



الفصل الأول

البنية الإيقاعية في الخطاب الشعري المعاصر

ديوان مهاجر لنجيب الكيلاني

أولاً : حول الشاعر وشعره

1- التعريف بالشاعر وأهم أعماله

لقد تفجرت ينباع الإبداع عند شاعرنا الدكتور "نجيب الكيلاني" 1931- 1995 رحمه الله، منذ مرحلة التلمذة، عندما كان طالباً في المرحلة الثانوية. فبدأ نتاجه يتجلى في رياض الشعر العربى بقصائد ذات صبغة دينية، محتوية على موضوعات وطنية ممزوجة بعادات وتقاليد القرية المصرية المحافظة، والتي زينت ولاتزال بشيوخ أجلاء، يأخذون بيد الجيل الصاعد من أبناء القرية، نحو حفظ كتاب الله تعالى، وتعلم اللغة العربية الفصيحة.

ومن ثم نشأ شاعرنا في حجر شيوخ عظام في قرية (شرشابة) إحدى قرى محافظة الغربية، قبله العلماء، ومستقر الأولياء.

ولما حظى شاعرنا بمباركة الشيوخ، توجه بشغف ونهم إلى كتابات الشاعر والفيلسوف الإسلامى الباكستانى "محمد إقبال"، فأعجب بكتاباته وإبداعاته أيما إعجاب، فتمخض عن ذلك ميلاد كتاب شاعرنا فى الترجمة الغيرية عن حياة إقبال، سماه "إقبال الشاعر الثائر"، وفاز الكتاب بجائزة وزارة التربية والتعليم سنة 1957 ميلادية .

وكتب شاعرنا عن "شوقى فى ركب الخالدين". ثم كتب عن الترجمة الذاتية فى خمسة أجزاء "لمحات من حياتى" وبدأ بعد ذلك الرحلة الحقيقية مع القصة برواية "الطريق الطويل"، ومع الشعر بديوانيه "عصر الشهداء" و"مهاجر".

وبدأت رحلة التألق منذ أن كان يدرس الطب فى جامعة فؤاد الاول سنة 1951 ولقد ابتعد شاعرنا عن مصر لأكثر من عشرين عاما، عمل خلالها طبيبا بدولة الإمارات العربية المتحدة، مما زاده إطلاعا على واقع العالم الإسلامى، ومن قبل ذلك دخوله السجن فى بداية عهد جمال عبد الناصر سنة 1958. فجميع هذه المحطات فى حياة الشاعر، أصقلته وأمدته بزاد لا ينفد من الفكر الإنسانى الراقى، والثقافة الإسلامية الشاملة، والأدب العربى الجم إضافة إلى أنه إفراز القرية المصرية الجامعة للأصالة والمحافظة. ولذلك كان شاعرنا من أوائل الأدباء الذين تبخوا فكرة الدعوة الى الأدب الإسلامى، وإنشاء رابطة للأدب الإسلامى.

وبزغ نجم شاعرنا يطاول الجوزاء فى نتاجه المتنوع الذى قارب مئة كتاب أو يزيد منها كتب إسلامية: الطريق إلى اتحاد إسلامى، أعداء الإسلامية، النظر للأدب الإسلامى فى القصة والمسرحية، إقبال الشاعر الثائر، الإسلامية والمذاهب الأدبية، آفاق الأدب الإسلامى، رحلتى مع الأدب الإسلامى، لمحات من حياتى، تجربتى الذاتية فى القصة الإسلامية، أدب الأطفال فى ضوء الإسلام، حول المسرح الإسلامى.

وفى رياض الإبداع الروائى، كتب أديبنا العديد من الروايات أهمها:

- لىالى تركستان

وتدور حول محنة شعب تركستان المسلم، الذى وقع بين مطرقة وسندان الاضطهاد الشيوعى، "عذراء جاكرتا" صور فيها كفاح ونضال الشعب الأندونيسى المسلم ضد الشيوعية الحمراء، "الظل الأسود" تناول فيها الام المسلمين فى أثيوبيا "عمالقة الشمال" تناول فيها هموم المسلمين فى نيجيريا، "الطريق الطويل" قررت على طلبة المرحلة الثانوية "الصف الثانى"، و"قاتل حمزه" نالت جائزة مجمع اللغة العربية وترجمة لعدة لغات،

و"رمضان العبور" و"اليوم الموعود" روايتان أعدتا، لتناسب طلبه الصف السادس الابتدائي إلى غير ذلك من أعمال ونتاجات، تجعلني أقرر باطمئنان، أن أدينا العظيم نجيب الكيلاني فارس الرواية، وصاحب المنبر الشعري الجميل، والكتابات التنظيرية القوية.

وللشاعر دواوين ستة هي: نحو العلا، أغاني الغرباء، عصر الشهداء، مدينة الكبائر، ومهاجر. وديوانان مخطوطان هما: أغنيات الليل الطويل، ولؤلؤة الخليج.

وأول قصيدة نشرت له هي:

النور بين أدينا. نشرت في صحيفة الإخوان عدد (222) عام 1949، وصدرت في أول ديوانه "نحو العلا" عام 1951..

والناظر إلى كل كتابات أدينا الكبير، ستظهر أمامه حقيقة بلجة، ألا وهي النزعة الإسلامية المعتدلة، المنبثقة من نبع الإسلام الصافي، لتؤدي رسالة جميلة وجليلة، آمن بها الشاعر إيماناً راسخاً كرسوخ الجبال الراسيات، هذه الرسالة لم تر أن دور الأديب المسلم يحدد بحدود مكانه، وفي إطار زمانه فحسب، ولكن الرسالة العظيمة السامية تكتمل، عندما تصل إلى كل مسلم في كل مكان وزمان، فتنتشر عقب الإيمان وتدعوا إلى التفاؤل والجد والعمل فمن شعره قوله:

أريد الفن أن يلهب روح القضية الكبرى
يشكل جيلنا الحيران يذكى فكره الحرا
يطارد خيبة الأمل والإحاد والفقرا
يفيض على الربا عدلاً ويملاً روضها برا
يترجم عن هدى الإيمان في أيامنا الحيرا

والشاعر الحق فى نظر نجيب الكيلانى هو الذى:

يسقى الظامىء فجرحنان	يشرق فى فم الايمان
يطفىء لوعة روح تحقد	يلهب قلب الوارث ثورة
يرفع أحزان الاحلال	يهدم سور السجن الأسود
يسحق أصنام الخوف	يخيف أجراس الزيف

وفى المقابل من ذلك يحدد نجيب الكيلانى فى ديوانه "عصر الشهداء" سمات الشاعر الزائف:

فى بحر الزيف الملعون	المعنى الحر يذوب
صيحات فى قلب فلاة	لاشئ يكون الكل خواء

ومن ثم فان أديبنا - على ما يبدو لى من خلال اطلاعى الكامل على أعماله - يلتزم ويؤمن بقول الشاعر الداعى الى عالمية الأدب الإسلامى:

أيما ذكر اسم الله فى وطن عدت أرجاءه من لب أوطانى

وسوف أدمع مقولتى السابقة بنصوص شعرية اثناء دراستنا لديوان الشاعر، دراسة جمالية، تلقى الضوء على بنية الإيقاع الموسيقى لقصائد ديوانه "مهاجر" وعلاقة الموسيقى بالتجربة، وارتباط ذلك بالصورة الشعرية.

وإذا كنا نؤمن أن الأدب الإسلامى، ليس فيه قيود - طالما يصدر عن التصور الإسلامى - فهو يتسع لكل الآداب الإنسانية ، ويفيد ويستفيد، ويأخذ الصالح ويترك وينبذ الطالح الذى يتعارض مع أخلاق الإسلام. فقناعتنا هذه تتفق وتنسجم مع أديبنا، أو قل رأى شاعرنا نجيب الكيلانى، إذ رأى أن الأديب الإسلامى من الواجب عليه الاطلاع على آداب الآخرين، وأن الإسلام

يكره الإنطواء والانكماش وتوسيد الأبواب. فالتعامل مفيد لكل طرف، ما دامت الهوية الإسلامية في قرار مكين، وكل في فلك يسبحون.

ومهما يكن من شيء فإن تقنيات الأديب، هي بمثابة الأساس الفكرى أو الفلسفى فى تفجر إبداعه، والموضوع الذى يبدع فيه، والأدوات الفنية التى تحمل انفعالاته وأفكاره، والعلاقة بين الدين والفن تصبح يقينية كبرى فى أعماق الأديب المسلم، عندما يتفهم بوعى كامل طبيعة الأديب، وصلته الوطيدة بالدين "إن بين الفن والدين علاقة حميمة هى علاقة لقاء لاعلاقة انفصام، وعلاقة تعاضد لا علاقة خصومة".⁽¹⁾

فشاعرنا يؤكد على أهمية استلهام الأديب لمبادئ دينه، وأن يعبر من خلال تصوراتهِ الإسلامية. وأعمال الأديب لخير دليل على صحة قوله، وسوف نرصد ذلك أثناء درسنا التطبيقى للديوان.

2- التعريف بالاتجاه النقدي والفنى للشاعر

آمن شاعرنا بأن للنقد وظيفة سامية فى المجتمعات، فهو ليس غاية فى حد ذاتة، بل هو وسيلة لتقويم الأدب والفن، ليكونا فى خدمة الرسالة الإلهية، التى تمثل كيان المسلم فى جميع حيواته المختلفة "إن النقد رسالة تعليمية وتوجيهية وحصره بين الخاصة أو أروقة الجامعات والمحافل الأدبية، إهدار كبير للنقد وللجمهور معا".⁽²⁾

(1) الإسلامية والمذاهب الأدبية: نجيب الكيلانى. ط1. مؤسسة الرسالة. بيروت سنة 1989، ص 11.

(2) أفاق الأدب الاسلامى: نجيب الكيلانى. ط2. مؤسسة الرسالة. بيروت سنة 1987، ص 84.

ويتضح الاتجاه الإسلامى النقدى لشاعرنا، وهو يرى - وأرى معه - أن الناقد المسلم لا يقل شأنًا عن الأديب المسلم. فإن كليهما يسعى إلى ما فيه سعادة المسلم، سعادة منبثقة من قيم الإسلام الخالدة "لا بد أن يؤدى النقد رسالة الحقيقية فى المجتمع، وبذلك نكون قد أنزلناه منزلة كريمة وحصناه بقيم الحق والفضيلة، وجعلناه فى خدمة الرسالة الكريمة التى أنزلها الله على عبده ليكون للعالمين بشيرا ونذيرا".⁽¹⁾

ولم يهمل شاعرنا عنصر الجمال، وهو يبدى رؤيته النقدية الإسلامية، وخاصة ونحن نعلم أن الجمال مدعاة إلى ذكر الله تعالى، وأن الله جميل يحب الجمال فى كل شىء فمنظومة الإبداع تكتمل، عندما يتعانق الجمال مع الخير والحق، لأن الفن الصحيح هو الذى يهيبى اللقاء الكامل بين الجمال والحق والرؤية النقدية الإسلامية، تعلو من شأن القيم الجمالية، شريطة أن تكون القيم بكل أبعادها نابضة بجمال الفضيلة، وفى هذا السياق أطل نجيب برؤية النقدية الكاشفة عن اتجاهه النقدى البلج بقوله: "إذا كان الأدب أساسا هو التعبير الجميل، فإن الفكرة هى عماد العمل الأدبى ولها هى الأخرى جمالها، لأن العمل الأدبى كل لا يتجزأ، والجمال ينسحب على الشكل والمضمون معا... والمنفعة فى العمل الأدبى لا تتنافى مع القيم الجمالية، وهذا راجع الى القدرة والبراعة فى الأداء".⁽²⁾

ومن الجلى أن الشاعر يقرن الجمال فى العمل الإبداعى بمحتواه، فنظرة نظرة صائبة وتشير من طرف خفى إلى عدم قناعته بالنقد الغربى، الذى انصب كلية على الجمال، حتى أنهم أنشأوا مذهبهم "الجمالية"، وكان صاحب النظرية الجمالية فى النقد "كروشته" الذى رأى أن مكمن

(1) السابق، ص 85.

(2) مدخل إلى الأدب الإسلامى: نجيب الكيلانى. ط. الدوحة سنة 1407هـ، ص 94.

الجمال فى الشكل لاغير، وتمخض عن ذلك مذهب "الفن للفن" ولذلك وقف "نجيب الكيلانى" يصرح برأيه النقدى، ويعلق بكل وضوح رفضه لهذا المذهب الغربى "إنهم يكتفون بأن يكون الإنتاج فن فحسب، أصحاب هذه النظرية يرفضون أخلاقية الفن، ونحن لانقرهم على زعمهم، فقد اسلفنا أن نظرة ديننا إلى الأدب تؤكد فاعليته وإيجابيته".⁽¹⁾

فشاعرنا يسترشد رأيه من معين الإسلام، ونظرته ليست نظرة ذاتية، ولكنها نظرة تستمد الضوء وتتחסسه من نور الدين الإسلامى، لترى ما حولها من نتاج بشرى. وهذا إن دل فإنما يدل على أصالة شاعرنا، وقوة تمسكه بدين الإسلام وغيرته على التراث، فهو يعد قمة أدبية وفنية فى عالمنا المعاصر. إذ وضع قواعد وأسا ونظرات فنية، وقدم نتاجات إبداعية، وحقق ما لم يحققه كثير من أبناء عصره، بعقيدته النقية، وفكره الصافى، وأدبه السامى.

إن شاعرنا الكبير، كان على وعى تام، بكل ما يدور فى الساحة الأدبية والنقدية وما ينبغى أن يكون عليه المبدع والناقد فى آن واحد. ولذلك نجد الشعراء الإسلاميين إذا قدموا فكرا خاليا من الفن، كان نتاجهم إلى ساحة الوعظ أقرب، وعندما يمزجون بين الفكر والفن فى آن واحد، كان نتاجهم نتاجا إبداعيا متألقا فى رياض الشعر. وشهد أحد الأدباء المعاصرين، على جودة نتاج شاعرنا.

فقال عن ديوان "مهاجر" "فيه النوايا الحسنة، وفيه أيضا الفن الحسن، وهذا هو الأدب"⁽²⁾

(1) الاسلامية والمذاهب الأدبية، ص37.

(2) ديوان مهاجر: كلمة فى نهاية الديوان لعبد المنعم عواد يوسف، ص80.

ثم يشيد ببراعة شاعرنا، من حيث امتلاكه كل مقومات الإبداع الفنى الإسلامى الصحيح "وكما أمسك الدكتور نجيب الكيلانى بالخيط الأول فى نسيج الإبداع الشعرى أعنى وقوفه على مفجر الإبداع فى نفس الفنان - وكمبدع مسلم كان هذا المفجر هو وجود التناقض بين الواقع والمثال، وبصورته الحادة، أمسك الدكتور نجيب الكيلانى ببقية الخطوط، وهى الأدوات الصحيحة لإبداع فنى صحيح، وإسلامى فى ذات الوقت".⁽¹⁾

ولم يبتعد شاعرنا عن المجتمع المحيط به بوجه خاص، وعن المجتمعات الإسلامية بوجه عام. فلقد عاش بأدبه وفكره، مع كل ما يدور حوله فى العالم الإسلامى، وازداد تألقاً وهو يطور لغة الشعر، لتساير كل مستجدات العصر بأفراحه وأتراحه وهذا من ملامح الحداثة فى شعره. إضافة إلى أخذه بالقوالب الشعرية الجديدة، والتي قد تتفق مع تجاربه المتعددة، والتي اتسمت بشكل نير تضمها وحدة الموضوع، ووحدة الجو والنفس، فى إطار الصورة الكلية بإشعاعاتها المتعددة، وجمالياتها المؤثرة فى الملتقى.

وفى إحدى الحوارات الصحفية الرائعة، عبر نجيب الكيلانى عن وجهة نظره النقدية الفنية: فقال⁽²⁾ "هناك بعض الاشتراطات الجوهرية، التى لابد منها لأى أديب يريد أن يقدم عملاً أصيلاً فى أى فرع من فروع الأدب أولها: اللغة. لأنها الأداة التى سوف يستعملها الأديب فى صياغة أفكاره، ولذلك فإن تعلم اللغة العربية وقواعدها، والإلمام بالتراث يعد مسألة حيوية لأى أديب يريد أن يكون له شأن مذكور فى عالم الأدب.

(1) السابق

(2) مجلة الأدب الإسلامى. السنة الثالثة العددان التاسع والعاشر. رجب سنة 1416هـ ، ص 172.

الأمر الثانى: باعتبار أن الأدب مرآة عصره، فلا بد أن تكون له حصيلة من الثقافة العامة، بمعنى ألا يتوقع فى حيز ضيق من الثقافة حتى لا يفقد الرؤية السليمة والحكم الصادق على الأشياء.

ثالثا: على الأديب أن يطلع على التجارب الأدبية المتنوعة لكبار كتاب العصر، فهذه النماذج هى فى واقع الأمر الأستاذ الأول لأى أديب، وهى تأتى قبل الدراسة (الأكاديمية) للعلوم الأدبية، مثل فن القصة أو فن المسرحية، وعلم العروض وأوزان الشعر.

رابعا: من الضرورى أن يرتبط الأديب بأهداف عليا، وغايات نبيلة، وهذا لن يكون إلا إذا كان للأديب منطلق فكرى واضح، أو فلسفة محددة يمكنه أن يلتزم بها، لأن الأديب ليس مجرد كلمات جميلة، أو عبارات عذبة، وإنما الأديب الأصل هو الذى يجمع عناصر ثلاثة.

1- إثارة العقل وإقناعه...

2- تحريك الوجدان وإشعاله...

3- التحريض على فعل شىء ما، وهو يرتبط بسلوك "المتلقى".

وعندئذ يكون لذلك الأدب قيمة حقيقية، ويكون الأديب - أيضا - حاملا لرسالة عظيمة.

ثانيا: فى المنهج النقدي

سوف أتبع فى هذا البحث منهجا علميا محددا أطلق عليه هنا المنهج الجمالى الأسلوبى الذى ينصب مباشرة على جماليات التشكيل فى النص الأدبى، ولايعنى هذا أن منهجنا سيظل بمعزل عن جميع الاجتهادات النقدية الأخرى التى تحاول فهم ووعى وتذوق النص الشعري، فدائما النصوص

أعلى من المناهج، ومن هنا فسوف أحاول أن أكون مرنا إلى أقصى حد في الاستفادة من سائر المناهج المتاحة في فهم ووعي النص الشعري، ولكننا حتى لانقع في الفوضى سوف نجعل محور ارتكازنا في منهجنا منصبا على الجانب الجمالي الأسلوبي من النص، فهذا هو محور الدائرة ولا يضيرنا أن ندور مع سائر المناهج الأخرى انطلاقا من هذا المحور. إن جميع المناهج النقدية على مدار التاريخ الفكرى للوعي النقدى تحاول أن تحيط بالنص الأدبى، والوصول إلى أسرارهِ الجمالية وسبر أغواره التشكيلية، والوقوف على جوهر بنائه، ومرامى دلالته الاجتماعية والفكرية والثقافية والحضارية والجمالية، ومن هنا فلن نحبس النص الأدبى فى دراستنا داخل حدود منهجية ضيقة، ولن نسلم أنفسنا أيضا للفوضى النقدية تحت دعوى حرية النص الأدبى، فالحرية لاتعنى الفوضى، والالتزام لايعنى العنت والضيق.

وقد رأيت أن أعرج على مفهوم البنية الموسيقية فى شعر نجيب الكيلانى من خلال ديوانه "مهاجر" موضع التطبيق النقدى فى هذا البحث. فرأيت أن الموسيقى فى بنية التجربة الشعرية شئ أشبه بالوحدة الفنية الكلية تنزع من الجزئى إلى الكلى، من حدود الصورة الموسيقية الجزئية إلى رحابة اللوحة الموسيقية الكلية. فكما أن اللفظة فى الشعر تكتسب إشعاع إحاثها، وقوة تأثيرها من جاراتها فى سياق النص الشعري، كذلك لانرى التفعيلة الشعرية قيمة موسيقية دلالية. إلا فى سياق البحر الشعري، وليس للبحر الشعرى دلالة إيقاعية ودلالية إلا فى سياق التجربة الشعرية الكلية فى النص الشعرى كله.

على الرغم من أن الجاحظ قد فطن إلى الطابع الإيقاعى فى ألفاظ العربية، وأن العربية قد اكتسبت صفة الموسيقية، وعراققتها النغمية دون قصد "اعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم لوجدت فيها مثل

مستفعلن مستفعلن كثيرا، ومستفعلن فاعلن، وليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعرا، ولو أن رجلا من الباعة صاح: من يشتري باذنجان؟ لقد كان تكلم بكلام في وزن مستفعلن. مفعولات. وكيف يكون هذا شعرا وصاحبه لم يقصد إلى الشعر".⁽¹⁾

بل وسوف نعالج في دراستنا النقدية البنية الإيقاعية في شعر الشاعر عبر ديوانه كله من خلال تجربته الشعرية الكلية وليس من خلال المعالجة الإيقاعية الجزئية للمفردة التفعيلية أو للوحدة الوزنية للبحر الشعري.

والبحث في دلالة الكلمة عن طريق الموسيقى، المنتشرة في البناء الفني للعمل الشعري، ليس هينا، لحاجته إلى التبصر بما يصبو إليه الشاعر في إبداعه.

"من خصائص الكلمة والعبارة، وهو دلالة الكلمة عن طريق موسيقاها في الصورة الشعرية، سواء كانت نابعة من سلامة الحروف وخفتها على السمع، وتميز مخارجها. أم نابعة من نسق التركيب وائتلاف الكلمات في نمط إيقاعي متماثل، على أن يصور هذا أو ذاك المعنى، ويحكي ما يتفق والمغزى في الصورة الأدبية.

ويخيل لي أن هذا الفصل دقيق، يحتاج إلى جهد مضاعف وكبير، وذلك لأسباب لاتخفى على النقاد جميعا، تؤدي إلى كثرتها واختلافها، وخاصة بعد ظاهرة الشعر الحر الذي اتخذ له مكانا بجوار القالب الموسيقي المعروف - الذي اشتهر به الخليل بن احمد في علم العروض والقافية - تؤدي الأسباب هذه إلى نتيجة تكاد تكون ذاتية، لكل وجهته فيها، لأن الإيقاع في الصورة الأدبية بخاصة، وفي القصيدة بصفة عامة، يمثل حالة شعورية للشاعر،

(1) البيان والتبيين. الجاحظ. تحقيق عبد السلام هارون. ط. سنة 1969، ج1. ص 288.

وغالبا ما تكون غامضة، ولو كانت واضحة للناقد، فإنه على الرغم من تمثيله للموقف الشعري ومراعاة النقد الموضوعي والفنى من جانب، فإنه سيفسرتلك الحركات والسكنات فى الإيقاع الموسيقى تفسيرا نابعا من شعوره، وان تفاوتت هذه الدرجة، بمقدار تمكن الناقد من النقد الخلاق المنزه عن الهوى، ومقدار أصالته ودقته المبرأة من التزييف والهوى".⁽¹⁾

إن شعرية الشعر لا نستطيع أن نعيها وعيا حقيقيا إلا فى سياق كلى ومن خلال علاقات تصويرية ولغوية وشعورية وسوف نطبق هذا التصور النقدى على شعر نجيب الكيلانى من خلال ديوانه "مهاجر" وسوف نبحث عن هذا التصور الموسيقى الكلى من اللفظة إلى الجملة إلى المقطوعة إلى النص إلى بنية الديوان كله ونحن على وعى ويقين أن الإيقاع ، يؤثر فى النفس، وهو دليل على عبقرية الشاعر وموهبته، وتمكنه من أدواته الفنية ".... الإيقاع والموسيقى من أقوى الظواهر التى تستجيب إليها النفس من غير وعى ولا شعور، كالشأن فى الخيال، وهو ظاهرة غامضة أيضا نوعا ما، يجذب النفس إليه لسحر كامن فيه، وسيظل كل من الخيال والموسيقى لغزا غامضا محيرا يكتفى الناقد فى توضيحه بالتعرف على إيحائه وإشارته، والإيحاء والإشارة من أقوى عوامل التأثير فى النفس، بل هما من الوسائل الحية التى تتغل ما فى النفس من المعانى والمشاعر والأغراض ... والإيقاع هو مظهر عبقرية الشاعر ومجال التفوق على الغير، واستقلال الشخصية بالعمل الأدبى، فمن الممكن أن يتصرف الشاعر فى الإيقاع، حيث يختار للصورة الوقف المناسب لها سواء كان سكونا أو حرف لين، حسب الغرض من الصورة، بينما الوزن أمر عام يستوى فى إخضاعه للشعر العبرى

(1) البناء الفنى للصورة الأدبية فى الشعر د. على على صبح، ص 239، 240، المكتبة الازهرية، سنة 1996.

وغيره من الشعراء، لأنه قاعدة أساسية لازمة فى الشعر لا يستغنى عنها شاعر".⁽¹⁾

والإيقاع والسمع عنصران فطريان، ولكل أمة من الأمم إيقاعها، مع قبوله للتطور، فلو لا السمع ما التذ الإنسان بالإيقاع، الذى يلامس الوجدان "إن الأمم وإن تساوت فى ميلها إلى الإيقاع وشغفها به، بحكم طبيعتها البشرية، فإنها لا تتماثل فى هذا، لأن لكل منها، إيقاعها الخاص بها النابع من سماعها الخاص بها أيضاً، وهذان الإيقاع والسمع، فى الوقت ذاته. عنصران فطريان تولد عليها كل أمة، ويتوارثان لديها جيلاً بعد جيل وليس فى مقدورها البتة، نذب ذلك الإيقاع، والتخلص منه بصفة مطلقة، لأنه مغروس فى أعماق شعورها الجماعى ووجدانها الموحد، غير أنه لا يتنافى مع السعى إلى تطويره".⁽²⁾

ومن ثم فقد كان للعرب نظامها الإيقاعى، وقد استنبطه الخليل بن أحمد، وهو يكشف عن جماليات موسيقى الشعر العربى الخالد. ولن نفصل فى منهجنا النقدى بين أشكال البنية الموسيقية، وأشكال البنية التصويرية، والدالية ثم نحاول رصد علاقة البنية الموسيقية بالمتلقى فى شعر الشاعر.

وحتى نفى بوعدنا المنهجى السابق قمت بعمل رصد إحصائى موسيقى لديوان الشاعر، أحصى فيه بحوره الشعرية والأشكال الموسيقية المتعددة التى جاءت عليها هذه البحور من الشكل الموسيقى العمودى والثنائى والرباعى والخماسى وعلاقة هذه الأشكال الموسيقية بطبيعة التجربة الشعرية من جهة، وطبيعة الدلالة الاجتماعية والفنية من جهة أخرى. وقد رأينا القدرة

(1) البناء الفنى للصورة الأدبية. د. على على صبح، ص 243، 244.

(2) فى إيقاع الشعر العربى. د. محمد أحمد وريث، ط 1. الدار الجماهيرية الليبية، سنة 2000، ص 15.

الفنية البارعة للشاعر قد نوعت وعددت من الأشكال الموسيقية فى ديوانه بما يتلاءم وخصوصية التجربة الشعرية عنده وما تضمنته من دلالات معقدة ومتعددة.

ثالثا: الأشكال الموسيقية للتجربة الشعرية

فى الديوان تتوزع التجربة الشعرية لدى نجيب الكيلانى فى ديوانه "مهاجر" محاور دلالية وجمالية وفنية عديدة وإذا أردنا أن نقف بدقة على طبيعة هذه المحاور فعلينا أن نلتمسها فى الشكل الجمالى للموسيقى، لأن الشعر تشكيل فنى فى المقام الأول، وتوصيل دلالى فى المقام الثانى فالشاعر لايعرف معنى جاهزا كاملا فى شعوره قبل أن يكتب قصيدته ، لكنه يتحسس طريقه الشعرى إلى الدلالة والمعنى والمضمون من خلال أدوات التشكيل الشعرى نفسه من الموسيقى والصورة والمعجم والأسلوب بصورة عامة، ذلك أن معنى القصيدة لايفصل بحال من الأحوال عن شكلها الجمالى.

وليس معنى هذا أن الأدب محض شكل، أ و أن القصيدة هى فن لذات الفن، وإلّا نكون قد وقعنا فى شكلية مقبّية، لا تتجاوز تركيبها الخاص بها إلى دلالات ومضامين، ومغازى تفيد قارئ الشعر والمجتمع الذى كتبت فيه القصيدة. يقول محمد فكرى الجزار فى كتابه "فقه الاختلاف" "إن اللغة الأدبية لا توجد لذاتها وفى ذاتها وإنما هى - بحسب طبيعتها- محفزة إلى أقصى ما يمكن، لتعمل على بلورة ما يتجاوز تشكيلاتها فى ذهن المتلقى وفى حواسه ... الكلمات حاملة لمعانيها واختلاف هذه المعانى .. الجمل كأنها كرنفال من اللهجات والألسنة ... النص منفتح، بلا حدود، على كافة القراءات".⁽¹⁾

(1) فقه الاختلاف. مقدمة تأسيسية فى نظرية الأدب. د.محمد فكرى الجزار، سلسلة كتابات نقدية، ع 87، الهيئة العام لقصور الثقافة القاهرة، ابريل سنة 1999، ص137.

وطالما أن الشكل فى الشعر حمال أوجه وقائم على ضروب المجاز - فإن الدلالة أيضا لا تتحدد تحددًا مطلقًا، بل تظل حمالة أوجه ولا نهائية.

تتجدد وتنمو على أيدى النقاد والمحللين فالشعر: يزيدك وجهه حسنا إذا ما زدته نظرا، وهناك معانى عديدة للنصوص الشعرية بعدد قرائها ومتذوقيهها.

وسوف نحصى الآن الأشكال الموسيقية للديوان وصولا إلى هدف جمالى وراء ذلك نصل من خلاله إلى طبيعة انفعال الشاعر، وجوهر تجربته الشعرية ومرمى أفكاره وهواجسه.

رابعا: البنية الإيقاعية فى التجربة الشعرية

وسوف ينصب هذا المحور من محاور الدراسة على إحصاء الأشكال الموسيقية المتعددة فى ديوان الشاعر "مهاجر" ولقد اخترت عنوان "البنية الإيقاعية" وليس "البنية الوزنية" لأن الإيقاع هو التناسق الصوتى فى الأداء symmetry فهو أوسع من الوزن. فى الشعر، فإذا كان الوزن الشعرى ينصرف إلى البحر وما يطرأ عليه من تغيرات خارجية، فإن الإيقاع ينصرف إلى الوزن وزيادة فهو ينصرف أيضا إلى أشكال الزخافات والعلل زائدة وناقصة، كما ينصرف إلى طبيعة الحروف وأصواتها ومخارجها ودلالاتها وهذا بحر صوتى دافق لا يحده حد، ولا يقف أمامه سد سوى انفعال الشاعر ومرامى خياله فى تجربته الشعرية، ومن هنا نقرر منذ البداية بأن الوزن الموسيقى يمثل نهيرا صغيرا فى المحيط الأعظم للدفق الموسيقى وهو الإيقاع، فالإيقاع نبع والوزن مصب والإيقاع سعة والوزن ضيق والإيقاع تجربة والوزن قواعد فكل ما فى القصيدة من عناصر تشكل فى مجملها

الإيقاع وقد اتفقت مع قول: أدونيس "الإيقاع ينبع والوزن مجرى من مجارى هذا النبع".⁽¹⁾

ولقد كان من الأجدى توضيح ذلك فى دراستنا منذ البداية. وخاصة إذا علمنا بشكل يقينى أن الإيقاع مسار كونى وجودى، فهو سمة من سمات الحياة وندركه فى حياتنا اليومية، من حركة الأرض حول نفسها وحول الشمس، وفى أعضاء جسم الإنسان مع بعضها البعض، وفى وقع أقدامنا ومشى مطاينا. فنحن نشعر بالإيقاع فى أنفسنا وفيما حولنا "... وفى الفنون التعبيرية التى ابتدعها مثل الشعر الذى يتمثل الإيقاع فيه فى الحركات اللفظية، والموسيقى التى يتمثل الإيقاع فيه فى الحركات اللفظية والموسيقى التى يتمثل الإيقاع فيها فى الحركات الصوتية. والرقص الذى يتمثل الإيقاع فيه فى الحركات البدائية، وقد فطن أن هذا الإيقاع الذى يشعر به يكون فى الحركات اللفظية أو الأصوات الموسيقية ولكن الإيقاع فى حقيقة الأمر ليس مادة، وإنما هو شعور أو إحساس تجسمه المادة التى يتلبس بها فيتخذ شكلاً مادياً ويعتبر بمثابة الظرف أو القالب للحركة اللفظية والصوتية والبدئية فيظهر بذلك الحس".⁽²⁾

وثمة فروق بين الموسيقى والحركة والإيقاع "يجب أن نفرق بين الإيقاع والموسيقى. فالإيقاع تنظيم زمنى للحركة، وهو بمثابة القالب والظرف لها، وعلى ذلك فالإيقاع تنظيم زمنى لحركة اللحن يستخدمه الموسيقى، كما يستخدمه الشاعر والراقص، أو قد يتحرر منه كل من هؤلاء، ولهذا يجب أن تسمى فنون الشعر والرقص بالفنون الحركية ولا يصح أن نسميها بالفنون

(1) زمن الشعر (أدونيس) على أحمد سعيد. ط3. دار العودة بيروت، سنة 1978، ص264.

(2) نظرية إيقاع الشعر العربى: د. محمد العياش. ط. تونس سنة 1976، ص 118.

الإيقاعية لأنها غير مقيدة به فى جميع الحالات، ولكنها ملتزمة به حيناً ومتحررة منه أحياناً أخرى".⁽¹⁾

ومن ثم عرف الإنسان البدائى كيف يستخدم صوته منغماً فى تركيب صوتى يصوغه بنفسه، فصيغ الكلمات فى العربية إيقاعات موسيقية منغمة بتنغيمات صوتية "إن أشكال الألفاظ فى العربية هى من جهة أبنية وقوالب وهيئات، ومن جهة أخرى أوزان موسيقية تدركها الأذن بسهولة ويسر فيدرك السامع جزءاً من المعنى بمجرد إدراكه وزن الكلمة واتفاق الألفاظ فى الوزن دليل فى غالب الأحوال على اتفاق المعنى أو نوعه كالألية والمكانية والفاعلية والمفعولية، ومن هنا كانت العربية ذات خاصة موسيقية، فالكلام العربى نثراً كان أو شعراً هو مجموع من الأوزان ولا يخرج عن أن يكون ترتيباً معيناً لنماذج موسيقية".⁽²⁾

وبناء على ذلك فسوف أقوم الآن برصد البنية الإيقاعية فى التجربة الشعرية الكلية فى الديوان. وقد بدأت بحصر الأشكال فى الديوان؛ لأنها هى المدخل الطبعى للإمساك بمضمون ومحتوى الشعر، وهى بمثابة الدال فى علم اللغة الذى يوصل إلى المدلول، فلا مدلول بدون دال. وبناء عليه لأمعنى فى الشعر بدون شكل ولو كان الشاعر يعرف مضمون تجربته قبل أن يتخذ لها شكلاً لصاغها نثراً، ولكن لا يتبين الشعروالشاعر معا مضمون مايريد إلا من خلال تشكيل القصيدة ومن هنا فسوف أرصد أشكال الموسيقى فى الديوان، أو قل الخريطة الموسيقية للديوان كالاتى:

(1) السابق 119.

(2) فقة اللغة وخصائص العربية: د. محمد المبارك ط. دار الفكر بيروت سنة 1975،

ص 280.

الأشكال العمودية :

أولاً: الشكل العمودى الموحد الوزن والقافية:

ويضم فى رحابه خمس عشرة قصيدة. وعناوينها على النحو الآتى:

- الانتماء - قال شيخى - تساؤلات - مهاجر - سماء الحب -
- يارسول الله - المصطفى - دمة - شعاع الروح - حقيقة - عليك السلام -
- يا قاتلى - الإمام - السجن: الحب والحرية - دموع فى الروضة الشريفة -
- ذكرى الإمام الشهيد.

1- قصيدة (الإنتماء) من عشرين بيتاً، ووردت على البحر الوافر

التام، ورويتها الهمزة ومطلعها قول الشاعر:

تسألنى عن القلب المعنى	وعن قلمي المعذب وانتمائى
وعن أشجان حبى والتياعى	ودممة العواصف فى دمائى
وعالمنا الذى يعرف	ويشمخ بالبداءات والرياء

ويتعاور القصيدة عدة زحافات فى العروض والضرب أهمها :

(العصب) حيث تحول التفعيلة مفاعلتن 5///5// الى مفاعلتن

5/5/5// وهو تسكين الخامس المتحرك. (القطف) فتحول مفاعلتن 5// 5///

إلى مفاعل 5/5// حيث اجتماع الحذف مع العصب.

2 - قال شيخى - من عشرين بيتاً، وركبت البحر الخفيف التام بقافية

لامية ومن مطلعها قوله:

قال شيخى والدمع منه يسيل	وعلى وجهه الأبى ذبول
حقبة تلك من زمان تردت	فى فجاج الضياع ماذا أقول

والعروض تام صحيح والضرب تام صحيح.

3- تساؤلات: من تسعة عشر بيتاً، على البحر المجتث المجزؤ،
ورويها الميم ومطلعها قول الشاعر:

سَلْنِي عَنِ الْعَمْرِ يَمْضِي	كطيف سار بحلم
سَلْنِي عَنِ الْحُبِّ ذَكَرِي	تلف أمسى ويومى
وَعَنِ عِلَاقَةِ حَظِي	بين الأنام بنجمى

ويلحظ أن العروض و الضرب صحيحان.

4- ترنيمة حب. من عشرين بيتاً، ووردت على البحر. الوافر.
المجزؤ والروى بقاف ومن مطلعها قوله:

هَوَاهَا الشَّجْوُ وَالْأَرْقُ	وقلبي لم يزل يثق
أَهْمِمْ بِعَالَمِ النُّجُوى	وروحى فيه تحترق
زِنَادِي: يَا مَعَذِبَتِي	فيرجع لى الصدى القلق

وسلم العروض والضرب من الزحافات والعلل.

5- مهاجر. من ستة عشر بيتاً، ووردت على البحر الطويل التام،
بحرف الروى اللام. ومن مطلعها قوله:

ولما رأيت الناس ألقوا زمامهم	لباغ وباعوا بالأسى والسلاسل
هجرت بلادى وانطلقت منقبا	عن الحب لا أصغى لقولة عازل
هو الحب دارى وانتسابى وموطنى	فهل بعد ذلك الحب قول لقائل؟

ودخل القصيد (القبض) إذ تحولت مفاعيلن//5/5/5 الى مفاعلن
5//5// حيث حذف الخامس الساكن.

6- سماء الحب. من اثنين وعشرين بيتا، وركبت البحر البسيط التام، بروى الهاء ومن مطلعها قوله.

أهواه يالهف نفسى عشت أهواه وقد تمكن من قلبى وأضناه
حديثه مثل وقع السحر مندققا وهمسه خطرت فى الروح نجواه
أهيم فى عالم ثريهدهده عطر النقاء ويسرى فى حناياه

ودخل القطع فى كل من العروض والضرب. فتحولت فاعلن/5/5 إلى فاعل/5/5 حيث حذف ساكن الوتد المجموع، وسكن ما قبله.

7- يارسول الله. تحتوى على ثلاثة وعشرين بيتا، على البحر البسيط التام، بروى النونية. ومطلعها قوله.

طرقت بابك والأشواق تدفعنى وروعة الموقف المأمول ترهبنى
أنوء بالنزق الماضى وأبرزه فكيف تقبلنى والوزر يثقلنى؟
لكن غيثك يا "مختار" منهمر يفيض بالحب والآمال والمنن

ودخل الخبن فى العروض والضرب، فتحولت فاعلن إلى فعلن/5/// بحذف الحرف الثانى الساكن.

8- المصطفى. تحتوى على إحدى وثلاثين بيتا، وركبت البحر المتقارب التام ، والقافية دالية ومطلعها قوله.

نزلت رحابك فى الموعد سخي الدموع، خلى اليد
يواكب خطوى جموح الذنوب وأين التراب من الفرقد
وفى روضة الحب حط الرحال ورى العطاش من المورد

وأصاب العروض والضرب الحذف فتحولت فعولن/5/5 إلى فعل 5// فحذف السبب الحفيف.

9- دمعة. إلى (روح شقيقى أمين) تضم أحد عشر بيتا، على البحر البسيط التام، بروى اللام ومطلعها قوله.

قالوا (أمين) على الأعواد محمول مسافر بغتة، والركب مذهول
غامت مجالسه، وانفض سامره ولم يدم فيه ترنيم وترتيل
قد عاش للحب والآمال منتشيا وهل يفيد غداة الموت مأمول؟

ودخل العروض والضرب القطع فتحولت فاعلن/5//5 إلى فاعل
5/5/ بحذف ساكن الوند المجموع، وإسكان ما قبله.

10- شعاع الروح. وتحتوى على اثنتين وعشرين بيتا، ووردت على البحر الكامل المجزؤ بروى النون الساكنة. ومطلعها قوله.

ساءلت غراء الجبين والقلب يهدر بالحنين
فيما التمرد والنوى ولأى أرض تـرحـلـين؟
هذا زمان متـرع بالقهر والألم الدفين

ودخل الإضمار والتذييل فى العروض والضرب. فتحولت متفاعلن
5//5/// إلى متفاعلان/5/5/5 بتسكين الثانى الساكن، وزيادة حرف ساكن
على ماآخره وتد مجموع.

11- حقيقة. تحتوى على ستة عشر بيتا، وركبت البحر المجثث
المجزؤ، والقافية دالية الروى ومطلعها قوله.

ساءلت نفسى طويلا: ماذا بربك بعد؟
دراهم وكساء صاف وسهد وكـد
وأمنيات كـبار تروح عنى وتغدو

ومن الملاحظ أن الشاعر ركب هذا البحر، وفي هذا دليل على تمكن الشاعر من الموسيقى الشعرية، فلا يركب هذا البحر إلا الشعراء المقتدرون فنياً، وأجاد الشاعر رغم صعوبة البحر فقد تصرف في إيقاعاته بما يوائم بين الإيقاع وبين التجربة الشعرية، فأدخل الخبن في فاعلاتن/5/5//5 فتحولت إلى فاعلاتن/5/5///5 فشاعرنا يبحث عن الحقيقة في الحياة، كما هو جلى من العنوان. والسائل في أشد الحاجة الى الجواب، ومن أجل ذلك أطلق الحركات، وتخطى السكّنات وأتى بالبحر مجزؤاً عله يصل إلى جواب عن كنه الحياة وتقلباتها.

12- عليك السلام. وتحتوى على ستة عشر بيتاً، ووردت على البحر المتقارب التام والروى الراء ومطلعها قوله.

أتيتك والدمع منى جرى يرطب بالشوق ذاك الثرى
تردد روى نشيد الهوى ويخفق بالقلب مجد الورى
تذكرت ذاك النداء الندى يجلجل فى أفق أم القرى
ودخل الحذف فى العروض والضرب فتحولت فعولن 5/5//
إلى فعو 5//

13- يا قاتلى. وتضم خمسة عشر بيتاً، ووردت على البحر الكامل التام، ورويتها الحاء ومطلعها قوله.

اغتلت حبى واستلّبت مراحى ونكأت فى دنيا العذاب جراحى
ناديت فانداح النداء مولولا ولى النديم وحطمت أقداحى
غاب الهلال فضمنى حلك الأسى ونسجت من سود الشجون وشاحى
ويبدو جليا القطع فى العروض والضرب فتحولت متفاعلتن 5/5///
إلى متفاعل 5/5///

14- الإمام. وتحتوى على أربعة عشر بيتا، وركبت البحر الرمل التام، بروى همزية. ومطلعها قوله.

قلت من؟ قالوا حبيب الفقراء شامخ الجبهة، مرفوع اللواء
زاهد فى كل ما من شأنه يوهن الروح، ويذرى بالنقاء
صانع فى كل يوم آية ليس فى مضمونها أى مرء
ودخل العروض والضرب الخبن فتحولت فاعلاتن 5/5//5 إلى
فاعلاتن 5/5///

15- السجن... والحب ... والحرية. عدد أبياتها بلغ ثلاثة وأربعون بيتا، ورويتها رائية، وعلى البحر الوافر المجزؤ. ومطلعها قوله.

تسائلنى عن الذكرى وذكرى الحب لا تبـرا
تقول: نسيت أيامى وآمالا لنا بكـرا
ودمعا خالط الأشواق والآلام والصـبرا
ودخل العصب فى العروض والضرب فتحولت مفاعلتن 5///5// إلى
مفاعلتن 5/5/5//

16- دموع فى الروضة الشريفة. وتحتوى على ثمان وعشرين بيتا، بقافية نونية على البحر البسيط التام. ومطلعها قوله.

قذفت فى بحرك الطامى بأحزانى لطلما عصفت بالخافق العانى
القهر مزقتى، والقيـد أرهقتى أمسى وأصبح فى أغلال سجان
جفت مدامنا من طول ما هطلت واستحكم اليأس فى روح ووجدان
وأصاب العروض والضرب القطع، فتحولت فاعلن 5//5/ إلى
فاعل 5/5/

17- ذكرى الإمام الشهيد. وهى من ثلاثين بيتا، وركبت البحر البسيط التام، ومطلعها. قوله.

يا عاشق الحق والمختار والسنين يا هادما لحصون الشرك والوثن
أشرق بنورك فى آكام ظلمتنا وأمدد يدك لجيل شاب فى الاحن
الحب جانبنا، والنصر خاصمنا الله يعلم كم يلقى الأذى وطنى
ودخل الخبن فى العروض والضرب، فتحولت فاعلن 5//5/
إلى فعلن 5///

فمما سبق يتبين لنا بشكل جلى أن شاعرنا وظف فى هذا الشكل الموسيقى العمودى ثمانية بحور لسبع عشر قصيدة، يمكن إجمالها على النحو الآتى حسب عدد القصائد الراكبة للبحر:

وظف شاعرنا البحر البسيط، فى خمس قصائد هى: سماء الحب -
يارسول الله - دمعة - دموع فى الروضة الشريفة - ذكرى الإمام الشهيد.
وعلى البحر الوافر ركبت ثلاث قصائد هى: ترنيمة حب -الانتماء-
السجن والحب والحرية.

وتساوت عدد القصائد الواردة على المجث، والمتقارب، والكامل.
فعلى البحر المجث، وردت قصيدتان هما: تساءولات، وحقيقة. وعلى البحر
المتقارب، وردت قصيدتان هما: المصطفى، وعليك السلام. وعلى البحر
الكامل، وردت قصيدتان هما: شعاع الروح، ويا قاتلى. وعلى الخفيف،
والطويل، والرمل: وردت القصائد الآتية حسب الترتيب للبحور: قال شيوخى
* مهاجر * والإمام

وسوف أشير فى مبحث علاقة الشكل الموسيقى، بتجربة الشاعر عن كنه الدلالة بينها وبين البحر بتفعيلاته الصحيحة والمكسورة، لتكون الصورة جلية، والتجربة مرئية. فليس البحث لرصد الشكل فحسب، أو الوقوف على زحاف وعلة، ولكن لمعرفة الدلالة وما بينها وبين الإيقاع من أئتلاف واختلاف.

البنية الإيقاعية للمقطوعات :

ومع الشكل الموسيقى الثانى، للقوائد الواردة فى الديوان، وأعنى بذلك شعر المقطوعات والتي تأخذ نظام تعدد المقاطع، ولكل مقطع قافية معينة وقد بلغ عدد القوائد الواردة على هذا النظام ست قوائد. وهى على النحو التالى:

التي لم تظهر بعد، الفارس * زائر الفجر * على باب الرسول ﷺ *

الإمام حسن البنا وخاطره.

1- "التي لم تظهر بعد" وهذه القصيدة رباعية فى قافية، وثنائية فى قافية أخرى وتتكون من أربعة وعشرين مقطعا، وتوزع على اثنى عشر مقطعا، على اثنى عشر قافية واثنى عشر مقطعا آخر، على اثنى عشر قافية أخرى ومن الأولى قول الشاعر:

هنا لك فى مهرجان الربيع
وتحت عباءة فجر وديع

وتتكون من القوافى الآتية:

1- حرف العين، واللام، وألف الإطلاق، والكاف، والذال، والقاف، والنون ، والراء، والهمزة ومن المقاطع الأخرى قول الشاعر:

ولما خطوت إلى حيث كنت
فجعت بوهم ويأس وصمت

وتتكون من القوافي التالية:

التاء، والنون الساكنة، والكاف، وألف الإطلاق، والقاف، والميم،
والدال والقصيدة على البحر المتقارب(فعولن)، وقد أتت التفعيلة في أشكال
موسيقية متعددة.

إذ جاءت كاملة، ومقبوضة، ومحذوفة، تتناوبها الزحافات والعلل
فدخول القبض حول فعولن//5/5 إلى فعول، فحذف الخامس الساكن ودخول
الحذف حول فعولن//5/5 إلى فعو//5، فحذف السبب الخفيف.

2- "الفارس" وهذه القصيدة خماسية، وتحتوي على ثمانية مقاطع،
ولكل مقطع قافية معينة. ومطلعها قول الشاعر:

سألت الفارس المغوار عن أماله الكبرى
عن التاريخ في دمه عن الأحلام والذكرى

وتتكون المقاطع من القوافي التالية.

ألف الإطلاق، النون، الباء، اللام، الباء، النون.

والقصيدة على البحر الوافر المعصوب .. ودخل على التفعيلة.
العصب. في أكثر المقطوعات، فتحوّلت مفاعلتن//5///5 إلى 5/5/5//

3- "خاطرة" وهي مقطوعة واحدة تضم خمسة أبيات عمودية على
البحر الخفيف التام وقافية واحدة، وهي الدال. ومطلعها قول الشاعر.

لا تكن خامدا وعش في اتقاد إنما المجد في الوغى والطراد

4- "زائر الفجر" هذه القصيدة ثلاثية في مقطوعتين الأولى والأخيرة رباعية بقافيتي الراء، والدادال. والمقطع الثاني سداسي، وتطول تفعيلاته وتقتصر بقافية حرف الإطلاق الألف، وعلى الوافر المعصوب. ومن مطلعها قول الشاعر.

أخي قد عاد محتدما .. إلينا.. زائر الفجر
يدق الباب .. يركله .. ويرفع راية القهر

5- "على باب الرسول ﷺ" وهذه القصيدة تحتوى على خمسة عشر مقطعا، ولكل مقطع قافية على النحو التالي. الهمزة، النون، ألف الإطلاق، التاء المضمومة، التاء المكسورة، الهاء المتحركة، الهمزة، الدال المتحركة، الدال الساكنة ألف الإطلاق، الهمزة، العين، الياء، ألف الإطلاق. والقصيدة على البحر الخفيف التام. ومن مطلعها قول الشاعر.

رف في خاطري عيبر الرجاء عند باب مستغرق في الضياء
حيث خير الورى وسر البهاء أحمد المرتجى بيوم العناء
مزقتني مواجعي وشجوني أرقنتني هواجسي وظنوني
كلما جففت يداي شوؤوني عادت العين للبكا والأنين

ويلاحظ أن تفعيلتي مستفعلن 5//5/5، وفاعلاتن 5/5//5. قد أصابهما الخبن وهو حذف الثاني الساكن، فتحولت التفعيلتان إلى متفعلن 5//5//، وفعلاتن 5/5///

6- "الإمام الشهيد حسن البنا" وهذه القصيدة رباعية المقاطع، وقافية المقطع الأول الهمزة، والثاني النون، والثالث ألف الإطلاق، والأخير الراء. ومن مقطعها الأول قول الشاعر.

حين جاء الوجود ذات مساء غمرته مواكب من ضياء
وتهادت ملائك الحب نشوى بنشيد مضمخ بالبهاء

والقصيدة على البحر "الخفيف" التام ودخل الخبن في كل من
العروض وحشو الضرب في تفعيلتي مستفعلن 5//5/5 فحولها إلى متفعّلن
5//5// فحذف الثاني الساكن، ثم دخل في تفعيلّة فاعلاتن 5/5//5 فحولها إلى
فاعلاتن 5/5// .

فمن خلال تقديمنا السابق يمكن القول إن شاعرنا وظف في هذا
الشكل الموسيقى "شعر المقطوعات" أربعة بحور لست قصائد، ويمكن إجمالها
على النحو التالي حسب عدد القصائد الواردة على البحر .

وظف شاعرنا البحر (الخفيف) لثلاث قصائد وهي: على باب
الرسول ﷺ، الإمام الشهيد حسن البنا، وخاطره.

وعلى (الوافر) (والهزج) (والمقارب) أتت القصائد التالية:
زائر الفجر، الفارس، والتي لم تظهر بعد .

البنية الإيقاعية للشعر الحر:

وفيما يختص بالشكل الثالث من أشكال البنية الإيقاعية، وأعنى بذلك
"الشعر الحر" حيث يلتزم الشاعر بوحدة التفعيلة في كل سطر شعري، على
الرغم من اختلاف عدد تفعيلات كل سطر، وفقا للفكرة، وللدقة الشعرية
التي وراءها. وبلغ عدد القصائد الواردة على هذا النظام خمس هي: ضراعه،
أسطورة دراكولا، زلزال الرفض، الذئب، والأفعى.

1- "ضراعة" وردت على البحر الرجز ودخله الخبن، والحذف، والتسبيغ.

ومن أبياتها قوله في مطلع القصيدة:

يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ
مَلِيكَ كُلِّ مَنْ مَلِكُ
الْمَجْدِ لَمَلِكُ
وَالْعَالَمِ الْأَرْضَى ... وَالسَّمَاءِ ... وَالْفَلَكَ

2- "أسطورة دراكولا" على البحر المتقارب ومن أبياتها قوله في مطلع القصيدة.

دراكولا تعزف لحن الموت تمتص دمء الأطفال
تومض عيناها بالحدق الأسود أنياب الغدر ملطخة بالدم

3- "زلزال الرفض" قصيدة وردت على المتدارك ومن أبياتها قوله:

هــدَر الجـلاد
والنـار شـرار يـتطـاير
مـن عـينيـه ..
كـلـب أنـت ..
نـسـل كـلاب

4- قصيدة "الذنب" ركبت البحر الرجز ومطلعها قوله:

لا تـخرجـوا ..
فـالـذنب يسـكن المـزارع
الرعب هـائج وجـائع

5- "الأفعى" قصيدة أتت على المتدارك ومطلعها قوله:

هل اسرائيل هي الأفعى؟؟
لا.. لا..

الأفعى وجّهه آخر

رابعاً: في مصطلح النقد التطبيقي:

وسوف نعكف في هذا المحور على ثلاثة محاور، وهى كالاتي:

- 1- البنية الإيقاعية والدلالة السياسية (دموع في الروضة الشريفة) (الأفعى) (الذئب).
- 2- البنية الإيقاعية والدلالة الإنسانية (الانتماء).
- 3- البنية الإيقاعية والدلالة الدينية (على باب الرسول ﷺ).

أولاً: البنية الإيقاعية والدلالة السياسية في النص الشعري

وتطل علينا قصيدة (دموع في الروضة الشريفة) ومن خلال النظرة الشمولية للقصيدة، وبالنظرة الأولى إلى عنوانها، نقول إنها قصيدة ذات صبغة دينية جادت بها قريحة الشاعر، وهو في مسجد الرسول ﷺ. في روضته الشريفة، ولكن عندما نعايش القصيدة بكل أحاسيسنا معاشة كاملة، سنعلم أنها ذات دلالة سياسية وباستشراف التشكيل الفني للقصيدة، تتبلج دلالات متعددة من البنية الإيقاعية. من أبرزها الأشكال الموسيقية للتفاعل والحروف والأصوات والتي تبلورت في الصور والمعجم الشعري.

وإذا كان المعجم يكشف عن النص الشعري، فإن إيقاع التفعيلة بمثابة الشفرة، والتي بها ومن خلالها، تقترب مباشرة من جو النص وصاحبه، دون الوصول إلى معنى واحد ووحيد بل وفرة من الدلالات المجازية ولنتأمل في القصيدة ولندخل إلى رحاب النص. يقول الشاعر:

قذفت في بحرك الطامى بأحزاني

لطالما عصفت بالخافق العاني

القهر مزقتي، والقيد أرهقتي

أمسى وأصبح في أغلال سجان

جفت مدامعنا من طول ما هطلت

واستحكم اليأس في روح ووجدان

لم يبق في العالم المتعوس من بلد

إلا ويعرف ما جرى بلبنان

جحافل الغدر بالأرواح قد عبثت

والفتك يعمل في شيب وشبان

جبالها الخضراء قد أضحت مخضبة

والأرز يبكي بدمع منه هتان

النار قد أضرمت في كل منتجع

ما فرقت بين فساق ورهبان

لا مسلم غاب عن عين الذئاب ولا

قد احتفى من جحيم القصف نصراني

كان اليهود - ومازالوا - ذوى خدع

أجيالهم ولدوا من صلب ثعبان

تواترت في فم التاريخ قصتهم

هم أهل غدر وتدمير وبهتان

يحيون في عالم المأساة من قدم

قد خاصموا الله والإنسان في آن

ما حالفوا قط أقواما على ثقة
أسفارهم صنعت في وكر شيطان
كانوا وراء حروب الكون إذ نشبت
تجارة لم تبؤ يوما بخسران
سيان حاخامهم في صحن معبده
أو صانع الموت في أرجاء ميدان
تآمروا تحت رأى البغي واندفعوا
بكل فن وأفكار ورنان
وخططوا في مجالات مروعة
تخطيط محترف في الغدر فنان
وأفسدوا كل ما في الأرض من قيم
لم ينج من شرهم قاص ولادان
ما بال قومي في النكباء قد غفلوا
واستمرأوا حلما من صنع وسنان
تفرقوا شيعا وانحل عقدهم
ما شاهدت مثلنا في الخلف عينان
إن ننصر الله يرفعنا بقدرته
إلى مراتب مجد سامق الشأن
"الله أكبر" كم بالأمسى قد عصفت
بكل عاد على الإسلام أو جان
إن نمض تحت حمى التوحيد في ثقة
ننل به كل تكريم وشكران

لا تحسبوا أمما في الشرق تنصركم

أو في دنى الغرب، إذ نرمى بعدوان

مطارق "الروس" ما زالت تطاردنا

ولعنة الغرب تشقينا ببهتان

* * *

يا سيدي يا رسول الله وأسفا

نزلت ساحك موصوما بخذلاني

ماذا أقول لخير الخلق قاطبة

لقد تلعثم تفكيري وتبياني

تركت فينا كتاب الله يرشدنا

وهل نريد دليلا بعد قرآن؟

استغفر الله من قول بلا عمل

ألست تقبل توبا بعد عصيان؟

ذكرت آنفا أن القصيدة ركبت البحر البسيط التام، واختيار الشاعر

لمثل هذا البحر البسيط المنبسط الأسباب، والكثير المقاطع. دلالة على أن

الشاعر يرغب في بث شجواه ونجواه، وهنا يجمل البث في حضرة

المصطفى ﷺ، ومن أجل ذلك أراد الشاعر استثمار الزمن وهو مفهوم إيقاعي

في المقام الأول فقبض عليه حتى لا يضيع منه.

فلا وقت لإضاعته أو التفريط في أي ساعة منه فأتى بالتفعيلة الأولى

متفعلاً 5//5//5، وقد تخلص من ساكن السبب الخفيف 5//5/5 وهو ما يسمى

بالخين، ليعطى نفسه متسعا ودفعات، فتجيش مشاعره، وينطلق لسانه.

وإذا كان التخلص من الساكن أدعى إلى الانطلاق، فإن التعبير بكلمة "قذفت" يتعانق وينسجم مع بنية الإيقاع. وكان بإمكان شاعرنا أن يأتي "بالرمي" بدلا من "القذف" أو يأتي "بألقيت" ولكن نظرا لما يتمتع به الشاعر من حس لغوى مرهف وعميق، أثر - على ما يبدو لي - توظيف "القذف" لما فيه من قوة، وكأن هما ثقيلًا وحمل بغير، أراد الشاعر أن يتخلص منه بكل ما أوتى من قوة الإيمان، وصدق الإنابة ثم جعل الشاعر حضرة النبي ﷺ بحرا متدفقا، والبحر يتسع لكل الأفراح والأتراح، ويجود بالخيرات.

ثم أجاد الشاعر في الكشف عن حالته الشعورية التي اعتورتها الآلام والأحزان وعروض الشطرة الأولى أتت على تفعيلة "فعلن"، فالشاعر يرجو ويطمح إلى إذابة أحزانه والتخلص منه في هذا المقام العظيم، فتخلص بكل ذكاء من الساكن.

إضافة إلى تشبيع القافية النونية بالكسر، مما يشير إلى حاله الحزن والقهر والذلة، وتوظيف التصريع بشكل طبعي جسد لنا حاله الشاعر بكل مستوياتها من الشجن والحزن والانكسار في حضرة رسول الله ﷺ

وتأتى الشطرة الثانية بالتفعيلة الثانية "عصفت" 5/// فدلالة التفعيلة، يظهر من بنيتها، لإفادة السرعة، فقلبه العاني يعاني من ألم العصف، واسم الفاعل يعمل عمل الفعل والفاعل، فهذه إشارة إلى شدة الموقف. والصورة الكلية للبيت صورة حركية، تسترشد جمالها - في المقام الأول - من بنية الإيقاع، ومن جمال الخيال. فمن خلال عناق الصورة بالموسيقى تمتد الحركة الدلالية في النص: يقول الشاعر:

القهر مزقني والقيد أرهقني

أمسى وأصبح في أغلال سجان

ويتضح جمال البنية الإيقاعية، في حسن التقسيم. فما أروعها من موسيقى جذابة ومعبرة. فالشطرة الأولى تحتوى على أربع تفعيلات، وبنية البحر البسيط من أربع تفعيلات وبروز التصريع ودوره الإيقاعي في "أرهقني وسجان" و"حرف" القاف بقوة إحياءاته، ودلالاته العميقة القوية، يبدو جلياً، ليجسد عمق المعاناة وشدها ووقعها الأليم.

ومن المعلوم عند علماء الصوتيات أن القاف من حروف الجهر الحلقية، ووردت بشكل طبيعي، وعبرت عن حاله شاعرنا، هذه الحالة التي مزقها القهر، وأرهقها القيد وفي "القهر"، "والقيد" الدلالة المصدرية، تعنى القوة، مع حلية اللام، لإفادة قهر مخصوص وقيد معلوم يدور في باطن الشاعر ومخيلته. وبداية البيت، بداية أسمية، لإفادة الثبوت والدوام والتأكيد والحصر. كأن حياه شاعرنا تسير على نظام لا يريم، مكبل بالآلام، محطم بالأغلال .. فالحرية الإنسانية، لا مكان لها في عصر يسوسه اللئام!!

وترسم الصورة المرئية أماناً، من خلال توظيف الاستعارة المكنية في القهر والقيد، مع الجناس الناقص فى "مزقنى، وأرهقني" فينبجس منهما الإيقاع الموسيقى الصاخب المتمرد على الواقع الأليم.

وبإمعان النظر في الشطرة الثانية، تتجلى جماليات الموسيقى الداخلية، إذ تتساب ببسر من حرفي الصفير السين في "أمسى، وسجان" والصاد في "أصبح"، وبالإضافة إلى الحرفين، ووقعهما الموسيقى، فإن جمع التكسير "أغلال" يوحى بأن القيود كثيرة، والتعذيب موصول في الصباح والمساء على يد السجان سدنة التعذيب فى ذلك الزمان ﴿ وَلَا تَحْسَبَنَّ اللَّهَ غَفِلاً عَمَّا يَعْمَلُ الظَّالِمُونَ ﴾ "إبراهيم/42"

وثمة فروق بين السجان والحارس، كالفرق بين الإبداع والجنون.
فالسجان خبير في فنون التعذيب، أما الحارس فلا حول له ولا قوة
إلا الحراسة فحسب.

وفي البيت الثالث تزداد المأساة ألماً فوق ألم.

جفت مدامنا من طول ما هطلت واستحكم اليأس في روح ووجدان

فبنيت التفعيلة الأولى/5/5/5 تحتوى على سببين خفيفين ووتد
مجموع، وشملت كلمة "جفت" والحروف الثلاثة الأولى من كلمة "مدامنا"
وأصل الجفاف يطلق على الطبيعة من أرض وطقس — غالباً — وكون
الشاعر حول الكلمة تحويلاً فنياً من معناها الحقيقي إلى المعنى المجازي،
ليرسم أمام ناظرنا صورة حسية مرئية، تشخص المأساة. فالعين صارت
صحراء أصابها الجفاف فماتت بعد أن دبّت فيها الحياة.

ثم التعبير بالزمن الماضي، ليؤكد على أن الأمر صار حقيقة، ويأتي
الإيقاع بسرعة الرعد وصوته الهزيمي المجلجل في الآفاق، ليصور قمة
المعاناة، وليربط برباط وشيخ بين شدة الإيقاع وقوة التصوير، فشدة الإيقاع
وقوته تكتمل في الحروف الانفجارية "الحاء" والتاء، والقاف، وهذا يتوازى
وقوة الصورة الممثلة في جفاف الدموع، واستنفاد كل درجات الحزن. وبذلك
تتعاضد التفاعيل والأصوات والصور في أداء المعنى.

وأول البيت فيه حوار مع التراث، فهو يستدعى ابن زيدون مع ولادة
في قوله:

"جفت مآقينا"

وشتان بين تجربة شاعرنا، وتجربة ابن زيدون. فشاعرنا يرمى همومه ويقذفها، وينتقل من عالم يسوده البطش والهلاك، إلى رحاب رسول الله ﷺ، حيث الأمان والطهر والصفاء، فالتجربة إسلامية جميلة وجليلة. أما ابن زيدون فتجربته رومانسية مع محبوبته، والبون شاسع بين حب المرأة، وحب المصطفى ﷺ. فالأول الى زوال وفراق، أما الثاني فباق مادامت السماوات والأرض. ومن علامات القرب والطاعة لله ﴿ قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ ﴾ "آل عمران/31"

وأجاد الشاعر في توظيف المعجم، بدليل أن كلمة "جفت" أقوى أسلوبيا ودلاليا.

وكان بإمكان شاعرنا أن يقول: "غاضت مدامعنا" أو "قلت مدامعنا" والوزن الموسيقى كما هو، ولكن أثر التعبير بالفعل "جفت" المضعف، ليفيد مضاعفة الآلام، واستقصاء الأحزان، وفي الوقت ذاته لم تبق أي دمعة. ولذلك عبر بالجمع "مدامعنا" ثم وضع بواسطة الجار والمجرور "من طول ما هطلت" ومجيء التفعيلة الأخيرة على زنة 5/// وأعنى العروض المتمثلة في "هطلت" ثلاث حركات وسكون، لخير دليل على توالى الآلام وتعاقب الأحزان بلا انقطاع، كهطول الأمطار المdrارة وتأمل معي توظيف حرف (التاء) الانفجاري، في الفعل "جفت" إضافة إلى توظيف الطاء مرتين في (طول، وهطلت) فالعين تفجرت كل ينابيعها، وانطبقت وانقلبت مجاريها، بسبب عمق المأساه. وبناء على ذلك شكلت "الطاء" دلالة صوتية، تعبر عن عمق الألم، وألم الجراح، تنبثق من قوة المعجم في "جفت - هطلت" "استحكم - اليأس" "مدامعنا".

فالدلالة المعجمية. أو قل الحقل المعجمي المأساوي، شكل مع البنية الإيقاعية، تشكيلا فنيا تجسيدا حيا، هز القلوب، وأدخلنا التجربة بكل دلالتها ومستوياتها. وهذا إن دل فإنما يدل على البراعة الفنية والموهبة الإبداعية عند شاعرنا نجيب الكيلاني رحمة الله تعالى.

وكما يقول علماء العربية: إن أي زيادة في مبنى الكلمة، يتبعه زيادة في المعنى وتتحقق هذه المقولة بشكل تطبيقي في الفعل (استحكم) الكائن في البيت السابق فزيادة مبناه ممثلة في (الألف والسين والتاء)، وإحداث المفاعلة قد زادت في قوة معناه، وزادت في قوة موسيقاه، ويأتي الفاعل "اليأس" ليشكل هو الآخر من خلال الاستعارة المكنية، جزءا مهما وعنصرا فعالا من عناصر الصورة الكلية. فالإأس بما فيه من فقدان الأمل والرجاء، فمن كثرة آلام الشاعر ومحنه الجسام حل اليأس محل الأمل، فصار أقرب إلى الموت منه إلى الحياة، وهذا بعينه ما عبر الشاعر عنه بقوله (استحكم اليأس في روح ووجدان) فأصابت الوجدان والعواطف والمشاعر والأحاسيس باليأس، أو قل خيبة الأمل، فماذا يبقى للمرء بعد ذلك في حياته؟!

وهنا يلح علينا سؤال طبعي وهو لماذا قدم الشاعر هذه الصورة المأساوية، والتي انبجعت من تنايا الإيقاع؟

والجواب يأتي توا من البيت الرابع ليشير إلى أننا مع شاعر عالمي، تجاوز الحدود، وتخطى السدود، ليشترك الأمة الإسلامية همومها:

لم يبق في العالم المتعوس من بلد إلا ويعرف ما جرى بلبنان

فمعاناة الشاعر وآلامه، بسبب الأحداث الجسيمة، التي حلت بلبنان، والعالم كله يعرف المأساة - الاجتياح الاسرائيلي للبنان سنة 1982 والذي أطاح بالأخضر واليابس، ودمر البشر والحجر - والبيت مبنى على صورة عقلية، خالية من الصور الوجدانية. اللهم إلا في وصف العالم بأنه متعوس.

فإشعاعات الكلمة توحى بالضياح والظلم وتوظيف أفعال الاستمرار
"ييق، يعرف، ويجرى" لأن مأساة الحرب مستمرة، ومازالت آثارها باقية
في البشر.

فكم من أطفال أيتام، ونساء أرملة، وشهداء قضوا نحبهم، ومعاقين
ضاعت آمالهم وفقدوا أعضاءهم ... الخ.

والدنيا كلها رأت جراح لبنان وهى تنزف، ولذلك وظف الشاعر
بجدارة تركيب "من بلد" إضافة إلى تعدد الأسلوب في البيت مابين الشرط
"لم ييق" مع وجود حرف القاف في بنية الكلمة، الخارج من أقصى الحلق
بقوة وجهر. فالمعاناة عميقة، والآلام كثيرة.

وتشكل الحروف اللغوية في البيت قيمة إيقاعية، وخاصة ورود
حروف الجر، المعبرة عن التجربة بشكل طبعى.

إذ كرر العين ثلاث مرات في (العالم، المتعوس، يعرف) والعين
من الحروف المتوسطة الجامعة بين الشدة والرخاوة. وكأن الدلالة الإيقاعية
لمبنى الحرف مؤداها أن الشاعر على الرغم من قسوة الأحداث، ووقعها
الأليم إلا إنه لم يفقد رحمة الرحماء بهذا البلد المسلم.

ثم يكشف الشاعر في الأبيات الأربعة الآتية عن الصورة المأساوية،
والتي تنبجس من التشكيل الفني، وخاصة الدلالة الإيقاعية . فيقول:

جحافل الغدر بالأرواح قد عبثت	والفتك يعمل فى شيب وشبان
جبالها الخضر قد أضحت مخضبة	والأرز يبكى بدمع منه هتان
النار قد أضمرت في كل منتجع	ما فرقنا بين فساق ورهبان
لا مسلم غاب عن عين الذئاب ولا	قد احتفى من جحيم القصف نصراني

واللافت في الأبيات، ونحن ننظر نظرة معجمية، توظيف الشاعر لصيغ الجمع في الكلمات الآتية: (جحافل - الأرواح - جبالها - هتان - فساق - رهبان - الذئاب) فالجمع أفاد أن الحدث جلل، لأن المعتدين كثر، ويمتلكون كل وسائل التدمير الشيطانية. وفي المقابل. (المعتدى عليهم) أصابهم ما أصابهم من خسائر بشرية ومادية لا حصر لها أيضا.

والشيء الثاني. التوظيف الدقيق للمصدر، ليتعانق مع صيغ الجمع في قوله (الغدر، الفتك).

والشيء الثالث في المعجم: توظيف صيغة المبالغة (فَعَال) في قوله (شبان - هتان - فساق - رهبان) وليست المبالغة مبنية على الادعاء بل على صدق الواقع المرئي، فلو كان لدى الشاعر أو في قاموسه أقوى من هذه الصيغ المعبرة. لوظفها بلا تردد.

وفي المعجم يمكن أن نقطف دلالة الحروف، ومن ذلك توظيف الشاعر لحرف التنقيص والانتشار "الشين" في ضرب البيت الأول "شيب وشبان" فالفتك والتدمير في كل مكان، ويطيح بكل الرؤس. فهو منتشر متفشي في كل مكان، والذي عمق هذه الصورة حرف الشين، ويأتي إيقاع الكلمتين من خلال الجناس الناقص، ليولد موسيقى تهز أوتار القلوب، لعلها تحرك ساكنا أو توقف متحركا "معتديا" على أرض إسلامية.

وأجاد الشاعر - بشكل طبعي - عندما وظف الراء ثماني مرات في الأبيات الأربعة في قوله. (الغدر - الأرواح - الخضر - الأرز - النار - أضرمت - فرقت - رهبان) ومعلوم في علم الصوتيات، أن الراء من حروف الذلاقة، لسرعة النطق به، وهو يشبه آلة الطرق لتردد صداه. والعلاقة وثيقة بين الراء، وبين تصوير عمق المأساة واطرادها فالمأساة عرفها العالم، وتردد صداها وأحداثها في كل بقاع .

الأرض ومن ثم فإن الرأى يشارك فى تجسيد المأساة، أكثر من مجرد وجوده كحرف فى البناء، لما يقوم به من دلالة صوتية إيقاعية، بدليل أننا لو وقفنا قليلاً أمام قول الشاعر:

((ما فرقت بين فساق ورهبان))

فلقد كان بمقدرة الشاعر أن يقول (ما ميزت) ولكن أثر هذه البنية، لقوتها فى المعنى المستمدة من قوة حروفها. فالفاء والراء من حروف الذلاقة، والراء كالرعد، والقاف من صفاته الشدة والجهر، والجو الشعري والتجربة الشعرية تتطلب مثل هذا التوظيف الفنى.

ومعلوم أن "الجحفل" الجيش الكبير، وقد يكون جيش حق أو جيش باطل لذلك أتى شاعرنا بالمضاف إليه، ليجدد هوية الجيش، وأنه جيش غر، وتاريخهم يشهد على ذلك، ومن قبله القرآن الكريم ﴿ أَوْكُلَّمَا عَاهَدُوا عَهْدًا نَبَذَهُ فَرِيقٌ مِّنْهُمْ ۚ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ ﴾ "البقرة/100" وقوله ﴿ يَبْنِي إِسْرَءِيلَ أَذْكُرُوا نِعْمَتِيَ الَّتِي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ وَأَوْفُوا بِعَهْدِي أُوفِ بِعَهْدِكُمْ وَإِنِّي فَأَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ ﴾ "البقرة/40".

فاليهود فى أرض فلسطين يدعون أنهم أفضل العالمين، وشعب الله المختار، وهذا التفضيل كان فى زمن نبي الله موسى فقط مشروط بدلالات إيمانية وأخلاقية، أما الآن فهم عصابة صهيونية شيطانية، جمعت من شتات الأرض كجيفة ننته ما لها من قرار، وقذفت فى أرض طاهرة، ولكن سيأتي اليوم الوعد، فهم تجمعوا لحكمة إلهية، لكي يقضى عليهم برجال أولى بأس شديد والفعل "عبث" بدلالاته الفوضوية الإباحية، وأثر الشاعر الأسلوب الخبري للبيت، ليرسم الصورة الحركية المستمرة، حتى وإن جلا العدو، فإن آثار عبثه مازالت، وأتى التأكيد (بقد) وضرب البيت المبنى على

الاستعارة المكنية، فالفتك يعمل، ولا يفرق بين الشاب والشيخ. وحقا هذا مبدأ عبدة القردة والخنازير، فهم أشد الناس عداوة سواء لفلسطين أو للبنان أو لأي بلد مسلم، ثم ينتقل شاعرنا إلى رسم صورة لبنان الجميلة قبل الحرب، حيث كانت جبالها خضراء ، والآن صارت مخضبة، وشجرة الأرز الشهيرة منذ آلاف السنين، حيث كانت الحضارة الفينيقية.

ومن الملاحظ أن عنصر اللون في الصورة يبدو جليا فاللون "الأخضر" دلالة على الحياة، واللون المخضب دلالة على المأساة، وشكل شجرة الأرز، لتشير إلى تدفق الحياة بعقب التاريخ، ثم تحولت جميع هذه الأشكال الجميلة إلى تراب، وكما قال الشاعر: النار قد أضرمت. فالنهاية تحول الحياة إلى موت. ومما زاد عمق المأساة استمراريتها. بدليل قول الشاعر "الفتك يعمل"، "والأرز يبكي" فالدمار قد حل بالبشر والشجر والحجر "كل منتجع".

ولقد استعان الشاعر بالمحسنات البديعية في الأبيات الأربعة السابقة، وليست المحسنات البديعية — كما أرى — إلا لونا من ألوان الموسيقى الداخلية، التي تضيف على النص جوا موسيقيا يتلائم مع عمق التجربة.

ولننظر إلى قوله: شيب، وشبان، فساق، رهبان، مسلم، ونصراني كذلك في البيت الأخير قوله:

لا مسلم غاب عن عين الذئاب ولا قد احتفى من جحيم القصف نصراني

فتطالعنا "لا" التي تنفي الجنس، لتفيد أن المأساة شملت جميع الطوائف مسلما ونصرانيا والفاعل ذئاب البشر " اليهود " وجو البيت السابق والذي قبله، مستمد من قوله تعالى ﴿كُلَّمَا أَوْقَدُوا نَارًا لِلْحَرْبِ أَطْفَأَهَا اللَّهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا ۚ وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ ﴾ "المائدة/64". فما من مكان دنسه اليهود

إلا وقلبوه إلى جحيم، فيرتفع الأنين، ويصرخ الضعفاء... وإسلاماه. وتجسد حروف المد في البيت العذاب في. "لا، غاب، الذئاب، احتمى، جحيم، نصراني".

فالعلاقات قوية بين إيقاعات الحروف والكلمات، وبين التجربة المريرة التي عاشها الشاعر، فأراد أن يبيت نجواه إلى حضرة النبي ﷺ، ويشكو ما أصاب المسلمين من انهزام وانكسار، لعل الله يستجيب الدعاء ﴿وَمَا النَّصْرُ إِلَّا مِنْ عِنْدِ اللَّهِ الْعَزِيزِ الْحَكِيمِ﴾ "آل عمران/126".

وفي الأبيات التسعة الآتية، يكشف شاعرنا عن كنه اليهود، من خلال استشراف التاريخ، والدين الاسلامي. وسأبين بعد قليل كيف استطاع الشاعر من خلال البنية الإيقاعية تصوير هذه الشذمة تصويراً ينم عن طبيعتهم التي جبلوا عليها، منذ نبي الله موسى عليه السلام:

كان اليهود- وما زالوا- ذوى خدع	أجيالهم ولدوا من صلب ثعبان
تواترت في فم التاريخ قصتهم	هم أهل غدر وتدمير وبهتان
يحيون في عالم المأساة من قدم	قد خاصموا الله والإنسان في آن
ما حالفوا قط أقواماً على ثقة	أسفارهم صنعت في وكر شيطان
كانوا وراء حروب الكون إذ نشبت	تجارة لم تبؤ يوماً بخسران
سيان حاخامهم في صحن معبده	أو صانع الموت في أرجاء ميدان
تآمروا تحت راي البغي واندفعوا	بكل فن وأفكار ورنان
وخططوا في مجالات مروعة	تخطيط محترف في الغدر فنان
وأفسدوا كل ما في الأرض من قيم	لم ينج من شرهم قاص ولا دان

فالبناء الإيقاعي للأبيات السابقة، يجسد صورة اليهود، فصورتهم سوداء منفرة يشع منها الغدر والفتك والدمار والخراب.

ولم يصرح الشاعر بلفظ اليهود إلا مرة واحدة، في أول بيت من الأبيات السابقة، ولم يذكر هذا اللفظ مرة أخرى في أي بيت من أبيات القصيدة. وهذا إن دل فإنما يدل على أن الشاعر يأنف من جريان هذا الاسم على لسانه، فاكتمى بذكره مرة واحدة، لنعرف من المقصود، ثم استعان بعد ذلك بالتعبير عنهم بواسطة الضمائر، وهذه مزية فنية، تشير من طرف خفي إلى عمق إيمان الشاعر، وكرهه لليهود وإلى كل ما يمت إليهم بصلة.

والمعجم الشعري للأبيات بما يحتوي من تكرار الكلمات. كقوله في البيت الأول: (كان اليهود) وفي البيت الخامس: (كانوا وراء حروب) يؤكد على أن هذا الشعب الملعون، جبل على الخسة وانحطاط الأخلاق منذ قديم الزمان. فالتشكيل الزماني لليهود، يشد من أزر الإيقاع الصوتي الدال على هذه الذلة وهذا الهوان.

وبرع الشاعر في اصطفاء الكلمات الموحية المعبرة عن طبيعة اليهود، وليس هذا فحسب بل إن الإيقاع بتناسبه الصوتي، يفرض ذاته بشكل طبيعي، ليعطى مسحة موسيقية، أو قل إيقاعات قوية، تبرز التجربة بكامل تشكيلاتها الفنية. ومع طائفة من الألفاظ الدالة على صحة مقولتي السابقة، نأخذها من المقطوعة.

"اليهود، ثعبان، غدر، تدمير، بهتان، مأساة، خاسموا، وكر، شيطان خسران الموت، تأمروا، اندفعوا، رنان، الغدر، أفسدوا، شر".

فيمكن بكل يسر أن نؤكد على حقيقة بدهية. وهي أن المعجم يتفق ويتناسب مع حقيقة اليهود. وتشكل الحروف دورا فنيا مهما، وخاصة إيقاع حروف المد. فأكثر الكلمات السابقة تحتوى على حروف المد، ولها دور قوى في إثراء موسيقى الكلمة، والتي تعد عماد التفعيلة. وكأن حروف المد الثلاثة متنفس للأهات والزفرات، فشاعرنا يحترق قلبه، ويعلو ضغطه، ويجيش

صدره، فيريد أن يخرج ما في جعبته، فاستعان بالمعجم، وما المعجم إلا أداة فنية تحركها الحروف، وينظمها الإيقاع.

ويبدو تدفق الإيقاع وسيولته في توظيف المصدر، والذي يؤدي دوراً قوياً مدوياً في موسيقى الأبيات. كما في ضرب البيت الثاني:

هم أهل غدر وتدمير وبهتان

وكذلك في البيت الثامن في كل من العروض والضرب.

وخططوا في مجالات مروعة تخطيط محترف في الغدر فنان

والتخطيط يحتاج إلى تطبيق، من أجل ذلك شكل حرف "طاء" قيمة موضوعية وقيمة فنية موسيقية، فهو من حروف الإطباق، يتسم بالقلقلة، وهذا ديدن اليهود فهم قلقون ومقلقون.

وللطباق دور في تشكيل الموسيقى والتناسب الصوتي، فتزداد البنية الإيقاعية جمالا. كما يبدو في البيت التاسع " الأخير "

وأفسدوا كل ما في الأرض من قيم لم ينج من شرهم قاص ولادان

وما أجمل الإيقاع الموسيقي في قافية البيتين السابع والثامن "رنان، وفنان" فهما على صيغة المبالغة "فعال" ولكن الأجل ما بينهما من جناس ناقص، يتولد منه موسيقى بإيقاعات منتظمة تجسد النقص البشري المسيطر عليهم فبنية النقص في الجناس تجسد بنية نقصهم.

والقافية في القصيدة متدفقة الإيقاع، لأن المقام مقام عظمة تتدفق فيه المشاعر الإنسانية، فلا مكان للاسترخاء والتباطؤ، فكل إنسان مسلم صادق يرجو أن يقبض بيديه على الزمان، ليووقف عجلته في هذا المقام، ولكن العجلة الزمانية تسير دائما نحو الأمام، وتطوى الأجيال، ويبقى رسول الله ﷺ فوق الزمان والمكان.

وتبرز الجودة الفنية لإيقاع القصيدة، من خلال جماليات الصورة الفني فحرب البيت الأول يرسم صورة جزئية لليهود، وهى أن الشر متأصل فى نفوسهم، كائن فى قلوبهم، وينتقل إليهم من صلب الأجداد والآباء إلى الأبناء، وكأنه ميراث يتقاسمه الجميع وبرع الشاعر فى استرفاد صورتهم من الطبيعة (ثعبان) كناية عن الأذى، إذ يتميز بالخداع، ليثبت سمه القاتل، وكذلك الشأن حال اليهود لعنهم الله.

والبيت الثانى يرسم حركية (تواترت) إذ صار شيئاً معهوداً. وعبر بالاستعارة المكنية. "فم التاريخ" وكأن التاريخ إنسان يشهد على جرائمهم، وضرب البيت بنى على الجملة الإسمية، ليفيد التأكيد والكشف عن حقيقتهم، وقصر الشر عليهم، وثبوت الشر له والبيت الثالث لرسم صورة عن حياة اليهود، فضمان بقاء حياتهم أن يعيش الناس فى مأساة. وتأمل هذه الكلمة وما تشعه من دلالات وإيحاءات ، تشيب منها الرؤوس وضرب البيت من باب التأكيد والتحقيق على كفرهم بالله، ومقاطعتهم للإنسانية.

وفى البيت الرابع مزية جمالية إيقاعية، حيث إن الجمع زاد من جرس الإيقاع فى قوله (أقواما، وأسفارهم) وكذلك التعبير بصيغة المجهول "صنعت" فهم شرادم مجهولة مبعثرة فى أجمل بلاد الإسلام، وهم نكرة تحاول أن تكون معروفة، ولكن هيهات هيهات لما يفكرون، وما يسطرون فهم فى عمل هدفه قبيح وربما يؤدى إلى صاعقة، مصدرها (وكر شيطان) وقبح الكلمة يتلاءم مع حالة هؤلاء القوم وصدق الله العظيم فى قوله تعالى مشيراً إلى حالتهم ﴿ فِيمَا نَقُضُهُمْ مِّيشَقُهُمْ لَعْنُهُمْ وَجَعَلْنَا قُلُوبَهُمْ قَاسِيَةً يُحَرِّفُونَ الْكَلِمَ عَنْ مَوَاضِعِهِ ۚ وَنَسُوا حَظًّا مِّمَّا ذُكِّرُوا بِهِ ۚ وَلَا تَزَالُ تَطَّلِعُ عَلَى خَائِنَةٍ مِنْهُمْ إِلَّا قَلِيلًا مِنْهُمْ ۚ فَاعْفُ عَنْهُمْ وَأَصْفَحْ ۚ إِنَّ اللَّهَ يَحِبُّ الْمُحْسِنِينَ ﴾ "المائدة/ 13".

والبيت الخامس استمد الشاعر تشكيله من قوله تعالى: ﴿كُلَّمَا أَوْقَدُوا
نَارًا لِلْحَرْبِ أَطْفَأَهَا اللَّهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا ۖ وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ﴾
"المائدة/64"

فالحرب هي تجارة اليهود، وهم - غالبا - لم يخسروا على حد قول
الشاعر، والسر كما نعلمه ﴿إِنْ تَنْصُرُوا اللَّهَ يَنْصُرْكُمْ﴾ "محمد/7". فهل نصرنا
دين الله لينصرنا على الأعداء!؟

وهذا البيت الخامس ، يتميز بتدفق الإيقاع، ومرده إلى نسق التركيب،
وإتلاف الكلمات في نمط إيقاعي. وخاصة في صدر البيت:

كانوا وراء حروب الكون إذ نشبت

فالدلالة الزمانية المعبرة عن الماضي بارزة في "كان" و"إذ"
وإذ ظرف لما مضى من الزمان مبنى على السكون في محل نصب مفعول
به لفعل محذوف والتقدير "اذكر" وكأن " إذ" والتي موقعها الموسيقي في نهاية
التفعيلة الثالثة 5//5/5 ثم نقف، فالوقفه تحتاج إلى جهد، ومن هنا أراد
الشاعر بشكل طبعي أن يلفتنا من خلال قوة التفعيلة إلى أن أى حرب يقف
من خلفها ويشعلها هؤلاء الملاحين.

والأبيات الثلاثة الأخيرة تتميز بعنصر الحركة " تأمروا، اندفعوا،
خططوا، تخطيط، أفسدوا" واستطاع الشاعر بحسه الموسيقي الموائمة بين
المعنى والبنية الإيقاعية حيث أدخل الخبن على التفعيلة الأولى، فحولها من
5//5/5 إلى 5//5/5 كما في قوله، على سبيل المثال: (وخططوا...،
وأفسدوا) وكما قلت لنتفق بنية الإيقاع مع محتوى النص. وإنني — بكل قناعة
أرى أن معرفة جو النص وما فيه من قيم، نتوقف على دراسة التشكيل الفني
للنص، فمن خلال التشكيل نلج إلى عمق أعماق التجربة الشعرية.

وبعد ما أن انتهى شاعرنا من رسم صورة اليهود، قدم سبعة أبيات أخرى، تلى الابيات السابقة، ليعبر فيها عن حال وواقع الأمة الإسلامية، ويذكرهم بأن نصرهم وعزمهم مرهون بنصرة دين الله:

ما بال قومي في النكباء قد غفلوا واستمروا حلما من صنع وسمان
تفرقوا شيعا وانحل عقدهم ما شاهدت مثلنا في الخلف عينان

فتوظيف الشاعر "النكباء" والتي هي للريح المنحرفة بين ريح الصبا وريح الشمال، ويعنى الشاعر في سياق النص "المصائب المتتالية" وغالبا ما تستعمل كلمة (الريح) لتكون نذير شر ﴿وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ﴾ "الحاقة/6" فالدلالة المعجمية تتأزر مع البنية الإيقاعية من حيث القوة. وفي البيت الثاني ترتفع النبرة بالضغط الصوتي على حرف الراء "تفرقوا" والتفشي والانتشار فى "شيعا" بدلالة حرف الشين . فهذا كله من صنع الإيقاع وكأنه قرع طبول إفريقية، لإيقاظ النائمين وتنبيه الغافلين، وبين قوله :

تفرقوا شيعا وانحل عقدهم

5/// — 5//5/ ————— 5/// — 5//5//

حسن تقسيم بين تعانق التفعيلتين الأولى والثانية ثم الثالثة والرابعة. إضافة إلى مزية التأكيد المعنوى "تفرقوا"، "وانحل"، "شيعا" وانحلال العقد كناية عن الفرقة. فكل هذه الأشكال الفنية، ولدت إيقاعا قويا، يشكل جزءا رئيسا من جماليات النص.

ويستمر الترابط الجمالى والموضوعى فى أبيات القصيدة، ففى الأبيات الخمسة الآتية يتعانق الأسلوب مع الإيقاع، بشكل جلى. يقول الشاعر:

إن نصر الله يرفعنا بقدرته إلى مراتب مجد سامق الشان
 "الله أكبر" كم بالأمس قد عصفت بكل عاد على الإسلام أو جان
 إن نمضى تحت حمى التوحيد فى ثقة نل به كل تكريم وشكران
 لاتحسبوا أمما فى الشرق تنصركم أو فى دنى الغرب إذ نرمى بعدوان
 مطارق "الروس" مازالت تطاردنا ولعنة الغرب تشقينا ببهتان

فالبيت الأول يبدو جماله من خلال أسلوب الشرط فى صدره، مع
 الاقتباس المضمونى من قوله تعالى ﴿يَتَأَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا إِن تَنصُرُوا اللَّهَ يَنصُرْكُمْ
 وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ﴾ "محمد/7" وتأمل عزة المؤمن المتوقفة على نصر الله، فاذا
 نصرناه أتت العزة والنصر لنا، كما فى الكلمات: "يرفعنا" بنون الجمع،
 "ومراتب" فليست مرتبة واحدة، مع نعوتها المتعددة.

وأرى أن ارتفاع النبر، يسمو بالإيقاع، ليقربنا إلى مراقى القرب من
 المولى الجليل، فالجو الموسيقى يهز مشاعر الإيمان ويحركها، لتسمو وترتفع.
 ومن ثم فقد حملنا الإيقاع إلى جو التفاعول والسعادة، وهذه مزية فنية تحسب
 للإيقاع، إذ جلب السعادة، ومازال يتردد فى أسمعنا، ليهز أوتار قلوبنا،
 فيدفعنا إلى طاعة الله والعمل الصالح.

وفى البيت الثانى تطرق آذاننا صيحة "الله أكبر" فهى صرخة مدوية
 فى البلاد الإسلامية، لنستيقظ من سباتنا. فلسان حال الشاعر يقول: استشرفوا
 تاريخ الإسلام المجيد، منذ غزوة بدر إلى العاشر من رمضان، لتعلموا أن
 وعد الله حق، والنصر يأتى بالثبات وبذكر الله تعالى ﴿يَتَأَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا
 إِذَا لَقِيتُمْ فِئَةً فَاثْبُتُوا وَاذْكُرُوا اللَّهَ كَثِيرًا لَّعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾ "الأنفال/45"
 ويأتى الإيقاع القوى السريع فى تشكيل البنية الموسيقية للبيت، وخاصة

فى الضرب (عصفت///5 فعلى) فتوالى ثلاث حركات دليل على التلائم الصوتى والإيقاعى والدلالى بما يتسق و سرعة نصر الله تعالى.

ويأتى البيتان الثالث والرابع فى صورة ينضب فيها الخيال، وتتكىء على إمعان الفكر إلا أن جمال أسلوب الشرط: (إن نمض... نل) أعطى قوة تضاف إلى قوة المصدر "تكريم" وقوة الحركة "نمضى" فكل هذه الأشكال تعضد من قوة البنية الإيقاعية.

والمؤمن الصادق قوى، واعتماده دائماً على الله، وليس على "الشرق أو الغرب" كما ذكر الشاعر. ولذلك أتى بهذا الطباق "الشرق والغرب" ليخاطب قومه، وليبين لهم أن من أسباب النصر قوة اليقين بالله رب العالمين ﴿وَمَا النَّصْرُ إِلَّا مِنْ عِنْدِ اللَّهِ الْعَزِيزِ الْحَكِيمِ﴾ "آل عمران/126" وفى البيت الأخير قوله:

مطارق "الروس" مازالت تطاردنا ولعنة الغرب تشقينا ببهتان

فالشعر ديوان العرب ومازال. وهذا البيت لخير شاهد تاريخى على حرب الروس للمسلمين فى بلاد الأفغان، وما حدث من دمار وقتل للشعب المسلم البرىء فكانت المعاناه أليمة، فاستطاع الشاعر توظيف المعجم الذى يناسب حالة أعداء الإسلام: "مطارق، تطاردنا، لعنة، تشقينا، بهتان..." وهذا المعجم تنتشر من جنباته رائحه الموت وزلزال الدمار، إضافة إلى اشعاعات الحروف: كالطاء، والقاف، والراء. وكلها من حروف الجهر القوية، فأمدت الإيقاع بمدد القوة، فصار التشكيل الموسيقى متكاملاً.

وبعد كل الأحداث والمشاهد التى ساقها الشاعر، لبيان حالته، وحالة وواقع الأمة الإسلامية فى لبنان وأفغانستان، ومن قبلهما حال الوطن الجريح. ثم ارتفاع الإيقاع وانخفاضه، وكأننا له أغمضنا عيوننا عن القراءة، واستمعنا

بآذاننا إلى الموسيقى وما يحدثه الإيقاع، وعرفنا أبعاد التجربة الشعرية، وما عليه النص وصاحبه.

بعد كل هذه الرحلة نصل مع شاعرنا إلى ختام النص، والذي يعد جزءاً مهماً من بنية النص. فكما أن الشاعر أحسن البدء فلقد أحسن الختام، حيث تضرع إلى رسول الله ﷺ. بصوت مهموس فيه عبق الإيمان، وقلب مكلوم أن من كثرة السهام وإيقاع مسبحة الذاكر لله في الليل والناس نيام.

يا سيدى يا رسول الله وا أسفا نزلت ساحك موصوما بخذلانى
ماذا أقول لخير الخلق قاطبة لقد تلعثم تفكيرى وتبيانى
تركت فينا كتاب الله يرشدنا وهل نريد دليلا بعد قرآن؟

فالأبيات الثلاثة مسك الختام، واعتمدت على أساليب النداء "يا" مع تكراره، ثم الإستفهام "ماذا، وهل" والخطاب (نزلت ساحك). ووردت السين فى بنية البيت الأول أربع مرات دلالة على أن الشاعر فى حالة من الهدوء، وانخفاض الإيقاع... وعلى الرغم من ذلك ، فلم تفقد البنية الإيقاعية جمالها. فالإيقاع الهادئ يجلى الأحزان، ويجلب المتعة والسعادة — وعلى ما يبدو لى وهذا ما فطن إليه شاعرنا بشكل طبعى، فالمقام مقام وداع. وقبيل الوداع تسكب العبرات، وتنخفض الأصوات، وسرعان ما تحل لغة الإشارة محل لغة المشاعر.

ومما يؤكد ذلك ضرب البيت الثانى:

لقد تلعثم تفكيرى وتبيانى

والبيت الأخير شهادة من الشاعر، على أن رسول الله ﷺ بلغ الرسالة وأدى الأمانة، ونصح الأمة ﴿الْيَوْمَ اكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتِمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الْإِسْلَامَ دِينًا﴾ "المائدة/3"

فالرشاد مستمر إلى يوم الدين، ولذلك وظف الشاعر صيغة الاستمرار. "يرشدنا"، وأكد على أن النمط الإيقاعي الهادى يعكس حالة الشاعر، والمقام الذى حلَّ فيه.

ومع ختام القصيدة قول الشاعر:

استغفر الله من قول بلا عمل ألت تقبل توبا بعد عصيان؟

فأصداء الدين الإسلامى متغلغلة فى عمق أعماق الشاعر. ومن منا لا يحفظ دعاء الانصراف من المجلس "سبحانك اللهم وبحمدك أستغفرك وأتوب إليك، أشهد أن لا إله إلا أنت وحدك لا شريك لك وأن محمدا عبدك ورسولك" وتوظيف الاستفهام لمزية فنية، ليظل الأمل قائما، والعفو مأمولا من غفار الذنوب.

المهم أن شاعرنا أجاد إجادة فنية فى بنية إيقاع القصيدة بكاملها، والتي قد حملت دلالات سياسية ممتزجة بدلالات دينية انبثق منها الوجدان الذاتى للشاعر المسلم، إذ صور ما أصاب المسلمين فى لبنان على يد اليهود الأنجاس، وكشف النقاب عن حقيقتهم القذرة، ثم صدع الشاعر بصوته وإيقاعه الموسيقى، وهو ينادى على المسلمين بأن يعودوا إلى ربهم، ثم ختم القصيدة بالعودة إلى مرافىء وجدانه، فى حديث يغمره الأدب الجم مع حضرة رسول الله ﷺ .

ولقد برز الإيقاع ، ودرجاته ما بين علو وانخفاض، من خلال السيطرة الفنية على تفعيلات البحر البسيط التام، ومحاولة الموائمة الفنية بين تفعيلاته، والتي اعتورها الزحاف، وبين جو النص. إضافه إلى موسيقى الأصوات، ومخارج الحروف وتعانقها فى منظومه متكامله مع الموسيقى الداخلية.

وبناء على ذلك فإن القصيدة اكتملت وحدثها الفنية، والموضوعية، والإيقاعية، والتصويرية، والمعجمية. مما يدل على صدق التجربة وأصالتها، والتي تجسدت بشكل متكامل من خلال دراستنا للبنية الإيقاعية.

والحقيقة أن الديوان ممتلئ بالتجربة السياسية، وقدرة الإيقاع على تجسيد هذه التجربة، فإذا تركنا قصيدة (دموع في الروضة الشريفة) وجدنا قصائد جيدات تجسد الدلالة السياسية أيضا سواء في الواقع الخاص بالشاعر أو الواقع الإسلامي في العالم كله مثل قصائد: "زلزال الرفض - الذئب - السجن والحب والحرية - الأفعى - زائر الفجر".

فكل هذه القصائد تعالج الواقع السياسي العربي وما يمر فيه من وهن وضعه وسقوط والشاعر ينوع في الوزن والإيقاع والتركيب الموسيقي في تجسيد تجربته السياسية، نجد هذا أيضا في قصيدة (الأفعى) والتي ركبت الشعر الحر بعيدا عن العمود الشعري، يقول الشاعر:

الأفعى

هل إسرائيل هي الأفعى؟؟

لا.. لا..

الأفعى وجهه آخر

خوف ينشب أظفاره

في قلب الإنسان المؤمن

رعب يتحكم في كل قرار

الأفعى عصبية عرق

فلسفة تولد من عقل مستأجر

العبث الفكرى سموم

التبعية سهم يرتد إلى قلب المقهور

الذهب تحول أنهارا من (ويسكى)

ونهودا عارية تسبى

سهرات حمراء بلون الدم

ومزاح .. وصراخ .. وقمار

الأفعى تتلوى فى الليل الماجن

الأفعى تكمن فى قلب ذليل

يتجشأ ثم ينام

لم يعرف معنى العشق الأعظم

لم يعرف مجد الأرق الخالد

فوق سفوح الجبل الصامد

والنار تهدد أرواح الأبطال

تومض بالأمّل الخابى

الراحة موت

والقصر هو القبر

لا تبحث عن مجد فوق سرير

أو فى مقصورة مليونير

أو قاعة ناد غجرى

الأفعى .. الأفعى نحن..

وليس انت اسرائيل..

والشاعر يتخذ من بحر (المتدارك) مركبا إيقاعيا لبناء تجربته وقد أطلق من حركة التفعيلة فحذف سواكن ومتحركات فيها فتارة تأتي على وزن فعلن (5/5/) وتارة أخرى على زنة (فعلن) (5///)، فالإيقاع سريع والتجربة لاهثة فهناك ثورة شديدة من الشاعر على الواقع العربى السياسى المعاصر، من خلال تجسيده فى رمز (الأفعى) ومن المعروف أن الأفعى رمز مخيف ومرعب، وظاهرها البرقشة والزخرفة لكنها تكن فى أعماقها السم الزعاف، وكذلك واقعنا العربى المعاصر ظاهره الرحمة وباطنه العذاب، شكله جميل للرأى لكنه يخفى خلفه مقابحه وسوءاته التى لاتنتهى وهذا الازدواج والنفاق والتعدد يجسده الشعر لنا من خلال رمز الأفعى فى القصيدة، والشاعر يتساءل من بداية النص عن حقيقة الأفعى هل هى فىنا أم فى غيرنا؟؟!

سواء كانت إسرائيل أوغيرها، والشاعر هنا معنى بإثارة الأسئلة المهمة وتفجير القضايا الشائكة وليس الإيمان بالاتباع، وما ثبت الأمر عليه من أن إسرائيل هى الأفعى، فى حين أنها ليست كذلك فى الحقيقة.

فلولا ضعف العرب لما كانت الأفعى إسرائيل، والشاعر يبنى قصيدته من خلال بناء المفارقة فالمفارقة الشعرية جليلة من حيث الدهشة، وكذلك المفارقة اللغوية فى توظيف اللغة، وجعل معجمه يوحى ويشع بدلالات جديدة تنيرفينا المفاجأةإضافة إلى مفارقة الصورة واعتمادها على صور لم نكن نتوقعها فى البنية الفنية. وهذا كله يدل على الوعى التام لدى الشاعر، وسبر أغوار تجربته الشعرية الناضجة. "المفارقة الشعرية وليدة موقف شعورى يتضمن موقفا مناقضا له وهو مع ذلك متسق معه أى يتكامل معه فى الوحدة الكبرى التى هى للقصيدة كمتتابع المفارقات الشعرية من الاستعمال الشعرى الخاص للألفاظ التى تكتسى فى سياقها اللحنى وتتابع دلالاتها ومقابلة هذه الدلالات بعضها ببعض معانى جديدة متشابكة قد

تتعارض وتتناقص فى الظاهر أوفى الباطن ولكنها فى النهاية تكون الموقف الشعرى الموحد الذى تطبعه القصيدة فى نفس القارىء".⁽¹⁾

وقصيدة الشاعر مفعمة بالمفارقات العديدة المنبتقة من دهشه الاختلاف بين الواقع والإحساس به بغية إحداث الأثر الشعرى القوى فى نفوسنا وأثار بمفارقاته بين ما يؤمن به المنافقون على أنه الحقيقة، وبين ما يقره الأمر الواقع على أنه غير الحقيقة فيقول الشاعر:

للأفعى وجه آخر

ثم يكشف الشاعر والشعر عن هذا الوجه الآخر فى كافة مناحى الواقع العربى المعاصر، فالأفعى لها وجوه عديدة فتارة هى:

خوف ينشب أظفاره فى قلب الإنسان المؤمن

ونشب "الأظفار" دلالة على فقدان الأمن ثم الحياة، وكأن أصدقاء أبى ذؤيب تتردد فى مخيلة الشاعر فى رثاء أبنائه الخمسة:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفت كل تميمية لاتنفع

مع البون الشاسع بين التجربتين فالأولى تشير إلى واقع أمة صار خوفا وفناء والآخر يشير إلى أنه لامناص من الموت مهما احترس المرء.

وتارة هى: عصبية عرق

فلسفة تولد من عقل مستأجر

وتارة هى: التبعية سهم يرتد إلى قلب المقهور

إشارة إلى التقليد الأعمى للآخرين فى كل شئ

(1) النقد التحليلى د. محمد عنانى ص4. ط. الهيئة العامة للكتاب سنة 1991.

وتارة هي: الذهب تحول أنهارا من ويسكى

إشارة إلى ترف المترفين، وإفسادهم للأموال

ونهود ا عارية تسبى

يكشف عن حالة السفور والتبرج، وما أصاب الأمة من فساد أخلاقي، في ممارسة الرذيلة جهرا. ثم يقول :

سـهـرات حمراء بـلـون الـدم

ومـزاح .. وصـراخ .. وقـمار

هذه بعض الوجوه التي تجسدها الصورة والإيقاع في بنية النص، لكن هل ينتهى تلوى الأفعى؟ أم أنه ما زال الشعر قادرا على الكشف والتعرية والفضح؟! لازال الشعر قادرا على ذلك ، يقول الشاعر:

الأفعى تتلوى فى الليل الماجن

وهنا تكون الصورة عميقة الإيحاء والتركيز لأنها هي الجملة الكبرى التى ستولد منها بقية الجمل فى النص، فهنا عنصر التلوية وهنا جهامة الليل، وإضافة إلى حركة التفعيلة يضيف الشاعر حركة حرفية أخرى فى الفعل المضارع تتلوى، فإذا اجتمع التلوى ومابه من حركة خبيثة غير مستقيمة وحلكة الليل ومابه من غرائب المجهول، وهواجس الظلمة، إذا اجتمع ذلك إلى جوار ذلك فهمنا خطورة النفاق فى الوعي العربى، وخطورة ظلمة عدم الوعي بالحقيقة، ثم يكشف الشعر عن جوهر هول الأفعى فيراها ثانية. هي قلب الدليل الذى ترك ذاته للملذات والمسكرات حتى تجشأ ونام وفاته خير كثير، ومن خلال المفارقة بين أشباه الرجال العابثين وبين غياب معنى العشق الأعظم، من خلال هذه المفارقة تولد الأفعى العربية وليست الإسرائيلية كل يوم، وهنا يبني الشاعر صورته فى تقابل ضدى مع الصور السابقة فى المقطع

السابق، فإذا كانت عناصر الصورة السابقة تجسد الضعف العربى، والانهيار الأخلاقى، فإن عناصر الصورة الحالية وهى:

لم يعرف معنى العشق الأعظم

لم يعرف مجد الأرق الخالد

ويظل الشعر يتخذ من أداة النفس نفيًا للواقع العربى، وللرجال، فالمقاطع السابقة العابثة فى نفاق الأفعى كانت تثبت حقيقة الأفعى، أما المقطع الثانى فتهيمن عليه بنية النفس، ومن خلال التناقض بين الإثبات والنفى تتكشف حقائق الأمور، وتتجلى ظلمة العقول، وفى وجود الأفعى يغيب الحق. ومعنى العشق الأعظم، ويغيب أرق الرجال، ونار الشهداء، لأن التنبذ فى الملمات موت للذات والراحة موت والقصر هو القبر، إن الشاعر يريد أن يقول لنا نظفوا عقولكم من الأفكار المغلوبة، فالأفعى فىنا وليس فى غيرنا كما يقول الشاعر:

نعيب زماننا والعيب فىنا وما لزماننا عيب سوانا

ونظرة تأملية إلى عنوان القصيدة (الأفعى) من خلال جرسها الإيقاعى (5/5/5) فالبنية الإيقاعية، تتفق تماما مع إشعاعات الكلمة. فمن صفات الأفعى التلوى والتحريك، ما بين سكون وحركة، وبين هدوء وضجة، وهذا هو واقع العالم الإسلامى مع واقع العدو. فالكل يتوجس طبعه، وإن كانت العلة تكمن فىنا لا فى عدونا!!

وكما أن جو القصيدة، وما فيه من آلام وأشواك، فقد كرر الشاعر كلمة الأفعى سبع مرات، وفى هذا دلالة على أن الكلمة منبثة فى جسد القصيدة كما تثبت الأفعى فى جسد الواقع والعقل العربى والأخلاق العربية،

هذه الفكرة مسيطرة على فكر الشاعر ومشاعره. ولذلك سرت في كل أبيات القصيدة.

وفي محاولة فنية جيدة من الشاعر، تمكن من السيطرة على الأسلوب تمكنا فنيا رائعا، فلم يدعنا نعيش داخل النص بأسلوب واحد، ولكن تعددت الأساليب ما بين أسلوب الاستفهام :

هل إسرائيل هي الأفعى ؟

فهذه البداية، أشبه بقنبلة يفجرها الشاعر، لنتلفت جيدا حولنا، ونفتش في نفوسنا، وواقعا الأليم. إضافة الى أسلوب التكرار :

لا ... لا

الأفعى تتلوى

الأفعى تكمن في قلب ذليل

لم يعرف معنى العشق الأعظم

لم يعرف مجد الأرق الخالد

فمن مزية التكرار، توليد جرس موسيقى قوى، كما فى : (لا... لا)
(5/... 5/)، (والأفعى) (5/5/5/)، و (لم يعرف) (5/5/5/) ففوة الإيقاع،
تعكس قوة المعجم، وجسامة الصورة لماذا ؟ لأن الأمر جد خطير، والمسألة
مسألة حياة أو موت، أو قل مصير الأمة وهمومها الداخلية والخارجية. إضافه
إلى مزية أسلوب الحوار.

وتتوالى البنية الإيقاعية، وقوتها المزلزلة لتحرك السواكن والثوابت،
والذين هم في خوضهم يلعبون: "خوف، رعب، العبث، سموم، موت"
فالمصدر وغيره يزيّد الإيقاع قوة، تضاف إلى قوة التجربة النابضة بفيض
وشلال من الأشجان والآلام ، لما عليه الوضع الأليم.

ومما زاد القصيدة تماسكا، أن صورتها الفنية الكلية زاخرة بصور شتى لا حصر لها وتصب كلها في دلالة الأفعى بصورة حركية من خلال بنية الصورة أو بنية الإيقاع فلقد تشكلت الصورة من مزيج من العناصر - وكما ذكرت- أساليب لا حصر لها، وبينت أبرزها. إضافة إلي البدء بالأسماء، لتعطى قوة وانفلاتا من قيد الزمان: "العبث - الأفعى - الذهب - التعب - القصر" وإن استعان الشاعر بالزمان، فإنه بشكل طبعي وظف أفعال الاستمرار ليحرك الأفعى في كل مكان، ليؤكد على أن الداء والخطر كامن فينا، ولم يبرحنا: "ينشب، يتحكم، يرتد، تحول، يتجشأ، ينام، يعرف، تهدد" وهذه هي عظمة الشاعر، فبموهبتة ربط تجربته برباط فني قوى. من صور متعددة، تشدها وتجمعها صورة كلية للواقع الأليم، ثم إنه استطاع ببراعته، وحسه وذوقه الموسيقي المرفه، أن يجعل للإيقاع دورا بارزا، ليس في تجميل شكل القصيدة فحسب، ولكن في بناءها الجمالي والدلالي لتجسيم وتشخيص الفكرة، التى تستحوذ على الشاعر، وإن كان من الصواب أن أقول إنها هموم وآلام الأمة، وواقعها السياسي المتردي.

وكما أن شاعرنا بدأ القصيدة بسؤال، يحتاج إلى اجابات كثيرة، واستطاع أن يشحن ويغذى القصيدة برؤى متعددة، ليترك للقارئ مساحة من إمعان الفكر، وترويض الخيال، وإزالة ما ران على القلوب. فإن الشاعر أراد أن يؤكد في نهاية القصيدة ذات الوحدة المتكاملة بإجابة واحدة :

الأفعى الأفعى نحن

وليســــت اســــرائيل

فإسرائيل ما هي؟ ما كنهها؟ ما شأنها؟ إنها وهم إنها أسطورة إنها شبح سيطر علينا، فصارت أفعى، وما هى بأفعى. وصدق الله العظيم ﴿ إِنَّ اللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ ﴾ "الرعد/11".

إن الأفعى تمتد في جميع صور الديوان لدى نجيب الكيلاني فهي تتجلى عبر رموز كثيرة في ديوانه خاصة النصوص التي جسدت التجربة السياسية في الديوان فربما كان الذئب هو المرادف الرمزي للأفعى أيضا، نلاحظ هذا في قصيدته عن (الذئب) هذا الرمز الشعري الذي استوعب في تفاصيله وصوره جميع صور الطاغية السياسي سواء على المستوى المحلي أو المستوى العالمي، يقول الشاعر في نصه:

لا تخرجوا

فَالذَّبُّ يَسْكُنُ الْمَزَارِعَ

الرعب هائج وجائع

إن الشياخ تخته

واللبط والـدجاج والأوز

والخوخ والتفاح والأعناب .. تختفى

الذنب منهم

وقريتيى تعافر الألم

يرعشها العواء والظلام ..

والبرودة

وهمهمات الذعر فى قلب الظلام

الخوف يقتل السلام

ويبدع الأشباح والأوهام

فِي كُلِّ يَوْمٍ قِصَّةٌ

مفادها .. ضحية ودم

وذا ت يـوم مشـمس

تراحمت حشودنا

العزم فى عيوننا

نموت أو نعـيش

ولاخيار غيرها

السيد المطاع يرتجف

ونحن بالعصى والخنـاجر

وبندقية قديمة

تثـاعب البركان من جديد

بالثأر تصرخ الحـاجر

تدمدم المنابر

تهلـل المـآذن

الشيخ قائد الزحـوف

دم الشـباب يشـتعـل

العزم أسطر على الجباه

قد تولد الحياة من مدافن الغسق

البحر من ورائنا

والذئب من أمامنا

فلنمض عنوة إلى الأمام

أسنة الرماح تحمل (المصاحف)

ويكبر الزحام والهدير

زلازل مزملجـرة..

ونمسح المزارع الكبيرة

نبحث فى الوديان والكهوف

وليس للذئاب من أثر!!

وصاح واحد من الخفر:

هذا تجمع خطير

يهدد السلام والنظام فى البلد

تعمرون صفوفو عيشنا..

وعمن عمـد..

يقول شيخنا الجليل

ودمعه الفضى من أهدايه يسيل

لقد سقطنا كنا..

فى شرك من وهمنا

الذئب لايعيش فى المزارع

الذئب فى عقولنا

الذئب فى بيوتنا

الذئب فى قلوبنا

الجبين يخلق الذئاب

حكاية منمة

قصيدة مزوقة

من خلق سيد كبير

يعرف كيف يسرق الكروم

لأنها فاكهة الصباح

وخمرة السمار فى المساء

وتشترى الحلوى للنساء

وتلك قصة قديمة

مثيره .. أليمة

تعيش كل جيل

ولم تعد بحاجة إلى دليل

لاتظلموا الذئاب

لأننا الذئاب

ولعل رمز الذئب هنا يتبادل رمز الأفعى فى القصيدة السابقة فى تجسيد عنف وطغيان السياسى فى مقابل رعيته الوداعة، ولعل الدكتور "أيمن تعيلب" قد كشف فى كتابه عن (الشعرية القديمة وأفق التلقى المعاصر).⁽¹⁾

عن رمزية الذئب فى موروثنا البلاغى والنقدى، وشعرية الذئب لدى شعرائنا العرب القدامى من عصور ما قبل الإسلام مروراً بالعصر الأموى فالعباسى فالحديث، وفى هذا الكتاب الموسوعة استطاع الباحث أن يكشف عن البنية اللغوية والثقافية والرمزية والدلالية للذئب ورمزيته، ولعل هذا يدفعنا الى الوقوف أمام رمزية الذئب فى هذا النص على غرار ما فعل الدكتور أيمن تعيلب. فى كتابة فنرى أن رمزية الذئب فى النص جسدت هذا العراك السياسى والاجتماعى الدامى بين صورتين نقيضتين فى بنية النص فهناك صورته الغدر والتوحش والإيذاء للذئب فى مواجهة صورة الوداعة

(1) د. أيمن تعيلب: الشعرية القديمة وأفق التلقى المعاصر: طبعة المجلس الأعلى للثقافة القاهرة 2007، ص23.

والاستسلام والرقعة المتمثلة فى الرعية المسكينة ولعل الصورة الشعرية
تمتزج بالصورة الإيقاعية المحذرة فى قوله فى بداية النص:

لا تخرجوا 5//5/5/

وكان تقطيع التفعيلة بمفردها فى سطر شعري مستقل يحمل علامة
إنذار ورعب للشعب كله فإذا واصل الشاعر صورته الشعرية والإيقاعية تبين
لنا قول الشاعر:

فالدُّنْب يسكن المزارع 5//5/5/ 5/5//5/

والجمله هنا اسميه تؤكد الثبات والجرأة والتصدى، فالدُّنْب هنا
لا يظهر ظهوراً وحشياً مفرعاً، بل يظهر بصورة مستمرة كأنه يعيش عيشه
طبيعيه، فهو يسكن المزارع" ولا يعتدى أو يفاجئ المزارع وعندما يصير
توحش الدُّنْب سكناً مستمراً، تتقلب جميع المقاييس حيث يترتب على ذلك ليس
موت الشياه فقط وهو الجنس اللحمى الذى يهجم عليه الدُّنْب، بل تختفى أيضاً
مخلوقات ليست ممن يهجم عليها الدُّنْب مثل "الخوخ والتفاح والأعنان" وهذا
يعنى أن هذا الدُّنْب ليس دُنْباً حقيقياً كما نراه فى الحياة، بل دُنْب شعري
رمزى قادر على التخفى والانسراب داخل أى شىء، يعيش فيه فساداً مهما
كان شكله ولونه وحجمه ولنرى البنية الإيقاعية حيث تجسد بنفسها وحشية
هذا الدُّنْب وتهجمه وتقحمه، فى السطرين الأولين من النص:

فالدُّنْب يسكن المزارع

الرعب هائج وجائع

يأتى الوزن هكذا ((5//5/5/ 5/5//5/ 5//5//5/))

ثم لا يلبث أن يتغير الوزن إلى (إن الشياه تختفى) 5//5//5//5/5/

حيث يختفى هنا فى هذه التفعيلة السبب الخفيف الذى بدا فى التفعيلتين السابقتين ليكون الاختفاء الإيقاعى موازيا لهجوم الذئب واختفاء الكائنات من أمامه رعبا وحذرا وهنا نرى إلى أى حد تلعب البنية الإيقاعية الموازى الجمالى للتجربة الشعرية نفسها.

حيث يكون الإيقاع هو التجربة الشعرية ذاتها وليس مجرد تعبير عنها، أو تجسيد لها.

ثانيا: البنية الإيقاعية والدلالة الإنسانية:

ويقف الشاعر فى ديوانه وقفات إنسانية متعددة لكن تعد قصيدة "الإنتماء" من القصائد المهمة فى هذا الباب . يقول الشاعر:

وخمرة السمار فى المساء

وتشتري الحلى للنساء

تسائلنى عن القلب المعنى

وعن قلمى المعذب وانتمائى

وعن أشجان حبى والتياعى

ودمدمة العواصف فى دمائى

وعالمنا الذى يعرف

ويشمخ بالبداعة والرياء

أنا يا زهرتى الفيحاء سار

على جمر التوجس والغناء

أصارع حمئة الأحزان ليثا

وأقهر كل أوهام الفناء

ولا أعنو لطاغية تولى

يمزق شمل أحلام الهناء

ولم أسكر بمال أو نفوذ

ولا اعتكرت بمأثمهم سمائي

وفى سجنى الرهيب بقيت ردحا

فراشى الصبر، والتقوى غطائي

وأسقيت الجهاد رحيق عمرى

على شوق إلى يوم الفداء

إذا ما أقبلت سود المآسى

ترقرقت "الزنazan" بالضياء

فحب الله فى قلبى ربيع

تألق بالطهارة والصفاء

لذات الله قد سجدت جبينى

فكيف لغيره يرقى انتمائى

أرى فى كنفه ألق التسامى

وأصبح فى بحار من نقاء

أهيم محررا من كل قيد

يبارك مقصدى حلو النداء

فلا دنيا لتوهن من شموخى

ولا طمع يزلزل كبريائى

هو الإيمان مجد واعتزاز

ودرب سعادة للأصفياء

دليلي في صحارى الليل طه

هو الهادى إلى فجر البهاء

كتابك سيدى ورد مصفى

وتحمل آيه خير الدواء

سلام كلما خفقت قلوب

أو اشتاقت إلى عيد اللقاء

سلام كلما هطلت دموع

سطر فيك قدسى الثناء

إن الشاعر يتخذ من بحر "الوافر" ذى الحركات المتسارعه مركبا
إيقاعيا لتجربته الإنسانية التى يرد فيها على سائلته عن طبيعه انتمائه،
فيرد الشاعر بأن انتماءه ليس له حد جغرافى أو سياسى، بل انتماءه للإنسانيه
كلها حيث السير قدما مع جميع بنى الإنسان على جمر الكفاح والمواجهة،
يقول الشاعر:

سلام كلما هطلت دموع

سطر فيك قدسى الثناء

أنا يا زهرتى الفيحاء سار

على جمر التوجس والعناء

أصارع حمئة الأحزان ليثا

وأقهر كل أوهام الفناء

ولا أعنو لطاغية تولى

يمزق شمل أحلام الهناء

ولم أسكر بمال أو نفوذ
ولا اعتكرت بمأثمهم سمائي
لذات الله قد سجدت جبينى
فكيف لغيره يرقى انتمائى
أرى فى كنفه ألق التسامى
وأصبح فى بحار من نقاء
أهميم محررا من كل قيد
يبارك مقصدى حلو النداء
فلا دنيا لتوهن من شموخى
ولا طمع يزلزل من كيانى

إن الشاعر قد جرد من ذاته الإنسانية ذاتا أخرى يحاورها ويبثها
لواعجه، وهو يطلب من حبيبته المتوهمه أن يحاورها ويبثها مبدأه فى الحياة
الإنسانية فنراه يحدد انتماءه الإنسانى الى الخلق والخير والفضيله وليس إلى
مذهب سياسى أو مساحه جغرافية تعنى العصبية والانغلاق وهو فى هذا
الانتماء يرفض الطغاه سواء كانوا خارجيين فى شخصيات الساسه أم داخليين
فى الأهواء والضعف، وهو يهاجر من كل شىء الى الله تعالى فهو يعيش
لذات الله وللإنسانية جمعاء. فإنتماؤه الإنسانى لا يبذله فى غير الله ولعلنا
لو تأملنا الصورة الشعرية الرائعة فى قوله:

"فكيف لغيره يرقى انتمائى"

لأحسنا أن الأنتماء نوع من الرقى. وأن الإنسانية لا يصح لها أن
تتجه إلا اتجاها واحدا مستقيما وهو الاتجاه شطر الله تعالى، وكأن الانتماء
صوب هذا الاتجاه رقى أى رقى، وهذا يذكرنا بقول ابن حزم الظاهرى

عندما قال: "بأذل نفسه فى غير رضى الله، كبائع الذهب بالحصى" فلا تستحق النفس الإنسانية غير بارئها لتسمو إليه، وإذا تم هذا الإنتماء على وجهه الحق، سوف يتحرر الإنسان والإنسانية كلها من العبودية والرق أيا كان شكله يقول الشاعر:

أهيم محررا من كل قيد يبارك مقصدى حلو النداء

5/5// ، 5/5/5// ، 5///5// 5/5// ، 5/5/5// ، 5///5//

فلا دنيا لتوهن من شموخى ولا طمع يزلزل من كيانى

5/5// 5///5// 5///5// 5/5// 5///5// 5/5/5//

فإذا تأملنا هذين البيتين من جهة الإيقاع وجدنا به اثنتى عشرة (12) تفعيلة فيها (أربع) يمثلن الأخرى والعروض وقد جاءت على زنة (مفاعى) 5/5// المحذوف منها السبب الخفيف، وهذا يحد من قطع وحسم الإيقاع فإذا نظرنا إلى باقى التفاعيل وجدنا الشاعر يأتى بثمانى تفعيلات على زنة "مفاعلتن" منها خمس مطلقة الحركات والسكنات. ومنها ثلاث معصوبات، وهذا يؤكد لنا الدقة الموسيقية لدى الشاعر فى نضجه، لأن عدد التفعيلات التى جاءت مطلقة الحركات والسكنات أكثر من عدد التفعيلات التى جاءت معصوبة الحركات والسكنات، وهذا يتناسق مع التجربة الشعرية المجسدة للتحرر والانطلاق من قيود أى انتماء غير إنسانى إلا الله تعالى وحده وكأن صورة الشاعر:

أهيم محررا من كل قيد

قد اتسقت بالفعل إيقاعيا وموسيقيا بعد أن حرر معظم تفعيلاته من ضيق السواكن إلى سعة المتحركات وهذا يؤكد لنا أن البنية الإيقاعية قد لعبت دورا أساسيا فى تأكيد عمق الدلالة الإنسانية التى تسبح فى جو حر من كل

قيد وانتماء قبيح لتلتحم بحريتها العظيمة فى اللجوء إلى خالق الحريات كلها،
فالصعود إلى السماء غير الهوى إلى التراب.

ثالثا البنية الإيقاعية والدلالة الدينية:

سوف نعكف فى هذه الوحدة من البحث على قصيدة (على باب
الرسول ﷺ)

رفاً فى خاطرى عبير الرجاء

عند باب مستغرق فى الضياء

حيث خير الورى وسر البهاء

أحمد المرتجى بيوم الغناء

مزقنتى مواجعى وشجونى

أرقنتى هواجسى وظنونى

كلما جففت يدائى شؤونى

عادت العين للبكاء والأنين

أنا ماض ملفع بالخطايا

أنا قلب قد أثقلتته الرزايا

ضارب فى مهامه من أسايا

تائه فى شائكات القضايا

فرقنتنا مطامع خاسرات

وطوانا تمزق وششات

كيف تبدو بأفقتنا النيرات

والليالى مذلة وموات؟

دمدم الخسف فى قصور الرعاة

قصة القهر بين ذئب وشاة

كيف ينجو الغريق والموجعات

والظلام الخؤون جهم السمات

أقفر الروض واستبيح حماه

والأبى التقى ضاع نداءه

وهدير الجموع ضلت خطاه

أين باب الرجاء؟ كيف أراه

يا زمانا قد لوثته الدماء

وتولتة ظلمة وشقاء

عافه الحب والتقوى والنقاء

ليس فيه لآى حر بقاء

يا إلهى أدمى الهوان فؤادى

وغزا الآثمون إرث بلادى

وغدونا أضحوكة للعباد

بعد قمع الهدى وروح الجهاد

امض (شارون) فى الشمال وعربد

وازرع الموت فى الجنوب وهدد

نحن وقت النزال نرغى ونزبد

ليس فينا سوى حشود تندد

سقى عذارى (بالقدس) بتن أسارى

ويح قلبى على بكاء العذارى

قد كسانا الخوف المدمر عارا
فالحكومات والشعوب حيارى
إنما العالم الظلوم يرأى
كل ذى سطوة وذى غلواء
ضاع حق الضعيف فى الأرجاء
وغدا الظلم شرعة الأحياء
أى عصر محاصر بالضياح!!
الشياطين جوبت فى البقاع
والملايين لاتصيح لداع
لا نبالى ببئس أو شقى
والتساويح رتلنت للقيوى
أيها السائرون نحو النبى
انرفوا الدمع فى الرحاب الزكى
واسألوا الله عودة ومتابا
إن للتائبين سؤلا مجابا
إنما تؤخذ الحقوق غلابا
فالطواغيت لا تخاف إلهها
والنياشين للذى والاهها
مات صوت الضمير والحق تاهها
شاه معى الوفاء والصدق شاهها

يجب ألا نتصور أن الدلالة الدينية منفصلة عن جميع الدلالات السابقة التي حللناها ووقفنا أمامها بالشرح والتجلية بل هي متغلغلة في جميع هذه الدلالات أيضا، ولكننا نظن أن القصيدة التي يهيمن عليها الحس الديني على باقي الأحاسيس - نظنها متوفرة على الدلالة الدينية في المقام الأول، ثم تأتي باقي الدلالات الأخرى في المقام الثاني.

وفي هذا النص البديع (على باب الرسول ﷺ) يمزج الشاعر بين الضراعة الدينية والهموم الاجتماعية والسياسية التي تحيط به في واقعة مصرى خاصة، والواقع العربي الإسلامى بصورة عامة ويتخذ الشاعر عنوانا لقصيدته مكونا من (مبتدأ وخبر) والمبتدأ مقدر والخبر شبه الجملة مكون من المضاف (باب) و(الرسول ﷺ) مضاف إليه.

والمأمل في هذا العنوان يجد للفظه الباب معنى محوريا في النص كله، إذ تتراوح القصيدة بين ابتغاء الرجاء على الباب النبوي، والخوف أليفتح هذا الباب، ومن هنا كان الباب رمزا شعريا في النص تجده في العنوان أولا، ثم يتنامى الرمز على طوال البنية النصية ثانيا، ويبنى الشاعر قصيدته بناء إيقاعيا دالا، فنراه يعدد من نظام المقطوعات التي تتعدد فيها القوافي حيث نجد في القصيدة (أربعة عشر) مقطعا وقافية، ولعل هذا التعدد في البنية الإيقاعية للقافية يوازى أشكال التعدد في الرجاء والظن الحسن برسول الله ﷺ، عسى أن تنبلج الأنوار وتنبدد العتمة المحيطة بالشاعر وواقعه الاجتماعى. والشاعر يتخذ من معجم الضراعة والابتهال والاعتراف بالخطايا مدخلا لبناء قصيدته بناء لغويا جماليا محكما. والشاعر إذ يعدد من البنية الإيقاعية للقافية . يعدد من المعانى والدلالات والأفكار، وكأن كل عودة منه إلى قافية جديدة، عودة ثانية إلى الطرق على باب الرسول ﷺ - عسى أن يفتح له الله باب الرجاء ، يقول الشاعر فى بداية نصه:

رفاً فى خاطرى عبير الرجاء

عند باب مستغرق فى الضياء

حيث خير الورى وسر البهاء

أحمد المرتجى بيوم العناء

والمأمل فى البنية الصوتية للحروف فى البيتين. يلحظ هذا التوفيق الإيقاعى الرائع بين لفظتى (رف) وحرف الجر الدال على الاستغراق (فى) فالرفيق هنا يستغرق كل قلب الشاعر من خلال عبير الرجاء فى رسول الله ﷺ، وربما كثرت حروف الراء أربع مرات فى (رف- خاطرى- عبير - الرجاء) والراء هنا حرف اهترازى يؤذن باهتزاز القلب ورعشته فى ساحة الرجاء ثم نلاحظ أن الصورة الشعرية فى الشطر الثانى قد بلغت شأواً عالياً حيث تتعاضد والبنية الإيقاعية فى تجسيد الشعر والفن فى النص، فالباب فى الشطر رمز متعدد المعانى فالباب يوحى بالانغلاق، لكن الباب مستغرق فى الضياء بما يوحى بالانطلاق والنفاز والسعة مما يتناقض مع انغلاق الباب، ومن هنا فإن التضاد الموجود بين انغلاق الباب، وحرية الضياء، يرسم لنا منذ بداية النص هذا القلق الشعرى والتوتر المستمر على طوال النص بين الوقوف على باب الرجاء النبوى، والرغبة فى انفتاح هذا الباب المستغرق كله فى ضياء نبوى لا ينتهى. ثم ينتقل الشاعر ليعدد من صور الأبواب المغلقة فى حياته ضمنها أبواب المواجه فى قوله :

مزقنتى مواجى وشجونى

أرقنتى هواجسى وظنونى

كلما جففت يدائى شؤونى

عادت العين للبكاء والأنين

ثم يقف باكيا حزينا أمام أبواب الخطايا المغلقة فى قوله:

أنا ماض ملفع بالخطايا

أنا قلب قد أثقلته الرزايا

ضارب فى مهامه من أسايا

تائه فى شائكات القضايا

والم تأمل فى تضافر الصورة الشعرية مع البنية الإيقاعية فى هذه الأبيات يعجب لهذا الانسجام الجميل بينهما، لكننا نظن أن البنية الإيقاعية هنا - وهى موضوع دراستنا - تلعب دورا رئيسا فى توصيل الدلالة الدينية. فالتأمل فى حروف العلة (أ - و - ي) الموجوده فى بنية البيتين مع توقيعات التنوين فى (ماض - ملفع - قلب - ضارب - تائه) التأمل فى هذا يتأكد من عمق هذا التوتر الإيقاعى والصوت العالى الحزين الكامن فى حروف العلة التى تجسد الانفعال وطول الحزن وتوقيعات التنوين التى تجسد عمق الانفعال وآلام الإحساس بها.

فنحن نرى أن الشاعر يصعد آهاته وأحزانه وهذه الالفات المطلقة إلى أعلى فى جموع الكثره. وكأنها صعود الحزن (الخطايا - الرزايا - أسايا - القضايا) ومن خلال ذلك يتبين لنا أن الشاعر قد وظف الإيقاع الدال فى بحر الخفيف وما به من ضراعه مع إيقاع حروف العلة وألفات الإطلاق مع إيقاع التنوين الحاد وظف كل ذلك فى تجسيد أشواقه الدينية، وأحزانه الإجتماعية فى بناء نصه ببراعة.

«المصادر والمراجع»

- القرآن الكريم

1. (أدونيس) على أحمد سعيد: زمن الشعر. ط2. دار العودة بيروت 1978 م .
2. د. أيمن إبراهيم تعيلب. الشعرية القديمة وأفق التلقى المعاصر ط. المجلس الأعلى للثقافة — القاهرة سنة 2007.
3. الجاحظ: البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون .ط. الخانجي 1969.
4. د. على على صبح — البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر. المكتبة الأزهرية سنة 1996.
5. د. محمد فكرى الجزار. فقه الاختلاف مقدمة تأسيسية في نظرية الأدب. سلسلة كتابات ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة . القاهرة عدد 87 ابريل سنة 1999.
6. د. محمد عنانى. النقد التحليلي ط. الهيئة العربية العامة للكتاب سنة 1991.
7. د. محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية. ط. دار الفكر بيروت سنة 1975.
8. د. محمد العياش: نظرية إيقاع الشعر العربى .ط. تونس سنة 1976.
9. د. محمد أحمد وريث فى إيقاع الشعر العربى .ط. الدار الجماهيرية الليبية، سنة 2000 ميلادية.

10. د. نجيب الكيلاني ، ديوان مهاجر - مؤسسة الرساله - بيروت
ط سنة 1986.
11. د. نجيب الكيلاني: الاسلاميه والمذاهب الأدبيه.ط. مؤسسة الرساله
بيروت سنة 1989.
12. د. نجيب الكيلاني: آفاق الأدب الاسلامي .ط2 . سنة 1987 مؤسسة
الرساله بيروت.
13. د. نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي .ط. الدوحة رئاسة
المحاكم الشرعيه بقطر سنة 14.7 هجرية
14. مجلة الأدب الإسلامي السنة الثالثة العددان التاسع والعاشر. رجب
1416 هـ.

تم

الفصل الثاني

"مستويات التجديد

في القصيدة التشادية المعاصرة"

"دراسة في التشكيل"

أولاً: منهج الدراسة

التجديد ضرورة ملحة قديماً وحديثاً:

حظي التجديد باهتمام المؤسسة النقدية القديمة، حتى تحول بفضل مقولاتهم النقدية الثرة من مصطلح متعدد الدلالات إلى قضية من أخطر القضايا النقدية، وانقسم النقاد إلى فرق ثلاثة. فريق: تناول المصطلح من جهة الأسلوب، وفريق: تناوله من جهة الموضوع، وفريق آخر: أدرك أن كليهما سواء، والمعول يكون عليهما معاً.

وتجلى هذا في نظرية "النظم" عند إمام البلاغة العربية "عبد القاهر الجرجاني"، إذ رأى التجديد "إبداعاً"، كما ورد في كتابه "أسرار البلاغة"، ومن النقاد من رأى التجديد "ابتداعاً"، كما ورد عند القاضي الجرجاني في كتابه "الوساطة بين المتنبّي وخصومه"، ثم أن جل نقادنا القدامى في تناولهم للتقليد، رأوه "إتباعاً" جرياً على عمود الشعر العربي، والذي حدده "المرزوقي" في شرح ديوان الحماسة في أسس سبعة.

ولكي نكون أكثر دقة فإننا نقف مع مقولة نقدية واحدة - على سبيل المثال - لابن سلام تشير بدقة إلى المصطلح ودلالته - وتبرز مقولته ضمن حكمه على شعر امرئ القيس⁽¹⁾.

"امرؤ القيس قال ما لم يقولوا، وسبق العرب إلى أشياء ابتدعتها، واستحسنها العرب، وأجاد التشبيه، وفصل بين النسب وبين المعنى، فكان أحسن أهل طبقاته تشبيهاً".

(1) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد شاكر، ط. المدني، القاهرة 1974،

وبالاستئناس بمقولة "ابن سلام" النقدية، فإنه يعيننا هو أن "ابن سلام" ذكر (الابتداع) المرادف (للتجديد والاختراع والابتكار). ثم أشار إلى مصطلح (التقليد) من خلال ذكره لمرادفه (الاتباع).

وأود التأكيد على أن التقليد مرحلة مهمة في بدء حياة الشاعر، لأنها تمثل فترة انتقالية، لينطلق بعدها بشخصية إبداعية مستقلة نحو آفاق التجديد، الذي ينم عن شاعريته، وعندما نلقي حكماً نقدياً على شاعر من ناحية (التقليد أو التجديد)؛ فينبغي أن ننسب له ما قاله موروثنا النقدي انتباهاً كاملاً واعياً.

وفي كلمات دقيقة موجزة، تعبر عن فهمه العميق للقضية. يقول أستاذنا الدكتور/ طه مصطفى أبو كريشة⁽¹⁾: "ليس العيب أن نبث عن الجديد، فالأمة التي يموت فيها هذا الإحساس تسعى إلى الموت سعيّاً حثيثاً، ولكن الموت المعجل إنما هو لأمة يراد لها أن تنفض بين يوم وليلة يديها من ماضيها، وتثبت عنه وتتخلص منه، لمجرد أنه قديم، ناسية أنه ثمرة أجيال لم يكونوا عالة على غيرهم، بقدر ما كانوا بناء حضارة فاقت حضارات وقتها ومجد زمانها، ولم يقل أحد أن نظام التأليف الشعري كان له دور معوق على مر عصور هذه الحضارة".

فالتجديد ضرورة ملحة ومهمة في الفنون عامة، وفي الشعر خاصة، شريطة أن يسترشد الشاعر من تراثه السمين، ما يتفق مع حاضره؛ ليجمع بين الأصالة والمعاصرة، وعلى حد قول الدكتور/ عبد المنعم تليمة⁽²⁾:

(1) طه مصطفى أبو كريشة: النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، ط1، لون جمان، 1997، ص156 .

(2) عبد المنعم تليمة: النقد العربي "مداخل تاريخية حول اتجاهاته الأساسية"، ط1، دار الثقافة، 1984، ص458 .

"الأصل في التجديد الشعري الحق قد بدأ بتصحيح التعامل مع التراث الشعري، بحيث تسطع تقاليده الجوهريّة، وقيمه الفنيّة، وطوابعه الاجتماعيّة... والأصل في التجديد الشعري الحق أن تتجلى المثل العليا لجماعة في نظرتها إلى العالم، وأن تتجلى أدواتها المعرفيّة في إدراكها جمالياً لهذا العالم".

والتجديد الشعري يلزمه الاقتراب من النماذج الجيدة لشعرنا العربي القديم، بما ينسجم مع ظروف العصر، ومقتضياته، فلكل عصر ظروفه. مثلما حدث مع شعرنا في عصر صدر الإسلام من تغيير في الرؤى والتشكيل، إذ ظهرت موضوعات جديدة لم تكن موجودة من قبل اقتضتها طبيعة المرحلة، كشعر الدعوة الإسلاميّة، والدعوة إلى الجهاد، وهجاء المشركين، والحديث عن العالم العلوي، وفوق هذا وذاك شعر المديح النبوي. إضافة إلى ذلك أن القصيدة الإسلاميّة صارت رقيقة في بنيتها الإيقاعيّة، خفيفة في ألفاظها وأسلوبها.

والشيء ذاته حدث للشعر الأموي والعباسي، من ضخ قيم غير معهودة، وبزوغ أشكال جديدة زادت من المساحة الفنيّة لجماليات الشعر العربي لتنسجم مع ظروف العصر ومتطلباته. وكما اقترب في عصرنا الحديث "البارودي" ومن بعده من رواد التجديد في الشعر العربي الحديث "المهجريين والديوانيين والأبوليين" وتجديدهم للمضمون والشكل، إذ تواصلوا وتناصوا مع السمين من النصوص، والتزموا بمعايير اللغة العربيّة الفصيحة - فهي سلاسل ذهبية - وأصغوا لموسيقى الخليل، فصارت عنصراً أصيلاً من عناصر الإبداع" وليس معنى التجديد: القطيعة مع السابق، فالتجديد الصحيح يعتمد على التواصل أولاً، ثم التداخل بالحذف والإضافة؛ حذف ما فقد الصلاحية، واستبقاء ما يصلح، وإضافة ما يستجد، وتعديل ما يحتاج إلى

تعديل، وبهذا كله يتم التوازي بين المنظور الحضاري والأدب... فكل جديد هو ابن شرعي لما سبقه من مراحل⁽¹⁾.

وإن عزّ على المبدعين التواصل مع القديم، والانفتاح على الجديد بحذر، فعلى المؤسسة النقدية العربية البحث عن نظام جديد، يؤسس ويؤصل من داخل المدرسة الخليلية، وليس من مدارس أجنبية أخرى، فلكل مدرسة بيئتها الموائمة لاستمرارها، وكل في فلك يسبحون.

وإن كان التجديد في الشعر عند طائفة صار ينصرف نحو الوزن والقافية، وغاب عنهم أن التجديد أعمق من ذلك، حينما يتجلى في التشكيل الفني من حقول معجمية وبُنى إيقاعية، وصور فنية...، وغير ذلك من ألوان فنية تزيد النص الشعري قوة وجمالاً وجلالاً شريطة الاتكاء على تقنيات فنية أصيلة، ورؤية معاصرة مستنيرة بالإحساس الفردي والجماعي؛ لتتم عن شخصية أدبية ورؤية فنية وقيمة موضوعية.

التجديد في الشعر التشادي ومستوياته:

تدفقت عدة أسئلة قمت بطرحها على بساط البحث، وزادتني قناعة لأنها أفكار بحثية، وركائز انطلاق داخل ثنايا البحث ومنها :

ما مكن الاستهلال بالمقدمة التنظيرية السابقة عن التجديد؟، أقول إنها من باب الاستئناس والاسترشاد، ولم أحصر كل المقولات، ولكن سأحاول تزويد البحث بما يتطلبه من رؤى نقدية، ونظريات دقيقة، يتطلبها البحث دون أن تُفرض على البحث.

(1) محمد عبد المطالب : النقد الأدبي ، ط1 ، الأمل ، 2003 ، ص 57 .

والسؤال الرئيس الذي يطرح الآن بتوابعه: كيف تشكلت القصيدة التشادية المعاصرة؟، هل تشكلت تشكياً تقليدياً أعمى؟، هل عبرت مرحلة التقليد الأعمى - كمرحلة انتقالية - إلى تقليد واع يسترشد من رواد الشعر السابقين، وتعبر في الوقت ذاته عن مشاعر وأحاسيس الشاعر؟، هل اتجهت القصيدة التشادية نحو التجديد الملتزم بالتقاليد الفنية الأصيلة، وبما يتفق مع ما يدور في الساحة الأدبية العربية من نظريات نقدية جادة؟، وما مستوى التجديد في القصيدة التشادية شكلاً ومضموناً؟، إن هذه الأسئلة كلها وغيرها تطلبها البحث فكانت بمثابة منارات أضاءت درب البحث والباحث في آن واحد. وسوف تأتي الإجابة في مظانها البحثية.

ولكي تكون النظرية ثاقبة وعميقة وواقعية أود الإشارة إلى أن هذه البيئة الأدبية التشادية تواجدت فيها لمدة أربع سنوات، وتؤكد لي من المخطوطات التي حصلت عليها من مصادر عديدة، إضافة إلى ما ذكر في عديد من المصادر المهمة بالأدب الإفريقي، أن تشاد دخلها الإسلام سنة 46 هـ بقيادة الصحابي الجليل عقبة ابن نافع، وعرفت الشعر منذ وقت مبكر في منتصف النصف الثاني من القرن السادس الهجري في ممالكها الثلاث⁽¹⁾: "ودّاي، وكانم، وباقرني"، وأفرزت هذه الممالك جيلاً من الشعراء، والفضل في ذلك يرجع إلى ملوكها الذين حرصوا على الشريعة الإسلامية، واستخدموا اللغة العربية، وشجعوا على نشر العلم والأدب، وعن هذا الدور العظيم يقول الدكتور: أحمد شلبي⁽²⁾: "وكان ملوكها يفضلون الحج إلى

(1) إبراهيم علي طرخان: إمبراطورية البرنو الإسلامية ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1975 ، ص 42 .

(2) أحمد شلبي: موسوعة التاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية ، ط نهضة مصر ، 1990 ، ص 293 .

الأماكن المقدسة عن طريق القاهرة، وكانت لهم علاقة وطيدة بالحفصيين في تونس والليبيين في طرابلس، والمصريين في القاهرة، وكذلك بملوك مالي، وكانوا يستخدمون اللغة العربية في دواوينهم، والشرعية الإسلامية في محاكمهم وكان الحكم شورى بينهم ولكن الإمارة وراثية "

ولم يصل إلينا من أخبارهم أو أشعارهم إلا القليل، كآبيات شعرية للشاعر "إبراهيم الكانمي " الملقب بالشاعر الأسود"، المتوفى في سنة ثمان أو تسع وستمئة، والذي يفتخر بنسبه، وأنه ينتمي إلى زاكوان من قبائل سليم، ومن شعره قوله (1) :

إني وإن ألبستني العجم حلتها فقد نماني إلى زكوانها(*) مضر
وقوله عن الوعظ والموت:

أفي الموت شك يا أخي وهو برهان ففيم هجوع الخلق والموت يقظان
أتلو سلو الطير تلتقط حبها وفي الأرض أشراك وفي الجو عقبان

على أية حال فإن ما ورد للكانمي من أخبار وأشعار، يؤكد على عمق الجذور الشعرية في التربة التشادية الإبداعية، إلا أن ظلت رحلة الشعر التشادي تائهة في دروب الصحراء، وأدغال الغابات، إلى أن طلعت علينا القوافل الشعرية منذ بداية القرن الثامن عشر حتى وقوع مذبحة "الككبب" الشهيرة، وسوف ألقى عليها الضوء القليل في ثنايا البحث.

(1) محمد بن شريفة: من أعلام التواصل بين بلاد المغرب وبلاد السودان، ط. منشورات معهد الدراسات الإفريقية ، الرباط ، ص 23 .

(*) زكوان: قبيلة من سليم خرجت من صعيد مصر في القرن الخامس ووصلت إلى هذه البلاد في القرن السادس .

وتعرفت في تشاد على اثنين وعشرين ناظماً وشاعراً من ذوي الاتجاهات المختلفة، واستطعت تصنيفهم من خلال اتجاهاتهم الشعرية، ونزعتهما الفنية من رائد البعث والإحياء في الشعر التشادي الحديث "عبد الحق السنوسي"⁽¹⁾، حتى اتجاهات المحافظين بريادة عباس عبد الواحد، والدكتور/محمد عمر الفال، وحسب الله فضل الله، ثم المجددين، وتم تتويج المصاحبة الأدبية بتأليف أول كتاب في الأدب والنقد في تشاد في 2003م بعنوان "الاتجاه الإسلامي في الشعر التشادي دراسة تحليلية نقدية"، وما زال يُدرس حتى يومنا هذا في كلية الآداب جامعة أنجمينا، وكما يقول أبو هلال العسكري "اختيار الرجل قطعة من عقله "

فكل ما سبق ذكره كان دافعاً لي أن أكشف بكل جد وإخلاص عن الشعر التشادي بكل ما يحوي من تشكيلات، يرتقي بها إلى مصاف شعرنا العربي.

منهج الدراسة وأهدافها :

وبناء على ما سبق ذكره فإن البحث انتقى نماذج لبعض قصائد رواد التجديد في الشعر التشادي "عيسى عبد الله، عبد الواحد السنوسي، عبد القادر أبه"، ثم إجراء الدرس التحليلي النقدي على القصائد من داخل بنيتها الأسلوبية الجمالية، وما تحمله من دلالات ومستويات يشع منها أريج التجديد في كافة عناصرها التشكيلية، مما يمكن أن أطلق عليه المنهج الجمالي الأسلوبي، بغية وضع احتمالات ودلالات النص على الرغم من صعوبة

(1) عبد الحق السنوسي: من مواليد مدينة أبشه عام 1855 ، واستشهد بعد منبحة "الكبكب" بقليل، ذهب الشيخ إلى مصر ودرس في الأزهر تحت رواق الصليح، ومن مؤلفاته: تاريخ سلطنة وداي، وتبصرة الحيران من فترة الزمان، ومن نتاجه الشعري: النونية الكبرى ، والنونية الصغرى ، والسينية .

دراسة التشكيل "إن دراسة معمارية القصيدة الشعرية وتشكيلاتها أمر في غاية الصعوبة، وذلك لأن التشكيل مرتبط ارتباطاً عضوياً مع أسباب العمل الشعري / اللفظ / الموسيقى / والدلالة المعنوية" (1).

وقد انجلت الأهداف البحثية بعد الإجابة على ما قدمته من تساؤلات، ودفعت البحث نحو إثارة القضايا الفنية والموضوعية حول الشاعر التشادي المجدد وشعره، فثمة عدة عوامل متضافرة، رأيت أنها قد ساعدت على ظهور الاتجاه التجديدي في الشعر التشادي عند رواده الثلاثة، وهم: عيسى عبد الله، عبد الواحد السنوسي، عبد القادر أبه. وعندما أقول الشاعر المجدد، فإنني أعني بذلك أن التجديد بمفهومه الواسع سمة عامة وغالبة على نتاج الشاعر، بفضل عدة عوامل شكلت شاعريته أهمها: عشق الوطن وجماله، والتوق إلى الحرية، و ألم الغربة بنوعيتها، وصاعقة الأحداث الكبرى في تشاد أهمها "مذبحة الككب 1917م"، واستشراف التاريخ، وأصداء المذاهب الأدبية.

وبزغت لي هذه العوامل السابقة، ولكن ليس من خلال دراسة حيوات الشاعر فحسب، بل من معايشة لديوان الشعر التشادي، واستخراج ما فيه من تشكيلات فنية، يظهر من خلالها معالم التجديد الفني، فالشعر تشكيل، وعند تمام التشكيل يتم التوصيل، لذلك فإنه من الأولى أن ننأى عن تقيد النص وحبسه في اتجاه واحد ضيق، والأولى الولوج إلى عوالم النص بكافة المستويات، شريطة عدم الحكم على الكل من خلال الجزء، أو أن نجعل الجزء سنام الجمال، فلا بد من القبض الفني بإحكام، ووعي بعمق لجميع مستويات النص، لننفذ إلى أقرب دلالاته، وأكمل جمالياته، على ضوء

(1) محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2006 ، ص 322 .

نظريات رواد النقد العربي كعبد القاهر، وعدم إهمال مقولات النقد الغربي خاصة الشكلايين ورولان بارت وغيرهم.

محاوَر البحث

واستطعت أن أضع البحث في محورين رئيسين، يسبقهما منهج الدراسة.

الأول: التعريف برواد التجديد، وعوامل ظهور التجديد الشعري عندهم.

الثاني: تطبيقي يتشعب إلى مباحث أربعة، وسمت بها القصيدة التشادية التجديدية :

- 1) التجديد في المستوى المعجمي والأسلوبي: قصيدة "الدين بريء" نموذجاً.
- 2) التجديد في المستوى الإيقاعي : قصيدة " لكرفي " نموذجاً.
- 3) التجديد في المستوى التصويري : قصيدة " فلسفة عصفور " نموذجاً.
- 4) التجديد في المستوى الدلالي "التأويلي": قصيدة "انتصار الروح" نموذجاً.

وكان من أبرز ما وصلت إليه أثناء البحث أن الشاعر التشادي المجدد لم يجدد من أجل التجديدي فحسب، ولكن ليعبر عن ذاتيته وشخصيته الإسلامية، فطور بما ينسجم مع عاداته وقيمه الإسلامية، فاتسم شعره بتصوير فني جميل لما في الكون والحياة والوجود، مع الالتزام بالصدق الفني والموضوعي ووحدة متكاملة تربط جميع أبيات القصيدة المعبرة عن الشعور الإنساني، وهذا كله يدل على تضافر جماليات التجديد التشادية، والتي أثرت في الواقع التشادي بكل أبعاده وتوجهاته.

على أية حال، أظن أن بحثي هذا يرنو إلى الجمع بين النظرية والتطبيق، وكشف عن تيار شعري جديد في شرق قارتنا الإفريقية، بزغ نجمه في سماء الشعر التشادي بصبغته الإسلامية، فحاولت التنقيب في أرض شعرية بكرة خصبة، لم تحظ بدراسات أكاديمية من قبل، وما زالت تحتاج إلى المزيد من الحرث النقدي؛ لتؤتي أكلها في رياض أدبنا العربي الإفريقي، وفي ذلك فليتنافس المتنافسون.

وأعترف منذ البداية شئت أم أبيت أن وجهة نظري في بحثي قابلة للمناقشة والحجاج، وتبديل وجهة نظري في المستقبل إن تطلب الأمر ذلك.

والله الموفق،

د/ محمد فوزي مصطفى

كلية التربية بالعريش

جامعة قناة السويس

أولاً : التعريف برواد التجديد وعوامل ظهور التجديد الشعري عندهم⁽¹⁾ :

قبل الدخول إلى نتاج الشعراء المجددين؛ لنتعرف على ملامح ومظاهر التجديد في أشعارهم، أود تقديم نبذة موجزة عن كل شاعر؛ لتتم الفائدة ونكون على بصيرة بما سنقدمه من رؤى ودلالات، وهم: عيسى عبد الله، عبد الواحد السنوسي، عبد القادر محمد أبه.

(1) عيسى عبد الله : حياة، وإبداعا، ونقدا

إنه رائد التجديد في الشعر التشادي، فقد بلغ ذروة المجد الشعري، وسنام التجديد والابتكار في كل ما من شأنه يضيف بهاءً وجمالا على الشعر. وسوف نعيش مع نتاجه الغزير. فمن هذا الرائد؟. إنه عيسى عبد الله محمد فضل، ولد في الثالث عشر من شهر نوفمبر سنة ألف وتسعمائة وثمانية وأربعين، بأبش، ثم انتقلت أسرته إلى السودان فدرس هناك حتى نال الشهادة الثانوية السودانية سنة 1968م، والتحق بعدها بكلية الآداب في جامعة الخرطوم، ولكنه لم يستكمل دراسته لالتحاقه بصفوف جبهة التحرير التشادي "فرولينا"، وما زال يعتز بها وبمبادئها، ويظهر ذلك بشكل جلي في كثير من أشعاره.

وثمة عديد من العوامل ساعدته على نظم الشعر من أهمها: موهبته الفطرية، فهو شاعر موهوب مطبوع على نظم الشعر. إضافة إلى تضافر عدة عوامل أخرى منها - كما ذكر لي - البيئة التي نشأ فيها منذ

(1) من حسن الطالع أن الترجمات تمت في يناير 2001 في لقاءات مباشرة جمعت بيني وبين هؤلاء الرواد في أنجمننا العاصمة في عدة أماكن أهمها النادي الأدبي ، كلية الآداب جامعة أنجمننا ، كلية اللغة العربية جامعة الملك فيصل ، ومنزلي في حي

طفولته في السودان وهي بيئة ريفية وفرت له أسباب قول الشعر كحفلات
مراسم الحصاد، وليالي السمر، والأغاني الشعبية والمدارس وما فيها من
أناشيد ومكتباته، فتوفر على قراءة الشعر العربي. أضف إلى ذلك انتقاله كثيراً
إلى دول عديدة، مما زاده اطلاعاً على ما يدور في الساحة الشعرية وخاصة
مدارس التجديد.

وللشاعر نتاج شعري ضخم احتوى على جميع الأغراض
والموضوعات والأشكال الفنية، إلا إنه ما زال مبعثراً - وقتئذٍ - فجمع منه
القليل في ديوانين كتبهما بالآلة الكاتبة وهما: "حَذَوُ ما قالت حذام"،
"وباقة من لباقة"، ثم قصيدة إسلامية مطبوعة بعنوان "كشف المطمورة عن
أبيات مغمورة في نجوى نور المعمورة".

ويغلب على شعره النزعة الفكرية، لكثرة كتاباته عن الثورة والوطن
والمجتمع، فو يشبه العقاد شعراً وحياء. يفكر بالشعر ويشعر بالفكر.
إضافة إلى تميز شعره بالجرس الموسيقي بإيقاعاته الرنانة الجذابة،
التي تشنف الآذان وتستهيوي القلوب، وسنلمس ذلك كله من خلال أشعاره،
ولكن الآن أود أن أقدم رؤية الشاعر للشعر والتجديد ورسالة الشاعر.
يقول الشاعر في مقدمة ديوانه "حذو ما قالت حذام": "ولما كنت متهماً بأنني
رائد الاتجاه التجديدي في الشعر التشادي المعاصر، فلقد انعكس ذلك التوجيه
علىّ نمواً كبيراً في طلب نسخ من قصائدي".

ثم يدعو عيسى إلى التجديد الشعري شريطة عدم الذوبان، أو عدم
إهمال للثقافة العربية الأصيلة، واتفق معه في رؤيته النقدية الواعية المتسمة
بالاعتدال والاعتزان بين ما هو قديم وما هو جديد. "من حق هذه الحركة
الشعرية المتوثبة على الجيل المخضرم من الشعراء والنقاد وسائر الدارسين
أن ييسروا لها سبل الاستفادة من رصيدهم الإبداعي والمعرفي كي تبنى

وتتجاوزوه. إن توفر الإنتاج الأدبي الوارد من بقية أجزاء الوطن العربي ظاهرة إيجابية، وعامل مهم في تغذية الحركة الشعرية الراهنة في تشاد، ولكنه لا يلغي الاستفادة من الرافد المحلي إلى أقصى حد؛ فإن هذه الحركة لا ينبغي لها أن تتبث من جذورها، بل يجب عليها أن تتطلق من خصوصيتها ومحليتها لكي يكون لها طعم ولون، هما من مبررات وجودها أصلاً، ومن عناصر تحولها - إن شاء الله - إلى مصدر إثراء للأدب والثقافة العربية على النطاق القومي... "

وبهذه الكلمة النقدية الموجزة عن شروط التجديد، فإنني أرى أنه إذا كان عيسى رائد التجديد في الشعر التشادي، فإنه كذلك يعد رائد النقد الأدبي في تشاد، والذي ما زال بكاراً.

(2) عبد الواحد حسن السنوسي : حياة وإبداعا

من رواد الشعر التجديدي في تشاد، إذ طوّف بشعره في سماء التجديد بكل موهبة وفن، والشاعر من مواليد 1967م بمدينة فايا، ونشأ في أسرة دينية مشهورة، إذ كان أبوه داعية مشهور في منطقة الشمال، وظل يدعو إلى دين الله ما يقرب من أربعين سنة حتى وفاته سنة 1987م. ثم انتقل عبد الواحد إلى ليبيا، حيث درس المرحلة الابتدائية والإعدادية... ثم انتقل شاعرنا إلى السودان، فدرس هناك الثانوية، واستكمل جزءاً من دراسته الثانوية في الأزهر الشريف بمصر... ثم التحق شاعرنا بجامعة أنجمينا - جامعة تشاد سابقاً - قسم اللغة الإنجليزية، وسرعان ما انخرط في صفوف الجيش التشادي سنة 1988م، حيث تم إرساله في بعثة عسكرية إلى أميركا، وعاد إلى وطنه، ثم أرسل في بعثة عسكرية أخرى إلى العراق سنة 1990م، وللشاعر عدة أنشطة مختلفة مدنية وسياسية وثقافية، من أبرزها اشتراكه في المؤتمر الوطني التشادي سنة 1993م.

إن شاعرنا عبد الواحد - كما سنري في العديد من نصوصه الشعرية - شاعر الوجدان الذاتي، بل والجماعي في آن واحد، ويتميز بطول النفس الشعري والإطناب في العبارة الشعرية، مع براعته الفنية الرائعة في رسم الصورة الفنية المحتوية على عنصري الإقناع والتأثير الخارجة من عمق أعماق وجدانه، لتدخل إلى عمق أعماق المتلقي، وسنلمس ذلك في أثناء دراسة إنتاجه.

وبكل أسف ما زال نتاج شاعرنا مبعثراً، وحاولت أن أحته - مدة تواجدي في تشاد 2004م - على ضرورة جمعه في ديوان، فوعد ومازلت أنتظر الوفاء منه أو من الباحثين.

(3) عبد القادر محمد أبه : حياة وإبداعا

شاعر تشادي يغلب على شعره طابع التجديد ولد في مدينة أنجمينا سنة 1965م، ونشأ الشاعر يتيماً، ثم أدخل الشاعر بالخلوة " الكتاب " لقراءة القرآن الكريم، ثم التحق بالمدرسة العربية بمدرسة الجامع الكبير سنة 1972م، ونال الشهادة الابتدائية ثم حصل على شهادة الإعدادية سنة 1982م، ثم نال الشهادة العربية من القسم الأدبي، وأخيراً التحق بجامعة أنجمينا ودرس في قسم اللغة العربية، ونال شهادة الليسانس سنة 1990م، ويعمل حالياً في مجال تدريس اللغة العربية؛ وحيث إن الشاعر نشأ في العاصمة ولم يبرحها إلى غيرها من المدن، إلا إن العاصمة - كغيرها من عواصم الدول الإفريقية- تعج بالمتناقضات من حيث الأيديولوجيات والعادات والعصبيات واللهجات، إضافة إلى الحروب الأهلية الآكلة للأخضر واليابس، وذقت تشاد ذلك، وعانت منه في حربها الأهلية عام 1980م، لذلك فإن شاعرنا لم يشعر بالرضا ولا عرف الراحة والسعادة، فراح يفرغ طاقاته في كتابة الشعر، ولا غرو أن نجد شعره يتسم بالقلق والتمرد والانفعال، وهذه نتيجة طبيعية

لأثر البيئة، وما رآه وما عاناه من متغيرات وحروب أهلية ألهمت مشاعره، فانسجم شعره بالاتجاه التجديدي الثائر، وشعره لم يجمع حتى الآن في ديوان، على الرغم من أن الشاعر ارتضى أن يسميها "إعصار في فؤاد"، وحقاً أجاد الشاعر في هذه التسمية، لاتفاقها التام مع مضمون وشكل نتاجه الشعري.

عوامل متضافرة ساعدت على ظهور الاتجاه التجديدي التشادي :

إن حياة رواد التجديد في الشعر العربي التشادي، بما فيها من آمال وآلام، وأفراح وأتراح، وانتصارات وانكسارات، ساعدت بشكل قوي على تشكيل شعرهم تشكيلاً تجديدياً، لم تعرفه الساحة التشادية من قبل. فعلى الرغم من الشبه القوي بين حيواتهم المختلفة بشكل عام، وعلى الرغم من التفاوت الجلي بين مراحل حياتهم، إلا إنهم - على الرغم من كل ذلك - كانوا متفقين على ضرورة التجديد الشعري، فساروا في دروب التجديد، على هدى من إبداع الشعراء العرب المجددين.

وبنظرة عميقة مكلفة بعشق الإبداع، ولكي أكون أكثر دقة أقول: إن التجديد نتيجة طبيعة لعاملين: أولهما: داخلي، والآخر: خارجي، امتزجا أحدهما في الآخر، فشكلا ظاهرة جديدة جديرة بالبحث والدراسة والتأصيل.

وأعني بالعمل الداخلي: ما كان في حياة الشاعر التشادي وهو في داخل وطنه، وما في وطنه الذي ينتمي إليه الشاعر. والعامل الخارجي: ما كان عليه الشاعر خارج حدود وطنه. وعندما نقلني نظرة سريعة على رائد التجديد "عيسى عبد الله" وتسألني لماذا كان هو رائد التجديد ؟ أقول إنه يمثل ظاهرة إبداعية فريدة من نوعها، ومرحلة فنية كتبت شعراً تجديدياً بكل ما تعنيه كلمة جديد، إضافة إلى أن الجيل الصاعد من المجددين بعده، هم بمثابة إفراز طبيعي لعيسى عبد الله ولنتاجه، فساروا على دربه واقتفوا أثره.

وقد قلت آنفاً في غير هذا البحث⁽¹⁾ أن رواد التقليد كعباس عبد الواحد، وحسب الله فضل الله، وعمر الفال بدعوا من حيث انتهى عبد الحق السنوسي⁽²⁾، فكانوا ثلثة من الأولين، وأن عيسى بشعره وثقافته وثوريته وحياته كان رائداً بلا منازع للشعر التجديدي في جمهورية تشاد. ننتقل الآن إلى ذكر أهم العوامل التي شكلت شعر رواد التجديد، فجعلته جديداً شكلاً ومضموناً :

(4) الوطن وجماله، وعشق الحرية :

نشأ عيسى عبد الله نشأة ريفية بدوية، فكان للمكان بجماله وبساطته وسحره أكبر الأثر في تفجير شاعريته المشعة بالجمال، والعاشق لكل جميل. لذلك كتب قصيدته (للمفتدى أبدا) على المتقارب، يقول :

وريف وريف ونور طريف ومرعى عطوف وصيد يجول
وقنودول عيش تنادى إذا ذقته: لا يمل المليل

وتغني شاعرنا بجمال بلده في قصيدته "لكرفي" على المتقارب، فقال:

بلادي جلال وسحر حلال وماء زلال وطرف كحيل
هي الرمز عندي ومعنى المعاني غنى في سخاء وفقر نبيل

والشاعر عبد الواحد السنوسي، ولع بحب وطنه، وأقسم على ذلك في قصيدته "بلدي" فيقول:

(1) محمد فوزي مصطفى : الاتجاه الإسلامي في الشعر التشادي " دراسة تحليلية نقدية ،

ط 1 ، العالمية ، 2002 ، ص 75 .

(2) المرجع السابق ، ص 342 .

بلدي أقسمت بعزتها ألا أنساها

كلمات نقشت في شفتي وبقلب يكمن معناه

ثم تغنى بجمال بلده في قوله من القصيدة ذاتها فيقول:

السهل الأخضر ينسجم بصفاء مياه شواطيك

وجبال تبستي شامخة والشاري رق يناديك

وأنها — بلده — نبع إلهامه يقول:

بلدي يا بسمة أيامي يا رمز الحب بأحلامي

بلدي يا بلسم آلامي يا كل منابغ إلهامي

والشاعر عبد القادر يسترفد الجمال من طبيعة وطنه الفتانة، فيغني

شعراً في قصيدته "رسالة من الجبهة" فيقول:

سلامي إنه حبي

جبالي إنها حبي

وصحرائي بلون الذهب مفروشة

تعانق جبهتي دوماً

وكان للانخراط في العمل السياسي والعسكري أثرهما القوي في

ظهور التجديد عند هؤلاء الرواد، وخاصة عند عيسى عبد الله، وعبد الواحد

السنوسي. إذ نجد أن أكثر شعر عيسى غناء للحرية بمفهومها الواسع، وليس

في إطارها الضيق، بمعنى حرية الفرد، وحرية المجتمع، وحرية الوطن.

وعندما أذكر الحرية فلا ينبغي أن ننظر أنها التحرر. فالتحرر فوضي وهرج

ومرج ولا أخلاق، أما الحرية فهي التزام وتقيد بضوابط الأخلاق الكريمة.

وعيسى عبد الله منذ نعومة أظفاره يعشق السياسة؛ لأجل التحرير والإصلاح، وليس لأجل التكبيل والفساد. ولذلك انخرط في صفوف ثورة "فرولينا"⁽¹⁾، وترك دراسته الجامعية؛ رغبة في أن تشرق شمس الحرية على تراب وطنه. فيقول في قصيدة "حزيران ست وستين"⁽²⁾:

فكم بالبطولات كانت عقود السنا حافلة
وكم تضحيات لتذليل درب ترامى
مدى الطرف يعلو! وكم خطوة جندلت مستهما!

وعندما انشق بعض رجال ثورة فرولينا، صرخ فيهم عيسى بصوت مرتفع في قصيدته "سمسرة" فقال:

الثورة تضحيات شعبنا العربي
الثورة حق وليد جرحه ما بري
الثورة دم شهيد الله يـأجره

والشاعر عبد الواحد السنوسي، يفيض شعره عذوبة وجيشان تجاه وطنه، لكنه يحزن لما في وطنه من فساد، وما أصابه من قروح وتكميم للأفواه. فيقول من قصيدته "على كنبه":

وطني... وطني... أنا وطني عجاب
وطن إذا حدثكم عنه بألف قصيدة... قصيدة
ما كان لي فصل الخطاب... وطني أنا... وطني عجاب

(1) ثورة فرولينا: وتسمى جبهة التحرير الوطني التشادي أسست عام 1966 وهي حركة تحريرية لمقاومة النظام القائم وانخرط إليها معظم الشباب التشادي وتغنوا بها وبأهدافها الوطنية .

(2) عيسى عبد الله : ديوان حذو ما قالت حزام ، ص106 .

كذلك تفجرت ينباع التجديد عند عبد القادر أبه؛ لعشقه وطنه، ولكل نسمة من نسيمات الحرية، وتجلّى في قصيدته "ملاك"، حيث ينقد الحكم الدكتاتوري، الذي كعم الأفواه، فالقصيدة تمرد من أجل الحريات، ومن أبياتها قوله:

منعتم ذلك الطير أغاريد وأحانا
شربتم دمنا المسفوح. بعتم كل قتانا
سأنشر ربوع الأرض عدلاً ثم إيماناً
بحرق الظلم أجمعه ونبني الصرح قرآناً
(5) الغربية:

الغربة بنوعها "الداخلية والخارجية" من العوامل المهمة التي أثرت في شاعرية رواد التجديد، فرقت مشاعرهم، وانهبت عواطفهم، وحنوا إلى أوطانهم. فإذا بالغربة تلهمهم الكتابة والإبداع والتجديد، وخاصة - ونحن نعلم - أنهم ارتحلوا إما للعلم، وإما للرزق، وإما للأمن. فكان منهم من استرعى انتباهه وأيقظ مشاعره روعة وجمال بلاد الغربة التي عاش فيها، فكتب لها شعراً يفيض بالجمال. مثلما كتب عيسى عبد الله - الذي قضى خمس عشرة سنة خارج وطنه، قضاها بصبر جميل في السودان وفي ليبيا. ففي ليبيا - على سبيل المثال - كتب قصيدته "الأبهى في مناقب سبها" على البحر الوافر، وعلى نظام المقطوعات، وكل مقطوعة من خمسة أبيات تختلف قوافيها، لكنها بقافية موحدة، ومن أبياتها قوله:

تجول في جنان الله قمم سبها
فمهما جلت فيها لن ترى أبهى
ولا أزهى على الإطلاق من سبها

فسبها ملتقى الصحراء بالأحلام

ويحن عبد الواحد السنوسي إلى وطنه، فتجيش مشاعره بقصيدته "في بحر الغربة" على الوافر، ويتعمق الشاعر في الرمزية، ويرمز إلى وطنه باسم "كُبري وسمرا"، فيشخص وطنه في صورة جميلة، كأنه امرأة حسناء يناجيهما بكل إشراق وتفاؤل، وأمل فيقول:

مساء الخير يا كبري مساء الخير يا سمرا
مساء الحب والذكرى
أرى عينيك يا كبري على بعد المدى عبري
لماذا الدمع يا كبري لماذا الحزن يا سمرا
أما سنعود يا كبري بللى سنعود يا سمرا
وحق المقالة العبري

ولكن عبد الواحد لم يفقد الأمل إلى وطنه، فكتب قصيدة أخرى بعنوان "عودة الطفل" فيها الحنين إلى الوطن، وقد رمز لوطنه تشاد بالأم، فيقول:

هل أنا أماء قد عدت وقد طال غيابي
حاملاً قلبي على كفي جواباً في غيابي

فما أجمل الغربة عندما تفجر ملكة الإبداع، فتؤتي ثمارها في نتاج جديد بطعم جديد وشكل جديد لم نعهده من قبل في رياض الشعر التشادي.

والشاعر عبد القادر أبه، على الرغم من أنه لم يذق ألم الغربة المكانية، فلم يبرح وطنه تشاد، إلا إنه كان يشعر بالغربة الزمانية. إذ كان متمرداً على ما في وطنه من فساد وانحراف، لذلك ظهرت في أشعاره نزعة

الحزن والأسى والاكتئاب على غرار الرومانسيين. فيقول في قصيدته "جرارنا"⁽¹⁾:

جرارنا
مملوءة بالحقـد والغباء
معروفة بالرياء والمكـاء
خـدودها
شوارع الدموع والدماء

فالشاعر يصب حمم غضبه على ظاهرة السفور التي تفتشت في سكان العاصمة بشكل مشين.

(6) الأحداث الكبرى في العالم الإسلامي، واستشراف التاريخ:

إن شعراء التجديد في تشاد هم أحفاد شهداء مذبحة الككب، فتأثروا تأثراً كبيراً بما حدث لأجدادهم العلماء من قتل على أيدي الفرنسيين، فكانت أصداء هذه المذبحة من أهم العوامل التي فجرت عندهم روح التغيير والتجديد في شتى مناحي الحياة، وخاصة الشعر، وذلك بنقله من طور المنظومات التعليمية والنبوية إلى مرحلة التجديد، بكل ما يعنيه المصطلح.

وأود في هذه السطور إلقاء الضوء على مذبحة الككب؛ ليعرفها كل عربي واع، ويأخذ منها العبر والدروس⁽²⁾. إن هذه المذبحة الشهيرة،

(1) جراننا: جمع جرة وهي آنية تصنع من الطين لحفظ الماء وتبريده ، ووظفها الشاعر كرمز للمرأة لهشاشتها وسهولة كسرها .

(2) محمد صالح أيوب: الدور الاجتماعي والسياسي للشيخ عبد الحق السنوسي في دار ودّاي، رسالة دكتوراه، جامعة أم درمان، السودان، 1998، ص 185، عبد الرحمن الماحي: تشاد من الاستعمار حتي الاستقلال، ط1، الهيئة المصرية للكتاب، ص211.

من فصول تاريخ الجهاد الإفريقي في العصر الحديث ضد المستعمر الفرنسي، فأحداثها وقعت سنة 1917م في إقليم "وداي" المعروف الآن باسم "أبشه"، وهي مدينة تقع شرق تشاد، متاخمة للحدود الغربية للسودان مع دار فور وتعد أبشه البوابة الشرقية لشرق أفريقيا، وكانت وما تزال تزخر بمصابيح الهدى من رجال الدين الأتقياء والمفكرين والشعراء. إضافة إلى ما في باطن أرضها من ثروات هائلة "اليورانيوم، والبتترول، والبوكسايت" ولما استشعر المستعمر الفرنسي الخبيث الخطر الذي سيلحق به من هذه المدينة العالمية المجاهدة، قام بجمع العلماء والأئمة، فذبح أربعمائة منهم. فصعدت أرواحهم إلى بارئها في جنات النعيم، ولكن أولادهم وأحفادهم حملوا راية الجهاد من بعدهم إلى أن تطهرت تشاد من براثن المستعمر الفرنسي سنة 1960م. فالمذبحة نقطة سوداء في تاريخ فرنسا الصليبية، وصفحة بيضاء من صفحات الجهاد الإسلامي في تشاد "وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون / الشعراء 227".

ولقد عاش رواد التجديد تحت لهيب الأحداث الكبرى، التي هزت العالم الإسلامي وما زالت من غزو فكري، واستعمار صليبي؛ فكان رواد التجديد خير شهود على هذا العصر الأنكد، فكتبوا وأبدعوا، وولوا بشعرهم نحو انفتاح الكلمة الإبداعية، واتساع الصورة الشعرية بخيال واسع متشعب، وانسياب الإيقاعات؛ ليجدوا متنفساً بعد أن ضاقت صدورهم بما يحدث حولهم من أحوال تشيب منها الرؤوس. وليس أدل على ذلك من عناوين دواوينهم فاختر عبد القادر لديوانه اسم "إعصار في فؤاد"، ولعبد الواحد السنوسي "زفرات قلب" ولعيسى "حذو ما قالت حذام".

ونذكر - على سبيل المثال - قضية فلسطين، وهي القضية الأولى في العالم الإسلامي كله كتب لها عبد القادر من ذلك قصيدته "لك الله ياقدس":

أين الجهاد في الإسلام هل قُبروا؟ أم ابتلوا فجأة لكنهم صبروا
صبراً يكاد يكون اليأس شيمته فأني صبر لنا والهود انتصروا
يافا وحيفا وبيت المقدس مقدسنا قد دنسته بقايا اليهود والكفر
عاث اليهود فسادا في مواطننا وقتلوا قومنا صبرا وقد قهروا
وما حدث لهذه البقعة المباركة فكتب لها قصيدته بعنوان "الطوتم"،
وهذا العنوان رمز أسطوري للتفاؤل عند بعض الأفارقة فيقول:

فلسطين
يا نصلاً تغلغل في فؤادي
وانكسر
يا حجراً بلهب القلب
ساح وانصرهر

ومن روائع عبد القادر قصيدته "الدين بريء"، وفيها استشرف
التاريخ الإسلامي، ويتوجه بخطابه فيها إلى المسلمين والأمريكيين،
بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، وتتجلى عاطفة الشاعر الصادقة،
وتجديده المبدع كقوله في مطلعها:

يا أخا الإسلام غلا صبري لا تعط الحجة للكفر
لا تدن الذئب من المرعى وتعرض قومي للخطر

ويعيش عبد الواحد السنوسي مأساة الشعب العراقي، أثناء الحصار
الشيطاني الذي فرضه النظام الإمبريالي والصليبي على هذا البلد العربي
المسلم. وظل شعب العراق البطل صابراً صامداً، إلا إنها كانت مأساة أعقبتها
مأس كبرى. فكتب عبد الواحد قصيدته "حيوا العراق"، صور فيها عظمة هذا

الشعب الصامد الصابر من خلال لغة شعرية جديدة قوية بإيقاعات متتالية متآزرة تحتوي على استدعاء الشخصيات الدينية، ومن ذلك قوله:

حيوا العراق....حيوا الحضارة والعراقة...تسموان إلى مدى السبع الطباق
حيوا الصمود بوجهه ما ليس يطاق.... حيوا التصبر
رغم وطء الجمر رغم الاحتراق... حيوا العراق
حيوا العراق.... حيوا بلاد الرافدين وملجأ السبطين وأبي السبطين

أما "عيسى عبد الله" الشاعر الثوري المخضرم، فقد عاش قضايا المسلمين في كل مكان، بكل فكره ووجدانه، فطاف بشاعريته ليعيش مع المسلمين في "ارتريا" أيام جهادهم ضد الأثيوبيين، فكتب قصيدته "يا أسمرا" سنة 1974م بنظام شعر التفعيلة، ليحي الثوار على أمل بزوغ النصر القريب:

يا أسمرا
يا قرية جميلة يا أجمل القرى
يا مهبط الربيع بل ياجنة الذرى
إليك يا جميلتي أقدم السلام
من بقعة شقيقة أسطر السلام

ثم يستشرف تاريخ الحبشة، وما كان عليه الملك "النجاشي" من خلق عظيم إلا إن خلفه خلقهم الطغيان والفساد.

ليت النجاشي القديم أب
مأمّن المهاجرين خشية العذاب
وأطفأ الحريق
وعالج الحروق

لكنه - واحسرتاه !!- في غياب
وغاب حكم العقل عن خَلْفٍ له يسوقُ
أجمل القرى إلى الخراب

وعاش "عيسى" مع أم القضايا الإسلامية "فلسطين" فكتب عنها قصيدته
"آي صَحْوٍ"، وينكر على اليهود أنهم شعب الله المختار، فهم شعب الله
الملعون، وشرذمة صهيونية⁽¹⁾ فيقول:

أدعياء في بني يعقوب جاءوا من شتاتٍ لانغراسٍ واحتزاز
هل لإسرائيل من نسل رمتهم في فجاج الأرض حُمَّى الاكتناز؟
لا... ولا صناع صهيونية من قاتلي الأطفال قصد الاحتراز!

وكتب عيسى للعراق ولبنان قصيدة "وداعاً للرواغ"، وكتب الشاعر
لليبيا قصيدته "بلا إذن"، وذكر في مناسبتها أنه كتبها على متن أول طائرة
اخترقت الحصار المفروض، حاملة وفداً تشادياً للمشاركة في احتفالات ثورة
الفتاح عام 1998م، والقصيدة تمتاز بصدق التجربة، وبأسلوب قوي يتناسب
مع الغرض، إضافة إلى مزية استشراف الشاعر لشخصية المجاهد الشهيد
عمر المختار⁽²⁾:

من المختار حتى الفاتح الغالي حفظتم بالدم العنوان والفحوى
فجاهدنا معاً ضد العدا: إنا لكم عمقٌ كما ظلتم لنا مأوى
إلى الصحراء نرنو إن تفهقرنا ونحن الغوث لو عمت بها بلوى

(1) عيسى عبد اله ، حذو ما قالت حزام ، ص 64 .

(2) السابق ، ص 223 .

فما ذكرته من نماذج سابقة كان على سبيل المثال لا الحصر - وحاولت الإيجاز - لأثبت أن الشعراء المجددين في تشاد لم يغلغوا على ذاتيتهم فحسب، بل انفتحوا نحو واقع الأمة الإسلامية من حولهم فكانت النتيجة أن رؤيتهم ازدادت عمقا، واتسع أفقهم، وأرهفت مشاعرهم، وارتسمت تجاربهم الفنية بكل فن وصنعة. كل هذا وذاك جعل شعرهم ذا طابع خاص ينبض بنبض جديد وانفتاح مفيد، فكان لازماً عليّ أن أضع هؤلاء الصفوة في الصف الأول من طلائع المجددين التشاديين.

(7) أصداء المذاهب الأدبية العربية والغربية:

الشاعر العربي لا بد أن يكون على اتصال وثيق بتراث أمته وتاريخها المجيد فيسترفد منه ويعمق صلته به؛ ليعبر عن وجدانها المعاصر قبل أن يلقي ببصره إلى الآخرين؛ لتستمر مسيرة العطاء الإنساني جامعة بين الأصالة والمعاصرة، أو قل بين القديم والجديد في منظومة متكاملة "إن اتصال الشعر المعاصر في حاضره بماضيه التليد، واتساقه مع نظامهم الوطني، إنما هو انعكاس طبيعي لوراثات مجتمعنا العربي وما سادته قديماً وحديثاً من وحدة التقاليد والأخلاق والعادات والأفكار والمشاعر.... وهو تواصل يبقى على سنن الأسلاف وتقاليدهم الفنية من جهة، ويفسح من جهة ثانية للتطور والتجديد، دون تطرف ينتهي إلى درب من دروب شنود الانحراف"⁽¹⁾.

وتبدأ مدارسنا الشعرية الحديثة البداية الفنية الجميلة الجليّة، بيزوغ نجم البارودي ثم اقتفى أثره الشعري رواد المحافظين شوقي، وحافظ، ومحرم، وهذه المدرسة تمثل بلغة المذاهب الغربية "التيار الكلاسيكي"،

(1) شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، ط3، دار المعارف، 1988، ص22.

وبعد هذه المدرسة جددت ظروف الحرب العالمية، وتداعياتها، وما أعقبها من خيبة أمل وحيرة وحزن، فعكف الشعراء على ذاتيتهم يتأملون ويتشاءمون ويكونون، وتمخض عن ذلك ظهور مدارس شعرية عربية ذات صبغة واتجاهات رومانسية كمدرسة الديوان بروادها الثلاث "العقاد، وشكري والمازني" وبنزعتها الفكرية ومدرسة المهجر الشمالي والجنوبي بريادة ميخائيل وبنزعتها التأملية، ومدرسة أبولو بريادة أبي شادي وبتجاهها نحو العاطفة والابتداع، ثم مدرسة الشعر الحر التي أشرقت من بلاد الرافدين، بريادة نازك الملائكة، وامتدت وغزت واحتوت عديداً من عاشقها كعبد الصبور وحجازي وأبي سنة وشوشة، والسؤال الذي يطرح نفسه علي بساط البحث الآن: هل ثمة علاقة بين مدارس التجديد في العالم العربي والغربي - والمجددين في تشاد، جعلتهم مجددين لكل جماليات القصيدة الشعرية التشادية؟.

أزعم أن رواد التجديد التشاديين استجابوا لكل دعوات التجديد بمدارسها المتعددة والمختلفة في العالم العربي منذ ظهور مدرسة الديوان حتى مدرسة الشعر الحر، فأوضحت القصيدة التشادية عند المجددين، تطرح أفكاراً جديدة، وموضوعات جديدة، في شكل جديد من خلال تشكيل جمالي جديد لم يعهده الشعر التشادي من قبل، على نحو ما سنوضح في القسم التطبيقي، وينبغي الإشارة إلى أن نشأة الرواد لعبت دوراً مهماً في بزوغ تجديدهم الشعري، فيذكر لي عيسى عبد الله، أن ثمة عدة عوامل ساعدت على تكوينه الشعري وميله للتجديد منذ نعومة أظفاره منها⁽¹⁾: "المحفوظات المدرسية، والمكتبات، وعشقه للغة العربية، وحضوره الحفلات والمناسبات الرسمية، والجمعيات الأدبية، وثورة فرولينا إضافة إلى بارودي تشاد

(1) لقاء تم بيني وبين الشاعر في النادي الثقافي الشعبي بأنجمينا في مارس 2001 .

"عبد الحق السنوسي"، وحيث إن عيسى استفتح حياته بالدراسة في السودان،
 فمما لا شك فيه أنه تلقى ثقافات مختلفة كالعربية الفصحى والإنجليزية
 الأصيلة إضافة إلى اللغة الفرنسية اللغة الأولى مع العربية في تشاد،
 كل ذلك جعله يعيش مع أحداث عصره، ويتابع ما يموج فيه من آمال وآلام،
 فاستجاب لها ثورياً وعبر عنها شعرياً وشق طريقه التجديدي بكل إبداع
 وابتكار، وليس أدل على ذلك من غزارة نتاجه الشعري، كمّاً وكيفاً،
 بما يحتوي من تعدد في الموضوعات، والأشكال والموسيقى الشعرية،
 فعن عشقه للغة العربية، ودعوته إلى الاتحاد من خلال الالتفاف حول اللغة
 العربية - مما يدل كذلك على نزعته الإسلامية - كتب قصيدته "يا حماة
 العربية"، ومن أبياتها:

لم تصر - قط - قوية	وحدة دون هوية
فادعموها بروية	لا بدعوى الأبوية
في تشاد القروية	والمراعي البدوية
وابعثوا الروح الأبية	أصّـلوا للعربية

وحيث إن عيسى عاش في مطلع حياته عيشة بدوية، لذلك اتسم شعره
 بدفقات موسيقية وبسرعة الإيقاع، وانعكس ذلك على ملكته الشعرية التي
 مالت نحو الجرس الموسيقي الرنان، فكتب عديداً من الأناشيد وخاصة
 للثورة، كقصيدته "النصر لنا" على المتدارك المخبون:

صـفو المنكب	حـذو المنكب
نحيبي ذكـرى	يوم الكبـب
لن نجعلها	دمعاً يسـكب
لكـن قـدماً	يمضي الموكب

معنى وسنا وظهور منى والنصر لنا

ويزداد عيسى تقدماً كرائد في فيلق، يدفع جنده نحو النصر،
بلغة قوية وموسيقي أقوى، فيقول في قصيدته "تفوقوا" مخاطباً شباب وطنه،
أن يمشوا نحو الأمام، ليرقى الوطن نحو العز والأمان فيقول:

تفوقوا... وإلى الأمام تقدموا وإذا تكاثرت سدود فاهدموا
سهر العلى عرق دفق ودم لا تبخلوا بهما الفداة فتندموا
يبنى بكم وطن وينقذ معدم فتفوقوا... لتعمقوا.. ولتخدموا
نصر المؤصل حيث عالج أو وقى

وتأثر عيسى تأثراً كبيراً بمدرسة الشعر الحر، من حيث التجديد
الموسيقي، على نظام التفعيلة الموحدة، والتخلي عن القافية، والولوج
إلى موضوعات جديدة لم يطرقها الشعر التشادي قبل ذلك، كقصيدته
"قم ثامن آب":

تتجمد منذ ثلاث سنين على الحقد
عبرات أسى لىف
نظرات فن وعذاب
يتدفق كل أغسطس في جسمان مشاعر متدفق
وأغسطس طس آب

فالقصيدة على نظام شعر التفعيلة فعلاً، وتدخل في نقد الأوضاع السياسية، التي أحدثت تقلبات وعدم استقرار، ويلاحظ أن الكمية الفكرية تزيد عن الكمية الوجدانية، ومرد ذلك إلى أن شاعرنا رجل ثوري من الطراز الأول، فعقله قبل قلبه أثناء كتابة الشعر، ومن سمات الشعر التجديدي، أنه يتسم بالوحدة العضوية، والدخول مباشرة إلى الموضوع، دون البدء في مقدمات تقليدية، وإذا ما قام به شاعرنا المجدد، ومن حقه من المجددين. فمن ذلك - علي سبيل المثال لا الحصر - قصيدته "مددا"، ومن أبياتها قوله في مطلعها⁽¹⁾:

في عين الأبعد خمس مثل نصال مدى!
خمس في عين أضمر صاحبها الحسد!
بلد البدوي ورأس الحربة أزهرها - نجبت
ومضى الأعصر لم يمنعها أبدا
أن تحتضن الأيتام... وأن تلدا...

كذلك من بين سمات المجددين، والتي آثرها عيسى ابتكار موضوعات قل أن تطرق فمن ذلك وصفه للتليفون وصفاً دقيقاً صادقاً، يكشف عن إيجابياته وسلبياته فيقول في قصيدة "لنينا"⁽²⁾:

يــــرن يــــرن يــــرن !
يرن يرن كمطرقة يرن ويصلصل ليس يكل
يــــرن كــــما تتصــــايح جــــن

(1) خمس مثل نصال مدى : إشارة إلى القول الشعبي المصري : خمسة في عين العدو ويقال إذا خفت العين .

(2) يصلصل : يعمل صوتاً - الصخب : شدة الصوت - الطنين : صوت الذباب.

دوائر من صخب وصداه: يطن فتكبر حين يطن
وتتسع الحلقات: يظل يجاوبها وتظل
يــــرن يــــرن يــــرن

أما شاعرنا "عبد الواحد السنوسي" فيتسم أكثر شعره بالتجديد، نظراً لعدة مؤثرات ذكرتها - آنفاً - أهمها ولعه بالقراءة، واطلاعه على كتب الخيال الأدبي، وتأثره بالمهجريين والمذهب الرومانسي، فهو شاعر رومانسي وأفكاره وموضوعاته جديدة ويتميز بطول النفس والإطناب الجميل غير الممل بعباراته الشعرية، والصور الفنية المنبثقة من خيال رحب ينبض بالحياة، مع عذوبة موسيقية تسأثر القلوب قبل الأذان، وما يثبت صحة ما ذكرته كلماته المعبرة عن ذلك في مقدمة "قصيدته العبارات الأسطورية"⁽¹⁾ "مازلت أذكر بكثير من الحب والانجذاب الوجداني تلك السويغات القصيرة التي أتحت لي سرقتها من أويقات الصبي وملاعبه لأتجه في حنين إلى المكتبة الخضراء في مدينة "أجدايا" وانتقي إحدى كتبي المفضلة من الأسماء السحرية اللذيذة الجرس، والتي كان في استطاعتها أن تتقلني - ويلمح البصر - من الواقع إلى عوالمها المسحورة، اذكر من تلك العناوين "رحلات السندباد"، "جزيرة الكنز"، "قصر الأقزام"، "الفأرة والناسك"، "ملكة البجع".... هكذا عاشرت هذه الشخصيات الأسطورية عبر المكتبة الخضراء في مدينتي الصغيرة، وذلك قبل أن أغزوا العالم بأسفاري وجولاتي وتنقلاتي التي أكسبتي الكثير من التجارب والخبرات... إنني وجدانيا ما زلت مشبعاً بهذه الأرواح الأسطورية التي تعشق الخير وتبذل الحب والعطاء والتي إن لم أشف حاجة النفس بلقائها أو التحدث إليها، فإنني ظللت دائماً أحاول - قدر طاقتي - أن أتقص بعض مبادئها الخيرة".

(1) عبد الواحد السنوسي : قصيدة العبارات الأسطورية

وصدقت مقولة عبد الواحد، فقد لمست فيه كل ما ذكره من خلال جلسات شعرية ونقدية جمعت بيننا، فهو يحمل في جعبته كل المعاني الإنسانية من حب الخير والعطاء بلا حدود، وعشق الجمال، فهو شاعر وجداني ينبض بالجمال، وموهوب بكل المقاييس.

والشاعر عبد القادر أبه كان مولعا بالقراءة منذ صغره⁽¹⁾، " كنت شغوفاً بالقراءة والمطالعة وأحب الاستماع إلى القصص والحكايات الشعبية، فاكسبت خبرة لغوية أطوعها كما أريد، وساهمت والدتي في تنمية خيالي بواسطة القصص والأغاني، وفي قصائدي أجد نفسي أعيش مع ذاتي ومع الجماعة من حولي، فينطلق قلبي واركب بحراً خليلياً، وغالبا البحور الخفيفة، وكثيراً ما أميل نحو شعر التفعيلة لما اشعر به من ثورة، وتارة أكون هادئاً كهدهوء الرومانسية، ولا أنسي اطلاعي على المدارس الأدبية كمدرسة أحمد شوقي، ومدرسة العقاد، وأميل دائماً إلى شعر أبي القاسم الشابي".

ومهما يكن من شيء فإن هؤلاء المجددين، خرجوا كثيراً عن الأنماط التقليدية للشعر العربي؛ لتضافر عدة عوامل ذكرتها من قبل، وإن كانت ثمة عوامل أخرى كالعامل الإنساني، وعشق الطبيعة والمرأة. وسوف أجلي ذلك كله من خلال النماذج الشعرية، ولكن ما أؤكد عليه الآن أن رواد التجديد لم يظهروا من فراغ في ميدان التجديد، فهم جددوا في القصيدة شكلاً ومضموناً، فعبروا عن همومهم الذاتية ووجدانهم الذاتي، وعن قضايا المجتمع الوجدان الجماعي، وخرجوا على النظام الخليبي حسبما اتفق مع التجربة الشعرية، وقدموا صوراً شعرية دفاقة بالخيال يشع منها الجمال، وتنبض بمعاني غزيرة ودلالات متعددة، وتطرح تساؤلات كثيرة، وتأملات عميقة، بكل حرية مع تزيينها بالقيم الإسلامية والمعاني الإنسانية.

(1) لقاء مع الشاعر في منزلي بالعاصمة أوجينا 2001 .

ثانياً : معالم التجديد ومستوياته في شعر رواد التجديد :

سوف تقوم الدراسة في هذه الجزئية التطبيقية بتقديم بعض النصوص الشعرية للرواد التشاديين المجددين، والتي شكلوها تشكيلاً جديداً. وسأحاول - بشكل موجز - الإشارة إلي معالم التجديد الفني من خلال تحليل المستويات الجمالية الآتية، والتي تدل على المنهج الفني لرواد التجديد الشعري في تشاد:

المستوى المعجمي، والمستوي التصويري، والمستوى الإيقاعي، ثم المستوى الدلالي. وإذا ما فرغت من ذلك فأظن أن البحث قد جمع بين النظرية والتطبيق، وكشف عن تيار شعري جديد - لأول مرة - بزغ نجمه في سماء الشعر التشادي المعاصر. وسوف أقف أمام كل وجه من وجوه التجديد في شعر الرواد من خلال اختياري قصيدة واحدة أو أكثر - حسبما يستدعي البحث - أتصورها قادرة على العطاء الفني التجديدي، حتى لا يطول بنا فضاء البحث واعترف منذ البداية شئت أم أبيت أن وجهة نظري الخاصة قابلة للمناقشة .

(1) التجديد في المستوى المعجمي:

اصطفيت قصيدة "الدين بريء" للشاعر عبد القادر أبه، لتكون نموذجاً على ما قام به الشعراء التشاديون المجددون من تجديد في المستوى المعجمي، فالسمة الفنية البارزة للقصيدة، والتي لفتت الانتباه، بزوغ التجديد في القصيدة بوجه عام وفي التوظيف المعجمي بشكل خاص، ومع أبيات القصيدة :

الدين بريء

يا أخا الإسلام غلا صبري	لا تعط الحجة للكفر
لا تدني الذئب من المرعى	وتعرض قومي للخطر
وتذكر يوماً قد كنا	أسياد البر كذا البحر

وتذكر كم كنا نحیی
وتذكر قیصر أو کسری
وتذكر فتح الأندلس
کم داخوا تحت صوارمنا
لکنهم ظلوا دهرًا
وتبدی فی حرب صلیبهم
لکن صمد الإسلام أمامهم
ورأوا عفوًا لا یعرفه
وتخرج من کلیة حرب
لا تقتل شیخًا أو طفلًا
لا تهدم صومعة أودیرًا
لا تحرق حقلاً أو نخلاً
لا تفزع أما دسكرة
تلک تعالیم مدارسنا
قد وصی المختار بها قومی
فأنت عصبة أقوام
قاموا بجهاد منفرد
ذبحوا، قتلوا، حرقوا، هدموا
تنظیم سري خرف
ما کان الدین لیعطیهم
ما کان الدین لیمرهم
لیس الإسلام بدین القتل

أموات العقل من البشر
وتخوم حدود بني الصفر
وتذكر فتح المنتصر
فتشتت حکمهم العجری
یخفون إحنًا کالجمر
أحقاد أبناء الغدر
صلبا کجدار من صخر
إلا قارئ رحمن السور
تعلوها الرايات الخضر
أو إحدى ربات الخدر
أو ترع بقس أو حبر
أو تسلب أنعام البشر
أو تسعی قطعًا بالشجر
فی الحرب بجبل أو مدر
فرعوها حتی ذا العصر
ورأت رأیا فی العسر
وإمام الأمة لا یدری
رفضوا أمرا فیہ اليسر
لطخ جلباب الطهر
إننا بالقتل الهمجی التتري
لقتل أناس بالغدر
ولا الذبح ولا الذعر

وَحَكِيم، يَرْجِعُ لِلْفَكْرِ	الْمُسْلِمُ سَمَحٌ، وَعَفْوٌ
فِي حَالَاتِ الْغَضَبِ الْبَشَرِيِّ	وَالْعَقْلُ سَلَاحٌ يَنْفَعُنَا
وَقَنَاعَاتِ الْفِكْرِ الْحَضَرِيِّ	فَأَيْنَ الْحِكْمَةُ وَالْحَكْمُ
وَالدِّينُ بَرِيءٌ وَالْبِرُّ	إِرْهَابٌ وَقَنَاعَةُ الدِّينِ
مِنْ شَيْمِ ثِيرَانِ الْبَقَرِ	الْعَنْفُ، الْعَنْفُ، أَلَا تَبَا
بِاسْمِ الْإِسْلَامِ أَتَى يَسْرِي	إِفْلَاسٌ، وَهَمٌ، بَلْ جَهْلٌ
مِنْ دَنْسٍ فِي ثَوْبِ الدَّهْرِ	وَالدِّينُ بَرِيءٌ يَا قَوْمِي
مِنْ تَهْمَةٍ زُورٍ تَسْتَشْرِي	مَهْلًا أَمْرِيكََا مَهْلًا
فَعَلَ التَّدْمِيرَ الْقَذْرَ	إِنَّ الْإِسْلَامَ بَرِيءٌ مِنْ
لِلَّايِ الْقُدُسِ الطَّهَرِ	إِنَّ الْإِسْلَامَ تَعَالَوْا نَحْتَكُمُ
وَصَفَاءَ الرُّوحِ وَالْفَكْرِ	إِنَّ الْإِسْلَامَ سَلَامٌ وَأَمَانٌ
تَحْرِيرَ لِلْعَرَقِ الْبَشَرِيِّ	إِنَّ الْإِسْلَامَ لِنُورٍ وَحَيَاةٍ
قَدْ وَرَدَتْ فِي آيِ الذِّكْرِ	وَتَعَايِشِ أَقْوَامٍ بِسَلَامٍ
نِيرَانِ تَهْطُلُ كَالْمَطَرِ	فَلَمْ الْإِرْهَابُ لَتَغْمُرْنَا
مِنْ أَهْلِ الْجَبَلِ أَوْ الْمَدْرِ	لَتُبِيدَ جَمُوعًا وَجَمُوعًا
هَبُوبًا فَاتَّتْنَا تَجْرِي	وَالْفَتْنَةُ نَائِمَةٌ كَانَتْ
وَأَتَتْ بِالْعَذْرِ لِلْكَفْرِ	فَأَبَادَتْ قُوَّةَ إِسْلَامٍ

وبقراءة القصيدة التي بين أيدينا قراءة إبداعية خلقة تستهدف دلالة النص العميقة وما يحتوي من موضوع ما⁽¹⁾ يتأكد لنا أنها تصوير للحرب

(1) محمد أحمد العزب: في النص وقراءة النص ، د.ت. ط، ص 32 .

الصليبية الدائرة الآن ضد الإسلام. فالموضوع ديني في دلالاته العميقة، وليس سياسياً في دلالاته السطحية.

ومفتاح النص، والوعي بدلالاته، ومعايشة تجربته يتم من خلال الإبحار في معجمه، "إذا وجدنا نصاً بين أيدينا، ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم، بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به"⁽¹⁾.

ومعجم القصيدة التي معنا الآن قد أدى دوراً فنياً في تشكيل ملامحها الفنية، وكشف دلالتها. إذ وظف الشاعر معاجم عديدة أكثرها ظهوراً المعجم الديني بما يحوي من ألفاظ تدل على أن الحقل الديني أخذ مساحة واسعة، فهو المراد في المقام الأول. فمن الألفاظ الواردة: "الإسلام، الصبر، الحجة، الكفر، فتح، صليب، الدين، المختار، الجهاد، إمام، العسر، اليسر، أي، الذكر".

وليس من شك في أن اللغة تعيش دائماً في أحضان المجتمع، وهو متغير، ومن ثم فإنها - اللغة - تتطور وفق متغيرات الحياة في أي مجتمع، فتعبر عن الفرد والمجتمع "اللغة شأنها شأن الظواهر الاجتماعية الأخرى، عرضة للتطور المطرد في مختلف عناصرها : أصواتها وقواعدها ومنتها ودلالاتها....، وليس في قدرة الأفراد أن يوقفوا تطور لغة ما أو يجعلوها تجمد على وضع خاص"⁽²⁾.

وكما ذكرت من قبل ذلك أن الصراع الدائر صراع عقدي، ومما يدل على ذلك أيضاً أن الشاعر أتى بعد ذلك بحقلين متضادين. أولهما:

(1) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري " إستراتيجية التناص ، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1992 ، ص 58 .

(2) علي عبد الواحد وافي : اللغة والمجتمع ، ط1 ، القاهرة ، 1966 ، ص 78 .

حقل الحب والتسامح، وهو ما يمثل المسلمين: "يا أخا الإسلام، والعفو، ولا تقتل، ولا تهدم، ولا تحرق، ولا تفزع، وسمح، وعفو، والحكمة، وسلام، وأمان، وصفاء، ونور". والحقل الآخر: حقل الظلم والبغضاء، وهو يمثل أعداء الإسلام: "الخطر، داخوا، شنت، إحن، أحقاد، الغدر، ذبحوا، قتلوا، حرقوا، هدموا، الذعر، الإرهاب، العنف، تدمير، تبديد".

فالمعجم الشعري يؤدي دوراً رئيساً في الكشف بجلاء عن عالم النص⁽¹⁾: "إن معجم أي نص شعري يمثل - في المقام الأول - عالم ذلك النص، أما الكلمات التي يتكون منها فهي التي تملأ فراغ ذلك العالم، ومن العلاقة بين كلا الجانبين تتخلق بنية الوجود الشعري. والوجود الشعري بهذا الشكل لا يتمتع فقط بمتن كلامي خاص، بل وبنظامه الذاتي من المترادفات والمتضادات".

ولم يهمل شاعرنا تاريخ الإسلام فاستشرفه ووظفه ليعلم تجربته ويؤصلها "قيصر، كسرى، بني الصفر، الأندلس، المنتصر، التتار"، ثم استمد الشاعر من معجم الطبيعة ألفاظاً تضيف مسحة وجدانية جمالية، تخفف من الكمية العقلية: "الذئب، المرعى، حقل، نخل، أشجار، مطر".

فتعدد أنساق المعجم ومستوياته المتعددة يشير إلى ثراء اللغة - لغة الشاعر - وزيادة مساحة المعجم الديني ورحابته تدل على عمق النزعة الدينية المتأصلة عند شاعرنا، وفي الوقت ذاته يقدم رسالة إلى الغرب، في محاولة للتعايش السلمي !!!

(1) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، ترجمة وتعليق "محمد فتوح"، ط دار المعارف، 1995، ص 126.

ولذلك كانت الألفاظ اللغوية بمثابة أدوات يشكلها الشاعر؛ لتنبض بالمحتوى، وتوحي بما يدور في مخيلته. ثم مراعاة الشاعر لوجدان المتلقي "إن هناك عاملاً أساسياً يلعب دوراً هاماً في هذا الاختيار. عامل يسيطر على سائر العوامل الأخرى، وهو الرغبة في إيصال انطباع وجداني إلى القارئ أو المتلقي والمترادفات هي المحك الأكبر"⁽¹⁾.

ومن التجديد المعجمي تنويع الشاعر للأزمنة، وسهولة الألفاظ، وبعدها عن الغموض والتعقيد، والأهم موافقة المعجم للجو النفسي، وموائمة للحدث، ورسالة الشاعر. وبالتحديد أقول إن الشاعر يدور حول فكرة براءة الإسلام من التهم الموجهة إليه، لذا وردت هذه الكلمة "برئ" في العنوان الذي ارتضاه الشاعر لقصيدته "الدين برئ"، وكان موفقاً في ذلك، ثم ورد هذا اللفظ "برئ" ثلاث مرات، وورد في مضمون الأبيات. فالفكرة التي دار حولها النص، وألح عليها الشاعر، تعرف في نقدنا باسم "التيمة" "التردد المستمر لفكرة ما أو صورة ما، فيما يشبه لازمة أساسية وجوهرية، تتخذ شكل مبدأ تنظيمي ومحسوس أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح للعالم المصغر بالتشكل والامتداد"⁽²⁾.

واستطاع الشاعر أن يجدد في أسلوب القصيدة، إذ بدأها بأسلوب النداء "يا أبا الإسلام". وإذا كان النداء يستخدم لغرض التعجب أو التحسر أو الاستغاثة لموقف إنساني أو نفسي أو سلوكي. فإنني أرى أن النداء الذي قدمه الشاعر شمل ما ذكرته، إضافة إلى لفت انتباه المتلقي، ليشترك الشاعر في تجربته، ويتفاعل معها.

(1) شكري عياد : اللغة والإبداع ، ط العالمية ، القاهرة ، 1988 ، ص 98 .

(2) سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، ط شركة بابل، الرباط، المغرب، 1989، ص12.

وإسلامنا العظيم يحتوي على أوامر ونواه، فقام شاعرنا بتوظيف أساليب النهي بكثرة "لا تعط، لا تدن، لا تقتل، لا تحرق، لا تفرع"، ووظف أسلوب الأمر بالفعل "تذكر" وتكراره خمس مرات، فعكس عاطفة الشاعر الصادقة، وحرصه على إبراز الفكرة المسيطرة عليه، وهي الدعوة إلى السلام والإخاء.

وفي هاتين الحالتين - نعم للسلام ولا للحرب والدمار - برز تجديد شاعرنا من خلال البناء المعجمي والأسلوبي، وتمخض عنهما الفكرة، والتي برهنت على أن شاعرنا يتمتع بوجدان ذاتي صادق، يعبر عن واقع الأمة بكل ما فيها من أفراح وأتراح، ومن انتصارات وانتكاسات، فكان مجدداً في موضوعه، ومجدداً في تشكيله الجمالي، والذي انبلج انبلاجاً من خلال الألفاظ وهندستها الفنية، وثرائها المعجمي.

(2) التجديد في المستوى التصويري والتركيبي :

آثرت أن أقدم قصيدة "فلسفة عصفور" للشاعر "عبد الواحد السنوسي"، حيث إنني أرى أن القصيدة لوحة فنية، يشع منها الجمال في أسمى صوره، والجلال في أرقى معانيه، ومن أبياتها قوله:

طارت ترفرف في الفضاء وما بها	غير السرور تصوغه ألعانا
قالت عجبت لكم بني الأرض التي	ملئت سروراً تشتكوا الأشجانا
لم كل هذا الحزن في أنغامكم	لم والحية بصدرها تلقانا؟
طيروا معي وتنسموا من عطرها	إن الحياة بطبعها تهوانا
لم كل هذا الشك في أبصاركم	لم تخلقون من الرؤى أحزاناً؟
تلك الخمائل أين منك جمالها	والماء يرقص تحتها نشوانا
وشذى البساتين التي في روضها	لبس الهوى أثوابه وازداناً
والفجر ينساب الندى من جفنه	والورد يرضع من يديه حناناً

والجو يعبق بالنسيم لأجنا والجدول السيل لا ينسانا
والبدر يزهر في السماء متلألئا والنجم يسهر حوله جزلاتا
كم من زمان ضاع منك تشاؤما وتطير ياليتيه ما كانا

فهذه الصورة الجميلة وضعها الشاعر بكل عناصرها ومنابعها داخل إطار لوحة فنية منسقة الأجزاء كالطبيعة في اتساقها وجمالها. ولابد أن نقرر في البداية أن هذا التصوير الفني البديع بصوره الجزئية الإيحائية التجديدية، عرفت عند شعراء المهاجر، وكأنها بمثابة دعوة إلى التأمل الفلسفي الوجداني، في أرجاء الطبيعة الجميلة، ليعيش الإنسان عيشة هنية هادئة.

وثمة تشابه بين تجديد "عبد الواحد" للصورة الفنية - علي نحو ما سنعرف بعد قليل - بكل عناصرها التركيبية، وروافدها المستقاة من الطبيعة، وبين التجديد لـ "إيليا أبي ماضي" في أشعاره كدعوة إلى السعادة والتفاؤل، والتي منها قوله⁽¹⁾:

كم تشتكي وتقول إنك معدم والأرض ملكك والسماء والأجم
ولك الحقول وزهرها وأريجها ورببها والبلبل المترنم
هشت لك الدنيا فمالك واجما وتبسمت فعلام لا تتبسم
إن كنت مكتئبا لعزٍ قد مضى هيهات يرجعه إليك تدم

فبنظرة جمالية موجزة إلى النص السابق، لنتعرف على بعض جماليات الصورة والتركيب وما فيها من تجديد، تطالعنا البراعة الفنية للشاعر، وهو يوظف الطبيعة، لنسج صورة فنية متكاملة، ينسجم فيها جمال الألفاظ التي تعكس صدق العاطفة. فإذا كان الشاعر - كما نفهم من الدلالة

(1) إيليا أبو ماضي: الجداول، ط دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 185.

الرئيسة للنص - يدعو إلى التفاؤل والحب والجمال. فإنه استطاع توظيف الحقول التي تحوي ذلك. فمن حقل الطبيعة بسحره وجماله أتى بالألفاظ الآتية: "عصفور، ترفرف، السرور، ألحان، عطرها، تهوانا، الماء يرقص، شذى البساتين، يعبق بالنسيم، الجدول السيل، البدر يزهو، النجم يسهر". فعناق الحب مع الجمال يتمخض عنهما الحرية، وكانت أول كلمة في القصيدة "طارت" بدلالاتها الماضية، فمهما كبلت الحريات فإن الشاعر يثق أن الحرية هي الأصل؛ لاستقامة الحياة بكل ما فيها من كائنات، وخاصة الإنسان، وسوف تستمر الحرية بدلالة إشعاع كلمة "ترفرف"، ولن يوقفها أي عائق، ففضائها لا يحد بحد، فالألفاظ تتعانق في منظومة لحنية إيقاعية متكاملة، يشع منها الجمال والنظام والحرية. وأكثر الشاعر من صيغ الجموع: "ألحانا، الخمائل، البساتين، أثواب" ليؤكد على أن الحرية والجمال مصدرهما المجموع "الجماعة" باكتمالها، وليس الفرد بذاته أو بإيقاعه المنفرد، بعيداً عن إيقاع الجماعة، وهو الأولى:

رأي الجماعة لا تشقى البلاد به رغم الخلاف و رأي الفرد يشقيها

ويأتي التنويع في الأسلوب ما بين الاستفهام، كما ورد في البيت الثالث "لم كل هذا الحزن ؟ لم والحياة..... ؟".

فهي دعوة صادقة لمشاركة المتلقي؛ ليعيش مع النص ويتفهم رسالته، وكقوة دفع يأتي الشاعر بأسلوب التأكيد في البيت الرابع: "إن الحياة بطبعها تهوانا؛" فالتأكيد للتصديق، كما ورد في موروثنا البلاغي، لكن التأكيد في القصيدة الحديثة صار يحمل أبعاداً جديدة منها، فتح مساحة من الحوار تؤدي إلى اتفاق أو اختلاف بين المبدع والمتلقي، مثلما ورد في النص؛ فيثري العمل بعنصر الإثارة، وتلكم مزية فنية تُعرف من سياق الأسلوب.

ومن مزية تجديد أسلوب النص السابق أنه نقلنا من أفق التفكير المحدود إلى رحابة الوجدان، نظراً لسعة خيال الشعر. إذ استعان بأشكال الطبيعة ومظاهرها الحية والصامتة، وظهر ذلك من بداية البيت السادس.

ومن أبرز ملامح التجديد في النص تعانق الصور الجزئية؛ فتتشكل منها الصورة الكلية، كخلع صفات الأحياء " التشخيص على بعض مظاهر الطبيعة: " الماء يرقص، لبس الهوى أثوابه "، ثم أجمل بيت في القصيدة على ما يبدو لي وهو قوله :

والفجر ينساب الندى من جفنه والورد يرضع من يديه حنانا

فعندما نقول على طريقة البلاغة التقليدية أن البيت احتوى على استعارتين مكنيتين واكتفينا بذلك. أقول إننا حينئذ لم نستطع أن نتعرف على الأبعاد الجمالية للنص، التي ينبثق منها بشكل طبيعي دلالة النص، ولكن عندما نقول - كدلالة جمالية شعورية نراها - أن الشاعر - استطاع تشخيص الطبيعة في صورة كائنات حية، " إن الطبيعة بكل ما تتطوي عليه من أشياء وجزئيات وظواهر، هي المصدر الأساسي لإمداد الشاعر بمكونات الصورة، ولكنه لا ينقلها إلينا في تكوينها وعلاقاتها الموضوعية، إنه يدخل معها في جدل، فيرى منها، أو تريه من نفسها جانباً ⁽¹⁾.

وعلى نحو ما نرى صورة الفجر تحول إلى كائن حي له جفن، والورد صار طفلاً بريئاً يفتح فمه ليرضع من الندى، إضافة إلى الصورة الحركية المرئية: "انسياب الندى، ويرضع من يديه" فلن نتوقف الطبيعة عن العطاء....، ثم انظر إلى ما يحمله التوظيف الزمني وقت الفجر من إشراق وإقبال وحياة ولون أبيض، وعلى العكس وقت الليل وسواده الذي هو نذير

(1) محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري، ط دار المعارف، 1981، ص 23 .

فناء وانتهاء؛ فالصورة شعرية كونية تعكس - على ما يبدو لي - حياة الشاعر المتقلبة بين الأفراح والأتراح، وبدلالة أوسع الوطن التشادي وهو في فترات تقلبه، وإن كانت نزعة التفاؤل هي السائدة، وعلى نحو ما ذكر الدكتور "يوسف نوفل" في معرض دراسة عن الصورة الشعرية ودلالة الألوان عند البارودي "المقابلة بين الأبيض والأسود في مجال الليل والنجوم والصبح تكمن دلالة الزمن وإحساس الشاعر بقضية الزمن هي أساس نظرتة للحياة : حلوها ومرها سعدها وشقاؤها، جدها ولهوها" (1).

فتمة تشابه بين حياتي البارودي وعبد الواحد، حيث إن كليهما عاش حياة الجندية والبعد عن الوطن، لذلك تداعت ألوان عديدة بإيحاء مكثف رامز، إلى غير ذلك من صور فنية مليئة بالأشكال والأحجام والحركات يمكن أن تستقطرها ونحن نتعايش مع جماليات الصورة.

وبناء على ذلك؛ فإن تضافر الصور الجزئية نسج لنا الصور الكلية نسجاً مترابطاً محكماً، فصارت القصيدة عضوية مترابطة لا شذوذ، ولا نفور بين أجزائها. وقامت بنيتها الإيقاعية بدور بارز في تشكيل جماليات النص فالبحر " الكامل " برحابة تفعيلاته والقافية المطلقة لتزفر في الآفاق، كل هذه الأشكال الفنية ساعدت على رسم ملامح التجربة فانطلق الشاعر وعبر عن وجدانه، دون أن يقف أمامه حد أو قيد. وهذا في حد ذاته يعكس لنا طبيعة الموضوع الدال على التوق إلى الحرية، وعشق الجمال، وحب العطاء، وهذا أو ذاك ما هو إلا صورة من صور الإسلام الناصعة، وحينئذ نقرر أن الشعر استطاع أن يقدم رسالة للإنسانية في إطار فني، وقد وفق بفضل موهبته الفنية المتجددة، الحاملة لقيم الخير والجمال.

(1) يوسف نوفل : الصورة الشعرية واستحياء الألوان ، ط1 ، الاتحاد العربي، 1985 ،

(3) التجديد في المستوى الإيقاعي :

نتفق على أن الإيقاع في القصيدة هو الذي يميز الشعر عما سواه لما فيه من جمال التناوب والتكرار والتردد، وهذا كله ما يحدد معنى الإيقاع " فالإيقاع تنظيم زمني للحركة، وهو بمثابة القلب والظرف لها، وعلى ذلك فالإيقاع تنظيم زمني لحركة اللحن يستخدمه الموسيقي، كما يستخدمه الشاعر والراقص، أو قد يتحرر منه كل من هؤلاء، ولهذا يجب أن تسمى فنون الشعر والرقص بالفنون الحركية ⁽¹⁾.

وسوف أقوم برصد البنية الإيقاعية في قصيدتين لعيسى عبد الله، لأن البنية هي المدخل الطبيعي للتعرف على محتوى القصيدة " فهي بمثابة الدال في علم اللغة الذي يوصل إلى المدلول، فلا مدلول بدون دال، ولا معنى للشعر بدون شكل، ولو كان الشاعر يعرف مضمون تجربته قبل أن يتخذ لها شكلاً لصاغها نثراً ⁽²⁾.

ومن أبرز الخصائص الفنية لرواد التجديد، توفر الموسيقى الإيقاعية وخاصة في شعر عيسى عبد الله؛ فشعره إيقاعي، وكأننا نستمتع إلى إيقاعات

(1) محمد العايش : نظرية إيقاع الشعر العربي ، ط تونس ، 1976 ، ص 118 .

(2) محمد فوزي مصطفى : البنية الإيقاعية في الخطاب الشعري المعاصر ، بحث محكم

في جامعة الأزهر ، 2007 ، ص 16 .

فرقة موسيقية، من ذلك - على سبيل المثال - قصيدته "لكرفي"⁽¹⁾،
التي وردت على "المتقارب" ومطلعها

أَشْهَدُ مَصْفَى رَقِيقًا يَسِيلُ؟ أَمْ الدَّرُّ إِذْ يَشْتَهِيهِ الْفَصِيلُ؟
ومن أبياتها قوله:

بلادي جلال وسحر حلال	وماء زلال وطرف كحيل!
هي الرمز عندي ومعنى المعاني	غني في سخاء وفقير نبيل!
وفيها نعيم (ولي منه ريم !)	وشعب كريم وحظّ بخيل
وما قد حوت أرضها من مهاها	إلى قردها في عيوني جميل
فعشقي قراها كعشق الصحارى	مقيم ولا يعتريه الذبول
علا عن أنانية فهو عندي	لأهل القربات طراً ميول
فإن يعلّ "شاري" بقلبي مكاناً	ففي القلب أيضاً فراتٌ ونيلٌ !!
لحبي بلادي سأسخر دواماً	بجهدي وفكري وما قد أقول

فالقسيده وردت على بحر "المتقارب"، وموسيقى هذا البحر تتلاءم
مع تجربة الشاعر، إذ يصف طبيعة خلابة استهوته بمناظرها الجميلة،
لذا كان في حاجة إلى إيقاع سريع، ليعبر عن جمال الطبيعة اللامتناهي،
وازدادت براعة الشاعر التجديدية في توظيفه للقافية المضمومة؛ لتعطي نوعاً
من الفخامة والافتخار والإعجاب بكل مظهر من مظاهر الطبيعة.

إضافة إلى بنية الإيقاع المنبثقة بشكل طبيعي من الموسيقى الداخلية،
كحسن التقسيم، مثلما نسمع بوضوح في البيت الثاني على سبيل المثال:

(1) لكرفي كقرية تشادية كبيرة تتميز بالمناظر الطبيعية الخلابة والمراعي المتعددة وهي
ملتقى للبدو والحضر .

بلادي جلال وسحر حلال وماء زلال وطرف كحيل

وليس بخاف أن بنية الكلمات تؤدي دوراً في تشكيل البنية الإيقاعية والتي بدورها تعكس دلالة النص. ولننظر إلى هذه الكلمات وما بها من محسنات جمالية تعكس دلالات مضمونية وصوتية (جلال، حلال)؛ فبينهما جناس يزداد البنية الإيقاعية جمالاً صوتياً، وعمقاً مضمونياً.

والطباق بين (كريم، وبخيل)، والجناس بين (نعيم، ريم)، وتوظيف الصفات التي على زنة فعيل: "كحيل، نبيل، بخيل، جميل" لتعطي امتداداً صوتياً ينعكس على إيقاع القصيدة. ويكفي أن تشكيل النص بمعجمه السهل السلس، وبموسيقاه الإيقاعية الجميلة، وبصوره الفنية الواضحة، تعكس لنا المقدرة الفنية لشاعرنا، وهو يرسم لوحة فنية لجمال المكان، فرأينا أشكالاً جمالية من أهمها - كما ذكرت - الألحان الضاحكة القافزة التي تلائم جو النص وتعكس دلالاته الجميلة، " والإيقاع هو مظهر عبقرية الشاعر، ومجال التفوق على الغير، واستقلال الشخصية بالعمل الأدبي؛ فمن الممكن أن يتصرف الشاعر في الإيقاع، حيث يختار للصور الوقف المناسب لها سواء سكوناً أو حرف لين، حسب الغرض من الصورة" (1).

وأتى عيسى بشعر التفعيلة كلون تجديدي، يدل على براعته وتأثره بمدارس التجديد. ومن ذلك قصيدته "منية الحادي"، التي وردت على تفعيلات بحر الهزج بإيقاعاته السريعة، التي تعكس وقع التجربة التي يعيشها الشاعر ومعه أبناء وطنه، وهي انقطاع المطر، مما أدى إلى جفاف نهر شاري مصدر أرزاق العباد. ولكن القوم على فريقين: فريق مترف مغموس في الترف حتى أذنيه، وآخر مسكين مصاب بالغم وقد استطاع عيسى تصوير

(1) علي علي صبيح: البناء الفني للصورة الأدبية، ط. المكتبة الأزهرية، 1996،

مشهد النهر وحال الناس تصويراً أمنياً ينم عن إحساس صادق، يتألم بآلم
الناس فيقول:

صروف الدهر - فيما أنشد الحادي -
صنوف القهر قد باضت على شاري
غزت تياره الغـازي
ليبقى النهر في جوع لغيمات أمطار
إلى أن صارت الشيطان سهلاً جلّه عاري
وعم الغم في النـادي
فبعض القوم لاه ثم بالتحديث لهو الطل بالنار
وظل البعض مشلولين في غار
حيارى بين متنٍ فاسد المعنى وتصحيحات إسنادٍ
وبعض زائف جداً رغم أحزاب وأورادٍ

فاستطاع شاعرنا أن يزيد وأن ينقص من السطر الشعري حسبما
يطول نفسه أو يقصر. وهذه سمة رئيسة من سمات شعر التفعيلة، لكن المزية
الفنية الأخرى التي تحسب لشاعرنا أنه أتى بحرف الروي (الراء) المكسورة؛
فالراء - كما ذكر الصوتيون - حرف تكراري رعي يشبه آلة القرع، ثم
دعمه شاعرنا بحركة الكسرة التي تفيد الانكسار، وفي الحقيقة إذا افتقد
الإنسان مصدر رزقه؛ فإنه كمن ينتظر المجهول، الذي في أغلب الأحيان
يؤدي إلى الضياع.

ومعجم القصيدة يساعد على تشكيل بنيتها الإيقاعية؛ فالتجربة مرة
وقاسية بدلالة ألفاظها المعبرة عن وقع الألم (صروف، صنوف)، فزنة
"فعل" وما تؤديه من تصوير لعمق المأساة واتساعها وكثرتها، ثم في إيقاعها

الصوتي الناشئ من الجنس الناقص إضافة إلى خيال الشاعر، وتوظيفه للاستعارة التي تجسد المأساة كما في البيتين الثاني والرابع إلى غير ذلك من تشكيلات فنية تتسجم فيما بينها، بفضل موهبة الشاعر الموسيقية، التي عكست التجربة بكل أبعادها ومستوياتها.

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن شاعرنا يعيش مع أمته آلامها، ويتفاعل مع أحداثها، ولذلك قدم رسالته الشعرية إلى طبقات مجتمعه، فهل من مجيب؟، ومهما يكن من شيء فإن الوقوف على نصوص الرواد المجددين لإلقاء الضوء على معالم التجديد في النصوص الشعرية يحتاج إلى مساحة بحثية أو سع، وخاصة أنهم جددوا في البناء الجمالي للنص، وجددوا في مستويات النص الدلالية، إلى غير ذلك من مظاهر تجديدية .

(4) التجديد في المستوى الدلالي "التأويلي":

تعددت المستويات الدلالية في قصائد المجددين التشاديين، فمن ذلك قصيدة "عبد القادر أبه" انتصار الروح"، ومن أبياتها قوله:

يا مي مهلاً أهذا الحب يشقيك	وإن شقيت فأعماق يواسيك
أنا وأنت خصيما تلکم امرأة	كانت تجادلنا في بيضة الديك
كانت تعاند أقداراً تسایرنا	كانت تنم لأطیاف تناجيك
كانت تقول إذا ما قلت قافيتي	هذا الفقير بالكلام يغريك
نعم للرجال عطایاهم جواهرهم	لكن ذا القرم ألفاظ سيهديك
عدي كنوز سليمى من أحبتهـا	ماس ومرجان تحديك
وأنت ما أنت في أوساط مجمعهم	إلا كحلم سرى في عمق ماضيك
أنت الجمال وأنت الحسن ربتهـ	أنت العفاف وأنت رمز واديك

فالقصيدة وإن بدت من إحدى دلالاتها السطحية أنها تشير إلى تجربة غزلية بين الشاعر ومحبوبته، إلا إنه بإمعان النظر في القصيدة وفي عنوانها تتجلى لنا دلالة أخرى أقرب إلى جو القصيدة وفكرتها الكلية، وهي ثورة الشاعر على العلاقات المادية التي طغت على حياة الناس، وفي المقابل دعوته إلى العودة إلى الجانب الروحي، بما يحوي من حب وخير وعطاء، والذي دلنا على ذلك عنوان القصيدة، أو عتبة النص بمصطلح النقد الحديث " انتصار الروح ". فمهما طغت المادة فلا بد من انتصار القيم الروحية، والتي بها ومن خلالها تستقيم وتسعد المجتمعات الإنسانية، ومن أجمل القيم الروحية التي أَلح عليها الشاعر قيمتي العفة والرضا.

وبناء على ذلك يمكن القول إن موضوع القصيدة يدخل في باب الموضوعات الاجتماعية، ومثل هذه الموضوعات تعد من سمات التجديد الشعري؛ لإفراد الشاعر القصيدة كلها لهذا الموضوع الثرّ.

وأخيراً أجاد الشاعر عبد القادر في تقديم فكرته، وإن طغى عليها الجانب المنطقي، فالكمية العقلية تزيد على الكمية الوجدانية، ويتضح ذلك من تشكيلات النص، والتي لا يتسع البحث لذكرها.

وعلى أية حال فإن رسالة الشاعر قد انجلت، وحكم فيها بانتصار الروح على المادة، وإن كنا ما زلنا في أرض الواقع نحتاج إلى تعميق ذلك وتأصيله في دنيا الناس، فمتى يتحقق ذلك ؟

﴿المصادر والمراجع﴾

1. عيسى عبد الله: ديوان مخطوط بالنادي الأدبي بالعاصمة أنجمينا وبمكتب جامعة أنجمينا.
2. عبد القادر محمد أبه: ديوان مخطوط بمركز المخطوطات بجامعة الملك فيصل بن تشاد.
3. عبد الواحد السنوسي: قصائد مخطوطة بمكتبة قصر الرئاسة بأنجمينا.
4. إبراهيم علي طرخان: إمبراطورية البرنو الإسلامية، ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975.
5. ابن سلام: طبقات فحول الشعراء. بتحقيق محمد شاكر، ط المدني، القاهرة، 1974.
6. أحمد شلبي: موسوعة التاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية، ط. نهضة مصر، 1990، ج6.
7. إيليا أبو ماضي: الجداول، ط دار العلم، بيروت، 1979.
8. سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، ط شركة بابل، الرباط، المغرب، 1989.
9. شكري عياد : اللغة والإبداع، ط العالمية، القاهرة، 1988.
10. شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1988.
11. طه مصطفى أبو كريشه: النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، ط1، لونجمان، 1997.
12. عبد الرحمن عمر الماحي: تشاد من الاستعمار حتى الاستقلال، ط. الهيئة المصرية للكتاب، د.ت.
13. عبد المنعم تليمة: النقد العربي مداخل تاريخية حول اتجاهاته الأساسية، ط1، دار الثقافة، 1984.

14. علي عبد الواحد وافي: اللغة والمجتمع، ط1، القاهرة، 1946.
15. علي علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية، ط المكتبة الأزهرية، 1996.
16. محمد أحمد العزب: في النص وقراءة النص، د.ت.ط.
17. محمد العايش: نظرية إيقاع الشعر العربي، ط تونس، 1976.
18. محمد بن شريفة: من أعلام التواصل بين بلاد المغرب وبلاد السودان، ط معهد الدراسات الإفريقية، الرباط.
19. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ط دار المعارف، 1981.
20. محمد صالح أيوب: الدور الاجتماعي والسياسي للشيخ عبد الحق السنوسي، رسالة دكتوراه، جامعة أم درمان، السودان، 1998.
21. محمد عبد المطلب: النقد الأدبي، ط1، الأمل، 2006.
22. محمد فوزي مصطفى: الاتجاه الإسلامي في الشعر التشادي، دراسة تحليلية فنية نقدية، ط1، العالمية، دكرنس، 2002.
23. _____: البنية الإيقاعية في الخطاب الشعري المعاصر، نجيب الكيلاني نموذجاً، بحث علمي محكم، 2007.
24. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992.
25. محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ط الهيئة المصرية للكتاب، 2006.
26. يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة وتعليق، محمد فتوح أحمد، ط دار المعارف، 1995.
27. يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية واستحياء الألوان، ط1، دار الاتحاد العربي، 1985.