الفصل الثاني:

القيم الفنية في شعر نجيب الكيلاني

obeikandl.com

المبحث الأول

الصورة الفنية في شعر الكيلاني

تظل الصورة الفنية من أقدر وسائل الشاعر-رغم تعددها-على حمل تجربته، وأكثرها إيحاءً وتأثيرًا في المتلقي؛ لأن "التعبير الذي يلقي المعنى مجردًا يخاطب الذهن وحده، والتعبير الذي يرسم للمعنى صورة أو ظلا يخاطب الحس والوجدان، ويطبع في النفس صورة من صنع الخيال، وطبيعي أن الطريقة الثانية أقرب إلى طبيعة الفنون، وأن الطريقة الأولى أقرب إلى طبيعة العلوم"[262]، ومكانة الصورة من الشعر كمكانة الروح من الجسد، بل إن بعض النقاد لا يرى الشعر سوى تعبير بالصورة[263]؛ فالشعر-أو روح الشعر-عند الدكتور محمد غنيمي هلال هو"التصوير للمشاعر، أي إيرادها في صور تبعد بها عن التجريد من ناحية، وعن السرد والتقرير من ناحية أخرى، ولا قيمة للموسيقى في هذا المفهوم إلا بمقدار ما تشد من أزر هذه الصورة، وتضيف إلى إيحاءاتها. وبهذا نفرق بين النظم والشعر. فإذا توافرت موسيقى الكلام وخلا من التصوير فإنه يكون نظمًا لا شعرًا، في حين لو توافرت روح التصوير للنثر وخلا من الموسيقى التقليدية فإنه يكون قد توافرت له روح الشعر"[264].

أما حد الصورة فقد اختلف النقاد بشأنه اختلافًا واسعًا، حتى ليمكن القول: إن مصطلحًا نقديًا لم يلقَ من الخلاف مثل ما لقي مصطلح الصورة، وليس من همي هنا أن أسترسل مع النقاد في إيراد تعريفاتهم للصورة الفنية، بل حسبي أن أشير إلى أن أبسط هذه التعريفات وأقربها دلالة على

([262])-سيد قطب: كتب وشخصيات، دار الشروق، ط3ـ1983م، ص 28.

([263])-لهذه الفكرة جذور في تراثنا النقدي تمثلت فيما يقوله الجاحظ: " .. فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"، راجع: الحيوان للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الأسرة 2004م: 3/ 132.

([264])-دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده: دار نهضة مصر للطبع والنشر بدون تاريخ، ص243.

طبيعة الصورة الفنية ما قاله سي.دي.لويس: "إن الصورة الشعرية هي رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[265].

ولا ريب أن الصورة بهذا المفهوم الفني لم تكن معروفة لدى نقادنا الأقدمين، فقد تطورت الصورة مفهومها ووظيفتها ووسائل تشكيلها عما كانت عليه في النقد الأدبي القديم؛ بحيث لم يعد النقاد يقنعون من شاعر اليوم بما قنع به نقادنا القدماء من سلفه بالأمس، من الاكتفاء بمجرد "المشابهة" بين طرفي الصورة، أو ما عرف لديهم بالتشبيه أو الاستعارة، فإن "الصورة قد اتسع معناها في النقد الأدبي الحديث، وتحدد في الوقت نفسه، اتسع لأن استخدامها لا يقتصر على ما تراه العين، بل امتد إلى كل ما يؤثر في أي من حواسنا، أو في مجموعة منها؛ لأن كل إحساس ينجم عنه تصور معين، وتحدد لأنه على الأقل فيما يتصل بشكل الصورة يشمل الانطباعات الحسية، تجيء وليدة التشبيه أو الاستعارة، وبقية عناصر الصور البلاغية، مهما كانت الحاسة التي تتجه إليها، ويستبعد الوصف المباشر حتى ولو كان حسيا"[266]، ويستتبع ذلك بدوره تطورًا في وظيفة الصورة الفنية، فلم تعد الصورة تقف عند إيضاح المعنى وتجسيده، أو تزيينه وتقبيحه، دون أن يرفد ذلك كله تجسيد الحقائق النفسية والشعورية والذهنية التي يريد الشاعر أن يعبر عنها[267].

والتعبير بالصورة هو الأداة الأثيرة لدى نجيب الكيلاني، فلا تخلو قصيدة من قصائده من استخدام الصورة، بل وصل الأمر في بعض الأحيان إلى نوع من التراكم التصويري داخل القصيدة الواحدة، وليس هذا التراكم أو الترادف التصويري عيبًا في ذاته؛ "فإن الأمر متوقف على مدى نفاذ التوتر الانفعالي أو العاطفة التي توحد بين الصور والأفكار الماثلة، وإذ ذاك نرى المساق يعد خيالنا للتقبل، فحيوية المساق ذاتها تؤدي بنا إلى ألا نفطن إلى كثرة أو معاظلة بين الصور"[268].

([265])-الصورة الشعرية: ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دارالرشيد للنشر، بغداد1982، ص 21.

([266])-د. الطاهر أحمد مكي: الشعر العربي المعاصر (روائعه ومدخل لقراءته)، دار المعارف، ط1ـ 1980م: 82.

([267])-انظر: د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، ط4-2002م، ص 71.

([268])-د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مكتبة مصر-القاهرة 1958م، ص 245.

وليس التعبير بالصورة أداة أثيرة لدى شاعرنا فحسب، بل إن الصورة لديه كذلك أنماط وألوان، تتدرج من استخدام اللفظة الموحية إلى الصورة الجزئية، فالصورة الممتدة، فالصورة الكلية، فضلا عن تنوع وسائل تشكيل الصورة من التشخيص إلى التجسيد، إلى تراسل الحواس، فمزج المتناقضات، فالمفارقة التصويرية .. وذاك إجمال يحتاج إلى تفصيل على النحو الآتي:

أولا-أنـــواع الصـــورة:

1ـ اللفظة الموحية:

قد يستقل لفظ واحد-لا عبارة كاملة-برسم صورة حسية شاخصة، بما يحمله من طاقة إيحائية وتصويرية، سواء بجرسه أو بظله؛ إذ للكلمات-على حد قول سيد قطب-كما للعبارات ظلال خاصة يلحظها الحس البصير، حينما يوجه إليها انتباهه، وحينما يستدعي صورة مدلولها الحسية[269].

فحين نقرأ-على سبيل المثال-قول نجيب الكيلاني في رثاء الشهيد:

وَمَـاتَ لَكِنْ لَـهُ فِي الْخَيْرِ أَبْنِيَةٌ يَجْثُو لَهَا الدَّهْرُ تَعْظِيمًا وَإِجْلالا[270]

نجد أن لفظة " يجثو" ترسم بظلها صورة الخضوع التام والتعظيم والإجلال لمآثر الشهيد.

-وحين يقول الكيلاني مصورًا حال الفقراء والمحرومين:

أَنَـاخَ الـدَّهْرُ فَوْقَهُمُ وَنَابَا وَشَـبَّ الْبُؤْسُ بَيْنَهُمُ وَشَابَا[271]

فإن لفظة "أناخ" ترسم للدهر صورة حسية؛ إذ يتصوره الحس شيئًا ثقيلا..ثقيلا يرزح تحته الفقراء التعساء لا يستطيعون له رفعًا، ثم إن الكلمة توحي-إلى جانب هذا الثقل-بظلال الملازمة والدوام، وكلها إيحاءات تزول لو أن الشاعر استبدل بهذه اللفظة لفظة أخرى.

-وفي تصوير مشهد التعذيب داخل السجن ، يقول الشاعر:

هَـدَرَ الْجَلاد

وَالنَّارُ شَرَارٌ يَتَطَايَر

مِنْ عَيْنَيْه

([269])-انظر: التصوير الفني في القرآن: دار الشروق، ط16ـ2002م، ص 91،95.

([270])-ديوان "نحو العلا": 37.

([271])-السابق: 61.

"كَلْبٌ أَنْت

نَسْلُ كِلاب"

صِحْتُ جُنُونًا

"لا..لا..لا"[272]

فهل نظن لفظة أخرى غير كلمة "هدر" تستطيع أن تصور مقدار الغضب الذي يواجه به ذلك الجلادُ الغليظُ هذا السجينَ المسكينَ؟.

وقد يتآزر جرس الكلمة الموسيقي وبناؤها الصوتي مع ما لها من ظلال، في تشكيل الصورة، كما في كلمة "أجرجر" في قول شاعرنا:

وَأَعُـودُ **أُجَرْجِـرُ** آلامِي أَوْ أَنْعَـى نَضْرَةَ أَحْلامِي

أَوْ شَعْبِي الْغِـرَّ وَإِسْلامِي يَنْـدَاحُ لِسَمْعِي الْمُحْتَرِقِ

الله الله يَا بَدَوِي[273]

فالكلمة بجرسها الناشئ عن التكرار أو التضعيف تجسد الآلام شـيئًا محسوسًـا ثقـيلا يحـاول الشاعر جره فيؤوده الجـر، ويتعثـر كلـما كـرر المحاولـة، مـثلما يتعثـر اللسـان وهـو ينطـق كلمـة "أجرجر"، وقريب من كلمة "أجرجر" كلمة "يغمغمون" في قول شاعرنا:

وَيَخْلُـدُ الْمُفَكِّرُون

لِصَوْمَعَاتٍ مُظْلِمَه

يُغَمْغِمُونَ..يَشْرُدُون

إِلَى عَوَالِمٍ مُدَمْدِمَه[274]

فالغمغمة هي الكلام الذي لا يبين، والكلمة ببنائها الصوتي تصور أولئك المأخوذين المبهوتين بظلام السجن، وهم يتلفظون أو يهذون بكلام لا يبين منه معنى، ولا ريب أن الـنماذج السـالفة لا تخرج عن كونها تجسيما أو تشخيصا، ومن ثم فإنها وثيقة الصلة بالصورة الجزئية أو الاستعارة عـلى

([272])-ديوان "مهاجر": 25.

([273])-ديوان "أغاني الغرباء": 53.

([274])-ديوان "عصر الشهداء": 37.

نحو خاص، غير أن الظلال الخاصة التي تشعها الكلمات الآنفة (يجثو-أناخ-هدر-أجرجر-يغمغمون) ربما كانت مسوغًا لإفرادها بوصفها نمطًا تصويريًّا خاصًّا.

2-الصورة الجزئية:

وهذا الضرب من الصور هو أكثر الأنماط التي اعتمد عليها شاعرنا في بناء صوره الفنية، فلا تخلو قصيدة من قصائده من الاتكاء على الصور الجزئية، ممثلة في تشبيه أو استعارة، مع التنويع في صور كل منهما، فهو يستخدم التشبيه البليغ الذي يطرح أداة التشبيه، كقوله في التحذير من الدنيا وفتنتها:

هِيَ حَيَّةٌ رَقْطَاءُ ذَاتُ نُعُومَةٍ وَقَدِ انْطَلَتْ فِي حُلَّةِ الرُّهْبَانِ[275]

كما يستخدم الشاعر التشبيه ذا الأداة، مع التنويع في الأداة ما بين الحرف تارة كـ "الكاف":

تَبًّا لِذَاكَ الدَّهْرِ مِنْ مُحْتَالِ **آمَالُنَا فِيهِ كَوَمْضِ الآلِ**[276]

أو "كأن"، كما في قوله في مدح خالد بن الوليد:

وَيْحَ الْكُمَاةِ إِذِ الْمُهَيْمِنُ خَالِدٌ يُذْرِي بِهِمْ **فَكَأَنَّهُ الإِعْصَارُ**[277]

والاسم تارة ثانية، كقوله:

دُنْيَاكُمُو مِثْلُ غَابٍ مُرَوَّعٍ بِالذِّئَابِ

لا حُكْمَ إِلا لِنَابٍ فِيهِ وَظُفْرٍ خَضِيبِ[278]

والفعل تارة ثالثة، كقوله:

عَيْنَاكِ تُشْبِهُ غَابَةً تَعْوِي بِمَحْفَلِهَا الذِّئَابْ[279]

كما يستخدم التشبيه المركب، مثلما في تصويره لحال النيل بعد نفي سعد زغلول:

وَالنِّيلُ مُرْتَقِبٌ تَغْلِي مَرَاجِلُهُ كَأَنَّهُ جَالِسٌ مِنْ فَوْقِ بُرْكَانِ[280]

([275])-ديوان "أغاني الغرباء": 33.

([276])-ديوان "نحو العلا": 42.

([277])-السابق: 16.

([278])-ديوان "أغاني الغرباء": 23.

([279])-ديوان "كيف ألقاك": 18.

أما الاستعارة فإن لجوء الشاعر إليها في صوره الجزئية كان أكثر من لجوئه إلى التشبيه، وهي- أي الاستعارة-رغم تفرعها عن التشبيه فإنها درجة أعلى في التصوير الفني؛ لأن الاستعارة تنهض بما يعجز التشبيه عن النهوض به؛ حيث يقوى فيها دعوى الاتحاد بين الطرفين: ما أصله المشبه به وما أصله المشبه، أو المستعار منه والمستعار له[281]، في حين تضعف دعوى الاتحاد والتداخل بينهما في التشبيه، إذ إن التشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، والتشبيه لا يخرج المتشابهات من أحكامها وحدودها[282].

ولست أحب أن أمضي مع البلاغيين في استعراض تقسيماتهم الكثيرة للاستعارة، والتماس الشواهد لها من شعر الكيلاني، ففضلا عما في هذا الجهد من قصور عن الوقوف على الجمال الفني في هذا اللون التصويري من جانب، فإن هذه التقسيمات قد خضعت لمنطق القسمة العقلية، أو لمماحكات فارغة لا تقدم شيئا ذا بال من جانب آخر[283]، ذلك أن التصوير الاستعاري يكشف- على الدوام-عن علاقات جديدة بين الأشياء من خلال ما يقيمه من تخلخل في مظاهر الواقع الراقدة، وما يحدثه من تخلخل معادل على مستوى بنية الجملة، فنرى الفعل يسند إلى ما ليس له في الحقيقة، وتوصف الأسماء بما لا يتأتى لها أن توصف به في الواقع، ويضاف الاسم إلى ما لا صلة له به في الطبيعة[284]، فحين يقول الكيلاني في مطلع قصيدته "ابنة الفجر"[285]:

عَائِـدٌ أَحْمِـلُ فِـي قَلْبِـيَ آمَـالا طَعِيـنَهْ
عَـائِدٌ مِنْ هَيْكَلِ الْحُبِّ.. مِنَ الأَرْضِ الْحَزِينَهْ
أَسْـكُبُ الآهَاتِ مِنْ شَعْرِي وَأَحْلامِي السَّجِينَهْ

([280])-ديوان "نحو العلا": 26.

([281])-انظر: د. شفيع السيد: التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية)، دار الفكر العربي، ط4-1995م، ص 122.

([282])-انظر: د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 54.

([283])-انظر: د. شفيع السيد: التعبير البياني، ص 129.

([284])-انظر: رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998، ص 182، وانظر كذلك: د.مصطفى ناصف: الصورة الأدبية: 147.

([285])-ديوان "عصر الشهداء": 93.

فإنه يستمد للآمال والأرض والأحلام صفات ليست من مجالها الوصفي في الواقع، وهو بذلك يقوم بتحديث للدوائر الوصفية باصطياد الأوصاف من مجالات بعيدة عن مجالات الموصوفات طلبًا للإيحاء، وتجنبا للابتذال[286]، وهو حين يمنح الحياة لهذه الموصوفات عن طريق الوصف، فإنه لا يستهدف في النهاية غير تصوير حالته النفسية المنكسرة الأسوانة على ضياع الأرضِ أرضِ فلسطين.

وحين يقول شاعرنا:

أَنَا فِي قَبْرِيَ الْمَهْجُورِ قَدْ مَزَّقْتُ أَكْفَانِي[287]

فلا يكفي أن يقال: إنه شبه-على سبيل الاستعارة التصريحية-السجن بالقبر والقيد بالكفن، وحذف المشبه واكتفى بالمشبه به، حتى نشفع ذلك بالتأكيد على أن الشاعر يعبر عن تمسكه بحقه في الحرية رغم كونه يحيا في عالم لا يُرى فيه سوى الموت الموئس، أو اليأس المميت، ولا يُعينه على هذا التصوير غير هذين الدالين "القبر والأكفان"، والتعبير بالتمزيق يؤكد هذا التمسك، ويؤازره في ذلك دوال (أغرد-أهتف-الصباح-عزم-لا أَفْرَقُ) الواردة في الأبيات التاليات على البيت السابق:

أُغَرِّدُ رُغْمَ أَغْلالِي عَلَى أَطْلالِ أَحْزَانِي
وَأَهْتِفُ بِالصَّبَاحِ الطَّلْقِ فِي عَزْمٍ وَإِيمَانِ
وَقَدْ أَصْبَحْتُ لا أَفْرَقُ مِنْ سَوْطٍ وَسَجَّانِ

وقد يعمد الشاعر-لعدم اكتفائه بالاستعارة في نطاق البيت الواحد-إلى التراكم الاستعاري، بحيث تتتابع الاستعارات في أكثر من بيت، كما في قوله:

خُدْعَةٌ هَذِهِ الْحَيَاةُ .. أَرَاهَا كَقُصُورٍ، وَتَسْتَحِيلُ طُلُولا
يَبْسِمُ الْبَدْرُ فِي السَّمَاءِ وَيَمْضِي تَارِكًا ظُلْمَةً وَلَيْلا ضَلِيلا
آهِ مَا أَبْشَعَ الظَّلامَ إِذَا مَا كَفَّنَ الأُفْقَ وَالرُّوَاءَ الْجَمِيلا

(286)-انظر: د.محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف 1984م، ط3: 348.

(287)-ديوان "كيف ألقاك": 63.

وَتَمَادَى فَوَشَّحَ الأَمَلَ الْخُلْوَ م فَأَمْسَى بِهِ حَزِينًا ذَلِيلا

آهِ مَا أَثْقَلَ الْبَقَاءَ إِذَا مَرَّ م وَئِيدًا عَبْرَ الأَسَى وَعَلِيلا[288]

فنحن من هذه الأبيات بإزاء عدد من الاستعارات المتتابعات، فالشاعر يتصور البدر إنسانا يبسم، ثم يمضي مخلفا وراءه ظلاما دامسا، والظلام هو الآخر إنسان يكفن، وماذا يكفن؟ الأفق، والتعبير بالتكفين يحمل ظلال الامتداد والشمول، حتى ليبدو الأفق كله على اتساعه في ناظري الشاعر ظلاما معتما، ليقطع على الشاعر كل أمل في انجلاء الدجية، حتى إذا داعب شاعرَنا الأملُ امتدت إليه يد الظلام تلبسه وشاحا..مجرد وشاح يمسي به الأملُ ذليلا أسيفا، وربما كان البدر الباسم رمزًا لهذا الأمل المتبدد تحت سطوة ذلك الليل الأليل، وهو يمر بطيئا أو متباطئا، وهذا الليل المظلم أو الظلوم لا يخنق الأمل في نفس الشاعر فحسب، ولكنه يخنقه كذلك على مستوى التصوير، فليس في الأبيات ما يشعر بهذا الأمل سوى صورة البدر الباسم الواردة في البيت الثاني، ولا شك أن تتابع الصور على هذا النحو يسهم في رسم الجو الكئيب الذي كان يحياه الشاعر في سجنه.. ومن هذا التراكم أو التتابع يتشكل النوع الثالث من التصوير عند الشاعر، وهو:

3-الصورة الممتدة أو المركبة:

ويتكون هذا اللون التصويري حين تتآزر الصور الجزئية، وتسهم كل واحدة في بناء صورة كبرى دون أن تفقد واحدةٌ منها ذاتيتها، "فالصور يؤدي بعضها إلى بعض، ويحقق كل منها مع ذلك وجوده المستقل، وفي هذه الحال ذروة استقلال الصورة وخضوعها وتبعيتها معًا"[289].

والشاعر يعتمد على هذا النمط التصويري بكثرة، ومنه-على سبيل المثال-قوله في قصيدته "حزن أم"[290]:

وَيْحَ الْمُنَايَا، وَالْمُنَايَا إِنْ قَسَتْ أَذْرَتْ بِكُلِّ تَمَتُّعٍ وَجَمَالِ

تَأْتِي عَلَى الآسَادِ فِي آجَامِهَا وَتَصُبُّ لَعْنَتَهَا عَلَى الأَشْبَالِ

وَتَمُدُّ مِخْلَبَهَا لِكُلِّ مُتَعٍ فَإِذَا بِهِ فِي غُمَّةٍ وَنَكَالِ

([288])-ديوان" أغاني الغرباء":54.

([289])-د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية: 246.

([290])-ديوان "نحو العلا": 42.

وَتَصُبُّ جَامَ عَذَابِهَا فِي قَسْوَةٍ فَـوْقَ الـشَّقِيِّ وَكُلِّ ذِي أَثْقَالِ

لَـمْ تُلْقِ بَالا إِنْ تَضَرَّعَ بَائِسٌ فَفُـؤَادُهَا قَـدْ قُـدَّ مِـنْ أَجْبَالِ

فالمنايا تتراءى في الأبيات لعين القارئ في صورة وحش مخيف، يختطف في قسوة كلَّ يوم ابنًا أو حبيبًا، وفي الأبيات تتآزر الصور الجزئية وتتلاحق تغذو كلُّ واحدةٍ منها صورةَ القسوة التي يريد الشاعر أن يطبعها في حس قارئه، ولا يكفيه في بلوغ ذلك الهدف صورة واحدة.

ومنها-كذلك-قول الشاعر:

يَا شِعْرُ مَا لِي إِنْ خَطَرْتَ بِخَاطِرِي أُضْـحِي كَطَيْـرٍ هَـامَ مِنْكَ جَنَاحِي

يَـا شِعْرُ أَنْتَ الزَّهْرُ فِـي أَكْمَامِهِ يَـسْرِي جَمِـيلُ عَبِيـرِهِ الْفَـوَّاحِ

يَا شِعْـرُ أَنْتَ الرَّوْضُ يَحْلُو مَظْهَرًا مِـنْ حُـسْنِ أَزْهَـارٍ بِـهِ وَأَقَـاحِ

يَـا شِـعْرُ أَنْـتَ الْبَدْرُ فِي عَلْيَائِهِ تَـرْعَاكَ عَـيْنُ الْخَالِـقِ الْفَـتَّاحِ

يَـا شِـعْرُ أَنْـتَ الْبَحْرُ فِي نَعْمَائِهِ جَلَّـتْ مَآثِـرُهُ عَـنِ الإِفْـصَاحِ

يَـا شِـعْرُ أَنْـتَ كَمُـزْنَةٍ هَـتَّانَةٍ تَـرْوِي الْفَـلاةَ بِغَيْـثِهَا السَّحَّاحِ[291]

فمن خلال تلك الكثافة التشبيهية يرسم الشاعر صورة ممتدة ندية للشعر في نفسه، يلوذ بها من جهامة الواقع ورمضائه إلى أفياء الشعر وظلاله، ويستعيض من خلالها ما يفقده في الواقع، فالشعر يمنحه الجمال والنور والشذا والسقيا، بل الحياة كلها في مقابل واقع مقفرٍ جديب.

4-الصـــورة الكليـــة:

لا يهدف الشاعر في هذا اللون التصويري إلى تلاحق الصور الجزئية وتتابعها، قدر ما يهدف إلى رسم لوحة أو مشهد، يتناغم الصوت واللون والحركة والشخوص في بنائه، حتى ليكاد القارئ يستحضره أمام ناظريه، ويتملاه بكل تفاصيله وجزئياته، وفي شعر الكيلاني تلوح كثير من اللوحات أو المشاهد التصويرية، كتصويره لمشهد التعذيب في السجن، مثلما رأينا في قصيدتيه "زلزال الرفض"[292]، و"حبيبتي.. أنا اعترفت"[293]، غير أن الصورة/ المشهد تتجلى أوضح ما

([291])-السابق: 59-60.

([292])-ديوان "مهاجر": 25.

تتجلى في شعره القصصي، كما في قصيدته "أم الخبائث"[294]، وهي تجزئنا عن استقصاء النماذج لهذا اللون التصويري، وفيها يقول:

عَيْنِي عَلَى طِفْلٍ يَسِيرْ مُتَأَلِّقًا حُلْوَ الْعَبِيرْ
فِي مُقْلَتَيْهِ سَعَادَةٌ تَطْفُو عَلَى الْوَجْهِ الْمُنِيرْ
وَتَشِعُّ بَسْمَتُهُ سَنًا أَبْهَى مِنَ الرَّوْضِ النَّضِيرْ
قَسَمَاتُهُ كَقَصِيدَةٍ غَرَّاءَ نَابِضَةِ الشُّعُورْ
طُهْرُ الْمَلائِكِ فِي خُطَاهُ وَوَجْهُهُ ضَافِي السُّرُورْ
مَاذَا أَقُولُ وَقَدْ رَأَيْتُ مِنَ الْمَآسِي مَا يُثِيرْ
سَيَّارَةٌ مَخْمُورَةٌ دَهَمَتْهُ فِي عُمْرِ الزُّهُورْ
أَنَا لَمْ أُصَدِّقْ مَا أَرَى فَالْخَطْبُ عَزَّ عَلَى النَّظِيرْ
خَطَفَ الْحِمَامُ شَبَابَهُ وَتَبَخَّرَ الأَمَلُ الْكَبِيرْ
هَزَّ الْمُصَابُ مَشَاعِرِي وَازْوَرَّ عَنْ رُوحِي الْحُبُورْ
لَهْفِي عَلَى أُمٍّ أَتَتْ لَهْفِي عَلَى الْقَلْبِ الْكَبِيرْ
تَدْعُو فَلا أَحَدٌ يُجِيبُ وَلا عَزَاءَ وَلا مُجِيرْ
نَامَتْ عَلَى أَشْلائِهِ تَهْذِي وَمَدْمَعُهَا بُحُورْ
اللهُ يَعْلَمُ وَحْدَهُ مَاذَا يُزَلْزِلُ فِي الصُّدُورْ
سَيَظَلُّ قَلْبِي مُفْعَمًا بِالْحُزْنِ وَالأَلَمِ الْكَسِيرْ
هَيْهَاتَ أَنْسَى أُمَّهُ فِي وَقْدَةِ الْيَأْسِ الْمَرِيرْ
أُمُّ الْخَبَائِثِ لَمْ تَزَلْ أُسَّ التَّعَاسَةِ وَالشُّرُورْ

([293])-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 33.

([294])ـ ديوان "كيف ألقاك" 22.

يقدم الشاعر في القصيدة قصة أو قصيصة تصور حدثًا يكاد يكون يوميا، ويستهلها ببراعة وصفية تستميل القارئ حتى يكون استشعاره الفاجعة بشكل فادح، ربما يلتمس معه القارئ عذرًا لإغراق الشاعر في قوله :"ومدمعها بحور"، ومع براعة الوصف تسهم الشخصيات (الطفل-الأم-الشاعر- الجمهور) مع الحركة-ولو من قبيل المجاز- المستمدة من بعض الدوال (يسير- تطفو-خطاه-دهمته-خطف-تبخر- هز..)، وكذلك الصوت (بسمته-تدعو-يجيب-تهذي-مدمعها)، واللون (المنير- النضير- وجهه-الزهور) يسهم كل ذلك في بناء الصورة، وتجسيد المشهد المأساوي الذي يريد الشاعر نقله إلى القارئ، ويهدف في الآن عينه إلى تنفيره من الخمر وشاربيها..غير أن الشاعر لم تكن به حاجة فنية أو فكرية إلى بيت الختام:

أُمُّ الْخَبَائِثِ لَمْ تَزَلْ أُسَّ التَّعَاسَةِ وَالشُّرُورْ

فهو مفهوم ضمنًا، وليس يعجز قارئًا فطنًا.

تلك أهم الأنماط التصويرية التي لجأ إليها الكيلاني في بناء تجربته الشعرية، وهي في مجملها قائمة على المجاز، بيد أن الشعر"لا يكون دائمًا بالمجاز، والتشبيه، وضروب التزويق اللفظي، وإنما جماله في استعداده للنفاذ إلى النفس والوصول إلى القلب على أي صورة كان، وفي أي ثوب يكون"[295]، فربما استطاع الشاعر بألفاظ حقيقية بناء صورة لا تقل في تأثيرها-وربما تفوقت-عن الصورة القائمة على المجاز، كما في قول شاعرنا:

وَالسَّاحِرُ يَلْعَبُ بِالْحَيَّهْ يَقْتُلُهَا وَيَبْعَثُهَا حَيَّهْ[296]

أَوْ يَصْنَعُ مِنْهَا جِنِّيَّه سُبْحَانَ الْبَاقِي وَالْمُبْقِي

الله الله يَا بَدَوِي

وَالْخُمُّصُ وَالْحَلْوَى الْحَمْرَا تَبْدُو فِي حُمْرَتِهَا جَمْرَا

نَشَّالٌ يَخْطَفُهَا سِرَّا وَيُغَمْغِمُ مُحْمَرَّ الشِّدْقِ

الله الله يَا بَدَوِي[297]

([295])-د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 190.

([296])-هذا البيت مكسور.

obeikandl.com

فاللغة- باستثناء تشبيه الحلوى الحمراء بالجمر-قائمة على استخدام الألفاظ استخداما حقيقيا، ولكنها استطاعت نقل المشهد وتصويره.

ثانيًا-وسـائل تشكيل الصـورة :

1ـ التجسيم والتشخيص:

يعد الكلام عن التشخيص متعلقًا في الآن عينه بالتجسيم؛ لأن التجسيم إذا كان يهدف إلى إبراز المعنوي في صورة حسية، فإن التشخيص لا يبرز المعنوي في صورة حسية فحسب، ولكنه يقدم المعنوي والحسي كذلك في صورة حية نابضة متحركة، فالتشخيص تجسيم وزيادة، ويتمثل التشخيص في "خلع الحياة على المواد الجامدة، والظواهر الطبيعية، والانفعالات الوجدانية. هذه الحياة قد ترتقي فتصبح حياة إنسانية، تشمل المواد والظواهر والانفعالات، وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية، وخلجات إنسانية، تشارك بها الآدميين، وتأخذ منهم وتعطي، وتتبدى لهم في شتى الملابسات وتجعلهم يحسون الحياة في كل شيء تقع عليه العين أو يتلبس به الحس، فيأنسون بهذا الوجود أو يرهبونه، في توفز وحساسية وإرهاف"[298].

ويلفت النظر أن التشخيص ظاهرة عامة في الأدب في مختلف عصوره وأممه[299]، استخدمه القرآن بكثرة، والتجأ إليه الشعراء في مختلف العصور والأزمان، وذلك يشي-ولا ريب-بأن التشخيص وسيلة جوهرية في التعبير الأدبي يتعذر الاستغناء عنها، وليس التشخيص وسيلة إلى بث الحياة في الجوامد والمعاني فحسب، ولكنه-كذلك-ذو قدرة على التكثيف والاقتصاد أو الإيجاز[300]، وهما سمتان رئيستان في لغة الشعر على وجه خاص.

وفي شعر الكيلاني تلوح تلك الوسيلة-التشخيص-واضحة، وتمتد إلى المعاني المجردة، وظواهر الطبيعة الهامدة، فتحيلها كائنات حية تنبض بالحركة والحياة، والتشخيص عند شاعرنا لا يكاد يخرج عن النمط الجزئي المعتمد على الوصف المباشر أو العلاقات المجازية البسيطة، من إضافة

([297])-ديوان "أغاني الغرباء": 51.

([298])-سيد قطب: التصوير الفني في القرآن: 61.

([299])-انظر: د. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، دار العودة-بيروت 1973م، ص 178.

([300])-انظر: د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 136.

المشبه به إلى المشبه، أو استعارة تخييلية أو ما إليها من سبيل، ومن ثم كثرت في شعره الأنماط التصويرية الجزئية التي لا تشف في كثير من الأحيان عن أبعاد نفسية عميقة الأثر[301]، مثل: أمواجه الغضبى، أنغام ثملى، آمالا طعينة، قلب الليل، مشنوق الدمعة، مجنون الألوان.. وغيرها، كما يظهر في تشخيص المعنويات، نحو قوله:

هَا هُنَا نَامَتْ عَلَى صَدْرِي الْمُنَى وَرُؤَى الأَحْلامِ أَغْفَتْ هَا هُنَا[302]

أو تشخيص مظاهر الطبيعة، كقوله:

إِنْ تَشَأْ
يَسْجُدِ الْبَدْرُ بِكَفِّك
تَرْكَعِ الشَّمْسُ بِبَابِك
تَنْثُرِ السُّحْبُ خُمُورًا بَابِلِيَّه
وَيَنَابِيعَ جَوَاهِر[303]

فالبدر والشمس والسحب تفعل أفعال الأناسي من ركوع وسجود ونثر، وقريب من ذلك قول الكيلاني في بيان سنة التحول التي تعم كل مظاهر الكون:

حِينَ جَاءَ الشِّتَاءُ يَخْطُو وَئِيدًا وَالسَّحَابُ الرَّيَّانُ عَبْرَ السَّمَاءِ
قَالَتِ الشَّمْسُ يَا لَظِلٍّ ثَقِيلٍ يَحْجُبُ النُّورَ عَنْ دُنَا الأَحْيَاءِ
يَتْرُكُ الرَّوْضَ لِلْعَوَاصِفِ نَهْبًا وَيُبِيدُ السُّكُونَ بِالأَنْوَاءِ
فَأَجَابَ الشِّتَاءُ قَوْلَ حَكِيمٍ قَدْ يَمَلُّ الأَنَامُ طُولَ الْبَقَاءِ[304]

([301])-انظر: د.محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة المعاصرة، دار المعارف، ط1ـ 1984م، ص 119.

([302])-ديوان "أغاني الغرباء":44.

([303])-ديوان "مهاجر":25.

([304])-ديوان "أغاني الغرباء":41.

obeikandl.com

وخروج الشاعر عن هذا النمط الجزئي يتمثل فيما أشرنا إليه قبلُ من تلاحق الصور الجزئية وتتابعها على نحو يفضي إلى تركيب الصورة، وامتدادها، ومنها تلك الكثافة التشخيصية في تصويره الكون بشتى مفرداته بإنسان عابد قانت لربه:

سَجَدَ الْكَوْنُ لِرَبِّ الْكَوْن
تَبْكِي الأَشْجَارُ إِذَا ظَمِئَتْ
تَتَمَايَلُ وَجْدًا
تَتَنَاوَحُ شَجْوًا وَهُيَامًا
وَجِبَالٌ تَتَعَبَّدُ فِي الْمِحْرَابِ الأَكْبَر
وَتُصَلِّي..تَضْرَع
دَاوودُ..يُشَارِكُهَا الذِّكْر
الْكَوْنُ يُسَبِّحُ بِاسْمِ الله
أَنْهَارٌ.. وَضِفَافٌ تَتَنَادَى..
سُبْحَانَ الْحَيِّ الْبَاقِي الْقَيُّوم
لا شَيْءَ سِوَاهُ يَدُوم
لا رَبَّ سِوَاه[305]

2-تراسل الحواس:

نشأت هذه الوسيلة في أحضان المذهب الرمزي، ومنه انتقلت إلى الآداب العالمية، ويقوم جوهر تلك الوسيلة على وحدة الأثر النفسي والانفعالات التي تعكسها الحواس، "فقد يترك الصوت أثرًا شبيها بذلك الذي يتركه اللون أو تخلفه الرائحة، ومن ثم يصبح طبيعيا أن تتبادل المحسوسات، فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى"[306]، وهذا ما عناه الشاعر الرمزي الفرنسي بودلير(1821ـ1867)، حين قال في قصيدته "تراسل": "الطبيعة معبد ذو أعمدة حية،

([305])-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 23، 24.

([306])-د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية: 248.

obeikandl.com

وأحيانا تنطق هذه العمد ولكنها لا تفصح، ويجوس المرء منها في غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة، **وتتجاوب الروائح والألوان والأصوات**"[307].

وأما التجاء شاعرنا إلى تلك الأداة، فإنه كان قليلا؛ إذ لا تكاد نماذجها التي وقفت عليها في شعره تتجاوز-رغم وفرته-عدد أصابع اليدين، ومنها قوله:

هَـذَا انْبِـثَاقُ الْعِيدِ أَبْلَجَ ضَاحِكًا عَـذْبَ الرُّوَاءِ **مُعَطَّـرَ الأَلْحَانِ**[308]

فالشاعر يصف الألحان وهي معطى لحاسة السمع بالتعطير وهو معطى لحاسة الشم.

ومنها قوله يخاطب حبيبته:

هَلْ تَذْكُرِينْ

أَيَّامَ كُنَّا **نَنْثُرُ الأَلْحَانَ** فِـي هَمْسٍ خَفِيضْ

نَلْهُو..وَنَهْزَجُ بِالْحَيَاةِ يُظِلُّنَا أَمَلٌ عَرِيضْ[309]

فالنثر معطى لحاسة اللمس، والألحان معطى لحاسة السمع.

ومنها قول شاعرنا:

هَـاتِ اسْـقِنِي كَـأْسَ الْكَآبَـةِ **وَاسْـتَقِ الأَلْحَـانَ** مِنِّـي[310]

([307])-د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة-بيروت 1973م، ص 419.

([308])-ديوان "أغاني الغرباء": 32.

([309])-السابق: 78.

([310])-السابق: 89.

obeikandl.com

ومنها قولــه:

فَلَـمْ يَبْسِمْ لَنَا فَـجْرٌ وَلَـمْ **يَـعْزِفْ لَنَا غَسَقُ**[311]

وليست القلة وحدها سمة تلك الوسيلة عند الكيلاني، فثمة سمتان أخريان تسمان تلك الأداة، عنيت النمطية والجزئية، أما **النمطية** فتلوح واضحة في الاتكاء على كلمة بعينها هي كلمة "الألحان"، وهي معطى لحاسة السمع في ثلاثة النماذج الأولى السابقة، وتراسلها مع معطيات حاسة الشم تارة، واللمس أخرى، والذوق ثالثة..حتى النموذج الأخير لا يتجاوز ذلك الإطار، فما العزف والألحان إلا قريب من قريب.

وأما **الجزئية** فتبدو في وقوف الشاعر عند الصورة المفردة القائمة على إضافة معطى حاسة إلى معطى حاسة أخرى إضافة مباشرة، وعدم تجاوز ذلك إلى الهيكل الصوري المركب، الذي ينم عن رؤية شاملة ينهار عندها ما بين المدركات من حواجز طبيعية، والتي تختلط فيها الحواس اختلاطًا مركبًا[312]، ولم يخرج الكيلاني عن جزئية التراسل إلا في قوله عن عمر التلمساني:

يَنْثُـرُ الـدُّرَّ مِنْ شِفَاهِ وَلِيٍّ حِكَمًـا غَضَّةً وَنُعْمَى فَرِيدَهْ[313]

ففي الشطر الأول يستثير الشاعر لدى المتلقي حواسًا ثلاثًا، فالنثر معطى لحاسة اللمس، والدر معطى لحاسة البصر، والشفاه معطى لحاسة السمع.. وإذا استحضرنا القلة والنمطية والجزئية أمكننا-من ثم-القول: إن التجاء الشاعر إلى تراسل معطيات الحواس إنما كان يتم بصورة عفوية، ولم يكن عن تأثر مذهبي، أو وعي فني لأصول تلك الوسيلة ونتائجها في العمل الشعري[314].

3-مــزج المتناقضات:

قد تصل حالة الشاعر النفسية إلى درجة من التعقيد والانبهام، لا يقنع معها بالتقريب بين المتباعدات عن طريق تراسل الحواس، "وإنما يتجاوز الأمر ذلك إلى مزج المتناقضات في كيان

([311])-ديوان "مهاجر": 28.

([312])-انظر: د.محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 332، وما بعدها.

([313])-ديوان "مدينة الكبائر": 9.

([314])-انظر: د.محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية: 332.

واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمدًا بعض خصائصه، ومضفيا عليه بعض سماته تعبيرًا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة"[315]، فحين يقول الكيلاني في قصيدته "ضراعة"[316]:

الشَّمْسُ تَدْفِنُ الضِّيَاءَ فِي الْمَسَاء

الْوَأْدُ لَمْ يَزَلْ شَرِيعَةَ الْخُطَاه

الْخَوْفُ يَسْحَقُ الْغِنَاءَ وَالرَّجَاء

الْجَاهِلِيَّةُ الْقَدِيمَه

تَسَلَّلَتْ إِلَى الْفُنُون

تُمَجِّسُ الشَّرَائِع..

فإن ما نخرج به ليس إلا صورة قاتمة لواقع أسيف، وهل يُسْتَغْرَبُ مع واقع بهذا السوء، أن تدفن الشمس-وهي ينبوع الضياء-الضياءَ؟، وإن كان الشاعر قد أطفأ توهج الصورة حين أضاف إليها قوله: "في المساء".

وحين يقول الكيلاني:

ثُـمَّ سَـادَ الصَّمْتُ.. **صَمْتٌ عَاصِفُ**

وَبِقَلْبِـي أَلْـفُ آهٍ ..تَـزْحَفُ[317]

فكيف يكون الصمت عاصفًا، إلا إذا كان ذلك تعبيرًا عن مشاعر وآهات يمور بها قلب شاعرنا، وتعتمل في صدره كالعواصف، لكنها مكبوتة حبيسة لا يستطيع البوح بها، وقريب من ذلك قول شاعرنا في وصف مشاعر الشرفاء السجناء:

وَيَخْلُـدُ الْمُفَكِّرُون

لِصَوْمَعَاتٍ مُظْلِمَه

يُغَمْغِمُونَ..يَشْرُدُون

([315])-د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: 80.

([316])-ديوان "مهاجر": 11.

([317])-ديوان "عصر الشهداء": 46.

إِلَى عَوَالِمٍ مُدَمْدِمَه

سُكُونُهُمْ عَوَاصِف

دُمُوعُهُمْ زَئِير

لُهَاثُهُمْ لَهِيب

لَكِنَّهُم لا يَكْتُبُون[318]

ومن نماذج تلك الوسيلة كذلك عند شاعرنا قوله:

عَـرُوسٌ وَسْـطَ أَفْرَاحٍ **وَثَـوْبُ زِفَافِهَـا كَفَنُ**[319]

وقولــه:

النِّيلُ حُرٌّ مَاجِد

يَمْضِي **فَقِيرًا شَامِخًا**

وَفَقْرُهُ عَطَاؤُه

قُيُودُهُ إِبَاؤُه[320]

ولا ريب أن الشاعر في توليده النقيض من النقيض، لا يعول على وجه الشبه الظاهري، قدر ما يعول على الوقع النفسي[321]، فحين يقول الشاعر:

وَتَغَــنَّتْ مَنَابِــرُ بِالْخَطَايَـا الْمُجَمَّعَهْ[322]

فإن المنابر-والأصل فيها أنها ينبوع الفضائل والهداية-إذا تخلت عن رسالتها المنوطة بها، فإنها لا تختلف في حس شاعرنا عن أي مأوى للرذائل والخطايا، وإن بدا في الظاهر أنها ليست كذلك.

4-المفارقة التصويرية:

---

(318)-السابق: 37.

(319)-السابق: 64.

(320)-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 17.

(321)-انظر: د.محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية: 242.

(322)-ديوان "عصر الشهداء": 106.

obeikandl.com

المفارقة من الأدوات التصويرية التي اتكأ عليها نجيب الكيلاني كثيرا في بناء صوره، ولا ريب أن التجاء المبدع إلى المفارقة في تشكيل الصورة يمثل وعيًا بجوهر الأدب وماهيته؛ إذ إن حس الأدب-في جوهره المحض-هو حس الفروق ... وهذا الحس الفارق يتدرج في إبداع الشاعر-بخاصة-من أدق وسائله، وهي اللغة، إلى أكثرها تعقيدًا وهي التكوينات التخييلية المجلوة عبر الصورة والرموز والأبنية المجازية المركبة[323]، والمفارقة-في إيجاز- تعني: "وضع صورة وجهًا لوجه أمام نقيضتها، حتى يظهر الفارق بينهما، فبضدها تتميز الأشياء"[324]، وتقوم المفارقة التصويرية في جوهرها على "استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعه الاختلاف"[325].

وليست المفارقة في شعر الكيلاني نمطًا واحدًا، فقد تجيء في صورة جزئية لا تتجاوز نطاق البيت الواحد، نحو قوله:

يُـشَادُ لِفَاجِـرٍ قَـصْرُ وَيُبْنَى لِلْهُدَى قَبْرُ[326]

وقولــه:

أَبِـي عَجَبًا قَـدِ اخْـتَلَّتْ بِدُنْيَانَا الْمَوَازِينُ

إِذَا مَـا أَبْصَرُوا حَسَكًا لَقَالُوا عَنْهُ نِسْرِينُ[327]

لكن النموذجين الآنفين لا يخرجان عما ألفته البلاغة العربية القديمة، فيما عُرِفَ بالطباق أو المقابلة، أو ما أسماه أستاذنا الدكتور محمد فتوح "المفارقة اللفظية"، و"هي مفارقة ذات سمات لغوية وأسلوبية، وهي تختلف عن مفارقات الصورة، كما تختلف عن مفارقات الموقف، لأن الأولى

([323])-انظر: د. محمد فتوح أحمد: مفارقات الشعرية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع-القاهرة ، الطبعة الأولى 2009م، ص 143.

([324])-د.جابر قميحة: الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود، توزيع دار الفكر العربي، ط1- 1986م: 235.

([325])-د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 130.

([326])-ديوان "أغاني الغرباء": 16.

([327])-السابق: الصفحة نفسها .

إن اعتمدت على التوازي الصياغي وثنائية الأنساق التعبيرية، فإن كلتا المفارقتين التصويرية والموقفية ذات طبيعة درامية، كما أنهما تحفلان بالإيماءات الفكرية والفلسفية"[328].

بيد أننا نلتقي عند الشاعر بصورة أخرى من المفارقة تبدو أكثر تركيبًا، وذلك حين يقيم الشاعر مفارقة بين طرفين أو موقفين يُفترض ألا يتناقضا، والمفارقة حينذاك على ضربين أو نمطين:

النمط الأول، وفيه يتكامل كل طرف إزاء الطرف المناقض له؛ حيث "يضع الشاعر الطرف الأول مكتملا، وبكل عناصره ومقوماته، في مواجهة مع الطرف الثاني مكتملا أيضًا، وبكل عناصره ومقوماته"[329]، مثلما فعل في قصيدته "الشيطان"[330]، حيث يقيم الكيلاني مفارقة بين غنى فاحش لا يرحم فقرًا مدقعًا، ويضع كل طرف منهما كاملا بإزاء نقيضه:

شَيْطَانٌ مَنْ يَأْكُلُ حَتَّى التُّخْمَه
يَتَجَشَّــأْ
يَزْدَرِدُ الأَقْرَاصَ لِكَيْ يَهْضِمْ
وَلِكَيْ لا تُسْقِمَهُ التُّخْمَه
شَيْطَانٌ مَنْ يُطْعِمُ خَيْلَه
قِطَعًا مِنْ سُكَّرْ
كَيْ تُحْرِزَ قَصْبَ السَّبْقِ الأَكْبَرْ
شَيْطَانٌ مَنْ يَكْتُبُ لِلْكَلْبِ وَصِيَّه
أَوْ يَسْتَوْرِدُ لِلْهِرَّةِ غُرْفَةَ نَوْمٍ أُورُبِّـيَّه
الشَّارِعُ يَطْفَحُ بِالتُّعَسَاء
بِالأَسْمَالِ وَبِالأَشْلاء
وَوُجُوهٌ تَرْهَقُهَا قَتَرَه

([328])–د. محمد فتوح أحمد: مفارقات الشعرية: 144.

([329])–د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 133.

([330])–ديوان "كيف ألقاك": 47.

obeikandl.com

نَظَرَاتُ اللَّهْفَةِ وَالْحَسْرَه..

تَنْطَلِقُ سِهَامًا مَسْمُومَه[331]

الشَّارِعُ لَوْحَةُ فَنَّانٍ ثَائِر

مَجْنُونِ الأَلْوَان

مَشْنُوقِ الدَّمْعَه

وأما **النمط الثاني** فإن الشاعر يعمد فيه إلى تفتيت كل طرف إلى عناصره ومكوناته الجزئية، ثم يضع كل عنصر منها مقابل ما يناقضه من عناصر الطرف الآخر، ومن ثم تنتهي المفارقة إلى مجموعة من المفارقات الجزئية، ويتم بذلك إبراز التناقض على مستويين، يتم أولا على مستوى جزئيات كل من الطرفين، ويتم ثانيا-ومن خلال تجميع هذه الجزئيات-على مستوى الكل الذي يتألف منها[332].

ففي قصيدة "البؤساء"[333]، يقيم الكيلاني مفارقة قريبة في مضمونها من المفارقة السالفة، حين يقارن بين أغنياء تتقلب قططهم وكلابهم في نعيم مقيم، وفقراء ربما يتمنون لو صاروا كلابا ككلابهم:

عَجِبْتُ لَهُمْ قُلُوبٌ مِنْ حَدِيدٍ فَلا يَجِدُ الْفَقِيرُ بِهَا مَآبَا

فَإِنَّ الآدَمِيَّ يَمُوتُ جُوعًا وَيُتْرَعُ قِطُّهُمْ شَهْدًا رُضَابًا

وَيَطْعَمُ كَلْبُهُمْ شَحْمًا وَلَحْمًا وَمَا وَصَلَ الْفَقِيرُ لَهُمْ كِلابًا

يَبِيتُ عَلَى الطَّوَى وَالنَّفْسُ حَسْرَى وَلَكِنْ مَنْ سَيُزْجِيهِ الطِّلابَا؟

يَنَامُ عَلَى الْحَصَى مَقْرُوحَ جَفْنٍ وَيَفْتَرِشُ الرِّمَالَ أَوِ التُّرَابَا

أَقَضَّ الْبَرْدُ مَضْجَعَهُ فَأَمْسَى عَلِيلا بِالتَّأَرُّقِ أَوْ مُصَابًا

---

(331)-هذا البيت مكسور.

(332)-د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص136.

(333)-ديوان "نحو العلا": 61.

وفي قصيدة "القرية العذراء"[334]، نموذج آخر لتفتيت طرفي المفارقة؛ إذ يقيم الشاعر مفارقة بين حاله وحال بني قومه الذين يعاملونه بنقيض مقصوده، ويأبون-رغم إخلاصه لهم-إلا أن يجازوه كما جوزي سنمار:

بَذَلْتُ لأُمَّتِي السَّمْحَاءِ مِنْ مَالِي وَمِنْ عُمْرِي
فَخَانَ الْغَدْرُ آمَالِي، وَذُقْتُ تَعَاسَةَ الْغَدْرِ
فَيَا لَلنَّاسِ مِنْ نَاسٍ، وَيَا لَلْعَصْرِ مِنْ عَصْرِ
بَنَيْتُ لِمَجْدِهِمْ قَصْرًا، فَزَفُّونِي إِلَى قَبْرِ
أَقَمْتُ لِفَخْرِهِمْ حِصْنًا فَكُنْتُ ضَحِيَّةَ الْفَخْرِ
وَقُدْتُهُمُو إِلَى نَصْرٍ أَنَا الْقُرْبَانُ لِلنَّصْرِ

* * *

تلك أهم ملامح الصورة الفنية عند نجيب الكيلاني ووسائل تشكيلها، وهي بعدُ لا تخلو من هنات وقع فيها شاعرنا، ومنها:

1ـ كثرة التشبيهات المطروقة، كتشبيهه الشجاع بالليث، كما في قوله يمدح عمر التلمساني:

حَاصَرَتْهُ الذِّئَابُ مِنْ كُلِّ فَجٍّ وَهْوَ لَيْثٌ يَبُثُّ فِيهِمْ رُعُودَهْ[335]

وكتشبيهه الكريم الجواد بالبحر، كما في مدحه رسول الله ﷺ:

أَنْتَ الْجَوَادُ وَأَنْتَ رَبُّ الْمُنْزِلِ حُيِّيتَ مِنْ نَدْبٍ كَرِيمِ الْمَوْئِلِ
يُمْنَاكَ فَيْضُ الْبَحْرِ فِي آلائِهِ وَالْبِرُّ وَالنُّعْمَى ثَوَتْ فِي الشَّمْأَلِ[336]

وقد يجمع الشاعر بين تقليدية الصورة وغرابتها، كقوله يصف محبوبته:

جَبِينُهَا كَجَبِينِ الْبَدْرِ مُؤْتَلِقٌ وَرِيحُهَا بِأَرِيجِ الرَّوْضِ مَأْهُولُ[337]

([334])-ديوان "أغاني الغرباء": 70.

([335])-ديوان مدينة الكبائر: 9.

([336])-السابق: 77.

([337])-السابق: 35.

obeikandi.com

فتشبيه المحبوبة بالبدر أمر مقبول أو هو معهود، أما أن يجعل للبدر جبينا، فذاك أمر مستهجن غريب، فضلا عن نضوب المحصول الشعوري في مثل هذا التشبيه، إذ لا يخرج القارئ منه بشيء ذي بال، وربما كان قريبًا من هذا التشبيه في غرابته أن يجعل شاعرنا للأيام جبهة تزينها طلعة محمد علي باشا:

وَزَيَّـنَتْ جَـبْهَةَ الأَيَّـامِ طَلْعـتُهُ وَأَكْمَلَتْ مَجْدَ "رَمْسِيسٍ" وَآمُونَا[338]

أو أن يجعل للكآبة كأسًا، كما في قوله:

هَـاتِ اسْقِنِي كَأْسَ الْكَآبَةِ وَاسْتَقِ الأَلْحَانَ مِنِّي[339]

فكأس الكآبة قريب من ماء الملام في قول أبي تمام:

لا تَـسْقِنِي مَـاءَ الْمَـلامِ فَإِنَّنِي صَبٌّ قَدِ اسْتَعْذَبْتُ مَاءَ بُكَائِي

2ـ الوقوف عند مستوى التشابه الحسي أو الشكلي فحسب، دون رافد من الشعور وراء هذا التشابه، كقوله في رثاء الشاعر علي محمود طه:

إِيـهِ يَا سَيِّدَ الْقَرِيضِ أَتَمْضِي مِثْلَمَا الثَّلْجُ إِنْ تَهَادَتْ ذُكَاءُ[340]

فالشاعر يصور موت المرثي بذوبان الثلج تحت وهج الشمس، لكن أي تشابه بين موت علي محمود طه أو غيره من الأناسي وذوبان الثلج؟!، وما الذي يجنيه المتلقي من هذا التشبيه؟ وهل يسهم في تعميق إحساسه بفجيعة الموت، وفداحة المصاب؟ اللهم لا، فكل ما هنالك هو وقوف الشاعر- وهو وقوف غير دقيق-عند حدود التشابه الحسي، "وأشد ما يضعف الصورة فنيًا هو أن يقف بها الشاعر عند حدود الحس.. دون نظر إلى ربط هذا التشابه الحسي بجوهر الشعور والفكرة في الموقف"[341].

([338])-ديوان "نحو العلا": 34.

([339])-ديوان "أغاني الغرباء": 89.

([340])-ديوان "نحو العلا": 48.

([341])-د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 445.

3ـ التنافر التصويري، ولهذا التنافر صورتان: إحداهما-تنافر أجزاء الصورة في داخلها، بحيث يكون الوقع النفسي لأحد طرفي الصورة مناقضًا لوقع الطرف الآخر، والمفترض أن يدعمه ويقويه[342]، ومن ذلك قول شاعرنا عن النيل:

هُـوَ جَاثٍ يُقَبِّلُ الأَرْضَ لَكِنْ هِيَ تَسْمُو فَـلا تَخَافُ دَخِيلا[343]

فصورة التقبيل وما توحي به من تعاطف أليف، تتنافى مع صورة الجثو وما تحمله من ظلال المذلة والمهانة.

وتتمثل الصورة الأخرى من التنافر في تنافر الصورة مع الفكرة العامة في القصيدة أو مع الشعور السائد في التجربة نفسها، أو تنافر الصورة مع الصور الأخرى في القصيدة، والأحرى بهذا النوع من التنافر أن يعد عيبًا في وحدة القصيدة ؛ لأنه ليس عيبًا في الصورة المفردة، وإنما هو عيب في علاقة الصور في القصيدة بعضها ببعض، بحيث تعطي بعض الصور إيحاءً مناقضًا لإيحاء بقية الصور في القصيدة[344]، ومن نماذج ذلك التنافر عند شاعرنا قوله:

يَـا شِعْرُ أَنْتَ الزَّهْرُ فِـي أَكْمَامِهِ يَـسْرِي جَمِـيلُ عَبِيـرِهِ الْفَـوَّاحِ
يَا شِعْرُ أَنْتَ الرَّوْضُ يَحْلُو مَظْهَرًا مِـنْ حُـسْنِ أَزْهَـارٍ بِـهِ وَأَقَـاحِ
يَـا شِـعْرُ أَنْـتَ الْبَدْرُ فِي عَلْيَائِهِ تَـرْعَاكَ عَـيْنُ الْخَالِـقِ الْفَـتَّاحِ
يَـا شِـعْرُ أَنْـتَ الْبَحْرُ فِي نَعْمَائِهِ جَلَّـتْ مَآثِـرُهُ عَـنِ الإِفْـصَاحِ
يَـا شِـعْرُ أَنْـتَ كَمُـزْنَةٍ هَـتَّانَةٍ تَـرْوِي الْفَـلاةَ بِغَيْـثِهَا السَّحَّاحِ
لَكِـنْ إِذَا مَـا الدَّهْرُ جَارَ عَلَى أَخٍ إِنِّـي أَرَاكَ كَأَدْمُـعٍ وَنُـوَاحِ[345]

فالصورة في البيت الأخير تتنافى مع الصور السابقة عليها، وإن كان الاستدراك (لكن) قد خفف ذلك التنافر بعض الشيء.

([342])-انظر: د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: 95.

([343])-ديوان "أغاني الغرباء": 55.

([344])-انظر: د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص97، وانظر كذلك: د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص447.

([345])-ديوان "نحو العلا": 60.

4ـ الحرص على استقصاء عناصر الصورة، كما في قول شاعرنا:

الـشَّيْبُ سِـجْنٌ غُلِّقَتْ أَبْوَابُهُ وَالـسِّجْنُ لَيْسَ لِبَابِهِ مِفْتَاحُ[346]

فالتشبيه قد اكتمل عند قول الشاعر: "الشيب سجن"، والأبواب المغلقة مفهومة-ولا ريب-من استحضار صورة السجن، غير أن الشاعر لم يستطع التخلص من تصوره الطبيعي لصورة السجن، فأضاف إلى السجن ما يتعلق به، فكان ذلك عائقًا بدوره دون الاستغراق في الرؤية الشعرية[347]، على أن الاستقصاء ليس عيبًا في ذاته، إنما يصبح عيبًا إذا لم يضف جديدًا إلى الصورة الفنية، وإنه لكذلك في البيت الآنف.

(346)-ديوان "مدينة الكبائر": 28.

(347)-انظر: د.عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، ط3-1978، ص 153.

obeikandl.com

المبحث الثاني: الرمز الشعري

يعد الرمز الشعري وسيلة من أهم وسائل التصوير الفني، يلجأ إليها الشاعر ليعوض بها فقر الدلالة الوضعية وقصورها عن استيعاب عواطفه وانفعالاته النفسية، فالرمز تعبير غير مباشر عن انفعالات ومشاعر تستعصي على التحديد أو التقرير، أو هو "عبارة عن إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس"[348]، ويفهم من ذلك أن الرمز "يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان في عملية الإبداع نحصل على الرمز"[349]، لكن دون أن نستغني بأحد المستويين عن الآخر، فلا بد أن تكون هناك علاقة بين المرموز والرمز[350].

ويكاد الرمز في مستواه الأول أو جانبه الحسي يقترب من مشارف الصورة، ولعل هذا ما دعا ناقدًا كالدكتور عز الدين إسماعيل إلى القول بأن الرمز: ليس إلا وجهًا مقنعًا من وجوه التعبير بالصورة[351]، بيد أن فارقا مهمًّا تنبغي ملاحظته بين الرمز والصورة، وهو فارق في الدرجة لا في النوع يتمثل في حظ كليهما من الإيحاء والتجريد، "فكلاهما يبدأ من الواقع ليتجاوزه إلى ما وراءه، وكلاهما يعتمد على ما يلحظه الشاعر من شبه بين الصورة وما تمثله، والرمز وما يوحي به، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية، يبلغ الرمز درجة عالية من التجريد فيصبح طبيعة مستقلة لا علاقة بينها وبين الواقع إلا وحدة الأثر النفسي"[352].

ينقسم الرمز إلى نوعين: **أولهما**-الرمز الجزئي، ويتبلور ذلك الرمز في كلمة واحدة تحمل طاقات إيحائية خاصة، وتوظف في سياق معين يمنحها طاقة رمزية، وقد تستمد تلك الكلمة/ الرمز من عناصر طبيعية كالبحر، والليل، والنهار، والريح، والنجم، أو أماكن ذات مدلول شعوري خاص كدنشواي، ودمشق، وجيكور..وغيرها[353]، و**ثانيهما**-الرمز الكلي، ويتحقق ذلك

([348])-د.علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: 105.

([349])-د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر:40.

([350])-انظر: السابق: الصفحة نفسها.

([351])-الشعر العربي المعاصر: 195.

([352])-د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: 330.

([353])-انظر: د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 218.

النوع حينما يتخذ الشاعر الرمز إطارًا كليا للقصيدة، تتآزر في بنائه وسائل الأداء المختلفة من ألفاظ وصور وإيقاعات[354] تستقطب جوانب الرؤية الإبداعية لدى الشاعر.

وفي شعر الكيلاني تتضاءل الرموز الجزئية إلى جانب الرموز الكلية، فليس في شعره-على كثرته-سوى رمزين يترددان بشكل لافت في شعره، وهما رمزان متلازمان متعاقبان، وقد أفضى تلازمهما في الواقع إلى تلازمهما في النص الشعري عند صاحبنا، والرمزان هما: الليل والفجر أو الصباح، ويرمز شاعرنا بالليل إلى واقع الظلم والفساد الذي يعاني منه شاعرنا بخاصة والعالم الإسلامي بعامة، كما يرمز بالفجر إلى الأمل في الحرية أو الخلاص من هذا الواقع المهترئ، كما في حنينه إلى هذا الصباح/ الحرية وهو يعاني قساوة ليل السجن البهيم، يقول شاعرنا:

نَـاحَ قَلْبِـي وَدَمْعُـهُ يَتَنَـزَّى كُـلَّ آنٍ، وَلَيْلُـهُ تَسْـهِيدُ
فِي انْتِظَارِ **الصَّبَاحِ** طَالَ حَنِينِي فَمَتَـى يُشْرِقُ **الصَّبَاحُ** الْوَلِيدُ
وَمَتَـى تَـنْجَلِي كُـرُوبُ **اللَّيَـالِي** وَيَهُـزُّ الْقُلُـوبَ لَحْـنٌ جَدِيـدُ[355]

وشبيه بذلك قوله:

يَا شَيْخَنَا الْجَلِيلَ قُلْ لَنَا
فَقَدْ تَمَادَى **لَيْـلُنَا** الطَّوِيل
وَ**الْفَجْـرُ** نَامَ خَلْفَ حُلْكَةِ الأُفُق
حَتَّى اسْتَبَدَّ الْيَأْسُ فِي النُّفُوس
كَانَتْ تَقُولُ جَدَّتِي
الْفَجْرُ قَادِمٌ إِلَيْكُمُو
كَأَنَّهُ عَرُوس..
لا تَغْفُلُوا[356]

([354])-انظر: د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: 255.

([355])-ديوان "عصر الشهداء": 97.

([356])-ديوان "مدينة الكبائر": 33-34.

obeikandl.com

ويطول المقام لو رحنا نتتبع نماذج هذين الرمزين في شعر الكيلاني، فهما من الكثرة بمكان، لكن الذي لا ريب فيه أن دوران الشاعر حول هذين الرمزين لا يتجاوزهما إلى سواهما، وتكرارهما على نحو لافت في شعره، قد انتهى بهما إلى نوع من النمطية والابتذال الناشئ عن كثرة لَوْكِ الرمز مما يفقده طاقته الإيحائية.

أما الرموز الكلية عند الكيلاني فهي: الذئب، والأفعى، والمرأة، والمدينة

1 ـ الذئب[357]:

وهو عنوان لإحدى قصائد ديوانه "مهاجر"، والقصيدة عبارة عن قصة رمزية، يرمز الشاعر فيها بالذئب إلى كل طاغية متجبر يستذل شعبه، وقد تآزرت مجموعة من الرموز الجزئية في بناء الرمز الكلي"الذئب"، ومنها: القرية كرمز للشعب أو الأمة، والخفراء كرمز للسلطة التي تحمي الطاغية، والشيخ الذي يحذر الجموع ويدعوها للاستسلام ويحذرها من مخاطر حمل السلاح، ثم شيخ ثانٍ وهو داعية مستنير يقود الزحف نحو الخلاص من الذئب/ الطاغية أو الخوف.

تبدأ القصيدة أو القصة بصوت مجهول يهيب بالجموع أن لا يبرحوا مساكنهم خشية ذئب عقور يسكن المزارع ويترصد أهل القرية السادرين اللاهين عن هذا الخطر:

لا تَخْرُجُوا
فَالذِّئْبُ يَسْكُنُ المَزارِع
الرُّعْبُ هَائِجٌ وَجَائِع
إِنَّ الشِّيَاهَ تَخْتَفِي
وَالْبَطُّ وَالدَّجَاجُ وَالأَوزّ
وَالْخُوخُ وَالتُّفَّاحُ وَالأَعْنَابُ.. تَخْتَفِي
وَالذِّئْبُ مُتَّهَم.
وَقَرْيَتِي تُعَاقِرُ الأَلَم
يُرْعِشُهَا العُوَاءُ وَالظَّلامُ.. وَالْبُرُودَه
وَهَمْهَمَاتُ الذُّعْرِ فِي قَلْبِ الظَّلام

(357)-ديوان "مهاجر": 39.

الْخَوْفُ يَقْتُلُ السَّلام
وَيُبْدِعُ الأَشْبَاحَ وَالأَوْهَام

وواضح أن هـذه الجماهـير لا يقعـدها الـذئب، وإنـما يقعـدها الخـوف المتـوهم، وأنـواع المخدرات التي يعاقرها أهل القرية؛ مخدرات الأجسام كالحشيش والقـات والأفيـون، ومخـدرات أشد فتكًا، وهي مخدرات العقول المتمثلة في شيخ دعي يحاول تنويم الجماهـير، ويـزين لهـا رضـاها بالذل:

وَالشَّيْخُ فَوْقَ مِنْبَرٍ عَرِيق
يَدْعُو إِلَى الصَّفَاءِ وَالتُّقَى
يَحُثُّنَا عَلَى الصَّلاح
يُحَذِّرُ الشَّبَابَ مِنْ مَخَاطِرِ السِّلاح
.....
الْقَاتُ سَلْوَى لِلْجُفَاه
وَقَرْيَتِي تُعَاقِرُ الأَسَى
وَتَشْرَبُ الْحَشِيش
وَتَأْكُلُ الأَفْيُون
تَحْلُمُ بِالسَّلامِ وَالثَّرَاءِ وَالسَّنَابِل
وَمَوْسِمِ الأَمْطَارِ وَالْبَلابِل

ثم يتقدم الشاعر خطوة أخرى يتعانق فيها الرمز/ الذئب مع المرموز/ الطاغية:

وَالسَّيِّدُ الْمُطَاعُ آمِن
الذِّئْبُ لا يَمَسُّ حَوْضَه
إِنَّ الذِّئَاب
لا تَعْقِرُ الذِّئَاب

وفجأة تصحو تلك الجماهير من غفوتها، وتتزاحم حشودها للقضاء على الذئب/ الطاغية، وتتحول من السلبية المقعدة إلى الإيجابية العازمة على الثأر بكل الوسائل الممكنة، ولو كانـت عصًـا

أو خنجرًا، كما يتأكد ذلك العزم من خلال بعض الإشارات التراثية (البحر من ورائنا والذئب من أمامنا-أسنة الرماح تحمل المصاحف) التي يسترفدها الشاعر لتصوير مشهد الاحتشاد للقضاء على الذئب/ الطاغية:

وَذَاتَ يَوْمٍ مُشْمِس
تَزَاحَمَت حُشُودُنَا
نَمُوتُ أَوْ نَعِيش
وَلا خِيَارَ غَيْرُهَا
السَّيِّدُ الْمُطَاعُ يَرْتَجِف
وَنَحْنُ بِالْعِصِيِّ وَالْخَنَاجِر
وَبُنْدُقِيَّةٍ قَدِيمَه
تَثَاءَبَ الْبُرْكَانُ مِنْ جَدِيد
بِالثَّأْرِ تَصْرُخُ الْحَنَاجِر
تُدَمْدِمُ الْمَنَابِر
تُهَلِّلُ الْمَآذِن
الشَّيْخُ قَائِدُ الزُّحُوف
دَمُ الشَّبَابِ يَشْتَعِل
.....
الْبَحْرُ مِنْ وَرَائِنَا
وَالذِّئْبُ مِنْ أَمَامِنَا
فَلْنَمْضِ عَنْوةً إِلَى الأَمَام
أَسِنَّةُ الرِّمَاحِ تَحْمِلُ "الْمَصَاحِف"

وهذا العزم الأكيد يتجلى في بحث الجماهير الدائب عن الذئب في المزارع والوديان والكهوف، غير أنها تكتشف أن الذئب ليس له وجود حقيقي، فيفجأها صوت الشيخ المستنير القائد، يوقظها من وهمها، ويوقفها على ذئب آخر كان أولى بهذا الاحتشاد، وهو الرعب والجبن

الكامن في عقول تلك الجماهير وقلوبها، ولم يكن الصوت المحذر من الخروج في مطلع القصيدة غير صوت ذلك الرعب الموهوم:

يَقُولُ شَيْخُنَا الْجَلِيل
وَدَمْعُهُ الْفِضِّيُّ مِنْ أَهْدَابِهِ يَسِيل
لَقَدْ سَقَطْنَا كُلُّنَا..
فِي شَرَكٍ مِنْ وَهْمِنَا
الذِّئْبُ لا يَعِيشُ فِي الْمَزَارِع
الذِّئْبُ فِي عُقُولِنَا
الذِّئْبُ فِي بُيُوتِنَا
الذِّئْبُ فِي قُلُوبِنَا
الْجُبْنُ يَخْلُقُ الذِّئَاب

ويبين مما سبق أن الرمز/ الذئب عند الشاعر ذو دلالة مزدوجة؛ فالذئب/ الجبن يخلق الذئب/ الطاغية، أو أن هذه الجماهير بخوفها وهلعها تخلق ذئبها/ طاغيتها، وذلك مؤدى الغاية التي قصد إليها الشاعر، وهي أن الظلم الواقع على تلك الشعوب لا ينفرد الطاغية المستبد وحده بالمسئولية عنه، إنما تتحمل الشعوب شطرًا من هذه المسئولية[358]، غير أن الشاعر لم يستطع أن يبقي على رمزية القصيدة من بدايتها إلى نهايتها[359]، فمع قوله: (الذئب في عقولنا-الذئب في بيوتنا-الذئب في قلوبنا-الجبن يخلق الذئاب) يبدأ الكشف الجزئي عن بعض معطيات الرمز، وليت الشاعر اكتفى بهذا الكشف الجزئي، ولكنه يختم قصيدته قائلا:

لا تَظْلِمُوا الذِّئَاب
لأَنَّنَا الذِّئَاب

(358)-انظر: د.جابر قميحة: الرمزية والقناع في شعر الكيلاني: مجلة الأدب الإسلامي، ع9/ 10، ص 141.

(359)-انظر: السابق: الصفحة نفسها.

مما يشكل فضحا للرمز، واستنفادًا لطاقته الإيحائية، وهل كان القارئ عاجزًا عن الوصول إلى هـذا المعنى؟! حتى يقدمه الشاعر إليه على هذا النحو التقريري الجاف، وإن كان على حسـاب الاكـتمال الفني للرمز!.

على أن الشاعر قد استخدم رمز "الذئب" مرة أخرى، وبصورة تتمتع بقـدر مـن النضـج الفني، وذلك في قصيدته "عالم الثعالب"[360]،حيث يسـتخدم الشـاعر الـذئب رمـزًا-عـلى سـبيل التهكم-لكل إنسان شريف يُخْلِصُ لأمته ويحاول النهوض بهـا، فـلا يجـد سـوى التهمـة الجـاهزة "الذئب" يُقابَل بها من السلطة والمجتمع أو "الثعالب" كما يسـميهم الشـاعر، وينتهـى الاتهـام إلى الاضطهاد، بل القتل:

قَتَلُوه

قِيلَ: ذِئْــبٌ يَسْرِقُ الْحَبَّ مِنَ الطَّيْرِ الْمُغَرِّد

يَذْبَحُ النَّشْوَةَ فِي قَلْبِ الْعَذَارَى

يَتَغَنَّى بِأَنَاشِيدِ الْفَضِيلَه

حَازَ مُلْكًا وَجَلالا:

مِنْبَرًا فِي مَسْجِد

وَحَصِيرًا لِلصَّلاة

وَكِتَابَ الله

وَالسِّفْرَ الذِي فِيهِ الأَحَادِيثُ الصِّحَاح

وَفُؤَادًا مِنْ نُضَار

هُوَ شَمْسٌ أَشْرَقَتْ فَوْقَ النُّجُوع

تَمْطُرُ السَّفْحَ بِزَخَّاتِ هِدَايَه

وربما كان الذئب المتهم هو الشاعرَ نفسَه، وهو يحمل بين جوانحه آلام واقع يـدمي قلبـه، ويفتت كبده، ويحيا بين ثعالب ينادونه-كلما هَمَّ برأب الصدع ورتق الفتق-: **ذئـب**.

2-الأفعـى:

([360])-ديوان "مدينة الكبائر": 50.

obeikandi.com

ارتبطت الأفعى من قدم بالرمز إلى الشر، وربما كانت الأسطورة التي تزعم أن الحية أعانت إبليس على إغواء آدم حتى أُخرج من الجنة[361] سببًا في هذا الارتباط، كما أُحيطت الحية- دون سائر الحيوانات- بهالة من الأساطير والخرافات، فلا تكاد تخلو أمة من أساطير دارت حولها[362].

أما تعامل الشاعر مع هذا الرمز، فإنه لا يختلف عن تعامله مع سالفه، فهو تارة يتخذه إطارًا عامًّا لإحدى تجاربه[363]، ولكنه إطار مهترئ أو رمز مفضوح كسالفه، بل أشد منه افتضاحًا، ويكفي أن نقرأ مطلع القصيدة لنتأكد من تلك الحقيقة، يقول الكيلاني:

هَلْ إِسْرَائِيلُ هِيَ **الأَفْعَــى**؟؟
لا..لا..
الأَفْعَــى وَجْهٌ آخَر
خَوْفٌ يَنْشَبُ أَظْفَارَه
فِي قَلْبِ الإِنْسَانِ المُؤْمِن
رُعْبٌ يَتَحَكَّمُ فِي كُلِّ قَرَار
الأَفْعَــى عَصَبِيَّةُ عِرْق
فَلْسَفَةٌ تُولَدُ مِنْ عَقْلٍ مُسْتَأْجَر
.....
الأَفْعَى تَكْمُنُ فِي قَلْبِ ذَلِيل
يَتَجَشَّأُ ثُمَّ يَنَام

وإذا أغضينا الطرف عما في هذا المطلع من تقريرية، ما إخال القارئ يتردد معها في نفي الشاعرية عن مثل هذا الكلام، فإن البداية لم تكن موفقة، لأن الشاعر كشف القناع عن رمزه" الأفعى" من أول سطر في القصيدة، ولم يقف الشاعر عند هذا الحد من التقريرية، فختام قصيدته:

([361])-انظر: الحيوان للجاحظ: 4/ 197وما بعدها.

([362])-انظر: د. أحمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سينا للنشر ط1ـ 1995م: 174.

([363])-قصيدة "الأفعى" بديوان "مهاجر": 55.

obeikandl.com

الأَفْعَـى ..الأَفْعَـى نَحْن..

وَلَيْسَتْ إِسْرَائِيل

أكثر تقريرًا وفضحًا للرمز، ولا يختلف هذا الختام عن ختام قصيدته الآنفة "الـذئب" (لا تظلمـوا الذئاب-لأننا الذئاب).

لكننا تارة أخرى نلتقي عند الكيلاني بتوظيف الرمز ذاتـه/ الأفعـى للإشـارة إلى المرمـوز عينه/ إسرائيل في صورة أكثر فنية ووعيًا بجوهر الرمز، وهو الإيماء إلى المعنى دون تقريره، وذلـك ما يتجلى في قصيدته "القدس"[364]، وفيها يصور الشاعر كيف تسللت إسرائيل تلك الحية الرقشـاء في غفلة عروس ساذجة (فلسطين) لتغرس فيها ناب حقدها الأسود:

أَحْزَانٌ فِي دُنْيَا الإِسْلام
سَقَطَتْ كُلُّ الأَعْلام
مَاتَتْ فَوْقَ الْقِيثَارِ الأَنْغَام
وَتَنُوحُ قِبَابٌ وَمَآذِن
أَشْوَاقُ الرُّوحِ قَدِ اعْتُصِرَتْ
بِأَيَادٍ حُمْرٍ "هَمَجِيَّه"
وَعَرُوسٌ فِي لَيْلَةِ مَوْعِد
ذُبِحَتْ فِي هَوْدَجِهَا الأَخْضَر
أَفْعَـى ذَهَبَتْ خُفْيَه
نَامَتْ فِي قَلْبِ الْهَوْدَج
غَرَسَتْ نَابَ الْحِقْدِ الأَسْوَد
فِي قَلْبِ أَمِيرَةِ مَوْكِبِنَا الأَمْجَد

3-المـــرأة:

أشرت فيما سلف إلى أن التجربة الغزلية عند الكـيلاني قـد خرجـت-أحيانًـا-مـن نطـاق الغاية إلى نطاق الوسيلة، وذلك حين يتخذ المرأة رمزًا للمعاني والأفكار التي يود التعبير عنها، فقد

([364])-ديوان "عصر الشهداء": 70 .

obeikandl.com

استخدمها مرة رمزًا للأمة الإسلامية وما تعانيه[365]، واستخدمها ثانية رمزًا لحريته المستلبة[366]، واستخدمها ثالثة رمزًا للحياة الدنيا ومتاعها الخلب اللألاء[367]، ومؤدى ذلك أن المرأة قد تجاوزت-عند الشاعر-النطاق المادي المحدود، وآضت عنصرًا من عناصر الأداء الفني، على نحو ما عرف عند شعراء المهجر، وربما كان شاعرنا متأثرًا بهم في ذلك الإطار[368].

وفي قصيدة "عيناك"[369]، يتخذ الكيلاني من العينين، وهما آكد دلائل المادية في المرأة رمزًا لحضارة العصر الغارقة في المادية حتى أذنيها، في حين تراجعت أو أزهقت فيها القيم الروحية، وقد حظيت تلك القضية-قضية تغلب القيم المادية على القيم الروحية-بنصيب وافر من اهتمام شاعرنا، وباتت تؤرقه، وتقض مضجعه، ومن ثم رأيناه يلح عليها كثيرًا في شعره، يقول الكيلاني، كأنما يخاطب امرأة من لحم ودم:

عَيْنَـــاكِ تُشْـــبِهُ غَابَـــةً تَعْـوِي بِمَحْفَلِهَـا الـذِّئَابْ
وَتَضِـجُّ بِـاللَّحْنِ الْخَـؤُونِ مُعَرْبِـدًا بَـيْنَ الصِّـحَابْ
وَشِرَاكُ لَحْظِـكِ يَـا لَـهُ مِـنْ جَـائِعٍ لِمَـنِ اسْـتَطَابْ
مَـنْ أَنْـتِ يَـا شَـيْطَانَةٌ لَعِبَـتْ بِـأَهْوَاءِ الشَّـبَابْ
الْحُـبُّ يَسْـمُو لِلـذُّرَا وَأَرَاكِ عَاشِـقَةَ الـتُّرَابْ
أَزْهَقْـتِ كُـلَّ فَضِـيلَةٍ وَجَلَوْتِ مَعْسُـولَ الرَّغَـابْ
أَنْـتِ الْخِيَانَـةُ وَالْخَنَـا وَالْكَأْسُ قَدْ مُلِئَتْ بِصَـابْ

....

عَيْنَـاكِ رَمْـزُ شَـقَائِنَا وَجَمَـالُ سِـحْرِكِ كَـالتُّرَابْ
عَيْنَـاكِ دَرْبٌ مُهْلِـكٌ يُفْضِي- إِلَى الأَرْضِ الْيَبَـابْ

([365])-كما في قصيدته "ليلى المريضة" بديوان "عصر الشهداء": 66.

([366])-كما في قصيدته " التي لم تظهر بعد" بديوان "مهاجر": 14.

([367])-كما في قصيدته "الحياة..وامرأة" بديوان "أغاني الغرباء": 84.

([368])-انظر: د.عبد الحكيم بلبع: حركة التجديد الشعري في المهجر: 302.

([369])-ديوان "كيف ألقاك": 18.

ورغم اتشاح القصيدة بغلالة رمزية شفيفة، لم تسطع معها الإفلات من أسر المباشرة والتقريرية، فإن الشاعر يأبى-كرة ثالثة-إلا أن يرفع الستر عن رمزه ببيت الختام:

اللهُ يَعْلَمُ أَنَّ فِي هَذِي الْحَضَارَةِ كُلَّ عَابْ

فبيت الختام ذاك ليس إلا فضلة يمجها النص، ويستقبحها القارئ؛ لأن مثل ذلك الأداء المباشر الصريح يحرم القارئ من تحقيق المتعة الفنية في استشراف آفاق الرمز، ومحاولة سبر أغواره.

4-المدينة:

أصبح موضوع المدينة من الموضوعات المتكررة والمألوفة في ديوان الشعر الحديث، ولا سيما أولئك الشعراء الذين نزحوا من الريف إلى المدينة، فلفحتهم المدينة بشواظها، وأُخذوا لأول وهلة بما تقابلهم به المدينة من عبوس وتجهم، في مقابل ما تركوه في قراهم من نداوة وبراءة؛ ومن ثم نشأت عندهم أو عند الرومانتيكيين منهم بخاصة-بدافع من عدم قدرتهم على التكيف مع حياة المدينة-نزعة الحنين إلى القرية، والتغني بحياتها البسيطة، مثلما صنع محمود حسن إسماعيل في "أغاني الكوخ"، والهمشري في قصائده التي تتغنى بحياة الريف، في حين شاء آخرون أن يعبروا عن تجربة الحياة التي هم منخرطون فيها، وهي تجربة الحياة في المدينة ذاتها[370].

ويلفت النظرَ تلك الدواوينُ والقصائدُ[371] التي اتخذت من المدينة موضوعًا أو إطارًا عامًّا لها، حتى غدت تشكل ظاهرة من ظواهر الشعر الحديث، كما يلفت النظر كذلك أن معالجة هذه التجربة عند كثير من الشعراء قد اتشحت بقدر كبير من السوداوية والتشاؤم مبعثهما تأثر أولئك الشعراء بنماذج الشعر الغربي، وبقصيدة "الأرض الخراب" لإليوت على وجه الخصوص[372]، مما

([370])-انظر: د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: 328.

([371])-من نماذج الدواوين: ديوان "مدينة بلا قلب" للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، وديوان "حبيبتي والمدينة الحزينة" للشاعر أنس داود، وديوان شاعرنا "مدينة الكبائر"، وديوان "مدائن الفجر" للشاعر صابر عبد الدايم.. ومن نماذج القصائد : قصيدتا "المدينة"، و"مرثية للمدينة التي لم تولد" للبياتي، وقصيدتا "نرجس والمدينة" و"ريفية في مدينة الغرباء" لمحمد إبراهيم أبي سنة، وقصيدة "جيكور والمدينة" لبدر شاكر السياب، وقصيدة "في المدينة الهرمة" لفدوى طوقان.

([372])-انظر: د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: 326.

حدا ببعض الدارسين إلى النظر إلى موقف الشاعر العربي الحديث من المدينة على أنه موقف احتذاء وتقليد يفتقر إلى الأصالة والإحساس الصادق بها[373].

ومهما يكن من أمر فقد كان الكيلاني واحدًا ممن شغله موضوع "المدينة"، فاتخذه إطارًا عامًّا لإحدى تجاربه، وهي قصيدة "مدينة الكبائر"[374]، وبها سُمِّي الديوانُ الذي ضمها بين دفتيه، والقصيدة قائمة على مجموعة من التناقضات أو المفارقات، تعكس طبيعة الحياة في المدينة، فهي حياة لا تحتكم إلى شريعة أو قانون، إذ كل شيء فيها مباح، والغلبة فيها للأقوى، أو لمن غلب:

يَأَيُّهَا الْمُسَافِرُ التَّعِس
لا تَنْزَلِقْ إِلَى الدَّنَس
هُنَاكَ فِي مَدِينَةِ الْكَبَائِر
يُمَارِسُ الرِّجَالُ وَالِّنسَاءُ كُلَّ شَيْء
وَلَيْسَ مِنْ شَرَائِعِ الْمَدِينَه
تَسَاؤُلٌ عَنِ الْحَرَامِ وَالْحَلال
تَعَرَّتِ النُّفُوسُ وَالأَبْدَانُ وَالْمَقَاصِد
يَنَالُ مُبْتَغَاهُ مَنْ غَلَبْ
الْخَتْلُ وَالْخَدِيعَه
الدَّسُّ وَالْوَقِيعَه
يَدْعُونَهَا مَهَارَه
الْقَتْلُ قَدْ يُبَاح
وَالْعِرْضُ يُشْتَرَى يُبَاع
وَلا انْتِمَاءَ إِلا لِلذَّهَب
وَعَرْشُهَا لِمَنْ غَلَب

(373)-انظر د. سعد دعبيس: حوار مع قضايا الشعر المعاصر، ص 153، وانظر كذلك د.أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة-المغرب، ط1- 1993، ص 159.

(374)-ديوان "مدينة الكبائر": 56.

obeikandl.com

لأَنَّهَا مَدِينَةُ الْكَبَائِر

دُنْيَا مِنَ الصَّغَائِر

تَمُوتُ فِي سَعِيرِهَا الضَّمَائِر

اللَّيْلُ فِي رُبُوعِهَا نَهَار

حَيْثُ الْمَنَابِرُ الْمُزَيَّفَه

يُدَبِّجُ الْحَدِيثَ فَوْقَهَا مُنَافِق

وليس هذا الوجه الكالح لمدينة الكبائر إلا رمزًا لحضارة مهترئة، أو لواقع أليم تقدمت فيه الرذائل والماديات القاتلة، وتراجعت فيه الفضائل والقيم الخلقية، وما القول في مدينة أو حضارة يُفتَخَرُ فيها بالخطايا، وتُكرم فيها الحيوانات في حين يُمتهن الإنسان ويُحتقر؟!، وبذلك يتأكد ما ألمحنا إليه آنفًا من اهتمام الشاعر البالغ بتراجع القيم الروحية والإنسانية تحت وطأة القيم المادية، يقول شاعرنا:

الْفَخْرُ بِالْخَطَايَا

الْمَجْدُ لِلْعُصَاةِ وَالطُّغَاةِ وَالأَبَالِسَه

لأَيِّ كَلْبٍ مِنْ سُلالَةٍ نَقِيَّه

وَلِلْجِيَادِ يَا أَحِبَّتِي وَلِلْقِطَطْ

وَلِلثَّعَالِبِ الْمُدَرَّبَه

مَا أَرْخَصَ الإِنْسَانَ فِي مَدِينَةِ الْكَبَائِر!!

مَا أَبْشَعَ الإِنْسَانَ فِي مَدِينَةِ الْكَبَائِر!!

مَا أَحْقَرَ الإِنْسَانَ فِي مَدِينَةِ الْكَبَائِر!!

إِذْ لَيْسَ فِي لُصُوصِهَا شَرِيف

النَّذْلُ حُرّ

اللِّصُّ حُرّ

وَكُلُّ مَنْ يُدَمِّرُ النَّقَاءَ وَالْوَفَاءَ وَالصَّفَاءَ.. حُرّ

فَكَيْفَ يَا مَدِينَتِي

أَصْبَحْتِ مَأْوَى الْعُهْرِ وَالْقَرَاصِنَة؟
وَصِرْتِ يَا مَدِينَتِي مُسْتَنْقَعَاتٍ آسِنَة؟
وَكَيْفَ تَمْرَحُ الذِّئَابُ وَالْكِلابُ وَالثَّعَالِب؟
وَيَرْسُفُ الأُبَاةُ فِي الْحَدِيدِ..فِي الزَّرَائِب

ورغم تشابه الرؤية الرمزية عند الكيلاني مع كثير من الشعراء المحدثين في اتخاذ المدينة مرآة تنعكس على صفحتها سوءات أو "كبائر" الحضارة أو المدنية الحديثة، كالشعور بالقلق والضياع والاغتراب وعدم التكيف مع المادية الطاغية في المدينة، إلا أن رؤية شاعرنا لم تتقوقع في الإطار الذاتي، إنما تجاوزته إلى آفاق إنسانية رحيبة؛ لأن حضارة العصر-في رؤية شاعرنا-قد منحت الإنسان كل شيء خلا إنسانيته، وذلك ما نلمسه في قول الشاعر: (مَا أَرْخَصَ الْإِنْسَانَ فِي مَدِينَةِ الْكَبَائِر!!-مَا أَبْشَعَ الْإِنْسَانَ فِي مَدِينَةِ الْكَبَائِر!!-مَا أَحْقَرَ الْإِنْسَانَ فِي مَدِينَةِ الْكَبَائِر!!)، وربما كان ذلك الأفق الإنساني الرحيب سببًا في عدم انتهاء تجربة الشاعر إلى تشاؤمية قانطة؛ فالأمل لا يزايل شاعرنا في طلوع "ثائر" يشرع الحدود في "مدينة الكبائر":

الْعَارُ..كُلُّ الْعَارِ.. يَا مَدِينَةَ الْكَبَائِر
إِنْ لَمْ يَثِبْ مِنْ قَلْبِ لَيْلِكِ الطَّوِيلِ ثَائِر
يُشَرِّعُ الْحُدُودَ لِلْكَبَائِر
وَيَزْرَعُ السَّلامَ وَالصَّفَاءَ وَالْمَحَبَّه
فَقَدْ تَصِيرُ هَذِهِ الْقُصُور
مَدِينَةً مِنَ الْقُبُورِ وَالصُّخُور

* * *

ويبين مما سلف أن التعبير الرمزي عند شاعرنا لم يكن ناجزًا، أو لم يصل إلى درجة الاكتمال الفني، الأمر الذي يشي بعدم اكتمال الوعي بحقيقة التعبير الرمزي لديه، فما يكاد الرمز عند شاعرنا يومض حتى ينطفئ، فهل كان حرص الشاعر على وضوح التعبير ودعوته إليه غير مرة سببًا في تسطيح الرمز وانطفائه؟ لست أتردد في الإجابة بالنفي، فالعلاقة منفكة بين الترميز الفني

وغموض التعبير الأدبي؛ لأن التعبير الرمزي لا ينافي الوضوح؛ إذ الرمز أداة فنية تقوم على الإيـماء إلى المعنى دون وصفه أو تقريره، على أن هذا الإيماء لا يعني أن يبلغ الرمز حد الإغلاق والتعميـة، إنما معناه أن يتمتع الرمز بقدر من الغموض الفني يسهم في تكثيف ظلال الرمـز وإغنـاء إيحاءاتـه، وما ألفيناه عند الكيلاني إنما هو فضح للرمز يغرق في المباشرة والتقريرية، ولا يمـت إلى الوضـوح الذي حرص عليه الشاعر بصلة.

obeikandl.com

المبحث الثالث: التشكيل بالموروث

ثمة واشجة وثقى تربط هذا المبحث بسالفه؛ ذلك أن استدعاء المبدع لموروثه استدعاءً فنيًّا يمثل ينبوعًا ثرًّا من ينابيع الرمز الفني، وليس يخفى أن ثمة بونًا شاسعًا بين تعامل الشاعر أو الفنان مع الموروث وتعامل المؤرخ معه، فعلى حين تظل مفردات التراث بين يدي الأخير هامدة ساكنة أسيرة الوصف التقريري المباشر لحقائق التاريخ ووقائعه، نراها حية نابضة بعد أن امتدت إليها يد الشاعر الصناع، وذلك ما أشار إليه "هرنشو" في كتابه "علم التاريخ"[375]، حين قال: "إن العلم بالغًا ما بلغ، لا يعطينا من التاريخ سوى العظام المعروقة اليابسة، وإنه لا مندوحة عن خيال الشاعر إذا أريد نشر تلك العظام وبث الحياة فيها"، ومن قبل "هرنشو" يرى أرسطو أن "المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرًا والآخر يرويها نثرًا (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظمًا، ولكنه سيظل مع ذلك تاريخًا سواء كتب نظمًا أو نثرًا)، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع"[376].

ولئن ظهر انعطاف الشاعر تجاه الموروث منذ ديوانه الأول "نحو العلا"، فإنه لم يكن انعطافًا فنيًّا، فلم يخرج عن تسجيل بعض الحقائق التراثية، أو ما سماه د/ علي عشري "التعبير عن التراث"[377]، مثلما ظهر في مدحه الصحابي "خالد بن الوليد"، أما الانعطاف الفني، أو "التعبير بالموروث"[378]، وتوظيفه توظيفًا فنيًّا في التجربة الشعرية، فقد بدأ مع ديوان الكيلاني الثاني" أغاني الغرباء"، وامتد ليشمل دواوينه الأخرى، ولعل هذا ما قصد إليه الكيلاني نفسه، حين قال: "لم أكن في المرحلة الأولى من سجني أرى من الحكمة أن أكتب صراحة عن ظلم الحاكم، فكنت

([375])-ترجمة عبد الحميد العبادي، الهيئة العامة لقصور الثقافة-القاهرة، ذاكرة الكتابة (98)، الطبعة الثالثة 2009م، ص 3.

([376])-فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت-لبنان ، ص 26.

([377])-استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي 1997، ص48.

([378])-السابق: 49.

أتستر وراء الرموز التاريخية وغير التاريخية؛ لأن التصريح آنذاك معناه الموت لي، أو على الأقل مزيد من التعذيب وزيادة سنوات الحكم الصادر ضدي"[379].

على أن انعطاف المبدع شطر موروثه لا يشكل ضرورة سياسة، يتوقى بها غوائل الاضطهاد أو القهر السياسي فحسب، ولكنه في الآن عينه ضرورة فنية تشي بوعي المبدع بما لهذا التراث من قيمة في وجدان الجماعة التي تتلقى أدبه وتنفعل به، ومن ثم فإن "الشاعر حين يتوسل إلى وجدان أمته بطريق توظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل إليه بأقوى الوسائل تأثيرًا عليه. وكل معطى من معطيات التراث يرتبط في وجدان الأمة بقيم روحية وفكرية ووجدانية معًا، بحيث يكفي استدعاء هذا المعطى أو ذاك من معطيات التراث لإثارة كل الإيحاءات والدلالات التي ارتبطت به في وجدان السامع تلقائيًّا"[380].

ونحن من شعر الكيلاني بإزاء أنماط من الاسترفاد التراثي، يأتي في مقدمتها استرفاد الشخصية التراثية، ويليه استرفاد النص التراثي، ثم استرفاد الحدث التراثي، مع الأخذ في الاعتبار أن استرفاد الحدث التراثي عند صاحبنا ضئيل جدًّا إذا ما قيس باستدعاء الشخصية أو النص التراثيين، لكن يعوض ذلك أن استدعاء الشخصية إنما هو استدعاء في الوقت ذاته للمحيط الذي تحركت فيه تلك الشخصية، كما أن استحضار النص التراثي في بنية فنية معاصرة يمثل استحضارًا للسياق الذي قيل فيه ذلك النص.

وبمثل ما تتنوع معطيات الرافد التراثي في شعر الكيلاني، فإن صور وآليات استدعاء تلك المعطيات تتنوع كذلك على النحو الآتي:

أولا -توظيف الشخصيات التراثية:

أصبح توظيف الشخصيات التراثية داخل المتن الشعري المعاصر ظاهرة ملحوظة، وملمحا متميزًا من ملامح الأداء الفني عند الشاعر الحديث، لم تتعدد في إطاره الشخصيات المستدعاة فحسب، بل تعددت إلى جانب ذلك آليات وطرائق الاستدعاء، فضلا عن تفاوت

([379])-مذكرات الدكتور نجيب الكيلاني : 1 / 199.

([380])-د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص16.

المقدار الذي تصيبه عملية الاستدعاء من نجاح أو إخفاق يختلف من شاعر لآخر..ويدور استدعاء الشخصية التراثية عند نجيب الكيلاني في نمطين:

أولهما-الشخصية الرمز:

يتخذ الشاعر في هذا النمط من الشخصية التراثية بما تحمله من دلالات روحية وفكرية ونفسية رمزًا لأبعاد تجربته المعاصرة، بحيث يسقط الشاعر ما يناسبه من دلالات الشخصية على واقعه المعاصر، ومن ثم "يتفاعل الماضي مع الحاضر لإنتاج دلالة جديدة، تعبر عن صدى صوت الشاعر والجماعة، وما يعتريهما من هموم وأحلام وطموحات"[381]، ومن نماذج ذلك النمط عند الكيلاني قصيدة "أبو جهل"[382]، وفيها يتخذ الشاعر من شخصية "أبي جهل" إطارًا كليًا لتجربته، ويعبر من خلاله عن القضية التي باتت همه المقعد المقيم، وهي قضية ذبول القيم الروحية وتصوحها في حضارة لا تؤمن إلا بالمادة والآلة:

وَطِئَتْ أَقْدَامُنَا سَطْحَ الْقَمَرْ وَتَحَدَّى الْعِلْمُ سُلْطَانَ الْقَدَرْ
وَهَدِيرُ الآلَةِ الصَّخَّابُ قَدْ عَانَقَ الآفَاقَ فِي شَتَّى الصُّوَرْ
عَالَمٌ لَمْ يَحْلُمِ الْعَقْلُ بِهِ مُفْعَمٌ بِالْعُجْبِ وَالآي الأُخَرْ
وَأَفَانِينُ تَرَاءَتْ عَجَبًا فِيهِ لَمْ تَخْطُرْ عَلَى قَلْبِ بَشَرْ-
وَأَرَى فِي كُلِّ أَرْضٍ بِدَعًا تُذْهِلُ الْعَقْلَ، وَتَلْهُو بِالْبَصَرْ-

ويلفت النظر أن الشاعر لا يوظف الاسم المباشر للشخصية التراثية "عمرو بن هشام"، وإنما يوظف الكنية "أبوجهل" التي ارتبطت بها الشخصية ارتباطًا فاق ارتباطها بالاسم المباشر، وفي الكنية معنى لا ينهض به الاسم المباشر؛ لأن "الكنية تختلف عن الاسم المباشر، وتتفق مع اللقب-بوصفه إشارة مزدوجة "توصيف + تعيين"-في كونها تدل على الذات وعلى غيرها"[383]،

([381])-د.إبراهيم نمر موسى: توظيف الشخصيات التراثية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مقال بمجلة عالم الفكر الكويتية مج33،ع2، أكتوبر- ديسمبر2004م، ص 122.

([382])-ديوان "عصر الشهداء": 18.

([383])-أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006م، ص 41.

ويرمز الشاعر بشخصية "أبي جهل" إلى كل مفتون بحضارة الغرب المغرورة بمادياتها، المتبجحة بعلمها، وهي في الآن عينه خواء من القيم الروحية، ولا ريب أن الشخصية التراثية تمتلك من الدلالات ما يقوي هذا التوظيف الرمزي، فأبو جهل التراثي قعد به عناده وصلفه عن الإيمان بقيم السماء، وأبو جهل المعاصر يدفعه غروره إلى السخر بالروح والهزء بالعواطف النبيلة:

يَـــا رَفِيقِـــي وَفُـــؤَادِي دَامِـــعٌ ذَوْبُ رُوحِـــي هَمَسَـــاتٌ تُحْتَضَرْ

فَـــأَبُو جَهْـــلٍ عَـــلَى إِيوَانِـــهِ سَـــاخِرٌ بِـــالرُّوحِ بِـــالْحَقِّ الأَغَـــرّ

هَـــازِئٌ بِالْحُـــبِّ لا يَعْنُـــو لَـــهُ **وَأَبُـــو جَهْـــلٍ** لَـــهُ قَلْـــبُ حَجَـــرْ

مِـــلْءُ عِطْفَيْـــهِ غُـــرُورٌ حَاقِـــدٌ لِمَ لا يَطْغَـــى وَقَـــدْ حَـــازَ الْقَمَـــرْ

قَـــدْ أَتَـــى اللَّيْـــلُ ثَقِـــيلا مُظْلِـــمًا وَالْمُنَـــى الْبَيْضَـــاءُ أَمْشَـــاجُ ضَـــجَرْ

وَالرَّبِيـــعُ الطَّلْـــقُ مَاتَـــتْ طَـــيْرُهُ وَانْطَـــوَى كُـــلُّ جَمَـــالٍ وَانْـــدَثَرْ

وَأَنَـــا أَهْتِـــفُ حَـــيْرَانَ الـــرُّؤَى أَيْـــنَ فِي النَّـــاسِ فَتًـــى مِثْـــلُ **عُمَـــرْ**

وعمر هنا يمثل إيجابية الإنسان المسلم، بتصوره الإسلامي الشامل الكامل المتوازن، فلا تطغى المادة على الروح، ولا تطغى الروح على المادة، وفي ظلال هذه القيم تتقدم حضارة الإنسان[384]، وبدونها يصبح التقدم ردى وهلاكًا على حد قول شاعرنا:

إِنَّـــمَا الْعِلْـــمُ بِـــلا رُوحٍ رَدًى عِلْمُنَـــا الْعِمْـــلاقُ بِـــالرُّوحِ كَفَـــرْ

ومن هذا القبيل كذلك توظيف الشاعر لشخصية **"يوسف"** عليه السلام في قصيدة "القدس"[385]، والتوظيف هنا ذو مستويين: مستوى يلتزم بحقائق التاريخ، وفيه نرى "يوسف" عليه السلام ضائقا بجبه، يبحث فيه عن مخرج:

"يُوسُـــفُ" يَبْحَثُ عَنْ مَخْرَج

يُوسُـــفُ مِسْكِين

فِي قَلْبِ الْحُبِّ الْمُظْلِم

(384)-انظر محمد حسن بريغش: في الأدب الإسلامي المعاصر، مكتبة المنار-الأردن 1985م، ط2، ص 135.

(385)-ديوان "عصر الشهداء": 80.

يَبْحَثُ عَنْ مَخْرَج
لِيُحِيلَ الْجَدْبَ إِلَى خُضْرَه
وَلِيُشْبِعَ رُوحَ الإِنْسَان
وَالْمِعْدَه
وَلِيُلْقِي كَلِمَاتِ الله
فَهِيَ الْمَخْرَج

ثم يأخذ المستوى الثاني مستوى الإسقاط الرمزي في التشكل؛ حيث يرمز الشاعر بشخصية **"يوسف"** عليه السلام إلى المخلص المنتظر من واقع الظلم والفساد الذي تعانيه الأمة الإسلامية:

إِنْ يَخْرُجْ **يُوسُفُ** مِنْ جُبِّه
تَتَسَاقَطْ أَسْتَارُ الظُّلْمَة
يُشْرِقْ فَجْرُ الْحُرِّيَّة
يَأْتِ النَّصْر
تَنْدَحِرِ الأَلْوِيَةُ الهَمَجِيَّة
تَتَلأْلأْ فَوْقَ مَنَابِر
آيَاتُ الله مُضِيئَة
تَتَرَنَّمْ أَجْيَالُ الْعَصْر
بِحُدَاءِ النَّصْر
إِنْ يَخْرُجْ يُوسُفُ مِنْ جُبِّه
تَهْرُبْ أَشْبَاحُ الْيَأْس

وتصدير ذلك المستوى بحرف الشرط "إن" لا يعني التشكيك في خروج "يوسف"/ المخلص بمقدار ما يعني الأمل، بل الرغبة الشديدة في خروجه للخلاص من هذا الواقع الأليم، على أن المستوى الأول الملتزم بالحقيقة التاريخية لم ينجُ من آلية الترميز تمامًا؛ فليس "الجب" في ذلك المستوى سوى رمز لهذا الواقع الأليم، كما أن يوسف-فيما هو مظنون-ليس رمزًا

لفرد بعينه، ولكنه رمز لجيل كامل، بل للأمة الإسلامية كلها وهي ترزح تحت نير الظلم والجهل والتخلف والاستبداد "الجب"، وتحلم أو يحلم أفرادها بالحرية والرخاء، ويوسف تلك الأحلام، لا يعني غير إدراك ذلك الجيل لسر وجوده وحقيقة إنسانيته وكرامته التي تأبى حياة العبودية والذل، وهو ما عبر عنه الشاعر بالخروج من الجب، ولا يتم ذلك إلا في إطار من الاعتصام بالتصور الإسلامي، والتمسك بقيم الإيمان، وذلك ما عناه الشاعر بقوله: وليلقي كلمات الله-فهي المخرج.

وثمة شخصية ثالثة استدعاها الشاعر استدعاء رمزيًّا، ولكنه استرفدها هذه المرة من التراث الأسطوري، وهي شخصية **"دراكولا"**[386]،حيث يتخذها الشاعر إطارًا عامًا لقصيدته "أسطورة دراكولا"[387]، ويرمز بها إلى إسرائيل في دمويتها ووحشيتها:

دَرَاكُولا تَعْزِفُ لَحْنَ الْمَوْت
تَمْتَصُّ دِمَاءَ الأَطْفَال
تُومِضُ عَيْنَاهَا بِالْحِقْدِ الأَسْوَد
أَنْيَابُ الْغَدْرِ مُلَطَّخَةٌ بِالدَّم
الرُّعْبُ يُطَارِدُ أَزْهَارَ الْحُبّ
يَجْرِي الأَطْفَالُ عَلَى الدَّرْب
وَسَبَايَا يَزْحَفْنَ عَرَايَا
فَوْقَ التَّلِّ وَعَبْرَ الْغُدْرَان
وَالأَحْزَان
هَلْ هَذَا عَصْرُ الْحُرِّيَّه
دَرَاكُولا الأُسْطُورَه

(386)-تعني كلمة "دراكولا" ابن الشيطان، وأول من لقب بهذا اللقب الأمير الروماني فلادتيبسو الذي حكم ما بين 1456و1462، وكان محبا للقتل وسفك الدماء، ولعله-بسبب من ذلك-ارتبطت شخصية "دراكولا"-في العقل الجمعي-بمصاصي الدماء.

(387)-ديوان "مهاجر":18.

obeikandl.com

ظَهَرَتْ فِي لُبْنَان

هَلْ تِلْكُمْ نُذْرُ الْحَشْرِ الأَكْبَر

دَرَاكُولا صَارَتْ سَيِّدَةَ الْعَالَمَ

الْوَهْمُ حَقِيقَه

احْتَرَقَتْ أَغْصَانُ الزَّيْتُون

غير أن شخصية "دراكولا"/ الرمز لا تخرج-في ذهن الشاعر- عن كونها أسطورة، بمثل ما تمثل إسرائيل/ المرموز أسطورة توهمها المسلمون، ولعنوان القصيدة هنا "أسطورة دراكولا" دلالته في تأكيد الخوف المتوهم من إسرائيل/ دراكولا، مع أنها ليست سوى أسطورة:

دَرَاكُولا لَمْ تَشْبَعْ بَعْد

وَعَلَيْنَا يَأْتِي الدَّوْر

انْتَظِرُوا يَوْمَ الْحَشْرِ الأَكْبَر

دَرَاكُولا لا بُدَّ سَتَأْتَي

لا بُدَّ سَتَأْتَي

إِنْ لَمْ نَنْزِعْ عَنَّا وَهْمَ الأُسْطُورَه..

ثانيها-الشخصية القناع:

يمثل التستر وراء معطيات التراث أو التقنع بها صورة من صور تجاوب المبدع المعاصر مع موروثه، وقد شرع في استثمارها إيمانًا بما توفره من نأي عن المباشرة وسخاء في الإيحاء، ورقي في آلية "الترميز" التي هي عصب كل إبداع شعري أصيل[388]، والشخصية القناع غير مستقلة عن الشاعر المبدع؛ لأنها تعني اتحاد المبدع برمزه اتحادًا تامًا، ولذا يجب أن يتوافر في القناع تلك المواقف والخصائص التي تشبه إلى-حد بعيد-مواقف مبدعها وأفكاره[389]؛ إذ "يمثل القناع شخصية

([388])-انظر: د.محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية: 231.

([389])-انظر: د. محسن أطيمش: دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد-بغداد 1982م، ص 103، 105.

obeikandi.com

تاريخية- في الغالب-(يختبئ الشاعر وراءها) ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها"[390].

وفي التجاء الكيلاني إلى وسيلة القناع يتجلى وعيه بموروثه من جانب، وقدرته على الاصطفاء والانتخاب من جانب آخر؛ إذ يختار الشاعر من بين شخصيات التراث الكثيرة شخصيتين أو قناعين يمتلكان من القدرة على حمل أبعاد تجربته ما لا يملكه سواهما، وذلك ما نلمسه في قصيدته "بين عنتر وعبلة"[391]، وهي قصصية حوارية، غير أن الحوار فيها لا يجيء في شكل خطاب مباشر بين الشخصيتين كما هو مألوف، ولكن يجيء في شكل رسالة من عبلة إلى عنترة، يعقبها رسالة منه إليها، والقصيدة بشقيها: الرسالة الأولى والثانية، تحتوي القناعين معا، القناع الأول يتمثل في شخصية تاريخية "عبلة"، وتقف وراءه زوجة الشاعر وتتكلم بلسانه، أما القناع الثاني فيستظل به الكيلاني نفسه[392] ويحدثنا من خلاله.

تبدأ الرسالة الأولى أو القناع الأول (من عبلة إلى عنتر) بتحية من الحبيبة إلى حبيبها:

"أَلْفُ سَلام
فَوْقَ جَنَاحٍ أَبْيَض
كُتِبَتْ بِرُمُوشِ الْعَيْن
بِمِدَادٍ مِنْ دَمْعِ الْعَيْن
مِنْ أَجْلِكَ يَا عَنْتَر
كَلِمَاتٌ أَسْلَسُ مِنْ مَاءِ النَّبْع

وليست هذه التحية غير مقدمة لموضوع الرسالة، وهو إدانة سوءات هذا العصر ومثالبه التي ضاقت بها عبلة/ الزوجة ذرعًا، مع التركيز على قضية الحرية والاستبداد:

يَا عَنْتَر

---

(390)-د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة "عالم المعرفة"، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت، عدد (2) 1978م، 154.

(391)-ديوان "عصر الشهداء": 55.

(392)-انظر: مجلة الأدب الإسلامي ع (10،9)، ص 144،143.

أَيُّ جَرِيمَة؟!

أَنْ تُحْرَقَ أَشْوَاقُ الإِنْسَان

أَنْ تُسْجَنَ فِي جُبِّ الْحِرْمَان

أَيُّ جَرِيمَة

يَاعَنْتَر؟؟

الطَّاغِيَةُ الأَكْبَر

يُنْجِبُ طَاغِيَةً أَكْبَر

يَمْلأُ دَرْبَ الْوَاحَةِ بِالأَشْوَاك

يُغْرِقُ آمَالَ الْغِزْلان

فِي بَحْرِ هَوَان

تَزْحَمُهُ الأَشْبَاح

وإزاء مفاسد الواقع تلك لا ترى عبلة/ الزوجة خلاصًا من هذا الواقع الخانق إلا الفرار أو الردى، وهما أمران أحلاهما مر، ومن ثم تختتم رسالتها بدعوة فارسها/ الزوج إلى الهروب من هذا الواقع الأليم، وهو حل مثالي يتفق مع طبيعة الأنثى التي تؤثر السلامة وترى في زوجها عالمها الأثير[393]:

يَا عَنْتَر

فَلْنَهْرُبْ مِنْ عَالَمِنَا الْمُظْلِم

وَلْنَضْرِبْ فِي عُرْضِ فَلاة

نَتْرَعُ مِنْ كَأْسِ الْحُبِّ الأَعْظَم

نَأْكُلُ مِنْ ذَاكَ الْعَوْسَج

وَنُغَنِّي لَحْنَ الْحُرِّيَّه

أَلْفُ سَلام

أَلْفُ سَلام

([393])-انظر السابق: 144.

obeikandl.com

مِنْ خَيْمَةِ عَبْلَه.."

والدعوة إلى الهروب من واقع يصعب التعايش معه هي خلاصة رسالة عبلة إلى فارسها عنترة، في حين يجيئها رد فارسها صاخًّا قويًّا رافضًا هذا الحل السلبي، مقدمًا في قوة ووضوح حيثيات هذا الرفض[394]، بعد أن يرد التحية بمثلها:

"أَلْفُ سَلام
يَا رُوحَ الْحُبِّ الطَّاهِر
يَا رَمْزَ الْحُرِّيَّه
آمَالِي بِالْقَلْبِ تَثُور
خُلْجَانًا وَبُحُور
يَا عَبْلَه
الْفَارِسُ لا يَنْكُثُ أَوْ يَهْرُب
بَلْ يَصْنَعُ لِلْحَقِّ مَنَارَه
أَوْ يَلْبَسُ لِلْحَرْبِ إِزَارَه
فَإِرَادَتُنَا قُوَّه
تَحْرِقُ كُلَّ رِيَاء
وَإِرَادَتُنَا فَوْقَ الأَهْوَاء

فالشاعر هنا يعبر عن ذاته الجسور التي تؤثر عراك الواقع الآسن ومحاولة تغييره بدلا من الهروب منه، ومن ثم لم يكن غريبا أن يتقنع بشخصية عنترة بالذات، وهي شخصية ارتبطت في الوعي الجمعي بأخلاق النجدة والعزة والإباء، كما يدلنا ذلك القناع في وضوح على حقيقة شاعرية الكيلاني، فهو ليس شاعرا فحسب، ولكنه شاعر رائد، أو هو شاعر ذو رسالة ربما تكون حياته ثمن إنجازها:

مَا أَرْوَعَ أَنْ يَقْضِيَ فَارِس
وَهْوَ يُمَارِس

(394)-انظر السابق: 145.

دَوْرَ الْبَطَلِ الْخَالِد

دون أن يدعوه ذلك إلى الهروب أو الإحجام، وذلك ما يؤكده في ختام رسالته إلى عبلاه:

وَفَتَاكِ لا يَعْرِفُ غَيْرَ الإِقْدَامِ طَرِيقًا

لا عَوْدَةَ يَوْمًا لِوَرَاء

لا يَهْرُبُ عَنْتَرُ مِنْ قَدَرِه

وَلْتَتَحَدَّى كُلَّ مُجُون

أَلْفُ سَلامٍ

.....

لِحَيَاةِ الْقَلْبِ الثَّائِرْ

لِرَبِيعِ الْحُبِّ الْخَالِد

لَكِ يَا عَبْلَة"

عَنْتَــرْ

ثانيًا-توظيف النص التراثي:

لم يكن استرفاد المبدع لنصوص سابقيه وليد عصرنا الحاضر، ولكنه ظاهرة ذائعة في تراثنا الأدبي والنقدي، يؤكد ذلك ما نراه من اعتناء نقادنا القدماء بتلك الظاهرة، وما وضعوه لها من أوصاف وألقاب تعبر-في جلاء-عن اختلاف مواقفهم من تلك الظاهرة ظاهرة أخذ اللاحق عن السابق؛ فهم-تارة-يختارون لها من الألقاب ما يحط من شأنِ الآخذ، ويشين عملية الأخذ، حين يسمونها: سرقة، وانتهابًا، وإغارةً، وغصبًا، ومسخًا، وهم-تارة-أخرى يتلطفون في الاصطلاح إحسانًا للظن، فيسمون الأخذ: اقتباسًا، وتضمينًا، وتلميحًا[395]، ولم يكن اهتمام الدارسين المحدثين بظاهرة التداخل النصي (Intertextuality)[396] أقل من اهتمام نقادنا الأقدمين؛ ذلك أن التفاعل أو التداخل

([395])-انظر: د.بدوي طبانة: السرقات الأدبية، مكتبة الأنجلو المصرية 1969، ط2، ص 34.

([396])-تُرجم هذا المصطلح إلى ما يعرف في الدرس الأدبي الحديث ب"التناص"، ويعني العلاقة بين نصين أو أكثر، وكان السباق في هذا المجال دون ذكر المصطلح هو ميخائيل باختين الذي ألمح إلى تداخل الصور النصية في الرواية، واعتمدت

obeikandi.com

بين النصوص سابقها ولاحقها يؤكد حقيقة نقدية مؤداها: أَنْ لا وجود لمبدع ينغلق على نفسه انغلاقًا كاملا، وحتى على فرض وجوده فإنه يكون وجودًا كالعدم[397]، مما يوحي بأن التداخل النصي قد انتقل عند الدارسين المحدثين من دائرة الاتهام بالسرقة كما يرى القدماء، إلى دائرة المباح، بل الواجب الفني؛ لأن النص الذي لا يقبل ظاهرة التداخل نص عقيم، أو إنه-كما يقول رولان بارت-نص بلا ظل؛ لأن النص الحقيقي في حاجة إلى ظله بشكل لازم[398].

ومهما يكن من أمر فإن لمعطى النص التراثي في شعر الكيلاني غلبة كمية تفوق معطيي الشخصيات والحدث التراثيين، فضلا عن تنوع آليات استدعاء شاعرنا للنص التراثي إلى ثلاثة أنماط من الاستدعاء، أو هي بالأحرى ثلاث درجات تبدأ بالاقتباس التام، ثم الاقتباس المحور، وتنتهي بالإشارة التراثية.

أما فيما يتصل بالنمط الأول(**الاقتباس التام**)، فإن الشاعر يستدعي النص التراثي مع الحفاظ على شكله التركيبي، أو صورته التراثية من غير ما تعديل أو تحوير، ومن ثم فإن الشاعر يضعه-في الغالب-بين علامتي تنصيص؛ ولذا لم يكن بدعا أن يسمي د. محمد عبد المطلب ذلك النمط (**التنصيص**)[399]، ولا ريب أن احتفاظ الشاعر بصورة النص التراثي كاملة ينبئ عن اتحاد كامل بين رؤيته المعاصرة والمدلول التراثي لهذا النص[400]، ومن هذا القبيل ما صنعه الشاعر في قصيدة "في الطريق إلى يثرب"[401]:

مِنْ أَسَانَا صَاغَنَا الْقَهْرُ دُمًى يَتَلَهَّى بِرُؤَاهَا الْحَاكِمُونْ
كُلُّ نِيرُونٍ يُغَنِّي طَرَبًا وَيَكِيلُ الْعَسْفَ لِلْمُسْتَضْعَفِينْ

عليه (جوليا كريستيفا) في وضع تعريفها للتناص. انظر: د. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) 2003م، ط3، ص 46-47.

(397)-انظر: د.محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) 1995م، ط1، ص 12.

(398)-انظر: د.محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995: 163.

(399)-انظر: السابق: 177.

(400)-انظر: د. علي عشري زايد: دراسات نقدية في شعرنا الحديث، توزيع دار النصر 2001م، ص 105.

(401)-ديوان "عصر الشهداء": 29.

رَاقِصًا وَسْطَ جَحِيمٍ مُشْعَلٍ مُمْعِنًا فِي الإِثْمِ يَشْدُو بِاللُّحُونْ

(خَلَقَ الْحَظَّ جُمَانًا وَحَصَى- خَالِقُ الأَكْوَانِ مِنْ مَاءٍ وَطِينْ)

(فَوَلِيدٌ تَسْجُدُ الدُّنْيَا لَهُ وَوَلِيدٌ فِي زَوَايَا الْمُهْمَلِينْ)

إن إحساس الكيلاني بالتفاوت الظالم بين الحاكم والمحكوم هو ما دفعه إلى الاتحاد التام ببيتي أحمد شوقي[402]، وإن كان الشاعر قد استبدل بلفظة "الإنسان" عند شوقي لفظة "الأكوان"، وبلفظة "سواه" لفظة "وليد"، ويدخل في ذلك الإطار كذلك قول شاعرنا مبينًا مفهوم الوطن عنده؛ إذ يستبدل كما استبدل سلفه الإسلام بالحدود والتخوم وطنًا ودارًا:

لا تَسْأَلُوا عَنْ دِيَارِي أَيْنَ مَوْقِعُهَا مُحَمَّدٌ سَيِّدُ الأَكْوَانِ عُنْوَانِي

وَحَيْثُمَا ارْتَفَعَتْ للهِ سَارِيَةٌ أَلْقَيْتُ رَحْلِي وَآمَالِي وَرُكْبَانِي

(وَلَسْتُ أَبْغِي سِوَى الإِسْلامِ لِي وَطَنًا الشَّامُ فِيهِ وَوَادِي النِّيلِ سِيَّانِ)[403]

هَذِي الْحُدُودُ الَّتِي عَاقَتْ تَوَحُّدَنَا أَنَّى تَوَجَّهْتُ أَلْقَاهَا وَتَلْقَانِي[404]

ومن هذا النمط كذلك استدعاء (التركيب التراثي)، أو الصيغة التراثية، مثلما صنع شاعرنا في استدعائه صيغتي الندبة "**وامعتصماه**"، و"**وإسلاماه**" في قصيدة "القدس"[405]، ليقيم

([402])-البيتان من قصيدة شوقي في جماعة رعاية الأطفال سنة 1912، وهما مفصولان ببيت ثالث عنده، حيث يقول:

خَلَقَ الْحَظَّ جُمَانًا وَحَصًى خَالِقُ الأَكْوَانِ مِنْ مَاءٍ وَطِينْ

وَلأَمْرٍ مَا وَسِرٍّ غَامِضٍ تَسْعَدُ النُّطْفَةُ أَوْ يَشْقَى الْجَنِينْ

فَوَلِيدٌ تَسْجُدُ الدُّنْيَا لَهُ وَسِوَاهُ فِي زَوَايَا الْمُهْمَلِينْ

الموسوعة الشوقية لأمير الشعراء أحمد شوقي، جمع وترتيب وشرح إبراهيم الإبياري، المجلد الخامس، دار الكتاب العربي- بيروت، الطبعة الأولى 1994م، ص 416.

([403])-لم أتمكن من معرفة قائل هذا البيت، وأغلب الظن أنه لواحد من اثنين: أحمد حسن الباقوري أو عبد الحكيم عابدين شاعِرَي الإخوان.

([404])-ديوان "مدينة الكبائر": 54.

مفارقة بين ماض وضيء وحاضر ذليل، وليدمغ واقعًا سلبيًّا، وشعوبًا استنامت إلى الذل، تستصرخها المرأة الفلسطينية ولا من يُصرخها، وتستغيث بهم ولا من يُغيثها:

لِلْبَيْتِ إِلَهٌ يَحْمِيه

يَا عُشَّاقَ الطَّبْلِ الأَجْوَف

يَا حُلَفَاءَ الشَّيْطَان

لَمْ يَبْقَ سِوَى أَصْدَاءِ نُبَاح

فِي مَحْفِلِ زَيْفِكُمُ الأَكْبَر

يَا صُنَّاعَ الزَّيْف

أَنْغَامٌ تَمْلَى فِي حَانَه

ثُعْبَانٌ يَرْقُص

"وَامُعْتَصِمَاه"

صَيْحَاتٌ فِي قَلْبِ بَرِّيَّه

"وَاإِسْلامَاه"

صَيَحَاتٌ تَرْعُدُ وَسْطَ مَقَابِر

وأشير بُدَاءَةً إلى أن المفارقة متحققة في الاستدعاء التراثي، بمقدار ما هي متحققة في الواقع الحاضر الذي يعبر عنه الشاعر، ففي قول الكيلاني الآنف موقفان تراثيان على طرفي نقيض، يسقطهما الشاعر على واقعه، في **الأول** منهما يتوافق المعطى التراثي مع موقف الأمة الإسلامية مما يحدث الآن في فلسطين، فهو موقف سلبي خانع ينطق به لسان حال الأمة "للبيت إله يحميه" إن لم ينطق به لسان المقال، وهو شبيه بموقف قريش وسيدها عبد المطلب، حينما هَمَّ **أبرهة** بهدم الكعبة بيت الله الحرام، فكان جواب **عبد المطلب: إن للبيت ربًّا سيمنعه**[406].

([405])-ديوان "عصر الشهداء": 70.

([406])-كان أبرهة قد أصاب في طريقه لهدم الكعبة مائتي بعير لعبد المطلب، فلما التقيا قال له أبرهة على لسان ترجمانه: حاجتك؟ قال: حاجتي أن يرد عليّ الملك مائتي بعير أصابها لي، فقال أبرهة: قد كنتَ أعجبتني حين رأيتك، ثم قد زهدت فيك حين كلمتني: أتكلمني في مائتي بعير أصبتها لك وتترك بيتا هو دينك ودين آبائك قد جئت لهدمه لا تكلمني فيه؟! قال له عبد المطلب: إني أنا رب الإبل، وإن للبيت ربا سيمنعه. انظر: السيرة النبوية لابن هشام، تحقيق مصطفى السقا،

وأما **الموقف الثاني**، فإن الشاعر يستدعي فيه صرختين تراثيتين ارتبطتا في التاريخ الإسلامي ارتباطا وثيقا بالنجدة والنصرة، أما الأولى "**وامعتصماه**"، فقد أطلقتها امرأة عربية هاشمية أسرها الروم، فلبى المعتصم نداءها، وكان فتح عمورية، وأما الصرخة الثانية "**وإسلاماه**" فقد أطلقها القائد المسلم "**قطز**" ليستنهض بها همم المسلمين كلما فترت في معركة "عين جالوت" التي شارك فيها بنفسه، و"كان كلما رأى ضعف المسلمين ألقى خوذته عن رأسه وصرخ بأعلى صوته "وإسلاماه"[407]، والشاعر يدمغ بهاتين الصرختين واقعًا ذليلا، ومسلمين جبناء قعد بهم جبنهم عن إغاثة أخواتهم الفلسطينيات.

ويبدو أن صيغة الندبة "**وامعتصماه**" قد لقيت قبولا لدى بعض الشعراء المحدثين بما تملكه من طاقة وقدرة على إدانة الواقع المخزي، فاسترفدوها في شعرهم، مثلما صنع "أحمد عبد المعطي حجازي" في قوله:

وَامُعْتَصِمَاه!

وَامُعْتَصِمَاه!

يَا فَارِسَنَا! أَدْرِكْنَا! أَدْرِكْنَا!

الرُّومُ أَتَوْا.. دَخَلُوا يَافَا

دَخَلُوا يَا مُعْتَصِمِي عَمُّورِيَّه

شَرِبُوا بِشَوَارِعِهَا أَنْخَابَ هَزِيمَتِنَا

كَانَتْ تَسْقِي وَتُغَنِّيهِمْ..وَيْلاه!

بِنْتٌ يَافَاوِيَّه

اَنَتْ تَسْقِي وَتُنَادِي **وَامُعْتَصِمَاه!**[408]

وإبراهيم الإبياري، وعبد الحفيظ شلبي، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي 1955م، ط2، القسم الأول-الجزء الأول، ص 50.

([407])-المقريزي: السلوك لمعرفة دول الملوك، مركز تحقيق التراث بدار الكتب 1956-1970م، الجزء الأول-القسم الثاني، ص 431.

([408])-أحمد حجازي: الأعمال الكاملة، دار العودة- بيروت، الطبعة الأولى 1971م، ص 420.

وهو استدعاء يقترب في دلالته على إدانة الواقع السلبي من استدعاء الكيلاني، كما استدعى صلاح عبد الصبور الصيغة ذاتها في قصيدته "أبو تمام"[409]:

الصَّوْتُ الصَّارِخُ فِي عَمُّورِيَّه
لَمْ يَذْهَبْ فِي الْبَرِّيَّه
صَوْتُ الْبَغْدَادِيِّ الثَّائِر
شَقَّ الصَّحْرَاءَ إِلَيْهِ ..لَبَّاه
حِينَ دَعَتْ أُخْتٌ عَرَبِيَّه
"وَامُعْتَصِمَاه"
لِكِنَّ الصَّوْتَ الصَّارِخَ فِي طَبَرِيَّه
لَبَّاهُ مَؤْتَمَرَان
لَكِنَّ الصَّوْتَ الصَّارِخَ فِي وَهْرَان
لَبَّتْهُ الأَحْزَان

وإذا كانت الاستغاثة عند "عبد الصبور" قد وجدت تلبية، وإن تكن كلامية هزلية "مؤتمران"، أو عاطفية استسلامية "الأحزان"، فإن الواقع عند شاعرنا كان أكثر سلبية وأشد قتامة، فقد ذهبت صرخات الفلسطينيات بددًا في البرية، ولم تجد من المسلمين سوى أموات، وقديما قال الشاعر:

لَقَدْ أَسْمَعْتَ لَوْ نَادَيْتَ حَيًّا وَلَكِنْ لا حَيَاةَ لِمَنْ تُنَادِي

ويتمثل النمط الثاني-**الاقتباس المحور**-في تدخل الشاعر في النص التراثي بالتعديل بما يدعم رؤيته المعاصرة، ويتجلى ذلك النمط واضحًا في اقتباسات الشاعر للنص القرآني والأمثال العربية على نحو خاص، كما في قوله:

إِنِّي أَرَى أُمَّةً تَلْهُو وَقَدْ سَكِرَتْ مِنْ كَأْسِ أَوْهَامِهَا الْمَرْذُولِ تَرْتَشِفُ
وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِيَ إِنَّ النَّفْسَ مِنْ قِدَمٍ أَمَّارَةٌ، بِوَضِيعِ السُّوءِ تَتَّصِفُ[410]

([409])-ديوان "أقول لكم" ضمن ديوان "صلاح عبد الصبور"-الأعمال الكاملة، دار العودة-بيروت 1998م، ص 141

([410])-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 14.

فالبيت الثاني يتناص مع قول الله ﷻ: ﴿ وَمَآ أُبَرِّئُ نَفۡسِيٓۚ إِنَّ ٱلنَّفۡسَ لَأَمَّارَةُۢ بِٱلسُّوٓءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّيٓۚ إِنَّ رَبِّي غَفُورٞ رَّحِيمٞ ﴿٥٣﴾ ﴾ (يوسف:53)

وقول الشاعر:

بِـلا حُـبٍّ مَرَابِعُنَـا، وَتَرْهَـقُ وَجْهَنَـا قَـتَرَهْ

وَخَلْفَ ضُلُوعِنَا جَمْرٌ، بِـمَاذَا نَتَّقِـي خَطَـرَهْ[411]

يتناص مع قول الله ﷻ: ﴿ وَوُجُوهٞ يَوۡمَئِذٍ عَلَيۡهَا غَبَرَةٞ ﴿٤٠﴾ تَرۡهَقُهَا قَتَرَةٌ ﴿٤١﴾ ﴾ (عبس: 41،40)

وفي قول الشاعر:

السَّيْلُ قَدْ بَلَغَ الزُّبَى وَتَحَطَّمَـتْ سُفُنُ النَّجَـاةِ وَهِمَّـةُ الرُّبَّـانِ[412]

اقتباس محور للمثل العربي "بلغ السيل الزبى".

وفي قول الشاعر :

وَاسْتَنْسَرَتْ فِينَا الْبُغَاثُ وَعَرْبَـدَتْ بَيْنَ الشُّعُوبِ خَطِيئَـةُ الإِرْهَـابِ[413]

اقتباس محور-كذلك-للمثل العربي "إن البغاث بأرضنا يستنسر".

وفيما سبق من أمثلة غُنْيَةٌ عن استقصاء نماذج ذلك النمط، لكن تجدر الإشارة إلى أن تدخل الشاعر في النص التراثي بالتعديل لم يكن استجابة لمقتضى فني يدعم به رؤيته الإبداعية، بقدر ما كان استجابة لضرورات الوزن الشعري، وإلا فأي فائدة تُجتنى من تأنيث الفعل "استنسرت"- وهو جائز-في النموذج الأخير؟!، وما يقال عن تأنيث الفعل في هذا النموذج ينسحب على سائر تدخلات الشاعر في النص الموروث.

([411])-ديوان "كيف ألقاك": 41.

([412])-ديوان "مدينة الكبائر": 20.

([413])-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 32.

وأما النمط الثالث والأخير-**الإشارة التراثية**-فيتمثل في الإيماء إلى النص التراثي دون التصريح به، وهذا النمط يفضل النمطين السالفين، إذ تتميز الإشارة التراثية بالتركيز والكثافة والاكتناز، دون أن يفقدها هذا التركيز طاقة البوح والإثارة[414]، ومن هذا القبيل قول الشاعر في قصيدة "حبيبتي ..أنا اعترفت"[415]:

(414)-انظر: د.محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية: 154.

(415)-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 39.

obeikandl.com

إِنِّي أَلْتَمِسُ الرَّحْمَه

وَنِدَائِي يَتَبَدَّدُ فِي تِلْكَ الزَّحْمَه

لا يَتَجَسَّدُ عَبْرَ الظُّلْمَه

لَكَأَنِّي أَحْقَرُ مِنْ نَمْلَه

الرَّحْمَةُ يَا إِخْوَتَنَا فَرْض

امْرَأَةٌ أَدْخَلَهَا اللهُ النَّار

وَجَرِيمَتُهَا حَبَسَتْ قِطَّه

لَمْ تُطْعِمْهَا أَوْ تُشْرِبْهَا

لَمْ تَتْرُكْهَا تَرْحَلُ فِي أَرْضِ الله

بَلْ حَرَمَتْهَا حَقَّ السَّعْي وَرَاءَ الْقُوت

وَهُنَاكَ رِجَالٌ دَخَلُوا الْجَنَّه

أَعْطَوُا الْكَلْبَ الظَّامِئَ جَرْعَةَ مَاء

إِنِّي ظَامِئ..جَرْعَةَ مَاء

أَسْتَحْلِفُكُمْ بِالْحَقِّ الأَعْلَى

جَرْعَةَ مَاء.. جَرْعَةَ مَاء

يصور الشاعر هنا مشهدًا من مشاهد التعذيب في السجن، ويشير من خلاله إلى حديثين نبويين: أولهما-قول رسول الله ﷺ :"دخلت امرأة النار في هرة ربطتها فلم تطعمها، ولم تدعها تأكل من خشاش الأرض"[416]، وثانيهما-قول الرسول ﷺ: "بينما رجل يمشي بطريق اشتد عليه العطش، فوجد بئرًا، فنزل فشرب، ثم خرج فإذا كلب يلهث، يأكل الثرى من العطش، فقال الرجل: لقد بلغ هذا الكلبَ من العطش مثلُ الذي بلغ بي، فنزل البئر فملأ خفه، ثم أمسكه بفيه، فسقى الكلب، فشكر الله له فغفر له، قالوا يا رسول الله، وإن لنا في البهائم أجرًا؟ فقال: نعم، في كل ذات

(416)-صحيح البخاري، ضبطه ورقم أحاديثه وصنع فهارسه محمد عبد القادر عطا، دار التقوى للتراث، الجزءالثاني، حديث رقم 3071، ص 166.

obeikandl.com

كبد رطبة أجر"[417]، والحديثان يقدمان موقفين متقابلين، ولا شك أن تلويح الشاعر بهما يمثل تهديدا لجلاديه من جانب، حين يذكرهم سوء عاقبة المرأة، كما يمثل-من جانب آخر-استدرارا لرحمتهم حين يذكرهم حسن مثوبة الرجل.

ويلفت النظر أن جل إشارات الشاعر التراثية قد تضمنتها القصيدة المشار إليها آنفا "حبيبتي.. أنا اعترفت"[418]، كما أنها مرتبطة-غالبا-بتصوير مشاهد التعذيب في السجن، وهي متكررة في تلك القصيدة، كقول الشاعر:

رِجْلايَ فِي سَلاسِلِ السُّقُوف
وَرَأْسِي المُدَلَّى المُحْتَقَن
تَرْكَلُهُ الأَحْذِيَه الثَّقِيلَهْ
.....
قُلْتُ: اذْبَحُوا
لا تَتْرُكُونِي هَكَذَا مُعَلَّقَا
فَلْتُجْهِزُوا
"وَإِنْ ذَبَحْتُمُ.. فَأَحْسِنَوا"[419]

فهنا إشارة إلى قول الرسول ﷺ: "إن الله كتب الإحسان على كل شيء، فإذا قتلتم فأحسنوا القتلة، وإذا ذبحتم فأحسنوا الذبحة، وليحد أحدكم شفرته وليرح ذبيحته"[420]، وهي إشارة تؤكد رغبة الشاعر في الانعتاق من هذا العذاب الأليم، وإن كان الخلاص ذبحا.

وذا مشهد آخر وإشارة أخرى:

.....

([417])-السابق: الجزء الثالث، حديث رقم 5550، ص 217.

([418])-هذه القصيدة أطول قصائد الكيلاني على الإطلاق، إذ شغلت من ديوانه المخطوط "أغنيات الليل الطويل" تسع عشرة صفحة.

([419])-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 38.

([420])-رواه مسلم من حديث شداد بن أوس، كتاب الصيد والذبائح وما يؤكل من الحيوان، باب الأمر بإحسان الذبح والقتل وتحديد الشفرة، حديث رقم 1955.

obeikandl.com

وَعَادَ سَيِّدِي الْمُطَاعُ وَالزَّبَانِيَه

وَمَا اسْتَطَعْتُ أَنْ أُمَيِّزَ الْوُجُوه

مَنِ الْبَشَر؟؟

مَنِ الْكِلاب؟؟

لا أَعِي!!

حَتَّى السِّيَاطُ وَالأَكُفُّ وَالإِبَر

وَلَسْعَةُ السِّيجَار

وَانْتِزَاعُ إِظْفُرِي

وَهَلْ يَضِيرُ الشَّاةَ سَلْخُهَا

إِذَا ذَبَحْتَهَا..

إن ما لقيه الشاعر، وما يلقاه غيره من تمثيل جسدي قد استدعى إلى ذاكرته الحوار الذي دار بين أسماء بنت أبي بكر، وابنها عبد الله بن الزبير حين دخل عليها وقد كُفَّ بصرها، فسلم، فقالت: من هذا؟ فقال: عبد الله، فشمته ثم قالت: يا بني، مُتْ كريمًا. فقال: إن هذا قد أمنني- يعني الحجاج-قالت: يا بني، لا ترض الدنية، فإن الموت لا بد منه. قال: أخاف أن يمثل بي. قالت: **إن الكبش إذا ذبح لم يأمن السلخ**[421]، وفي اصطفاء الشاعر لقولة أسماء الأخيرة إيماء إلى استعلائه على هذا التمثيل الجسدي واستهانته به.

ثالثًا-توظيف الحدث التراثي:

لم يكن انعطاف الكيلاني-كما أسلفت-تجاه هذا الرافد التراثي إلا لاما، على عكس ما صنع مع الشخصيات والنص التراثيين، فلم يسترفد الشاعر الحدث التراثي استرفادا فنيا إلا

([421])-العقد الفريد لابن عبد ربه الأندلسي، شرح وضبط وتصحيح: أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الإبياري، الهيئة العامة لقصور الثقافة "الذخائر" 2004م: 4/ 419.

obeikandl.com

قليلا، ومن أبرز نماذج هذا المعطى التراثي اختيار الشاعر حادث اعتراف امرأة العزيز[422] من قصة يوسف عليه السلام، وتبرئتها إياه أمام الملك والملأ، وقد اتخذ الشاعر هذا الحادث إطارًا كليًّا لتجربة "امرأة العزيز تعترف"[423]، وهي قصيدة تقوم على بناء قصصي، يمثل الاعتراف فيه الحدث الرئيس، وإن لم يكن كذلك في القصة القرآنية، كما تمثل شخصية امرأة العزيز الشخصية المحورية، في حين تختفي أو تتراجع شخصيات القصة القرآنية، فشخصية يوسف عليه السلام-وهي الشخصية المحورية في القصة القرآنية-لم ترد في القصة الشعرية إلا من قبيل الإيماء أو الإلماح.

والقصيدة-بعد-صورة كلية تعكس رؤية الشاعر الإبداعية، وهي صورة ذات لقطات: في اللقطة الأولى منها يصور الشاعر حالة امرأة العزيز النفسية من خلال مجموعة من المفارقات الجزئية، فهي:

أَسِيرَةٌ .. مُوَلَّهَة
فِي عِشْقِ يُوسُفَ الصِّدِّيقِ تَحْتَرِقْ
تَذُوبُ كَالنُّضَار
فِي حَمْأَةِ السُّعَارِ وَالشَّبَق
تَرِفُّ كَالْجُنُون
فِي قَصْرِهَا الْمَكِين
كَالسَّجَين
الْخَزُّ واللآلِئُ الْكَرِيمَه
مِرْآتُهَا اللَّعِينَه
النُّورُ وَالْبُخُورُ وَالأَلْوَان
مُعْتِمَةٌ كَأَسْوَدِ الدُّخَان

---

(422)-هذا الاعتراف تضمنه قول الله تعالى: ﴿ قَالَ مَا خَطْبُكُنَّ إِذْ رَاوَدتُّنَّ يُوسُفَ عَن نَّفْسِهِۦ ۚ قُلْنَ حَٰشَ لِلَّهِ مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِن سُوٓءٍ ۚ قَالَتِ ٱمْرَأَتُ ٱلْعَزِيزِ ٱلْـَٰٔنَ حَصْحَصَ ٱلْحَقُّ أَنَا۠ رَاوَدتُّهُۥ عَن نَّفْسِهِۦ وَإِنَّهُۥ لَمِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ ﴿٥١﴾ ﴾ (يوسف:51).

(423)-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 16.

obeikandl.com

فامرأة العزيز-رغم ما يحيط بها من ثراء ونعيم-ترى قصرها المكين سجنا، وتستشعر خزها ولآلئها الكريمة مرآة لعينة، والنور والبخور والألوان بدلا من أن تكون مشرقة كعاطر الريحان تصبح معتمة كأسود الدخان، وتلك مفارقات ترسم حالة القلق والتوجس التي تحياها امرأة العزيز، ويبين منها أن الشقاء رهين بالجفاف الروحي، وأن الثراء المادي لا يخلق السلام والطمأنينة مع جفاف الروح وخراب الخُلُق[424].

ثم تجئ اللقطة الثانية، فتصور حالة الجدب والجفاف التي تعم الناس والأرض والنيل، فتبدو كأنها نتيجة طبعية لما تقدمه اللقطة السابقة، وترتبط بها ارتباط المسبب بالسبب، وتقيم من ثم مفارقة مع اللقطة السابقة؛ إذ نرى الطبقة الحاكمة-وتمثلها امرأة العزيز-تتقلب في القصور والنعيم، بينما:

النَّاسُ يَرْسِفُونَ فِي السَّلاسِل
يُدَمْدِمُونَ بِالْفُئُوسِ وَالْمَنَاجِل
قَدْ جَفَّتِ الْخُلُوق
وَالْجَدْبُ سَيِّدُ الْحُقُول
الأَرْضُ قَدْ تَيَتَّمَتْ
ظَامِئَةٌ تَحَرَّقَتْ
النِّيلُ مِثْلُ عَابِرِ السَّبِيل
يَؤُودُهُ الظَّمَأ
وَالْجُوعُ يَعْصِرُ الأَمْعَاءْ
البُرْدَةُ الْخَضْرَاءُ تَقَرَّحَتْ
النِّيلُ صَابِرٌ دَؤُوب
فِي صَبْرِهِ يَذُوب
يَدْفَعُ عَنْ أَفْرَاخِهِ الْجَوَارِح

([424])-انظر: د.جابر قميحة: القيم الفنية والإنسانية في قصيدة مخطوطة للكيلاني، مقال منشور بالموقع الإلكتروني: (رابطة أدباء الشام/[illegible])، ص 9.

يَضْرَعُ لِلسَّحَابِ كَيْ يَفِيض

أما اللقطة الثالثة فإنها تمثل ختام القصة، وتتضمن الحدث المحوري "الاعتراف" الذي يوظفه الشاعر رمزًا للخلاص من حالة الجدب والقحط التي تعانيها الجماهير، وتدرك أن السقوط الخلقي لامرأة العزيز هو سبب هذا الجدب، ولا خلاص إلا باعترافها وتوبتها؛ كي يعود الخصب والنماء و"يستحي الجفاف"، ومن ثم تنطلق ألسنتهم:

مَتَى تَجِيءُ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ تَعْتَرِف

"أَنَا الْجَفَافُ وَالْجُنُونُ..وَالْغِوَايَه

لَكِنَّنِي أَتَيْتُكُمْ ..بِأَدْمُعِي

مَجَامِرٌ تَمُورُ خَلْفَ أَضْلُعِي

أُعْلِنُ لِلنَّبِيِّ تَوْبَتِي

أَذُوبُ ذِلَّةً بِسَقْطَتِي

أَجُرُّ عَارِيَ التَّعِسْ

وَقِصَّةً مِنَ التَّوَتُّرِ النَّجِس

وَذِكْرَيَاتٍ بِالْجُمُوحِ مُثْقَلَه

وَسِيرَةً.. وَضِيعَةً مُهَلْهَلَه

وجلي أن الشاعر يستهدف من استدعاء الحدث التراثي إدانة واقع بئيس تسوده الرذائل والارتكاس الخلقي، كما تعلو فيه القيم المادية على القيم الإنسانية الروحية، ومن ثم لا يقف شاعرنا عند مجرد استرفاد الحدث التراثي "الاعترف" لإدانة الواقع فحسب، بل يدعو إليه ويلح عليه للخلاص من هذا الواقع الآسن، يدعو إليه المجتمع الغارق في المفاسد ليعترف كما اعترفت امرأة العزيز، وليتوب كما تابت، لأن الاعتراف لا يكون حينذاك كلمات فحسب، ولكنه يمثل ميلادًا جديدًا لمجتمع نظيف من الأدران، ومرحلة جديدة من الخصب والنماء الروحي والمادي بآن معًا، ومن ثم تعلن امرأة العزيز توبتها/ ميلادها أمام الجمهور في ختام القصيدة:

أَتَقْبَلُونَ تَوْبَتِي؟

ـ وَنَحْنُ كُلَّ يَوْمٍ نُولَد ـ

وَقَدْ وُلِدْتُ مِنْ جَدِيد

لِعَالَمٍ جَدِيد

الْخَصْبُ وَالنَّضَارَه

الْحُبُّ وَالطَّهَارَه

شِعَارُ كُلِّ مُؤْمِن

نِدَاءُ كُلِّ مُؤْمِنَه

* * *

ونخلص من ذلك كله إلى أن التراث العربي بوجه عام، والإسلامي بوجه خاص يمثلان حضورًا مكثفًا وطاغيًا في شعر الكيلاني، لا يقلل من ذلك الحضور وتلك الكثافة أن يولي الكيلاني وجهه-مرتين لا غير-شطر الموروث الأسطوري أو الشعبي، أشرت إلى أولاهما[425] آنفا، والأخرى هي توظيفه لأسطورة "الخاتم" في قصيدة "القدس"[426]، حيث يقول:

فَلْنَبْحَثْ فِي تِيهِ الآلام

عَنْ قُمْقُم

قَدْ نَجِدُ **"الْخَاتِـمَ"** مَدْفُونًا فِي قَلْبِ

مَغَارَه

عَبْرَ زُقَاق

فِي مَكْتَبِ تَحْفِيظِ الْقُرْآن

فِي زَاوِيَةِ الْمَسْجِد

فِي رَأْسِ مُفَكِّر

فِي قَلْبِ شُجَاعٍ حُرٍّ مُؤْمِن

فَلْنَبْحَثْ يَا جِيلَ الْفِتْنَه

([425])-قصيدة "أسطورة دراكولا" بديوان مهاجر : 18.

([426])-ديوان "عصر الشهداء": 74.

عَنْ دَرْبِ اللهِ المُشْرِق

لكن يأبى الكيلاني في توظيفه لأسطورة "خاتم سليمان"[427] إلا أن يصبغها بصبغة إسلامية بينة، فخاتم سليمان الذي يوظفه الشاعر رمزًا للخلاص من واقع آسن، لا يوجد في قمقم أو مغارة فحسب، بل هو موجود كذلك في مكتب تحفيظ القرآن، وفي المسجد، وفي رأس وقلب كل مفكر مؤمن.. الخاتم/ الخلاص موجود-بإيجاز-في منهج الله، أو على حد تعبير الشاعر في "درب الله المشرق".

ولا ريب أن اتكاء شاعرنا على الموروث الإسلامي بهذا الشكل المكثف، يعد حسنة من حسنات شاعرنا، ذلك أن الموروث الإسلامي قد أضاف إلى تجربة الشاعر روافد اليقين والسكينة[428] من جانب، كما أنه-من جانب آخر-يمتلك رصيدًا دلاليًّا في واعية المتلقي العربي ووجدانه، يمكنه من التجاوب مع ذلك الموروث، ولم يشأ شاعرنا أن يثقل شعره برموز أجنبية رددها سواه من الشعراء، ولاكتها الألسن حتى ابتُذلت، من أمثال: سيزيف، وبنلوب، وعشتار، وأدونيس، وأوديب، وأبولو، ونرسيس، وعوليس، وتموز...وغيرها من الرموز الغريبة على أذن المتلقي العربي ووجدانه[429]، فضلا عن جهله بخلفيات تلك الرموز التاريخية أو الأسطورية، مما جعلها تشكل حجابا صفيقا بين المتلقي وكثير من تجارب الشعر العربي الحديث.

([427])-أسطورة "خاتم سليمان" من اختراع العقلية اليهودية، فقد زعم اليهود أنه كان لسليمان خاتم يقضي به الحاجات، وشاعت هذه الأكذوبة عند عوام المسلمين، وقد ردها كثير من علماء المسلمين وعلى رأسهم المفسرون، فقد قال الزمخشري في الكشاف (3/ 375) بعد أن ذكر حكاية الخاتم: "ولقد أبى العلماء المتقنون قبوله وقالوا هذا من أباطيل اليهود"، وتبعه النسفي في تفسيره-مدارك التنزيل وحقائق التأويل: (3/ 1488)؛ إذ ليس إلا اختصارا للكشاف-فقال: "وأما ما يروى من حديث الخاتم والشيطان وعبادة الوثن في بيت سليمان عليه السلام فمن أباطيل اليهود"، وربما كان الشاعر متأثرا بما ورد في كتاب "ألف ليلة وليلة" عن خاتم سليمان السحري حين كان يحبس الجن في قماقم ويختم عليها بخاتمه، انظر: ألف ليلة وليلة، دار نوبليس-بيروت، الطبعة الأولى 2003م، ج6 الليلة 559، ص 1439.

([428])-انظر: د.محمد فتوح أحمد : واقع القصيدة العربية: 148.

([429])-انظر: د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: 281.

المبحث الرابع: بناء القصيدة

لم تقف آفاق التجديد والتطوير لدى الشاعر المعاصر عند حدود التنويع في أنماط الصورة الفنية ووسائل تشكيلها، أو استخدام التعبير الرامز الموحي، أو امتياح الرافد التراثي في تشكيل الرؤية الشعرية فحسب..بل امتدت كذلك إلى الشكل البنائي للقصيدة؛ إذ غدا الشاعر المعاصر يستمد كثيرًا من وسائل الفنون الأخرى كالمسرح والرواية والمقال والسينما، يستعين بها في بناء قصيدته؛ بغية النأي-قدر الإمكان-عن التعبير التقريري المباشر، ورغبة في تحقيق أكبر قدر من التكثيف والإيحاء للتجربة الشعرية.

وفي هذا الإطار يمكن تمييز أربعة أنماط لبناء القصيدة في شعر الكيلاني على النحو الآتي:

البناء الأول: ويمكن تسميته بالبناء "**المسرحي**" أو "**الدرامي**"؛ إذ يوظف الكيلاني فيه أهم وسائل المسرحية، وهو الحوار في بناء قصيدته؛ مما يعني انتقال القصيدة من الغنائية إلى الدرامية، أو من أحادية الصوت إلى تعدد الأصوات، يؤكد ذلك دعوة **إليوت** الشعراءَ الذين برعوا في ألوان أخرى من الشعر إلى كتابة الشعر المسرحي؛ "فالإنسان حين يكتب ألوان الشعر الأخرى يكتب بما يتفق مع صوته الشخصي، ووقع ما تكتب-حين تقرأه بصوت مرتفع-هو المحك، فأنت تسمع لنفسك وأنت تتكلم. ومسألة إيصال المعنى أو ما عسى أن يخرج به القارئ لا تمثل هنا أهمية قصوى... أما في المسرح فلا بد من إيصال المعنى مباشرة. فأنت ترمي إلى أن تكتب نظما، لا لصوتك أنت، بل لأصوات أخرى"[430]، وقد وردت للشاعر بعض الفِلْذَاتِ الحوارية في كثير من قصائده، كما في قصيدة "صوفيات"[431]، والحوار فيها أشبه ما يكون بالحوار الداخلي (المونولوج)؛ لأنه يقاربه ولا يكونه؛ إذ يبادل الشاعر ذاتَه الحوارَ عن طريق مادة القول (قالت وقلت) التي تمثل فاصلا بين طرفي الحوار:

قَالَتِ النَّفْسُ: أَنْتَ تَبْكِي طَوِيلا وَتَسُوقُ النَّشِيدَ تِلْوَ النَّشِيدِ

كَيْفَ تَعْمَى عَنِ الْقَنَاعَةِ وَالصَّبْرِ م وَتَنْسَى الْعَزَاءَ فِي التَّوْحِيدِ

([430])-ت. س. إليوت: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية-القاهرة (د.ت)، ص 98، 99.

([431])-ديوان "أغاني الغرباء": 40.

كَمْ عَلِيلٍ فِي سَاحَةِ الْمَوْتِ رَاضٍ كَمْ ثَنَاءٍ عَلَى شِفَاهِ الْعَبِيدِ
قُلْتُ: يَا نَفْسُ أَنْتِ أَصْلُ شَقَائِي كُلَّ آنٍ تَهْفِينَ نَحْوَ جَدِيدِ
قُلْتُ لِلنَّفْسِ: يَا لَعِينَةُ صَبْرًا إِنَّ بَعْدَ الْمَمَاتِ خُلْدًا جَمِيلا
فَأَشَاحَتْ بِوَجْهِهَا ثُمْ **قَالَتْ**: سَرِّحِ الطَّرْفَ فِي الْوُجُودِ مُجِيلا
انْظُرِ الأَرْضَ وَالسَّمَاءَ وَدُنْيَا مِنْ جَمَالٍ وَمُتْعَةٍ لَنْ تَدُولا
قُلْتُ: بَلْ بَهْرَجٌ خَئُونٌ وَقِشْرٌ وَبَرِيقٌ قَدْ لا يَدُومُ طَوِيلا

وقد يستبدل الشاعر بمادة القول مادة **"السؤال"**، كما في قصيدته "حقيقة"[432]، والحوار فيها من جانب واحد، حيث يسائل الشاعر ذاتَهُ عن حقيقة المتاع الدنيوي الزائل، لكنه يرجع من هذا الحوار بغير جواب:

سَاءَلْتُ نَفْسِي- طَوِيلا: مَاذَا بِرَبِّكِ بَعْدُ؟
دَرَاهِمٌ وَكِسَاءٌ ضَافٍ وَسُهْدٌ وَكَدُّ
وَأُمْنِيَاتٌ كِبَارٌ تَرُوحُ عَنِّي وَتَغْدُو
وَالْعُمْرُ فَيْضُ بَلاءٍ مُقَيَّدُ الْخَطْوِ عَبْدُ
تَوَاكَبَتْ نَزَوَاتِي وَالزُّهْدُ يَخْفَى وَيَبْدُو

ولا يخرج النموذجان الآنفان وما شابههما في شعر الكيلاني عن أن يكونا مجرد ومضات في القصيدة الكيلانية تبدو ثم تختفي، غير أن البناء الحواري قد يمتد عند شاعرنا ليستوعب القصيدة كلها من مبدئها إلى منتهاها، ويمثل ذلك البناءَ قصائدُ: "بين عنتر وعبلة"، و"في الوادي الرهيب"، و"الفارس"، و"حوار".

أما قصيدة "بين عنتر وعبلة"، فقد سلفت الإشارة إليها قبل، والحوار فيها يجيء في صورة رسالة من عبلة إلى عنترة تعقبها رسالة منه إليها، وأما قصيدة "في الوادي الرهيب"[433]، فهي حوارية سردية يمتزج فيها السرد بالحوار، ويدور الحوار فيها بين فتاة تُدعَى "ليلى" وأبيها حول

([432])-ديوان "مهاجر": 51.

([433])-ديوان "أغاني الغرباء": 11.

اعتقال أخيها "محمود" دونما جريرة أو ذنب إلا أنه عاش-كما يقول الأب-حرا، وأراد الناس أحرارًا:

أَخُوكِ الْحُرُّ يَا لَيْلَى أَرَادَ النَّاسَ أَحْرَارًا
وَيَكْرَهُ سِيمَةَ الْعُبْدَانِ وَالإِذْعَانَ إِنْ سَارَا
وَيَمْقُتُ شِيمَةَ الطُّغْيَانِ أَنْ تَبْقَى لَنَا جَارَا

ويجيء الحوار غالبًا على هيئة سؤال من الابنة ليلى-شقيقة محمود ـ، وجواب من أبيها.. ولم تكن الأسئلة المطروحة من ليلى محصورة في دائرة شقيقها محمود، ولكن مداها يتسع إلى ما هو أرحب من الأشخاص والمجالات الخاصة، فيمتد مداها إلى أبعاد إنسانية، وقيم عليا مطعونة مهدورة بأيدي الظالمين[434]، تقول ليلى أو تسأل:

أَبِي قَدْ رَاحَ "مَحْمُودُ" إِلَى وَادِي النَّوَى الْقَاسِي
فَهَلْ سَيَعُودُ يَا أَبَتِي حَدِيدَ الْعَزْمِ وَالْبَاسِ؟
وَطَلْعَتُهُ..وَبَسْمَتُهُ..أَتَبْقَى ذَاتَ إِينَاسِ؟
أَيَعْلَمُ شَوْقِيَ الْمُهْتَاجَ يَا أَبَتِي وَإِحْسَاسِي؟
فُؤَادِي مُفْعَمٌ بَاكٍ وَعِفْتُ مَرَارَةَ الْكَاسِ
وَرُوحِي يَا أَبِي سَكْرَى بِخَمْرِ الْحُزْنِ وَالأَلَمِ
أَبِي مَا بَالُنَا نَمْضِي- وَرُوحُ الْحَقِّ مَقْهُورَهْ؟
وَأَحْلامِي وَآمَالِي بِسِجْنِ اللَّيْلِ مَأْسُورَهْ
يُقَالُ النَّاسُ أَحْرَارٌ وَدُنْيَا النَّاسِ مَهْدُورَهْ
أُرِيدُ الْفَجْرَ بَسَّامًا، وَأَعْشَقُ يَا أَبِي نُورَهْ

(434)-انظر: د. جابر قميحة: نجيب الكيلاني والقصة الشعرية، مقال بمجلة الفيصل (سعودية شهرية)، ع230، ديسمبر1995، ص 56.

قَطِيعٌ نَحْنُ يَا أَبَتِي وَلا فَـرْقٌ سِـوَى الصُّـورَهَ

سِيَاطُ الْقَهْـرِ تَـدْفَعُنَا لِـوَادِي الْعَسْـفِ وَالـنِّقَمِ

ثم يجيب الأب المكلوم فتجيء إجابته إدانة لواقع القهر والاستبداد، وهـي إجابـة طويلـة تتخللها بعض أسئلة لليلى، منها قول الأب:

دَعِينِي الآنَ يَـا لَـيْلَى، فَـأَمْرُ النَّـاسِ فِي عَجَـبِ

فَـمَا أَكْثَـرَ مَـا نَلْقَـى بِـلا دَاعٍ وَلا سَـبَبِ

وَكَمْ صَادَفْتُ فِي دَهْرِي فُنُونَ الْغَدْرِ وَالْكَـذِبِ

وَكَمْ فِي الْقَلْبِ..وَاأَسَفَا..مِنَ الآهَاتِ وَالنُّدَبِ

سَيَبْقَى النَّاسُ يَا لَيْلَى ضَحَايَا الْعَسْفِ وَالرَّهَبِ

فَصَاحَتْ: كَيْفَ يَا أَبَتِي؟ وَمَا أُسْطُورَةُ الْقِـيَمِ؟

وعلى هذا المنوال يسير الحوار في القصيدة بين الأب وابنته، ويصـور الشـاعر مـن خلالـه حادثَ اعتقال "محمود" وقتله وتمزيقه على يد زبانية السجن، لكن الشاعر قد وقع في بعض الهنات التي أضعفت البناء الحواري في القصيدة، فالشاعر-**أولا**-قد أقحم صوته في الحـوار وتـدخل فيـه بشكل فج، لاسيما في إجابات الأب، مما أصاب الحوار بالبطء، وأفقده تدفقـه وعفويتـه في جانـب المجيب (الأب)، في حين جاء الحوار من جانب السائل (ليلى) متماسكا دافقا، وربما يرجع السـبب في تماسك الحوار من جانب السائل(ليلى) إلى أن هذه الأسئلة إنما هي أسئلة الشاعر نفسـه، تعتمـل بداخله ويجريها على لسان ليلى، ولذا لم يكن في حاجة إلى مزيد من التدخل هنا، فحين يقول الشاعر على لسان ليلى:

فَصَاحَتْ: كَيْفَ يَا أَبَتِـي؟ أَتَبْكِـي ضَـيْعَةَ الْقِـيَمِ؟

يأخذ الشاعر في وصف ردود أفعال الأب تجاه سؤال ابنته، على نحو يقطع تـدفق الحـوار، فضـلا عن أنه يجعل الأب يأتي بحركات أشبه بحركات الممرور، كـأنما تخبطـه الشـيطان مـن المـس، ولا داعي لكل هذه الجلبة:

فَكَفْكَفَ دَمْعَـةً هَطَلَـتْ.. وَكَـوَّرَ كَفَّـهُ الأَسْـمَرْ

وَحَمْلَقَ فِي الدُّجَى السَّاجِي خِلالَ إِطَـارِهِ الأَغْـبَرْ

وَصَـاحَ وَكَفُّـهُ تَهْـوِي هُـوِيَّ الصَّـخْرِ أَوْ أَكْـبَرْ

عَلَى اللاشَيْءِ يَضْرِبُهَا..فَكَـمْ قَاسَـى وَكَـمْ أَبْصَرْ-

وَقَـالَ وَصَـوْتُهُ دَوَّى دَوِيَّ الْعَصْـفِ إِذْ يَـزْأَرْ

سَنَسْـحَقُ عُصْـبَةَ الطُّغْيَـانِ وَالْبُهْتَـانِ وَالأَلَمِ

ولأن الأسئلة التي تطرحها ليلى هي أسئلة الشاعر نفسه، فإن الحوار-**ثانيًا**-لم يكن متناسبًا مع المستوى الفكري والاجتماعي والنفسي للطرف الأول في الحوار "ليلى"، ففي حـوار الأب مـع ابنته ما يشير إلى أنها لم تزل فتاة غريرة، متواضعة في تجاربها ومعارفها:

كَفَى لَيْلَى..كَفَى سُـؤْلا..دَعِـي الـدُّنْيَا وَمَـا فِيهَـا

فَقَلْبُـكِ لَمْ يَـزَلْ يَحْبُـو صَـغِيرًا فِي رَوَابِيهَـا

، مما يجعلنا نستبعد أن تجري على لسان ليلى أمثال تلك العبارات التالية:

أَبِي.. عَجَبًـا.. قَـدِ اخْتَلَّـتْ بِـدُنْيَانَا الْمَـوَازِينُ

إِذَا مَـا أَبْصَرُـوا حَسَـكًا لَقَـالُوا عَنْـهُ نِسْرِـينُ

وَأَرْضُ الْعَسْـفِ يَـا أَبَتَـاهُ لا تَصْـغَى لآلامِـي

بِهَـا قَـوْمٌ قَـدِ ارْتَفَعُـوا بِـأَوْزَارٍ وَأَوْهَـامِ

وَأَدْمَـى الشَّـوْكُ فِي الظَّلْـمَاءِ أَظْفَـارِي وَأَقْـدَامِي

فَزَادَتْ رُغْـمَ طُـولِ الصَّـبْرِ أَوْهَـامِي وَأَسْـقَامِي

أُفَـتِّشُ لا أَرَى إِلا جَـوًى يَكْـوِي وَحِرْمَانَـا

ـ ثم إن الحوار-**ثالثًا**-قد تجاهل شخصية الأم رغم محوريتها في مثل هذا الموقـف، ولـو أن الشاعر جعل لهذه الشخصية حضورًا، بل حضورًا محوريًّا لكان أكثر إقناعًا وتـأثيرًا؛ فـالمعروف أن

الأم هي أعمق الناس إحساسًا، وتأثرًا، وتعاطفًا مع الأبناء في محنهم ومآسيهم[435]، غير أن الأم لم تحظ من القصيدة-على طولها-بغير بيت واحد على لسان ليلى، تقول فيه:

وَأُمِّـــي لَمْ تَـــزَلْ تَـــدْعُوهُ فِي صَـــحْوٍ وَفِي حُلُـــمِ

وتقترب قصيدة "**الفارس**"[436] في بنائها الحواري من القصيدة الآنفة؛ إذ يجيء الحوار فيها على هيئة سؤال وجواب، ومن عادة شاعرنا في حواراياته أن يوجز في السؤال ويطنب في الإجابة، لكنه هنا يخالف دأبه، فقد فَصَّلَ في السؤال أو الأسئلة وحَمَّلَهَا المضامينَ الفكريةَ التي حرص على إبرازها، أي أنه أعطى السؤال ما تعود أن يُعبئَ به الجوابَ، فَصوَّر في أسئلته-التي استغرقت ست مقطوعات من مقطوعات القصيدة الثمانية-بطولة الشعب الأفغاني وتضحياته وصبره وثباته، كما صور واقع المسلمين الأليم، ويستهل الشاعر خمس المقطوعات الأُوَل بعبارة محورية هي "سألت الفارس المغوار":

سَـأَلْتُ الْفَـارِسَ الْمِغْـوَارَ عَـنْ آمَالِـهِ الْكُـبْرَى
عَنِ التَّـارِيخِ فِي دَمِـهِ، عَـنِ الأَحْـلامِ وَالـذِّكْرَى

.....

سَأَلْتُ الْفَارِسَ الْمِغْوَارَ عَـنْ شَـعْبٍ وَعَـنْ وَطَـنِ
تُدَاهِمُـــهُ تَهَاوِيـــلٌ مِـــنَ الطُّغْيَـــانِ وَالْمِحَـــنِ

.....

سَـأَلْتُ الْفَـارِسَ الْمِغْـوَارَ عَـنْ دُسْـتُورِ عَالَمِنَـا

.....

سَـأَلْتُ الْفَـارِسَ الْمِغْـوَارَ عَـنْ إِخْوَانِـهِ الْعَـرَبِ

.....

سَـأَلْتُ الْفَـارِسَ الْمِغْـوَارَ عَـنْ إِسْـلامِنَا الْغَـالِي

([435])-انظر: المرجع السابق، ص 57.

([436])-ديوان "مهاجر": 22.

obeikandi.com

وأما المقطوعة السادسة، فقد اطرحت العبارة السالفة واستبدلت بمادة السؤال مادة القول "قل لي"، واتجه الشاعر إلى فارسه يسائله مباشرة:

أَلا يَا فَارِسِي قُلْ لِي: لِمَنْ فِي الأَرْضِ تَنْتَسِبُ؟

أَرَى فِي زَحْفِكَ الْمَيْمُونِ رُوحَ الْحَقِّ تَلْتَهِبُ

وَفِي يُمْنَاكَ قُرْآنٌ، وَسَيْفُ الْمَجْدِ يَنْتَصِبُ

تُعِيدُ حِكَايَةَ الإِيمَانِ وَالأَمْجَادِ إِذْ تَثِبُ

فَأَنْتَ الْقُدْوَةُ الْمُثْلَى بِعَصْرٍ كُلُّهُ كَذِبُ

ثم تجيء الإجابة فإذا هي إجابة عملية لا قولية؛ لأن الشاعر لم يجعل الفارس الأفغاني ينطلق-بلسان المقال-مجيبًا على تساؤلاته، بل كان جوابه بلسان الحال، أو بالصمت الذي تلته "حركية" ناشطة تبين عن طبيعة عمله وجهاده[437]:

تَمْلَمَلَ فَارِسِي حَرَجًا، وَهَزَّ رِكَابَهُ الدَّامِي

عَدَا كَالسَّهْمِ نَفَّاذًا إِلَى قَلْبِ الدُّجَى الطَّامِي

يُضِيءُ بِكَفِّهِ غَسَقًا ثَقِيلَ الْيَأْسِ وَالسَّأَمِ

تَجَاهَلَ لَهْفَتِي الْحَيْرَى، وَخَلَّفَ سُؤْلِيَ الظَّامِي

تَرِفُّ عَلَى تَوَثُّبِهِ تَحِيَّاتِي وَأَحْلامِي

وأما قصيدة **"حوار"**[438]، فقد نظمها الشاعر في عدوان 1956 على مصر، وأجرى الحوار فيها بين إنجليزي وفرنسي ناقمَيْنِ على قادة ساقوا جنودهم إلى حرب ظلوم لا ناقة لهم فيها ولا جمل، وما هم إلا حطب تلك الحرب ووقودها، والقصيدة مقسمة إلى مقطوعات تمثل كل مقطوعة صوتًا من صوتي الشخصيتين المتحاورتين، ولنأخذ المقطوعتين الأوليين نموذجًا:

الإنجليزي:

أَخِي قَدْ عَادَتِ الأَيَّامُ بِالآلامِ وَالثَّوْرَهْ

([437])-السابق: الصفحة نفسها.

([438])-ديوان "أغاني الغرباء": 27.

وَأَصْـدَرَ "إِيـدنُ" المُـأْفُونُ فِي آجَالِنَـا أَمْـرَهْ

فَهَلْ حَقًّا "بَنُو التَّايمْزِ" أُمَّـتُهُمْ هِـيَ الْحُـرَّهْ؟

لَقَدْ كَذَبُوا..فَهُمْ شَرِبُوا كُؤُوسًـا كَـدْرَةً مُـرَّهْ

وَبَـاعُوا الـدِّينَ وَالـدُّنْيَا وَبَـاعُوا الْحُـبَّ وَالأُسْرَهْ

وَآبُوا يَلْعَقُونَ الـدَّمْعَ وَالأَشْـجَانَ وَالْحَسْرَـهْ

وَإِيدِنُ وَحْدَهُ حُرٌّ يُؤَجِّجُ شُعْلَةَ الْحَرْبِ

الفرنسي:

أَجَـلْ.. فَـالْحَرْبُ غَانِيَـةٌ لَهَـا تِيـهٌ وَبَسْـمَاتُ

وَإِنَّ الْغِيدَ.. لَـوْ تَـدْرِي..حَقِيقَـتُهُنَّ حَيَّـاتُ

فَمِنْ حَرْبٍ إِلَى حَـرْبٍ، وَبِـالأَحْزَانِ نَقْتَـاتُ

وَصُـــحْبَتُنَا وَسَـــامِرُنَا، أَبَادِيـــدٌ وَأَشْـــتَاتُ

وَ"جِي مُولْيِيهُ" قَـدْ تَسْـبِيهِ تِيجَـانٌ وَدَوْلاتُ

شُعُوبٌ نَحْنُ ضَـائِعَةٌ لِنَـارِ الْحَـرْبِ أَقْـوَاتُ

وَهَا نَحْنُ إِلَى مِصْرٍ لِنُطْلِقَ صَيْحَةَ الْحَرْبِ

ورغم مجيء الحوار هنا في صورة مباشرة بين الشخصيتين المتحاورتين، ولا وجود لما ألفناه عند الشاعر من مثل: "تسائلني، وساءلت"، أو "قالت وقلت"، فإن الحوار في هذه القصيدة هو أكثر البِنَى الحواريةِ عند الشاعر ضعفًا وتهافتًا؛ لأن ما يبدو لأول وهلة على أنه من قبيل تعدد الأصوات ليس إلا صوتًا واحدًا هو صوت الشاعر نفسه، ثم هي أفكاره وآراؤه تعتمل في صدره وينطق بها الإنجليزي والفرنسي على حد سواء، ودون أدنى اختلاف، ومن ثم بدا الحوار سائرًا في خط واحد دونما صراع، أو حتى اختلاف في وجهات النظر، وها هو ذا الإنجليزي ينادي الفرنسي: "أخي"، فيجيبه الفرنسي بدوره: "أخي" تارة، أو "صدقت أخي" أخرى، وهو ما يعني أن القضية المتحاور بشأنها محل اتفاق تمامًا من الطرفين، لا غرو يصبح الحوار حينئذ إطارًا شكليًّا

ليس إلا، ثم منذ متى كان الأعداء بهذه الرحمة، وتلك "الحنية" التي يصورهم بها شاعرنا؟!، وتان مقطوعتان أخريان تؤكدان ما أمنا:

الإنجليزي:

أَخِـي أَجْـدَادُنَا كَـانُوا طَـوَالَ الـدَّهْرِ قُرْصَـانَا
فَهُمْ سَرَقُوا..وَهُمْ غَصَبُوا طَعَامَ النَّاسِ ذُؤْبَانَـا
طَغَامٌ نَحْـنُ مِـنْ قِـدَمٍ، دُعَـاةُ الظُّلْـمِ مُـذْ كَانَـا
وَكَمْ سَالَ الدَّمُ الْمُسْـفُوحُ فِي "بَـارِيسَ" طُوفَانَـا
وَبِاسْمِ الثَّوْرَةِ الْكُـبْرَى أَبَـاحُوا الْعَسْـفَ أَلْوَانًـا
أَرَى فِي الأَمْــسِ أَوْ فِي الْيَــوْمِ آثَامًــا وَبُهْتَانًــا
وَمَا فَتِئَتْ بِنَا تَلْهُو وُحُوشُ الْغَدْرِ وَالْحَرْبِ

الفرنسي:

صَــدَقْتَ أَخِــي .. فَقَــدْ كُنَّــا وَمَــا زِلْنَــا أَذِلاءَ
أَلَــيْسَ الْقَــبْرُ أَجْــدَرَ بِي وَبِــالأَحْرَارِ أَشْــلاءَ؟
فَلَــمْ نُخْلَــقْ لِكَــيْ نَــنْهَشَ إِخْوَانًــا أَعِــزَّاءَ
أَإِنْسَــانٌ وَلِي نَــابٌ لِقَــنْصِ النَّــاسِ أَحْيَــاءَ؟!
أَلا فَلْيَخْسَــأِ الإِنْسَــانُ ذُو الأَنْيَــابِ مُــذْ جَــاءَ
فَــمَا شَــعْبِي سِــوَى طَــاغٍ يُــذِيقُ النَّــاسَ إِيــذَاءَ
وَمَا فَتِئَتْ بِنَا تَلْهُو وُحُوشُ الْغَدْرِ وَالْحَرْبِ

* * *

البناء الثاني: ويمكن تسميته بالبناء **القصصي**؛ حيث يعتمد الشاعر في بناء قصيدته على عنصر القص أو الحكاية، ويمثل هذا البناءَ قصائدُ: "زلزال الرفض"، و"أم الخبائث"، و"الذئب"، و"امرأة العزيز تعترف"، و"سراب".

أما أربع القصائد الأُوَل فقد سلفت الإشارة إليها قبلُ، وأما قصيدة "سراب"[439]، فهي أقوى النماذج دلالة على هذا البناء، وقد نص الشاعر في عنوانها على بنائها القصصي: "قصة في قصيدة: سراب"، وهي قصة رمزية يصور الشاعر فيها حياة أسرة فقيرة مكونة من أب وأم وأربعة أبناء (زينب-سعدى-أحمد-عيسى)، تعيش تلك الأسرة-رغم فقرها-قانعة بما قسم لها، راضية بقضاء ربها، أليست عندها بقرة؟!، غير أن السيد المالك يَنْفَسُ على هذه الأسرة هناءتها، ويأبى إلا أن يسلبها سعادتها:

لَنَا فِي حَيِّنَا جَارُ رَمَاهُ الدَّهْرُ بِالنَّكَدِ
طَوَالَ الْعُمْرِ دَوَّارُ حَلِيفُ الْهَمِّ وَالْكَمَدِ
يَرُوحُ لِحَقْلِهِ صُبْحًا
وَيَقْضِي يَوْمَهُ كَدْحًا
وَيَغْفُو جَانِبَ الْمُجْرَى
وَيَشْرَبُ مَاءَهَا الْمُرَّا
وَكَانَتْ عِنْدَهُ بَقَرَهْ
طَوَى الأَيَّامَ مِسْكِينًا وَيَقْنَعُ بِاللُّقَيْمَاتِ
قَنُوعًا صَابِرًا حِينًا وَحِينًا إِلْفَ أَنَّاتِ
يَكِيلُ لِرَبِّهِ الْحَمْدَا
وَإِنْ أَرْخَى وَإِنْ شَدَّا
وَيَصْبِرُ صَبْرَ أَيُّوبِ
لأَمْرٍ مِنْهُ مَكْتُوبِ

(439)-ديوان "أغاني الغرباء": 57.

أَلَيْسَـــتْ عِنْـــدَهُ بَقَـــرَه؟!

وَجَـاءَ السَّـيِّدُ الْمَالِـكْ وَقَـــالَ وَقَوْلُـــهُ قَـــدَرُ

وَأَصْدَرَ أَمْرَهُ الْحَالِـكْ فَكَـانَ الـذُّلُّ وَالْـوَضَرُ

وَقَـــالَ لِجَارِنَـــا هَيَّـــا

وَدَعْ أَرْضِي وَشَـــــطَّيَّا

وَلَمْ يَـــذْكُرْ لَـــهُ السَّـــبَبَا

وَلَكِـــــنْ زَادَهُ نَـدْبًـــــا

وَمَـــا بَقِيَـــتْ سِـــوَى الْبَقَـــرَهْ

ثم يستطرد الشاعر في وصف الحال البئيسة التي انتهت إليها الأسرة بعد أن صادر المالك أرضها، فكانت "البقرة" - مصدر الدخل الرئيس لهذه الأسرة- أول من تأثر بتلك المأساة، لأنها حرمت الكلأ والمرعى فجف ضرعها، وانعكس ذلك على الأبناء ظمأ ومسغبة، وذلا وامتهانا، ثم بلغت المأساة ذروتها، فقد **ماتت..ماتت البقرة:**

وَأَحْمَـدُ صَـارَ مَـأْجُورًا وَعِيسَـى عَامِـلَ الْمَصْـنَعْ

وَسُعْدَى عَافَتِ النُّورَا غَـــدَتْ عَمْيَـــاءَ لا تَنْفَـــعْ

وَزَيْنَـــبُ وَيْحَهَـــا زَيْنَـــبْ

إِلَى "تَرْحِيلَـــةٍ" تَـــذْهَبْ

تَعِـــيشُ هُنَـــاكَ أَيَّامًـــا

تَزِيـــدُ الـــرُّوحَ أَسْـــقَامَا

وَضَـــــاعَ الْحَقْـــــلُ وَالْبَقَـــــرَهْ

وليس يخفى أن الشاعر يرمز من خلال تلك القصيدة إلى واقع الظلم والعبودية الآخذ برقاب المجتمع، ويتوسل شاعرنا-بغية ترميز العلاقة بين الحاكم والمحكوم-بهذا البناء القصصي- أولا، ثم بإسقاط أثر الظلم-ثانيا-على تلك البقرة والأسرة التي تملكها بوصفهما رمزًا لهذا المجتمع الرازح تحت نير ظلم السيد المالك/ الحاكم، على أن الشاعر لم يوفق في رمزه إلى الأمل في انتهاء

ذلك الظلم **بالسراب**، لأنه إذا كان الأمل سرابًا فما جدوى التعلق به؟، لكنه على أية حال لم يشأ أن يختتم قصيدته دون أن يبشر صاحب البقرة بهذا الأمل يلوح في الأفق، ويتهادى من بعيد:

أَرَى بِالـــدَّرْبِ قَافِلَـــةً

صَـبَاحَ مَسَـاءَ مُوغِلَـــةً

وَحَامِيهَـــا هُـــوَ اللهُ

وَحَادِيهَـــا هُـــوَ اللهُ

فَأَبْشِرْ صَـاحِبَ الْبَقَـرَهْ

* * *

البناء الثالث: ويشبه هذا البناءُ بناءَ **المقالة، أو الخطبة**؛ إذ تتكون القصيدة من مقدمة وموضوع وخاتمة، ويتجلى ذلك النمط في كثير من قصائد المناسبات[440] عند الشاعر، لا سيما قصائد الرثاء، ومن عادة الشاعر أن يوجز في أبيات المقدمة والختام، ويطنب في موضوع القصيدة، ولنأخذ نموذجا لذلك البناء قصيدته "صدى قلب حزين"[441]، وقد نظمها في رثاء الشيخ عطية المرعز، وتفتتح القصيدة ببيتين يمثلان مقدمة القصيدة، ويصور الشاعر فيهما جلل المصاب، وفداحة الخطب:

جَلَّ الْمُصَابُ فَخَانَنِي الإِرْثَاءُ وَكَذَا يُرَاعُ لِفَقْدِكَ الْبُلَغَاءُ

وَبِكُلِّ قَلْبٍ خَطْرَةٌ جَيَّاشَةٌ وَلَهُ مِنَ الْحُزْنِ الْعَمِيقِ رِدَاءُ

ثم يَدْلِفُ الشاعر -بدءًا من البيت الثالث- إلى الموضوع وهو يشكل لُحْمَة القصيدة وسَدَاهَا، فيصور فيه مشهد احتضار المرثي، ويدعو إلى الإيمان بقضاء الله وقدره، كما يحذر من الركون إلى الدنيا والاغترار بمتاعها اللألاء، ونسيان يوم الحساب وأهواله:

فَإِذَا أَتَيْتَ إِلَى الْمَنَابِرِ قُلْ لَهَا: قَدْ غَابَ نَجْمُكِ وَاحْتَوَاهُ فَنَاءُ

---

(440)-مثل قصائد: "يا حادي الركب" بديوان "نحو العلا" 22، و"تحية المولد النبوي"- "نحو العلا" 26، و"مجد على الدهر"- "نحو العلا" 31، و"حزن أم"- "نحو العلا" 42.. وغيرها.

(441)-ديوان "نحو العلا": 38.

obeikandi.com

قَدْ غَـابَ نَجْمُـكِ عَنْـوَةً وَبِرُغْمِنَـا فَطَـوَى النُّفُـوسَ تَحَسُّرٌ ـ وَشَـقَاءُ

بِالأَمْسِ كَانَ عَـلَى الْفِـرَاشِ مُوَدِّعًـا وَعَـلَى الْجَبِـينِ بَشَاشَـةٌ وَبَهَـاءُ

يَسْـتَقْبِلُ الْقَـدَرَ الْمُحَـتَّمَ بَاسِـمًا فِي وَجْهِـهِ تَتَكَـاثَرُ الأَضْـوَاءُ

....

أَبُنَيَّتِـي، لا تَجْزَعُـوا فَجَمِيعُنَـا عِنْـدَ الرُّمُـوسِ تَشَـابُهٌ وَسَـوَاءُ

أَبُنَيَّتِـي، فَلْتُؤْمِنُـوا بِقَضَـائِهِ إِنَّ الْمَنِيَّـةَ فِي الْعِبَـادِ قَضَـاءُ

و يجيء ختام القصيدة في بيتين يدعو الشاعر فيهما إلى الترحم على المرثي:

فَتَرَحَّمُـوا يَـا قَـوْمُ كُـلَّ هُنَيْهَـةٍ مَـا دَامَـتِ الـدُّنْيَا بِهَـا أَحْيَـاءُ

وَلْتَـذْكُرُوا هَـذَا الْفَقِيـدَ وَمَـا لَـهُ مِـنْ خَـيْرِ فَضْـلٍ قَـدَّمَ الْعُلَـمَاءُ

* * *

وأما **البناء الرابع** والأخير، فهو ما يمكن تسميته بالبناء **الحر**، حيث لا يتقيد فيه الشاعر بقالب معين أو بناء خاص في تكوين قصيدته، بل تكون القصيدة فيه بمثابة خواطر متتابعة لا يجمع بينها إلا الشعور والوجدان، ولا تسير حسب نظام خاص أو ترتيب خاص، ومن ثم لا يجد القارئ بأسًا في أن يبدل جزءًا مكان جزء، أو أن يحذف جزءًا دون أن يخل ذلك بالوحدة الشعورية الكلية للقصيدة[442].

ويمثل ذلك البناءُ أكثرَ الأنماط التي اعتمد عليها شاعرنا في قصائده، ومن نماذج ذلك البناء قصيدة "عودة الغائبين"[443]، وفيها يقول شاعرنا:

وَأَسْـأَلُ قَلْبِـي عَـنِ الْغَـائِبِينْ

وَعَـنْ حُرْقَـةِ الشَّـوْقِ عَـبْرَ السِّـنِينْ

فَيَنْسِـكِبُ الـدَّمْعُ مِـنْ مُقْلَتَيَّـا

وَيَـرْتَعِشُ الْكَـأْسُ فِي رَاحَتَيَّـا

(442)-انظر: عبد الباقي محمد حسين: سيد قطب حياته وأدبه: 219ـ 220.

(443)-ديوان "مدينة الكبائر": 17.

وَتَغْمُــرُنِي مَوْجَــةٌ مِــنْ حَنِــينْ

وَتَقْــذِفُ بِي نَحْــوَ شَــطٍّ حَــزِينْ

خَــوَاءٌ.. جَفَــاءٌ.. وَلا زَهْــرَ فِيــهْ

وَهَــلْ تَصْـدَحُ الطَّـيْرُ فِي قَلْـبِ تِيـهْ

....

فَــأَيْنَ تَــوَارَى أَرِيــجُ الْحَيَــاهْ؟

وَكَيْفَ الْهَوَى الْغَضُّ ضَلَّتْ خُطَاهْ؟

وَأَيْــنَ الْغِنَــاءُ الشَّــجِيُّ الــنَّغَمْ؟؟

عَــلَى رَبْــوَةٍ لَمْ تَطَأْهَــا قَــدَمْ؟؟

فَيَــا زَمَنًــا كَــانَ غَضًّــا شَــهِيًّا

تَــلأْلأَ بِالْحُــبِّ حُلْــوًا نَــدِيًّا

لِمَــاذَا تَــوَلاكَ لَيْــلُ الْفِــرَاقْ؟

وَأَمْسَــى رَحِيقُــكَ مُــرَّ الْمَــذَاقْ؟

بِرَبِّــكَ أَخْــبِرْ فُــؤَادِي الْحَــزِينْ

مَتَــى تَجْمَــعُ الشَّــمْلَ بِالْغَــائِبِينْ؟

مَتَــى يَبْــزُغُ الْحُــبُّ فَــوْقَ الرُّبُــوعْ؟

وَيُشْرِــقُ بِالْبِشْرِــ وَجْــهُ الرَّبِيــعْ؟

والقصيدة-كما نرى-مجموعة من الدفقات الشعورية المتتابعة، ينتظمها خيط نفسي-ووجداني واحد، وهو إحساس الشاعر بالألم والغصة جراء اغترابه عن أحبابه، وتوقه إلى اجتماع الأهل والتئام الشمل، ومن هنا لم تتغير معاني القصيدة ولا وحدتها حين حَذَفْتُ جزءًا منها، كما أن بعض أجزائها أو دفقاتها يمكن أن تتبادل مواقعها دون أن يختل الشعور العام في القصيدة،

وتسلمنا تلك النتيجة بدورها إلى القول بأن الوحدة بنوعيها (وحدة الموضوع ووحدة الجو النفسي) متحققة في شعر الكيلاني بأبنيته المختلفة.

فقد تحققت الوحدة الموضوعية في ثلاثة الأبنية الأولى (**المسرحي، والقصصي، والمقالي**)، حيث نجد وحدة في الموضوع، ووحدة في المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الأفكار والصور ترتيبًا به تتقدم القصيدة شيئًا فشيئًا حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، فتبدو القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء منها وظيفة فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر[444].

كما أن الوحدة النفسية متحققة في البناء الرابع (**الحر**)، حيث ينتقل الشاعر من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس والشعور النفسي، وإن ضعفت الرابطة المنطقية بين الفكرتين، بمعنى أن تتمتع القصيدة بقدر من المرونة يمكن معه وضع بعض الأجزاء أو الأبيات مكان الأخرى، دون أن تختل وحدة القصيدة[445]؛ لأن التعويل هنا لا يكون على التسلسل المنطقي للأفكار قدر ما يكون على وحدة الجو النفسي، أو الحالة الوجدانية في القصيدة.

([444])-انظر: د.محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: 394.

([445])-انظر: السابق: 400، 405.

obeikandl.com