيقاع، فكل قصيدة تختلف عن غيرها في إيقاعها. بيد أن الإيقاع يجب أن يلازم كل قصيدة. وصحيح أن القصيدة عالم مركب ينطلق من الصورة الشعرية، لكنه أيضاً يتحدد في الإيقاع الذي يفرض على الصورة قسماتها وعناصر تشكيلها[١٤].

ويتركب الإيقاع في هذه القصيدة من عنصرين، هما:

إيقاع خارجي يتمثل في الوزن والقافية، وإيقاع داخلي يتمثل في ذلك التتابع التصاعدي المنظم القابل للقياس من حيث الحركة والسكون [١٥]، أو ما أطلقت عليه الفيلسوفة سوزان لانجر " هو بناء توترات جديدة عن طريق حل توترات سابقة، وليس من اللازم أن تكون هذه الموجات الإيقاعية على وتيرة زمنية واحدة لاتتغير "[١٦].

ومنذ بداية القصيدة يقوم الشاعر بتأسيس طاقة انتباهية عالية ،ثم يحاول رفع هذه الطاقة الإيقاعية والتنويع فيها بأفعاله الآمرة، مما يذكي من حماس المتلقي والملقي في آن واحد معاً.

وقد جاء إيقاع القصيدة الداخلى استجابة عفوية وتلقائية لحركة نفس الشاعر الداخلية المضطربة، أو قل للإيقاع الداخلي في نفس الشاعر بسبب هذه الحرب الظالمة، فكان إيقاع القصيدة متوتراً ومتناغماً مع ما يعتمل في نفس الشاعر من قلق وحيرة.

ونلحظ أن إيقاع القصيدة اختلف بين الزمانين، ففي حين كان صاخباً آمراً متوتراً في الزمان الحاضر، وفي حين ظلت الأفعال الآمرة محوراً على اختلاف مستوياتها التعبيرية ؛ نجد أن هذا الإيقاع الصاخب انقطع فجأة حين بدأ الزمان الثاني وهو زمان

الحديث عن الذكريات، وكأنه قطع بذلك استمرارية الزمان الأول الذي ركز فيه الشاعر على الأفعال الآمرة، لينتقل إلى الزمان الثاني بكل ما فيه من وداعة وهدوء بإيقاع هادىء شفاف يتناسب وحديث الذكريات على هذا النحو:

ومحمد أذكره طفلاً غضبان جميلا

طفلاً يلقى عالمه بطهارة قلبٍ ملتهبِ

يسأله أن يصبح بيتًا مأهولا

أفقا مغسولا

يسألنا ألاّ ننساه

ألاّ نلقاه بوجه متقلبْ

يسألنا ألاّ نكذب!

وبعد أن انتهى الشاعر من حديث الذكريات وتفاصيل الحياة اليومية الهادئة الوادعة عاد مرة أخرى إلى الإيقاع الأول المتمثل في التحريض على الحرب والقتال، ولكن بإيقاع رتيب، ودون أن يطغى عنصر على آخر، وإنما اعتمد الإيقاع على توازن العناصر على هذا النحو:

ما بين الرغبة والحرمان

أشهد وجهه

ما بين الذكرى والنسيان

أشهد وجهه

ما بين الحجة والبطلان

أشهد وجهه

بين صباه وضياع صباه

إنه إيقاع الحياة نفسها التي عاشها محمد في موقفين مختلفين: فحين كان يعيش بسلام وأمن ودعة كان الإيقاع هادئاً، وحين فاجأته الحرب تغير إيقاع حياته فتغير

تبعاً لذلك إيقاع القصيدة ؛ لأنه ثمرة إيقاع حياته. فثمة علاقة حية وواضحة بين إيقاع هذه القصيدة وإيقاع الحياة التي عاشها بطلها بما يثير الدهشة.

لقد ظل إيقاع القصيدة متصلاً بالجدلية الزمانية[١٧] حتى في الأفعال المستخدمة ؛ ففي مواجهة الزمان الحاضر غلبت أفعال الأمر وكأنها تواجه هذا الزمان وترفضه، فكثرت طلبات الشاعر على هذا النحو:

اضرب / استنهض قلبك / صوّت / انفُضْ / خضُ النيران/ استجمعْ أحزانك /

أما في الحديث عن زمان الذكريات الماضي، فقد اختلف بناء الجملة فاعتمد على المبتدأ والخبر وأشباه الجمل بما يحدث ذلك من تراخٍ يجعل الإيقاع يتراخى قليلاً أو "يستريح"، في مثل قوله:

ومحمد أجمل ما أعطى الحب العاجز

ما بين الرغبة والحرمان

وقوله:

ومحمدُ أذكره طفلاً غضبان جميلاً

طفلاً يلقى عالمه بطهارة قلب

أو الحديث عن الماضي بصيغة المضارع كقوله:

أشهد وجهه

ما بين الذكرى والنسيان... إلخ

لقد استطاعت هذه القصيدة بإيقاعها المنتظم ذي المستويات التعبيرية المختلفة أن تعزز المتوازيات البنيوية، فكانت فعالية الإيقاعات المتراخية ذات دور أساسي في مساندة الإيقاع الحاد ذي الوتائر العظيمة . فحين يضطرب إيقاع حياتي سريع، فلابد من معالجته في إطار إيقاع أبطأ؛ لأن الإيقاع المتعدد الوتائر يستطيع احتواء أحداث الإيقاع البطيء بوصفها عوارض إضافية[١٨].

أما وزن القصيدة فهو المتدارك. وقد استخدم الشاعر تفعيلة المتدارك مخبونة (فعلن ب ب ـ) ومقطوعة (فَعْلُنْ ـ ـ)، وزاد زحافا لم يذكره الخليل بن أحمد هو (فاعل – ب ب). وتقول نازك الملائكة إنها بدأت هذا التنويع الجديد وهو تحويل فاعلن إلى فاعِل سنة ١٩٤٧م في قصيدتها " لعنة الزمن " [١٩].

وتبينت فيما بعد أن هذا التطوير جائز تقبله الأذن لأن التفعيلتين متساويتان زمنياً فطولهما، واحد:

ف ع ل ن ف ا ع ل

ب ب ـ ـ ب ب

فكل تفعيلة تحتوي على ثلاثة متحركات وساكن واحد، على أن الفرق بينهما في مواضع المتحركات والساكن[٢٠]. ولكن يبدو أن استخدام هذه التفعيلة الجديدة فاعلن كان قبل هذا التاريخ الذي تشير إليه نازك، إذ استخدم إيليا أبو ماضى هذه التفعيلة فى قصيدته " الأشباح الثلاثة " قبل نازك بعشرين عاماً، أي سنة ١٩٢٧م[٢١].

والحق أن الأذن تقبل هذه التفعيلة ولا تشعر بنشازها سواء أسبقت إليها نازك أم لا ـ وهذا واضح من خلال انسياب الموسيقى فى قصيدة حجازي وانثيالها؛ إذ لم نستشعر خللاً موسيقياً في قراءتها وترجيع النظر فيها مرة بعد مرة. وأرى أن هذه التفعيلة الطارئة، بخفتها وتلاحق أنغامها، كانت منسجمة انسجاماً تاماً مع بناء القصيدة ومناسبتها وموضوعها. كما أن وزنها الذي سماه القدماء (ركض الخيل) لم يكن مجرد قالب خارجي أو عامل شكلي بحت، بل ظل جزءاً لا يتجزأ من الحركة المطلوبة فى البناء الداخلي للقصيدة. إن هذه التفعيلة الجديدة نسبياً ما هي إلا فاصلة صغرى معكوسة. فإذا جاز للشاعر العربي أن يلجأ إلى التشعيث (وهو إسكان العين في فعلن) ليتحول السبب الثقيل إلى سبب خفيف ، فإنه لا مانع من لجوء الشاعر الحديث إلى عكس الفاصلة الصغرى محدثاً ضرباً من التنويع في تفعيلات المتدارك دون أن يخرم الأذن العربية الموسيقية، ولعلي أكل القارئ إلى سلامة ذوقه ليعيد النظر في هذه التفعيلة الطارئة.

أما القافية ؛ فقد ظلت ، على تنوعها، على روي واحد (قافية واحدة) تقريباً مما أدى إلى شدٍّ مفاصلها بهذه النهايات الموسيقية التي كانت تريح القاريء، مثل قوله:

(اضربْ/المتعبْ/متقلّب/يكذبْ/يتعبْ/تشربْ/متقلّبْ/لاتغربْ/الأشيبْ/المعشوشبْ)

وعلى الرغم من اختلاف حركة التوجيه فيما قبل الروي المقيد وهو فتح الحرف الذي قبل الباء الساكنة في بعض الكلمات مثل:

(المتعَبْ/يتعذّبْ/يشرَبْ) أو ضمها في مثل: (لا تغرُب)، وهذا ما أطلق عليه العروضيون القدماء اسم سناد التوجيه، وعدّوه عيباً في القافية، إلا أننا لا نستشعر أنه معيب في الشعر الحر بعامة، وفي هذه القصيدة بخاصة، .بل نحس بأن هذا التغيير أعطى القصيدة حيوية وحركة.

وقد جاء إلى جانب هذه القافية التي غلبت على معظم القصيدة، قواف أخرى كانت أقل منها عدداً، إلا أنها حافظت على نوع من الثنائية المتوازنة في القافية الواحدة، من مثل:

صديقى	**ورفيق طريقى**
مقهور	**مبتور**
ساعهْ	**أضاعهْ**
الجهلهْ	**القتلهْ**
مغسول	**مأهول**
قذرهْ	**معتذرهْ**
الحرمان	**النسيان.... إلخ**

لقد فرضت هذه التشكيلة المتغيرة من القوافي، مع المحافظة على قافية واحدة تقريباً، نوعاً من الحيوية والحركة في موسيقى القصيدة. وقد استطاع الشاعر أن يسيطر

على إيقاع القصيدة، ويتحكم به حين فرض وحدة موسيقية تكررت بنوع من الانتظام، باعثة الإحساس بالمتعة الموسيقية التي هي هبة من هبات الخيال الخلاق حقاً.

وقد ائتلف للشاعر من مجموع هذه العلاقات الداخلية بين جميع هذه العناصر بنية عضوية حية هي قصيدة " يا هواي عليك يا محمد " التي كان الفعل (اضرب) فاتحتها وخاتمتها. وبين الفاتحة والخاتمة تجسدت العملية الإبداعية بكل معانيها، وتشكل جسد القصيدة وروحها من خلال ائتلاف جميع عناصرها: من صور شعرية، وموسيقى، وإيقاع، وألفاظ، ومعان محققة الشكل العضوي البسيط والمدهش.

نص قصيدة يا هواى عليك يا محمد (٢٢)

إنْ كنْتَ سليماً حتى الآن

فاضرب!

اضرب ! يا ذا القلب النشوان

والوجه المتعبْ

انفض عن قلبك دهشته الأولى

وبراءته المستهولةَ الإنسان الغولا

وخُض النيران

" يا هواي عليك يا محمد

يا هواي عليك!"

❖❖❖

ومحمدُ أقربُ إخْوَتْيَ لقلبي

وصديقي

ورفيق طريقي

كنا أخوين،

فأصبحنا من بعد وفاة أبينا

طفلين وأبوين !

نتلاقى تحتَ غبارِ السعي بوجهٍ صارم

فإذا أبنا لمراقدنا
أوحش كُلاً منا الآخر
حتى يتمنّى أن يلقاهُ،
وقد فارقه من ساعه
وكأنَّ الواحدَ مِناّ إذْ تركَ أخاهُ
أضاعه!
يستسلمُ كلّ منا لبكاءٍ عَذْبٍ مقهور
يغسلنا من آثام رجولتنا المثقلة بغير أوان
ويُعيد لنا عهد صبانا الزاهي المبتور!

❖❖❖

ومحمدُ أذكره طفلاً غضبانَ جميلا
طفلاً يلقى عالمه بطهارة قلب ملتهب
يسأله أن يصبح بيتاً مأهولا،
أفُقاً مغسولا
يسألنا ألا ننساه
ألاّ نلقاه بوجه متقلب
يسألنا ألاّ... نكذب!

❖❖❖

في هذا العالم يا ولدي
في السوق المائج بالعجزة والجهله
بالمقتولين وبالقتَلَه

نغرق في الكذب وفي التضليل
كي نحفظ مما بقي لنا.. هذا الرمقَا
فارفع يا ولدي أنت سلاح الحقّ،
لكي تحمي هذا الحقَّ
أرنا الصدق المضطَهَدَ وقد سلّح نفسهَ
ومشى مُدَّرِعاً،
ممتطياً فرسه
بين هتافات المظلومين!

❖❖❖

ومحمدُ أجمل ما أعطى الحبُّ العاجز
ما بين الرغبة والحرمان
أشهدُ وجهَه
ما بين الحجةِ والبُطلان
أشهدُ وجهه
بين صباه، وضياع صباه
أشهدُ وجهه
في الموسيقى أشهدُ وجهَه
إذ يهرب أعذبُ ما فيها من ألحان
وتظل تحنُّ له الآذان
أشهدُ وجهه
في الأسرةِ إذ يجتمع لها الشمل المفقود

في صبح العيد
ويشُقُّ تعاسةَ أوجهنا
هذا الفرح الباكي المولود
أشهدُ وجهَه
في الليل الممتد السهران
يشردُ فيه حتى يتعب
ويعود لنا،
وهنالك شيء في عينيه
في شفتيه... يتعذب
شيءٌ! لا أدري كيف تحمَّل فيه الكتمان
حتى وهو يغني ، ويحبُّ ويشرب!

❖❖❖

فاضرب!
أفْصح عن هذا الشيء الآن
استجمع أحزانَكَ واضرب
استنهض قلبكَ في يدك... وصوّبْ
اضرب!
بخروجك ذاتِ صباحٍ مبتسماً للديَّان
تسأله يوماً مبتسماً،
وصديقاً مبتسماً،
وفتاةً تأخذها في حضن النيل المعشوشب

وتُسرّي عنها الأحزان

فإذا بالغارة والعدوان!

فاضرب!

اضرب بصباك العطشان!

بإخوَّتنا،

بطفولتنا المظلومة!

بأبينا المحتضَرِ الأشيب!

بالدرب الصاعدِ من منزلنا،

حتى الصفصاف الملتفّ على وجه الترعهْ

حيث توضأنا في الظهر وصلينا

وغمسنا في الشمس الملتهبة في الماء

نشوتنا الأولى الخضراء الحمراء!

اضرب!

بتشردنا بين الطرق المسدودة!

والأفكار المحمومة

بين الكتب الرائعة المرسومة،

أطفالاً، وقلوبًا، وشموسًا لا تغرُبْ!

اضرب!

بتغربنا في المدن المتوشحة القذره

نفقد فيها قريتنا وبراءتنا

حتى نتلاقى، فنحس بسوأتنا

ونواريها، بعيون خجلى معتذرة!

اضرب!

بوداعك إيانا. أمي وأنا تحت الشجرة

آخر ما في ذاكرتي عنك

الخوذةُ " وثياب " الحرب الصفراء

والوجهُ المستشهد!

❖❖❖

" يا هواي عليك يا محمد!

يا هواي عليك يا محمد!"

الهوامش والتعليقات

(١) كولردج، **النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة أدبية** ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف. مصر، ١٩٧١م، ص ص ٢٤٠ ـ ٢٤٦، وانظر : محمد مصطفى بدوي، **كولردج**، دار المعارف، مصر، ١٩٨٥، ص ١٥٨.

(٢) محمد مصطفى بدوي، كولردج، ٨٤.

(٣) ويمزات وبروكس، **النقد الأدبي**، ترجمة حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق ١٩٨٥م، ص ٦٥٦، إذ يقولان:

يجب ملاحظة عدد من الديوان اقترضها كولردج من الألمان، فمحاضرة كولردج فى الشعر والفن (١٨١٨م) ليست سوى إعادة صياغة لخطبة شلنج الأكاديمية في صلة الفنون التشكيلية بالطبيعة.

(٤) محمد مصطفى بدوي، المصدر السابق ، ص ١٥٨.

(٥) محمد مصطفى بدوي، المصدر نفسه ، ص ص ٨٨ ـ ٨٩.

(٦) محمد مصطفى بدوي، المصدر السابق، ص ٩٠.

(٧) Coleridge, **Biographia Literaria**, edited by james Engell and W. Jackoson Bate (Princeteion University Press. 1983)pp.17-18.

(٨) محمد مصطفى بدوي، ص ص ١٧٤ ـ ١٧٨.

(٩) انظر **ديوان حجازي** ، دار العودة بيروت ، ١٩٧٣م، ص ص ٥١١ ـ ٥٢٠

(١٠) كانت تغني له أمة الأغنية الشعبية الريفية التالية:

" " يا هواي عليك يا محمد

يا هواي عليك!

ومحمد لابس برمكي

وأنا قلت له مبارك

إمتى يؤون الأوان

وأخش دوارك".

(١١) يلحظ الباحث أن المدينة عند الشاعر في هذه القصيدة تقترن بالإحساس بالغربة، وهي مصدر القذارة على العكس من القرية التي مصدر الطهارة والبراءة والنقاء. وقد أشار رجاء النقاش إلى أن المدينة في شعر حجازى تشبه إلى حد ما صورة المدينة عند اليوت T.S Eliot الذى يراها وحشاً ضريراً وهوّة للموت تبتلع من فيها وتحيل الفرد إلى قزم. (انظر : رجاء النقاش، مقدمة أحمد عبد المعطي حجازي، ص ٢٣).

(١٢) انظر: إحسان عباس، **فن الشعر**، دار الشروق، عمان، ط ٤، ١٩٨٧م، ص ص ١٧٧ ـ ١٧٨ ، وقد أفدت من تحليله لقصيدة المتنبي اللامية:

لياليَّ بعد الظاعنين شكول طوالٌ وليل العاشقين طويل

وقد طبق عليها مفهوم "" بروكس " الذي يرى أن أحسن القصائد ما بني بناء " تناقض " كامل وليس بناء " تكامل "".

(١٣) انظر: عبد الرحمن ياغي، **مقدمة في دراسة الأدب العربي الحديث**، عمان، دائرة الثقافة والفنون، ١٩٧٦م ص ٢٩.

(١٤) انظر: إلياس خوري، **دراسات في نقد الشعر**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ٣، ١٩٨٦ ، ص ٣٠.

(١٥) See , Richard Boleslavsky . **Acting, The first six Lessons** (New York 1933,) p. 119.

(١٦) S. Langer, Feeling and form (New york: Charles Seribners Sons, 1953)p. 127.

(١٧) انظر: غاستون باشلر، **جدلية الزمن**، ترجمة خليل أحمد خليل ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ١٩٨٢م، ص ٥٧.

(١٨) انظر: باشلر، المصدر نفسه ، ص ١٧١.

(١٩) انظر ديوانها " قرارة الموجة "" بيروت، ١٩٦٠.

(٢٠) انظر: نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار الملايين، بيروت، ط ٦، ١٩٨١م، ص ص ١٣٥ ـ ١٣٦.

(٢١) س . مورية ، **الشعر العربي الحديث: ١٨٠٠ ـ ١٩٧٠، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي**، ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٨٦م، ص ٣٢٣.

(٢٢) محمد عبد المعطي حجازي شقيق الشاعر الذي حارب في سيناء عام ١٩٦٧، وكانت أمه تدلله وهو طفل، فتغني له الأغنية الشعبية الريفية التي ذكرناها سابقاً.