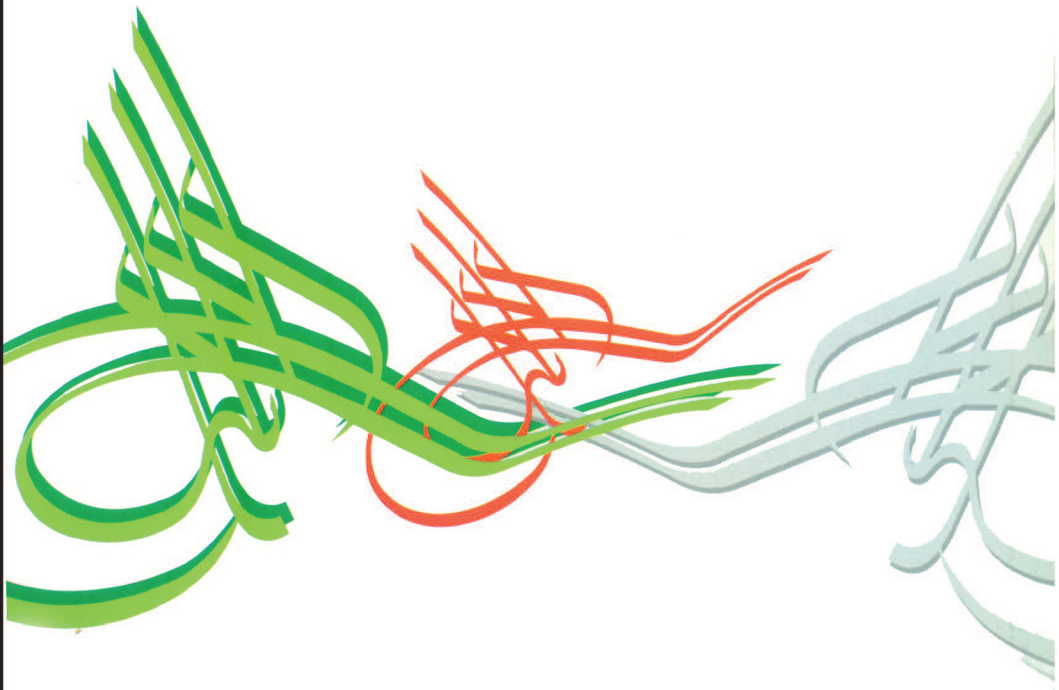
د. إبراهيم الكوفحي

محنة المبدع

دراسات في صياغة اللغة الشعرية



محنة المبدع

دراسات في صياغة اللغة الشعريّة

محنة المبدع

دراسات في صياغة اللغة الشعريّة

د. إبراهيم الكوفحي

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠٠٦/٩/٢٤٩٥)

٨١١.٠٩

الكوفحي ، ابراهيم محمد

محنة المبدع/ابراهيم محمد الكوفحي:- أمانة عمان: ٢٠٠٦

ر.إ.:٢٠٠٦/٩/٢٤٩٥

الواصفات:/النقد الادبي//الشعر العربي// التحليل الادبي/

تم إعداد الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

رقم الاجازة المتسلسل لدى دائرة المطبوعات والنشر ٢٠٠٦/٩/٣١٥٢

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ رَبِّ قَدْ ءَاتَيْتَنِي مِنَ ٱلْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِي مِن
تَأْوِيلِ ٱلْأَحَادِيثِ ۚ فَاطِرَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ
وَٱلْأَرْضِ أَنتَ وَلِيِّۦ فِى ٱلدُّنْيَا وَٱلْءَاخِرَةِ
تَوَفَّنِى مُسْلِمًا وَأَلْحِقْنِى بِٱلصَّٰلِحِينَ ﴾

[يوسف: ١٠١]

المقدّمة

مهما قيل عن طبيعة النصّ الشعريّ، وعن وسائل الشاعر في تشكيله جماليّاً، وشحن طاقته التعبيرية والتأثيرية . . ، فإنّ (اللغة)، بعناصرها ومكوّناتها الظاهرة والخفية، من ألفاظ وجمل وتراكيبَ وأساليبَ وأنغام وذبذبات ودلالات وإيحاءات . . ، تظلّ على الدوام هي المحور الأساس الذي تدور عليه القضيةُ، فليس النصّ الشعريّ، في المحصّلة الختامية، إلاّ ذلك البناء اللغويّ الخاصّ، الذي يحاول أنْ يجسّد تجربةَ الشاعرِ الذاتية، وينقلها على نحوٍ فنّي إلى المتلقّي.

لا جَرَمَ أنَّ اللغةَ هي سرّ محنة الشاعر (الفنان)، في كلِّ زمان ومكان، إذ كان التعبيرُ عن العالم الجوّانيِّ (عالم النَّفْس والقلب والعقل)، المُوّار بالعواطف والمشاعر والأحاسيس والأهواء والنوازع المختلفة، لا يمكنُ أنَ تنهضَ اللغةُ العاديةُ المألوفةُ بأعبائه الضخمة، فهي ضيّقةٌ جداً وليستْ مؤهلةً لأداء هذه المهمّة، وهذا يعني أنَّ على الشاعر أنْ يجتهدَ في البحث عن وسائله التعبيرية والإيحائية المناسبة، وأنْ يبدعَ (لغته الخاصّة)، التي يستطيعُ من خلالها أن يجلوَ خفايا ذلك العالَم المتراحب.

وفي هذا الإطار، تأتي بحوثُ هذا الكتاب، التي تتناولُ الشعرَ الحديثَ في (الأردن)، على وجه التحديد - حيث تسعى إلى الكشف عن مدى فاعلية بعض الوسائل والأساليب التي يستخدمها الشاعر في مجال (الإبانة) عن حالته النفسية ورؤيته الفكرية، وأيضاً عن مدى ما يعانيه في صياغة قصيدته، لأجْل أن تأتيَ هذه القصيدةُ من الثراء والعمق، والقدرة على الإثارة والتأثير، ولا ريبَ أنها معاناةٌ مردّها، في المقام الأول، إلى اللغة، إذ كانتْ هي منبع (الشعرية)،

وأساس العملية الإبداعية.

أما البحوث التي ينضَمُّ عليها هذا الكتاب، فهي على النحو الآتي (مرتّبةً بحسب ورودها في أثنائه):

- **«استخدام العاميّ واليوميّ في الشعر الأردنيّ المعاصر: نماذج تطبيقيّة»**.
- **«توظيف الموروث الدينيّ في شعر حيدر محمود»**.
- **«خصوصية الخطاب الشعريّ في ديوان «طواف المغنّي» لحبيب الزيودي: دراسة في ظاهرتي (التناص، والانحراف الأسلوبي)»**.
- **«ملامح الصنعة والتنقيح في ديوان «المسافر» لعبدالمنعم الرفاعي»**.
- **«فلسطين في شعر يوسف العظم»**.

يعرض البحث (الأول) إلى ظاهرة استخدام الكلام العامي واليومي في الشعر الأردني المعاصر، وذلك من خلال الوقوف على (نماذج) دالة من صور هذا الاستخدام، كما تجلّت في أعمال اثنين من الشعراء الأردنّيين المعاصرين، هما: عرار (مصطفى وهبي التل)، وحيدر محمود. وقد انتهى البحث إلى أهمية مثل هذا الاستخدام للكلام العامي واليومي، إذ لم يكن يأتي على نحو عشوائيّ في النصّ الشعريّ الفصيح، وإنما كانتْ تستدعيه ضروراتُ التعبير المختلفة، وهذا يعني أنَّ تعاملَ الشاعرِ مع عناصر هذا الكلام كان يقوم على التوظيف الفنيّ، فهو يختار من ذلك ما يتلاءمُ مع طبيعة التجربة الخاصّة التي يريد أن يعبّر عنها، حيث تأتي هذه العناصر منسجمةً في السياق الشعريّ، ملتحمةً في بنيته ونسيجه، مما يجعل منها مصدر قوّةٍ وغنى، وحيويةٍ

وتأثيرٍ.

ويحاول البحثُ (الثاني) أنْ يجلّيَ علاقةَ الشاعر حيدر محمود بالتراث، حيث يتناول أهمَّ المصادر التراثية التي استمدَّ منها وتعامل معها في شعره وهو الموروث الديني، وذلك من خلال الوقوف عند ثلاثة محاورَ رئيسة هي: توظيف النص القرآني، وتوظيف الحديث النبوي الشريف، وتوظّيف الشخصيات الدينية. وقد انتهى إلى أنَّ علاقة حيدر محمود بالتراث كانت علاقةً متينةً، فهو ينظر إلى هذا التراث بحسبانه مصدر إلهام وإيحاء مهمٍّ لا غنى للشاعر عنه، وأنَّ هذه العلاقة لا تقوم على التقليد أو إعادة إنتاج التراث كما هو، بل هي تقوم على التفاعل العميق مع معطياته، بغية تطويعها واستغلال طاقاتها وإمكاناتها الفنية للتعبير عن تجربته الشعرية المعاصرة وإيصال أبعادها النفسية والشعورية إلى المتلقّي.

ويهدف البحثُ (الثالث) إلى الكشف عن خصوصية الخطاب الشعري في ديوان «طواف المغنّي» (١٩٩٠) للشاعر حبيب الزيودي، وذلك من خلال دراسة ظاهرتين، كان لهما الحضور الأبرز في هذا الديوان، وهما (التناص، والانحراف الأسلوبي). وقد خلص إلى أنَّ التناص كان أداةً تعبيريةً وإيحائيةً مهمةً في يد الشاعر، إذ كان تعامله مع الموروث الثقافي تعاملاً إيجابياً ينهض على استيعاب عناصره ومحاورتها محاورةً عميقةً لاستثمار طاقاتها الإبداعية التي من شأنها أنْ تجسّد تجربته الذاتية وتغنيَ قصيدته وتجعلها أكثر تأثيراً في المتلقّي، كما أنَّ الانحراف كان واحداً من الأساليب الرئيسة التي استعان بها الشاعر واعتمد عليها في صياغة لغته الشعرية الخاصّة، وتوسيع فضائها الفنيّ، وإغنائها بكلّ ما من شأنه أنْ يحقّق لها ديمومة القراءة وحيويّتها.

ويرمي البحثُ (الرابع) إلى توضيح ظاهرة الصَّنْعة والتنقيح في شعر عبدالمنعم الرفاعيّ، وخصوصاً في ديوانه «المسافر»، إذ يلحظ المتتبّع لشعره أنَّ

عمليـة الإبـداع عنده ليستْ مجرّدَ بديهة أو إلهام، وإنمـا هـي إلى ذلك جهـدٌ ومعاناةٌ، فهو كثيراً ما كان يكتـب، ثـم يرجع إلى ما كتبه، يردّد فيه النظرَ، ويجتهد في تنقيحه وتهذيبه، بغيـة إخراجه في صورة متخيَّرة متقنة، تكون في منأىً عن سهام الانتقاد. أما أبرز النقاط التي تمّ رصدُها في إطـار اهتمامه بهذا الديوان، وقيـامه على تنقيحـه وتجويده، فهي على النـحو الآتي: ديوان «المسافر».. والمنهج الانتقائي، حذف أبيات وإضافة أخرى في عدد من القصائد، التعديل والتبديل في صياغة بعض الأبيات، تقديم أبيات وتأخير أخرى، بناء قصيدة على قصيدة، تغيير عناوين بعض القصائد، اختلاف تبويب القصائد وترتيبها بين طبعتي الديوان.

ويأتي البحثُ (الخامس)، أو الأخير، ليجلوَ علاقةَ الشاعر يوسف العظم بفلسطين، التي أحبّهـا حبّاً جـمّاً، فـقـد ارتبطت تجربته الشعريةُ منذ بواكيرها الأولى ارتباطاً وثيقاً بها، فكانـتْ هذه الأرضُ، بترابها المقدّس، وشعبها المعذّب، وأحداثها الدامية، ونضالها وآمالها، هي المفجّر الأكبر لشاعريته، كما كانت وراء تدفّقها واستمرارها. ويتوقف هذا البحثُ، الذي يحاول أنْ يضيء هذه العلاقةَ المتينةَ بين الشاعر وفلسطين ويكشف عن أبعادها ودلالاتها وطرائق التعبير عنها، عند محاورَ ثلاثة تكاد تنتظمُ أكثرَ قصائد الشاعر، وهي: فلسطين.. أرض المقدّسات، وفلسطين.. أرض المأساة، وفلسطين.. وطريق العودة.

(واللّه وليّ التوفيق)

د. إبراهيم الكوفحي

عمّان، صيف ٢٠٠٥م

استخدام العاميّ واليوميّ
في الشعر الأردنيّ المعاصر
نماذج تطبيقية

استخدام العامي واليومي في الشعر الأردني المعاصر
نماذج تطبيقية*

تمهيد

تتناول هذه الدراسةُ ظاهرةَ استخدامِ الكلام العامي واليومي في الشعر الأردني المعاصر، وذلك من خلال الوقوف على (نماذج) دالة من صور هذا الاستخدام، في محاولة لتجلية أبعاد تلك الظاهرة والكشفَ عن قيمتها الإبداعية، بما هي واحدةٌ من الأدوات التعبيرية والإيحائية التي يتوسل بها الشاعر لترجمة موقفه الشعوري والفكري، ونقله إلى المتلقي على نحوٍ فنيٍّ له جاذبيته وفاعليته.

لقد كان الشاعر الأردني المعاصر على وعي كبير بقيمة هذا الكلام وأهميته في مجال التعبير الشعري، حيث وجد فيه مصدراً غنياً بالألفاظ والتعابير والأمثال والرموز والصور المختلفة التي من شأنها أن تعمّق تجربته وتغني قصيدته، ومن هنا راح يستغّل معطيات هذا المصدر في شعره، محاولاً توظيفها بما يتلاءم مع طبيعة موقفه ورؤيته، وبما يجعل قصيدته أكثر ثراءً وأبعد تأثيراً.

إنَّ هذا الاستخدام للغة الحياتية المألوفة، ها هنا، لا يعني أنَّ الشاعر يتكئ اتكاءً كاملاً على هذه اللغة في التعبير عن تجربته، لأنَّ من شأن ذلك، ولا بدّ، أن يجنيَ على الجانب الأهم في هذه القضية، وهو جانب «الشعرية»، فتأتي قصيدته من الابتذال والركاكة، وإنما هو يعني، بالدرجة الأولى، ذلك التعامل الفني مع عناصر هذه اللغة، بحيث يختار الشاعر ما يتناسب مع طبيعة التجربة التي يريد أن يعبّر عنها، وبحيث تأتي هذه العناصر

منسجمةً في السياق الشعري، ملتحمةً في بنيته ونسيجه، فتكون عواملَ قوّةٍ وحيويّةٍ لا عواملَ ضعفٍ وجمودٍ.

ولا ريب في أنَّ هذا يكشف عن غير قليلٍ من قدرة الشاعر الإبداعية في التعامل مع اللغة، حيث يتجلى دوره الإيجابي الفاعل في تشكيل لغته الشعرية الخاصة، وفي تحويل اللغة التداولية العادية (درجة الصفر في الكتابة) إلى لغة شعرية على درجة عالية من الكثافة والتوهج والإثارة، إذ كان الشاعر، في هذا الإطار، لا «يقتصر على المحاكاة الحرفية لطريقته هو في الكلام العادي وطريقة أسرته وأصدقائه وحيّه الخاصة، لكن ما يجده في هذه البيئة هو المادة الغُفْل التي يصنع منها شعره»[١].

ومن الجدير بالذكر أنَّ هذه الظاهرة تعدُّ، بصورة عامة، من الظواهر البارزة في الشعر العربي المعاصر، حيث شاعتْ شيوعاً سافراً في هذا الشعر، إلى الحدّ الذي أصبحتْ معه تمثل سمةً من سماته المميّزة، مما جعلها محلّ عناية غير واحدٍ من النقاد والدارسين العرب هنا وثمّة[٢].

هذا، وستتوقّف الدراسة الحالية عند أعمال اثنين من الشعراء الأردنيين المعاصرين، إذ كانت هذه الظاهرة من الجلاء في شعرهما، وهما ينتميان إلى جيلين مختلفين في مسيرة الشعر الأردني، وهذان الشاعران هما:

- عرار (١٨٩٩ - ١٩٤٩).

- حيدر محمود (١٩٣٨-).

(١)

لعلَّ عراراً (مصطفى وهبي التل)[٣] من أبرز الشعراء العرب المعاصرين الذين حاولوا أنْ يستلهموا التراث اللغوي الشعبي ويوظفوه توظيفاً فنياً في شعرهم، حيث نجد ديوانه «عشيات وادي اليابس» مليئاً بأشكال الإفادة من هذا

التراث، في صورةٍ ظاهرةٍ حيناً وخفيةٍ حيناً آخر.

ويبدو أنَّ عناية عرار بقضايا شعبه ووطنه، وقربه من طبقات المجتمع الفقيرة والبسيطة، ودفاعه عن المظلومين والمحرومين، ومطالبته بحقوقهم المشروعة، ووقوفه في مواجهة خصومهم ومستغلّيهم، كما يتجلى ذلك في أغلب شعره، هو الذي كان وراء إحساسه بخصوبة هذا التراث اللغوي المنبثق من شؤون الواقع المعيش، وإدراكه لأهميته في صياغة لغةٍ شعريةٍ جديدة، تكون أصدق وأعمق في التعبير عن متطلبات الحياة الجديدة.

إنَّ تعاملَ عرار مع معطيات التراث اللغوي الشعبي لم يأت عفواً أو ارتجالاً[٤]، وإنما كان تعاملاً واعياً له وظيفته وغايته، وهذا يدلُّ على مقدار تفاعله العميق مع هذا التراث، وقدرته على استثماره لحساب شعرية النص الذي يكتبه.

فهو لم يلجأ إلى هذا المصدر، يستمدّ منه، من باب السهولة أو العجز، كما يمكن أن يُتَوَّهم أوَّلَ وهْلة، بل كان اللجوء إلى ذلك مما تتطلبه مواقف البيان المختلفة التي يعيشها الشاعر، حيث نستجلي ذلك من جهتين: من جهة اختياره لعناصر هذا المصدر، ثم من جهة توظيفه لهذه العناصر في سياق تجربته الذاتية الخاصة التي يعبّر عنها.

ومما يلحظ أنَّ عراراً لم يكتف بتوظيف اللغة الشعبية على مستوى الألفاظ أو المفردات، وإنما هو يتجاوز ذلكَ إلى مستوى التراكيب والعبارات والأمثال وبعض المقاطع الغنائية، كما يمكن أن نتبيّن ذلك من خلال بعض النماذج الشعرية التي نعرض لها.

يقول عرارٌ، على سبيل المثال، في قصيدته «العبوديّة الكبرى»:

يـــا هبـرُ بـي فـقـرٌ كـفـقـرك للإبـاء وللـحـمـيّـةْ

أو مـا تـراني قـد شبعـتُ علـى حسـاب الأكثريّةْ
وأكلـت (بسـكوتاً) وهـذا الشـعب لا يجـد (القـليّةْ)
ولبـستُ إذ قـومـي عـراةٌ غـيـر مـا نسـجـتْ يـديّةْ(٥)

يستخدم الشاعر في هذا النص (البيت الثالث) بعض الكلمات الشعبية المتداولة، مثل كلمتي: «بسكوت» و«القلية»، ومن الواضح أن الأولى أعجمية، وأصلها في الإنجليزية، (Biscuit)ومعناها معروف، وقد كتبها الشاعر كما تنطقها العامة على هذا النحو من التعريب اللفظي. أمّا الثانية، فهي من الكلمات المحلية، وتطلق في الأردن على القمح المقليّ على النار وهو حَبّ(٦)، وهو مما يقتاته الفقراء، وربما خلطه بعضهم مع السكر، ليغدوَ ضرباً من الحلوى(٧).

واستخدام هاتين الكلمتين، ها هنا، له ما يسوّغه، فهو ليس استخداماً عشوائياً، فالشاعر يدرك ما يصنعه إدراكاً واعياً، ولا يخفى أن الهبوط بالدوال إلى مستوى المتداول الشعبي هو ما يستدعيه موقف الخطاب، كما يتبدَّى ذلك من خلال مخاطبة «الهبر»(٨)، بما هو رمزٌ لأفقر طبقات المجتمع وأبسطها، وهي طبقةُ «الغَجَر».

وأيضاً، فقد جاءت المقابلة بين تلك الكلمتين، على تلك الشاكلة، لتشكل لبنة أساسية في بنية النص، الذي يحاول الشاعر من خلاله أن يصوّر واقع المأساة التي يعيشها المجتمع، من حيث انقسامه إلى فئتين متباينتين: فئة الأثرياء المستغلين، وفئة الفقراء المستضعفين، وهم الذين يمثلون السواد الأعظم، حيث استطاع من خلال هذه المقابلة أن يكشف عن مقدار الفجوة الرهيبة القائمة بين هؤلاء وأولئك، ففي الوقت الذي يأكل فيه هؤلاء الأثرياء المستغلّون «بَسْكوتاً» يتنعمَّون به، لا يجد أكثر الشعب «القليّة» ليأكلها، يسدّ بها جوعته.

ولعل الأمر لا يتوقّف عند حدّ هذا الفارق بين الكلمتين من حيث دلالتهما على نوعين من الطعام، يرتبط أحدهما بسعة العيش ونعومته (كلمة: بسكوت) ويرتبط الآخر بشظفه وخشونته (كلمة: القلية)، فليس من شك في أنَّ انتماءهما إلى معجمين متباعدين هو الآخر كان له دوره في تعميق هذه الفجوة، فاختيار الشاعر كلمة «بسكوت»: الأجنبية، لتقابل كلمة «القلية»: المحلية، لم يأت عبثاً، بل هو عن قصد، إذ جاء ذلك منسجماً مع طبيعة الموقف الذي يحاول الشاعر أن يعبّر عنه.

هذا، ومن الجليّ مدى التناسب الإيقاعي بين «القلية» التي جاءت في نهاية البيت، وغيرها من كلمات القافية في القصيدة، مما جعل منها عنصراً مهماً وفاعلاً بحيث لا يمكن الاستغناء عنه، فبنية النص الشعري «هي نسيج عناصره الداخلية كنظام لغوي يتفاعل فيه الصوت والدلالة والسياق. وليست عنصراً يأتي إليه من الخارج»(٩).

ويقول عرار في قصيدته «جحش الهبر»:

جحشك يا هَبْرُ كعهدي به ما زال، لكن بدّلوا البردعةْ
يا هبر أقصرْ، إنها (جورعةْ) مقصورةٌ عَلْخبٍّ والإمعةْ.
وكلّ من مدَّ ذراعاً إلى سُنبلها فليفتقدْ إصبعهْ(١٠)

من اللافت في هذا المقطع كلمة «جورعة» في البيت الثاني، التي يستقيها الشاعر من معجم اللغة المحلية، والتي تعني: النهب، فمن عادة المزارعين أن يُبقوا في حقولهم قسماً من المزروعات، «لينهبه ملتقطو السنابل زكاة. وفي يوم الجورعة يحقّ لكل واحد أنّ ينهب ما أبقي من مزروعات، كما يحقّ لرعاة الغنم أن يُدخلوا أغنامهم في الزرعِ الذي بقي في الحقل»(١١).

وقد جاءتْ هذه الكلمة، ها هنا، لتجسّد موقفَ الشاعر من الواقع الذي

تعيشه بلاده، ولا سيما بُعَيْد مرحلة الاستقلال، إذ كان عرار قد كتب هذه القصيدة في الذكرى الأولى لاستقلال الأردن سنة ١٩٤٧م[١٢]، فهو يرى أن الأمور لم تتغيّر ولم تتبدل، فالبلاد لا تزال نهباً للمخادعين والمنافقين والمستغلين، الذين لا تعنيهم مصالح البلاد والشعب، بقدر ما تعنيهم مصالحهم الشخصية حسب، وكثيراً ما هاجم عرار هذه الفئة في شعره، داعياً مليك البلاد إلى أن يأخذ حذره منها.

ومن هنا يأتي قوله للهبر: أقصر: فإذا كانت البلاد قد أصبحتْ «جورعة» فإنها ليستْ من نصيب الضعفاء والمساكين، من أمثال الهبر، ولكنها مقصورةٌ على أرباب المخاتلة والتملّق، الذين استطاعوا من خلال ذلك أن يمتلكوا السلطة التي تمكنهم من أن يتحكّموا بخيرات البلاد، ويحرموا سواهم حتى من لقمة الخبز.

وواضحٌ أن الشاعر لم يستخدمْ كلمة «جورعة» في إطار دلالتها المعهودة، وإنما هو يستعملها على نحو مغاير، وذلك بما يتفق مع رؤيته الذاتية التي يحاول أنْ يبلورها وينقل أبعادها إلى المتلقي بطريقةٍ موحيةٍ ومؤثرةٍ.

إنَّ السرَّ في قوة تأثير شعر عرار في النفوس، كما يرى محمود السمرة، يكمن في أنه «شعر يعبر عن تجربة محلية وإنسانية معاً. . تجربة عميقة فيها قدر طاغٍ من حدة الإحساس، وهو يعبر عن هذه التجربة بألفاظ مشحونة بهذا الإحساس. وحالة الانفعال الحاد، حالةٌ تميز الشعر الجيد عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى، وهي حالةٌ تصاحب الشاعر في أثناء عملية الإبداع الفني؛ ذلك لأن الشاعر الحق إنسان يتمتع بحساسية غير عادية تجعله يتعاطف مع أحداث الحياة الإنسانية بدرجة عالية»[١٣].

يقول عرار، من قصيدة بعنوان «إلى المرابين»:

يا شرَّ مَنْ منيتْ هذي البلاد بهم إيذاؤكم فقراء الناس يؤذيني

إنَّ الصعاليك مثلي مفلسون وهم لمثل هذا الزمان (الزفت) خبّوني

والأمر لو كان لي لم تفرحوا أبداً من أجل دَيْنٍ لكم يوماً بمسجونِ

(فبلّطوا البحر) غيظاً من معاملتي وبالجحيم إن اسطعتم فزجّوني

فما أنا راجعٌ عن كيد طغمتكم حفظاً لحق (الطفارى) والمساكين(١٤)

يعتمد الشاعر في هذا الجزء من قصيدته على بعض الكلمات العامية الدارجة، وهي: «الزفت» و«بلّطوا البحر» و«الطفارى»، وظاهر مدى انسجام هذه الكلمات مع سياق الخطاب، حيث غدت جزءاً لا يتجزأ من نسيج النص الشعري، وهذا يدلّ على أن وجود مثل هذه الكلمات، ها هنا، ضرورة تستوجبها طبيعة الموقف، وأن الشاعر ما كان يمكن أن يستخدم سواها، إلاّ على حساب شعرية النص وقدرته على التأثير، فهو لم يلجأ إليها لأنها سهلة المأخذ أو قريبة المتناول، بل لأنه لم يجدْ ما يسدّ مطرحها ويؤدي وظيفتها.

إنَّ حديث الشاعر إلى المرابين الذين مصّوا دماء الشعب وجعلوه يلهث وراء لقمة العيش، استدعى منه أن يوظف بعض الكلمات العامية التي عكست احتجاجه على مثل هذه التصرفات التي يقوم بها المرابون، فهو يرى نفسه قادراً على أن يرفع صوته في وجوههم في مثل هذا الزمان الذي نعته «بالزفت» حتى إنه يخاطبهم ويتحدّاهم بلغة العامة «فبلّطوا البحرَ» ليضفي على لغته طابع الواقعية، فصوته يلتقي مع صوت المظلومين حتى إنه يستعير لغتهم ويتقمص حالتهم(١٥).

لقد جاءت عبارة «الزمان الزفت» هجاءً لاذعاً للظروف السائدة، التي انتشر فيها المرابون وقويت شوكتهم، حتى راحوا يستبدّون استبداداً بشعاً

«بطفارى» الناس الذين لا يجدون قوت يومهم، ويلحظ أنَّ في هذه العبارة خروجاً على ما هو منطقيٌّ ومألوفٌ في استخدام اللغة، فالعلاقة التي تربط بين الصفة والموصوف علاقة غريبة، لأنها تؤلف بين شيئين متباعدين أشدّ التباعد، وهذا يعني أنَّ الشاعر يعيد تشكيل الكلمات والأشياء حسب الحالة النفسية التي يعيشها، حيث يبدع في خلال ذلك لغته الشعرية الخاصة، التي يرى أنها الأقدر على التعبير عن انفعالاته الداخلية والإيحاء بها.

ومثل ذلك يمكن أن يقال عن عبارة «فبلّطوا البحر»، فعلى الرغم من تداوليتها، فإنها هي الأخرى تتضمّن خروجاً على قانون اللغة، لأنَّ فعل الأمر «بلّطوا» واقعٌ على لفظ «البحر» الذي لا يمكن ببديهة العقل وبديهة اللغة أيضاً، أن يقع عليه مثل هذا الفعل، ومن هنا تكتسب هذه العبارة دلالتها القائمة على تحدّي المخاطبين، كما تكتسب، في الوقت عينه، طاقتها الشعرية، إذ كان استعمال «الكلمات بأوضاعها القاموسية لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة. وهذا الخروج هو خلقٌ... للفجوة: مسافة التوتر، خلقٌ للمسافة بين اللغة المترسبة واللغة المبتكرة في مكوّناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية»[١٦].

ويقول عرار أيضاً، في إحدى مقطّعاته:

مضى الشباب وليس الشيب مبتكراً فإنه حَدَثٌ قد كان منتظرا

ويسألونك عن حالي: أماشيةٌ فقل لهم: إنها تمشي به لورا[١٧]

إنَّ سؤالاً مثل: «كيف حالك.. ماشية؟ سؤالٌ يوميّ يسمعه الشاعر في الصباح والمساء، وإذا كان من البديهي أن تكون الإجابة عنه بأنَّ الحال: «ماشية»، بمعنى أن الأمور تسير كما يروم المرء ويشتهي، فإنَّ إجابة عرار عن هذا السؤال بقوله: «.. إنها تمشي به لورا» قد جاءت خارجةً على ما هو مألوفٌ ومتوقّعٌ،

وذلك حين جعل فعل «المشي» يتجه به إلى الوراء وليس إلى الأمام.

وهنا تتجلّى، بلا شك، قدرة الشاعر على التصرف والتحوير في الكلام اليوميّ المتداول، حيث يكتسب هذا الكلام بُعْداً دلالياً جديداً، يكون له دورُه في بلورة رؤية الشاعر الخاصة، وفي إثارة وعي القارئ بما يجعله أكثر انجذاباً إلى النص الشعري وتفاعلاً معه.

ونجد عراراً يستهلّ إحدى قصائده بعبارة «هبّ الهوا» التي يستهلّ بها الفلاحون أغانيهم على بيادر الغلال، ولكنه يستخدمها استخداماً معكوساً، فإذا كانت هذه العبارة، في أغاني الفلاحين، تقترن بمعاني الخير والفرح والبشر القادمة مع جمع الغلال وقطف ثمار التعب والعمل على مدى عام كامل، وخصوصاً أنه مع هذه الغلال، عادةً، تكون المناسبات السعيدة كشراء الملابس الجديدة، وإحياء مواسم الزواج، وتجدّد آمال الفقراء بما يأتيهم من الزكاة والصدقة وغيرها[١٨]، فهي تقترن عنده بمعاني الحزن والبؤس وضنك العيش وشقائه، يقول:

(هبّ الهوا) وشجاك أن نسيمه ... في ضفة الأردن ريح سمومِ
وأنا وأنت أذلّ من وتدٍ ومن ... عيرٍ بإسطبل الهوان مقيمِ
والشعب أضيع عندهم من سائلٍ ... قذرٍ يمدّ ذراعه للئيمِ
والمرهقوه على حساب شقائه ... بمناعةٍ من بؤسه ونعيمِ[١٩]

وواضحٌ كيف استطاع الشاعر أن يوظف هذه العبارة في سياق التعبير عن الواقع المأساوي الذي يعيشه الوطن وأبناؤه، لتكون محوراً ينطلق منه في تصوير هذا الواقع الذي يعلن رفضه له وعدم انسجامه معه، ومن هنا جاء تكراره لها في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة الثلاثة[٢٠]، لما لها من أثرٍ في تعميق إحساس المتلقي بالأوضاع السيئة التي يعاني منها الوطن وسكانه على

السواء، وذلك من خلال ما تنطوي عليه من مفارقةٍ حادةٍ بين دلالتها التراثية المألوفة ودلالتها الجديدة في النص الشعري.

ويوظّف عرارٌ في هذه القصيدة بعض الأمثال المحلية الدارجة، وذلك كما في قوله:

يا مدّعي عام اللواء بلاؤنا ... سيظلُّ مهما خصّصوه عمومي

خلّ الجريمة إن سرّ وقوعها ... لو رحت تنشده تجده حكومي

لا يستقيم الظل يا ابن أخي إذا ... ما كان أصل العود غير قويمِ

زيتون «بُرما» رغم أنفك داشرٌ ... ما زال وهو كذاك منذ قديمِ

فاختَرْ لنفسك موطناً متمنعاً ... بالعزّ ليس به الخنا بمقيمِ(٢١)

ففي البيت الرابع يتكئ الشاعر على المثل الأردني المعروف: «زيتون بُرْما داشر وتعيّشوا يا همل»، حيث يكتفي باستدعاء الشق الأول منه «زيتون برما داشر..»، ثم يعيد صياغته بطريقة أخرى ليأخذ موقعه المناسب في نسيج القصيدة. وأصل المثل: أنّ «بُرماً» هذه قرية أردنية (بالقرب من جرش) «اشتهرتْ بوفرة الزيتون فيها، واشتهر أهلها بعدم الاستفادة منه، وترك استثماره على الغارب، بحيث يستطيع أي كان أن يأتي إليها ويخدع كل فردٍ من أهلها ليحمله على التخلّي عن ثمر زيتونه»(٢٢).

وقد لجأ الشاعر إلى هذا المثل، ليجسّد من خلاله صورة الوطن بأكمله، الذي أصبح، فيما يرى، عرضةً لنهب الناهبين وعبث العابثين، إذ ليس ثمّة مَنْ يذبّ عن حماه، أو يصون خيراته وممتلكاته، حتى إنَّ الحكومة التي وُجدتْ من أجل أنْ تحمي هذا الوطن وتحول دون وقوع أي اعتداء عليه، هي نفسها ممن يسهم في صنع مأساته وتكريس حالة الضياع والهوان التي يعانيها،

ومن هنا كان طبيعياً أن يبحث الشاعر عن وطنٍ آخر، يكون أكثر أمناً ومنعة وعزاً، «فاخترْ لنفسك موطناً..».

ومن الأمثال الدارجة التي استغلها عرار في شعره قولهم: «مثل حرّاث النبور ما له أجور» وذلك حين يقول:

بين الخرابيش لا حبرٌ ولا ورقٌ ... ولا يراعٌ ولا تدوين أسفارِ
ولا سفاسف كُتْب أذهبت عمري ... قراءةً بين توريدٍ وإصدارِ
ولم تزلْ بيقيني بالحياة إلى ... ان استحال إلى شكّ وإنكارِ
فهاكني مثل حرّاث «النبور» يدي ... صفرٌ، وجُعلي بعامي نهب تجارِ(٢٣)

وأصل هذا المثل، الذي يومئ إليه الشاعر في البيت الأخير، أن هؤلاء «النبور» (وهم من سكان مدينة السلط) كان إذا حرث شخصٌ عندهم أخذ أجره السنوي سلفاً من دكان الذي يعمل عنده، فإذا جاء البيدر يكون قد استنفد أجره، فلم يظفر بشيء(٢٤). وقد جاء المثل، هنا هنا، ليجلو موقفاً خاصاً بالشاعر يتصل بعمله موظفاً، وهو موقفٌ طالما عبّرعنه عرار في شعره، حيث يرى أن الوظيفة هي أضيق أبواب الرزق، فهي عنده تستهلك طاقة الإنسان وعمره دون أن تعود عليه بكبير نفع أو فائدة، ومن هنا كان كثيرَ التبرّم بها والشكوى منها، لأنها في نظره هي السبب الذي كان يحول دون تحقيق لذاته وشهواته:

.. هذا هو العمر لا ساعات تنفقها ... في الأرض تردف مشواراً بمشوارِ
حرصاً على خدمة أعياك طائلها ... وكان نائلها وعثاء أسفار
ومنصبٍ لم تفدْ منه بُلَهْنِيَةً ... من المعاش سوى أجرٍ سِنِمّاري(٢٥)

وهكذا يتبيّن، مما سبق، كيف وظّف عرار اللغة الحياتية الشعبية في شعره،

التي كان لها دورها في إغناء لغته الشعرية، وفي جعلها أكثر حيوية وتأثيراً في المتلقي، حيث لم يكن توظيفه لها توظيفاً هامشياً، بل كان توظيفاً فاعلاً، لا يمكن الاستغناء عنه.

ومن الثابت، فيما يتصل باللغة الشعرية، أنَّ الكلمات في حدّ ذاتها ما عادت تحمل امتيازاً شعرياً ما، «إنَّ ما يقرّر حيوية هذه الكلمة أو تلك، وما يحدّد لنا إسهامها في حركة النص الشعري هو اندراجها في سياق لغويّ ملموس، بمعنى دخولها كعنصرٍ بنائي في جملةٍ شعرية نامية، أو عبارة تنضح بالدلالة أو توهّج المخيّلة»[٢٦].

(٢)

وقد تأثر لغة عرار الشعرية عددٌ غير قليلٍ من الشعراء الأردنيين[٢٧]، إذ وجدوا هذه اللغة هي الأقرب إلى روح المجتمع الذي يعيشون فيه، والأقدر على استيعاب مشكلاته والتعبير عنها، ومن أبرز هؤلاء الشاعر حيدر محمود[٢٨]، الذي يشكّل الكلام العامي واليومي واحداً من المصادر الأساسية، التي ركن إليها في صياغة لغته الشعرية وشَحْذ طاقتها الإيحائية.

فهو كثيراً ما يلجأ إلى استخدام المفردات والعبارات والأمثال والأغاني الشعبية الدارجة، حيث يضفي مثل هذا الاستخدام، في أغلب الأحيان، على النص الشعري حيويةً تنبع من إيحاءاتها المختزنة في الوجدان الجمعي والذاكرة الشعبية، ومن خلال توظيفها فنياً في النص، وجعلها بعد ذلك قادرةً على التعبير عن الموقف الذي يروم الشاعر تصويره أو الإيحاء به[٢٩].

ومن أمثلة استخدام حيدر محمود لبعض المفردات الشعبية قوله، في قصيدة بعنوان «أيوب الفلسطيني»:

هل تعرفون الفتى أيوب؟ كان له فينا إذا مرَّ عرسٌ للحساسين
عيناه عينا نبيّ، والجبين مدىً رحبٌ وساعده صخر البراكين
إذا (لفى) قالت الدنيا: الأبيُّ (لفى) وطأطأتْ هامها كلّ الميادين
وللأباة حضور الأنبياء ومن أصلابهم جاء (أيوب الفلسطيني)(٣٠)

يستخدم الشاعر في البيت الثالث كلمة (لفى)، التي يكرّرها مرتين، وهي من الألفاظ المحلية الشائعة، ولا سيّما في الأوساط البدوية، في الأردن وفلسطين، وهذه الكلمة في لهجتهم تحمل دلالة كلمة (أتى) الفصيحة، ولكنها تختلف عنها في أنهم يخصوّن بها ذا الهيبة والمكانة الرفيعة عندهم.

ومن هنا يظهر مدى انسجام هذه الكلمة في السياق الذي وردت فيه، وهو الحديث عن شخصية أيوب، عليه السلام، التي يستحضرها الشاعر في هذه القصيدة، لتكون رمزاً للشعب الفلسطيني المعاصر: الصابر في محنة التشرّد والعذاب والقهر، حيث كان لها دورها في إضاءة صورة أيوب في الماضي، يوم كان من الصلابة والهيبة والبأس، قبل أن تنقلب أحواله رأساً على عقب ويحلّ به ما حلَّ به، وهي الصورة التي يضعها الشاعر في مقابل صورته في الحاضر، التي هي على النقيض من تلك الصورة، ليبرزَ في خلال ذلك عظيم مأساته وأليمَ معاناته.

ومن ناحية أخرى، فقد كان لهذه الكلمة في هذا الإطار، بانتمائها إلى المعجم المحلي، دورها في التمهيد للشخصية التراثية لأداء وظيفتها في النص الشعري، بما هي وسيلةٌ للتعبير عن تجربة معاصرة، وهي مأساة الشعب الفلسطيني في هذه الأيام، فكان كَسْرُ النَّسق اللغَوي بهذه الكلمة من الأهمية، ليأخذ الحديثُ مجراه بعد ذلك عن (أيوب الفلسطيني).

ومن أمثلة ذلك أيضاً، قوله في قصيدة بعنوان «مرثية الحقيقة»، في رثاء

المغني الشعبي المعروف عبده موسى:

لعلها الوحيدة التي بكت عليه/ هذه الربابةُ العتيقةْ/ لعلها الوحيدة.. الصديقةْ/ كانت رغيفَهُ/ وسيفَهُ/ وخيمة انتظاره الطويل / ومات في سبيلها/ فهو شهيد اثنين: / حبّه، وجوعه النبيلْ/ يا جوع: أنت قاطع الطريقِ/ أنت قاتل الأنامل الرشيقةْ..

لو أن واحداً من (الحيتان) مات/ حدّت (الحيتان) كلها عليهْ/ وسار من وراء نعشه المنافقون../ بوّسوا خدّيهْ/ وحنطوا في متحف الرضى/ قميصه/ وحنطوا نعليه/ لكنه (يا موت) عارنا/ من أول الخليقةْ/ فأين.. أين/ تسكن الحقيقةْ[٣١].

يستعمل حيدر محمود كلمة (الحيتان) في هذه القصيدة، في إطار دلالتها الشائعة في الكلام اليوميّ ولغة الصحافة، حيث تطلق هذه الكلمة على فئة معينة في المجتمع، وهم أولئك الأثرياء المستغلّون من أصحاب الجاه والنفوذ، ولا شكَّ أنَّ الشاعر يدرك أهمية هذه الكلمة في تصوير ما يعيشه المجتمع الإنساني من تناقض حادّ، الذي غدا أشبه بمجتمع البحار أو المحيطات، الذي يأكل فيه القويُّ الضعيف، ويلتهم الكبيرُ فيه الصغيرَ.

إنَّ توظيف الشاعر لهذه الكلمة لم يكن عفوياً، بل كان واعياً ومقصوداً، فقد جاءت كلمةُ (الحيتان) في سياق القصيدة، لتبرز الوضع المأساوي لموت المغنيّ عبده موسى، الذي لم يجدْ مَنْ يبكي عليه سوى ربابته التي كانت هي كل ما يملكه في دنياه وما يأمل من ورائه أن يحقق أبسط مقوّمات العيش الكريم، إذ كان الشاعر قد بنى قصيدته على أسلوب المفارقة التصويرية، فبعد أن تحدّث عن موت هذا المغني البائس، وقدّمه على تلك الصورة، أعقب ذلك مباشرةً بصورة أخرى على الضدّ تماماً، تتمثل بموت واحد من (الحيتان)، ليكون الفارق بين موت وموتٍ هائلاً جداً، لأن هذا سيجد

(الحيتان) كلها تعلن الحداد عليه، كما سيجد الكثير من المنافقين والمنتفعين يمشون وراء جنازته، ويظهرون الحزن الشديد على فراقه، لدرجة أنهم يريدون أنْ يحنّطوا قميصَه ونعلَيْه، وذلك مما يكشف عن غياب العدالة الإنسانية، وانهيار القيم الصحيحة التي يتماسك بها المجتمعُ ويغدو مجتمعاً صالحاً ونبيلاً.

وكثيراً ما يستعمل حيدر محمود في شعره كلمة (النشامى)، وهي من الكلمات المحلية الدارجة، ومفردها: نشميّ، وهو الرجل/ أو الفارس الذي توافرت فيه كلّ معاني البطولة والشجاعة والشهامة والمروءة والإباء، وغالباً ما ترد هذه الكلمة في قصائد الشاعر الوطنية والحماسية، وخاصة تلك التي يتحدث فيها عن الأردن وبطولات جنده وتضحيات شعبه[٣٢]، ويبدو أنَّ الشاعر يستغلّها في مثل هذه القصائد، لما تمتلكه من دلالات وإيحاءات لها تأثيرها العميق في نفسية المتلقي، وذلك كان في قوله من قصيدةٍ بعنوان «هذا.. هو الأردن»:

ما زلت للفرسانِ ساح شهامة تزهو به كثبانها ورمالها
والأردنيون (النشامى): مهجة رقّت.. ولكن في الوغى استبسالها
شمّ الأنوف على السيوف توكأوا والصيد.. تسبق قولها أفعالها(٣٣)

وقوله في قصيدة بعنوان «شجر الدفلى يغني..»:

بك، يا دار (النشامى)/ نتباهى../ يا تراباً قد زرعناه عيوناً/ وشفاهاً../ وملأناه قلوباً/ وجباها../ قدر الأحرار أن يعطوا/ فيا دار الرجال../ اطلبي ما شئت منا لا تبالي../ (فالنشامى) أبد الدهر/ يظلون رجالاً[٣٤].

ويلتقط حيدر محمود، أحياناً، بعض التشبيهات اليومية المألوفة، حيث

تسهم مثل هذه التشبيهات في إبراز رؤيته على نحو مكثّف في النص الشعري. يقول، على سبيل التمثيل، من قصيدة بعنوان «اعتذار للأقصى»:

نحن يا أقصى/ كثيرون.. كما الهَمّ/ ولكنَّ الدكاكينَ كثيرةْ../ والسكاكين التي تلمع في الأيدي/ كبيرةْ!/ فمن الثوار والتجار، والأحرار/ والشطّار../ من يملك../ في هذا الدجى المعتم/ مصباح البصيرةْ؟![٣٥].

من الواضح اتكاء الشاعر في السطر الثاني على العبارة اليومية المألوفة «... مثل الهم على القلب»، وذلك إذا ما أرادوا التعبير عن كثرة الشيء. ولعله لا يخفى، ها هنا، ثراء هذا التشبيه، فهو يؤدي دلالةً مزدوجةً، ففي الوقت الذي يبيّن مقدار هذه الكثرة، فإنه يبيّن كذلك الواقع النفسي المقترن بها (واقع الهَمّ والألم الذي تعيشه أمتنا في الوقت الراهن)، إذ كانت كثرة فارغة (خادعة) لا قيمة لها، وهو ما أراد الشاعر أن يؤكده في هذه القصيدة، من خلال استلهام الحديث الشريف «يوشك الأمم أن تداعى عليكم كما تداعى الأكلة إلى قصعتها، فقال قائل: ومن قلة نحن يومئذ؟ قال: بل أنتم يومئذ كثيرٌ، ولكنكم غثاء كغثاء السيل..»[٣٦]، كما يتجلى ذلك بوضوحٍ في مثلِ قوله:

لا تصدقنا/ إذا قلنا: سنأتيك، لنفديك/ فلن يأتي.. أحدْ/ وإذا امتدت يد الهدم/ فلن تمتد كي تبنيك/ من هذي الملايين../ التي تهدر/ يَدْ../ لا يغرَّنْك العددْ/ فهو، يا أقصى/ غثاء كغثاء السيل/ لا وزن له/ وهو.. زَبَدْ[٣٧].

ومن قصائد الشاعر التي تزخر بالتعابير والأمثال والأغاني الشعبية، قصيدة بعنوان «الكتابة بالدم على نهر الأردن: من دفتر الكرامة»، يقول في أحد مقاطعها:

ولأن الدم لا يصبح ماءْ/ ولأن الشهداءْ/ لا يموتون/ طلعنا من عروق الشجر المحترق/ وطلعنا من ثنايا الأفق . . / ولأن الدم لا يصبح ماءْ/ صار لون الشجر الميت . . / أحمرْ . . / والثرى الطاهر . . نَوَّرْ/ . . ولأن الموت في شرعتنا/ أهون من ذل الهزيمة/ هبّت النيران . . / والبارود غنى . . / فالفضاء الرحب عطرٌ/ والثرى الطاهر . . «حنّا»[٣٨].

فهو يستمد هنا من الحياة الشعبية ولغتها المواقف المعبرة عن النخوة والفداء، ويعيد تشكيلها في نص شعري منبثق من موقف وطني حماسي استدعى حضور العناصر الشعبية الممثلة للموقف، والموحية بأبعاده، استناداً إلى إدراك مشترك، يشمل الشاعر والمتلقين للموقف الذي يعبّر عنه المقطع وللعناصر الشعبية الداخلة في بنائه. فالجملة التعليلية «ولأن الدمَ لا يصبح ماء» المأخوذة من مثل شعبي يضرب للتعبير عن الحمية التي توحد بين أبناء الوطن، وإن اختلفوا، في مواجهة الأخطار الخارجية، تصبح في النص منطلقاً لتعميق الإحساس بعظمة الاتحاد والنخوة التي تبعث الحياة عبر التضحية بالدماء . . . ويكثف الشاعر هذه الدلالة من خلال الجملة المستقاة من أغنية شعبية تُغنّى عادة في الأعراس، هي «هبت النار والبارود غنى»، جاعلاً منها عنصر إغناء دلالي عاطفي للنص الشعري، بما تستدعيه من إيحاءات متجذرة في الوعي الجماعي للمتلقين، الذي يربط تلقائياً بين الأغنية في العرس والأغنية في المعركة، فتتداخل بعد ذلك صورة العرس بصورة المعركة، وتغدو المعركة عرساً للموت في سبيل حماية الوطن وصون الكرامة[٣٩].

ويفيد جيدر محمود في بعض قصائده من أسلوب الخطبة الدينية، وخصوصاً خطبة «الجمعة»، ويمكن الإشارة هنا إلى قصيدته «الطريق إلى القدس»، التي بناها الشاعر بالكلية على هذا الأسلوب، كما يظهر ذلك من خلال هذه المقاطع، على سبيل المثال:

مسلمون . . إذن/ كيف!!/ والنار تأكل أقدس أوطانكم/ وتدوس «الفرنجة»/ أطهر أركانكم/ وبقرآنكم يهزأ الغاصبون/ وإيمانكم؟!/ مسلمون . . نعم/ في شهادات ميلادكم/ قاعدون على صدر أمجادكم . . / معجبون بوفرة أموالكم/ وبكثرة أولادكم/ والسكاكين تذبحكم : بلداً/ بلداً/ وتقطعكم : كبداً كبداً/ وتقولون : / لا بد أن يظهر الحق/ كيف سيظهر/ إن لم تؤدوا الثمن؟!/ ينصر الله من ينصر الله/ والويل للعابدين سواه . . / أيها المسلمون/ اتقوا يوم يسألكم/ عن أعز مدائنه/ وأعز مآذنه/ كيف أسقطتموها بأيدي الغزاة[٤٠] .

من الجليّ ها هنا استغلال الشاعر لأسلوب الخطابة الدينية، حيث يتبدّى ذلك في الصياغة على مستوى الألفاظ والتراكيب والإيقاع، وقد جاء هذا الأسلوب منسجماً مع الغاية التحريضية للنص الشعري[٤١]، الذي يحاول الشاعر من خلاله أن يفتح عيون المسلمين على الخطر الذي يتهدد عقيدتهم وإيمانهم بسبب التفريط بالقدس والتقاعس عن حمايتها، في محاولة لتفعيل طاقة الكفاح والمقاومة عندهم، لأجل تحريرها من أوهاق العبودية، وطرد الغزاة المحتلين.

ومما لا شكّ فيه أن هذا الأسلوب له فاعليته وتأثيره في ملايين المسلمين الذين يخاطبهم الشاعر ويسعى إلى استنهاض هممهم وحشد طاقاتهم لاسترداد ما اغتصب من الأرض والمقدسات، حيث نجد الشاعر خلال ذلك يستدعي بعض النصوص القرآنية، التي من شأنها أن تصبّ في هذا الاتجاه، كقوله تعالى : **﴿يا أيها الذين آمنوا إن تنصروا الله ينصركم، ويثبت أقدامكم﴾**[٤٢]، كما يعمد إلى ربط قضية القدس (التي تمثل رمزاً لأرض فلسطين كلها) بعملية الحساب في اليوم الآخر، وأن الله عز وجل، سوف يسألهم جميعاً عن ضياع هذه المدينة (المباركة)، كما جاء في القرآن

الكريم: ﴿سبحان الذي أسرى بعبده من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله..﴾[٤٣].

ويعيدُ حيدر محمود في بعض قصائده كتابة الخبرِ الصحفيّ اليوميّ، حيث ينتقي من ذلك ما يتناسب مع رؤيته الخاصة التي يحاول أنْ يعبّر عنها ويجلو ملامحها إلى المتلقي، يقول في قصيدته «إعادة تصوير لما حدث»:

... ماتت أمس امرأة بالسمِّ/ لأن المرأة ثرثارةْ!/ قالت صحف اليوم:
/ سعر «الكاتو»../ أغلى من سعر اللحم../ قالت أيضاً:/ سقطت في الغارة.. طيارةْ/ والراعي، من جوع، أكل الطيارْ/ لا تعجب.. من حق الراعي الجائع،/ أن يأكل كلَّ الأعداءْ/ سيقام (الليلة) حفل ساهر/ وسيعطى «الريع»/ لأبناء الشهداء../ قل يا الله..!!/ إذا غنتْ «فاجرةٌ» لفلسطينْ/ أو هتفت: فلْيحيَ الثوّار../ هذا زمنٌ.. لا يرحمْ/ فاسكت.. تسلمْ!![٤٤].

تعكسُ هذه الأخبارُ الصحفية، التي تمَّ حشدُها على هذا النحو رؤية الشاعر للعصر الذي يعيش فيه، والذي يصفه في مستهل القصيدة بأنه «... عصر السحر/ يكفي أن تغلق عينيك/ لتعرف أن دماغك في قدميك/ وأن الأرض على كتفيك»[٤٥]، فهو يرى أن هذا العصر يفهق بالمتناقضات، إذ كانت المعايير كلها مختلة، والأمور كلها مقلوبة، ومع ذلك لا يستطيع المرء أن يعلن رفضه أو احتجاجه على شيء، لأن ذلك سيكلفه ثمناً باهظاً هو حياته.

ومن الملاحظ أن الشاعر أعاد تشكيل هذه الأخبار من جديد، لتلتئم التئاماً فنياً في بناء القصيدة ككل، حيث نجده يأتي بها مركزةً، بعيدة عن الثرثرة والإسفاف، وكذلك مشحونة بالطاقة الموسيقية، الأمر الذي يجعلها تزايل صورتها المألوفة، لتلتحم بعد ذلك في نسيج العمل الشعري، ولتكون أكثر العناصر قدرة على مفاجأة القارئ وإدهاشه.

وهكذا يمكننا أن نستجلي، مما تقدم، قدرة حيدر محمود على استغلال الكلام الحياتي المتداول بين الناس وتوظيفه شعرياً، وذلك عن طريق اصطفاء ما يتلاءم مع طبيعة التجربة الخاصة التي يعبّر عنها، وإعادة صياغته صياغة جمالية، مما يجعل منه عنصراً إبداعياً له فاعلية وتأثيره.

ومما لا ريبَ فيه أن اللغة الفصيحة ستظل أساساً قوياً لتثقيف الشاعر المعاصر فنياً، «ولكن الشاعر المعاصر من حقه أن يبحث عن لغته الخاصة المناسبة لتجاربه وهموم حياته، دون أن يكون في هذا البحث عن هذه اللغة الجديدة إفساد لروح الشعر المتوهجة، ودون أن تكون هذه اللغة ستاراً يبرر ضعف الموهبة أو ضعف الثقافة الأدبية واللغوية عند الشاعر»(٤٦).

خاتمة:

وبعدُ، فيأتي استخدام الكلام العامي واليومي ضمن نسق الكلام الشعري، في إطار ظاهرة في الشعر العربي المعاصر عامة، (والشعر الأردني خاصة)، ترتبط بمواكبة هذا الشعر لمتطلبات الحياة الراهنة، وحاجته إلى لغة جديدة تكون قادرةً على التعبير عن روح العصر.

ولعله قد تبيَّن، من خلال النماذج الشعرية السابقة لكل من (عرار وحيدر محمود) التي تمَّ التوقّف عندها في هذا البحث، أهمية مثل هذا الاستخدام للغة اليومية المتداولة، فهو لم يكن يجيء على نحوٍ عشوائي في النص الشعري، وإنما كانت تستدعيه ضرورات التعبير المختلفة، وهذا يعني أن تعامل الشاعر مع عناصر هذه اللغة كان يقوم على التوظيف الفني، حيث تصبح هذا العناصر قادرةً على حمل أبعاد رؤيته الذاتية، ومعبّرةً عن تجربته الشعورية الخاصة.

ومن المؤكد أن هذا هو المعوّل عليه في هذه القضية، إذ كانت اللغة عند الناس شأناً عاماً من شؤون حياتهم، فهي وسيلتهم المشتركة في التفاهم والتعايش

والتفكير منذ وجدوا، «لكنها في الشعر تكتسب طابعاً خاصاً، فمهمّة الشاعر أن يرتفع باللغة من عموميتها، ويتحول بها إلى صوت شخصي»[٤٧].

وأودّ أن ألفت الانتباه إلى أن دراسة هذه الظاهرة في الشعر الأردني المعاصر، على نحو يقوم على الاستقصاء والشمول، مما يحتاج إلى كتاب قائم برأسه لا إلى بحث في حدود ما تطيقه مجلة، إذ كنّا نلمح هذه الظاهرة في أعمال عدد غير قليل من الشعراء الأردنيين[٤٨]؛ فإذا كان البحث الحالي قد اقتصر في (نماذجه) على اعمال اثنين من الشعراء، هما: عرار وحيدر محمود، فلأن المقام، ها هنا، لا يتسع لأكثر من ذلك، فضلاً عن أن هذين الشاعرين يعدّان أبرزَ الشعراء الأردنيين الذين تتميز تجربتهم باستثمار العامي واليومي وتوظيفه شعرياً.

الهوامش

(*) نُشرَ هذا البحث في مجلّة (دراسات)، الجامعة الأردنية، المجلّد (٢٠)، العدد (١)، شباط سنة ٢٠٠٣م.

(١) ت. س. إليوت، موسقى الشعر (محاضرة ألقاها في جامعة جلاسكو سنة ١٩٤٢)، ترجمة محمد النويهي، في كتابه: قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط٢، ١٩٧١، ص: ٢٢.

(٢) يمكن أن يشار، ها هنا، مثلاً إلى: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص: ٢٩-٧٠، وإحسان عباس، من الذي سرق النار: خطرات في النقد والأدب، جمعتها وقدمت لها: وداد القاضي، ط١، ١٩٨٠، ص: ٨٢-٨٣، ومحمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥، ص: ٨٧٢ - ٢٧٥، ومحسن اطيمش، دير الملاك: دراسة للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد للنشر، ط١، ١٩٨٢، ص: ١٧٢-١٨١، وكمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: دراسة حول الإطار الاجتماعي - الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ص: ١٢٨-١٦٩، وعلي الشرع، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، منشورات عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٩١، ص: ٢٨-٤٤، وإبراهيم السعافين، الشعر العربي المعاصر في الأردن وفلسطين، في معجم البابطين للشعراء العربي المعاصر: دراسة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة عبدالعزيز بن سعود البابطين للإبداع الشعري، ط١، مج٦، ص: ٤٢ - ٤٨، ومحمد عبدالمطلب، مناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٦، ص: ٦١-٦٣.

(٣) حول الشاعر عرار (مصطفى وهبي التل)، انظر: يعقوب العودات (البدوي الملثم)، عرار شاعر الأردن، دار القلم، بيروت، ١٩٨٠، وأحمد أبومطر، عرار الشاعر اللامنتمي، الإسكندرية، ١٩٧٧، وكمال الفحماوي، الشاعر مصطفى وهبي التل: حياته وشعره، القاهرة، ط٤، وناصر الدين الأسد، الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى سنة ١٩٥٠، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ص: ٢٣٧ - ٣١٧ وتركي المغيض، الحركة الشعرية في بلاد الملك عبدالله بن الحسين ١٩٢٠-١٩٤٨، وزارة الثقافة والشباب، عمّان، ١٩٨٠، ص: ١٣١-١٣٨، وعيسى الناعوري، الحركة الشعرية في الضفة الشرقية من المملكة الأردنية الهاشمية، وزارة الثقافة والشباب، عمّان، ١٩٨٠، وزياد الزعبي، مقدمة تحقيقه لـ«عشيات وادي اليابس: ديوان مصطفى وهبي التل (عرار)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩، ص٢٥-١٠٣، وعبدالله رضوان، عرار شاعر الأردن وعاشقه، منشورات أمانة عمّان الكبرى، ١٩٩٩.

(٤) يؤكّد زيادُ الزعبي، محقّق «عشيات وادي اليابس: ديوان مصطفى وهبي التل»، من خلال اطلاعه على مسوّدات معظم القصائد، أنَّ عراراً لم يكنْ يقول الشعر عفواً، بل كان يعاني أشدّ المعاناة في نظمه، كما أنه كان ينتقي ألفاظه ويختارها بعناية، فهو يكتب ويشطب ويعيد الكتابة والشطب، وتتكرّر هذه العملية مرّات عديدةً حتى يصل إلى الشكل الذي يرتضيه في التعبير عن أحاسيسه ومشاعره. انظر: عشيات وادي اليابس: ديوان مصطفى وهبي التل (عرار)، ص: ٦٠-٦١، (مقدمة التحقيق).

(٥) نفسه، ص: ٤٧١ - ٤٧٢.

(٦) نفسه، ص: ٤٧٢، هامش رقم (١٩).

(٧) كما شاهدت ذلك بنفسي.

(٨) حول شخصية «الهبر» ودلالاتها في شعر عرار، انظر: تركي المغيض، النماذج الإنسانية ودلالاتها في شعر عرار، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد ٨، العدد ١، ١٩٩٠، ص: ٨-١٤.

(٩) سعيد الغانمي، منطق الكشف الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص: ٤٩.

(١٠) عشيات وادي اليابس، ص: ٣٠٧.

(١١) نفسه، والصفحة عينها، هامش رقم (٩).

(١٢) نفسه، ص: ٣٠٦.

(١٣) محمود السمرة، اللغة الأسلوب في شعر (عرار)، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد المزدوج ٥ - ٦، أيار - كانون الأول، ١٩٧٩، ص: ٦٩- ٧٠.

(١٤) عشيات وادي اليابس، ص: ٣٨٦.

(١٥) انظر: موسى ربابعة، المتوقع واللامتوقع: دراسة في جماليات التلقي، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد ١، العدد ٢، ١٩٩٧، ص: ٧١-٧٢.

(١٦) كمال أبوديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص: ٣٨.

(١٧) عشيات وادي اليابس، ص: ٢٤٨.

(١٨) انظر: عبدالقادر الرباعي، صور من المفارقة في شعر عرار: قراءة من الداخل، في: بحوث عربية مهداة إلى الدكتور محمود السمرة، تحرير: حسين عطوان ومحمد إبراهيم حوّر، دار المناهج، عمّان، ١٩٩٦، ص: ٣١١.

(١٩) نفسه، ص: ٣٣٩ - ٣٤٠، هامش رقم (١٠).

(٢٠) انظر: نفسه، ص: ٣٣٩ - ٣٤١.

(٢١) نفسه، ص ٣٤٠ - ٣٤١، هامش رقم (١٠).

(٢٢) من مقالة لعرار بعنوان: «الحديث شجون: زيتون بُرْما»، نشرتها جريدة الكرمل في ١/ ٧/ ١٩٣١، انظر: عشيات وادي اليابس، ص: ٣٤٠.

(٢٣) نفسه، ص: ٢٦٢.

(٢٤) نفسه، والصفحة عينها.

(٢٥) وقد أشار عرار إلى مثل هذا في قوله:

إن الـزمـان ولا أقول زمـانـي بين الطـوابع والرسوم رمـانـي
وأحال لـذاتي وساوس حـاسـبٍ يهذي بضـرب ثلاثـة بثماني
فانظر إلى الندمان كيف تفرقـوا بعدي وكيف عـلا الغبارٌ دناني..

(٢٦) علي جعفر العلاق، شعرية العبث والفوضى: قراءة في لغة عرار الشعرية، بحث قدم إلى ندوة «عرار: قراءة جديدة»، التي عقدت في مؤسسة عبدالحميد شومان، بعمّان، وذلك بمناسبة مرور مائة عام على ولادة شاعر الأردن عرار (مصطفى وهبي التل)، في الفترة ما بين ٥-٦/ ١٢/ ١٩٩٩م.

(٢٧) حول أثر عرار في الشعر الأردني المعاصر، انظر: زياد الزعبي، أثر عرار في شعرنا المعاصر، جريدة «الرأي» الأردنية، عدد ٢٤/ ٣/ ١٩٨٩، ومحمد إبراهيم حوّر، الصوت والصدى: عرار في عيون الشعراء، بحث قدّم إلى ندوة «عرار: قراءة جديدة»، (سلفت الإشارة إليها).

(٢٨) حول جوانب من حياة الشاعر حيدر محمود، انظر: محمد سمحان، مقالات في الأدب الأردني المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والشباب

والآثار، عمّان، ١٩٨٤، ص: ٦٣. ومحمد حسن المشايخ، الأدب والأدباء والكتّاب المعاصرون في الأردن، مطابع الدستور، عمّان، ط١، ١٩٨٩، ص: ١٤١، وجميل بركات، فلسطين والشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عَمَّان، ط١، ١٩٨٩، ص: ٣٢٨ - ٣٢٩، ومحمود فهمي طاهر، حيدر محمود: حياته وشعره، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ١٩٩٧، ص: ٣-٢٠.

(٢٩) انظر: زياد الزعبي، تبسيط الخطاب الشعري: دراسة في بنية اللغة الشعرية ومصادرها عند حيدر محمود، مجلة أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات، المجلد ١٤، العدد ٢، ١٩٩٦م.

(٣٠) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات مكتبة عمّان، عمّان، ١٩٩٠، ص: ٧١ - ٧٣.

(٣١) نفسه، ص: ٣٤٣ - ٣٤٥.

(٣٢) انظر: محمد المجالي، اللغة الشعرية عند حيدر محمود، أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات، المجلد ١٨، العدد ٢، ٢٠٠٠، ص٢٠.

(٣٣) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٤٦٢.

(٣٤) نفسه، ص: ٢٥٢.

(٣٥) نفسه، ص: ١٣٣ - ١٣٤.

(٣٦) أخرجه أحمد في «المسند» ٥/ ٢٧٨، وأبوداود (٤٢٩٧) واللفظ له من حديث ثوبان يرفعه إلى رسول الله[.

(٣٧) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ١٢٩ -١٣٠.

(٣٨) نفسه، ص: ٢٤٠ - ٢٤٢.

(٣٩) انظر: زياد الزعبي، تبسيط الخطاب الشعري، ص: ١٨-١٩.

(٤٠) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٦٤ - ٧٠.

(٤١) انظر: زياد الزعبي، تبسيط الخطاب الشعري، ص: ١٥.

(٤٢) سورة محمد، الآية (٧).

(٤٣) سورة الإسراء، الآية (١).

(٤٤) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٢٣٤-٤٣٥.

(٤٥) نفسه، ص: ٤٣٠.

(٤٦) رجاء النقاش، ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٢م.

(٤٧) عدنان العوادي، لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالية الثانية، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٥، ص: ٩.

(٤٨) قد يشار، ها هنا، على سبيل المثال، إلى: عبدالرحيم عمر، ونايف أبي عبيد، ومحمد إبراهيم لافي، وراشد عيسى، وعلي الفزاع، وحبيب الزيودي، وسواهم.

توظيف الموروث الديني
في شعر حيدر محمود

توظيف الموروث الديني
في شعر حيدر محمود*

تمهيد

يعدّ التراثُ بمصادره المختلفة منجمَ طاقات إيحائية لا ينضب له عطاء، فعناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد، وعلى التأثير في نفوس الجماهير، ما ليس لأيّ معطيات أخرى يستغلّها الشاعر، حيث تعيش هذه المعطيات التراثية في أعماق الناس تَحفّ بها هالة من القداسة والإكبار، لأنها تمثّل الجذورَ الأساسية لتكوينهم الفكريِّ والوجداني.

ومن هنا فإنَّ الشاعرَ إذ يتوسّل إلى إيصال الجوانب النفسية والفكرية لرؤيته الشعرية عبر جسور من معطيات هذا التراث، فإنه يتوسل إلى ذلك بأكثر الوسائل فعاليةً وقدرةً على التأثير والنفاذ، إضافة إلى أنَّ استخدام التراث يضفي على العمل الشعري عراقةً وأصالةً، ويمثل نوعاً من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة، كما يكسب الرؤية الشعرية نوعاً من الشمول، حيث يجعلها تتعدّى حدود الزمان والمكان، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر[1].

إن تعامل الشاعر مع التراث لا يعني نقله كما هو أو إعادة صياغته أو تقليده، فلا ريب أن هذا لا قيمة له، وإنما يعني أن يقوم الشاعر بتوظيف هذا التراث توظيفاً فنياً، من شأنه أن يعينه على الإفصاح عن تجربته المعاصرة، وتجسيد رؤيته الجديدة.

فالشاعر المقتدر وهو يستمدّ من التراث ويتعامل معه لا تغيب شخصيته أبداً، بل هو دائم الحضور في إبداعه الشعريّ وعميق الإحساس بشخصيته

باعتبارها العنصر الجديد الفاعل الذي يتحكّم بطبيعة العناصر القديمة وتشكيلها، بدءاً من اختيار هذه العناصر إلى دخولها في علاقة ما مع النصّ الذي ينشئه.

فمقدرة الشاعر تتجلى أساساً في تشكيله من النصوص التي أتيح له تمثلها في أطوار سابقة من تكوينه الثقافي نصاً جديداً يحمل بصماته الخاصّة به، أو حياكته من تلك الخيوط التي وفّرها له مخزونه الثقافي نسيجاً محكماً غاية الإحكام يصعب إلا على القارئ الخبير، تمييز خيوطه المكونة له.

والنصوص إذ تستوعب، وتنقل، وتقبس، وتتجاور في نفس الشاعر، تتفاعل، لا على أنها أجزاء لا رابط بينها، وإنما بوصفها أنظمة دلالة لها تماسكها ووحدتها، وهي لذلك تتصارع ويحاول كل منها أنْ يسود النصوص الأخرى، وتتزاوج مكونةً النظام الدلالي الجديد الذي يجسّده النص الجديد(٢).

في إطار هذا التعامل الإيجابي المبدع مع التراث، يأتي هذا البحث الذي يتوقف عند تجربة أحد الشعراء المعاصرين الذين كانوا على صلة وثيقة بتراثهم، فأفادوا منه كثيراً في إغناء شاعريتهم، سواء على المستوى الفني أو المستوى الفكري، وهو الشاعر (حيدر محمود)(٣).

إن الدارس لشعر هذا الشاعر يلحظ أنه قد أفاد من مصادرَ تراثية متعددة: دينية وأدبية وتاريخية وغيرها، كان لها أثرها الكبير في تعميق تجربته الشعورية وإرهاف أدواته التعبيرية. ولعل استمداده من الموروث الديني، بوجه خاصّ، واستخدامه له، أنْ يكون من أظهر صور تعامله مع التراث، حيثُ تتجلى طبيعة ارتباط الشاعر بالماضي ومدى تفاعله معه وقدرته على توظيفه وتطويره والإضافة إليه.

ويتبدى استغلال الشاعر (حيدر محمود)، بصورة واضحة، لهذا المصدر الدينيّ الذي يعدّ أهم المصادر التراثية التي ركن إليها في شعره فوفّر له غير قليل من الوسائل الفنية الغنية بالطاقات الإيحائية وكان من أكبر عون له على الإبانة عن مواقفه وعواطفه: في توظيفه لكثير من الآيات القرآنية الكريمة، والأحاديث النبوية الشريفة، وكذلك في استدعائه لعدد من الشخصيات الدينية كشخصيات الأنبياء وغيرهم، وهو ما تحاول الصفحاتُ التاليةُ أنْ تضيءَ جوانبه وتجلوَ أبعاده.

أولاً: توظيف النصّ القرآني:

ظل القرآن الكريم ببيانه وموضوعاته وقصصه وشخصياته على مرّ العصور مصدراً ثَرّاً يفيئ إليه الشعراء، يستلهمونه ويفيدون منه، إذ كان كتاب الله (المعجز) الحي المفتوح على امتداد الزمان واختلاف المكان، فكان طبيعياً أن يستمرَّ تواصل الشعراء مع هذا الكتاب، لأنهم وجدوه غنياً بأسرار الفن ووسائله، كما ألفوه مليئاً بالأجوبة عن تساؤلاتٍ كثيرة تتعلق بالوجود من حولهم وبأنفسهم وحياتهم.

وإذا كان تعامل الشاعر القديم مع القرآن الكريم، في أغلب الأحيان، يجري في حدود ضيقة، يتمثّل في إدراجه كلمةً منه أو آيةً في شعره، «تزييناً لنظامه وتفخيماً لشأنه»[٤]، ويكون ذلك بحيث «لا يُنبّه عليه للعلم به»[٥]، فإن تعامل الشاعر المعاصر مع النص القرآني أكثر رحابةً وأكثر فعاليةً، فهو لم يعدْ قائماً على «الاقتباس» كما تحدّد في البلاغة العربية، وإنما يتجاوزه إلى عديد من وصور «التناص»[٦] (Intertextuality) مع معطيات القرآن المختلفة، مما أتاح للشاعر مجالاً أوسع للإفادة من هذا المصدر الخصْب، حيث كان له أثره في إثراء تجربته وتطوير أدواته والرقي بفنه الشعري[٧].

ويلحظ المتأمِّل في شعر (حيدر محمود) كثرة استلهام الشاعر للنص

القرآني، وتوظيفه له في شعره، إذ لا تكاد تخلو قصيدةٌ له من إحالة إليه، إنْ على مستوى الصياغة والتشكيل أو مستوى الدلالة والرؤية، الأمر الذي يشكّل أبرز الظواهر في شعره، على الإطلاق. وربما يرتدّ ذلك، من ناحية، إلى «تعايشه مع الثقافة الدينية في محيطه الأسري في المراحل المبكّرة من عمره»[٨]، مما جعله يتشرّب غير قليلٍ من مفردات القرآن وتراكيبه وأساليبه البيانية، كما كان له دوره في تشكيل منطلقاته الأساسية في تفسير الأشياء من حوله ونظرته نحو القضايا والأحداث التي تضطربُ بها الحياةُ العربيةُ المعاصرة.

ومن ناحية أخرى، فإنَّ علاقةَ الشاعر المتينة بالقرآن الكريم تندرجُ ضمن رؤية فكرية تتصل بمفهومه للتجديد، وأنه ينبغي أنْ ينشأ نشأةً طبيعةً من داخل الثقافة العربية الإسلامية، وذلك باستيعاب تراثها ومحاولة فهمه وسبر أغواره وربطه بالحياة المعاصرة، وعليه فإنّ العودةَ إلى القرآن والحديث النبوي الشريف تمثل العودة إلى المنابع الأولى التي انشقَّتْ عنها هذه الثقافة، وتشكّل تراثنا في إطارها، إضافةً إلى أنهما ينضمّان على أعظم طاقة روحية وفكرية وفنية، يمكن ان يستغلّها الشاعر لتحقيق التواصل المنشود بين الشّعر والجمهور.

وقد جاء تعامل (حيدر محمود) مع النصّ القرآني، كما يمكن أن يلحظ ذلك دارس شعره، على مستويين اثنين:

الأول: مستوى الاقتباس المجرّد، إذ يقوم باقتباس بعض مفردات القرآن أو آياته، دون أن يعمد إلى توظيف هذه المقتبسات فنياً، حيث يأتي استعمالها في حيّز دلالاتها وإيحاءاتها القرآنية ذاتها، ويكون الهدف من ذلك، في الغالب، هو مدّ المعنى أو استكمال أبعاد الصورة، مما يجعل النص الشعري أكثر ثراءً. ومن أمثلة هذا الاقتباس، قوله في قصيدة بعنوان «هذا هو الأردن»:

هذي النجود من الزنود رمالها والأوفياء الطيبون رجالُها

العاديات (خيولها) لم تفترقْ عن ساحها.. والصابراتُ (جمالُها)(٩)

وواضحٌ ها هنا اقتباس كلمة (العاديات)، واستخدامها في إطار دلالتها القرآنية، كما في الآية الكريمة: ﴿**والعاديات ضبحا...**﴾(١٠)، وهي خيل المجاهدين في سبيل الله، التي تسرع في الكرّ على الأعداء. ولا شك أن ورود هذه الكلمة في النص الشعري من شأنه أن يجعل المتلقي يستحضر صورة الخيل كاملةً في السياق القرآني، كما جاءتْ في الآيات الكريمة التالية: ﴿**... فالموريات قدحاً، فالمغيرات صبحاً، فأثرن به نقعاً، فوسطْن به جمعاً ...**﴾(١١)، أي الخيل التي تقدح النار بوقع حوافرها على الحجارة، وتُغير على العدو وقت الصباح، فتثير الغبار الكثيف، وتتوسط الأعداء فتصيبهم بالخوف والفزع، وذلك دون أن يضطرّ الشاعر إلى ذكر شيء من هذا أو اقتباس ما يدلّ عليه.

ومن أمثلته كذلك، قوله من قصيدة بعنوان «صفحة من كتاب النخيل»:

فيكمُ من صخورها شدة البأس، وإصرارها العنيد العنيدُ

ومن الرمل سحره، ومن النخل مداه، ... وظله الممدودُ(١٢)

وظاهر اقتباس الشاعر في البيت الأخير للآية الكريمة: ﴿**... وظل ممدود**﴾(١٣)، الواردة في سورة الواقعة، في سياق الحديث عن الجنة: ﴿**وأصحاب اليمين ما أصحاب اليمين. في سدرٍ مخضودٍ. وطلح منضودٍ. وظلّ ممدودٍ ...**﴾(١٤)، مما جعل المعنى في النص الشعري يتفاسح في الخيال ويمتد، لارتباطه بالمعنى القرآني لكلمة (ممدود) التي جاءتْ تصف ظلّ الجنة، وأنه ظلٌّ دائمٌ لا يزول ولا تنسخه الشمسُ، إذ كانت الجنة لا شمس فيها، كما قال سبحانه: ﴿**لا يرون فيها شمساً ولا زمهريرا**﴾(١٥).

وقد يكون الهدف من استحضار الآية القرآنية في القصيدة، هو مجرد التذكير بمضمون هذه الآية، ليكون حياً في النفوس، مطبقاً في واقع الحياة، كما في قول (حيدر محمود)، على سبيل المثال:

. . . وتقولون: / لابد أن يظهر الحق/ كيف يظهر/ إن لم تؤدوا الثمن/ ينصر الله/ من ينصر الله/ والويل للعابدين سواه . . . (١٦)

فهو يستحضر ها هنا، الآية الكريمة: ﴿**يا أيها الذين آمنوا إن تنصروا الله ينصركم، ويثبتْ أقدامكم**﴾(١٧)، ليؤكد هذه الحقيقة التي تتضمّنها، والتي يرى أنها قد غابتْ عن أذهان المسلمين، وهي أن الله تعالى إنما ينزل نصره وتمكينه على مَنْ نصره أولاً، أي أطاعه وأخلص له وأيّد دينه وشريعته.

أما الآخر، فهو مستوى التوظيف الفني، حيث يغدو النصُّ القرآني من أهم الوسائل التي يستعين بها الشاعر للتعبير عن موقفه الشعوري أو رؤيته الفكرية، وذلك من خلال تفجير طاقات هذا النص، واستغلاله الاستغلال الشعري المناسب الذي من شأنه أن يخدم تجربته الراهنة. إنَّ العملية هنا لا تقوم على الاقتباس المباشر لنصوص القرآن، أو التحرك ضمن دلالاتها وسياقاتها التي وردت فيها، وإنما هي تقوم على التفاعل العميق مع هذه النصوص بغية تطويعها والإفادة من إمكاناتها المختلفة في مجالات القول الشعري، ولذلك كان طبيعياً أن تتخذ العلاقة مع النصوص القرآنية ضمن هذا المستوى من التعامل صوراً عديدة، تكون من الوضوح حيناً ومن الخفاء حيناً آخر، كما نحاول أن نبيّن ذلك.

يقول (حيدر محمود):

ونحن بني الإسلام أشلاءُ أمةٍ تداس بأقدام الغزاة رقابها

ويلهى بها يغري به كل مارقٍ ليلطم خديها ولا من يهابها

مـلايـين لـكـن مـن هـواء قـلـوبـهـا وأمـوالـهـا يـوم الحساب حسابها[١٨]

يستلهم الشاعر في البيت الأخير قوله سبحانه في سورة إبراهيم: ﴿**ولا تحسبنّ الله غافلاً عما يعمل الظالمون، إنما يؤخرهم ليوم تشخص فيه الأبصار. مهطعين مقنعي رؤوسهم لا يرتدّ إليهم طرفهم، وأفئدتهم هواء**﴾[١٩]، وهو يبيّن حال الكافرين يوم القيامة، وما يصيبهم من الفزع والهلع حين يرون عذاب الله واقعاً بهم لا محالة. ولكن (حيدر محمود) إذ ينتزع من الآية الكريمة هذا المشهَد (وأفئدتهم هواء)، الذي يصوّر قلوب الكافرين خاليةً من كل وعي ومن كل إدراك لشدّة خوفهم في ذلك اليوم الرهيب، إنما يوظفه ضمن تجربته الخاصّة التي ينتقد فيها حال العرب والمسلمين في الوقت الحاضر، الذين باتوا على كثرتهم يخشون عدوَّهم، ولا يستطيعون مواجهته، وهو يحتلّ ديارهم، وينتهك حرماتهم ومقدساتهم، ولا يخفى ها هنا أهميّة نقل سياق الصورة القرآنية للخوف والفزع إلى هذَا السياق الشعري الجديد، في لفت أنظار المسلمين إلى الواقع المرير الذي يعيشونه، وتعميق إحساسهم به، لأجل رفض هذا الواقع ومحاولة تغييره.

ومثل هذا الاستلهام للنصِّ القرآني، الذي يكون هدفه إدانة واقع الأمة وانتقاده بصورة مؤثرة، نجده في مواضعَ كثيرةٍ من شعر (حيدر محمود)، ومن ذلك قوله في قصيدة بعنوان «الشاهد الأخير»:

على من تنادي؟ موسم النخوة انتهى وسوق عكاظ بالبضاعة كاسدُ
فلا قول إلاّ قول «رابين» داوياً ولا فعل إلاّ فعله يتصاعد
ولا خيل إلاّ خيله تملأ المدى ولا ليل إلاّ ليله والفراقد
له البحر والشطآن والنهر والذرى وما تشتهي أقدامه والسواعد
(وإنا إليه راجعون) وكلنا أمام مُداه الذابحات طرائد[٢٠]

في هذا البيت الأخير يستلهم (حيدر محمود) قوله سبحانه في سورة البقرة: **﴿ولا تقولوا لمن يقتل في سبيل الله أموات، بل أحياء ولكن لا تشعرون. ولنبلونكم بشيء من الخوف والجوع ونقص من الأموال والأنفس والثمرات، وبشّر الصابرين. الذين إذا أصابتهم مصيبة قالوا: إنا لله وإنا إليه راجعون﴾**[٢١]. وجلّي من هذه الآيات الكريمة أن عبارة «إنا لله وإنا إليه راجعون» قد جاءت على لسان المجاهدين في سبيل الله، الذين يصبرون عند المصائب والمحن، فلا يجزعون ولا ينهزمون، يؤكدون بها عبوديتهم لله، وأن التجاءهم إليه وحده تعالى.

ولكن الشاعر حين استخدم جزءاً من هذه العبارة (. . . وإنا إليه راجعون) لم يضعه في سياقه القرآني، بل وضعه في سياق جديد، لا يعود فيه الضمير في لفظ (إليه) إلى الله سبحانه، ولكنه يعود إلى العدوّ الصهيونيّ، ليؤدي في خلال ذلك وظيفةً دلاليةً مفارقةً كل المفارقة لوظيفته الأولى، حيث جاءتْ توضح رؤية الشاعر لواقع الأمة، الذي جزعت فيه النفوس، وانهارت العزائم، وخارت القوى، حتى بات العدوّ يفعل ما يريد، ويتحكّم كما يشتهي.

إن استخدام (حيدر محمود) للنص القرآني لا يقوم على النقل المباشر، وإنما يقوم على التحوير في هذا النص ووضعه في سياقات لغوية جديدة، ليدخل في نسيج العمل الشعريّ، ويحمل دلالة خاصةً مغايرةً لدلالتّه الأصلية، وذلك في إطار تجربة الشاعر المعاصرة ورؤيته للأشياء، يقول (حيدر محمود) في قصيدة بعنوان «إعادة تصوير لما حدث»:

هذا عصر السحر/ يكفي أن تغلق عينيك/ لتعرف أن دماغك في قدميك/ وأن الأرض على كتفيك/ فإذا ما حركت يديك/ لتشعل

سيجارة/ هاجت كل الحيتان ونادت: / يا موسى. . . / لا تضرب بعصاك البحر/ فلن ينشق/ ولن ينقض الطوفان/ لا تلق عصاك/ لئلا تلقفها الحيات. . . [٢٢].

فالنصُّ القرآنيّ هنا يوظّف لنقل دلالة مفارقة لدلالته الأصلية، فإذا كانت عصا موسى (المعجزة) تشق البحر وتكونّ سبباً في النجاة كما قال تعالى: **﴿فأوحينا إلى موسى أن اضرب بعصاك البحر، فانفلق فكان كل فرق كالطود العظيم﴾**[٢٣]، وكذلك تبتلع كل ما يلقي إليها السحرة كما في قوله: **﴿وأوحينا إلى موسى أن ألق عصاك، فإذا هي تلقف ما يأفكون﴾**[٢٤]، فإنها تصبح في النصّ الشعري فاقدةً لفعاليتها هذه، وذلك لأن الشاعر وضعها في سياق نص جديد يعبر عن عصر يحمل في طياته كلّ المفارقات الممثلة لانقلاب كل القيم والموازين، ولذلك فإن عصا موسى تتحول من عصا ملغية لفعل السحر عند الآخرين إلى عصا يمارس عليها هي فعل السحر «تلقفها الحيات» انسجاماً مع الموقف المقلوب الذي يعبر عنه الشاعر[٢٥].

ويقول في قصيدةٍ بعنوان «الرسالة قبل الأخيرة»:

السفن المبحرة ببحر الليل/ محملة برؤوس الشحاذين/ وسيقان بنات الليل/ وألسنة الشعراء/ والبرد شديد فوق السطح القصديري/ لأن الماء تغير/ حتى أصبح مثل الماء/ أدركنا يا عاصم. . / من هذا البرد فإنا فقراء/ لا نملك ما يستر شبح العورات القابعة على استحياء/ أدركنا يا رب الفقراء. . .

بدأ البحارة سهرتهم بالوسكي/ فالبرد شديد جداً/ واختلطت أحذية/ ونهود/ ودماء/ وغناء/ واحتدم الرقص وغابت تحت الأقدام الأشياء. .

. . . لماذا؟/ نجهل ما يحدث داخل أنفسنا/ ألقوا القبض عليّ إذا

شئتم/ باسم الرفض/ فقد أدركنا الطوفان/ ولا عاصم من أمر الله/ لا عاصم من أمر الله . . . (٢٦) .

يستوحي (حيدر محمود) في هذه القصيدة الدلالة الرمزية في القرآن لسفينة نوح، ولكن بصورة معكوسة، فالقصيدة تحيل إلى قوله تعالى: **﴿وأوحي إلى نوح أنه لَن يؤمنَ لك إلا من قد آمن فلا تبتئس بما كانوا يفعلون. واصنع الفلك بأعيننا ووحينا ولا تخاطبني في الذين ظلموا، إنهم مغرقون . . . حتى إذا جاء أمرنا وفار التنور قلنا احمل فيها من كلّ زوجين اثنين وأهلك إلا من سبق عليه القول ومن آمن، وما آمن معه إلا قليل. وقال اركبوا فيها بسم الله مجراها ومرساها إن ربي لغفور رحيم. وهي تجري بهم في موج كالجبال ونادى نوح ابنه وكان في معزل يا بني اركب معنا ولا تكن مع الكافرين. قال سآوى إلى جبل يعصمني من الماء، قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم، وحال بينهما الموج فكان من المغرقين﴾**(٢٧).

فإذا كانت سفينة نوح في القرآن تمثل رمز النجاة، فإنها تغدو في النصّ الشعريّ رمز الهلاك، لأنّ الطوفان أدركها، ولم يكنْ لها من عاصم، ويعود ذلك إلى استخدام القصّة في سياق جديد، تقوم العلاقة فيه معها على المفارقة لا الموافقة، فسفينة نوحٍ في القرآنً كانتً تحمل المؤمنين الصالحين من البشر، ولكنها في القصيدة تحتمل العاصين والمنحرفين، ولذا كان طبيعياً أن يكون مصيرها إلى الغرق والهلاك، في إشارة موحية إلى تعاظم الفساد والتحذير من مغبّته، وهكذا يأتي توظيف النصّ القرآنيّ في إطار اللامألوف بالنسبة للقارئ، مما يجعل النص الشعري أكثر إثارة وتأثيراً.

ويقول أيضاً، من قصيدة بعنوان «هذا الرذاذ . . .»، قالها من وحي

«الانتفاضة» الفلسطينية، سنة ١٩٨٨ :

إنّي صحوت، فيا محتل ويلك من صحو المسافر إما آب من سفر
لن تستريح معي بعد اكتشاف دمي فإن بركان حقدي، بعدُ لم يثر
قد أيقظ الحجر الناري نار يدي وصاح: يا نارُ، لا تبقي ولا تذري[٢٨]

يعيد هذا البيت الأخير ها هنا، قراءة قوله تعالى: ﴿.. **سأصليه سقر. وما أدراك ما سقر. لا تبقي ولا تذر** ..﴾[٢٩]، ومما يلحظ أن التناص مع هذه الآيات القرآنية، قد نقلها إلى سياق جديد، مغاير للسياق الأول، فالنص القرآني يتحدّث عن نار جهنم التي يتوعد الله بها الكافرين والمكذبين يوم القيامة، أما (حيدر محمود) فهو يجعل هذه النار هي «الانتفاضة»، التي يتوعد بها العدو الصهيوني، الذي احتل أرض فلسطين وشرّد أهلها.

ونجد التناص عند (حيدر محمود) يتخذ شكلاً آخر في بعض قصائده، إذ يعمد إلى استحضار بعض مفردات القرآن، ليكشف عن التناقض الحاد بين دلالتها الحقيقية، ودلالتها في الواقع، وذلك من خلال الإشارة إلى عدد من الممارسات الخاطئة والمواقف السلبية التي تؤكد التعارض مع مضمونها القرآني، بهدف ترسيخ الفهم الصحيح لها في نفوس الناس، ليبدأ التحول الإيجابي في حياتهم وسلوكهم في ضوء ذلك، يقول في قصيدة بعنوان «الطريق إلى القدس»:

مسلمون .. نعم/ وشهادة أن لا إله سوى الله/ ينطقها كل فم/ ونقيم شعائره كلها/ ونطيع أوامره كلها/ غير انا/ ونحن نطأطئ هاماتنا للغزاة/ قد فقدنا رضاه...

مسلمون ... نعم/ وملايينا لا تعد/ وأوطاننا ملء عين المدى لا

تحد/ ولكننا عاجزون/ ومستضعفون/ ومختلفون على لون أعيننا/ والسكاكين ممعنة في البدن . . .

مسلمون . . إذن/ كيف؟!/ والنار تأكل أقدس أوطانكم/ وتدوس الفرنجة أطهر أركانكم/ وبقرآنكم يهزأ الغاصبون/ وإيمانكم . . . (٣٠).

وفي هذه القصيدة يستحضر (حيدر محمود) كلمة (مسلمون) بمفهومها القرآني الذي يشير إلى الالتزام الكامل بمبادئ الإسلام وقيمه، حيث يغدو هو منطلقه في انتقاد الواقع الذي يتناقض مع هذا المفهوم، كما يتجلى ذلك فيما تعيشه الأمة المسلمة من عجزٍ وضعفٍ، وفرقةٍ في الصف، وخضوعٍ واستكانة للأعداء.

وربما بنى (حيدر محمود) قصيدته على استحضار أسماء بعض السور القرآنية، مستغلاً طاقتها الدلالية والإيحائية، بعد أن يضعها في سياقاتٍ تعبيريةٍ جديدةٍ، كما نلحظ ذلك في قصيدته «نشيد الغضب»، إذ يقول:

أقرأ الفاتحة/ وأصلي على دمهم/ وأقبّل آثار أقدامهم/ وأقول لأمي التي منحتهم/ ضفائرها/ وأظافرها الجارحة/ بارك الله في رحم/ يلد الأنفس الجامحة . . .

أقرأ القارعة/ وألملم عن ثغر أمي/ السنابل/ أزرع في صدر أمي/ القنابل/

. . . أقرا الزلزلة/ وأصيح بملء دمي/ وأصيح بملء فمي/ تولد الآن في وطني/ قنبلة/ ستفرخ سبع قنابل/ في كل واحدة . . مئة/ فلتبارك يد الله/ كل يدٍ من لهب/ . . . علّها تستفزّ العرب . . . (٣١).

فالشاعر يفتتح المقاطع الآنفة بأسماء بعض السور القرآنية، جاعلاً إياها محوراً دلالياً موحياً في القصيدة، فالمقطع الأول الذي يبدأ بـ(أقرأ الفاتحة) يجعل قراءة سورة الفاتحة والصلاة على الدم بؤرةً دلاليةً معبرةً عن الشهادة

والتضحية والثورة، انطلاقاً من موقف دينيّ مألوف يتمثل في تمجيد الشهداء بقراءة الفاتحة على «دمهم»، وبهذه الكلمة كسر الشاعر النسق اللغوي المألوف الذي يتوقعه المتلقي، وهو «الصلاة على أرواحهم»، ومنح السياق بالتالي، بعداً دلالياً جديداً ينسجم مع رؤيته للشهادة في بعدها الثوري(٣٢).

أما المقطع الثاني الذي يبدأ بـ(أقرأ القارعة)، فالدلالة تتمحور فيه حول «الشدة» التي ترتبط بدلالة السورة القرآنية، وهكذا فإن لفظ القارعة، بإيقاعه ودلالته، يشكل نقطة انبثاق لما يليه، وهو ما اقتضى أن تحل كلمة القنابل محل السنابل، لتحدث عملية التقاء دلالي بين الكلمة القرآنية في سياقها، وبين وجودها في سياق جديد منحته هي دلالته وأبعاده. وكذلك الشأن في المقطع الذي يبدأ بـ (أقرأ الزلزلة)، والذي يقرنه الشاعر بعد ذلك بلفظة القنبلة سعياً إلى توليف دلالي بين المفردة القرآنية واللفظة المولدة. وظاهر ها هنا استحضار الشاعر لنص قرآني آخر وتحويره لينسجم مع بنية النص الشعري ودلالته الجديدة، وهو قوله تعالى: **﴿مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبةٍ أنبتت سبعَ سنابلَ في كل سنبلة مئة حبة، والله يضاعف لمن يشاء، والله واسع عليم﴾**(٣٣)، فالسنبلة في النص القرآني، رمز تنامي العمل الخير، تتحول إلى قنبلة في النص الشعري، لتأخذ الجملة الشعرية صورة الجملة القرآنية بنية وإيقاعاً، ولكن في إطار دلالي مختلف، ذلك لأن الخير الذي يتجسد في السنبلة، يغدو عند الشاعر مجسداً في القنبلة، وعليه فإن التضاعف المتصاعد للخير ممثلاً في النص القرآني، يصبح خيراً يصاعد في توالد القنبلة في النص الشعري(٣٤).

وقد يأتي التناص مع القرآن، أحياناً، في شعر (حيدر محمود)، لإبراز موقف ذاتيّ، كما في قوله من قصيدة بعنوان «سيدي يا حسين»، يرثي بها الملك الحسين بن طلال:

أفقدتني فجيعتي فيك وعيي فتساوى لدي حلوي ومرّي

وتساوى لدي طيبي ونشري وتساوى لدي كري وفري

ليتني مت قبل هذا . . ومن قال بأن الذي قضى . . كان غيري[٣٥]

فلا شك ان وراء البيت الأخير قوله سبحانه، على لسان مريم، عليها السلام، عندما ألجأها المخاضُ إلى جذع النخلة: ﴿. . . **ليتني متّ قبل هذا وكنتُ نسياً منسياً**﴾[٣٦]، ولكنَّ الشاعر يستغله ويوظفه في سياق شعوري ونفسي مختلف، فإذا كانت مريم في النص القرآني تتمنى الموت لما تعانيه من حالة ولادة عجيبة (قصة ميلاد المسيح، عليه السلام)، فإنَّ الشاعر ها هنا يتمناه لما يعانيه منَ حالة وفاة مفجعة، فَقَدَ معها وَعْيَه وإحساسَه بالوجود.

وإذا كانت صور تفاعل الشاعر مع النص القرآني، فيما سلف، ظاهرة نسبياً، حيث كانت الصياغة القرآنية تتدخل تدخلاً ما في النص الحاضر، فإن ثمة صوراً أخرى لهذا التفاعل هي أكثر خفاء، ويمكن الإشارة هنا، على سبيل المثال، إلى قوله في قصيدته «هنا . . كان»:

هي القدس مفتاح السماء وبابُها ومنها إلى الرحمن تفضي شعابُها

حجارتها للمؤمنين قلائدٌ وكحل عيون المؤمنين ترابها[٣٧]

إن النص الغائب الذي يكمن وراء هذين البيتين اللذين استهل الشاعر بهما قصيدته، هو قوله تعالى في أول سورة الإسراء: ﴿**سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله، لنريه من آياتنا، إنه هو السميع البصير**﴾[٣٨].

ومن الواضح أن التناص ها هنا لا يتمثل في أي شكل من أشكال الاقتباس، إذ كان البيتان يخلوان من أي لفظ يمكن أن يشير إلى الآية إشارةً صريحةً، ولكنه يتراءى في تولّدهما على المستوى الدلالي من رحمها، ليشكلا بعد ذلك

صياغةً موازيةً لها، فإذا كان الحديث عن حادثة الإسراء والمعراج في السورة القرآنية قد اقتضى مباشرةً ذكر بني إسرائيلَ، فإنَّ الحديث عنهم كذلك يأخذ مجراه في القصيدة بعد ذينك البيتين.

ولعلّه قد تبيّن ممّا سَبَقَ، أنَّ قراءة (حيدر محمود) للقرآن وتفاعله معه، في الوقت الذي تؤكد فيه ارتباطه الوثيق بالموروث، «توضح لنا كذلك نوعية هذه العلاقة، وتميزها عن النظرة التقليدية إلى النصّ القرآني وطريقة تفهمه والتفاعل معه، إنها قراءة أقل ما يقال فيها أنها أكثرُ عمقاً وتدبراً وأصالة، ولعلها القراءة السليمة التي تجعل نصوص القرآن حيةً نابضةً في الضمائر على الدوام، لا مجرّد أصوات وكلمات مقيدة الدلالة»(٣٩).

ثانياً: توظيف الحديث النبوي

ومثلما استثمر (حيدر محمود) النصَّ القرآنيَّ في شعره، فكان له أثره في تعميق تجربته الشعورية والفكرية، ومدِّه بالوسائل والأدوات التي تكفل له التعبير الشعري الموحي والمؤثر، فقد استثمر كذلك الحديث النبوي الشريف، إذ وجد فيه منبعاً غنياً بالطاقات والإمكانات، التي تعينه في الإبانة عن رؤيته الشعرية، وإيصال أبعادها المختلفة.

ونحن نجد استدعاء (حيدر محمود) للحديث النبوي في أكثر من قصيدة، وهو يستدعي من ذلك ما ينسجم مع تجربته وموقفه، وما من شأنه أن يجعلَ المتلقي يتواصل ويتفاعل مع النص الشعري، ولعله أن يكون من أكثر الشعراء المعاصرين التفاتاً لهذا المصدر الثرِّ، ومحاولة لاستغلال معطياته وإمكاناته الفنية في شعره.

ومن القصائد التي بناها الشاعر، بشكلٍ أساسي، على حديثٍ نبويّ، قصيدة بعنوان «اعتذار للأقصى»، وهو يستهلّها بقوله:

ستكونون كثيرين/ كثيرين، كثيرين . . / ولكن لا أحدْ/ وستمتدون (مثل الموج)/ في كل بلدْ/ ثم . . ترتدون (كالإسفنج)/ لا يبقى لكم زرع/ ولا يبقى لكم ضرع/ ولا يبقى . . ولدْ . .

لا تصدقنا/ إذا قلنا: سنأتيك لنفديك/ فلن يأتي أحد/ وإذا امتدت يد الهدم/ فلن تمتد كي تبنيك/ من هذه الملايين/ التي تهدر . . / يَدْ . . / لا يغرنك العددْ/ فهو يا أقصى/ غثاء كغثاء السيل/ لا وزن له، وهو . . زَبَدْ . . . (٤٠).

والقصيدة تقوم على استحضار حديث النبي، ﷺ: «يوشك الأمم أن تداعى عليكم كما تداعى الأكلة إلى قصعتها. فقال قائل: ومن قلة نحن يومئذ؟ قال: بل أنتم يومئذ كثير، ولكنكم غثاء كغثاء السيل، ولينزعنَّ الله من صدور عدوكم المهابة منّكم، وليقذفن الله في قلوبكم الوهن. فقال قائل: يا رسول الله، وما الوهن؟ قال: حب الدنيا وكراهية الموت»(٤١).

وقد جاء توظيف هذا الحديث، لتصوير واقع العرب والمسلمين اليوم، وبيان ما آلت إليه الحال من ضعف وذل وامتهان، مما يرجع إلى داء «الوهن» الذي تعيشه النفوس، والذي يتمثّل فيّ «حب الّدنيا وكراهية الموت»، وكأن الشاعر بذلك يؤكد انطباق الحديث على الوضع الراهن للأمة، وأن النبيﷺ، إنما كان يعنيه، تحديداً، وهو يستشرف المستقبل ويتنبأ بما سوف يحدث.

ومن الواضح أن الحديث يقرن بين (وجود الكثرة العددية/ وانعدام المهابة)، الأمر الذي يجعل القصيدة كلها صوراً لهذه العلاقة مستمدة من الواقع، وقد جاءت لتكشف زيف كثير من المظاهر التي يبدو معها أن الأمة قادرة على مواجهة عدوها واسترداد حقوقها السليبة، وذلك بأسلوب يقوم على المفارقة، وينطوي على غير قليلٍ من السخرية اللاذعة، كما يتجلّى ذلك في مثل قوله، مخاطباً الأقصى:

لا تقل: أقبلت الجيل/ إذاصحنا . . / فحتى الغزل الناعم . . / بين الإخوة-

الأعداء/ بالفصحى/ صياح . . / فإذا ما اختلفوا سالت جراح/ وإذا ما ائتلفوا . . / سالت جراح . .

. . نحن يا أقصى/ كثيرون . . كما الهم/ ولكن الدكاكين كثيرة . . / والسكاكين التي تلمع في الأيدي كبيرة/ فمن الثوار، والتجار، والأحرار، والشطار/ من يملك . . / في هذا الدجى المعتم/ مصباح البصيرة . .

يا غريب الدار/ هذي الكتل الضخمة . . / لا وزن/ ولا حزن/ ولا لون/ ولا شأن لها . . / كيف لا تنخسف الأرض بها؟!/ كيف . . لا يمحقها «الجبار»/ أو . . يبدّلها . . . (٤٢).

ويعود (حيدر محمود) إلى هذا الحديث النبوي، في قصيدة بعنوان «٦ رسائل شوق إلى عمان»، حيث يفتتح المقطوعة الخامسة بقوله:

أمن قلة نحن؟!/ يبصق كل بعير ثمانين ألفاً . . / وسوف تقيئون في آخر الأمر/ ملحاً . . / زيتاً . . / تمطر أيامكم ذهباً/ تشترون به . . لعباً/ تفتحون لها علباً . . / للهوى/ والغوى/ ثم . . / كأسك يا وجعي/ ولغيركم الثمرات . . (٤٣).

يركز (حيدر محمود) في هذا النص على بؤرة المفارقة في الحديث، حيث يتجلى «التباين بين الحقيقة والمظهر»(٤٤)، وذلك من خلال التناص مع قول القائل: «ومن قلة نحن . . »، بعد قول النبي ﷺ: «يوشك الأمم أن تداعى عليكم كما تداعى الأكلة إلى قصعتها»، ليكشف ها هنا عن الأسباب الكامنة وراء حالة الضعف والانكسار التي تمرّ بها الأمّة في الوقت الراهن، فهذه الأسباب لا ترجع إلى قلة العدد أو ضعف الإمكانات المادية، كما يتبادر إلى الذهن أول وهلة، وإنما ترجع إلى الوضع النفسي، الذي يرفض فعل التضحية، ويؤثر الشهوات الدنيوية العاجلة.

وتظهر علاقات التناص مع هذا الحديث النبوي، في غير موطن من شعر (حيدر محمود)، وقد يشار ها هنا، على سبيل المثال، إلى قوله:

مسلمون . . نعم/ في شهادات ميلادكم/ قاعدون على/ صدر أمجادكم/ معجبون بوفرة أموالكم/ وبكثرة أولادكم/ والسكاكين تذبحكم/ بلداً/ بلداً/ وتقطعكم: كبداً، كبداً. . .[٤٥].

وكذلك قوله:

ونحن بني الإسلام أشلاء أمة ... تداس بأقدام الغزاة رقابها

ويلهى بنا . . يغرى بها كلّ مارقٍ ... ليلطم خدّيها ولا مَنْ يهابها

ملايين . . لكنْ من هواءٍ قلوبها ... وأموالها يوم الحساب: حسابها

وقد كان فصل القول حدّ حسامها ... وقد كان نبراس الليالي شهابها

ولكنها لما تخلّتْ عن الهدى ... تخلّى الهدى عنها . . فضل صوابها

وضيعت الأقصى وعين العدا على ... سواه . . فهلا أيقظتها حرابها[٤٦]

ومما يتضح أنَّ التناصَّ مع هذا الحديث لم يتخذْ صورةً ثابتةً، كما أنه لم يقمْ على النقل الحرفي، فقد أعاد الشاعر قراءة الحديث، وشكله تشكيلاً جديداً يتناسب مع موقفه ورؤيته، وذلك حين عمد إلى نقل سياق الحديث من الماضي/ زمن النبوءة، إلى الحاضر/ زمن التحقق، ليتخذ النص الشعري بعد ذلك مساراً مخالفاً يقع خارج حدود التوقع لدى المتلقي، الأمر الذي يهيّىء له أن يتفاعل تفاعلاً عميقاً مع النص الشعري، وأن يكون دوره دوراً أساسياً ومهماً في استنباط دلالات النص الغائبة، وإشاراته الخفية.

ومن القصائد التي بناها (حيدر محمود) على بعض الأحاديث النبوية، قصيدة بعنوان «بدأ الإسلام غريباً . .» حيث استلهم حديث النبيﷺ: «بدأ

الإسلام غريباً، وسيعود غريباً كما بدأ، فطوبي للغرباء»[٤٧]، جاعلاً إياه مرتكزاً دلالياً تتحرك القصيدة من خلاله، وهو يفتتحها بقوله:

. . . وغريباً سيعود/ فطوبى . . للغرباء/ طوبى للأطهار، وللأحرار/ وللشرفاء/ طوبى للفقراء إلى الله/ طوبى . . للشهداء/ فليتقاسم وحل الأرض/ سماسرة الأرض/ ووسخَ العمر . . / سماسرة الأشياء/ وليحرم من عطر الورد -الشجر/ ومن دفء الوجد -القمر/ ومن سحر الوعد . . / المنتظرون على جمر الآمال/ وليأكل جوعُ العالم خبز الأطفالَ/ ويشربْ . . دمع الأطفال . . . .[٤٨].

ومما يلحظ في هذا المقطع، أن كلام النبيﷺ، لم يستخدمْ في إطار النبوءة، فهو لم يعدْ متعلّقاً بزمن مبهم مطلق، وإنما جاء استخدامه في إطار رؤية الشاعر الخاصة، حيث يرى أن النبوءة قد وقعت بالفعل، وأنها تتمثل في هذه الغربة التي يعيشها الإنسان العربيّ المسلم في هذه الأيام، الذي أصبح يواجه كلَّ صنوف الاضطهاد والحرمان، بعد ان أجمعت الدنيا على معاداته وحربه.

وفي المقطع التالي من القصيدة، نقرأ قوله:

بدأ الإسلام غريباً . . / وغريباً كان «أبو الزهراءْ»/ ويتيماً، وفقيراً، ووحيداً في ليل الصحراءْ/ وأراد الله، فطأطأ هامته العالم/ واهتزالكونُ . . / وديست تحت الأقدام العريانة/ تيجان العظماءْ/ وأمام حبيبات التمر اليابسة انهارت/ أصنام الشرك/ وخرّت أركان السفهاءْ/ وصحت من غفلتها الدنيا/ فإذا بمحمد البدوي الأميّ/ على صهوتها . . / الفارس، والمنقذ، والهادي / وإذا بالعرب المنسيين على خارطة الأرض/ يردّون لهذي الأرض/ هويتها/ ويعيدون صياغة كل تضاريس الأرجاءْ . . .[٤٩].

وهنا يستدعي الشاعر مشاهد من غربة الإسلام الأولى، يوم كان النبيﷺ، يحمل رسالة الحق وحده، على قلة إمكاناته المادية، يدعو الناس إليها، ويدافع عنها، فكان الله معه، فأيده ونصره، وفتح على أيدي أصحابه الأرض، ليصبح العرب بعد ذلك هم سادتها وبناتها. ويستحضر (حيدر محمود) هذه المشاهد التراثية في سياق الحديث عن غربة الإسلام في الوقت الراهن، ليبيّن من خلالها تجربة النبيﷺ، في تجاوز تلك الغربة، والأسباب التي كانت وراء انتصار دعوته وانتشارها:

كنا من حول رسول الله/ سيوفاً لا تخشى إلا الله/ وشموساً تطلع في الليل/ لتهدي الظمآنين/ إلى انوار الله/ .. كنا قرآن الحق، المتحرك، والفاعل/ في الأرض، وفي الإنسان/ كنا خير الحكماء/ وخير العلماء/ وخير الزراع/ وخير الصناع/ وخير السادة/ والقادة/ والفرسان/ ولهذا انتصرت، وانتشرت كلمات الرحمن.. (٥٠).

وربما استوحى (حيدر محمود) في بعض قصائده، صيغة التلبية الواردة عن النبيﷺ، وهي: «لبيك اللهم لبيك، لبيك لا شريك لك. إن الحمد والنعمة لك والملك لا شريك لك»(٥١)..، لينطلق منها في التعبير عن موقف ذاتي خاص، يرتبط بلحظة من لحظات التجلي الصوفي:

المجد لكْ/ والشكر لك/ يا رب من ساد../ ومن قاد../ ومن ملك/ أعطيت، أم منعت/ لا حبيب إلا أنت/ رفعت، أم وضعت/ لا قريب إلا أنت/ وأنت سيدي/ فما أخضع/ أو أركع/ إلا .. لك/ وأنت مولاي/ وهذا القلب/ إن لم ترحم اشتياقه/ هلك/ في غربتي عنك/ أنا منكسر .. مهزوم/ يقذفني الخوف، إلى الخوف/ فمن فوقي سحابة من الأسى/ ومن تحتي سحابة من الهموم.. (٥٢).

وهكذا يستمرّ الشاعر في قصيدته على هذه الشاكلة، متخذاً من النص

الديني محوراً تعبيرياً يجسد من خلاله موقفه الشعوري ومعاناته الروحية، ولا شك أنَّ هذا التوظيف للنص الديني، يجعل منه نصاً جديداً، إذ كان الشاعر قد أعاد تشكيله في إطار تجربته الخاصة، ليكون وسيلته الفنية في التعبير عنها، وإيصال أبعادها الشعورية، ولعل هذا من شأنه أن يجعل القارئ أكثر وعياً بطبيعة هذه التجربة، وإدراكاً لملامحها وخصوصيتها.

وقد يأتي التناص مع الحديث النبوي في شعر (حيدر محمود) من الخفاء بحيث لا يتبدى بسهولة، وذلك حينما يولد الشاعر من النص الغائب معنى إضافياً، ويجعله بؤرة دلالية تتنامى القصيدة من خلاله، كما في قوله من قصيدة مستمدة من واقع الانتفاضة الفلسطينية:

رددتني، وأنا الأعمى إلى بصري فاسلم، فديتك بالعينين، يا حجري[٥٣]

فوراء هذا البيت/ المطلع، حديث النبي ﷺ: «لا تقوم الساعة حتى يقاتل المسلمون اليهود فيقتلهم المسلمون، حتى يختبئ اليهودي من وراء الحجر والشجر فيقول الحجر والشجر: يا مسلم، يا عبدالله، هذا يهودي خلفي، فتعال فاقتله، إلا الغرقد فإنه من شجر اليهود»[٥٤].

وواضحٌ أن التناص مع هذا الحديث قد تمَّ على مستوى المعنى، إذ كنا لا نجد لصياغة الحديث أو لغته أثراً في النص الحاضر، ومن هنا ربما كان منشأ الصعوبة في تمييز هذا اللون من التناص، الذي يستنبطه القارئ استنباطاً من إشارات النص وتلميحاته.

ثالثاً: توظيف الشخصيّات الدينيّة

توظيف الشخصيات والرموز التراثية ظاهرةٌ بارزةٌ في شعر (حيدر محمود)، وهي تدل دلالةً واضحةً على عميق قراءة الشاعر للتراث، وقدرته على استغلال معطياته التي من شأنها أن تمنح القصيدة فضاءً شعرياً واسعاً غنياً

بالدلالات والإشارات. والمقصود بتوظيف الشخصية التراثية، هو «استخدامها تعبيرياً لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبّر من خلالها، أو (يعبّر بها)، عن رؤياه المعاصرة»(٥٥).

ولعل من الطبيعي أن يفسح الشاعرُ المجال في قصيدته للشخصيات التراثية التي تتجاوب معه والتي مرّت ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعرُ نفسه(٥٦)، حيث تغدو من الوسائل الفنية المهمة التي تجعل مهمة توصيل الرسالة الشعرية من السهولة واليسر، إذ كانت هذه الشخصيات «تمتلك وجوداً واضحاً في ذهن الشاعر وذهن المتلقي، ولا يتطلب تجسيدها وإيصال مضمونها إلى الآخرين عناءً كبيراً»(٥٧).

وتجدر الإشارة إلى أن أغلب الشخصيات والرموز التراثية التي وظفها (حيدر محمود) في شعره تنتمي إلى الموروث الديني، الذي يشكل أرضيةً مشتركة بين الشاعر والمتلقي، والذي ربما كان من أكثر المصادر التراثية تغلغلاً في الوجدان والوعي. فقد وجد (حيدر محمود) في هذا الموروث مصدراً غنياً بالشخصيات والرموز التي يمكن أن تعينه في التعبير عن تجربته المعاصرة أو عن جانب من جوانبها، ومن شأنها أن تحقق للنص فاعلية التأثير الإيحائي.

ومن أهمّ الشخصيات الدينية التي استخدمها (حيدر محمود) في بعض قصائده، شخصيات الأنبياء، عليهم السلام، التي شاع استخدامها شيوعاً ظاهراً في الشعر العربي الحديث. وتأتي شخصية النبي أيوب، عليه السلام، في طليعة الشخصيات التي استغلها الشاعر فنياً، وذلك في قصيدتيه: «أيوب الفلسطيني» و«أيوب يخرج عن صبره»، وهو يستخدم هذه الشخصية في إطار ملامحها القرآنية المعروفة، التي نتبيّنها في مثل قوله تعالى: ﴿**وأيوب إذ نادى ربه أني مسّني الضرّ وأنت أرحمُ الراحمين. فاستجبنا له**

فكشفنا ما به من ضرّ وآتيناه أهله ومثلهم معهم رحمة من عندنا وذكرى للعابدين﴾[٥٨]، وقوله أيضاً: **﴿واذكر عبدنا أيوب إذ نادى ربه أني مسني الشيطان بنصبٍ وعذاب. اركض برجلك هذا مغتسل بارد وشراب. ووهبنا له أهله ومثلهم معهم رحمة منا وذكرى لأولي الألباب. وخذ بيدك ضغثاً فاضرب به ولا تحنث إنا وجدناه صابراً نعم العبد إنه أواب﴾**[٥٩]، حيث يجسّد أيوب رمزَ الصبر على المحن بكل أنواعها، مادية ومعنوية، إذ كان الله قد ابتلاه بذهاب صحته وأهله وماله حتى لم يعدْ له صديقٌ في الأرض، بعد أن كان في نعمة سابغة، وعزٍّ وجاه، وشباب وجمال، فظل صابراً عابداً، مؤمناً بقضاء اللّه، لا يلجأ إلا إليه سبحانه، إلى أنْ رحمَه ربُّه، فأزال عنه المرض، وردَّ إليه أهله وثروته[٦٠].

لقد اعتمد (حيدر محمود) في قصيدته «أيوب الفلسطيني» اعتماداً كبيراً على هذه الشخصية التي جعلها محور عمله الشعري، كما يدل على ذلك العنوان الذي اختاره الشاعر للقصيدة، والذي يومئ إلى طبيعة التجربة المعاصرة التي جاء الرمز التراثي ليعبر عنها ويحمل أبعادها، وهي تجربة الإنسان الفلسطيني الذي كان يعيش آمناً عزيزاً في وطنه وبين أهله، ثم غدا مشرّداً غريباً في الأرض تطارده سهام الظلم والغدر في كل مكان.

وهو يبني هذه القصيدة على نوعٍ من المفارقة التصويرية، حيث يقدّم صورتين متباينتين لأيّوب (الإنسان الفلسطيني):

- صورته في الماضي، كما تتراءى في قوله:

هل تعرفون الفتى أيوب؟ كان له ... فينا إذا مر عرس للحساسين
وكان أجمل من فينا، وما حملتْ ... أمي بأعبق منه في الرياحين
عيناه عينا نبي، والجبين مدى ... رَحْبٌ، وساعده صخر البراكين

إذا لفى قالت الدنيا: الأبيُّ لفى وطأطأتْ هامها كلّ الميادين
وكان أيوب(.. يا ما كان) أغنيةً على شفاه الحيارى والمساكين[٦١]

- ثم صورته في الحاضر، كما تتجسد في قوله:

لكنَّ أيوب مطلوبٌ لإخوته من بعد أن دوخوا نقع الميادين
شدوا أعنة دباباتهم ومشوا على مواجعه مشي الشياطين
وضيّعوه ولو يدرون أيّ فتىً قد ضيعوا لافتدوه بالملايين
كل المنافي عليه فهي تسلمه منها إليها، سجيناً غير مسجون
إن أفلت الصدر من سهم العدى، فله في الظهر من أهله مليون سكين
لقد أرادوه حياً لا حياة به وقد أرادوه ميتاً غير مدفون
كأنه لم يكنْ يوماً أخا أحدٍ منهم، ولا جاء من ذات الشرايين[٦٢]

ويقابل (حيدر محمود) بين هاتين الصورتين، ليبيّن في خلال ذلك حجم المأساة التي أصبح يعانيها الإنسان الفلسطيني، الذي يرمز له في القصيدة بأيوب، عليه السلام، في انتكاس أحواله، وصبره على المصائب والبلايا.

وغير خاف ها هنا ما أضفاه الشاعر على شخصية أيوب من ملامح معاصرة، إذ كان قد استعار هذه الشخصية لتحمل أبعاد رؤيته الخاصة، ولذلك كان طبيعياً أن تتجرّد الشخصية المستعارة من بعض ملامحها التراثية، لتكتسب بعد ذلك عناصر جديدة، مستمدة من واقع التجربة المعاصرة.

ويمزج الشاعر في هذه القصيدة، بلماحية وذكاء، بين أيوب ويوسف: «لكن أيوب.. مطلوب لإخوته..»[٦٣]، مستعيراً من ملامح شخصية

يوسف، عليه السلام، تآمر إخوته عليه، كما صوّر ذلك القرآن في قوله: **﴿لقد كان في يوسف وإخوته آياتٌ للسائلين. إذ قالوا ليوسف وأخوه أحب إلى أبينا منا ونحن عصبة إن أبانا لفي ضلالٍ مبين. اقتلوا يوسف أو اطرحوه أرضاً يخل لكم وجه أبيكم وتكونوا من بعده قوماً صالحين. قال قائل منهم: لا تقتلوا يوسف وألقوه في غيابة الجب يلتقطه بعض السيارة إن كنتم فاعلين..﴾**[٦٤]، وقد استعار الشاعر هذا الملمح اليوسفي ها هنا، لملاءمته طبيعة التجربة التي يحاول أن يجلي أبعادها، فإذا كانت مصيبة أيوب، في الأصل، مردها إلى المرض الذي ابتلاه الله تعالى به، فإن مصيبة الإنسان الفلسطيني الصابر تكمن في بني قومه الذين خذلوه وأسلموه، وكانوا سبب محنته وعذابه.

وفي هذه القصيدة، يتخذ (حيدر محمود) من شخصية أيوب أكثر من موقف، فإذا كان في الأبيات السالفة يتحدث عنها، مستخدماً ضمير الغائب، فإننا نجده بعد ذلك يتخذ موقفاً آخر، حيث يجعل منها قناعاً يتحدّث من خلاله عن معاناة الإنسان الفلسطيني، باستخدام ضمير المتكلم:

أحاول الفهم: هذا السوق أتعبني ... وحيرتني اضطرابات الموازين

هل صاحبي صاحبي؟ من ذا يجاوبني ... وهل عدوي عدوّي؟ من سيفتيني

وكيف أعرف سكيناً ستذبحني ... وكيف أعرف سكيناً ستحميني

أحاول الفهم: لكن لا يطاوعني ... عقلي، فأبكي عليه، ثم أبكيني[٦٥]

ثم نجده بعد ذلك يتحدث إليها، مستعملاً صيغة ضمير المخاطب[٦٦]، ليعود تارة أخرى إلى التقنّع بشخصية أيوب والتكلم من خلالها:

إني لأعلن: أن الأرض عاقلة ... وليس ينقذها غير المجانين

فيا بحار دمائي، أغرقي سفني ... وأحرقي الأرض، يا نار الشرايين

ويا أظافر صبري، مزقي جسدي ... ويا ملائكتي، كوني شياطيني

إني لأعلن أن الريح قادمة ... فمرحباً بك يا ريح الفلسطيني[٦٧]

ولا شكَّ أن هذه الروح المتمردة الثائرة هي روح أيوب الفلسطيني، الذي أدرك أن قضيته لنْ يحلها أحدٌ سواه، إذ كنا لا نجد هذا الملمح، ملمح التمرد والثورة، في الصورة الموروثة لشخصية أيوب، عليه السلام، كما جاءتْ في القرآن الكريم. إنَّ من غير المعقول أنْ يثور أيوب على ربِّه، لعلمه أن الله إنما ابتلاه بما ابتلاه به ليمتحن إيمانه وصدق عبوديته، أما الإنسان الفلسطيني الذي شرَّده العدوّ من وطنه، فمن البديهي أن يعلن ثورته على هذا العدوّ، لينتزع حقَّه المغصوب، ويسترد أرضه السليبة.

كما اعتمد (حيدر محمود) على شخصية أيوب في قصيدته «أيوب يخرج عن صبره»، التي جاء نشرها بعيد «إعلان الدولة الفلسطينية في الجزائر (١٥/ ١/ ١٩٨٨)، وكأنها تتابع نهوض أيوب الفلسطيني وتفتح نافذة لرؤيا انتصاره»[٦٨]، حيث استعار من شخصية أيوب، عليه السلام، ملمح «النصر بعد الصبر»، وذلك حينما انتصر أيوب، بصبره الجميل على البلاء، على الشيطان الذي كان يحاول أن يزعزع إيمانه، لينال بصنيعه هذا رحمة الله تعالى ومرضاته، وذلك بعد أن يؤول الشاعر هذا الملمح التأويل المناسب للتجربة التي يروم التعبير عنها من خلال هذه الشخصية:

حجرٌ. . / ويكتمل البناءُ/ وينتهي «أيوبُ»/ من ثلج المنافي/ حجرٌ. . . / وتطلع شمسُ أيوب/ التي سرقتْ جدائلها الفيافي/ ويعود للعينين لونُهما/ وتصحو النارُ/ في جمرِ القوافي/

. . . هو ذا الفتى المجبول من طين الأسى/ والجوع/ والعطش المدمّر/ والطواف/ هوذا الفتى-الرقم الذي/ لم يرثه أحدٌ من الشعراء/ (حين قضى . .)/ يقوم من الردى/ كفاه من لهبٍ/ ومن غضبٍ/ على كلِّ «الخراف» . . . (٦٩).

ومن شخصيات الأنبياء كذلك، التي وظفها (حيدر محمود) في شعره، شخصية موسى عليه السلام، حيث جاءت ترمز في بعض قصائده للإنسان الفلسطيني الذي يلاحقه الظلم والعدوان في كل مكان، وقد انسدّت أمامه طرقُ النجاة، وتعطّلت في يده أسبابها ووسائلها، وذلك عن طريق الاستعمال المقلوب لهذه الشخصية:

يا موسى . . / لا تضربْ بعصاك البحر/ فلن ينشقَّ/ ولن ينقضّ الطوفانُ/ لا تلقِ عصاك/ لئلا تلقفها الحيّاتُ . . (٧٠).

فهو إذ يستدعي في هذا النص، بعض ملامح شخصية موسى كما جاءت في القرآن الكريم، فإنه لا يقدّم هذه الملامح كما هي، بل يقدّم ما يخالفها تماماً، ليتفجّر في خلال ذلك إحساسٌ عميقٌ بالمفارقة لدى المتلقي، بمقارنته بين الملامح الموروثة لشخصية موسى، والملامح المعاصرة الخاصة بالإنسان الفلسطيني التي يخلعها الشاعر عليها، والتي تنافي الملامح الحقيقية لها، وبهذا تسهم الشخصية التراثيةُ ها هنا إسهاماً فعّالاً في تجسيد رؤية الشاعر.

ونجد (حيدر محمود) في بعض قصائده، يتخذ من شخصية يوسف، عليه السلام، قناعاً يتحدّث من خلاله عن مأساة الغربة والقهر التي يعيشها الفلسطيني في الوقت الراهن، بسبب خذلان العرب له، وقعودهم عن حمايته ونصرته، كما في قصيدة بعنوان «من قاع البئر»، في إشارة إلى «غيابة الجب» التي ألقي فيها يوسف، نتيجة تآمر إخوته عليه وكيدهم له، حيث اختلطت

العناصر الموروثة للشخصية المستعارة بأبعاد رؤية الشاعر المعاصرة:

حيث سقطنا في قاع البئر/ صرخنا . . / لكنْ . . لم يسمعنا أحدٌ/ كان البئرُ عميقاً جداً/ ورجالُ وكالاتِ الأنباءِ/ . . . قليلاً ما كانوا يأتون إلى الصحراءْ/

. . . وأخٍ سوّيت عينيَّ له/ فرساً للمجد/ سوّيتُ ضلوعي/ راية . . / سوّيتُ أهدابي عباءةْ/ فمضى . . / حتى إذا صار على بوابة الجنة/ لم ينظرْ وراءهْ/ ليحييّ وَجَعي/ فاسقني، يا صاحِ حتى لا أعي/ زلّتي تؤلمني/ أم ورعي . . (٧١).

أما شخصية محمّدﷺ، فهو يستخدمها في بعض قصائده، رمزاً للمنقذ العربي الذي حادت الأمة عن تعاليمه ونهجه، وخذلته في معركته ضدّ الأعداء، كما في قصيدته «سامحني يا جدّي الطيب»، التي قالها من وحي المولد النبوي الشريف:

. . . سامحني يا جدّي الطيب/ إنْ لم أخرجْ لاستقبالك/ عند مشارف يثربْ/ لأغني: طلع البدر علينا/ فأنا أخشى الضوءَ/ يعرّيني الضوءُ، ويفضح عاري/ وأنا . . كلي عارْ/ ولقد خنتك يا جدي . . / إذ عزّ السندُ/ وبعتك للكفار . . / ورميتُ لهم، كي أنجوَ وحدي/ مفتاحَ الغار . . . (٧٢).

ومثلما استدعى (حيدر محمود) عدداً من شخصيات الأنبياء، عليهم السلام، للتعبير عن تجربته الخاصة أو الإيحاء بجانب من جوانبها، فقد استدعى كذلك بعض الشخصيات التاريخية ذات الطابع الديني، مستغلاً من ملامح هذه الشخصيات ما يتفق وطبيعة التجربة التي يريد أن يعبر عنها بواسطتها. ومن ذلك، مثلاً، شخصية مريم عليها السلام، حيث يستغل الشاعر في إحدى قصائده حادث هزها للنخلة وتساقط الثمر عليها أثناء

ولادتها لعيسى عليه السلام، كما في قوله من قصيدة بعنوان «الكلمة»:

هـزّي يا مريمُ جذع النخلة/ يسقط ثوب «العنقاء»/ يتعرّ الجسدُ التنينيُّ المطبقُ/ فوق الأشياءْ/ هزي جذع النخلة/ تسقط جدران الظلمة/

. . . هزي جذع النخلة/ هزي أيضاً . . / ولتسقط، ما جدواها أوراق التوت . . .[٧٣].

والقصيدة بمضمونها العام تصوّر إيمان الشاعر بالدور الخطير الذي تضطلع به الكلمة وقدرتها على التأثير والتغيير، ولذلك فهي عنده: «لابدّ أن تقال، برغم ما في الصمت من حلاوة. .[٧٤]. ، ولكنه في الوقت نفسه يريد أن يؤكّد ضرورة الأخذ بالأسباب، وعدم الاقتصار على الكلام دون الفعل، إذ كان الكلام وحده لا يكفي لكشف الزيف وتبديد الخرافات، ومن هنا جاء تأكيده للفعل «هزّي» الذي أمر الله به مريمَ، كما في الآية الكريمة: ﴿ . . . **وهزّي إليك بجذع النخلة تساقطْ عليك رطباً جنياً**﴾[٧٥]، حيث يلفتها إلى أهمية الأخذ بالأسباب، وذلك في اللحظة التي عاينت فيها واحدةً من أعظم المعجزات الدالّة على قدرة الخالق سبحانه، وهي ولادة عيسى، عليه السلام، من غير أبٍ.

ومن الشخصيات التاريخية التي ارتبطت بالموروث الديني، والتي استغلها (حيدر محمود) في شعره، شخصية القائد خالد بن الوليد، سيف الله المسلول، رضي الله عنه، فقد استحضر من مواقف هذه الشخصية، في قصيدته «نهر الأنبياء»[٧٦]، موقف خالد في معركة اليرموك، وهو يحث جنوده على التضحية والفداء، ومقاتلةً الأعداء، وهو الموقف الذي يرى الشاعر أن الواقع الراهن في مسيس الحاجة إليه:

. . . و«خالد» يهتف: يا جنود كبروا/ وفي سجلّ النور يا أباة سطروا/

صحائف لمجدنا/ بها الوجود يكبرُ/ ويا جنودنا . . / النهر نهركم/ وماؤه على عدوكم حرام/ سماؤه حرام/ وأرضه حرام/ و«ضفتاه»، يا جنودنا/ على عدوكم . . حرام . . [٧٧] .

كما استغلَّ (حيدر محمود) شخصية القائد صلاح الدين الايوبي، محرّر القدس من أيدي الصليبيّين، ففي قصيدته «رسالة إلى صلاح الدين»، تصبح هذه الشخصية الممثلة للبطولة والتحدي نموذجاً تراثياً يريد الشاعر استعادته ليواجه به حاضره[٧٨] . ، حيث يستدعي من ملامح هذه الشخصية ما يلائم الغرض الذي يقصد إليه، يقول:

لقد رجع الصليبيون/ ثانية/ إلى حطين/ فعجّلْ يا صلاح الدين/ عجّلْ كي تخلص وجهها العربيَّ/ من نار الصليبيين/ . . . لتبدأ من هناك خطاكْ/ إلى القدس التي تشتاق/ أن تلقاكْ/ وتبكي كلما مرّت/ على بال الربا/ ذكراكْ . . . [٧٩] .

وواضح ها هنا أن الشاعر يستعيد الشخصية والحدث التاريخي، محاولاً ان يجعل الصورة الحاضرة للواقع ملتحمةً في صورة الماضي (لقد رجع الصليبيون)، من خلال التماثل بين الواقع التاريخي المتمثل في الانهيار والتراجع أمام الغزاة، والواقع المعاصر الذي يجسد الصورة الماثلة للماضي، ومن خلال الافتراق بين الماضي والحاضر من حيث ظهور البطل آنذاك وغيابه الآن. ومن هنا، وعبر صورتي التماثل والافتراق بين الواقع التاريخي والواقع الراهن يشكل الشاعر بناءه الفني الذي يقوم على المقارنة بين حالتين: سالفة وراهنة، حيث استطاع من خلال وعيه بطبيعة العلاقة بينهما أن يمنح قصيدته بعض حيوية جسدتها محاولته تخييل الماضي حاضراً[٨٠] .

خاتمة

يتبيّن مما تقدّم أنَّ علاقة الشاعر (حيدر محمود) بالتراث كانت علاقةً وثيقةً، فهو ينظر إلى هذا التراث بحسبانه مصدر إلهامٍ وإيحاءٍ مهمٍّ لا غنى للشاعر عنه، وأن هذه العلاقة لم تكن قائمةً على التقليد أو إعادة إنتاج التراث كما هو، بل كانت قائمةٌ على التفاعل العميق معه، وتوظيفه فنياً للتعبير عن تجاربه الشعرية الخاصة، إذ إنَّ التراثَ بالنسبة للشاعر «رموزٌ وحيواتٌ مليئةٌ بالحياة والإيحاء، فليس مجدياً إعادة تسجيله بهيكله، ولكن باكتشاف القدرات الموحية والملهمة للإنسان المعاصر لإعادة بناء نفسه بوعي جديد»(٨١).

وقد تجلّى هذا بوضوحٍ في تعامل (حيدر محمود) مع عناصر الموروث الديني ومعطياته المختلفة، الذي شكّل محور هذه الدراسة، حيث كان تعامله مع النص الديني، سواء من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، يتمّ بوعي تام، بدءاً من إدراكه لما تزخر به النصوص الدينية من وسائل تعبيرية وإيحائية لها فاعليتها وقدرتها على التأثير في وجدان المتلقي العربي، إلى استخدامها استخداماً فنياً له وظيفته وغايته، مما يدل على فهم الشاعر العميق للموروث، وقدرته على محاورته واستغلال إمكاناته.

فلم يكن اختيار (حيدر محمود) للنصوص التي يستلهمها في شعره اختياراً عشوائياً أو قائماً على التقليد، بل كان يخضع لطبيعة رؤيته الذاتية وموقفه الشعوري الراهن الذي يريد أن يجسده من خلال هذه النصوص، ومن هنا كثيراً

ما كان يلجأ إلى التحوير والتغيير في النص الذي يستخدمه، أو وضعه في سياق شعري جديد مغاير للسياق الأصلي الذي ورد فيه، أو تحميله دلالة معاصر مفارقة لدلالته القديمة، إلى غير ذلك من صور التناص المختلفة، التي يرى الشاعر أنها تخدم غرضه في مجال التعبير عن تجربته، حيث يغدو النص التراثي جزءاً لا يتجزأ من بنية القصيدة بأسرها، ولا شك أن أهم وأغنى ما يستطيعه التراث بالنسبة للشاعر، «ليس أن يصبح واجهة منطوقة للعمل الفني تضاف إليه من الخارج . . . ، بل أن يحسه الشاعر، ويؤمن به، بحيث يغدو جزءاً من صميم تجربته الشعرية، وعبيراً من الماضي يصافحك حين تطالع القصيدة فلا تدري من أين مأتاه»(٨٢).

وكذلك يظهر استغلال (حيدر محمود) للتراث في استدعائه لعدد من الشخصيات والرموز الدينية، كشخصيات الأنبياء وغيرهم، وقد رأينا كيف جاءت هذه الشخصيات منسجمةً مع واقع تجربة الشاعر، وكيف غدتْ وسيلة تعبير وإيحاء مهمّة في النصّ الشعري، كان لها دورها في تأكيد جانب الشعرية فيه، ومدّ آفاقه الدلالية مما يسهم في جعل النص أكثر خصوبة، وقدرة على إثارة المتلقي وتفعيل دوره.

الهوامش

(*) نُشرَ هذا البحث في مجلة (دراسات)، الجامعة الأردنية، المجلد (٢٨)، العدد (١)، شباط ٢٠٠١).

(١) انظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٥، ص: ١٣٧.

(٢) انظر: عبدالنبي اصطيف، خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث: مدخل تناصي، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٦، ص١٨٥.

(٣) حول مسيرة الشاعر (حيدر محمود) الحياتية والأدبية، انظر: محمد حسن المشايخ، الأدب والأدباء المعاصرون في الأردن، مطابع الدستور، عمان، ط١، ١٩٨٩، ص: ١٤١، ومعجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط١، ١٩٩٥، مجلد٢، ص: ١٩٤، ومحمود فهمي طاهر، حيدر محمود: حياته وشعره، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ١٩٩٧، ص: ٣-٢٠.

(٤) فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق إبراهيم السامرائي ومحمد أبو علي، دار الفكر، عمان، ١٩٨٥، ص: ١٤٧.

(٥) شهاب الدين الحلبي، حسن التوصل إلى صناعة الترسل، تحقيق أكرم عثمان يوسف، بغداد، سنة ١٩٨٠، ص: ٣٢٣.

(٦) حول مفهوم «التناص» في الدراسات الحديثة، انظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، بيروت، دار التنوير، ط١، ١٩٨٥، ص: ١١٩، وعبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، الكويت، القاهرة، ط٣،

١٩٩٣، ص: ٣٢٠، وسيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٦، ص١٤٣، وأحمد الزعبي، التناص: نظرياً وتطبيقاً، مكتبة الكتاني، إربد، ط١، ١٩٩٣، وشكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص: ١٩١، وصبري حافظ، أفق الخطاب النقدي: دراسات وقراءات تطبيقية، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٦، ص: ٤٧.

(٧) ومن هنا كانت عناية الباحثين المعاصرين بهذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث، وقد يشار إلى: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط١، ١٩٧٨، ص: ٩٥-١٢٩، وعبدالنبي اصطيف، الشعر العربي الحديث والتراث: القرآن الكريم - دراسة في التناص، مجلة التراث العربي، دمشق، العددان ٢٥-٢٦، تشرين الأول، اكتوبر ١٩٨٦ - كانون الثاني، يناير ١٩٨٧، ص: ٩٧-١٠٣، وخالد الكركي، الرموز القرآنية في الشعر العربي الحديث: دراسة في قصائد مختارة من الشعر الحر، مجلة دراسات العلوم الإنسانية، المجلد السادس عشر، ملحق العدد الثالث، الجامعة الأردنية، عمان، آذار ١٩٨٩، ص: ٧-٩٤، ومحمد عبدالمطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص: ١٦١-١٧٩، وزياد الزعبي، تبسيط الخطاب الشعري: دراسة في بنية اللغة الشعرية ومصادرها عند حيدر محمود، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، ١٩٩٦...، وسواهم.

(٨) محمد سمحان، مقالات في الادب الأردني المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ١٩٨٤، ص: ١٠٧.

(٩) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة عمان، ١٩٩٠، ص: ٤٦٠.

(١٠) سورة العاديات، الآية: (١).

(١١) سورة العاديات، الآيات: (٢-٥).

(١٢) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٤٩١.

(١٣) سورة الواقعة، الآية: (٣٠).

(١٤) سورة الواقعة، الآيات: (٢٧-٣٠).

(١٥) سورة الإنسان، الآية: (١٣).

(١٦) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٦٦-٦٧.

(١٧) سورة محمد، الآية: (٧).

(١٨) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٢٩.

(١٩) سورة إبراهيم، الآيتان: (٤٢-٤٣).

(٢٠) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ١٤٩-١٥١.

(٢١) سورة البقرة، الآيات: (١٥٤-١٥٦).

(٢٢) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٤٣٠-٤٣١.

(٢٣) سورة الشعراء، الآية: (٦٣).

(٢٤) سورة الأعراف، الآية: (٤٥).

(٢٥) انظر: زياد الزعبي، تبسيط الخطاب الشعري، ص٢٢.

(٢٦) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٣٠٦-٣١٠.

(٢٧) سورة هود، الآيات: (٣٦-٤٣).

(٢٨) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٨٧-٨٩.

(٢٩) سورة المدثر، الآيات: (٢٦-٢٨).

(٣٠) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٦١-٦٥.

(٣١) المصدر نفسه، ص: ١٨٩-١٩٥.

(٣٢) انظر: زياد الزعبي، تبسيط الخطاب الشعري، ص: ٢٢.

(٣٣) سورة البقرة، الآية: (٢٦١).

(٣٤) انظر: زياد الزعبي، تبسيط الخطاب الشعري، ص: ٢٢-٢٣.

(٣٥) حيدر محمود، سيدي يا حسين، (قصيدة)، جريدة «الرأي» الأردنية، ٢ آذار، ١٩٩٩، ص: ٢٥.

(٣٦) سورة مريم، الآية: (٢٣).

(٣٧) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٢٥.

(٣٨) سورة الإسراء، الآية: (١).

(٣٩) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة، ١٩٩٧، ص: ٣٢.

(٤٠) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ١٢٨- ١٣٠.

(٤١) أخرجه أحمد في «المسند» ٥/ ٢٧٨، وأبو داوود (٤٢٩٧٧) واللفظ له، من حديث ثوبان يرفعه إلى رسول الله ﷺ.

(٤٢) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ١٣٠-١٣٥.

(٤٣) المصدر نفسه، ص: ٢٢١-٢٢٢.

(٤٤) د. س، ميويك، المفارقة وصفاتها، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧، ص: ٤٤.

(٤٥) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٦٥-٦٦.

(٤٦) المصدر نفسه، ص: ٢٩-٣١.

(٤٧) أخرجه مسلم (١٤٥)، وابن ماجة (٣٩٨٦، والآجرّي في «صفة الغرباء من المؤمنين» برقم (٤)، واستوعب طرقه الحافظ ابن رجب

الحنبلي في جزء مفرد بعنوان «كشف الكربة في وصف حال أهل الغربة».

(٤٨) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٣٩٦-٣٩٧.

(٤٩) المصدر نفسه، ص: ٣٩٨-٤٠٠.

(٥٠) المصدر نفسه، ص: ٤٠١-٤٠٢.

(٥١) أخرجه البخاري (١٣٤٩)، ومسلم (١١٨٤)، وأبو داوود (١٨١٢)، والنسائي ٥/ ١٦٠ من حديث مالك عن نافع عن ابن عمر.

(٥٢) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٢٧٦-٢٧٨.

(٥٣) المصدر نفسه، ص: ٨٥.

(٥٤) أخرجه مسلم (٢٩٢٢) من حديث أبي هريرة، رضي الله عنه.

(٥٥) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص: ١٥.

(٥٦) انظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: ٣٠٧.

(٥٧) علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص: ١٥٠.

(٥٨) سورة الأنبياء، الآيتان: (٨٣-٨٤).

(٥٩) سورة ص، الآيات: (٤١-٤٣).

(٦٠) انظر تفاصيل قصة أيوب، عليه السلام، في: ابن كثير، قصص الأنبياء، تحقيق محمد أحمد عبد العزيز، مكتبة دار الثقافة، عمّان، ط٤، ١٩٩٥، ص: ٢٣٣-٢٣٩، ومحمد أحمد جاد المولى، قصص القرآن، دار الرشيد، دمشق-بيروت، مؤسسة الإيمان، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص: ١٩٤-٢٠٠.

(٦١) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٧١-٧٣.

(٦٢) المصدر نفسه، ٧٤-٧٩.

(٦٣) انظر: خالد الكركي، الرموز القرآنية في الشعر الحديث، ص: ٣٤

(٦٤) سورة يوسف، الآيات: (٧-١٠).

(٦٥) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٨٠-٨١.

(٦٦) المصدر نفسه، ص: ٨٢.

(٦٧) المصدر نفسه، ص: ٨٣.

(٦٨) خالد الكركي، الرموز القرآنية في الشعر الحديث، ص: ٣٥.

(٦٩) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ١٠٤-١٠٩.

(٧٠) المصدر نفسه، ص: ٤٣١.

(٧١) المصدر نفسه، ص: ٣٣١-٣٣٥.

(٧٢) المصدر نفسه، ص: ٣١٧-٣٢٣.

(٧٣) المصدر نفسه، ص: ٤٠٨-٤١٢.

(٧٤) المصدر نفسه، ص: ٤٠٧.

(٧٥) سورة مريم، الآية: (٢٥)

(٧٦) يعني نهر الأردن.

(٧٧) حيدر محمود، الأعمال الشعرية، الكاملة، ص: ٢٦٣-٢٦٤.

(٧٨) انظر: زياد الزعبي، تبسيط الخطاب الشعري، ص: ٢٦.

(٧٩) حيدر محمود، الأعمال الشعرية، الكاملة، ص: ٥٥-٥٦.

(٨٠) انظر: زياد الزعبي، تبسيط الخطاب الشعري، ص٢٧.

(٨١) طرّاد الكبيسي، الغابة والفصول: كتابات نقدية، منشورات وز الثقافة والفنون، بغداد، ص: ٤٨.

(٨٢) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف القاهرة، ط٣، ١٩٨٤، ص: ٣٢٥.

خصوصيّة الخطاب الشعريّ
في ديوان «طواف المغنّي» لحبيب الزيودي
دراسة في ظاهرتي (التناص، والانحراف الأسلوبيّ)

خصوصيّة الخطاب الشعري
في ديوان «طواف المغنّي» لحبيب الزيودي
دراسة في ظاهرتي (التناص، والانحراف الأسلوبي)*

تمهيد

تحاول هذه الدراسةُ أن تكشفَ عن خصوصيّة الخطاب الشعريّ في ديوان «طواف المغني»[١] (١٩٩٠م) للشاعر حبيب الزيودي[٢]؛ إذ كان هذا الديوان يمثل مرحلة النضج الفنّي في تطوّر مسيرة الشاعر الإبداعية، فقد جاء تالياً لديوانه الأول «الشيخ يحلم بالمطر»[٣] (١٩٨٦م) الذي انضمَّ على قصائد البدايات - وذلك من خلال الوقوف عند أبرز الظواهر التعبيرية التي أسهمت في تشكيل هذا الخطاب، وكان لها دورها الفاعل في تجسيد رؤية الشاعر المعاصرة وإبراز موقفه الشعوريّ الخاصّ، وكذلك في تفجير طاقة التلقي واستغلالها في إنتاج الدلالة وإثرائها من خلال مدّ فضاء النص الشعري، حيث يصبح دورُ المتلقي في عملية التواصل دوراً إيجابياً يقوم على التفاعل العميق مع النص والمشاركة في إبداعه.

ولا مريةَ في أنَّ اللغة هي الأداةُ الأساسيةُ للشاعر، أو هي المادة الأولى التي يشكّل منها وبها بناءه الشعري بكلّ وسائل التشكيل الشعرية المعروفة، أي أنها الأداة الأم التي تخرج كل الأدوات الشعرية الأخرى من تحت عباءتها، وتمارس دورها في إطارها[٤]. فالقصيدة مهما غامرت في البحث عن التقنيات ومهما نوّعت في اجتهاداتها في الأداة تظل عملاً إبداعياً يتجسد من خلال اللغة أولاً، ويسعى من خلال اللغة في البرهنة على فائدته وحيويته ثانياً. وهنا لابد أن يشار إلى أن اللغة الشعرية لا تتجه إلى هدفها داخل النص، في خط مستقيم، يمتثل للأعراف دائماً ويسعى إلى التطابق معها باستمرار، بل

هي في أكثر الأحيان حركة تقوم على مخالفة السائد ومراوغته، والتفلت منه لترتقي إلى مستوى من الأداء يغذي فاعلية القصيدة وينعشها بالكثير من المفاجآت والتنويعات في أساليب القول الشعري(٥).

إن أبرز ما يميز لغة الشعر عامة ولغة القصيدة الحديثة على الخصوص هو ثراؤها بالطاقات التعبيرية، واكتنازها بالإيحاءات غير المحدودة، فقد كان الهمّ الأول للشاعر في كلّ العصور هو أنْ يعيدَ للغة طاقاتها السحرية الأولى، وقدراتها الخارقةَ على التأثير التي كانت لها في عصورِها الأسطورية الأولى قبل أنَ تتحول إلى لغة نفعية تخضعُ لمنطق العقل وتحديداته، وتسعى إلى نوعٍ من الموضوعية بحيثُ لا تعبرُ إلا عن كل ما هو واضحٌ محددٌ. ولكن الشاعرَ يحسّ دائماً أن هناك أشياء تندّ عن التحديد والوضوح، ومن ثم فإن هذه اللغة العادية بمحدوديتها عاجزةٌ عن استيعابها والتعبير عنها، ومن هنا كان سعيه المستمرّ وراء اكتشاف لغة أخرى تتسع للتعبير عن هذه الأحاسيس والمشاعر اللامحدودة التي يحسها ويشعر بعجز اللغة العادية عن استيعابها أو بتعبيرٍ آخر كانت محاولته الدائبة في سبيل إبداع لغة داخل اللغة(٦).

إذا كان الكلام العادي أحاديّ الدلالة يقوم على الوضوح والإبانة إلا فيما ندر من استعمالات مجازية، فإنَّ النصّ الشعريَّ خطاب متميزٌ مثقلٌ بالرموز، متعدّد الأبعاد، ينهَض بفعّل الإيحاء وطاقات اللغة التعبيرية وقدرتها على إنتاج المدلولات. وعلى حين يبقى النثر في أغلب تجلياته، مرتبطاً بمرجعه، فإنّ الخطابَ الشعريّ غالباً ما يذهب في اتجاه مفارق للواقع بفعل اللغة التي يجعلها مادةً أساسيةً في تشكيل عالمه ويضيف علّيها حياةً جديدة..

وفي هذا المجال تتحرك اللغة لتؤسس كيانها وخصوصية ذاتها التي تنبع من خصوصية قولها، وتقدم تشكيلاً جديداً للعالم والأشياء ينفصل عن الواقع ويذهب في اتجاه أفق يبقي على احتمالات القراءة وكثرتها، ويحملنا إلى تعدد المدلولات التي تظل تنتظر قارئاً يحررها من إسارها، ويقف على طاقتها

المركوزة، وأبعادها ورموزها، بل إن ولادة النص تبدأ في اللحظة التي تمارس فيها اللغة الشعرية سلطتها الرمزية، وتنفتح على إمكانات جديدة، فتعبر على نحو مستحدث، وتمارس تأثيرها السحري في المتلقي(٧).

أولاً: التناص

يؤكد مفهوم التناص (Intertextuality) تعالقَ النصوص وتفاعلها، وهو بحسب جوليا كريستيفا: جملة المعارف التي تجعل من الممكَن للنصوص أن تكون ذات معنى. وما أنْ نفكّر في معنى النصّ باعتباره معتمداً على النصوص التي استوعبها وتمثلها، فإننا نستبدل بمفهوم تفاعل الذوات مفهوم التناص(٨). وهي تذهب إلى أن: كلّ نص هو لوحةٌ فسيفسائيةٌ من الاقتباسات، وكل نصّ هو امتصاصٌ وتحويل لنصوص أخرى(٩). كما يرى فوكو أنه: لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من وجود أصوات متسلسلة متتابعة، ومن توزيع الوظائف والأدوار(١٠).

فالتناص شيءٌ لا محيصَ عنه، لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتها، ومن تأريخه الشخصي أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه بالعالم، كما أن هذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي كذلك(١١).

ولكن التناص لا يعني، بحال، أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، وأنه ليس سوى آلة لانتاج النصوص، إن هذا هو أبعد صور الحقيقة صدقاً على حالة الإبداع. والسرّ يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق. فالكلمة، وهي موروثٌ رشيق الحركة من نص لآخر، لها قدرةٌ على الحركة كذلك بين المدلولات بحيث إنها تقبل تغيير هويّتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق. والسياق مجهودٌ إبداعيٌ يصدر عن المبدع نفسه(١٢).

وفي هذا الإطار تتعدد صور التناص وأشكاله(١٣)، إذ كانت القضية ليست

مجرد استدعاء أو حشد لنصوص سابقة، فلا ريب أن هذا لا طائل تحته، وإنما المعول عليه في ذلك هو استغلال هذه النصوص وتوظيفها توظيفاً جديداً من شأنه أن يخدم النصّ الابداعي الحاضر، ومن هنا فإنّ هذه النصوص لا تبقى كما هي، بل تخضع لعمليات تحويلية مختلفة، (تتناول الشكل أو المضمون أو كليهما)، حيث تفارق من خلالها سياقاتها الأصلية، لتصبح بعد ذلك جزءاً أساسياً في بنية النصّ الجديد.

ومن الجدير بالذكر أن قضية تعالق النصوص وتفاعلها ليستْ قضيةً جديدةً، فقد تنبّه النقاد والبلاغيون العرب إليها منذ زمن بعيد، حيث نجدهم يعرضون إلى بعض جوانبها في حديثهم عن التضمين والاقتباس وفيما دعوه بالسرقات الشعرية وحسن الأخذ وما إلى ذلك، ويكفي أن يشار هاهنا، على سبيل المثال، إلى ما انتهى إليه حازم القرطاجني في هذا المجال، لنتبين مدى وعيهم بالقضية، وإدراكهم لأهميتها وأبعادها المختلفة(١٤).

والواقع أنَّ التناصّ من الظواهر اللافتة في شعر حبيب الزيودي، وخاصة في ديوانه «طواف المغني»، إذ قلما تخلو قصيدة في هذا الديوان من مداخلات نصوص آخرى عليها، في شكلٍ خفيّ حيناً، وجليّ حيناً آخر، ولا شك أنَّ هذه الظاهرة تكشف عن وثيق صلة الشاعر بالتراث، وعميق تفاعله معه، وقدرته على استغلاله فنياً في مجال التعبير عن تجربته الشعرية، وإيصال جوانبها المختلفة إلى القارئ، على نحو مثيرٍ ومؤثر باستمرار.

لقد وجد حبيبٌ في الموروث الثقافي، ولا سيما الديني والأدبي، منبعاً غنياً بالطاقات والإمكانات الفنية التي من شأنها أن تسعفه في التعبير، وأن تمنح قصيدته تكثيفاً وإيحاء، فراح يستلهمه في شعره ويستحضر نصوصه المختلفة موظفاً إياها توظيفاً جديداً، ينسجم مع رؤيته وموقفه، إذ كانت علاقة الشاعر بالتراث، «هي علاقة استيعاب وتفهم وإدراك واعٍ للمعنى الإنساني والتاريخي للتراث، وليست بحالٍ من الأحوال علاقة تأثر صرف»(١٥).

ولعلَّ من الأهمية أن يتوقف الدارس، في هذا السياق، عند نوعين من التناص، لهما حضور واضح في ديوان «طواف المغني»، هما: التناص القرآني، والتناص الشعري. فقد كان القرآن الكريم من المصادر المهمة التي كان يستمدّ منها حبيب، ويحاول استغلالها في شعره، حيث تتجاوز علاقته مع النص القرآني علاقة الاقتباس المحض، إلى علاقة التوظيف الفني للآيات الكريمة، بمعنى أن التناص الذي يمارسه الشاعر هو ذلك التناص الواعي، «الذي يقصد إليه الشاعر أو الكاتب قصداً، ويعرف مصدره ويستخدمه استخداماً فنياً له غايته ووظيفته»(١٦).

يقول حبيب، من قصيدة بعنوان «الفتى خليل يقيم صلاة القسام»:

ومضى خليل مؤذناً بالناس/ «حيَّ على النضال»/ فلجّت الوديانُ والغاباتُ/ «حيَّ على النضال.. على النضال»/ من كلّ فجّ أقبل الفقراء/ جاءوا يقرأون قصيدة الوطن المقدس/ للقَرى/ للغيم/ للأفق البعيد(١٧).

تتدخل الصياغة القرآنية في هذا النص من خلال الآية الكريمة: **﴿وأذّنْ في الناس بالحج يأتوك رجالاً وعلى كل ضامرٍ يأتين من كل فج عميق﴾**(١٨)، التي يستخدمها الشاعر استخداماً خاصاً، يتلاءم مع الموقف الذي يريد أن يعبر عنه، لتؤدي وظيفة دلالية في النص الشعري مغايرة لوظيفتها الدلالية في السياق القرآني. ومن الواضح أن الأذان بالحج الذي تضمنته الآية، يغدو في النص الحاضر أذاناً بالنضال، وذلك لحاجة الوطن الماسة إلى من يدافع عنه ويحميه، وأيضاً فإن الشاعر يؤكّد من خلال التناص مع الآية قدسية الوطن، وهو المعنى الذي طالما ألحَّ عليه حبيب في هذا الديوان، حتى كان العنوان الذي اختاره له ملخّصاً لهذا المعنى، وهو «طواف المغنيّ»، فهذا الطواف الذي يمارس الشاعر طقوسه هاهنا إنما هو في جنبات هذا الوطن الذي أصبح كعبته الحبيبة المقدّسة(١٩). ويقول حبيب في هذه

القصيدة أيضاً، مخاطباً المستعمر:

هيهات أن تقوى على ردّ الرياح/ لك ما تشاء ولي غدي/ ولك الجواري المنشآت ولي على/ أطرافها . . حلمٌ ندي[٢٠].

وهنا يستلهم الشاعر قوله تعالى، في سورة الرحمن: **﴿وله الجوار المنشآت في البحر كالأعلام﴾**[٢١]، حيث يضعها في سياق تعبيريّ جديد، مفارق للسياق الأصلي، فقد جاءت هذه الآية الكريمة لتشير إلى واحدة من نعم الله تعالى على الإنسان، وهي هذه السفن الضخمة التي تجري في البحار كأنها الأطواد، والتي جعلها «له» سبحانه، إذ كانت تجري بقدرته وحفظه، ولكن الشاعر يجعل هذه السفن للمستعمر الغازي الذي يحارب بها الناس الآمنين في أوطانهم وبيوتهم، لتكون هذه «الجواري المنشآت» هي سبب كل نقمة وشقاء يحلّ عليهم، وهكذا يأتي استخدام النص الغائب في إطار دلالته المعكوسة، المناقضة لدلالته القارّة في ذهن المتلقي، الأمر الذي يعني إثارة المتلقي وتفاعله مع القصيدة، وبالتالي إسهامه في إثراء دلالاتها ومعانيها. كما نقرأ في القصيدة نفسها، قوله:

ورأيتُ جرحَك/ حين جاء إليّ من أقصى المدينة حافياً يسعى/ فرأيته غاراً يضفّر شعر غزّة والخليل/ ويحيل قضبان السجون بليلنا شمعاً[٢٢].

وهذا النصّ يعيد قراءة قوله تعالى، من سورة يس: **﴿وجاء من أقصا المدينة رجلٌ يسعى قال يا قوم اتبعوا المرسلين . . .﴾**[٢٣]. ويلاحظ أن حبيباً قد نقل سياق الآية الكريمة إلى سياق جديد، ففعل المجيء الذي كان مسنداً إلى لفظ «رجل» في الآية، يصبح في النصّ الشعري مسنداً إلى جرح الشهيد الذي يخاطبه، وذلك على سبيل المجاز، ليؤكد الشاعر من خلال ذلك أهمية فعل التضحية ويصوّر أثره الإيجابي في حلبة الصراع ضدّ العدو، فهو يقدم النص القرآني ضمن منظوره الخاص، حيث يغدو التناص إحدى أدواته الفنية، التي يستخدمها في إبراز رؤيته وتجلية

بعض أبعادها.

إنَّ مما يلفتُ النظرَ في تعامل حبيب مع القرآن الكريم هو أنه لم يعمدْ إلى نقل آية بكاملها، بل يأخذ جزءاً منها ثم يحاول استغلاله في شعره، في إطار التعبير عن تجربته الذاتية، ومن هنا فهو كثيراً ما يلجأ إلى التحوير والتغيير في النص المستعار، ليأخذ موقعه المناسب في نسيج العمل الشعري، ويلتحم بصورة طبيعية مع بقية العناصر والأجزاء، ولا ريب أنَّ «الشاعر حين يستدرج إلى قصيدته نصاً آخر فلابد من تذويب ذلك النص أو دمجه ضمن سياق جديد ليتحول ذلك النص الغائب إلى حركة تتلألأ في ظلمة النص الجديد فتقترض منه، وتضيف إلى جسده أيضاً، قوةً خفيةً وإلى روحه توتّراً جديداً»[٢٤]. يقول حبيب، من قصيدة بعنوان «أقمار نيسان»:

ونـنـشـد في خـصـنـب هـذي المـروجِ وفـاءً . . ونـنـشـد فـي جَـدْبـهـا
نمـوت ولا نـنـحـنـي أو نـهـون ويمـشـي الـطـغـاةُ عـلـى عـشـبـهـا
إذا ثـار طـوْفـانُـهـا ذات يـومٍ أو انـبـجـسَ المـاءُ مـن شِـعْـبـهـا
ولاذوا إلـى جـبـلٍ لـيـقـيـهـمُ مـن الطَّوَفـان، نلوذُ بهـا[٢٥]

يومئ هذا النص إلى قصّة نوح عليه السلام، كما جاءت في القرآن الكريم، حيث تستحضر هذه الأبيات أكثر من آية: **﴿واصنع الفلك بأعيننا ووحينا ولا تخاطبني في الذين ظلموا إنهم مغرقون. . . حتى إذا فار التنّور قلنا احملْ فيها من كل زوجين اثنين وأهلك إلا من سبق عليه القول ومن آمن وما آمن معه إلا قليل. وقال اركبوا فيها بسم الله مجراها ومرساها إن ربي لغفور رحيم. وهي تجري بهم في موج كالجبال ونادى نوح ابنه وكان في معزل يا بني اركب معنا ولا تكن مع الكافرين، قال سآوي إلى جبل يعصمني من**

الماء قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم وحال بينهما الموج فكان من المغرقين﴾[٢٦]. ومن الملاحظ أنَّ الشاعر قد انحرف بهذه الآيات الكريمة عن مسارها، لتؤدي وظيفةً دلاليةً جديدةً، تنسجمُ مع رؤيته وموقفه، فسفينة نوح عليه السلام، التي تجسّد رمز النجاة في النصّ القرآني، إذ كانت سبباً في نجاة نوح ومن معه من الطوفان العظيم، تغدو في النصّ الحاضر هي الوطن، الذي يلوذ به الشاعر وقت الشدائد والمحن، ويعلن ولاءه له، ليكون مصيرُ الذين يخونون هذا الوطن ويلوذون بسواه، مصير ابن نوح، الذي رفض أن يركب في السفينة، وهو الغرق والهلاك. وهكذا يتضافرُ منطوق النص ولا منطوقه في إنتاج المعنى وتوسيع آفاق النص الشعري، مما يعني أنَّ دور القارئ لم يعدْ سلبياً أو قائماً على الاستهلاك، وإنما هو دورٌ إيجابيّ ينهضُ من خلال معرفته بالنص الغائب، وقراءة القصيدة قراءة عميقة تتجاوز القراءة الخارجية، بغية اكتشاف علاقات التداخل المختلفة بين النصوص واستنباط دلالاتها وأبعادها.

ويقول الشاعر، في قصيدته «طواف المغني»:

كأنَّ المدينة قد خيطت منذ داهمتها كفني/ وأعدّت شوارعُها حين أقبلتُ نعشي/ كأني إلى الوهم أمشي/ ولكنني حين آوي لكهفك يا أيها الشعر/ يا أيها الكاهن الوثني العتيق/ أرى في القصائد مملكتي/ وأقيم على شرفة الحب عرشي[٢٧].

تستحضر هذه الأسطر قصّة أصحاب الكهف الواردة في القرآن الكريم، حيث يستغلّ الشاعر هاهنا بعض جوانب هذه القصةَ ليعبر من خلالها عن تجربة ذاتية خاصة، يقول سبحانه: **﴿... نحن نقصّ عليك نبأهم بالحقّ إنهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى. وربطنا على قلوبهم إذ قاموا فقالوا ربنا رب السموات والأرض لن ندعو من دونه إلهاً لقد قلنا إذاً شططاً، هؤلاء قومنا**

اتخذوا من دونه آلهة لولا يأتون عليهم بسلطان بيّن فمن أظلم ممن افترى على الله كذباً، وإذ اعتزلتموهم وما يعبدون إلا الله فأووا إلى الكهف ينشر لكن ربكم من رحمته ويهيء لكم من أمركم مرفقا﴾[٢٨]. إنَّ كلاً من: الشاعر وهؤلاء الفتية، لم يجد التوافق والانسجام مع المجتمع الذي يعيش فيه، مجتمع المدينة، مما جعله يؤثر الانسحاب والاعتزال في (كهف)، طلباً للأمن والحرية، ليقيم فيه عالَمه الخاصّ ويحقق انسجامه الفكريّ والنفسيّ، ولكنَّ الفارق يكمن في طبيعة هذا الكهف الذي آوى إليه كلٌّ منهما، فإذا كانت الصياغة القرآنية تتعامل مع لفظ الكهف في حيّز دلالته الحقيقية، فإن النص الشعري يتعامل مع هذا اللفظ على مستوى التعبير المجازي، وذلك حين يجعل حبيبٌ هذا الكهف الذي يأوي إليه هو عالم الشعر، الذي يرى فيه مملكته الخاصة، التي يستطيع من خلالها أن يحقّق كلَّ أحلامه وأمانيه، وهنا تتبدّى بلا شك مقدرته على التصرّف بالنصوص الغائبة، وتحميلها أبعاداً جديدة.

لقد اتكأ حبيبٌ على النصّ القرآني مرّات عديدةً في هذا الديوان، محاولاً استثمار طاقاته وإمكاناته الإيحائية التي من شأنها أن تجعل القصيدة أكثر غنىً وحيويةً، وتجدر الإشارة إلى أن التناص القرآني من الظواهر البارزة في الخطاب الشعري الحديث، باعتبار القرآن الكريم مادّةً غنيةً بمجموعة القيم والرموز الإنسانية التي ينتحي عليها الشعراء في إنتاج معانيهم[٢٩]. يقول حبيبٌ في قصيدته «حمدان»:

ويستيقظ الوطن المتدثر بالغار/ ما فيه زيتونة لم يخضّب جدائلها/ عبق من دم الشهداء وطيبُ/ ألا أيها الكافرون لكم دينكم/ وله دينه/ ولا ينحني القلب عن دينه أو يتوب[٣٠].

ومن الجليّ هاهنا استغلال الشاعر لسورة الكافرون: **﴿قل يا أيها الكافرون. لا أعبد ما تعبدون. ولا أنتم عابدون ما أعبد.**

ولا أنا عابد ما عبدتم. ولا أنتم عابدون ما أعبد. لكم دينكم ولي دين﴾[٣١]، التي جاءت تبيّن مقدار تعلّق الشهيد بوطنه، فهو يموت من أجله، ولا يقبل المساومة عليه في أي حال من الأحوال، فحب هذا الوطن هو دينه الذي لا يتنازل عنه أبداً، مهما كلّف ذلك من تضحيات جسامٍ.

والواقع أن هذه القصيدة من أكثر قصائد حبيب ازدحاماً بالنصوص القرآنية، التي أصبحت جزءاً أساسياً في نسيج العمل الشعري، يقول منه مثلاً:

سلامٌ على دمه حين مات/ سلامٌ على وجهه حين يبعث حياً/ فيا زكريـ . . / إذا أمحل الزرع لا تخذل الحقل يا زكريا/ وإن شحَّ غيث السماء فكن يـ بنيَّ سخياً/ وأوصيك بالأرض فهي العباءة إن هتكت/ سيرى الناس عريك لو ألبسوك من الخزّ زيا/ . . وأغفى وما كان والياً أو وليّاً/ ولكنه عاش في نبض هذا التراب/ على جوعه أردنياً وأسلمه روحه أردنياً[٣٢].

وهنا لا يتوقّف حضور النص القرآني عند حدود هذا الاستلهام للآية الكريمة، في سورة مريم: **﴿وسلامٌ عليه يوم ولد ويوم يموت ويوم يبعث حياً﴾**[٣٣]، الذي نلحظه جلياً في السطرين: الأول والثاني، وإنما هو يتجاوز ذلك ليشمل المقطع كاملاً، حيث يظل النص القرآني حاضراً من خلال إيقاعه، الذي ينسرب إلى بقية الأسطر الشعرية. وهذه القصيدة يختتمها حبيبٌ بقوله:

ويا ربّ ما عاد في القلب نبضٌ يتمّ القصيدة/ قد مسني العيُّ، فاحللْ إذنْ عقدةً من لساني/ وهبني الأمانا/ ودعْ نبض شعبي يتمّ القيدة/ فالشعب أفصح مني لساناً[٣٤].

وهذا النص يعيد قراءة آيتين من القرآن الكريم، الأولى في سورة طه، وهي

قوله سبحانه، على لسان موسى عليه السلام: ﴿**واحللْ عقدةً من لساني**﴾[٣٥]، والثانية في سورة القصص، وهي قوله تعالى، على لسان موسى كذلك: ﴿**وأخي هارون هو أفصح مني لساناً . . .**﴾[٣٦].

وظاهرٌ أنَّ التناص مع هاتين الآيتين قد تمَّ على مستويين: مستوى الصياغة، ومستوى الوظيفة، حيث يتبدّى لنا المستوى الأول من خلال هذه التغييرات والإضافات التي طرأت على التعبير القرآني، وأخرجت التعامل معه من حيز الاقتباس إلى حيز التناص، كما يتجلى المستوى الثاني من خلال وضع تينك الآيتين في سياق شعري جديد للتعبير عن رؤية خاصة تعلي من شأن الموقف الشعبي في عملية الإصلاح والتغيير، فإذا كانت الفصاحة في النصّ الغائب فرديةً، ترتبط بهارون عليه السلام، فإنها تصبح في النصّ الحاضر جمَاعيةً، ترتبط بالشعب عند الشاعر، لإيمانه بدوره الحضاري الكبير.

أما التناص الشعريّ في ديوان «طواف المغني»، فهو يطالعنا في أكثر من مكان، وإنْ كانت ظواهره أقلّ بالقياس إلى التناص القرآني، ومن الأهمية هاهنا «أن ندركَ بأنَّ الامتصاص للخطاب الشعري لا يعني الذوبان، ولا ينفي التمايز نتيجة لارتباط الخطاب بتجربته التي تتخالف مع سواها زماناً ومكاناً، لكن في الوقت نفسه فإن وجود قطيعة مع التراث ضرورة تحتمها طبيعة الوجود البشري ذاته، لكنها ضرورة محكومة بأن المبدع لا ينشأ في فراغ ثقافي، وإلا كان يتيماً بلا آباء، وبالضرورة سيقوده اليتم إلى العقم فلا يكون له أبناء»[٣٧]. يقول حبيب، على سبيل التمثيل، في «مرثية فراس»:

أقلّب عيني بين الوجوه/ وليست وجوه الرجال وجوه الرجال/ فهذي مدينتنا شرّعت بابها للظلام/ وأوصدت الباب دون النهار/ أرى في النوافذ خوفاً/ وفي الطرقات انكسارْ/ وأقمارنا انطفأت/ وسوى الروم في الدار رومٌ/ فهل ينفع الكيّ والداء بين الضلوع/ وللروم في الدار دارْ[٣٨].

فهو يستلهم في هذه الأسطر قول أبي الطيب المتنبي، مخاطباً سيف

الدولة:

وسوى الروم خلف ظهرك رومٌ فعلى أي جانبيك تميلُ[٣٩]

حيث يعرّض المتنبي في هذا البيت بالبويهيين الذين كانوا يحكمون العراق، ولكن حبيباً يستغل هذا النص التراثي ويحوّر فيه ليقدّم من خلاله رؤيةً معاصرةً، تدين الواقع العربي الراهن، الذي مكّن للمحتلّ في فلسطين، ولذلك كان طبيعياً أن يستبدل الشاعر شبه الجملة «في الدار» بشبه الجملة «خلف ظهرك» الواردة في بيت المتنبي، ليدل بذلك على واقع الاحتلال لأرض فلسطين، وهو لم يكتف بذلك بل راح يستولد النص التراثي معنى جديداً يعمق من خلاله الصورة، وهو قوله: «وللروم في الدار دار»، ليصوّر مدى تغلغل الأعداء وتمكنهم. ومن الواضح أن الشاعر لم ينقل بيت المتنبي نقلاً حرفياً، إذ كانت «العملية ليست مطلقاً عملية اقتباس لنص من التراث، وإنما عملية تفجير لطاقات كامنة في هذا النص، يستكشفها شاعر بعد آخر، كل حسب موقفه الشعوري الراهن»[٤٠]. ويقول حبيب في قصيدة أخرى:

ومضى خليل ليمسح الأحزان عن وجه التراب/ مضى ليافا قلبه قنديلها/ ويداه وردٌ أحمرٌ في كلّ بابْ/ لعروسة البحر التي يتآمر المستعربون على عروبتها/ فيسقطها القرارُ من الحسابْ[٤١].

ولعل التناصّ الشعري هاهنا من الخفاء، حيث يتطلب غير قليل من التأمل، فهذا النص يتكئ على قول مظفر النواب: القدس عروس عروبتكم...[٤٢]، ولكننا لا نعثر على هذا السطر الشعري في النص الحاضر، بمعنى أن العلاقة معه لم تقم على النقل المباشر، بل على الحوار الفاعل الذي يهدف إلى استثمار الموروث الثقافي فنياً في إطار التعبير عن تجربة جديدة، وهكذا فإن «النص الشعري ينتج داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنص آخر»[٤٣].

إن من السهولة أن يلحظ قارئ شعر حبيب اتكاءه على الموروث الشعري الحديث، حيث يجد صوته ممتزجاً بأصوات غير قليل من الشعراء المعاصرين. ولا غرو فكثيراً ما أكد حبيب أن الشعر لا يمكن أنْ يأتيَ إلا من الشعر، ولا يمكن أن تتطور تجربة أي شاعر دون وجود تجاربَ أخرى تضيء على تجربته، ولا سيما في مرحلة البدايات(٤٤)، وهو يرى أنه «ليس بوسع المبدع أن يأتي بالجديد، إلا إذا انغمس بالكامل في تراث أمته القديم والمعاصر»(٤٥)، ومن هنا فإن القراءة النهائية للشعر عنده، «إنما تنطلق من قدرة الشاعر على صياغة إيقاعه الخاص ضمن إيقاع مكانه وتراثه ولغته وزمانه»(٤٦). يقول حبيب:

قال المؤابيّ الموزّع في الدوالي/ إنَّ من حقّ القصائد أنْ تقاتلَ/ عندما يتخاذل الفرسانُ/ وعلى القصائد أن تعزّ الأرض/ إنْ ذلّوا وهانوا(٤٧).

تستحضر هذه الأسطر قول محمود درويش في قصيدته: «يوميّات جرح فلسطيني»: نحن لا نكتب أشعاراً ولكنا نقاتلُ(٤٨). بيد أن حبيباً لا ينقل هذا النص كما هو، بل يطوّره بما يتلاءم مع تجربته الخاصة التي يرى فيها أن واجب الدفاع عن الأوطان ونصرتها إنما يقع بالدرجة الأولى على عواتق الجنود المدجّجين بالسلاح، أما القصائد فمن حقها أن تقاتل في حالة واحدة، وذلك عندما يتخاذل هؤلاء الجنود أو الفرسان ويقعدون عن مواجهة الأعداء، وواضحٌ أنَّ حبيباً يصدر عن رؤية واقعية تحاول أن تضع الأمور في نصابها، إذ كان الشعر لا يمكن أن يعيد أوطاناً أو يطرّد عدواً مغتصباً.

وهكذا نستطيع أن نتبيّن مما سبق مدى تفاعل حبيب مع الموروث الثقافي وقدرته على توظيفه واستغلاله فنياً في شعره، حيث غدا هذا الموروث أداةً تعبيرية وإيحائية مهمة في يده، كان لها دورها الواضح في تكثيف شعرية النص وتوسيع فضائه الدلالي.

لقد كان تعامل حبيب مع الموروث تعاملاً إيجابياً يقوم على استيعاب عناصره ومعطياته ومحاورتها محاورةً عميقة لاستثمار طاقاتها وإمكاناتها التي

من شأنها أن تُجسد تجربته الذاتية وتثري قصيدته وتجعلها أعظم تأثيراً في القارئ، ولا ريب أن «القصيدة الجيدة لا تقتبس من الموروث التاريخي لتوثيق الشعر وتأكيد انتمائه إلى القديم، وإنما تثير بهذا الاقتباس في ذهن المتلقي دلالات وصوراً وومضات تقرّب بها المعاني الحديثة التي يريدها الشاعر المعاصر»(٤٩).

ثانياً: الانحراف الأسلوبي

يعرَّف الشعر دائماً باستعماله الخاص للغة، بمعنى أنه يستعمل اللغة بطريقة مفارقة لما هو مألوف وعادي، ومن هنا تتحدّد اللغة الشعرية في الدراساتِ النقديّة والأدبية الحديثة على أساس أنها ابتعادٌ عن القاعدة الشائعة وكسرٌ لها وانحرافٌ عن سلبيّتها(٥٠).

وتتبدّى ظاهرة الانحراف (Deviation) في النص الشعري من خلال استخدام العناصر اللغوية استخداماً غير معهود، إذ يغدو النص الشعري نصاً يرنو إلى اللامألوف واللاعادي، وبهذا تكَون ظاهرة الانحراف من أهم الظواهر التي تعكسُ تجليات اللغة الشعرية في تجاوزها للنمط التعبيري المألوف أو المتواضع عليه.

وكذلك فإن الانحراف من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري عن غيره، لأنه عنصر يميّز اللغة الشعرية ويمنحها خصوصيتها وتوهّجها وألقها ويجعلها لغةً خاصةً تختلف عن اللغة العادية، وذلك بما للانحراف من تأثير جماليّ وبعدٍ إيحائي، ولما لهذه الظاهرة من أثرٍ في النص الشعري(٥١).

ومن هنا يذهب بول فاليري إلى أنَّ الأسلوب هو في أساسه «انحراف عن قاعدة ما»(٥٢)، كما يعرّفه ريفاتار بأنه «انزياحٌ عن النمط التعبيري المتواضع عليه»، حيث يكون خرقاً للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما نَدَرَ من الصيغ حيناً آخر(٥٣).

ويرى جان كوهن أنّ الشعر انزياحٌ عن معيار هو قانون اللغة، بيد أنه ليس انزياحاً عشوائياً، وإنما هو محكومٌ بقانون يجعلّه مفارقاً لغير المعقول، فإذا كانت الجملة الشعرية والجملة غير المعقولة تتشابهان من حيث خرقهما لقواعد التعبير، فإنهما يختلفان من حيث قابلية الأولى للتصحيح، وعدم قابلية الأخرى(٥٤).

وتجدر الإشارة إلى أن الانحراف لا يقتصر على خرق قواعد اللغة، وإنما يتجاوز ذلك إلى ميدان الصورة بحسبانها عنصراً من عناصر اللغة الفنية، ولعل المعوّل عليه في دراسة الانحراف هو الصورة الشعرية، فقد عدَّ كثيرٌ من النقاد الاستعارة أو التعبير المجازي انحرافاً باللغة عن طبيعتها الأصلية(٥٥)، تمنحها مجالات أوسع، للتعبير عن الانفعالات والمشاعر والمواقف التي يعيشها المبدع.

ومما لا يخفى أن قضية الخروج عما هو مألوف في استخدام اللغة ليس قضية خاصة بالنقد الحديث، بل هي قضية اتخذت أشكالاً متعددة في الموروث القديم، ويبدو أن ملاحظات القدماء للاستخدام اللغوي وتعامل الشاعر مع عناصر اللغة قد دفعهم إلى التأمّل فيما هو خارج حدود الاستعمال والقوانين التي اعتادوا أن يصدروا عنها في الحكم على الشعر..

وقد جاءت إلماعات القدماء إلى الخروجات بصورة خاصة عند حديثهم عن المجاز والحقيقة والاستعارة والتقديم والتأخير والحذف والإيجاز والإطناب والالتفات وغير ذلك من القضايا، حيث وقفوا عند هذه العناصر وقفة عميقة تكشف عن وعيهم بأنَّ هذه الأساليب تملك إثارةً وقدرة بالغة في التعبير عن حاجة النفس بصورة تثير وعي المتلقي وتهيئ لديه استجابة كبيرة(٥٦).

ولعل قيمة مفهوم الانحراف تكمن في أنه «يرمز إلى صراع قارّ بين اللغة والإنسان: هو أبداً عاجز عن أن يلمّ بكل طرائقها ومجموع نواميسها وكلية إشكالها كمعطى «موضوعي ما ورائي» في نفس الوقت، بل إنه عاجز عن أن

«يحفظ» اللغة شمولياً، وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكل حاجته في نقل ما يريد نقله وإبراز كل كوامنه من القوة إلى الفعل، وأزمات الحيوان الناطق مع أداة نطقه أزلية صوّر ملحمتها الشعراء والأدباء مذ كانوا، وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسدّ قصوره وقصورها معاً»(٥٧).

هذا، ويلحظ الدارس لديوان «طواف المغني» لحبيب الزيودي أنَّ الانحراف الأسلوبي من الظواهر البارزة في هذا الديوان، إذ كان الشاعر كثيراً ما يلجأ إلى استخدام الألفاظ ودلالاتها وأساليب نظمها استخداماً يتجاوز تخوم المألوف والشائع، مما كان له أثره في تعميق شعرية النص الذي يكتبه وتأكيد فرادته.

لقد كان الانحراف إحدى وسائل الشاعر الأساسية في التعبير عن تجربته الشعورية الخاصة ومنحها أبعاداً إيحائية وتأثيرية، إذ كان من شأن الانحراف أن يستغلّ الطاقات الكامنة في اللغة، وأن يجعلها دائماً أكثر إدهاشاً وقدرة على إثارة القارئ ليمارس دوره الإيجابيَّ الفاعل في عملية القراءة واستنباط ما ينطوي عليه النصّ الشعري من خفيّ العواطف والمشاعر ودفين المعاني والأفكار العالقة في حروفه وجمله وتراكيبه وبنائه.

ولعل تجربة الحبّ المشبوبة التي عاشها حبيب، وعلاقته المتوترة بالمرأة، التي ظلَّ يشعر معها دائماً بالقلق والحزن والظمأ والحرمان، كما عبّرت عنها أغلب قصائده في «طواف المغني»، هي التي كانت وراء أكثر ما نجده من ظواهر الانحراف المختلفة في هذا الديوان؛ إذ كان من غير الممكن أن تنهض اللغة التقريرية المألوفة بمهمّة التعبير عما يعتمل في نفسه المأزومة، وروحه المتفتتة، ووجدانه الموّار بالأحزان والأوجاع، ولذلك كان طبيعياً أن يبحث الشاعر عن لغته الخاصة، التي تحمل أبعاد رؤيته، وتبين عن أحاسيسه ومشاعره الذاتية، بقطع النظر عن مدى انسجام هذه اللغة مع الدارج والشائع على

مستوى الألفاظ والتراكيب والدلالات والصور.

فإذا كان من غير المألوف إضفاء صفات الكائنات الحية وصورها وأشكالها على مظاهر الطبيعة الجامدة، والمعاني المجرّدة، أو مخاطبة مثل هذه الأشياء مخاطبة مَنْ يسمع ويعقل، فقد ألفينا حبيباً كثيراً ما يلجأ إلى مثل هذا الأسلوب، ليعبّر من خلاله عن مواقفه الانفعالية وحالاته النفسية المختلفة، غير مكترث بانتهاكه قواعد التعبير وخروجه على العرف العام. يقول الشاعر، على سبيل التمثيل، في قصيدةٍ بعنوان «انتظار»:

أنا بانتظار غد فليت الليل يأفل/ والصباح يفلّ ما نسج الظلام/ الساعة التعبى بلا ساق تسّير/ جوعى؟!/ سأسقيها دمي/ عطشى؟!/ سأطعمها عظامي/ الساعة ألتعبى بلا ساقٍ تسير/ وكأن عقربها على فلك يدور(٥٨).

يتجلّى الانحراف هاهنا في إسناد: التعب والسَّيْر والجوع والعطش إلى الساعة (آلة تحديد الوقت)، إذ كانت هذه الأحوال مما ينتاب الكائن الحي لا الجماد الميّت، فمن غير المعقول أن تطرأ مثل هذه الأحوال على الجمادات، على أن هذا اللامعقول الذي يتضمنه النص الشعري لا يأتي من باب الأخاديع الأسلوبية، وإنما يأتي بحسبانه أداة الشاعر في التعبير عن إحساسه الخاص الذي تقصر اللغة العادية عن تجسيده وإيصاله إلى المتلقي على نحو مؤثرٍ وفاعلٍ.

وغير خاف أن موقف الشاعر من الزمن في لحظة (انتظار)، انتظار لقاء المحبوبة، هو الذّي شكّل هذه الصورة الغريبة، التي جاءت لتجسّد إحساس الشاعر ببطء حركة الزمن وهو يتشوّف إلى لقاء محبوبته في الغد، حيث يصوّر الساعة مطيّته في الرحلة إلى ذلك اليوم، ولكنها المطية المنهكة التي لم تعدْ قادرة على مواصلة السير، فهي تزحف زحفاً (. . . بلا ساق تسير)، لما أصابها من التعب والإرهاق، نتيجة هذه الرحلة الزمنية، (الطويلة الشاقة). ولا ريب أنَّ إحساس الشاعر بالزمن على هذه الشاكلة إحساسٌ شعري، وهو

ما استطاع حبيب أن يترجمه عن طريق الانحراف القائم على (التشخيص)، الذي وسّع من إمكانات اللغة، وجعلها أكثر إيحاءً وتأثيراً.

إن إحساس الشاعر بضيق الدلالة الوضعية وعدم قدرتها على حمل أبعاد تجربته الشعورية هو الذي يدفعه دائماً إلى اختراق المعتاد والشائع والبحث المستمرّ عن لغة جديدة من شأنها أن تكون قادرةً على بلورة عواطفه وإضاءة عالمه الجوّاني، يقول حبيب من قصيدة بعنوان «الغياب»:

منذ افترقنا لم تزقزق العصافير على الشجرْ/ لم يهطل المطرْ/ سألتُ عنك في دروب هذه المدنية/ سألتُ عنك الليل والأضواءَ والصورْ/ فلم أجدْ أثرْ(٥٩).

إنَّ ما يصدم القارئ في هذه الأسطر هو قوله: سألتُ عنك الليل والأضواء والصور...، فالذي يتوقّع هو أنْ يقع الفعل (سألتُ) عَلى من يعرف هذه المرأة (المحبوبة): أهلها، جيرانها، صديقاتها.. الخ، بمعنى أن يتوجّه الشاعر بالسؤال عنها إلى إنسان عاقل يملك أن يردّ عليه، ولكن المفاجأة حين يتوجّه الشاعر بالسؤال عنها إلىً ما لاً يعقل ولا يقدر أن يجيب بكلمة (كالليل والأضواء والصور..)، وهنا يكمن الانحراف، الذي من شأنه أن يجذب انتباه القارئ جذباً، ويدفعه إلى البحث عن الأسباب التي دفعت الشاعر إلى هذا الاستخدام غير المألوف للغة، وبالتالي أن يتجاوز القراءة الخارجية للنص إلى ما وراءها من قراءة عميقة تتدسّس إلى أغواره النائية وأسراره الخفية.

لقد جاء الانحراف هاهنا ليجسّد حالةً نفسيةً يعيشها الشاعر منذ حصول الفراق بينه وبين محبوبته، وهذه الحالة النفسية هي شعوره بالوحدة والوحشة وحاجته الملحّة إلى تلك (الإنسانة) التي كان يتواصل معها ويسكن إليها، فحين يؤنسن الشاعر مثل هذه الأشياء، فهذا يعني أنه يعيش في وحدة قاسية تضطرّه إلى هذه الصورة المتخيّلة من العلاقة (الإنسانية) مع بعض عناصر

الطبيعة من حوله، لتكون بمثابة بديل، ولو في الوهم، لما يفتقده من تلك العلاقة الإنسانية الحميمة مع محبوبته. وأيضاً فإن سؤال الليل والأضواء والصور، على وجه التحديد، ربّما يومئ إلى ما كان لهذه الأشياء من صلة باللقاءات التي كان تجمعه بمحبوبته، وكأنه كان يحسّ بمدى مشاركتها لهُ وتعاطفها معه، فلما افترقا، كان طبيعياً أن يلجأ إليها، يسألها عن صاحبته، ويحاول أن يأنس بها.

ويقول حبيب من قصيدة بعنوان «طفل»:

ألم تلمحي الذكرياتْ/ على شارع العمر تمشي حزينةْ/ فتنفضها طرقات المدينةْ/ سأبكي عليه/ ويبكي معي الليلُ والنجم والورد والأغنياتْ[٦٠].

من الواضح ها هنا أنَّ الشاعر يُسند المشي والحزنَ إلى (الذكريات)، كما يُسند البكاء إلى (الليل والنجم والورد والأغنيات)، وبهذا يخرق قانون اللغة ويخرج على الاستعمال المألوف لها، لأنَّ صفات المشي والحزن والبكاء صفات تنتمي إلى عالم الإنسان لا إلى عالم المعنويات والجمادات، فليس معقولاً أن تُرى الذكريات ماشيةً في الطريق حزينةً، أو يقع البكاء من الليل والنجم.. الخ، ولكنَّ العودة المتأملة إلى النص الشعري سرعان ما تكشف عن الدافع إلى مثل هذه التعبيرات، فهي لم تأت من فراغ، وإنما هي وليدة موقف انفعاليٍّ خاصٍّ، فقد جاءت هذه الأسطر فيَ سياق رثاء الشاعر لعلاقة حبٍّ كان قد عاشها ثم سرعان ما وهت هذه العلاقة وتلاشت، ولم يبقَ منها سوى الذكريات، فحين يصوّر الشاعر هذه الذكريات تمشي حزينة...، فليس هذا سوى انعكاس لما في داخله من إحساس عميق بالحزن على ما آلت إليه هذه العلاقة، وكذلك حين يجعل الشاعر الليلَ والنجمَ والورد والأغنيات تشاركه البكاء على هذا الحب الذاهب، فهو يعبّر عن شعوره الممضّ بالوحدة والغربة في هذا الكون بعد فراق محبوبته، فليس من شك في أن طبيعة الحالة النفسية والانفعالية هي التي تدفع إلى إنشاء مثل هذه العلاقات التي لا تسمح اللغة

العادية بها.

إنَّ هَمَّ الشاعر الأول هو أن يكون منسجماً مع عالمه الداخلي، وعليه فإن هذا العالم: عالم العواطف والمشاعر والنوازع والأهواء...، هو الذي يشكّل لغة الشاعر ويصوغ خصوصيّتها، ولعل الانحراف أن يكون من أدلّ شيء على طبيعة هذه اللغة الشعرية المتفرّدة. يقول حبيب:

لأني أحبك صارت شبابيك هذه المدينة تبحث عنّي/ وصارتْ تكاتبني في الغياب/ وصارت مواويلها عسلاً في شفاهي(٦١).

إنَّ هذه العلاقة التي يقيمها الشاعر مع شبابيك المدينة، وهي شيء لا يمكن أن يقام معه علاقة، حيث صارت تبحث عنه، وتكاتبه إذا ما غاب، وتسمعه (مواويلها) الحلوة، ليست سوى تجسيد لحالة الحب التي يعيشها، ونحن لا نستطيع أن نقول له أخطأت أو أن نتهمهً بأنه يريد التعمية أو العبث، فهو يعبّر عن رؤيته للأشياء في ظل هذا الشعور بالحب، وقد اختار ما يمكن أن يناسب هذه الرؤية، وينقل أبعادها وتأثيراتها النفسية المختلفة، وهكذا فإنَّ «الانحراف بالنسبة إلى صاحبه سمةٌ للإبداع الشخصي، وبالنسبة إلى متلقّيه مدخلٌ إلى عالم جديد»(٦٢).

والواقع أنَّ ظواهر الانحراف في «طواف المغني» من الكثرة والتنوّع، وهي لا تقوم على عنصر التشخيص حسب، كما رأينا في الأمثلة السالفة التي توقفنا عندها وغيرها مما نومئ إليه كما في قول حبيب، مثلاً:

- إلى أين أرحل/ ... تضيق الدروب عليَّ، وتجحدني/ لا النوافذ تفهمني/ لا الستائر تفتح لي قلبها(٦٣).

- كأنك يا رملُ ما كنت يوماً رفيقَ هوايا/ ولم تترنّمْ على شفتيك منايا...(٦٤).

- كلما غابوا بكى الناياُ وأبكاني/ وفاحت في دمي ذكرى الحبيب/ يا

غريب الدار يا نايُ/ كلانا ذاب في الوجد/ فرفقاً يا غريب/ أنت تبكي/ وأنا أعجن تخت الحبّ للغيّاب/ من دمع وطيبْ[٦٥].

- وحين هوى صرخ النهرُ: هذا جوادي/ أعدّوا له منزلاً بين جنبيَّ/ أعطيه إن جاع زادي/ وأسقيه روحي/ فأطلعه قمراً في دروب الجنود/ وطيباً على الضفتين. . [٦٦].

- أنا سارقُ الشمس/ عرّيتُ أغصانها/ وسكبتُ على جرحها سمّ روحي/ ودثرتها بسوادي[٦٧].

- ...الخ.

حيث يسقط صفات الكئنات الحية وخصائصها، ولا سيّما الإنسان، على الجمادات والمعنويات - وإنما هي تقوم على عناصر أخرى كذلك . . .

فكثيراً ما يعمدُ حبيب إلى الجمع بين الأشياء المتباعدة عن طريق «تراسل الحواس»، وهو وصف مدركات حاسّة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، كوصف الأشياء التي تدرك بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي تدركُ بحاسة الشم، وإعطاء الأشياء التي تدرك بحاسة السمع صفات الأشياء التي تدرك بحاسة البصر، وهكذا تصبح الطعوم عطوراً، والأصوات ألواناً. . إلخ[٦٨]. يقول حبيب، مثلاً، من قصيدة بعنوان «الخريف»:

أصفرٌ سكّر الكلمات وثوب الأغاني/ أصفرٌ كلّ شيء: / بكائي، نبيذي، مكاني/ أصفر شارع السلط/ ليل المقاهي/ أصفر كل شيء: زجاج المعارض/ وجه البلدْ/ هديل الكنائس يوم الأحدْ[٦٩].

يظهر الانحراف هاهنا من خلال هذا التبادل بين معطيات الحواس وتداخلها، حيث تتحطم العلاقات المنطقية بين الأشياء، ليعاد تشكيلها مرّة أخرى على نحو غريب ومفاجئ. فالشاعر، مثلاً، يضيف السكر، وهو من معطيات حاسة الذوق، إلى الكلمات، وهي من معطيات حاسة السمع، وهو

لم يكتفِ بذلك، بل راح يصف هذا السكر (سكر الكلمات) باللون الأصفر، الذي هو من مدركات حاسة البصر، والشاعر يصف بهذا اللون، كما هو واضح في النص، كل شيء، فيخلعه على معطيات حاسة الذوق (النبيذ، مثلاً)، كما يخلعه على معطيات حاسة السمع (البكاء، الهديل..). وإذا كان من الطبيعي أن يوصف الليل بأنه أسود، فإننا نجد الشاعر يخالف المعجم المألوف لليل، ليغدو هو الآخر ذا لونٍ أصفر، غير آبهٍ بمدى التناسب بين الصفة والموصوف.

لعل من الأهمية أن ندرك أنَّ اللون هنا لا يحيل إلى اللون ذاته أو هو يحيل إليه في اللحظة الأولى حسب، «أما في اللحظة الثانية، فإنَّ اللون نفسه يتحوّل إلى دالّ يؤدي دلالة ثانية ذات طبيعة وجدانية»(٧٠). ويتضح هذا بالعودة إلى النص الذي تنتمي إليه تلك الأسطر، حيث نجد الشاعر يعيش بعيداً عن محبوبته، مما جعله يشعر بالضياع والحرمان والجفاف والذبول، ليعكس بعد ذلك ما في داخله على العالم الخارجي من حوله، فيصبغ عناصره كلها بلون «الخريف»: اللون الأصفر، الذي يحاول الشاعر في هذا النص استغلال طاقاته الإيحائية في رسم الموقف الانفعالي الذي يعيشه، «فليس مطلب الفن أن يصوّر (كيف) الأشياء، وإنما المطلوب تشكيل الخارج حسبما رؤاه الداخلية ويزوّدنا بصورة حدسية تعيننا على رؤية صورة غير منسوخة من الواقع، وإنما تصبح كأنها ترينا الأشياء لأول مرة، ويكون هذا كشفاً لميلادٍ جديدٍ تتخلّق فيه صورة غير مكرّرة لإيقاع اللون»(٧١).

إن اللغة في أصلها رموزٌ اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف، وما دامت الألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد، فإن بالإمكان الإيحاء بأثر نفسي معين يدخل في نطاق إحدى الحواس باستخدام لفظ يستمدّ من نطاق حسي آخر بغية نقل الوقع النفسي على أكمل وجه ممكن، وهروباً من ضيقٍ الدلالة الوضعية ونضوب إيحاءاتها(٧٢). وأيضاً فإن النفس

البشرية موضوع لحالات فكرية وشعورية بالغة التعقيد، وإذا لم يكن ممكناً أن يعبر عنها بالأسلوب المباشر المألوف، فإنه لا يمكن بالقدر نفسه تبسيطها لأن في ذلك قضاءً عليها، فلم يبقَ أمام الشاعر إلا أن يلجأ إلى إثارة حالات شبيهة بها في نفس المتلقي عن طريق الرمز القائم، في أهم أسسه، على تراسل معطيات الحواس(٧٣). يقول حبيب، من قصيدة بعنوان «قمر الأمس»:

يحرق الوجد أغنياتي الحيارى عندما تكتمين حبي، فبوحي
صوتك الحلو نرجسي واشتعالي ومني خاطري وحنّاء روحي(٧٤)

من اللافت هاهنا هذه الصورة التي يرسمها الشاعر للصوت، حيث ينقله من دائرة حاسة السمع إلى دوائر حواس أخرى: كالذوق والشم واللمس والبصر (... الحلو، نرجسي... وحناء روحي)، وهي بلا شك صورة متخيّلة، ومن شأنها أن تحدث الدهشة والاستغراب لدى المتلقي، ولكن الشاعر هنا لا يصدر عن عالم الواقع، الذي لا يقرّ مثل هذا التداخل بين الأشياء، وإنما هو ينطلق من تجربة عاطفية خاصة، وذلك أنه يحاول في ذينك البيتين أن يترجم إحساسه بصوت هذه المرأة وأثره في وجدانه وهي تعلن حبَّها له وتبادله كلمات هذا الحب، فحين يصف هذا الصوت، مثلاً، بأنه: حلو، فهذا يحور إلى طبيعة تلقيه له وانفعاله به، ففي «خفايا الشعور جوانبُ مستترةٌ لا يمكن القبض عليها بشبكة المنطق اللغوي، ومن ثم يكون التعبير عنها مغلّفاً بغلافة تبين ولا تبين، ويظلّ المعنى أشبه بالماعات تنفث مراوحة ومداخلة بين المحدود واللامحدود»(٧٥).

وكثيراً ما يكون الانحراف في شعر حبيب قائماً على المزج بين المادي والمعنوي، حيث تتلاشى العلاقات الطبيعية المألوفة بين الأشياء، لتكتب بعد ذلك علاقات جديدة، من شأنها أن تسهم في إضاءة عالم الشاعر الوجداني، وأن تباغت المتلقي مباغتةً ممتعةً تدفعه إلى المشاركة الفاعلة في عملية الإبداع. يقول الشاعر، على سبيل التمثيل، من قصيدة بعنوان «طواف المغنّي»:

كأنّي على هودج الحزن أطوي الصحارى وأطلب من/ رملها أنْ يبل عروقي/ كأنَّ الكلام انتهى، وكأني هرمتُ، وأوحش سردابُ قلبي/ فليس يبلّله غيمُ روحي، وليست تضيئ بروقي/ كأن الأفاعي تفحّ وتمتصّ سكّر قلبي وتسكب شهوتها في بياضي[٧٦].

تتبدّى في هذا النص غرابة العلاقات التي تربط بين عناصر الواقع المادية والمعنوية، كما في قوله: هودج الحزن، سرداب قلبي، غيم روحي سكّر قلبي. . . ، إذ كانت قوانين اللغة العادية لا تسمح بتلاقي هذه الكلمات على هذا النحو، وهنا يتجلى مفهوم الانحراف الذي يرتقي باللغة إلى مستوى الشعرية، حيث يتم تشكيل الكلمات تشكيلاً مبتكراً، مفارقاً لما هو مألوف وعادي، مما يوسع من إمكاناتها التعبيرية، ويجعلها أكثر تكثيفاً واكتنازاً فالكلمة لم تعدْ في حدود دلالتها القاموسية المعروفة، وإنما هي تتجاوز ذلك إلى آفاق دلالية أخرى من التراحب والامتداد، وذلك من خلال نزعها من سياقاتها المنطقية ووضعها في سياقات وعلاقات مغايرة تمليها طبيعة رؤية الشاعر الذاتية وموقفه الانفعالي والعاطفي.

وفي هذا السياق، يمكن أن يشار إلى عديد من صور هذا الانحراف القائم على المزج بين عالمي: الماديات والمعنويات، وذلك كما في قول حبيب، مثلاً كان قلبي على شرفة الحزن يبكي وحيداً[٧٧] - حنانيك قد عرّشت دالية الحب/ وامتلأت بالعناقيد روحي. . . [٧٨] - أريد يداً/ لأطلب من نوكفّها/ وقتاً لأفهم حزنَ فيروز الذي/ أضحى يقشّر برتقالَ الروح[٧٩] - بانتظار غد/ لأنَّ مروج قلبي سوف تزهر في غد/ وغداً أراها/ كالمهرة البيضتركض فيَّ براري الروح/ كالحلم النديّ غداً أراها[٨٠] - صمت الشوا يوقظ الأوجاع فيَّ ويقطف الأزهار من أغصان أيامي/ ويسكب أحلامي/ فتشربه الدروبُ/ تعبتْ خيولُ دمي، وأيامي تمرّ قواف ظمأى/ محمّلة بحمّى الروح تاهت في فيافي القلب[٨١] - . . . الخ.

وواضحٌ هاهنا مدى التباعد بين المضاف والمضاف إليه في مثل قوله: شرفة الحزن، دالية الحب، برتقال الروح، مروج قلبي، أغصان أيامي، ماء أحلامي، فيافي القلب.. الخ، ولا رَيْبَ أنَّ هذا يمثّل خروجاً على الاستخدام النمطي المألوف للغة، ولكنّه خروجٌ لابدّ منه بالنسبة إلى الشاعر لتفجير طاقات اللغة وتوسيع دلالاتها وإشاراتها للتعبير عن تجربته الذاتية وإيصال جوانبها النفسية إلى المتلقي.

إنَّ الحالة الانفعالية والوجدانية التي يعيشها الشاعر هي التي كانت وراء ائتلاف هذه العناصر المتباعدة في الصور الآنفة، وتشكيلها على هذا النحو من الغرابة واللامنطقية، ومن هنا فإن عناصر الطبيعة في مثل هذه الصور رمزيةٌ نفسيةٌ داخليةٌ لا وجود لها إلا في المخيّلة، ولعل هذا الأسلوب هو الذي كان يطلق عليه أندريه جيد «التفكّك الخلاق الغامض»(٨٢)، فالفنان لا يرتبط «بنسق الأشياء كما هي واقعة في الحياة، بل يلجأ إلى أغوار نفسه البعيدة، يستمدّ من مخزونها الرموز المتباعدة في الزمان والمكان، ليعبر عن شعورٍ أو فكرة أو حالة نفسية»(٨٣).

ومن صور الانحراف التي نجدها في شعر حبيب استخدامه بعض الكلمات العامية الدارجة في سياقات شعرية فصيحة، حيث تبدو هذه الكلمات في مواقعها غريبة، وذلك كما في قوله، مثلاً:

لماذا يا أحب الناس تبتعدين/ من لي بعد دفء يديك/ بعد جنونك الرائعْ/ «نفلت» شوارع الزرقاء بعدك شارعاً شارعْ/ فحزتني عيون الناس فيها/ حزَّ روحي بردها اللاسعْ/ فعدتُ إلى دروب الحزن/ أندبُ حبّيَ الضائعْ(٨٤).

تكسر النسق اللغوي في هذا النص كلمة «نفلتُ»، التي يستحضرها الشاعر من معجم العامية، ويضعها في هذا السياق الشعري الفصيح، حيث تمثل هاهنا خروجاً على المألوف، فالذي يتوقع هو أن تستمرّ الصياغة الشعرية

على نسقها في الاتكاء على الفصيح، ولكن الذي يحصل هو العدول عن ذلك إلى مستوى آخر، هو مستوى العامي، كما يتجلى ذلك في استعمال كلمة «نفلتُ»، ولعل الشاعر لم يجدْ من الكلمات ما يسدّ مكانها أو يغني غناءَها، إذ كانت هي الكلمة المناسبة في هذا السياق، مما جعله يصطفيها دون غيرها، لتكون بعد ذلك جزءاً أساسياً في بنية النص الشعري، ولا يخفى ما لهذه الكلمة من قدرة على إثارة وعي المتلقي، بما هي مخالفة لتوقّعه وافتراضه، مما يجعل تفاعله مع النص تفاعلاً مهماً ومنتجاً، يسهم في بلورة المعنى الذي يريد الشاعر أن يعبّر عنه.

وقد يكون الانحراف في شعر حبيب مردّه إلى «التقديم والتأخير»، وهو بابٌ له خطره في مجال الشعرية، وقد عُني به النقاد القدامى كما عُني به النقاد المحدثون، ويكفي أن يشار إلى ذلك الفصل اللطيف الذي عقده عبدالقاهر الجرجاني لهذا الموضوع في كتابه «دلائل الإعجاز»، وهو يفتتحه بقوله: «هو بابٌ كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف... ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعُه، ويلطف لديك موقعُه، ثم تنظر فتجد سبب أنْ راقك ولَطُفَ عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحُوّل اللفظ من مكان إلى مكان»[٨٥]. ويرى جان كوهن أن هذا الأسلوب مما يميّز الشعر، إذ كانَ «الشعر سواء في المستوى النحوي أو في المستويات الأخرى يتشكل بالانزياح المستمر عن اللغة الشائعة»[٨٦]، ومن أمثلة ذلك، قول حبيب:

أنهض الآن من الكهف/ ومن صمت الدروب الكالحةْ/ من شقوق الأرض في بطن الصحارى المالحةْ/ هذه الأرض التي أثر أقماري/ على عتم لياليها/ وفي وديانها أركض بريّاً/ حصاناً لم يلامس ظهره السرجُ/ ولم يرع سوى عشب الجبالْ/ حافياً يركض/ لم يشربْ سوى ماء الينابيعِ/ وأصوات الطيور الصادحةْ[٨٧].

يقضي نظام اللغة، على المستوى المثاليّ المألوف، بأن يتقدّم الموصوف

على الصفة، ولكن الشاعر في السطرين: السادس والسابع، يخرق هذا النظام، حيث نجده يقدم الصفة (برّياً) على الموصوف (حصاناً)، وهنا يبرز مفهوم الانحراف في الشعر، وذلك بما هو «خطأ متعمّد يستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص»[٨٨]. وبالعودة إلى النص نجد أن كلمة (برّياً) هي أكثر الكلمات الواردة امتلاءً بالمعاني والدلالات والإيحاءات التي يحاول الشاعر ترجمتها وإيصالها إلى المتلقي، فكان لابدّ من التعامل معها واستغلالها على نحو خاص، ومن هنا كان لجوء الشاعر إلى هذا الأسلوب القائم على الانحراف، الذي كان وسيلته في إبراز هذه الكلمة المحورية في النص، ولفت انتباه المتلقي إليها وجعلها محطّ إثارته واستفزازه. ومثل ذلك يمكن أن يقال في البيت التاسع، حيث جاءت الحال (حافياً) متقدمة على عاملها (يركض)، مع أنَّ الأصل أن يتقدم العامل على معموله، إذ كان الشاعر لا يعنيه هاهنا فعل الركض، فقد أشار إليه آنفاً، بقدر ما يعنيه الهيئة التي يكون عليها، ولذا كان طبيعياً أن يقدّم كلمة (حافياً)، ويلفت النظر إليها، لإحساسه بأهميتها في هذا السياق.

وأخيراً، لعل فيما سَلَف من (نماذج) الانحراف التي تمَّ الوقوفْ عندها في هذه الدراسة، ما يكفي للتدليل على أهمية هذه الظاهرة في شعر حبيب الزيودي، من حيث كان الانحراف واحداً من التكنيكات الرئيسة التي استعان بها الشاعر واتكأ عليها في تشكيل لغته الشعرية الخاصة، وتوسيع آفاقها الفنية، وإثرائها بكل ما من شأنه أن يحقّق لها ديمومة القراءة وحيويتها.

الهوامش

(*) نُشرَ هذا البحث في مجلة (دراسات)، الجامعة الأردنية، المجلد (٢٩)، العدد (١)، شباط ٢٠٠٢).

(١) منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، ط١.

(٢) حول جوانب من حياة حبيب الزيودي وشعره، انظر: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، دار القبس للصحافة والطباعة والنشر، الكويت، ط١، ١٩٩٥، المجلد٢، ص: ٣٢، وعبدالله رضوان ومحمد المشايخ، انطولوجيا عمّان الأدبية، منشورات أمانة عمان الكبرى، ١٩٩٩، ص: ٨٢، وعمر القيام، ناي الراعي: نظرات في شعر حبيب الزيودي، دار البشير، عمان، ٢٠٠٠م، ومحمد علي اليوسفي، القصيدة الجديدة في الأردن، مجلة أفكار، العدد ٥٣١، تمو ١٩٩٩، ص: ١٩-٢٠، وضياء خضر، حبيب الزيودي: منازل الأهل منازل الشعر، مجلة عمّان، العدد ٥٣، ١٩٩٩، ص: ٦-٦٣، ومحمد إبراهيم حوّر، الصوت والصدى: عرار في عيون الشعراء، بحث قدّم إلى ندوة «عرار: قراءة جديدة»، التي عقدت في مؤسسة عبدالحميد شومان، بعمّان، وذلك بمناسبة مرور مائة عام على ولادة شاعر الأردن عرار (مصطفى وهبي التل)، في الفترة ما بين ٥-٦/١٢/١٩٩٩.

(٣) شقير وعكشة للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان، ط١.

(٤) انظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٥، ص: ٤٥.

(٥) انظر: علي جعفر العلاّق، شعرية العبث والفوضى: قراءة في لغة عرار الشعرية، بحث قدّم إلى ندوة «عرار: قراءة جديدة»، (سبقت الإشارة

إليها).

(٦) انظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة الحديثة، ص: ٣٨.

(٧) انظر: رضا بن حميد، الخطاب الشعري: من اللغوي إلى التشكّ البصري، مجلة فصول، المجلد ١٥، العدد٢، صيف ١٩٩٦، ص ٩٦.

(٨) انظر: صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي: قراءات نظرية ودراسا تطبيقية، دار شرقيات، ط١، ١٩٩٦، ص: ٥٩.

(٩) انظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيو تكوينية، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٨٥، ص: ٢٥١.

(١٠) انظر: طراد الكبيسي، كتاب المنزلات: منزلة الحداثة، دار الشؤ الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢، ص: ٩٤.

(١١) انظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص دار التنوير، بيروت، ط١، ٥٨٩١، ص: ١٢٣.

(١٢) انظر: عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، ط٣، ١٩٩٣، ٣٢٣-٣٢٤.

(١٣) حول أشكال التناص وأنواعه، انظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص ١٢٢- ٢١٣، وشربل داغر، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ٢ صيف ١٩٩٧، ١٣٩- ١٤٠.

(١٤) انظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ٢، ١٩٨١، ص: ٣٨-٤٠، وأيضاً: العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، حققه وضبط نصه مفيدة قميحة، دار الكتب العلمي، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص: ٤٧، ٢١٧، وابن رشيق، العمدة في

صناعة الشعر ونقده، تحقيق وشرح مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص: ٣٠٧، ٤٥٣، وفخر الدين الرازي، نهاية الايجاز في دراية الإعجاز، تحقيق إبراهيم السامرائي ومحمد بركات أبو علي، دار الفكر، عمان، ١٩٨٥، ص: ١٤٧.

(١٥) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة، ١٩٩٧، ص: ٣٠.

(١٦) إبراهيم السنجلاوي، دلالة التضمين في خواتم أبي نواس، مجلة جامعة دمشق، العدد١١، ١٩٨٨، ص: ٥٥.

(١٧) حبيب الزيودي، طواف المغني، ص: ١٠٩.

(١٨) سورة الحج، الآية: ٢٧.

(١٩) يمكن الإشارة هنا، مثلاً، إلى قول حبيب:

سأقول يا وطني الموزّع في حنايا الروح:

إنك كعبتي.

وقوله أيضاً:

... وأيها الوطن الممتد في دمنا حباً أعزّ من الدنيا وما فيها

بغير كعبتك الشماء ما وقفت هذي القصائد أو طافت معاينها

انظر: طواف المغني، ص: ٦٤، ١٣٧.

(٢٠) المصدر نفسه، ص: ١١٣.

(٢١) سورة الرحمن، الآية: ٢٤.

(٢٢) حبيب الزيودي، طواف المغني، ص: ١١٥.

(٢٣) سورة يس، الآية، ص: ٢٠.

(٢٤) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي: دراسات نقدية، دار الشروق، عمّان، ط١، ١٩٩٧، ص: ١٣٢.

(٢٥) حبيب الزيودي، طواف المغني، ص: ٤٥.

(٢٦) سورة هود، الآيات: ٣٧-٤٣.

(٢٧) حبيب الزيودي، طواف المغني، ص: ١٦.

(٢٨) سورة الكهف، الآيات: ١٣-١٦.

(٢٩) يمكن الإلماع هاهنا، على سبيل التمثيل، إلى: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط١، ١٩٧٨، ص: ٩٥-١٢٩، وعبدالنبي اصطيف، الشعر العربي الحديث والتراث: القرآن الكريم - دراسة في التناص، مجلة التراث العربي، دمشق، العددان ٢٥-٢٦، تشرين الأول، اكتوبر ١٩٨٦- كانون الثاني، يناير ١٩٨٧، ص: ٩٧-١٠٣، وخالد الكركي، الرموز القرآنية في الشعر العربي الحديث: دراسة في قصائد مختارة من الشعر الحر، مجلة دراسات: العلوم الإنسانية، المجلد ١٦، ملحق، العدد ٣، الجامعة الأردنية، عمّان، آذار ١٩٨٩، ص: ٧-٩٤، ومحمد عبدالمطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص: ١٦، و١٦١-١٧٩، وزياد الزعبي، تبسيط الخطاب الشعري: دراسات في بنية اللغة الشعرية ومصادرها عن حيدر محمود، مجلة أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات، المجلة ١٤، العدد ٢، ١٩٩٦.

(٣٠) حبيب الزيودي، طواف المغني، ص: ١٤٧.

(٣١) سورة الكافرون، الآيات: ١-٦.

(٣٢) حبيب الزيودي، طواف المغني، ص: ١٥٦.

(٣٣) سورة مريم، الآية: ١٥.

(٣٤) حبيب الزيودي، طواف المغني، ص: ١٥٨.

(٣٥) سورة طه، الآية: ٢٧.

(٣٦) سوة القصص، الآية: ٣٤.

(٣٧) محمد عبدالمطلب، قراءات أسلوبية، ص: ١٨.

(٣٨) حبيب الزيودي، طواف المغني، ص: ٣٣.

(٣٩) أبو الطيب المتنبي، ديوانه، شرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصحّحه ووضع فهارسه: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبدالحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، ج، ص:

(٤٠) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: ٣٢.

(٤١) حبيب الزيودي، طواف المغني، ص: ١٠٩.

(٤٢) مظفّر النوّاب، وتريّات ليلية: الحركة الأولى والثانية، ١٩٧٠-١٩٧٥، ط٢، ص: ٧٠.

(٤٣) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبدالجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٧، ص: ٧٩.

(٤٤) انظر: حبيب الزيودي، دلالات موجعة، جريدة «الرأي» الأردنية، عدد ١٣/ ٤/ ٢٠٠٠، ص: ٩.

(٤٥) حبيب الزيودي، أفكار حول الحداثة، جريدة «الرأي» الأردنية، عدد ١٢/ ٤/ ٢٠٠٠، ص: ٤٠.

(٤٦) حبيب الزيودي، المتنبي والمنطقي، جريدة «الرأي» الأردنية، عدد ٣/ ٤/ ٢٠٠٠، ص: ٥٥.

(٤٧) حبيب الزيودي، طواف المغني، ص: ٥٧.

(٤٨) محمود درويش، ديوانه، دار العودة، بيروت، ط١٤، ١٩٩٤، مج١، ص: ٣٤٢.

(٤٩) علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص: ٢٦٤.

(٥٠) انظر: روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤، ص: ٣٤، وصلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧، ص: ٣٧٧.

(٥١) انظر: موسى ربابعة، الانحراف مصطلحاً نقدياً، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد ١٠، العدد٤، ١٩٩٥، ص: ١٤٤.

(٥٢) صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٥، ص: ١٥٤.

(٥٣) انظر: عبدالسلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط٣، ص: ١٠٣.

(٥٤) انظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦، ص: ١٩١-١٩٣.

(٥٥) انظر: مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١، ص: ٨٥، وصلاح فضل، علم الأسلوب، ص١٥٥.

(٥٦) انظر: موسى ربابعة، ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، مجلة أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات، المجلد ٨، العدد ٢، ١٩٩٠، ص: ٤٥، والانحراف: مصطلحاً نقدياً، ص: ١٤٦.

(٥٧) عبدالسلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص١٠٦.

(٥٨) حبيب الزيودي، طواف المغني، ص: ٢٣.

(٥٩) المصدر نفسه، ص: ٧٩.

(٦٠) المصدر نفسه، ص: ٨٢.

(٦١) المصدر نفسه، ص: ٩٢.

(٦٢) شكري عيّاد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال برس، القاهرة، ط١، ١٩٨٨، ص: ٨٩.

(٦٣) حبيب الزيودي، طواف المغني، ص: ٧٨.

(٦٤) المصدر نفسه، ص: ٥١.

(٦٥) المصدر نفسه، ص١٣٤.

(٦٦) المصدر نفسه، ص٢٨.

(٦٧) المصدر نفسه، ص: ٩٤.

(٦٨) انظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص: ٨٧، ومحمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص: ١٠٩.

(٦٩) حبيب الزيودي، طواف المغني، ص: ٩٧.

(٧٠) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: ٣٥٩.

(٧١) رجاء عيد، لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث، الاسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٨٥، ص: ٩٩.

(٧٢) انظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤، ص: ١٣٤.

(٧٣) المصدر نفسه، ص: ١٣٥-١٣٤.

(٧٤) حبيب الزيودي، طواف المغني، ص: ٨٤.

(٧٥) رجاء عيد، القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد، مجلة فصول، المجلد ٥١، العدد٢، صيف ١٩٩٦، ص: ١٧٤.

(٧٦) حبيب الزيودي، طواف المغني، ص: ١٥.

(٧٧) المصدر نفسه، ص: ٨٦.

(٧٨) المصدر نفسه، ص: ١٤٦.

(٧٩) المصدر نفسه، ص: ٦٣.

(٨٠) المصدر نفسه، ص: ٥٥.

(٨١) المصدر نفسه، ص: ٩٨.

(٨٢) انظر: اليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١، ص١١٤-١١٥.

(٨٣) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: ١٣٩.

(٨٤) حبيب الزيودي، طواف المغني، ص: ٨٠.

(٨٥) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه أبوفهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩، ص: ١٠٦-١٤١.

(٨٦) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: ١٨٢.

(٨٧) حبيب الزيودي، طواف المغني، ص: ٨.

(٨٨) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: ١٩٤.

ملامح الصَّنْعةِ والتنقيح في ديوان «المسافر»

لعبدالمنعم الرفاعيّ

ملامح الصَّنْعةِ والتنقيح في ديوان «المسافر»
لعبدالمنعم الرفاعيّ*

تمهيد

عُني عبدُالمنعم الرفاعيُّ (١٩١٧-١٩٨٥)[١] بالصَّنْعة والتنقيح في الشعر، إذ يلحظ المتتبّعُ لشعره أنَّ العملية الإبداعية عنده ليست مجرّد بديهة أو إلهام، وإنما هي إلى ذلك كدٌّ ومعاناةٌ، فهو كثيراً ما كان يكتب، ثمَّ يعود إلى ما كتبه، يكرّر فيه النظر، ويقلّب الرأي، ويجتهد في تثقيفه وتحكيكه، بغية إخراجه في صورةٍ متخيَّرةٍ متقنةٍ، تكون في منأى عن التعقب والانتقاد.

ولعلَّ أدنى مقارنة بين قصائده المنشورة في ديوانه «المسافر» وأصول هذه القصائد كما ظهرتْ في الصحف والمجلات وغيرها، أو بين طبعتي الديوان نفسه: الأولى والثانية، اللتين أصدرهما الشاعر في حياته، من شأنها أن تكشف عن مقدار الجهد الذي كان يبذله في إصلاح قصائده وتهذيبها، ومدى حرصه على تطوير فنه الشعري بوجهٍ عامٍ.

وقد أومأ إلى مذهبه هذا في عمل الشعر غيرُ واحد من دارسيه، وذلك حيث نطالع عندهم: أن الرّفاعي كان على شاكلة الشعراء القدامى الذين كانوا يسمّون «عبيد الشعر»[٢]، وأنه كان «يتريث في نظمه لكي يخرج شعره خالياً من كلّ عيب أو نقص»[٣]، كما أن أبرز ما يميّزه هو «الدقة في انتقاء الألفاظ وحسن سبكها، والتأني في النشر، و معاودة التنقيح»[٤]، فهو «شاعرٌ فنانٌ، يحكك شعره، ويحاسب نفسه حساباً عسيراً»[٥]، ولذا فإن كثيراً من شعره «لم ينشر إلى الآن، وما وقع بين أيدينا منه هو منتخباتٌ تعود إلى عام ١٩٧٧»[٦] إلخ.

ولكن الذي يلفت أن هذه الظاهرة لم تنلْ من العناية ما تستحقّ، فليس ثمة سوى هذه الإشارات العامة إليها، إذ كنا لا نثقف دراسةً واحدةً تحاول أن تخصّها بالبحث، فتتناولها بالتفصيل والتدليل، حيث ظلَّ الحديث عنها يلفّه الغموضُ والاقتضاب، مفتقراً إلى غير قليل من الإبانة والبَسْط.

ويكفي أنْ يشار في هذا السياق إلى الباحث محمد أحمد موسى أحمد، فعلى الرغم من أنه نَهَدَ لدراسة شاملة عن «عبدالمنعم الرفاعي: حياته وشعره»[٧]، فكان أحرى به أنْ يتوقفَ مليّاً عند هذه الظاهرة، فيبدّد ما غشيها من ضباب، فقد ألفيناه يمرّ عليها كلمح بالبصر، لا يزيد على أنْ يسوق بعض كلام للشاعر في هذا المجال[٨]، دون أن يعمد إلى فحصه أو توضيحه أو التدليل عليه.

ومن هنا، يأتي هذا البحثُ الذي يحاول أنْ يجلوَ أبعاد هذه الظاهرة في شعر الرفاعيّ، وذلك من خلال التوقف عند أبرز (النقاط) التي تمَّ رصدها في إطار عنايته بديوانه «المسافر»، وقيامه على تنقيحه وتجويده، وهي كما يلي:

- ديوان «المسافر».. والمنهج الانتقائي.
- حذف أبياتٍ وإضافة أخرى في عددٍ من القصائد.
- التعديل والتبديل في صياغة بعض الأبيات.
- تقديم أبياتٍ وتأخير أخرى.
- بناء قصيدة على قصيدة.
- تغيير عناوين بعض القصائد.
- اختلاف تبويب القصائد وترتيبها بين طبعتي الديوان.

وليس يخفى أنَّ «التنقيحاتِ» التي يدخلها الشاعر على ديوانه، فضلاً عن

دلالتها المباشرة من ناحية الفنّ الشعريّ البحت، هي في جوهرها أولاً وقبل كلّ شيء إضافةٌ «نفسيةٌ»، تزيدنا فهماً للشاعر ولخصائص شاعريته وطبيعته الفنية[٩].

أولاً: ديوان «المسافر».. والمنهج الانتقائي

من المعروف أنَّ ديوان «المسافر» الذي ظهرتْ طبعته الأولى سنة ١٩٧٧[١٠] هو الديوان الشعري الوحيد الذي أصدره عبدالمنعم الرفاعي على امتداد مسيرته الشعرية المتراحبة التي استمرّتْ أكثر من نصف قرن، فإذا علمنا أنه شَرَعَ ينظم الشعر وهو في الثالثة عشرة من عمره، أي فيَ حدود سنة ١٩٣٠[١١]، فهذا يعني أنه قد تأخّر في إخراج ديوانه على الناس، لأنَّ ذلك يجيء بعد نحو سبع وأربعين سنةً، ولعل هذا هو السّبب الذي جعل شهرته الشعرية تتأخر نسبياً، إذ كان الالتفات إليه شاعراً لم يبدأ، بشكل سافرٍ، إلاّ بعد ظهور ديوانه «المسافر».

وأغلب الظنِّ أنَّ نزعته في الصَّنْعة والتنقيح هي التي كانت وراء تأخّره في نشر ديوانه، لأننا نجده يعلل إصدار هذه المجموعة بقوله: «وفاءً لهذه القصائد التي تعبتُ فيها»[١٢]، فهو لم يكنْ يقبل كلَّ ما تجود به القريحةُ أو يأتي به الخاطر، فمن تجاربه الشخصية، مثلاً، كما يقول: «... قد لا أرضى عن بيت واحد في القصيدة يتعبني مدى أسبوع أو أسبوعين بسبب عدم قناعتي بأن هذه اللفظة فيه مناسبة، أو أنها مناسبة بالنسبة لجاراتها، أو أنها ليست من نفس النسيج»[١٣]. وتجدر الإشارة إلى أنه كان قد جمع ديوانه وأعدّه للنشر سنة ١٩٧٥[١٤]، وهذا يعني أن الديوان قد ظلّ بين يديه نحو سنتين، يُعمل فيه عقله، ويجيل فكره، ويغيّر ويبدّل، قبل أن يرى النور.

وفي هذا السياق، يذكر الرفاعيُّ، في إحدى المقابلات الصحفية معه، عقيب صدور «المسافر»، أن إخوانه وأصدقاءه هم الذين زجّوا بديوانه إلى

المطبعة، وكان الغرض من ذلك هو أنْ يظهر شيءٌ من أشعاره في يد الناس تجربةً أولى[١٥]. ولا ريب أن هذا القول يكشف عن مدى تردّده في نشر ديوانه، فهو لم يبادرْ إلى دفعه إلى المطبعة، بل فعل ذلك عشاق شعره من إخوانه وأصدقائه، وكأنه لم يملَّ من النظر في أعطافه، ولم يسأمْ من مراجعته وتفليته، وليس أدلّ على هذا من قوله بعد ذلك: «وقد شجّعتني هذه التجربة على تنظيم مجموعة أخرى أو مجموعة أوسع أنشرها في وقت قريب قادمٍ»[١٦]، إذ كانت حالة الخوف والقلق والتردّد هي المسيطرة عليه.

ولعلَّ أبرزَ ما يستنتج من كلام الرفاعيّ، أنَّ ديوانه «المسافر» في طبعته الأولى، لم يشتملْ على شعره كلّه، كما أنَّ طبعته الثانية أيضاً، التي ظهرت سنة ١٩٧٩م[١٧]، لم تشتملْ هي الأخرى على كلّ ما كتبه من شعر، فهي ليست، على حدِّ تعبيره، سوى «مجموعة أوسع»، فإذا كانتْ الأولى تنضمُّ على اثنتين وخمسين قصيدةً، فقد جاءتْ الثانية تنضمُّ على تسعٍ وخمسين[١٨]، أي بزيادة سبع قصائد حسب، وهي: «مع الظلام»، و«متعب»، و«بلدتي»، و«ضباب»، و«دمعة على سعد»، و«دمعة على شفيق الرشيدات»، و«رثاء الصديق»[١٩].

وهنا، بلا ريب، تتجلّى انتقائية الشاعر في ديوانه «المسافر»، فهو لم يضمّنه أعماله الشعريّة كاملةً، مع أنه جاء بأخرة من حياته، ويبدو أنَّ تطور رؤيته الإبداعية، هو الذي جعله يجنح إلى هذه الانتقائية، لتبقى عشرات القصائد خارج الديوان، إما في أوراقه الخاصة، أو حيث نشرتْ في الصحف والمجلات، لا يعلمها كثيرٌ من الناس، فهو لم يكنْ راضياً، على سبيل المثال، عن شعر مرحلة الشباب، الذي اطّرح أغلبه، ولم يعدْ نشره من جديد، لعدم رضاه «عن القدرة الأدبية والإبداعية في صنع ذلك الشعر»[٢٠].

حقاً، لقد حاول أن يعيد النظر في قصائد هذه المرحلة، ولكنها كانت مهمّةً شاقةً وصعبةً، مما جعله يتردّد، فيتوقف في أول الدرب، يقول الرفاعيّ،

مفصحاً عن ذلك: «هناك جزءٌ من شعري نظم في عهد الشباب وعهد الجامعة، وأنا محتارٌ في أمر هذا الجزء من أشعاري، أقرؤه بنظرة اليوم فلا أرضى كل الرضى عما نظمته بالأمس، وأحاول أن أغيّر فيه أو أعدّله أو أحسّنه أو أكمل جوانب النقص التي أراها فيه بمقاييس اليوم، فعندما أشرع بهذه المهمة أجد نفسي في ضياعٍ، وفي بحرٍ لا قرار له، وأجد أنَّ تلك الأشعار أصبح نسيجها إذا دخلت عليه هذه العملية ليس نسيجاً واحداً وليس متسقاً، فأقلع عن التجربة، وأترك شعر الشباب كما كان وكما خرج أول مرّة، مع ما فيه من صدق الاندفاع وبراءة الظهور، ومع ما ينقصه من النضوج الأدبيّ والفنيّ الذي نما وتكامل فيما بعد»(٢١).

وربما كان من أدلّ شيء على هذا المنهج الانتقائي الذي انتحاه الرفاعيُّ في ديوانه، ذلك (الفصل) الّذي نجده في ذيل كتاب «عبدالمنعم الرفاعي: حياته وشعره»، والذي خصصه مؤلّفه لجمع «قصائد الشاعر التي لم ترِدْ في الديوان»(٢٢)، حيث استطاع أنْ يضمّنه ثماني عشرة قصيدةً، تشكّل ما مجموعه أربعة وعشرون ومئتا بيت، منها عشرُ قصائدَ سبق أنْ ظهرتْ في الصّحفِ والمجلاّت، وثمانٍ مخطوطةٌ، تُنشر لأوّل مرةٍ، كان الشاعر قد أطلعه عليها.

ومع هذا، فإنَّ ما جمعه المؤلّف هنا ليس سوى جزء مما لم ينشرْ في الديوان، ويظهر أن الشاعر لم يكنْ يريد أنْ يطلعه على كلّ ما نظمه، مما تعمّد هو تركه، ولم يجمعْه في ديوانه، سواء مما سلف نشره في بعض الدوريات، أو مما لا يزال مخطوطاً، يحتفظ به في أدراجه وكراريسه الخاصة. ولا غَرْو، فقد أحسّ المؤلّف نفسه بهذا، ولهذا فهو يقول: «وفي تصوّري أنَّ ثمّةَ شعراً لدى الشاعر، لم يطلعْني عليه لأمرين: إما لعدم صلاحيته، وإمّا لأنه لا يريد أن يطّلع عليه أحدٌ»(٢٣).

والواقع أن ديوان «المسافر» قد تمَّ انتقاؤه من بين عدد غفير من القصائد، فما أغفله الرفاعيّ، ولم يضمنّه ديوانه، يتجاوز هذه القصائدَ الثماني عشرة، إذ كان المتتبع لنتاجه الشعري يستطيع أن يعثر على قصائدَ كثيرة له ليستْ في الديوان، ولم يثبتْها المؤلّف في (الفصل) المذكور. ومن ذلك علىً سبيل التمثيل، هذه المجموعة من قصائد الشاعر، التي كنتُ قد وقفتُ عليها من خلال مراجعة بعض الصحف التي كان ينشر فيها، وهي تبلغ نحو إحدى وعشرين قصيدة[٢٤]، تؤلّف ما حصيلته خمسمائة بيت:

القصيدة	عدد الأبيات
- علّمينا يا حالة السوء درساً[٢٥]	٢٩
- البطل[٢٦]	٢١
- وثبات بين الهوى والأماني[٢٧]	١٨
- تحيّة يافا[٢٨]	٣٤
- نشيد الكشاف[٢٩]	٢١
- حماك اللّه صقر بني قريش[٣٠]	٣٣
- وقفة على نهر اليرموك[٣١]	٣٥
- النسوة الحبشية[٣٢]	١٢
- الشرق الواثب[٣٣]	١٤
- صرخة[٣٤]	١٩
- وداع الأردن[٣٥]	٢٥
- إسكندرونة[٣٦]	٢٧

- سؤال(٣٧)	٢١
- تهنئة الشعر بزفاف سمو الأمير نايف(٣٨)	٣٧
- دمعة على الصديق(٣٩)	٢١
- على ظهور الخيل في وادي الموجب(٤٠)	١٥
- قصيدتي بعيد النهضة العربية(٤١)	١٩
- وطني(٤٢)	٢٧
- والدي(٤٣)	٢٤
- زفاف المليك(٤٤)	٢٧
- جيشنا(٤٥)	٢١

ولعلَّ مما سلف يتضح أنَّ الشاعر لم تكنْ تهمّهُ الوفرةُ، بقدر ما كانتْ تهمّه الجودةُ والمستوى الفني الراقي، فمن المؤكّد أنَّ هذه القصائدَ التي اطّرحها، لم يكنْ راضياً عنها من جوانبَ عديدة، لعل أبرزها الجانب الفني، الذي يحتفل به احتفالاً كبيراً، وعليه المعوّل عنده في الحكم على المنزلة التي يبلغها الشاعر، كما يدلّ على ذلك قوله: «.. لا أستطيع أن أدلّ على ما الذي يرفع الشاعر إلى مرتبة معينة سوى أن أحكم عليه بالنواحي الفنية: معنى وخيالاً وعاطفة وتعبيراً وسبكاً.. بأنه وصل إلى القمة»(٤٦).

ثانياً: حذف أبياتٍ وإضافة أخرى في عددٍ من القصائد

أ- الحذف:

١- قصيدة «رسل الوحدة»: جاءت هذه القصيدة في ديوان الشاعر في تسعة أبيات(٤٧)، وهي في الأصل، كما نشرتْ في جريدة «الجزيرة» سنة

١٩٣٩[٤٨]، أربعة وعشرون بيتاً، أما الأبيات التي نشرتْ في الديوان، فهي (١، ٩-١٣، ١٥، ٢١-٢٢)، وهذه الأبيات لم ينشرها الشاعر كما هي، بل عدّل فيها وبدّل، وسنوضّح هذه النقطةَ بعد قليل.

٢- قصيدة «طلعة المُلْك»: جاءت هذه القصيدة في الديوان في ثلاثين بيتاً[٤٩]، وهي في الأصل، كما ظهرت في صحيفة «الدفاع» سنة ١٩٥٣[٥٠]، اثنان وتسعون، والأبيات المنشورة في الديوان، هي (٢٤-٣٢، ٣٤-٣٥، ٣٨-٤٠، ٤٥-٤٧، ٤٩-٦٠، ٦٤)، وذلك مع بعض التعديل.

٣- قصيدة «في ذكرى الأخطل الصغير»: نشرت هذه القصيدة أول مرة، في جريدة «الدفاع» سنة ١٩٦٩[٥١]، حيث قدّم لها بما يلي: «يسرُّ (الدفاع) أن تنشر رائعة دولة الأستاذ عبدالمنعم الرفاعي نائب رئيس الوزراء وزير الخارجية التي يلقيها اليومَ في بيروت في المهرجان الشعري الكبير الذي يقام لذكرى الشاعر المعروف الأخطل الصغير بشارة الخوري». وقد جاءت القصيدة في تسعة وخمسين بيتاً، أمّا في الديوان فقد جاءت في اثنين وخمسين حسب[٥٢]، وفيما يلي الأبيات السبعة المحذوفة، وهي:

- قوله:

ثائرٍ ناره تأجّجُ في الطين فيطفو الطمى على نيرانهْ

الذي قبله:

لا أرى في الرحابِ غير شريدٍ مُطْرقٍ مطبقٍ على أحزانهْ

حائرٍ لفّه الذهول فأرخى من دجى شكّه على إيمانهْ

- وقوله:

حيثما الثأر طاب كأساً حلالاً من عدوٍّ قد هام في عدوانهْ

الذي قبله :

واعـد المـوت أنْ يـلاقـيـه الـصـبـحَ عـلـى مـفـرق الـوغـى ورهـانـهْ

- وقوله :

ودخـلـنـا إلـيـك يـا بـلـد الأقـصـى ودمـع المحـراب فـي عـيـدانـهْ

نـلـثـم المـنـبـر الجـريـح ونمـحـو زلـة الأمـس مـن رضـى غـفـرانـهْ

وظـلال الـسـيـوف تـلـقـي عـلـيـنـا أنَّ مـجـد الحـيـاة فـوق سـنـانـهْ

وعـلـى كـلّ مـأتمٍ قـام عـرسٌ كـقـيـام الـهـدى عـلـى صـلـبـانـهْ

وقبل هذه الأبيات :

وفـلـسـطـين والـفـدائـيّ حـرّ زفّـهـا حـرّةً إلـى أقـرانِـهْ

- وقوله :

وانـطـوى جـانـحـي عـليَّ وأغـضـى جـفـنَـي الـطـلـقُ عـن سـديـد عـيـانـهْ

الذي قبله :

ضـاق عـنـي المـدى فـمـنـتـجـع الـشـعـر تـنـاءت دنـيـاه عـن شـطـآنـهْ

٤- قصيدة «رثاء سليمان النابلسي» : نشرتْ هذه القصيدة، أول مرّة، في جريدة «الرأي» بتاريخ ١٣/ ١/ ١٩٧٧(٥٣)، وعندما أعاد الشاعر نشرها في ديوانه(٥٤)، حذف منها هذين البيتين :

- لـو يـتـاح الجـهـاد لانـطـلـق الـشـعـب ودكّـتْ فـي زحـفـه الأسـوارُ

وهو يأتي بعد قوله :

قـد دعـونـا الـسـلام حـتـى تـعـالـتْ مـن ثـنـايـا دعـائـنـا الأوزارُ

- وأيضاً:

في جنانٍ تفوح بالأرج الزاكي وتجري من تحتها الأنهارُ

وهو مسبوقٌ بقوله:

يا سليمانُ عند غيهبك النائي ضياءٌ على النوى زخّارُ

٥- قصيدة «مغرب الشمس» (ألقاها الشاعر في حفل تأبين عبدالرحيم الواكد في عمّان سنة ١٩٧٧): نشرتْ هذه القصيدة، أول مرة، في جريدة «الرأي»[٥٥] بتاريخ ٤/ ٧/ ١٩٧٧، وقد أسقط الشاعر منها، حين نشرها في الديوان[٥٦]، هذين البيتين:

فترامى يستلهم الأمس مما كان فيه هوىً وظلاّ رطيبا

فإذا العطرُ في المجامرِ ما انفكَّ حفيّاً رغمَ النوى مشبوبا

اللذين قبلهما:

كلّما مدَّ طرفه في مجالٍ رجع الطرفُ عن مداه كئيبا

٦- قصيدة «مع الظلام» (نُظمتْ سنة ١٩٣٨، وهي من القصائد التي زادها الشاعر في الطبعة الثانية من الديوان): هذه قصيدة طويلةٌ، فيما يبدو، ولكنَّ الشاعر لم يثبتْ منها في ديوانه سوى تسعة أبيات حسب[٥٧]. ومن بين الأبيات المحذوفة من القصيدة، هذه الأبيات التي وردتْ في مقالةٍ عن الشاعر نشرتْ في جريدة «اللواء» سنة ١٩٧٥[٥٨]، وهي قوله:

وطني يا لهف نفسي وطني يا شتيت الأهل يا أرحب رمسِ

فيك من كل شهيد آيةٌ هي في معنى العلى أبلغ درسِ

لست أبكيك لماضيك الذي كان مشحوناً بنحس إثر نحسِ

إنما أبكيك لليوم الذي فيه لا تشكو الأسى إلا بهمسِ

يـوم تـأتـيـك المـنـايـا شـرّعـاً عـاتـيـات تـخـلـع الـلـبَّ وتـنـسـي
وتـــرى أنّـــك مـعـــدوم الـقـــوى خـاسـرٌ تـضـربـهـا خـمـسـاً بـخـمـس
ولـقـد مـرّت عـلـى عـيـنـي رؤىً مـن طـبـاع الـنـاس مـن مـكـر ودسٍّ
إنْ أحـــبّـــوك زمـــانـــاً فـــهـــمُ يـفـهـمـون الحـبَّ بـالمـعـنـى الأخـسِّ
لا تـرى بـيـنـهـمُ غـيـر فـتـىً عـابـد لـلـمـال أو عـابـد كـرسـي
عـزّت الأذنـاب فـيـهـم وغـدتْ تـعـلـوً عـلـى أشـرف رأسـي[٥٩]
لـيـتـنـي ولّـيـت فـيـهـم سـاعـةً فـأريـهـم كـيـف أنـهـال بـفـأسـي

٧- قصيدة «رثاء جمال عبدالناصر» (ألقاها الشاعر في حفل رثاء الرئيس المصري جمال عبدالناصر في القاهرة في تشرين أول سنة ١٩٧٠): نشرت هذه القصيدة في كتاب «وداعاً عبدالناصر: مجموعة شعرية» سنة ١٩٧١[٦٠]، ثم أعاد الشاعر نشرها بعد ذلك في ديوانه[٦١]، ولكنه حَذَفَ منها بيتا يرد بعد هذا البيت:

وخـفـقُ راياتـنـا مـا نـال مـن وطـرٍ إلا وكـــان لـــه مـــن بـــعـــده وطـــرُ

وهو قوله:

إرادة الـشـعـب تـعـيـي كـلّ مـعـجـزةٍ إذا الـطـغـاةُ عـلـى خـمـر الأذى سـكـروا

٨- قصيدة «أخي»: جاءت في طبعة الديوان الثانية، بحذف البيت:

وتـــرى أنـــك لا تـــلـــقـــي عـــلـــى جـرحـك الـراعـف أسـمـال الـسـتـورِ

الذي يأتي مباشرة بعد قوله:

شـــرف الحـــسّ إذا أعـــطـــيـــتـــه أن تـعـيـش الـعـمـر وثّـاب الـشـعـورِ
أن تـرى نـفـسـك شـعـبـاً كـامـلاً وتـرى ظلّك في الأفْقِ الكبير[٦٢]

٩- قصيدة «أحمد رامي»: حُذِفَ منها في الطبعة الثانية هذا البيت:

ربّ شَدْوٍ وقَّعَتْ قيثارتي لحنه ملَّ سماعي وجفاني

الذي يأتي تالياً لقوله:

وبلوت النأيَ مثلي والجوى ضارباً في التيه مطلوق العنان[٦٣]

١٠- قصيدة «مهد النبوة» حُذِفَ منها في الطبعة الثانية بيتٌ واحدٌ، يأتي بعد قوله:

خرجوا والعرش في روعته وجلال الملك حشدٌ خلف حشدِ

والمحذوف هو:

وعظيم التاج خفاق اللوا فاتنٌ يُهدى الهوى صرفاً ويَهدي[٦٤]

١١- قصيدة «عند النيل» حُذِفَ منها في الطبعة الثانية بيتٌ واحدٌ، وهو قوله:

همْتُ فيه كلّ أبعاد المدى فأنا عندك نائي الفكر داني

وهو مسبوقٌ بقوله:

حدّثيني حدّثيني، إنَّ في صوتك الحاني صدىً رحْبَ المعاني[٦٥]

١٢- قصيدة «عمّان»: حذف منها في الطبعة الثانية هذا البيت:

وكلّ أجوفَ خاوٍ مدَّ راحته فاستنزلَ المالَ والألقابَ والرّتبا

الذي يأتي بعد قوله:

تطاولت فيك أشباه الرجال فما من منبرٍ فيك إلاّ أنكر الخطبا

من كلِّ منهزمٍ سقطِ المتاع هوى على الطريق وما أبلى ولا تعبا[٦٦]

ب- الإضافة:

١- قصيدة «صرخة الجريح»: تتألف هـذه القصيدة، كمـا نشرت في الطبعة الأولى من «المسافر»[٦٧]، من ثلاثة وعشرين بيتاً، وقد قدّم لها بما يلي: «يوم الثلاثاء ٢٨/ أيار ١٩٤٥، سقط الشاعر جريحاً برصاص الجنود الفرنسيين في سوريا في سهل حوران قرب قرية الشيخ مسكين في أثنـاء قيامه بمهمة قومية، وكانت دمشق المناضلة ثائرة في سبيل الحرية والاستقلال، ومكث الشاعر إثر جراحه عشرين شهراً في فراش المستشفيات».

أمّا في الطبعة الثانية، فقد وردتْ هذه القصيدة مرتين: الأولى في (ص: ٧٠)، وذلك على صورتها تماماً في الطبعة السابقة، دون زيادة أو نقصان، ودون تغيير أو تبديل (إلا ما جاء من قريٍّ أخطاء الطباعة)، والثانيّة في (ص: ١٢٤)، حيثُ جاءتْ في اثني عشر بيتاً حسب، هي: (١-٤، ١٣-١٦، ١٨-١٩، ٢٢-٢٣)، ودون مقدمةٍ نثريةٍ توضح مناسبتها، خلافاً لما هي عليه أكثر قصائد الديوان.

ومن السهولة أن يتبيّن القارئ أنَّ هذه الصورة الناقصة لم تكنْ سوى (مسوّدة) نشرتْ، خطأ، في الديوان، ويبدو أن هذه الأبيات هي أول ما قاله الشاعر من القصيدة، ثم أخذ يضيف إليها بعد ذلك، ويغيّر ويحوّر في ألفاظها، إلى أن اتسقتْ بين يديه على صورتها (المكتملة) التي نجدها في طبعتي الديوان: الأولى، والثانية (ص: ٧٠)؛ إذ ليس يعقل أن ينشر الشاعر في ديوانه قصيدةً واحدةً مرتين، وفي صورتين مختلفتين؛ لأنَّ واحدةً منهما، فقطْ، هي صورة (نهائية) للقصيدة، أمّا الأخرى، فهي مسوّدةٌ، ولا بدّ - إلا أن يكون ذلك من باب الخطأ أو السهو، كأن تكون الوريقة التي كتبتْ عليها القصيدة/ المسودة قد التصقتْ بظهر ورقةٍ أخرى دون علم الشاعر، فوجدها الطابع، وهو يتفقد أوراق الديوان، فطبعها في الموضع الذي وجدها فيه من القصائد، لتأتي تكراراً لا يفيد في شيء، إلا أن يكشف عن بعض جوانب العملية الإبداعية عند الشاعر، «إذ

يتبيّن لنا الإبداع الفني في دراسة المسوّدات أكثر مما يتبين لنا من دراسة النص المرتضى في آخر صورة له»[٦٨].

٢- قصيدة «ذكرى دمشق»: أضاف الشاعر إليها في الطبعة الثانية هذين البيتين:

مررنَ كلّ أصيلٍ والشذى عطرٌ يضحكن هاماً وأعطافاً وأجفانا[٦٩]

الذي قبله:

لهفي عليك، وقد روّعت، هل ذعرتْ غزلانك الغرّ، ما أحلاك غزلانا

الشاردات على سهل الصبا مرحاً والناعمات كلمس النور أبدانا

وأيضاً:

- هذا الوسام الذي رصّعتني كرماً لسوف أحفظه ذكرى وعرفانا

المسبوق بقوله:

لا تألمي فالعلى المرموق شيمته دفع الضحايا، إذا ما عزّ، أثمانا[٧٠]

٣- قصيدة «نجوى»: نشرتْ هذه القصيدة في جريدة «فلسطين» بتاريخ ١٠/ ١٢/ ١٩٦٦، (ص: ٦)، وعندما أعاد الشاعر نشرها في ديوانه أضاف إليها هذين البيتين:

- ولي خيالٌ سارحٌ بالمنى بين مدى الظنِّ وأفْقٍ مديدْ

كأنني والكون في راحتي موزّعٌ فيه شريدٌ طريدْ

وذلك بعد قوله:

أنت مجدٌ سالكٌ دربَه يدفعه الشوق إلى ما يريدْ[٧١]

٤- قصيدة «كرمة ابن هانئ»: نشرت هذه القصيدة، أول مرة، في جريدة

«الرأي» بتاريخ ١٨/ ٦/ ١٩٧٧[٧٢]، وعندما أعاد الشاعر نشرها في ديوانه[٧٣]، أضاف إليها ثلاثة أبيات، وهي قوله:

هل نفرةٌ كالتي بالأمس صادقة تجتاح ما شيّد العادي وما حملا

الذي يأتي مباشرةً بعد قوله:

يا مصرُ، أيامك الكبرى منوّعةٌ حرباً ضروساً وسِلْماً سائغاً وعُلى

وقوله أيضاً:

والذكريات دنتْ رغم المدى وَحَنَتْ كأنها الحُلْم في جفن الكرى مَثُلا

الذي قبله:

جئنا إليك وكرم الشعر يجمعنا وكلّ عنقودِ شعرٍ باللقا حَفِلا

وكذلك قوله:

- سألتُ عنه الندى فافترَّ مبسمه عن بارقٍ لاح أو عن كوكبٍ رحلا

المسبوق بقوله:

شوقي، وأرخى رسولُ الله بردته عليه، إذ وقّع الأنشودةَ المثلا

٥- قصيدة «رثاء سليمان النابلسي»: أضاف الشاعر في الديوان إلى نصّها المنشور في جريدة «الرأي» ثمانية أبياتٍ تقع بعد هذين البيتين:

في مدار الحياة ما كنت إلاّ ثائراً عند ركبه الثوارُ

هل مدار الفناء أحنى على البأس وهل فيه ينعم الأحرارُ

والأبيات التي أضافها الشاعر هي:

- هل يبيت الكريم فيه قريراً أم تراهُ تنوشه الأخطارُ

وعجاف الرجال هل يدخلون الساح تيهاً وذيلهم جَرَّارُ

يـا أخـا الـنـفـرة الـغـضـوب إذا مـا حـطّـم الـكـأسَ فـتـيـةٌ أغـرارُ

هات حدّثْ عن النضال وقل لي أين يجري وينتهي التيارُ

والصراعُ العنيد أين مداه والدجى أينَ صبحه والنهارُ

يحمل الهمَّ وحده ذو مضاءٍ ويوقّاهُ خانعٌ خوّارُ

أمن العدل أن ينام على الضيم إباءٌ ويستريح صَغارُ

وتدار الكؤوس فوق شفاه عافها الخمرُ واشتكى الخمّارُ

ثالثاً: التعديل والتبديل فيَ صياغة بعض الأبيات

١- قصيدة «رسل الوحدة»:

- استبدل الشاعر في الديوان كلمة (فرحاً) في قوله:

وقف الصبح باسم الأضواءِ (فرحاً) من تعانق الأبناءِ

بكلمة (خجلاً)، الواردة في الأصل المنشور في جريدة «الجزيرة».

- جاء في الديوان:

كلّ فردٍ عليه يرتسمُ المجدُ ومنه مشارقُ العلياءِ

وكان هذا البيت في الأصل المنشور في الجريدة، على النحو الآتي:

كل فردٍ عليه (أن) يرتسم المجد...

٢- قصيدة «طلعة المُلْك»:

- استبدل في الديوان كلمة (أرفع) في البيت:

أنت أسمى من الأريكة والتاج وأنأى مدىً و(أرفع) شأنا

بكلمة (أعظم)، الواردة في الأصل المنشور في جريدة «الدفاع».

- استبدل في الديوان كلمة (تصنعون) في البيت :

ومشيتم على العصور كراماً (تصنعون) الشعوب والأوطانا

بكلمة (تخلقون)، الواردة في الأصل المنشور في الجريدة .

- استبدل في الديوان عبارة (يا سليل العلى . . .) في قوله :

(يا سليل العلى) فديتك إني من ضلوعي أزفّك الألحانا

بعبارة (سيدي . . سيدي . .) الواردة في الأصل .

- جاء في الديوان :

تحمل الشوق والحنين لأرضٍ (سامها الغاصبُ الدعيُّ هوانا)

وكان عجز البيت في الأصل :

. . . . سلبتها العداةُ نهباً مهانا

- استبدل في الديوان كلمة (الأحاديث) في قوله :

و(الأحاديث) والرضى والأغاني عاقداتٌ من حولنا مهرجانا

بكلمة (الأهازيج)، الواردة في الأصل .

- جاء في الديوان :

فانثنينا فالربع قفرٌ يبابٌ (قد طواهُ ظلّ النوى وطوانا)

وكان عجز البيت في الأصل :

. . . . . لا المجالي لا المنحنى لا البانا

- استبدل في طبعة الديوان الثانية كلمة (الساح) في قوله :

واملأ (الساح) عِثْيراً ودخاناً والروابي الحديدَ والنيرانا

بكلمة (السوح)، الواردة في الطبعة الأولى.

٣- قصيدة «صرخة الجريح»:

- استبدل في الصورة المكتملة للقصيدة كلمة (الأرض) في قوله:

حام في (الأرض) واستشاط ونادى وأبى رجعةً وشدَّ عنادا

بكلمة (الساح)، الواردة في مسوّدتها (ط٢، ص: ١٢٤).

- كما تمَّ استبدال كلمتي (اندفاع) و(نحو) في قوله:

(واندفاع) الرصاص (نحو) شبابٍ عربيٍّ ما مال يوماً وحادا

بكلمتي (أزيز) و(صوب).

- واستبدال كلمتي (حمى) و(الحياة) في قوله:

يا دماً سالَ في (حمى) أذرعاتٍ لاح في صفحة (الحياة) مدادا

بكلمتي (ثرى) و(الكفاح).

- واستبدال كلمتي (عبيراً) و (رقاداً) في قوله:

ليتني نلت من شذاك (عبيراً) أو تساميت في علاك (رقادا)

بكلمتي (عبيقاً) و(سهاداً).

- وكذلك عبارة (المنعّم في الجرح..) في قوله:

وأنا الراقد (المنعّم في الجرح) أناديك يا أجلَ منادى

بعبارة (المؤرّق بالجرح).

٤- قصيدة «المسافر»:

- استبدل في طبعة الديوان الثانية كلمة (تسكبي) في قوله :

لِمَ لَمْ (تسكبي) حنانك صرفاً وتشدّى من عزميَ المكدودِ

بكلمة (تسقني) الواردة في الطبعة الأولى(٧٤) .

٥- قصيدة «فتى البيداء» :

- استبدل في طبعة الديوان الثانية كلمة (ملتُ) في قوله :

وكم شطَّ بي دهري عن الأهل والحمى و(مِلْتُ) مع الأشواقِ والحب والشعر

بكلمة (ذبتُ) الواردة في الطبعة الأولى(٧٥) .

٦- قصيدة «مهد النبوة» :

- استبدل في طبعة الديوان الثانية كلمة (أفأغضي) في قوله :

(أفأغضي) والجراح استنزفتْ أرض آبائي ومهواي ومهدي

بكلمة (أفأغفي)، الواردة في الطبعة الأولى .

- كما استبدل كلمة (العلا) في قوله :

عزت البيد فكم ترضى (العلا) تنبت الدين وتبني كلّ مجد

بكلمة ((المنى) .

٧- قصيدة «ثورة اللاجئ» :

- استبدل في طبعة الديوان الثانية كلمة (الخيام) في قوله :

وكهوفٍ رهيبة الظُّلَمِ في ثنايا (الخيام) والأكمِ

بكلمة (الشعاب)، الواردة في الطبعة الأولى(٧٦) .

- كما استبدل كلمة (كَبَّرَ) في قوله :

كلما اليُتْمُ لاح والسقمُ (كَبَّرَ) الحقد فهو منتقمُ

بكلمة (كَبُرَ) .

٨- قصيدة «كرمة ابن هانئ» :

- استبدل في الديوان كلمة (اللقا) في قوله :

جئنا إليك وكَرْمُ الشعر يجمعنا وكلّ عنقود شعرٍ بـ(اللقا) حفلا

بكلمة (اللقاء)، الواردة في الأصل المنشور في جريدة «الرأي» .

- كما تم استبدال كلمة (فخذْها) في قوله :

ها نحن نصحو (فخذْها) من جوانحنا تحيّةً، وإليك الشِعْرُ مرتجلا

بكلمة (فخذْ) .

٩- قصيدة «في ذكرى الأخطل الصغير» :

- جاء في الديوان :

ذلك الشامخ المطلّ على الخلدِ وأفق الخلود دون عيانهْ

وكان هذا البيت في الأصل، المنشور في جريدة «الدفاع»، على النحو الآتي :

ذلك الشيخ في المقام المُعَلّى باسط الظلِّ باذخاً في شأنهْ

١٠- قصيدة «رثاء سليمان النابلسي» :

- تم في الديوان استبدال البيت :

وثبات النفوس يهمزها الكبر إذا مال باللجام ازورارُ

بالبيت :

تـارة يمـرح الـنـسـيـم لـديـه ثـم يَـدْوي فـي سـاحِـهِ الإعـصـارُ

الوارد في الأصل المنشور في جريدة «الرأي»، وذلك بعد قوله :

رجّـعـتْ شـدوك الـطـيـور مـع الـصـبـح وغـنّـى حـديـثـك الـسـمّـارُ

فـي انـدفـاعٍ مـجـنّـح عُـلـويٍّ سـاقَـهُ الحسُّ والـدمُ الـفـوّارُ

١١ - قصيدة «مغرب الشمس» :

- جاء في الديوان :

(أنـف الحـسـن أن يـجـرّحـهُ الـشـوكُ) ويـلـقـي عـلـى سـنـاه شـحـوبـا

وكان هذا البيت في الأصل المنشور في جريدة «الرأي»، على النحو الآتي :

(أنـف الحـسـن أن يـغـيّـبـه الـلـيـل) ويـلـقـي عـلـى سـنـاه شـحـوبـا

- استبدل في الديوان عبارة (فدنا منك) في قوله :

قـد وضـعـت الميـزان حكـماً وعـلـمـاً (فـدنـا مـنـك) شـاهـداً وخـطـيـبـا

بعبارة (فاستوى فيك)، الواردة في الأصل المنشور في الجريدة.

١٢ - قصيدة «في شط العرب» :

- استبدل في طبعة الديوان الثانية كلمة (السِّفار) في البيت :

مـا الـذي سـاقـنـي لـبـغـداد حـتـى عـدتُ لـلـشـوق بعـد طـول (الـسّـفـار)

بكلمة (النِّفار) الواردة في الطبعة الأولى(٧٧).

- كما تم استبدال كلمة (السود) في قوله :

فـرَّقـتـنـا الحـوادث (الـسـود) لـكـن جـمـعـتـنـا عـجـائـب الأقـدارِ

بكلمة (السوداء).

١٣ - قصيدة «خيال»:

- استبدل في طبعة الديوان الثانية حرف الجرّ (من) في قوله:

أنـاشـدك الـوصـلَ لا مِـنّـة فـمـوكـب سحـرك (مـن) مـوكـبـي

بحرف الجر (في) الوارد في الطبعة الأولى[٧٨].

١٤ - قصيدة «عند النيل»:

- استبدل في طبعة الديوان الثانية كلمة (الأيام) في قوله:

ضـاربٌ فـي الأرض لا أدري طـريـقـي أذرع (الأيـام) مـن غـيـر رفـيـقِ

بكلمة (الأقطار)، الواردة في الطبعة الأولى.

١٥ - قصيدة «دمعة على سعد»: نظمتُ هذه القصيدة في رثاء سعد جمعة، وهي من القصائد التي زادها الشاعر في الطبعة الثانية من الديوان[٧٩]، وقد نشرت أول مرةٍ في جريدة «الرأي» بتاريخ ٢٧/ ٩/ ١٩٧٩[٨٠].

- استبدل في الديوان عبارة (من طويل الحزن) في قوله:

سـعـدُ يـا سـعـدُ ودمـعـي فـي الأسـى (مـن طـويـل الحـزن) لا يـنـحـدرُ

بعبارة (بعد طول الحزن)، الواردة في الأصل المنشور في الجريدة.

- كما استبدل كلمة (نَزَف) في قوله:

وأتـى الـنـاعـي فـسـالـت دمـعـةٌ (نَـزَف) الـقـلـب لـهـا والمحـجـرُ

بكلمة (ينزفُ)، الواردة في الأصل.

رابعاً: تقديم أبياتٍ وتأخير أخرى

- قصيدة «في ذكرى الأخطل الصغير»:

غيّر الشاعر في الديوان موقع البيت:

شكّ صدر الدجى ومرَّ شهاباً ناشراً نوره على أكوانهْ

فبعد أن كان في الأصل المنشور في جريدة «الرأي»، يقع قبل قوله:

أسمرٌ كالقناة لاعبها الريحُ فشبّت عن قوسه وعنانهْ

زاحفٌ والرصاص سدَّ نواحيه وموجُ الردى وعصف دخانهْ

فقد أصبح ترتيبه في الديوان بعد ذينك البيتين.

خامساً: بناء قصيدةٍ على قصيدة

- قصيدة «أبي»:

كتب الشاعر، قبل هذه القصيدة، في رثاء والده، قصيدةً تتألف من أربعة وعشرين بيتاً، بعنوان «والدي»، نُشرتْ على صفحات جريدة «الجزيرة» سنة ١٩٤٧[٨١]، ولكنه، فيما يبدو، لم يكن راضياً عنها، فكان أن اختار منها أربعة أبيات، وبنى عليها قصيدته الجديدة «أبي»، التي تطالعنا في ديوانه[٨٢].

أما هذه الأبيات الأربعة التي يتضمنّها النصّ الجديد، وهي كلّ ما تبقّى من القصيدة القديمة، فهي قوله:

فعبدتُ الله في الموت الذي ضمّني نحوك صدراً وجَنانا

وتلاشيتُ دموماً وأسىً فوق آهاتٍ (وأناتٍ) حزانى

كهباءٍ لاح في النور وفي غيبة النور توارى حيث كانا

والدي قرّبني (الهول) من المنزل الأعلى الذي فيك تفانى

ومما يلحظ أنَّ هذه الأبيات لم ينقلها الشاعر كما هي، بل أجرى عليها بعض التغيير، حيث تم استبدال كلمة (الهول) بكلمة (الوهم)، الواردة في قصيدة «والدي»، كما تمَّ استبدال كلمة (وأنات) بكلمة (أشلاء)، الي يختل بها وزن البيت. أمّا في الطبعة الثانية من الديوان[٨٣]، فنجد الشاعر يحذف البيت: «والدي قرّبني الهول...»، ليبقى من القصيدة القديمة ثلاثة أبيات فقط، حيث تقع بعد قوله:

يا أبي كفكفتَ من دمعي زمانا ... آن أنْ أجريه في يومك آنا...

الصباح الجون لما أشرقت ... شمسه ألقت على الكون دخانا

جئتك الصبح كما عوّدتني ... الثمُ الكفَّ وأشتاق الحنانا

لم أجدْ إلاَّ جلالاً ساجياً ... غضَّ من طرفي وأعياني بيانا

فتهاويت كأني لم أكنْ ... وكلانا عالمُ الغيبِ طوانا

وقبل الأبيات:

بسط الشيب سناهُ فأنا ... في بهاءِ الشيب لا أقوى عيانا

الثمانون التي جاوزتها ... كلّ يوم دونها كان زمانا

يا أبا الأشبال إنا هاهنا ... حول جثمانك نقريك الأمانا

سادساً: تغيير عنَاوين بعض القصائد

١- قصيدة «رسل الوحدة»:

- هكذا جاء عنوان القصيدة في ديوان «المسافر»، وكان في الأصل المنشور في جريدة «الجزيرة»: «الوحدة التي نرتجيها».

٢- قصيدة «طلعة المُلْك»:

- هكذا جاء عنوان القصيدة في الديوان، وكان في الأصل المنشور في

جريدة «الدفاع»: «في الحسين».

٣- قصيدة «أبي»:

- هكذا عنوان القصيدة في الديوان، وكان في الأصل المنشور في جريدة «الجزيرة»: «والدي».

٤- قصيدة «كرمة ابن هانئ»:

- هكذا عنوانها في الديوان، وكان في الأصل المنشور في جريدة «الرأي»: «في ذكرى أمير الشعراء».

٥- قصيدة «نجوى»:

- هكذا عنوان القصيدة في الديوان، وكان في الأصل المنشور في جريدة «فلسطين»: «نجوى إلى النيل».

٦- انتصار الجزائر:

- هكذا عنوانها في الديوان، وكان في الأصل المنشور في جريدة «فلسطين» بتاريخ ١٨/ ٨/ ١٩٦٢، (ص: ١): «الجزائر».

٧- قصيدة «رثاء جمال عبدالناصر»:

- هكذا عنوانها في الديوان، وكان في الأصل المنشور في كتاب «وداعاً عبدالناصر»: «رثاء البطل».

٨- قصيدة «في القرية»:

- هكذا جاء عنوان القصيدة في طبعة الديوان الثانية، وكان في طبعته الأولى «في القرية.. عند خط الهدنة»(٨٤).

٩- قصيدة «في ظلال النخيل: رثاء الشاعر الصديق عزيز أباظه».

- هكذا جاء عنوان القصيدة في الطبعة الثانية، وكان في الطبعة الأولى:

«رثاء الشاعر عزيز أباظه».

١٠ - قصيدة «بكاء الأحرار: رثاء الأخ الصديق سليمان النابلسي».

- هكذا عنوان القصيدة في الطبعة الثانية، وكان في الطبعة الأولى: «رثاء سليمان النابلسي».

١١ - قصيدة «موطن الوحي»:

- هكذا عنوانها في الطبعة الثانية، وكان في الطبعة الأولى: «أمين نخلة».

سابعاً: اختلاف تبويب القصائد وترتيبها بين طبعتي الديوان.

جاء ديوان «المسافر» في طبعته الأولى، مقسماً إلى خمس مجموعات، وذلك على النحو الآتي:

- «المسافر»:

وتشتمل على قصيدتين، هما: «المسافر» و«عمر».

- «مواكب»:

وتشتمل على خمس عشرة قصيدة، هي: «ذكرى مولد الرسول الأعظم» و«ثورة العرب» و«رسل الوحدة» و«طلعة الملك» و«فتى الملك» و«صرخة الجريح»، و«ذكرى دمشق» و«عزمات» و«فتى البيداء» و«تحية الجيش» و«انتصار الجزائر» و«مهد النبوة» و«في السودان» و«غرق الأسطول» و«غزو كوريا».

- «فلسطينيات»:

وتتضمن ثماني قصائد، هي: «فلسطين» و«في القرية.. عند خط الهدنة» و«نضال» و«اللاجئ» و«ثورة اللاجئ» و«عام» و«أغنية فلسطين» و«نشيد الفدائي».

- «دموع وذكريات»:

وتتضمن ثلاث عشرة قصيدة، هي: «أبي» و«رحيل الأم» و«أخي» و«رثاء جمال عبدالناصر» و«كرمة ابن هانئ» و«في ذكرى الأخطل الصغير» و«في ذكرى طه حسين» و«رثاء الشاعر عزيز أباظه» و«رثاء سليمان النابلسي» و«في ذكرى الشهيد عبدالقادر الحسيني» و«أحمد رامي» و«أمين نخلة» و«مغرب الشمس».

- «صبوات»:

وتضمّ أربع عشرة قصيدة، هي: «نجوى» و«في شط العرب» و«خيال» و«لماذا» و«عند النيل» و«النظارة السوداء» و«طيف» و«جدل» و«خضر» و«الزهرة الذابلة» و«زهرة القفر» و«حيرة» و«ابتسامة» و«عمّان».

أمّا في الطبعة الثانية، فقد جاء الديوان على صورة مختلفة، صحيح أنَّ المجموعات التي يتألف منها الديوان ظلت خمساً، ولكّننا نلحظ أنَّ الشاعر عدَّل في أسماء بعضها، كما قام بترتيب القصائد ترتيباً جديداً، مفارقاً للترتيب السابق، وهو ما يمكن أن نوضّحه من خلال النقاط الآتية (مع ملاحظة ما سبق ذكره من زيادة سبع قصائدَ على هذه الطبعة[٨٥]، وما طرأ من تغييرٍ على عناوين بعض القصائد):

- ظلت المجموعة الأولى بعنوان «المسافر» ولكنها أصبحت تشتمل على ست عشرة قصيدة بدلاً من قصيدتين، وهذه القصائد، هي: «المسافر» و«عمر» و«النظارة السوداء» و«طيف» و«جدل» و[مع الظلام] و«خضر» و«الزهرة الذابلة» و«زهرة القفر» و«حيرة» و«ابتسامة» و«خيال» و«لماذا» و«عند النيل» و[متعب] و«نجوى».

- بقيت المجموعة الثانية بعنوان «مواكب»، بيد أنها أضحت تضمّ تسع عشرة قصيدة بدلاً من خمس عشرة، وهذه القصائد، هي: «ذكرى مولد الرسول الأعظم» و«ثورة العرب» و«رسل الوحدة» و«طلعة الملك» و«فتى الملك» و«عزمات» و«تحية الجيش» و«عمّان» و«فتى البيداء» و«ذكرى دمشق» و«صرخة

الجريح» و«مهد النبوة» و«انتصار الجزائر» و«في القرية» و«في السودان» و«في شط العرب» و«أحمد رامي» و«غرق الأسطول» و«غزو كوريا».

- عدّل الشاعر في عنوان المجموعة الثالثة، فقد أصبح «وطن الفداء» بدلاً من «فلسطينيات» كما قام بحذف القصيدة الثانية منها، وهي «في القرية.. عند خط الهدنة»، ونقلها إلى المجموعة التي قبلها.

- ظلت المجموعة الرابعة بعنوان «دموع وذكريات»، ولكنها لم تعدْ تشتمل على ثلاث عشرة قصيدة، بل على خمس قصائد حسب، وهي: «أبي» و«رحيل الأم» و«أخي» و[بلدتي] و[ضباب].

- جاءت المجموعة الخامسة والأخيرة بعنوان «في ظلال الجنة»، وهي تتضمّن القصائد الآتية: «رثاء جمال عبدالناصر» و«كرمة ابن هانئ» و«في ذكرى الأخطل الصغير» و«في ذكرى طه حسين» و«في ظلال النخيل» و«بكاء الأحرار» و«في ذكرى الشهيد عبدالقادر الحسيني» و[دمعة على سعد] و«موطن الوحي» و«مغرب الشمس» و[دمعة على شفيق الرشيدات] و[رثاء الصديق].

ملاحظات ونتائج

وبعدُ، فهذه هي أبرز «التنقيحات» التي نجدها في ديوان «المسافر» لعبد المنعم الرفاعي، وهي تبيّن لنا، بجلاء، مدى معاناة الشاعر في إخراج هذه المجموعة، التي لم ينشرْ سواها على امتداد مسيرته الإبداعية الطويلة، ولا ريب أنها تأتي في إطار رؤيته إلى الفنِّ الشعري، فعنده أن القصائد الكبرى لا تأتي دون مكابدة أو مجهود، إذ كان الشعر ليس مجرَّد خواطرَ أو أحاسيس، وإنما هو إلى ذلكَ إبداعٌ لغويٌّ، وعليه فإن العملية تستلزم منتهى الوعي، كما تتطلّب من الشاعر أن يكون ذا صنعة(٨٦).

حقاً، لقد كان الرفاعيُّ شاعراً مطبوعاً، سرعان ما يسيل الشعر على لسانه،

كما يدلّ على ذلك قصائدُ وأبياتٌ كثيرةٌ ارتجلها في مناسبات مختلفة[٨٧]، ولكنه لم يكنْ يرضى عن كلّ ما تأتي به البديهة، ومن هنا، كان كثيراً ما يرتدّ إلى نتاجه الشعريّ بالصقل والتحكيك، فيحذف ويضيف، ويعدّل ويبدّل، ويغيّر ويحوّر، ويقدّم ويؤخّر، إلى غير ذلك، مما سبق تبيانه آنفاً.

ولا جَرَمَ أنَّ وراء هذه التنقيحات أسباباً عديدةً، سواء من ناحية الشكل أو المضمون، وإذا كانت حدود هذه الدراسة لا تسمح باستيعاب البحث في هذه الأسباب، فلا بأس ها هنا من سوق بعض الأمثلة، التي رأيتُ أنْ أقتَصر فيها على ميدانين اثنين من ميادين التنقيح عند الشاعر، هما:

- حذف أبيات وإضافة أخرى في عددٍ من القصائد.
- والتعديل والتبديل في صياغة بعض الأبيات.

وهي ترجع إلى مجرّد النظر والاجتهاد حسب، إذ كان الشاعر نفسه لم يفصحْ لنا عن هذه الأسباب التي دفعته إلى إجراء هذا التنقيح أو ذاك. . . .

ففي قصيدة «رسل الوحدة»، على سبيل التمثيل، التي جاء في مناسبتها: «في صباح يوم ٧ حزيران ١٩٣٩، وصل إلى عمّان وفدٌ سوريٌّ كبير يضم نحو ستين شخصية برئاسة المرحوم الدكتور عبدالرحمن شهبندر، لتقديم التعازي للمغفور له الملك عبدالله بن الحسين بوفاة المغفور له الملك غازي بن فيصل، وفي ساحة المدرّج الروماني في عمّان أقيم مهرجان قوميٌّ ضمَّ الآلاف حضره الملك عبدالله، وخطب فيه السادة: الدكتور شهبندر وسعيد المفتي والشيخ فؤاد الخطيب ومصطفى وهبي التل وعمر أبوريشة وعبدالمنعم الرفاعي»[٨٨] نجد الحذف يسهم إسهاماً مهماً في تكثيف شعرية القصيدة، إذ كانت معظم الأبيات المحذوفة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحدث التاريخي، حيث تعبر عنه بأسلوب هو أدنى إلى النثر منه إلى الشعر، ومن ذلك، مثلاً، هذه الأبيات التي تأتي مباشرة بعد المطلع:

وقف الصبحُ باسم الأضواءِ فرحاً من تعانق الأبناءِ

وهي قوله:

وأبوهم يضمّهم بيديه ... ملئ بالجلال عرض الفضاء
[جَلَّلَ] السهل والربا والصحاري ... فهو نسرٌ داني الجناحين نائي
من ثمار العصور فيه رحيقٌ ... هاشميّ الإلهام والإيحاء
أملٌ في نفوسنا قد تبقّى ... ورجاءٌ من بعد فَقْد الرجاء
رمقته العيونُ من أفْق سوريا ومدّتْ إليه حبل الولاء
وأتته الرجال تحمل ديناً ... من معاني العروبة الغرّاء
زيّنتها حدائق الشام بالفنّ وبالشعر والحجا والذكاء

وفي قصيدة «طلعة الملك» التي قالها «عندما تولّى جلالة الملك الحسين بن طلال عرش الأردن سنة ١٩٥٣»[٩٠]، نجد الرفاعي يضطرّ إلى الحذف لتحقيق نوع من الوحدة الموضوعية لقصيدته، بعد أن كان قد تشعَّب فيها، واستطردَ في بعض المواضع، وليس أدلَّ على ذلك، مثلاً، من حذف ثلاثة وعشرين بيتاً، (هي مقدمة القصيدة في الأصل، المنشور في جريدة «الدفاع»)، تقع قبل البيت الذي اختاره مطلعاً لقصيدته في الديوان:

يا مليكَ الحمى وحُلْمَ الليالي ... قد بلغنا على يديك منانا

حيث يعبّر في تلك القصيدة عن ضيقه بالحياة التي امتلأتْ بالإثم والعار والأذى، الأمر الذي جعله يرتد إلى الماضي، ليتحدّث عن الملك عبدالله بن الحسين، فيرثيه رثاءً حاراً، وذلك قبل أن يتخلص إلى الموضوع الأساس، وهو الحديث عن تتويج الملك الحسين، ومن هذه الأبيات التي حذفها الشاعر:

- طاف واستعمر المدى والزمانا ... وتمادى فما يردّ عنانا
لم ترقْهُ الحياة تنضح بالإثم وبالعار والأذى ألوانا

فاستحثَّ الخطا إلى كلّ أرضٍ يبتغي ذروة الخيال مكانا
وعلى الربوة البعيدة ألقى شاعر المجد رحله واستَكانا
واستوى ساعةً، فكلّ خيالٍ يتهاوى في مقلتيه عيانا
عن غدٍ باسمٍ وأمس عزيزٍ وخيالٍ سرى وحُلْمٍ تدانى
أيُّ ماضٍ مضى زهياً بهياً ظلَّلَ العزّ عنده (رغدانا)
والمليك الشهيد في القصر يضفي من نداه على الحمى أردانا
واسعٌ شاسعٌ كان فضاءَ الأرض أدنى من قلبه ميدانا
سلسلته دماؤه عربياً يصدع الشمس عزةً وكيانا
هاشميٌّ طوى الحياة قَديماً وحديثاً وشدّها بنيانا
لا يلام الجواد في السبق إما طاله الشوط والمدى فتوانى
في نضالٍ مؤزّر بالضحايا ينشد المجد والخلود رهانا
قد تمنّى، وعزَّ ما يتمنى أن يكون الشهيد فيه فكانا
لهف نفسي على شهابٍ توارى راح يطوي سماءه عجلانا
ربَّ نجمٍ يشقّ صدر الليالي ثم يقوى فيستحيل دخانا
هكذا غاب، لم يدعْ غير نجوى حسراتٍ وذكرياتٍ حزانى

وقد يأتي الحذف، أحياناً، لتمتين عرى الترابط أو الانسجام بين أبيات القصيدة، ومن ذلك، مثلاً، حذفه من قصيدة «في ذكرى الأخطل الصغير» الأبيات: «ودخلنا إليك يا بلد الأقصى.. (أربعة أبيات)، التي افتتح بها المقطع الأخير من القصيدة الأصلية، حيث يليها مباشرةً قوله:

يا أمير القريض مال بي الشعر وجئتُ الغداة من خلجانهْ

وكأنه شعر بمدى قلق الأبيات في هذا الموضع، مما جعله يبادر إلى حذفها، ليفتتح المقطع الأخير بهذا البيت الذي يليها مباشرةً، ولعل مما شجّعه على ذلك انتهاء المقطع قبل الأخير بالإشارة إلى فتح القدس وتحرير فلسطين، وهي الفكرة عينها التي تتناولها الأبيات المحذوفة، وتعبّر عنها.

وربما يتنبّه الشاعرُ في بعض الأبيات إلى ما وقع فيه من استخدام، لغويٍّ خاطئ، مما يجعله يؤثر حذفها، وخاصةً إذا كانت عملية الحذف لا تؤدي إلى خَلَلٍ أو تشويه، ومن ذلك قوله في القصيدة نفسها:

ثائرٍ، نارُه تأجج في الطين فيطفو (الطَّمَى) على نيرانهْ

فلفظة (الطمى) هاهنا لا معنى لها، وهو إنما أراد (الطَمْيَ)، كما هو واضحٌ من السياق، وهو: الطين يحمله السيل ويستقرّ على الأرض رطباً أو يابساً، ولكن الوزن لا يستقيم بها، فضلاً عن أن اللفظة في الأصل عامية(٩١).

وقد يلجأ الشاعر إلى حذف بيت أو مقطع لما فيه من هجاء مقذع لبعض فئات المجتمع، ولا سيما فئة المتنفذين والأثرياء، الأمر الذي من شأنه أن يوقعه في غير قليل من الحرج، أو يجلب عليه نقمتهم، وذلك كالبيت الذي حذفه من قصيدة «عمّان»: «وكلّ أجوف خاوٍ...»، وكالمقطع الذي حذفه من قصيدة «مع الظلام»: «وطني يا لهف نفسيَ وطني..».

وأيضاً، فقد يعمد إلى حذف بعض الأبيات لما فيها من تعريض بالحكام، واتهامهم بالتخاذل والتقصير، وكأنه أدرك ما يمكن أن تفضي إليه مثل هذه الأبيات من عواقبَ وخيمة، وخاصةً أنه كان رجلَ سياسة، وذلك كالبيت الذي حذفه من قصيدة «رثاء سليمان النابلسي»: «لو يتاح الجهاد لانطلق الشعب...».

وفي قصيدته «صرخة الجريح» نجد ما أضافه من أبياتٍ كان ضرورياً جداً

لإخراج نصٍّ مكتملٍ، متماسك البناء، كما يتبدَّى ذلك من خلال الموازنة بين مسوّدة القصيدة وصورتها النهائية، فقد جاءت المسوّدة على النحو الآتي:

حام في الساح واستشاط ونادى ... وأبى رجعةً وشدّ عنادا
غاشمٌ ضرّج الحقيقة بالغيّ وألوى على الجهاد جلادا
ضجر الحقّ من غوائله السود وبحّتْ أصواته ترددادا
وتلوّتْ على يديه الضحايا ... تشتكي في عذابها الجلادا
فتذكرتُ ضحوةً كنتُ فيها ... والردى في عناده يتمادى
وأزيز الرصاص صوبَ شبابٍ ... عربيّ ما مال يوماً وحادا
يا دماً سالَ في ثرى أذرعاتٍ ... لاحَ في صفحة الكفاح مدادا
كم شهيدٍ طوى هناك شهيداً ... عزَّ روحاً وعزّت استشهادا
أيهاذا الشهيد يا جاريَ الأدنى الذي صافحَ الفؤاد الفؤادا
ليتني نلت من شذاكَ عبيراً ... أو تساميت في علاك سهادا
أنت في أُفْقِ جِلَقٍ قبس النور يضيء الربا لها والوهادا
وأنا الراقد المؤرق بالجرح أناديك يا أجلَّ منادى

أمّا ما أضافه الشاعر إلى ذلك فبعد البيت الرابع:

يا فرنسا، ماذا أثرت من الروض جحيماً ومن شذاه رمادا
ما تعلمت أن دون دمشقٍ ... مُهُجاً تُفتدى وقوماً شدادا
حلفوا حلفة على السيف يوماً ... وتنادوا فوارساً وجيادا
هانت الأرض تحتهم واستخفوا ... بك عزماً وساعداً وزنادا
أذهلوا الكون كلّ يوم شهيدٌ ... رافعٌ للجهادِ صرحاً مشادا
حين ثاروا عليك ثارت بلادٌ ... وحدودٌ لا تعرف الأبعادا

وإلى هنا ينتهي المقطع الأول، ثم يستأنف الشاعر مقطعاً جديداً، يبدأ بهذين البيتين:

أي جرحٍ في جانبي وعظامي سوف يبقى ذكرى تهزّ الفؤادا
كلّما مرَّ مشهدٌ وطنيٌّ حنَّ قلبي لما مضى واستعادا

وذلك قبل قوله: «فتذكّرت ضحوةً. . .»، ثم يضيف بعد البيت الثامن هذا البيت:

لا تقيم العلى بأرضٍ موات لم تنلْ من دم الضحايا سمادا

وبعد البيت العاشر:

أنت قربانُ زلّةٍ وخطايا كم وكم طهّرت يداك عبادا
لو أقاموا لك الحياة وزادوا فوقها الخلد ما كفوك مزادا

ونحن لو تأملنا هذه الإضافة، لألفيناها على قدرٍ كبيرٍ من الأهمية، فقد جاءت الأبيات الأربعة الأولى يلفّها غير قليلٍ من الغموض، إذ كان الشاعر لم يفصحْ عن هذا العدوّ الغاشم الذي يتحدث عنه، كما كان الانتقال إلى الحديث عن الذكرى انتقالاً مباغتاً غير مريح، وهو يدلّ على أن الشاعر حينما نظم هذه الأبيات كان قريب عهد بالحادثة، فلم يزدْ على أن سجّل خواطره الأولى، وأبان عن الخطوط العريضة للتجربة التي يحاول التعبير عنها، ومن هنا كانت أهمية إضافة ذينك البيتين في بداية المقطع الثاني، قبل قوله: «فتذكرتُ. .» ليمهّد لما بعدها، ولعل القارئ قد لاحظ كيف جاء قوله في بداية هذا المقطع: «أيّ جرحٍ في جانبي. .» منسجماً مع الإشارة إلى هذا الجرح في البيت الأخير، بعد أن كان هذا البيت في مسوّدة القصيدة أشبه بمقطعٍ مستقلٍ، لا يرتبط بما قبله إلاّ بخيطٍ واهٍ لا يكاد يرى كخيط العنكبوت. وأيضاً، فقد جاء

بيت الحكمة : «لا تقيم العلى . . » في محله من القصيدة، لأنه يوضح دور الشهداء في رفع راية الأمة وتحقيق عزّتها وكرامتها، ومثل ذلك يمكن أن يقال عن البيتين اللذين أضافهما الشاعر بعد البيت العاشر .

وفي قصيدة «ذكرى دمشق»، التي ألقاها الرفاعيُّ «في الحفل التكريمي الذي أقامه له النادي العربي بدمشق خلال زيارة الشاعر لسوريا عام ١٩٤٧ بعد شفائه من جراحه»(٩٢)، يأتي البيت : «مررنَ كلَّ أصيلٍ . . . » لإبراز فظاعة الجريمة التي ارتكبها العدو المستعمر ضدّ النساء العربيات، أما البيت : «هذا الوسام الذي رصّعتني . . . »، فكان لا بدّ منه في آخر النص بعد أن أسهب الشاعر في استذكار الماضي، وهو يأتي في إطارِ هذا التكريم الذي أقيم له .

وقد يضيف الشاعر بعض الأبيات إلى إحدى القصائد لاستكمال فكرة معينة، وذلك كما في قصيدته «رثاء سليمان النابلسي» فبعد قوله :

فـي مـدارِ الحـيـاة مـا كـنـتَ إلاّ ثـائـراً عـنـد ركـبـه الـثـوارُ

هـل مـدارُ الـفـنـاءِ أحـنـى عـلـى الـبـأسِ وهـل فـيـه يـنـعـمُ الأحـرارُ

نجد إضافة الأبيات الثمانية : «هل يبيت الكريم . . . » تأتي لاستكمال هذه الأسئلة عن العالم الآخر، كما يتضح ذلك من خلال تكرار أدوات الاستفهام : «هل» و«أين» و«الهمزة»، التي يحاول من خلالها أن يستجلي طبيعة الموقف هناك، بعد أن اضطربت الأمور في الحياة الدنيا، واختلّت الموازين .

وإذا تركنا هذا، إلى ميدان التعديل والتبديل في الصياغة، فإننا نلحظ عناية الشاعر الفائقة باللفظة، إذ كانت عنده «هي الطريق إلى الشعر : هي المعنى وهي الصورة والصوت وأداة التعبير، وكلما سلمت اللفظةُ سلم الأداءُ، وسلم الشعر بعدها، وكلما اختلّت اختلَّ ما بعدها تبعاً لها»(٩٣) .

ففي قصيدة «كرمة ابن هانئ»، مثلاً، نجد استبدال كلمة (اللقا) في قوله:

جئنا إليكَ وكَرْم الشعر يجمعنا وكلّ عنقود شعرٍ (باللقا) حَفِلا

بكلمة (اللقاء) الواردة في الأصل، كان ضرورياً ليستقيم وزن البيت. وكذا القول في استبدال كلمة (فخذها) في قوله:

ها نحن نصحو، (فخذها) من جوانحنا تحيّة، وإليك الشعر مرتجلا

بكلمة (فخذْ)، التي يختلّ بها الوزن، كما هو بادٍ.

وقد يحسّ الشاعر بما تنطوي عليه بعض الألفاظ من دلالات وإيحاءات سلبية، ولا سيما في استعمالاتها المعاصرة، مما يضطرّه إلى تغييرها، بعد أنّ تغدو غير مناسبة في السياق الذي وردتْ فيه، وذلك كما في استبداله كلمة (فرِحاً) في قوله:

وقف الصبح باسم الأضواء (فرحاً) من تعانق الأبناء

بكلمة (خجلاً) الواردة في النص الأصلي، لقصيدته «رسل الوحدة».

وقد يتنبّه الشاعر إلى خصوصية بعض الألفاظ على المستوى الديني، مما يجعله يتحرّج من استعمالها في سياقٍ آخر، كما يتجلّى ذلك في استبداله كلمة (تصنعون) في البيت:

ومشيتم على العصور كراماً (تصنعون) الشعوب والأوطانا

بكلمة (تخلقون) الواردة في النص الأصلي، لقصيدته «طلعة المُلْك»، لارتباط فعل الخلق بالله وحده، سبحانه وتعالى.

وفي القصيدة نفسها، نجد استبدال عبارة (يا سليل العلى..) في قوله:

(يا سليل العلى) فديتك إني من ضلوعي أزفّك الألحانا

الذي يفتتح به المقطع الثاني من القصيدة، بعبارة (سيدي . . سيدي) الواردة في الأصل، يأتي ليكون هذا المقطع أكثر انسجاماً مع المقطع السابق، الذي ينتهي بقوله:

إيه يا فرع هاشمٍ وقريشٍ أيُّ ملكٍ لم تنشروا سلطانا

أنتُم الناسُ سادةً وملوكا قد بنيتم دنيا وشدتم زمانا

ومشيتم على العصور كراماً تصنعون الشعوب والأوطانا

هذا، وقد يستبدل الشاعر كلمةً بأخرى لإضافة بُعْد جديد للصورة، كما في استبداله (من القصيدة نفسها) كلمة (الأحاديث) في قوله:

(والأحاديث) والرضى والأغاني عاقداتٌ من حولنا مهرجانا

بكلمة (الأهازيج) الواردة في الأصل، وخاصة أنَّ كلمة (الأغاني) التالية تسدّ مكانها، وتغني غناءها.

وربما يلحظ الشاعر قلة استعمال بعض الألفاظ، مما يجعله يجنح إلى اختيار ما هو أكثر شيوعاً وانتشاراً، وذلك كما في استبداله (من القصيدة عينها أيضاً) كلمة (الساح) في قوله:

واملأ (الساح) عِثْيراً ودخاناً والروابي الحديد والنيرانا

بكلمة (السوح) الواردة في الأصل. وكأنه قد تنبّه إلى قلّة استخدام هذا الجمع، بالقياس إلى كلمة (الساح)، التي تدلّ على المعنى ذاته.

وفي قصيدة «صرخة الجريح»، نجد الشاعر يستبدل كلمة (الأرض) في قوله:

حامَ في (الأرضِ) واستشاط ونادى وأبى رجعةً وشدّ عنادا

بكلمة (الساح) الواردة في مسوّدتها؛ ليبيّن أنَّ جرائم هذا المستعمر، لم تقتصرْ على المنطقة العربية أو سورية على وجه التحديد، وإنما هي قد عمّت أرجاء الأرض كلها.

كما يستبدل لفظتي (واندفاع) و(نحو) في قوله:

(واندفاع) الرصاص (نحو) شبابٍ عربيٍّ ما مالَ يوماً وحادا

بلفظتي (وأزيز) و(صوب)، ليصوّر لنا من خلال الكلمة الأولى غزارة هذا الرصاص، الذي يشبه السيل الجارف الدُّفّاع في قوة تدفّقه وهديره، وهو ما لا تنهض به كلمة (أزيز) الدالة على صوت الرصاص حسب. وأيضاً، ليسهل من خلال الكلمة الثانية عملية النطق بالبيت، بعد أن أسهمتْ لفظة (صوب) في تكرار صوت الصاد من ناحية، وصوت الباء من ناحية أخرى.

وليس يخفى أنَّ استبداله لفظتي (حمى) و(الحياة) في قوله:

يا دماً سال في (حمى) أذرعاتٍ لاح في صفحة (الحياة) مدادا

بلفظتي (ثرى) و(الكفاح)، كان مناسباً جداً، ولا سيما في سياق تمجيد الشباب العربي الذي يذود عن أرضه، ويموت دونها، فأذرعات ليست مجرّد ثرى، وإنما هي ثرى محميٌّ، بفضل هولاء الأبطال الشهداء، الذين كان دمهم سبباً في حياة الأجيال اللاحقة وبقائها وخلودها على مرّ الأيام، وهو المعنى الذي عمَّقه الشاعر بعد ذلك بقوله:

كم شهيدٍ طوى هناك شهيداً عزَّ روحاً وعزّت استشهادا

لا تقيم العلى بأرضٍ مواتٍ لم تنلْ من دم الضحايا سمادا

وهكذا يتجلّى لنا من خلال هذه التعديلات اللغوية حرص الرّفاعي على اصطفاء ألفاظه، وحسن تأليفها ونظمها، ولعل هذا أن يكون مصداق قوله:

«والشاعر إذ يرضى عن الكلمة في حدّ ذاتها، فعليه أيضاً أن يرضى عنها في موقعها بين رفيقاتها، بحيث تتجانس معهنّ طبيعة ومزاجاً. وقد يبدو الأمر وكأنه صناعةٌ أو صياغةٌ، وقد يكون كذلك، أو هو كذلك بالفعل، ولكنه في الحقيقة نزوعٌ إلى الإتقان والكمال»(٩٤).

وقبيل الختام، فإنني أودّ أنْ ألفتَ الانتباهَ إلى ضرورة التمييز الدقيق بين ما هو من بابة التنقيح، وما هو من بابة الأخطاء المطبعية، التي جاءتْ من الكثرة في طبعة الديوان الثانية. وإذا كان الشاعر هو الذي أعدَّ هذه الطبعة للنشر، لا مرية في ذلك، كما صرَّحَ هو بهذا، وتؤكده أشكال التنقيح المختلفة التي أدخلها عليها، فأنا أستبعد أيما استبعاد أن يكون قد أتيح له أن يدقِّقها طباعياً، لأنني ألفيتها، وأنا أوازن بينها وبين الطبعة الأولى، تفهقُ بالأخطاء الطباعية المتعدّدة(٩٥)، التي شوّهتها تشويهاً قبيحاً، ومن المؤسف عليه أنَّ أحداً لم ينبّه على ذلك، على الرغم من مرور أكثر من عشرين سنةً على صدورها.

ويكفي أنْ أومئ في هذا السياق، على سبيل التمثيل، إلى قصيدة «المسافر» أولى قصائد الديوان، وأطولها على الإطلاق، وهي التي سُمِّيَ باسمها، فقد جاءت فيها الأبيات (الأرقام هنا بالنظر إلى الطبعة الأولى، وهي مصدر التصحيح): ٣٦-٧٦، قبل الأبيات: ١٥-٣٥؛ الأمر الذي أدّى إلى اضطراب النص كله اضطراباً منكراً. ومن المؤكد أنَّ هذا يعود إلى خطأ الطابع أو سهوه في ترتيب صفحات القصيدة، سواء قبيل عملية الطباعة أو خلال عملية التنسيق، إذ يفترض أن تكون (ص: ٢٠) هي (ص: ١٨) و(ص: ١٨) هي (ص: ١٩) و(ص: ١٩) هي (ص: ٢٠)، وبذا تكون القصيدة على صورتها الصحيحة، التي تطالعنا في الطبعة الأولى.

الهوامش

(*) نُشرَ هذا البحث في مجلة (المنارة)، جامعة آل البيت، المجلد (٢٧)، العدد (٢)، شباط (٢٠٠٢).

(١) حول الشاعر عبدالمنعم الرفاعي، انظر: عبدالمنعم الرفاعي، الأمواج: صفحات من رحلة الحياة، وزارة الثقافة، عمّان، ط١، ٢٠٠٢، وأيضاً: فواز أحمد طوقان، الصورة الشعرية عند عبدالمنعم الرفاعي، منشورات شقير وعكشة، عمّان ١٩٩٢، ص: ١١٧-١٢٤، حيث أعدَّ (ملحقاً) عن الشاعر، يتضمن قدراً صالحاً من المقالات والدراسات التي كتبت عنه، والحوارات والمقابلات التي أجريت معه.

(٢) انظر: تركي أحمد الرجا المغيض، الحركة الشعرية في بلاط الملك عبدالله بن الحسين (١٩٢١-١٩٤٨)، وزارة الثقافة والشباب، عمّان، ١٩٨٠، ص: ١١٩. وتجدر الإشارة إلى أن القدماء كانوا يطلقون «عبيد الشعر» على أمثال زهير بن أبي سُلْمى والنابغة والحطيئة، ممن كانوا يُعْنَوْن بشعرهم، ويبالغون في إصلاحه وتهذيبه. انظر: الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٠، ج١، ص: ١٠٦، وج٢، ص: ١٣، وابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٦، ح١، ص: ١٤٤، وابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ج١، ص: ٩٩.

(٣) محمد أحمد موسى أحمد، عبدالمنعم الرفاعي: حياته وشعره، دائرة الثقافة والفنون، عمّان ١٩٨٧، ص: ٥٥.

(٤) سمير قطامي، الشعر في الأردن، لجنة تاريخ الأردن، عمّان، ط١، ص: ٤٤.

(٥) سمير قطامي، الحركة الأدبية في الأردن ١٩٤٨-١٩٦٧، وزارة الثقافة والتراث القومي، عمّان، ١٩٨٩، ص: ٩٤.

(٦) طوقان، الصورة الشعرية، ص: ١٥.

(٧) أصل الكتاب رسالة علمية تقدّم بها الباحث لنيل درجة (الماجستير) من كلية اللغة العربية في جامعة الأزهر بالقاهرة، سنة ١٩٨١.

(٨) انظر: محمد أحمد موسى، عبدالمنعم الرفاعي، ص: ٥٥، و١٥٩.

(٩) أنظر: أحمد إبراهيم الشريف، المدخل إلى شعر العقاد، دار الجيل، بيروت، ط١، ص: ٢١١.

(١٠) صدرتْ هذه الطبعة عن مطابع دار الشعب، بعمّان. وتجدر الإشارة إلى أنه قد أعيد نشرها مؤخراً بمناسبة احتفاء الأردن بإعلان عمّان عاصمة للثقافة العربية لعام ٢٠٠٢م، حيث صدرتْ عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت، ٢٠٠٢). انظر حول هذه الطبعة الجديدة: يوسف بكار، «مسافر» عبدالمنعم الرفاعي في طبعته الجديدة، جريدة «الرأي»، العدد (١١٥٦٩)، ١٧/ ٥/ ٢٠٠٢، ص: ٢٩.

(١١) انظر: فواز أحمد طوقان، حوار مفتوح مع دولة الأستاذ عبدالمنعم الرفاعي، مجلة الرابطة الثقافية، عمّان، العدد (١)، آذار ١٩٧٥، ص: ٧.

(١٢) نفسه، ص: ١٧.

(١٣) نفسه، ص: ١٥.

(١٤) نفسه، ص: ١٧، وانظر: عيسى الناعوري، الحركة الشعرية في الضفة الشرقية من المملكة الأردنية الهاشمية، ص: ٦٣-٦٤.

(١٥) انظر: محاسن الحمصي، عبدالمنعم الرفاعي، يتحدث لـ«الرأي»: تجربتي في ديوان «المسافر» تحفزني لإصدار غيره، جريدة «الرأي»، العدد (٢٧٩٣)، الجمعة ١٨/ ١١/ ١٩٧٧، ص: ٧.

(١٦) نفسه، والصفحة عينها.

(١٧) صدرتْ عن الدار المتحدة، بيروت.

(١٨) لم يشتملْ هذا العدد على إحدى مسوّدات قصيدة «صرخة الجريح»، التي نشرتْ، خطأً، ص: ١٢٤، إذ كانت القصيدة قد نشرتْ كاملة، ص: ٧٠-٧١.

(١٩) انظر هذه القصائد في ديوان «المسافر»، ط٢، على الترتيب: ص: ٣٠، و٤٢، و١٢١، و١٢٢، و١٤٦، ١٥٣ و١٥٦.

(٢٠) انظر: الحمصي، عبدالمنعم الرفاعي يتحدث...، ص: ٧.

(٢١) نفسه، والصفحة عينها.

(٢٢) انظر، محمد أحمد موسى، عبدالمنعم الرفاعي...، ص: ٢١٩ - ٢٤٢.

(٢٣) نفسه، ص: ١٧٦.

(٢٤) يجد القارئ هذه القصائد وأخرى غيرها في نشرتنا العلمية المحقّقة لـ «شعر عبدالمنعم الرفاعي».

(٢٥) جريدة «الدفاع»، العدد (٣٥٧)، ٢٦/ ٦/ ١٩٣٥، ص: ١.

(٢٦) نفسه، العدد (٣٦٣)، ٣/ ٧/ ١٩٣٥، ص: ٦

(٢٧) نفسه، العدد (٣٦٥)، ٥/ ٧/ ١٩٣٥، ص: ٦.

(٢٨) نفسه، العدد (٣٧٣)، ١٥/ ٧/ ١٩٣٥، ص: ٤.

(٢٩) نفسه، العدد (٣٧٣)، ١٥/ ٧/ ١٩٣٥، ص: ٢.

(٣٠) نفسه، العدد (٣٧٩)، ٢٢/ ٧/ ١٩٣٥، ص: ٤.

(٣١) نفسه، العدد (٣٨٦)، ٣٠/ ٧/ ١٩٣٥، ص: ٠٤

(٣٢) نفسه، العدد (٣٩١)، ٥/ ٨/ ١٩٣٥، ص: ٤.

(٣٣) نفسه، العدد (٣٩٧)، ١٢/ ٨/ ١٩٣٥، ص: ٤.

(٣٤) نفسه، العدد (٤٠٩) ٢٦/ ٨/ ١٩٣٥، ص: ٤.

(٣٥) نفسه، العدد (٤٢١)، ٩/ ٩/ ١٩٣٥، ص: ٤.

(٣٦) نفسه، العدد (١١٩٠)، ٢٣/ ٦/ ١٩٣٨، ص: ٢.

(٣٧) جريدة «الأردن»، العدد (٧٩٤)، ٢/ ١٠/ ١٩٣٨، ص: ٣.

(٣٨) جريدة «فلسطين»، ١/ ١/ ١٩٤١، ص: ١.

(٣٩) جريدة «الأردن»، العدد (٩٥٧)، ٢٥/ ٤/ ١٩٤٢، ص: ١.

(٤٠) نفسه، العدد (٩٧٢)، ٩/ ٨/ ١٩٤٢، ص: ١.

(٤١) نفسه، العدد (٩٧٤)، ٢٤/ ٨/ ١٩٤٢، ص: ١، ٤.

(٤٢) نفسه، العدد (٩٩٠)، ٢/ ١/ ١٩٤٣، ص: ١.

(٤٣) جريدة «الجزيرة»، العدد (١١٨٦)، ٢٥/ ٥/ ١٩٤٧، ص: ٢.

(٤٤) جريدة «فلسطين»، ٣/ ٥/ ١٩٥٥، ص: ١ و٢.

(٤٥) نفسه، ٢١/ ١٢/ ١٩٥٨، ص: ١.

(٤٦) انظر: طوقان، حوار مفتوح...، ص: ١١.

(٤٧) انظر: «المسافر»، ط١، ص: ٣٧-٤٠.

(٤٨) انظر: جريدة «الجزيرة» دمشق، العدد (٨٢٨)، ١١/ ٦/ ١٩٣٩، ص: ٤.

(٤٩) انظر: «المسافر»، ط١، ص: ٣٧-٤٠.

(٥٠) انظر: جريدة «الدفاع»، العدد (٥٢٢٩)، ٢/ ٥/ ١٩٥٣، ص: ١.

(٥١) نفسه، العدد (١٠٣٩٣)، ٢٨/ ١٢/ ١٩٦٩، ص: ١ و٧.

(٥٢) انظر: «المسافر»، ط١، ١٢٨ - ١٣٤.

(٥٣) انظر: جريدة «الرأي»، العدد (١٩٥٠)، ١٣/ ١/ ١٩٧٧، ص: ٧.

(٥٤) انظر: «المسافر»، ط١، ص: ١٥٠ - ١٥٦.

(٥٥) انظر: جريدة «الرأي»، العدد (٢١٢١)، ٤/٧/١٩٧٧، ص: ٩.

(٥٦) انظر: «المسافر»، ط١، ص: ١٧٠-١٧٢.

(٥٧) نفسه، ط٢، ص: ٣٠.

(٥٨) انظر: صلاح الصفدي، «والرفاعيّ لبيبٌ شاعرٌ»، جريدة «اللواء»، العدد (١٢١)، ١٢/٣/١٩٧٥، ص: ٥.

(٥٩) هكذا ورد، والبيت مختلّ الوزن.

(٦٠) صدر الكتاب عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، وقد أشرف عليه الشاعران: أمل دنقل وحسن توفيق. انظر: محمد حوّر، بكاء رمز: جمال عبدالناصر في مراثي الشعراء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ص: ١٠-١١ و٣٢٠.

(٦١) انظر «المسافر»، ط١، ص: ١١٧ - ١٢٣.

(٦٢) نفسه، ص: ١١٥ وقارن: ط٢، ص: ١١٩.

(٦٣) نفسه، ص: ١٦٠، وقارن: ط٢، ص: ٨٢.

(٦٤) نفسه، ص: ٥٨، وقارن: ط٢، ص: ٧٢.

(٦٥) نفسه، ص: ١٩٢، وقارن: ط٢، ص: ٤١.

(٦٦) نفسه، ص: ٢٠٩، وقارن: ط٢، ص: ٦٥.

(٦٧) نفسه، ص: ٤٢ - ٤٤.

(٦٨) الشريف، المدخل إلى شعر العقاد، ص: ٢١٤.

(٦٩) ورد البيت في الديوان هكذا: . . . يضحكن هاماً وأعطافاً (وأجفافا)، وهو خطأ طباعي، كما لا يخفى، فصحّحته.

(٧٠) انظر: «المسافر»، ط١، ص: ٤٧، وقارن: ط٢، ص: ٦٩.

(٧١) نفسه، ص: ١٧٥.

(٧٢) انظر: جريدة «الرأي»، العدد (٢١٠٥)، ١٨/٦/١٩٧٧، ص: ٥.

(٧٣) انظر «المسافر»، ط١، ص: ١٢٥ - ١٢٧.

(٧٤) نفسه، ص: ١٥، وقارن: ط٢، ص: ٢١.

(٧٥) نفسه، ص: ٥٠، وقارن: ط٢، ص: ٦٦.

(٧٦) نفسه، ص: ٨٨، وقارن: ط٢، ص: ٩٩.

(٧٧) نفسه، ص: ١٧٩، وقارن: ط٢، ص: ٨٠.

(٧٨) نفسه، ص: ١٨٢، وقارن: ط٢، ص: ٣٧.

(٧٩) نفسه، ط٢، ص: ١٤٦ - ١٤٧.

(٨٠) انظر: جريدة «الرأي»، العدد (٣٤٤٣)، ٢٧/٩/١٩٧٩، ص: ٩.

(٨١) انظر: جريدة «الجزيرة»، العدد (١١٨٦)، ٢٥/٥/١٩٤٧، ص: ٢.

(٨٢) انظر: «المسافر»، ط١، ص: ١٠٥ - ١٠٦.

(٨٣) نفسه، ط٢، ص: ١١٣.

(٨٤) نقلت عبارة «عند خط الهدنة»، في الطبعة الثانية، إلى الهامش، بعد أن كانت في الطبعة الأولى، في العنوان.

(٨٥) ميّزتُ هذه القصائد، بوضعها بين معقوفين [ ].

(٨٦) انظر: طوقان، حوار مفتوح...، ص: ١٤-١٥، و١٧.

(٨٧) انظر، على سبيل التمثل: الأمواج، ص: ١٦ و٢٠ و٢٧ و٢٨، ومحمد أحمد موسى، «عبدالمنعم الرفاعي»، ص: ٢٣٦، وجريدة «الجزيرة» العدد (٩٩١)، ٢٤/٧/١٩٤٠، ص: ١، وجريدة: «الأردن»، العدد (٧٢)، ٩/٨/١٩٤٢، ص: ١، ويعقوب العودات، عرار شاعر الأردن، دار القلم، بيروت، ص: ٢٣٩.

(٨٨) انظر: «المسافر» ط٢، ص: ٥٦.

(٨٩) في الأصل المنشور في جريدة «الجزيرة»: جعل السهل...، وكذا أورد البيت تيسير ظبيان في «الملك عبدالله كما عرفته»، عمّان، ط٢، ١٩٩٤،

ص: ١٦٩، ومحمد أحمد موسى في «عبدالمنعم الرفاعي»، ص: ٢٣٣، ويبدو لي أنه تصحيف، ولعل الصواب ما أثبته.

(٩٠) انظر: «المسافر»، ط٢، ص: ٥٧.

(٩١) راجع: المعجم الوسيط، مادة (طما - طُمُوّاً).

(٩٢) انظر: «المسافر» ط٢، ص: ٦٨.

(٩٣) من محاضرة للشاعر عن «الثقافة في مواجهة الخطر الصهيوني»، كان ينتظر أن يلقيها في الجامعة الأردنية ضمن أعمال المؤتمر الثقافي الوطني الثاني (١٩-٢٢/ ١٠/ ١٩٨٥)، لولا أن المنية كانت له بالمرصاد يوم ١٧/ ١٠/ ١٩٨٥. أنظر نص هذه المحاضرة كاملاً في: وثائق المؤتمر الثقافي الوطني الثاني ١٩-٢٢/ ١٠/ ١٩٨٥، منشورات الجامعة الأردنية، عمّان، ط١، ١٩٨٦، ص: ٢٠٦-٢١٩.

(٩٤) من محاضرة ألقاها الشاعر في جامعة اليرموك، يوم ٩/ ٤/ ١٩٨٥، بعنوان: «حديث الشعر». انظر النص كاملاً في: جريدة «الدستور»، العدد (٦٣٤٠)، ١٠/ ٤/ ١٩٨٥، ص: ٤-٥.

(٩٥) تمَّ تتبّع هذه الأخطاء بدقة والتنبيه عليها في طبعتنا العلمية المحققة لـ«شعر عبدالمنعم الرفاعيّ».

فلسطين في شعر يوسف العَظْم

فلسطين في شعر يوسف العَظْم*

تمهيد

ربما كانت فلسطين، بأبعادها الإنسانية والدينية والقومية والوطنية، من أكثر القضايا التي استحوذت على اهتمام الشعراء الذينَ تفتَّحت أعينُهم عَلى فجائع النكبة ومآسي النكسة اللتين أدتا إلى اقتلاع شعب من جذوره وأرضه، على نحو يستثير في النفس أقصى طاقات الغضب والأسى على هذا المصير المأساويّ لأرض فلسطين وشَعبها. وعلى الرغم من اختلاف المدارس الأدبية في مبادئها وغاياتها إلاَّ أنها اتفقتَ في مواقفها من فلسطين «الأرض والإنسان»، وانخرطَت في مَشروع طويل الأمد يُصرُّ عَلى حَفْر فلسطين في الذَاكرة، ويدعو بإخلاص شديد إلى ضرورة تحريرها، لتكون الكَلمة إحدى وسائل المقاومة التي تبلورتْ في مسَيرة العمل على استرداد هذا الحقِّ السليب.

ولعلَّ شاعراً لم يتحدّث عن (فلسطين) ومقدّساتها ومأساة شعبها وتضحياته في سبيل تحريرها والرجوع إليها كما تحدَّث الشاعرُ يوسَفُ العظْمَ (١٩٣١-)[١]، فقد قصرَ معظم شعره على فلسطين وقضيتها بكلِّ أبعادها ومتعلّقاتها: الإنسانية، والدينية، والسياسية، وذلك منذ ديوانه الأول «في رحاب الأقصى» الصادر سنة (١٩٧٠)، وحتى ديوانه الأخير «على خُطا حسان»[٢]، الذي صدرَ سنة (١٩٩٠).

وأكثر الذين يقرأونَ شعرَ العظم يحسبونه شاعراً من فلسطين، وخاصةً بعد أنْ أُطلقَ عليه لقبُ «شاعر الأقصى» وأصبح يُكتبُ مع اسمه على دواوينه الشعرية التي ينشرها، حتى كتبت بعضُ الصحف تُقدِّمه على أنه شاعرٌ فلسطيني، مع أنَّ انتماءَه في حقيقته لأربعة أجيال يرتدّ، كما يقول، إلى «مَعَان» الجاثمة على صدر الصحراء في منتصف الطَّريق بين عمّان عاصمة الأردن وتبوك إحدى حواضر الحجاز في السعودية[٣]، وذلك مما يرجعُ، بلا شكٍّ، إلى عشقه لفلسطينَ ومقدساتها، واشتغاله بقضيتها، واشتعاله بآلامِ

أهلها المشردين منهم في الخارج، والموجودين منهم في الداخل.

لقد ارتبطت تجربةُ العَظْم الشعرية، منذ بواكيرها الأولى، ارتباطاً وثيقاً بفلسطين، فكانت هذه الأرض: بثراها المقدس، وإنسانها المعذّب، وأحداثها الدامية على مرِّ الأيام، ونضالها وآمالها، هي المفجّر الأكبر لشاعريته، كما كانت وَراء تدفقها واستمرارهَا، فهو أبداً مشدودُ القلب والخاطر إليها، لا تغيب صورتُها عنه، في حلِّه وترحاله، وفي كل أحواله.

ويكفي أن يشارَ، ها هنا، إلى بعض عناوين قصائده، على اختلاف تاريخ نظمها ونشرها، ليتبدّى مدى ارتباط الشاعر بفلسطين التي أحبّها، ووقف أغلب شعره عليها، ومن ذلك: «يا قدس»، «رسالة إلى القدس»، «ذكريات المجد والعار . . . في أرض الأبرار»، «أنا للقدس»، «نسمات في أفياء الأقصى»، «في محراب الأقصى»، «حماة الأقصى»، «غزة الشامخة»، «فتاة القدس»[٤]، «فلسطيني الغد الظافر»، «فلسطينية تروي قصتها في بيروت»[٥]، «هوية الأقصى»[٦]، «إلى الشامخين الأباة في قطاع غزة»، «حيوا المثلث والجليل»، «فلسطين تحيي أبناءها»، «إلى المرأة الفلسطينية في موكب الجهاد المبرور»، «يوم الأرض والعقيدة»[٧] . . . الخ.

ولعل من المناسب أن يتوقّف الباحث، وهو يحاول أن يرصد هذه العلاقة الحميمة بين الشاعر وفلسطين، تلك الأرض التي ملكت عليه قلبه وعقله، واستحوذت على مشاعره ومواقفه، ويكشف عن أبعادها ودلالاتها، عند هذ المحاور الثلاثة التي تكاد تنتظم أكثر قصائده، وهي:

- فلسطين . . . أرض المقدسات:
- فلسطين . . . أرض المأساة.
- فلسطين . . . وطريق العودة.

أولا: فلسطين... أرض المقدسات

ليست فلسطين، في نَظر الشاعر يوسف العظم، بقعةً من الأرض كأيِّ بقعة على هذه البسيطة، يُمكن أن يستعاضَ عنها بغيرها، وإنما هي أرضُ الإسلام، التي لا يجوز أن يفرَّطَ بذرة تراب منها، لمكان القدس الشريف فيها، فهي أرضُ (الأقصى)، قبلة المسلمين الأولى، ومسرى النبيِّ محمد، ﷺ، الذي بارك الله حوله، كمَا قال جلّ وعز: **﴿سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله، لنريه من آياتنا، إنه هو السميع البصير﴾** (الإسراء: ١)، وأحد المساجد الثلاثة التي لا تشدُّ الرِّحالُ إلا إليها، كما جاء في الحديث النبوي: «لا تشدّ الرحالُ إلاَّ إلى ثلاثة مساجد: المسجد الحرام، والمسجد الأقصى، ومسجدي هذا»(٨).

ومن ها هنا كان الأقصى في شعر العظم رمزاً لفلسطين، لأنَّ وجودَه هو الذي يمنحها القدسية، ويجعلها أرضاً «مباركة»، وهو بذلك إنما يرمي إلى لفت أنظار المسلمين جميعاً إليها، واستنهاض همتهم وحماستهم، لأجل تحريرها من أوهاق المحتلين، يقول:

إنما الأقصى عقيدةْ ... ووسام وقصيدةْ
وهو صرح أبت العلياء إلاّ أن تشيدهْ
بارك الله حواليـ ... ـه بآيات مجيدةْ
وهو أرض النور فيه المصطفى أرسى سجودهْ(٩)

ومن أجل ذلك، سمّى الشاعرُ ديوانَه الأولَ «في رحاب الأقصى»، حيث ردّد كلمتي «الأقصى» و«القدس» أكثرَ من مئة مرة، وكانت قصيدته «يا قدس»، التي افتتح بها الديوان، أطول قصائده، على الإطلاق، وهو يقول في صفحة «إهدائه» شعراً:

هذه خفقة قلب في الحنايا ودماءٌ قد تنزَّتْ من جراحي
خطّها نسرٌ جريحٌ شامخٌ نهشته الطير من كل جناح
بات في الأقصى يناجي جرحه يالحطين تباهي بصلاحِ[١٠]

كما سمّى الشاعرُ المعركةَ مع الصهيونية «معركة الأقصى» للإشارة إلى هذه الأبعاد الدينية لطبيعة الصراع على أرض فلسطين، فليس المسجدُ الأقصى مجرَّد بناء من الحجارة فيه نركع ونسجد، «ولكنه مرتكزُ عقيدة وموئلُ فكرة ومهوى أفئدة مؤمنة بالله مصدقة بما جاء به خاتمُ الأنبياء . . . إنه يرمزُ لهدايتنا بعد ضلالٍ، وتفتّحنا بعد انغلاقٍ، وإبصارنا بعد عمىً . . .»[١١].

وكثيراً ما يربط العظمُ بين القدس ومكة، مستمداً هذا الربط من آية «الإسراء» الآنفة الذكر والحديث النبوي، ليدلَّ على المنزلة التي تحتلّها القدس في الإسلام، وأنها كمنزلة مكةَ تماماً، محذّراً المسلمينَ من التفريط بها، والتقاعس عن حمايتها ونصرتها:

- لست أرضي بغير يافا ديارا وربى القدس قبلةً ومزارا
بعد أم القرى وكعبة روحي في حماها نلقى الهدى والوقارا[١٢]
- يا قدس يا أنشودة في فمي ويا مناراً في ذرا الأنجمِ
في كل أفقٍ منك تسبيحةٌ وكل شبر دفقةٌ من دم
وكل روضٍ نفحةٌ من شذى وماؤك الرقراق من زمزمِ[١٣]

وحين يذهبُ الشاعرُ العَظْمُ إلى الديار الحجازية لأداء مناسك الحجِّ والعُمرة، تظلُّ القدسُ، على الدوام، حاضرةً في وجدانه، في كلِّ الأماكنِ والمواقف، لم تغبْ لحظةً واحدة، فهو في شوق دائم لها، وتذكير مستمرٍّ بها:

يا مسجدَ الخَيْف في الأقصى أحبَّتُنا وفي الخليلِ وفي حيفا وبيسان
تهفو قلوبهمُ للزحف منطلقاً يُحررُّ القدسَ من ظلمٍ وعدوانِ[١٤]

وظاهرٌ هاهنا إلحاح الشاعر على المكان، بما يقترن به من معاني القدسية،

فمن ناحية يربط الشاعر بين مسجد الخيف في أرض الحجاز، والمسجد الأقصى في أرض فلسطين، ليؤكد على أن قضية المقدسات قضية واحدة، ومن ناحية أخرى يحاول الشاعر الربط بين أجزاء فلسطين المحتلة كلّها، وذلك من خلال الإشارة إلى المدن الفلسطينية: الخليل، وحيفا، وبيسان، على اختلاف مواقعها، إذ كانت جميعاً مدناً «مقدسةً»، بقربها من المسجد الأقصى.

وهو يتمنَّى، إذ يشاهدُ جموعَ المسلمين من كلِّ الأقطار والأجناس، وقد توحّدوا على قلب رجل واحد، يهتفون «الله أكبر» في ساحَة رمي الجمَار، لو أنَّ هذه الجموعَ الغَفيرةً تتوحَّد كذلك لمقاتلة الأعداء، الذَين يحتلون ديارَ الإسلام، يسفكون فيها الدماءَ، ويدنسونَ المقدّسات:

وجراحُ الأقصى تمزّق صدري ... وعدوّ الإسلام يحتلّ داري
لو تداعى قومي لساحِ جهاد ... مثلما أقبلوا لرمي الجمار
لهزمنا العدوَّ في كل أرضٍ ... ودحرنا جحافلَ الكفار
ولبات الأقصى عزيزاً يباهي ... هامة النجم أو عروس النهار(١٥)

وحين يقف الشاعر عند قبر حمزة بن عبد المطلب، رضي الله عنه، في أُحُدَ، يؤلمه ما آلت إليه أحوال العرب والمسلمين في هذه الأيام، من ضعف وفرقة وضياع، بعد أن امتلأتْ قلوبهم (بالوهن)(١٦)، وتركوا الجهاد في سبيلِ الله، فيتذكرَ المسجد الأقصى الذي يعيث فيه الأعداء، وليس ثمة من «حطين» يصنعها «صلاح الدين»، لتحريره من ربقتهم، وتطهيره من دنسهم:

ولا حطينَ يصنعها صلاحٌ ... طوى الجبناءُ في خَورَ هلالهْ
وأقصانا يُدنِّسه يهودٌ ... ويعبث في مرابعه حثالهْ
نشدّ رحالنا شرقاً وغرباً ... وأولى أن نشدَّ له رحالهْ(١٧)

وواضحٌ ما ينطوي عليه البيت الأخير من مفارقة حادة، وذلك من خلال التناص مع الحديث النبوي: «لا تشدّ الرحال إلا إلى ثلاثة مساجد: المسجد الحرام،

المسجد الأقصى، ومسجدي هذا»، الذي يوظفه الشاعر لإدانة الواقع الراهن وتعريته، وذلك حين يومئ إلى السلوك المناقض لمضمون الحديث الذي يستحضره.

إن التصور الدينيَّ الذي يصدر عنه الشاعر العَظم في تناوله لقضية فلسطين، وتعامله معها، هو أبرز ما يميّز هذه التجربة[١٨]، فالحديثُ عن الأرض في شعره ممتزجٌ بالحديث عن العقيدة، فليستْ فلسطين، فيما يرى، مجرد تراب وطين، وإنما هي فوقَ ذلك عقيدةٌ ودينٌ، وتاريخ حافلٌ ببطولات الأجداد وتضحياتهم، وإذا كان الناس يحتفلون بما سمَّوه «يوم الأرض»، للدلالة على تمسكهم بالأرض وحنينهم الذي لا ينقطع إليها، فهو عنده «يومُ الأرض والعقيدَة»[١٩]، إذ كانتَ فلسطين هي أرض الإسراء، وأرضُ الأمجاد والشهداء:

كلُّ شبرٍ من أرضها ضمّختْه ... دفقاتٌ من مهجةٍ لشهيدِ
وعلى كلّ ذروةٍ من رُباها ... هينماتٌ من دعوةِ التوحيدِ
والنجومُ التي أطلّتْ علينا ... في سماها تروي تراثَ الجدودِ
جعفرٌ ينزف الدماء شهيداً ... وصلاحٌ وخالدُ بنُ الوليدِ
ولواء الإيمان يخفقُ بالنصـ ... ـر ويمضي في عزةٍ وخلودِ[٢٠]

وغير خاف هاهنا أثر رؤية الشاعر الدينية في صياغته الشعرية، حيث يمزج، بلماحية وذكاءٍ، بين الأرض وتاريخها الديني الذي يستدعيه بوساطة بعض الألفاظ والشخصيات الدينية الموحية، التي تتلاءم مع طبيعة الموقف الشعوري الذي يروم التعبير عنه، والتي من شأنها أن توسع دائرة النص الشعري، ليسهم المتلقي إسهاماً فاعلاً وإيجابياً في تجسيد موقف الشاعر، من خلال مشاركته في استنباط دلالات النص اللامنطوقة.

وإذا كان الشاعر العظم لم يولدْ في فلسطين ولم يعشْ فيها، فمن الطبيعي أن يكون حنينُه إليها مرتبطاً بذكرياته الإيمانية في رحاب مقدساتها، وخاصةً في شهر رمضان المبارك، إذ كان الشاعرُ قدَ تعوّد أن يحييَ «لَيلة القدر» من هذا الشهر كل عام في ساحات المسجد الأقصى، قبل وقوعه في

قبضة الاحتلال، فهذه الأرض (فلسطين)، هي «موطن الإيمان» منذ قديم الأزمان، لأنها أرض الأنبياء، عليهم السلام، الذين نشروا النور وزرعوا الخير في هذه الدنيا:

لقد ذكرتُ لدى الأقصى تهجُّدَنا ... وليلةَ القدرِ نحييها فتحيينا
وقبلةَ المصطفى الأولى وصخرتَه ... وومضةَ النورِ في دنيا أمانينا
وأرضُنا موطنُ الإيمان مذ وطئَتْ ... ترابَها الثرَّ أقدامُ النبيينا
فأرسلتْ في سماها النورَ مؤتلقاً ... وأنبتتْ في الربى ورداً ونسرينا[٢١]

وحين تهلُّ «ذكرى الإسراء والمعراج» فإنها تهلُّ على الشاعر ذكرى أليمةً، لأنَّ القدس ترسف في أغلال الاحتلال، والمسجد الأقصى يعيثُ فيه المعتدون؛ ولذلك تظل هذه الذكرى دوماً مرتبطةً بالقدس عند العظم، يُذكِّر المسلمين في خلالها بأحزان هذه المدينة وأوجاعها، داعياً إياهم إلى إنقاذها وتحريرها:

لَهْفَ نفسي على عرينٍ تهاوى ... فيه تحيا حشالةٌ من قرودِ
وأنينُ الأقصى الجريحِ ينادي ... واصلاحي وارايتي واجنودي
وجدارُ البراق دُنِّسَ بالعار ... وبالرجس من علوجِ اليهود
والربوع الخضراء باتتْ هشيماً ... وخلا الروضُ من عبيرِ الورود[٢٢]

لقد أحبَّ الشاعر العظْم فلسطين، وكان حبّه لها حباً كبيراً، كما تجلى ذلك بوضوح في شعره، ولا ريب في أن ذلك يعود، بالدرجة الأولى، إلى القدس التي تحتضنها هذه الأرض، والتي سُمّيت لأجلها (الأرض المقدسة)[٢٣]، كما جاء في القرآن الكريم. إن القدس هي معشوقةُ الشاعر الوحيدة التي ظلَّ يتغزَّلُ بها طَوال حياته، ويقدّم لها كلَّ ما يملكه، يقول العظم:

تلكمُ القدس جنةٌ وعروسٌ ... زيّنوها بياسمين وفلِّ
دونها الطعن والرماح العوالي ... هي حبي بين الحسان وخلّي
أنا للقدس خافقي ووريدي ... وحياتي ومهجتي ووجودي
وعلى القدس قد قصرتُ حديثي ... وقوافي شعري وبيت قصيدي[٢٥]

ثانياً: فلسطين ... أرض المأساة

عُني الشاعر يوسف العظم بقضية فلسطين، في سنٍّ باكرة من عمره، فعندما وقعتْ نكبة الخامس عشر من ايار سنة ١٩٤٨، كان العظم لا يزال طالباً على مقاعد الدراسة الثانوية، حيث راح في أجواء النكبة الرهيبة يسجِّل الأحداث، ويصوّر الوقائع، في غير تحديد تاريخي، فصوّر في خلال عدد من السنين، كما يقول، غير قليل مما «وقَعَ مِنَ عدوان الدخلاء، وعبث العابثين . . . ، وخلجات النفس المعذبة في خطّ النار الصَامت الرهيب أو المضمّخ بالدم واللهيب»(٢٦).

لقد اهتم العظم في شعره اهتماماً ظاهراً بمأساة أهل فلسطين، الذين أجبرهم المحتل على ترك منازلهم، ليسكنوا بعد ذلك في العراء، أو في الخيام البالية، والأكواخ المهترئة، ويعيشوا في ظروف صعبة، في الوقت الذي يرون فيه العدوَّ يسكن منازلهم، وينهبُ خيراتهم، وينعمُ في ربوعِ وطنهم بالحياة الناعمة المستقرة، يقول الشاعر ملخصاً هذه المأساة:

في خيمة عصفتْ ريح الزمان بها ... لمحتُ بعض بني قومي وقد سلموا
فأسلموا لنيوب الموت ضاريةً ... البردُ والجوعُ والإذلالُ والألمُ(٢٧)

ومن اللافت اتّكاء الشاعر في هذين البيتين على ألفاظ: البرد والجوع والإذلال والألم، التي يحشدها على هذا النحو، معتمداً على طاقاتها الإيحائية وما تشعّه في النفوس من مشاعر وأحاسيس تكشف عن واقع المأساة التي يعيشها شعب فلسطين. وكثيراً ما يعتمد العظم في شعره، بحق، على هذا الإسلوب الذي يقوم على استغلال الطاقات الإيحائية للكلمات، ليأتي دور الأدوات والوسائل الشعرية الأخرى في إطار تلك الكلمات وتأثيراتها النفسية.

ونجد العظم يصوّر معاناة اللاجئين وآلامهم وهمومهم، وهم يعيشون في ديار الغربة، بعيداً عن وطنهم الذي نشأوا فيه وعاشوا، تصويراً دقيقاً مؤثراً، وخاصةً فيما نَظَمَه تحت عنوان «رباعيات من فلسطين»، فيؤلِمُه منظرُ المشرَّدين،

وهم يتدافعون لاستلام مؤنهم، مما توزّعه «وكالة الغوث» للاجئين والمنكوبين:

وسألتُ القوم عن ضجّتهم ... قيل يبغونَ دقيقاً وطعاما
منكبٌ فيهم يحاذي منكباً ... وعظامٌ دفعتْ منهمْ عظاما
كم كميٍّ عربيٍّ ثائرٍ ... كبّلوا في كفّه الدامي الحساما
وجوادٍ عربيٍّ قد غدا ... يمضغ السرجَ ويقتاتُ اللجاما(٢٨)

وهو يقول لمندوب هذه «الوكالة» الدولية، الذي جاء يسأل عن حال اللاجئين، مفصحاً عن المطلب الأساسي لهم، والذي لا يتمثل في طعامٍ وشراب، ولباس ودواء، وإنما هو في الرجوع إلى وطنهم الذي خرجوا منه، وطرد المحتلِ الذيَ أجبرهم بحرابه وبنادقه على مفارقته:

نحنَ شعبٌ قد سلبنا الوطنا ... نحن في عُرْيٍ وآلامٍ وجوعْ
وطعام «الغوث» لا يشبعنا ... نحن لا يشبعنا غيرُ الرجوعْ(٢٩)

وحين يأتي العيد، فإن اللاجيء لا يشعر فيه بالبهجة والسعادة، فهو يأتي عابس الوجه شاحب القسمات، لأنه يذكّره بأرضه السليبة، ولذلك فإن عيد اللاجيء الحقيقي، هو في رجوعه إلى أرضه، وتحرير موطنه المغتصب:

عيدنا عودٌ كريمٌ ظافرٌ ... وبغير «العود» لا طابتْ حياةْ(٣٠)

وكثيراً ما تحدّث الشاعر العظم عن المذابح الفظيعة التي تعرّض لها أبناء فلسطين، نساءً ورجالاً، صغاراً وكباراً، إذ كانوا يواجهون عدواً ظالماً، لا يراعي أدنى حقوق الإنسانية:

كم صغيرٍ ذاق الردى بيديه ... وصغيرٍ ما عاد يلقى «الحنونةْ»
وعجوزٍ في عتمة الليل باتت ... جرحُها ينزفُ الدماءَ السخينةْ
دمّروا بيتها فصار حطاما ... واستباحوا في حقلها زيتونةْ
وفتاةٍ عذراءَ مزّقها العلـ ... ـج وكانت رمز العفاف مصونةْ(٣١)

ولا شكَّ أن هذه الأبيات عميقة الدلالة على بطش هذا العدو وفظاعة

جرائمه التي ارتكبها، والصورة هنا لا تقوم على تشبيه أو استعارة وما إليهما، ولكنها تنهض على مجموعة من المشاهد المؤثرة، كقتل الأطفال والأمهات والعجائز وغير ذلك، «فثمّة قصائد جيدةٌ، وهي عاريةٌ تماماً من الصور»(٣٢).

ويذكر الشاعر على لسان فلسطينية لاجئة في بيروت، صوراً مرعبةً للبغي والعدوان الذي يمارس على أبناء فلسطين، الذين يلاحقهم العدوّ في كلّ مكان، غير مكتف بإخراجهم من ديارهم وتشريدهم، وإنما هو يطاردهم يريد أنْ يجتّث دابرهم، على بكرة أبيهم:

ذبحوني من وريد لوريد ... وسقوني المرّ في كل صعيد
مزّقوا زوجي فلم أعبأ بهم ... ومضوا نحو صغيري ووحيدي
غرسوا الحربة في أحشائه ... فغدا التكبير أصداء نشيدي
دمّروا بيتي وهل بيتي هنا ... إن بيتي خلف هاتيك الحدود(٣٣)

وجليٌّ أن مأساة هذه المرأة الفلسطينية اللاجئة مأساة مزدوجة، فهذا البيت الذي تسكنه في بيروت، والذي دمره العدو، ليس هو بيتها الحقيقي، إذ كان بيتُها الحقيقيُّ في وطنها (. . . خلف هاتيك الحدود)، الذي أُرغمتْ على الخروج منه، ولا تملك العودةَ إليه، ولذلك تظل هذه المرأة «هائمة . . . تبحث عن مستقر»، وتصيح في دنيا العرب، لعلها تجد من ينقذها ويحميها ويثأر لها:

وهمتُ وسْطَ الفيافي دونما أملٍ ... أجترّ من شدّة الأهوال أحزاني
وأشرب العار في كأس الهوان وقد ... تدنس العرضُ والأقصى بأوثان(٣٤)

ثالثاً: فلسطين ... وطريق العودة

يتنامى هاجس العودة إلى فلسطين في شعر يوسف العظم من خلال مجموعة من الحتميات الدينية والتاريخية بالانتصار، ويتأسسُّ هذا الهاجس، ابتداءً، على يقين قاطع بأنّ أرض فلسطين لنْ تظلّ سليبةً على الدوام، وأنّ ضياعها مرهونٌ بجملة من المعطيات والظروف الحضارية التي تقهقرت فيها حالُ

المسلمين، وأنَّ أفقَ الهزيمة سيتلاشى لا محالة، حين تُعيد الأمة النظر في واقعها وتجترح الشروط التاريخيةَ القادرة على اجتياز هذه المحنة التي انتقصتْ غير قليلٍ من كبريائها.

ويأتي الوعيُ الدينيُّ فيْ طليعة الشروط التي تلوح في أفق الانتصار والعودة لدى العظم، وتزخر تجربتُه الشعريةُ بالنصوص المؤسسة على هذه الرؤية، بل إن للعظم ديواناً وسَمَهُ بعنوان يلخّص رؤيتَه للمسيرة هو ديوان «على خطا حسان»، وهو آخرُ دواوينه، فكأنه بعد هذه التجربة الطويلة لم يزددْ إلا اقتناعاً بضرورة العودة إلى المنابع الروحية للقوة، والمتمثلة في التمثل الصحيح بتعاليم الإسلام في شتى شؤون الحياة، ولعلَّ قصيدته «فلسطينيّ الغد الظافر» أن تكون من أكثر الأمثلة دلالةً على تغلغل الأساس الديني في فكر العظم وشعره، حيث يرفض أي بديل آخر لتحرير الارض والمقدسات:

فلسطيني فلسطيني فلسطيني فلسطيني
ولكنْ في طريق الله والإيمان والدينِ
. . . كفرتُ بدعوة الإلحاد من صنع الشياطينِ
وأوثانٍ صنعناها من الأوحال والطينِ
وآمنّا برب البيت والزيتون والتينِ
ليشمخ شعبُنا حراً عزيزاً في فلسطينِ[٣٥]

ومما يلحظ في هذه القصيدة تكرار كلمة «فلسطيني»، حيث يكررها الشاعر عشرين مرةً، وذلك بمعدل أربع مرات في كل مقطع من مقاطع القصيدة الخمسة، ولا ريب أن التكرار من الوسائل المهمة، «التي يمكن أن تؤدي دوراً تعبيرياً واضحاً، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكلٍ أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لاشعوره، ومن ثَم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى»[٣٦]. والواقع أن العظم كان حريصاً على أن يظل اسم فلسطين حيّاً مدويّاً في مقابل محاولات

طمسه وتغييبه، وإن يظل مقترناً كذلك بالبعد الديني الذي من شأنه أن يكفل النصر على الأعداء، ويحقق حلم العودة إلى الديار.

والشاعر شديدُ الثقة بأنَّ المؤمنين هم الغالبون، وأنَّ الجهاد المؤسّسَ على التديّن العميق هو الذي ينفح القوة في النفوس ويجعلها تستعذبُ الموت في سبيل الأوطان السلبية، يقول العظم في «عرائس الضياء»:

قد حملنا في الصدور المصحفا ومضينا في ركاب المصطفى
نصرع الباغي ولا نرهُبه وبسيف الله نُخزي المرجفا
إنّ حزبَ الله دوماً غالبون(٣٧)

ومما هو بسبيل العودة إلى المنابع الصافية لبناء النفوس والأرواح القادرة على تحمّل أعباء الجهاد والتحرير الإشادةُ بالشخصيات التاريخية التي صنعت أمجادَ العرب والمسلمين في الماضي، واستنقذت حقوقَهم حين تطاولت إليها يدُ الأعداء، ويلاحظ القارئُ لشعر العظم كثرة استنجاده بالتاريخ من خلال هذا الأفق، بغية استنهاضِ العزائم، وبثِّ الأمل في النفوس التي تغوّلها الحاضر البئيس:

يا قدسُ هذا جيلُك المغوارُ يقتحمُ الصعابْ
ويخوضُ بحرَ الهولِ عالي الموجِ ملتطمَ العُبابْ
أحفادُ جعفرَ والمثنى والمهلبِ والحباب(٣٨)

ومن الواضح ها هنا استدعاء الشاعر للشخصيات التراثية المستمدة من التاريخ الإسلامي، الذي من شأنه أن يثير كل الإيحاءات والإشارات التي تقترن بهذه الشخصيات في وعي المتلقي، مما يجعل النص الشعري أبعد تأثيراً وأعمق امتداداً، حيث تغدو هذه الشخصيات بمثابة مرتكزات دلالية توجه مسار القصيدة، كما تجعلها أكثر خصوبةً وثراءً.

ويبدو أنَّ الشاعر العظم كان شديد التنبّهِ لأهميةِ الإحساس بالتاريخ في

سياق مشروع الجهاد، خوفاً من الانحراف بهذه الجهود العظيمة نحو وجهة لا تَمتُّ لتاريخ هذه الأمة بوشيجة، فهو يريد لموكب الشهداء أن يكون متواصِل الحلقات، ويحرصُ على إبراز الصورة الوضيئة للشهيد، كما تبلورت في سياق الثقافة العربية الإسلامية، منسجماً بذلك مع مكوّنات وعيه وثقافته وتصوراته حول مشروع الجهاد، يقول واصفاً شهداء «معركة الكرامة»:

يا شهيداً مضمّخاً بدماء ... زانك الجرح في جبينك شامةْ
عمريُّ الأمجاد غيرُ جزوعٍ ... فيه عزمٌ من خالد وأسامةْ
يصنع الموتَ أو يخوض المنايا ... وعلى ثغره الوضيء ابتسامةْ
فشرحبيلُ في دماه تلظى ... ومعاذٌ ما زال يرعى مقامَهْ
ويزيدُ الجهادِ يزحف بالفتـ ... ـح ويعلي على المدى أعلامهْ[٣٩]

وعلى الرغم من النكبات التي توالتْ على فلسطين وما مُنيتْ به من خذلان، إلا أنَّ العظمَ ظلَّ شديدَ التمسك بآمال العودة، يستشرف الآفاق البعيدة التي تندفع فيها كتائبُ الإيمان لتعيدَ للمدينة المقدّسة بهجتها وبهاءَها، وهي آمالٌ تنهض على إيمان جازم بحتمية الرجوع الظافر مهما طالت الأيام:

يا قدسُ مهما باعدوا بيننا ... ففي غد جيش الهدى يزحفُ
كتائب الإيمان قد بايعتْ ... لا فاسقٌ فيها ولا مترفُ[٤٠]

وفي هذا السياق ألحَّ العظمُ على مواصفات القيادة التي ستحمل مشروع الجهاد العظيم على أكتافها، وكأنه لم يجدْ في الأفق بارقة أملٍ، فعاد ثانيةً إلى التاريخ الذي ظهر في خلاله غيرُ واحد من القادة العظام:

مَنْ لي بسيفٍ لا يهاب الردى ... في كفِّ مَنْ يزهو به الموكبُ
أو رايةٍ في جحفلٍ ظافرٍ ... يقوده الفاروق أو مصعب[٤١]

لقد ظلَّ الشاعر العظم يرقب ببصره وبصيرته تحولات القضية الفلسطينية ومآلاتها، ورفض في غير ما موطنٍ من شعره، كلَّ ما من شأنه أن يوهن العزائم

التي تطالبُ بتحريرها، ومن هنا كان انفعاله عظيماً حين اندلعت الانتفاضة الفلسطينية في ٨/ ١٢/ ١٩٨٧، وخصّها بديوان شعريٍّ كامل هو ديوان «الفتية الأبابيل»، الذي مجّد فيه الفعلَ الجهادي، واحتفىً بالصامدين الّذين يواجهون آلةَ العدوِّ بصدورهم العارية وسواعدهم القوية:

حجارة القدس نيرانٌ وسجّيل ... وفتية القدس أطيارٌ أبابيلُ
والشعب يزحف إيماناً وتضحيةً ... ما عاد يوقف زحف الشعب تنكيلُ
تكلّم الحجرُ القدسيّ فانتفضتْ ... سواعد الصيد واندكتْ أباطيلُ
متى تعود إلى الأقصى جحافلنا ... وقد أضاءَت حمى الأقصى قناديل[٤٢]

وغير خاف ها هنا استغلال الشاعر للنص الديني، سواء من القرآن الكريم أو الحديث النبوي، الذي يغدو جزءاً من نسيج النص الشعري، وهو يستلهم من ذلك ما يناسب تجربته وموقفه الشعوري الراهن، وما من شأنه أن يمنح القصيدة أبعاداً إيحائيةً وتأثيرية، فليس من شك في أن «القصيدة الجيدة لا تقتبس من الموروث التاريخي لتوثيق الشعر وتأكيد انتمائه إلى القديم، وإنما تثير بهذا الاقتباس في ذهن المتلقي دلالات وصوراً وومضات تقرب بها المعاني الحديثة التي يريدها الشاعر المعاصر، بإثارة تلك الأجواء التاريخية، بشرط أن يلتحم هذا المقتبس بنسيج الشاعر ولا تبدو إمكانية فصله عنه»[٤٣].

ففي البيت الأول يعيد الشاعر قراءة قصة أصحاب الفيل الواردة في القرآن الكريم: **﴿ألم ترَ كيف فعل ربك بأصحاب الفيل، ألم يجعل كيدهم في تضليل، وأرسل عليهم طيراً أبابيل، ترميهم بحجارة من سجيل، فجعلهم كعصف مأكول﴾**[٤٤]، حيث يأتي توظيفها في إطار تجربة الشاعر المعاصرة، بعد أن يضعها في سياق شعريّ جديد، مغاير للسياق الأصلي، كما يعيد في البيت الثالث قراءة حديث النبي[: «لا تقومُ الساعة حتى يقاتل المسلمون اليهود فيقتلهم المسلمون، حتى يختبئ اليهودي من وراء الحجر والشجر فيقول الحجر

أو الشجر: يا مسلم، يا عبدالله، هذا يهودي خلفي، فتعال فاقتله، إلا شجر الغرقد، فإنه من شجر اليهود»[٤٥]، الذي ينقله على مستوى الزمن من إطار النبوءة إلى إطار التحقق من خلال الانتفاضة، ليأتي الحديث في هذا السياق مجسداً لرؤية الشاعر الخاصة، وأبعادها الشعورية والفكرية.

وقد كان لهذا الإيمان الجازم بالعودة الذي تأسّس على جملة من المعطيات الدينية وجهٌ آخر من الريبة والشكّ بجملة المشاريع المتعثرة التي فشلتْ في تحقيق حلم العودة، بل إنَّ العظمَ يكاد يسيطر عليه اليأسُ من الواقع الذي كرّس الاحتلال لفلسطين من حيث لا يريد، مما دفع بالشاعر إلى نفض اليد من هذا الواقع البائس، ليرنوَ ببصره إلى أفق آخر يزدحم بالطالعين من المساجد، ممّن يحملون مصاحفهم وسيوفهم بأيديهم، مذكرين بالجحافل الظافرة التي كانت منذورةً للدفاع عن فلسطين كلَّما حلَّ بها ضيمٌ، يقول العظم مصوراً ذلك على لسان فلسطينية نالها العدو بالأذى، محاولاً بعثَ الذاكرة التاريخية التي تلتهبُ حماسةً لموقف المعتصم المستقرِّ في الوجدان الجمْعيِّ للشعوب العربية الإسلامية:

قد عفّر الوغدُ وجهي بالدم القاني ... ومزَّقَ العلجُ أثوابي وأردانـي
فصحتُ علَّ صلاح الدين يسمعني ... أو علَّ حيدرة الفرسان يلقاني
ورحتُ أسأل دنيا العُرب قاطبةً ... من نَسْلَ قحطان أو من نسل عدنان
أين السيوفُ التي في كفِّ معتصمٍ ... صالتْ على البغي من فرس وورومان
فلم تجبني من القعقاع نخوتُه ... ولم أجدْ في جموع القوم «شيباني»
واحسرتا أين أحرار الحمى ذهبوا ... لم يبق منهم سوى أشباح عُبدان[٤٦]

ليستمر العظمُ بعد ذلك في إحراج الواقع القائم من خلال هذا الاستدعاء الحاشد للتاريخ، حتى إذا وصل القارئُ إلى أفق اليأس، طلع على الأفق المرتقب الذي يموج بكتائب التوحيد التي تتحرّق غيظاً من الغزاة الذين نكّلوا بأهل فلسطين وعاثوا في الأرض تجبراً وفسادا:

ورحتُ أسألَ عن سيف ألوذ به أبثه بعضَ أشواقي وتحناني

حتى بدا فارس يزهو بلامته ورايةُ الحقِّ قد حُفَّت بفرسان

فقلت من أنت قال: الله غايتنا والمصطفى قائدٌ، والزحفُ ربّاني[٤٧]

خاتمة

لقد تبلورتْ تجربةُ يوسف العظم الشعرية إزاء فلسطين ضمن منظور إسلاميّ خالص على مستوى المنطلقات والوسائل والغايات، وكان لهذا التصور أثرُه الحاسم في صياغة تجربته من خلال إحساس جماهيريٍّ يريدُ الوصولَ إلى القلوب من أجل قدح زناد العمل على تحرير فلسطين، ومن هنا توسَّلَ يوسف العظم بالبساطة اللغوية والخيال القريب والموسيقى الموروثة ليتغلغلَ في الوجدان الجماهيري الذي كان يُراهن عليه، وعلى مستوى المضمون فقد استثمر بذكاء ملحوظ سطوةَ التاريخ على الروح العربية الإسلامية فاستغلها في توجيه إدانة قوية للحاضر من خلال بعض اللحظات الزاهية في التاريخ الإسلامي، وألحّ بقوة على إذكاء العواطف وتجييش المشاعر من خلال استعراض المآسي التي يتعرضُ لها شعبُ فلسطين، لترتفعَ بذلك وتيرةُ الغيظ في نفوس العرب والمسلمين الذين يحاولون التعبير بشتى الوسائل عن تعاطفهم مع قضيتهم الكبرى، لينخرط العظم بذلك في صفوف الشعراء العقائديين الذين يؤمنون بالوظيفة التحريضية للأدب، ويرونَ فيه وسيلةً من وسائلِ المقاومةِ والتغيير.

الهوامش

(*) نُشرَ هذا البحث في مجلة (دراسات)، الجامعة الأردنية، المجلد (٢٧)، العدد (٢)، آب سنة ٢٠٠٠م.

(١) حول مسيرة الشاعر يوسف العظم الحياتية والأدبية، انظر: أحمد عبداللطيف الجدع وحسني أدهم جرار، شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٧٨م، ج٤، ص٥-٢٥، ومحمد أبوصوفة، من أعلام الفكر والأدب في الأردن، مكتبة الأقصى، عمان، ط١، ١٩٨٣م، ص٣٨-٥٠، ومحمد حسن المشايخ، الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، مطابع الدستور، عمان، ط١، ١٩٨٩م، ص٢٩٣، ورأفت يحيى مزروع، القضايا الفنية والاجتماعية في أدب يوسف العظم، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، ١٩٩٣م، ص٩-٣٣.

(٢) أصدر الشاعر يوسف العظم حتى الآن خمسة دواوين شعرية، وهي على الترتيب بالنظر إلى تاريخ نشرها: «في رحاب الأقصى»، ١٩٧٠م، و«عرائس الضياء»، ١٩٨٣م، و«قناديل في عتمة الضحى»، ١٩٨٧م، و«الفتية الأبابيل»، ١٩٨٨م، و«على خطا حسان»، ١٩٩٠م، وله ديوانان مخطوطان معدّان للنشر: «لو أسلمت المعلّقات»، و«قبل الرحيل».

(٣) انظر: يوسف العظم، الفتية الأبابيل، دار الفرقان، عمان، ط١، ١٩٨٨م، ص٧-٨.

(٤) انظر: يوسف العظم، في رحاب الأقصى، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٨م، ط٣، ص١١ و٦٦ و٦٩ و٧٣ و١٠٦ و١٧٠ و٢٤١ و٢٦٠ و٢٦١.

(٥) انظر: يوسف العظم، عرائس الضياء، دار الفرقان، عمان، ط٢، ١٩٨٧م، ص٢١ و٢٧.

(٦) انظر: يوسف العظم، قناديل في عتمة الضحى، مكتبة المنار، الزرقاء، ط١، ١٩٨٧م، ص١٣.

(٧) انظر: الفتية الأبابيل، ص١٩ و٣٧ و٤٩ و٥٧ و٨٥.

(٨) أخرجه البخاري (١١٩٧) في: باب مسجد بيت المقدس، من كتاب فضل الصلاة في مسجد مكة والمدينة، ومسلم (٨٢٧) في كتاب الحج، وصححه ابن حبان (١٦١٧) واللفظ له، وفيه تمام تخريجه.

(٩) قناديل في عتمة الضحى، ص١٣.

(١٠) في رحاب الأقصى، ص٨.

(١١) نفسه، ص٥.

(١٢) قبل الرحيل، ديوان مخطوط، من قصيدة بعنوان: «سيد القرارات».

(١٣) في رحاب الأقصى، ص١٨.

(١٤) نفسه، ص١٤٩.

(١٥) نفسه، ص١٦١-١٦٢.

(١٦) إشارة إلى قول النبي [: «يوشك الأمم أن تداعى عليكم كما تداعى الأكلة إلى قصعتها. فقال قائل: ومن قلة نحن يومئذ؟ قال: بل أنتم يومئذ كثير، ولكنكم غثاء كغثاء السيل، ولينزعن الله من صدور عدوكم المهابة منكم، وليقذفن الله في قلوبكم الوهن. فقال قائل: يا رسول الله، وما الوهن؟ قال: حب الدنيا وكراهية الموت». أخرجه أحمد في «المسند» ٥/ ٢٧٨، وأبو داود (٤٢٩٧) واللفظ له، من حديث ثوبان يرفعه إلى رسول الله[.

(١٧) في رحاب الأقصى، ص٢٠٨.

(١٨) انظر: خالد الكركي، حماسة الشهداء، رؤية الشهادة والشهيد في الشعر العربي الحديث، دراسة ومختارات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ص٢٨٩.

(١٩) الفتية الأبابيل، ص٨٥.

(٢٠) في رحاب الأقصى، ص١٠٧-١٠٨.

(٢١) نفسه، ص٦٩-٧٠.

(٢٢) نفسه، ص٧٤-٧٥.

(٢٣) المائدة، ٢١.

(٢٤) قبل الرحيل، ديوان مخطوط، من قصيدة بعنوان «لمن يهمه الأمر».

(٢٥) في رحاب الأقصى، ص٧٣.

(٢٦) نفسه، ص٢٤٩.

(٢٧) نفسه، ص٦٧.

(٢٨) نفسه، ص٢٥١.

(٢٩) نفسه، ص٢٥٢.

(٣٠) نفسه، ص٢٥٥.

(٣١) نفسه، ص٥٢.

(٣٢) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص٢٦.

(٣٣) عرائس الضياء، ص٢٧.

(٣٤) نفسه، ص٣١.

(٣٥) نفسه، ٢٢-٢٦.

(٣٦) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٥، ص٦٥.

(٣٧) عرائس الضياء، ص٤١.

(٣٨) الفتية الأبابيل، ص٦٩-٧٠.

(٣٩) في رحاب الأقصى، ص٢٦-٢٩.

(٤٠) نفسه، ص١٨.

(٤١) نفسه، ص١٦.

(٤٢) الفتية الأبابيل، ص١٣-١٦.

(٤٣) علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص٢٦٤.

(٤٤) سورة الفيل.

(٤٥) أخرجه مسلم (٢٩٢٢) من حديث أبي هريرة، رضي الله عنه.

(٤٦) عرائس الضياء، ص٣٠-٣١.

(٤٧) نفسه، ص٣١-٣٢.

فهرس الأعلام

إبراهيم الأبياري :
إبراهيم السامرائي :
إبراهيم السعافين :
إبراهيم السنجلاوي :
إبراهيم ، عليه السلام :
إبراهيم الكوفحي :
إحسان عباس :
أحمد إبراهيم الشريف :
أحمد بن حنبل :
أحمد رامي :
أحمد الزعبي :
أحمد عبد اللطيف الجدع :
أحمد أبو مطر :
أسامه بن زيد :
أكرم عثمان يوسف :
إليزابيث درو :
أمل دنقل :
أمين نخلة :
أوستن وارين :
أيوب ، عليه السلام :
البخاري :
أبو البقاء العكبري :
بول فاليري :
تركي المغيض :
جان كوهين :
جعفر بن أبي طالب :
جمال عبد الناصر :
جميل بركات :
جوليا كريستيفا :
حازم القرطاجني :
الحباب بن المنذر :
ابن حبّان :
حبيب الزيودي :
حسان بن ثابت :
حسن توفيق :
حسني أدهم جرار :
الحسين بن طلال (الملك) :
حسين عطوان :
الحطيئة :
حمدان الهواري :
حمزة بن عبد المطلب :
حنا عبود :
حيدر محمود :
خالد الكركي :
خالد بن الوليد :
الخانجي :
د . س . ميويك :
راشد عيسى :
رأفت يحيى مزروع :

رجاء عيد :
رجاء النقاش :
ابن رجب الحنبلي :
ابن رشيد القيرواني :
رضا بن حميد :
روبرت شولز :
ريفاتار :
رينيه ويليك :
زياد الزعبي :
زهير بن أبي سلمى :
سعاد الصباح :
سعد جمعة :
سعيد الغانمي :
سعيد المفتي :
سليمان النابلسي :
سمير القطامي :
سيد البحراوي :
شربل داغر :
شرحبيل بن حسنة :
شفيق الرشيدات :
شكري عزيز الماضي :
شكري عياد :
شهاب الدين الحلبي :
صبري حافظ :
صلاح الدين الأيوبي :
صلاح الصفدي :
صلاح فضل :
ضياء خضير :

طراد الكبيسي :
طه حسين :
عبد الجليل ناظم :
عبد الحفيظ شلبي :
عبد الحميد شومان :
عبد الرحمن شهبندر :
عبد الرحيم عمر :
عبد السلام هارون :
عبد العزيز بن سعود البابطين :
عبد القادر الحسيني :
عبد القادر الرباعي :
عبد القاهر الجرجاني :
عبد الله بن الحسين (الملك) :
عبد الله رضوان :
عبد الله الغذامي :
عبد المنعم الرفاعي :
عبد النبي اصطيف :
عدنان العوادي :
عرار (مصطفى وهبي التل) :
عز الدين إسماعيل :
عزيز أباظة :
العسكري :
علي جعفر العلاق :
علي حداد :
علي الشرع :
علي عباس علوان :
علي عشري زايد :
علي الفزاع :

عمر حسن القيام :
عمر أبوريشة :
عيسى الناعوري :
غازي بن فيصل (الملك) :
فؤاد الخطيب :
الفاروق (عمر بن الخطاب) :
فخر الدين الرازي :
فراس العجلوني :
فريد الزاهي :
فواز أحمد طوقان :
فوكو :
ابن قتيبة :
القعقاع بن عمرو :
كمال خير بك :
كمال الفحماوي :
ابن ماجة :
المتنبي (أبو الطيب) :
المثنى بن حارثة :
مجنون ليلى :
محسن إطميش :
محاسن الحمصي :
محمد إبراهيم حوّر :
محمد إبراهيم لافي :
محمد أحمد جاد المولى :
محمد أحمد موسى أحمد :
محمد بركات أبو علي :
محمد بنيس :
محمد الحبيب بن الخوجة :

محمد حسن عبدالله :
محمد حسن المشايخ :
محمد ، رسول الله (ﷺ) :
محمد سمحان :
محمد عبد المطلب :
محمد علي اليوسفي :
محمد العمري :
محمد فتوح أحمد :
محمد المجالي :
محمد مفتاح :
محمد النويهي :
محمد الوليّ :
محمود درويش :
محمود السمرة :
محمد فهمي طاهر :
محمود محمد شاكر :
محيي الدين صبحي :
مريم ، عليها السلام :
مسلم :
المسيح ، عليه السلام :
مصطفى السقا :
مصعب بن عمير :
مظفر النواب :
معاذ بن جبل :
مفيد قميحة :
المنطقي :
المهلب بن أبي صفرة :
موسى ربابعة :

موسى، عليه السلام:
النابغة:
ناصر الدين الأسد:
نايف أبوعبيد:
النسائي:
أبو نواس:
نوح، عليه السلام:
هارون، عليه السلام:
ابن هانئ:
الهبر:
أبو هريرة:
وداد القاضي:
يعقوب العودات:
يوسف بكار:
يوسف العظم:
يوسف، عليه السلام:

فِهْرس الموضوعات

- المقدمة ٧
- استخدام العاميّ واليوميّ في الشعر الأردنيّ المعاصر
نماذج تطبيقيّة ١١
- توظيف الموروث الدينيّ في شعر حيدر محمود ٤١
- خصوصيّة الخطاب الشعريّ في ديوان «طواف المغني»
لحبيب الزيودي: دراسة في ظاهرتي
(التناص، والانحراف الأسلوبيّ) ٨١
- ملامح الصَّنْعة والتنقيح في ديوان «المسافر»
لعبد المنعم الرفاعيّ ١١٩
- فلسطين في شعر يوسف العَظْم ١٦٩
- فهْرس الأعلام ١٩٣
- فِهْرِس الموضوعات ١٩٧

محنة المبدع

دراسات في صياغة اللغة الشعرية

د. إبراهيم الكوفحي