الإنتاج النصي وآليات التلقي النقدي

قراءة تذوقية

د.محمود عسران محمد

مدرس الأدب العربي

بجامعة دمنهور

الملخّص:

يضع البحث تصورا لضوابط الكفاءة الذاتية عن الناقد في تذوق النص الأدبي واستكناه أبعاده الفنية، فلقد لحق القصيدة العربية في عصرنا الحديث تغير مذهل في الشكل والمضمون، مما وضع المبدع والناقد كليهما في موقف حرج، فلقد أوغل الأول في الإغراب، وتمادى الأخير في محاولة إثبات كفاءة نقدية، والذوق ملكة تُكتسب بطول الممارسة والدربة، وهذا يتطلب الإيغال برفق في عملية القراءة لاستبانة معالم الكيان اللغوي الخاص للنص بداية من التعالق الصوتي، ودور الكلمة، وخصوصية تركيب الجملة. وفي القصيدة الحديثة والقصيدة التشكيلية نجد للفراغ دلالته وللسكتة الخفيفة دورها في توقيع العمل، وتأسيسا على هذا نرى أن يكون منطلق المحلل من معطيات النص وليس من ذاتية خالصة، ولا مذهبية منهجية أو ثقافية. وقد عرضنا في هذه الورقة ثلاث قضايا :المبحث الأول : قراءة اللغة، ويطرح البحث رؤية الكفاءة الذوقية في التتبع والإبانة عن العلائق الدلالية، وجودة السبك، وتلاقحها فيما بينها، ورصد مدى سيطرة نوع الجملة على المشهد. المبحث الثاني: السياق وعملية التلقي، فاختلاف توجهات التلقي يؤدي بالضرورة إلى تباين مناحي التحليل. المبحث الثالث: الإيقاع، ويعرض لاستكشاف آليات الشاعر في ركوب الوزن الشعري والاتيان بالقافية متمكنة، وفعل التقديم والتأخير في التلاعب بمقادير المقاطع، ومدى استشراء صوت بعينه داخل البيت، وما علاقة ذلك الصوت بحرف الروي، ومدى قرب المخرجين أو بعدهما عن بعضهما، ورصد ملامح التقليد أو التجديد على كافة المستويات. متبوعا ذلك كله بنظرة تطبيقية شاملة في نماذج من شعرنا التراثي والمعاصر .

الكلمات المفتاحيّة:

العلائق الدلالية، القصيدة التشكيلية، التعالق الصوتي، مجازية اللغة، جودة السبك، التلقي، السياق، الإغراب، الإيغال.

Text Production and Mechanisms of Critical Reception

Dr. Mahmoud Asran
Lecturer of Arabic Literature at Damanhour University

Abstract:

This paper provides some principles of the critic's self-efficacy in the evaluation of the literary text and its technical aspects. The Arabic poem in our modern era has undergone a remarkable change in form and content, putting both the poet and the critic in a precarious position. The former has gone too far in foreignness and the latter has gone too far to prove critical proficiency. Critical taste is acquired by practice and training, and this requires gentle reading process to identify the parameters of the special linguistic entity of the text from the phonemic correlation, word function, and sentence structure. In the modern poem and the concrete poem, space and silence have their roles in the work. Accordingly, the analysis of the text should depend on the elements of the text rather than on subjectivity, doctrine, ideology or culture. This paper presents three issues:

1) Reading the language:

The paper presents a vision of critical competence of identification of semantic relations, cohesion, and sentence type.

2) The context and the reception process:

Different reception trends necessarily lead to different aspects of the analysis.

3) Rhythm

It explores the poet's mechanisms of rhythm and rhyme, reversal of order and manipulation of syllables, repetition of specific sounds, the rhyme scheme, places of articulation and aspects of imitation and innovation at all levels. Finally, there is a broad analysis of samples from traditional and contemporary poetry.

Keywords:

Semantic relations, concrete poem, phonemic correlation, metaphorical language, cohesion, reception, context, foreignness, *ighal*

مهادٌ مبين:

هذا عمل متواضع أضع فيه تصوري لآليات تذوق النص الأدبي واستكناه أبعاده الفنية، محاولاً الأخذ بيد الطالب المتخصص إلى المولج الأقرب إلى فهم لغة الأدب عامة، والشعر بخاصة، إذ تبقى العربية بخير مادام شعرها بخير، ومتذوق شعر العربية واقف، لا مراء على باب من فهم العربية عظيم، ولنا في قول ابن فارس خير سند فيما نذهب إليه إذ جزم بأن "الشعر ديوان العرب، وبه حفظت الأنساب، وعرفت المآثر، ومنه تُعِلِّمتْ اللغة، وهو حجة فيما أشكل من غريب كتاب الله جل ثناؤه، وغريب حديث رسول الله(ρ)، وحديث صحابته والتابعين"[1]. فمن الشعر تُكتَسَبُ أسرار الضاد، ومن الشعر يفهم القرآن، ومن الشعر تُتعلم اللغة، وبجميل الشعر تتذوق الحياة، إذ بشواهده يُتأسى، وبمضامينه يُعبر عن نجاوى الذوات، ومن روائعه تستلهم لغة التعامل، وعلى قول الإمام"إذا كنا نعلم أن الجهة التي منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت، وبانت وبهرت، هي أن كان على حد من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر، ومنتهيا إلى غاية لا يُطمح إليها بالفكر، وكان محالاً أن يعرف كونه كذلك إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب، وعنوان الأدب، والذي لا يشك أنه ميدان القوم إذا تجارَوْا في الفصاحة والبيان، وتنازعوا فيما قصب الرهان، ثم بحث عن العلل التي بها كان التباين في الفضل، وزاد بعض الشعراء على بعض، كان الصاد عن ذلك صادًّا عن أن تُعرف حجة الله تعالى، وكان مثله مثل من يتصدى للناس فيمنعهم عن أن يحفظوا كتاب الله تعالى، ويقوموا به، ويتلوه، ويقرءوه" [2]

([1]) الصاحبي – لابن فارس ص ٤٦٧ – تحقيق السيد أحمد صقر

([2]) دلائل الإعجاز : عبدالقاهر الجرجاني – ص ٨، ٩ – تحقيق/ محمود محمد شاكر

ولقد لحق القصيدة العربية في عصرنا الحديث تطور مذهل، سواءً أكان هذا التطور في الشكل أو في المضمون، وهذا التطور وصل لدرجة وضع المبدع والناقد كليهما في موقف حرج، فلقد أوغل الأول في الإغراب، وتمادى الأخير في محاولة إثبات أنه على درجة من الفهم، وكان المنتج مشوها بدرجة غريبة، فما أضحت القصيدة قصيدة، ولا أضحى فهمها فهمًا مبينا، وبين الاثنين ضاع الشعر ونقده، أما عن موقفي، فأنا لا يروقني سوى النص الجيد، النص الذي يحملني طائعًا مختارًا إلى عالمه، النص الذي يتلبسني وأتلبسه، فلكم تروقني قصائد من الشعر الجاهلي، وأقف مشدوها أمام قدرة الشاعر على الوصف، وبراعته في حسن التخلص، وتُؤْثر في لغته، ويأسرني صدقه في التعبير، ثم لا أكاد أقف كثيرا عند شعر صدر الإسلام، وإن وُجدت فيه قصائد رائعة، وتستوقفني روائع في العصر الأموي، ثم أجدني سابحًا في محيط لا شاطئ له عندما أصل إلى العصر العباسي كله على امتداد قرونه الخوالد، وكذلك أدبي مصر والأندلس وصولاً للعصر المملوكي الذي أكاد لا ألم بالكثير عنه وعن شعرائه اللهم إلا شعراء التصوف، ويحط بي رحال السبح على شاطئ العصر الحديث، وقد درست شعر شاعريه العظيمين في مرحلتي الماجستير والدكتوراه، ووعيت عطاءات مدارس أدبه حتى قصيدة التفعيلة أو ما يسمى بالشعر الحر، ولي مع هذا النوع وقفة، إذ منه ما أستسيغه، وأفهمه وأتذوقه، ومنه ما يستغلق عليَّ فهمه، منه ما هو جميل مستحسن ومنه ما هو قمئ مستهجن، وكلما أوغل شاعر الشعر الحديث في الإغراب، وجد مني نفوراً، وكثيرا ما طالعت قصائد، فلم أفهمها، فهرعت إلى النقد أستبين مدى جهلي فإذا بي أمام نقد للقصيدة ذاتها التي لم أفهمها، أكثر استعصاءً على من القصيدة محط التناول، وهنا أقف أمام نفسي وقفة مصارحة، سائلا إياها، هل العيب في

جهلها بأدوات فهم النص، أم أن العيب في المبدع الذي ظن أن في الإغراب إبداعًا؟؟ أم العيب في الناقد الذي حاول نفي الجهل عن نفسه بوضع نص موازٍ للنص الأصلي، يقابل فيه إلغازه بإلغاز جديد؟؟ أم أن العيب في مجموع ذلك كله، وفي فساد بيئة الثقافة المعاصرة؟؟

وكثيرا ما كنت أحضر ندوات الأدب، تلك التي يجتمع فيها الشعراء والمتشاعرون ليستمعوا إلى أنفسهم، ثم يكيل كل منهم المدح للآخر، والثناء الجميل على عمله ذاك الذي لم يُسبق إليه، فأستمع إلى الشاعر منهم يلقي عمله فلا أفهم منه شيئا، ولا أقف فيه على وزن قويم، ولا معنى مستحسن، ولا تصوير متقن، ولا إيقاع آسر، ولا حتى لغة رائقة، فأتوارى خجلا من ذاتي متهما نفسي بتيبس الذائقة، وضحالة التصور، وسوء الفهم ، ويزداد ما بين الحضور تصاغري أمامهم، وأمام نفسي، وأنصت إلى النقادة الألمعي معلقا على القصيدة فأجدني أمام نوع آخر من التزييف المقصود، ولون من التعمية غريب، ولم يك أشد إيلامًا على قلبي أكثر من معرفتي بإمكانات هذا الناقد، فأعجب كيف سخر هذه الامكانات إلى حد تغييب وعي جيل بأكمله، أليقال عنه إنه ناقد فذ؟؟ وما جدوى عطاء لا يستساغ ولا يُحترم؟ وما كان مني إلا أن اعتزلت هذه التجمعات، واكتفيت بجلسات شديدة الخصوصية مع مثقفين حقيقيين لم تلوثهم فتنة الحداثة ، وظلوا على وفائهم للكلمة الحلوة، والتعبير الآسر، وما كان إلا أن قامت ثورة التكنولوجيا وتلتها ثورة تحطيم جميع الأسوار، بما فيها أسوار القيم، وأسوار حدود الإبداع، فانفجرت في أوجه الجميع (بلاعة) وهي كلمة على قماءتها فصيحة، ولا يقوم غيرها مقامها، انفجرت بلاعة تحمل إلينا من الغثاء الكثير ومن سفاسف القول ما لا حد له، وهنا كان لابد أن ينبري للدفاع عن الفن الأصيل كل من له به صلة، وكل من لم يلوث له قلم بمجاملة لمتشاعر

ولابد أن يعي كل محاول أن للغة رجالاتها الذائدين عنها، وللنقد متخصصيه، وللتذوق أربابه، وقد جاءت لحظة أن يقول كل واع بأصول الأدب (لا) لكل غث ردئ، وعني، فقد أخذت على نفسي عهدًا بأن أصرح بعدم فهمي، إن لم أفهم، وأن أنتقد كل ردئ، وأن أعبر عن اعتراضي على الزلل، إن وجد، بكل جرأة، وأن أرفض، صراحة وبلا مواربة ذلك الورم الخبيث الذي ظهر في أدبنا المعاصر تحت ما يسمى بقصيدة النثر، فليكتب النثر الفني من شاء، ولكن في حدود أنه نثر، وليكتب الشعر من شاء، ولكن في حدود أنه شعر له أصوله، وله آساسه، أما أولئك الراقصون الواقفون على أعراف الأدب فلا اعتراف لدي بما يكتبون، حتى وإن جاوزت شهرتهم الجوزاء، فليكتبوا ما شاءوا، وقطعي أنهم لن يجدوا من يقرؤهم، وإن وجدوا، فإنما سيجدون من هم على شاكلتهم، ممن لا يخلد لهم قول،،

- مداخل فهم النص الشعري:

- هي في حقيقتها مداخل لا تحصيها كثرة، إذ تتنوع بتنوع مراماتها، فلكل مدخل منطلقه، ولكل مدخل جزمه المسبق بأنه الأقرب إلى تذوق الشعر وفهمه، ولعل اللهث وراء كل مستحدث هو أصل تعدد هذه المداخل، وأكاد أجزم أن كل مناهج النقد النصي المعاصر ليست خالصة العروبة، وظني أنها تتواءم وأجناس القول أكثر من تواؤمها مع الشعر، وذلك لاسترفادنا معظم هذه الأجناس من بيئات تعد مهاد هذه المناهج، أما الشعر العربي تحديدا، فإن له آليات في القراءة شديدة الخصوصية تقوم أول ما تقوم على الذوق، ولا أعني هنا مجرد الذوق القائم على الانطباع، أو ذلك الذوق المصطنع المغلف، بعبارات الإعجاب، إنما أعني الذوق القائم على أساس نقدي علمي شارح مبين عن صحة الحكم بجمال الخامة المبتدعة.

والـذوق ملكـة لا يوهبهـا إلا الأقلـون ممـن أُعطـوا القـدرة علـى التـأليف والقدرة على تمييز الجيد من الرديء من فنون القول، ويرى ابن خلدون أن ملكة الـذوق تلـك "إنمـا تحصـل بممارسـة كـلام العـرب وتكـرره علـى السـمع والـتفطن لخـواص تراكيبـه"[1]، وإنمـا يكتسـب الـذوق بمخالطـة الصـفوة مـن الأدبـاء، وكثـرة مطالعة الأدب وقراءة جيده، والاطلاع على كل مستحدثه، ولابد أن يَعلم القارئ أن النص لا يعطي متذوقه كل ما يكتنز به من دلالات جملة واحدة ، والأذواق متباينـة مـن شـخص إلـى آخـر لا مـراء فـي ذلـك فلـذلك قيـل: إن الـنص الأدبـي حمَّال أوجه وكذلك قال الإمام عبد القاهر "إنك لتنظر في البيت دهرًا طويلًا، وتفسره ولا ترى أن فيه شيئا لم تعلمه، ثم يبدو لك فيه أمر خفي، لم تكن قد علمته ... ومن ذلك أنك ترى من العلماء من قد تأول في الشيء تأويلا وقضى فيه بأمر، فتعقده اتباعًا له، ولا ترتاب أنه على ما قضى وتأول وتبقى على ذلك الزمان الطويل، ثم يلوح لك ما تعلم به أن الأمر على خلاف ما قُدِّرَ" [2]

وطالما ولجت إلى النص الأدبي مسلحًا بالذوق، بدءًا، فأوغل فيه برفق وأقرأ النص قراءة متأنية واضعًا في ذهنك أن القراءة الأولى قراءة حمقاء تغلب عليها الانطباعية، ولكن لا عليك سوى أن تقرأ النص قراءة أولى متغيبا منها مجردا استكناه النص، والوقوف على ظاهر التجربة وعليك في هذه القراءة أيضا أن تستبين معالم استعمال اللغة فما الشعر في أساسه سوى فن لغوي، واللغة وسيلة المبدع الأولى في صك تجربته، وبقليل من التركيز في اللغة سوف تستبين من جمال الأداء لدى الشاعر ما لم تكن تتوقعه، ولا تستهن بأي شيء لـه تعـالق صـوتي ظـاهر فـي الـنص، واعلـم أن للحـرف دوره، وللكلمـة دورهـا،

(1) مقدمة ابن خلدون – ص ٥٦٢ ، ٥٦٣ – المكتبة التجارية

(2) دلائل الإعجاز – الإمام عبدالقاهر الجرجاني ص ٤٢٢– ٤٢٦

وللجملة دورها، وللتركيب مجملا دوره، بل إن للسكتة في البيت دورها في إبراز دلالة ما، فلا يتخيل متخيل قيمة بيت امرئ القيس الأشهر في وصف الفرس دون لفظة "معًا" حين قال واصفا فرسه:-

مكرٍّ ، مِفَرٍّ ، مقبلٍ ، مدبرٍ معًا *** كجلمود صخر حطه السيل من عل [1]

فإن كل فرس يكر ويفر ويقبل ويدبر، ولكن أن تجد فرسًا يصنع هذه المتناقضات مجملةً "معًا" وفي الآن ذاته، فإنما ذلك هو فعل اللغة، ولك أن تقف أمام فعل السكتة في قول حافظ مثلا:-

مات سعدٌ، لا كنت يا ماتَ سعدٌ *** أسِهامًا مسمومَة أم حرابا [2]

(مَاتَ سعدٌ) [(لا كنت يا) (مات سعدٌ)] *** [(أسهامًا) (مسمومة)] أم حرابا

فاعلاتن – مستفعلن / فاعلاتن*** فعلاتن / مستفعلن – فاعلاتن

سكتات عروضية فاعلة يقضى بها أمران، أولهما: تمام المعنى، ثانيهما: تمام الوزن (مات سعدٌ)- تقرير لحقيقة كائنة تمت معنى ووزنا يتبعها سكتة تحسر واستعبار خفيفة، ثم [لا كنت يا مات سعدٌ] لم يتم المعنى إلا بجمع التفعيلتين معًا، ثم سكتة ما بين الشطرين وهي تحمل ما تحمل من لوعة الأسى، ثم [أسهامًا مسمومة]- جمع الوصف مع الموصوف معًا في تفعيلتين تم بهما المعنى، ثم سكت سكتة خفيفة جدًّا تبرز أثر الحرقة، ثم عاد فوصل التفعيلة الأخيرة (أم حرابا)[3]. إذن فإن للفراغ حتى، أو لنقل، إن للسكتة الخفيفة دورا في

(1) المعلقات العشر – شرح الإمام الزوزني – معلقة امرئ القيس

(2) ديوان حافظ إبراهيم ص ٥٣٣

(3) انظر:البنية الإيقاعية في شعر حافظ إبراهيم د/محمود عسران،رسالة ماجستير، آداب الإسكندرية-ص٥٧ – ٢٠٠١م

توضيح معالم الخطى، ولا مراء أن للسكتة تلك فعلا في توقيع العمل، ولا عليك سوى أن تتأمل قول درويش:-

نعرف الآن جميع الكلمات ،
والشعارات التي نحملها:
شمسنا أقوى من الليل
وكل الشهداء ،
ينبتون اليوم تفاحًا وأعلامًا وماءْ ،
ويجيئونَ ..
يجيئونَ ..
يجيئونَ ..
وآه ..

القصيدة تحمل عنوان (ضباب على المرآة) ومن خصائص الضباب إحداث لون من التعمية، وحالة من عدم وضوح الرؤية، وذلك هو المقطع الأخير من القصيدة التي ختمت مقاطعها الثمانية يتلك الآهة المكلومة ذاتها، والوقفة الخفيفة هنا التي تلي الفعل يجيئون ثلاث مرات إنما تنقل آلية تتابع مجيئ الشهداء وحضورهم المستمر... وآه. وإيجاع تلك يغني عن تفسيرها، فالسكتة هنا موحية، بل إنها تؤدي مالا تستطيع لغة الكلام هنا أداءه لذا وجب على متذوق النص، والحافر في لغته أن يقف عندها جيدا ليستبين مالا يقال، لأن الشعر باختصار شديد إنما هو لغة على اللغة، أو هو قول ما لا نعرف فيما نعرف بلغة تختلف عما نعرف/عن تلك اللغة التي نعرفها.

ولعل أول ما يجب أن يلفت القارئ الجيد، بعد قراءته الأولية للنص هو العنوان-عنوان القصيدة هو المفتاح، إذ عن طريقه قد تكون المفارقة التي يتغيا

الشاعر إحداثها، وعن طريقه يكون الولوج إلى عالم النص، وعن طريقه تُفَكُّ شفرة تشكيل النص، قديما كان مطلع القصيدة عنوانا لها، فيكفيك أن تقول "قفا نبك" ليدرك المستمع أنك تتحدث عن معلقة امرئ القيس، أو تقول البردة– ليدرك أنك تتحدث عن بردة كعب ابن زهير لاشتهارها بذلك، وقس على ذلك لامية الشنفري، دالية بشار–همزية فلان إلى آخر هذه المسميات ولكننا مع تطور الشعر في عصرنا الحديث بدأ الشعراء يضعون لكل ديوان عنوانا، ولكل قصيدة داخل ذلك الديوان عنوانا، وغالبا ما يكون الجهد المبذول في اختيار عنوان للقصيدة أعظم من الجهد الذي وضع في القصيدة ذاتها، فروائع "وحيد كحبة رمل –موال بغدادي– قطار الجنوب–لغة–خدم–عصفور الحلم–سيدة الماء" لفاروق شوشه أو "الرقص فوق المومياء– الركض للوراء –أم كلثوم ترتدي النقاب– حين صارت المدينة غيمة–في شأن داعش والغبراء– بقايا طيوب" للشاعر فوزي عيسى هذه عناوين قصائد تحتاج إلى جهد خاص في تفسير مقاصدها، فضلا عن جهد آخر في استبانة مدى تساوقها أو تنافرها مع مضمون ما جاء أسفلها، وظني أن العنوان هنا لا يوضع اعتباطا، وإنما لغاية دلالية يرومها الشاعر، ويحمل قارئه عن طريقها إلى ما يريد، ومن العنوان نلج إلى فهم التجربة، وأسمى ما في فهم التجربة الوقوف على فنية التقاط اللحظة المعبر عنها، وربطها بالسياق العام المحيط بالشاعر سواء أكان هذا السياق سياقًا زمانيا أو مكانيا، فإن براعة الشاعر تتجلى أكثر ما تتجلى في فنية التقاط تلك اللحظة، فإذا كان فرس امرئ القيس قد بدا لنا في شكل مصمت جامد جاف خالٍ من الحياة فإن فرس عنترة بدا حيا متحركا ذا حس استقاه من إحساس الشاعر نفسه بلحظة العتبى التي وقعت من فرسه له عندما قال:–

فازورَّ من وقع القنا بلبانه *** وشكا إليَّ بعبرة وتحمحم

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى *** ولكان لو علم الكلام مكلمي

العلاقة هنا علاقة كائن حي بكائن حي، علاقة فارس يحس بآلام فرسه، وهذه عبقرية اهتبال اللحظة المعبر عنها حتى وإن كانت خاطفة نحو قول الشاعر.

وإني – على إشفاق عيني من العدا *** لتجمح مني نظرة ثم أطرق

الشاعر هنا يصنع لمتأمل البيت ما يشبه الخبل، ويضعه معه في لجة المعاناة، فهو مشتاق لنظرة إلى محبوبته، وهي في وسط قوم هم أعداء له، وهو محوط بمجموعة من القيم المانعة من تلك النظرة، بل حتى من مجرد النظر، ولكنها صبوة العشق التي تدفعه دفعا، على الرغم من إشفاقه من أعدائه، لأن يسترق نظرة خاطفة، من طرف خفي، ثم يعود لما كان عليه في لمحة يحسد على دقته في تسجيلها بهذه القدرة العجيبة على التكثيف، وقد يرى الشاعر بحكم السياق الذي يبدع فيه تجربته عكس ما نراه نحن، فالبياض باعث الأمل، ومبهج النفس عند مصممي المشافي بكل ما بها، هو عينه مذكر أمل دنقل بالكفن في رائعته "ضد من" والزهور التي تُحمل لبعث الأمل في المرضى هي ذاتها المقتولة بفعل حاملها الذي ظن جهلا منه أنها ستكون مبعث أمل وهي تلفظ أنفاسها الآخرة في رائعته "الزهور" فإن لنا هنا رؤية، وللشاعر رؤية مغايرة لا مراء، لأنه باختصار يشعر بما لا نشعر بقول ما لا نعرف فيما نعرف بلغة تختلف عما نعرف/عن تلك اللغة التي نعرفها به نحن "فجلبان" أم أبي نواس التي كانت ضحية عهرها، تصبح رمزا لوطننا المستباح في شعر فوزي أمين

"جلبان" صبي ... تصب أدمعها **** وينتشى عليةٌ من القوم

"جلبان" هيا ... "جلبان" راقصةٌ *** "جلبان" موت يهتز في جسم

بالرغم مني أراك راسفةً *** في القيد ، يوم يفضى إلى يوم

لو أن حربا تديل من زمني *** أوترت قوسًا بأضلعي ترمي
لكنني..والرياح قاهرة *** أغضى..ومالي عليك من لوم
أمي، وليس العقوق من خلقي *** مهما أذيلت، فإنها أمي. [1]

فجلبان أم أبي نواس التي كانت رمزا للقهر والاستعباد والطبقية الفجة في سياق عصر أبي نواس الحقيقي، هي رمزٌ لوطن كامل استبيح فيه كل شيء في عصر أبي نواس القناع "فوزي أمين" لذا لابد للقارئ من فهم سياق النص، والإلمام بطبيعة العصر الذي ينطلق منه الشاعر في إبداعه، ومن متطلبات تذوق النص أيضا الوقوف على شخصية مبدعه، من حيث النشأة ، والثقافة، والمنزلة الاجتماعية، وعلاقاته بما وبمن حوله بل الوقوف، إن استُطيعَ، على ملابسات التجربة، ومحاولة الإمساك بخيوطها ومدى اتساقها مع روح أدب العصر، واستقائها من أرواح آداب الأعصر السالفة، وقوفا على مدى تطور الأدب، وما إذا كان الأديب أو المبدع يسير في الطريق الصحيحة للتطور، أم أنه حاد عنها، وهل يمتلك الحجة في عدوله إذا كان عدل عن الطريق، أم أنه يسير خبط عشواء مقلدًا غيره، ومتنكبا سبيل سلفه، "وكان القدماء يرون الأدب خلاصة التجربة الروحية والفكرية لمعاناة الأجيال السالفة ، تضعها بين أيدي الأجيال الخالفة، يروي لها أدق المشاعر وأجل المواقف التي لها أعظم سلطان على النفس والقلب، فالأدب ذو أثر لا ينكر في تكوين الملامح النفسية والروحية، وإفراغ الطابع الحضاري على الذات المعاصرة، وحين ينعتق الجيل من طابع التراث الحضاري، وسيطرته يسقط في هوة من الفراغ يتوزع فيها ويتبدد كالذي نحن عليه الآن"[2]. فلابد لتحديد باعث القول في القصيد العربي،

(1) عناقيد من كرمة ابن هانئ – فوزي أمين ص٨٠– ٨١

(2) قراءة في الأدب القديم– د/محمد محمد أبو موسى– مكتبة وهبة– ط٢–١٩٩٨–ص٢٠

والوقوف على مثير المعاناة من ربط حياة الشاعر بعصره، وسبر أغوار شخصيته، ومدى استيثاقه من تراث أمته ووعيه بحاضرها، ولك أن تتأمل قول أمل دنقل في بكائيته المشجية بين يدي زرقاء اليمامة إثر النكسة المذلة.

. أيتها النبية المقدسة....

. لا تسكتي .. فقد سكتُّ سنةً فسنةْ

. لكي أنال فضلة الأمان

قيل لي "اخرس...."

فخرست – وعميت – وائتممت بالخصيان

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان

أجتز صوفها....

أرد نوقها ....

أنام في حظائر النسيان

طعاميَ : الكسرة .. والماء .. وبعض الثمرات اليابسة.

وها أنا في ساعة الطعانْ

ساعة أن تخاذل الكماة .. والرماة .. والفرسانْ

دُعيت للميدان !

أنا الذي ما ذقت لحم الضأن ..

أنا الذي لا حول لي أو شأن ..

أنا الذي أُقصيت عن مجالس الفتيان،

أُدْعَى إلى الموت .. ولم أدعَ إلى المجالسةْ.

هذه رائعة تقف ما بين الاستقلال، والانتماء، فهي تبدو عالما مستقلا في الشكل الفني، على حين أنها تسترق من التراث شخصية لها تجذرها في

عالم الفروسية، ألا وهي شخصية الفارس العبسي عنترة بما وقر عنه في الذاكرة من شجاعة وإقدام، إلا أنه هنا يأتي متلبسا قناع الخانع الذليل بفعل الطبقية المجحفة التي وارت فحولته وفروسيته كرها، فسكت طمعا في أمان زائف، واكتفى أن يصبح رمزا محملاً بإسقاطات واقع مرير، وما عنترة هنا سوى كل صامت عن حقه البَيِّن، أو خانع بحكم الطبقية وما عنترة هنا سوى رمز لأنا معظم من عاصر النكسة

أنا الذي ما ذقت لحم الضأن ..
أنا الذي لا حول لي أو شأن ..
أنا الذي أُقصيت عن مجالس الفتيان

فكيف تنتظر ممن هذه حاله أن يدعى إلى الميدان فيستجيب؟ وكيف يتسنى لعنترة التي سلبت منه فروسيته وورى وخرس وعمى وائتم بالخصيان أن يقدر على حمل السيف والذود عن الكرامة المهيضة؟ كيف يتسنى لمن ظل مجرد عبد في عبيد عبس، يحرس القطعان ، ويجتز صوفها ويرد نوقها، ويصبح نسيا منسيا أن يعود فارس زمانه؟؟ كيف يتسنى لمن تراجع بفعل فاعل وتقدم عليه أبناء الصفوة أن يستشعر الانتماء لهذا الوطن،وعندما ينسحبون هم من الميدان، يصبح عليه هو وحده أن يتصدى للدفاع عن هذا الوطن الذي سلبه كل شيء، أقول: إن قارئ النص إن لم يكن متسلحا للقراءة بأدواتها ، فلن يعود إلا خالي الوفاض من كل فائدة تذكر، وأقول: إن اختلاف توجهات القراءة يؤدي بالضرورة إلى تباين مناحي التفسير، وذلك راجع لمدى تفاعل القارئ مع النص المقروء، "وأي تفسير أدبي لقصيدة معينة لابد أن يأخذ بما هو أبعد من ظاهر ما يحمله التركيب اللفظي للنص، وذلك لأن اللغة الشعرية في حقيقتها لغة رمزية، والعلاقة فيها اعتباطية، مما يتطلب فاعلية القارئ ليربط بين

عنصري الرمز (الدال والمدلول) وتحكم هذه الاعتباطية العلاقة بين الكلمة وما تدل عليه كتصور لا كشيء، فليس يعنينا من الكلمة إلا ما تحدثه في نفوسنا من تصور وتخيل لها .. لأن الكلمة لا تحضر الشيء، ولكنها تحضر في نفوسنا سلسلة من المتصورات التي شاركت في صنعها عوامل نفسية واجتماعية وثقافية لا حصر لها. والأعراف الأدبية والاجتماعية تشترك في إيجاد هذه العلاقة بين الكلمة ومتصورها. واللغة بهذا تصبح نظاما سيميولوجيا تتمثل في رموز، كل منها إشارة تثير في الذهن إشارة أخرى، وتتعاقب الإشارات، ويثير بعضها بعضا دون محاولة الوصول إلي مشار إليه (مدلول) محدد"[1]

وتعد مرحلة تفكيك النص إلى عناصر هي أهم مراحل تذوق النص الأدبي إذ يلج إلى عالم النص مسلحا بكفاءات متعددة، تتنوع هذه الكفاءات ما بين لغوية وتاريخية وأدبية ونفسية ومنطقية ومن كمال كفاءته اللغوية أن يكون ملمًّا بأصول النحو والصرف والدلالة والمعجم والعروض وعلم الأصوات، عارفا بأصول التراكيب وقواعد البلاغة وتطورات النقد غائصا قدر الإمكان في آليات تلقي النص. وتعد "هذه المرحلة التفكيكية هي أهم مراحل القراءة وأكثرها صعوبة حيث ينصرف جهد القارئ إلى تطبيق مفهوم تحليل النص بطريقة علمية"[2]. ففي تلك المرحلة ستروقك بعض الكلمات، ويتملكك إحساس ما نابع من الظلال الإيحائية للتعابير المسوقة بالنص، وسيلطف لك موقع كلمة ما، وستجد لكل تعبير يسوقه الشاعر في نفسك موقعا وفي حسك مذاقا خاصًّا، وليس عليك هنا سوى أن تمسك بهذا الإحساس لتترجمه في تحليلك النص، فأنت هنا تقوم بعملية فك التركيب لغويا لتعيد بناءه دلاليا، ولتعلم أنَّ"النص الواحد تحكمه علاقات

(1)الخطيئةوالتكفير من البنيويةإلى التشريحية–عبدالله الغذامي–السعودية–النادي الأدبي الثقافي١٩٨٥

(2) النص الشعري وآليات القراءة–د/فوزي عيسى ص١٨،١٩– منشأة المعارف– الإسكندرية د.ت

لغوية ودلالية تعمل على تماسكه، وترابط أجزائه وعلى من يتصدى لتفسير النص أن يستعين بهذه العلاقات بنوعيها، وقد تكون العلاقات أو الروابط اللغوية واضحة ، تتمثل في بعض الأدوات كالعطف والسببية وبيان الغاية أو الاستدراك أو التعليل أو التأكيد، أما العلاقات الدلالية فإنها متنوعة ومتجددة مع النصوص بحيث يكاد كل نص يبتكر وسائل تماسكه الدلالية، وهذه العلاقات الدلالية التي تكون العلاقات الرأسية في القصيدة، ومن هنا تساعد على ربط الإشارات في النص ببعضها، وتعين على تطورها، وأسلوب تحولها حتى تكون في النهاية خيطا قويا يربط النص رباطا خفيا يحتاج إلى تلطف لكشفه" [1]

ولكي تلج إلى النص ولوج البصير فلابد لك أن تتأمل كل بيت على حدة من حيث المعنى المجمل للبيت، ومدى علاقته بما يليه، وبما سبقه، وتتلمس إبانته عن عاطفة مبدعة وخياله ، ومدى نجاح مفرداته في نقل هذه العاطفة، ومدي تعالقه مع التراث، وما إذا كان الشاعر قد أضاف جديدا وهل جاء التجديد على مستوى التركيب فقط أم على مستوى التركيب والدلالة، ومدى قدرته على السيطرة على مشاعره ولغته وقدرته على ركوب الوزن الشعري والإتيان بالقافية متمكنة، وفعل التقديم والتأخير في التلاعب بمقادير المقاطع، ومدى استشراء صوت بعينه داخل البيت، وما علاقة ذلك الصوت بحرف الروي، ومدى قرب المخرجين أو بعدهما عن بعضهما، ورصد ملامح التقليد أو التجديد على كافة المستويات، وما إذا كانت هناك ظاهرة أسلوبيةمتكررة بشكل لافت لدى الشاعر، وعليك تتبع فعل الضمائر في الإبانة عن العلائق الدلالية، وجودة السبك، وتلاقحها فيما بينها، ورصد مدى سيطرة نوع الجملة على

(1) منهج في التحليل النصي– د/ محمد حماسة عبداللطيف– مجلة فصول– عدد١ صيف ١٩٩٦– المجلد الخامس عشر– العدد الثاني– هـ ع ك

المشهد، إذ إن للجملة الاسمية مغزى، وكذلك للفعلية مغزى قد يبدو مختلفا، ونوع الجمل من حيث الخبر والإنشاء ومدى مجازية تلك اللغة، ومدى هيمنة زمن بعينه على المشهد العام وهل يتلاقى مع أمثاله أم يبدو بينهما تنافر من نوع ما. ولنر مثلا أبيات شوقي التالية في سينيته المشهورة التي عارض فيها القصيدة الأشهر للبحتري في وصف إيوان كسرى

صُنْتُ نفسي عما يُدَنِّسُ نَفْسِي *** وترفَّعْتُ عَنْ جَدَا كل جبسِ [1]

وتقول أبيات شوقي:-

اختلاف الليل والنهار ينسي *** اذكرا لي الصبا وأيام أنسي

وصفا لي مَلاوة من شباب *** صورت من تصورات ومس

عصفت كالصبا اللعوب ومرت *** سنة حلوة ولذة خلس

وسلا مصر هل سلا القلب عنها *** أو أسا جرحه الزمان المؤسي [2]

لقد مثلت سينية البحتري مرشدا وجدانيا لدى شوقي في جولاته على حضارة العرب بالأندلس فكان كلما مر على دار ذكرى هاجت في نفسه آلام تعتصرها اعتصارا ممضا مؤلما، وكان بيت بعينه يلح على شوقي إلحاحا دائما، وهو البيت القائل فيه:

وعظ البحتري إيوان كسرى *** وشفتني القصور من عبد شمس

وهذا البيت أصبح نواة إيقاعية انطلق منها شوقي لسلسلة من الإبداع الممتع، وشوقي في اتجاهه إلى سينية البحتري إنما هو اتجاه إلى الشكل فقط، أما المضمون فإن لشوقي فيه فعلا آخر، وبتأمل بيت شوقي الأول تستوقفنا عدة إشارات تؤكد تمسكه بتلابيب التراث أولها كون القصيدة معارضة، وشوقي نفسه

(1) ديوان البحتري – تحقيق حسن كامل الصيرفي – المجلد الثاني ص ١١٥٢

(2) ديوان شوقي – جـ ١ ص ٢٠٣

اعترف في مقدمته الرائعه أنه كان كلما وقف بحجر، أو طاف بأثر تمثل بأبياتها، واستراح من نوافل العبر إلى آياتها، وردد بيته السابق ثم جعل يبدع من لدن ذاته رائعته التي فاقت كل تصور وتخطت كل مُتَخَيَّل"

وأنا أقطع قطع مستبين بأن رائعة شوقي لم تأخذ من رائعة البحتري سوى الهيكل الخارجي المتمثل في الحدين الحادين الوزن والقافية، وهذا الأخذ كان ثمرة طبيعية للتوق بنموذج رائع في أدبنا العربي، وتمثل ثانيها في استهلاله بالتصريع وهو سير على نهج القدامى، أما ثالثها فبدا في استعمال الصور الجزئية والتركيز على امتدادها عبر الأبيات كلها، لا البيت الأول فقط.

وجاء رابع أشكال التأثر بالتراث متمثلا في اللجوء إلى التجريد، على عادة الشعراء القدامى إذ جرد شوقي من ذاته شخصين وبدأ في خطابهما آمرا إياهما بأن يذكراه بأطلاله النفسية.

وتمثل خامس أشكال التمسك بالقديم في الاستهلال بالحكمة على عادة قدامى الشعراء ،ثم كان التأثر بالنص القرآني سادس أشكال الاحتذاء حيث تأثر بقوله تعالى في سورة آل عمران چ ڈ ژ ژ ڑ ڑ ک ک ک ک گ گ گ چ

وجاء أخيرا الالتزام بالوزن الواحد والقافية الواحدة وكذا الإكثار من المحسنات البديعية كالطباق والتجنيس، مظهرا من مظاهر تمسك شوقي بآليات التعبير المتجذرة في الواعية العربية، وهذه أشياء تحسب له لا عليه، وهنا لابد أن تستوقف الساعي لفهم النص أشياء ، نلمح إليها لمامًا.

أولا: ما سر استهلاله بالخبر؟ ولم لجأ إلى الحكمة ؟؟ ولم قدم النهار على الليل على عكس المسار القرآني الذي دائما يقدم الليل على النهار؟! وما سر لجوئه لآلية التجريد؟؟ وما فاعلية شبه الجملة "لي" فيما بين الفاعل (ألف الاثنين في اذكرا) والمفعول به (الصبا)؟؟ وما سر عطف أيام الأنس على

الصبا؟؟ وما سر استدعائه كلمة (ملاوة) المهجورة في الاستعمال من التراث ولم استخدم (مِنْ) التبعيضية ؟؟ وما سر تشبيهه مرور الصِّبا بوصف الصَّبا؟ ولم عطف اللذة المختلسة على السنة الحلوة؟؟ وما الجمال في وصف السنة بالحلاوة وتقييد الخلس باللذة؟؟ ولم لجأ إلى الصورة الممتدة في بيته الرابع؟؟ وما سر توجهه إلى مصر تحديدا؟؟ وأخيرا ما أثر أحرف الصفير على أحاسيس المتلقين؟؟

إن شوقي هنا "يستهل بوصف طلل نفسي، فما بين طلل وطنه المنهار، الحاضر في الذهن، الغائب في الواقع المر، وطلل العمر الفائت، والآمال الضائعة المرتجاه التي يمثلها شوقي ويتمثلها في ملاوة الشباب التي تعد رمزا لعدم ثبات الأحوال على عهدها، ورفيقا نجواه اللذان هما الليل والنهار، الليل بكآبته وظلمته الباقية المقيمة، والنهار بأمله الضائع، وما لوم شوقي إياهما سوى صورة من صور التعلق بالتراث مجملا، لا بمجرد سينية أبدعها البحتري، فلومه صدًى للوم الشاعر القديم رفيق دربه، وما السؤال عن مصر التي كانت، سوى سؤال الشاعر القديم عن أحبة رحلوا، وطلل بقى، وهذا السؤال هو استنفار موجع لأحاسيس بني مصر، ليشاركوا شوقي ألمه الممض، ورهقه النفسي الدائم ، فهو دائم التذكر، دائم الحنين لذلك الوطن الذي تحول إلى طلل، وتحول شاعرنا كذلك بفعل مرور الزمن عليه بعيدا عن وطنه إلى طلل، ولكنه طلل من نوع آخر، إنه طلل الزمن، إلا أن مخيلة شاعرنا لا تستريح راحة الطلل الأصم، بل إنها تستطار مع رنين البواخر أو عوائها الدائم ، فما ليالي شاعرنا سوى ليالي فراق ممض مؤلم"[1]

(1) البنية الإيقاعية في شعر أحمد شوقي د/محمود عسران ص٦٢١،٦٢٠–بستان المعرفة ٢٠٠٦م

وللمتأمل أن يقف أمام فعل أحرف الصفير في النفس، إذ إن هذه الأحرف هي سيدة الموقف، ولأنها إكسير المستهل، فإنها تمثل جدولا ينساب فيه ماء وجدان شوقي حاملا حيثيات الحياة لبقية الأصوات، ولك أن تطالع فعل التجنيس الواقع بين مقداري التصريع في البيت الأول، ينسي– أنسي، وما تحمله الكلمة الأولى من ومضة إشارية لصوت الخاتمة السين المكسورة بهسيسها الطلق المشبع بكسر مرهق للنفس، وبينهما صاد "الصِّبا" ذلك العنفوان الذي تحول طللا، حتى لكأنك ترى ذلك الصبا ينثال أمام ناظريك ، ويتمثل لك ذلك الانثيال عبر الصوت الفاعل المؤثر بصفيره الموجع، وهذا عين ما أداه هذا الصوت باحتكاكيته في البيت الثاني إذ تكرر ثلاث مرات في مقابل سين الروي، متمثلا في "وصفا" "صُوِّرَتْ" "تصورات" لقد طوع شوقي أصواته لتلائم إحساس نفسه وركب اللغة فأتاح لنفسه فرصة توجيهها وهذا عين ما فعله "حسن طلب" مثلا حين قال في إحدى مقاطع رائعته "آية جيم"

الرِّجْسُ جاءَ بجيمه اللَّزجَهْ
ليجرب الإدلاج في أوداجكمْ
ويجوس في أَحْراجكمْ
بالأرجل اللَّزجهْ
فتجنبوه وواجهوا عِوَجَهْ
وتجلدوا وتشجعوا
وتجشموه وواجهوه
لا تَرْجعُوا درجهْ [1]

(1) انظر آية جيم حسن طلب– ص٤٥

إننا أما أردية لغوية كثيفة أقامت تشكيلا متميزا، يعتمد الجيم وهو الصوت الصامت اللثوي الحنكي الاحتكاكي الانفجاري المجهور، الذي يشترك غير عضو في نطقه، والذي يعد من أكثر الأصوات إجهادا لجمعه بين صفة الاحتكاك والانفجار.[1]

هذا التشكيل يعتمد الجيم باعثا على الثورة حينا وثائرا على الخنوع تارة ومصورا الاستسلام للفساد ثالثة وهكذا، وهي بانفجاريتها واحتكاكها كافية لإيقاظ الهجود وذلك في مقطع تال للمقطع السابق الذي توحي فيه برجس المفسدين ولزوجة طباعهم بينما تضج بالثورة في الثاني إذ يقول :

الجيم جمرٌ أجَّ في كل اتجاه
والجيم جَهْجَهَةٌ مُوَجَّهَةٌ إلى جِهَةٍ
وفجر قد تبلج عن دجاه [2]

"إن مغزى القصيدة يظل معلقا حتي يتحقق القارئ من مطابقة دلالات الصيغ النحوية والصرفية والصوتية على دلالات الصور المجازية مع مراعاة الاهتمام بطريقة بناء الجملة تقديما وتأخيرا، وإنشاء وخبرا ومن حيث كونها اسمية أم فعلية ، فإذا كان المغزى الكامن في النص يقوم على علاقة تضاد بين الدال والمدلول أو بين الذات والموضوع، فإن هذه العلاقة تنعكس على طريقة بناء الجملة من حيث تقابل الجمل، أو تضادها بين جمل اسمية وأخرى فعلية، ومن حيث الطول والقصر والتقديم والتأخير"[3]، فالجيم جمرٌ أجَّ في كل اتجاه– كل جيم في محلها تعطي دلالة – فالجيم اسم الحرف "ج" والجمر معروف

(1) انظر مقدمة لعلم اللغة– د/ حلمي خليل ص٦١ – دار المعرفة الجامعية ١٩٩٢م
(2) آية جيم حسن طلب– ص٧٥
(3) النص الأدبي وآليات القراءة– د/ فوزي عيسى– منشأة المعارف ص١٩

بتلمظه حال اشتعاله وأجيجه الغاضب الذي توزع في كل اتجاه ليعم أرجاء المكان، والجيم جهجهة موجهة إلى جهة، تشعر هنا بجنون اللغة وكيف يقود صوت دلالات أفعالها إلى حيث يريد، وجيم "فجر" "تبلج" تشعر بها جيما كاشفة شعورك بلزوجة جيم الرجس وعنفوان جيم "تجلدوا–تشجعوا–واجهوا– تجشموا" أقول: إن للصوت داخلا في التركيب دلالة تبديها ظلال المعاني، والصوت ذاته قد يستعمل دليل محاججة، وسيما تمكن، وهذا أيضا يبديه موقعها في الاستعمال

جيمٌ من الوَجْدِ أَوْ جيمٌ من الأرج *** ترجرجت بين جيم الوجد واللَّجَج

وجرجرتني إلى جيم مدججة *** وجرعتني أُجاج الجيم في الثبج

فأَجَّجَتْ بين جنبيَّ الهوى وجرت *** على جفائي بسجساج من الوهج[1]

على المتذوق هنا أن يجعل منطلقه معطيات النص لا ثقافة ذاته ، ولا مذهبية اتجاهه ، لأن الشعر الذي تُحمَّلُ دلالاته بإسقاطات ثقافة مفسره إنما يفسر من ذلك الجانب الفارض فقط ، إذ أنه يفرض رؤية الناقد والمتذوق، ويعرض ثقافته، ولأن الشعر الذي يقرأ من خلال مذهبية إنما يبدي انحيازًا واضحا لذلك المذهب، فليس كذلك الشعر ولا ينبغي أن يكون كذلك التذوق، ولأن الشعر موجه في الأساس لأبناء لغته ، فعلينا جميعا السعي لإبانة مراميه من خلال مناهج لغته ومن خلال آليات استنطاق مضامينه التابعة للغته، والتي منه تنطلق وإلى تراثها تستند، وحرى بالتأكيد أن لكل نص مدخلا مبينا، ومولجًا بيِّنًا وعلى المتذوق طرقه بدءًا، فمن صوت الجيم يمكن الولوج إلى عالم الأبيات الثلاثة الأخيرة، ومن خلال تنقلها بين أصول الجذور ما بين فاء الكلمة أو عينها أو لامها، وتباين دلالاتها يمكن الولوج إلى لغة النص واستبانة مراميه

(1) آية جيم حسن طلب– ص ٧٥

وفتح مغاليقه، ولعل في ذلك الغوص إبداعًا موازيا لإبداع الشاعر نفسه. "فالنص الواحد تحكمه علاقات لغوية ودلالية تعمل على تماسكه وترابط أجزائه وعلى من يتصدى لتفسير النص أن يستعين بهذه العلاقات بنوعيها، وقد تكون العلاقات أو الروابط اللغوية واضحة تتمثل في بعض الأدوات كالعطف والسببية، وبيان الغاية أو الاستدراك أو التعليل أو التأكيد، أما العلاقات الدلالية فإنها متنوعة ومتجددة مع النصوص بحيث يكاد كل نص يبتكر وسائل تماسكه الدلالية، وهذه العلاقات الدلالية هي التي تكون العلاقات الرأسية في القصيدة ، ومن هنا تساعد على ربط الإشارات في النص ببعضها، وتعين على تطورها وأسلوب تحولها حتى تكون في النهاية خيطا قويا يربط النص رباطا خفيا يحتاج إلى تلطف لكشفه" (١)

وحتى ننتقل من التنظير إلى التطبيق على نصوص بأكملها فإنه ينبغي لنا التنويع في النماذج المختارة ، وإليك بعضها:-

أولا: عينية أبي ذؤيب الهُذليِّ

أَمِنَ المَنونِ وَريبِها تَتَوَجَّعُ * وَالدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِن يَجزَعُ
قالَت أُمَيمَةُ ما لِجِسمِكَ شاحِبًا * مُنذُ ابتُذَلتَ وَمِثلُ مالِكَ يَنفَعُ
أَم ما لِجَنبِكَ لا يُلائِمُ مَضجَعًا * إِلّا أَقَضَّ عَلَيكَ ذاكَ المَضجَعُ
فَأَجَبتُها أَن ما لِجِسمِيَ إِنَّهُ * أَودى بَنِيَّ مِنَ البِلادِ وَوَدَّعوا
أَودى بَنِيَّ فَأَعقَبوني حَسْرَةً * عندَ الرُقادِ وَعَبرَةً لا تُقلِعُ
سَبَقوا هَوَيَّ وَأَعنَقوا لِهَواهُمُ * فَتُخُرِّموا وَلِكُلِّ جَنبٍ مَصرَعُ
فَغَبَرتُ بَعدَهُمُ بِعَيشٍ ناصِبٍ * وَإِخالُ أَنّي لاحِقٌ مُستَتبَعُ

(١) منهج في التحليل النصي للقصيدة- تنظير وتطبيق- د/ محمد حماسة عبداللطيف- فصول-المجلد الخامس عشر-العدد الثاني- صيف١٩٩٦م- ص١١٨

وَلَقَد حَرِصتُ بِأَن أُدافِعَ عَنهُمُ * وإِذا المَنِيَّةُ أَقبَلَت لا تُدفَعُ
وَإِذا المَنِيَّةُ أَنشَبَت أَظفارَها * أَلفَيتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنفَعُ
فَالعَينُ بَعدَهُمُ كَأَنَّ حِداقَها * سُمِلَت بشَوكٍ فَهِيَ عورٌ تَدمَعُ
حَتّى كَأَنّي لِلحَوادِثِ مَروَةٌ * بِصَفا المُشَرَّقِ كُلَّ يَومٍ تُقرَعُ
وَتَجَلُّدي لِلشامِتينَ أُريهِمُ * أَنّي لَرَيبِ الدَهرِ لا أَتَضَعضَعُ
وَالنَفسُ راغِبَةٌ إِذا رَغَّبتَها * فَإِذا تُرَدُّ إِلى قَليلٍ تَقنَعُ
ولئن بهم فَجَعَ الزمانُ وريبُهُ * إني بأهل مودتي لمفَجَّعُ
كم من جميع الشمل ملتئم الهوى * كانوا بعيش ناعم فتصدعوا
وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ * جَونُ السَراةِ لَهُ جَدائِدُ أَربَعُ

إنها وطأة الإحساس بالفقد، إذ ماذا تنتظر من شاعر فقد بنيه الخمسة سوى هذا العزف الموجع على أوتار الثكل وأصداء المواجع، إن أبا يفقد أبناءه الخمسة لموجوع الكبد لا مراء، وإن أنين ذلك الكبد المتصدع لحريٌّ بأن يحرك الإحساس المتبلد، فما بالك بالإحساس الحي؟؟ الشاعر هنا لم يستحث العين على البكاء مشيا على عادات سالفيه من شعراء المراثي، إنما هو ارتضى لذاته المبدعة أن تخط لنا مواجعه التي انثالت كِلِمًا نابضا بالأنين، مبينا عن جوانيات مشروخة، وذات متهاوية، حتى وإن أبدت تجلدا ظاهريا، أبو ذؤيب هنا، ينكر على نفسه، وهو الرجل، أن تبدو منكسرة، أو أن تتوجع، لأنها أسمى في نظره من إبداء مواجعها لمسلمات نحيا بها، ونعانيها صباح مساء إذ ليس لعاقل أن يبدي ألما من أحداث الدهر، الذي لا يعتب من يجزع ولا يستوقفه الألم الإنساني حتى وهو في أسمى آيات نبله ومظاهر تعاليه على أحزانه، ونجواه المشجية. الشاعر يستهل بهمزة استفهام دخلت على متعلق التوجع، ولقد عُهِدَ عنها إمكانية الدخول على الفعل ذاته مباشرة "أتتوجع من المنون وريبها" ولكنه هنا أدخلها

على من المتبوعة بالمنون وريبها "أمن المنون وريبها" التي لا ينبغي على عاقل، في نظر الشاعر الذي يبدي تجلدا ظاهريا، أن يتوجع بسببها والهمزة هنا تكتسب معناها مما يليها وهذه دقة في الصياغة تحسب لأبي ذؤيب، الذي آثر عتاب النفس عتابا رقيقا فاستخدم لها همزة الاستفهام مولجا للعتبى، إنها نعومة المواجد، ولكن هل يسمح التمادي في القصيدة لأبي ذؤيب بأن يظل متماسكا، قابضا على أحزانه، مسيطرا على مواجده،

لاحظ أن الرجل استهل بالتصريع، وللتصريع في النفس أثر بَيِّن، وأعني هنا الأثر الايقاعي، ولكن أن يأتي مقدارا التصريع فعلين مضارعين مضمومي الروي، "تتوجعُ– يجزعُ" وأن يكون صوت الروي هو العين ذلك الصوت الصامت الحلقي الاحتكاكي المجهور ذو الأثر المبين عن نفس أصابها رهق الألم فصارت تتوجع، وما كان ينبغي لها كما ارتأى الشاعر، لأنها باختصار أمام دهر بطبيعته لا يلتفت ولا يجزع، أن يكون ذلك، فلابد لنا أن نتتبع الشاعر في رحلته الحزينة، موجة أخرى من الحزن القاهر تتمثل في عتبى أميمة، تلك اللائمة التي تستحث القلب المكلوم على النوم، وتتعجب من أرق ملازم لصاحب ذلك القلب النبيل، وكيف لها أن تحيا إحساسه، والنار دائما للقابض على جمرها ولك أن تتأمل تأثير الفعل "أقض" وما يحمله من ظلال نفور، وإيماءات رفض مستمر، ولكن إجابته تأتي سريعة جدا "فأجبتها" بما تضفيه الفاء على اللوحة من دلالات تلاحق، والشاعر هنا كأنما يميط اللثام لسائلته كاشفا عن سر أرقه، إذ كيف لمن أودى بنوه كلهم دفعة واحدة أن يعرف للنوم مذاقا، أو أن يهنأ بليونة المضجع، وهو قد ودعته فلذات كبده – أنت تسألين يا أميمة، وها أنا أجيبك، ولك أن ترى في أمري ما ترين، إن إجابة أبي ذؤيب هنا تبدو سؤالا أكثر منها إجابة إذ كيف يُسأل من فقد ما فقدت عن سر شحوبه؟! وكيف يُسأل

من ودعه أبناؤه جملة عن سر شحوبه؟؟ كيف يُسأل من تركه أبناؤه للحسرة المقيمة والحزن الملازم عن سر شحوبه؟؟ كيف يُسأل من لا تفارقه عبرة الرحيل عن سر شحوبه ؟؟ كيف يُسأل من سبق هوى أبنائه هواه في الرحيل، وكان يأمل أن يسبقهم، عن سر شحوبه؟؟ كيف يسأل من أضحى الموت بالنسبة إليه أفضل مأمول وأعظم مُنْتظَر عن سر شحوبه، تلك الحياة، وهذه أثقالها يا أميمة فكيف لي أن أجيبك عن سر شحوبي؟؟ وكيف لي أن أبرر لك أرقي؟؟ أميمة تسأل سؤال الحريص، تسأل عن سر الشحوب مع وجود المال، وتسأل عن سر الأرق مع وجود المضجع، وهو يجيب إجابة الهادئ المسلِّم وقد اتقد فؤاده بالوجع، فهو مكبود لا مراء

فَأَجَبتُها أَن ما لِجِسمِيَ إِنَّهُ * أَودى بَنِيَّ مِنَ البِلادِ فوَدَّعوا

أرأيت ألما أسمى من هذا؟؟ أرأيت هدوءا في التعبير عن المأساة يشبه هدوء أبي ذؤيب؟؟ إنه –أودى بنيَّ، ويكرر الفعل أودى وهو الفعل الحازُّ في النفس، والمعبر عن الفقد الأبدي والمجسد للمأساة في هدوء جارح، الشاعر هنا مستسلم لنوبة من الألم الذي يريد أن يقطعه بأن يسوق مسلمة ثابتة فيذكر طبيعة الحياة والأحياء إذ إنه "لكل جنب مصرع" وكل امرئ منا إما سابق للموت أو مسبوق به "لقد حرصت بأن أدافع عنهم" أي حنو هذا؟؟ أي تأصيل لقلق الأبوة وفرط حرصها على الذراريِّ ذاك الذي يسوقه الأب المكلوم؟؟ إنه يحاول استجلاب التماسك لذاته الجريحة، يحاول أن يتكئ على مسوغ نفسي للتحمل، ولكن كيف له ذلك؟؟ وقد طغى عليه الوجع، وغلبه الألم النفسي فانتحب انتحاب المقتول حزنا

فَالعَينُ بَعدَهُمُ كَأَنَّ حِداقَها * سُمِلَت بشَوكٍ فَهِيَ عورٌ تَدمَعُ

إنها مداواة العاكف على أحزانه، لا يريد لنفسه أن تخرج عن جلال حزنها ووقار ألمها– كيف فاته أن يذكر صفة لابن من أبنائه؟؟ كيف سمحت له نفسه أن ينثر علينا مواجعه دون استرجاع ذكرى له كانت حال تجمع أبنائه حوله؟؟ كيف أنساه الحزن الذكر؟؟ لم اكتفى بالنواح؟؟ ألأنه مُسَلِّمٌ لا مراء بأن المنية قدر لا يقاوم؟؟ أم لأنه لا يريد أن يسترجع ما كان لواذا من المزيد من الألم؟؟ هل أبرأ همىلان دمعه بعض ما في نفسه من مواجد؟؟ أم أنها إرادة اظهار التجلد للشامتين؟؟ أم أنها العودة للاتكاء على مبعث للسلوى والتصبر بفواجع أخرى تعاقبت عليه تعاقب السهام

ولئن بهم فَجَعَ الزمانُ وريبُهُ * إني بأهل مودتي لمفَجَّعُ

كم من جميع الشمل ملتئم الهوى * كانوا بعيش ناعم فتصدعوا

إنها الحكمة تطغى هاهنا استجماعا للقوة، واستدعاء للجلد واستنفارا للتأمل في فعل المقادير، الشاعر هنا يحاول مغالبة أحزانه، يحاول التسامي على النفس تلك التي وصفها فأجاد، ولعله من أفضل شعراء العربية في تصوير النفس والولوج إلى حقيقتها .

وَالنَفسُ راغِبَةٌ إذا رَغَّبتَها * فَإذا تُرَدُّ إلى قَليلٍ تَقنَعُ

حقا، وكذلك هي النفس يا أبا ذؤيب وكذلك هو الإمتاع حتى في العزف على أوتار المواجد.

ثانيا: عتبى مكلوم– رائعة أمية بن أبي الصلت– معاتبا ابنه وقد عَقَّه [1]

غَذَوْتُكَ مولوداً وَعُلْتُكَ يافعاً * تُعَلُّ بما أُدْنِي إليك وتَنْهَلُ

إذا ليلةٌ نابَتْكَ بالشَّكْوِ لم أَبِتْ * لشَكْواكَ إلا ساهراً أَتَمَلْمَلُ

(1)المنتخب من أدب العرب–ص٣٥،٣٦–سلسلة الزخائر١٩٦٧،طه حسين وآخرون،الهيئةالعامة لقصور الثقافة

كأني أنا المطروقُ دوَنكَ بالذي * طُرِقْتَ به دوني وعينيَ تَهْمِلُ
تَخَافُ الرَّدَى نَفْسِي عليكَ وإنها * لتَعلمُ أن الموتَ حتمٌ مؤجّلُ
فلما بَلَغْتَ السِّنَّ والغايةَ التي * إليها مَدَى ما كُنْت فيكَ أُؤَمِّلُ
جَعَلْتَ جزائي منكَ جَبْهاً وغِلْظةً * كأنكَ أنتَ المنعِمُ المتفضِّلُ
فليتكَ إذ لم تَرْعَ حَقَّ أُبُوَّتي * فَعَلْتَ كما الجارُ المجاوِرُ يفعلُ
وسَمَّيْتَني باسْمِ المُفَنَّدِ رأيُهُ * وفي رَأْيِكَ التفنيدُ لو كُنْتَ تعقلُ
تَراهُ مُعِداً للخِلاَفِ كأنهُ * بِرَدٍّ علَى أَهْلِ الصَّوَابِ مُوَكَّلُ

عبدالله بن أبي ربيعة الثقفي، كان حكيم قومه وكان يلتمس المعارف الدينية وكان يأمل أن يكون نبي العرب، حتى إذا كانت بعثة النبي ρ ناضلها وناضله مع أعداء الإسلام حتى مات بالطائف في العام التاسع للهجرة، ويمتاز شعره بالحكمة. وهو هنا يرسل نفسه على سجيتها في عتاب ابن له عاق، وليس أشد إيلاما على الآباء من عقوق الأبناء، وبخاصة إذا كان الأب قد بذل كل ما في وسعه إرضاءا لابنه، وها هو أمية بن أبي الصلت يلخص نشأة ابنه المعاتب في شطر بيته الأول، فإني غَذَوْتُكَ مولوداً، حال لا حول لك ولا قوة، والفعل يحمل ما يحمل من معاني الحدب والحرص، إذ وضع الشاعر أطراف المعادلة الثلاثة – الفعل بما فيه من ظلال الكفاية والعطاء، والفاعل وهو الشاعر نفسه والمفعول به وهو الابن الذي ضرب بصنيع الأب عرض الحائط وأبدى لذلك تنكرا بَيِّنًا، ثم يتبع ثلاثة الأطراف بحالة ذلك المنكر الجاحد فضل الأب، "غَذَوْتُكَ مولوداً" حالة كونك لا حول لك ولا طول، وهنا إظهار حدب الأبوة، ثم "وَعْلتُكَ يافعاً" أي كفلتك حتى شببت عن الطوق وشارفت البلوغ، وهنا أيضا يضع للمعادلة أطرافها ثابته ولكن مع تغير الفعل وتبدل حالة الابن، وبين الحالين كان للأب صنيع لا ينكر، فهو مدفوع بفعل أبوته لأن يفعل ما فعل،

ليس ذلك فحسب إنما هو يؤكد أن عطاءه كان عطاء من لا يعد للدهر حسابا " تُعَلُّ بما أُدْنِي إليك وتَنْهَلُ" أي أن عطاءه ابنه كان عطاء إسباغ وكان صنيعه معه صنيع فضل، إذ كان يعطيه علا بعد نهل، وفي ذلك زيادة فضل تبقى دليل محقة عتبى.

إذا ليلةٌ نابتك بالشكو لم أبتْ .... لشكواك إلا ساهرًا أتململُ

التململ التقلب على الجمر، وهو تقلب أخذ من تقلب أبي ذؤيب الذي أقض عليه موت بنيه مضجعه، فأصبح وكأنه يتقلب على حصى لا قرار له عليه أما ذلك الموجوع من فعل الابن فإنما يململه على مضجعه مجرد شكوى الابن وتبدت دقة الشاعر هنا في استخدام ظرف الشرط "إذا" الذي هو ظرف لما يُسْتقبل من الزمان، خافض لشرطه منصوب بجوابه، وتمثل حتمية وقوع الحدث أحد جوانب دلالتها، "إذا ليلة نابتك بالشكو" دخول إذا اليقينية على الفاعل المقدم "ليلةٌ" الذي جاء نكرة إمعانا منه في تأكيد التعميم، أي إذا وقع منك الشكو في أي ليلة كانت، وتتمثل دقة الشاعر أيضا في استخدام الفعل "ناب" أي أصاب، فلكأن مجرد وقوع شكو من الابن إنما هو مصاب كبير لدى الأب، نائبة حلت بفلذة كبده، لأن النائبة هنا مصحوبة بالشكو أي بالتألم والتوجع ونحوه، فماذا إذا بليلةٌ نابتك بالشكو؟؟... لم أبت لشكواك إلا ساهرًا أتململُ لام لشكواك هنا لام السببية، المبيت هو إدراك الليل المرء نام أو لم ينم، وشاعرنا لم تعرف عينه النوم لأن ابنه بات يشكو، وهو لم يبت لشكوى ابنه وتوجعه إلا ساهرًا، وهنا أسلوب قصر باستخدام النفي والاستثناء لتأكيد الحالة التي هو عليها، وهي كونه قضى ليله ساهرًا متقلبا على جمر المشقة، ولعل في تعدد الحال "ساهرًا- أتململ" وتنوعها بين الإفراد والجملة ما يؤكد الحالة التي عليها الأب المكلوم

بشكوى ابنه الغلام الذي نشأ على عينه، ولا يكتفي الشاعر بإجمال حاله تلك فيما سبق إنما هو يكمل لنا الصورة التي أضحى عليها كاملةً:

كأني أنا المطروق دونك بالذي .... طرقت به دوني، وعيني تَهْمِلُ

المطروق هو المأتيُّ بليل، أو الذي ألم به ملم ليلا فكدر عليه صفو ليله والشاعر هنا بالتشبيه إنما يوحد ذاته بذات ابنه في الإحساس بالألم، بل إنه يتمادى فيؤكد أنه وابنه في الإحساس بالألم ليسوا سواء فحسب إنما هو يسبقه حتما في معاناة ذلك الشعور القاتل بالألم أيا كانت درجته، وأيا كان مقداره، وفي هملان دمع العين خير دليل على المشاركة الوجدانية والمقاسمة الشعورية التي يأبى الأب إلا أن يظهر أثرها المادي للابن متمثلا في انسكاب الدمع، وفي جملة "وعيني تهمل" تذييل، وإن لم يضف جديدًا، إنما هو يبين عن مشاعر يصعب كتمانها، ويكشف عن ضعف إنساني نبيل لا يستحي الشاعر من ذكره،

تخاف الردى نفسي عليك وإنها ... لتعلم أن الموت حتمٌ مؤجل

لقد التبس الفاعل هنا بضمير متصل "نفسي" ولذلك جاء متأخر الرتبة عن المفعول به المقدم "الردى" فالأصل أن يقول "تخاف نفسي الردى عليك" أو "تخاف نفسي عليك الردى" ولكن إجماع علماء النحو على تقديم المفعول به على الفاعل الذي جاء ملتبسًا بضمير[1] والشاعر هنا أيضا يجعل نفسه فداءً لابنه، فهو قد قدم المفعول به بدءًا ثم قدم نفسه على ابنه "تخاف الرَّدَى نفسي عليك" والردى: الهلاك وهو وإن كان لا تنجو منه نفس، إلا أن الشاعر يحرص الحرص كله على ألا يصيب هذا الهلاك المحتوم ابنه، فيجعل نفسه له فداءً، مع كامل علمه بأن الموت أمر محتوم، وهو مصير كل حي طال به الزمان أو

(1) بناء الجملة العربية- د/محمد حماسة عبداللطيف- ص١٤٥-١٤٦-دار غريب٢٠٠٣م

قصر، ولكنه لا يتمنى وقوعه لابنه على حياة عينه. والشاعر فيما سبق كله إنما يعدد أفضاله على ابنه، ويبين عن حرصه الشديد عليه وافتدائه له بنفسه إلى أن يصل به لتلك المرحلة الفارقة، أو فلنقل الصادمة،

فلما بلغت السنَّ والغاية التي .... إليها مدى ما كنت فيك أؤمل

جعلت جزائي منك جبهًا وغلظةً .... كأنك أنت المنعم المتفضل

لعل ذلك ديدن معظم الأبناء، إلا من رحم ربي، إنما ضحى الأب على قدر ما ضحى سعيا إلى غاية بعينها، وطمعا في تحقيق أمل بعينه، ولم يدر في خلده إطلاقا أن تحدث تلك المفارقة الصادمة، لقد كسر الابن بسلوكه العاق حاجز توقع الأب، الذي كان يعده على عينه لغاية عليا وأمل مروم، ولكن لم يكن جزاؤه من جنس عمله، إنما كان جزاؤه أن يقابل الابن العاق معروفه بما يكره، وأن يستبدل بلين الأب غلظة قابعة في طبعه اللئيم، حتى بدا وكأنه هو من أنعم على أبيه ببنوته، وتفضل عليه برعايته إياه، والأب هنا يعبر تعبير المصدوم، المكلوم في ثمرة عمره كله، وظني أن أمر المصارحة بسلوك الابن العاق هنا لم يكن يسيرا على الأب إطلاقا،

فليتك إذ لم ترع حق أبوتي .... فعلت كما الجار المجاور يفعل

وسميتني باسم المفند رأيه .... وفي رأيك التفنيد لو كنت تعقل

تراه مُعَدًّا للخلاف كأنه .... برد على أهل الصواب موكل

تخيل أبا على ابنه أن يعامله كما يعامله الجار، وهو لا يستطيع منه معاملة الابن أباه، إنما يتمنى أن لو عامله حتى معاملة جاره إياه، أرأيت غلظة قلب من ابن كتلك التي يعانيها أمية؟؟ بل أرأيت ابنا ينسب أباه إلى سوء العقل، ويصمه بالغباوة، ويعد لكل رأي يسوقه أبوه ما يخالفه به حتى لكأنه يجعله ندًّا له ويبادله بالرأي رأيا، وبالحجة حجة، ليس عن دليل قاطع، إنما هو التفنيد وكفى،

وهنا نقول لقد حق لأب هذه حال ابنه معه أن يأسى على ما قدم، وأن يسجل مأساته عبرة للأجيال كلها.

ثالثا: روافد الإيجاع في رائعة " نُبُوَّةٌ شآميَّة" للشاعر/ عمر هزاع

قصيدة .. نُبُوَّةٌ شآميَّة !!

. بِعَصا .

وَصلتُ الضفَّتَينِ

. مّعَ الدَّلَهْ .

واليومَ ؛

نُسختُكَ البتولُ مُعَدَّلَهْ

. عَجَباً .

خَلَعتُ !!

وما خَلَعتَ !!

فَهَلْ تُرى نعلاكَ قُدسيَّانِ ، في بابِ الصِّلَهْ ؟

. موسى يقولُ .

عَلَيَّ ألقى اللهُ مِنهُ محبَّةً ، فَبِما بَلَغتَ المَنزلَهْ ؟

. مُذْ يَمَّني البحرُ .

النُّبُوَّةُ شاطئٌ تمشي لهُ أعوامُ عُمري مُثقلَهْ ،

بينا نُبُوَّتُكَ البريئةُ طِفلةٌ صُندوقُها . الآهاتُ . يُمَّ على وَلَهْ !!

أُمِّي

. أنا .

بالساحلِ الشرقيِّ ، مَوعدُها مَعي

. بِالمُعجزاتِ مُعَلَّلَهْ .

وبَلَغتَ

. أَنتَ .

الساحلَ الغربيَّ ،

لا أُمٌّ تُعيرُكَ

. بِاتِّجاهِكَ .

بُوصَلَهْ

وأَخي

. بِهِ المَشدودُ أَزري .

حاضِرٌ ، وأَخوكَ

. في فَقدِ الحِسابِ .

مُحَصِّلَهْ !!

يا أيُّهذا البحرُ ؛

كيفَ حَمَلتَهُ ؟

والطُّورُ أَعجَزَهُ اتِّقادُ النَّارِ لَهْ ؟!

لا بُدَّ أَنَّكَ آثِمٌ بِجَريرةٍ ، إِلَّمْ تكُنْ أنتَ الذي (.....) ؟؟

مَنْ بَلَّلَهْ ؟!

أَقَتَلتَهُ يا بَحرُ ؟!

صاحَ :

هُمُ الذينَ تقاسَموا

. مُنذُ البِدايةِ .

مَقتَلَهْ ؛

قَدْ بَدَّدوا

. بينَ القبائلِ .

ثأرَهُ ،

مُذْ غَلَّقوا الأبوابَ

. خُبثًا !! لا بَلَهْ !! .

ألقَوهُ في بِئرٍ ،

وقالوا : " الذِّئبُ " ...

لكنَّ الحقيقةَ

. إنْ أَردتَ .

مُفَصَّلَهْ ،

عَنْ بِئرِ نِفطٍ راودوهُ ،

" السِّجنُ "

. قالَ .

" أَحبُّ مِنْ هذا المنامِ "

فَأَوَّلَهْ .

سجنوهُ

. حِينًا .

ثُمَّ لَمَّا أدركوا أنَّ الفتى اختارَ السفينَ ،

وحَمَّلَهْ ،

تركوهُ يمضي ،

عندما التَّنورُ فاضَ ،

اليأسُ

. نارًا .

أشعلَهْ

ما أَوَّبوا مَعَهُ ولا مزمارُهُ يهدي !!

فَأَسماعُ الطُّغاةِ مُعَطَّلَهْ ،

وعيونُهم ما أبصرتْ بِقميصِهِ إلَّا غريقًا لمْ يَمُتْ بِالمقصلَهْ ..

لمْ يَلتقِطْهُ النُّونُ !

لمْ تَنبتْ لَهُ يَقطينةٌ !

لا الأُمنياتُ مُظَلَّلَهْ !

عافوهُ قَلبًا

. بالتلاوةِ .

غارقًا ، والغرغراتُ على الحناجرِ قَلقلَهْ!

دفنوهُ!

قَدْ دفنوا العروبةَ

. قَبلَهُ .

مُذْ حَنَّطوا الإسلامَ كُتْبًا مُهمَلَهْ

عاماهُ ما مرَّا على أُرجوحةٍ ، فَهَزَزتُهُ ، وخِضَمٌّ موجي دَلَّلَهْ

رَكَّبتُهُ دُوَّامَةَ الأمواجِ ، فاستلقى على صدري، وثغري قَبَّلَهْ

لَمَّا استَبَدَّ الوجدُ بِي قَلَّبتُهُ، في دِفْءِ أحضاني،

وشوقي نَقَّلَهْ

كلَّا !! بَلى !!

كلَّا !! بَلى !!

كلَّا !!

بَلَهْ !!

ما بين بينِهما الحقيقةُ مُعضِلَهْ !!

ما بين بينِهما انتكاسَةُ أُمَّةٍ أقدامُها بِالحاكِمينَ مُكَبَّلَهْ

أَلقَتْ ذُبابَ الفتحِ ، ثُمَّ تَمَخَّضَتْ جروًا ، تَلَقَّطَهُ ذُبابُ المزبَلَهْ

.....

لا تبتئسْ

فَبِجوفِ طَيرٍ أخضرٍ يسعى على الفردوس

. نِعمَ الحوصلَهْ .

وجهنمٌ جُرُّوا لَها

ذَرَعَتْ لَهم سبعين ألفًا مِنْ حديدِ السِّلسلَهْ

....

نعلاكَ تاجانِ ،

العروبةُ

. يا فتى .

ترجو زوالَهما اتِّقاءَ الزَّلزلَهْ

نعلاكَ

لو صَلَّوا على شِسعَيهما بعمائمٍ

. بِالماركاتِ مُسَجَّلَهْ .

لَابيَضَّ أسودُهمْ ، وعَزَّ ذَليلُهُمْ ، واختالَ أجزَعُهمْ بِسَيفِ المَرجَلَهْ !!

ـ الرافد الأول: الصورة:

لعلها الصورة الأشد إيجاعًا في العقد الأخير، صورة الطفل إيلان الكردي–الذي طالعها العالم أجمع على صفحات الميديا، لجثة طفل سوري ملقى

على وجهه على شواطئ تركيا، حاملة أسمى معاني البراءة، في زي طفولي كامل، ووجه دفنت معالم براءته في رمال الشاطئ، منبئة بموت هادئ لا يصحبه صخب، وكأنما يستدبر صاحبها الدنيا غير آبه لما بها من آلام، وغير مكترث بما بها من ظلم، وغير مدرك أن صورته تلك سوف تتحول إلى لوحة شديدة الإيلام، وإنها سوف تتحول إلى لحظة شعورية فارقة، مستنفرة ترانيم الرحيل الأبدي وعازفة على أوتار الفقد المحزن، وهنا يتعانق الألم المصاحب لالتقاط هذه الصورة/اللوحة، مع ألم الإحساس لينفجر كلمات مرسومة، تحاكي خيوطها التعبيرية زوايا إيجاع اللوحة الأم، التي شرخت وجدان كل حي على وجه الأرض، فأن ينجح شاعر في رسم خيوط هذه اللوحة، ورصد زواياها كاملة في شكل تعابير تحاكي في إيلامها ألم المشهد، وتنقل اللحظة الفارقة التي نجح المصور في رصدها إلى أحاسيسنا، فإن ذلك هو الإبداع عينه، وأن ينجح في وصف ما عجزت عنه الكاميرا، ورصد الخفي من وراء الصورة، فإن ذلك هو الإمتاع الفني المروم.

ـ الرافد الثاني: العنوان:

"نبوة شامية" العنوان هو المولج الحقيقي لعالم النص، وهو مفتاح شفرة التشكيل الفني للخامة المبتدعة، وهو حِرَفِيَّةُ الإيماض إلى لب ما يراد إيصاله، وعنوان القصيدة هنا يضعنا على عتبات لحظة شعورية بعينها، لحظة تُختزل في ذلك المركز الدلالي القائم على كلمتين نبوة، الاستعمال الذي آثره الشاعر مبدلا فيه الهمزة واوًا، والنبوة سفارة بين الذات العلية وبين ذوي العقول لإزاحة عللها، والنبوة– الإخبار عن الشيء قبل وقته، والنبوة استدعاء مقصود لابتلاءات أنبياء الله في سبيل إيصال رسالاتهم للبشر، والنبوة المعادل الموضوعي للمحن، والاستيقاف المقصود أمام بلايا الأنبياء، ثم جاءت كلمة شآمية، وصفا لتلك

النبوة وهو وصف محدد للمكان والمكين على السواء، فكأن هذه اللوحة الموجعة إنما هي صورة نبي الشام إلى الآخر البعيد، المتغافل عمدًا عن تلك البقعة التي تكالبت على تدميرها كل قوى العالم، فكان لابد أن تخرج منها رسالة لذلك العالم المتغافل يحملها نبي، ويفرُّ مهاجرًا من جحيم بلاده، بهدف واحد، هو أن يبلغ رسالته، وقد كان، وقد حدثت تلك المعجزة في زمن انتهت فيه المعجزات وجاءت رسالة إيلان في أتم صورة، وأبلغ أداء صامت، إلى عالم لم تعد لديه قدرة على الجهر بالحق. وللعنوان فضلا عن كل ما سبق "مهام ومقاصد أخرى عديدة، من الوارد أن يضفي – من خلالها– معاني جديدة على النص المعنون به، أو يأخذ بيد القارئ إلى تأويل معين دون غيره من التأويلات المطروحة، أو غير ذلك من المقاصد التي يتوخاها الشاعر واضعًا في اعتباره قيما جمالية وفنية يسعى لتحقيقها وفقا لمستويات إحالة العنوان إلى عمله وكيفية توظيفه، ومدى ارتباطه بالبنية الشعرية"[1]

ـ الرافد الثالث: محن أنبياء الله:

يعد هذا الرافد كاشفا عن بعض ما رامت القصيدة إيصاله، إذ هو رافد التقاط تلك اللحظة المتفردة وربطها بأمر يدركه القاصي والداني، وهو ذلك الأمر المتجذر في واعيتنا، بحكم إلمامنا بالتراث الديني، ببلايا الأنبياء، وهي مثيرة لمشاعر نلتقي فيها جميعا مع الشاعر، ولكن يبقى للشاعر فقط فنية رصد زوايا الالتقاء فيما بين ظلال التراث المتجذر، ظلال الصورة المعبر عنها. فإذا كانت عصا موسى، على ما جاء محكيا عنه على لسانه في القرآن الكريم، يتوكأ عليها، ويهش بها على غنمه، وله فيها مآرب أخرى، فإن عصا الشاعر تستعمل

(1)العنوان وبنية القصيدة في الشعر العربي المعاصر –د/أحمد كريم بلال– ط١–دار النابغة٢٠١٨م

في وصل الضفتين ولكن دون جدوى.[1]. فعصا موسى كانت ذات جدوى بينما العصا المعبر عنها هنا دليل ذهاب عقل، ومحاولة تحقيق مستحيل، إذ لا تلاقي بين ضفتين يبحث كل من بهما عن مجده الشخصي فقط، وإذا كان موسى قد أمر بخلع نعليه تقديسًا للواد المقدس[2] فإن المتحدث وظله المجرد منه قد اختلفا، فالشاعر خلع نعليه ممتثلا لقدسية زائفة، بينما القناع "الطفل" لم يخلع نعليه، كما جاء باللوحة، إذ نعلاه قدسيان لأن نسخته "البتول" أي المنقطعة في بابها، جاءت معدلة بحيث شملتها قدسية خاصة.

(. بِعَصا .

وَصلتُ الضفَّتَينِ

. مّعَ الدَّلَهْ .

واليومَ ؛

نُسختُكَ البتولُ مُعَدَّلَهْ

. عَجَباً .

خَلَعتُ !!

وما خَلَعتَ !!

فَهَلْ تُرى نعلاكَ قُدسيَّانِ ، في بابِ الصِّلَهْ ؟)

وإذا كان الله قد ألقى محبته على موسى[3] فبم بلغ صاحب النبوة "الطفل" تلك المنزلة؟؟ إذ إنه، لا مراء، اكتسب تعاطف العالم بأسره. وإذا كانت أم موسى قد ألقته بتابوته في اليم، خوفًا عليه، مطمئنة إلى وعد الله غير آبهة

(1) سورة طه – الآيات ١٧، ١٨

(2) سورة طه – الآيات١١، ١٢

(3) سورة طه – الآية ٣٩

إلى مصيره، بحكم الربط على قلبها، فإن نبوة إيلان طفلة بريئة صندوقها آهات مطروحة في بحر من الأوجاع، لم يعرف قلب أم موسى الخوف ولا الحزن بحكم الأمر الصادر لها من الله[1]، بينما صاحب نبوتنا مطروح بفزع وإن كان موسى قد بلغ الساحل بصندوقه، جسدًا حيًّا، فإن نبينا قد بلغ الساحل الغربي، لكن جثة هامدة، وإن كان موسى قد رد إلى أمه بحكم الوعد الإلهي[2] فإن إيلان لم يجد له أما هنالك تنتظره. وإذا كان موسى قد وجد هارون ليشد به أزره[3] فإن إيلان لم يجد له أخاً. وإن كان موسى قد آنس من جانب الطور نارًا[4] فإن إيلان قد ابتلعه البحر،

. موسى يقولُ .

عَلَيَّ ألقى اللهُ مِنهُ محبَّةً ، فَبِما بَلَغتَ المَنزلَهْ ؟

. مُذْ يَمَّني البحرُ .

النُّبُوَّةُ شاطئٌ تمشي لهُ أعوامُ عُمري مُثقلَهْ ،

بينا نُبُوَّتُكَ البريئةُ طِفلةٌ صُندوقُها . الآهاتُ . يُمَّ على وَلَهْ !!

أُمِّي

. أنا .

بالساحلِ الشرقيِّ ، مَوعدُها مَعي

. بِالمُعجزاتِ مُعَلَّلَهْ .

وبَلَغتَ

(1) سورة القصص – الآية ٧

(2) سورة القصص – الآية ١٣

(3) سورة القصص – الآيات ٣٤-٣٥ / سورة طه – الآيات

(4) سورة القصص – الآية ٢٩

. أَنتَ .

الساحلَ الغربيَّ ،

لا أُمٌّ تُعيرُكَ

. بِاتِّجاهِكَ .

بُوصَلَهْ

وأَخي

. بِهِ المَشدودُ أَزري .

حاضِرٌ ، وأَخوكَ

. في فَقدِ الحِسابِ .

مُحَصِّلَهْ !!

يا أيُّهذا البحرُ ؛

كيفَ حَمَلتَهُ ؟

والطُّورُ أَعجَزَهُ اتِّقادُ النَّارِ لَهْ ؟!

لا بُدَّ أَنَّكَ آثِمٌ بِجَريرةٍ ، إِلَّمْ تكُنْ أنتَ الذي (.....) ؟؟

مَنْ بَلَّلَهْ ؟!

وإذا كان إخوة يوسف قد اتهموا الذئب، زورًا في أكله، وكانوا قد ألقوه في البئر فإن إخوة إيلان، العرب، كانوا قد راودوه عن بئر نفط، وهذا استدعاء مقصود لابتلاء يوسف ببغض إخوته، وتنكرهم له وكذلك ما حدث لنبي الله يونس– مع الفارق الكبير لمصير نبي الله يوسف ويونس ومصير إيلان فإذا كان قميص يوسف مبعث رد بصر أبيه، فإن قميص إيلان بلونه الأحمر الفاقع قد كان مبعث ألم، ومصدر تبصير للعالم، وإذا كان حوت يونس قد لفظه على الشاطئ فأنبت الله له يقطينة تظلله، فإن يم إيلان قد لفظه أيضا، ولكنه لم يجد

ما يظلله، ولا من يمد له يد العون. وفارقٌ كبير بين بئر إخوة يوسف وبئر إخوة إيلان، وبين يم يونس ويم إيلان، وذلك مبعث الألم الحقيقي في الصورة.

ـ الرافد الرابع: درامية اللوحة:

اختط الشاعر لعمله سيناريو دراميا متكامل البناء معتمدًا آلية الكتابة بالصورة، واستطاع بحذق رسم المشهد بصريا، وهذا أمر شديد التعقيد وكذلك استطاع وصف التفاصيل بالحكي منضدًا لقطات المشهد بطرائق لها عمق فني فاعل، ولقد انقسمت القصيدة إلى ثلاث لوحات مختلفة– **اللوحة الأولى**، لجأ فيها إلى المونولوج الدرامي. وقد نجح من خلال هذه الآلية التي استهل بها القصيدة أن يضعنا معه في قلب اللحظة الدرامية المعبر عنها، وهي لحظة "ناتجة عن مشاهدة أو عن معايشة خاصة يترتب عليها تحرك وجداني ملئ بالصراع الداخلي، ويتأرجح الانفعال المترتب أيضا على هذا التحرك، ولكن في إطار غنائي درامي"[1]، وفي ذلك المشهد الأول اعتمد الشاعر آلية التجريد أولا إذ جرد من ذاته شخصا آخر وأخذ يحاوره، ثم ما لبثت شخصيته الأصلية أن توارت وراء الذات المجردة التي تزيت ضمير المخاطب في إشارة واضحة إلى ذات صاحب تلك النبوءة، الذي انعقدت له بطولة المشهد الأول كاملا، عن عمد من الشاعر، دون أن ينطق بكلمة واحدة، وكذا اعتمد الموروث الديني منهلًا ليرتكز من خلاله على أطياف قصة موسى عليه السلام، منفتحا على عالم الدراما المسرحية عبر عدة تقنيات أهمها الاستدعاء الرمزي المقصود تدليلا على توفر عناصر المشابهة.

(1) النقد الأدبي– ويليام ويمزات، وكلينت بروكس– ترجمة: حسام الخطيب– محبي الدين صبحي ، مطبعة جامعة دمشق ١٩٧٦م– ج٤ ، ص١٧

ولك أن تتأمل كم الأفعال الدرامية التي وفَّر بها للمشهد عناصر إيمائية خاصة "وصلتُ- خلعتُ- ما خلعتَ- ألقى- بلغتَ- يَمَّنِي- تمشي- يُمَّ- بلغتَ- تعيرك" الشاعر هنا سرد هذا الكم من الأفعال شعرًا، وقدمها وكأنها واقع معاين يحدث في حين عرضه، إذ يصعد بالقارئ ويهبط عبر هذه الزمرة من الأفعال المجسدة لحركة النفس، ثم يصل به إلى ذروة الصراع ثم يهبط به مرة أخرى إلى الاتجاه المخالف مستعملا أفعالا أخرى يوفر لها نبضا خاصًّا يماهي به نبض سالفتها وصولا بالقارئ إلى المتعة التي يتغياها، وإشراكا له في توتره الخاص، وليس أدل على ذلك من عقد المقارنة بين حاله وحال بطل المشهد المتواري، عبر زمرة من الأفعال المتقابلة المماهية لأصولها المتقابلة أيضا، فأنا خلعتُ وما خلعتُ ، وموسى أُلْقِيَتْ عليه محبة من الله، وأنت لا ندري كيف نلتها، وأنا نبوتي صعبة المنال، وأنت نبوتك متوفرة لك دون عناء، وأنا مصاحب لأمي التي هي وطني بساحلنا الشرقي، وأنت بلغت الساحل الغربي بلا أم ترشدك، وبلا وطن يؤويك، وأخي معي مشدود به أزري، وأنت فقدت الأخ والمعين، في وطن لا أحد لك فيه، الشاعر هنا قام بدور المخرج الذي يحدد لأبطال عمله بعض الدوائر التي ينبغي عليهم عدم تجاوزها ضمانا لأن تكون حركاتهم أدنى إلى الانتظام وأنأى عن الفوضوية، فهو بذلك يضبط حركية أبطاله عبر دقته في استعمال الأفعال زمانيا ومكانيا في مساحة حركية محسوبة وبدقة متناهية أهله لذلك المكان الذي احتله لنفسه في علياء خياله، ليخرج لنا ذلك المشهد محددًا بأطر خاصة للامتداد والنمو، واستطاع من خلال الاستعمال الواعي لحركة أفعاله أن ينقل لنا كل دقيقة في زوايا نفسه.

أما **اللوحة الثانية** فقد اعتمد الشاعر فيها الديالوج الدرامي مرتكزا ينطلق منه عبر آلية التراشق الحواري الذي أداره هنا باقتدار فني عجيب، والحوار هو

الركن الأهم في إذكاء روح الصراع ودفعه إلى بلوغ الغاية المرتجاه من وراء العمل الفني. والحوار "ظاهرة بارزة في بنية القصيدة المتكاملة، وليس الحوار مقصودا لذاته، وإنما هو وسيلة لتقديم حدث درامي، أو هو نوع من الفعل" [1].

والحوار هو صانع التوتر، ومعمق الحركة، والناقل الأمين لدواخل النفس البشرية ولقد استعمل الشاعر مشهده الحواري بلون من الخطابية الجهيرة مستعينا بآلية النداء المتبوع بحزمة من الأسئلة التي لا تحمل في طياتها من الرغبة بالعلم بقدر ما تحمل من المباشرة في توجيه الاتهام لذلك البحر.

يا أيُّهذا البحرُ ؛

كيفَ حَمَلتَهُ ؟

والطُّورُ أَعجَزَهُ اتِّقادُ النَّارِ لَهْ ؟!

لا بُدَّ أنَّكَ آثِمٌ بِجَريرةٍ ، إلَّمْ تكُنْ أنتَ الذي (.....) ؟؟

مَنْ بَلَّلَهْ ؟!

أَقَتَلتَهُ يا بَحرُ ؟!

ـ إن صراعا نفسيا ما يدور داخل الشاعر، والصراع دافع والحوار مظهر ينقل الشاعر من خلاله ما يعتمل بذاته، وكلما كان الصراع مركبا اشتد الحوار وازدادت حدته، والبحر متهم أصيل بقتل ذلك الطفل، فهو آثم بجريرة لا مراء وهنا أمر مسكوت عنه، واتهام مغلف– إن لم تكن أنت الذي (....) من بلله؟؟ لقد أدت السكتة هنا ما لم يؤده الكلام بل أدت ما قد يعجز الكلام عن تأديته، إذ أحدثت لونا من التشويق واسترعت انتباه المتلقي، وجعلت منه مشاركا أصيلا في إنتاج المسكوت عنه، ورسخت الفعل (أغرقته) دون غيره، لأن الطفل لُفِظَ

(1) الدراما بين النظرية والتطبيق– حسين رامز محمد رضا– المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت ١٩٧٢م – ص٦٣٣

مصحوبا بكل أدلة الاتهام، فقد عثر عليه على شاطئ ذلك البحر، وهو مبلل الملابس، وهو ملقى على وجهه وهذه سمة الميت غرقًا، إذن آن للبحر أن يدافع عن نفسه وهنا تبدأ مرحلة من المكاشفة المرة، والتعرية المقصودة لواقع مخز نحياه جميعًا وهنا تنعقد البطولة للبحر فقط، وتخلو خشبة ذلك المسرح إلا من صورته هو فقط، وهو الوحيد المنوط به الدفاع عن نفسه، ولعل ذلك المشهد الذي ينفرد فيه البحر بالبطولة إنما هو تتمة البناء الدرامي، والبناء الدرامي، على ما نعلم، "كيان قائم بعضه فوق بعض، ومرتبط جزؤه بكله في منطق ونظام شعريين، ويعني بناء الحدث ترتيب الجزئيات المختلفة للبناء وتدرجها من الحادثة إلى بدء الصراع إلى تدرج الحوادث داخل الحبكة واشتباكها بالتشويق والصراع والعقدة والذروة والحل"[1]

البحر هنا يفضح الجميع، ولا يستثني منهم أحدًا، فلقد صاح مخبرا عن أولئك الغائبين عمدًا "هم" وإن كانوا معروفين جيدًا فهم من "تقاسموا منذ البداية مقتله" وهم من "بددوا بين القبائل ثأره" وهم من "غلقوا الأبواب خبثا لا بله" وهم من "ألقوه في البئر" وهم "من قالوا: الذئب" وهم "ما أوَّبوا معه" وهم "ما أبعدته عيونهم" وهم من "عافوه قلبا بالتلاوة غارقا" وهم من "دفنوه" وهم من "دفنوا العروبة قبله" وهم من "حنطوا الإسلام كتبا مهمله".

إننا أمام مشهد درامي من طراز رفيع وفر له الشاعر زمرة من أفعال المضي التي تُقِرُّ أحداثا ومواقف عَايَنَّاها من أمة أغمضت عينها عمدا عما يحدث في سوريه وأمام ابتلاءات تصنع نبيًّا حقيقًا بأن يكون صاحب رسالة، وأمام مُحَاوِرٍ يُمارسُ فعل المكاشفة الصادمة، والتعرية المقصودة، ويكشف الأمر

(1)بنية القصيدة العربية المعاصرة –د.خليل الموسى،منشورات اتحاد الكتاب العربي،دمشق ٢٠٠٣م ص٢٨٧

تماما لمتلقين من بينهم من ينكر هذا الواقع، فالمحاور هنا يسوق أدلة براءته بينما يلقي بالمسئولية كاملة غير منقوصة على أمة بأسرها، ويتترس بتراث ديني لا يمكن نكرانه جاعلا من مواقف المحيطين بأنبياء الله يوسف وموسى ويونس ما يؤيد صدق اتهامه، فيوسف ألقى في البئر، وَرُوِودَ عن نفسه وسُجن، وموسى تُرك وقيل له اذهب أنت وربك فقاتلا، ويونس وقع عليه السهم فأُلْقِيَ في البحر والتقمه الحوت، وهذا المسكين، ما أوب معه أحد، ولا اهتدى أحد بمزاميره، وما أبصر بقميصه إلا آثار الغرق، وما التقطه الحوت، وما نبتت له يقطينه، وما اهتز لموته أحد من كل هؤلاء أما أنا،، والبحر هنا يمارس جلد الذات، ويجلي الحقيقة جلاء المنكسر المحزون.

عاماهُ ما مرَّا على أُرجوحةٍ ، فَهَزَزتُهُ ، وخِضَمُّ موجي دَلَّلَهْ
رَكَّبتُهُ دُوَّامَةَ الأمواجِ ، فاستلقى على صدري، وثغري قَبَّلَهْ
لَمَّا استَبَدَّ الوجدُ بِي قَلَّبتُهُ ، في دِفْءِ أحضاني ،
وشوقي نَقَّلَهْ

يا له من مشهد مبدع، فإذا كان ما سبق ذكره هو موقف قوم إيلان منه، فإن موقفي، أنا البحر، مختلف معه تماما– فأنا هزرته– وأنا دللته، وأنا ركبته دوامة الأمواج، وأنا ألقيته على صدري، وأنا قبلته وأنا احتضنته، وشوقي نقله. والبحر هنا كأنما يدير حوارًا داخليا يستفيق على إثره مكتشفا أنه أقر بمشاركته في قتل هذا الطفل عمدًا، فإذا به يصيح مستنكرا ماقال،

كلَّا !! بَلى !!
كلَّا !! بَلى !!
كلَّا !!
بَلَهْ !!

ما بين بينِهما الحقيقةُ مُعضِلَهْ !!

ما بين بينِهما انتكاسَةُ أُمَّةٍ أقدامُها بِالحاكِمينَ مُكَبَّلَهْ

ألقَتْ ذُبابَ الفتحِ ، ثُمَّ تَمَخَّضَتْ جروًا ، تَلَقَّطَهُ ذُبابُ المزبَلَهْ

ـ ولعل ذلك أفضل ختام للمشهد الثاني الذي تزيى زي المصارحة الكاشفة المُبينة، ووضع دم ذلك النبي الطفل في رقاب كل من شارك في قتله، ولعله لم يستثن من الأمة أحدًا، ثم تأتي اللوحة الأخيرة التي يعتمد فيها آلية التكثيف الدرامي، فالدراما بطبيعتها لا تميل إلى الإسهاب، ولا تعتمد الشرح والتفصيل أساسا تعتد به بل إنها تبدو إلى الإيحاء أقرب منها للمصارحة، والتكثيف والاختزال بدهيتان معروفتان في الدراما، ومعروف أن الإيحاء ينأى بالشاعر عن المباشرة والسطحية، ويسبح بالقارئ في عوالم خاصة من التفكير والتأمل، وكلما كان الشاعر قادرا على الإيجاز، وفر لعمله عوامل النجاح، وأبعد عمله عن الترهل والإطناب، وصنع لعمله إيقاعا خاصا.

والشاعر في ذلك المقطع الأخير قد كثف رسالته المتغياة مختزلا معاني عظيمة في أبيات قليلة مع الوفاء بالمعنى المراد دونما إخلال، وهنا برز حضور بطل المشهد الأول الذي توارت بطولته إزاء بطولة ذلك النبي، فبدا وكأنه يلقي علينا رسالة الختام، مبشرا ذلك الطفل بجنة الفردوس ومنذرًا منْ تَخَلَّوْا عنه وتركوه للبحر بجهنم وبئس المصير، ورافعًا من شأن نعليه اللذين بديا للعيان من خلال اللوحة أشرف وأسمى من كل ما يوضع على أرؤس أولئك الحاكمين.

لا تبتئسْ

فَبِجوفِ طَيرٍ أخضرٍ يسعى على الفردوس

. نِعمَ الحوصلَهْ .

وجهنمٌ جُرُّوا لَها

ذَرَعَتْ لَهم سبعين ألفًا مِنْ حديدِ السِّلسلَهْ

....

نعلاكَ تاجانِ ،

العروبةُ

. يا فتى .

ترجو زوالَهما اتِّقاءَ الزَّلزلَهْ

نعلاكَ

لو صَلَّوا على شِسعَيهما بعمائمٍ

. بِالماركاتِ مُسَجَّلَهْ .

لَابيَضَّ أسودُهمْ ، وعَزَّ ذَليلُهُمْ ، واختالَ أجزَعُهمْ بِسَيفِ المَرجَلَهْ !!

. إن الشاعر هنا استغل تلك الطبقات الدلالية المتوترة والمشتجرة فيما بينها داخل لوحات قصيدته، ونمَّى بذلك تقنياتها التعبيرية فأكسبها كثافة بدت جلية في فضائها الدرامي العام، القائم في أساسه على مأساة حقيقية، فتلك القصيدة قد احتدمت بها الأصوات، وتتابعت الرؤى، والتبس الشعر فيها بتوترات حقيقية عايشناها جميعا، وصراعات حقيقية، لم يقتصر دورانها على السطح العام فقط، وإنما تسلل إلى دواخلنا، فكان لابد من ظهوره في هيئة مواجع تترى سيقت في شكل درامي عالٍ، مستعينة بمواجع تاريخية حقيقية كامنة في ذواتنا، مما شارك في إدماجنا، يوصفنا متلقين سريعا في خيوط هذه التجربة، وتلك براعة تحسب للشاعر الذي تماس وجوا نياتنا المشروخة،

ـ الرافد الخامس: التشكيل اللغوي:

إن مهمة الشاعر الأولى هي أن يصنع شيئا من الكلمات التي هي قاسم مشترك بيننا وبينه، ولابد أن يكون ذلك الشئ مختلفا غير مألوف، بحيث

يستطيع عن طريقه إحداث تلك المفارقة التي تجعل للشعر جاذبيته، وللتعبير الشعري تأثيره، ولعل أول سائق لتلك المفارقة التعبيرية إنما هو تجربته الناشئة عن حالته النفسية، وقمة إبداع الشاعر إنما تتمثل في قدرته على إعادة تشكيل النظام اللغوي الذي نستعمله بطريقه مغايرة لما شاع فيما بيننا، والنص الشعري في مجمله إنما هو "بناء نحوي يعكس تعاملا خاصًّا للشاعر مع النظام النحوي للغة، وهو تعامل يجمع بين مراعاة البنية الأساسية لنحو هذه اللغة التي يكتب بها الشاعر وبين محاولة الخروج عليها بدرجات متفاوته تبلغ أقصاها في حالة التركيب البلاغي بتحطيم قواعدالربط بين الأدلة، وتأخذ الأنماط النحوية (العامة والخاصة) في التراكب والتآلف محققة – في النهاية– نصًّا له فرادته، وخصوصيته، لا ينتمي للنظام النحوي العام بقدر ما ينتمي لنظام خاص خلقه الشاعر، وشكله بطريقة مخصوصة، وبالتالي يغدو البناء النحوي للنص الشعري بناء دالا في مجمله، وليس فقط تلك الأنماط المغايرة لبنية النحو الأساسية، ويستتبع هذا أيضا عدم إمكان اختزال البناء النحوي للقصيدة في وحدة صغرى (الجملة) فالجملة لا تقدم وصفا كافيا لهذا البناء النحوي المتراكب والمتنوع ، مما يقتضي ضرورة تجاوزها إلى رصد مختلف أنماط الجمل والأبنية النحوية، والعلاقات القائمة بينها داخل النص" [1]

ولقد برع الشاعر في ضبط حركية قصيدته زمانيا ومكانيا براعة تامة عبر استخدامه زمرة من الأفعال التي حركت العمل مجملا في مساحة محسوبة فنيا بدقة متناهية، واستطاع عن طريق الفصل والوصل أن يصنع تلوينا فنيا واصفا ما رامه بدقة تحسب له، ولقد تقاسم هذه الزمرة من الأفعال زمنان ماض،

(1)مستويات البناءالشعري عند محمدإبراهيم أبوسنة–د/شكري الطوانسي ص٢٧٥–٢٧٦هـ ع ك١٩٩٨

وكانت له الغلبة الظاهرة، وحاضر، وبدا على استحياء لإضفاء نوع من الحيوية المقصودة في بعض مواضع المشهد الموصوف، ولقد مثلت الجملة كاملة الأركان موصولة حضورًا طاغيا إذ أدارها هزاع في سبعة وعشرين موضعًا، بينما جاءت مفصولة، متغيرة الرتبة في سبعة عشر موضعًا، مما أعطى مساحة للتنويع الداخلي الذي ساعد عليه، تلك السعة التي يتمتع بها صدر وزن الكامل التام وبين اللزوم والتعدي دار النمطان بفنية تحسب للشاعر، فكان من أمثلة النمط الأول أقواله: ((وَصلتُ الضفَّتَينِ– بلغت المنزلة– لا أم تعيرك– باتجاهك – بُوصَلَهْ– مَنْ بَلَّلَهْ؟ – أقتلته؟– غلقوا الأبواب– ألقوه في بئر– راودوه – أوَّله– سجنوه– اختار السفين– حمَّله– تركوه يمضي– عافوه قلبا– دفنوه– دفنوا العروبة– حَنَّطوا الإسلامَ كُتْبًا مُهمَلَهْ– هززته– رَكَّبتُهُ دُوَّامَةَ الأمواجِ– قبلته– ألقَتْ ذُبابَ الفتحِ– تمخضت جروًا– ذَرَعَتْ لَهم سبعين ألفًا– ترجو زوالهما– صَلَّوا على شِسعَيهما أبيض أسودهم– عَزَّ ذَليلُهُمْ– اختال أجزعهم بسيف المرجلهْ)). والبارز هنا بحق دور الضمائر المتصلة في تلوين المعنى، وتحقيق الاتصال بين المسند والمسند إليه، فلقد برز من ضمائر الفاعلية كل من تاء الفاعل– تاء المخاطب– واو الجماعة.

وبرز من ضمائر المفعولية –الهاء– والكاف، واشتبك الضميران (الفاعلية والمفعولية) معًا في تسعة مواضع، بينما انفرد ضمير الفاعلية بالاتصال في ستة مواضع، واستتر في ثمانية مواضع، وجاء اسمًا بارزا في ثلاثة مواضع، وفي ذلك تنويع محمود على مستوى الأداء، وَنُبُوٌّ عن المألوف يصنع بالجملة حيوية ناطقة، وعلى الشاكلة ذاتها تنوع المفعول به بين كونه ضميرا متصلا واسمًا بارزًا أو مفعولا به ثانيا لفعل تعدي لغير مفعول، وهي في مجملها تنويعات تقبلها الجملة الشعرية، وتفرضها تيمة الأداء، أما الجمل التي

جاءت متغيرة الرتبة بها فصل، أو تقديم وتأخير وتلاعب جليٌّ بمستويات الاستعمال اللغوي فقد دارت على هذه الشاكلة الفصل بين الفعل وفاعله (يمني البحر– تمشي له أعوام عمري– مثقلهْ – الطور أعجزه اتقاد النار له– لم يلتقطه النون لم تنبت له يقطينة– تلقطه ذباب المزبلهْ) وفي ذلك تدليل على أهمية المفعول به المقدم أو شبه الجملة وكلاهما قد أزاح الفاعل عن رتبته المعتادة لغاية فنية. بينما جاء الفصل بين الفاعل والمفعول على هذه الشاكلة (عليَّ ألقى الله منه محبة– بلغت – أنت – الساحل الغربي – هم الذين تقاسموا – منذ البداية – مقتله – قد بددوا – بين القبائل– ثأره – ما أبصرت – بقميصه إلا غريقا – وجهنم جروا لها سبعين ألفا).

ولقد قدم الفاعل في الرتبة على الفعل والمفعول به في عدة مواضع تأكيدا على أهمية ذلك الفاعل المقدم (التنور فاض – اليأس – نارًا – أشعله – خضم موجي دلله – ثغري قبله – شوقي نقله – مزماره يهدي). وعلى مسار الذكر والحذف، فقد حذف المفعول به في ثلاثة مواضع (خلعت– ما خلعت– أردت) وفي ذلك استدعاء مقصود للمشاركة، وتحفيز للتوقع، ووقع الفصل كذلك على مسار الجملة الاسمية في ثلاثة مواضع – أمي – أنا – بالساحل الشرقي – موعدها معي – بالمعجرات معللة – وأخي به المشدود أزري حاضر – وأخوك في فقد الحساب محصله، ولقد شكل الاعتراض هنا حضورا فنيا مؤثرا، أحدث إثارة فنية ظاهرة، وعلى مستوى الإنشاء جاءت أساليب الشاعر متنوعة فيما بين النداء والاستفهام والنهي، ولكل أسلوب أثره البين في موضعه، إذ خرج به الشاعر عن مجرد الانفعال الغفل إلى صورة من الإنكار أو التقرير أو التوبيخ أو التعجب أو الزجر أو ما إلى ذلك .

وقد مثل النداء حضورا في مواضع دالة على الاستغاثة والتحسر إذ جاء في صورة صرخة حادة في وجه ذلك العالم غليظ القلب فوجدناه يصرخ قائلا:

يا أيُّهذا البحرُ كيفَ حَمَلتَهُ ؟

أَقَتَلتَهُ يا بَحرُ ؟!

يافتى

فهو يستحضر صورة البحر في النداءين الأولين ليبدي جزعًا على ذلك المفقود، وكأنما يستنهض ذلك البحر ليبوح عن سر ما حدث لذلك الغلام– الذي يناديه أخيرا بقوله (يافتى) لإبراز فتوته أمام خنوع العروبة والعرب. ولقد برزت بنية الاستفهام كذلك في غير موضع، يرمي الشاعر من ورائها إلى غاية دلالية عظمى كاللوم والتقريع والتفجع والحسرة، كما لوحظت كثافتها في مواضع بعينها من القصيدة سعيًا منه لإبراز دورها في أداء الدلالة المرومة.

ـ فَهَلْ تُرى نعلاكَ قُدسيَّانِ ، في بابِ الصِّلَهْ ؟؟

ـ بم بلغت المنزلة ؟؟

ـ كيف حملته؟؟

ـ إن لم تكن أنت الذي ؟؟

ـ من بلله؟؟

ـ أقتلته يا بحر؟؟

وهي استعمالات في مجملها ترمى إلى غير ظاهر لفظها فهو لا يحتاج من ورائها إجابة، بقدر ما يرمي إلى إحداث لون من الاستنفار المقصود، بينما وردت صيغة النهي الوحيدة في القصيدة متمثلة في توجهه إلى ذلك النبي الصغير الذي فارق الحياة لذا استدعى استعمالها حضور حالة شعورية خاصة تبدأ فاعليتها من منطقة الإثبات، وأعني بالإثبات هنا ما قصد به شغل النفس

بضد المنهي عنه، (فلا تبتئس) هنا كأنما هي صيغة تبشير لا مجرد صيغة مستعملة على سبيل الاستعلاء إذ تعقبها بشارة بنعيم مقيم يستحقه ذلك الفتى الذي وجهت له الصيغة على سبيل التصبير وشحذ الهمة.

ـ الرافد السادس: الإيقاع:

لقد ارتضت تلك النبوة لنفسها وزن الكامل، وهو وزن ذو تفعيلة سباعية "متفاعلن" تتكرر ست مرات في تام هذا الوزن ليصل مجموع مقاطعها إلى ثلاثين مقطعا (١٨ مقطعا قصيرا و ١٢ مقطعا طويلا) قال عنه حازم: من شأن الكلام أن يكون نظمه فيه جزلا"[1] وهو بحر زاخر بالموسيقى، يتسع صدره لرقيق الكلام ولفخمه كذلك، يعطي الشاعر مساحة لتلوين ما يعن له، إذ إن سعة صدره تسمح له بذلك،

استخدم الشاعر تفعيلة هذا البحر ستا وثمانين ومائة مرة، وقع زحاف الإضمار في تسعة عشر موضعا ومائة "١١٩ مرة" والإضمار يقع بإسكان المتحرك الثاني من "متفاعلن" فيتحول إلى "مستفعلن" مما يجعل للتنويع في كم المقاطع مجالا رحبا للتلاعب بمقادير الإيقاع الداخلي، بينما جاءت التفعيلة صحيحة في سبعة وستين موضعًا،منحت سعة صدر البحر الشاعر حُسن اطراد تجلى في قدرته على التنويع الداخلي إذ قدم وأخر، وأوجز وأطنب، واستغل عطاء المدود ليبرز قيمتها الصوتية في ترسيخ الإحساس بالوجع المماهي لدرامية اللوحة واستغل كذلك سر الصناعة في هذا البحر فنوع بين الحركات والسكنات وهذا أمر توفر له عبر تمام هذا البحر مما أبعده عن الإنشادية

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٠٥

المقيتة وكان لغلبة جانب السكنات دخل كبير في طواعية اللغة، وإعطاء المدود حقها في التلوين العاطفي.

واستعمل الشاعر روى اللام، ولروى اللام جلاء صوتي نابع من كونه حرفا صامتا سنيا جانبيا مجهورًا، وأتبعه بهاء الوصل الساكنة، والهاء صوت صامت حنجوري احتكاكي مهموس مرقق [1]وصوت اللام بطبيعته من الأصوات الستة الأولى التي يكثر ورودها رويًّا في شعرنا العربي، ولعل هذا أكسبها حضورًا محمودًا، وأبرزت جلاءها هاء الوصل الساكنة التي جاءت بمثابة قرعة حادة على ناقوس خطر منبه، إذ استطاع الشاعر عن طريقها أن يستفزَّ أحاسيسنا، ويستنفر ما كَمُنَ من مشاعر تجاه مستقبل أمة ينطرح غريقا على شواطئ الأغيار، ولقد تنوعت الهاء فيما بين كونها هاء من أصل الكلمة أو ضميرًا متصلا، وعلى المسارين نجح الشاعر في استغلال عطاءاتها، وشحنها بمساقات دلالية حميدة إذ لم يفصل بين الصوت وقطاعه الدلالي على الإطلاق، وما القوة في التلاحم بين البنية الصوتية، وأختها الدلالية إلا نتيجة حتمية لذلك الاتحاد الصوتي الناجم عن التركيب العام لهيكل العمل الشعري.

والقافية لابد أن تكون "متمكنة وشديدة الارتباط بسائر ألفاظ البيت، فيطلبها المعنى، ويستدعيها التركيب، وتكون بينها وبين سائر البيت مناسبة قوية، فإنه إذا تم ذلك أدت القافية دورها كأحسن ما يكون، وأما إن كانت القافية قد اتخذت مكانها على وجه التكلف، واجْتُلِبَتْ من أجل الوزن أو الروى، فإنها تحدث في البيت خللا واضطرابا يشعر به المتلقي في عدم انسياب المعاني، فإن المعنى المجتلب من أجل القافية لا يقع موقعه من النفس لأنه لا يفقد في

(1) انظر –المدخل إلى علم اللغة ص٥٨–د/رمضان عبدالتواب– ط٢–الخانجي القاهرة١٩٨٣م وكذلك. اللغة العربية معناها ومبناها–ص٧٩ د/تمام حسان–ط٣–هـ ع ك القاهرة ١٩٨٥م

الغالب تناسبه مع ما قبله، وما بعده"(١) وكلمات قوافي هذه القصيدة جاءت متمكنة– شديدة الاستقرار، لا نشاذ فيها ولا عوج، مرتبطة ارتباطا دلاليا صارمًا بسائر كلمات البيت ولقد أجاد الشاعر الترصيف لها فبدت وما سلفها نسيجا متكاملا يخدم بعضه بعضا، ولم تأت مجرد حلية، فأنا بعصا وصلت الضفتين، وأنا خلعت نعليَّ تقديسًا وأنت لم تخلع نعليك، أفذاك منك لكون نعليك قدسيتين في باب الصله؟؟. فإن ما كان من الشاعر، وما كان من بطل المشهد يستدعي الاستفسار فكان لابد من وروده هكذا.

. بِعَصا .

وَصلتُ الضفَّتَينِ

. مّعَ الدَّلَهْ .

واليومَ ؛

نُسختُكَ البتولُ مُعَدَّلَهْ

. عَجَباً .

خَلَعتُ !!

وما خَلَعتَ !!

فَهَلْ تُرى نعلاكَ قُدسيَّانِ ، في بابِ الصِّلَهْ ؟

وإذا كان موسى قد أُلْقِيَتْ عليه محبة من الله، فلابد أن يسأل الشاعر إيلان – بم بلغت المنزلة؟؟

. موسى يقولُ .

عَلَيَّ ألقى اللهُ مِنهُ محبَّةً ، فَبِما بَلَغتَ المَنزلَهْ ؟

(١)الصورة الفنية في الشعر العربي، مثال ونقد، د.إبراهيم عبدالرحمن الغنيم،الشركة العربية للنشر، ط١ ١٩٩٦م

فإن منزلة موسى تستدعي بالضرورة السؤال عن سر منزلة إيلان لتأتي قافيته بتمكن في محلها.

ولعل بلوغك الساحل الغربي منفردًا يستدعي تعجب الشاعر من كيفية وصولك، مع افتقادك من يوجهك فإذا كانت أمي معي بساحلنا الشرقي فكيف وصلت أنت مع افتقادك الأم– الموجه الأصلي

وبَلَغتَ

. أَنتَ .

الساحلَ الغربيَّ ،

لا أُمٌّ تُعيرُكَ

. بِاتِّجاهِكَ .

بُوصَلَهْ

والطور يستدعي اتقاد النار، على ما ورد بموروثنا الديني

. يا أيُّهذا البحرُ ؛

كيفَ حَمَلتَهُ ؟

والطُّورُ أَعجَزَهُ اتِّقادُ النَّارِ لَهْ ؟!

والبحر يستدعي الاتهام بالبلل.

– لا بُدَّ أنَّكَ آثِمٌ بِجَريرةٍ ، إلَّمْ تكُنْ أنتَ الذي (.....) ؟؟

مَنْ بَلَّلَهْ ؟!

فالبلل قرين الإغراق، والجريرة واضحة، والإثم بَيِّنٌ لا مراء، واتهام البحر بالقتل يستدعي الرد، والفعل يستدعي مصدره الذي يأتي في موضع التقفية متمكنا، متعلقا بما سلفه.

أَقتَلتَهُ

يا بَحرُ ؟؟

صاحَ :

هُمُ الذينَ تقاسَموا

. مُنذُ البِدايةِ .

مَقتَلَهْ ؛

بينما يستدعي المنام التأويل،والسفين التحميل، والنار الإشعال. والسمع التعطيل،

عَنْ بِئرِ نِفطٍ راودوهُ ،

" السِّجنُ "

. قالَ .

" أَحبُّ مِنْ هذا المنامِ "

فَأَوَّلَهْ .

سجنوهُ

. حِينًا .

ثُمَّ لَمَّا أدركوا أنَّ الفتى اختارَ السفينَ ،

وحَمَّلَهْ ،

تركوهُ يمضي ،

عندما التَّنورُ فاضَ ،

اليأسُ

. نارًا .

أشعلَهْ

ما أَوَّبوا مَعَهُ ولا مزمارُهُ يهدي !!

فَأَسماعُ الطُّغاةِ مُعَطَّلَهْ ،

واليقطين يستدعي الستر والتظليل، والتلاوة والحناجر تستدعيان القلقله

لمْ يَلتقِطْهُ النُّونُ !

لمْ تَنبتْ لَهُ يَقطينةٌ !

لا الأُمنياتُ مُظَلَّلَهْ !

عافوهُ قَلبًا

. بالتلاوةِ .

غارقًا ، والغرغراتُ على الحناجرِ قَلقلَهْ!

. وعلى مسار ما كان من موقف البحر مع الصبي فإن الهز يستدعي التدليل، والثغر يستدعي التقبيل، والموج يستدعي التنقيل

عاماهُ ما مرَّا على أُرجوحةٍ ، فَهَزَزتُهُ ، وخِضَمُّ موجي دَلَّلَهْ

رَكَّبتُهُ دُوَّامَةَ الأمواجِ ، فاستلقى على صدري، وثغري قَبَّلَهْ

لَمَّا استَبَدَّ الوجدُ بِي قَلَّبتُهُ ، في دِفْءِ أحضاني ،

وشوقي نَقَّلَهْ

لعلَّ هذا التلاحم الشديد لم ينجم عن مجرد التماثل الصوتي، إنما هو محصلة له مشفوعًا بالتلاحم الدلالي المتصاعد لكلمات البيت التي تمهد تمهيدًا متناميا للقافية التي تأتي متمكنة غير نافرة ولا متنافرة مع سائر البيت.

حتى في تناوح الشاعر بين الرفض والسخرية تأتي قافيته متمكنة كاشفة عن ذلك التناوح وتلك الحيرة.

كلَّا !! بَلى !!

كلَّا !! بَلى !!

كلَّا !!

بَلَهْ !!

ما بين بينِهما الحقيقةُ مُعضِلَهْ !!

وتبقى الأقدام مكبلة، والذبات للمزبلة، والجوف للحوصلة والجر لجهنم بالسلسله

ما بين بينِهما انتكاسَةُ أُمَّةٍ أقدامُها بِالحاكِمينَ مُكَبَّلَهْ

أَلقَتْ ذُبابَ الفتحِ ، ثُمَّ تَمَخَّضَتْ جروًا ، تَلَقَّطَهُ ذُبابُ المزبَلَهْ

لا تبتئسْ

فَبِجوفِ طَيرٍ أخضرٍ يسعى على الفردوس

. نِعمَ الحوصلَهْ .

وجهنمٌ جُرُّوا لَها

ذَرَعَتْ لَهم سبعين ألفًا مِنْ حديدِ السِّلسلَهْ

نقول لقد برع الشاعر في ربط قافيته بسائر كلمات الأبيات فجاءت شديدة التمكن، شديدة الجلاء، تاركة في ذوات المتلقين ما تغيا الشاعر من أثر، وكان ائتلافها بَيِّنًا تمت به أبعاد البنية الشعرية بشكل واضح.