عشرة مداخل لقراءة الشعر

د. أحمد درويش

لوجو
الهيئة المربع

سلسلة
كتابات نقدية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد
أمين عام النشر
سعد عبدالرحمن
الإشراف العام
د. جمال العسكري
الإشراف الفنى
د. خالد سرور

• عشرة مداخل لقراءة الشعر
• د. أحمد درويش
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2010م
240ص. 5ر13 × 5ر19 سم
• تصميم الغلاف: هند سمير
• المراجعة اللغوية: أحمد حسن
• رقم الإيداع: ١٥٣٧٨ / ٢٠١٠
• الترقيم الدولى: 978-977-704-211-6
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى: 16 أ شارع أمين سامى - قصر العينى
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 27947891 (داخلى: 180)
com. Email:ketabat2004@hotmail

• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

191

تعنى بنشر النقد التطبيقى والنظرى وتهتم
بإبراز نتاج المدارس النقدية العربية والعالمية

• هيئة التحرير •

رئيس التحرير
د.صلاح فضل
مدير التحرير
د. مصطفى الضبع
سكرتير التحرير
محمد ماهر

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة
بل تعبر عن رأي المؤلف وتوجهه في المقام الأول.

• حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.
• يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن
كتابى من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.

عشرة مداخل لقراءة الشعر

المحتوى

- أمـــا قـــبل 7
- ملامح الريادة المصرية فى الشعر العربى الحديث 13
- درجات تماسك البناء الشعرى عند إبراهيم ناجى 47
- سبعون عاما، على ميلاد أمل دنقل 69
- (أ) أحبك حتى البكاء 81
- (ب) عذابات العمر الجميل 89
- قراءة فى ديوان موسيقى الأحلام
  للشاعر / محمد إبراهيم أبو سنة 99
- مدخل فى قراءة شعره
  حسن عبد الله القرشى 113
- ديوان نار الفصول
  شعر / ياسين الأيوبى 153
- شعر شعبى رفيع 167

- بين يدى رباعيات سعيد شوارب 183
- القصيدة الحديثة والتواصل الخلاق مع التراث
إيهاب البشبيشى 197
- أنا أيضا لا أمنع فمى
شعر / سيد يوسف 205
- قراءة فى ديوان شعر مميز
للشاعر / عمر حازق 213
- آية جيم لحسن طلب تأملات فى مشاتل الشعر 225

أما قبل

تنتمى الدراسات التى يحتويها هذا الملف النقدى إلى مجال الدراسات التطبيقية فى فن الشعر العربى المعاصر، وعبر التعرض لدواوين شعرية، جاءت هذه الدراسات فى معظمها ـ مقدمة لها ـ وحديثا نقديا بين يديها.

والإطار الزمنى الذى ينتمى إليه الإنتاج الشعرى الذى تحاوره هذه الدراسات هو إطار الشعر العربى الحديث، وأقدم الشعراء الذين يرد ذكرهم هنا هو إبراهيم ناجى(١٨٩٨ ـ ١٩٥٢) وأحدثهم شاعر سكندرى من شعراء الألفية الثالثة هو عمر حاذق الذى صدر ديوانه الأول فى العام الماضى ٢٠٠٩، وبين هذين الطرفين الزمنين اللذين يحصران بينهما ستة عقود أو تزيد قليلا نلتقى بقامات شعرية دالة على مراحل تطور الشعر العربى فى هذه الفترة، فهناك دراستان عن ديوانين لشاعرين بارزين من شعراء الموجة الثانية

لقصيدة التفعيلة، هما فاروق شوشة ومحمد ابراهيم أبو سنة، فى ديوانيهما : أحبك حتى البكاء ، وموسيقى الأحلام، ويضاف إليهما كلمة عن شاعر ذلك الجيل أمل دنقل الذى رحل مبكرًا ١٩٨٣، وهى الكلمة التى اختتم بها المؤتمر الذى نظمته مكتبة الإسكندرية فى مناسبة الذكرى السبعين لميلاده.

وإلى جانب الشعراء المصرين البارزين يضم هذا الملف دراستين عن شاعرين عربيين كبيرين، إحداهما دراسة عن الشاعر السعودى حسن عبد الله القرشى (١٩٢٥ ـ ٢٠٠٤) بمثابة مدخل لقراءة مجمل الإنتاج الشعرى وحوار حول أهم القضايا النقدية التى ينيرها هذا الإنتاج الذى تجاوز خمسة عشر ديوانا.

وهناك دراسة أخرى عن ديوان «نار الفصول» للشاعر اللبنانى المعاصر ياسين الأيوبى الصادر هذا العام فى مصر، عن المجلس الأعلى للثقافة.

وفى إطار الحوار مع الشعراء الرواد، من جيل فاروق شوشة (ولد سنة ١٩٣٦) ومحمد إبراهيم أبو سنة (ولد سنة ١٩٣٧) يأتى الحوار النقدى مع شعر عبد الرحمن الأبنودى (ولد سنة ١٩٣٤) شاعر العامية المصرية البارز . تأكيدا على أهمية القيم الفنية واللغوية والبلاغية والموسيقية التى يلتقى فيها، النمط الراقى من شعر العامية والفصحى وكسرا للحاجز الوهمى الذى يحول بين نقاد شعر الفصحى وبين هذه الأداة الفنية التى تحمل نفس القدر من المجاهدة والإمتاع مع مستوى من مستويات العربية المعاصرة، وهو مستوى لغة الكلام.

أما الدراستان اللتان تدوران حول ديوانى: «لغة تعرف آلافها لإيهاب البشبيشى و «..أنا أيضا لا أمنع فمى» لسيد يوسف، فهما تشيران إلى ظاهرة هامة عرفها العقد الأخير من القرن العشرين، واعتبرت من بعض الزوايا، رد فعل لبعض حركات المبالغة فى التجديد والقطيعة مع لتراث والتى عرفتها سنوات السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات، وتمثل رد فعل فى قبول تحديات تجريد القصيدة، مع الحرص على العودة إلى المنابع، والتواصل الخلاق مع التراث ولم يكن «إيهاب البشبيشى» و«سيد يوسف» يمثلان وحدهما، هذه الكلاسيكية الجديدة التى تجمع بعض المنتمين إليها تحت لواء جماعة «دعاء الشرق» بل ظهرت أصوات أخرى قوية لعل من أبرزها صوت «أحمد بخيت» الذى يحمل موهبة شهرية ناضجة وتمسكا واعيا بالموروث الثقافى، لا يحجب عنه كثيرا من مظاهر التحديث.

إن هذه الدراسات التطبيقية التسع فى الدواوين الشعرية مهدت لها دراسة حول «ملامح الريادة المصرية فى الشعر العربى الحديث» وهى دراسة تتبع ملامح هذه الريادة منذ محاولات رفاعة الطهطاوى التعبير عن ملامح تجربته الإنسانية شعرا، أيا كان مستوى اللغة الشعرية السائدة آنذاك ـ وتوسيع مجال التعبير الشعرى العربى ـ بترجمة قصائد الشاعر الفرنسى جوزيف ياكوب، إلى شعر عربى فى ديوان يطبعه رفاعة فى باريس قبل عودته إلى مصر، وقد تتبعت الدراسة الخطوط العريضة للمسيرة الشعرية فى مصر عبر أعلامها الكبار كالبارودى وصبرى وشوقى وحافظ والعقاد والمازنى وأبى شادى وجماعة أبوللو..وحركة الشعر الحر، وكانت تهدف فى

الأساس إلى تهيئة القارئ إلى « معجم شعراء مصر فى العصر الحديث» الذى مازال قيد الطبع فى الهيئة المصرية العامة للكتاب.

لقد كنت ـ وما أزال ـ أكثر اعتقادا بجدوى الدراسات التطبيقية مع مراعاة الحد الأدنى من التنظير، الذى قد تدعو إليه معالجة نصوص أدبنا العربى فى إطار حوار النقد الأدبى الحديث معها، وكنت ـ ماأزال ـ أرى مع كثيرين غيرى ـ عدم توازن كفتى الإنتاج النقدى التنظيرى والتطبيقى، فيما تطرحه علينا وسائل البث المقروء أو المسموع أوالمرئى، وأن كثيرا مما يقال ـ يكاد يخاطب فيه بعض النقاد أنفسهم، ويختبرون أو يستعرضون معلوماتهم، ومصطلحات وأعلام مصادرهم، سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة، دقيقة أو تحتاج إلى مزيد من الحوار، ومع يقينى بأهمية التأصيل والتوثيق فإن كثيرا مما يقال ـ قد يكون المتلقى فى غنى عنه، وقد يكون النص أيضا فى غنى عنه ـ والقدر الذى لا يحتاجه المتلقى أو النص لا يكفى وصفه بأنه زائد غير مفيد، وإنما ينبغى أن يوصف بأنه ضار ومنفر، لأنه يهدد بفقدان الثقة والألفة فى جدوى النقد والأدب معا، وبانصراف المتلقى عن متعة النص الأدبى والنقدى إلى فن آخر، ربما يكون أكثر إرواء للظمأ.

لقد مارست هذه الطريقة التطبيقية من قبل مع أعمال شعرية مفردة تمثلت فى قراءة لشعراء قدماء ومحدثين من أمثال عنترة والشنفرى الأزدى، وأبى ذؤيب الهذلى وكعب بن زهير، والبحترى والمتنبى، وأبى فراس الحمدانى، وأبى العلاء المعرى، وخليل مطران والعقاد وشوقى، ومحمود حسن إسماعيل، وأحمد عبد المعطى

حجازى، وأمل دنقل، ومحمود درويش، والفيتورى وغيرهم كما مارستها مع أعمال منفردة عند ابن دريد و أبى حيان التوحيدى وأبى العلاء المعرى وألف ليلة وليلة وعلى مبارك ويحيى حقى ويوسف الشارونى وغيرهم. وقد ظهرت هذه الدراسات فى كتب سابقة لى مثل «متعة تذوق الشعر» و«الكلمة والمجهر» و«النقد التحليل للقصيدة المعاصرة» و«تقنيات الفن القصصى بين الراوى والحاكى» و«فى صحبة الأميرين أبى فراس الحمدانى وعبد القادر الجزائرى».

وها أنذا أعود فى هذا الملف النقدى للوقوف أمام شريحة أخرى هى «شريحة الدواوين» فى الشعر العربى المعاصر، وأطرح عليها من التساؤلات النقدية ما لا أريد أن أنوب عن القارئ فى تقدير قيمتها وفائدتها، لكن ما أرجو له دائما أن يكون دافعا إلى تطوير الحوار النقدى حول الشعر على أسس ترتكز على موضوعية العلم، ولا تخلو من متعة ذاتية التذوق عند المبدع والمتلقى.

وبالله التوفيق

أحمد درويش

القاهرة ـ جزيرة العرب ـ ١٨ يناير ٢٠١٠.

ملامح الريادة المصرية
فى الشعر العربى الحديث

قراءة فى معجم شعراء مصر فى العصر الحديث لعبدالله شرف

فى المسيرة الطويلة للشعر العربى، والتى شارفت ستة عشر قرنا أو تزيد فيما اكتشفنا من تاريخها، تنوعت مراكز الريادة أو مواطن شهرة كبار الشعراء، فى الجزيرة العربية والحواضر المتاخمة لها فى الشام والعراق فى القرون الأولى، بحسب تنوع الثقل السياسى والحضارى للدول والإمارات المتعاقبة، وبرزت أسماء بعض مواطن الجزيرة العربية فى جنوبها وشرقها وشمالها مرتبطة بأسماء شعراء المعلقات المشهورين فى ديار كندة أو أطراف البحرين أو فى مواطن الغساسنة على حدود الشام أو إمارة الحيرة على مشارف بلاد الفرس أو فى بلاد الحجاز التى استقطبت مع انقضاء عصر ما قبل الإسلام، كثيرا من الاهتمام بالشعراء الذين وقفوا مع الدعوة الجديدة أو عارضوها.

وتنقلت مراكز الجذب للشعراء غالبا مع انتقال مراكز الثقل السياسى فى دمشق أو بغداد وما جاورهما أو اتصل بهما من حواضر طوال فترة الخلافتين الأموية والعباسية، وكانت معظمها فى بلاد الشام والعراق وقد تنقل أحيانا إلى أطراف فارس أو بعض مدن الأندلس وبلاد المغرب ومصر على عهد الدولة الإسلامية فى الأندلس، أو الخلافة الفاطمية فى شمال أفريقيا ومصر.

وفى خلال هذه الفترات الطويلة المتعاقبة برزت أسماء الشعراء التى اعتبرت علامات بارزة فى مسيرة الشعر العربى من أمثال المهلهل وامرىء القيس وعنترة وطرفة والنابغة والأعشى وزهير وحسان وعمر بن أبى ربيعة والأخطل والمجنون والفرزدق وأبى ذؤيب وبشار وأبى نواس وأبى العتاهية والعباس بن الأحنف وابن الرومى ومهيار والبحترى ومسلم بن الوليد وأبو تمام وابن المعتز والمتنبى وأبى العلاء وابن زيدون وابن خفاجة والبهاء زهير وابن الفارض والبوصيرى وابن عربى وغيرهم من كبار الشعراء الذين ظلت دواوينهم مصدرا للمتعة ورمزا للتواصل بين قراء العربية فى كل مكان أو زمان يحلون به أو يحل بهم.

وتبعا لهذه النظرة العابرة لمراكز الثقل الزمانية أو المكانية فى مسيرة الشعر العربى وتطوره، قد يصعب القول بوجود دور ريادى لشعراء مصر عبر هذه القرون التى انتهت بانتقال سدة الخلافة الفاطمية إلى ديارهم، وإن كان لهم بالتأكيد دور هام فى تقوية أجنحة الحركة الشعرية، وخاصة من خلال شعر التصوف، قبل أن تدخل الحركة الشعرية كلها مرحلة الأفول الجزئى أو الكلى فى عصر

هيمنة العناصر التركية وما شابهها من عناصر غير عربية على مقاليد الحكم والثقافة فى العالم العربى والإسلامى.

وإذا كانت مصر تنتمى لغويا إلى العرب المستعربة أكثر من انتمائها إلى العرب العاربة، فإن اهتمام مساجدها ومعاهدها ومجالس العلم فيها بالعربية وعلومها، جعل منها منذ فترات مبكرة من انضوائها تحت عباءة العربية ـ قبلة لكبار الشعراء والعلماء والباحثين، ومركزا للدرس والبحث والإبداع، أعان على ازدهار موقعها الفريد وحضارتها العريقة.

على أن موقع مصر المتميز فى ريادة نهضة الشعر العربى فى العصر الحديث سيظهر بوضوح مع الخيوط الأولى للصحوة الثقافية والعلمية فى مصر التى شكلت فى ذاتها بداية ما صار يعرف بالعصر الحديث وأصبح النتاج الأدبى المنضوى تحته يعرف بالأدب الحديث، ومن المصادفات الطيبة أن يكون إمام البعثة الأولى إلى فرنسا سنة ١٨٢٦، شاعراً وهو رفاعة الطهطاوى، وأن يظل هذا الشيخ الأزهرى، الذى كان يغرق فى الثقافة القديمة حتى شعريات ذقنه، محتفظاً برأسه حرا متفتحا متلفتا راصداً ومتأصلا ومستوعبا ومنتقيا وخالطاً لثقافته القديمة التى يعتز بها بالوافد الجديد من ثقافة الغرب.

لقد حمل رفاعة معه شعره الممزوج بروح نهايات عصر المماليك، وجعله أولا إحدى وسائله فى التعبير عن الدهشة والمفاجأة منذ ركب سفينة شراعية تحمله فى نيل مصر من بولاق إلى الإسكندرية استعدادا للرحيل إلى فرنسا ولم يمر بمشهد إلا وتذكر قول شاعر

قديم أو نظم بيتا أو بيتين أو مقطوعة فيه حتى عندما خايله مشهد المرايا المتجاورة التى تغطى جدران مقهى كبير فى مدينة مرسيليا، وظن معها أنه فى ميدان رحيب لا حدود له، وعندما اكتشف أنها مرايا استعان على لم أطراف دهشته المتناثرة، بمخزونه الشعرى ومنظومه حول المرايا، وكذلك كان شأنه فى كثير من المشاهد، ليؤكد قدرة الشعر العربى على التعبير عن لحظات الاكتشاف والدهشة والمتعة والمعرفة.

لكن رفاعة الطهطاوى ما أن يكتشف اللغة الجديدة التى يتعلمها ويتذوق شعرها، حتى يحس برغبته القديمة فى أن يصل بين الفن التليد الذى يتلبسه، والفن الجديد الذى يتمتع به، ويبذل المحاولة الأولى فى تخصيب الشعر العربى بالشعر الفرنسى، عندما يترجم إلى شعر عربى، قصيدة القيثارة المحطمة للشاعر الفرنسى جوزيف ياكوب الذى كانت جذوره مصرية، وكان يحمل اسم يوسف يعقوب، وهو الذى قاد خطاه فى الدخول إلى مسارب المتعة فى الفرنسية، ولا ينتظر العودة للوطن حين ينشر ترجمته، وإنما تصدر الترجمة العربية شعرا، للقصيدة الفرنسية فى باريس، ورفاعة مازال مبعوثا بها، وتصدر معها أو بعدها محاولات أخرى، مثل ترجمته للنشيد الوطنى الفرنسى بعنوان «القصيدة المرسيلية» ومقاطع شعرية متفرقة وردت فى تخليص الإبريز وغيرها من مؤلفاته.

رفاعة الطهطاوى إذن أول شاعر عربى من مصر، يدق الأجراس فى نهاية الربع الأول من القرن التاسع عشر إيذانا بإبتداء مرحلة جديدة من التحضير والتجديد، تهتز فيها بعض المفاهيم والتصورات

والوسائل الشعرية، ولو كان ذلك عبر محاولات أولية ممزوجة بتراث لغوى ثقيل من اللغة المملوكية والتركية.

لكن الشرارة الأولى، سوف يساعدها على الاشتع،ال الريح الطيبة التى تمثلت فى الترجمة والاتصال بالآداب الغربية والإحساس بالحاجة للتجديد، وتلك الروح التى ظهرت بوضوح عقب عودة البعثة المصرية الأولى من فرنسا فى بداية ثلاثينيات القرن التاسع عشر وما لبث أن انتقلت إلى سوريا الكبرى مع الوجود المصرى هناك الذى مثلته حملة إبراهيم باشا ابن محمد على(١٨٣١ ـ ١٨٤٠) ولاشك أن هذه الروح وجدت هناك بذورا مماثلة، ووجدت شوقًا من الشعراء والكتاب الشوام إلى التنفس فى فضاء الحرية المصرية لإنقاذهم من الاختناق التركى، الذى كانت قبضته قد خفت عن مصر، مع تولى محمد على ١٨٠٥، ولعل ذلك هو الذى فتح الباب واسعا أمام الهجرات الثقافية الكبرى فى القرن التاسع عشر، والتى عرفت بهجرات الشوام، إلى مصر فى معظم الأحيان، وإلى خارج العالم العربى فى المهاجر الأمريكية فى بعض الأحيان، وما نتج عنها من امتزاج مصرى ـ شامى أخصب حركة التجديد الكبرى فى الشعر العربى وهيأ لظهور العمالقة من أمثال البارودى وشوقى وحافظ ومطران وصبرى وجبران ونعيمة وأبو ماضى والعقاد، وغيرهم من عمالقة نهايات القرن التاسع وبدايات القرن العشرين.

وكان القرن التاسع عشر قد شهد نماذج تجديدية فى الجانب الشامى من أمثلة أسرة اليازجى: ناصيف اليازجى (١٨٠٠ ـ ١٨٧١) وابنيه: خليل اليازجى، وإبراهيم اليازجى، وابنته وردة اليازجى

(١٨٣٨ ـ ١٩٢٤) وهم يمثلون الجانب اللبنانى فى الشام، ومن أمثال أسرة مراش فى حلب فرانسيس مراش (١٨٣٦ ـ ١٨٧٣) وماريان لمراش(١٨٤٨ ـ ١٩١٩).

وكان القرن التاسع عشر كذلك قد عرف نماذج شعرية تجديدية رائعة فى مصر من أمثال محمد عثمان جلال (١٨٢٨ ـ ١٨٩٨) الذى برع فى شعر الزجل إلى جانب الترجمة الشعرية عن اللغة الفرنسية، ومن أشهر ما ترجمه حكايات على ألسنة الحيوانات، تحت عنوان «العيون اليواقظ فى الحكم والمواعظ».

ثم كانت قمة الحركة الإحيائية عند محمود سامى البارودى (١٨٣٩ ـ ١٩٠٤) الذى وجد فيه الأدب العربى الحديث شاعرًا عظيمًا لم ير له نظيرا منذ أكثر من خمسمائة عام خلت قبل ظهوره، وكما يقول العقاد: وثب البارودى بالعبارة الشعرية وثبة واحدة من طريق الضعف والركاكة إلى طريق الصحة والمتانة، وأوشك أن يرتفع هذا الارتفاع بلا تدرج ولا تمهيد، كأنه القمة الشاهقة تنبت فى متون الطود عما قبلها، فينقطع بينها وبينه طريق الوصول، إلا أن تتقدم لها من القمم التى تليها وتقترب منها، فإذا أرسلت بصرك خمسمائة سنة وراء عصر البارودى لم تكد تنظر إلى قمة واحدة تساميه أو تدانيه، وكنت كمن يقف على رأس الطود المنفرد؛ فلا يرى أمامه غير التلال والكثبان والوهادإلى أقصى مدى الأفق البعيد، وهذه وثبة كبيرة فى تاريخ الأدب المصرى ترفع الرجل بحق إلى مقام الإمام».

كان البارودى صاحب موهبة شعرية عظيمة دون شك، ولكنه كان كذلك صاحب ثقافة شعرية أعانته على الإفلات من أسر التقليد

واجترار التراث القريب وهو تراث ضعيف، وقد تمثل جزء من هذه الثقافة فى التكوين الأدبى الحر الذى أفلت بمقتضاه من الدروس التى كان يتلقاها فى الأزهر وما شابهه من معاهد شعراء العروض والبلاغة من قبله فتضعهم على سلالم التشطير والتورية والتجنيس فيغرقون فى قنواتها الضحلة، قبل أن يصلوا إلى النهر الصالح للسباحة، فضلا عن البحر العظيم الذى لا تحد آفاقه، لكنه كان كذلك قارئا فى التراث الشعرى للعصر الذهبى، وقد ترك وراءه «مختاراته» الشعرية التى طبعت فى أربعة مجلدات كبيرة، يربو كل منها على عشرة آلاف بيت من روائع شعر العربية فى عصور الازدهار، وعندما نتأمل فى ضخامة عدد المختارات ودلالاتها سنجد أن الذى اختار نحو أربعين ألف بيت من الشعر، لابد أن يكون قد قرأ أضعافها حتى يختار منها، وقراءات البارودى إذن فى الشعر القديم زادت على مائة ألف بيت من الشعر، فضلا عن قراءته فى اللغات الأخرى التى كان يجيدها، وفى مقدمتها التركية التى كان يتلقى ويكتب بها دروسه العسكرية، ويكتب بها الشعر والفارسية التى كان يكتب بها الشعر أيضا والإنجليزية التى ترجم عنها بعض المقالات بعد أن تعلمها فى منفاه بجزيرة سرنديب، دون أن نتحدث عن قراءاته الواسعة فى ثقافات عصره أو تجاربه فى الحروب والسياسة، وقد كان فيها من أبرز رجال عصره فى الشرق والغرب.

ولقد أتيح لشعر البارودى فى عصره ناقد متفتح مثل الشيخ حسين المرصفى الذى كان يلقى محاضراته فى مدرسة دار العلوم سنة ١٨٧٤، ويركز فيها على ما يمكن أن يسمى الآن بأدبيه الأدب،

وبصدق التجربة، وقد تناول بعض قصائد البارودى فى هذه المحاضرات التى جمعها فيما بعد تحت عنوان «الوسيلة الأدبية» وكان يقارن القصائد بنظيراتها فى التراث القديم عند أبى فراس والبحترى وأبى تمام وغيرهم ممن اتخذ البارودى نسيجهم الراقى منطلقا للمحاكاة والتجاوز أحيانا، وكان الشيخ المرصفى، يلفت إلى أهمية العودة للجذور، وصدق التجربة عندما يحلل قصائد البارودى الرائعة فى الحروب التى خاضها، لافتا النظر إلى أنه لا يقلد صفحة من تجارب الأقدمين، وإنما يربط الشعر بالتجارب المعاصرة.

كانت تجربة البارودى الشعرية ثقافة وإبداعا وتجربة وتحليلا قد وجدت صداها الواسع فى أرجاء العالم العربى، وجعلت شاعراً مصريا فى صدارة الشعر العربى للمرة الأولى، وجعلت بؤرة الاهتمام والريادة الشعرية فى ذروتها التاريخية والجغرافية، تنقل إلى مصر فى نهاية القرن التاسع عشر لفترة قد تمتد نحو نصف قرن من الزمان، يبرز خلالها كوكبة من أعلام الشعر العربى فى مصر، قد يمثلون ألوانا مختلفة فى درجات الطيف الشعرى، ولكنها تتضافر فيما بينها ومع غيرها من الأصوات الشعرية العربية الأخرى لكى تشكل الإحساس بالثراء والتنوع والتكامل الذى يصدر عن أضواء اللؤلؤة الجميلة.

كان أحمد شوقى (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢) هو ذروة القمة التى وصلت إليها هامة الشعر العربى الحديث انطلاقا من مصر، بعد الطفرة الهائلة التى كان قد مهد بها، سلفه العظيم محمود سامى البارودى، من مصر أيضا، الطريق له لكى يبلغها، ولم تتمثل إضافات شوقى

الجوهرية إلى تاريخ الشعر العربى فى القمة التى بلغت مداها عندما بويع أميرا للشعراء سنة ١٩٢٧ أو عندما غادر الدنيا سنة ١٩٣٢، وكان قد حقق حينئذ أكبر نتاج شعرى عرفه تاريخ الشعراء العرب الكبار حتى على مستوى الكم، وأكبر تنوع فى مفردات هذا الإنتاج بما لم تعهده العربية من قبل، وما قد نشير لاحقا إلى بعض ملامحه فى إجمال، ولكنه كان فريدا فى فترة مبكرة من حياته، وهو يقدم ديوانه الأول سنة ١٨٩٨، بتقديم مفهوم جديد للشعر، حاول المشاركة فى تنفيذه، ويعتمد على محاولة تغيير النظرة إلى الشعر باعتباره تقليدا لفظيا للشعر القديم ووسائل التصوير والتعبير فيه من ناحية أو باعتباره لونا من مديح كبار القوم، يروج إن رضوا عن أهله، ويكسد إن غضبوا عليهم، إلى النظر إليه باعتباره فنا واسع المجال، يتجاوز الوقوف عند المديح والهجاء، حتى فى التراث القديم، ولفتة الانتباه إلى السيد الأكبر الذى ينبغى أن يتأمل الشعراء فى محرابه وهو «الكون» يقول شوقى فى هذه المقدمة الهامة المبكرة:

«اشتغل بالشعر فريق من فحول الشعراء جنوا عليه، وظلموا قرائحهم النادرة وحرموا الأقوام من بعدها، فمنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال، ودخل فى مضيق اللفظ والصياغة، وبعضهم آثر ظلمات الكلمة والتعقيد على نور الإبانة والسهولة، ووقف آخرون عند القول المأثور القديم على قدمه فوصفوا النوق على غير ما عهدها العرب عليه، وأتوا المنازل من غير أبوابها، وانغمس فريق فى بحار التشابه حتى تشابهت عليهم اللجج، ثم خرجوا منها بالليل، على أن الكل قد مارسوا الشعر فنا على حدة واتخذوه حرفة وتعاطوه تجارة

إذا شاء الملوك ربحت وإذا شاءوا خسرت... على أنه يستثنى من هؤلاء قليل من دواوينهم ما يصلح أن يكون المحتذى فى شعر الأمم، كابن الأحنف مرسل الشعر كتبا فى الهوى ورسائل، وكابن خفاجة شاعر الطبيعة ومجنون ليلاها، وكالبهاء زهير سيد من ضحك فى القول وبكى، وأفصح من عتب على الأحبة واشتكى، وحسبك أن لو اجتمع ألف شاعر يعززهم ألف ناثر، على أن يحلوا شعرا لبهاء أو يأتوا بنثر فى سهولته، لانصرفوا عنه وهو كما هو.

والحاصل أن إنزال الشعر من منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره، تجزئة يجل عنها ويتبرأ الشعراء منها إلا أن هناك ملكا كبيرا ما خلقوا إلا ليعتنوا بمدحه ويتغنوا بوصفه، ذاهبين فيه كل مذهب، آخذين منه كل نصيب، وهذا الملك هو الكون. فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى، يقلب إحدى عينيه فى الذر، ويجيل الأخرى فى الذرى، يأسر الطير ويطلقه، ويكلم الجماد وينطقه، ويقف على النبات وقفة الطل، ويمر بالعراء مرور الويل، فهناك ينفسح له مجال التخيل ويتسع له مكان القول... أو لم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبى مثلا حياته العائلية التى بلغ فيها إلى أقصى الشباب، ثم يموت عن نحو مائتى صفحة من الشعر».

أن هذه المقدمة الهامة التى كتبها أحمد شوقى وهو شاب لم يتجاوز الثلاثين من عمره لتعد، على إيجازها، واحدة من أهم وثائق التجديد فى الشعر فى الأدب العربى الحديث، وهى أشبه بما كان يطلق عليه «مانيفستاسيون»فى كتابات رواد المذاهب الأدبية الحديثة فى أوروبا، ويبدو أن النقاد العرب فى عصر شوقى وما تلاه لم

يتنبهوا كثيرا إلى أهميتها بدليل أنها حذفت من معظم طبعات ديوان شوقى نفسه، اكتفاء بمقدمة الدكتور محمد حسين هيكل!.

إن شوقى لم يكتف بتأكيد مرحلة التخلص من الركاكة وإحياء نصاعة البيان التى كان البارودى أول من رادها وخطا فيها شوقى خطوات هائلة تألفت فيها نصاعة بيانه، حتى بالقياس إلى بيان القدماء، وإنما جدد تجديدا واسعا فى مجال ربط الشعر بواقع المتلقى، سواء على مستوى الطبيعة المحيطة به، أو الأحداث التى يعايشها أو التاريخ الخاص الذى يعتز به، وفى هذا المجال الأخير كان للنفس الملحمى عند شوقى الفضل فى إنشاء القصائد التاريخية الطويلة، بدءا من كبار الحوادث فى وادى النيل ووقوفا أمام القصائد الفرعونية وقصائد «مجد الإسلام» فضلا عن «المدائح النبوية» التى كان البارودى قد سبق إليها فى قصيدته الطويلة «كشف الغمة فى مدح سيد الأمة» وسواء كان شوقى قد تأثر فى هذا المنزع بواحد مثل فكتور هيجو فى قصائد «أساطير القرون» أو لم يتأثر فقد فتح بابا جديدا للشعر العربى.

وكانت استجابة شوقى لحاجة المتلقى للإشباع الفنى، واضحة فى قصائده التى كتبها للأطفال على ألسنة الحيوانات، فى محاكاة بارعة كحكايات ابن المقفع وحكايات لافونتين التى كان قد ترجمها محمد عثمان جلال، ومسرحياته الشعرية التى ابتكر بها لونا جديدا فى الأدب العربى، قد جعل جميعها من شوقى رائد التجديد فى الشعر العربى المعاصر.

ومع حافظ إبراهيم (١٨٧٢ ـ ١٩٣٢) سوف تضاف جوانب

أخرى من ملامح الصورة الجديدة للشعر العربى واستجابته لحاجة المتلقى فى العصر الحديث، وتواصله معه، بعد أن أصبح هذا الملتقى، بفضل تطور وسائل الإعلام، وأبرزها الصحافة فى ذلك الوقت، طرفا رئيسيا فى الإبداع الشعرى، عوضا عن الأمراء والوجهاء الذين كان يتوجه إليهم حديث الشعراء ويتحكمون فى كساده أو رواجه على النحو الذى عابه شوقى فى مقدمته، والتفات حافظ إلى ذلك المتغير الجديد مع بعض شعراء عصره جعله – كما يقول العقاد بحق ـ يمثل حلقة متوسطة بين من سبقوه وجاءوا بعده، فهو أولا وسط بين الشاعر كما كانوا يفهمونه فى القرون الوسطى وما بعدها وبين الشاعر كما يفهمونه فى القرن العشرين، فالشاعر كما كانوا يفهمونه فى القرون الوسطى وما بعدها، نديم يلقى جميع سامعيه، ويعاشرهم فى المجلس، ويطيب خواطرهم بالملح والأحاديث، فكانت صفات النديم لازمة له أشد اللزوم، والشاعر كما يفهمونه فى القرن العشرين، رجل يخاطب قراءه من وراء المطبعة،أو ستائر التمثيل، فلا تلزمه صفة من صفات النديم ولا هو يحتاج إلى مزاحه وأساليب تفكيره، وقد يقضى حياته كلها دون أن يرى قراءه أو يروه.

فحافظ كان وسطا بين شاعر المجلس وشاعر المطبعة، ولعله استفاد من صفات المنادمة فوق ما استفاد من معانى الشعر الصميم، وهو كان وسطا بين شاعر الحرية القومية وشاعر الحرية الشخصية... ففى بادىء الأمر تسرى دعوى الحرية، إذ يحس الشعراء بالمطالب الاجتماعية،ولأنها تكون شغل كل إنسان فى هذه الفترة، وإذا تراهم فى روح شعرهم المجمل أمثلة متشابهة قلما يتميز

فيهم شخص عن شخص بدخيلة نفس أو وجهة شعور أو نزعة تفكير... حتى إذا اعتمدت مقدمات هذا الدور أنتجت الحريات الشخصية .. . فيفاوت الشعراء فى الأذواق والموضوعات، وطرائق التناول، والإحساس بالطبيعة والحياة وترى منهم من يغرم بوصف البحر أو بوصف النجوم... أو ما شابه ذلك من ضروب التفاوت التى يرى المطلع عليها كأنه يطلع على نسخ شتى من الكون، قد طبع كل منها على مرآة تختلف من سائر المرايا فى التصوير والتلوين.

إن إشارات العقاد للموقع الذى احتله حافظ على سلم تدرج مفهوم الشعر ووظائفه ودوره فى الإشباع الثقافى والتعبير الفنى، هى إشارات تصلح فى مجملها لتجسيد التطور الشعرى الذى حدث فى مطالع القرن العشرين، وانتقل الشعر معه ليحتل مركز الاهتمام الأول عند القارئ الأدبى قبل أن تنافسه فنون أدبية أخرى كالقصة القصيرة، والرواية، والمسرحية، ولعل هذا يفسر حرص الصحافة لذلك العصر، على أن تحلى صفحاتها الأولى بأحدث قصائد كبار الشعراء، والتى كان بعضها يعلق على أبرز الأحداث الجارية، مثل مذبحة دنشواى أو حريق ميت غمر أو رحيل مصطفى كامل أو إصابة سعد زغلول ـ أو مشروعات طلعت حرب أو اختلاف النواب، فضلا عن المناسبات الاجتماعية البارزة مثل التهانى والتعازى بوجهها القومى أو الأحداث السياسية المتصلة بتركيا والعالم العربى.

وأيا ما كان الرأى فى مدى تأثير اهتمام الشعر بهذا اللون من الأحداث والمناسبات على لغة التصوير والتعبير فيه، فإن مساحة الشعر إبداعا وتلقيا وشهرة وتأثيرا قد بلغت مدى واسعا فى هذه

الفترة التى يطلق عليها عادة مرحلة الأحياء أو المرحلة الكلاسيكية والتى تمتد عادة بين مرحلة عودة رفاعة الطهطاوى من البعثة فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر إلى مرحلة الحرب العالمية الأولى فى العقد الثانى من القرن العشرين، والتى شهدت أيضا إلى جانب الشعراء المصريين شعراء من الشام والعراق كانوا على ارتباط قومى بمصر، من أمثال خليل مطران (١٨٧٢ ـ ١٩٤٩) وجميل الزهاوى (١٨٦٣ ـ ١٩٣٦) ومعروف الرصافى (١٨٧٥ ـ ١٩٤٥).

التصور الكلاسيكى أو الإحيائى الذى بدأت إرهاصاته الأولى مع رفاعة ووثبته العالية مع البارودى وبلغ قمته مع شوقى وحافظ وبدأت ملامح نقده ومحاولة تجاوزه أو تعديل مساره على مشارف الحرب العالمية الأولى، وكان ذلك يتم غالبا على يد مبدعين يجمعون بين إبداع الشعر والنقد من أمثال خليل مطران، الذى أعلن فى مقدمة ديوانه سنة ١٩٠٨ ضرورة أن نتحول إلى الشعر العصرى وواجه الذين يعيبون على شعره أنه عصرى قائلا لهم: يا هؤلاء نعم هذا شعر عصرى، وفخره أنه عصرى، وله على سابق الشعر، مزية زمانه على سالف الدهر... هذا شعر ليس ناظمة بعبده.. يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، وإن أنكر جاره وشاتم أخاه، ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام، بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه، وإلى جملة القصيدة فى تركيبها وفى ترتيبها وفى تناسق معانيها، وتوافقها مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة، وشفوفه عن الشعور الحر، وتحرى دقة الوصف، واستيفائه فيه على قدر ». وقد

ساند مطران هذا التصور النظرى بإنتاج شعرى غزير امتد حتى شارف منتصف القرن العشرين، وبرغم أن شعر المناسبات قد غلب على ثلاثة من بين الأجزاء الأربعة لديوانه، إلا أن الجزء الأول الذى تصدرته هذه الصيحة جاء يحمل ملامح امتزاج التجديد بالمحافظة والمذاق الفرنسى بالمذاق العربى، ومن هنا لم يكن غريبا أن يعد خليل مطران أحد أباء الرومانتيكية فى الشعر وأن يكون راعيا لجماعة أبوللو الرومانتيكية الخالصة.

لكن صوت العقاد وهو ينتمى كذلك إلى شريحة النقاد ـ الشعراء ارتفع عاليا فى وجه شوقى واتجاهه فى التصوير والتعبير، وأيا ما كانت دوافعه أو اندفاعاته فى بعض الأحيان، فقد كانت آراؤه النقدية شديدة الفائدة للشعر العربى، حتى وإن لم تكن مفيدة لشوقى، ومن بين هذه الآراء الدعوة إلى أن يكون الشعر تعبيرا عن ذات متميزة للشاعر، ولهذا عاب على شعراء عصره فى مصر أنه لا يرى بينهم تلك النماذج الحية من صور الشعور والتفكير ووسائل التمثيل والتعبير التى نراها فى أدب الأمم الأخرى؛ فلا نرى فيهم هذا المفتون بالبحر، وذلك الموكل بمنطق الطير، وذلك المشغول بالسماء، وأولئك الذين يجيدون وصف السرائر أو المناظر الإنسانية أو الطبيعية أو الذين لكل منهم علاقة وشاعرية مميزة، ومن خلال هذا المبدأ جاءت عباراته المشهورة فى كتاب الديوان وهو يخاطب أحمد شوقى: أعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر هو من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها، ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر، أن يقول لك عن شىء ماذا يشبه، وإنما مزية الشاعر أن

يقول لك: ما هو ويكشف لك عن لبابة وصلة الحياة به، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، وإنما لنقل الشعور بها من نفس إلى نفس وبقوة الشعور وتيقظه، وعمقه واتساع مداه، ونفاذه إلى صميم المشاعر، يمتاز الشاعر على سواه.

وقد لخص العقاد بعد نحو ربع قرن من هذه المقولة مقاييسه للشعر الجيد حتى كتب فى مجلة الكاتب سنة ١٩٤٨عن ثلاثة مقاييس رئيسية أولها أن الشعر قيمة إنسانية وليس بقيمة لسانية، فإذا جادت القصيدة من الشعر، فهى جيدة فى كل لغة، وإذا ترجمت لم تفقد مزاياها بالترجمة وثانيها أن القصيدة بنية حية وليست قطعا متناثرة يجمعها إطار واحد، وثالثها: أن الشعر تعبير وأن الشاعر الذى لا يعبر عن نفسه صانع وليس بذى سليقة إنسانية، فإذا قرأت ديوان شاعر ولم تعرفه فهو إلى التنسيق أقرب منه إلى التعبير.

أن هذه الآراء النقدية الثرية عند العقاد، ساندها انفتاح شعرى ضخم مختلف المذاق عما كان سائدا فى مدرسة الأحياء أو المدرسة الكلاسيكية، وربما يكون الإنتاج الشعرى للعقاد والذى بلغ أحد عشر ديوانا من القطع الكبير، قد ظلم لدى القراء والنقاد العرب على سواء وخفتت أصداؤه، فى زحمة الإنتاج الفكرى النثرى المتعدد والمتنوع للعقاد، ولكنه سيبقى – ناقدا أو شاعرا – واحد من كبار من ساهم فى إثراء مسيرة الشعر العربى، وهيأ المناخ لظهور موجات من التجديد الشعرى فى النصف الأول من القرن العشرين.

إن الآراء التى دفع بها العقاد وصاحباه فى جماعة الديوان (وفق التسمية التى شاعت رغم عدم دقتها) إبراهيم عبدالقادر المازنى

(١٨٩٠ ـ ١٩٤٩) وعبدالرحمن شكرى (١٨٨٦ ـ ١٩٥٨) إلى ساحة الحوار النقدى حول الشعر، كانت ذات أثر كبير فى توسيع دائرة الحوار النقدى حول الشعر، ومن ثم فى توسيع آفاق الإبداع الشعرى أمام المبدعين والمتلقين على السواء، ومع أن بعض منطلقات هذا الحوار كان الهدف منها هدم الاتجاهات السابقة التى كان يمثلها شوقى ومدرسته الشعرية، كما كان الشأن فى بعض كتابات العقاد والمازنى على نحو خاص فإن المنتج الثقافى لهذا الحوار كان يتمثل فى فتح مجالات ومذاقات جديدة، وتعديل المسار أحيانا فى التوجهات السابقة، دون أن يؤدى أبدا إلى إقصاء لرموز التوجه الكلاسيكى، ولعل هذا هو ما أدى إلى ظهور تيار يمكن أن يطلق عليه الكلاسيكية الجديدة جنبا إلى جنب مع الكلاسيكية التقليدية ومعايشة للاتجاهات الحديثة المتمثلة فى نزعة شعراء الديوان وبذور الرومانتيكية الوليدة، وساعد هذا كله على اتساع خريطة الإبداع الشعرى فى مصر فى العقود الأولى من القرن العشرين وتجاور المذاقات المختلفة فيها، وهو ما يعبر عنه عبدالرحمن شكرى فى اعترافاته حين يقول: هناك فى الشعر العربى الحديث مدرستان: مدرسة القديم ومدرسة الجديد، وإنما تتفاوت فى كل مدرسة درجة الشاعرية وطبيعة الموسيقية وخصائص الصياغة بل ومادة الشعر. فالبارودى وإسماعيل صبرى وشوقى وحافظ ونسيم وعبدالمطلب ومحرم والزينى وعلى الجندى وعلى الجارم ومحمد الأسمر ومحمود غنيم، يعتبرون من أنصار القديم المتمسكين بعمود الشعر بينما يعتبر مطران وشكرى والعقاد والمازنى وأبو شادى وناجى ورامى وعلى

محمود طه والسحرتى والصيرفى وجودت من أنصار الحديث الذى أخذ يطغى على شباب الشعراء الصاعدين.

وهذه الفقرة التى يعدد فيها شكرى نحو خمسة وعشرين شاعرا من كبار الشعراء المصريين تعايشوا فى فترات متداخلة لا تستوعب أسماء الشعراء المصريين البارزين جميعا، وهو بالتأكيد لم يكن يهدف إلى الحصر التام، ولكن مجرد إيراد هذه اللوحة الإجمالية يدل على غزارة عدد الشعراء الجيدين فى مصر، وعلى تنوع مذاقاتهم الإبداعية، ومذاق الروافد والتصورات التى تغذى مواهبهم الشعرية.

كان رافد الثقافة العربية الإحيائية يسير جنبا إلى جنب مع رافد الثقافة الغربية، الذى بدأ فى موجته الأولى ذا طابع فرنسى منذ ترجمات رفاعة الطهطاوى الشعرية فى بدايات الربع الثانى من القرن التاسع عشر إلى ترجمات محمد عثمان جلال الشعرية عن لافونتين وصولا إلى أحمد شوقى وارتباطاته الشعرية الواضحة بفكتور هيجو ولامارتين ولافوتين وتيوفيل جوتييه وموسيه وغيرهم من كبار الشعراء وتجديداته الواضحة فى مجال قصص الأطفال والمسرح الشعرى والشعر التاريخى موازاة لإبداع خليل مطران وكتاباته النقدية فى المجلة المصرية وترجماته الشعرية، وكلها تشف عن ازدواج عميق للثقافتين العربية والفرنسية.

لكن رافد الثقافة الغربية سيأخذ مذاقا آخر مع شكرى والعقاد والمازنى حين تقودهم ثقافتهم الإنجليزية إلى روافد جديدة فى الأدب الإنجليزى، يتأثرون بها ويتحمسون لها شعرا ونقدا وتنشأ معهم ظاهرة ازدواج روافد اللاتينى لكن ظواهر التجديد لدى الشعراء

المصريين فى هذه الفترات أيا كانت روافدها اتفقت على شىء هام، وهو عدم مسخ الوجه العربى للشعر، كما عرفه هذا الفن العريق منذ أكثر من ستة عشر قرنا .

يقول الدكتور محمد مندور وهو يقيم ظواهر التجديد عند شعراء مدرسة الديوان: الواقع أن أحدا من أنصار التجديد فى مصر لم يجلب «نوايا من الغرب» وقد احتفظوا جميعا باللفظ والأساليب والذوق، وبخاصة فى مصر التى تختلف فيها حركة التجديد الشعرى والأدبى منها عن شعراء المهجر الذين قد يمكن مؤاخذة بعضهم بالتهاون فى الصياغة اللفظية، وفى فصاحة اللغة، كما أن أنصار التجديد لم يذكروا أن الشعر قطعة منهم ومن مجتمعهم، وليس من دماء اللاتين أو اليونان، ولكنهم اختلفوا مع المقلدين أنصار عمود الشعر فى مادة الشعر ذاتها وطالبوا بألا تظل تلك المادة حية فى نطاق ما لاكته ألسنة القدماء، وألا تظل صياغتها خاصعة للقوالب القديمة، كما طالبوا بألا يظل الشعر صناعة زخرفية لا تستند إلا إلى المهارات اللفظية أو التوليدات المتعسفة وقد هدتهم ثقافتهم الواسعة التى أخذوها عن الغرب، إلى أن هنالك أغواراً فى النفس البشرية، وأسرارا فى الطبيعة، كما أن هناك من مواضع الجمال ومثيرات الشجون والآلام والآمال، ما لم يطلع عليه قدماء العرب، بينما نفذ إليه الغربيون، وذلك فضلا عما استنبطه الغرب من أسرار الصياغة الشعرية ووسائل التصوير والإيحاء، وهم لا يريدون استعارة الأثواب من الغرب، ولا استقاء مادة الشعر من حياة اليونان أو الفرنسيين، ولكنهم يسلكون الاتجاهات التى سلكها الغربيون، وذلك ليستخرجوا

من حياتهم ومن طبيعة بلادهم أسرارها المماثلة لما استخرجه الغربيون من حياتهم وطبيعة بلادهم ومجتمعهم وأن يستعينوا بنفس المبادئ والأصول اللغوية التى طبقها الغربيون على لغاتهم.

والكثير من دعاة التجديد وبخاصة فى مصر لم يتنكروا للشعر العربى القديم ولا جهلوه، وإنما أضافوا إلى ثقافتهم العربية ثقافة غربية واسعة، وحرصوا على أن يفيد الشعر والأدب العربى الحديثان من تلك الثقافة الغربية، وفى الوقت الذى كانوا يقرأون فيه شيلى وهازلت لم يكونوا يغفلون عن الشريف الرضى وابن الرومى.

لقد حرصت على نقل نص الدكتور محمد مندور هنا لأنه يشير إلى جانب من جوانب التوازن الخلاق فى علاقة الثقافتين العربية والغربية، وأثر هذا التوازن فى تطور الشعر العربى فى النصف الأول من القرن العشرين، ودور الحوار الإبداعى ـ النقدى فى مصر فى رسم ملامح هذا التطور للشعر العربى كله.

ومع أن منطوق النص لم يذهب إلى أبعد من رصد التطور الشعرى، ورسم ملامحه العامة فى هذه الفترة، وقد تحقق له هذا الرصد الكلى بطريقة جيدة، فإن مفهوم النص، عندما تعاد قراءته، يكاد يشير بالمقابل إلى فترات تاريخية تالية، أو ظروف ثقافية مختلفة، فى حركة تطور الشعر العربى، لم يتح فيها للمبدعين والنقاد، إدراك سر هذا التوازن، بين الثقافتين الغربية والعربية، فجاء التطور فى مجال الشعر خاصة، وقد فقد هذا المذاق وذلك التآلف اللذين حققهما الشعر العربى فى مصر فى النصف الأول من القرن العشرين، وأصبحت بعض نتاجات التطور الذى يفتقد التوازن أشبه

بالتمارين المدرسية التى قد تدل على خبرة أصحابها، فى أحسن الأحوال، بالأسماء والمصطلحات والأنماط، التى ميزت تجارب التطور فى الآداب الغربية، دون أن تحمل أى ملامح للتمثل والإضافة والإبداع الحقيقى، ودون أن يحس المتلقى بأن الشعر المنسوب إلى أصحاب هذه التجارب شعر عربى فى نهاية المطاف.

إذا كان التياران الوافدان من الثقافة الغربية قد التقيا فى الربع الأول من القرن العشرين ـ فى شكل الحوار النقدى الإبداعى بين مدرسة شوقى ومطران الفرنسية الاستيحاء من ناحية، ومدرسة شكرى والعقاد والمازنى، الإنجليزية الاستيحاء من ناحية أخرى فإن الثمرة البارزة لحوار التيارين ظهرت فى الشعر المصرى فى الربع الثانى من القرن العشرين فى الاتجاه الذى حمل لواءه فى البدء، أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ ـ ١٩٥٥) وأصبح يطلق عليه أحيانا الاتجاه الرومانسى، ويشار إليه باسم جماعته الأدبية البارزة «جماعة أبوللو» ومجلتها الشهيرة برغم قصر عمرها «مجلة أبوللو» التى لم يقدر لها الظهور أكثر من عامين (١٩٣٢ ـ ١٩٣٤).

وهى فترة لا تكفى فى عمر المجلات الأخرى، حتى المجلات العامة منها، لتثبت اسمها فى أذهان معاصريها، لكنها وهى المجلة الشعرية المتخصصة استطاعت أن تقاوم تيارات النسيان، ما يزيد على ثلاثة أرباع القرن، ولعل هذا لا يعود إلى قيمة المجلة وحدها، وإنما إلى قيمة الشعر والشعراء ، فى هذه الفترة وإلى شدة اقترابهم من نفوس المتلقين، وشدة إشباعهم للظمأ الثقافى، وتجاوب نسيج شعرهم مع ذائقة المتلقى العربى، وكم من مجلات خاصة، صدرت

وتصدر بعد هذه المجلة، دون أن تجد ذلك القدر من الإقبال، ولا ذلك الصدى عند المتلقى فى عصرها والعصور التالية لها.

لقد تألف على صفحات المجلة خلال هذه الفترة القصيرة، أسماء نحو مائة شاعر معظمهم من مصر من أمثال شوقى ومطران وأحمد محرم ومصطفى الرافعى والعقاد وناجى والصيرفى، وزكى مبارك، وخليل شيبوب، وعلى محمود طه، ومختار الوكيل، وصالح جودت، وأحمد نسيم، وحسن الغاياتى ومحمد الأسمر ورمزى مفتاح، ومصطفى السحرتى، وسهير القلماوى وجميلة العلايلى، وأحمد الزين، ومحمد عبدالغنى حسن ومحمود حسن إسماعيل، ومحمد عبد المعطى الهمشرى، ومحمود غنيم، ومحمود رمزى نظيم، ومحمود أبوالوفا ومحمود عماد وعبدالحميد الديب، ومحمد صادق عنبر، وعبدالعزيز عتيق، ومحمد فريد ومحمد مصطفى الماحى، وسيد قطب، وبشر فارس، وطاهر الطناحى، وعبداللطيف النشار، وكامل كيلانى، وعامر بحيرى، وعثمان علمى وفخرى أبوالسعود، والعوضى الوكيل وطاهر أبو فاشا، ومحمد زكى إبراهيم، ومحمد عبدالغنى نجيب، وحبيب عوض القبوى، وعلى أحمد باكثير، ومصطفى الدباغ، وكامل الشناوى ومأمون الشناوى، وإسماعيل سرى الدهشان، وزكى غازى ومحمد سعيد السحراوى، ومحمد برهان، ومحمد المهدى مصطفى، ومن شعراء تونس أبوالقاسم الشابى، ومحمد الحليوى، ومن السودان، محمد أحمد المحجوب، وعبدالله عبدالرحمن وتوفيق البكرى، ومن العراق محمد مهدى الجواهرى، وحسين الظريفى ومن المهجر إيليا أبو ماضى وشفيق المعلوف، ورياض المعلوف وهذه

الأسماء ترد هنا على سبيل المثال لا الحصر.

إن الغزارة اللافتة للنظر لأسماء الشعراء المصريين فى هذه الفترة إلى جانب جودة إنتاجهم، وظهور النفس القومى الواضح لديهم جاء هذا كله مصاحبا لعدة ظواهر أفرزتها فترة ما بين الحربين العالميتين وكان فى مقدمتها تنامى الشعور القومى فى أعقاب سقوط هيكل الخلافة العثمانية، وانهيار الرابطة الشكلية التى ظلت تجمع المسلمين منذ بيعة سقيفة بنى ساعدة فى أعقاب وفاة النبى ـ صلى الله عليه وسلم ـ وانطلقت منها أشكال للخلافة الراشدة فالأموية، فالعباسية، فالفاطمية، فالعثمانية، وأيا كانت أشكال الضعف فى الخلافة الأخيرة خلال فترة كبيرة من القرن التاسع عشر سميت خلالها بالرجل المريض، فإن الرابط الشكلى الواهى، كان يحول دون انطلاق نزعة القوميات المحلية، التى انطلقت فى أعقاب الحرب العالمية الأولى وكان من مظاهرها ثورة ١٩١٩، وقد يلاحظ على مستوى الشعر والأدب، أن نبرة الحديث عن الأدب المصرى والشعر المصرى بدت واضحة خلال هذه الفترة ولم تكن مألوفة بالقدر الكافى قبلها، وأن بعض مجالات الأدب القصصى على نحو خاص قد حملت لواء الأدب المصرى، كما حدث مع المدرسة الحديثة عند محمود طاهر لاشين وحقى وغيرهم وكما ظهرت فى كتابات بعض النقاد فى هذه الفترة من أمثال أحمد الشايب، فى دعوته الواضحة إلى أدب مصرى انطلاقا من دعوات أحمد لطفى السيد المبكرة وكتابات محمد حسين هيكل وإبداعاته الأدبية.

وكان مفهوم «القومية» فى الأدب فى حاجة إلى ترشيد دائم وقد

بذل العقاد وغيره جهودا نقدية واعية فى الابتعاد بمفهوم القومية عن الخطابية وترديد الشعارات أو مجرد وصف الأماكن المصرية والحوادث المصرية، وعابوا على الذين ضيقوا هذه المفاهيم . يقول العقاد: «ليس المفهوم من القومية أن يسجل الشاعر أسماء البلاد ومعالمها وعناوينها، وإنما المطلوب أن يكون أساسا يشعر بقومه وبالناس وبالدنيا وبالأرض وبالسماء وتأتى الطبيعة القومية من وصفه للسماء، كما تأتى من وصفه طنطا والمنيا والأقصر وأسوان».

ومن الظواهر التى صاحبتها هذه الاتجاهات فى مجملها ظاهرة المسحة الرومانتيكية التى اختارها أبرز شعراء هذه الفترة فى قراءاتهم وإبداعاتهم، وكان ظهور هذه المسحة طبيعيا، اتساقا من الدور الذى لعبته الرومانتيكية عندما ظهرت فى أوروبا فى أعقاب الثورة الفرنسية، وأطلقت العنان للخيال البشرى المتعطش إلى التغيير، والثائر ضد كل ما هو راسخ كلاسيكى انطلاقا من هيبة الملوك وسطوة النبلاء، واحتكار الطبقات الراقية لاهتمامات الأدباء والشعراء وحصاد أقلامهم، وتحطيم حواجز الزمان والمكان من خلال الانطلاق إلى أفاق لا تحد، والثورة على القوالب الجامدة فى التعبير والتصوير.

ولهذا كان من الطبيعى أن يولع الشعراء المصريون فى أعقاب ثورة ١٩١٩ وما ولدته فى النفوس من طموحات وأحلام وأمال، بنماذج شعراء الرومانتيكية، من أمثال هيجو وموسيه ولامارتين وشللى وكيتس ووردزورث وغيرهم وأن يقبلوا على إنتاجهم قراءة واستيعابا وترجمة ومحاكاة وأن تتجدد دماء الشعر العربى من خلال

هذه النزعة السياسية القومية الأدبية المتعطشة إلى التغيير والتجديد.

لكنه إذا أمكن أن يقال إن نزعة رومانتيكية شاعت فى هذه الفترة من تاريخ الشعر العربى فى مصر، فإن من الصعب أن يقال: إنها سادت ومن المستحيل أن يقال أنها انفردت بالميدان، فلقد ظلت مذاقات الشعر ـ كما أسلفنا ـ يتداخل بعضها مع بعض، ولا تقف امتدادات موجة عندما تدخل إلى الساحة موجة جديدة بل تتجاوران أو تتوازيان وأحيانا تتلاقيان تلاقيا جزئيا، فقد تنقل وسيلة من وسائل التعبير أو التصوير فى الاتجاه الرومانتيكى، مثل تراسل الحواس، مثلا إلى أقطاب الصناعة فى الاتجاه الكلاسيكى، دون أن يعنى ذلك تحولا فى الاتجاه العام لهم، أو انجذابا إلى مذهب جديد، وقد يتزامن مجموعة من الشعراء، ويلتقون فى المنتديات أو على صفحات الجرائد والمجلات مع أن مذاق إنتاج كل واحد منهم، يصح انتماؤه إلى زمان مختلف، وأى تلازم بن الاتجاه والزمن الذى يستطيع أن يجمع بين شاعرين مثل الشيخ محمد عبدالمطلب، وأحمد زكى أبو شادى وبينهما من درجات فروق مفهوم الشعر وصناعته ما يسمح بتتابع ألوان كثيرة من مذاق الإنتاج الشعرى .

ومن هذا المنطلق تستطيع أن تفهم ظهور نزعة سيريالية عند بعض الشعراء المصريين فى الثلاثينيات ممن يزاوجون فى كتابة أدبهم بين اللغة العربية واللغات الأجنبية من أمثال جورج حنين (١٩١٤ ـ ١٩٧٣) الذى كان على صلة مباشرة بإبداعات شعراء فرنسيين مثل أندريه بريتون وأندريه مالرو وأندريه جيد، والذى قاد فريقا ممن التفوا حول منهجه الشعرى وأصدروا مجلة «دون

كيشوت» الناطقة بالعربية فى مصر ودعا فى مقدمتها إلى إخصاب الشعر بالوافد الثقافى الجديد، حيث يقول «يتبع الشعر قوانين كونية، وإيقاعية، وتعويذية، ويمزج مع طقس لفظى نتج عنه لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية للقبيلة أو المدينة... أنها الأداة التى يمكن بواسطتها تحدى قوى كونية كالموت . الشعر يستعمل الحلم ضد ما فى الواقع من فقر... يركن الشعر الحديث إلى اللاوعى، لا بوصفه هدفا فى حد ذاته، وإنما ليتعرف على أنفسنا ليكشف كل ما بداخلنا.

لقد تميزت هذه الفترة كذلك بشيوع الحوار النقدى حول الشعر، وهو الحوار الذى اتسع نطاقه، واشتدت خصوبته مع تنوع الثقافات وتوافر مناخ الحرية السياسية النسبى، وتعدد المنابر الثقافية الممثلة فى صحف الأحزاب أو الصحف المستقلة وفتح الصحف أبوابها لأعلام الشعر والنقد، وتدخل النزعة السياسية مع الأدبية مما جعل هذه الفترة واحدة من أخصب فترات الشعر والنقد العربى المعاصر قبل أن تسود نبرة الرأى الواحد والقوة الواحدة بعد سنة ١٩٥٢.

ويمكن القول بأنه فى ظل مناخ الحوار والنقاش والتجديد ظهرت خلال هذه الفترة كل بذور التجديد الشعرية التى سوف يقدر لها الميلاد فى أواخر النصف الأول من القرن العشرين أو فى بدايات النصف الثانى منه، سواء اتصل ذلك التجديد بالشكل إيقاعا وتعبيرا أو بالمفاهيم الشعرية وصلتها بالفن أو بالحياة أو بمزيج منها.

ويأتى فى مقدمات التطورات الشكلية، التطور الموسيقى وتنقل الشعر بين ألوان الإيقاع القديم المتمثل فى شكل البحر الذى يتبع

تاما أو مجزوءا على مدى القصيدة كلها وشكل القافية الموحدة، وهذا الشكل الذى شهد ألوانا من التطور خلال هذه الفترة فى شكل التنويعات وألف فيه شعراء المهجر والديوان، وأبوللو على نحو خاص أو فى شكل الاستغناء التام عن القافية، كما حدث فى بعض قصائد عبدالرحمن شكرى، أو الوصول إلى نمط من توزيع التفعيلات داخل البيت كما حدث فى تجربة على أحمد باكثير (١٩١٠ ـ ١٩٦٩) فى مسرحيته إخناتون ونفرتيتى، التى سبقت فترة طويلة محاولات نازك الملائكة والسياب وغيرهم فى نهاية الأربعينيات لبناء قصيدة على أساس وحدة التفعلية لا على أساس وحدة البيت الموسيقية.

إن التجديد فى شكل القصيدة اللغوى الذى شهد درجات كبيرة من التنوع والتفاوت عند شعراء هذه الفترة حسب رؤاهم وثقافتهم اللغوية بل وشهد «عابر سبيل» يصدر فى ثلاثينيات القرن العشرين مقتربا من لغة الحياة اليومية، وموضوعاتها كان قد وضع علامة استفهام فى محاولات الاقتراب باللغة من واقع الحياة فى النصف الثانى من القرن العشرين، أيا كانت درجة النجاح الفنية التى لقيها أو لم يلقها الديوان إبان ظهوره، وأبيات مثل أبيات صلاح عبدالصبور: «وشربت شايا فى الطريق» أو أبيات أحمد عبدالمعطى حجازى «سلة ليمون عشرون بقرش، بالقرش الواحد عشرون» يمكن أن تجد بداياتها فى الاتجاه الذى مثله العقاد بديوانه، عابر سبيل فى ثلاثينيات القرن السالف.

لاشك أن تطورا هاما فى شكل القصيدة تجمعت فيه كل هذه الإرهاصات قد تجسد فى شكل ما عرف بقصيدة التفعيلة أو الشعر

الحر، وانطلق من العراق ومصر فى تواريخ متقاربة تدور حول منتصف القرن العشرين، وبرزت خلال الموجة الأولى من رواده، أسماء شعراء مثل نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وصلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطى حجازى وامتدت الموجة لتشمل كثيرا من شعراء مصر والعالم العربى فى خمسينيات القرن الماضى وتستمر فى العقود التالية مع تغير نسبى فى المذاق أو فى الظروف يكاد يغرى كل عقد بأن يشكل جيلا أو مدرسة خاصة وتستمر فى الحديث عن شعراء الستينيات وشعراء السبعينيات وشعراء التسعينيات إلخ.

وخلال هذه العقود المتتالية ظهرت أجيال من الشعراء البارزين بعضهم يكتب اللونين: شعر الشطر وشعر السطر، وقد يتساوى شعره جودة فى كليهما، أو يبدو أكثر طبيعة وأقل كلفة فى أحدهما دون الآخر، إما لأن كثرة المران ساعدته على ذلك أو لأن طبيعته الفنية أكثر استجابة لهذا اللون دون سواه، وفى الوقت نفسه نشأت طائفة فى ظل شعر التفعيلة وركبت بحوره ذات الطبيعة الخاصة فى التكوين، ولم تألف اللون السابق فعادته أو قللت من فنيته، وفى المقابل كان هناك من شدوا أوتارهم على أنغام النظام الذى كان سائدا قبل النسج على شعر التفعيلة، فركنوا إلى هذه الصورة من البناء الموسيقى، ورأوا أنها الصورة المثلى لبناء القصيدة وعزفوا عن اللون الجديد الذى لا يعترفون به أصلا.

وهذا التنوع فى الخريطة النغمية الذى تستهدفه القصيدة العربية فى مصر فى النصف الثانى من القرن العشرين تنوعت معه

«الأنوال» التى تبنى عليها القصيدة، فلم تعد محصورة، بعدد البحور الشائعة وعدد صورها التامة أو المجزوءة، وإنما تعددت «الألوان» إن لم تقل تبعثرت وأصبحت تجد منها ما يسع كلمة وما يسع عشرا وما يتيح لفراغات البياض فى الصفحة أن تطغى على سوادها، أو ما يتيح لسوادها أن يتكاثر، حتى ترتبك العين فلا تعرف للوهلة الأولى إن كان توزيع البياض والسواد جاء على طريقة النثر أو على طريقة الشعر بل إن الحدود بين الشعر والنثر ستتآكل شيئا فشيئا، وتقترب من التلاشى فى فترات لاحقة حتى على مستوى المصطلحات.

وسوف يواكب تنوع خريطة النغم فى القصيدة تنوع على مستوى خرائط التعبير والتصوير، وقد يتم ذلك على مستوى تنوع درجات الشفافية أو الغموض أو الإيحائية، أو تماسك المعنى والمغزى أو الجوهر الظاهر، أو التماسك الكامن الذى يدعو قارئه أو ناقده للبحث عنه ويغذيه من خلال إشارات يومئ ضوءها حينا ويختفى حينا آخر أو اللاتماسك الذى يستنفر المشاعر والأذواق، ليبحث كل منها عما يلائمه ويمتعه ويشترك المتلقى من خلال الاستفسار والبحث فى عملية الإبداع ذاتها.

وقد يواكب ذلك تنوع فى مدى الشحنة الثقافية أو الفلسفية التى يمكن أن تحمل بها القصيدة ومدى اللقطات البسيطة أو الساذجة أو العميقة أو الذاتية أو الموضوعية أو الغنائية أو الدرامية التى تتحملها أو تتجمل بها أو تلبسها أو تنوء بها ومدى إمكانية الاستعانة بوسائل الفنون الأخرى فى أداء القصيدة لمهامها.

ومع تنوع الخرائط فى عالم القصيدة المعاصرة ازداد عدد

المنتمين إلى مجالتها خاصة مع خفوت صوت النقد الأدبى خفوتا نسبيا أو تراجعه عن دور النقد المراجع إلى النقد الراصد الذى يكتفى برصد ملامح الظاهرة ووصفها وصفا محايدا، وقد يستغنى أحيانا ببعض الجداول والإحصاءات دون أن يتقدم وراء ذلك كثيرا من خلال النظرة الكلية، التى تحاول أن ترصد ملامح الصورة العامة وتتبنى طريق اتجاه خطواتها.

وقد يكون من الصعب المقارنة بين النتاج الشعرى العربى فى مصر لهذه الفترة التى تبدأ مع منتصف القرن العشرين، والفترة السابقة عليها من حيث الكم أو الكيف، وليس من الضرورى أن يكون خفوت صوت الشعراء فى هذه الفترة بالقياس إلى سابقيها، راجعا فى كل أسبابه إلى تراجع المستوى الفنى هنا عن نظيره هناك، ولكن المؤكد أن دور الشعر ووظيفته على درجات الإمتاع الفنى وخاصة لدى جمهور التلقى العريق، قد تراجع خطوات ليفسح المجال أمام قنوات قولية أخرى، مثل الرواية التى تتناسب مع شريحة واسعة من القراء، وأمام فنون جميلة متحركة قد يبنى بعضها على نصوص من هذه الفنون الأدبية، مثل الدراما المسرحية والإذاعية والتليفزيونية والسينمائية بأشكالها المختلفة والمتنوعة.

ولقد أنتجت هذه الفترة كثيرا من الأصوات الشعرية المتميزة من أمثال صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطى حجازى وفاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة وأمل دنقل وعبدالمنعم عواد ومحمد مطر وأحمد سويلم وإبراهيم عيسى وجميلة العلايلى وحسن طلب وحسن فتح الباب وعبداللطيف عبدالحليم وحلمى سالم وعبدالعليم القبانى

وملك عبدالعزيز وعلية الجعار وفاروق جويدة وفؤاد طمان وفولاذ الأنور وكمال نشأ ومجاهد عبدالمنعم ومحمد العزب ومحمد الشهاوى ومحمد أبو دومة وعزت الطيرى وفوزى العنتبل ومشهور فؤاد ومنجى سرحان وناجى عبداللطيف ووفاء وجدى ووليد منير وغيرهم ممن تعرف بهم صفحات هذا المعجم وممن قدموا إضافة حقيقية لتاريخ الشعراء العرب فى مصر ،

التاريخ الطويل إذن لشعراء مصر الحديثة مع الشعر العربى تاريخ ثرى وحافل ومتطور وهم قد فادوا خلاله أو شاركوا مشاركة رئيسية فى كل خطوات التطوير والتحدث، وقد احتفى تاريخ الأدب دون شك بجهودهم وإنجازاتهم فى إطار الدراسات الكثيرة التى خصصت لأعلام منهم أو لفترات تاريخية أو لاتجاهات فنية.

ولكن مجال التعريف بهم مازال بحاجة إلى الجهود المعجمية المنظمة التى تتيح أن يلتقى هؤلاء الأعلام أو جلهم بين دفتى كتاب واحد يقدم تعريفا موجزا بكل منهم ويرسم الملامح العريقة لمسيرته الفنية ويختار نماذج شعرية لهم، وليست هذه بالمهمة السهلة وقد تحتاج إلى مهام تسبقها أو تواكبها إحصاء شعراء مصر، وهم فى النظرة الأولى يشكلون فريقا هائلا، وقد أحصى الدكتور يوسف نوفل فى كتابه موسوعة الشعر العربى الحديث أسماء ما يزيد على الألفين منهم وكثيرا من دواوينهم التى تركوها ماتزال بحاجة إلى طباعة أو تحقيق.

وينبغى الإشادة هنا ببعض الجهود المعجمية أو الموسوعية التى خطت خطوات على طريق التعريف بشعراء العصر الحديث ومن ثم

شعراء مصر على نحو خاص ما قدمته مؤسسة البابطين فى معجم الشعراء العرب المعاصرين ومعجم شعراء القرنين التاسع عشر والعشرين.

وفى هذا الإطار يأتى المعجم الذى بين أيدينا والذى كتبه الأستاذ عبدالله شرف (١٩٤٤ ـ ١٩٩٥) فى محاولة شجاعة وجهد إنسانى ينبغى أن يحيا فى ذاته، فلقد كان الرجل ـ رحمه الله ـ محبا للشعر يكتبه ويصادق المنتمين إليه، ورغب خلال عمره القصير الذى لم يكد يتجاوز الخمسين أن ينجز شيئا حول شعراء مصر، مؤرخا لهم وحافظا لتراثهم، ولم تساعده كثيرا ظروفه الصحية، فقد كان مصابا بمرض ضمور العضلات، لا يستطيع التحرك كثيرا من قريته البعيدة فى محافظة الغربية، وكانت مهمته التى طمح إلى تحقيقها تقتضى التواصل وعدم الاكتفاء بالتواصل مع المراجع، ولم يكن العصر قربه قد أتيحت له وسائل الاتصال التى أصبحت أكثر سهولة وشيوعا بعد رحيله من الهاتف أو النسخ الضوئى أو البريد الإلكترونى أو ما شابه ذلك، ومع هذا فقد ناير بكل الوسائل ليجمع ما يستطيع من الشعراء المصريين فى مدنهم وقراهم وليعود على المراجع ليجمع أثار الراحلين، واستطاع أن يحشد كمًّا لا بأس به من المعلومات والنصوص التى كان يمكن أن تختفى لو لم يكن قد أتيح لها هذا الجهد الإنسانى الطيب برغم المعوقات وأولها اهتمامه من حيث تخصصه ودراسته بالتجارة والمحاسبة لا بالنقد الأدبى وتحليل النصوص وانتقائها، وأن هذا قد يدخل بجهده فى إطار الهواية أكثر من الدخول به فى مجال الأعمال المحترفة . ولكن هذا لا يمنع من

الترحيب بكل جهد فى سبيل سد فجوات المعرفة الناقصة بالشعراء المصريين ـ وينبغى أن لا ننسى أن الشعر، إبداعا ومحاورة – واسع الصدر رحب البساط، وأن كثيرا من أعلام علوم الطب والهندسة والتجارة والزراعة وتربية النحل، بذلوا جهدا مشكورا فى الاهتمام بالشعر المصرى والنهوض به؛ مما جعل المجال مفتوحا لمن يخلص العمل، ويجعله فى الوقت ذاته مفتوحا لمن ينقد المادة المطروحة، ويقترح عليها مزيدا من التنقيح والتعديل والإضافة.

وقد يقال أن الشعراء أنفسهم، خاصة من عاصروا المؤلف منهم الذين كتبوا مواد تعريفهم بأنفسهم فجاءت المادة المطروحة ذات أنساق متعددة بعضها يفصّل وبعضها يهمل ما قد يكون إدراك معنى الشاعرية فى حاجة إليه، وبعضها لا يكاد يقدم من النماذج الحد الملائم وبعضها يتجاوز ذلك الحد، ولكن ذلك كله لا ينقص كثيرا من أهمية المادة التى قدمت فى حدود الإمكانيات والظروف التى أشرنا إليها.

وقد يقال أخيرا أن معنى الشاعر قد اتسع هنا كثيرا فلم يعد مقصورا على مشاهير الشعراء، ومن كانت الشاعرية صفته الأولى البارزة، وإنما تعدى ذلك المفهوم الخاص إلى المفهوم العام فأصبح كل من صاحب الشعر زمنا وأن كان قد هجره فيما بعد أو غلبت عليه موهبة أو حرفة أخرى، أصبح يجد طريقة إلى مثل هذا المعجم إلى جانب الشعراء المشهورين.

وتلك أيضا نزعة فيها من التسامح والطرافة ما يجعل ساحة الشعر تتسع فتضم إلى مجلس العائلة، كل الذين ينتمون إليها، حتى

ولو كانوا قد سافروا أو هاجروا أو ابتعدت بهم الأسباب مادام يربطهم خيط رفيع بهذا الفن الذى أحبوه ورغبوا فى أن يكون لهم شرف الانتماء إليه بين آلاف من أبناء مصر فى العصر الحديث، أحبوا اللغة الجميلة وشعرها وتمسحوا على أعتابها، فاتسعت لهم ساحتها المعطرة.

تحية لهذا المجهود الإنسانى وتكريما لخطوة إيجابية فى سبيل إعداد معجم لشعراء مصر.

درجات تماسك البناء الشعرى عند إبراهيم ناجى

المقطوعات والقصائد الشعرية التى تتضمنها دواوين إبراهيم ناجى المتفرقة أو أعماله المجمعة، تثير كثيرا من التساؤلات المتصلة بالبناء الشعرى، ومن بينها تساؤل حول ما يمكن أن يطلق عليه «النفس الشعرى» وهو مصطلح عرف عند القدماء والمحدثين، وتفاوت حظ الشعر منه بين شعراء «الاستقصاء» الذين يمتد بهم «النفس الشعرى» فيتسع مدى القصيدة بين أيديهم تشقيقا وتعميقا من أمثال ابن الرومى ومهيار، وبين آخرين يميلون إلى المقطوعة القصيرة واللمحة الخاطفة من شعراء الظرف والحماسة والحكمة والإخوانيات وما شاكلها، وإذا لم يكن هناك تفضيل لنفس طويل على نفس قصير أو العكس، فإن هناك تأثيرا لاشك فيه لكل من النمطين على طريقة تماسك البناء الشعرى، وعلى اختيار الأدوات الملائمة هنا أو هناك.

والملاحظ بصفة عامة أن الاتجاه الشعرى الرومانسى الذى ينتمى

إليه إبراهيم ناجى أثار ومازال يثير تساؤلات عند النقاد حول مدى عدوله عن إطار القصيدة القديمة إلى القصيدة القائمة على نظام المقطوعة[١]، أو تردد بعض شعرائه بين النظامين أو جنوحه إلى أحدهما.

والملاحظ كذلك أن الانطباعات العامة التى سجلها حول ناجى كبار نقاد عصره، كانت تميل إلى إدراجه فى طائفة شعراء الظرف والرشاقة وسرعة الانتقال، وهى صفات تميل به ناحية «النفس القصير» أو تكاد، فالدكتور طه حسين فى مقاله الشهير الذى كتبه عقب صدور ديوان ناجى «وراء الغمام» سنة ١٩٣٤، كتب يصف الشاعر[٢] بأنه «شاعر مجيد تألفه النفس، ويصبو إليه القلب.. ولكنه من هؤلاء الشعراء الذين يَحسنُ أن يُقرأوا فى رفق... هو شاعر هين لين، رقيق وحلو الصوت، قوى الجناح ولكن إلى حد... لا يستطيع أن يتجاوز الرياض المألوفة، ولا أن يرتفع فى الجو ارتفاعا بعيد المدى... وهو إذا ألم بحديقة من الحدائق، لا يحب أن يقع على أشجارها الفخمة الشامخة فى السماء، وإنما يحب أن يقع على أشجارها المعتدلة الهينة... شعره أشبه بما يسميه الأوربيون موسيقى الغرفة، منه بهذه الموسيقى الكبرى، التى تذهب بك كل مذهب، وتهيم بك فيما تعرف، وما لا تعرف من الأجواء.

وهذه الملاحظات، أغضبت ناجى الشاعر الرقيق فى حينها، وخاصة عندما قارن طه حسين بينه وبين صديقه على محمود طه الذى رآه طه حسين مهيأ لأن يكون جبارا، إذا عنى بفنه وفرغ له وجد فى طلب الإجادة والإتقان.

وعندما نتأمل فى الصور التى اشتملت عليها هذه الملاحظات النقدية مثل قوة الجناح والأشجار الهينة وموسيقى الغرفة نجدها أنها تخرج ناجى من دائرة النسور أصحاب المدى الواسع، وتدخله فى دائرة «العصافير» بقفزاتها الرشيقة، ومع أن الدكتور محمد مندور لم يوافق الدكتور طه حسين على بعض ملاحظاته على شعر ناجى فى هذا المقال، ورأى أنها «نقد يجرى على منطق الفقهاء، وهو أبعد ما يكون عن الفهم الدقيق لحقائق النفس البشرية»[٣] فإنه انتهى فى نفس المقال إلى تصنيف طبيعة ناجى بأنها «طبيعة دائمة التوثب والتنقل من فنن إلى فنن، كالطائر سواء بسواء، وهو حكم يكاد يضعه فى آفاق العصافير التى نسبه طه حسين إليها، دون أن يعنى ذلك التقليل من درجة عذوبة فنه، أما العقاد فقد وصف ناجى أولا بأنه شاعر «الرقة العاطفية» وهو وصف لم يرض عنه ناجى، فبادر بالرد على طه حسين وعلى العقاد معا، قائلا فى خطابه إلى طه حسين قل لى منصفا، وليقل العقاد: أى أنواع الأدب أحب إلى النفوس؟!! لو سألت نفسك عن أحب الكتب إليك، قلت الأيام... ولو سألت العقاد: أى الشعراء تحب؟ قال لك: هاردى.. وما شعر هاردى غير دموع وضعف من الصنف الذى تعيرنا به»[٤]. لكن العقاد حين كتب عن ناجى بعد وفاته صنفه فى طائفة الشعراء الظرفاء حين قال[٥]: إن إبراهيم ناجى من مدرسة الشعراء الظرفاء: ابن الأحنف وابن سهل والبهاء زهير وإخوانهم من شعراء «يتيمة الدهر» و«نفح الطيب» نعرفهم بسيماهم فى كل عصر وفى كل بلد، ويجمعهم لنا عنوان الظرف، حيث كانوا بين مدارس عصورهم، فلا

نخال أننا نتلقى ديوانا غير ديوان ناجى فى هذا العصر إذا دعونا بديوان الشاعر الظريف»، وتصنيف العقاد يكاد يضع ناجى من حيث النفس الشعرى، فى نفس الدائرة التى وضعه فيها من قبل طه حسين ومندور.

والواقع أن النظرة الإحصائية لواقع الأعمال الشعرية المنشورة لإبراهيم ناجى يمكن أن تساعدنا على تصور أكثر تحديداً لموقع ناجى على خريطة القصائد والمقطوعات والنفس الطويل والنفس القصير ووحدة القافية أو تنوعها وأثر ذلك على درجات تماسك البناء الشعرى عنده.

وتدلنا النظرة الأولى لشكل القصائد والمقطوعات فى أعماله الشعرية الكاملة التى تضم حوالى ثلاثمائة قصيدة ومقطوعة، على رجحان كفة المقطوعات لديه بالقياس إلى القصائد التى تشكل نحو مائة وثلاثين قصيدة فى أعماله الكاملة بنسبة ٤٢٪ على حين تحتل المقطوعات الحيز الباقى بنسبة ٥٨٪ كما تدلنا حركةالتطور الداخلى فى الشكل الشعرى عنده إلى ازدياد ميله التدريجى إلى كتابة المقطوعات بالقياس إلى القصائد، فعلى حين كانت نسبة القصائد إلى المقطوعات هى سبع وعشرون إلى اثنتين وعشرين فى الديوان الأول وراء الغمام وحافظ الديوان الثانى ليالى القاهرة على نسبة قريبة إذ ضم تسعاً وثلاثين قصيدة وإحدى وثلاثين مقطوعة، فإن الديوان الثالث الطائر الجريح قد انقلبت فيه النسبة بصورة واضحة لصالح المقطوعات التى بلغت إحدى وأربعين مقطوعة فى مقابل خمس عشرة قصيدة فقط، وواصلت النسبة جنوحها الشديد إلى شكل المقطوعة فى الديوان الرابع قصائد من ديوان ناجى حيث لم

يشتمل إلا على ثلاث قصائد فقط يقابلها سبعة وعشرون مقطوعة فى هذا الديوان، أما الديوان الخامس والأخير ، فقد ظلت نسبة المقطوعات فيه أكثر من نسبة القصائد حيث ضم خمساً وأربعين قصيدة وخمساً وخمسين مقطوعة.

ولابد أن نشير هنا إلى ما نعنيه بمصطلح القصيدة ومصطلح المقطوعة وقد تم تحديدهما على أساس كمى يعتمد على عدد مرات تردد حرف القافية الواحد فى الأبيات المتتالية، فإذا قلت مرات هذا التردد عن عشر مرات، اعتبرت القطعة الشعرية مقطوعة، وإذا زادت عن ذلك، اعتبرت قصيدة، وفى إطار المقطوعة ثنائية أو ثلاثية أو رباعية.. إلخ يتم الاكتفاء بمقطوعة واحدة فى شكل خاطرة أو دفقه يتم الاكتفاء بها وقد تجئ ثنائية مثل (٦) :

ما أضيع العمر فى جرح أداريه
أريد أنسى الذى لا شىء ينسيه
وما مجانبتى من عاش فى بصرى
فأينما التفتت عينى تلاقيه

أو تجئ ثلاثية مثل قوله (٧):

يا نسيم البحر ريّانَ يطيبْ
ما الذى تحمل من عطر الحبيبْ؟
صافحتنى من نواحيك يدُ
تمسح الدمعة عن جفن الغريبْ
وتلقائى رشاش كالبكا
وهدير مثل موصول النحيبْ

أو تجئ المقطوعة مكونة من أربعة أبيات مثل قوله «٨»:

ثلاث ســـــنـــــين أم ثلاث لـــيـــال
هى الـبـرق أم مـَّرت كـلـمح خـيـالِ
ومـا كـان هـذا الـعـمـر إلا صـحـائـفـا
تـلاشت ظـلالاً رُحْنَ أثـــــــر ظـلالِ
ومـــا كـــان إلا أمس لـــقـــيـــاك إنّه
لأثـبت مـا خط الـزمـان بـبـالـيِ
ومـــا الـــعـــمـــر إلا أنت والحبِ والمـنى
ومـا كـان بـاقى الـعـمـر غـيـر ضلالِ

وقد أدرجنا أمثال هذه المقطوعات السابقة فى تصنيف الرباعيات ولم ندرج فيه نمطاً آخر، أطلق عليه ناجى نفسه اسم الرباعيات، وهو نمط من المقاطع تتكون المقطوعة فيه من أربع شطرات تتماثل فيها قافية الأول والثالث وقافية الثانى والرابع، ثم تتكرر المقطوعات بنفس النظام فى بقية القصيدة، وقد تضمن ديوان «الطائر الجريح» قصيدة من هذا النوع تحمل عنوان «رباعيات» وتتكون من سبع وسبعين مقطوعة تسير على هذا النظام الذى أشرنا إليه مثل قوله[٩]:

صـــيـــرك الحـــسن أمـــيـــر الـــوجـــود
والـــشـــعـــر من دراته كـــلـــلك
مـســتـلـهـمـا مـنك مـعـانى الخـلـود
فـــكل تـــاج فى الـــعـــلـى مـــنك لك
فـــنـــاهبٌ بـــرق الـــثـــنـــايـــا الـــعـــذاب
وســـــارقٌ يـــاقـــوتـــة من فـــمك

وكل تـــغـــريـــد الـــهـــوى والـــشـــبـــاب
أغـنـيـة حـامت عـلى مـبـسـمك

وقد آثرنا أن ندرج هذا النمط فى تصنيف الثنائيات، لأن المقطوعة فيه تتكون من بيتين اثنين حتى وإن شكلهما نظام القافية فى أربعة أشطر، واحتفظنا بمصطلح الرباعيات للمقطوعات التى تتغير فيها القافية كل أربعة أبيات، سواء تكررت فى القصيدة المقطعية أو شكلت المقطوعة الرباعية الواحد، «قصيدة صغيرة».

نحن إذن أمام مجموعة من الأنماط الموسيقية فى شعر ناجى، لكننا يمكن أن نصنفها إلى ثلاثة أشكال رئيسية:

١ـ المقطوعة: ونعنى بها مجموعة الأبيات الشعرية التى لا تصل إلى عشرة أبيات، وتتكون من قافية موحدة، وقد تكون المقطوعة ثنائية أو ثلاثية، أو رباعية، أو خماسية أو سداسية أو سباعية، أو ثمانية أو تساعية، وكل هذه الأشكال واردة فى شعر ناجى.

٢ـ القصيدة المقطعية: ونعنى بها القصيدة التى بنيت على واحد من أشكال المقطع السابق، مع تكرار الشكل المقطعى مرات متعددة. بمعنى أن يرد المقطع الثنائى فى قصيدة ما عشرين أو ثلاثين مرة، أو يرد المقطع الرباعى مكررا عشر مرات وهكذا.

٣ـ القصيدة ذات القافية الموحدة: وهى التى تتكون من قافية واحدة، وتتكون من عشرة أبيات على الأقل.

وسوف نقف وقفة سريعة أمام كل نمط من هذه الأنماط:

أولا المقطوعة :

تشكل المقطوعات ظاهرة ملحوظة فى أعمال ناجى الشعرية، إذ

يصل عددها بأنماطها الكمية المختلفة. إلى مائة مقطوعة تشكل نسبة عددية تقترب من ثلث مجموع الأعمال الشعرية، التى تضم نحو ثلاثمائة قصيدة ومقطوعة.

ويتوزع هذا العدد على الدواوين الخمسة بنسب متدرجة صاعدة تشير إلى ازدياد ميل ناجى لكتابة المقطوعات ديوانا بعد ديوان، فالديوان الأول وراء الغمام يضم مقطوعتين اثنتين فقط، إحداهما من شعر الصبا، كما يقول صاحب الديوان، وهى بعنوان «كلانا» لكن هذه النسبة تبدأ فى الارتفاع مع الديوان الثانى «ليالى القاهرة» الذى يضم ثمانى عشرة مقطوعة وتصل فى الديوان الثالث «الطائر الجريح» إلى ثلاث وعشرين مقطوعة، وتحافظ على العدد نفسه فى الديوان الرابع «ديوان ناجى» ثم تصل إلى ذروتها مع الديوان الخامس «قصائد مجهولة» الذى يضم أربعا وثلاثين مقطوعة.

ولعل جانبا من أسرار شيوع فن المقطوعات عنده يكمن فى نمط العلاقات العاطفية الكثيرة التى ازدحمت بها حياة ناجى فى علاقاته المتعددة مع نساء عصره، وخاصة «أهل الفن» منهن، وما يكتبه خلالها من بطاقات، وسواء كانت هذه البطاقات الشعرية التى يكتبها إليهن تعد غزلا أو مجاملة أو تحية، فقد كانت غالبا تأخذ شكل المقطوعة، التى يسطرها على أقرب ما تقع عليه يده، مما يكتب عليه عادة أو لا يكتب، وبأى شىء يتاح له، قلما أو ما يشبه القلم[٧]، وقد يضاف إلى ذلك علاقات المجاملة الاجتماعية، والتى تأخذ فى الاتساع مع التقدم فى مراحل الحياة، مما قد يفسر ذلك التدرج فى نسبة تردد المقطوعات فى دواوينه المختلفة.

على أن هناك توزيعا آخر للمقطوعات حسب درجات شيوعها النوعى فى دواوينه، ومن هذه الناحية تتصدر المقطوعات الرباعية القائمة، حيث يرد منها فى الأعمال الكاملة إحدى وعشرون مقطوعة، تليها المقطوعات الخماسية التى يرد منها عشرون مقطوعة، ثم السداسيات مع خمس عشرة مقطوعة، ثم الثمانينيات مع إحدى عشرة مقطوعة، وتتساوى المقطوعات الثلاثية والسباعية والتساعية فيرد فى كل منها تسع مقطوعات، أما الثنائيات، فتأتى فى نهاية القائمة مع ست مقطوعات.

والواقع أن معظم المقطوعات تمر بذرتها على الشاعر فى لحظة فيصبها فى قالب قصير ونفس خاطف، يقول فى مقطوعة «إلى هند»:

غـــرامك لى مـــعـــبـــدٌ طـــاهـــرٌ
دعـــائـــمه شـــيـــدت من ولـــوعى
تـــعـــهـــدت مـــحـــرابه بـــالـــوفـــاء
وأوقـدت فـيه الـهـوى من شـمـوعى
جـــوانـــبه من دمـــوعى قـــامت
وأضـــلـــعه بـــنـــيت من ضـــلـــوعى
ومن ذا رأى هـــيـــكلا فى الـــوجـــود
يـــقـــام عـــلـى هـــيـــكل من دمـــوعِ

وتشكل لقطة ولع المحب ووفائه وآلامه ودموعه، محور اللحظة التى ترصدها الرباعية، بل يكاد نفسها يكتمل مع البيت الثالث، الذى لا يشكل البيت الرابع إلا تأكيدا له وتكرارا.

وكما يكتمل نفس الرباعية هنا فى بيتها الثالث ويأتى البيت

الأخير تذييلا نرى مقطعا سداسيا يكتمل نفسه فى بيته الخامس، مثل مقطوعة «محنة»:

هى مـــحـــنـــة وزمـــان ضـــيق
وتـــكـــشـــفت عن لا صـــديق
جـــــربت أشـــــواك الأذى
وبـــلـــوت أحـــجـــار الـــطـــريق
وكـــــأن أيـــــامى الـــــتى
من مـــصـــرع، لـــيـــست تـــفـــيق
وكـــأن مـــوصـــول الـــضـــنى
يمـــتـــاح من جـــرحٍ عـــمـــيق
زرع عـــــلـــى ظـــلـــل فـــــذا
أبـــدا لـــصـــاحـــبه رفـــيق
هـــذا الـــذى ســـقت الـــدمـــوع
وذاك مـــــا أبـــقـى الحـــــريق

والبيت الأخير، تذييل، يحمل النفثة التى توزعت فى الأبيات الخمسة الأولى للمقطوعة، وتبدو المقطوعات بصفة عامة فى أفضل أحوالها، أكثر انتماء إلى عالم «الزهرة» المتفردة والوردة المنتقاة، منها إلى عالم الباقة المنسقة، فضلا عن عالم الروضة المتنوعة.

ثانيا القصيدة المقطعية:

تشكل القصيدة المقطعية، بالمعنى الذى سبق أن حددناه، نحو ٢٠٪ من مجموع الأعمال الكاملة فى دواوين ناجى، إذ يبلغ مجمل عدد القصائد التى تنتمى إلى هذا النوع أربعا وخمسين قصيدة،

تنسب إلى ثلاثة أنماط من القصيدة المقطعية، هى الثنائيات والثلاثيات، والرباعيات.

وإذا كنا قد لاحظنا من قبل أن «المقطوعة الثنائية» قد أتت فى ذيل القائمة الإحصائية فى دواوين ناجى، فإننا نلاحظ على العكس هنا أن القصيدة المقطعية الثنائية تتصدر القائمة، إذ يرد منها هنا خمس وثلاثون قصيدة فى مقابل أربع عشرة قصيدة رباعية، وخمس قصائد ثلاثية، ولا يجىء من نظام المقطع الخماسى سوى قصيدة واحدة، على حين لا تأتى أى قصيدة مقطعية من النظام السداسى أو السباعى أو الثمانى أو التساعى، ويبدو أن ناجى ادخر هذه الأحجام المقطعية المتوسطة لما يمكن أن يطلق عليه نظام القصائد القصيرة، والتى تصب من خلالها الدفقة الشعرية مرة واحدة، فضلا عن صعوبة بناء قصائد مقطعية من المقاطع السداسية فصاعدا، حيث يتطلب ذلك، أن يتحكم فى مسار كل مقطوعة حتى تبلغ ذروتها وتؤدى رسالتها من خلال أعداد متساوية من الأبيات. وهى قيود لم يكن يطيقها ناجى كثيرا، ويضطرب بين يديه أحيانا حجم المقاطع المتتالية، وقد حدث فى بعض قصائد ناجى المقطعية مزج بين مقاطع مختلفة استجابة لهذه النزعة، مثل قصيدة «يأس على كأس» من ديوان ليالى القاهرة، حيث تبدأ القصيدة بمقطع سداسى من بحر السريع وقافية الياء يحمل رقم (١) :

أصـــبـــحت من يـــأسى لـــو أن الـــردى
يـــهـــتف بى، صـــحت به هـــيـــا

هـيـا فـمـا فى الأرض لى مـطـمح
ولا أرى لى بـعـدهـا شـيـا
أهـرب من يـأسى لـكـأسى الـتى
أدفن فـيـهـا أمـلى الحـيـا

وبعد انتهاء المقطع تورد القصيدة مقطعا خماسيا من بحر آخر، هو بحر الكامل وعلى قافية الباء:

أنى عـلـى يـأسى وكـأسى كـابى
وعـلـى سـرابى عـاكف وشـرابى
ولـقـد فـرغت من الـتـعـلل بـالمـنى
إلا ومـيـضـا فى الـرمـاد الخـابى

وبعد انتهاء المقطع تورد القصيدة مقطعا يحمل رقم (٣) ويأتى هذه المرة من بحر الكامل أيضا، لكنه يتكون من تسعة أبيات على قافية الهاء:

هـات اسـقـنى واشـرب عـلى سـر الأسى
وعـلى بـقـايـا مـهـجـة وشـجـاهـا
مـهـلاً نـديمى. كـيف يـنـسى حـبـهـا
لن يـنـشـدُ الـسـلـوى عـلى ذكـراهـا

وتتكرر نفس الظاهرة فى قصائد أخرى من دواوين ناجى، مثل قصيدة «كبرياء» فى ليالى القاهرة، حيث تتكون بدورها من ثلاث مقطوعات مختلفة العدد، تنتمى الأولى إلى بحر الوافر وقافية الهمزة وتضم عشرة أبيات:

نـداؤك يـا فـؤاد كـفى نـداء
أمـا تـنـفك تـسـقـيـنى الـشـقـاء
أنـا ظـمـآن لم يـلـمع سـراب
عـلـى الـصـحـراء إلا خـلـت مـاء

وتتكون المقطوعة الثانية من خمسة أبيات من بحر الرمل على قافية التاء:

وحـبـيـب كـان دنـيـا أمـلـى
حـبـه المحـراب والـكـعـبـة بـيـتـه
من مـشـى يـومـا عـلـى الـورد له
فـطـريـقـى كـان شـوكـا ومـشـيـتـه

وتأتى المقطوعة الثالثة تساعية من بحر الكامل وقافية الميم:

أقـبـلـت لـلـنـيـل المـبـارك شـاكـيـا
زمـنـى وقـد كـثـرت عـلـى هـمـومى
ومـسـحـت كـفـى والجـبـيـن بمـائه
عـلـى أهـدى ثـورة المحـمـوم

وهكذا ينتظم عند ناجى نظام القصيدة المقطعية، فى المقطوعات «قصيرة النفس» وعلى رأسها الثنائيات، ثم الرباعيات، فالثلاثيات، ويختفى أو يضطرب فى المقطوعات «طويلة النفس» التى تزيد أبيات المقطع فيها على خمسة أبيات.

وإذا كنا قد لاحظنا أن الإحصائيات تجعل أنماط الشيوع الكمى فى القصيدة المقطعية، تكاد تكون معاكسة للظاهرة المناظرة فى المقطوعات، حيث رأينا الثنائيات مثلا تأتى هناك فى ذيل القائمة وتأتى هنا فى صدارتها، فإننا يمكن أيضا أن نلاحظ شيئا مماثلا

فى التدرج الصاعد أو الهابط للظاهرتين.

فعلى حين يلاحظ التدرج الصاعد فى ظاهرة «المقطوعة» التى تكاد تختفى فى الديوان الأول «وراء الغمام» وتصل إلى ذروتها فى الديوان الخامس «قصائد مجهولة» فإن التدرج يكاد يأخذ اتجاها معاكسا فى ظاهرة «القصيدة المقطعية» التى تبلغ قمتها فى الديوان الأول، وتوجد فيه ست عشرة قصيدة من هذا النمط، وتبلغ قمتها فى الديوان الرابع وقبل الأخير «ديوان ناجى» الذى يضم أربع قصائد من هذا النوع، مرورا بعشر قصائد فى الديوان الثانى، واثنتى عشرة فى الديوان الثالث.

ويمكن لهذه المؤشرات أن تكون ذات دلالة فى ضوء دراسة أوسع للشكل الموسيقى للقصيدة العربية فى النصف الأول من القرن العشرين فى ضوء إبداع التيارات الشعرية فى المهجر الأمريكى والمشرق العربى.

إن القصيدة المقطعية عند ناجى، رغم تنوع قوافيها، تستطيع أن تحافظ غالبا على «وحدة» مناخ اللحظة الشعرية، التى تأتى الدفقات المتتالية لتنويع الإيقاعات على لحنها الرئيسى، دون أن يرسم ذلك بالضرورة خطا امتداديا ناميا، وكثيرة هى القصائد المقطعية التى يمكن أن تنطبق عليها هذه الملاحظة فى أعمال ناجى، ويمكن أن نشير هنا إلى قصيدة «الانتظار» فى ديوان «وراء الغمام» حيث تتكون من إحدى عشرة مقطوعة ثنائية، تدور كلها حول لحظة فيها وقف الشاعر ينتظر تحت العاصفة والظلام والبرد موعد حبيب له، والقصيدة تبدأ بتنهيدة طويلة تجتر حرمانا طويلا وتوطن النفس على

الرضا بأى وصال ولو كان خيالا:

لعينيك احتملنا ما احتملنا
وبالحرمان والذل ارتضينا
وهان إذا عطفت ولو خيالا
فأين خيالك المعبود أينا؟

ثم تهيىء القصيدة «المكان» و«المناخ » للحظة اللقاء المرتقبة، وتهيئة «المكان» تقوم على التأكد من «التخلية» قبل ترقب «التحلية»:

تعال فلم يعد فى الحى سارِ
وقد هوت المنازل بعد وهن
وران على نوافذها ظلام
وقد كانت تطل كألف عين

وهذه التخلية جعلت الكائنات من حوله تحنو عليه وتمهد المناخ للقاء الحبيب:

تعال فقد رأيت الكون يحنو
علىّ، ويدرك الكرب الملما
ويحلو لى النجوم فأندريها
وأغمض لا أريد سواك نجما

وهو حنو وتمهيد جعل التأهب عنده يبلغ أقصى درجات يقظته وينتظر بكل حواسه، بإبصاره وسمعه ويستلذ الانتظار الذى هو قانون الهوى:

ومنتظر بأبصارى وسمعى
كما انتظرتك أيامى جميعا

وهل كـــان الـــهـــوى إلا انـــتـــظـــارا
شـتـائى فـيك يـنـتـظـر الـربـيـعـا

لكن لحظة الانتظار عندما تطول ينقلب الكون الذى كان يحنو عليه والنجوم التى كانت مجلوة له، إلى محيط ساخر منه.

أرى الأبـــاد تـــغـــمـــرنى كـــبـــحـــر
سـحـيق الـغـور مـجـهـول الـقـرار
ويـــأتـــمـــر الـــظلام عـــلـى حـــتـى
كـــأنى هـــابط أعـــمـــاقَ غـــارِ
وتـصـطـخـب الـعـواصف سـاخـراتٍ
وتـطـعـنـنى بـأطـراف الحـرابِ
وتـشـفق بـعـدمـا تـقـسـو فـتـمـضى
لـتـقـرع كل نـافـذة وبـابِ
فـصـحت بـهـا إلى أن جف حـلـقى
فـحـين سـكت كـلـمـنى إبـائى
وأشـعـر فى الـعـذاب بـعـمق جـرح
وأعـمق مـنه جـرح الـكـبـريـاء

وهذه الثنائيات الثلاث التى شكلت بؤرة الحدث وجسدت قوة الانتظار تم الارتقاء إليها من خلال خمس ثنائيات تعهدت برسم المكان والمناخ ونشوة اللحظات الأولى لانتظاره، يغذيه الأمل والشوق وتمتلىء أشرعته برياحهما، قبل أن تهب عليها رياح اليأس المضادة ودوامات البحر السحيق الغور المجهول القرار، وثنائيات الانتظار الخمسة المريرة تحملنا إلى موجة تالية هى موجة الرضا بلقاء الطيف والوهم بعد أن تعذر لقاء الحبيب من خلال أربع ثنائيات تتم بناء

القصيدة المتماسك.

ولـــا لم تـــفـــز بـــلـــقـــاك عـــيـــنـى
لمحتك آتـيًـا بـضـمـيـر قـلـبى
فـــأســـمـــع وقـع أقـــدام دوانٍ
وأنـصت مـصـغـيـا لحـفـيف ثـوبِ
وأخـلـق مـثـلـمـا أهـوى خـيـالا
وأسـتـدنى الأمـانى والحـبـيـبـا
وأبـدع مـثـلـمـا أهـوى حـديـثـا
لـنـاءٍ صـار من قـلـبى قـريـبـا
أمـــد يـــدىَّ فى لـــهـف إلـــيـه
أشـاكـيه بمـحـتـبس الـدمـوع
فـيـسـبـقـنى إلى لـقـيـاه قـلـبى
وثـوبـا ثم يـبـرد فى ضـلـوعى
فـتـصـطـخـب الـعـواصف سـاخـرات
وتـطـعـنـنى بـأطـراف الحـراب
وتـشـفق بـعـدهـا تـقـسـو فـتـمـضى
لـتـقـرع كل نـافـذة وبـاب

ودون الاستجابة لإغراء تحليل ديناميكية الحركة وحيوية الصورة فى مجمل اللوحة، فإن الملاحظة الرئيسية فيما نحن بصدده، من رصد درجات تماسك البناء الشعرى، تقودنا إلى أن تجزئة مجرى القصيدة إلى مقطوعات ثنائية، لم يكن على حساب تماسك البنية، ولم يعط الإحساس بقصر النفس، بقدر ما أعطى الإحساس

بتجسيده فى شكل وثبات متساوية، ربما تكون عونا على دفع الرتابة، وتصوير المشاعر المتلاحقة المبعثرة، وهو انطباع يمكن أن ينسحب على كثير من مظاهر بناء المقطوعات فى ديوان ناجى، وقد يدفعنا ذلك إلى القول بأن هذه المقطوعات ليست مجرد زهرات متناثرة، وإنما هى فى كثير من الأحيان باقات منمقة.

ثالثا: القصيدة ذات القافية الواحدة:

إذا كانت المقطوعات والقصائد المقطعية قد احتلت نحو ٨٪ من إنتاج الشاعر، فقد جاءت القصيدة ذات القافية الموحدة لتحتل الجزء الباقى فى نحو مائة وثلاثين قصيدة موزعة على الدواوين الخمسة التى تضمنتها الأعمال الكاملة (ونحن نشير هنا إلى النسب على نحو تقريبى، لأن بعض القصائد التى ضمها ديوان قصائد مجهولة كان قد سبق نشرها ناقصة أو نشر مقاطع منها فى دواوين سابقة) وعلى أية حال، فإن توزيع هذا العدد على دواوين ناجى المتتالية، يظهر جنوحه فى الفترة الأولى من إنتاجه الشعرى إلى القصيدة ذات القافية الموحدة، حيث يضم ديوان «وراء الغمام» منها سبعا وعشرين قصيدة ترتفع فى ديوان «ليالى القاهرة» إلى ثمان وثلاثين، على حين يأخذ المنحنى فى الهبوط فى الفترة الثانية من إنتاجه الشعرى فيحتوى ديوان «الطائر الجريح» على خمس عشرة قصيدة تهبط فى الديوان الرابع «ديوان ناجى» إلى ثلاث قصائد فقط، ولا يقلل من هذا الاستنتاج ارتفاع رقم القصائد فى الديوان الأخير إلى خمس وأربعين قصيدة، لأن هذا الديوان هو جمع لشتات القصائد التى لم تنشر فى حياة ناجى، والتى تتوزع على فترات حياته المختلفة.

وإذا ألقينا نظرة على التنوع فى موسيقى قصيدة القافية الموحدة فإننا نجد أن ناجى قد استخدم معظم البحور الشعرية، مثل الكامل فى صوره التامة أو المجزوءة، والرمل فى صوره المختلفة والخفيف والمجتث والبسيط فى صوره التامة أو المخلعة، والمتقارب، والطويل، والسريع، والمنسرح، والوافر، والرجز، وكان أكثر البحور استخداما لديه هو الكامل، حيث ورد بصوره المختلفة فى سبع وخمسين قصيدة، وتبعه الخفيف الذى ورد فى ثمانى عشرة قصيدة، فالرمل فى ثلاث عشرة قصيدة، فالبسيط فى إحدى عشرة فالطويل فى سبع قصائد، فالوافر فى ست قصائد ثم السريع والمتقارب فى أربع قصائد لكل منهما، ثم المنسرح فى قصيدتين، والرجز فى قصيدة.

وهذا التنوع فى الأوزان وازاه تنوع فى القوافى امتد إلى معظم الحروف الشائعة فى القافية، مثل اللام والنون والباء والدال والعين والميم والهاء والهمزة والحاء والراء والقاف، مما يقدم ثراء موسيقيا واسعا.

لكن القصائد فى مجملها تظل فى إطار القصائد القصيرة أو المتوسطة، وإذا اعتبرنا ما دون العشرة أبيات مقطوعة شعرية وأدرجناها فى القسمن الأول، فإننا يمكن أن نعتبر القصيدة التى تضم ما بين العشرة والعشرين بيتا قصيدة قصيرة، وتلك التى تضم ما بين العشرين والثلاثين قصيدة متوسطة، وأطلقنا مصطلح القصيدة الطويلة على ما يتجاوز الثلاثين، فلن نجد لناجى من هذا النوع الأخير أكثر من سبع عشرة قصيدة فى مجمل إنتاجه الشعرى على حين تشيع القصائد القصيرة فتبلغ نحو سبع وسبعين قصيدة

ويدرج الباقى وهو نحو خمس وثلاثين قصيدة فى القصائد المتوسطة.

وذلك بدوره يعطى مؤشرا إضافيا، حول فكرة النفس القصير أو الطويل ونصيب ناجى منه، دون أن يمتد ذلك بالطبع إلى القيمة الفنية، التى قد تتحقق فى مقطوعة فنية قصيرة أكثر ما تتحقق فى قصيدة طويلة، ويبدو أن ناجى نفسه كان يود أحيانا أن ينسب إلى شعراء «النفس الطويل» ولعل هذا يكمن فى إطلاقه اسم «الملحمة» على مجموعة من القصائد المتناثرة التى كتبها وهو يعانى من ظلام ليل القاهرة، خلال سنوات الحرب العالمية الثانية، وهو ظلام كانت آلامه مضاعفة على عاشق ليل القاهرة المضيء وسهراته الممتدة حتى الصباح مثل إبراهيم ناجى، كما كان يحكى عنه رفيقه فى سهرات ليالى القاهرة «صالح جودت» كانت الليلة تبدأ فى حلوان ثم ننتقل إلى مقهى بشارع عماد الدين، ثم يبدأ العقد فى الانفراط بعد منتصف الليل، ولكن الشاعر يصر على السهر، ويغلق المقهى أبوابه وتنتقل بقية البقية إلى مقهى آخر، وحبات العقد تتناقص على مر الساعات حتى لا يبقى منها عند مطلع الفجر إلا ثلاثة... نضرب نلتمس مكانا تفتحت أبوابه عند مطلع الفجر، نجلس فيه لنبدأ اليوم، لا لنكمل السهرة»[٨].

وإذا كان ناجى، قد اختار عنوان «الملحمة» ليطلقه على سبع قصائد فى ديوان «ليالى القاهرة» فإن صديقه صالح جودت، كان أول من عارضه فى إطلاق مصطلح «الملحمة» على هذه القصائد أو غيرها، معتبرا أنها قصائد لو تناثرت فى الديوان لاعتبرت كأية

قصائد أخرى متوسطة الحجم.

ولاشك أن التماسك الفنى هو السمة الغالبة على البناء الشعرى فى قصائد ناجى، غير أننا ونحن نتلمس هذا التماسك لا ينبغى أن نبحث عنه فى إطار «التتابع المنطقى»، وإنما فى إطار الطابع الموسيقى، فنسيج البناء الدرامى عند ناجى «شبيه بالسيمفونية الموسيقية التى تشير مطالعها إلى الطابع العام للحن، ثم تلعب نغماتها فى المجال لعبا حرا، فيرفد اللحن الأساسى بعديد من النغمات الفرعية، التى تتكاتف وتتساند داخل المجال العام، وليس من الضرورى أن تتسم كلها على نحو دقيق، بسمة اللحن الأساسى حتى إذا بلغت هذه النغمات مداها، عادت فعانقت اللحن الأساسى مكونة معه توازنا وانسجاما، يحدث الانطباع الكلى المطلوب، على حد التعبير الدقيق للدكتور محمود الربيعى الذى أورده خلال تحليله لقصيدة الأطلال[٩]. وهو تعبير يصلح أن يثير كثيرا من جوانب التماسك التى قد لا تتألق للوهلة الأولى فى قصائد ناجى ذات الطبيعة العاطفية الخاصة.

الهوامش

(١) انظر د. عبد القادر القط «الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر، مكتبة الشباب، سنة ١٩٩٢م، ص ١٦.

(٢) حديث الأربعاء، الجزء الثالث، ص ٥٠ وما بعدها، الطبعة العاشرة، دار المعارف، ١٩٧٦.

(٣) د. محمد مندور، الشعر المصرى بعد شوقى، ص ٥٦ وما بعدها، معهد الدراسات العربية، جامعة الدول العربية، سنة ١٩٥٥م.

(٤) انظر فى نص الرسالة: صالح جودت : ناجى حياته وشعره ـ تقديم الأستاذ العقاد، ص ٨٦ وما بعدها، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة، ١٩٦٠م.

(٥) المرجع السابق، ص ١٢.

(٦) الأعمال الشعرية الكاملة ص٥٦٧ تحقيق ودراسة حسن توفيق، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٦م).

(٧) السابق: ٥٦٩.

(٨) السابق: ٥٤١

(٩) السابق: ٨٥٢.

(١٠) فى الديوان مقطوعات إلى شهر زاد وسامية جمال وسهام رفقى وأمانى فريد وأنعام ومنيرة توفيق وهند، وغيرهن فضلا عن الإشارة لأسماء أخرى بالحروف ا

(١١) صالح جودت: ناجى حياته وشعره، ص ١٠.

(١٢)محمود الربيعى : قراءة الشعر، ص ٧٧، مكتبة الزهراء ١٩٨٥م.

سبعون عاما، على ميلاد أمل دنقل
١٩٤٠ ـ ١٩٨٣

الناس صنفان، موتى فى حياتهم وآخرون ببطن الأرض أحياء.

هكذا قال أمير الشعراء أحمد شوقى، الذى رحل قبل ميلاد أمل دنقل بثمانى سنوات، لكنهما استمرا معا رمزين حيين على تتابع الأجيال، لفن الشعر الجميل، فى مصر والعالم العربى فى القرن العشرين، وظلا أحياء فى باطن الأرض، ينوب عنهم فنهم الجميل حتى يصمتون ويبلغ رسالتهم خالية من شوائب المعاصرة، وحساسيات التزاحم بين الأحياء وهم راحلون.

إن العظماء عندما يرحلون لا يرحلون فى الواقع عنا بقدر ما يرحلون فينا، لأن حدائقهم التى غرسوها، يصير ظلها لنا، وتصب عصارة ثمارها فى عقولنا وتصبح جزءا من الأسئلة التى طرحوها حتى وإن عارضناها أو اختلفنا فى الإجابة حولها، ويؤول إلينا جانب من ميراثهم، أقربنا أو بعدنا وأكاد أقول، أحبنا أو كرهنا. ويصبح

الواقع بعدهم غير ما كان قبلهم، ونحن نبنى على هذا الواقع ـ وقد نتناسى من كان له فضل تمهيد التربة وإقامة الجدران، بل قد ترتفع هامات بعضا عندما يقف على حوائط بناها سابقوه ثم يرميهم من فوقها بأحجار النكران.

إن أمل دنقل، لم يمت، ولكنه صعد على حد تعبيره الذى اختاره وهو يواسى ابنة صديقه ورفيق رحلته من جنوب الوادى إلى قاهرة المعز، يحيى الطاهر والذى كان قد سبقه إلى الصعود حين قال:

ليت أسماء تعرف أن أباها صعد... لم يمت
هل يموت الذى كان يحيا، كأن الحياة أبد
وكأن الشراب نفد...
وكأن البنات الجميلات يمشين فوق الزبد
عاش منتصبا، بينما ينحنى القلب، يبحث عما فقد
.....
حفظ الحب والأصدقاء تصاويره... وهو يضحك وهو يفكر
وهو يفتش عما يقيم ..

وأمل، لم يكن يخاف من الموت، وكان يدرك، أن كفة الشاعر الخالد فى الموازين، أثقل من كفة الموت، وهو الذى كان يقول:

قلبى صغير كفستقه الحزن، لكنه فى الموازين
أثقل من كفة الموت
هل عرف الموت فقد أبيه؟
هل اغترف الموت من جدول الدمع؟
هل لبس الموت، ثوب الحداد الذى حاكه ورماه؟

وعندما حانت لحظة اللقاء الحتمية بين الشاعر والموت، لم يجزع الشاعر الذى كان قد أزاح وحشة الموت وروضها، ربما لأنه كان واثقا أن لحظة الخلود بعدها، أطول نفسا، وأقل مجاهدة من لحظة المعاناة قبلها، ومن هنا جاءت لحظة اللقاء هادئة وادعة، بل إن الشاعر هو الذى فاجأ الموت، ولم يترك له لحظة المبادرة:

أمس، فاجأته واقفا بجوار سريرى
ممسكا بيد كوب ماء
ويد بحبون الدواء
فتناولتها
كان مبتسما
وأنا كنت مستسلما
لمصيرى

نحن إذن مع رحلة لم يعترضها الموت إلا كاعتراض اللحظة الفاصلة الواصلة بين النوم واليقظة على حد تعبير أبى العلاء المعرى حين يقول:

ضجعة الموت رقدة يستريح
الجسم فيها، والعيش مثل السهاد

ومن هنا فنحن نحتفل بالذكرى السبعين لمسيرة حياة بدأت سنة ١٩٤٠ وماتزال وسوف تظل، وإذا كانت الأنفاس قد تردت فى الجسد خلال هذه المسيرة نحو أربعة عقود قوية أو لاهثة، تلتها أربع سنوات خافتة واهنة، فإن شعاع الإبداع الشعرى الذى أضاء جانبا كبيرا من هذه الرحلة القصيرة يكفل لها طول العمر، للغة التى باح

لها الشاعر بأسرار روحه وللشاعر الذى باحت له اللغة بأسرار كلماتها.

كانت المرحلة التى شارك فيها أمل دنقل فى إبداع الشعر العربى المعاصر، مرحلة انتقال حاسمة، أسهم فيها هو بجهد ملحوظ، ونفس متميز، كانت مرحلة انتقال فى موسيقى الشعر وإيقاعه، تجمعت فيها إرهاصات عقود وقرون سابقة، ناوشت الشكل المستقر فى بحور الخليل المحكمة، وفجرت شكلا من أشكال التطور أو التحرر من قيودها الصارمة فى تساوى عدد تفعيلات البيت، ووحدة نظام القافية فى القصيدة، وانطلقت قصيدة التفعيلة متحررة من هذين القيدين، فى فترة الصبا المبكر لأمل دنقل.

وكثر عدد المهرولين إلى الميدان، بعد تجارب روادها الأوائل، ومن بينهم فى مصر عبدالصبور وحجازى وفى العراق السياب ونازك الملائكة، بعد المحاولات الأولى المبكرة لباكثير ولويس عوض، وجرَّت الهرولة إلى تخلق بعض ملامح التسطيح والتشابه فضلا عن الخفوت الموسيقى لآذان تعودت على تلقى الشعر على نحو موسيقى شديد الدقة والإحكام طوال أكثر من خمسة عشر قرنا» وقد جاءت هذه الملامح من الفهم «المتسرع» لمفهوم الحرية فى النظام الجديد، فكان أن ركز الكثيرون من شعراء موجة التفعيلة الثانية، على الخلاص من القيد «الإجبارى» المتروك، ولم يلتفتوا إلى القيد الاختيارى المجلوب؛ فجاء شعرهم صحيحا وفقا لقواعد شعر التفعيلة، لكنه جاء فى الوقت ذاته خاليا من المذاق الخاص لكل شاعر على حدة وتحقق ما كان يسميه رولان بارت، انعدام درجة ما فوق الصفر، فى الأسلوب،

وساعد على ذلك وجود الكليشهات التعبيرية التى جنح شعراء الموجة الثانية من تقليد الرواد إليها، فأدى ذلك كله إلى ما أشرنا إليه من تشابه وتسطيح.

وأعتقد أن أمل دنقل، استطاع من خلال موهبته الشعرية الجبارة، وثقافته الواسعة، وحاسته النقدية اليقظة، أن يفلت من دوائر التشابه التى أشرنا إليها، وأن يشكل لنفسه مذاقا خاصا، تكاد من خلاله تعرف قصيدته.لدى قارئ شعر هذه المرحلة، بخصائصها المميزة، قبل أن تعرف بتوقيع صاحبها عليها، وتلك فى ذاتها، نقطة تميز فى عصور الإنتاج المتشابه، وما أكثره فى هذه الفترة.

ولقد تجلت مظاهر هذا التميز بصفة عامة من خلال وسيلتين، تتحقق فيهما درجة ما فوق الصفر بمفهوم الأسلوبيين.وكانت الوسيلة الأولى تكمن فى البناء اللغوى الداخلى لقصيدته، وهو البناء الذى استطاع من خلاله أن يوازن بين القيد المتروك والقيد المجلوب من خلال دقة العلاقات داخل الجملة الشعرية، بل داخل المفردة الشعرية أحيانا، وإحداث هذا التوازن بين التآلف والتخالف، بين التوتر والهدوء، بين الإطلاق والتقييد، والعناية من خلال ذلك بالتعويض الإيقاعى للوحدة الشعرية الصغرى، ممثلة فى المفردة أو الجملة عما يمكن أن يكون قد تم التسامح فيه فى النظام الإيقاعى للوحدة الشعرية، الأكثر طولا ممثلة فى البيت والشطر، الذى تحول إلى السطر، وبذلك لا تفقد الوحدة الشعرية الكبرى ممثلة فى القصيدة كثيرا من الغنى الإيقاعى الذى كانت تتمتع به فى نظام القصيدة السابقة على شعر التفعيلة.

ولاشك أن خطى أمل دنقل الأولى فى هذا الاتجاه كانت تستأنس بتجاوب كبار الشعراء فى عصور العربية المختلفة، ومن بينهم من المعاصرين ـ الشاعران اللذان أحبهما، وحفظ فى صباه شعرهما، محمود حسن إسماعيل، وأحمد عبدالمعطى حجازى. ولنتأمل من هذه الزاوية فى ترنيمته الجميلة إلى محمود حسن إسماعيل فى ذكراه.

واحد من جنودك يا سيدى ... قطعوا يوم مؤتة منى اليدين
فاحتضنت لواءك بالمرفقين .. واحتسبت لوجهك ومستشهدى
واحد من جنودك... يا أيها الشعر... هل يصل الصوت والريح مشدودة بالمسامير
هل يصل الصوت .. والعصافير مرصودة بالنواطير
كيف لى وأنا أتمزق ما بين رخين... والقدمان معلقتان بفخين
أعيانى الكر والفر.. واجتازنى الخير والشر
أيسر، تيسرت حتى تعسرت... حتى تعثرت
أيمن، تيمنت ،حتى تيممت، حتى تيتمت
أين المفر .. وأين المفر؟!

إن قارىء النص هنا من سواد المثقفين والمتذوقين لم يعد يطرح السؤال: إن كان هذا شعرا ملتزما، أو شعرا متحررا، فى إطار حوار العصر الذى ولد فيه، ولم يعد يتساءل عن خلل القيد المتروك، فى ظل المتعة التى يغمره بها القيد المجلوب، فى حين أن نصوصا شعرية أخرى معاصرة لهذا النص، لم تكن تنبذ فقط شرعية الالتزام أو الخروج، وإنما كانت تنبذ تساؤلات حول شرعية جدارة الانتساب إلى فن الشعر ذاته.

وإذا كانت الميزة السابقة فى شعر أمل دنقل، تتصل بشاعرية التعبير، فإن الميزة التالية التى تكاد تتداخل معها تتصل بشاعرية التصوير، وقد خطت قصيدة أمل دنقل فى هذا المجال خطوات هامة خلعت آثارها على شكل «القصيدة الحديثة» بصفة عامة، بل وجعلتها تقف فى مرحلة وسطى بين الغنائية والدرامية وبين التأملية والسردية، فقد اعتمدت قصيدته الخيط السردى الممتزج بالتأمل، والذى يتيح للمتلقى متعة رأسية وأفقية فى وقت واحد وشريطا متصلا من اللقطات المتتابعة التى تحملها غالبا الأفعال المضارعة الخالية من حروف العطف.

تأكلنى دوائر الغبار... أدور فى طاحونة الصمت ـ أذوب فى مكانى المختار

شيئا فشيئا يختفى وجهى وراء الأقنعة
أعمدة البرق التى تطل من نوافذ القطار
كأنها سرب إوز أسود الأعناق
يطلق فى سكينتى، صرخته المروعة
ويختفى... متابعا رحلته مع التيار

وإلى جانب الخيط السردى، يوجد الحوار، نصف الدرامى، الذى يكسب اللوحة الشعرية حيوية الطابع المسرحى:

ـ هل تريد قليلا من البحر
ـ إن الجنوبى، لا يطمئن إلى اثنين يا سيدى
البحر، والمرأة الكاذبة
ـ هل تريد قليلا من الصبر

ـ لا

فالجنوبى، يا سيدى، يشتهى أن يكون الذى لم يكنه

يشتهى أن يلاقى اثنين ـ

الحقيقة والأوجه الغائبة

ومع الخيط السردى، القادم من الفن القصصى ـ وتقنية الحوار المقتبسة من فن المسرح، تنخلع على قصيدة أمل دنقل، بوضوح ـ أثار التصوير السينمائى، لشاعر ـ عشق هذا الفن ـ واتسعت به ـ معه ـ عوالم الرؤية ـ وطرائق الرصد، وكثير من مشاهد قصائد أمل دنقل ،يمكن أن تنقل إلى لقطات سينمائية متحركة حية:

نافورة حمراء... طفل يبيع الفل بين العربات

مقتولة تنتظر السيارة البيضاء

كلب يحك أنفه على عمود النور

مقهى، ومذياع، ونرد صاخب، وطاولات

العربة ملوية الأعناق فوق الساريات

أندية ليلية

كتابة ضوئية

الصحف الدامية العنوان... بيض الصفحات

حوائط وملصقات ... تدعو لرؤية الأب الجالس فوق الشجرة

وليس من المصادفة، أن تصل اللوحة قمتها هنا بالإعلان عن فيلم سينمائى شهير فى عصر أمل، وهو : «أبى فوق الشجرة».

إن التطور الذى حدث فى تقنيات الصورة الشعرية عند أمل دنقل واتصالها الحميم بالأجناس الأدبية، والفنون الجميلة الساكنة أو

المتحركة، هو لاشك جزء من تطور عام بدأت خيوطه وينابيعه عند بعض سابقيه ومجايليه من الشعراء، ولكنها تجسدت بشكل فنى ناضج، وواسع الانتشار فى قصائده، وأصبحت تشكل سمة فنية، تسعى القصيدة الحديثة الجيدة إلى التحلى بها، وأصبح من الضرورى أن يعاد النظر فى جوهر التطور الضرورى الذى لحق بالقصيدة العربية، فى النصف الثانى من القرن العشرين، فلا يكتفى فى رصد هذا التطور من خلال عدد التفعيلات التى زادت أو نقصت، تساوت أو تفاوتت، وإنما ينبغى أن يمتد إلى الصورة وتقنياتها وعلاقة الشعر بالمعارف والفنون الأخرى، والقدر الضرورى الذى يمكن أن تتحلى به القصيدة من هذه المعارف والفنون، فلا تتسع بها حتى التخمة التى تختفى معها ملامحها، ولا تخلو منها حتى الهزال الذى تضيع معه جوانب كثيرة من متعتها وفائدتها، وفى هذا المجال، يبدو شعر أمل دنقل ،مادة خصبة لدراسات البلاغيين والنقاد.

فى الزاوية المقابلة لمداخل الشكل فى تجربة أمل دنقل، تبدو قضية «الحداثة» ودرجات التواصل بين الشاعر والمتلقى، من أبرز القضايا التى تثيرها التجربة الخاطفة العميقة، لقصيدة أمل دنقل مع المتلقى العربى فى العقود الخمسة الأخيرة، ولابد لنا أن نعترف بمساحة التراجع التى شهدتها القصيدة العربية، بل والقصيدة العالمية بصفة عامة، أمام الأجناس الأدبية والفنية الأخرى، التى نابت عنها فى إرواء مساحة كبيرة من الظمأ الفنى، أيا كانت طبيعة الظمأ وطبيعة الرى أيضا، ولكن الشعر بصفة عامة لم يعد له فى أدبنا العربى لدى جمهور المثقفين المكانة التى كان يتمتع بها فى الربع

الأول من القرن العشرين، عندما كانت القصائد تحتل مكانة مرموقة فى الصفحات الأولى للصحف اليومية، ولا مكانة الربع الثانى من القرن العشرين عندما خفت الصوت قليلا أمام القصة القصيرة والرواية والمسرحية، والبرامج الإذاعية التى عرفتها هذه الفترة وإن كانت مكانة الشعر ظلت فى المجلات والمحافل الأدبية مرموقة.

لكن الربع الثالث، الذى شهد ميلاد التطورات التى تشير إليها، كان الشعر فيه، قد تراجع إلى اهتمامات المثقفين، ثم خاصة المثقفين، وأصبحت أسماء كبار الشعراء غير متداولة، حتى لدى المثقف، وكادت أزمة المقابلة بين الشاعر الجيد والشاعرالمشهور، تعلن عن نفسها، فكبار الشعراء يعتصمون بعالمهم الخاص، من النقاد وصفوة القراء، ويتركون الساحة ـ راضين أو غير راضين ـ للشعراء الخطابيين، وشعراء الموجات السياسية.

لكن شعر أمل دنقل، كان نموذجا من نماذج قليلة، أحدثت انقلابا فى هذه المعادلة، فقد استطاع أن ينتج شعرا جيدا لاشك فيه، حتى باعتراف الذين حملوا عليه، ووضعوه فى قائمة الشعراء الجاهليين أو جعلوه آخرهم، واستطاع فى الوقت ذاته أن يكسر طوق الصمت واللامبالاة حول الشعر، وأن تصل قصائده إلى أكبر شريحة من المثقفين، بل ومن أنصاف المثقفين فى عصره وبعد عصره، وأصبحت بعض هذه القصائد، أناشيد وشعارات، مثل قصيدة «الكعكة الحجرية» التى هتفت بها حناجر المتظاهرين، ورددتها ألسنة المتعاطفين معهم أعواما وأعواما، ومثل قصيدة «زرقاء اليمامة» التى يندر أن تفلت من الاستشهاد عند الحديث عن نكسة ١٩٦٧، ومثل

قصيدة «لا تصالح» التى أصبحت شعارا سياسيا وثقافيا، لا تتوقف الألسنة عن ترديدها، بعد أكثر من ربع قرن على رحيل صاحبها ومثلها قصائد كثيرة عند أمل دنقل و مثل «سبارتاكوس» وأبى الطيب المتنبى وأبى موسى الأشعرى، وصلاح الدين وكلها تجاوزت مجال حديث النقاد المتخصصين واهتماماتهم إلى مجال المثقف العربى العام.

هل كان يطمح أمل دنقل من خلال هذا الطرح الشعرى الواعى والناضج إلى تقديم «حداثة جماهيرية» فى مقابل «الحداثة النخبوية» التى كان يتبناها من عارضهم فى الرأى وعارضوه من أمثال أدونيس وإدوارد الخراط وبعض شعراء قصيدة النثر؟

وهل يصلح أن نطرح فى عيد ميلاده السبعين، إعادة التأمل فى هذين النموذجين الحداثيين، ومعرفة ما يمكن أن يعود على القصيدة العربية من الحوار الخلاق بينهما بدلا من الانكفاء دائما على تصور واحد وحل واحد، نقصى من خلاله الآخر دائما؟

(أ)
أحبك حتى البكاء

حروف الفصل والوصل بين الحب والبكاء

يطالعنا هذا الفارس الجميل من فوق صهوات جياده السبعين، ينتقل بينها فى فتوة وخفة ورشاقة ودربة على فنون الفروسية، وتعدو خيوله فى مضمار واسع لا يحد، إن لم تكن العين مدربة على رصد سرعة الجياد وتعدد درجاتها وتنوعها بين الأصهب الجميل والأبيض المدلل والأدهم المهيب، داخلت فى مجال رؤيتها فنون العايات صبحا والمغيرات صبحا، واختلطت عليها حركات القوائم التى تسابق الريح وبخفقات الأجنحة التى تنبت فجأة فى أجساد الخيول، فإذا بها تعلو لقبة السماء، تسترق السمع وتحاور النجوم، وتمتلىء بالشموخ والطموح والحب، ثم تعود إلى المضمار فتجده أشد ضيقا مما تود، وأكثر ازدحاما بخيول المهرجين، فتحمحم بالغليان المكتوم، حتى يختلط الصهيل بالبكاء.

إن العنوان الذى يحمله آخر دواوين فاروق شوشة: «أحبك حتى البكاء» يحمل هذا الزخم الجميل، ويغرى بالدخول إلى دائرة يختلط فيها الممكن بالمستحيل ـ إنه عنوان ـ كما يقول جينيت وهو يتحدث عن عتبات النص، يطرح شباك الغواية، ويجعل التساؤل فى الأفق الشعرى: من يحب من؟ ومن يبكى على من؟ لقد جاء العنوان يحمل «فعلا» تنازعه طرفان الفاعل والمفعول «أحبك» ومصدرا معلقا «للبكاء» وعلى المسارات الداخلية لمكونات الديوان، أن تحدد لنا الطريق أو الطرق التى يمكن أن نسلكها.

إن الفعل يحيط به ضميران، لا يمنحانه من التحديد أكثر مما يمنحانه من إمكانية التشعب، فضمير المتكلم السابق، صالح بحكم بنيته اللغوية أن يكون للمتكلم أو للمتكلمة، وضمير المخاطب اللاحق صالح بحكم عدم تحديد الشكل أن يكون للمخاطب أو المخاطبة، وبذلك تصلح البنية اللغوية فى ذاتها لاستقبال شبكة من الأطراف المتخالفة أو المتوافقة أو المتبادلة بين التذكير والتأنيث مما يجعل الفضاء الممتد أمام التشكيل أشبه بالدائرة التى لا يدرى أين طرفاها، فإذا أضيف إلى ذلك وجود المصدر الخالى من تحديد النوع أو الزمن، اتسع بنا مجال الدائرة، وحتى ننشغل عن المرسل والمستقبل، ويتجه اهتمامنا إلى الإرسال والاستقبال، اللذين تمحى الفواصل بينهما شيئا فشيئا، حتى يصير البكاء حبا والحب بكاء من خلال كيمياء التعبير الذى يغرى باستشراف كيمياء التصوير، والدائرة التى تفرض نفسها على منطق الأشياء منذ البداية، تجذبنا إلى مجال فن «الدوائر المحكمة» (وهو تعميم أثير لدى الشاعر اتخذ

منه عنوانا لديوان جميل من قبل) والذى تحقق فى صورته الأمثل فى القصيدة التى تشكل وحداتها (لغة من دم العاشقين) على حد تعبير أثير آخر لدى الشاعر، شكل بدوره عنوانا لأحد دواوينه ومن هنا، فإن واحدا من المجالات التى قد تشكل مضمارا ملائما قد يتمثل فى «القصيدة» بموقعها المتميز بين الاستشراف والرؤية والطموح والإحباط بين قدرتها على اختراق حجب الماضى السحيق، واستشرافها لآفاق المستقبل المحتمل، واصطدامها ببلادة الواقع المتخثر:

قلت إن القصيدة سهم فسدده
ليس عليك إذا طاش
أو كان فرقعة فى الهواء
وصار الذى قلت محض ادعاء
ويكفيك أن النوايا فرائس صيد
وأن الحياة استشهاد

إن هذه القصيدة «المحبوبة» هى التى يمس سحرها خلايا الذين يصابون بعدوى الإبداع فتتسع الأحداث لديهم أكثر مما ينبغى، وتزداد رهافة السمع بأكثر مما يجتاح العصر البليد المستسلم، وتزداد طاقات الخلايا تفتحا وحرية فترتطم خلال دورانها الذى يعد فيضا طبيعيا لفورة الإبداع، بكائنات تجهد لكى تعوق الفلك الدائر عن الدوران، وبأصوات المهرجين التى تشوش على أصوات المبدعين، وتحاول إجهاضها:

وأنا الذى راح فى السوق يعرض كنز بضاعته

- والبضاعة بغى وعهر -

يعلق من فوق سارية ذات يوم

يرى الناس عُرى مباذله

وفنون ألاعيبه الكاذبة

عبرة للذين طغوا

واستباحوا الحمى

إن القصيدة التى تجسد الحلم والرغبة والطموح وتستدعى نمطا من الأحاسيس، وثوبا خاصا من الإيقاع واللغة، وأذنا خاصة، وذوقا خاصا يرتفع بالمبدع والمستقبل والعصر والفن، هذه القصيدة ولغتها، أضحت الحلم الذى يكاد يكون رفيقا قريبا بعيدا عنودا ودودا يستجلب هذا المزيج من الحب والبكاء.

ومنذ القصيدة الأولى فى الديوان تتجسد هذه المتشوقة المنفردة بدءا من عنوان القصيدة «لغة» التى يشاغل فيها الشاعر محبوبته اللغة:

ها أنت تشاغل لغة، كبرت بك

ومعك، لم تبتعدا، أو تتباعد أجنحة منك ومنها

إن اللغة القصيدة، لم تتوقف أبدا عن الحوار مع الشاعر الفارس العاشق والعلاقة بينهما أقدم من سفر التكوين وأعمق من طبقات الأرض، والحوار بينهما يمتد طموحا يزلزل كل أرجاء الكون، والشاعر فى كل هذا يهتف:

اقبض بيديك على معشوقتك الموعودة

وانفخ فيها من روحك

حتى تنهض من كبوتها

وتلوح لك

فالريح معك

إنها نفس النغمة التى تشف عنها ملامح المحبوبة فى قصيدة «يتم» والتى تتحرك ملامحها فى إطار هذه المعشوقة الخالدة.

فياطيفها لا تباعد

ويا طير أعشاشها لا تغادر

ويا أغنيات الصبايا اللواتى تحلقن من حولها أمدا لاتغيبى

سأمحو من العمر ذاكرة لست فيها

وخارطة لاتقود إليك

لعلى يتاح لوجهى الدنو الجسور وتقبيل هذا التراب الذى كان يوما

يلامس وقع خطاك

إن نفس ملامح المحبوبة المعشوقة، هى التى تتحرك فى القصيدة التى حمل الديوان عنوانها «أحبك حتى البكاء» حيث تتمدد والعلاقة بين العاشق والمعشوق من خلال أفق قاعدته الأرض التى تدب عليها الخطا الخفيفة مسرعة فى المروق وذائبة فى العروق، وحيث أفقها الممتد يتجه إلى الشوق المتناهى بكل عناقيده المترعات، وحيث ملامح المعشوقة تبدو سابحة فى المدار وساطعة كالنهار، ومغرقة كالبحار وفائرة فوق كل السدود، وهى ملامح تقود بالضرورة إلى معشوقة تتحرك ملامحها، خارج إطار المعشوق بالمبنى الشائع، والفارس خلال مداره مع معشوقته الرفيعة يترجل من على صهوة حصانه

فيلتقط أنفاسه فى مقطع، يحمل عنوان «مقطع خارج موسيقى القصيدة» ينحل فيه عرى الإيقاع المألوف فى القصيدة قبل المقطع وبعده ومع ذلك فإن من اللافت للنظر أن تطالب سطور ذلك المقطع المترحل بالقبض على الإيقاع:

لديك من القدرة على الإدهاش
ومن وفرة الإحساس، واشتعال بالحميا
ما يجود اللحظة باللحظة، ويملأ الوقت بالوقت
ويقبض على الزمن بالغنى والحركة
والإيقاع الجياش الذى يفور دوماً ولا يهدأ

وكأن الشاعر يفلت للحظة من بؤرة دائرة القصيدة المعشوقة، يهتف بها من خارجها: أنت معشوقتى، وأنت بؤرة الإيقاع، التى ينقصها فى غيابه الكثير، ولعل هذا ما جعل الشاعر يهرول بعد أن نطق بكلمة «الإيقاع» إلى دائرته المفضلة من جديد، فيأتى المقطع التالى من «المتقارب» الذى ضبط إيقاع خطى المحبوبة الباكية المبكية.

إن ملامح المعشوقة القصيدة تفرض نفسها على مفردات الديوان وقسمات الوجوه التى تتشكل عبره، وقصيدة «ثلاثة وجوه لثلاث نساء» تتحرك فيها الفرشاة لترسم ملامح الوجه القريب أو البعيد من خلال مفردات الكلمة والحرف، واللغة، والإيقاع، وهى مفردات ترسم ملامح «قصيدة» معشوقة، حتى ولو ارتدت ثياب الأنثى:

أنت حرفان رائعان، وكنز أنت فيروز من النور ضوأت زمانى
يا لحرفين عندما امتزجا فاحا..

....

أنت أطلقتنى إلى الفلك الأسنى
وعلمت جبهتى أن تغامر.

وعندما ترسم القصيدة ملامح وجه أنثوى آخر، لا يحتل درجة القوة السابقة، فإن ملامح التباعد تتجسد فى اختلاف اللغة وشيوع الهجنة:

لست من لونى، ولا منك أنا
لا تظنى لغة تجمعنا
.....
إنها الهجنة سد بيننا
فسد العالم من حولى
فهل أرجو جديدا محزنا

إن التجربة الفريدة فى ديوان «أحبك حتى البكاء» تكاد تبكى شعرا يتهاوى، وفنا يضمحل، وأحلاما تنزلق مسرعة إلى هوة الإحباط، وفى الوقت ذاته ماتزال أعنة بعضها فى قبضة فرسان يملكون الحب، ويطلقون صرخة النذير والبكاء قبل أن تبتلع الهوة كل الأشياء.

(ب)
عذابات العمر الجميل

«عذابات العمر الجميل» هو الكتاب الذى حاول فيه فاروق شوشة الشاعر أن يسجل ـ نثرا ـ جانبا من سيرته الذاتية، مركزا على ما يتعلق منها بمنابع تكوين وإثراء وتطوير التجربة الشعرية لديه، منذ فترات الطفولة الغضة، حتى مراحل النضج والاكتمال، وقد صدر الكتاب فى طبعته الأولى سنة ١٩٩٢م عن النادى الأدبى الثقافى بجدة، وجاء فى نحو مائة وتسعين صفحة من القطع الصغير، تتصدرها مقدمة تحية موجزة للأستاذ عبدالفتاح أبو مدين، رئيس النادى.

ومع أن الكتاب يكتب عن لحظة التجربة الشعرية أو عن جذورها ومناخها المحيط بها، ومع أنه بقلم شاعر غزيرالإنتاج، تسكن الشاعرية مفرداته وتراكيبه وتصوراته لبناء العبارة، فقد أفلت من الملاحظة التى توجه عادة للشعراء عندما يعالجون الكتابة نثرا فى

الأمور العادية فضلا عن الأمور الشعرية، وهى الملاحظة التى جسدها أحد النقاد عندما تكلم عن «بوشكين» الشاعر عندما يكتب نثرا قائلا: إن غلبة الإيقاع على منابع الكتابة لديه جعلته يبدو فى كتاباته النثرية كأنه راقص يحاول المشى بالخطو العادى، فتغلب عليه طبيعته، فإذا به يمشى ـ دون أن يدرى ـ بالخطو الموقع.

وهى نفس الملاحظة التى يمكن أن نحسها بدرجة أو بأخرى فى الكتابات النثرية لكثير من شعرائنا البارزين، ومنهم أحمد شوقى فى «أسواق الذهب» ونزار قبانى فى كتاباته النثرية، وخاصة فى جوانب التجربة الشعرية من سيرته الذاتية، وغيرهم كثيرون من الشعراء الذين يعالجون الكتابة النثرية، مشبعين بأجواء الكتابة الشعرية، وليست هذه ملاحظة سلب، على هذا النوع من الكتابات، ولكنها فقط رصد لنمط شائع فى الكتابات النثرية لبعض الشعراء.

لكن الكتابة النثرية عند شعراء آخرين، تنزع إلى الابتعاد فى صور متعددة عن ذلك المناخ، مقتربة من مناخ الكتابة النثرية، بدرجاته المختلفة، التحليلية أو الإبداعية أو الوصفية.. إلخ. وهو ما يتضح عند من يمارسون كتابة ألوان متعددة من الكتابات الأدبية فى الشعر والقصة والمقال والدراسة النقدية فى آن واحد.

وفاروق شوشة ينتمى إلى هذا النمط من الكتاب، فهو شاعر وناقد وكاتب مقال ومحاور ومحاضر ومعلق، وله فى كل مجال من هذه المجالات مذاق أسلوبى خاص يحتفظ بملامحه الخاصة، ولا يختلط عادة بغيره من أطياف الأساليب الأدبية التى يتعامل معها، وإن كان تلتقى جميعها حول ركيزة أساسية، ربما تمثل نغمة

الأساس، تتفرع عنها ألحان متفاوتة، وهذا النوع من التجمع والتنوع الأسلوبى يشبه فى عالم الموسيقى آلة «الأكورديون» التى تصدر نغمتها الأساسية فى حالة بلوغها أقصى درجات الانكماش، لكنها مع كل درجة من درجات الانفراج والاتساع تمنح درجة جديدة من النغم، وعندما يبلغ الاتساع مداه قد يختلف مذاق النغمة القصوى حتى لا يجيد التقاط الخيط بينها وبين نغمة الأساس إلا المتذوق الخبير.

ونحن نحس بهذا الاستقلال النسبى عن الشعر فى الكتابات النقدية لفاروق شوشة وفى الأنشطة الكلامية حوارا أو محاضرة، فلا تتوقف أمامه، وإنما تتجاوزه إلى الحوار مع المضمون، ولكننا حين نحسه فى الكتابة النثرية عن التجربة الشعرية كما هو الشأن فى كتاب «عذابات العمر الجميل» فلابد من الإشارة إليه باعتباره نقطة تحدد تعاملنا مع المادة المطروحة انطلاقا من أن «اللغة الجميلة» هنا لم تشأ أن تشغلنا بذاتها بقدر ما أرادت أن تقودنا إلى «العمر الجميل».

تسير الشرائح المنتقاة من السيرة الذاتية الشعرية هنا سيرا انتقائيا، ولكنه يخضع فى مجمله للتتابع الزمنى للعمر دون الحرص على الاستقصاء، فقفزات الطائر الشعرى، تتتابع من عش على شجرة التوت فى الحقل لطفل يحب العزلة، إلى عين حائرة ترقب شرفة مغلقة يختفى وراءها مصدر للتوهج والشوق والقلق والشاعرية لدى صبى على أعتاب المراهقة، إلى حيرة فكرية وثقافية لفتى جامعى يقع بين تأثيرات متصارعة لقراءات حول القومية والوجودية

والماركسية، يكاد يعشى فى وهج ضوئها طائر الشعر، إلى متأمل متأثر بعصارة نتاج جيل الرواد والأساتذة على اختلاف مشاربهم، إلى مسافر يبحث عن مسافرة ويبحث عن نفسه أيضا، إلى عائد يبحث لنفسه عن موقع متميز يعرف خلاله كيف يختار وكيف يدع وكيف يتمثل حتى يصير الغذاء جزءا من اللحم والدم والملامح والسمات.

إن هذه الشرائح تحمل القارئ فى رفق ولين إلى بعض منابع التجربة فى نفس الشاعر وتشير إليها فى رفق، وغالبا ما يتم ذلك دون إلحاح فى التفسير الذاتى من راوى التجربة؛ لكيلا يفتض كل ما فيها من عصارة وتأويلات محتملة، كما يفعل كثير ممن يقفون أمام شرح تجاربهم باستفاضة تحرم القارئ من حق التأويل والتمتع والتخيل، وقد تصل عند آخرين بالقارئ إلى حد الملل وسرعة تقليب الصفحات وهو ما تنجو منه هذه السيرة، حتى تترك القارئ غالبا فيظمأ إلى المزيد، وإن كانت أحيانا تقدم له من التفاصيل أقل مما يريده.

تبدو الطفولة منبعا ثريا لاكتشاف هذا الميل الشعرى وتنميته، وتبدو الطبيعة أستاذا يركن إليه الطفل الصغير بالغريزة حين يشتد ميله إلى طلب الهدوء فى الحقول المحيطة بمنزلهم فى قرية «الشعراء» وحين يتلقى دروسه الأولى من العش الذى صنعه لنفسه فوق شجرة توت كبيرة لكى يخلو إلى نفسه فيها جزءا كبيرا من ساعات النهار، وكأن هذا العش هو «كوخ» محمود حسن إسماعيل الذى مر بتجربة مماثلة قبل نحو ربع قرن من تجربة الشاعر، وقدر للشاعر فيما بعد

أن يكون رفيقه وصديقه وأحد المعجبين به والحافظين لتراثه، وكأن الطبيعة ـ على اختلاف المسافات ـ تهمس ببعض أسرارها إلى من تصطفيهم داخل «كوخ» فى ربوع الصعيد أو فوق شجرة قرب التقاء البحر والنهر فى ضواحى دمياط، بل كأن الشاعرين معا يلتقيان مع الشاعر الكبير «فيكتور هيجو» الذى كان يقول « لقد تعلمت من الحدائق أكثر مما تعلمت من الكتب».

والتجارب التى يلتقطها فاروق شوشة ويتخذ منها نقاط رصد ومرتكزات للانطلاق، ليست كلها بالضرورة تجارب مبهجة ولا باعثة على السرور فى حينها، بل قد تكون محيرة أو مؤلمة، وهو نفسه يترنم كثيرا بقول أمير الشعراء أحمد شوقى: «وأنبغ ما فى الحياة الألم» وهو يقدم لنا من صفحة الطفولة كيف أن شيوع مرض الكوليرا الذى أطاح بكثير من أهل القرية، بينهم أقارب أعزاء قد دفع بوالده الخائف عليه، أن يغلق عليه باب البيت فى إجازة الصيف التى كان يحلم فيها بالانطلاق بعد عناء الدراسة ويتركه «رهين محبس» لا يغادره إلا عندما يطمئن الأب إلى انحسار موجة الداء الكريه، وبقدر ما روعه فى البداية أن يكون هذا الحبس الذى لا يعلم مداه، حائلا بينه وبين متع الحياة فى اللهو والانطلاق، استطاع الطفل الصغير أن يحول شعور الرغبة فى الانطلاق لجسده المقيد إلى بداية موجة كبيرة من الانطلاق لملكاته الذهنية الأخرى من خلال اكتشاف حجرة المكتب الغامضة الخاصة بأبيه، والتى اكتشف فيها، بعد أن كسر حاجز الهيبة وتجرأ على فتح الأدراج، كنوزا من كتابات المنفلوطى وشوقى وحافظ ومطران وترجمات الإلياذة والأوديسة، تمتع بها متعة

فاقت ما كان يظن أنه قد حرم منه، وجعلته يكتشف فى نفسه حب القراءة وسياحة العقل والروح وارتياد الآفاق المناسبة لإنماء بذرة الشاعرية، بل إنه فى سياحته تلك فى أدراج المكتب المهيب يصل بنا إلى مشارف الفضول، حين يكتشف الرسائل العاطفية التى كان قد كتبها والده الوقور إلى تلميذته التى أصبحت فيما بعد زوجته، ويقرأ سطورها وحده، دون أن يشرك قارئه فى التعرف على مذاق أسلوبى وعاطفى يقع فى منطقة المنبع من تجربته هو، كما سيحرمه لاحقا من الاستماع إلى قصيدة صغيرة كتبها والده فى مناسبة زواج خاله وأصر على أن يكون الطفل «فاروق» هو الذى يلقيها فى حفل الزفاف أمام أهل القرية بعد منتصف الليل، والنوم يداعب أجفانه، وقد كان من حق القارئ هذه المرة أن يكون شاهدا مع ضيوف العرس، وأن يكون سامعا لنص شعرى له مذاقه وقيمته الخاصة فى هذا السياق.

وتجربة الطفل المحبوس عن الانطلاق، وتحويل الشعور بالضيق والألم إلى انطلاقة من نوع آخر تتصل بمعدن النفوس القوية وقدرتها على التكيف والمحافظة على قوة الدفع حتى وإن اضطرت إلى تغيير الاتجاه، ولاشك أن فاروق شوشة قرأ فيما بعد فى كتاب التراث كيف أن جده أبا تمام قد حبسته الثلوج فى طريق عودته من الأصقاع الباردة فى شرق الامبراطورية، وأفهمه مضيفه الذى احتفى به أنهم فى بداية موسم الثلوج الطويل وأن أسابيع طويلة ستمر قبل أن يكون الطريق مهيأ للسفر، وأن عليه ألا يمل، وأغراه بمكتبة عامرة لديه، فحبس أبو تمام نفسه فيها، وحين جاء وقت الرحيل، كان قد انتهى من تأليف كتاب «الحماسة» الذى أصبح من

أشهر المختارات الشعرية.

وإذا كانت شخصية «الأب» قد هيأت المناخ لاكتشاف آفاق الشاعرية فقد كانت حريصة على ألا يؤدى ذلك إلى التشتت الذى قد يخرج بالفتى عن خط التعلم المنضبط، ولعله، وهو الشاعر، فى قرية الشعراء لم يكن يتمنى أن يكون ابنه شاعرا ولا يرحب بذلك، وكان خليل مطران فى أوائل القرن العشرين يتحدث عن تجربة مماثلة عندما يتحدث عن أن أباه ضبطه متلبسا بمحاولات كتابة الشعر فى صباه فحذره قائلا: يا بنى، ما رأينا شاعرا على بدنه قميص جديد.. لكن تحذيرات الآباء لم تصمد أمام قوة الدفع المتولدة عن الموهبة الحقيقية.

وتبرز «الأم» برقتها ورحمتها أقرب إلى تشجيع الشعر فى نفس الطفل الصغير وتهيئة المناخ للنبتة الصغيرة حتى يتكون لها الساق ويشتد العود، وهى التى تصطحبه وهو طفل فى السادسة لتسمعه أناشيد شاعر الربابة التى يعزفها قريبا من بيت جده، وتشجعه بردود أفعالها وهز رأسها وإظهار طربها وسرورها، على أن يتشرب الإيقاع والنغم ويتجاوب مع الفن وكأنها تدربه على «الطيران» فى هذه الآفاق، وهى التى تقدر مشاعره وتحفظ سره، وهو صبى على أعتاب المراهقة عندما تلاحظ هيامه أمام الشرفة المغلقة، وكأنها توحى له بأن هذه المشاعر طبيعية يمكن أن تكون طريقا للترقى والسمو، وهى التى تكتب إليه رسائل قصيرة، عندما يغترب، لكن الشاعر يؤثر أن يتذوقها وحده، كما صنع مع رسائل أبيه وشعره.

إن الأم هنا تبدو راعية بذرة الإبداع وناسجة المناخ الملائم له،

وتتداعى بذكرها صور أمهات المبدعين من أمثال أبى فراس الحمدانى فى القديم ونجيب محفوظ فى الحديث، ودور الأمهات فى رعاية الإبداع وتنمية الموهبة يحتاج إلى وقفات طويلة من الدارسين.

وإذا كانت رحلة الطفولة والصبا أسهمت من خلال الطبيعة والأبوين فى احتضان البذرة الشعرية واستوائها على ساقها، تعجب الزراع، فإن مرحلة الثقافة والحوار، وتجارب الحياة فى القاهرة، وما وراءها قد أكسبت الجذر صلابة والفروع امتدادا والثمار تنوعا ونضجا، وتشير عذابات العمر الجميل» إلى أهم ملامح التجربة الثقافية الناضجة فى الجامعة وخارجها خلال الخمسينيات، مع الوقوف فى مرحلة فاصلة تتوارى فيها نجوم وتولد أخرى، وتتراجع صور أعلام الربع الثانى من القرن العشرين لتظهر صور أعلام الربع الثالث، وتتداخل التيارات.

ومحمود حسن إسماعيل نموذج على الجسر الواصل الذى يقف على أحد جانبيه ناجى وعلى محمود طه، وعلى طرفه الآخر عبدالصبور والسياب وحجازى، والتيارات الثقافية الخارجية تهب من أوروبا ومن بيروت تحمل القومية والماركسية والوجودية والأفريقية، وتيارات النقد والتحليل تتداخل فيها مشاعل علمانية لويس عوض، وروحانية سيد قطب، وأكاديمية غنيمى هلال، وشمولية محمد مندور، والمنافذ الواصلة بين الأدب والحياة تتأرجح عند الشاعر الظامئ الطموح بين السعى للأكاديمية الطويلة النفس، إعدادا، وإيقاعا، وإرسالا. والإعلام المتألق يستقطب الدوائر الأوسع، ولكنه يبحث عن المنتج الأكثر «طزاجة» والملائم للمثقف العام والمرضى للمثقف الخاص.

وبنى هذه التيارات جميعا، يتشكل من خلال التشرب والوعى، نمط الكلاسيكية الجديدة للقصيدة الحديثة التى لا تنغلق على نمط بعينه، لكنها لا تنخدع بدعاوى القطيعة مع التراث باعتبارها ثمنا للحداثة وطريقا وحيدا للتجديد.

وتحقق التجربة نجاحها من خلال تضافر التجربة والثقافة والوعى وسعة الأفق والاستسلام، مع هذا كله، للحظة الإبداع عندما تجىء دون اعتساف ولا تشنج.

ويكون حصاد هذا العمر الجميل، ذلك الإنتاج الشعرى والنثرى الغزير والذى يجمع إلى المتعة الفائدة، وإلى جمال الفن التواصل مع عشاقه ويكون من الحصاد المتميز أيضا هذه الإطلالة الذاتية على منابع التجربة الشعرية فى «عذابات العمر الجميل».

قراءة فى ديوان موسيقى الأحلام

للشاعر/ محمد إبراهيم أبو سنة

يقف هذا الديوان الشعرى الجديد للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، على رأس وجود شعرى متميز لهذا الشاعر الكبير يمتد قرابة نصف قرن منذ نشر قصيدته الأولى فى جريدة المساء سنة ١٩٥٩، وهو امتداد يتألق عبر أكثر من عشرة دواوين، أسهم بها أبو سنة إسهاما فاعلا فى نهضة الشعر العربى الحديث، انطلاقا من ديوان «قلبى وغازلة الثوب الأزرق» سنة ١٩٦٥، مرورا بحديقة الشتاء سنة ١٩٦٩، و«الصراخ فى الآبار القديمة» سنة ١٩٧٣، و«أجراس المساء» سنة ١٩٧٥، و«تأملات فى المدن الحجرية » سنة ١٩٧٩ و«البحر موعدنا» سنة ١٩٨٢ و«مرايا النهار البعيد» سنة ١٩٨٧، و«رماد الأسئلة الخضراء» سنة ١٩٩٠ و«رقصات نيلية» سنة ١٩٩٣، و«ورد الفصول الأخيرة» سنة ١٩٩٧ و«شجر الكلام» ٢٠٠٠ بالإضافة إلى مسرحه الشعرى وكتاباته النقدية وجهوده الإعلامية

التى تدور جلها فى محراب الشعر وتترنم بكلماته.

وقد تقبل متذوقو الشعر على امتداد النصف الثانى من القرن العشرين هذا العطاء الشعرى المتدفق بقبول حسن، تشهد عليه كتابات معظم نقاد العصر على تعاقب أجيالهم وتعدد أذواقهم،حتى إنه ليمكن القول بوجود حركة نقدية ثرية حول شعر أبى سنة، تمتد من جيل الرواد من أمثال مصطفى السحرتى ولويس عوض ومحمد النويهى وشكرى عياد وعبدالقادر القط وعز الدين إسماعيل ومحمد مصطفى هدارة، إلى جيل الوسط من أمثال صلاح فضل ومحمد عبدالمطلب وفاروق شوشة ويوسف نوفل، وعلى عشرى، وصبرى حافظ وكاتب هذه السطور وصولا إلى جيل الدارسين المحدثين من الإعلاميين والأكاديميين الذين وجدوا فى الإبداع الشعرى المتميز لمحمد إبراهيم أبو سنة ميدانا مغريا بالبحث والدراسة، لأن أبواب أسراره ليست فولاذية، تستعصى على الطرق وتكل معها الأيدى والمفاتيح قبل أن تجود ببعض ما وراءها، وليست فى المقابل هشة لينة تكشف عن كل ما تخفيه لعابر السبيل وطارق الليل والنهار، ولكنها تمنح بعض كنوزها وأنغامها للذين يحسنون لمس الأوتار وتذوق الأشعار، والإصغاء إلى اللغة والطبيعة وقد امتزجتا، وفواصل الظاهر والباطن وقد انمحت، وحدود الصحو والمنام وقد تداخلت، ولغة الحلم والواقع وقد تشابكت... لترسم لوحاتها المتميزة التى تنتمى إلى هذه المنابع جميعا، وتعيد التذكير بوحدتها الأولى، بعد أن كادت بلادة التعود، ترسم فى عيوننا واقعا صارما، لفواصلها الحادة.

وتقدم هذه اللوحات من خلال ذلك كله «واقعا شعريا» قد يختلف مع الواقع العادى، ولكنه ينطلق منه، ويغريه بوسائل شعرية خالصة بالتغير والتسامى والانطلاق وإحلال الدهشة محل التعود، والحركة محل السكون، والحياة المفعمة بالحب والمخاطرة، محل الموات الحقيقى الذى يتقمص أرواح كثيرين، ممن لا يزالون يدبون بأقدامهم على الأرض، ويعدون أنفسهم فى أحيائها.وفى هذا الإطار من القبول الحسن تتعدد الأطروحات الجامعية فى الداخل والخارج حول شعر أبى سنة، مما يعود بالثراء على حركة الشعر والنقد والحياة الجامعية معا.

وهذا القبول الحسن لا يتوقف عند المتذوقين المحترفين والدارسين المتخصصين، ولكنه يكتسب قيمته الحقيقية من الشيوع والاستقبال عند جمهور الشعر على امتداد أرجاء الوطن العربى، وهو استقبال يكتسب أهمية خاصة فى عصر، ينبغى أن نعترف فيه جميعا بأن الشعر لا يحتل مكان الصدارة بين الأجناس الأدبية الأخرى، على النحو الذى كان يحدث فى النصف الأول فى القرن العشرين مثلا، ولابد أن نضيف إلى ذلك، أنه داخل الدائرة المحدودة التى قنع بها الشعر لنفسه، لم يهتم كثير من الشعراء البارزين بفكرة «التواصل» مع جمهور الشعر، بل وأصبح هذا التواصل فى حد ذاته ملمحا لا يتطابق دائما مع «المكانة الفنية الرفيعة» التى يحرص الشعراء على الاتصاف بها عند النقاد، وساعد على ذلك جنوح الشعر الحديث إلى الإيغال فى وسائله الخاصة، وطرح التجريبيات المتلاحقة طرحا لا يسمح لها فى كثير من الأحيان بالتخمر، ومد شبكة التواصل مع

جمهور المتلقين بل وأحيانا مع صفوة هؤلاء المتلقين، وبعيدا عن إلقاء المسئولية، فى الجفوة النسبية بين الشعر وجمهوره، على ثقافة المتلقى أو وسائل المبدع أو تقصير الناقد، فإن نجاح أحد كبار الشعراء فى مد خطوط التواصل مع شريحة عريضة من محبى الشعر، مع المحافظة فى الوقت ذاته على وسائله الفنية الجيدة، التى تضمن له هذه «المكانة الفنية الرفيعة» لدى النقاد يعد إنجازا جديرا بالرصد، وهو ما ينطبق على شاعرنا محمد إبراهيم أبو سنة بين مجموعة غير كبيرة من الشعراء المعاصرين.

وإذا كان «القبول الحسن» من صفوة النقاد الدارسين، وجمهور الشعر ومحبيه، قد ضمن للشاعر مكانة مشرفة فى عصره، فإن عطاءه الغزير وتقنياته الرفيعة وتجديداته المتلاحقة، وحبه العميق للشعر وإيمانه به لدرجة الامتزاج والحلول، كل ذلك جدير بأن يمنح الشاعر مكانا مرموقا فى «الحديقة الخالدة» للشعر العربى ولغته الجميلة، وهى مكانة تمتد بعد اكتمال الدواوين، وانقضاء النافذة الزمانية التى يطل من خلالها جيل على لغته فيغترف منها ويضيف إليها ويعدل فى مسارها، وإذا كان بعض الشعراء يطيلون عمر اللغة، كما كان يقول زكى مبارك عند حديثه عن أبى فراس الحمدانى، فإن العطاء الشعرى الثرى لمحمد إبراهيم أبو سنة، يهبه الحق فى أن يلتحق بقافلة هؤلاء الشعراء الخالدين.

إن هؤلاء الشعراء يستطيعون عادة أن يفلتوا من صرخة الأسى القديمة التى هتف بها واحد منهم عندما قال : ما أرانا نقول إلا معارا أو عندما تحسر على ضيق رقعة الحركة المتاحة: هل غادر

الشعراء من متردم؟ ولكن هذا الشاعر نفسه، شأنه شأن أسلافه وأخلافه من عظماء الشعراء لم يقل المعاد ولم يعدم المتردم لأن معطيات اللغة شأنها شأن معطيات الطبيعة، قد تكون محدودة المفردات، ولكنها غير محدودة التشكيلات، وهى تمتد بامتداد أسرار النفس الإنسانية وأسرار الكون، التى يقودنا الشعراء العظام فى كل لغات العالم إلى اكتشاف جوانب من أفاقها غير المحدودة من خلال كلمات محدودة.

إن انحصار ألوان الورود وروائحها فى مائة لون ورائحة أو نحوها لايعنى أبدا انحصار متعتنا بالورود فى مائة باقة أو حديقة، ولكن الطبيعة والفنان الذى يحاكيها يستطيعان أن ينسجا من الحدائق ما قد ينفد البحر لو كان مدادا دون نفاد إمكانية تنوعها.

ومن هنا فإن بعض ما نجده فى هذا الديوان من صور أو كلمات تدفقت فى تجارب سابقة للشاعر أو فى التراث الشعرى ينبغى أن ينظر إليه فى إطار هذه القدرة المبدعة على نسج العلاقات الشعرية المبهرة، إن الكلمات المفردة كثيرا ما ينجح الشاعر فى ردها إلى حالتها «البرية» الأولى، التى كان يتحدث عنها سارتر عندما يعجب بقدرة الشعراء الكبار على تجاوز حالة «الاستئناس» التى تركن إليها «الكلمة» من كثرة التعود والنجاح فى إعادتها إلى الحالة البرية أو الوحشية الأولى، ومن خلال هذا التحرر الذى يمنحه الشاعر للكلمة، تنطلق الكلمة داخل القصيدة لكى تشكل شبكة جديدة من العلاقات، لم تكن مألوفة فى بيئتها المستأنسة النثرية وامتداد هذه الشبكة انطلاقا من الحرف وإيقاعه، والمعنى وظلاله، والفن وتداعياته،

والتجاور وإمكانياته، وما يتوالد عن هذا كله من كيمياء التعبير وكيمياء التصوير، وشحنة الطاقة الشعرية، التى تعطى اللوحة الشعرية كل الحياة والإبهار، حتى وإن بدت «مادتها الخام» قبل إعادتها إلى حالتها البرية، مادة مطروحة فى الطريق.

إن حالة الحب والامتزاج الشديد بين الشاعر وشعره تجعله يحمل من القلق عليه ما يحمله المحب الولهان نحو محبوبه الغالى، ولعل هذا يفسر نغمة رثاء الشعر فى الديوان الذى بين أيدينا على نحو ما نجده فى قصيدة «موسيقى الأحلام» التى يستعير الديوان عنوانها ويستعيد نغمتها العامة، فى الإشفاق من أن تخفت الموسيقى فى الكون، فتشحب ملامح العالم البديل الذى يسكنه الشعر وتغمره الأحلام ويشكل شبكة النجاة التى تحول دون ارتطام الواقع الفج بصخرة الفناء القاسية.

والقصيدة تتحرك فى شكل استعارة كبرى موازية، وهى طريقة فنية تشيع فى كثير من قصائد الديوان، حيث نجد حكاية تتحرك أجزاؤها ومشاهدها ومفرداتها لكى تعطى دلالة أولى قريبة، ولكن مرحلة التأمل الهادئ التى تعقب تلقى الدلالة الأولى، والتى «تحرضنا عليها هذه الدلالة نفسها من خلال إيماءاتها وغمزاتها، تقودنا إلى دلالة أو دلالات أخرى تبدو ملامحها كملامح شخوص الأحلام أو أطياف العرائس النورانية، إن الشيخ الذى يستند إلى جذع الشجرة مرتجفا ومتصببا عرقا يرى طيوف الموت قادمة، لم يكن إلا ذلك البستانى الذى يملأ أغصان الأمل بأزهار الغد، ولكنه كان على يقين من أن روح الأغصان تستجيب لرشفة الماء وهبة النسيم، ولكن ما

فى روح الأغصان من حس الاستجابة يخبو وتخفت الموسيقى فى الروح، ويكون ذلك نذير الفناء ونعى الضوء إلى الأكوان وإراقة دم الربيع بمناقر الغربان، وعندما تخفت الموسيقى وتختنق الكلمة المجنحة لابد أن تنتعش الكلمة الزائفة فإذابالبهتان يأكل الطعام ويمشى فى الأسواق ويتربع على رؤوس الذين يتاجرون برقاب العباد، وأثناء ذلك الحوار الذى يغوص بنا فى تفاصيل الدلالة الأولى ترسل القصيدة إيماءاتها التى تجعلنا نقترب من مناخ الدلالات الأخرى حين يطرح السؤال على البستانى الشاكى: «هل أنت المتنبى، أم أنت أبو تمام هل أنت الشعر الغارق فى الأحلام؟ فيتسع مجال الرؤية أمام المتلقى تمهيدا لمشهد الختام الذى يسجل غفوة الشعر، وهى غفوة يحرص الحب على أن يجعلها مؤقتة ويجعل صحوتها مع صحوة الموسيقى فى الأحلام.

إن التركيز على الموسيقى والحلم وقد أصابهما الوهن فى حدائق الشعر يرسل كثيرا من الإشارات فى اتجاه الإيجاب والسلب، فهذه الموسيقى هى خلاصة العناصر فى جوهر الشعر كما أدركتها مدارس التطور العالمية، وكما عبر عنها الشاعر الفرنسى رامبو فى صيحته الشهيرة de la musique avant tout الموسيقى قبل كل شىء، وقد تكون المرثية لخفوت الموسيقى فى روح المرسل أو فى روح المتلقى أو فى مناخ العصر أو فى مزيج من هذا كله، وستظل الغفوة حتى يرتد للحلم موسيقاه وللشعر روحه.

إن مرثية مالك بن الريب تشكل قصيدة أخرى، ترسل الإشارات نفسها على صفحات هذا الديوان، وإذا كان الشعر المحتضر

فى«موسيقى الأحلام» قد تجسد فى صورة بستانى يترنح على ضفة النهر ويتكىء على جذوع الأشجار، فإن الشاعر المحتضر هنا يتبدى فى صورة واقعة حقيقية فى التراث العربى، بطلها مالك بن الريب الشاعر الأموى الذى أوفد إلى خراسان غازيا ـ ربما تخلصا من حدة شعره ـ فحاصرته الجراح ونذر المنية قبل أن يعود إلى موطنه، واضطر الرفاق إلى التخلى عنه، وتركه، ينتظر ـ وحده ـ لحظة الموت القادمة لا محالة، ويكتب وثيقة لنفسه فى قصيدته اليائية المشهورة.

وعلى النحو الذى تشكل فيه الاستعارات الكبرى فى قصائد أبى سنة، هيكل الدلالات الأولى، ثم تنطلق القصيدة بعد ذلك إلى دلالاتها الأخرى، جاءت قصيدة مالك بن الريب لتأخذ من الواقعة القديمة نقطة انطلاقها الأولى، ولتواصل تشكيل هيكلها الخاص فى إطار تسليط الضوء على لحظة النفس الأخير للشمعة، التى تعرف أنها على وشك الانطفاء ويكون جزء من مرارة الأسى أن نواح الشاعر المحتضر لن يشغل أذهان الصحاب كثيرا.

عادوا إلى أحضان زوجات يبللن المراشف بالدموع
ويستبقن إلى ملاعبة تريق دم الفراق
ورد يؤجبه العناق

وتلف لحظة الوحدة حياة الشاعر المحتضر، وتأتى العبارة الأثيرة عند أبى سنة: «وحدى» وينكسر من حدة الوحدة، سيفه وحصانه، يشق أحدهما فى الأرض له لحدا، ويلفظ الآخر الأنفاس حزنا على أن صاحبه لم يعد يلاطف جبينه، ولا يود الشاعر أن تكون آخر صورة يحتفظ بها الصحاب له وهى صورة المحتضر، فيتأفف من

ظهور صورة أنثى الليالى، برغم أنها يمكن أن تكون طيفا من ذكراه الطروب، ولكنه يود البقاء لنضارة صورته، مادام قد استعصى عليه البقاء ذاته:

هذا الفناء يلفنى
هلا لحقت بمن مضوا
فلعلنى أبقى قليلا عندهم
ذكرى يقابها الصغار
على جدار الوقت.. تقرؤها الرياح

لكن الشاعر الذى يعلن هنا احتضار الشعر وشحوبه ودنوه من الموت، إنما يعلن ذلك من خلال شعر ملىء بالنضارة والحياة، وتلك إحدى مفارقات البناء الشعرى، ومن قبل كان الشاعر الفرنسى فيرلين قد شن هجوما قاسيا على «القافية» وعدد كثيرا من عيوبها وقيودها ودعا إلى التحرر منها فى شعر، جاء فى نهاية المطاف شديد الالتزام بالقافية.

إن معمار القصيدة عند أبى سنة يكمن وراءه قدر كبير من التناسق والحرص على «الإيقاع» وهو إيقاع يتجاوز مجرد الحرص على الإيقاع الموسيقى المألوف، وإن كان شديد الاهتمام به، ولكنه يمتد فيما وراء ذلك إلى الاهتمام بإيقاع المقطع الشعرى وعلاقته بوحداته الداخلية من ناحية، وبالإيقاع المشترك بين المقاطع المتجاورة من ناحية ثانية، وهذا الصنيع يذكرنا بما كان يقوله علماء الأسلوب، ومنهم «جرونجير» من أهمية حرص الشعراء المتميزين على صنع ملامحهم الخاصة، والتى كان يطلق عليها دلالة ما فوق ـ الرمز

(sous - code)والتى تتكامل وتضيف إلى الملامح العامة للجنس الذى ينتمى إبداعهم إليه، وهى الملامح التى يطلق عليها دلالة ما تحت الرمز (sur- code) ونستطيع أن نتلمس جانبا من ملامح هذا الإيقاع الخاص فى مطلع قصيدة «لعينيك هذا الربيع» وهى تشكل فى مجملها «استعارة كبرى» للمحبوبة المرادة، التى قد تكون المرأة الجميلة أو «الحقيقة» أو «الشعر» أو «السعادة» وكلها يحتويها هذا القالب الاستعارى الكبير.

لكن خطوات بناء الدلالة الأولى، تتشكل من خلال أربعة مقاطع شعرية متتالية، تبدأ جميعها بداية موحدة بالجار والمجرور: «لعينيك ـ لصدرك ـ لشعرك ـ لقامتك» ومثل المجرور فى كل منها، المهدى إليه من خلال دلالة اللام ويعقبه فى المقاطع الأربعة «الهدية» التى تتناسب دائما مع المهدى إليه وتليق به، فللعينين الربيع، وللصدر الحدائق وللشعر المساء، وللقامة السنديان، وثلاث من هذه الهدايا تسبقها أداة الإشارة: هذا الربيع، هذى الحدائق، هذا المساء واثنتان منها يعقبها «اسم الموصول» : هذا الربيع الذى» و«هذا المساء الذى» وتشكلان ضفيرة مع الهديتين اللتين تخلوان منه، فيحل اسم الموصول فى المقطع الأول والثالث ويختفى من الثانى والرابع، ويأتى بعد بداية كل مقطع فعل مضارع رئيسى، يتناسب مع الهدية ويحدد مسار المقطع، فالربيع تتفتح جناته، والحدائق تهفو إلى لمسة اليدين والمساء يتكاثف ويمتد فوق المراعى، والسنديان تمازحه الريح، ولنلاحظ مرة أخرى هذه الضفيرة الداخلية فى دلالة الأفعال على إرسال الحركة أو استقبالها، فالفعلان الأول والثالث يوحيان بانبعاث

الحركة من المركز، حيث تتفتح جنات الربيع ويمتد المساء ويتكاثف، على حين أن الفعلين الثانى والرابع يوحيان باستقطاب الحركة أو استقبالها، فالحدائق تهفو إلى لمسة من اليدين والسنديان يستقبل ممازحة الريح.

إن هذا التناغم الدقيق هو الذى يشكل وحدة الإيقاع فى المقاطع المتجاورة، ويمنح للنسيج الداخلى للقصيدة صلابة تسمح لأدق الأطياف أن تعبر خلالها، ولأدق ذرات المشاعر أن تكمن فيها.

إن اختلاف الجملة الشعرية، طولا وقصرا فى قصائد الديوان لا يعكس مجرد الاستجابة لقواعد بناء الجملة اللغوية، ولكنه مع المحافظة عليها، يفتح من خلال هذا الاختلاف باب المناورة الشعرية لكثير من التعرجات، التى تساق فى بناء الجملة، وكأنها أتت عرضا فى طريق بحث المبتدأ عن خبره، وهو طريق يتعمد الشاعر أن يجعله طويلا وملتفا فى بعض الأحايين ولننظر إلى هذا الجار والمجرور الحائر فى مفتتح قصيدة «غزالة فى مطلع الربيع» حيث نجد الشطر الأول: «فى مطلع الربيع» يبحث عن متعلقه الذى لا يجىء إلا فى السطر السادس عشر من القصيدة «قابلت هذه الغزالة التى تفيض بالدلال» وعلى امتداد هذه السطور تنبث تسعة أفعال بمتعلقاتها، توشى الصورة المجملة للمضاف إليه «الربيع» لكى تؤهله وهو فى قمة تألقه، لمواجهة الغزالة التى تفيض بالحنان، وهذه الأفعال تفوح من خلالها روائح التجلى والتخلى والتحلى، ونصب الشراك، وإغواء الحسان، وقرع الكئوس وفتح الدنان، وصولا إلى اللقاء الخاصف بالغزالة التى لا تزيد الأفعال المسندة إليها عن فعلين، فى مقابل

تسعة أفعال استوعبتها جملة الربيع المطولة.

وإذا كانت تقنية هذا المقطع الأول من القصيدة، قد بنيت على أساس الجملة الشعرية الطويلة، المذيلة بجملة شعرية قصيرة، فإن هذه التقنية ذاتها قد امتدت إلى المقطع التالى من القصيدة، والذى تشكل من سؤال وجواب:

سألتها: ما يفعل الظمآن
والماء فى يد البخيل، والحصان فى أسره
والليل والنهار، يهربان أمامه، ولا مناص من خسارة الرهان
تبسمت

ومن الميسور أن نلاحظ أن جملة السؤال، استغرقت نحو عشرين وحدة لغوية، على حين اكتفت الإجابة، بكلمة «تبسمت» لكن من الميسور أيضا أن نلاحظ أن السؤال الشعرى ليس مجرد سؤال، ولكنه يحمل من الإيحاء والترشيح والالتفاف والإشعاع ما يجعله هدفا فى ذاته.

إن دقة النظام فى شبكة القافية لا يقل إحكاما عن دقتها فى بناء الجملة الشعرية، وهناك نمطان من القافية فى الديوان، أحدهما نمط القصيدة التقليدية موحدة القافية، وفى الديوان منها قصيدة ومقطوعة، وكلتاهما تخضع لقافية واحدة، فقصيدة «بغداد» تلتزم قافية الراء وبحر البسيط فى صورته التامة، ومقطع «مصير» يلتزم قافية الميم من بحر الكامل.

أما النمط الثانى فهو نمط القافية فى شعر التفعيلة، وهو نمط يعتمد من خلال طبيعة هذا الشعر على إعطاء أكبر قدر من الحرية للشاعر فى تنوع

قوافيه، ولاشك أن إطلاق مصطلح «الشعر الحر» على هذا النوع من شعر التفعيلة، يعود فى جانب منه إلى الحرية التى يملكها الشاعر فى اختيار قوافيه، لكن هذه الحرية فى الوقت الذى ترفع فيه «قيدا» تليدا عن الشاعر يتمثل فى وحدة القافية أو تنوعها الملتزم بقوانين أرستها التجارب الشعرية السابقة والمتمثلة فى قوانين المزدوج والمثلثات والمربعات والمخمسات وما شاكلها، تطرح عليه «قيدا» اختياريا فى تنويع قوافيه، وما يخلعه هذا التنويع على مذاق شعره، وما يحمله ذلك التنويع من ثراء أو فقر فى النغم ومن مواءمة أو مجافاة للإيقاع العام للقصيدة، ولعل هذا يذكرنا بما أشار إليه الأسلوبيون من فكرة ما فوق الرمز وما تحت الرمز، وألمحت إليه من قبل.

والواقع أن شعر أبى سنة يتمتع بلون من غنى الإيقاع الثرى من هذه الناحية، وإذا نظرنا فى قصيدة مثل قصيدة «زمن جديب» من هذه الناحية، وجدنا توزيعا للقوافى يحول القصيدة إلى مقاطع ودفقات ويوجد داخل الكتل التى تشكل كل منها قافية تناسقا داخليا، كما يخضع مسافات التردد، للقافية الواحدة، لإحساس داخلى يزيد من شدة تماسك القصيدة.

ويسود فى القصيدة التى تبلغ نحو مائة سطر، قافيتان رئيسيتان هما الياء، والباء، وقافية فرعية داخلية هى القاف، وتنهى قافية الياء المتلوة بالهاء «الأغنية، الساقية، إلخ» فى الأسطر الثانى والعاشر، والرابع عشر والعشرين والخامس والعشرين والثانى والثلاثين والسادس والثلاثين، على حين تتوزع قافية الباء، التى تعد القافية الرئيسية على سبعة عشر موضعا، تبدأ من السطر رقم ٤٠ وتصل إلى نهاية القصيدة وتعاود الظهور فى الأبيات ٤٢، ٤٤، ٥٠، ٥٤، ٦٠، ٦٤، ٥٩، ٧٢، ٧٣، ٧٨، (ثم تفتح قوسا

لقافية داخلية هى القاف، فتظهر فى الأسطر ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ثم تعود الباء للظهور فى الأسطر رقم ٩٠، ٩٤، ٩٦، ٩٧، ١٠٠، ١٠١ وهذا التردد قابل لأن يشف عند الدرس المفصل عن كثير من الدلالات على إحكام القافية وترابط الإيقاع، ويمكن الامتداد به فى كثير من قصائد أبى سنة.

إننى لا أريد أن أقف عند الروح القومية المتدفقة حماسا أو سخرية فى قصيدتى «بغداد» و«أخى فى العروبة» ولا عند الشاعرية المجنحة فى قصيدة اللاذقية عشيقة البحر، ولكنى أود أن أشير إلى هدير الحكمة الشعرية الصافية التى تأتى أحيانا فى شكل اتصال حميم ومباشر بالإنسان، وهى تهزه من أعماقه

يا هذا الإنسان العابر جسر الأحزان وبحر الأنواء
لا ينجيك سوى الحب يفجر فيك الشوق
.إلى موسيقى تغمر كل الأرض صفاء
تملأ كل شرايين الأشجار أغانى الماء
يا هذا الإنسان المغتر بما تحويه خزائنه
كل خزائن هذى الدنيا إلا ما يحمله القلب خواء
لا ينجيك سوى كف أخيك
ولا يدفئ بردك إلا الشوق
وحاذر ما أكثر ما حولك من أعداء
كل وجود لا يسكنه الحب هباء
كل وجود لا يسكنه الحب شقاء

تحية للشاعر الكبير، ودعوة إلى المزيد من العطاء والثراء.

مدخل فى قراءة شعره

حسن عبد الله القرشى

منذ ما يزيد قليلا على نصف القرن، احتفى عميد الأب العربى طه حسين سنة ١٩٥٧، بشاعر حجازى واعد فى مصر، هو الشاعر حسن عبد الله القرشى (١٩٢٥ ـ ٢٠٠٤) [١] من خلال تقديمه لديوانه، «الأمس الضائع» ودفع هذا الاحتفاء طه حسين إلى أن يرجع عن شهادة قاسية فى حق الشعر الحجازى، كان قد أطلقها قبل عقدين من هذا التاريخ فى أواخر الثلاثينيات حين قال : «إن الحجاز لا شعر فيه» والواقع أن زيارة للحجاز، فى منتصف الخمسينات، قبل عام من صدور ديوان (الأمس الضائع)، كانت قد هيأت الظروف للتراجع والاحتفاء معا، يقول طه حسين عن تلك الزيارة: «هناك عرفت بين ما عرفت أن شعر الحجاز، قد نشط، وأن صوت الحجاز قد استأنف الغناء، وأن غناء الحجاز فى هذه الأيام، ليس أقل روعة وسحرا من غنائه فى أيام بعد بها العهد، وإن اختلفت

أنغام الحديث عن أنغام ذلك الغناء القديم، هنالك سمعت شعراء الحجاز يتغنون بالحب والأمل وبالحرمان واليأس والشوق والطموح، وعرفت أن قد آن لى أن أغير ما قلته منذ عشرين عاما من أن الحجاز لا شعر فيه.

كان حسن عبدالله القرشى قد أصدر فى القاهرة ديوانه الأول «البسمات الملونة» سنة ١٩٤٧ قبل عشر سنوات من تقديم طه حسين لديوانه(الأمس الضائع) سنة ١٩٥٧، وكان عندما أصدر ديوانه الأول، فتى فى بداية عشرينيات عمره، لكن نتاجه الشعرى كان يشف عن قراءة وجسارة ورغبة فى المشاركة فى الحركة الشعرية العربية، التى كانت تشهد وقتها فترة المخاض لميلاد قصيدة التفعيلة بعد تنويعات كثيرة على صورة الأنغام الموروثة طولا وقصرا، والقوافى المتبعة توحدا أو تنوعا، وهى تنويعات، كان الفتى الحجازى واحدا ممن شاركوا فى إنتاجها فى تلك الفترة.

وقد استمر إنتاج حسن عبدالله القرشى غزيرا على امتدادا نحو نصف قرن منذ صدور ديوانه الأول، وإن كانت درجات العمق والأناة والتجويد تتفاوت بين فترة وأخرى، وأحيانا بين موقف شعرى ملائم لطبيعة الشاعر ومواقف أخرى تبدو أقل ملاءمة، أو أكثر تكلفا، وحين جمع قصائده ودواوينه فى طبعة (دار العودة) التى ظهرت فى سبعينيات القرن العشرين، وأعيدت طباعتها فى ثمانيناته، كان عدد الدواوين التى تضمنتها المجلدات الثلاث، لما أطلق عليه فى مجمله «ديوان حسن عبدالله القرشى» لافتا للنظر، فقد ضم المجلد الأول عدة دواوين بين متوسط الحجم وصغيره، وهى «البسمات الملونة»

وقد صدرت طبعتها الأولى ١٩٤٧ مع مقدمة الشاعر وقد ألحق به ما أطلق عليه «سوانح وخطرات» وجاءت مجمل البسمات والسوانح فى نحو مائتين وثلاثين صفحة، ثم جاء ديوان مواكب الذكريات، الذى صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٥١، وقد قدم له الكاتب الكبير أحمد حسن الزيات بفقرة تحية موجزة أشار فيها إلى نفحات الحجاز ومنازل الوحى، وقدم الشاعر كلمة لقرائه أشار فيها إلى أن ما صدر من دواوين شعراء بلادنا هو نزر يسير فحق على شعرائنا الموهوبين أن يغذوا السير فى ميدان النشر وكأنه بذلك يريد أن يبرر صدور الديوان الثانى بعد فترة وجيزة نسبيا من صدور الأول لكنه فى ختام الكلمة، وعد القارئ بأن يلتقى به قريبا فى الديوان الثالث، وكأن الرغبة فى إسماع صوته، وصوت الشعر الحجازى آنذاك، كانت إحدى شواغله، وقد احتل هذا الديوان نحو مائة وتسعين صفحة فى المجلد الأول، ثم جاء ديوان «الأمس الضائع» الذى صدر سنة ١٩٥٧ بمقدمة الدكتور طه حسين، وهى مقدمة صرح خلالها الدكتور طه،. بأنه قد تراجع عن مقولته السابقة، بأن الحجاز لا شعر فيه، وأشار إلى زيارته الميدانية التى مهدت لتعديل رأيه القديم، وإلى شعر القرشى الذى ما إن سمعه حتى كلف به وتمنى أن يراه منشورا ولكنه امتد كذلك إلى الإشادة بشعراء الحجاز المعاصرين الذين أخذوا يصلون القديم بالحديث، ويردون إلى الحجاز مجده الفنى العظيم، وفى استشراف نافذ البصيرة، قدم طه حسين من موقعه الزمنى، قبل أكثر من نصف قرن، نظرة على مستقبل شعر الحجاز الواعد آنذاك، وعلى الأجيال المتلاحقة التى تعيد إليه مجده، يقول طه

حسين سنة ١٩٥٧ ولكن فى الحجاز الآن شعرا له خطر أى خطر، يتغنى به رجال، قد كادوا ينفون عن أنفسهم ثياب الشباب ويتغنى به رجال الشباب النضر الغض، فى نشاط وأمل وثقة وإيمان ويتغنى به صبية سمعت بعضهم لم يكادوا يبلغون طور الشباب.

ثم يشير طه حسين إلى ما يراه مجمل الملامح العامة للشعر الحجازى، فى هذه الفترة، وهى ملامح ـ على عمومية بعضها ـ ما تزال صالحة للتأمل وتقليب النظر فيها، إن لم يكن لقراءة الشعر الحجازى فى مجمله، فلقراءة شعر هذه الفترة على نحو خاص، يقول:

وفى غناء هؤلاء وأولئك، حزن يمزق القلوب، وأسى يغرق النفوس وفيه غزل عذب وحماسة متقدة، وطموح إلى المجد، وسمو إلى عظائم الآمال والأحلام ـ وفيه أشياء أخرى كثيرة تحسها، ولا تكاد تحققها، هى أشبه شىء بهذه الأشياء التى تثيرها الموسيقى الرائعة فى قلبك وعقلك فتملك عليك أمرك كله، فإذا أردت الإعراب عنها لم تجد إليها سبيلا، وفيه على كل حال هذه العذوبة الرائعة الشائقة التى تنسل إلى النفوس، فتشعرها رضًا حلوا، لا يخلو من حزن ضئيل، يجرى فيه مجرى خفيا، وهذه شهادة أدبية رفيعة يقدمها طه حسين حول الشعر الحجازى، بمناسبة تقديمه لديوان الأمس الضائع، لحسن عبدالله القرشى سنة ١٩٥٧، وهو ديوان يمتد بلواحقه نحو مائة وستين صفحة، ليختتم المجلد الأول فى الديوان ويأتى المجلد الثانى فيتصدره ديوان سوزان، الذى صدر سنة ١٩٦٣ فى« طبعته الأولى مع مقدمة عن الشعر ـ ويحتل نحو تسعين صفحة، يليه ديوان «ألحان

منتحرة» الذى صدر سنة ١٩٦٤، فى نحو تسعين صفحة كذلك، ثم ديوان «نداء الدماء» الذى صدر كذلك سنة ١٩٦٤ فى نحو ثمانين صفحة، ثم ديوان «النغم الأزرق» الذى صدر سنة ١٩٦٦ فى نحو تسعين صفحة، ثم ديوان «بحيرة العطش» الذى صدر سنة ١٩٦٧ فى نحو تسعين صفحة، وقد كان صدوره قبل النكسة التى ولدت ديوانا آخر هو «لن يضيع الغد» الذى صدر سنة ١٩٦٨ فى نحو مائة صفحة، ثم ختم المجلد الثانى بديوان «فلسطين وكبرياء الجرح» الذى صدر سنة ١٩٧٠ فى نحو مائة صفحة، وهكذا شهدت فترة الستينيات من القرن العشرين غزارة كبيرة فى إنتاج الشاعر حسن القرشى، انطلاقا من موقعها فى حياة الشاعر ونضجه فى أربعينيات العمر من ناحية وموقعها من التاريخ العربى الحديث وقد مثلت قمة فى صعود المد القومى وانتكاسه، من ناحية أخرى.

ويأتى المجلد الثالث من الديوان ليضم أربعة دواوين هى «زحام الأشواق» وقد صدر سنة ١٩٧٢، ثم ديوان «عندما تحترق القناديل» الذى صدر سنة ١٩٧٣ وديوان «زخارف فوق أطلال عصر المجون» سنة ١٩٧٩، وديوان «رحيل القوافل الضالة» سنة ١٩٨٣، وقد صدر له فيما بعد عن دارالشروق ديوان «المشى على سطح الماء» سنة ١٩٩٤.

ولا شك أن صدور أكثر من خمسة عشر ديوانا من الشعر، على امتداد ستة عقود متتالية، تبدأ بالأربعينيات، وتمتد حتى التسعينيات، إضافة إلى ما يمكن أن يكون قد تلاها من قصائد مفردة، أو ما سبقها من محاولات أولى مهملة، لا شك أن هذا الإنتاج يقدم إشارة

أولى كافية، على ثراء العطاء الكمى للشاعر حسن عبدالله القرشى، وهو عطاء كاد يستغرق معظم سنوات عمره.

وإذا اقترن هذا باتساع مجال الحركة عند الشاعر، الذى قضى كثيرا من سنوات عمره، خارج المملكة العربية السعودية، ممثلا لها فى المجالات الدبلوماسية، أو فى مهام ثقافية أخرى، أو محققا نزعته نحو الترحال الدائم، وناشرا قصائده أو دواوينه فى العواصم الثقافية التى مر بها أو استقر، مثل القاهرة، وبيروت، أدركنا من خلال هذا كله، مدى رحابة الموقع الذى احتله فى تمثيل شعر بلاده، وإعطاء صورة عنه، خلال النصف الثانى من القرن العشرين.

ولعل نظرة عابرة على الديوان الأول «البسمات الملونة» تقترب بنا من تصور الانطباع الذى استقبلته به الدوائر النقدية والأدبية فى عصره، وسوف نركز النظرة على الشكل الموسيقى للديوان أولا، باعتبار أن التنوع الموسيقى، وطرح التجديدات من خلال أطره، كان يمثل أبرز ظواهر التطور التى كانت فى مرحلة المخاض لشكل جديد فى الشعر العربى، تمثل فى قصيدة التفعيلة التى ولدت فى إطار الفترة الزمنية التى صدر فيها الديوان فى أواخر الأربعينيات، من خلال قصائد نازك والسياب وعبدالصبور، أو من خلال إرهاصات باكثير ولويس عوض من قبل، وعلى كل حال فإن ديوان (البسمات الملونة) تزدحم فيه الأشكال الموسيقية التراثية والواعدة، والمجددة، ازدحاما لافتا للنظر وتتوازن من خلاله قدرة الهيمنة على الشكل العروضى والبلاغى المعروف، وقدرة الابتكار والتجديد وتنويع الإيقاع.

ففى الزاوية الأولى نجد شيوع بحور، مثل الخفيف والبسيط والمتقارب والرجز، والكامل، والسريع، والطويل، والرمل، ومخلع البسيط، وأشكال المجزوء والمرفل والأحذ والمضمر وغيرها من تنويعات الأعاريض والأضرب، مما يدل على تمكن قوى من أسرار العروض الخليلى، وإن كان هذا يقترن فى بعض الأحيان بحمل بعض القوالب التعبيرية التراثية، التى تأتى وكأنها صدى لقراءات الشاعر، أكثر من كونها استجابة لمتطلبات الموقف المعاصر فى مثل قوله فى قصيدة «أوانى الحب»[٢] ـ والعنوان فى ذاته لافت للنظر:

ثم مشت تخطر مختالة
وخلفتنى فى بحور الغرام
وهكذا أغرقت فى عيلم
منها وبى فيه أجيج الأوام
لقيت فيه كل صرعى الهوى
ترسف فى أغلالها كل عام

أو قوله فى قصيدة «غرامك فى قلبى[٣]»

خيالك يا غيداء أيقظ أشجانى
وطوح بالموموق من مأملى الدانى
غرامك فى قلبى ويكرث خافقى
ندى النائى عن قرب إذا رمت أشقانى

أو قوله فى قصيدة «بعد الحرمان»[٤]

نفضت إرهاص أوهامى وأوجالى
وعفت نشدان ريى من جوى الآل

وبين جنبى جياش تنازعه
أحلامه الغر دنياه بإعوال
فلم أبال ارتماضا شب من جسدى
وعاث ما بين أجفانى وأوصالى
ولم أحاذر بليد الحس مجترما
إن راش سهما، فسهمى النافذ العالى

ولا تتوقف أصداء القراءات السابقة التى تنعكس على صفحات الديوان الأول للشاعر، على القراءات التراثية وحدها، بل تمتد هذه الأصداء إلى قراءات الشاعر لبعض الشعراء المعاصرين الذين كان يعجب بهم، وأصبحوا أصدقاءه فيما بعد، وقد يبدو هذا فى مثل هذا المطلع لقصيدة «لحن جريح»(٥) .

مر بالجوقميرى عجابى
سادر الرعشة خفاق الإهاب
أيها القمرى فى متن السحاب
مرح الأكوان، جوال الروابى
أين أنت اليوم من أسر عذابى؟

ويبدو هذا المطلع قريبا من الروح الصياغية لجندول على محمود طه وعلى أية حال، فإن روح الصياغة المحكمة، والديباجة المشرقة، والعبارة الرصينة، تسيطر على كثير من قصائد ديوان «البسمات الملونة» فى إطار هيمنة وتنويع موسيقى، يصرف النظر عن نسبة شرائح من هذه الصياغة إلى قراءات الشاعر التراثية أو المعاصرة، وذلك نهج متوقع فى باكورة الإنتاج، فى مرحلة شد الأوتار، وإحكام

النغمات، وبحث الشاعر عن صوته المتميز.

لكن اللافت للنظر من ناحية أخرى، هو هذه القدرة التنويعية فى الديوان نفسه، فى مجال عد التفعيلات فى الأبيات أو المقاطع المتتالية، وموقع القافية الموحدة أو المتنوعة، والأشكال التى يطرحها الديوان، على حداثة سن صاحبه نسبيا، وهو فتى فى مطلع العشرينيات من عمره فى تلك الفترة، وهى تومىء إلى حسن استيعاب، وتوقد ملكة، ومشاركة إرهاصية جيدة فى حركة ميلاد القصيدة العربية الحديثة، بدءا من نهاية أربعينيات القرن الماضى، ونستطيع أن نشير هنا فى عجالة، إلى بعض صور التجديد الموسيقية التى تضمنتها صفحات هذا الديوان.

١ـ فهناك نظام «السباعيات» و قد بنى على أساسة الشاعر إحدى قصائده بعنوان «تعالى بنت آمالى»(٦) التى تشكل من ست سباعيات، تنتهى جميعا بالبيت الذى تبدأ به القصيدة وهو:

تعالى بنت آمالى
أريقى النور فى بالى

وهو يتكون من أربع تفعيلات من الهزج ولكن عدد تفعيلات الهزج يتنوع داخل كل سباعية فى إطار محكم، فتجىء ثلاثة أبيات يتكون كل منها من ثلاث تفعيلات، يتلوها بيتان يتكون كل منهما من أربع تفعيلات ثم بيت من تفعيلتين، ويختم المقطع بالبيت المفتاح المكون من أربع تفعيلات ـ ونورد مثالا لأحد المقاطع يوضح الشكل الموسيقى المتبع:

تعالى قد كفى ما كان من صد
وما أوليتنى فى الحب من إد

كـفى الـوردة أن تـذبل بـالـزهـد
فـهـيـا عـاهـدى قـلـبى
عـلـى مـسـتـعـذب الحب
تـعـالـى بـنـت آمـالـى
أريقى النور فى بالى

وبصرف النظر عما يبدو فى الصياغة الشعرية من بدايات تحسس الشاعر لخطواته، وما يتبعها من بعض ملامح القلق، فإن الشكل الهندسى لتوزيع التفعيلات فى السباعيات الست جاء محكما إلى حد بعيد.

٢ـ وإلى جانب توزيع القصيدة إلى ست سباعيات، كما رأينا، يوجد توزيع آخر للقصيدة إلى أربعة مقاطع كبرى، يتكون كل منها من عشرة أبيات، مع الحرص على توزيع التفعيلات داخل الأبيات العشرة لكل مقطع فى نظام هندسى دقيق يتم الالتزام به فى المقاطع كلها ويحدث هذا مثلا فى قصيدة «رغبات»[٧] من ديوان «البسمات الملونة» حيث تبنى القصيدة فى مقاطعها الأربعة على تفعيلة الرمل، فاعلاتن ويبدأ المقطع بأربعة أبيات من مجزوء الرمل ذى التفعيلات الأربعة، تتلوها ثلاثة أسطر يتكون كل منها من تفعيلتين اثنتين مع اختيار قافية جديدة للأسطر تختلف عن قافية استهلال المقطع، ثم تعود التفعيلات فى السطر الثامن إلى النظام الرباعى وإلى قافية استهلال المقطع، ثم تعود التفعيلات فى السطر الثامن إلى النظام الرباعى وإلى قافية استهلال المقطع، قبل أن يختم المقطع بسطرين قصيرين يتكون كل منهما من تفعيلتين بقافية جديدة، وتسير بقية

المقاطع على هذا التوزيع الدقيق لعدد التفعيلات، وتنويعات القوافى التى تتغير من مقطع لآخر، مع المحافظة على خيط رقيق يربطها، يتمثل فى محافظة البيت الثامن من كل مقطع على قافية الاستهلال للمقطع الأول باعتبارها النغمة الأساسية التى يجرى عليها التنويع، وعلى تكرار البيت الأخير من مقطع الاستهلال الأول، وفى نهاية كل استهلال فى المقاطع الأربعة، يقول الشاعر:

دفق الأحلام يـا صـاح عـلـى قـلـبى المـشـوقِ
واسكب الفرحة فى جامى كى يسمو رحيقى
أنت ـ لـو تـفـقـه ـ الـهـام صـفـائى وشـروقى
مـن شـجـون وعـذاب
من حـنـين واكـتـئـاب
من سـهـاد وانـتـحـاب
من سـهـام يـتـرامـين ويـفـزعن طـريـقى
آه لـو تـدرى وآه
سـر روحى ومـنـاه

٣ـ إن تفعيلة الرمل كانت تستجيب لكثير من التنويعات فى قصائد الشاعر، فهو يصنع من ضربها التام بيتين على طريق القافية المتعانقة فى مستهل قصيدة «حيرة»[٨] :

فى سـكـون الـنـفس والـكـون غـريق
فى بـحـار من هـجـود مـطـبق
دلق الـسـارى إلى الـركن الـرقـيق
يـجـتـلى الإلف بـظل الـغـسق

ثم ينتقل إلى ضربها المجزوء ليصنع منه ستة أبيات، قبل أن يعود إلى ما بدأ به من الضرب التام والقافية المتعانقة فى بيتين ليكتمل المقطع عشرة أبيات منوعة التفعيلة والقافية، ويكرر التنويع فى ثلاثة مقاطع أخرى متتالية، مع الالتزام بنفس النسق الهندسى.

٤ـ ومن صور تطويع الرمل فى الديوان، قصيدة «عاشقان»[٩] التى تلتزم بمجزوء الرمل فى قصيدة قصصية طويلة، تزيد على أربعين بيتا وتلتزم بقافية واحدة، مع نمو الخيط القصصى فيها، مما يعتبر لونا من الجنوح إلى نزعة التجديد فى القصيدة الحديثة آنذاك.

٥ـ ويظهر مجزوء الرمل فى قصيدة قصصية أخرى هى قصيدة «روضة»[١٠]

روضـــــة الـــــوصل تـــــراءت
لى وحـــيـــانى نـــداهـــا
هى صـــفـــو الـــعـــيش ســـكـــران
وهـل أهـــوى ســـــواهـــا

لكن الشاعر هنا ينوع القافية فى المقاطع الثلاث التى تتشكل منها القصيدة والتى يتكون كل منها من عشرين بيتا

أيـــتـــهـــا الـــروضـــة لا تـــبـــكى
تـــــفـــــديك دمـــــوعى
طالما هدهدت ما فى النفس بالعطف الوديع
.....
أنت يـــا روضـــة مـــحـــرابى
ومـــجـــرى خـــفـــقـــاتى

أنـت أمـــــــــــالـى وأحـلامـى
ومـــومـــوق حـــيـــاتى

ومع ما قد يبدو فى بعض الكلمات من قلق فإن البنية الموسيقية، تضيف القصيدة إلى قائمة النزعة التجديدية فى ديوانه الأول:

٦ـ إن التنويع فى تفعيلة الرمل، فى ديوان (البسمات الملونة) الصادر سنة ١٩٤٧، يصل بالقصيدة أحيانا إلى مشارف قصيدة التفعيلة التى لم يكن قد أعلن ميلادها بعد فى الشعر العربى وكانت فى مرحلة المخاض.

وإذا تـأملنـا طريـقـة توزيع الـتـفـعـيـلـة فى قـصـيـدة «غرد الـفـجـر فهيا»[١١] الواردة فى الديوان، وجدنا هذا التدرج الذى يصل بالسطر إلى تفعيلة واحدة، على حين تبدأ القصيدة ببيت من ست تفعيلات من الرمل التام، ثم تتحول الأبيات إلى أسطر من ثلاث تفعيلات، قبل أن تصير تفعيلة واحد مذيلة.

قبلات الزهر سحر مستطير
ونسيم الورد عطر وعبير
والدنا حب تناهى وشعور
فإلام الصد؟
عن أليف الود؟
والجفا والبعد؟
وفـــؤاد الـــصب يـــشـــدو كـــالـــغـــريب
غـرد الـفـجـر فـهـيـا يـا حـبـيـبى

٧ـ وقد يستقر الشاعر على عدد ثابت للتفعيلات فى قصيدة ما،

كما حدث مع تفعيلة الخفيف التامة فى قصيدة «هتاف»[١٢] ولكنه يجعل التنويع فى القافية عندما يحول القصيدة إلى ثنائيات، فنحس بالتنوع عبر تغير القوافى.

٨ـ وتأخذ تجارب تنويع القافية مظاهر متعددة فى الديوان، ففى قصيدة سأنام[١٣]، يقدم الشاعر قصيدة من ثمانية مقاطع سداسية من أشطر الخبب، وفى كل مقطع سداسى، يفرد الشطرين الرابع والخامس بقافية خاصة، ويوحد قافية الشطر السادس فى كل المقاطع لتجىء متفقة مع قافية المقطع الأول.

٩ـ وفى قصيدة «أشواك وزهور»[١٤] تجىء القصيدة فى شكل سبع ثلاثيات من مجزوء بحر الكامل، تستقل كل ثلاثية منها بقافية خاصة.

١٠ـ وفى قصيدة «نغمة»[١٥] تجىء القصيدة على نغمة المتقارب التامة ويتشكل مقطعها الأول من ثمانية أبيات بقافية واحدة، تتلوها سبع ثنائيات متنوعة القوافى، مع التزام القافية فى كل شطرين منها، ثم يعود المقطع الأخير فى أبياته الأربعة إلى المتقارب التام، مع قافية جديدة.

١١ـ وفى قصيدة «همس»[١٦] تجىء القصيدة فى عشر ثنائيات من نغمة الكامل الأحذ المضمر مع نظام القافية المتعانقة لكل ثنائية.

هـذا الـربـيـع فـأين أشـعـارى
تـنـسـاب فى دعـة وفى سـحـر؟
قـد صـوحت ويلاه أزهـارى
فـنـمت بى الأشـواك فى قـفـر!

١٢ـ وقد تأتى القصيدة فى شكل ثنائيات، تتوحد القافية فى الأشطر الأربعة لكل ثنائية، كما حدث فى قصيدة «سبحات»[١٧] التى جاءت فى سبع ثنائية على هذا النحو:

يـا شـادنـا هـدهـد أشـجـانـيه
وسـلـسل الخـمـرة فى جـامـيه
غن الـصـبـا مـسـجـور أحلامـيه
وانـزع الـفـرحـة فى حـانـيه

إننا لا نهدف إلى حصر ألوان الأداء الموسيقى التجديدى فى ديوان البسمات الملونة الصادر سنة ١٩٤٧، فضلا عن بقية دواوين الشاعر، التى تربو على خمسة عشر ديوانا، ولكننا أردنا فقط، أن نتأنى قليلا فى الوقوف عند هذه الظاهرة، مع هذا الديوان بالذات، الذى تتم الإشارة إليه غالبا، باعتباره «بداية الانطلاق فى عالم الشعر، ولم تكن تجربته الشعرية فيه كافية لأن تمنح اسمه بريقا، ولكنه استطاع تجاوز هذه المرحلة بعد أن تهيأت له أسباب الاطلاع على الأدب الحديث والتجارب الجديدة فيه خاصة على حد تعبير الدكتور عبدالله الرشيد فى تعريفه بالشاعر فى قاموس الأدب العربى الحديث[١٨]. ونحن نعتقد أن هذا الديوان لم يأخذ حقه من ناحية دراسة التجديد الموسيقى فيه على الأقل، وأنه خضع غالبا للرغبة السائدة عند كثير من الباحثين، فى سرعة طى صفحات البداية عند كاتب ما، انتقالا إلى لحظات «البريق والنضج» كما أن تلقى الديوان فى الأوساط الأدبية فى العالم العربى، باعتباره من بواكير دواوين الأدباء السعوديين المعاصرين، فى حاجة إلى مزيد من التتبع، خاصة

أن الديوان طبع فى القاهرة، ولفت أنظار كثيرين، ويكفى أن واحدا مثل أحمد حسن الزيات كتب عن الشاعر بعد سنوات قليلة مقدما لديوانه الثانى «مواكب الذكريات» سنة ١٩٥١ وأن عميد الأدب العربى طه حسين، قدم لديوانه الثالث «الأمس الضائع» سنة ١٩٥٧، وأن الشاعر نفسه أصبح فى طلائع الذين كتبوا قصيدة التفعيلة، بعد أن شارك بإرهاصات جادة عنها، فى ديوانه الأول «البسمات الملونة» سنة ١٩٤٧.

ولا ينفى هذا ما سبق أن ألمحنا إليه من أن الديوان، يحمل ملامح البدايات، من الناحية التعبيرية، انطلاقا من شدة تأثر الشاعر بقراءات الطفولة وصدر الشباب، وغلبة بعض القوالب الموروثة على شعره، سواء كانت وافدة إليه من الشعر القديم أو الشعر المعاصر، وتلك هى السمة التى يمكن أن ترصد بالنسبة للتجربة الأولى، وأن يقال إن الشاعر جهد فى التخفف منها لاحقا، فى محاولته الحصول على ملامح خاصة لصوته فى رحلته الشعرية الطويلة التى امتدت أكثر من نصف قرن منذ صدور ديوانه الأول سنة ١٩٤٧، حتى رحيله سنة ٢٠٠٤.

إذا كان الديوان الأول للشاعر حسن عبدالله القرشى، قد أثار هذه التساؤلات التى يتصل معظمها بالشكل الموسيقى للقصيدة، انطلاقا من أهمية التاريخ الذى صدر فيه الديوان سنة ١٩٤٧ على مشارف ظهور قصيدة التفعيلة من ناحية، وموقعه من عمر الشاعر وحداثة تجربته آنذاك من ناحية أخرى، فإن بقية مسيرة الشاعر الممتدة، قدمت كثيرا من الملامح المتميزة لشاعر غنائى جيد يسعى

شيئا فشيئا إلى الاهتداء إلى صوته الخاص، ورصد خطوات الجدة فى طريق الوصول إليه أو التعرف عليه ـ ومحاولة التواصل مع متلقيه ومع المناخ السياسى والاجتماعى لعصره، فضلا عن نبض حياته الخاصة، والتأنى فى التعبير عن ذلك التواصل حتى تنضج الفكرة وتهتدى إلى قالبها الشعرى الملائم حينا، وعدم التأنى حينا آخر أو الاستجابة إلى إلحاح الدافع الخارجى أو الداخلى فيخرج القالب الشعرى فى صورة أقل نضجا وأكثر مباشرة حتى وإن استجاب لما تمليه «الوظيفة» المرتقبة للشاعر فى مواجهة الدوافع العامة أو الخاصة المتغيرة.

والذى يتصفح دواوين القرشى، سوف يلاحظ تعدد الزوايا التى يمكن من خلالها تصور ملامح صوته الشعرى.

فهناك ملمح «الاغتراب» وهو ملمح رومانسى أصيل شاع فى القصيدة العربية، منذ سريان المد الرومانسى، عبر الاتصال بالشعر الفرنسى والإنجليزى من خلال أصوات الرواد الكبار من أمثال خليل مطران وعبدالرحمن شكرى وامتدادتها فى الأجيال التالية، وعبر مدرسة أبوللو على نحو خاص، والتى كان القرشى معجبا وصديقا لكثير من أفراد الموجة الثانية من شعرائها من أمثال إبراهيم ناجى وعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل[١٩] وتتجسد فكرة الاغتراب عنده أحيانا من خلال «البوح المباشر» وحديث النفس، كما جاء فى القصيدة التى تحمل هذا العنوان[٢٠] والتى يستهلها الشاعر قائلا:

عدت وحدى أعيش فوق البراكين، وأحيا هنا حياة الأسير
السفوح الخضراء ضاعت رؤاها فأنا رهن مهمهٍ وهجير

عدت وحدى فى قبضة العدم المر وفى مجثم الظلام الكفور
غـارقــة فى مــتــاهــة من شــجــونى
ضـاربـا فى دجى حـيـاتى الـضـريـر

والصور هنا ما تزال تمر إلى حد ما، فى مرحلة اجترار الموروث الشائع والاعتماد على التأثير العام لمجمل مناخ الحزن والاغتراب الذى تدور فيه والاستناد بالطبع إلى موسيقى بحر الخفيف الهادئة، وقافية الراء المكسورة المستسلمة، وإن كانت الإيحاءات الحزينة، تنتقل بالمتلقى من مناخ إلى مناخ آخر، فمن صورة البراكين التى تنطلق منها الحمم فى حرية وفوضى مدمرة، إلى صورة الأسير المقيد فى نفس البيت، مع نسبة الحالتين إلى متكلم واحد، مما يجعل المتلقى يقفز من صورة إلى أخرى، دون أن يتاح له عميق الإحساس بإحداهما.

وتستمر نغمة البوح والإحساس بالاغتراب فى قصائد أخرى، مثل قصيدة سجين الحياة[٢١]، وإن كان مفهوم الاغتراب تخف حدته، فالشاعر يحس من حوله ببهجة الألحان والقيثار، ومتعة الأصدقاء والكتب:

حـسـبى من الـكـون ألحـانى وقـيـثـارى
وأصــدقــائى من كــتـب وأســفــار
حـسـبى فـمـا أبـتـغى خلا يـبـادلـنى
بـالـمـين ود بـلـيـد الحس ثـرثـار
أكـاد أحـسـب نـفـسى حـين أصـحـبه
مـنـفـرداً يـتـشـكى غـربـة الـدار

حـسـبى فـقـد عـفت أنـسـامى وأنـوارى
وعـدت فى مـهـمه بـالـيـأس مـوار

ومع النغمة المسترسلة التى تستريح أيضا إلى قافية الراء المكسورة، وإن كانت تركب إليها بحر البسيط، وفخامة الديباجة التى لاشك فيها، فإن دور الضمائر فى بناء الصورة قد يثير حيرة قليلة فى حسابات الربح والخسارة بين الموجود والمفقود وما يترتب عليه من درجة الإحساس بالرضا أو بالمرارة. فالموجود يشار إليه كله بضمير الجمع، فلدى الشاعر أو بطل البوح الألحان والقيثار والأصدقاء والكتب والأسفار، وهى الألفاظ الخمسة التى استخدمت للدلالة على ما بين يديه - وأربع منها جاءت فى صيغة الجمع، وفى جانب المفقود كانت الإشارة دائما بالمفرد أو بالصفة المفردة الموضحة له، أو بالضمير المفرد العائد إليه «خلا يبادلنى بالمين ود بليد الحس ثرثار - أكاد أحسب نفسى حين أصحبه» والذى يملك كل هذه الجموع، ويفقد ذلك المفرد (من ناحية البنية على الأقل) قد يصعب عليه أن يعطى للوحته عنوان (سجين الحياة) ولديه على الأقل (الأسفار) التى تتناقض مع السجن، ويصعب عليه أيضا أن ينتهى إلى هذه النتيجة.

حـسـبى فـقـد عـفت أنـسـامى وأنـوارى
وعـدت فى مـهـمه بـالـيـأس مـوار

فمقدمات بنية القصيدة، لا تقود بالضرورة إلى هذه النتيجة المرة فى خاتمتها، حتى ولو تلمسنا حالة اليأس والاغتراب، من خلال وسائل خارجية، أو حتى من خلال مقاطع فى نفس القصيدة، فسوف

يبقى عطش المتلقى إلى مزيد من المواءمة بين الصورة ونتائجها وقديما أخذ النقاد على بشار قوله:

ألا أيـهـا الـنـوام ويـحـكم هـبـوا
أسـائـلـكم: هل يـقـتل الـرجلَ الحبُّ؟

لأنهم رأوا لونا من عدم التواؤم بين مقدمات الصورة ونتيجتها.

وقد يجىء التعبير عن الاغتراب والضيق فى زفرات قصيرة مكثفة، كما حدث فى هذه الثنائيات المحكمة التركيب، والتى حملت عنوان «فى ركاب الزمن»[٢٢] ومنها هاتان الثنائيات :

غـريـبـة روحى بـهـذا الـورى
غـريـبـة غـربـة إحـسـاسى
ضـقـت بـدنـيـاى ومـا تحـتـوى
حـتى لـقـد ضـقـت بـأنـفـاسى
من أحـبس الآلام فى خـافـقى
ومـا لـهـا فى خـافـقى من شـرود
تـنـهش فـيه نـهش أفـعى فـمـا
تـهـدأ آلامى حـتى تـعـود

وبناء الصورة هنا يلجأ إلى التكرار العفوى الموفق لمصطلحى الغربة والضيق، فقد تكرر الأول ثلاث مرات والثانى مرتين، فضربا على وتر الإحساس الرئيسى، ويضاف إلى ذلك أن حركة النمو فى الصورة تسير حركتها من الخارج إلى الداخل، ومن الورى والدنيا إلى الروح والاحساس، وصولا إلى الضيق بالأنفاس، ومن الآلام الظاهرة إلى الآلام المحبوسة التى تصل إلى القلب الذى يخفق،

فتستقر فيه استقرار أفعى ناعمة، تصير مع نهشها حركة الآلام دائرية لا تكاد تهدأ حتى تعود.

ولا شك أن نمو الصورة من الخارج إلى الداخل، يكون أكثر تجاوبا مع حركة الانكفاء على النفس، ومضغ الآلام التى تتفق وحالة الاغتراب وتكون فى بعض المواقف أكثر مدعاة للتعاطف من صور البراكين والزلازل والمهامه والقفار، التى تنبعث فى ثورة غضب المغترب.

وقد يلجأ الشاعر إلى التعبير عن حالة الاغتراب والقلق واليأس، عبر وسائل أخرى غير البوح المباشر، أو استخدام ضمير المتكلم بما يضفيه من مسحة غنائية حزينة على قصائده، كما رأينا فى اللوحات السابقة، ويحدث هذا أحيانا من خلال اختيار الشاعر لصورة موضوعية موازية، يخلع عليها مشاعره، وقد يربط بينها وبين حالته ربطا مباشرا، فى نهاية المطاف، كما حدث فى قصيدة «إلى الفراشة» من ديوان مواكب الذكريات[٢٣] حتى يقول:

قـولى أتـسـتـشـقـين بـالحـرقِ؟
أذاك مس من ضـنـى الـعـشـقِ
أم جن هـذا الـضـوء وأسـفـا
فَـضى عـلـيك بـغـيـر مـا رفقِ!
لج الحـنـين بـنـفـسك الحـيـرى
وزهـاك ومض الآل كـالـبـرق
فـجـرعت كـأسـا أتـرعت ألمـا
ووردت أشـأم مـنـهـلٍ رَنِقِ

قـد كـنت روحـا فى الـفـضـاء هـفت
تـنـسـاب فى لـهف وفى خـفقِ
حـتى عـراهـا الـيـأس فـانـتـحرت
وهـوت حـطـام الـطـيش والحـمقِ
***
يـا لـلـفـراشـة أولـعت أبـدا
مـثـلى بمـفـتـرس من الخـلقِ
لـكـنـهـا عـشـقت سـنـا بـهـجـا
وعـشـقت لـيلا غـام فى أفـقى

لقد أوردنا هذا المقطع بأبياته الثمانية، لأنه صالح لكى يسعد فى رسم ملمحين من ملامح الصوت الشعرى لحسن القرشى، يتصل أولهما بفكرة الغربة بطابعها الرومانسى، والتى رأينا نماذج من طرائق «البوح المباشر» بها، ويضاف إليها هذا النموذج من البوح غير المباشر، وعبر الصورة الموضوعية الموازية، حيث تلتقى الفراشة مع الشاعر فى الولع بمفترسات الخلق، ولعها بالنار ذات السنا البهيج وإن كان يحرقها فى النهاية، وولعه هو بالليل ذى الأفق الغائم، وتوحدهما إذن فى هذا الإقدام الاختيارى على الانتحار، فى محراب المعشوق، وإذا كان هذا التوحد هو الهدف المعلن الذى صرح به الشاعر فى نهاية القصيدة، فإن المقابلة فيما يبدو كانت فى حاجة إلى مزيد من الإحكام، فقدرية مواجهة الفراشة للنار، لا مفر منها بريقا وجذبا وانتحارا، ولا يبدو الليل حتميا بهذه الدرجة فى إيلامه لمن يجذبهم إليه، خاصة من الشعراء، وقد كان صلاح عبدالصبور يقول:

الـلـه لا يـحـرمـنى الـلـيل ولا مـرارته
وإن أمت فلأمت مـحـدثـا أو سـامـعـا

ولو أن الشاعر اختار بدل ظلمة الليل الغائم ظلمة اليأس أو الاكتئاب أوالاغتراب، أو اختار بريقا لامعا مغريا مهلكا؛ مثل بريق الزيف الذى قد ينخدع به الطيبون والبسطاء والشعراء، فربما كان للصورة مذاق آخر، على الأقل فى إحكام لحظة الختام والمفارقة .

قلنا إن صورة الفراشة صالحة للمساعدة فى رسم ملمحين للصوت الشعرى عند القرشى، أحدهما ما ألمحنا إليه، والثانى، هو فن رسم اللوحة فى ذاتها وهو ملمح يظهر بين الحين والحين فى قصائد حسن عبدالله القرشى، ويخفف من حدة الحديث عن الذات، وإن كان الشاعر غالبا ما يحتاج إلى ربط اللوحة المرسومة، بذاته نوع ارتباط، كما حدث مع لوحة «أنشودة للقمر» فى ديوان «مواكب الذكريات»[٢٤] حيث تبدأ برسم ملامح القمر فى مداره العلوى:

سـمـاؤك بـاهـرة بـالـدرر
وكـونك مـبـتـهج مـزدهـر
وأنت تـغـنى نـشـيـد المـسـاء
وتـسـخـر من نـغـمـات الـبـشـر
فـتـضـحـك من صـبـوات المحب
ومن نـزوات الحـبـيب الأشـر
وتـعـجـب من ضـاحـكٍ لاعبٍ
ومن خـلـفه سل سـيف الـقـدر

ومن مـــرتق ســـلـــمـــا لـــلـــطـــمـــوح
وفى آخـــر الـــســـلم المـــنـــحـــدر
وكلٌ يـــرى فـــيك نـــعم الـــســـمـــيـــر
ونـــعم الـــنـــديم إذا مـــا ظـــهـــر

***

تحـــيـــرن مـــنك ومـمـــا تـــرى
ولازلت مـــبـــتـــســـمـــا يـــا قـــمـــر
ولـــو كـــنت مـــثـــلك فى عـــالمى
تحـجـبت حـتى تـمـوت الـنـذر!!

واللوحة تـأملية رومانسية، وتعتمد على روح المفارقة، والتناقض أحيانا بين المسعى والمآل، وإيهام بالسعادة المتخيلة، ولكنها تتكرر فيها الملاحظة التى أشرنا إليها من قبل، فى صورة أخرى، وهى أن روح اللمح والرصد فى بدايتها، تبدو أوضح من روح الإحكام والمماثلة أو المفارقة فى نهايتها.

وقد يرسم الشاعر أحيانا لوحة مستقلة، دون أن يعمد إلى استخلاص العبرة فى نهايتها، أو ربطها بحالة نفسية معينة، وتبدو اللوحة فى هذه الحالة أكثر حرية فى التشكل، كما تبدو أقرب إلى روح الشعر منها إلى روح الحكمة، شأن اللوحات التى تضع عينيها على نتائج التقابلات، ومن نماذج هذه اللوحات، لوحة النيل، فى قصيدة «أغنية إلى النيل»[٢٥] والتى جاء فيها:

يـا راكـضـا كـالـدهـر مـنـطـلق المـدى
تـرتـاح لـلـنـعـمى ومـنك الأنـعمُ

تجـرى الـسـفـائن فـيك وهى مـوائس
وتـــعب مـــنك وأنت زاه تـــبـــسمُ
ثـــر الحـــنـــين لـــذكـــريـــاتك صـــادحٌ
كـالـفـجـر نـشـوان الـرؤى يـتـرنمُ
تـتـراقص الـنـسـمـات حـولك حـفلا
والـطـيـر زهـرا فى حـمـاك تحـومُ
وإذا اســـتـــحثَّ بك الـــربـــيع ركـــابه
خـلت الأوانى الـصـقـيـلـة تحـلمُ
فـيك الحـيـاة يـدب ملء إهـابـهـا
حب يـضـوع وفـرحـة وتـنـعمُ

وربما اكتسبت اللوحة جزءا من غنائيتها من روح البهجة، وأفعال الحركة التى تتحرك، تحركا ملائما على امتداد اللوحة، ابتداء من الركض والانطلاق فى البيت الأول إلى الجرى والحركة المائسة فى البيت الثانى، إلى التراقص والتحويم فى البيت الرابع، إلى حث الركاب فى البيت الخامس إلى الدبيب فى البيت السادس. وكلها أفعال تتبادل مواقعها فى التعبير عن الحركة الملائمة، ولكنها تحافظ فى مجملها على إيقاع الحركة فى محيط النهر الذى لا ينام، وإلى جانب مناخ الحركة التى لا تهدأ فإن اللوحة، تعطى للحواس المختلفة نصيبها فى رسم موسيقاها العامة انطلاقا من اللوحات البصرية السائدة فى مثل الجرى والانطلاق والسفائن والابتسام، إلى اللوحات السمعية فى صوت السفائن وهى تعب أو الفجر الذى يترنم إلى اللوحات التى يشم عبيرها، مثل الحب الذى يضوع، وهكذا تتعاون

درجات الحركة وتكامل الحواس إلى جانب العوامل اللغوية والموسيقى الأساسية فى بناء لوحة شعرية جيدة.

تتعدد الأنفاس الشعرية فى ديوان حسن القرشى بمجلداته الثلاثة التى تحتوى فى داخلها على مجموعات دواوينه المتعددة، ومن الملاحظ حرصه - فيما يبدو - أثناء ترتيب قصائد هذه الدواوين عند إعدادها للطبع، على عزل هذه الأنفاس عن بعضها البعض، ووضع مجموعات القصائد، لا بحسب تواريخ كتابتها، الذى لم يراع غالبا إلا فى إطار انتماء مجموعة من القصائد فى مجملها، إلى فترة زمنية معينة، وإنما بحسب موضوعاتها أو مناخها العام.

وقد دفعه هذا إلى أن يذيل ديوان «الأمس الضائع» بأربعة عناوين يشكل كل منها إشارة إلى حزمة من القصائد ذات الطابع المتجانس وهذه العناوين هى: «فى رحاب القلب» و«تهويمات روحية» و«خطرات وجدان» و«أفانين».

وقد ضم العنوان الأول تسع عشرة قصيدة، تبدو فى مجملها أقرب إلى يوميات عاشق، وتدور كلها من حيث الحجم بين القصائد القصيرة والمتوسطة، ما بين عشرة إلى ثلاثين بيتا ويظهر فيها دائما صوت عاشق يتوجه بالحديث إلى معشوقته، معاتبا أو راضيا أو غاضبا، أو متمتعا، أو طالبا المزيد، ومن هنا فإن ضمير المتكلم والمخاطبة أو الأفعال المتصلة بهما تمثل العصب الرئيسى فى بناء هذا النوع من اللوحات ولنتأمل فى بعض مطالع قصائد هذه المجموعة:

أنت والليل والشتاء هنا فى
حجرتى فى سريرى الموهون

أو:

تخافيننى بل تهابين
نفسك تدلف فى الطريق

أو:

مرحى أتلك خطاك يا
سمراء تدلف فى الطريق

أو:

وأعشق فيك ارتعاش الجفون
لدى همسة من فمى تختنق

أو:

رسمك هذا كان لى سلوة
فيها سنا الحجب البهيج الإطار

أو:

وحرت... وبعد فمن أنت؟..إنى
أراك ..أرى فتنتى تتوارى

أو:

لا تسألى اليوم ولا تعجلى
ضاع الهوى وانداح فى مجهل

أو:

وتمثلت حين شمتك فجرا
مالئًا خاطرى سحرًا وعطرا

أو:

وأخـــــيـــــرا عـــــدت لى

عـــدت لمـــاضـــيك الـــكـــئـــيب

أو:

أريـــقى عـــلى مـــســـمـــعى الـــنـــداء

وروى حـــيـــاتى رحـــيق الـــصـــفـــاء

أو:

كـفـكـفى الـهم عن شـفـيف الـسـمـات

وأريـــنى تلألـــؤ الـــبـــســـمـــات

أو:

أرأيت حـــين مـــضى الـــنـــهـــار

ومـــضى بـــعـــيـــنـــيك انـــبـــهـــار

أو:

ســـألـــتك لا تـــطـــرقى مـــخـــدعى

فـــعـــقـــلـى يـــنـــاديك أن تـــرجـــعى

وتقود هذه السمة البنائية فى اللوحات انطلاقا من غلبة ضمير المتكلم المذكر، والمخاطبة المؤنثة، إلى شيوع لون من الحوار، فى أرجاء اللوحات، وإن كان ضمير السرد الذكورى هو الغالب على أبيات اللوحات، وفى المرات القليلة التى ظهر فيها ضمير الغائبة المؤنثة بدلا من المخاطبة، خفت حدة المباشرة، وبدا الحوار الشعرى أقرب إلى التأمل منه إلى الاشتباك المباشر، فى وصف الفعل ورد الفعل مما منحه فرصة نسبية للتخلص من الاتصاف بالهبوط، الناتج

عن الرصد والوصف، بدلا من التأمل والتحليق، وربما بدا هذا واضحات فى مثل قصيدة «بوح»[٢٦] حين يقول:

تـــمـــر بى أطـــيـــافـــهـــا حـــلـــوة

ســـحـــريـــة يـــشـــدو لـــهـــا الـــبـــلـــبـلُ

وتـــــرقص الأمـــــال مـــــجـــــلـــــوة

من نـــظـــرة فى الـــروح تـــســـرسلُ

أو فى مثل قصيدة «فى الشرفة»[٢٧] .

وقـــفـت هـــنـــاك وحـــول شـــرفـــتـــهـــا

رف الـــهـــوى الـــقـــدسى والـــزهـــر

وقـــفـت تـــقـــبض عـــلى تـــرائـــبـــهـــا

نجـوى تـلح كـمـا هـفـا الـوتـر

وفى غياب هذا البعد الذى يولده ضمير الغائب، تميل اللوحات إلى صور المتعة الحسية، وتصنف فى ردود الأفعال السائدة، وتبدو وكأنها رسائل «اتصال حسى» يحرص الشاعر من خلالها على توصيل محتوى الرسالة، أكثر من حرصه على تجويد الأداء الشعرى لها، ولكنها تمثل فى مجملها أحد «الأنفاس» التى تتجمع فى حزمة متجانسة فى الديوان، وتمثل ملمحا من ملامح عصره.

يضم العنوان الثانى «تهويمات روحية» مجموعة من قصائد «النفس الدينى» فى الديوان من خلال قصائد «فى مولد الرسول الأعظم» و«فى ظلال الغار» و«موكب النور» و«من وحى الكعبة» و«رباه».

وعلى عكس اللوحات القصيرة أو المتوسطة فى الحزمة السابقة،

تميل بعض القصائد هنا إلى الطول، حيث تبلغ قصيدة مولد الرسول[٢٨] الأعظم أربعة وثمانين بيتا من بحر الخفيف وقافية الدال، يمد فى نفس السرد فيها تراث عريق لقصائد المدائح النبوية، وثراء فى مشاهد السيرة النبوية، يغرى بالتداعى والامتداد، على حين تبدو بقية القصائد فى هذه الحزمة لوحات متوسطة أو قصيرة أقرب إلى المناجاة الذاتية.

ويضم العنوان الثالث «خطرات وجدان» قصيدتين وطنيتين، إحداهما إلى ثورة الجزائر، والأخرى إلى مصر.

أما العنوان الأخير «أفانين» فقد ضم سبع قصائد لكن الرابط فيها هذه المرة، ليس «الموضوع» الدينى أو العاطفى أو الوطنى، وإنما الرابط فيها هو «الشكل» رغم تعدد الموضوعات المنتمية إلى الحقول السابقة وغيرها، وهذا الشكل الذى يجعل لها مذاقا خاصا، هو شعر التفعيلة، فجميعها كتبت مع تنوع فى عدد تفعيلات الأبيات أو السطور المتتالية، ويبدو أن هذه القصائد كانت تمثل مجمل مساهمات الشاعر فى هذا اللون، فى السنوات الأولى لظهوره، حتى أواخر الخمسينيات.

ومن اللافت للنظر أن هذه القصائد، عندما تخلت عن «صرامة» الشكل القديم، انتقلت فى ذات الوقت إلى مستوى لغوى مغاير، أقرب فى معجمه إلى مفردات الفصحى المعاصرة، منه إلى مفردات الفصحى التراثية، التى كانت تشيع، فى قصائد الشاعر السابقة والتى رصدنا بعضا من تجلياتها، خلال هذا البحث، ويبدو هذا بوضوح فى قصائد مثل «فى الطيارة»[٢٩] و«طفل»[٣٠]، حيث تبدو

المفردات السهلة، والصور السريعة، التى يختلف مذاقها عن الصور المتقنة المحكمة، فى القصائد الأخرى وقصيدة «فى الطياره» ولم يقل «فى الطائرة» ومع صحة التعبيرين، فقد اختار الأكثر تداولا فى الحياة اليومية ـ يقول مطلعها:

شدى الحزام
وسألتنى والثغر يرقص فى ابتسام
هل تشد لى الحزام؟
أنا لست أحذق ربطه، ياللفضول!
وبدا بعينىَّ اهتمام
وتراعشت منى الأنامل، يالمعضلة الحزام
وأخذت أبذل ما أطيق، وقد نأى عنى الكلام

ولاشك أن مستوى المعجم الشعرى هنا، قد يثير التساؤل حول مدى الربط بين التجديد الموسيقى والتجديد المعجمى فى القصيدة الحديثة؟! ومدى اختلاف مهارات الشعراء فى الاقتراب من هذه المجالات، دون إعطاء الإحساس بوجود انتقال حاد مفاجىء قد يترتب عليه فقدان تعاطف المتلقى الذى تعود على التمتع من نفس الصوت، بمستوى شعرى آخر.

بل إنه قد يذكرنا بالصورة التى رسمها بوشكين، لبعض الشعراء المهرة حين يحاولون كتابة النثر دون أن يكونوا قد تعودوا عليه، فيجدون أنفسهم أقرب إلى الراقص الجيد الذى تعود على إيقاع نغم القدمين حين يجد نفسه يسير بخطى عادية بسيطة، فلا تخلو خطاه من اضطراب ما وإن بدا خفيفا.

لكن قصيدة التفعيلة عند القرشى، قطعت مراحل كثيرة على طريق التوازن، واستعادة العناصر الموسيقية والبلاغية والمعجمية، التى اهتزت قليلا بين يدى الشاعر، فى بدايات تعامله مع « اللون الشعرى الجديد».

ويبدو هذا واضحا فى الدواوين التى يضمها المجلدان الثانى والثالث من دواين القرشى، والتى كانت قد صدرت منذ أواخر الستينيات، وخلال عقدى السبعينيات والثمانينات.

ففى قصيدة «بحيرة العطش»[٣١]، والتى تحمل عنوان الديوان، الذى ضمها، والذى صدر سنة ١٩٦٧، تلمح تطورا واضحا، تجاوز الشاعر من خلاله مرحلة البدايات، واستطاع أن يصوغ المشهد فى شكل لوحات متعاقبة يلعب «الحوار» غير المباشر، دورا فى إضفاء الحيوية عليها:

على جناح موجة من الشغف
تقول لما أرتو
أنا شهيدة القرون، يا معذب الجبين
وهل أنا أرتويت يا حبيبتى؟
سلى اشتعال النار فى حقيبتى
الحب يا صغيرتى
بحيرة من الظمأ
وكيف يرتوى الظماء من بحيرة العطش؟

ومع أن اللوحة لم تسلم من تناقضات خفيفة فى توزيع الصفات، مثل (شهيدة القرون) التى يناديها (يا صغيرتى) ومثل التردد بين

(بحيرة الظمأ) و(بحيرة العطش) فإنها قدمت افتتاحية تختلف فى مذاقها عن الفترة السابقة، وتعود إلى مجموعة صور لافتة مثل:

لنترك العمر جذاذات خزف
لنرشف الليل بها والأفق والنجوم
أو
سفائنى تسير لا يدفعها شراع
تحضنها شواطىء الحرمان والضياع
أو
كأننى أرجوحة يهزها الفضاء
يقتلنى سر غريب الهمس ساغب عنيد

ويشهد نفس الديوان، تقنيات جديدة فى أداء القصيدة، مثل تقنية الرسائل، التى يلجأ إليها الشاعر فى قصيدة «رسائل قصيرة» التى تتكون من أربع رسائل قصيرة متتالية، تحمل كل منها رقما مميزا(١، ٢، ٣، ٤) ويظهر بين الرسائل المتتالية، لون من النمو، يمكن أن يستشف من خلال لون الضمير الذى تبنى عليه المشاهد، والذى قد يوحى بوجود لون من الديالوج فى أوله بين العاشق والمعشوق، حتى وإن كان شاكيا وبائسا، كما توحى بذلك الرسالة الأولى:

أسيدتى.. أتيتك فى يدى المصباح... ولا نور
وجرح الأمس ينفر فى تضاعيفى..وهمس منك مخنوق

وكم قد لج فى شفتى سؤال مغلق حيران... متى موعدنا الآتى؟
وتستمر شبكة الضمائر، لتقدم لونا من «الاشتراك» ولو فى

الهموم والتساؤلات، كما توحى بذلك الرسالة التالية:

أسيدتى، معطلة برامجنا... مضيعة على الدرب
ومنذ ربيعنا الثانى... ومنذ خنقت بين يديك نيسانى
كلانا سائر فى درب ماضيه...
كلانا يرتوى مترنحا من منهل التيه

وانطلاقا من هذه الانعطافة، التى سار بعدها كل منهما فى درب ماضيه، سوف يختفى ضمير الجمع المشترك من بقية لوحات القصيدة، وسوف يختفى الديالوج لكى يحل محله «المونولوج» المنفرد، ولن يكون العاشق هنا فى مواجهة المعشوقة، حتى ولو كان شاكيا أو عاتبا أو ساخطا، ولكنه سيكون فى مواجهة الفجر الذى لا يأبه به والذئب الذى يسخر منه والنار التى تلتهم الذكريات والقطة التى تموء وهى تلتهم الفتات، وجدار العزلة الحمراء الذى تنشب فيه الأظافر، وهى الصور التى تتكفل بتنميتها بقية الرسائل واللوحات، وخلال هذا كله تجد القصيدة موسيقاها الداخلية الملائمة لها.

يتطور بناء الصور ودرجة شفافية الرمز مع تراكم خبرة الشاعر وصقل أدواته فى المراحل المتعاقبة لإنتاجه الشعرى، وتتراجع كثير من صور التعبير المباشر، لكى تحل محلها صور الدلالات والإحالات غير المباشرة، ويبدو هذا فى كثير من نتاج فترة السبعينيات والثمانينيات عند الشعر، وفى قصيدة «عندما ينتكس الحلم»[٣٢] من ديوان «زخارف فوق أطلال عصر المجون» الصادر سنة ١٩٧٩ تطالعنا فى بداية القصيدة مجموعة من الصور الجزئية، التى تبدو وكأنها قطع جزئية من سحابات عابرة منفصلة، ولكنها تتجمع شيئا

فشيئا، لكى تكون سحابة واحدة قاتمة اللون، تشى بما يود الشاعر الإيحاء به، دون أن تصل إلى درجة التصريح به، وقد اختارت القصيدة، شكل الدفقات المتوازية، التى تشهد كل دفقة منها نموا داخليا، وتكاد تحافظ على صورتها الخاصة، وإن كانت القافية تتولى إيجاد لون من الربط، حين عمد الشاعر إلى تقسيم الدفقات التسع فى القصيدة إلى ثلاث مجموعات متتالية يربط كل مجموعة منها حرف القافية الموحد، الذى تختتم به كل دفقة، فكانت القاف، قافية المجموعة الأولى، والنون قافية المجموعة الثانية، والألف المقصورة، قافية المجموعة الثالثة، كما حاول إيجاد ربط آخر بين المجموعات، من خلال تشابه مطالعها وقد تحقق له هذا على الأقل بين المجموعتين الأولى والثانية، حيث جاء مطلع المجموعة الأولى:

أحس الملوحة فى شفة الشمس
مازال فى فمى الملح والنار
مازلت حران لم أرتفق

وجاء مطلع المجموعة الثانية بعد الدفقات الثلاث للمجموعة الأولى:

أحس الملوحة
أنسى انتمائى لليل
نحسر الحلم ـ ينكسر السيف فى الغمد
ثعرى البحيرة ـ تسدر كل الظنون

ولم تطرد قاعدة توافق البداية مع المجموعة الثالثة، مع حرص الشاعر عادة، على مراعاة التناسق فى الأشكال التى يطرحها فى قصائده، سواء ما انتمى منها إلى الشكل الموروث أو إلى قصيدة التفعيلة.

ولقد يلاحظ حتى على المستوى المعجمى أن قصيدة التفعيلة استردت رصانتها اللغوية عند الشاعر، ولم تعد تعانى من ذلك القلق المعجمى، الذى شهدنا جانبا منه فى بدايات تجربته معها.

يعمد الشاعر أحيانا إلى مزج رمز الأنثى والوطن، معتمدا على ضمير المخاطبة المؤنثة، راسما من خلال الصفات المتعاقبة آفاق الترشيح والتجريد محافظا على الخيط الرقيق بين الإيحاء والتصريح، وقد يتضح هذا فى قصيدة، حمل الديوان الذى يضمها اسمها وهى قصيدة «زخارف فوق أطلال عصر المجون» (٣٣) وتحاول القصيدة أن تجمع الأطراف المتناقضة فى المشهد فى لوحة البداية:

سماوية أنت علوية
فوق أرض من الطين والحق والعهر
ترعشها خبل كل المرابين
فوق منارات عصر المجون
وقلبى الترابى تحصده أذرع النار فى هيكل القحط
تخذله ذهلة الحلم
يرفضه شجر الورد والياسمين

وإن كانت العلاقة بين التراب والنار، لا تحمل على شدة الاشتعال والفناء التى يريد الشاعر الإيحاء بها.

ويحاول الشاعر الحفاظ على روائح عنصر الأنوثة – من خلال بدايات المقاطع ـ التى يحرص من خلالها على توجيه الخطاب للمفردة المؤنثة.

سماوية والثرى مخصب بالمهانات
رأيتك فانهار جسر من اليأس

أحسك فى غربة الطير
أحياك فى أنة العطر
أحسك أعمق مما تكنُّ المشاعر والذكريات
دعينى أخوض فى الترهّات وحيدا غريبا
ولا تحفلى إن رأيت المكبل يقتاد مرتهنا للمآسى
ويلقى بأعماق تيه السجون

ومع أن الغموض الشفاف الذى يحيط بالقصيدة، يهبها مذاقا خاصا، فإن بعض معطيات الصور التى اختارها الشاعر، كان من شأنها أن تُطوِّر مجرى الأحداث على نحو يختلف قليلا عن صورة الرضوخ التى أشار إليها المقطع الأخير مما اقتبسناه، وتشير هنا إلى مقطع انهيار اليأس وانفراج شرفات المحبة:

رأيتك فانهار جسر من اليأس
وانفرجت فى جبين الدنى
شرفات المحبة

فانهيار اليأس، يستتبع بالضرورة نمو الأمل، وتحويل موجات الاستسلام السلبى إلى تأهب إيجابى، وهذه التوقعات كلها تجعل لوحة الختام فى القصيدة مثارا لبعض التساؤلات.

إن هذه الجولة السريعة فى شعر حسن عبدالله القرشى تضعنا أمام تجربة ثرية على مستوى الكم والكيف وأمام أسئلة هامة فى تطور الشعر العربى عامة، خلال النصف الثانى من القرن العشرين، وهى فى حاجة إلى مزيد من العناية من قبل المهتمين بتطور هذا الشعر عامة وبالحركة الشعرية فى السعودية خاصة.

الهوامش

(١) تؤرخ بعض المصادر مثل معجم البابطين للشعراء المعاصرين، لميلاد الشاعر بسنة ١٩٣٤، وهو ما يتعارض مع طبع ديوانه الأول بالقاهرة ١٩٤٧، أى بعد ١٣ عاما فقط من التاريخ المذكور، والأرجح ما اخترنا

(٢) ديوان حسن عبدالله القرشى: المجلد الأول: ص ١٣١ ـ دار العودة بيروت ـ الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٣.

(٣) السابق جـ ١: ١٧٢.

(٤) السابق جـ ١ س ٥٢.

(٥) السابق جـ ١: ١٦٦.

(٦) السابق ١:١١٣.

(٧)السابق جـ ١: ١٢٥.

(٨) السابق ١: ١٣٥.

(٩) السابق ١: ٥٨.

(١٠) السابق ١: ٩٠.

(١١) السابق ١: ١٠٤.

(١٢) السابق ١: ١٤٤.

(١٣) السابق ١: ٧٦.

(١٤) السابق ١: ٨٥.

(١٥) السابق ١: ٩٥.

(١٦) السابق ١: ١٥٧.

(١٧) السابق ١: ١٠٤.

(١٨) انظر: قاموس الأدب العربى الحديث: إعداد وتحرير، د. حمدى السكوت ص ١٧٢، الطبعة الأولى، دار الشروق ٢٠٠٧.

(١٩) نشر الشاعر مقال: تجربتى الشعرية الذى صدر به المجلد الأول من ديوانه

ص ١٨ وما بعدها.

(٢٠) السابق ٤٨٧/١.

(٢١) السابق جـ ١ ص ٤٩١.

(٢٢) السابق ١: ٥٠٠.

(٢٣) المرجع السابق جـ ١ ص ٣٦٧، وقد عاد الشاعر إلى استخدام رمز الفراشة فى قصيدة أخرى، فى ديوانه «بحيرة العطش» الصادر سنة ١٩٦٧، انظر ديوان القرشى، المجلد الثانى ، ص ٤٤٠.

(٢٤) المرجع السابق ٣١٢/١.

(٢٥) المرجع السابق حـ ١ ص ٣٠٥.

(٢٦) السابق جـ ١، ص ٥٤٠.

(٢٧) السابق ١: ٥٤٩.

(٢٨) السابق جـ ١، ص ٥٧٣.

(٢٩) جـ ١، ص ٦٢٥.

(٣٠) جـ ١، ص ٦٢٩.

(٣١) السابق: المجلد الثانى، ص ٤٥١.

(٣٢) السابق، المجلد الثالث ص ٢٨٦.

(٣٣) السابق، المجلد الثالث ص ٣٠١.

ديوان نار الفصول

شعر/ ياسين الأيوبى

أوراد العاشقين ـ مدخل إلى الأفاق الشعرية للديوان

ياسين الأيوبى أديب متعدد المواهب، وافر الحيوية، فهو عالم فى مجال الدراسات العربية بمعناها الواسع، وتمتد أجنحة اهتماماته فيها على القديم والحديث معا، ويستعين على التأمل فيها والنفاذ إلى أسرارها بحصيلة وافرة من القراءات المنهجية والحرة فى الثقافة العربية والفرنسية وما يصب فيهما من ثقافات اللغات الأخرى، وحصاد مؤلفاته، وترجماته ومقدماته وتعليقاته وتحقيقاته التى تجاوزت الخمسين، والتى تنوعت، تنوع امرئ القيس والقرطبى وابن منظور، وجوته، دليل واضح على اتساع مجال حركته، ورسوخ قدمه فى مجال هذه الدراسات.

لكنه، مع هذا التنوع فى مجالات الدرس الأدبى، وهو وحده جدير بالإعجاب والحفاوة والتصديق، تنطوى جوانحه على طاقة شعرية

فوارة، تزدحم كما يقول القدماء ـ هى والعلم فى صدره، فلا يزيح أحدهما الآخر، ولكنهما يظلان معا شاهد حيوية وافرة وامتزاج وتبادل للتأثر، يصدران عن منبع واحد فيلتقيان وبينهما برزخ لايبغيان، لا تطغى الصرامة هنا على التهويم هناك، ولا الحقيقة فى موطنها على المجاز فى موضعه، ويتم التوجه إلى عالم الظاهر أو عالم الباطن، إلى المألوف أو المكتشف أو المدهش، كل فى مجاله، وموضعه وبلغته الملائمة وفى لحظته المناسبة.

لقد تتابع صدور دواوين ياسين الأيوبى على امتداد نحو ثلث قرن، قبل صدور هذا الديوان، منذ أن صدر له سنة ١٩٧٧، ديوانه الأول «مسافر للحزن والحنين، وتلاه فى مطالع الثمانينيات ديوان «قصائد للزمن المهاجر» وفى مطلع التسعينيات ـ مودعا بها طبوعاته الشعرية فى القرن الراحل، ليستقبل القرن الجديد ـ فى منتصف عقده الأول بديوانه «آخر الأوراد» سنة ٢٠٠٥ ثم نضجت لديه قصائد «نار الفصول» التى أراد أن يختتم بها العقد الأول لهذا القرن على طريق عطاء شعرى ممتع وثرى وممتد وواعد بالمزيد.

وهذا العطاء الشعرى الممتد وصل بشاعرنا الآن إلى ما درجنا على تسميته فى السنوات الأخيرة بفحولة السبعينيات، وهو مصطلح أطلقه الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى على رفاقه الذين وصلوا معه أو لحقوا به إلى هذه المرحلة فى السنوات الأخيرة من أمثال فاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة ومحمد عفيفى مطر، ويبدو هذا المصطلح متسقا مع طبيعة النتاج الشعرى لياسين الأيوبى وهو نتاج، على غزارته وطول نفسه، يكاد يمثل «قصيدة حب» واحدة،

بألف مذاق، ينافس كل مذاق سابقه ولاحقه، عذوبة ورقة وإدهاشا، وتظل أنفاس السبعينيات فيها تفيض عشقا وحبا، كما كانت أنفاس العشرينيات، لتَثْبُتَ المقولة الشهيرة «إن الحب» لا يتوقف عندما تأتى الشيخوخة، ولكن الشيخوخة تأتى عندما يتوقف الحب وشعر الأيوبى من هذه الناحية ينخرط فى سلسلة تجارب شعراء «القلب الأخضر» من أمثال هاردى والعقاد ممن لا تعرف أغصان الحب عندهم الذبول أو التطامن.

إنَّ الخضرة الدائمة فى قلب ياسين الأيوبى، قد يكون جانب منها، مستمدا من خضرة الطبيعة التى أحاطت به ميلاداً ونشأة وترعرعا فى شمال لبنان. يصف أحد أبناء عمومته ـ محمد ياسر الأيوبى ـ فى مقال له، ملامح البيئة التى نما فيها ياسين:... (بحر صاف، وشاطئ أزرق، تعربد أمواجه حينا وتهدأ حينا آخر، ينتصب فوقه جبل عمودى مهيب، كان يعبده الأقدمون خوفا ورهبة، وبينهما هضاب تغطيها أشجار الصنوبر، تطل على (السهول) وعلى البحر فى آن واحد، وفوق التلة العليا، شيد ياسين الأيوبى منزله الجميل، ضمن غابة من الصنوبر، فى مكان سمى فيما بعد «عزبة ياسين» وهناك، توثقت علاقاته أكثر فأكثر بملائكة الشعر وشياطينه).

غير أن الطبيعة الفاتنة لا تخلق وحدها شاعرا ـ وإن كانت تساعد على تنمية الحس الشعرى، إرسالا أو استقبالا، عند من يعيشون بين أحضانها، وإنما تنبت بذرة الشاعرية بالموهبة، وتترعرع فى المناخ الملائم، وتصقل بالثقافة والدربة ويتألق العمل الشعرى بحسن توظيف العناصر الشعرية ومدخلها الرئيسى العنصر اللغوى بمعناه

العميق الذى يشكل الواجهة والمدخل الضرورى لكل العناصر الأخرى ويسمح للقراءة النقدية بالنفاذ منه إلى جوانب المتعة فى النص الشعرى.

إن الظمأ المستمر، يكاد يشكل السمة الرئيسية عند الشاعر، وهو الظمأ الذى لا يكاد يصل أبدا إلى مرحلة الارتواء، بل ولعله، لا يريد الوصول إليها، ومن ثم فإن الأشجار تشكل لديه «دورة» بالمعنى الدائرى الذى لا يوجد فيه خط للنهاية، يتحقق بعده الرى والسكينة ولكن توجد بوارق الحلم الذى لا يتحقق ـ ومن حظ متلقى الشعر أن لا يتحقق الوصول إلى «نعماء السكينة» على حد تعبير إحدى القصائد الجيدة فى الديوان، إن اللحظة تظل دائما «قاب وعد» لكن الطريق إليها يظل رهنا بلحظة رضا من أوراق الحنين يجتاح، بعدها أمواج الإعصار، وتنجاب سحابات الدوار حلما بلحظة ترويه يهفو إليها العاشق الأبدى، لكنها تظل منه دائما مراوغة فهى لا تختفى عن مرمى أحلامه، لكنه لا يطبق قبضته عليها، وكأنها خط القبة الزرقاء فى مرمى البصر. نلامس الأرض والبحر فى نقطة مرئية للعين لكن الأقدام والمجاديف لا تصل إليها أبدا.

إن الشاعر يحاول الاستعانة على القريب البعيد، بكثرة ترديد أفعال النداء والأمر وصيغ الاستفهام والتعجب.

عانقينى يا نعيماء على مد انبهارى
مرِّغينى بشذا الوسنان من عينين... ما أبدع ما ينهلُّ فى سَرْحهما من بارق الأنغام!!
أوثقينى عند ثغرٍ سكرَ النرجسُ فيه والخزام

أسْدِلى فوقى ذؤابات تفَيْأنَ وجيبَ الزعفرانْ
وانطَوِى... إنى تخطيت تضاريس الزمان

وتستمر نغمة النداء والأمر والاستفهام بين الطرفين الواقعين على نقطتى الدائرة على امتداد القصيدة، ونستطيع أن نرصد منها دون تعمد للإحصاء ... تعبيرات مثل: هل تساقت ؟ وشَّحينِى... يالِى من بهور المنتهى... لا تولِى... سَّرحِى... أودعيه... أيدينى..إلخ.. وكثير من قصائد الديوان، تشيع فيها هذه التراكيب التى تؤمى إلى التلهف والظمأ.

إن المسافة الفاصلة تجعلنا لا نكاد نسمع إلا صوتا واحدا، هو صوت العاشق الضارع الحالم، ينادِى أو يأمل أو يحلم، أو يرى من وراء ظهر الغيب... ما الذى يمكن أن يكون لو تحقق اللقاء، ولكننا لا نسمع صوت المعشوق، ولا نحس بوقع خطاه وهى تقترب، ولا باستجابة أصابعه وهى تمتد؛ وإذا حاولنا أن نجمع من خيوط الصورة الحريرية، التى ينسجها الشاعر، ملامح محددة، فقد تتعقد خيوط الحرير بين أيدينا قبل أن نتمكن من الحصول على الملامح الدقيقة التى نبحث عنها، ومع ذلك فسوف تظل هذه الصورة فى تهويمها أجمل مرأى من صور أخرى محددة، وفى صمتها أعذب صوتا من صور أخرى ناطقة، وسوف تظل إذن تمثل الصورة واللاصورة وسوف يظل مذاقها ووقع الشعور بها أقرب إلى صور الأحلام.

إنها ليست صورة المعشوقة التقليدية فى القصيدة المعاصرة، التى قد تجلس على المقهى وقد تخلف الموعد أو تشعل نار الغيرة أو

تمنح القبلة أو تكتب الرسالة أو تتدلل فى الهاتف، أو تنزل من السيارة أو تحمل اسما شائعا، ولكنها تبقى فى كل الحالات، فى علاقاتها مع العاشق، على خط ممتد قد يتلوى وقد ينحنى وقد ينقطع، لكنه فى كل الحالات له اتجاهان يمثلان الذهاب والعودة، وهما قابلان لأن يجتازهما كلا الطرفين بدرجة أو بأخرى؛ لكن معشوقتنا هنا مختلفة إنها تقع على طرف الدائرة، وتكاد تكون الحركة إليها لا منها، ومع ذلك فهى مشعة فى كل أرجاء الدائرة.

إن هذه السمات المجنحة المشعة تمثل جزءا من العوامل المهمة التى تجعل قصيدة ياسين الأيوبى تقع فى نقطة ما فى المسافة الفاصلة الواصلة بين الغزل والتصوف.

ومعشوقة الأيوبى أقرب إلى معشوقة (بيجماليون) فى الأسطورة اليونانية القديمة، فقد كان الملك القبرصى بجماليون، فيما تقول الأسطورة، فنانا مبدعا، نحتت أصابعه تمثالا من المرمر لامرأة جميلة، استعاض بها عن كل نساء عصره، وقد جاءت أجمل وأكمل وأتم صورة لما يمكن أن يصل إليه مدى إبداع خيال الفنان، فهام الفنان بما أبدع وتمثاله غارق فى صمته، مستقر فى أعماق برودة المرمر الفاتن، فتضرع بجماليون إلى آلهة الجمال أفروديت أو فينوس أن تهب الحياة للمعشوقة حتى لا تظل ساكنة فى أطراف «دائرة» التواصل، ولما زادت الضراعة، وأرسل آيات الهوى والعشق شعرا، استجيبت دعوته، فإذا تمثاله الجميل، امرأة من لحم ودم، وإذا ببرودة المرمر يحل محلها دفء الجسم البشرى ويحل محل الصمت تواصل فى الكلام وردٌ على السؤال، ويحل محل السكوت حركة

واقتراب، لكن تمتع بجماليون بحالته الجديدة لن يطول، فلسوف يكتشف أن أمتع ما فى الفن هو لحظة هبوط الخيال إلى أرض الواقع، وأن التمثال الجميل، حين ينزل من فوق الهضبة العالية، ويتمشى فى الشوارع والأزقة الضيقة. وقد يتعثر فى حفر الشوارع، تزول عنه كثير من الهالات المجنحة، ومن هنا فقد سارع إلى التضرع إلى الآلهة بأن تعيد المرأة الجميلة إلى تمثال جميل يقع فى بؤرة الدائرة المتأملة، وفى بؤرة خيال العاشق وأحلامه، بدلا من وقوعها على نقطة ما فى الخط الفاصل والواصل بين الرجل والمرأة.

إن تأملات ياسين الأيوبى الشعرية من هذه الزاوية، تقع فى منطقة المادة الخام «لإكسير الشعر» التى تجنح فى حدها الأدنى إلى ملامسة الواقع، وتكاد تقدم نمطا من «الشعر الخالص» وهو نمط لا يصادر بالضرورة أنماطًا أخرى من التأملات، قد تنطلاق من «تشعير الواقع» وتصعد بالواقع المتلقى إلى درجات من مناخ الهضاب والقمم حسبما يتاح للطاقة الشعرية أن تبلغه، على حين تتخذ الشعرية الخالصة فى النماذج التى بين أيدينا الطريق المقابل، منطلقة من أعالى القمم والهضاب وهى تندرج فى حذر نحو مشارف السفوح، دون أن تضطر إلى ملامسة الأرض فى كثير من الأحيان، وقد لا يكون من المصادفة أن بيت «ياسين الأيوبى» يقع فى قمة عالية تطل على البحر بين غابات الصنوبر فى جبال لبنان!

فى قصيدته الجميلة «كرنفال الحضور» التى كان الشاعر قد اختار عنوانها بُرْدَةً يتوشح بها الديوان، ولم يستبدل به عنوان «نار الفصول» إلا بعد أن تألقت ومضة من العنوان الجديد، فى آخر بيت

فى القصيدة جعلت فاروق شوشة، وهو يسمعها، يقترح عليه الجملة المشتعلة، عنوانا على ديوان لا تبرد فيه المشاعر ولا تفتر الكلمات.

فى هذه القصيدة الجميلة تتبدى كثير من ملامح الآفاق الشعرية التى أشرنا إليها، ويكاد الإهداء النثرى فى أولها يشير إلى طرفى الأفق الشعرى: الفردوس والأرض، حين يقول: **(مِنْ وَحْى لقاء فردوسى محموم على الأرض)** وكأن اللقاء على الأرض أو النزول إلى الأرض، استثناء يشار إليه، وكأن طبيعة اللقاء ومكانه المرتقب هو الفردوس.

وفى هذا الإطار ترسم ملامح المعشوقة الملائكية «الطائرة» التى يشير إلى حركتها فى المقطع الأول فعلان هما «عبرت» و«حطت» وهما يكونان عادة وصفا لحركة واستقرار اليمام والحمائم وما شاكلها من عصافير العشق، ومن خلال فعل «العبور» الذى يتضمن السرعة الخاطفة و«الحط» الذى يكاد يتضمن التأهب للانطلاق، خاصة أنه «حط» على تباريح «الهوى» من خلال هذين الفعلين العابرين للمعشوق، تتحرك أفعال الدائرة المحيطة فينبهر المدار، وتنجاب العتمات عن هدب الأصيل، وتتجلى أفعال الدائرة المحيطة، ويتجلى فى الفعلين «انبهر» و«انجاب» سرعة تجاوب ملائمة مع الفعل «عبر» و«خط» ووسط هذه الأفعال الأربعة يبدو الفعل الوحيد المتصل بالعاشق «ترنَّح موكبِى» متهافتا من أكثرها بطئا وأناة، وأين الترنح من سرعة العبور والحط، وقوة الانبهار والانجياب؟! ولكنه بطء تبرره مقدمات الصورة: **«على وقع احتضارِى وانطوائى... خلف مئذنة الأفولْ»** وتبرره خاتمتها: **«مِن فرط أغمار الحبورْ»**.

وما إن تدخل القصيدة مقطعها الثانى، حتى يدخل بنا الشاعر فى مونولوج داخلى، يمهد له بيت الافتتاح:

حدثتُ ذاتى:

كيف للأيام إن تستطلع الشمس بُعَيد الاحتجابْ؟! تشرق من وجه سلافِىّ الرغابْ

تغمرنى وصلا بوسع السهد وافانِى.. مدى المسلوخ من عمرى ضمورا واكتئاب

وتستمر الصور الساحرة الجميلة للطبيعة وما فيها، لكنها صور تفر من بين أصابعنا فرار أشعة الشمس إذا حاولنا الإمساك بها، ونحس من خلال السياق أنها تؤهل المسرح لعرض اللقاء، لكننا وسط تتابع المونولوج لا نكاد نحس بأثر واضح للمعشوقة حتى على المستوى اللغوى، فالأفعال التى تعبر عنها، والضمائر التى تعود إليها، تختلس ضمنا من خلال عبارات مثل: كيف اتشحنا بضاب أخضر من بين ثغرينا، وتبقى بقية الصور والأفعال، أكثر اهتماما بعبق الإطار المحيط منها ببؤرة الدائرة، وتلك سمة من سمات «اللقاء الفردوسى» حتى لو كان محموما، ومن اقتراب المشهد الشعرى من مناخ أوراد العاشق وعدم الاقتصار على دائرة «آهات المحبين»

إن مقاطع القصيدة تتوالى وهى تحرص فى فاتحة كل مقطع، بغريزة فنية عفوية، على تأكيد الطابع المونولوجى أو الاستفهام أو الانبهار مثل : حدثت نفسى... كيف اشتحنا؟... كيف تراءى اللثم؟ دون أن يدخل المشهد الشعرى فى مناخ الديالوج أو الحوار ومن اللافت للنظر فى البنية الموسيقية لهذه القصيدة أن إيقاعها يمثل

تصاعد درجات الوله عند العاشق المتيم فهو على امتداد مقاطعه ينوع الإيقاع فيبدأ المقطوعة الأولى بإيقاع (مفاعلتن) التى تتحرك، ويتحرك الشاعر مع التفعيلات المتقاربة والمتداخلة مع سيطرة على النغم ومواطن الارتقاء فيه دون نتوء أو نشاز يصطدم بأذن المتلقى، وهو فى خلال هذا كله يظل فى إطار نظام التفعيلة، حتى إذا ما تصاعدت أشواقه، وانتظمت أنفاسه عمد بعد المقطع الرابع إلى نظام البيت، على بحر البسيط وهو بحر شديد الصلة، بأوراد الذاكرين، وتنتمى إليه قصائد صوفية مشهورة مثل: «أمِنْ تذكر جيرانٍ بذى سلمٍ» وأخواتها وقد استقام للعاشق نغم الذاكرين حين ركب البسيط قائلا:

مـا كـنت أعـلم أن الـعـشق مِـرقْـاة
يسمو بـها العاشق الولهان للحُجُبِ
حـتى انـطـوى قـدرى فى مـوكبٍ ثـمل
أشـرفْت فـيه عـلى مـرجٍ من الـلـهب
فـارتـاب مـنى الـفـؤاد ـ ارتـاع من حُـرَقٍ
لـهـفِى على الخافق الظمـآن من ثقب

جاء مقطع البسيط فى قمة التصاعد الشعورى، والنغمى للموقف الذى مهد له وعبر عنه شيوع أنساق تعبيرية فى المقاطع السابقة عليه، أنضجت حُميَّا التأمل والانتشاء ، ويلفت النظر مرة أخرى، أن يمثل هذا المقطع وسطًا بين حزمتين من الأنساق التعبيرية، الحزمة الأولى هى التى أشرنا إليها فى إنضاج الحميّا، وقد اختارت المونولوج والاستفهام والتعجب، وأما الحزمة الثانية فهى التالية

لمقطع البسيط الترنمى وهى تمثل مرحلة الرغبة فى قطف الثمار، وقد تمثلت بشيوع فعل الأمر فى كثير من مقاطعها.. (دعينى أرتشفْ ورد الأقاحى... دعينى أختلج وجعا حميما... دعينى أغترف من نهرك الصخاب... عدينى ..إنسكبى... أشرعى... عدينى أنْ رنوت إليك... أوليني... مرغى الأحداف... أقيلى وصلى المسفوح... دعينى .. هلمى نخترق حُجُب... هلمى نحترق مددا إلخ... وهو شيوع لافت للنظر، تتولد منه على مستوى القول على الأقل، حركة، تعدل من خفوت صوت العاشق، وبطء حركته فى المقطع الأول من القصيدة عندما كان يترنح موكبُه متهافتا من فرط أغمار الحبور، وهى الحركة التى جعلت العاشق يوقد نار الفصول بعد أن عبَر الأعراف وانتشل ذاته من رقدة الاحتضار خلف المآذن.

إن أوراد العاشق المتتالية، لا تتلى فى بؤرة الدائرة فحسب ـ وإنما تتوجه أحيانا إلى محيطها به فى نغم هادئ الأنفاس، يبدو وكأنه «استراحة المحارب» إذا قيس بتلاحق الأنفاس اللاهثة فى مشاهد العشق الخالصة. وقصيدة «حَبَاب الفجر» نموذج لهذه الأنفاس الهادئة، وهى ترصد لحظة ميلاد الضوء فى خدر الشمس قبلِ البزوغ:

حببتُك لم تبزغى من عقالك
نعِمًا الأشعةُ تنهلُّ من سَرْح غارِكْ

وهذا المفتتح التقريرى، لا يفوته أن يبدأ بالحب، وأن يعلن احتفاءه بالتأهب للانطلاق من القَيْدين، العقال والغار، أحدهما رمز السكون قرين الجمود، والثانى رمز الظلمة والوحدة، وكأن المفتتح الهادىء،

يشير إلى القيدين اللذين يجهد العاشق ليكسرهما على امتداد القصائد الأخرى، وهو من خلال الفعلين، (بزغ وانهل) يحلم بالميلاد والتدفق.

ثم يعقب المفتتح ترنيمة إجلال للعروس التى ظلت لسحرها تمثل مكان القداسة ردحا من الزمن، ومازالت تفيض منها الحياة عندما يخفق ضوؤها فتذره نفثة منها والندى ما يزال غافيا، وتلك صورة مبكرة يهتدى إليها الشاعر مؤكدا رهافة حساسية الاستقبال وشدة براعة الإرسال وبعد ترنيمة الإجلال تتعاقب لوحتان، ترصدان الكائنات التى استقبلت نفثة الدفء والضوء الأولى لكى تشع بها فى الكون بهجة الحياة وتأتى اللوحتان بالترتيب الذى عودنا عليه الشاعر، حين يبدأ التقاط الصورة من أعلى نقطة فى المنظور، ثم يتدرج فى النزول حتى يلامس الأرض. فالملائك شجية من وراء الأفق، والحساسين فى السماء نشوى تغنّي، والزنابق فوق الأرض تنهدل أشواقها:

ألا أيها الغادياتُ... تَخايلْنَ زهوا
سمت فى رؤاها الحساسين... نشوى بشجو الملائك
تهدّل شوقُ الزنابق، يرسمن مهتاج
طرْفِي لوهج الليالك
فتنداح دائرة الصمت..

وكما يتحرك الضوء والدفء والحياة هابطة من الملائك إلى الحساسين، إلى الزنابق فيما يمكن أن يكون خطا رأسيا نازلا، يتحرك خط أفقيّ مواز، يحملها من وجه الزنابق إلى مخاطر **السنابل:**

ضممتُكِ فى خاطر السنبلةْ
ضميم الفراش لخفقة ضوء...
حوَتْه البرارى هزيعا...
فذاب اتحادا بنار الولهْ،

إننا أمام شاعر جيد، يعرف كيف يلتقط اللمحة الدالة، وكيف يصوغها وكيف يرسلها فى نسق فنى بديع

كثيرة هى مواطن الإمتاع الفنى، المغربة بالتأمل فى ديوان:

«نار الفصول» لياسين الأيوبى، ولا يطمع قارئ واحد، ولا ينبغى له، أن يستنفذ ما فى تلك المواطن من سمات راقية، لكننا نود فى نهاية المطاف، أن نشير إلى ظاهرة «استشراف الشاطئ الآخر شاطئ ما بعد الحياة، وقد تجلت فى كثير من القصائد، مثل «ميلوديا الوجع الأكبر» وهى سباعية تتحدث عن الموت واجتياز حدود عالمه وهى شبيهة بقصيدة محمود درويش المطولة التى تحمل عنوان: «جدارية» وإلى نفس الشريحة تنتمى قصيدة «مئذنة العبور»، وهى القصيدة التى كتبها فيما يبدو احتفاء بعامه السبعين، ولام فيها قلبه الذى لم يمتثل، واستشرف الشاطئ الآخر محملا بأنغام وأنات مالك بن الريب، مع تجاوز له فى عمق النظرة وثبات الخطوة، ثم جاءت قصيدة «ترجيعات البُعد الآخر» لتشكل قمة التماهى والذوبان، والالتحام مع الطبيعة، التى تستقبل عناصر الأروج الطيبة، فنسقيها من غوادى المزن، وتنيتها جذوعا وأغصنا وأوراق ورد، ثم يحملها النسيم الرقيق فيعطر بها الأجواء وتسوق السحب أمامها فيتواصل **الرى والعطاء:**

يا غوادى المزن ساقينى
نجيع الزعتر البرى والقصعينِ
أضحيتُ جَزوعا من سُبات الدهر
ينتاب خيالِى واليراعْ
ازرعينى شلِّح عرعارٍ
على ضفة وادٍ راغدٍ
يُصغِى إلى عزف الرياح
تجدينى بَعْد حينٍ سحبا
من عاطر الأنسام تسرِى فى البطاحْ

إنها لحظة ذوبان العاشق الشاعر فى الكون المعشوق الأكبر، وفيما وراء الكون وفى زهرات الكون الموزعة بين وحدات الطبيعة وبين مواطن الجمال فى بنى الإنسان، كما تلتقطها حساسية الشاعر الفنان.

شعر شعبى رفيع

يثير التأمل فى الإنتاج الغزير الجيد لعبدالرحمن الأبنودى، حديثا متجددا حول الظاهرة والرجل، أما الظاهرة فهى الشعر الشعبى أو الشعر المكتوب بلغة الحياة اليومية، وموقعه من قضية تهديد الفصحى أو المحافظة عليها، وما يردده البعض أحيانا من عبارة تنسب لأحمد شوقى حول خوفه على الفصحى من روعة أشعار بيرم التونسى.

والواقع أن الأمر لا يبدو بهذه البساطة أو الضحالة، فالحديث حول علاقة الفصحى بالعامية ينبغى أن ينطلق من طبيعة بنية المفردات ونظم التراكيب والدلالة فى كليهما، لكى نكتشف فى النهاية أننا لسنا أمام لغتين، وإنما أمام مستويين من لغة واحدة أحدهما أكثر ملاءمة للكتابة، والآخر للحياة اليومية، وأننا نشهد تدهورا فى المستويين لا يحميه إلا الشعر الرفيع فى كليهما، وأن قواعد هذا

الشعر فى المستويين متقاربة ويدعم كل مستوى أخاه فى المحافظة عليها، ومن هذا المنظور ينبغى أن نتناول الظاهرة لكننا سنبدأ بالوقوف أمام الرجل.

لقد شغل عبدالرحمن الأبنودى الحياة الأدبية فى مصر والعالم العربى زهاء خمسين عاما، منذ أن حمل حقائبه سنة ١٩٦٠ وقرر الرحيل من الصعيد الأعلى إلى القاهرة بعد أن سمع نص أغنية كان قد كتبها وأرسلها بالبريد إلى الإذاعة بالقاهرة، فإذا بها تصل إلى مسامعه فى أقصى الصعيد مغناة وملحنة فى إحدى حفلات أضواء المدينة التى كان يترقبها الناس آنذاك، كما يترقبون حفلات أم كلثوم أيام الخميس الأولى من شهور موسمها الغنائى.

وكانت للإذاعة فى ذلك الزمن قوة هائلة، قبل أن تزاحمها الشاشات البيضاء وتنافسها الفضائيات وتخطف منها الآذان الميكروفونات الصغيرة المعلقة فوق الرؤوس أو المندسة بين خصلات الشعر تشد كل واحد إلى عالمه الخاص وموسيقاه أو أغنيته التى يهواها، وتقلص من عصر السماع الجماعى لحفلات أم كلثوم وأضواء المدينة.

جاء عبدالرحمن الأبنودى إلى القاهرة ليوسع دائرة جماعته الأدبية التى كان ينتمى إليها فى الجمعية، أمل دنقل شاعر الفصحى ويحيى الطاهر عبدالله القاص والأبنودى شاعر العامية وهم يحملون رؤية متقاربة ولحنا يكاد يكون واحدا رغم تنوع الأدوات التى يعزفون عليها ... وتعددت إصداراته فى القاهرة، وصدر له ديوان «الأرض والعيال» سنة ١٩٦٤ فى السلسلة التى كان يشرف صلاح جاهين

على إصدارها وتتابعت الدواوين والقصائد، «الزحمة» سنة ١٩٦٧ و«عماليات » سنة ١٩٦٨ و«الفصول» سنة ١٩٧٠، ثم كان عمله المتميز «جوابات حراجى القط» سنة ١٩٧٢، و«أنا والناس» سنة ١٩٧٣، و«المشروع والممنوع» سنة ١٩٧٩، و«الموت على الأسفلت» سنة ١٩٨٨ و«الأحزان العادية» سنة ١٩٩٩ وكان مشروعه الكبير فى تجميع سيرة بنى هلال فى خمسة أجزاء ما بين عامى ١٩٨٨ ـ ١٩٩١، وكتابته عن تجربته وسيرته الذاتية «أيامى الحلوة» سنة ٢٠٠٢.

وفى طريق مواز لإصداراته الورقية عبر الدواوين أو الصحف، كانت أغانيه التى أداها أشهر مطربى العصر وعلى رأسهم عبدالحليم حافظ، عاملا هاما فى شهرته التى اتسع نطاقها، خاصة عندما ارتبطت بعض هذه الأغنيات بلحظات حزينة فى تاريخ الوطن مثل أغنية «عدى النهار» التى ترددت فى أعقاب الهزيمة القاسية سنة ١٩٦٧، وساعدت على الخروج من دائرة الصمت الثقيل الذى خيم على الأمة وعلى المسئولين فيها على نحو خاص، عندما لم يكن لديهم ما يقولونه تبريرا لما حدث، ولا إجابة عن السؤال المطروح الصامت: وماذا بعد؟ ومن هنا فإن الأغنية وجدت هوى فى نفوس المسئولين وعلى رأسهم الرئيس جمال عبدالناصر، فيما يقال، وأفسح لها المجال لكى تحتل حيزا واسعا فى البث الإذاعى لهذه الفترة.

ولا يعنى هذا أن أغانيه العاطفية، وأغانيه «المحترفة» الأخرى كانت أقل نجاحا فقد استطاعت هذه الأغنيات، عبر أصوات كبار مطربى العصر، أن تنقل «مذاقا خاصا» يعود فى جانب كبير منه إلى

خصوصية اللغة وخصوصية المناخ، وهما خاصيتان حملتا معا الملامح المحلية لقرية الصعيد الأعلى دون افتعال أو مبالغة... وتولد عنهما مذاق مختلف، لا تجد فيه لغة الصعيد الأعلى التى كان يصطنعها أبناء المدينة من كتاب الأغنية أو مؤلفى المسرحيات ويحرصون خلال لغتهم المصطنعة أن يضيفوا لوازم صعيدية مثل «يابوى» أو «عاجولك» أو غيرها من اللوازم التى تحيل إلى إشارات من لغة لا تكتمل أبدا إلا داخل استوديوهات التمثيل أو التلحين، ولكن الأبنودى كان من القلائل الذين استطاعوا رصد نبض اللغة الحى الصادق غير المفتعل، ولم يكن الرصد مجرد صورة فوتوغرافية للواقع ولكنه كان رؤية ومعالجة شعرية فنية راقية له، قدمت إضافات حقيقية لشرائح لغة الإمتاع الشعرى عبر العامية المصرية.

تثير قضية الاهتمام أو الإعجاب بالنمط الشعرى الذى يلقيه عبد الرحمن الأبنودى ومن قبله شعراء كبار مثل، صلاح جاهين وفؤاد حداد وبيرم التونسى وأحمد رامى، إشكالية عند بعض القراء إذا صدرت عن نقاد يهتمون بشعر الفصحى، ويحافظون على اللغة الفصحى ذاتها، مما قد يطرأ عليها من مهددات تمتد آثارها إلى جذور الهوية، وأنا أشرف أن أكون من بين هؤلاء النقاد، لكننى لا أرى أبدا فى النمط الراقى من شعر العامية أى تعارض مع تلك الغيرة وهذه النزعة.

إننى أرى على العكس، إننا نتحدث فى مجال واحد، وإن اختلفت درجات السلم فيه، ليس بالضرورة صعودا أو هبوطا، ولكن مناسبة وملاءمة للمواقف المتعددة.

ومن هنا فإننى لست مع الذين يصطنعون تفرقة حاسمة، يفضلون خلالها شعر الفصحى فى مجمله على شعر العامية فى مجمله، ولكننى أفضل الشعر الجيد فى كليهما على الشعر الردىء أو على النظم الذى يحاول الانتساب إلى الشعر فى كليهما، وأعتقد أن القيم الفنية والبلاغية والموسيقية المشتركة بين هذين اللونين من الشعر تحتل مساحة واسعة، يلتقى فيها متذوقو الشعر الجيد هنا أو هناك.

وأكاد ـ حتى بعيدا عن قواعد الشعر وأسسه الفنية، وانطلاقا من فكرة الغيرة على اللغة والحفاظ عليها ـ أقول إننا فى حاجة ماسة إلى إنقاذ العامية من التدهور، نفس حاجتنا إلى إنقاذ الفصحى، وأن الشعر الجيد فى هذين النمطين، هو الذى يستطيع أن يساعد الأجيال على إيقاف هذا التدهور والذى يتأمل حالة التفكك الرهيبة التى أصابت بنية لغة التخاطب فى الحياة اليومية والهزال الجمالى الذى يحيط بها، وفقر المفردات التى تسود فيها، لابد أن يحس بالخطر الكامن وراء ذلك كله، والمتمثل فى ضحالة التفكير، وفقدان التنوع وبواعث التأمل فى لغة الحياة، وفى مثل هذه الحالات تبدو صفحة الشعر الجيد خير عون على حفظ مسافة ما، بين اللغة وقاع الهاوية، والحوار مع أحد المستويين من هذه الزاوية، هو حوار مع المستوى الآخر وليس الفصل بينهما إلا ضربا من التعسف، خصوصا إذا وضعنا فى الاعتبار هذا النمط الراقى من لغة التخاطب، الذى يمثل صورة من اللغة الفصيحة غير المعربة، وهى صورة تنتمى انتماء وثيقا إلى اللغة الفصحى فى مفرداتها وتراكيبها

ودلالاتها، وتكتسب حرارة الاستعمال اليومى، فتستطيع أن تمر المشاعر عبرها بسهولة، إذا أجيد استخدامها على يد فنان.

وقد كان يحيى حقى يتحدث عن ولعه بالعامية «بنت البلد أم الملاية اللف» وعن حرصه على اكتشاف جماليات تعبيراتها وصلتها بالمستويات العليا فى لغة الكتابة والتدوين، وكان يقف أمام جماليات نصوص صلاح جاهين مثلا، بنفس الدرجة والتأمل الذى يقف به أمام نصوص أحمد شوقى، انطلاقا من اتحاد أو تقارب المعايير الموسيقية والبلاغية والنقدية التى يستعين بها القارئ وهو يقرأ نصا شعريا فى العامية أو الفصحى.

عندما يقرأ الانسان مطلع «الأرجوزة» الجميلة التى كتبها عبدالرحمن الأبنودى فى رثاء ناجى العلى يطالعه أولا الالتزام الموسيقى الذى يدور فيه الشاعر فى دائرة موسيقية يختارها ويلتزم بها وهى تتحرك فى إطار بحر الرجز «مستفعلن» مع قدر من الحرية فى حركة الزحافات والعلل، وتوزيع عدد التفعيلات على الأسطر، مما ينتج عنه قالب موسيقى يستفيد من القوالب الموسيقية الشعرية القديمة ومن حركة التنويع فيها، وعدد من حركات التجديد الشعرية الحديثة، ومن إمكانيات اللغة المنطوقة، وتنويعات النبر والتحريك فيها، مما يخلق انطباعا بالالتزام والحرية فى آن واحد.

وقد يلاحظ بصفة عامة أن شعر العامية من هذه الناحية أكثر وفاء لتقاليد الشعر الفصيح التقليدية الموسيقية، من كثير من صور «الشعر» الذى يكتب بالفصحى ويتخلى عن كل التقاليد الموسيقية للشعر العربى، ونكاد نلاحظ نفس الظاهرة فى القيم البلاغية،

وخاصة فى مجال «البديع» التى كادت تختفى من كثير من أشكال شعر الفصحى المعاصر، مع أنها موجودة فى شعر العامية المعاصر بطريقة فنية راقية.

لكن الأمر لا يقتصر على القيم الموسيقية والبلاغية فحسب، ولكنه أيضا يمتد إلى تقنيات صناعة الصورة والرمز والكتابة والاستعارة والدلالة الكامنة وراء انتقاء المفردات وصولا إلى إحداث التأثير الفنى الذى يهدف الشاعر إليه، ومن الذى يستطيع أن يبعد عن ذهنه صورة «الرحى على مفارق الضحى» فى مفتتح القصيدة وهى صورة - مع واقعيتها - مشحونة بدلالة الموت فى التراث العربى، حيث يبدو الموت دائما رحى تطحن الأحياء وهى أيضا «دائرة» لا تتوقف، لكنها عندما تكون «فى الضحى» فإنها أيضا مع رصدها الواقعى لحالة المرأة الريفية فى صحن دارها وهى تطحن فى الضحى تحملنا فى شفافية إلى الصورة الموازية، فالرحى تطحن الحبوب فى الضحى، ورحى الموت تسحق الأعمار فى ضحاها وشبابها المتطلع للنهار الطويل، وهى حالة «ناجى العلى» الذى تنطلق المرثية إليه، والرحى تدور فى يد الأم، التى يختار الشاعر لها من مفردات النداء صيغة - يا أماية - بنكهتها المحببة، ومحليتها ذات المذاق الخاص، ولكنها أيضا باقترابها من أداة الندبة القديمة « يا أماه» وبمساعدتها من خلال هذا كله على رسم المناخ الملائم الذى يتكون من الرحى والضحى والكائنات المنسحقة بين شطرى الرجاء والصوت المصاحب وهو أيضا رمز يغرس إحدى قدميه فى أرض الواقع، ويغرس الأخرى فى الأرض التى يود أن ينقل المتلقى إليها.

فالصوت يقدم فن «العدودة» وهو فن الرثاء الذى يقوم به النسوة فى التقاليد الشعبية ومن خلال استعارته على لسان الأم التى هى مخزن الأحزان القديمة، ووتر الغناء الحزين المشدود، تنطلق «العدودة» واقعية حول الرحى فى الضحى، وتمهد تمهيدا طبيعيا لاختيار فقرة منها «عدودة» من أقدم خيوط سودا فى توب الحزن وهى عدودة حزينة هادئة لا تولولى فيها ولا تهللى لكى يفجر الشاعر من خلال هذه المقدمة الواقعية الرمزية فى آن واحد اسم بطل القصيدة.

«وحطى فيها اسم واحد مات
كان صاحبى يا امه
واسمه... ناجى العلى»

إن الطريقة التى حملتنا فيها المقدمة الفنية الراقية إلى بؤرة القصيدة، والاستعانة بكل القيم الموسيقية والتصويرية والدلالية، تقول وحدها أننا أمام نمط من الشعر الجيد الراقى لا تختلف وسائل شعر الفصحى فيه عن شعر العامية.

إن تقنية «الصورة المفتاح» تبدو شائعة فى بناء القصيدة عند عبدالرحمن الأبنودى، عندما يلجأ الشاعر إلى خلق معادل فنى مجسد لفكرته وينطلق لكى يرسم على نفس هذا المعادل كل ملامح الصورة المجردة التى انطلقت منها فكرة القصيدة، وتبدو هذه التقنية فى مطلع قصيدة «القدس» حيث ينطلق الشاعر من فكرة المراوحة بين «الترشيح» و«التجريد» وهما تقنيتان بلاغيتان، فى معالجة طرفى الصورة المشبه والمشبه به، والايغال فى رسم ملامح أحدهما وتناسى

الآخر، ومطلع القصيدة الذى يقول القدس قدسى يمامة صيف فى غيتها هو فى واقع الأمر صورة من صور «التشبيه البليغ» الذى حذفت منه الأداة ووجه الشبه كما يقول البلاغيون، ولكن بقية تفاصيل الصورة التى تكاد تستغرق باقى القصيدة، تركز على المشبه به، وهو اليمامة، وهى التقنية التى تعرف بالترشيح، ولا يكاد يظهر المشبه وهو القدس إلا من خلال أجنحة اليمامة ودموع عينيها وهديل صوتها الحزين وارتعاشة جسدها النحيل.

والشاعر فى خلال تنميته للصورة وبنائها يعتمد على بقية عناصر البناء الشعرى، فهو يركب بحر البسيط بإيقاعه الشعبى: «مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن» وهو إيقاع عرفه «الموال المصرى» على امتداد أجيال وأجيال وارتبط بنغمة القص الحزين أو السرد الدينى، الذى يستثير الذكريات ويوقظ الهمم، وموضوع القصيدة يلتقى فيه المحوران معا.

وهو يلجأ أيضا إلى تقنية «البديع» التى أشرنا إلى اختفائها شبه التام، فى شعر الفصحى المعاصر... واستمرارها وحسن استخدامها فى شعر العامية المعاصر، ويتألق الجناس هنا فى صدر القصيدة، كما تتألق التقفية الرنانة من خلال حرف النون:

القدس قدسى
يمامة صيف فى غيتها
تطير تجيبنى
بأشواقها ..وغيتها
فاكرانى من يد صيادها

أنا اغيتها
فاكرانى صوت الأذان الحى
فى «حطين»
ومخبى فى ضلوع قلبك
يا صلاح الدين
شايل صراخ اليتامى
ولوعة المساكين
فاكرانى كفن الشهيد
وخيمة اللاجئين
وأول الأتقيا
وآخر الهاربين

لكن بناء وتنمية الصورة، لا يتأتى فقط من خلال التقنيات الموسيقية والبلاغية، وإنما من خلال التقنيات الدرامية، ومنها تقنية «التحول» التى تمهد للانقلاب الساخر القادم فى صورة من تلجأ إليه اليمامة محتمية فإذا به هو الذى يمهد لنتف ريشها وذبحها، ويتم التمهيد لهذا التحول من خلال مفردة واحدة، ترد فى هذا المقطع، وهى كلمة «فاكرانى» التى تتراكم بعدها الصور الإيجابية، ولكنها تأتى مشوبة بالظلال السلبية التى تنمو شيئا فشيئا حتى ينجلى الانقلاب الساخر:

تبكى وفاكرة حد هدها وسكتها
أنا
يا اللى من موت شرايينى

اتنسج موتها
وصوتى يوم الغنا الباطل
بلع صوتها
مافيش فى قلبى
ولا آهة أموتها
كل الآهات ميتة
أنا حبيس همسى
نزعت صورتها من بكرايا
حتى أمسى
حطين ولا حطينى
ولا قدس الهموم... قدسى
ولا عارفة تنسانى
زى ما تهت ونسيتها

ولا تتوقف عناصر نجاح النص الشعرى عند عبدالرحمن الأبنودى على حسن الاختيار والالتزام فى القالب الموسيقى، ولا حسن التقاط القيم البلاغية ومواءمتها النص الذى يعالجه، ولا ذكاء الالتقاط الدرامى لتطور الحدث ونزع الرتابة السردية عنه من خلال المفاجأة والإيهام والتحويل والتمويه وغيرها من الوسائل التى تمنح النص حيويته، وتفتح الباب أمام المحتوى الهادف الجاد إلى أن يتسرب على المستوى السياسى أو الاجتماعى أو الفنى عبر قالب فنى محكم.

وإنما تضيف القصائد المتتالية فى دواوين الأبنودى، تقنيات

القصائد الجيدة على كثرتها فى إنتاجه، ومن بين هذه التقنيات، تقنية المزج بين المونولوج والديالوج، وتقنية التقاط التفاصيل الصغيرة التى تشكل «فتات الحياة» وهى مغلفة بعذوبة اللهجة المحلية الخاصة، وتبرز هاتان التقنيتان على نحو خاص فى رسائل حراجى القط لزوجته فاطنة عبدالغفار.

والرسائل فى مجملها تشكل رصدا فنيا لصفحة من حياة أبناء الصعيد خلال مشاركتهم فى فترة البناء الثورى فى عهد عبدالناصر وخاصة فى بناء السد العالى، كما ترسم صفحات أخرى من شعر الأبنودى مصير أبناء هذه الطبقة فى أعقاب الحروب ومجتمعات التهجير وقد نجح الأبنودى فى مثل هذه القصائد وغيرها مما يمكن أن يطلق عليه الشعر السياسى، نجح فى الإفلات إلى حد بعيد من تأثيرات المباشرة والهتافية والمرحلية التى تصاحب عادة هذا اللون من كتابات الالتزام السياسى فى مختلف الأجناس الأدبية وفى الشعر على نحو خاص، والتى تجعل من هذا الإنتاج مقروءا فى عصر إبداعه وسط الملابسات السياسية الدافعة له، وتجعله منزويا ومختفيا بعد انتهاء الظروف السياسية التى أحاطت بمولده، بحيث لا يجد قارئ العصور التالية دوافع فنية دافئة تشده إلى العمل الأدبى.

وإذا نحن قارنا بين الشعر السياسى الذى كتب حول السد العالى فى عصر بنائه والتزامه بالحماس والهتاف، سواء كان فى ثوب شعر الفصحى أو الشعر العامى، وبين النمط الذى اختاره الأبنودى وغيره من الشعراء الذين آثروا إعطاء عناصر البنية الفنية حقها ولم يكتفوا بحميا التحمس وبالمشاعر الصادقة والصياغة

المحكمة والموسيقية الرنانة، لأدركنا قيمة العناصر الفنية التى أشرنا إليها والتى ضمنت للعمل الفنى البقاء مقروءا ومسموعا، حتى بعد زوال الملابسات التى صاحبت مولده.

تبدأ الرسالة الأولى من رسائل حراجى بعنوان يمثل جزءا مما يسمى بعتبات النص، ويحمل جرعة مكثفة من عناصر «التغريب والطرافة» فالرسائل نفسها يتم تبادلها بين طرفين من أشباه الأميين، لم يقتربا من لغة الكتابة التى اضطرا إليها، إلا عندما أصبح اللجوء إلى هذه اللغة ضرورة لا مفر منها من خلال البعد والسفر، وهذا البعد فى ذاته ليس رحلة من دولة إلى دولة أخرى، بل ولا من شمال إلى جنوب، وإنما هو رحلة من جنوب إلى جنوب أقصى، كأنها فى مجملها من موقع الرائى البعيد ليست اغترابا حقيقيا، ولكنها بين أطرافها من بسطاء بدايات النصف الثانى من القرن العشرين، تساوى الذهاب إلى آخر الدنيا.

والأسماء التى تمثل البطولة تمثل الغرابة والتفرد، فاسم البطل ليس «حسنين» أو «محمدين» أو «هريدى» كما يحدث عادة مع البطل الصعيدى المتخيل، ولكنه «حراجى» الذى قد يكون قليل الشيوع، وإذا أضفت إليه لقب «القط» أصبح عتبة نصية، لا تختلط بغيرها والمكان لا يحمل كذلك اسم «النجع» أو «الكفر» أو «العزبة» ولكنه يحمل اسم «جبلاية الفار» التى تشكل فى غرابتها «عتبة نصية» أخرى متميزة، ولابد أن تكون «فاطنة» بالنون بديلا عن «فاطمة» بالميم، لكى تضاف الخصائص المحلية إلى كل «عتبات النص».

يركب النص بحر المتدارك، فى صورته التى تسمى «الخبب»

ويسير على «فعلن فعلن فعلن» فلا تخطىء الإحساس بانزلاق عجلات القطار التى تتجه إلى الجنوب، وتنقل إلينا وإلى البطل إحساسا بالسرعة لم تعهده أقدامه وهى تتجول فى «جبلاية الفار» أو عيناه وهو يتحرك على ظهر حمار بطىء فى حقولها، إذا قدر له أن يركب حمارا، وهو يرصد هذا التغير الرهيب فى مفهوم السرعة حين يقول والقطار يغادر قريته.

وبلدنا اللى كنا بتمشيها فى نص نهار كان القطر فى لحظة..
فاتها بمشوار.

لكنه قبل أن يدور رأسه من سرعة القطار المفاجئة، كان قد عرف كيف يرصد على رصيف المحطة لحظات الوداع البطيئة، وزوجته تبل بدموعها ظهر يده وتستحلفه أن يكتب لها الخطابات فور وصوله.

من يوم ما عنيكى يا فاطنة.. بلت شباك القطر
لسوعتى بدمعك، ضهر يدى
حسيت واليد بتخطفها يد الجدعان
بالقلب فى جوفى ما عارف
ان كان بردان.. دفيان
والبت عزيزة والواد عيد
قناديل فى الجوف زى ما بتضوى بيقد
والقطر اتحرك
وقليبى بيتنقل من يد لايد
والقطر بيصرخ ويدودو
اتدليت بوسطى من الشباك

خدى بالك من الولد
راعى عزيزة وعيد

إن العناصر الفنية عندما تتضافر على هذا النحو الجيد، وتتنوع استجابة لمتطلبات المواقف المتغايرة، وتعرف كيف تختار ما يلائمها من الموروث التراثى، ومن حصاد المعرفة العصرية فى مجالاتها المختلفة، ومن تلاقح الفنون والآداب وكيف تنتقى أيضا المستوى اللغوى الذى يستجيب للموقف ويرتفع به بعيدا عن «الأعراض المتغيرة» إلى «الجواهر الثابتة» تجعل الشعر فى خدمة الفكر واللغة، وتجعلهما أيضا فى خدمة الشعر ودوافع الإبداع والتجديد، ولا تجعل السؤال مطروحا حول الفصحى أو العامية، وإنما حول الشعر أو اللا شعر.

بين يدى رباعيات سعيد شوارب

عرفت «سعيد شوارب» منذ أكثر من أربعين عاما... أيامها كنا زميلَىْ دراسة فى كلية «دار العلوم» جامعة القاهرة أواسط الستينيات.

كان ذلك فى بداية عشرينيات عمرنا، تلك الفترة التى تزدهر فيها الشاعرية عند حامليها، تدفعها المشاعر المتوهجة، والرؤى المتوثبة، وأصداء القراءات الأدبية والفنية التى تمثل المادة البكر للتطلع إلى عالم الشعراء... ومن الإعجاب المندهش بهذه العوالم، ومن تمثلها تبدأ المواهب الحقيقية حركة انطلاقها، وحوارها الفنى مع محيطها الشعرى والثقافى.

كانت تلك الحركة أيامنا، وقفا على من يملك فى حده الأدنى، أذنا مموسقة تستقيم لها قوانين العروض وموسيقى الشعر، تلك القوانين الأساسية التى تخففت منها الآن قصيدة النثر مثلا، على أيدى أجيال

لم تعد تشترط حتى وجود هذه الموهبة الأولية، وبذلك أصبح كل من دب على أى أرض رخوة أو ثابتة، أو حتى على غير أرض يستطيع أن يطمح إلى «التحليق» مع أنه بلا ريش، أو هو بلا جناحين!

غير أن طبيعة هذه الفترة العمرية الباعثة على قول الشعر أيام كنا طلابا، لا تمتد إلا زمنا يسيرا يتوزع شداة الشعر بعده شرائح يكتفى بعضها بعذوبة استرجاع ما أرسل وما تلقى، أو ينضم إلى قراء الشعر ومتذوقيه، أو يحترف نقد الشعر، أو يأخذه منزع آخر من منازع الحياة أو الفن أو العلم، يجد فيه ما يحبه، أو يجد فيه ما يضطر إلى أن يحبه حتى يشغل به نفسه.

وقليلة هى الخيول التى تستطيع أن تبلغ المراحل النهائية من السباق.

وقليلة ـ كذلك ـ هى النفوس التى تستطيع أن تغلب العوامل الجارفة التى تكاد تلجىء إلى الاختيار بين الشعر و الحياة، فتجذب الكثيرين إلى حياة الدعة والرتابة، تاركين توتر الشعراء وتجنيحهم وعذاباتهم فى البحث عما ينبغى أن يكون.. ذلك عالم شعرى فاتن لمحبيه وللمؤهلين له حتى وإن تحقق فى تجلياته المرة أو المرعبة فى كثير من الأحيان.

كان سعيد شوارب واحدا من الذين نجحوا فى مراحل السباق النهائية، رغم أنه كان يمضى أحيانا فيسبح ضد التيار، أو يحاول كسر المستحيل بارتكاب «الكتابة على صدر الريح» وهذا اسم أحد دواوينه المبكرة، وسعيد لا يستسلم أبدا للدوافع الطاردة عن عالمه الشعرى الأثير، فنراه وقد أبحر فى رحلته، يعلن بدء انطلاقة جديدة

فى إبداعه الشعرى الذى يحس معه أن إبداعه القادم، هو الإبداع الحقيقى، وذلك حين يسمى أحد دواوينه عام ٢٠٠٥ «الآن أبدأ من جديد» وهو يباكر تجاربه الشعرية الجديدة والمدهشة، فيسقيها روحه الفنان، ويسمى أحد دواوينه عام ٢٠٠٦ «أول من يرش الماء صبحا» ولا نريد أن نستطرد نقديا إلى قراءة عناوينه التى تميز باختيارها على نحو لافت، فلهذا مقام آخر.

كان أكثر المكامن الشعرية للفتى العشرينى سعيد شوارب، هو هذه المشاعر المتدفقة بصدقها وبنيتها المحكمة، ولا أظننى أنسى رغم السنين الطوال مرثيته وهو طالب لابن أخيه أحمد شوارب يرحمه الله، حيث مات هذا الطفل فى عامه الثامن، بعد أن ظن سعيد وأهله أنه نجا من الموت فى طفولته المبكرة، مثل جميع من سبقه من إخوته الأطفال، نسج سعيد مرثيته التى أبكت الحضور فى مسرح الكلية، على روى الياء المشددة:

يأيها الشفق المسافر بالغد المأمول... وى
كيف العزاء ولم يكد يشفى ضياؤك مقلتى
أواه من قلبى ، ومن دمعى، ومن صبر عصى
....
هل صرت ذكرى الأمس؟ واختنق الضياء العبقرى؟
ياويلتى .. صعب على أقولها ... صعب على!

كانت صدورنا تعلو وتهبط مع إلقاء سعيد، حتى اعتقد الكثيرون أن شاعرنا هو من ثكل ابنه، وسرى تساؤل متى تزوج وأنجب وثكل ابنا فى الثامنة وهو لم يزل طالبا؟

كانت هذه البنية المحكمة المؤثرة فى شعر سعيد، دليلا مبكرا على رسوخ قدم جديدة شابة فى الشاعرية، بقدر ما كانت إرهاصا بطول النفس الشعرى فى القصيدة وفى الزمن أيضا ـ كما تبين فيما بعد ـ فقد ظل شاعرنا محتفظا بوهج الشعر الذى خبا عند الكثير من الشعراء، حيث جفت قرائحهم مبكرا.

سافر سعيد إلى الكويت التى استعارت خدماته من جامعة القاهرة للتدريس بجامعتها وهناك طاب له المقام، وأحب الناس، وأحبه الناس، فاستقر بالكويت أو يكاد، حتى أنه كان يذكر أن الشعر لو كان ممكنا أن ينسب إلى المكان الذى ولد فيه، لصح أن يقال إنه شاعر كويتى فقد صدرت جميع دواوينه فى الكويت، وقصائده الكثيرة التى تناولت وطنه مصر، ولدت فى الكويت.

واللافت أن «سعيد» قد قطع الشوط الأكبر من السباق فى مناخ قد يدفع أغلب الناس إلى الاسترخاء والرضى بالمريح من الحياة، وهما من أكبر أعداء التوتر الشعرى والظمأ الفنى عند الشعراء، والتوتر والظمأ هما النبع الحقيقى للشعر، وهما الطاقة المحفزة إلى مواصلة الإبداع، وهما النقطة التى تنطلق منها الشرارة التى تجعل الشعر شعرا، غير أن علاقة سعيد بالشعر، ظلت متوهجة متواصلة مخيبة ظنون الذين انتظروا صمته الشعرى المبكر، ولاسيما فى ضوء هدوئه الظاهر، وهدوء حياته المريحة فى الكويت.

وقد كتب «سعيد» مرة فى هذا المعنى حين سأله سائل عن المفارقة بين مظهره الهادئ وشعره المأزوم، فأجاب بأن الخيوط إذا فقدت توترها على الصدر الهادىء للقيثارة، فلن يتبقى منها غير

كومة من خشب، كما كتب ذلك المعنى شعرا فى أكثر من سياق، يقول مثلا:

تـتـلـفت الـشـطـآن عن رجل
يـفـتـاله الإعـصـار، لا يـفـرقْ
إنى أفـتـش فى تـمـرده
عن كـائـنـات بـعـد لم تـخـلقْ
عن مـارد الحـرف مـخـتـزن
ملأته أسـرارا يـد المـطـلقْ
عـطـشى أيـا عـطـشى إلى وطن
فـمـتى مـتى يـادربى المـرهقْ؟

ولقد تتابعت دواوين سعيد شوارب، من الكويت، إنتاجا، ومن القاهرة صدورا، منذ منتصف التسعينيات، إذ يبدو أنه بدأ يومها يأخذ بنصيحة أصدقائه الذين يرون أنه ينبغى ألا يصرفه عن موهبته شىء، فأصدر سعيد دواوينه متتابعة هكذا:

«خيوط من قميص يوسف» ١٩٩٥.
«الكتابة على صدر الريح» ١٩٩٧.
«قمح وأسئلة» ٢٠٠٠.
«القدس... عتاب اللحظات الأخيرة» ٢٠٠٢.
«لغو العصافير» ٢٠٠٢.
«ما قالت الريح للنخيل» ٢٠٠٤.
«سرت والنيل... وما» ٢٠٠٤.
«الآن أبدأ من جديد» ٢٠٠٥.

«أول من يرش الماء صبحا» ٢٠٠٦.

«وخطاك تبتكر الجهات»٢٠٠٨.

وهذا الإنتاج لا تقف حدود الشاعرية فيه عند فكرة الغزارة الكمية، بل تتجاوز ذلك إلى شاعرية جياشة، وإلى اتساع لافت فى أفق الرؤية الفلسفية التى تعبر عنها تلك الشاعرية، وسعيد يشير فى أكثر من موضع عبر نصوصه إلى«هذه الرؤية، يقول مثلا:

إذا لم تكن دوحة الشعر تطلقنا فوق أرض المجرات
تسقطنا من بعيد البعيد على الجزر المدهشة
وتطلق فى صدرنا الموجة المنعشة
فليست سوى شجر مات روح الحديقة فيه،
ومات الأدب

وقارئ شعر سعيد الذى كتبه فى شكل القصيدة الفصيحة العمودية، أو شعر التفعيلة، يدرك أن «روح الحديقة » تلك التى يصدر عنها شاعرنا، لم تفارقه أبدا، فهى لم تزل تموج فى روحه على حد تعبيره هو فى قصيدة لم ينشرها بعد، أطلعنى عليها فى بعض زيارتى للكويت:

تموج فى الروح مثل الماء فى الشجرِ
يا ظل روحى ويا زهرى ويا ثمرى
هل أنت شلال عطر فر من لغة
تفشى بسر إلى الأشياء مبتكر؟

ولا أظن إلا أن هذه المسألة تحتَاج منا إلى دراسة فنية لاحقة إن شاء الله.

غير أن سعيد شوارب إذا كان قد باح للمطابع والصحف والمجلات وشبكة الإنترنت بصفوة ما أنتجه من قصائده الفصحى على مدى ممتد من عمره الفنى.

فإنه يخرج على أصدقائه وقرائه معا، بهذا الإصدار الجديد من شعر العامية المصرية، ولابد أن اعترف أننى فوجئت فعلا بقراءة هذا الكم الكبير الغنى بالشاعرية عند صاحبى ، وكنت أظن أن دواوينه العشرة المطبوعة، وأخواتها الأربعة التى تنتظر الطبع، وكلها فى الفصحى، قد استنفدت طرائق التعبير عند سعيد شوارب، وعكست مشاعره، ورؤاه، فإذا به يطلع علينا بهذا النبع العامى الذى لا يقل عذوبة وأصالة عن النهر الفصيح الذى شق مجراه بقصائده ودواوينه من قبل.

ومع أن سعيد شوارب قد فقد منه ـ كما حكى لى ـ ملف ضخم كان يحتوى جميع أشعاره فى جميع عمره حتى ما بعد الجامعة فلم يفلت منه إلا قصيدته السابقة فى ابن أخيه ـ فإن اللافت هنا، أن سعيدا على كثرة دواوينه لم يزل يعتقد أن شعره المأمول مازال حلمه القادم.

أما شعره الذى يقدم فى العامية المصرية، فإن علىَّ هنا أن أطالب صديقى «سعيد» بما يفعله مشاهير شعراء العامية، حين يرفقون إلى القارئ مع دواوينهم نسخة مسجلة بصوت الشاعر، فلا شك أن الطبيعة السماعية لهذا اللون من القصائد، تحقق عند المتلقى متعة لا تستطيعها القراءة وحدها، لأن الشاعر وهو صاحب النص، يوفر بصوته على قارئ النص العامى، مشقة متابعة النظام الإملائى

المختلف وما ينتج عن هذه المتابعة من عثرات طبيعية تعطل متعة الشعر، بل تفسدها أحيانا.

لقد اختار سعيد شوارب «فن الرباعيات» فى هذا الديوان، وعلينا أن نلاحظ ابتداء ، أنه اختار نمطا صعبا، ونمطا مختلفا من التأليف الشعرى، فالرباعيات تنتمى إلى نوع من «الإبداع المكثف» وهو نوع تضيق فيه الدائرة، وتكثر فيه القيود، وينتظر من الشاعر فيه أن يتقن الحركة وهو فى أشد الأماكن ضيقا، وأن يبلغ بنا فى الوقت نفسه حدود الإمتاع والإشباع الفنى، وتلك معادلة يصعب على غير الكبار من الشعراء أن يسلكوا دروبها.

أنها الحركة المحكومة إذن، توهمك بالحرية المطلقة داخل الدائرة الضيقة، وتلم مسألة نستطيع أن نتصور صعوبتها وحساسيتها فى سباق المسافات القصيرة جدا، حيث لا تترك للفارس فرصة التصاعد والنمو وتدارك الأخطاء ومعالجة الفرص الضائعة ثم الوصول إلى الغاية فى اللحظة المناسبة، فكل خطوة هنا محسوبة عليه بدقة منذ صيحة البدء.

والحركة داخل الرباعية تشبه حركة فنان النسج أو النقش أو النحت أو الرسم، فليس يسمح هنا للريشة أو الإزميل أن تشط أو تنط بمقدار الشعرة الواحدة، فالمسائل محسوبة، بحيث تنضبط دقة الحركة أو التناسق أو التقابل، وتلك مبادئ تصدق فى عالم الرباعية، كما تصدق على الوحدات الصغرى فى أى تكوين فنى دقيق.

فلنقرأ مثلا هذه الرباعية عند سعيد لنرى صدق ما سبق.

البرد... وضلوعى كأجراس ترن

بيلفنى أمشير... ولا ركن كن
ولا بخاف ولا عندى كسرة لحاف
ومافيش خلاف إنى بنام مطمئن

فالرباعية هنا، غنية بالكثير والكثير من التوازنات الدقيقة التى لا تخفى على المتذوق فلا يملك إلا الإعجاب بالدقة المدهشة التى اتفقت للشاعر المبدع بوعى أو بغير وعى.

وإلى جانب من هذه التوازنات الصعبة، كان يشير واحد من المبدعين والنقاد هو «يحيى حقى» برهافة حس معجبة، حين تحدث عن فن الرباعية عند «صلاح جاهين» معلقا على إحدى الرباعيات.

فى البيت الأول والثانى، عرض لأوليات الموقف، وفى البيت الثالث ارتفاع مفاجئ إلى قمة قد تبدو للنظرة الأولى جانبية، يتبعه فورا نزول من شاهق كأنه طعنة خنجر، يختم بها البيت الرابع فصول المأساة، وكأن البيت الرابع هو دقة المطرقة على السندان بعد أن كانت مرتفعة فى الهواء ولهذا أكره للبيت الرابع أن يجىء على صيغة الاستفهام، لأن حبله محدود».

وكلام يحيى حقى هنا لا تنقصه الدقة ولا النظرة النافذة فى صميم النص، وإن كان لا يمثل بالضرورة الصورة الوحيدة الممكنة لقانون التوازن الداخلى فى الرباعيات.

وقد أطلق «حقى» مقولاته تلك، تعليقا على رباعيات صلاح جاهين كما أشرنا، وهى تعد أشهر ما كتب فى العصر الحديث فى شعر العامية المصرية من هذا اللون، ولاشك أنها تركت بعض التأثير على رباعيات سعيد شوارب، حتى وإن بدا تأثيرا معاكسا يجىء فى

صورة المعارضة مثل قول سعيد معلقا على إحدى رباعيات صلاح جاهين ومناقضا لها، يقول:

ياللى أنت عايز «تحيا» لو فى الغابات
تصحى كما ولدتك أمك... تبات
طائر... حوان... حشرة.. بشر بس حى
هو أنت جى مالك هدف فى الحياة؟

وسعيد يصرح فى هذا الديوان، بشدة إعجابه بالراحل الرائع صلاح، دون أن يخفى معارضته القوية لبعض معالجاته لجانب من القضايا الفكرية والوجودية.

فالرباعية التى سبقت هنا هى رد مباشر على رباعية صلاح التى يقول فيها:

أحب اعيش... ولو أعيش فى الغابات
أصحى كما ولدتنى أمى... وابات
طائر.حوان.حشرة .. بشر بس أعيش
ما أحلى الحياة، ولو فى هيئة نبات

وإذا كان الطابع الفكرى الوجودى القلق، والاستغراق فى معالجة القضايا التجريدية سمة بارزة فى رباعيات صلاح جاهين، فإن سعيدا يجىء مهموما فى عمومه، بقضايا واقع الناس، محاولا أن يعيد إليهم الأمل، ويزرع النموذج الناجح أمام عيونهم.

ازرع ولا يهمك جبال أو سفوح
«أحمد زويل» إيده ملانة جروح
أوعاك تقول يمكن ظروف جت معاه

سر الحياة... لوعشت حالة طموح

وسعيد يحدد رؤيته لعلاج أمراض عالمه المادى المنهك الذى تردى فى شرك «شيلوك» الحديث وأسقط عمدا فى فخاخ العولمة، يقول فى إحدى رباعياته:

يا أمة عايزة تبقى متقدمة
مشيك بطىء، والخطوة متهدمة
زرتى الطبيب ميت ألف مرة مافيش
شعوب تعيش إلا بروشتة سما

ويمكن بغير مغامرة علمية أن نقرر أن تأثير رباعيات صلاح جاهين فى رباعيات سعيد شوارب واضح بلا شك غير أنه واضح جدا، إنه واقع على سبيل التقابل، لا على سبيل المحاذاة، ويمكن أن نقرأ هذه الرباعية لصلاح، ثم نقرأ بعدها الرباعية التالية لسعيد، لنكشف حجم القلق الوجودى عند الأول، وحجم اليقين الذى يبثه الآخر وكأنما كان يكتب وصفة لمن عصفت بروحه زوابع القلقلة والاضطراب..يقول صلاح:

غدر الزمان يا قلبى مالهوش أمان
وحا ييجى يوم تحتاج لحبة إيمان
قلبى ارتجف وسألنى..أأمن بإيه؟
أأمن بإيه... محتار بقالى زمان

فيقول سعيد:

قلت اسأله يا طريق.. أنا مين أنه ؟
الأسئلة ف راسى بقت مطحنة

تعبان...وفين ارتاح من الأسئلة

قال: ياوله اسند على المئذنة

لقد تنوعت كثيرا منمنمات سعيد شوارب فى هذه الرباعيات بين ما هو فى إطار رصد مفارقات الزمن وصروف الدهر، أو فى نوازع النفوس وهمسات القلوب، أو فى أشجان الوطن وهمومه التى لا تفارقه، وكأنها حقيبة سفره:

نزلت مرة مصر اشم الهوا

ياما على الكرنيش سهرنا سوا

قالوا لى يرحم نيل زمان يا جدع

رجعت محتاج أجزاخانتين دوا

كما أن سعيدا يستمد من الحكمة الشعبية الشائعة الممتزجة بروح الفلسفة آونة، وبروح السخرية والتهكم أحيانا، فنراه فى بعض رباعياته يرصد النكات التى يعالج بها الناس ظواهر النفاق والطغيان معا:

سلطان خرج يصطاد فى موكب كبير

نشن على الشجرة .. الحمام كان كتير

نشانه خاب... قاموا قالوا له: عجب

كل الحمام مقتول، ولسه بيطير!

ولقد يلاحظ أن «الماء» الذى ولد سعيد شوارب قريبا منه فى دمياط عند التقاء عذوبة نهر النيل بملاحة البحر المتوسط، ثم عاش قريبا منه فى الكويت على شاطئ الخليج.

هذا الماء تغلغل إلى الكثير من دواوينه ومنها «الرباعيات» بطبيعة

الحال، حاملا كل طبائعه من العذوبة إلى الملاحة إلى الانسياب،وحاملا معانيه المتضادة، فتجده عند سعيد، مادة الحياة ومادة الغرق، ومادة الإرواء ومادة العطش، إلى آخر هذه الثنائيات.

ثم تجد الماء فى رباعيات سعيد، له تجليات أخرى، من خلال مادته الهلامية بقابليتها للتشكل والتلون باعتبار السكون والحركة وزوايا النظر، ثم بقدرته الهائلة وهو أضعف الأشياء ، على تفتيت الصخور:

بتقول لى نحت الصخر عاوز وابور؟

أبداً... حتوصل بس خليك صبور

كتف الجبل فيه ميه نازلة نقط

سألت: قالت ياماعديت صخورا!

لقد غذى الماء رؤى شاعرنا وتأملاته طفلا وشابا ورجلا، وظل يتغلغل فى خلاياه الشاعرية، ليصبح من بعض تجلياته، ماء للحياة نفسها، بل خمرا لشاعريتها.

سوف تجذب «رباعيات سعيد شوارب» شرائح جديدة من القراء إلى ساحته الفنية، وتقدم لعاشقى فنه فى القصيدة الفصيحة، متعة جديدة تضاف إلى ما تعودوه، عند سماع شعره أو قراءته، وسعيد جدير بأن يقدم من تشابك هذين اللونين، نسيجا فنيا، سوف يبقى فى ذاكرة محبى الشعر طويلا.

القصيدة الحديثة
والتواصل الخلاق مع التراث

إيهاب البشبيشى

يكاد يشكل هذا الديوان علامة من العلامات البارزة فى مسيرة تجديد القصيدة العربية الحديثة من خلال انجذابها نحو التواصل الخلاق مع التراث، فى مقابل نزعة أخرى فى تجديد القصيدة العربية الحديثة، علا صوتها فى العقود الأخيرة، وهى تتبنى من خلال التطبيق أو التنظير اتجاه القطيعة مع هذا التراث، وقد يكون من صالح القصيدة العربية ذاتها أن تتجاور هاتان النزعتان، أو حتى أن تتصارعا، حتى تجد القصيدة العربية صوتها الخالص فى نهاية المطاف، لكن هذا الحوار لن يكون مجديا إذا تحمس له الأدعياء وأصحاب الأبواق العالية هنا وهناك، وإنما يؤتى ثماره إذا تولاه المبدعون الحقيقيون الذين تتلبسهم روح الشعر وموهبته إبداعا أو تنظيرا، ويتأهبون لهذا الفن العظيم، بما يليق بالمبدع فيه أو المتحدث عنه من معرفة وتأمل.

وصاحب الصوت الشعرى المتدفق عبر قصائد هذا الديوان ينتمى إلى هذه الطائفة فيما أحسب.

يأخذ الديوان عنوانه الدال من مقطع فى إحدى قصائده ويقول فيه الشاعر:

لغة تعرف أُلاَّفها

كل بَيْنٍ فى مداها اتصال

ولا يقل الشطر الذى لم يأخذ مكانه فى العنوان أهمية عن الشطر الذى سبقه إلى صفحة الغلاف، والذى يشير إلى سعى اللغة ذاتها إلى محبيها بعد أن استوثقت بأن نفوسهم فاضت بالمحبة والشوق فسعت إليهم أسرارها، فى رحلة صوفية لا تتأتى للمتشدقين ولا للمستهينين، لكنهم عندما يتلقون الموجة التى تعرفهم، يدركون أن كل بين فى المدى ليس إلا اتصالا وتواصلا من شأنه أن يمسك بالشعلة من حيث أتته متقدما بها إلى الأمام، كاشفا مساحة أخرى من الضوء، دون أن يطمس ما خلَّفه أو تناساه أو حتى دون أن يعود القهقرى ليطرق ما كان مطروقا، أو يكشف ما كان مكشوفا.

والديوان ـ على تنوع قصائده، وتعدد زوايا النظر، واختلاف أساليب الرصد وتقنيات التعبير فيه ـ يكاد ينطلق فى كثير من تجلياته من بؤرة سؤال محير قديم جديد حول جوهر الشعر والشاعر، ما هو؟ كيف يتلبس الروح ويحل بها؟ كيف يشكل ثنائية اتصال أو انفصال؟ كيف يرى داخل الذات وكأنه خارجها؟ ويرى زائرا وكأنه مقيم، أو مقيما وكأنه زائر؟ كيف يرصد فى ذات شعرية أخرى؟ كيف يمتد؟ كيف يتجمد؟ كيف يتبخر؟ كيف يتلاشى؟ كيف

يولد من جديد؟ كيف يكون دقيقا لا يرى؟ ضعيفا لا يكاد يأبه به أحد؟ وهو فى ذات الوقت شديد الخطورة لا يكاد يقاوم، يتمرد على حدود المألوف فى الزمان والمكان والكم والكيف والوجود والعدم، فيستقيم ماردا سحريا صوفيا، مجردا، وواقعيا فى آن واحد.

هذا التساؤل المحير المبهم، هو الذى يسيطر على قصائد رئيسية فى الديوان مثل « منزل الروح» و«الشهادة» و«كم الوقت» و«نداهة الشعر» و«ضحكئذ» ويتسرب فى غيرها من قصائد الديوان، لكنه تساؤل يثار بطريقة شعرية، ويجرى الحوار معه وحوله بطريقة شعرية، ومن خلال لغة شعرية راقية، وهو عبر ذلك كله يصبح تساؤلا مثيرا بدوره للتساؤل، لا يقع فى جفاف الفكر مع أنه منطلق منه، ولا يسقط فى خواء الرتابة مع أنه يلامسها أحيانا.

وعلى نفس المستوى تتشكل لغته التى تفرد من ناحية أجنحتها الواسعة على منابع التراث من خلال التناص مع صوره ومفرداته، وبث الحيوية فيما كان يظن أنه عرضة للضمور أو الذبول، وتمتد بهذه الأجنحة من ناحية أخرى إلى لغة الواقع اليومى فى جرأة تبدو أحيانا باعثة على الدهشة والرضا، ولكنها قد تبدو فى أحيان أخرى مثيرة للقلق على تحمل المستوى الشعرى لهذا الهبوط المفاجىء الذى يعطى انطباع الهبوط الاضطرارى فى بعض المرات، (أشير هنا إلى تعبيرات مثل «أبوِّخها، بالعند فيهم، أعيل، يعط، جعلوص توت... إلخ)

وإن كان اتساع مدى الجناحين يعطى الإحساس بأن على من يحاول أن يحلق فى آفاق النسور ألا يكتفى بالرضا بمساحة أجنحة العصافير، أيا كان جمال لونها وسحر ريشها وحلاوة تغريدها.

يطوع الشاعر ثقافته القديمة والحديثة لموهبته، ويثبت أن لحظة الإبداع إذا وصلت إلى درجة حرارة ملائمة تستطيع أن تصهر داخلها كل العناصر التى يوظفها الشاعر فى بناء قصيدته، لتؤكد أنه لا يوجد عنصر شعرى بطبيعته، وعنصر غير شعرى بالضرورة، وإنما توجد موهبة ولحظة وبنية تصل إلى درجات متفاوتة من صهر العناصر، فيبدو معها قدر الانسجام والتوافق، أو الخلل والتنافر، فليس القمر والبحيرة والمساء عناصر شعرية دائمة، وليست المسطرة والبرجل عناصر خارجة بالضرورة عن نطاق الشاعر وهو يرسم بأدوات (المهندس) الملامح الرئيسية لسيرة الشاعر:

من كل حلم
كنت أصحو فى يمينى قطعة أخرى
أركبها به وأوصل
حتى غدا: قدماه سن
وانفراج يديه ما غطى ضياء برجل

وهذه النزعة البرجلية تترك آثارها الدقيقة على بنية القصيدة المحكمة فى غالب الأحايين، فلا يحرمها التدفق الظاهرى من الإحساس بإحكام نسج الخيوط الحريرية المتدرجة من قاعدتها إلى قمتها، نلحظ ذلك فى قصيدة «منزل الروح» التى يمكن أن تقرأ من بعض الزوايا على أنها «سيرة ذاتية» لشاعر، شأنها فى ذلك شأن قصيدة «الشهادة» كما يمكن أن تقرأ قصيدة «نداهة الشعر» على أنها «سيرة غيرية» لشاعر، شأنها فى ذلك شأن قصيدة «كم الوقت؟» وفى كل الحالات يتضح التماسك الخفى الذى يوائم بين الامتداد

الزمنى واسترجاع تيار الوعى، وبين الصورة التفصيلية ولمسة الريشة العابرة، وبين الأبعاد المألوفة وخلخلة الأبعاد المتعمدة، تمهيدا لوضع إطار غير عادى لحالة غير عادية.

فى مفتتح قصيدة «الشهادة» يعمد الشاعرإلى خلخلة مفهوم الزمان والمكان والظاهر وماوراء الظاهر، ليمهد رسم ملامح الشخصية الشعرية:

كنا على أرجوحة الوقت المعلق فى انفساح مجرتين
البعض يصطادون فى الأفق المقابل بعض أوتار
الفراغ
والبعض يملأ كوب طاقته هلام رؤى
وينفخها فقاقيع احتمال

وهذه الخلخلة تقود المتلقى إلى صورة فيها إيهام الواقع فى صورة من أخذت بكفه وأدخلته خدرها، لكن هذه الصورة «الواقعية» ما تلبث أن تتحول إلى إشعاعات تقترب بها إلى السياحة الصوفية، لتهب الإحساس بإفلات الشخصية الشعرية من ضحالة البعد الواحد والاقتراب من تركيبة الجوهرة المشعة المتعددة الأبعاد والاحتمالات، والتى تضع المتلقى فى قلب المناخ الشعرى المراد.

وهذه التقنية ذاتها هى التى تتبدى فى مطلع قصيدة «كم الوقت؟» حيث خلخلة مفاهيم الكم والكيف، وقياس الأشياء بالتراكم الكمى لا بالأبعاد الشعورية، فعندما يطرح السؤال «بكم؟» فى لغة النثر فإنما يتوجه إلى أن يتجزأ أو يحسب بالتراكم العددى، وتكون الإجابة عليه عشرة أو عشرين أو ثلاثين أو أكثر أو أقل، وعندما يطرح السؤال

«بكيف؟» فإنما يتوجه إلى الحالة التى لا تجزأ ولا تعد وإنما توصف، لكن الشاعر يهدم هذه الفواصل بين الكم والكيف من خلال طرح أربعة أسئلة تتصدرها «كم» : كم الحزن يا سيدى؟ ـ كم العمر يا سيدى؟ ـ كم اللون يا سيدى؟ ـ كم الوقت يا سيدى؟، ولا يبدو من بينها مستجيبا لشروط العرف اللغوى (النثرى) سوى سؤالين حول «العمر» و«الوقت» وهما يشكلان ضفيرة مع السؤالين الآخرين: كم الحزن؟ وكم اللون؟ اللذين يشكلان «خروجا» أو «مجاوزة » لغوية مقصودة.

واللافت للنظر أن إجابة الشاعر على الأسئلة «المعقولة» تبدو «غير معقولة» فليس هناك عمر يشمل «ألف صيف» ويضحى فيه بمليون قلب، وليس هنالك وقت بقرب مشرق الشمس من الغرب، وقرب شتات الشتات، فالخلخلة تحدث حتى من خلال الإيهام المعقول، وهى تحدث من باب أولى مع السؤالين الآخرين اللذين يطرقان مجال الحزن ومجال اللون لقياسهما بالكم، ومن خلال هذا تمهد القصيدة لبناء المجال الذى تتحرك فيه فى إطار رسم «سيرة غيرية» لأحد الشعراء وكأنها تدين من خلال «النقيض المضاد» أعراف عالم يرى الأشياء بتراكماتها الكمية لا بأبعادها الشعورة، ولا بقيمتها الذاتية.

إن سيطرة الشاعر اللافتة على أسرار الإيقاع الشعرى، تبدو مثارا للاهتمام والإعجاب فى زمن التفلت من معظم ضوابط الإيقاع بحجة الانطلاق فى الآفاق الشعرية، هو انطلاق يبدو أن من الصعب تحققه فى غياب هذه الضوابط ذاتها، ونحن نلتقى هنا باستخدام سلس طيع لأبحر الشعر المختلفة سواء كانت من ذوات التفعيلة الواحدة مثل الكامل والمتقارب، أو من ذوات التفعيلة المزدوجة مثل

البسيط والمديد والخفيف، مع انتقال رشيق بين صور التفعيلة الممكنة، وتساوى أو تنوع عدد مرات ورودها، وهو انتقال يبدو فى معظم الأحيان ملائما للحظة التى تصل إليها القصيدة فى تطورها، مما يحتاج إلى دراسة مفصلة، ويمكن أن أشير هنا فقط إلى وجود هذه الظاهرة مع تفعيلة الكامل فى قصيدة «الشهادة» وتفعيلة المتقارب فى قصيدة «كم الوقت» ولابد أن أشير أيضا إلى الهيمنة الشعرية الجميلة فى قصيدة «نداهة الشعر» على قافية الجيم النادرة فى بحر البسيط بإيقاعه التراثى المتموج، وما صاحب ذلك من التناص مع مستوى عريق جميل من اللغة التراثية.

لكن الذى يزيد من ذلك الإعجاب أن يتم ذلك الالتزام دون أن يقيد حركة الشاعر فى اللجوء إلى كثير من التقنيات الجيدة فى بناء قصيدته، مثل اللجوء إلى الحوار، والمزج بين الامتداد الزمنى وتيار الوعى، واستغلال كثير من الوسائل الفنية فى بناء الصورة متعددة الأبعاد، واللجوء أحيانا إلى الصورة المفصلة المستوعبة، وحينا إلى اللمسة الخاطفة، والجمع من وراء ذلك كله بين هموم الذات الفردية التى تنعكس عليها الصورة لدرجة الإيهام بأنها ترسمها وحدها، والاختراق إلى الذات الجماعية التى يمكن من خلالها رؤية النفوس اللامتناهية فى مرآة القصيدة إلى غير ذلك من التقنيات الكثيرة التى تحتاج إلى وقفات مفصلة، ويضيق المقام عنها فى مجال تقديم الديوان لقارئ ينبغى ألا يحجب كثيرا عن اللقاء بالنص الشعرى الذى هو مقدم على قراءته والتمتع به، والذى قد يجد فيه من ألوان المتعة ما لم يخطر على بال الشاعر والناقد معا.

أنا أيضا لا أمنع فمى

شعر/ سيد يوسف

بين يدى الديوان

هذا الديوان.. تقول قصائده شيئا، فى عصر يطالعنا فيه كثير من القصائد والدواوين، دون أن تقول أى شىء، أو دون أن يصل إلينا، نحن القراء، على اختلاف اهتمامنا بالشعر ومعرفتنا به، طرف خيط يتتبعه الباحث عن إرواء الظمأ الفنى، فيتفاعل معه وتستيقظ فيه حماسة التلقى أو التذوق أو التمتع أو الإحساس أو الإدراك، أو ما شاكل ذلك، ويشعر أن دائرةً ما تبحث عن أطرافها.

وهذا النوع من الإجهاد والإرباك الذى تلحقه أمثال تلك القصائد بجمهور الشعر الساعى إليه محبة أو تعودا، أو طمعا فى إرواء الظمأ الفنى، يقف، دون شك، وراء الانصراف المتزايد عن الشعر، فى صورته تلك، والبحث عن المتعة فى مجالات فنية أخرى قد تكون أيسر منه منالا، أو أقل إجهادا أو يمكن التقاط طرف خيط فيها، من

هنا أو هناك، يواصل معه المتلقى الشعور بتفاعله ونمو الإحساس لديه، ولو بالشقاء والضياع، وإن كان ذلك الانصراف يقوده مرة، عند المثابرة، إلى بعض ألوان الفنون الراقية، فقد يصرفه، عند العجلة، وكثيرا ما يحدث ذلك، إلى درجات أخرى من إرواء الظمأ، تخرج به عن مجال الفن الرفيع، وتزيد من تقلص جمهور الشعر والفنون الموازية له.

ولا نستطيع أن نخدع أنفسنا دائما، فنزعم أن تعقد وسائل الأداء فى ذلك النمط الشعرى الغامض، راجع إلى قلة عُدَّة المتلقى أو تعجله، أو دال على كثافة ثقافة المبدع وبعد أغوار عالمه الفنى وتشعب مناحى التجديد لديه، فكثيرا ما يؤدى الفحص المتأنى، لمن يقاوم صدمة الإجهاد الأولى ويصر عليها، إلى اكتشاف أن الغموض ليس دائما رديف العمق، كما أن الشفافية النسبية ليست دائما قرينة السطحية، كما يحلو لبعض المشتغلين بالنقد أن يردد ذلك.

وقصائد هذا الديوان، تنتمى فى مجملها إلى نمط الشفافية النسبية القابلة للتأويلات الفنية المتعددة، والتى لا تحرم متلقيها العابر من جانب من التواصل والإرواء، وتكشف لقارئها المتأنى مزيدا من الأسرار، وهى مثيرة فى كل الأحوال لحوار مضمر أو معلن معه بالتقارب أو التباعد، وباتخاد موقف مواز أو مضاد، لكنها على أية حال، تنطلق من التواصل مع الآخرين، وربما كان العنوان نفسه يشف عن ذلك بقوة فى العبارة التى اختارها على غلاف الديوان أنا أيضا لا أمنع فمى، بما تقتضيه أيضا من تشكل فعل «الأنا»، صدى لفعل الآخر واستكمالا له، فإذا كان الآخرون لا

يمنعون دمهم من الجريان ليروى، ولا نفوسهم من التساقط لتحيى ولا أعضاءهم من التطاير لتوقظ، فأنا أيضا لا أمنع فمى من أن يصوغ من الفن ما يثبت هذه اللحظة العابرة فى عمر الزمن.

وقد نستشف هذا التواصل، كذلك من هذا التقسيم الهيكلى لقصائد الديوان، والذى حاول فيه الشاعر ـ على غير ما تعود الشعراء، وعلى غير ماينتظر منهم ـ أن يكون محكما، سواء اتفقنا أو اختلفنا معه على مدى ضرورته، ومدى دقته، فإنه دال بذاته على مدى رغبته العارمة فى الانطلاق من قلب الدائرة والعودة إليها، سواء من خلال هذه الشبكة المتداخلة من الضمائر والعنعنات: عنهم وعنكم وعنها... أو من خلال شبكة الأعلام التى تطل من معظم صفحات الديوان، فى شكل اقتباسات لتوقيعات كلمات مأثورة تراثية فى آداب العالم وعقائده، أو فى شكل شخصيات عاصرها الشاعر على المستوى العام أو الخاص، وشكلت نقطة منبع أو مصب لإحدى قصائده، أو توازت مع روح إحدى هذه القصائد.

وإذا كان هذا النوع من التواصل، تدخل به القصائد دائرة الشفافية النسبية، وترد به من داخلها عن نفسها جانبا من شبح التهويم والتجافى، فإنها لا تستطيع بهذا وحده أن تثبت أقدامها فى دائرة الفن الراقى، ولا أن تأخذ من ميزة التواصل، وهى ميزة يتنافس فيها كثير من مستويات الفنون القولية والتعبيرية، وقد يطمح أكثرها تواضعا إلى أن يصيب منها ما لا يصيبه العمل الفنى، المتشابك الأطراف، المعقد الوسائل.

ولكن هذه القصائد تملك إلى جانب ذلك كثيرا من وسائل الجودة

فى الأداء الفنى، وكثيرا من الوسائل التى تبدو من خلال الإصرار على استخدامها، وكأنها تنتمى إلى الفريق القليل الذى يسبح ضد التيار، لكن هذه السباحة ضد التيار قد تبدو من منظور آخر، وكأنها عودة لتيار كان يشكل المجرى الأساسى فى فترة سابقة، وأصبح مهددا بالجفاف، لتشعب الممرات التى نشأت حوله، بطريقة منتظمة أو عشوائية، ولم يثبت أى منها بالقطع قدرته على التمرس بحلم عبء المجرى الأصلى، وإن كان كل منها قد ساهم ـ دون شك ـ فى خلخلة ركود المياه، وربما تأهيلها للعودة إلى مجرى أكثر عمقا، يحمل مياها أكثر صفاء وقدرة على الرى.

هل أنا بحاجة إلى أن أشير هنا بوضوح إلى مسألة العودة إلى الالتزام بموسيقى الشعر العربى، بعد أن اهتز هذا الالتزام كثيرا طوال نصف القرن الماضى، وبعد أن كاد صوت الموسيقى عندنا يختفى فى الشعر، مع أن رامبو ـ شيخ المجددين فى الشعر الفرنسى ـ كان يهتف بوضوح بأن الموسيقى فى الشعر ينبغى أن تأتى قبل أى شىء، وبعد أن وصل الأمر مداه فى مسألة «قصيدة النثر» التى نفضت يديها من مسألة الموسيقى تماما، رغم محاولات بعض المتعاطفين معها أن يبحثوا لها عن موسيقى خاصة مختبئة فى خلايا سرية لم يتم الاهتداء بعد لمفاتيح شفرتها، وقد نتبين عند اكتشافها ـ بعد زمن يطول أو يقصر ـ أنها هى بعينها موسيقى النثر التى تتوزع بطريقة أو بأخرى فى أعمدة الصحف وسطور الكتب، ويصعب أن يخلو منها أى كلام، مادام ينتمى إلى لغة تشكل «الموازين» بنيتها الرئيسة، وقد يكون هذا التخلى عن الموسيقى هو السر وراء انحسار

دائرة الشعر وانفضاض جمهوره عنه فى الفترة الأخيرة؟؟؟

لكن الذى أجدنى بحاجة إلى أن أشير إليه بوضوح، هو أن مجرد الالتزام بموسيقى الشعر العربى لا يكفى لخلق إبداع شعرى متميز، فقد طالما صدع رؤوسنا النظامون فى كل العصور، وفى أيامنا الحالية بكلام شديد الالتزام بأبحر الخليل، ولكنه ليس شعرا، وإنما هو كما كان يقول ابن سلام منذ القدم: «كلام معقود بقواف».

ليست العودة إلى تيار الموسيقى الملتزمة ـ إذن ـ فى هذا الديوان، وفى الاتجاه الشعرى الذى ينتمى إليه من أمثال: قصائد «أحمد بخيت» و«إيهاب البشبيشى» و«شعراء جماعة دعاء الشرق» ـ بمعزل عن إحكام تقنيات الفن الشعرى الأصيلة، سواء تلك التى توجد فى تراثه العريق، أو تلك التى غنمها من خلال حركات التجديد التى أفادت من تداخل التيارا فى الآداب العالمية ودفعت إلى البحيرة بكثير من التيارات المفيدة.

فنحن هنا أمام أنماط مختلفة من القصيدة، ومن ثم أمام مذاقات متنوعة من الإمتاع، بدءا من الومضة الخاطفة، إلى المشهد المفصل، إلى اللحظات المتعاقبة المتداخلة، إلى رسم البورتريه المباشر، أو البورتريه الموازى، إلى اللوحة الغنائية الرومانسية، إلى لقطات الحزن المقطر، أو السخرية اللاذعة.. .ونحن ـ من خلال هذا كله ـ فى التحام شديد مع نبض الزمن، حيث نعيش انهيار الفروسية والشموخ والجنوح إلى طأطأة الرأس ومجاراة السائد من جهة، لكننا، من جهة أخرى، نعيش تولد قيم شامخة فى نفوس شامخة، تسكن تحت جلود مختلفة لأطفال صغار أو فتيات جميلات أو شبان، حملوا أرواحهم

على أكفهم، وتولدت فى نفوسهم جميعا مفاهيم مغايرة عن الثابت والمتغير، والخالد والفانى، والحياة والموت، والمشقة والرفاهية؛ ولهذا فإننا نرى الشعار الموجه للأولين على باب المدينة:

«ترجل ..
وخل سبيل الجوادْ
فليس الزمان زمان جهادْ
دع السيف والرمح..
وادخل وحيدا
وخذ مقعدا مثل باقى العبادْ
وكن ـ كالجميع ـ ..
سميعا..
مطيعا..
وكن ـ كالجميع ـ بغير اعتقادْ
وقبل يديك..
وقل:
ألف حمد وشكر لمن يملكون البلادْ

لكننا نقرأ الشعار الموجه للآخرين، وهم يقدمون على الموت بأرجلهم وأيديهم، انتصارا لما يرونه الحق:

تقدم..
مرارة ما تنتويه دواء
وبالأرض داء عضالْ
تقدم..

شهابا به الضوء شبَّ..
فشد إلى المستقر الرحالْ
لك الضوء حين تمرُّ..
وحين تخرُّ..
لك الخلد بين الرمالْ

ونقرأ ـ بين هذا وذاك ـ صورا للنفوس الطامحة، والنفوس الساخرة والنفوس العاشقة، والنفوس التى تحس دائما بأنها لم تتوافق مع اللحظة الملائمة، أو ضلها الهدف، على حد التعبير الشعرى الجميل فى قصيدة اعتراف:

«حماماتى التى طيرتها لك..
ضلها الهدفُ
فلا من خدك ارتشفت
ولا هشت لها الكَتِفْ
ولا وصلتك أزهاراً
ـ وليلك كاد ينتصفْ ـ

إن الشاعر ـ على امتداد الديوان ـ قد ترك نفسه تَعبٌ من الحياة حوله، وقد تداخلت فيها خيوط الظلمة والنور، ورسمها على النحو الذى أحس به، وليس من الضرورى أن نتفق جميعا على صورة واحدة للحياة من حولنا، ولا حتى أن يتفق شاعران على الإحساس بموقف واحد ولسنا مضطرين لأن نعجب بالتصوير الفنى لموقف على نحو، وننفر منه عندما يصور على نحو آخر أو مضاد، ولكن الشاعر يستطيع أن يجذبنا إلى فنه، بقدر ما يحمل من موهبة، ويدَّخر من

قدرة على الالتقاط والتمثل والإبداع، ومن ألفة فى التعامل مع أدوات فنه، وتلك أدوات يحمل منها شاعرنا قدرا طيبا، يجعلنا نهتف به: ونحن أيضا لا نمنع آذاننا من السماع، ولا نفوسنا من التشرب، ولا قلوبنا من الإعجاب.

قبل الكلام

من مجاز اللغة إلى لغة المجاز

قراءة فى ديوان شعر مميز

للشاعر: عمر حازق

ديوان : أصدق شمس الشتاء

الشعر يصنع من الكلمات لا من الأفكار «هكذا يقول النقاد... لكن هذه الكلمات عند الشاعر الجيد، تشكل التخوم والملامح للرؤية الخاصة والعالم الخاص والمذاق الخاص، وإذا وجدنا فى أنفسنا بعد هذا كله رغبة فى أن نبحث عن الأفكار، فلسوف نجد، ما يمكن أن يسمى أفكارا خاصة.

ونحن مع ديوان، يملك من هذه العناصر، وغيرها من عناصر الشاعرية الأصيلة، قدرا كبيرا ووعودا ثرية تمتد بامتداد سحائبه الممتلئة الضروع والمنتشرة فى آفاق بحره الهادئ الهادر معا، والذى لا تفلت إرهاصات الغيث فيه من العيون والأنوف والآذان المتعلقة بعالم البحار والبحور معا.

وإذا قلنا: إن الأنثى والبحر يشكلان المداخل الجذابة المغرية لهذا العالم الشعرى الجميل، فإنهما يستدعيان بالضرورة ما يتناغم معها استكمالا أو تقابلا سعيا لبناء الكوخ الخاص، الذى يضمك فى المطلق، فلا تفتقد داخله من شدة الأنس والملاءمة، القصر المنيف ولا الحصن المنيع، بل هو كله العالم مادمت فيه، طالت اللحظة أم قصرت، فإذا خرجت منه، لا تخلو من نزعة الحنين للعودة إليه و«الرقة» التى تغلف الأنوثة والبحر، وتشع منهما، لا تعنى الضعف ولا السلبية، ولا تختلط بهما، بل تشكل ملامح «القوة الناعمة التى قد تولد الطاقة أو تفتت الصخور والجبال، كما تصنع قطرات الماء المتجمعة، وقد تزيح الستائر عن مواطن من الإبداع والجمال، يحجبها طغيان الفحولة الهادرة، إذا انفرد وحده بمفهوم القوة الفاعلة المنشودة.

هكذا بدأت القصيدة الأولى من الديوان «لو أنى كنت المتنبى» تأخذ شكل «المعارضات الشعرية» وهو فن عريق فى الأدب العربى، يسير فيه اللاحقون على خطى السابقين مع شد الأوتار تأهبا لجلال حلبة المنافسة، ولكن الجديد فى المعارضة هذه المرة، أنها ليست معارضة لبناء الشعر، وإنما هى معارضة لمفهوم الشاعر، إنه حوار شعرى بين صوتين يفصلهما أكثر من ألف عام، حول قوة الشعر الهادئة أو قوة الشعر الناعمة.

وإذا كان الصوت الأول ينتمى إلى العمالقة الراسخين. وينتمى الثانى إلى الشداة الصاعدين فإن ذكاء التقاط محور المعارضة، حول مفهوم الشاعر وليس حول بناء الشعر، كما جرت سنة المعارضات،

قد أكسب التجربة مذاقا خاصا، وجعلها تعارض المتنبى من تحت عباءته أو من مسام إهابه.

لم تكن قمة المعارضة تكمن فى المقطع الذى اختتمت به القصيدة:

مسكين ذاك المتنبى أى والله شغل الناس جميعا
لكن امرأة مثلك لم تقربه... أو حتى تأبه له.

فنحن لا نعلم ـ بل وقد لا يهمنا أن نعلم ـ إن كانت النسوة يقتربن من الشاعر أو يأبهن له «لكن المفارقة كانت فى أن شعره ـ فيما يظن الشاعر اللاحق ـ لم يأبه لنقاط القوة الناعمة فيهن وفى العوالم الضعيفة الرقيقة الهادئة الخافتة الأخرى، والتى كان يمكن أن يخلق منها طريقا موازيا للفحولة الهادرة:

لو أن أنامله باحت لكمان ذراعيها حتى عزفا
لو مال عليها ورفا
جرحا منسيا فى بئر طفولتها..
لو داهمها الليل بوحدتها... فأزاح قصيدته.. قال كفى
وحكى قصص النوم لها... لون فى عينيها الأحلام الحلوة شمسا تجلس فى حضن الأفق، وتلعب فى البحر بساقيها... لون... لون، حتى... بسمتها بين ذراعيه، ودفا.

وهنا نلمس الملمح الأول، لهذه الأصالة المتجددة، أو هذا الامتداد المخالف الواعى، أو هذا التمثل الذى يمتزج فيه الإرادى واللاإرادى، ويحقق فيه الفنان ذاته، دون أن يكون مضطرا لتغيير جلده ولون بشرته وهو عكس نزعة «القطيعة مع التراث» التى قد تكون أكثر

مناسبة لمراحل من التطور فى آداب أخرى، والتى ينساها بعض نقادنا دون تقدير كاف لملاءمة المنوال لخيوط النسيج، وهو بالطبع عكس التقليد الجامد والسلفية العمياء.

كما لا تكفى الأفكار لصناعة شاعر متميز، لا يكفى تحديد الأهداف لبلوغ السفينة مرساها فى سهولة ويسر، فدون ذلك أمواج وأنواء ورياح وظلمة وشعاب كامنة وصخور بارزة، وكثيرة هى المحاولات التى تاهت فى البحر الشعرى، أو راحت تزحم مداخله ومجراه، متشابهة الأعلام والأحجام، لا تكاد تحس فيها إلا ضجيج الملاحين وهم يهتفون بتفرد المسار أو قرب الوصول، دون أن نحس من ذلك بالشىء الكثير.

إن صناعة اللوحة الكبرى الجيدة، تمر بالضرورة بصناعة الوحدات الصغرى، التى تتكون منها اللوحة، وينبغى أن نتلمس الفن الجيد انطلاقا من أصغر ضربة فرشاة فى اللوحة، أو غرز إبرة فى النسيج، أو طوبة فى البناء، أو نغمة فى اللحن، أو صورة فى القصيدة أو مفردة فى الخطاب، ولدينا فى هذا الديوان كثير من المفردات الفنية الصغرى المتميزة التى تكاد تتشكل منها أبجدية صغرى ذات مذاق شعرى خاص، ترفد المجرى الرئيسى وتتواءم معه، دون أن تفقد خصوصيتها، وتصير نسخة مكررة من روافد أخرى.

ومن التقنيات الفنية الأخرى الشائعة فى الديوان، ما يمكن أن يسمى: «الصورة المضفورة الإشعاع» وهى صورة تعتمد على التوالد الخفى غير المتعسف لصورة من أخرى، مع سريان إشعاع خاص

من كل صورة إلى رحم الأخرى والإحساس بمذاق التناغم فى خاتمة اللوحة:

إن المقطع التالى، من قصيدة «أُصدِّق شمس الشتاء» يمكن أن يعبر عن هذا الإحساس الفنى:

علم دموعك، كيف تبلل شمس المحبين إن أشرق الحزن فيهم فأبشر وطير يمامك... لا بد يوما ستخبز كعكا لأطفالها.

فتشم حنينك ينبض بين أناملها، كالغزال الصغير المخبىء فى العشب

إن الطيور تلون ألحانها لا لأفراخها كى تنام
ولكن لأشجارها إن تنفس فى رئتيها الخريف وعفر
سيأتى ربيع تربى له الأرض أطفالها
وسيأتى شتاء صغير على عشنا وسيكبر

فالدموع والشمس واليمام والكعك والأطفال والأنامل والغزال والعشب والطيور والأفراخ والأشجار والخريف والربيع والشتاء، تلتقى جميعا فى هذه اللوحة الصغيرة التقاء ناعما سلسا، مع أن بعض صورها تخرج عن «أفق التوقع» ومن الذى يتوقع وهو يشم الحنين الذى ينبض بين الأنامل أن يظهر له الغزال الصغير المخبأ فى العشب؟ ومن الذى يتوقع أن الطيور هى التى تحنو على الشجر وتلون لها الألحان، وليست الأشجار هى التى تحنو على الطيور وتوفر لها المأوى؟ إنها نفس الصورة المدهشة التى تكررت فى قصيدة «انعتقت روح سمائى» حين وجدنا الأغصان قد أصبحت يتيمة فى غياب الحمائم، وليست الحمائم مشردة فى غياب الأغصان!

من التقنيات الشائعة فى الديوان، تقنيات الحوار مع الأشياء المجردة أو المحسوسة، وفى مقدمتها الحوار مع الحب:

يقولون يا حب عنك الكثير

وأعجب منك

كفأرين عيناك

قلبك أعور

(ومع إعجابى بالتقنية فلست مستريحا إلى صورة الفأر والأعور فى فاتحة الحديث عن الحب، حتى لو عكس ذلك المثل الشعبى: مرآة الحب عمياء.

فدعنى أقل لك شيئا عن الحب يا حب

أنا لم أكن فى الغرام نزارا

وما كنت عنتر..

أنا كنت زوج حمام، يبيض على غار عاشقة فى الظلام تقبل عاشقها

ليضلل عنها ملاك الذنوب

إنه الحوار الذى تجدد مرة أخرى مع السحابة، فى قصيدة: ألا يفتح الحب بابه؟!

اسمعى يا سحابة... تعالى ألون مياهك، كى يفرح العشب

نامى على ركبتى ..احلمى لى... ألن يفتح الحب بابه

لا ترحلى يا سحابة... قد ضاق بى وطنى

عشبى تيتم من قسوة الماء... عندى سماء بقلبى وشمس وغابة

وعندى نجوم لمن يبدأون غراما جديدا

وعناقيد حب، لمن قلعوا حلمه من قصيدته حين نام

فمن شاء هذا كلام القصيدة.. فى العش تجرى فروخ الكتابة

إن حوارية الشاعر والسحابة، انتهت إلى تشابه مصدر عطاء كليهما للمحرومين، ولكن بنية القصيدة التى تحتضن هذا الحوار قد طالبت ـ إلى الحد الذى يخشى معه على الغيوم المكثفة: أن يتبدد بعضها فوق سماوات البحر الواسعة، أو يجف حملها وعطاؤها، عندما يعتصرها المتلقى الظامىء.

إن النزعة الحوارية فى الديوان مؤشر على ظاهرة أخرى، تتضح بجلاء فى قصائد النفس الطويل، وهى نزعة المراوحة بين الغنائية والدرامية والوصول إلى بنية متكاملة، يخرج المتلقى فى نهايتها بحصاد « درامى» بعد أن يكون قد استروح أنفاس الحدائق الغنائية خلال ارتقائه لدرجات القصيدة المتنامية بين لحظة البدء ولحظة الختام، وإن كانت القصيدة تبدو فى بعض الأحيان متداخلة الأطراف، يكاد ختامها يقود إلى ابتداء جديد.

لكننا قبل أن ندخل فى تفاصيل هذا الملمح الفنى، نود أن نشير إشارة عابرة إلى الملمح المقابل له، وهو ملمح القصيدة المكثفة والتى لا تخلو قصائد الديوان من نماذج منها، مثل قصيدة «أحبك» التى تتشكل من ثلاث ومضات متتالية:

حبك .. لم يعرف أبدا من أين وكيف

حبك رقرقنى نهرا من نور الله تحدر فى قلب الدنيا حتى أشرق بى فى ألوان الطيف.

حبك آوانى، أطعمنى من جوع، آمننى من خوف

حيث يشكل الحب المبتدأ الموجز المكرر فى الومضات الثلاث، ويشتبك به «الخبر» المتنوع الموجز الموحى فى آن واحد ويتوجه اقتباس تراثى شديد الملاءمة، والمذاق السريع السلس، لهذه الإبيجراما، يذكرنا، بالقصائد القصيرة لشاعر الإسكندرية، عبدالعليم القبانى، ويشكل فى سماء ديوان عمر حاذق نجمات قليلة قد تزداد انتشارا فى سماء الدواوين القادمة.

١١٠ولنعد إلى نزعة امتزاج الغنائية والدرامية فى القصائد الطويلة.

والتى يمثلها قصيدة : «انعتقت روح سمائى» التى تحتل نحو سبع صفحات من الديوان.

والقصيدة تبدأ بتشكيل ملامح مكانها الخاص، فترسم سماءها وأرضها والبحر الذى تعده لزورقها؛ حتى يبحر فيه بسلاسة خارجا من أفق المكان المعهود، ولا تخطىء الأذن ولا العين ملمح التأثر الواضح بالتراث الدينى والصوفى والشعرى، وفى مقدمته الصورة القرآنية: فإذا انشقت السماء فكانت وردة كالدهان، التى نسج منها سماء القصيدة، بعد أن يغمسها الشاعر فى صورة عصرية «فى حضن القشدة» ثم يظلل بها أرضا، تقف على النقيض من لحظة الغفوة، فهى تصيح بكتاكيتها المفقوسة على الرقعة اليابسة فى حقول القمح العسلية والسائلة فى شلالات الحليب والكامنة بين اليبوسة والسيولة فى قوارب الزبدة وتأمل كيف جعل الشاعر من صفة «العسلى» معبرا ينزلق عليه من اليابس إلى السائل، إن الانزلاق يتم كذلك من المرئى إلى المسموع فى المقطع الثانى الذى يتصدره صوت

المطر ومحاكاته النغمية: «مطر من موسيقى» تررم تررم» وتتحول فيه الأعشاب إلى أنغام، وتعبر الفراشات مسكونة بالألحان فتتحرك لها أعتى الجبال، وتبوح لها بمفاتنها الأحجار، ونحن هنا مع دليل شعرى آخر على «القوة الناعمة التى تتراقص أمامها الفراشات الحقيقة والجبال الراسخة معا، وتبوح لها بأسرارها، الأعشاب الناعمة، والأحجار الصلدة معا.

ثم يأتى «البحر» الحاضر الدائم فى أعراس المحبة والبهجة، وهو يأتى ولا ينتظر أن يسعى إليه، فيندلق كأسه فى قلب العالم نافورة خمر، تسير فى الأضلع وهجا، ويجرى موجه حتى يمهد للمحبة دروبا من فيروز وتتصل أمواج المحبة بالروح، فيشكل لدينا عالم قريب من عالم «الغفران» عند أبى العلاء المعرى، والشاعر يؤكد هنا مرة أخرى شدة اتصاله وتمثله وتشربه للتراث، دون افتعال أو تقليد أو جمود.

إن الأنغام التى تحكم المقاطع المتتالية عبر اقتباسات دالة مثل «سمع الله لمن حمده» و«تبت أيدى العذال وتب» تضع هذه المقاطع ذاتها فى مناخ روحى مشرب بالصوفية، والخيال الخلاق، فى وقت واحد، والروح التى تتفتح فى هذا المناخ بقدر ما يسكرها الشراب الذى تتجرعه، والنسيم الذى تتنفسه، وبهجة الألوان التى تكتمل بها العيون، وبقدر ما تتفتح للعطاء لكل الكائنات، حتى أنها تنفطر ظلا يحمى الجرذان القارضة من وهج الشمس، ويصير أجنحة لزغب الطيور،. وأرغفة وشربة ماء للرعاة الجوعى:

يفتحنى روحك ريحانا نهريا
يحذينى شبما وقراحا

يسفحنى وجعا وجراحا
فى صحراء حنينى
انقطر للجرذان ظلالا
لفروخ الطير جناحا
فإذا بكر رعيان بتباريح جواهم
وأراحوها للشمس حداء قزحيا
صرت رغيفين مع الزاد وراحا

إن كثيرا من لوحات القصيدة المجنحة تغرى بالقراءة وإعادة القراءة، ولا أريد أن أنوب عن القارئ فى التمتع، ولكنى أردت فقط أن أثير الشهية، وأشير إلى بعض مواطن الإمتاع.

إن الديوان فى مجمله، يحمل هذه الروح التى تدل على موهبة شعرية أصيلة، وصقل عبر التدقيق والمراجعة، وقراءة تراثية ومعاصرة، تخلع نفسها على الجسد الذى تصبح جزءا منه، فيمتصها كما تتمثل المعدة الصحيحة الغذاء الجيد، فيضر لحما ودما متجانسا.

ولغة لابد أن أشير من جوانب جمالها المتعددة، إلى جانب صفائها وصحتها وحيويتها، ولابد أن أشير إلى طواعية استخدام المجاز فيها، طواعية تثير التساؤل حول إمكانية إفلات المجاز الجيد من دائرة التراث اللغوى، دون الخروج عليه لتصير اللغة تابعة للمجاز، بدلا من أن يصبح المجاز تابعا للغة، كما هو الشأن فى كثير من الإنتاج الشعرى الذى قد يكون جيدا، لكنه يظل فى دائرة تبعية المجاز للغة، دون أن يحاول اقتحام حدود المجاز المألوف إلى المجاز المبتكر الذى تصير اللغة تابعة له، وتدخله من ثم فى رصيدها

الحاضر ويصبح جزءا من تراثها المستقبلى.

أننى أشم رائحة هذه الظاهرة هنا، وأحييها، وأدعو إلى مزيد من التنافس الشعرى والابداعى على طريقها.

مدركا مدى صعوبة الحركة على هذا الخيط الرفيع.

آية جيم لحسن طلب
تأملات فى مشاتل الشعر

وراء كل عمل شعرى حديقة صغيرة أو كبيرة يتريض فيها الشاعر، ويستنشق هواءها وينزع عن رئتيه بلادة ورتابة الهواء الذى يستنشقه فى لحظاتنا العادية، ليفاجئنا بزخةٍ منعشة من هواء جديد، يختلف بدرجة أو بأخرى عن الهواء المعتاد فتفتح له المسام المتيبسة، وتنشرح له الصدور الموصدة .

وهذه الحديقة الخاصة، غالبًا ما يكتفى الشاعر، بترك نسماتها وروائحها تتسرب إلى القصيدة، دون أن نراها، أو ننشغل بها عن موضوع القصيدة أو تشكيلها، الذى يشدنا الشاعر إليه، ولكنه أحيانًا يقودنا إلى هذه الحديقة، بحيث تصبح هى نفسها موضوع القصيدة، وتشكيلها ولنجد أنفسنا أمام شريحة من الشعر تجذبنا إلى «ما وراء الشعر» meta poésie، وهى شريحة تتحول القصيدة

فيها، إلى أداة للرؤية وموضوع لها فى الوقت ذاته.

يقول الشاعر الفرنسى ريمون كينو فى إحدى قصائده التى يصطحبنا فيها إلى الحديقة الشعرية ويحاور طيف قصيدة يريد أن يقتنصها :

يا إلهى.. يا إلهى
كم أنا مشتاق لأن أكتب قصيدة صغيرة
عجبًا !
ها هى واحدة تمر أمامى تمامًا
صغيرتى.. صغيرتى
تعالى هنا
لكى أنظمك فى خيط قصائد الأخريات
تعالى هنا
لكى أنضدك فى رحاب دواوينى
تعالى أحليك بقافية
وأزينك بإيقاع
وأتغنى بك
وأجعلك مجنحة
وأنظمك.. وأنثرك
يا إلهى ... يا لها من حمقاء
إنها لم تأبه لى

***

ونحن لم نرجع من صحبة الشاعر صفر اليدين ولا هو قد عاد

خالى الوفاض، كما حاول أن يوهمنا، ولكننا عشنا معًا حالة «مطاردة» شعرية، ليست خطواتها، بأقل أهمية من نتائجها، وهى تدور فى مناخ المطاردة التى وصفها الشاعر العربى القديم سويد بن كراع مع قوافيه التى يطاردها ليلا، كأنما يطارد سربًا من الوحوش:

أبيت بأبواب القوافى كأنما
أصادى بها سربًا من الوحش نُزَّعا
أكالئها حتى أُعَرِّسَ بعدما
يكون سحيرًا أو بعيداً فأهجعا
عواصىَ إلا ما جعلت أمامها
عصا مريد تغشى نحوراً وأذرعا
أهبت بغر الأبدات فراجعت
طريقا أملته القصائد مَهْيعا
إذا خفت أن تُروى علىَّ رددتُها
وراء التراقى خشيةَ أن تطلَّعا

وقد تجىء دعوة الشاعر للمتلقى لزيارة الحديقة فى فترة تالية للحظة المطاردة، ومتزامنة مع بداية الإحساس بلحظة امتزاج الصيد والصياد، وهى اللحظة التى يدعونا إليها شاعر مثل محمود حسن إسماعيل حين يقول :

ضجَّ الهوى فى بدنى
فهل نزعت كفنى
وسقت فجراً من زمان الحب فوقَ أعينى
وجئتنى بالسحر والماضى الذى بدَّدنى

ونشوة لم أدر إلا أنها توقظنى
وتُطلق الريح لآفاقى وتُزجِى سفنى
ضجّ الهوى فى بدنى
فزلزلينى واسكنى
وأحرقى كل هشيم فى الحياة لفنى
وكل صمت راح فى رماده يدفننى
ويغرس النسيان فى كل تُراب ضمّنى
سُوقى إلى قلبى عذابًا خالدًا يرحمنى

زيارة الحدائق الشعرية إذن عبر القصائد بطريقة تجعل هذه القصائد موضوع التجربة وشكلها تعد لونًا من ألوان «ما وراء الشعر» يدعو فيه الشاعر قارئه إلى عالمه الخاص، قبل أن يعود معه وبه إلى العالم العام، وهذا اللون من التأمل الشعرى مألوفٌ إلى حد ما فى الأدب العربى والآداب العالمية، لكنه لا يشكل أقصى الخطوات أو المراحل التى يمكن أن يصطحب فيها الشاعر قارئه أو سامعه وهو يلج به عالمه الخاص .

فهنالك خطوة أبعد فى عالم «ما وراء الشعر» meta poésie يصح أن تطلق عليها زيارة «مشاتل الحدائق الشعرية »، وهى المرحلة التى لم تكن الورود فيها بعد قد تفتحت، ولا الأغصان قد تبرعمت، ولا السيقان قد التفت، ولا الروائح قد تضوعت، وربما حتى لا تكون البذور قد ألقيت، ولكنها كامنة هناك، وملامح الجمال فيها تنتظر يد الشاعر تمتد إليها كى تشكلها، وقد تمتد إليها يد أخرى غير بصيرة فتطمسها، إنها أشبه بالتمثال الفاتن يلمحه النحات الماهر، كامنًا فى

أعماق الصخرة وهى ما تزال كتلة صماء معلقة فى صدر الجبل، ويكاد يشير إليه بأن ينتشله من الموات.

فى هذه المرحلة من مراحل «ما وراء الشعر» يصنف عمل حسن طلب «آية جيم» فهو لون من ألوان التأمل فى مفردات المشتل الشعرى انطلاقًا من أصغر وحداته وهو «الحرف» أصغر مكونات الصوت والكلمة والجملة والصورة، ومشكلات الإيقاع والأوتاد والأسباب والقوافى .

وهذا العمل الشعرى فى الطبعة التى بين يدى وهى طبعة دار التلاقى للكتاب سنة ٢٠٠٨ يتشكل من نحو سبعين صفحة، وقد فضل الشاعر أن يتلافى استخدام مصطلح «ديوان» ومصطلح «قصيدة» فى وصفه، وإن كان قد استخدم مصطلح «شعر» على الغلاف، وأطلق على العمل فى مجمله، عنوان «آية جيم»، واستخدم فى الداخل كلمة «نص» عندما أشار إلى أن هذا «النص» كتب فى الفترة من إبريل سنة ١٩٨٧ إلى فبراير سنة ١٩٨٨، ثم قسمه جزئيًا إلى خمس سور هى الجيم ترجح، والجيم تنجح، والجيم تجنح، والجيم تجمح، والجيم تجرح، وإن كانت الإشارة إلى مجمله فى الفهرس جاءت على أنها «صور» بالصاد لا بالسين ولا نعلم إن كان ذلك يدخل فى باب الخطأ المطبعى أو التراجع النسبى .

وما دمنا فى حيز التوصيف الشكلى للمادة التى تتضمنها «آية جيم» فإن جانبًا كبيراً منها يخضع لنظام التفعيلة، وينساب فيه مزيج من تفعيلة الرجز الكامل مع جنوح واضح إلى التدوير الذى لا يكاد معه النفس يتوقف وهو ينتقل من سطر إلى آخر :

الجيمُ تجربة التَّجاوز والتجددْ

الجيمُ ترويجُ البنفسج للزبرجدْ
الجيم عسجدْ
والجيم جاهزةٌ لتسجُدْ
فالجيم من جِدةٍ
وموجدةٍ
وجالسةٌ كساجدةٍ
وعاجلةٌ كآجلةٍ

وأحيانًا تأتى بعض المقاطع على نظام القصيدة الخليلية، مثل هذا المقطع الذى يأتى على بحر البسيط:

جـيمٌ من الـوجْـدِ أم جـيمٌ من الأرَجِ
تـرجـرَجَت بـين جـيمِ المـوْجِ واللـجَجِ
وجَـرْجـرتْـنى إلى جـيمٍ مـدجَّـجـةٍ
وجـرَّعـتـنى أجـاجَ الجـيمِ فى الـثَّـبجِ
فـأجَّـجَتْ بـين جـنْـبَىَّ الجَوَى وجـرتْ
عـلى جـنـانى بـسَـجْـسَـاجٍ من الـوهجِ

وإلى جانب هاتين الصورتين، كثيراً ما نجد سطوراً نثرية (على مستوى الإيقاع) مثل قوله:

ولكى تصدقونى
تأمَّلوا جيم البياض
وتذوَّقوا جيم النبيذ
واستنشقوا جيم الهواء

وانعموا بجيم الحرية ... إلخ

وتتفاوت درجات توزيع الإيقاع التفعيلى، والإيقاع النثرى فى السور الخمس، وإن كانت السور الأولى، تنمو نحو الإيقاع التفعيلى، وتمثل الأخيرة نمو الإيقاع النثرى، حتى يكاد يختفى فيها الوزن، وليس هذا بالضرورة حكماً بشعرية أكبر لأحد هذه الأنماط على حساب نمط آخر، ولكنه مجرد توزيع على مستوى الشكل، وقد تلحق به ملاحظة أخرى على طريقة التقفية أو الفواصل فى ختام التفعيلات أو الفقرات، وهى رصد الغنى الإيقاعى الداخلى وشيوع ألوان الترصيع والتجنيس من ناحية، وتعمد محاكاة الفواصل القرآنية، وطرائق بناء الجملة وخاصة فى الجزء الأخير من ناحية أخرى مثل قوله فى السورة الخامسة :

باسمِ الجيمْ والجنَّةِ والجحيمْ ومُجتمعِ النُّجومْ
إنكم اليومَ ستُفجأون كم وددتُمْ لو تُرجأونْ ...

ويلاحظ أن أمثال هذه المقاطع، تخلو من الموسيقى الشعرية لكن السؤال يبقى : لماذا الانتقال من الحدائق إلى المشاتل ؟ وما علاقة ذلك بجوهر الشعر ؟ وما القيمة الفنية أو الفلسفية الكامنة وراء ذلك ! وإلى أى مدى ترك انطباعاً لدى متلقيه باقترابه أو ابتعاده عن النقطة الهلامية المتوخاة ؟

إن جون بول سارتر يجيب عن جزء من هذه التساؤلات حين يقول : «اختار الشاعر موقفاً شعرياً من الكلمات، وهو أن يتعامل معها، على أنها " أشياء " لا " دوال "، إن المرء العادى، حين يتكلم يضع نفسه أمام الكلمات، التى تعد بالنسبة للمرء العادى مروضة،

وبالنسبة للشاعر فى حالة " بريَّة " إنها بالنسبة للمرء العادى، عرف وأدوات يستخدمها ثم يلقيها، ولكنها بالنسبةللشاعر، أشياء طبيعية تنمو نمواً طبيعياً على الأرض كالحشائش والأشجار» .

وهذه النظرة، يمكن أن تقدم المفتاح الرئيسى للتأمل فى «مشاتل الشعر» حيث يخلع من الكلمات ما ارتبط بها من خلال الألفةوالعادة والرتابة من معانٍ أصبحت الكلمة بها دالا وليست شيئًا، وأصبحت عندما تنطق ينطلق الذهن إلى تحقيق أو عدم تحقيق مدلولها، فإذا قيل «قف» أو «تقدم» أو «تأخر» انصرفت قوى النفس إلى تحديد المدلول وتقييده، وكأن الكلمة هنا، إشارة ضوئية حمراء أو خضراء، تؤدى نفس المعنى، ويستوى كذلك أن تكون بأية لغة، وتتجمد الكلمة فلا تكون قابلة لأى نمو أو ضمور أو تلوين، لكن الشاعر يجتهد فى أن ينزع عنها الألفة والرتابة، وينقلها إلى حالة الحيوية والبريَّة، إنه يفعل عكس ما يفعله الفارس مع الحصان البرىّ، الذى يروضه الفارس أى يحاول إخراجه من حالة البرية إلى حالة الترويض والاستئناس والتحكم فى المدى واتجاه الحركة، لكن الشاعر على العكس من ذلك يحاول أن يرد الكلمة المستأنسة إلى حالتها البريَّة الأولى لكى تفقد المحدودية والمدى والانضباط المكتسب، لتدخل فى حالة تمرد يولد الدهشة، وذوبان يساعد على الجدة وإعادة التشكيل.

وفى حالة آية جيم لحسن طلب، لا يتم فقط نزع الرتابة والوظيفية عن الكلمة وخلع خصائص الشيئية عليها، ولكن يتم الامتداد بهذه المحاولة إلى الحرف بذرة الكلمة الأولى، ووحدتها الصغرى، فلا

يصبح مجرد خانة فى جدول الأبجدية، وإنما يصبح كائنًا تغمره الشاعرية.

إن الشعر فى مثل هذه الحالة يقترب من مجالات الموسيقى والرياضة، حيث تتحول الوحدة الصغرى إلى قيمة فى ذاتها، بصرف النظر عن ارتباطها بمدلول معين، وهى من أجل هذا تكتسب الطواعية التى تجعلها صالحة للتآلف مع أية وحدة أخرى، وتشكيل المدلول الطازج، ولعل هذا يشكل جزءًا مما كان يشير إليه الشاعر الفرنسى رامبو، وهو يتحدث عن الهدف الموسيقى للشعر ويطلق عبارته : «من الموسيقى قبل كل شىء» de la musique avant tous وهذا هو أيضًا مجال الرموز الرياضية التى يصبح الحرف فيها علامة قد تلتقى تحت جناحها المتضادات، كما يلتقى حرف الجيم فى مفتتح الجنة والجحيم.

والشاعر محتاج إلى أن يزور بين الحين والحين حدائقه ومشاتله لكى يهز الألفة، ويزيح البلادة، ويساعد فى نفض ما يظن أنه تقاليد استقرت على مستوى التعبير أو التصوير أو الموضوعات الشعرية .

وفى الفترة التى ظهرت فيها أية جيم فى أواخر الثمانينيات من القرن الماضى كانت حركة الشعر العربى، بحاجة إلى من يلقى بعض الأحجار فى البحيرات الراكدة، وجزء من أسباب هذا الركود النسبى، الذى مازلنا نعيش بعض آثاره، نشأ من التأويل الجماعى غير الدقيق لمفهوم مرحلة ما بعد فك قيود القصيدة، فى نهاية النصف الأول من القرن العشرين على يد جماعة شعر التفعيلة، إذ حدث نوع من «الاستسهال» فى بناء القصيدة من الناحية الشكلية،

وتم الظن بأنه ما دامت قيود الوزن والقافية قد تراخت، وبأن إحكام الصورة قد ينظر إليه على أنه مجافٍ لروح العصر، فعلى الكلمة الشعرية كذلك، أن يتم اختيارها دون تدقيق أو عناد، وفى هذا السياق تمت المبالغة فى الجنوح إلى ما يظن أنه لغة الحياة اليومية، ورفع بعض الشعراء شعار صلاح عبد الصبور : «يا صاحبى إنى حزين، وشربت شايًا فى الطريق، ورتقت نعلى، ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق ...» وهو شعار خادع، لأن اللغة " البسيطة " تكون طَيِّعة فى يد كبار الشعراء الذين يقدرون أيضًا على اللغة المحكمة، ويلجأون إليها فى وقتها المناسب، ومن هذه الزاوية جاءت صرخة «آية جيم» فى وقتها المناسب . فقد لفتت الأنظار بشدة إلى أن لغة الشعر ليست مجرد دال يعطى مدلولا، أو مجرد تشكيلات غامضة محيرة، ولكنها لغة خاصة يتم تمحيصها وتزينها واختيار وحداتها بدقة، ويتم التأمل فى كل ذرة من ذراتها حتى ولو أدى ذلك إلى جلجلة الجناس وخشخشة التصريع، مادام يتم ذلك فى إطار رؤية فنية متكاملة ومن هذه الزاوية كانت التجربة مثيرة ومستقرة ومقيدة، وكأنها تقول للموهوبين من الشعراء فلنذهب إلى المشاتل والحدائق بحثًا عن مزيد من أكسير الشعر، وتقول لغير الموهوبين، لا يكفى أن تتخلصوا من كل القيود فقد تنتهون إلى كتابة شعر بلا مذاق ولا صدى.

لقد اختار حسن طلب من مشاتل الشعر، حرف الجيم لكى يشكل منه بعض الباقات، والواقع أنه لم يكن أول من اختار الجيم فقد كان جده أبو عمرو الشيبانى (٩٤ – ٢٠٦ هـ) أول من ذهب إلى وادى

الجيم، وكان فى طليعة علماء المعاجم المهتمين بلغة الشعر على نحو خاص، فقد ولد قبل الخليل بن أحمد، وإن كان قد مات بعده، وكان الخليل قد اختار حرف العين رمزًا وعنوانًا لمعجمه، وكان اختياره مفهومًا، ومتسقًا مع منهجه الذى اختاره فى ترتيب أصوات اللغة بدءًا من أعمق مخارج الحروف، وهو حرف العين، وسعيًا إلى أن يحيط بكل كلمات اللغة .

لكن الشيبانى جاء اختياره غامضًا، ومنهجه خاصًّا، فهو قد ركز على شعر القبائل المجهولة، ويقال إنه جمع شعر نحو ثمانين قبيلة مجهولة، لم يتطرق إليها سواه، فهو إذن باحث فى لغة الشعر وغريبة على نحو خاص، وهو من ناحية ثانية كان يلف مشروعه بالغموض، ويضن بكتابه على من سواه من أقرانه أو تلامذته حتى كاد أن يضيع، وعندما اهتم تلاميذه به بعد رحليه، لم يهتدوا إلى سر تسميته بكتاب الجيم، فليس له منهج فى الترتيب تقع منه الجيم موقعًا متميزًا فلا هو بدأ بها معجمه، ولا انتهى بها، ولا رتب الحروف بالقياس إليها، فترتيبه ألفبائى، وربما يكون قد استغل المعنى الرمزى للجيم وهو الديباج، أو يكون قد لاحظ أنها أول حرف غير ملبس فى الترتيب الألفبائى، لكن الذى لا شك فيه أن الجيم أقلقت أبا عمر الشيبانى قبل ألف ومائة عام من إقلاقها لحسن طلب، وأنها دفعتهما معًا إلى انتجاع مشاتل الشعر، كلٌّ بطريقته.

***

إذا كانت «آية جيم» قد حلقت فى آفاق تجليات فنية، حين انتجعت منطقة «ما وراء الشعر» meta poésie بحدائقها ومشاتلها فإنها

فيما نعتقد، لم تكن بنفس الدرجة من التحليق والتجلى حين تقدمت إلى المنطقة، التى يمكن أن نطلق عليها تجاوزًا، منطقة «ما أمام الشعر» وأعنى بها المنطقة التى يسترد بها الشاعر وعيه ويحاور الآخرين حول قصيدته، وهو ما يزال فى داخلها، فيضع المتلقى البصير فى حيرة، لا يدرى معها، هل هو يواجه الشاعر أو الفيلسوف وترد مقاطع تنتمى إلى هذا اللون من الحجاج فى السورة الثانية :

سيقول قوم: إنها آية بينةُ الافتعال
لأنها ليست سوى استعراض لُغوى
لمهارة اللعب!
وهذا قول مردودٌ عليه
.....
وسيقول قوم آخرون:
إن هذه الآية مستوحاة
من عنوان كتاب تراثى قديم
.....
وربما رأى ثالث
أن حرف الجيم يوفر مقداراً من المفردات

وتتناثر أمثال هذه السطور، التى تأتى غالبًا فى قالب نثرى، وهى فى الواقع تحمل روحًا نثرية أيضًا، ولم يكن غيابه ينقص من قيمة القصيدة، بل كان ذلك الغياب، فى صالح نقط الإيجاب .

إن الروح (روح الفيلسوف أو الناقد الذى يعيش داخل المبدع)

تتدخل فى عمل المبدع مدخلا مفيداً فى كثير من الأحايين، ولا بد منها فى مرحلة المراجعة والنقد الذاتى، ولكنها فى بعض الأحايين تتدخل بعد أن يكون العمل قد أطلق «زخَّته» الأساسية، وقد تكون فى ذاتها كافية، بما تحمله من روح الإلهام والكمون والإشعاع، وقد يقترح الفيلسوف أو الناقد داخل شخصية المبدع على صاحبه أن يمزج قنينة العطر المكثف بحوض من الماء الصافى، وهنا يكمن جانب لا بأس به من المخاطرة .

***

بقيت نقطة أخيرة أود أن ألمسها على عجل من الناحية الفنية الخالصة دون سواها من النواحى التى قد ترد على الخاطر، وتحظى باهتمام دارسين آخرين، وهى تتصل بالنزعة الواضحة فى محاكاة النص القرآنى من ناحية العناوين والفواصل وتقطيع الجمل، وتكاد تكون السورة الخامسة، «الجيم تجرح» خالصة لهذا الغرض، فى متن قوله :

«فإذا جدَّ الهُجومِ، فأجْهشتِ الجسوم، فسُجِّرتِ الجيم، ومن أداراك ما الجيم، فإذا مزجنا الأجيام مزجًا ..... قل يا أيها المجرمون، إنكم يومئذٍ لفى وجوم».

والواقع أن القول بتقبل هذه المحاكاة أو النفور منها لا يتوقف على القيم التعبيرية الكامنة فى الصياغة، وإنما تتحكم فيه، شئنا أو أبينا الذائقة الجماعية للمتلقى، وهى ذائقة، تعودت منذ خمسة عشر قرنًا، على أن تفرق بين النص الأصلى والنص المحاكى، وتنسب النص الأصلى، إلى المهابة والإعجاز، وتنسب النصوص المحاكية،

إلى سلسلة طويلة، تصدر تجاهها نفورا تلقائيا عفويا ضد هذه النصوص المحاكاة من الناحية الجمالية، وليس من صالح المبدع الجيد، أمام ذائقة جماعية كهذه، أن يضع نفسه فى مساق كهذا، لا يضيف كثيراً إلى جماليات نصه.

إن «آية جيم» نص شعرى متفرد، بشكل تجربة عميقة فى الذهاب إلى «ما وراء الشعر» عبر حدائقه ومشاتله، وتقديم العناية الفائقة بمفردات اللغة الشعرية فى عصر كاد يترهل فيه الاهتمام بهذا الجنس الملكى الراقى.

ولا شك أن الأجراس التى قرعها حسن طلب فى إخلاص وثقافة ونزعة فنية راقية، قد أعادت لذلك الملك المبجل وللغته الرفيعة كثيراً من المهابة والجلال .

للنشر فى السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء. ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن.
* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .
* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .

إصدارات
سلسلة كتابات نقدية

176- قراءة الآخر / قراءة الأنا..... حسن البنا عز الدين
177- شعر مُحمّد مُحمّد الشهاوى .....هانى سعيد
178- الخطاب الشعرى فى الستينيات.....د. هشام محفوظ
179- الغفران فى ضوء النقد الأسطورى..... هجيرة لعور (بنت عمار)
180- الحب عند رواد الشعر الجديد..... د. عبد الناصر حسن محمد
181- خطاب البياتى الشعرى ..... محمد مصطفى على حسانين
182- جماليات النّص ..... محمد الراوى
183- القومية فى المسرح السورى ..... غادة الحسن ميكائيل
184- شعر عمر أبوريشة - قراءة فى الأسلوب ..... محمود شفيق لاشين
185- القصة... امرأة ..... محمد محمود عبدالرازق
186- شعر عبد العليم القبانى ..... أمل سعد على
187- طّائر الشّعر ..... د. يوسف نوفل
188- بحثًا عن الشّعر ..... رفعت سلاَّم
189- النقد الثقافى ..... عبد الله محمد الغذامى
190- التفاعل النصى ..... نهلة فيصل الأحمد