

أصوات النصر الشعبي



الشعر والشعراء

الدكتور يوسف بحسن نوفل



0149828



Bibliotheca Alexandrina



الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

الشعر والشعراء

أصوات

النصر الشعري



الشعر والشعراء

أصوات النصر الشعري

الدكتور يوسف حسن نوفل

الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان



© الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجان ، ١٩٩٥

١٠ شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر

يطلب من ، شركة أبو الهول للنشر

٣ شارع شواشي بالتاهرة ، ش. ١٥٠ ، ٣٩٣٥٢٠٤ ، ٢٩٢٤٦١٦

١٧٧ طريق المعرة (قنار سابقا) - قطاعات ، الإسكندرية ، ٥١٢٤٨٣٩

جميع الحقوق محفوظة ، لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب ، أو تخزينه
أو تسجيله بأي وسيلة ، أو تصويره دون موافقة خطية من الناشر .

الطبعة الأولى ١٩٩٥

رقم الإيداع ١٩٩٥/٧١٠٣

الترقيم الدولي ١٧٩-٢-١٦٠-٩٧٧ ISBN

خلاص : أحمد سامي

طبع في دار نوبار للطباعة ، القاهرة

المحتويات

الصفحة	
٧ - ١	توطئة : منطلق العمل الأدبي
٢٠ - ٨	الشاعر وأصوات النص
٢٩ - ٢١	حافظ إبراهيم والمواهمة بين الكلمة والموقف
٣٧ - ٣٠	الازدواجية الفنية في شعر حسن كامل الصيرفي : دراسة في ديوانه « عودة الروح »
٥٤ - ٣٨	أبو سنة في أربعة دواوين
٦٦ - ٥٥	قراءة في ديوان « زمن الرطانات » محمد مهران السيد
٨٥ - ٦٧	دواوين عبده بدوي بين المعاصرة والتراث
٩٤ - ٨٦	« مسافر في التاريخ »
٩٧ - ٩٥	الفكاهة و أدب الشيخوخة : « القيثارة » محمد برهام
١١٣ - ٩٨	« ندي أقوال أخرى » للشاعر فوزي عيسى
١٢٠ - ١١٤	دراسة في ديوان « أسرار و أنوار » للشاعر محمد السيد ندا
١٢٧ - ١٢١	محمد عبد القادر و ديوانه الشعبي « طرح البحر »
١٥٧ - ١٢٨	هي و هو في مدائن البحار : دراسة في شعر وفاء وجندي
١٣٠	أنا و هو و نمطية التكرار
١٥٠	منحنى : سكون
١٥٠	قراءة في نفس يوسف الصديق على باب السجن
١٥٢	من زوايا الرؤيا
١٥٤	قدر
١٥٥	فتوحاً من زبد البحر

١٦١ - ١٥٨	صوت كويتي : « الخروج من الدائرة » للشاعر خليفة الوقيان
١٧٥ - ١٦٢	صوت فلسطيني : رمز الموت والميلاد والشاعر الفلسطيني « أبو فراس النطالي »
١٨٣ - ١٧٦	أصوات سعودية : التيار الوجداني في شعر عبد الله الفيصل
١٨٧ - ١٨٤	قصائد مختارة لغازي القصيبي
١٩٢ - ١٨٨	الصورة الفنية في شعر محمد بن علي السنوسي
١٩٦ - ١٩٣	محمد السليمان الشبل وديوانه « نداء السحر »
٢١٣ - ١٩٧	الموضوع النصي : قصيدتان من ديوانين
١٩٧	١- وصف المغنية « وحيد » لابن الرومي
٢٠٥	٢- البلبل لفهد العسكر
٢٢٣ - ٢١٤	البلبل صوت الشعراء
٢٣٥ - ٢٢٤	ديوان الموت
٢٥١ - ٢٣٦	أوليات الشعر الجديد (شعر التفعيلة)
٢٧٠ - ٢٥٢	ديوان الرجز بين الارتجال الجاهلي وحركة الشعر الجديد
٢٨٢ - ٢٧١	الدوائر العروضية بين المنحى الخليلي وحركة الشعر الجديد
٣٠٢ - ٢٨٣	في موسيقى الشعر المعاصر : محاولات بين التيسير والتكرير
٣١٩ - ٣٠٣	الهوامش
٣٢٢ - ٣٢٠	المصادر

توطئة منطلق العمل الأدبي

اللغة وسيلة الآداب إلى من يلقاها قراءة أو استماعاً أو مشاهدة . واللغة - لهذا وغيره -
تعدُّ من أقوى وسائل اتصال الإنسان في حياته الاجتماعية والثقافية والاقتصادية . وفيها يتجلى
نموُّ الحياة الاجتماعية والثقافية للبشر ، وبها يحفظ الفرد ما يرثه من تعاقب الحضارات
والثقافات والخبرات عبر عصور التاريخ ، منذ أخذت تتطور مع الرقيِّ الفكري والعقلي للإنسان
منذ أقدم العصور ، حين بدأت مع العمل واللعب ، في السلم والحرب ، في الجِدِّ واللهو ،
وأخذت تتخذ أشكالاً يذكرها علماء اللغة بإفاضة ، من إشارة وإيماء وتعبير بالوجه ومحاكاة
للأصوات المحيطة من صيحة وصغير وصرخة - حتى صار الكلام البشري أعلى مراحل ذلك
التشكُّل ، وصار في قدرة المتكلم المتفرقة بين المهموس والمجهور والمحبوب والمكروه والمتألف
والمتعارف .. إلى غير ذلك من دلالات لا تُحصى ، توضعها الوحدات الصوتية حين تتم صياغتها
في تركيب فني .

وإذا كانت اللغة تعبر عن وعي الجماعة ونخبرتها بوجه عام ، في الوقت الذي تعبر فيه عن
وعي الفرد ونخبته ، فإن اللغة في الصيغة الأدبية تعتمد على خصائص فنية ترتفع بها فوق
مستوى لغة الكلام العادي لدى أفراد الإنسانية ؛ إذ تعتمد على طرائق شتى من التفكير
والتعبير ، والرمز والتصوير ، والإيقاع والدلالة .. إلى غير ذلك مما اكتمل من خبرات فنية لدى
أدباء تلك اللغة .

واللغة ، من حيث كونها شكلاً فنياً للأدب ، هي من أكمل الأدوات التي تحققت
للإنسان لنقل تجاربه نقلاً واقعياً صادقاً أميناً . ولما كانت اللغة وسيلة الأدب وأدائه - اهتم
دارسو الآداب بأصول الصناعة اللفظية ، مما يدخل في التركيب اللغوي وبناء الكلمة والجمل
والجُرس والإيقاع والتعبير والمجاز ، ومراجعة الكاتب ما يكتب ، وتنقيحه إيّاه ؛ لذا قيل إنه لا
يخيفنا القول بأننا « نقتل كي نشرح » ؛ لأن التعبير الفني الجيد لا يضيره التحليل الأدبي
الذي قد يشبه التشریح لدى غيرنا ، ولهذا كان التعبير الفني الجيد تبعاً أساسياً لصيانة اللغة

وتجدها عبر أجيال الأدباء ، وانتقالها عبر مراحل التراث ، ولهذا قال الأولون عن فن من فنونهم : الشعر ديوان العرب .

ولنا أن نتساءل : ما المقصود بالتعبير الفني ؟

يمكن القول - بإيجاز شديد - إن التعبير الفني صياغة صاغها الإنسان ، يسعى من ورائها إلى تصوير تجربة فنية للجمال والخير والحق في حياة البشرية وفق أسس فنية ، وانفعال عاطفي وجداني منظم عميق لتجارب الإنسان في الكون وحقائقه وأحداثه ، في صدق فني يتمثل فيه إخلاص الكاتب لعاطفته وتجربته الانفعالية .

وهي صياغة تترك آثارها فيمن يتلقاها فينقلها بها ويزداد وعيه بالإنسان والحياة . ويتسم هذا الأثر عند المتلقي بالاستمرار ، وهذا فارق ما بين أديب يعبر تعبيراً فنياً من خلال نوع أدبي ما عن فجيعة أم في ولدها من ناحية ، وصراخ تلك الأم وتعبيرها البسيط عن حزنها بأساليب صوتية وغير صوتية من ناحية أخرى ، إذ كان أداء الأم موقوفاً مرتبطاً بلحظتها الراهنة الحزينة ، يؤثر فيمن يشاهدها أو يستمع إليها ، وليس أديباً لغوياً باقياً ، ولهذا بقيت - مع الزمن - مرآتي كل من أبي ذؤيب الهذلي في أولاده ، والخنساء في أحبيها ، وابن الرومي في ولده الأوسط . كذلك يبدو الفرق بين الذي يحبر عن غضبه تعبيراً سريعاً موقوفاً والشاعر الذي يصوغ غضبه صياغة شعرية ما .

من أجل ذلك ، احتلّ التعبير الفني الأدبي بأشكاله المختلفة منزلته الجليلة في التراث الإنساني من جيل إلى جيل ، ومن لغة إلى لغة ؛ لأنه ينقل العاطفة الإنسانية في صدق فني وانفعال عميق ، بها تتقارب العواطف الإنسانية ، ويزداد التخاطب والتبادل عن طريقها بين البشر في كل مكان وكل عصر .

وهذا الصدق الفني ينبع من عاطفة قوية ألمت بالكاتب أو عاشها وأدخرتها نفسه واختلطت بها من خلال تجارب حياته وعلاقات مجتمعه ، ودخائل نفسه ومكونات ضميره . ومن قوة الانفعال شبت مشاعره في تعبيره الفني غير متعارضة مع نوااميس الحياة وقوانينها ، أو حقائق السلوك الإنساني العام . وبذلك يمكن للتعبير الفني الجيد - الذي لا يلجأ إلى الوعظ المباشر - أن يتسلل بالأدوات الفنية إلى داخل الإنسان فيضيف إليه جديداً .

والحق أن ذلك كله لا يصدر إلا عن يملك إحساساً مرهفاً وانفعالاً قويا وقدرة على نقل

عاطفته من خلال النوع الأدبي الذي يراه من : فن قصصي : أقصوصة أو قصة قصيرة أو رواية . أو مسرحي : شعراً أو نثراً . أو نوع أدبي آخر كالقصيدة الشعرية ، أو المقال ، أو السيرة ، أو الخطبة ، أو الرسالة ، أو اللوحة القلمية ، أو الحديث الإذاعي .. إلى غير ذلك مما يمكن أن يتفرع عن الأنواع الأدبية على نحو ما يبدو في نظرية الأنواع الأدبية literary genres .

للك الأنواع الأدبية التي تمثل النتاج الجمالي الفني للبشرية في كل عصر ، من أنواع أدبية بعينها تتفق مع طبيعة العصر وحاجاته ، ومن الأنواع الأدبية ما خلد برغم مرور سنوات طويلة على مولده في عصره البعيد كأنواع من السير والملاحم ، ومن هذه الأنواع ما تلاشى أو اندمج مع نوع أدبي آخر ، أو تطور إليه ، وتغيرت تبعاً لذلك أدواته اللغوية وطرقه الفنية .

وقد نبعت نظرية الأنواع الأدبية من خلال ثلاثة مواقف هي :

* الموقف الغنائي ، ووظيفته التعبير ، وضميره الملامم هو ضمير المتكلم (أنا) ، وتمثل ذلك في القصيدة الشعرية .

* والموقف الملحمي ، ووظيفته التمثيل ، وضميره الملامم هو ضمير الغائب (هو) ، وتمثل في الملحمة .

* والموقف الدرامي ، ووظيفته النداء أو الدعاء ، وضميره الملامم هو ضمير المخاطب (أنت) ، وتمثله الدراما .

وهذه هي الأبعاد الثلاثة للتفكير والتعبير في الأنواع الأدبية ، وفيها نرى غلبة البعد التعبيري في الشعر الغنائي ، وغلبة البعد التمثيلي في الشعر الملحمي ، وغلبة بُعد النداء أو الدعاء على الشعر الدرامي ، ولهذا وجدنا من النقاد من ذكر للشعر أصواتاً ثلاثة هي : صوت الشاعر عندما يتوجه إلى نفسه وحدها بالحديث ، والثاني صوته متجهاً إلى جمهور ، والثالث صوته بين أشخاص يتخيلهم .

والأديب - في ذلك - يستعين بالخيال الأدبي الذي لا يكون محض اختلاق أو مجافاة للمواقع ، بل يمثل رؤية الأديب لحقائق الكون ومن فيه ، بشكل يتحقق فيه من الوضوح والجلاء والصفاء ما لا يمكن أن يتحقق في الصورة الواقعية للكون وما فيه ، إذ يضيف الأديب إلى ذلك التصوير من خياله ما يكمله ويرتبه بما يملك من قدرة على رؤية العلاقات بين الأشياء ، وقدرة على استحضار الحقيقة بأجزائها ، وقدرة على الاختيار والانتخاب والاختصار ،

لم من قدرة على التعبير الفني .

وإذا سلمنا أن العمل الأدبي يتجه به كتابه إلى المتلقي ، فإنه من الضروري أن يتوفر لدى هذا المتلقي قدر من الذوق الأدبي الذي يمكنه من الوقوف على الأهداف الأساسية - كلها أو بعضها - لذلك التعبير الفني ، والاستجابة لها ، حتى ليخيلُ إليه أنه يعاني مثل ما عاناه المنشئ ، أو يكاد يتمثل شخصيته ليلبغ ما قصده الكاتب فتتحقق له متعة فنية تفوق المتعة الحسية من شبع أو ري .

وإذا كان هناك قدر مشترك من الذوق العام الحسي لدى الأمم والأفراد يميز بينها ويجعلها تفضل شيئاً على شيء ، وتستقبح شيئاً وتستحسن غيره : كذوقها للطعوم والموسيقى وأشكال البناء والألوان وأنواع الملابس .. إلخ - فإن الذوق الأدبي يختلف من فرد إلى فرد تبعاً لقدرات الفرد وميوله ومواهبه . وإذا كان لكل أمة من الأمم أدب خاص بمراحل حياتها وعصورها ارتبط بالشعور العام لها ، فإن هناك آداباً عالمية إذا نُقلت إلى لغة غير لغتها ، بل إلى عصر غير عصرها ، استجيدت وبقي لها ما كان لها من استحصان وتقدير في لغتها الأم وعصرها البعيد ، ذلك أن هناك قدرًا مشتركًا في الذوق الأدبي يجعلك تقف أمام الأدب الراقى مُستحسبًا ومحجّبًا ، مهما كانت لغته ، ومهما كان عصره ، ولهذا قيل : « إن الذوق لا يُعلل » .

ومن المتوقع - إذا - أن تختلف نظرة الإنسان للتعبير الفني وتذوقه له تبعاً لاختلاف ميوله الفنية وتبعاً لتباين الفروق الفردية ، لذلك رأوا « أن الدلال وحده هو الذي يُبدي نحو كل أنواع الفنون على السواء قدرًا واحدًا من الحماسة » ، ذلك أن مهمته تنحصر في الترويج والدعاية ، أما المتلقي للعمل الفني فيلقى بنفسه في غمار التجربة الأدبية ليحس بما أحس به الكاتب .

وكما أن بمقدور الأمم أن ترقى بالذوق العام في حياتها وسلوكها ، وتصلح من شأنه وتقومته - فإن بمقدور المتلقي للتعبير الفني أن يرقى ذوقه الأدبي ، ويبلل من الجهد ما ينهض به ويسمو ، ولعله من هنا نشأت ألوان من النقد التفسيري ، والتحليلي ، وغير ذلك من مباحث وصلت قمته بوضع مباحث علم الجمال الأدبي^(١) aesthetics .

هنا تبرز أهمية القراءة ، ودور القارئ ، ودور العملية القرائية في إبراز النص إلى الوجود .

إن النص عالم يضم أصواتًا متعددة قد لا تسمعها ، لكن ذلك لا يعني اندثارها أو موتها ..

فما دور القراءة والقارئ ؟

القارئ الناقد قد يبرز النص للوجود .

ويجمع معظم الدارسين على أن النص الأدبي « مشغل بما صدر عنه » ، على حين يرى آخرون عدم إرجاع النص إلى ظروفه من سيرة ذاتية أو غيرية ، وعوامل وراثية ، أو علم نفس ، أو التأثير والتأثر ، وأن « النص مكتفٍ بذاته » .

ولعل هذا ينقلنا إلى بعض ما دار من دراسات حول النص العربي ، فهناك من النحاة واللغويين كان ابن حزم ، وابن جني ، وابن مضاء القرطبي . وفي قرطبة ، خلال القرن الحادي عشر الميلادي ، نادوا بالمذهب الظاهري اشتقاقاً من المعنى الذي يفيد الوضوح والجلال . لقد أرسوا أسس نظام عقلاني في قراءة النص بتوجيه الاهتمام فيه نحو ظواهرية الكلمات نفسها لا إلى معانٍ خفية ، ولا إلى سرٍ خفي ، وذلك في مقابل المذهب الباطني الذي يرى أن المعنى في اللغة يختفي داخل الكلمات ، لذا فإنه لا يُدرك إلا بالتأويل المتجه إلى الداخل . مع الأخذ في الاعتبار القارق بين عمل المفسر في مجال النصوص القرآنية وعمل المفسر في مجال سائر النصوص الأدبية ، وما تحدث به السلف عن الفروق بين التفسير والتأويل والشرح ، منذ أربط ذلك بالنص القرآني الكريم ، ثم بالشعر العربي القديم كما تنطق بذلك كتب التفسير ومدارسه ، وشرح الشعر ومناهجها .

ويرى النقاد أن النص يتطلب دائماً التفسير ، وجعلوا ما في النص شيئاً غالباً يستدعي الاستحضار عن طريق التفسير الذي هو حياته ، وعلى هذا يكون النص والتفسير مثلزمين يتبع كل منهما الآخر ، فالتفسير يتبع النص ، ومضمون النص يتبع التفسير ، سواء أ كان هذا التفسير من خلال رؤية ذاتية ، أم خارجية ، وهكذا يضيء المفسر النص ، ويقوم جسوراً بينه وبين المتلقين .

إن المبدع مفسر ، والناقد مفسر ، كيف ذلك ؟

إن المبدع يفسر العالم في عمله ، والناقد ، أو الناقد المبدع يفسر العمل عبر تفكيكه وإعادة تركيبه ، كما أن هناك تفسير التفسير ، كما كان من قبل شروح الشروح .

ولا يعني وجود القارئ غياب مهمة المفسر ؛ لأن القارئ بقراءته هو مفسر أيضاً ، غير أن شروطاً فنية ينبغي توافرها في ذلك القارئ ، ذلك أن النص لا يمنح نفسه بسهولة إلا لمن يملك مفاتيح مغاليقه ، والقدره على غزو ميادينه .

وتختلف مهمة المفسر حسب اختلاف طبيعة الجنس الأدبي المنقود أو المفسر ، قصة ، أو مسرحية ، أو شعراً .

وقد أکثرت نظريات النقد الحديثة من الحديث عن لا محدودية التفسير ، وقالوا : بما أن كل قراءة هي إساءة قراءة ، فإنه لا توجد قراءة أحسن من غيرها ، فالقراءات مهما كثر عددها تتساوى في النهاية في أنها إساءات تفسير ، مستندين إلى أن النص يوجد في عالم مغلق لا صلة له بالواقع ، وإن رأى البعض أن لكل معنى مكاناً حيث يوجد متكلم وجمهور ، بما في ذلك من تفاعل بين الكلام والتلقي ، أو بين اللفظية والنصية ، بما يعني وضعية النص ، أي وجوده في العالم .

لهذا تحدثوا عن مهمة ناقد النص من حيث :

التقصي ، والتعليق ، والتأويل ، والتفسير ، وفتح الأفكار ، والتحليلات البلاغية .

كما تحدثوا عن سوء حظ النقد في كونه تالياً للإبداع ، وكأنه في منزلة ثانوية ، وتحدثوا عن مقولة : الناقد مبدع فاشل ، حتى جعلوا النصوص من مآثورات الماضي ومن الأشياء المسجلة ، يتعلق بها النقد والنقاد ، لكن أغلبهم يرفضون هذه المنزلة التبعية للنقد ، ويجعلونه منظرًا ومشروعًا .

النص المكتوب^(٢٦) هو نتيجة التواصل المباشر بين المؤلف والوسط ، وحين يدبغ في أيدي قرائه يكون خارج سيطرة المؤلف .

وهناك من قال^(٢٧) :

« إن إنصاف القصيدة يقتضي ألا نقرأها بعين لا مبالية ، بل بالأذن ، كأن الورقة تلقىها عليك .. النبر روح القصيدة » .

ذلك أن الكتابة إخبار ومخاطبة ، والطبيعة إخبار ومخاطبة ، والقراءة إخبار ومخاطبة ، والنص عند الكاتب بمثابة أحد أبنائه .

وقال ناقد عربي^(٢٨) :

« إن وقفة عابرة على نص صيني ، هيروغليفي ، سانسكريتي - لتجعلنا نقف كمحاربين منزوعي الأسلحة ، مشدوهين أمام كنوز لا نمتلك مفاتيحها ، وكذلك الأمر أمام نوتات

موسيقية ، وضعت بين يديّ رسّام ، أو إشارة أبكم إلى أعمى .
ومهمة المفسّر في أول خطواتها : القراءة ، لكنها قراءة خاصة ، مبنية على فهم وممارسة ،
واستعانة بمصادر هذا الفهم . وتلك الممارسة بعيدة : تراثية - شعبية - فولكلورية - تاريخية ،
أو قريبة : دينية ، سياسية ، اقتصادية ، فنية ، نفسية ، وطنية .. إلى آخر ما هنالك في بيعة النص
والمبدع معاً ، ويسقى بعد ذلك كله أهمية النظرة الموضوعية لنستمع بقلوبنا قبل آذاننا إلى
أصوات النص الشعري .

الشاعر وأصوات النص

وليس هناك من هو أقدر من الشاعر في الحديث عن موقفه من الشعر ، وموقف الشعر منه ، سواء أ كان هذا الحديث في إحدى قصائده ، أم ضمن تقديم الشاعر لأعماله ، أم في حديثه عن سيرته الشعرية ، كما صنع غازي القصيبي في « سيرة شعرية »^(٦٥) ، والقرشي في « تجزئتي الشعرية »^(٦٦) .

أي أننا لزاء صور متعددة من صور تعبير الشاعر عن موقفه من الشعر ، وموقف الشعر منه ، إحداهما نشرية في المقدمات ، والأخرى نشرية في حديث الشاعر عن نفسه ، والثالثة شعرية فيما قاله الشعراء مما يبين موقفهم من الشعر وموقف الشعر منهم .

وفي مطلع عصر النهضة الشعرية قال رائد الشعر الحديث ، محمود سامي البارودي ، في مقدمة ديوانه عن الشعر^(٦٧) :

« إن الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر ، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب فيفيض بالألوان نوراً يتصل خطه بأسئلة^(٦٨) اللسان ، فينثج بالأوان من الحكمة يبلج بها الحالك ، ويهتدي به ليلها السالك ، ويخير الكلام ما اتلفت ألفاظه واتلفت معانيه .. »

ويحضي البارودي فيفصل القول في ذلك تفصيلاً ، ولن شاء الرجوع إلى كلمته .

وأخذ الشعراء يتوقفون بنا قليلاً أو كثيراً أمام هذا الحدث الفني في حياتهم - « الشعر » . من ذلك قصيدة ورقة إلى القارئ في مطلع (قالت لي السمراء) لتزار قباني ، وما كتبه شعراء أمثال : كمال نشأت ، ونازك الملائكة ، والسياب ، وصلاح عبد الصبور ، والبياتي ، وأمثالهم بما يفوق الحصر .

وتتوقف عند طائفة من الشعراء السعوديين حدثونا عن الشعر والشاعر في داخلهم .

ها هو الشاعر أحمد قنديل يحدثنا عن معنى الحب في غنائية الشاعر * « القمرية والصبياها والشاعر » ، مؤكداً مقولة النقاد في الشعر الغنائي الذي يتغنى فيه الشاعر بمواطنه ، فيقول :

* أحمد قنديل ، اللوحات - مؤسسة قنديل ، ص ٩ .

نحن الهوى ، والشوق ، نحن المنى
 للفجر ... للصبح إذا ما دنسى
 أصغى ... وقد نام بأعتابنا
 قد اصطفاه البحر ... من حيننا
 ترقص فيه ... راوباً ما بنا
 غيبها أنتِ بشرفاتنا
 وصوري ما شفت من حيننا
 من بعدنا ... عاش يحب الغنا
 يهوى الهوى الباقي على عهدنا
 ما بال هذا الكهل يرنو لنا ١٩
 تفضح أغلى السر من سرنا
 وأدرك المستور من أمرنا
 أمامه ... تلهو كأثرنا
 واسترسلت ... تروي أفاصيصنا
 وما رواء السعصع عن بعضنا
 منّا ... وقد عاث بأحلامنا
 ما كان ... ما قد دار ... ما بيننا

قمرئتي البيضاء ... غنّي لنا
 وغردي لليل ... في صميتي
 للبحر : تهاها بأواجسه
 في الرملة البيضاء ... في ساحل
 تكاد بيروت بشطآنها
 بردد الآهات ... منغمومة
 فرددي - أو رجعي - أو فاسجعي
 غنّي ... فسإن الكون من قبلنا
 وألنا ... للحب ... عشنا كما
 قالت صبايا الحي من حولنا
 تكاد بالأحفاظ أعيانه
 قد حص ما في القلب من لاجع
 هذي قمارية ... بأفصاصها
 قد غردت ... تعرب عما بنا
 تقول ما قال بالأحافظ
 ويلاه !! هللا الكهل ما بيتغي
 كأنه فيما رأى ... قد روى
 أختاه !!

هذا شاعر ... قلبه ...

بات مدار الهمس ...

في قلبنا !

ثم يربط الشاعر بين معنى الحب وغناء الشاعر أو تجربته الشعرية فيقول في آخر قصيدته :

يجسهل فنّ الحب ... من فننا !!

هناك ... في الروضة ... أوها هنا !

قمرئتي البيضاء ... قولني لمن

إن غنائني بعض أوصافسه

وأنت يا حسناء ... قسولي لِمَن
لا كانت الأقفاس إن لم يكن
إن الهوى ... في الكون ... أعمارنا
وأنت يا شاعر ... يا من رأى
وفي العبابا حس في خفقهِ
قل للزهود البيض - في فجرنا

الحب ديانا :

أتينا بها ...

والحب ديانا :

ستبقى بنا !!!

* * *

أما غازي القصيبي فيتخذ عنواناً صريحاً هو « الشعراء »^(١) ، كتبها سنة ١٩٥٩ ، فيجعل
دينا الشاعر التي خلقها الله له هي الريح ببهجته وعطره وأحلامه ، والعود بأنغامه ، وحب
الجمال ، حتى ليحسُّ الشاعر بحياة الزهرة إحساساً يفوق إحساس الناس بها ؛ إذ تعمق الشاعر
سرَّ الزهرة لا شكلها الخارجي فحسب ، كما يسبر الشاعر أغوار الجمال ويستبطئه ، ولا يكتفي
بالنظرة العجلى الخارجية ، وهكذا يمضي الشاعر مع مظاهر الحياة : الليل في القرية ، وحزن
العاشقين ، وركة الطير .. إلخ .

ولهذا فإن الشاعر مهما كان فقيراً فهو ثري ؛ لأنه لا يظماً ، إذ يضم جانباه الحياة ومنبع
الكوثر ، ولأنه لا يعرى إذ يكتسي بألحانه ، ولا يجوع إذ إن رُوحه مناجم للذهب الأصفر ،
يقول :

لنا خلق الله دفاء الريح	وصور بهجة أيامه
لكي نتشرف من عطره	ونسيخ في فيض أحلامه
ولولا مسامعتنا المرهفات	لما باح عود بأنغامه
ولولا عيون تحب الجمال	لما فاض سحر بإلهامه
ولولا ابتسامتنا في المساء	لضاق بوحشة إظلامه

ألا طالعوا زهرةً في الرياض
فهل تبصرون سوى لونها ؟
وليست لديكم سرى نبته
ألا فاعلموا أن تلك الزهور
لكم لونها وشذاها الجميل
يحوم الفراش على ثغرها
وهل تمشون سوى عطرها ؟
نشم وتلقى إلى قسرها
حياة تضلون في أمرها
ويبقى لنا السرُّ في سحرها

* * *

تروى الجمالَ احمرارَ الخلود
وتلمحه في وجوم الميرون
وفي الليل ينشرُ أطرافه
وفي آفة الحزن من عاشق
وفي رنة الطير عند الغروب
وسحر المرافف من غانية
وفي ذلة النظرة البالية
على مضجع القرية الغافية
تجاوبها آفة الساقية
ينادي أليفته النائبة

* * *

ونحن الذين صنعنا السيرام
منحنسأه أروع أيساتنسا
فإن عرفَ الناسُ دربَ الهوى
وإن طاف لحن بسمع الحبيب
ولو لم نغن بسحر الجمال
وصنغناه ملحمة للسنين
وشدناه من خفقات الخنين
فنحن فستحناء للعاشقين
فمنا صنغناه ومنا الرنين
لما كان غير تراب وطين

وهناك من صوروا لنا الشعر كائنًا حيا نابضًا له قيوده وضوابطه ومنطقه ، وأنه بناء هندسي نرى نسيجه وروحه ، وأن هذه الروح هي الوزن إن فقدت توقفت النبض ، وصار الشعر جسداً بلا روح كأنه الأحجار الصماء . يقول محمد علي السنوسي (١٠) :

ما الشعر ؟ هل هو ألقاظ مسيبة
الشعر هندسة كبرى تكاد ترى
والوزن للشعر روح وهي إن فقدت
بلا قيود ردي للمنطق الهاري
في التسج واللفظ منه روح فرجار
أضحى جماداً بلا حس كأحجار

أما نبع هذا الشعر ومصدره فهو القلب ، والنغم ، من القوة والارتفاع ، والعظمة ، يق

حسن عبد الله القرشي (١١) :

من مهجة جياشة الشعور
ومن رياض حلوة العبير
من نغم يموج في الأثير
نسيج شعري وصدى شعوري

لذا يجعله عبد الله الحميد نابعاً من « مكنم العواطف » (١٢) :

أنشودةً أصوغها من مكنم العواطف
من قلبي المجهج الد مستشعر الملائس

وبراه عبد السلام هاشم حافظ (١٣) :

لوعة الذكرى به عادت وفا ضت آهة حرى بقلب لا يدوب

وبراه ماجد الحسيني (١٤) :

باقتي هذه جمعت لها الزهر وألقيت فوقها نار قلبي
وتماهدتها بدمعسي حنسي خفت منها الأوار بعد التآبي
جاور الطير عندها الترجس واليس حمة والدمع هكذا كان حبي

كما يقول (١٥) في قصيدته « شعري » ما تقتصر منه على ما يلي :

أحمل عني الشعر شكوى لواعجي وأسكب فيه دمعتي وأبني
وهل كان مثل الشعر سلوى لبائس ونفشة مكروب ورجع حزين
يضمنه الإنسان ذكرى حياته وأيامه مسن ناعم وضنين

وهناك من يحدثنا نثراً عن الجوانب العصبية في الشعر ، ها هو عبد الله بن خميس يقول في

مقدمة « على ربي اليمامة » عن الشعر (١٦) :

« .. لم يعطني إلا بمقدار ما أعطيته ، ولم يواتني إلا بمقدار ما واتيته ، فالشعر
صعب الانقياد شמוש المواتاة ، له طقوس يؤلرها وأجواء يخلق فيها ، ودوافع ودواعر ،
يأس بها ولها ... »

وهكذا نجده يتقلب مع الشعر بين العزوف والإقبال ، يعاوده فويأبى ، ويداعبه فيمتنع ، ويغازله ويفأكهه حتى يعطيه برفدٍ ضعيل .

من ذلك كله نرى حديث الشعراء عن الشعر حديثاً من أحسن بوجوده ونبضه ، كأنه الكائن الحي الذي يتمتع بما يتمتع به الأحياء من حركة وإرادة ، ولا تمر لحظات الانفعال لدى الشاعر دون أن تتحرك آتارها في نفسه .. وذلك كله يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية ، ويقضية الإلهام ومبجتها قديماً وحديثاً .

النفس الإنسانية تنطوي على كثير من الأسرار ، ونفس الفنان تغدو أكثر انغلاقاً إذا غلفها الصمت ، وحينذاك يبدو التعرف عليها ضرباً من المستحيل ، أمّا إذا أفصحت ريشة ليوناردو دافنشي عن شيء يتمثل في « الجوكاندا » مثلاً ، ومايكل أنجلو في « موسى » ، ورومان في « المفكر » ، وفي « المعبودة الدائمة » - فإنه يصبح من الممكن التعرف على جزء كبير من نفسية كل منهم .

وحين نتنقل بالحديث إلى مجال الشعر فإننا نضع يدينا بادي ذي بدء على هذا المبدأ ، وهو أن الشاعر كالتطير لا يستسيغ الشدو في العاصفة ، إذ قد يتاح له بعد قليل أو كثير أن يفرغ لقلمه ليقول شيئاً ما قد يكون متوارياً ينساب خلف السطور ، وقد يكون صريحاً يجلو نفسه من أول وهلة .

هذا هو ما بسعفتنا للتعرف على جوانب معينة من نفسية الشاعر ، لكن حديثه عن نفسه كشاعر ، وتصويره لمعاناته للكلمة ومحاولات خلقه لها ، وطريقة رسمه لعالمه بنماذجه وأحداثه ، ومدى ما يشعر به إزاء مولد القصيدة ، وإزاء اللفظ والإيقاع ، وإزاء تمثّل التجربة ، بل وإزاء الجمهور .. كل هذا شيء يبدو في نظري ذا خطر كبير يرفعه درجة فوق النوع السابق .

ويخطر هذا النوع يرجع إلى أنه ، فوق كونه ترجماناً صادقاً وأميناً ودقيقاً وحيّاً لشخصية الشاعر - فإنه يقدم للتاريخ الأدبي بطاقة شخصية لقاتله ، ويقدم للتاريخ العام حكماً صريحاً لحياته وظروف وعالم الشاعر . وإذا كنتُ على نية قصر الحديث على هذا النوع إلا أنه سوف يحدث أن أصرّح على النوع الآخر لأغادره سهماً .

ونفس الشاعر تحيا وتتحرك خلف كيانه المادي ، وهي بدورها تريق ألوانها على كل لوحة يرسمها الشاعر ، ومن هنا نرى السحر في كياسة الشاعر لدى إسماعيل صبري ، وحيويته عند عمر أبو ريشة ، وعصبيته وعمق عواطفه لدى إبراهيم ناجي ، وجهامته في عباس محمود العقاد ،

وصفاء الروح عند ميخائيل نعيمة ونسيب عريضة ونازك الملائكة .. إلخ .

ومن الشعراء من يحفل شعره بالصورة النفسية أكثر من الصور الخيالية كتوماس هاردي ، وهنا يأتي دور القارئ الذي لا بد أن يوفق في الاهتداء إلى مرمى الشاعر وإلا ظلمه وتجنّى عليه . ويقول المرحوم العقاد : « فنحن لفقرنا في الإحساس المتنوع الغزير ، أو لتفريقنا بين الشعر والإحساس - نقرأ القصيدة التي تشرح لنا الحالة أو الحالات الكثيرة من عوارض النفس البشرية ثم لا نزال نتربص من الشاعر مغزاه ونتوهم النقص في غرضه » .

ومن الشعراء من يحلوه له تصدير ديوانه بما يصور معاناته للكلمة ، ويتخذ من ذلك مدخلاً إلى نفس القارئ ، وهذان نموذجان صُدّر بهما ديوانان ، أولهما « رمال عطشى » للشاعر سليمان العيسى يقول :

أنها حسابات رمل عطشت فتحدى اليأس فيها الظمأ
أنا في أعماق قومي صرخة تتشظى لا قصيدة يقرأ
حَسْبُ لحن ينتهي في وترتي أنه في صدر غيري يبدأ

وثانيهما « قالت لي السمراء » لنازار قباني يُصدّره بقوله :

« شعري أنا قلبي وظلمني من لا يرى قلبي على الورق »

ويقول في أول قصيدة واسمها « ورقة إلى القارئ » :

شراع أنا لا يطبق الوصلول ضياع أنا لا يريد الهندي
حروفي جموع السنوئو تمد على الصحو معطفها الأسودا
أنا الحرف أعصابه نبضة تمزقه قبل أن يولدا
صنعتك من أضلعي لا تكن جحوداً لصنعي ولا ملجدا
عرفت ولم أطلب النجم بيتاً ولا كان حلمي أن أخلدا
إذا قيل عني (أحسن) كفساني ولا أطلب (الشاعر الجيداً)
شعرت (بشيء) فكونتُ (شيئاً) بعفوية دون أن أقصدا
فيا قارئ يا رفيق الطريق أنا الشفتان وأنت الصدا

سألتك باللهِ كن ناعسَمَا
إذا ما ضممت حروفي غدا
تذكُسرُ وأنت تمرُّ عليها
عذاب الحروف لكي توجدنا
سأرتاح لم يك معني وجودي
فُضولاً ولا كان عمري سُدا

وهنا ينصبُّ الحديث على إبراز معاناة المخلوق ، وهناك حديث يُشيد بمعنى الكلمة ويقاثلها ، ويرتفع به ، وقد أبدع في تصويره كمال نشأت في قصيدته « أنا وسيدتي » فيصور نخيبة أمل سيدة في عهد اشترته ليملأ قصرها غناء ، ولكنها تجده شاعراً يجابهها بقوله :

ولست إلا شاعرا

بخونه الغناء

فمعلنة ...

الدمع قد يفسد من ليلتك المعطرة ...

وغضبت سيدتي وشفقت : خلوه ...

ونعمة الحزن التي تطبع دنيا الشاعر تشيع على ألسنة الكثيرين ، فالشاعر السابق يحدثنا عن الشعر والشاعر فيقول :

ياربَّ أشقيتني ... بالشعر ... بالإحساس ..

وفي قصيدته « وتمود الحياة » يقول :

أيها الشاعر الذي أطلق اللفظ حناناً ورقص الألفان

الحياة الحياة تملأ جنبيك سموماً وحرقة وهوانا

وتمضي نفس النغمة لدى أبي سلمى في قصيدته « الألق المعطر » :

كيف أخفي الهوى وشعري جناح

كلما رف بالدموع تعثر

ويختلف الشعراء في ربطهم عملية المعاناة بدوافعها : فمنهم من يربط تجربة الكلمة بمعاناة الحب ، ومنهم من يجعلها وليدة التعذيب والوحدة والسهر والقلق ، ومنهم من يتلقفها من

أجنحة ربة الشعر ، ومنهم من يربطها بلهب المعركة وتدفق المشاعر الوطنية .
وسوف نلتقي نماذج لكل ظاهرة ، لنخلص إلى نتيجة تحدد أبرز هذه الظواهر وأكثرها شيوعاً .

الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي يربط بين هجر حبيبته له وانتهياره واستجدائه للكلمة وعدم استجابتها له ، فيقول في قصيدة « أغنية أكتوبر » من ديوانه « لم يبق إلا الاعتراف » :

يمكن أن تهجرني حبيبتي ...
يمكن أن تفسقني الأحزان ...
يمكن أن ألقى بنفسي جثة ...
في أحسد الأركان ...
أحاول الشعر فلا يجيبني ...
أصنع أحسداً بلا ألوان ...

بينما نجد إلياس أبو شبكة يحار أن ينسب الشعر لنفسه أو لحبيبته :

خلقتك في دنيا الرؤى أم خلقتني
وقبلك جئت الكون أم جعلته قبلي
وعني قلت الشعر أم عنك قلت
ومن في الهوى يملئ عليه ومن يملئني ؟

أما نزار قباني فينطلق من هنا إلى الزهو البالغ مبلغ الغرور ، حيث يتحدث عن ذبوع شعره ، فيقول في قصيدة « معجزة » على لسانها :

وحسبك أنك في كل بيت كسلّة ورد

وغير هذا كثير لديه في ديوان قصائد في صفحات : ١٤ ، ٢٦ ، ١١٦ وغيرها .

أما شعر العذاب فهو إراحة لنفس كاتبه .. يقول إلياس فرحات في رباعيته :

وقالوا تركت الشعر قلت تركته سوى بثقات تكشف الغم عن صدري

وأكثر منه كيلاني سند في قصيدته « يا رياح الخريف » :

وأنا أغزل الكتابة شعيراً هو شكوى موجعي وجراحي
 وبشعري أنزل أستر حرى ناسجاً بالخيال ريش جناحي
 وفي قصيدته « يا شعر » يقول :

يا موجة غسلت جراحات الفؤاد من الأتنين
 ونجد نازك الملائكة توغل في السواد فتقول في قصيدتها « كبرياء » :
 لو تكلمت كان لي كل لفظ قبر حلم وفجر جرح مميت
 وتبلغ هذه الظاهرة أوجها لدى بدر شاكر السياب في دواوينه كلها ، ففي قصيدته « المعول
 الحجري » يصور ترقبه للموت ثم يقول :

سأصبر بعد حين عن كتابة بيت شعر في خيالي جال
 ويقول في « القصيدة والنقاء » :

جنازي في الغرفة الجعيدة تهتف بي أن أكتب القصيدة
 وأكتب ما في دمي وأشطب حتى تلين الفكرة العنيدة
 ويقول في قصيدته « الشاهدة » :

رُبَّ فتى مورّد ...

يقرأ من شعري على الصحاب ...

يقرأ في كتابي قصيدة حضراء عن جيكور ...

مر على قوري فقال

قبر وأين من هنا الرميم شعر يدفق بالعواطف كهبة العواصف القواصف (٢)

ثم يقول في قصيدته « شاعر » :

نفس بالأوراق أهاته وارنسد يرئسها بأياته
 واستأثرت أبياته روحه فظاف بيكي حصول أبياته
 اندس تحت القرب جثمانه وكف قلب بين طيسانه
 خلف قلباً بين أشعاره يسمع من في الأرض دقاته

فهنا يقرون الكلمة بالموت كمبدأ أو نهاية ، وهو هنا يختلف عن نزار في بيته السالف الذكر
في أنه يخفف من غلواء اعتزازه بنفسه كشاعر ، فيكتفي بالإشارة إلى خلود شعره دون التغني
بمجد الشهرة والذبيوع كما فعل نزار .

وقد يخفف السياب من حدة الحزن ، فيقول في قصيدته « أمام باب الله » :

ومن ليالي مع النخيل والسراج والظنون ...

أبايع القوافي ...

ويربط بين الشعر وبين مرضه القاسي فيقول في سفر أيوب :

ويقطر الشعر ولا يفيض

لأنني مريض

ثم يصل بنا إلى قمة تحطمه لذلك يختار عنواناً مبرماً هو قصيدته « هرم المغنى » :

بالأمس كنت إذا كتبت قصيدة فرح الدم

فأغضم ...

وأهيم ما بين الجداول والأزهار والنخيل

أشدربها أنرم ...

ثم يقول :

هَرَمَ الْمَغْنَى صَدَمْتِهِ الداء فسارت بك الغناء

بالأمس كان إذا ترنم يمسك الليل الطروب

بنجومه المترنحات فلا تمر على الدروب ...

واليوم يهتف ألف آه لا يهزم مع المساء

سعف النخيل ولا يرجع زورق العرس المحلى

ومع تصوير هذا العذاب المضمي الذي يسبق ويصاحب ويتلو مولد الكلمة ، نجد ظاهرة
أخرى مدهشة لدى كمال التجمي في قصيدته « أنا » ، يقول :

أنا طيف من طيوف الشعر في الدنيا سرى

ربة الشعر حبقتني سرها دون الورى

وأرتني الكون شعراً كله فيما أرى ..

فهنا رجوع إلى مبدأ الإلهام وتمسك بخيالات آلهة الوحي وزيات الشعر وشياطينه ، دون احتفال بعذاب ميلاد الكلمة ، ودون التفات لاعتصار الشاعر في الحروف والسطور .

ومن الشعراء من يربط بين الكلمة وبين تحريك الجماهير نحو متطلباتها وأمانيتها ، هذا سليمان العيسى يقول في « يا موكب النور » :

هتفت بالشعر أستسقيه قافية	حمراء فالفجرت في أضلعي الحُمم
هتفت بالشعر فانهالت على شفتي	خطى الضحايا ومات الشعر والكلم
هتفت بالشعر فازور الهوى حردا	وناء تحت هزيم اللغظة القلم
وأطرق الوتر الهدار .. لا ظمأ	إلى النسيب بعينيه ولا نهم

ويجري في هذا المجال ما صدر به ديوانه وسبقت الإشارة إليه . وحين يلوح في عيون الناس الهامه بالجرى مع الخيال ومناداة ربة الشعر - يقول في قصيدته « يقولون » :

يقولون لي : أنت للجائعين	هل الشعر إلا هوى يحلم
بلى أنا أغرودة للربيع	بأرشق أطيايه تفغم
إذا أنا غنيت مات النسيب	على ألف حشرجة تكظم
بلى أنا للراشقين الكسوس	إذا لم تكن من دمي تفغم
وللمحب إن كان في حيننا	فسم بابتسامته بنعم
بلى أنا للحلم لا للنضال	إذا لم يكن في عروفي دم

ثم يعيد قوله بوضوح أكثر في قصيدته « السراب البعيد » :

أيها الظالمسون لن تجسدوا النبع ولا الظل حوله في نسيدي
لن تناموا ملء الجفون على الحلم على همسة الهوى في قصيدي
إن كتب الشعر دون همي فحسبي أنه كان قطعة من وجودي

وهكذا تعددت ظواهر اقتران الكلمة بدوافعها من حب ، وقلق ، وتعلق بالخيال ، ومشاركة لقضايا الشعب .

وقد تجدد في الظاهرة الأخيرة ما يوحي بالتزام الشاعر لقضية شعبية ، ومع هذا ، فتناول

قضايا الشعب شيء يلفت نظر كل فنان ولكنه ليس ظاهرة شائعة لدى الجميع ، يمكن أن نلتمسها في معظم إنتاجهم . لكن تيار التعاسة والقلق والعذاب هو أكثر هذه الظواهر سريانا ، فحين يصور لنا الشاعر عذابه ، نشفق عليه ، ونعاطف معه ، ونشاركه وجدانيته المعبدة ، وهو لا يقتصر على الصياح فحسب ، وإنما يجتهد في بلورة عذابه ، ويجعله ، موضوعيا . وهو حين ينجح في إحساسنا بذلك العذاب ، وبالتالي مساعدتنا على اكتشافه في نفوسنا - يبلغ أوج مناه ويتحقق له من النجاح قسط كبير .

حافظ إبراهيم والمواءمة بين الكلمة والموقف

درج الباحثون على الحكم على شعر « حافظ إبراهيم » (١٨٧١-١٩٣٢) ببساطة التعبير ، وسهولة المعاني ، والاهتمام باللفظ ، وصياغة الكلمة ، أكثر من اهتمامه بما وراءهما من معنى ، حتى يبدو مفضلاً بساطة المعنى في عبارة سهلة ، على دقته وعمقه في لفظ مبتذل .
والحق أن النظرة إلى قضية وسائل التعبير عند « حافظ إبراهيم » لا تكمن في مدخل اللفظ والمعنى ومدى بساطة كل منهما أو تعقده ، سموه أو هبوطه ، إذ تتعدى تجربته اللغوية ذلك الإطار إلى شيء أبعد من ذلك تماماً ، وأعمق غوراً . هذا الشيء هو طموحه الفني نحو إيجاد توازن فني بين الكلمة والموقف .

المعجم الشعري

الشعر - في جوهره وحقيقته - تجربة لغوية ترقى فوق التجربة اللغوية الثرية من ناحية ، وفوق التجربة اللغوية التي تلبى حاجات المتخاطبين في تعبيرهم البسيط من ناحية أخرى ، أي أن اللغة الشاعرة ، أو التجربة اللغوية الشعرية مستوى من الرقي اللغوي يأتي دونها مستويان : أحدهما بالأدب الثرية ، ثم يليه مستوى لغة التعبير البسيط الفصيح . وما دام الأمر كذلك ، فالشعر فن وسيلته اللغة . وقد ظل - على مدى العصور - النبع الأساسي لحياة اللغة واستمرارها وتجديدها منذ قديم صوره التراثية ، وربما فتحت الدراسة الإحصائية اللغوية المجال أمام دارسي لغة « حافظ » أو غيره ، للإبانة عن دوره في ظهور الاستعمال الجديد للغة ، وفي ظهور معجم شعري poetic dictionary خاص به . فمن الحتم أن نجد في كل جيل إحساساً نحو اللغة متطوراً بعض التطور عن سبقه ، ليمثل تعاقب الأجيال أطواراً من النمو اللغوي الشعري ، حتى يمكن أن نتأمل - مع « إليزابيث درو » - التجربة اللغوية بصورة صهر المعدن في المسبك ، حيث يتناول الشاعر الألفاظ تناوياً يخلق منها شيئاً جديداً ، أو يصهر العملة القديمة المستعملة ويصدر عملة جديدة !

الضرورة الشعرية

ولهذا نرى الشاعر حريصاً على الصياغة والصنعة اللفظية ، حتى لو أوقعه ذلك في تجاوزات لغوية ، سماها القدماء « الضرورة الشعرية » حيناً ، وأطلق عليها الأسلوبيون المحدثون « الخروج على القاعدة » ، وعدوا ذلك مقدرة فنية خالقة لدى الأديب ؛ أي ليست عيباً لغوياً ، كما اعتبرها الأقدمون . نقول إن (حافظاً) لم ينبج من ذلك ، فرأى النقاد أنه نجاً إلى ألفاظ غير مستعملة ، أو أتى بالألفاظ زائدة في مثل قوله في قصيدته التي ألقاها في حفل عكاظ تحية لـ « أحمد شوقي » رئيس الحفل :

لم يحيها فضل شوقي بقية من نسي

والنسيس بقية الروح ، لذا رأى النقاد أن لا حاجة إلى كلمتي « بقية من » حتى لا يصبح المعنى « بقية من بقية الروح » ، إذ لا فرصة - في رأيهم - للتجزئ في البقية .

ولاحظ النقاد أيضاً أنه يستعمل كلمة « القاموس » على غير ما ورد في استعمالنا لها ؛ إذ يقول في القصيدة السالفة :

و ورده كان أصفى من مورد القاموس

وهو هنا يقصد بالقاموس : البحر أو لجه لا المعنى المستعمل للدلالة على المعاجم ، وهذا - في تصوري - ليس تجاوزاً لغوياً ، بل هو منهج لغوي عند الشاعر يوظف فيه الكلمة من أجل الموقف ، في موجة طموحه التصويري . وهو - لهذا - لا يكتفي بتصوير بقية الروح ، بل يضيف « للبقية » بقية أخرى وأخيرة من باب تنامي الأشياء في الصفر ، في موكب عدسته البلورية المكبرة . وقد مثل ذلك في « القاموس » ، فما أراد للكلمة من معنى أضفى عليها حياة ودموجاً وحركة وحرارة اكتسبها من طبيعة البحر . ولو كان المعنى المقصود هو المعجم لفقدت الكلمة أمارات الحياة هذه ، وصارت جثة هامدة .

هنا - في نظرنا - ما يفسر منهجه في الغوص على الألفاظ ، وتسمية هذه العملية اللغوية بأنها عملية تذوق . وقد تجلت هذه المقدرة في صوغه الأحداث الطوال الجسم في عمل شعري متكامل . وليس أدل على ذلك من قصيدته العمريّة الشهيرة في « عمر بن الخطاب » رضي الله عنه .

ولعل إحساسه بهذه المقدرة هو الذي دفعه إلى أن يقرر أنه لا ند له في الشعر إلا « شوقي » .

يقول :

لم أحتس من أحدٍ في الشعر يسبقني إلا فتى ما له في السبق إلاه

إذ كان « محمود سامي البارودي » في خاتمة عمره ، و « أحمد شوقي » ذا صلة بالقصر ، و « إسماعيل صبري » بارزاً في شعر المقطوعات الصغيرة ، فحق له حينئذ أن يعتبر نفسه ندا لشوقي .

شعبية حافظ

فإذا ما أضفنا إلى ذلك حقيقة يذكرها الباحثون في صدد حديثهم عن جانب اجتماعي من حياة شاعرنا ، وهو « شعبيته » بكونه شاعر الشعب ، وبكونه يحزن لحزنه ، ويهتز للمناسبات : السياسية والوطنية والاجتماعية ، وللأحداث الإنسانية ، ويحنو على الضعفاء واليؤساء والمنكوبين والمشردين حتى ليقول عنه مصطفى صادق الرافعي : إنه لم يكن « إلا الصوت الإنساني الذي أعيد - بخصائصه - للتعبير عن حوادث أمته . » إذا ما أضفنا ذلك كان لنا أن نقف على حقيقة تفسر لنا هذه الروح الشعبية عند « حافظ » .

وبذلك نقف على حقيقتين نصوص تصور النقاد لهما في شكل تساؤلات ثلاثة هي :

* لماذا أثر حافظ اللغة على المعنى فاهتم برواء الأولى وبهاكها ولم يعبأ برحابة الثانية وعمقها ؟

* لماذا كان « حافظ » شاعر الشعب ؟

* لماذا كان شعره شديد الأثر في نفس سامعيه وقارئيه على سواء ؟

الرتاء نصف الديوان

نسارع بإجابة موجزة عن هذا كله تتمثل في منهج « حافظ » في « التواؤم الفني بين الكلمة والموقف » .

وهو ما يفسر قضية اللغة عنده ، ويفسر اتجاهه للشعب بشعره وفي شعره . ويفسر شدة تأثير شعره في جمهوره ، ذلك أن تجربته الشعرية - كغيره من الأدباء - تفيض من نهجين :

أولهما : وإدغامض مجهول لا تعرف عنه الكثير وهو « لا وعيه » أو أفريقيًا الباطنة كما يعبر الكاتب الألماني « جان بول » . ويستطيع من ألم بحياته البائسة الكادحة أن يتصور جانباً

كبيراً منه . ولعل هذا ما يفسر حرصه على « الرثاء » . يقول :

إذا تصفّحتَ ديواني لتقرأني وجدت شعر المرثي نصف ديواني

وهو فن عظيم من فنونه الشعرية ، كان معادلاً موضوعياً لموقفه من الحياة والموت انتقل فيه من الخاص إلى العام دائماً ، ولم يكن دافعه إليه دافع مناسبات ، بل دافعاً نفسياً . ومن الناحية الإحصائية سنجد هذا الفن يحتل الجزء الثاني من ديوانه ، وعشر شارحو ديوانه على يمين سموهما « من مرثية وهمية » ، يقول في أولهما :

إن الذي كانت الدنيا بقبضته أمسى من الأرض يحويه ذراعان

للرثاء عنده منزلة فنية إذا يتقنه أيما إتقان ، لقوة حسه وعاطفته ، وشدة حبه لأصدقائه ، وشغفه بالإنسانية والإنسان ، حتى ليبلغ بمستعميه وقارئيه مثل ما في نفسه من الحزن واللوعة على نحو لا يدانيه فيه كثيرون ، كما قرر « طه حسين » ، لأنه كان يرى لأنه يحزن ، ويحزن لأنه يحب ، يحب الأفراد ويحب مصر . فإذا رثى علماً فكأنما يرثى نفسه أولاً وأمثه ثانياً ، وتجلى من ذلك أمثلة من بينها رثاؤه للإمام الشيخ « محمد عبده » ، وللزعيم « مصطفى كامل » ، وأضرابهما .

أما النبع الثاني ، فهو بسيط حاضر ، وهو « وعيه » . ومن اختلاط هذين النبعين : النبع الغائب اللاشعوري ، والنبع الحاضر الشعوري ، تظهر تجرية « اللفظ والمعنى » عنده ، أو « المبني والمعنى » كما يقولون ، وبذلك نجد أن شدة تأثر جمهوره بشعره لا يقتصر على « الصديق الوجداني » الواضح في حياته وسلوكه وشعره - كما هو معلوم - بل يتعدى ذلك إلى أنه يسلك بشعره طريقاً يوقظ فينا إحساساً بالعالم الذي يتمثله في رؤياه الشعرية . وهذه الرؤيا تتمثل في « توظيف » اللفظ لتجسيد الموقف طموحاً إلى التعبير بالصورة حتى لنكاد - ونحن نسمع شعره ونقرؤه - نحس كما أحس « هاوسمان » بعد سماعه الشعر :

« برجفة في السلسلة الفقرية ، وغمصة في الحلق ، ورسوب ماء في العينين . » أو كما أحس « إميل دكتسون » بأن « قمة رأسه قد انتزعت »

وقد عاقه - في تصوري - عن استكمال ذلك أمور منها :

قيام شعره على الإلقاء جريماً على عادة الشعر يؤلف ليلقى ، لذا كان « حافظ » متفوقاً على « شوقي » في هذا الجانب ، ولهذا نجد أن الصدى الوجداني لقصيد « حافظ » عند

المستمع إليها أكثر من الصدى الوجداني عند من يقرأ شعره ، أو يعيد قراءته . هناك يتلاحم الإلقاء مع منهجه اللغوي وتجسيده الموقف ؛ إذ تؤثر القصيدة كلها في سامعيها . أما في حالة القراءة وإعادة قراءتها فتجد أن ما يهزك من شعره هو ما يطمح لتصوير الموقف وتجسيده ، وما عداه يأتي بارداً جامداً هامداً لا روح فيه ، أو لا ماء ولا رواء فيه كما يقولون . ذلك أن إلقاءه لقصيدته عامل ذاتي خارج عن القصيدة ذاتها ، لأنه يضيف إلى معناها ومعناها عوامل خارجية مؤثرة هي : التلفظ وطريقته ، وطبقة الصوت وتنغيمه ، وتوقيت الوقف وإحكامه ، وتوزيع النبر والإيقاع .

الصورة في شعره

وبما عاقه عن إحكام التعبير بالصورة - أيضاً - خضوعه وشعراء جيله إلى بعض آثار السلف في الأعراف الشعرية . ولولا ذلك لاشتد طموحه إلى التعبير بالصورة ، ولهذا تصيفها بالتواؤم بين الكلمة والصورة ، وسنرى - فيما أحصيناه من وسائل التعبير عنده في شعره - أن الغلبة في شعره تتمثل في تجسيد الموقف في شكل تصويري ، تتراءى فيه الحركة واللون والصوت والرائحة والحرارة والبرودة ، حتى تهكمه وساطته حين يتجه إلى خاله - الذي كفله صغيراً - مودعاً « بيته » بيئته الشهيرين المتهاكمين :

لقلت عليك مؤوتتي إني أراهسا وإهيه
فأفرحُ فإني ذاهبٌ متونجٌ في ذاهيه

أو في هجائه رئيسَ فرقته بالسودان :

تراه إذ ينفخ في المزمار تخسبه في رتبة السردار

وفي الإلمام بمنهجه ما يفسر لنا لماذا نظفر لديه ببعض الأبيات التي تأتي جامدة باردة كقطعة الثلج ، وبالأبيات التي تتوالى دقاقة زاحرة بالحياة والطاقة تهزنا هذا ، ظن به بعض الباحثين الظنون فأرجعوه إلى بريق اللفظ وسحره . وليس الأمر - في تصويري - راجعاً إلى « بيت القصيد » عنده ، أو إلى الزخارف البديعية ، بل يرجع إلى تصوير الموقف وتجسيده في علاقة فنية مع الكلمة . وسنجد أن ما اشتهر وسار من شعره وتناقله الناس وأذاعوه - يحمل هذه السمة التصويرية ، من ذلك قصيدته « اللغة العربية تنعى نفسها » ، ونقف على بعض

أبياتها التي تتجلى فيها هذه الظاهرة . يقول :

رجعت لنفسي فانهمت حصاني
رموني بعقم في الشباب وليتني
ولدت ولمّا لم أجد لعرائسي
وسعت كتاب الله لفظاً وغايةً
فكيف أضيق اليوم عن وصف آله
وما ضقت عن أي به وعظمت
وتسقى سماءٍ لمخترعات
وناديت قومي فأحتسبت حياتي
عُقت فلم أجزع لقول عِدائي
رجسلاً وأكناها وأدتُ بنانسي

ويقول في قصيدة « حادثة نشوأي » سنة ١٩٠٦ ، بعد المطلع :

وإذا أعـوزتكم ذات طوق
لنما نحن والحمام سواء
لا تقيدوا من أمة بقتيل
ليت شعري أ تلك محكمة التفـ
كيف يحلو من القويّ التشفي
إنها مُثَلَّةٌ تشفٍ عن الغيـ
بين تلك الرئي فصيدوا العبادا (١)
لم تغادر أطوائنا الأجيادا (١)
صادت الشمس نفسه حين صادنا (١)
ستيش عادت أم عهد نيرون عادا (١)
من ضعيف ألقى إليه القسيادا (١)
سقط ولستُ لغسيظكم أندادا

لم يتهاى لختام قصيدته بقوله :

لا جرى النيلُ في نواحيك يا مصر
أنتِ أنبتِ ذلك النباتَ يا مصر
أنتِ أنبتِ ناعقاً قامَ بالأمر
أنتِ جلالنا فلا تُنسيّ أنا
سرُّ ولا جادك الحيا حيث جادا (١)
سرُّ فأضحى عليك شوكا قنادا (١)
سرُّ فأدمى القلوب والأكيادا (١)
قد لبسنا على يديك الجنادا (١)

ومن علامة التأثر التي وضعتها يتجلى هدف مهم لديه وهو النقد والتهكم والسخرية ، والتحسر . ولم يكتفِ حافظ بدفقتة الشمورية العاجلة ، حين نشر هذه القصيدة بعد صدور الحكم بالشنق والسجن بخمسة أيام ، أي في الثاني من يولييه (تموز) عام ١٩٠٦ م ، بل نظم ثانية بمناسبة استقبال اللورد « كرورمر » الحاكم الإنجليزي إثر عودته بعد الحادثة ، ونشرت في السابع عشر من أكتوبر (تشرين الأول) عام ١٩٠٦ م ، ومنها قوله :

حَبَسُوا النفوس من الحمام بديلة
فتسابقوا في صيدهن وصوبوا

وكتب الثالثة في استقبال خلف « كرومر » ونشرت في العاشر من أكتوبر (تشرين الأول) عام ١٩٠٧ م ، ومنها قوله :

قتيلُ الشمسِ أورثنا حياة	وأيقظَ هاجعَ القسومِ الرُقودا
فليت « كرومرا » قد دام فينا	يُطوّقُ بالسلاسلِ كلُّ جَيدٍ (١)
ويُتصحفُ مصصرُ آتَا بعدَ أنِ	بمجلودٍ ومقتولٍ شهيدٍ (١)
لِننزعَ هذهَ الأكفانَ عتَا	ونبعثُ في العوالمِ من جديد

واضح أيضا استخدام التهكم والتحسر هنا .

وقد وقفنا على بعض الأبيات النازعة للتصوير ، وفيها يتجلى صدق شاعرنا في قصائد ثلاثٍ رآها النقاد آية على صدق عاطفته إذا ما قورنت بعاطفة شوقي ، الذي كتب قصيدة متكلفة بعد مضي عام على الحادثة ، فكان واصفاً من الخارج لا مُستبطناً كحافظ من الداخل ، وحاول أن يحاكي « حافظاً » بقوله :

يا ليت شعري في البروج حمائمٌ
أم في البروج منيةٌ وجِسام

فجاء دون بيت حافظ : حَسِبُوا النفوس من الحَمَامِ بديلة .. إلخ . وانشغل شوقي بالمحسنات البديعية ، وكان تساؤله هامداً لا حياة فيه ، أما حافظ فأضاف إلى نزعة التصويرية صدقه ، وفوق ذلك واتته موهبته الفذة في التهكم والسخرية ، فتهمك بالمستعمر وبـ « كرومر » أيما تهكم . وقد توهم بعض الدارسين فظن ذلك استعظافاً ، ناسياً أداة التهكم في شعر « حافظ » .

وسنرى من الأبيات المختارة التالية صدق تجربة أجريتها على شعره ، إذ وقفنا على بعض شعره السائر ، أي ما اشتهر وذاع منه على ألسنة الناس ، وسنجد أنه يخالف المألوف ، إذ قد ألفنا أن ما يلفت النظر في القصيدة : حسن مطلعها ، أو جودة ختامها ، أو بيت قصيدها . أما مشهور أبيات « حافظ » فلم تطرد فيه هذه القاعدة ، بل ما أفلح فيه في تصوير الموقف وتجسيده .

ومن مشهوراته ما يقوله للبارودي :

أمير القوافي إن لي مستهامة
بمدح ومن لي فيه أن أبلغ المدى
أعزني لمدحيك البراع الذي به
تخط وأقرضني القريض المسددا
وعن اللغة العربية :

أنا البحرُ في أحشائه الدرُّ كامن
فهل ساءلوا الغواصَ عن صدقائي
وفي حريق ميت غمر سنة ١٩٠٢ م :

سائلوا الليل عنهم والنهارا
كيف باتت نساؤهم والعذارى
كيف أمسى رضيعهم فقد الأمن
م وكيف اصطلى مع القوم نارا
وقوله :

شعباً أرى أمّ ذلك طيفُ حبال
لا ، بل فتاة في العراء حبال
وقوله :

الأم مدرسة إذا أعددتها
أعددت شعباً طيب الأعراف

وهذه الأبيات - ومثلها كثير - مما اشتهر من شعر حافظ وشاع وتناقلته الألسنة ، لا لأنها
بيت القصيد ، كما سنّ النقد القديم ، ولا لأنها من « الأبيات الملاح » كما قال
الزمخشري ، ولكنها ذاعت لتحقيق منهج حافظ في « الموازنة بين الكلمة والموقف » ، وفي
كل بيت مما ذكرنا - وما لم نذكر - يحمل تجسيدا للموقف في تصوير فني دقيق .

وهكذا نصل إلى أن ميلاد الكلمة الشعرية عند شاعرنا نتيجة فنية لتجسيد الموقف وتصويره ،
وأن فهم ذلك ودرسه يكون مبنياً على الأسس التالية :

* كان ديوانه ماضياً في تطور فني وظهر الضعف اللغوي عائقاً عن تجسيد الموقف في
مطلع عهده بالشعر ، ولهذا كان رثاؤه فنا عظيماً ، لكنه كان ضعيفاً في أول عهده ،
لا سيما ونحن نعلم أن ثقافته غير نظامية ، وأنه ثقّف نفسه بالمخالطة والمتنادمة
والمجالسة .

* كان لمقدرته على الإحساس بالشعب وآلامه ، وخبرته بالآلام والتعاسة ، خير معين له
على قدرة التصوير من الداخل لا من الخارج ، ونبع ذلك من حساسية مفرطة لديه .

* بساطة تعبيره نابعة من بساطة حياته وبساطة تكوينه .

* ارتباطه بمستمعيه في المحافل والمجالس جعله ميّالاً إلى تنويع وسائل الخطاب ، والتعبير بين الخبرية والإنشائية ، واستعمال النداء والأمر والنهي والاستفهام ، واستخدام ضمير المتكلمين ، وضمير المخاطبين ، وضمير الغائبين ؛ أي على نحو يغلب فيه الجمع على الأفراد ، وتلك سمة تعني ارتباطه بجمهوره ، وتعبيره عنه ، ومخاطبته إياه . ولمن شاء استقصاء ذلك في ديوانه .

وانتهاءً نقول : لن نذهب مذهب طه حسين في الحكم بأن حافظاً وشوقياً أشعر أهل الشرق العربي ، ونختام الحياة الأدبية الطويلة الباهرة ، وأشعر العرب في عصرهما . بل نقول إن حافظاً وجيله أسهما في بناء صرح النهضة الشعرية الحديثة .

الازدواجية الفنية في شعر حسن كامل الصيرفي دراسة في ديوانه « عودة الروح »

ازدواجية التجربة الشعرية :

تجار التجربة الشعرية عند « حسن كامل الصيرفي »^(١٧) بين مصدرين : داخلي وهو الذات حيث صدق الرؤية ، وخارجي لا ينبع من ذاته ، بل يعود إلى سوح خارجي ، هو ما يمكن تسميته بالمناسبات .

ولكي نقف على هذه الحقيقة ننظر في عدد قصائد الديوان ، وجملتها ما فيه من قصائد ١٧ قصيدة ، سنجد من بينها ٩ قصائد ، هي من قصائد المناسبات أُوحتُ بها مناسبةً عابرة ، أو استوجبها حادثٌ عارض كقراء عَلم من الأعلام^(١٨) ، أو مدح كبير^(١٩) ، أو مداعبة حفيذة، أو بنت صديق ، أو صديق^(٢٠) .

ومن تأمل هذا العدد من القصائد ، التي هي وليدة المناسبات ، نجد الغلبة في الديوان لهذا اللون من الإبداع ، وهو ما لا تقوم فيه التجربة الشعرية على معاناة فنية ، وصدق إبداعي ، وعدد هذه القصائد أكثر من نصف عدد قصائد الديوان !

وتغلب على هذه القصائد - بوجه عام - سمة المباشرة في الأداء ، والخطابية في التعبير ، مما يموق عطاءها الفني ، ويفقدها كثيراً مما تتطلبه من العمل الفني من تأثير يتجاوز إطار الدلالات السطحية ، مما جعله يبدو - في كثير من الحالات - ميالاً إلى مقياس فني قديم ، هو وحدة البيت ، لا وحدة العمل الفني المتكامل . من ذلك قصيدته « يا ساهراً وعيون الناس نائمة » ، وهذه القصيدة أطول قصائد الديوان ، وعدتها ستون بيتاً ، وهي من بحر له مكانته بين البحور في الاستعمال التراثي ، وهو بحر البسيط ، وقافيته تعتمد على الردف بالألف ، وعلى إشباع حرف الروي . وفي هذه الجوانب الموسيقية الثلاثة نجد الاهتمام بالصدى الصوتي يتجاوز الأهداف الموسيقية العروضية إلى أهداف الإلقاء ومراقبة الأذان ، ومداعبة السليقة العربية المناغمة مع الاستماع الشعري والاستمتاع التغمي في آن واحد !

وقد ساند ذلك حرصه على بيت القصيد في قصيدته ، حيث جعل البيت الأخير - ولذلك دلالة مهمة - هو العنوان ، يقول مختتماً القصيدة :

يا ساهراً وعبيراً الناس نائمة رَعَتْكَ مِنْ أَعْيُنِ الرَّحْمَنِ يَقْظَاتُ !

ومن الحق أن نضيف أن ذلك كله لم يَعم غيب الصدق الفني في رؤية الشاعر في هذا اللون من القصائد غياباً كلياً ، فقد وجدنا وجه الصدق الفني يلوح بين هذه الغيوم حين يرتبط الموضوع بذات الشاعر ، وتتصل وشائجه به ، نجد ذلك في قصيدته « شهيد السلام » :

دُنْيَانَا دُنْيَانَا وَهَمٌّ
وَنَحْيَالٌ طَوَافٌ فِي حُلْمٍ
مَا أُنْخَذَعُهُ طَيْفُ النَّوْمِ
نَمْشِي فِي الدُّنْيَا أَوْ نَجْرِي
وَالْغَيْبُ نَحْبِيءٌ فِي السُّتْرِ
يُخْفِي عَنَّا مَا لَا نُدْرِي
وَالشَّرُّ عَدُوٌّ لِلخَيْرِ
« قَابِلٌ » مِنْ قَدَمِ الدَّهْرِ
أَوْحَى لِيْنِيهَا بِالْغَدْرِ

هنا نرى اعتماد الشاعر على تكثيف المشاعر ، والإيحاء ، والتركيز وتطوير الخاص إلى العام بعكس ما نجد من مباشرة وسطحية في آخر القصيدة ذاتها :

أَكْرَمٌ بِشَهِيدِ الحَرَبِ قَدَّمَتْ دِمَاعُكَ أضحيةً
سَتَظِلُّ حَيَاتُكَ أهديةً وتموتُ شرورُ الهَمَجِيةِ
وتعيشُ جهودُكَ أغنيةً ليسهرُ صداها البشرية

وحدثنا عن غياب الصدق الفني ، والمباشرة ، والسطحية ، والخطابية في هذا اللون من قصائد الديوان - لا يجعلنا ننصرف عن تناول جانب الصدق الفني في اللون الثاني الذي أشرنا إليه منذ قليل ، وهو ما ينبع من ذات الشاعر ، وفيه نرى شدة التصاقه بموضوعه الشعري ، وإحساسه به مثل قصائده : « ذكريات هوى ماضٍ » ، و « الملك الحارس » ، و « أحلام

حكاه ، ، وفيها تتجلى سمات شعر الصيرفي ، التي هي سمة المدرسة الأبوللية المنتمى إليها الشاعر ، منذ بدأ ينشر شعره أواخر العشرينيات من هذا القرن بمجلة « العصور » ، ثم في مجلة « أبوللو » حين أنشئت سنة ١٩٣٢ ، ومنذ قدم ديوانه الأول « الألحان الضائعة » سنة ١٩٣٤ ، ثم ديوانه الثاني « شروق » سنة ١٩٤٨ ، وهو ما نراه في كثير من قصائد دواوينه .

ومع هذا الصديق الفني المتمثل في الارتباط بمواطن الذكريات والتشبيث بها ومخاطبتها واستيحائها ، والمتمثل في العاطفة الحزينة ، وبث الشكوى ، والميل للتأمل الذي يكاد يستعير حدقة الصوفي ، وهو ما يمثل جانباً كبيراً من جوانب سمة مدرسة أبوللو ، وهو أحد أبنائها - نقول مع هذا كله تجده يقع في مباشرة وسطحية تضعف المضمون بقدر إضعاف اللغة ، مثل قوله في قصيدة « ولقد وعدت » حيث تتجاوز التاءات ، فضلاً عن استخدام التعبير الشائع : إذا سمحت !

أنا حيث أنت ، فأين أنت ؟ ومَتَى اللقاء إذا سَمَحْتِ ؟

ولَقَدْ وَعَدْتِ فما وفيتِ فَهَلْ يُحَقِّقُ ما وعدتِ ؟

وهذا بعينه ما أوقعه في التعقيد اللغوي في قوله في حطام القصيدة :

مَرَّتْ لِيالي صُحْبَتَيْنِسا فانتَهَيْتِ لما انتهيتِستِ

ولَقَدْ وَعَدْتِ فما وفيتِ وما رجعتِ وَقَدْ رحلتِ ا

وهكذا تخار التجربة الشعرية عنده بين الداخلي ، حيث ذات الشاعر ، والخارج أي المناسبات والملايسات المحيطة به .

ازدواجية اللغة الشعرية :

هناك مظهر آخر من الازدواجية يتمثل في لغة الشاعر ، وفهم لغته لا ينفصل عن فهم السمات العامة للمدرسة التي ينتمي إليها « الصيرفي » منذ يفاعته ، ومنذ كان عمره ٢٠ ربيعاً ، أي قبل سنة ١٩٣٢ ، حين أخذ يكتب في مجلة « أبوللو » ، ويصبح أحد أبناء هذا الاتجاه الذي بدأ يتولد في شعرنا المعاصر في أعقاب تألق نجوم الديوان : عبد الرحمن شكري ، وعباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازني ، ومنذ أخذ الأبولليون يحشدون في شعرهم العواطف الجياشة المتقدة ، ومنذ تأثروا بالشعر الرومانسي لدى أعلامه من الشعراء الإنجليز ، ومن الشعراء المهاجرين . وشأن « الصيرفي » في ذلك شأن أحمد زكي أبي شادي ،

وإبراهيم ناجي ، ومحمد عبد المعطي الهمشري ، وطه محمود طه ، وأمثالهم ، حيث يشيع في شعرهم حبُّ المرأة ، والطبيعة ، وتصوير الأحران والذكريات ، والتأمل وبث الشكوى والحزن ، بل إن « الصيرفي » كتب في هذا الاتجاه قبل صدور « أهولو » ؛ إذ نشر قصائده في مجلة (العصور) ، مثل : قصيدة « مدى الحياة » المنشورة بالعدد العاشر في يونيو ١٩٢٨ ، وقصيدة « حتى » المنشورة في أكتوبر ١٩٢٩ .

وبما يلتقي مع هذا الاتجاه الفني في شعره اعتناؤه بأدوات الشاعر ، وزاده ، وعذله ، كما يصورها في أبيات من ديوانه الذي بين أيدينا ، مثل قوله في قصائد متفرقة :

* يا شاعراً .. زاده في كلِّ مرحلة : الحُسنَ والحرفَ والقِرطاسَ والقلمَ
 * تحسدتُ في العزلة من أخلصوا الكُتُبَ والقِرطاسَ والجِبَسرا
 * إني على الرغم من سُقْمِي ومن ألمي أحييا مع الشعر حتى يُقصفَ القلمُ

المهم أننا حين نحاول التعرف على لغته الشعرية سنجدنا ذات خصيصة أيضاً ، أولاهما ترجع إلى المدرسة المنتمية إليها ، والمذكورة سلفاً ، وخصيصة أخرى مناقضة تماماً تُدنيه من البيانيين حيناً ، ومن الديوانيين حيناً . ومردُّ ذلك - في نظري - إلى امتداد عمره ، وطول حياته الشعرية . وبطبيعة الحال نجد التطور سمة الكائن الحي ، وسمة الفنون . ومن غير المنطقي أن يظلَّ شعرُ الشاعر في السبعينيات حاملاً السمات ذاتها التي كانت له في العشرينيات من هذا القرن ، أي بعد مرور نصف قرن من حياة الشاعر وشعره .

وحين نتأمل قصائد الديوان الذي بين أيدينا سنجد الشاعر - فيما أرخ من تواريخ - يحصر المرحلة الزمنية لشعر الديوان بين شهر مارس ١٩٧٧ وديسمبر ١٩٧٨ ، أي أننا أمام شاعر امتدَّ به العمر وشعره ، فله شعر في الربع الأول من القرن العشرين ، وله شعر في الربع الأخير من القرن العشرين ، وما أشدُّ البون بين المرحلتين ، وما أبعد الشقَّة بينهما زمنياً ، وحضارياً ، وفنياً . ومن المتوقع - إذن - أن نجد الشاعر ذا خصيصة فنيتين في لغة ديوانه ؛ لأنه حين كان ابن الربع الأول من القرن العشرين كان يعايش قيماً فنية فيها من أصداء شوقي وجيله ، وفيها من أصداء شكري وجيله ، وفيها من أصداء أبي شادي وصنَّجِه ، وأبي ماضي ورفاقه !

وحين يعايش الربع الأخير من القرن العشرين ، أو أوائله بالتحديد ، سيجد ميدان الشعر العربي قد حفل بضرور من التجديد ، وألوان من الإبداع ، وأجيال من الشعراء ، وفنون من

الأشكال ، وأصوات من الشاقرين ، وأصلاء من المعارك مما لا يسمح المجال بالاستطراد في حديثه هنا .

هذا هو ما يجعلنا نلتقي بخصيصة متباينتين أشد التباين في لغة الشاعر تجعل قارئه يتساءل في دهشة : هل قائل هذه الأبيات شاعر واحد أم شاعر ذو اتجاهين فنيين ؟

نجد - في جانب - الصيرفي ينسج على منوال البارودي ، ويفتخر من معين القدماء في بحر الطويل وقافية مُردّفة مشبعة :

وَقَدْ تَتَلَقَى أَوْجُهُ بَعْدَ فُرْقَةٍ كَمَا يَتَلَقَى فِي الْبَابِ حَيَارَى
عَلَيْهَا أَنْبَسَ نَاصِلُ اللَّوْنِ شَاجِبٌ مَحَا الشَّيْبَ مِنْهُ نُورَةٌ قَسْوَارَى
وَعَيِّبَ مَا عَيَّبَ مِنْ كَلِّ مُشْرِقٍ كَمَا غَيَّبَ اللَّيْلُ الْبَيْهَمَ نَهَارَى

وهي قصيدة عنوانها (عودة الماضي) اختارت بحراً أثيراً لدى القدماء ، وهو الطويل .

وهكذا نجد من قبيل نسيجه اللغوي التراثي ما نراه في البناء المعجمي لمفرداته وتراكيبه من مثل قوله :

تَأْتِمِي قَصْدِي - مَبْرَأً عَنِ كُلِّ بَهْتٍ - وَالغَمِّمَ - وَيَطْبِئُهَا - وَأَوَارِ الْوَجْدَ - وَاللَّمَمَ -
وَالهَمَّةَ الْقَعَاءَ - وَجَحْفَلَةَ - وَصَرْمَ ، وقوله :

وَزَارَ ضِرْغَامَةَ فِي الْغَابِ مُتَدَفِعٌ دَوَتْ بِرَأْرِهِ الْآفَاقُ وَالْأَجَمُ

ونجد من مظاهر تراثيته حرصه على الاقتباس والتضمين ، فهو حين يخاطب « هلال ناجي » ، ويتحدث عن الرصافة يشير إلى « علي بن الجهم » في قوله :

عَيُّونُ الْمَهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالْجَسْرِ

كما يضمن شعره إشارات لتعبيرات من شعر « هلال ناجي » ، وأسماء دواوين « الصيرفي » وغيره .

هذا عن الخصيصة المهتمة بالصيغة البيانية ونسيجها ، أما الخصيصة التي تدينه من مدرسته ، فترى من مظاهرها الميل لليساطة في التعبير ، والاهتمام العاطفي . من ذلك قوله في قصيدة « لقاء على الرمل » :

لِقَاءَ عَلَى الرَّمْلِ وَالرَّمْلُ لَا يُخَلِّدُ خَطْوَ الْأَلَى يَغْسِرُونَهُ
إِذَا مَسَرَّتِ الرِّيحُ قَسَالَتُ : هُنَا تَجَلَّى مَعَ الصَّيْفِ : حَسَنَ وَزِينَهُ
وَتَحْتِ الْمِظَلَّاتِ كَسَانَتْ هُنَا رَوَايَاتُ حُبٍّ ، وَوَلَّتْ حَزِينَتُهُ
وَعَادَتْ مِنَ الصَّيْفِ أَطْيَافُهَا مُفَرَّقةً فِي رِحَامِ الْمَدِينَةِ

وقوله في قصيدة « الملك الحارس » : زوجته :

إِنْ مَسَّحَ الطُّسْبُ بِأَسْرَارِهِ ضِنَايَ عَنِّي بَعْدَ إِيهْسَانِ
فَأَنْتِ .. أَنْتِ الْبُرَّةُ مِنْ خَلْفِهِ أَجْرِيهِ فِي كُلِّ شَرِيحَانِ
يَا مَنْ نَظَّمْتَ الشَّمْرَ فِي ظِلِّهَا فِي كُلِّ حُسْنٍ جَدَّ فِتْنَانِ

وقوله في قصيدة « عودة الماضي » :

تَرَدَّدَ فِيهَا ذِكْرِيَّاتٌ بِعَيْسِدَةٍ تَرَدَّدَ أَشْبَاحُ مَشِينِ سَكَارِي
إِذَا رَجَعْتَ لِلْأَمْسِ أَلْقَتْ وَرَاءَهَا ظِلَالًا مِنَ الْمَاضِي سَدَّلْنَ سِتَارًا
لِقَاءَاتِ أَحْلَامٍ إِذَا الصَّبْحُ جَاءَهَا دَهَيْنَ سِرَاعًا وَانْحَقَيْنَ فِسْرَارًا

فهنا نجد تجاور الخصيصة المتباينتين : الأولى المحافظة على النسيج اللغوي الموروث والولع بمعجمه ، والثانية : التعبير الحر عن المشاعر مع لجوء للبساطة ، وتجديد في استخدام التراكيب ، وتوسع في الاستعمال المجازي ، وبناء الصورة الشعرية ، واختيار معجم شعري خاص .

وليس معنى هذا أن الخصيصة الأولى تلائم معايشته شعراء الربع الأول من القرن العشرين ، وأن الخصيصة الثانية تلائم مجاراة للربع الأخير من القرن العشرين . بل العكس ، نجد الخصيصة الثانية تلائم اتجاهه الباكر مع زملائه الأبوليين ، في حين لاءمت الخصيصة الأولى تقدّم سنّه في أخريات عمره .

ازدواجية الأبنية الموسيقية :

وهناك مظهر ثالث في الازدواجية الفنية في شعر « الصيرفي » يبدو في الأبنية الموسيقية عنده وتأرجحها بين التحرر الموسيقي ، أو التكلف فيه ، إذ نجد يستخدم بحر البسيط ، يليه الرجز في حين يحتل الكامل والمتنارك المربة الثالثة ، ويحيى كل من : المتقارب ، والطويل ،

والخفيف في المرتبة الرابعة .

ومعظم قصائد الديوان تميل إلى القافية الموحدة ، في حين لا يخرج عن ذلك إلا ثلاث قصائد من بين ١٧ قصيدة ، تجده بنوع فيها قافيته ، مرة في نظام ثنائي ، ومرتين دون ارتباط بكم محدد في التنوع .

وهذه القصائد الثلاث التي تنوعت قافيتها ذات موضوع يرتبط بأشخاص ، فأولها عن رثاء يوسف السباعي ، والثانية عن شعر ميسون القاسمي ، والثالثة عن حفيذة الشاعر ، ولتنوع القافية - هنا - صيغة بالموضوع الشعري الذي استدعى استجابة فنية سريعة منه لم يجعله يحفل باستكمال الشكل التراثي للقصيدة المتمثل في وحدة قافيتها .

أما حرف الروي فيميل إلى الحركة فيما عدا واحدة جاءت ساكنة ، أما الروي المتحرك فمعظمه بالضم (٦ مرات) ، يليه الفتح (٤ مرات) ، فالكسر (٣ مرات) ، ولم يخرج الروي إلى الوصل إلا أربع مرات .

ويلاحظ أن قصيدة المدح تأتي متحركة الروي موصولة بالألف أو بالهاء .

ومن الملاحظ - أيضاً - أنه صدرت قصيدته الأولى « عودة الوحي » ، وبحرها الرجز ، ورويتها الهزجة الساكنة ، بيتين من قصيدة سابقة له في ديوان آخر من بحر وروي مختلفين ، حيث كانا من بحر مجزوء الكامل يروي الغاء المكسورة .

وهناك سمة أخرى تتصل بموسيقى الشعر في الديوان ، منها ظاهرة التكرار ، حيث يكرر الكلمة مثل : أنت في مطلع قصيدة « ولقد وعدت » ، ويوسف في قصيدة « شهيد السلام » . أو يكرر البيت ، أو شطراً منه ، مثل تكرار هذا الشطر في قصيدة « شهيد السلام » :

قَابِلٌ مِنْ قَدَمِ الدَّهْرِ

كذلك جملة « ولقد وعدت » المشار إليها من قبل .

أو يكرر بين المطلع والختام في قصيدة « أحلام حطام » :

لَا تَرَجُّ مِمَّنْ يَضُنُّ أَنْ يَهَبَا فَاطِيْبُ العُمرِ وَالْمُنَى ذَهَبَا

أو يكرر الجملة مثل تكرار جملة : لقاء على الرمل (٦ مرات) في قصيدة تحمل الاسم نفسه ، وجملة : يا شاعر الحب (مرتين) في قصيدة « أحلام حطام » ، وجملة : يا شاعر (٣ مرات) في قصيدة « يا شاعر الحلم الغافي » .

وإن كان هذا التكرار قد ساقه إلى تجاور الألفاظ والمخارج في شكل موسيقي مصطنع لا يعدو الحلبي البديعية مثل قوله :

أَضْمَتُ يَا خَافِقُ الْفَوَادِ

وغيين ما غيَّين

وقوله بكسر الشين لم يفتحها :

إِنْ عَاشَ شِعْرِي لَمْ يَشِبْ شِعْرُهُ

وهذا مظهر شكلي أثقل الموسيقى وجعلها متكلفة دون مبرر فني معنوي في تتابع شعاعين وقافين وثلاث فاعات في تعبير واحد ، وكلمتين في جملة واحدة ، وجناس ناقص في تعبير آخر ، دون حاجة فنية إلى هذا التكلف الموسيقي ، الذي لا يقدم غناءً للإيقاع الشعري . وإذا كان العرب قد عرفوا أربعة عناصر موسيقية هي : الموازنة ، والسجع ، والتجنيس ، والوزن المقفى ، فإن الشعر قد اتسم بالسمة الأخيرة ، أما ما قبلها من أنواع موسيقية ، فهي من سمات ما قبل الشعر ، إذ يعتمد الإيقاع - في هذه العناصر السابقة - على جرس اللفظ ، واختلاف المخارج ، والموازنة ، والمقابلة بين الألفاظ ، أما العنصر الرابع ، وهو الوزن المقفى فيعتمد على إيقاع يتكون من حركات وسكنات في جمل ذات مقاطع موسيقية ، وهذا هو ما يجب أن يُعنى به الشاعر مُجنَّباً نفسه مزلق التعامل مع أصوات هامدة لا تقنم بناءً موسيقياً فنياً . وهكذا مضى الشاعر « حسن كامل الصيرفي » في ديوانه « عودة الوحي » في ازدواجية فنية في ثلاثة مظاهر هي :

- * مصدر التجربة الشعرية ومنابها بين الداخل والخارج .
- * نسيج لفته وصياغتها بين التراث والمعاصرة .
- * أبنيتها الموسيقية وأشكالها بين التحرر والتكلف .

أبو سبنة في أربعة دواوين

حفلت حركة الشعر الحديث بالتجديد ومحاولاته ، وازدادت مظاهر ذلك حين قامت المواجهة الفنية بين مدرسة شوقي وأتباعها ، ومدرسة الديوان وأتباعها ، وأفادت الأجيال التالية مما لكل من المدرستين وما على كل منهما ، وظهرت ثمرات تجلت في مدارس وأجيال فنية ، كما تجلت في أفراد ونماذج ، فظهرت مدرسة أبوللو ، ومدرسة المهاجر ، ثم كان جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وقد عاش نتائجها ولاحظ ما تغير في العالم . وقد خطا هذا الجيل بالتجديد خطوات في الشكل وفي المضمون ، كان أبرزها تبنيه لحركة تطوير موسيقى الشعر وقافيته ، حتى كان جيل ما بعد ثورة ١٩٥٢ ، وهو جيل أفاد من العوامل الفنية والثقافية التي آتت ثمارها وأحدثت تأثيرها في المدارس والأجيال السابقة .

فإذا كان أبناء الأجيال السابقة قد عاشوا مرحلة المطالبة بالاستقلال وإثبات الشخصية المصرية ، والإحساس بالحرية ، وروح الثورة في أعقاب ثورة ١٩١٩ وما سبقها وصحبها وتلاها من أحداث - فإن جيل التجديد في الشكل والمضمون صاحب الثورة الموسيقية الشهيرة قد أضاف إلى ذلك ما جدَّ بعد قيام الحرب الكبرى الثانية ، وبخاصة الصراع المذهبي العالمي ، وانتشار التيارات الفلسفية وتعدد الانتماءات السياسية التي شدت إليها المثقفين ، بل جعلت العالم ينقسم إلى قسمين أو معسكرين : رأسمالي واشتراكي ، أو غربي وشرقي . وكذلك حرب فلسطين ، وتطور الحياة الاجتماعية ، ونمو الوعي الاجتماعي والسياسي والثقافي والحضاري ، وكذلك تأثير الشعراء الأوربيين ومنهم إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥) وأمثاله .

وقد استوعب جيل محمد إبراهيم أبو سنة ، العوامل السابقة وقد أضيفت إليها تجارب البشرية حول الحرية والثورة والحب والحياة ، كما أضيفت إليها معاشة ميلاد ثورة ١٩٥٢ في مصر وما صاحبها من تحولات ، وبخاصة في سنوات ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ ، كذلك تطوّر القضية الفلسطينية ، وتطوّر الحركة الفدائية ، والشعور القومي والوحدوي ، وزيادة الاتصال بين الدول بفعل التقدم الهائل في وسائل المواصلات والإعلام ، وصعود الإنسان

للكواكب ، وغير ذلك من مظاهر التقدم .

وهكذا نجد أن على رأس كل مرحلة ، ومع مولد كل جيل فني ، تظهر سمات متنوعة تختلف نسبتها لدى كل جيل وتجمعها وشائج قرى . ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن كثيراً من السمات التي التصقت بشعراء أبوللو قد استمرت وتطور بعضها لدى الأجيال التالية ، لا سيما الصدق الفني والوحدة العضوية والتعبير بالصورة ، ثم الميل إلى الإيحاء والرمز والتخفيف ، ثم التخلص من شعر المناسبات ومن الجفاف الشعوري .

وقد أحس الشاعر المعاصر بروح الخوف في عالم النصف الثاني من القرن العشرين : عصر التجارب النووية ، والقلق والاختراب والموت والحروب وكرهية الحياة . وقد وجد الشاعر أن عليه أن يقاوم ، فإذا كان حكام العالم وقادته يوجهونه إلى الخراب والدمار والانتحار والحقن والرعب - فإن الشعراء قد اتجهوا بشعرهم إلى تصوير تلك القتامة والدعوة إلى نقيضها . ولعل في ذلك ما يفسر شعر الحب في النصف الثاني من القرن العشرين في الأدب العربي الحديث ، فحببتهم ليست واحدة بعينها ، ليست بنت الجيران أو الزميلة في الدراسة أو العمل ، كما أنها ليست الخطيبة أو الزوجة ، بل هي مصر والعالم العربي ، بل الكون كله . وقد ساعدتهم في ذلك ازدياد قربهم من المرأة وفهمهم لها أكثر من سابقهم . ومن هنا كان الشعر المعاصر ينبع من وجدان مشترك لا من وجدان ذاتي فردي .

ومما لا شك فيه أن قارئ الشعر الحديث يجد نفسه في حاجة إلى كثير من الذكاء والثقافة والصبر والدقة ، كما يجد نفسه مسوقاً في كثير من الأحيان إلى إعادة قراءة العمل الفني ليقترّب منه ، ويلمّ بما فيه من أبعاد وإيماءات وإيحاءات وإشارات ورموز ودلالات وأساطير وصور .

كان محمد إبراهيم أبو سنة ، واحداً من أبناء هذا الجيل الفني ، وقد كان ميلاده قبيل الحرب العالمية الثانية ، إذ ولد سنة ١٩٣٧ في ريف مصر في قرية من قرى مركز الصف من محافظة الجيزة ، وقامت ثورة ١٩٥٢ وهو في الخامسة عشرة من عمره ، ثم أتم دراسته الجامعية سنة ١٩٦٤ في أعقاب التحولات الاجتماعية التي حدثت في مصر ، وقبل تخرجه في الجامعة نشر كثيراً من شعره في المجلات الأدبية الشهيرة في العالم العربي ، كما همس بشعره في إذاعات مصر ، وعمل بالإعلام حيناً حتى استقر به قاره في مرفئه الطبيعي إذاعة البرنامج الثاني من القاهرة .

ومن تأمل هذه اللوحة الموجزة لجانب من حياة أبي سنة ، نجد أنه ارتبط بقمم أحداث كبار ، فبواكير طفولته تعي أصداء الحرب العالمية الثانية ، ومناجح صباه تعي نتائجها ، واكتمال دراسته الجامعية تعي تحولات وتغيرات في المجتمع المصري عقب ثورة ١٩٥٢ ، واكتمال نضجه الفني يعي مواقف مصر في مواجهة الاستعمار والصهيونية (١٩٥٦ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٣) .

ومن ناحية أخرى هو ريفي* ولد ونشأ نشأته الأولى في ريف مصر القريب من العاصمة ، والشجرة العجلى لذلك كانت دراسته « فلسفة المثل الشعبي » التي تمثل انتماءه للريف والتفاته للشعب ، وهي دراسة تختل موقعها بين مثيلاتها في إنتاجه الشعري الغنائي التالي :

* « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » ، سنة ١٩٦٥ .

* « حديقة الشتاء » ، سنة ١٩٦٩ .

* « الصراخ في الآبار القديمة » .

* « أجراس المساء » ، سنة ١٩٧٥ .

وإنتاجه الشعري الدرامي : مسرحية « حمزة العرب » ، ومسرحية « حصار القلعة » .

وفيما بين ديواني : « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » الذي صدر سنة ١٩٦٥ ، و « أجراس المساء » الذي صدر سنة ١٩٧٥ عشر سنوات ، وهي مرحلة يتجلى فيها تطور أبي سنة ونموه . واختيار هذين الديوانين لا يستند - فحسب - إلى أن الأول باكورة إنتاجه ، ولا إلى أن الثاني أحدث إنتاجه - بل يستند أيضاً إلى أن تلك المرحلة هي أخطر سنوات عمره ، بل من أهم السنوات التي عاشتها مصر ، إذ سبق الديوان الأول حدوث التركة في يونيو سنة ١٩٦٧ ، ومن يقرأ هذا الديوان الأول يجد الشاعر حريصاً على أن يقول بوسائله الفنية ما يشير إلى الخطأ القائم ، وإلى اعوجاج الأمور :

لا تندبوا الخلود كالنساء

أو ترفعوا الأكف للسماء

لا تسألوا ما بالنا قد جفت الضروع

تنام أمهاتنا على وسائد الدموع

والريح خنجر يقتال في حقولنا الربيع

فأنتم أسلمتم إلى العدو طفلة القمر
أسلمتم عدوة الجدران للجدران
ينام كل واحد بظله ويمضغ الدخان
وتهمسون :
سيحدث الذي من أقدم الزمان كان
ولا جديد يستطيعه الإنسان^(٢١)

ومن ذلك قوله في قصيدة « مصرع التاريخ في محطة القطار » :

كان القطار

يضئ مقلتيه في انتظار

أن تنهي الأمطار

موسمها الطارئ في العيون

ثم بصور أشعة الأمل في هذا الظلام الدامس ظلام هزيمة يونيو لم يقول :

لكنني ألوذ بالسكينة

أقاوم الهيار هذه المدينة

ومصرع التاريخ في محطة القطار

يقول لي لسانك المحرق المتنازع

- أ كنت كاذباً ؟ وأنت تقسم الأيمان

بأن حيناً يدوم ألف عام^(٢٢)

ومن هنا نذهب - بلا مغالاة - إلى تفسير عنوان الديوان الأول بأنه أغنية لمصر ، فما هي إلا غازلة الثوب الأزرق ؛ لأن مصر قد اشتهرت بصفاء جوها وزرقة سماؤها ، وهو لهذا يعقد على خلاف ديوانه وفي القصيدة الرابعة عشرة (ص ١٦) لقاءً بين قلبه ومصر ، وهي قصيدة رائعة أجاد الشاعر فيها استخدام الأسطورة استخداماً ذكياً واضحاً ، فهو يذكر « نيرون و روما » ، و « بنلوبي » ، و « أوديسيوس » . وقد قدم الشاعر بين يدي قصيدته إيماءات وإشارات يسترشد بها القارئ في تفسير الرموز والأساطير ، ليصل إلى هدف القصيدة وهو مصر . ومن ذلك قوله :

قلبي عار فوق بحيرات قرانا

وقوله : وبحيرات قرانا

جفت ترابي موتانا

وبمام القرية لم يعشق حزن خريف أصفر

وقوله : سيعود بممام القرية يا بنلوبى

والإنسان المجهد لن تهلكه الشمس

وقوله : وبحيرات قرانا إن جفت

سوف يعانقها البحر

وقوله : أما قلبي فسيعثر في غابات الموز

على ثوب أزرق

فهو يصرح بقوله (قرانا) عدة مرات ، ويذكر اليمام الذي اشتهر به ريف مصر أكثر من مرة ، كما يذكر شمس مصر القوية ، والبحر ، وثوب الفلاح الأزرق ، وزرقة سماء مصر .. الخ .

وهذه القصيدة - في تصوري - من جيد الشعر الوطني لأنها تناولت موضوعاً وطنياً دون أن تسقط في مهاوي المباشرة والتقريرية ، ودون أن تكدرها الخطابية والصوت المرتفع . لقد أفاد الشاعر من ثقافته ومعرفته ، وصاغ تجربته الفنية صياغة جيدة .

كان الديوان الأول دقات تنبيه من فنان متوقد الإحساس رهيف القلب ، وكان الديوان ساحة دفاع ضد الاستبداد والظلم وصراع الروح والمادة ، والحقد والخيانة والكذب ، وتقابل الفقر والغنى ، والحب والكراهية ، والحرية والعبودية . ومصداق ذلك يجده القارئ في الإهداء الذي صدر به الشاعر ديوانه (ص ٧) :

« إلى الذين يصرون على إنقاذ الحب ومجد الإنسان » :

إن يكن غيري أعرف في ناي ذهب

فاغضض ، يا شعب ، أن أعرف في ناي حطب

ليس في الآلة حس إن في الروح الطرب

أنا ما جئت أغني وإنما جئت محب

ومن المدهش أنه استخدم الأجراس في هذا الديوان أكثر من مرة (ص ١٢ ، ١٦) ، ثم عاد سنة ١٩٧٥ وجعلها على غلاف ديوانه « أجراس المساء » ، وجعل أولى قصائده « أغنية حب » ، وما هذا الحب إلا لمصر وللإنسان . يقول عن الحب وشجب الحرب في ديوانه « الدمة والسيف » :

أن نتقاتل في منتصف الليل

ألا يجتأ الموتى في هذا الدَّخَل

من يبكيهم أو يتلو لهم الصلوات

أن تصبح كل طقوس الحقن شعار العالم

أن تصجر كل البسمات

في وجه ظالم

أن يتأكل في الظل جميع الضعفاء

أن تنمو عاصفة سوداء

تستقبل ميلاد الأطفال

أن يتحلَّ عناق العشاق

كي تنمو أجنحة الخوف

لا شيء سوى الدمة والسيف

هذا ميراث الأجيال

ثم يقول : أن يصبح هذا الحب لقيطاً

ويقول : أن نتعلم كل أغانينا من منقار البوم

إلى أن يقول : فالعالم يا قلبي يتقاتل في منتصف الليل

والموتى في هذا الدَّخَل

لا يوجد من يكيهم

أو يتلو لهم الصلوات^(١٢٣)

ونظرة أبي سنة للحب كماطفة ترتبط - كما أتصور - بنظرته إلى القرية والمدينة والهجرة من الأولى للثانية ، من نظرته للهنّ الحضاري بينهما ، وكذلك ما يعانيه الوافد من اغتراب ودهشة في المدينة المليونية ، ها هو يذكر (مدينتي أو مدينتنا) في ديوانه الأول كثيراً (ص ١٣٤ ، ١٤١ ، ١٤٨) أو موطني (ص ٥٧ ، ٩٨ ، ١٧٣ ، ١٧٥) أو قسرتي (ص ١٤٧ ، ١٦٣) .

ولعل شاعرنا يقصد بعنوان ديوانه الأخير أن شعره ينبع من مساء يونيه النكسة حتى صباح أكتوبر ، وأرجو أن يفصح عن ذلك تأمل قصيدتيه : أيها اليأس تمهل (ص ١١١) ، والمحاربون (ص ٩٦) وأمثالهما مما مجده في آخر الديوان وأقصد بها : خفقة العلم (ص ١٠٠) ، وتري يكون هو الوطن ؟ (ص ١٠٣) ، وفي وجه غريان الحدود (ص ١١٦) .

ونظرة أبي سنة للحب فيها عمومية ، لأنه شاعر إنساني ، وهذا ما يجعل لشعره سعة عالمية ؛ إذ ينتمي هذا الشعر إلى الإنسان في كل مكان وبمعالجة قضايا عامة لا تجرّبه حب ذاتي . وأكد أزعّم أن شعره لو ترجم إلى لغة أخرى كما أحس قارئه باغتراب عن هذا الشاعر بما فيه من نزعة إنسانية .

أقول إن قصائده كلها ذات صبغة عاطفية لكن النظرة العجلى قد توقع في خطأ قاتل ؛ حين نتصور أن محور ومنبع تلك التجارب العاطفية ذات الشاعر وتجربته الخاصة ، وحين نتصور أن الشاعر يخاطب حبيبته ، ذلك أن معظم قصائده تتخذ من الحبيبة رمزاً لعطاء أكثر سخاء وأشد عمقاً ، قد يكون مصرّ غازلة الثوب الأزرق ، يقول :

فالحب ، يا حبيبتى ، نهاية المطاف ..

وهو في قصيدة « رسائل إلى حبيبة غائبة » يصور لنا زحام الحياة وضيق الإنسان في حضمها ، ويصور المدينة بإشارات المرور وانتلاخ الترام لجثث الموتى ، ثم يقول :

الموت ، يا حبيبتى ، لا يعرف الإشارة الحمراء

يلوح لم يخفي

الموت والحياة ، يا حبيبتى ، زجاجة نضاء

لم تنظفي

وهو في القصيدة ذاتها يتحدث عن الترجسية وحب الذات وعبادة المرأة . أما قصيدة « مضى في غير يومه » فهي من جيد إشارات الإنسانية ، وفيها تنتقل دلالة الموت لديه من الخاص إلى العام .. يقول :

وفي الصباح أحرّق التبا

عن خادمٍ في بيت سيد البلد

جفراً قرينتي

عن جابر الذي مضى في غير يومه

وكان عاملاً كآلة الحجر

ينظف الأرواث من حظائر البقر

ويحمل المياه في البكور

ويملأ المساء بالغناء

ويحمل القنديل كلما أتى الضيوف عند سيده

* * *

الحب صبار لقمة مضية

في بيت سيده

وعندما توجهت إليه زوجته

ليبدأ الإعداد للولائم التي تقام

وفي ظلال حائطٍ ما تم مسحُه

رأته في سلام

ممدداً كأنه ينام

فريسةً حزينة في قاعة الطعام

وفي المساء

استقبلوا ضيوفهم على الولائم التي تقام

وقد عمدتُ إلى بعض أبيات القصيدة مضطراً إلى ذلك الاختصار اضطراراً ، وما أعتقد إلا أنه اختصار مُجْلٌ لا يفني عن استيعاب جرعة التجربة الفنية في القصيدة ؛ لنقف على صدق الدلالة الإنسانية ، وسعة أفق الشاعر في الإحاطة بأرجاء التجربة من خلال نظرة فوقية مستبطنة .

وها هو يقول لحبيته :

تذكرني بأنني هنا مع الذين زيتهم يضيء للعصور^(٢٤)

ويقول : الحب عندنا بغير أجندة^(٢٥)

ويقول : ما أجملَ يا قلبي أن تلهث خلف حياة الناس

منقطع الأنفاس

يا قلبي ، يا أرضاً ، أزرع فيها العالم^(٢٦)

أما قصائده العاطفية الذاتية فقليلة^(٢٧) .

* * *

وفي موسيقى الشعر عند أبي سِنَّة سمة تنتشر في الشعر الحديث انتشاراً لا أظن أنه يشي بصحتها ، فمن المعروف أن هندسة الموسيقى في الشعر الحديث تعتمد على التفعيلة رمزاً للبحر . وبدل تكرار التفعيلة على انتماء القصيدة لبحر ما دون ضرورة اكتمال عدد تفعيلات ذلك البحر على النحو التقليدي الذي صاغه الخليل بن أحمد ؛ أي أن البيت قد يستقل بتفعيلة أو أكثر ، وما دما قد اتفقا - باختصار شديد - على أن الأساس هو التفعيلة فينبغي أن نسلم أيضاً أن البيت لا بد أن يتضمن التفعيلة أو التفعيلات كاملة ، بمعنى أن البيت يتضمن التفعيلة كاملة لا مبتورة ، وإلا كان تقسيم الأبيات شكلياً لا يستقر إلى أساس موسيقي بل إلى المعنى ، حتى لا تقع في نفس الهوة التي وقع فيها القدماء حين قادهم المعنى وطغى على الموسيقى فجااء الحشو والزيادة ، وكان ذلك من مبررات الثورة العروضية لدى المحدثين .

ولكني أوضِّح ما أقول أضرب مثلاً من ديوان « قلبي وغازلة الشوب الأزرق » (ص ١٢٣)

يقول فيه :

وفي جزائر تكشَّف سواحلٌ

الحياة عندها وكلُّ حال

ومن « أجراس المساء » (ص ٦٠) يقول فيه :

وأنت تنظرين

تجلسين فوق عرشك الجميل

تفعيلات المثال الأول هكذا :

وفي جزا	ترن تكشـ	شفت سوا
متفعنان	متفعنان	متفعنان
○ --- ○ ---	○ --- ○ ---	○ --- ○ ---
حل لحيا	ة عندها	وكلل حال
متفعنان	متفعنان	متفعنان

فهى تفعيلة الرجز (مستفعنان) التي صارت (متفعنان) بحذف الثاني الساكن . فالتفعيلة الرابعة في البيت الأول مشتركة بين البيتين الأول والثاني .

ويقال مثل ذلك في تفعيلات المثال الثاني ، إذ تشترك آخر حركة في البيت الأول مع أول حركة في البيت الثاني على النسق السابق^(٢٨) .

وبالاستعانة بالإحصاء والتحليل الرياضي نجد أن موسيقى شعره في الديوانين المذكورين

تدور في البحور التالية :

ملحوظة	عدد القصائد	الوافر	الكامل	المتقارب	الرمل	المتدارك	الرجز	البحر الديوان
أكثرها الرجز	٤٨	—	١	٢	٥	١٠	٣٠	قلبي
أكثرها الرجز	٢٦	١	٢	٤	١	٦	١٢	أجراس
	٧٤	١	٣	٦	٦	١٦	٤٢	المجموع

ونجده - كغيره من الشعراء المحدثين - يميل إلى استخدام بحر الرجز كثيراً ، وهذا يؤكد

ما ذهبنا إليه^(٢٩) من حرص حركة الشعر الحديث على بحر الرجز ، وهو بذلك يشارك عصره الفني سمائه ، ومنها اتخاذ الأسطورة وسيلة إزاء للمعنى والملم بأرجاء العمل الفني واليضاح لجوانبه . وقد بدت الظاهرة منذ بواكير إنتاجه ؛ فهو يذكر برومئوس ، ونرميس (٢٩ ، ٣٥ - « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » ، ويتخذ من أسطورة نرجس ومن النرجسية والإعجاب بالذات طوقاً إلى نقد المجتمع - مجتمع المرأة والتحديث :

وليس تعرف المرأة

محبة الإنسان للإنسان

حينئذ إلى الرفاق للخلان

حببتي أريد صاحباً

فمن يحطم المرأة ؟

وهذا سر من أسرار استخدام الأسطورة ، أن نعمق مدلولها ونوسع دائرة معناها ؛ لنخرج بمعان عامة تُثري تجربة الإنسان .

وتجملت روعة التناول الأسطوري في قصيدة « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » (ص ١٦) ، وأفلح الشاعر في إسقاط مدلولي الرموز الأجنبية على معنى محلي ، وقل مثل ذلك في قصائده : « الأغنية المرحية » ، و « أغنية لفيدل » (ص ٧١ ، ٨٩ - « قلبي وغازلة الثوب الأزرق ») .

وامتزج تناوله الأسطوري بالوعاء التاريخي إيماناً منه بامتداد التراث الإنساني ، ومن هنا نجد سر تكرار ذكر كلمة التاريخ عنده :

عابر فوق ضفاف التاريخ يلوح ويغرق (ص ٦١ « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » ، وكلمة جلست أغسل التاريخ في الأنهار (ص ٨٧ « أجراس المساء » ، وقصيدة « مصرع التاريخ في محطة القطار » (ص ٢٣ « أجراس المساء ») .

وللصورة الشعرية منزلة في شعر أي سبته ، بل هي أساس شعره ، ولا تكاد تقرأ قصيدة له إلا وتجند الصورة الشعرية هي لحمها وسداها ، وارتبط ذلك بميله للإيحاء وتجنبه المباشرة والتقريبية وميله للدلالات الرمزية والاستبطان الذاتي ، ولهذا ينجح في ارتياد المجالات الوطنية دون السقوط في بحر المباشرة والخطابية والصراخ ، من ذلك : « أغنية لفيدل » ، ومن « فدائي إلى

حبيبته ، و « مرثية شهداء الجزائر » ، و « أغنية حب » « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » ، ص ٨٩ ، ١١٨ ، ٥١ ، ٤) و « أيها اليأس تمهل » ، وغيرها (ص ٢٢١ ، « أجراس المساء ») .

ومن مظاهر نأيه عن المباشرة حرصه على دلالة العنوان على القصيدة . ويمكن قراءة « نبوءة الطفولة الزرقاء » ، و « الموت بالبكاء » ، و « مائدة الفرح الميت » (ص ١٠ ، ١٣ ، ١٧ - « أجراس المساء ») .

ومن العجيب أنه قد يأتي العنوان مباشراً وتقريرياً عكس القصيدة مثل : « من صور الإقطاع في الماضي » (ص ١٢٥ - « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » مع أنها تحمل عنواناً آخر رائعاً هو « مضي في غير يومه » .

ويطول بنا المقام لو أحصينا مجالات استخدام الصورة الشعرية عند أبي سنة ، ونشير - نظراً للإيجاز - إلى أمثلة منها يمكن الرجوع إليها مثل : « مائدة الفرح الميت » (ص ١٧ - « أجراس المساء » وغيرها) ، و « مصرع التاريخ في محطة القطار » ، و « أعرف أنك تكتملين الآن » ، و « دون كيشوت على فراش الموت » (ص ٢٢ ، ٣٢ ، ٧٧ - « أجراس المساء ») .

وأبو سنة شاعر مسرحي بلا جدال ، لا لأنه أصدر مسرحية « حمزة العرب » ، ومسرحية « حصار القلعة » فحسب ، بل لأن شعره الغنائي يتضمن الحس الدرامي عصب الشعر المسرحي ، فهو يُحنى بالحوار في قصائده الغنائية ، وذلك كثير في شعره ، ومنه قوله :

يقول الناس : إنك تعشق وهماً

وقوله : تمهلي وأنت تعبرين

وقوله : لا تقتليه باهتسامتك

وقوله : تسألني : ماذا قلت الآن ؟

(ص ٤ ، ١٠ ، ١٣ ، ١٩ - « أجراس المساء ») .

ويطول بنا المقام لو مضينا مع الأمثلة ، ونقف عند أهمها وأروعها . يقول :

- أ كنت كاذباً ؟

- ما كنت كاذباً حبيبي

بل كنت عاشقاً

- وحيننا

- قال الطبيب

بأنها رصاصة عميقة في القلب

وأنت تعرفين

بأنه قد مات إثر حادثٍ مرعب

- من الذي قد أطلق الرصاص

- أنا أقول لا (٣٠٥)

ويتصل بذلك ما فيه من نجوى داخلية (موتولوج داخلي) ، وما أسميه بالقصيدة الفصلية وأقصد بها تقسيم القصيدة إلى فصول يحمل كل منها عنواناً أو رقماً بما يعني وحدة درامية ، ونمواً درامياً مثل : « رسائل إلى حبيبة غائبة » ، و « ريفيات حزينة » (ص ٣١ ، ١١٠ - « قلبي وغازلة الثوب الأزرق ») ، و « أحزان قرية مصرية » ، وفي « وجه غربان الحدود » (ص ٧٦ ، ١١٦ - « أجراس المساء ») . وفي المرحلة الأولى حمل كل فصل عنواناً ، وفي المرحلة الثانية حمل كل فصل رقماً .

ويتصل بذلك ما فيه من روح قصصية و نمو فنيّ .

وموضوعات أبي سنة متعددة يتوَّجها اهتمام بالإنسان وانتقال من الخاص إلى العام ، وصوغ التجربة الذاتية في قالب عام ومضمون شمولي ، فها هو يصوغ تجربة الموت صياغة عامة إنسانية تتجاوز لحظة الانفعال الخاصة والحزن الذاتي ، من ذلك قصيدة ترتبط بموت عزيزين لديه (ص ٩٢ - « قلبي وغازلة الثوب الأزرق ») . وتبدو قصيدة « مضي في غير يومه » من قصائده في هذا المجال ، كذلك قصيدته « الموت يزور المدينة » (ص ١٣٤ - « قلبي وغازلة الثوب الأزرق ») ، و « دون كيشوت » (ص ٧١ - « أجراس المساء ») ، و « أحزان قرية مصرية » (ص ٧٦ - « أجراس المساء ») .

ونقف أمام « أغنية حب » من ديوان « أجراس المساء » كمثال للحب العام عنده :

يقول ليّ الناس : إنك تمسق وهماً

وتدمن نوعاً رديفاً من الحلم بالمستحيلات

في أسيات المخريف

وأعرف أنني أحبك

ولو كان حبك قبراً

ولو كان حبك كُفراً

أحبك

وأعرف أن سواك هو الوهم

وأني أفتات بك اليأس حتى ..

رأيت الصخور تطير

وتبت للصخر أجنحة من حرير

وكنت تعلمتُ حبك حين رأيتك تبسمين

لجاري فينقض كالذئب يأكل منك الثمار

ويُلقي البذور المبررة في مسكني

وكنتُ تعلمتُ حبك

حين رأيتك تغتسلين

فتلمع كل النجوم البعيدة

على وجهتيك

رأيتك تجتر السماوات عندك تأتي

إليك المياة الغزيرة

تسافر في الليل والبحر والبرد

لتكتب فوق البساط المنيد

مدائح ترفعها الريح باسمك

تعلمتُ حبك من نُدَي أمي

ومن توصيات أبي

ومن نخلة كان جدي رعاها

وأوصى بنيه بأن يحرسوها

إلى أن يجيء الحفيد السعيد
وها أنا جئت مع الأنجم الباردة
لألقاك ماذا دهاك
أ نائمة في رُحول الطريق ؟
حوالك دهر من الرق تنفش فيه السباط
ملايح من علموك بأن السلامة في الانحاء .
أهزك . ألقى عليك زهور البنفسج
وأجرح صدري وألقي عليك خيوط الدماء
أفيقي
فهذي دماؤك متنتة في مخادع من أخصموك
ومن أسلموك
ومن يذكرنك في لحظات التشهي
ومن يكتبونك في دفتر الصدفة العابرة
أفيقي فيها هو عاشقك المستهام
تخاصره السخريات
يشير له الخزي لذي رفيفك
فيخفض رأساً ويهرب في الليل خوفاً
ولكن صمك الهوان يدل عليه
علامة حبك تُغري الوشاة
ويهرب يهرب تصرخ فيه الظلال
ويصرخ فيها : أفيقي
فها أنت وحذك في الليل
تعزين نفسك لا تجدين العزاء
وترجف فيك العظام القليلة

وترجف فيك القرون الطويلة
وترجف فيك المدن
وترجف فيك الحقول
وترجف بين ضلوعك نار دفينه
وتخيل نغمي عليها السيوف
وعاصفة مستحيلة
أبقى

* * *

هنا نجد مصداق ما قدمنا ، حيث نجدها تحمل عنواناً يدعو إلى الإيمان بتجربة عاطفية ذاتية مع حبيبة ما ، لكن النظرة المدققة ترشد إلى أن المقصود بأغنية الحب هذه ، وبأي أغنية أخرى للحب ، هي مصر ، حبيبة الكل وحبيبة الشاعر .

ونلاحظ أن الشاعر لا يحب مصر حبا رومانسيا كشعراء الوصف الذين هاموا حبا في طبيعة مصر ، وسمائها الزرقاء ، وجوها الصحو ، وريفها ، وطيرها ، وليلها ، ونجومها .. إلخ ، لكنه يحب مصر حبا واقعيا يرتبط بحرارة التجربة التي يعيشها ويحيها مع مجتمعه المحلي ، ومع المجتمع العالمي ؛ فينظر لمصر كفتاة جميلة كان عليه أن يحبها منذ بدء خلقه ، لأنه رضع حبا مع لبن أمه ، ولأنه يرفض كل ما تعرضت له مصر من محن وشدائد وأزمات ، ويتحدى كل من تعرضوا لها طامعين معتدين غاصيين ، ولهذا فإنه لا يعبر عن نفسه بأنه حبيبها فصص ، بل بأنه عاشقها .

ولأن المحبوبة مصر يحرم الشاعر على أن يذكر المياه والنخلة ، وحراستها ، والحفيد ، والدماء ، والقرون الطويلة ، والمدن ، والحقول ، والخيول ، والسيوف .. إلخ .

وكل هذه الألفاظ تجيء في السياق مركززة جملة من المعاني السخية التي تجسد معنى الحب الكبير للوطن الأم .

وإذا تساءلنا ما سر هذه الطريقة ؟

ينبغي أنها باحتصار شديد جداً طريقة موحية تنأى عن المباشرة والتقريرية الباردة ، فكثير من

الشعراء مخاطب وطنه هائلاً بأمجاده ، ومبجته وشدايدته ، مؤكداً حبه له والذود عنه في شكل خطابي صارخ لم يمد أسلوباً ملائماً للذوق الفني الحديث ؛ فالقصيدة الحديثة أكبر من أن تقدم طعاماً مضموعاً للقارئ ، وتتأى عن السذاجة والسطحية والضحالة ، لأن تلك السطحية ترمي القارئ بغياب الفطنة وندرة الذكاء ، أما الإيجاز والرمز والتأني عن المباشرة - ففيها شهادة باحترام ذكاء القارئ وتنبهه ، وصفاء حسه الفني ، وبقطة ذوقه الأدبي ، فضلاً عن تأكيدها لذكاء كاتبها ودقته . ولا شك أن كتابة القصيدة بهذا الشكل الموحى أصعب كثيراً من كتابتها بالطريقة الصريحة المباشرة الخطابية .

قراءة في ديوان « زمن الرطانات »

محمد مهران السيد

محمد مهران السيد شاعر ذو عطاء فني متعدد متجدد ، فهو شاعر غنائي يكتب القصيدة ، وهو شاعر درامي يكتب المسرحية . من دواوينه : « بدلاً من الكذب »^(٣١) ، و « الدم في الحدايق »^(٣٢) ، و « ثرثرة لا اعتذار عنها »^(٣٣) ، و « زمن الرطانات »^(٣٤) .

ومن مسرحياته : « الحرية والسهم »^(٣٥) ، و « حكاية من وادي الملح »^(٣٦) . ومن مختاراته الشعرية : « الحكاية باختصار »^(٣٧) .

والديوان الذي بين أيدينا « زمن الرطانات » يقدم مضموناً يسترشد الماضي والحاضر ، ويتخذ من مصر متطوعاً لتناول قضية الزيت والأصالة في شكل فكرة أساسية أو محورية مهيمنة على عمله الفني theme ، فهو في « شطحات شاعر لم يكفر بالحب » ص ٣٦) يلقي سيفه معترفاً بقدر الشجعان الفارين من الطوفان مصلوباً كالحلاج ، ويرى في اسم مصر كل الأسماء الحسنى ، وفي سبيل ذلك تجد ماء النهر ، وماء النيل (ص ١٨ ، ٤٢) ، والأهرام (ص ٤٢) ، والطمي (ص ٢٤) ، والقسمر (ص ٥ ، ٧) ، والجميز (ص ٨) ، والمآذن (ص ٢٢) ، والذهبيات (ص ٢٥) ، وأبو الهول (ص ٢٠) .

يكمن عالم الخطاب الشعري عند شاعرنا في صور ولقطات ترسم لوحة مصر ، و « عيث سماسة الشقق المفروشة ، والبيوتكات » (ص ٣٨) ، وتكنولوجيا العصر ، والفانتوم (ص ٣٩) ، ٢٤٠ ، والمقابلة بين بيت الفلاح المصري البسيط (ص ١١) :

— « لا متاع يزحم الأركان فيها إلا قدور للعسل » . وبيت من يعث « بالأم » ، مصر (ص ٤٤ ، ٤٨) :

— « أو نار مدفأة يبهو ناعس الأضواء .. ترقص فيه أعمدة الرخام على ترانيم البيانو ، والرفيقة ..

أو بركة للبط ، أو ماء لأبصال الحديقة »

في الطريق إلى ذلك نلتقي مكونات الخطاب الشعري وأجزائه والمعجم الشعري ، ودلالاته ،

وما يتبع ذلك من تداعي المعاني من مثل : « قرقعة سلاح مجهول » (٢٨) ، ويتتبي الجسور ، والجسر تهاوى وتهتم ، لقد رضينا أن يشننا المقاتلون لما قبلنا الرسم ، وإذا بي في جُب ، أو نثر تحت فوائس الشارع عن دفء هراء البرد ، وعشش الدجاج ، وشارع الهم .

وإذا كانت هذه بصمات الواقع في نظر شاعر يشعل شعره بزيت مصر ، فهناك في إحالاته التراثية - التاريخية ، والصوفية ، والحضارية بوجه عام - ما يمضي في المضمار نفسه ، فها نحن مع الحلّاج (٢٩) ، والأسماء الحسنى ، والفيض النوراني ، ومسوح الصوفية والرهبان ، والوجد (٣٠) ، وحضرة سيدنا ، وحمزة ، ودين معاوية ، وأبو ذر ، والنخاس ، وواقلماء ، ومسيلمة ، والبرديات ، والأهرام ، والملكات ، وعام الفيل ، والصاحب ، والمختار ، والأشعث .. إلى غير ذلك من رموز تاريخية وصوفية وحضارية .

بدعم ذلك تضميناته النصية على نحو ما يحدثنا النقاد المحذثون عن « النصوص المتداخلة ، أو المهاجرة ، أو المهاجر إليها ، أو الغائبة ، أو المتضاهرة ، أو المتفاعلة ، أو المزاحمة ، أو الحالة .. إلخ » ؛ إذ نظفر بتوظيف للمقولات الشعرية ذات الرسوخ الذهني في الوجدان العربي ، من مثل ما نجده في ختام القصائد (ص ٢٦ ، ٤٣ ، ٢٥٠) :

يا ليلُ الصَّبِّ متى غَسَدَ أقيامُ الساعةِ موعِيسَدَه ؟
ولو آتَى علمتُ بأنَّ حَتْفِي كحَتْفِ أبي هلالٍ لم أبالِ
فصَبْرًا في مجالِ الموتِ صبرًا فما تَوَلَّى الخُلُودِ بِمَسْتَقَاعِ

وهو تضمين بمثابة فصل المقال ، أو ختام الموقف ، أو خلاصته . ولعله يعبر عما يريد أن ينطق به النص .

كما نجده في ثنايا القصيدة (ص ٤٨) :

قُلْ لِلْمَلِيحَةِ فِي الخِمارِ الأسودِ
إنَّ الثعالبَ سوفَ يلحقها غدي

إن الشاعر هنا لا يزعم أنه يملك التفسير ؛ لأنه لا يملك الكيمياء الخيالية أو حجر الفلاسفة pierre philosophate ، وهو حجر كيميائي خيالي اعتقد أصحاب الكيمياء القديمة أنه قادر على تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب ، وفضة ، أو إلى إطالة الحياة .

لكنه يصر على مواصلة كلماته ، والنضال بقلمه ، وهذا الموقف من الشاعر قد يتعارض مع

أصحاب الرأي القائل بغياب المؤلف أو موته ، ذلك أننا نرى الشاعر الناثر في النص الذي بين أيدينا ، فكيف نزعِم موته ؟ مهما قلنا مع « بارت » ، بأن النص أغشية متتالية مثل فصّ البصل ، كلما نزعَت غشاءً التقيت بآخر^(٤١) ، ومهما توقفنا أمام عناصر الاتصال اللغوي من :

* شفرة code أي لغة السياق وأسلوب النوع الأدبي للنص ، بقابليتها للتغير حسب الأجيال والمبدعين .

* وميقات context وهو خلفية الرسالة التي تمكن المتلقي من نفسه المقولة وفهمها ، وهو الرصيد الحضاري للقول ، إذ ينطلق النص من نصوص مماثلة في نوعه الأدبي^(٤٢) .

* ورسالة message وهي القول اللغوي بين المرسل والمتلقي لنقل فكرة ما .

من أجل هذا اتجهت العناية إلى النص أي البنية اللغوية ، فهل يؤدي ذلك إلى التقليل من دور المؤلف وإبراز دور القارئ ؟ هي نقول مع القائلين إن المؤلف مجرد « زائر للنص » ، وإن القارئ هو منتجه ؟^(٤٣)

ها هو رولان بارت^(٤٤) يشير إلى ما يصنعه المؤلف (ألني ، وأمسح ، وأعدّل) ، كما يشير إلى ما يسميه « فردوس الكلمات » منتهياً إلى « نص اللذة » ، الذي يرضى فيحماً فيهب الغبطة ، مرتبطاً بممارسة مريحة للقراءة ، لتكون حرارة النص في المتعة .

لكنه يرى أن لدينا جسداً لعلماء التشريح ، وجسداً لعلماء وظائف الأعضاء ، الأول نص texto النحاة ، والنقاد ، والمفسرين ، وفقهاء اللغة ، إنه « النص الظاهر » ، لكنه لدينا أيضاً نص المتعة وفيه نيران اللغة .

بمعرف - إذا - أن لذة النص ونص اللذة كلمات غامضة مع فارق ما بين اللذة والمتعة ، ذلك أن اللذة قابلة للوصف ، والمتعة غير قابلة لذلك ، وما أجده في النص ليس ذاتي بل فردي . أما المؤلف فيوجد ضالماً في وسط النص ، لقد مات المؤلف بوصفه مؤسسة ، واختفى شخصه المدني ، لكنني محتاج إليه في النص ، إلى صورته .

إن قارئ ديوان محمد مهراڤ السيد ودواوينه الأخرى يراه - أي يرى مرسل الرسالة في صوته المائل في شعره ، دونما حاجة إلى التعلق بأهداب سيرته ، فهو بصور واقعاً عاشه واستلهمه ورآه ، ثم خلج عليه من ذاكرته التراثية والمعاصرة بقصد أو بدون قصد ، وقد يمزج بين الإنسان والحيوان فيما يريد أن يصل إليه من تغيير يرتبط ببيكولوجية المعنى psychology of meaning إذ

يتعلق المعنى في القضية بـسيكولوجية النية أو المقصد وبيكولوجية الدلالة . نراه يصور الواقع مقترناً برموز الحيوانات ، وبالرموز التاريخية كالحلاج ، والحرس ، والمتاريس^(٥٥) :

لا تستوقفي الأخطاء الإملائية

إلا إن مست قضة خبز الجماع ، أو حرقت
الأشياء حوالي ، وشوهت الأرقام .. ومادت
بالأرض المستوية تحت الأقدام ، وأغرقت الناس
بطوفان الكذب المستخلص من ذئب العقرب ..
أو ناب الثعبان

مات الحق ، بموت الشعر ، وضاع الزورق في
الريح العشوائية ..

أصبح ما يجدي حلمًا ، والأصل الراسخ يطفو
فوق السطح ، يجف ، فيلذوه الصبية واللقطاء

* * *

مصلوبًا أحيانًا حُبك ، كالحلاج ، المرفوع على
الكلمات ، على الرقص ، على النور
وأرى في وجهك .. وجه الله ، وفي اسمك كل
الأسماء الحسنى

وأراني بينهما يتساذفني الحرس المعصوب
الأعين ، والمسدود الأذان .. وراء متاريس
الديجور

وإذا ما ربطنا بين ذلك كله وبين (الأنثى)^(٥٦) التي تمثل الشاعر - وجدنا امتزاجًا بين الأنثى والآنثوية ego and egoism ، ذلك أن صوت الشاعر هنا جزء من مجموع أو من كل ، باعتبار الشاعر صوت عصره وباعتباره المخاطب (بكسر التاء) في حال إنتاجه الكلام .

الجسارة اللغوية :

شهدت حركة الشعر الجديد ما أسماه صلاح عبد الصبور « الجسارة اللغوية » ، وأرى أن

هذا النهج اللغوي نراه - أيضاً - عند الشاعر محمد مهران السيد في محاولة جرته لتطويع اللغة الفصيحة لتعبيرات الحياة المعاصرة ، وتصوير لغة العصر ، وسق لذلك هذه الأمثلة (٤٧) :

- تُبروز القصر الضنين ، وحكم الغرام عليه ، وكيف الحال ، والمسكنات ، والفواتير ،
وسحبنا كرسيين ، جلسنا وطلبنا الشاي ، وإشارات الأيدي ، وأعطى كل منا ظهره ، وفواتيس
الشارع ، ونورتم جنبات الحضرة ، وعصافير الجنة ، والمترو ، والبرديات ، وشهادة مختومة
بالصمت ، وخبثت بالشمع الأحمر ، والمقاول ، والرسام .

وفي الإطار نفسه ما تجده من توظيف ما شاع في لغة الجماهير من تعبير (٤٨) :

- سابع أرض ، وجنات الجبل الشرقي ، والنقوطة ، وشارع الهرم ، والعطش المر ، والجوع
الكافر ، وطفح الكيل ، ومراعي الشيخ والعبار .

ولعلنا لا نذهب مع مَنْ يرون للغة الشعر مستوى لا تتعداه ، كما لا نغالي مع من يرى
الإفراط في تبسيط لغة الشعر ، بل تذكر مقولة هوميروس للشعراء :

« فروعة الترتيب ورونقه ، لو صبح تقديري ، تلخصان في أنْ على ناظم القصيدة العصماء
التي تتطلع إليها الدنيا بصبر نافذ أنْ يتوخى ذكر ما يجب ذكره ، وتأجيل الكثير إلى أن يأتي
حينه ، كما أن عليه أن يهتدي بدوقه فليحب هذا وليزدر ذاك . »

إن التضمن connotation يعني ما تتضمنه الكلمة من اتجاهات وتداعيات تحيط بها فوق ما
يتضمنه المعنى الحرفي ، فهناك المعنى الإشاري للكلمة حسب نهر المعجم ، وهناك المعنى
الإضافي الذي توحى به الكلمة ، وهذه الإبهامات والتضمنات تكمن وراء لب المعنى الحرفي
للكلمة مكونة هالة إيحائية وتداعيات متتابعة ، والشاعر القدير يدرك قيمة الهالة الإيحائية وما
لها من مذاق ، وهو بذلك يختلف في الاستخدام اللغوي للكلمة عن استخدام العلماء
والفلاسفة ، إذ يقتصرون على المعنى الإشاري لأن غاية التعبير عندهم ليست جمالية . هذا هو
سر التوسع في التعبير ، وسر ما سماه النقاد الجسارة اللغوية ، وسر ما نراه عند شاعرنا محمد
مهران السيد .

الاغتراب

يبدو الشاعر في ديوانه - شأن معظم الشعراء المعاصرين - في حالة اغتراب ، أو إحساس به ،
اغتراب عن المجتمع والعصر ، تعبيراً عن مقولة أن الشاعر معبر عن عصره ، يشعر بالاغتراب

نتيجة ما يرى من فساد الواقع ، ولا يقتصر ذلك على قصيدة دون أخرى ، وإن تجلى في (« سيرة ذاتية » ص ١٠ ، و « شطحات شاعر » ص ٣٦ ، و « لو حدثوك » ص ٤٤ ، و « أمّا هم » ص ١٨ ، و « لكل وجهته » ص ١٤) وغيرها .

وفي النموذج الآتي نجد شيئاً من غربة الشاعر ، كما تتجلى في واقع غريب ، ووجود « الأعراب » ، وحبه « المفترهين » ، إذ يطوف مع عناصر من التراث مغنياً على ليلاه^(١٩) في عصر مادي :

لبهرنا تكنولوجيا الأصباغ ، وآخر صيحات
الرقص ، وما في المدن الحرة من لمعان المعدن
والأضواء
ولثني التعرف المتحدي في قلب شوارعك المهوشة
حتى الأمعاء
تتسع الدنيا وتضيق ، يفيم الجو ويصحو ، وتذق
الموسيقى في عنف ، فنلور كقطعان الغنم
الضالة بالصحراء
أصبحت سراباً ، أو سرداباً ، أو غاراً ليس له
آخر ، أو حلماً يعقبه الاستمنا
طنع الكيل ، كما طفت أحيائك بالأعراب
أجمع كل الناس على موتك ، لكنهم اختلفوا في
الأسباب ا

* * *

لست على دين معاوية ، الضائع بين تجارته ،
ونقوش المجدران ، وما يتقيؤه الشعراء
التجار .. ومحظيات القصر
من ألباع أبي ذر

أتبع خفيه إلى قلب جهنم
وعيون الصحراء الحَمِيَّة
أتلقف منه الإيماءة والحرف ، وأرشف من هذا
الفسيفساء النوراني ، وصاياها المشحونة
كسيوف الله .. تشق قلوب المفلس والإمعة
ومن يتعمى أو يتسفسى .. والأبكم
ولذا أحببت المغترين وراء الأسوار المغلقة
البوابات على الصفوة والأشراف
والفرسان الناعسة سيوفهم في الأغصان الصدئة
وتشرت دروس إمامي
في معنى
.. السرقة ، والإسراف

* * *

لكن .. آه
ما زال مفتحك على العهد
ويكون الحلم أمل خلاص من الواقع تذروه رياح اليأس^(٥٥) :
تربت ظهري ، جئيات الجبل الشرقي .. وتستتر
سواة أيامي الملعونة
تفتح في أوردتي كميزان الدرّة الصفراء ،
وتتفصل شقوق البئر المهجورة
ما هي إلا ..
ويخشخش أضلاعي .. وتزقزق أبعادي المقرورة
تتقمصني روح القادم ..
من ملكوت اللآلئ المظلمة

فإذا ريش الحلم !! .. رماني ..
 أستنشق أحبار الرؤيا ، وغبار المحجر !!
 « ولو أتني علمت بأن حفي
 كحرف أبي هلال .. لم أبال »

ويشيع معجم الاغتراب بمشتقاته ومنه :

- طلع الكيل كما طفحت أحيائك بالغباء (ص ٤٠)
- كنا مازلنا غرباء (ص ١٨) ، القادمون من المنافي (ص ٥٦) .
- ومضينا ولكل وجهته ، لم نلتكأ لم ينظر أي منا للخلف (ص ١٦)
- مرحى يا أبناء الأيام المصبوغة بالحاء (ص ٣٤)
- يتربع فوق كراسيها الليلة بعد الليلة رهط الأغرأب (ص ٣٥)
- كانت أيامك حيلي بعد لقاء الغباء (ص ٢٩)

كما يتمثل في عنوان قصائده ، وإحداها عنوان ديوانه ، ولدى كثير من النقاد أن العنوان نصٌ مواز يكون بمثابة شرح التجربة الشعرية ، من هذه العنوانات ما يحمل الإيحاء ، ومنها ما هو مباشر :

« سيرة ذاتية » ص ١٠ ، و « لكل وجهته » ص ١٤ ، « مقدمة تبحث عن نهاية » ص ١٧ ، « في الحب والمدنية » ص ٢٧ ، و « تنويعات على أوتار الجذور » ص ٢٤ ، « ثم ماذا » ص ٣٢ ، « وما انتهيت » ص ٦ ، و « أما هم » ص ١٨ ، و « شطحات شاعر لم يكفر بالحب » ص ٣٦ .

ويتفق مع ذلك التعبير الشعري القائم على الصورة عنده يساندها معجم شعري حاد النبرة بما يدكرنا (بالقوى الخفية في الكلمة) ^(٥١) نجد ذلك في هذه الطائفة من المعجم :

غرباء - جب - سور - أسوار - تصدمني - الأقال - الأبواب - الشمع الأحمر - كبد حمزة - البوابة - الحراس - الخفاش - الغراب .. إلخ .

وهذه الحدة الناجمة عن الاحتجاج والثورة والتمرد قد تؤدي إلى نوع من الإغراب

التصويري الهادف (ص ٢٩) :

— كانت أيامك جلي بعد لقاء الغرباء

ولنا جاء المولود برأسين

يحمل آثار أصابعنا الشوهاء

نحن الاثنين

الذئبة والصيد المفقوء العينين

فهذا التشوُّه في الرأسين ، وفقء العينين مقصود من الشاعر ، لأنها صورة محتجة لآثرة ناقدة متهكمة رافضة (تكرار العين المفقوءة ص ٢٥) .

ويمضي في الطريق نفسه تعبيرات تصويرية مقصودة بحلَّتْها وإغرابها (ص ٧ ، وص ٢٥) :

— أطعمت لحمي للعصيِّ وللأظافر

ودفعت أقدامي إلى شبق المخاطر

— كان النهر صكوك الماضي

وعصارات تنقلب في الأرحام المخروعة

وغرام الملكات وقايات الشعراء المجهولين

وأجيال تتخلق موطوءة

كان الحبل المتأرجح والعين المفقوءة

ومساحات للظهر

وأخرى موبوءة

ولا ينبغي أن تتعجل ونعتبر هذا من الأدب المكشوف أو « التعبير المكشوف » *parthosia* ، أي تسمية المناشط الفيزيولوجية للجنس البشري - بل هو تسمية الأشياء بمسمياتها .

الموسيقى

يشيع التدوير في قصائد الديوان بسبب طول نفس الشاعر ، وضخامة الدفقات الشعرية ، وجِدَّة الرأي المحمَّل فيها ، من ذلك ما تجده في الصفحات (٢٧ ، ٣٦) وفيها الأفعال

المضارعة : تطلع - تتصاعد - تربت - تتفتح - تنفصل - تخشخش - تتقمصني - تزقزق - أستنشق - وكلها في جمل متجاورة بين صفحتي ٢٥ و ٢٦ . وهنا نجد ارتباط الفعل المضارع بالتدوير لما فيه من دلالة الاستمرار في الحال أو الاستقبال .

ونقدم نموذجين^(٥٢) للتدوير في مطلع القصائد عنده ، ساعده فيهما نظام التفعيلة في التعبير عن التجربة الشعرية ، حيث اتسق الإيقاع فيها rhythm مع بنائها اللغوي ، وفيما عدا نماذج التدوير نجد السطر الشعري يطول حيناً ويقصر حيناً ، شأنه شأن شعراء الشعر الجديد ، الذي نشأ وازدهر في النصف الثاني من هذا القرن .

في النموذج الأول نجد لهات الصوت الشعري مع تكرار جملة الشرط « لَمَّا » ، وفي الثانية نجد حديث الشاعر عن نفسه بما أطلال التدفق الشعري :

- لَمَّا كنا من مخلوقات مدينتنا البراقة

صرنا لعبتها المحشوة من أطراف القدمين إلى

الرأس

بصنوف الفسزغ المشحوذ الحدين ، وأنواع

اليأس

تصلبنا فوق الأعمدة المفروسة والأشجار

وتمزقنا تحت العجلات المجنونة كالإعصار

وتدحرجنا .. طول اليوم على الأسفلت

وقفتنا ، ساعات الليل المتثاقل في الحجرات

.....

لَمَّا كنا من هذي المخلوقات

* * *

- ألقىت بسيفي ، تحت القدمين ، ولذت

بصمت أثلّ من حزن الأحزان ، ولكنني لم

أزحرج خطوة

وارتفعت أصوات غوغائية
 أرمى بالثهم المجدولة من ألياف المهر ، وتكلف
 في وجهي كلمات أقسى من هذا الزمن
 الأعجف .. لكنني لا أبرح حتى يبلغ مني
 السهمُ الحلقوم ، وأرشف قلدي المعقور ..
 إلى آخر قطرة
 هذا قدر الشجعان ، وأيضاً .. قدر الفأرين من
 العوفان

وانسجام الشاعر الجديد مع الإيقاع الذي ارتآه ناجم عن أن الوزن الشعري وزن كمي*
 عدديّ يتمثل في تعاقب الحركات والسكنات التي تكوّن الأسباب والأوتاد والفواصل ، مهما
 تعددت آراء الدارسين واجتهاداتهم^(٥٢) .

وتشيع الثقافية الداخلية طبعاً في شعره (ص ٩ ، ٢١ ، ٣١ ، ٥٤) :

- ولأنه شعري أنا لا يعرف الصمت المرعب ، ولا سماسة الغنا ، حتى ولو جعلنا .
- وذلك التناغم بين : سور وأدور ، والسيف والصيف ، وتمر وتمر (فندع الأشياء تمر ،
 المائع والسكر والمر) وهنا تكمن موسيقية البديع متفقة مع ما ندعو إليه في أكثر من موقف :
- ولقد تادينا فأقبلنا و لو كنا ..

ويشيع من بين البحور بحر المتدارك وعدده : ٩ ، فالكمال : ٣ ، فالرجز : ١ من بين ١٣
 قصيدة هي عدة قصائد الديوان .

ومن الموسيقى : التكرار المتزايد incremental repetition الذي يوظف الإعادة مع اكتساب
 الجديد في شكل بنائي ، إما بتكرار اللازمة ، أو المقطع . وقد تنبه الشاعر إلى هذه الأهمية
 الموسيقية إلى جانب القيمة المعنوية ، وهذا ما نجد في أمثلة (ص ٥ ، ٧) :

- يا قمر - حتى انتهيت وما انتهيت - النهر - الخراط - نختمت - مشتقات الغربة .
- حتى يكون للصوت البديعي إيقاع خاطف (ص ٥ ، ٤٧) :
- فيها نصيب للموافق والموافق

- المحمول - المجهول

وقد نلتقي نشاراً موسيقياً ناجماً عن أخطاء الطباعة مثل (ص ١٣ ، ٣٣ ، ٥٧) :

- من أجل ذلك ، ولعلها ذلك .

- فواتر ، ولعلها فواتير .

- كانوا عصابة كلاب .

- عن هذه ، ولعلها هذي

الحركة الدرامية والحوار :

يشيع في نهاية القصيدة ما يشبه نهاية الحركة الدرامية (ص ٩ ، ١٦) :

في الأولى : وما مللت الانتظار .

وفي الثانية : لم ينظر أيّ منا للخلف .

وهي خاتمة كأنها لحظة التنوير في القصة القصيرة .

وإن تخطى عن هذه الحركة الدرامية لجأ إلى الختام بالحكمة (ص ٥ ، ٤٨ ، ٥٨) :

- رحم الله العمر المحمول على أكتاف المجهول !!

- قدر الدين إذا أحبوا لم يروا في العشق يوماً مستحيلاً

- قل للمليحة في الخمار الأسود إن الثعالب سوف يلحقها غدي

كما أنه قد يجعل القصيدة فصلاً كما رأينا في « سيرة ذاتية » حيث تضمنت :

١- السؤال ص ١٠ .

٢- تعريف ص ١١ .

٣- تلخيص ص ١٢ .

كما رُفِّعت مقاطع قصيدة (« أما هم » ص ١٨) مستعيراً أسلوب القطع في السيناريو السينمائي ، وكذلك قصيدة (« في الحب والمدنية » ص ٢٧ ، وقصيدة (« لو حدثوك » ص ٤٤) ، وكأنها الفصول والمشاهد ، كما تقوم قصيدة (ثم ماذا ؟ ص ٣٢) على الحوار لتأكيد ما ذهبنا إليه في مطلع مقالنا من أن الشاعر محمد مهران السيد شاعر غنائي مسرحي معاً .

دواوين عبده بدوي بين المعاصرة والتراث

بلغت قضية الشعر أوجها في حركة الشعر الجديد مستوعبة جهود كل السابقين منذ مرحلة ما بين الحربين - الأولى والثانية - حتى جهود جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية ، ممن انضحت سمات فنهم قبل قيام ثورة ١٩٥٢ أو بعدها . وقد أضاف هذا الجيل إلى خبراته المكتسبة من السلف خبرات عديدة ، وبخاصة أنه أحس بالتغيرات التي أخذت في الانضاح والازدياد في أعقاب الحرب العالمية الثانية . وكان من أبرز ملامحها ازدياد حدة الصراع المذهبي والعقدي عالميا ، وانتشار التيارات والاتجاهات الفلسفية ، وتنوع الانتماءات السياسية ، مما جعل العالم ينقسم إلى قسمين أو معسكرين : رأسمالي واشتراكي ، أو غربي وشرقي ، وروز فلسفة عدم الانحياز ، واستقبال الحياة الاجتماعية لضروب من التلون والتغير والانقلاب . ومثل ذلك ما يتصل بالثقافة والفنون والصراع الحضاري ، وما يتصل بالنزاع والحروب ، والسياسة ، والتقدم العلمي ، واللوان التأثير والتأثر العالمية .

وقد تعددت سمات الشعر الجديد حتى ليصعب إيجاز القول عنها في صدر مقالنا هذا ، فقد حرص شعراء هذا اللون على أن يكون تعبيرهم هامسا موجيا ينأى عن المباشرة والخطابية والتقديرية ، وأن يكون مجسدا يتطلب عناء القارئ ومشاركته فيستعين استعانة تامة بالصورة ، والرمز ، والإيجاز ، مما يؤدي - أحيانا - إلى شيء من الغموض والتركيز ، وأن يكون ذلك الشعر جامعا بين شعور الشاعر وفكره ، وواقعه وخياله ، ومعاصره وراثته وتراث الإنسانية ، وفي ذلك يفسحون لكثير من الأساطير المحلية والعالمية ، ويميلون إلى الواقعية ، وقد يمتزجون بالطبيعة ويخلعون عليها من أنفسهم ومشاعرهم ، وأن يكون ذلك الشعر قريبا من الأجاس الأدبية الأخرى كالقصة والمسرح ، فيكثر فيه الاعتماد على الحدث والعقدة والحوار والشخصيات ، وأن يكون ذلك الشعر في وحدة متماسكة تعتمد على وضوح التجربة الشعرية ، فكان من ثمرات ذلك غياب محور بيت القصيدة ، والتحرر من فكرة الاعتماد على البيت المؤثر في القصيدة ، والتحرر من التفكك والحشو وغير ذلك من مظاهر تتصل باللفظ والجملة والموسيقى .

ولعل أبرز مجالات التجديد في هذا الشعر ما يتصل بالبناء الموسيقي من بحر وتفعيله وزوي وقافية ، إذ يأخذ من نظرية العروض عند الخليل بن أحمد (٧١٨-٧٩١م) حَجَرها ولَبَنَتها الأساسية وهي التفعيلة دون الخضوع لشكل الكَمِّ ونظامه الموروث .

ولا نبالغ إن قلنا إن ما يصنعه هذا الجيل وليد تفاعل فني صادق أصيل ، يمتد في جذوره ومنابعه إلى التراثين : المحلي والعالمي ، ويلتقي في مصبه وتدفعه مع ألوان عديدة من المعاصرة التي تعيش عصرها الفائق في تقدّمه ما سلف من عصور . آية ذلك أننا نجد معظم هؤلاء الشعراء قد استقام لسانهم العربي ، وفكرهم التراثي ، كما أَلْفُوا لغة الضادّ قاعدة وتاريخاً ونصاً وذوقاً وحساً في دراسات جامعية أو اطلاع معمق أو فيهما معاً ، وآية ذلك أننا نجد ديوانهم الشعري يتدرج بين الاتجاهين : التقليدي والحديث ، مما يقطع بأن اتجاههم إلى التجديد ليس نزوعاً إلى السهولة ولا فراراً من المعاناة الفنية . هذا إذا ما أهدنا عنهم الدُخلاء والأدعياء .

والشاعر « عبده بدوي » واحد من الشعراء المجدّدين ، ولد بقرية (الدفراوي) إحدى قرى مركز شبراخيت بمحافظة البحيرة ، وشارك في الحياة الأدبية وفي نهضة الصحافة الأدبية منذ وقت مضى ، وها هو الآن يرأس تحرير مجلة الشعر التي صدرت منذ يناير سنة ١٩٧٣ ، وبمضي في إنتاجه الشعري في دواوينه وأعماله الشعرية ، وهي :

« شعبي المنتصر » (د . ت) ، و « باقة نور » (١٩٦٠) ، و « لا مكان للقمر » (١٩٦٦) ، و « كلمات غصبي » (١٩٦٦) ، و « الحب والموت » (١٩٦٧) ، و « أوبرا الأرض العالية » ، و « محمد .. نص لقصيد سيمفوني » ، ومسرحية شعرية من فصل واحد هي عابد المسكين ، والسيف والورد (١٩٧٦) ، الذي فاز به بجائزة الشعر ، ودقات فوق الليل (١٩٧٧) .

وإنتاجه الشعري لا ينبغي أن ننظر إليه بمعزل عن إنتاجه النثري في بحوثه المتعددة بين : اهتمامه بأفريقيا وهي قائمة تضم عشرة كتب له في هذا المجال أبرزها ثلاثة : الشعر الحديث في السودان ، والشعراء السود وخصائصهم الشعرية ، والسود والحضارة العربية .

واهتمامه الإسلامي وهي قائمة أبرزها خمسة كتب يشترك بعضها مع القائمة السابقة .

واهتمامه الأول وهو الشعر ويضم - إلى جانب ما يدخل في القائمتين السابقتين - أبو تمام وقضية التجديد في الشعر ، وفي الشعر والشعراء ، ونصوص وقضايا في الشعر العباسي ، وطه حسين وقضية الشعر (بالاشتراك) .

ولقد قلت - منذ قليل - إن الشعراء المجددين أحسنوا فهم التراث ، وأقول هنا إن المدخل الحق لدراسة هذا الشاعر هو جمعه بين التراث والمعاصرة ، ولعله من هنا ترى عنايته في دراسته للتجديد في بحوثه التي أشرنا إليها في السطور الماضية ، ونقف فيما يلي على جوانب ومصور تجديده الجامع بين التراث والمعاصرة .

موسيقاه :

تتبع موسيقى الشعر عند شاعرنا من إيمانه بجهود السابقين من شعراء وعروضيين ، وقد لا يدهش الباحث حين يراه تقليدياً الوزن في بعض دواوينه وأحدها « السيف والوردة » (٥١) ، كما يراه مجدداً في موسيقى ديوانه الأخير « دقائق فوق الليل » (٥٥) كما كان في معظم ديوانه : « كلمات غصبي » و « الحب والموت » .

فقصائد الديوان الأولى كلها تقليدية الوزن تخلو حدود العروض التقليدي ، الذي تعارف عليه المنظرون والقدماء ، باستثناء « موشح للعودة » (٥٦) ومطلعه :

رفرف القلب ودق الشركا ثم هز الشوق نحو الشفق

طالما قد مال نحوي واشتكى ما له يجتاح صدر الأفق

ثم دارت حوله كل النجوم

وتمطت عن روابيه الغيوم

والأغصاني والصبايا والرسوم

قد غدت في أفقه الحاني تحوم

إن أكن عشت الدنيا في قلق ونمشي بين أجفاني البكا

فالذي يقيه مني رمقسي سوف أقيه عزيزاً ملىكا

وما أتبعه في قصيدة « أغنية مصر » (٥٧) من تنوع الأشطار ، وما استحدثه من وزن لما يستعمل وأسماء « البحر النازكي » (٥٨) ، هو وليد مراسلة بينه وبين الشاعرة العراقية نازك الملائكة .. بدأها الشاعر بقوله :

خضراء برفقة مُقدِّقه كأنها فلقه الفُستقه

وردت عليه بقولها :

أشعلت في خاطري حبها يا حبها جلّ من رقرقه

وتفعيلات هذا الوزن هي : مستفععلن فاعلن فاعلن .

وسنلاحظ أنه قريب أشد القرب من البحر الأثير عند شاعرنا ، هو بحر المتدارك ، ويتصل بذلك جمعه بين بحرین هما الرجز والكامل في قصيدة « الولد الذي في القاهرة » ص ١٤٢ من ديوان كلمات غضبي . وما أقرب ذلك مما يسمى مجمع البحور .

فإذا ما تركنا هذا الديوان إلى أحدث دواوينه وأخطرها « دقات فوق الليل » التقينا بشاعر مجدد ينحو منحى الشعر الجديد ويحرص على التفعيلة التي هي الجملة الموسيقية في البناء الموسيقي ، كما ينحو المنحى نفسه تجاه الرّويّ والقافية ، فلا يلتزم بوحدة الرّويّ لكنه يوحدّه عندما يرى ضرورة ذلك ، وعندما يجد أن الموسيقى تقتضي الوحدة بين رويين متعاقبين أو أكثر بلا تكلف ولا تعسف . وإذا أردنا أن نسوق أمثلة لحرصه على وحدة الرّويّ فقد يطول بنا المقام ، ونقتصر على الأمثلة التالية :

لم أولد من بطن الحجر المتدلي

في بيت الريح ..

إني مولود من عشق العالم

من نطقته الحرّى كأنه نصح

من عنقب في قلب الساعات فسبح

إني مولود .. والدنيا تبكي من حولي

من قلب فيه جروح

من طوفان عاتٍ مبحوح

فأنا ولد عاصم لم يتبع - في خوف - صوتاً من نوح ا

وهكذا باقي القصيدة^(٥٩) .

وانظر مثل ذلك في قصيدة « السيدة الهرمة »^(٦٠) حيث الضمير المتصل ، والألف الممدودة ، وقصيدة « غراب في المدينة »^(٦١) حيث الألف الممدودة ، والحاء ، والضمير المتصل ، وقصيدة « الضحك بحرارة »^(٦٢) حيث الضمير المتصل ، والياء والنون ، وغير ذلك مما

يطول حصره^(٦٣) ، والقصيدة الأولى « الشاعر والعالم » .

بل قد نجد قافية تعتمد على الإيقاع النفسي والجرس الداخلي لا اللفظ المحسوس
فحسب ، مثل قوله في قصيدة « السود في البصرة »^(٦٤) حيث أشاء والسين :

تشكو في كل صباح أعراض الطمث

في هذا العصر البخس

ولذلك أمثلة عديدة تبدو أهميتها في اقتضاء المعنى لهذا الثوب الموسيقي الملائم .

بل قد نجد بعض القصائد تقليدية الوزن ، كما جاء في قصيدة « شمس النهار » ، وقريب
منها « بداية »^(٦٥) . وكانت الروح الداخلية لتلك الموسيقى غالبية على رتابتها مجددة لها على
نحو يمنحها الجدة والخفة ، حتى ليكاد قارئ الأبيات يظن لأول وهلة أنها من الشعر الجديد .

ولا يقع في شعر عبده بدوي بعض ما يقع في الشعر الجديد كله بلا استثناء ، حيث نجد
البيت لا يستقل بتفعيلته وفقاً لنظرية الشعر الجديد وتلبيةً لأقوى مبرراته ، فقد نجد تفعيلته
مشتركة بين آخر البيت وما يليه . ومن أمثلة ذلك أن تحيء التفعيلات على النحو التالي من
الرجز مثلاً :

مستفعلن مستفعلن

مستفعلن

مستفعلن مستف

علن مستفعلن

فنجد البيت الثالث قد اشتركت تفعيلته الثانية مع البيت الرابع ، وهذا - فيما أحسب -
خطأ عروضي لا يتفق مع صلب نظرية الشعر الجديد التي ترفض الحشو وترهّل اللفظ وعبودية
آخر البيت .

وفي موسيقى الشاعر عبده بدوي ما يرجع إلى إيقاع داخلي ، وفيها القليل مما يرتبط بلون
من ألوان المحسّن البديعي . والحق أن هنا اللون الأخير لا يأتي متكلفاً ، وفي ذلك سر نجاحه
في الإسهام الموسيقي ، ويرجع ذلك إلى ما يمكن أن نسميه « حضور التعبير » كما نطلق في
مجالات أخرى : حضور البديهة ، وحضور النكته ، وحضور الذهن .. إلخ . ويستقي الشاعر

هذا الحضور التعبيري من ثروة لغوية تحصلت من ثقافتين : كلاسيكية تراثية ، وأخرى عصرية .
ومن أمثلة ذلك قوله :

وَعَدَوْنَا فِي لَحْمِ الْأَشْيَاءِ

وَعَدَوْنَا .. وَالنُّورَ الْمَذْعُورَ بِمَوْتٍ (٦٦)

ويلاحظ ذلك في العين المهملة والأخرى المعجمة في (عدونا) .

وفي موسيقى عبده بدوي ميل شديد أو إشار قوي لموسيقى بحر المتتاركة ، ذلك البحر الذي تتاركة « الأخفض » (ت ٢٢٥ هـ) على « الخليل » فسماء كذلك . وتفصيلته المكررة هي فاعلن وقد تتحول إلى صور عديدة منها :

فاعل وفعل وفاعلن .

ويمكن أن نلقي نظرة إحصائية على أوزان ديوانه المذكورين :

البحر الديوان	المتتاركة	الخفيف	الكامل بنوعيه	البيسط	الرمل	المتقارب	الرجز بحر جديد	المجموع
السيف والوردة	٢	١٣	٦	١	٣	١	-	٢٧
أجراس	٢١	-	٢	-	٢	-	١	٢٦
المجموع	٢٣	١٣	٨	١	٥	١	١	٥٣

وهكذا نرى أن أقرب البحور إلى قلم الشاعر بحر المتتاركة يليه الخفيف فالكامل فالرمل .. الخ .

والحديث عن الجانب الموسيقي عنده لا يتفصل عن حديثه عن شعر التفعيلة وموقفه منه ، وموقفه القديمة في معترك الحياة الأدبية ، ومحاولاته الباكرة في التجديد ، وهذا ما تفيض به مقدمة ديوانه « كلمات غصبي » (٦٧) الذي غلب عليه شعر التفعيلة ، وهو يدفع عن نفسه مظنةً مخالفة هذا الشعر حين كان مديراً لتحرير مجلتي الرسالة والشعر ، وحين كان يكتب

مقالاته في هذا المجال ، وحين كتب مهاجماً قصيدة النثر ، وهنا ما يلقي بعض الضوء على تاريخ حركة الشعر الجديد ، إذ يلفت نظرنا إلى ما نشره بجريدة المصري قبل الثورة من محاولة قديمة ومحاولته في القصيدة الهرمية ، أي التي تبدأ بأربع تفعيلات ثم بثلاث ثم باثنتين ثم بواحدة ، وقد نشر هذه القصيدة بالمصري قبل ثورة ١٩٥٢ احتجاجاً على فضيحة الأسلحة الفاسدة وضمّنها ديوانه الأول « شعبي المنتصر » .

وهو يعلن أنه لا يرفض الأوزان العربية السخية بل « يتجول » بينها لأن التفعيلة بنية عربية صميمية ، كما يكتب بالشكليين أوبرا « الأرض العالية » ، كما ينقد الصمت الذي فرضه على ما يكتب بالأوزان الموروفة .

منابعه الأسطورية والفولكلورية والتاريخية :

والأسطورة عند شاعرنا أسطورة محلية تماماً يستمدّها من التراث العربي والإسلامي ، بل تكاد تعتمد - في صميمها وفي معظمها - على تاريخ ورّد ذكره بالكتب السماوية ، وبخاصة القرآن الكريم ، وهو بذلك يعطي الأسطورة استخداماً الحق ومتكأها المتوقع ، وهو الواقع نفسه الذي حدا بشعراء أوربا إلى إحياء تراثهم اليوناني والروماني القديمين باستيحاء الأسطورة واستخدامها . وهذا منهج ينتهجه عبده بدوي ، ونشّجه به إلى سائر شعراء العربية - لا عن تعصب أو جمود أو عزوف عن التأثير العالمي - بل عن إيمان بأن استخدام الأسطورة ينبغي أن يعتمد على رصيد روحي أو فولكلوري أو تاريخي موروث ، مما يساعد على فهم الأسطورة وفهم مضمونها واستخدامها .

وتكثر عند شاعرنا إحالات واستخدامات أسطورية وغيرها في اللفظة ومدلولها مثل : اليوم والغربان والشمعان والجمهرة والعروة والوردة والهدهد والأبراج والإنسان والزجاج والسيف والقلب والشاعر والسجن والصحائل والبشر والطفوفان والقضبان والمنقار والخندق والطفل والجحيم والمظهر والفردوس المفقود والياسمين والعُجْبَ والنحب ويعينة مهوى القُرط . وأسماء الأشخاص : جمشيد وعثمان وعمرو ونكروما والحجاج ويوسف ويعقوب وسليمان ونوح وعدنان والمعتصم والخنساء وهند والحسين وكسرى والنعمان والأموية وعبد الله بن الزبير وأسماء بنت أبي بكر ومعاوية وحجر بن عدي وابن عقيل وابن الأشعث وسعيد بن جبير . والأماكن : غانا والبلطيق والأندلس وأفريقيا ونايِلس ونهر الأردن والحبشة والكوفة والبصرة ونيسابور وعين الوردية وسبأ وباريس والبلانوب ومدريد . والأجناس : القُرس والروم والعرب والسود .. وغيرها من الألفاظ

والأشخاص والأماكن والبلدان والأجناس مما يحمل دلالات أسطورية ومضامين تاريخية وإلهامات فولكلورية يستخدمها الشاعر في توصيل معانيه وأفكاره .

يستوحى الشاعر قصة يوسف (عليه السلام) كما وردت في الكتب السماوية ، وبخاصة القرآن الكريم^(٦٨) ، فيذكر حلم يوسف أو رؤياه ، ويذكر سبع السناهل ، والرأس الذي يأكل منه الطير ، وامرأة العزيز ، والبحر التي ألقى يوسف فيه إخوته ، وحزن أبيه يعقوب حتى أبيضت عيناه ، وقميص يوسف ودمه وخزائنه ، واللذئب . وهو يستخدم ذلك كله للدلالة على المحنة التي يمر بها الحب في عصرنا - عصر النصف الثاني من القرن العشرين . ومن هنا نستطيع أن نقول إنه يرمز بالأشخاص المذكورين للدلالات جزئية يجندها في رمزه الكلي ، حتى يمكن اعتبار يعقوب رمزاً للهداية والحب ، وأولاده - أي إخوة يوسف - رمزاً للردّة والخيانة ، ويوسف رمزاً للطهارة والأمانة والبراءة ، وامرأة العزيز رمزاً للشهوة الحسية والخيانة . لذا يختار كلمة الحبّ نهاية لقصيدته ، وفارق ما بين بنيتها اللفظية وبنية كلمة الحب : النقطة في أول حروف إحداها .

يقول في قصيدته تلك :

يا قلبي ماذا يفعل إنسان شاعر
في هذا العصر الفولاذي الجائر
في القانون المتواري من خلف السيف
في سبع سناهل لم يتضحها الصيف
في صوت الإنسان المكروب المسكين
في النصف الثاني من هذا القرن العشرين
وهو يخاطب يوسف : يا ذا الوجه المعشوق الباهر
ثم يقول : يا هذا
إمّا أن تضرب في حيث يكون القلب
أو أن تتدلّى في أعماق الحب
ويذكر بعض ما حدث له ورآه :

« أو تحسب أن أباك سيكي حتى تبيض العينان من الحزن
أو أن الرؤيا في السجن العاني لن تتحقق
فترى رأساً لا يأكل منه الطير
أو كأساً يحسو منه إنسان غير الملك (الصاهل) »
ويبين أن الدنيا تغيرت ، وأن الرموز المذكورة انعكس مدلولها :
« أن الدنيا صارت غير الدنيا » .

فامرأة العزيز مشغولة بأمورها ، وزوجها لا يغار عليها ويستغرق في الأحلام ، ويعقوب قد
ترك حنان الأوبة إلى الجنس والمتعة الحسية مع أفلام الجنس والحب .. حتى يختتم الشاعر
قصيدته ختاماً حزيباً قائلاً :

« يا يوسف
ما عاد يدق القلب
فاهبط للجب
فاهبط للجب »

ونلاحظ أنه يُفصح عن يوسف هنا ويناديه ، في حين أنه ناداه من قبل بصاحب الوجه
المعشوق مرتين ، وبهذا مرة ، وما ذلك إلا لأنه أراد في ختام القصيدة أن يعين القارئ بتقديم
مفتاح الاستخدام الأسطوري .

ويتقل من يوسف إلى نوح - عليهما السلام - فتجد الطوفان والسفينة التي تحمل من
كل زوجين اثنين ، واستخدام قصة نوح هنا يعني بها العصيان والتمرد والثورة وجرأة القرار
وصلابة التحسك به . ولا بد هنا من الرجوع إلى قصيدة « في البدء كان العصيان »^(٦٩)
فيذكر حوار نوح مع ابنه « يا بني أركب معنا » ومخاطبته ربه « إن ابني من أهلي » ، ويذكر
الطوفان والغريان .

ونلاحظ أن في القصيدة السابقة خان الإخوة أخاهم ، وهنا عصى الابن أباه^(٧٠) ، وقريب
منهما استخدام لقصة قابيل وهابيل أو قصة الشر في قصيدته « غراب في المدينة »^(٧١)
مخاطباً الغراب :

« يا أيها الطير الغريب
أترك جئت لكي تعلم قاتلينا كيف تدفن
كيما نواري « سؤاة » ظهرت جهاراً في العراء
يا أيها الطير الذي زحمت السماء
لم يبق شيء من عزاء »

ومن الجدير بالذكر أن الغراب أو الغربان مما يشيع ذكره عند شاعرنا ، فهو يذكر في صفحات (٢٢ و ٢٦ و ٦٨ و ٨١) ، كما ذكر الهدهد وسياً في صفحات (١١٣ و ١١٤ و ٢١٥) .

والموقف العام لذلك كله ينصب على الخيانة وضياع معنى الإنسانية في الإنسان وما يتبع ذلك من نتائج ، وهو ما يتصل بنظرته العامة للعلاقات الإنسانية .

ولقد كان الهدهد ذا مكانة شعبية مرموقة ، فقد كان رسول سليمان إلى مملكة سبأ ، كما يروى عنه قدرته على اكتشاف الماء تحت الأرض ، وما يُظن أنه يمتلك قدرة الإحساس بما تحت الأرض ، بل قد نبأ الكتب القديمة فتذكر أنه لما حدث الطوفان وماتت زوجة الهدهد ولم يجد لها قبراً يابساً - حفر الله له قبراً في قفاه ليوارى فيها فكان ذلك الريش الناتج في قفاه ١١

كما كانت معظم المعتقدات حول الغراب أنه طائر مشغوم بنميته ، وأنه نذير الموت والبوار ، ويرتبط بذلك ذكر المنقار^(٧٣) عند شاعرنا كثيراً ، وبما يشيع من معتقدات شعبية أنه إذا علق منقار الغراب على إنسان حفظ من العين ! وأنه يبصر من تحت الأرض بمقدار منقاره ، وأنه قادر على التنبؤ بالغيب والتكهن بالمستقبل ، وأن العرب اشتقوا من اسمه الغربية ، وقالوا « غراب البين » لأنه بان عن نوح لياقيه بخبر الأرض ، أو أنه يسقط على المنازل بعد أن يبين (يفارق) أصحابها^(٧٣) .

وقد تجلت إسقاطاته الفنية التي تحمل اسم الحلاج ، وبلغت أوجها في قصائد خطيرة جنأ في معناها ومبناها ، إذ تفوق فيها الشاعر صياغة ومعنى وفكراً في صفحات (٥٢ و ٥٩) والقصائد التي تحمل اسمه وتدور حوله ، وهي معظم قصائد الديوان بين صفحات (٦١ و ١٠٣) وبخاصة صفحات (٧٠ و ٧١ و ٧٢ و ٧٣ و ٧٧ مرتين و ٧٨ و ٨١ و ٨٢ و ٨٤)

و ٨٥ .. إلخ) .

وقد وضع لها العنوانات التالية : من تجولات الحجاج في الليل (٦ قصائد) ، وقرعات (٥ قصائد) ، وفي مكان ما بالليل (٤ قصائد) .

يقول :

« .. لحظات لم تدق عصا الحجاج على تلك الأغنية
بحثاً عن رأس أينع في تلك الأسيّة
فيجف الطفل . ويستخذي من خلف الأهداب
وتموت عصفير الوادي ا ويضيع كتاب ا
ويغطي وجه العصر عذاب .. أيُّ عذاب !» (٧٤)

وبما يتصل بالجانب الأسطوري حرصه على ذكر بعض الأشعار الموروثة القديمة والغناء الفولكلوري ، ومن الأول استشهاده على سبيل الاقتباس والتضمين ببعض الشعر القديم الشهير في بابيه مثل :

« ذهب الدين أجيهم ونقيت ..»

وقولة الحجاج (٧٥) :

أنا ابن جلا وطلاع الثنايا متى أضح العمامة تعرفوني

وما قبل في المدح من أبيات شهيرة مثل :

- ١- إذا نزل الحجاج أرضاً مريضة
 - ٢- أنت الخصيب وهذه مصر
 - ٣- فتى ما سرينا في ظهور جدودنا
 - ٤- ما شئت لا ما شامت الأقدار
- تسبّع أقصى دالها فشفاها
فتدققا فكلأ كما نهر
إلى عصره إلا لتزجي القوافيا
فاحكمم فألت الواجد القهار

و واضح أن الشاعر يشير إلى استخلاء الشعر وتخاذله وخيائه لشرف الكلمة حين يسرف في الجبن ويكيل المديح ، ويبالغ في النفاق خوفاً وتكسباً وطمعاً ودلاً .

ومن النوع الثاني - أي الغناء الفولكلوري - ما يصوغه في قالب فصيح مع المحافظة

على روحه الشعبية مثل قوله :

قلبي عليك من الصباح إلى المساء قد انفطر^(٧٦)

وهذا ما يذكرنا بقول العامة : « قلبي على ولدي انفطر .. إلخ » .

ومنه ما يدعه في صوره الفطرية الشعبية مع المحافظة على الطبقات الصوتية والدرجات النغمية فيه من مَدِّ وقَصْرٍ وخفة وضغط ، مثل قوله على لسان طفل ذي سبعة أعوام في غناء طفولي وطني يذكرنا بنشيد الأطفال في برامجهم :

« يا عا سكارى يا بو بوند يقية ... »^(٧٧)

لاحظ المد في العين والكاف والباء والذال بما يتناسب مع رثابة وليونة الغناء الطفلي . وسنجد مثل ذلك تعبيره « فسقتلهم في مائدة الإفطار » كأنه مأخوذ من القول الشعبي « نتغدى بهم قبل أن يتعشوا بنا »

ويحرص شاعرنا على الجمع بين المعاصرة والتراث ، نرى ذلك في قصيدته العربية والإسلامي ، وتعبيره « بعيدة تهوى القُرط »^(٧٨) ، والفردوس المفقود والموعود^(٧٩) ، والمخطوط العربي^(٨٠) ، وباريس^(٨١) .

وهو في ديوانيه (كلمات غضبية) يذكر الهيتوباديسا (ص ٩١) مع هامش يفسرها ، وكذلك لوحة أشورية (ص ٩٣) ، وعصفور من الشرق (ص ١٠٣) ، أو بلا هامش يفسرها مثل ثرثرة فرعونية (٧٨) ، وكونفوشيوس (٩٤) ، وكذلك (في الحب والموت) حيث النيران الوثنية (ص ٣١) . ووجود الهامش يؤكد أهمية الاعتماد على معين تراثنا الأسطوري^(٨٢) .

ريشته التصويرية

والتعبير بالصورة سمة من سمات الشعر الجديد ، وهو مميزة من ميزات الشعر في كل العصور والمقاييس ، تلك الصورة التي تحرك النفس ، وتعمق المعنى وتجسده وتمنحه حياة وحركة ولونا وملائقا ولسا ، سواء في ذلك ما يتصل بالجانب الحسي أو الجانب العقلي ، في شكل مفرد أو مركب بسيط أو معقد .

وفي الصورة عند شاعرنا نجد تجسيد المعاني في حجم وكم أو لون وشكل أو حركة وسكون أو يئوسة ولين أو صفاء وتكدر أو تحمل وضعف أو تشاؤم وتفاؤل أو خوف وأمن أو ظلم وعدل أو صوت وصمت أو حياة وموت أو سلب وحرب أو حب وكراهية أو هدم وبناء أو بقاء

وفناء .. إلخ . فهو ينظر فيرى أن كثيراً من مظاهر الحياة تتجلى فيها حقيقة جليلة ، هي الصعود والهبوط الهرميّان لأيّ كائن حيّ أو ظاهرة ما ، فكل قوة تصعد حتى تبلغ منتهى صعودها ثم تهبط ، وهو يتيقظ للحظة الحضارية التي تحياها أمتنا حين تقف متمسكة بحريتها وبقائتها ، حرية الوطن والنفس قبل حرية الأرض ، وحرية الرأي قبل حرية الجسد ، كما يتيقظ إلى أن الحرية الحضارية يتمثل ركنها في التفاعل بين النقيضين : الحياة والموت ، والسلم والحرب ، والحب والكراهية ، والعدل والظلم ، والحرية والقيود . وقد بدأ ذلك في قصيدته الغزلية والمأطوية كما بدأ في قصيدته الوطنية ، لأنه معنيّ دائماً بقضية الإنسان مهما اتخذ لها مدخلاً خاصاً ذاتياً مثل قصيدة « حين تمرض حبة القلب » (٨٣) .

وإذا ما انتقلنا إلى التطبيق واجهتنا مشكلة كثيرة عند أبيات الاستشهاد ؛ لنا أستاذنا القارئ في التركيز على الصورة المقصودة مع الإشارة إلى رقم الصفحة في الهامش لمن يشاء الرجوع التفصيلي ، ها هو يقول :

- في هذا العصر المهزول الضامر

- لن يعشوشب حلم في أهداب المشاق

- قروش معطوبة

- هذا عصر تعطي فيه الشمس رطوبة

- لا توقد لي من بين الدمع نجوماً من غفران

- لا ترسل نحوي غصناً في متقار فرحان

- مهما اندفعت في روحي أقدام الطوفان

- ذبحت في طوق حمامتنا الألوان

- يا صاحبة الرحم الفولاذي الأجوف

ما أكثر ما ضللت فيك النطقة

- عرضت الصدر لأعني التيار

و وضعت سماءك في عيني

ودخلت النار

- قولي شيئاً عن هذي الأيام المثقوبة

فلقد صرنا جيشاً . أعماراً معطوبة

- وهنا أيام من تاريخ العالم منزوعة

موتانا لم نقتلهم مرة

فسنقتلهم في مائدة الإفطار.

- نظرت في حزن مكظوم ومُهان

ثم استلقت تمثالاً صحراويًا للأحزان

- لم تصبح أيام الأحزان كرات مطاوعة

--- لم تهرب من قلب البحر العربي الأمواج^(٨١)

ويجذ للمصورة دلالة نفسية قد تكون مفرعة ، وهي تفوق مجرد الاعتماد على الصور البيانية من تشبيه واستعارة ومجاز .. إلخ ، ولتقرأ هذه الدلالات النفسية الهائلة :

لكني لَمَّا أُنْ أشرعت أحاسيس الشاعر

أبصرت عيوناً ترمقني ، تهوي بي في جُبِّ فاغر

... لكني لَمَّا حركت اللون الوارف

أبصرت الدنيا من حولي مثل الإنسان الخائف

وإذا ألوان ذابلة وإذا وجه مملوء بالأعين

يتحدث عني في الهاتف

ويقول : كانت أُمِّيَّة

لَمَّا حركت بها قطع السكر

أبصرت كأن الدنيا من حولي تتكسر

لَمَّا قربت فمي

أبصرت دمي

لَمَّا أن قلت لجاري : ما اسمك ؟

قال : الحَجَّاج

لَمَّا حاولت المُخْرِج

لم ألقَ سراج^(٨٢)

وتتجلى روعة التصوير النفسي فيما يتصل بالحجاج وبخاصة في الصفحات : ٦٤ وفيها يتنغم الحجاج ممن ماتوا في نسلهم ، و ٦٥ و ٦٦ و ٦٧ و ٦٨ و ٦٩ و ٧٠ و ٨٠ .. إلخ مما يطول حصره .

وتجد الشاعر في موكب حرصه على الطرافة قد يُفرد في استخدام مبدأ تراسل الحواس ، بانتقال الصفة من مجالها اللغوي الذي وضع لها إلى مجال آخر قد يشتد بعده ، مثل وصف المعطوبة الوارد ذكره مرتين في الديوان^(٨٦) ، وفي الأبيات التي سبق ذكرها وهي تأتي في مجالها اللغوي الموضوع لها مع الثمار ، في حين أنها تبعد عن مجالها اللغوي الأصلي مع القروش .

وإذا ما حاولنا أن نقوم بإحصاء تحليلي لصوره ، وتحليل بنائي لها - فإننا نجد أن معظمها يدور حول الحرية والقيود والعدل والظلم والكرامة والذل ، أي الحياة والموت والأبيض والأسود . كما ترتبط الصورة عنده بمرحلة من العمر خاضها عبده بدوي وأحسن الباحث الدكتور سعد دعيبس الإشارة إليها في كتابه (الغزل في الشعر العربي الحديث)^(٨٧) ، كما أن هذه الصور في مجموعها تميل إلى الفتامة والسواد والتشاؤم والنظرة الأسيانية .

قاموسه اللغوي :

بالرغم من حرص الشاعر على سمات الشعر الجديد فإنه لم يستسلم إلى موجة الغموض والانفلاق التي قد تسيء - في بعض الأحيان - إلى حركة الشعر الجديد . وساعده على ذلك ثنائية النظرة عنده ، وهي المعاصرة والتراثية ، في لغة سهلة يؤدي فيها كل قالبٍ دوره .

فهناك الاستفهام ودوره التنبهية الداعي أو الشاكي^(٨٨) مثل :

يا قلبي ماذا يفعل إنسان شاعر ؟

وغيره من الأمثلة .

وهناك النداء بمثلولاته المختلفة من تنبيه ودعاء وتركيز للهدف من النداء والتعظيم .. إلخ ، ومن ذلك قوله :

يا ذات العشاق العشرة^(٨٩)

وكلها بأداة النداء (يا) ، ما عدا واحدة الحق بها الهاء (أيها) ، وفي بعضها يوجه النداء إلى قلبه وهو كثير وذو دلالة .

وهناك حسن افتتاح القصيدة مثل افتتاح قصيدته الأولى المذكورة في الاستفهام .
وهناك المحاورة^(٩٠) ، والحرص على التكرار^(٩١) ، حيث يعيل إلى ألفاظ أثيرة بكرها
تحقيقاً لأغراض التكرار البلاغية المعروفة ، من ذلك الألفاظ التالية :

« الحب » بالصفحات : ١١ و ١٣ مرتين و ٥٨ .

« معطوبة » بالصفحات : ١٠ و ٤٥

« الأبراج » بالصفحات : ٧٤ و ٧٨

« الغريان » بالصفحات : ١٧ و ٢٢ و ٢٣ و ٢٦ و ٦٨ و ٨١

« الإنسان » بالصفحات : ٧ ، ٢٨ ، ٧٦ مرتين ، ١١٨

« الزجاج » بالصفحات : ٧٣ ، ٧٧

« عدنانية » بالصفحات : ٤٣ ، ٤٩

« شقائق النعمان » بالصفحات : ٤٢ ، ٧٠

« الصاهل » بالصفحات : ١١ ، ٢٣ الأولى وصفاً للملك والثانية لليل .

« العصيان » بالصفحات : ١٤ ، ٣٨

« المنقار » بالصفحات : ١٧ ، ٢٧ ، ٣٩ جمعا ، ٤٦ . وص ٣ من مقدمة السيف

والوردة . وص ١٠٣ من كلمات غضى .

« وا معصماه » بالصفحات : ٤٨ ، ٥٢

« الاصفراء » بالصفحات : ٧٥ ، ٧٨ ، ١٢٥

« السيف » بالصفحات : ٨ ، ٩٩ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، وبعنوان ديوانه (السيف والوردة) ،

كما يكثر ذكر الورد والأزهار والياسمين ، ويتكرر لفظ الرقوم ، والقنديل ، والمصباح والسراج ،
وبعض الطيور ، كما يكثر ذكر الحجّاج كما ذكرنا في حديثنا عن الاستخدام الأسطوري
والتاريخي ، لأنه أساس ما يدور حول الخوف والظلم والجنس .

وهناك الجملة الاعتراضية التي تأتي للدلالة^(٩٢) ، وعلامات التنصيص^(٩٣) ، ورقم (٦) ذو

الدلالة على حرب يونيو ١٩٦٧^(٩٤) .

وهناك الاقتباس والتضمين ومعظمه من القرآن الكريم ومن الشعر القديم^(٩٥) ، وهو يصبر على ذلك حتى في نشره ، كما ترى في مقدمة السيف والوردة في حديثه عن الشعر الذي سماه « ملك الملوك » ، يقول عنه :

« وإذا جاء فمتاً من يحسبه لجةً ويكشف عن ساقيه ، ومناً من يجري لعله يأتي » بخبر أو جذوة « ، والسعيد السعيد من ينادي من شاطئ الوادي الأيمن في البقعة المباركة من الشجرة ، فتتوالى عليه المعجزات ، قصيدة بعد قصيدة وديواناً بعد ديوان »

كما يذكر عن الشاعر أنه « قد يطمن برمح أبي لؤلؤة ، وقد يجري دمه على ورقة من ديوانه كما جرى دم عثمان ، وقد يصعق بسيف ابن ملجم ، وقد يحمل كرأس الحسين بين أوراق الدم إلى الخليفة في دمشق ، وقد يموت شقياً كموت المتنبى أو موتاً بالنساء كموت الشعراء السود »^(٩٦)

وهناك المحسنات البديعية^(٩٧) ، والتعبير الموحى الذي لا يأتي مباشراً ، وميله إلى التعبيرات المعصرية المرتبطة بإصطلاح شائع ، أو تعبير مستحدث ، وهو ما أسمىته من قبل حضور التعبير المعتمد على سرعة البديهة والعبارة المواتية والمناسبة للموقف مثل قوله :

- في النصف الثاني من هذا القرن العشرين

- والآن يضيع النصف الثاني في حرين

- في خط الطول وخط العرض

- في سرب من غربان « وكالات الأنبياء »

- كما تقائلنا هنا كالإخوة الأعداء

- والأوركيد ، والفالس والكريستال والدايتلا .. إلخ^(٩٨) .

موضوعه وهمومه :

انطلاقاً مما سبق الحديث عنه نذكر أن هموم عبيد بنوي الشعرية ، دارت حول أهم ما يتصل بالإنسان في حرته وأمنه وطمأنينته وشرفه ، من ظلم وعبث وتسلب وتجسس وخيانة وحب ، ووطنية وثورة وتمرد .

فهو يشجب التجسس وأد الحرية ، ويسمي المتجسسين وكالات الأنبياء ، والغربان ، ويعلن أن اسم جاره كان الحجاج ، وأن الهواتف صارت عيوناً تتكلم ، وغير ذلك مما حفلت به حجاجيات ديوانه . ويمكن قراءة قصيدتي الخوف ، وهذا الإنسان - ص ٤٨ ، و ٣٤ من

ديوان « كلمات غضبية » لتأكيد هذا الجانب في شعره .

ويركز الشاعر على ضياع الحب في عالمنا وبخاصة في قصيدته الأولى حيث وحشية العلاقات في عصرنا ، والهدء بالظلم كعادة الجاهليين « من لا يظلم الناس يُظلم » ، وجسدية النظرة للمرأة ، وفقدان المعرفة بين الناس ، وضياع الأحلام ، والحب والوفاء والصدق ، ولعب الأطفال والشعر ، وأن العصر عصر السائح والبيت المستأجر والبقاء وضياع الغيرة .. إلخ .

كما تتعدد موضوعات الشاعر بين الوطنية والعاطفية والعملية في معنى الاهتمام بالإنسان المعاصر وهمومه ، وحاجته إلى الثورة على واقعه بغية تغييره ، وفي ذلك ما يفسر أسماء دواوينه كما أثبتناها في صدر بحثنا ، ومنها الليل .. فما هذا الليل ؟ وما هذه الدقات ؟ ولماذا السيف والوردة ؟

هذه أمور تدعونا إلى تأمل إيمانه بثنائية الحياة ، فالهضم يؤدي للبناء ، والسيف يؤدي للوردة ، والدقات في الليل تؤدي إلى الصباح ، والسواد يؤدي إلى البياض ، وفي ذلك ما يشير عامل الصراع الفني .

وموضوعه يلجأ كثيراً إلى الشكل الدرامي في تناول الفني ، ولا نقصد بذلك الاستعانة بالحوار فحسب - كما قدمنا - بل نقصد النمو الدرامي والحدث في كثير من قصائده ، تفاعلاً مع حاجة الموضوع إلى ازدياد حدة الصراع ونموه ، يقول الشاعر :

فلتسمع ما قلنا في هذي الليلة

فإذا أوماً من أطراف الحيلة

قالوا : وقد اختلطت منهم تلك الأبيات :

... إلخ (٩٩) .

ويرتبط محور ذلك كله بالحرية .. يقول :

« من يصبرنا يتوهم أنا فرحى

لكن أه لو يفتح كل منا جرحاً

إننا عشنا - والدنيا تأتي ثم تروح

من غير رُعوس كالطير المذبوح !

إننا مرضى

لكن لن نشفي إلا بالحرية
في هذي الليلات الثقيرة^(١١١) ،

ولعل في هذه الأبيات ما يبين معنى الليل والصباح على حد سواء إذا ما ارتبط ذلك
بجانب من حياة الشاعر ومجمعه في وقت مضى ، ذلك أن الشاعر يرى الشعر حياته ، ويرى
حياته الشعر ، يقول عن دواوينه :

« وحين ترتفع هذه الدواوين أمامي أحس المرارة الحلوة ، والحزن السعيد ، والبهجة الرمادية ،
فقد كان الشعر دائماً عزائي في عالم لا عزاء فيه ، وكان الدم الذي ينشق في نشوة وألم
وغيوبة ! »

وتسأل عما كان سيحدث لو وفر على نفسه هذا الشجن ، ودفع بتفاحة قلبه بعيداً عن
هذا النقر الناري المتتابع من منقار الشعر ، لكنه يرى أن يُحوّل الشاعر كل شيء إلى الشعر
« فعين الله عليك أيها الشعر ! » ، الذي يصنع بالشاعر أشياء عديدة حتى تجيء القصيدة كما
قيل أحسن من قرطبي ماس بينهما وجه حسن !! ليصبح الشاعر قادراً على العطاء لأنه « أمين
سر الحياة » ، ويقول :

« وفي ضوء هذا لا بد أن يكون كل بيت ابتكاراً ، وكل قصيدة كشفاً ، وكل ديوان
ثورة^(١١٢) . »

ويقول في مقدمة كتابه « الشعر الحديث في السودان » :

« أردت بالشعر الحديث في السودان هذا اللون المرتبط بوعي جديد ينبض في قلب الأمة ،
ويجدد فيها طاقة خلاقية تجعلها تحس بنفسها وتضع يدها على مصيرها وخصائصها ، بحيث
يمكن القول إن الأمة قد وجدت نفسها ، واستجمعت ذاتها التي قد تكون متفرقة بين الضعف
والإهمال والاستسلام^(١١٣) . »

وهكذا ينطلق شعر عبده بدوي من منبعين واضحين هما : المعاصرة الواعية والتراث المتفتح ،
نرى ذلك في شعره كما نراه في مقدمة (كلمات غضبية) حيث رفض دعوة الداعين إلى
إحياء القوميات الميتة كالفينيقية والبربرية ، كما رفض طرح الشعراء همومهم ومشكلات
عصرهم على الدين حقيقة ورموزاً ، ونادى بأن يتزحزح الشعر الجديد عن هذه المنطقة العليلة ،
يقول : « لأن الصوت الصادق في هذه الفترة هو الغناء للإنسان ومباركته وهو يشكل نفسه في
المنطقة العربية^(١١٣) . »

« مسافر في التاريخ » (١٠٤)

احتضنت حلبة الشعر العربي مجموعة جديدة من الشعر حين نشرت وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي بسوريا مجموعة شعر عنوانها « مسافر في التاريخ » وطبعت بمطبعة وزارة الثقافة بدمشق في ٢٣٤ صفحة طباعة أنيقة جيدة .

وقبل أن نشارك المجموعة رحلة سفرها التاريخية يحسن بنا أن نلتقي وصاحبها في رحلة سفره في الحياة ، ففي تصويري أن التعرف على الأعمال الفنية يفتقر إلى التعرف على شيئين أساسيين ، أولهما : الإطار الزمني ، وثانيهما : الإطار الشخصي ، فمن واقع معايشة العمل الفني لمجتمعه وامتصاصه لتحرك موجاته الحضارية يأتي تحديد الإطار الزمني ، ومن خلال امتياح العمل الفني من نفسية صاحبه يأتي تحديد الإطار الشخصي .

ويتلخص الإطار الأول في تلك الصحوة المنفصلة ، أو ذلك الانفعال الصارخ الذي أصاب الجيل المعاصر ، لا سيما الشباب منه ، وقد تمثل ذلك الانفعال الصارخ في حركة تشبه من هبّ من سباته إثر لسعة قوية ، وذلك منذ أرغمت أسماعنا على تلقي نبأ الواقع الأليم في مجال صراعنا مع العدو الصهيوني . وقد كان لهذا الانفعال الصارخ أكثر من ميزة ، حيث حرّكت الكثير من المسيوتيين والمنصرفين والأنانيين ، غير أن ذلك لم يكن معناه أن الجميع قد فتح أجفان عينيه وبدأ الحركة والتجارب .

ويتلخص الإطار الثاني في أننا أمام فلاح مصري أصيل لا يرتدي الزي الذي نعرفه به منذ خلق ريف مصر ، ولكنه يرتدي لباس « الأفندية » ، وكان ذلك في حقيقته ممثلاً لما يحس به هذا الإنسان المتوقد الشعور ، فهو يحس بصوت من أعماقه يصيح فيه :

قرأتلك مرة أخرى ..

وثالثة ..

ورابعة ..

وكنت أود لو كذبت ظنوني في عباراتك ...

ولكنني وجدتك أنت ..

في كل انفعالاتك ..

وجدتك خلف كلماتك ..

وإذا أغرى صديقتك بشذى مصر وأحائها وألوانها فإن ذلك ينحسر مرة أخرى عن اعترافه : أنه :

إذا أنكرت قريتنا .. أنا أوفى

هنا في قريتي عاري .. ومجدي .. جل أن يخفى .

إلى أن يقول :

عددت مدائني .. ألفا ..

وغابت قريتي منها ..

فكانت كلها .. منفي أ

ولقد قال محمد أحمد العزب ذلك في أخريات عام ١٩٦٣ ، وإذا حدثته في النصف الثاني من عام ١٩٧٠ ؛ فإنك تحس راحته الواسعة حين يلتقط نفسه من وسط زحام العربات وضجيج الشوارع ، خلال رحلتي ذهابه وإيابه من عمله بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بالزمالك بالقاهرة ، ثم بأوي إلى عشة الهادي القابع بين شيبين عتيبتين خالدين في مصر ، وهما قنوات وترع وخضرة وطين وخراف وناموس الريف من ناحية ، وأهرام مصر العريقة من ناحية أخرى . ولعله يتنفس بارتياح ويقول : ها قد عدت إلى قريتي . ثم تسرقه بعد ذلك قراءاته .

شيء آخر في العزب الفلاح المصري الأصيل هو التمسك والتعلق بالأسرة تماماً كما يتمسك بطين مصر ونيلها ، نرى ذلك في فرحة الراقصة بالاهتداء إلى ضالته المنشودة ، الملكة ذات التاج المعقود على رأسها ، كما تقول قصيدة « ثلاث أغنيات إلى خطيبتى » (ص ١٥٧) ، ولم يكن ذلك مجرد اعتزاز فنان بزوجه وحبها فحسب - فكثيرون من الفنانين وغيرهم يحبون زوجاتهم - لكنه الحرص على الانتماء إلى الأسرة الصغيرة امتداداً للحرص على الأسرة الكبيرة الأم وهي الأرض ، آية ذلك أنه يعود في قصيدة « رسالة إلى مسافرة » (ص ٧٥) فيؤكد أن وجوده لا يتضمن أي معنى بغير حبيبته تلك ، فهو يدونها يشعر بالجعوج والاعتراب والحصار والشوق والظمأ :

حبيتي ..

الظامع الذي تركته على محطة القطار

تجمد الرؤية في عينيه حين ودّعتك

سحابُ الدموع والغبار .

ما زال حتى اليوم في مقهى المحطة الصغير

يستاف عطر الانتظار

وتأكد تلك الروح لدى شاعرنا حين ماتت أمه ، فجمع بين الحوار والوصف في قصيدته « موت أمي » ، وذلك في آخريات عام ١٩٦٤ ، ورأيناه يردد :

« أمي ماتت ، أمي ماتت ، ماتت : معنا ، الكل يبّاب ، الكل يبّاب »

ولعل في قراءة الإهداء الذي يتصدر المجموعة ما يلقي الضوء على كل ذلك . إنه يقول :
« إلى .. ع .. زوجتي وحبيتي ، وإلى رائد و والى أحلى ما أعطتنا الأيام » .

والشيء الخطير في تلك الظاهرة لدى محمد أحمد العزب ليس في مجرد تعلقه بالقرية والأسرة فحسب ، كما أنه لا ينحصر في قريته التي تفوح من شِعْره ، كما يحرص على الاعتزاز بها دائماً ، وإنما تتمثل هذه الخطورة في المزج بين الخاص والعام في هذه المجموعة ، وانتقاله بحرية وسهولة بينهما ، فبينما يبدو الخاص في قصائد :

« رسالة إلى مسافرة » (ص ٧٥) ، و « ثلاث أغنيات لخطيبي » (ص ١٥٥) ، و « موت أمي » (ص ٢١١) ، و « العودة إلى القرية » (ص ٢٢٥) - حتى لتكاد نحس بالشاعر ينظر للعالم من خلال واقعه الخاص ، لإحساسه بالغرابة الناجمة عن سفر حبيته لا يفصل عن إحساس إنسان القرن العشرين ، لا سيما صاحب الحس الريفي كالعزب ، إحساسه بذويان الفرد في دوامة المدينة المليونية ، القاهرة ، كذلك فرحه بالاقتران بحبيته يعني تخلصه من حياة الوحدة والانفراد والصعلكة ، كذلك حزنه لموت أمه وما يحمله من سخط على الموت كمصير محتوم للإنسان ، ومن هنا يجد قارئ شعر العزب نفسه مقدرًا لتلك القدرة الفنية في خلط الخاص بالعام والمزوجة بينهما .

ولقد أثار نظري - منذ فترة - ظاهرة حديث الشاعر عن تجربته الشعرية ، وهي ظاهرة يمكن التماسها لدى كثير من شعرائنا المعاصرين كصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطي

حجازي ، وكمال نشأت ، وهدر شاكر السيّاب ، ونازك الملائكة ، وغيرهم . ولقد توصلت في دراسة هذه الظاهرة^(١٠٥) إلى عرض حديث الشاعر عن معاناه في إبداع الكلمة وفي الإبالة عما في نفسه ، والجديد هنا - كما يبدو لي - أن الشاعر المسافر في التاريخ يحرص على بيان رسالة الكلمة قبل أن يحرص على توضيح ما يكابده في سبيل إبداعها . ولعل في قصيدة : « ثرثرة شاعر لا منتمي » (ص ١٠٩) ما يُستشهد به في هذا المجال . إنها - في تصوري - تلخّص أزمة أصحاب الأدب لا الشعراء فحسب ، ولا العزّب وحده ، لكن شاعرنا - وهو أحياناً حاد التعبير - استطاع أن يبلور ذلك . إنه يقول :

قلبي صُعْلوك يتغنّى بالحب على كل الطرقات
ولساني أفعى .. أو حرباء
والكلمة كالطفلة عذراء

ثم يقول :

يا وّحي .
قد أعجبتني الدّور
وسقطت كككل الشعراء

ولهذا فإنه يعلن اختتام التمثيل وإسدال الستار ، ثم يقول :

ولتبحثْ للدّور الخالي ..

عن بطل .. يعرف في شرف .. أن يحمل عبد الكلمات

ولا يفوت قارئ هذه القصيدة خاصة أن يلتفت إلى تاريخ كتابتها ، إنه : ١٢-٤-١٩٦٧ ، وأحيل القارئ إلى نموذج آخر لهذه الظاهرة في قصيدة « موعد مع الكلمات الخضراء » (ص ١٦١) .

وأخطر ما يلاحظه قارئ هذه المجموعة الشعرية ذلك الحس الدرامي الذي يبدو في كثير من القصائد . وقد نجد هذا الحس الدرامي في حوار مسرحي في القصائد التالية :

« غناء في الغرف الداخلية » (ص ٣٣ ، ٣٥) ، و « حوار الرؤيا الأخيرة » (ص ٤٥) ،
و « مأساة فاوست الجديد » (ص ٥١) ، و « حوارية بين المرید والشيخ » (ص ٦٥) ،

و « المحاكمة » (ص ٩٠) .

ومن القصيدة الأخيرة نقرأ هذا النموذج :

ها أنا وغد

ها أنا في الحُب مقطوع اللسان

شاعر مات وفي عينيه جوعٌ للحنان

ويصيحون :

« أبو الطيب قادم »

وأبو الطيب يُصغي ويقول ..

اسألوه أين كان ؟

أين من خارطة الأحياء والأشياء كان ؟

سيدي

كنت أغني في روائي المنتصف .. إلخ .

والحوار الدرامي متممٌ في القصائد المشار إليها كما يبدو ، لكنه غير مقصود في قصيدة

« ثرثرة شاعر لا منتمي » ، وخاصة في تلك الأبيات (ص ١١٢) :

المليلة تختتم التمثيل

ولنسدل فوق حطام المشهد ألف ستار وستار

فالبطل الواحد قد مات

ولنبحث للنور الخالي

عن بطل .. يعرف في شرفٍ أن يحمل عبء الكلمات

إنك تحس وأنت تقرأ هذه الأبيات أن صوتاً آخر هو الذي يتكلم ، وأن الشاعر هو الذي وجه

هذا الصوت فقط وأتاح له دوره في المشهد التمثيلي .

ويجد العزب نفسه مطالباً من قرائه بخطوة جديدة حتى لا يستسلم للجُمود الذي يتعرض له

المعنيون بفنهم ، هذه الخطوة هي كتابة المسرحية الشعرية ، إنه مطالب بولوج فن المسرحية

الشعرية ، وأمامه فرصة اختيار إطار المسرحية ذات الفصل الواحد .

والنظرة العامة لـ « مسافر في التاريخ » تحيطنا علماً بما يحس به الشاعر كشاب من شباب هذا الجيل ، فهو ذو إحساس كامل بقضايا شعبه ، وهو يفلح في نقلنا لجو المعركة وتصوير إحساسه بها ، وذلك ما يذكرنا ببراعة الروائي العربي نجيب محفوظ في تصوير الآثار النفسية والمادية لغارات الحرب العالمية الثانية في رواية « كرخان الخليلي » ، نرى ذلك هنا في قصائد :

« أغنية إلى بيان عسكري » (ص ١٩) ، و « أغنية للمقاومة » (ص ١١٣) ، و « الليل والغارات » (ص ١١٧) ، و « الشهيد » (ص ١٢١) .. إلخ .

وهو يحتاج احتجاجاً صارخاً وثائراً في وجه السلبية ولا انتمائية الجيل ، ولهذا فإنه يوجه نقدات لاذعة لا يجيدها إلا لسان سليط حقاً ! وتتطور هذه النقديات إلى التمرد الذي قد يحطم كل شيء في طريقه ، والشاعر - في تصوري - هنا قد فقد هدوءه الذي تميز به خلال تناوله للقضايا العديدة في شعره ، لقد كان سر مجاح العزب في معالجة قضايا المجموعة يرجع - فوق قدرته الفنية وتمكنه من مساري الكلمة والموسيقى - إلى هدوءه وموضوعيته وأسلوبه العلمي في الإقناع ، إلا أنه حين يصل للتمرد يفقد قدرته على الإقناع على الرغم من أنه ينجح في لغت نظرنا إلى ما يريد ، لكنه لا يكمل شوطه ليصل إلى هذا الذي أراد ، نجد ذلك في قصيدة « مرالي المزيفين وعتابية » (ص ١٤٣) ، ويتجلى ذلك بوضوح في احتجاجه على الموت في قصيدة « موت أمي » .

ثم إنه يتمرد على الجمود أمام المناسبات ومعاملتها بمنطق واحد ، لهذا فإن تمرده أمام المناسبات التاريخية كان تمرداً فعلاً ، يحكمه منطق وتدعمه حجة ، ويشده هدف ، يبدو ذلك في قصيدة « ٢٣ يوليو ١٩٦٧ » أنه يقول مثلاً :

يا ليت شيئاً أمهلك .

كما يقول :

جئتنا

يا أيها الحلم العظيم

قبل أن نكتب شعراً لصباحك

قبل أن نرسم لوحات انفتاحك .. إلخ .

لم يقول :

نحن لن نلقاك إلا فوق سينا

نكتب الشعر لعينها .. ولك

وهكذا كان تمرد الشاعر ذا وجهين : أحدهما لم يوفق الشاعر فيه إلى بلوغ آخر الشوط في مرحلة الإقناع ، وثانيهما تاريخي وفق فيه الشاعر إلى حد كبير . على أن ذلك كله يبدو من خلال نفسية شغافة محبة ، فيها تيقظ وذكاء ومقدرة على التعبير .

ولقد قرأت هذه المجموعة أكثر من مرة ، وفي كل مرة كنت أجدني أقرأها من اليسار إلى اليمين على عكس ترتيب الكتاب ، وسر ذلك أن المجموعة ربيت ترتيباً تنازلياً لا تصاعدياً ، فتبدأ المجموعة بقصائد ١٩٦٩ ، ١٩٦٨ ، ١٩٦٧ ، .. حتى ١٩٦٣ .

وقراءة المجموعة من اليسار إلى اليمين تتيح للدارس فرصة التعرف على ملامح تطور العزب منذ ١٩٦٣ حتى ١٩٦٩ أو بمعنى آخر انتقاله من « أبعاد غائمة » (١٢٤ صفحة - مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - ٧٢ - الكتاب الأول ١٨ - القاهرة) إلى « مسافر في التاريخ » . وبهذه المناسبة فإن تعليقا موجزا في جريدة الأخبار المصرية بعد صدور المجموعة وصف الديوان الأول أو المرحلة الأولى من شعر الشاعر بالرومانسية والديوان الثاني أو المرحلة الثانية من شعر الشاعر بالاتجاه الفلسفي ، وهذا الوصف أو التصنيف فيه نظر - كما يقولون - فالفلسفة يجدها قارئ الديوانين على حد سواء ، كما أن قصائد الديوان السابق لم تكن كلها رومانسية ، بل كان منها الكثير الذي تخطى به الشاعر عتبات الرومانتيكية وأخذ يسعد لولوج عتبات الواقعية الانتقادية ، وخصوصاً تلك القصائد ذات المضمون الاجتماعي السخي والتي فاز بها الشاعر - أو إن شئت قلت : حجر ، الفوز بالجائزة الأولى لنفسه على مدى سنوات عديدة في مسابقات الشعر ، بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بالقاهرة .

وأرجع إلى تطور شعر الشاعر لنجد أنه كان ينبغي على قصائد المجموعة أن تجيء مرتبة وفقاً للتسلسل المنطقي لهذا التطور . ومن هنا كان رأيي في قراءتها من اليسار إلى اليمين ، ولقد أحسست وأنا أسلم نفسي « لمسافر في التاريخ » بمنعطفين خلال مسار الرحلة .

يقع المنعطف الأول بعد حصاد عام ١٩٦٥ ، ومن هذا المنعطف تلتفت إلى الخلف -

وأنت مسافر في التاريخ - لتجد سمات بقايا المرحلة الفاصلة في تطور شعر العزب ، حين أراد أن يُلجّ عتبات الواقعية الانتقادية ، وهو يغسل يديه مما علق بهما من آثار رومانتيكية تجلت في قصيدته « العودة إلى القرية » ، و « ثلاث أغنيات إلى خطيبي » ، وكانت قصيدة « موعد مع الكلمات الخضراء » أبرز هذه الطائفة من القصائد .

أمّا المنعطف الثاني فيبدأ منذ حصاد ١٩٦٦ حتى نهاية حصاد ١٩٦٩ ، وفيه تتجلى الواقعية النقدية لدى الشاعر منذ اللحظة الأولى ، ويستقر فيه العزب فوق أرض ثابتة . ويحسن هنا أن أشير إلى قصائد حصاد عام ١٩٦٦ أول هذه المرحلة ، وهي : « بكائية من شاعر جيان » (ص ١٣٩) ، و « مرثي المزيفين » (ص ١٤٣) ، و « رسالة إلى قاتلي » (ص ١٤٩) ، والبارز من هذه القصائد كثير لكنني أكتفي بالإشارة إلى واحدة منها ، وهي التي حملت اسم المجموعة ، وقد كتبها الشاعر بعد مرور أكثر من نصف عام على النكسة أي في ١١-١-١٩٦٨ ، وهذه القصيدة هي : « مسافر في التاريخ » ، إنه يبدو ناثراً ، ساخطاً ، جريح الكرامة والإحساس ، متشائماً ، يدعو للصلاة للسيف وبالسيف ، كما يتصور أنه فقد انتماء الحضاري ، وأن الناس تسمتُ بأنه بلا عصر ، كما يشعر بالعار والخجل والغثيان والفهر والحرن والخوف ، يقول :

المومياء محركت

لا تقعدوا كالمومياد

العصر عصر الفاتحين وليس عصر الأدعياء

ويخاطب الجيل المعاصر :

منكم .. وإن أحسست فيكم كل عار الانتماء

منكم أنا .. يا أيها الجيل الخواء

لو أن فيكم نخائناً للأمس كنتُ أنا الخون

لو أن فيكم نخائناً .. فأنا أكون

إني أخون غروركم .. وغباءكم

إني أخون

إني أخون

إني أخون

وإذا كانت المجموعة الشعرية تتضمن منطقتين أو تحمل سَخْتِي اتجاهين : اتجاه سابق واتجاه لاحق ؛ فإن السمة العامة لهذه المجموعة تبدو في استخدام الشاعر الأسطورة استخداماً جيداً ، ونفوره من التعبيرات الخطابية والتقريرية المباشرة ، كما تبدو في تخلص تام من قالب الشكل التقليدي وانطلاقه مع الشكل الجديد للشعر ، يتكوى في ذلك - شأن كل الأصلاء - على مبدعائه من التراث الشعري العربي ، وعلى متابعاته اللاهثة لكل جديد ، وعلى الرغم من انطلاقه مع الشكل الجديد إلا أنه - ولا عيب في ذلك - يتيح كثيراً من الفرص للمقابلة الموحدة ، وأعتقد أن ذلك يأتي بعقوبة تستمد من سليقته وذوقه الفني الرفيع . وأكتفي بالإشارة إلى بعض نماذج ذلك ص ٤٥ من قصيدة « حوار الرؤيا الأخيرة » ، وص ١٧٥ من قصيدة « عن الوجود » ، وص ١١٩ من قصيدة « أغنية للشلال الأعمى » ، وص ٢٢٦ من قصيدة « العودة إلى القرية » .. إلخ .

وأسأل الشاعر بعد ذلك ، هل هناك ما يحول دون الجمع بين الشكلين في عمل واحد ؟ أعتقد أنه سيجيب مثلي : نعم .

وأخيراً فلقد آن لي أن أقول إننا أمام ظاهرة شعرية خطيرة لا تستحق الصمت عنها ، إن هذه الشعرية توجب على النقاد أن ينتبهوا لها ، لا ليسوقوا لها مواكب المديح ومظاهراته فحسب ، بل ليكيلوا لها ما يشاءون من نقداً ، ويحاسبوا صاحبها على كل ما يقول ؛ ليكسب الشعر العربي بذلك كله جديداً من أعلامه .

ولقد لغت النظر بعضُ أخطاء ترجع للطباعة تنبه لها الشاعر قبل أن تخرج النسخة من يديه ، لكن هذه الأخطاء لا تنال من جودة الطباعة وحسن الإخراج .

الفكاهة و أدب الشيخوخة

« القيثارة » محمد بهرام

يشيع في ديوان « القيثارة » ما يمكن أن نسميه أدب الشيخوخة ، فهو في قصيدته عن قطته
« بشونة » - وهي كلمة يونانية معناها قطيطة - يقول (ص ٥٨) :

وما إن يُفِيدُ اعْتِدَارِي لَهَا بِأَنِّي كَثُرْتُ وَأَنِّي تَمَيَّتُ

ولعل قصيدته « القيثارة » ص ٩٢ ، التي حمل الديوان اسمها خير ما يمثل ذلك المنحى ،
ومطلعها :

سَيِّئِي وَقَدْ كَثُرْتُ أَحْسَسْتُ بِالْأَمْنِ

وفيها نرى فلسفة الشيخوخة ، في الاستمتاع بالحاضر ، والموقف من الحب في دُعاة
واضحة :

فالناس لي : إمَّا بنتي ، وإمَّا ابني
ويقال يا عَمِّي فسَيَلِدُ في أذني
وأروحُ في قُبَل وأروحُ في حِضْنِ

مشيراً إلى نداء « جدو » مستعملاً بلغة القرآن الكريم (١٠٦) .

إِنْ مَسَّنِي كَيْبَرٌ رَفَهْتُمْ عَنِّي

وفي قصيدته (الربيع ، ص ٩٦) يداعب التناقض والتضاد :

يا ربيعَ الزَّمانِ أينَ ربيعِسي ؟ لم تزلْ أُمردًا وقد صيرتُ كَهلاً
صارَ بعنفي بل صارَ كَلبي حريناً حين زُنتَ الحياةَ بعضاً وكُلاً

والمنحى الفني للديوان هو الرومانسية ، يصور الربيع ، وينطلق مع مظاهر الطبيعة : « القمر » ،
« الدوحة » ، « اليمام الزائر » ، « وردتي » ، « الزورق الحالم » ، « على شاطئ القمر » ،
« بحيرات أوربا » ، « في المطر » .

ومع العاطفة : « القلوب المدراء » ، « الحب الأول » ، « القيثارة » .

وأكثر ما تتجلى مظاهر الرومانسية في قصائده : « الإسكندرية » - ص ٥٠ ، و « الزورق الحالم » - ص ٥٥ ، و « كن جميلاً » - ص ٦٣ ، و « في المطر » - ص ٧٩ ، و « القمر » ص ٧ ، و « الدوحة » - ص ١١ ، و « اليمام الزائر » - ص ١٤ ، و « القلوب المدراء » - ص ٢٠ ، و « الحب الأول » - ص ٢٧ . ومخاطبة الطبيعة والطيور :

واليوم في شرفتي واليدُرُ نالِقنا أحكي إلى وردتي الذكري ونطرح

وللمدينة حضور في الديوان ، في مقدمتها مدينة الإسكندرية وهي بلدته ص ٥٠ :

عروس على شطِّ يقبلها بحر أ العطف من كغر يقبله نغر ؟

حتى يذكر أحياءها : سيدي جابر - الشاطبي - أبو العباس .. إلخ ، ص ٥٣ .

وعلى ذكر المدائن تأتي قصيدته « اعتراف بين يدي بغداد - ص ١٠٠ » ، التي ألفها في مهرجان المرند الثامن سنة ١٩٨٧ ، وقصيدته « سيناء » ، ص ٤٤ .

وعلى ذكر الإسكندرية نجد البحر في قصيدته « الزورق الحالم » ، ص ٥٥ .

ويثور موضوعه بين : « مداعبة قطه » - ص ٥٨ ، وهي قصيدة نفيض خفة دم ، وفكاهة ، وهي من شعر الظرفاء ، و « علبة الكبريت » - ص ٦٦ ، و « مصر » ، و « خواطر نفس » ، و « المآذن » - وهي قصيدة دينية .

وفي كلُّ نجد المداعبة وخفة الظلِّ كما قدمنا ، ومن ذلك :

إن كان لا بُدَّ من بحر أموت به فموج عينيك يحلولي به العرقُ

وقوله من قصيدة « علبة الكبريت - ص ٦٦ :

أخذتُ أشعلُ أعوادَ الثَّقَابِ لها	وقد تعمَّدت في الحالات إخفاقي
تناولتُ علبَةَ الكبريتِ باسمه	وبعد إشعالها استولتُ على الباقي
وكي تدافعَ عما فعلتُ اعتذرتُ	قالتُ وأحدائقها تلهو بأحدائي
ما للرجال وللِكبريتِ تخمله	وليس بعذرهم أسبابُ إحراقِ
فإننا قد نكفُّنا إنوقدته	فليأخذوا نارهم من قلبِ مُشتاقِ

رحلة إلى أوروبا

ولرحلته إلى أوروبا نصيب وافر في شعره ، (ص ٦٩-٧٩) (١٠٧) ، فهو يذكر ركوب القطار لا الطائرة ، قاصداً التأمل والرؤية ، كما يذكر :

البحيرات ، والحضارة ، وزورخ ، وباريس ، وإيطاليا ، في خفة ظل واضحة :

دنيا أوربياً ما صنعت بشاعر ؟ قد شدت عن مصر إليك رحالا
سعوداً بالشوق الذي والى به لولا نفاذ شعره لأطسسالاً

وهو في بعض هذه المواقف يذكرنا بقصائد لعلي محمود طه ، ومنها « الجنودل » .

وتتنوع القوافي عنده في قصيدتي : « لست أدري » - ص ٨٢ ، و « عزيز أباظة » - ص ١١٥ ، وتعتمد بحوره بين :

الخفيف ، ومخلع البسيط ، والرمل ، والمتدارك ، والكامل ، والبسيط ، والطويل ، والرجز .

وللذاتية subjectivity سيطرة عامة على الديوان ، وذلك بالتركيز على ذاته ونفسه ومشاعره ، حتى ليصبح جانب من الديوان بمثابة السيرة الذاتية التي تمثل عنصراً مركزياً في تجربته الشعرية . ومن المعلوم أن النقاد يفرقون بين نوعين من الذاتية ، أولها : الذاتية بمعنى خصوصية الفكر والفردية ، وهي سمة تشمل الأدب كله ، وثانيها : الذاتية المغلقة التي لا تأبه بالعالم الخارجي وما فيه من قوى ، وتغلب مخيَّراتها الضيقة التي تمتصها دون وعي من واقعها ، وهي تفرض الفقر على الأعمال الأدبية (١٠٨) .

يضاف إلى الذاتية غلبة الجو الانفعالي atmosphere والنزعة العاطفية sentimentalism على الديوان ، كما يحرص الشاعر على انتقاء الألفاظ الشعرية poetic diction ، مذكراً بتصيحة أرسطو في كتابه « الشعر » حين نصح الشعراء باستخدام الكلمات غير المتداولة وبعض المحسنات ، وطوع ورددورث بعض منتخبات القصة الواقعية الشعبية ، وجعلها محملة بشحنة انفعالية ذات حيوية .

وقد ارتبط ذلك بالحس المسيطر على شعر الشاعر ، والذي يمكن تلخيصه في عنصرين هما : الفكاهة ، واستقبال الشيخوخة والسعادة بها .

« لديّ أقوالٌ أخرى »

للشاعر فوزي عيسى

قدم الشاعر فوزي عيسى في مجال المكتبة الشعرية ديوانه « لديّ أقوالٌ أخرى » (١٩٩٠) سنة ١٩٩٠ ، ومن قبل ذلك قدم ديوانه « أحبك رغم أحزاني » سنة ١٩٨٦ ، وهو - بحكم كونه أستاذاً جامعياً وناقداً - قلمٌ دراساتٍ أدبية ونقدية متعددة .

الموضوع الشعري :

يدور موضوعه الشعري بين : الوجدانيات ، والمرثية ، والاغتراب ، وتصوير الواقع المعاصر .

وينبع الموضوع الشعري عنده من عنوان قصائده ، وجوانب الخطاب الشعري عنده .

ففي مجال الوجدانيات نجد الحب عنده ينحو منحى موضوعياً يتجاوز حرارة البوح إلى مرارة التعبير عن الواقع ، وقد ينسحب من ميدان الغزل إلى ميدان النقد الاجتماعي ، أي أنه ليس حبا رومانسياً غنائياً يرتبط بدفقة الذات إلى الذات ، بل قد يكون دفقة الذات إلى الوطن ، فهو ليس كاماسوترا Kamasutra ، أي تلك المجموعة من الحكم عن الحب ، والتي كتبت باللغة السانسكريتية في القرن الرابع الميلادي أو الخامس ، والتي تتضمن تعاليم الزواج والعشاق ، وتعاليم عن التقاليد واستخدامات الزمن في شكل نشري في معظمها - وإنما هي الوجدان الذي يجمع بين الفردي والجمعي ، الذاتي والموضوعي .

وفي تأمل هذا الجانب الوجداني في شعره ما يجعل منه خطاباً عاماً لا خطاباً خاصاً ، ففي مُفَتِّح قصيدته « عيناك » ، ص ٧٧ :

عيناك يا حبيبتى نداءتانِ

نتنقل من « النِّدَاءة » إلى « شهرزاد » إلى « الفارس » :

عيناك فارسانِ

و « السيف » ، و « السهام » ، و « الحمى » ، و « رَجْم الكافر » ، و « القلعة » .

ومن هذا المعجم الذي يوسع دائرة الخطاب الشعري يستخدم الشاعر التضمين وينشد قول

شاعر حكيم :

« مَنْ وُلِّيَ فِي أُمَّةٍ أَمْرًا وَلَمْ يَعْدِلْ
يُعْزَلْ

إلا لحاظ الرشاً الأكل »

وإذا تركنا العينين هنا وجدناها في قصيدة وجدانية أخرى هي « وقبلك عشت منفيًا » -
ص ٣٥ ، حيث المواجهة بين كاف المخاطبة وباء المتكلم :

« هما عينك بألتقان في ليلي »

وكما انتقل هناك بين رموز معينة ينتقل هنا بين رموز :

الصحراء - الغيث ، الترحال - السفر

ومستويات الضمير :

عينك - أيامي - زادي - هدئي - قدرتي - قبلك - عيني - شفتي .

وتكتمل النظرة الوجدانية في القصيدة الثالثة التي نمزج بين الوجد الذاتي والوجد
الموضوعي كما يبدو في عنوان « الإسكندرية دائماً » - ص ٥٣ ، فهو يقول لها :

أحبك والحب لو تعلمين

ربيع القلوب ونور المقل

حتى ينتهي إلى نتيجة تتواءم مع العنوان :

وكلُّ البلادِ - سواكِ - طلل

وإذا تأملنا مستويات النهي والأمر والضمائر في الغياب : هو وهي ، والخطاب : الكاف
والنهي .

نجد ذلك في كاف المخاطبة من قصيدة « احتواء » - ص ٢١ :

أبتئك - وحين رأيتك - إليك - سأعطيك - عينيك - عليك .

والنهي : لا توصيدي - لا تُنكريني - فلا تُخلِّيتني

والأمر : فمَلِّي يَدَيْكَ .

أما قصيدة « مقاطع من رسالة حزينة » - ص ٤٣ فنجد :

النساء : يا سيدي (مكررة) .

والأمر : فلتنازل ، ولتقبِره .

وكاف الخطاب : أحبتك .

والمدينة عنده تنطلق من هذا الوجد المشتمل في قصيدته « الإسكندرية دائماً » وهو وجد
بمزج بين اللقاء والاختراب :

وحين يحاصرني الاختراب

أعانقُ في مقلتيكِ الأمل

وهذا الاختراب يُطل بوجهه عنواناً لقصيدة - ص ٣٩ ، « فيها المدينة تسكن القلب » :

والبلاد التي تسكن القلب

قد أسلمت رأسها للرغام

ويقف السؤال في مفتتح القصيدة علامة بارزة على الاختراب جامعاً بين رموز متناقضة من
الطير :

كيف للقلب أن يعرف الابتسام ؟

(وهو يجمع بين الاستفهام وقطع همزة الوصل ليرفع صوته) :

والصقور ترُوع سربَ الحَمَام

والخفافيش ترع وَسَطَ الظلام

والعصافير تهجر أوكارها لبلاد

تُرَجِّي لديها بقايا طعام

حتى يصل إلى :

الزمان الرديء

والصفقات المريبة والقمر

والردة الجاهلية والإنهزام (يقطع همزة الوصل أيضاً) .

وهو يطرح يوتوبيا في المدينة الحلم هروباً من هذا الواقع :

وقد عشت تحلم بالدفء

بالمدين البابلية

أدمنت لونا غريباً من الحلم

وهو في ذلك يحاول مواجهة التناقضات بين الخصام والوثاق لتطيل الغربة في مدينته :

يموت غريباً

تشيعة قهقهات اللثام

وينادي مدينته (ص ٢٨) بلفظ صريح ، وتكون طليطلة مستوحاة من الماضي رمزاً للمحاضر،

وإذا كانت هناك « مدائن الدخان » ، ص ٩٦ ، فهناك :

يفتح المدائن المنبوعة شرقاً وغرباً

بالرغم من « تنكرني المدائن » ، ص ٧٢ .

على أن الحلم لا يكون باسترجاع المدينة على أمانة الرياح ، فسيان أن يكون الرجوع

بالمسلم أو بالحرب :

« فهل يعود يا مدينتي وفي يديه سيفه وسنبله ؟ »

وتقف المدينة « الحلم » في مواجهة « الاغتراب » بدءاً من طليطلة (ص ٢٧ وما بعدها) ،

حتى الحلم بالمدين البابلية تلك التي تمثل :

« لونا غريباً من الحلم »

وقد يبدأ حلم العودة للمدينة من المنازل (ص ٢١) :

« فكلُّ المنازل قد أوصدتْ بالأسنة أبوابها »

أو من السراب (ص ٦٣) :

« وحين رأيتك خِلْتُ السُّرابَ البعيدَ »

أو الميادين - ص ٦٣ ، أو الشوارع ، والأزقة ، والحواريات ، أو من معالم مصر :
النيل ، والأهرام ، وأبو الهول - ص ٦٣ ، أو من المدينة الأم - الإسكندرية - ص ٥٣ :
« وكُلُّ البلادِ سبواها طللُ »

ومنها يعلو بإيقاع البحر في لغة الشاعر في ديوانه :

« ووجهك الحزين غاضبٌ ماؤه ، وجفِّف الخريف جَدْوَلَه » و « الطوفان » ص ٤٤ ،
« وبحر ليس له شَطَّانٌ » ص ٤٤ ، « وسألت البحر والأمواج » ص ٥٠ ، و « الموانئ » ص
٧٢ .

وهكذا تتجسد لكل شاعر مدينته طموحًا للنماذج العليا لديه ، وتحقيقًا لما رآه « رولان
بارث » في الحلم ؛ إذ يضع الحلم تحت الضوء مشاعر أخلاقية رهيبة رهافة قصوى ، بل
ميتافيزيقية ، ويدعم المعاني الإنسانية ، وله منطق راعٍ ، مترابط ترابطًا رهيبةً ، إنه يجعل ما ليس
فيّ وما ليس أجنبيًا عنّي يتكلم ^(١١٠) .

ولأن الحلم ^(١١١) هروب من الواقع كان الواقع غربة ، وتمضي الغربة في قصائده « مقاطع
من رسالة حزينة » ^(١١٢) - ص ٤٤ :

الغريان - اللذيان - زمن جهنم - الأهوال - الطوفان - تطاردنا الأحزان - كهف
النسيان - والحرية بين :

الموت أو الإعصار ، أو بين النار وبين النار

وكما كانت الإسكندرية في قصيدة بعنوانها ، كانت مصر في قصيدة « مكاشفة » -
ص ٨١ :

رأيتها تخونني

من ألف عام أو يزيد

تضاجع للملوك واللصوص والعبيد

أراك رقة الثياب

هتبكة الإغرار

.....

وعند بابك الثعالب المراوغة

ويضمن قصيدته حاشية من المتنبي :

نَامَتْ نَوَاطِيرُ مِصْرَ عَن لَمَالِهَا وَقَدْ بَشِحْنَ فَمَا تَغْنِي الْعِنَاقِيدَ

ومن المهم التنويه بدور ضميري الغائب والمخاطبة ، والمقصود فيهما - معاً - مصر مدينة الشاعر السلبية المسلوقة من غير أبنائها ، ثم يكون الاستفهام الوعظي المباشر في ختام القصيدة :

فهل تراك - بعدُ - تبصرين تخلفين ١٩

وليته ما صاغه

وتدور قصيدة « يقولون » - ص ٨٩ في فلك مصر السابق أيضاً . وتطل مدائن الدخان والدمى في قصيدته « تداعيات ديك الجن » - ص ٩٦ ، والسفائن المحطمة أو المحترقة في « الطريق إلى طليطلة » - ص ١٢٨ ، وتكون طليطلة هي العالم العربي الآن .

هكذا يندلف من المدينة والاختراب - معاً - إلى صورة الواقع المعاصر ، تماماً كما نجدتها في قصائده الوجدانية ؛ ففي الجانبين نجد نقد الواقع نقداً واضحاً ، كما نجد الإسقاط التاريخي باللجوء إلى الماضي لتصوير الواقع ومرارته ، فهو ينتقل من الواقع الوطني المعاصر الصريح في قصائده المزروجة بين المباشرة والتلميح : « الحجارة » - ص ٥٧ ، و « الحصار » - ص ٦٨ ، و « مكاشفة » - ص ٨١ ، و « يقولون » ص ٨٦ إلى الماضي في :

« أقوال أخرى للحلاج » - ص ٧١ ، و « عنوان الديوان : « لدي أقوال أخرى » ، « تداعيات ديك الجن » - ص ٩٥ ، و « دَعِ الْآنَ ذَكَرَ الدَّمَى » - ص ١٠٣ .

كما نجد لجوء الشاعر إلى رمز (الحلاج) ، حيث استدعاءً محاكمته الشهيرة في حديث عن التوقيع بالأحرف الأولى على خريطتنا وإباحتها للذئب ، ومع رمز الحلاج يأتي المخزون الديني من القرآن الكريم :

أندركم يوماً صوباً يا بني قومي

فهل تُغني النذر

ولجوء الشاعر إلى رمز : ديك الجن ، والعشائر ، والمخزون التراثي من الشعر العربي القديم :

— أضاعوني وأي فتى أضاعوا
— حديث خرافة يا أمَّ عَمْرُو
— أرى تحت الرماد ومسيخ نار
— يا آل جِمْص توقعوا من نارها
ليوم كَرْبَهةٍ وسَداد نغر
ويوشك أن يكون له جِزَام
خِزْيَا يحلُّ عليكمُ وَيَالَا

ولجوء الشاعر إلى رمز : امرئ القيس الملك الضليل ذي القروح في رحلة بحثه عن ملكه الضائع بعد مقتل أبيه الملك مصدرًا قصده بقوله امرئ القيس في أوج محنته وهوانه :

بكي صاحبي لما رأى الدرب دونه ... إلخ (ص ١٠٣)

وفي القصيدة نفسها ينتقل إلى رمز : يوسف وقايل .

حتى تنتهي القصيدة بالمباشرة والخطابية المقبولة في هذا الصدد :

فإمّا نكون أسودَ العرين وإمّا نصيرُ كأنّ لم يكن

وفي قصيدة « الطريق إلى طليعلة » - ص ٢٧ نجد رموز :

طارق ، والسيوف الكليّة ، والخيول ، والقيود ، والسفائن المحروقة . وفي قصيدة « الجواد الذي كبا » - ص ٢٩ :

يكفينا رمز الجواد حيث يكون الجواد المريض هو الوطن العربي ولا شفاء إلا من السماء بعد أن أهمله المماليك .

هكذا يدور الموضوع بين مصر (ص ٨١) ، والعرب (ص ٨٩ ، ١٠٣) ، وفيه نجد توظيف الاستيحاء التراثي ، حتى ليصدق على الشاعر قولهم : إن النص لوحة فسيفساء ، وإنه تشرب أو تحويل أو امتصاص لنصوص أخرى ، على نحو ما يقال في « النصوص المتداخلة » (١١٣) ، ذلك أن النص ليس ذاتًا مستقلة ، بل هو سلسلة من العلاقات مع نصوص غيره .

على أن توظيف التراث عند شاعرنا يقوم على فلسفة ذات أركان ثلاثة متمانقة هي :

« لدى أقوال أخرى ، للشاعر فوزي عيسى ١٠٥ »

الماضي ، والحاضر ، والمستقبل ، أما الهدف الغني فهو نقد الواقع وكشفه والثورة عليه ، والتطلع إلى المستقبل بما في ذلك من تطلع إلى المدينة الحلم .

أما المفتاح ، فهو الصبر :

أيوب - طارق - السماء - رموز الطيور .

وقد بدأ ذلك في ستة مواقف في القصائد الآتية :

١- « احتواء » ، ص ٢١-٢٣ وهي أولى قصائد الديوان ، حيث : أيوب ، وحب العذريين ، وهما قمتان في الصبر ، وجراح النبيين ، وكل عذاب المحبين ، وألتمس البرء إذ مسني الضر ، ثم : الجواد المظلم ، والخيول ، والكرّ والقرّ ، ونفاث الطير .

٢- « الطريق إلى طليطلة » ، ص ٢٧-٢٨ ، حيث العودة للخييل والسيف ، أما طليطلة فهي العالم العربي المهزوم السليب ، أما طارق فهو الأمل في العودة ، ولعله - في ماضيه - رمز المستقبل :

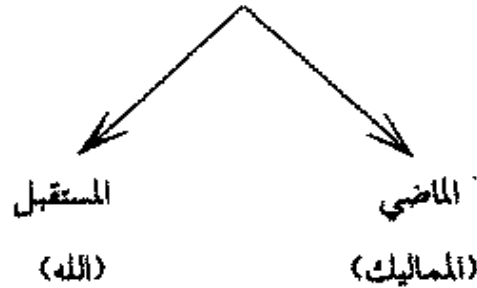
« غير أن يعود طارق فيجمع الكتاب المهلهلة

ويحرق السفائن التي تأكلت »

مع مراعاة مدلول الحرب والسلام في :

« وفي يديه سيفه وسنبله »

٣- و « الجواد الذي كبا » ، ص ٣١-٣٥ حيث الممالك ، والجواد الملقى في الجُب (قصة يوسف عليه السلام) ، والحية الرقطاء ، والجواد أدر كتته الشيخوخة ، وستطلق عليه رصاصات (بذكرنا بالخييل الميري) ، والقمص ألبتت مرضه ، ولا أمل إلا في السماء ، هكذا كان الواقع بين :



٤- « الحضارة » ، ص ٦٧-٦٨ حيث المضممار الوطني : فلسطين ، والقدس ، وختامها :

أ : « آه يا أباغ عيسى ومحمد » (الماضي السحيق)

ب : « أنت يا قدس جراح تتجدد » (الواقع المعاصر)

جـ : « فمتى الفجر بأعتابك يولد » (المستقبل)

٥- « أقوال أخرى للحلاج » ، ص ٧١-٧٤ هنا الإسقاط والقناع ، وفيها ترى التحقيق والملفات ، وضمير المتكلم ، والحوار - كما قدمنا - وظواهر : الجملة الحالية ، والذئاب ، والاستفهام - كما قدمنا أيضا - واستيحاء النص القرآني :

« لا تبقي إذا ما الليل طال ولا تدر » ص ٧٤

قال تعالى ، « وما أدراك ما سقر لا تبقي ولا تدر » المذخر ٢٨ .

« أنذرتمكم يوما عبوسا يا بني قومي فهل تُغني النذر » ؟ ص ٧٤ .

قال تعالى ، « أنذرتمكم صاعقة مثل صاعقة عاد وثمود » فصلت ١٣ ، والليل ١٤ ، وتكررت النذر في : الأحقاف ٢١ ، والنجم ٥٦ ، والفجر في آيات عديدة .

يستوحى الشاعر - إذا - النبي صالح عليه السلام ، والحلاج ، والشاعر العربي القديم .

٦- « تداعيات ديك الجن » - ص ٩٥ ، أما ديك الجن فهو عبد السلام بن رغيان (٧٧٧ م - ٨٤٩ م) ، ولد في حمص ، وهو من شعراء الشعوبية وكان يفخر على العرب ، وكان متشيعا ، وقد رثي الحسين - رضي الله عنه - كثيرا . وفي هذا النص نجد « ليلي » ونجد « العشاير » ، و « حمص » ، والاستشهاد بالشعر - كما قدمنا .

ومع إيماننا أن لكل شاعر لغته ، نؤمن بتداخل النصوص وتضافرها وتفاعلها ، إذ لم يقتصر شاعرنا على شعر المرحلة التراثية حيث رأينا في شعره ولغة صدى الشعراء المعاصرين حيث أبو سنة القائل : « تفضي إلى الوهم والمستحيل » ، ويقول شاعرنا :

« آه يا قلبي المستهام » ص ٣٩ ، و « الزمان الرديء » ص ٣٩ ، و « أدمنت لونا غريبا من اللحم بالمستحيلات » ، و « أن نختر ما بين الموت بأيدينا أو بين برائين الإعصار » ص ٤٥ ، وكأنه أبو سنة في قصيدة « النور » ، أو قوله : ما بين الجنة والنار .

كما رأينا صدى لغة نزار قباني في قوله :

« وكلانا يعرف أن هوانا بحر ليس له شيطان » ، ص ٤٤ .

رموز الحيوانات والطيور والأعلام وصلتها بالموضوع الشعري :

هناك ارتباط شديد بين هذه الرموز والموضوع الشعري عند شاعرنا بجانب الاغتراب ، والهَمّ الوطني .

فعلى مستوى رموز الحيوانات والطيور نجدتها تميل إلى صيغة الجمع أكثر من ميلها إلى صيغة المفرد ، وهي :

الجواد : (ص ٢٢ ، ٢٧ ، ٣١) ، والخيول : (ص ٢٢ ، ٢٧) ، والنسور : (ص ٣٩) ،
والحية : (ص ٣١) ، والأفاعي : (ص ١٠٨) ، والخفافيش : (ص ٣٩) ، والعصافير : (ص ٣٩) ،
والصقور : (ص ١٠٨) ، والغريان : (ص ٤٤) ، والذؤبان : (ص ٤٣) ، والذئاب :
(ص ٧٣ ، ١٠٧) ، والثعالب (ص ٨٥) ، وعلى مستوى المفرد الذئب (ص ٧٣) .

وأكثرها الذؤبان والذئاب وهي في ثلاث قصائد كلها مرتبطة بمصر . وعلى مستوى الأعلام نجد من الشخصيات :

طارق وعودته (ص ٢٧ ، ٢٨) ، وامرئ القيس وتوظيف مقولته الشهيرة (ص ١٠٣) ، ولم يهَمْش الإله ، والحلاج وتوظيف محاكته (ص ٦٩) ، ودبك الجن (ص ٩٣) ، وصلاح الدين (ص ٥٧) ، ومن المدن :

الإسكندرية (ص ٥١) ، وطليطلة وضياعتها (ص ٣١) ، وحطين (ص ٥٧) ، ومن الممالك : الممالك (ص ٣١) .

المعنى بين المباشرة والتوالد :

يتعدد المعنى بين : معنى مباشر صريح ، وآخر غير صريح فيه من الإيحاء والتلويح ، وعطاء الباطن ما يسمح بالتوالد والتكاثر ، وتعدد العلاقات الداخلية .

وعند شاعرنا نلتقي الجانبين : المباشر ، وغير المباشر من معنى موح أو رمز ، وتأتي المباشرة - غالباً - في نهاية قصائده كأنها الحكمة المنشودة أو العبرة المتفاعة ، من ذلك ختام قصيدة « أسئلة » ص ٥٠ :

فأوماً إنه القدر !!

وختام قصيدة « ودع الآن ذكر الدمي » (ص ١٠٨) :

فأما نكون أسودَّ العرينِ . وأما نصيرُ كأن لم يكن

وهي مباشرة اقتضتها طبيعة الموضوع ، حيث ضياع الوطن . وهناك قصائد مباشرة اقتضتها طبيعتها ، مثل قصيدة « إلى طفل شهير من أطفال الحجارة » - ص ٥٧ .

لكن الديوان - بوجه عام - يوظف الرمز ، والاستيحاء والإيحاء . ويتكون الخطاب الشعري بين : توظيف الاستفهام ، والجملة الحالية ، والتقديم والتأخير ، وتحولات الهمزة من القطع إلى الوصل أو العكس ، والحوار والإيقاع .

الاستفهام :

يفرد الشاعر قصيدة بأكملها عنوانها « أسئلة » ص ٤٧ حيث اتجه بأسئلة إلى الليل ، والروضة والبحر ، هذه الأسئلة هي :

* لماذا يأفل القمر ؟ وكأنه يستوحى حيرة أبي الأنبياء إبراهيم .

* لماذا تسقط الأوراق والزهر ؟

* لماذا يرحل الأحباب لا يبقى لهم أثر ؟

كان السؤال الموجه إلى الليل عن القمر وحال الشاعر أن أحلامه تكتب .

وكان السؤال الموجه إلى الروض عن الزهر ، وحال الشاعر أن الأشجار تنتحب .

وكان السؤال الموجه إلى البحر عن الرحيل ، رحيل الأحباب ، وحال الشاعر أن الأمواج

تصطخب .

وتعددت أدوات الاستفهام بين :

كيف - هل - لماذا - متى - الهمزة

بالصفحات (٢٧ ، ٣٥ ، ٤٠ ، ٤٩ ، ٦٨ ، ٧٤ ، ٨٥)

ويكثر الاستفهام في آخر القصيدة ، ويكون بمثابة تلخيص محتواها ، أو إبراز مضمونها ،

كما يكثر من مُفْتَحِهَا ، ومن أمثلة ذلك إلى جانب ما قدمنا ،

* وهل يتجو المحب إذا رماه بسهمه القدر ؟

* هل الحب يكفي لنعبر درب المستحيلات ؟

* لدي أقوال أخرى ، للشاعر فوري صبي ١٠٩

* أم تراه يضل الطريق ، يموت غريباً تشيخه قهقهات اللقاع ؟

* كيف نعتاد هذا الزمان الرديء ؟

* فمتى الفجر بأعتابك يولد ؟ (في آخر قصيدة « الحصار » ص ٦٨)

* ألدنيك يا حلاج أقوال آخر ؟ (تتكرر في قصيدة الحلاج ثلاث مرات ، ص ٧١-٧٣ ، حتى تختتم القصيدة بالاستفهام) .

* وهل يطبق بعاده في القيد حر ؟

ومن الأسئلة في مفتتح القصيدة « اغتراب » ص ٣٩ :

* كيف للقلب أن يعرف الابتسام ؟

و « الطريق إلى طليطلة » ص ٢٧ :

* من أين نبدأ المسير يا طليطلة ؟

* من أين نبدأ المسير ؟

وبداية قصيدة « أسئلة »

ومنها في آخر قصيدة « مكاشفة » مخاطباً مصر ، ص ٨٥ :

* فهل تراك - بعدُ - تبصرين تحلرين

توظيف الجملة الحالية :

يوظف الشاعر الجملة الحالية توظيفاً نفسياً ولفظياً كما نرى في هذه الأمثلة :

١- سألت الروض ، والأشجار لتتحب

سألت الليل ، والأحلام تكتسب

سألت البحر ، والأمواج تصطخب

وهي أسئلة تشكل فقرات قصيدة « أسئلة » ، وفيها نلاحظ الجملة الحالية اسمية ، وفيها

موافقة لفظية ذات مدلول نفسي ، فمما ناسب الليل :

الأحلام ، ومما ناسب الروض : الأشجار ، ومما ناسب البحر : الأمواج . وفي كل كانت

الأحلام تكتسب والأشجار تتحجب والأمواج تصطبغ ، وهنا نجد إشار الجملة الفعلية الواصفة للدلالة على الاستمرار كما لا تخفى صفات : الاكتئاب والانتحاب ، والاصطخاب .

(٢) في غرفة التحقيق - والأضواء باهتة -

قال المحقق - وهو ينظر في ضجر - (ثلاث مرات)

فليس بضائق المقتول تمثيلً بجثته - إذا هو قد جرد -

وهي جملة معترضة في قصيدة : أقوال أخرى للحلاج ، ص ٧٩ ، تبين الحالة العامة لغرفة التحقيق ولتسمية المحقق والحالة القليل ، ونلاحظ أن الجملة الحالية هنا أيضاً - اسمية كما نلاحظ أن الجملة الحالية تكون بمثابة الخلفية للمنظر المرئي أو الموسيقى التصويرية المعبرة .

(٣) حتى لا تهشه - وهو يجوب البيد وحيدا

إن علينا - اللحظة - أن نخار (ص ٤٣-٤٥)

تقديم المفعول به :

في إطار ما ذكره علماء النحو والبلاغة من مبررات التقديم وفوائده - نجد تقديم المفعول به فيما يأتي :

وكل المصاييح قد أطفأتها الرياح - ص ٢١

فيرسل ضوء القمر - ص ٣٥

داعب عوده الوتر - ص ٣٦

حتى لا تهشه الذوبان - ص ٤٣

تطاردنا الأحران - ص ٤٤

فليس بضائق المقتول تمثيلً بجثته - ص ٧١

هل تعرف الأمن الذئاب - ص ٧٣

وهل يطيق بقاءه في القيد حر - ص ٧٣

في حين يلتزم الترتيب بين الفاعل والمفعول في قوله :

تشكو عروقه المحاليل

وهو حين يقدم المفعول به على الفاعل يبدى الاهتمام به ويركز على ما وقع عليه الفعل .

التحول من الوصل إلى القطع :

حين يتحول الشاعر من همزة الوصل إلى همزة القطع -- فإن أول أثر ملموس هو الأثر الموسيقي المرتبط بالإيقاع ، لما يحدثه القطع من أثر قوي لا يتحقق في الوصل ، من ذلك :

كيف للقلب أن يعرف الإبتسام ؟

والردة الجاهلية والإنهزام ؟ (ص ٣٩ ، ٤٠)

وأعتقد أن الشاعر لا يقتصر على الأثر الموسيقي فحسب .

بل يتعداه إلى ما يشبه رفع الصوت ، وزيادة النبر للمساعدة في توصيل رسالة .

والدليل على ذلك أنه لم يجد حاجة إلى هذه المكابدة في موقف آخر فجاءت همزة الوصل

بلا قطع :

نضن أن تجود مرة بالابتسام -- ص ٨١ .

الحوار :

قامت قصيدة « أقوال أخرى للحلاج » - ص ٦٩ على الحوار باستحضار غرفة التحقيق

بكامل أوصافها تتخللها الجملة المفتاح :

(قال المحقق ..)

ثم السؤال ، ثم الإجابة الموجزة المعبرة الناقدة العصر والباكية على الحرية والديمقراطية .

وقد ينسب الحوار إلى الغائب ؛ « يقولون » في قصيدة بالعتوان ذاته ، ص ٨٩ ، كما

قد ينسب الحوار للمجهول في قصيدة « الجواد الذي كبا » ص ٣١) بالجملة المفتاح :

(قيل : ..) ، ثم تختتم الجملة : (قالت الفحوص ..)

وتكون قصيدة « أسئلة » - ص ٤٩ حوارية كلها بجملة تتكرر هي :

(سألت ..)

حتى تختم القصيدة : فأوماً : إنه القدر

كما يصيح « ديك الجن » - ص ٩٥ ، في جمع العشائر ، ثم تعدد الأصوات الثلاثة
ناطقة بجملة تراثية شهيرة ، أولها :

أضاعوني وأي فتى أضاعوا

وثانيتها : حديث خرافة يا أم عمرو

وثالثتها : أرى تحت الرماد

وفي هذا النهج الحوارية الشائع في الديوان في ست قصائد من بين سبع عشرة قصيدة نهج يدعو للتأمل ، فهو يتواتر في عدد لا بأس به ، كما يتكرر في القصيدة الواحدة ، كما يدل على وجود الصوت الآخر الذي يجذب انتباه الشاعر ، ويستثير شاعريته ، كما يدل على الحيوية والحياة والثورة والاحتجاج وديمقراطية الحوار وبواجر من النزعة الدرامية .

الموسيقى :

يتصدر المتدارك قائمة بحور الشعر إذ يرد في أربع قصائد بنسبة ٢٢ ٪ ٢٢٢ ، فكل من الرجز والرمل إذ يرد كل منهما ثلاث مرات بنسبة ١٦ ٪ ٦١ فالوافر والمتقارب إذ يرد كل منهما مرتين بنسبة ١١ ٪ ١١١ فالخفيف والكامل والطويل إذ يرد كل منها مرة واحدة بنسبة ٥٠ ٪ .

ومن حيث الدوائر العروضية يحيل الشاعر إلى البحور الصافية :

المتدارك ، الرجز ، الرمل ، الوافر ، المتقارب ، الكامل

وتقل البحور الممتزجة : الخفيف والطويل .

وتكون البنية الموسيقية في الديوان جامعة بين القالب الخليبي الكلاسيكي مثل :
(« الإسكندرية » دائماً ، و « طفل شهيد » ، و « دع الآن ذكرى الدمن » .. وغيرها) ،
وقالب الشعر الجديد مثل : « تداعيات ديك الجن » ، و « الحصار » ، و « احتواء » ،
وغیرها) .

كما يتنوع الديوان بين القصيدة والمقطوعة ، وتميل القصيدة بوجه عام إلى الإيجاز

« لدى القوال أبحرى ، للشاعر فوزي عيسى ١١٣

والتركيز والتكثيف .

وللتدوير وجود في الديوان مما يوئد طول السطر الشعري مثل مطلع قصيدة « الوجوه القبيحة » - ص ٦٢ وفي سائر أبياتها . أما القافية فقد تتنوع في القصيدة الواحدة كما هو الحال في قصيدة « الحصار » - ص ٦٧ إذ تتنوع بين : الحاء الساكنة والرأء الساكنة والذال الساكنة .

ويلتزم الشاعر بالقافية المحرورية بما يقف ضد مقولة مخاصمة الشعر الجديد للقافية مثلما نجد في القوافي : له ص ٢٧ ، ٥٧ ، والهمزة المضمومة ص ٣١ ، والرأء المضمومة ص ٣٥ ، ٤١ ، والميم الساكنة المردوفة بالألف ص ٣٩ ، واللام الساكنة ص ٥٣ ، وغيرها .

دراسة في ديوان « أسرار و أنوار » للشاعر محمد السيد ندا

اختار الشعر المعاصر منهج الصوفيين نافذة لغوية وجدانية معاً ، إذ نجد المعجم الصوفي واضحاً في التجربة اللغوية والشعرية ، وتمثلاً في مضمونها .

ومن عنوان دواوين هذا الشعر وقصائده نهتدي إلى المفاتيح ، فنجد في العنوان (نصاً مختزلاً أو نصاً موازياً) ، سواء أ كان ذلك في عنوان الديوان ، أي النافذة العامة ، أم في عنوان القصيدة ، أي النافذة الخاصة ، أم في العنوان الجانبي للقصيدة أو مقدمتها الشارحة ، أي النافذة الأخص .

وبين أيدينا ديوان « أسرار و أنوار » للشاعر محمد السيد ندا ، وهو الديوان الثالث بين دواوينه الخمسة :

خريف قلب ، وأجراس الملل ، وأشعة البحار القمرية ، وبستان القلب الأخضر .

العنوان : النص المختزل أو الموازي :

قليلاً ما نجد اهتماماً بالعنوان ، وقد تناولته في دراسات منذ نحو عشرين عاماً في عناوين قصص محمد عبد الحليم عبد الله ، وعناوين الدواوين والقصائد في كتابي « ديوان الشعر في الأدب العربي » ، وبيّن لي أن للعنوان وظائف ودلالات ، فهو مظهرٌ للمعنى ، حتى سماه البعض الـ vestibule منه تدلف إلى عمق العمل الفني ، كما تبين أن العنوان الفني يكون لصيقاً بالنص ، قد يكون جملةً منه كما نرى في تكرار السر والنور في الديوان الذي بين أيدينا ، وتسميته باسم القصيدة الأولى منه ، والعنوان مركز مشير واضح دائماً ، وهنا نجدّه معطوفاً ومعطوفاً عليه كما نجدّه منكراً أي نكرة .

والعنوان الجانبي ، أو المقدمة النثرية ذات معانٍ ودلالات عند شاعرنا ، تساعد في تأسيس المعنى وشرح التجربة الشعرية كما رأى كثير من النقاد (استراتيجية العنوان - شعيب خليلي ، الكرمل - العدد ٤٦-١٩٩٢) .

والعنوان في هذا الديوان ذو مكونات ومصادر ، وهي :

١- الصوفية ، وهي معظمها ، إذ ترد ١٩ مرة بين ٢٢ قصيدة هي قصائد الديوان مثل : « بمداومة الشوق يكون الاتعاق » .

٢- الحديث الشريف ، ويرد مرتين ، وبنيت اللغوية تعتمد على أداة الشرط وفعلها : (من قال لا إله إلا الله دخل الجنة) .

٣- القرآن الكريم ، ويرد مرة واحدة ، هي فاتحة سورة اقرأ ، وهنا نجد ظهور المعجم الصوفي في العنوان اتساقاً مع ما نراه في الديوان بأسره من تيار صوفي ، كما سنرى .

والبنية اللغوية للعنوان الشعري ذات سمات ، هي :

١- الطول ، وهو معظمها (١٩ مرة) ، ويرجع طولها إلى أنها صوفية شارحة .

٢- الإيجاز في شكل جملة شرطية ، وهي التتان من الحديث الشريف كما أسلفنا ، وواحدة صوفية .

٣- تكرار كلمة (طوبى) في شكل حكمة (٤ مرات) ، ومنها قرار : « طوبى لمن كملت له صور الجمال ، وتسابقت من أجله رتب الكمال » .

٤- تعدد مكوناته بين : الزمن (الليل) ، والروح (الله) ، والنبات (الزهرة والوردة) ، والفضاء (الكون) ، والشم (عطر بستان) ، والصوت (الأذكار) .

٥- صلة بعض القصائد بالعنوان الرئيسي للديوان ، مثل قصائد :

« أسرار وأنوار » ، و « يؤنسني علم الله » ، و « دورة الأنوار » ، و « مَنْ » ، و

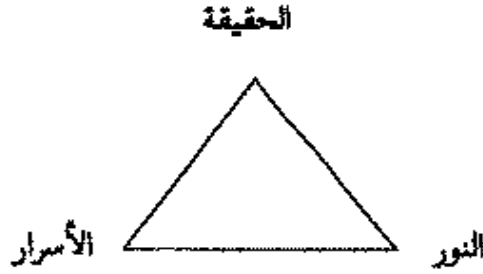
« التور لا التيار » ، و « في أي ليل » ، و « الظلمة والنور حروف » ، و « السر » ، و

« هل روح الزهرة صورتها » .

الصوفية والمعجم الصوفي :

نقلنا هذا المدخل في الحديث عن العنوان إلى الاتجاه الفعلي للديوان ، وهو الاتجاه

الصوفي ، إذ يدور الديوان حول مثلث قمته وغايته : الحقيقة ، وطريقه وخطواته : النور



والأسرار . ولا يغيب عن قارئ الديوان قراءة الإهداء ليهديه إلى هذا المثلث ، كما لا يغيب عنا عنوان الديوان وفهم مدلول سر الأسرار عند الصوفية ، وهو ما انفرد به الحق عن العبد ، كان البحث عن الحقيقة هما مسيطراً يبدأ من السؤال في عنوان قصيدة : « هل روح الزهرة صورتها » :

هل ظل الزهرة صورتها ؟ أم أن الظل حقيقتها ، ولماذا نطلق في الكون الأسماء .

ونمضي مع : أصل الأشياء ، والحقيقة ، والسير ، والسؤال :

* تسألني الطفلة ذات الإشراق / يا أبت من رب الكون ؟

* فكيف وأين إلهي المقر ؟

* فإن الملائكة الأمين / وعيش السلام انتظاري / وأطمح أن تسكن الروح دار المقر .

وهو سؤال ، وإن ذكرنا برياعيات الخيام ، وتساؤلات ليلها أبو ماضي ، إلا أنه سؤال المشوق إلى الحقيقة وهي عند الصوفي دار المقر .

وهل لذلك صلبة بشيوع حرف النون في مواقع بعينها : وروحي نصف / وجسمي نصف / فلا أنا طرت / ولا أنا سرت على قدمين / ولم أعرف الآن / هل آن / أو أين أين ؟ / طليق سجين أنا / أنتشي بعناكي .

وهو شيوع يذكرنا بإيحاء جملة : كن فيكون ، والنون عند الصوفية : علم الإجمال . كما يجعلنا نتنبه إلى رموز مثل :

رمز المرأة : عش الخطوة بالحق / فقام / يصقل المرأة / ذكراً وصفاء .

ورمز العصفور : الدنيا دونك يا عصفور

ورمز النور ، وهو ذو دلالة مهمة عند الصوفية ، أشار إليها العنوان الجانبي في قصيدة « لو

كان ذكرك وردة » ، يقول :

« للحواس الخمس بصائر تبدل مواقعها حسب مقتضى الحال ، لأن مصدر حسها وبصرها
النور الذي في الصدور » .

ذلك أن الرؤية ، كما ذكر الراغب الأصفهاني في « مفردات القرآن » : هي إدراك المرئي ،
غير أن ذلك أضرب هي :

١- الرؤية بالحاسة مثل : لترون الجحيم .

٢- الرؤية بالوهم والتخيل : أرى أن زيداً منطلق .

٣- الرؤية بالتفكير : إني أرى ما لا ترون .

٤- الرؤية بالمقل : ما كذب الفؤاد ما رأى .

أما الرؤية عند الصوفية ، فهي المشاهدة بالبصر لا بالبصيرة ، أما عند شاعرنا فإن « النور
الذي في الصدور » ، هو ما يراه الفؤاد ويكذبه أو يصدقه ، والنور عند الصوفية : كل وارد إلهي
يطرد الكون عن القلب :

— فلما شربت الرؤى والظلال هتفت وحققك ما أروعه وتكون قصيدة « دورة الأنوار » ذات
أهمية ، ففيها :

الخيمة الزرقاء ، والمصباح ، والنجم ، والبدنر ، وفي خيمتي أنوار . وفي غيرها : جزيرة
أنوار ، وخيمة نور ، وهالة إشراق ، ودفق النور ، ومدد من الأنوار ، والنور أشراقاً ، نور الحقيقة ،
وطيف نجم الهدى ، فأحسضن النور وصلأ وحيا ، وأسطق نوراً ، وروحي من النور ، ونوراً
ونجوى ، والعناق النور ، والكون كتاب مفتوح عطر المعرفة النورانية ، وفي مجال الضوء ،
وأسكنتني صفاء النور . كما نجد قصيدته « الظلمة والنور » حيث : المعرفة النورانية ، والظلمة
والنور حروف ، وفي ختام دورة الأنوار :

— واقرأ حروف النور / في سورة الرحمن

والغريب أن قصيدة العنوان خلقت من لفظي : نور أو نار .

وقد أشرنا من قبل إلى أهمية النور عند الصوفية ، وقد انشغل الشراح بمعاني : الزيت والنور

والنار ، والشجرة الزيتونة ، والمشكاة في قول الله تعالى ، وقالوا إن الشجرة الزيتونة شبيهة بالفكرة لأنها قابلة للنور بذاتها .

أما الزيت فشيبة بالحدث ، وهكذا شرح ابن سينا رموز الزيت المضيء ، والنور على النور ، والمصباح أي العقل بالفعل ، والنار أي العقل الفعال ، كما شرح نصير الدين الطوسي المشكاة التي هي العقل الهيولاني .

وذلك كله مرتبط عند الصوفية بالعشق الذي هو في الدنيا : عشق وشوق ، وفي الآخرة : عشق فقط ، وله درجات حسب درجات الزاهد والعارف .

والرؤية التي في الصدور هذه ساقط الشاعر إلى مثل ما نراه لدى الرومانسيين من تراسل الحواس والمدركات مثل :

* ويشربني العطر في الورد طلا

* فلما شربتُ الرؤى والظلالَ هتفتُ وحققك ما أروعة

* تصحر الأنغام مع الألوان نشيدا عطريّ التسبيح .

* إذا كان الأريج اللونَ أنظره / أو أنّ اللون من روح الأريج أشمه / فأتوه في عتق من اللون البهيج .

فهنا نجد حقولا للمعنى بين :

الرؤى بين البصر والبصيرة ، والشم حيث : الأريج والعطر والعبق ، والدوق : الشرب ، والسمع : الأنغام ، والبصر : اللون .

فهذا التراسل بين المدركات والحواسّ وسّع من دائرة اللون فجعلها مضموماً ، كما جعلها رائحة : تنفرد لونها رائحة أو تتبدد ألوان من نغم وعطور / وضياء يفترش الدّهجور .

* فاكهة من كل الألوان / دقق النور / وتلون الأزهار في ربواتها وعند الصوفية أن التلوين : تنقل العبد في أحواله ، وهو مقام من المقامات .

وهكذا يرتبط اللون بالشم والفاكهة والسماء والزهرة ، ويكون للون الأبيض المكان المقدم ، إذ هو رمز الصفاء والنقاء .

معجم الشاعر :

قلنا إن ثلاثي : الحقيقة ، والنور ، والأسرار ، هو محور التجربة الشعرية عند شاعرنا محمد السيد ندا ، والآن نقف أمام المعجم الشعري عنده ، ونجده صوفياً خالصاً ، يدور أكثره حول :
النور ، والأسرار ، والبستان ، وما البستان إلا الحقيقة والمقر . وأكثر الألفاظ هي : النور والأنوار ، تشيع شيوعاً واضحاً ، وتليها كلمة : البستان ، أي دار المقر ، تليها كلمة الأسرار .
ثم نجد شيوعاً بدرجة أقل من شيوخ هذه الكلمات في الكلمات الآتية :

الذكر والأذكار ، الوجود ، الطير ، الرب ، الزهور والورود ، الحقيقة ، التسبيح ، الدعاء ،
الحظوة ، الخلوة ، المرید والورود ، الروح ، الصحو ، قصر القرب ، الوصل ، الريحان ، الهم
والغم ، القرب ، الحال ، الشيخ ، علم الله ، الإشراق ، عين اليقين ، الروح والجسد ،
القدوس ، الزمن الأبدى ، الذات ، الثبات ، باب ، الأحكام ، الاشتغال ، دار المقر ، البصيرة ،
المعرفة الربانية ، فلك الأنوار .

ومن سيطرة كلمة البستان هنا نجد ديوانه الآخر (بستان من القلب الأخضر) . وهذا المعجم
الصوفي عنده جدير بالتأمل عند قراءة الديوان ، من ذلك أنه في ديوانه الآخر يقول لأحد
أقربائه :

صوفي أنت ولا تترك أنك من أرباب الأحوال / حَضْرَتِكَ الْحُبُّ وَوَرْدُكَ لِرِضَاءِ الْأَحْبَابِ .
وفي تأمل معاني مصطلحات الصوفية كما أوردها الجرجاني (٧٤٠-٨١٦ هـ) في آخر
كتابه (التحريفات - الحلبي ، ١٣٥٧ هـ / ١٩٣٨ ، ص ٣٣٣) نقلاً عن « الفتوحات المكية »
لابن عربي ، نجد من بعض ما ورد في الديوان الذي بين أيدينا مصطلحات صوفية لها أهميتها
مثل :

الوارد : وهو ما يرد على القلب من خواطر محمودة بلا تعمُّل .

والتجلي : وهو ما ينكشف للقلب من أنوار الغيوب .

والحال : وهو ما يرد على القلب بلا تعمُّل .

والمرید : وهو المتجرد عن إرادته ، وقال أبو حامد : هو الذي فتح له باب الأسماء ودخل في

١٢٠ دراسة في ديوان « أسرار وأنوار »

جملة المتوصلين إلى الله بالاسم .

والمقام : عبارة عن استيفاء حقوق المراسم على التمام .

والحقيقة : وهي سلب آثار أوصافك عنك بأوصافه بأنه الفاعل بك فيك منك لا أنت .

والسر : سر العلم بإزاء حقيقة العالم به ، وسر الحال بإزاء معرفة مراد الله فيه ، وسر الحقيقة ما تقع به الإشارة .

والسُتر : ما يستر عما بضنيك ، وقيل غطاء الكون .

والخطوة : وهي محادثة السر مع الحق .

وهذه المفردات مع غيرها مفتاح فهم التجربة الشعرية في ديوان « أسرار وأنوار » للشاعر

محمد السيد ندا لشيوخها فيه .

محمد عبد القادر و ديوانه الشعبي « طرح البحر »

تطور جديد في شعر العامية يتخلق على ضفاف شاعرية الشاعر البورسعيدى محمد عبد القادر في ديوانه « طرح البحر » ، في إضافة شعرة جديدة لحركة الشعر الشعبي في بورسعيد ، وحركة الشعر الشعبي في مصر .

يدور الموضوع الشعري عند محمد عبد القادر حول محور يمكن إيجاز القول فيه بأنه (الجدور) ؛ ذلك أنه - مثل أي شاعر حكيم - مولع بالتأصيل والامتداد في التربة بعناد وإصرار ، بحثًا عن الجدور ، جدور بيئته الأثيرة لديه ؛ بيعة بورسعيد ، في إطار البيعة الكبرى ؛ بيعة مصر ، بل بيعة الإنسان في كل مكان .

وحين يصل إلى (الجدور) في بيعة بورسعيد تجده في مفتتح الديوان يكشف الثام عن مصرية الملامح في مواجهة العناصر الدخيلة :

من « اللكنة الفرنسي » ، و « ماشية الجند التراكوه »

وفي إطار الجبروت والقهر حيث :

السُّخْرَة صخرة فوق صدورنا ..

من بدايات التعارف لانتهايات التالكف

وإذا كانت هذه البداية الحديثة لبورسعيد ، فإن هناك حياة تراثية لها تؤصل معنى البيعة وتوغلها في التاريخ حيث تنيس :

تنيس كان فيها الناس

بتحب لبعض الخير

هكذا يضع أبلينا في البداية على ملامح رؤيته الشعرية والفكرية معًا ، حيث ينسجها إلى أهمية الجدور ، سواء أ كانت في العصر الحديث أو العصر التراثي لمدينة دخلت التاريخ ، وأحبها شاعرنا وهام بها هيأما جعله يستحضر حركة البيعة ، وصوتها ، ولونها ، ومذاقها ،

ملتفتًا لمظاهر التغيير فيها ، من خلال موازنات فنية ذكية واعية ، بين قديم شفاف صادق شريف نقي ، وحديث تتبدل فيه كثير من القيم ، وتتغير كثير من المعايير ، وهو بين هذا وذاك .

(لا ينسى أن بورسعيد هبة البحر الأبيض المتوسط) ، ومن أجل هذا سمي ديوانه « طرح البحر » ، تأصيلاً للمكان وتحميداً للزمان ، وتأكيداً للهوية :

« أنا هيكل أمي على جلد أبيها »

والشاعر لا يقع في الموازنة بين قديم وحديث ، لأن ذلك ليس هدفاً مقصوداً لذاته ، بل إن النقد الشعري والتهكم الفني ، والاحتجاج الواحي هو القصد والغاية ، لذا نراه ملتفتاً إلى المظاهر الحديثة في البيعة ، ومن وراء ذلك نجد فكراً يفكر ، ورأياً يعلو صوته ، وحكمة تتجسد كجذع الفلاسفة والصوفية ، وفي (بانوراما) حضارية وفكرية تحكي مسيرة ، وكفاحاً ، ومواقف ، ووجهات نظر :

« السخرة ، والكرباج ، والغربة ، والصياد ، وكنيس ، والخديو ، والسواري ، والفنارة ، والصولدي ، وأوجينا ، وبالأس ، وأسماء ، وأعلام ، وحاترات ، والفرما ، وأشتوم ، وبيبلوز ، وبحر الجميل ، والسيّاح ، واللتبي ، وحاترة العيد ، والطيارات الورقية ، والبيلطي ، والبشنيين ، والمآذن ، والبرديه ، وخوفو ، وأبو الهول ، والههم ، إلخ » .

حتى يصل إلى معارك البقاء وما صاحبها في هجرة خارج المدينة :

ثلاث هجرات - هجرة وكنا ضعاف ساعدتنا

وهجرة وجينا نخاف عائبتنا

وهجرة فيها طولنا .. سامحتنا

ولا ينبغي عن باله المكونات البشرية للبيعة بورسعيدية والابن بورسعيدية :

هالذوا الشراقسوه - جونا المنازله .. صارت موده والدينا زايطه .. يا جدي ناسب من الدمايطه .. قصوا آلمدينة - نص لجدودي - ونص ثاني خارج حدودي فيه اليهودي ، وبا الإيطالي جنب الجريجي والرأسمالي .

منذ نواة المدينة ، التي كبرت شيئاً فشيئاً :

وأبني لنا دوره - ويكره تكبر وتبقي حاره

وقممتي يا مينة سعيد الجديدة

حتى يصل إلى الوعاء الأعم ، وهو المصرية :

. مصري أنا - وتوب الصدق بارتاح له ويرتاحلي

بما فيها من ملامح الأصالة والنقاء ومنزلة الجد في الأسرة ونموذج المرأة المحبوبة التي هي
مصر :

وأحبك تبقي سناره

وطعمك حب مش حرمان

في كل مكان من الدنيا .. تلاقي الناس بتشعلق ف أوطانها

وأنا بلندي يطول عمري .. ما دام شابط في أقطانها ..

حتى يصل إلى صورة المرأة المصرية الأصيلة :

وأنا ابن الوثية

اللي تعجن وتخبز

وتغسل وتطبخ

وتولدنا واققه بدون قيصره

وهكذا يتدفق الموضوع الشعري عند الشاعر البورسعيدى محمد عبد القادر واعياً ، عميقاً ،

موسيقياً ، دالاً ، متنوع العناوين بين :

اللقاء - الميلاد - السبوع - الرماية .

وفي تأمل هذه العناوين ما يتجه إلى محور الموضوع الشعري عنده الموعغل في الجنود ، في

مرآة الحاضر والمستقبل ؛ ولهذا نراه يتجه للسؤال حيناً ، والتقرير حيناً حول الهوية :

أنا مين - صياد بحر الجميل - ذكرى من الذكرى - بردية ..

وحول المعاناة ، والنظرة للمستقبل :

الموت بالحيا - النبوءه - حدود - طائر السمان - رجال .

وهو يركز تجربته النقدية الحادة حول مواجهة انحراف إنسانيته . وبين عنوان التجربة الشعرية عند محمد عبد القادر وصدق التجربة الشعرية وما فيها من أدوات فنية وفكر وشعور - نراه صاحبَ فِكْرٍ شعري أو شعر فكري - إذا جاز التعبير - لا يصرخ ، ولا يخطب ، ولا يقرّر ، ولا يفترض في قارئه كسلاً فكرياً ، أو نحولاً ذهنياً ، بل يحاول جاهداً أن يفكر بذكاء وفطنة حول محاوره الأشياء والأحداث .

فإذا ما اتقلنا - بعد الموضوع الشعري - إلى الشكل الفني بما فيه من أدوات فنية : ظاهرة أو خفية - نجد أنفسنا أمام شاعر قادر على استخدام أدواته ، ألوف للصياغة الشعرية الفنية ، مجافياً بين قلمه والمباشرة والتقرير ، والخطابية ، مؤاخياً بين شاعريته و : الدلالات الهامشية ، والمعاني الجانبية ، والإيهام الناطق ، والرمز المعبر ، والخيال المحلق ، من صور كلية متأزرة نامية ، فيها من الابتكار الكثير ، ومن موسيقى تتلاحم مع ملامح التجربة الفنية علواً ، وانخفاضاً ، همساً وجهرًا ، ظهوراً وخفاءً ، وزناً وقافية ، ومن تركيب لفظي تتحرك فيه المقدرة في إطار من الانسجام مع التركيب .

إن أهم مكونات التجربة الفنية في القصيدة الغنائية تبدو في الأبنية الموسيقية الملائمة لجوانب النص الشعري ، من ذلك ما نراه في :

أ - الملائمة الصوتية :

حيث نجد الشاعر يستمد من معجمه اللغوي ما يستطيع أن يوظفه لإحداث هزة فنية ، ولذة شعورية نتيجة تحقيق نوع من التوافق بين الأصوات دونما تكلف أو تعسف أو افتعال ، ويبدو ذلك في موازنتنا بين مكونات هذه التراكيب :

* السُّخْرُه صخره فوق صدورنا .

* من بدايات التعارف لانتهايات التألف (ص ١٠) .

* جدي البدائي عايز يعافر .. عامل فدائي والظلم كافر (ص ١٣) .

* قالوا الفئاره هي الأماره .. عليت يا جدي أول إشاره (ص ١٤) .

* نص لجندودي ، ونص ثاني خارج حدودي (ص ١٥) .

ب - تداعيات القافية :

وتمثل هذا المظهر الموسيقي في وجود قافية داخلية تكسر رتابة القافية الرجولية ، أو القافية

الفصيحة ، ويبدو ذلك في تتابع حروف القافية دون « سيمترية » ، وهنا نجد القافية تسلمنا إلى مطلع البيت التالي لها ، مثلما في قوله (ص ١١٩) :

يلموا في الجفاف لوتس

بروتس وارثقل فينا

ونحننا منا بعضينا

بتقابل بلا إمكان

وتواعد على الكتمان .

ويكون هذا المقطع استمراراً لشبوع حرف السين في الأبيات السابقة له (ص ١١٨) ، ففي هذا المقطع نجد تعامل الشاعر مع الرباط الإيقاعي عن طريق تداعيات صوتية موسيقية منطوقة من حرف الروي (السين) في آخر البيت الأول ، فيسلمه ذلك للبدء بهذا الحرف في البيت التالي ، فإذا ما انتهت القافية إلى حرف الروي (النون) في البيت الثاني أسلمه ذلك إلى حرف النون في مطلع وختام البيت الثالث ، ثم في روي البيتين الرابع والخامس ، لكن على نحو يوحى بنهاية المقطع ، لذا تكون النون ساكنة في أعقاب النون المتحركة .

ومثل ذلك ما نجده في مقطعين متتابعين (ص ١١٦) ، حيث يكون الروي حرف الفاء ، فالهاء ، ثم يختم بالنون المكسورة ، يليه مقطع رويه بالحرف المشدد ، فالهاء ، ثم يختم بأميم الساكنة ، وهكذا تتداعى القافية كتداعى المعاني فيسلم بعضها إلى بعض .
الحيل البديعية :

وهذه التداعيات في القافية أدت إلى وجود ظاهرة أخرى ، تستعين بحيل فنية نابعة من علم البلديع ، الذي أسيء استخدامه في عصور عربية سالفة ، حينما أسرف الشعراء فيه وتصنعوا وتكلفوا وبالغوا ، فسقطوا في الإسفاف الفني .

أما محمد عبد القادر - شأنه شأن شعراء العامة - فيستخدمون هذه الظاهرة (خفة دم) - إن جاز التعبير - لأن استخدامها مستمد من بديهة رجل الشارع ، ومن الفطرة الشعبية التي تستجيب للموقف على نحو ما يشاع من تعبير (القافية حكمت) .

نجد ذلك عنده (ص ١٧٠) حين يقول :

أبوها اللي خافك . يا بختك بخوفه .. يا بختك بخوفو ، وبالأهرامات

ذلك أن الحس الدرامي الشعبي جعله ينطلق من مادة (الخوف) ، بدلالاتها المستخرجة المنهارة الضعيفة المستسلمة (في الفعل الماضي) خافك والمصدر المجرور بخوفه . ينطلق من هذا إلى النقيض ، فبدلاً من الانهيار ، الضعف ، والاستسلام نجد :

الاعتدال ، والقوة الحضارية في نفس البناء اللفظي مع اختلاف الصيغة ، حيث نجد هنا كلمة : خوفو بدلالاتها ومحاورتها للأهرامات .

ولهذا يمضي الشاعر مع تناقضاته المقصودة بوعي فني في الأبيات التالية ليكتمل الموقف الدرامي عنده ، فيجعل الصمت أبلغ من الكلام ، حيث يوازن بين صمت (أبو الهول) الذي هو (زعيق) وخرس الأب الذي هو (كلام) ، وهكذا يوظف الشاعر صنوفاً من البديع ، يسميه البلاغيون حيناً الجنس التام أو الناقص ، كما هو واضح في مادة :

« خاف - خوفه - خوفو »

ويسمونها أحياناً طباقاً ، كما هو واضح في التقابل بين مادتي :

(بزعق) ، و (السكات)

و (أخرس) ، و (الكلام) .

ومن جوانب التجربة الفنية عند محمد عبد القادر حسه الشعبي الصادق وثقافته التاريخية ، والاجتماعية والسياسية والاقتصادية على المستوى الشعبي ، كما ألمنا في دراسة الموضوع الشعري عنده ، وقد أسلمه ذلك إلى ظاهرة فنية ، هي :

حسن توظيف المثل الشعبي

حيث لا يجيء التوظيف مجرد استشهاد ، كما يصنع الخطباء في خطبهم ، بل يجيء بمقتضيات المعنى ولوازم الشعور ، من ذلك الاستيحاء التراثي للمقولات والأمثلة الشعبية الواضحة فيما يلي ، بما يلائم الموقف ويناسبه :

هانشيل دا من دا يوتاح دا عن دا (ص ١٣) .

ويجيء المثل كأنه صوت شعبي يحكم في قضية : تسلط الغرباء والمستعمرين على الشعب المسكين :

يا مدره هائي .. يا قدره ودي (ص ١٤) .

كأنه الصوت الشعبي الذي يحكي طبيعة الإنفاق والتبذير عند المجتمع البورسعيدي .

لسانك حصانك يا تركيب لسانك وتمسك لجامه

يا تركيب زمانك وتبلع كلامه

لأن الحديث عن الكلمة ، كلمة الشاعر الصادقة . وبالمناسبة نجد الشاعر حريصاً على بيان دور الكلمة عند الشاعر ، فهو يذكر ذلك في قصيدة « حدود » (ص ٨٤) :

الشعر كان الهدوم

وكان غموس الدفا

الشعر علمني أحوم وأدياً متكتفه

كذلك قصيدة « حرية المدافن » (ص ١٣٠) حيث قبور الشعراء ، يزورهم شاعر ويتم التناشد بين الأحياء والأموات ، مع استدعاء رمز الحلاج ، وأهل الكهف ، حيث لا يموت لسان الشعراء المر ، إلا إذا طاله الدود .

الصورة الشعرية

وأروع مظاهر التجربة الفنية عند شاعرنا تتمثل في الصورة الشعرية التي لا تجيء عنده (جزئية) مهتورة ، بل تجيء (كلية) تصور الموقف بوجه عام .

ونكتفي هنا بالإشارة إلى أن الديوان يمثل كتلة متكاملة هي الصورة الكلية ، وأحيل القارئ الكريم لقراءة الديوان ، ليجد أن الديوان في بنائه العام مجموعة صور متكاملة ، ويكفي أن يقرأ القارئ الفاضل قصائد :

صياد بحر الجميل ص ٤٤ الموت بالحيا ص ٦٥

النبيـــــــــــــــــوءه ص ٦٨ بردـــــــــــــــــيه ص ١١٢

ذكور النحل ص ١٦٧

وغيرها لينتقط بصدق ما أقول .

هي و هو في مدائن البحار دراسة في شعر وفاء وجدي

يلغ العمل الأدبي أقصى غاياته بالتعامل الفني الدقيق مع الكلمة ، تلك الكلمة التي هي أساس البناء ، وجذور الشجرة التي تثمر عملاً أدبياً متكاملًا .

وهذه الكلمة هي التي تحمل تصوّر الشاعر ، وتترجم رؤاه ، مهما كانت بساطة نظراته ، ومهما كانت بساطة الموضوع المعالج فنيًا ، ولعلنا بذلك نتفق مع تلك الإشارة التي يوردها « ليوناردو دافنشي » الذي يشير إلى طريقة مبتكرة ، برغم كونها قد تبدو تافهة ، بل مشيرة للضحك ، إذ رآها تحت العقل والخيال على الابتكار ، ويشرح ذلك في قوله :

« إذا ما رحلت تتفحص جدرانًا ملطخة ببقع مختلفة ، أو أحجارًا من أنواع مختلفة ، فإذا ما احتججت إلى ابتكار تصوّر لمكان ما استطعت أن ترى هناك ، وبشئ الأشكال ، مثيلًا لمناظر طبيعية مختلفة ، تزينها الجبال والأنهار والصخور ، والأشجار ، والسهول الشاسعة ، والوديان والهضاب .. ومعارك وحركات سريعة لأجسام غريبة ، وتعاير وجوه إلخ .»

وبمضي قتي ذكر ما يمكن أن يسفر عنه تأمل البقع على جدار ، أو وجود رماد نار ، أو غيوم ، إذا ما تفحصها الإنسان الفنان ، فإنها تحت عقله على ابتكارات مختلفة . يقول :

« ذلك أن الأشياء الغامضة تحت العقل على ابتكارات جديدة .»

وفي ضوء ما يسفر عنه خيال « ليوناردو دافنشي » ، المستوحى عن الأشكال العنقودية للمجالات المذكورة في حديثه نجد أن قدرة الشاعر على أدوات تعبيره واستعانه بخياله يجعلان له جواً مهيئاً للمخلوق والإبداع والابتكار ، بفضل تمنّعه في رؤيته ، ليستخلص منها مضموناً مبتكراً⁽¹¹⁶⁾ .

ولكن : من المهم ألا يغيب عن فكر الشاعر أن الصوت الشعري ، وأن الكلمة لديه ليست كلمة مرتدة إلى فطرتها البدائية عند شعوب الأرض في العصور البدائية ، أي أنها ليست مجرد « صراخ » ، بل إن الكلمة ذات إضافة وذات إشعاع بما ترسمه من صور وما تعبر عنه من معنى .

هي وهو في مدائن البحار ١٢٩

وحين نحاول أن نطوف في عالم الشاعر اليوم لنرى تجرته مع الكلمة علينا أن نقف على موقع « ضميره » في شعره ، وأقصد بضميره هنا ضمير المتكلم ، أو ياء المتكلم ، وتفاعلهما وتعاملهما مع الطرف الآخر ، هو ، أو هم ، أو هي ، أو هن .

كما أن علينا أن نقف على نظراته لماضيه وحاضره ومستقبله ، من خلال مدينته الواقعية والشعرية ، على حد سواء ، أي مدينته التي يراها بعينه ومدينته التي يحلم بها ، وذلك في إطار سفره ، أو رحلته إلى المستقبل ، إلى الغد .

ونحاول هنا أن نطبق ذلك في دراسة لشعر وفاء وجدي من خلال أعمالها الشعرية :

- « ماذا تعني الغربة » ، القاهرة ١٩٨٦ .

- « الرؤية من فوق الجرح » ، القاهرة ١٩٨٨ .

- « الحرث في البحر » ، القاهرة ١٩٨٥ .

- « ميراث الزمن المرند » ، القاهرة ١٩٩٠ .

إن في دراسة ما يتردد في ديوانها من صور التعبير وأنماطه ، ما يقفنا على الكلمات المفتاحية في هذا المجال ، وهي :

- كلمات في عالم ضمير المتكلم وضمير الغائب .

- وكلمات في مجال البحر ، حيث المدينة التي تحلم بها الشاعرة .

أنا وهو ومعطية التكرار

إن التكرار عند الشاعر لا يمرُّ دون دراسة متأنية من قارئه وناقده على حد سواء ؛ فالتكرار قد يؤدي جانباً إيقاعياً في النص ذا صلة بالوزن ، وذا صلة بالمعنى ؛ إذ يكسب التكرار الكلمة معنىً جديداً ، حتى قيل بحق إنه قد يحييها وقد يميتها (١١٥) .

لقد تحدث النقاد الغربيون عن التكرار الاستهلاكي anaphora ، والتكرار الختامي epiphora ، وتحدث النقاد العرب القدامى عن التكرار فجملوه إما : للتأكيد ، أو للتسهيل ، أو للتوبيخ ، أو للتوبيخ ، أو للتوبيخ ، أو للاستبعاد ، أو في مجال العاطفة ، وجعلوا له مواضع يحسن فيها ، ومواضع يقيح فيها ؛ إذ رأوا أن يكون التكرار « لكتلة بلاغية » (١١٦) .

فماذا عن تنوع طرق الخطاب وتكراره عند الشاعرة وفاء وجدي ؟

ماذا عن تكرار « الأنا » عند الشاعرة وفاء وجدي في قصائدها ؟ هل هي « أنا » الصوفية ؟ تلك الأنا التي تتوحد مع العالم من حولها بما فيه من كائنات ؛ إشارة إلى وحدة العالم مادياً ، وإنسانياً .

إن الصوفي يقيم حواراً بين « أنا » المذكر من ناحية ، و « أنا » المؤنث من ناحية ثانية ، كما هو حال الصوفية في حالات وجدهم وعشقهم الصوفي ؛ وصولاً إلى الوحدة مع الكون . أما إذا غادرت « الأنا » إلى ضمير الغائب فإنها تتحدث عن قابيل وهابيل وصراعهما حول المادة في قصيدتها « الدينار » .

وإذا تساءلنا عن موقع هذه « الأنا » عند وفاء وجدي - فكانت الإجابة بالإيجاب . ويمكن الوقوف على أمثلة لذلك من دواوينها ، بدءاً بديوانها الأول « ماذا تعني الغربة » ، الذي يسجل إنتاجها خلال أعوام ١٩٦١-١٩٦٦ ، ونمضي مع دواوينها التالية .

والملاحظ أنه لا تكاد تخلو قصيدة من توجيه الخطاب إليه من « أنا » الشاعرة في شكل « أنا » ، أو باء المتكلم ، وها هي في أول بيت في ديوانها تقول :

هذا الذي تخفيه عني

لتبهر في نفسي التلهف والتمني

وفي مقابل ياء المتكلمة نجد كاف المخاطب كثيراً :

منألقاً في مقاتيك - عيناك - لؤلؤك - أشواقك - على شطيك النار - إليك - هواك -
أنظرك .

في حين لا يغيب المعادل الآخر وهو « أنا » الشاعرة :

لؤلؤي - أما أنا - أعود - شفتاي - عيناى ، يداى - أنا لهيب - أعيش - ألقى -
غرفتي - واحتي - تبى الهدار - مرآتي - يكفى - بعيني - معايدى .
أو يتوحدان ، التفتنا - يا صاحبي - رفيقي - إلفي - حلمنا - ليلىنا - يا نجمي .
وفي ذلك نجد توحد الضمير بين : المتكلم والمخاطب .

أو يظهر هذا الوجود بين : أنا وهو في شكل الخطاب الموجّه ، فمعظم خطاب الشاعرة
موجه إليه :

لا تقلها

أصبحت جوفاء لا تحمل معنى

أصبحت كالفألب لا يمنح أمناً

لا تقلها

لست أهبها طبولاً تصخب

ويصل هذا الخطاب إلى التوحد :

إلفى

الروعة تكمن فينا ، في الإحساس المبهم

الروعة كل الروعة تكمن في جوهرنا المبهم .

أو يأخذ شكلاً من الحوار بين الطرفين : « أنا » الشاعرة ، و « هو » :

دعني أقصّها عليك

مجموعة روايتك

أطفئ لنا المصباح ربما ننام

ها أنت قد نسيت عهدنا

حين التقينا منذ ليلتين

وتصل إلى قمة الأنا الصوفية في ديوانها « الحرث في البحر » ، وتجعل قصيدتها الأخيرة صوفية صافية بعنوان « سكون » ، كما سنرى في جانب منها في آخر دراستنا لها (١١٧) ، قبل أن تصدر ديوانها السادس « رسائل حميمة إلى الله » سنة ١٩٨٦ .

غير أن أنقى صورة لمواجهة « أنا » الشاعرة مع « هو » تبدو في قصيدتها « قراءة في نفس يوسف السنديق على باب السجن » ، حيث يبدو فيها « باب » الولوج إلى عالم الأسرار والباطن ، كما يبدو « الشجن » الحائل بين الأحياب ، وهو ليس شجنا ماديا فقط ، بل هو الشجن الروحي ، ثم تبدو رموز الأعداء في : « الذئب » ، و « امرأة الفرعون » ، و « ومن قطعن أيديهن » ، و « الصخور » ، و « السنوات العجاف » ، و « ضمني أبي » ، و « سنوات القحط » .

وفي مقابلة ذلك كله نجد :

النور - والسر الواصل ، وتأويل الرؤيا - ويشف - والوجود النوراني - والعاشق والمعشوق -
وسيد القلب - والفيض وقميص المحبوب - والعطاء - والوجد - والغناء - ومفاتيح
الحكمة - وأدركني (مكررة ثلاث مرات) .

وهي قصيدة جديدة أن نقف عند شاهدتها في آخر الدراسة (١١٨) .

وفي هذا الديوان « الحرث في البحر » نمضي مع ثنائية : « أنا » و « هو » فنجد عناوين القصائد ، وهي ذات صلة وتُقى بعنوان الديوان كالتالي :

« يجمعنا البحر » - « الحب الأوحى » - « أغنية لعينينا » - « الحب ومواجهة العصر » -
« عتاب » - « الحب لك » (وهي على وزن المثلث لك بما فيها من إذعان وتسلیم) - « كم
أهواك » - « مفترقان » - « أبحث عن عينيك » - « ذكرى » - « أسكن في عينيك » -
« مواجهة » .

وفي هذا الديوان - كما في سائر شعر الشاعرة - نجد قطبي الرؤية الشعرية ، أو الصوفية مع

الأنا الصوفية ، حيث :

كاف المخاطب أو هو
كيف تكون رؤاك
حين تحرك عينيك
حين تطل بعينيك
أعرف أنك
حين أراك تفكر
هل أعطيتك أحلامي
تداعيني عيناك
لك
تعود إليك طمأنينتك النشوى
إنك
إنك أنت الحب الأوحى
في عينيك
ألمس أوديتك
هو الحب ذاق الذين أحبوك
قلبي جواه
الحب لك
الحب لك
لك .. لك .. لك
أبحث عن عينيك

يا المتكلمة ، أو أنا الشاعرة
حين تكون بصديري
كيف يكون شعوري
يسرع نبضي
تتعلق بعيناي
يسري في جسدي
أشعر ألي
أملك
تفسلني تلك النظرة
أغرق في سباحات خيالي
تخطف مني آخر أشعاري
تداعيني
تأخذني
عصري
تاريخي - هنا عني
عذباتي ، شعري ، تكويني
جمالي ، كلماتي ، وجودي
يا طيري
أنا

ويأخذ خطابها إلى « هو » شكل النداء :

يا أغنية القلب الباكي

يا من يتغنى بالأحزان

حبيبي

أو شكل الاستفهام بمعظم أدواته :

أسائل حيرى :

لماذا يضيع الحب بحبك ؟

فهل يملك العاشقون الرجوع ؟

هل تملك أن تخرجني من سجن الأحزان ؟

فأني عزاء ؟ وأي انتصار ؟

هل تسألني ثانية ، كم أهواك ؟

أ تدري ؟

ما هذا السر الكامن في عينيك ؟

أم أن داءك لا يستجيب لأي دواء ؟

ولماذا أبحث عن عينيك ؟

فماذا تراني أنت ؟

كيف تراني عيناك ؟

وتتكرر أدوات الاستفهام في قصيدتها : ذكرى ، وهي تربط ذلك بمهمة الشعراء في قصيدتها : من زاوية الرؤيا ، في ديوانها « الحرث في البحر » ، كما ذكرت في مطلعها ^(١١) .

وتتنوع صور الخطاب إلى جانب « الأنا و هو » في مجالها الصوفي إلى صور أخرى ، حيث تؤكد أن « الأنا » هي إحدى سمات الشاعر الحديث ، لأنه يجعل « الأنا » مرآة تشمل ما حوله وتصور معاناته إزاء ثنائية المادة والروح بما فيهما من متناقضات ، فالأولى ، وهي المادة من خصائصها :

الاقتراب - الجمود - السمة النفعية .

ومن صفات الروح : الخيال - والحركة - والحرية

بما يسلم الشاعر إلى روح الاغتراب ، وهكذا تطورت الأنا الصوفية عند وفاء وجدي إلى « أنا » الشاعر الحديث الذي يعاني من « الاغتراب » ، ويبدو ذلك من موضوعات قصائدها :

« الدينار » - « الليل له نصفان » - « حتى لا يأكلنا الضيغ فرادى » - « الحرث في

البحر - « قيود » - « المرابا » - « هل يقتل الحزن الجواد » - « من يفتال النهر » -
« انظارك لسيل العرم » - « عارك يا ذات الهمة » - « الرؤبة من فوق الجرح » - « محكمة
الليل » (وهي تفتح الطريق إلى قصائد المحاكمات والمواجهات عند الشاعرة بوصفها ضمير
عصرها) .

تقول في « محكمة الليل » :

يأتي من خارج قاعة محكمتي الليلية
صرت لا أعرف إن كان من الأموات أو الأحياء
بيكيني في محكمة الليل :
كانت طيبة النية
كانت صادقة القلب

وتمضي في قصيدة « حتى لا يأكلنا الضبع فرادى » ، كأنها تحاكم الماضي وتدينه ، حتى
يتجلى ذلك في قصيدة « مواجهة » . تقول :

أنتلق من قلبي في مشقة الكلب المتدلي من عينيك
واجهني الآن ، هل تعرف معنى الحرية ، أصدر أحكامي في موضوعية
ولعل في هذا ما يفسر تنوع الخطاب لديها ، وإن كانت غالبية تنجيه إلى « الهو » - هذا
التنوع بين :

أ - مخاطبة امرأة أخرى :

وأفبق على صوت امرأة
تسألني في صوت راعش
(أنا من ؟)

لا أعرف كيف أجيب

ديوان « الحرث في البحر »

وهذا الخطاب للمرأة الأخرى ، يجعلنا أمام امرأة مغايرة للرؤية الشعرية عند الشاعرة ، فهي

امرأة حديثة أيضاً تنظر « للأنا » نظرة شعر الحدأة ، حيث الشمولية ، والمعاناة ، والإحساس بالآخرين والتفاعل معهم ، وحيث الإحساس بالماضي والحاضر والمستقبل .

ب - مخاطبة الرفقة والصحاب :

حديثنا يا إخواني

ما عاد شيئاً في حلقة السمر

لا تسألوني فالغناء يا أحبتي

قد غصّ بالشجن

يا رفيقة السنين

لمن تقدم العزاء ؟

فيمن تقدم العزاء ؟

فهنا نجد صراعاً بين « الأنا و الهو » ، صورة لما يوجد في الحياة من صراع .

ج - مخاطبة الزمن والعصر والوقت :

ينبني مطلع هذا العام

بقرؤني مطلع هذا العام

تنبئني الأمطار الهائلة بهذا الفصل

هذا عصر لا يملك فيه الشعراء سوى الحكمة

د - مخاطبة عمرها في قصيدتها : « أحلام العشرين »

مرت عشرون

من عمري ، وتمر سنون

نلاحظ ذلك كله قبل أن تمتد يدنا إلى أية قصيدة من ديوانها السابع الذي يحمل رمزاً

زمنياً ، وهو « ميراث الزمن المرتد » ، الصادر سنة ١٩٨٩ .

هـ - مخاطبة شخصية شهيرة نموذجاً للتخير المنشود أو النموذج الأعلى ، مثل

محمد فريد :

إذا قربوني منك طال بي العمر

وإن أبعدوني عنك هام بك الفكر

فحبك عنواني وحبك جنتي

أو يوسف الصديق ، أو تشيكوف :

كان تشيكوف يصنع عالم شخصيات تمسة .

أو صلاح عبد الصبور :

لم تدمع عيناى أمام جلال الموت

يا فارس هذا العصر

يا عصفورا يحمل قلباً أخضر

أو أنور المعداوي :

في قصيدتها : « سقراط العصر » .

أو البطل النموذجي :

من قلبك الكبير - نحتك الودود .

أو جمال عبد الناصر :

في قصيدتها : « أغنية للشعب » ، مربية جمال عبد الناصر ، تقول :

في بؤرة أحزالك يا شعبي الطيب

في أعماق جراحك

أعماق جراحي

أغمس قلبي

وفي ذلك كله نجد مخاطبة المثل أو النموذج الأعلى ، لا على سبيل الانفصال عن الماضي ، بل اتصال به وتأكيد الذاكرة القومية المشتركة ، ولعله من باب ذكر الماضي لنقد الحاضر بحثاً عن الهوية ، مما شكّل لدى الشاعر الحديث رؤية ووعياً عميقاً باللحظة التاريخية ، سواء أ كان شخصية تراثية جادة ، أم شخصية فولكلورية .

و - مخاطبة صغيرتها ، أو أي صغير :

وذلك في قصيدة « أمنية العودة » :

صغيرتي

وأنت تنعمين بالرفاد في حجر الزمان

صاح الصغير مهللاً : العيد جاء

وفي ذلك مخاطبة للمستقبل والمغد .

ز - مخاطبة النجم :

لو كنت تدري كم سعدت وانتشيت حينما

رجعت لي

يا نجمي الساري الحبيب ا

وهنا تتطلع الشاعرة إلى المجهول من ناحية ، والسمو من ناحية أخرى .

ح - مخاطبة الخلفين :

وذلك في قصيدتها : « الحكم قبل المداولة » . تقول :

يا سادتي المحلفين

أريد أن أرى وجوهكم

تلك التي تنام خلف الأفتنة

جماجم صماء قابعة

وفي ذلك تجسيد لمعنى العندالة ، والحرية ، والصراحة والوضوح .

ط - مخاطبة قروية :

في قصيدتها : « رسالة إلى قروية » ، حيث تناديها : يا صديقتي .

ي - مخاطبة الأم ، أمها :

في قصيدتها : « وداع ، مرثية لأمي » .

ك- مخاطبة ذاتها :

في قصيدتها : « قراءة في كتاب الذات » .

وأمام هذا التنوع في خطاب الشاعرة ، هل هناك فرصة للأنثى الترجسية ؟

ربما أدت كثرة « الأنا » في شعرها إلى هذا الوهم في القراءة العجلى ، لكن التمهل يصل بنا إلى نتيجة مهمة ، هي أن الترجسية مظهر خادع عند الشاعرة ؛ لأنها سرعان ما تصل من الخاص إلى العام ، فتبدو الترجسية سرايا خادعا لمن يتسرع في نظره النقدية ؛ إذ تكون الأنا « الكلمة المفتاح » ، لربط الماضي بالحاضر والمستقبل ، والخاص بالعام ، والمعلوم بالمجهول ، والمحسوس بالفيضي ، كما رأينا في تنوع الخطاب فيما سبق ، مهما تعددت صور الخطاب علواً وانخفاضاً ، كما نفهم من مصطلحات الصوفية ، مثل :

النسخ : أي انتقال روح إنسان إلى حيوان ذي منزلة عالية كالأسد مثلاً .

أو الفسخ : أي انتقال روح إنسان إلى جمادات كالصخور والمعادن .

أو المسخ : أي انتقال روح إنسان إلى حيوان وضعيف .

أقول هذا تفسيراً لأي قناع يتخذه الشاعر في خطابه ، وفي تعبيره بالأنا ، فقد يستعير واحداً من هذه المصطلحات ، دون إفصاح إذا خاطب أسداً أو ضبعاً ، أو نحاطب نجماً ، أو تمثالاً ، أو نحاطب كلباً أو هرة ، فإن ذلك لا يبعدنا عن نفسه .

فليس شرطاً أن يكون الخطاب موجّهاً لشخصية من النماذج العليا ، مع ملاحظة أنه شتان بين نظرة الشاعرة هنا للنماذج العليا ونظرة شاعر مثل أدونيس الذي يغلب هويته الشيعية ، فيخرج نموذجاً عالياً هو عائشة أم المؤمنين رضي الله عنها ، ويعتبرها في « أوراق الريح » نموذجاً أعلى للقحط والموت في الماضي والحاضر ، لا لشيء إلا لأنها كانت في صف غير صف عليٍّ - كرم الله وجهه - في موقعة الجمل . حقا شتان بين الموقعين .

البحر مدينتها :

والشاعرة ابنة البحر : ماذا لو ازداد وعي الشاعر بالمكان ؟

لا شك أنه سيكون رؤيته ورؤاه معاً ؛ إذ سيحمل هذا المكان بمثابة « البيعة الشعرية » له ، سواء أ كانت هذه البيعة هي البيعة الواقعية كما تحياها وتراها ، أم هي البيعة المثالية كما

تتخيلها وتتمناها وتحلم بها .

هنا يخلق كل شاعر مدينته كما يتخيلها ويتمناها ويحلم بها ، تطلعا إلى مكان جدد لعالمه الشعري .

لقد قدم أحمد عبد المعطي حجازي ديوانه الأول معبرا عن أهداف الشاعر هنا ، وسماه « مدينة بلا قلب » ، وقدم صلاح عبد الصبور ديوانه « الناس في بلادي » ، وهكذا كان كل الشعراء ، فماذا عن الشاعرة وفاء وجدي ؟

المدينة عند الشاعرة تعني دلالات ثرية في قصيدتها « قدر » ص ١٢٢ ، و ١٢٣ ، من ديوانها « ماذا تعني الغربة ؟ » ، ففيها كل ما نراه لدى الشعراء المعاصرين حول المدينة الواقعية الكبيرة التي تسحق الصغير الضعيف وتدوسه ، أو تقتله كما حدث بين قابيل وهابيل في قصيدة « الدينار » .

وهناك المدينة المتخيلة حيث : الرفق بالآخرين ، أي مزج الأنا بالهو ، ومن ذلك ما قالت الشاعرة في قصيدتها المنشورة في صورتها الأولى في ١٩٦٤/١١/٢٦ بجريدة الجمهورية ، قبل أن ينشرها الديوان ١٩٦٧^(١٢٠) .

وفي قصيدتها « هل يقتل الحزن الجواد ؟ » ، من ديوانها « ميراث الزمن المرند » ، تتساءل :

هل بكت البيوت ؟

وتقول : كان الضباب في السحر

يرحل في المدائن

وتعلن في قصيدتها « يا يتامى الوطن » :

لست أبغي بلداً

بين هذا الزمان الألد

وترى وطنها في :

أن يصبح الحزين في عينيك

لي وطناً

أجعل الجبال لي سكناً

وتتضح هذه النظرة في قصيدة أكثر عمقًا وطولًا هي « حكاية من عصرنا - الموت في شوارع المدينة » ، في ديوانها الثاني « الرؤية من فوق الجرح » ، ثم أغنية مصر بالديوان نفسه ، أو القرية في « حرس الدم » .
المدينة البحرية :

والنتيجة هي الغربة في قصيدتها « ماذا تعني الغربة ؟ » ، في ديوانها الأول الذي يحمل الاسم ذاته ، إذ نجدها :

جوالين بهيمان بأطراف الأرض

دون أن يدري كل منهما بالآخر ، بحثًا في أعماق الأرض ، والنجم الساري ، ووجوه الناس . وفي خضم الغربة يتنادي أحدهما :
« أين الآخر ؟ »

وتزداد الغربة ، ثم التقيا ، وأخذوا يفرسان أشجار الحب مستفسرين :
ماذا تعني الغربة ؟

فيصدمهما نعيق الغراب - رمز الفرقة والنشازم فولكلوريا - فيخرب عشهما ، ويعودان للتجوال والغربة من جديد .

وهنا تتساءل : أين مدينة الشاعر ؟ أين مدينتها الواقعية ؟ ، وأين مدينتها المثالية المتخيلة ؟ إنها البحر .

هذا هو الجراب ، نلقي به قبل المقدمات ، وحقه أن يكون في الخوايم .

ولنمضي مع ديوانها الأول ، سنجد :

فإذا التقينا في الخضم الثائر

لطمت خطانا موجة الحب المشيرة

واستودعتنا من لآلئها عطاء

وربت بنا متباعدين على جزيرة

فمضيت أخفي لؤلؤي

ومضيت تخفي لؤلؤك

ربما تكون قصيدتها هذه واسمها « الخفايا السافرة » ، ونشرتها للمرة الأولى سنة ١٩٦٢ ،
ربما تكون أول مفاتيح مدينة وفاء وجدي ، وهي المدينة البحرية التي تكون فيها وفاء سندبادا
حقا .

وسرى أنها في مدينتها البحرية تبحث عن :

« عالم ضلّ عن الجوهر أغرته القشور »

صحيح أنا سرى ألفاظا مترادفة ، قد يعدنا بعضها عن شاطئ البحر ، لكنها في حقيقة
الأمر تمثل بعض رموز البحر ودلالاته وتفرعاته ، مثل :

- النهر : قرأت خلف النهر حقول القمح ، وعلى أعلاف النهر الساكت هامت نحو
القمح

- أو السيل

- أو الغدير

- أو الصحاري

« فدرهي صحاري جدية » ، « حيث الصخور والرمال » ، فذلك كله لتحقيق المواجهة
بين الصحراء والماء ، والصخر والبحر ، أي الجمود والحياة ، إذ تقول :

« ستطلب ماء »

- أو السراب

- أو الينابيع أو النبع :

وهي هنا تكون للدموع

- أو الثلوج

- أو الشيطان

- أو المطر

وهي مفردات لا تبعد كثيرا عن المدينة البحرية للشاعرة ، بل إنها من مكوناتها أو روافدها ،
أو توابعها ، ذلك أنها تضع الأشياء في نصابها فتري سدى أن تبحث عن لآلئ البحار في

الرمال ، فالهدف الماء :

« ستطلب ماء

وليس معي منه قطرة

فدريي صحاري

ونهرى وراء الصحاري

ربيعي وحقلي وراء الصحاري

ستلهث خلف السراب

ويغريك لون الضباب »

فإذا ما رحنا نستقصي ما حمل اسم البحر مباشرة من قصائدها ، فسنجد في ديوانها الأول :
« أغنية البحر » ، ص ٣٥ ، و « حكاية من بورسعيد » ص ٤٨ .

وفي ديوانها الثاني : « مرئية إلى الساكنة عند مدخل البحار » ، ص ١٠٣ ، وتسمي
ديوانها الخامس « المحرث في البحر » ، سنة ١٩٨٥ ، وستكون إحدى قصائده بهذا الاسم ،
ص ١٠٠ ، وقصيدة « يجمعنا البحر » ، ص ٢٠٧ .

ويأتي الديوان السابع « ميراث الزمن المرتد » سنة ١٩٨٩ ، ويضم قصائد « فتوضاً من زيد
البحر » ص ٣ ، « والبحر والصخر » ص ٣٥ ، و « من يغثال النهر » ص ٦١ ، و « انتظاراً
لسيل العرم » ص ٦٧ ، إلى آخر ما هنالك من أعمال تنتسب إلى مدينة وفاء وجدي البحرية .

فماذا تقول ؟

تقول إن البحر هو مدينة شاعرنا ، فإذا عرفنا أنها ابنة البحر وأنها بورسعيدية ، عرفنا سر
اختيارها مدينتها المثالية البحرية ، لأن البحر سفر ، وارتحال ، وتزود ، وعطاء ، ورحابة ، وتغيير ،
وتجدد ، وقوة ، ونقاء .

أ - أول ظواهر المدينة البحرية : ضراوة الحواجز والمعوقات ، فكما مرّ في النموذج
السابق ، نجد الماء - وهو هدف كل مخلوق - تحول الصحراء بيننا وبينه ، ويكون النهر
خلقها ، فأين العبور إلى الربيع ، ولا شيء سوى السراب ؟ أي أننا لزاء تحطّم الآمال .

ومن ضراوة الحواجز والمعوقات يأتي القول الشائع : الحرث في البحر ، أي العمل دون جدوى ، أي المستحيل ، أي الضياع سدى :

إذا كان بحرُ الهوى مالكا

وكان الظمأ فادحا

إذا ما حرثنا بحر ، فأبي عزاء ؟

فإن لم تُرعنا الملوحة روعنا حرثُ ماء

وأي انتصار إذا كان سيفي

يحارب طاحونة في الهواء ؟

لقد كان دمي سخيا

له ملح بحر ... له عُنْفوان

ب - أدوات العبور للمدينة البحرية :

١ - السفينة والطوفان :

سفيتي أطلقتها

من بعد ما دشتها بعمري الذي مضى

وبعد ما تركت في أعماقها

بقية من السنون ، إن كان لي بقية

أنفقت في بناء هذه السفينة

أخشاب غابتي التي تحجرت

سفيتي تمير في غير اتجاه

تدور حول نفسها

فليس فيها مرشد

لكن بها بحارة ثلاثة

تخاصموا على القيادة

والشاعرة تدرك أن « اللبّة الهوجاء » تلهو بالسفينة ، وتتمنى أن يتصالح الربانة حتى تنجو سفينتها من الفرق ؛ ولهذا تلجأ إلى استيحاء التراث الديني ، حيث : الطوفان ، وحيث النبي نوح عليه السلام ، وتتمنى أن يعود نوح مرشداً لسفينتها ، ثم تنعى على الربانة أنهم تصالحوا على غدر وعداء ، ونام أحدهم .

« وشدت السفينة الرحال

إلى قرية تلوح من بعيد »

ثم رست السفينة قرب الجزيرة ، لكن شر البحارة الثلاثة المتخاصمين حرم الجزيرة من الخير .

« والبحر مذأزرعاً كالأخطبوط »

لكنها لا تملك إلا الإصرار على الكشف عن مجاهل الجزيرة .

وفي قصيدتها « مرية إلى الساكنة عند مدخل البحر » تلك التي :

« تجثو على مشارف البحار ، يمامة بريئة تحب في جنون » ، عليها أن تعاقب حبيبها الذي

خان ، ومضى في حين تجلس هي :

« ما زلت تسكنين شرفة البحار »

« تخشين فورة الطوفان »

وهنا لابد من التغيير والثورة ووسيلتهما الطوفان :

« فليصف الطوفان يا حبيبي

وليحرق النوام في ركب الحياة

وليقتلع جذور من أضناك يا حبيبي

وليصف الطوفان

وليصف الطوفان »

ونلاحظ فائدة التكرار في نهاية المقطع .

على أن ذلك كله يرتبط بالسفر في قصيدتها « سفر » ، في ديوان « ميراث الزمن المرند » ،

وهكذا تكون السفينة ، منفراً ورحلة إلى المدينة المثالية ، مدينة البحار .

٢ - الوصل الصوفي والفيض :

وحين يكون البحر هو الخير والخصوبة والاتحاد ، يكون اتصال الحبيبين وسيلة ذلك ، كما نرى في قصيدة « بجمعنا البحر » :

« حين تغل بأعمالي

وأطل بأعماقتك

بجمعنا البحر »

« بحرًا ضاعت فيه الشيطان

وأنا والزورق والريان

بجمعنا البحر »

« يصبح عمرانًا لحظة

بجمعنا البحر »

« يصبح لوؤ سمانًا قزحياً

بصبح في عمق البحر

يفرقنا فيضُ النعمة

بجمعنا البحر »

هناك كان الرهبنة ثلاثة متفرقين متعاونين ، وهنا ريان واحد مع الحبيبين ومع الصديق والتوحد ، وهكذا يكون البحر هو السعادة والاتحاد .

٣ - الميثولوجيا :

فإذا كانت السفينة والطوفان من ناحية ، والوصل والفيض الصوفي من ناحية ثانية ، وسيلتي الشاعرة ابنة البحر إلى البحر - فإن هناك وسيلة أخرى غيبية تنبع من موروث حضاري وشعبي فولكلوري ، حيث أساطير البحار والشواطئ ، وحيث أساطير جنيات البحر ، وحيث أسطورة النداهة .

إن ذلك يمثل هروبَ الشاعرة من الواقع الأليم إلى الميثولوجيا ، عساها تجد فيها عَوْضاً عما فقدته في الأولى ، هذه هي المدينة الحلم ، المدينة كما يتخيلها الشعراء ، من عتصري الحب : هو : صبيّ جميل يلازم البحر ، يأخذُه وأسكنه الأصداف واللاكي والمرجان ، وينضح لكنه لا يهرم ، وهو ابن البحر .

هي : جنيّة خرجت من عيون البحر ، واختارت الفعى ، فهي « نذاهة » حمرة ، وتدعوهُ ليتوضأ ، من زبد البحر ، ليتطهّر من أوراق الواقع الأليم ، تمهيداً لمفادرة المدينة الواقعية إلى المدينة المثالية . (فوضاً من زبد البحر - ٣ - ميراث الزمن المرقد) (١٢٢) .

٤- التاريخ والهروب للتراث :

في هذه الوسيلة نجد قصيدة « انتظاراً لسيل العرم » ، حيث تختار الأنتى بين الخبرة العلمية والوظيفة الأزلية ، وهي الخصوبة والإنجاب ، فاختارت القلم والعُقم ، لكن العِلْم يشقيها ، ولا تنجب منه إلا الحشرات ، إذ تقول :

لكنني أبصر جوفَ الأشياء

أقرأ ما تخفيه الأعين

خلفَ النظرات

صارت ملكة أرض اليمن الخضراء ، لكنها لم تجد إلا الأحزان والقرود ، فعلمها لا يريها إلا شائه الوجوه ، حيث السرقة والحقد ، والغدر فينمو بين يديها طفلٌ أسود ، ويرتفع الماء ، ويتاطح السد ، والمجتمع من حولها فاسد ممقوت .

وتجيء سحابة مبرقة ، ونبتت ، ولكن يستمع إليها أحد ، وكاد السدُ ، سدُّ مأرب ينهار .

إنها تعبر إلى البحر بواسطة استعادة التاريخ ، حيث انهار سد مأرب ، هذا السد التاريخي الذي بنى في عاصمة المملكة السبئية الثانية (٦٥٠ ق . م - ١١٥) ، وقد شُيّد لتنظيم الرّيّ ووقاية العاصمة من الفيضانات ، حتى جاء سيلُ العرم وخرّبه ، بين ٥٤٢-٥٧٠ ، وقيل تهدم إثر زلزال أو بركان أصاب المنطقة ، أو نتيجة إهمال .

إنها تقدّم للمأساة وأسبابها ، فأصحاب العقول يعبون ، وأصحاب المتع الجسمية يتعمون ، والثراء في الذهب الأسود بلا حدود :

« في الليل تُراق دماء العُتراوات

وشيوخ البلدة ينتظرون

أن يُبحث فيهم ثانية لوط

وعلى درب مسيري

وقفت حلقة أذكار »

أي أن المعبر التراقي طريقها إلى البحر ، أو النهر ، أي إلى الخلاص .

وهذا الشعر في الزمان يرتبط بعنصر الزمن في ديوانها « ميراث الزمن المرتد » ، حيث الزمن

في قصيدتها « لا أتذكر » :

ينقصني أن أتذكر

حلّو الأيام الأولى

وفي قصيدتها « قيود » :

لا تسألني كيف تمر السنوات عليّ

سنوات ليست قرطاً ذهبياً

في أذني

حتى تصل إلى الانسحاب من الحاضر في قصيدتها « يا يتأذى الوطن » :

إنني أنسحب

من زمان الحصار

من زمان الدمار

أنسحب

وتكررت كلمة انسحب على نحو يجعلنا نرى في هذا الديوان أنه ديوان المواجهة مع الزمن

الحاضر ، استمراراً لرحلة الشاعرة ابنة البحر مع البحر ، نحو مدينة المستقبل .

٥- العُدْوالية :

في قصيدتها « حكاية من بورسعيد » تستنكر عُدْوانية المستعمر بأساطيله وعتاده على

بورسميد ، ثم تفصح في قصيدتها « مَنْ يمتلئ النهر » عن عذوانية البشر وعذوانية الإنسان للإنسان ، فالنهر بمطباء سخيّ منذ أزمان ، يبشر الخصب ، لكنه لا يتردد إليه :

« فيجف الماء »

« ويفعل الأيام السوداء »

« صار النهرُ خواءً »

« ينتظر المطر الآتي »

« في الزمن الآتي »

فالعذوانية هنا من الزمن المعاصر ، لكن الماء ينهمر مرة أخرى ، وتملأ الأمطار والسيول النهر، فيفيض وفجأة يأتيه الغدر :

فإذا هو أرض هاوية

لا تحوي ماء

...

هل سُرِق بلبيل

هل بهخرا عاد الماء إلى الأصل

هل جاء الصيني الخارق

من وسط خرافات العالم

ليعب الماء

وتبدو المشكلة : هل يمتلئ النهرُ بسيل آخر أم يظل خاوياً ؟ أم يكون عرضةً لمياه الصرف ؟

هذه هي عذوانية العصر وشروط الزمن الحاضر .

هكذا كان الضميران : « أنا » و « هو » ، وهكذا كان سفرُ الشاعرة إلى مدينتها الشعرية :

البحر .

ملحق

سكون

يا مولاي العارف ..

طال التجوال وضاق الصبر

هل ترشدنا عن حَسَن خِتام الرُّحلة كيف يكون ؟

أدركنا أفراح الوصل وعانيتنا أحزان

الحرمان وفقدان الصبر !

أدركنا يا مولاي برشدك ..

فطريق العزلة عزل ، وطريق النفي موات ...

وطريق الرُّغبة مر .

يا مولاي العارف

أدرك قصري في بصري

وقصوري في فهمي

وأجبتني ،

كيف يكون الإغراق بحيثيات العقل نديراً بجنون ؟

قراءة في نفس يوسف الصديق على باب السجن

يا سيد هذا الكون

حين سجدت على بابك ودعوت ..

وأخلصت وأيقنت

أني لا أفتى إلا غيبك ولا أرضى إلا بك

أبي أرفض أن يأكلني الذئب ، وأني ألفظ أن تدركني امرأة الفرعون
أني لا تستهويني من قطعن الأيدي ويكون
يا سيد هذا الكون

كانت كل السبل صخوراً حين دعوت
إلا هذا النور المنواح على كفي الناعيتين
إلا هذا السر الواصل منك إلي .. من القلب إلى العين ..
يا سيد هذا الكون

مرت سنوات السجن صجافاً سبماً
مرت ما عصرت دعواتي فيها إلا دماً
والآن رأيتك يا سيد قلبي
حين خرجت إلى النور لتأويل الرؤيا .

* * *

من يعرف كيف يحبك يا مولاي يشف فلا يظنيه الحب ..
يصبح هذا الحب وجوداً نورانياً
يسبح فيه العاشق حتى يفنى في المعشوق
يفقد العاشق بعض النور .

يا سيد قلبي

مرت سنوات القحط وجاءت سنوات الغيض .
يغرقني فيضك ، ينسيني غدر الأصحاب وظلم الإخوة .

من زاوية الرؤيا

[١]

هذا عصرٌ لا يملك فيه الشعراءُ سوى الحكمة
 يمضي ركبُ الشعراءِ
 في رحلة الاستشراف مع الكلمة
 يبصر كلَّ حكيمٍ من زاوية الرؤيا
 هذا السرطان المنقسم المتضاعف يمتص دمه .
 هذا الألم الوحشي وهذا التاب
 الأسود يوغل في الجسد الحي فيشعل ألمه .
 يا غضبُ الشعراءِ استعر الآن
 وكنْ للنحس الساجي في طرقات الموت أباه وأمه .
 هذا عصرٌ ضاعت فيه الرحمة
 ماتت فيه الرحمة
 هذا عصرٌ
 يولد فيه الإنسان وحيداً
 ويعيش وحيداً
 ويموت وحيداً في الظلمه .

[٢]

يتسمى الإنسان بعصره
 يصنع عصره ،
 يتفانى حتى يفنى في هذا العصر

إنسان العصر الحجري

كان يعيش بُعري وجفاف كالصخر المثلد

إنسان في عصر الغابات

إنسان فرد

الإنسان الزراع

كالثبته يتناول .. كالأشجار .

* * *

هل تعرف طعم الجرح لو اني خنت ؟

هل تدرك هولّ الطعنة لو أنك يوماً ما أدركت ؟

الجرح هو الجرح بلا تغيير أو نقصان

فلماذا خنت ؟

لا أطلب تبريراً أو تفسيراً .

ماذا يجدي تبريرك أو تفسيرك لي ؟

وأنا قد متّ ا

ماذا يجعليني ندمك

لو أنك ثبتت إلى رُشدك في يوم ما وتديمت ؟

قدر

في قلب هذه المدينة الكبيره
 رأيت نملة تضيع تحت أرجل البشر
 كانت تصيح في أسى وفي ضراعة مريره :
 - أنا هنا .. لا تسحقوا بيتي ،
 وما جمته بكل طاقتي
 ذخيرة ليلية أعيشها من الشتاء ..
 يا هول هذه القدم
 لدوسني ولا تمي مرارة الدعاء والبكاء .
 فهل سمعت مرة دعاءها الذي يفتت الحجر ؟
 ولا أنا سمعته ..
 لكنني ، وبعد أن سحقها أو كذت ،
 لاح طيفها بخاطري
 كأنني سمعت صوتها يقول :
 - الويل للبشر .
 فسرت في جوانحي أسى
 وفوق كاهلي تدم :
 - يا ليتني صهرت قلبي الحجر ..
 لو أنني فكرت قبل أن أسير ..
 لو أنني
 وبعد لحظة وجيزة

ألقيت ما حملتُ فوق كاهلي
وقلت في غير انتباه :
- لعله القدر .
وعُدتُ للمسير .

فتوضاً من زهد البحر

بُحِكِي أَنْ صَبِيَا فَوْسُفُورِيَّ الْعَيْنَيْنِ
مَطْرِيَّ الشُّفْتَيْنِ
يَجْلِسُ دَوْمًا صَوْبَ الْبَحْرِ .
يَأْخُذُهُ الْبَحْرُ بَعِيدًا
يُسْكِنُهُ الْأَصْدَافَ ..
يُزَوِّجُهُ الذُّؤُلُوءَ ..
وَيَطُوفُ بِهِ فِي غَابَاتِ الْمَرْجَانِ .
يَسْتَشْفِقُ عَهْقَ الْيَوْمِ
فَيَنْفَتِحُ الصَّدْرَ
يُطَلِقُ صَبْوَتَهُ لِلرَّيْحِ
يَتَمَعُّ حَيَاةَ النَّارِ بِأَعْمَاقِ الْبَحْرِ
نَقَشَ الْبَحْرَ عَلَى سَاعِدِهِ مَرَّةً
أَنْ السَّنَوَاتِ تَمُرُّ عَلَيْهِ
فَلَا تَتْرُكُ خَطَا فَوْقَ جَبِينِهِ
لَكِنْ تُنْضِجُ فِي شَفْتَيْهِ الْبَسْمَةَ

ويغلبُ العِشْقُ .

يُحَكِّي أَنَّ عَيُونََ الْبَحْرِ أَسَعَتْ

خَرَجَتْ مِنْهَا إِحْدَى الْجَنِيَّاتِ

نَظَرَتْ فَرَأَتْ

هَذَا الْجَالِسَ صَوِّبَ الْبَحْرِ

تَلَدَّرَتْ لِعَيْنَيْهَا

تَدَهَّتْ :

يَا ابْنَ الْبَحْرِ

فَرَضْتُ عَلَيْكَ طُقُوسِي

هَذَا شَعْرِي فَرَشْهُ وَغِطَاءَهُ

هَذِي عَيْنَايَ مَرْكَبَ أَحْلَامِكَ

بَحْرٌ وَسَمَاءٌ

هَذَا صَوْتِي

يَمْلِكُ كُلَّ خَيَالَاتِ الشُّعْرَاءِ .

يَا ابْنَ الْبَحْرِ

هَآ أَنْتَ تُصَلِّي فِي مِخْرَابِي

هَآ أَنْتَ تُرَدِّدُ أَطْنِيبِي

هَآ أَنْتَ حَمَلْتَ عَلَي سَاعِدِكَ الْمَقْتُولَ

شَالِي ..

وَتَأْبَطْتَ ذِرَاعِي ..

يَا ابْنَ الْبَحْرِ

بحورك تلتف نحيوطي
فأنا نداعة عمرك
بحرق صوتي في أذنيك
منذ عرفت البحر لأول مرة
منذ جلست على شاطئه
تحلم أن تخرج جنيته الأسيرة لتأديبك .
من بدأ بقاء العشق الأول ؟
أي بقاء يجلب خطوك .

صوت كويتي :

« الخروج من الدائرة »

للشاعر خليفة الوقيان

احتلت ظاهرة الشعر الجديد منزلةً فنية ملموسة في الأدب الحديث ، لا سيّما وقد حمل مشعلها فرسان بارزون ، لهم دورهم الفني في الشعر العربي بوجه عام ، والشعر الجديد (شعر التفعيلة) بوجه خاص . ونرى ذلك على الساحة العربية في بيئات متعدّدة ، ما بين ريادة بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي في العراق ، وريادة علي أحمد باكثير وغيره في مصر ، ثم نراه في تتابع الأجيال الفنية في بيئات شتى في الوطن العربي .

ولقد نشط هذا اللون من الشعر في ظل عطاء شعري متنوع بقدر تنوع مدارس شعرية عريقة في العصر الحديث ، منذ بدأ التفاعل بين مدرسة فنية كان لشوقي فيها الصدارة ، وأخرى كان للثلاثي : عباس العقاد ، وإبراهيم المازني ، وعبد الرحمن شكري منزلة الصدارة فيها . ثم كان عطاء مدرسة أبوللو ، وقيام شعرائها بمحاولات شعرية ، اتسمت - في معظمها - بمحاولات جرئية وواضحة في طريق التجديد والابتكار ، سواء أ كان ذلك على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون .

وحين نرصد خطوات الشعر الجديد (شعر التفعيلة) في أي بيئة أدبية عربية لن نغيب عن بالنا تفاعل الأجيال الفنية عبر هذه المدارس ، وغيرها من المدارس الفنية .

ومن ناحية ثانية ، سنجد أن الشعر الجديد نفسه له أجيال فنية موصولة العطاء ، وكل جيل منها يقوم بدور في إسهام فني وعطاء شعري .

لهذا أميل دائماً إلى القول بأن كل سمة فنية في فن من الفنون ، تقوم في جزء من أجزاء الوطن العربي ، تجتد وشائج فنية تربط بينها وبين شقيقاتها في الجزء الآخر من الوطن العربي . ومن هنا أستطيع أن أقول إن سمات فنية تجمع بين أبناء هذا الجيل الفني الذي ينتمي إليه الشاعر الكويتي خليفة الوقيان ، إنه الجيل الذي يشهد شعر غازي القصيبي في السعودية ، ومحمد إبراهيم أبو سنة ، وفاروق شوشة في القاهرة ، وغيرهم من شعراء العربية المعاصرة .

وقد اتجهت حركة الشعر العربي الحديث في الكويت وجهةً فنيةً واضحة ، وكان من أعلامها الشاعر خليفة الوقيان ، الذي أصدر ديوانه الأول « المبحرون مع الرياح » سنة ١٩٧٤ ، ثم أصدر ديوانه الثاني « تحولات الأزمنة » سنة ١٩٨٣ ، ثم ديوانه الثالث « الخروج من الدائرة » سنة ١٩٨٨ ، الذي يضم خمس عشرة قصيدة مؤرخة بتاريخها ، وهي تواريخ تقع بين سنة ١٩٨٣ - وهي المرحلة الفنية التالية لمرحلة « تحولات الأزمنة » - وسنة ١٩٨٨ موعد صدور الديوان .

ويمكن أن نستنتج من متابعة تواريخ إصدار هذه الدواوين ، كيف يتأني الشاعر في إصدار ديوانه ؛ إذ كان عام ١٩٧٤ حصيلة شعرية للمرحلة الأولى من شعره ، وعام ١٩٨٣ حصيلة شعرية للمرحلة الثانية من شعره ، وعام ١٩٨٨ حصيلة شعرية للمرحلة الثالثة من شعره ، وهنا نلاحظ تأني الشاعر في إصدار مجموعاته الشعرية ، أو ديوانه ، بعكس ما نراه لدى بعض الشعراء الذين يصدرون حصيلة شعرهم كل عام أو عامين .

ورغم رسوخ قدم الشاعر في اتجاه شعر التفعيلة ، فإننا نرى هنا الديوان يضم من بين قصائده قصيدة تنحو المنحى الكلاسيكي في موسيقاها ، وكتبها سنة ١٩٨٧ ، وما عدا هذه القصيدة فهو من الشعر الجديد ، شعر التفعيلة ، وتلك أولى ملحوظاتنا في الشكل الفني .

في ديوان « الخروج من الدائرة » للشاعر الكويتي خليفة الوقيان - نقف أمام ظواهر فنية عديدة تمت لاجراء شعر التفعيلة بأكثر من سبب ، فهي تتعامل مع القافية تعاملًا فنيًا حديثًا ، وهي تعتمد في تعبيرها على الصورة ، وهي تلجأ للموضوعات البسيطة ذات الدلالات العميقة ، وهي تستوحي التراث ، وتوظفه توظيفًا فنيًا .

ونشير إلى هذه المظاهر الفنية مع وقفات قصار مع النصّ الدال عليها .

أما التعامل مع القافية - فلا يغيب عن الشاعر ، الذي عرف الشعر التقليدي ، أن الشعر الجديد لم يطلق القافية طلاقًا باتًا . نرى ذلك في قصيدته عن المقاهي الشعبية . يقول :

وحول المراجيح

يلتف جمّع من الصبية المتعبين

يؤرقهم هاجس المدرسة

وتسعدهم لحظة مؤنسه

وهكذا نجد حرف السين وتوظيفه توظيفًا فنيًا على نحو يرتقي بالجرس الموسيقي إلى مرتبة

تفوق مجرد السجع ، بل تحدث في الأذن مجرى موسيقيا محطداً .
 كما نجد هذه الظاهرة أكثر جلاءً في قصيدته عن غيبة الشاعر عبد الله سنان : وكتبها سنة
 ١٩٨٤ ، يقول :

تُرى هل درى الجمع
 أن الذي قد هوى
 تمدد بين الضلوع
 وأسرى على قطرات الدُموع
 وأبقى بكل القلوب التي تعرف الحب
 جرحاً ونزقاً ، ودنياً أرى أن يتوفى

فهنا نجد حرفي : العين المسبوقة بالواو الممدودة ، كذلك الفاء المفتوحة ، وهما قافيتان
 بارزتان هنا ، بما في ذلك من وظيفة الرّدْف ، أي الحرف الممدود قبل حرف الرّوي .

أما المظهر الثاني من مظاهر الشعر الجديد في ديوان « الخروج من الدائرة » فيتمثل في
 الصورة الفنية ، حيث تقف أساساً راسخاً للديوان ، كما هو الحال في الشعر الجديد كله ،
 الذي يحرص أن يكون بعيداً عن المباشرة والخطابية ، والتصريح .

إن الصورة الغطرة لرجل الشارع ، ورجل المقهى الشعبي نجيء بإيحاءات فنية ، وتجسيد
 فني ، نراه في هذه الصورة الفنية :

يجيء سليمان بعد وضوء صلاة العشاء
 ثقل الخطا
 تُعشش في ركبته
 مواجع عصر من الغوص والقهر
 والسفر المستديم

وهي صورة مستمدة من العفوية والبساطة والتلقائية في حياتنا ، إلى واقعية صادقة ، تحمل
 دلالات ذات معنى ، فهو يختار حادث تفجير المقاهي الشعبية بنماذجها الغطرية البسيطة لذلك
 القادم للعمل في الكويت من ربا النيل ، أو أفياء شيراز ، أو أشلاء يافا ،

يقطع بين المقاهي
حينئذ لأطفاله الغائبين
وهو يستخدم الحوار استخداماً جيداً في قوله :
لقد هبط الليل
هياً إلى البيت
لا .. سوف تبقى قليلاً

كما لا يغيب عنه عنصرُ الصوت عضواً في بناء صورة البيعة ، كصوت المؤذن ، والأم ،
وأنية الشاي ، وغيرها من الأصوات في قوله :

نداء المؤذن ، هدمنة الأم للطفل ، عزف لأنية الشاي ،
قرقرة القنبر ، هس الخليج لعشاقى الحالمين .
صرير المراجيح تملو وتلدنو

أما استيحاء التراث فنجد في قصيدته « في البدء كانت صنعاء » حيث : أسوار صرواح ،
وبلقيس ، وأروى ، وغسان ، وذو فار ، وسبأ ومعين ، وصبرا ، وعيسى بن مريم . يقول في
قصيدته « تسابيح » :

إنها قرية فاسقة
كان يأتي لها رزقها رغداً
حينما أمرت مترفيها
ثم شاع بها الفسق
حلّ العذاب
نعى رُها بنتاً مُفسديها

ومثل ذلك ما نراه في قصيدة « الهبوط من الجنة » ، حيث قصة آدم وحواء وهبوطهما من
الجنة ، على نحو ما يقص القرآن الكريم .

إن الشاعر هنا بقدرته التصويرية - يبت الحياة والحركة في الجوامد والسواكن ، فهو يجعل
كل ما في الحجرة مشخّصاً مجسّداً .

صوت فلسطيني :

رمز الموت و الميلاد و الشاعر الفلسطيني « أبو فراس النطافي »

إذا تصورنا أن من بين هموم الشاعر همه أن يفكر ، ويعيش حياته بعمق ومعاناة - فإن عزاءه الوحيد أن يجد من يسعده تلقي عميق لفكره ، وصادق شعوره من البشر حوله .

من هنا نجد أن العمل الأدبي - بهمنا هنا القصيدة - يدين بوجوده ، لكل من الشعائر وروح العصر ، إذ يولد من التفاعل بين الاثنين عطاء فني قد يتخذ وسيلة التعبير الواضح المباشر الصريح حيناً ، أو يتخذ طريق الرمز ويستند إلى اللاشعور أو « أفريقيبا الباطنة » ، كما يقولون - بل قد يغلّف ذلك نوع من الغموض .

وإذا كان الرومانسيون يرون في الشعر تعبيراً عن الذات الفردية بوصفه لغة الوجدان ، فإن شاعرنا المعاصر - في عمرة إحساسه بالغرابة والوحشة والقلق - يجد نفسه مازجاً بين الوجدان الفردي أو الذاتي ، والوجدان الجماعي ، متخلياً عن الاقتصار على الذات ، لتصبح قصيدته عملاً فنياً ، أو مخلوقاً جديداً يسهم في خطوات بناء الإنسان ، يخرج بالشاعر من عالمه الفردي الضيق إلى عالم أرحب وأوسع ، يؤرقه ما يؤرق هذا العصر . وهو إذ يتخذ من الخيال جناحاً يزداد بتخليقه اقتراباً من واقعه ، فيتناوله بطرق شتى ، تختلف من شاعر إلى شاعر .

فإذا أضفنا إلى ذلك أن يكون الشاعر ممن هزتهم مأساة جماعية أو كارثة قومية تجلّي لدينا الوجدان الجماعي ، من ذلك ما تجده لدى شعراء الأرض المحتلة - من داخلها ومن خارجها - إذ نجد محور شعرهم وشعورهم ينطلق من وجدان جماعي ، لأن المأساة وقعت آثارها على جماعة ، ولأن شهود المأساة محلياً وعالمياً هم - في حقيقة الأمر - جماعة أو جماعات .

تسوق هذا التمهيد بين يدي عطاء فني لشاعر فلسطيني هو « أبو فراس النطافي » في قراءة متأية في شعره الغنائي الذي يدور حول قضية واحدة - هي جل هموم الشاعر الفلسطيني : تتمجلى فيها غنائيته الرامزة .

أما شعره الغنائي - وهو ذوروح درامية أيضاً - فيمثلته ديوانه « رحيق العذاب » ،
و (للشاعر مسرحية دينية شعرية) .

في شعره الغنائي أو في (رحيق عذابه) تجلده فيما يقترب من نصف قصائد الديوان يؤثر
الرمز ، ومن العريف أن نجد الديوان ينحو منحيتين : أحدهما مباشر تقريبي صريح ، والآخر
موحٍ لِمَا حَ معبر بالصورة .

أما الجزء القائم على المباشرة والتفهيرية فهو ما اندرج في طائفة الشعر المعتمد على الإلقاء
امتداداً لمنهج جيل حافظ إبراهيم ومن تلاه . أما الجزء الثاني فيقوم على أساس من القراءة
الصامتة المتأنية ، بل إعادة قراءته للاهتمام إلى مفاتيح الرموز ، وهو جزء من حركة الشعر
الحديث .

ومن تناولنا للنمط الثاني من تعبيره نقف على رمزين مهمين يدور حولهما شعر الشاعر -
وأكاد أقول موقفه النفسي والفكري - ألا وهما : رمز الموت وال ميلاد .

وستنخذ سبيلنا إلى ذلك في دراسة عنوانات الشاعر في ديوانه وقصائده ، ثم دراسة معجم
الميلاد والموت في مفرداته وتراكيبه ، ثم دراسة الرمزين في تجربته الشعرية .

عنوانات :

أول ما نجد من ذلك تجلده في تحليل عنوانات قصائده ، بل عنوان ديوانه ، حيث نجد تردد
هذه العنوانات في حالتها أفرادها وتركيبها بين رمزي الموت وال ميلاد : فعنوان الديوان « رحيق
العذاب » فيه من ميلاد الرحيق ، وعذاب الموت والاحتضار ، و « اللفظة العذراء » : اللفظة
ميلاد كلمة ، والعذراء صفة تولد بها الأنثى ، كما أن من معاني « لَقَطَ » : مات ، ومن
معانيها وصف الدنيا بأنها لافظة لأنها ترمى بمن فيها إلى الآخرة . ويقولون : « جاء وقد لفظ
لجانه ، أي مجهوداً عَطَشًا وإعياءً » .

وفي عنوانه : « أمي تناديني » ، و « ابن أمي » نجد لفظة أم مجسدة لمعنى الميلاد ، والابن
رمزاً للتناسل والانتشار . والنداء (بفعل المضارع المتجدد) رمزاً للضياع والبعد والفقْد ، وفي
عنوانه : « أريد خبزاً » ، و « أريد ماء » يندو رمزاً لسر الحياة في الماء ، واستمرارها في الخبز ،
وعنوان « صرخة في التيه » يتقابل فيه رمز الموت في التيه ، والميلاد في الصرخة كصرخة
الطفل في ميلاده ، والصرخة في دلالتها على الموت فيما روي عن الأمم السابقة ، وما هو
يعتمد التقابل منهجاً بين الرمزين المتقابلين في عنوانه ، كما نرى في :

« الغراب والزهرة » ، و « أشواك وأزهار » ، وفي « الطفل الندين » و « اليوم الأخير » ، وفيها - جميعاً - نرى التناقض بين وجود وعدم ، بين بدء ونهاية ، بين تفاؤل وتشاؤم ، وفي معنى الغراب « الفولكلوري » - إلى جانب اشتقاق الغربة منه لغوياً - ما يدلنا على أنه يوصف بأنه طائر الموت ، وكونه نذير الموت لاقتترانه بنبش جثث الموتى ، وذلك لدى كثير من الشعوب ، بل اعتقد العرب بأثر تعليق منقاره على الإنسان حفظاً من « العين » ، وتحدثوا عن أثر استعمال كبده ومرارته .. إلخ ، وتشاؤمهم ، كما تشير المعتقدات الشعبية إلى التنبؤ بالحوادث عند الغراب ، وتحدثوا عن غراب البين الذي بان عن نوح ليأتيه بخير الأرض فترك أمره ، ووقع على جيفة . وكلمة « الأخير » لها عند الشعوب دلالة فوق معناها اللغوي ، فأخر حزمة من الحصاد لها دلالة مستقبلية في الكثرة والقلّة . وبعضهم لا يتناول آخر شيء في إنتاجه أو زرعه أو نباهه أو طعامه .

وهكذا يمضي الشاعر الفلسطيني مع رمزيه حتى يضعهما وضعاً صريحاً في عنوان قصيدته « الموت والميلاد » .

معجم الميلاد والموت ولمطية التكرار :

نحن نتأمل معجم الشاعر - في مفرداته وتراكيبه - نجد دلالة الموت والميلاد . ويتأمل جدول رقم (٢) نجد على رأس المفردات في منهجه التكراري (في حالتي الأفراد والجمع) : الموت - الأطفال - الأزهار - الماء - العدو - الدم - الأم (وسائر أفراد الأسرة أو الأهل كالأخ والابن) - السدود والحواجز - العودة (بمشتقاتها) - الدم - الزرع وما يخرج منه - البلبل - الدود - السم - الأرقام - الحب - السجن - أو الزلزلة - البوم - الغراب - الحمام (والطيور) ، والصقر - الثعابين - الصرخة - النار - التيه والتائه - محنة - شظايا - التراب - (والوطن والأرض) - كؤوس - الخبز .

وعلى رأس الجمل في منهجه التكراري لها نجد :

أغيثوني - أنا جائع - وأطفالي بلا خبز ولا مأوى - سأعود - وأكره الأرقام والصور - قبلته فعضني .

أما المفردات فنجد المقابلة فيها واضحة بين الميلاد والموت ، وهي مقابلة لا تكون صريحة دائماً ، بل تقوم على تفسير الرمزين بما تشعه الكلمات من إحياء ، وبما اكتسبته مع مرور الزمن عليها في الاستعمال اللغوي ، ثم ثالثاً بمعناها الأصلي ، وأخيراً بسياقها في النص .

دلالة نمطية التكرار في المفردات

الموت	الميلاد
* الموت - السم - الدود - النار - اللهب - اللظى - شظايا - مِرْق	* الأطفال - الأزهار
* البحار - الجوع - الظمأ - الجذب - كؤوس - أكواب - غريق وغرقان	* الخبز - الماء - الزرع وما ينتج عنه - الأنهار
* العدو - الدم - دماء	* الحب - الأم - الأخ - الابن - الأهلون والأسرة
* السلود - الحدود - حاجز - الزنانة - محنة	* العودة - عائد - سأعود - عودة - أتون
* البوم - الغراب - الصقر - الثعابين - الحية - الأرقام - النسر - الأفاعي	* البلبيل - الطير - الحمام
* التيه والثائه	* الغراب - الوطن والموطن - الأرض أرضنا
* الذبول والصفرة والسوداء	* لون الخضرة
* الأرقام	* الأرقام
* الصرخة - يصرخ	* الصرخة

نرى الشاعر يكرر ألفاظاً بعينها لتجسيد رمزيه المتقابلين في الميلاد والموت ، فهو يضع البلبيل والحمام والطير بدلالة السلام والحنان ، في مقابلة البوم والغراب والصقر .. إلخ . كما نجد تناقض الألوان : بين الخضرة والذبول والصفرة والسواد . ومقابلة هذه المفردات تبرز نوعاً من التناقض والتضاد يبرز المعنى ويقويه ، ولا سيما حين نجد الوطن والموطن والأرض في مقابلة

التيه ، والعودة بمشتقاتها في مقابلة السلود والحدود والمحاجز ، والسجن والزنازة . وَضَع
الطفل والزهر في مواجهة السم والموت والدود يوضح تناقض حياة الشاعر الممثل لشعبه ، فكلمنا
بنى جداراً هَيم ، وكلمنا تقدم خطوة تأخر . يقول في « العطل الدفين » (ص ١٥٦) .

كلمنا فاض شعوري

أتمنى

أن أرى النطفة طفلاً

يتغنى

.....

لكن النطفة تُغني

تتلاشى

.....

فأرى النطفة حُبلى

في دمائي تتوقد

ألف طفل في حشاها

قد تخلق

.....

وتموت النطفة الحُبلى وأبقى

المتألم

.....

لا أرى ميلاد طفل

يتكلم

وقد حاولت اختصار النص ووفقاً على ما أريد توضيحه من التقابل ثم التحول إلى الضد ،
كما يعبر صراحة بقوله :

أعداؤنا شنوا الحروب على أوطاننا بسلام أمتنا

وقوله :

مات أهلي على الجراب وعشنا
بمدهم ميتين فوق الجراب

دلالة نمطية التكرار في الجمل

الموت	الميلاد	الجملة
نقيض الفوت ودواعيه اسم الفاعل نفي الخبز والمأوى	الطلب - المتكلم المتكلم الأطفال - الخبز - المأوى العودة - المتكلم	أغيشوني أنا جائع وأطفالي بلا خبز ولا مأوى سأعود لا أعرف الحساب وأكره الأرقام والصور قبلته فعضني لا ترموا
الشئات - التفريق - الكراهية - الضياع عضني - الإساءة للتقيض - التخاذل	قبلته - الإحسان الطلب بالنهي	

تجربته الشعرية :

في قصيدته الغريق (ص ٨) يقول في مطلعها :

غريق في فم الموت
تُعيدُ حوله الحيتان مسجورة
يُنَادِيكُمْ ... أغيشوني
فلا تُلْقُوا له حجراً
يزيد عليه ألقاه

.....

ولا تَرْمُوا رِيْقَاتِ
فمَوْجُ الْبَحْرِ بِسَحْفِهَا

.....
ولا تَرْمُوا بِأَثْوَابِ
تَدْوِبِ بَلْجَةِ الْبَحْرِ

.....
ويصرخ من حلاوة روحه
فيكم : أغشيوني
فلا تَرْمُوا رِيْقَاتِ
وأرغفةً وأثوابا
ومثدوه بسكين
يصارع فيه حيتانه

في هذه الأجزاء المختارة من القصيدة ندرك دلالة جملة :

(أغشيوني) بين الميلاد والموت حيث طلب الإغالة ولا مغوث مقترنة بتكرار جملة (لا ترموا) .

أما جملة (قبلته فعضني) فهي مطلع قصيدته « ابن أمي » (ص ٨٧) ويدير الشاعر حواراً مع أمه ، وأم العرب : كيف يكره الأخ أخاه ويقابل إحسانه بالإساءة ؟ :

أهدي له الزهور
عاقبةً بالحُبِّ والوفاء
فيلدر الأشواك في طريقي

لم يستخدم حادث (هند بنت أبي سفيان) ، ثم يستخدم الأرقام في الدلالة على التفرق والشتات :

فأمتنا تزوجت عشرين
وأنجبت عشرين

لذا يقول في قصيدة أخرى (ص ٨) نجد فيها جملة الأرقام :

ثم يسيل من سنين
عشرين عاماً أربعين
وآخر يسيل من سنة
من الثنتين من ثلاث
لا أعرف الحساب
وأكره الأرقام والصُّور

ويكرر الجملتين السابقتين أيضاً (ص ٧٥ ، ٧٧) .

ويعمضي مع الأرقام ، فيقول (ص ٦٣) :

لا نَحْلُم إلا بالأرقام
ولا نَصْخِطُ إلا بالأرقام
ونَرْضَى بالأرقام
ونغضب بالأرقام

ويقول (ص ٧٥) ،

وظلُّ أَيْوَبُ بلا دواء
ينتظر الشفاء من سنين
عشرين عاماً .. أربعين
لا أعرف الحساب .. إلخ .

ويعمضي مع الشاعر في تجربته الشعرية لنجد إلحاح هذين الرمزين في ١٦ قصيدة من بين قصائد الديوان وعدتها ٢٤ قصيدة ، وهو قدر يدنو من نحو نصف عدد قصائد الديوان . ولا يعني ذلك خلو القصائد الأخرى من هذين الرمزين ، بل أعني أن التجربة الرمزية تجلت هنا أكثر منها هناك ، بل تكاد تُجزم أنه لم تخلُ منها قصيدة من قصائد الديوان .

وتوقف عند قصيدتين متقاربتين في العنوان - كما قلنا - وفي المضمون ، وفيهما نجد

الدلالة الرمزية . وأحسب أن الشاعر كتبهما في وقتين متقاربين إن لم أقل في وقت واحد ،
وهما :

أرهد خبزاً ، وأرهد ماء

تجد التقارب في العنوان ، كما تجد التقارب في المفردات . والتراكيب وتطور نمو القصيدة
وتسلسل أفكارها . في الأولى يكرر جملة « أنا جائع » وجملة (وأطفالي بلا خبز ولا مأوى) ،
وفي الثانية يكرر كلمة (ماء) .

وفي كلتا القصيدتين يمهد السبيل ، مبيناً وفرة ما يبحث عنه من طعام في الأولى ، وريء
في الثانية ، وهما قوام الحياة ، ولا يجد إلا الجوع في الأولى ، والعطش في الثانية ، وهما
طريقا الموت ، أي أننا أمام مقابلتين بين العطش والريء ، أو الجوع والشبع ، والجذب
والإخضرار أي الموت والحياة ، من هنا يذكر الشاعر اللون الأخضر مرتين في الأولى ومرة في
الثانية بدلالته على الحياة وتدقيقها ، ويذكر اللون الفضي في الثانية كما أنه يذكر السواد (ص
٤٥) ، والإخضرار (ص ٦٥) ، ثم يتخرج مع مطلبه فيصاب بالفشل في الحصول على مبتغاه ،
ويعلن سخطه وثورته في القصيدة الأولى بإعلان حرب السموم والمبيدات على « الديدان » التي
تأكل محصول الأرض .

يقول في المطلع :

أرى زرعاً يغطي الأفق أخضر

ولكن لا أرى قمحا

أرى شجراً مديد الظل وأرف

ولكن لا أرى ثمرا

أرى الأغنام في المرعى

ولكن لا أرى لحماً

فأين اللحم والأثمار والحيتنة

أنا جائع

وأطفالي بلا خبز ولا مأوى

ثم يُجيب الطَّرف في السهول مكرراً جمليته السابقتين ، وحين يتأكد له الحرمان يعلن الثورة على الدهان .

أما الفصدة الثانية فيقدم لنا فيها بناءً عضويًا متماسكًا حول مواجهة صريحة بين الموت والحياة ، نستطيع أن نراها في خمسة أعضاء :

العضو الأول وجود غيوم وأمطار تملأ البرك والقيعان :

وكوسي ظلت فارغة

لم تنزل فيها قطرة ماء

فطَلِقْتُ أدقُّ على أبواب أقارننا

ومعارفنا

ماء .. ماء

لكن لم يُفتح لي بابٌ واحد

وهذا هو العضو الثاني ، ويظل على الأبواب يُصغي لضجيج التلذمان الوحشي :

وكوس الماء الفضية

يبد الساقبي

وفم الشارب

فينتقل إلى تجربة لثقة هي العضو الثالث في البناء :

فأفر إلى النهر

أسترحمه

ماء .. ماء

لكن الصخر الشامخ يحرمني

أن أشرب جرعة ماء

مما يضطره إلى اللجوء إلى تجربة رابعة هي العضو الرابع في البناء العضوي هنا :

فرجعتُ إلى البئر

أستقيها

ماء .. ماء

لكن الهوة تمنعني

من جرعة ماء

والحبل يشد يدي للظلمة للأشباح

عند ذلك يقرر ترك المطر ، والحبل ، والكأس ، ويلجأ إلى تجربة جديدة خامسة ، هي العضو الخامس ، وهو التحول إلى الضد ، كما حدث التحول في الأولى من الطعام والحياة إلى السم والموت ، هنا يتحول إلى البحر :

ولجأت إلى البحر

.أروي ظمعي بمياه نارية.

وهو يجد فيها غناء عن مياه النهر ، والآبار ، والأمطار ، مؤكداً ما قاله في القصيدة الأولى من ديوانه « اللفظة العذراء » ، ص ٣٩ :

ظمآن والأنهار تجري حوله وكأنه للماء لم يتشوق

وهذا التحول عند الشاعر تجده في معظم قصائده ، ها هو في « الوجه المقنع » يتوقع مواجهة بين « الصقر » و « الصياد » ، كما يجد أن النحلة تمتص دمه ، وكان يتوقع منها عسلاً . واستعماله الكلمات الدالة على الطيور ، واللفظة ذاتها لها دلالة بأصل العلاقة بين الإنسان والطيور ؛ حيث بدأت علاقة الإنسان بالطيور في رحلة بحثه عن الطعام ، مما جعله يسطو على أعشاشها ، ويضع لها الشراك بحثاً عن الطعام .

وهكذا نجد قيام شعره على موقف فكري من قضايا عصره ، وينتو ذلك من إشارات عديدة لوظيفة شعره :

يقول في صفحة ٢١ :

حلب الغواد قصيدة أشدو بها للعالمين : مغرب ومشرق

ويقول في صفحة (٢٦) :

لَتَمَّتْ أَيْهَا اللَّيْمِ فِإِنِّي أَكْرَهُ الشَّعْرَ مِنْ فَمِ الْكُذَّابِ

ويقول في صفحة (٥٥) :

بغير التقى والحقّ لن أتكلّما ولو أن شعري صار حولي جهنّما

ومن هنا كان استخدامه لذلك الحشد من المفردات والعجمل رامزاً لصلب قضيته : الميلاد والموت ، البقاء والفناء .

جدول رقم (١)

عنوانات

العنوان	الصفحة	العنوان	الصفحة
رحيق العذاب (اسم الديوان)		الموت والميلاد	٧٣
اللفظة العذراء	١٩	الغريق	٨١
النفس الشائرة	٢٣	ابن أمي	٨٧
قد طال صممتك	٢٩	ينبوع الحب	١٠١
أمي تناديني	٣٣	أشواك وأزهار	١٢٧
أريد خبزاً	٣٧	أريد ماء	١٤١
صرخة في التيه	٤٣	الأمسي التائه	١٤٧
الغراب والزهرة	٤٩	عصفت بلبنان الليلي السرد	١٥١
صرخة الحق	٥٥	الطفل الدفين	١٥٥
		اليوم الأخير	١٧٣

جدول رقم (٢)

١ - تكرار المفردات (ومشتقاتها)

الكلمة	الصفحات
النيران	١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٣٢
النهر	١٩ ، ٥٣
الزهر (١٤)	٢٠ ، ٣٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، (٥٤) ، ٥٩ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٧٤ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٣

الصفحات	الكلمة
٢٠، ٥١، ٩١، ١٠١، ويشبه بالقراب (١٠٢)	الليل
٢٠، ٣٧، ٦١، ٦٢، ١٠١	الطيور
٢٣، ٤٤	التيه
٢٣، ٣٠	محنة
٢٣، ٤٤	شظايا
٢٣، ٢٦، ٤٨، ٧٨	الموت
٢٤، ٢٥	الكؤوس
٢٤، ٢٥، ٢٩، ٣٠، ٣٢، ٣٤، (٣٦)، ٣٨، (٤٠)	الوطن
٤١، ٤٨، ٧٣	
(٣٤)، ٣٥	السندود
٣٤، (٣٥)، ٣٦	العودة
٣٢، ٣٥، ٤٨، ٦١، ٧٤، ٧٥، ٧٦، (٧٧)، ٧٩، ٨٠	الدم
٨١، ٨٥، ١٠٢	
٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١	الزرع ونتاجه
٣٩، ٤٠، ٩٩	الندود
٢٤، ٣٩، ٩٩	السم
٦٣، ٦٤، ٧٥، ٧٧، ٨٠، ٨٩، (ومعظمه رقما ٢٠، ٤٠)	الأرقام وأعدادها
٦٦، ٦٧، ١٠٤	الحب
٢٤، ٢٥، ٣٦، ٣٩، ٤٩	البحر
٢٩، ٣٤، ٥٦، ٥٧	العدو
(٢٩)	الدبح
٢٣، ٢٥، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٤٥، ٤٦، ٥٣، ٥٥	ما يتدرج في الأسرة
٥٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٢، ٩٣	
٤٣، ٣٧، ٥٥	الصرخة
٣، ٤٨	مِزْق
٤٩، ٥٢، ٥٤، ٧٨، ٧٩، ١٠١	القراب
٥٤، ٥٨	الحية
٢٠، ٢٩	النار

ب - تكرار الجمل

الصفحات	الكلمة
٨٤ ، ٨١	أغيتوني
٣٩ ، ٣٧	أنا جائع
	وأطفالي بلا خبز
٣٩ ، ٣٨	ولا مأوى
٣٥ (٤ مرات)	سأعود
	لا أعرف الحساب
٧٧ ، ٧٥	وأكره الأرقام والصور
٨٧ (مرتين)	قبله فعضني
٨٤ ، ٨٢ (مرتين)	لا ترموا

المصدر :

أبو فراس النطافى : رحيق العناب . دمشق ، ١٩٨٢ . ٢٢٤ ص .

أصوات سعودية :

التيار الوجداني في شعر عبد الله الفيصل

ينتمي ديوان « رحي الحرمان » باسمه ومضمونه إلى مدرسة فنية لها مكائنها في الشعر العربي المعاصر ، وهي مدرسة الشعر الوجداني ، وقد تصدّر صفوفها رعيّل من الشعراء اختلفوا منهجاً واتحدوا غاية ، وشغلوا بقضايا الوجدان والذات في محاولة منهم لإرجاع الشاعر إلى نبعه الأصيل وهو ذاته وأعماقه ، ولم يكن الشعر لديهم وليد مناسبات ، كما لم يكن ورقة مزركشة تُرفع لعظيم أو كبير .

والحق أن شعر الفيصل حصيلة تألّر فني بصيحات التجديد في المضمون لدى جماعة التجديد الذهني المسمّاة - وهماً وتجاوزاً - جماعة الديوان^(١٢٢) ، لدى فرسانها الثلاثة : عبد الرحمن شكري (١٨٨٦-١٩٥٨) ، وعباس محمود العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) ، وإبراهيم عبد القادر المازني (١٨٩٠-١٩٤٩) ، الذين تقاربوا مولداً ، وتباعداً وفاةً ، بمقدار ما تقاربوا في بداية نهضتهم الأدبية ، وتباعداً في آخرها .

كما أن شعر الفيصل حصيلة تألّر فني بصيحات جماعة أبوللو^(١٢٣) ، واتجاههم الوجداني ، وشعراء « رابطة الأدب الحديث »^(١٢٤) ، وشعراء المهاجر .

هذا الاتجاه الوجداني أعمّ من قولنا الاتجاه الرومانسي^(١٢٥) . وإذك لتجد في شعر الفيصل كثيراً من النبض اللغني ، سواء في ضمير المتكلم من مثل قوله^(١٢٦) :

إني ورأيك في هواكٍ مُسَوَّحَسَدٍ إن كانَ عِنْدَكَ في الهوى تَوْحِيدُ
أشدُّ بِدِ كُرْكٍ وَالْفَسْرَامِ يَسُوْفُنِي لِنَهَائِيَةِ فِي الْحُبِّ وَهِيَ بَعِيدُ
تُسَائِلُنِي الْعَوَازِلُ مَا اقْتِرَاحِي وَأَنْتِ عَلَى الزَّمَانِ مَدَى اقْتِرَاحِي
قَضَيْتُ عَلَى حَيِّي قَضَيْتُ عَلَى وَدِّي وَأَنْتِ الَّتِي قَدْ كُنْتُ أُورِي بِهَا زُنْدِي

أو في مسحة الحزن^(١٢٧) ، من مثل قوله مما يقرن فيه بين الخريف والحزن في قصيدته

« طلائع خريف » :

مَنْ لِي بِهِ وَدَّ الْخَرِيفُ تَلْدُوِي أَوْاهِرَ الرَّبِيعِ

أو الحب والوجد ، وهو سمة عامة في شعره كله ، ومن ذلك قوله في قصيدته
« لوعة » (١٢٨) :

أَلَا قِي فِي عَدَابِكَ مَا أَلَا قِي وَحُبِّكَ فِي حَنَائِي الْقَلْبِ بَاقِي

وَتَسْرِفُ فِي الصُّدُودِ وَفِي الصُّجُتِي وَأَسْرَفُ فِي التِّيَاعِي وَاشْتِيَاقِي

وفي قصيدته « كنا وكان » (١٢٩) :

يَا حَبِيبِي أَيْنَ تِلْكَ الْأَمْسِيَّاتِ يَوْمَ كُنَّا مِنْ هَوْلَانَا فِي سَهَاتِ

يَا حَبِيبِي كَيْفَ ذَلِكَ الْحُبِّ مَا نَ عِنْدَمَا دَبَّتْ بِهِ رُوحَ الْحَيَاةِ

أو الحب العذري ، مثلما نجد في قصيدته « حلم الهوى العذري » (١٣٠) :

وَسَاخِرَتِي بِعَيْنَيْهَا وَرُوحَ كَالسَّنَا بِسُرِّي

وَبِالْبَسْمَاتِ مِنْ قَفْرِ شَهْوِي بِالْهَوَى يُغْرِي

إلى أن يقول :

..... أَنْتِ الْحَانِي وَحَلْمِي فِي الْهَوَى الْعُثْرِي

أو الشك ، ونسوق لذلك قصيدته « عواطف حائرة » (١٣١) في آخر الفصل .

أما الشعر عنده فمن إلهام حييته :

* فَنَسِيبُكَ لِلْقَلْبِ أَهْوَاءَ مُجَمَّمَةٍ وَفِي لِقَائِكَ دُنْيَا الشَّاعِرِ الشَّاكِي (١٣٢)

أَنْصِي أَمَانِي لَوْ تُبْسِلِينَ بَابِيَةً أَسْتَلْهُمُ الشُّعْرَ مِنْ بَاهِي مُحَيَّاكِ

* دَهَوْتُ الشُّعْرَ فَيْكِ فَمَا عَصَانِي وَلَآنَ قِيَادَهُ بَعْدَ الْجِرَانِ (١٣٣)

* وَدَعْتُ أَيَّامَ الرَّبِيعِ النَّاضِيَسِرِّ وَدَقَنْتُ أَمَالِي وَوَحْيَ خَسَاوِطِرِي (١٣٤)

وَوَأَدْتُ مَا فِي الْقَلْبِ مِنْ ذِكْرِ الصَّبَا وَتَقَضَّتْ عَنْ ذِهْنِي خَيَالِ الشَّاعِرِ

وينبغي ألا يدفعا ذلك إلى الحكم بأننا لزاء شاعر رومانسي فحسب ، بل نحن أمام تيار

وجداني دافق ، آية ذلك أننا نرى أنفسنا إزاء شعر وجداني لا يخرج عن هذه الدائرة إلا إلى قصيدة واحدة ، هي قصيدة « شباب بلادي »^(١٣٥) التي مازجها أيضاً وجداناً وطنياً .

ولعل الشاعر قد آمن فنياً - مع غيره من الشعراء - بما دعا إليه العقاد ورفيقاه شكري والمازني من الشعر التابع من الوجدان ، حيث تكون معاني الشاعر بنائه من لحمه ودمه ، كما يجبر العقاد في مقدمة « لآلئ الأفكار »^(١٣٦) ، وكما عبّر عنه شكري في مقدمة ديوانه « زهور الربيع » ، من أن الشعر كلمات تخرج من النفس^(١٣٧) .

وبما يؤكد أننا أمام شعر اللمحة الوجدانية أو البارقة الوجدانية - إلى ما تقدم - أنك تجد قصائد ديوان « وحي الحرمان » قصاراً ، يراوح معظمها بين القوافي المتعددة في شكل رباعيات أو ثلاثيات . ولعل أطولها كان في عشرين بيتاً ، وأقصرها كان في ثمانية أبيات ، إذ يجد الشاعر نفسه إزاء دقّة شعورية تجد طريقها في ثنايا تجربة شعرية يعيشها الشاعر بعمق وصدق ، فصيحاً في كمّ من الأبيات متقارب ما بين العشرين والثمانية تقريباً .

أما الوزن الشعري فنرى بحر الكامل (مُتفاعِلُن) و بحر الرمل أو مجزوءه [تفعيلة : فاعِلان] أثيرين لدى الشاعر ، بكثير ورودهما في شعره أكثر من أي بحر آخر ، كما نجد للشاعر قصائد شاعت في الغناء العربي الحديث من مثل قصائده :

« ثورة الشك » ، و « عواطف حائرة » ، و سنسوقها في نهاية الفصل ، و « سمراء »^(١٣٨) ، ومطلعها :

سَمْرَاءُ يَا حَلَمَ الطُّفُولَةِ يَا مَنِيَةَ النَّفْسِ العَلِيلَةِ

و « هل تناسيت »^(١٣٩) ، ومطلعها :

لَيْتَهُ يَعْرِفُ المَلَلُ دَائِمَ الخَفَقِ لَمَّ يَزَلُ

هَذِهِ الهَجْرُ فَاتَّبِرِي يَقْتُلُ اليَأْسَ بِالأَمَلِ

إلى جانب قصيدته : « يا مالِكا قلبي » ، و « من أجل عينيك » .

وبما يؤكد تيار الوجدان في شعره أننا نرى اسم الديوان « وحي الحرمان » ، ولقب مؤلفه « محروم » ، وكان الإهداء : (إلى اللين شاركولي في لذة الحرمان)^(١٤٠) ، وصدّر الديوان بمقدمتين نشرتين ، إحداهما لصلاح لبكي بعنوان (هذا المحروم)^(١٤١) ، والثانية للشاعر نفسه

عنوانها « أجل أنا محروم »^(١٤٣) .

والحرمان هنا رافد من روافد التيار الوجداني عند الشاعر ، وعلى الرغم من أن قصائد الديوان لم يحمل منها عنوان الحرمان أو ما اشتق منه إلا قصيدة واحدة هي « أمل المحروم » التي سنسوقها في آخر الفصل^(١٤٣) - فإن الحرمان هو المعنى السائد والمضمون العام للديوان كله ، فما الدافع إلى ذلك ؟ وهل لشيوع الإحساس بالحرمان في شعره صيلة بدوافع ذاتية أم يرجع - في أصله - إلى نزعة فنية لديه ؟

إن المقدمة التي احتلت الصفحات الأولى من الديوان هدفت إلى التعريف بالشاعر ومنزلته الاجتماعية ، وإلى الإشارة إلى غربيته الشاعر : « غربة نفسه مع الأرض » ، و « غربة مؤاخاته لمن لا يعرف مدى الصدق في مؤاخاتهم له »^(١٤٤) .

أما الشاعر فيذهب ، في مقدمته ، إلى الاستناد إلى الحكم الظاهر على الإنسان ، لذا يشير إلى الصفحة الكامنة من تاريخ حياته . يقول :

« فأنا لم أولد وفي فمي مِلْعَقَةٌ من ذهب ، كما يظن الكثيرون » ، ثم يمضي في تصوير نشأته الأولى ، وكيف باعدت ظروف الرحلة بينه وبين أبيه ، وكيف لمع الصبا في نفسه ومعه أحاسيس وعواطف لم يستطع كبتها ، وعجز عن تحقيقها فيقول : « فتركت في نفسي أبلغ الأثر من الحرمان حتى الآن . »

ثم يمضي بنا يعرفنا على مراحل نشأته الغضة في كنف جده ، وعلى ربي نجد ، وفي الحجاز ، وفي مدرسة من مدارس النحي ، ثم في مدرسة الحياة حيث كان أستاذه فيها والده . أما ديوانه فكما يقول :

« صورة من شعوري وإحساساتي المختلفة كما هي ، لم يجعلها التزويق ، ولم تلونها الأصباغ ، لأنني أريد أن يكون « صورة طبق الأصل » لحياتي ، وصدى حقيقيا لشعوري وعواطفني »^(١٤٥)

وباستعانتنا بتلك الومضات من مقدمة الشاعر ما يؤكد ما تنتهي إليه دراسة شعره ، ولوالاهتمام بدراسة مقدمات القصائد ومقدمات الدواوين جزء من منهج ندعو إليه في دراسة النص الشعري .

ومن معنى الحرمان هنا يسوق الشاعر السعودي محمد سراج خراز قصيدة يقول فيها^(١٤٦) :

يا شاعِرَ الحِرْمَانِ ، وَالحِرْمَانُ مَلْهَبَةُ الشُّعُورِ
مَا أَبْصَرْتُ عَيْنَايَ حِرْمَانًا كَحِرْمَانِ الأَمِيرِ
فِي كَفِّهِ الدُّنْيَا ، وَأَسْمَعُ مِنْهُ آثَاتِ الأَسِيرِ

* * *

مَسَاذًا أَسْأَلُ إِذْ إِذَا رُمْتُ الشُّكَاةَ وَأَيُّ شَكْوَى
قَدْ كَانَ فِي نَفْسَاتِ « مَحْرُومٍ » عِزَاءً لِي وَسَلْوَى

ونقتصر من القصيدة على هذه الأبيات التي تقفنا على جذور الحرمان والاعتراب واتصالهما الوثيق بتيار الوجدان ، وفي ذلك كله نجد أنفسنا أمام شاعر وجداني ، تقوم التجربة الشعرية عنده على صدق فني .

ونسوق هنا القصيدتين اللتين سبق أن أشرنا إليهما وهما : « عواطف حائرة » ، و « أمل المحروم » .

عواطف حائرة (١١٧)

أَكْثَادُ أَشْكَ فِي نَفْسِي لِأَنِّي
 وَقَدْ كَادَ الشَّبَابُ لِقَيْسِرِ عَوْدٍ
 وَهِيَ أَنَا فَاتَنِي الْقَسْدُ الْمَوَالِي
 كَمَا أَنَّ صِيبَايَ قَدْ رَدَّتْ رُؤَاةَ
 يَكْذِبُ فِيكَ كُلُّ النَّاسِ قَلْبِي
 وَكَمْ طَافَتْ عَلَيَّ ظِلَالُ شُكِّ
 كَمَا تَنِي طَافَ بِي رَكْبُ اللَّيَالِي
 عَلَيَّ أَنِّي أَغَالِطُ فِيكَ سَمْعِي
 وَمَا أَنَا بِالْمَعْتَدِي فِيكَ قَوْلًا
 وَبِي مِمَّا يُسَاوِرُونِي كَثِيرٌ
 نَمَدَبُ فِي لَهَيْبِ الشُّكِّ رُوحِي
 أَجِبْنِي إِذْ سَأَلْتُكَ هَلْ صَحِيحٌ
 أَكْثَادُ أَشْكَ فِيكَ وَأَنْتَ مِثِّي
 وَلَمْ تَحْفَظْ هَوَايَ وَلَمْ تَصُنِّي
 إِلَيْكَ تَخَطَى الشَّبَابُ الْمُطْمَئِنِّ
 يُؤَلِّي عَن قَسْتِي مِنْ غَيْبِرِ أَمْنٍ
 بِأَحْلَامِ الشَّبَابِ وَلَمْ يَفْتَنِّي
 عَلَيَّ جَفَنِي الْمُسَهَّدِ أَوْ كَمَا تَنِي
 وَتَسْمَعُ فِيكَ كُلُّ النَّاسِ أَدْنِي
 أَقْضَتْ مَضْجَعِي وَاسْتَعْبَدْتَنِي
 يُحَسِّدُ عَنْكَ فِي الدُّنْيَا وَعَنِي
 وَتَبْعِيرُ فِيكَ غَيْرَ الشُّكِّ عَيْنِي
 وَلَكِنِّي شَفِيتُ بِحُسْنِ ظَنِّي
 مِنَ الشُّسْبَجِ الْمُرْقِي لَا تَدْعُنِي
 وَتَشْفِي بِالظُّنُونِ وَبِالتَّسْمِينِي
 حَدِيثُ النَّاسِ حُنْتُ ؟ أَلَمْ تَحْنِي ؟

أَكْثَادُ أَشْكَ فِي نَفْسِي لِأَنِّي
 يَقُولُ النَّاسُ إِنَّكَ حُنْتُ عَهْدِي
 وَأَنْتَ مَنَائِي أَجْمَعُهَا مَشْتِ بِي
 وَقَدْ كَادَ الشَّبَابُ لِقَيْسِرِ عَوْدٍ
 وَهِيَ أَنَا فَاتَنِي الْقَسْدُ الْمَوَالِي
 كَمَا أَنَّ صِيبَايَ قَدْ رَدَّتْ رُؤَاةَ
 يَكْذِبُ فِيكَ كُلُّ النَّاسِ قَلْبِي
 وَكَمْ طَافَتْ عَلَيَّ ظِلَالُ شُكِّ
 كَمَا تَنِي طَافَ بِي رَكْبُ اللَّيَالِي
 عَلَيَّ أَنِّي أَغَالِطُ فِيكَ سَمْعِي
 وَمَا أَنَا بِالْمَعْتَدِي فِيكَ قَوْلًا
 وَبِي مِمَّا يُسَاوِرُونِي كَثِيرٌ
 نَمَدَبُ فِي لَهَيْبِ الشُّكِّ رُوحِي
 أَجِبْنِي إِذْ سَأَلْتُكَ هَلْ صَحِيحٌ

أمل المحروم (١١٨)

يا صَغِيرَ السَّنِّ يا مُرَهَفَةَ	شَوْقٌ مَنْ جَافَيْتَهُ أَتَلَفَهُ
إِنْ تَكُنْ تَقْوَى عَلَى طَوْلِ النَّوَى	فَهُوَ فِي بُعْدِكَ مَا أَضَعَفَهُ !
أَوْ تَكُنْ لَا تَعْرِفُ الْوَجْدَ الَّذِي	لَمْ يُبَيِّنْهُ أَنَّ أَنْ تَعْرِفَهُ
فَلَقَدْ أَذْنَيْتَهُ مِنْ حَتْفِهِ	وَمِوَى وَصَلِّكَ لَنْ يُسَعِفَهُ
أَنْتَ قَلْبٌ يُبْذَلُ الْوَعْدُ لَهُ	فَإِذَا اسْتَنْجَرَهُ سَوْفَهُ
وَجَبِينِ مُشْرِقِ مُؤْتَلِسِقِ	مَنْ رَأَى مَسْرَةَ أَذْنَفَهُ
وَقَوْمٍ يَنْهَسَادِي فِي الرَّبِي	فَيَقُولُ الْبَاكُ مَا أَهَيْفَهُ
وَقَمَّ لَوْ قَالِ مَنْ يَنْعَسِفُهُ	هُوَ كَالْعُنَابِ مَا عَرَفَهُ
وَقَنَايَا لَوْلَا مُؤْتَلِسِفِ	أَلَمْ تُسَبِّحَانَ مَنْ أَلَفَهُ
وَعَلَى صَدْرِكَ لِحْنًا عَرِيدِ	كَتَفَ الْقُرْجَيْعِ مَا كَلَفَهُ
وَيَأْرَدَانِكَ حَادٍ صَلِيفِ	مُخْفِلِ سَطْوِكَ مَا أَصْلَفَهُ !

في القصيدتين يتجه المعجم الشعري عند الفيصل إلى التيار الوجداني ، فنجد الوجد والشجن المورق في البيت الثالث من أمل المحروم ، والثاني عشر من عواطف حائرة ، ومجد الشوق والدنف والتسويد في البيتين الأول والسادس من أمل المحروم ، والسادس من عواطف حائرة .

وكلتا القصيدتين تقومان على التوجه إلى مخاطب ، بل تستندان إلى كاف الخطاب ، وسيلة الأولى منهما - إلى جانب كاف المخاطب - فعل الأمر « أجيئي » ، وهو يقابل أداة النداء في القصيدة الثانية .

وتتصور أن مخاطبة الغائب ، أو بمعنى آخر استحضر المفقود ، وتخيّل حضوره ثم مخاطبته ، أقوى وجدانيا من مخاطبة الحاضر الموجود ، إذ في التخيل معنى شدة الوجد ، وتلك سمة أخرى من سمات التيار الوجداني عند شاعرنا .

يبقى - بعد ذلك - أن نقول إن قصيدة « عواطف حائرة » ، بالرغم من كونها لم تحمل اسماً من أسماء الحرمان ، كانت أشد دلالة على ذلك من القصيدة الوحيدة التي حملت اسم الحرمان ، مما يؤكد ما سبق أن ذكرناه من أن الحرمان هو « المعنى السائد والمضمون العام للديوان كله » .^(١٤٩)

ونتصور أن هذا الحرمان كان من الممكن أن يصور لنا - في عمل فني - خطأ تتجلى فيه روح المأساة في بناء يستعير فيه الكاتب من قدرة « الدراما » وأبعادها الفنية ما يعينه على تجسيد الحرمان في عمل فني موضوعي يتجاوز حدود الغنائية .

قصائد مختارة لغازي القصيبي

هناك ظاهرتان في حياتنا الأدبية تستحقان الالتفات والعناية ، وهما : إعادة النظر فيما ألفه الكاتب ، بأن يعود إليه فيعرضه على القارئ ، وهنا تمتزج الظاهرة الأولى بالظاهرة الثانية ، وهي ظاهرة المختارات الشعرية ، وفي هذه الحالة نجد الشاعر يحقق خطوة تجمع بين الظاهرتين ، فهو يعيد نشر عمله على القارئ ، وفي الوقت نفسه يقدم مختارات من شعره يختارها بنفسه اختياراً ليس عشوائياً .

وللظاهرتين امتداد بعيد في تاريخنا الأدبي قديماً وحديثاً ، فظاهرة العودة للعمل الفني تمثلت قديماً في التنقيح والمعاودة والمراجعة ، وحديثاً في المسودات الأدبية ، ثم تجلّت لدى القصصي العربي محمود تيمور ، حين أعاد كتابة بعض أعماله القصصية بطريقة جديدة ، كما صنع في روايته « أبو علي عامل أرتيست » التي صدرت سنة ١٩٣٤ ، ثم أعاد صياغتها بعد عشرين سنة فظهرت مخلّقةً جديداً سنة ١٩٥٤ ، باسم « أبو علي الفنان » ، وكما صنع في روايته « الأطلال » التي صدرت سنة ١٩٣٤ أيضاً ، ثم أعاد صياغتها سنة ١٩٥١ ، باسم « شباب وغايات » . وبالرغم من أن ذلك إعادة كتابة ، فإنه يعدّ إبداعاً أدبياً جديداً في نظرنا .

أما ظاهرة المختارات الشعرية فبعيدة الجذور ، منذ صنع المفضلُّ مفضلياته ، والأصمعي أصمعياته ، بل منذ اختار الإنسان العربي المعلقات ، ثم صار كثير من الشعراء يختارون مجموعات شعرية لغيرهم من الشعراء ، على نحو ما صنع البارودي ، وعلي أحمد سعيد ، وفاروق شوشة .. إلخ .

أما غازي القصيبي فإنه يعيد لنا الظاهرتين على نحو جديد ، إذ يعيد نشر بعض قصائده دواوينه السابقة : « أشعار من جزائر اللؤلؤ » (١٩٦٠) ، و « قطرات من ظمأ » ، و « في ذكرى نبيل » ، و « معركة بلا راية » ، و « أنت الرياض » ، و « أبيات غزل » .

اختار من هذه الدواوين تسعاً وعشرين قصيدة ، وهي قصائد دُوِّلت بتواريخ متباينة بطبيعة الحال تبعاً لتاريخ ميلادها ، ونشرها في ديوانها ، فأنت تلتقي بما كتب سنة ١٩٥٨ ، ثم

تتدرج حتى ١٩٧٣ .

وهذا الاختيار له مغزاه ، وهو حدث لا يمر ببساطة لدى دارس الأدب ، لأنه يعطي دلالة للدارسين تتمثل في التساؤل : لماذا اختار غازي القصصي هذه القصائد بالذات ؟

لن نعيد مقولة القدماء : « اختيار الرجل جزء من عقله » برغم إيماننا بتلك المقولة ، بل نذهب إلى أن اختيار غازي القصصي لهذه القصائد يدل على إيمانه بصدق التجربة الشعرية ، فهذه القصائد في معظمها تقوم على تجربة شعرية صادقة ، وما هي إلا نماذج لغيرها من قصائد دواوين القصصي السابقة التي تركز على أساس ، وتقف على ذلك في قصائده بالرغم من تنوع قالبها أو شكلها العروضي ، فمنها ما يخضع للعروض التقليدي ، ومنها ما يجنح للعروض الحديث أو الشعر الجديد .

إن ذلك يعني إعادة ما قاله عبد الله محمد الطائي إثر صدور الديوان الأول للقصصي سنة ١٩٦٠ ، لقد أطلق عليه « الدم الجديد » منذ أكثر من عشرين سنة تقريباً ، فهل يحق لنا أن نقول إن القصائد المختارة من دواوين القصصي تأكيداً لذلك الدم الجديد أو المتجدد في أشعاره ؟

ها هو ينشد الحب في الموانع السود في قصيدة فسّمها إلى مقدمة ، ثم طاف فيها في ثلاثة موانع ، ثم خاتمة ، ليقف على زيف الحياة ، وانتشار النفاق ، والإصابة بحمى المال :

كنت بريفاً

لا أملك إلا أوهامي

ونجمي المنثورة في الأفق

ودفاتر شعر أسكنها

وتعشش فيها أحلامي

ووقفت على هذا الميناء

قال الناس : أ عندك بيت ...

غير قوافي الشعر العصماء ؟

قال الناس : أ عندك أرض ...

غير « أراضي » الشعر الخضراء ؟

وأصبحت هناك بحمى المال

وهي مختارة من ديوانه « أنت الرياض » ، وذيلت بتاريخ ١٩٧٥ ، ونشرت في « قصائد مختارة » ص ١٠٤-١١٢ .

ونتصور من « اختيار » غازي القصصبي لديوانه هذا من بين قصائد دواوينه السابقة ، أن الشاعر يقدم عوناً فنياً لدارسيه ، حيث يضع أيديهم على القصائد الأثيرة لديه ، و « اختيار » الشاعر يختلف عن « اختيار » غيره ، فهو بذلك يضيف إضافة وجدانية إلى ما آلف ، وبذلك يمكن جعل « قصائد مختارة » مرآة لشعر غازي القصصبي . وحين نقف أمام قصائد هذا الديوان وعددها تسع وعشرون قصيدة منجدها - في معظمها - تنتمي للتيار الوجداني ، بدءاً بديوانه الأول « أشعار من جزائر اللؤلؤ »^(١٥٠) والذي يحدثنا عنه الشاعر في كتابه « سيرة شعرية »^(١٥١) ، فيذكر ما في هذا الديوان من « روح المدرسة النزارية »^(١٥٢) ، والمرأة فيه تمثل معينين :

أولهما : شعور الأمن والاستقرار في الأسرة . ويستشهد له بقصائد : « جزيرة اللؤلؤ » ، و « ليلة الملتقى » ، و « لولاك » ، و « رحيل » ، و « جارتى »^(١٥٣) .

والمعنى الثاني : المستقبل المجهول ، ويستشهد له بقصائد : « فتاة الخيال » ، و « حيرة » ، و « يا قلب »^(١٥٤) .

وإذا علمنا من الشاعر أن قصائد الديوان كتبها وعمره بين السابعة عشرة والعشرين ، أمكن لنا أن نقول إن باكورة إنتاجه هذا - الذي يعتبره كثير من النقاد أحسن دواوينه - هو مفتاح التيار الوجداني في شعره كله . وهذه الوجدانية هي التي ظهرت فيما أسماه الشاعر « العفوية » في ديوانه كله ، وقال عنه عبد الله محمد الطائي بعد صدوره إنه « الدم الجديد »^(١٥٥) ، وقال عن إنتاج الشاعر إن أكثره وجداني^(١٥٦) ، وإن كنا لا نوافق على اعتبار الشاعر من شعراء البحرين ، لأن الشاعر العربي لا يقتصر على بيئته ، بل يسافر إلى بيئات الأدب العربي تأثيراً وتأثراً انتماءً إلى البيئة الكبرى الأم ، بيئة الأدب العربي المعاصر . هذا فضلاً عن انتماء هذا الشاعر إلى البيئة السعودية .

وقد ضم ديوان « قصائد مختارة » نماذج من « قطرات من ظمأ »^(١٥٧) الذي ضم ثلاثاً

وعشرين قصيدة كتبها الشاعر بين سني عمره الحادية والعشرين والخامسة والعشرين ، وفيها تجلّى تأثره بإبراهيم ناجي كما يحكي الشاعر (١٥٨) . يقول الشاعر :

« إذا كان ديوان أشعار من جزيرة اللؤلؤ يمثل تجربة مراهق غرّ ، فإن قطرات من ظمأ
تعكس تجربة شاب عربي شرقي يلتقي للمرة الأولى بمجتمع الولايات المتحدة الأمريكية
الغريب ، ويواجه ذاته (١٥٩) » .

حيث كتب فور وصوله « أغنية قبل الرحيل » ، وهي تلخّص مشاعر الديوان كله (١٦٠) .

وهكذا تمضي قصائده المختارة مع دواوينه الأخرى ، فيأخذ من كتابه « في ذكرى
نبيل » (١٦١) ، و « معركة بلا راية » (١٦٢) ، و « أبيات غزل » (١٦٣) ، و « أنت الرياض » (١٦٤) .

وفي ذلك كله نقف على الجانب الوجداني في شعره الذي يتعمّد مجرد كونه « من
الرومانسيين العرب » كما عبّرت الدكتورة نورية الرومي في كتابها « الحركة الشعرية في الخليج
العربي بين التقليد والتطور » (١٦٥) .

إن الشعر عنده كما بصريح بديلٍ للبكاء عند الحاجة إلى البكاء ، والغناء عند الرغبة في
الغناء ، وتطعيم اللعب والدفاتر ، وبدلاً عن الاعتراف ، لذا يرى أن قصائده تمثل تاريخه
النفسي (١٦٦) ، ولذا نرى شيوع « الحرمان » و « الظمأ » في ديوانه الأول .

وما قام به القصصبي في « قصائد مختارة » ليس على غرار ما قام به من اختصار في « أبيات
غزل » ، مما أفقد الوحدة العضوية للعمل الشعري مما جعله يذكره بأسى وأسف مراراً في « سيرة
شعرية » ، وفي لقاءاته الأدبية (١٦٧) ، بل هو من قبيل دلالة الشاعر على اتجاهه الشعري ، وهو
- فيما نزع - الاتجاه الوجداني .

الصورة الفنية

في شعر محمد بن علي السنوسي

قد نجد من استناد الشاعر إلى إمكانات « التشبيه » ما يبين أنه لا يوظفه للإحاطة بالموقف الكلي للمعاطفة في التجربة الشعرية ، بل يجعله مرتبطاً بجزئية لا يكاد يتعداها . وما ذلك إلا لأن هذا التشبيه قائم على الخيال البسيط آنذاك ، وليس على الخيال المركب ، وذلك راجع إلى قوة الخيال وضعفه ، فالخيال القوي في مقدوره أن يخلق الحياة على الثوابت وما هو جامد ، عند ذلك نجد ما يسمى التشخيص personification (١٦٨) .

أما الخيال المحدود فأقصى قدراته أن يصل إلى تشبيه الأشياء ، ووصفها وصفاً حسياً خارجياً لا يتعدى السطح ، فإذا ما ارتقى هذا الخيال نقل التشبيه من الخارج أي « السطح » وجعله قادراً على الاستبطان من الداخل ، وغزّو سرائر النفوس ، لذا نجد الخيال المحدود يشبه الجميلة بالقمر ، أما الخيال المحلّق فلا يقتصر على تلك القبيحة الغنية فحسب ، بل يتعداها إلى أن يجعل للقمر حياة تشبه حياة البشر ، بل ينسب إليه قدرات ، وإرادة ، فيجعله يحبّ ويحيا ويريد ويتحرك كأنه من الأحياء .

وقد يعين في هذه الدراسة الاستعانة بمدخلين من مداخل النقد الأدبي الحديث ، وهما :

المدخل النفسي (السيكولوجي) ، والمنهج الأسطوري (الميثولوجي) ، وفي الأخير ما يفسح المجال أمام اتصال الصورة الفنية بالامتدادات الأسطورية القريبة والبعيدة ، المحلية والعالمية ، لأن في (الميثولوجي) إلباس قوى الطبيعة وظواهرها ثوب الحياة ، كما أن فيها نسبة أعمال تشبه أعمال الأحياء .

ولن نعيد هنا مناقشة ما قيل حول التفرقة بين الخيال والوهم أو قوة الاستدعاء ، إذ يظهر الخيال الصلات بين الأشياء والحقائق ويفوق حدود الوهم . أما الوهم فيقتصر على تصور صلات بين الأشياء ليس لها وجود ، فهو نوع من أنواع التذكر والتداعي ، لذلك كانت مهمته الجمع والتراكم فحسب ولا يضيف شيئاً . من أجل هذا خاطب العقاد شوقي في « الديوان في الأدب والنقد » سنة ١٩٢١ في معرض معركته العنيفة معه :

« اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجواهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها ، وأنه ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ؟ وإنما مزية أن يقول ما هو ؟ ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به . »

والحق أن النقد الحديث قد أفاد من تلك القضايا التي أثارها المدرسة التجديدية - المسماة وهما ونجاوراً مدرسة الديوان - لدى فرسانها عبد الرحمن شكري ، وعباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازني ، وكان من جهودهم في (نظرية الشعر المعاصر) الإبانة عن كثير من قضاياها ومنها الخيال والصورة والتشبيه ، ولعلهم حدّدوا للتشبيه مجاله الحق وهو داخل النفس البشرية لا خارجها ، ولا مجرد التعلق بالحواس الخارجية فحسب ، لأن ربط التشبيه بالأثر النفسي يجعل مجاله وجدانياً ، كما أنّ لكبير هذه المدرسة عبد الرحمن شكري - وبخاصة في مقدمات دواوينه ومقدمته الطويلة لديوانه ج ٥ ، سنة ١٩١٦ بعنوان في الشعر ومذاهبه - فضل تشبيه شعراء جيله ونقاده إلى فهم نظرية الخيال كما أتضح لدى الخمسة العظام ، وهم : بليك ، وكولردج ، ووردزورث ، وشيلر ، وكيتس ، إذ رأوا الخيال للشاعر بمثابة المملكة التي لا يكون شاعراً بدونها ، إذ به - أي بالخيال - تتكون القوة التركيبية السحرية التي تذيب وتحدث التلاشي ، والانصهار ، والتجمّد ، لكي تُنشئ من جديد ، وتخلع الحياة على الأشياء من خلال روح الشاعر التي تنفث في البرّ والبحر والهواء والجوامد ، بل تؤلّف بين المتنافرات والأضداد ، والعام والخاص ، لتجعل الصور في تناسق عضوي مترابط يخضع لمعاطفة واحدة ، لذا فرّق كولردج بين الخيال الثانوي والخيال الأولي .

وهكذا نرى التصوير الفني ينفذ إلى جواهر الأشياء ، ويقدر ما يلجأ إلى التجسيد والتشخيص والرمز ينأى عن التجريد والتقرير^(١٦٦) .

وحين نتلمس الصورة الفنية في شعر محمد بن علي السنوسي - نقف على سمتين أساسيتين بها ، هما : البساطة والتلقائية ، وهاتان سمتان هما أساس التصوير عنده ، ونستشهد لذلك ببعض ما نشره في ديوانه الباكر « القلائد »^(١٧١) ، وفي « شعراء من الجنوب » ، وفيما ينشره أخيراً في المجلات المحلية .

وقد بدأت ميوله الشعرية تتضح منذ سنة ١٣٥٩ هـ^(١٧١) ، ومنذ ذلك التاريخ ظهرت أشعاره تحمل عبق القديم المتمثل في أبي تمام والبحرري والمتنبي وأمثالهم ، والمعاصرة المتمثلة في شوقي وحافظ وعزيز أباظة وأمثالهم ، إلى جانب أثر أبيه القاضي الشيخ السيد علي السنوسي ،

وما درسه على يد الشيخ علي بن أحمد عيسى ، والشيخ عقيل بن أحمد ، من دروس .
والبساطة والتلقائية بيدوان في ذلك التصوير الذي يفتتح به ديوانه « القلائد » قائلاً :

هذه المحاسن قلبي	وأغاريدُ شبابي
هي أحلامي وأما	لي وكأسي وشراي
وصباياتي وأشجا	لي وحُسيّ وعُدابي
إنها صورةٌ نفسي	قد تجلّت في كتابي

وإننا لنقف على الروح البيانية عند شوقي في مرحلة « القلائد » في الغوافي الممدودة ،
والنفس الطويل . من ذلك قصيدة « بطولة الجزائر »^(١٧٢) وعدد أبياتها سبعة وخمسون بيتاً ،
ومطلعها :

أهابست ففتناها دم وإهاب	ونادت فلهاها شبا وشباب
وهمت فهز الأرض زحف تراحمت	قلنسوة في حشديه ونقاب

وهو بدء يقفنا - في البداية - على ميل الشاعر للتعبير بالصورة ، قد يصغر حيناً ، وقد
يختلط بصوت عالٍ ، وقد يشبه الخطابية أو التقريرية ، وذلك راجع - فيما نرى - لطبيعة
الموضوع الوطني . وحين جرى الشعراء هذه البطولة الجزائرية - وهي في إبانها - لتبسهم
نوع من الحماس أو شك أن يخرج بهم إلى خطابية وتقريرية ، لهذا نرى التعبير بالصورة في هذا
العمل الفني يوشك أن يضيع في زحام تقريرية الحماس . ونقف الآن أمام حصر للأبيات التي
اقتربت من الصورة :

تفجر وادبها وفاضت جبالها	ودمدت بالموت الزوام سحاب
محي الوعي أشباح الأضاليل وانطوى	دجاها وذابت غيمة وضباب
نشبت بالحق الصريح وأطبقت	يداه وشدته عسرى وعسراب
يصارع جباراً سقى الحقد قلبه	وسال على شدقيه منه لعاب
تصدعت الأسوار واندك حاسجز	ومزق من ذلك الستار حجاب

ثم يعود الشاعر إلى الخطاب المباشر للمستعمر فيصب عليه جام غضبه في شعر حماسي
خطابي وغنائية مباشرة ، وذلك راجع لوطنية الموضوع - كما قدمنا - لذا كان التعبير بالصورة

وهو يمثل كما أقل من ثلث أبيات القصيدة - كان هذا التعبير مختلفاً بالمباشرة .
فإذا ما انتقلنا إلى قصيدة غير وطنية مما اختاره الشاعر لنفسه ليضمّنه (شعراء من الجنوب) (١٧٣) - وجدناها - أي القصيدة - تفيض بالصورة ، يقول :

أنا ما زلتُ يا حبيبي مسافرٌ	زودني أخرفٍ وبحري مشاعرٌ
وشرامي عواطفٍ خافقت	خفقانَ الرياح والموج زاحرٌ
وأنا شاعر وما الشعر إلا	رحلة الفكر في محيط الخواطر
كيف أرسو ولم تلح بقند مرما	ي ولا أشرقت لعيني منائرٌ
وتهاري ضياله شاحب الكو	ن وليلي كأنه قلبٌ كافرٌ

وهنا قد تفاجئنا بعض التعبيرات التي تلجئ إليها الروي أحياناً مثل « قلب كافر » ، غير أن التعبير بالصورة هنا قد يكون أصلً منه في القصيدة السابقة ، ها هو بمعنى قائلاً :

وسمائي مسرحة لا يصير	لتجيم ولا جناح لطائر
ولحافظي مذهوشة نرْمقُ المجد	سهول حيرانة وقلبي مغامر
وحياتي تدور حول رؤاها	والرؤى لعبة على كف ساجر

وهنا تفاجأ أيضاً بتدليل حكمي في عجز البيت الأخير بداعب الصورة نراه في « كف ساجر » !

وهذه قصيدة ثالثة من نوع آخر يرثي فيها صديقاً له عنوانها (دمعة وقاء) (١٧٤) ، ومنها قوله :

وامتفاضن الأسي بُمزق أحشا	في رروحي ويعصر القلب عصراً
فمَللتُ المقام في (الطائف) الحل	سروضاق الفضاء روضاً وزهراً

ولعلها أقل هذه القصائد احتفالاً بالصورة على الرغم من أنها في موضوع عاطفي تنشط فيه الصورة الفنية ، وهو موضوع الرثاء .

والسمة العامة لتصويره - كما قدمنا - البساطة والتلقائية ، من هنا تتفق مع ما قرره محمد سعيد العامودي في مقدمة ديوان « الأغاريد » للسنوسي ، يقول :

« إن من سمات شاعرنا السنوسي - في اعتقادي - أنه لا يحاول أن يتكلف أو يظهر بخير حقيقته ، أو يقول ما لا يعتقد أو يمدح - مثلاً - من لا يرى أنه أهلٌ لثناء أو مدح ، وإنما

هو في كل ما طالعته من شعره ما أراه إلا حرصاً كلَّ الحرص على التزامه بهذه السمة ، سمة الصدق في التعبير^(١٧٥) .
وكان بؤدنا أن نستشهد بقصيدة ترجمها السنوسي شعراً عنوانها « أنشودة الصقر »^(١٧٦) ، ومطلعها :

زَخَرَ الْبَحْرُ ذُو الْعُبَابِ وَحَيًّا شَاطِئًا حَالِمًا وَأَقْفًا بَهِيًّا

لولا أن شاعرها لم يذكر لنا اسم شاعرها الأول ، هذا فضلاً عن أن المعاني والصور تنسب للغة الأولى .

وخير منها تمثيلاً للشاعر قصيدته « لوحة من عسير »^(١٧٧) ، ولعلها أحدث ما نشر للشاعر ، وهذا جزء منها :

بين مَسْرَى الثُدَى وَمَجْرَى الْعَبِيرِ	خَفَقَ الْقَلْبُ مُسْتَهَامَ الشُّعُورِ
يَتَلَقَّى أُنْبَعَةَ الشُّعْرِ مِنْ لَهٍ	سَحَابٍ أَقْوَى مُشْعَشِعٍ بِالزُّهُورِ
مَا تَصَوَّرْتُ أَنَّ فِي الْأَرْضِ فَيَرْدُو	مَاءً وَحِوْرًا كَاللُّؤْلُؤِ الْمُنْشُورِ
بَلَدٌ شَامِيخٌ يَعْجِلُ عَلَى الْأَرِ	ضٍ بِالْحَطْرِ بِسَمُو سُمُو الصُّقُورِ
بِأُظْيَاةٍ (السَّرَاةِ) رَفِيقًا بِأَحْسَا	سِي فَمَا زَالَ نَاعِمًا كَالْحَرِيرِ
وَأَنَا الشَّاعِرُ الَّذِي هَامَ بِالْحُسْنِ	سِنٍ وَغَتَّى لَهُ غِنَاءَ الطُّيُوسِ

وفي ذلك كله نلتقي صورةً فنية فيها تلقائية وبساطة ، ولعل لحب الطبيعة - والطبيعة المحلية بنوع خاص - الدُّخْلَ الكبير في روح تلك القصيدة ، وفي مناداته الظبية بما في ذلك من استحياء للصورة العربية القديمة .

بقي أن نقول إن الصورة الفنية ينهني ألا تفقد الحركة المتتابعة في الزمن ، وهو شيء يفوق مجرد التصوير بالريشة مثلاً عند الرسام ، إذ لا يستطيع الرسام إلا التقاط منظر ساكن أو شبه ساكن في حين محدود ، وزمان معين ، أما الحيز والزمان في الصورة الفنية فمتحركان متتابعان ، إذ تتغلب الحركة على الحيز فتجعله متنقلاً ، وتتغلب على الزمان فتجعله متجدداً ، وهنا سرُّ إحساسنا الفني بروعة التصوير دائماً ، وذلك لا يتأتى إلا من خيال مبتكر قادر على التحليل .

محمد السليمان الشبل و ديوانه « نداء السحر »

حفلت الحياة الأدبية بالمملكة العربية السعودية بنهضة أدبية تمثلت في عطاء واضح من الدواوين الشعرية لشعراء من أجيال أدبية شتى ، وتلك ظاهرة فنية تستحق الدراسة حقاً ، إذ لا تتأتى هذه الكثرة الواضحة في دواوين الشعر إلا من نهضة شعرية ، وإن حملت بعضاً من الضعف .

وبين أيدينا اليوم ديوان شعر « نداء السحر » للشاعر السعودي محمد السليمان الشبل ، صدر عن النادي الأدبي بالرياض (١٧٨) .

والشاعر محمد السليمان الشبل ولد في مدينة عنيزة سنة ١٣٤٨ هـ ، وتلقى فيها دروسه في المرحلة الأولى من حياته التعليمية ، ثم التحق في مكة المكرمة بالمعهد العلمي السعودي حتى تخرج فيه سنة ١٣٦٩ هـ .

وفي سنة ١٣٧٣ هـ تخرج في كلية الشريعة بمكة المكرمة ، وشق طريقه في حياته العملية في حقل التعليم ، وفي حياته الأدبية مع الشعر والكلمة الفنية .

وقد دارت حول الأدب السعودي دراسات عديدة في الآونة الأخيرة ، نذكر منها - على سبيل المثال - ما تناول جانباً من جوانب حياة شاعرنا وشعره من تلك الدراسات :

شعراء نجد المعاصرون لعبد الله إدريس ، وشعراء العصر الحديث في جزيرة العرب للمحيطي ، والأدب الحديث في نجد لمحمد بن سعد بن حسين ، والحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية لبكري شيخ أمين ، والثيارات الأدبية لعبد الله عبد الجبار ، وغيرها من الدراسات الأدبية .

ومن عادة الشعراء أن يحرصوا على مصافحة قلوب مستمعيهم بقصائدهم بنشرها تباعاً أو إذاعتها من قبل أن تضمها دفناً ديوان ، وشاعرنا « محمد السليمان الشبل » أحد هؤلاء الشعراء اللذين التقوا قراءهم على صفحات الدوريات ، فقد نشر معظم قصائد الديوان في الصحف التالية : البلاد السعودية ، والأضواء ، والنذرة ، والبلاد الأسبوعية ، والهمامة ، وعرفات ، وغيرها .

ويمكن دراسة شعر محمد السليمان الشبل من منطلق مفهوم « المعاصرة والتراث » فهو -
كسائر شعراء عصره - يستقي شعره من معينين لا ينضبان ، هما :

المعاصرة : أي ما يدور في عصره من تيارات فنية ، ومدارس أدبية ، وصيحات تجديد ،
وموضوعات وقضايا .

والتراث : أي الأخذ عما سبَّه السلف الشعراء من أصول فنية وقواعد أدبية ، ونماذج من
النتاج الفني .

ولا شك أن التمازج الفني الدقيق بين هذين النبعين العظميين لا يمكن تحقيقه بسهولة
ويسر ، إذ لا يتحقق ذلك الجمع المحكم بين عطاء التراث وعطاء العصر إلا للدوي البصيرة
الفنية والحس الأدبي من الشعراء .

ها نحن نرى - فيما يطالعنا به الشاعر في صدر ديوانه - الثفانة مخلصة للتراث في قصيدته
« أشواق » (١٧٩) .

يقول فيها :

سَلِّ البانَ عن تلك الملاعبِ والرُّبَى	هل انساب منها للجوائح مشربا ١٢
يَرِفُ لها قلبي إذا لاح باريقُ	ويذكرها إن هام صبا معدبا
فانذبُ ما أزلت من حلم الهوى	واذكر ما أبليت في زمن الصبا
أريج هنا في مُهْجتي منه موكبُ	وها أنا أرنو بين عينيه موكبا
له بين طياتِ الجسوانح عارمُ	تغلغل في الأعماق مني فأنهبنا
صَبْرْتُ به والشوقُ ملءُ مواجدي	ودمعُ الهوى يهمني بقلبي صيبا

وكأنني به الشاعر العربي الأصيل الذي يمضي على نهج الأقدمين في الحديث عن
الملاعب والرُّبَى والبارق ، في شكل موسيقي يحافظ فيه على ما ورثه العرب من عروض صاغها
الخليل بن أحمد في بحور وأوزان معروفة ، غير أن معاصرة الشاعر لم تقتصر بتلك النظرة
العاطفة على المحاكاة القديمة فحسب ، ورلا ما زاد على الوقوف على الأطلال ، وإنما
يقترب الشاعر من ذاته حين تتجلى في تلك القصيدة عاطفة صادقة في صياغة شعرية طيبة ،
وقد أحس الشاعر أنه لم يقدم تجربته العاطفية كاملة في قصيدة واحدة وهي « أشواق » ، فتلتها
قصيدة أخرى هي الثانية في الديوان عنوانها أيضا « أشواق » (١٨٠) ، وهي مختلفة عن سميتهما
السابقة في الوزن والرُّبَى مما يؤكد أنها تجربة شعرية أخرى لكنها استمرار للتيار العاطفي في

الأولى ، يقول فيها :

كَمْ بَتْ أَصْرَفَ لِلْأَيَّامِ ذِكْرَاهُ	وَأَسْتَعْمِدُ رُؤْيَى مِنْ وَحْيِ دُنْيَاهُ
أَسْأَلُ اللَّيْلَ عَنْ مَاضٍ يُؤرِّقُنِي	فِي كُلِّ يَوْمٍ حُطْبَامَ مِنْ بَقْسَايَاهُ
يَهْتَزُّ قَلْبِي فِي أَحْضَانِهِ أَلْمَا	كَبْلُوبِ رَقِصَتْ فِي الْقَيْدِ رَجْلَاهُ
أَوَاهُ مِنْهُ وَمَا طَافَ فِي خَلْدِي	مِنْ ذِكْرِيَاتِ رَوَاهَا الدَّمْعُ أَوَاهُ

ولا يتوقف ذلك التيار العاطفي عند هذا الحد ، فيكمله في قصيدة ثالثة هي « الأشواق الثالثة » (١٨١) ، يقول فيها :

ذِكْرِيَاتٍ طَافَ بِالْقَلْبِ صَدَاهَا	هَيْجَ الشُّوقِ عَلَى الْبَعْدِ لَطَاهَا
كَلَّمَا لَاحَتْ لِقَلْبِي سَاعَةٌ	صَوَّرَ الْحُبُّ لِعَيْنِي رَوَاهَا
أَوْ مَا أَحْلَى سُوءِ عَاتِ الْهَوَى	مَا أَحْلَى ذَلِكَ الْعَالَمِ آهَا
حَيْثُ يَجْلُو مَوْكِبُ الْحُسْنِ لَنَا	صَوْرًا تَرْقِصُ فِي قَلْبِي رَوَاهَا

بل إنه حين ينتقل إلى قصيدته الرابعة بعنوان آخر اسمه « أصداء » (١٨٢) يبدأ بالشوق ، ها هو يقول في البيتين الأولين :

خَطَرَاتُ الشُّوقِ فِي دُنْيَا صِبَانَا	لَمْ تَدْعُ لِلْأَنْسِ فِي الْقَلْبِ مَكَانَا
خَطَرَاتُ الشُّوقِ مِنْ عَهْدِ الصَّبَا	جَنَدَوْهَا وَأَبْتَسَوْا ذَلِكَ الزَّمَانَا

ودلالة ذلك كله - فيما نفهم - أن الشاعر يقدم شعره من خلال تجربة فنية صادقة ، وتلك السمة الفنية ترتفع بالشاعر - أي شاعر - عن مجرد محاكاة نماذج الأقدمين واقتفاء آثارهم ، إذ ترتبط التجربة الشعرية الصادقة بمعاناة فنية لا تيسر إلا للأصلاء من الشعراء ، من هنا كان لنا أن نقول إن الشاعر محمد السليمان الشبل من الشعراء الذين مضوا في الجمع بين المعاصرة والتراث في شعرهم ، نحمد ذلك - إلى جانب صدق التجربة الفنية - في العبارة واللفظة ، والتصوير الفني .

ها هو يقدم لصديقه الشاعر سراج خزاز قصيدة عنوانها « الجناح الأبيض » (١٨٣) ، يقول فيها :

أَيَّ لَحْنٍ لَمْ تَعُدْ تَسْمَعُ نَجْوَاهُ اللَّيْسَالِي
لَمْ يَزَلْ يَخْفِقُ فِي سَمْعِي وَيَسْرِي فِي خَيَالِي

ويُغني بحديثِ الشوقِ والذكري حِيالي
سابقاً في موكبِ الأحلامِ رُكافَ الظلالِ

* * *

أي لحن ذاب في سمعي وغنى في دمي
وهنا في مهجتي الحرى كطيف الحلم
هو في سمعي حديث من ثنايا القلم
وهو في قلبي نشيد مُستهم النغم

والشاعر « محمد السليمان الشبل » حريص على الوزن والعروض التقليدي ، أي أنه - في ديوانه هذا - ليس من شعراء التفعيلة أصحاب الشعر الجديد الذي يخطئ من يظنه « حراً » ، فنراه في قصائده كلها حريصاً على الشكل التقليدي العروضي ، حريصاً على وحدة الروي ، وجعلته المعاصرة - مع هذا الحرص - تنوع في كمّ تفعيلات القصيدة الواحدة ورويتها على نحو ما نجد في الموشحات ، من ذلك قصيدته « نداء السحر »^(١٨٤) التي حمل اسمها ديوانه ، يقول فيها نوعاً في الروي وعدد التفاعيل :

أي لحن حالم النغمة مشبوب الصدى حلمت بجواه في الكون فغنى وشدا

وهنا ببسعث في الليل ظلاله

ويعيد الحسن فيها وجماله

ويغني وصدى الماضي حِياله

نغم ذوب في الفجر حِياله

وتهادى الليلُ والليلُ ظلام ودجى وحين خفق القلبُ به واختلجا

وشمع لم يزل فسوق الروابي

وهج برقص بالنسور المذاب

ويغني بتسرانيم عذاب

حلمت بالنور بجري بانسياب

وهكذا نجد أنفسنا إزاء شاعر يستقي أصول مادته الفنية من معينين فنيين هما : المعاصرة والترات ، في شكل لم ينجح به إلى الشطط أو الجمود .

الموضوع النصي قصيدتان من ديوانين

١ - وصف المغنية « وحيد » لابن الرومي

قال ابن الرومي في « وحيد » المغنية :

يا خليلي تيممته « وحيد »	ففؤادي بها معني عميد
غادة زانها من الفصن قد	ومن الطيبي مقلتان جيد
وزهاها من قرعها ومن الخدي	سن ذلك السواد والتوريد
أوقد الحسن ناره في وحيد	فوق خد ما شانه تخديد
فهي برد بخدها وسلام	وهي للعاشقين جهد جهيد
لم تضر قط وجهها وهو ماء	وتذيب القلوب .. وهي حديد
ما لما تصطليه من وجتيتها	غير ترشاف ريقها بريد
مثل ذاك الرضاب أطفأ ذلك	الوجد لولا الإباء والتصريد

* * *

وغرير بحسها قال : صيفها	قلت : أمران .. هين وشديد
يسهل القول أنها أحسن الأشياء طرا وهمس التحديد	شمس دجن ، كلا المنيرين - من شمس وندر - من نورها يستفيد
تتجلى للناظرين إليها	فشقي بحسها .. وسعيد
ظبية تسكن القلوب وترعا	ها وقمرية لها تغريد
تتغنى .. كأنها لا تغني	من سكون الأوصال وهي تجيد
لا تراها هناك تجحظ عين	لك منها ، ولا يتر ويريد
من هذو وليس فيه أقطاع	وسجسو وما يسو تليد

مدّ في شأو صسوتها نفّسَ كما
 وأرق السدّالُ والغنّجُ منه
 فستراه يموتُ طورا ويحييا
 فيه وشي وفيه حلّي من النغم مصسوع يختال فيه القصيد
 طلبت فوهها وما ترجع فيه
 نغب ينقع المسدى وغنساء
 فلها - الدهر - لايم مستزيد
 في هوى مثلها يخفّ حلّيم
 ما تعاطي القلوب إلا أصابت
 وتر العزف في يديها مضاه
 وإذا أتبضنته للشرب يوما
 معبد في الغنساء وابن سريج
 غيبها أنها إذا غنت الأخرى
 واستزادت قلوبهم من هواها

* * *

وجسان عرضن لي قلت : مهلاً
 حُسْنها في العيون حسنٌ وحيدٌ
 وتصيح بلومني في هواها
 لو رأى من يلوم فيه لأضحى
 ضلّة للفؤاد يحنسرو عليها
 سحرته بمقلتيها فأضححت
 خلفت فيتنه غداءً وحسنا
 فهي نغمي يمد منها كبير

عن « وحيد » فتحها التوحيد
 فلها في القلوب حبٌ وحيدٌ
 ضلّ عنه التوفيق والتسديد
 وهو المسترهب والمستزيد
 وهي تزهو حسانته وتكيد
 عنده والدميم منها حميد
 ما لها فيهما جميعاً نديد
 وهي بلوى يشيب منها وليد

* * *

لي حيث انصرفت منها رقيق
عن يميني وعن شمالي وقد
سد شيطان حبها كل فج
ليت شعري إذا أدام إليها
أهي شيء لا تسام العين منه
بل هي العيش لا يزال متى
لا يدب الملل فيها ولا ينقض
حسها في العيون حسن جديد
من هواها وحيث حلت قعيد
مي وخلفي .. فأين عنه أريد ؟
إن شيطان حبها لم يرد
كثرة الطرف مبدئ ومعيد
أم لها كل ساعة تجديد ؟
استعرض بملي غرائبها وبفسيد
من عقيد سحرها تركيد
فلها في القلوب حب جديد

* * *

أخذ الله يا وحييد لقلبي
خط غيري من وصلكم قرّة العي
غير أنني مغلّ منك نفسي
ما تزالين نظرة منك صوت
تسلاقي فلحظة منك وعيد
قد تركت الصحاح مرضى يمدون
ضافني حُبك الغريب فالوى
عجباً لي .. إن الغريب مقيم
قد مللنا من شعر شيء مريح
هو في القلب .. وهو أهد من نجم الثريا .. فهو الغريب البعيد
منك ما يأخذ المديد المقيد
ن ، وحظي البكاء والشهد
بعيدات خلا لهن وعيد
لي ممت .. ونظرة تخليد
يوصال ولحظة تهديد
فأنت حولاً وأنت حوط بريد
بالرقاد النسب .. فهو طريد
بين جنبي والنسب شريد
نشتهيه .. فهل له تجريد ؟
هو في القلب .. وهو أهد من نجم الثريا .. فهو الغريب البعيد

مع النص وصاحبه :

الشاعر ابن الرومي هو أبو الحسن علي بن العباس بن جريح الرومي ، عاش في القرن الثالث الهجري إذ ولد سنة ٢٢١ هـ . وقد كان القرن الثالث حافلاً بالأحداث السياسية والاجتماعية وبالنشاط الأدبي والفني . وفي السنوات التي عاشها ابن الرومي تعاقب على الحكم ثمانية خلفاء منذ الواثق حتى المعتضد ، وامتلت الحياة بأحداث جسام منها قتل الخليفة أو خلعه أو

دس السم له أو الثورة والإغارة عليه أو سجنه والاستيلاء على أمواله ، وقُلّ مثل ذلك بالنسبة للأمرء والوزراء ، وبالنسبة لما كان من دس وسوء ظن وقيمة ، وهي أمور - في جملتها - تنبئ عن فساد الخلق قبل أن تنبئ عن فساد الدولة عامة على أيدي بني العباس ، الذين تولوا الخلافة منذ سنة ١٣٢ هـ أو ٧٥٠ م إلى سنة ٦٥٦ هـ أو ١٢٥٨ م ، وازدادت الجفوة بينهم وبين العرب والأمويين حتى بلغ الحقد مبلغه ، فكثرت الفتن والاضطرابات والأحقاد .

وكما حفل القرن الثالث الهجري بمظاهر الفتك والبطش والفوضى والاضطراب - حفل بمظاهر الثراء واللمه ، وحفل بمظاهر تقدم حضاري واسع الأطراف ، إذ ضم موروثات أجناس شتى وحضارات جمّة : عربية ، وفارسية ، ويونانية ، ورومية ، وهندية ، وتركية ، وصينية .. حتى صارت بغداد عاصمة الحضارة آنذاك .

وشهد القرن الثالث تعدد اتجاهات الفرق والمذاهب والنحل ، وتمت فيه المذاهب الفقهية الأربعة . وظهر أعلام الحديث ، وفي تلك دلالة واضحة على ثراء المناخ الذي ولد ونشأ فيه ابن الرومي ، ففي أوائل هذا القرن وأواسطه تغنى شعراء كبار نابهن أمثال :

أبي تمام ، والبحتري ، والحسين بن الضحّاك ، وعلي بن الجهم ، ودعبل الخزاعي ، وابن المعتز ، وشاعرنا ابن الرومي .

وكثر الشعر وكثر عدد الشعراء : الأصلاء منهم والأدعياء ، وارتبطت الوزارة بالكتابة وصناعة الأدب ، فوجدنا الوزراء الكتاب كما وجدنا الخلفاء يولون الشعراء والأدباء عناية كبرى ، وكثرت المطارحات الشعرية وحفظ الأشعار ، وحملت الأشعار مظاهر الحضارة .

وكان ابن الرومي قد فقد أباه وهو صغير وتمهده أخوه ، كما تمهده أساتذته له ونشّوه تنشئة أدبية ، وقد صار ابن الرومي من أكبر شعراء عصره ، وكتب مع الشعر النثر وإن لم يذكر فيه كما ذكر في الشعر ، وقد اشتهر برثائه ابنة الأوسط محمد ورثائه زوجته .

والحق أن معرفة نفسية ابن الرومي ونوازه وطباعه ذات أهمية خاصة لفهم شعره ، فقد كان ذا طبيعة غريبة ، بتطير وبتشامم ، وبهجور وبتشد هجاءه ، وكان إلى ذلك شاعراً عبقرياً تميز شعره بالإيمان بالمعنى وإيثاره إياه على اللفظ ، والاهتمام بالموضوع أكثر من الاهتمام بالصياغة مع حرص على الوضوح والدقة ، وحرص على التحليل والتفصيل والتدقيق ، وتبع المعنى وإيراد التعليل ، وذكر الأسباب والمسببات والنتائج ، وميل إلى الصدق والواقعية - كل ذلك في إطار فني يعنى عناية فائقة بالتصوير والتشخيص والتجسيد . وله في ذلك أبيات

يتداولها الدارسون ويحفظونها ويمجّبون بها ، من ذلك وصفه لقوس الغمام ، و وصفه لصانع الرقاق ، كما يذكر مؤرخو الأدب أن محاورات دارت حول الموازنة بين طريقة التصوير عنده وعند ابن المعتز ، واحتججه بما قال من صور رائعة تفوق صور ابن المعتز .

ويكاد يجمع الدارسون على أن الأصل اليوناني لابن الرومي كان له أكبر الأثر في رؤيته الشعرية - التي أشرنا إلى بعض سماتها - والتي يميل فيها إلى التفلسف والمنطق والتحليل والتعليل . وما يؤيد ذلك أنه كان يعيش في العصر العباسي ، عصر الترجمة ونقل الحضارات المختلفة ومنها اليونانية ، فليس ببعيد أن يكون قد اتصل اتصالاً وثيقاً بالمنطق والفلسفة اليونانية .

ومن العجيب - بعد ذلك كله - أن نجد ابن الرومي مجهولاً لدى كثير من الدارسين المعاصرين له ومن تلاهم ، بالرغم من روعة شعره وصدق موهبته الشعرية ، وربما كان ذلك راجعاً إلى عدم تلاؤمه مع مجتمعه ، وإلى روح المدون التي تمثلت في شعر الهجاء لديه ، وفي ميله للسخرية المرّة ، ومع هذا نجد حديثاً عن قدرته في الغوص على المعاني عند ابن خلكان ، وحديثاً عنه لدى كل من ابن رشيقي في العمدة ، وياقوت الحمّوي . ومن أشهر الدراسات الحديثة كتاب العقاد (ابن الرومي ، حياته من شعره) الذي ظهر قبل عام ١٩٣٨ .

ويمتاز شعر ابن الرومي بأنه مرآة حياته وطباعه معاً ، ففيه نجد كثيراً عن حياته وصفاته ونجد أسماء من حوله ، وقد كان وصفاً بجيد الوصف ، شديد الإعجاب بالقيان والمغنين ، ومن هنا كان إبداعه الفني لرائعته في وصف المغنية « وحيد » ... النص الذي بين أيدينا الآن .

يمكن القول إن محاور القصيدة مبنية على الحوار الذي نجده في أربع لقاط ، يستهدف كل مقطع منها وصف المغنية وصفاً حسياً ، واستبطان مشاعر الشاعر نحوها وكذلك مشاعر غيره من المعجبين بها .

المحور الأول يخاطب فيه حبيته في الأبيات الثمانية الأولى .

والمحور الثاني يخاطب فيه من يجهل قدر جمال المغنية وحسن صوتها وروعة عزفها ، وهو في أربعة وعشرين بيتاً .

والمحور الثالث يخاطب فيه الحسان الغيورات والناصحين اللاتمين في ستة عشر بيتاً .

ثم نصل للمحور الرابع والأخير وهو في عشرة أبيات ، وفيه يخاطب « وحيد » ويناجيها .

يتخذ الشاعر مخاطبة صديقيه مدخلاً للتعبير عن حبه وإعجابيه الشديدين بالمغنية « وحيد » ،
ويسرع إلى الاعتراف بأنه متيم بها قد هذه الحب وتمكّن من قلبه ، وفي لجوئه إلى صديقيه لا
يسلك مسلك القدماء فحسبُ حينما كانوا يجردون من أنفسهم شخصاً يشونه لواجب قلوبهم .
بل نجد في اختياره تحليلين - بما لهما من مكانة في نفسه - وليحدثهما عن شيء يُلدُّ له
الحديث عنه ، لأنه يحبه ، ويضطر إلى البوح به لأنه لا يملك إلى الفرار منه سبيلاً . ولم يخلُ
تصريحه بالحب إلى صديقيه من مباشرة وتقريرية أخذت شكل الاعتراف الإخباري بالحب .
وقد استغرق ذلك بيتاً واحداً انتقل منه إلى وصفها المحسي والباطني في تأرجح الشاعر بين
الظهور والاستبطان في أبيات القصيدة كلها ، فنجد البيت الثاني وما تلاه إلى البيت الثامن
وصفياً حسياً للمغنية وحيد ولأثرها فيمن حولها من الرجال ، فهي حسنة القوام ، فائنة
المهينين ، طويلة العنق ، سوداء الشعر ، متوردة الخدين حتى يشبه هذا التوردة الحسن بوهج النار
التي كانت فتنة وسلاماً في خطها بالرغم من رقتها ، وألما في قلوب محبيها بالرغم من قوة تلك
القلوب ، ولهذا فإن من يصطلي بنار حبه وفتنتها لن يجد سبيلاً إلى إطفاء نار الوجد في قلبه
إلا بارتشاف ريقها ، لولا ضئها بذلك ويخلفها به .

ثم يتجه إلى من يجهل حسننها وجمال صوتها وعزفها وأثرها فيمن يسمعونها ، ويتخذ
ذلك مدخلاً إلى تلمة الحديث عن بعض مظاهر جمالها حتى يصل إلى أهم أهداف عمله
الفني ، وهو وصف قدراتها الفنية في الغناء والعرش ، وهو معظم أبيات ذلك المقطع .

ويرى أن وصفها فيه سهولة وفيه عسر ، ففيه سهولة الحكم بأنها أحسن الأشياء ، وفيه
صعوبة تحديد مجالات ذلك الحسن المتعدد المتنوع ، فهي تثير القلوب والمجالس حتى ليستمد
منها المنيران - الشمس والبدر - نورهما ، وهي حين تتجلى للناظرين تجعل فيهم السعيد
بجها ووصلها ، والشقي بهجرها إياه ، فهي تسكن القلوب وتمتع بالتفريد العذب . أما غناؤها
وأداؤها الفني فإنها تكون فيه هادئة ساكنة حتى يخيل إليك أنها لا تغني ، فلا تجحظ عينها
ولا تنتفخ عروقها حين تغني لفرط هدوئها المعتدل ، وسكونها غير المتبلد ، وهي ذات نفس
طويل مديد كأنفاس عشاقها ، متعدد الطبقات ، ينخفض حيناً ويعلو حيناً ، وهو مستلذ في
حالاته جميعها ، منوع الأنغام والألحان ، يصدر من فم طيب وأوتار عذبة ، تصور ما يطفح
عطش الناس كماء الغدير البارد حين يرده الظمآن الصادي ، ويرد السرور لمن غاب عنه السرور .
وهذا ما يزيد من عدد المقبلين عليها المستزيدين لسماعها المستعدين أغانيها ، ولهذا لا يستطيع
أن يصرف نفسه عنها مهما كان حليماً راجح العقل رشيداً كامل الرشد ، لأنها ما إن تخاطبُ

القلوب بغنائها الصادق حتى تصيبها بما تريد منها بما ترسله من صوت عذب وعزف بين اللين والشدة والضعف والقوة ، فهي كمعبد وكابن سريج وزُلزل ، والأول من أشهر المغنين والملحنين في العصر الأموي ، وقد كثرت ألحانه المتقنة حتى سميت « مدائن معبد » تشبيهاً للصوت بالمدينة لكثرة ما فيه من العمل والصنعة ، أما ابن سريج فهو من أوائل المغنين وأحسنهم صوتاً ولحناً ، أما زُلزل فقد اشتهر بالعزف على آلة العود وجدّد في الموسيقى .

يصفها بأنها ماهرة في اللحن والغناء وتجعل الأحرار عبيداً لها بتحكم صوتها فيهم ، وتسحرهم وتجعلهم يخالون في الاستزادة من حبها وليس لديهم من مزيد .

ثم ينتقل إلى المقطع الثالث الذي يحاور فيه الحسان اللاتي عرضن له لصرّفه عنها ، فيطلب إليهن التمهّل لأن « وحيد » لها من اسمها التوحيد والانفراد بين مثيلاتها في الحسن والجمال والانفراد بالقلوب .

ثم يصف من نصحه ولامه في حبها بأنه قد ضل سواء السبيل لأن ذلك اللائم لو رآها لتحوّل أمره من داعية للتمهّل والانصراف عنها إلى ضحية حبها . وهي تمنحه وتمنعه فيحمد منها ما كان يذمه من قبل ذلك ، لأنها تفتن الناس بلا منافس حتى لتجعل الولدان شبيهاً .

وفي هذا المقطع يتحدث الشاعر عن حبه للمغنية « وحيد » حبا يصوره أروع ما يكون التصوير ، فيقول إن صورتها لا تفارقه ، فإذا تفارقتا وجد هواها ممثلاً في رفيق يلازمه ، وقميد يجالسه عن يمينه وشماله وأمامه وخلفه ، فلا يملك أن يحيد عنه ؛ فإن شيطان حبها قد سد عليه فجاج الأرض كأنه شيطان مرید . وهي صورة رائعة لم يتلاءم مع روعتها كلمة (شيطان).

وهي صورة شبيهة بأبيات تأتي في آخر القصيدة صور فيها حبها وقد نزل عليه ضيقاً ، فصار قريباً بعد أن كان غريباً وصارت نفسه غريبة عنه بعد أن كانت قريبة منه ، وهي صورة أجود من الصورة الأولى لأنها خلقت من الكلمات المنفرة .

ويقول الشاعر : مهما أطل الإنسان النظر إليها فإنه لا يسأمها ولا يملها لأنها الحياة ذاتها؛ تجمع بين الغرائب والفوائد ما بين الحسن والنغم والمعنى والتجدد .

ثم يخاطبها فيحدثها أن الله غير من أمره وحوله . فمن الناس السعيد بها ويوصلها . أما هو فليس له إلا البكاء والسهر يمني نفسه بوعود لم تتحقق ، ويحدثها أن نظراتها تميته حين

تنصرف عنه وتحييه حين تتجه إليه ، وهكذا أمرها معه تارة تعده بالوصل بنظراتها وتارة تهدده بالمنع .

* * *

وليس في القصيدة وحدة فنية ، إذ تجمع بين وصف الشاعر واستبطان الداخل في مزج يجمع بين المنصرين ، فهو يتحدث عن حبه ثم يصف مظاهرها الحسية ثم يعود للحديث عن حبها وأثره فيه وفي غيره ، مما لا يحقق للقصيدة وحدة فنية .

وقد برزت خصيصة من خصائص ابن الرومي وهي التصوير الفني المستقصي الواسع الحدقات ، سواء في ذلك الصور الجزئية كالتشبيهات ، حيث شبهها بالفاعة والظبي والظبية ، وكان يفتقراً حين شبهها بالظبي الذكر مقتصراً على جمال العينين والجيد ، وبالظبية الأنثى حين أراد تأثيرها في الرجال ، أو التصوير الكلي فقد مرت بنا صورتان : إحداهما يتمثلها أمامه كل وقت ، وعابها استعمال كلمة الشيطان ، والأخرى استضافة حبها واغتراب نفسه ، ومن الصور تشبيه الحسن بنار موقدة عكست أشعتها على الخدين فجاء التورد واكتواء قلوب العشاق ، وهي صورة مفككة ، إذ اهتزت بين حرارة الوجه ولونه وإضرار العشاق وحاجتهم إلى ريق الحبيبة لتطفأ ، وفيها افتمال وتكلف إذ بلغت خمسة أبيات ، وهناك صورة هدوئها وسكونها حين تغني كأنها لا تغني ، وهي صورة جيدة رائعة .

والحق أن منهج ابن الرومي في الصورة الفنية منهج فني عظيم ، إذ يجمع إلى الاستقصاء والإحاطة عناصر الصورة من لون (سواد الشعر وتورد الخدين ، والنور) ، ومن حرارة وبرودة ، وسيولة ويوسة ، وتلوق باللسان ، ثم الحركة والسكون ، ثم الصوت باختلاف درجاته .

وبالرغم من عناية الشاعر الفائقة بالصورة فإنه كان حريصاً على العناية باللفظ ، فأقبل على المحسنات البديعية وكاد يسرف فيها على نحو يضعف الشكل الفني من طباق وجناس وغيرهما ، كما لجأ إلى الاشتقاقات غير الشهيرة ، وإن كانت صحيحة ، كما ظهر من مظاهر تمكنه اللغوي مثل : المسترث والتنديد ، وعدات ، وضافني . وقد يوقع ذلك في ألفاظ غير مقبولة في موضعها مثل : وصف السرور بالفقيد ، وطيغها بالشيطان ، وتلاعبه بكلمة وحيد ، وجمعه بين كلمتي خد وتخديد ، وجهد جهيد ، وموت يميت ، وضياح المعنى وضعفه خلف تصنع البديع مثل قوله : لا ينقض من عقد سحرها توكيد .

وقد كان الشاعر يقطعا لأساليب النداء ، وأساليب الاستفهام فاستخدمها استخداما جيدا ، ومثل ذلك استخدامه للفظلة (هل) بمعنى الإضراب عن المعنى إلى معنى غيره ، وما أروع الاستفهام : أين عنه أحد ؟ وما أجمل استفهامه : أهي شيء لا تسأم العين منه ؟

وقد اقتبس بعض تعبيراته من القرآن الكريم مثل قوله : إنها تشيب الولدان من قوله تعالى : « فكيف تفتنون إن كفرتم يوما يجعل الولدان شيبا » . (المزمل : ١٧) .

والقصيدة من بحر الخفيف وتفعيلاته :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

وقافيتها ممدودة مسبوقة بحرف مد هو الياء ، ولم يراوح بينه وبين الواو كما يسمح العروضيون ، وذلك من لزوم ما لا يلزم . وهي نظرية فنية رادها ابن الرومي ، وأصلها وتوسع فيها أبو العلاء المعري .

٢- البلبل لفهد العسكر

ولها أن ذو خفافٍ رقت حواشيه	يصبو فتتشره الذكري وتطوي
كأنه - وهو فوق النصن مضطرب	قلب المشوق وقد جد الهوى فيه
رأى الريح وقد أودى الخريف به	بين الطيور كمنيت بين أهليه
فراح يربلها أنسار محتضري	إلى السماء وشكو ما يعانیه
لا الروض زاه ولا الأكمام باسمة	ولا عرائسه سكرى فتلهيه
بجبل ناظرة فسيه ويطرق فسي	صمت فيشجيه مرآه وبكيه
ماذا رأى غير أعواد مبشرة	على هشيم به وارى أمانيه
فللخريف صراخ فيه يدعيرة	والريح تزفر في شتى نواحيه
حيران ما انفك مدهولا كمتهم	لم يحن ذنبا ولم ينجح محاميه
تطيل من كوة الماضي عليه وقد	أشجاء حاضرة أطياف ماضيه
يرنو إليها كما يرنو المريض وما	أبل بعد ، إلى عيني مداويه
فيمتير نواحا كالقطيم رأى	ثديا فصاح وأين الثدي من فيه
وإن غفسا راحت الأحلام عابثة	به فتدنيه أحيانا وتقصيه

وكم تراءت له من تخلفها صور
فيمستفيق فلا الأغصان مورقة
فيسكب اللحن آتات يقص بها
يختال فيها الريح البكر في يده
كلا ولا السامر الشادي يناجيه
وتبح الشتاء فما أنسى لباله

* * *

ولى الشتاء فوائى الدوح بلبنة
وأقبلت سحرا نشوى نسائمه
واستقبل الروض بالأطياب شاعرة
فسأين (داوود) من أنغام مطريه
جدلان يطغر من عصن إلى عصن
فيسورد الشعر آيات يرتلها
الروح تهفو لموسيقاه في مرح
تكاد تسمع فيه حين يرمله
وتلمح الفن في دنيا ترنمه
سكران يرقص فوق الدوح مبتهجا
القجر خمارة يندو فيصباحه
رقت على الورد والريحان شادية
حنا الريح عليه وهو في جدل
ذر الطيبعة يا هذا فذله
ذره والفرانحة في العش مستبطا

وجاء (أثار) بالبشرى يهنيه
تهفو وتلبمه شوقا فتمشيه
وهبت الطير أسرابا تحييه
وأين (محمّد) من أبحان شاديه
وتسمت الصبح بالإنشاد نغريه
من زحى (تيسان) والأوتار قروي
والقلب يرشف أحلاما معاهيه
ذقات خافقيه والوجد يكويه
وتشرب السحر خمرأ في تغنيه
والورق رآد الضحى ولهى نصاييه
والروض معشوقه والأبك ناديه
أحلامه وبها خفت أغانيه
كالطفل حين يناجيه مربيه
ذره بأحضانها يشدو وتسقيه
بقرها ناعما دغما تناجيه (١٨٥)

* * *

تسلك التجربة الشعرية عند (فهد العسكر) ثلاثة مسارات يمكن أن نحدد لها الأسماء التالية :

البلبل رمز الشاعر ، وذلك في الأبيات من ١ إلى ١٦ ، ومن ٢١ إلى آخر النص . وهذا المسار متداخل في المسارين التاليين وبعد عاملاً مشتركاً بينهما كما سنرى .

- وصف الخريف رمز الحزن وشظف العيش ، وذلك في الأبيات من ٣ إلى ١٦ .
- وصف الربيع رمز سعادة الشاعر وآماله ، وذلك في الأبيات من ١٧ إلى آخر النص .
ومعنى هذا أن المسار الأول يمثل معظم أبيات كل من المسارين الآخرين ، وما ذلك إلا لأن البليل ، أي الشاعر ، عنصر مشترك بين حالتي الخريف والربيع ، ونقول هذا لندراً عن الشاعر مظنة خلطه بين مسارات التجربة ، وأركانها .

وهذا البليل : الطائر الحائر الخائف المرهف الحزين ، صار لشدة عشقه في يد العاطفة تسعده وتشقيه ، فهو في حالة اضطرابه فوق الغصن يشبه قلب المحب الذي شعر بتجدد الهوى في قلبه فاهتز شوقاً ، رأى سعادته قد انقضت ، وحلت محلها الشقوة فكانت سعادته المقتضي عليها بين جمال الطبيعة كالميت بين أهله ومحببه ، فأخذ ين كالمتحضر شاكياً إلى السماء .

ذلك أنه لا يرى الطبيعة كما كانت ناضرة تسعده ، فيحزن ويبكي أسفاً على ما يرى من مظاهر الفناء والجفاف والذبول وتساقط الأوراق على بقايا أمنيائه ، حتى ليصرخ وتزفر الريح فيجتمع إلى كآبته الداخلية حزنٌ خارجي ناطق ، وقد أسلمه ذلك كله إلى حيرة مستمرة أذهلته كما يذهل المتهم البريء الذي أخفق محاميه ، ومن حوله ذكريات الماضي وأطيافه .

ينظر إلى تلك الذكريات بأسى واستغاثة وضعف ، كما ينظر المريض إلى طبيبه بلهفة الشوق إلى الشفاء ، ثم يستسلم إلى بكاء ولهفة كما يصنع الطفل الذي يفطم عن الرضاع حين يرى ثدياً . وكما عانى في بقظته وصحوه يعانى في نومه ؛ إذ تلمب به الأحلام فتقره من آماله ثم تبعده عنها ، وهو يرى من ورائها أملاً في السعادة النقية ، فيذهب عنه نومه ليصدم بالواقع الأليم ، ويذهب أمله في السعادة والسرور سُدى ، فيعزف ألحانه الحزينة ولا تكاد تسيغها أذنه ، فكانه شارب الماء حين يَغصُّ بشرايه ، وينقلب بهجو ليألي الشتاء الطويلة الموحشة .

الربيع :

ما هو البليل يفرح بمقتم الربيع بانخضاراه ونسائمه وشعره وطيوره وأنغامه ، فصار البليل يقفز من غصن إلى غصن ويستقبل الصباح السعيد بالإنشاد ، فينشد شعره مرثلاً يستوحيه من شهر آذار ، وهو الشهر الثالث من العام حسب التقويم السرياني (١٠ - تشرين أول ، ١١

- تشرين ثان ، ١٢ - كانون أول ، ١ - كانون ثان ، ٢ - شباط ، ٣ - آذار ، ٤ - نيسان ، ٥ - أيار ، ٦ - حزيران ، ٧ - تموز ، ٨ - آب ، ٩ - أيلول ، وشهر آذار هو شهر إقبال الربيع ، وها هو الشاعر يسعد بالموسيقى التي تجذب إليها الروح وتجعل القلب يشرب الألحان بلذة وتؤدة ، ويستمتع بالنسمات النقية ، ويذهب إلى الروض ومن حوله شاعريته وأسرار الطيور ، وها هي الألحان الرائعة التي تفوق ألحان « معبد بن وهب » ذلك الموسيقي العبقرى الذي كان إمام المغنين في عصره ، وكان قد أخذ الغناء عن « سائب خالز » ، و « نشيط » الفارسي ، و « جميلة » ، واشتهر بصنعة الجيدة المتفوقة المتنوعة حتى ليسميتها الناس « مدائن معبد » تشبيهاً للصوت بالمدينة ، لكثرة ما فيه من الصنعة والإتقان . ها هي هذه الألحان تفوق غيرها من الألحان ، فيفرح الليل بذلك كله فينشط وينشد شعره المستوحى من « نيسان » الشهر الرابع الذي يرمز به وبآذار للربيع . وتميل روحه للموسيقى فتشربها على مهل حتى لتكاد تسمع دقات قلبه الموجع بالحسب ، ونرى الفن مجسداً في أنغامه ، ونشرب الشراب في غناؤه ، حتى ليسلمه ذلك إلى حالة من الهيام والابتهاج ، تبادل فيه الورق الحب والهيام عند اشتداد الضحى ، ويسقيه الفجر حمرة ، ويمشق الروض وجمال الكون ، وتتجسد أحلامه في حركة حية ، ويحنو عليه الربيع كما يحنو المرثى على طفله .

وقد كان الوصف ، فيما تقدم ، حديثاً عن الشاعر وما عاناه ، دون أن نشعر بشخص ثالث غيره وهو الطبيعة ، وها هو يخاطبه في البيتين الأخيرين « أمراً أن يدع الليل يتمتع بالطبيعة هو وأفراخه التي هي قصائد الشاعر وبنات عبقريته الشعرية ، فكان البيتان فلقين خارجين عن المنهج السردى .

والقصيدة رمزية كما أشرنا إلى مساراتها ، فهي من الشعر الرمزي لا الوصفي ، كما أوردنا عبد الله زكريا الأنصاري جامع الديوان ومحققه وشارحه ومقدمه ، وقد اتخذ الشاعر لذلك منهج الرومانسيين في الإسراف العاطفي والنزعة التشاؤمية ، واستبطان الطبيعة ومظاهرها واتخاذها مظهر إسقاط لمشاعره ، والتغني بجمالها ومغائتها ، والبكاء والنواح والشكوى من المجتمع ، والحزن في صدق وعناية لفظية وموسيقية .

وهو - برومانسيته - ينتمي لمدرسة معاصرة له نشأت في الوطن العربي ومثلها في مصر أمثال : ناجي ، والهمنشري ، والصيرفي ، وأبي شادي ، وجودت ، وعلي محمود طه ، وزملائهم ممن حرصوا على الصدق الفني والوجدانية ، وعبروا عن النفس وأسرارها ، وآمنوا بالصورة الفنية ، وبعادوا عن الذهنية الجافة ، وقد انطلق معهم بدافع من ظروفه الذاتية ، حيث

نشأ في أسرة محافظة ومجتمع محافظ ، وتلقى تعليمه الأولي - كعادة قومه - في إطار من الثقافة التراثية والدينية ، ثم لما ترك المدرسة (المباركية) وشرع في تعدد روافده الثقافية في الفلسفة والاجتماع أخذ فكره يتطور ، ومال إلى شيء من التحرر الفكري الذي ألّب عليه مجتمعه وحاصره في عزلة مريية محاطة بانهايم بالكفر والجحود ، فعاش وحيداً رهين عزلة ، ثم كفيفاً رهين العمى حتى توفي سنة ١٩٥١^(١٨) فأحرق أهله شعره الذي لم يبقَ منه إلا القليل .

وكما أدهش فهد العسكر مجتمعه التقليدي المحافظ ، وبيئته المؤمنة المسلمة ، أدهش المجتمع الأدبي بميله إلى تحرير الشعر من القيود والصنعة ، والصعود به إلى آفاق التجديد ، غير آبه بما يلقاه من معارضية التقليديين والمحافظين .

من هنا نستطيع أن نربط بين ذاتيته القابعة في دائرة الخاص ، وموضوعيته النابعة من دائرة العام ، فنرجع ميله العاطفي والرمزي هنا إلى انتقاله الحاد العنيف من البيعة الدينية والقومية ومن تراث القرآن الكريم إلى بيعة تجمع بين الآراء المتناقضة والمبادئ المتعارضة ، وإلى انتقاله الأليم من عالم البصر إلى عالم البصيرة أو من عالم النور إلى كهوف الظلام ، فهو يتخذ البلبل رمزاً لنفسه ، فهو شاعر والشاعر له ثورته وسكونه كالبحر ، والشعر يولد ولا يموت ، والشاعر كالطير لا يقني في العاصفة ، لذا يتخذ من الخريف رمزاً لمجتمعه المحيط به ، ومن الربيع رمزاً للأمل في التغيير .

ومن الحق أن نقرر أنه لم يؤمن بالرومانسية عن طريق تأثر بها في مصادرها الأوروبية ؛ فما نظن أنه كان ملماً بلغة منها ، فهو ليس كرومانسيي مصر من معاصريه ممن أتقنوا الفرنسية ، أو الإنجليزية . فما نظنه قد قرأ « ووردز وورث » أو « كيتس » أو « شيلي » كما قرأهم من ذكرنا من الشعراء الرومانسيين ، بل أخذ الاتجاه الرومانسي عن شعراء العرب في مصر أو غيرها ، كما تتلمذ في الشعر على يد شعراء عرب حيث كان شعر « شوقي » في مصر ، و « الرصافي » في العراق و « أرسلان » في الشام ، وغيرهم .

وهناك تأثر قديم في حياته الفنية بابن الرومي ، يرشدنا إليه التفسير الداخلي للقصيد ، وبخاصة ما يتصل ببناء الصورة فيها ، إلى جانب اتفاق بعض جوانب حياة بينه وبين الشاعر ابن الرومي ، ومن أمثلة ذلك تأثره وبخاصة في الأبيات : ٢ ، ٣ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ٢٩ .

يقول ابن الرومي في وصف غروب الشمس :

ولاحظت النوار وهي مريضة
كما لاحظت عواده عين مدنف
وظلت عيون النور تخضل بالندى
يراعينها صوراً ليسها روايا
وبين إغضاء الفراق عليهما
وقد وضعت خدّاً على الأرض أضربا
توجع من أوصابه ما توجعاً
كما اغرورقت عين الشحى لتدمعاً
ولحظن ألاحظاً من الشجو خشعاً
كأنهما خلا صفاء تودعا

وفهد العسكر حريص على التعبير بالصورة ، وقد حفلت القصيدة بالصور الجزئية من استعارة :

دقت حواشيه ، وتنشره الذكرى وطلوبه ، وأودى الخريف به و أرى أمانيه ، وكوة الماضي ، وأشجاء حاضره ، والريبع البكر ، وأقبلت نسائمه ، ونشوى وقبلت ، وتهغو ، وجنا الربيع .. إلخ .

وتشبيه ، كبيت بين أهله ، وأتات محضره ، وكمثهم لم بجن ذنباً ، وكما برنو المريض ، وكالفطيم ، واللحن أنات ، والشعر آيات ، وكالطفل حين يناغيه مريبه .. إلخ .

وإذا تأملنا منهجه في الصورة وجدناه قريباً أشد القرب من منهج ابن الرومي ، الذي نجد عنده المريض الذي ينظر إلى زائره كما ينظر مريض العسكر إلى مداويه ، والذي نجد عنده مشاعر عواطف المحبين كما ينظر طفل العسكر إلى ثدي أمه .. وهكذا نجد الشاعرين متفقين في إطار الصورة ومراميها النفسية وطريقة تركيبها ، فهما يميلان لاستحضار المشهد المؤثر باستخدام التشبيه التمثيلي المركب في الأبيات الستة المذكورة عند العسكر (٢ ، ٣ ، ١١ ، ١٢ ، ٢٩) الأول لصورة الاضطراب ، والثاني لمشهد الموت ، والثالث لحالة الحيرة ، والرابع لشعور الحزن ومظهر الاستغاثة ، والخامس للنواح ، والأخير للفرح والنشوة ، بطريقة واحدة من حيث التركيب مختلفة من حيث الدلالة النفسية تبعاً لاضطراب حال اليلبل أو الشاعر ، كما أشرنا في تحليل الرموز .

وفي موكب الرموز .. ثبت الشاعر نظره الرومانسية من خلال الألفاظ التي يولع بها الرومانسيون ومنها : الغصن ، والربيع ، والخريف ، والطيور ، والطيور ، والروض ، والأكام والأغصان ، والطبيعة ، والنسائم ، والسماء ، والشتاء ، وبعضها يكرر أكثر من مرة .

وبالرغم من إيمانه بالتجديد الموضوعي واللفظي والخيالي تجده في موكب الألفاظ

الرومانسية لا يجد بأساً من الرجوع إلى المعجم القديم ، مثل : الأكام والأيك وجلل .
وفي مجال الألفاظ قد يقع أسير جاذبية المحسنات البدعية وإن كان هذا قليلاً مثل : تنشر
وتطوي ، ونفس المعنى تقريباً : تُدني وتُقصي ، وهما في البيتين الأول والثالث عشر ، وقرب
منهما يُشجي ويُكي ، ويشفع لهذا الطباق ما كان عليه الشاعر أو اللبل من اضطراب نفسي ،
وهذا الاضطراب نفسه هو الذي يفسر تغير أساليب الشاعر من الاستفهام إلى النفي إلى الإيبات
إلى الوصف ، إلى التعبير بضمير الغائب في القصيدة كلها ما عدا البيتين الأخيرين ؛ حيث
خاطب فيهما من مخاطبه . كذلك تردده بين الصمت والكلام ، والحركة والثبات ، فمن
الحركة : يطفر ، ويحيل ناظره ، ومضطرب ، وتنشر وتطوي ، ومن الصوت المتردد بين الحزن
والنشوة ؛ فمن الأولى أنات ، ونواح ، وصراخ ، وتزفر ، ويشجيه ويرسلها ، ويلى ، وسماع
الخفقات .

ومن الثاني : اللحن ، وأنغام داوود ، وذكر آثار وتيسان ، والموسيقى والأغاني ، والمناغاة
(أكثر من مرة) ، والألحان ، والشدو والإنشاد (أكثر من مرة) ، والفن ، والشعر .

وتردده بين الداخل والخارج أو النفس والواقع بما يلائم حالة المحب العاشق ، ومن
الداخل ألقاظه : دقت حواشيه ، ويصبو ، ويشدو ، وذو خفاق ولهان ، والمشوق ، والهوى ..
إلخ .

ومن الخيال : الأطياف والأحلام ، ومن الواقع : الطبيعة والفصول .

وتردده بين الحزن والفرح ، ومن الأول الهشيم ، والمحضر ، وارى أمانيه ، وميت ، وما
أبل بعد ، وعين المداوي ، والمحامي ، ومن الفرح : جذلان ، وبسمة ، ويورد الشعر .. إلخ .

ومن ذلك أيضاً ذكره الخمر والسكر في أربعة أبيات هي : ٥ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ منها ثلاثة
متتالية .

ومما يتصل بالجانب النفسي حرص الشاعر على الجملة الحالية مثل : كأنه وهو فوق
الغصن^(١٨٧) ، ومثل وقد أودى الخريف به ، ويطلق في صمت ، وقد أشجاه حاضره ، وهو في
جلل . وكلها متشابهة ما عدا الرابعة التي جاءت شبه جملة (جاراً ومجروراً) ، وجاء غيرها إما
جملة فعلية أو اسمية ، وهدف الشاعر من الجمل الحالية هنا استحضار الصورة بتعانقها
وتجسيدها حتى تمثل للعيان وتلتحم الصورة بالمعنى ، فقصدته هنا مرتبط بالصورة أكثر من

ارتباطه بالألفاظ ، كما كان قصده في الطباق أو المحسنات البديعية بعامة حين خرج بها - على غير ما ألفنا لدى البديعيين - من الغرض اللفظي الزخرفي إلى غرض أسمى ، وهو الغرض النفسي .

بهذا وبغيره مما لم نلم بتفصيلاته أو لم نشأ تفسيره - نعود إلى تأكيد أن القصيدة رمزية نفسية وليست من باب الوصف كما ذكر شارح الديوان ومحققه عبد الله زكريا الأنصاري .

ولن نسلم للعسكر بروعة التصوير في كل ما صور ، ولا بروعة التعبير في كل ما عبر عنه ، فقد خالته التصوير في صورة المتهم البريء الذي لم ينجح محاميه ، ووقع على ابن الرومي في صورة المريض الناظر بعين الاستغاثة لمداويه .

كما خالته التركيب اللغوي في علاقات الفعل بالفاعل والمفعول والمضاف إليه في قوله : أشجاه حاضره (بالنصب) أطياف (بالرفع) ماضيه ، فهو تركيب ثقیل لم يتفق مع سلاسة العبارة وموسيقية اللفظ والبحر والرؤي في القصيدة .

ولن نسلم أيضاً للعسكر بوحدة التجربة الفنية كاملة ، إذ من اليسير تغيير مواقع بعض الأبيات ، وبخاصة في الجزء الأخير من القصيدة ، دون حدوث خلل واضح وإن كان ذلك لا يلغى التجربة الفنية ، ويرجع لحالة اضطراب الشاعر وقلقه .

ومما يثبت ذلك الاضطراب أن قارئ الشعر العربي يلتقي قصيدة عنوانها « بلبل » للشاعر عمر أبي ريشة ، وقد سبق بها أبو ريشة وتقديم بها زمنياً ، إذ نشرها سنة ١٩٤٤ ، في حين كتب العسكر قصيدته « البلبل » سنة ١٩٤٧ ونشرها سنة ١٩٤٩ في مجلة الكتاب القاهرية (١٨٨) ، أي أن قصيدة أبي ريشة سابقة زمنياً لقصيدة العسكر ، وكانت القصيدة الأسبق بدون أداة التعريف ، وكانت اللاحقة معرفة بأل ، وفي التنكير في الأولى ما يشير إلى عمومية التجربة وموضوعيتها ، والتعريف في الثانية يفرضها من إطارها الذاتي .

ومن الموضوعية في قصيدة أبي ريشة انطلاقها من قول الجاحظ : (البلبل لا ينسل في قفص) ، واتخاذها هذه الجملة محوراً لمضمون قصصي شعري يصور البلبل وقد حرم من حرته ، وسجن في قفص مع أنثاه ، يضرب عن التناسل ، ولا يجد للحياة معنى داخل سجنه مهما تعددت الملذات ، وكأنما عز عليه أن يورث أبنائه من بعده ما عاناه من ذل . وأجد في ذكر أبيات أبي ريشة ضرورة فنية في هذا المقام (١٨٩) .. يقول :

هل يَقْدِرُ النَّوْحُ عَلَى رَدِّهِ ؟
لو يعلم الصَّيَّادُ مَا صَيَّدَهُ

لم يَجْعَلِ اللَّيْلُ فِي صَيْدِهِ

* * *

كأَنَّمَا يَنْشُرُ مِنْ كَبِدِهِ	أَلْفَيْتُهُ يَنْشُرُ الْحَسَابَةَ
بَاقٍ كَمَا كَانَ عَلَى عَهْدِهِ	وَالْقُبَّةَ الْمَشْفُوقَ ظِلُّ لَه
طَاقٍ جَنَاحِيهِ عَلَى وَجْدِهِ	مَدَّ لَهُ اللَّفْشَاتُ مَسْتَوْحِشَ
فَمَدَّهُ يَنْقَرُ فِي قَيْدِهِ	كَمْ أَطْلَقَتْ مِنْقَارَهُ عُصَّةَ
لَمَّا رَأَى لَيْسَ مِنْ كَدِّهِ	أَسْقَمَهُ الْعَيْشُ عَلَى وَفَرِهِ
مِنْ زَيْتِقِ الرُّوْضِ وَمِنْ وَرْدِهِ	وَأَيْنَ مَسْخُظِلِ الْجَنَى حَوْلَهُ
لَمْ يُغْنِهِ النَّوْمُ وَلَمْ يُجْسِدِهِ	طَوَى الْمُنَى نَوْحًا وَلَكُنَّمَا
عِشَاً وَلَمْ يَحْمِلِ سِوَى زُهْدِهِ	فَصَافٍ دَنِيَاً وَلَمْ يَتَّخِذْ
مِنْ عَبَثِ الدَّهْرِ وَمِنْ كَيْدِهِ	كَأَنَّه مِنْ طَوْلِ مَا مَضَى
أَفْرَاحَ دُلِّ الْقَيْدِ مِنْ بَعْدِهِ !!	أَبَى عَلَيْهِ الْكَيْبَرُ أَنْ يُورَثَ السَّ-

ولسنا بصدد عقد موازنة تقليدية بين النصين أو التجريبتين ، فكل منهما له وادٍ ، ينطلق فيه ، ولكل منهما سماء يخلق فيها ، وهذا ما ينبغي صنعه في أي نصين متفقين في جانب ما - أن نبحث سمات التجربة في كل منهما لا أن نفضل أحدهما على الآخر ، وعلى هذا الأساس يمكن القول إن سمة الرومانسية عند المسكر ترجع إلى أن التجربة الشعرية في أبياته نبعث من ذاتيته وقلقه واضطرابه . أما تجربة أبي ريشة فنبعث واقعييتها من خبرة الكاتب المتصورة من مضمون واقعي يتمثل في تمارض العبودية مع العطاء ، وفي أن موت الحرية موت للإنسان ، وفي صوغ التجربة في شكل إنساني عام . ترى هل قرأ المسكر قصيدة أبي ريشة قبل أن يكتب قصيدته ؟

البلبل صوت الشعراء

يقول الجاحظ في (الحيوان) (١٩٠) :

« وقال بعض خصماء الهند : ... ونحن قد نصيد البلابل ... فلا تتسافد عندنا في البيوت ، وهي من أطيار بساتيننا وضياعنا ، ولا تتلاقح إذا اصطلناها كرارزة (١٩١) ، بل لا تصوت ولا تغني ولا تنوح ، وبقي عندنا وحشية كميده ما عاشت ، فإذا أخذناها فرائحاً راوجت وعششت وباضت وفرخت .. »

ويقول - أيضاً - في (الحيوان) (١٩٢) :

« ورعّموا أن البلبل لا يستقر أبداً ، وهذا غلط ، لأن البلبل إنما يقلق لأنه محصور في قفس . »

وكما عنيّ الجاحظ بالحدث عن البلبل ضيماً حديثه عن الطيور والحيوانات في هذا المصدر الكبير (١٩٣) ، عنيّ به الأدباء والشعراء في العصر الحديث ، فمن ناحية دعا العقاد إلى أن يتغنى الشعراء بالكروان لا بالبلبل - فأصدر ديوانه « هدية الكروان » (١٩٤) وجعل قصيدته الأولى عن الكروان ، ومطلعها :

هل يسمعون سوى صدى الكروان صوتاً يرفرف في الهزيع الثاني

ونلتقي عند طه حسين ورواية « دعاء الكروان » ، كما نلتقي وصفه للبيضاء السجين في القفص ودعائه الحزين (١٩٥) ، ولا نلتقي وصفاً للبلبل ، أمّا عمر أبو ريشة فقد كتب قصيدة عن البلبل سنة ١٩٤٤ (١٩٦) ، ثم تلاه فهد العسكر (الكويتي) سنة ١٩٤٧ فكتب قصيدته (بلبل) ونشرها بمجلة الكتاب القاهرية سنة ١٩٤٩ (١٩٧) ، ونحجم هنا عن الاستطراد بذكر الأمثلة (١٩٨) وتتوقف عند الشعر السعودي - لنجد الشعراء السعوديين يحتفون بالبلبل ، وإذا كان العقاد قد رأى أن لا صلة للبلبل ببيئته في مصر ، مما جعل مندور يرد بغير ذلك (١٩٩) ، فإننا نجد في بيعة الشاعر السعودي ما لا يجعل للبلبل وجوداً ، إلا في عاطفة الشاعر ورؤيته الفنية ، ها هنا نرى جملة من القصائد لشعراء سعوديين دارت حول البلبل منها :

* الببليل الصامت ، لعبد الله الفيصل في ٨ أبيات .

* بليلي ، لسعد البواردي في ٢٨ بيتاً .

* الببليل ، لحسن عبد الله القرشي في ٩ أبيات .

* الببليل الأخرس ، لمحمد سليمان الشبل في ٢٤ بيتاً .

ومجد الشاعر يتحدث عن الببليل بعنوان لا يقرن الاسم بصفة كقصيدة « الببليل » للقرشي في ديوانه « البسمات »^(٢٠٠) ، ومنها قوله في مطلعها :

رَنَحَتِ الرِّيَاضُ حَسَنًا أَغْنَا يُعْرَعُ النَّفْسَ سِحْرَهُ الْغَضُّ فَنَّا
عَاطِرٌ مَلْهَمُ النَّشِيدِ تَفَانِي بَيْنَ عِطْفِ الْوَرُودِ يَسْكُرُ هُنَا

ومنهم من يستبدل بالصفة الإضافة إلى ياء المتكلم ، بما تعنيه هذه الإضافة من الالتصاق والدنو كقصيدة « بليلي » للبوردي في ديوانه « ذرات في الأفق »^(٢٠١) ، وتعني الإضافة إلى ياء المتكلم التصاقاً ودنواً ، لذا يقدم لها الشاعر بمقدمة تشبه موجزة يقول فيها :

« إلى بليلي الذي شاركته أفراحه حول رحاب الأمل .. فشاركني آلامي وأنا أجتاز الصواب .»

ومطلعها :

يا بليلي غنّ كما غنّيتَ في الماضي لقلبي
واصدّحْ بأنغامِ الطُّلُوقِ فإنّها الحانُ حُبِّي

أمّا الصفة التي تُناط بالببليل فتتردد بين : « السجين » لدى القرشي في قصيدته « الببليل السجين » في ديوانه « مواكب الذكريات »^(٢٠٢) ومطلعها :

حَيَاتُكَ يَا طَائِرِي غَسُوة يُرَدِّدُهَا نَفْسٌ حَائِرٌ
أَبْحَثُ لِأَبْنَاءِ هَذَا الزَّمَانِ أَغَارِيدَ رَتَلِهَا الشَّاعِرُ

أو صفة « الأخرس » لدى الشبل في قصيدته « الببليل الأخرس » في ديوانه « نداء السحر »^(٢٠٣) ، ومطلعها :

يَقْلُوبُ وَالْأَغَانِي بَيْنَ جَنَبَيْهِ تَدْوِبُ
وَالْأَمَانِي فِي مَاقِيهِ دُمُوعٌ وَلَهَيْبُ

أر صفة « الصمت » لدى الفيصل في قصيدته « الليل الصامت » في ديوانه « وحي
الحرمان » (٢٠٤) ومطلعها :

أَرَّ الصَّمْتِ بَلْبِلُ الأَدْوَا حِ وَتَوَلَّى عَن رَوْضِيهِ المَمْرَاحِ
وَعِثَاءُ الهَزَارِ عَادَ بُسْكَاءَ وَجَعًا حُبِّهِ لَكَيْدِ اللَاجِسِ

وإضافة الليل إلى ضمير المتكلم عند البواردي هي - بعينها - ما تجده لدى الشعراء
الأخرين الذين لم يصرّحوا بتلك الإضافة ، إذ نجد القرشي يختتم قصيدته « الليل السجين »
بقوله :

فَمِثْلِي حَيَاتِكَ يَا بَلْبَلِي هِيَ السَّجْنُ لَوْلَا الغِدَا النَّاضِرُ

ونجد الفيصل يختتم قصيدته « الليل الصامت » بقوله بروح المتكلم :

فَاعْتَرِ اليَوْمَ مَا تَرَى مِن دُهُولِي وَدَعِ القَلْبَ مَغْرَقًا فِي التَّسْوَاحِ
فَالْحَيَاةَ الَّتِي أَحْبَبْتُ وَأَهْتَسَوْتُ أَصْبَحَتْ كَالجَحِيمِ مِلءَ جِرَاحِي

ونجد القرشي يقول في « الليل » بضمير المتكلمين :

كَمْ أَثْرَتَ الهَيَامِ فِينَا وَالْهَيْبِ سَتَ هَوَى كَانَ سَاكِنًا مُطْمَئِنًا

وفي ذلك كله نجد البديل لباء المتكلم ، إذ نرى الشاعر يتخذ من الليل نافذة لذاته وصورة
لنفسه ، تمامًا كما رمز الشاعر الكويتي فهد العسكر لنفسه في قصيدته « الليل » (٢٠٥) ،
والوحيد من بين هؤلاء الشعراء السعوديين الأربعة الذي صرّح بذاته في العنوان وفي مطلع كل
فقرة من رباعياته ؛ إذ يحرص على بدئها بالنداء وباء المتكلم هكذا (يا بلبلي) ، إلى جانب
التقديم النثري - كما قدمنا - فيما عدا الفقرة الأخيرة ، هو البواردي .

وإذا كنا قد رأينا الصفة عند الفيصل ، الصمت ، وعند القرشي : السجين ، وعند الشبل :
الأخرس - فإننا نعجب حين نجد كل شاعر يذكر في قصيدته صفة هي عنوان قصيدة الآخر ،
فالشبل يذكر الصمت الذي عند الفيصل ، يقول :

يَا بَلْبَلِي مَا لِي أَرَاكَ تَحُومُ فِي صَمْتِ الحَزِينِ

ويقول :

خَفَقَ اليَاسُ أَغَانِيَهُ بِصَمْتِ فَاهِرِ

والبواردي يذكر الخرس الذي هو صفة قصيدة الشبل ، يقول :

وَإِذَا يَلْحَنِي ثَبْرَةَ خَرَسًا ^(٢٠٦) بِسِجْنٍ فَمَي تَهِيمٌ

كما يذكر صفة السجين التي هي صفة قصيدة القرشي ، يقول :

يَا بَلْبَلِي هَيَّا أُجْنِي . قَالَ لِي . إِنِّي سَجِين

أما الفيصل الذي أثار الصمت وصفاً لقصيدته ، فلم يستعر صفة من صفات قصائد زملائه ، وفي ذلك كله نجد وحدة المناخ النفسي لدى الشعراء الذين اتخذوا من البلبيل صينواً لروحهم ، وصورة من عاطفتهم ، وتجسيداً لتجربتهم الشعرية ، آية ذلك هذه الاستعارات غير المقصودة لصفات تتردد في قصائدهم بصرف النظر عن ذكر أيهم أسبق - زمنياً - في قصيدته ، وآية ذلك - أيضاً - أننا برغم هذه الصفات كلها نجد البلبيل - في قصائدهم - لا يكف عن الغناء ، إذ نجد في هذه القصائد ما يشير إلى الغناء ومشتقاته مما يمكن الرجوع إليه :

النشيد ، واللحن ، وتناغى ، وأشجى ، وتغنى ، والشوادي ، وأرن ، وتغريده ، وتناغمًا ، والأغاريد ، وجرمه ، والأناشيد ، والأنغام ، وغردات ، والترانيل ، ونجواك ، وأطربت ، وهددت الأذن ، وشدوا مرنا ، وعبقري الصدى ، ويرقص وزنًا ، وقيثارة ، والأغن ، والشنو ، والقيثارة ، وغنوة ، ونح ، والملاحن ، وتناغمه ، والأغاني ، ونغم ، والنغمة ، وتشدو ، وأصدح ، وأنغام ، وألحان ، ونبرة .

وبرغم شيوع الغناء ومشتقاته وما يتصل به - على نحو ما ألمحنا - في تلك القصائد - فإننا نجد الفيصل حريصاً على الصمت في عنوان قصيدته وفي محتواها ما عدا كلمة التواح .. وهكذا نصل إلى أن البلبيل - مهما تعددت صفاته التي تحول دون غنائه وشدهو - ناطق دائماً وهو الشاعر نفسه أو هو البلبيل الشاعر .

ونقدم فيما يلي ملحقاً ببعض هذه الأعمال التي دارت حول البلبيل :

ملحق بقصائد عن البلبيل :

بلبلي

[إلى بلبلي الذي شاركته أفراحه حول رحاب الأمل .. فشاركني آلامي وأنا أجاز الصعاب]

سعد البواردي

يا بلبلي غنّ كما غنيتَ في الماضي لقلبي
 واصدحْ بأنغام الطليق فإنها ألحانُ حُبي
 فلقد كَوّاني الدهرُ بالدُّكْرِى كناقوسٍ لقلبي
 ولقد سَمِمتُ من الحياة ، فقد سَلِيتُ هناكَ ذرّبي
 يا بلبلي غنّ جنبَ السّاقِيسِيةِ
 وأنا جوارك ننتشي أملاً يتغسر السّاقِيسِيةِ
 في صمّتِ قلبي حول لحنيك أمةً متلاقيةً
 وعلى جناحك رفةً من لحن حبّ باقِيسِيةِ
 يا بلبلي هذي الحياةُ أسيّ يذكراها وهمّ
 فأنا جوارك في الهوى وفي القضا وعلى القيمّم
 طيرٌ كانت يطيرُ لكنّ تحت أجنيحةِ الأكم
 هيّا ، فإني منصيت يا بلبلي ، هاتِ النغم !
 يا بلبلي نامتُ عيونٌ في السّسرى إلا أنا
 فمتى تعانقني الحياةُ فأرتوي كأسَ الهنا
 ومتى أراك مُغلّقا تشدو بالحنانِ المنى
 ومتى تُصافسحني يدٌ كانت توفّقُ بيّنا
 يا بلبلي حركْ بلحنيك تبرةَ الماضي صدّي
 فعلى جيبني لمحةُ الدُّكْرِى وفي شفتي يدا
 يا بلبلي ردّدْ أغساريدَ الوفا وأنا الفيدا
 فالوردة جفّ بمسحجتي هيّا فغنّ لهُ ندى
 يا بلبلي ما لي أراك تحومُ في صمّتِ الحزين
 هلّ غالبتك شرارةُ صفرّاءِ الأكم الدّفين ؟
 فبكيتَ قلبي كيفَ يصرعهُ الأسي وهو الأمين
 يا بلبلي هيّا أجبني قال لي : إني مسجين

قَدْ كُنْتُ فِي أَمْسِي طَلِيقًا حَوْلَ أَخْلَامِي أَحْوَمِ
أَشْدُو وَأَرْقُصُ بِالْأَمَانِي فَوْقَ مَسَاحَاتِ الْكُرُومِ
وَإِذَا يَغْلِبُنِي حَوْلَ قَلْبِكَ بِإِسْمَا يَشْكُو الْهَمُومِ
وَإِذَا يَلْحَنُنِي تَبْرَةً غَرَسَا بِسِجْنِ قَمِي تَهِيمِ

البلبل الأخرس (٢٠٧) ..

محمد السليمان الشبل

يَتَلَوَّى وَالْأَغْنَانِي بَيْنَ جَنَبَيْسِيهِ تَدْوِبِ
وَالْأَمَانِي فِي مَسَاقِيهِ دُمُوعَ وَكَهَيْبِ
يَتَلَوَّى وَالْهَوَى فِي قَلْبِيهِ الدَّامِي نَحِيبِ
وَالنَّشِيئُ الْخُلُؤُ آتَمَ وَهَاسٌ وَوَجْسِيْبِ

* * *

يَتَلَوَّى وَالْأَغْنَانِي بَيْنَ جَنَبَيْسِيهِ تَنُوحِ
نَغَمٌ فِي قَلْبِيهِ الْخَفْسَاقِ يَفْسُدُ وَيَهْرُوحِ
كُلُّ مَا فِيهِ مِنَ الشَّنْدِ دُمُوعَ وَجُرُوحِ
وَعَوِيْلٌ مِنْ أَمْسِي الْمَاضِي بِوِ الْلَحْنِ فَحِجِ

* * *

يَتَلَوَّى بَيْنَ أَزْهَارِ الرَّبِيعِ النَّاضِرِ
شَارِدَ النَّظْرَةِ يَشْتَدُو بِأَنْوِينِ حَائِرِ
خَفَقَ الْيَأْسُ أَغْنَانِيهِ بِمَسْمَتِ قَاسِرِ
وَطَوَى الْبُؤْسُ أَمْسَانِيهِ بِمَسَاسِ سَائِرِ
أَزْهَرَ الْوَادِي فَسَمَّازَا شَائِقَهُ مِنْ زَهْرِهِ
وَهُوَ يَضْنُو وَيَتَلَوَّى لِحْنَهُ فِي صَبْدَرِهِ

وَهُوَ نَضْوُو يَتَسَهَّأُو قَلْبُهُ فِي قَبْرِهِ
عَالَهُ الْيَأْسُ فَنَاحَتْ رُوْحَهُ فِي نَحْوِهِ

* * *

يَلْمَحُ الْمَرْجَ وَمَا فِيهِ مِنَ الزُّهْرِ النَّضِيرِ
مِنْ رُودِ غَضْبَةِ الْأُرَاقِ مُسْرَوَاهِ الْعَبِيرِ
تَسَجَّ الْبَطْلُ حَوَالَيْهَا مِنَ الْمَاءِ النَّمِيرِ
بُرْدَةٌ تَوْقِظُهَا الْأَنْسَامُ بِاللَّحْنِ الْمَشِيرِ

* * *

يَلْمَحُ الْأَطْيَارَ فِي الدَّرْجَةِ مِنْ غُصْنِ لَيْصُنِ
تَسْكِبُ النُّفَمَةَ أَصْنَاءَ وَتَشْدُو وَتُنْثِي
وَقْدِيبُ الْخَفِيفَةِ الْحَسْرَاءِ فِي الرُّوضِ الْأَهْنِ
فَسِيرِي الثُّبَيَّا جَحِيمًا كُلُّ مَا فِيهَا تَجْنِي

الليل السجين (٢٠٨)

حسن عبد الله القرشي

حَسْبَاثُكَ يَا طَائِرِي غُنُوقَ	بُرَدَّدَهَا نَفْسٌ حَسَائِرُ
أَبْحَثَ لِأَبْنَاءِ هَذَا الزَّمَانِ	أَغَارِيذَ رَقَلَهَا الشَّاعِرُ
وَأَطْلَقْتَهُمْ فِي مَغَالِي الْجِنَانِ	وَكَمْ أَذْكَ الْأَسْرُ وَالْأَسِيرُ
وَدَوَّنتَ رُوْحَكَ بَيْنَ الرِّيَاضِ	نَشِيدًا هُوَ الْأَمَلُ السَّاجِرُ
فَمَا حَفِظُوا لَكَ عَهْدَ الْهَوَى	وَعَهْدَ الْهَوَى ذِكْرَهُ زَاهِرُ
تَنَادَوْا يَهْتَوُونَكَ يَا وَيْحَهُمْ	وَشَاقَهُمْ غَلْكَ الْغَادِرُ أ
فَنُحَّ فَالْمُصَوِّبُ هُنَا لَوْعَةُ	يُسَجِّلُهَا الْجَدْوَلُ الْقَائِرُ أ
وَعَاتِ الْمَلَاحِينَ بَعْدَ الْقَسَامِ	تَحِيبًا يُنَاهِمُهُ الْخَاطِرُ
فَمِثْلِي حَسْبَاثُكَ يَا بَلْبَلِي	هِيَ السَّجْنُ لَوْلَا الْغَدُّ النَّاضِرُ أ

وجدانيات : (٢٠٩) الليل

حسن عبد الله القرشي

رَتَعَتْهُ الرِّبَاضُ حُسْنًا أَغْنَا يَتَرَعُ النَّفْسَ مِسْحَرُهُ الْقَضُ قَنَا
 طَائِرٌ مَلَهُمُ النَّفْسِ سِدِّ نَفْسَانِي بَيْنَ عِطْفِ الْوَرُودِ يَسْكُرُ هَنَا
 عَسَقُ اللَّحْنِ مَا تَصَدَّى لِغَيْرِ الْـ سَحَبٌ شَعَتْ رَوَاهُ فِي الرُّوحِ لَحْنَا
 رَفَرَقَتْ نَحْوَهُ الْقُلُوبُ تُنَاهِ سِيهِ فَأَشْجَى الْقُلُوبَ حِينَ تَغْنَى
 صَيِّدَحَ كَالْقُوَادِ مَا يَمْلَأُ الْكَفَّ (م) وَمِلَّةَ الزَّمَانِ يَخْتَالُ مَعْنَى
 فَهَوَ كَالْقَلْبِ فِي الطَّيْرِ الشَّوَادِي كَمَّ سَبَّسَاهَا بِفَنِّهِ إِذْ أَرْنَا
 وَهُوَ كَسَالِ الرُّوحِ لِلرِّبَاضِ الزُّوَاهِي مَا بَنَى فِي سِيَوِي جِمَاهُنَّ وَكُنَّا
 يَسْتَفِيرُ النَّفْسُ نَقْرِيذَهُ الْحَلْدِ سُوً ، وَيَسْرِي فِيهَا حَنَانًا وَأَمْنَا
 نَاغِمًا يَزْرَعُ الْحَنِينَ وَيُهْدِي الشُّـ سَوْقَ مَا سَامَ فِي هُدَايَاهُ مَنَا
 تَقْتَنِي لَهُ الْقَصُوصُ الْفَسِينَانَا يَا لِسِحْرِ الْقُصُوصِ حِينَ تَقْتَنَى
 عَسَائِقُ هَامَ بِالظَّلَالِ لَدَى الدُّو حِ ، وَفِي الْأَيْلِكِ مُسْتَهَامًا مَعْنَى
 لَيْسَ يَرْضَى سِيَوِي الْخَمَائِلِ مَشْرَى وَسِيَوِي فَرَعِيهَا الْوَرْدِي مِجْنَا
 أَسْمَمَ الرُّوضَ بِالسَّنَا وَالْأَغْصَارِـ سِدِ عَلَى جَرْمِيهِ الْبَرَاعِمِ تُجْنَى
 يَا لَصَادِ إِلَى الرُّوَى وَالْأَنَانِـ سِدِ وَمِنَّةِ الْإِنْسَامِ تَقْتَنُ حُسْنَا
 يَجْتَلِي مِنْ مَسْفَاتِنِ رَاقِصَاتِـ وَيَسَاهِي اللَّذَاتِ مَسَاوِي وَفَانَا

* * *

يَا أَيْفَ الرِّبَاحِ رَقَّتْ مَجَالِسِـ سِيهِ وَطَافَتْ كُؤُوسُهُ الْغُرَّ وَهَنَا
 كَمَّ أَلَزَّتْ الْهَيَامَ فِينَا وَالْهَبِـ سَتَ هَوَى كَانَ سَاكِتًا مُطْمَعِينَا
 تَقْرَأِي الْأَحْلَامَ مِنْ فَيْكِ زَهْرَا عُرْدَاتٍ يُهَوِّجَنَ مَا قَدْ يُهَوِّجُنَا
 وَتَرَفُ الْإِنْسَامِ مِنْ لَحْنِكَ السَّنَا حِرَّ عُرْسًا مَجْنَحًا فَاقَى مَعْنَى
 الْقَرَاتِبِلُ حَالِيَاتٍ يَنْجِسُوا لَكَ ، وَكَمَّ هَلْهَلَّتْ قُوَادَا وَأَدْنَا
 أَطْرَبَتْ مِنْ مَرَابِعِ الْكُونِ ضَحِيَا نَ ، وَأَوْلَتْهُ بِالْجَنَى مَا تَمْنَى

وَأَرَاغَتْ لَهُ الْوَصَالَ حَفِيصًا دَافِقًا لَيْسَ يَرْغَبُ الدَّهْرَ ضَنًّا |

* * *

رَقِيقِ الْكَوْنِ جَدُولًا أَيُّهَا (الْبَدَلُ) عَذْبًا يَنْسَابُ شَدُوكَ مُرْنَا
وَأَيْضُهُ شِعْرًا يَمْوجُ ابْتِكَارًا عَبَقْرِيَّ الصُّدَى وَيَرْفَعُ وَرْنَا
هَاتِي مِنْ قَرْحَةِ الْبَشَاشَاتِ مَا شِئْتَ سَتَ فَقَدْ أَغْفَتِ الْبَشَاشَاتُ عَنَّا |
هُوَ ذَا الصَّبْحِ يَجْتَطِئُكَ مَحَبًّا بِأَيْمَانِ اللَّمْنَى قَسَمْتُكَرُّ سِنَا
وَهُوَ ذَا الرَّوْضِ يَصْطَلِفِي فِي إِزْدِهَاءِ مِنْكَ فِيمِثَارَةِ الشُّجِيِّ الْأَعْنَا
فَاسْتَفِيزُ الْهَوَى بِشَدُوكَ حُلُوكًا أَنْتَ قَسَمِثَارَةَ الرَّيَاضِ تَغْنَى

الليل ، واللحن ، والألم (٢١٠)

عبد الرحمن صالح العثماوي

إلى الشاعر الجريح محمد الحجري

إِنَّ تَكُنَّ الْجُدْرَانُ يَا صَاحِبِي لَقَّتْ بِقَايَا جَسْمِكَ الشَّاجِبِ
فَشِعْرُكَ الْعَسَادِقُ أَنْشُودَةٌ تَهَيَّرَ قَلْبَ الْعَالَمِ الْعَسَاخِبِ
لَسْتَ وَحِيدًا ، كَمْ فُؤَادَ عَدَا لَيْسَ بِمَسْجُونٍ ، وَلَا هَارِبِ
خَيْرَةٌ فِي أَمْرِهِ عَالَمٌ يَخْلِطُ بَيْنَ الْحَقِّ وَالْوَاجِبِ
عَالَمُنَا - الْيَسُومَ - وَأَفَائِسُهُ صَوْمَعَسَةٌ تَهَيَّرَا بِالرَّاهِبِ
عَالَمُنَا بِخَسْرٍ ، وَأَمْوَاجِسُهُ تَعَصِيفُ بِالْمَرْكَبِ وَالرَّائِكِبِ
يَجْتَازُهُ النَّاسُ عَلَى سَفِينِهِمْ وَتَحْنُ نَجْتِازُ عَلَى « قَارِبِ »
يَا غَائِبَا عَنَّا ، وَفِي وَجْهِهِ صُورَةٌ وَجْهِ الْأَمَلِ الشَّاجِبِ
فِي قَلْبِكَ الذَّلِيلِ خَسْفُ أَرَى آثَارَهُ فِي قَلْبِي السَّدَائِسِبِ
فِي صَوْتِكَ الْغَضَابِ أَنْشُودَةٌ أَسْمَعُهَا فِي صَوْتِي الْغَضَابِ
تَاهَتْ لِيَالِينَا يَطْلُمَائِيهَا فَأَيْنَ صَوْنُ الْقَمَرِ الْغَائِبِ

وَأَرْضُنَا تَشْكُو مِنِّ الْغَاصِبِ
 أَصْبَحَ فِي شَوْقِي إِلَى شَارِبِ
 وَلَمْ يَهَيْلْ مَنزِلَةَ «اللاجِبِ»
 يَحْجُبُهَا الْغَيْبُ عَنِ الرَّاحِبِ
 يَا نَسْ - مَدَى الْعَمْرِ - إِلَى صَاحِبِ
 وَاخْتَلَطَ الْمَوْجِبُ بِالسَّالِبِ
 يَشْدُو بِرَعْمِ الْأَلَمِ الضَّارِبِ
 قَدْ خُدِعُوا بِالْأَمَلِ الْكَاذِبِ
 لَيْسَ بِخَسَدَاعٍ وَلَا نَاضِبِ
 أَلِيمٌ يَعْشُونَ الْخَالِقَ الْوَهِيبِ

أَشْرَافُنَا مَمْرُوجَةٌ بِالْأَسَى
 وَتَبَعْنَا الصَّافِي - عَلَى عَهْدِنَا
 كَمْ «مُبْدِعٍ» تَغْسِرُفُ أَفْكَارُهُ
 كَمْ رَغْبَةٍ ، وَالنَّفْسُ تَسْمَى لَهَا
 وَكَمْ مُسَوِّدٍ يَحْمِلُ الْعَيْدَ لَمْ
 حَيَّرْنَا عَالَمَنَا يَا أَحْمِي
 يَا صَاحِبِي ، يَا بُلْبُلًا لَمْ يَزَلْ
 النَّاسُ يَشْفَقُونَ بِثِيَابِهِمْ
 وَتَحَنُّ ، فِي إِيْمَانِنَا مَتَّبِعَ
 فِي اللَّهِ ، مَا تَرْجُوهُ مِن رَحْمَةٍ

ديوان الموت

يقول العقاد : « فداؤنا الحديث ، دام الانتحار وداء كل عجز ونكوص ، هو أننا نهاب ألم الجسد ولا نصبر على عنت البلوى وتبريح العلاب . »^(٢١١)

ومع هذا ، فهناك وجهة نظر أخرى لا تنفر من الموت ولا تعشقه ، وإنما تسلّم به كضرورة من ضرورات الحياة ولو أزمها ، وتتمثل هذه الفكرة في سطور نخطها هيدجر قائلاً : « عندما نرى أن الوجود الإنساني وجوهة نحو الموت يصبح الموت عنصراً ضرورياً من عناصر الوجود الإنساني . »

ويقول الخيام :

أ ترى الدنيا سوى دار سفار ذات بايين ظلام ونهار ؟
كم وكم من ملك جم الفخار حل فيها برهة وارتحلا
حين لى دعوة الداعي المطاع

فالحياة حلقات تؤدي كل منها إلى لاحقتها ، وهي تطوّر هابط نحو غاية محتومة لا معدى منها ؛ ومن هنا كان تسليم متصوفة الإسلام بهذه الظاهرة على أنها شيء ينال الصورة المحسوسة دون أن يخترق الجوهر ، فالموت كما يرى ابن عربي : (تفريق لا إعدام) . ومن هنا يمكن أن نركز النظرة إلى الموت في معنيين : رضا ، وخوف ، ويمكن أن نتشغل بتلك النظرة إلى مجال الأدب لتتعرّف على وجهة نظر الشعراء المحدثين ، كما يمكن - قبل ذلك كله - التعرف السريع على وجهة نظر الأدب الجاهلي ، ثم الإسلامي .

نظر الشاعر الجاهلي إلى الموت نظرة استسلام ورضا وصبر ، يقبل التضحية ويستعذبها . وكان ذلك إذعاناً منه للأقوى منه ، فكانت نظره استسلامية ، وأحس الجاهلي دائماً أنه قابل للهزيمة ، وبالرغم من إحساسه هذا فإنه كان يقبل على الموت ، متخذاً من رهته دافعاً للقاءه فلا يفكر إلا في الموت ، إما أن يموت وإما أن يميت ، هذا ليبد يقول عن نفسه :

تَرَكَ أَمَكِيَّةَ إِذَا لَمْ أَرْضَهَا أَوْ يَحْتَلِقُ بَعْضَ النَّفُوسِ جِمَامَهَا

أما الشاعر الإسلامي فلم تقتصر نظيرته على الموت فحسب ، بل تعدتها إلى شيء آخر هو ما بعد الموت ، فلقد حذر الإسلام من ذوبان الإنسان في دوامة الحياة دون أن يتنبه لما بعدها من بحث وحساب ، فأصبح يخوف الشاعر مما بعد الموت لا من الموت ذاته ، ولعل ذلك وحده هو ما يصلح أساساً لتفسير دوران ذكر الموت في شعر عمر بن أبي ربيعة ، على الرغم من شهرته الناعمة اللاهية ، إذ يكثر من ذكر الحين والحتف ، وأنه سوف يقبر وسيهلك ، كما يتمنى قائلاً : « يا ليتني متّ » ، ويتمنى أن يفشدي محبوبته بالنقص من عمره ، كما يصطحب السيف ، ويكثر من ذكره .

وهذا هو أبو العلاء المعري (ت سنة ٤٤٩هـ) - رهين المحبسين - تجده شديد الشعور بمأساة الحياة منذ مات والده فهو يقول :

تَحَطَّمْنَا الْأَيَّامَ حَتَّى كَأَنَّنا زُجَاجٌ وَلَكِنَّ لَا يُعَادُ لَكَ سَيْتِكُ

وله قصيدته الشهيرة ومطلعها :

غَيْرَ مُجَدِّ فِي مِلَّتِي وَأَعْتِقَادِي تَوْحُّ بِأَكِّ وَلَا تَرْتَمُ شَادِ

وفيها يكثر ذكر الموت في قالب فكري فلسفي تأملي ، عرضه بنجاح وهو يرثي بعض الفقهاء ، فهو يقول :

صَاحِرْ هَدَيْ قُبُورِنَا تَمَلُّ الرُّحْبَ قَائِنَ الْقُبُورِ مِنْ عَهْدِ عَادِ ؟
خَسَفَ الْوَطْءَ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الْأَرْضِ إِلَّا مِنْ هَدْيِ الْأَجْسَادِ

ويقول :

رُبَّ لَحْدٍ قَدْ صَارَ لَحْدًا مِرَارًا ضَاحِكًا مِنْ تَرَاحُمِ الْأَضْدَادِ

ويقول :

إِنَّ حَزَنًا فِي سَاعَةِ الْمَوْتِ أَضْمًا فُ سُرُورٍ فِي سَاعَةِ الْمِيلَادِ
خَلِقَ النَّاسُ لِلْبِقَاءِ فَضَلَّتْ أُمَّةٌ يَحْسَبُونَهَا لِلْفِتَادِ
إِنَّمَا يُنْقَلُونَ مِنْ دَارِ أَعْمَا لَوْ إِلَى دَارِ شِفْوَةٍ أَوْ رَشَادِ
ضَجْمَةُ الْمَوْتِ رَقْدَةٌ يَسْتَشْرِبُ حَجَّ الْجِسْمِ فِيهَا وَالْعَيْشُ مِثْلُ السُّهَادِ

فهو يتطرق من فلسفة تشاؤمية ، وإيمان بتفاهة الحياة وضآلة الإنسان وإيمان بالحياة الآخرة.

وقد ظهرت صورة الموت كعاصفة تحرم الإنسان من لذاته ونعماته ، ومن هنا رأينا في معظم رباعيات النخام تحذيراً منها وتجسيدا لخطرها الجليل :

لا توجل فرصة اليوم لغد وا مصابي من غد إن أقبلا
ورفائي هامة نسوي بقاع

ويعتبر النشيد الثاني من الرباعيات نشيد الموت : (٢١٢)

وإذا ساقى المنأيا أوجيا شربة مضت ومرّت علقما
فاحس جلدأ خمرة الموت الزوام

أما شاعر اليوم فالموت في نظره نهاية صراع عنيف مرير : صراع بين أطماع البشر وأحقادهم ، صراع بين الإنسان والزمن بمأساه ومشاكله ، صراع يخلقه تعقد الحياة ، واستبداد ضراوتها .

وتلك النهاية تعبر عن هزيمة الإنسان أمام كل شيء حتى نفسه ، وتلك في الحقيقة مشكلة كل متعقّف ، فما بالك بالفنان ؟ فلنقرأ أبياتاً لإلياس فرحات تصور الموت كنهاية ، حيث يقول :

إن العسلايق أنّها تجري إلى البحر الوسيح
يصل البطية إليه كز فلما يصل الشريح
فالشاة تفيتك بالكسلا والذئب يفيتك بالقطيع
والصفر يفيتك بالفضة والكل يفيتك بالجميع

ولهذا فإنه يؤمن به لأنه فوق كل شبهة ، ولأن قضاءه لا يرد (٢١٣) :

لم أدّر كالموت ربا صادقا نفلت أحكام سلطانة في كل سلطان
لا يرثني بتدور التأديرون ولا يعني رضا بقُداس وقربان
وكل رب إلى البرهان مفسر والموت لم يفتقر يوما لبرهان

ولقد شاع ذكر الموت وذاع لدى الكثيرين ، برز منهم الشرنوبى ، والزهاوي . يقول الأخير :

يا ويلنا سأموت بعد قليل وأفارق الدنيا وكل جميل

لكن هذه النظرة لا تمثل نظرة الشعراء المحذتين بوجه عام ، ولعل أصدق منها تمثيلاً
نظرة شعر اليوم نظرة القبول لا الرفض ، ونظرة الترحيب لا الامتناع .

إن شاعراً كبلندر شاكر السيّاب يرفع ألوية الموت السوداء في جنبات دواوينه : أزهار ذابلة
(١٩٤٧) ، وأساطير (١٩٥٠) ، والموسم العمياء (١٩٥٤) ، والأسلحة والأطفال (١٩٥٥) ،
وحفّار القبور ، وأنشودة المطر (١٩٦٠) ، والمعبد الغربي (١٩٦٢) ، ومنتزل الأفتان (١٩٦٣) ،
وشناشيل ابنة النجلى (١٩٦٤) ، وإقبال (١٩٦٥) ، إلى جانب ما لم يجمع من شعره في
ديوان .

ويدير عينيه فيما حوله فيرى : الموت ... الموت ، يختطف الموت زوجته « رفيقة » ، وأخاه
« حميدا » ، كما يختطف بودلير ، ثم يخرب جيكور ، ديوان شعره ومسقط رأسه ومراح آماله
وأغانيه .

وهو يهمس إلى ابنه حين دار حديث حول قيام الساعة سنة ١٩٦٢ على لسان عالم هندي ،
يقول :

وتجهل أن موتك فيه بحثك

أن للذنيا نهاية سلم

يفضي إلى أبد من الملكوت

ثم يتجه إلى زوجته في قصيدة « الوصية » (٢١٤) :

لا تخزني إن مت أي بأس

أن يُحطّم الناي ويبقى أحنّه حتى غدي ؟

لا تبعدي لا تبعدي لا ...

وتسجل نهاية الصراع العنيف بينه وبين آلامه فيقول (٢١٥) :

يا ربّ لو جُدّت على عبدك بالرقاد

لعله ينسى من عمره الأما

لم يختتمها بقوله :

يا رب لو جُدّت على عبدك بالرقاد

لأنه يذكره السهر

بأنه أقل من بشر

وفي رثائه لأخيه حميد يقول (٢١٦) :

إذا ما رأى الله رأيَ العيان

وقد سارَ زحُفًا على صدره

فأيَّ انسحاقٍ وأيَّ انكسار

يشيعان من عينه الضارعة

وقد كتب الشاعر عدّة قصائد في الكويت ، حيث كان يعالج من داء الصدر ، وكان من عادته ، دائماً ، أن يذبل كل قصيدة بتاريخ ومكان ميلادها ، وتلك ميزة كبرى يفرح بها رجال الأدب ونقادها ، لأنها تعين الدارس على فهم مراحل نمو الشاعر وتطوره ، وتطلعنا على ما خفي من ملامسات وظروف العمل الفني .

لقد ذُبل قصائده بالتاريخ والمكان ، وكان من ذلك القصائد التالية :

ليلة الوداع : صفحة ٦٤٩ ، وذُبلت بالكويت في ١٩٦٤/٨/٢١ م ، وفي غابة الظلام :
صفحة ٧٠٤ ، وذُبلت بالكويت في ١٩٦٤/٧/٩ م ، ورسالة : صفحة ٧٠٧ ، وذُبلت
بالكويت في ١٩٦٤/٨/٣ م ، ونفس وقبسر صفحة ٧١٢ ، وذُبلت بالكويت في
١٩٦٤/١١/١٠ م ، ثم قصيدة إقبال دليل صفحة ٧١٦ ، ولم تدل بشيء ، مما جعل مقنم
الديوان الأستاذ ناجي غلوش ، الذي أسهم إسهاماً كبيراً في الديوان ، جعله يذهب ، بحق ،
إلى أن هذه القصيدة قد تكون آخر ما كتبه الشاعر ، وتضاف إلى ما كتبه بالكويت .

ليلة وداع :

في هذه القصيدة يضيف الشاعر إلى العنوان : « إلى زوجتي الوفية » ، ومن الجلي إذن أن
هذه القصيدة تمزج بين الخاص والعام ، فهو ينطلق من مشكلة مرضه المستعصي على
العلاج ، إلى مشكلة الفراق الموقوت الذي سينتهي إلى قرار حتمي بينه وبين زوجته . يقول :

أوصدي البابَ فَنُنْيا لَسْتُ فيها

ليس تستأهلُ من عيني نظره

سوف تمضين وأبقى .. أي حشره ؟
أتمنى لك ألا تعرفيها
أه لو تدرين ما معنى ثوائي في سرير من دم !
ميت السائقين محموم الحبين
تأكل الظلماء عيناى ويحسوها فمي
تألفها في واحة خلف جدار من سنين
وأئين

* * *

في غد تمضين صفراء اليد
لا هوى أو مغنمك نحو العراق
وتحسّين بأسلاك الفراق

إلى أن يقول :

أوصدي الباب غدا تطويك عني طائرة
غير حب سوف يبقى في دمانا

ولست أدري بأي قلم كتب السياب هذه القصيدة الأليمة ، مخاطباً زوجته . ولعله يحس
أنها الأخيرة في مجال مخاطبتهما ؛ لأن القصيدة تحمل حرارة عالية ونبضاً صارخاً .

في غابة الظلام :

أما هذه القصيدة فتصوّر الموت الذي ينتظر الشاعر ، ومن خلال رؤيته يرى قبره وجمجمته ،
ويرى العراق حزينا . يقول :

عيناى تحرقان غابة الظلام
بجمرتيهما اللتين منهما سقر
ويفتح السهر
مغالق الغيوب لي فلا أنام

وأسبر الأرضَ إلى قرارها السحيق
 ألم في قبورها العظام
 فطالعتني - كالسراج في لظى الحريق -
 تكشيرة رهية رهية
 تلمحها جمجمتي الكهية
 سخرية الإله بالأنام
 * * *

عيناي من سريري الوحيد
 تتخذقان في المدى البعيد
 الليل وحش تطعنانه مع النجوم
 بخنجريهما وخنجر السحر
 الليل خنزير الردى العنيد
 يشق خنجرهما إهابة الغشوم
 لألمح العراق مرغ القمر
 على ترابه البليل ضوؤه الحزين

رسالة :

ويبلغ بنا الشاعر أوج الفجعية ، ويستنرد دموعنا بقسوة بالغة ، حين يصور لنا رسالة من زوجته إليه ، وهو على فراش موته بالمستشفى الأميري بالكويت ، وفيها نرى حبه وحب زوجته ، ونرى طفلاته (آلاء) ونكاد نسمع صوتها ، ويستحضر الشاعر صورة عودته وقرعه الباب (فتفتحين ، وتخفي ظلنا السترا) .

يقول الشاعر :

رسالة منك كاد القلب يُلثمها
 لولا الضلوع التي تشبه أن يكبا
 رسالة لم يهب الورد مشتعلأ

فيها ولم يعبق التاريخُ مَلْتَهَبَا
 لكنها تحمل الطيب الذي سكرت
 رُوحِي به ليلَ يَتَنَا نرقب الشهبَا
 إلى أن يقول :

ويا حديثك عن « آلاء » يلدعها
 بعدي فتسأل عن بابا « أما طابا »
 أكاد أسمعها
 رغم الخليج المدوّي تمّت رغوته
 أكاد ألتئم خذّيتها وأجمعها
 في ساعدي
 كأني أفرع البابا ...

* * *

إن هذه القصائد ، مع غيرها من إنتاج الشاعر ، تمثل بعض أروع ما حفل به ديوان الشعر العربي من شعر الفجائع واللوعة . إن الشاعر ينجح نجاحاً واضحاً في تحويل الخاص عنده إلى عام فيه شمولية واضحة ، فكثيرون يمرضون ، وكثيرون يموتون ، وكثيرون لهم حياة زوجية وعائلية وأطفال ، لكن السياب حين يتناول هذه الأمور كأنه يتناول أمراً فريداً وحيداً ، وكأنه ينقلنا إلى مأساته أو بمعنى آخر يحلنا محله ، ويجرّعنا كأسه .

ويقول كمال نشأت في قصيدته الشاعر والموت في ديوان « ماذا يقول الربيع » (٢١٧) :

يا شاعِرَ الكَوْنِ المعانق في الدجّة أذْمَعَه
 حَوِّمٌ على هذا الوجودِ على المجالي المَشْتَعَه
 فَفَدَا سَتَمَضِي ذَرَّةً مِسْكِينَةً في الزُّوْبَعَه

* * *

يا شاعِرَ الشَّفَقِ الحزينِ رَحْبَا الغُضْبَاءِ ولن يثوب

وَمَضَى الزَّمَانُ وَمَلَأَ كَفَيْهِ جِرَاحَاتُ الشُّعُوبِ
وَعَدَّتْ جُمُجُمَةٌ وَحَفَنَتْ تَرِبَةً وَقَرَاغَ كُوبِ

فيتناول الشاعر الموت تناولاً هادئاً ثابتاً ، وكأنه حدث عادي من أحداث الزمان يستقيم إليه ويرتضيه .

وأكثر من ذلك ، الشاعر الذي يرحب بالموت ، ويذكر مع استقباله الورد ، والغرزال والقبلات ، والاحتفال والعرس ، وخصلات الشعر والهزج ، والمعطف القرمزي .. هذا طاغور شاعر الهند يقول مخاطباً منيته^(٢١٨) :

« حين يذبل الورد في المساء ، ويعود القطيع إلى مراحة ، فإنك تقدمين خلصةً إلى جانبي ، وتتحدثين إليّ حديثاً لا أفقه معناه ، أ تأملين أن تغازليني وتكسبي ودي بهمسك المخدر النوم ، وقبلاتك الباردة . أواه أيتها المنية أيا منيتي ترى أ يقيم احتفالاً زاهٍ بعرسنا ؟ أ لا تنوطين بخصلات شعرك المصفّف طوقاً من الورد ؟ أ يوجد من يحمل رايتك أمامك ؟ أ لا يتلظى الليل نهاراً بشعلاتك الحمراء المضيئة أيتها المنية ؟ يا منيتي .. أعدي أمام بابي مركبتك بجيادها التي تصهل ، فاقدة العسر . احسري قناعك ثم انظري في خيلاء إلى وجهي ، أيتها المنية ، يا منيتي . »

وفي أخرى يقول :

« سذهب أنا وزوجي الصبية ، الليلة ، لنلعب لعبة الموت ، إلى أن يقول : « إن دفنة الموت ألفت بها في أرجوحة الحياة .. وها نحن أولاء : وجهي قبالة وجهها ، وقلبي أمام قلبها ، أنا وزوجي . »

وكتبت نازك الملائكة قصيدة الكوليرا ، حيث أفلحت الشاعرة في نقل تجربة الشعب المصري مع هذا الوباء وتجسيدها^(٢١٩) .

وقد بدأت من الأدنى إلى الأعلى ، متدرّجة متطوّرة ، فتدعوك « أصغ إلى وقع صدى الإنانك ، » وتقول : « في كل مكان روح تصرخ في الظلمات . » وتقول :

عشرة أصوات .. عشرونا

لا تحصر .. أصغ للباكيننا

موتى .. موتى ضاع العمد

موتى .. موتى لم يبق غد

فانتقلت الشاعرة من الأناث والآهات إلى الموت ، ثم إلى تأثر الناس ، ثم إلى تضاعف أعداد الموتى ، وأخيراً إلى فقدان الثقة في المستقبل .

وهي تصور الكوليرا تصوراً مفرغاً مريراً قائلة :

هبط الوادي المرح الوضاء

بصرخ مضطرباً مجنوناً

لا يسمع صوت الباكيينا

* * *

حتى حفار القبر نوى لم يبق نصير

الجامع .. مات مؤذنه

الميت من سيؤنسه ؟

ثم تنتقل بالموت إلى صورة عاطفية في قصيدتها : « الخيط المشدود في شجرة السرور » ، حيث فوجئ شاب بمصرع حبيبته ، فشرد عقله وبدأ يتعلق بشيء تافه ، وهو الخيط المشدود في شجرة سرور تقوم قرب القبر ، وهي تعتمد إلى تجسيد الموت ليسمع ويرى :

ويرن الصوت في سمعك : ماتت

إنها ماتت ..

فتسرى الخيط حبلاً من جليد

عقدتها أذرع غابت ووارتها المتون

ولكي تجعل رؤيته قاسية مفرغة تقول :

وصمدي مطرقة جوفساء يعلو ثم يفتنى

إنها ماتت ، صدى يصرخ في التجم السحيق

وتكاد الآن أن تسمعه خلف العسوق

وهكذا تتمدد صور تناول الموت لدى الشعراء ما بين الإقبال والنفور ، والدنو والبعد ، امتياحاً من معين نفسي لدى الشاعر ، تمتزج فيه عاطفته ورؤاه بمكنون العاطفة والرؤى لدى مجتمعه ومن حوله من الناس ، ليكون الشاعر ، من موقعه الفني ، معبراً عمّن حوله .

ومن تأمل تلك التجارب الفنية بوجه عام ، نجد أن السمة العامة أن باعث قصائد الموت أو ألياته لدى الشعراء غالباً ما يكون باعثاً ذاتياً ، أي مرتبطاً بظروف شخصية مرت بالشاعر كمرض أو ألم ، أو موت حبيب أو قريب عزيز ، أو ضيق وتيرم بالحياة ، وهو باعث أشبه ما يكون بمثير فني موقوت ، ولهذا قل أن نجد في قصائد الموت فلسفة أو موقفاً فكرياً يعتمد على وجهة نظر ذات أسباب وقرائن وأدلة ، وذات نتائج محددة ، وإنما هو شيء أشبه بالخواطر والانفعالات . فهذا هو الشاعر محمد العزب يكتب سنة ١٩٦٤ قصيدة « موت أمي » قائلاً :

أمي ماتت ..

وأحذق خلف عيون الناس فلا أبصر حزناً

يا قسوة عين لا تبكي أحزان الناس ا

أمي ماتت ..

لكن حَماسِمْ جاراتنا تمضي عني

مَتْنِي .. مَتْنِي

وأنا أحمس كلمات ذابلة الوجه بلا معنى

ماتت .. متنا ا

ويتمتم شيخٌ للحسي الإحساس :

أجل .. يرحمها الله ا

وهو هنا يأخذ على الناس برود عواطفهم نحو المصابين ، على الرغم مما يظهرونه من باب المشاركة الوجدانية ، وليس هذا تعميقاً فكرياً لتأمل ظاهرة الموت ، كما نرى لدى الشاعر في القصيدة ذاتها ، إذ يثير تساؤلات حول الموت ، وعن مصير كل إنسان ، وعن خلوده بعد موته .

يقول في المعنى الأول :

ما جدوى أن أحيأ أو يحيأ الآخر ؟

هذا غدنا .. أن يحملنا محمولون ا

ويقول في المعنى الثاني :

المؤمن بحسبنا خلفَ جيبسال الموت هناك

بلا موت ..

وأنا أتساءل :

ولماذا لا نحببنا دنينا الحُلوة في هذا البيت ؟

وكان من الممكن أن يستثمر الشاعر هاتين الفكرتين الرائعتين ويجلوها ويحسق مدلولهما، مثل كثير من الشعراء حين تأملوا معنى الموت كالمعري ، لكنه أوجز في مخاطبته ، وانساق إلى الانفعال الصارخ في قالب احتجاجي ، في لهجة غير مؤمنة قد تغضب رجال الدين ا قاتلا :

لو تَمَلَّك .. قلنا للقابع في أعماق الجرح

جادلنا بالحرف ..

وأشـقـقـطـ من يدك سكاكين الذبح

ولسنا نواخذه على هذا دنينا - بطبيعة الحال - ولكننا نخاطبه فنيا بأن هذه الصيحة الانفعالية المحتجّة غير مجدية فنيا ولا فكريا ، وخير منها تعميق فكريه الرائعتين السابقتين والإفادة من تأثره بأبيات المعري السالفة الذكر .

وما يمكن أن نتجه به من حديث نحو الشاعر العرب قد نتجه به أو بمعظمه لسائر الشعراء الذين تناولوا الموت من خلال نظرة ذاتية ، جعلت شعرهم غنائيا ينقل حواطرهم وانفعالاتهم الشائرة ، لا نظرتهم ورؤياهم الشعرية المتأنية المتكاملة .

أوليات الشعر الجديد

(شعر التفعيلة)

لعل من أكثر مَنْ أعلنوا ريادتهم لهذا اللون من الشعر ، الشاعرة « نازك الملائكة » في كتابها « قضايا الشعر المعاصر »^(٢٢٠) ، إذ رأت أن « البند » أعظم إرخاص بحركة شعر التفعيلة ، لأنه يقوم على التفعيلة ، ولأن أشطره غير متساوية ، وقوافيه غير موحدة^(٢٢١) ، على ما فيه من أخطاء عروضية ، وعدم اعتراف بعض النقاد به شعراً ، ولذا ترى أن شعر التفعيلة ليس حفيداً له .

وهي تشير إلى ما صنعه عبد الكريم الذجيلي في كتابه « البند في الأدب العربي » تاريخه ونصوصه «^(٢٢٢) ، ومن هذا اللون ما ينسب للشاعر ابن دريد في القرن الرابع الهجري ، وما ذكره له الباقلائي في « إعجاز القرآن » على أنه نثر ، ومنه قوله - على نحو ما شكلته نازك على هيئة شعر التفعيلة :

رَبِّ أَلْحِ كُنْتُ بِهِ مَغْتَبَطًا

أَشْدُّ كَفَى بِعُرَى صَحْبَتِهِ

نَمْسِكًا مَنِي بِالْوَدِّ وَلَا

أَحْسِبُهُ بِغَيْرِ الْعَهْدِ ، وَلَا يَحُولُ عَنْهُ أَبَدًا

مَا حَلَّ رُوحِي جَسَدِي

وقد رأت أن قصيدتها « الكوليرا » هي باكورة هذا الشعر الجديد ، وأنها رائدته ، إذ كتبها^(٢٢٣) سنة ١٩٤٧ ، ونشرتها^(٢٢٤) في الطبعة الأولى من ديوانها « شظايا ورماد » ، الصادر سنة ١٩٤٩ ، مع مقدمة تدعو فيها لهذه الحركة بإسهاب فني ، وقد عرضت نظريتها الفنية في شعر التفعيلة ، ورأت أن الأوزان قد كتبت الشاعر واضطرته للتكرار والتحجر والجمود ، وقد طبقت ما ترى على صياغتين شعريتين من شعرها ، مرة تقليدية ، وأخرى جديدة ، وبيّنت ميزة فن التفعيلة - من تجنب الزيادة ، والحشو ، وذلك في قولها في شعر

الطفيلة :

يداك لِلمس النجوم

ونسج الغيوم

وقولها في الشكل التقليدي ،

يداك للمس النجوم الوضاء ونسج الغمام بلء السماء

فزادت : الوضاء ، وملء السماء ، كما رأيت في الغافية قيدا فنيا (٢٢٤) .

وقبل أن نمضي مع ما قدمته « نازك الملائكة » لإثبات ريادةها الشعر الجديد - نورد نص قصيدتها « الكوليرا » (٢٢٦) .

الكوليرا لنازك الملائكة (٢٢٦)

سكّن الليل

أصنع إلى وقع صدى الأثات

في عمق الظلمة ، تحت الصمت ، على الأموات

صرخات تملو تضطرب

حزن يتدفق بالتهب

بتعثر فيه صدى الآهات

في كل فؤاد غليان

في الكوخ الساكن أحزان

في كل مكان روح تصرخ في الظلمات

في كل مكان يكي صوت

هذا ما قد مرّقه الموت

الموت الموت الموت

يا حزنّ الليل الصارخ بما فعل الموت

طلوع الفجر
 أصبح إلى وقع خطى المشايخ
 في صمت الفجر ، أصبح ، انظر ركبة الباكين
 عشرة أموات ، عشرونا
 لا تُحصر أصبح للباكين
 يسمع صوت الطفل المسكين
 موتى موتى ضاع العند
 موتى موتى لم يبق غد
 في كل مكان جسد يندبه محزون
 لا لحظة إخلاد لا صمت
 هذا ما فعله كف الموت
 الموت الموت الموت
 تشكو البشرية ، تشكو ما يرتكب الموت
 الكوليرا
 في كهف الرعب مع الأشلاء
 في صمت الأبد القاسي حيث الموت دواء
 استيقظ داء الكوليرا
 حقدًا يتدفق موتوراً
 هبط الوادي المرخ الوضاء يصرخ مضطرباً مجنوناً
 لا يسمع صوت الباكين
 في كل مكان خلف مخلبه أصداً
 في كوخ الفلاحة ، في البيت
 لا شيء سوى صرخات الموت
 الموت الموت الموت

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموتُ
الصمتُ مرير
لا شيء سوى رَجْع التَكبير
حتى حَفَار القبر لوى لم يبق نصير
الجامع مات مؤذنه
الميت من سيؤنه
لم يبق سوى نوح وزفيرُ
الطفل بلا أم وأب
بيكي من قلب مُلتهب
وغداً لا شك سيلتفه الداءُ الشرير
يا شبعَ الهیضة ما أبقيتُ ؟
لا شيء سوى أحزان الموتُ
الموت الموت الموتُ
يا مصرُ شعوري مزقه ما فعل الموتُ

تذكر الباحثة أيضاً أنها لم تقرأ شيئاً من شعر البند قبل سنة ١٩٥٣ م ، وأن الأدباء لم يسمعوا به قبل صدور كتابها سنة ١٩٦٢ م ، وتنفى أن يكون « السياب » ، الذي تخرج في قسم اللغة الإنجليزية ، قد سمع بالبند سنة ١٩٤٦ م .

غير أنها لا تنكر أنها - حسبما تقرر - رأت بعد ذلك قصائد حرة ، كانت قد نشرت
المجلات الأدبية منذ سنة ١٩٣٢ ، كما ذكر الدكتور^(٢٢٨) أحمد مطلوب قصيدة من ذلك
النوع ، هي قصيدة « بعد موتي » لشاعر رمّز لاسمه (ب - ن) ، ووسمها « بالنظم العليق » ،
ذلك ببغداد سنة ١٩٢١ م - ومنها قوله :

الركوه لجناحيه حفيف مطرب

لغرامي

وهو دائي ودوائي

وهو إكسبير شغالي

تقول « نازك الملائكة » :

« والظاهر أن هذا أقدم نص من الشعر الحر .^(٢٢٩) ، وتنفي أن تكون حركة الشعر قد بدأت ببغداد سنة ١٩٢١ م ، أو مصر - كما تقول - سنة ١٩٣٢ م ، لأنها ترى أن حركة الشعر تتحقق بأربعة شروط ، هي :

وحي صاحبها باستحداثه وزناً جديداً ، وأن يصحب ذلك دعوة إلى استعماله ، وأن تحدث دعوته صدئى ، ويستجيب لها بعض الشعراء ؛ ولهذا ترى أنه لم يتحقق شيء من ذلك قبل سنة ١٩٤٧ م ، فيكون كل ما سبق « إرغاسات »^(٢٣٠) ، وترى أنها لو لم تبدأ لها السياب ؛ إذ نشرت قصيدتها في مجلة (العروبة) في بيروت ، ووصلت نسختها إلى بغداد في أول كانون الأول سنة ١٩٤٧ م ، وفي النصف الثاني منه صدر في بغداد ديوان « أزهار ذابلة » لبدر شاكر السياب ، وفيه قصيدته « هل كان حبا » معلقاً عليها في الحاشية « بأنها من الشعر المختلف الأوزان والقوافي »^(٢٣١) ، ومنها قوله :

هل يكون الحبُّ ألي

بِتُّ عبداً للتمتِي

أم هو الحبُّ أطراح الأُمَيَاتِ

والتقاء الشجر بالشجر ونسيان الحياة

واختفاء العين في العين انتشاءً

كانثيال عاد يمتنى في هدير

أو كظلُّ في غدير

ولم تلتفت القصيدتان نظر الجمهور ، اللهم إلا تعليق مجلة « العروبة » على قصيدتها ، ومضت سنتان صامتتان دون شعر من هذا اللون ، حتى صدر في آذار سنة ١٩٥٠ م ، في بيروت ، الديوان الأول للشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي ، وعنوانه : « ملائكة وشياطين » ، وفيه قصائد حرة ، ثم ديوان « المساء الأخير » لشاذل طاقة في صيف ١٩٥٠ م ، ثم « أساطير » للسياب في أيلول ١٩٥٠ م ، ثم قويت الحركة^(٢٣٢) .

والحق أن استمرار الباحث للمحاولات العديدة في هذا المجال يحتاج إلى استكمال ،

سواء منها ما اتصل اتصالاً وثيقاً بحركة شعراء التفعيلة ، أو ما مهد لها من تحرر في الرّوي ، أو تعدد في الأوزان ، أو ما سمّي بالشعر المرسل ، آخذهن في الاعتبار أن من هذا كله يبقى لنا القليل الذي يتصل اتصالاً وثيقاً بشعر التفعيلة ، وما عداه يكون بمثابة تمهيد للاتجاه التجديدي في الشكل الموسيقي فحسب .

وإذا مضينا مع س . موريه في كتابه : « حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث » (٢٣٣) ، وجدنا طائفة من الشعراء أسهموا إسهامات متنوعة في هذا الشأن ، منهم - بإيجاز شديد - سليمان البستاني (١٨٥٦م - ١٩٢٥م) في ترجمة الإلياذة لهوميروس شعراً خالية من الرّوي ، وجميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣م - ١٩٣٦م) في الكلم المنظوم سنة ١٩٠٩ ، ودريني خشبة وتحرره من الرّوي سنة ١٩٤٣م ، وعبد الرحمن شكري ، وأبو حنيد ، والسيد توفيق البكري في : « ذات القوافي في صهاريج اللؤلؤ » سنة ١٩٠٦ ، وحسن الظرفي ، ورزق الله حسون (١٨٢٥م - ١٨٨٠م) ، في كتابه (أشعر الشعر) سنة ١٨٦٩م ، وأمين الريحاني سنة ١٩٠٥م ، وإعلان أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢ - ١٩٥٥م) ميلاد الشعر الحر في « الشفق الباكي » ، ومجلة أبوللو سنة ١٩٣٣م ، وهو والسحرتي في مجلة - أدبي سنة ١٩٣٦م ، مشيراً إلى شكري ، ومطران ، ومحمد عوض محمد ، بما نشره في الرسالة سنة ١٩٣٣م ، الذي أدان الشعر الحر ورّد عليه أبو حنيد وكتب شعراً مرسلأ في الرسالة سنة ١٩٣٣م ، وكتب مسرحيات : مقتل سيدنا عثمان ، وخسرو وشيرين ، وسهراب رستم ، وترجم مسرحية ماكيت لشكسبير ، وقصر ذلك على القصة الشعرية والمسرحية الشعرية ، ثم علي أحمد باكثير في ترجمة « رومي وجوليت » بالرسالة سنة ١٩٤٥م ، وجهود المهجريين ، ومدرسة أبوللو ، وحسين غنام سنة ١٩٤٥ ، فهو يرى وجود خمسة أنماط من الشعر الحر بين سنة ١٩٢٦م وسنة ١٩٤٦م .

الأول يتمثل في بحور متشابهة صافية أو ممتزجة لدى كل من : أبي شادي ، وخطيب شيبوب ، وأبي حنيد .

والثاني في مسرحيات البيت ذي الشطرين ، لدى شوقي ، وغيره .

والثالث باختفاء القافية ، وتقسيم البيت إلى شطرين لدى مصطفى عبد اللطيف السحرتي ، وغيره .

والرابع باختفاء القافية لدى محمد منير رمزي .

والخامس بالتزام بحر واحد في أبيات غير منتظمة الطول ، ونظام للتفعيلة غير منتظم لدى
باكثير وغنام والمخشن .

وهكذا نرى في هذا الرصد الموجز محاولات التجديد في الأوزان ، والتخلص من الروي ،
جمعاً لمحاولات التوشيح ، ومحاولات الاقتصار على التجديد في الروي ، ونظام الثنائيات
والرباعيات .. إلخ - جمعاً لها في واد واحد ، وربما لا يبقى منها ما يُعدّ أباً للشعر الجديد
(شعر التفعيلة) إلا القليل . ولعل هذا ما جعل المازني (١٨٨٩م - ١٩٤٩م) الذي كتب
« محاوره قصيرة مع ابن لي بعد وفاة أمه » وسمها الشعر المطلق^(٢٣٤) ، لا يشير إلى محاولته
تلك ، وهو يقدم مسرحية علي أحمد باكثير « أختاتون ونفرتيتي » ، المكتوبة بشعر التفعيلة سنة
١٩٣٨م ، وليس هذا من باب تقمته على الشعر ، كما ذكر أحد الباحثين^(٢٣٥) ، ولكن
السبب الذي لم يجعله يشير إلى محاولته هو أن حركة الشعر الجديد لم تتخذ مكانتها الأدبية
بين جمهوره القراء والنقاد ، والشعراء آنذاك ، وأنه لم ير في صنيعه زيادة أو سبقاً يجدر أن ينوّه
به ويشيد .

ومما يجعلنا نذهب إلى أن تلك المحاولات جمعت بين أنماط من التوشيح والتجديد تعدد
تلك المحاولات لدى واحد من أكثرهم نشاطاً ، وهو أحمد زكي أبو شادي الذي كتب بين
سنة ١٩٢٧م ، وسنة ١٩٢٩م ما ضمه ديوانه « الشفق الباكي »^(٢٣٦) ، وذكر عن قصيدته
« الفنان » التي كتبها سنة ١٩٢٦ أنها من الشعر المرسل المتحرر من القافية ، ومن الشعر الحر ،
جامعاً بين محور عدة ، ومنها قوله :

تفتش في لبّ الوجود معبراً عن الفكرة العظمى

تترجم أسمى معاني البقاء

وتثبت بالفن سرّ الحياة

وهي متعدّدة البحور ، كما هو واضح .

وقد ذكر باكثير في حديثه عن تجربته المسرحية دراسته في قسم اللغة الإنجليزية ، وتحدّي
أستاذه الإنجليزي إياه بوجود الشعر المرسل في الإنجليزية لا العربية ، وسمها الشعر المرسل
المنطوق .

وربما كانت محاولات « علي أحمد باكثير » أكثر هذه المحاولات رسوخاً ، إذ ترجم
مسرحية « روميو و جوليت »^(٢٣٧) سنة ١٩٣٧م ، ثم كتب مسرحية « أختاتون ونفرتيتي » سنة

١٩٣٨ م ، وكان قد رأى فيما ترجم صلاحية بحر المتقارب والبحر الصافية لهذا اللون ، ولم يتحمس أحمد أمين لتجربته (٢٢٣٨) ، وقد بين بكثير منهجه في اعتماد شعر التفعيلة على البحر الصافية ، مفرقاً بين تجربته وتجربة الزهاوي وأبي حنيد ، حتى ليذهب إلى ريادته لهذا اللون .
و حين أعاد طبع مسرحيته سنة ١٩٦٨ م قال إنه سعيد بتقديمها ، لتصبح نقطة انقلاب في تاريخ الشعر العربي الحديث ، إذ كانت التجربة الأم فيما شاع من الشعر الحر أو التفعيلي الذي سماه (المرسل) من القافية ، و (المطلق) ، أي القائم على الجملة التامة ، *running blank* ، *verse* ، مشيراً إلى سبقه « نازك » و « السياب » ، و « إسعاف النشاشيبي » ، وإلى أن السياب كان يذكر له هذا سبق فيما يهديه من شعره .

وكان بكثير قد نشر أيضاً قصيدة عنوانها : « نموذج من الشعر المرسل الحر » (٢٢٣٩) ، وهكذا يقف بكثير رائداً لحركة الشعر الجديد ، شعر التفعيلة (٢٢٤٠) .

وقد نضيف في هذا المجال محاولة « خليل شيبوب » ، في قصيدة « الشراع » المنشورة (٢٢٤١) سنة ١٩٣٢ م ، وسماها أيضاً « الشعر المطلق أو الشعر الحر » ، ومنها قوله :

جلست ذات مساء مرسلًا بصري

إلى هذه الآفاق ، وهي بواسم

وتوقد النار في عظمي وفي فكري

هدأ البحر رحيباً يملأ العين جلالاً

كما نشر أخرى في مجلة الرسالة سنة ١٩٤٣ م ، عنوانها : « الحديقة الميتة والقصر البالي » ، كما كتب لويس عوض : « بلوتولاند وقصائد أخرى » (٢٢٤٢) سنة ١٩٤٧ م ، وأثار الكتاب آراء حوله معظمها بمثل الإنكار ، كما حمل على نازك في الأهرام إثر ظهور كتابها .

ويرجع محمد صالح الجابري في كتابه : « دراسات في الأدب التونسي الحديث » (٢٢٤٣) أولى قصائد الشعر الجديد التونسي إلى سنة ١٩٢٧ م ، حيث وقع صاحبها بالأحرف الأولى من اسمه (ع . ج) ، بمجلة النديم سنة ١٩٢٧ م ، ويرجع أنه الشاعر التونسي : (العبد الجابري) .

وهي قصيدة متعددة الأوزان ، وهذا نصها (٢٢٤٤) :

سامحيني يا حليلة
 ارحمني بالله قلباً في الدجى ذاق العذاب
 فبكى حين تبذى كاسفاً تحت الثيساب

بات لا يلتقى بعينين منام
 ولكن نمت قدوماً في سقام
 يكي (٢٤٥) طوراً ، ثم طوراً في هيام (كدا)
 يكي جسماً ذاب منه اللحم فوق العظام

سامحيني يا حليلة
 جسمي المنهوك قد ذاب بحجك
 ولكن دام فلن يبقى سلام
 فهو في حرب لأحبك (٢٤٦) (كدا)
 أن أرى فيك جمالا .. وخصالا عالية
 فالأب الإبريز لا يبقى سواه
 ومهوراً غالية

فيعض الكف إنسان فقير
 عائفاً فيك جمالاً
 قائلاً ويلاء ما هذا السعير
 وتمولين شقية
 إذ يريدون هدية
 فأنا أغدو شريداً

ينقضي عمري طريداً
 فانظري حالي حليلة
 وابصري العادات فينا
 بعد ظلم الوالدين

لامعاً منها اللجين
في ديار الماهرات
في صحاري مقفرات
واغفري ذنبي العظيم
واحكمي ما تحكمين

وبالقصيد أخطاء في الوزن ، وركاكة في التعبير ، كما أنها ضعيفة فنياً ، وأهم ما فيها إحساس الشاعر بضرورة تجديد البناء الفني للقصيد ، وبرغم هذا فإنها أفضل بكثير من ذلك النموذج لبيرم التونسي الذي أورده الجاهري أيضاً ، فلقد شارك محمود بيرم التونسي الشعراء الشباب نورتهم الأدبية بقصيدتين ، إحداهما تقليدية والأخرى جديدة ، تناول في التقليدية تصوير حي شعبي ، هو (باب سوقة) بأسلوب تهكمي ، واستهل قصيدته بقوله :

ألا عيم صباحا أيها العليل البالي وجلّ البلايا أن يحييك أمثالسي
وقفت على رغي (باب سوقة) كما وقف المعفور في وسط أوحال

وجعل قصيدته الثانية من (الشعر الجديد) مقابل (الشعر القديم) ، ووقع تحتها بشاعر جديد ، في مقابل إضائه هناك بشاعر قديم^(٢٤٧) ، مازجا أيضاً بين البحور . يقول فيما نشره سنة ١٩٣٣ (٢٤٨) :

من بعد ما أبصرته
أيقنت أن الكون في نفسي أنا
الكون : عيناى اللتان بلاهما
لا أبصر النور
أو بهجة الأشجار
في دكة الغبراء
من فوقها الزرقاء
هل يبصر الأعمى القمر
من خلف أوراق الشجر

كنحر ظبي أعيد من خلف عقد أسود

سمعي :

ولولا سمعي ما رنة الوتر الحنون (كذا)

ونقرة الدف المحرك للشجون

ولكنت أجهل ما المحيط الهادر

والعندليب الصافر

أو ضجة الشلال إذ يتدفق

أو رنة الخلل وهو معلق

ولكانت الدنيا بما تحويه من عرباتها (وتراثها)

وأناسها وديوكها

نحرساء ، أو هي نخافت لي نخافت

أو كالشريط الصامت

أنفي ، ولولا الأنف عندي لاستوى الـ

الفجل والريحان

لبسك والدخان

اللحم والألبان

ولغشني السمك في سوق الخضار ، وباعني الجزار

لحماً مُتَيْتاً

الكون في أنفي أنا

وهي قصيدة ضعيفة أيضاً ، وتكاد تلحق بشعره الشعبي ، وبها أخطاء لغوية مثل (بلاهما) ، أي بدونها ، وهي أشد ميلاً إلى طبيعته الشعبية التي عُرف بها بعد ذلك في مصر .

وقد أورد الجابري هذين النموذجين ، وقال :

« ومن المناسب أن لا يغفل مؤرخ الأدب العربي تشبث (كذا) هذه المحاولات ، لأنها تنل

دلالة واضحة على الإرادة الجماعية ، التي كانت تخامر أذهان شعراء العربية مشرقاً ومغرباً ،
وتخفهم على التجديد .^(٢٤٩)

وهنا دلالة مهمة تعني أن حركة التجديد جماعية قد لا تقف عند جهود فرد معين ، مهما
ادعاه باحث البيئة ، إذ يذهب باحث^(٢٥٠) إلى أن محمد حسن العواد الشاعر السعودي كتب
من هذا الشعر سنة ١٩١٦ م ، وسنة ١٩٢٥ م ، قصيدته « خطوة إلى الاتحاد العربي »^(٢٥١) ،
ومنها قوله :

لقد آن أن تسحيلَ المدامعُ يا موطني
إلى بسمات وضاء
وأشياء لم تعلن
كرهت له أن يني
وتدفع شبانك الطامحين إلى المعليات
لتنفس روحَ الأمل
أفئق واستمع
ثم ألق بها نظرةً للنجوم
تريك أشعة نجم
بضيءٍ وليل بهم
بدا كالسما
كبلد يشق الغيوم
يقود مسيرك حتماً

وهي أقرب إلى شعر التفعيلة من محاولاته في قصائده : « مع الورقاء »^(٢٥٢) ، التي أرسلها
إلى عمر عرب ، فنسج على منوالها^(٢٥٣) ، فهذا شيء من التجديد في الروي فحسب ، وجري
على نظام الموشحات ، وليس له صلة بشعر التفعيلة ، ويتصل به ما نشره العواد في « أماسي
وأطلاس »^(٢٥٤) ، وعمر عرب في « وحي الصحراء »^(٢٥٥) .

وتتابع نتائج هذه الحركة ، ففي آذار سنة ١٩٥٠ م صدر للبياتي : « ملائكة وشياطين »^(٢٥٦)

وفيه قصائد حرة ، لم ديوان « المساء الأخير » لشاذل طاقة في صيف سنة ١٩٥٠ م ، ثم « أساطير » للسياب في أيلول ١٩٥٠ م ، وفي ١٩٥١ م كتب عبد الرحمن الشرقاوي « خطاب مفتوح من أب مصري إلى الرئيس ترومان »^(٢٥٨) ، وفي ١٩٥٤ م صدر « أباريق مهشمة » للمبياني ، وفي ١٩٥٦ « قصائد » لنزار قباني ، وفي ١٩٥٧ « الناس في بلادي » لصالح عبد الصبور ، وفي ١٩٥٩ م « مدينة بلا قلب » لأحمد عبد المعطي حجازي ، وفي ١٩٦١ م « أنشودة الطريق » لكamal نشأت ، وتتابع القيث ، واهتمت الصحف والمجلات بنشر هذا الشعر ونقده ، واختلف موقفُ النقاد منه ، وصار له مؤيدون منهم ، وجوّدُ أعلامه ، واندس في صفوفه بعضُ الأدعياء الضعفاء الذين أساءوا إليه .

والحق أنه لا يتأتى فهم دواعي هذه الحركة ودوافعها بمعزل عن تفهم علاقته بين إيقاعين : الإيقاع الزمني ، والإيقاع الموسيقي . فالإيقاع الزمني مرتبط بالعصر وإيقاعه ، فقد كان الإيقاع الزمني في القديم مرتبطاً بالحذاء والناقة ، وكان زمن الرحلة وقياس أبعاد البلدان والأماكن يقاس بمسيرة كذا من شهر أو يوم ، أما الآن فالقياس بالساعات والدقائق والثواني ، وحطمت وسائل الانتقال العصرية كل مقياس زمني موروث في مجالي الاتصال والانتقال ، وتجاوزته إلى الأبدى دائماً ، فإذا ما ربطنا ذلك بالإيقاع الموسيقي ، وجدنا آلات الموسيقى تتطور وتنوع عن ذي قبل تطوراً هائلاً ، وآثرت في الموسيقى تأثيراً بالغاً ، وبذلك اتخذت الألحان أشكالاً جديدة متطورة ، وسلك الغناء مسالك جديدة لم يكن له بها سابق عهد . ولا سبيل لنا إلى الماضي في تفصيل القول في هذا ، فله علمه المستقل .

ولعل لهذا صلة بالخلاف الدائر حول تسمية هذا التجديد في الوزن والصياغة ، ولقد مرّ بنا تسمية نازك « الشعر الحر » واعتراضنا عليها ، والحق أن التسمية لا تزال حائرة ، فمن متحدث عن الشعر المنطلق كالنويهي^(٢٥٨) ، ومن قائل : شعر التفعيلة كعز الدين الأمين^(٢٥٩) ، ومن قائل : الشعر الجديد كمنذور^(٢٦٠) ، لصالح عبد الصبور^(٢٦١) ، الذي رفض تسمية الحر والمطلق حتى لا توحى كل منهما بوجود المستعبد والمقيد .

ولا ضير من التسميات المتهاكمة لدى العقاد ، وعزيز أباظة من شعر منثور ، أو نثر مشعور ، كما قال الأخير في مقدمة « أصداء الحرية » لعبد الله شمس الدين ، فهذه التسمية لما سُمّي القصيدة النثرية ، وليست لهذا اللون من الشعر .

وقد فرق س . موريه^(٢٦٢) بين بحثين : الأول الشعر المرسل في الأدب العربي الحديث^(٢٦٣)

blank verse ، والثاني الشعر الحر^(٢٦١) free verse .

والثاني يناظر في الفرنسية : vers irrégulier ، كما أشار إلى الشعر المقطوعي strophic verse ، وإلى الشعر المنثور poetry in prose .

وكان أبو شادي يسمي ما ظهر من محاولات في عصره « الشعر الحر » ، وظهرت آنذاك تسميات تمهيدية ، مثل :

« النظم الحر » ، و « النظم أو الشعر المنطلق » ، و « مجمع البحور » ، و « ملتقى الأوزان » ، و « الشعر المرسل » ، و « الشعر الحر المتنوع الأوزان والقوافي » ، ورأى بكثير تجربته في « روميو وجولييت » مزيجاً من المرسل المنطلق والشعر^(٢٦٥) .

وهذا التعدد - في شكله العام - يوحى بفوضى إن قبلناها في مهد التجديد الباكر ، فإننا لا نقبلها الآن . وقد استقرت الحركة ، وأتت ثمارها ، ورسخت أسسها ، واتضحت معالمها ، فقد كان المتوقع لدى رواد التجديد في هذه الحركة أن يتأثروا باللغات الأجنبية في قراءاتهم ، ولعلمهم ، وبخاصة : الإنجليزية^(٢٦٦) ، والفرنسية^(٢٦٧) ، ومن هنا أتت فوضى التسميات هذه ، وبهذا نخلص إلى تسميتين ، لا ثالث لهما ، وهما^(٢٦٨) : « الشعر الجديد » ، أو « شعر التفعيلة » .

وبذلك تتضح الصلة الوثقى التي نتحدثنا عنها ، بين الإيقاع الزمعي ، والإيقاع الموسيقي .

على أن هذه المحاولات - على تنوعها - تفسح المجال أمام أكثر من رائد من رواد شعر التفعيلة^(٢٦٩) ، برغم ما يلاحظ على ذلك الإنتاج من ضعف ، وسيظل لهم دور ريادي مهما اتسمت المرحلة بالتهمة والتمهيد ، إذ ستظل قضية الريادة غير متحولة في نص أدبي ما ، أو صيغة تجديدية معينة ، بل تتمثل أقصى ما تتمثل في تعاقب المحاولات وتجديدها في شكل تيار عام بالوطن العربي ، ويبقى لنا ترك وجيلها دور فني جليل ، هو تأصيل الظاهرة الفنية ، وتعيدها ، وتطبيق أصولها . وبما يدعم ذلك أن حركات التجديد في الوزن والروي قد انتشرت في بيئات عربية عديدة ، في تونس ، ومصر ، والعراق ، والسعودية . وهذا في مجمله يمثل دور الريادة الفعلية التي ترتفع فوق الانتماء البيئي ، إذ تمثل تياراً تجديدياً عاماً شاملاً لدى اتجاه مدرسة فنية ، لا اتجاه فرد بذاته .

وآية ذلك أنا نرى لشعراء التفعيلة صلة وثقى بشعراء « أبوللو » ، وها نحن نرى صلاح عبد

الصبور يعقد مختارات لعلي محمود طه ، ونرى أحمد عبد المعطي حجازي يجمع مختارات لإبراهيم ناجي ، كما يجمع أخرى لخليل مطران ، كما يجمع أدونيس قصائد للسياب .

ويذكر صلاح عبد الصبور أن شاعريه المفضلين هما : علي محمود طه ، وإبراهيم ناجي ، ويؤكد حجازي أن صلاح عبد الصبور متأثر في ديوانيه « الناس في بلادي » ، و « أقول لكم » بناجي (٢٧١) .

كما يذكر حجازي أن علاقته بهذا الجيل بدأت منذ أواخر الأربعينيات ، وعمره بين الثالثة عشرة والرابعة عشرة ، وأنه فتن بمحمود حسن إسماعيل ، وديوانه « أين المفر ؟ » ، ومع عدد من شعراء جيله من مصر والسودان ، وفتن بعلي محمود طه ، ثم بناجي الذي استلهم حجازي من قصيدته « الغريب » قصيدة « تموز » ، كذلك تأثر الفيتوري في قصيدته « النهر الظمآن » بقصيدة « شكوى الزمن » (٢٧١) لناجي .

فإذا ما حاولنا أن نحدد إلى أي مدى بلغ تجديد الأهلبيين في الموسيقى — أمكن لنا أن نحدد إلى أي حد تأثر بهم شعراء التفعيلة .

كان بعض (٢٧٢) شعر جماعة أبوللو يتمثل في قصائد من الوزن المتطرد والروي الموحد ، وبعضه من القصائد ذات المقاطع مختلفة الروي ، وقد تختلف أوزانها من مقطع إلى آخر .

وتمثل ذلك في لونين : لون يقتصر على التفسير في الروي كالمزدوج المؤلف من أزواج شطرات ، وكالمربع من مقاطع كل منها من بيتين ، وكالمخمس ، والمسط .

ولون آخر يتجاوز الروي إلى الوزن ، فلا يلتزمون الوحدة فيه ، ولكنهم يتوعون البحور في القصيدة الواحدة .

وهم ماضون في ذلك على طريقة الموشحات ، أما ما أضافوه من جديد ، فيتمثل في تنوع استخدام التفعيلات ، خروجاً عما وضعه القدماء ، من مثل قول أبي شادي في قصيدة « الأمل » :

يا أمل	يا أمل
يا هدى	من عمل
يا حلى	للبطيل
يا قوى	في الجبل (٢٧٣)

أوليات الشعر الجديد (شعر الطفلة) ٢٥٩

ثم كان استخدامهم الشعر المرسل المنحرف من الروي^(٢٧٤) ، واستعمال أكثر من بحر^(٢٧٥) .
وينسبون في سوريا لعلي الناصر تجربة رائدة في ديوانه « الظمأ » : سنة ١٩٣١ ، وذكر في
المقدمة أنه كتبها بين سنة ١٩٢٨ و سنة ١٩٣١ م .

وهذه المحاولات ، هي بلا جدال ، من بعض دوافع شعراء التفعيلية إلى ما صنعوا ، وتظل
لتجربة باكثير منزلة فنية أسبق من غيرها في ظل محاولات جماعية عربية ، تُنسب إلى بيئات
متعددة لا بيعة واحدة . وكما ننكر على « نازك الملائكة » انفرادها بالريادة ، ننكر على « أبي
حديد » ، وعلى « باكثير » وعلى أية محاولة فردية — تفردتها بالريادة ، لأنه تبين أن الطموح
للتجديد كان همَّ جيل بأكمله في بيئات شتى ، وليس جهد فرد في بيعة معينة .

ديوان الرجز بين الارتجال الجاهلي وحركة الشعر الحديث

جعلت العرب بحر الرجز في المكان السابع بين البحور المألوفة التي وصل إليها الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠ هـ - ١٧٤ هـ) = (٧١٨ - ٧٩١ م) ، وهي خمسة عشر بحراً ، هي : الطويل ، والمديد ، والبسيط ، والوافر ، والكامل ، والرجز ، والرمل ، والخفيف ، والمتقارب ، والهزج ، والسريع ، والمنسرح ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجث .

وزاد عليها الأخفش (ت سنة ٢٢٥ هـ) ، وهو أبو الحسن سعيد بن مسعدة ، بحراً أسماه المتدارك ، لأنه تدارك به ما فات الخليل ، فصار عددها ستة عشر بحراً .

وقد كان الخليلُ لغويًا وإمامًا لنحاة البصرة في القياس والتعليل النحوي ، ومن أشهر تلاميذه : سيبويه والأصمعي والنضر بن شميل ، وكان إلى ذلك عارفًا بالموسيقى ، فاستنبط العروض ، وجعله في خمس دوائر ، واستخرج منها بحوره المذكورة .

وقامت نظريته الفنية إلى الدوائر على أساس التشابه بين البحور في مقاطعها ، وقد جعل كل دائرة تتضمن مجموعة من البحور ، مستنداً إلى ما يقرره الرياضيون من أن الدائرة الهندسية تعتبر كل نقطة فيها صالحة لأن تكون بداية ونهاية معاً ، وهكذا الدائرة العروضية تصلح أي نقطة بها أن تكون بداية مقطع لبحر ما .

وقد حصرها في خمس دوائر ، هي كما يلي :

- ١- الدائرة المختلفة : وأصلها الطويل ، وتضم معه كلا من المديد والبسيط .
- ٢- الدائرة المؤتلفة : وأصلها الوافر ، وتضم معه الكامل .
- ٣- الدائرة المجتلية : وأصلها الهزج ، وتضم معه الرجز ، والرمل .
- ٤- الدائرة المشتبهة : وأصلها السريع ، وتضم معه كلا من المنسرح ، والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجث .

٥- الدائرة المتفتحة : وأصلها المتقارب ، وتضم معه بحر المتدارك . وبذلك يصبح استندراك الأخفض لا قيمة له فنيا ؛ لأن الخليل قد وضع تلك الدائرة التي تضم ذلك البحر ، كما أن من الممكن أن نسمي كل دائرة باسم أول بحر منها .

وحين نريد استخراج بحر من آخر من الدائرة ، فإن ذلك يسمى فكا ويستمر حتى نصل إلى آخر بحر في الدائرة ، وقد علمنا أن كل بحر يتضمن عدة تفعيلات ، وتسمى أيضاً الأجزاء أو الأركان ، أو الأمثلة ، أو الأوزان ، والأفاعيل ، والتفاعيل ، وتجمع حروفها كلمتا « لمعت سيوفنا » في عشرة حروف ، وتتكون التفعيلات من مقاطع هي الأوتاد (جمع وتد) ، وهو إما مجموع ، أي يتكون من حركتين فساكن ، ورمزها هكذا : ٥// ، وإما مفروق ، أي يتكون من حركة فساكن فحركة ، ورمزها هكذا : /٥/ ، كما تتكون المقاطع من الأسباب جمع سبب ، وهو إما خفيف ، أي يتكون من حركة فسكون ، مثل : ٥/ ، أو ثقيل ، أي يتكون من حركتين ، ورمزها هكذا : //

أمثلة :

- تد مجموع مثل : أخي ، مضى ، رمى (٥//) .
- ولد مفروق ، مثل : منك ، قال ، جاء (/٥/)
- سبب خفيف ، مثل : لم ، لن ، من (٥/)
- سبب ثقيل مثل : لك ، بك (//)

وقد يجتمع السبب الثقيل والسبب الخفيف فيسمى فاصلة صغرى ، وقد يجتمع السبب الثقيل والوتد المجموع فيسمى فاصلة كبرى ، وقد جمعوا المقاطع في قولهم : « لم أر على ظهر جبل سَمَكَةً » ، (بتنوين سمكة) .

فإذا بدأنا البحر الأول من الدائرة ، وأردنا أن نقف على البحر الثاني - تجاوزنا المقطع الأول ، وبدأنا بالمقطع الثاني لنحصل على بحر آخر ، وهكذا حتى تنتهي مقاطع الدائرة .

وحيث اتفقنا على الرموز الدالة على كل من الحركة والسكون ، فإننا سنكتب المقاطع بتلك الرموز ، وتعرف على إحدى الدوائر العروضية التي وضعها الخليل ، وتقف عند الدائرة التي تتضمن بحر (الرجز) ، وهي الدائرة المجتلية .

من الدوائر العروضية :

الدائرة المجتلية وأصلها الهزج ، وتضم معه بحري الرجز ، والرمل ، وتتكون الدائرة من المقاطع التالية :

وتد مجموع (مفا // ٥)

فسيبين خفيفين (عيـ / ٥ لن / ٥)

أما بحر الرجز فتفعيلاته هي مستفعلن (ثلاث مرات) في كل شطر .

أما بحر الرمل فتفعيلاته هي فاعلان (ثلاث مرات) في كل شطر .

أما بحر الهزج - وهو أصل الدائرة - فتفعيلاته هي مفاعيلن (ثلاث مرات) في كل شطر .

شرح تفصيلي لطريقة استخلاص بحور الدائرة المجتلية :

أصل الدائرة بحر الهزج ، وتفعيلاته المكررة هي (مفاعيلن) ، وتبدأ بأول مقطع ، وهو الوند المجموع (مفا // ٥) .

وحين نريد استخلاص بحر الرجز نترك ذلك الوند المجموع ، ونبدأ بما يليه ، وهو السبب الخفيف ، فالسبب الخفيف الذي يليه ، فالوند المجموع الذي تركناه في أول الأمر ، لنحصل على تفعيلة (مستفعلن / ٥ / ٥ / ٥) .

وحين نريد استخلاص بحر الرمل نترك أول السببين الخفيفين ، ونبدأ بالثاني لنحصل على تفعيلة (فاعلان / ٥ / ٥ // ٥) التي تتكون من السبب الخفيف الثاني والوند المجموع والسبب الخفيف الأول .

وهكذا تمضي الدائرة في استخلاص مستمر ، ما دمتا نترك أول مقطع ونبدأ بما يليه من مقاطع .

الهزج : ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // (مفاعيلن)

الرجز : ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ // ٥ / ٥ // ٥ // (مستفعلن)

الرمل : ٥ / ٥ // ٥ / ٥ // ٥ // ٥ // ٥ // (فاعلان)

وتوجد تفعيلة الرجز (مستفعلن) في الدوائر العروضية كلها ، ما عدا الدائرة المتفقة ، فهو

في الدائرة المختلفة في تفعيلتين في بحر البسيط ، بل وجدنا من يذهب إلى أن البسيط هو الرجز ، ويرى أن تفعيلة (فاعلن) ما هي إلا (تفعّلن) من بحر الرجز أو (تعلن) ^(٢٧٦) ، وهو في الدائرة المؤتلفة في بحر الكامل إذا أضمرت تفعيلة (متفاعلن) ، وفي تلك الحالة نفرق بين التفعيلتين إذا وجدنا تفعيلة محرّكة الثاني ، فحينئذ يكون البحر هو الكامل .

كما توجد تفعيلة الرجز في الدائرة المشتبهة ، حيث توجد في بحور السريع ، والمنسرح ، والمقتضب ، والمجثث ، والخفيف . بل قد يحدث ليس لدى بعض المبتدئين بين بحر الرجز وبعض تلك البحور ، وبخاصة بحر السريع ، ولعل هذا ما دعا باحثاً إلى الذهاب إلى أن بحر السريع هو بحر الرجز ، ورأى ما رآه في بحر البسيط ، وهو أن (فاعلن) هي (تفعّلن) أو (تعلان) مأخوذة من تفعيلة (متفعّلن) ^(٢٧٧) .

ومن وجوه الاتفاق بين بحر الرجز وبعض تلك البحور اتفاق السريع والرجز في مجيئهما مشطورين دون غيرهما من البحور ، واتفاق الرجز مع المنسرح في مجيئهما منهوكين . وهذا - في ظني - ما يؤكد الصلة الفنية بين تلك الدوائر المذكورة ، وما يرد على من لم يجعل الرجز من الشعر ، وقد سبقنا كثيراً من الباحثين إلى الذهاب إلى أن كثيراً من أوزان الشعر يمكن إرجاعها إلى بحر الرجز ، مثلما ذهب المستشرق (هارتمان) ، بل قد ذهب (إيڤالد) ^(٢٧٨) إلى إرجاع بحور الشعر جميعاً إلى الرجز ، وهذا ما يؤكد ما أشرنا إليه من اشتداد الصلة الفنية بين تفعيلة (متفعّلن) وبعض الدوائر العروضية أو معظمها .

وقد أدرك الشعراء المحدثون في العصر الحديث ذلك الواقع الفني ، فجاء معظم شعرهم من بحر الرجز ، فتراوحت نسبة الرجز إلى البحور الأخرى في شعر صلاح عبد الصبور بين ٢٥% ، و ٣٦% ، و ٦١% ، و ٨٠% ، وتصلُّر الرجز - كمياً - دواوين عديدة ، وتراوحت نسبة الرجز لدى بدر شاكر السياب بين ٢٥% ، و ٢٨% ، وعند البياتي بين ٦٠% ، و ٧٦% ^(٢٧٩) ، ومثل ذلك نزار وأبو سنة . وكثير استعمال ترخيصات ذلك البحر لدى هؤلاء الشعراء وغيرهم ، وربما أسرف بعضهم في توسّعه في استعمال هذه الترخيصات العروضية .

وأقدم قصائد الرجز التي بقيت هي قصائد قصار في الحماسة ، وهو قليل عند فحول الشعراء ، فهو قليل عند امرئ القيس ، وينسب منه إلى لبيد بن ربيعة خمس عشرة مقطوعة من مشطور الرجز ، وفي القرن الأول الهجري كتب فيه بعض فحول الشعراء ، وتفاخر العجاج بإحياء شعر الأغلب من الرجز ، بما يعني أنه فن قديم ، ومن الرجز ما قاله الشماخ بن ضرار .

وما يكاد القرن الأول ينتصف حتى يكثر الرجز ، فارتجز الأخطل ، والفرزدق ، والبيهقي .
وقد فخر رؤية برجزه ، فقال :

أنسج نسج الصنع المحير كيف تراني أنتحي في الدفتري
على قضيب اللذاهبات الشبر لا ينظر النحوي فيها نظري

وكان من الرجز : دكين من بني فقيم ، وأبو نخيلة الحماني ، وغيرهما ، أما لماذا لم يقدر
للرجز أن يبقى كثيراً في ذاكرة الحفاظ ، فقد يرجع هذا للثغرة البدوية ، ولعدم توفر الإيقاع
والسلاسة في رويته ، إذ لا تتحقق فيه صفة الاتفاق المرعية في القصائد الشعرية .
ويستعمل الرجز تاماً مثل قول زوجة ترقص بنتها (٢٨٠) :

ما لأبي حَمْرَةَ لا يَأِينَا يَنْظُرُ بِالنَّيْتِ الَّذِي بَلِينَا
عَضْبَانِ أَلَا تَلِدِ الْبَيْنِسَا تَأْتِي مَا ذَلِكَ فِي أَيْدِينَا

كما يستعمل مجزئاً مثل قوله أعرابية ترقص ولدها (٢٨١) :

يا حَبْلًا رِيحَ الْوَالِدِ رِيحَ الْخِرَاسِي فِي الْبَلَدِ
أَهْكَذَا كَلُّهُ وَكَلِدِ أَمْ لَمْ يَلِدْ قَبْلِي أَحَدٌ ؟

كما يستعمل مشطوراً بحذف شعر ، مثل :

قد شمريت عن ساقها فشدوا

كما يستعمل منهوكاً بحذف لثني تفعيلاته مثل :

يا لَوَيْتِي فِيهَا جَدَّع

أَحْبُ فِيهَا وَأَضْع

وقد وضح أن تفعيلة الرجز هي :

(مستفعلن) ، وهي تتكون من سببين خفيفين هما :

o / ، o / ووتد مجموع هو o //

ويمكن أن يطرأ عليها تغيير لتأخذ صورة من الصور التالية :

متفعّلن : بحذف الثاني ، فتكون : ٥//٥// ، كما قد تكون مستفعل بسكون اللام .
 ومستعلن : بحذف الرابع ، فتكون : ٥//٥/ ، كما قد تكون مستفعلان .
 ومتعلن : بحذفهما (أي الثاني والرابع) ، فتكون : ٥// .
 ونظراً لأن بحر الرجز تتكرر فيه التفعيلة ذاتها على نحو ما ذكرنا ، فإنه يعد من البحور
 الصافية ، ومنها أيضاً :

المتقارب : فعولن (ثمانى مرات) .

الهزج : مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن ، في كل شطر .

الرمل : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ، في كل شطر .

الكامل : متفاعلن متفاعلن متفاعلن ، في كل شطر .

الوافر : مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن . وتصبح الأخيرة مفاعل أو فعولن في كل شطر .

ومن هنا جاز لنا ألا نقبل رأي من أخرج بحر الرجز من الشعر ، أو أخرج مشطوره
 ومنهوكه ، كما جاز لنا ألا نقبل رأي من جعل الرجز دون الشعر^(٢٨٢) منزلة ، وما روي من
 ازدراء الجاهليين له . ومتابعة الإسلاميين ومن جاءوا بعدهم للسابقين في ذلك الازدراء ترجع
 إلى الموضوعات التي كان يختارها الرجز ، وقد كان يقتصر في معظمها على أبيات معدودات ،
 وكان من عادة الذوق العربي ألا يستسيغ فيها إلا القصائد ، وبخاصة ما يطول منها ، وكان
 الرجز قليل الأبيات ، ومن ناحية أخرى اعتبره الذوق شعراً شعبياً لتعدد أغراضه ، ومن هنا لم
 يحفل به الشعراء والرواة ولم يقفوا عنده طويلاً ، حتى يشبهه المحذثون في عصرنا بالفنون
 الشعبية كالزجل والمواويل^(٢٨٣) ، في حين يشهد الواقع أن اللغويين احتفلوا بهذا اللون كثيراً ،
 وأن الشعب أعجب بالرجز والرجاز ، بل أعجب به النبي ﷺ ؛ فقد روي أن العجاج أنشد أبا
 هريرة أرجوزته التي يقول فيها :

« ساقاً بَخْنَدَاءَ وَكَعْباً أَدْرَمَا »

فقال أبو هريرة : كان النبي ﷺ يعجبه نحو هذا الشعر . وأحب العرب الرجز ورأوه فنا
 أصيلاً . وقال المنتجع بن نبهان لرجل من أشرف العرب : ما علمت ولدك ؟ قال : القرائض .

قال : علمهم الرجز فإنه يهت أشداقهم ؛ أي يوسعها ، فتقيدهم في الخطابة .

وقد تعددت أخراض الرجز وتنوّعت ، فكان منه غناء الأطفال :

كريمة يحبها أبوها

مليحة العينين حلب فوها

لا تحسن السبّ وإن سبّوها

ومما قيل أثناء بناء مسجد الرسول ﷺ :

لئن قعدنا والرسولُ يعمل

لذاك منا العمل المضلل

وكان الرسولُ ينقل اللبن مع القوم ، ويقول من رجز ابن رواحة :

هذي الجمال لا جمال خيبر

هذا أبر - ربنا - وأطهر

وحين هدم خالد بن الوليد صنم العزى ارتجز وهو يهدمها :

يا عَزَّ كُفْرَانُكَ لا سُبْحَانَكَ

إني رأيتُ الله قَسَدُ أهَانِكَ

وهذه محاورة شعرية تدنو من شكل المسرح الشعري في شكل قديم ، حين نادى أبو سفيان مهدداً بالحرب قائلاً :

(أعل هبل) . فأمر الرسول أصحابه أن يجيبوه :

(الله أعلى وأجل) . فيرد أبو سفيان : (ألا لنا العزى ولا عزى لكم) . فيأمر الرسول بأن

يجيبوه : (الله مولانا ولا مولى لكم) .

وقد قذف أحدُ أصحابه بثمرات كان يأكلها وذهب للمقتال ، قائلاً :

رَكْحُنَا إلى الله يفنير زاد

إلى التقي وعميل المساد

والصبر في الله على الجهاد

وكلّ زاد عرضة للتفاد

غير التقى واليرّ والرّشاد

وقد خرجت نساء ثقيف مكشوفات الرؤوس ، ينحن على آلهتهن ، ويعيرون الرجال
مرحجات :

لتبكين دفاع

أسلمها الرضاع

لم يحسنوا المصاع

ومعنى هذا أن الرجز فنٌ محبوب للشعب ، ومعناه أيضاً أنه محبوب للخاصة . ويؤكد ذلك ما يروى من أن الأصمعي كان يحفظ ستة عشر ألف أرجوزة ، وإن كان لذلك صلة بميله اللغوي ، وكذلك غيره من اللغويين .

وقد ذهب المستشرق جولنتسيهر إلى أن الرجز نشأ عن السجع بعد أن أخضع للأذن ، وابتقى هذا مع حقيقة تؤكد شعبية هذا الفن وبقائه على صورته الشعرية التي نشأ عليها ، على حين تطورت الألوان الشعرية الأخرى وارتقت . وقد أرجع بعض المستشرقين سبب تسمية الرجز عند العرب إلى أنهم شبهوه بصوت الرعد المتتابع ، إذ يهدير الراجز في هجاء خصومه ، وكان الهجاء أبرز أغراضه في الجاهلية . وذهب بعض الباحثين إلى أن الكلمة مشتقة من الرجز الذي يعترى الناقة أو البعير ، وهو ارتعاد الأفخاذ والمؤخرة عند القيام ، وفي ذلك ما يصل بين الرجز والحناء ، وروية العربي في تنشيط الناقة ودعوتها للحركة .

وقد سبق الرجز ألوان الشعر ، وكان الجاهلي يعمد إلى البيت أو البيتين أو الأبيات القلائل إذا نحاصم أو شاتم أو نافر ، لكن المخضرمين أطالوها كالأغلب العجلي . وكما ذكر أبو عبيدة معمر بن المثنى كان المعجاج أول من أطاله وقصده ، ونسب فيه ، وذكر الديار ، واستوقف الركاب ، ووصف الناقة ، وبكى على الشباب ، ووصف الراحلة كما فعلت الشعراء بالقصيد ، فكان في الرجز كامرئ القيس في الشعراء^(٢٨١) . وفعل مثله رجز العصر الأموي ومنهم ابنه رؤبة ، فعنوا به عنايته به ، ونوعوا أغراضه ، واشتدت المنافسة بينهم وبين غيرهم من الشعراء ، وأخذ جرير والفرزدق وغيرهما يقولون الرجز البدوي ، وتخصّص البعض في الرجز الذي يصور الطبيعة البدوية بين القوم المتحضرين ، ويخدم اللغة وينوع الأغراض

الشعرية فيتناول المدح والهجاء ، ولم يعد الرجز فنا شعبيا فحسب ، ووجدنا ذا الرمة يتصل بالحضارة ويصوغ الصور البدوية في شعر ، يعجب أهل الحضرة المهتمين بالبادية ويختم أصحاب اللغة . وظل الرجز فنا قائما في العصر العباسي ، وقد ساعد على ضياع كثير منه ارتجاله ، وقد كان هذا الارتجال سببا في تعدد أغراض الرجز ، ومنها : الهجاء في الجاهلية وصدر الإسلام ، والحداء وهو قديم ، ووصف مظاهر الطبيعة ، ووصف الحروب ، إلى آخر ما هنالك من موضوعات شعبية .

وكان الرجز مطواعا لحركة التجديد على مر العصور ، فكان منه المجزوء والمنهوك ، وكانت كثرة ترخيصاته الفنية من زحافات وعلل ، وكان سرب الاستجابة إلى دواعي التجديد حين اتسعت الحضارة الإسلامية في العصر الإسلامي ، ودخل الأسرى ، وكثر الغناء ، وانتشرت الموسيقى فظهرت المجزوعات في الشعر ، ووجدنا كثيرا من ذلك لدى أبي نواس ومسلم بن الوليد .

وقد حفلت دواوين القبائل - وقد وصلنا منها أشهرها ، وهو ديوان هذيل - بشعر الرجز ، وتضمنت مجموعات الشعر العربي ومختاراته فيضاً من هذا اللون من الشعر ، منذ جمع المفضل بن محمد الضبي - رأس علماء الكوفة في عصره ، ورائد هذا اللون الأدبي - ما عرف بالمفضليات ، ورواه تلميذه أبو عبد الله بن محمد بن زياد الأعرابي بشرح الأنباري ، ومنذ جمع الأصمعي ، وقدم أبو زيد القرشي جمهرة أشعار العرب ، وقدم أبو تمام حماسته ، وتصدى لشرحها الكثيرون ، وصنع صنعه هذا في الحماسة الصغرى أو الوحشيات ، وتابعه في ذلك كثيرون ، واختاروا مثله ، نذكر منهم البحتري ، والبصري ، والمخالدين ، ويضاف إلى ذلك ما قدمه هبة الله بن الشجري في القرن السادس الهجري باسم : مختارات شعراء العرب ، وما عرف باسم منتهى الطلب ، وغير ذلك من مختارات الشعر ومجموعاته في قديم الأدب العربي وحديثه (٢٦٥) .

تجتمع في ذلك كله ذخيرة من أراجيز العرب ، ذلك الشعر الذي تغنى به الأراجز الجاهلي ارتجالاً ، حين كان يخرج للحرب أو يتصدى للمبارزة ، أو يتطلق مع غناء ذاتي سهل ، في سليقة شعربة حملها العرب في العصور الإسلامية والأموي ، وظهرت في الفتوحات ، وإن سلكت مستوى فنيا دون مستوى الجاهليين ، مما جعل كبار الشعراء يتأرون عن هذا اللون إلى غيره من المقطعات والقصائد ، وقد عُني به شعراء العصر الأموي ، وذهبوا به مذهب القصائد ،

واتجه الشعر إلى الألفاظ الغربية والتعبير المغرب ، حتى فتح بذلك باب الزيادة والإقحام في المعجم العربي بإدخال صيغ جديدة مخترعة ، كما أشار إلى ذلك كثير من الباحثين ؛ ومن هنا تحولت الأراجيز من الأبيات المعدودة المرثلة في مناسبات عارضة ، إلى تناول لموضوعات جديدة ، كالمدح والوصف والهجاء ، وإلى إطالة وعناية وصناعة وجري وراء النادر والحوشي والغريب من الألفاظ ، ثم اتجهت إلى القصائد الوصفية الطويلة ، التي يمرض فيها الشعراء لما كان من خروجهم للصيد ، وإسراعهم إليه ، وإعدادهم أنفسهم له ، وضرهم في الأرض ، ومطاردتهم الصيد .

ويذكر المؤرخون والنقاد أن أول من نحا به منحى القصيدة فأطاله ، هو الشاعر المخضرم : الأغلب بن عمرو بن عبيدة بن حازفة العجلي ، وبمعه نبغ شاعران ، أحدهما من قبيلته وهو أبو النجم الفضل بن قدامة العجلي ، الذي أجاد نظم القصائد ، كما يذكر ابن قتيبة والمبرد . وقد اشتهرت له أرجوزة لامية عرفت بأمر الرجز ، وقد أشار إليها « بروكلمان » ، وذكر أنها بمجموعة مكتبة إسماعيل صائب أفندي بإستانبول ، وصححها عبد العزيز الميمني في الطرائف الأدبية (٢٨٦) ، وأنها نشرت أيضاً في مجلة المجمع العلمي العربي (٢٨٧) .

أما الثاني الذي جاء بعد الأغلب فهو : المعجاج بن عبد الله بن ربيعة ، وله ديوان مطبوع مشروح ، وله أرجوزة اشتهرت باسم الغراء ، وقيلت في مدح عمر بن عبيد الله بن معمر ، وقد عاصره من الرجاز أبو المرقال الزيفان (عطاء بن أسيد السعدي التميمي) .

وكان ربيعة بعد المعجاج التميمي قد نشأ بالبادية ثم بالبصرة ، ثم بدمشق ، وصحب الجيوش الغازية ، وكان أشعر من أبيه وأغزر رجزاً ، وإن لم يمارسه إلا بعد أن تقدمت به السن وشعر بالحاجة ، وله ديوان مطبوع مشروح . وإذا كان الأصمعي ينسب إليه السرقة الأدبية ، وبمعه مع غيره ساقاة الشعراء ؛ أي أواخر الأصلاء منهم ، فإنه لما مات ، قال الخليل بن أحمد : « دفنا الشعر واللغة والفصاحة اليوم . » ، نظراً لما كان يتمتع به من ثراء لغوي وقدرة فنية ، جعلت شعره موطن الاحتجاج اللغوي ، ومن أراجيزه قوله :

وَقَاتِمِ الْأَعْمَاقِ حَاوِيِ الْمُخْتَرَقِ مُشْتَبِهِ الْأَعْلَامِ لِمَاعِ الْخَفِيِّ

وقد بلغ الرجز على يديه مستوىً فنياً جيداً ، حتى صار عملاً قصصياً تعليمياً (٢٨٨) في القرن الثاني الهجري ، في يد أصحاب المدرسة اللغوية ، أغرى الشعراء ، ونال احترام اللغويين ، حتى أطلق على الرجز جِمار الشعر ، ومطية الشعراء ؛ لصلاحيته وسهولته في نظم المعارف

والمعلومات في الفقه والنحو والمنطق ، ومنه « ألفية ابن مالك » .

وكان ابن رؤبة أيضاً - واسمه عقبة - رجازاً ، حتى نصل إلى ساقفة الرجاز ، أي آخرهم ، محمد بن ذؤيب الفقيمي العماني .

وقد حفلت كتب النحو بالرجز ، ومثالها كتاب سيبويه ، وكتب اللغة ومثالها كتابا يعقوب ابن السكيت : « إصلاح المنطق » ، و « تهذيب الألفاظ » ، على نحو يكثر فيه الاستشهاد والاحتجاج بأراجيز قد لا تنسب إلى قائل بعينه .

واعتبر النحاة الأراجيز ممثلة للغة بيتتها ، ومثلة للهجات قبائل بعينها ، دائرة بين : الشذوذ ، أو مخالفة القياس ، أو الضرورة ، أو الندرة ، أو التزام لغة قوم أو قبيلة ، كلغة بني الحارث بن كعب ، أو لغة بني الهجيم ، أو لغة طيء ، أو لغة هذيل .

ومع هذا الإقبال من جانب النحاة واللغويين على الأراجيز ، كان هناك إقبال على أنواع البحور الأخرى ، وعلى سبيل المثال نجد نسبة الاستشهاد بالرجز في أوضاع المسالك إلى ألفية ابن مالك أقل من ١٥٪ ، وشيوع الرجز في مرجع كالأغاني تقترب من ٤٪ في اثني عشر جزءاً منه ، وفي دواوين الشعر نجد نسبة الرجز في ديواني جرير والمنتبي لا تزيد على ٢٪ ، أما ديوان الفرزدق ، وعدد أبياته تسعمائة وسبعة آلاف بيت ، فإن الرجز فيه لا يزيد على ستة وثلاثين بيتاً فحسب .

والملاحظ أن الاستشهاد بالرجز - غالباً - يتجه إلى مغايرة الأصل ومخالفته ، وفي علميه البارزين : العجاج ورؤية نجد سمات الشخصية الحادة ، القوية ، الجريئة ، فهذا رؤبة يقول عنه صاحب الأغاني ، (وقد أخذ عنه وجوه أهل اللغة ، وكانوا يقتدون به ، ويحفظون بشعره ، ويحفظونه إماماً) .

وها هو ذا العجاج أشعر الناس في نظر يونس ، وأرجوزة العجاج التي مطلعها :

قد جبرّ الدين الإله فجير

جعلها موقوفة القوافي ، ولو أطلقت كلها لكانت منصوبة ، وكانت مائتي بيت .

ومن ناحية أخرى نجد سمات البداوة والخشونة فيهما مما يفتح آفاق البحث والتأمل النفسي عندهما ، فقد روي أن رؤبة كان يصر على أكل الفأر ويقسم أنه : « أنظف من دواجنكم ودجاجكم اللواتي يأكلن القنبر ... إلخ » . كما روي أنه كان يصر على تسمية دار الصيارفة

بالبصرة دار الظالمين ، وهذا ما يؤذن بالاعتداد بالسليقة البدوية التي لا تتلاءم مع ما طرأ على
الحضر من أساليب التطور .

وهنا نجد مخالفة القياس ، إما ناشئة عن تغيير أحدثه الرواة خدمة للقاعدة النحوية ، وإما
راجعة إلى ابتكار واختراع الرجز ، وما يقوي الاحتمال الأول اختلاف رواية البيت في كتب
النحو عنه في كتب اللغة ، فبيت روية : وقائم الأعماق حاوي المخترق ، يروى شاهداً نحوها
في الأشموني وكتب النحو هكذا : المخترقن ، في حيز يروى في الأغاني مثلاً بلا نون ،
وكذا في أراجيز العرب وغيرها ، على مدى خمسة وثمانين بيتاً ، هي جملة أبيات الأرجوزة .
وإذا كانت مخالفة القياس شائعة ، ومثالها قول الرجز :

« لقلت : ليه لمن يدعوني »

بإضافة ليه إلى ضمير الغائب ، فإنه إلى جانبها يرد الاستشهاد بلا شذوذ ، أي بالتزام
القاعدة ، مثل : فصيروا مثل عصف مأكول ، حيث نصبت صيروا مفعولين بلا شذوذ .

ومن ذلك كله أثيرت حول الرجز --- الذي سمي ديوان العرب - شبهات ، وروى أن
الخليل لم يعبه شعراً ، ودعا أحد علماء اللغة المحذرين إلى عدم نسبة الشواهد إلى أقوال
العرب المأثورة وأشعارهم .

ولم يقتصر أمر الرجز على كتب النحو والفقه واللغة ، بل حفلت به كتب السيرة والتاريخ ،
مثل : السيرة النبوية لمحمد بن إسحاق (تهذيب ابن هشام) ، وفيها رجز كثير لثعلبة بن سعد
بن ذبيان ، وللفوث بن مر .

أما في مجال الأدب فإن رحلة الرجز مع التاريخ خصبة و واسعة المدى ، نقف على أمهات
الأمور فيها فنقول إن أوزان البحور مالت إلى ألوان من التجديد عبر العصور ، لسنا في مجال
تفصيلها ، فقد راجت الأوزان القصيرة الخفيفة في شعر العصر العباسي مجازاة لشيوع فن
الغناء ، وابتكر بعضها مسلم بن الوليد ، وبرز مسلم الخاسر ، من شعراء القرن الثاني الهجري ،
مجدداً في الأوزان ، وقد مدح الهادي بقصيدة كل بيت فيها على وزن (مستفعلن) واحدة ،
وهي التفعيلة التي يقوم عليها بحر الرجز ، وقد علق على ذلك السيوطي بقوله : « وهو أول من
عمله ، ولم نسمع لمن قبله شعراً على جزء جزء » ، ونقتطف هذا المثال مما قال :

موسى المطر
غيث بكر
كم اعتمر
وكم قدر
ثم الهمر
ألوى المرر
ثم غفر
عدل السير

وهي محاولة جديدة بأن يقف أمامها كل من يتصدى لدراسة محاولة الشعر الحديث التجديدية ، التي عمت اتجاهات الشعر العربي الآن فيما يشبه الثورة الجذرية .

ومن المجددين أيضاً - على ما يذكر « بروكلمان » - زريق بن زلدورد مولى طيفور بن منصور الجيميري خال المهدي ، وقد اشتهر بخروج الكثير من شعره عن العروض حتى لقب بالعروضي .

وتذكر دائرة المعارف الإسلامية نشأة ضربين جديدين من الرجز ، دفعاً لمثل الناس لكثرة ترديد أبيات رجزية ذات مصراع واحد أو بفعل مؤثرات خارجة ، فوجدت المزدوجات والمخمسات ، واستعمل الأزواج كثيرون منهم ؛ أبو العتاهية في زُهدياته ، ومنها أرجوزته المسماة ذات الأمثال ، وكان رائد التخميميس بشار بن برد ، ومن أعلامه أبو نواس الذي استعمله كما استعمل الرجز ذا المصراع الواحد والقافية الواحدة .

كذلك قام أبان اللاحقي بنظم كليلة ودمنة رجزاً ، حتى رآه « يوهان فيك » مطابقاً للمثنوي الفارسي تمام المطابقة (٢٨٩) .

وتلك المحاولات - وغيرها كثير - عبر عصور الأدب المتعاقبة من التجديد والابتكار ، هي التي مهدت الطريق - فيما نظن - إلى حركة التجديد الشعري في الوزن ، المتمثلة في توافر الكثرة الكاثرة من الشعر العربي الحديث في تفعيله الرجز ؛ استجابةً لمبدأ الثورة العروضية في حركة الشعر الحديث ، المتمثل في التمسك بوحدة التفعيلة ، وتوفر هذه الوحدة دون الالتزام

بكمها ودون التقيد بتوافر هذا الكم الذي ورثناه عن العرب من خلال ما ضبطه وفصله ووضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠-١٧٤ هـ) في صورة أجزاء تتكون منها البحور ، منها أربعة أصول هي : فعولن ، ومفاعيلن ، ومفاعلتن ، وفاع لاتن ، وأربعة فروع هي ، فاعلن ، ومتفاعلن ، ومستفعلن ، ومفعولان ، على نحو ما هو واضح في الدوائر كما قدمنا .

ويرى البعض أن الأراجيز ذات سمة فنية شعبية - إن صح التعبير - وقد يرون أن الرجز أول ما جرى على لسان الشاعر الجاهلي لسهولة وزنه ، وعدم احتياجه إلى حركات الإعراب نظراً لسكون آخره . وسواء صح ما قاله الأقدمون من توهم هذه الأعاريف ومنها الرجز ، أو ما قاله المحللون بإرجاع ذلك إلى حذاء الإبل في الصحراء ، الأمر الذي جعل البكري^(٢٩٠) يشبه الرجز بالناقة الرجزاء التي تتحرك وتسكن ، ثم تتحرك وتسكن ، وجرجي زيدان^(٢٩١) الذي يشبه توقيع الرجز بمشي الجمل الهوثنا . نقول سواء تابعنا هذه التفسيرات أو شجبناها ، كما صنع الدكتور طه حسين ، مُرجِعاً الأعاريف إلى التأثير بالموسيقى التي هي ملازمة للشعر والغناء ، أو قلنا مع الدكتور إبراهيم أنيس^(٢٩٢) بسبق بحر الكامل لسائر البحور - فإن الرجز كان أقرب البحور إلى قلم الشاعر وأسرعها إليه وأكثرها وروداً به ، بما يتوافر له من سهولة الارتجال ، فهذا رؤية يرتجل حين يرى عجزاً قد كبت :

تَنَحَّ للعجوز عن طريقها إذ أقبلت رائحة من سوقها

وقد جرى الرجز على لسان الرسول ﷺ دون قصد إليه - كما يقرر ابن بري - مثل قوله حين جرحته يده :

ما أنتِ إلا أصبغ دُمَيْتٌ وفي سبيلِ الله ما لقيت

وقوله :

أنا النبيُّ لا كذبُ أنا ابنُ عبدِ المطلبِ

ومما يؤكد صفة الشعبية - بما يعني انتشار هذا الشعر - افتخارُ فحول الشعراء في القرون : الثاني ، والثالث ، والرابع ، بحفظ الآلاف منه ، وكان من الوصايا الشهيرة قولهم : رُوا أبناءكم الرجز فإنه يهتُّ أشدائهم .

ومن هذه الشعبية الاختلاف في نسبة الأراجيز لقاتليها ، حيث عدَّ الشعراء مطية لهم وحماراً ، وقام هو بتمثيل لهجات العرب من كشكشة ، وعننة ، وعجججة ، ولغات القبائل

مثل : طَيِّح ، وَهَلْتَل ، وَبَنِي الْغُبَر ، وَبَنِي الْهَجِيم ، وَبَنِي الْحَارِث .

وفي أدبنا الحديث - كما قلنا - يدور الزمن دورته لتجد لهذا البحر سلطانه الأدبي ، ونجد لتفعيلته الغلبة في ديوان الشعر الحديث ، بل في الشعر الشعبي أيضاً ، وكان الرجز أحد البحور ذات التفعيلات الموحدة والمكررة بنصها كالكامل ، والرَّمْل مثلاً ، ومع هذا فإنه يفوق هذين البحرين دوراً على لسان الشعراء المحذنين ، وهذه التفعيلة (مستفعلن) قد تأخذ الصور التالية :

مستفعل ، مُتَّفَعِلُن ، مستعلن ، متعلن (نادراً) ، فعولن (وهي غير مقبولة) ، وبأبي البيت تاماً ، ومشطوراً ، ومجزوءاً ، ومنهوكاً .

والشعر في عصرنا يقبل على هذا البحر في كثير من تجاربه ، وكما اتخذته اللغويون في القديم أداة طيعة لعرض لهجات القبائل ، واستعمال الضرورة اللغوية ، بل والشذوذ عن القاعدة - اتخذ شعراء العصر الحديث بأوسع صور ترخيصاته ، فتوسعوا في العلل والزحافات فيه .

ومعجم الرجز أكثر مادة من معجم الشعر ، إذ وسع الرجز على أنفسهم ، فأفسحوا للفرابة والغموض والشذوذ عن القاعدة النحوية على عكس الشعراء .

وقد ساعد على ذلك ما يمتاز به بحر الرجز من كثرة الزحافات به ، ولهذا استعمل - كما قلنا - في الشعر التعليمي في نظم العلوم والمتون كالألفية كما أشرنا ، وكانت في النحو ، وكالرجبية في الميراث ، والشاطبية في القراءات ، ونظم كليلة ودمنة لأبان بن عبد الحميد اللاحقي . وبعض تلك المؤلفات يلتزم التصريح بالتحاد روي العروض والضرب مثلما وجدنا في الألفية ، ومثل قول الشاعر :

إِنَّ الشُّبَابَ وَالْفِرَاحَ وَالْجِدَّةَ مَفْسَدَةٌ لِلْمَرْءِ أَيُّ مَفْسَدَةٍ

ومعناها يجيء موحد الروي والقافية .

وجدنا في العصر الحديث أمير الشعراء أحمد شوقي يكتب من الرجز شعراً على لسان الحيوان ، ومنه قصيدة الدجاج البلدي والديك الهندي ، وفيها يقول :

بيننا ضعاف من دجاج الريف
 إذ جاء هندي كسير العرف
 يقول : حيا الله ذي الوجوها
 أنيتكم أنشر فيكم فضلي
 وكل ما عندكم حرام
 فعاود الدجاج داء الطيش
 تمخيط في بيت لها ظريف
 فقام في الباب مقام الضيف
 ولا أراها أبدا مكروها
 يوما وأقضي بينكم بالعدل
 علي إلا الماء والمنام
 وفتحت للديك باب العش

وتقول نازك في قصيدة « يوتوبيا في الجبال » (٢٦٣) :

تفجّري يا عيون
 بالماء .. بالأشعة الذائبة
 تفجّري بالضوء .. بالألوان فوق القرية الشاحبة
 في ذلك الوادي المنحني بالدجى والسكون
 تفجّري باللحون
 فوق انبساط السطح بين الظلال
 في المنحني حيث تموج الظلال
 تحت امتداد الغصون
 تفجّري بالجمال
 وشبدي يوتوبيا في الجبال
 يوتوبيا من شجرات القمم
 ومن تحرير المياه
 يوتوبيا من نغم
 نابضة بالحياة
 تفجّري .. سيلني على منحدرات الصخور
 حيث يطير الفراش

في نشوةٍ وارتعاش
تفجّري حيث تنام الطيور
في جنةٍ من عطور
حيث يُنطى السّفح غابّ كثيف
صنّوريّ الحفيف ... إلخ

الكتابة العروضية والتقطيع

تفججري / يا عيون
 ٥//٥/ ٥//٥//
 بلماء بل / أشمعتذ / ذائبه
 ٥//٥/ ٥//٥// ٥//٥/٥/
 تفججري / بضضوه بك / ألوانفو / فلفرفتش / شاحبه
 ٥//٥/٥/
 ٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥//
 فيلدا لكل / وادلفش / شاهددجا / ومسكون
 ٥٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/
 تفججري / بللمحون
 ٥٥//٥/ ٥//٥//
 فوقنيسا / طسسفجيب / نتلال
 ٥٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/
 فلمنحنا / حيثمو / جظظلال
 ٥٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/٥/
 تحتمتدا / دلغصون
 ٥٥//٥/ ٥//٥/٥/

تفججري / بلجمال

٥٥//٥/ ٥//٥//

وشيدي / يوتوبيا / فلجبال

٥٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥//

يوتوبيا / منشجرا / تلقمم

٥//٥/ ٥///٥/ ٥//٥/٥/

ومنخريـ / رلياه

٥٥//٥/ ٥//٥//

يوتوبيا / مننغم

٥//٥/ ٥//٥/٥/

نابضتن / بلحياه

٥٥//٥/ ٥///٥/

تفججري / سيلعلا / منحدرنا / تصصخور

٥٥//٥/ ٥///٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥//

حيثيطـ / رلفراش

٥٥//٥/ ٥///٥/

فينشوتن / ورتعاش

٥٥//٥/ ٥//٥/٥/

تفججري / حيثتنا / مطعلبور

٥٥//٥/ ٥///٥/ ٥//٥//

فيجننتن / منعلور

٥٥//٥/ ٥//٥/٥/

حيثيط / طلسسفقنا / بنكثيف

٥٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥///٥/

الرجز ومجمع البحور :

والمقصود بمجمع البحور التجمع بين عدة بحور في القصيدة الواحدة بحيث لا تقتصر القصيدة على بحر واحد .

وظهر هذا اللون الموسيقي في بعض المسرحيات الشعرية ، وكان أمير الشعراء أحمد شوقي أحد رواد ذلك اللون في مسرحيته « قمييز » .

وكثر هذا اللون في القصيدة الغنائية ، من ذلك قصيدة « الشراع » لتحليل شهبوب ، وقصيدة « ليلة أسس » للدكتور أحمد زكي أبو شادي ، وأشهر هذه القصائد قصيدة « الملك الجائر » ، وقد نشرها الشاعر إيليا أبو ماضي سنة ١٩٢٣ ، وقد سبقه إلى ذلك تحليل مطران « نعمة الزهر » وقد نشرها سنة ١٩٠٥ .

وينحظ الباحث أن للرجز مكانة في القصائد التي تعددت بحورها ، فهذه قصيدة أبي ماضي السالفة الذكر نجد عدد أبياتها سبعة وسبعين بيتاً منها أربعة وعشرون من الرجز ، وكانت في المقاطع التي تناولت الوصف والحوار ، ومنها قوله ^(١١١) :

فما حثم السلطان أي احثم	ولاح حب البطش في مقلتيه
وصاح بالجلاد : مات الحسام	فأسرع الجلاد يسمي إليه
فقال : دخرج رأس هذا الفلام	فرأسه عبتة على منكبيه
أقتله ، وأطرح جسمه للكلاب	ولتذهب الروح إلى النار
سمعا وطوعا سيدي .. وانتضى	غضباً يمج الموت في شفرته

الدوائر العروضية بين المنحى الخليلي وحركة الشعر الجديد

قامت أوزان الشعر العربي على نظرية فنية هي الدوائر العروضية الخمس التي وصفها أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد القراهيدي ، الذي ولد أواخر القرن الأول الهجري ، وتوفي سنة ١٧٥ هـ تقريباً .

وقال عنه ابن النديم صاحب « الفهرست » :

« كان غاية في استخراج مسائل النحو ، وتصحيح القياس . وهو أول من استخراج العروض ، وحسن به أشعار العرب ، وكان من الزهاد في الدنيا المنقطعين إلى العلم ، وكان شاعراً مُقْبِلاً ، وتوفي الخليل بالبصرة . » (٢٩٥)

وقال عنه النضر بن شميل :

« أقام الخليل في شخص من أخصاص البصرة ، لا يقدر على فلس ، وأصحابه يكسبون بعلمه الأموال . »

وقد كان منشأ الخليل ومرماه وحياته بالبصرة ، وكان تلميذاً لأبي عمرو بن العلاء ، كما كان صديقاً لمواطنه ابن المقفع ، وقرأ ما ترجمه ، وبخاصة منطق أرسططاليس ، كما قرأ ما ترجمه غيره من علم الإيقاع الموسيقي عند اليونان ، وأتقن هذا العلم حتى اعتمد عليه إسحق الموصلي في وضع كتابه في النغم واللحن .

وكان عقله واسعاً حتى قال فيه ابن المقفع : إن عقله أكثر من علمه . وقد أتقن علم النغم والإيقاع ونظريات العلوم الرياضية في عصره ، وبخاصة نظريتا المعادلات والتباديل والتوافيق ، واستغلها في وضع العروض ومعجم العين ، ولا نستبعد معرفته المباحث الصوتية عند الهنود ، وقد كانت متطورة لديهم .

ويذكرون للخليل كتباً أخرى إلى كتابه معجم « العين » ، من هذه الكتب : العروض - كتاب الشواهد - كتاب النقط والشكل - كتاب الإيقاع ؛ وبذلك نراه عارفاً بالموسيقى إلى

جانب علمه اللغوي الواسع . وكما ابتكر العروض اتسعت حلقات العلم^(٢٩٦) التي يعقدها . وقد جلس إليه الأصمعي والنضر بن شميل ، وسيبويه ، وإبراهيم العروضي ، والنظام ، ويونس بن حبيب ، وأبو فيد مؤرج السدوس ، والأخفش . وكان أثره يمتد في الكتاب لسيبويه بمنهجه الذي يميل إلى الحصر والقياس والتحليل و وضع القواعد ، كما بدأ في معجم العين ، وفي علم العروض والقافية ، وكان يفسح صدره لسيبويه ، حتى قال ابن النطاح :

« كنت عند الخليل بن أحمد فأقبل سيبويه ، فقال الخليل : مرحباً بزائر لا يُملأ ! ، فقال أبو عمرو المخزومي : ما سمعت الخليل يقولها إلا لسيبويه^(٢٩٧) . » ويجد القارئ عامة الحكاية في كتاب سيبويه عن الخليل ، وكلما قال « سألته » كان المقصود الخليل ، كما نص السيرافي ، وقد برز مع سيبويه من تلامذة الخليل إلى من ذكرنا ، علي بن نصر الجهضمي وغيره .

استخدم الخليل منهجه العلمي فضم كل مجموعة من الأوزان المتجانسة في دائرة تسمى باسم أولها أو باسم خاص بها . وكأنما أراد الخليل بن أحمد بهذا الصنيع أن يقف على ما تنتمي إليه أوزان الشعر العربي من نسب ، وأصول . وأن لكل دائرة من هذه الدوائر الخمس أصلاً نبعت منه جملة من الأوزان ، منها المستعمل على نحو ما ذكر الخليل من البحور الخمسة عشر ، ومنها المهمل الذي أهمله العرب ولم يروه صالحاً لشعرهم وذوقهم ؛ فلم يستعملوه .

وقد ذكر البيروني في كتابه « تحقيق ما للهند »^(٢٩٨) احتمال تأثر الخليل بن أحمد بموازن الهند في أشعارهم ؛ فبحث عن مثلها في الشعر العربي حين رأى ما استحدثه الشعراء من أوزان لم تسمع عن العرب^(٢٩٩) ، وهاله ما طرأ على الأوزان العربية من زيادة أو نقص نتيجة فساد الطبع ، ورأى - في أواخر القرن الثاني الهجري - آثار اختلاط العرب بالأعاجم ، وما طرأ على اللسان العربي من فساد وضعف في السليقة الشعرية ؛ فعقد العزم على إصلاح ما أفسده الدهر . واعتزل الناس وقضى الساعات المتصلة يوقع بأصابعه^(٣٠٠) ويحركها ، وكان على علم بالنغم -- كما قدمنا -- حتى أخرج علمي (العروض والقافية) كاملين تامين مضبوطين بقواعدهما وأصولهما ومصطلحاتهما ، وظل الأمر منسوباً إليه لا يتخلله من استدراقات اللاحقين إلا ما يندرج في المسائل الفرعية ، حتى استدراك الأخفش لبحر المتدارك لا محل له ، لأنه موجود في دائرة المتفق .

ولعل الحياة من حول الخليل بن أحمد كانت تسعى معه إلى الاهتداء إلى هذا العلم بموسيقى الشعر العربي ، وأعانتته أذنه الموسيقية وحسه الراقى ، حتى قيل إنه اهتدى إلى وضع هذا الفن بمعرفة علم الأنغام والإيقاع لتقاربهما ، وقيل إنه مر يوماً بسوق الصقارين فسمع دققة مطارقهم على الطسوت ، فأداه ذلك إلى تقطيع أبيات الشعر ، وفتح الله عليه بعلم العروض .

وكانت توجد أسواق البزازين والصفارين والقصارين ، والثانية قرية الشبه بسوق النحاسين بالقاهرة ، والثالثة خاصة بغسل الثياب وصبغها بمطارق من الجلد . وقد استهوت هذه الأصوات الخليل فكان ميلاد (الدوائر العروضية) .

وهي خمس دوائر : ثلاث منها ، كما يذكر صاحب « المعيار في أوزان الأشعار » (٣٠١) ، بسائط ، وهي البحر الصافية ، أي التي تتكرر فيها التفعيلة بعينها مثل :

الهزج (مفاعيلن) ، والرمل (فاعلاتن) ، والرجز (مستفعلن) ، والمثقارب (فمعلن) ، والمثدرك (فاعلن) ، والكامل (مفاعلن) ، والواحر (مفاعلتن) .

واثنتان مركبتان ، وهي ما تختلف تفعيلاتها - كما نرى في الطويل (فمعلن مفاعيلن) وغيره ، وهي البحور الممزجة أو المختلطة . وهنا نلاحظ أن فمعلن ٥/٥/١١ عكسها فاعلن ٥/١١/٥ ، ومفاعيلن ٥/٥/٥/١١ عكسها مستفعلن ٥/١١/٥/٥/١١ ومفاعلتن ٥/١١/٥/١١ عكسها متفاعلن ٥/١١/٥/١١ ومفعولات ٥٥/٥/٥/٥ عكسها فاع لانن ٥/٥/٥/٥٥ ، كما نلاحظ أن من التفاعيل ما هو مكون من مقطعين مثل : فمعلن وفاعلن وهي خماسية ، ومنها ما هو مكون من أكثر من مقطعين مثل : مفاعيلن ، ومستفعلن ، وفاعلاتن وهي سباعية ، وقد جمعها محمد حسن عواد في هذه الجملة مع مراعاة التنوين : بجانبنا (مفاعلتن) تاجر (فاعلن) رءوف (فمعلن) متسامح (مفاعلن) مستخدم (مستفعلن) عاملات (فاعلاتن) مكفوفات (مفعولات) مهازيل (مفاعيلن) . كما أشار إلى ابتكاره رموزاً للتفاعيل لا نوافقه على جدواها (٣٠٢) .

والحق أن نظرية الدوائر العروضية التي وضعها الخليل بن أحمد دليل على عبقرته الفذة ، وقدرته على الابتكار والتأليف والاستنباط ، تضاف إلى عبقرته الرياضية واللغوية المتجلية في عمله اللغوي معجم « العين » .

وهو في الدوائر العروضية يعتمد على منهج الإحصاء والاستقراء ، واقفاً على الموروث من

الشعر العربي وتفعيلاته وبحوره ، وتصنفها إلى طوائف ومجموعات وفق نظام دقيق ، ومع الفرز والإجمال والاستعمال وقف على المستعمل والمهمل من البحور ، أى ما استعملته العرب وما لم تستعمله ، ثم نظمها في دوائر . وقد أعانته عقليته الرياضية على الوقوف على الوشائج التي تجمع بين بحور كل طائفة أو دائرة ، ذلك أن وزن البحر الطويل -- مثلاً -- وهو (فعلون ٥/٥/٥/٥ مفاعيلن ٥/٥/٥/٥) يتفق - في مواضع - مع وزن كل من المديد (فَاعِلَان ٥/٥/٥/٥ مفاعيلن ٥/٥/٥/٥) والبسيط (مستقلن ٥/٥/٥/٥ فاعلن ٥/٥/٥) ، إذ يتألف كل منها من أسباب خفيفة ٥/ وأوتاد مجموعة ٥/٥ ، فحاول الخليل أن يستخرج واحداً من الآخر ، فوصل إلى أنه لو رتب في دائرة المختلف أوتاد الطويل وأسبابه على حسب مجيئها في تفصيله ، ثم إذا تجاوز الوند الأول في فعلون ٥/٥/٥/٥ ثم أخذ يوالي ربط الأسباب بالأوتاد حتى يصل إلى حيث ابتدأ - كان له بحر المديد حيث ينفك من عند لن ٥/ ، ثم إذا تجاوز مبدأ المديد ، وظل يوالي بين الأوتاد والأسباب كان له وزن مهمل ، ثم إذا بدأ بأول سبب يلي البدء السابق ، واستمر إلى حيث ابتدأ كان له بحر البسيط حيث ينفك من عند عيلن ٥/٥/٥ ... وهكذا حتى استقامت نظريته في خمس دوائر .

أما الفلك فهو استخراج بحر من بحر في إحدى الدوائر العروضية ، بأن تأخذ أصل الدائرة ، فتترك ما في أوله من وند أو سبب ليكون بحراً ثانياً ، وهكذا ، حتى تصل في الدائرة من حيث بدأت فتصلح كل نقطة فيها أن تكون بداية ونهاية . أما الموضع الذي يبدأ منه أول البحر فهو المفك ، وجملة مفاك الدوائر اثنان وعشرون مفكاً ، منها ستة مهمة ، والباقي مستعمل . ويمكن في متابعة ما ترمز إليه التفاعيل من رموز الحركة والسكون تتبّع بحور لكل دائرة في الأشكال المعروفة للدوائر .

ويمكن لمن يشاء أن يسوق أمثلة لبعض البحور بما عُنِيَ واشتهر على ألسنة المطربين والمطربات ، فهو أكثر شيوعاً ، وأقرب إلى الأذان والقلوب .

وحين ظهرت حركة الشعر الجديد (شعر التفعيلة) لم تستطع أن تُفك من فلك الدوائر التي وضعها الخليل بن أحمد ، ولن نستعرض هنا تفاصيل محاولات التجديد لدى القدماء في العصر العباسي ، وفي الأندلس ، أو جهود العرب والمستشرقين المعاصرين ، ومناهجهم في التجديد ، وما وجه لمنهج الخليل من نقد .

والحق أن هذه الجهود عادت - في النهاية - لتؤكد سلامة نظرية الخليل بن أحمد في

الدوائر العروضية ، وإن احتاج الأمر ، في النهاية ، إلى الدعوة إلى إلغاء بعض التفاعيل التي يوجد لها شبيهة مثل مستفع لن ، وفاع لاتن ، وإلى حذف التفاعيل المقدرة كتفعيله فاعلن في المديد ، والدعوة إلى أن يضرب صفحاً عن المصطلحات الواردة في المقاطع ، وعن مصطلحات الزحافات والعلل ، والدعوة إلى نظام المقاطع ومراعاة النبر ، ولا بأس - إذن - من استعانة علم العروض بالموسيقى ، وبعلم الأصوات ، ولا بأس من محاولات التجديد لدى المستشرقين من مثل : إيثالد Ewald الذي اعتمد على العروض الإغريقي ، وجويار الذي اعتمد على الموسيقى في كتابه « نظرية جديدة في العروض العربي » ، وهارتمان الذي اعتمد على الأسس السابقة أيضاً ، ورايت Wright في كتابه A Grammar of the Arabic Language .

وسواء قُدِّر لصوت من هذه الأصوات قدرٌ من النجاح كبير أو ضعيل ، فإن جهود الباحثين العرب المحذنين قد تتابعت - أيضاً - في هذا المضمار ، وكلها تلمس الدوائر العروضية في بنائها الموسيقي العروضي ، وقدم اللغوي الدكتور إبراهيم أنيس كتابه « الأصوات اللغوية » ، وبسط الحديث في كتابه « موسيقى الشعر »^(٢٠٣) حول المقاطع القصيرة والمتوسطة والطويلة ، كما تناول الدكتور محمد مندور « الشعر العربي »^(٢٠٤) في محاضرة ، ثم في كتابه « في الميزان الجديد »^(٢٠٥) ، وقدمت نازك الملائكة « قضايا الشعر المعاصر » ، والدكتور عبد الرحمن السيد « العروض والثقافية دراسة نقدية » ، ومصطفى جمال الدين « الإيقاع في الشعر العربي » حيث بحث الإيقاع وصلته بالوزن الشعري ، وخصائص الأصوات الساكنة واللينية ، واختلاف المقاطع طولاً وقصرًا ونبرًا وعدم نبر ، أي أنه يقيم دراسة على أساس من علم الموسيقى ، وعلم الأصوات ، وعلى أساس نقل العروض من علم معياري إلى علم وصفي ، وقدم الشيخ جلال الحنفي كتابه « العروض تهذيبه وإعادة تدوينه » ، ومحمد حسن عواد « الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية » ، والدكتور عبد الهادي الفضلي في كتابه « في علم العروض - نقد وإصلاح » متابعين جهود السابقين ، وقدم الدكتور محمد النوبهي « الشعر المتجدد » ، والدكتور علي عشري زايد في بحوثه حول الشعر الجديد .

نقول - استيعاباً لهذه الجهود وغيرها - أفادت حركة الشعر الجديد من الآثار التراثية والمعاصرة على حدٍ سواء . فما موقف هذه الحركة من الدوائر العروضية كما وضعها الخليل ابن أحمد في أواخر القرن الثاني الهجري ؟

اكتشفت حركة الشعر الجديد من الدوائر الخمس بالدوائر البسائط ، على ما يسميها

صاحب المعيار ، وهي التي نسميها الصافية ، وهي :

دائرة المجتلب (الهزج والرجز والرمل) ، ودائرة المتفق (المتقارب والمتدارك) ، ودائرة
المؤلف (الوافر والكامل) فقط ، وأهملت المهمل وهو (المتوفر) .

وبذلك أصبح رسميد حركة الشعر الجديد من التفاعيل : الهزج (مفاعيلن) ، والرمل
(فاعلاتن) ، والرجز (مستفعلن) ، والمتقارب (فعولن) ، والكامل (متفاعلن) ، والوافر
(مفاعلتن) ، والمتدارك (فاعلن) .

وإذا نظرنا إلى البحور حسب رمزها في التفاعيل وجدناها كما يلي :

فعولن : الطويل والمتقارب

مفاعلتن : الوافر

فاعلاتن : المديد والخفيف والرمل

مستفعلن : المنسرح ، والبسيط ، والسريع ، والمجثث ، والرجز

متفاعلن : الكامل

مفاعيلن : المضارع والهزج

مفعولات : المقتضب

فاعلن : المتدارك

وقد قلنا إن الشعر الجديد يستخدم ثلاث دوائر كلها بسائط أو صافية ، ولا يستخدم الدوائر
المركبة ، أي المختلطة أو الممتزجة تلك التي تتنوع تفعيلاتها مثل دائرتي :

المختلف (الطويل ، والمديد ، والبسيط) .

والمشتبه (السريع ، والمنسرح ، والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجثث) ، وبحور
هذه الدوائر أقل البحور استعمالاً ، وأكثرها في الاستعمال الخفيف .

وقد حفلت الدائرتان المركبتان بالبحور المهمة أو المولدة أو المحلدة ، في حين قل وجودها
في الدوائر الأخرى البسيطة أو الصافية .

ونجد أنه لا يوجد إلا بحر واحد مهمل فقط في الدوائر الثلاث البسائط ، يسمى المتوفر ، وهو في دائرة المؤتلف ، وبغك من الكامل .

أما الدائرتان الأخريان من هذه الدوائر البسائط فلا يوجد فيها بحر مهمل ، وبذلك يمكن القول إن حركة الشعر الجديد اتفقت مع طبيعة الشعر العربي الأصيل ؛ إذ عمدت إلى الدوائر التي كثر فيها الاستعمال وشاع ، ولم تستعمل الدائرتين اللتين حفلتا بالبحور المهملية من مثل دائرة المختلف التي حوت من المهمل : المستطيل أو الوسيط وهو مقلوب الطويل ، والممتد وهو مقلوب المديد ، ودائرة المشتبه التي حوت مقلوب المجتث وهو المتعد ، ومقلوب المضارع وهو المنسرد ، ومقلوب المضارع في صورة أخرى وهو المطرد ، أي أنه في جملة ما نسمع من بحور مهملية منها المتوفر أو المعتمد ، والفريد ، والعميد ، نجد أن الدوائر الثلاث حوت واحداً فقط .

وبعض ما ذكرنا من التفاعيل المستخدمة في الشعر الجديد نجده مزاجاً لتفعيله أخرى في الدوائر المركبة ، فهو أصيل في الدوائر البسيطة ثانوي في المركبة ، مثل :

فعلون من المتقارب وتركب مع مفاعيلن في الطويل .

ومفاعيلن من الهزج وتركب مع المضارع .

وفاعلن من المتدارك وتركب مع البسيط . .

ومستفعلن من الرجز وتركب مع كل من البسيط ، والسريع ، والمنسرح ، والمقتضب .
وفاعلاتن من الرمل وتركب مع المديد والخفيف .

وتتصور أن الدوائر الثلاث الصافية أصل في الشعر من الدائرتين الأخريين لأمر منها :

أولاً : أن تفعيلات الدائرتين المركبتين مأخوذة - في جملتها - من الدوائر السابقة .

ثانياً : أن بعض بحور الدائرتين المركبتين فيها نظر - كما يقولون - فالمضارع أنكر الأخفض أن يكون وزناً من كلام العرب ، وقال الزجاج إنه ورد قليلاً حتى إنه لا يوجد منه قصيدة لعربي ، وإنما يروى منه البيت والبيتان ، ولم يستشهد به إلا الخليل .

وما قاله الأخفض والزجاج في المضارع قالا في المقتضب ، وقال أبو العلاء عن البحرين إنهما ليسا من أصل الشعر القديم . مع أن الخليل سجلهما ^(٣٠٦) .

أما المجتث فقد قيل إن مخترعه الوليد بن يزيد ^(٣٠٧) ، كما أن المضارع والمقتضب

والمجثت لا يستعمل كل منها إلا مجزوءاً أي لا تستعمل تامة ، ويكاد يجمع الباحثون المحدثون على إنكار تفعيلة بحر المضارع فاع لاتن ، وتفعيلة المجثت مستفح لن . أما المنسرح فقد لاحظ فيه حازم القرطاجني اضطراباً وتقللاً^(٣٠٨) ، ولاحظ الدكتور إبراهيم أنيس عليه اضطراباً وفقدان الانسجام^(٣٠٩) .

من هنا نصل إلى أن اتجاه الشعر الجديد إلى الدوائر الثلاث : المختلف ، والمجثب ، والمتفق هو - في ذاته - مجارة للطبع العربي الأصيل ، ولا يعد خروجاً على الشعر العربي إلا في الكم فحسب ، أما قضية الكم ، فإذا كانت البحور ما بين مثمثة التفاعيل ومسدستها ، وعندما يحدث أن يكون مجزوءاً أو مشطوراً أو منهوكاً تصبح عدد تفعيلات البيت ستة أو أربعة أو ثلاثة أو اثنين تبعاً لذلك ، وهكذا نجد تفعيلات الشعر الجديد قد تكون في صورة من الصور العددية السابقة ، كما قد تكون تفعيلة واحدة ، ولقد قال العروضيون إن البيت التام ما استوفى أجزاءه فلا ينقص في أحرف عروضه وضره ، والوافي ما حدث فيه هذا النقص ، والمجزوء ما حذف آخر جزء من كلا شرطيه ، وهو واجب في خمسة هي :

المنهك ، والهزج ، والمقتضب ، والمجثت . ويمتنع في الطويل ، والسريع ، والمنسرح .

أما المشطور فما حذف نصفه ، ويدخل جوازاً في الرجز والسريع . أما المنهوك فهو ما حذف ثلثه ، ويدخل جوازاً في بحرين : الرجز والمنسرح . وهذا باب من أبواب الشعر الجديد ، إذ قد تتعدد صور تفاعيله ، لتستوعب - في كمها - هذه الصور جميعها ، وبذلك يكون الاختلاف - من ناحية الوزن - أمراً يدعونا إلى أن نفتح المجال للتجربة الشعرية الجديدة .

ويمكن أن نجد في الدراسات الإحصائية ما يعين على تحقيق هذه النتائج العلمية ، وقد قمنا بمثل هذا النوع من الدراسة الإحصائية في شعر كل من عبده بدوي ، ومحمد إبراهيم أبو سنة في كتابنا « ديوان الشعر في الأدب العربي الحديث »^(٣١٠) ، ونجد فيما فصلنا القول فيه عن كل منهما ما يبين أن بحور الدوائر الصافية هي أكثر البحور شيوعاً في الشعر الجديد .

ومن قبل قدم الدكتور رجاء عبيد دراسة إحصائية عن بحور الشعر في بعض دواوين الشعر الحديث في كتابه « الشعر والنغم » . دراسة في موسيقى الشعر^(٣١١) ورصد طائفة من البحور في دواوين :

« أحلام الفارس القديم » لصلاح عبد الصبور ، و « تأملات في زمن جريح » للشاعر

نفسه ، و « أزهار وأساطير » ، و « شناسيل ابنة الجلبي » للسيّاب ، و « الموت في الحياة » ،
وقصائد عبد الوهاب البيّاتي .

وعنده نجد بحر الرجز يتراوح بين النسب التالية :

٢٨٠ ، و ٢٣٦ ، و ٢١٢ ، و ٢١٤ ، و ٢٧٦ ، و ٢٦٠ ، و ٢٢٥

والمتشارك بين النسب التالية :

٢١٨ ، و ٢٥٠ ، و ٢٦

ويمكن لمن يمضي مع هذه التجربة لدى الدكتور رجاء عيد وغيره ممن يوسعون إطار هذه
العملية الإحصائية - أن يقف عند نتائج تؤكد شيوع بحور الدوائر الصافية في الشعر الجديد
أكثر من غيرها ، لأننا سنلتقي بالبحرين السابقين ، وبالكامل والمتقارب ، والوافر ، والرمل ،
حتى كان ديوان « الموت في الحياة » للبيّاتي رجزاً كله ما عدا بعض المقاطع في القصيدة
الأخيرة . وقل استعمال السريع والخفيف والبسيط .

وربما كان هذا أجدى - في نظرنا - من محاولة الدكتور عبد الله الطيب المجذوب في
كتابه « المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها »^(٣١٢) حيث رأى التناسب بين أوزان الشعر أو
بحوره ومعانيه . وإذا درسنا تراثنا وجدنا أكثر من أربعة أحماس ما أحصى من الشعر من :
الطويل والكامل والوافر والبسيط ، ووجدنا القدماء يعرفون عن المضارع والمقتضب والمجثث
والمتدارك .

كما كان ممن عُنوا بالإحصاء في مجال الأوزان من المستشرقين ؛ مرابتاج وجاكوب^(٣١٣) ،
ومن العرب الدكتور إبراهيم أنيس في « موسيقى الشعر »^(٣١٤) .

وهكذا نجد أن جهود الإحصاء تفيد في تأكيد تنبه حركة الشعر الجديد إلى المستعمل من
دوائر الخليل في معظم ما أنتجت من أشعار ، ولا يخرج عن ذلك إلا النادر القليل .

كما أننا نجد في البحور الشائعة لدى شعراء الشعر الجديد ما يؤكد ما ذهبنا إليه ، ويتفق
معه دعاء للمذهب الوصفي ممن نقدوا المنهج الإحصائي الاستقرائي لدى الخليل ، فهم يرون أن
الخليل عاش في عصر الفيلسوف الكندي ، وكان تلميذاً له كما نص الأصفهاني في « التنبيه
على حدوث التصحيف » ، كما يتفق معه مناداة الكثيرين بالاهتمام بالتفميعة^(٣١٥) وحدة

أساسية في بناء بيت الشعر ، كما يستخدم الصرفيون صيغة (ف ع ل) مع حروف الزيادة (سألتصونها) مع إسقاط الهمزة والهاء واللام لتصبح (لمعت سيوفنا) ، وبذلك لا يرضون بالتفعيلات الفرضية : مستفع لن ، وفاع لائن ، ولا يرضون بالتفعيلات المقدرة مثل فاعلن الثانية في بحر المديد ، بل يعزفون عن مصطلحات الأوتاد والأسباب والفواصل والزخافات والمعلل .

وإذا ما انتقلنا إلى جانب تطبيقي رأينا مصداق ذلك كله ، ها هو ديوان « قصائد مختارة »^(٢١٦) لغازي القصيبي بين أيدينا ، وسنلجأ إلى الإحصاء دون أن ندع لميلنا الذاتي من دخل فيما نصل إليه من نتائج هي خاضعة .. في صميمها . لهذا الإحصاء .

عدد قصائد

الديوان	منها في شعر التفعيلة	الرجز	الرمل	المتقارب	الوافر	البحر الكامل
٢٩	١٢	٣	٣	٣	٢	١
	أي بنسبة	٢٥٪ في كل و ٥٠٪ للرجز والرمل من شعر التفعيلة				
		و ٢٥٪ لهما معاً				

وهنا نجد أن بحري الرجز والرمل من دائرة (المجتلب) ويسبقهما في الدائرة بحر الهزج الذي لم يستعمله الشاعر في شعر التفعيلة في ديوانه هذا ، وإن استعمل بحر الوافر وهو الكامل من دائرة (المؤتلف) . ومن المعروف أنه إذا سكن الخامس من تفعيلة الوافر (مفاعلتن) بتحريك اللام ، وصارت ٥/٥/٥/٥ ساكنة (مفاعلتن) ٥/٥/٥/٥ انتهت بتفعيلة الهزج .

أي أننا أمام شاعر حقل شعره بقدر كبير من دائرة المجتلب في بحر من بحرهما الثلاثة بنسبة ٥٠٪ . يقول من بحر الرجز في قصيدة « القمر ومليكة الفجر » وتفعيلته : مستعملن :

مُنْطَرِحَ أَنَا هُنَا

فِي حَضْرَةِ الْهَزِيمَةِ

أَرَأَيْتُ الْعِنَاكِبَ الدَّمِيمَةَ

تَسْجُ فَوْقَ أَضْغِي خِيوطِهَا

أُرَاقِبُ الصَّبَاحَ وَالْمَسَاءَ

يَتَابِعَانِ الرَّحْلَةَ الْعَقِيمَةَ

ويقول من بحر الرمل^(٣١٧) في قصيدة « حَيْرَانُ الْأَيْمِ » وتفعيلته فاعلاتن :

وَنَعْنِي يَا حَيْرَانُ الْأَيْمِ

لِمُرُورِ الْفَصْلِ - جَدْلَانٌ - عَلَى الْجَرْحِ الْقَدِيمِ

لِضَحَائِنَا مِنَ الْأَحْيَاءِ وَالْأَمْوَاتِ لِلنَّكْسَةِ لِلْعَرَضِ الْغَيْبِيِّ الْمُسْتَبَاحِ

لِلْإِذَاعَاتِ الَّتِي تَنقِدُنَا كُلَّ مَسَاءٍ وَصَبَاحِ

لِلشُّعَارَاتِ الَّتِي تَتَّبِعُ بِالْمَجْدِ الْعَظِيمِ

لِلْأَكَاذِبِ الصُّغِيرَةِ

وَالرُّعَامَاتِ الْكَبِيرَةِ

ولشعب في فلسطين يجوب التيه كالطفل اليتيم

ثم أخذ من دائرة (المتفق) بحر المتقارب^(٣١٨) بنسبة ٢٥% ، يقول في قصيدة « حَبِكَ »

وتفعيلته : فعولن :

أَسْأَلُ : فِيمَ أَحْبَبْتُ ۱؟ يَقْفِزُ أَلْفَ جَوَابِ

فَهَذَا يَقُولُ لِأَنَّكَ أَحْلَى النِّسَاءِ

وَهَذَا يَقُولُ لِأَنَّكَ وَكَرِي حِينَ تَجْنُ الْعَوَاصِفَ

هَذَا يَقُولُ لِأَنَّكَ صَوْتُ ضَمِيرِي الْمُهْدَى بِالصَّمْتِ

هَذَا يَقُولُ لِأَنَّكَ تَدْرِينِ أَنِّي طِفْلُ جَرِيحِ

ثم أخذ من دائرة (المؤتلف) بحرهما المستعملين : الوافر وتفعيلته مفاعلتن ، والكامل

وتفعيلته متفاعلتن ، بنسبة ٢٥% فيهما ، ومن المدهش أنه أهمل من هذه الدائرة ما أهمله العرب

ولم يستعملوه .

يقول من بحر الوافر^(٣١٩) في ختام قصيدة « يَا صَحْرَاءُ » :

وعدت إليك يا صحراء ألقى جعبة التسيار
أغازل ليلتك المنسوج من أسراره
وأثشق في صبا نجد
طيوب فرار
وأحيا فيك للأشعار والأقمار

ويقول من بحر الكامل (٣٢٠) في قصيدته الوحيدة في الديوان « الهنود الحمر » :

كانوا يجيئون الطبول
ويزعمرون على الخيول
حتى إذا جاء المساء تحلقوا
حول الزعيم يدخنون
ويثرثرون
ويهددون الأبيض الملعون بالموت الزوام
والليل يزار بالطبول

وهكذا نجد البحور التي اختارها الشاعر - بلا وعي - في شعره الجديد ، كلها من الدوائر البسائط أو الصافية كما قلنا من قبل (دوائر : المجتلب ، والمتفق ، والمؤتلف) ، كما أن معظمها من دائرة المجتلب .

في موسيقى الشعر المعاصر محاولات بين التيسير والتكرير

يمكن القول إن المحاولات التي تمت إثر محاولة الخليل بن أحمد تردد بين سمتين متناقضتين هما : التيسير والتكرير ، أو الابتكار والاجترار ، وربما قاربت بعض الدراسات بين العروض والدراسات اللغوية الحديثة ، فأدى ذلك إلى اصطناع كثير من الباحثين مناهج تيسيرية ، وفي ذلك كله أمكن لنا أن نقف على جهود تأصيلية أسهمت في فتح باب تيسير هذا العلم ، وإن كان هذا الإسهام قليلاً يرد الكثير منه إلى التكرار أو المبالغة ، كما سنرى .
ونتوقع في حاضر الدراسات العربية ومستقبلها أن يفيد الدارسون من علوم وقنون شتى ، منها :

الموسيقى ، وعلم اللغة الحديث وبخاصة الأصوات ، والحاسب الآلي (الكمبيوتر) ، والإخراج السينمائي ، والإعداد السينمائي (السيناريو) والجوار .

وربما كان تيسير نظام الدوائر الخمس ، وإعداده سينمائياً وتليفزيونياً باستخدام وسائل التعليم ، و (تكنولوجيا) التعليم في الأقسام المتطورة منه بجامعةاتنا - ربما كان هذا مفيداً باستخدام الألوان والرسوم لتمييز استخراج بحر من آخر (القلك) ، وهكذا .

قلنا إن هناك محاولات حديثة^(٢٢١) بذلت في سبيل التيسير والتطوير ، نذكر منها : ما كتبه^(٢٢٢) سليمان البستاني في مقدمة ترجمته لإلياذة هوميروس ، وما ظهر سنة ١٩٤٣ إذ قدم محمد مندور بحثه « الشعر العربي : غناؤه ، إنشائه ، وزنه »^(٢٢٣) ، رأى فيه أن جهد الخليل فيما قدم من نتائج في العروض العربي لا يصح أن يعصرنا بحقيقة الشعر العربي وعناصره الموسيقية ، ولا يقفنا على سر حصرها على ذلك النحو . ويتساءل :

« ما هي العناصر التي تكون الوزن ، وهل يمكن أن تجتمع تلك العناصر في أوضاع ونسب أخرى ، فيكون من الممكن كتابة الشعر على أوزان جديدة ؟ »^(٢٢٤) .

ويأخذ على العروض تجاهله نظام المقاطع بظراً لعدم معرفة العرب نظام الشعر اليوناني ،

ويشير إلى دراسات المستشرقين حول المقاطع . وهو رأي يقوم على إلمام ببحور الشعر في غير اللغة العربية كما هو في اللغة العربية ، كما أن بحثه هذا - وهو في وقت متقدم نسبياً - كان عاماً ، ولا ينصرف - بالدرجة الأولى - إلى وضع منهج مقترح أو تقديم نقد علمي مؤصل لنظرية الخليل بن أحمد (١٠٠ هـ - ١٧٥ هـ) في الدوائر العروضية ومدى تطبيقها على الشعر العربي المعاصر ، في محاولة لتعبيد الطريق أمام شعرائنا المحدثين .

وفي سنة ١٩٤٨ رأى إبراهيم أنيس^(٣٢٥) تقديم منهج لتيسير الأوزان ، كما قدم مشروعاً لذلك مرتبطاً باهتمامه الرائد في علم اللغة الحديث ، مستعيناً بنتائج هذا العلم وبخبرته بالشعر العربي وأصواته ومقاطعته ومواضع النبر فيه ، ومستعيناً بالتحليل والإحصاء .

وقد عاب على علم العروض التقليدي إسرافه في المصطلحات إسرافاً منفرداً في مباحث من جميل هو الشعر ، ناقداً الأساس الصوتي للتفاعيل ، مفضلاً نظام المقطع ، وهو وحدة صوتية تشترك في جميع اللغات ، ويعرض له علم الأصوات phonetics ، ذاهباً إلى أن التفاعيل وضعت على غير أساس علمي^(٣٢٦) .

وقد قدم إحصائيات للبحور^(٣٢٧) ، وقدم منهجاً لتيسير الأوزان^(٣٢٨) ، ومشروعاً^(٣٢٩) ، ونسبة شيوع البحور^(٣٣٠) ، ثم ذهب إلى اختصار عدد البحور في نظرية يشرحها ، تقتضي إلغاء كل من : المضارع والمقتضب والمتدارك ، وتداخل بعض البحور المتشابهة مثل الكامل والرجز^(٣٣١) ، وتفق معه في هذا مستأنسين بواقع الاستخدام الشعري للأوزان وتشابه هذه البحور مع غيرها .

وربما رأى بعضهم أن أنيساً لم يقدم جديداً في هذا المضمار ، وأنه - كغيره - مضى في أثر المستشرقين . ولكننا نرى أن هذا العالم اللغوي قد مزج بين علم اللغة والعروض ، وفتح الباب أمام خطوة مهمة في التيسير متصلة بواقع الشعر العربي المعاصر ، وما يعانيه الشعراء وبخاصة من هم على أول الطريق .

وفي سنة ١٩٥٥ قدم عبد الله الطيب المجذوب « المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها »^(٣٣٢) ، ونقد إهمال العرب لأوزان عديدة ، وتشدهم في الرفض ، وإن رأى أن الزمن ليس زمن تجديد في الأوزان . ولم يُعَن بقضية تطوير الدرس العروضي عناية ملحوظة ، وما نرى في بحثه إسهاماً حقيقياً في قضية التيسير .

وفي سنة ١٩٥٧ قدم بدر الديب ديوان « الناس في بلادي » لصلاح عبد الصبور ، مناقشاً

تطور الأشكال الشعرية وضرورة استجابتها لتطور الحياة .

وفي سنة ١٩٥٩ قدم عبد الكريم الدجيلي من العراق « البند في الأدب العربي » تاريخه وأصوله . وفي سنة ١٩٦٠ كتب نقولا يوسف مقدمة ديوان عبد الرحمن شكري ، مشيراً إلى دور شكري في تطوير الأوزان والقوافي .

وهي محاولات عامة عابرة لا تتقدم خطوة في مجال التيسير الحق .

وفي سنة ١٩٦٢ أصدرت نازك الملائكة كتابها « قضايا الشعر المعاصر »^(٣٣٣) بدافع الوصول إلى قواعد الشعر الحر (الجديد) باعتباره حركة ، وباعتباره العروضي ، وباعتبار أثره^(٣٣٤) ، وجل اهتمامها منصب على الشعر الجديد ، لا إلى العروض العربي بوجه عام ، ولهذا تعد مُشرِّعة في مجال الشعر الجديد ، ومؤصلة له .

وقد أحدث هذا الكتاب صدى بعيداً في حياتنا الأدبية عقب صدوره ، وناقش آراءها كثير من الباحثين^(٣٣٥) ولعل هذا الكتاب أعلى الأصوات الصادرة في هذا المجال في العالم العربي بروح التأصيل فيه من ناحية ، وبما أثاره من قضايا من ناحية ثانية .

وفي سنة ١٩٦٤ قدم محمد النويهي كتابه « قضية الشعر الجديد » مطبقاً فكرتين نادى بهما « إليوت » ، أولاهما : عدم اتباع موسيقى الشعر عن لغة الحياة اليومية ، وثانيهما : ضرورة تحطيم الأشكال وإعادة صُنْعِها من جديد ، مؤمناً - كنازك الملائكة - بتطور الأشكال الشعرية ، وهو يرى أن التبر قاعدة شعر المستقبل .

وفي سنة ١٩٦٦ قدم الدكتور عز الدين إسماعيل كتابه « الشعر المعاصر - قضايا وظواهره النفسية والمعنوية » مناقشاً كثيراً مما يتصل بالشعر الجديد وقضاياها .

وبما اتصل بالشعر الجديد كتاب : عز الدين الأمين ، وسعد دعيبس ، وفيهما نرى الاهتمام بالشعر الجديد كما كان الحال عند نازك ، والنويهي ، وإسماعيل .

وفي سنة ١٩٦٨ رأى شكري عياد^(٣٣٦) أن نعيد النظر في علم العروض لندرسه على أساس من علمي الموسيقى والأصوات ، لنتقل بالدرس العروضي من « المعيارية » إلى الوصفية ، بدراسة خصائص الأصوات والمقاطع وطبيعة التبر في لغتنا ، والإيقاع وصلته بالوزن الشعري وفق الأساس الموسيقي مع ما بينهما من فروق إيقاعية .

والنتيجة الطبيعية لنظريته تلك أن يوجد مدخلان لدراسة العروض هما : المدخل اللغوي والمدخل الموسيقي .

في المدخل الأول نرى العروض شكلا لغويا يعتمد على خصائص الأصوات بالمقاطع اللغوية ، مؤيدا الاتجاهات السابقة لدى المستشرقين ، وهي الاهتمام بالمقاطع . وهو ينفي نظرية الاعتماد على النبر في عروضنا لأن لقتنا كمية لا نبرية ، وإن لم نخل من النبر - كما يقرر - إذ تتأثر موسيقى الشعر العربي بالتنغيم أو تغير درجات الصوت .

أما المدخل الثاني ، فهو المدخل للموسيقي حيث صلة الإيقاع بالوزن الشعري ، مع الاسترشاد بالموازن الموسيقية . والصلة بين الإيقاع والوزن صلة عموم وخصوص ، فالوزن الشعري أخص من الإيقاع الشعري ، والوزن قسم من الإيقاع ، أي أن الإيقاع اسم جنس والوزن نوع منه .

ويقوم الإيقاع الشعري على دعامين من الكم والنبر ويخضع لخصائص لغته ، ويرجع الأوزان إلى اختلاف النسب العددية للأصوات ، واختلاف مواضع النبر .

ويرى شكري عياد استعمال تفاعيل الخليل وإن لم تكن عن الإيقاع ، كما يرى أنه لكي نقض الزحافات والعلل المستقرة من الشعر العربي - علينا أن نقوم باستقراء مماثل . لذا يرى أنه في إطار قواعد العروض الخليلي يمكن أن نهتم بالإيقاع لتقديم قوانين كلية لموسيقى الشعر العربي .

وهكذا نرى في هذا البحث وفي غيره من البحوث السابقة ، أن محاولة التجديد أو التيسير نابعة من نظرية الخليل ، ولا يعانى لها أن تقوم على أنقاضها كما يتراى لبعض الدراسات المتعجلة ، إذ قام في هذه النظرية بناء علمي لنظرية عروضية مكتملة قل أن تتحقق - بهذا النظام الدقيق - في لغة من اللغات .

وفي سنة ١٩٧١ قدم التونسي نور الدين صمود^(٣٣٧) كتابه « العروض المختصر » بعد كتابه السابق « تبسيط العروض » متجهاً إلى فكرة المقطع القصير والطويل والاعتماد على الرموز لا الكتابة العروضية ، حتى ليكتب التنوين تنويناً لا حرفاً ونوناً ، والتضعيف تضييفاً لا حرفين . ويرى صمود في وجود فاصلة كبرى افتراضاً لا طائل تحته . كما يرى تحويل التفعيلة التي يحدث بها زحاف إلى شبيهتها المستعملة ، مثل (مستفعلن) بحذف السين التي

تحويل إلى (مفاعِلن) ، ويحذف الفاء تحول إلى (مفتعلن) .. الخ .

ولا جديد في هذا الكتاب ، إذ يمضي فيما مضى فيه سابقوه ، سواء فيما قبله أو ما لا قبله ، وقد يضاف إلى جهده هذا جهده في بحثه « القافية » ؛ أهي وسيلة تجميل أم وسيلة تكبير ؟ (٣٣٨) .

وفي سنة ١٩٧١ أيضاً قدم محمد طارق الكاتب (٣٣٩) كتابه « موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية » وأضماً جداول موازين الشعر العربي وبحوره ، بتحويل التفاصيل الخليلية إلى أرقام ثنائية ؛ تحقيقاً لتيسير معرفة وزن البيت وبحره ونوعه ، بتحويل الحروف المتحركة والساکنة إلى أرقام ثنائية .

ورأى ارتباط موازين الشعر العربي بالرياضيات نظراً لقيامه على التفعيلات بتوالي المتحرك والساکن ، في حين يوجد في الرياضيات ما يعرف بالأرقام الثنائية التي يمكن عن طريقها تمثيل أي عدد بالرقمين (صفر) ، و (واحد) ، فتمثل الحرف المتحرك بالصفر والساکن بالواحد .

كما يستعين بالحاسب الآلي باستخدام الجداول المحتوية على أرقام تدل على الموازين ، مما يفتح المجال أمام الحاسبات (الإلكترونية) لتدقيق الوزن وفق جداول .

وعيب هذا الاتجاه - فيما نرى - التحول بهذا العلم الذي وضع لخدمة أجمل الفنون الغولية إلى أرقام ورموز جامدة ، وتحويل جهد الذهن العربي من رموز إلى رموز بديلة دون ميرر . أما استخدام الحاسب الآلي فلا بأس في الاستعانة به في إحصائيات الدراسة والتحليل وبخاصة ما يتصل بظواهر الزحافات والعلل ، وحروف القافية واتصالها بحركة الرّوي كظاهرة الردف بالواو والياء وصلتها بالرّوي المضموم أو المكسور أطراداً وعكساً .

ثم قدم عبد الهادي الفضلي (في علم العروض - نقد واقتراح) أخذاً على الخليل بن أحمد الفراهيدي طريقته المنطقية التي اتبعها - أيضاً - في كتابه « العين » ؛ بالإحصاء وفرز المهمل وتركه والاعتماد على الاستنتاج العقلي ، وتصنيف التفصيلات إلى مجموعات أنتجت لنا ما سماه (الدوائر) الخمس التي ضمت كل منها بحوراً تجمعها رابطة .

وقد رأى عبد الهادي الفضلي أن الطريقة المنطقية مجالها القضايا الفكرية ونحوها ، أما قضايا اللغة فبباسبها جمع المادة واستخلاص النتائج ، وقد كان عصر الخليل عصر الفلسفة

والمنطق والجدل فأثر ذلك في صوغ نظريته ؛ لذا يلجأ الباحث إلى المنهج الوصفي ، ويرى أن نتجه إلى التفعيلة وأقسامها وأحكامها^(٢٤١) ، ويستنتج أنها تنقسم إلى ثلاثة أقسام هي :

١- تفعيلات فرضية لا مبرر لوجودها وهي (مستفع لن) في الخفيف والمبجث ، (وفاغ لان) في المضارع ، و (مفعولات) في المنسرح ، لأنها بالطي تحول إلى (مفتعلن) وفي السريع لأنها تحول بالكسف إلى (فاعلن) لذا يرى حذف هاتين التفعيلتين والاستعاضة عنهما (بمفتعلن) في المنسرح ، و (فاعلن) في السريع .

٢- تفعيلات مقدرة ، لا مبرر لوجودها ، مثل : (فاعلن) الثانية في بحر المنبذ .

٣- القسم الثالث هو التفعيلات الواقعية ، وهي ما ينبغي إيقاؤه .

ثم يذهب إلى أنه ما دمتنا قد رأينا أن الأسباب والأوتاد والفواصل تقوم على المتحرك والساكن ، فإن علينا ألا نثقل الدرس العروضي بالمصطلحات ، بل نكتفي بالنظر إلى قيام التفعيلة على أساس الحركة والسكون دون الاعتماد على المصطلحات ، ثم نقسم التفعيلات إلى ثابتة لا يلحقها تغيير ، ومتغيرة . والخلاصة أنه يرى^(٢٤٢) :

إلغاء نظام الأوتاد والأسباب والفواصل ، والاستعاضة عنه بنظام الحركة والسكون ، وإلغاء مصطلحات صفات البحور ، وإلغاء مصطلحات العلل جميعها ، والزحافات ، والاستعاضة عنها بضبط التفاعيل بهيئاتها التطبيقية ، وإلغاء مبدأ التأصيل والفرع في التفاعيل إلى ثابتة ، وهي الأعراب والضروب والمزحوفات بالزحافات، الملتزمة في الحشو ، ومتغيرة ، وهي تفعيلات الحشو المزحوفة بالزحافات غير الملتزمة ، كما يرى حصر المصطلحات والزحافات بالمتغيرات التطبيقية والاحتفاظ لها بأسمائها ، وهي : الإضممار والمصعب والخن والطي والكف ، مع ذكر مواضعها .

وربما اتفق الباحث - وتتفق معه - مع المناهدين بالتبسيط ، وعدم إرهاق هذا العلم بالمصطلحات والتقسيمات .

وفي سنة ١٩٧٤ قدم كمال أبو ديب في البنية الإيقاعية للشعر العربي - نحو بديل جئري لعروض الخليل ، ومقدمه في علم الإيقاع المقارن^(٢٤٣) ، محاولاً الاعتماد على النبر في تكوين الإيقاع ، وعلى العلاقة بين النبرين اللغوي والشعري ، والنبر البنيوي ، وأن الإيقاع الكلي للشعر العربي من تفاعل أنواع النبر الثلاثة .

ويرى الاقتصار على تفعيلتي (فعولن / فاعلن) ، بتحويلات متعددة ، كما تتحولان إلى :
(علن / فا) تبعاً لملاقة (فا) بـ (علن) أفقياً ؛ إذ إن فعولن هي (علن + فا) ، في حين أن
فاعلن هي (فا + علن) . ثم يقسم البحور إلى مجموعتين :

إحدهما تبدأ بالنواة (علن) ، وهي :

المتقارب ، والطويل ، والهجج ، والمضارع ، والوافر .

والثانية تبدأ بالنواة (فا) ، وهي :

المتدارك ، والبسيط ، والرجز ، والرمل ، والمديد ، والخفيف ، والسريع ، والمنسرح ،
والمقتضب ، والمجث ، والكامل .

وأما (فاعلن) فتكون من (فا + علن) ، أو نواة إيقاعية ثالثة .

وينتقل إلى دلالات رياضية فيعطي النواة (فا) القيمة ١ ، و (علن) القيمة ٢ ، و (علتن)
القيمة ٣ ، فتكون القيمة الرياضية لشطر من بحر الطويل :

علن فا علن فا علن فا علن فا علن فا علن فا

٢ ١ ٢ ١ ٢ ١ ٢ ١ ٢ ١ ٢ ١ = ١٤ .

ويرى في المتقارب والمتدارك التشكيلين الأساسيين للإيقاع في الشعر العربي .

وقد عدنا إلى جمود المصطلح ، فما الفرق بين الأرقام ، ورمزي الحركة والسكون ؟ هذا
فضلاً عن محاولة الخلط بين البحور وفتح الباب أمام الإيقاعية غير « البحرية » .

وفي سنة ١٩٧٦ قدّم العراقي عبد الصاحب المختار « دائرة الوحدة » ، أو « دائرة المختار »
كما أسماها ، معلناً قيامه بوضع نظرية جديدة في أوزان الشعر ، بل سجل هذا الابتكار (٢٤٣) ،
الذي يرى فيه صاحبه توحيد دوائر العروض الخمس المعروفة في دائرة واحدة ، وتوحيد أجزاء
التفعيلة في أساس واحد ، وجعل السبب الخفيف أساساً للتفاعيل وحذف ما عداه من الأوتاد
والفواصل . وقد سمى هذا السبب الخفيف « نقرة » موسيقية خفيفة ، وعبر عنه بلفظ (دن) ،
ويتكرر أربع مرات رامية إلى توحيد أجزاء التفعيلة بأساس واحد .

حرف « د » يرمز للحركة ، و « ن » للسكون ، فيكون نطق مفعولان هكذا : دن دن .

دن دن . وقد شكل دائرته هكذا :

٢١ فعل

١٢ فع ل

التفاعيل الرباعية :

٢١١ فعطن

٢٢ فع لن

١١٢ فاعل

١٢١ فعول

٣١ فعال (٣٤٥)

التفاعيل الخماسية :

٢١٢ فاعطن

٢٢١ فعولن

١٢٢ مفعول

١٢١١ فعلات

١٢٢ فع لات

٣١١ فعلان

٢١١١ فعطنن

٣٢ فع لان

التفاعيل السداسية :

١٢١٢ فاعلات

١١٢٢ مستفعل

٢١١٢ مفتعلن

٢٢٢ مفتع لن

١٢٢١ مفاعيل

٢١٢١	مفاعِلن
١٢٢١	مفاعِلت
١٢٢١	فَعولَات
١٢١٢	مفعَلات
٣١١١	فَعَلتَان
١١٢١١	مُتفاعِل
٢٢٢	مفعولن
٣٢١	فَعولَان
٣١٢	فَاعِلَان

التفاعيل السباعية :

٢٢١٢	فَاعِلَان ^(٢١٦)
٢١٢١١	مفعَلَاتن
٢١٢٢	مِت فَاعِلن
٢١٢٢	مستفَعِلن ^(٢١٧)
٢١١٢١	مفاعِلتن
٢٢٢١	مفاعِل نِن
٢٢٢١	مفاعِلن
١٢٢٢	مفعولَات
٣٢٢	مفعولَان
٣١٢١	مفاعِلَان
٣١١٢	مفتَعِلَان
٣٢٢	مفتَح لَان
٢٢٢١	فَعولَاتن

التفاعيل الثمانية :

٣٢١٢	فاعلاتان ^(٣٤٨)
٣١٢١١	مفاعيلان
٣١٢٢	مت فاعلان
٣١٢٢	مستفعلان
٢٢٢٢	مفعولان
٢٢١٢١	مفاعلاتن
٢٢١١٢	مفتعلاتن

التفاعيل التساعية :

٢٢١٢١١	مفاعلاتن
٢٢١٢٢	مستفعلاتن
٢٢١٢٢	مت فاعلاتن
٣٢١١٢	مفتعلاتان
٣٢١٢١	مفاعلاتان
٢٢٢٢١	مفاعيلاتن

التفاعيل العشارية :

٣٢١٢١١	مفاعلاتان
٣٢١٢٢	مستفعلاتان
٣٢١٢٢	مت فاعلاتان

وتعد التفاعيل السباعية جميعاً أصيلة ، وكذلك بعض الخماسية والسداسية ، على ما سيجري التنبيه عليه عند الكلام على كل بحر من البحور^(٣٤٩) .

إن هذه الطريقة في تقسيم التفاعيل ، يمكن التخلّص بها من مجموعة كبيرة من الألقاب العروضية التي تطلق على المراحل التي يحسبها العروضيون قاعدة طبيعية للتحوّلات الجارية على التفاعيل ، بحيث تنقلب بمقتضاها كلُّ تفعيلة إلى تفعيلة أخرى غيرها .

ومن السعودية قدم محمد حسن عواد كتابه « الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية » مبتكراً رموزاً بديلة للتفعيلات^(٢٥٠) ، واختار جملة^(٢٥١) ترمز للتفاعيل ، هي - على التتابع وبمراعاة التنوين - هكذا :

بجانبنا	مفاعلتن
تاجر	فاعلن
رعوف	فعولن
متسامح	متفاعلن
يستخدم	مستعملن
عاملات	فاعلاتن
مكفوفات	مفعولات
مهازل	مفاعيلن

ويقدم كلمة « رسالات »^(٢٥٢) بمقاطعها ، ويفيض في شرح ميزان المقاطع ، في محاولة للاستغناء عن التفاعيل ، من مقطع قصير وقد رمز إليه بـ (م . ق) ، ومقطع متوسط ، وقد رمز إليه بـ (م . م) ، ومقطع طويل (م . ط) ، ورمز للأول^(٢٥٣) بالرقم 1 ، وللمتوسط 2 ، وينطبق ذلك على سطر شعري من شعره في قصيدته « تحية للمؤتمر الأول لوزراء الخارجية العرب » :

أمين يا مؤتمر الخالدين

ويقطعها : آمي / ن يا / مؤتمر ل / خالدين

ويرمز لها بميزانه المكون من (أ لو فين)^(٢٥٤) « أ - لو - فين » هكذا :

لو ، لو / أ ، لو / لو ، لو ، أ ، لو / لو ٢ ، أ ، فين

ثم يطبق ما سماه قانون « ألوفين »^(٢٥٥) Alufin على تفاعيل الفراهيدي هكذا :

فعولن	أ ١ . لو ٢ . لو ٢
مفاعيلن	أ ١ . لو ٢ . لو ٢ . لو ٢
مفاعلتن	أ ١ . لو ٢ . أ ١ . لو ٢

فَاعِلَاتِن	لَوۡۡۡ . ١ . لَوۡۡۡ . ٢
فَاعِلِن	لَوۡۡۡ . ١ . لَوۡۡۡ
مُسْتَفْعِلِن	لَوۡۡۡ . ٢ . لَوۡۡۡ . ١
مَفْعُولَات	لَوۡۡۡ . ٢ . لَوۡۡۡ . ١
مُتَفَاعِلِن	١ . ١ . لَوۡۡۡ . ٢

ثم يقدم تجربة أخرى في جملة يديرها على التفعيلات ، غير مكثف بجملته السابقة ، وهي :

قد رمى غرضاً وأصاب^(٢٥٦) ، ويديرها على التفاعيل هكذا :

فَعُولِن : رَمَى .. قَد
مَفَاعِلِن : رَمَى .. قَد .. قَد
مَفَاعِلَتِن : رَمَى .. وَرَمَى
فَاعِلَاتِن : قَد .. رَمَى .. قَد
فَاعِلِن : قَد .. رَمَى
فَعَلِن : وَ . رَمَى
مُسْتَفْعِلِن : قَد .. قَد .. رَمَى
مُتَفَاعِلِن : وَ . أَصَاب .. قَد
مَفْعُولَات : قَد قَد .. قَد .. وَ
مُتَفَاعِلِن : وَ . أَصَاب .. قَد
فَعَلَات : وَ . زَصَاب
فَعَلَات : وَ .. صَاب
مُتَفَاعِلَات : وَ .. وَ .. قَد .. أَصَاب
مُتَفَاعِلَات : قَد .. قَد . أَصَاب

ويشير إلى ما أبدعه غيره من أشكال هندسية^(٢٥٧) للتفاعيل ، ويتفدها منافعاً عن أشكاله

التي ابتدعها ، أما أشكال غيره فهي :

■	متفاعلين	▲	فاعلين
●	مستغملين	▱	فعلولين
▲	مفعولات	◐	مفاعيلين
		▬	مفاعلين

ولا نظن فيما ابتدعه أو ابتدعه غيره غناءً عما وضعه الخليل .

ورأى المستشرقون^(٣٥٨) في العروض prosody العربي ضرورة ارتباطه بالمقطع ، بوصفه وحدة صوتية في علم الأصوات phonetics .

فيرى « قابل »^(٣٥٩) في إهمال كتابة الحركات خطأً أساسياً ، ورأى أن الأسباب والأوتاد لم تفر بذلك . وتتابعت جهود كل من : فرايتاج ، وجاكوب^(٣٦٠) .

ولم يكتب « جوبار »^(٣٦١) بفكرة المقاطع ، وأشار إلى ارتباط العروض بالموسيقى .

وفي هذا المجال برز نشاط المستشرق « إروالد » Ewald ، وتبعه غيره ، من أمثال « رايت » Wright .

ولن نفيض في عرض نظام المقاطع وشرحه التفصيلي ، فقد أعفانا وسبقنا إلى ذلك بوفاء علمي إبراهيم أنيس في « موسيقى الشعر » ، ثم من بعده شكري عياد في كتابه عن موسيقى الشعر أيضاً ، لذا لا نرى حاجة إلى تكرار ما ذكره أسألتنا من قبل في هذا الشأن ، لكننا نؤكد إيماننا بنظام المقاطع ، والتغاضي عن تعقيدات القدماء إزاء التغييرات المتمثلة في الزحافات والعلل ، وسائر المصطلحات .

وإذا كنا قد رأينا لدى المحللين اجتهادات تدعو للاستخدام اللغوي الصوتي ، ومراعاة المقاطع الطويلة والقصيرة ، أو تميل إلى الاستعانة بعلم الموسيقى ، ومراعاة النبر والإيقاع - فإننا في الوقت نفسه - نرى من يميل إلى إلغاء بعض البحور أو إدماجها فيما يماثلها ، وإلغاء بعض التفاعيل ، مثل : مستفع لن ، وفاع لاتن ، ومفعولات ، ونرى من يتهجج نهجاً واقعياً في النظرة إلى الأصوات ، وبخاصة فيما يتصل بالثنوين والتضعيف . وأكثر من ذلك طموحاً ما نلمسه لدى المنادين بالاستعانة بالحاسب الآلي ، وهو أمر بات استخدامه لازماً في كثير من

العلوم الإنسانية ، ومنها الأدب .

ومن الباحثين من نادى بإعادة النظر في الأسباب والأوتاد والفواصل والمصطلحات العروضية والزخافات والعلل . وهذه الجهود - فيما نرى - خطوات جادة في طريق تطوير الدرس العروضي لئلا أجيالنا الشاب في شعرنا المعاصر ، قرأء ومبدعين عى حدّ سواء .

أما المحاولات الأخرى التي تأخذ شكل : الأرقام الثنائية عند محمد طارق الكاتب ، والتحول إلى دلالات رياضية عند كمال أبي ديب ، أو الاستعانة بالأرقام : ١ ، ٢ ، ٣ عند الشيخ جلال الحنفي - فهي أمور تنقلنا من مجرد إلى ما هو أكثر تجريدًا ، وما توهمنا فيه النموض إلى ما هو أكثر غموضًا . أما نظرية « دائرة الوحدة » ، أو « دائرة المختار » فهي مجرد إحلال للدندنة محل التفعيلة ، خلاصًا من الميزان الصرفي المعتمد على مادة « فعل » ، وهكذا نجد التجديد - في معظمه - شكليًا .

على أن جهود الباحثين لم تقتصر على هذا فحسب ، بل تعدته إلى الرموز ، فقد انجذبت عناية بعضهم إلى وضع الرموز الدالة على المتحرك والساكن ، والتفعيلة ، فهذا هو عبد العزيز عتيق في كتابه « علم العروض والقافية »^(٣١٣) يضع الحرف (ن) تحت الحرف المتحرك ، الذي لا يليه ساكن ، ويضع الخط الصغير (-) تحت الحرف المتحرك ، الذي يليه ساكن .

وهكذا تكون رموز التفاعيل - على سبيل المثال لا الحصر - على النحو التالي :

فعلن ن - -

مفاعيلن ن - - -

مفاعلتن ن - - -

و واضح اختلاط صورتى التفعيلتين الأخيرتين على المتعلم .

وهناك من يرمز للمتحرك بخط أفقي (-) وللساكن بخط عمودي (|) ، وللمتحرك والساكن هكذا (- |) ، أو ما يسميه « مطة »^(٣١٣) .

على أن أشهر الرموز وأكثرها تداولاً وألفه - هو الرمز المتحرك بشرطة مائلة هكذا (/) ، والساكن بعلامة (٥) ، وهو ما نميل إليه^(٣١٤) .

وقد قدم السعودي محمد حسن عواد رموزًا للتفاعيل على النحو الغريب التالي^(٣١٥) :

مفاعلتن $\overline{\text{ـاـ}} \overline{\text{ـاـ}}$	فاعلن ϕ
مفاعيلن $\overline{\text{ـاـ}}$	فعلولن \ominus
مستفعلن $\overline{\text{ـاـ}}$	فَاعِلَاتِن $\overline{\text{ـاـ}}$
مفعولات $\overline{\text{ـاـ}}$	مُتَفَاعِلِن $\overline{\text{ـاـ}}$

يقول (٣٦٦) : « فالرقمان ٥ و ٧ (أو الشكلان الدائرية والزاوية الحادة) هما هيكل البناء في هذه الرموز ، فالأول هو رمز التفعيلتين : فاعلن وفعلولن ، والثاني هو رمز التفعيلات الأخرى الست : فاعلاتن ، ومفاعلتن ، ومفاعيلن ، ومستفعلن ، ومفعولات (أي التفعيلات السباعية) » لم يشير إلى العلامة الفارقة بين التفعيلات في شرح تفصيلي ينتهي باستعارة علامة الجذر التريسمي في الرياضيات ، بواسطة النقاط لتمييز وجود الحروف الزائدة : م . س . ت . فما احتوى منها حرفاً دل عليه بنقطة ، وما احتوى حرفين دل عليه بنقطتين قد يتقاربان مع مفاعلن ، وقد يتباعدان مع متفاعلن ، وما احتوى لثلاثة دل عليه بثلاث نقاط ، وما خلا من الحروف خلا من النقط ، أما تفعيلة مفعولات فاستماضت عن النقط هواً صغيرة .

وقدم الشيخ جلال الحنفي^(٣٦٧) بديلاً هو الأرقام : (١) ، (٢) ، (٣) رمزاً للحركة ، فالحركة وساكن ، فأكثر ، كما قدمنا .

وقدم أحمد ساعي^(٣٦٨) شرحاً لظاهرة التنويع في ضربة سريعة (/) ، أو بطيئة (٥ /) ، متتابعة لما سبق أن بينه عز الدين إسماعيل في « الشعر العربي المعاصر » من حركة خفيفة (/) أو ثقيلة (٥ /) .

ورمز عبد الصاحب المختار - كما قدمنا - للحركة بحرف دال ، وللساكن بحرف نون ساكن (النقرة « دن ») ، أي الدندنة .

وقد سبق القدماء إلى هذا المضمار في جهودهم العروضية حين رسموا دوائر البحور ، وطرق فكّها ، فرأينا الشنتريني صاحب « المعيار في أوزان الأشعار »^(٣٦٩) يرمز للمتحرك بفاء وللساكن بألف ، ورأينا الخطيب الشبريزي في « الكافي في العروض والقوافي »^(٣٧٠) يرمز للمتحرك بدائرة صغيرة ، وللساكن بخط مائل ، وذكر ابن جنى المقاطع مجزأة في كتاب « العروض »^(٣٧١) .

وعندي أنه بقدر ما شتت الناشئين جهود السابقين ، أقلقتهم جهود المحلّين ، ويكفي

أن يحار الناشئ بين رمزي الحركة والسكون ، وأبسط الأمور تشير إلى أن رمز الحركة في شكل الكتابة العربية شرطة قصيرة ، ورمز السكون دائرة صغيرة .

أما الاجتهادات الخاصة بالاستعانة بعلمي الموسيقى والأصوات ، فهي سديدة بلا جدال ، وأود أن أضيف أن يكون الدرس التعليمي العروضي للناشئة قائماً على كتاب وشرط مسجل (كاست) ، كما هو الحال في تعليم اللغات العالمية في عصرنا ، وأن يعتمد الكتاب اعتماداً تاماً على التبسيط الآخذ بالمقترحات السابقة ، ومعتمداً على رسم الدوائر العروضية ، مستعيناً بالألوان في طريقة فكّ البحر من آخر ؛ لنضع بذلك وسيلة إيضاح بين يدي المتعلم . كما يمكن الاستعانة بالنصوص الشهيرة في الغناء العربي الفصيح ، أمثال شوقي وحافظ والشناوي ، وناجي ، والفيصل ، وغيرهم مما ذاع وشاع لتقرب إلى أذن المستمع ، وذلك بالاستعانة بمشاهير المغنين ، والإلقاء لمشاهير المنشدین للشعر الفصيح ، وأن يصاحب النقطيع لإيقاع موسيقى ، بل قد يتسع المجال للإسهام الموسيقي بربط الأسباب والأوتاد بالسلم الموسيقي .

بهذا التبسيط والتسهيل تقرب الدرس العروضي للناشئة ، ولا بأس من الإبقاء على أصوله العامة وتفصيلاته المتشعبة لطلاب الدراسات العليا والمتخصصين . وفي ذلك محاولة للإبقاء على هذا العلم العظيم ، الذي كاد يموت على ألسنة كثير من أبنائه في عصرنا .

وينبغي أن أسجل - في النهاية - أنه لم يكن هدفي الأسمى حصر ما ظهر في هذا المجال حصراً ؛ بيليو جرافيا^(٢٧٢) أو مناقشته أدبياً ، فهناك محاولات شتى ، مثل جهد محمد النويهي في كتابه : « قضية الشعر الجديد »^(٢٧٣) ، وهو دراسة جيدة وجادة ، أولت النبر stress والكَم اهتماماً كبيراً يتصل بالإيقاع والجمال .

وغني عن البيان أن من الإقحام إدخال كتاب س . موريه « حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث »^(٢٧٤) - برغم روعته - ذلك أنه يرصد جهود الشعراء في إبداعهم التجديدي ، ولا يرصد جهود الباحثين أو النارسين ، موضوع بحثنا .

ويمكن القول في نهاية هذا العرض الموجز بأن محاولات ثلاثاً جديدة بأن يقال فيها أو عنها إنها كانت جادة ، وأخذت من الحماس العلمي جانباً كبيراً ، ألا وهي : « موسيقى الشعر » للدكتور إبراهيم أيس ، و « في موسيقى الشعر » للدكتور شكري عياد ، وفي البنية الإيقاعية للشعر العربي - نحو يدبيل جُدري لعروض الخليل ، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ، لكمال أبي ديب .

ومهما كتب عن أنيس من نقد^(٣٧٦) ، فإن له - من قبل - دوراً في الريادة وقتذاك ، وقسطاً كبيراً من الجدوية والدراية والاتجاه إلى نظام المقاطع المتحركة open ، والساكنة closed ، والنظرية الكمية ، والتيسير ، والنبر ، وربما صار غير مواكب لجهود المحذنين .

ولقد جعلت منهجية عياد العلمية أحد الدارسين يصرّح بانتفاعه بعمله ونتائج^(٣٧٧) ، وهو مُجِبٌّ في ذلك بلا جدال .

أما كمال أبو ديب فإنه يبدو في كتابه المذكور آنفاً « في البنية الإيقاعية في الشعر العربي ... » جاداً متحمساً حريصاً على التفكير بعمق في قضية موسيقى الشعر ، وهو يدرك في البداية ان ما يقوله هو بداية على الطريق . يقول في مقدمة كتابه عن فرضية النبر التي يقدمها إنها :

« محاولة أولى ، لا أدعي لها الكمال ، بل إنني لوائق من أن ثمة عدداً من النقاط فيها ما يزال بحاجة إلى تدقيق واستقصاء . لكن الأمل بأن نشرها قد يثير الاهتمام والمناقشة والتتبع ، بشكل يؤدي إلى تعديلها نتيجة لعمل باحثين آخرين ، هو الذي يشجمني على نشرها بهذا الشكل ، ثم إن النبر ليس ظاهراً فردية ، وإنما هو ظاهرة ثقافية جماعية ، ومن هنا قد يكون إحساسي بالنبر نفسه أمراً يثلث في سلامته ، ولا يبقى إلا اللجوء إلى أكبر عدد ممكن من ردود الفعل لإعطاء الفرضية صيغة أكثر اكتمالاً . »^(٣٧٨)

لقد فاق طموحُ الباحث مجرد تسهيل العروض - كما يقرّر^(٣٧٩) - ، وتعدّاه إلى طموح بعيد جامع هو - كما يعبر - طرح بديل لعمل الخليل على الإيقاع الشعري ا

ويستعير من العراقي عبد الصاحب المختار^(٣٨٠) ربما دون وعي - فكرة « الدلدنة » ، التي تجلّت في نظرية رُوح لها العراقي من قبل ، وهي مما يتواتر ورودها على الذوق الشعري poetic taste .

ثم يقرر أنه يقدم إيقاعاً جديداً عن طريق وحدتين إيقاعيتين ، هما : « فعولن / فاعلن » (وهما من نفاعيل الخليل) وتحولاتهما ، ثم يحلل التضميليتين إلى ما يسميه (النوائين) الإيقاعيتين ، وهما كما يرى أعمق جنسية ، وهما « علن / فا » (وهما أيضاً من عند الخليل ، إذ الأولى وتد مجموع o// ، والثانية سبب خفيف /o) ، وسماههما النظام (السبب وندي) (بمستلزمات الخليل أيضاً) ، ثم يخلص من ذلك إلى مصطلحاته الثلاثة كما ذكرها :

١- فا / علن سماها « نواة إيقاعية » .

٢- وحينما تركيبان نسمي التركيب « وحدة إيقاعية » .

٣- وحينما تتكرر الوحدات وتركب سماها « تشكيلا إيقاعيا » .

ويرى أن صنيعه هذا « أدق من السبب والوئد والتفعيلية والبحر » . ونرى أن صنيعه هذا تكرار لما صنعه الخليل في أسماء مستحدثة ، دون تحقيق أي هدف من أهداف التجديد أو التيسير ، « فالنواة » هي مسألة الأسباب والأوتاد ، كما هو معروف ، و « الوحدة الإيقاعية » هي التفاعيل^(٢٨١) المعروفة .

أما « التشكيل الإيقاعي » فهو ما يعرف بالبحر في البيت الشعري poetic metre بحروجه وضميره في الوزن المنتظم ، لو بما هو معروف في الشعر الجديد ، وبذا نراه أسير النظرية الخليلية دون أدنى تجديد يذكر ، برغم دقة جهده وفهمه للمحوظين ، فهنا بعينه أساس الخليل في دوائر الخمس ، وفي نظرية (الفك) ، أي استخراج بحر من بحر بحلف أول مقطع فيه (أي ما سماه النواة) لنتقل إلى بحر آخر ، كما نرى في شكل دائرة (المجتلب) ، كما شرحناه ورسمناه هنا في الشكل المرافق .

ومن الحق القول بأن من مباحج هذا الكتاب الحديث عن الكم والنبر^(٢٨٢) ، والإيقاع^(٢٨٣) ، ومحاولة الدراسة المقارنة^(٢٨٤) ، ونقد بعض نظريات المحنثين الذين سبقوه من أمثال قابل^(٢٨٥) ، وأتيس إلى أن يواجه أستاذنا الخليل^(٢٨٦) .

والعيب الجوهرى فيما يطرحه الكتاب أنه - حسب ما أسماه النظام (السبب وتندى) - بفتح الباب أمام أي تشكىل تفعيلى ليكون بحراً ، مشجاوزاً كل البحور المهملة والمستعملة ، وأبهر المولدين ، والفنون السبعة^(٢٨٧) ؛ لأنه بذلك يفتح الباب لأي تشكىل - يكاد يكون ثريا - أو أن يكون شعرياً مثل القصيدة النثرية prose poem ، أو النثر الشعري poetic prose ، كما يحلو للبعض تسميته^(٢٨٨) .

والحق - بعد ذلك كله - أن الكتاب يحوي جهداً واضحاً ، وتفكيراً جاداً ، واستيعاباً واعياً لعروضنا العربى ، لكنه واسع الخطوة في أحلام الطموح ، جرىء الوثبة في عالم النج نحو غايته المنشودة في « البديل الجذرى » ؛ ولعله كان أكثر واقعية في أواخر سطور بحه ؛ إذ قرر أنه :

« لا يدعي لنفسه تقديم قوانين أو نتائج نهائية الشكل ، بل يطمح إلى إثارة التساؤل من جديد إلخ » (١٣٨٩) .

ولقد اتسابت عباراته فكانت عاملاً أساسياً في تضخم حجم الكتاب في كفه ؛ إذ بلغ (٥٥٠) صفحة ، ولعل في إمكانه جعله في ربع هذا الحجم ، إن نظر في صياغته من جديد ، انطلاقاً من تجربته الأولى في مقاله المنشور في (مواقف) ، وهو الفصل الأول في كتابه هذا (١٣٩٠) .

كلمة أخيرة :

أرجو ألا أكون - بذلك كله - في موقع من يدود عن حوض الخليل ، ويجمد أمام تيارات التجديد ، فالمبحث عن الجديد بحر لا ساحل له ، ولهذا فإني لا أرقبه من شاطئ وهمي ، فلا شواطئ للتجديد ، ولا مفر من وجود القاعدة المؤصلة ، التي تكسف بنور حقيقتها إشعاع ما سبقها ، وتصهر بحراتها كل جمود ، وتحيي بنبضها كل موات ، إيماناً منا بتعدد الصوت الشعري .

الهوامش

- (١) عبد المنعم تليمة ، مدخل إلى علم الجمال الأدبي . القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٧٨ . ومقدمة في نظرية الأدب . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٩ . وجان بريدلبي : بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز . القاهرة ، نهضة مصر ، ١٩٧٠ . ورونيه ويليك وأوستين وليرين : نظرية الأدب . وعبد المنعم إسماعيل : نظرية الأدب ومناهج البحث الأدبي . ولرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم . القاهرة ، ١٩٧١ . وفينست : نظرية الأنواع الأدبية ، ترجمة حسن عون . الإسكندرية ، المعارف ، ١٩٥٨ . ولطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب . القاهرة ، نهضة مصر ، ١٩٧٠ . ولوفافر : في علم الجمال ، ترجمة محمد عيتاني . بيروت ، ١٩٥٤ . ومحمد النورهي : وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانقسام الجمالي . القاهرة ، الرسالة ، ١٩٦٦ . وعز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية للنقد الأدبي .
- (٢) شعون أدبية . المشاركة ، ع ١٥ ، السنة ٤ ، ص ١٣ . إدوارد سعيد : العالم والنص / الناقد ، ترجمة بشار عبد الواحد لؤلؤة . شعون أدبية ، ع ١٥ السنة ٤ ، نشاء ١٩٩٠ . ص ٦ وما بعدها ، ص ٤٤ وما بعدها .
- (٣) الشاعر هو يكتز إلى صديقه روبرت برجز في ١٩٧٨/٥/٢ - شعون أدبية ، المشاركة ، العدد نفسه ، ص ١٤ .
- (٤) العدد نفسه ، ص ٤٤ . (٥) دار الفيصل ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م .
- (٦) ديوانه . مج ١ ، أبريل ١٩٧٢ . وط ٢ ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٩ .
- (٧) شوقي ضيف : البارودي . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف . ص ٩٩-١٠١ . (٨) أسئلة الفنان : طرفه .
- (٩) قصائد مختارة . دار الفيصل ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠ . ص ٨٢ .
- (١٠) الينابيع . نادي جازان ، ص ٩٦ .
- (١١) حسن عبد الله القرشي : ديوانه . مج ٢ ، بيروت ، دار العودة . مقدمة : نداء النداء ، ص ١٩٩ .
- (١٢) لقاء لم يتم . القاهرة ، دار الجيل ، ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨ . ص ٧ .
- (١٣) عودة الفيضان . ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥ . ص ٣ . (١٤) حيرة . ط ٢ ، ١٣٨٦هـ . ص ٩ ، باقيه .
- (١٥) للمصنوع نفسه ، ص ١٠ ، شعري . (١٦) على ربي اليمامة ، ص ٧ وما بعدها .
- (١٧) ولد : حسن كامل الصيرفي ، في دمياط سنة ١٩٠٨ ، وتوفي تعليمه النظامي في المنارس الثانوية سنة ١٩٢٥ ، لكنه ظل يتابع التثقيف والمطالعة ، وعمل في وزارة الزراعة ، وفي مجلس النواب ، كما عمل سكرتيراً لمحرر مجلة (المجلة) التي أنشأتها وزارة الثقافة بمصر سنة ١٩٥٦ .

- (١٨) مثل رثاء محمد صبري السريوني ، يوسف السباعي ص ٣١ ، ٣٩ .
- (١٩) مثل القصائد الثلاث بأحر النيران من ص ٨٥ حتى ص ٩٢ .
- (٢٠) انظر صفحات : ١٣ ، ٢٦ ، ٧٠ ، ٧٥ . (٢١) قلبي وغزالة الثوب الأزرق ، ص ٢٥ .
- (٢٢) أجراس المساء ، ص ٢٢ . (٢٣) قلبي وغزالة الثوب الأزرق ، ص ١٧ .
- (٢٤) قلبي وغزالة الثوب الأزرق ، ص ١٠٢ . (٢٥) نفسه ، ص ١٤٧ .
- (٢٦) نفسه ، ص ١٧٠ وغيرها .
- (٢٧) منها ص ١٥٢ ، ١٥٥ ، ١٦٥ ، ١٧٦ - قلبي وغزالة الثوب الأزرق ، و ص ٣٠ و ٦٠ - أجراس المساء .
- (٢٨) قلبي وغزالة الثوب الأزرق ، ص ١٢٤ ، ٣ ، ٤ ، ١٣٢ ، ٦ ، ٧ ، ١٤١ ، ٥ ، ٦ ، ١٤٢ ، ٧ ، ٨ ، ١٤٣ ، ١ ، ٢ ، ١٧٠ ، ٢ ، ٣ ، وأجراس المساء - ص ٨ ، و ص ٦٠ ، ٣ ، ٤ .
- (٢٩) الرجز بين بدايات الشعر الجاملي والعصر الحديث . القاهرة ، الثقافة العربية ، سبتمبر ١٩٧٦ . وستحدث عنه في فصل قادم (ص ٢٥٢) .
- (٣٠) أجراس المساء ، ص ٢٤ . (٣١) دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧ .
- (٣٢) بالاشتراك مع حسن توفيق والشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة . ١٩٧٠ .
- (٣٣) دار الموقف العربي ، ١٩٧٨ .
- (٣٤) مواهب - ٣١ . المركز العربي للفنون التشكيلية والآداب ، ١٩٨٦ .
- (٣٥) الهيئة ، ١٩٧١ . (٣٦) النداء ، ط ٢ . ١٩٨٤ . وكتاب مجلة الإذاعة . ط ١ . ١٩٧٦ .
- (٣٧) ملحق مجلة الثقافة . ١٩٧٦ .
- (٣٨) بالترتيب صفحات : ١٢ ، ١٦ ، ١٧ ، ٢١ ، ٣٢ ، ٤٥ ، ٤٦ .
- (٣٩) بالترتيب صفحات : ٣٧ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٣٣ ، ٢٢ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٩ ، ٤٦ ، ٢٠ ، ٤٢ ، ٢٤ ، ٥٠ .
- (٤٠) من معانيها : اليسار والسعة : أسكنوهم من حيث سكنتم من وجدكم ، و وجدوا الشيء المنشود ، وبمعنى القدرة ، والغضب ، والحب ، والحزن .
- (٤١) عبد الله النظمي : الخطيفة والتكبير - جدة ، النادي الأدبي ، ١٩٨٥ . ص ١٥ .
- (٤٢) جون لايتز : اللغة والمعنى والسياق ، ترجمة عباس صادق الوهاب . بغداد ، وزارة الثقافة ، ١٩٨٧ .
- ص ٢٢٢-٢٢٨ . (٤٣) انظر تطبيقات في دراسات نصية :
- كمال أبو ديب : جدلية الحفاء والتجلي . ط ٣ بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٤ . ص ١٦٨ -
- ١٩٢ . دراسة لخميرة لأبي نواس : ودراسة عبد الله النظمي لقصيدة حمزة شحانة : يا قلب مت ضمناً -

المخطوطة والتكفير ، ص ٢٥٩-٢٩٠ ، ودراسة مالك المغلبي لقصيدته المنحل اليشكري :

إن كنتِ عاذلتني قصيري نحو العراق ولا تحوري

- (بمؤتمر النقد بالعراق في ١٨-١٩٨٩/٣/٢٠-١٨ ، ويؤمّن العيد في حواشها لرسالة عمر من الخطاب إلى أبي موسى الأشعري بكتابتها : في معرفة النص . ط ٣ بيروت ، دار الآفاق ، ١٩٨٥ . ص ١٧١-١٨٢ . وانظر خالد سليمان : موت المؤلف بين النظرية والتطبيق في النقد البيوي المعاصر . مجلة جامعة تشرين ، ص ١١ ، ع ٢٠١ ، ١٩٨٩ . ص ٩١ .
- (٤٤) رولان بارت : لغة النص ، ترجمة منذر عياشي ، ط ١ حلب ، مركز الإنماء الحضاري ، ١٩٦٢ . ص ١٧ ، ٣٩ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥٥ ، وغيرها . موت المؤلف ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي . عمان ، مجلة المهدي - ع ٧ ، السنة ٢ ، ١٩٨٥ .
- (٤٥) زمن الرطانات ، من قصيدة شطحات شاعر ، ص ٣٧ .
- (٤٦) إبراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية . ط ١ تونس ، ١٩٨٦ . ص ٤٧ .
- (٤٧) بالترتيب صفحات : ٧ ، ١٠ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٢٠ ، ٢٠ ، ٦ ، ٢١ ، ١٧ .
- (٤٨) بالترتيب صفحات : ٣٨ ، ٢٦ ، ٤٦ ، ٤٢ ، ٤٠ ، ٥٨ .
- (٤٩) المصدر نفسه - من قصيدة شطحات شاعر . ص ٤٠ ، ٤١ .
- (٥٠) المصدر نفسه - من قصيدة تنويمات . ص ٢٦ .
- (٥١) أ . ف . تشيشيرين ، الأفكار والأسلوب ، ترجمة حياة شرارة ، بغداد ، د . ت .
- (٥٢) المصدر نفسه . ص ٢٧ ، ٣٦ .
- (٥٣) فؤاد زكريا : مع الموسيقى . القاهرة ، الهيئة ، ١٩٧١ . ومحمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي . تونس ، المطبعة العصرية ، ١٩٧٦ . وعنتان بن ذرهل : الإيقاعات العربية . العراق ، المورد ، ص ١٣ ، ع ٤ ، ١٩٨٤ . وكمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي . ط ٢ بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨١ . وعلي بنس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد . القاهرة ، الهيئة ، ١٩٨٥ . ويشكري عياد : موسيقا الشعر العربي . ط ٢ القاهرة ، دار المعرفة ، ١٩٧٨ . ورجاء عيد : التجديد في الموسيقى في الشعر العربي . الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٨٧ . ونازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر . ط ٢ بغداد ، النهضة ، ١٩٦٥ .
- (٥٤) المجلس الأعلى للآداب بمصر ، ١٩٧٦ . (٥٥) وزارة الإعلام بالعراق ، ١٩٧٧ .
- (٥٦) ص ٣٨ . (٥٧) ص ٤٩ .
- (٥٨) ص ٧٤ . (٥٩) في البدء كان العصيان . ص ١٤ وما بعدها .

- (٦٠) ص ٢١ وما بعدها . (٦١) ص ٢٦ وما بعدها .
 (٦٢) ص ٣٠ وما بعدها . (٦٣) ص ٣٤ و ٤٩ و ٧٤ و ٨٧ وما بعد كل منها .
 (٦٤) ص ٨٨ . (٦٥) ص ٣٨ و ١١٠ .
 (٦٦) ص ١٠٧ ، وانظر ص ٥٨ ، و ٥٩ ، و ١٢١ .
 (٦٧) ص ٣ من دار الكتاب العربي ، ١٩٦٦ . انظر ص ٣ وما بعدها .
 (٦٨) سورة يوسف ، من الآية رقم ٤ إلى الآية رقم ١٠٠ . (٦٩) ص ١٤ وما بعدها .
 (٧٠) انظر سورة توح . (٧١) ص ٢٦ . (٧٢) ص ١٧ و ٢٧ و ٣٩ و ٤٦ .
 (٧٣) الدميري ، حياة الحيوان الكبرى . القاهرة ، ١٣٥٣ هـ . ج ٢ ، ص ١٧٢-١٨١ . ونوري العنتيل ،
 الفولكلور ما هو ؟ القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٧ . ص ١٠١ - ١١٩ .
 (٧٤) ص ٦٦ . (٧٥) البيت للشاعر المضمزم سحيم بن زئيل الرياحي . (٧٦) ص ٤٠ .
 (٧٧) ص ٦٦ . (٧٨) ص ٤٥ . (٧٩) ص ٥٣ .
 (٨٠) ص ١٢١-١٢٦ . (٨١) ص ١٢٢ .
 (٨٢) انظر الملحق الخاص بمصطلحات الأساطير في آخر ديوان شظايا و رماد ، نازك الملائكة .
 (٨٣) ص ٣٤ .
 (٨٤) انظر الصفحات التالية بالترتيب : ٨ ، ١٠ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٤٥ ، ٥٠ ، ٥٢ .
 (٨٥) ص ٥٨ و ٥٩ . (٨٦) ص ١٠ ، ٤٥ . (٨٧) بنغازي ، ١٩٧١ . ص ٧٦٥ وما بعدها .
 (٨٨) ص ٧ ، وانظر ص ٩ ، ٢٠ ، ٢٩ ، ٤٢ ، ٨٧ .
 (٨٩) ص ٢١ وانظر ص ٧ ، ١١ ، ١٥ ، ٢٩ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٢ ، ١١٥ .
 (٩٠) ص ٨ ، و ١١ وما بعدها ، و ص ٨٨ . (٩١) ص ٢٥ ، ٣٣ ، ٧١ ، ٨٧ ، الخ .
 (٩٢) ص ١٥ ، ٣٢ ، ٨٠ . (٩٣) ص ١٦ ، ١٧ ، ٨١ . (٩٤) ص ٥ .
 (٩٥) ص ١٦ ، ٢٩ ، ٤١ ، ٨١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ .
 (٩٦) ص ٣ ، ٤ ، ٥ . (٩٧) ص ٥٨ ، ٥٩ ، ١٠٧ ، ١٢١ .
 (٩٨) انظر بالترتيب صفحات : ٧ ، ٤٨ ، ١٠ ، ٢٢ ، ٢٧ ، ١٢٢ ، ١٢٣ . ونشير إلى بعض الأخطاء المطبعية
 مثل ص ٥٢ كبير وصحتها كبير ، و ص ٥٤ الجدارين وصحتها الجدران ، و ص ٥٥ حيث لا يستقيم الوزن
 في جماعتي : والنظرة المفاجئة ، والكلمة المناوئة .

الهوامش ٣٠٧

- (٩٩) ص ٨٢ . (١٠٠) ص ٨٠ ، فيما عدا ما أشير إليه ، تنصرف الصفحات إلى دقائق فوق الليل ، وانظر حديثه عن القصة والدراما في شعره في مقدمة « كلمات غصبي » ص ٥ .
- (١٠١) مقدمة « السيف والورد » ص ٣ - ٥ .
- (١٠٢) عبده بدوي ، الشعر الحديث في السودان ١٨٤٠ - ١٩٥٣ . القاهرة ، المجلس ، ١٩٦٤ .
- (١٠٣) مقدمة ديوان « كلمات غصبي » ص ٣ وما بعدها .
- (١٠٤) محمد أحمد العزب : مجموعة شعرية . دمشق ، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد السورية ، مطبعة وزارة الثقافة . (١٠٥) لي مقال لي بمجلة « الأديب » لا أذكر تاريخه .
- (١٠٦) يستوحى التعبير القرآني في بيت آخر :
- صورت لي النبي حدائق خلّيا .. ص ٨٨ الديوان . الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٨٩ . في ١٢٤ ص .
- (١٠٧) انظر القصائد : « على الشاطئ الغربي » ، « في إيطاليا » ، « في المطر » .
- (١٠٨) إبراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية . تونس ، المؤسسة المصرية ، ١٩٨٦ . ص ١٦٥ ، ١٦٦ .
- (١٠٩) الإسكندرية ، ١٩٩٠ . د . ب . في ١١٠ ص .
- (١١٠) رولان بارت : لغة النص ، ت : منلر عياشي . ١٩٩٢ . ص ١٠٣ .
- (١١١) في مجال الحلم والشعر dream and poetry ، تلعب بعض النظريات إلى أن اللاشعور وتعبيره عن الرغبات المكبوتة بالتداعي وبمناقيد الصور من طريق الحلم يشابه الشعر ، إذ يمثل إشباعاً متخيلاً ، إذ يكون الحلم تعبيراً عن رغبة مكبوتة ، عن طريق وسائل هي : التكتيف - والإزاحة - والإبراز (أو التجسيد) ، والإعداد الثانوي .
- (١١٢) تعود الصقور والذئاب والأفاهي في قصيدة « دع الآن ذكر الدمي » - ص ١٠٨ .
- (١١٣) يكثر في هذا الشأن استخدام : التناص ، والتناصية ، والتوصيفية ، وتداخل النصوص ، والنص الغائب ، والنصوص المهاجرة ، أو المهاجر إليها ، ونضائر النصوص ، والنصوص الحثالة أو المزاحة ، وتفاعل النصوص لأهداف منها : الاحتجاج على لغة العصر ، أو واقعه ، أو قراءة التراث المشرق ، أو الدعوة إلى التغيير ، أو الإعجاب .. الخ .
- (١١٤) غيورجي غانشف : حياة الوعي الفني ، ترجمة نوفل ليوف . عالم المعرفة - ١٤٦ . ص ٦٧ .
- (١١٥) يقول ماياكوفسكي : « الكلمات عندنا ، تبلى كالثوب » ، ويقول غيورجي غانشف : « التكرار يحيي الكلمة ويميتها » ص ٧٨ .
- (١١٦) بدوي طبانة ، معجم البلاغة العربية . الرياض ، دار العلوم ، ١٩٨٢ . مج ٢ ، ص ٧٣٩ - ٧٤٣ .
- (١١٧) انظر مطلع قصيدة « مكون » ، ص ١١٣ ، من ديوان « الحورث في البحر » ، وص ١٥٣ من هذا الكتاب .

- (١١٨) انظر مطلع قصيدة « قراء » في نفس يوسف الصديق على باب السجن « في ديوانها » المحرث في البحر » ، ص ٣٢ ، وص ١٥٣ من هذا الكتاب .
- (١١٩) انظر مطلع قصيدة « من زاوية الرؤيا » في ديوانها « المحرث في البحر » ، ص ٧٦ ، وص ١٥٥ من هذا الكتاب .
- (١٢٠) انظر مطلع قصيدة « قدر » من ديوانها « ماذا تعني القربة » ، ص ١٢٢ ، وص ١٥٧ من هذا الكتاب .
- (١٢١) انظر مطلع قصيدة « فوضاً من زيد البحر » ، من ديوانها « ميراث الزمن المرند » ، ص ٣ ، وص ١٥٨ من هذا الكتاب .
- (١٢٢) سميت مدرسة « الديوان » نسبة إلى كتيب صغير أصدره العقاد والمازني في يناير وفبراير سنة ١٩٢١ في جزيرين ، ودار - في معظمه - حول علمين للنثر والشعر آنذاك ، هما : مصطفى لطفي المنفلوطي وأحمد شوقي . بل هاجم فيه المازني رفيقه شكري اوسماه « صنم الألاعب » .
- (١٢٣) بعد صدور العدد الأول من مجلة « أبوللو » اجتمع الشعراء في « كرمة ابن هاني » بالجيزة - وهي منزل أحمد شوقي يوم الاثنين ١٠ أكتوبر ١٩٢٢ ، وتم بذلك أول اجتماع لجمعية أبوللو برئاسة شوقي الذي مات بعد ذلك بأربعة أيام .
- (١٢٤) أنشأها إبراهيم ناجي سنة ١٩٤٤ ، وضمت طائفة من الشعراء العرب ، منهم إبراهيم ناجي ، ومصطفى عبد اللطيف السمرتي ، وحسن كامل الصيرفي من مصر ، ومحمد سعيد العامودي ، ومحمد العامر الريح ، وفلاحي من السعودية .. الخ .
- (١٢٥) بلذهب عبد الله بن إدريس إلى اعتبار الفحصل رائد النزعة الرومانتيكية في الشعر التجدي المناصر ، وأحد أقطاب الشعر العاطفي في العالم العربي . (شعراء نجد للمعاصرون . ١٣٨٠ هـ - ١٩٦٠ م . ص ٨٧) .
- (١٢٦) وحى الحرمان . جدة ، دار الأصفهاني ، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م . ص ١٠٧ ، ١٠٨ ، وص ١١٦ ، ١١٩ . (١٢٧) نفسه ، ص ٢٧ . (١٢٨) نفسه ، ص ١٠٢ .
- (١٢٩) نفسه ، ص ٦١ . (١٣٠) نفسه ، ص ٦٤ .
- (١٣١) نفسه ، ص ٥٤ . انظر فيما يلي ص ٩٩ . (١٣٢) نفسه ، ص ٢٢ .
- (١٣٣) نفسه ، ص ٢٦ . (١٣٤) نفسه ، ص ٨١ . (١٣٥) نفسه ، ص ٤٨ .
- (١٣٦) صدر ١٩١٣ ، ص ١٠٤ . (١٣٧) صدر سنة ١٩١٦ ، ص ٢٨٨ .
- (١٣٨) وحى الحرمان ، ص ٥٨ . (١٣٩) وحى الحرمان ، ص ٩٤ . (١٤٠) نفسه ، ص ٣ .
- (١٤١) نفسه ، ص ١٥ . (١٤٢) نفسه ، ص ١٢ ١٩ . (١٤٣) نفسه ، ص ١٠٠ .

الهوامش ٣٠٩

- (١٤٤) نفسه ، ص ٦ . (١٤٥) نفسه ، ص ١٩ .
- (١٤٦) في ديوانه « غناء وشجن » ط ١٩٧٧ ، ص ١٦-١٨ .
- (١٤٧) وحى الحرمان ، ص ٥٤-٥٧ . (١٤٨) وحى الحرمان ، ص ٥٤-٥٧ .
- (١٤٩) ولد عبد الله الفيصل بالرياض في الخامس من ذي الحجة سنة ١٣٤١ هـ ، ونشأ في كنف جده المقفور له جلالة الملك عبد العزيز ، وتولت والدته تربيته ، ثم صحب والده المنفور له جلالة الملك فيصل في الحجاز ، حيث أتم تعليمه وتكوينه ونشأته . صدر ديوانه « وحى الحرمان » في طبعته الأولى سنة ١٣٧٣ هـ - ١٩٥٤ م عن رابطة جمعية القلم في بيروت ، ثم ظهرت طبعته الثانية بالقاهرة ١٩٥٩ ، ثم صدرت طبعة حديثة بجدة عن دار الأصفهاني سنة ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ . من كتبوا عنه :
- طه حسين : من أديبا المعاصر ، وعبد الله بن إدريس : شعراء نجد المعاصرون . ص ٨٦ ، وبعدها ، والتحليل ، الشعر الحديث في جزيرة العرب . ص ١٢١ . ومظاهر الساسي : للوسوعة الأدبية . ج ٣ . وأحمد قيس : تاريخ الشعر العربي الحديث . ص ٦٤٥ وغيرها . ومحمد العبد الخطراوي : شعراء من أرض عيقر . ومحمد دمياطي : رحلة إلى الأعماق . وألدكتور عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، وغيرها .
- (١٥٠) بيروت ، دار للكتب ، ١٩٦٠ . (١٥١) منشورات دار الفيصل بالرياض .
- (١٥٢) نفسه ، ص ٢٥ . (١٥٣) ص ١٢ ، ١٧ ، ٣٢ ، ١١٣ ، ١٣٦ على التوالي من الديوان .
- (١٥٤) ص ٣٩ ، ١٢٦ ، ١٤٥ على التوالي من الديوان .
- (١٥٥) الأدب المعاصر في الخليج العربي . القاهرة ، جامعة الدول العربية ، معهد البحوث والدراسات ، ١٩٧٤ . ص ٢٣٨-٢٣١ . (١٥٦) نفسه ، ص ٢٣٢ . (١٥٧) صدر في بيروت ، ١٣٨٥/١٩٦٥ .
- (١٥٨) سيرة شعرية ، ص ٢٧ . (١٥٩) سيرة شعرية ، ص ٥٥ ، ٥٨ .
- (١٦٠) نفسه ، ص ٥٥ ، والقصيدا بديوان « قصائد مختارة » ، ص ٣٧ . (١٦١) ١٩٦٩ .
- (١٦٢) بيروت ، ١٩٧١ . (١٦٣) الرياض ، ١٩٧٦ . (١٦٤) القاهرة ، ١٩٧٨ .
- (١٦٥) الكويت ، العصرية ، ١٩٨٠ . ص ٣٥٦ ، ومن ٣٨٤ إلى ٤١٦ .
- (١٦٦) لقاء مع حمد القاضي . الملحق الأدبي للجزيرة ، ٨ أبريل ١٩٨٠ .
- (١٦٧) انظر اللقاء السابق . ولتناول الشاعر انظر إلى ما سبق : حسن علي طالب : أدهاء من البحرين . ص ٣٤ . وعبد الله المبارك : الأدب العربي المعاصر . ص ٣٥ . وعبد الكريم الحقييل : شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب ، ج ١ . ص ٢٦٢ . وما كتبه الشاعر في مقدمة معركة بلا راية . وأحمد كمال زكي : دراسات نقدية . وعبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي . ومن النوريات على سبيل المثال : الفيصل ،

- ديسمبر ١٩٧٧ . والجماعة ، يوليو ١٩٧٦ ، ومايو ١٩٧٧ . والمجلة العربية ، كانون الثاني ١٩٧٩ .
والدوحة ، إبريل ١٩٧٩ . وغيرها .
- (١٦٨) دارت بحوث حول الخيال imagination ; الابتكاري creative ، والتركيبي associative
والتفسيري interpretative .
- (١٦٩) المقاد : مطالعات في الكتب والحياة ، ١٩٥٦ . ومجلة اليومية ، ١٩١٢ . وساهات بين الكتب ،
١٩٢٩ . والنووان في الأدب والنقد ، ١٩٢١ . والفصول ، ١٩٢٢ . ومقدمة ابن الرومي حياته من شعره .
ومحمد خليفة التونسي : فصول من النقد عند المقاد . ومحمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون .
- (١٧٠) للشاعر دواوين : « القلائد » ، و « الأغاريد » ، و « الأزاهير » ، و « الطييح » .
- (١٧١) النظر غلاف « القلائد » . القاهرة ، دار الكتاب العربي . (١٧٢) ص ١٤١ ، وما بعدها .
- (١٧٣) شعراء من الجنوب . جازان ، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م . ص ١٠١ .
- (١٧٤) القلائد ، ص ٢٠٨ وما بعدها . (١٧٥) الأغاريد ، جدة ، دار الأصغهاقي .
- (١٧٦) نشرت بمجلة الفيصل ، العدد ٢٢ (مارس ١٩٧٩) . ص ٧٨ .
- (١٧٧) نشرت بمجلة الفيصل ، العدد ٥٣ (سبتمبر ١٩٨١) . ص ٨٢ .
- (١٧٨) عن كتاب « الشهر » . ١٩٧٩/١٣٩٩ . (١٧٩) ص ١٣ ، ١٤ .
- (١٨٠) ص ١٥ ، ١٦ ، ١٧ . (١٨١) ص ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ . (١٨٢) ص ٢١ ، وما بعدها .
- (١٨٣) ص ٣٣ ، وما بعدها . (١٨٤) ص ١٠٣ ، وما بعدها .
- (١٨٥) نشرت بمجلة الكتاب الصادرة عن دار المعارف بمصر سنة ١٩٤٩ ثم طبعت في ديوانه وبها اختلاف في
بعض الكلمات في الأبيات (١٢ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣١) ولم يشتر ذلك جميع الديوان
ومحققه عبد الله زكريا الأنصاري . وقد رجعت إلى الطبعة الثانية سنة ١٩٧٠ - المطبعة المصرية - الكويت ص
٢٢١ .
- (١٨٦) تعددت الروايات حول تحديد سنة ميلاده بين ١٩١٣ ، ١٩١٤ ، ١٩١٦ ، ١٩١٧ ، ١٩١٩ . فهي بين
هذه السنوات . (١٨٧) انظر الحال المشابه في أبيات ابن الرومي - البيت الأول (وهي مريضة) .
- (١٨٨) ص ٢٧٢ ، ٢٧٣ - العدد فبراير ١٩٤٩ .
- (١٨٩) انظر تحليل إيلى الحاوي للتصنيف في كتابه عن أبي ريشة ، ص ١٥٢ .
- (١٩٠) الحيوان . ج ٧ ، ص ١٨٦ . (١٩١) هي الطير التي حال عليها الحول ، وتتسلف ، تنسل .
- (١٩٢) الحيوان . ج ٥ ، ص ٢٢٤ .

- (١٩٣) حققه العلامة عبد السلام عارون في ثمانية مجلدات وصدر عن الحلبي ، ١٩٣٨-١٩٤٧ .
- (١٩٤) انظر رد الدكتور محمد مندور عليه : النقد والنقاد المعاصرون . نهضة مصر ، القاهرة - ص ١٣٧ ، ١٣٨ .
- (١٩٥) الأيام . ج ٢ / ص ٦ ، ص ٢٤ .
- (١٩٦) انظر تحليل ليلى الحاوي لها في كتابه : في الأدب العربي المعاصر - عمر أبو ريشة . بيروت . ص ١٥١ .
- (١٩٧) مجلة الكتاب القاهرية ، فبراير ١٩٤٩ . ص ٢٧٢ ، ٢٧٣ . وفي ديوانه . والأنصاري : عهد العسكر حياته وشعره . ١٩٧٠ . ص ٢ ، ص ٢٢١ .
- (١٩٨) انظر كتابي : ديوان الشعر في الأدب العربي الحديث . القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٨ . ص ١٥٠-١٦٠ . (١٩٩) انظر هامش (١٩٤) .
- (٢٠٠) ديوانه . ط ٢ ، مج ١ ، ص ٤٧-٥١ .
- (٢٠١) دار الإشعاع . ١٣٨٢ هـ - ١٩٦٢ م . ص ٥١ . (٢٠٢) ديوانه . مج ١ ، ص ٢٨٧ ، ٢٨٨ .
- (٢٠٣) نادي الرياض الأدبي . ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م . ص ٢٧ ، ٢٨ .
- (٢٠٤) جنة ، دار الأصفهاني ، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م . ص ١٤٤ ، ١٤٥ .
- (٢٠٥) انظر هامش (١٩٨) . (٢٠٦) سهلت الهجرة .
- (٢٠٧) (بناء السحر) . نادي الرياض الأدبي ، ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م . ص ٢٧ .
- (٢٠٨) القرشي : ديوانه . مج ١ ، (مواكب الذكريات) .
- (٢٠٩) القرشي : ديوانه . ط ٢ ، مج ١ ، (البسمات) .
- (٢١٠) الجزيرة ٢٦ ، جمادى الثانية ١٤٠١ هـ ، ص ١١ ، ٣٠ أبريل ١٩٨١ .
- (٢١١) ساعات بين الكتب . ط ٣ القاهرة ، ١٩٥٠ . ص ٣٧ .
- (٢١٢) رباعيات الخيام ، ص ٥٦ و ص ٧٩ . وانظر الأناشيد ٤ . ص ٤٨ ، ٥٧ ، ٨٠-٨٤ .
- (٢١٣) رباعيات فرحات ، ص ٢١ و ص ٦٢ . (٢١٤) المعبد الفرقي ، ص ٣٦ .
- (٢١٥) إقبال ، ص ٢١ . (٢١٦) نفسه . (٢١٧) ص ٦٧ .
- (٢١٨) البستاني ، ص ٦٥ و ٦٦ . (٢١٩) شظايا ورماد ، ص ١٢١ .
- (٢٢٠) ط ٥ ، بيروت . (٢٢١) نفسه . المقدمة ص ١٢ ، وفصل ص ١٩٥ .
- (٢٢٢) بغداد ١٩٥٩ م ، وذكر الدجيلي أيضا ما ينسبه صاحب رقيات الأحيان لأبي العلاء .
- (٢٢٣) يلعب الدكتور عبد الله محمد الغلنامي - باستقراء ديوانها شظايا ورماد ، وتاريخ قصائده - أنها لم

- تكتب شعر تفعيلة قبل سنة ١٩٤٨ م ، فكل ما كتبت سنة ١٩٤٧ م تقليدي سوى « الكوليرا » ، ثم يحكم أنها تكون قد بدأت سنة ١٩٤٨ م . (مجلة كلية الآداب ، جامعة الملك عبد العزيز ، ١٤٠١ هـ ، ١٩٨١ م ، مج ١ ، ص ١١٩ وما بعدها .
- (٢٢٤) انظر ص ٢٥ وما بعدها ، وانظر حديث الدكتور أحمد مطلوب في مقدمة كتابها «الملحقة به ، ط ٥ ، ص ٣٣٩ ، حيث يذكر وقائع جلسة أسرة نازك في يوم الثلاثاء ٢٧ تشرين الأول ١٩٤٧ م حول القصيدة .
- (٢٢٥) للتفصيل انظر « شظايا ورماد » ، بيروت ، ١٩٥٩ ، ص ٧ ، ٨ ، ١٢ ، ١٣ .
- (٢٢٦) نفسه ، ص ١٢١ .
- (٢٢٧) شظايا ورماد . ١٩٥٩ م . ص ١٢١ ، وكتبتها سنة ١٩٤٧ م .
- (٢٢٨) كما ذكرها الدكتور يوسف عز الدين ، في الأدهب العربي الحديث ، القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٧٣ م ، ص ٢١٩ . كما ذكر غيرها للمازني نشرت ١٩٢٣ وسماها الشعر الطلق ومنها قوله : لم أكمله ولكن نظري سألته أين أمك أين أمك وهو يهذي لي على عادته مذ تولت كل يوم كل يوم .. إلخ . انظر ص ٢٢٧ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ . (٢٢٩) ص ١٥ .
- (٢٣٠) قضايا ، ص ١٦ . (٢٣١) قضايا ، ص ٣٦ . (٢٣٢) ص ٣٧ .
- (٢٣٣) ترجمه وعلق عليه وقدم له سعد معلوح . القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٧٩ م .
- (٢٣٤) نشرت بمجلة الحرية بالعراق .
- (٢٣٥) انظر عبد الله محمد الغدامي : الشعر الحر والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة . مجلة كلية الآداب جامعة الملك عبد العزيز ، ١٤٠١ هـ ، ١٩٨١ م ، مج ١ ، ص ١٠٢ .
- (٢٣٦) القاهرة ، المطبعة السلفية ، ١٩٢٧ . ومقالته في مجلة « أدبي » ، ١٩٣٦ م ، مج ١ من ٧ ث ٣٥٥ .
- (٢٣٧) هلال ناسي ، التطور الفني في الشعر اليمني ، بيروت ، الآداب ، نوفمبر ١٩٦٤ م . وكتابه شعراء اليمن المناصرون . بيروت ، مؤسسة المعارف ، ١٩٦٦ م ، ص ٢٢٦ ، ٢٨٨ .
- (٢٣٨) الثقافة ، العدد ٤٦ ، في ١٤ نوفمبر ١٩٣٩ م .
- (٢٣٩) الرسالة ٦٢٥ ، سنة ١٩٤٥ م . ص ٧٥٢ . ولا يمكن إغفال محاولة أبي حنيد في ترجمة « روسيو وجولييت » سنة ١٩٣٣ م ، وسبقه في الإشارة إلى نوع البحور الملائمة للشعر الجديد وهي : الرمل ، والمسرح ، والحضف ، والمسرح . (مجلة سفور العدد ١٧٣ ، والكتاب نوفمبر ١٩٧٥ م) .
- (٢٤٠) انظر صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح ، العدد ٧٠ . وبأكثر : محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية . القاهرة ، معها ، الدراسات العربية العالمية ، ١٩٥٨ . وعنده يدوي ، حولية كلية الآداب الكويت (٢) ١٩٨١ ، ص ٩ وما بعدها . والدكتور محمد عبد المنعم خاطر : بأكثر والشعر المرسل : روسيو

- وجوليت . مصر ، مجلة الكتاب ، ص ٨ .
- (٢٤١) أيلول ٣ . السنة الأولى ٢٢٧ . (٢٤٢) أعادت نشره الحرية البيروتية سنة ١٩٦٤ م .
- (٢٤٣) تونس ، الدار العربية للكتاب . ص ١٩٨ وفصل حول الشعر التونسي الحديث ، ص ١٦٧ ، وفصل الشعراء التونسيون والشعر الحر ، ص ١٩٥ وما بعدها .
- (٢٤٤) ص ١٩٩ . (٢٤٥ ، ٢٤٦) لا يستقيم الوزن هنا وفيما بعده وهي من بحر الوافر .
- (٢٤٧) الجابري ، ص ٢٠٣ . (٢٤٨) الجابري ، ص ٢٠٤ ، وقد نشرت بالزمان سنة ١٩٢٣ م .
- (٢٤٩) كان قد كتب ذلك في مقال نشر سنة ١٩٦٧ م ، لم نشر بالكتاب سنة ١٩٧٨ . ص ٢١٤ .
- (٢٥٠) عبد الرحيم أبو بكر : الشعر الحديث في الحجاز . ص ٢١٤ ، ٢١٨ .
- (٢٥١) الأبراهيم ، بيروت ، دار الكشاف ، بيروت ١٣٧٣هـ - ١٩٥٤ م . ص ٣٧-٣٩ .
- (٢٥٢) خواطر مصرحة . ط ٢ ، ص ٩٥ .
- (٢٥٣) أدب الحجاز ، جمع محمد سرور الصبان . ط ٢ ، ص ٤٥ ، ٤٦ . انظر : عبد الرحيم أبو بكر ، الشعر الحديث في الحجاز ، ص ١٨٦ ، وانظر مصطفى المسحرجي : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث . المقتطف ، ١٩٤٨ م . ص ١٢٠ ، ١٢١ .
- (٢٥٤) ص ٢١ . (٢٥٥) ص ٣٠٢ ، ٣٠٣ . سنة ١٩٣٧ م . (٢٥٦) بيروت .
- (٢٥٧) القاهرة ، ١٩٥١ م . وعلق عليها لويس عوض في جريدة المصري في ٢٦ مارس ١٩٥٤ م . ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس (في الثقافة المصرية) . بيروت ، ١٩٥٥ م . ص ١٢٦ .
- (٢٥٨) قضية الشعر الجديد . ص ٤٥٣ .
- (٢٥٩) جريدة الثورة السودانية ، ١٨ يناير سنة ١٩٦٣ م . وقامه الدكتور سعد دعبس في حوار مع الشعر الحر . ص ٢٣ ، وإن أبقى على تسمية « حر » حتى يتم الاتفاق على شمة التسمية ، ص ١١ وما بعدها .
- (٢٦٠) قضايا جديدة في أدبنا الحديث . ص ٨٧ . (٢٦١) المجلة . ديسمبر ١٩٦١ م .
- (٢٦٢) حركات التجديد في موسيق الشعر العربي الحديث . ١٩٦٩ م .
- (٢٦٣) ص ١-٦٦ . (٢٦٤) ص ٦٧-١٤١ . (٢٦٥) المقامة ، ص ٣ .
- (٢٦٦) في الإنجليزية *free verse* . في الفرنسية *vers libre* .
- (٢٦٨) اعترض غالي شكري على مصطلح الجديد أو الحر المنطلق لما فيه من تعميم ورأى تسميتها حركة الشعر الحديث ، وهذا تعميم أيضا ، ورأى عبد الواحد لؤلؤة تسمية شعر العمور . المطور (مجلة الشعر اللبنانية ، العدد ٤٣ ، صيف ١٩٦٩ م السنة ١١) . ص ٦٦ ، ويرفض حسن القرشي تسمية الشعر الحديث (ديوانه . ط ٢ ،

بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٩ ، مج ١ ، ص ٢٨) ويسميه الحر .

(٢٦٩) تصنيف سلمى خضراء الجبوشي نموذجاً لنشر بمجلة الأديب اللبنانية في أكتوبر ١٩٤٦م في كتابها :
Trends and movements in modern Arabic poetry. Leiden, Brill, 1977.

ويذكر الدكتور يوسف عز الدين في كتابه : « في الأدب العربي الحديث » سبق رفاً لبطي للسياب وكتابه :
مقدمة الليوان الأول للسياب : أزهار ذابلة ، ص ٢٤٩ . ويرى أحمد أمين ضرورة كسر عمود الشعر بوزن
الأدب بموازنته الصحيحة ، وذلك في معرض رده على مقال زكي مبارك (جناية أحمد أمين على الأدب
المصري) - مجلة الثقافة ١٥ أغسطس ١٩٣٩م (انظر أنور الجندي معارك فكرية ص ٢٥٢) ، ويرى أنور
الجندي أن السياب أسبق من نازك (بيروت ، مجلة الأسبوع العربي ، بيروت العدد ١٨٤) ، وانظر عبد
المعطي أنيس ، في الثقافة المصرية . ص ١٢٣ . وعبد المحسن سلام : محاولات جديدة في الشعر العربي .
ص ١٨ . وانظر عبد الله الخلامي : حولية كلية الآداب - جامعة الملك عبد العزيز . مج ١ ، ص ١٢١ .

(٢٧٠) انظر : مختارات حجازي من شعر ناجي ، ص ٩ .

(٢٧١) انظر : مختارات حجازي من شعر ناجي ، ص ٨٠٦ ، وصدر عن دار الآداب ، بيروت .

(٢٧٢) أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية .
ط ٣ القاهرة ، دار المعارف . ص ٣٤٤-٣٥٢ (تخصصه في موسيقى الشعر) وحديثه عن الجماعة ص
٢٩٧-٣٦٣ ، وسماههم (الاتجاه الابتداعي العاطفي) . وانظر إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر . ص ٢٧٧ وما
بعدها .

(٢٧٣) « الشفق الباكي » لأبي شادي . ص ٨١٩-٨٣٠ .

(٢٧٤) « الشفق الباكي » لأبي شادي . ص ٦٢٥ ، ٩٢٣ .

(٢٧٥) « مختارات وحى العام » لأبي شادي . ص ٤٤ . و « الشفق الباكي » . ص ٥٣٥ .

(٢٧٦) أحمد كشك . مجلة الثقافة العربية ، في أغسطس ١٩٧٦ . ص ٤٥ ، وما بعدها .

(٢٧٧) المرجع السابق . ص ٤٥ .

(٢٧٨) حسين نصار : الشعر الشعبي العربي . المكتبة الثقافية . العدد ٦٠ ، ص ٢٥ و ص ٤٠ .

(٢٧٩) انظر لتفصيل القول في ذلك على نحو جديد ، رجاء عيد : الشعر والنظم . دار الثقافة ، ١٩٧٥ .
ص ١٠٨ وما بعدها ، و ص ١٢٨ وما بعدها ، و ص ١٥٥ وما بعدها .

وقد دخلت (مستعملن) في أوزان الفنون المستحثة ومنها السلسلة ، والنواليا ، والقوما ، والكان كان .

(٢٨٠) الجاحظ : البيان والتبيين . ج ١ ، ص ١٠٤ .

(٢٨١) ابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ١ ، ص ٢٧٨ .

(٢٨٢) لم يذكره أبو العلاء المعري في تصوير جنته في « رسالة الغفران » ، وأورد لشعرائه جنة خاصة جعل بيوتها أسطى وأقل درجات من قصور الشعراء .

(٢٨٣) منهم طه حسين . انظر : حسين نصار : الشعر الشعبي العربي . ص ٣٨ و ٣٩ . و نليليو في : تاريخ الآداب العربية . ص ١٦٤ .

(٢٨٤) ابن رشيقي : العملة . ج ١ ، ص ٥٦ . (٢٨٥) انظر ما تقدم عن المختارات الشعرية .

(٢٨٦) ص ٥٥-٧١ . (٢٨٧) ج ٢ ، ص ٤٧٢-٤٧٩ .

(٢٨٨) في المجال التعليمي انظر : محمد مصطفى هداية : اتجاهات الشعر في القرن الثاني . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ . ص ٣٥٤-٣٦٦ .

(٢٨٩) لتفصيل القول انظر : ناصر الاسد : مصادر الشعر الجاهلي . دار المعارف ، ١٩٥٦ ، ص ٥٩٢ وما بعدها .
و ستيفان أولمان : دور الكلمة في اللغة ، ترجمة كمال بشر . وكتب النقد القديمة ، وكتب النحو . وشرح شواهد المنفى للسيوطي . البغدادي ، خزائن الأدب . و التسيوطي : المزهرة . والرزي : المحصول . وكارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي . وكارل نليليو : تاريخ الآداب العربية . ومادة رجز في الموسوعات ودوائر المعارف . وسعيد الأفغاني : الاستشهاد في الشعر . دمشق .

(٢٩٠) أراجيز العرب . سنة ١٣١٣ هـ . ص ٣ ، ويستشهد بقول أوس بن حجر :

فَمَمَّتْ بِخَيْرٍ نَمَّ قَصْرَتْ دُونَهُ كَمَا نَاهَتْ الرِّجَاءَ شَدَّ عَقَالِهَا

(٢٩١) آداب اللغة العربية . ص ٦١ . (٢٩٢) موسيقى الشعر .

(٢٩٣) نازك الملائكة : شظايا روماد ، ص ١٣٥ . (٢٩٤) الخمائل ، ص ٥ .

(٢٩٥) ابن النديم : الفهرست . بيروت ، خياط . ص ٤٢ ، ٤٣ .

(٢٩٦) قال له شيخه أبو عمرو بن العلاء : « يا بني نحن إلى التعلم أحوج منك » . (أمالي المرتضى ، ج ١ ، ص ١٣٣) . و يذكر ما كان يعترى يونس بن جبيب من ضيق حين يرى البياض حلقة الخليل .

(٢٩٧) الزبيدي . ص ٦٨ . (٢٩٨) لبيزج . ١٩٢٥ . ص ١٧ .

(٢٩٩) استخرج الشعراء البحور المهمة أو المولدة أو المعقدة من الدوائر كالمستطيل والممتد ، وأضاف بعضهم إليها : الوسيم والمتمدد والقريد والمعيد ، وإلى أبو العتاهية بأوزان جديدة من مثل قوله :

للمتوتِ دائراً ت يدون صرفها

ثم يتقديساً واحداً فواحداً

وقال : أنا أكبر من العروض .

(٣٠٠ ، ٣٠١) انظر أبا بكر محمد بن عبد الملك بن السراج الششري الأندلسي : المعيار في أوزان الأسمار ،

- تحقيق محمد رضوان الداية ، ط ٢ ، دمشق ، دار الملاح ، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ . ص ١٧ - ٢٠ .
- (٣٠٢) الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية . ص ٢٨ . وانظر الأشكال . ص ٣٠ .
- (٣٠٣) الفصل الرابع . ص ١٤٦ وما بعدها . (٣٠٤) الإسكندرية . ١٩٤٣ .
- (٣٠٥) ط ٢ القاهرة . (٣٠٦) الفصول والغايات . ص ١٣٢ .
- (٣٠٧) الفن ومناهبه في الشعر العربي . ص ٥٤ .
- (٣٠٨) منهاج البلغاء وسراج الأدياء : تحقيق محمد المحيب بن الخوجة ، تونس ، ١٩٦٦ . ص ٢٦٨ .
- (٣٠٩) موسيقى الشعر . ص ٩٤ ، ٩٥ . (٣١٠) القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٨ .
- (٣١١) القاهرة ، دار الثقافة . ص ١١٥ ، ١١٨ ، ١٢٨ ، ١٤٨ ، ١٥٤ ، ١٦٢ .
- (٣١٢) ص ٢٧ وما بعدها . وانظر مناقشة شكري عباد له في : « موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية » ، دار المعرفة ، يوليو ١٩٦٨ . ص ١٧ وما بعدها . (٣١٣) مقالة عروض ، في دائرة المعارف الإسلامية .
- (٣١٤) الفصل السادس ، تطور الأوزان الشعرية ، ص ١٨٤ - ٢٠٨ .
- (٣١٥) لفظ عبد الهادي الفضلي : في علم العروض - نقد وإصلاح . نادي الطائف الأدبي ، ١٣٩٩ هـ . ص ١٠ ، ١٢ ، ١٣ ، ٢٠ ، ٣٤ . وهو إيجاز لما بحثه نازك الملائكة في « تحضيات الشعراء المعاصرين » ، وما نوقش في كتب ظهرت حول الشعر الجديد .
- (٣١٦) الرياض ، منشورات دار الفصيل الثقافية . ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ . (٣١٧) ص ١٥٨ ، وانظر ٨٨ .
- (٣١٨) ص ٢٠ ، وانظر ٤٨ ، و ٥٢ . (٣١٩) ص ١١٦ ، ١٣٢ .
- (٣٢٠) ص ٣٢ . أما تواريخ كتابة هذه القصائد على نحو ورودها بالديوان فهكذا : ١٩٦٩ ، ١٩٧٦ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٥ ، ١٩٥٩ ، ١٩٦٨ ، ١٩٧٥ ، ١٩٦٧ ، ١٩٦٥ ، ١٩٧١ .
- عن الخليل انظر : عبده بنوي ، نجوم لي آفاق شعرية . الرياض ، دار الرفاعي ، المكتبة الصغيرة . ص ٢٥ وما بعدها .
- (٣٢١) هناك محاولات قديمة عديدة منها ، استنراك الاخفش للمتدارك وهو استنراك لا معنى ، ولورة أبي المتاهية ، ونقد الجاحظ ، ونقد ابن الأنباري ، وتأليف علي بن المنجم كتاب (الرد على الخليل) .
- (٣٢٢) لن نزعهم لأنفسنا لتتاهج منهج إحصائي شامل فوما يلي من صفحات .
- (٣٢٣) جامعة الإسكندرية ، مجلة كلية الآداب ، ١٩٤٣ . (٣٢٤) المصدر نفسه ، ص ١٤١ وما بعدها .
- (٣٢٥) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ٥٩ - ١٤٥ . (٣٢٦) المصدر نفسه ، ص ٥٢ ، ٥٣ .
- (٣٢٧) المصدر نفسه ، ص ١٤٨ وما بعدها . (٣٢٨) المصدر نفسه ، ص ٥٩ - ١٤٥ .

(٣٤٥) استعمل بعض العروضيين - ومنهم المتنهوي في الحاشية الكبرى - لهذا الوزن « فعيل » تمييزاً لها عن « فعول » - ٣١ - التي ترد بماكنة موقوفة ... (المؤلف)

(٣٤٦) هناك تفعيلة يكتبها العروضيون على هيئة « فاع لانن » - ٢٢١٢ - يخصصون بها بحر المضارع ، وقد ألفينا ذلك ، ولكن « فاعلانن » إذا سكنت في النرج صح أن يكون لإيضاحها على هيئة « فاع لانن » - ٢٢٣ كقراءتنا النص الشعري مثلاً :

سألتِ السَّمِيَّةَ ماذا قَتَّتْ أيُّ قلب لم يكن مفتونها
فعلانن فاع لانن فعلنن فاعلانن فاعلانن فاعلنن
٢٢١١ / ٢٢٢ / ٢٢٣ ٢٢١٢ / ٢٢١٢ / ٢١٢

ولكن هذا لا يستوجب أن تكون هناك تفعيلة بهذه الهيئة ، لأن الإسكان هنا إسكان انشاد ، وأن في ذات السكون نفسه حركة إيقاعية صامتة خفيفة مقدرة (المؤلف) .

(٣٤٧) هناك تفعيلة أخرى يكتبونها على هيئة « مستغ لن » وتورد في المبحث وهي تكرار لتفعيلة « مستغ لن » ، ولنا بحاجة إليها ببيتها هذه ، وإن كان العروضيون قد استخدموها في أغراض تتلاءم ونظام عروضهم القديم (المؤلف) .

(٣٤٨) استعملنا بهذه التفعيلة عن تفعيلة « فاعليان » - ٣٢١٢ - (المؤلف) .

(٣٤٩) لم تأبه لتفعيلة « فاعلاننك » - ١١٢١٢ - لذا لم نوردتها في جدول التفاضيل وهي مما يعتقد الجرس الإيقاعي المقبول .. وكذلك استوحش منا غير واحد من العروضيين ، ففي كتاب العروض للدجاني نقلاً عن شرح العمدة وغيره في القول على « فاعلاننك » أنه مهمل ، أي لم يقل عليه العرب شيئاً وإنما اقتضاه تفكيك الأجزاء ، وكذلك وصل بكاف الخطاب ، فكان الشاعر يخاطب العروضي بأن هذه فاعلاننك لخروجه بمقتضى تفكيك الأجزاء ، لا فاعلاننك لمعلم استعمالنا لها (المؤلف) .

(٣٥٠) انظر الكتاب ، ص ٣٠ وما بعدها . (٣٥١) ص ٢٨ ، ٢٩ وسماه (وضع مبتكر) .

(٣٥٢) ص ١٦٧ وما بعدها .

(٣٥٣) الرموز الإفرنجية ١. 2. 3. 4 في الأصل عربية ، والمستخدمة الآن هندية الأصل ، انظر ص ١٧٤ وما بعدها .

(٣٥٤) يقدمه بدلاً للتفاضيل ، انظر ص ١٧٥ ، ١٧٦ .

(٣٥٥) ص ١٧٦ ، وص ١٨٢ . (٣٥٦) ص ١٧٧ . (٣٥٧) ص ١٨٣ وما بعدها .

(٣٥٨) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ١٤٦-١٦١ . وقد عرض فيه لجهود المستشرقين .

(٣٥٩) دائرة المعارف الإسلامية (مقالة عروض) .

Encyclopaedia of Islam. (Arud). New edition. pp 667-677.

انظر نقد كمال أبي ذؤيب لأرائه ، ص ٢٥ ، و ٤٠١-٤٣٣ . (٣٦٠) نفسه .

(٣٦١) Stanislas Guyard: Théorie nouvelle de la métrique arabe. Paris, 1877.

(٣٦٢) ص ٢٣ ، وإن لم يلتزم به كثيراً ، انظر ص ٢٠ .

- (٣٦٣) نور الدين محمود : العروض المختصر ، تونس ، ١٩٧١ .
- (٣٦٤) محمود حقي : العروض الواضح ، ص ١٠٧ . وغير متولى ، ميزان الشعر . دار المصرفة ، ١٩٧٠ ، وغيرهما .
- (٣٦٥) محمد حسن عواد : الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية ، ص ٢٠ .
- (٣٦٦) المصدر نفسه ، ص ٣٠ وما بعدها .
- (٣٦٧) جلال الحسني : العروض تهذيبه وإعادة تدوينه . بشلاد ، وزارة الأوقاف ، ١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨ م . ص ٤٠ وما بعدها . (٣٦٨) أحمد ساهي : حركة الشعر الحديث في سوريا ، ص ٧٢ .
- (٣٦٩) تحقيق محمد رضوان الناية . ط ٢ دمشق ، دار الملاح ، ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م . ص ١٧-٢٠ .
- (٣٧٠) تحقيق الحسني حسن عبد الله . القاهرة ، مطبعة للمني . ص ٤٨-١٣٧ .
- (٣٧١) تحقيق حسن شاذلي فرهود . بيروت ، دار القلم ، ١٣٩٢ / ١٩٧٢ . ص ٤٢ ، ٥٨ ، ٧٥ ، ٩٩ .
- (٣٧٢) درزي مي فا صولا سي . (٣٧٣) سترصد في لبث المراجع بعضها رصدا غير بيلوجرافي .
- (٣٧٤) ط ٢ بيروت ، دار الفكر ، ١٩٧١ . (٣٧٥) ترجمة سعد مصلوح .
- (٣٧٦) النظر - على سبيل المثال - مناقشة أبي ديب في كتابه المذكور ص ١٩١-٤٠٠ من النبر ، و ص ٤٣٣ - ٤٤٤ للنظرية الكمية .
- (٣٧٧) المصدر نفسه ، ص ٨ - المقدمة . (٣٧٨) المصدر نفسه ، ص ٨ - المقدمة .
- (٣٧٩) المصدر نفسه ، ص ٣٣ . ويذكر كثيرين من أغانوه في الخارج ، ص ٣٤ ، ٣٥ .
- (٣٨٠) ص ٤٦ .
- (٣٨١) لا نجد حاجة إلى ذكر التفاصيل ولا التفاصيل وتسمى أيضا : الأجزاء ، والأمثلة ، والأوزان ، والأفعال ، والتفاصيل ، وهي عشر خطأ ولعمان لفظاً كما يقولون ، منها أربع أصلية تبدأ بوتر مجموع أو مفروق ، وست فرعية تبدأ بسبب خفيف أو لثقل .
- (٣٨٢) ص ١٩٣ ، ٤٣ ، وما بعدها . (٣٨٣) ص ٤١ ، ١٠٣ .
- (٣٨٤) ص ١٢٩ . (٣٨٥) ص ٤٠١ . (٣٨٦) ص ٤٤٥ - ٥٣٠ .
- (٣٨٧) لا نود عرض التفاصيل هنا في هذه الأمور ، وفي كتب العروض ما ينبغي .
- (٣٨٨) محمد ياسر شرف : الشيرة والقصيد المضافة . الرياض ، ١٩٨١ .
- (٣٨٩) كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص ٥٣٥ .
- (٣٩٠) من الجدير بالذكر أن الباحث كمال أبو ديب وضيف إلى دراسته البنيوية الجديد دائماً ، فيعد خمس سنوات من كتابه المذكور آنفاً ، أصدر كتابه : جدلية الخفاء والتجلي - دراسات بنيوية في الشعر . وبهنا منه هنا الفصل الثالث بعنوان : نحو قوانين بنيوية لتطور الإيقاع الشعري ، ط ٢ بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨١ . ص ٩٣ . ولا تنفق معه في تصورات جميلة .

المصادر

- إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية . ط ٣ القاهرة ، ١٩٦١ .
- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر . ط ٤ القاهرة ، ١٩٧٢ .
- أبن جني ، المروض ، تحقيق حسن شاذلي فرهود . بيروت ، ١٩٧٢ .
- أبن وشيق : العمدة . القاهرة ، ١٩٠٧ .
- أبو العلاء المعري : اللزوميات ، تحقيق أمين العناشي . بيروت والقاهرة .
- أحمد وائب النفاخ ، معالم المروض . دمشق ، ١٩٥٤ .
- أحمد ساعي : حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا . دمشق ، ١٩٦٠ .
- أحمد سليمان الأحمد ، هذا الشعر الحديث . دمشق ، ١٩٧٤ .
- أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر . القاهرة .
- إميل حيد : توضيح المروض . حلب ، ١٩٥٢ .
- أنطانيوس ميخائيل : دراسات في الشعر العربي الحديث . بيروت ، ١٩٦٨ .
- بشير مغولي حميد : ميزان الشعر . ط ٣ القاهرة ، دار المعرفة ، ١٩٧٠ .
- التبريزي : الكافي في المروض والقوالي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله . القاهرة .
- تمام حسان : اللغة العربية مبناها ومعناها . القاهرة ، ١٩٧٣ .
- جلال الخنفي : المروض ، تهليله وإعادة تدوينه . العراق ، ١٩٧٨ .
- جليل كمال الدين : الشعر العربي الحديث وروح العصر . بيروت ، ١٩٦٤ .
- جميل سلطان : أوزان الشعر وقوائمه . دمشق ، ١٩٣٧ .
- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الخوجه . تونس ، ١٩٦٦ .
- دائرة المعارف الإسلامية : مادة عروض .
- دائرة المعارف الموسيقية . لا نيبياك ، ١٩٢٢ .

- رجاء عويد : الشعر والنغم . القاهرة ، ١٩٧٥ .
- سعد دهبس : حوار مع الشعر الحر . الإسكندرية ، ١٩٧١ .
- السكاكي : مفتاح الملوحة . القاهرة ، ١٣١٨ هـ .
- السيد إبراهيم محمد : الضرورة الشعرية . بيروت ، ١٩٧٩ .
- شكري عباد ، موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية . القاهرة ، ١٩٦٨ .
- الشتري : المعيار في أوزان الأشعار ، تحقيق محمد رضوان الناية . ط ٣ دار الملاح ، ١٤٠٠ هـ .
- صفاء خلوصي : فن التقطيع الشعري والقافية . ط ٣ بيروت ، ١٩٦٦ .
- طاهر الجزائري : تمهيد العروض . دمشق ، ١٣٠٤ هـ .
- عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة . القاهرة ، ١٩٦٠ .
- عبد الله درويش : دراسات في العروض والقافية . القاهرة .
- عبد الله الطيب المجلوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب . القاهرة ، ١٩٥٥ .
- عبد الرحمن السيد : العروض والقافية : دراسة ونقد . القاهرة ، د. ت .
- عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية .
- عز الدين إسحاق : الشعر العربي المعاصر : قضايا وظواهر فنية والمحتوية . القاهرة ، ١٩٦٧ .
- عز الدين الأمين : نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر . القاهرة ، ١٩٦٤ .
- عز الدين التوحي ، إحياء العروض . دمشق ، ١٩٤٦ .
- علي عشري زايد : قراءات في شعرنا المعاصر . القاهرة والكويت ، ١٩٨٢ .
- عمر يحيى شوقي كيلاني : تبسيط العروض . ١٩٥٧ .
- فاروق : تاريخ الموسيقى العربية ، ترجمة حسين نصار وترجمة أخرى لمرجيس فتح الله . بيروت ، د. ت .
- كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي : دراسة بنوية في الشعر . ط ٢ بيروت ، ١٩٨١ .
- كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي : نحو بندل جلدي لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن . بيروت ، ١٩٧٤ . (وأصله مقال للكاتب نشر في مواقف ، ٢٢ ، بيروت ، تموز - آب ١٩٧٢ ص ١٧-٦٧ بعنوان : في إيقاع الشعر العربي : نحو بندل جلدي لعروض الخليل ، وهو الفصل الأول من الكتاب

- الذي نشر بعد خمس سنوات من نشر المقال) .
- لطفي عبد البديع ، الشعر واللغة . القاهرة ، ١٩٦٩ .
- لغة الشعر العربي الحديث ؛ مقوماتها الفنية ومطابقتها الإبداعية . الإسكندرية ، ١٩٧٩ .
- محمد زهلول سلام ؛ النقد العربي الحديث . القاهرة ، ١٩٦٤ .
- محمد طارق الكاتب ؛ موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية . البصرة ، ١٩٧١ .
- محمد عبد المنعم خطاجي ؛ الشعر العربي ؛ أوزان وقوافيه . القاهرة ، ١٩٤٨ .
- محمد مصطفى هشار ؛ التجديد في شعر المهجر . القاهرة ، ١٩٥١ .
- محمد مصطفى هشار ؛ دراسات في الشعر العربي . الإسكندرية ، ١٩٧٠ .
- محمد مندور ؛ الشعر العربي ؛ غناؤه ، إنشاده ، وزنه . مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية ، ١٩٤٣ ، وأعيد نشر البحث في المجلة ، عدد ٢٧ - القاهرة ، فبراير ١٩٥٩ ، ص ٥ - ١٢ .
- محمد مندور ؛ في الميزان الجديد . ط ٢ القاهرة ، د . ت .
- محمد النورهي ؛ قضية الشعر الجديد . ط ٢ القاهرة وبيروت ، ١٩٧١ .
- محمود فاخوري ؛ سفينة الشعراء ؛ علم العروض ، علم القوافي ، الأوزان الحديثة . حلب ، ١٩٧٠ .
- مصطفى جمال الدين ؛ الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة . النجف ، ١٩٧٠ ، (وانظر مقدمته لموازين الشعر العربي) .
- ناصر البازجي ؛ نقطة الثمرة في علم العروض والقوافي . بيروت ، ١٨٨٥ .
- نازك الملائكة ؛ قضايا الشعر المعاصر . ط ٢ بغداد ، ١٩٦٥ .
- نعيم الياقبي ؛ الشعر بين الفنون الجميلة .
- نور الدين صمود ؛ العروض المختصر . تونس ، ١٩٧١ .
- هوميروس ؛ الإلياذة ، ترجمة سليمان البستاني . الهلال ، ١٩٠٤ .



Encyclopaedia of Islam. (Arud). New edition. pp 667-677.

Guyard, Stanislas: Théorie nouvelle de la métrique arabe. Paris, 1977.

هذا الكتاب

أصبحت قراءة النص ، واستكشاف (القوى الخفية) في الكلمة ، و (بواعث تلهورها) فعالية فنية نشاطر النفس وجوده حتى ذهب بعضهم إلى أن « الأسلوب » هو « النص » ، وليس « السطح » ، أو « الرجل » كما قال « يفون » من قبل . و (المرسل والمرسل إليه) تتعدد ثقافات كل منهما ودرجات استقباله لومضات النفس ، وإحياءات الكون ، وإشارات المجتمع ، كما تتعدد مستويات وعي كل منهما بالتاريخ والموقف الحضاري .

والنص المنتج ، تبعاً لذلك وغيره ، لا يعطى لصوت واحد إذن ، بل هو - بالضرورة - ناطق بأصوات عديدة ، هي (أصوات النص) .

الشعر والشعراء

- 1- دراسة شعرية نقدية لشعر شعراء العصر الحديث.
- 2- دراسة نقدية لشعر شعراء العصر الحديث.
- 3- دراسة نقدية لشعر شعراء العصر الحديث.
- 4- دراسة نقدية لشعر شعراء العصر الحديث.
- 5- دراسة نقدية لشعر شعراء العصر الحديث.
- 6- دراسة نقدية لشعر شعراء العصر الحديث.
- 7- دراسة نقدية لشعر شعراء العصر الحديث.
- 8- دراسة نقدية لشعر شعراء العصر الحديث.

هذه المسئلة تناول الشعر العربي تعريفاً بشعراته ، وتحقيقاً ونشراً لدواوينه ، ومناقشةً لقضاياها انطلاقاً من أن الشعر جزء من الكيان اللغوي للأمة ، والكيان اللغوي للأمة هو كيانها الفكري وميراثها الجليل . وهي تعنى بالثراث تقرؤه بعيون حية ، وتفكر فيه بعقول ذكية ، فتحييه في صدور الأجيال ، وتتيح لها الامتياح من ينابيعه واستلهاهم كنوزه . كما تعنى بالجديد تستكشف آفاته وتخلو غوامضه وتؤلل بنيانه وتقيم دعائمه . في لغة منجحة بأجنحة الصدق العلمي والولاء ، لا بأجنحة الميول والأهواء لتشكّل موسوعة في مجالاتها يجد فيها القارئ العام من الثقافة ما يلذّه ويمتعه ، ويجد فيها المتخصص العمل المرجعي الذي ينشده .

يطلب من : شركة أبو الهول للنشر

٣ شارع شواربي بالقاهرة ت : ٣٩٣٥٦٠٨ ، ٣٩٢٤٦١٦

١٢٧ طريق الحرية (قواد سابقاً) - الشلالات ، الإسكندرية ت : ٤٩٢٤٨٣٩

To: www.al-mostafa.com