د. أحمد يحيى علي

الشِـعر العَـرَبي:

قِراءَةٌ في مساراتِ الشّكلِ والمعنى

إصدارات دائرة الثقافة - حكومة الشارقة 2025م

الفهـرس

إهداء 3

المقدمة 4

تمهيد: معجم مصطلحات القصيدة العربية 6

الفصل الأول:

عنترة بن شداد والكفاح ضد العنصرية 26

الفصل الثاني:

الشعر مرآة صاحبه: اللقاء مع المتنبي..... 31

الفصل الثالث:

دوائر التمرد في شعر أبي العلاء المعري 40

الفصل الرابع:

اسم المرأة ليلى في الشعر العربي القديم 44

الفصل الخامس:

صناعة القصيدة وصياغة الواقع 50

الفصل السادس:

شعر محمود درويش: حين يأتي الوطن في صورة أم وأب 64

الفصل السابع:

شعر العامية : فؤاد حداد مسحراتي الوطن 73

إهـداء إلى..

أصحاب النوايا الصادقة

والأقلام التي تَخُط بإذن الله بما يَنفع الناس

وإلى كل من قدّر الله لنا لقياه باللحم والدم

أو عبر الأوراق وما تحويه من كلمات،

فتعلمنا منه شيئًا أضاف إلينا بإذن الله.

المقدّمة

في ضوء هذه المقولة الأثيرة المنسوبة لأبي فراس الحمداني "الشعر ديوان العرب" وفي ضوء هذه الثنائية الإطارية وثيقة الصلة بمفهوم العلامة عند المفكر اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (الدال والمدلول)، تتحرك الدراسة في هذا الكتاب من وحي رؤية مفادها أن النص الأدبي بصفة عامة، والشعر بأشكاله المختلفة على امتداد الزمن نموذج دال عليه؛ يعد قراءة موازية للعالم المعيش جنبًا إلى جنب مع ما تقدمه حقول معرفية أخرى، كالتاريخ وعلم الاجتماع على سبيل المثال لا الحصر من رصد وحفظ، يعكس حركة الإنسان في هذا العالم المشبعة بخلفيات حضارية وعقدية، والممزوجة في الوقت ذاته بما يسم المكان والزمان الحاملين لهذا الإنسان من سمات تمنحه هوية مميزة في ظل التحامه باللحظة التي يحياها، وبالبيئة التي شهدت ما أنجزته يده من أفعال.

ولا شك في أن الاقتراب من النص الشعري العربي قديمه وحديثه في ظل هذه القناعة سالفة الذكر يضعنا أمام ثنائية تعطي للدرس النقدي ثراءه؛ ألا وهي ثنائية (الجمالي والدلالي)؛ فالنص بوصفه علامة لغوية تقوم على دال ومدلول، يقتضي من الدارس الذي يرجو إحاطة وشمولا لعمله، وقوفا عند الأبعاد التشكيلية له، لا وقوف الغاية النهائية، لكن وقوف الوسيلة التي يستعين بها لأجل إنتاج معرفي، يضع متلقي عمله أمام ما يراه ناقد النص ودارسه من قيم دلالية تسافر بهذا المتلقي إلى إطار زماني مكاني، كان هذا الفرد الشاعر جزءا مكونا لبنيانه، ثم تركه هذا الفرد لكن بعد أن ترك أثرًا وتسجيلاً لحاصل تفاعله مع معطياته في ضوء هذه الثنائية (التأثير والتأثر)؛ ومن ثم فإن الجمالي والدلالي يمثلان وجهين لعملة نقدية واحدة يمتلكها كل من لا يكتفي بإغلاق أبواب النص على العناصر الشكلية التي يتركب منها فحسب راضيا وقانعا بوصفها وانتهى الأمر، لكنه يرى فيها وسيلة ومنطلقا لمحاولة تقديم رؤية ترى في هذا النص جزءا من سياق ثقافي أكبر، يعد هذا النص وصاحبه أحد المكونات التي تتضافر فيما بينها في محاولة تقديم صورة كلية له.

ويتكون هذا الكتاب من فصول عدة تخضع في تصميمها من الداخل لأبعاد عدة:

- **الشاعر صاحب النص.**
- **نماذج شعرية من إبداعه.**

- **قضية أو قضايا تتجلى من خلال القراءة التحليلية لما يحمله إبداعه.**

وهذه الأبعاد الثلاثة تنضوي تحت فن الشعر العربي قديمه وحديثه، ولا تكتفي بالشعر في شكله العمودي فحسب، لكن القارئ يجد القصيدة العربية في هيئتها العمودية التي اعتادها منذ قرون طويلة؛ منذ العصر الجاهلي، والقصيدة في هيئتها الجديدة التي اصطُلِح على تسميتها بالشعر الحر، كما يجد أيضا هذين المستويين اللغويين في كتابة القصيدة العربية؛ أي الشعر الفصيح، والشعر العامي أو شعر الزجل، وقد استهل الكاتب كتابه بتمهيد يتضمن أهم المصطلحات المتعلقة بالقصيدة العربية قديمها وحديثها، والله أسأل أن يجد القارئ الكريم في سطور هذا الكتاب ما ينفع ويبقى بإذن الله والحمد لله رب العالمين.

تمهيد:

معجم مصطلحات القصيدة العربية

- الأدب:

كلمة تعني في معناها اللغوي، الدعوة إلى الطعام والشراب، ثم تطور معناها لتصير دعوة إلى الاتصاف بكل ما هو راق من فكر وسلوك وتعبير، فنقول (مؤدب)، وتدل كذلك على القانون والنظام ، وقديما أُلفت كتب بهذا المعنى، مثل: أدب الكاتب لابن قتيبة، وصارت تدل على أشكال التعبير المميزة التي أبدعها الإنسان من شعر وقصة ورواية ومسرحية ومقال وخطبة ووصية ..إلخ، وهاهو ذا الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد يقف بنا عند هذا المعنى الأصيل لكلمة أدب، ألا وهو الدعوة في قوله:

نحن في المِشْتاةِ ندعو الجَفَلَى لا ترى الآدب فينا يَنْتَقِرُ [1]

وفي إطار هذه الرؤية التي تربط الأدب ودراسته بالتحولات الثقافية: الاجتماعية، والسياسية للجماعة العربية عبر العصور، فإننا نستطيع أن نرى معمار الأدب في طبقات عدة، تبدأ من الجاهلي، ثم صدر الإسلام، ثم الأموي، ثم العباسي، والأدب في بلاد الأندلس، ثم الأدب في الحقبة الأيوبية والمملوكية، ثم الأدب في العصر العثماني، وأخيرًا الأدب في العصر الحديث الذي يُؤرخ لبدايته منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى الآن[2]..

1- انظر: ديوان طرفة بن العبد، الموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار 2003م، المجمع الثقافي العربي، الإمارات العربية المتحدة . والمشتاة: فصل الشتاء، والجفلى: أي عموم الناس دون تخصيص أو اختيار، الآدب: الداعي، ينتقر: يختار، يراجع، ابن منظور: لسان العرب، مادة: جفل، ومادة: دعا، ومادة: نقر، الموسوعة الشعرية الإلكترونية، ركن المعاجم، لسان العرب.

2- انظر: د.شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي) من ص11 إلى ص15، الطبعة الخامسة والعشرون، دار المعارف بالقاهرة، دون تاريخ. والربط بين دراسة الأدب والعصور المتعاقبة بهذا التصور يأخذنا إلى نظرة عدد من المستشرقين في معالجتهم لهذه القضية، أمثال: كارل بروكلمان، وبلاشير، وإننا لنجد في عالمنا العربي من وضع مصنفات تنسجم وهذه النظرة، أمثال: جرجي زيدان في كتابه: تاريخ آداب اللغة العربية، ومصطفى صادق الرافعي في كتابه: تاريخ آداب العرب، وشوقي ضيف في كتابه: تاريخ الأدب العربي

- الشعر:

إن مادة هذه الكلمة (شَعَر) تأخذنا إلى هذه الحالة الإدراكية التي يعتمد فيها الإنسان في تعامله مع العالم من حوله على حواسه وما تحمله إلى عقله وقلبه من مواد معرفية تحتاج بعد ذلك إلى التجسد والظهور، ونحن مع هذه الكلمة (الشعر)، نتحدث عن نظم كلامي بطريقة خاصة مميزة تفصله عن غيره من أشكال التعبير الكلامي الأخرى، فليس كل ما نعبر عنه بأقوالنا المنطوقة والمكتوبة يسمى شعرًا؛ ولهذا الفن أنواع شهيرة: الشعر الغنائي الذي يتصل بانفعالات الذات ومشاعرها وحاجتها إلى التعبير عنها، والشعر الملحمي الذي يقوم على قصص شعرية بطولية فيها كثير من الخوارق وتتصل فيها الحقائق بالأساطير كملحمة الإلياذة والأوديسا عند اليونان القدماء، والشعر الدرامي الذي يقوم على تعدد الأصوات التي تتحاور فيما بينها، وهو نوع موجود منذ القدم، ومن رواده في أدبنا العربي الحديث: أحمد شوقي، وعزيز أباظة، وصلاح عبد الصبور، وعبد الرحمن بدوي،أما الشعر التعليمي فهو المرتبط بمحتوى معرفي يتم نظمه على شكل قصيدة الشعر بهدف تقريب هذا المحتوى من أفهام الطلاب وإحداث حالة إمتاعية أثناء دراستهم لهذا المحتوى، وفي أدبنا العربي على سبيل المثال عندنا ألفية بن مالك في النحو العربي[3] ، وقد خرج من هذه الكلمة (الشعر) مصطلح:

- (الشعر العمودي):

الذي يعني كلاما منظومًا وفق نظام موسيقي محدد يسمى الوزن، ومقاطع ثابتة تنتهي بها وحداته اللغوية التي نسميها أبياتًا ويُراعى فيه أمور تتعلق بالمعنى واللفظ الذي يستخدم في سبيل التعبير عنه وما فيه من صور خيالية تتسم بالعمق والقدرة على توضيح المعنى وإمتاع المتلقي، مع ما بين كلمات هذا النظم وجمله من ترابط والتحام..والحديث عن هذا المصطلح يأخذنا إلى التقاليد المتبعة في صياغة القصيدة الشعرية العربية منذ القدم ، أي منذ العصر الجاهلي حتى ظهور أشكال شعرية قد نأت بنفسها عن هذه التقاليد كما في قصيدة الشعر الحر أو شعر التفعيلة في عصرنا الحديث، وما يسمى بقصيدة النثر، وقصيدة الزجل التي تتم صياغتها بلهجة عامية بعيدًا عن الفصحى[4].

- التجربة الشعورية:

إن العمل الفني أيا كان نوعه يرتبط بحالة تمر على الذات الفنانة تدفعها دفعا إلى التعبير

3- انظر:د.محمد عناني، الأدب وفنونه، من ص52 إلى ص68، طبعة 2000م، دار نهضة مصر بالقاهرة.

4- يراجع: ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد)، عيار الشعر، وقدامة بن جعفر البغدادي، نقد الشعر، نسختان إلكترونيتان على الموسوعة الشعرية الإلكترونية..

عنها وفق صياغة محددة تحتوي ما يتمخض عنها هذه الحالة من معانٍ وحالات نفسية وذهنية تحتاج إلى من يقوم بالكشف عنها بعد أن يفرغ هذا الفنان من إبداعه، ومن ثم فإن الحديث عن التجربة الشعورية يشتمل على محطتين، الأولى: هذه الحالة التي استبدت بكيان المبدع بحكم وجوده في عالمه وتأثره بما يحصل فيه وما يترتب على ذلك من أفكار تسكن وعيه، المحطة الثانية: تحول هذه الحالة إلى منجز فني ملموس يخرج إلى العالم ويتلقاه غيره[5]

- أغراض الشعر:

منذ القدم وشعرنا - على سبيل المثال – يرتبط بموضوعات يقوم عليها، هذه الموضوعات الرئيسة، مثل: الغزل، والمدح، والرثاء، والفخر، والهجاء، والوصف نسميها أغراضًا، والغرض في اللغة يعني العلة أو السبب؛ فكأن إنجاز الشاعر لإبداعه يتصل بعلة يأتي هذا الإبداع نتيجة عاكسة لها، وفي القصيدة العربية القديمة غالبا ما نجد تعددا وتنوعًا في هذه الموضوعات التي نسميها أغراضًا..ومن الممكن أن نضرب أمثلة على هذه الأغراض:

الغـزل:

(مدح المرأة) يعني الإشارة إلى المرأة بوصفها موضوعا لاهتمام الرجل واحتفائه بها وحبه لها، وقد يكون هذا الغزل عفيفًا يراعي القيم وخلق الحياء ويركز على المرأة بوصفها كائنا روحيا تتعلق بها نفس الشاعر، وفي عصر بني أمية وفي بيئة الحجاز تحديدًا لقى هذا النوع العفيف رواجًا على يد مجموعة أُطلق عليها شعراء الغزل العذري، أمثال المجنون ومحبوبته ليلى، وقيس ومحبوبته لبنى، وجميل ومحبوبته بثينة، وكثير ومحبوبته عزة، وغير هؤلاء يأتي كثيرون فقد وجدت هذه الظاهرة الأدبية انتشارا في البيئة العربية. وقد يكون صريحا يركز على المرأة بوصفها جسدا يتم التركيز على مفاتنه، ومن نماذج النوع الأول ما قاله الشاعر جميل في بثينة:

وإني لأرضى من بُثينة بالذي ... لو أبصرَهُ الواشي لَقَرَّت بلابله
بِلا وِبألاَّ أَستطيعَ وبالمنى ... وبالأمل المرجوِ قد خاب آمِلُه

وهذا أحد الشعراء العذريين (عروة بن حزام) يقول حاكيا حالته النفسية في اتصاله الوجداني بمحبوبته:

5- انظر: د.محمد عناني، الأدب وفنونه، من ص20 إلى ص22، طبعة 1997م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

وإني لتعروني لِذكراك هزَّةٌ لها بين جِلدي والعِظام دبيبُ
وما هو إلا أن أراها فُجاءةً فـأُبهت حتى مـا أكـاد أجـيبُ
وأصدُفُ عن رأيي الذي كنتُ أرتئي وأنسى الذي أزمعت حين تغيبُ
ويُظهر قلبي عُذرها ويُعينها عليَّ فمالي في الفؤاد نصيبُ

يزيد بن معاوية بن أبي سفيان:

أُجِلُّك يا ليلى عن العين إنما
أراكِ بقلبٍ خاشعٍ لكِ خاضعِ

وما قاله جرير:

ألستِ أحسن من يمشي على قدم
يا أملحَ الناس كلِّ الناس إنسانا

وهناك كلمتان متجاورتان في معنيهما لمصطلح الغزل، هما: التشبيب، والنسيب..

المـدح:

الإشارة إلى أمور إيجابية في شخص معين (الممدوح) من شأنها إحداث شعور بالسعادة والنشوة عنده، ورسم صورة مثالية في عيون المتلقين لهذا المدح، ويُسمى أيضا التقريظ، وغرض الثناء/المدح هذا من أكثر الموضوعات حضورًا في شعرنا العربي منذ القدم، منه على سبيل المثال مدح جرير لبني أمية الذين كانوا حكاما للدولة العربية المترامية الأطراف في عصر من العصور :

ألستم خير من ركب المطايا
وأنـــدى العالميـن بطـون راح

وقول المتنبي يمدح سيف الدولة الحمداني:

على قدر أهل العزم تأتي العزائمُ
وتـأتـي علـى قـدر الكـرام المكـارمُ

الرثـــاء:

الثناء على الميت، وهذا ما يفرقه عن المدح الذي يختص بالحي، فكأننا أمام ما يشبه سرادق عزاء يقيمه الراثي بكلمته الشاعرة لمن مات، أو بمنطوقنا هذه الأيام حفل تأبين، ومن أمثلته في عصرنا الحديث ما قاله أحمد شوقي يرثي به الشاعر حافظ إبراهيم الذي مات في 1932م:

قد كنتُ أوثرُ أن تقول رثائي
يا منصفَ الموتى من الأحيـــاءِ

ومن أمثلته قول زكي خليل مطران يرثي أحمد شوقي:

يجلو نبوغُك كلَّ يوم آيةً
عذراءَ من آياته الغراءِ

وقد يتوسع غرض الرثاء ليشمل رثاء الممالك والأوطان، على سبيل المثال في تراثنا مرثية أبي البقاء الرندي في الأندلس/إسبانيا بعد أن خرج العرب منها:

لكل شئٍ إذا ما تـمَّ نـقصـانٌ
فلا يُغَر بطيب العيشِ إنسانُ

هي الأمورُ كما شاهدتها دولٌ
مـن سـرَّهُ زمـنٌ ساءتـه أزمـانُ

ومرثية أحمد شوقي في دمشق لما ضربتها قوات فرنسا، ومنها قوله:

سلامٌ من صبا بَـرَدَى أرقُّ
ودَمْعٌ لا يُكَفْكَف يا دمشـقُ

الفـخــر:

مدح الإنسان نفسه بصفات ترتقي به وترتفع عن غيره، كقول جرير:

قد أطلبُ الحاجة القصوى فأدركُها
ولستُ للجـارة الدنيـا بـزوَّار

وقول المتنبي:

الخيـل والليـل والبيـداءُ تعـرفني
والسيف والرمح والقرطاس والقلم

وقوله أيضا في قصيدة يعاتب فيها سيف الدولة الحمداني أمير حلب الذي كان مقيما عنده على فتور وهجر وجده في مسلكه تجاهه ويفخر فيها بنفسه:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي
وأسمعتْ كلماتي من به صمــمُ

أنام ملء جفوني عن شواردهـا
ويسهر الخلق جرَّاها ويختصمُ

وقد يتوسع غرض الفخر ليشمل الفخر بالأهل/القبيلة قديمًا، وفي العصر الحديث الفخر بالأوطان؛ فهذا عمرو بن كلثوم في معلقته الشهيرة في العصر الجاهلي يفخر بقبيلته قائلا:

ونحن الحاكمون إذا أُطعنـا
ونحن العازمون إذا عُصِينـا

ونحن التاركون لما سَخِطنا
ونحن الآخذون لما رضينـا

وهذا أحمد شوقي يقول في قصيدة النيل يقول في مطلعها:

من أي عهد في القرى تتدفق
وبأي كـف في المدائن تغـدق

وهذا حافظ إبراهيم يفخر بالوطن في قصيدته مصر تتحدث عن نفسها، منها قوله:

وقف الخلـق ينظرون جميعـا
كيف أبني قواعد المجد وحدي

وبناة الأهرام في سالف الـدهر
كفوني الكلام عند التــحــدي

الهجـــاء:

الإشارة إلى معايب ومثالب يلصقها الشاعر بما يراه ومن يراه، ولا شك في أن غرض الهجاء يقع على الضد من الأغراض السابقة، نحن إذًا أمام عاطفتين متناقضتين، الأولى ترتبط بالحب والاستحسان سواء أكان صادقا أم مصطنعا، نرى ذلك في الغزل والمدح والرثاء والفخر، في مقابل عاطفة تقوم على الكره والبغض، نلمح ذلك في الهجاء الذي قد يتوجه إلى إنسان أو غير إنسان، وفي القديم هناك شاعر اشتهر كثيرا بهذا الغرض (الحطيئة/جرول بن أوس)، خرج ذات يوم يطلب أحدا يهجوه فلما لم يجد هجا نفسه قائلا:

أبت شفتاي اليوم إلا تكلما
بشرٍ فما أدري لمن أنا قائله

أرى لي وجهًا شوه الله خلقه
فقُبِّح من وجهٍ وقُبِّح حامِله

الاعتـــذار:

يأتي عادة لإظهار الندم على فعل حدث، أو حال وقعت، ويريد المعتذر أن يبرئ نفسه؛ لينجو من اللوم، أو يحاول إصلاح الحال بتفسير أوشرح معقول لها؛ لكي يرجع الأمور إلى مجراها العادي، وفي سبيل هذه الغاية يحرص الشاعر بذكاء على إسداء الثناء وإظهار المدح لمن يعتذر إليه وأشهر الشعراء الذين لهم باع وريادة في هذا الغرض النابغة الذبياني في العصر الجاهلي؛ فقد كان كثير التردد على النعمان بن المنذر ملك الحيرة، وعلى الغساسنة أمراء الشام في ذلك الزمن؛ فوشى به البعض عند النعمان فغضب عليه وتوعده؛ ففر إلى قومه في نجد، ثم إلى الغساسنة وبقي مقيما عنده مدة من الزمن وفي نفسه استرضاء النعمان، حتى تمكن من ذلك فعاد إليه وقدم له قصائد اعتذارية وجدت شهرة في شعرنا العربي، منها قوله:

أتاني أبيت اللعن أنك لمتني
وتلك التي أهتم منها وأنصبُ

حلفتُ فلم أترك لنفسك ريبة
وليس وراء الله للمـرء مذهبُ

لئن كنت قد بُلِّغت عني خيانة
لمبلغُك الواشي أغشُ وأكذبُ

وإنك شمس والملوك كواكبُ
فإن أكُ مظلوما فعبدٌ ظلمتَه

إذا طَلَعتْ لم يبدُ منهن كوكب
وإن تك ذا عتبى فمثلُك يُعتِبُ

الوصف:

في شعرنا العربي القديم يُقصد به حديث الشاعر عن رحلته في الصحراء ودابته التي يركبها إن كانت ناقة أو حصانًا وعن ليله الطويل وما يلاقيه فيه، وهذا الموضوع عادة ما يجعل له الشاعر أول القصيدة، ثم يغادره بعد ذلك إلى الغرض الرئيس من قصيدته إن كان مدحا أو رثاء أو فخرا أو هجاء ..إلخ من الأغراض؛ فهذا امرؤ القيس على سبيل المثال يصف حصانه العبقري قائلا:

مِكرٍ مِفرٍ مقبلٍ مُدبرٍ معاً
كجُلمود صخرٍ حطَّه السيلُ من علِ

ويلحق بهذا وصف الشاعر لحالته النفسية من خلال حديثه عن الليل ووصفه له في بدايات قصيدته؛ فها هو ذا امرؤ القيس في العصر الجاهلي يقول واصفا:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله
عليَّ بأنواع الهمومِ ليبتلي

المقطوعات:

أبيات من الشعر تقل في عددها عن سبعة أبيات، وقد انتقلت القصيدة العربية منذ العصر الجاهلي من المقطوعة إلى القصيدة التي تبدأ في عدد أبياتها من سبعة أبيات بحد أدنى قد يطول على يد واحد من العرب اسمه (عدي بن ربيعة) من قبيلة تغلب ولقِّب بالمهلهل؛ لأنه أول من هلهل القصيدة العربية؛ أي أطالها وخرج بها من مرحلة المقطوعة[6].

6- انظر: د.يوسف خليف، الروائع من الأدب العربي (العصر الجاهلي)، المهلهل، ص71، الطبعة الثانية، 2001م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

المعلقـات:

هي القصائد الطوال التي لنفاستها وقيمتها وشدة تعلق القلوب بها قررت الجماعة العربية في العصر الجاهلي من خلال عدد من أفرادها النابهين أصحاب الرأي والفصاحة كتابتها بماء الذهب وتعليقها على أستار الكعبة، وقد اختُلف في عددها بين سبع قصائد، أو عشر قصائد؛ فلو سرنا خلف الرأي القائل بأنها عشرة فإن أصحابها هم: امرؤ القيس، وطرفة بن العبد، وزهير بن أبي سلمى، ولبيد بن ربيعة، وعمرو بن كلثوم، وعنترة بن شداد، والحارث بن حلزة، والأعشى ميمون، والنابغة الذبياني، وعبيد بن الأبرص. أما الرأي القائل بأنهم سبعة فإنه يخرج منهم الأعشى وعبيد والنابغة، وقد كان النابغة محكما لهذه القصائد؛ إذ كان ينشدها هؤلاء المشاهير السبعة أمامه فيجيزها ويقر بكتابتها وتعليقها على أستار الكعبة، وأطلق عليها كذلك الأسماط السبعة، جمع سِمط، هو الخيط الذي ينظم فيه الخرز ونحوه من لآلئ[7] وهذا نموذج مطلع معلقة امرئ القيس:

قفا نبك من ذكـرى حبيب ومنـزل

بسقط اللِّوى بين الدخول فحومل

ومطلع معلقة عنترة بن شداد:

هل غادر الشعراء من متـردَّم

أم هل عرفتَ الدار بعد توهمِ

النـقـائـض:

جمع نقيضة، وهي في معاجم اللغة من النقض في البناء، وهو الهدم..والنقيضة في حقل الشعر تعني أن يقول شاعر قصيدة يهجو فيها شاعرًا آخر، طاعنا فيه وفي قومه، ويفخر فيها بنفسه وبقومه؛ فيجيبه الشاعر الآخر بقصيدة ناقضا ما جاء به هذا الشاعر الأول مستخدما في ذلك الوزن نفسه والقافية نفسها التي استخدمها الشاعر الأول، وقد انتشر هذا الفن بشكل واضح في عصر بني أمية وقد شجعت عليه السلطة في ذلك الوقت، مع العلم أن جذوره تعود إلى عصور سابقة عليه؛ إذ كان يطلق عليه في الماضي السابق على عهد بني أمية المنافرات.

7- انظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص374،373. وأحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، طبعة 1414هـ، 1994م، دار الكتاب العربي، بيروت..

ومن أشهر شعراء هذا الفن في الحقبة الأموية جرير والفرزدق وغيرهما[8]؛ فهذا جرير يقول مفتخرا على وزن بحر الوافر الموسيقي:

إذا غضبت عليك بنو تميم

حسبت الناس كلهم غضابا

فيرد عليه شاعر يدعى العباس قائلا من البحر الموسيقي نفسه والقافية نفسها:

لقد غضبت عليك بنو تميم

فما نكأت بغضبتها ذبابا

الموشحات:

شكل من أشكال الأدب العربي ظهر منذ القدم ويمثل في صياغته ثورة على الشكل التقليدي المتعارف عليه للقصيدة العربية، بعد أن كانت تتكون من وحدات لغوية متوالية تحت بعضها تتكون كل وحدة من شطرين، نسمي الأولى صدرا والثانية عجزًا، صرنا أمام موشح يتكون من أجزاء، لكل جزء مسمى خاص به، فهناك الأقفال والأبيات، والأسماط والأغصان، والخرجات؛ فالأقفال هي تلك الأجزاء المتفقة في الوزن والقافية والعدد، والأبيات تلك الأجزاء المتفقة في الوزن والعدد لا في القافية. ويرجح أن الموشح نشأ بالأندلس/إسبانيا عندما كان العرب يعيشون هناك، أو ببلاد المشرق في أواخر القرن الثالث للهجرة، والسر في انتشاره صلاحيته للغناء. وسمي الموشح بهذا الاسم تشبيها له بالوشاح أو القلادة المرصعة بالآلئ والجواهر وتتزين بها المرأة، ومخترعه في الأندلس مقدم بن معافى القبري، وهذا على سبيل المثال نموذج للقفل وللبيت من موشحة للأديب ابن سهيل الإشبيلي؛ فنموذج القفل قوله:

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى

قلب صب حلّه عن مكنس

فهو في حر وخفق مثلما

لعبت ريح الصبا بالقبس

8- انظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص416.ود.صلاح الدين الهادي، اتجاهات الشعر في العصر الأموي، ص268، 269، طبعة دار الثقافة العربية بالقاهرة، دون تاريخ..

يـا بــدوراً أطلعت يـوم النوى
غـُـرراً تسلك بـي نـهـج الغــرر

مـا لعينـي وحـدها ذنــب سوى
منكم الحسن ومن عينـي النظر

أجتنـي اللذاتِ مـكروه الجـوى
والتذاذي مـن حبيبـي بـالفكـر

وإذا أشـكـو بوجـدي بـسمــا
كـالربـى والعـارض المنبـجــس

إذ يقيـم القطـر فيهــا مـأتمـا
وهـي مـن بـهجتـهـا فـي عـرس

ونموذج البيت قوله: [9]

اللزوميـات:

أو لزوم ما لا يلزم صياغة شعرية تتصل بالشاعر أبي العلاء المعري المتوفى 449هـ، فقد ألزم نفسه في عدد من قصائده جمعها ديوانه اللزوميات بحرف أو مقطع غير ضروري تكراره يسبق حرف الروي على غير عادة الشعراء العرب في زمانه وما سبقه، ولا شك في أن هذه المنهجية المميزة له تعكس رؤيته للعالم من ولنفسه، هذه الرؤية التي كان يغلفها قدر كبير من اليأس والتمرد، ويمكن التدليل على هذا المصطلح بقوله:

لم يقدر الله تهـذيبـا لعالمنـا
فلا ترومن للأقـوام تـهـذيـبـا

ولا تصدِّق بما البرهان يبطلـه
فتستفيد من التصديق تكذيبا

فقد التزم في جميع الأبيات بالذال والياء قبل حرف الروي الباء[10]

9- انظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص396.

10- انظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 317.

المعارضات الشعرية:

جمع معارضة، وتعني المحاكاة والتقليد، عندما يحاكي أديب لاحق بقصيدته أديبا سابقا في الزمن، مستخدما الوزن الموسيقي نفسه والقافية نفسها التي وظفها الشاعر السابق عليه، ويساعد على هذه المحاكاة غالبا ما في تجربة الشاعر اللاحق من مناطق اتفاق وتشابه من حيث الفكرة والحالة والنفسية مع تجربة الشاعر السابق عليه، وأشهر نماذج المعارضات في أدبنا العربي الحديث قصائد أحمد شوقي التي اقتفى فيها أثر السابقين، أمثال: البحتري، وابن زيدون والبوصيري[11]، ومن أمثلة ذلك معارضته للبحتري في قصيدته التي يتألم فيها ويحن إلى وطنه وهو في منفاه، يقول في أولها:

اختلاف النهار والليل ينسي

اذكرا لي الصبا وأيام أنسي

إنه قد استخدم فيها البحر الموسيقي (الخفيف) وحرف الروي السين المكسورة محاكيا بذلك البحتري في العصر العباسي الذي قال قصيدة منها مطلعها الذي يقول:

صنت نفسي عما يدنس نفسي

وترفعت عن جدا كل جبس

من هنا يمكن القول: إن العلاقة بين الشاعرين في المعارضات تقوم على الترادف الذي يعين عليه ما بين الاثنين: السابق واللاحق المقلد له من نقاط اتفاق، بينما العلاقة بين الاثنين في النقائض تقوم على التضاد، الذي مبعثه حالة خصومة بين الاثنين، الأول الذي يبدع والثاني الذي ينقضه.

الزجل:

- هو أحد فنون الأدب العربي، شعر تتم صياغته بالعامية؛ فلا يتقيد بقواعد اللغة ولا بصيغ المفردات، وقد قيل إن نشأته تعود إلى القرن السادس الهجري[12]. من رواده في أدبنا العربي الحديث: عبدالله النديم الذي مثلت خطبه ومقالاته بالعامية المصرية في نهايات القرن التاسع عشر رواجا لكتابات تجعل من العامية وسيلة للوصول إلى أكبر شريحة من الجمهور

11- انظر: السابق، 371.

12- انظر: السابق، ص191.

المتلقي والتأثير فيه، وقد ظهر بعد النديم بزمن بيرم التونسي، وفؤاد حداد، وصلاح جاهين، وعبدالرحمن الأبنودي؛ وهذا نموذج من ديوان المسحراتي لفؤاد حداد:

"اصحى يا نايم
وحَّد الدايم
وقول نويت
بكره ان جييت
الشهر صايم
والفجر قايم
اصحى يا نايم
وحد الرزاق
رمضان كريم "

القصيدة:

هي الوعاء الذي تنتظم فيه كلمات الشاعر الحاملة لفكره ولحالته النفسية وفق نظام معين يقوم على توالي وحدات لغوية وتتابعها في شكل رأسي، يطلق على الوحدة مسمى (بيت).

البيت:

وحدة لغوية مركبة من عدد عدد من الجمل يتم تقسيمها إلى شطرين، الشطرة الأولى تسمى الصدر والثانية تسمى العجُز، والملاحظ على كلمة بيت أنها تأخذنا إلى حالة من الاستقرار التي تأتي بعد جهد وحركة ونشاط؛ فكأن الشاعر الذي يصل في تعبيره إلى ما يلائم تماما حالته من خلال استعانته وتوظيفه لكلمات اللغة فإنه بذلك يلمس غايته وساعتها يشعر بالاستقرار الذي ينسجم وطبيعة البيت الذي يحمل معاني الأيواء والمقام والسكون؛ ومن ثم تصير كلمة قصيدة التي تشير إلى معاني القصد والطلب والبحث بمثابة مرآة عاكسة لحالة السعي والسفر المعرفي في داخل عالم اللغة يفتش فيه المبدع عن المفردات التي تنضبط تماما وما يود تجسيده من فكر وعاطفة[13].

13- انظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص81، الطبعة الثانية، 1984م، مكتبة لبنان، بيروت. ود.سيد محمد قطب، ود.جلال أبو زيد، سيمفونية جرير، ص20،21، الطبعة الأولى، 1425هـ، 2004م، دار الهاني، القاهرة .

الـوزن:

مصطلح يتصل بالنظام الموسيقي الذي تسير عليه أبيات القصيدة، عندما يتم تقسيمها إلى حركات وسكنات، كل مجموعة من هذه الحركات والسكنات تنتظم في وحدة موسيقية محددة تسمى (تفعيلة) وأبيات القصيدة العربية منذ القدم تتميز بأنها تتكون من عدد ثابت من التفعيلات لا يتغير هذا العدد من أول القصيدة إلى نهايتها؛ وهو ما يميز القصيدة العربية في شكلها التقليدي المتعارف عليه منذ العصر الجاهلي، وهذا النظام الإيقاعي المكون من عدد محدد من التفعيلات يسمى (البحر الشعري)، وهناك علم ظهر على يد اللغوي الخليل بن أحمد - ت.170هـ - اسمه علم العروض، هذا العلم تخصص في دراسة النظام الموسيقي الذي يحكم القصيدة العربية، وقد اكتشف الخليل وجود ستة عشر بحرًا شعريا تحكم البنية الإيقاعية لكل الشعر العربي، وأعطى كل بحر منها اسمًا يعرف به؛ فهناك على سبيل المثال: الطويل، والوافر، والكامل، والخفيف، والبسيط، والرجز، الهزج..ولكل بحر من الستة عشر تفعيلات بأشكال محددة تميزها[14].

القـافيـة:

في قول الخليل بن أحمد واضع علم العروض هي آخر ساكن في البيت وأقرب ساكن يسبقه مباشرة في البيت نفسه مع حركة ما قبله؛ بمعنى لو قلنا:

مـكـــر مـفـــر مـقبـل مـدبـر معـا

كجلمود صخر حطه السيل من علِ

لو دققنا في كلمة عل سنجد أننا ننطقها هكذا علي بمد حرف اللام ومعلوم أن هذه الياء الممدودة ساكنة، هذا هو آخر ساكن في البيت فاين الساكن الذي يسبقه مباشرة؟ إنه حرف النون في (من) وأين الحركة التي قبل النون؟ إنها حركة الفتح فوق الميم في (من)؛ إذن تصبح القافية (مِنْعَلِ)، وبعض اللغويين العرب، مثل الأخفش له رأي ثان في القافية، إذ يقول: إنها الكلمة الأخيرة التي ينتهي بها البيت؛ إذن تكون القافية في البيت السابق تبعا لرأيه هي (عل). وتتميز القافية في القصيدة العربية التقليدية بأن لها سمة التكرار والثبات في أواخر كل بيت

14- انظر: د.محمد إبراهيم عبادة، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، 47،48، 251 ، طبعة مكتبة الآداب بالقاهرة.

من أبياتها؛ إذ نجدنا نقول دائما: الشعر العربي منذ القدم يتسم بوحدة الوزن ووحدة القافية[15]

- حرف الروي: الحرف الذي يتحتم تكراره في آخر كل بيت من أبيات القصيدة وتسمى القصيدة باسمه، فنقول سينية البحتري، وسينية أحمد شوقي، وميمية المتنبي؛ فمثلا قصيدة البحتري التي منها قوله:

صنتُ نفسي عما يدنس نفسي

وترفعت عن جدا كل جِبــْسِ

وتماسكت حين زعزعني الـ

ـدهرُ التماسا منه لتعسي ونكسي

إن حرف الروي هاهنا هو (السين المكسورة) الذي يبقى مكررا في كل الأبيات.

- السطر الشعري: مصطلح يرتبط بالقصيدة العربية في شكلها الجديد الذي ظهر جليا على يد الشاعرة العراقية نازك الملائكة في نهايات النصف الأول من القرن العشرين ويعبر عن حال هذه القصيدة الذي لم يعد يلتزم وحدة وزن أو قافية وحل السطر محل البيت في بناء القصيدة العربية، فأصبحت القصيدة في شكلها الجديد تتسم بالتنوع من حيث طول أسطرها وقصرها وعدد التفعيلات الموسيقية الذي غالبا ما يتفاوت من سطر إلى آخر أو من مجموعة أسطر إلى أخرى، ونستطيع أن نقف عند الشكل الجديد للقصيدة من خلال المثال التالي من ديوان شظايا ورماد، جزء من قصيدة ترثي فيها يوما تافها:

كان يومًا تافها، كان غريبا

أن تدق الساعة الكسلى وتحصي لحظاتي

إنه لم يك يوما من حياتي

إنه قد كان تحقيقا رهيبا

لبقايا لعنة الذكرى التي مزقتها

هي والكأس التي حطمتها

عند قبر الأمل الميت خلف السنوات

خلف ذاتي

15- انظر: أمين علي السيد في علمي العروض والقافية، ص188، 189، الطبعة الرابعة، 1990م، دار المعارف، القاهرة، ود.محمد إبراهيم عبادة، معجم مصطحات النحو والصرف والعروض والقافية، ص214،215.

فهذه الأسطر - وليس الأبيات – تختلف طولا وقصرا، وكل سطر ينتهي نهاية خاصة، دون تقيد بنظام ثابت لهذه النهايات، ودون التزام بحرف روي واحد لهذه النهايات؛ لذا فقد أُطلق على هذا الشكل الجديد للقصيدة العربية مسمى (الشعر الحر)، الذي يتحرر فيه صاحبه من قيود رآها تحد من حركته ومن رغبته في التعبير عن فكره ومشاعره بالطريقة التي تناسبها. وقد ابتدع هذا النوع من الشعر في بلاد الغرب الشاعر الفرنسي لافونتين في القرن السابع عشر بنظمه حكايات للحيوان بأبيات ذات أطوال مختلفة وقواف متباينة، وشعراء القصيدة الجديدة في عالمنا العربي كثيرون، أمثال: أحمد عبد المعطي حجازي، بدر شاكر السياب، صلاح عبد الصبور، أدونيس، فاروق شوشة، أمل دنقل، نزار قباني، فاروق جويدة[16]

الموسيقى الداخلية:

في دراستنا للشعر هناك نوعان من الموسيقى، خارجية: تتصل بالوزن، ببحر القصيدة وبتفعيلاتها وبالقافية، وإلى جواره يأتي مصطلح الموسيقى الداخلية: المتصل بما بين كلمات القصيدة وجملها من روابط مردها بشكل مباشر إلى البديع في بلاغتنا العربية ومباحثه المتنوعة من جناس وطباق وغير ذلك، وكذلك التكرار، وما بين حروفها من تآلف وتقارب، بل إنها تتصل بما بين الصياغة اللغوية للقصيدة والموضوع/الفكرة، والحالة النفسية للشاعر ومدى انعكاسها من خلال كلماته من رباط واتصال؛ إن مصطلح الموسيقى الداخلية يأخذنا إلى الأثر الإمتاعي الذي يتولد نتيجة ما بين حروف القصيدة وكلماتها وجملها من تآلف وانسجام[17].

- مصطلحات عانقت قصيدة الشعر في العصر الحديث: منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدأت قصيدة الشعر العربية في الالتحام بتيارت أدبية كان لها في الغرب أسبقية الظهور من حيث التسمية، فكانت البداية مع:

الكلاسيكية:

تيار أدبي دخل إلى ثقافتنا العربية على يد رواد مدرسة الإحياء والبعث في العالم العربي وفي مقدمتهم البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم، الذين جعلوا من محاكاة النماذج الشعرية

16- انظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص214. ود.عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، من ص65 إلى ص70، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي.

17- انظر: صلاح نيازي، الموسيقى الداخلية في الشعر، صحيفة إيلاف الإلكترونية، عدد 17 أكتوبر، 2013م، www.elaph.com.

التراثية في عصور الازدهار، بدءا من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي وسيلة لإخراج الأدب العربي والشعر منه على وجه الخصوص من عثرة الجمود التي أصابته لزمن طويل منذ ما قبل القرن التاسع عشر وحتى الجهد الذي قام به البارودي، قياسا على تجربة الأوربيين في النهوض بآداباهم في القرنين السادس عشر والسابع عشر من خلال الاحتفاء والمحاكاة بالنماذج المزدهرة في الأدب الإغريقي والروماني واللاتيني القديم؛ إذن يمكن القول: إن الرحلة إلى القديم بمحاكاته على مستوى الشكل والموسيقى والألفاظ في صياغة القصيدة، والتقاليد التي اعتادها القدماء في بناء أشعارهم يعد سمة أصيلة في الشعر الكلاسيكي العربي؛ فها هو ذا البارودي يتحدث عن حالته النفسية من خلال الليل الطويل على عادة القدماء كامرئ القيس قائلا:

خَليليَّ هَل طالَ الدُّجى؟ أم تقيَّدَت

كَوَاكِبُــهُ، أَمْ ضَـلَّ عَـنْ نَـهْجِـهِ الْـغَـد [18]

الرومانسية:

تيار أدبي دخل إلى ثقافتنا العربية تاليا في ظهوره وانتشاره لظهور الكلاسيكية على يد اللبناني خليل مطران، تماما كما هو الحال بالنسبة إلى ظهوره في أروبا، وقد رأى في التمرد على منهج الكلاسيكيين في تشكيل القصيدة وسيلة يُعرف بها بين المتلقين؛ فإذا كانت الكلاسيكية رحلة إلى الماضي بمحاكاته فإن الرومانسية رحلة إلى أعماق النفس والتعبيرعن همومها وآلامها، وقد وجد أنصار هذا التيار من الشعراء في الطبيعة وفي رمز المرأة مساكن جمالية يأوون إليها في إبداعاتهم، وقد كن لهذا التيار في شعرنا العربي الحديث جماعات ثلاثة ترفع لواءه وتعبر عنه: الديوان (العقاد، عبدالرحمن شكري، إبراهيم عبدالقادر المازني)، أبوللو(إبراهيم ناجي، زكي أبوشادي، علي محمود طه، أبو القاسم الشابي)، المهجر في أمريكا وتتوزع إلى قسمين (الرابطة القلمية في الشمال: جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، إيليا أبو ماضي) و(العصبة الأندلسية في الجنوب: ميشيل معلوف، ورشيد جوري) [19]، وهذا نموذج من قصيدة المساء لمطران:

وخواطري تبـدو تجــاه نـواظـري

كـلمـى كدامـيـة الـسحـاب إزائــي

18- انظر: د.محمد مندور، الأدب ومذاهبه، من ص45 إلى ص49، طبعة دار نهضة مصر بالقاهرة، دون تاريخ

19- انظر: د.محمد مندور، الأدب ومذاهبه، من59 إلى ص62. ود.إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، من ص79 إلى ص83، الطبعة الرابعة، 1432هـ، 2011م، دار المسيرة، عمان.

والدمع من جفني يسيل مشعشا

بسنـــا الشعـاع الغـارب المتـــرائـي

الواقعية:

ترتبط في ظهورها وانتشارها بالقرن التاسع عشر في أروبا وبالتحديد على يد الأديب الفرنسي بلزاك، وقد جعلت من تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره مجال اهتمامها، لكنها ترى أن الواقع العميق شر في جوهره وأن ما يبدو خيرا ليس في حقيقته إلا بريقا كاذبا؛ إذًا فإن نظرتها للواقع تأتي من منظار سلبي، وقد دخلت إلى ثقافتنا العربي ووجدت لها مؤيدون بدءا بنازك الملائكة في أواخر النصف الأول من القرن العشرين؛ فنحن عندما نتحدث عن هذه التيار الأدبي في عالمنا العربي فنحن نقرن بينه وبين مدرسة الشعر الجديد، أو الشعر الحر أو شعر التفعيلة التي التحم شعراؤها بهذا التيار الآتي من الغرب وساعدهم ودفعهم إلى ذلك عوامل متصلة بمتغيرات الواقع في البلدان العربية في القرن العشرين والصراعات التي شهدها كوكب الأرض مع حربين عالميتين ووجود قهر واحتلال يلقي بظلال مأساوية على نفس الجماعة العربية وأفرادها [20]، والشاعر الواقعي جزء من هذه الحالة ومتأثر بها، وهذا نموذج من قصيدة "الشعر والرماد" للشاعر صلاح عبد الصبور من ديوانه الأخير " الإبحار في الذاكرة":

"ها أنت تعود إليَّ

أيا صوتي الشارد زمنا في صحراء الصمت الجرداء

يا ظلي الضائع في ليل الأقمار السوداء

يا شعري التائه في نثر الأيام المتشابهة العمنى

الضائعة الأسماء"

قصيدة النثر:

ظهر مصطلح قصيدة النثر في الأدب العربي في مجلة شعر سنة 1960 للدلالة على شكل تعبيري جديد، يتحرر من نظام القصيدة العربية التقليدي المعروف منذ العصر الجاهلي الذي ظل حاجزا نفسيا يقف ضد كل تجديد أو تطوير في الشعر

20- انظر: د.محمد مندور، الأدب ومذاهبه، من ص90 إلى ص93. وفاروق شوشة، زمن للشعر والشعراء، من ص125 إلى ص129، طبعة 2000م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

العربي، وهذا التحرر قرب المسافة الفاصلة بين الخطابين النثري والشعري الرغبة الجامحة في التخلص من كل ما يمت إلى الأشكال والقواعد الموروثة بصلة، والبحث الجدي عن بديل لما تم هدمه وتجاوزه؛ لذا يمكن القول: إننا بصدد شكل أدبي يجمع بين ضدين: فكلمة قصيدة تأخذنا في معناها إلى النظام والبناء، وكلمة النثر تأخذنا إلى الاسترسال والثورة على الأشكال الشعرية السابقة على هذه المرحلة الجديدة التي دخلها فن الشعر العربي؛ ومن ثم يمكن تحديد خصائص لهذا الشكل المغاير للشعر، منها: الوحدة العضوية، فقصيدة النثر بناء يصدر عن إرادة واعية، وليس مجرد مادة لغوية متراكمة فوق بعضها؛ إنها ترتبط بحالة ذهنية وعاطفية محددة يتحرك صاحبها من خلالها في بناء عالمه الأدبي هذا، والكثافــة: يبتعد هذا الشكل الجديد عن كل خصائص النثر من استطراد وإيضاح وشرح وإطناب، وتكمن خاصيته الشعرية في كثافته؛ أي في عباراته الموجزة المشبعة بالدلالات. والحديث عن النشأة الغربية لهذا الشكل الأدبي/قصيدة النثر يأخذنا إلى ثلاثة دار الحديث حول ريادتهم له في القرن الثامن عشر: اليميرت، وغارا، وبودلير في فرنسا[21]. ومن رواد قصيدة النثر العربية: السوري علي أحمد سعيد الملقب بأدونيس، والشاعرة السورية أمل جراح، واللبناني أنسي الحاج، وفي مصر الشاعر علي منصور، وهذا نموذج من قصيدة النثر، مقطع من قصيدة "ورد الصباح ورد المساء" للسورية أمل جراح:

"الآن أقول لكم
الموت خاتمة المطاف
فليكن صياحكم صياح البراءة
وصراخكم صراخ الأطفال
اقتلعوا أشواك الأرض
فقد أدمت أقدامنا
وأوجعت أحلامنا
الآن أقول لكم
...
أسمعكم أيها المتعبون
تنادون هنا وهناك ولا من مجيب

21- انظر: حسن مخافي، الأسس النظرية لقصيدة النثر في الأدب العربي الحديث، مجلة نزوى العمانية www.nizwa.com

أسمعكم إذ أنادي معكم
ولا من يربت على كتفي
كان الطهر ورد الصباح
كان الطهر ورد المساء"

وتجدر الإشارة إلى عدد من المعاجم التي يمكن الرجوع إليها في الوقوف على المعنى الذي ينقسم قسمين كما هو معلوم: معنى لغوي، ومعنى اصطلاحي، ومن أشهر المعاجم التي يمكن الرجوع إليها في المعنى اللغوي:

- لسان العرب لابن منظور
- والقاموس المحيط للفيروز آبادي
- والمصباح المنير للفيومي
- ومختار الصحاح للفخر الرازي
- والمعجم الوسيط الصادر حديثا في أواخر خمسينيات القرن الماضي عن مجمع اللغة العربية بالقاهرة، وقد خرج منه مختصر تحت مسمى المعجم الوجيز يتم توزيعه على الطلاب والطالبات في مرحلة الثانوية.

ومن المعاجم المتخصصة في المعنى الاصطلاحي:

- إميل بديع يعقوب: المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – الطبعة الأولى – 1411هـ - 1991م.
- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، الطبعة الثانية، 1984م، مكتبة لبنان.
- د.محمد إبراهيم عبادة، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، طبعة مكتبة الآداب بالقاهرة.
- د.محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم، الطبعة الأولى، 1996م، العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

الفصل الأول:

عنترة بن شداد والكفاح ضد العنصرية

عنترة بن شداد شاعر عربي جاهلي، ونقصد بكلمة جاهلي كل من عاش في زمن ما قبل ظهور الإسلام، أما المكان الذي نشأ وعاش فيه فهو شبه الجزيرة العربية، ويمكن أن نلخص معرفتنا بهذا الشخص في الحقائق التالية:

- عنترة أحد أفراد المجتمع العربي في جاهليته بكل ما تحمله من قيم اجتماعية وسلوكية.
- عنترة عبد.
- عنترة أسود.
- عنترة يعاني تمييزا عنصريًا قائمًا على أساس الطبقة الاجتماعية واللون.

ما سبق يعد أزمة يعاني منها هذا الشخص؛ فهل سيقف مستسلما لها؟ أم سيقوم بمواجهتها بما يمتلكه من أدوات؟

إن ما سبق فعل بحاجة إلى رد فعل؛ فماذا فعل عنترة؟

نستطيع أن نجيب عن هذا التساؤل من خلال الحقائق الآتية التي تعد رد فعل أو مقاومة من جانب عنترة بن شداد:

- عنترة فارس محارب.
- عنترة شاعر.
- عنترة محب.

إنه بهذه الوسائل ينتهج سبيل التغيير الإيجابي، ولا يريد الاستسلام لما تفرضه عليه الحالة الواقعية من رسائل سلبية([22])؛ ففي مجتمع جاهلي كان للحرب فيه من أجل الاستحواذ والإقصاء والبقاء مكانها في حياة أهله يصير للفروسية قيمتها وضرورتها القصوى في سبيل ذلك، وفي

22- انظر: د.أحمد يحيى علي، عنترة نموذج للفرد المعلم، منشور في عدد مارس/إبريل 2017م، مجلة تراث، دولة الإمارات، والثاني بعنوان: الصورة الشعرية بين المرجعية الواقعية والصنعة الفنية، منشور في عدد سبتمبر من مجلة الرافد، الإمارات.

مجتمع يعرف قدر الكلمة المبدعة الخلاقة وما تحدثه من أثر ومجد لصاحبها وعشيرته يصير لهذا النعت(شاعر) والمتصفين به قدره ومكانته؛ لدرجة تجعلهم ينحرون الذبائح ويقيمون الاحتفالات إذا نبغ فيهم شاعر، وفي مجتمع طبقي زاعق يدهس السيد فيه من يسكنون تلك الطبقة (العبيد) يصير لمسألة الحب بتجليها الرمزي دورٌ تؤديه في محاولة ضمنية لتذويب الفوارق بين طبقاته، وفي محاولة غير مباشرة للاقتراب والالتحام؛ كأن حبه لعبلة بمثابة رسالة غير مباشرة ورغبة تلميحية ذكية من قبل صاحبها في التمرد على هذه الحال الطبقية القبيحة وتدشين واقع اجتماعي جديد لا يعرف الحب فيه للفواصل التي اصطنعها البشر بين شرائح من أفراده وشرائح أخرى مكانًا. (23)

كأن عنترة الفارس الشاعر المحب أراد أن يتمرد ويغير الصورة السلبية المتصلة بتجربته الشعورية في شقها الأول؛ أي عنترة العبد الأسود ابن المجتمع الجاهلي بما يحويه من خصال سلبية منفرة؛ لذا يمكن القول: إن عنترة بن شداد المنسوب لأبيه السيد الحر في قبيلته تسمية تتوج رحلة كفاح طويلة مريرة قاسية خاضها عنترة لينتقل من طور مذموم كان فيه (عنترة بن زبيبة) إلى طور التحقق والنجاح أصبح فيه عنترة المعترف به من أبيه ومن جماعته (عنترة بن شداد).

عنترة والشعر والصورة الشعرية

لقد لجأ عنترة إلى الشعر كما قلنا؛ بوصفه إحدى الوسائل التي يوظفها في سبيل تغيير واقعه السلبي وتحويله إلى واقع أفضل، والشعر يعتمد كما نعرف على الخيال، والخيال عبارة عن صور عرفنا عددا منها ونحن ندرس الشعر في مراحل تعليمية سابقة، كالتشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز المرسل، و الصورة الشعرية عموما لها عنصران مهمان في تكوينها:

- عنصر مادي واقعي يتصل بالعالم الذي يحيا فيه الشاعر المبدع وما يجري فيه من أحداث وأحوال تؤثر فيه، وفي وعيه.
- عنصر جمالي فني يتصل بالصياغة اللغوية لها وما تحمله من خيال.

23- انظر: د.أحمد يحيى علي، عنترة نموذج للفرد المعلم، عدد نوفمبر، 2017م، مجلة تراث، دولة الإمارات العربية المتحدة.

نموذج تطبيقي:

ولنتوقف أمام هذه العينة الصغيرة جدًا من شعر عنترة للتأمل في الصورة بتفاصيلها وبعنصريها الواقعي والجمالي الفني:

وَلَقَد ذَكَرتُكِ والرِّماحُ نَواهِلٌ
مِنّي وبِيضُ الهِندِ تَقطُرُ مِن دَمي

فَوَدَدتُ تَقبيلَ السُيوفِ لأَنَّها
لَمَعَت كَبارِقِ ثَغرِكِ المُتَبَسِّمِ (24)

إننا أمام صورة كلية تتجزأ أو تتقطع بالتحليل المتأني إلى صور صغيرة، للتشخيص فيها دوره في الربط بين الحقيقة والخيال إذا نظرنا إلى عددمن المفردات، كالرماح وبيض الهند والسيوف، التي بث فيها الشاعر روحًا إنسانية تخدم غايته وفكرته وحالته النفسية التي أراد أن يعبر عنها من خلال شعره؛ وفي هذه الصورة الكلية قد نلمح عددًا من الصور الجزئية:

- الاستعارة المكنية في (الرماح نواهل)
- الاستعارة المكنية في (تقبيل السيوف)
- التشبيه في (لمعت كبارق ثغرك المتبسم)

إننا في هذه الصورة الكلية أمام عناصر إنسانية وغير إنسانية؛ فالمتكلم عنترة والمخاطب عبلة، نعرف ذلك من الضمير المخاطب في قوله " ثغرك"، أما الكلام فيشير إلى الحرب والقتال؛ إن الشاعر يذكر محبوبته ويستحضرها أمامه على الرغم من أنه في معمعة الحرب واشتداد المعركة، وهذا الحديث من قبل عنترة يأخذنا إلى شيء كان مألوفا في حياة العرب في الجاهلية، وكان يطلق عليه اسم (أيام العرب)؛ ألا وهو المعارك المستمرة التي كانت تنشأ بين القبائل العربية من وقت إلى آخر وينتج عنها القتل وسفك الدماء والتشريد، معنى ذلك أننا أمام ثلاث صفات لعنترة إذا نظرنا إلى هذين البيتين:

24- انظر: الموسوعة الشعرية، ركن الشعراء والدواوين، إصدار 2003م، المجمع الثقافي العربي، دولة الإمارات العربية المتحدة.

- صفة شاعر
- صفة مقاتل محارب
- صفة محب

إن عنترة استطاع أن يجمع بين صفتين متناقضتين؛ فالمحارب يقتل ويسفك الدماء والحرب شيء مكروه مذموم، لكن عنترة في هذين البيتين يظهر أمامنا بالصفتين معا؛ فهو المحارب الذي يقتل وهو أيضا المحب، والحب عاطفة لها مكانها في حياة كل كائن حي.

إن الصورة الشعرية الكلية تقرب الاثنين وتضعهما معًا في وعاء واحد؛ ألا وهو وعاء القصيدة؛ إننا بصدد طرفي ثنائية، أحدهما على النقيض من الآخر؛ فالحرب وسفك الدماء بمثابة وجه قبيح لسلوك الإنسان وحضوره في الأرض، أما الحب فهو بمثابة حالة رحمة ومودة وسلام وجمال تعكس رغبة في الحياة وفي البقاء؛ إن أحد عناصر هذه الصورة الكلية المتمثل في التشبيه "فوددت تقبيل السيوف لأنها ** لمعت كبارق ثغرك المتبسم" تسعى إلى التقريب ومحاولة الربط الوثيق بين متعاكسين في الواقع، هذه الحال الشعرية تكشف عن رؤية ذات صبغة عبقرية تصنع من قلب القبيح صورة مثالية، أو لو شئنا القول تستولد الجميل المثالي من رحم القبيح، في سعي إلى بناء حاسة إدراكية لما في العالم تكسر نمط المألوف الاعتيادي الكائن فيه([25])، وكلا النعتين لعنترة – أي المحارب والمحب – يحتضنه عبر هذين البيتين وصف واحد جامع بينهما؛ هو الوصف (شاعر)، الذي أراد بهذه الوسيلة الجمالية المعتمدة على اللسان أن يوظفها جنبا إلى جنب مع السيف في مواجهة وعي جمعي ذي صبغة سلبية وتدميره، وتدشين وعي إيجابي مكانه؛ فعلى الرغم مما تنطوي عليه الصورة في هيئتها الكلية من طابع كنائي يشير إلى التعلق الشديد وقوة الاتصال العاطفي والروحي بينه وبين أنثاه؛ لكنها في الوقت ذاته تكشف عما يمكن تسميته (ذكاء اجتماعي) في سيرة ذات أرادت أن تصنع بكلمتها وعيًا تتجاوز به وتقاوم به منظومة قيمية ترسخت وأضحت كأنها حرم مقدس (تابوه)، غير مسموح بالاقتراب منه أو المساس به.

نص عنترة الشعري وتمدد الصورة:

إن الصورة الكلية هاهنا في هذين البيتين يمكن رؤيتها في ظل بناء مجازي نضعه تحت هذا المفهوم البلاغي العربي الأثير: (المجاز المرسل)، ذو العلاقة الجزئية؛ فتجربة عنترة

25- انظر: د.عبد العزيز حمودة، علم الجمال والنقد الحديث، طبعة 1999م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص58، 59، 60، 61.

تعد نموذجًا للقياس والحكم من خلاله على تجارب مشابهة من حيث الحالة، مختلفة من حيث الزمن، كتجربة مارتن لوثر كينج في أمريكا في خمسينيات وستينيات القرن الماضي، وتجربة نيلسون مانديلا في جنوب إفريقيا كذلك في النصف الثاني من القرن العشرين؛ إنه أيضا من منظور الأسبقية الزمنية يعد استعارة تمثيلية لهذين وأمثالهما، ويمكننا أيضًا دراسة غمل روائي ظهر حديثًا في ضوء هذه النظرة المستقاة من فكرة تذويب الفوارق بين الطبقات في سيرة عنترة؛ ألا وهي رواية " رد قلبي" ليوسف السباعي؛ وعلاقة الاتصال العاطفي بين البطل المنتمي للطبقة العاملة الكادحة والبطلة المنتمية إلى طبقة النبلاء، وما تحمله من رسالة رمزية تشير إلى ذلك المسلك ذي الأبعاد السياسية والاجتماعية في تلك الفترة من تاريخ مصر الحديث. ([26])

- من هنا يمكن القول: إن الصورة في عناصرها المكونة لها وفي صياغتها تعد نسقًا تعبيريًا قارئًا للسياق الواقعي في ظل ظرف زماني ومكاني محدد، هذا النسق في تشكله على نحو محدد يحمل من القيم الدلالية التي يمكن القول: إنها توثق وتسجل وترصد حالاً جمعيًا، وتعكس أسلوبًا في الفكر يترتب عليه حزمة من الأفعال والسلوكيات.

26- انظر: د.أحمد يحيى علي، عنترة نموذج للفرد المعلم، عدد نوفمبر 2017م، مجلة تراث، دولة الإمارات العربية المتحدة.

الفصل الثاني:

الشعر مرآة صاحبه

اللقاء مع المتنبي

المتنبي: النسب والنشأة

في هذا الفصل ننطلق من سؤال مفاده: هل كان لنشأة المتنبي ولحياته طفلا وصبيا وشابا أثر في هذه الهيئة التي بدا عليها؛ بوصفه شاعرًا مجودا منعوتا بالمجد والعظمة والإجادة عند محبيه وبالغرور وبالكبر والثقة الزائدة بالنفس والتطلع إلى المال والسلطة عند من يعارضه؟([27])

إن محاولة البحث عن جواب/خبر لهذا البناء الإنشائي يأتي من بوابة تصور مفاده " في نظم كل كلام وفي ألفاظه ولابد أثرٌ ظاهر أو رسم خفي من نفس قائله وما تنطوي عليه من دفين العواطف والنوازع والأهواء من خير وشر وصدق وكذب ومن عقل قائله" ([28])

إن المتنبي (أحمد بن الحسين...) المولود في 303هـ، والمتوفى قتيلا في 354هـ يمكن النظر إلى نسبه من زوايا عدة:

الأولى: التي أشار إليها علي بن المحسن التنوخي من أنه جعفي وكان أبوه سقاء في الكوفة، وكان مشهورًا باسم عبدان السقا، كان يسقي الناس على بعير له بالكوفة.

الثانية: تفند الأولى وتسعى إلى إثبات نقيضها؛ ألا وهي ما قدمه الشيخ محمود محمد شاكر من طرح أفاد فيه مما ذكره الأصفهاني من أن نسب المتنبي راجع إلى العلويين الهاشميين، وأن أباه الحسين – وليس الذي اشتهر بعبدان السقا - كان علويا شريفا، قد أُجبر على تطليق أمه بعد أن حبلت منه، وقد ساعد الشيخ شاكر على هذا الطرح ما أورده الأصفهاني من تردد المتنبي وهو صغير على دور التعليم التي لم يكن يقصدها سوى أبناء العلويين وحدهم، ودخول واحد من أبناء الفقراء أبوه كان سقاء هذه الكتاتيب يبدو أمرا عجيبا غريبا يسترعي التفتيش في علله، وقد يُفهم منه أن بين جدة المتنبي - التي تعهدته بالرعاية والتربية بعد وفاة أمه وكانت من

27- انظر: د.أحمد يحيى علي، الفعل الإنساني وصناعة الصورة: شخصية المتنبي بين حضورها الواقعي ومرجعها التداولي، منشورة في عدد يوليو 2017م من مجلة العربية السعودية.

28- الشيخ محمود محمد شاكر، المتنبي، ص15، مجلة المقتطف، عدد يناير 1936م.

النساء الحازمات صلحاء الكوفة – وبين العلويين سببا موصولا قويا هو الذي شرح صدورهم وأرضاهم أن يدخلوا بين أبنائهم غلاما كان أبوه سقاء ([29]).

الثالثة: تفند الثانية وترى أن المتنبي نسبه جعفي وأن محاولة الشيخ شاكر تبيان أو إثبات هذه الصلة في النسب بناء على مبررات معينة بعضها متصل بما نقله الرواة، مثل الأصفهاني يأتي منسجما مع طقس عام مخيم على موقفه من المتنبي المبني على انحياز له، ومحاولته سلوك مسلك الرد على من هاجموه، وقد حرص صاحب فتنة التأويل على تقديم أطروحات تفصيلية متأنية في هذه المسألة من خلال معالجة موضوعية لها([30])

نحن إذًا بصدد شخصية تعاني منذ الصغر ألم الفقد بأشكاله، فقد الأب والأم وفقد الجدة الحانية عليها الباثة فيها معاني الجدة والنبوغ والتحقق وإدراك معالي الأشياء، وفقد النسب الذي يمكنها أن تفخر به وتجهر وأن تحقق لنفسها احتواء وأنسا وسكنا وشعورًا بالأمن من خلاله؛ إنه لم يكن يجهر بنسبه وفي ذلك أطروحات عدة تسعى للوقوف على السبب:

الأولى: ما ذكره عدد من رواة الأخبار نقلا عن المتنبي نفسه في بيان علة كتمانه النسب: خشية أن يكون بين قومه وقبيلة من العرب ثأر فيؤخذ به، أو أن المرء بفعله لا بنسبه، أو أن ذلك يتيح لمن يتلقى شعره الاهتمام فقط بما يصدر عن لسانه لا بمن هو نسبًا.

الثانية: التي حاول أن يزكيها الشيخ محمود محمد شاكر في رسالته عن المتنبي من أن جدته التي تعلم وأعلمته بنسبه العلوي هي من أخذت عليه المواثيق ألا يجهر بذلك خشية عليه وعليها من بطش العلويين الذين لم يكونوا مرحبين بزيجة واحد منهم بهذه المرأة أم المتنبي.

الثالثة: التي يتبناها صاحب فتنة التأويل أ.د عبد الرحمن عبد السلام من أن حرص المتنبي على عدم الجهر بنسبه مرده إلى وضاعة هذا النسب على مقياس من مقاييس أهل هذا الزمن وتصنيفهم للناس رفعة أو حطا بناء على القبيلة التي ينتهي إليها الفرد؛ فكيف لواحد شديد الاعتداد بنفسه أن يدعي عبر شعره علوا ومكانة وهو ابن لرجل سقاء ونسبه على هذا النحو؟!

إن المتنبي إذًا لم يجد وعاء جمعيًا إنسانيًا يحتضنه ويأويه ويكون منسجمًا مع نفسه التواقة للمجد فكان نتاج ذلك مزيدا من الاعتداد بضمير الأنا الذي يمثل الضمير الأبرز في بنيان

29- انظر السابق: من ص13 إلى ص34.

30- انظر: أ.د عبد الرحمن عبد السلام، فتنة التأويل: المتنبي من النص إلى الخطاب، الفصل الأول من الباب الثالث: في سياق السيرة والتاريخ: المرتكزات والبنى، من ص417 إلى ص437، الطبعة الأولى، 1437هـ، 2016م، مكتبة الآداب، القاهرة.

عالمه الشعري، هذا الضمير يقف وراء غلبته وسيادته فاعل مضمر آت من سياق ثقافي محيط بتجربة الشاعر في عالمه وأثرها القوي على تركيبته الذهنية والنفسية.

إن من المرتكزات المهمة إذًا في التعامل مع الأديب عموما – والمتنبي نموذجًا – هذه الثنائية الإطارية (ثنائية التجربة الشعورية المتصلة بالذات في علاقتها بعالمها وما يلقيه عليها هذا العالم من ظلال تترك أثرًا فيها، من تجلياته الطرف الثاني في هذه الثنائية؛ ألا وهو التجربة الشعرية التي تعد بمثابة نتيجة جمالية لهذا السبب.

إذن يمكن مع نموذج مثل المتنبي أن نرصد هذا القانون الفيزيائي الشهير: لكل فعل رد فعل مساو له في المقدار ومضاد له في الاتجاه، هذا القانون الذي يمكن أن نقدم من خلاله إجابة عن ذاك السؤال الأشهر: لماذا المتنبي... في عين من رفعه ومجده؟ وفي عين من رأى غير ذلك فيه؟

إن الشعور بالفقد الواقعي نتج عنه ما يمكن تسميته وفق الجهاز الاصطلاحي لعلم النفس (الكبت) على هذا الشعور ترتب لدى واحد مثل المتنبي نسق سلوكي مؤسس على التنفيس والتعويض؛ فبغض النظر عن الطروح المعالجة لمسألة النسب فإن النتيجة تبدو واحدة هي أننا أمام شخصية محرومة ترى في مساحتها الحياتية فراغا ونقصا سعت إلى ملئه بوجود عبقري مميز؛ ألا وهو الوجود بالإبداع الذي لازمه إحساس بالعظمة لم يفارقها، بدت تجلياته واضحة في كثير من محطات حياتها، مع سيف الدولة الحمداني، ومع كافور ومع غيرهما؛ إنه لم يكن كقرنائه من الشعراء يعطي لمن يدفع أكثر أو يتزلف، بل كان يمدح وفق شروطه هو فكان يلقي الشعر على سيف الدولة قاعدا لا واقفا كغيره – على سبيل المثال – إن هذه الفاعلية الواقعية في التجربة الشعورية للمتنبي تفسر لنا منطوقاته الشعرية الآتية وما على شاكلتها:

لا بقومي شرفت بل شرفوا بي
وبنفسي فخرت لا بجدودي

وبهم فخرُ كلِّ من نطق الضاد
وعوذ الجاني وغوث الطريد

وقوله:

وإني لمن قوم كأن نفوسهم
بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

إن الجدة التي لم يتمكن من العودة من الشام إلى الكوفة للقاها في الفترة التي جهر فيها بنسبه العلوي تعد من المؤسسات المهمة لشخصية المتنبي وما اعتراها من معاني الثورة والطموح وطلب المجد؛ فهي التي غرست فيه هذه القيم وهو صغير وهي التي اشتاق لرؤياها لكنه لم يستطع فزاد ذلك من شعوره المتأجج بالتمرد وبالرغبة في طلب الثأر:

هبيني أخذت الثأر فيك من العدى**فكيف بأخذ الثار فيك من الحمى

وهو القائل من القصيدة نفسها:

يقولون لي ما أنت في كل بلدة**وما تبتغي؟ وما أبتغي جل أن يُسْمى

نعود ونقول: إن هذه الحالة الفاعلية الواقعية الملتحمة بشخصية المتنبي قد أسهمت بدرجة مؤثرة في صناعة هذا المفعول الإنساني، الذي يقوم بناؤه على عمد مهمة تتجلى في الاعتداد الزائد بالأنا وبالجدارة بكل ما هو عظيم على مستوى الواقع وفي عالم الإبداع، كما في هذه الأبيات المتفرقة على سبيل المثال، من قصيدته التي يعتب فيها على سيف الدولة الحمداني بعدما كان منه من قطيعة وخصام أدت في نهاية المطاف إلى خروجه من حلب:

الخيل والليل والبيداء تعرفني
والسيف والرمح والقرطاس والقلم

...

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي
وأسمعت كلماتي من به صمم

...

أنام ملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخلق جراها ويختصم

إن هذه الحالة الواقعية ذات الصبغة المأساوية عند المتنبي المتصلة بنسبه وبظروف تربيته ونشأته قد ولدت شعورا بالقهر أفضى إلى كبت، كانت ردة فعله الفنية بمثابة الضد الكاشف عنها.

إن ما تشب عليه الذات في صغرها يبقى بدرجة كبيرة تاركًا حضوره المؤثر الفاعل فيها مع رحلة حياتها، كما قال الشاعر:

وينشـأ ناشـئ الفتـيـان منـا

على مـا كـان عـوده أبـــوه

إن الفقد بأشكاله من جهة، وصنيع الجدة معه من جهة ثانية مسئولان عن هذه الحالة المسماة (المتنبي) وما كان منها ومعها ممن تصدى لها بالتلقي استماعا وقراءة حبا وكرها؛ إن البذرة التي منها خرجت هذه النبتة الإنسانية والمفسرة بدرجة كبيرة لهيئتها الذهنية والننفسية تبدو في هذين؛ فالفقد الذي لازمه كتمان للنسب أفضى إلى حالة فنية نشطة سمتها الجهر الزاعق بالأنا، والجدة التي غرست في شجرته منذ صغره حبا للعلم وطلبا لكل ما هو جميل وإنشادًا للتفوق والنبوغ والسمو عمن حوله وابتعادًا عن سفاسف الأمور إلى معاليها قد صنعت في كيانه شخصًا فيه رغبة عارمة للتفرد والتميز؛ لذا نراه القائل:

سبحان خالق نفسي كيف لذتها

فيما النفوس تراه غايـــة الألـم

الدهر يعجب من حملي نوائبه

وصبر نفسي على أحداثه الحطم

والقائل في حضرة سيف الدولة:

ما أبعد الشيب والنقصان من شرفي

أنـا الثريـا وذان الشـيب والهـرم

وهو القائل لكافور:

فارم بي حيث شئت مني فإني

أســـد القـــلب آدمـــي الـــرواء

وفـؤادي من الملوك وإن كـــا

ن لســـانـي يُـرى مـن الشعـراء

وما قيل بشأن قضية ادعائه النبوة سواء أكان صحيحا بالفعل أم افتراء عليه، أم كان على سبيل المبالغة والمجاز لأبيات من الشعر قالها، مثل:

ما مـقامـي بأرض نخـلة إلا

كمقام المسيـح بـين اليهـود

أنـــا في أمـة تـداركهـا الله

غـريب كصالح في ثمـــود

لا يعدو أن يكون شكلا من أشكال ردة الفعل هذه، إن افتقاده لـ (النحن) في الواقع وما يحمله من معاني التواد والترابط والقربى والاحتواء والانتماء قد أسهم بشكل كبير في إفراز هذه الأنا الفردية شديدة التوهج بإحساسها بالعظمة والعلو مع شعور بالاغتراب والوحشة في الوقت ذاته.

من خلال هذا الطرح الأخير يمكن – على سبيل التوسع – معالجة مدائحه الشعرية في جُلها التي أثارت حفيظة معارضيه من بين ما أثارت ضده على أنها مظهر من مظاهر التجريد – هو مصطلح بلاغي من مصطلحات علم المعاني – عندما تجرد الذات من نفسها كيانا آخر تفصح عنه في منجزها اللغوي في ضيغة المخاطب أو في صيغة الغائب، وما هذا الكيان في حقيقة الأمر إلا هي؛ فكأنه في مدائحه لواحد مثل الحمداني (سيف الدولة) إنما هو على سبيل الرمز يمدح نفسه التي يجب أن تكون ويحب لها أن تكون في مرتبة الحاكم لا المحكوم وفي مرتبة الراعي لا الرعية وفي وضعية عالي النسب لا وضيعه؛ الأمر الذي يجعل من مدحه بمثابة بنية استعارية تمثيلية في عمق بنيتها التصويرية (أنا المتنبي) وحلمه وذاته المتحققة كاملة الوجود غير المـتألمة لنقص أو حرمان؛ ومن ثم تصير لغته الشعرية بالنظر إلى غرضي الفخر والمدح سائرة في مستويين من المجاز: مجاز قريب سمته المباشرة ومجاز أعمق وأبعد يقوم على الرمز والغموض عندما تتشخص ذاته التي يحلم بإدراكها في ثوب إنساني واقعي كثوب سيف الدولة أو الإخشيدي على سبيل المثال.

وهكذا يمكن أن نقرأ على سبيل المثال لا الحصر أبياتا للمتنبي في المدح كهذه التي يخاطب بها سيف الدولة:

وقفت وما في الموت شكٌّ لواقف

كـأنك في جفن الرَّدى وهو نائم

تمر بك الأبطال كَلْمَى هزيمةً

ووجهك وضاحٌ، وثغرُكَ باسم

تجاوزت مقدار الشجاعة والنهى

إلى قول قومٍ أنت بالغيب عالم

وفي مطلعها قوله:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم

وتأتي على قدر الكرام المكارم

وتعظم في عين الصغير صغارها

وتصغر في عين العظيم العظائم

ولا شك في أن هذا الطرح ما هو إلا حلقة صغيرة في سلسلة حلقات منعقدة منذ القدم يبدو أنها لن تتوقف في الاقتراب من هذه الظاهرة الثقافية العربية المسماة المتنبي لما لها من أثر وحضور في كتاب الفن العربي الذي يشغل المتنبي حيزًا في باب من أبوابه؛ ألا وهو باب الشعر.

مقتطفات من شعره:

في الحكمة يقول:

إذا غامرت في شرف مروم

فلا تقنع بما دون النجوم

فطعمُ الموتِ في أمر حقير

كطعم الموت في أمر عظيم

يرى الجبناء أن العجز عقل

وتلك خديعة الطبع اللئيم

وكم من عائب قولا صحيحا

وآفته من الفهم السقيمِ

ولكن تأخذ الآذان منه

على قدر القرائح والعلوم

مما قاله في جدته التي ربت وعلمت وحنت عليه وكانت مأوى نفسيا مهما له، في قصيدة مطلعها يقول:

ألا لا أرُى الأحداث مدحا ولا ذما
فما بطشُها جهلا ولا كفها حلما

وفي داخلها نتوقف عند مقتطفات منها:

لك الله من مفجوعة بحبيبها
قتيلة شوق غير ملحقها وصْمـــا

أحن إلى الكأس التي شربتُ بها
وأهوى لمثواها التراب وما ضمـــا

بكيت عليها خيفةً في حياتهـــا
وذاق كلانا ثكْـل صـــاحبه قدمـا

طلبتُ لها حظا ففاتت وفاتني
وقد رضيتْ بي لو رضيتُ بها قسما

وقوله:

فأصبحت أستسقي الغمام لقبرها
وقد كنت أستسقي الوغى والقنا الصما

مما قاله في هجاء كافور قوله:

العبدُ ليس لحـر صـالـح بـأخ
لو أنه في ثيـاب الحـر مـولودُ

لا تشترِ العبد إلا والعصا معه
إن العـبيـد لأنجـاس منـاكيـدُ

ما كنت أحسبني أحيا إلى زمن
يسيئ بي فيه عبد وهـو محمـود

من شعره في الثقة بنفسه قوله:

تجري الرياح كما تجري سفينتنا

نحن الرياح ونحن البحر والسفن

إن الذي يرتجي شيئا بهمته

يلقاه لو حاربته الإنس والجـــن

فاقصد إلى قمم الأشياء تدْركُها

تجري الرياح كما رادت لها السفن

من شعره في الحب قوله:

أبلغ عزيزًا في ثنايا القلب منزله

أني وإن كنت لا ألقاه ألــقــاه

وإن طـريق موصــول بـــرؤيتـه

وإن تباعد عن سكناي سكناه

يا ليته يعلم أني لست أذكـره

وكيف أذكره إذ لستُ أنســـاه

..

إن غـــاب عنـي فـالــروح مسـكنـه

ومن يسكن الروح كيف القلب ينساه

الفصل الثالث:

دوائر التمرد في شعر أبي العلاء المعري

إن أبا العلاء المعري المولود في 363هـ، والمتوفى في 449هـ يقدم نموذجًا للذات المتمردة، وفيما خطه قلمه من إبداع شعري يمكن الوقوف على ما يمكن تسميته بورتريه لشخصيته يكشف عن ملامحه النفسية والانفعالية؛ ففقده لبصره يعد أحد المفاتيح المهمة التي يمكن من خلالها تفسير العلة في كثير من مواقفه التي تنعكس في شعره، يضاف إلى هذا الجانب الحسي جوانب تتعلق بوضعيته الاجتماعية وبثقافته، التي بسببها أطلق عليه لقب الشاعر الفيلسوف، إضافة إلى ما سمى نفسه به؛ بوصفه (رهين المحبسين)؛ لعمى عينيه ولزوم بيته بعد عودته من بغداد.

ومقاربة شخصيته من هذه التيمة أو الفكرة؛ أي فكرة التمرد يعتمد على تقسيمها إلى دوائر([31]):

الدائرة الأولى: التمرد على التسمية (أبو العلاء)

وفيها نتوقف عند سخريته المرة من هذه التسمية عبر بيته الآتي:

دعيت أبـا العـلاء وذاك مـين
ولكن الصحيح أبا النـزول

الدائرة الثانية: التمرد على الدين

يمكن الوقوف عند ملامح لها من خلال منطوقه الآتي:

إذا كان لا يحظى برزقك عاقـل
وترزق مجنونا وتـرزق أحمقـا

فلا ذنب يا رب السماء على امرئ
رأى منك ما لا يشتهي فتزندقا

31- انظر: د.أحمد يحيى علي، نافذة الشعر على الشاعر، مجلة الأدب الإسلامي، العدد 100، الإصدار الإلكتروني، لرابطة الأدب الإسلامي العالمية.

الدائرة الثالثة: التمرد على نفسه

وفيها نتوقف عند رفضه لوصف وصف هو نفسه حاله به؛ ألا وهو "رهين المحبسين"؛ فنجده يقول:

أراني في الثلاثة من سجوني
فـلا تسـأل عن الخبـر النبيث

لفقدي ناظري ولزوم بيتـي
وكون النفس في الجسم الخبيث

الدائرة الرابعة: نقضه لمسألة تمرده على الدين

إذا كان أبو العلاء هو المعادي للرسل كما تجهر بذلك أبيات قالها، مثل:

ولا تحسب مقال الرسل حقا
ولـكن قـول زور سطروه

وكان الناس في عيش رغـيد
فجاءوا بالمحال فكدروه

فإنه يلقى قارئه بوجه المؤمن المحتفي بالدين وبالإيمان، في أبيات مثل قوله:

دعاكم إلى خير الأمور محمـد
وليس العوالي في القنا كالسوافل

حداكم على تعظيم من خلق الضحى
وشهب الدجى من طـالعات وآفل

الدائرة الخامسة: نفور من قضية الحياة عمومًا

وفيها تبدو ذات أبي العلاء معزولة في رداء تشاؤمي

تعبٌ كلها الحياة فما أعجب
إلا من راغب في ازدياد

غير مجدً في ملتي واعتقادي

نوح باكٍ ولا ترنم شـــاد

أبكت تلكم الحمامة أم غنت

على فرع غصنها المياد

الدائرة السادسة: ما يتعلق بالشكل الأدبي؛ إن قصيدة الشعر التي عرفها العربي منذ القدم بهذه الهيئة العمودية وبما تتركب منه وما تنتهي به أبياتها فيما يعرف بحرف الروي نجد أن السجين أو رهين الثلاثة محابس: فقد البصر، ولزوم البيت، وكون النفس كما يرى في الجسم الخبيث قد جعل من نهايات بعض قصائده التي يجمعها ديوان "اللزوميات" أو لزوم ما لا يلزم تنتهي بحرفين أو ثلاثة تتكرر في كل القصيدة؛ كأنه بلسان الحال يخاطب أقرانه قبله وفي زمنه وبعده قائلا لهم: إذا كنتم تختمون أبياتكم بحرف واحد فإني لن أفعل مثلما تفعلون بل سأزيد وأوسع في هذا الضابط أو القيد. وفي الرجوع إلى ديوانه ما يغني، ومنه على سبيل المثال:

تعـالى الله فهـو بنـا خبيـر

قد اضطرت إلى الكذب العقول

نقول على المجاز وقد علمنـا

بـــأن الأمـر ليس كما نقــول

الدائرة السابعة: نقمته على وجوده في الدنيا وربما على المصير الذي قد يلقاه في آخرته؛ فعلى قبره مكتوب:

هـــذا جنـــاه أبـــي علـيَّ

ومـا جنيـت علـى أحـد

إننا بصدد شخصية اصطنعت لنفسها مسافة قد تتلاقى فيها مع غيرها من المعنيين بالإبداع عمومًا على اختلاف أشكاله؛ ألا وهي معالجة العالم؛ بوصفه موضوعًا لكل ذات مبدعة من بوابة الأزمة والتألم؛ ففي هذه الحال يمكن للفاعل الفنان أن يرسل إلى عالمه وأن ينتج تحت شعار (في كل محنة منحة)، لكن أبا العلاء قد أصبغ هذه المسافة بصبغة تعكس خصوصية تجربته؛ إذا أضحت على يديه عزلة نفسية وذهنية مطلقة؛ إنه ذاك الفيلسوف الشاعر الذي يبدع من منطلق عدمي ويرسل كلمات قصائده من نفس مهدومة محطمة لم تجد في رحلة

العمر ما يدعوها إلى اعتماد مشاعر إيجابية يتم ترجمتها إلى كلمات يقوم عليها عماد قصائده، قد ينصرف النظر إليه؛ بوصفه نموذجًا للشخصية المازوخية التي تتلذذ بالألم، وفي تلذذه يتحول الأمر إلى النقيض في الوقت نفسه؛ ففي تمرده ونفوره الذي وصل به إلى الذروة مبالغة شديدة قد تدفع إلى الحكم عليه بالسادية، وساديته تبدو تجاه نفسه أولا التي يتلذذ في تعذيبه إياها، وقد يتعدى الأمر حدود ذاته إلى كل متلقٍ لإبداعه متأثر بما فيه مؤمن بكل ما يحمله من فكر وشعور؛ ومن ثم فنحن بصدد شخصية يمكن أن نطل عليها من نافذة شعرها لنجدها تشغل الموقعين النقيضين في الوقت ذاته؛ فهو الجاني على نفسه والمجني عليه منها في الآن ذاته، وفي الموقعين يتبدى شعور اللذة؛ أي لذة الألم التي من رحمها يولد شعره وتتكشف ملامح شخصيته؛ إنها إذًا الرغبة في التعويض ومحاولة تجاوز عقدة النقص التي عاش حياته يعاني منها؛ فأراد التسامي عنها شعرًا وفكرًا، وفي هذه الحال يبدو واضحًا الأساس أو المنطلق النفسي الذي يمكن من خلاله مقاربة هذه الشخصية في السياق الثقافي العربي، ونقد أعماله من خلاله.

الفصل الرابع:

اسم المرأة ليلى في الشعر العربي القديم

ليلى والليل:

بالنظر إلى الكلمتين: ليلى والليل يلاحظ أنهما قد خرجا من جذر لغوي واحد هو "لَيَلَ"؛ ومن ثم فهما ينتميان إلى عائلة لغوية واحدة، والليل عند الشاعر – بصفة عامة – والعربي على وجه الخصوص له أهمية؛ فهو يعني – بدرجة ما - بالنسبة له حياة فردية خاصة ينأى فيها بنفسه بعيداً عن الجماعة ليعيش مع أفكاره وخواطره في عملية تقوم على حوار الذات (الحوار الداخلي/ المونولوج)، وفي إطار هذه العملية يولد العالم الفني للمبدع؛ فبعد معايشة للواقع وللغير الساكن فيه (فرد/جماعة) يأتي هذا الانسحاب من قبل المبدع ابتغاءً للحظات الخلوة هذه من أجل إعادة صياغة ما تم استقباله من مشاهد ومواقف قد تحولت إلى رؤى وخواطر ذهنية يسعى الشاعر إلى صياغتها في بناء لغوي شعري تغلفه العاطفة. (32)

وهاهوذا النابغة الذبياني يقول متحدثاً عن ليله وارتباط ذلك بحالته النفسية:

كِلِيني لهمٍّ يا أميمةُ ناصبِ
وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكبِ

تطاولَ حتى قيل ليس بمنقضٍ
وليس الذي يرعى النجـــوم بآيبِ

وفي الليل وانعكاسه على الجانب الوجداني عند الشاعر يقول امرؤ القيس:

ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلى
بصُبحٍ وما الإصباحُ منك بأمثلِ

32- انظر: د.أحمد يحيى علي، اسم المرأة في الشعر القديم بين المرجع والدلالة: ليلى أنموذجًا، عدد 54،ديسمبر 2013م، مجلة بيادر، تصدر عن النادي الأدبي، أبها، السعودية.

فيـالك من ليـلٍ كـأنَّ نجومـهُ

بكل مغار الفتل شُدَّت بيذبُلِ

كأنَّ الثريا عُلِّقت في مصامها

بأمراسِ كتَّانٍ إلى صُم جندلِ

هذه الأمثلة تعد نماذج تظهر العلاقة القائمة بين كلمات ثلاثة: الليل، والمرأة (ليلى)، والمعاناة .. إن ليل الشاعر طويل وهذا الطول يساوي معاناة بالنسبة له، وبالنظر إلى اسم المرأة ليلى نجد أنه مأخوذ من ليلة ليلاء وليلى، وهي الليلة الطويلة الشديدة الظلمة، ومن هذه الحالة أي الطول والظلام ظهر اسم المرأة (ليلى).. ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد؛ فليلى من أسماء الخمرة وقد قيل فيها إنها تشير إلى النشوة المرتبطة بابتداء السُّكر.

إن هذه المعاناة التي يعكسها طول ليل الشاعر ليست في الحقيقة إلا مخاض هذه العملية التي تعني ظهور مولود جديد إلى سياق الواقع ألا وهو هذا البناء الشعري للمبدع (القصيدة).. ويتضافر في تشكيل هذا المولود عناصر عدة: موهبة المبدع، المادة التي استقاها من الواقع ورأى أنها تستحق أن تتشكل فناً، اللغة التي تناسب الرؤية العاطفية والفكرية للأديب، لحظات التأمل والمعايشة الفردية لهذه المادة التي سيتم إعادة إنتاجها شعراً عبر اللغة، والليل ليس إلا رمزاً لهذه الحالة التأملية التي يمر بها الشاعر.

المرأة ملهمة للرجل كي يبدع..

المرأة بالمعنى المعجمي تشير إلى أنثى الإنسان وهي كيان من لحم ودم يتخذ لنفسه أسماء يُعرف بها بين الجماعة ومن بين هذه الأسماء في الثقافة العربية (ليلى)، ولكن يبدو أن سياقنا الثقافي لم يتعامل مع هذه الأنثى وفقاً لمدلولها المعجمي فقط، بل أسقط عليها من الدلالات ما جعلها تتجاوز هذا الفضاء المعنوي الضيق، وفي الوقت نفسه صارت بدلالة أكثر عمقاً انعكاساً لشخصية هذا المجتمع وطريقة أهله في التفكير وفي التعامل مع مفردات الواقع:

لنتوقف عند هذا الخبر في كتاب الأغاني للأصفهاني وهو خاص بليلى الأخيلية التي أحبها الشاعر توبة وقال فيها شعراً وكان ذلك في العصر الأموي، دخلت هذه المرأة على عبد الملك بن مروان فكان هذا الحوار "بلغني أن ليلى الأخيلية دخلت على عبد الملك بن مروان فقال لها: ما رأى توبة فيكِ حين هويكِ؟ قالت: ما رآه الناس فيك حين ولوك، فضحك عبد الملك حتى بدت له سِنٌ سوداء كان يخفيها"

إننا هنا أمام سلطتين: الأولى سلطة المرأة التي أثرت في ذات مبدعة حتى أنجزت فيها شعراً تتداوله الجماعة فيما بينها، إنها هنا ليلى الأخيلية وعلاقتها بتوبة الشاعر، أما السلطة الثانية فهي على المستوى السياسي، إنها الحاكم عبد الملك بن مروان الذي يتولى شئون دولة مترامية الأطراف.. ومن خلال الحوار الذي دار بين السلطتين يمكن الوقوف على نموذجين إنسانيين:

الأول: يتعامل مع مفردات العالم وفقاً لظواهرها وللمعاني القريبة التي تطرحها.

الثاني: يتجاوز البنية الظاهرية للأشياء ابتغاءً لأعماق معانيها والفلسفة التي تقف خلفها.

إن عبد الملك بن مروان قد تعامل مع ليلى – إلى حد كبير وفقاً للنمط الأول، إنها امرأة لا تساوي كل هذه الأهمية التي أولاها لها توبة وظهرت في شعره، لكن رد ليلى عليه جعلها تندرج هي وشاعرها المحب لها تحت النمط الإنساني الثاني، إنها بالنسبة للشاعر توبة ليست المرأة بالمعنى المعجمي المباشر، ولكنها الذات الملهمة، الطاقة المعينة على الإبداع التي تدفع صاحبها لكي يقدم أرقى الممارسات اللغوية وأكثرها نضجاً ألا وهي الممارسة الشعرية، إنها إذاً ليلى (الدافع والملهم) في علاقتها بالشاعر وليست ليلى (المرأة ذات الوجود الحقيقي) كما يرى عبد الملك بن مروان.

اسم المرأة ليلى واتساع الدلالة:

إن هذا الشاعر كان كثير التشبيب بليلى في شعره فسُئل عنها:

" أخبرني الحرمي بن أبي العلاء" قال: خرجتُ أنا وأبو السائب المخزومي وعبيد الله بن مسلم... وابن المولى وأصبغ بن عبد العزيز بن مروان إلى قباء ... فأنشد ابن المولى لنفسه:

وأبكي فلا ليلى بكت من صبابة
إليَّ ولا ليلى لذي الوُد تبذلُ

وأخنعُ بالعتبى إذا كنتُ مذنباً
وإن أذنبتْ كنتُ الذي أتنصلُ

فقال له أبو السائب وعبيد الله بن مسلم بن جندب: من ليلى هذه حتى نقودها إليك؟ فقال لهما ابن المولى: ما هي والله إلا قوسي هذه سميتها ليلى"

ولما سئل في موقف آخر من قبل رجل يدعى الحسن بن زيد عن ليلى التي دائماً ما يذكرها

في شعره قال: "امرأتي طالق إن كانت إلا قوسى هذه سميتها ليلى لأذكرها في شعري، فإن الشعر لا يحسن إلا بالتشبيب، فضحك الحسن ثم قال: إذا كانت القصة هذه فقل ما شئت"

اسم المرأة ليلى: المرأة بالنسبة إلى الرجل غاية وسكن ومستقر:

من بين المعاني التي تطرحها (ليلى) بناء على تقاربها المعجمي مع كلمة الليل فكرة السكن والمستقر؛ إن وقوع الذات المبدعة في موقع الوسط بين سياق الواقع الذي تنظر إليه وبناء الفن الذي تشكله بواسطة اللغة يضفي على عملها طابعاً حركياً يعتمد على فعل الرحلة بحيث تصبح نهاية هذا الفعل الشكل الأخير الذي يتجلى فيه إبداعه (القصيدة)؛ فإذا كانت ليلى رمزاً يعبر عن الوسيلة (الأداة) التي توظفها الذات في سبيل إدراك غاية، فإنها في الوقت ذاته تمثل الرمز المعبر عن هذه الغاية، وكل هذا يتوقف على السياق الذي تظهر فيه:

وهاهو ذا الأعشى يتحدث عن المسافة الفاصلة بينه وبين غايته معبراً عن هذه الأخيرة بواسطة الرمز (ليلى):

وكم دون ليلى من عدوٍ وبلدةٍ
وسهب به مستوضح الآل يبرقُ

إن ليلى بالنسبة للشاعر غاية، لكن الوصول إليها يحتاج إلى عمل يقترن بدلالات المشقة والمعاناة؛ لذا فإن إدراكها يعني السكون ليس على المستوى المادي فقط، ولكن على المستوى الروحي والذهني والعاطفي، ويؤكد على هذا الفضاء الدلالي للرمز (ليلى) الشاعر يزيد ين معاوية بن أبي سفيان الذي يقول:

إذا رمتُ من ليلى على البعُدِ نظرةً
تُطفِّي جوى بين الحشا والأضالعِ

تقولُ نساءُ الحي تطمعُ أن ترى
محاسنَ ليلى متْ بداء المطامعِ

وكيف ترى ليلى بعين ترى بها
سواهـا وما طهرتها بالمدامعِ

وتلتذُ منها بالحديث وقد جرى
حديثُ سواها في خروق المسامعِ

أُجِلُّك يا ليلى عن العين إنما
أراكِ بقلبٍ خاشعٍ لكِ خاضعِ

اسم المرأة ليلى: قناع يخفي الحقيقة

وفي سياقنا الثقافي العربي اشتهر عدد من قصص الحب المسمى بـ (العذرى)، وكان لها صداها على مستوى الإبداع الشعري، ومن بين هذه الحكايات: قيس وليلى.. وقد لقب هذا الشاعر بالمجنون لهيامه بليلى الذي وصل إلى درجة التوحد معها؛ إذ لم يعد يرى سواها، لكن الوعي الجمعي العربي واجهنا بحقيقة تأتي على النقيض مما شاع وانتشر عن هذه القصة؛ ففي كتاب الأغاني للأصفهاني نتوقف عند هذا الخبر" أخبرني عمي قال: حُدِّثْتُ أن حديث المجنون وشعره وضعه فتى من بني أمية كان يهوى ابنة عم له وكان يكره أن يظهر ما بينه وبينها، فوضع حديث المجنون وقال الأشعار التي يرويها الناس للمجنون ونسبها إليه"

ويؤكد الأصفهاني هذه الحقيقة بأكثر من معنى، فيقول "أخبرني عمي.. قال: المجنون اسم مستعار لا حقيقة له وليس له في بني عامر أصل ولا نسب، فسئل من قال هذه الأشعار؟ فقال: فتى من بني أمية"، وقال أيضاً: "أخبرنا أحمد بن عمر... قال حدثني من سأل بني عامر بطناً بطناً عن المجنون فما وجد فيهم أحداً يعرفه... وذكر عن جماعة من بني عامر أنهم سئلوا عن المجنون فلم يعرفوه وذكروا أن هذا الشعر كله مولد عليه"

معنى ذلك أن وراء المجنون قيس ووراء ليلى الموجودة في شعره شخص حقيقي هو هذا الفتي من بني أمية وامرأة حقيقية هي بنت عمه، وما قيس بن الملوح سوى قناع (استعارة) لإخفاء المبدع الحقيقي، وكذلك ليلى في شعره هي الأخرى قناع (استعارة) تخفي وراءها محبوبة حقيقية:

وبي من هوى ليلى الذي لو أبثهُ
جماعة أعدائي بكتْ لي عيونُها

أرى النفس عن ليلى أبتْ أنْ تطيعني
فقد جنَّ من وجدي بليلى جنونُها

وقوله:

يسمونني المجنونَ حين يرونني
نعم بي من ليلى الغداة جنونُ

وقوله:

شُغِلتُ عن فهم الحديث سوى
ما كان فيكِ فإنه شُغُلي

وأُديم لحظ محدثي ليرى
أن قد فهمتُ وعندكم عقلي

الفصل الخامس:

صناعة القصيدة وصياغة الواقع

شعر التفعيلة عند أمل دنقل:

من أمل دنقل؟

محمد أمل فهيم أبو القسام محارب دنقل، اسم الشهرة (أمل دنقل)، ولد ونشأ في أسرة نوبية، وكان والده عالما بالأزهر، حصل على إجازة العالمية (أي الليسانس) في عام 1940م، فأطلق اسم أمل على مولوده الأول تيمنا بالنجاح الذي أدركه في ذلك العام.

كان والده يكتب الشعر العمودي (القصيدة التي تعتمد على نظام الشطرين مع وحدة الوزن والقافية) ويمتلك مكتبة ضخمة تضم كتب الفقه والشريعة والتفسير وذخائر التراث التي كانت المصدر الأول لثقافة الشاعر، بعدها فقد والده وهو في سن العاشرة فأصبح مسؤولا عن أمه وشقيقتيه.

رحلته في الحياة وفي الأدب:

التحق بكلية الآداب في القاهرة لكنه انقطع عن متابعة الدراسة منذ العام الأول ليعمل في وظائف مختلفة كان يترك الواحدة منها ليلتحق بغيرها والسبب هو انصرافه إلى كتابة الشعر الذي كان شغله الرئيس.

توجهه الفكري:

عرف عن أمل دنقل حبه لفكرة القومية العربية التي تعني وحدة الشعوب العربية في تكتل واحد يجمعها ويعبر عن خصوصيتها الحضارية التي تجمع كل شعوبها..وقد اتخذ من الواقع المحيط ومشكلاته مادة يصنع منها قصائده الشعرية([33]).

إننا نستطيع أن نصنفه تحت هذه اليافطة الشهيرة (الأدباء الواقعيون) لذا كتب شعرا يعبر عن اتجاه الرفض والإدانة والخصومة مع كثير مما يقع في عالمه، موظفا في ذلك بالطبع الخيال والرمز الذي يميز الأدب عموما([34]) .

33- انظر: د.أحمد يحيى علي، صناعة القصيدة وصياغة الواقع، العدد ١٣، نوفمبر ٢٠١٥م، من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية بالجزائر.

34- انظر: دائرة المعارف العالمية على الإنترنت www.wikipedia.org..

المدرسة الشعرية التي ينتمي إليها: يعد أمل دنقل واحدا من أبناء مدرسة الشعر الجديد/ الحر/التفعيلة، كلها أسماء تعبر عن القصيدة العربية في ثوب مغاير لثوبها التقليدي (القصيدة العمودية) وذلك بعد أن تخلصت من شكلها القديم الذي اعتدناه وألفناه منذ العصر الجاهلي، فتخلصت من البحر الشعري الواحد (موسيقى القصيدة) الذي يقوم على عدد معين ثابت من التفعيلات (المقطع الموسيقي يطلق عليه تفعيلة)، وتخلصت من وحدة القافية (عندما تنتهي القصيدة بحرف واحد يسمى حرف الروي وحركة واحدة كالفتحة والضمة أو الكسرة) ، وقد استبدلت القصيدة في الشعر الجديد بهذا البحر التفعيلة تتكرر في السطر (لم يعد هناك بيت مكون من شطرين بل أصبح هنا في الشعر الجديد سطر) بعدد غير ثابت، فهناك سطر يكون فيه ثلاث تفعيلات، وآخر أربع وخمس دون تحديد أو تثبيت لعدد معين...ورائد هذه المدرسة الشعرية التي ينتمي إليها دنقل الشاعرة العراقية نازك الملائكة التي دعت إلى هذا الشكل الجديد في الشعر من خلال ديوانها الأول "شظايا ورماد" في عام 1949م..ثم بلورت فكرتها ووضعت نظرية تعبر عن هذا الاتجاه الجديد في كتابة الشعر في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" سنة 1962م ، ومن أشهر شعراء مدرسة الشعر الحر: صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، وفاروق شوشة، وفاروق جويدة، ومن خارج مصر: بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي من العراق، و من سوريا: نزار قباني وأدونيس (علي أحمد سعيد)..

إنتاجه الشعري:

عرف القارئ العربي شعره من خلال ديوانه الأول: "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" سنة 1969م، الذي جسد فيه إحساس القارئ العربي بنكسة يونيو 1967م..وقد صدرت له إلى جانب هذا الديوان خمس مجموعات شعرية: " تعليق على ما حدث" 1971م، "مقتل القمر" 1974م، "العهد الآتي" 1975م، "أقوال جديدة عن حرب البسوس" 1983م، "أوراق الغرفة 8" 1983م، الذي كتبه قبل موته من وحي إقامته في المستشفى الذي كان يتلقى فيه العلاج([35])

أشهر ألقابه: الشاعر الصعلوك، نظرا لما كان يعانيه أغلب فترات حياته من فقر وحرمان، إضافة إلى سلوك الرفض والخصومة مع كثير مما يحدث في واقعه المحيط؛ فلم يكن شاعر سلطة يقترب منها وينال عطاياها ويحقق منافع معنوية ومادية من خلالها([36])

وفاته: توفي في 21/5/1983م.

35- انظر: دائرة المعارف العالمية على الإنترنت www.wikepedia.org

36- انظر: مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل بقلم د. عبد العزيز المقالح، ص24، الطبعة الثالثة 1407هـ، 1987م، مكتبة مدبولي، القاهرة.

أما عن المفعول به/ القصيدة: ستتركز قراءتنا في شعر أمل دنقل على قصيدة له: "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" من ديوانه "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"

في الفترة من 1967م إلى 1970م ظهر لأمل دنقل ديونان شعريان هما: الكباء بين يدي زرقاء اليمامة، الذي منه القصيدة محل الدراسة، وديوان: تعليق على ما حدث؛ فهل لما جرى في مصر والعالم العربي في تلك الفترة من هزيمة وانكسار على يد العدو الإسرائيلي أثر في نفسية الشاعر، وفيما قدمه من إبداع، هذا ما سنحاول معرفته إن شاء الله ونحن نتابع قصيدته: كلمات سبارتكوس الأخيرة:

وقفة أولا أمام عنوان القصيدة قبل الدخول في محتواها:

"كلمات سبارتاكوس الأخيرة": سفر إلى التراث العربي والعالمي في المعرفة

في هذه القصيدة عنوانها، عبارة عن تركيب إضافي يتكون من:

- مضاف: كلمات
- مضاف إليه موصوف: سبارتاكوس الأخيرة

إن هذا المضاف إليه يدفعنا إلى الخروج من نص أمل دنقل في رحلة ذهنية وصولا إلى هذه الشخصية التاريخية الشهيرة في الثقافة الرومانية ، التي كانت نموذجا للقيادة والثورة على الظلم وغياب العدل، وذلك بهيمنة طبقة تمتلك المال والسلطة، في مقابل طبقة من العبيد ذوي اللون الأسود لا يمتلكون حتى أجسادهم التي يسخرها هؤلاء الموصوفون بالسادة في خدمتهم، كان هذا الثائر الذي قتل في 71 ق.م رمزا مجسدا لأحلام هذه الفئة المستضعفة في الخلاص بالبحث عن إنسانيتها المفقودة بفقد معني الكرامة([37]) إن أمل دنقل هاهنا يفتح ذراعي عالمه الفني ليصافح ما هو تاريخي، وذلك في لحظة صعبة ذاقت فيها الجماعة المصرية/ العربية مرارة غياب الحلم بالهزيمة التي كشفت ما هو كامن من قصور وسلبيات شابت حركة الجماعة ومن يقودها في لحظة تعرٍ تاريخية يدركها الجميع (حرب يونيو 1967م)؛ إن الديوان الذي منه هذه القصيدة قد نشر كاملا بعد الهزيمة بسنتين (1969م) إن معاني " الحرية، العدالة الاجتماعية، الكرامة الإنسانية" قد تعرضت لمحنة قاسية في ذاك الزمن على يد قوى استعمارية عالمية ولم يكن لها أن تحقق ذلك بمفردها لولا خطايا وقع فيها أفراد الجماعة المصرية/ العربية وأسهمت في الوصول إلى هذا الحال..

37- انظر: دائرة المعارف العالمية على الإنترنت..

نلاحظ من خلال جملة العنوان أن هناك ناقصا بالمنظور اللغوي؟ ففيها فراغ يحتاج إلى إكمال، قد يكون في أولها "...كلمات سبارتاكوس الأخيرة"، وقد يكون في آخرها " كلمات سبارتاكوس الأخيرة..." هنا أسألك: كيف تملأ فراغات هذه الجملة ؟

تُرى ماذا يكون الناقص؟ هل اسم؟ عندئذ نكون أمام جملة اسمية تتشكل من مبتدأ وخبر على هذا النحو: (هذه كلمات سبارتاكوس الأخيرة) :

هذه: مبتدأ ، وكلمات: خبر، وهي في الوقت نفسه مضاف، وسبارتاكوس مضاف إليه، الأخيرة صفة لكلمات مرفوعة وعلامة رفعها الضم.

أم أن هذا الناقص فعل قد يكون: أكتب/أقول مثلا؟، عندئذ نكون أمام جملة فعلية تتكون من : فعل، وفاعل، ومفعول به:

أكتب/أقول: فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة.

الفاعل: ضمير مستتر تقديره أنا.

كلمات: مفعول به منصوب وعلامة نصبه الكسرة، لأنه ينتهي بألف وتاء كجمع المؤنث السالم الذي يأتي منصوبا بالكسرة في موقع النصب.

وقد يكون الناقص في نهاية الجملة: عندئذ يكون المحذوف أو لنقل المسكوت عنه على سبيل المثال: كلمات سبارتاكوس الأخيرة أقرؤها أو أقولها أو أرصدها أو أسجلها، ومن ثم فنحن أمام:

مبتدأ: كلمات مرفوع وعلامة رفعه الضم، وهو في الوقت نفسه مضاف، سبارتاكوس: مضاف إليه، والأخيرة: صفة لكلمات مرفوعة وعلامة رفعها الضم

أما الجملة الفعلية: أقرؤها/ أقولها/ أرصدها/أسجلها فهي تتكون من فعل مضارع وفاعل ومفعول يشير إليه الضمير العائد إلى مؤنث (الهاء) فهي في محل رفع خبر للمبتدأ كلمات.

إن الجملة الاسمية كما تعرف تعبر عن حقيقة، والفعلية تعبر عن حدث مقترن بزمن قد يكون في الماضي أو المضارع أو المستقبل..في كل الأحوال فإن صوت الشاعر أمل دنقل يقيم وصلا مع هذه الشخصية التاريخية "سبارتاكوس" لأنه يرى أن هناك قدرا من التشابه بين تجربة ذاك الرجل في زمانه وتجربته هو في حقبة الستينيات من القرن العشرين في واقعه المصري والعربي، قد يصل هذا الرباط بين الاثنين إلى درجة التماهي أو الذوبان

فيها ، المهم أن ما سيأتي بعد هذا العنوان هو القصيدة، التي لا شك في أن كلماتها من إبداع الشاعر، إن هذا الانفتاح من قبل أمل دنقل على ما هو تاريخي يأتي في إطار تسمية لها مكانها في الدراسات النقدية الحديثة هي (التناص/Intertextuality) عندما يتجاوز النص حدوده الذاتية ليعانق غيره من النصوص [38] نلمح هذه المعانقة بدايةً من خلال عنوان الديوان الذي منه هذه القصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" من زرقاء اليمامة؟ هل مررت ذات مرة على محل للنظارات مكتوب عليه: نظارات زرقاء اليمامة؟ أو نظارات الزرقاء؟ وما العلاقة بين محل للنظارات والعدسات ، وزرقاء اليمامة؟ إنها امرأة عربية شاعت سيرتها في العصر الجاهلي، عُرف عنها حدة النظر الذي يمكنها من الرؤية والالتقاط على مسافات بعيدة وتحديد طبيعة هذا المرئي، وقد أفاد قومها منها كثيرا إذ كانت تخبرهم بتحركات عدوهم قبل مجيئه.. لكنها في نهاية المطاف قد فقئت عيناها؛ إذ تمكن العدو من الانقضاض على أهلها والنيل منها ومنهم ؛لأنهم ذات مرة سخروا من حديثها ولم يعطوه اهتمامًا..لكن العربي بوعيه وبكلمته الأدبية الجميلة خلد ذكرها في مثل شهير "أبصر من زرقاء اليمامة" [39] بوصفها نموذجًا لهذا الناصح الأمين الذي ينبه إلى الخطر قبل وقوعه؛ إن الزرقاء تعد نموذجا واضحا لمن يوظف قدراته في سبيل خدمة أهله..والبكاء هاهنا في عالم أمل دنقل الفني إشارة رمزية/ جمالية إلى الطابع الحزين المميز لقصائده في هذا الديوان على وجه الخصوص، هذا الحزن حتمًا وثيق الصلة بواقع خارجي مأساوي الحال، ومأساته تنبع من سلوك أهله أولا قبل أن تكون آتية من عدوه الساكن خارجه، ويمكن القول إن قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" هي خاص يرتبط بعام يحتويه ويكتسب خصائصه على مستوى الفكرة والعاطفة من خلاله، هذا العام هو الديوان..

وقفة مع القصيدة

من هذه الرحلة السريعة في عنوان القصيدة، ثم في عنوان الديوان ننتقل إلى بعض تفاصيل القصيدة من الداخل:

"مزج ثان

مُعلَّقٌ أنا على مشانق الصباح

38- انظر: د.محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم)، ص46، 47، الطبعة الأولى، 1996م، العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

39- انظر: الميداني ، مجمع الأمثال، الموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار 2003م، المجمع الثقافي العربي بالإمارات.

وجبهتي – بالموت – محنية

لأنني لم أحنها حية

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مُطرِقين

منحدرين في نهاية المساء

في شارع الإسكندر الأكبر

لا تخجلوا ..ولترفعوا عيونكم إليَّ

لأنكم مُعَلَّقون جانبي على مشانق القيصر

فلترفعوا عيونكم إليَّ

لربما إذا التقت عيونكم بالموت في عيني:

يبتسم الفناء داخلي..لأنكم رفعتم رأسكم مرة

..

فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق

..

فالانحناء مُر

والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسِجُ الرَّدَى

...

مَزْجٌ رابع

...

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان في انحناء

منحدرين في نهاية المساء

لا تحلُموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد" ([40])

إن زرقاء اليمامة قد فُقِئت عيناها لأن أهلها لم يأخذوا تحذيرها مأخذ الجد ، وإذا كانت الزرقاء ترى الخطر ببصرها فإن الشاعر المهموم بواقعه وأمثاله من المصلحين المشغولين بقضايا أمتهم يرون ببصيرة تقوم على الاقتراب الشديد والتفاعل والرصد ويضعون وفقا لذلك ما يمكن أن نسميه خرائط للمسير باتجاه المستقبل (تنبؤات) فنكسة 1967م على سبيل المثال قد وجدت من يتوقعها وينبه إليها قبل حدوثها وظهر ذلك في الأدب؛ فقصيدة "نحن غزاة مدينتنا" على سبيل المثال للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة التي نشرت قبل هذه الهزيمة بأسابيع تبدو وكأنها كانت تقرأ ما سوف يحدث ..

ويمكن القول: إن المترجم المثقف يدخل إلى نصه بمعرفة سابقة تعينه كثيرا على الاقتراب/ المعايشة/الفهم الدقيق لما ينوي نقله إلى لغة أخرى..ربما قرأ أمل دنقل هذه القصيدة للشاعر (أبو سنة) بعد نشوب الحرب وما لحق بنا من هزيمة نفسية وعسكرية فأيقن هذا الدور الخطير للأديب وللشاعر فجاء اختياره لاسم زرقاء اليمامة ليكون عنوانا لأحد دواوينه ولقصيدة بداخله تحمل التتسمية نفسها " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" ..

في تعاملك مع قصيدة الشعر اقرأ وردد مرات ولو استطعت فاجعل ذلك بصوت مسموع لك أولاً وللمحيطين بك ثانيا إن وجدت عندهم استعدادا ورغبة في ذلك..ثم ليكن الدور بعد ذلك على الكلمات الصعبة نتعرف إلى معانيها في المعجم وصلة هذا المعنى بالسياق الذي تسكنه هذه الكلمة، أي وجودها في داخل جملة في داخل قصيدة..ثم تأتي مرحلة التحليل بدءا من الكلمة وما تتكون منه من حروف وبنيتها وحضورها في داخل تركيب (جملة) وصلة هذه الجملة بسابقها واللاحق الآتي بعدها ..وصولا إلى الدلالة في نهاية المطاف..

إننا نقف في هذا النص على سبيل المثال مع كلمة

- "مطرقين"، وهي اسم فاعل من أطرق وتعني: الذي يميل رأسه ناحية صدره ولا يتكلم([41])

40- انظر: أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان :البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، قصيدة « كلمات سبارتاكوس الأخيرة»، ص110، 111، 114. ولابد من الإشارة إلى أن النقاط المنفردة في سطور تشير إلى نصوص من داخل القصيدة لم يتم الإشارة إليها، وهذا ما يشجعك على الذهاب إلى الديوان وقراءة النص كاملا، أما هذه النقاط التي نلمحها بين كلمات أمل دنقل في بعض سطور قصيدته فهي من صنيعه هو أو ربما كانت من صنيع محرر أعماله الشعرية، أي من جمعها وأشرف على طباعتها.

41- انظر: ابن منظور، لسان العرب مادة: طَرَقَ.

- الردى: الهلاك [42]

إن شاعرنا هاهنا الذي يرتدي ثوب ذاك المصارع الروماني الشهير الذي دافع عن قضية رفاقه من العبيد حتى قُتل يقول لنا في مستهل هذا المقطع الذي يصف حالا ويعبر عن حقيقة:

"معلق أنا على مشانق الصباح

وجبهتي – بالموت – محنية"

إننا هاهنا أمام تقديم وتأخير في الجملة؛ فاللغة العربية لا تحب الابتداء بالنكرة لذا كان لزاما عليه - إذا ما غضضنا الطرف عن ضرورات الضبط الموسيقي – أن يقول: أنا معلق، لكن هذه العملية التي عالجها البلاغيون العرب في باب علم المعاني [43] تقول لنا: إن تقديم ما يجب تأخيره يحدث لأجل أن نهتم ونتوجه بأذهاننا إلى المتقدم ونركز بصرنا العقلي المتأمل عليه؛ إن الشاعر هاهنا يصف حالة ويصورها بكلمته؛ فنحن الآن أمام صورة شعرية تسترعي الانتباه فيها هذا البطل سبارتاكوس في أزمة هي الموت شنقا في زمان ومكان غاية في الدقة " على مشانق الصباح" ، إن هذا الحرف الجر "على" يأخذنا إلى المكان (المشنقة) ولنتأمل معًا هذه الكلمة الجمع "مشانق" ؛ لماذا لم يقل: مشنقة التي تناسب كونه فردا؟ إنه يرى في نفسه نموذجا سيتكرر في كل زمان ومكان؛ ففي كل عصر سنجد أصحاب القضايا النبيلة الذين يدافعون عنها ويدعون الجمع للالتفاف حولها، ويدفعون أيضا أثمانا باهظة لها كحياتهم؛ لكي يأتي الغد المرجو كما نتطلع آملين؛ لذا تأتي كلمة "الصباح" انسجامًا مع هذه الغاية المنتظرة التي ينشدها الشاعر في نهاية المطاف بارتدائه ثياب سبارتاكوس

نحن إذًا أمام صورة تشير إلى حقيقة وحال ذي ضلعين يقيمان بناءه:

- حاضر مأزوم: يعبر عنه هذا القول الشعري "معلق أنا على مشانق.." تكتمل هيئته بقول أمل دنقل " وجبهتي – بالموت – محنية" إننا ندرك هذا الحال من خلال هذه الواو التي يسميها نُحاة العربية بواو الحال وما بعدها يكون جملة اسمية تتشكل من مبتدأ وخبر: (جبهتي: مبتدأ، وجبهة مضاف، وضمير المتكلم الياء: مضاف إليه) والخبر: محنية...ولننظر معا إلى هذا الجار والمجرور بين شرطتين "- بالموت -"؛ إنهما أي الشرطتين يعنيان أننا أمام جملة اعتراضية وجودها يضيف إلى الكلام معنى جديدا، لكننا إذا حذفناها لا يختل المعنى ولا

42- انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: رَدَى

43- انظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، باب علم المعاني، مبحث التقديم والتأخير، من ص112 إلى ص116، مكتبة ابن خلدون، الإسكندرية.

يضطرب بناء الكلام، كأنك تستطيع أن تقول: معلق أنا على مشانق الصباح وجبهتي محنية دون أن يكون هناك خلل؛ فما الجديد إذًا الذي يضيفه هذا الاعتراض بالجار والمجرور " – بالموت –"؟ إن هذا الثائر لو كان ضعيفا أو ذليلا فستكون رأسه إلى أسفل أيضا حتى وإن كان في عداد الأحياء بوصف ذلك أمارة وعلامة كاشفة على الخوف الذي يجعل صاحبه كالميت لا يفكر فضلا عن أن يعلي الصوت بحق أو برفض ظلم، أما هو أي سبارتاكوس الذي يتقمص دوره الشاعر فهو وإن شُنِق حي؛ لأنه يمتلك صفات القوة والشجاعة والجرأة التي يثبت بها حضورا متواصلا في ضمير من سيقتدون به ويسيرون على خطاه..هل تتذكر كلمات عمر المختار المناضل الليبي الشهير ضد الاحتلال الإيطالي لليبيا في النصف الأول من القرن العشرين التي قالها للقائد العسكري لروما هناك "..أما أنا فسيكون عمري أطول من عمر شانقي" ؟..وتأتي جملة "لأنني لم أحنها حية" في القصيدة توضيحا وشرحا وإكمالا لجزئيات هذا المشهد الذي يدعو إلى التأمل.

- الضلع الثاني: المستقبل/الحلم، الذي تشير إليه في القصيدة كلمة "الصباح"، إننا من رحم الأزمة ننتظر دائما هذا الوليد المستقبل الذي نرجوه أن ينأى بنا عن مواطن الخلل والسقوط والتعثر التي يشهدها حاضرنا..وتمهيد الطريق لمجيئه ليست بالأمر الهين أو الثمرة التي تأتينا بالتمني دون سعي وأخذ بالأسباب وإعمال للمتاح من القدرات والإمكانات؛ إن السماء لا تمطر ذهبا ولا فضة وتحصيل النجاح لا يكون فقط بالدعاء والرجاء دون عمل حقيقي وتضحية مطلوبة تمثل ثمنا مدفوعا لما نريد تحصيله من غايات تنتمي إلى هذه القيم المثالية: الحق والخير والجمال، التي تحقق لنا سعادة نشتاق إليها؛ إذًا فإن كلمة صباح عزيزي القارئ المترجم لا تتوقف فقط عند هذا المعنى المباشر الذي بالقطع لا يقصده الشاعر ولا يتوقف عنده ألا وهو الصبح الذي يعني يوما جديدا بعد ليل فائت.

إن خصوصية النص وتميزه – بحكم خصوصية تجربة صاحبه وطبيعة النوع الأدبي الذي ينتمي إليه - يفرض على وعي القراءة سلطة مفادها أن الشعر لعبة تقوم على الخيال/المجاز؛ ومن ثم فإن النقل الحرفي للنص يسيئ إليه؛ إن الصباح هاهنا وفقا لإحساس الشاعر المتسق مع فكرته يشير إلى الغد/الحلم/المستقبل السعيد المنتظر بعد عناء في الواقع الحاضر المعيش، نترقبه ونضحي من أجله؛ إذًا فإن تذوقك للنص ومعايشتك له بناءً على متعة به ودراية بقوانين بنائه ستؤثر كثيرا ..

ننتقل من وصف الحقيقة والحال بواسطة الجملة الاسمية في الجزء السابق من القصيدة إلى الإنشاء/النداء/الخطاب الذي يقتضي وجود طرفين:

- منادٍ: أنا/ الناطق الشاعر الذي يتقمص ويمثل شخصية سبارتاكوس في هذا البناء الفني التمثيلي (القصيدة)

- منادى عليه: جماعة بهيئة يرفضها الشاعر ويرغب بحسه الإصلاحي الثائر في تغييرها

- أداة النداء: يا

" يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين

منحدرين في نهاية المساء

في شارع الإسكندر الأكبر"

إن النداء يقتضي وجود مسافة فاصلة بين هذين الطرفين، تدفع المنادي إلى الجهر بالقول، ربما بصوت شديد الارتفاع يضمن وصول محتواه إلى هذا المستمع المنادى عليه..والمسافة هاهنا نتصور أيضا أنها ليست مقصورة على المكان فحسب، بل هي مسافة فكرية ونفسية بينهما؛ هذا الثائر/الرافض/المتمرد على إحباطات واقعه، وذاك المستقبِل الذي يتحرك في دنياه (عبر عنها أمل دنقل بقوله "الميدان") محملا بمعاني الاستسلام والخنوع والضعف.. لكن على الرغم من هذه المسافة فإن شاعرنا يحتفظ بخيط واصل بينه وبين هذه الجماعة المعنية بندائه، نلمح ذلك في قوله "إخوتي"، إنه تركيب من مضاف: إخوة، ومضاف إليه تشير إليه هذه الياء الخاصة بالمتكلم المعبرة عن الملكية والنسب بكل ما تحمله من دلالات القرب والمودة؛ إن شاعرنا منتم إلى جماعته، محب لها، مهموم بمشكلاتها، لكنه في الوقت نفسه لا يقر لها بعضا من سلوكياتها وطرقها في الفكر والأداء التي قد تدفع إلى مثل هذه الحالات السلبية وما تتشبع به من معان يرفضها ويتمرد عليها؛ لذا فإنه يقف منها على مسافة، يحاول الاحتفاظ لنفسه بموقع خاص يرى منه واقعه من جانب، وما يجب أن يكون عليه من جانب آخر.

إن سبارتاكوس صاحب الرأس المرفوعة/ صوت أمل دنقل في القصيدة يخاطب أصحاب رءوس مخفوضة "مطرقين" مصحوبة بصمت لا ينسجم إلا مع الميت الذي لا حراك له، لكن المفارقة هاهنا تكمن أننا أمام موتى يتحركون:

" يعبرون الميدان مطرقين

منحدرين في نهاية المساء"

إن الانحدار يعني الحركة بالنزول من مكان مرتفع إلى مكان منخفض يتم ذلك في إطار للمكان أكثر دقة وتحديدا: "في شارع الإسكندر الأكبر"

إننا مع صوت الشاعر نتجول في حالة من الإثارة والتشويق من زمان "الصباح" إلى نقيضه "المساء" ، ومن مكان عام غير محدد ولا معلوم "الميدان" إلى خاص معلوم "شارع الإسكندر الأكبر" ؛ إن هذه الحركة تضفي على موسيقى القصيدة إيقاعا يندرج تحت ما يُسمى بـ (الموسيقى الداخلية)؛ فترتيب الكلمات وما بينها من علاقات: طباق، ترادف،..إلخ تسهم في بناء هذا النوع من الموسيقى الذي يعمل جنبا إلى جنب مع الموسيقى الخارجية التي نلمحها بدايةً في التفعيلة التي تسير عليها أسطر القصيدة، وهي "مُسْتَفْعِلُنْ" ومتغيراتها بحذف الثاني الساكن لتصير "مُتَفْعِلُنْ"، أو بحذف السابع الساكن في أحيان أخرى لتكون مرة "مُسْتفْعِل"، ومرة "مُتَفْعِلْ".

ولا شك في أن بين التعبيرين "مطرقين" و"منحدرين" وشائج قربى تعبر عن وجهة نظر الشاعر الفكرية والنفسية؛ إننا أمام مشهد تمثيلي حركي تلتقطه كاميرا دنقل بالكلمات، فيه جماعة تسير ورءوسها مائلة إلى صدورها دون كلام "مطرقين"، بالتزامن مع حركة نزولية من أعلى إلى أسفل "منحدرين"؛ إننا أمام جناس ناقص، والجناس أحد موضوعات باب البديع في بلاغتنا العربية، والنوع الناقص منه يشير إلى اتفاق اللفظتين في بعض الحروف واختلافها في البعض الآخر مع اختلاف في المعنى(44) إن الشاعر هاهنا ذكي في رصده ورؤيته؛ فاختار لمشهده هذا الجزئيات التي تزيده انسجاما ووضوحا في وعي القارئ؛ إن سبارتاكوس مرفوع الرأس يخاطب جمهورا بهيئة خاصة، هذه الهيئة استسلامية، انهزامية، والاستسلام يعني أننا أمام ذات ضعيفة، هابطة لا تعلو بشأن نفسها، بل تحط منه؛ فجاء اتساقا مع هذا الرأي تعبير "منحدرين"؛ وإذا كان الصباح في فهم أمل دنقل يساوي غدا/ مستقبلا أفضل مغايرًا لما في الحاضر فلا شك في أن المساء يعني العكس، يعني حاضرا محبطا حزينا؛ لذا أتى لهذه الجماعة التي يرفض حالها بزمان يعكس – بدرجة كبيرة – موقفه تجاهها "المساء"

إذًا وشاعرنا الذي يؤدي دور سبارتاكوس ينادي نجد أنفسنا أمام هذه الجملة الفعلية التي جاءت بعد اسم الموصول الذين:

- يعبرون: فعل مضارع

44- انظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، باب البديع، مبحث الجناس، من ص320 إلى ص324.

- الفاعل: ضمير مستتر تقديره هم يعود إلى قول الشاعر "إخوتي"
- في الميدان: جار ومجرور
- مطرقين: حال
- منحدرين: حال ثان.
- في نهاية المساء: بناء يجمع بين الجر والإضافة

لماذا المضارع "يعبرون"؟

إنه يعبر عن الحال الحاصل، فشاعرنا واقعي في قلب العالم، يقدم لنا من داخله مشهدا متجددا؛ إن الجماعة البشرية بصفة عامة دائمة الحركة منذ خلقها الله على الأرض، وفي حركتها تتجلى مظاهر للهزيمة والانكسار تتطلب منها عملا للبحث والوصول إلى مواطن للنجاح والإصلاح وعلاج الأزمات..

بعد هذا الرصد لمشهد المنادي والمنادى عليه، ما الرسالة التي يريد هذا الأول إيصالها للثاني؟

" لا تخجلوا ولترفعوا عيونكم إليَّ

لأنكم معلقون جانبي على مشانق القيصر

فلترفعوا عيونكم إليَّ

لربما إذا التقت عيونكم بالموت في عيني:

يبتسم الفناء داخلي لأنكم رفعتم رأسكم مرة"

إن صوت سبارتاكوس يريد من هذه الجماعة المطرقة أن تسعى إلى تبديل حالها السلبي هذا، أن تحيل حالة الخفض هذه إلى رفع، والرفع بالتأكيد لا يعني مجرد رفع الرأس، بل له متعلقات وتوابع؛ فالالتفات من الاستسلام والخوف إلى الجهر بالحق على طريقة سبارتاكوس يجسد حالة الرفع هذه لماذا؟ لأن الكل في جوهر الأمر ميت؛ فهؤلاء الذين اختاروا جانب الاستسلام قد أماتهم الظلم/ الاستبداد بإحساس الخوف..إن الخوف يجعل صاحبه كالميت، لا يرغب في الفكر الإيجابي، يتجمد على حاله، يسكن، تماما كالجماد، تماما كالميت؛ لأنه بذلك يعطل فضيلة كرم الله بها الإنسان على غيره، ألا وهي فضيلة التفكر/التدبر/التأمل بالعقل..

لكن شتان بين ميت وميت؛ فسبارتاكوس ميت الجسد حي بأفعاله التي أصبحت رمزا سيجد من يقتدي به ويتشبه في أزمنة وأمكنة مغايرة ومتجددة، أما هؤلاء المطرقين فلا سيرة لهم تستحق الاقتداء من قبل من يبحثون عن القدوة.

إن القيصر هاهنا في شعر أمل دنقل تعبير رمزي عن كل سلطة ظالمة تسلب أصحاب الحقوق حقوقهم؛ إنها تخرج من عباءتها التاريخية بوصفها تعبيرا عن حاكم روما الذي كان يأخذ في الماضي هذا اللقب لترتدي في عالم الفن/الشعر عباءة أكثر اتساعا ومرونة عندما تعكس هذه الحالة السلبية من السطوة والسلب والاستحواذ والتملك..

وفي هذه الرسالة الواصلة بين المنادي والمنادى عليه:

- أسلوب إنشائي/ نهي: "لا تخجلوا".
- أسلوب إنشائي/ أمر: "ولترفعوا عيونكم إلي".

وخلف هذا النهي والأمر علة تبررهما نجدها في:

- أسلوب الشرط المتكون من أداة الشرط "إذا"، وفعل الشرط "التقت"، وجواب الشرط "يبتسم" "إذا التقت عيونكم بالموت في عيني يبتسم الفناء داخلي"، وفي جملة الجواب هذه نلمح تركيبا يطلق عليه البلاغيون الاستعارة المكنية وسر الجمال فيها التشخيص "يبتسم الفناء داخلي" ؛ لقد جعل الفناء كما لو كان كائنا حيا/إنسانا يبتسم ، ما الذي يضيفه هذا التعبير الجميل إلى المعنى الذي تقصده أيها المترجم لتنقله؟:

إن سبارتاكوس سيموت، ذلك هو الثمن الذي سيدفعه مقابل مواقفه إزاء هذا الخلل، لكنه يريد أن يكون لموته قيمة/أثر يراه ويستشعره عندما يجد من كافح لأجلهم قد بدءوا في التغير/ في التبدل من السلب إلى الإيجاب/من الجمود بالاستسلام إلى شئ من الحركة بالمواجهة؛ إنه يتمنى/يحلم/يرجو أن يحصل ذلك حتى لا يكون موته كمدا وحسرة..إنه يريد أن يبتسم ابتسامة رضا تعني أن رحيله ليس نهاية للفكرة، بل بداية لها ستصادف من يحملها، ينادي بها، يدافع عنها، ستجد من تتشخص فيه؛ لتتحول من فكرة مجردة إلى إنسان يطوف بها، يرسلها إلى القريب والبعيد..المهم أن يتحقق هذا العبور "لأنكم رفعتم رأسكم مرة"..إن شاعرنا واقعي محبط يدرك هذه الحالة المأساوية التي عليها الجمع الذين يخاطبهم، لكنه على الرغم من ذلك لم يصل إلى عتبة اليأس المطلق الذي يعني ألا فائدة..تلك طاقة نفسية يتميز بها – في الغالب – المصلحون، نستشعر ذلك ونحن نقف متأملين متذوقين قوله "مرة"

في الشعر الجديد سمة تميز بعض قصائده، هي أن صاحبها يقسمها إلى مقاطع، لكل مقطع عنوان خاص، هذا التقسيم في الحقيقة هو تقسيم للفكرة وللحالة النفسية وفق نظام معين..وفي هذه القصيدة لأمل دنقل نتوقف عند أربعة مقاطع، اتخذ كل واحد فيها اسم مزج: مزج أول، مزج ثان، مزج ثالث، مزج رابع..وفي النموذج الذي استشهدنا به منها توقفنا عند جزء من المزج الثاني والمزج الرابع..والمزج في اللغة هو: الخلط، أي خلط شئ بشئ فيصيرا ككتلة واحدة، ولا شك في أن هذه الكلمة تتفق والتجربة الشعورية لدنقل التي انعكست على تجربته الشعرية (قصيدته).

الفصل السادس:

شعر محمود درويش

"حين يأتي الوطن في صورة أم وأب"

من محمود درويش؟

محمود درويش المولود في العام 1941م والمتوفى في العام 2008م شاعر فلسطيني عاش تجربة الفقد والابتعاد عن الوطن، وكان هذا الفقد بمثابة الأثر الواقعي الفاعل الذي ظل يلقي بظلاله على وعيه ومن ثم على كتاباته حتى مات، كان مولده في قرية البروة قرب الجليل شرق عكا، تحول إلى لاجئ منذ السادسة من عمره وعاش مع آلاف الفلسطينين في جنوب لبنان، قُدر له عودة إلى بلاده ثانية، لكنه وجد قريته قد اختفت تمامًا وأقيم مكانها مستعمرة يهودية، انتقل إلى الإقامة في حيفا، في الوقت الذي غادرت عائلته إلى قرية أخرى اسمها الجديدة، وفي حيفا أنهى دراسته الثانوية، وعمل محررًا صحفيا بجريدة اسمها الاتحاد، وفي حيفا ظل ممنوعًا من المغادرة أو السفر عشر سنوات، وخلال الفترة من العام 1967 إلى 1970 كان ممنوعًا من مغادرة منزله وكان يتعرض للاعتقال بين الحين والآخر، في حياته أسفار كثيرة وإقامات طويلة، ومن بين المدن التي زارها موسكو للدراسة والقاهرة ودمشق وتونس وباريس وعمان التي عاد إليها من غربته.

وللبيت عند درويش مفهوم يلتقي مع فكرة الوطن عندما نجده يقول: " الطريق إلى البيت أجمل من البيت؛ لأن الحلم مازال أكثر جمالاً وصفاءً من الواقع الذي أسفر عنه هذا الحلم.. علاقتي القوية بالبيت نمت في المنفى أو في الشتات، عندما تكون في بيتك لا تمجد البيت ولا تشعر بأهميته وحميميته، ولكن عندما تحرم من البيت يتحول إلى صبابة وإلى مشتهى .. المنفى هو الذي عمق مفهوم البيت والوطن؛ كون المنفى نقيضًا لهما".

من أعماله الشعرية:

- عصافير بلا أجنحة.
- أوراق الزيتون.
- آخر الليل.

- حصار لمدائح البحر.
- أحد عشر كوكبًا.
- حالة حصار.
- لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي.

من أعماله النثرية:

- شيء عن الوطن (خواطر ومقالات).
- يوميات الحزن العادي (خواطر ومقالات)
- في حضرة الغياب (نص)
- حيرة العائد (مقالات)

له رأي في السيرة الذاتية له ولأي كاتب عمومًا مفاده أن " ما يعني القارئ من سيرتي مكتوب في القصائد، وهناك قول مفاده أن كل قصيدة غنائية هي قصيدة أوتو بيوجرافية أو سيرة ذاتية..وقد كتبت ملامح سيرتي في كتب نثرية، مثل: يوميات الحزن العادي، أو ذاكرة للنسيان، لاسيما الطفولة والنكسة".(45)

نستطيع أن نقول: إن كل ما سبق عن محمود درويش يمثل تجربته الشعورية التي أثرت فيما أنتجه من إبداع أدبي، والآن نتوقف عند نصين شعريين له، الأول قصيدة: بعنوان: إلى أمي

"أحنُ إلى خبز أمي

وقهوةِ أمي

ولمسةِ أمي ..

وتكبر فيَّ الطفولةُ

يوماً على صدر يومِ

45- : يراجع في السيرة الذاتية للأديب محمود درويش، موقع مؤسسة محمود درويش على الشبكة الدولية، www.Mahmouddarwish.ps/ar
.www.Mahmouddarwish.com

أعشق عمري لأني

إذا متُّ

أخجل من دمع أمي !

خذيني .. إذا عدتُ يوماً

وشاحاً لهدبكْ وغطي عظامي بعشبٍ

تعمَّد من طهر كعبكْ

وشدِّي وثاقي..

بخصلة شعرٍ ..

بخيطٍ يلوِّح في ذيل ثوبك..

ضعيني إذا مارجعتُ

وقودا بتنور ناركْ

وحبل غسيل على سطح داركْ

لأني فقدت الوقوف

بدون صلاةِ نهاركْ

هرمتُ فردّي نجوم الطفولة

حتى أشارك

صغار العصافير ..

درب الرجوع ..

لعُشٍّ إنتظارك !!

ردّي نجوم الطفولة

حتى أشارك صغار العصافير

درب الرجوع ...

لعش انتظارك !!"

ماذا بعد قراءة النص وفهم معاني الكلمات الصعبة فيه؟

إننا تعلمنا معا أن التذوق يبدأ بقراءة النص، ثم بفهم معاني كلماته الصعبة، ثم تأتي مرحلة التحليل بعد ذلك؛ فما الذي يمكن أن يشدنا في نصر محمود درويش في هذه المرحلة الثالثة في التذوق؟

أول ما نتوقف عنده هذه الجملة الفعلية ذات الفعل المضارع" أحن إلى أمي"؛ إن الفعل المضارع يدل على التجدد والاستمرار؛ هذا يعني أن الحنين مسألة مستمرة لم تتوقف ولم تنته، الحنين يعني حالة الانفصال، يعني أن الإنسان في مكان، في حال، ومن يحن إليه وما يحن إليه بعيد عنه، غائب عنه.

في القصيدة: انتشار وحضور واضح لضمير المتكلم المفرد(أنا)، وخضور لضمير المخاطب المفرد للمؤنث (أنتِ)؛ نحن أما شخصين؛ الأول: الشاعر الذي يتغنى بمشاعره، وانفعالاته، ويعبر عما يداخله من عواطف، وأمام مخاطب يتوجه إليه الشاعر بحديثه، هذا المخاطب أمه، وفي حنينه لها شعور بالغربة، شعور بالألم، هكذا نحن في حياتنا، نحن ونشتاق إلى ما كان في حياتنا من ذكريات كانت شيئا جميلا حدث لنا، لكن حنين درويش يتميز أنه حنين من فقد ليس فقط روح الأسرة وتقارب العائلة، لكنه حنين من فقد الأرض والوطن، الذي كان وعاء حاضنا له وللأسرة التي يحن إليها في قصيدته كما نرى.

في القصيدة كلمات وتراكيب حزينة تعبر عن جو الغربة والفقد الذي يعيشه الشاعر، مثل: دمع، فقدت، هرمت، انتظارك.

في القصيدة تكثر الجمل الفعلية ذات الفعل المضارع، والفعل الماضي، والجمل الفعلية عموما تعبر عن أحداث، هذه الأحداث إما أن تكون واقعة ولا تزال مستمرة، وإما أن تكون قد وقعت وانتهت، وكلا النوعين يعني أننا ف حالة حركة مع الشاعر؛فهو يتحرك بنا بين ماض قد وقع له، وحاضر ما زال يعيشه، وفي كلا الاثنين نلمح أزمته، وشعوره أنه وحده، دليلنا على ذلك، أننا لا نسمع له سوى صوت ضمير المتكلم المفرد (أنا)؛ فما الفرق بين استخدامك لضمير المتكلم المفرد واستخدامك لضمير المتكلم الجمع (نحن)؟

إن الإكثار من استخدام ضمير المتكلم المفرد يعني أمورا عدة، منها: الشعور بالوحدة والغربة، كما هو الحال عند محمود درويش، وقد تعني شعورا بالكبر والعظمة، عندما نجد من أمامنا يكثر من قول: أنا... أنا ...أنا في كلامه، ساعتها قد نقول ونحكم عليه، أنا شخص يعتد بنفسه، ويغتر بما يملك، تعالوا نقرأ هذين البيتين للمتنبي:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبـي

وأسمعت كلمـــاتي من بـــه صمـــم

..

الخيل والليل والبيداء تعرفني

والسيف والرمح والقرطاس والقلم

إننا نرى هذا الحضور الواضح لضمير المتكلم المفرد (أنا)، لكن هل محمود درويش مثل أبي الطيب المتنبي؟ الإجابة: لا؛ إن محمود درويش يشعر بغربة، بحنين، بوحشة، برغبة في العودة والشعور بحميمية العائلة، أما المتنبي فهو شخص معتد بنفسه، عنده شعور بعظمة، هذه العظمة كما رأينا في الفصل الخاص به جعلته في وقت من الأوقات يُشاع عنه أنه ادعى النبوة؛ لأنه يرى لنفسه منزلة ومكانة أعلى من غيره.

أما ضمير المتكلمين نحن فإن الأكثار منه قديعني أمورا عدة، من بينها الشعور بالانتماء إلى أسرة، إلى جماعة، هذا الانتماء قد يجعل الفرد يذوب فلا نرى له حضورا مستقلا بمعزل عن المجموع الذي ينتمي إليه، ولعلك لو قرأت أبياتا من قصيدة شاعر عربي قديم كان يعيش في زمن ما قبل الإسلام تستطيع أن تعرف ذلك، مثل قوله:

وَأَنَّا المَـانِعُــوْنَ لِمــا أَرَدْنَـا
وَأَنَّا النَّـازِلُوْنَ بِحَيْثُ شِيْنَا

وَأَنَّا التَـارِكُوْنَ إِذَا سَخِطْنَـا
وَأَنَّـا الآخِـذُوْنَ إِذَا رَضِـيْنَـا

وَأَنَّـا العَـاصِمُوْنَ إِذَا أُطِعْنَـا
وَأَنَّا العَازِمُوْنَ إِذَا عُصِيْنَا

وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَا المَاءَ صَفْواً
وَيَشْـرَبُ غَيْرُنَا كَدِراً وَطِيْنَـا

أَلاَ أَبْلِغْ بَنِـي الطَّمَّاح عَنَّـا
وَدُعْمِيًّا فَكَيْفَ وَجَدْتُمُوْنَا

إِذَا مَا المَلْكُ سَامَ النَّاسَ خَسْفاً
أَبَيْنَا أَنْ نُقِرَّ الذُّلَّ فِيْنَا

مَلأْنَا البَرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا
وَظَهرَ البَحْرِ نَمْلَؤُهُ سَفِيْنَا

إِذَا بَلَغَ الفِطَامَ لَنَا صَبِيٌّ
تَخِرُّ لَهُ الجَبَابِرُ سَاجِدِيْنَا

إن من يقرأ لعمرو بن كلثوم هذه الأبيات من معلقته يستطيع أن يتأكد من أمرين؛ الأول: الانتماء الشديد للقبيلة، هذا الانتماء الذي جعله الصوت الناطق المعبر عنها؛ فلا يتكلم عن نفسه هو ، إنما يتكلم عنها وينطق بما يشعر به أفرادها. الأمر الثاني: هذا الفخر الزائد بالقبيلة الذي يرفعها فوق غيرها من القبائل، وهذه عصبية عمياء وشعور يمكن وصفه بأنه شعور بالعنصرية، ونحن في واقعنا فيما نسمعه ونشاهده نرى هذا التمييز العنصري واضحا في علاقات أفراد وفي علاقات دول بعضها ببعض.

سؤال: كيف نعرف أن هذا شاعر يتألم ويشعر بغربة، وأن غيره يشعر بعظمة وعنده ثقة زائدة بالنفس؟ الإجابة عن هذا السؤال هي التجربة الشعورية للشاعر، أن نذهب خارج نص الشاعر خارج قصيدته التي نقرؤها لنترجمها لنتأمل كيف كانت حياته في واقعه، ما الظروف التي مرت عليها وأثرت في نفسيته وأثرت في مواقفه ونظرته للعالم حوله؟ فشتان بين مترجم يسرع في ترجمة النص دون معرفة ودراية بمن صاحبه ولا بكيف كانت حياته، ومترجم آخر يتأنى يقرأ أولا عن الأديب قبل أن يترجم نصا له؛ لأنه يعرف جيدا أن قراءته عنه ستساعده في الإلمام بنصه وفي معرفة الحالة النفسية المسيطرة عليه وراء كلماته وجمله.

إذا انتقلنا مع محمود درويش من مرحلة التحليل إلى مرحلة الدلالة واستخراج المعنى، يمكننا أن نسأل سؤالا : هل الأم المقصودة في قصيدته هي الأم التي أنجبت، هي الأم بالمعنى المباشر للكلمة فحسب؟ أم أننا مع درويش نستطيع أن نتجاوز ونتوسع بمفهوم الأم من المعنى الظاهر المباشر إلى معنى أوسع وأعمق لتصبح الأم في القصيدة دلالة على الوطن نفسه، الوطن الذي يشعر فيه صاحبه بالأمان بالسكن، بالأحتواء، بالدفء؛ إن محمود درويش الذي عاش الجزء الأكبر من حياته غريبا يتنقل من مكان إلى آخر بلا شك تصبح فكرة الوطن بالنسبة إليه فكرة جوهرية، ويصبح الحنين إليه والرغبة في اللقاء به أمر تتجمل به الحياة

نفسها؛ فلا معنى للحياة ولا جمال ولا بهجة نشعر بها ونحن نعيش فيها بغير وطن نشعر فيه أننا كرماء، نحقق فيه أحلامنا، ونتطلع فيه إلى المستقبلن ونشعر فيه بالألم لا باليأس.

وإذا كان الوطن في هذه القصيدة لدرويش قد ظهر أمامنا في صورة أم، في صورة امرأة ، فإننا في قصيدة أخرى له نرى الوطن في صورة رجل، في صورة أب يعطف ويرحم، ويمكننا أن نقرأ هذه القصيدة له، التي تأثر فيها كثيرا بقصة سيدنا يوسف عليه السلام في القرآن الكريم، الذي فقده أباه صغيرا وعاش زمنا طويلا بعيدا عنه، بسبب غيرة إخوته وحسدهم له، في قراءتنا لهذه القصيدة نكتشف أن الإحساس بالفقد هو الإحساس المهيمن على محمود درويش، بل هو الشعور الرئيس المسيطر على ما كتبه من أدب، هذه القصيدة بعنوان: أنا يوسف:

"أَنا يوسفٌ يا أَبي.
يا أَبي، إخوتي لا يحبُّونني،
لا يريدونني بينهم يا أَبي.

يَعتدُون عليَّ ويرمُوننني بالحصى والكلامِ
يرِيدونني أَن أَموت لكي يمدحُوني
وهم أَوصدُوا باب بيتك دوني
وهم طردوني من الحقلِ
هم سمَّمُوا عنبي يا أَبي
وهم حطَّمُوا لُعبي يا أَبي

حين مرَّ النَّسيمُ ولاعب شعرِي
غاروا وثارُوا عليَّ وثاروا عليك،
فماذا صنعتُ لهم يا أَبي؟
الفراشات حطَّتْ على كتفيَّ،
ومالت عليَّ السَّنابلُ،
والطَّيْرُ نامت على راحتيَّ
فماذا فعَلْتُ أَنا يا أَبي،
ولماذا أَنا؟

أَنتَ سمَّيتني يُوسُفًا،
وهُمُو أَوقعُونيَ في الجُبِّ، واتَّهموا الذِّئب؛
والذِّئبُ أَرحمُ من إخوتي..
أبتي! هل جنَيْتُ على أَحد عندما قُلْتُ إنِّي:
رأَيتُ أَحدَ عشرَ كوكبًا، والشَّمس والقمرَ، رأيتُهُم لي ساجدين؟"

بعد القراءة والفهم يأتي التحليل لنجد أنفسنا أمام ضمير المتكلم المفرد أنا، لكنه هذه المرة اتصل بالأب وحديث الشاعر معه وله، بعد أن كان في القصيدة السالفة متصلا بالأم وحديث الشاعر عنها؛ إننا أمام إنسان يحن إلى ماض، يحن إلى أسرة، يحن إلى حياة دافئة لم يعد لها وجود في حاضر يشعر فيه بالقلق، في هذا الحاضر تفرق، وتنازع.

كيف رمز الشاعر إلى الحاضر؟ إن محمود درويش رمز إلى الحاضر من خلال حديثه عن الإخوة الذين حسدوه وغاروا منه، فرغبوا في التخلص منه، وتمادوا في الكذب، واتهموا الذئب؛ إننا نلاحظ أن درويش متأثر كثيرا كثيرا بقصة نبي الله يوسف عليه السلام التي جاءت في سورة تحمل اسمه في القرآن الكريم، أراد أن يجعل من هذه القصة وسيلة وأداة يستعين بها في الحديث عن واقع يشبهها، في هذا الواقع، نجد فلسطين في واد، وإخوتها من البلاد العربية في واد ثان، الكل منشغل بنفسه وبحاله ولم يعد لفلسطين الهم الأكبر في حياة تلك البلدان التي رمز إليها درويش بالإخوة في القصيدة، ورمز لفلسطين المفقودة بيوسف عليه السلام، برأيك أنت أيها القارئ هل ترى شبها بين فلسطين ويوسف عليه السلام؟ وهل ترى شبها بين إخوة يوسف الذي رموه في الجب والجب في اللغة معناه البئر وبين البلدان العربية التي انشغلت عن فلسطين بمصالحها؟

إن محمود درويش في هذه القصيدة ينادي على أبيه مستخدما أداة النداء (يا)؛ فنحن أمام أداة نداء: يا، ومنادى: أبي، وأسلوب النداء هاهنا من النوع الذي درسناه في النحو العربي؛ ألا وهو المنادى المضاف. إن النداء باستخدام الأداة (يا) يدل على البعيد؛ بخلاف أذا ما استخدمنا الأداة: أي، أو حذفنا أداة النداء من كلامنا واكتفينا بالمنادى؛ فما دلالة ذلك لمن يهتم بالمعنى من أجل الترجمة؟

إن استخدام الشاعر أداة النداء (يا) تدل على البعد،لكنه ليس البعد بالمعنى المادي المباشر للكلمة، لكنه البعد بالمعنى النفسي؛ إن حديث الشاعر عن أبيه نابع كما نقول ونؤكد من شعور

بالغربة يستبد به، فالأب الذي يرمز إلى الوطن في شعر درويش بعيد، غائب، الشاعر في مكان ووطنه بعيد عنه مشرد قد خرج منه مطرودا، الشاعر على حال، ووطنه على حال مؤسف، الوطن محتل، الوطن ضائع، من هنا فإن استخدام الأداة (يا) تعبر عن حالة نفسية سلبية هي التي يتكلم من خلالها وينطق.

إننا في هذه القصيدة نجد الشاعر يقدم لنا حكاية ، لكن في هيئة قصيدة شعر، في هذه الحكاية:

- شخصيات: يوسف، الأب، الإخوة.

- زمان: الماضي الذي جرى فيه الحدث، وهو ماض يتصل بالقصة الأصلية، قصة نبي الله يوسف عليه السلام، وماض قريب يعبر عن الحكاية التي تشبهها؛ ألا وهي حكاية ضياع وطن شبهه درويش بيوسف، والأسباب التي أدت إلى ضياعه متعددة، من بينها: إهمال الإخوة، أي الأشقاء العرب واشنغالهم بأنفسهم وتركهم له.

- مكان: مكان الحدث، مثل الزمن؛ فهناك مكان بعيد يتصل بقصة يوسف عليه السلام، ومكان قريب يتصل بالفكرة التي يعبر عنها درويش؛ألا وهي فكرة ضياع الوطن فلسطين.

- الحدث: الضياع والفقد، فنحن أمام حدث قديم، ضياع يوسف عليه السلام والتخلص منه على أيدي إخوته، وحدث حديث مشابه له، ضياع الوطن فلسطين بسبب انصراف الإخوة عنه وانشغالهم بشئونهم.

بعد كل ما سبق هل يمكننا القول: إن الأم في قصيدة محمود درويش الأولى، والأب في هذه القصيدة الثانية له يجعلنا أمام صورة خيالية تذكرنا بما درسناه في البلاغة العربية؛ ألا وهي الاستعارة المكنية سر الجمال فيها التشخيص؟، الوطن في القصيدة الأولى تم التعبير عنه من خلال الحديث عن الأم، وفي الثانية من خلال الحديث إلى الأب؛ وهو ما يعني أن: " أمي" و" أبي" استعارتنا مكنيتان حذفنا فيهما المشبه وكنينا عنه من خلال أحد لوازمه؛ ألا وهو المشبه به، وكأن أصل الكلام: الوطن كأمي، والوطن كأبي،فحذفنا الوطن وتركنا المشبه به ليدل عليه. (46)

46- انظر: د.أحمد يحيى علي، الخطاب الشعري وأنساق المعرفة: دراسة في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش. منشورة في العدد الحادي عشر، يوليو 2018م من مجلة التواصل الأدبي التي تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن بكلية الآداب جامعة باجي مختار، عناية، الجزائر. ومنشورة كذلك في عدد 102، شتاء 2018م، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

الفصل السابع:

شعر العامية

فؤاد حداد: مسحراتي الوطن

شعر العامية يرتبط بطريقة في الحديث والكتابة على النقيض من الفصحى؛ فاللغة الفصحى لغة تراعي القواعد النحوية والسلامة الإملائية، أما العامية فإنها استخدام للغة لا يهتم ولا يحرص على هذا الأمر، نقصد السلامة النحوية والإملائية عند الحديث وعند الكتابة، ولعلنا في تواصلنا المباشر أو في كتاباتنا في وسائل التواصل الاجتماعي المختلفة نلحظ ذلك بوضوح.

وقد أشار السعيد محمد بدوي في كتابه "مستويات العربية المعاصرة" إلى خمسة مستويات للغة في زمننا المعاصر:

- فصحى التراث
- فصحى العصر
- عامية المثقفين
- عامية المتنورين
- عامية الأميين

وقصيدة العامية تنتمي إلى نمط من الأدب نسميه الأدب الشعبي، بخلاف أدب النخبة أو أدب الخواص؛ أي الأدب الذي يتوجه به صاحبه إلى شريحة اجتماعية محددة تستطيع أن تتعامل معه وتفهمه، ولها اهتمام بما يتضمنه، أما الأدب الشعبي فهو أدب يخاطب أكبر فئة ممكنة من الناس من حيث العدد والانتشار داخل المجتمع، يخاطب هذه الفئة بلغة تفهمها، يخاطبها بأفكار وقضايا تمسها بشكل مباشر وليست بعيدة عنها، وقد عرفه د. حسين نصار بقوله: " إن الصورة الصافية الدقيقة للأدب الشعبي هي التي تضم الأدب الذي يعبر عن مشاعر الشعب وأحاسيسه؛ فالأدب الشعبي إذًا هو الأدب الذي يصدره الشعب فيعبر عن وجدانه ويمثل تفكيره، ويعكس اتجاهاته ومستوياته الحضارية"

من أدباء العامية في مصر:

بيرم التونسي، فؤاد حداد، صلاح جاهين، عبد الرحمن الأبنودي، سيد حجاب، فؤاد قاعود، أمين الديب... وغيرهم

***

من فؤاد حداد؟

فؤاد حداد شاعر من شعراء العامية ينحدر من أصول شامية، يعود ميلاده إلى العام 1927م من أسرة مسيحية لبنانية من ناحية الأب، أما الأم فهي من مواليد القاهرة، وقد جاء أجدادها السوريون إلى مصر واستقروا فيها، وقُدِّر لفؤاد حداد التحول إلى الإسلام خلال الفترة التي قضاها في المعتقل؛ فقد اعتقل مرتين في فترة الخمسينيات والستينيات بسبب صدامه مع النظام السياسي في ذلك الوقت.

ما اهتماماته وقراءاته في المراحل الأولى من حياته؟

نستطيع أن نلخص قراءاته في هاتين الفكرتين:

- رغبته الجادة في الاطلاع على التراث الأدبي العربي بصفة عامة والشعري على وجه الخصوص.

- قراءاته المتعمقة في الأدب الفرنسي: قديمه وحديثه، وقد أعانه على ذلك تحديدًا دراسته التي كانت باللغة الفرنسية منذ صغرة.

إذًا لقد جمع في قراءته بين العربي والأجنبي، وبلا شك سيكون لذلك أثر فيما كتبه من أشعار، وقد نشأ فؤاد حداد في أسرة قاهرية متوسطة بين الفقر والغنى، ومن أواخر الأربعينيات وفي فجر شبابه سلك طريقًا مغايرًا لطريق أسرته كما يفعل المكافحون أبناء الطبقة الوسطى غالبًا؛ فاختار طريق الانحياز إلى الطبقات الفقيرة ضد أعداء الوطن والشعب.

قدم فؤاد حداد عددا من الدواوين الشعرية باللهجة المصرية (العامية):

- " أحرار وراء القضبان"

- "حنبني السد"

- " من نور الخيال وصنع الأجيال "

- " المسحراتي "

- " كلمة مصر"

- " الحضرة الزكية".

***

ديوان المسحراتي لفؤاد حداد

سيتم الاستعانة في هذا الفصل بنصوص شعرية من ديوانه " المسحراتي"، لكننا بداية نتوقف أمام عنوان هذا الديوان، أمام كلمة (المسحراتي).

المسحراتي كلمة تأخذنا إلى معنيين:

الأول: هذا العمل الموسي الذي يقوم به شخص في فترة محددة في كل ليلة من ليالي، شهر رمضان، تتمثل مهمته في إيقاظ النائمين لتناول وجبة السحور، استعداد للصيام، صيام يوم جديد من أيام هذا الشهر.

الثاني: صوت الأديب ؛ أي صوت فؤاد حداد نفسه، الذي استعار هذه المهمة، وحاول القيام بها لكن بطريقته الخاصة؛ فبدلا من المشي على الأقدام والنداء على النائمين بصوته وبالاستعانة بطبلة يمسك بها في يديه، سينادي على من يتلقى شعره، لكن بكلمته، بقصائده، ستكون حركاته وسيكون مشيه، من خلال إبداعه الشعري الذي كتبه بالعامية؛ ليخاطب به أكبر عدد ممكن من الناس.

إن فؤاد حداد سيؤدي دور مسحراتي الوطن، والليل عنده الذي يمشي فيه،فسيكون رمزا لأزمة،لمشكلة، وليس الليل بالمعنى المباشر للكلمة، سيسعى إلى التنبيه على مشكلة أو لنقل قضية في كل قصيدة من قصائد ديوانه هذا، أما من يخاطبهم فإن نومهم لا يعني النوم بالمعنى الحقيقي للكلمة، لكنه النوم بمعنى الغفلة، أو اللامبالاة أو الإهمال.

وهذا المقطع يتكرر تقريبا في كل قصيدة من قصائد الديوان:

"اصحى يا نايم

وحَّد الدايم

وقول نويت

بكره ان جييت

الشهر صايم

والفجر قايم

اصحى يا نايم

وحد الرزاق

رمضان كريم "

بعد هذا المقطع في كل قصيدة يأتي حديثه عن القضية التي سيتناولها، لكن قبل الوقوف عند مقتطفات من ديوانه، لاحظ معي الآتي:

العامية تخالف الفصحى في سلامة الكتابة عموما، وهناك أمثلة على ذلك، الفعل الأمر: اصحى، نحن نعرف أن الأمر من الفعل الثلاثي المعتل يكون بحذف حرف العلة؛فنقول: اصحَ، لكننا نلاحظ هنا أن الفعل الأمر جاء وقد ثبت في آخره حرف العلة ولم يحذف.

في اللغة الفصحى: نحذف حرف العلة الأوسط عند الأمر من الأفعال معتلة الوسط، فنقول: قُل في الأمر من الفعل: قال، ونَم من الفعل: نام، وعُم من الفعل عام، وصُم من الفعل: صام، لكننا هاهنا مع فؤاد حداد نجده قد استخدم للتعبير عن الأمر : قول، ولم يستخدم: قل؛ لأننا في العامية نأتي بالفعل الأمر وقد أثبتنا فيه الواو التي نحذفها عند الاستخدام الفصيح كما ذكرنا.

أداة الشرط: إن، تأتي في الفصحى مكسورة الهمزة والهمزة فيها مكتوبة، نراها هنا جاءت دون كتابة الهمزة.

في اللغة الفصحى نثبت الهمزة، نكتبها وننطقها في كلمات، مثل: قائم ونائم، لاحظ معي أننا نراها هنا عند فؤاد حداد مكتوبة بالياء، لأننا في العامية المصرية ننطقها وغيرها من الكلمات المشابهة لها بالياء، نقول: قايم، نايم، عايم، صايم..إلخ.

في اللغة الفصحى: نقول غدا، لكننا هنا مع فؤاد حداد نراه قد كتبها: بكره، كما ننطقها ونستخدمها في العامية.

سؤال خاص بالترجمة:

هل إذا أردنا أن نترجم نصا أدبيا من العربية مثلا إلى لغة من اللغات الأجنبية، ووجدنا الكاتب قد استخدم العامية في كتابته، هل نُترجم ما كتبه بلغة فصيحة تراعي السلامة النحوية والإملائية، أم نُترجمه كما كُتب؟

الجواب: نترجمه كما كُتب، الفصيح نترجمه بلغة فصيحة، والعامي نُترجمه باستخدام لغة عامية؛ لذا علينا فهم الأسلوب العامي في الكتابة والنطق في اللغات التي نتعلمها:

لماذا؟ لأن الترجمة تعني النقل الأمين للأفكار والمشاعر من لغة إلى أخرى، والنقل هنا يُراعي الدقة ويُراعي بقدر كبير تقديم نسخة من أسلوب الكاتب لكن بلغة أخرى.

نواصل المتابعة والقراءة داخل ديوان المسحّراتي لفؤاد حداد..

- مقطع من قصيدته: يا هادي:

"وأنا صنعتي مسحراتي في البلد جوَّال

حبيت ودبيت كما العاشق ليالي طوال

وكل شبر وحته من بلدي

حته من كبدي

حته من موال

في عيني إنسان وفي عيون البلد إنسان

حلوه البلد بعدما داست على الأوثان

حلوه البلد شهداءها قدموا العرسان

حلوه البلد يا أحن قلوب وأوفى لسان

غني الأمل يا حبيب والفتح يا حسان

....

إصحى يا نايم

وحّد دايم ...."

- مقطعٌ من قصيدته: ألف باء:

" أقول لك الحق واضرب لك مثل ساير

وان كنت ماعرفشي لا أخبي ولا أساير

من صغر سني وأنا صاحب مزاج ثاير

واكمني ثاير لا يمكن يا ألف بائي

تلاقي زيي على عهدك أليف باقي

واكمنى ثاير باقول من فات قديمه تاه

لابد للحي يترحم على موتاه

واللي أتي بالجديد لولا القديم ما أتاه

يا أمتاه أنا إبنك ع الأثر ساير "

- مقطع من قصيدته: كتب وناس:

" مسحراتي قديم جديد

منقراتي خفيف شديد

فاتح مدارس ساعة السحور

وطبلتي طبلة الحضور

خدت الثقافة على أساس

إن الثقافة كتب وناس

قريت لطه والحكيم

ولعم بيرم وللنديم

ومن المعره على بولاق

أبو العلا من أبو العلاء

شفت الجميل يشكر الجميل

في كل حته وفي كل جيل

من فننا جاءت الفنون

...

ومن تراث لنا عريق

شيوخ أوربا على الطريق "

- مقطع من قصيدته: يا أهل البلد:

" مسحراتي

منقراتي

في ليلة نادية مكشوفه

زي الحمامة المطوقه

يا اللي سامعني اسمع بقى

الليل دا أكبر من الحيطان المحلقه

ومن النحوم المبحلقه

الليل دا قلبي طالب لقا

...

يا أبو عزيزة

يا خالتي جازيه

...

الشاي دا باشا في كباياته المزوقه

أكبش بإيدى ما اشبعش سكر بالمعلقه

واسقيني يا ابني

عاش اللي ساعد واللي سقى

يا سعد أولى صيام في جامعة عزق وشقا

إنت اللي تسند الازيار وتزرع انت النقا " [47]

نشاط:

من خلال قراءتك للمقاطع السابقة في ديوان المسحراتي:

أولا: ضع المقابل الفصيح للكلمات العامية داخل هذه المقاطع.

ثانيا: اكتب بشكل مختصر تحت كل مقطع الفكرة أو القضية الأساسية التي يتكلم عنها الشاعر.

***

47- انظر: د.أحمد يحيى علي، صوت الوعي الجمعي في قصيدة العامية، مجلة كلية الآداب بفاس، دولة المغرب، عدد أكتوبر 2012م.