الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أحمد دراية – أدرار

كلية الآداب واللغات



قسم اللغة والأدب العربي

الثابت والمتغير في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين

بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه LMD في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالب:

محمد ميلودي

إشراف الأستاذ الدكتور:

السعيد نواصر

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة العمل	الصفة
محمد كنتاوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أدرار	رئيسا
السعيد نواصر	أستاذ التعليم العالي	جامعة أدرار	مشرفا ومقررا
عبد الحق خليفي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أدرار	مناقشا
عبد الله عياشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أدرار	مناقشا
عبد الله حرمة	أستاذ محاضر أ	جامعة أدرار	مناقشا
مولاي لخضر بشير	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	مناقشا

السنة الجامعية: 1446/1445هـ - 2025/2024 م

9 B i2 MASTER

بِسمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ وَمَا كَانَ ٱلْمُومِنُونَ لِيَنفِرُواْ كَافَّةً فَلَوْلَا نَفَرَ مِن كُلِّ فِرْقَةٍ مِّنْهُمْ طَائِفَةٌ لِّيَتَفَقَّهُواْ فِي الدِّينِ وَلِيُنذِرُواْ قَوْمَهُمْ إِذَا رَجَعُوٓاْ إِلَيْهِمْ لَعَلَّهُمْ يَحْذَرُونَ ﴾

سورة التوبة: الآية: 123 .

عَنْ مُعَاوِيَةَ رَضِيَ اللهُ عَنْهُ قَالَ: سَمِعْتُ النَّبِيَّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ: ﴿ مَنْ يُرِدِ اللهُ بِهِ خَيْرًا يُفَقِّهْهُ فِي الدِّينِ . . . ﴾

أَخْرَجَهُ البُخَارِي

إهـــــــــــــــــداء

إلى رمز الصمود والتضحية؛ أمي الغالية، وهي ترى ثمرة صبرها وجهدها وكدّها لسنوات طوال.

إلى روح أبي وأخي الغاليتين، من كانا سببا وعونا بعد الله عز وجل فيما وصلت إليه، رحمهما الله تعالى برحمته الواسعة.

إلى سادة الأمة، ورثة الأنبياء من الفقهاء والعلماء.

إلى أستاذي المشرف، فضيلة الدكتور السعيد نواصر، من أشعرني بالثقة والقدرة على الإنجاز منذ أول كلمة سمعتها منه.

إلى شيخي المبجّل، من علمني القرآن، الشيخ توفيق ضو، وهو يرى ثمار رسالته النبيلة.

إلى جميع الإخوة والأخوات، وكل الزملاء والأصدقاء، وإلى كل من مدّ لنا يد العون من قريب أو بعيد.

إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل المتواضع.

محمد ميلودي

شكـــر وعـــرفـــان

يَقُولُ اللهُ عَزَّ وَجَلَّ: ﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ . . . ﴾ إبراهيم: الآية09 .

وقال النبي صلى الله عليه وسلم: ﴿ من لم يشكرِ النَّاسَ لم يشكرِ اللَّهَ ﴾

أخرجه الترمذي وأحمد .

بعد حمد الله سبحانه وتعالى لعظيم منّه وكرمه على إتمام هذا العمل، أتقدم بالشكر الجزيل وأسمى عبارات التقدير والتبجيل إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور السعيد نواصر على إشرافه على هذه الرسالة؛ وعلى مجهوداته وصبره وتحفيزه لنا طوال فترة إعدادها .

كما أتقدم بأخلص عبارات الشكر والامتنان إلى الأستاذ الدكتور عبد الله كروم على مجهودات وتوجيهاته ، ورعايته الكريمة .

وإلى جميع إخوتي وزملائي وطلبتي الذين كانوا خير معين ومحفّز لمواصلة العمل والصبر على إنجاز هذه الرسالة حتى وصلت بها إلى بر الأمان

فلكم مني جميعا أسمى عبارات الشكر والتقدير .

محمد ميلودي

سَـوَّهْ شِعْرًا وَإِنِّي لَا أَرَاهُ سِـوَى آهَات قَلْبِـي وَإِحْسَاسَات وُجْدَانِي

الشيخ يوسف القرضاوي

ديوان نفحات ولفحات؛ ص38.

مـــقـــدمـــــــة

مـقـــدمـــــة:

الحمد لله الذي علم بالقلم، وعظم العلم وأعلى من مقامه، نحمده ونشكره على جزيل نعمه وآلائه، والصلاة والسلام على خير من هدى للعلم؛ سيدنا محمد صلى الله عليه وعلى آله وصحبه وأتباعه وسلم تسليما كثيرا وبعد:

يعد شعر الفقهاء من المواضيع البحثية التي لم تلق اهتماما كبيرا من قبل الباحثين والدارسين مقارنة بغيرهم من الشعراء، وخاصة البحث في شعر الفقهاء المعاصرين.

فشعر الفقهاء المعاصرين مادة خصبة لم يُكْشَف عن كثير من جوانبها الفنية والجمالية، ولعل من بين الأسباب: النظر إلى شعر الفقهاء على أنه شعر محافظ يتسم بالثبات، وبأنه ظاهرة ممتدة منذ زمن النبي صلى الله عليه وسلم إلى تاريخنا المعاصر.

لقد شهد الشعر العربي المعاصر تغيرات جذرية في كثير من جوانبه على مستوى الشكل والمضمون، ومع عصر الحداثة وما بعد الحداثة ظهر البحث في جوانب كثيرة منه، كالبحث في التجربة الشعرية والثابت والمتغير...

ولأنّ جُلَّ اهتمام الباحثين والدارسين المعاصرين انصبّ على دراسة التجارب الشعرية عند الشعراء المعاصرين، ولربما أغفلوا إلى حد بعيد البحث في التجارب الشعرية عند الفقهاء منهم؛ ارتأينا البحث في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى فإن اطلاعنا على كثير من تراجم الفقهاء المعاصرين في جوانب حياتهم المختلفة، ومنها الحياة الأدبية، وما خلفوه من نتاج شعري؛ ولّد عندنا رغبة ذاتية في إبراز أعمالهم الأدبية، خاصة الشعرية منها؛ لإظهار التنوع المعرفي الذي

اتسموا به، ولإظهار تكامل تجاربهم الشعرية وتفاعلها مع المتغيرات التي شهدتها القصيدة العربية المعاصرة، وبذلك تبلور عندنا موضوع الدراسة وهو البحث في الثابت والمتغير في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين بكل ما يحمله مصطلح الفقه في الثقافة الشرعية الإسلامية.

مع تبلور الموضوع تظهر جَلِيًّا الإشكالية الرئيسة التي تنطلق منها الدراسة وهي:

ما الثابت والمتغير في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين؟

هذه الإشكالية التي ننطلق منها في دراستنا للتجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين، ولمحاولة الوصول إلى إجابات عنها تنبثق منها بعض التساؤلات، من بينها:

- هل التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين تجربة ثابتة؟
- هل كونها تنتمي إلى شعر الفقهاء هي بالضرورة تجربة محافظة تتسم بالتقليد؟
- وإذا كان كذلك ما مظاهر الثبات فيها؟ وما الأسباب التي جعلها تجربة تجنح إلى المحافظة على التقاليد الموروثة في القصيدة العربية؟
- هل تفاعلت تجربتهم الشعرية مع المتغيرات التي شهدتها القصيدة العربية المعاصرة؟
- وإذا كان كذلك ما مظاهر التغير فيها؟ وإلى أي حد بلغ مستوى هذا التناغم؟
- هل التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين تعبر عن رؤية خاصة للتجديد والتفاعل مع روح العصر؟

- وهل هذه الخصوصية جعلتها توازن بين الثابت والمتغير؟
- هل عبّرت التجربة الشعرية عن مكنوناتهم ودواخلهم الذاتية ومشاعرهم وأحاسيسهم الوجدانية؟

لعل هذه من أبرز التساؤلات التي تحاول هذه الدراسة الوصول إلى إجابات عنها، نستشف من خلالها إبراز الجوانب الفنية والجمالية للتجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين، ومدى بلوغها مستوى الإبداعي والفني، وهي من بين الأهداف التي تسعى إلى تحقيقها إضافة إلى الهدف الرئيسي للدراسة؛ وهو إظهار الثابت والمتغير في تجربتهم الشعرية، ونحن نروم بذلك لفت الانتباه واستثارة الباحثين والدارسين إلى هذا النتاج الشعري الذي لم يلق العناية التي تليق به، وهذا يقودنا إلى الحديث عن الدراسات السابقة في هذا الموضوع.

المتتبع للحركة الأدبية والشعرية المعاصرة يلحظ وبشكل جلي قلة الدراسات في شعر الفقهاء المعاصرين خاصة في دراسة مثل هذه الجوانب، ومع وجود بعض المحاولات فإنها لا تعدو أن تكون محاولات لدراسة تجارب شعرية لشعراء منفردين لم ترتق إلى مستوى الدراسة الكلية والمتكاملة، وبحسب اطلاعنا المتواضع فإننا لم نجد أي دراسة خُصِّصَت في البحث في هذا الجانب بشكل متكامل، ولعلنا نشير إلى دراسة قريبة من هذا الموضوع وهي:

دراسة بعنوان "العدول في ديوان أحمد سحنون تجلياته ودلالاته" للباحث ولعيد عبد اللطيف وهي مذكرة ماجستير من جامعة الجيلالي اليابس بسيدي بلعباس بالجزائر، ومع أهمية ما طرحه الباحث إلا أنه اكتفى بتتبع شاعر واحد وهي محاولة جزئية لا يمكن أن نعمم بها الحكم على تجارب كل الفقهاء المعاصرين.

وأما عن الدراسات السابقة في شعر الفقهاء بشكل عام فإنها – إذا ما قورنت مع الدراسات في شعر غيرهم – قليلة ولم ترتق إلى حجم النتاج الشعري الذي خلفوه، ومن بين هذه الدراسات نذكر:

– شعر الفقهاء نشأته وتطوره حتى نهاية العصر العباسي الأول لحسني ناعسة، الصادر عن المكتبة العربية بحلب.

– شعر الفقهاء في المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية (جمع ودراسة) لمحمد مرتاض وهي أطروحة دكتوراه من جامعة تلمسان بالجزائر.

– شعر فقهاء المشرق من بداية عصر الخلفاء حتى نهاية العصر العباسي الأول لعادل عبد الله أحمد حجازي وهي أطروحة دكتوراه من جامعة أم القرى بالمملكة العربية السعودية.

– شعر الفقهاء في العصر العباسي الثاني لأول خير عمر عيسى سراج وهي أطروحة دكتوراه من جامعة أم القرى بالمملكة العربية السعودية.

– الأنساق الثقافية في شعر الفقهاء (247–656هـ) لزينب علي حسين الموسويّ وهي أطروحة دكتوراه من جامعة القادسية.

– أدب الفقهاء لعبد الله كنون الصادر عن دار الكتب العلمية ببيروت.

مع أهمية هذه الدراسات والجهود المضنية التي بذلتها لإبراز شعر الفقهاء، إلا أن الشيء المشترك بينها هو: تركيزها بشكل لافت على جمع المادة الشعرية للشعراء الفقهاء، وتتبع شعرهم في مختلف الأغراض الشعرية، ومع أهمية ذلك إلا أنها لم تُظهر كثيرا من الجوانب الإبداعية والفنية في تجاربهم الشعرية، ومدى تطور الحركة الشعرية عند الفقهاء بشكل متكامل، وهذا لا يعني عدم محاولة بعضها التركيز على الجوانب الجمالية والفنية في شعر الفقهاء في الفترة الزمنية للدراسة.

ولعل دراستنا هذه تتميز بكونها دراسة متكاملة تروم إلى تتبّع منحى الثابت والمتغير عند عدد لا بأس به من تجارب الفقهاء المعاصرين من خلال نماذج مختارة من شعرهم، واختيارنا لهذا المسلك مرده أن التركيز على بعض التجارب الشعرية والاكتفاء بدواوين شعرية محددة قد لا يوصلنا إلى مبتغانا من هذه الدراسة، وهو تتبع الثابت والمتغير في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين، ولذلك اعتمدنا على نماذج مختارة بما يتلائم مع الجزئية التي نبحث فيها من جزئيات هذا الموضوع.

لقد اقتضت طبيعة الدراسة أن نحاول اتباع المنهج التكاملي، ولعل السبب في ذلك يكمن في خصوصية النص الشعري عند الفقهاء، وكذا خصوصية البحث في موضوع الثابت والمتغير، ولذلك استنطقنا النص ليكشف لنا عن المنهج الأنسب للدراسة في كل جزئية من جزئيات الموضوع؛ فقد نجد الاعتماد على الآليات الإجرائية للمنهج التحليلي والوصفي والسيميائي خاصة في كشف قراءة العتبة النصية للعنوان، وكذا آليات المنهج الأسلوبي، كما نجد المنهج التاريخي في الرجوع إلى تراجم الفقهاء المعاصرين.

ولمقتضيات الدراسة أيضا قُسِّمَ هذا الموضوع إلى مدخل وأربعة فصول؛ حيث تحدثنا في المدخل عن نقطتين مهمتين للولوج بهما إلى صلب البحث، وهما:

دراسة ثنائية الثابت والمتغير في النقد العربي وما خلفته من جدال بين النقاد والدارسين، وركزنا على تحديد العلاقة بين منحيي الثابت والمتغير، وهل هي علاقة جدلية؟ أم هي علاقة تناقضية لا يلتقيان ولا يتداخلان؟، أم بينهما تداخل وتمايز؟ أم هي علاقة تداخل وتفاعل؟

والنقطـة المهمـة الثانيـة هـي: البحـث فـي الرؤيـة النقديـة للتجربـة الشـعرية مـن خـلال محاولـة إيجـاد تعريـف للتجربـة الشـعرية، وإظهـار رؤيـة النقـاد والأدبـاء لهـا، وعلاقتهـا بمختلـف الجوانـب الأدبيـة؛ الذاتيـة والفكريـة والاجتماعيـة والانسـانية والأخلاقية...

ولعل الغرض من ذلك وضع الإطار المرجعي الذي نلج من خلاله إلى دراسة التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين، وإظهار رؤيتهم للثابت والمتغير، وكذا رؤيتهم للتجربـة الشـعرية، وبـذلك نسـتطيع تتبـع حركـة الثابـت والمتغيـر آخـذين بعـين الاعتبـار هـذا الإطـار المرجعـي، وبـه نلـج إلـى صـلب الدراسـة مـن خـلال تتبـع الثابـت والمتغيـر على مستويات متعددة.

ففي الفصل الأول تحدثنا عن الثابت والمتغير في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصـرين علـى مسـتوى الأغـراض الشـعرية، وقسـمنا هـذا الفصـل إلـى ثـلاث محطـات رئيسية وهـي: أولا: فـي الأغراض التقليدية، ثانيا: فـي الأغراض الإسـلامية، ثالثا: التغير على مستوى الأغراض الشعرية في تجربتهم الشعرية.

وفي الفصل الثاني تحدثنا عن الثابت والمتغير فـي التجربـة اللغوية عند شعراء الفقهاء المعاصرين، وذلك باعتبار أن اللغة مدخل من مداخل سبر أغوار التجربة الشعرية خصوصـا فـي التجربـة الشـعرية عنـد الفقهـاء، وقـد تحـدثنا فـي هـذا الفصـل عـن مظـاهر الثبـات فـي تجـربتهم اللغويـة، كاسـتخدام الألفـاظ التقليديـة، وشـيوع اللغـة المباشـرة والتقريريـة، واسـتعمال أفعـال الأمـر والنهـي...، وكـذلك عـن مظـاهر التغيـر فـي تجـربتهم اللغوية كاستدعاء الرموز الدينية والتاريخية، وظاهرة التكرار والغموض...

وحمل عنوان الفصل الثالث "التجربة الإيقاعية عند شعراء الفقهاء المعاصرين بين الثابت والمتغير"، حيث تحدثنا على مستويي البنية الإيقاعية الخارجية والمتمثلة في الوزن والقافية خصوصا؛ من خلال قصائدهم العمودية، وكذلك في قصيدة التفعيلة عندهم، ثم تحدثنا عن البنية الإيقاعية الداخلية في كلا القصيدتين من خلال بعض الظواهر الصوتية.

في الفصل الرابع كان الحديث عن الصورة الشعرية في تجربة الفقهاء المعاصرين بين الثابت والمتغير؛ فتتبعنا مظاهر الثبات والتغير في الصورة الشعرية في قصائدهم العمودية، كالصور الجزئية والتشبيهية والاستعارية، ثم الثابت والمتغير في الصورة الشعرية في قصائدهم الحرة، ومن أهمها الصورة الدرامية، والرمزية والمشهدية.

وفي خاتمة هذه الدراسة تحدثنا عن أهم النتائج التي توصلنا إليها، وكذا بعض التوصيات التي من شأنها أن تلفت الدارسين إلى مزيد من الاهتمام والعناية بالتجربة الشعرية عند الفقهاء بشكل عام وخاصة المعاصرين منهم.

وككل بحث علمي تواجه الباحث بعض المعوقات والصعوبات، وقد واجهتنا بعض الصعوبات في أثناء إعدادنا لهذا الموضوع، ومن أهمها:

– عدم تدوين النتاج الشعري لكثير من الفقهاء المعاصرين؛ فكثير منهم لم يجمعوا شعرهم في ديوان شعري مستقل مما يصعب على الباحث تتبع تجربتهم الشعرية ومدى تطورها وتفاعلها مع حركة التغيير في الشعر العربي المعاصر.

– إغفال عدد من شعراء الفقهاء المعاصرين لكثير من شعرهم في ديوانهم الشعري، كبعض أشعارهم في غرض الهجاء والغزل مثلا.

– قلة الدراسات النقدية في شعر الفقهاء المعاصرين؛ مما يحتّم على الباحث تتبع الخطاب الشعري عندهم بشكل دقيق للوصول إلى حكم عام للثابت والمتغير في تجربتهم الشعرية.

– خصوصية النص الشعري عند الفقهاء ورؤيتهم الخاصة لمنحى الثابت والمتغير يحتم على الباحث أن يكون كثير الاطلاع على آرائهم الأدبية والنقدية، والتي في الغالب لم تُدَوَّن في كتب خاصّة، وإنما هي مبثوثة في مجالات مختلفة مما يصعب على الباحث الوصول إليها بشكل دقيق.

ومع هذه الصعوبات فإننا سعينا جاهدين للوصول إلى الغاية المرجوة من هذا البحث، والذي نرجو أن نكون وُفِّقنا في الخروج به على الحُلّة التي تليق به.

ولا يسعني في الأخير إلا أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذي الدكتور السعيد نواصر على إشرافه على هذه الدراسة، وعلى الثقة التي أمدّني بها والتي كانت خير حافز لمواصلة البحث والتغلب على الصعوبات، فله مني جزيل الشكر والامتنان، وإلى كل من أمد لي يد العون من قريب أو بعيد، وأخص بالذكر منهم الأستاذ الدكتور عبد الله كروم، وحسبنا أنا اجتهدنا، والله الموفق، وهو وحده سبحانه الهادي إلى سواء السبيل، والحمد لله رب العالمين.

محمد ميلودي

الوادي في: 1446/10/27هـ

الموافق: 2025/04/25م

مـــدخـــــل:

1- ثنائية الثابت والمتغير في النقد العربي:

2- الرؤية النقدية للتجربة الشعرية:

مـــدخـــل:

سنحاول في هذا المدخل التركيز على نقطتين رئيسيتين وهما: البحث عن حدود العلاقة بين منحيي الثابت والمتغير، وذلك لأهمية تحديد العلاقة في أي مسعى جاد يقود إلى تتبع حركة الثابت والمتغير خاصة في الحركة الشعرية وفي التجربة الشعرية على وجه الخصوص، والنقطة الثانية في تحديد رؤية النقاد والباحثين للتجربة الشعرية، وما لذلك من أهمية في معرفة تفاعل التجربة مع الجوانب الأدبية المختلفة، والقصد من هذا كله وضع الإطار المفاهيمي والنقدي الذي نلج به لدراسة الثابت والمتغير خصوصا عندما يتعلق بالتجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين.

1- ثنائية الثابت والمتغير في النقد العربي:

حظيت ثنائية الثابت والمتغير باهتمام كبير لدى الدارسين والنقاد العرب؛ ولعل هذا الاهتمام يرجع إلى شموليتها وامتداداتها لمختلف نواحي الحياة الفكرية والفلسفية والثقافية والأدبية...؛ وربما ظهرت بشكل جلي في الدراسات الأدبية وفي الشعر بدرجة كبيرة؛ وذلك لأن "الشعر بطبيعته يحتوي الإشكاليات الكبرى على نحو كبير من خلال اللغة والموضوع وأساليب التناول الفني والجمالي، وانعكاس كل ذلك على البعد الثقافي الذي يكشف عن فلسفة الشاعر ورؤيته"[1] ومدى فهمه العميق لتجربته الشعرية بمختلف امتداداتها الذاتية والثقافية والفكرية...

لعله من المهم قبل محاولة استكناه هذه العلاقة بين الثابت والمتغير في النقد العربي واشكالاتها وتجاذباتها بين التداخل والتمايز والقبول والرفض والتناقض والجدل

[1] التجربة الشعرية من الرؤية إلى الموضوع، بحث في نماذج شعرية منتخبة، ساجدة عبد الكريم خلف، FSM Scholarly Studies Journal of Humanities & Social Sciences/FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi، Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi، 2015/09/10م، ص159.

أن نحدد مقاربة للمصطلحين؛ وذاك لأن تحديد العلاقة بدون تحديد الأطر المفاهيمية والمصطلحية التي انطلق منها الباحث قد لا تصل به إلى فهم هذه العلاقة؛ وقد تصبح نظرته نظرة فوقيه أو مجرد رؤية من الخارج؛ ولعل من أبرز ما وجه لأدونيس في رسالته "الثابت والمتحول"* هو أنه لم ينطلق من مفاهيم واضحة لمصطلحي الثابت والمتحول[1]، وقد أكد أدونيس على ذلك بقوله: "تجنبت الخوض في ماهية المفاهيم أو المعاني، كتحديد معنى الاتباع أو الإبداع أو القديم أو المحدث أو الأصل أو الأصالة"[2]، ويُرجع سبب ذلك إلى أن الخوض في هذه المفاهيم يستند إلى رأي مسبق؛ ويؤكد أنه عرض لها كما نشأت تدريجيا وتجريبيا، وكما ظهرت تجلياتها وأفصح عنها أصحابها[3].

ومحاولة تحديد المعاني الاصطلاحية ينطلق من المعاني اللغوية، ولذلك سنعرض للمفهوم اللغوي للثابت والمتغير كما ذكرته المعاجم اللغوية العربية.

الثَابِتُ(Invariant) اسم فاعل من ثَبَتَ ثَباتًا وثُبوتًا، فهو ثَابِتٌ وثَبِيتٌ وثَبْتٌ، وثَبَتَ ثَباتًا وثُبوتًا: اسْتَقَرَّ، وثَبَتَ الشَّيءُ يَثْبُتُ ثَبَاتاً وثُبوتًا فهو ثَابِتٌ، ويُقالُ ثَبَتَ

* وهي الرسالة التي نال بها شهادة الدكتوراه في الآداب من الجامعة اليسوعية ببيروت سنة 1973م، والتي أثارت جدلا واسعا في الأوساط الفكرية والنقدية، وقد جمع بشير تاوريريت جملة من الآراء النقدية حول نظرية أدونيس في الثابت والمتحول، ينظر: كتابه، أدونيس في ميزان النقد، أربعة مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه، عالم الكتب، القاهرة، ط01، 2009م.

[1] ينظر: الجدل المقطوع بين الثابت والمتحول، مجاهد عبد المنعم مجاهد، مجلة الآداب، بيروت، العدد01، 01 يناير 1978م، ص ص27، 28، وقد ذكر الباحث أن النظرة الشاعرية عند أدونيس هي المسئولة عن عدم الانطلاق من مفاهيم واضحة للثابت والمتحول، ينظر: ص29.

[2] الثابت والمتحول، بحث في الإتّباع والإبداع عند العرب، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط07، 1994م، ج01، الأصول، ص53.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص23.

فُلانٌ في المكان يَثْبتُ ثُبوتًا، فهو ثَابتٌ إذا أقام به، ورجلٌ ثَبْتُ المَقَامِ: لا يَبْرَحُ[1]، "والثَّابِتُ ضدُّ المُتَغَيِّرِ، فكل شيء لا تتغير حقيقته بتغير الزمان فهو شيء ثابت، ومنه قولهم الحقائق الثابتة، وهي الحقائق التي لا تتغير"[2]، وفي التنزيل: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ اَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِے ٱلسَّمَآءِ﴾[3]، ومنه قوله تعالى: ﴿يُثَبِّتُ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ بِالْقَوْلِ ٱلثَّابِتِ فِے ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيا وَفِے ٱلْاَخِرَةِ﴾[4]، والمعنى أصلها ثابت أي ثابت في الأرض، وهي ذات أصل في القلب، أي شهادة أن لا إله إلا الله محمد رسول الله ثابته في القلب المؤمن[5]، والقول الثابت الصادق الذي لا شك فيه، وثبات الذين آمنوا أي: ثبتوا على الدين لم يتزعزعوا فيه لأنهم استثمروا من شجرة أصلها ثابت[6].

يظهر مما سبق بأن الثابت في المعاجم اللغوية يدور حول معاني الديمومة والاستقرار والاستمرار والبقاء.

وأمّا المتغير (Variant) فهو من الفعل الثلاثي غَيَرَ، والغِيَرُ والغَيْرُ: الاسْمُ من التَّغَيُّرِ؛ من قولك غَيَّرْتُ الشَّيءَ فَتَغَيَّرَ، وغَيَّرَهُ حَوَّلَهُ وبَدَّلَهُ وجَعَلَهُ غَيْرَ ما كان، وتَغَيَّرَ

---

[1] ينظر: لسان العرب، ابن منظور، تح، عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، مادة (ثبت)،ص ص467، 468، القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي(ت817هـ)، تح، محمد نعيم العرقسُوسي وآخرون، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط08، 1426هـ، 2005م، مادة (ثبت)، ص149، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط04، 1425هـ، 2004م، ص93.

[2] المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، جميل صليبا، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، دط، 1414هـ، 1994م، ص373.

[3] إبراهيم، الآية: 26.

[4] إبراهيم، الآية: 29.

[5] ينظر: الهداية إلى بلوغ النهاية، أبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي(ت437هـ)، تح، الشاهد البوشيخي وآخرون، كلية الدراسات العليا والبحث العلمي، جامعة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط01، 1429هـ، 2008م، ص ص3804، 3805.

[6] ينظر: تفسير التحرير والتنوير، محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1984م، ج13، ص226.

الشَّـيءُ عن حَالِهِ تَحَوَّلَ، يُقَالُ: غَيَّرَ فُلَانٌ عَنْ بَعِيرِهِ: حَطَّ عَنْهُ رَحْلَهُ وَأَصْلَحَ مِنْ شَأْنِهِ وَيُقَالُ غَيَّرْتُ دَابَّتِي وَغَيَّرْتُ ثِيَابِي، وَجَعَلَهُ عَلَى غَيْرِ مَا كَانَ عَلَيْهِ، وَغَيَّرْتُ دَارِي إِذَا بَنَيْتُهَا بِنَاءً غَيْرَ الَّذِي كَان[1].

والمتغير "هو انتقال الشيء من حالة إلى حالة أخرى"[2]، والتغير منه ما يكون في الجوهر والكيف والكم والزمان والمكان...[3]، وفي التنزيل قوله تعالى: ﴿ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنفُسِهِمْ﴾[4]، قال الطاهر بن عاشور في معنى الآية: "والتغيير: التبديل بالمغاير. فلا جرم أنه تهديد لأولي النعمة من المشركين بأنهم قد تعرضوا لتغييرها"[5].

وبذلك يظهر بأن المتغير في اللغة يدور حول معاني التبديل والتحويل والمغايرة.

هذه الجذور اللغوية تتداخل مع المعاني الاصطلاحية للثابت والمتغير إلى حد كبير؛ فالثابت يعرف بأنه "الشيء الذي يتصف بالحقيقة وعدم التغير إلى حد ما، وهو يمثل المرجعية التأسيسية التي يستند عليها النص"[6] وتمنحه القدرة على الاستقرار والديمومة عبر الزمن.

---

[1] ينظر: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (غير) ص3325، القاموس المحيط، مرجع سابق، مادة (غير) ص453، المعجم الوسيط، مرجع سابق، باب الغين، ص668.

[2] التعريفات، للجرجاني علي بن محمد بن علي(740-816هـ)، تح، إبراهيم الابياري، دار الريان للتراث، بيروت، دط، دت، ص87.

[3] ينظر: المعجم الفلسفي، مرجع سابق، ص311.

[4] الرعد، الآية: 12.

[5] تفسير التحرير والتنوير، مرجع سابق، ج13، ص102.

[6] الثابت والمتغير بين النص التاريخي والنص الفني، ثورة الزنج انموذجا، حسن عبود النخيلة، نزار علي الحمادة، جامعة البصرة، العراق، https://faculty.uobasrah.edu.iq/uploads/publications/1632392795.pdf دت، تاريخ الرفع، 2025/03/25م، الساعة، 11:08 صباحا، ص05.

والثابت على مستوى التجربة الشعرية يعتبر من الأسس المهمة؛ فهو يمنحها القدرة على الصمود في وجه تيارات الأعاصير الوقتية، ورياح المذاهب والتخيلات، وبسبب الثابت حافظ الشعر على أصالته، وكان قادرا على التكيف مع كل الهزات والمستجدات على مختلف المستويات الشخصية والموضوعية والتاريخية، وأكثر من ذلك كان الثابت الشعري قادرا على استيعاب كل أغراض الشعر بما يتلاءم مع أفاق القدرات الشاعرية للشاعر العربي المطبوع وسعيه لتحقيق آماله وطموحاته[1].

ويرى أدونيس بأن الثابت هو "الفكر الذي ينهض على النص، ويتخذ من ثباته حجة لثباته هو، فَهْماً وتقويماً، ويفرض نفسه بوصفه المعنى الوحيد الصحيح لهذا النص، وبوصفه، استناداً إلى ذلك، سلطة معرفية"[2]؛ فالثابت بهذا المعنى هو هيمنة النص المتفرد بأحادية الفهم والقراءة، فهو نص منغلق لا يقبل التأويل ويأبى الانفتاح على تعدد القراءات.

وأما المتغير فهو "اكتساب النص المرجعي الثابت مواصفات جديدة تنقله من حالة إلى حالة أخرى تخرجه من قيوده المرجعية إلى عوامل تسبغ عليه تحررا"[3] وتحولا بما يتلاءم مع حركة التغيير والرؤية الجديدة.

---

[1] ينظر: من أوراقي المبعثرة، الثابت والمتغير في الشعر، عبد العزيز بن وليد الملحم، موقع محمد بن عبد اللطيف الملحم على شبكة الإنترنت، https://malmulhim.net/%D9%85%D9%86-%D8%A3%D9%88%D8%B1%D8%A7%D9%82%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A8%D8%B9%D8%AB%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AB%D8%A7%D8%A8%D8%AA-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AA%D8%BA%D9%8A%D8%B1-%D9%81-2/، تاريخ النشر: 18 أغسطس 1992م، تاريخ الرفع، 2025/03/25، الساعة: 10:40 صباحا.

[2] الثابت والمتحول، مرجع سابق، ج01، الأصول، ص13.

[3] الثابت والمتغير بين النص التاريخي والنص الفني، مرجع سابق، ص05.

ويعرف أدونيس المتحول/ المتغير بأنه "الفكر الذي ينهض، هو أيضا، على النص، لكن بتأويل يجعل النص قابلا للتكيف مع الواقع وتجدّده، وإما أنه الفكر الذي لا يرى في النص أية مرجعية، ويعتمد أساسا على العقل لا على النقل"[1]؛ فالمتغير بهذا المعنى هو الخروج عن سلطة النص/ سلطة النقل إلى سلطة العقل، إلى النص المفتوح الذي يقبل التأويل، وينفتح على تعدد القراءات، فالمتغير بذلك يقوم على تفكيك وتشظي مركزية النص، أو ما يعبر عنه عبد العزيز حمودة بالثابت الداخلي، والذي عده ضمان وحدة النص، وبغياب هذا المفهوم – أي غياب الثابت الداخلي – تستمر الانقلابات داخل النص وتصبح كل قراءة إساءة قراءة[2].

لقد كان لهذه المفاهيم حضورها في بلورة كثير من الإشكالات في تحديد العلاقة بين الثابت والمتغير، هل هي علاقة رفض وتناقض؟ أم هي علاقة جدلية تشملها آليات المنهج الجدلي؟ أم أنها علاقة تكامل وتداخل وتفاعل؟

يعتبر أدونيس أول من أثار هذه القضية من خلال نظريته للثابت والمتحول في الثقافة العربية، والتي اعتبرها نصر حامد أبو زيد "خطوة على طريق الوعي الجديد بعلاقتنا بالتراث. خطوة يتمثل إنجازها الحقيقي في إدراك العلاقة بين عناصر هذا التراث ومستوياته ... قد لفتت الانتباه بشدة إلى هذه العلاقة. ويبقى أن تتصل هذه العلاقة بين هذه المستويات من خلال هذا الوعي الجديد"[3]، وقد قدم أدونيس من خلال منحنيي الثابت والمتحول/ الاتباع والابداع رؤية شاملة للثقافة العربية السائدة؛ فهو يرى بأنها ثقافة ذات مبنى ديني، وهي ثقافة اتباعية ترفض الابداع والتغيير[4]، ويؤكد على أن الفكر

[1] الثابت والمتحول، مرجع سابق، ج01، الأصول، ص13.

[2] ينظر: المرايا المحدّبة، من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1418هـ، 1998م، ص403.

[3] إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط07، 2005م، ص251.

[4] ينظر: الثابت والمتحول، مرجع سابق، ج01، ص64.

العربي "تأسس برؤيا دينية، وعلى رؤيا دينية، وهذه الرؤيا الدينية تشمل الجسم الاجتماعي كله – اقتصاديا، وثقافيا وسياسيا، وأخلاقيا وفنيا"[1].

لقد أكد أدونيس على أن الرؤية الدينية المهيمنة على الفكر العربي أو النظام الشامل الذي خلقه الدين هي التي غلّبت المنحى الثبوتي على المنحى التحولي في الشعر وفي غيره، وجعلت المجتمع العربي يفضل القديم على الحديث، وجعلت الخروج عليه خروجا عن المثال الكامل[2]، وبذلك ربط أدونيس منحى الثابت والمتغير بالأصل الديني؛ فالثبات عنده هو "تقليد للأصل الديني، وتوافق، ومحاكاة، وقبول، وانضواء. والابداع تمرد على الأصل الديني، وتعارض، وابتكار، ورفض، وخروج"[3].

لقد فرق أدونيس بين منحيي الاتباع والإبداع – كما يرى عبد الله عبد الدائم –، فمنحى الثبات هو الذي ساد الحياة العربية، وتجلى من الناحية الدينية بتغلب النقل على العقل، ومن ناحية السياسة بتغلب سلطة الخليفة الدينية، وفي الأدب تجلى في ذم البيان لذاته، وتغليب أخلاقية الأدب، والمحافظة على القديم المتمثل في الشعر الجاهلي، وانكار أي تجديد في الأدب أو خروج عن عمود الشعر، وهذا المنحى هو المسيطر والغالب، وذلك لتبنيه من طرف السلطة الدينية الحاكمة. ومنحى التحول فهو نقيض الأول والذي وقع تحت وطأة الاضطهاد الديني والفكري والسلطوي، وبالتالي فهو المنهزم، ويتجلى في ميدان الدين بتغلب العقل على النقل، وتغلب الباطن على الظاهر كما عند الحركات الاعتزالية والباطنية والصوفية، وفي السياسة بنفي السلطة الدينية للخليفة، وخروجها من قريش، والمساواة بين العرب وسواهم، وفي الأدب في الخروج

[1] الثابت والمتحول، مرجع سابق، ج01، ص32.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص39.

[3] بحثا عن التراث، نظرة نقدية منهجية، رفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1989م، ص46.

عن عمود الشعر العربي، وعدم التقيد بالقيم الأخلاقية في الأدب والشعر، وتقديم فنية الأدب على أهدافه الاجتماعية[1].

وبذلك فإن العلاقة بين الثابت والمتغير بحسب النظرية الأدونيسية هي علاقة تناقضية وليست جدلية، وقد أكد ذلك الأب يولس حنا في تقديمه للرسالة بقوله: "والحقيقة أن هناك نتيجة واحدة، وهي أن العلاقة بين الثابت والمتحول لم تكن جدلية بل تناقضية أدت إلى العنف الذي به تغلب الثابت على المتحول وقضى على كل محاولة قامت بها النزعة الإبداعية"[2]، وانبثق على ذلك تصوراته لثنائية الثابت والمتحول التي تقوم على الفصل بين الماضي والحاضر، والإتباع والإبداع، والثابت والمتغير[3]، وقد عمل أدونيس على الفصل بين هذه الثنائيات، وهي أساس الفكرة تقوم عليها نظريته.

إن انكار جدلية التأثر والتأثير، والترابط والتداخل والتقابل بين هذه الثنائيات وبين عناصر الثبات والتحول قاد بحث أدونيس إلى وجهة مغايرة تفتقر إلى الدقة[4]، وذلك لأن علاقة التناقض في أصلها –كما يرى مجاهد عبد المنعم مجاهد – علاقة جدلية، والعلاقة الجدلية تظل في حالة تواز ثم توتر ثم تصادم؛ ويصل الجدل إلى حالة التناقض والتطاحن إذا أحس طرف بلحظة الانتصار على الطرف الآخر[5]، ولن يصلا إلى ذلك إلا إذا كان الطرفان ينطلقان من نظرة مسبقة تقوم على الانفصال ونفي التداخل.

مع وجود هذين التيارين، ومع كون أدونيس كما يرى عبد الله عبد الدائم قد أجاد في تحليله لخصائص كل منهما، وأثرهما في دراسة التراث العربي على مختلف

---

[1] ينظر: حول رسالة أدونيس، التراث العربي بين الاتباع والابتداع، عبد الله عبد الدائم، مجلة الآداب، بيروت، العدد08، 1973م، ص11.

[2] الثابت والمتحول، مرجع سابق، ج01، ص44.

[3] ينظر: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، مرجع سابق، ص244.

[4] ينظر: أدونيس في ميزان النقد، مرجع سابق، ص46.

[5] ينظر: الجدل المقطوع بين الثابت والمتحول، مرجع سابق، ص ص26، 27.

الأصـعدة الفكريـة والدينيـة والأدبيـة وغيرهـا[1]، إلا أنـه اختلـف معـه حـين جعلهمـا "خطـين متـوازيين لا يلتقيـان، وحـين أنكـر العلاقـة الجدليـة بينهمـا، فالتيـاران عنـدنا رافقـا الحضـارة العربية الإسلامية، كما رافقا أي حضارة، وتفاعلا وتبادلا العطاء، وأدى تفاعلهما إلـى مزيد من الغنـى فـي الحياة العربيـة"[2]، وأمـا أدونـيس فقد طـرح مبدأ التنـاقض والهدم الـذي جعلـه أساس التغيير؛ فهو يرى أن "التغير يفترض هدما للبنية القديمة التقليدية"[3]، وأكد بأن هدم هذه البنـى يكون بآلـة من داخل التراث ذاتـه، ويمـارس بالأصـل ذاتـه، وهذه الرؤيـة القائمـة على الهدم الشامل والرفض للكل الحضاري سببها تطبيق أدونيس في رفضه للثابت وإثباتـه للمتحول لمبادئ ما يسميه بالنقد الثوري[4].

بهـذا الفصـل بـين منحيـي الثابـت والمتغيـر تبلـورت الرؤيـة الحداثيـة للتجربـة الشعرية؛ فالشعر عند أدونيس مرتبط بالكل الحضاري حيث يرى أن "الظاهرة الشعرية جزء مـن الكل الحضـاري العربـي لا يفسرها الشـعر ذاتـه بقدر مـا يفسرها المبنـى الـديني لهـذا الشكل"[5]، ولذلك فالإبداع الشعري في منظور الفكر الحداثي هو الخروج والثورة علـى النمط القديم، هو "رؤيـا التغير المتواصـل وجدلية الهدم والبنـاء فـي جميـع مظـاهر الحياة لتجـاوز الأشكال والمفهومات والقيم المترسّخة باتجاه عالم جديد يتحول باستمرار"[6]، بحيث تصبح

[1] ينظر: حول رسالة أدونيس، التراث العربي بين الاتباع والابتداع، مرجع سابق، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص ص11، 12.

[3] الثابت والمتحول، مرجع سابق، ص64.

[4] ينظر: قراءة الشعر القديم من الشك إلى التأويل بين طه حسين وأدونيس، أمال لواتي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، كلية الحضارة والعلوم الإسلامية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، الجزائر، العدد05، 2005/05/01م، ص287.

[5] الثابت والمتحول، مرجع سابق، ج01، ص50.

[6] النظريـة الشعرية عند إليوت وأدونيس، دراسة مقارنـة، عـاطف فضـول، تر، أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 2000م، ص88.

التجربة الشعرية تعبيرا لهذه الرؤيا الحالمة المتجددة باستمرار، وقد لخص أدونيس رؤيته للتغير الشعري من خلال أربعة مفاهيم رئيسية هي[1]:

- أن الشعر صار فنا.
- أصبح الشعر نظرا في الحقائق؛ أي تعبيرا عن موقف.
- بالإضافة إلى التغيير هناك هاجس آخر وهو كيفية التغيير.
- من الخصائص الجوهرية في الشعر؛ التجاوز المستمر، والتطلع إلى آفاق أكثر اتساعا وجدّة.

في ظل هذه الرؤية أصبح من الضروري على الشاعر المعاصر كما يرى أدونيس أن "يتخطى قيم الثبات في تراثه الشعري القديم، بخاصة، وفي تراثه الثقافي، بعامة، لكي يقدر أن يبدع شعرا في مستوى اللحظة الحضارية التي يعيشها"[2] والتي تقوم على مبدأين هامين هما: مبدأ الهدم؛ لأن القصيدة الجديدة وليدة التمرد والثورة المستمرة، ومبدأ البناء؛ لأن كل تمرد على القوانين القديمة لا بد أن يُعوَّض بقوانين جديدة حتى لا يسقط الشاعر في براثين اللاعضوية واللاشكل[3].

كما أكدت هذه الرؤية الحداثية القائمة على الفصل بين منحيي الثابت والمتغير على ضرورة الخروج من الرؤية الفقهية التي سادت الثقافة العربية على مختلف الأصعدة؛ فقد أصبح الفكر العربي – كما يرى أدونيس – فقهيا، وذهب إلى القول بأن كل فكر فقهي هو نقلي بالضرورة؛ وكل فكر نقلي يبطل العقل، كما أن الفقيه مرتبط بأمر ثابت يفسره ويحافظ عليه؛ ثم طبقت هذه النظرة الفقهية على الحياة الشعرية[4]، وبذلك

---

[1] ينظر: مقدمة في الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط03، 1979م، ص42.

[2] زمن الشعر، أدونيس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط05، 1406هـ، 1986م، ص42.

[3] ينظر: مقدمة في الشعر العربي، مرجع سابق، ص116.

[4] ينظر: الثابت والمتحول، مرجع سابق، ج01، ص ص112، 113.

سادت النظرة الفقهية على جميع الحياة الإسلامية فكرية واجتماعية وشعرية...، وأصبحت القصيدة "تجيّش الذاكرة الدينية وتداعياتها لكي تخدم بشكل أفضل ما تهدف إليه. إنها سلاح يصوغه الكلام لخدمة سلطة الخلافة – الاجتماعية"[1].

إن أدونيس ينطلق من خلال رفضه للرؤية الإسلامية عموما شعرية كانت أو ثقافية أو اجتماعية أو فقهية*، ويطرح رؤية تقوم على مبدأ الانفصال والهدم والتناقض والثورة المستمرة...، والتي تتمحور عنده في القراءة الحداثية للشعر*، وتقوم نظرته في الحداثة الشعرية على الأسس التالية[2]:

- اللغة مستودع الماضي، وعلى الشاعر أن يختار لغته الخاصة.
- رفض كل ما لا يتطابق مع الحياة المعاصرة.
- تأسيس تعبير جديد تتحقق فيه الوحدة بين المقول وطريقة القول.
- التوكيد على التفرد والكشف والسبق.
- الخروج من النقد القديم، فكل تعبير جديد يفترض آراء نقدية جديدة.

هذه الرؤية التي ترفض أي صلة بين الثابت والمتغير وبين الحاضر والماضي ربما لا تجد طريقها إلى التطبيق العملي، وقد تكون عدم فهم لجوهر وروح الحداثة كما يسميها طه عبد الرحمن الذي يرى بأن الانفصال المطلق عن الأفكار الموروثة يستحيل تحقيقه عمليا؛ فالإبداع في الرؤية الإسلامية لا يتحقق في انقطاعه عن كل سابق

---

[1] سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط01، 1985م، ص95.

* وقد ناقش هذه الآراء كثير من النقاد؛ ينظر: مثلا: أدونيس في ميزان النقد، مرجع سابق، ص42 وما بعدها، حول رسالة أدونيس، التراث بين الاتباع والإبداع، مرجع سابق، ص12 وما بعدها، قراءة الشعر القديم من الشك إلى التأويل بين طه حسين وأدونيس، مرجع سابق، ص287 وما بعدها.

* وهو الجزء الثالث من كتابه الثابت والمتحول؛ حيث عنونه بـ"صدمة الحداثة"؛ وقد خصصه لدراسة الظواهر الشعرية في ضوء رؤيته للحداثة الشعرية.

[2] ينظر: الثابت والمتحول، مرجع سابق، ج03، صدمة الحداثة، ص18.

ما لم يستنفذ مكامن الإبداع فيه[1]؛ "فكم من القيم الإنسانية السابقة هي قيم خالدة لا يبليها المستقبل الآجل، فضلا عن أن يبليها الحاضر العاجل! والانفصال عنها قد يهوي بالإنسان إلى الدرك الأسفل وقطعه عن كمال الحداثة؛ فالحداثة هي بقدرتها على الارتقاء بالإنسان، لا بقدرتها على الانفصال، فقد يوجد الانفصال ولا ارتقاء معه كما أنه قد يوجد الارتقاء ولا انفصال معه؛ فإذن الطريق الإسلامي في الحداثة يلجأ إلى الانفصال حيث يجب وإلى الاتصال حيث يجب؛ فهي بحق (حداثة قيم) لا (حداثة زمن)"[2]، وهذه الرؤية لربما أقرب إلى الموضوعية والتطبيق العملي خاصة في الرؤية الشعرية التي لا يمكن بحال أن تنفصل عن كلها الحضاري الذي انبثقت منه، وهذا ما يتوافق مع رؤية الأدب الإسلامي كونه أدبا متوازنا "يستمد توازنه ووسطيته من وسطية الإسلام، فهو يوازن بين المضمون والشكل، وبين المثالية والواقعية، وبين أشواق الروح ونوازع المادة، وبين التراث المعاصر"[3].

وهي تتوافق كذلك مع الرؤية الفقهية للتجربة الشعرية خصوصا عند الفقهاء المعاصرين إلى حد كبير، والتي تقوم على عدم الفصل بين الثابت والمتغير، وبين الماضي والحاضر؛ وإذا كانت دعوة التجديد كما ترى عائشة بنت الشاطئ و"منطق التطور يفرض أن يضيف عصرنا الأدبي جديده؛ فسذاجة ما بعدها سذاجة أن يتصور بعضنا أن تطور أدبنا المعاصر يعني أن يبدأ منطلقه بمعزل عن ميراث ماضيه. فجديدنا لا يمكن أن يقوم على هباء، أو أن يخطو في فراغ تائه ليس فيه إشارة إلى معالم خطواتنا

[1] ينظر: روح الحداثة، المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2006م، ص39.

[2] المرجع نفسه، ص ص39، 40.

[3] الأدب الإسلامي بين النظرية والتطبيق، صابر عبد الدايم، دار الشروق، القاهرة، ط02، 142هـ، 2002م، ص243.

السابقة على الدرب"[1]، أو أن ينقطع الحاضر كليا عن الماضي؛ فلا يمكن فصل الثابت عن المتغير بل بينهما "تجاوب وتداع وتأثير وتأثر متبادل"[2].

لقد كان لهذه الآراء افرازاتها وتداعياتها على رؤية النقاد والشعراء للتجربة الشعرية، من حيث المفاهيم والآليات الإجرائية لاختلاف الخلفيات الفكرية والنقدية والأدبية؛ وكذا من حيث التناغم مع التغيرات التي مست النقد والشعر على حد سواء؛ ولذلك من المهم أن نسلط الضوء على الرؤية النقدية للتجربة الشعرية.

2- الرؤية النقدية للتجربة الشعرية:

إن محاولة إيجاد تعريف محدد للتجربة الشعرية شيء – ربما – بعيد المنال؛ وذلك لكون المصطلح عائم وشائك ومتعدد المفاهيم، ومرتبط بدخيلة نفس المبدع؛ "فموضوع التجربة الشعرية، والبحث في ميدان نظرية الشعر تناوله بالدراسة كل من تصدى للكتابة عن الشعر وبالرغم من كثرة الكتابة على هذا النحو فإن الموضوع لا يزال من الموضوعات المبهمة الغامضة ربما بسبب خضوعه في التحديد لاتجاه الناقد الباحث، هذا إلى جانب صعوبة التحديد الواضح فيه لاعتباره مبحثا من المباحث الجمالية"[3]. إضافة إلى كونها مرتبطة بذات الشاعر فهي "حدث وجداني أو عاطفي، حَدَثٌ ينبع من نفس صاحبه ومن عقله ومن كل حواسه ودخائله النفسية والفكرية الظاهرة والباطنة"[4].

---

[1] قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، دار المعارف، القاهرة، ط02، 1389هـ، 1970م، ص188.

[2] أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، عبد الله كنون، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1984م، ص65.

[3] لغة الشعر العربي الحديث، السعيد بيومي الورقي، مطبعة الجيزة، الإسكندرية، مصر، دط، دت، ص68.

[4] في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط9، 2004م، ص138.

وهذا الحدث إنما هو ثمرة تفاعل الشاعر مع العالم الخارجي بجميع تمظهراته وتشكلاته، وما فيه من تناقضات تبعث عن القلق والحيرة، "وهو يحاول أن يجد مكانا لذاته. إنه للوهلة الأولى يجد ذاته في صدام مع العالم، مع منظوماته، وآلياته، مع حقائقه التي لم تكتشف بعد، وحقائقه التي تم إماطة اللثام عنها. كل هذا يلقى في بئر ذاته، ويغوص إلى دهاليز نفسه، حتى إذا تراكمت الأحداث، والمؤثرات صار طابعها بارزا على صفحة النفس، وأحس الإنسان بعمق المأساة، مضافا إليها الحياة اليومية بكل ما فيها من ابتذال، وتفاهة، وما تسم به الإنسان المعاصر من ضياع، وما تقدمه له من احباط، وانكسار"[1].

في ظل هذا الموقف، وللخروج من هذا الواقع اليومي، تنبثق التجربة الشعرية كملاذ للشاعر، ورد فعل ازاء هذه الأحداث التي يعيشها، وما تخلفه من عبء يحاول الشاعر أن يتخلص منه، ومن خلال هذا التفاعل ينبثق العمل الفني، وهو كما يقول جان "برتليمي"(Jean-Jacques Berthélemy): "نوع من العذاب يحاول الفنان دون علمه أن يتخلص منه، كما يحاول الجسد السليم التخلص من جرثومة ضارة"[2]، وإن كان هذا التخلص يتولد عنه العمل الفني بتفاعل ذات الشاعر مع محيطه الخارجي، إذا ما امتلك المقدرة الفنية، وخصوبة التجربة التي تمكنه من أن يبلور هذه الأحاسيس والمشاعر في صورة فنية متكاملة.

فالتجربة الشعرية هي "الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عميق شعوره وإحساسه"[3]، بمعنى أن هذه

---

[1] في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، رمضان الصباغ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م، ص ص97 ،98.

[2] بحث في علم الجمال، تر، أنور عبد العزيز، مراجعة، نظمى لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، دت، ص ص100 ،101.

[3] النقد الأدبي الحديث، غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1997م، ص363.

الصورة لا يمكن أن تتشكل بمعزل عن الفكر، فهي بجميع جزئياتها تشكل وحدة متكاملة "وهي وحدة ليست عاطفية فقط ولا عقلية فقط، بل هي عاطفية عقلية معا، تعمل فيها النفس ويعمل فيها العقل، وتعمل فيها خبرة الشاعر بوسائله اللغوية والخيالية والموسيقية. ويمتزج هذا العمل كله وينصهر ويتوحد في قصيدة، لا تصور شيئا سواه"[1].

فحضور العاطفة لوحدها لا يشكل التجربة الشعرية، – وإن كانت تعتبر من أهم مقوماتها– وإن وُجدت فهي تجربة مضطربة، غير منتظمة في جزئياتها، ولكي تتوحد وتمتزج جزئياتها لا بد أن تتبلور في الفكر، فهو المنظم والمحرك لجميع هذه العناصر، وإن كان بعض النقاد " كرتشاردز" (Richard) قد ذهب إلى أن الفكر جزء من آلة وظيفته تنظيم الحركة، وهو بدوره تديره الآلة ذاتها[2]. ويذهب إلى أن "كل تجربة في أساسها ليست إلا نزعة ما أو مجموعة من النزعات تسعى إلى أن تعود إلى حالة الهدوء والسكون بعد الذبذبة"[3].

إن "رتشاردز" من خلال هذا التعريف يربط التجربة الشعرية بالانفعالات النفسية للشاعر؛ فهي انعكاس لأحاسيسه، ومشاعره، وما هي إلا نزعة ذاتية أقرب إلى الغريزة، والتي هي التيار الفعال فيها، وأما الفكر في التجربة فما هو إلا وسيلة توجّه هذا التيار وتحرّكه، وهو ما يؤكده بقوله: "وقد يلوح لنا أن الأفكار تقوم بما هو أخطر ولكن هذا هو وهمنا الأكبر، فليست دولة الفكر أبدا دولة ذات سيادة، إن أفكارنا عبيد

[1] في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص139.

[2] ينظر: كتابه، العلم والشعر، تر، محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض وسهيل القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م، ص373.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

نزعاتنا، وحتى حينما يبدو لنا أن أفكارنا تعلن العصيان نجد في أغلب الأحيان أن الحقيقة أن نزعاتنا نفسها هي التي تثور وتضطرب"[1].

ولـيس بعيـد مـن هـذا التعريـف ينحـو "سـتيفن مالارميـه" (Stéphane Mallarmé)" في كتاب شهير أرسله إلى ديجا (Degas)، يدلي برأيه الصريح المدروس فيقـول إن الشـعر يصـنع لا مـن الأفكـار بـل مـن الكلمـات"[2]. وبـذلك فالكلمـات إنمـا هي انعكاس لخلجات نفس الشاعر، وأحاسيسه ومشاعره؛ وبذلك فالتجربة مصدرها ذات الشاعر؛ فهي نفسية ولا تنقاد إلى الأفكار.

إن هـذه الفكـرة لهـي تـوحي كمـا يقـول "أرشـيبالد مكلـيش"(Archibald macLeish): "إن الإنسان الذي يوشك أن يصبح شاعرا انما هو إنسان غارق في ذاته، عـاجز عـن الرؤيـة الخارجيـة، قـادر فقـط علـى النظـر إلـى داخـل نفسـه <عين تتقلب فـي جنـون رائـع>. وإن عينـا كهـذه تعجـز عـن الرؤيـة. فالشـاعر لا يـدرك إلا أحـوال ذاتـه ولا يشـعر إلا بهـا، إنـه لهيـب شـمعة غـذاؤها مـن ذاتهـا، غـواص لؤلـؤ يخـرج مـن محـيط نفسـه أعمى البصر منقطع الأنفاس"[3].

إن مفهـوم "رتشـاردز"(Richard) ألغـى الفكـر كمحـرك فعّـال لتولّـد التجربـة الشعرية، وحصرها في ذات الشاعر، فهو لا يتفاعل إلا معها، ولا يشعر إلا بها، وعاجز عن التفاعل مـع محيطـه الخـارجي. وبـذلك" فـإن كانـت عمليـة الفن مجـرد انتظـار سلبي لانبثاق الرمز من أعماق اللاوعي، فالقصيدة إذن حدث سري منعزل عن سواه، صرخة

[1] العلم والشعر، مرجع سابق، ص373.

[2] الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، تر، سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة، توفيق صايغ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دط، دت، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص14.

منغومة، شيء ينطلق بعيدا في الظلام"[1]. وبهذا المعنى فإن تعريف التجربة الشعرية "يشمل كل التجارب البشرية وينطبق عليها، فتعريف الأستاذ "ريتشاردز" هذا للتجربة على أنها نزعة هو تعريف نفسي للغرائز"[2].

ربما تعريف التجربة الشعرية على أساس نفسي فقط غير كاف*، وذلك لأن التجربة عملية معقدة في تركيب جزئياتها، وانتظامها، ولا يمكن أن تتم هذه العملية بمعزل عن الفكر، فـ"مهما تكن التجربة عاطفية شعورية، فإنها لا تعزف قط عن الفكر الذي يصحبها، وينظمها، ويساعد على تأمل الشاعر فيها... ولا ينجح الشاعر في التعبير عن تجربته حتى تصير أفكاره الذاتية موضوعية، بأن يجعلها موضوع تأمله"[3]. وبذلك تكون التجربة الشعرية متجانسة في جميع عناصرها، يخدم بعضها بعضا، فهي تجربة ذاتية واعية، يسعى الشاعر فيها إلى لملمة جميع جوانبها بطريقة منظمة، "وذلك أن هدف الشاعر في إبداعه هو تنظيم تجربته وبالتالي إعادة الاتزان إلى الأنا، مما يدل على ذلك أن عملية الكتابة نفسها (إذ يكتب الشاعر وهو يبدع) ليست سوى وسيلة نحو هذا التنظيم يستعين بها لتثبيت جوانب التجربة حتى يستطيع أن يجمعها في (كل) دون أن تفلت منه بعض أجزائها"[4].

---

[1] الشعر والتجربة، مرجع سابق، ص14.

[2] لغة الشعر العربي، مرجع سابق، ص69.

* نحى الكثير من النقاد إلى الفصل بين التجربة باعتبارها فنا وبين الوجدان؛ فنجد "كروتشه" (Benedetto Croce) يذهب إلى الفصل بين الفن والعاطفة أو الوجدان، ويقرّ بأن الفن معرفة حدسية، أو تعبيريّة، انظر آراءه ونقدها في، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، دط، 1988م، ص41 وما بعدها.

[3] Henri Brémond, la pèise pure, p, 91,92.

نقلا عن، النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ص362،363.

[4] الأسس النفسية للإبداع الفني – في الشعر خاصة–، مصطفى سويف، دار المعارف بمصر، القاهرة، دط، 1953م، ص ص268،269.

ولتثبيت جوانب التجربة وتنظيمها لا بد من حضور الفكر؛ فهو الذي يقوم بعملية التنسيق بين جميع عناصر التجربة. وذاتية الشاعر وأحاسيسه لا تخرج عن هذا التنسيق، وذلك لأن الفكر "هو الذي يشرف على الأحاسيس وينظِّمها، ولولاه لكانت خليطا مضطربا لا تسوده وحدة ولا يسوده نظام، فهو الذي يؤلف شَتيتها، ويجمع بين منثورها ويكوّن بناءها. وحقّا إن عالَم العقل يختلط بعالَم النفس في التجربة الفنية، حتى لا يمكن التمييز بينهما، ولكن مما لا شكّ فيه أن للعالَم الأوّل فضل التأليف والتنسيق العام بين خواطر الشاعر، بحيث تغدو وحدة حسنة الترتيب والتركيب، وحدة عاشها صاحبها بكل ما يملك من قوى عقلية ونفسية"[1].

إذا كان حضور العقل والفكر مهم لكل تجربة شعرية جادّة؛ فهذا لا يعني أن يستغرق الشاعر تجربته في مجموعة العلاقات التجريدية، فتصبح العملية الفنية بذلك عبارة عن مجموعة من العلاقات المنطقية والرياضية، وهو ما يخرج التجربة من دائرة الشعر، وتفقد القصيدة بذلك "الأساس الذي ينبغي أن تقوم عليه، أساس العاطفة والمشاعر الوجدانية، إنه ليس بصدد عمل عقلي، وإنما هو بصدد عمل نفسي لغته الشعر، أما العقل الخالص فلغته النثر، وهي لغة تتميز بالمنطق والوضوح الخالص، لأنها تعالج معارفنا المحدودة، بخلاف لغة الشعر فإنها تعالج مشكلة غاية في التعقيد، مشكلة معرفتنا بالكون والحياة النفسية"[2].

إن الشاعر وهو يكابد التجربة الشعرية لا يتعامل مع ظاهرة منطقية، أو أحكام عقلية مجردة، "بل هو في مواجهة ظاهرة ترتبط أشدّ الارتباط بالشعور أي بحالات النفس كالفرح والحزن والألم. إذن فثمة شعور بالجمال وثمة حكم يستند إلى شعور الفرد

[1] في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص148.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

أو إحساسه بهذا الجمال سواء كان الحكم تحليليا أو تركيبيا"[1]. ومتى استحكم الفكر في هذا الشعور، ومنعه من التعبير عن ذات الشاعر؛ أصبح هذا الشعور تفكيرا تجريديا، وتتحول القصيدة إلى كلام نثري كمِثْل الحِكم والأمثال، فتفقد بذلك التجربة تأثيرها، وتصبح أقرب إلى التجارب العادية، ولا تسمو بنا إلى درجات المشاعر والأحاسيس، ولا يستطيع الشاعر أن يُحلّق في عالم الشعر الفسيح.

فالتجربة الشعرية تجربة ذاتية، "للعقل عمل فيها ولكن بشرط أن لا يخرجها من عالمها: عالم الرّؤى والأحلام والصور الطريفة. ولعلّه من أجل ذلك كان الخيال عنصرا مهمّا في التجربة الشعرية، لأنه يساعد على كمال الحلم واكتماله، وبمقدار ما يجعلنا الشاعر نحلم تكون قيمة قصيدته، إذ يخرجنا من عالمنا الحقيقي إلى عالمه النفسي، وهو عالم من الصعب التعبير عنه، عالم لا بد لمن يدخل فيه أن يحلم حتّى يحسَّ أنه قد فارق عالمه المليء بالأشياء الوقتية العارضة"[2]، وفي الخيال تتداعى جميع عناصر التجربة، الذاتية والفكرية، وبجميع جزئياتها وأشكالها، فتتجانس في صورة متناغمة في وحدة شعورية واعية متكاملة الأركان. "ومهما يكن أصل الخيال ومبعثه في الشعر فإنه يضاعف المتعة به، إذ يتحول الشاعر بواسطته من مجاز إلى مجاز ومن استعارة إلى استعارة وكأننا نقفز معه في سمائه من أفق إلى أفق، فنشعر بغير قليل من البهجة أو قل كأننا معه في دار خَيالة تعرض علينا صورا متتابعة، تنفصل بها عن حياتنا الواقعية، فنسكن إليها ونحسّ بغير قليل من المتعة، إذ نشعر كأننا تخلصنا من أعباء الحياة وانزاحتْ عنا إلى حين"[3].

---

[1] فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، محمد علي أبو ريّان، دار المعرفة الجامعية، الاسكندريّة، مصر، ط8، دت، ص72.

[2] في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص149.

[3] المرجع نفسه، ص150.

بهـذا المعنــى تتــآلف عناصــر التجربــة الشــعرية، ويمتلــك الشــاعر المقـدرة علـى الامساك بأطرافها –الحسية والعقلية–، ويتأملها، ويغوص فـي اشراقاتها اللامتناهية وهـو المعنـى الـذي أكـده "هيجـل" (Hegel) بقولـه: "إن العمـل الفنـي يُؤلَّـف بـين عناصـر عقليـة وعناصـر حسيّة، ومـن ثَـمّ فـإن الفنـان يسـتعين بعقـل إيجـابي نشـط وحساسـية حيّـة عميقة، وبدون التأمل الذي يعرف كيف يُمَيِّز ويُفرِّق ويَتخيَّر، يعجز الفنان عن السيطرة على موضوعه الذي يريد أن يُضمّنه هذا العمل"[1].

لذلك نرى أن التجربة الشعرية عملية متكاملة؛ إنها تعبير ينبع عن ذات واعية وتمتزج فيها جميع جزئياتها الحسية والعقلية حدّ التماهي، فتصبح وحدة واحدة، مركزها الشاعر، ومنطلقها ذاته، والرابط والمنظّم والمنسّق بين عناصرها أفكارُه، لتنبثق تجربة حيّة معبّرة عن الذات – الأنا والكل –، متفاعلة مع محيطها الخارجي، ومع جميع التجارب الانسانيّة.

فالتجربة الشعرية؛ تجربة خاصة، ليست كباقي التجارب التي يعيشها الإنسان العادي، وذلك لأنها تجربة معقّدة ومركبة – كما سبق أن ذكرنا –، تستلزم الإلمام بجميع عناصرها وجزئياتها، ورؤية وتأمّل وخيال؛ به يستطيع الشاعر أن يجمع أركان التجربة بجميع عناصرها وجزئياتها، ولن يتأتّى ذلك إلا لشاعر حصل له التهيّؤ والقدرة الفنيّة من خلال الغوص في أعماق الذات، والتفاعل مع محيطه الخارجي، ومع التجارب الإنسانية، وهو ما يمكّنه من الإلمام بجميع جوانب التجربة؛ فـ"إذا كان الإنسان العادي غير قادر على لَمْلَمَةِ أطراف التجربة التي خاضها، وتجميع أشلائها المبعثرة، فإن الشاعر الحاذق ينظم خرزاتها في سلك واحد فيستخلص منها نتائجها، ويربط بينها ربطا خفياً بما يضبط هذه العلاقات في أعماقه، لكنّها تقفز إلى القمّة حين يتفجّر البركان ويتطاير

[1] الأسس الفنية للإبداع الفني، مرجع سابق، ص173.

شظى الأحداث المترسّبة في تلك الأعماق، في غير ما نظام كما يظهر للرّائي، وإنْ كانت تنطلق في حقيقتها من الرؤية الفنيّة الخاصّة، التي كوّنها الشاعر من عصارة اتّصالاته واحتكاكاته، ومن تناقضاته مع ما يُحيط به"[1].

إن هذه الرؤية الفنية هي التي تمكّن الشاعر من النظر إلى المحيط الخارجي، لا لرصد المظاهر الظاهرة فقط كما ينظر الإنسان العادي؛ بل – زيادة على ذلك – يستشف الحقائق المخفية والكامنة وراء هذه المظاهر، إلى درجة تخيّل الرائي العادي أن الشاعر يغيّر هذه المظاهر، وهو ما يؤكّده "رودان" (Auguste Rodin) بقوله: "إنّني لا أغيّر الطبيعة أبداً. إنّني أرصدها كما أراها، وإذا كان يبدو للبعض أنّي غيّرتها فذلك يكون قد تَمَّ في لحظة لم أدرك فيها أنني أغيّرها فعلا. وبعبارة أشدّ وضوحا، إنّ العاطفة التي تؤَثّر على وجهة نظري، هي التي تغيّر الطبيعة، أمّا أنا فأنسخ ما أدرك بالضبط ... إنّ الفنان لا يدرك الطبيعة كما تبدو لسائر القوم، لأنّ عاطفته تكشف له الحقائق الباطنيّة الكامنة وراء المظاهر، ولكن يبقى بعد ذلك المبدأ الرئيسي للفن، وهو أنْ تنسخ ما تشهد ... وليس على الفنان أن يجمّل الطبيعة، بل عليه أن يشْهدها. ولو أنّ شخصا عاديا حاول أنْ ينسخ الطبيعة فإنّه لن يُنشئ عملا فنياً. لأنّه ينظر regarder دون أنْ يرى Voir "[2]. ومعنى ذلك أنّ التجربة الشعريّة تعتمد على الرؤية والتّأمل، وهي بذلك تختلف عن التجربة العادية، والتي تكتفي بالرصد والمشاهدة فقط.

هذا الفصل بين التجربة الشعرية والتجربة العادية يؤكّده "برادلي" (Bradley) حيث يفصل بين عالم التجربة الشعرية، والعالم الحقيقي، والذي نتفاعل معه باعتبار

[1] التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية –، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، دط، دت، ص17.

[2] الأسس الفنيّة للإبداع الفني، مرجع سابق، ص277.

الزمـان والمكـان، وبمشـاعر ورغبـات وغايـات مصـدرها هـذا الوضـع[1]، وهـي كلّهـا تعتبـر منبّهات تتداعى على الشاعر، فيحصل له التهيؤ الذي يمكّنه من السيطرة والربط بين هذه المنبّهـات، علـى عكـس الإنسـان العـادي؛ فـما "يفصـل بـين الشـاعر وغيـره مـن النـاس العاديين، هو مقدرة الشاعر على السيطرة على رقعة كبيرة من المنبّهات إذا كان بحاجة لذلك. وذلك يختلف عن الإنسان العادي الذي يبدو عاجزاً عن الربط بين أشياء تبدو فـي الحيـاة العاديـة لا رابـط بينهـا، لكنّهـا فـي التجربـة الشـعرية مترابطـة، وتشـكل عناصـر جوهريّة في العمل الشعري"[2].

إن التجربـة الشـعرية التـي يمـر بهـا الشـاعر، بهـذا التـرابط والتنسـيق تعبيـر عـن موقـف جمـالي منـزّه عـن أي غـرض؛ وذلـك لأن تجربتـه نابعـة مـن ذاتـه، وإن كانـت تتلاقـى مـع تجـارب أخـرى، و تَعْرُضُ عليهـا منفعـة مـا، ومـع ذلـك فـإن الشـاعر لا يَحيـد عـن الخـطّ الأساسـي الـذي رسـمه لتجربتـه؛ وذلـك بالبعـد عـن هـذه الشـواغل، وأمـا التجربـة العاديـة أو تجربـة الانسـان العـادي فهـي تجربـة سـطحية يكـون المقصـد المنفعـي فيهـا مـن أبـرز سـماتها، وبـذلك فالتجربـة "التـي يمـر بهـا الشـاعر حـين يأخـذ موقفـا جماليّـا (وحتـى الشـاعر لا يسـتطيع أن يحـافظ علـى الموقـف الجمـالي دائمـا) هـي بالمقارنـة تجربـة فنيّة منغمة، ويتلقى ذهنه فيها مختلف الانطباعات ويرحب بها لذاتها. أما تجربة الإنسان الـذي لا يهـتم بـالفن، أو قـل التجربـة العاديـة، فتتصـف بتيّـار غـامض غيـر مـنغم من الانطباعات السطحية قد يتخلله التفكير في المشكلات العمليّة"[3].

ومع القول بأن للتجربة الشعرية عناصرها الخاصة التي تتميز بها عن التجربة العاديـة، وأن للشـاعر رؤيتـه الخاصـة التـي تتيح لـه التأمـل والغـوص فيمـا وراء المشـاهد

[1] ينظر: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، مرجع سابق، ص104.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] الشعر والتأمل، هاملتون، تر، محمد مصطفى بدوي، مراجعة سهير القلماوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت، ص139. نقلا عن، المرجع نفسه، ص105.

الظـاهرة؛ إلا أن اخـتلاف الفنـان أو الشـاعر عـن الإنسـان العـادي، يُظْهِـر كمـا يـرى "كولنجوود" (Robin George Collingwood) وكأن الشعراء من نوع خاص، متميزون عـن غيـرهم؛ مـن جهـة الملكـات الفطريـة، والمواهـب العقليـة، وطريقـة اسـتخدامهم لهـذه المواهـب، وهـذا الفصـل بـين الشـعراء والنـاس العـاديين، سـببه التصـور بـأن الفـن صـنعة، والصّـنعة إنّمـا هـي نـوع مـن المهـارة يتميّـز مـن حصـل عليهـا علـى غيـره، وهـي ما يسمى عند أصـحاب النظريات التـي تفرّق بين الفنان وغيره "بالعبقرية". ولكن مع عدم اعتبار الفن صنعة، بل هو تعبير عن الانفعال؛ فإن هذا الاختلاف بين الشاعر والإنسان العادي يتضاءل إلى حد بعيد[1] بحسب هذه النظريات.

ويـرى "كولنجـوود" " أن هـذه التفرقـة النوعيـة بـين الفنـانين وجمهـور المتـذوقين لا وجـود لهـا ... فلـو عبّـر الشـاعر علـى سـبيل المثـال عـن نـوع معيّـن مـن الخـوف لكـان المستمعون الوحيدون الذين يستطيعون فهمه هم أولئك القادرون على تجربة هذا النوع من الخوف. وعلى هذا فإذا قرأ أحد قصيدة من الشعر وفهمها لما كان معنى ذلك مجرد فهمه تعبير الشاعر عن شيء يخصّه، أي انفعالات الشاعر. إنما ما يحدث هو تعبيره عن انفعالات خاصة به في كلمات الشاعر، التي أصبحت لذلك كلماته"[2].

فتجربـة الشـاعر إذا ليست بمعزل عـن تجربـة القارئ، وإذا كـان الشـاعر يعبـر عن انفعالاتـه، فإنـه كذلك يعبـر عـن انفعـالات القارئ؛ فتصـبح تجربـة الشـاعر هـي ذاتها تجربــة القــارئ، تجربــة معبــرة عــن الانفعــالات. "وإذا كــان الفــن هــو عمليــة التعبيــر

[1] ينظر: مبادئ الفن، تر، أحمد حمدي محمود، مراجعة علي أدهم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2001م، ص208 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص209 ،210.

عن الانفعالات، فإن القارئ فنان وكذلك الكاتب. فليس هناك اختلاف في النوع بين الفنان وجمهور المتذوقين"[1].

يواصل "كولنجوود" نقده الفصل بين التجربتين، في حديثه عن ما سمّاه "لعنة البرج العالي"، وانتقد القول بأن مقدرة الفنانين على تأليف فئة خاصة تتميز عن غيرها بعبقرية أو دراية خاصة، مما يجعلها تتميز عن باقي المجتمع، وهذا إنما هو ثمرة من ثمرات النظرية التكنية في الفن، والتي تفصل بين الفنان وغيره كالقارئ أو المتذوق، وهو ما يعتبره "كولنجوود" خروج عن مهمة الفنان الحقيقية[2]، ويتضح ذلك من قوله: "ومن المستطاع الآن تعزيز هذا النقد بالقول بأن أي انفصال من هذا النوع ليس فقط غير ضروري بل سيلحق ضررا بالغا بمهمة الفنان الحقيقية ... وهذا في الواقع ما حدث إلى حدّ كبير خلال القرن التاسع عشر عندما بلغ انعزال الفنانين عن باقي البشر ذروته ... ظهرت نزعة عند كلّ فنان إلى إنشاء برج عاجي خاص به لكي يحيا – كما يمكن القول – لا في عالم من ابتكاره في عزلة عن العالم العادي الذي يحيا فيه الآخرون بل كذلك عن العوالم المناظرة التي أنشأها الفنانون الآخرون"[3].

ويرى "كيتس"(John Keats) – في ثنايا حديثه عن الشعر الرومانتيكي – أن "الشعر ينبغي أن يدهشنا عن طريق التطرف الرقيق لا عن طريق الفردية، ينبغي أن يقرع القارئ بحيث يحسّ كأن هذا الشعر يعبّر عن أفكاره هو نفسه وفي أعلى حالاتها. وينبغي كذلك ألا تصل اللمسات الجمالية فيه عند منتصف الطريق فتترك القارئ مقطوع الأنفاس بدل أن تتركه راضيا... والشعر إذا لم ينبعث بصورة طبيعية كما تنبعث الأوراق

[1] مبادئ الفن، مرجع سابق، ص210، 211.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ص211، 215.

[3] المرجع نفسه، ص211 ،212 ،213.

من الشجرة فمن الخير ألا ينبعث على الإطلاق"[1]. وبذلك فإن تجربة الشاعر الشعرية ليست تجربة فردية، أو تعبير ذاتي صِرف؛ وإنما هي تجربة تتلاقى مع تجربة القارئ، بحيث تعبّر عن أحاسيسه وأفكاره، لتصل به إلى درجة الرضى والتشبّع النفسي، فتنبثق التجربة وكأنها تعبير عن ذات واحدة، وذلك لأن "من أخصص خصائص الشعر أنه يصل إلى القارئ فيفجر في نفسه من الأحاسيس المشابهة ما يجعله يحس بأنه في حالة من التعالي الفكري والنفسي، وكأن هذا الشعر قد فاض عن فكره هو، ومن نفسه هو ... فتوصيل المشاعر المعبّر عنها إلى نفس الجمهور المتلّقي خصيصة أصيلة من خصائص هذا الشعر"[2].

وأعمق من هذا المعنى ما ذكره "وردزورث"(Wordsworth) حينما ناقش مفهوم الشعر، يقول: "إن الشعر تعبير تلقائي للمشاعر القوية. إنه يصدر عن العواطف التي تستعاد في حالة سكينة، وهناك يتم نوع من التأمل في هذه المشاعر تختفي فيه تلك السكينة بالتدريج ... وتحل مكانها عاطفة قريبة من تلك العاطفة التي كانت موجودة قبل عملية التأمل هذه، حيث تحتل هذه العاطفة الأخيرة الذهن بالفعل. في مثل تلك الحالة تبدأ كتابة الشعر العظيم عادة، وفي حالة شبيهة بتلك الحالة تستمر هذه العملية"[3]. وهي عملية أكثر تعقيدا من كون الشعر تعبير تلقائي أو انسيابي كما قد يفهم من قول "وردزورث" للوهلة الأولى، بل هي عملية مركبة، إنها تعبير واعٍ، وتأملٍ عميق في ذات الشاعر وانفعالاته، وهي بذلك "عملية فنيّة مركّبة، يشحذ فيها الشاعر كل طاقاته من ذهنية، ونفسية، وتعبيرية، ثم يستخدم هذه الطاقات في تقديم صورة فنية لمشاعره الثابتة المتركّزة حول موضوع معيّن، وهذه الصورة نتيجة لتأمل عميق، وليس نتيجة فورة

---

[1] في نقد الشعر، محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص ص95 ،96.

[2] المرجع نفسه، ص96.

[3] ينظر: مقدمة وردزورث لديوانه – قصائد قصصية غنائية –، في: English Critical Texte (Wordsworth's – preface), p,180. نقلا عن، المرجع نفسه، ص97.

إحساس مؤقت ... لكنه تعبير مقصود، جاء نتيجة لجهد فني، وتأمل، وليس تعبيرا بسيطا ولا انسياباً تلقائياً يشبه انسياب الماء من النبع، كما قد يفهم القارئ المتعجل"[1].

هذه الرؤية تبين أن التجربة الشعرية تختلف عن التجربة العادية، وأنها ليست تجربة تلقائية؛ بل تتولد نتيجة لجهد فني، وعمل قصدي، وإحساس عميق، وتأمل خال من المنفعيّة. ولكنها تلتقي مع التجربة العادية في المشاركة الوجدانية للقارئ، والتي تصل به إلى مرحلة المتعة وإلى ما يطلق عليه بالتذوّق، "وهذه المتعة نتيجة للمشاركة الوجدانية التي تتم بين الشاعر والمتلقي ... – وهي – عملية توصيل تثار فيها عند المتلقي مشاعر مماثلة لما كان في نفس الشاعر عند الابداع"[2]. ولكي يصل القارئ إلى مستوى المشاركة الوجدانيّة، وإلى أن يعيش تجربة الشاعر أو يقترب منها، لابد أن يلتقي معه في شخصيته وتأملاته ووعيه بصورة تقرّبه من شخصية وتأمل الشاعر ووعيه، وهو غاية ما يصبو إليه القارئ، وذلك لأن التطابق بين الشخصيتين لهو شيء بعيد المنال إن لم نقل مستحيلا[3].

إن عملية التوصيل هذه يؤكد عليها "تولستوي"(Léon Tolstoï)؛ فهو يرى بأن الشاعر ينبغي أن يوصل انفعالاته إلى الجمهور؛ فالتجربة الشعرية لا يكتفي الشاعر فيها بالتعبير فقط، بل لا بد من مشاركة القارئ هذا التعبير، وبذا تبدأ عملية الخلق الفنّي، وذلك "عندما يقوم الإنسان، بهدف نقل الأحاسيس التي تختلج في داخله إلى الآخرين، بإثارة هذه الاحاسيس في ذاته ثم التعبير عنها بإشارات خارجية معروفة"[4]. ويبين "تولستوي" بأن النشاط الفنّي يكمن " إذا استحضر إنسان ما في ذاته احساساً كان

[1] في نقد الشعر، مرجع سابق، ص97.

[2] المرجع نفسه، ص98.

[3] ينظر: في نقد الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص125.

[4] ما هو الفن، ليف تولستوي، تر، محمد عبدو النجّاري، مراجعة عبد الرحمن ألوجي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1991م، ص63. وينظر:، النقد الفني – دراسة جمالية وفلسفيّة –، جيروم ستولنيتز، تر، فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، دط، 2006م، ص254.

قد عايشه سابقاً وبعد استحضاره له بواسطة الحركات والخطوط والألوان والأصوات والصور المعبّر عنها بالكلمات قام بنقله إلى الآخرين وجعلهم يعيشونه، فهنا يكمن نشاط الفن"[1].

على هذا نرى أن رأي كلا من "وردزورث" و"تولستوي" هو أقرب إلى فهم حقيقة العلاقة بين التجربة الشعرية والعادية؛ فالتجربة الشعرية لها خصائصها وعناصرها التي تميّزها عن التجربة العادية، والشاعر يقوم بعمليّة خلق فنّي واع؛ يعبر فيها عن أحاسيسه وانفعالاته، ثم يقوم بعمليّة نقل هذه الاحاسيس والانفعالات إلى المتلقي فيلتقي معه في المشاركة الوجدانيّة، وبذا تتحدد العلاقة بين تجربة الشاعر والإنسان العادي.

وإذا كانت التجربة الشعرية تجربة ذاتية؛ فإن لها ارتباط بالواقع، وإذا كان الشاعر يعبّر عن أحاسيسه وانفعالاته؛ فإن هذه الانفعالات "بوسعها أن تولد في الإنسان فقط حينما يعيش هذا الإنسان كافة جوانب الحياة الطبيعية الخاصة بالناس"[2]، وذلك بالتفاعل مع هذه الحياة، بكل ما فيها من تناقضات، وصراعات، وعلاقات متشابكة؛ تفاعل يجعل التجربة تغوص في أعماق الحياة بفهم واعٍ. والشاعر من خلال تجربته مطالب "أن يتفهم الحياة قبل أن يكتب ما يكتب. وهو لن يتفهمها إلا من خلال تجربته فيها ومعاناته الصميمة لها، وانخراطه في هذه التجربة وهذه المعاناة إلى أبعد مدى، حتى يدرك دقائق الحياة وتفصيلاتها، وحتى يقف فيها على العناصر الجوهرية

[1] ما هو الفن، مرجع سابق، ص64 ،65.

[2] المرجع نفسه، ص239.

الكامنة في أغوارها، والمسببة لوجودها. ومن شأن الأدب بعد ذلك أن يكشف كل هذه الخبرات وينقلها إلى الآخرين"[1].

فالتجربة الشعرية كتجربة فنيّة هي وليدة المجتمع، كما يرى أصحاب النزعة الاجتماعية؛ فالفن عند "تين" (Hippolyte Taine)" ليس انتاجا فرديا بل هو ضرب من الصناعة أو الإنتاج الجمعي، والمعايير الفنية معايير حضارية ذات أصل اجتماعي والصنعة الفنية وقوانينها مستنبطة من الحياة الجمالية للجماعة"[2]، ومعنى ذلك أن الشاعر حينما يعبر عن انفعالاته وأحاسيسه فهو إنما يعبّر عن شعور جمعي؛ فهو كائن لا يعيش بمعزل عن قضايا مجتمعه، وتجربته انعكاس لتجارب مجتمعه، وبذلك فهو "لا يكتب أدبه لنفسه، وإنما يكتبه لمجتمعه، وكل ما يقال عن فرديته المطلقة غير صحيح، فإنه بمجرد أن يمسك بالقلم يفكر فيمن سيقرؤونه ويحاول جاهدا أن يتطابق معهم ويعي مجتمعهم وعيا كاملا بكل قضاياه وأحداثه ومشاكله، لسبب بسيط وهو أنه اجتماعي بطبعه، ومن ثَمَّ كانت مطالبته أن يكون اجتماعيًّا في أدبه مطالبة طبيعية"[3].

هذه الصلة بين الفن والمجتمع يؤكد عليها "دوركايم" (Émile Durkheim) فهو يرى أن العمليّة الفنية عملية اجتماعيّة، ولا يمكن للفنان أن يقوم بعملية خلق فردي؛ فهو يرى أن "الفن ظاهرة اجتماعية وأنه إنتاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان وهو عمل له أصول خاصة به وله مدارسه، ولا يبنى على مخاطر العبقرية الفردية، وهو اجتماعي أيضا من ناحية أنه يتطلب جمهورا يعجب به ويقدره"[4]، وذلك لأن

---

[1] الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية–، عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط3، دت، ص373، 374.

[2] فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، مرجع سابق، ص158. وينظر: الأسس النفسية للإبداع الفني، مرجع سابق، ص317.

[3] في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص191.

[4] فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، مرجع سابق، ص159.

قيمــة التجربــة الفنيــة تكمــن فــي مــدى تأثيرهــا فــي المتلقــين، وبــذا يتحــدد ارتباطهــا بـالمجتمع؛ فالتـأثير الاجتمـاعي لـلأدب – عمومـا – يكمـن فـي كونـه يـؤثر علـى الوجـدان الجماهيري، وفي أذهان القراء بأعداد لا نهاية لها[1].

إن التجربة الشعرية كما يرى "يونج" (Carl Gustav Jung) من حيث كونُها عمليــة إبداعيــة، تعتمــد علــى الأزمــات الاجتماعيــة؛ فهــي تــرتبط عنــده باللاشــعور الجمعي، وبذا تتم عملية التذوق عند المجتمع[2]، وهو ما يؤكده "كودول" (.Gaudwell) في دراسته للشعر الانجليزي في كتابه "التهويم والواقع"، والذي بيّن فيه الصلة بين الفن والمجتمع[3]؛ فالعمل الأدبي لا يعبر عن حالة فردية، بل هو انعكاس للمجتمع، وهو ما يذهب إليه "لوسيان جولدمان" (Lucien Goldman)، إلى حد القول بأن العملية الأدبية لا تعبر عن مؤلف فرد إنما هي تعبير عن الجماعة التي ينتمي إليها[4].

هذه الآراء تؤكد على صلة التجربة الشعرية بالبيئة الاجتماعية، وأن الشاعر إذ يعبر من خلال تجربته؛ فهو إنما يعبر عن مجتمعه وما يعيشه، بآماله وآلامه، وبه يــدرك حقيقــة تعبيــره عــن ذاتــه، وأحاسيســه ومشــاعره، "فالشــاعر لا يــدرك حقيقــة تجربتـه إلا إذا نـزع بهـا مـن حـدود نفسـه إلـى حـدود المجتمـع الـذي يحيـا بكنفـه. فـالمرء يتوهم، حينـا، أن مشكلته هـي فـي نفسـه، بينمـا تكون، غالبـا، فـي مجتمعـه بقدر مـا هـي فـي نفسـه، أو بـالأحرى، إنهـا انعكـاس لذاتـه فـي المجتمـع أو انعكـاسٌ للمجتمـع فـي ذاتـه"[5] ولـذلك لا بـد للشـاعر مـن وعـي دقيـق، وفهـم عميـق، لواقـع مجتمعـه، وبجميـع جزئياتـه وتفاصـيله، ومـا فيـه مـن صـراع، وتشـابك وتنـاقض، وبـذا يسـتطيع أن يعـيش تجربـة

[1] ينظر: التحليل الاجتماعي للأدب، السيد يسين، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1992م، ص201.

[2] ينظر: الأسس الفنية في الإبداع الفني، مرجع سابق، ص317.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

[4] ينظر: التحليل الاجتماعي للأدب، مرجع سابق، ص194.

[5] نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، ايليًا سليم الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1969م، ص89.

مجتمعه، وتجربته الذاتية في آن معا، فيمتزجان حدّ التماهي، ولن يتأتّى له ذلك إلا إذا كانت روحه وقلبه "مثقفين بالحياة والتجربة والتأمل على نحو غنيّ وعميق قبل أن تُظْهِر العبقرية للوجود أي شيء ناضج وذي قيمة شديدة ويكون كاملا في ذاته"[1].

بهذا المعنى تتولد التجربة الشعرية، وينتج العمل الفني ذو قيمة فنية يعكس حقيقة تجربة الشاعر، ومدى تفاعله مع مجتمعه؛ فالقصيدة ما هي إلا " نتيجة تفاعل حي بين الشاعر وواقعه، والشاعر إذ يعيش تجربته الجمالية مستغرقا، فإنه يكون محمّلا بكل ما في عصره، وواقعه وكل ما يتصل به من مؤثرات، تتفاعل معا لتنتج قصيدة، ذات صياغة فنيّة محكمة، وتولّد لحظة جمالية فائقة التركيز"[2].

مع كون التجربة الشعرية لها ارتباطها بالمجتمع؛ فكل تجربة تحمل في طياتها دلالات اجتماعية – بشكل من الأشكال –، وتتفاعل مع الواقع بجميع ما فيه من مؤثرات ومع ذلك كله؛ فإننا كما يقول غنيمي هلال: "لا نرى أن نفرض اتجاهاً اجتماعياً خاصاً على الشاعر في تجاربه، لأن له أن يتناول منها ما يشاء ليصوّر تصويرا ايحائياً فنيّاً ما يتناوله من تجارب، لأنه يستجيب أولا إلى إحساسه ووجدانه، وهذا طبيعة عمله الفني"[3] فقد يحصل من انغماس التجربة في الواقع تناقضا مع ذات الشاعر، ويدخل في حالة من اضطرب المشاعر والأحاسيس؛ فلا يستطيع أن يتفاعل معها ولا التعبير عنها. والشاعر لا ينفك عن تجربته الذاتية، ولا يمكنه أن يتخلى عنها، ولذلك "قد يرفض الشاعر الحدود الاجتماعية ويتنازع معها، دون أن يتخلّى عن يقينه ووجدانه الخاص، لأن الفرد يشعر –غالبا– أن تنازله للمحاذير والضرورات الاجتماعيّة يسفح أحلامه ومثله ويعفِّي

[1] علم الجمال وفلسفة الفن، فريدريك هيجل، تر، مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، ط1، 2010م، ص64.

[2] في نقد الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص127.

[3] النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص370.

عليها، ويدعها في حالة من التنافر والخصام واللارضا"[1]، ومعنى ذلك أن التجربة الشعرية تجربة نابعة من ذات الشاعر، ولا صلة لها بالنزعات الاجتماعية؛ لأن ذلك يفقدها كينونتها، وحيويتها، وسماتها الفنية والابداعية.

ويرفض دعاة القيم الذاتية أي صلة بين تجربة الشاعر ومجتمعه؛ فهم يرون أنه لا ينبغي للشاعر أن يعيش أحداث مجتمعه، وليس من شأنه أن يتفاعل مع هذه الأحداث، ولا أن ينظر إلى المظاهر الخارجية؛ لأنه إن فعل ذلك فقد ذاتيته، واضطربت مشاعره وأحاسيسه، ولم يستطع السيطرة على زمام تجربته، وبذلك يفقد حياة الانسانية؛ فهو يعيش في مجتمعه حياة خاصة، والشاعر ينبغي أن يتطلّع إلى حياة أرحب؛ إنها حياة الانسانية عامة، وذلك بالغوص في عوالم نفسه، والنظر في الوجود ومسائلته، وكشف أسراره؛ فإن فعل ذلك كله أدّى به إلى نتاجٍ ذي قيمة فنية وإبداعية، يمتع النفوس، ويطمئن القلوب والأرواح[2].

تتجلى دعوة الرافضين لأيّ صلة بين التجربة والحياة الاجتماعية، عند "اليوت" (Thomas Stearns Elliot)؛ فهو يرى أن أيّ محاولة لربط الشعر – من قريب أو بعيد – بالواقع، وبالنزعات الاجتماعية، محاولة خطرة، وذلك أن للشعر قوانينه الخاصة، وارتباطه بالواقع، من شأنه أن يفرض عليه قوانيناً يخضع لها[3]، والشعر كما يقول "اليوت": "لا يعترف بمثل هذه القوانين"[4]. وذلك لأن هذه القوانين كما يرى "اليوت" تُفقد التجربة أصالتها، وقيمتها الفنية، وتصبح تجربة الشاعر ليست معبرة عن ذاته؛ بل هي مطيّة في تحقيق نزعات اجتماعية، قد لا تتوافق مع مشاعره

---

[1] نماذج في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص89.

[2] ينظر: في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص191.

[3] ينظر: في نقد الشعر، ص ص159، 160.

[4] The Use of poetry and The Use of Criticism, Eliot, T.S. p.139.

نقلا عن، المرجع نفسه، ص160.

وأحاسيسه، فيدخل الشاعر في حالة من الانفصام الفنيّ، والاضطراب الشعوري، وهو ما يهدد التجربة الشعرية في كيانها ومقوماتها؛ "فالعمل الفني الأصيل لا تعلوه سمة الائتلاف مع تيارات المجتمع، بل هو على العكس من ذلك يحدث ضرباً من التحوّل والانفصال، وكأنّه حقيقة جديدة تماما على الوسط الفني الذي ظهر فيه فتدهش له وتعجب به وكأنه سر يذيعه الفنان لأول مرة"[1].

إن هذا الرفض الكلّي لأي صلة بين التجربة الشعرية والواقع، قد لا يعكس حقيقة التجربة الشعرية؛ فهي لا يمكن أن تتولد بمنأى عن النزعات الاجتماعية، كما لا يمكن للذات أن تعيش خارج حدود العلاقات الاجتماعية، وإذا كان أصحاب القيم الذاتية يحذّرون من ذلك على استقلالية الذات، فإن استقلالية الذات "ماهي إلا نتاج تاريخي واجتماعي"[2]، وبذلك تتحد علاقة التجربة الشعرية بالقيم الذاتية والنزعات الاجتماعية، وهذه الربط بين استقلال الذات والواقعة الاجتماعية أو ما يسمى بالطابع المزدوج من شأنه أن يكون نقطة انطلاق للعملية الجمالية، والتي تأخذ طابع الجدلية، باعتبارها الطابع المزدوج للفن[3].

هذا المعنى الذي يحدد علاقة التجربة الشعرية بالذات، والنزعات الاجتماعية لربما هو أقرب إلى فهم التجربة، وتحديد معالمها الجمالية والفنية، ولعلّ هذا المعنى هو الذي أشار إليه "أدورنو"(Théodore Adorno) في كتابه "النظرية الجمالية"، حيث يربط بين استقلالية الذات والواقع الاجتماعي، يقول: "إن الطابع المزدوج للفن باعتباره مستقلًا استقلالاً ذاتياً وواقعةً اجتماعيةً يرتدّ بصورة دائمة على حقل

[1] فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، مرجع سابق، ص ص160،161.

[2] النص والمجتمع، – آفاق علم اجتماع النقد –، بيارف زيما، ت، أنطوان أبو زيد، مراجعة، موريس أبو ناصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، نيسان(أبريل)، 2013م، ص135.

[3] المرجع نفسه، ص ص140، 141.

استقلاليته الذاتية"[1]، ومعنى ذلك أن الشاعر وإن كان يعبر عن مشاعر وأحاسيس ذاتية، ويشعر باستقلالية عن أي مؤثرات؛ فإن هذا الشعور والإحساس باستقلالية الذات ما هو في أصله إلا تشكلات اجتماعية ترسبت في نفس الشاعر، ثم امتزجت مع ذاته فتشكل ما سماه "أدورنو" (Théodore W. Adorno) بالطابع المزدوج.

فالتجربة الشعرية بهذا المعنى تحافظ على توازنها؛ فتعبّر عن الذات – الأنا والكل– دون أن تفقد ذاتيتها، أو تنغمس في النزعات الاجتماعية، ولا أن تقطع الصلة بها، وهذا ما لا يستطيع حتى أصحاب القيم الذاتية أن يغفلوا عنه؛ فالشعر كما يقول "اليوت": "إذا خلّد مناسبة اجتماعية، أو احتفى بمهرجان، أو ازدانت به مناسبة دينية فبها ونعمت"[2]، ومعنى ذلك أن الشاعر لا يقطع صلته بواقعه، وله أن يعبّر عن أفكار مجتمعه، وما يخدم أمته؛ وذلك لأنه جزء منها، ويتبنى فكرها وعقيدتها، ولن يفلح الشاعر في مسعاه هذا إلا " بعد التحام حميم به وتجاذب عنيف معه وهو يوم يتبنى عقيدة مجتمعه فإنها تكون قد صارت عقيدته الخاصّة التي يربط بينه وبينها ما يربط بين الأب وابنه"[3].

لهذا نرى أن التجربة الشعرية فردية واجتماعية في آن معا؛ فهي تعبير عن ذات الشاعر؛ سواء عبّر عن ذاته كفرد، أو ككل، وأن أيّ فصل بين تجربة الشاعر ومجتمعه خطر على استقلاليته الذاتية؛ فهي إنما مستمدة من تفاعله مع واقعه ومجتمعه.

وإذا كانت التجربة ذاتية اجتماعية؛ فإنها كذلك ترتبط بالتجربة الإنسانية، وذلك لأن محاولة "الفصل بين التجارب الذاتية ومعانيها الإنسانية والاجتماعية أمر

---

[1] Théorie esthétique, T.W.Adorno, Paris, Klincksieck, 1989, p. 21.
نقلا عن، النص والمجتمع، مرجع سابق، ص134.

[2] The Use of poetry and The Use of Criticism, op. cit. p.155.
نقلا عن، المرجع نفسه، ص161.

[3] الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص384.

متعذر"[1]؛ فالشاعر إذ يعبر عن تجربة ذاتية فهو إنما يعبر عن تجارب إنسانية، والتي هي غاية الشاعر في الوصول إلى التعبير الخالد، ولن يتأتّى للشاعر ذلك إلا إذا فهم المعاني الإنسانية، والتي جزء كبير منها يجده بالتحامه مع مجتمعه، وذلك لأن الشاعر "لا يفهم الحياة حق الفهم نافذا إلى أعماقها الإنسانية إلا إذا ناضل مع مجموع أمته الذي ينبثق من مجموع الانسانية الكلّي"[2].

إن الشاعر يعيش بتجربته في عالم مترابط، ومتشابك بين جميع أجزاءه، ولا يمكن لأي تجربة أن تنفصل عن هذا الكيان المتكامل، ولكل "جزء منه أهميته بالنسبة إلى الكل وبذلك صارت كل المحليات ذات طابع عالمي في الوقت نفسه. لن تستطيع اليوم أن تصرف نظرك عن شعر الزنوج لأنك أبيض، ولا أن تهمل شعر النكبة – نكبة فلسطين– لأنك تعيش في الرباط، فإن هذا وذاك يحمل إليك معنى حيثما كنت على وجه الأرض. وما دام يحمل إليك معنى فإنه يحمل قيمة إنسانية "[3]. وبذلك ترتبط معاني التجربة الشعرية بالقيم الإنسانية العامة.

فإذا كان الشاعر يكشف من خلال تجربته عن معاناته، ويعبر عن أحاسيسه ومشاعره؛ فإنما هو يعبر عن المعاناة الإنسانية العامة، وما يعيشه الإنسان في هذا العالم الذي يسوده القلق والاضطراب، والتناقض، والتصارع، وأصبح الإنسان فيه يبحث عن بقايا المعاني الإنسانية المندثرة في ظل هذا الواقع الذي يعيش فيه، فلا يجد الشاعر بدّا من أن يعبر عن هذه المعاناة الإنسانية، وبذلك يعيش التجربة الإنسانية بكامل معانيها، والتي "هي موضوع الشعر بأسره، ولهذا فإن غايته يجب أن تكون أيضا الإنسانية جمعاء، حتى في زمن، كزمننا، تبدو فيه الإنسانية وكأنها تؤثر أن تقصر معرفتها بتجربة

[1] النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص370.

[2] في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص192.

[3] الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص385،386.

الحياة على الحياة التي تقدمها لها الإعلانات والدعايات. إن الشاعر لا يستطيع أن يتخذ لنفسه عذرا بقوله إن الإنسانية لا تود أن تصغي إليه. فالإنسانية لم تصغي يوما إلا إذا أكرهت على الإصغاء"[1]، وإذا وصل الشاعر إلى أن تصغي الإنسانية إليه، استطاع أن يغوص بتجربته في أعماق المعاني الإنسانية، وأن يضمن لتجربته البقاء والخلود؛ فالفن "الخالد هو ذلك الفن الذي استطاع الفنان فيه أن يخرج من إطار المرحلة الحضارية التي عاشها إلى إطار المعاناة الإنسانية العامة"[2].

والتجربة الشعرية إذا عبّرت عن المعاني الإنسانية العامة، ولم تكن محصورة على فرد بعينه، أو جيل بعينه، استطاعت أن تحظى بمكانة في الوجود الإنساني، وأن تبقى حيّة بعد مبدعها، وبعد العصر الذي تولّدت فيه، وليس معنى ذلك كلّه أن يتخلى الشاعر عن فرديته، أو كونه عاجزا عن التعبير عن ذاته؛ وإنما يصل إلى الربط بين الذاتي والجماعي من ناحية إنسانية كليّة، وبذلك يصل إلى ما يعبّر عنه "جان برتليمي" بالفرد الكلّي[3]، وذلك لأن الشاعر يمثل بتجربته الحياة الإنسانية العامة، وهو ما عبّر عنه "مونتني"(Michel de Montaigne) بأن كل إنسان يعكس في داخله " شكل الحياة البشرية"[4].

بذلك يمكننا أن نقول في ظل هذا الترابط والتشابك الذي يعيشه العالم، إن كل تجربة ولو كانت منبثقة من الذات، أو معبرة عن قضايا اجتماعية محلية، هي تجربة إنسانية، تحمل في طياتها البعد الإنساني العام، وإذا لم تستطع التجربة التعبير عن الحياة الإنسانية؛ فإن ذلك دليل على تشوّهها، وعدم مقدرة الشاعر على لملمة جميع أطرافها، وبذلك فهي تجربة لن تعيش طويلا، ولن تحظى بالخلود في الذاكرة الإنسانية.

---

[1] الشعر والتجربة، مرجع سابق، ص124،125.

[2] الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص385.

[3] ينظر: بحث في علم الجمال، مرجع سابق، ص55 ،56 ،59.

[4] المرجع نفسه، ص59.

والغوص في خبايا التجربة الشعرية – وبخاصة التجربة الشعرية عند الفقهاء – يحتّم على الدارس الوقوف عند علاقتها بالقيمة الأخلاقية، – وموضوع الشعر والأخلاق شغل بال النقاد قديما وحديثا – وعلاقة التجربة الجمالية بالخير والشر، وعلاقة الشعر بالدين؛ فقد ذهب بعض النقاد إلى الفصل بين التجربة الشعرية من حيث هي تجربة فنية وبين الأخلاق، فنجد "كروتشه"(Benedetto Croce) ينكر مبدأ النظرية القائلة بأن الفن فعل أخلاقي، "ولهذا يقرر "كروتشه" أنه إذا كانت <الإرادة الخيرة> هي قوام الإنسان الفاضل، فإنها ليست قوام الإنسان الفنان. والسبب في ذلك أن مقولة <الأخلاقي> لا تنطبق أصلا على <العمل الفني>"[1]، وبحسب كروتشه فإن التجربة لا تنشأ في ظل الأخلاق، وليس من شأن الشاعر أن يدعو من خلال تجربته الشعرية المتلقي إلى فعل الخير واجتناب الشر، وإذا ما نحى الشاعر منحى الأخلاق فإنه يبتعد عن جوهر العمليّة الجمالية والتي هي غاية التجربة الشعريّة؛ وذلك لأنه لا علاقة بين القيمة الجمالية والأخلاق، والفن الجميل لا يخضع لأصحاب المثل والفضائل الاخلاقية، وإذا ما وُجّه وجهة أخلاقية فدعا إلى فضيلة ونفّر من رذيلة؛ فإن ذلك يخرجه عن طبيعة التجربة الشعرية من حيث كونها عملية فنيّة[2].

وممن نحى إلى الفصل بين التجربة الشعرية والأخلاق في نقدنا العربي الأصمعي حيث دعا إلى ضرورة الفصل بينهما، وعاب على الشعراء الذين يدعون إلى القيم الأخلاقية؛ فهو يرى بأن الشعر إذا أُدخل في باب الخير لان، وضرب المثل بحسان بن ثابت رضي الله عنه؛ فحينما كان في الجاهلية علا شعره، ولما كان في الإسلام ودخل شعره في باب الخير من مراثي النبي صلى الله عليه وسلم وحمزة وعلي رضي الله عنهما لان شعره. ويرى بأن طريق الشعر هو طريق النابغة وامرئ القيس

[1] فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مرجع سابق، ص39.

[2] ينظر: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، مرجع سابق، ص89.

وزهير في وصفهم للديار والرَّحل والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء[1]؛ فالتجربة الشعريّة بحسب الأصمعي لا يمكن أن تنشأ في ظل الأخلاق، وإذا ما أراد الشاعر أن ينجح في لملمة تجربته الشعرية فليبتعد بها عن القيم الأخلاقية. وقد أكد على اتجاهه هذا حينما سئل عن شعر لبيد فقال: "شعر لبيد كأنّه طيلسان طبري، يعني أنّه جيد الصنعة، وليس له حلاوة. فقلت له أفحل هو؟ قال: ليس بفحل. قال أبو حاتم وقال لي مرّة كان رجلا صالحا؛ كأنه ينفي عنه جودة الشعر"[2]. فالأصمعي ربط القيمة الجمالية في التجربة الشعرية بالابتعاد عن الأخلاق.

ونجد صاحب الوساطة كذلك يفصل بين التجربة الشعرية وبين القيم الأخلاقية؛ فلم يجعل الأخلاق معيارا في جودة الشعر، يقول: "والعجيب ممن ينقص أبا الطيّب، ويغضّ من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة كقوله:

يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيدِ

... وهو يحتمل لأبي نواس قوله:

قُلْتُ وَالكَأْسُ عَلَى كَفِّي لَا لِتَثَامِي
أَنَا لَا أَعْرِفُ ذَاكَ اليَوْمِ فِي ذَاكَ الزِّحَامِ

... فلو كانت الديانة عار على الشعراء، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدّت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمّة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزّبعرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه

[1] ينظر: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، أبي عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني(ت384هـ)، تح وتقديم، محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1415هـ، 1995م، ص81.

[2] المرجع نفسه، ص88.

وسلم وعاب من أصحابه بكما خرسا وبكاء مفحمين، ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر"[1]، وعلى ذلك فإن التجربة الشعرية تنشأ بمنأى عن القيم الأخلاقية، وإذا ما تأثرت تجربة الشاعر بأي دعوة إلى الفضيلة والأخلاق فإن تجربته تبتعد عن الجماليّ والفني واللذين هما أساس التجربة الشعرية.

إن الفصل بين تجربة الشاعر والأخلاق، والقول بأن الجمالي يتناقض مع الأخلاقي، لهو عدم فهم لحقيقة التجربة الشعريّة بحسب كثير من النقاد؛ وذلك لأن التجربة تنطلق من أعماق النفس التي تريد أن تصل إلى حقيقة الوجود، وإذا ما أدركت حقيقته – بحسب قدرة إدراكها– قادها ذلك إلى معرفة حقيقة الجمال، "ومن هنا يلتقي الفن والعقيدة في أعماق النفس، كما يلتقيان في أعماق الوجود"[2]، والتجربة الشعرية من حيث كونها تجربة فنيّة هي التي تستطيع أن تجمع بين الجمال والحق؛ "فالجمال حقيقة في هذا الكون، والحق ذروة الجمال، ومن هنا يلتقيان في القمّة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود"[3].

من هنا تلتقي التجربة الشعرية بالقيمة الأخلاقية، ويرتبط الجمالي فيها بالأخلاقي، وعلى حد قول "آلان" فإن الفلسفة التقليدية كانت على حق حينما نظرت إلى القيمة الأخلاقية على أنها شكل من أشكال القيمة الجمالية، وذلك لأن الجميل مكتف بذاته ويعبّر عن نفسه تعبيرا لا يحتاج إلى بيان، وبالتالي فإن أي إحساس بالجمال فإنه يقترن في النفس بإحساس أخلاقي، وما شعورنا بالطمأنينة والتوافق النفسي إلا دليل

[1] الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تح وشرح، محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيس البابي الحلبي وشركاه، سوريا، دط، دت، ص 63، وينظر: مواقف في النقد والأدب، ص140.

[2] منهج الفن الإسلامي، محمد قطب، دار الشروق، بيروت، ط06، 1403هـ، 1983م، ص05.

[3] المرجع نفسه، ص06.

على ذلك[1]، وهذا الشعور النفسي والتمازج بين الجمالي والأخلاقي يساعد على نشوء التجربة الشعرية والتي بدورها تعكس حقيقة هذا الشعور في وجدان الشاعر، وذلك لأن "طبيعة النفس كثيرة الأهمية في توليد التجربة الشعرية لأنها هي التي تقرر قيمة المؤثرات الخارجية، وهي التي تصطرع معها وتذكّي في وجدان الشاعر حالة اللّبس والغموض التي تشحذ الذهول الشعري"[2].

ويذهب "رتشاردز" إلى أن القيمة الأخلاقية في التجربة الشعرية تكمن في مدى تنشيط الدوافع وإشباع نزعاتنا ورغباتنا، فحينما نقول إن شيئا ما خير فإنما نقصد به أنه يرضي دوافعنا، ووصف التجربة بالخير إنما هو وصف لهذه الدوافع على أنها دوافع ناجحة يمكن إرضاؤها[3]، وهذه الدوافع هي التي تعكس حقيقة التجربة في تعاملها مع القيم الأخلاقية، ولذلك نجد أن تولستوي هاجم كل الأعمال التي لا يراها تؤدي قيمة دينيّة؛ فرفض شكسبير وإداني وجوته ...، وبدلا من هؤلاء اصطفى أعمال لتشارلز ديكنز كقصته (أجراس الكنيسة)، وجورج إليوت (آدم بيت)، وفيكتور هيجو (البؤساء)، وهكذا يدين تولستوي ولا يقبل كل فن لا يدعو إلى قيمة مباشرة أو إلى وحدة الناس[4]، ولتحديد القيمة الأخلاقية في التجربة الشعرية "يلزمنا أن ندرس طبيعة محتويات هذا العمل أي طبيعة التجارب التي يوصلها. وتقاس قيمة الفن في نظر تولستوي بمدى الوعي الديني في العصر الذي ظهر فيه الفن، فالوعي الديني عنده هو الفهم الأسمى لمعنى الحياة، ومعنى الحياة هو في نظره اتحاد الناس جميعا بالله وبعضهم البعض الآخر"[5] .

---

[1] ينظر: فلسفة الفن في الفكر الإسلامي، مرجع سابق، ص ص120، 121.

[2] نماذج في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص55.

[3] ينظر: العلم والشعر، مرجع سابق، ص109.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص ص117، 118.

[5] المرجع نفسه، ص116.

وأبعد من ذلك ربط "ماثيو أرنولد" بين الشعر والأخلاق ربطا وثيقا أحله فيه محل الدين نفسه، ويرى بأن الشعر يعتمد على الفكرة العاطفية، والتي ترتبط بالشعر ارتباطا وثيقا، والفكرة العاطفية هي حقيقة خالدة، والشعر مرتبط بهذه الحقيقة، ولذلك يرى أن الشعر ليس غريبا عن الدين بل يعتبر من أبرز عناصره المحسوسة[1]، والتجربة الشعرية ما هي إلا تجسيد لهذه الفكرة العاطفيّة، والتي لا تتشكّل بمعزل عن القيمة الأخلاقية، والتجربة التي لا تدعو إلى قيمة، أو إلى فضيلة ولا تؤدي هدفا؛ فهي تجربة مشوّهة ولا تعكس ذات الشاعر وعواطفه وأحاسيسه، وهذا ما ذهب إليه "سدني" حينما دعا إلى ما يسمّى بالعدالة الشعرية، والتي أصرّت على الدعوة الأخلاقية للأدب باعتبارها مسألة أساسية، وربط سدني بين الجمالي في التجربة الشعرية، وبين الهدف أو القيمة، فهو يرى أن الشعر الذي لا فائدة منه أو لا هدف له شعر لا قيمة له[2].

التجربة الشعرية إذن لا يمكن أن تنفصل عن موضوع القيمة أو الأخلاق ومن جهة أخرى لا يمكن أن نستثني الجمالي على الأعمال التي تدعو إلى الأخلاق فقط، ولذلك إذا أردنا أن ننظر إليهما النظرة الموضوعيّة فمن المفيد ألا ننظر إلى "التطابق الميتافيزيقي بين الجمال والخير، فهذا التطابق لا يرى بسهولة في العالم المرتجل، بل إننا نشعر به شعورا لا أصل واضح له. ألا يقال إن هذا العمل طيب أو جميل، على حد سواء؟ ألا نقول أيضا إن الرذيلة قبيحة؟ لهذا فلن يكون من الممكن الفصل بين القيمة الأخلاقية والقيمة الجمالية ما دام بينهما رابطة"[3]، هذا ما طرحه "جان بارتليمي"، كما ركّز أيضا على فكرة التأمّل، فهو يرى أنه يخلّص الرؤية من التفكير البذيء، ومن سوء الخلق ومن جميع الخطايا، وذلك لأن الإنسان الذي يبهره الجمال

[1] ينظر: في نقد الشعر، ص ص45، 46.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص44.

[3] بحث في علم الجمال، مرجع سابق، ص490.

يتطهـر مـن هـذه الرذائـل، ولـن يتـأتّى لـه ذلـك إلا إذا تخلـص مـن مصـلحيته الخاصـة ومن جميع الشواغل، وبذلك يتطهّر ويصطبغ بصبغة الأخلاق[1].

وهذا المعنى أقرب إلى فهم الفقهاء للتجربة الشعرية؛ فهم لا يجعلون بين الشعر والأخلاق حاجزا؛ وهذا لا يعني بأن شعرهم دعوة إلى الأخلاق فقط؛ بل قد نجد الشاعر الفقيه يتكلم في شتى المواضيع ويعبر عن أحاسيسه ومشاعره؛ بل وفي أحيان كثيرة يخرج عن الحدود الأخلاقية في كثير من الأغراض الشعرية كمثل الوصف والهجاء والغزل مثلا؛ وذلك لأنه خضع لضروريات التعبير الوجداني عن تجربته الشعرية.

وإذا أردنا البحث عن الثابت والمتغير في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين، فإننا ننطلق ضمن هذا الإطار المرجعي لفهم الثابت والمتغير كما بينا سابقا، وكذا من خلال هذه الرؤية للتجربة الشعرية؛ وعليهما تتأسس الإجابة عن بعض التساؤلات، ومنها: هل تجربة الفقهاء المعاصرين هي امتداد للرؤية الفقهية للشعر؟، وبذلك فهي تتسم بالثبات، وهل تناغمت مع المتغيرات التي شهدتها القصيدة العربية الحديثة؟، وبذلك شهدت تغيرا في كثير من جوانبها المختلفة؛ على مستوى الأغراض واللغة والموسيقى والصورة...، سنحاول دراسة تجربتهم الشعرية وفق هذا الإطار، ولنبدأ بمظهر الثبات والتغير على مستوى الأغراض الشعرية، هذا ما سندرسه في الفصل الأول.

[1] بحث في علم الجمال، مرجع سابق، ص490.

الفصل الأول: الأغراض الشعرية عند شعراء الفقهاء المعاصرين بين الثابت والمتغير:

أولا: في الأغراض التقليدية:

1- المـــدح:

2- الـرّثـــاء:

3- الوصف:

4- الغـــزل:

5- الهجـاء:

ثانيا: في الأغراض الإسلامية:

1- شعر الدعوة إلى الأخلاق:

2- شعـر الحكمـة:

3- شعـر المناجـاة والشّكـوى:

4- شعـر الـزّهـد:

ثالثا: التغير على مستوى الأغراض الشعرية في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين:

1- شعر المقاومة:

2- الشعر الوطني:

3- شعـر السّجـون:

الفصل الأول: الأغراض الشعرية عند شعراء الفقهاء المعاصرين بين الثابت والمتغير:

توطئة:

سنحاول في هذا الفصل معرفة الثابت والمتغير في تجارب الفقهاء المعاصرين على مستوى الأغراض الشعرية، ولعل المتتبع لتجارب الفقهاء عموما يجد أنهم حافظوا على جلّ الأغراض التي عرفها الشعر العربي، وهي ما تعرف بالأغراض التقليدية، كما نجد حضور الأغراض التي ارتبطت بالدعوة الإسلامية؛ وقد حافظ شعراء الفقهاء المعاصرين على هذا المنحى؛ فهو مظهر من مظاهر الثبات في تجاربهم الشعرية. ولارتباط الشاعر المعاصر بالحياة المعاصرة، وتفاعله مع الأحداث والمتغيرات التي شهدتها الساحة العربية والإسلامية؛ فإن الشاعر الفقيه المعاصر أكد حضوره وتفاعله مع هذه المتغيرات فظهرت بعض الموضوعات والأغراض الشعرية التي عبروا من خلالها على هذه الأحداث والتغيرات؛ وبذلك شكلت مظهرا من مظاهر التغير في تجربتهم الشعرية، ولذلك قسمنا هذا الفصل إلى ثلاث محطات رئيسية وهي: أولا: في الأغراض التقليدية، ثانيا: في الأغراض الإسلامية، ثالثا: التغير على مستوى الأغراض الشعرية في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين.

أولا: في الأغراض التقليدية:

تمهيد:

لعل المتتبع للحركة الشعرية الفقهية يلحظ تناول الشعراء الفقهاء لجلّ الأغراض الشعرية التقليدية، كالمدح والرثاء والوصف والغزل...، وهي ثابتة في تجارب الفقهاء قديما وحديثا؛ وشعراء الفقهاء المعاصرين حافظوا على هذه الأغراض التقليدية؛ فلا يكاد يَخْلُ ديوانٌ شعريٌ لفقيه معاصر منها، وذلك لارتباط الفقهاء بالحياة الاجتماعية ومشاركتهم في الحياة العامة وتعرضهم لمختلف المواقف، وقد حاولوا من خلالها التعبير عن تجاربهم الشعرية وبث مواقفهم الذاتية والكشف عن مشاعرهم وأحاسيسهم الوجدانية، سنحاول معرفة ذلك من خلال بعض الأغراض الشعرية وبيان مدى محافظتهم على المنحى التقليدي، ومدى انسجام هذه الموضوعات مع حياتهم المعاصرة، ولعل أبرز

هذه الأغراض الشعرية حضورا في تجارب الفقهاء المعاصرين هي: المدح، الرثاء، الوصف، الغزل، الهجاء.

1- المدح:

غرض المدح من الأغراض الشعرية القديمة في الشعر العربي، وهو "من أكثر الفنون الأدبية شيوعا، مال إليه معظم الشعراء ونظموا فيه القصائد الكثيرة التي تعدد مآثر الفرد أو الجماعة"[1]، وذلك مع اختلاف آراء الدارسين للشعر العربي – قديما وحديثا– في فن المديح؛ فمنهم من أشاد به، ومنهم من أنكره[2]، إلا أن المتتبع لصيرورة هذا الفن يجد أنه أخذ اهتمام الشعراء قديما وحديثا.

والشعراء الفقهاء كغيرهم نظموا في غرض المدح، فظهرت فيه تجاربهم الشعرية إلا أنهم تميزوا عن غيرهم بسمات؛ فمدح الشعراء الفقهاء لم يكن "لطلب دنيا ونيل جائزة من صاحب ولاية أو سلطان... إلا من شذّ منهم، ولذلك فإنّ أكثر مدحهم للرسول صلى الله عليه وسلم وأهل الفضل والكمال"[3]، يؤكد على هذا المنهج الشعري الشيخ محمد خليل الخطيب النيدي(1909–1986م)* بقوله[4]:

أَسَفِي عَلَى الْأَشْعَارِ أَذْهَبَ حُسْنَهَا قَوْمٌ بِهَا امْتَدَحُوا لِغَيْرِ مُرَادِ

---

[1] المديح في الشعر العربي، سراج الدين محمد، دار الراتب الجامعية، بيروت، دط، دت، ص06.

[2] ينظر: المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، محمود سالم محمد، دار الفكر، دمشق، ط01، 1417هـ، 1996م، ص46. شعر المديح النبوي في الأدب العربي بين المقبول والمرفوض، سالم مولود سالم أبو قبّة، مجلة كليات التربية، جامعة الزاوية، ليبيا، العدد06، نوفمبر 2016م، ص173.

[3] أدب الفقهاء، عبد الله كنون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2014م، ص15.

* هو العالم الفقيه، والمفسر واللغوي والأديب الشاعر، من علماء الأزهر الشريف، لقب بشاعر الرسول، ولد بقرية نيدة قرب أخميم من قرى الصعيد المصري، نال الشهادة العالمية من الأزهر عام 1933م، ثم شهادة التخصص في اللغة العربية عام 1936م، عمل مدرسا للغة العربية بمعهد طنطا، وأقام بها إلى أن توفاه الله؛ خلف الإمام كثيرا من الأعمال الأدبية والعلمية، منها: الجُنة في عقيدة أهل الجنة، بداية التعرف في نقاية التصوف، شرح النظم الأسنى لأسماء الله الحسنى تفسير جزء عم، شرح ديوان أبي طالب عم النبي صلى الله عليه وسلم، رسالة الصيام، ألفية الخطيب في فن الصرف التراجم المهمة للأئمة الأربعة، وغيرها من الكتب في مختلف التخصصات، ينظر ترجمته في: أمير الشاعرين، نفحة القبول في سيرة شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم، الشيخ الإمام محمد خليل النيدي، 1909– 1986م، محمود محمد خليل الخطيب، جمعية شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم، ط02، 1435هـ، 2014م، ص11 وما بعدها.

[4] المرجع نفسه، ص205.

أو كحال من قال[1]:

لَـمْ أَمْـتَـدِحْ أَحَـدًا لِـنَـيْـلِ ثَـوَابِـهِ يَـوْمًـا وَلَـمْ أَمْـدَحْ بِـغَيْرِ صَـوَابِ
وَاللهِ مَـا أَمَّـلْـتُ غَـيْـرَك لَـحْظَـةً رَبِّـي فَـهَـبْ لِـي حُـسْـنَ مَـآبِ

لـذلك اصـطبغ مـدحهم بصـبغة دينيـة، مـن خـلال مـدحهم للقـيم الأخلاقيـة والإنسانية وذلك للمحافظة عليها وترسيخها في النفوس، وهو ما يؤكد ارتباط الشعر عندهم بالقيمة الأخلاقية والتربوية[2].

وإذا أردنـا الحـديث عـن تجـارب شـعراء الفقهـاء المعاصـرين فـي غـرض المدح نجد أنها لم تختلف عن سابقيهم، وهو غرض ثابت في تجربتهم الشعرية، ولا أدلّ علـى ذلـك كثـرة مـدحهم النبـيَّ صـلى الله عليـه وسلم، وأصـحابه، والعلمـاء، وهـو الغالـب فـي مدح الشعراء الفقهاء قديما وحديثا؛ وذلك لأنه "مرتبط بذات النبي المصطفى والنبي صلى الله عليه وسلم يختلف عن غيره من البشر. فشخصية الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم العظيمة، شغلت العرب وبهرتهم، فاتجه الشعراء إليه بالمدح"[3]، وعبّروا عن موقفهم وشعورهم وأحاسيسهم تجاه الجناب النبوي صلى الله عليه وسلم.

فارتبط شعراء الفقهاء المعاصرين بالمديح النبوي وبرزت فيه تجاربهم الشعرية وحـاولوا مـن خلالـه "تجسـيد المثـل الإنسـاني الكامـل، الـذي يتفـق جميـع المسـلمين علـى تعظيمـه وتنزيهـه، وقـدموا علـى المطلعـين علـى شـعرهم التجـارب الإنسـانية الرائعـة التي يكبرها العقل الإنساني، ويفيد منها ويتخذها هدفا له"[4]..

فهـذا الشـيخ يوسـف بـن اسـماعيل النبهـاني(1849-1932م)* أفـرد المـديح النبوي بديوان ظم فيه الكثير من قصائده سماه "المجموعة النبهانية في المدائح النبوية"،

---

[1] أمير الشاعرين، مرجع سابق، ص206.

[2] ينظر: المديح في الشعر العربي، مرجع سابق، ص08.

[3] المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، مرجع سابق، ص46.

[4] المرجع نفسه، ص531.

* الفقيه والشاعر الأديب يوسف بن إسماعيل بن يوسف النبهاني نسبة إلى بني نبهان من عرب البادية بفلسطين، استوطنوا قرية إجْزِم بصيغة الأمر؛ وبها ولد ونشأ، تعلم بالأزهر، وتولى القضاء؛ ترك العديد من المؤلفات منها: جامع كرامات الأوليات، المجموعة النبهانية في المدائح النبوية، الفضائل المحمدية؛ وغيرها من الكتب؛ ينظر ترجمته في:=

وقد ظهرت فيه تجربته الشعرية في المديح النبوي، يقول في إحدى قصائده، وقد هيجه الشوق والحنين إلى زيارة النبي صلى الله عليه وسلم فجادت قريحته بأبيات تظهر مدى شاعريته وإحساسه[1]:

مَيْتُ أُنْسِي تَأْتَيهِ بِالوَصْلِ رُوُحُ طَيْبَةٌ طِبَّةٌ وَطَهَ المَسِيحُ
طَالَ شَوْقِي إِلَى الحَبِيبِ وَقَدْ بَرَّحَ بِي مِنْ بِعَادِهِ التَّبْرِيحِ

فالشاعر من طول الشوق والحنين يشبّه نفسه كجسد فارقته الروح، وروح الشاعر تحيا بالوصل إلى طيبة؛ فهي الطبيب، ورسول الله صلى الله عليه وسلم يعيد الروح إليه كما يُحْيِي عيسى عليه السلام – بإذن الله – الموتى، ولأن تحقيق ذلك بعيد المنال، وقد باعدت بينه وبين طيبة المسافات؛ فازداد حزنه وألمه، وظهرت تباريحه من شده الشوق والحنين.

ومما زاد من ألمه انقطاع رؤيته للنبي صلى الله عليه وسلم في المنام؛ فقد كان يسلي نفسه برؤيته، فانقطع ذلك عنه فأصبح كالأعمى الذي لا يهتدى إلى الطريق، يقول[2]:

كَمْ تَجَلَّى فِي النَّوْم لِي لَيْسَ عَنْ حَقِّي وَلَكِنَّهُ الكَرِيمُ السَّمُوحُ
وَمَضَتْ مُدَّةٌ عَمِيتُ فَلَمْ أَنْظُرْ سَنَاهُ وِمِنْهُ فِي الكَوْنِ يُوحُ*

كشفت الأبيات عن إحساس الشاعر ومشاعره من خلال مدحه للنبي صلى الله عليه وسلم؛ يظهر ذلك في الألفاظ التي لها دلالات شعورية عميقة (ميت أنسي، طال شوقي، عميت، برّح بي...)، والملاحظ في الأبيات أنها خرجت عن عادة الشعراء القدامى في الإكثار من تعداد خصال الممدوح، ولكن الشاعر اتجه بالمدح إلى بيان شدة تعلقه وحبه للممدوح، وحزنه وألمه بالبعد عنه.

=الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، خير الدين الزِّرِكْلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2006م، ج06، ص218.

[1] المجموعة النبهانية في المدائح النبوية، دار الفكر، بيروت، دط، دت، ج01، ص611.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

* يوح: أي يوح الشمس، ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

وحينما تذكر الشاعر طيبة، وقد طال به الشوق والحنين، لم يستطع أن يخف مشاعره وأحاسيسه؛ فانتابته حالة من البكاء، يقول[1]:

تَـذَكَّـرَ مِـنْ طَـيْـبَـةَ أَرْبُـعَـا فَـأَذْرَى الـبُـكَـى أَرْبَـعًـا أَرْبَـعَـا
دَعَـانِـي فَـأَبْـطَـأْتُ شَـوْقِـي لَـهَـا وَكَـانَ بِـوِدِّيَ أَنْ أُسْـرِعَـا
وَلَـوْلَا قُـيُـودِي مِـنَ الـنَّـائِـبَـاتِ لَـكُـنْـتُ لَـهَـا عَـبْـدَهَا الـطَّـيِّـعَـا

تذكر الشاعر لطيبة لأن فيها قبر النبي صلى الله عليه وسلم وما يحمله من أبعاد ودلالات وقيم دينية ونفسية...، فتفاعل الشاعر مع المكان وعبّر من خلاله عن مشاعر الحزن؛ فأذرى الدموع من مقدم عينيه ومؤخرهما (فأذرى البكاء أربعا أربعا) وسبب حزنه وألمه أنه أراد أن يسرع لزيارة النبي صلى الله عليه وسلم ولكن النائبات حالت بينه وبين زيارته؛ فلم يبق للشاعر إلا أن ينادي من يتمثل به في شدة السرعة وهو البرق فخاطبه بقوله[2]:

فَـيَـا بَـرْقُ بِـاللَّهِ إِنْ جِـئْـتَـهَـا وَطُـفْـتَ بِـهَـا مَـرْبَـعًـا مَـرْبَـعَـا
فَـدُونَـكَ فَـاسْـجُـدْ عَـلَـى تُـرْبِـهَـا وَيَـمِّـمْ بِـهَـا الـمَـنْـزِلَ الأَرْفَـعَـا
وَبَلِّـغْ سَـلَامِـي رَسُـولَ الـهُـدَى مُـحَـمَّـدًا الـسَّـيِّـدَ الْأَرْفَـعَـا
وَقُـلْ يَـا أَعَـزَّ الـوَرَى بَـائِـسٌ رَجَـاكَ لِـدِيـنٍ وَدُنْـيَـا مَـعَـا
فَـكُـنْ شَـافِـعًـا فِـيـهِـمَـا لِـلْإِلَـهِ بِـأَنْ يَـمْـنَـحَـهُ الْأَصْـلَـحَ الْأَنْـفَـعَـا
وَإِنِّـي لَأَعْـلَـمُـهُ حَـاضِـرًا يَـرَانِـي وَأَدْعُـو لَـهُ مُـسْـمِـعَـا
وَلَـكِـنَّـهُ الـشَّـمْـسُ شَـمْـسُ الـهُـدَى وَطَـيْـبَـةُ أَضْـحَـتْ لَـهُ مَـطْـلَـعَـا

خاطب الشاعر البرق كما يخاطب الإنسان العاقل، واستحلفه بالله أن يسجد على تربة طيبة وأن يمّم بها حجرة الرسول صلى الله عليه وسلم، وأن يبلغه سلامه ويدعوه أن يحقق له رجائه بأن يكون له شفيعا، ويمنحه الصلاح والنفع، وهذا ينم عن عاطفة جيّاشة، ومشاعر صادقة تجاه الممدوح، فجاءت الأبيات مشحونة بمعاني شعورية (فيا برق، فدونك فاسجد، بلّغ سلامي، يا أعزّ الورى...).

[1] المجموعة النبهانية في المدائح النبوية، مرجع سابق، ج02، ص368.

[2] المرجع نفسه، ص ص368، 369.

كشفت لنا الأبيات عن تجربة شاعر فقيه عبّر عن إحساسه ومشاعره تجاه النبي صلى الله عليه وسلم، وأظهر لنا غرض المدح مدى اخلاص الشاعر لتجربته الشعرية من خلال صدق المشاعر والأحاسيس التي يكنها للممدوح.

ونجد الشاعر الشيخ محمد بن الحبيب(1876-1972م)* تهيج مشاعره في الروضة الشريفة فيخاطب النبي صلى الله عليه وسلم ويتوجه إليه بالمدح والثناء يقول[1]:

نَحْنُ فِي رَوْضَةِ الرَّسُولِ حُضُورٌ طَالِبِينَ الرِّضَى وَحُسْنَ قَبُولِ
جِئْنَا يَا خَيْرَ مَنْ إِلَيْهِ المَلَاذُ بِانْكِسَارٍ وَذِلَّةٍ وَذُهُولِ
فَاسْأَلِ اللهَ فِينَا كُلَّ عِنَايَهْ لِنَنَالَ المُنَى فِي وَقْتِ الحُلُولِ

بدأ الشاعر قصيدته بالتعبير عما يختلج في قلبه من مشاعر وأحاسيس، مبديا انكساره وذلّته؛ وهما يعبران عن صدق توجهه للنبي صلى الله عليه وسلم لنيل ما يتمناه من حسن القبول، ثم ذكر الشاعر في باقي أبيات القصيدة خصال الممدوح على طريقة القدامى في غرض المدح، يقول[2]:

لَكَ قَدْرٌ عَظِيمٌ لَيْسَ يُضَاهَى وَرِسَالَهْ تَفُوقُ كَلَّ رَسُولِ
أَنْتَ بَابُ الإِلَهِ فِي كُلِّ خَيْرٍ مَنْ أَتَى فَازَ بِالرِّضَى وَالوُصُولِ
كُلُّ سِرٍّ فِي الْأَنْبِيَا قَدْ أَتَاهُمْ مِنْ عُلَاكُمْ مُؤَيَّدًا بِنُقُول

* محمد بن الحبيب بن الصديق الأمغاري الحسني الفلالي، الشيخ المشارك الحجة الحافظ المطلع المدرس الصوفي، شيخ الطريقة في وقته، وإليه تنسب الطريقة الحبيبية الدرقاوية، أخذ عن جمع من العلماء كالشيخ قاسم القادري الحسني، وعبد السلام بن محمد الهواري، وأخذ التصوف عن محمد بن عبد الواحد الحلو الفاسي وأحمد شمس الشنقيطي بن ماء العينين وغيرهم، سكن فاس ثم انتقل إلى مكناس، توفي بمدينة البليدة الجزائرية في طريقه لأداء فريضة الحج؛ له تآليف طبع بعضها، وله ديوان شعري مطبوع؛ ينظر ترجمته في: سلّ النِّصال للنّضال بالأشياخ وأهل الكمال، فهرس الشيوخ، عبد السلام بن عبد القادر بن سودة، تح، محمد مجّي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط01، 1417هـ، 1997م، ص213، إتحاف المُطالع بوفيات أعيان القرن الثالث عشر والرابع، عبد السلام بن عبد القادر بن سودة، تح، محمد حجّي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1417هـ، 1997م، ص615.

[1] بغية المريدين السائلين وتحفة السالكين العارفين، محمد بن الحبيب الأمغاري الحسني، دار صادر، بيروت، ط01، 1422هـ، 2001م، ص58.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها

مع توجه الشاعر بذكر خصال النبي صلى الله عليه وسلم؛ إلا أن الحالة الشعورية للشاعر تظهر في الأبيات من خلال رغبته لنيل الرضى والقبول (من أتى فاز بالرضى والقبول)، وهي تعكس مشاعره وصدق تجربته في مدح النبي صلى الله عليه وسلم وهو ما كشف عنه في الأبيات الموالية، يقول[1]:

قَدْ تَشَفَّعْتُ فِي أُمُورِي إِلَاهِي ... بِالنَّبِيِّ الْمُشَفَّعِ الْمَقْبُولِ
كُلُّ مَنْ حَطَّ رَحْلَهُ بِكَرِيمٍ ... نَالَ أَقْصَى الْمُنَى وَكُلَّ السُّولِ
قَدْ شَكَرْنَا الإِلَهَ فِي كُلِّ وَقْتٍ ... حَيْثُ مَنَّ بِزَوْرَةٍ لِلرَّسُولِ

كشفت لنا الأبيات مشاعر الشاعر وصدق أحاسيسه في مدحه للنبي صلى الله عليه وسلم، ومع انتهاجه طريقة القدامى في المدح؛ إلا أن الأبيات عكست تجربته الشعرية يظهر ذلك من خلال كثرة استعماله لضمير المتكلم (نحن، طالبين، جئنا، لننال، تشفّعت شكرنا)، وهو ما يعكس الحالة الشعورية للشاعر التي اصطبغت بها مجمل الأبيات في سعيه لنيل الرضى والقبول والشفاعة من النبي صلى الله عليه وسلم.

وفي قصيدة للحبيب علي بن محمد بن حسين الحبشي(1259-1333هـ)* مدح فيها النبي صلى الله عليه وسلم تظهر تجربة شاعر فقيه تعلّق قلبه بالنبي صلى الله عليه وسلم وهيّجه الشوق والحنين إليه؛ فعبّر عن أحاسيسه ومشاعره، يقول[2]:

هَوَ النُّورُ يَهْدِي الحَائِرِينَ ضِيَاؤُهُ ... وَفِي الحَشْرِ ظِلُّ المُرْسَلِينَ لِوَاؤُهُ
تَلقَّى مِنَ الغَيْبِ المُجَرَّدِ حِكْمَةً ... بِهَا أُمْطِرَتْ فِي الخَافِقَيْنِ سَمَاؤُهُ
وَشُهُودُ أَهْلِ الحَقِّ مِنْهُ لَطَائِفٌ ... تُخَبِّرُ أَنَّ المَجْدَ وَالشَّأْوَ شَأْوُهُ
فَلِلَّهِ مَا لِلْعَيْنِ مِنْ مَشْهَدِ اجْتِلَا ... يَعِزُّ عَلَى أَهْلِ الحِجَابِ اجْتَلَاؤُهُ

---

[1] بغية المريدين السائلين وتحفة السالكين العارفين، مرجع سابق، ص58.

* من أكابر علماء اليمن، ولد بقرية قسم بحضرموت، أخذ عن والده مفتي مكة المكرمة، وعن غيره من علماء عصره كأبي بكر العطاس، ومحسن بن علوي السقاف، وعبدالرحمن بن علي بن سقاف وغيرهم، له عدة تآليف منها، سمط الدرر في أخبار ولد خير البشر، مطبوع، وله ديوان شعري سماه: الجوهر المكنون والسر المصون، مطبوع، توفي بسيون باليمن في ربيع الآخر سنة 1333هـ، ينظر ترجمته في: ترجمة للإمام الحبيب علي بن محمد بن حسين بن عبد الله الحبشي، موقع شبوة برس،https://shabwaah-press.info/news/4871، تاريخ النشر :2013/03/24م، تاريخ الرفع: 2025/03/12، الساعة: 13:38 زوالا.

[2] ديوانه، المسمى: الجوهر المكنون والسر المصون، دار عمارة المنهج، سيون، اليمن، ط04، دت، ص22.

بدأ الشاعر بذكر صفات النبي صلى الله عليه وسلم متبعا في ذلك من سبقه من شعراء المديح، (هو النور، يهدي الحائرين، تلقى من الغيب المجرد حكمة، المجد والشأو شأوه...)، ولكن نلحظ تحوّلا في القصيدة بدءا من البيت الخامس، وكأن الشاعر هيجته ذكر خصال المصطفى صلى الله عليه وسلم التي افتتح بها قصيدته، لنجده بعدها يخاطبه بقوله:[1]

أَيَا نَازِحًا عَنِّي وَمَسْكَنُهُ الحَشَا ... أَجِبْ مَنْ مَلَا كُلَّ النَّوَاحِي نِدَاؤُهُ
أَجِبْ مَنْ تَوَلَّاهُ الهَوَى فِيكَ وَامْضِ فِي ... فُؤَادِي مَا يَهْوِى الهَوَى وَيَشَاؤُهُ
بَنَى الحُبُّ فِي وَسْطِ الفُؤَادِ مَنَازِلًا ... فَلِلَّهِ بَانٍ فَاقَ صُنْعًا بِنَاؤُهُ
بِحُكْمِ الوَلَا جَرَّدْتُ قَصْدِي وَحَبَّذَا ... مُوَالٍ أَرَاحَ القَلْبَ مِنْهُ وَلَاؤُهُ
مَرِضْتُ فَكَانَ الذِّكْرُ بُرْءًا لِعِلَّتِي ... فَيَا حَبَّذَا ذِكْرًا لِقَلْبِي شِفَاؤُهُ

في الأبيات تظهر الألفاظ التي تكشف عن التجربة الشعرية للشاعر منها: (الحشا، الهوى، فؤادي، الحب، القلب ...) وبثّ من خلالها مشاعره وأحاسيسه؛ فقد بدأ الشاعر بالنداء الذي ملأ به جميع الأرجاء علّه يسمع ردّا ممن سكن فؤاده حتى بنى الحبّ فيه منازلا؛ ليريح قلبا مرض من شدة الشوق والحنين، وشفاؤه من علّته ذكر الحبيب صلى الله عليه وسلم، ولبيان تعلّقه به وحنينه إليه لم يجد إلا أن يرسل آهات قلبه المشتاق عبر الراحلين إليه، يقول[2]:

أَيَا رَاحِلًا بَلِّغْ حَبِيبِي رِسَالَةً ... بِحَرْفٍ مِنَ الْأَشْوَاقِ يَحْلُو هِجَاؤُهُ
وَهَيْهَاتَ أَنْ يَلْقَى العَذُولُ إِلَى الحَشَا ... سَبِيلًا سَوَاءٌ مَدْحُهُ وَهِجَاؤُهُ
فُؤَادِي بِخَيْرِ المُرْسَلِينَ مُوَلَّعٌ ... وَأَشْرَفُ مَا يَحْلُو لِسَمْعِي ثَنَاؤُهُ
رَقَى فِي العُلَا وَالمَجْدِ أَشْرَفَ رُتْبَةٍ ... بِمَبْدَاهُ حَارَ الخَلْقُ كَيْفَ انْتِهَاؤُهُ

تظهر في الأبيات عاطفة جيّاشة، وإحساس رقيق من شاعر محبّ للنبي صلى الله عليه وسلم وقد هيّجته الاشواق لرؤيته، فراح يخاطب الراحلين إليه ليبلغوه رسالة قلب محبّ بلغت به الصبابة حدّ البواح، يقول[3]:

---

[1] ديوانه، مرجع سابق، ص23.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

أَيَا سَيِّدِي قَلْبِي بِحُبِّكَ بَائِحٌ ... وَطَرْفِيَ بَعْدَ الدَّمْعِ تَجْرِي دِمَاؤُهُ
إِذَا رُمْتُ كَتْمَ الحُبِّ زَادَتْ صَبَابَتِي ... فَسِيَّانَ عِنْدِي بَثُّهُ وَخَفَاؤُهُ
أَجِبْ يَا حَبِيبَ القَلْبِ دَعْوَةَ شَيِّقٍ ... شَكَى لَفْحَ نَارٍ قَدْ حَوَتْهَا حَشَاؤُهُ
وَمُرْ طَيْفَكَ المَيْمُون فِي غَفْلَةِ العِدَا ... يَمُرُّ بِطَرْفٍ زَادَ فِيكَ بُكَاؤُهُ
لِيَ اللهُ مِنْ حُبٍّ تَعَسَّرَ وَصْفُهُ ... وَلِلَّهِ أَمْرِي وَالقَضَاءُ قَضَاؤُهُ
فَيَا رَبِّ شَرِّفْنِي بِرُؤْيَةِ سَيِّدِي ... وَأَجْلِ صَدَى القَلْبِ الكَثِيرِ صَدَاؤُهُ

كشف الشاعر عن تعلّقه بالنبي صلى الله عليه وسلم، فعبّر عن حالة وجدانية عاشها بجميع جوارحه، فالقلب باح بحبّه له، والعين ذرفت الدموع، وفي الحشا نار من شدة الشوق والحنين، واللسان لم يستطع كتم صبابته، ولذلك توالت الدفقات الشعورية المعبّرة عن إحساسه ومشاعره (قلبي بحبّك بائح، زادت صبابتي، يا حبيب القلب، نار قد حوتها حشاؤه...)، وفي تكراره للنداء (كرره خمس مرّات: أيا نازحا، أيا راحلا، أيا سيدي، يا حبيب القلب، فيا رب...) تظهر تلك الدفقات الشعورية كاشفة عن حالة نفسيّة وجدانية عاشها الشاعر، ومن الملاحظ أنها سارت في خطّ تصاعدي كانت نهايته أن صرّح الشاعر بعجزه عن وصف حبّه(لي الله من حبّ تعسّر وصفه)، ففوض أمره لله، ودعاه وترجّاه بأن يَمُنّ عليه برؤيةٍ لحبيبه صلى الله عليه وسلم تجل عنه صدى القلب وتخفف عنه لوعة الشوق والحنين.

هذه الأبيات التي سقناها للحبيب علي بن محمد بن حسين الحبشي تكشف تجربةَ شاعرٍ فقيهٍ عبّر عن حالةٍ وجدانيةٍ عاشها تمثلت في تعلقه وحبه للنبي صلى الله عليه وسلم، فبث مشاعره وأحاسيسه، واستعمل لذلك غرض المديح الذي استطاع من خلاله أن يعبّر عن مدى صدقه وإخلاصه لتجربته الشعرية.

هكذا لو تتبعنا دواوين شعراء الفقهاء المعاصرين لوجدنا أنها لم تخل من غرض المديح، فقد عبّروا عن إعجابهم بالنبي صلى الله عليه وسلم؛ فهو قدوتهم الحسنة في دعوتهم لإصلاح مجتمعاتهم، وقد ظهر هذا الإعجاب في تجاربهم الشعريّة، وبذلك يمكننا أن نخلص إلى أن غرض المديح النبوي من الأغراض الثابتة في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين.

تظهر التجربة الشعرية عند فقهاء الشعراء المعاصرين كذلك في مدح العلماء والصالحين، والإشادة بالخصال والأخلاق الإسلامية؛ فهذا الشيخ تقي الدين الهلالي (1893-1987م)* يُعرِب عن اشتياقه للفقيه الفاطمي الشرّادي*، فاتجه إليه بالمدح قائلا[1]:

هَاجَ اشْتِيَاقِيَ حُبُّ بَدْرٍ طَالِعِ ... فِي فَاسَ بِالإِعْلَاءِ وَالإِعْلَانِ
أَعْنِي الهَدِيَّ الفَاطِمِيَّ المُرْتَقِي ... لِذُرَى العُلَى وَالفَضْلِ وَالإِحْسَانِ
سَعِدَ الذِي قَدْ أَمَّهُ لِمَعَارِفٍ ... وَمَسَائِلٍ كَقَلَائِدِ العِقْيَانِ
مُتَوَاضِعٌ مَا شَانَهُ كِبْرٌ غَدَا ... خِيَمًا وَخِيمًا فِي ذَوِي الخُسْرَانِ
بَلْ زَانَهُ كَرَمٌ وَسَمْتٌ حَاسِنُ ... وَكَرِيمُ أَخْلَاقٍ وَحُسْنِ بَيَانِ
لَا تَحْسِبِ الأَقْرَانَ تُدْرِكُ فَضْلَهُ ... مَا كُلُّ مَرْعًى كَانَ كَالسَّعْدَانِ
كَلَّا وَلَا مَاءٌ كَصَدَى صَائِغٍ ... فَاعْرِفْ مَقَامَ الشَّيْخِ فِي الأَقْرَانِ

* من أكابر علماء المغرب ولد في إحدى قرى سجلماسة ؛ وبها تلقى تعليمه؛ فحفظ القرآن على أبيه وجده، ثم رحل إلى الجزائر فمصر حيث درس في الأزهر؛ وبها التقى بجمع من العلماء منهم محمد رشيد رضا ومحمد الرمالي والعدوي وعبد العزيز الخولي وغيرهم؛ ومن مصر رحل إلى الهند فأخذ علم الحديث؛ ومنها إلى العراق حيث التقى بمحمد الأمين الشنقيطي وتزوج ابنته، ومنها إلى ألمانيا؛ حيث نال من جامعة "بن" الدكتوراه في الفلسفة؛ ثم انتسب إلى سلك التدريس بها؛ ثم عاد إلى المغرب؛ وزار الحجاز عدة مرات؛ وقد كانت لهذه الرحلات الكثيرة تأثيرا كبيرا في تكوين شخصيته الفكرية والفقهية والنفسية؛ وقد ظهر ذلك في كثرة تآليفه وتنوعها؛ منها: الزند الواري والبدر الساري في صحيح البخاري، الاسفار عن الحق في مسألة السفور والحجاب (مطبوع)، قبس من أنوار الوحي (مطبوع)، الطريق إلى الله (مطبوع)، فضل الكبير المتعالي ديوان شعر محمد تقي الدين الهلالي (ديوان شعري مطبوع)؛ وغيرها من الكتب؛ ينظر ترجمته في: التأليف ونهضته بالمغرب في القرن العشرين من 1900 إلى 1972، عبد الله بن عباس الجراري، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط01، 1406هـ، 1985م، ص ص123، 124، علماء ومفكرون عرفتهم، محمد المجذوب، دار الشواف للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط04، 1992م، ج01، ص193 وما بعدها.

* هو الفاطمي بن المقدم بن محمد الشرّادي الفاسي، العلامة المشارك، أخذ عن جمع من العلماء؛ منهم أحمد بن محمد ابن الخياط، والشيخ عبد السلام بن محمد الهواري، والشيخ محمد بن جعفر الكتاني الحسني وغيرهم، له تآليف في علم الفقه توفي عام 1344هـ، ينظر منحة الكبير المتعالي في أخبار وشعر محمد تقي الدين الهلالي، أبي شكيب محمد تقي الدين بن عبد القادر الهلالي، مراجعة وتعليق، أبو عبيد مشهور بن حسين آل سليمان، دار الجيل للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1431هـ، 2010م، هامش ص643.

[1] المرجع نفسه، ص ص643، 644.

بداية القصيدة بألفاظ لها دلالات شعورية (هاج اشتياقي) تعكس مشاعر الشاعر وأحاسيسه، وصدق عاطفته تجاه الممدوح، فالحب هو الذي حرّك فيه حالة الهيجان والشوق إليه، فراح يمدح فيه الخصال الحسنة (المرتقي لذرى العلى والفضل والإحسان، متواضع سمت حاسن، كريم أخلاق، حسن بيان ...).

ولتأكيد صدقه في حبه للممدوح يدعو من يريد الظفر بالسعادة أن يقصده فينال منه الإكرام والعرفان[1]:

إِنْ شِئْتَ تَظْفَرَ بِالسَّعَادَةِ فَاقْصِدَنْ نَ الـعَـالِـمَ الـشَّـرَّادِيَ الـرَّبَّـانِـي

يَـا بَـحْـرَ كُـلّ فَضِيلَـةٍ فَـاشْهَدْ بِـأَنْـ ـنِـي وَامِـقٌ لَـكُـمْ مَـدَى الأَزْمَـانِ

هذه الأبيات التي سقناها للشيخ الهلالي وإن لم يخرج فيها عن المدح التقليدي في مجمل الأبيات، إلا أنها أظهرت مشاعره وأحاسيسه تجاه الممدوح، وإخلاصه لتجربته فكما بدأ الشاعر بألفاظ لها دلالات شعورية عميقة في نفسه (هاج اشتياقي)، فكذلك ختم القصيدة بدلالة شعورية (فاشهد بأنني وامق لكم مدى الأزمان)، وهي تكشف مدى حبه وتعلقه بممدوحه.

وفي أبيات للشيخ مصطفى الزرقا(1907–1999م)* في وداع وتكريم صديقه محمد معروف الدواليبي عندما غادر إلى فرنسا لمواصلة دراسته تظهر تجربة شاعر فقيه تعلق بصديقه وأعرب له عن حبه وتقديره له، فخاطبه قائلا[2]:

---

[1] منحة الكبير المتعالي في أخبار وشعر محمد تقي الدين الهلالي، مرجع سابق: ص644

* هو العلامة المتقن مصطفى بن أحمد بن محمد بن عثمان بن محمد بن عبد القادر الزرقا؛ من أعلام الفقهاء المعاصرين، سليل عائلة علمية فجده وأبوه من كبار علماء حلب؛ ولد بحلب، وبها تلقى تعليمه الأولي على يدي أبيه، ثم دخل المدرسة الخسروية وتخرج منها، وفي أثناء ذلك كان يتلقى على كثير من علماء عصره، ثم التحق بالجامعة ونال منها شهادتي الآداب والحقوق، ثم شهادة الدراسات العليا من جامعة فؤاد الأول، برع في فنون كثيرة وأهمها الفقه والقانون المدني وخاصة الأحوال الشخصية، وقد أثمر ذلك في كثرة اجتهاداته المعاصرة في مختلف القضايا، ترك موروثا علميا ضخما، منه: المدخل الفقهي العام، نظرة عامة في فكرة الحق والالتزام ونظريتي الأموال والأشخاص، عقد التأمين في الشريعة الإسلامية، ديوان قوس قزح، وهو ديوانه الشعري، وجميع مؤلفاته طبعت ونالت اهتمام الباحثين والدارسين، ينظر ترجمته في: علماء ومفكرون عرفتهم، مرجع سابق، ج02، ص343 وما بعدها، مصطفى أحمد الزرقا، فقيه العصر وشيخ الحقوقيين، عبد الناصر أبو البصل، دار القلم، دمشق، ط01، 1431هـ، 2010م، وفيه ترجمة وافيه لجميع جوانب حياته رحمه الله.

يَا مَنْ غَرَبْتَ عَنِ الأَصْحَابِ فِي حَلَبٍ وَكُنْتَ بَدْرًا بِأُفْقِ الغَـرْبِ مَطْلَعُـهُ
الفَضْـلُ فِيكَ دَهَتْنَـا اليَوْمَ فُرْقَتُـهُ وَالصَّبْرُ عَنْكَ عَصَانَا اليَوْمَ طَيِّعُهُ
أَعْظِمْ بِفَضْلِ شَبَابٍ مَا عَرَفْتُ لَـهُ مِنْ صَبْوَةٍ بِسِوَى مَجْدٍ يُوَلِّعُـهُ
فَاذْهَبْ فِفِي ذِمَّةِ العَلْيَاءِ مِنْكَ لَنَا دَيْنٌ لَسَوْفَ نُقَاضِيهَا فَتَدْفَعُـهُ

بداية الشاعر بياء النداء تكشف عن إحساس عميق في نفسه ويظهر مدى تعلقه بصديقه، وعدم الصبر على فراقه، ولذلك جاء بعبارات لها محمولات شعورية (دهتنا اليوم فرقته، الصبر عنك عصانا)، يبث من خلالها أحاسيسه ومشاعره تجاه صديق يفارقه، وكل هذا الشعور عند الشاعر مرتبط بخصال صديقه الحميدة، فخاطبه بها مادحا (وكنت بدرا الفضل فيك، أعظم بفضل شاب، مجد يولّعه...).

مع ثبات التجربة الشعرية عند الشاعر في توجهه بذكر خصال الممدوح على عادة شعراء المدح القدامى، إلا أننا نلحظ بروز ضمير المتكلم في الأبيات (تكرر خمس مرات)، (دهتنا، عصانا، عرفتُ، لنا، نقاضيها)، وهو ما يكشف عن تجربة الشاعر ويظهر أحاسيسه ومشاعره تجاه ممدوحه.

ولعل في تجربة الشيخ محمد الغزالي(1917-1996م)* تظهر أحاسيس ومشاعر الشاعر الفقيه ومدى إخلاصه لتجربته، ومما يلاحظ فيها خاصة في غرض

---

[2] ديوان قوس قزح، مصطفى أحمد الزرقا، الناشر، عبد المقصود محمد سعيد خوجة، جدة، المملكة العربية السعودية، ط01، 1416هـ، 1996م، ص142.

* الشيخ محمد الغزالي السقّا؛ من أبرز رجالات الدعوة الإسلامية في التاريخ المعاصر، لقب بغزالي العصر، ولد في 1917/09/22م في قرية تكلا العنب من أعمال البحيرة بمصر، تلقى تعليمه الأولي بكتاتيب قريته ثم دخل الابتدائية بالمعهد الديني بالإسكندرية واصل دراسته إلى أن تخرج من كلية أصول الدين بجامعة الأزهر بشهادة الإجازة، تأثر بفكر حسن البنا، وشهد مختلف الأحداث التي شهدتها مصر والأمة العربية؛ فعبر عن آرائه وكان من نتيجتها دخوله للسجن، وبعد خروجه واصل على طريق الدعوة؛ فكان لسان الدعاة والمدافع عن قضايا الإسلام؛ فضيق عليه مما اضطره إلى الخروج من بلده؛ فاستقر بالجزائر وكان له تأثير كبير؛ فقد تخرج على يدية كثير من الدعاة ورجال الفكر، عرف الغزالي بقلمه الفياض من خلال مقالاته وكتبه الكثيرة ومنها: الإسلام المفترى عليه بين الشيوعيين والرأسماليين، الإسلام والاستبداد السياسي، تأملات في الدين والحياة، خلق المسلم، وغيرها من الكتب في مختلف الفنون، ينظر ترجمته في: علماء ومفكرون عرفتهم، مرجع سابق، ج01، ص265 وما بعدها، الشيخ الغزالي كما عرفته، رحلة نصف قرن، يوسف القرضاوي، دار الشروق، بيروت، ط01، 1420هـ، 2000م، وفيه ترجمة وافية لمحطات حياته.

المدح أنه خرج به عن عادة شعراء الفقهاء القدامى؛ فنجده لا يحفل كثيرا بتصوير صفات الممدوح الخِلقيّة والخُلقية وإنما يطلق العنان لمشاعره وأحاسيسه للتعبير عمّا يختلج في صدره تجاه ممدوحه ففي قصيدة مدح فيها العرابي يظهر جليّا هذا الاتجاه الذي اختاره الشاعر لنفسه، يقول[1]:

حَيَّتْكَ مِنْ نَفْسِي عَوَاطِفُ ثَائِرٍ لَا يَسْتَكِينُ لِسَطْوَةٍ مِنْ جَائِرِ
وَيُثِيرُهَا نَارًا يَهُولُ وَقُودُهَا فَيَبِيدُ أَوْ تَلْقَاهُ أَوْبَةَ ظَافِرِ
حَيَّتْكَ مِنْ نَفْسِي عَوَاطِفُ مَخْلِصٍ لَا مَأْرِبٌ يُلْهِيهِ شَأَنُ الفَاجِرِ
لِلْمَجْدِ مَا يَبْغَى يُكَلِّلُ أُمَّةً لِلنَّصْرِ مَا يَسْعَى قَلِيلُ النَّاصِرِ

بدأ الشاعر بتوجيه تحيته لممدوحه؛ تحيّة عواطف تنبع من نفس ثائرة لا تستكين لظالم؛ فتقاطعت مع نفس العرابي الثائر، واشتعلت نارا يهول وقودها؛ فعبر الشاعر عن هذه الحالة الوجدانية التي عاشها، وظهرت مشاعر الحب والتقدير التي يكنّها لممدوحه؛ فكرر له التحية (حيتك من نفسي عواطف ثائر، حيتك من نفسي عواطف مخلص)، وذلك لأنهما اجتمعا على حبّ مصر، يقول[2]:

فِي حُبِّ مِصْرَ وَفِي سَبِيلِ خُلُودِهَا فِي حُبِّ مِصْرَ طَلِيقَةً مِنْ آَسِرِ
نَفَرْتَ مِنَ الوَادِي الجُمُوعَ تَقُودُهَا فِي وَجْهِ عَاتٍ ذِي شَكِيمَةِ قَادِرِ

يظهر الشاعر معاني الحب لوطنه مصر، ولأجلها أحب كلّ من يدافع في سبيل حريّتها وانعتاقها، والعرابي واحد من هؤلاء الذين تعلّق بهم الشاعر، فخاطبة مجددا له التحية، يقول[3]:

حَيَّتْكَ نَفْسِي بَلْ تَحِيَّةُ أُمَّةٍ تَحْبُوكَ تَمْجِيدَ الجَرِيءِ المَاهِرِ
إِنْ فَاتَكَ النَّصْرُ الجَمِيلُ فَإِنَّهَا كَبَوَاتِ جِدٍّ فِي طَرِيقٍ وَاعِرِ
إِنْ فَاتَكَ النُّجْحُ العَزِيزُ فَإِنَّنَا نَسْعَى نُحَطِّمُ رَغْمَ جِدٍّ عَاثِرِ
فِي ثَوْرَةٍ كُبْرَى سَنُسْعِرُهَا لَظَى يَفْنَى أَتُونُ لَهِيبِهَا المُتَطَايِرِ

[1] ديوان شعر الحياة الأولى، محمد الغزالي، دار الشروق، القاهرة، دط، دت، ص157.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص ص157، 158.

إن تجديد التحيّة يكشف عن إحساس رقيق، ومشاعر جيّاشة للشاعر، ونفس توّاقة لتحقيق آمالها، والتي هي آمال الأمة؛ فلسانه هو لسانها، كما أن تحيّته للعرابي هي تحيّة الأمة له (حيّتك نفسي بل تحيّة أمّة)، ولذلك يتحدث الشاعر بضمير الجمع (فإننا، نسعى، نحطم، سنسعرها لظى)، وتزداد الدفقة الشعورية حينما يخاطب الشاعر ممدوحه بكلمة لها دلالات شعورية عميقة (قدّست)، يقول[1]:

قُدِّسْتَ مَهْزُومًا تَعَفَّرَ فِي الثَّرَى قُدِّسْتَ مَقْهُورًا كَسِيرَ النَّاظِرِ
قُدِّسْتَ يَوْمَ بَكَيْتَ إِذْ سَقَطَ الحِمَى لَا نَصْرَ يُرْجَى لَا دِفَاع مُغَامِرِ

كرر الشاعر لفظة (قدّست) ثلاث مرّات، وفي ذلك دلالة شعورية عميقة في نفسه، تعكس حالة الحزن التي عاشها، ومع ذلك فهو يحيّ في ممدوحه روح البطولة والفداء بالرغم من الفشل في نجاح ثورته (قدست مهزوما، قدست مقهورا، قدست يوم بكيت) لتظهر أنّات شاعر ملتاع الفؤاد لمرارة الذكرى مثلما تمثّلها في ممدوحه، يقول[2]:

نَفَثَاتُ مُلْتَاعِ الفُؤَادِ تَمَيُّزًا وَأَنِينُ مَكْلُومِ الكَرَامَةِ حَائِر
وَمَرَارَةُ الذِّكْرَى الأَلِيمَةِ قَدْ طَغَى طُوفَانُهَا يَجْتَثُّ ضُعْفَ الخَائِر
غَدْرٌ مِنَ الغَرْبِ اللَّئِيمِ سَمَا بِهِ وَإِلَى الحَضِيضِ هَوَى بِهِ فِي غِائِرِ
لَكَأَنَّمَا جَيَشَانُ صَدْرِكَ حِينَمَا غُيِّبْتَ فِي لُجَجِ العُبَابِ الغَامِرِ
أَمْوَاجُهَا تَهْتَزُّ صَاخِبَةً وَفِي طُغْيَانِهَا مَعْنَى أَنِينِ الزَّافِرِ

في الأبيات دفقات شعورية تعكس الحالة الوجدانية التي عاشها الشاعر (نفثات ملتاع، أنين مكلوم، مرارة الذكرى، غدر من الغرب، جيشان صدرك...)، وهو يصور ما عاشه العرابي – كمثال للنفس الثائرة – من قهر وظلم وغدر، لتكون نهايتها الزج به في غياهب السجن، يقول[3]:

فِي الأَسْرِ يَرْسُفُ فِي قُيودِ مَهَانَةٍ خَيْرُ النُّفُوسِ نُهَى وَطِيبُ ضَمَائِرِ
فِي الأَسْرِ مَا أَعْيَا وَقَدْ حَاطَتْ بِهِ ظُلْمُ الغَدِ الدَّاجِي وَظُلْمُ الحَاضِرِ

[1] ديوان شعر الحياة الأولى، مرجع سابق، ص158.
[2] المرجع نفسه، ص نفسها.
[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

يصور الشاعر ما عاشه العرابي في السجن، ويمدح فيه الخصال النبيلة (خير النفوس نهى وطيب ضمائر)، وعلى الرغم من الظلم والقهر الذي عانى منه؛ إلا أنه لم يستكن ولم يركن للظالم، وبقي أبيّ النفس، ليختم الشاعر قصيدته بتجديد التحية له، يقول[1]:

حَـيَّـثْـكَ أَرْوَاحٌ تُـكَـافِــحُ لَا تَـنِــي دَأْبَ الحَرِيصِ عَلَى الجِهَادِ الذَّاكِرِ
أَبَدًا هُوَ العَمَلُ الحَثِيثُ أَأَثْـمَـرَتْ أَغْـرَاسُـهُ أَمْ تِـلْكَ رُجْـعَـى الـخَـاسِرِ

إن الشاعر الغزالي بتوجيه المدح إلى العرابي لهو يعبّر عن حالة وجدانية عاشها؛ فانعكست على تجربته الشعريّة، وهو ما يؤكد صدق مشاعره وأحاسيسه تجاه ممدوحه، وإخلاصه لتجربته، ومما نلاحظه في الأبيات أن الشاعر خرج بغرض المدح عن تعداد صفات الممدوح، وذكر خصاله ومآثره وبطولاته؛ مما نعده انزياحا في التجربة الشعرية لشعر الفقهاء المعاصرين في غرض المدح.

وغرض المدح في تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين شمل مدح المراكز العلمية والهيئات والجمعيات الإسلامية مما يعدّ انزياحا عن المألوف في غرض المدح عند شعراء الفقهاء القدامى؛ فمثلا نجد الشيخ محمد رشيد رضا(1865-1935م)* يمدح الأزهر بما يحمله من تراث علمي وأدبي زاخر، ويتفاعل معه؛ فظهرت تجربته الشعرية معبّرة عن أحاسيسه ووجدانه تجاه الأزهر؛ فنظم فيه "أربع قصائد إحداها بمناسبة اختيار فضيلة الشيخ محمد مصطفى المراغي شيخا أكبر للأزهر، وكان ذا فكر اصلاحي، وكان رشيد رضا كأستاذه الشيخ محمد عبده حريصا على إصلاح الأزهر، كثير السعي له، فوافق

[1] ديوان شعر الحياة الأولى، مرجع سابق، ص158.

* هو محمد رشيد بن علي رضا بن محمد شمس الدين بن محمد بهاء الدين بن منلا بن علي خليفة القلموني، البغدادي الأصل، الحسيني النسب، ولد بقرية القلمون بالقرب من مدينة طرابلس الشام، وبها نشأ وتلقى تعليمه الأولي ثم بطرابلس ثم رحل إلى مصر حيث لازم الإمام محمد عبده، يعتبر من رجالات الإصلاح في العالم الإسلامي، وعرف بموسوعيته؛ فهو العالم الفقيه والكاتب والمفسر والأديب الشاعر، خلف الكثير من الكتب في مختلف الفنون، منها: مجلة المنار أصدر منها 34 مجلدا، تفسير القرآن الكريم طبع منه 12 مجلدا، الوحي المحمدي، وغيرها من الكتب، ينظر ترجمته في: الأعلام، مرجع سابق، ج06، ص126، السيد رشيد رضا أو إخاء أربعين سنة، الأمير شكيب أرسلان، مطبعة ابن زيدون، دمشق، ط01، 1356هـ، 1937م، ص23 وما بعدها، ديوان النهضة، محمد رشيد رضا، تقديم، أدونيس، خالدة سعيد، دار العلم للملايين، بيروت، ط01، 1983م، ص235.

تعيين الشيخ المراغي هوى في نفسه، وسجل ذلك شعرا"[1]، وتوجه بالمدح إلى الأزهر وعبّر عن مشاعره وأحاسيسه؛ فخاطب طالب العلم فيه قائلا[2]:

يَا طَالِبًا لِرِيَاضِ العِلْمِ أَزْهَرُنَا ... فِيهِ الحَيَاةُ إِذَا مَا شِئْتَ تَرْجُوهَا
أَنْوَارُهُ سَطَعَتْ فِي الكَوْنِ نَاشِرَةً ... آيَ المَعَارِفِ لِلْأَرْوَاحِ تَهْدِيهَا
فِيهِ الثَّقَافَةُ وَالأَخْلَاقُ تَشْهَدُهَا ... دَانَتْ قُطُوفُهَا وَقَدْ طَابَتْ لجَانِيهَا
فِيهِ الشَّرِيعَةُ يُنْبُوعٌ لِوَارِدِهِ ... مِنْ مَاءِهِ العَذْبِ يَرْوِي النَّفْسَ ظَامِيهَا

خاطب الشاعر طالب العلم الذي يريد الحياة بأنه سيجدها في الأزهر، فنوره أضاء الكون بنشر العلم والمعارف، وبث الثقافة والأخلاق، وحفاظه على الشريعة فهو كالماء العذب الذي يروي الظمئان، ولبيان تعلقه بالأزهر نسبه إلى نفسه (هذا أزهرنا) وهو ما يعكس إحساسه ومشاعره، وصدقه في توجهه بالمدح إليه، وهو ما كشف عنه عندما دخل السجن مع طلاب الأزهر، يقول[3]:

فِي ذِمَّةِ الحَقِّ سَبْعٌ تِلْوُهَا سَبْعٌ ... وَالعَشْرُ مِنْ بَعْدِهَا سَاعَاتِهِمْ عَدُّ
قَضَيْتُهَا فِي ظَلَامِ السِّجْنِ مَعْ نَفَرٍ ... مِنْ خِيرَةِ النَّشْءِ بِالإِسْلامِ يَعْتَدُّ
جَاءُوا وَجِئْنَا إِلَى مِصْرَ وَغَايَتُنَا ... رِيَاضُ عِلْمٍ لَنَا فِي الأَزْهَرِ القَصْدُ
جِئْنَا نُرَوِّي نُفُوسًا جِدُّ ظَامِئَةً ... مِنْ كَوْثَرِ العِلْمِ فِيهِ مَاؤُهُ شَهْدُ
فِيهِ فَطَاحِلُ كَمْ قَدْ ثَقَّفُوا أُمَمًا ... كَمْ قَوَّمُوا أُمَمًا يَا نِعْمَ مَا أَسْدُوا

يصوّر الشاعر معاناته في السجن مع طلبة الأزهر، لا لشيء إلا أنهم أحبّوا الأزهر وتعلّقوا به، وفي ظل حياة السجن التي تطغى على أحاسيس النفس وشعورها لم يثن ذلك الشاعر من التوجه بالمدح إلى الأزهر، وبيان حبه وتعلقه به، وكأن مشاعر الإعجاب والحب والتقدير له طغت على شعوره بالظلم ومعاناته في السجن، وهو ما يظهر صدق الشاعر وإخلاصه لتجربته الشعرية.

---

[1] السيد محمد رشيد رضا حياته وأدبه، أحمد عبده أحمد، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والنقد، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، جمهورية السودان، 1428هـ، 2007م، ص134.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص135.

يواصل الشاعر مدحه للأزهر؛ فيصفه بأنه نور يهدي المضلين، ودواء لمرضى القلوب ممن يطلبون علاج الأرواح، يقول[1]:

النُّورُ مُنْبَجِسٌ مِنْ أَزْهَرٍ سَطَعَتْ أَنْوَارُهُ وَغَدَا يَهْدِي المُضِلِّينَا
حَنَّتْ إِلَيْكَ نُفُوسٌ شَفَّهَا سَقَمٌ تَرْجُو الهِدَايَةَ فِي ظِلِّ المُجِدِّينَا

تعلُّقُ الشاعر بالأزهر يظهر من خلال استخدامه لعبارات لها دلالات شعورية عميقة في قلبه (حنّت إليك نفوس)، وانطلاقا من هذا الحنان النابع من نفس محبّة يخاطب الشاعر الأزهر كما يخاطب المرأة الحسناء[2]:

يَا دُرَّةً فِي سَمَا العَلْيَاءِ لَامِعَةً حَمَاكَ رَبُّكَ مِنْ كَيْدِ المَكِيدِينَا
نَوَّرْتَ فِي عَالَمِ الإِسْلَامِ أَزْمِنَةً قُرُونُهَا عَشْرَةٌ أَحْيَتْ مَلَايِينَا
كَمْ مِنْ فَطَاحِلٍ فِي عِلْمٍ وَفِي أَدَبٍ غَذَّيْتَ جَمْعَهُمْ مِن نُورِ هَادِينَا
يَا مَعْهَدًا قَدْ سَمَا لَازِلْتَ مَفْخَرَةً يَزْهُو جَمَالُكَ دَوْمًا فِي مَعَالِينَا
قَدْ صَانَكَ اللهُ أَزْمَانًا بِهَا بَزَغَتْ شَمْسُ الهِدَايَةِ فِي دُنْيَا أَمَانِينَا
لاَ زِلْتَ كَعْبَةَ آَمَالٍ يُحِيطُ بِهِ نُورٌ مِنَ اللهِ فَيَّاضٌ بِنَادِينَا

ينادي الشاعر الأزهر كما ينادي العاشق المرأة العاقلة الحسناء (يا درّة)، وهو ما يكشف عن حالة شعورية عاشها الشاعر، فراح يعدد فيه عبارات المدح والإعجاب (لازلت مفخرة، يزهو جمالك، شمس الهداية، كعبة آمال...).

إن هذه الأبيات التي سقناها للشاعر الشيخ رشيد رضا تعكس تجربة شاعر فقيه تعلق بالأزهر بجميع ما يحمله من دلالات دينية، ونفسية، وثقافية...؛ فعبّر عمّا يختلج في نفسه من معاني الحب والتقدير والإعجاب له، فتوجه إليه بالمدح، وهو ما يمثل تغيّرا في تجربة الشعراء الفقهاء في غرض المدح.

[1] السيد محمد رشيد رضا حياته وأدبه، مرجع سابق، ص135.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

على هذا المنحى نجد الشاعر الشيخ البشير الإبراهيمي(1889-1965م)* يمدح جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ويظهر تعلّقه بها، ويكشف بأن سرّ هذا التعلق والحب لما تقوم به الجمعيّة من الدعوة إلى إصلاح المجتمع، في عقيدته ودينه وأخلاقه، وسعيه إلى الحرية والاستقلال والذي يبدأ بمحاربة الجهل والدجل، يقول[1]:

جَمْعِيَّةٌ تَدَاعَتْ ... بِقُوَّةِ الإِيمَانِ
لِردِّ مَا أَضَاعَتْ ... مِنْ هَدْيِهَا الرُّوحَانِي
وَهَدْمِ مَا أَشَاعَتْ ... عَصَائِبُ الشَّيْطَانِ
وَكَفِّ مَا أَذَاعَتْ ... بِالإِفْكِ وَالبُهْتَانِ
تُحْيِي لَنَا مَا اسْطَاعَتْ ... هِدَايَةَ القُرْآنِ
قَدْ أَدْبَرَتْ وَارْتَاعَتْ ... كَتَائِبُ الطُّغْيَانِ
وَأَقْبَلَتْ وَانْصَاعَتْ ... طَوَائِفُ البُرْهَانِ
فَلْيَهْنَهَا مَا ابْتَاعَتْ ... مِنْ تُحَفِ الرِّضْوَانِ
إِذِ العُقُولُ جَاعَتْ ... حَامَتْ عَلَى الأَوْثَانِ
أَوِ النُّفُوسُ الْتَاعَتْ ... هَامَتْ بِدِينٍ ثَانِي

* هو العلامة محمد البشير الإبراهيمي ولد في 1889/10/13م بأولاد براهم بسطيف الجزائرية، من عائلة علمية عريقة، تلقى تعليمه في أسرته، حيث تكفل عمه بتعليمه فقرأ عليه جل ما يقرأ في ذلك العصر، وقد ساعده على ذلك قوة حافظته؛ فقد كان يحفظ من السماع الأول، وربما حفظ في الليلة مائة بيت من الشعر، وكان من ثماره أن تصدر للتعليم بعد وفاة عمه وهو في سن الرابعة عشر، ليبدأ بعدها رحلاته العلمية؛ فرحل إلى مصر والحجاز والشام وباكستان والتقى بالعلماء وشارك بقلمه في مختلف الأحداث العربية والإسلامية، وبعدها رجع إلى الجزائر حيث أسس مع الشيخ عبد الحميد بن باديس جمعية العلماء المسلمين والتي كان لها أثرا كبيرا في نشر الوعي ومحاربة الاستعمار الفرنسي، وبعد وفاة الشيخ بن باديس أصبح رئيسا للجمعية فواصل المسيرة، عرف الشيخ الإبراهيمي بسعة اطلاعه وقوة حافظته فقد جمع مختلف العلوم النقلية والعقلية والأدبية، فترك كما كبيرا من الكتب والمقالات منها: عيون البصائر وهي مجموعة من المقالات نشرها في جريدة البصائر، بقايا فصيح العربية في اللهجة العامية الجزائرية، النقايات والنفايات في لغة العرب، وغيرها من الكتب، ينظر ترجمته في: آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، جمع وتقديم، أحمد طالب الإبراهيمي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط01، 1997م، ج05، ص163 وما بعدها، المورد العذب النمير من أشعار العلامة محمد البشير، جمع وترتيب، أبو عبد الله عقبة بن خالد الجزائري، مركز الأثر للبحث والتحقيق، الشراقة، الجزائر، ط01، 1443هـ، 2022م، ص02 وما بعدها، الأعلام، مرجع سابق، ج06، ص54.

[1] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، مرجع سابق، ج04، ص407، المورد العذب النمير من أشعار العلامة محمد البشير، مرجع سابق، ص108.

وَخَـسِـرَتْ إِذْ بَـاعَـتْ بَـاقِـيَـهَـا بِـالْـفَـانِـي

يمدح الشاعر جمعية العلماء بقوة الإيمان؛ فهو سلاحها إلى الهداية، وهدم الأفكار التي تبثها عصائب الشيطان(فرنسا) من أجل انسلاخ الشعب الجزائري من هويته العربية الاسلامية، والشاعر إذ يعدد خصال جمعية العلماء؛ فهو يظهر مشاعر الحب والإعجاب بها، ولذلك أكد بأن النفس تهواها والقلب لا ينساها، يقول[1]:

الـقَـلْـبُ لَا يَـنْـسَـاهَـا فِـي سَـائِـرِ الأَحْـيَـانِ
وَلَـمْ تَـزَلْ ذِكْـرَاهَـا وَظِـيـفَـةَ الـلِّـسَـانِ
لَـعَـلَّ أَوْ عَـسَـاهَـا تَـرْقَـى إِلَـى كَـيْـوانِ
بِـالِـغَـةً مُـنَـاهَـا فِـي الـمَـالِ وَالـسُّـلْـطَـانِ

تظهر مشاعر وأحاسيس الشاعر وتعلقه بجمعية العلماء من خلال استعماله لعبارات تعكس عاطفة الحب والإعجاب (القلب لا ينساها، لم تزل ذكراها، ترقى إلى كيْوان بالغة مناها)؛ فقلبه لا ينساها ولسانه لا يفتر عن ذكرها، ومنزلتها عنده تعلو إلى كوكب زحل، وهذه المعاني كلها ترجمة لشيء وجداني عاشه الشاعر؛ فعبّر عن مشاعره وأحاسيسه وهو ما يُظهر صدق الشاعر وإخلاصه لتجربته الشعرية.

من خلال ما سقناه من نماذج شعرية يظهر جليا بأن غرض المدح من الثابت في تجربة الفقهاء المعاصرين، ولعل الطاغي على هذا الغرض عندهم هو المديح النبوي فهو سمة بارزة في تجاربهم الشعرية؛ فلا يخل ديوان شعر لشاعر فقيه معاصر – غالبا – من مدح النبي صلى الله عليه وسلم.

سلك شعراء الفقهاء المعاصرين في مدحهم المنحى التقليدي في تعديد صفات الممدوح وبيان مكانته ومدى الإعجاب به، مما أضعف التجربة ومدى توافقها مع المواقف الذاتية والوجدانية، ومع ذلك فقد لاحظنا قدرة بعضهم في التعبير عن الحالة الوجدانية وكشف مشاعرهم وأحاسيسهم من خلال غرض المدح.

[1] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، مرجع سابق، ص407، المورد العذب النمير من أشعار العلامة محمد البشير، مرجع سابق، ص108.

ولعل المتغير الذي يعد خروجا عن المألوف في تجارب الفقهاء الشعراء هو ظهور مدح المراكز العلمية والجمعيات والمؤسسات الدينية والمؤتمرات العلمية؛ فقد رصدنا كثيرا من شعراء الفقهاء المعاصرين ممن توجه بالمدح إلى هذه المؤسسات والجمعيات والمراكز العلمية، والتعبير عن مدى الإعجاب بها، وكشف أحاسيسهم ومشاعرهم تجاهها.

2- الـرّثـــاء:

غرض الرثاء من الأغراض الشعرية الثابتة في الشعر العربي؛ وذلك لأنه مرتبط بتجارب الشعراء، وأحاسيسهم ووجدانهم، ويُظهر مدى صدقهم واخلاصهم لتجاربهم وقد اعتبروه من أصدق فنون الشعر العربي[1]، وذلك لأنه مرتبط بقضية الموت وما لها من خلفيات نفسية واجتماعية وفلسفية ودينية...، فهو من "أصدق عواطف الإنسان تعبيرا وأجلّها تصويرا وألصقها بالنبع الخالد، نبع الوجدان الدفاق"[2].

يقسم شوقي ضيف الرثاء في الشعر العربي إلى ثلاثة أقسام هي: الندب والتأبين والعزاء*، وبيّن بأن الشعراء تناولوا جميع هذه الأنواع فرثوا أحبابهم وأقاربهم وأظهروا التفجع على فقدانهم، كما بكوا الديار والدول والحضارات، ورثوا أنفسهم وكثيرا ما اختلطت قصائد الرثاء بالفلسفة والحكم والتأملات والزهد، والتذكير بالمصير المحتوم للإنسان[3].

هذا الحضور للرثاء في الشعر العربي نجده كذلك في تجارب الشعراء الفقهاء فقد تجاوبوا "مع كل الاحداث التي كانت تقع لأفراد مجتمعاتهم وفي مقدّمتها الموت، ذلك المصير الذي لا مفرّ منه، فكانوا يبكون بدموع الحزن من يتخطّفه الموت، ولا سيما إذا

---

[1] ينظر: الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب، محمود حسن أبو ناجي، منشورات دار مكتبة الحياة، ط4، 1401هـ،1981م، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص10.

* الندب هو بكاء الأهل والأقارب ومن في منزلتهم حين يعصف بهم الموت، ويدخل فيه أيضا رثاء الديار والدول والأوطان، والتأبين هو الإشادة بخصال المرثي وبيان مكانته السياسية أو العلمية أو الأدبية وهو تعبير عن حزن جماعي، وأما العزاء فهو أن ينحو الشاعر بالرثاء إلى المعاني الفلسفية للموت وحقيقة الفناء والوجود والعدم، ينظر: الرثاء، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1955م، ص06.

[3] ينظر: الرثاء في الشعر العربي، سراج الدين محمد، دار الراتب الجامعية، بيروت، دط، دت، ص06.

كان قريبا أو رفيقا مخلصا"[1]، فرثوا الأهل والأحباب والديار والدول، وربما ما تميزت به تجاربهم عن غيرهم هو إكثارهم من رثاء العلماء والأدباء والصالحين وإظهار الحزن على فقدهم وذكر خصالهم ومناقبهم...

وشعراء الفقهاء المعاصرين كغيرهم عبّروا عن أحزانهم وتفجعهم بفقد الأحبة والأهل والأقرباء والعلماء، ولا يكاد ديوان شعر لهم يخلو من غرض الرثاء بمختلف أقسامه ومن خلاله كشفوا عن مشاعر فيّاضة، وأحاسيس صادقة تُظهر مدى إخلاصهم لتجاربهم الشعرية؛ فنجد الشيخ مصطفى الزرقا يظهر تجربته بفقد زوجته، ويصور معاناته، ويكشف عما يختلج في صدره من مشاعر وأحاسيس، يقول[2]:

بَقِيتُ وَغبْتِ!! بَعْدَكِ مَا البَقَاءُ؟ فَدَيْتُكِ لَوْ يُتَاحُ لِيَ الفِدَاءُ
وَدَدْتُ لَوْ أَنَّ يَوْمِي قَبْلَ يَوْمٍ فَقَدْتُكِ فِيهِ وَانْقَطَعَ الرَّجَاءُ
شَقِيقَةَ رُوحِي اسْتَمِعِي وَرُدِّي فَمَا عَهْدِي بِشِيمَتِكِ الجَفَاءُ
رَثَيْتُ سِوَاكِ يَا فَخْرَ الغَوَالِي فَأَمَّا أَنْتِ فَاسْتَعْصَى الرِّثَاءُ
وَيَسْأَلُنِي صَدِيقٌ كَيْفَ حَالِي فَيَخْنُقُنِي وَيَغْلِبُنِي البُكَاءُ
كَذَاكَ الدَّمْعُ يُصْبِحُ خَيْرَ رَاثٍ إِذَا مَا الرُّزْءُ ضَاقَ بِهِ الوِعَاءُ

بدأ الشاعر متعجبا ببقائه وغياب زوجته عنه؛ وكأنه لم يستوعب الفاجعة التي ألمت به، ثم يتساءل عن البقاء بعدها، وفي الجمع بين التعجب والتساؤل يظهر مدى تفجّع الشاعر ومعاناته، ومرارة العيش بعدها؛ فهو شديد التعلق بها، وتمنى لو أتيح له الفداء لفداها بروحه، ولو أن موته كان قبل موتها، وكل ذلك يظهر مشاعر وأحاسيس شاعر عاش تجربة الموت لأقرب الناس إليه؛ فعبّر عما يختلج في صدره من لوعة الفقد ومعاناته والملاحظ في الأبيات كثرة الصوت الأنثوي (غبت، بعدكِ، فقدتكِ، استمعي، سواكِ، أنتِ...)؛ فقد تكرر في الأبيات عشر مرات وفي ذلك دلالة شعورية تحيل بأن الشاعر فقَد هذا الصوت في حياته، وما في ذلك من ألم ومعاناة لم يجد للتعبير عنها

[1] شعر الفقهاء في العصر العباسي الثاني، أول خير عمر عيسى سراج، أطروحة دكتوراه، قسم الدراسات العليا العربية، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1415هـ، 1994م، ص103.

[2] ديوان قوس قزح، مرجع سابق، ص26.

إلا البكاء (كذاك الدمع يصبح خير راث)، فلم تسعفه الكلمات، وتلعثم لسانه الذي لم يخنه من قبل، يقول[1]:

تَلَجْلَجَ بِي لِسَانٌ لَمْ يَخُنِّي وَلَمْ يَكُ قَطُّ يُعْيِيهِ الأَدَاءُ
وَلَكِنِّي بِفَقْدِكِ عُدْتُ طِفْلًا أَضَاعَ البَيْتَ إِذْ حَلَّ المَسَاءُ
فَلَيْسَ لَدَيْهِ غَيْرُ الدَّمْعِ نُطْقٌ وَلَا صَبْرٌ لَدَيْهِ وَلَا اهْتِدَاءُ
وَبَاتَ الكَوْنُ فِي عَيْنَيْهِ غُولًا وَلَيْسَ لَهُ سِوَى مَامَا نِدَاءُ
فَقَدْتُ الوَالِدَيْنِ فَكُنْتُ ثَبْتًا أَخَا جَلَدٍ وَفِي عَزْمِي مَضَاءُ
وَلَكِنِّي فَقَدتُّكِ حِينَ عَزْمِي تَخَاذَلَ وَاسْتَبَدَّ بِيَ العَيَاءُ

لم يستطع الشاعر الصبر أمام هول الفاجعة؛ ولم يجد ما يعبر به عن الموقف الذي عاشه سوى بالدمع؛ فهو خير معبّر عن ألمه وحزنه، وذلك لأنه بفقدها فقد الحنان والعقل والأخلاق والوفاء، يقول[2]:

حَنَانُكِ كَانَ إِنْعَاشًا لِرُوحِي وَمِنْ كُرْبِ الهُمُومِ هُوَ الشِّفَاءُ
وَكُنْتِ العَقْلَ وَالأَخْلَاقَ زَانَتْ لِيَ النَّعْمَى وَتَوَّجَهَا الوَفَاءُ
وَنِعْمَ المُسْتَشَارُ وَكَمْ هَدَانِي لَخَيْرِ مَسَالِكِي مِنْكِ الذَّكَاءُ
وَبَيْتِي جَنَّةٌ مَا كُنْتِ فِيهِ وَيَلْفَحُنِي إِذَا غِبْتِ الشَّقَاءُ
وَفِي حُسْنِ التَّعَاطُفِ كَانَ مَنًّا لَنَا عَنْ طُولِ غُرْبَتِنَا عَزَاءُ
فَأَنْتِ الرُّكْنُ فِي دُنْيَا حَيَاتِي وَأَنْتِ وَأَنْتِ مَائِي وَالغِذَاءُ
وَفَّرْتِ رَغَائِبِي حُبًا وَرُشْدَا كَأَنَّكِ قَدْ خُلِقْتِ كَمَا أَشَاءُ
قَضَيْنَا فِي الشَّبَابِ الثَّرِّ عُمْرًا وَفِي شَيْخُوخَتِي ازْدَادَ الوَلَاءُ

يصوّر الشاعر خصال زوجته ويصفها بأجمل الأوصاف كالعقل والأخلاق والوفاء والعطف...، والملاحظ أن الشاعر ربط كل صفة بشيء شعوري يعكس إحساسه ومشاعره فمثلا نجد أنه ربط حنانها بانتعاش روحه، وشفاء همومه وكربه، وربط الذكاء

[1] ديوان قوس قزح، مرجع سابق، ص ص26، 27.

[2] المرجع نفسه، ص27.

بحسن توجيهها وهدايتها له إلى مسالك الخير، وربط تعاطفها معه بالصبر على طول الغربة...، وكل ذلك يظهر مدى تعلّقه وحبه وإخلاصه لها.

مع هذه الدفقات الشعورية إلا أن الشاعر لم يخرج عن الإطار العام لغرض الرثاء؛ من تصوير التفجع، وذكر خصال المرثي، وبيان أهميته في حياته كما يظهر التأثر بالأخلاق الإسلامية؛ فلم يذكر صفاتها الجسدية، وإنما اكتفى بذكر أخلاقها، وهذا التوجه الذي نحاه الشاعر نجده عند كثير من الشعراء الفقهاء؛ مما يعتبر ميزة ثابتة في تجاربهم الشعرية. وفي الأبيات نلحظ استعمال الشاعر للتناص في قوله (كأنكِ قد خلقتِ كما أشاء) وهو يتناص مع بيت حسان بن ثابت رضي الله عنه في مدحه للنبي صلى الله عليه وسلم، يقول[1]:

خُلِقْتَ مُبـرَّأً مِنْ كِـلِّ عَيْـبٍ كَأَنَّكَ قَدْ خُلِقْتَ كَمَا تَشَاءُ

وهو ما يكشف لنا عن روافد التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين فقد تأثروا بشعر القدامى خاصّة ممن ينتهجون الرؤية الأخلاقية في الشعر.

هذا المنحى نجده في باقي أبيات القصيدة، حيث لم نرصد تعبيرا للشاعر عن مشاعره وأحاسيسه، واكتفى بالوصف لحالة زوجته المريضة، يقول[2]:

إِلَهِي قَدْ وَعَدْتَ وَقَدْ وَثِقْنَا بِأَنَّ الصَّابِرِينَ لَهُمْ جَزَاءُ
فَجُدْ بِالفَضْلِ مِنْكَ وَأَنْتَ بَرٌّ عَلَى أَمَةٍ أَضَاعَتْ مَا تَشَاءُ
تَحَكَّمَ وَاسْتَبَدَّ بِهَا عُضَالٌ مِنَ الأَدْوَاءِ لَيْسَ لَهُ دَوَاءُ
تَغَشَّاهَا السِّقَامُ بِكُلِّ لَوْنٍ مِنَ الآَلَامِ مَا شَاءَ البَلَاءُ
وَكَانَ رِضَاكَ أَعْظَم مَا تَمَنَّى وَتَقْوَاكَ الطَّرِيقُ المُسْتَفَاءُ
فَأَنِسْهَا بِقُرْبِكَ فِي جِوَارٍ كَرِيمٍ فِيهِ مِنْ فَزَعٍ وِقَاءُ
وَعَوِّضهَا بِمَا قَاسَتْ نَعِيمًا بِهِ وُعِدَ الخِيَارُ الأَتْقِيَاءُ

إن هذا المنحى يكشف عن ميزة ثابتة في غرض الرثاء عند شعراء الفقهاء المعاصرين؛ وهي امتزاج الرثاء عندهم بالحكم والمناجاة والزهد...، مما قد يجعل التجربة

[1] ديوانه، شرحه وكتب هوامشه وقدم له، عبد أمهنّا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط02، 1414هـ، 1994م، ص21.

[2] ديوان قوس قزح، مرجع سابق، ص28.

الشعرية رهينة لأفكار الشاعر؛ فتطغى أفكاره على مشاعره وأحاسيسه، ومع ذلك كلّه فإنها عبرت عن صدق توجه الشاعر في بيان ظاهرة الموت، والفقد والمصير، وكيف يعيش الشاعر تجربتها بين مشاعر القلب وأحاسيسه وطغيان الفكر وتأملاته.

امتزاج الرثاء بالحكم والتأملات والزهد كثير عند شعراء الفقهاء المعاصرين مما يمكن اعتباره تيمة ثابتة في تجاربهم الشعريّة، ومن ذلك قصيدة لتقي الدين الهلالي سماها (أيها الغافل انتبه)، والعنوان وحده يكشف مدى توجه الشاعر في غرض الرثاء إلى بيان حقيقة الموت، والتفكر في المصير، وطغيان هذا التوجه يخفت التجربة الشعورية ويبرد المشاعر والأحاسيس، وهذا ما لاحظناه في قصيدة الهلالي؛ فقد بدأها بنداء إلى الغافل عن الموت ممن اغتر بالدنيا، ودعاه إلى تذكر القبر، وإلى التزود لذلك اليوم بالتقوى والعمل الصالح، ليصل إلى مقصده من القصيدة في رثاء الشيخ محمد المذكوري بذكر خصاله وعلمه، وخسارة الأمة بفقده، يقول[1]:

أَيُّهَا الغَافِلُ انْتَبِهْ لِلْأُمُورِ ... وَيْكَ لَا تَغْتَرِرْ بِدَارِ الغُرُورِ
إِنَّ دُنْيَاكَ هَذِهِ لَسَرَابٌ ... مَنْ يَرُمْ شُرْبَهُ يَبُؤْ بِالثُّبُورِ
شَمِّرِ الذَّيْلَ وَاسْتَعِدَّ لِيَوْمٍ ... أَنْتَ لَا شَكَّ فِيهِ ضَيْفُ القُبُورِ
فَتَزَوَّدْ لِذَلِكَ اليَوْمِ وَاعْمَلْ ... بِالْهُدَى وَالتُّقَى لِرَبٍّ غَفُورِ
إِنَّمَا القَبْرُ رَوْضَةٌ مِنْ جِنَانٍ ... أَوْ مَكَانُ العَذَابِ وَالتَّتْبِيرِ
فَازَ مَنْ كَانَ لِلْإِلَهِ تَقِيًّا ... فَهْوَ فِي جَنَّةٍ وَحُسْنِ حُبُورِ

يظهر في الأبيات توجه الشاعر بغرض الرثاء إلى الدعوة إلى معرفة حقيقة الأمور، والحذر من الاغترار بالدنيا، والاستعداد للموت، وذلك بالتقوى والعمل الصالح، وطغيان هذا التفكير على الشاعر أدى إلى اضمحلال التجربة الشعورية وعدم ظهور الإحساس والشعور، ولذلك عند حديثه عن المرثي توجه إلى ذكر خصاله ومآثره والخسارة بفقده، يقول[2]:

هُدَّ رُكْنُ الْإِسْلَامِ لَمَّا نَعَى النَّا ... عِي الْإِمَامَ المُحَمَّدَ المَذْكُورِي

[1] منحة الكبير المتعالي في حياة وشعر تقي الدين الهلالي، مرجع سابق، ص ص724، 725.

[2] المرجع نفسه، ص ص725، 726.

عَـالِـمٌ صَـالِـــحٌ تَـقِـيٌّ نَـقِـــيٌّ دَائِـبٌ فِـي الْإِصْـلَاحِ وَالتَّذْكِيــرِ
خَـاشِعٌ لِلـرَّحْمَـنِ يَـبْـغِـي رِضَـاهُ يَبْتَغِي الصِّدْقَ فِي جَمِيعِ الْأُمُـورِ
تَـابِـــعٌ سُـنَّـــةَ الـرَّسُـــولِ وَدَاعٍ لِلْهُدَى مُبْغِضٌ لِأَهْلِ الفُجُـورِ
كَانَ فِـي الـعِلْـمِ وَالصَّـلَاحِ إِمَامًـا هَادِيًـا بِـالإِرْشَـادِ وَالـتَّـنْـوِيـــرِ
وَفَقِيهًـا مَـتَـى سَـأَلْـتَـــهُ أَفْـتَـى ذَاكِـرًا لِلْبُـرْهَـانِ فِـي الـتَّحْـرِيــرِ
...
عَظَّمَ اللهُ أَجْـرَنَـا فِـي مُـصَـــابٍ مُـؤْلِمٍ جَـالِبٍ لِضِـيـقِ الصُّـدُورِ
فَعَلَـى الرَّاحِـلِ الـعَـزِيـزِ سَـــلَامٌ طَـيِّبٌ حَـامِـلٌ لَـنَـشْـرِ الـعَبِيــرِ

يصف الشاعر المرثي بعديد الأوصاف (عالم، صالح، تقي، خاشع هاديا...) وهي تظهر مكانة المرثي، ومدى إعجاب الشاعر به، ولكننا لم نسمع صوت الشاعر، ولم نلحظ أي دفقة شعورية عدا في بيت واحد (عظم الله أجرنا في مصاب*** مؤلم جالب لضيق الصدور)، وهو ما يكشف لنا عن الرؤية التي انتهجها الشاعر في غرض الرثاء بامتزاجه بالتأملات والحكم...

وفي توجّه مغاير لتجربة الهلالي نجد تجربة الشيخ أحمد سحنون (1907-2003م)* والتي عبّر من خلالها عمّا يختلج في صدره، وكشف عن مشاعره وأحاسيسه ففي قصيدة له يصوّر لنا لوعته بفقدان الأحبّة، ومرارة العيش بعدهم، يقول[1]:

تَتَابَعَ صَحْبِي لِلْأُفُولِ كَـأَنْـجُـمٍ فَيَا لَيْتَنِي قَدْ مِتُّ قَبْلِ صِحَابِـي
فَإِنَّ الذِي يَبْقَى الأَخِيرَ وَلَمْ يَمُتْ يُعَانِي مِنَ الأَحْزَانِ كُلَّ عَـــذَابِ
إِذَا مَاتَ مِنْهُمْ وَاحِدٌ عَظَّهُ الأَسَى كَأَنَّ الذِي فِي القَلْبِ وَقْعُ حِـرَابِ

* من رواد الحركة الإصلاحية في الجزائر، ولد بقرية ليشانة في بسكرة بالجزائر، تلقى تعليمة الأولي على يد والده، وكان لعلماء زاوية طولقة دورا في تكوينه العلمي، واعتمد أكثر على تعليمه العصامي، ثم ارتبط بالشيخ ابن باديس؛ فأصبح من رجالات جمعية العلماء، وساهم بقلمه السيال في نشر الوعي ومحاربة الاستعمار من خلال مقالاته في جريدة البصائر؛ فتعرض للاعتقال عدة مرات؛ وبعد خروجه واصل عمله الدعوي؛ ترك بعض المؤلفات منها: ديوان شعري، دراسات وتوجيهات إسلامية، ينظر ترجمته في: الوطن ودلالاته في الشعر الجزائري المعاصر، محمد الصالح خرفي، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، الجزائر، العدد23، ربيع الثاني1428هـ، ماي2007، ص ص677، 278.

[1] ديوانه، منشورات الحبر، الجزائر، ط01، 2007م، ج2، ص258.

فَضَاقَتْ بِهِ الدُّنْيَا وَبَانَ نَعِيمُهَا كَحُلْمِ مَنَامٍ أَوْ كَلَمْعِ سَرَابِ

تُظهِر الأبيات حزن الشاعر وألمه العميق لفقدان أصحابه؛ ووصلت به حالة الأسى والحزن أن يتمنى لو أنه مات قبلهم، لكي لا يعيش عذاب الفقد ولوعة الفراق، ولكنه لم ينج من ذلك وعاش هذه التجربة؛ فضاقت به الدنيا، وأصبح نعيمها كلمع سراب أو كحلم سرعان ما يفيق منه، ولذلك جاءت الألفاظ مشحونة بدلالات تعكس مشاعر الشاعر وأحاسيسه (متُّ، يمت، الأحزان، عذاب، الأسى، ضاقت...)، وتزداد الحالة الشعورية للشاعر حينما يتذكر أسماء أحبته الذين فقدهم يقول[1]:

أَمِنْ بَعْدِ تَوْفِيقٍ وَعَبَّاسٍ قَبْلَهُ يَطِيبُ طَعَامِي أَوْ يَسُوغُ شَرَابِي

وَمَنْ لَمْ يُصَبْ يَوْمًا بِفُقْدَانِ صَاحِبٍ فَمَا هُو مَهْمَا يُبْتَلَى بِمُصَابِ!!

وَسَلْنِي فَإِنِّي ذُقْتُ فَقْدَ أَحِبَّتِي فَكَانَ كَسُمٍّ أَوْ عُصَارَةِ صَابِ

لم يطب للشاعر طعام ولم يستسغ ماء؛ ولكنّه ذاق طعم فقدان الأحبة والتي مثّلها بالسم الذي يهد جسمه، وبشجر الصاب في مرارته، وأمام هذه الحالة الوجدانية التي عاشها أكد أنه لا يرد قضاء الله عز وجل، وإنما عبّر عن حزنه وألمه لموت أحبته وعدّ ذلك من الوفاء لهم، يقول[2]:

فَيَا رَبِّ لَا أَشْكُ القَضَاءَ وَإِنَّمَا وَفَيْتُ لِأَصْحَابِي رِفَاقَ شَبَابِي

وَلِلْحُزْنِ وَقْتٌ ثُمَّ يَخْبُو وإِنَّمَا حَوَادِثُ دُنْيَانَا كَمَرِّ سَحَابِ

هذه الأبيات للشاعر تعكس تجربة شاعر فقيه عاش تجربة فقدان الأحبّة فعبّر عن أحاسيسه ومشاعره، ومن الملاحظ في القصيدة أن الشاعر لم يعدد خصال المرثي، وإنما عبّر عن تجربة شعورية عاشها.

هذا المنحى الذي نحاه الشاعر في غرض الرثاء نجده في كثير من قصائده ومنها قصيدة "أدنياي"، والتي يظهر فيها تعلّقه بأصحابه، وألمه وحزنه بفقدانهم، يقول[3]:

أَدُنْيَايَ يَا دُنْيَا الغُرُورِ إِلَى مَتَى تَزِيدِينَ فِي كَرْبِي وَتَسْعِينَ فِي قَتْلِي

[1] ديوانه، مرجع سابق، ج2، ص258.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص259.

أَكَلْتِ صِحَابِي قَبْلَ أَكْلِي فَمَا بَقَوْا وَلَسْتِ بِتَأْخِيرِي نَجَوْتُ مِنَ الْأَكْلِ
وَلَكِنَّ مَنْ حَانَتْ مَنِيَّتُهُ مَضَى وَأُلْحِقَ بِالصَّحْبِ الذِينَ مَضَوْا قَبْلِي
وَعِلَّةُ تَأْخِيرِي لِأَشْقَى بِفَقْدِهِمْ وَإِلاَّ فَمَا يُجْدِي انْفِرَادِي عَنْ شَكْلِي

يبدو أن فقدان الأحبّة شكل عند الشاعر أزمة نفسية؛ يظهر ذلك في تكرار البوح بحزنه وألمه من حادثة موت أصدقائه قبله؛ بل إن الأبيات كلّها تصب في هذا المعنى(أكلت صحابي قبل أكلي، ألحق بالصحب الذين مضوا قبلي، وعلة تأخيري لأشقى بفقدهم)، وقد شكّل ذلك حالة وجدانيّة انعكست على تجربته الشعرّية؛ فعبر عن شعوره بفقدهم، وإحساسه بالوحدة من دونهم؛ فحياته لا تطيب إلا بهم، يقول[1]:

فَإِنَّهُمْ صَحْبِي الذِينَ اتَّخَذْتُهُمْ رِفَاقِي الأُولَى زَالَتْ بِهِمْ ظُلْمَةُ الجَهْلِ
وَإِنَّ حَيَاتِي لَا تَطِيبُ بِدُونِهِمْ فَإِنِّي وَإِيَّاهُمْ لَكَالشَّخْصِ وَالظِّلِّ
فَإِنْ أَقْفَرَتْ مِنْهُمْ حَيَاتِي كَرِهْتُهَا لِأَنَّهُمْ أَصْلُ المُرُوءَةِ وَالنُّبْلِ
وَإِنِّي سَأُحْيِي ذِكْرَهَمْ بِقَصَائِدِي وَأَشْكُرُهُمْ مَا عِشْتُ بِالحَمْدِ وَالفَضْلِ

إن هذه الأبيات للشيخ سحنون تعكس تجربة شاعر فقيه عبّر عن لوعته وحزنه لفقدان أحبته، واستعمل لذلك غرض الرثاء الذي خرج به عن عادة الشعراء الفقهاء في مزجهم الرثاء بالحكم والتأملات والزهد...؛ ولذلك نجد الشاعر قد أخلص لتجربته، وعبّر عن مشاعر قلبية صادقة، وعاطفة جيّاشة؛ فانعكس ذلك على تجربته الشعرية في غرض الرثاء.

قريب من هذا النهج الذي نحاه الشيخ أحمد سحنون في البوح بمشاعره وأحاسيسه؛ والذي يعبر عن منحى خاص خرج به عن منحى الفقهاء المعاصرين في غرض الرثاء نجد كذلك الشيخ القرضاوي(1926-2022م)*

[1] ديوانه، مرجع سابق، ص259.

* يوسف عبد الله القرضاوي ولد في 1926/09/09م بقرية صفط تراب من محافظة المحلة الكبرى بمصر، وبها تلقى تعليمه الأولي؛ فحفظ القرآن ومبادئ العلوم الشرعية ثم التحق بمعهد طنطا الديني ثم بالثانوية؛ فجامعة الأزهر وبها نال الدكتوراه عن أطروحته "الزكاة في الإسلام"، ارتبط مبكرا بحركة الإخوان المسلمين وعايش مختلف الأحداث التي مرت بها الأمة العربية والإسلامية؛ فعاش حياة السجون ثم الغربة عن الوطن، يعد الشيخ القرضاوي من أبرز العلماء المعاصرين تأثيرا في الساحة العربية والإسلامية؛ فعرف باجتهاداته المعاصرة في مختلف القضايا الفقهية والفكرية، أسس مع مجموعة من العلماء الاتحاد العالمي للعلماء المسلمين، وانتخب رئيسا له، ترك الشيخ سجلا حافلا=

يصـــوّر لنـــا مشـــاعره القلبيـــة، ويعبّـــر عـــن آلامـــه وحزنـــه بفقـــده للشـــيخ طـــه زكـــي الدين، يقول[1]:

أَبْكِي، وَهَلْ يُشْفِي البُكَاءُ غَلِيلَا؟ وَقَدِ انْتَوَى عَنَّا الحَبِيبُ رَحِيلَا
أَبْكِي، وَلَيْسَ مِنَ البُكَا بُدٌّ، وَإِنْ كَانَ المُصَابُ عَلَى القُلُوبِ جَلِيلَا
أَبْكِي عَلَى غُصْنٍ نَمَا فِي رَوْضَةٍ لِلْحَقِّ أَذْبَلَهُ المَنُونُ ذُبُولَا
أَبْكِي عَلَى نَجْمٍ أَنَارَ ضِيَاؤُهُ دَهْرًا وَأَسْرَعَ لِلْمَغِيبِ أُفُولَا
أَبْكِي عَلَى فَتًى فَوْقَ الثُّرَيَّا نَفْسُهُ يَلْقَى المَمَاتَ وَلَا يَعِيشُ ذَلِيلَا
أَبْكِي فَتًى صَلْبًا تَكَادُ تَخَالُهُ عُمَرًا يُخِيفُ وَلَا يَخَافُ قَبِيلَا
أَبْكِي فَتًى إِنْ ثَارَ لِلْحَقِّ انْتَضَى عَزْمًا يَفِلُّ الصَّارِمَ المَسْلُولَا
أَبْكِي فَتًى كَانَ الجَمِيعُ يَعُدُّهُ رَجُلًا، وَإِنْ كَانَ الرِّجَالُ قَلِيلَا

بدأ الشاعر بالفعل (أبكي) وهو يعكس مدى حزنه وألمه، وجاء به في صيغة المضارع، ومن المعروف أنه يأتي للحال والاستقبال، وكأن الشاعر يؤكد أن بكائه مستمر ومتواصل، وللتأكيد على ذلك كرره ثمان مرات، والملاحظ في الأبيات أن الشاعر ربط بين كل دفقة شعورية مع خصلة من خصال المرثي (أبكي على غصن نما في روضة، أبكي على نجم أنار ضياؤه، أبكي على فتى فوق الثريا...)، وهي تعكس مكانة المرثي عند الشاعر، وتكشف مشاعره وأحاسيسه وصعوبة الموقف الذي عاشه، يقول[2]:

صَعْبٌ عَلَيْنَا أَنْ نَرَى بَدْرًا هَوَى وَنَرَى التُّرَابَ عَلَى سَنَاهُ مَهِيلَا
صَعْبٌ بِأَنْ نَجِدَ الذِي حَمِلَ الْهُدَى أَمْسَى عَلَى أَعْنَاقِنَا مَحْمُولَا
صَعْبٌ عَلَيْنَا أَنْ يُبَاعِدَ بَيْنَنَا هَذَا التُّرَابُ فَلَا نَرَاهُ طَوِيلَا

= من التآليف في مختلف الفنون منها: الحلال والحرام في الإسلام، العبادة في الإسلام، مشكلة الفقر وكيف عالجها الإسلام وغيرها من الكتب، ينظر ترجمته في: علماء ومفكرون عرفتهم، مرجع سابق، ج01، ص461 وما بعدها.

[1] ديوانه، نفحات ولفحات، جمعه وحققه وقدم له، حسني أدهم جرار، دار الضياء، القاهرة، ط02، 1988م، ص46.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

إن تكرار لفظة (صعب) لها دلالات شعورية في نفس الشاعر، وما يحيله انحباس الصوت في حرف العين يعكس حالة الحزن الذي عاشه، وذلك بفقده رجلا يعتبره رمزا للنضال، وقدوة في الحياة، يقول[1]:

يَا مَنْ ضَرَبْتَ لَنَا المِثَالَ مُضَحِّيًّا ... وَأَرَيْتَنَا صُوَرَ الجِهَادِ الأُولَى
فَحَيَيْتَ فِي ظِلِّ العَقِيدَةِ ثَابِتًا ... وَأَبَيْتَ إِلَّا أَنْ تَمُوتَ أَصِيلَا
قَدْ كَانَ آخِرُ مَا نَطَقْتَ بِذِكْرِهِ ... اللهُ أَكْبَرُ رُتِّلِتْ تَرْتِيلَا
أَلْقُوكَ فِي ظُلَمِ السِّجُونِ وَظُلْمِهَا ... فَأَضَاءَتْ فِي ظُلُمَاتِهَا قِنْدِيلَا
وَصَبَرْتَ صَبْرَ الأَنْبِيَاءِ كَأَنَّمَا ... تَلْقَى ثَبَاتَكَ مِنْ يَدَيْ جِبرِيلَا

يصف الشاعر المرثي بأنه رمزا للتضحية والجهاد، والثبات على المواقف وتكرار ضمير المخاطب (ضربت، أريتنا، فحييت، أبيت، ألقوك، أضأت...) يعكس حالة وجدانية عاشها الشاعر؛ فهو يخاطبه كما يخاطب الأحياء أمامه، ويصور معاناته في السجن، والظلم الذي تعرض له، وما زاده ذلك إلا ثباتا وصبرا، وهذا الموقف عاشه الشاعر وذاق مرارته وألمه؛ ولذلك أكد على أن حياته ستظل قدوة له وذكراه ستبقى خالدة، يقول[2]:

يَا مُؤْمِنًا كَانَتْ حَيَاتُكَ قُدْوَةً ... سَتَظَلُّ رُوحُكَ فِي الطَّرِيقِ دَلِيلَا
نَمْ يَا زَكِيَّ الدِّينِ إِنَّكَ خَالِدٌ ... مَا كَانَ ذِكْرُكَ يَا أَخِي لِيَزُولَا
نَمْ يَا شَهِيدَ الحَقِّ مَسْرُورًا فَقَدْ ... كَانَ المَنَامُ لَدَيْكَ قَبْلُ ثَقِيلَا
وَانْعَمْ بِلُقْيَاكَ الرَّسُولَ مُحَمَّدًا ... وَبِوَجْهِ رَبِّكَ رَاجِيًا مَقْبُولَا
وَإِذَا لَقِيتَ إِمَامَكَ البَنَّا فَلَا ... تَنْسَى السَّلَامَ عَلَيْهِ وَالتَّقْبِيلَا
أَبْلِغْهُ أَنَّ جُنُودَهُ بِعَرِينِهِ ... لَنْ يَلْقُوهُ وَإِنْ لَقُوا عَزْرِيلَا

إن تكرار النداء (كرره ثلاث مرات) يعكس صلة الشاعر بالمرثي ولتأكيده على ذلك راح يعدد خصاله (يا مؤمنا، يا شهيد الحق، إنك خالد، وانعم بلقياك الرسول...)

[1] نفحات ولفحات، مرجع سابق، ص46.

[2] المرجع نفسه، ص ص46، 47.

وهي كلها تكشف عن عاطفة صادقة تجاه المرثي، وتعبّر عن مشاعر وأحاسيس شاعر فقيه عاش الموقف وأخلص لتجربته، واستعمل لذلك غرض الرثاء.

كشفت لنا القصيدة عن توجه الشاعر في غرض الرثاء والذي كان متوازنا بين الاخلاص لتجربته الشعرية، والكشف عن عواطفه ومشاعره، وبين الإطار العام الذي انتهجه شعراء الفقهاء في هذا الغرض الشعري؛ من امتزاجه بالزهد والتأملات والحكم...

وفي قصيدة للشيخ عبد الله كنون (1908-1989م)* سمّاها "دمعة على فقيد الوطنية الأستاذ عبد العزيز بن باديس" يكشف لنا عن تجربة شاعر عاش الموقف وعبّر عما يختلج في صدره، ولعل العنوان وحده يكشف لنا عن توجّه الشاعر إلى البوح بمشاعره وأحاسيسه، يقول[1]:

تَرَقْرَقَ الدَّمْعُ فِي عَيْنِي لِمَنْعَاكَا وَكُنْتُ مِمَّنْ يَصُونُ الدَّمْعَ لَوْلَاكَا
ابْدَيْتُ عَاطِفَتِي وَكُنْتُ اكْتُمُهَا وَقُلْتُ يَا وَيْحَ عَمَّارٍ وَإِيَّاكَا
مَا سَاءَ ظَنِّي بِهَذَا الشَّعْبِ فِي حَدَثٍ حَتَّى انْبَرَى مِنْهُ وَغْدٌ ارْدَاكَا
لَهْفِي عَلَى شِيَمٍ لَهْفِي عَلَى قِيَمٍ رَعَيْتَ دَهْرًا بِهَا مَنْ لَيْسَ يَرْعَاكَا

يظهر الشاعر عاطفة الحزن تجاه المرثي، فجاءت الالفاظ مشحونة بدلالات تعكس مشاعر الحزن والألم لفقده (ترقرق، الدمع كررها مرتين، يا ويح، لهفي كررها مرتين)، والملاحظ أنه بدأ بالفعل ترقرق وهو يحمل معنى الكثرة ويحيل إلى كثرة دموع الشاعر وجريانها على فقيد الوطنيّة كما سمّاه، ومع الجلد الذي يصون دموعه، لم يستطع إخفائها مع هول الفاجعة، وهو يرى فقيده مقتولا، واستحضر الشاعر في ذلك قصة

* من علماء المغرب وأدباءه البارزين، ولد بفاس بالمغرب وبها نشأ ثم بطنجة حيث تلقى تعليمه الأولي على يد والده وغيره من العلماء، وواصل دراسته إلى أن تخرج من جامعة القرويين، تقلد العديد من المناصب آخرها أمينا عاما لرابطة علماء المغرب، عرف باشتغاله بالكتابة والتأليف منذ سن مبكرة؛ فخلف نتاجا ضخا في مختلف الفنون وخاصة الأدبية ومنها: النبوغ المغربي في الأدب العربي، أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، أدب الفقهاء، لوحات شعرية وهو ديوان شعري وغيرها من الكتب، ينظر ترجمته في: التأليف ونهضته بالمغرب في القرن العشرين، مرجع سابق، ص397 وما بعدها.

[1] ديوانه، لوحات شعرية، دار كريماديس للطباعة، تطوان، المغرب، دط، 1966م، ص92.

الصحابي الجليل عمار بن ياسر حينما قتلته الفئة الباغية، وهو يحيل إلى هول الظلم الذي تعرض له المرثي من أبناء شعبه، ولم يقدروا الأعمال التي قام بها، يقول[1]:

أَكَانَ هَذَا جَزَاءُ الـعِلْـمِ تَنْشُـرُهُ ... لَدُنْ شَبَبْتَ إِلَى أَنْ شَابَ فَوْدَاكَا
أَكَانَ هَذَا جَزَاءُ الدِّينِ تَنْصُـرُهُ ... وَيَنْصُرُ الـقَوْمُ إِلْحَادًا وَإِشْرَاكَا
لَمْ يُنْصِفُوكَ أَوِدَّاءَ فَكَيْفَ وَقَدْ ... صَارُوا خُصُومًا أَلِدَّاءَ لِمَبْدَاكَا
لَكِنْ جَزَاؤُكَ عِنْدَ اللهِ مُدَّخَرٌ ... وَقَدْ حَبَاكَ عَلَى مِقْدَارِ بَلْوَاكَا
مَا كَانَ غَيْرُكَ يَا عَبْدَ العَزِيزِ لَهَا ... شَهَادَةً خَتَمَتْ بِالصِّدْقِ مَحْيَاكَا
فَقُلْ لِمَنْ صَرَفْتْهُمْ عَنْ مَبَادِئِهِمْ ... مَطَامِعٌ تَجْعَلُ القِدِّيسَ فَتَّاكَا
إِنْ لَمْ تَعُودُوا إِلَى مَاضِي جِهَادِكُمُ ... فَأَبْشِرُوا بِرُوبِسْبِيير سَفَّاكَا

يتساءل الشاعر ويوجه كلامه إلى المرثي وكأنه يسمعه عن جزاء العمل الذي نشره، وعن نصرته للدين، وصدقه في خدمة قومه، ولكنهم لم ينصفوه وصاروا له أعداء وكانت نهايته الشهادة لتأكد صدق دعوته، وإخلاصه لهم. وفي الأبيات نلاحظ جنوح الشاعر إلى ذكر خصال المرثي؛ وبيان صفاته والظلم الذي تعرض له، وهي الفكرة التي أراد الشاعر إيصالها للمتلقي؛ ولذلك اختفى صوت الشاعر ولم يكشف عن مشاعره وأحاسيسه؛ إلا ما ظهر في بعض الألفاظ التي تكشف عن عاطفة الحزن لفقده، وتعلّقه به كتكراره للسؤال الانكاري (أكان هذا جزاء، كرره مرتين).

من خلال هذه القصيدة للشيخ عبد الله كنون تظهر التجربة الشعرية عند الفقيه المعاصر في تصويره للموقف بكل مشاعره وأحاسيسه، وقد اتجه الشاعر إلى التوازن بين إيصال الفكرة للمتلقي والتي أراد من خلالها إظهار قيمة المرثي وبيان صفاته وتضحياته من أجل قومه؛ وهو التوجه الغالب في التجربة الشعرية عند الفقهاء، وبين إظهار مشاعره وأحاسيسه والإخلاص لتجربته الشعرية.

من خلال ما سقناه من نماذج شعرية في غرض الرثاء يظهر جليا بأنه من الأغراض الثابتة في تجربة الفقهاء المعاصرين، والملاحظ بأنهم حافظوا في الغالب على المنحى التقليدي في غرض الرثاء في الشعر العربي، ومع ذلك سجلنا بعض النماذج

[1] لوحات شعرية، مرجع سابق، ص93.

التي حاول فيها الشعراء التعبير عن تجاربهم الذاتية ومشاعرهم الوجدانية، ولذلك نجد بعضهم حاولوا عدم الإكثار من تتبع خصال المرثي وما ينتج عن ذلك من طغيان الأسلوب الخطابي والتقريري، وكثرة التشبيهات والاستعارات؛ بل تركوا التجربة الشعرية تعبّر عن مشاعرهم وأحاسيسهم تجاه المرثي.

3- الوصف:

الوصف من الأغراض الشعرية القديمة في الشعر العربي، وجل الأغراض الشعرية تعود إليه، وقد أشار بن رشيق القيرواني إلى ذلك بقوله: "الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف"[1]، ولأجل ذلك ذهب البعض إلى أن الوصف أول ما نطق به الشعراء[2] ومهما تأرجح هذا الحكم بين الخطأ والصواب؛ فإنه يؤكد على مكانة الوصف عند الشعراء ولذلك أخذ حيّزا واسعا في مدونة الشعر العربي قديما وحديثا.

يعرف الوصف بأنه "ترجمة لمرئيات الأديب ومحسوساته، ونقل ذلك بأسلوب جميل فيه الخيال، والتأثر واختلاق صور وهيئات لم تكن موجودة في الواقع المادّي الحسّي"[3]، ولا يمكن أن يصل الشاعر إلى الجمالية الفنيّة في مرئياته ومشاهداته ما لم تكن نابعة من نفس شاعرة عاشت التجربة وتفاعلت معها بجميع جزئياتها.

وترتبط التجربة الشعرية بالوصف لأنه "ينبعث حين تتفجر به قرائح الشعراء عن صادق الشعور، ووحي الإحساس"[4]؛ فالشاعر مرتبط بما حوله من مخزونات الجمال مما هو مبثوث في الكون سواء أكان ماديّا أو معنويّا، وهذا الارتباط يتأثّر به الشاعر ويوقع في نفسه إحساسا وشعورا لا يجد معه إلا أن يترجمه إلى عملية فنيّة جمالية.

والشاعر الواصف لا يقف عند حدود الظواهر الطبيعية؛ بل يتفاعل أيضا مع المظاهر الإنسانية، ويتأثر بها، ويغوص في أعماقها بوجدانه وأحاسيسه، ثم يعبر

---

[1] العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ونقده، أبي علي الحسن بن رشيق، القيرواني الأزدي(ت456هـ)، تح، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ط05، 1401هـ، 1981م، ج02، ص294.

[2] ينظر: الوصف في الشعر العربي، عبد العظيم علي قناوي، شركة ومطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده، مصر، ط01، 1367هـ، 1949م، ص43.

[3] آفاق الشعر العربي في العصر المملوكي، ياسين الأيّوبي، جرّوس يرس، طرابلس، لبنان، ط01، 1415هـ، 1995م، ص192.

[4] الوصف في الشعر العربي، مرجع سابق، مقدمة الكتاب.

عن ذلك بذوقه الفني، وما الوصف إلا "تصوير الظواهر الطبيعية بصورة واضحة التقاسيم وتلوين الآثار الإنسانية بألوان كاشفة عن الجمال، وتحليل المشاعر الإنسانية تحليلا يصل بك إلى الأعماق، إلى غير هاتيك العناصر التي قد يحتاج وصفها إلى ذوق فني، وتتطلب الإحاطة بنواحيها، والسمو إلى آفاقها وجدانا شاعرا، وإحساسا مرهفا، وذوقا سليما، ككل ما يملك على الإنسان المرهف الحس إحساسه، ويثير فيه شعوره ووجدانه"[1]، وهذا هو جوهر التجربة الشعرية، ومنطلقها الذي تنبثق منه للوصول إلى العملية الفنية والجمالية.

والوصف في التجربة الشعرية عند الفقهاء أخذ حيّزا كبيرا في دواوينهم فقد عبّروا عن تأثرهم بمشاهداتهم لمظاهر الكون، وكشف أسراره العجيبة، ومدى إبداع الخالق سبحانه في صنعها، فوصفوا الأطلال، والصحراء، والبحار، والأشجار والورود، والليل والنهار والسحاب، والكواكب والنجوم[2]...، ومن الملاحظ في تجربتهم الشعرية في هذا الغرض أنهم اختلفوا في تناولهم له بحسب بيئاتهم المختلفة، وأذواقهم الفنية، وطرق تعابيرهم المتعددة فـ"تشعب التناول، وتنوّع التعبير، فجاء مزدوجا ما بين الخمرة والمرأة والطبيعة أحيانا أو منصرفا إلى الورود ومظاهر الربيع بصورة عامّة أو واصفا لمظاهر العمران كالقصور والنافورات وغيرهما، أو معدّدا لأصناف الرياحين والزهور، أو مستعرضا لألوان من الفاكهة اللذيذة"[3].

وبالحديث عن الوصف في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين نجد أنهم تناولوا جلّ هذه الأنواع على تأرجح بين القلّة والكثرة، وتأثروا كغيرهم بما حولهم من مظاهر طبيعية وإنسانية، وعبّروا عن أحاسيسهم ومشاعرهم؛ ولذلك نجد أن جل دواوينهم الشعرية لم تخل من قصائد وصفيّة.

---

[1] الوصف في الشعر العربي، مرجع سابق، ص42.

[2] ينظر: شعر الفقهاء في العصر العباسي الثاني، مرجع سابق، ص203.

[3] شعر الفقهاء في المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية، جمع ودراسة، محمد مرتاض، أطروحة دكتوراه، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة تلمسان، الجزائر، 1414هـ، 1994م، ص448.

فهذا الشيخ مصطفى الغلاييني(1886-1944م)* يصّور لنا مشاهداته لربوة دمشق المشهورة، ويعبّر عن خلجات نفس شاعرة تفاعلت مع المكان، وصورت لنا أحاسيسها ومشاعرها برؤية فنيّة جمالية، وعبر عن تجربته الشعرية من خلال غرض الوصف؛ يقول[1]:

جَلَسْتُ وَصَحْبِي فَوْقَ رَبْوَةِ جِلَّقٍ ... فَقُلْتُ: جِنَانٌ خَمْرُهُنَّ حَلَالُ
فَمِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ تَجْرِي، كَأَنَّهَا ... لُجَيْنٌ مُذَابٌ؛ مَاؤُهُنَّ زُلَالُ
وَمِنْ حَوْلِهَا الْأَشْجارُ تُسْكِرُهَا الصَّبَا ... كَمَا رَنَّحَ الخُودَ الْحِسَانَ دَلَالُ
هِيَ الرَّوْضُ؟ أَمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ؟ يَحُفُّهَا ... نَعِيمٌ مُقِيمٌ دائِمٌ وَجَلَالُ
وَلَوْ أَنَّ فِيهَا الحُورَ تَخْتَالُ بَيْنَنَا ... لَكَانَتْ جِنَانَ الخَالِدِينَ تُخَالُ
رِيَاضٌ وَأَنْهَارٌ تُحِيطُ بِهَا الرُّبَا ... وَرَبْعٌ عَلَيْهِ بَهْجَةٌ وَجَمَالُ

مع أن عدد الأبيات لم يتجاوز الست؛ إلا أنها كشفت لنا عن ارتباط الشاعر بجمال المكان؛ وهو ربوة دمشق؛ فراح يعدد معالم الجمال فيها؛ فوصفها بالجنّة، وقد استعملها الشاعر بصيغة الجمع(جِنان)، وفي ذلك دلالة على انبهاره بها، وتأكيده على حسنها وجمالها، وبعد هذا الوصف المجمل بدأ يفصل في تركيبات الجمال التي فيها من أنهار تجري مياهها العذبة بصورة انسيابية كانسيابية الفضة عندما تذاب، ومن أشجارٍ تدللها ريح الصّبا كتمايل الحسناوات من الدلال، وأمام هذا الجمال البديع يتساءل الشاعر هل هذه روض في الدنيا أم جنات عدن نعيمها دائم وظلها؟، ولو وجد فيها الحور العين لكانت هي جنان الخالدين حقيقة.

كشفت لنا القصيدة عن مشاعر شاعر فقيه عاش تجربة التفاعل مع المكان فصور لنا أحاسيسه تجاهه من خلال غرض الوصف، والملاحظ في الأبيات أن الشاعر

* هو الشيخ مصطفى بن محمد سليم الغلاييني العالم اللغوي والأديب الشاعر ولد وتوفي ببيروت وبها تعلم ورحل إلى مصر فتتلمذ على الشيخ محمد عبده، اشتغل بالتعليم في المدرسة السلطانية وخطيبا للجيش العثماني وشهد معه الهزيمة فرحل إلى دمشق ثم الأردن ثم عاد إلى بيروت فنصب رئيسا للمجلس الإسلامي فيها وقاضيا شرعيا إلى وفاته، ترك الشيخ الغلاييني تآليف كثيرة في شتى الفنون وأغلبها في اللغة والأدب، منها: نظرات في اللغة والأدب، جامع الدروس العربية، رجال المعلقات العشر، ديوان الغلاييني، وغيرها من الكتب، ينظر ترجمته في: الأعلام، مرجع سابق، ج07، ص ص244، 245.

[1] ديوانه، المكتبة العصرية، بيروت، ط01، 1413هـ، 1993م، ص ص272، 273.

قدم لنا الوصف من خلال صورتين؛ صورة حسيّة وهي صورة الربوة وما فيها من جمال وربطها بصورة متخيّلة وهي صورة الجنّة في الآخرة، وهذا الربط يكشف عن خلفية ثقافة دينيّة مترسّخة في ذهن الشاعر الفقيه، وهو كثير في شعرهم.

وفي قصيدة مطوّلة للشيخ محمد رشيد رضا سماها المقصورة الرشيدية* نظم الكثير منها في غرض الوصف؛ فكشفت لنا عن تجربته في هذا الغرض حيث بدأ بتصويره لقدرة الخالق، وبديع صنعه، ثم صوّر لنا مشاهدته لروضة غنّاء وما فيها من خضرة وظلال، ونسيم عليل، يقول[1]:

وَرَوْضَـةٍ تُـجْـلَـى بِـثَـوْبٍ سُنْدِسٍ ... رَصَّعَهَا النُّـورُ بِأَصْنَافِ الحُلَـى
مَا صَوَّجَ البَـارِحُ غَـضَّ نَجْمِهَـا ... وَيَـانِـعُ الْأَفْـنَـانِ مِنْهَا مَـا ذَوَى
وَالـبَـاسِقَـاتُ رَفَـعَـتْ أَكُـفَّـهَـا ... تَسْتَنْزِلُ الغَيْثَ وَتَطْلُبُ النَّدَى
تَمْتَلِجُ الكُرْبُونَ مِنْ ضَرْعِ الهَوَا ... إِذْ آثَرَتْنَـا بِـالْأَزُوتِ الـمُـنْـتَـقَـى
مَدَّتْ عَلَـى الـصَّـعِـيـدِ ظِـلًّا وَارِفًـا ... فَـلَا ذَأَى الـعُـودُ وَلَا الـظِّـلُّ أَزَى
وَالشَّمْسُ تَبْدُو مِنْ خِلَالِ دَوْحِهَـا ... آوِنَـةً تَـخْـفَـى وَطَـوْرًا تُـجْـتَـلَـى
كَـغَـادَةٍ وَضَّـاحَـةٍ قَـدْ أَتْـلَـعَـتْ ... مِنْ خَلَلِ السُّجُوفِ تَرْنُو وَالكُوَى*
تُلْقِي عَلَى الرَّوْضِ نَثِيرَ عَسْجَدٍ ... فَتَحْسَبُ الرَّوْضَ عَرُوسًا تُجْتَلَى
وَافَيْتُهَـا وَالـفَـجْـرُ مَـدَّ رُمْـحَـهُ ... يَسْطُو فَلَمْ يُخْطِ مَقَاتِلَ الدُّجَى

يصف الشاعر الروضة وقد وجدها خضراء يانعة بأشجارها وهي تتحدى الرياح الباردة، وتعترض السحاب فتجلب المطر والندى لتبقي أفنانها غَضة، وتمتص الكربون لتنشر الهواء العليل، وقد نشرت ظلها الوارف تغطي أشعة الشمس لكأنها حسناء في خدرها لا تظهر إلا من وراء الأستار. ويبدو أن الشاعر في وصفه للروضة وبعدما

* تعتبر المقصورة الرشيدية من أهم مصادر شعر الشيخ رشيد رضا، وآخر ما نظم من الشعر، وهي قصيدة طويلة قاربت الثلاثمائة بيت، وعدّها بعض الدارسين من الملاحم الإسلامية، ينظر: السيد محمد رشيد رضا حياته وأدبه، مرجع سابق، ص 114 وما بعدها، السيد رشيد رضا أو إخاء أربعين سنة، مرجع سابق، ص285 وما بعدها.

[1] المرجع نفسه، ص287.

* أتلعت: مدت عنقها. السجوف: الأستار، ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

عدّد صفات الجمال فيها استحضر الصورة المساوية لها في مخيلته وهي صورة العروس لجامع الجمال بينهما.

إن هذا المنحى الذي نحاه الشاعر في ربط الوصف بصورة تشبيهية هو المنحى نفسه الذي نحاه الشيخ الغلاييني، مع اختلاف في الصورتين المستحضرتين بين المتخيّلة والحسيّة؛ فالشيخ الغلاييني استحضر صورة الجنّة في الآخرة وهي صورة متخيّلة، وأما الشيخ محمد رشيد رضا فاستحضر صورة المرأة بطريقة حسّية، وهذا التوجّه كثير في تجارب الفقهاء المعاصرين، وهو ما يمكن اعتباره ميزة بارزة في تجاربهم الشعرية في غرض الوصف.

إلى جانب وصفهم للرياض يكثر عند شعراء الفقهاء المعاصرين وصف الشمس والنجوم والليل والبدر والرياح...، وكثيرا ما ربطوا ذلك بتساؤلات وبعد فلسفي ودخلوا في حوار معها، وشكوا إليها آهاتهم وأحزانهم، من ذلك تجربة الشيخ محمد الغزالي في وصفه لليل، فنجده يخاطبه بقوله[1]:

حُبِّبْتَ لِي يَا لَيْلُ فِي انْفِرَادِكَا تَضْطَرِمُ الأَسْرَارُ فِي فُؤَادِكَا
وَتَعْمُقُ الحَيَاةُ مِنْ غَمْرٍ طَمَا يَكْتَسِحُ الأَرْجَاءَ مِنْ ظَلَامِكَا
إِخَالُ فِي دُجَاكَ إِزْرَاءَ نُهًى بِعَالَمٍ تَهْجُوكَ فِي اعْتِزَالِكَا
فَأَنْتَ عَنْهُ مُبْعَدٌ مُبَايِنٌ حَقَرْتَ ذَا الشَّيْطَانِ فِي جَلَالِكَا

فالشاعر يبوح لليل بحبّه وهذا الحب بسبب انفراده بكتم اسراره في دجاه كما يضطرم فؤاد الشاعر بالأسرار، والتي لا يأنس بالبوح بها إلا للّيل حينما يكتسح ظلامه الأرجاء؛ فتبادل معه أطراف الحديث حتى هجوه ذوي العقول، ولكنهم لا يعرفون جلال ليل الشاعر وقد كشف له النجوم التي تنير له الطريق، يقول[2]:

غَمَرْتَنِي يَا لَيْلُ مِنْ قَسَاوَةٍ قُطُوبِ جِدٍّ قَدْ قَسَا مِنْ ذَلِكَا
يَنْهَمِرُ الإِيحَاءُ مِنْ عَوَالِمٍ رَأَتْ دُرُوبَ مَتْنِهِ مَسَالِكَا
فَثَمَّ فِي كُلِّ الرِّحَابِ مَهْبِطٌ لِلْوَحْيِ زَخَّارًا يُرَى هُنَالِكَا

[1] ديوان شعر الحياة الأولى، مرجع سابق، ص146.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

إِنْ أَعْـوزَ الـمُـدْلِـجَ نُـورٌ حَسْبُـهُ هَـدْيٌ مِنَ الوَحْشَـةِ فِـي ظِـلَالِكَـا
فِي الوَحْشَةِ المِرْنَانُ صَفْوُ المُنْتَقَى تَنْـأَى عَـنِ الْأَكْـدَارِ فِـي نَقَائِكَـا
لَا يَجْتَوِيهَا سَارٍ اغْتَرَبَ الـوَرَى فِـي حِسِّـهِ فَـارْتَدَّ يَهْـزَأُ ضَـاحِكَـا

يصف الشاعر الليل بأنّه له في كل الرحاب مهبط للوحي ينير به طريق المدلجين، ويهدي الضالين، وفي دجاه تصفو القلوب، وتنأى عن الأكدار- وفيه يبوح الحبيب بحبه، ولا يشعر بغربته؛ فهو أذن واعية استمعت إليه بصفاء ونقاء، يقول:[1]

بَادَلْتَنِـي الصَّفْـوَ بِـآذَانٍ وَعَـــتْ سَرَائِــرًا تَـعِـيـشُ فِـي شِـعَـارِكَـا
بَـادَلْتَنِـي الشَّدْوَ أَغَـانِـيَّ سَمَـــتْ تَـخْـتَـرِقُ الآفَـاقَ مِنْ أَحْـيَـائِـكَـا

لم يجد الشاعر أذنا أوعى من الليل ليكشف له أسراره، ويبوح له بوجده وحنينه وشدو أغانيه التي اخترقت آفاقه، فكأنه طرب بالغناء معه، والشاعر بذلك صوّر لنا مشهدا مؤثّرا عاش تجربته، وعبّر عن أحاسيسه ومشاعره وخلجات نفسه من خلال مخاطبته لليل، ولا أدلّ على ذلك تكراره لألفاظ لها نفس الدلالة الشعورية (حببت لي، يا ليل، غمرتني، بادلتني كررها مرتين...)، وكذلك اختيار الشاعر الكاف حرفا للروي له دلالة على تأكيد توجهه بالخطاب إلى الليل (فؤادكا، ظلامكا اعتزالكا، جلالكا...).

يبدو أن الشيخ الغزالي له وَلَهٌ بالليل وبجميع ما يرتبط به فنراه يبدي اعجابه به ويكشف عن مشاعره وأحاسيسه في كثير من قصائده*، والملاحظ أنه انتهج أسلوب الخطاب، وبث آهاته وحنينه من خلال وصفه له، ومن ذلك قصيدته "ليلات آملة"، يقول[2]:

يَا لَـيْـلُ كَـمْ أَجْـذَلُ مِـنْ ظُـلْـمَتِـكْ وَيَـمْـلَأُ النَّفْسَ صَـدَى رَوْعَـتِـكْ
يَسْتَيْقِظُ الـحَنِيـنُ شَغُـوفًـا بِمَـا يَقْـرَأُهُ لِلْغَيْـبِ فِـي صَفْحَتِـكْ
فَـيَـرْجِـعُ الـرَّائِــدُ مِـنْ جَـوْلَـتِـهِ لَمْ يَلْقَ غَيْرَ الوَعْرِ فِي بُهْمَتِكْ
الـوَعْــرُ! إِلَّا فِـي فُــؤَادِي يَــرَى شَرَّ حَيَاةٍ مَـا خَلَتْ مِنْ رَهَبَتِكْ
فَتِلْكَ أَخْطَـارُ الـدُّجَـى طَـرَّاقَــةٌ يَدْحَرُهَا عَزْمٌ نَـمَـا فِـي سَطْوَتِكْ

[1] ديوان شعر الحياة الأولى، مرجع سابق، ص146.

* من بينها قصائد في ديوانه شعر الحياة الأولى، المرجع نفسه، الفجر، ص140، النجوم، ص147، البدر، ص148.

[2] المرجع نفسه، ص145.

فِي هَدْأَةِ الوَاثِقِ مِنْ هَدْأَتِكْ! وَقُوَّةِ الغَاشِمِ مِنْ قُوَّتِكْ

ينادي الشاعر الليل كما ينادي الحبيب حبيبه ليصرّح له عن حبّه؛ لأنه في دجاه يستيقظ الحنين وتهيج الأشواق؛ فيبوح بها للغيب في صفحاته، وإذا كان الرائد الذي يمهد السبيل لم يجد إلا الوعر في ليل بهيم؛ فإن الشاعر يتحول عنده الليل إلى قوّة يواجه بها الحياة؛ فهو الواثق به في القوة والسكون، وفي سكونه وهدوئه يحلو له التفكير، يقول[1]:

يَا لَيْلُ يَا مَضْجَعَ هَذَا الوَرَى يَحْلُو لِيَ التَّفْكِيرُ فِي صَمْتَتِكْ
فَتَأَلَّقُ الآمَالُ فِي بَهْجَتِهَا وَالسَّاحِرُ النَّاصِعُ مِنْ نَجْمَتِكْ
وَتِلْكُمُ الْأَسْدَافُ فِي أَثْنَائِهَا غَيْبٌ يَشُوقُ فِي كَحِيلِ ظُلْمَتِكْ

يواصل الشاعر نداءه لليل، وفي تكراره للنداء تظهر العلاقة الشاعرية التي أراد أن يرسمها بينه وبين الليل، كما تتحدد هذه العلاقة في تعديده لصفات الليل التي أعجب بها (روعتك، صفحتك، بهمتك، رهبتك، سطوتك، قوتك، صمتك)؛ فهو يرى كل شيء جميل فيه، ويرى أن علاقته به ليست كعلاقة الآخرين؛ فإذا كان الليل مضجع الورى؛ فإنه بالنسبة له وقت يحلو فيه التفكير، وتهيج فيه الأشواق، ويتجدد فيه الحنين.

كشفت لنا هذه الأبيات عن تجربة شاعر فقيه صور أحاسيسه ومشاعره من خلال وصفه لليل، والملاحظ أن الشاعر حافظ على التوجه الذي نحاه كما في القصيدة الماضية؛ فحافظ على أسلوب الخطاب والنداء، وحافظ كذلك على حرف الروي (الكاف) وكل ذلك يظهر ثبات الشاعر في تحديد العلاقة بينه وبين الليل.

وإذا كان الغزالي انتهج البعد التفاؤلي في علاقته بالليل، وفي مظاهر الكون عموما، وإبداء اعجابه وسعادته بها*، فإننا نجد الشيخ محمود شاكر(1892هـ-1958م)*

---

[1] ديوان شعر الحياة الأولى، مرجع سابق، ص145.

* يظهر ذلك جليا في الكثير من قصائده، راجع مثلا؛ المرجع نفسه، قصيدة: الشمس، ص 144، حنين إلى الطبيعة، ص149.

* هو الإمام العلامة أحمد بن محمد شاكر بن عبد القادر، من عائلة علمية؛ فوالده وجده من كبار علماء الأزهر، ولد بالإسكندرية في العاشر من محرم سنة 1327هـ، الموافق للأول فبراير سنة 1909م، تدرج في تعليمه الأكاديمي من الابتدائية إلى الثانوية العامة ثم الجامعة حيث دخل كلية الآداب فدرس لسنتين ثم خرج منها لخلاف بينه وبين طه حسن، ثم رحل إلى الحجاز فاشتغل مدة في التدريس ثم عاد إلى القاهرة؛ فانصرف في الكتابة والتأليف، كانت له=

يظهر البعد التشاؤمي ويرتبط عنده الوصف بالبعد التأملي، ومن ذلك قصيدة "اعصفي يا رياح"، وهي تعبر عن نظرته للكون والإنسان والحياة، وهواجس الإنسان من فكرة الخلود والبقاء والفناء[1]، والشعور الذي اصطبغت به القصيدة هو "شعور المرارة النابع من تكرار معاناته لأخلاطٍ من مشاعر الخيبة والخديعة والوهم"[2]، وهذا ما يظهر جليّا في القصيدة من خلال مقاطعها الثمانية، يقول[3]:

اعْصِفِي يَا رِيَاحُ مِنْ حَيْثُ مَا شِئْتِ.. وَعَفِّي الطُّلُولَ وَالآثَارَا
وَانْسِفِي يَا رِيَاحُ آيَةَ هَذَا اللَّيْلِ حَتَّى يَحُورَ لَيْلًا سِرَارَا
وَازْأَرِي يَا رِيَاحُ فِي حَرَمِ الدَّهْرِ زَئِيرًا يُزَلْزِلُ الأَعْمَارَا

يظهر من هذه المقدمة توجه الشاعر جليّا من خلال خطابه للريح بأن تعصف وهي من عادتها ذلك؛ ولكنه يريد أن تزيد من عصفها وبطشها وقوتها من حيث شاءت حتى لا تترك أثرا لا لعمران الإنسان فحسب؛ بل تمحو الطلول والآثار، وتنسف آية الليل حتى تتركه ليلا شديد الظلام، وتزأر في حرم الدهر حتى لا تترك إنسانا على هذه الأرض!، إنه الفناء الذي لا يدرك كنهه الإنسان، يقول[4]:

اعْصِفِي.. وَانْسِفِي.. كَأَنَّكِ سَخَّرْتِ خَبَالًا يُسَاوِرُ الأَقْدَارَا
اعْصِفِي.. وَازْأَرِي .. كَأَنَّكِ غَيْرَى قَذَفْتْ حِقْدَهَا شِرَارًا وَنَارَا

= صلات كثيرة بالعلماء والكتاب والشعراء، وساهم في تأسيس عدد من الجمعيات والمجلات كجمعية الشبان المسلمين وجريدة العصور والمقتطف؛ ثم تفرغ بعد ذلك إلى تحقيق التراث فحقق العديد من أمهات الكتب، كتفسير الطبري، وطبقات فحول الشعراء، وجمهرة نسب قريش وغيرها من الكتب كما نشر العديد من المقالات والقصائد كمثل قصيدة القوس العذراء، ينظر ترجمته في: دراسات عربية وإسلامية، مهداة إلى أديب العربية الكبير أبي فهر بمناسبة بلوغه السبعين، مجموعة مؤلفين، مطبعة المدني، القاهرة، دط، 1403هـ، 1982م، ص13 وما بعدها، جمهرة مقالات العلامة الشيخ أحمد محمد شاكر، جمعها واعتنى بها، عبد الرحمن بن عبد العزيز بن حماد العقل، دار الرياض، القاهرة، ط01، 1426هـ، 2005م، ص11 وما بعدها.

[1] ينظر: محمود محمد شاكر شاعرا، أماني حاتم مجدي بسيسو، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، آب، 2004م، ص77.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، محمود محمد شاكر، تقديم وشرح، عادل سليمان جمال، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، ط01، 1422هـ، 2001م، ص139.

[4] المرجع نفسه، ص نفسها.

اعْصِفِي كَالجُنُونِ فِي عَقْلِ صَبٍّ هَتَكَ الغَيْظُ عَزْمَهُ وَالوَقَارَا
اعْصِفِي كَالشُّكُوكِ فِي مُهْجَةِ الأَعْمَى تَخَاطَفْنَ حِسَّهُ حَيْثُ سَارَا
اعْصِفِي كَالْفَنَاءِ يَنْتَسِفُ الأَوْكَارَ نَسْفًا وَيَصْرَعُ الأَطْيَارَا

ما زال الشاعر يدعو الريح أن تعصف وتنسف كل الوجود وتزأر بقوة كالحاقد يقذف شررا ونارا، وكالعاشق الذي هتك الوجد سره ووقاره، وكالشكوك التي تراود الإنسان في سر هذا الوجود، وهو إذ يعدد هذه التشبيهات فمراده الوصول إلى الفكرة التي تراود تفكير الإنسان، وهي فكرة الفناء، والملاحظ أن الشاعر إذ يجدد دعوته للريح؛ فهو يكشف لنا عن تجربة مريرة عاشها جعلته يشعر بالخيبة والخديعة من بني الإنسان؛ فجاءت دعوته تعبيرا عن إحساسه وشعوره بالغدر والكذب والخديعة التي ذاق مرارتها، يقول[1]:

اعْصِفِي كَالوَفَاءِ صَادَمَهُ الغَدْرُ فَأَغْضَى إِغْضَاءَةً، ثُمَّ ثَارَا
اعْصِفِي كَالضَّلَالِ يَسْخَرُ مِنْ هَادٍ أَذَلَّ القِفَارَ عِلْمًا، وَحَارَا
اعْصِفِي كَالأَسَى أَفَاقَ مِنَ الصَّبْرِ فَلَمْ يَسْتَطِعْ قَرَارًا، وَفَارَا
اعْصِفِي وَانْسِفِي، فَمَا أَنْتِ إِلَّا نِعْمَةً تُنْشِئُ الخَرَابَ اقْتِدَارَا
عَالَمٌ لَمْ يَكُنْ وَلَا السَّاكِنُوهُ غَيْرَ أَشْبَاحِ نِقْمَةٍ تَتَبَارَى!

من الملاحظ أن تكرار الشاعر لألفاظ لها دلالات شعورية عميقة في نفسه يعكس حالة الأسى والمرارة التي عاشها؛ ففي المقطع الأول من القصيدة فقط كرر فعل الأمر (اعصفي عشر مرات، وانسفي كرره ثلاث مرات، ازأري كرره مرتين)، والملاحظ أن الشاعر صور لنا حالة الإنسان وهو يتصارع مع هواجس النفس بين الوفاء والغدر، والهدى والظلال، والنعمة والنقمة؛ فمن خلال هذه الثنائيات الضدّية التي عقدها تنكشف حقيقة الإنسان في هذا الوجود، والذي مآله إلى الفناء ولو تتبعنا باقي مقاطع القصيدة لوجدنا أن الشاعر أقامها على هذه الثنائيات الضديّة، يقول[2]:

اشْهَدِي: هَلْ رَأَيْتِ عَقْلًا وَنُبْلًا أَمْ جُنُونًا يَؤُمُّ خِزْيًا وَعَارَا؟
وَخَفَايَا مِنَ الخَبَائِثِ تَسْعَى، وَحُقُودًا مِنَ الخَنَى تَتَمَارَى

[1] اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، مرجع سابق، ص ص 139، 140.
[2] المرجع نفسه، ص ص140، 141.

أَسَاطِيـر حَيَّـة أَلْبَسْتْهَـا قِينَـةُ الدَّهْـرِ ثَـوْبَـهَـا الـمُسْتَعَـــارَا
وَأَبَـاطِـيـلَ دَلَّسَتْهَـا أَكَـاذِيبُ، فَـأَضْحَتْ هُدًى وَأَمْسَتْ مَـنَـــارَا
وَمَطَـايَـا تَـخُـوضُ فِـي لُـجَـجِ الظُّـلْـمِ بِرِكْبٍ لَا يَسْأَمُونَ السِّفَـارَا
وَأَذِلَّاءَ يَشْمَـخُـونَ مِـنَ الكِبْـرِ وَهُـمْ فِـي الـقِـيـودِ حَسْرَى أُسَـارَى!
وَدُمًى لَمْ تَـزَلْ تَسِيـرُ اضْطِرَارًا.. فِي غُرُورٍ يَنْفِي المَسِيرَ اضْطِرَارَا
وَبَـقَـايَـا فَـرَائِـس لَـمْ تَكَدْ تَنْبض حَتَّى أَحَـدَّتِ الأَظْـفَـــارَا!
وَدَنَايَا تَـخْـتَـالُ فِـي زُخْـرِفِ البَطْشِ تَـخَالُ الأَقْـدَارَ مِـنْـهَا غَيَـارَى!
فِـي حَيَـاةٍ مَـخْـبُـولَـةٍ أَسْكَرَتْـهَـا شَـهَوَاتٌ تَبْقَى.. وَتُفْنِـي السُّكَـارَى
كُـلُّ شَـيْءٍ مَسَّتْـهُ يَطْـغَـى فَـلَا.. يـزهـد طَـبْـعًـا وَلَا يَـعِفُّ اخْتِيَـارَا

يخاطب الشاعر الريح بقوله (اشهدي)؛ فهو لم يعد يثق في أحد ليشهد معه على معاناته من الإنسان الذي اجتمعت فيه صفات (الخبث والمكر والخديعة والأباطيل والكذب...)، وهو ما يبرر حالة التشاؤم التي اصطبغت بها القصيدة والألفاظ في مجملها تصب في هذا المعنى (جنونا، خزيا، عارا، الخبائث، حقودا، أباطيل، أكاذيب...).

وحسبنا بهذين المقطعين من القصيدة ليكشفا لنا تجربة شاعر فقيه عاش التجربة وعبّر عن مشاعر جيّاشة، وهواجس نفس شاعرة مع تساؤلات الوجود والفناء والعدم؛ فاختار لذلك غرض الوصف. ومما لاحظناه أن الشاعر خرج بالوصف عن عادة الشعراء الفقهاء في توجههم للوصف التشخيصي والمباشر، وغالبا ما كان وصفهم سطحي يقف عند المظاهر الخارجيّة[1]؛ ولكن الشيخ محمود شاكر طرق الوصف ببعد فلسفي وبرؤية تشاؤمية كشفت لنا عن تجربته وعبّرت عن أحاسيسه ومشاعره.

وفي وصف الفقهاء المعاصرين للبحر تبرز تجربة الشيخ أحمد سحنون؛ فقد شكّل البحر سمة بارزة في شعره، وارتبط عنده بشعور ذاتي انطلاقا من "نظرته العميقة والواسعة للكون، لتكون وظيفة الشعر عنده وظيفة جمالية بالدرجة الأولى"[2] وهذه العلاقة التي شكّلها الشيخ سحنون مع البحر تُبرّر كثرة القصائد التي كتبها في وصفه، وبالتتبع

[1] ينظر: شعر الفقهاء في العصر العباسي الثاني، مرجع سابق، ص203.

[2] العدول في شعر أحمد سحنون، ولعيد عبد اللطيف، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 1435- 1439هـ، 2014-2015م، ص30.

لديوانه الشعري وجدنا أنها بلغت عشر قصائد؛ بأبعاد ودلالات مختلفة، ولنستمع إليه وهو يكشف عن حبّه للبحر، وحسن الجوار معه، يقول[1]:

بِقُرْبِكَ يَا بَحْرُ قَرَّ قَرَارِي وَهَلْ كِجِوَارِكَ حُسْنُ جِوَارِ؟
نَأَيْتُ بِهِ عَنْ هُمُومِ الحَيَاةِ وَبَطْشِ الطُّغَاةِ وَبَأْسِ الضَّوَارِي
وَجَدْتُ بِقُرْبِكَ يَا بَحْرُ سَلْوَى لِقَلْبِي وَإِنْهَاضِهِ عَنْ عَثَارِ!!!
وَعَادَ إِلَيَّ هُدُوئِي الذِي بِهِ أُنْتِجُ الفِكْرَ طِيبِ الثِّمَارِ
وَإِنِّي انْتَفَعْتُ بِوَقْتِي الذِي تَلَاشَى سُدًى كَتَلَاشِي البُخَارِ

يكشف الشاعر عن ثباته في قراره بالسكن بجوار البحر؛ فهو بالنسبة له خير الجوار، وإليه يهرب من هموم الحياة، وظلم المستعمر وبطشه، وبقربه يرتاح قلبه، وتهدأ نفسه، وتنطلق شاعريّته، ولأجل ذلك يصرّح له بعشقه، يقول[2]:

أَنَا عَاشِقُ البَحْرُ – يَا بَحْرُ – فَانْعَمْ بِقُرْبِكَ مِنْ عَاشِقٍ لِلْبِحَارِ
إِذَا مَا تَبَسَّمْتَ كُنْتَ سَلَامًا لِنَفْسِي وَحُرِّيَّتِي مِنْ إِسَارِي
وَإِنْ ثُرْتَ ثَارَتْ بِحَارُ شُجُونِي وَأَصْبَحَ شِعْرِي بَرَاكِينُ نَارِ
فَنَفْسِيَ بَحْرٌ، فَطَوْرًا تَثُورُ وَطَوْرًا تُحَاكِي هُدُوءَ البِحَارِ
فَحَسْبُكَ أَنَّكَ مُلْهِمُ شِعْرِي بِذَاكَ اتَّخَذْتُ هَوَاكَ شِعَارِي

يبدو أن الشاعر شكّل علاقة حميمية مع البحر؛ فخاطبه بياء النداء (يا بحر) وما في ذلك من دلالة شعورية ليقول له: (أنا عاشق البحر) وعبّر بضمير المتكلم وكأنه يقول: إنه وحده عاشق البحر وليس أحدا سواه، وليس البحر الذي يجاوره فحسب، بل هو عاشق كل البحار(عاشق البحار)، وكل شيء فيه يحاكي صفات البحر؛ قلبه وفكره ونفسه وشِعره وغضبه وهدوئه، وكفى بذلك سببا في أن يتخذ هواه شعارا له.

لقد عبّر الشاعر من خلال هذه القصيدة عن مشاعر جيّاشة وأحاسيس صادقة في حبه للبحر، ولا أدل على ذلك كثرة تكراره له (كرره عشر مرات بين المفرد والجمع)

[1] ديوانه، مرجع سابق، ج2، ص280.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

وهو ما يكشف عن وقع لفظة البحر في نفسه، والتي لم يجد معها الشاعر إلا التعبير عن حبّه وعشقه له.

هذا العشق الذي أضحى الشيخ سحنون يعرف من خلاله صوت البحر ويسمع أنينه وشكواه، ويعرف ألمه ومواجعه، يقول[1]:

مَـاذَا بِـنَـفْـسِـكَ قَـدْ أَلَـــمْ ... يَـا أَيُّـهَـا البَـحْـرُ الخِضَـمْ
نَـامَ الـخَـلَائِـــقُ كُـلُّـهُـــمْ ... وَبَـقِـيـتَ وَحْـدَكْ لَـمْ تَـنَـمْ
فَـالْـكَـوْنُ فِـي صَـمْـتٍ عَـمِـيـقٍ ... غَـيْـرُ صَـوْتِـكَ فَـهْـوَ لَـمْ ...
وَالـجَـوُّ مُـؤْتَـلَـقٌ وَفِـــي ... جَـنَـبَـاتِـهِ الـبَـدْرُ ابْـتَـسَـمْ
وَأَرَى الـعُـبُّـوسَ عَـلَـى مُـحَـيَّـاكَ ... الـجَـلِـيـــلِ قَـــدِ ارْتَـسَـمْ
وَأَرَى أَنِـيـنَـــكَ صَـــارِخًـــا ... كَـالـرَّعْـدِ دَوَّى فِـي الأَكَـــمْ
وَأَرَاكَ كَـالـمَـشْـفَـى يَـضِـــجُّ ... مِـنَ الـنَّـسِـيـمِ إِذَا أَلَـــمْ
فَـكَـأَنَّ مَـوْجَـــكَ وَهْـــوَ ... يَـعْـثِـرُ بِـالصُّـخُـورِ إِذَا اصْـطَـدَمْ
دَمْـعٌ جَـرَى مِـنْ مُـوجِـعٍ ... فَـقَـدَ الـتَّـصَـبُّـرَ فَـانْـسَـجَـمْ!
يَـا بَـحْـرُ مَـا هَـذِي الـشَّـكَـاةِ ... أَلَـسْـتَ تُـوصَـفُ بِـالْـعِـظَـــمْ؟
مَـاذَا الـتَّـبَـرَّمُ بِـالـحَـيَـــاةِ ... كَـأَنَّـمَـــا أَشْـجَـــاكَ هَـــــمْ؟

إن صوت البحر الذي يشعر به الشاعر ويحس به هو صوت الألم ومرارة الواقع؛ واقع لم يجد الشاعر طريقة للتعبير عنه إلا من خلال امتزاجه مع صوت البحر وكأن الجميع فقد الشعور به والإحساس بمعاناته وآلامه؛ فهرب إلى الحبيب الذي يعرف شكواه، ويسمع أنينه ونجواه، ليصرّح له عن الظلم الذي تعرّض له من المستدمر الفرنسي وذاق مرارته، يقول[2]:

أَتَـضِـيـقُ ذَرْعًـــا كَـابْـــنِ ... آَدَمَ بِـالـوُجُـودِ وَمَـا انْـتَـظَـمْ؟
وَمِـنَ الـمُـعَـمِّـرِ إِذَ طَـغَـــى ... كَـــمْ أَبَـــادَ وَكَـــمْ هَـــــدَمْ؟
أَتَـضِـجُّ مِـنْ شَـرَفٍ يُـــدَاسُ ... وَمِـنَ الـمُـسَـيْـطِـرِ إِذَ ظَـلَـمْ!

[1] ديوانه، مرجع سابق، ج01، ص30.

[2] المرجع نفسه، ص31.

أَتَـضِـجُّ مِـنْ حُـرٍّ يُـهَـانُ وَمِـنْ حُـقُـوقٍ تُـهْـتَـضَـمْ؟
أَتَـضِـجُّ مِـنْ جَـارٍ يَـجُـودُ وَمِـنْ وَضِـيـعٍ يُـحْـتَـرَمْ؟
أَتَـضِـجُّ مِـنْ عَبَثِ السِّيَاسَةِ وَمِـنْ أَخٍ خَـانَ الـذِّمَـمْ؟

إن تكرار الشاعر الاستفهام مع تكرار الفعل المضارع تضجّ قد كشف صوت المتستّر خلف صوت البحر، إنه صوت شاعر عاش مرارة المستدمر؛ فعبّر عن معاناته وآلامه وأحزانه من خلال الصورة التي رسمها للبحر، والألفاظ والعبارات دالة على هذا المعنى (طغى، أباد، هدم، شرف يداس، ظلم، حر يهان، حقوق تهتضم...)، وذلك لأنه وقف عاجزا أمام بؤس واقعه؛ فالتجأ إليه علّه ينسيه هذا الواقع الأليم، يقول[1]:

إِنِّـي حِـيَـالَـكَ وَاقِـفٌ فَـكَّـرْتُ فِـيـكَ فَـلَـمْ أَنَـمْ!
وَسَـئِـمْـتُ مِـنْ أَرَقِـي فَـجِـئْـتُ إِلَـيْـكَ أَطَّـرِحُ الـسَّـأَمْ
فَـلَـعَـلَّ نَـظْـرَكَ الـجَـمِـيـلَ يَـذُودُ عَـنْ قَـلْـبِـيَ الْأَلَـمْ
وَسَـمَـاءُ وَحْـيٍ لِـلْأَدِيـبِ حَوَيْتَ لِمُجْتَلِيكَ وَكَمْ حِكَمْ!
كَـمْ قَـدْ طَوَيْـتَ مِـنَ الـقُـرُونِ وَكَـمْ مَـحَـوْتَ مِـنَ الأُمَـمْ
كَـمْ قَـدْ حَـوَيْـتَ مِـنَ الـرُّفَـاتِ وَكَـمْ ضَـمَـمْـتَ مِـنَ الـرِّمَـمْ
أَفَـأَنْـتَ تَـارِيـخٌ تَـضَـمَّـنَ مَـا جَـرَى مُـنْـذُ الـقِـدَمْ؟
دَمٌ مُـسْـتَـرَادًا لِـلْـحَـزِيـنِ وَسَـلْـوَةٍ لِـذَوِي الأَلَـمْ
وَسَـمَـاءُ وَحْـيٍ لِلْأَدِيـبِ وَمُـجْـتَـلَـى حُـسْـنًـا أَتَـمْ!

إن البحر بالنسبة للشاعر هو الملاذ الذي يخفف عنه آلامه، ويكشف عنه همومه وأحزانه؛ وهو رمز الصبر والحكمة، وهو الثابت وما سواه المتغير؛ فطوى القرون والأمم والرفات والرمم، كل ذلك اندثر وبقي البحر ثابتا بقوته وسطوته، كما سيندثر المستعمر ويبقى الشاعر ثابتا في أرضه ينشد حرّيته.

كشفت القصيدة عن تجربة شاعر عبّر عن أحاسيسه ومشاعره من خلال وصف البحر، ومما لاحظناه في تجربة الشيخ سحنون هذا التغيير الذي أحدثه في غرض

[1] ديوانه، مرجع سابق، ج01، ص31.

الوصف وذلك بامتزاجه عنده بالصوت الثوري، وهذا لم يعرف في وصف الشعراء الفقهاء قديما؛ مما نعتبره خروجا عن الإطار العام لغرض الوصف في شعر الفقهاء.

وحسبنا ما قدمنا من أمثلة في وصف شعراء الفقهاء المعاصرين لمظاهر الكون لإظهار تجاربهم فيه، والتي في مجملها حافظت على الإطار العام لغرض الوصف عند القدامى، ولم نلحظ تغيّرا كبيرا عدا بعض المحاولات كمحاولة الشيخ محمود شاكر والشيخ سحنون كما بينا آنفا، ومع ذلك فقد عبّروا عن تجارب معاشة، ومشاعر فيّاضة، وأحاسيس صادقة، وتوجّهوا إلى الطبيعة وتفاعلوا معها، وصوّروا ما فيها من مظاهر الجمال بذوق فنّي جمالي.

مثلما تفاعل شعراء الفقهاء المعاصرين مع الطبيعة ومظاهر الكون تفاعلوا أيضا مع منجزات الإنسان الحضارية على مختلف تشكلاتها، من بنيان كالمدن والمساجد والمعاهد الدينية...، كما وصفوا الصناعات والمخترعات الحديثة كالقطار والطائرة والمصانع...

ففي وصفهم للمدن نجد أنهم توجهوا إلى وصف جمال الطبيعة فيها؛ ومن ذلك وصف الإمام عبد القادر بن بدران(...- 1927م)* لمدينة دوما؛ فخاطبها بقوله[1]:

حَيَّا الحَيَا دُومَا البَدِيعَةَ إِنَّهَا ... أَضْحَتْ جَمَالَ الغُوطَةِ الفَيْحَاءِ

وَسَمَتْ عَلَى المَرْجَيْنِ فِي عِزٍّ وَفِي ... طِيبِ الهَوَاءِ وَبِاليَدِ البَيْضَاءِ

وَرِيَاضُهَا طَابَ النَّسِيمُ بِهَا فَكَمْ ... شُفِيَ المَرِيضُ بِهَا مِنَ البَلْوَاءِ

أَطْيَارُهَا غَنَّتْ عَلَى العِيدَانِ إِذْ ... رَقَصَ النَّسِيمُ لِرِقَّةِ النُّدَمَاءِ

وَالمَاءُ يَمْشِي فِي الرِّيَاضِ مُقَسَّمًا ... يَسْعَى لِخِدْمَةِ أَهْلِ ذَاكَ المَاءِ

لِلَّهِ رَأْسُ العَيْنِ فِيهَا إِنَّهُ ... مَجْلَى الهُمُومِ وَمَكْمَدُ الأَعْدَاءِ

---

* هو عبد القار بن أحمد بن مصطفى عبد الرحيم بن محمد بن بدران، فقيه أصولي حنبلي، عارف بالأدب والتاريخ، وله تصانيف كثيرة، منها: شرح روضة الناضر لابن قدامة، موارد الأفهام في سلسبيل عمدة الأحكام وغيرها من الكتب، توفي سنة 1927م، ينظر ترجمته في: كتابه، المدخل إلى مذهب الإمام أحمد بن حنبل، تح، عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط02، 1401هـ، 1981م، ص25 وما بعدها، الأعلام للزركلي، مرجع سابق، ج04، ص37.

[1] ديوان الإمام عبد القادر بن بدران، المسمّى بـ: تسلية اللبيب عن ذكرى الحبيب، عبد القادر بن بدران الدومي الحنبلي، تح، نور الدين طالب، دار النوادر، ط01، 1428هـ، 2007م، ص137.

جَمَعَ الـحَـرَارَةَ وَالـبُـرُودَةَ مَـاؤُهَـا فَـاعْـجَـبْ لِتِلْكَ الـرَّوْضَـةِ الحَسْنَاءِ
كَرُمَتْ بِكَرْمَـةِ أَرْضِـهَـا وَتَفَاخَـرَتْ وَالـكَـرْمُ مَـنْـشَـؤُهُ مِـنَ الـكُـرَمَـاءِ
زَيْتُونُهَـا قَـدْ أَقْسَـمَ البَارِي بِـهِ فَـالـتِّيـنُ وَالـزَّيْـتُـونُ جُـلُّ مُنَـائِـي
أَعْنَابُهَـا مَـا إِنْ لَـهَـا مِـنْ مُشْبِـهٍ مَـا بَـيْـنَ أَنْـدَلُـسٍ إِلَـى صَـنْـعَـاءِ

يصف الشاعر دوما من خلال تصويره لجمال الطبيعة التي تزخر بها من هواءها ونسيمها الذي يشفي العليل ورياضها اليانعة، وطيورها الغنّاء، ومياهها التي تجلي الهموم وتكمد الأعداء، وزيتونها وأعنابها؛ فالشاعر يرى فيها كل شيء جميل، وهو بذلك يؤكد على شدّة تعلقه بها، ويراها أطيب المواضع وأكرمها، يقول[1]:

بَلَدٌ لَدَى الإِنْصَافِ أَطْيبُ مِوْضِعٍ رَغْمَا عَلَى أَنْـفِ الـعَـدُوِّ الـنَـائِـي
أَكْرِمْ بِهَا مِنْ غَـادَةٍ كَـمْ أَسْكَـرَتْ بِسُـلَافَـةِ الـنُّـدَمَـاءِ وَالـخُـلَـطَـاءِ
مِنْ أَيْنَ لِلْمُدُنِ العَظِيمَـةِ مَالَـهَـا بِالنَّيْـرِبَـيْـنِ مِـنْ كَـمَـالِ بَـهَـاءِ

مع أن مدينة الشاعر تقع في بلاد تتعدد فيها أمكنة الجمال إلا أنه يراها أفضل هذه الأمكنة وأجملها، يقول[2]:

بَـرَدَى يُـصَـفَّـقُ بِـالـرَّحِـيـقِ وَبَـانِـيَـا سُ لَـهُ الـنَّـدِيـمُ مُـعَـنْـبَـرُ الأَرْجَـاءِ
وَالـمَـرْجَـةُ الـفَـيْـحَـاءُ أَفْـدِيـهَـا بِـمَـا فِـي الـغَـرْبِ مِنْ جَبَلٍ وَمِنْ صَحْـرَاءِ
مَـا جِـلِّـقٌ إِلَّا رِيَـاضُ مَـحَـاسِـنٍ وَمَـفَـاخِـرٍ وَمَـكَـارِمٍ وَهَـنَـاءِ
هِـيَ جَـنَّـةُ الـدُّنْـيَـا وَدُرَّةُ تَـاجِـهَـا وَمَـعَـادِنُ الـعُـلَـمَـاءِ وَالأُدَبَـاءِ
تَسْمُـو بِـغُـوطَـتِـهَـا وَتَـرْفُـلُ بِالْبَـهَـا لِـطَـرَائِـفِ الأَنْـوَاءِ وَالأَنْـدَاءِ
نَـظَـرَتْ إِلَـيْـهَـا بِـالـحُـنُـوِّ فَـحُـكِّـمَـتْ دُومَا بِـهَا فَـسَـمَـتْ عَـلى الـجَـوْزَاءِ

مع أن القصيدة عبّرت عن تعلّق الشاعر بالمكان (دوما)- إذ الوصف دليل الإعجاب والمحبّة- وكشفت عن وصفه لجمالها الطبيعي؛ إلا أننا لم نسمع صوت الشاعر ولم نرى تعبيرا عن أحاسيسه ومشاعره بصورة واضحة؛ فلم نجد في القصيدة ضمير

[1] ديوانه، مرجع سابق، ص ص137، 138.

[2] المرجع نفسه، ص138.

المتكلم ولو في بيت واحد، وإنما اكتفى بالوصف التشخيصي للمكان (الرياض، المياه، الأشجار، النسيم ...) وهو بذلك لم يخرج عن الإطار العام للوصف عند شعراء الفقهاء.

وفي شعر الشيخ مصطفى الزرقا تبرز تجربة شاعر فقيه عبّر عن مشاعر الإعجاب بالمكان؛ فاستعمل لذلك غرض الوصف، ومن ذلك قصيدته التي وصف فيها مدينة (عنّابة) الجزائرية؛ فخاطبها بقوله[1]:

سُقْيَا لِعَهْدِكِ بَلْدَةَ العُنَّابِ ... يَا جَنَّةَ الأَثْمَارِ وَالأَعْنَابِ
يَا آيَةً فِي الحُسْنِ رَفَّ جَمَالُهَا ... فُتِنَتْ بِبَهْجَتِهَا أُولِي الأَلْبَابِ
يَا بُونَةَ المَجْدِ العَرِيقِ وَدَوْحَةَ ... النَّسَبِ العَتِيقِ وَمْجَمَعَ الأَحْسَابِ
فَاقَتْ طَبِيعَتُكِ البِلَادَ بِطِيبِهَا ... يَا مُلْتَقَى العُلَمَاءِ وَالأَقْطَابِ

إن تكرار الشاعر للنداء (كرره أربع مرات) تبرز عاطفة الحب والإعجاب لمدينة عنّابة؛ فوصفها بأجمل الأوصاف (يا جنّة، يا آية في الحسن، يا بونة المجد، يا ملتقى العلماء...)، ولجمالها تهفو النفوس لرؤيتها، وتطرب بحسنها وبهائها، يقول[2]:

هَفَتِ النُّفُوسُ إِلَى رُؤَاكِ وَأَصْبَحَتْ ... سَكْرَى بِأَخْيِلَةٍ مِنَ الإِعْجَابِ
جُمِعَتْ لِكِ الغُرَرُ الثَّلَاثُ فَسَاحِلٌ ... رَهْوٍ، وَسَهْلٍ مُمْرِعٍ، وَرَوَابِي
وَقَوَافِلُ التَّارِيخِ فِيكِ تَسَلْسَلَتْ ... كَرَسَائِلِ الأَحْبَابِ لَلْأَحْبَابِ
تَرَكَتْ لَنَا بَصَمَاتِهَا بَرَّاقَةً ... فِي كُلِّ مُنْتَجَعٍ وَكُلِّ جَنَابِ
قَصَدَتْكِ مِنْ بَرٍّ وَبَحْرِ شُرَّعًا ... مَجْذُوبَةً بِجَمَالِكِ الخَلَّابِ
فَعَلَى جِبَالِكِ لِلْبَهَاءِ عَجَائِبٌ ... وَعَلَى سُفُوحِكِ سَالَ كُلُّ عُجَابِ
كُسِيَتْ شَوَاطِئُهَا وَخُضْرُ جِبَالِهَا ... جِلْبَابَ حُسْنٍ أَيُّمَا جِلْبَابِ!!
ضَحِكَتْ شَوَاطِئُهَا وَيَغْلِي مَاؤُهَا ... بِالسَّابِحِينَ طَفُوا كَمِثْلِ حَبَابِ

يخاطب الشاعر المكان (عنابة) كما تُخاطَب المرأة الحسناء، وهو ما يكشف عن علاقة المحبة والإعجاب التي يشعر بها؛ فقد كرر كاف الخطاب في القصيدة تسع مرات (لعهدك، طبيعتك، رؤاك، لك، فيك...)، والملاحظ أن الشاعر لم يكتف في وصفه

[1] ديوان قوس قزح، مرجع سابق، ص45.

[2] المرجع نفسه، ص ص45، 46.

لعنابة بجمال الطبيعة فقط – وإن كان هو الغالب في القصيدة –كما نحى الإمام ابن بدران في قصيدته السابقة، وإنما نجده يصفها بأوصاف أخرى (المجد العريق، النسب العتيق، مجمع الأحساب، ملتقى العلماء والأقطاب...)؛ وبهذا تبلورت تجربة الشاعر في كشف مشاعره وأحاسيسه تجاه المكان الموصوف.

ويصف الشيخ تقي الدين الهلالي قصرا لأحد أصدقائه في الزبير بالعراق؛ وقد أعجبه منظره وهو في صحراء وقد حفّته خضرة من جميع جوانبه، يقول[1]:

أَبَا قَاسِمٍ إِنَّ القُصورَ كَوَاكِبٌ وَقَصْرُكَ ذَا مِنْ بَيْنِهَا مُشْرِقٌ بَدْرُ
تَرَى حَوْلَهُ مِنْ أَخْضَرِ النَّبْتِ شَامَةً عَلَى وَجْهِ صَحرَا مَفَاوِزُهَا غُبْرُ
إِلَى أَثْلَاتٍ كَالعَوَائِسِ صُفَّتِ ذَوَائِبُهَا غُلْبٌ وَأَفْنَانُهَا خُضْرُ
وَرَافِعَةٌ لِلْمَاءِ تُرْسِلُ زَفْرَةً مُنَظَّمَةً قَدْ سَالَ مِنْ دَمْعِهَا نَهْرُ
تُحَاكِي مُحِبًا قَدْ جَفَاهُ حَبِيبَهُ فِفِي عَيْنِهِ بَحْرُ وَفِي قَلْبِهِ جَمْرُ
فَتُوسِعُهُمْ بِرًّا وَلُطْفًا وَنَائِلًا وَوَجْهُكَ وَضَّاءٌ بِهِ يَطْفَحُ البِشْرُ

فالشاعر يشبّه القصر بالبدر الذي يشرق من بين كل الكواكب، وبالناقة البيضاء التي خالطتها شقرة، ويعبّر عن مدى إعجابه بهذا القصر الذي شاهده في صحراء شهباء وهو فيها بخضرته وجريان مائه كالشامة. وفي الأبيات تظهر مشاعر الشاعر من خلال وصفه لرافعة الماء وهو يسيل منها بانتظام حينما استحضر جفاء المحب للحبيب وقد اكتوى القلب بنار الفراق، إلا أنه يظهر العطف والحنان، والبر واللطف، فاستحضار الشاعر لهذه المعاني القلبية تظهر مشاعر وأحاسيس شاعر عاش التجربة فعبّر عنها من خلال غرض الوصف.

وفي وصف الشعراء المعاصرين للمخترعات الحديثة نجد تجربة الشيخ الإبراهيمي في وصف الطائرة، وقد ربط ذلك بتجربة الشوق والحنين، يقول[2]:

دَعَا بِيَ الشَّوْقُ إِلَى التِّرْحَالِ وَالشَّوْقُ إِنْ يُدْعَ غَرِيمٌ كَالِي
فَلَمْ أُوَدِّعْ طَلَّتِي وَآلِي حَتَّى امْتَطَيْتُ جَمَّةَ التِّصْهَالِ

[1] ديوان منحة الكبير المتعالي في شعر وأخبار محمد تقي الدين الهلالي، مرجع سابق، ص ص362، 363.

[2] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، مرجع سابق، ج04، ص408، المورد العذب النمير من أشعار العلامة محمد البشير، مرجع سابق، ص109.

بَـهِـيـمَـةٌ صِـيـغَـتْ عَـلَـى مِـنْـوَالِ وَاجْـتَـمَـعَـتْ وَالـطَّـيْـر فِـي مِـثَـالِ
تُـدِيـنُ بِـالإِسْـرَاعِ وَالإِعْـجَـالِ لَا تَقْـتَـضِـي بِـالـرَّيْـثِ وَالإِمْـهَـالِ
طَـعَـامُـهَـا الـنَّـارُ وَلَا تُـبَـالِـي تَـحْـيَـا عَـلَـى الإِحْـرَاقِ وَالإِشْـعَـالِ
فَـاعْـجَـبْ بِـهَـا مَشْـدُودَةَ الـرِّحَـالِ بِـاللَّـيْـلِ وَالإِبْـكَـارِ وَالآَصَـالِ
سَـمِـيـنَـةٌ فِـي الـخَـصْـبِ وَالإِمْـحَـالِ وَثِـيـقَـةُ الأَضْـلَاعِ وَالأَوْصَـالِ
لَـمْ تَـشْـكُ مِـنْ أَيْـنٍ وَلَا كَـلَـالِ قَـدْ جَـمَـعَـتْ غَـرَائِـبَ الأَشْـكَـالِ
طَـيَّـارَةٌ تَـهْـزَأُ بِـالـجِـبَـالِ وَبِـالـشِّـعَـابِ الـخُـضْـرِ وَالأَوْحَـالِ
وَالـرَّوَابِـي الـخُـضْـرِ وَالـتِّـلَالِ مَـا وَطِـئَـتْ قَـطُّ عَـلَـى الـرِّمَـالِ
إِلَّا بِـقَـدْرِ الـرَّفْـعِ وَالإِنْـزَالِ إِنْ حَـرَّكَـتْ زَفَّـتْ زَفِـيـفَ الـرَّالِ
وَزَأَرَتْ فِـي الـجَـوِّ كَـالـرِّئْـبَـالِ كَـأَنَـهَـا سَـفِـيـنَـةٌ فِـي الآَلِ

مع أن موضوع الوصف (الطائرة) جديد في تجربة الشعراء الفقهاء؛ إلا أن الشاعر حافظ على الوصف التشخيصي كعادة أغلب شعراء الفقهاء القدامى، وكذا في استعماله التشبيه التقليدي؛ فقد شبه الطائرة بالفرس (حتى امتطيت جمة التصهال) والطائر (واجتمعت والطير في مثال) والملاحظ أن الشاعر أكثر من هذه التشبيهات ولذلك لم نسمع صوت الشاعر، ولم تكشف الأبيات لنا عن أحاسيسه ومشاعره ما عدا في البيت الأول (دعا بي الشوق إلى الترحال...)، ومع ذلك فهي تظهر لنا تفاعل الشاعر مع هذه المخترعات الجديدة من خلال غرض الوصف.

ينحو كثير من شعراء الفقهاء المعاصرين هذا المنحى في وصف المخترعات الحديثة بأوصاف استمدّوها من الشعر العربي القديم، كالفرس والناقة والظبي...، فهذا الشيخ مصطفى الزرقا يصف لنا قاطرة ويشبهها بالناقة، وقد صرّح بذلك في تقديمه للقصيدة وأكد على أنه وصف فيها القاطرة الحديثة بأوصاف استمدّها من وصف الشعراء القدامى للناقة[1]، يقول[2]:

فَـهَـلْ تُـبْـلِـغَـنِّـي دَارَكَـمْ عَـجْـرَفِـيَّـةٌ مِنَ اليَعْمُلَاتِ السُّحْمِ، لَا الأَيْنُـقِ الأُدْمِ

[1] ينظر: ديوان قوس قزح، مرجع سابق، ص 51.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

لَهَا حِينَمَا تَغْدُو هَدِيرٌ كَأَنَّهُ زَئِيرٌ يُجَلِّي وَقْعُهُ صَمَمَ الصَّمِ
وَمَا رَعَتِ السَّعْدَانَ يَوْمًا وَلَا الغَضَا وَلَكِنْ تُغَذَّى بِالبُخَارِ وَبِالفَحْمِ
وَمَا نَضَخَتْ ذِفْرَى لَهَا مِنْ كَلَالَةٍ وَلَا احْتَاجَتِ الأَضْلَاعُ مِنْهَا إِلَى اللَّدمِ
وَأَخْفَافُهَا صَلْبُ الحَدِيدِ كَأَنَّهَا مَحَالَاتُ بِئْرٍ نُظِّمَتْ أَيُّمَا نَظْمِ
عَلَى طُرُقِ الفُولَاذِ تَجْتَرِي عَلَى المَدَى كَمِثْلِ هُجُومِ الأَفْعَوَانِ عَلَى الخَصْمِ
سَوَاءٌ لَدَيْهَا الحَرُّ وَالقَرُّ وَالدُّجَى وَقُرْبٌ وَبُعْدٌ فَهْيَ دَائِمَةُ العَزْمِ
تَنُصُّ فَلَا تَحْفَى، وَتَسْرِي فَلَا تَنِي وَلَا تَشْتَكِي الإِعْيَاءَ مِنْ قِلَّةِ النَّوْمِ
وَلَيْسَ عَلَيْهَا مِنْ خِطَامٍ وَلَا بُرًى سِوَى مِقْوَمٍ أَوْ مِيقَفٍ مُحْكَمِ الأَزْمِ
يُوَجِّهُهَا القَطَّارُ وَهْيَ تُطِيعُهُ كَمَا شِئْتَ مِنْ حِسٍّ رَهِيفٍ، وَمِنْ فَهْمِ

فالشاعر بنى وصفه للقاطرة على وصف القدامى للناقة، ولذلك طغى الوصف الحسي على القصيدة وأكثر من التشبيهات تماما كأننا أمام قصيدة الإبراهيمي في وصفه للطائرة، وهو يظهر توجّه الشعراء الفقهاء المعاصرين في وصفهم لهذه المخترعات الحديثة، وهي ميزة ثابتة في تجاربهم الشعرية، وربما يرجع ذلك إلى كثرة مطالعاتهم للشعر العربي القديم، وتعلقهم به من ناحية الحفاظ على اللغة؛ فتمكنوا من اللغة، وظهر ذلك في تجاربهم الشعرية.

حسبنا بهذه النماذج لتبين لنا تجربة الشعراء الفقهاء المعاصرين في غرض الوصف، والتي في غالبها حافظت على الإطار العام لهذا الغرض في الشعر العربي وفي شعر الفقهاء خصوصا.

4- الغـزل:

الغزل من الفنون الشعرية القديمة في الشعر العربي، ومن الأغراض الأكثر شيوعا؛ وذلك لارتباطه بالتجارب الذاتية للإنسان، وهي تجربة الحب التي هي أسمى التجارب الإنسانية، ولذلك صوّر الشعراء تجاربهم وأحاسيسهم الوجدانيّة[1]، وعبّروا عن خلجات النفس الإنسانية مع عاطفة الحب، "وما يؤدي إليه هذا الحب من وصل

[1] ينظر: الغزل في الشعر العربي، سراج الدين محمد، دار الراتب الجامعية، بيروت، دط، دت، ص06. الغزل عند العرب، حسان أبو رحاب، مطبعة مصر، القاهرة، ط01، دت، ص05 وما بعدها.

أو هجر، ومن سعادة أو شقاء، ومن لذة أو غصة"[1]، ولذلك كان الغزل من أصدق الفنون المعبّرة عن التجربة الذاتية للشاعر.

لقد تناول الشعراء الفقهاء غرض الغزل، وعبّروا عن تجاربهم مع عاطفة الحب؛ إلا أنهم جنحوا في تجاربهم الغزلية إلى التحفظ الذي يقتضيه مقام العالم الفقيه، وابتعدوا عن الغزل الحسيّ[2]، مما دفعهم إلى "اصطناع الأساليب الرمزية، والاهتمام بالصفات المعنوية، فصار غزلهم بذلك قلّما يشبه غزل الشعراء الذي تغلب عليه الأوصاف الحسية، ويغرق في الماديّة حتى يكون أدعى إلى الفجور والاستهتار"[3]، ومع ذلك فإن الشعراء الفقهاء عبّروا من خلال غرض الغزل عن أحاسيسهم ومشاعرهم، وصوروا لنا تجاربهم الذاتية، وجاء في مجمله تعبيرا صادقا عن عفتهم وطهرهم، وشوقهم إلى الحبيب وذكر أيامه، وسقمهم من الصدود والهجران، وحبهم وإحساسهم بالجمال[4]، مع مقدرتهم على التعبير الفني الجمالي.

وفي شعر الفقهاء المعاصرين نجد الكثير من القصائد الغزلية التي عبّروا من خلالها عن أحاسيسهم ومشاعرهم، وصوّرا لنا رؤيتهم للحب، وإن كان الغالب من شعرهم يميل إلى التحفظ، وعدم الإسراف في الوصف الحسي الذي يصور محاسن المرأة، ومع ذلك نجد بعض الاشارات كما في قصيدة للشيخ أحمد الهيبة ولد الشيخ ماء العينين(1878-1918م)* يصف فيها امرأة، يقول[5]:

مُخَدَّرَةٌ أَعُوذُ بِرَبِّهَا مِنْ تَدَلُّلِهَا إِذَا ذُكِرَ الخِدَاعُ

---

[1] تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، ط01، 1379هـ، 1959م، ص03.

[2] ينظر: أدب الفقهاء، مرجع سابق، ص89.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

[4] ينظر: شعر الفقهاء في العصر العباسي الثاني، مرجع سابق، ص131.

* هو الشيخ أحمد الهيبة بن الشيخ ماء العينين بن محمد فاضل؛ من أفاضل العلماء والأدباء، عرف من بين إخوته بدماثة الأخلاق والكرم وتطلعه إلى منصب يشار إليه بالأصابع؛ فنال الإمارة، ولقب بأمير المؤمنين، ينظر ترجمته في: المعسول، محمد المختار السوسي، المغرب، دط، دت، ج04، ص101 وما بعدها.

[5] ديوان أحمد الهيبة، أحمد الهيبة بن الشيخ ماء العينين بن محمد فاضل، سلسلة ذخائر التراث الأدبي المغربي، المغرب، دط، دت، ص20.

لَـهَـا التَّحْكِيـمُ فِـي الأَلْبَـابِ دَأْبًـا تُبَـاعُ لَـهَـا النُّفُـوسُ وَلَا تُـبَـــاعُ
تُطَـاوِعُـهَـا الطِّبَـاعُ كَـمَـا أَرَادَتْ كَـمَـا حُسْنًـا تُوَافِقُـهَـا الطِّـبَـاعُ
وَمَنْطِقُهَـا الـرَّخِـيـمُ لَـــهُ ارْتِيَـاحٌ يَـغَـارُ تَـطَـرِّيًـا مِـنْـــهُ السُّـجَـاعُ
وَخَـمْـرُ الثَّـغْـرِ يَـجْـرِي فَوْقَ ظـلـم وَلَيْـسَ بِـه النَّـزِيـفُ وَلَا الـصُّـــدَاعُ
وَرِفْـقًـا يَـا ضَـفَـائِـرُ بِـي إِذَا مَـــا تَـخَـلَّـلَـكِ الـوَضَـاءَةُ وَالـشُّـعَـاعُ
وَجَذْبُ الـرَّدْفِ مَـرْطُ السَّـاقِ مَهْمَا يُـجَـاذِبُـهُ انْـخِـفَـاضٌ وَارْتِـفَـــاعُ

أظهرت الأبيات تعلق الشاعر بجمال المرأة، فراح يصور مظاهر الجمال فيها، من دلالها، وامتلاكها للقلوب حتى طاوعتها الطباع السليمة، ومنطق رخيم طرب لسماعه السجاع، وصفاء ماء أسنانها؛ فهو يبدو كالسواد من شدة صفاءه، ويجري وليس به النزيف ولا الصداع. والملاحظ أن الشاعر نحى منحى الغزل الحسي على خلاف عادة الفقهاء الشعراء في نبذهم له؛ وذلك ظاهر في الأبيات؛ فقد وصف منطقها، وثغرها، وضفائرها، وأردافها، وهذا الوصف إقرار بحبّه وعشقه لها، وعندما حاول صرف حبه إلى غيرها لم يستطع وسرعان ما عاد إليها، يقول[1]:

صَرَفْتُ إِلَـى سِوَاهَا الـحُبَّ طَـوْرًا مُـوَدِّعَـــةٌ وَمَـا عَـــذَبَ الـــوَدَاعُ
فَقَـالَـتِ ارْجِـعْـنَ مَـا سَـارَحْـتُـمَـا وَلِـــي طَـــرَبٌ بِـذَلِكَ وَارْتِـــدَاعُ
وَسَـلِّـمْ لِلْـهَـوَى إِنْ شِـئْـتَ تَسْلَـمْ فَـقُـلْـتُ مُـسَـلِّـمًـا أَمْـرٌ مُـطَـاعُ
فَقَالَتْ سِرْ مَتَى سَلَّمْتَ أَوْ جِيءْ أَقَـرَّ الـخَـصْـمُ وَارْتَـفَـــعَ الـنِّـــزَاعُ

لم يستطع الشاعر أن يكتم أحاسيسه ومشاعره تجاه المرأة التي أحبّها وطاع أمرها، واستسلم لهواها، والملاحظ في الأبيات أن الشاعر كشف عن تجربته في الحب واستعمل لذلك أسلوب الحوار، وهو يعكس دفقات شعورية عميقة في نفسه؛ بأنه قريب منها، ومستمع إليها، ومطيع لأمرها.

كشفت لنا الأبيات عن أحاسيس ومشاعر شاعر فقيه مع تجربة الحبّ واستعمل لذلك غرض الغزل، وتأثّرُ الشاعر بالغزل الجاهلي ظاهر في الأبيات من خلال

[1] ديوانه، مرجع نفسه، ص20.

استعماله للغزل الحسي، وربما يرجع ذلك إلى كثرة محفوظاته من الشعر الجاهلي وتمسكه بزمام اللغة التي اكسبته قوة الألفاظ والعبارات.

هذا الاتجاه الذي نحاه الشاعر نجده في كثير من قصائده الغزلية ففي قصيدة يصور فيها جمال امرأة، ويكشف عن تمكن الحب منه، وبث من خلالها مشاعره وأحاسيسه، يقول[1]:

تَمَكَّنَتْ المَلِيحَةُ مِنْ عَنَانِي ... مَتَى مِنْهَا عَنَيْتُ بِمَا عَنَانِي
فَقَالُوا لِي لَنَا صِفْهَا جَمَالًا ... فَقُلْتُ لَهُمْ وَمِنْهَا فِي هَوَانِ
فَمَا أَدْرِي وَلَكِنْ مَنْ أَتَاهَا ... مُحَالٌ أَنْ يَؤُوبَ إِلَى الحِسَانِ
وَإِنْ جَاءَتْ ذَوَائِبُهَا بِلَيْلٍ ... يَجِئْ صُبْحٌ يُشَابُ بِأُقْحُوَانِ
وَإِنْ جَا رَدْفُهَا الرَّاسِي بَحَقْفٍ ... يَجِيءُ المِيسُ مِنْهَا خَوْطَ بَانِ

تمكنت المليحة من قلب الشاعر، وتيمته واستبدّت بأحاسيسه ووجدانه حتى مسكت بعنانه، كيف لا ومن رآها محال أن ينظر إلى غيرها من الحسان، وحتى في الليل يظهر شعاع ضفائرها كزهر الأقحوان في نسمات الصباح وفي صعوبة المشي على الرمل تجيء متبخترة كغصن ناعم. والملاحظ أن الشاعر حافظ على وصفه الحسي لجمال المرأة؛ فقد صور خيالها، وضفائرها، ومشيتها. ثم عبّر بعد ذلك عن شدّة تعلقه وحبه لها، يقول[2]:

وَقَالُوا صِفْ لَنَا شَوْقًا هَوَاهَا ... فَقُلْتُ يَضِيقُ بِذَا جَنَانِي
فَلَيْسَ يُرَى لَشَيْءٍ مِنْهُ جُزْءٌ ... وَلَا يُخْتَصُّ عَنْ وَقْتٍ بِشَانِ
وَلَا يُنْجِيكَ مِنْهُ البُعْدُ كَلَّا ... وَذِكْرُ الغَانِيَاتِ وِلَا التَّدَانِي
وَلَا يُلْقَى تَسَتُّرٌ فِي خَفَاءٍ ... وَلَا هُوَ فِي الظُّهُورِ وَلَا البَيَانِ
بِلَا طَوْرًا أَمُوتُ وَمِنْهُ طَوْرًا ... أَصَمُّ الأُذْنِ مُنْعَقِدُ اللِّسَانِ
وَطَوْرًا هَائِمٌ قَلْبِي وَطَوْرًا ... لِوَجْهِ الأَرْضِ أَنْضَحُ بِالجُمَانِ
وَحُلْوٌ تَارَةٌ مُرٌّ جَنَاهُ ... عَسَى يُرْمَى عَسَاهُ بِمَا رَمَانِي

[1] ديوانه، مرجع سابق، ص136.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

تمكن الهوى من قلب الشاعر؛ فلم يستطع معه الكلام، ولا أن يصف حبه وشوقه إليها؛ ففؤاده متعلق بها ومنشغل بحبها طوال وقته، فلم ينسيه بُعْدٌ ولا ذكر الغواني والحسان، ولا تستّر ولا ظهور ولا بيان، وكل هذه المعاني تكشف عن عاطفة جياشة، وأحاسيس صادقة تجاه محبوبته.

أظهرت لنا الأبيات تجربة الشاعر في غرض الغزل، والذي حافظ فيها على الاتجاه الذي نحاه في القصيدة السابقة، من خلال استعماله للغزل الحسي وكذا محافظته على أسلوب الحوار في وصف جمال المرأة، وإظهار مشاعره وأحاسيسه وهو ما يحيل إلى أن الشاعر نحى إلى الثبات في التعبير عن تجربته الشعرية، ومع ذلك فإنه خرج من خلال الغزل الحسي عن الإطار العام للغزل عند شعراء الفقهاء المعاصرين.

هذا المنحى نجده عند الشيخ تقي الدين الهلالي في بعض قصائده في غرض الغزل، والذي احتل في ديوانه الشعري حيزا كبيرا، ففي بيتين يصف فتاة ويجنح فيهما إلى الوصف الحسّي، يقول[1]:

سَبَانِي غَزَالٌ أَهْيَفٌ نَاحِلُ الخَصْرِ أَرَى الأُقْحُوانَ الغَضَّ فِيهِ عَلَى الثَّغْرِ
وَفِي وَجْهِهِ رَوْضٌ مِنَ النُّورِ مُشْرِقٌ وَفِي رَأْسِهِ لَيْلٌ بَهِيمٌ مِنَ الشَّعْرِ

إن الفعل سباني يحمل دلالة شعورية عميقة في نفس الشاعر حيث تحيل دلالة الماضي على أنه وقع في الحب منذ زمن بعيد، والملاحظ أن الشاعر صوّر المرأة حسّيا من خلال وصف الجسد (الخصر، الثغر، الوجه، الرأس، الشعر).

وفي أبيات له يتغزل بامرأة جميلة رآها تقبل جدارا؛ فأُعجِب بها، وتمنى لو أنه حظي بتلك القبلة، يقول[2]:

سَعِدَ الجِدَارُ بِوَصْلِهَا وَمَزَارِهَا وَأَنَا أَمُوتُ صَبَابَةً بِإِسَارِهَا
يَا رَبَّةَ الحُسْنِ التِي أَوْقَعْتِنِي فِي كُرْبَةٍ قُلِّبْتُ فِي أَطْوَارِهَا
هَلَّا مَنَنْتِ عَلَى الكَئِيبِ بِقُبْلَةٍ تَحْصُلْ بِهَا نَفْسِي عَلَى أَوْطَارِهَا

[1] منحة الكبير المتعالي في أخبار وشعر محمد تقي الدين الهلالي، مرجع سابق، ص 410.

[2] المرجع نفسه، ص402.

أَيَجُوزُ فِـي شَـرْعَ الـهَـوَى أَنْ تَـلْـثَـمِي جِدَارًا ونَـفْـسِي تَـصْـطَـلِي فِي نَـارِهَـا

عاطفة الحب تبدو في الأبيات من خلال تكرار الشاعر لضمير المتكلم، وما يحمله من دلالات شعورية (أنا، أموت، أوقعتني، قلّبتُ، نفسي كررها مرتين)، وهي تكشف عن عاطفة شاعر عاش التجربة؛ فعبر عن أحاسيسه ومشاعره، واستعماله لأسلوب النداء مع المرأة يكشف ذلك (يا ربّة الحسن) والتحضيض في قوله (هلا مننت) وكل ذلك تعبير من الشاعر عن وقوعه في حب الفتاة وغرامه بها، وما يبين ذلك أنه لم يهتم بوصف الفتاة، واكتفى بالتعبير عما يختلج في صدره.

وفي أبيات له أخرى يصرح فيها بحبيبته، ويستجدي حبها بأن تمن عليه بقبلة، يقول[1]:

شَكَـوْتُ إِلَـى فَطُّومَ فَرْطَ صَبَابَتِـي وَقُلْتُ لَهَا مُنِّـي عَلِـيَّ بِقُبْلَـةِ
فَقَالَتْ لَكَ الخَيْرَاتُ لَسْتُ بَخِيلَةً بِـذَاكَ وَلَكِنَّنِـي أُحَـاذِرُ إِخْوَتِـي
وَمَا يَنْفَعُ التَّقْبِيلَ مَنْ كَانَ عَاشِقًا وَلِكِنَّـهُ يُصْلِـي الفُـؤَادَ بِحَسْـرَةِ
وَيُوقِدُ نَارًا لَيْسَ يُطْفِئُ حَرَّهَـا سِوَى كُحْلِ عَيْنٍ أَسْفَلَ البَطْنِ حَلَّتِ
وَمِنْ دُونِ ذَاكَ الكُحْلِ خَرْطُ قَتَادَةٍ وَتَيْتِيمُ أَبْنَاءٍ وَتَأْيِيمُ نِسْوَةِ
فَلُذْ بِعَفَافٍ وَازْجُرِ النَّفْسَ صَابِرًا إِلَى أَنْ يَمُنَّ اللهُ يَوْمًا بِسَلْوَةِ

حافظ الشاعر على تكرار ضمير المتكلم كما في الأبيات السابقة (شكوت، صبابتي، قلت، منّي، عليّ)، لما له من دلالة شعورية في نفسه تعكس مشاعره وأحاسيسه وهو الذي عاش تجربة الحب، وتمنّى أن يظفر ولو بقبلة من حبيبته يطفئ بها لهيب غرام يصلي فؤاده، وهل ينفع التقبيل عاشقا؟، بل يزيده ألما وحسرة، ويوقد في قلبه نار الحب والغرام.

أظهرت الأبيات التي سقناها للشيخ الهلالي تجربة شاعر فقيه عبّر عن أحاسيسه ومشاعره الذاتية، وكشفت لنا عن موقفه من عاطفة الحب، واستعمل لذلك غرض الغزل، والملاحظ أن الشاعر استعمل الغزل الحسيّ في بعض الأبيات، ولكنه ليس غزلا يثير الشهوة، ولا يمعن في وصف الجسد، بل الغالب فيه جاء محافظا

[1] منحة الكبير المتعالي في أخبار وشعر محمد تقي الدين الهلالي، مرجع سابق، ص ص226، 227.

عن العفة، ومعبرا عن صدق المودّة؛ متجنبا الفحش في القول والوصف، وذلك راجع إلى خلفيته الفقهية الملتزمة بالدعوة إلى الأخلاق والفضيلة[1].

وهذا الشيخ محمود شاكر الذي عاش نفس التجربة، وشكل عنده موضوع الحب تيمة خاصة في ديوانه الشعري، وذلك من خلال امتزاجه بالألم والحسرة، مع ظهور البعد الفلسفي والتشاؤمي في الكثير من قصائده، وهو يرجع ربما إلى فشله في علاقة الحب، وتنكر الحبيبة له؛ ففي قصيدته "رماد" – وعنوان القصيدة وحده يؤكد هذا الاتجاه الذي نحاه الشاعر– يخاطب حبيبته بقوله[2]:

لَا تَعْبَثِي بِفُؤَادِي ... وَأَكْرِمِي آلَامِي
شَبَبْتِ فِي القَلْبِ نَارَا ... مِنْ لَوْعَةٍ وَهُيَامِ
أَضْلَلْتِنِي عَنْ حَيَاتِي ... بِلَذْعَةٍ وَاحْتِدَامِ
فَمَا أَخَافُ وَرَائِي ... غَيْبًا أَرَاهُ أَمَامِي
أَرْتَابُ حَتَّى أَرَانِي ... فِي حَيْرَةٍ وَظَلَامِ
فِي مَهْمَهٍ مِنْ شُكُوكٍ ... قَفْرٍ مِنَ الأَعْلَامِ
لَا أَهْتَدِي لِنَجَاةٍ ... فِي أُفْقِهِ المُتَرَامِي
اسْوَدَّ لَيْلِي، وَصُبْحِي ... مُلَفَّفٌ فِي قَتَامِي
فَلَا أَرَى مِنْ دَلِيلٍ ... يَهْدِي خُطَى أَقْدَامِي

تظهر الأبيات أحاسيس شاعر ملتاع بنار الحب والهيام؛ فقد كرر الخطاب لمحبوبته (لا تعبثي، أكرمي، شببت، أضللتني) لعل الحبيبة تجيبه وتذكر عهود الود والحب بينها، ولغياب صوتها دخل الشاعر في حالة من الشك والوهم، فلم يعد يرى أي خيط يتمسك به (فلا أرى من دليل يهدي خطى أقدامي)، وانهدت قواه، وأصبح وحيدا حيرانا يهيم مع نفسه، وأسقامه، يقول[3]:

---

[1] ينظر: الشيخ الدكتور محمد تقي الدين الهلالي شاعرا، موقع جريدة السلسبيل المغربية، https://assabil.press.ma/1783، العدد22، تاريخ النشر: 01 مايو 2007م، تاريخ الرفع: 2023/06/17م، الساعة: 19:38 مساء.

[2] اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، مرجع سابق، ص214.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

صَحِبْتُ نَفْسِي، ونَفْسِي مِنْ صُحْبَتِي فِي اضْطِرَامِ
كَأَنَّنَا فِي زِحَامِ يَرْمِي بِنَا فِي زِحَامِ
مُجَرَّحِينَ كُلُومَا مِنْ صَدْمَةٍ وَلُطَامِ
حَتَّى أُبِيدَتْ قَوَانَا فَنَحْنُ صَرْعَى مُدامِ
ثُمَّ اسْتَفَقْتُ فَطَارَتْ لَوَاهِبَ فِي عِظَامِي
قَلْبِي وَرُوحِي وَعَيْنِي وَكُلُّهُنَّ ظَوَامِي
لَا يَهْتَدِينَ لِبَرْقٍ مُبَشِّرٍ بِرِهَامِ
وَلَا لِنُطْفَةِ مَاءٍ تَبُلُّ حَرَّ أَوَامِ
وَعُدْتُ فَرْدًا وَحِيدَا يَجُوبُ غَوْلَ المَوامِي
حَيْرَانَ أَعْمَى عَجُولٍ مُصَوَّرٍ مِنْ سِقَامِ
يَكَادُ يَعْثِرُ وَهْنًا بِنَفْسِهِ فِي القِيَامِ
تَخَطَّفَتْهُ شُكُوكٌ جَيَّاشَةٌ كَالضِّرَامِ

يكشف الشاعر عن مدى الألم والحسرة التي عاشها جرّاء هجران الحبيبة؛ فكرر الألفاظ التي تحمل مدلولات نفسية عميقة من الألم والأسى (اضطرام، زحام، مجرحين، كلوما، أبيدت، صرعى، ضوامى، أُوام...)؛ وتعكس مجموعة من المشاعر التي كانت تتجاذبه، وتظهر مجموعة "العواصف التي تتقصف برعودها بين جنبيه"[1]، ومع كل هذا الألم والحزن إلا أن مشاعر الحب تملكت فؤاده، "فقلبه خلاصة صافية من الحنان والشفقة، ولكنه أصيب بأحداث كثيرة جعلته ظنونا حزينا"[2]، فخاطب حبيبته، وذكّرها بأيام الوصل والمحبة، قال[3]:

مَلَأْتِ دُنْيَايَ نُورَا يُضِيءُ دُنْيَا الأَنَامِ
فَكُلُّ مَرْأَى عَلَيْهِ حَلَاوَةٌ مِنْ وِسَامِ
يَغْذُوهُ نُورُكِ حُسْنَا حَيًّا كَصَوْبِ الغَمَامِ
فَمَا تَرَى العَيْنَ إِلَّا زَهْرًا عَلَى أَكْمَامِ

[1] مجلة الرسالة، العدد 362/ إلى أين...؟، 06/10/ 1940م، ص09.

[2] المرجع نفسه، ص09.

[3] اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، مرجع سابق، ص218.

أَنْـفَـاسُـهُ عَـطِـرَاتٌ نَـشْـوَى بِـغَـيْـرِ مُـدَامِ
مُـمَـثَّـلَاتٌ لِـرُوحِـي مُـعَـرْبَـدَاتِ الـقَـوَامِ
أُصْـغِـي.. إِخَـالُ.. كَـأَنِّـي أُصْـغِـي إِلَـى أَنْـغَـامِ
تَـدْنُـو فَـأَدْنُـو، فَـتَـفْـنَـى أَنْـغَـامُـهَـا فِـي ظَـلَامِ
وَتَـارَةً هِـيَ هَـمْـسٌ كَـلْـمَـحَـةٍ مِـنْ سَـلَامِ
كَـأَنَّـهَـا فِـي ضَـمِـيـرِي تُـسِـرُّ بَـعْـضَ الـغَـرَامِ
أَوْ يَـسْـتَـطِـيـرُ سَـنَـاهَـا فِـي الـقَـلْـبِ ضَـوْءَ ابْـتِـسَـامِ

كشفت الأبيات عن مشاعر وأحاسيس شاعر عاش تجربة الحب؛ فعبّر عن خلجات نفسه، وصور حقيقة الحب الذي يكنه لمحبوبته؛ فهو يرى فيها روحا قويّة أسرته بهواها، وفتنته بحبها، لنستمع إليه وهو يصفها على لسان صديقه يقول: "فإذا هي غادة مضيئة تزهر. لكأن الزمن اختطفها كل هذا الدهر وتسلل بها في بعض مصانعه الغريبة، وجعل يجهد جهده بأنامله النابغة الدقيقة، فهو يجلوها ويصقلها حتى إذا فرغ من فنه الذي اختفى لها به، ردها إليه ينبوعا من النور الضاحك المرح يترقرق لعينيه ممثلا في صورتها"[1]، وهذه المعاني نجدها مبثوثة في الأبيات (حلاوة من وسام، ملأت دنياي نورا، يغدوه نورك حسنا، نشوى بغير مدام ...)، وهي كلها تعكس عاطفة الحب الذي ملأ قلبه، والملاحظ أن الأبيات صورت المراحل النفسية التي عاشها الشاعر مع محبوبته؛ فبدأ بضمير الخطاب والذي يعكس دلالة شعورية تتمثل في قرب محبوبته منه (ملأتِ، نورك...) ثم اختفى هذا الصوت شيئا فشيئا، فخاطبها الشاعر بضمير الغائب دلالة عن هذا البعد (تدنو، هي، كأنها...)، وهي دلالة شعورية تحيلنا إلى الألم والحزن الذي عاشه الشاعر ببعده عنها، يقول[2]:

أَوَّاهُ مِـنْ خَـطَـرَاتٍ تَـقُـودُنِـي بِـزِمَـام
لَا تَـمْـلِـكُ الـنَّـفْـسَ مِـنْـهَـا إِلَّا رَمَـادَ الـكَـلَامِ
قَـدْ كَـانَ جَـمْـرًا فَـنَـامَـتْ أَيْـقَـاظُـهُ فِـي الـنِّـيَـامِ

[1] مجلة الرسالة، مرجع سابق، ص06.

[2] اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، مرجع سابق، ص218.

وَاسْتَيْقَظَتْ لِي هُمُومٌ حَيَاتُهَا مِنْ خِصَامِ
أَفْنَتْ شَبَابَ خَيَالِي وَعَيَّثَتْ فِي نِظَامِي
حَتَّى رَأَيْتُ اللَّيَالِي تَطُوفُ فِي أَيَّامِي!

مشاعر الألم والحسرة سيطرت على مشاعر الشاعر؛ فبدأها بتأوه يعكس خلجات قلب ملتاع، وجاءت العبارات والألفاظ لتعكس هذه الأحاسيس والمشاعر (أوّاه، رماد، جمرا، هموم، أفنت...)، وهي تظهر أن الشاعر عاش "تجربة عنيفة مع الحب والمرأة"[1]، مما أثّر ذلك على تجربته الشعرية، ورؤيته للحب وعلاقته بالمرأة.

هذا المنحى الذي نحاه الشاعر بامتزاج الألم والقهر، والشك والحيرة بعاطفة الحب لهو انزياح في تجربة الشاعر الفقيه، وإذا تتبعنا ديوانه وعناوين القصائد وترتيبها نجد أنها تعكس هذا الاتجاه الذي تميز به؛ فقد اختار له اسم (ديوان البغضاء)، وتظهر فيه ألفاظ الكراهية، والبغض، والألم والغضب (انتظري بغضي، عقوق، لا تعودي، حيرة، رماد، من تحت الأنقاض...)[2]، مما يحيلنا إلى "معنى جدير بالاهتمام: هل البغض وجه آخر للحب، وهل يبغض المحبّ حبيبه إلا إذا كان لحبه في قلبه أكبر منزلة!!"[3]، ولذلك جاءت تجربته الشعرية معبّرة عن مشاعره الذاتية، وهمومه الفردية، وما يعتلج في حنايا نفسه؛ فتأجج شعره "بنيران التوجع والكمد والشك والقلق، إذ تصور أغلب القصائد عاشقا قد فشل في حبّه، فهو يبكي أيّامه، ويعلك آلامه، ويعيش على الذكرى الممضة"[4]، وهذه التجربة المريرة مع الحب والمرأة بلورت اتجاها خاصا بالشاعر في رؤيته الشعرية، يمكن أن نعتبرها تغييرا في تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين.

من خلال ما سقناه من نماذج شعرية يظهر جليّا توجه شعراء الفقهاء المعاصرين إلى غرض الغزل للتعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم تجاه تجربة

---

[1] محمود محمد شاكر سيرته الأدبية ومنهجه النقدي، إبراهيم الكوفحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط01، 1429هـ،2008م، ص92.

[2] ينظر: محمود محمد شاكر شاعرا، أماني حاتم مجدي بسيسو، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، آب، 2004م، ص ص14، 15.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

[4] محمود محمد شاكر سيرته الأدبية ومنهجه النقدي، مرجع سابق، ص96.

الحب، وعلاقة الشاعر الفقيه بالمرأة، والملاحظ أنهم اختلفوا في طرق التعبير كل بحسب رؤيته الشعرية، ولكن الإطار العام للغزل عندهم اتسم بالعفة والصدق والمودة، وتجنبوا فيه الفحش في القول والوصف، ومع ذلك لاحظنا تغيرا باعتماد بعضهم على الغزل الحسي، كتجربة الشيخ الهيبة بن ماء العينين مثلا، وكذا الشيخ تقي الهلالي في بعض قصائده، وفي منحى آخر لاحظنا امتزاج الغزل عند بعضهم –كتجربة الشيخ أحمد شاكر مثلا– بالبعد الفلسفي والتشاؤمي، وبروز تجليات القهر والألم في تجاربهم الغزلية.

5- الهجـــاء:

الهجاء من الأغراض الشعرية القديمة في الشعر العربي، وهو من الفنون الحاضرة في الآداب الأجنبية قديما وحديثا[1]، "يعبر به الشاعر عن عاطفة الغضب أو الاحتقار أو الاستهزاء ويمكن أن نسميه فن السب والشتائم؛ فهو نقيض المدح"[2]، ويسعى من خلاله الشاعر إلى الإنقاص من قدر المهجو برميه بعكس صفات المدح كالبخل والكذب والغدر...

يرى أبو هلال العسكري أن أبلغ الهجاء ما كان فيه ذم للصفات المستحسنة من نقص عقل وحلم وعلم، ولا يكون بقبح الوجه وضؤولة الجسم وقصر القامة[3]، وذلك لأن الصفات المعنوية أبلغ أثرا على النفس من الصفات الخلْقيّة، وأشنع في ذم المهجو وأنقص لقيمته وقدره.

يرتبط الهجاء بعاطفة الشاعر؛ فهو يعبّر عن مثله الأعلى ولكن من خلال اظهار سخطه وغضبه أو اشمئزازه واحتقاره، ويصور هذه العاطفة منصبّة عن المهجو سواء كان فردا أو مجموعة أو نظاما أو فكرة، وجميعها تخضع عند الشاعر لنفس الحكم، وهي إثارة عاطفته لمخالفة مثله الأعلى[4].

---

[1] ينظر: الهجاء في الأدب الأندلسي، فوزي عيسى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط01، 2007م، ص05.

[2] الهجاء في الشعر العربي، سراج الدين محمد، دار الراتب الجامعية، بيروت، دط، دت، ص06

[3] ينظر: ديوان المعاني، تح، أحمد سليم غانم، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط01، 1424هـ، 2003م، ص417.

[4] ينظر: الهجاء والهجاءون في الجاهليّة، محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميزت، مصر، دط، دت، ص ص15، 16.

لقد خاض الشعراء الفقهاء في هذا الغرض الشعري – على قلة مقارنة بالأغراض الأخرى–؛ فالشاعر الفقيه تراوده بعض النزوات النفسية، وتنشأ له خصومات مع غيره، والتي لا يجد معها إلا التنفيس عنها ببعض أبيات في هجاء خصمه[1]، ولا حرج في ذلك من حيث كون الهجاء مرتبط بعواطف ومشاعر قلبية تثير الشاعر الفقيه؛ فيعبر عنها ويصورها بطابع فنيّ جمالي.

الهجاء عند الفقهاء الشعراء له ميزاته الخاصّة عن غيرهم؛ فهو "مع قلته فإنه لا يسلك سبيل الفحش، ولا يتورط في السباب، وفي الغالب يلجأ إلى التعريض والكناية، فلا يجاهر في العيب ولا يصرّح باسم المهجو"[2]، وإنما يتكلم بلسان الغائب على عادة الفقهاء في نقدهم.

لذلك ولخصوصية الشاعر الفقيه الملتزم بآداب الدين والأخلاق ارتبط عنده الهجاء بظروف خاصة، أو ببعض المواقف التي اضطرته لاستخدامه كدفاع عن النفس أو لمهاجمة خصم، ولكن لم يكن هدفا ولا منهجا ولا وسيلة، وفي الغالب ذاتي النزعة لا يمثل اتجاها جماعيا[3]، ولذلك عزف الكثير من الفقهاء الشعراء عنه؛ مما أثّر سلبا في اثبات كثير من هذه الأشعار في دواوينهم، فكثير منها لم يثبتوها وتخلّوا عنها، وبقيت حبيسة نفوسهم أو دفاترهم الخاصّة.

غرض الهجاء عند الشعراء الفقهاء المعاصرين لم يخرج في مجمله عن هذا المنحى، ومن خلال التتبع لكثير من دواوينهم الشعرية وجدنا بعضها خلى من هذا الغرض ربما لكونهم – كما ذكرنا – لم يثبتوه في دواوينهم، وما كان منه فهو بعض الأبيات أو القصائد القليلة، ومع ذلك فقد عبّروا به عن عواطفهم وصوروا مشاعرهم

[1] ينظر: أدب الفقهاء، مرجع سابق، ص164.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] ينظر: شعر فقهاء المشرق، من بداية عصر الخلفاء حتى نهاية العباسي الأول، عادل عبد الله أحمد حجازي، أطروحة دكتوراه، فرع الأدب، قسم الدراسات العليا العربية، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1410هـ، 1990م، ص475.

من خلاله، من ذلك بعض الأبيات للشيخ عبد الرحمن بن جعفر الكتّاني(1297-1334هـ)* يدافع فيها عن خطيب ويهجو خصمه، يقول[1]:

بِيسَ الذِي قُلْتَ فِي شَأْنِ الخَطِيبِ، وُقِيَ ضَيْرَا
وَلَنِعْمَ مَا قَدْ قَالَهُ فَجَزَاهُ رَبُّ العَرْشِ خَيْرَا
لَكِنْ تَحَكَّمَ فِيكَ حُبُّ الكُفْرِ لَمَّا كُنْتَ عَيْرَا
فَرْتَعْتَ فِي وَادِ الضَّلَا لِ وَسِرْتَ يَا ذَا اللَّؤْمِ سَيْرَا
وَحَسِبْتَ أَنَّكَ صَادِعٌ بِنَصِيحَةٍ وَأَتَيْتَ غَيْرَا
فَاسْتَغْفِرَنْ مِمَّا جَنَيْتَ الغَافِرَ الغَفَّارَ غَيْرَا
وَاضْرَعْ إِلَيْهِ بِتَوْبَةٍ لَا تَتْرُكَنَّ النَّفْسَ حَيْرَى
هَذِي نَصِيحَةُ كُلِّ ذِي نَفْسٍ عَلَى الإِسْلَامِ غَيْرَى
فَلَئِنْ قَبِلْتُ نَصِيحَتِي فَوْرًا وَقُلْتَ: نَعَمْ وَجَيْرَا
فَلَقَدْ رَشَدْتَ لَدَى الحَيَا ةِ وَنِلْتَ عِنْدَ الخَتْمِ خَيْرَا

بداية الأبيات بلفظة (بئس) لها مدلولها النفسي والديني عند الشاعر؛ فهي تعكس استهجانه لخصمه، وهي كذلك تحمل مدلولات دينية في نفسه؛ فهي لفظة عبّر بها القرآن الكريم على الذم في آيات كثيرة؛ منها قوله تعالى: ﴿بِيسَ لِلظَّٰلِمِينَ بَدَلاً﴾[2]، وقوله تعالى: ﴿لَبِيسَ مَا كَانُواْ يَعْمَلُونَ﴾[3]، والألفاظ التي تدل على الهجاء كثيرة منها (بئس الذي قلت، تحكم فيك حب الكفر، رتعت في واد الضلال، يا ذا اللؤم...)، والملاحظ أن الشاعر ابتعد عن الهجاء الخَلْقي، وتوجه بالهجاء إلى خصمه من خلال الصفات المعنوية، وهو بذلك لم يخرج عن الإطار العام لهذا الغرض عند الشعراء الفقهاء.

* هو الشيخ جعفر بن الشيخ جعفر بن ادريس الكتاني الحسني كان عالما مشاركا شاعرا من أهل فاس بالمغرب قرأ على والده وعلى أخيه محمد بن جعفر، له عدة مرويات وأشعار منها: إعلام أئمة الأعلام وأساتيدها بما لنا من المرويات وأسانيدها، ولد ديوان شعري مطبوع، توفي بفاس سنة 1916م، ينظر ترجمته في: الأعلام، مرجع سابق، ج03، ص303، إتحاف المطالع بوفيات أعلام القرن الثالث عشر والرابع، مرجع سابق، ج02، ص415.

[1] ديوان شاعر فاس عبد الرحمن بن جعفر الكتاني، جمع وترتيب، علي بن المنتصر الكتاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1427هـ، 2006م، ص ص152، 153.

[2] الكهف: الآية: 49.

[3] المائدة: الآية: 64.

على هذا المنحى نجد الشيخ زكي الدين إبراهيم(1906-1998م)* في الكثير من قصائده منها قصيدة سماها (واحد من علماء الدنيا)، يقول[1]:

دَعِـيٌّ تَـغَـالَـى فِـي الرِّيَـاءِ كَـأَنَّـه ... إِذَا مَا مَضَى يَمْشِي ضَرِيحٌ مُشَيَّدُ
عَمَامَةُ بُرْجٍ فَـوْقَ مِنْظَـارِ مَرْصَدٍ ... عَلَى مَحْمَلٍ فِي مَشْهَدٍ كُلُّهُ دَدُ*
يَحُسُّ دَبِيبَ الذُّلِّ وَالجَهْـلَ قَلْبُـهُ ... فَيَرْكَعُ مَا شَاءَ النِّفَاقُ وَيَسْجُـدُ
بِطَانَـةُ كُـلِّ الحَـاكِمِينَ وَظِلُّـهُـمْ ... وَأَعْدَى عِدَاهُمْ إِنْ هُمُو قَدْ تَشَـرَّدُوا
أَمُضْحِكُ سِرْكٍ أَمْ مُهَرِّجُ سَـامِـرٍ ... فَمَجْلِسُهُ سُوقٌ وَمَمْشَاهُ مَـوْلِـدُ
إِذَا مَا رَأَى الدِّينَارَ أَشْرَقَ وَجْـهُـهُ ... وَقَـالَ وَلَـمْ يَسْتَـأْنِ إِيَّـاكَ نَـعْـبُـدُ
فَإِنْ كَانَ شَأْنُ العِلْمِ هَذَا الذِي تَـرَى ... نَذَالَـةُ شَـأْنٍ فَالجَهَالَـةُ أَقْـصَـدُ!!

بدأت الأبيات بلفظة (دعيّ)؛ وهو المتهم في نسبه، وهي دلالة على توجّه الشاعر بالهجاء إلى من سمّاه بعالم الدنيا، ووصفه بأشنع الأوصاف؛ فهو المرائي الذي يظهر كذبا التقوى، ويتمظهر بالعمامة الكبيرة، ووصفه بالذل والجهل والنفاق والتملق للسلطان، والملاحظ في الأبيات أن الشاعر لم يكتف بالهجاء المعنوي بل استخدم الهجاء الخِلْقي من خلال الاستهزاء بمظهر خصمه (إذا ما مضى يمشي ضريح مشيد، مضحك سرك، مهرج سامر...)، وهي كلها تظهر مشاعر البغض والكره عند الشاعر لهذه الصفات التي اتصف بها خصمه.

---

* هو الشيخ محمد زكي الدين بن إبراهيم الخليل بن علي الشاذلي، العالم والأديب الشاعر رائد العشيرة المحمدية، ولد بحي بولاق بالقاهرة، حفظ القرآن في سن مبكرة وقرأ على والده العالم الأزهري، ثم التحق بالأزهر وتخرج منه، واشتغل بالتعليم وتقلب في الوظائف الإدارية حتى وصل مفتشا للتعليم الخاص بالوزارة، ثم ترك التعليم واشتغل بالترجمة؛ فترجم قصائد محمد إقبال مع عبد الوهاب عزام، وترجم لبعض شعراء أوربا، أسس العشيرة المحمدية ومعهد إعداد الدعاة، والجامعة الصوفية الإسلامية العالمية، وأصدر مجلة المسلم، وله كثير من المشاركات في عديد الملتقيات والمؤتمرات الإسلامية، وكان له وله بالشعر وارتبط بكبار الشعراء وهو شاب كشوقي وحافظ إبراهيم والعقاد وغيرهم، ونشر بعض قصائده في مجلة أبولو، ترك العديد من المؤلفات في مختلف الفنون منها، ديوان البقايا وهو ديوانه الشعري، ينظر ترجمته في: المحدثون في مصر والأزهر ودورهم في إحياء السنة النبوية الشريفة، أحمد عمر هاشم، الحسيني عبد المجيد هاشم، دار غريب، القاهرة، ط02، 1993م، ص362 وما بعدها. ديوان البقايا، محمد زكي الدين إبراهيم، تح، محمد مهنا، أمانة الدعوة والشباب، العشيرة المحمدية، ط02، 1429هـ، ج01، ص15 وما بعدها.

[1] المرجع نفسه، ص90.

* الدد: العبث واللعب واللهو، ينظر المرجع نفسه، ص نفسها.

وفي أبيات أخرى يهجو فيها شيخا سمّاه بالمنافق، وذلك لما كان عليه من إظهار العبادة رياء وكذبا، يقول[1]:

الشَّيْخُ هَذَا عَجَبٌ مُنَافِقٌ مُذَبْذَبُ
لَا يَبْتَغِي اللَّهَ وَلَا يَخْشَاهُ وَهْوَ يَرْغَبُ
إِنْ جَاعَ صَامَ وَادَّعَى أَنَّ الصِّيَامَ طَيِّبُ
وَإِنْ رَأَى النَّاسَ أَتَوْا صَلَّى إِلَى أَنْ يَعْجَبُ
وَيَسْهَرُ اللَّيْلَ وَيَبْكِي دَمْعُهُ لَا يَنْضَبُ
وَإِنْ أَتَى شَيْطَانُهُ فَسَارِقٌ مُهَرِّبُ
وَفِي يَدَيْهِ سِبْحَةٌ بِهَا الحَيَاةُ تَلْعَبُ
وَفَوْقَهُ عِمَامَةٌ خَضْرَاءُ شَيْءٌ عَجَبُ
يَا ضَيْعَةَ النَّاسِ مِنْ الـ أَشْيَاخِ حِينَ تَكْذِبُ

يتوجه الشاعر بالهجاء إلى المهجو من خلال سلبه الصفات المستحسنة وذمه بالصفات الذميمة (منافق، لا يبتغي الله، لا يخشى الله، سارق...)، والملاحظ في الأبيات أن الشاعر يميل إلى أسلوب السخرية والاستهزاء في هجو خصومه؛ "وكثيرا ما ذم الشيخ هؤلاء وسخر منهم في شعر بالغ الروعة يحمل سمات الروح المصرية، من الظرف وخفّة الروح، والميل إلى الفكاهة"[2]، وهو ما يعكس مشاعره وأحاسيسه الوجدانية تجاه من اتصف بهذه الصفات.

هذا الاتجاه نجده في الكثير من قصائده كقصيدة (الشيخ المطمطم)[3] و(بهلوان في المطاف)[4]، فمثلا في قصيدته بهلوان في المطاف انتهج أسلوب التهكم والسخرية في هجو خصمه، وأكثر من التشبيهات المستظرفة، واستعمل بحر الرجز المناسب لذلك، يقول[5]:

---

[1] ديوان البقايا، مرجع سابق، ج02، ص29.

[2] المرجع نفسه، ص07.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص21.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص56.

[5] المرجع نفسه، ص ص56، 57.

فِـــي صُـــــورَةٍ مُـجَـمَّـعَـــهْ رَأَيْـــتُ هَـــذَا الإِمَّـعَـــــهْ
بِـلِـحْـيَـــــةٍ مُـضَـلَّـــعَـــهْ وَحِـلْـيَـــةِ مُـصَـنَّـعَـــهْ
يَـطُـوفُ يُـبْـدِي فَـرْقَـعَـــهْ وَلَا زَوَاجُ الأَرْبَـــــعَـــــهْ
يَـصْـرُخُ فِـيـمَـنْ جَـمَـعَـــهْ كَـمَـنْ يُـلَاقِـي مَـصْـرَعَـــهْ
ثُـــمَّ يَـــرُوغُ فِـــي دَعَـــــهْ وَهُـــمْ نِـعَـــاجٌ طَـيِّـعَـــــهْ
وَيَـسْـتَـفِـيـضُ أَدْمُـــعَـــــهْ كَـــرَاهِـــبٍ فِـــي صَـوْمَـعَـــهْ
ثُـــمَّ يُـــوَلِـــي فِـــي دَعَـــــهْ كَـــهَـارِبٍ مِـنْ مَـعْـمَـعَـــهْ
ثُـــمَّ يُـظِـــلُّ مَـــوْضِـعَـــــهْ كَـشَـاخِـصٍ فِـي مَـزْرَعَـــهْ
مَـشَـــاهِـــدٌ مُـــنَـــوَّعَـــــهْ مُـبْـتَـذَلَاتٌ مُـفْـــزِعَـــــهْ
...
شَـــأْنُ مُـــرَاهِـــقٍ سَـــعَـــــهْ مَـضْـيَـعَـةٌ فِـي مَـضْـيَـعَـهْ
لَـوْ لَا ظُـــرُوفٌ مُـوجِـعَـــهْ يَـلَـذُّ لِـي أَنْ أَصْـفَـــعَـــهْ

فألفاظ السخرية ظاهرة في الأبيات (الإمّعة، لحية مضلعة، حلية مصنّعة نعاج طيّعة...)، وهي تعكس استهجان الشاعر لخصمه الذي وصفه بجملة من الصفات الذميمة كفساد الرأي وخفة العقل وحب الرياء والنفاق...، ولإظهار بغضه لهذه الصفات أكثر من التشبيهات التي تظهر سخريته به (كمن يلاقي مصرعه، كهارب من معمعه، كشاخص في مزرعه...).

كشفت الأبيات تجربة شاعر فقيه عبّر عن بغضه واستهجانه لبعض الصفات الذميمة التي رمى بها خصومه، واستعمل لذلك غرض الهجاء، والملاحظ أن الشاعر انتهج أسلوبا خاصّا في هجاءه من خلال استعماله لأسلوب الاستهزاء والسخرية، ومع ذلك فإنه لم يخرج عن الإطار العام لهذا الغرض عند شعراء الفقهاء المعاصرين.

من بين شعراء الفقهاء المعاصرين الذين شكل الهجاء عندهم تيمة خاصة: الشيخ تقي الدين الهلالي؛ فقد تميزت تجربته الشعرية في هذا الغرض عن غيره، وخرج به عن المألوف عند شعراء الفقهاء المعاصرين، فمن حيث الكثافة الشعرية نجد أنه كتب العديد من القصائد في هذا الغرض – وقد بينا سابقا أن شعر الفقهاء المعاصرين فيه

قليل- بلغت زهاء الخمسين قصيدة، "والهلالي في هذه القصائد -كلّها- منفعل، بل هو في بعضها هائج: يهجو من تعامل مع المستعمرين أو لزم الصمت تجاههم، ويهجو من وقف في طريقه في الدعوة إلى الله، بل لعله هجا من مرّ به ولم يسلّم عليه، أو من تعاطف مع أهل الباطل!"[1]، بل ولم يكتف بذلك فهجا بعض الجماعات والأماكن وهجا الأمراء والدول، وكل ذلك ينبئ عن تميز تجربته الشعرية في غرض الهجاء.

هذه الكثرة في شعر الهجاء عند الهلالي ربما ترجع إلى أنه عاش حياة متقلبة؛ جاب فيها الكثير من البلدان، وتعرض فيها لتجارب كثيرة تعامل فيها مع مختلف المشاعر الإنسانية، مما أكسبته مشاعر فياضة وأحاسيس جيّاشة عبّر بها عن تجاربه الذاتية في مختلف الأغراض، ومن أبرزها غرض الهجاء.

ففي قصيدة يهجو فيها أحد الفقهاء بعدما لمزه بسوء في درس له، فوصفه بأشنع الأوصاف الحسيّة والمعنوية، يقول[2]:

أَتَشْتِمُنِي يَا ابْنَ اللِّئَامِ بِلَا سَبَبْ ... وَأَنْتَ يَمِينُ اللهِ قِرْدٌ بِلَا ذَنَبْ
فَلَا أَنْتَ ذُو عِلْمٍ وَلَا أَنْتَ ذُو حِجَىَ ... وَلَا أَنْتَ ذُو تَقْوَى وَلَا أَنْتَ ذُو حَسَبْ
وَلَا أَنْتَ ذُو عِرْضٍ مَصُونٍ مُوفَّرٍ ... وَلَا أَنْتَ ذُو حِلْمٍ وَلَا أَنْتَ ذُو نَسَبْ
شَوَى الحَسَدُ المَمْقُوتُ فِي لَظَى ... فَأَصْبَحَ يَبْدُو اليَوْمَ مِنْ فَمِكَ اللَّهَبْ
رَأَيْتَ صَنِيعَ اللهِ بِي وَهِبَاتِهِ ... فَنَالَكَ مِنْهَا كَالجُنُونِ وَكَالكَلَبْ
تُرِيدُ بِقَوْلِ الهَجْرِ تُطْفِئُ نُورَهُ ... وَمَنْ رَامَ يُطْفِئُ نُورَهُ مَسَّهُ العَطَبْ

خاطب الشاعر مهجوَّه بابن اللئام، واستعمل النداء لما يحمله من دلالات عميقة في نفسه تعكس مشاعر البغض والكره لمهجوه، ووصفه بجملة من الأوصاف الذميمة من غياب العلم والعقل والتقوى والحلم والحسب والنسب...، والملاحظ أن الشاعر كرر ضمير المخاطب (أنت) ثمان مرات في الستة الأبيات الأولى من القصيدة وذلك ليؤكد على توجهه بهجائه لخصمه، وليثبت له الأوصاف الذميمة التي نسبها إليه. كما لم يكتف الشاعر برمي خصمه بالأوصاف الخلقية المستقبحة فقط، بل تعدى ذلك

[1] منحة الكبير المتعالي في شعر وأخبار محمد تقي الدين الهلالي، مرجع سابق، ص61.

[2] المرجع نفسه، ص ص127، 128.

إلى وصفه بأوصاف حسيّة (قرد بلا ذنب، كالكلب، نبح الكلب) وكل ذلك يظهر مدى شعور الشاعر بالظلم؛ مما جيش فيه عاطفة البغض والكره والسخط على خصمه.

سيطرت هذه المشاعر على الشاعر جعلته ينهال على خصومه ويهجوهم بأشنع الأوصاف، ووصلت الدفقات الشعورية إلى حدتها حين لم يتحرج الشاعر في استعمال مصطلحات لها دلالاتها المجتمعية السيئة لما تحمله من الفحش في القول، يقول[1]:

وَقَاضٍ أَرْعَنٍ لَا خَيْرَ فِيهِ ... جَهُولٍ مُفْلِسٍ فِي كُلِّ بَابِ
جَبَانٍ إِنْ يَجِئْ خَصْمٌ قَوِيٌّ ... يُدَارِيهِ وَيَحْكُمُ بِالتَّحَابِي
وَمَهْمَا يَأْتِ مِسْكِينٌ ضَعِيفٌ ... يَكُنْ أَسَدًا يَصُولُ بِحَدِّ نَابِ
تَخَرَّجَ فِي مَدَارِسِ وَاقِ وَاقٍ ... لَهُ عِلْمٌ بِتَزْوِيجِ القِحَابِ
قَضَاؤُكَ لَا يَجُوزُ وَلَوْ بِسِرْكُو ... وَحَتّى فِي خُصُومَاتِ الكِلَابِ

فالشاعر نعت خصمه بجملة من الأوصاف (أرعن، لا خير فيه، جهول مفلس، جبان، له علم بتزويج القحاب...)، وأقذع في هجائه بألفاظ يظهر فيها خشونة العبارة، وفحش في القول، وقد صرّح عن سبب انتهاجه لهذا الأسوب بقوله:" ... إنني أفضل التزام الأدب في المناظرة إذا كان الخصم ملتزما له، وأما إذا بدأ بالظلم والشتم والقذف والطعن؛ فجزاء سيئة سيئة مثلها"[2]، وهذا التوجه الذي لم نألفه عند الشعراء الفقهاء المعاصرين يكشف أن الشاعر خضع لسلطان المشاعر والأحاسيس، وأخلص لتجربته الشعرية؛ فراح يعبّر عن سخطه وغضبه بما يتلاءم مع هذه المشاعر والأحاسيس دون الخضوع إلى الالتزام في اختيار العبارات والألفاظ.

عدم التحرج من هذه الألفاظ والعبارات كثير في شعر الهلالي؛ ففي قصيدة له يهجو فقيهين ويرميهما بأبشع الصفات، ويقذع في ذلك، وهو ما يكشف أنه ترك الألفاظ والعبارات تخضع لأحاسيسه ومشاعره، يقول[3]:

يَا بَائِعَ الوَقْفِ وَمُنْفِقَ مَا ... لَ الوَقْفِ فِي جَلْبِ البَغَايَا القِحَابْ

[1] منحة الكبير المتعالي في شعر وأخبار محمد تقي الدين الهلالي، مرجع سابق، ص ص157، 158.
[2] المرجع نفسه، ص62.
[3] المرجع نفسه، ص ص149، 150.

بَيْتُكَ بِالمِشْرَاقِ يَشْكُــو لِمَــنْ مَـرَّ بِـهِ مَـا نَـابَـهُ مِــنْ خَــرَابْ
يَـا بَـائِـع الـوقْـفِ أَمَـا تَـسْـتَـحِــي مِـنْ حُكْمِ عَدْلٍ شَدِيــدِ الـعِقَــابْ
يَـا عَـابِـدَ الـقَـبْـرِ أَمَـا تَـرْعَــوِي عَنْ شِرْكِكَ المُرْدِيكَ يَوْمَ الحِسَـابْ
وَأَنْـتَ يَـا فَـعَّــالُ بِـالطِّـفْـلِ فِـي دَارٍ لَـهُ مُسْتَخْفِيًـا خَـلْـفَ بَــابْ
لَـيْـس عَلَى العَــلَّامِ يَـخْـفَـى وَإِنْ فَـعَـلْـتَــهُ مُـسْـتَـتِــرًا بِـالـحِـجَـابْ

فالشاعر رمى خصميه بأبشع الأوصاف، فأحدهما بائع للوقف، ومنفقه في جلب البغايا، والآخر فعل بالطفل الفعل الشنيع، ولم يتحرج من ذكر ذلك، ولا من استعمال الألفاظ المستقبحة، وكل ذلك يحيل إلى أن الشاعر أخلص لتجربته الشعرية؛ وعبر عمّا يختلج في صدره من مشاعر وأحاسيس البغض والكره والاستهجان لخصومه.

وإذا كانت عادة شعراء الفقهاء المعاصرين عدم تسمية المهجو؛ فإن الشيخ الهلالي لا يتحرج من ذكر المهجو باسمه، وهو ما يكشف عن إخلاصه لتجربته الشعرية، ويعكس تجربة ذاتية عاشها؛ فعبّر عن أحاسيسه ومشاعره من خلال هجو خصومه وذكرهم بالاسم مع الإشارة إلى سبب هجوهم؛ ففي أبيات يهجو فيها رئيس جماعة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر بالمدينة المنورة، ويذكره باسمه، يقول[1]:

مَا صَالِحٌ فِـيـمَـا تَحَمَّلَ صَـالِــــحُ وَلَكِنْ رَقِيقُ الدِّينِ لِلنُّكْـرِ جَائِــحُ
بَخِيـلٌ بِدُنْيَـاهُ، جَـوَادٌ بِدِينِـــــهِ فَمَـا عِـنْـدَهُ إِلَّا الـدَّرَاهِـمُ رَاجِـــــحُ
حَرِيـصٌ عَلَـى الدُّنْـيَـا وَلَــوْ وَزْنَ ذَرَّةٍ وَإِنْ ضَـاعَ حَـقُّ اللهِ فَـهْـوَ مُسَامِـحُ
إِذَا مَـا بَـدَا مَـالٌ تَـهَـلَّـلَ وَجْــهُــــهُ وَإِنْ قِـيلَ قُـمْ بِـالـحَـقِّ فَـهْوَ مُكَاشِحُ

وفي قصيدة أخرى أطلق عليها هجو الأستاذ سليم يقول[2]:

أَسَلِـيـمُ قَـدْ أَخْطَـأْتَ سُـبْـلَ سَلَامَــةِ مُـذْ صِـرْتَ تَلْمِزُنِـي وَأَنْـتَ ذَمِيـــمُ
أَوَ مَـا عَـلِـمْـتَ بِـأَنَّ لَـحْمِـيَ عَلْقَــمٌ مُسْتَـوْبِـلٌ مُسْتَـوْخِـمٌ مَسْـمُـــــومُ
يُسْجَـى بِـهِ المُغْتَـابُ لَيْسَ يُسِيغُــهُ حَتَّـى يَـغُـصَّ وَيُـفْـلَــقَ الـبُـلْـعُـومُ

[1] منحة الكبير المتعالي في شعر وأخبار محمد تقي الدين الهلالي، مرجع سابق، ص ص236، 237.
[2] المرجع نفسه، ص ص540، 541.

قَدْ صِرْتَ تَرْمِينِي بِدَائِكَ جَاهِلًا وَغَدَوْتَ مِنْ وَادِ الظَّلَامِ تَهِيمُ

بداية الأبيات باسم المهجو تعكس حالة الغضب عند الشاعر، وتكشف مدى إحساسه بالظلم الذي تعرض له؛ فهاجمه بعديد الصفات الذميمة (ذميم، مغتاب، جاهلا، تهيم...)، والملاحظ أن الشاعر بدأ بالهمزة (أسليم) لما تحمله من دلالات التوبيخ والإنذار وهي تعكس حالة شعورية عاشها الشاعر؛ فبدأ بذكر اسم مهجوه مباشرة ثم راح يهجوه بأشنع الأوصاف، يقول[1]:

الجَهْلُ دَاؤُكَ لَنْ تَرَى لَكَ مِنْ دَوَا وَلِسَانُ يَعْرُبٍ أَنْتَ فِيهِ يَتِيمُ
لَا نَحْوٌ لَا صَرْفٌ وَلَا فَهْمٌ ولا لُغَةٌ وَلَا نَثْرٌ وَلَا مَنْظُومُ
نَامَتْ نَوَاطِيرُ المَعَارِفِ نَوْمَةً فَغَدَا ثُعَالَةٌ فِي الجِنَانِ يَسُومُ
وَزَعَمْتَ أَنَّكَ لِلْعُلُومِ مُدَرِّسٌ إِفْكًا وَأَنْتَ مَهَوَّسٌ مَشْؤُومُ
حَتَّى الشَّهَادَةَ قَدْ يُقَالُ تَعَوَّذَتْ بِحِمَى الظَّلَامِ فَسَرُّهَا مَكْتُومُ
أَسَلِيمُ وَيْلَكَ فِي قَوَافٍ سُدِّدَتْ مَهْمَا تُصِبْكَ تَؤُبْ وَأَنْتَ سَلِيمُ
مَا أَنْ تَرَى لَكَ وَاقِيًا مِنْ لَسْعِهَا فَبِلَسْعِهِنَّ دَوَاؤُهُ مَعْدُومُ
إِنَّ القَوَافِي إِنْ تُسَاوِرُ قَاسِطًا مُتَهَوِّرًا فَتَبَابُهُ مَحْتُومُ

ألفاظ الهجاء الكثيرة في الأبيات (الجهل داؤك، لا نحو، لا صرف، لا فهم، لا لغة، مهوّس مشؤوم...) تعكس مشاعر البغض والاستهجان عند الشاعر التي بثها في القصيدة من خلال غرض الهجاء.

ولم يكتف الشيخ الهلالي بهجاء الأشخاص؛ بل خرج بالهجاء إلى هجاء الأمكنة والدول، ففي قصيدة له يهجو فيها فندقا لسوء معاملة أهله معه، يقول[2]:

أَرَى فُنْدُقَ التَّيْسِيرِ مَا فِيهِ مِنْ يُسْرِ وَلَكِنَّهُ بَيْتُ المَصَائِبِ وَالعُسْرِ
فَيَا أَيُّهَا الحُجَّاجُ عَنْهُ تَبَاعَدُوا وَلَا تَنْزِلُوا فِيهِ وُقِيتُمْ مِنَ الشَّرِّ
فَكُلُّ أَهَالِيهِ لُصُوصٌ فَلَا تَرَى لَدَيْهِمْ سِوَى التَّضْلِيلِ وَالكَيْدِ وَالمَكْرِ
وَلَا يَخْدَعَنْكُمْ شَكْلُهُ وَبِنَاؤُهُ فَإِنَّ وَرَاءَ الشَّكْلِ قَاصِمَةُ الظَّهْرِ

[1] منحة الكبير المتعالي في شعر وأخبار محمد تقي الدين الهلالي، مرجع سابق، ص541.

[2] المرجع نفسه، ص367.

لَكَمْ مَنْظَرٌ يُغْرِيكَ ظَاهِرُ حُسْنِهِ وَإِنْ تَبْلَهُ تُدْرِكْ بِهِ أَسْوَءَ الخَبَرِ

توجه الشاعر بالهجاء للمكان لما يحمله من أبعاد ودلالات وقيم استثارت مشاعره وأحاسيسه؛ فوصفه بأنه بيت المصائب والعسر، ودعا الحجاج إلى الابتعاد عنه وألا ينخدعوا بشكله وبناءه، ورمى أهله بقبيح الفعال من تضليل وكيد ومكر، والملاحظ أن الشاعر جمع في هجاءه بين الفندق وأصحابه وهو ينبئ عن حدة مشاعره وإحساسه بالظلم والغدر حتى امتزج عنده المكان بالإنسان، وأصبح عنده رمزا للظلم والغدر والمكر؛ فعبّر عن هذا الشعور والاحساس بهجاء الفندق قبل هجاء أصحابه، يقول[1]:

وَفُنْدُقُهُمْ فِي يَثْرِبٍ مُتَهَدِّمٌ قَدِيمٌ يُذِيبَ الصَّخْرَ مِنْ شِدَّةِ الحَرِّ
وَأَرْوَاحُهُ مِنْ نَتْنِهَا وَفَسَادِهَا خَوَانِقُ أَنْفَاسٍ جَوَالِبُ لِلضُّرِّ
وَكُلُّ مَبَانِيهِ سِوَى مَا بِمَكَّةَ خَرَائِبٌ لَا مَثْوَى بِهَا لِامْرِئٍ حُرِّ

ألفاظ الهجاء واضحة في الأبيات؛ وصف فيها الشاعر هذا الفندق وجمع بين فساد بنائه وشكله وهوائه (متهدّم، قديم، شدة الحر، أرواحه نتنة، خوانق أنفاس، جوالب للضر، خرائب...)، ثم عبّر عن استهجانه وبغضه جرّاء الأذى الذي تعرض له؛ فعاد ليهجو أهل الفندق بأبشع الصفات، يقول[2]:

فَإِنْ كَانَ لِلْإِنْسَانِ ذِئْبٌ فَإِنَّهُمْ ذِئَابُ حَجِيجِ البَيْتِ فِي السِّرِّ وَالجَهْرِ
فَيَا عَجَبًا يَنْجُو الجَمِيعُ مِنَ الأَذَى بِكُلِّ بِلَادِ اللهِ فِي البَرِّ وَالبَحْرِ
إِلَى أَنْ يَكُونُوا حَيْثُ يَأْمَنُ خَائِفٌ وَحَيْثُ يَتُوبُ المُذْنِبُونَ مِنَ الوِزْرِ
هُنَالِكَ يَلْقُونَ الحَرَامِيَّ جَائِعًا وَتُنْهَبُ أَمْوَالُ الحَجِيجِ بِلَا حَصْرِ
وَيَلْقُونَ أَنْوَاعًا مِنَ الضُّرِّ وَالأَذَى وَمَا لَهُمْ ذَنْبٌ سِوَى الحَجِّ وَالبِرِّ
أَيَأْتُونَكُمْ بِالمَالِ وَالقُوتِ وَالغِنَى فَتُجْزَوْنَهُمْ بِاللَّدْغِ وَالعَضِّ وَالأَسْرِ
جَزَاءَ سِنِمَّارَ جَزَيْتُمْ ضِيُوفَكُمْ فَأُفٍّ لَكُمْ جَزَيْتُمُ الخَيْرَ بِالشَّرِّ

[1] منحة الكبير المتعالي في شعر وأخبار محمد تقي الدين الهلالي، مرجع سابق، ص367.

[2] المرجع نفسه، ص ص367، 368.

عكست كثير من الألفاظ إحساس الشاعر بالغدر والخيانة، وعبّر عن مشاعر البغض والاستهجان، ومن ذلك (حراميّ، الضر، الأذى، اللدغ، العض، الأسر، أفٍّ...) فمثلا لفظة أف والتي استعملها دلالة عن الضجر والبغض، كشفت لنا عن مشاعر عميقة في نفس الشاعر؛ فلم يجد الكلمات التي تعبّر عن مدى شعوره بالغدر والمكر والخيانة سوى التأفف الذي يوحي بهذه المعاني كلها.

ولأن المكان له دلالاته النفسية والثقافية والسياسية وغيرها، عبّر الشيخ الهلالي عن شعوره بكره المستعمر من خلال هجاء الدول الاستعمارية، ورميها بأبشع الصفات؛ من ذلك هجاءه لبريطانيا، يقول[1]:

قُلْ لِلَّذِينَ لِنَصْرِ الدِّينِ قَدْ قَامُوا ... بِزَعْمِهِمْ وَعَلَى عُدْوَانِهِمْ دَامُوا
لَا تَطْمَعُوا فِي خِدَاعِ النَّاسِ مَخْرَقَةً ... فَهَلْ تَظُنُّونَ أَنْ النَّاسَ أَنْعَامُ
بِضَرْبِهِمْ لِنَوَاقِيسٍ صَبَاحَ مَسَا ... وَزَمْرِهِمْ وَأَنَاشِيدٍ بِهَا هَامُوا
يَا وَيْلَهُمْ إِذْ غَوَوْا وَبِالغِنَاءِ عَوَوْا ... وَوَعْظُهُمْ كُلُّهُ لَغْوٌ وَأَوْهَامُ
سَارَتْ بِبَغْيِهِمُ الرُّكْبَانُ وَاشْتَهَرَتْ ... مِنْ غَيِّهِمْ فِي بِقَاعِ الأَرْضِ أَجْرَامُ

لم يوجه الشاعر خطابه مباشرة إلى المستعمر؛ وبدأ بفعل الأمر (قل) دلالة على استصغاره له؛ ثم بدأ بذكر الصفات الذميمة التي اتصف بها (عدوانهم، خداع، هاموا، غووا، عووا، لغو، أوهام، ببغيهم، غيهم، شر، آثام) وهي ألفاظ تعكس إحساس الشاعر بظلم المستعمرين، وكشف خداعهم ومكرهم واضطهادهم للشعوب المستضعفة يقول[2]:

إِنْ كَانَ غَرَّكُمْ نَوْمِ الشُّعُوبِ عَلَى ... ضَيْمٍ فَكَمْ نُوَّمٌ بَعْدَ الكَرَى قَامُوا
يَا مُعْلِنِينَ هُدًى وَمُضْمِرِينَ رَدًى ... وَمُغْرِقِينَ الأُلَى فِي بَحْرِهِمْ عَامُوا
مِنْ كَانَ يَجْهَلُكُمْ يَوْمًا فَقَدْ ظَهَرَتْ ... لَهُ خَفَايَاكُمْ لَمْ يَبْقَ إِبْهَامُ
أَنْتُمْ ذِئَابٌ لَبِسْتُمْ لِلْوَرَى عَلَنًا ... مُسُوكَ ضَأْنٍ وَذَا مَكْرٌ وَإِيهَامُ

...

[1] منحة الكبير المتعالي في شعر وأخبار محمد تقي الدين الهلالي، مرجع سابق، ص542.

[2] المرجع نفسه، ص543.

تَبْغُونَ تَدْبِيرَ شَأْنِ النَّاسِ كُلِّهِمُ أَوْ أَوْصِيَا أَنْتُمْ وَالنَّاسُ أَيْتَامُ
مَا أَنْتُمْ الحُكْمَ التُّرْضَى حُكُومَتُهُ وَهَلْ يَكُونُ مِنَ الذُّؤْبَانِ حُكَّامُ
مَتَى رَعَى الضَّأْنَ ذِئْبٌ وَالمَهَى أَسَدٌ لَمْ يَبْقَ ثَمَّتَ أَبْقَارٌ وَأَغْنَامُ

ألفاظ الهجاء واضحة في الأبيات (مضمرين ردى، مغرقين الألى، ذئاب، مكر، إيهام...) وهي كلها لها دلالات شعورية عميقة في نفس الشاعر؛ عبر بها عن غضبه وسخطه من ظلم المستعمر، وكشفت عن تجربة شعرية عاشها الشاعر وذاق مرارتها فاستعمل غرض الهجاء للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه تجاه المستعمر.

هذه القصائد التي سقناها للشيخ الهلالي تعكس تجربة شاعر فقيه عبّر عن أحاسيسه ومشاعره من خلال غرض الهجاء، والملاحظ أن الشاعر خرج بغرض الهجاء عن الثابت عند شعراء الفقهاء المعاصرين في هذا الغرض، وذلك من خلال الأسلوب الذي انتهجه في هجاء خصومه، من الجمع بين الصفات المعنوية والحسيّة، وكذا عدم التحرج من ذكر اسم المهجو، وكثرة استعماله الألفاظ الخشنة والمستقبحة، وكذا توجهه بالهجاء إلى الأمكنة والدول؛ كل ذلك يثبت تميز تجربته الشعرية في هذا الغرض والذي خرج به عن الإطار العام للهجاء عند شعراء الفقهاء المعاصرين.

من خلال ما سقناه من نماذج شعرية يظهر جليا بأن شعراء الفقهاء المعاصرين حافظوا على الأغراض التقليدية؛ وقد غلب عليها المحافظة على المنحى التقليدي في كثير من جوانبه كقوة اللغة واستعمال التشبيهات والاستعارات...، كما لاحظنا حضور اللغة المباشرة، وعلو النبرة الخطابية، وشيوع اللغة التقريرية؛ وذلك لسيطرة الفكرة على التجربة الشعرية عند كثيرين منهم؛ ومع ذلك فقد لاحظنا محاولتهم التفاعل مع الحياة المعاصرة، وحاولوا التعبير عن مواقفهم الذاتية ومشاعرهم وأحاسيسهم الوجدانية تجاه مختلف الأحداث التي عرضت لهم.

مثلما كان حضور هذه الأغراض التقليدية ثابت في تجاربهم الشعرية؛ فإن الأغراض الشعرية التي ارتبطت بظهور الإسلام كان لها حضور لافت في شعر الفقهاء المعاصرين، هذا ما سنحاول معرفته من خلال الحديث عن شعرهم في الأغراض الإسلامية.

ثانيا: في الأغراض الإسلامية:

تمهيد:

مع بداية الإسلام انبرى شعراء المسلمين للدفاع عليه، وتبلورت كثير من الأغراض الشعرية؛ كشعر الأخلاق والحكمة والزهد والمناجاة...، والتي تدعو إلى الدين وتسعى إلى ترسيخ دعائم الإيمان في قلوب اتباعه، والمحافظة على قيمه وأخلاقه ومبادئه، وامتدت هذه الأغراض وتطورت من عهد النبي صلى الله عليه وسلم إلى غايه تاريخنا المعاصر، والمتتبع للتجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين يجد تفاعلهم مع هذه الأغراض الشعرية، سنحاول معرفة مدى تفاعلهم مع هذه الأغراض والموضوعات، ولعل من أبرزها: شعر الدعوة إلى الأخلاق، وشعر الحكمة، وشعر الزهد وشعر المناجاة والشكوى.

1- شعر الدعوة إلى الأخلاق:

تعتبر الأخلاق من صميم الدعوة التي جاء بها الإسلام؛ دعوة تقوم على صلاح الفرد والمجتمع من خلال ترسيخ القيم الأخلاقية، ومهمة الأخلاق تكمن في اظهار الشعور بأهمية القيم لدى الإنسان، وتحريك ما فيه من "عنصر سامي أو جلالي ليسمو فوق مستوى الطبيعة من خلال وعي أخلاقي"[1] يشعره بوجوده كعنصر فعال ضمن إطاره الاجتماعي والإنساني عموما.

هذا الإحساس مرتبط بالفرد؛ وذلك لأن جوهر الأخلاقية -كما يرى شافتشري- يقوم على وجدانيات الفرد وما يطلبه المجتمع[2]، فالدعوة إلى الأخلاق إذا ليست بدافع المسؤولية أو الالتزام فقط، وإنما هنالك جانب ذاتي مرتبط بشعور وإحساس الفرد بها.

من هنا ارتبطت التجربة الشعرية بالدعوة إلى الأخلاق؛ فالشاعر حينما يدعو إلى الأخلاق وإلى ضرورة بثها في مجتمعه؛ فهذا لا يعني أنه خرج عن ذاتيته وإنما هو يقوم بترجمة مشاعر وأحاسيس ذاتية تجاه قضية من القضايا الأخلاقية.

---

[1] فلسفة الأخلاق، مصطفى عبده، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط02، 1999م، ص23.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص19.

والتجربة الشعرية عند الفقهاء ارتبطت ارتباطا وثيقا بالدعوة إلى الأخلاق فهي من المواضيع الثابتة في تجاربهم الشعرية، ولا يكاد يخلو ديوان شعر لشاعر فقيه من المواعظ والدعوة إلى الأخلاق الكريمة، ونبذ الأخلاق الذميمة[1]، لارتباط ذلك بخلفية الشاعر الفقيه المتمسك بتعاليم الدين الحنيف، وكذا بتجاربهم الذاتية؛ فقد "عبّروا بأشعارهم بكل صدق وعفوية عن قيم وأخلاق وآداب الإسلام الفاضلة التي تسمو بالنفس الإنسانية من أوحال الوضاعة والامتهان إلى مراقي العزّة والكرامة والشرف"[2]، وهو ما نجده عند جل الشعراء الفقهاء قديما وحديثا.

إذا تحدثنا عن التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين نجد أنها حافظت على حضور المواعظ والحكم والدعوة إلى الأخلاق، وعبروا عن أحاسيسهم ومشاعرهم الذاتية، وما يعيشونه في مجتمعاتهم، وارتكزوا في ذلك على تعاليم الدين من خلال القرآن الكريم والسنّة النبوية المطهرة، ودعوتهما إلى التقوى والصدق والصبر والتوكل على الله ومجاهدة النفس والوحدة والعفة والوفاء...، ونبذ الخيانة والكذب والكبر والحقد والاختلاف والعداوة...، وهي موضوعات مبثوثة في جل دواوين شعراء الفقهاء المعاصرين، سنحاول تتبع بعضها لنكشف مدى تفاعلهم مع هذه القيم الأخلاقية.

فهذا الشيخ زكي الدين إبراهيم يبين بأن طريقه هو التمسك بشريعة الله والتخلق بأخلاق الإسلام الحميدة من إيمان وصدق وحب وعلم وتزكية، يقول[3]:

وَقَالُوا بِحَقٍّ مَا طَرِيقُكَ؟ إِذْ نَرَى ... طَرَائِقَ تَحْيَا فَوْقَ نُكْرٍ مُكَتَّفِ؟
فَقُلْتُ طَرِيقِي شِرْعَةُ اللهِ سَمْحَةٌ ... فَلَيْسَتْ بِتَفْرِيطٍ وَلَا بِتَطَرُّفِ
طَرِيقِيَ أَخْلَاقٌ وَحُبٌّ وَقُدْوَةٌ ... وَتَرْبِيَةٌ لِلسَّالِكِ الصَّادِقِ الوَفِي
طَرِيقِيَ إِيمَانٌ وَعِلْمٌ وَقُوَّةٌ ... وَذِكْرٌ وَتَذْكِيرٌ وَمُسْتَلْهِمٌ صَفِي
طَرِيقِيَ تَأْهِيلٌ لِدَاعٍ مُثَقَّفٍ ... وَتَزْكِيَةٌ تُرْجَى لِغَيْرِ المُثَقَّفِ
طَرِيقِيَ تَوْحِيدٌ عَمِيقٌ مُؤَصَّلٌ ... وَإِنْقَاذُ أَرْوَاحٍ عَلَى مَزْلَقٍ خَفِي

[1] ينظر: أدب الفقهاء، مرجع سابق، ص 120 وما بعدها، شعر الفقهاء في العصر العباسي الثاني، مرجع سابق، ص ص44، 45.، شعر فقهاء المشرق، مرجع سابق، ص ص124، 1021.

[2] شعر الفقهاء في العصر العباسي الثاني، مرجع سابق، ص70.

[3] ديوان البقايا، مرجع سابق، ج01، ص104.

طَرِيقِيَ سِرُّ اللهِ يَخْتَصُّ مَنْ يَشَا تَعَالَى بِهِ سِرًّا يَلُوحُ وَيَخْتَفِي
طَرِيقِيَ لِلْإِسْلَامِ لَا غَيْرُ خِدْمَةً وَبَذْلًا عَلَى بَذْلٍ وَحُسْنِ تَصَرُّفِ

بين الشاعر أن الدعوة إلى الله تقوم على جملة من القيم؛ من التمسك بشريعة الله بلا تفريط ولا تطرف، والتشبث بالأخلاق والحب والقدوة الحسنة والإيمان المصاحب للعمل والعلم...، والملاحظ في الأبيات أن الشاعر عبّر عن مشاعره وأحاسيسه من خلال الإشادة بهذه القيم الأخلاقية؛ فتكراره للفظة (طريقي) -كررها سبع مرّات- دلالة على تأكيده على هذه القيم وإيمانه بها، ولذلك نسب الطريق إلى نفسه من خلال تكرار ياء المتكلم وكأن طريق الدعوة إلى هذه الأخلاق طريقه وحده، وهو ما يكشف لنا أن الشاعر انطلق في دعوته لهذه الأخلاق من عاطفة صادقة، وعبّر عن إحساس عميق بتمسكه بالقيم والأخلاق الإسلامية.

هذا الارتباط بالدعوة إلى القيم والأخلاق مبدأ ثابت عند الشيخ زكي الدين إبراهيم أكده في العديد من قصائده، من ذلك قوله[1]:

قَدَّمْتُ لِلدِّينِ المُقَدَّسِ كُلَّ مَا أُوتِيتُ مِنْ جُهْدٍ وَمِنْ تِبْيانِ
دِينِي وَدِينِي لَا سِوَاهُ لِأَجْلِهِ أَدْعُو بِكُلِّ مَكَانَةٍ وَمَكَانِ
مِنْ أَجْلِهِ عَانَيْتُ مَا يَعْيَا بِهِ جَيْشٌ مِنَ الأَبْطَالِ وَالشُّجْعَانِ
عَاهَدْتُ رَبِّي أَنْ أَظَلَّ مُجَاهِدًا حَتَّى تَسُودَ شَرِيعَةُ القُرْآنِ

إن هذا الارتباط بالدعوة إلى الشريعة وما فيها من قيم أخلاقية لهو يكشف عن تجربة ذاتية عاشها الشاعر، وعبّر عما يختلج في صدره من مشاعر وأحاسيس الانتماء إلى شريعة الإسلام، ولذلك طغى ضمير المتكلم على الأبيات (قدّمتُ، أوتيتُ، أدعو، عانيتُ، عاهدتُ) وما يحمله من دلالات عميقة في نفس الشاعر تعكس قوة هذا الارتباط ولا أدلّ على ذلك تكراره للفظة (ديني، كررها مرتين)، ونسبه إليه تأكيدا منه على تمسكه به، ونفى أن يكون ارتباطه بسواه (ديني ودديني لا سواه لأجله** أدعو بكل مكانة ومكان).

[1] ديوان البقايا، مرجع سابق، ج01، ص124.

ولو أننا تتبعنا قصائد الشيخ لوجدنا الكثير منها أقيمت على هذا المنحى الذي انتهجه في الدعوة إلى القيم والأخلاق الإسلامية من خلال إظهار قوة تمسكه بها، وكشف معاناته في سبيل الدعوة إليها؛ وهو ما يتيح للشاعر المجال للتعبير عن تجربته الشعرية، والبوح بأحاسيسه ومشاعره.

وفي قصيدة للحبيب علي بن محمد بن علي الحبشي يدعو فيها النفس إلى عدم الجزع والرضا بالقضاء وعدم الغفلة واليأس، يقول[1]:

يَا نَفْسُ إِنْ لَمْ تَظْفَرِي لَا تَجْزَعِي ... وَإِلَى مَوَائِدِ جُودِ مَوْلَاكِ اهْرَعِي
وَإِذَا تَأَخَّرَ مَطْلَبٌ فَلَرُبَّمَا ... فِي ذَلِكَ التَّأْخِيرِ كُلُّ المَطْمَعِ
فَاسْتَأْنِسِي بِالمَنْعِ وَارْعِي حَقَّهُ ... إِنْ الرِّضَا وَصْفُ المُنِيبِ الأَلْمَعِ
وَإِذَا بَدَا مِنْ نَاطِقِ الوِجْدَانِ مَا ... يَدْعُوكِ لِليَأْسِ الذَّمِيمِ الأَشْنَعِ
فَاسْتَيْقِظِي مِنْ نَوْمَةِ الغَفَلَاتِ وَلْـ ... ـيَكُنِ الرَّجَا مَرْتَعًا فِيهِ ارْتَعِي
إِنَّ العَطَا إِمْدَادُهُ مُتَنَوِّعٌ ... يَا حُسْنَ هَذَاكَ العَطَا المُتَنَوِّعِ

بدأ الشاعر بياء النداء وما تحمله من مدلولات شعورية عميقة في نفسه وهي تحيل إلى صدقه في النصيحة، ولذا توجه بالخطاب إلى النفس واستعملها نكرة ليدخل نفسه أيضا، واستعمل الشاعر النهي كقوله: (لا تجزعي)، والأمر مثل: (اهرعي، استأنسي، استيقظي، ارتعي...)؛ وكل ذلك تأكيد على دعوته بالتمسك بجملة من الأخلاق (كالرضا، والرجاء، والتوبة، وعدم الجزع، وعدم اليأس، وعدم الغفلة...).

ويذكّر الشاعر في كثير من قصائده بتقوى الله عز وجل، ومن الملاحظ أن الشاعر حافظ على منهجه في استعمال أساليب الخطاب كالنداء والأمر والنهي؛ كلّ ذلك ليؤكد على دعوته، يقول[2]:

إِلَى المَسْلَكِ المَحْمُودِ أُرْشِدُ أَوْلَادِي ... وَمَنْ يَقْبَلِ الإِرْشَادَ مِنْ أَهْلِ ذِي الوَادِي
وَأَحْذُوهُمُ حَذْوًا يُحَرِّكُ عَزْمَهُمْ ... وَحَسْبُهُمُ أَنِّي لَهُمْ لَمْ أَزَلْ حَادِي
إِلَى الحَقِّ أَدْعُوهُمْ وَأَرْجُو قَبُولَهُمْ ... مَقَالِي وَتَعْلِيمِي وَنُصْحِي وَإِرْشَادِي

[1] ديوانه، مرجع سابق، ص237

[2] المرجع نفسه، ص ص146، 147.

نَصِيحَةُ ذِي وُدٍّ شَفِيقٍ عَلَيْهِمُ إِلَى الحَقِّ يَهْدِيهِمْ وَرَبِّي لَنَا الهَادِي
أَلَا فَاسْمَعُوهَا وَاقْبَلُوهَا وَقَابِلُوا أَوَامِرَهَا مِنْكُمْ بِمَا يُحْزِنُ العَادِي
عَلَيْكُمْ بِتَقْوَى اللهِ مِنْهَا تَزَوَّدُوا بِزَادٍ فَتَقْوَى اللهِ مِنْ أَشْرَفِ الزَّادِ

قدّم الشاعر بخمسة أبيات قبل أن يذكر نصيحته، وذلك للفت انتباه السامع، وزيادة في الترغيب (إلى المسلك المحمود أرشد، إلى الحق أدعوهم، إلى الحق يهديهم)، والملاحظ أن الشاعر أكثر من استعمال ضمير المتكلم (أرشدُ، أولادي، أحدوهم، أدعوهم، مقالي، تعليمي، نصحي، إرشادي...) وكل ذلك يظهر ارتباط الشاعر بالدعوة إلى تقوى الله عز وجل، ويكشف عن مدى إحساسه وشعوره من خلال تقديم النصح لأولاده وأتباعه.

ولو تتبعنا أشعار شعراء الفقهاء المعاصرين لوجدنا أن هذا المنحى ثابت في شعر الدعوة إلى الأخلاق؛ ففي بيتين للشيخ عبد الرحمن بن جعفر الكتّاني يحثّ فيها على التقوى ويستعمل أسلوب الأمر والنهي كعادة شعراء الفقهاء المعاصرين، يقول:[1]

لَازِمْ، هُدِيتَ، اتِّقَاءَ اللهِ جَلَّ عُلَا وَلَا تُصِخْ لِعَذُولٍ فِيهِ أَوْزَارِ
فَعَنْ قَرِيبٍ يُجَازَي المُحْسِنُونَ بِإِحْـ ـسَانٍ وَبِالنَّارِ مَنْ وَافَى بِأَوْزَارِ

فقد بدأ الشاعر بفعل الأمر (لازم)، واستعمل النهي (ولا تصخ) وهو يحيلنا إلى ارتباط الشاعر بالدعوة إلى تقوى الله عز وجل، وتأكيده على ذلك وهو ينطلق من شعور ذاتي، وإحساس بأهمية تقوى الله عز وجل للفرد المسلم.

قد نجد بعض شعراء الفقهاء المعاصرين من يستعمل أسلوب الحوار في حثهم إلى الأخلاق؛ ففي أبيات للشيخ محمد الخضر حسين(1873-1958م)* يدعو

[1] ديوان شاعر فاس عبد الرحمن بن جعفر الكتاني، مرجع سابق، ص144.

* هو الإمام محمد الخضر بن الحسين بن عمر، شيخ الأزهر، العالم المتفنن، والفقيه المتعمق، والمصلح والخطيب الحاذق، والوطني المكافح، والأديب الشاعر المتمكن، الزيتوني، الصادقي، الخلدوني، الأزهري، الجزائري البسْكِريُّ نسبا، التونسي مولداً ونشأة، شريف النّسبين؛ فأمه حليمة السعدية ابنة الشيخ مصطفى بن عزوز، وخاله العالم الأجل محمد المكي بن عزوز، فاجتمع في الإمام العلم والأدب من جهة أبيه، ومن جهة أخواله، كانت حياته رحمه الله حياة علم وجهاد؛ فكان خير مدافع عن الإسلام، يشهد لذلك مساهماته الفعّالة في نشر الوعي والعلم في المجتمعات العربية والإسلامية، ودفعها للمطالبة بانعتاقها وحريتها، ومن مساهماته الفعلية؛ تأسيسه للمجلات والصحف، ومنها "نور الإسلام" و"الهداية الإسلامية" وتأسيسه للجمعيات، ومنها: جمعية الشبان المسلمين، جمعية الهداية الإسلامية، ينظر=

فيهـا إلـى صـون الـنفس عـن التملـق والنفـاق، واسـتعمل لـذلك أسـلوب الحـوار، يقول[1]:

قَالُوا: رَكِبْتَ بِالإِنْقِبَاضِ مَطِيَّـةً أَقْصَتْكَ عَنْ عَيْشِ الثَّرِيِّ لِمَاذَا؟
قُلْتُ: انْقِبَاضِي أَنْ أَصُونَ النَّفْسَ عَنْ مَـلَـقٍ يُـعَـاقِـرُهُ الـطِّـغَـامُ لِـوَاذَا
إِنْ يَنْتَجِعْ فِئَـةٌ بِـهِ وَبْـلًا فَـخُـذْ إِخْـذَ الـكِـرَامِ وَلَـوْ نَـجَـعْـتَ رَذَاذَا
وَمِنَ السَّلَامَـةِ أَنْ أَصُـوَنَ الوَجْهَ عَنْ مَـلَـقِ الـذِي اتَّـخَـذَ الـنِّـفَـاقَ مَـلَاذَا

يقدم الشاعر من خلال أسلوب الحوار صورتين: صورة المتملق الذي ينال حظوظ النفس عن طريق تملقه ونفاقه، وصورة المتعفف الذي يرضى بالقليل حفاظا على كرامته، وشبه هاتين الصورتين بالمطر الشديد والضعيف؛ فالمتملق يطلب المطر الشديد بتملقه، ولكن عزيز النفس يرضى بالمطر الضعيف مع حفاظه على عزة نفسه وكرامته، ومن الملاحظ أن صوت الشاعر ظاهر في الأبيات من خلال استعمال ضمير المتكلم (قلتُ، انقباضي، أصون كررها مرتين) وهو يحيلنا بأن الشاعر يتحدث عن تجربته الذاتية، ويعبر عن إحساسه وشعوره ولذلك كرر لفظة (أصون) مرتين للتأكيد على دعوته إلى عزة النفس وعدم التملق.

يكثر في شعر الشيخ محمد الخضر حسين استعمال تقابل الصور المتضادة في دعوته إلى التمسك بالأخلاق؛ ففي أبيات له يدعو فيها إلى علو الهمة يقدم ذلك من خلال صورتين: صورة الهمام صاحب الهمة العالية، وصورة الخامل، يقول[2]:

يَرْمِي الهُمَامُ وَمَا غَيْرَ العُلَا هَدَفَا وَلَا يُبَاكِرُ إِلَّا الرَّوْضَةَ الأُنُفَا
وَالنَّاسُ كَالشِّعْرِ إِنْ وَافَيْتَ تَنْقُدُهُ أَلْفَيْتَ سَبْكَ القَوَافِي مِنْهُ مُخْتَلِفَا
كَمْ بَيْنَ شَهْمٍ يَدُوسُ الصَّعْبَ فِي شَمَمٍ وَخَامِلٍ بَاتَ فِي مَهْدِ الهَوَى دَنِفَا

= ترجمته في: الأعمال الكاملة للإمام محمد الخضر حسين، تح، علي الرضا الحسيني، دار النوادر، سوريا، لبنان، الكويت، ط1، 1431هـ، 2010م، الإمام محمد الخضر حسين بأقلام نخبة من أهل الفكر، ص16 وما بعدها، الأزهر في ألف عام، محمد عبد المنعم خفاجي، علي علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط3، دت، ج2، ص253 وما بعدها.

[1] الأعمال الكاملة للإمام محمد الخضر حسين، مرجع سابق، ديوان خواطر الحياة، ص95.

[2] المرجع نفسه، ص146.

كمثل الأبيات السابقة تماما قدم الشاعر صورتين (الهمام/ الخامل) وشبههما بالشعر في اختلاف قوافيه، وهو ما يحيلنا إلى أن الشاعر ينحو إلى الثبات في تقديم تجربته الشعرية؛ وذلك من خلال استعمال أسلوب الحوار، والدعوة إلى الأخلاق من خلال إجراء مقابلة بين صورتين متضادتين.

وفي الدعوة إلى التواضع والابتعاد عن الكبْر يصوّر الشاعر ذلك من خلال صورتين متضادتين: صورة المتواضع، وصورة المتكبّر، ويشبههما بالأغصان المثمرة والفارغة، يقول[1]:

أَرَى مُثْمِرَ الأَغْصَانِ يَدْنُو مِنَ الثَّرَى وَعَاطِلُهَا يَبْغِي بِهَامَتِهِ الشِّعْرَى
فَأَذْكُرُ إِذْ يَهْوِي الهُمَامُ تَوَاضُعًا وَيَرْفَعُ مَسْلُوبُ الهَوَى أَنْفَهُ كِبْرَا

من الملاحظ أن الشاعر ثابت في منهجه في الحث على الأخلاق كالتواضع ونبذ الكبر من خلال الصور المتضادة واستعمال التشبيه، وهذا الثبات يحيل إلى أن الشاعر مرتبط بالدعوة إلى الأخلاق بتجربة ذاتية، ولذلك استعمل ضمير المتكلم (أرى، أتذكر)؛ تجربة كشفت مشاعره وأحاسيسه من خلال دعوته إلى الأخلاق.

مع تميز التجربة الشعرية للشيخ الخضر في انتهاجه لهذا المنحى؛ فإن الغالب في تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين في دعوتهم إلى الأخلاق ثباتهم في استعمال أساليب الخطاب المختلفة كالأمر والنهي والنداء...، والإكثار من التشبيهات والتأثر بآيات الذكر الحكيم، ففي أبيات للإمام عبد الله بن عمر الشاطري(1290-1361هـ)* يحذر فيه من المعصية وعاقبة الذنب ويدعو إلى الخوف من الله عز وجل والاستعداد للموت بالعمل الصالح يظهر جليا هذا المنحى، يقول[2]:

يَا رَاتِعًا فِي الذَّنْبِ مَا أَجْرَاكَا وَبِحُبِّ هَذِي الدَّارِ مَنْ أَغْرَاكَا

[1] ديوان خواطر الحياة، مرجع سابق، ص107.

* من علماء اليمن ولد بتريم، وبها تلقى مختلف العلوم الشرعية والنقلية والتصوف على يد علمائها؛ ومنهم مفتي حضرموت الحبيب عبد الرحمن بن محمد المشهور؛ ثم رحل إلى سيئون وأخذ عن علمائها، ثم إلى مكة وأخذ عن كثير من علمائها، ثم رجع إلى مسقط رأسه فأسس مدرسته؛ وبقي يدرّس بها إلى وفاته، من مؤلفاته: العقود اللؤلؤية متممة الأجرومية، وله ديوان شعر مطبوع، ينظر ترجمته في: ديوان الشاطري، الإمام عبد الله بن عمر الشاطري، حروف للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، دط، دت، ص08 وما بعدها،

[2] ديوانه، المرجع نفسه، ص99.

كَمْ ذَا التَّمَاطُلُ وَالتَّغَافُلُ وَالتَّمَادِي فِي البِطَالَةِ كَيْفَ قَلَّ حَيَاكَا
يَا مَنْ أَذَاعَ زَمَانَهُ وَشَبَابَهُ كَمْ ذَا تُسَوِّفُ وَالمَنُونَ وَرَاكَا
قِفْ وَانْتَبِهْ فَالْأَمْرُ صَعْبٌ شَأْنُهُ لَا تَشْغَلَنَّكَ يَا فَتَى أَسْمَاكَا
دَعْ ذِكْرَ لَيْلَى وَالرَّبَابِ وَزَيْنَبَا وَمَنَازِلٍ خَطَرَتْ بِهَا سَلْمَاكَا

بدأ الشاعر بياء النداء وكررها في أبيات القصيدة –(كررها سبعة عشر مرّة)– وهو ما يعكس دلالات نفسية تكشف تعلق الشاعر بالذي يدعو إليه، وتكشف عن مشاعره وأحاسيسه وهو يحذر من الاغترار بهذه الدنيا والتغافل عن الآخرة واتباع الهوى، والذي عبّر عنه بألفاظ (ليلى، الرباب، زينب، سلمى) وما تحمل من قيم ثقافية ونفسية...، والشاعر لا يقصد بذلك صورة المرأة وإنما استعملها للدلالة على الانغماس في الشهوات والهوى، ولذلك استعمل النهي بقوله: (دع ذكر ليلى والرباب وزينبا ** ومنازل خطرت بها سلماكا) وذلك ليذكره بالموت وضرورة الاستعداد له: يقول[1]:

وَاذْكُرْ مَمَاتَكَ وَاخْشَ مَا قَدَّمْتَهُ فَالشَّيْبُ وَالقُرْآنُ قَدْ نَذَرَاكَا
وَاعْلَمْ بِأَنَّ الأَمْرَ يَا ذَا مُبْهَمٌ عَنِّي وَعَنْكَ فَجُدْ فِي مَسْرَاكَا
رَاقِبْ إِلَهَكَ وَاشْكُرِ النَّعْمَا لِمَنْ مِنْ نُطْفَةٍ جَلَّ الذِي سَوَّاكَا
وَاعْلَمْ بِأَنَّكَ يَا فَتَى مِنْهُ بِمَرْ أَى فَهْوَ فِي كُلِّ الشُّؤُونِ يَرَاكَا
تُخْفِي القَبَائِحَ عَنْ أَخِيكَ سَفَاهَةً وَإِذَا بَرَزْتَ تُشَابِهُ النُّسَّاكَا
مَا تَنْتَهِي مَا تَرْعَوِي مَا تَسْتَحِي يَا عَاصِيًا مَا تَخْشَيَنْ مَوْلَاكَا
يَا طَاغِيًا يَا بَاغِيًا يَا قَاسِيًا يَا رَاتِعًا فِي الظُّلْمِ مَا أَجْرَاكَا
تَعْصِي الإِلَهَ وَأَنْتَ تَأْكُلُ رِزْقَهُ هَذَا لَعَمْرِي الحُمْقُ مَهْ يَا ذَاكَا
فَدَعِ الحَمَاقَةَ وَالسَّفَاهَةَ وَانْتَهِزْ فُرَصَ المَنَايَا قَبْلَ أَنْ تَفْجَاكَا

أكد الشاعر على التمسك بجملة من الأخلاق الحميدة والابتعاد عن الذميم منها، واستعمل لذلك الأمر وقد تكرر في جل أبيات القصيدة (واذكر، واخش، واعلم، فجد، راقب...) وهو يكشف عن مدى ارتباط الشاعر بالدعوة إلى الأخلاق وهو ارتباط ناتج عن شعور ذاتي، وعاطفة قوية، والملاحظ في الأبيات كثرة التكرار وما تركه من جرس

[1] ديوانه، مرجع سابق، ص ص99، 100.

موسيقي، من ذلك قوله: (ما تنتهي ما ترعوي ما تستحي) وهي أفعال انتهت بحرف الياء وما فيه من صوت الحزن والنحيب، وكذا تكراره لاسم الفاعل(يا طاغيا، يا باغيا، يا قاسيا يا راتعا) وقد سبقت كلها بحرف النداء (الياء)، وكل ذلك يحمل مدلولات شعورية في نفس الشاعر عبّر عنها من خلال دعوته إلى هذه الأخلاق.

وتظهر تجربة الشاعر الفقيه في الدعوة إلى الأخلاق من خلال تصويره للصحبة والصداقة؛ فقد عبر شعراء الفقهاء المعاصرين عن مشاعرهم وأحاسيسهم تجاه الصديق في حالتي المحبة والوفاء والنسيان والجفاء؛ فهذا الشيخ ابن بدران يكشف عن تجربته الذاتية مع جفاء أصدقائه وعدم وفائهم له يقول[1]:

لَا تَرْكَنَنَّ مَدَى الزَّمَانِ لِصُحْبَهْ ... فَتَعْتَرِيكَ مِنَ الإِسَاءَةِ كُرْبَهْ

وَإِذَا الخَلِيلُ وَفَى بِبَعْضِ وُعُودِهِ ... فَهْوَ المُحِبُّ وَمَا سِوَاهُ فَنَكْبَهْ

إِخْوَانُ هَذَا الدَّهْرِ مِثْلُ وُعُودِهِمْ ... لَا يَصْدِقُونَ وَلَا هُنَالِكَ رَغْبَهْ

لَمَّا رَأَيْتُ صَنِيعَهُمْ وَجَفَاءَهُمْ ... مَلَّ الفُؤَادُ لِقَاءَهُمْ وَتَنَبَّهْ

فَقُلْتُ صَبْرًا يَا فُؤَادِي عَنْهُمُ ... إِنَّ الوَفَاءَ عَلَامَةُ المَحَبَّهْ

بدأ الشاعر كعادة شعراء الفقهاء المعاصرين باستعمال أسلوب الخطاب في الدعوة إلى الأخلاق؛ فاستعمل النهي في قوله (لا تركننّ) وأكد الفعل بنون التوكيد، وهو ما يوحي بأن الشاعر ذاق معاناة جفاء الصديق والألفاظ الدالة على ذلك كثيرة في الأبيات (الإساءة، كربة، نكبة، لا يصدقون، جفاءهم، مل الفؤاد) وكذلك استعماله لضمير المتكلم (رأيت، فقلت، فؤادي)، وكل ذلك يكشف عن مشاعر وأحاسيس شاعر ذاق مرارة جفوة الصديق وعدم وفاءه له؛ فعبر عن هذه المشاعر والأحاسيس من خلال تصويره لجفاء صديقه وخلفه لعهوده معه، وهي بالمقابل دعوة إلى وفاء الصديق لصديقه لأنها دلالة المحبة وسمة الأخلاق الفاضلة.

من خلال تتبعنا لكثير من دواوين شعراء الفقهاء المعاصرين وجدنا أن الدعوة إلى الأخلاق من المواضيع الثابتة في تجربتهم الشعرية، وقد ارتبطت – في كثير منها– عندهم بتجارب ذاتية ومشاعر قلبية انطلاقا من إيمانهم بما تدعو إليه الشريعة من أخلاق

[1] ديوانه، مرجع سابق، ص117.

فاضلة ونبذها للأخلاق الذميمة؛ فعبروا عن كل هذه المشاعر والأحاسيس من خلال الدعوة إلى الأخلاق.

من الملاحظ كذلك ثباتهم في الأسلوب الذي عبّروا به في الدعوة إلى الأخلاق؛ فجل شعراء الفقهاء المعاصرين استعملوا أسلوب الخطاب المباشر من أمر ونهي ونداء... كما أكثروا من التشبيهات والتناص مع آيات القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة. كما نحوا إلى سهولة المعاني وجزالة العبارات وذلك أنجع في إيصال المعنى والأفكار إلى المتلقي، ومن الملاحظ أيضا استعمالهم لبعض الأساليب الأخرى كالحوار مثلا كما في تجربة الشيخ محمد الخضر حسين.

2- شعر الحكمة:

شعر الحكمة من الأغراض التي أخذت مكانة خاصة في شعر الفقهاء، وهو "من أهم شعر النزعات الإنسانية لما فيه من دعوة الشعراء إلى الناس بصورة عامة للنصح والإرشاد وترك ملذات الدنيا واللجوء إلى الله تعالى والعفو عن الناس والمصالحة بين الإخوان والدعوة إلى الحرية..."[1] وقد عبر شعراء الفقهاء من خلاله عن تجاربهم الذاتية فالحكمة "تعبير عن تجربة ذاتية وعن طول تأمل وتبصر بأمور الحياة"[2] بجميع ما فيها من آلام وآمال تستثير عواطف وأحاسيس الشاعر؛ فيعبر عن ذلك بأسلوبه الفني والجمالي.

وقد عبر شعراء الفقهاء المعاصرين من خلال شعر الحكمة عن تجاربهم الذاتية؛ فديوانهم الشعري مليء بالحكم والمواعظ، وحاولوا تقديم خلاصة تجربتهم في الحياة بكل تفاصيلها وما عاشوه من تقلبات الزمان، ومعرفة طبائع الناس، ورؤيتهم للقضايا الإنسانية وتأملاتهم في الحياة والكون والنفس والموت والفناء...

حافظ شعراء الفقهاء المعاصرين في شعر الحكمة – في الغالب- على الإطار العام لشعر الحكمة عند الفقهاء من خلال استعمال الأسلوب المباشر كالأمر والنهي والنداء...، وسهولة المعنى وجزالة الألفاظ وكثرة التشبيهات؛ وربما الغرض من ذلك

[1] شعر الحكمة والزهد في عصر الطوائف، محمد عبد الرحمن محمود، مجلة كلية الإمام الأعظم، العدد 18، 1435هـ، 2014م، ص83.

[2] الحكمة في الشعر العربي، سراج الدين محمد، دار الراتب الجامعية، بيروت، دط، دت، ص05.

تركيزهم على إبراز الحكم والمواعظ والإرشاد، ومع ذلك فقد أخلصوا لتجاربهم الذاتية وعبروا عن مشاعرهم وأحاسيسهم تجاه هذه القضايا التي طرحوها في شعر الحكمة.

فهذا الإمام عبد الله بن عمر الشاطري يحذر الغافل عن الموت وما بعده من أهوال القبر واليوم الآخر، فيخاطبه بقوله[1]:

يَا مَنْ غَدَاَ مُتَمادِيًا فِي جَهْلِهِ أَيَطِيبُ عَيْشُكَ وَالمَنُونُ وَرَاكَا
ثَكِلَتْكَ أُمُّكَ كَيْفَ حَالُكَ حِينَمَا هَجَمَتْ عَلَيْكَ وَقَدْ وَرَدْتَ ثَرَاكَا
وَتُرِكْتَ فِي قَبْرٍ ضَجِيعَ التُّرْبِ وَالدْ دِيدَانِ وَالمَلَكَانِ قَدْ سَأَلَاكَا

بدأت الأبيات بياء النداء وهي توحي بدلالة عميقة في نفس الشاعر وتؤكد على استغراقه في تنبيه المنادى حتى كاد ينحبس نفسه؛ فالألف في النداء توحي بذلك، واستعمل الشاعر الاستفهام الانكاري في قوله (أيطيب) فهو يتساءل كيف يطيب عيش للإنسان في هذه الدنيا ولا يتفكر في الموت الذي يترقبه ولا في القبر الذي سيُترك فيه وحيدا فما مصيره حينذاك!، يقول[2]:

فَإِنِ اسْتَطَعْتَ وَلَاحَظَتْكَ عِنَايَةٌ وَأَجَبْتَهُمْ حَقًّا فَيَا بُشْرَاكَا
وَإِنِ ارْتَبَكْتَ وَلَمْ تُجِبْ فَالوَيْلُ كُلْ لُ الوَيلِ يَا قُبْحَ الذِي أَضْنَاكَا
وَبَقِيتَ حَتَّى أَقْلَقَتْكَ حَوادِثٌ عُظْمَى وَفَاجَأَكَ الذِي فَاجَاكَا
وَبُعِثْتَ مِنْ قَبْرٍ لِيَوْمٍ أَمْرُهُ جَلَلٌ بِهِ كُلُّ الوَرَى تَتَبَاكَى
يَوْمٌ وَمَا أَدْرَاكَ مَا يَوْمٌ عَظِي مٌ ثُمَ مَا أَدْرَاكَا مَا أَدْرَاكَا
بَعْثٌ وَحَشْرٌ ثُمَّ مِيزَانٌ وَأَهْو الٌ يَشِيبُ لَهَا الصَّغِيرُ هُنَاكَا
يَوْمٌ تُرَى الرُّسْلُ الكِرَامُ بِهِ جَثَتْ وَتَحَيَّرَتْ وَالإِنْسُ وَالأَمْلَاكَا

قدم الشاعر مشاهد القبر وما بعده من أهوال اليوم الآخر من خلال الجمع بين صورتين صورة العاقل المتعظ الذي أعد للسؤال جوابا، وصورة الغافل المرتبك عند السؤال، وحاول ربط الصورتين بنتيجتهما؛ فالمجيب له البشرى وللمرتبك الويل، وهو بذلك يقدم حكمة بليغة تحرك الإنسان للتفكير في كلا المشهدين، مشهد المجيب والذي

[1] ديوانه، مرجع سابق، ص103.

[2] المرجع نفسه، ص ص103، 104.

ربطه بالبشرى ثم الفوز، ومشهد المرتبك الذي ربطه بالويل ثم الحسرة والخسارة، وبدأ بمشهد الغافل العاصي، يقول[1]:

يَا حَسْرَةَ العَاصِي إِذَا مَا قِيلَ قُمْ وَاقْرَأْ كِتَابَكَ وَاظْهَرَنْ أَسْوَاكَا
يَا حَسْرَةَ يَا أَيُّهَا العَاصِي إذا شَهِدَتْ بِمَا قَارَفْتَهُ أَعْظَاكَا
فَضَحَتْكَ مَا بَيْنَ الخَلَائِقِ كُلِّهِمْ فَخَجِلْتَ مُسْتَحْيًا فَمَا أَخْزَاكَا
ثُمَّ المَجَازُ عَلَى الصِّرَاطِ أَدَقُّ مِنْ حَدِّ السِّيُوفِ فَهَلْ تُطِيقُ لِذَاكَا!
إِمَّا سَقَطْتَ بِأُمِّ رَأْسَكَ فِي لَظَى وَبِمَا جَنَيْتَ الرَّبُّ قَدْ جَازَاكَا
وَصَرَخْتَ تَدْعُو بِالعَوِيلِ وَبِالثُّبُو رِ وَتَسْتَغِيثُ فَلَا يُجَابُ نِدَاكَا

هذه هي النتيجة الحتمية التي قدمها الشاعر للعاصي والغافل عن الموت واستعمل لذلك الألفاظ التي تحمل مدلولات نفسية عميقة (حسرة، فضحتك، خجلت مستحيا، أخزاك، سقطت، لظى، صرخت، العويل، الثبور...) وهي دلالات تحرك فكر الإنسان وعاطفته للاتعاظ بهذا المشهد، ثم ذكر مشهد الفائز بقوله[2]:

أَوْ جُزْتَهُ فَابْشِرْ وِرْدَ حَوْضٍ بِهِ الـ ـمُخْتَارُ يَسْقِي مَا يُزِيلُ ظَمَاكَا
ثُمَّ المَصِيرُ لِجَنَّةٍ قَدْ زُخْرِفَتْ وَازَّيَّنَتْ فَأَطِبْ بِهَا مَثْوَاكَا
فِيهَا القُصُورُ تَشَيَّدَتْ وَالحُورُ وَالـ ـوِلْدَانُ فَارْضَهَا مَغْنَاكَا
وَحَدَائِقٌ وَفَوَاكِهٌ وَمَطَاعِمٌ وَمَشَارِبٌ أَعْطَاكَهَا مَوْلَاكَا
لَا مَوْتَ فِيهَا لَا وَلَا غَمٌّ وَلَا حَزَنٌ وَكَمْ نِعَمٌ بِهَا أَوْلَاكَا
وَأَجَلُّ مِنْ هَذَا رِضَا المَوْلَى وَرُؤْ يَتُهُ عَيَانًا مِنْ أَعَزِّ مُنَاكَا
فَاضْرَعْ إِلَى الرَّحْمَنِ جَلَّ جَلَالُهُ فَهُوَ الذِي مِنْ نُطْفَةٍ أَنْشَاكَا

لقد عبّرت هذه القصيدة عن تجربة شاعر فقيه ورؤيته للموت والفناء ومصير الإنسان المحتوم إما للجنة أو للنار، وقدّم ذلك من خلال ربط كل مشهد بنتيجته، كما عكست القصيدة مشاعر وأحاسيس الشاعر من هذه القضايا التي طرحها.

[1] ديوانه، مرجع سابق، ص104.

[2] المرجع نفسه، ص ص104، 105.

على هذا المنحى نجد الشيخ عبد الله كنون ينصح الناشئة بأسلوب الحكيم المجرّب للحياة بأن يتمثلوا سير الأوائل في عزمهم وثباتهم، يقول[1]:

نَجَاحُ السَّعْيِ فِي حُسْنِ الثَّبَاتِ وَعُقْبَى الصَّابِرُ النَّصْرُ المُوَاتِي
تَأَمَّلْ يَا فَتَى مَا سَوْفَ يُلْقَى إِلَيْكَ مِنَ العِضَاتِ البَالِغَاتِ
وَكُنْ لِلْخَيْرِ وَاعِيَةً وَبَادِرْ بِهِ زَمَنَ الصِّبَا خَوْفَ الفَوَاتِ
فَأَمَّا شِئْتَ أَنْ تَحْيَا شَرِيفًا فَكُنْ رَجُلًا عَلَى لِينِ القَنَاةِ
وَإِيَّاكَ التَّخَنُّثُ وَالتَّصَابِي فَتَخْسَرُ دَائِمًا شَرَفَ الحَيَاةِ
أَلَا إِنَّ الرِّجَالَ لَفِي صِبَاهُمْ تَرَاهُمْ غَيْرَ مُتَّهَمِي الحَصَاةِ

بدأ الشاعر القصيدة بالجملة الإسمية الدالة على الثبات وهو ما يدعو إليه، وكأن الشاعر يؤصّل للمتلقي قاعدة ثابتة بأن النجاح في الثبات، والنصر في الصبر، كما استعمل أسلوب الأمر للتأكيد على دعوته (تأمل، كن، بادر...) والنهي (إياك، لا تعدل، لا تنصت...) والملاحظ أن الشاعر يقدّم بحكمة ثم يضرب لذلك مثالا ثم يدعو إليها باستعمال أسلوبي الأمر والنهي ومشى على ذلك إلى آخر القصيدة؛ فقد مثل في الأولى بعلي بن أبي طالب رضي الله عنه، يقول[2]:

أَرَايْتَ إِلَى أَبِي حَسَنٍ عَلِيّ يُدِينُ بِدِينِ خَيْرِ الكَائِنَاتِ
وَمَا زَالَتْ سِنُوهُ دُونَ عَشْرٍ وَمَا فِي قَوْمِهِ غَيْرُ الطُّغَاةِ
دَعَاهُ المُصْطَفَى فَأَجَابَ فَوْرًا وَقَامَ بِجَنْبِهِ عِنْدَ الصَّلَاةِ
وَكَانَ مَضَى يُشَاوِرُ ثُمَّ وَلَّى يَقُولُ وَهَلْ أَشَاوِرُ فِي نَجَاتِي

استدعاء رمزية الإمام علي رضي الله عنه بما تحمله من دلالات وقيم (الحكمة، التضحية، الشجاعة، العدل، التقوى...) تعكس إحساسا وشعورا عميقا عند الشاعر جعله يقدمه مثالا في دعوة الناشئة إلى هذه القيم، يقول[3]:

كَذَلِكَ إِنْ هُدِيتَ إِلَى رَشَادٍ فَلَا تَعْدِلْ بِهِ غَيَّ الغُوَاةِ
وَلَازِمْ نَهْجَهُ فِي كُلِّ حِينٍ وَلَا تُنْصِتْ إِلَى قَوْلِ اللُّحَاةِ

[1] لوحات شعرية، مرجع سابق، ص30.
[2] المرجع نفسه، ص31.
[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

فَمِنْهُمْ مَنْ يَرَى الإِصْلَاحَ عَيْثًا فَيَنْصَحُ بِاجْتِنَابِ المَكْرُمَاتِ
وَمِنْهُمْ مَنْ يَصُدُّ عَنِ المَعَالِي لِقِلَّةِ حَظِّهِ فِي المَعْلُوَاتِ
خَبَاثَةُ أَنْفُسٍ تُرْدِيكَ جَهْلًا وَحِقْدٌ يَغْتَدِي لَكَ بِالْأَذَاةِ

يؤكد الشاعر على التمسك بسبيل الهداية والرشاد وعدم العدول عليه إلى سبيل الغواة الذين يصدون عن المعالي لخبث أنفسهم، ليجمل في البيت الأخير خلاصة ما دعا إليه وهي: أن خبث النفس يردي إلى الجهل، والحقد يردي إلى الأذى، وهي الحكمة التي أراد أن يرسخها في أذهان الناشئة.

يواصل الشاعر على هذا المنحى الذي اختاره في قصيدته من خلال البدء بذكر الحكمة ثم التمثيل لها ثم الدعوة إليها؛ ولعل الشاعر أراد أن يزاوج بين التجريد والتشخيص، وهو ما أكده أثناء تقديمه للقصيدة، يقول:" قصيدة العزيمة والثبات تلفت النظر إلى قيمة المبدأ كعقيدة وطريقة للسلوك والسمو في الحياة وتعرض نماذج للأبطال الذين تمثلت فيهم المبادئ السامية فكانوا أحق بالتقديس وأهله.. إن التجريد في الايمان مزلقة لم يثبت عليها إلا الأقلون فلذلك احتيج إلى المزاوجة بينه وبين التشخيص"[1]، وهذا ما استعمله من خلال استدعاءه لشخصية النبي صلى الله عليه وسلم بعد ذكره للحكمة التي يدعو إليها، يقول[2]:

إِذَا مَا شِئْتَ فَوْزًا فِي الحَيَاةِ فَلَا تُطِعِ الفِئَامَ الجَاهِلَاتِ
وَجِدَّ وَجُدْ بِمَا تَقْوَى وَتَحْوِي لِتُدْرِكَ أَشْرَفَ المُتَمَنَّيَاتِ
وَخُذْ بِيَقِينِ نَفْسِكَ فِي التَّوَانِي وَدَعْ عَنْكَ الظّنُونَ الكَاذِبَاتِ
وَلَا يَغْرُرْكَ مَدْحٌ أَوْ ثَنَاءٌ فَإِنَّهُمَا كَتَفْلِيلِ الظِّبَاتِ
وَدُونَكَ فَادَّرِعْ عَزْمًا قَوِيًّا تَخُوضُ بِهِ غِمَارَ المُعْضِلَاتِ
فَلَيْسَ يَحُولُ دُونَ تَمَامِ أَمْرٍ كَضُعْفِ الشَّخْصِ عِنْدَ النَّائِبَاتِ

إن الحكمة التي أراد الشاعر غرسها في قلوب الناشئة هي النجاح في الحياة والذي لا بد فيه من العزم والثبات، وأكد على ذلك بتكراره لفعل الأمر (جِدَّ، جُدْ، دعْ،

[1] لوحات شعرية، مرجع سابق، ص30.

[2] المرجع نفسه، ص، ص31.

خذْ...) والنهي (فلا تطع، لا يغررك...) وهو يعكس إحساس الشاعر وصدق مشاعره تجاه أبناء قومه وحرصه على نصحهم وإرشادهم؛ ولذلك استحضر شخصية النبي صلى الله عليه وسلم لربطهم بالقيم والدلالات التي تحملها، يقول[1]:

تَفَكّـرْ فِـي النَّبِـيِّ وَقَـدْ غَشَتْـهُ جُمُـوعُ الشِّـرْكِ فِـي كُـلِّ الجِهَـاتِ
وَجَـاءَتْ عَـمَّـهُ مُتَشَكِّيَـاتٍ وَفِـي نِـيّـاتِـهِ مُـتَـشَـكِّـكَـاتِ
وَقَـالَـتْ كُـفَّـهُ عَـنَّـا وَإِلَّا سَـطَـا بِـكُمَـا مَـعًـا أَهْـلُ التِّـرَاتِ
فَقَـامَ الشَّـيْـخُ مُكْتَـئِبًـا إِلَيْـهِ وَقَـالَ لَـقَـدْ فَـزِعْـتُ مِـنَ الشُّكَاةِ
فَـأَبْـقِ عَـلَـيَّ يَـا وَلَـدِي فَـإِنِّـي ضَعِيـفُ الحَـوْلِ مَـا بَـيْـنَ العُـتَـاةِ
وَلَـمْ يَـكُـنِ النَّبِـيُّ يَـشُـكُّ فَـمَـا عَلَيْـهِ القَـوْمُ مِـنْ خُبْـثِ النِّيَّـاتِ
وَفَـكَّـرَ فِـي تَـخَـلِّـي العَـمّ عَـنْـهُ فَـفَـاضَـتْ عَيْـنُـهُ خَـوْفَ الشَّـمَـاتِ
وَلَـكِـنْ فَـاءَ فَـيْـئَـةَ ذِي رَشَـادِ وَقَـالَ مَـقَـالَـةَ الـحُـمْـسِ الأُبَـاةِ
أَلَا يَـا عَـمُّ فَـاتْـرُكْـنِـي وَإِنِّـي عَـلَـى أَمْـرِي إِلَـى حِـيـنِ الـوَفَـاةِ
فَـلَـوْ أُعْـطَـى نُجُـومَ الأُفْـقِ فِـيـهِ لِأَقْـصُـرَ عَـنْـهُ مَـا نُـدِيَـتْ صِفَاتِي
وَسَـارَ وَمَـلْءُ بَـاطِـنِـهِ يَـقِـيـنٌ بِـحِـفْـظِ اللهِ فِـي مَـاضٍ وَءَاتِ

بعد استدعاء الشاعر لشخصية النبي صلى الله عليه وسلم لاشتماله على قيم وصفات لها مدلولات عميقة في نفسه (العزم، الثبات، الإرادة، الشجاعة...) والتي أراد أن يغرسها في الناشئة؛ قدم بعدها الحكم التي يمكن استخلاصها، يقول[2]:

هِـيَ الـعَـلْـيَـاءُ لَا تَـرْضَـى بِـكُـفْءٍ إِذَا عُـدِمَ الـزَّمَـاعَـةَ فِـي الصِّـفَـاتِ
وَلَا يَـحْـظَـى بِـهَـا إِلَّا شُـجَـاعٌ يُـفَـكِّـرُ فِـي الـنَّـتِـيـجَـةِ لَا الـنَّـجَـاةِ
أَجِدَّكَ هَـلْ رَأَيْـتَ كَـبِـيـرَ قَـوْمٍ وَلَـمْ يَـكُ ذَا عَـزَائِـمَ مُـبْـرِمَـاتِ؟
أَجِدَّكَ هَـلْ سَمِعْـتَ الدَّهْرَ عَمَّنْ يَـعُـدُّ الـعَـاجِـزِيـنَ مِـن السُّـرَاةِ؟
فَـمَـنْ فَـتَـحَ البِـلَادَ وَمَـنْ تَـوَلَّـى فَـدَبَّـرَ أَمْـرَهَـا غَـيْـرُ الـكُـفَـاةِ؟
وَمَـنْ نَـشَـرَ الـعُـلُـومَ وَكُـلَّ أَمْـرٍ سِـوَى الأَكِـفَّـاءُ فِـي كُـلِّ الجِهَاتِ!

[1] لوحات شعرية، مرجع سابق، ص32.

[2] المرجع نفسه، ص34.

...

إِذَا جَمَعَ الفَتَى هَمًّا وَعَزْمًا أَتَاهُ النَّجْحُ فِي كُلِّ المَآتِي

عكست هذه القصيدة تجربة شاعر فقيه في شعر الحكمة والذي اتسم عنده بطابع النصح والإرشاد، محافظا بذلك على المنحى الذي انتهجه شعراء الفقهاء المعاصرين في هذا الغرض، من استعمال الأسلوب المباشر كالأمر والنهي والنداء...، وكثرة التشبيهات وسهولة الألفاظ ووضوح العبارات واستدعاء الرموز التي لها مدلولات وقيم دينية وأخلاقية.

مع هذا المنحى السائد في تجارب شعراء الفقهاء المعاصرين في شعر الحكمة؛ إلا أننا نجد تغيرا في تجارب بعضهم حيث امتزجت في الكثير من شعرهم بالبعد التأملي والفلسفي.

فهذا الشيخ الغزالي شكّل شعر الحكمة مكانة خاصة في تجربته الشعرية وامتزج عنده ببعد فلسفي وتأملات للكون والحياة والموت والنفس...، والمتتبع لديوانه الشعري يجد أنه "مليء بنماذج من شعر الحكمة، مترع بقصائد التأملات، وكل من الحكمة والتأملات توشى صفحات الديوان من أوله إلى آخره"[1]؛ ففي قصيدة له سماها "النفس والكون" بيّنت رؤيته للعلاقة بين النفس والكون وكشفت أحاسيس ومشاعر شاعر فقيه جرّب الحياة وعايشها وخبر النفس وتقلباتها؛ فقدم لنا تجربة مليئة بالحكم والتأملات، يقول[2]:

مِنْ مَدِيدِ الفَضَاءِ دَقَّ عَنِ الفَـ ـهْمِ وُضُوحًا أَوِ ادِّرَاكِ نِهَايَهْ

وَانْبِهَامُ الآفَاقِ عُمْقًا بَعِيدًا مَا أَحَاطَتْ بِهِ وُهُومُ دِرَايَهْ

صَاغَتِ القُدْرَةُ الصُّنَّاعَ نُفُوسًا مُبْدِعَاتٍ فَهُنَّ فِي الكَوْنِ آيَهْ

مَهّد الشاعر بهذه الأبيات ليحدد العلاقة بين النفس والكون وما يستشفه صاحب الفهم الدقيق من حكم بليغة، وحاول أن يبلور هذه الحكم من خلال الثنائيات

[1] ديوان شعر الحياة الأولى، مرجع سابق، ص63.

[2] المرجع نفسه، ص95.

التي تمثلها في القصيدة كلها (إدراك نهايه، انبهام الآفاق، هموم درايه)، ليصل الشاعر بنا إلى سر هذه العلاقة فيقول[1]:

نَحْنُ أَصْدَاءُ مَا حَوَى مِنْ مَعَانٍ حَافِلاَتٍ بِالسَّعْدِ أَوْ بِالشِّكَايَهْ
تَكْفَهِرُّ الأَجْوَاءُ وَالنَّفْسُ ضَلاَلًا وَتَسْتَنِيرُ هِدَايَهْ
وَالجَدِيدُ بَعْدَ البَلَى الهَـ ـشّ مَعَانٍ لِلْهَدْمِ أَوْ لِلْبِنَايَهْ
رَدَّدَتْهَا الأَرْوَاحُ ثُمَّ أَفَاضَتْ مَا أَحَسَّتْ بِهِ عَلَى الكَوْنِ غَايَهْ
عَاكِسَاتُ نَفْسِ الشُّعُورِ قَوِيًّا أَوْ ضَئِيلِ المَرْمَى قَصِيّ الزِّرَايَهْ
نَحْنُ فِي الكَوْن كَالخُلَاصَةِ جُمِّعْـ ـنَا شَتِيتًا مِنْ مُسْتَدَقّ العِنَايَهْ

إن الحِكَم التي أراد الشاعر أن يكشفها من خلال علاقة النفس بالكون عبر عنها بالثنائيات الضدية التي يعيشها الإنسان في هذه الحياة (السعد/الشكاية الضلال/الهداية، الجديد/البلى، الهدم/البناية، الجمع/الشتات)؛ فهو يعيش تقلبات الزمان بين السعادة والحزن، وبين الهداية والضلال، وبين الهدم والبناء... والشاعر عاش هذه التجربة وذاق تقلبات الزمان؛ فعبر عن مشاعره وأحاسيسه وقدم خلاصة تجربته بحكمة بليغة لخصها في آخر بيت من القصيدة حيث مثّل الناس في هذا الكون كمثل الخلاصة جمعتهم العناية الإلهية بعد الشتات (نحن في الكون كالخلاصة جمع**نا شتيتا من مستدقّ العنايهْ).

يحافظ الشاعر على هذا المنحى من خلال تقديم رؤية تأملية للكون ليكشف لنا عن كثير من الحكم، ومنها مسألة التفكير فقد شغل "التفكير في الكون حيزا من هموم الشاعر، وبخاصة ذلك الغموض الذي لم يكن يكشف شيء منه إبان كتابة هذا الديوان"[2]، فيخاطب الكون قائلا[3]:

أَنْتَ يَا كَوْنُ بِالغُمُوضِ مَحُوطٌ فِي جَمِيعِ الأَنْحَاءِ أَسْدَافَ غَيْبِ
سَرْمَدِيُّ النِّقَابِ لَا كُنْهَ بَادٍ مِنْ طَوَايَاكَ لِلْوُضُوحِ مُلَبِّي
أَيْنَ عِلْمُ الإِنْسَانِ لَمْ يَجُزِ الأَرْ ضَ قُصُورًا بَلْ فِي عَنَاءِ المُكِبّ

[1] ديوان شعر الحياة الأولى، مرجع سابق، ص95.
[2] المرجع نفسه، ص61.
[3] المرجع نفسه، ص117.

تِلْكُمُ الـذَّرَّةُ الضَّئِيلَـةُ فِي الكَـوْنِ فَسِيحًا نُـورًا بِأَعْمَـاءِ لَجْـبِ
خَفِيَ الأَمْسُ أَمْسُ بَـدْءِ وُجُـودٍ مُخْرَسَ السِرِّ شَامِلِ الصَّمْتِ صَعْبِ
وَالغَدُ المُنْتَحَى قَصِيٌّ انْتِهَاءً لِلْخِتَامِ المَرْقُوبِ فِي كُلِّ حَجْبِ

خاطب الشاعر الكون الذي يكتنفه الغموض وعدم الوضوح ليكشف لنا عن حقيقة علم الإنسان القاصر في هذه الأرض؛ فكيف باستطاعته أن يكشف عن سر هذا الغموض! فهو يقف عاجزا عن ذلك، ومن الجهل ألا يعرف الإنسان حقيقته وقصوره وجهله، وهي حكمة أراد الشاعر أن يكشفها من خلال هذه القصيدة والتي سماها (جهالة) كما قدم الشاعر رؤية الإنسان للماضي والمستقبل من خلال العلاقة بين الغد والأمس وبين البدء والوجود والانتهاء والختام وهي من مسائل التفكير الإنساني وتأملاته في هذا الكون.

مع هذا المنحى الذي غيّر فيه الشاعر من شعر الحكمة عند الشعراء الفقهاء المعاصرين إلا أننا نجد الكثير من القصائد التي حافظ فيها عن الإطار العام لشعر الحكمة عندهم من خلال استعمال الأسلوب المباشر في النصح والإرشاد والموعظة، ومن ذلك قصيدة (حذار) يقول[1]:

اِحْذَرِ الشَّرَّ مَا بَدَا إِلْحَاحُهُ وَاحْتَسِمْهُ إِنَّ الضَّلَالَ كِفَاحُهْ
لَيْسَ أَوْلَى بِالحَسْمِ مِثْلَ عَدُوٍّ لَا يُبَالِي بِأَيِّ نَصْرٍ سِلَاحُهْ
أَوْ جَدِيرٍ بِالاجْتِثَاثِ كَخَصْمٍ لِلْغِلَابِ الشَّرِيفِ يَأْبَى نَجَاحُهْ
سُبُلُ الشَّرِّ مَا بَحَثْتَ طِوَالٌ مُبْهَمَاتُ السَّعْيِ الخَبِيثِ مُبَاحُهْ
فِي اسْمِ هَذَا الضَّلَالِ كُلُّ دَلِيلٍ عَنْ شِعَابٍ يَضِلُّ فِيهَا جِمَاحُهْ

بدأ الشاعر بفعل الأمر (احذر) للدلالة على تأكيده على نبذ الشر والذي شبهه بالعدو وبالخصم الذي يجابهه الإنسان فليس له إلا أن يحسم أمره ويجتث وجوده؛ وذلك لأن الشر عدو عنيد يأبى الغلاب الشريف وسبله طويله مبهمة، وكفى باسمه دليلا على ضلاله وخبثه، ولا يتنبه لذلك إلا حكيم عاش تجربة الحياة بكل تفاصيلها وتقلباتها؛ فقدم لنا خلاصة تجربته حكمة وموعظة.

[1] ديوان شعر الحياة الأولى، مرجع سابق، ص114.

من خلال ما سقناه من نماذج شعرية للشعراء الفقهاء المعاصرين يظهر جليا محافظتهم على شعر الحكمة في تجاربهم الشعرية، وقد حاولوا من خلاله بث أفكارهم ورؤيتهم الشعرية للمتلقين، وتقديم خلاصة تجاربهم للحياة، وتأملاتهم لمظاهر الكون المختلفة. ولعل الملاحظ بأن الثابت في شعر الحكمة عندهم جنوحهم للتقليد؛ من استعمال الأسلوب الخطابي المباشر، وكثرة استعمال أفعال الأمر والنهي والتشبيهات...؛ وذلك للتأكيد على دعوتهم، وللتأثير في المتلقي، ولعل المتغير في تجربتهم في شعر الحكمة هو امتزاجه بالبعد التأملي والفلسفي – كما في تجربة الشيخ الغزالي مثلا–؛ ومع ذلك فقد عبّروا من خلاله عن مكنوناتهم النفسية ومشاعرهم الوجدانية، ومواقفهم الذاتية.

3- شعر المناجاة والشّكوى:

غرض المناجاة من الأغراض الشعرية القديمة في الشعر العربي؛ ويذهب كثير من الباحثين إلى أنّه خطاب صوفيّ لم يُعرف عند غيرهم من المتأدّبين والشعراء[1]، ولذلك أخذت المناجاة اهتمام الصوفيّة؛ فهي من المصطلحات المتداولة في كتبهم؛ فقد عرّفها الطوسي(ت378هـ) بقوله: "المناجاة مخاطبة الأسرار عند صفاء الأذكار للملك القهّار"[2]، وقيل هي: "مسامرة بين اثنين لا يسمعها ثالث"[3] ولكنّ المعنى الغالب في خطاب المناجاة هو توجّه المناجي ببث شكواه وأحزانه وهمومه، والتعبير عن حبّه وشوقه إلى الله عزّ وجل؛ فموضوعها إذا – في الغالب– متعلّق بمنجاة العبد لخالقه سبحانه وتعالى.

وهي بهذا المعنى "خطاب مباشر موجّه إلى صاحب الجمال والجلال والكمال من نفوس أضناها الشوق، وأوحشها الاغتراب في عالم زائف"[4] لم يجد معه المناجي

---

[1] ينظر: التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، عبد الحكيم حسّان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 1954م، ص278.

[2] اللمع، أبي نصر السراج الطوسي، تح، عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر، القاهرة، دط، 1380هـ، 1960م، ص426.

[3] أربع مسائل في التصوّف، أبي القاسم القشيري، تح، قاسم السامرّائي، المجمع العلمي العراقي، بغداد، دط، 1389هـ، 1969م، ص49.

[4] شعريّة الخطاب في المناجاة الصوفيّة، في القرن الرابع الهجري، عبد الحميد جريوي، رسالة دكتوراه، كليّة الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2013م، ص74.

إلا الالتجاء والتوجه إلى من يسمع نجواه؛ فيبثّ إليه أشواقه وأحزانه وأهاته وحسراته وفي ظل هذا البوح "تظهر علامات المعاناة كالحيرة والقلق والحزن والشكوى والبكاء"[1]، وهي كلّها معاني تدخل ضمن خطاب المناجاة.

وغرض الشكوى يدخل في الكثير من موضوعاته ضمن هذا الخطاب وهو غرض شعري قديم في الشعر العربي، ويُعرف بأنّه تعبير ذاتي يعبّر به الشاعر عن همومه ومشكلاته الحياتية الخاصّة والعامّة عندما تشتدّ وتتعقّد؛ فيبثّ شكواه، ويصوّرها إلى الآخرين[2]، وهو بهذا المعنى يتقاطع إلى حدّ كبير مع غرض المناجاة؛ ولذا جعلنا دراستهما ضمن عنصر واحد يجمع بينهما.

ولا شك أن التجربة الشعرية بكونها تعبيرا عن ذات الشاعر تجد لها أرضا خِصبة في هذين الغرضين من حيث كونُهما بثّ لأحاسيس ومشاعر الشاعر وكشف لحبّه، وأشواقه، وأحزانه وأتراحه، وشكواه ومناجاته لمولاه عز وجل.

وإذا كان منشأ غرض المناجاة في الشعر العربي صوفيّ؛ فهو بذلك يرتبط ارتباطا وثيقا بشعر الفقهاء للتداخل بين الفقيه والمتصوّف، ولذلك نجده مبثوثا بكثرة في دواوينهم الشعرية؛ فقد عبّروا به عن تجاربهم، وكشفوا عمّا يختلج في نفوسهم من الشوق والحبّ الإلهي، وبث همومهم وأحزانهم، وشكواهم للمولى عزّ وجل، وقد تميّزوا في غرض الشكوى والمناجاة عن غيرهم من الشعراء في كونهم لم يتوجّهوا بشكواهم – في الغالب – ومناجاتهم لغير الله عزّ وجل.

يعتبر شعر المناجاة والشكوى في تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين من الموضوعات الثابتة في تجاربهم الشعرية، والحاضرة بقوّة في ديوانهم الشعري، وهو امتداد لشعر الفقهاء قبلهم، من حيث توجّههم للخطاب إلى المولى عزّ وجلّ بنغم صوفيّ، ومحافظتهم على سلاسة اللغة وسهولة العبارات، وقد نلحظ بعض التغيّر كصوت الحزن الطّاغي على كثير من قصائدهم في هذا الباب.

---

[1] شعريّة الخطاب في المناجاة الصوفيّة، في القرن الرابع الهجري، مرجع سابق، ص74.

[2] ينظر: الشكوى في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ظافر عبد الله علي الشهري، أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1411هـ، 1990م، ص04 وما بعدها.

فهذا الشيخ فريد الأنصاري(1960-2009م)* يناجي ربّه سبحانه وتعالى ويبثّ إليه شكواه، ويتضرّع إليه؛ فيخاطبه بقوله[1]:

إِلَهِي غَزَتْنِي رِيَاحُ الخَرِيفِ وَمَا كُنْتُ بِالشَّجَرِ الصَّابِرِ
وَلَكِنَّنِي فَنَنٌ ذَابِلٌ فَكُنْ لِي مُعِينًا عَلَى كَاسِرِي
إِلَهِي تَقَضَّى سَنَا خَافِقِي فَهَلْ لِي بِذَا اللَّيْلِ مِنْ آخَرِ؟
وَهَلْ - حَنَانَيْكَ - مِنْ عَوْدَةٍ إِلَى زَمَنِ الفِطْرَةِ الطَّاهِرِ؟
فَإِنِّي تَعِبْتُ وَلَمْ يَبْقَ لِي سِوَاكَ نَصِيرٌ فَكُنْ نَاصِرِي

فالشاعر يناجي ربّه عزّ وجل ويبث إليه شكواه، ويصرّح بضعفه وقلّة حيلته أمام صروف الحياة وما يعانيه فيها من ألم وحزن، وقد عبّر عنها برياح الخريف وما تفعله بالشجر، فهو كالفنن الذابل الذي تتقاذفه رياح الخريف، ولذا يظهر صوت الحزن والشكوى عند الشاعر في كثير من الألفاظ والعبارات(غزتني رياح الخريف، ما كنت بالشجر الصابر، تقضّى سنا خافقي، تعبت...)، وهي كلها تعكس حالته الوجدانيّة ودفقاته الشعورية؛ والتي بلغت ذروتها في لفظة (تعبت) وما تحمله من دلالات الحزن والقهر، والهمس في صوت التاء يوحي بخفتان صوت الشاعر؛ فلم يبق له إلا التوجه إلى الله عز وجلّ؛ فهو الوحيد الذي يسمع نجواه (فلم يبقى لي سواك نصير فكن ناصري).

* هو فريد بن حسن بن محمد بن حسن الضرير الفقيه بن محمد بن مكي القاضي، يعد من العلماء البارزين في تاريخ المغرب المعاصر، ولد بإقليم الرشيدية بالجنوب الشرقي للملكة الغربية سنة 1380هـ، 1960م، حاصل على عديد الشهادات العلمية منها: دكتوراه الدولة في الدراسات الإسلامية، خلف موروثا علميا وأدبيا صخما، من أعماله الأدبية: آخر الفرسان (رواية)، دواوين شعرية: ديوان الإشارات، ديوان القصائد، مشاهدات بديع الزمان النورسي، جداول الروح، توفي رحمه الله سنة 2009م، ينظر ترجمته في: ديوان القصائد، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط01، 1432هـ، 2011م، ص76. جهود الدكتور فريد الأنصاري في تجديد الفكر الإسلامي المعاصر، سعد عي، أطروحة دكتوراه، قسم أصول الدين، معهد العلوم الإسلامية، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي، الجزائر، 2020-2021م، ص94 وما بعدها. الفطرية، بعثة التجديد المقبلة، من الحركة الإسلامية إلى دعوة الإسلام، فريد الأنصاري، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط02، 2013م، ص267.

[1] ديوان القصائد، مرجع سابق، ص21.

على هذا المنحى نجد الشيخ القرضاوي يكشف عن تجربته في المناجاة حينما ألم به المرض؛ فتوجه إلى الله عزّ وجلّ يبث إليه همومه، ويعترف إليه بتقصيره، ويدعوه إلى الصفح والغفران، يقول[1]:

يَا رَبِّ هَا جِسْمِي يَشِيخُ وَيَمْرَضُ ... وَالوَهْنُ وَافَانِي سَرِيعًا يُوفِضُ
وَلَّتْ سِنُو عُمْرِي كَرُؤْيَا نَائِمٍ ... وَمَضَى شَبَابِي مِثْلَ بَرْقٍ يُومِضُ
وَدَنَا الرَّحِيلُ وَلَمْ أُهَيِّئْ زَادَهُ ... وَخِيَامُ أَيَّامِي تَكَادُ تُقَوَّضُ
كُلُّ النَّفَائِسِ قَدْ تُعَوَّضُ إِنْ تَضِعْ ... وَالعُمْرُ –إِنْ ضَيَّعْتَ– لَيْسَ يُعَوَّضُ
مَا بَعْدَ نَضْجِ الزَّرْعِ غَيْر حَصَادِهِ ... هِيَ سُنَّةُ للهِ لَيْسَت تُنْقَضُ
وَإِذَا أَتَى الأَجَلُ المُقَدَّرُ وَقْتُهُ ... لَمْ يُغْنِ عَنْكَ مُطَبِّبٌ وَمُمَرِّضُ
مَا لِي –وَقَدْ فَرَّطْتُ فِي أَمْرِي– سِوَى ... رَبٌّ إِلَى نَفَحَاتِهِ أَتَعَرَّضُ
مَا كَانَ مِنْ عُذْرٍ لِتَقْصِيرِي سِوَى ... نَفْسٍ تُقَادُ إِلَى الجِنَانِ فَتُعْرِضُ

توجه الشاعر بمناجاته إلى الله سبحانه وتعالى، واستعمل لذلك النداء (يا رب) وهو يوحي بدلالات نفسية عميقة؛ فنلاحظ أنه استعمل صيغة الرّب من بين أسماء الله تعالى، ليبين أنه يحتاج إلى من يصلح شأنه ويدبّر أمره، والرّب هو الخالق والمصلح والمدبّر لخلقه، وياء المتكلم تظهر تعلّقه بالله عز وجل؛ فهو من يسمع شكواه وآهاته مما يعانيه من آلام المرض، ولذا ظهر صوت الحزن في كثير من الأبيات (جسمي يشيخ ويمرض، الوهن وافاني، ولّت سنو عمري، مضى شبابي، دنا الرحيل...) وهي كلّها تعكس معاناته الإنسانية أمام هذه الحقيقة الوجوديّة، وهي حقيقة الموت، وتتضاعف الحالة الشعورية للشاعر حينما يرتبط الموت بتفكّر المصير، يقول[2]:

يَا رَبِّ فِي الأُولَى سَتَرْتَ نَقَائِصي ... فَأَتِمَّ سِتْرَكَ يَوْمَ عِنْدَكَ أُعْرَضُ
مَا لِي سِوَاكَ إِذَا الخُطُوبُ تَفَاقَمَتْ ... أَمْرِي إِلَيْكَ عَلَى الدَّوَامِ مُفَوَّضُ
لَوْ كَانَ لِي رَبٌّ سِوَاكَ رَجَوْتُهُ! ... فَلِمَنْ أَمُدُّ يَدَيَّ وَمَنْ أَسْتَقْرِضُ؟
رَبَّاهُ إِنَّ رِضَاكَ غَايَةُ مَطْلِبِي ... مَا ضَرَّنِي سَخِطَ البَرِيَّةُ أَمْ رَضُوا

[1] ديوان نفحات ولفحات، مرجع سابق، ص96.

[2] المرجع نفسه، ص ص96، 97.

يَا جَابِـرَ الـعَـثَـرَاتِ كُـنْ لِـي جَابِـرًا كَـمْ عَـاثِرٍ إِنْ تَـرْضَ عَـنْهُ سَيَنْهَـضُ!
وَارْفَـعْ مَـكَـانِي – رَبِّ – عِنْدَكَ بِالتُّقَى مَـنْ تَـرْفَـعِ اللَّـهُـمَّ مَـنْ ذَا يَـخْـفِـضُ؟!

تكرار الشاعر للنداء(كرره في القصيدة سبع مرّات) كمثل قوله(يا رب، يا جابر العثرات، يا خير من أعطى...) توحي بهذه الدفقات الشعورية المتصاعدة عندما تذكر مصيره بعد الموت؛ كأن الشاعر وهو في خضمّ هذه الحالة الوجدانية نسي الألم الذي بجسده؛ ولذلك أخر الحديث عنه إلى آخر أبيات القصيدة، يقول[1]:

وَامْـنُـنْ عَـلَـيَّ بِـنَـفْـحَـةٍ عُـلْـوِيَّـةٍ أُشْـفَـى بِـهَـا مِنْ كُـلِّ دَاءٍ يُـمْـرِضُ
لِأَظَـلَّ لِاسْـمِـكَ ذَاكِـرًا وَمُسَبِّحَـا كَـيْ ارْتَضَى فِيمَنْ لَدَيْكَ قَدِ ارْتُضُـوا
وَأَعِـيـشُ يَـا رَبِّ لِـدِيـنِـكَ نَـاصِـرًا مَـا دَامَ بِـي نَـفَـسٌ، وَعِـرْقٌ يَـنْبِـضُ

كشفت القصيدة عن مشاعر وأحاسيس شاعر فقيه عاش تجربة المرض فتوجّه بمناجاته وشكواه لله عز وجل، والملاحظ أن الشاعر حافظ على الإطار العام لهذا الغرض عند الفقهاء من كثرة استعمال النداء، وطغيان صوت الحزن، وارتباط تجربة الموت بتذكر المصير والآخرة؛ فالمرض عند الشاعر الفقيه كثيرا ما يحيل إلى بُعْد أخرويّ، وربما هذا مما تميز به شعراء الفقهاء عن غيرهم من الشعراء.

على هذا المنحى نجد الشيخ مصطفى السباعي(1915– 1964م)* يكشف لنا تجربته مع المرض، ويعبّر لنا عن خلجات نفس ملتاعة تشكو

[1] ديوان نفحات ولفحات، مرجع سابق، ص97.

* ولد مصطفى حسني السباعي بمدينة حمص السورية سنة 1915م، نشأ في أسرة علمية عريقة، حيث تلقى مبادئ التعليم الشرعي، ثم التحق بالمدارس الرسمية؛ فالتحق بالثانوية الشرعية، ثم الجامعة، حيث تحصل على شهادة الدكتوراه من الأزهر، اجتمعت في الشيخ السباعي معارف شتى؛ فقد كان فقيها وخطيبا وداعية ومجاهدا وأديبا شاعرا، خلف للساحة العلمية والأدبية عديد المؤلفات، منها: السنة ومكانتها في التشريع الإسلامي، أخلاقنا الاجتماعية، اشتراكية الإسلام وغيرها كثير، عانى من مرض استمر معه سنوات إلى أن توفاه الله سنة 1964م، ينظر ترجمته في: شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث، ج02، ص29 وما بعدها، ظاهرة الفقهاء الشعراء، الشيخ السباعي انموذجا، أحمد الجدع، جريدة اللواء الأردنية، العدد 1425، 29 جمادى الآخرة 1421هـ، 27 أيلول 2000م. نقلا عن: موقع رابطة أدباء الشام، www.odabasham.net. تاريخ النشر: 27 حزيران 2009م، تاريخ الرفع: 2025/04/13، الساعة: 10:45 صباحا.

الألم، ويناجي المولى سبحانه؛ فهو الذي يعلم ضعفه وقلّة حيلته، فصور لنا هذه الحالة الذاتية التي عاشها، يقول[1]:

رَبِّ قَـدْ أَعْـجَـزَ الأَطِـبَّـاءُ دَائِـي ... مَـا لِـدَائِـي سِـوَاكَ رَبٌّ يُـزِيـحُ
وَإِذَا شَـاءَتِ الـعِـنَـايَـةُ أَمْـرًا ... يَـسَّـرَتْـهُ مِـنْ بَـعْـدِ يَـأْسٍ يَـلُـوحُ
فِـي رِحَـابِ الـكَـرِيـمِ أَلْـقَيْتُ رَحْلِي ... إِنَّ قَـصْـدَ الـكِـرَامِ شَـأْنٌ نَـجِـيـحُ
وَلَـقَـدْ يَـقْـبَـلُ الـكِـرَامُ جُـنَـاةً ... قَـدْ تَـرَامُـوا وَدَمْـعُـهُـمْ مَـسْفُـوحُ
عَـلِـمَ اللهُ ذِلَّـتِـي وَانْـكِـسَـارِي ... وَدُمُـوعِـي وَذُو الـهَـوَى مَـفْضُـوحُ

يتحدث الشاعر عن تجربة ذاتية وضمير المتكلم يوحي بذلك (دائي كررها مرّتين، ألقيت، رحلي، ذلّتي، انكساري، دموعي...) والملاحظ أن أغلب الألفاظ تنتمي إلى حقل دلالي واحد، وهو دلالة الألم والحزن، وهي تعكس مشاعر وأحاسيس شاعر ذاق معاناة المرض؛ فتوجه بشكواه ومناجاته للمولى سبحانه؛ فهو الكريم الذي يستجيب رجاءه ويسمع دعاءه، وفي ظل هذا الموقف الإنساني الذي عاشه الشاعر تتبادر إليه تساؤلات النفس؛ فيخاطبها بقوله[2]:

إِيهِ يَا نَفْسُ قَدْ مَضَى لَكِ عَهْدٌ ... لِلشَّبَابِ النَّضِيرِ فِيهِ طُمُوحُ
قَدْ أَمِنْتِ البَلَاءَ وَهْوَ قَرِيبُ ... وَرَفَضْتِ الهُدُوءَ وَهْوَ مُرِيحُ
صَرَفَتْكِ الأَعْبَاءُ فِي الحَقِّ عَنْ أَنْ ... تَسْمَعِي لِلطَّبِيبِ وَهْوَ نَصُوحُ
وَهَجَرْتِ الصِّحَابَ وَالأَهْلَ حَتَّى ... كَانَ مِنْهُم جَوَى وِمِنْهُمْ مَشِيحُ
رَغْبَةً فِي مَثُوبَةِ اللهِ لَمَّا ... كَانَ لِلشَرِّ ضَجَّةٌ وَفَحِيحُ
فَمَضَى الحَقُّ ظَافِرًا بِجُنُودٍ ... لَهُمْ قُوَّةٌ وَعَزْمٌ جَمُوحُ
وَهَوَى الجِسْمُ بَعْدَ طُولِ عَنَاءٍ ... جَسَدٌ نَاحِلٌ وَقَلْبٌ شَحِيحُ
وَذَرَعْتُ البِلَادَ شَرْقًا وَغَرْبَا ... طَالِبًا لِلْعِلَاجِ لَا أَسْتَرِيحُ

بدأ الشاعر بلفظة (إيه) والتي تحمل مدلولات نفسية تعكس حالته الشعورية، وتكشف معاناته وآلامه؛ فهو يخاطب النفس ويذكّرها بزمن الشباب وما فيه

[1] هكذا علّمتني الحياة، مصطفى السباعي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط04، 1418هـ، 1997م، ص ص323، 324.

[2] المرجع نفسه، ص ص324، 325.

من قوة وطموح، لم تركن فيه للراحة، وهجرت الأهل والخلان، ولم تسمع لرأي طبيب رغم المعاناة والمرض؛ كل ذلك رغبة في مثوبة الله عزّ وجل، حتّى ضعف الجسم ونحل الجسد واستسلم للمرض؛ فلم يجد الشاعر إلا المناجاة والشكوى تعبيرا عن هذا الموقف العصيب، يقول[1]:

يَـئِـسَ الـطِّـبُّ مِـنْ شِفَائِي أَخِيرًا لَـمَّـحُـوا تَـارَةً وَآنًـا صَـرِيـحُ
أَتَـرَانِـي يَـا نَـفْـسُ أَيْـأَسُ مِـنْـهُ ذَاكَ فِـي الـدِّيـنِ ضِـلَّـةٌ وَقَـبِـيـحُ
حَـسْـبِـيَ اللهُ لَا أُرِيـدُ سِـوَاهُ هُـوَّ أُنْـسِـي وَفِـي حِـمَـاهُ أَرِيـحُ
رَبِّ لَـوْلَاكَ مَـا اسْـتَـطَـعْـتُ ثَـبَـاتَـا فِـي مَـسِـيـرِي وَلَا سَـمَـتْ بِـيَ رُوحُ
فَـأَدِمْ فَـضْـلَـكَ الـعَـمِـيـمَ وَأَنْـعِـمْ بِـشِـفَـاءٍ لِـلْـقُـرْبِ مِـنْـكَ يُـتِـيـحُ

لقد عبّر الشاعر من خلال هذا الموقف – المرض – عن تجربة ذاتية عايشها وذاق مرارتها، وهو يعبّر كذلك عن تجربة إنسانية؛ فجاءت أحاسيسه ومشاعره متناغمة مع هذا الموقف الإنساني من إخلاص للتجربة، وصدق للشعور، والملاحظ في القصيدة أن الشاعر حافظ على نهج الفقهاء المعاصرين في عرض الشكوى والمناجاة من خلال حضور صوت الحزن، وتذكّرٍ للمصير بعد الموت، وكأن الشاعر الفقيه يوحي له المرض بدلالات وأبعاد أخرى؛ من تذكر الموت والقبر واليوم الآخر...، وهي دلالات قد يتميّز بها الشاعر الفقيه عن غيره.

وفي منحى مغاير نجد الشيخ إبراهيم عزّت(1939-1983م)* يعبّر عن موقفه من انتكاسة الأمة في الكثير من قضاياها؛ فتظهر مشاعر وأحاسيس الشاعر

[1] هكذا علمتني الحياة، مرجع سابق، مرجع سابق، ص325.

* ولد في مدينة سوهاج المصرية، ثم انتقل مع والده إلى طنطا حيث كان والده يعمل مفتشا بوزارة التربية والتعليم، وبها تلقى تعليمه الابتدائي، ثم انتقل مع والده إلى القاهرة أين أكمل تعليمه الثانوي، ليدخل كلية التجارة بجامعة عين شمس إلى أن تخرج منها، وأكمل الماجستير في إدارة الأعمال من جامعة الأزهر، عمل في الإذاعة وقدم العديد من البرامج الدينية والثقافية، انظم مبكرا إلى جماعة الإخوان المسلمين، ثم جماعة الدعوة والتبليغ، ونشط في الدعوة إلى الله، وكانت خطبه يحظرها الآلاف وتتناقلها وسائل الإعلام، وفي سبيل دعوته دخل السجن لسنوات، وفيه تفتقت شاعريته؛ فنظم أروع قصائده، توفي رحمه الله محرما للعمرة في رمضان، ودفن بمقابر مكة المكرمة، ينظر ترجمته في: الشيخ إبراهيم عزّت حياته وشعره، حسن عبد السلام، دار الكتب، القاهرة، دط، 1996م، ص07 وما بعدها، الشيخ إبراهيم عزت=

الفقيه المخلص لتجربته من حزن وألم وانكسار، وإيمان المؤمن الموقن بوعد الله؛ فيتوجّه إلى المولى بمناجاته وشكواه، يقول[1]:

رَبَّـاهُ إِنْ عَـزَّ الـمُجِيـرُ بِكُرْبَـــةٍ ... فَلَنَـا بِبَحْـرِكَ مِـنَّـــةٌ وَرَجَـــاءُ
خَـابَتْ بِنَـا الآَمَـالُ وَهْـيَ وَلِـيـدَةٌ ... أَصْـوَاتُ عَـجْـزٍ مَـا لَـهَـا أَصْـدَاءُ
كُسِرَ الشِّـرَاعُ مِـنَ السَّفِينِ فَلَمْ تَعُدْ ... تَحْبُـو لِبِـرٍّ يُـرْتَـجَـى وَيَـشَـاءُ
صَـمَـتَ الزَّمَـانُ فَـلَا حَدِيثٌ بَيْنَنَا ... وَلَـنَـا أَحَـادِيـثٌ مَـضَـتْ.. بَتْـرَاءُ
لُـفَّتْ بِـثَـوْبِ الـغَـيْـبِ فِي لَيْلٍ لَـهُ ... فِـي كُـلِّ خَـاطِـرَةٍ تَـلُـوحُ.. عَـزَاءُ
نَصْحُو وَنَـغْـفُـو لَا تَسَـاؤُلَ بَيْنَنَا ... فِي كُـلِّ عَيْـنٍ نَـظْـــرَةٌ جَـدْبَـــاءُ
وَاللَّـيْـلُ يَـأْتِـي لَا يُـثِـيـرُ قُـدُومُـهُ ... غَـيْـرَ الرُّؤَى.. وَرُؤَى السَّجِينِ عَزَاءُ

بدأت الأبيات بلفظة (ربّاه) وهي تعكس أهات وزفرات نفس منكسرة، وتُظهِر مشاعر وأحاسيس شاعر يرى أمته تعيش تحت وطأة الظلم والبغي، وعبارات وألفاظ القصيدة مشحونة بهذه الدلالات (كربة، خابت بنا الآمال، كُسِر الشّراع، صمت الزمان، عزاء، حدباء...) وهي كلّها تظهر حالة الحزن والألم التي عاشها الشاعر؛ حالة لم يجد معها إلا أن يلتجأ إلى ربه فيشكو إليه ضعف وهوان أمته، يقول[2]:

أَنَـا قَـدْ وَقَفْـتُ بِبَابِ رَبٍّ قَـادِرٍ ... يُرْجَـى لَـدَيْـهِ الـرَّفْـعُ وَالإِيـــوَاءُ
وَكَـرِهْـتُ أَنْ أُلْـقِـي لِـعَـبْـدٍ حَـاجَةً ... فَـعَـبِـيـدُ رَبِّـــي كُـلُّـهُـــمْ فُـقَـــرَاءُ
وَلَـقَـدْ سَـئِـمْـتُ سُـؤَالَـهُـمْ فَسَأَلْـتُـهُ ... وَتَـرَكْـتُ سَـاحَـتَـهُـمْ وَبِـي اسْـتِـغْـنَـاءُ
أَسْـلَـمْـتُـهُ ضُـعْـفِـي لِـيَـقْـوَى عِـنْـدَهُ ... فَالضُّـعْـفُ عِـنْـدَ رِحَـابِـهِ اسْـتِـعْـلَاءُ
يَـا مَـنْ وَسِـعْـتَ الـكَـوْنَ رَبًّـا قَـاهِـرًا ... أَشْـكُـو إِلَـيْـكَ بِـأَنَّـنَـا سُـجَـنَـاءُ
أُخْـفِـي مِـنَ الإِسْـرَارِ عِـنْـدَكَ ظَـاهِـرٌ ... وَلَـدَيْـكَ أَطْـمَـعُ أَنْ يُـجَـابَ دُعَـاءُ
أَرْنُـو لَـوَاحَـاتِ الـرِّضَـا فَـيَّـاضَـةً ... هِـيَ لِـلـشَّـرِيـدِ بِـظِـلِّـهَـا إِيـوَاءُ
عَـصَـفَـتْ بِـنَـا رِيـحٌ وَمَـوْجٌ غَـاضِـبٌ ... عَـصَـفَـتْ بِـنَـا فِـي لَـيْـلِـنَـا الأَرْزَاءُ

= شاعر الملحمة، حياته ودراسات حول شعره مع النص الكامل لديوانه (الله أكبر) وقصائد لم يسبق نشرها، جمع وتقديم، أكرم رضا، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط01، 1430هـ، 2009م، ص27 وما بعدها.

[1] المرجع نفسه، ص156.

[2] المرجع نفسه، ص ص156، 157.

قَدْ ضَاقَ صَبْرِي وَاللِّسَانُ يَحَارُ فِي رَسْمِ البَيَانِ فَيَعْتَرِيهِ بُكَاءُ
وَأَكَادُ أَصْرُخُ أَسْتَغِيثُ بِمَنْ لَهُ فِي كُلِّ نَازِلَةٍ تَحُلُّ وِقَاءُ

التجاء الشاعر إلى الله عز وجل تظهر الحالة الشعورية التي وصل إليها، ولذا كثرت الألفاظ التي توحي بقوة صلته بالمولى سبحانه وتعالى (وقفت بباب رب قادر، فسألته، أسلمته ضعفي، يا من وسعت الكون، أشكو إليك، لديك أطمع...) والملاحظ في القصيدة أن الدفقات الشعورية للشاعر تناغمت تواليا مع الأبيات بشكل متصاعد؛ فبدأ بحالة الكربة مع فقدان الأمل وقد شبّهها بشراع سفينة منكسر تتقاذفها الأمواج والرياح على غير هدى، ثم عبّر عن كرهه وسأمه من هذه الحالة، لتتصاعد الدفقة الشعورية عندما ضاق صبره، وحار لسانه فاعتراه البكاء، لتصل الدفقة الشعورية إلى حالة الصراخ، وهو يظهر إخلاص الشاعر لتجربته وصدق تعبيره عن مشاعر وأحاسيس الألم والحزن على أمته والذي وصل حدّ البكاء والصراخ؛ ومع هذا الموقف الوجداني يظهر ارتباط الشاعر بالأمل والرجاء في مولاه عز وجل؛ فهو الذي ينزل السكينة في قلبه، وينير طريقه، يقول[1]:

اللَهُ أَنْزَلَ فِي القُلُوبِ سَكِينَةً لِلَّهِ فِي كُلِّ القُلُوبِ نِدَاءُ
اللَهُ رَبُّ العَالَمِينَ.. وَرَبُّنَا وَلَنَا بِهِ فِي النَّازِلَاتِ رَجَاءُ
اللَهُ ذِكْرٌ فِي القُلُوبِ يُنِيرُهَا فَطِرِيقُهَا رَغْمَ الظَّلَامِ ضِيَاءُ
وَغَدًا سَيَأْذَنُ لِلَّغَرِيبِ بِعَوْدَةٍ لِدِيَارِ.. خُلْدٍ أَهْلُهَا غُرَبَاءُ

تكرار الشاعر للفظ الجلالة (كرره ثلاث مرات) تكشف دلالات نفسية وحالة وجدانية من الصفاء الروحي، فاطمأنت النفس، وسكن القلب، وأيقن عندها بغدٍ تعود فيه الأمة لمجدها وسؤددها؛ فخاطب المولى سبحانه بقوله[2]:

يَا صَاحِبَ المَعْرُوفِ جُودُكَ سَابِقٌ مِنْكَ الثَّنَاءُ.. إِلَيْكَ.. مِنْكَ عَطَاءُ
يَا عَالِيَ الأَقْدَارِ: جُدْ بِكَرَامَةٍ سَمْحَاءَ.. تَشْهَدُ أَنَّنَا بُرَآءُ
يَا مَنْ أَذِنْتَ لَنَا بِذِكْرٍ طَاهِرٍ آيَاتُهُ تُجْلَى بِهَا الظُّلَمَاءُ

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص157.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

وَجَعَلْتَنَا مِنْ أَهْلِ أَكْرَمِ مُرْسَلٍ بَيْنَ الأَنَامِ وَأَهْلُهُ الكُرَمَاءُ
العَفْوُ عِنْدَكَ حِصْنُ أَمْنٍ يُرْتَجَى العَفْوُ عِنْدَكَ وَاحَةٌ خَضْرَاءُ
أَهْفُو إِلَى الغُفْرَانِ.. أَطْلُبُ تَوْبَةً تَرْضَى بِهَا.. وَبِقَلْبِي اسْتِحْيَاءُ
إِحْسَانُكَ الفَيَّاضُ غَيْثٌ غَامِرٌ وَالكَفُّ خَالِيَةٌ فَكَيْفَ وَفَاءُ؟!

كرر الشاعر النداء لتأكيد مناجاته للمولى سبحانه، وجاء متواليا (يا صاحب المعروف، يا عالي الأقدار، يا من أذنت لنا) وتكراره للنداء يكشف الحالة الوجدانية التي وصل إليها؛ فظهرت مشاعر وأحاسيس نفس متعلقة بالله، ومتشوقة لعفوه وغفرانه (جد بكرامة، العفو كررها مرتين، أهفو إلى الغفران، أطلب توبة...).

كشفت القصيدة عن تجربة شاعر فقيه عاش مرحلة انتكاسة أمته؛ فحرك هذا الموقف وجدانه، وعبّر عن أحاسيسه ومشاعره من خلال غرض المناجاة والشكوى، والملاحظ أن الشاعر امتزج عنده الشعور الجمعي مع شعوره الذّاتي؛ فأخلص لتجربته الشعريّة مع صدقه في التعبير عن موقف جماعي، كما نلحظ حضور صوت الحزن في القصيدة محافظا بذلك على عادة الفقهاء المعاصرين في هذا الغرض، ولكن لاحظنا نوعا من التغيير في تجربة الشاعر في طريقة تعبيره عن موقف جماعي مع إخلاصه لتجربته، من صدق فني وعاطفة، وشعور وإحساس، "وعلى ذلك فإن التجربة الشعورية في شعر إبراهيم عزّت تتجاوز درجة الصدق الذي هو مبتغى الشعراء وغاية النقاد إلى درجة الإيمان"[1]؛ فامتزج عنده الشعور الذاتي بالجمعي، فعبّر عن أحاسيسه ومشاعره من منطلق هذا الإيمان.

من خلال الدراسة لغرضي المناجاة والشكوى عند شعراء الفقهاء المعاصرين وما تم عرضه من قصائد يمكن أن نخلص إلى النتائج الآتية:

- تعتبر المناجاة والشكوى من الموضوعات الثابتة في دواوين شعراء الفقهاء المعاصرين؛ فلا يكاد يخلو ديوان شاعر فقيه معاصر منهما.

- عبّر شعراء الفقهاء المعاصرين من خلالهما عن تجربتهم الشعرية وكشفوا عن مشاعرهم الوجدانية، وأحاسيسهم الذاتية.

[1] الشيخ إبراهيم عزّت حياته وشعره، مرجع سابق، ص36.

-توجّههم بالمناجاة والشكوى في الغالب كان إلى الله عز وجل، وقد نجد البعض منهم من توجه بشكواه ومناجاته إلى صديق أو أخ أو مناجاة الليل أو البحر...

-طغيان صوت الحزن في الكثير من تجاربهم في الشكوى والمناجاة، وربما يرجع ذلك إلى طبيعتهم النفسية، وكثرة تأملاتهم الوجودية في الموت، والقبر، واليوم الآخر، والخوف من المصير...؛ كلّ ذلك شكّل حالة نفسية أثرت على تجاربهم الشعرية وظهر في طغيان صوت الحزن عندهم.

4- شعر الزّهد:

غرض الزهد من الموضوعات التي أخذت حيزا مهما في الشعر العربي فمنذ صدر الإسلام ومع نشأة القيم الإسلامية كإخلاص العبادة لله والتوبة والتوجه إليه بالعمل الصالح وغيرها تولد عند كثير من المسلمين الزهد في الدنيا[1]، والعزوف عن ملذات النفس وشهواتها، والتذكير بعقوبة المعصية، حتى أصبح ظاهرة لها قيمها وأبعادها في الشعر العربي؛ "فنزعة الزهد لدى المسلمين، هي في أصلها قيمة من قيم الإسلام الخالصة"[2] ولذلك شهد هذا الإقبال والاهتمام الكبير من الشعراء.

لقد كان لنشوء الصراع المذهبي والاضطرابات التي شهدتها الساحة السياسية الإسلامية على مر الحقب دورا مهمّا في تطور غرض الزهد[3]؛ فقد كان عند كثير من الشعراء تعبيرا عن موقفهم من هذه الأحداث، ودعوة إلى العودة إلى الحكم بشرع الله عز وجل وسنة النبي صلى الله عليه وسلم، مما كشف لنا عن مكنونات نفسية وقيم إنسانية عكست تجارب الشعراء، وعبروا به عن مشاعرهم وأحاسيسهم.

---

[1] ينظر: الأدب العربي في الأندلس، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1976م، ص216.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] ينظر: الزهد في الشعر العربي، سراج الدين محمد، دار الراتب الجامعيّة، بيروت، دط، دت، ص06، الأدب العربي في الأندلس، مرجع سابق، ص ص217، 218.

وغرض الزهد عند الفقهاء له سيماته الخاصة؛ فهو "وإن كان مألوفا متداولا منذ العصر الجاهلي فإنه لدى الفقهاء اكتسى طابعا خاصا لأنه يتماشى مع طبائعهم ويتجاوب مع طموحاتهم، ويساير رسالتهم التي حاولوا أن يبثّوها"[1] في مجتمعاتهم.

وبالحديث عن التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين نجد أن غرض الزهد من الأغراض الثابتة في دواوينهم الشعرية، وعبروا من خلاله عن تجاربهم الذاتية ومشاعرهم وأحاسيسهم في الكثير من موضوعاته، كالتفكر في الآخرة والتحذير من المعصية، وترك الانغماس في شهوات الدنيا الفانية...

فهذا الشيخ محمد المختار السوسي(1900-1963م)* يكشف لنا عن تجربته الشعرية بدعوته إلى الحذر من المعصية بعد التوبة، يقول[2]:

عَلَى غَـرَرٍ إِنْ لَمْ تَدَارَكْهُ بِاللُّطْفِ وَمَنْ تُخْطِهِ يَا لُطْفُ فَهْوَ عَلَى حَتْفِ
يُدَنْدِنْ أَنْ قَدْ تَابَ وَاللهُ عَالِمٌ حَقِيقَةَ مَا يُبْدِي ابْنُ آدَمَ أَوْ يُخْفِي
أَحَقًّا مَتَابٌ عَنْ سَرِيرَةِ مُخْلِصٍ أَم الحَافِزُ الإِرْهَاقُ بِالنَّفْيِ يَا مَنْفِي
فَيَا حَسْرَتَا إِنْ لَمْ تَكُنْ مِنْكَ هَذِهِ غَدَاةَ غَدٍ إِلَّا السَّحَابَةَ فِي الصَّيْفِ
فَتَرْجِعُ مِطْوَاعَ الهَوَى فِي غَدٍ مَتَى أَمِنْتَ إِذَا مَا شِدْتَهُ اليَوْمَ فِي نَسْفِ

---

[1] شعر الفقهاء في المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية، مرجع سابق، ص69. وينظر: شعر الفقهاء في العصر العباسي الثاني، مرجع سابق، ص33.

* هو رضى الله محمد المختار السوسي الإلغي المغربي، العالم الموسوعي، والفقيه البارع، والشاعر والأديب المتفنن، يعد من كبار رجال الإصلاح في المغرب الأقصى، وقد عبر عن أفكاره الإصلاحية من خلال كتاباته المتنوعة في الشعر والفقه وأدب الرحلة والتاريخ والتراجم وغيرها، شغل عدة مناصب منها وزيرا للأوقاف بعد الاستقلال، خلف موروثا فكريا وعلميا ضخما منها: المعسول، الإلغيات، سوس العالمة وغيرها من الكتب كثير، ينظر ترجمته في: كتابه، الإلغيات، وقفية الأمير غازي للوقف القرآني، المغرب، دط، دت، ص213 وما بعدها، الأدب العربي في المغرب الأقصى، محمد بن العباس القباج، مطبعة دار المناهل، وزارة الثقافة والاتصال، المغرب، ط01، 1347هـ، 1929م، ص60 وما بعدها، المشروع الإصلاحي لمحمد المختار السوسي، بوادر فكرة التعددية الثقافية في مغرب القرن العشرين، ياسين اليحياوي، مقال ضمن الندوة الوطنية: من معالم الإصلاح في التراث المغربي الحديث، قضايا ومناهج وأعلام، شعبة الدراسات الإسلامية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، المغرب، 27-28 نوفمبر 2018م، ص258 وما بعدها.

[2] معتقل الصحراء، المختار السوسي، مراجعة، عبد الوافي بن محمد المختار السوسي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، ط01، 1432هـ، ص46.

بدأ الشاعر بتساؤل عن حقيقة توبته أهي خالصة لوجه الله أم الدافع لها ما عاناه من ألم وإرهاق في المنفى جعله يتمظهر بمظهر التائب القانت، ولكن خوف الشاعر من الحالة الثانية جعله يتمثل نكوصه عن التوبة والرجوع إلى مطاوعة الهوى، وعبّر عن ذلك بلفظة لها دلالة شعورية (فيا حسرة) وهي تعكس مشاعره وأحاسيسه، فراح يتمثل لنا هذه الحالة ويساءل نفسه يقول[1]:

أَلَمْ تَكُ فِي المَنْفَى القَدِيمِ العُهُودُ أَمْ ... عُهُودُكَ تَبْقَى مَا بَقِيتَ عَلَى خَوْفِ
فَمَا كِدْتَ تَلْقَى مَا أَلِفْتَ مُحَرَّرًا ... مِنَ الخوْفِ حَتَّى عُدْتَ أَيْضًا إِلَى الأُلْفِ
فَهَتَكْتَ أَسْتَارًا وَجُزْتَ حَوَاجِزًا ... وَبَدَّلْتَ مَا بَدَّلْتَ بِاللَّهْوِ وَالقَصْفِ
وَقَعْتَ عَلَى اللَّذَاتِ وَقْعَةَ سَادِرٍ ... فَأَقْبَلْتَ بِالكَفَّينِ قَطْفًا عَلَى قَطْفِ
عَلِى نَهَمَاتٍ كَالأَعَاصِيرِ صَرْصَرَتْ ... فَيَلْتَهِمُ المَنْهُومُ مِنْ كُلِّ مَا يُلْفِي
إِذَا خَطْرَةٌ سَاقَتْكَ نَحْوَ هِدَايَةٍ ... تَوَلَّيْتَ عَنْهَا مُعْرِضًا ثَانِيَ العَطْفِ

لا شك أن حالة الإنسان في المنفى هي حالة شعورية تكشف معاناته وآلامه بالبعد عن أهله ووطنه، وتتجلى فيها صدق المشاعر والأحاسيس، ولكن الشاعر قدم لنا هذه الحالة من خلال صورة مختلفة وهي حالة المنفي مع التوبة والرجوع إلى الله؛ وهي حالة تفتح باب التساؤلات مع النفس، هل هي صادقة في دعواها أم الحامل لها على ذلك حالة النفي، والتي تكون فيها مجبرة على العزوف عن كثير من الشهوات والملذات؛ فهو يسأل النفس عن عهودها في المنفى، ويصور لنا حالة الخروج منه ويربطها بالعودة إلى المعصية؛ ولو نلاحظ الحقل الدلالي الذي استعمله نجده يعكس هذه الحالة (هتكتَ، جزتَ، بدّلتَ، وقعتَ...) وهي كلها تحمل دلالات شعورية تعبّر عن النفس الآثمة الموغلة في المعاصي والشهوات.

ونتيجة لذلك نلاحظ طغيان أسلوب الاستفهام على القصيدة (كرّره تسع مرّات) وهي تعبير عن صدق أحاسيس الشاعر في دعوته إلى التوبة والرجوع إلى الله، من ذلك مثلا: (كأن لم تكن عاهدت قبل على التقى؟، أما استحضرت حشرك للوقف؟، أترشد في العسرى وتعسف موسرا؟، فهل أنت ممن يعبدون على حرف؟...).

[1] معتقل الصحراء، مرجع سابق، ص46.

مثلت أبيات القصيدة تجربة شاعر فقيه عبّر عن أحاسيسه ومشاعره في المنفى، من خلال علاقتين تمثّلَهما في منفاه، وهما: علاقة المنفى بالتوبة والرجوع إلى الله، وعلاقة الخروج منه بالعودة إلى المعصية، وهي صورة تعبّر عن شيء عميق في النفس وهي تتأرجح بين التوبة والرجوع إلى الله والمعاصي والشهوات.

في كثير من القصائد حافظ الشاعر على هذا المنحى في تقديم صورة تساؤل الإنسان مع النفس، وبيان حالها بين التوبة والمعصية، وبين الضلالة والهدى كما حافظ – في الغالب – على نفس الأسلوب، يقول[1]:

إِلَامَ اعْتِسَافُ الضَّلَالَةِ وَالعَمَى ... أَمَا آنَ يَا مُخْتَارُ أَنْ تَرْعَوِيَ؟ أَمَا؟
فَقَدْ مَضَتِ الخَمْسُونَ فَالخَمْسُ بَعْدَهَا ... فَمَا العُذْرُ فِي يَوْمِ السُّؤَالِ غَدًا فَمَا؟
أَمَا كَانَ فِيهَا لَوْ تَنَبَّهْتَ مَرْأَب ... فَتُصْلِحُ مَا غَادَرْت فِيهَا مُحَطَّمَا
بِأَيِّ اعْتِذَارٍ عِنْدَ رَبِّكَ تَنْثَنِي ... وَأَفْضَالُهُ مُذْ كُنْتَ يُولِيكَ أَنْعُمَا
أَمَا كُنْتَ مَغْمُورًا بِنَعْمَاءَ أَتْرَقَتْ ... جَنَابَيْكَ وَالابْصَارَ وَالسَّمْعَ وَالفَمَا
تُقَلَّبُ مُذْ أَدْرَكْتَ فِي صِحَّةٍ، فَهَلْ ... تَذْكُرُ دَاءً أَوْ تَذْكُرُ مَسْقَمَا؟

بنى الشاعر الأبيات على صورة حديثه مع نفسه، بدعوتها إلى الكفّ عن غيّها وشهواتها، وهي صورة تعكس حالة شعوريّة ذاتية عاشها الشاعر، ولا أدلّ على ذلك تصريحه باسمه (أما آن يا مختار أن ترعوي؟ أما؟)، واختار لنقل هذه المشاعر غرض الزهد، ولذا استعمل كثيرا من الألفاظ والعبارات الدالة على ذلك (اعتساف، الضلالة، العمى، ترعوي، يوم السؤال، لو تنبّهت، بأي عذر، الغفلات الموبقات، تائب، توبة...)، وهي كلها تعكس مشاعر وأحاسيس شاعر يدعو إلى التوبة والرجوع إلى الله والبعد عن المعصية والغفلة.

وفي أكثر أبيات القصيدة يخاطب الشاعر نفسه؛ (غفلْتَ عن المقصود منك، أُريتَ نجوم الرشد منذ صباك، ولو كنتَ محظوظا لفزت بنشأة، ولو كنتَ من شرخ الحداثة سائرا...) ولذا كثر استعمال ضمير المخاطب (كرّره اثنتي وعشرين مرّة)، وهو يفيد تأكيد الخطاب، ويحمل دلالة الزجر والتوبيخ، من ذلك مثلا: (تنبّهتَ غفلتَ، فظلتَ،

[1] معتقل الصحراء، مرجع سابق، ص ص43، 44.

أُريتَ...)، وهي كلها تعكس مشاعر وأحاسيس شاعر قدم تجربته بالدعوة إلى التوبة والرجوع إلى الله والتحذير من المعاصي.

استعمال الشاعر أسلوب الخطاب مع النفس كثير في قصائده وهو يحيلنا إلى أن الشاعر ينطلق من تجربة ذاتية، ويعبر عن مشاعره وأحاسيسه كل ذلك من خلال استعماله لغرض الزهد الذي وجد فيه متّسعا شعوريا يلائم حالته النفسية والشعورية، ويتوافق مع الأفكار التي يدعو إليها كالدعوة إلى التوبة والتحذير من المعصية، والزهد في الدنيا...

ففي قصيدة له يخاطب فيها نفسه، محافظا على المنحى الذي سار عليه في أغلب قصائده من استعمال ضمير المخاطب، وأسلوب الاستفهام والنداء... يقول[1]:

وَاحَسْرَتَاهُ غَرِقْتُ فِي الْإِثْمِ ... يَا رَبِّ أَنْقِذْنِي مِنَ اليَمِّ
فَضْلُكَ يَا رَبِّ فَكَمْ قَدْ جَنَتْ ... يَدَيَّ فَلَمْ تَزْدَدْ سِوَى الحِلْمِ
اليَوْمَ يَا رَبَّاهُ هَا أَنَذَا ... أُنِيبُ لِلطَّاعَةِ مِنْ يَوْمِي
تَسْدِيدُكَ الدَّائِمُ رَبِّي لَكَيْ ... أَصْمِي بَعْدَ اليَمِّ أَنْ أَرَمِ
فَقَدْ تَقَضَّى العُمْرُ أَجْمَعُهُ ... وَأَسْهُمِي تُخْطَى فَلَا تُصِمِي
بَيْنَ الهَوَى وَالنَّفْسِ قَضَيْتُهُ ... ظُلْمًا وَهَلْ يَفُوزُ ذَوُو الظُّلْمِ؟
مَا إِنْ عَلِمْت لِي مِنْ لَحْظَةٍ ... سَمَاؤُهَا خَلَتْ مِنَ الغَيْمِ
ذَنْبٌ إِلَى ذَنْبٍ كَأَنِّي مِنْ ... بُكْمٍ إِلَى عَمًى إِلَى صَمَمِ

بدأت الأبيات بلفظة (واحسرتاه) وهي تحمل مدلولات عميقة في نفس الشاعر وتعكس حالته الشعورية، لذا نلحظ طغيان صوت الحسرة والندم على جل أبيات القصيدة (كم جنت يدي، ها أنذا أنيب، أسهمي تخطى، بين الهوى والنفس قضيته ظلما، ذنب إلى ذنب...) وهي كلها تُظهر حالة النفس بين الطاعة والمعصية، وبين التوبة والرجوع إلى الذنب، وجسّد الشاعر هذه الحالة من خلال الحوار الذي عقده مع نفسه وتوجيه الخطاب لها، يقول[2]:

[1] معتقل الصحراء، مرجع سابق، ص45.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

أَلَسْتَ يَا مُخْتَارُ قَدْ زَعَمُوا أَنَّكَ ذُو عِلْمٍ وَذُو فَهْمِ
وَأَنْتَ هَذَا اليَوْمَ تُعْلِنُ أَنْ أَمْضَيْتَ كُلَّ العُمْرِ فِي الإِثْمِ
فَقُلْتُ كَمْ مِنْ عَالِمٍ جَهْبَذٍ أَضَلَّهُ اللَّهُ عَلَى عِلْمِ
فَالدِّينُ فِي الإِخْلَاصِ لَا خُطَبٌ بَرَّاقَةٌ تُلْقَى عَلَى القَوْمِ
ذُو العِلْمِ بَيْنَ النَّاسِ إِنْ لَمْ يَكُنْ مُهْتَدِيًا سُمٌّ إِلَى سُمِّ
يُؤْذِي الوَرَى فَوْقَ إِذَايَتِهِ لِنَفْسِهِ يَا لَكَ ذَا جُرْمِ
مَنْ كَان هَشُّ الدِّينِ مَثْلُومُهُ أَيُنْقِضُ الأَدْيَانَ مِنْ ثَلْمِ؟
مَنْ لَمْ يَكُنْ مِنْ نَوْمِهِ صَاحِيًا أَيُنْقِضُ الوَسْنَانُ مِنْ نَوْمِ؟

من خلال هذه الأبيات التي سقناها للشيخ المختار السوسي يظهر توجّه شعراء الفقهاء المعاصرين في غرض الزهد، والذي هو من الأغراض الثابتة في شعرهم، وقد اتسم عندهم بالميل إلى الثبات في استخدام الأساليب الإنشائية كالنداء والاستفهام، وكثرة ضمائر المخاطب...، وقد يجنح بعضهم إلى أسلوب الحوار مع النفس كما عند المختار السوسي مثلا. وقد عبّروا من خلاله عن تجاربهم الذاتية، وأظهروا مشاعر قوية وأحاسيس صادقة؛ وذلك لتوافق غرض الزهد مع نفسياتهم وأفكارهم التي يؤمنون بها ويدعون إلى ترسيخها في أنفسهم ومجتمعاتهم.

وإذا كان الشيخ السوسي ينحو إلى استعمال أسلوب الحوار في غرض الزهد؛ فإن الشيخ عمر بن محمد بن سالم بن حفيظ(1963-... م)* نجده يكثر

* هو الفقيه والداعية الإسلامي الحبيب عمر بن محمد بن سالم بن حفيظ بن عبد الله بن أبي بكر، من أعلام اليمن في التاريخ المعاصر، ولد بمدينة تريم بحضرموت بالجمهورية اليمنية سنة 1383هـ، 1963م، ونشأ بها وحفظ القرآن الكريم، أخذ على جمع من علماء بلده بدءا من والده الفقيه مفتي تريم، والحبيب محمد بن علوي بن شهاب الدين، والحبيب المنصب أحمد بن علي بن الشيخ أبي بكر وغيرهم، ثم رحل سنة 1986م إلى الحرمين وأخذ على جمع من علمائها؛ ثم رحل إلى سلطنة عمان سنة 1413هـ حيث اشتغل بالتدريس ثم عاد إلى حضرموت ثم استقر بتريم حيث أسس بها دار المصطفى للدراسات الإسلامية؛ شارك في العديد من الملتقيات والمؤتمرات الإسلامية، وله العديد من المؤلفات منها: الخطاب الإسلامي في المؤسسات الدينية، الذخيرة المشرفة (ترجم إلى عدة لغات)، ديوان شعري سماه فائضات المنْ من رحمات وهّاب المنن وغيرها؛ ينظر ترجمته في: تعريف بالداعية الإسلامي الحبيب عمر بن محمد بن حفيظ، موقعه على شبكة الإنترنت، https://old.alhabibumar.com/About.aspx?SectionID=1، تاريخ النشر: 2008/06/29م، تاريخ الرفع: 2025/03/20م، الساعة: 00:45 ليلا.

من استعمال الأساليب الإنشائية في التعبير عن تجربته الشعرية؛ ففي قصيدة له يدعو إلى إماتة حظوظ النفس، وعدم اتباع الهوى، يقول[1]:

مَنْ رَاوَدَتْهُ حُظُوظُهُ فَأَطَاعَهَا كَيْفَ لَهُ بِالحَظِّ مِنْ مَوْلَاهُ
لَوْ كَانَ يَهْوَى وَصْلَهُ لَأَمَاتَهَا وَأَرَادَهُ بِالصِّدْقِ لَوْ يَهْوَاهُ
العَاشِقُونَ لِعِشْقِهِمْ قَدْ قَصَّرُوا لَا يَعْشِقُونَ وَيَرْتَجُونَ سِوَاهُ
وَالبَابُ طَهَ عَبْدُهُ وَصَفِيُّهُ إِذْ ادْرَكُوا الأَسْرَارَ مَنْ لَوْلَاهُ
يَا مُدَّعِينَ هَوَاهُ هَذَا بَابُهُ هَيَّا ادْخُلُوا هَيَّا اهْتَدُوا بِهُدَاهُ
تَرْضَى بِغَيْرٍ ثُمَّ تَهْوَى قُرْبَهُ يَا وَيْحَ مَنْ غَيْرُ الغَنِي أَلْهَاهُ
كُلُّ الغِنَى تَفْنَى بِهِ فِي حُبِّهِ وَالعِزُّ أَنْ تَلْقَاهُ بَلْ وَتَرَاهُ
يَا مَنْ لَهُ يَهْوَى دَعَاكُمْ دَاعِيٌ لَبُّوا بِصِدْقٍ يَا رِجَالُ نِدَاهُ

يظهر في الأبيات كثرة استعمال الشاعر للأساليب الإنشائية؛ من ذلك الأمر في قوله: (هيّا ادخلوا، لبُّوا بصدق)، والنهي في قوله: (لا ترتضوا)، والنداء كقوله: (يا مدّعين هواه، يا من له يهوى)، والدعاء في قوله: (يا حيّ، يا قيّوم) والملاحظ في الأبيات غياب صوت الشاعر، ولعلّ مردّ ذلك طغيان الفكرة عليه، وهي الدعوة إلى حقيقة الإتباع؛ ولا يكون ذلك إلا بإماتة حظوظ النفس، وعدم اتباع الهوى، وكفّها عن شهواتها وملذّاتها، وهو جوهر الزهد ومعناه، ومع ذلك فقد كشفت الأبيات عن صدق الشعور والإحساس في هذه الدعوة، ولعلّ تكرار النداء يوحي بذلك، وكذا استعمال الألفاظ التي لها مدلولات نفسية عميقة، ومن ذلك لفظة (الهوى) فقد كررها بصيغ مختلفة(يهوى كررها مرتين، يهواه، هواه).

وهذا المنحى نجده عند كثير من شعراء الفقهاء المعاصرين في غرض الزهد؛ فهذا الحبيب علي بن محمد بن حسين الحبشي يحذر من الغفلة والتفريط ويدعو إلى الإعراض عن شهوات الدنيا والإقبال عن العمل الصالح، يقول[2]:

ثَكِلَتْكَ أُمُّكَ إِنْ بَقِيتَ عَلَى الخَطَا مُتَمَادِيًا مُتَعَامِيًا مُتَثَبِّطَا

1 فائضات المنْ من رحمات وهّاب المنن، عمر بن محمد بن سالم بن حفيظ، مركز النور للدراسات والأبحاث، تريم، اليمن، ط01، 1429هـ، 2008م، ص101.

2 المرجع نفسه، ص ص231، 232.

كَمْ سَاعَـةً مَـرَّتْ عَلَيْكَ أَضَعْتَهَا مُتَسَـاهِـلًا فِيهَـا فَكُنْتَ مُفَرِّطَـا
لَوْ سَاعَدَ التَّوْفِيقُ كُنْتَ صَرَفْتَهَا فِي طَاعَـةٍ تُمْسِي بِهَا مُسْتَغْبِطَا
فَتَلَافَ مَا فَـرَّطْـتَ فِيـهِ مُبَـادِرًا فَرْضَ الزَّمَانِ وِلَا تَكُنْ رَجُلًا بِطَا
وَاقْطَـعْ عُرَى التَّسْوِيفِ مِنْكَ بِصَارِمٍ يَفْرِي أَدِيمَ العَجْزِ مِنْكَ إِذَا سَطَا
وَاعْقِلْ تَصَارِيفَ الزَّمَـانِ فَـإِنَّـهَـا عِبَرٌ بِهَا فِي الفَهْمِ يَنْكَشِفُ الغِطَا
عَرَفَ اللَّبِيبُ بِهَا سَفَاهَةَ قَاصِدٍ عَرَضًـا مِنَ الدُّنْيَا لِغَارِبِـهِ امْتطَا

يدعو الشاعر إلى الحذر من التمادي في المعصية، والغفلة والتفريط ويؤكد على التوبة والرجوع إلى الله، ولبيان ذلك أكثر من استعمال الاستفهام (كرره خمس مرّات) كقوله: (كم ساعة؟، أين النفوس الزاكيات؟، أين من يجفو المضاجع؟..)، وكذا نجد الأمر كقوله: (اقطع، اعقل...)، والنهي كقوله(لا تكن رجلا بطا)، يقول[1]:

أَيْـنَ النُّفُـوسُ الزَّاكِيَـاتِ وَنُـورُهَـا بَلْ أَيْنَ مَنْ يَجْفُو المَضَاجِعَ وَالوَطَا
أَيْنَ الحَرِيصُ عَلَى اكْتِسَابِ فَضَائِل فِيهَا الهُدَى فِيهَا الرِّضَا فِيهَا العَطَا
بَلْ أَيْنَ مَنْ فِي الرُّشْدِ أَضْحَى رَاغِبًا فَتَكَـاثَرَتْ فِـي قَصْدِهِ مِنْـهُ الخُطَا
طَلَبَ الذِي يُرْضِـي الإِلَـهَ بِفِعْلِـهِ وَبِقَصْدِهِ وَأَحَـبَّ أَنْ لَا يَسْخَـطَـا
فَسَعَى مَعَ التَّشْمِيرِ مِنْهُ وَلَمْ يَزَلْ لِعَصَـا التَّوَجُّـهِ لِلْعُـلَا مُتَـأَبِّطَـا
حَرَكَـاتُـهُ مَـحْفُـوظَـةٌ وَصِـفَـاتُـهُ مَلْحُـوظَـةٌ وَحِسَـابُـهُ لَـنْ يَغْلِطَا
عَـبْـدٌ تَـوَفَّـرَ حَـظُّـهُ مِـنْ رَبِّـهِ بِعِنَـايَـةٍ سَبَقَتْ فَـكَـانَ مُـرَابِـطَـا
وَلَـرُبَّ سَـاعٍ فِي الطَّرِيـقِ بِنَفْسِـهِ رَامَ الـخَـلَاصَ بِسَعْيِـهِ فَـتَـوَرَّطَـا

يظهر تكرار الشاعر للاستفهام في الأبيات (أين النفوس الزاكيات، أين من يجفو المضاجع، أين الحريص على اكتساب فضائل، أين من في الرشد أضحى راغبا...)، وتكرار الشاعر للاستفهام ينبئ عن حالة شعورية عاشها الشاعر تظهر صدق مشاعره في الدعوة إلى التوبة والعمل والحرض على الفضائل، والحذر من المعصية والغفلة.

[1] ديوانه، مرجع سابق، ص232.

نلحظ في القصيدة محافظة الشاعر على المنحى الذي انتهجه جلّ فقهاء الشعراء المعاصرين في غرض الزهد من استعمال الخطاب المباشر، وكثرة أساليب الأمر والنهي والاستفهام، ولعلّه يكشف لنا عن طغيان الفكرة على المشاعر؛ فالشاعر صوب اهتمامه إيصال دعوته إلى المتلقي، وهو ما غيّب صوته في الأبيات؛ ومع ذلك فقد كشفت لنا القصيدة عن تجربة شاعر فقيه أظهرت صدق عاطفته من خلال غرض الزهد.

وفي تجربة الشيخ أحمد سحنون نلحظ صوت فقيهٍ وآهات شاعرٍ عاش تقلبات الزمان، وجرّب الحياة بكل ما فيها من آمال وآلام؛ فعبّر عن أحاسيسه ومشاعره من خلال دعوته إلى استغلال الأعمار في طاعة الله عز وجل والسعي للخير، وعدم تضييعها في الموبقات والأوزار، يقول[1]:

رَبِّ أَعْطَيْتَنِي مِنَ العُمْرِ مَا يَكْفِي ... لِإِصْلَاحِ وَضْعِيَ المُنْهَارِ
إِنَّ سِتًّا مِنَ السِّنِينَ وَسَبْعِينَ ... مِنَ العُمْرِ أَطْوَلُ الأَعْمَارِ
كَيْفَ أَجْدَبْتُهَا مِنَ الخَيْرِ كَالأَرْضِ ... التِي أَجْدَبَتْ مِنَ الأَثْمَارِ
كَيْفَ ضَيَّعْتُهَا فَلَمْ أَحْضَ مِنْهَا ... بِسِوَى المُوبِقَاتِ وَالأَوْزَارِ
كَيْفَ لَمْ أَنْتَفِعْ بِعُمْرِي وَلِيَ عَقْلٌ ... يَقِينِي ضَلَالَتِي وَعَثَارِ
أَيْنَ عَقْلِي إِنْ لَمْ يَكُنْ لِيَ إِيمَانٌ ... يَشِيرُ بِالخَيْرِ وَالإِيثَارِ
أَيْنَ رَأْيٌ وَحِكْمَةٌ بِهِمَا كَانَ ... عَلَى مُعْضِلِ الأُمُورِ انْتِصَارِ
فَتَفَضَّلْ يَارَبِّ بِالعَفْوِ عَنِّي ... وَتَقَبَّلْ انَابَتِي وَاعْتِذَارِي

طغى على الأبيات ضمير المتكلم (كرره سبعة عشر مرّة)، من ذلك (أعطيتني، وضعي، أجدبتُها، ضيّعتُها، لم أنتفع، بعمري، ضلالتي...)، وتكرار هذه الضمائر يكشف لنا عن تجربة الشاعر؛ فهو يعبّر عن خلجات نفس شاعرة عاشت التجربة، وترجمت مشاعره وأحاسيسه، وأظهرت صدق دعوته إلى إصلاح القلوب، واغتنام الأعمار في العمل الصالح، ولتأكيد ذلك كرّر الاستفهام بكيف(كرره ثلاث مرات)،(كيف أجدبتُها، كيف ضيّعتُها، كيف لم أنتفع)، كما كرر الاستفهام بأين (أين عقلي، أين رأي وحكمة)، وكل ذلك يظهر الحالة الشعورية التي عاناها الشاعر؛ وقد مضى من عمره ست

[1] ديوانه، مرجع سابق، ج02، ص372.

وسبعون سنة وهو عُمُر تكثر فيه تساؤلات الإنسان مع القدر المحتوم؛ مع الموت والمصير، وتتكشف عنده حقيقة الدنيا، فعبّر عن هذه الحالة الإنسانية والوجدانية التي عايشها.

هذه الحالة الوجدانية التي عاشها الشاعر مع تساؤلات النفس عبّر عنها في الكثير من قصائده من خلال غرض الزهد؛ فنجده يتساءل عن الخلْق، وضياع العمر، وعن اليوم الآخر، وموقف الحشر...، من ذلك قوله[1]:

خُلِقْتُ لِكَيْ أُرْضِي إِلَهِي بِأَعْمَالِي ... فَيَا خَجَلِي إِنْ ضَاعَ عُمْرِي بِإِهْمَالِي
وَأَوْقَفَنِي رَبِّي وَأَلْقَى سُؤَالَهُ ... عَلَيَّ لِكَيْ يُبْدِي الذِي كَانَ مِنْ حَالِي
وَقَالَ: أَلَمْ أَجْعَلْكَ أَعْظَمَ كَائِنٍ ... فَأَصْبَحْتَ بَيْنَ الخَلْقِ فِي المَوْضِعِ العَالِي؟
فَكَيْفَ رَضِيتَ الدُّونَ مِنْ بَعْدِ رِفْعَةٍ ... بِأَقْبَحِ أَفْعَالٍ وَأَسْوَئِ أَقْوَالِ؟
وَهَلْ عَمَلِي إِنْ لَمْ أَكُنْ فِيهِ مُخْلِصًا ... يُخَلِّصُنِي مِنْ نَارِ هَمٍّ وَبَلْبَالِ؟*
وَإِنْ ظَهَرَتْ فِي مَوْقِفِ الحَشْرِ خَيْبَتِي ... سَيَكْثُرُ نَوْحِي عِنْدَ ذَاكَ وَإِعْوَالِي

علا في الأبيات صوت حزين بلغ حدّ الآهات والنحيب، وهو صوت شاعر عبّر عن خلجات نفسٍ ترقبُ مصيرها، وتحذرُ من سوء عاقبتها، ولذلك نلحظ تناغم هذا الصوت مع الحالة الوجدانية والدفقات الشعورية؛ فكلما زادت الدفقة الشعورية ارتفع معه صوت الحزن عند الشاعر، والألفاظ المشحونة بصوت الحزن كثيرة في الأبيات(فيا خجلي، ضاع عمري، أقبح أفعال، أسوأ أقوال، خيبتي، نوحي، إعوالي...)، وهي تظهر حزن وألم الشاعر من ضياع الأعمار هدرا، وقلّة الأعمال الصالحة التي تنجيه من ذلك الموقف العصيب؛ موقف يتحدّد به مصير الإنسان، وقد عبّر عنه الشاعر وفق ثنائية الخلاص والخيبة؛ خلاص من نار همّ وبلبال، أو خيبة يكثر عندها النواح والعويل.

هذا الموقف يعبّر عن حالة إنسانية تفاعل معها الشيخ سحنون بصوت الزاهد العابد، والقانت الخائف، وبوجدان شاعر أظهر إخلاصه لتجربته، وصدق أحاسيسه ومشاعره.

---

[1] ديوانه، مرجع سابق، ج02، ص373.

* البَلْبَالُ بفتح الباء وتسكين اللام: حديث النفس وشدة الهم والوسواس، ينظر لسان العرب، مصدر سابق، مادة (بلل)، ص351.

من خلال ما سقناه من نماذج شعرية يظهر أن غرض الزهد من الأغراض الشعرية الثابتة في دواوين شعراء الفقهاء المعاصرين؛ دعوا من خلاله إلى التفكر في الآخرة والتوبة والرجوع إلى الله، والحذر من الغفلة والمعصية...، ومن الملاحظ أن تجربتهم في غالبها لم تخرج عن الإطار العام لهذا الغرض عند شعراء الفقهاء؛ فوجدنا ثباتهم في استعمال اللغة الواضحة، والعبارات السهلة والإكثار من أدوات الإقناع وتنوع الأساليب: كالأمر والنهي والاستفهام والنداء...

كما رصدنا بعض محاولات الخروج عن هذا النمط السائد بامتزاج هذا الغرض عندهم ببعد تأمّلي، وصوت الحزن كما في تجربة الشيخ أحمد سحنون، واستعمل بعضهم التكرار والحوار – من بينهم مثلا المختار السوسي–، وعلى العموم فإن تجربتهم الشعرية في هذا الغرض عبّرت عن مكنوناتهم النفسيّة، وحالتهم الوجدانيّة، وكشفت عن مشاعرهم وأحاسيسهم، وأظهرت صدقهم فيما يدعون إليه.

وبذلك فإن حضور هذه الأغراض الشعرية سواء التقليدية أو الإسلامية ثابت في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين، ومع انتهاجهم المنحى التقليدي في كثير من هذه الأغراض؛ فقد حاول بعضهم التناغم مع روح العصر والمتغيرات الجديدة فجنحوا إلى السهولة والوضوح، والخروج من التعقيد اللغوي والتقليل من التشبيهات والمحسنات...؛ كما تغيرت تجاربهم على مستوى بعض الموضوعات الشعرية. هذا ما سنحاول تتبعه من خلال البحث في مظاهر التغير في تجاربهم الشعرية على مستوى الأغراض الشعرية.

ثالثا: التغير على مستوى الأغراض الشعرية عند شعراء الفقهاء المعاصرين:

تمهيد:

تفاعل الشعراء المعاصرون مع متغيرات الحياة المعاصرة وما شهدته الساحة العربية والإسلامية من أحداث وتغيرات جذرية مست كيان الإنسان العربي، ولا شك أن الشاعر الفقيه هو جزء من هذه الأمة يعبر عن آمالها وآلامها ويرتبط بهمومها، ومع ما عاشته الكثير من الأوطان العربية من احتلال واستبداد وظلم وقهر وتردي في كثير من المجالات؛ تبلورت موضوعات جديدة، وتطورت بعض الموضوعات القديمة لتصبح سمة بارزة في تجارب الشعراء المعاصرين، والتجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين لم تكن بمعزل عن هذا التفاعل؛ فظهرت بعض الأغراض التي تعتبر تغيرا في شعر الفقهاء عموما وخاصة المعاصرين منهم، ولعل من أبرزها: شعر المقاومة، والشعر الوطني، وشعر السجون، ولذلك سنحاول معرفة هذا التحول في شعرهم من خلال هذه الموضوعات الثلاث.

1- شعر المقاومة:

لطالما ارتبط الأدب -خاصة الشعر- بقضايا الشعوب، وما تعيشه من أحداث وتقلبات على مستويات مختلفة: سياسية واجتماعية وثقافية وغيرها.

والشعر بوصفه تعبيرا وجدانيا انفعاليا يتفاعل مع الأحداث التي يعيشها الإنسان معبّرا عنها بما فيها من آمال وآلام[1]، ويصور نضالات الشعوب ضد الظلم والطغيان والاستعمار، ويشحذ الهمم ويثير فيها الثورة لتغيير واقعها المرير.

[1] ينظر: الثورة الجزائرية في الشعر العربي الحديث، رؤية أسلوبية، حسن عبد العليم، الندوة الدولية: البنى الأسلوبية في مدونات شعر الثورة الجزائرية، جامعة الشلف، الجزائر، 10، 11 أفريل 2017م، ص07.

هـذا الارتبـاط بـين الأدب وثـورة الإنسـان ضـد الظلـم والطغيـان خاصـة الاستعمار، ونضاله لاسترداد حريته وكرامته ولدّ أدبا عرف بأدب المقاومة – ومنه شعر المقاومـة–، والـذي هـو مـن "الآداب الإنسانية التـي نجـدها فـي كـل أمـة مـن الأمـم نتيجـة وقوعها تحت ظلم طويل خانق دفع بمشاعرها وأحاسيسها لرفض هذا الظلم والتمرد عليه والانقلاب على مفاهيم الخضوع له والتعامل معه بوصفه أمرا واقعا، وبالتالي فإن هذا الأدب الإنساني يلتزم عادة بقضايا التحرر"[1].

فشـعر المقاومـة حركـة إنسـانية للثـورة علـى الواقـع الـذي يعيشـه الإنسـان المقهـور ومـا يعانيـه مـن الاضـطهاد وفقـدان الحريـة والكرامـة، و"يقـاوم عوامـل الضـعف والخَـوَر التـي قـد تلـم بـالنفس البشـرية فـي لحظـة الانكسـار"[2]، فيـدفعها إلـى التمسـك بقـيم البطولـة والصـمود والتحـدي والإشـادة برمـوز الثـورة والشـهادة والتمسـك بـالأرض، والـدفاع عنها[3]؛ ليصبح المعبّر عن المشاعر والانفعالات تجاه هذه الثورة بمختلف أبعادها القومية والاجتماعية والانسانية.

وهو بذلك يرتبط ارتباطا وثيقا بالتجربـة الشـعرية، والتـي تسـعى جاهدة لتعيش الموقـف وتصـور هـذه الأحـداث فـي حالـة مـن الانفعـال "تلحظـه الـنفس الشـاعرة طرفـة عـين، فيرتسـم فـي أغوارهـا فكـرة غامضـة، ويعتمـل فـي مسـالك قرارتهـا مولـدا سلاسـل مـن التـأملات والانبثاقـات المتلاحقـة، تتـزاحم فيهـا الصـور تباعـا. وعنـدما يتـاح للتجربـة أن تستكتب ذاتها، وتخرج واقعها، تبدو الكتابة وقد اكتنزت "اللحظة" وحيثياتها ومشاعرها.

[1] أدب المقاومـة، مـن تفـاؤل البـدايات إلـى خيبـة النهايـات، عـادل الأسـطه، مؤسسـة فلسـطين للثقافـة، دمشـق، ط02، 1429هـ، 2008م، ص09.

[2] أدب المقاومة، غالي شكري، دار المعارف بمصر، القاهرة، دط، 1970م، ص07.

[3] ينظر: أدب المقاومة، من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، المرجع سابق، ص09.

فيتحقق بذلك شرط الإبداع الصادق من جهة، وشرط نقاء التجربة من جهة أخرى"[1]، وهما جوهر كمال التجربة وخلودها؛ فلكي يحقق النص غاياته الجمالية لا بد أن يرتبط بقيم أخلاقية أو سياسية أو فلسفية أو اجتماعية، ولا يصل إلى تحقيق هذه القيم بمعزل عن وظيفته الجمالية[2]، فهما ركنان يكمّل بعضهما البعض.

والتجربة الشعرية العربية عاشت تقلبات الوطن العربي بدءا من استعمار الأقطار العربية، إلى النكبة الفلسطينية عام 1948م وهزيمة 1967م، وصولا إلى احتلال العراق عام 2003م، والحروب الصهيونية المتكررة على غزة ولبنان، وتزايد الاستيطان والاعتداء على المقدسات...، وما شهده المواطن العربي من حالات الحرب والتهجير والنزوح الجماعي والاضطهاد وتردي الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية...؛ كل هذه الأحداث تأثرت بها تجارب الشعراء العرب؛ فراحوا يعبرون عن آهاتهم وألام شعوبهم وآمالها، ويصورون معاناتهم ونضالاتهم ضد الاحتلال والاضطهاد في سبيل تحقيق الحرية المنشودة.

لقد عبر الشعراء المعاصرون عن هذه الأحداث بكون الكثيرين منهم عاشوا الموقف، وذاقوا مرارته؛ فصوروا ذلك في أشعارهم وبثوا من خلاله مشاعرهم وأحاسيسهم الذاتية المصطبغة بالوجدان والشعور العربي، وحرصوا على "العذوبة والقوة والرصانة والبساطة التي لا تفسد الذوق، والصناعة التي لا تنقض الطبع. فجسدوا الجمال والخيال وتفننوا في الصور الفنية واللغة الشعرية الصادقة والنبرة الوطنية المؤثرة"[3]، وإن كان مثل

---

[1] موضوعة السجن في الشعر الجزائري الثوري، الموقف والتجربة الفنيّة، حبيب مونسي، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد الثالث، ديسمبر 2012م، ص03.

[2] ينظر: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، يوري لوتمان، ترجمة وتقديم وتعليق، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص22.

[3] الثورة الجزائرية في الشعر العربي المعاصر – التجلي والإلهام –، بوزيد نجاة، مجلة الموروث، كلية الأدب العربي والفنون، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، العدد02، 2013م، ص197.

هذه التجارب لا يشترط فيها بلوغ الصنعة بقدر ما ينظر إلى صدقها؛ فالشعر "الذي كتب على قمم الجبال لا يشترط فيه شرائط الصنعة، إلا ما جاء عفوا. وإنما يشترط فيه صدق التجربة، ولا نريد من الصدق فحواه الأخلاقي، بقدر ما نريد فحوى التجربة الإنسانية في خوفها وأملها في استكانتها وثورتها"[1]، مما يجعلها خير معبر عن مثل هذه المواقف والأحداث.

وبالحديث عن التجربة الشعرية عند شعراء الفقهاء المعاصرين نجد أنهم كغيرهم من الشعراء ارتبطوا بقضايا أمتهم؛ فهم في الصف الأول للدفاع عنها لخلفيتهم الدينية والاجتماعية والسياسية؛ فحاولوا ايقاظ الوعي وشحذ الهمم على مختلف مستوياتهم، والشعراء منهم عبروا عن أحاسيسهم ومشاعرهم تجاه هذه المواقف والأحداث، وذلك لارتباطهم بمجتمعاتهم؛ فكما عرضوا في شعرهم صورا من جوانب العقيدة والعبادات والأخلاق لمجتمعهم؛ فإنهم كذلك استعرضوا الأحداث التاريخية والسياسية والفكرية[2] التي عرفتها الساحة العربية والإسلامية.

فهذا الشيخ محمد الغزالي عاش ظلم المستعمر، وفقدان الأمة لحريتها وكرامتها؛ فعرف بأن الاستعمار هو مكمن الداء فيها؛ فحاول "استنهاض عزمتها، واستيقاظ وطنيّتها، وبالتالي ترجم تلك الأحداث الوطنية إلى قصائد شعرية انسربت في المسيرة العامة بأفراحها وأحزانها وصعودها وهبوطها ونجاحها وفشلها... حاملا هموم وطنه وأحزان أمته، فيترجمها إلى نشاط سياسي يمارسه، وتسجيل أدبي يؤديه، بإنشاء القصائد الوطنية التي تنبه الغافل، وتلهب مشاعر اليقظان"[3]؛ ففي قصيدته "إلى الأمة الكريمة" تظهر نزعته الثورية المستنهضة لأبناء قومه في "ثوب من عبارات القريع

[1] موضوعة السجن في الشعر الجزائري الثوري، مرجع سابق، ص04. وينظر: في تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص35 وما بعدها.

[2] ينظر: شعر الفقهاء نشأته وتطوره حتى نهاية العصر العباسي الأول، مرجع سابق، ص171.

[3] ديوان شعر الحياة الأولى، مرجع سابق، ص ص74، 75.

وكلمات التوبيخ، وفيها أيضا يدعوهم إلى الثورة على مصائب التأخر وألوان الفساد"[1]، يقول[2]:

مُسْتَمْرِئِي الذُلّ! هَلْ تَدْرُونَ مَا كَانَا؟ أَخْزَاكُمُ اللهُ مَا تَأْتُونَ بُهْتَانَا
أَكَثَرْتُمُ اللَّغْوَ حَتَّى جَاءَ آجلُكُمْ يُبْدِي سَرِيرَةَ هَذَا الجُبْنِ إِعْلَانَا
أَيْنَ المَشَاعِرُ وَلْهَى تَعْتَلِي حَرَجًا فَتُرْسِلُ السَّيْلَ تِلْوَ السَّيْلِ غَضْبَانَا!؟
بَلْ أَيْنَ مِصْرُ تُرِيدُ النَّصْرَ غَايَتَهَا أَوْ إِنَّ مِصْرَ عَنِ الأَيَّامِ مَيْدَانَا؟

بدأ الشاعر بهجوم لاذع على الذات/ الأمة (مستمرئي الذل، أخزاكم الله، أكثرتم اللغو، هذا الجبن...) وخطابه لأبناء وطنه بهذه الصفات تعكس حالة الغضب التي عاشها وهو يشاهدهم يقبعون تحت براثن الظلم والاستبداد ولا يحركون ساكنا، ولذا كرر التساؤل (أين؛ كررها مرتين)؛ فهو يسأل عن المشاعر التي تقدح في القلوب الثورة على الظلم والطغيان، وحالة الغضب عند الشاعر ممزوجة بمشاعر الألم والحسرة، وتكراره للنداء يُظهِر ذلك(يا ضيعة الأمس، يا ليت لي بكم، يا للضعيف)، يقول[3]:

يَا ضَيْعَةَ الأَمْسِ كَمْ ذَا سِغْتُمُو جُرَعًا تُثِيرُ ذِكْرًا يُعِير البَأْسَ مَنْ هَانَا
دَمُ الضَّحَايَا أَكَانَ المَاءُ مُنْسَكِبًا مُسْتَمْرِئِي الهُونِ فِي وَادٍ بِهِ ازْدَانَا
دَمُ العَزِيزِ لِمِصْرَ جِدُّ مُرْتَخَصٍ لَوْ خَلَّفَ التَّعَبُ المَحْزُونُ شُجْعَانَا
يَا لَيْتَ لِي بِكُمْ قَوْمًا إِذَا رَكِبُوا شَنُّوا الإِغَارَةَ فُرْسَانًا وَرُكْبَانَا*
يَا لِلضَّعِيفِ إِذَا سِيمَ الحَيَاةَ لَقَى وَلَمْ يَجِدْ مِنْ وَرَاءِ النَّصْرِ نَشْدَانَا
أَتَى لِأَهْتِف مِنْ قَلْبِي أَلَا فِئَةً لِلنِّيلِ مَا نَكَثَتْهُ العَهْدَ خُذْلَانَا!
وَفِيَّةً لِلسِّرِّ لِلْمَجْدِ الذِي مَحَقَتْ حَضَارَةَ الهَدْمِ إِفْنَاءً وَنُكْرَانَا

[1] ديوان شعر الحياة الأولى، مرجع سابق، ص75.

[2] المرجع نفسه، ص152.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

* البيت لِقُرَيْظ بن أُنَيْف، وهو من مختار أبي تمام في أوائل ديوان الحماسة، ينظر: ديوان الحماسة، أبي تمام حبيب بن أوس الطائي(ت631هـ)، شرح وتعليق، أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1418هـ، 1998م، ص11.

مُسْتَمْرِئِي الهُونِ قَدَ طَالَ الهَوَانُ فَهَلْ يَلْقَى الحَدِيثُ عَنِ الإِعْزَازِ نِسْيَانَا؟

هذا هو المنحى الذي اتبعه الشاعر في إثارة قومه لنجدة ونصرة الضعفاء التي سالت دمائهم وديانا من خلال وصفهم بصفات تحرك ضمائرهم؛ فقد كرر (مستمرئي الذل) ثلاث مرات، وليس غرضه هجاء قومه ولكن لشحذ هممهم ودفعهم إلى الثورة والنهوض في وجه الأعداء، ولأجل ذلك استشهد ببيت تعكس تمني الشاعر العربي بأن يتصف قومه بالمسارعة عند مجابهة الأعداء بين ركبانا وفرسانا؛ وهذا المنحى لهو يعكس حالة وجدانية عاشها الشاعر امتزج فيها الغضب بالألم والحسرة؛ فعبر عن مشاعره وأحاسيسه الملتهبة والتي وصلت ذروتها حينما صرّح بدعوته إلى الثورة، يقول[1]:

دَعَوْتُ للثَّوْرَةِ الكُبْرَى تَؤُجُّ دَمًا يَأْبَى الحَدِيدَ وَيَأْبَى النَّارَ شُطْآنَا
دَعَوْتُ للثَّوْرَةِ الكُبْرَى إِلَى غَرَضٍ يَنْفِي السَّكُوتَ إِذَا مَا سِيمَ إِذْعَانَا
سَكَتُّ مُحْتَبِس الصَّيْحَاتِ فِي غَضَبٍ لَمَّا رَأَيْتُكُمُ لِلذُلِّ أَخْدَانَا

بلغت الدفقات الشعورية للشاعر ذروتها حينما صرح بدعوته إلى الثورة الكبرى (كررها مرتين)؛ ثورة من الحديد والنار تكسّر ذل السكوت والإذعان، وهي صيحات شاعر ذاق ألم الظلم والطغيان، وآلمه حالة أبناء قومه؛ وغضب لسكوتهم وخنوعهم؛ فعبر عن هذا الموقف بشدة الكلمات وصدق العاطفة والمشاعر.

حافظ الشاعر على هذا المنحى في شعر المقاومة في كثير من قصائده؛ ففي ديوانه "شعر الحياة الأولى" نجد ست قصائد يظهر فيها جليا أن الشاعر استخدم الكلمات الشديدة في استنهاض قومه ودعوتهم إلى الثورة، ونلحظ أن الحقل الدلالي أقامه على ثلاثية (الذل- الهوان -الجبن)، ولكن لفظة الذل يبدو لها وقعها الوجداني في نفس الشاعر؛ فقد كررها في هذه القصائد الست أربع عشرة مرة بمختلف الصيغ (الذل، ذل، الذلة، المذلول)، ومحافظة الشاعر على هذا المنحى يعكس حالته الوجدانية والشعورية

[1] ديوان شعر الحياة الأولى، مرجع سابق، ص153.

فجاءت التجربة معبرة عن هذه المشاعر والأحاسيس، ففي قصيدة "جيش مصر" يظهر جليا هذا الخط الذي سار عليه، يقول[1]:

سَـرِّحُـــوهُ إِنَّـــهَـــا مَـــهْـــزَلَـــةٌ أَضْحَكَتْ سُخْرِيَّةً قَلْبَ الحَزِينْ
أَيُّ جَيْشٍ قَـــــادَهُ قَـــــاهِـــرُهُ وَعَـلَـتْـهُ وَجَـمَـاتُ المُسْتَكِينْ
أَيُّ جَيْشٍ كَـانَ لِلضَّـعْـفِ وَلِلَّهْـ ـــوِ فَمَا عَنْ قُدْرَةِ الجِدِّ يُبِينْ
تَـخِـذَتْ أَجْـنَـــادُهُ فِـــي زِيـــنَـــةٍ تَنْشُرُ الذِّلَّـةِ فِـي الـوَادِ المَهِينْ
جَيْشُ مِصْـر حَارِسُ الضُّعْفِ إِذَا ثَارَتِ الـنَّـخْـوَةُ بِـالمُسْتَضْعَفِيـنْ
جَيْشُ مِـصْـر أَتُـرَى أَجْـنَـــادُهُ؟ أَتُـرَى العِدَّةَ فِـي تِلْكَ المِئِيـنْ
أَتُـرَى ضُـبَّـاطُـــهُ أُلْـعُـوبَـــةً فِـي يَدِ الغَـصْبِ وَكَيْدِ الغَاصِبِينْ
لَا سِـــلَاحٌ فِـيـــهِ مَـعْـنَى بَـأْسِـــهِ أَوْ سِـلَاحٍ مِنْ دَعَـامَـاتِ اليَقِينْ
فَكَـأَنَّـــهُ عَـــاطِـــلًا مِـــنْ جِـــدِّهِ جِـدٌّ مُسْتَخْـذٍ لِـهَـوْنِ المُرْهِقِينْ
كَفُلُـولٍ مُـزِّقَـتْ فَـاسْتَسْلَمَـتْ مِـنْ سَـذَاجَـاتِ جُيُوشِ الأَوَّلِـينْ

الحقل الدلالي للأبيات يكشف حالة الغضب التي عاشها الشاعر؛ فانهال بوصف قيمة عليا من قيم المجتمعات الحيّة – الجيش – بصفات تعكس حالة الضعف والهوان التي كان عليها (سرحوه، مهزلة، المستكين، الضعف، اللهو، الذلة، المهين، ألعوبة، فلول...)، وهذا الهجوم الذي شنه على جيش وطنه تعكس الروح الثورية في نفسه، وتظهر مشاعر وأحاسيس شاعر يسعى إلى استنهاض قومه ويدعوهم إلى الثورة على واقعهم المرير الذي وصفه بأشنع الاوصاف.

ولأن الشاعر سكنته هذه الروح الثورية؛ فإن كل مشهد من شأنه أن يحرك روح الثورة الملتهبة في قلبه؛ فيصدع بأصدق الكلمات وأشد العبارات، محافظا على المنحى الذي سار عليه؛ فعند مشاهدته لتماثيل أسود قصر النيل أقعت على مؤخراتها بالقرب من ثكنات الجيش الإنجليزي بصورة تدفع إلى السخرية والأسى، ولكنها عند الذات الشاعرة

[1] ديوان شعر الحياة الأولى، مرجع سابق، ص156.

تصبح محرّكا لروح الثورة التي بداخلها؛ فاستغلها لاستنهاض قومه وبث روح المقاومة فيهم، يقول[1]:

أَيُّ عَـارٍ يَـا قَـوْمِ بَـلْ أَيُّ ذِلَّـــهْ حِينَ يُمْسِي الدَّخِيلُ جَبَّارَ صَوْلَهْ
أَيُّ عَـارٍ يَخْنَى الرُّؤُوسَ خُضُوعَا وَيُعِيدُ النُّفُـوسَ نَـكِـدًا مُضِلَّـهْ
رَبَضَـتْ تَحْدُجُ العَـدُوَّ بِحِقْـدٍ وَتُذِيبُ البَغْضَاءَ فِي شَرِّ حَمْلَهْ
أَمْ نَمَـاهَـا إِلَـى الـهَزِيمَـةِ بَـأْسٌ فَاسْتَـلَانَتْ أَجْـلَادُهَا مُضْمَحِلَّـهْ
الزَّئِيـرُ اللَّـهِـيـبُ أَيْـنَ صَـــدَاهُ وَالسِّـلَاحُ المَـهِـيـبُ بِالـرَّغْمِ ثَلَّـهْ
كَذِّبُـونَـا يَـا شَرَّ مَـا سَـاءَ مِصْـرًا هِـيَ بِالعِـبْءِ وَحْـدَهُ مُسْـتَقِلَّـهْ

بداية الأبيات بالتساؤل (أي عار، كررها مرتين) تعكس مشاعر الغضب والأسى في نفس الشاعر مما آل إليه واقع قومه، حيث أصبح رمز القوة فيها يشير إلى الذلة والهوان والخضوع؛ فحالهم كحال تلك الأسود التي أقعت على مؤخراتها لا يُسمع لها زئير ولا يُرى لها أنياب، وركنت حتى استلانت جلودها؛ في صورة تعكس حالة الضعف والذل والهوان، فالشاعر يرى ألا خيار لأبناء وطنه إلا أن يثوروا لاسترجاع كرامتهم، أو يحطموا هذه الشعارات الكاذبة، يقول[2]:

أَشِعَـارُ القُـوَى الجَلِيلَـةِ يَبْقَـى تَحْتَ صَرْحِ الإِذْلَالِ حَتَّـى يُظِلَّـهْ
حَطِّمُـوهُ أَوْ حَـطِّـمُـوهَا فَـإِنْ لَـمْ تَسْتَطِيعُـوا لَقِيتُمْ السُّخْـرَ كُلَّـهْ

هذه الأبيات التي حافظ فيها الشاعر على هذا المنحى الذي اختاره في شعر المقاومة من خلال استعمال الألفاظ التي تهيج المشاعر وتثير العواطف (الذلة، الهوان، الجبن، الضعف، المهانة، الإذلال، الاستكانة...) لهي تعكس تجربة شاعر فقيه امتلأ بروح الثورة؛ فاستنهض قومه للوقوف في وجه الظلم والطغيان، وعبر عن مشاعره وأحاسيسه الصادقة تجاه قومه.

[1] ديوان شعر الحياة الأولى، مرجع سابق، ص161.

[2] المرجع نفسه، ص162.

ومحافظة الشاعر على هذا المنحى تعكس بأنه يميل إلى الثبات في تجربته الشعرية؛ فإيمانه بالفكرة التي يدعو إليها وثباته عليها انعكس على ثبات المشاعر والأحاسيس، ففي قصيدته "أمة مسروقة تحت عين الشمس" يؤكد الشاعر على ذلك بقوله[1]:

وَدَاعًا حَيَاةَ الخَفْضِ – لَا كُنْتِ – إِنَّنَا أَبَيْنَا خُضُوعًا وَانْتَهَينَا إِلَى الإِبَا
فَإِمَّا يَئِسْنَا مِنْ حَيَاةٍ كَرِيمَةٍ فَلَسْنَا الأُولَى يَخْشَوْنَ مَوْتًا مُغَلَّبَا
إِلَى المَوْتِ لَا نَبْغِي سِوَاهُ تَنَكُّبًا إِلَى المَوْتِ مَحْتُومَ الفَنَاءِ مُعَذَّبَا
سُوَيْعَاتُ هَذَا العُمْرِ مَاذَا؟ أَتَنْقِضِي أُوَيْقَاتَ ذُلٍّ أَمْ تُقَضَّي مَآرِبَا
إِلَى المَوْتِ مَا فِي النَّفْسِ شَوْقٌ لِمَطْلَبٍ فَلَيْسَتْ حَيَاةَ الذُلِّ تَرْضَي التَّطَلُّبَا

هذا الثبات الذي أكده الشاعر في الدعوة إلى الحياة الكريمة والتي لا تُطلب إلا بالثورة في وجه الأعداء، مطلب ودّع معه حياة الراحة والدعة والاسترخاء، وهو ثابت على نهجه إلى الموت، ولذلك اختار البحر الطويل الذي يتناسب مع المعاني الجليلة التي يدعو إليها، ويدل على ثباته وطول نفسه[2]، ويعكس حالة الغضب والحزن التي يشعر بها حتى كاد نفسه يتوقف من هولها؛ ولذلك نجد تكرار لفظة الموت (كررها خمس مرات) وهي تعكس عاطفة نفس مؤمنة بقضيتها، وتظهر مشاعر وأحاسيس الحزن والألم من الواقع المرير الذي عايشه الشاعر، وهي كذلك تظهر روح الثورة والتحدي للوصول إلى الحياة الكريمة التي لا يخشى الموت من أجلها(فلسنا الأولى يخشون موتا، إلى الموت لا نبغي سواه، إلى الموت محتوم الفناء، إلى الموت ما في النفس شوق لمطلب...)

[1] ديوان شعر الحياة الأولى، مرجع سابق، ص166.

[2] ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط02، 1956م، ص173 وما بعدها. بحور الشعر العربي، عروض الخليل، غازي يموت، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط02، 1996م، ص36.

وكل هذه المشاعر تغذي روح الثورة في نفسه والتي يراها هي قدر وطنه المحتوم للخروج من حالة الذل والهوان، يقول[1]:

أَبَى القَدَرُ القَاصِي لِمِصْرَ رَغَادَةً وَشَاءَ لَهَا مُرَّ الكِفَاحِ وَخَيَّبَا
أَلَا فَلَيَكُنْ مَا شَاءَهُ القَدَرُ الَّذِي تَخَيَّرَنَا لِلسَّعْيِ وَالمَجْدِ وَالضُّبَا*
إِلَى المَوْتِ أَوْ نَلْقَى حَيَاةً كَرِيمَةً فَنَنْعَى نُحِبُّ العَيْشَ ذُقْنَاهُ طَيِّبَا

هذه القصائد التي سقناها للشيخ محمد الغزالي تظهر تجربة شاعر فقيه حمل قيم الثورة وعبّر عنها بأحاسيسه ومشاعره؛ ولذا استعمل ضمير المتكلم في كثير من الأبيات(كرره أكثر من خمسة عشر مرة)؛ ولعل طغيان المشاعر يفسر حالة الغضب التي وصل إليها نتيجة الواقع المرير الذي عاشه أبناء وطنه؛ فرماهم بأشنع الأوصاف ليحرك ضمائرهم ويستنهض هممهم إلى الثورة على أعدائهم واسترداد كرامتهم المسلوبة، ومع أن همّ الشاعر إيصال فكرة الثورة والمقاومة؛ إلا أن حضور الجانب الفني متوفر في كثير من الأبيات؛ فلم تطغى اللغة الخطابية والتقريرية على اللغة الفنية والجمالية ولاحظنا استعماله للغة الساخرة من خلال حضور أسلوب الاستفهام ودلالة الرموز كما في قصيدة: "أسود قصر النيل" "نحن"، كما لاحظنا حضور التكرار وما فيه من دلالات تعكس الحالة الوجدانية للشاعر؛ كل ذلك ساهم في قدرته على التوفيق بين حضور القيم الثورية والتعبير عن مشاعره وأحاسيسه.

وفي منحى مغاير نجد الشيخ مصطفى أحمد الزرقا يدعو إلى المقاومة من خلال تمجيد المقاومين للاحتلال ورثاء الشهداء والإشادة بهم وإبرازهم للجماهير

[1] ديوان شعر الحياة الأولى، مرجع سابق، ص166.

* مفردها الظُّبَّة: وهي حدُّ السّيف، ينظر: لسان العرب، مرجع سابق، ص2743.

لكي تحذو حذوهم؛ ففي قصيدة له تظهر فيها روحه الثورية، وتكشف عن شعوره وإحساسه بالألم والحسرة على سقوط شهداء وجرحى بنيران الاحتلال الفرنسي، يقول[1]:

لِلَّهِ مَا نَبَأٌ طَارَ البَرِيدُ بِهِ ... يَسِيرُ فِي النَّفْسِ سَيْرَ النَّارِ فِي الحَطَبِ
مَا لَيْلُنَا نَائِمٌ مِنْ هَوْلِ وَقْعَتِهِ ... فَكَيْفَ لَيْلُ ضَحَايَا الظُّلْمِ فِي حَلَبِ؟
قَدْ أَمْطَرُوا فِيكِ مِنْ نِيرَانِهِمْ شُهُبًا ... وَارَحْمَتَا لِكِ، يَا شَهْبَا، مِنَ الشُّهُبِ
كَمْ مِنْ مُخَدَّرَةٍ كَادَتْ تَمُوتُ أَسًى ... تَبْكِي صَرِيعًا بِكَفِّ البَغْيِ وَالغَلَبِ
يَمُجُّ بَيْنَ يَدَيْهَا عَنْدَماً عَلِقًا ... وَيَلْفِظُ الرُّوحَ بَيْنَ الوَيْلِ وَالحَرَبِ*
لَمْ يَأْتِ ذَنْبًا سِوَى أَنْ لَجَّ فِي طَلَبٍ ... يَبْغِي انْتِخَابًا سَلِيمًا، جَلَّ مِنْ طَلَبِ
قَالُوا دَمُ الحُرِّ يَشْفِي مَنْ بِهِ كَلَبُ ... أَمَا شَفَتْهُمْ اليَوْمَ دِمَانَا مِنْ كَلَبِ؟*
حِلاًّ، فِفِي ذِمَّةِ الأَوْطَانِ مَا لَقِيَتْ ... أَبْنَاؤُكِ الغُرُّ يَا شَهْبَاءُ مِنْ شَجَبِ
لَكِ التَّأَسِّي بِمَا لَاقَتْ دِمَشْقُ فَقَدْ ... آخَاكُمَا نَسَبٌ مِنْ أَعْرَقِ النَّسَبِ

مشاعر الألم والحسرة بادية في الأبيات من خلال كثرة الألفاظ التي لها دلالات وجدانية في نفس الشاعر (النار، هول، الظلم، الشهب، أسى، تبكي، صريعا، البغي، الغلب، الويل، الحرب...)، واستطاع من خلال قوة التصوير والتحكم بزمام اللغة وحضور البيان والبديع بطريقة عفوية والتناص – كما في البيت السابع – أن يوصل مشاهد القتل والظلم الذي تعرض له أبناء وطنه؛ (ما ليلنا نائم من هول وقعته، قد أمطروا فيك من نيرانهم شهبا، تبكي صريعا بكف البغي والغلب، يمجّ بين يديها عَنْدَماً علقا...)، وهو يخدم القيمة الثورية التي يدعو إليها الشاعر، وإن كان طغيانها يدخل النص الشعري

[1] ديوان قوس قزح، مرجع سابق، ص122.

* العَنْدَمُ، دم الأخوين، وقيل: هو الأَيْدَعُ، والعندم: صبغ يختضبن به الجواري، وقال أبو عمرو العندم: شجر أحمر، ينظر: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (عندم)، ص3127.

* يشير إلى بيت ينسب إلى أبي الطمحان القيني، وهو: بُنَاةُ مَكَارِمٍ وَأُسَاةُ كَلَمٍ *** دِمَاؤُهُمُ مِنَ الكَلَبِ الشِّفَاءُ، ينظر: شرح ديوان الحماسة، أبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي(ت421هـ)، نشره، أحمد أمين، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط01، 1411هـ، 1991م، ص1959.

في الخطابية والتقريرية، ومع ذلك فإنه استطاع أن يكشف عن مشاعره وأحاسيسه وأن يحث قومه على المقاومة والثورة في وجه الاستعمار الفرنسي الذي خاطبه بقوله[1]:

بَنِي الفَرَنْسِيسِ، إِنَّا مَعْشَرٌ صُبُرُ ... وَإِنَّمَا دَمُنَا ذَاكَ الدَّمُ العَرَبِي
أَلَيْسَ قَدْ أَعْلَنَتْ مِنْ قَبْلُ ثَوْرَتُكُمْ ... حَقَّ الشُّعُوبِ، وَصَانَتْهُ مِنَ اللَّعِبِ
فَمَا لَكُمْ بَعْدَهَا دَاسَتْ مَطَامِعُكُمْ ... حَقَّ الحَيَاةِ، فَلَمْ تَرْحَمْ وَلَمْ تَهَبِ
أَتَسْتَبِيحُونَ مَا حَرَّمْتُمُوهُ عَلَى ... نَابِ البُغَاةِ، وَمَا تَخْشَوْنَ مِنْ عَتَبِ
كَانَتْ فَظَائِعُ تَيْمُورَ جَرَتْ مَثَلًا ... مِنْ بَعْدِ نيْرُونَ فِيمَا مَرَّ مِنْ حِقَبِ
فَاليَوْمَ قَدْ نَسَخَتْهُ قَسْوَةٌ لَكُمُو ... فِينَا، وَسَيَّرْتُمُ الأَمْثَالَ بِالنُّوَبِ
إِذَا اسْتَغَثْنَا عَثَتْ فِينَا بَنَادِقُكُمْ ... وَإِنْ سَكَتْنَا فَكَيْفَ الرِّيُّ بِاللَّهَبِ؟!
إِنْ تُنْصِفُونَا فَأَحْبَابٌ لَنَا وَإِذَا ... صَدقْتُمُو فَلَنَا مِيثَاقُ كُلُّ أَبِي
هَذِي مَحَجَّتُنَا بَيْضَاءُ فَاسْتَمِعُوا ... بَيَانَهَا مِنْ فَمِ الشَّيْخِ الفَتَى الحَلَبِي

طغيان الموقف على الشاعر ومحاولته وصف الأحداث ومشاهد الضحايا من أجل بث روح المقاومة والحماس في أبناء وطنه أدت به إلى الوقوع في الخطابية والتقريرية نتيجة سيطرة القيمة الثورية على القيمة الفنيّة، ولأن اهتمام الشاعر منصب على الوصول إلى المتلقي لإيصال فكرته، ودعوته إلى المقاومة والثورة على المستعمر؛ الأمر الذي حتّم عليه استخدام الصيغ التقريرية، وهو من أصدق الوسائل في التجاوب مع الأحداث واستنهاض الجموع التي أصابها اليأس والخنوع[2]، ومع ذلك فلقد عبّر الشاعر عن أحاسيسه ومشاعره تجاه موقف عايشه وذاق مرارته، ولذا نلحظ حضور ضمير المتكلم والذي استعمله بصيغة الجمع للدلالة على صوت الشعب بأكمله في وجه الاستعمار(إنا معشر، إنما دمنا، إذا استغثنا، إن سكتنا...).

[1] ديوان قوس قزح، مرجع سابق، ص ص123، 124.

[2] ينظر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، مرجع سابق، ص612.

ومن القصائد التي توحي بمدى روحه الثورية مرثيته للسيدة رفيقة جبري التي قُتلَت على يد جنود الاحتلال الفرنسي في إحدى المظاهرات الوطنية؛ فحرك هذا الحدث وجدانه وهيج مشاعره؛ فاستغله لإيقاظ روح المقاومة في أبناء وطنه، يقول[1]:

لِتَشْهَدْ عُيُونُ الشُّهُبِ وَلْيَسْمَعِ الدَّهْرُ مَآسِي لِلطُّغْيَانِ نَاءَ بِهَا الصَّبْرُ
وَسَجِّلْ أَيَا تَارِيخُ وَانْقُلْ إِلَى الدُّنَا مِنَ الظُّلْمِ مَا لَا يَحْمِلُ النَّظْمُ وَالنَّثْرُ
رُوَيْدَكِ فِينَا يَا فِرَنْسَا أَلَمْ تَرَيْ وَلَمْ تَسْمَعِي مَا يُثْمِرُ البَغْيُ وَالجَوْرُ؟
حَمَلْتُمْ طِبَاعَ الوَحْشِ بِيْنَ ضُلُوعِكُمْ فَفِي كُلِّ يَوْمٍ مِنْكُمُو بَغْيَةٌ بِكْرُ!
أَلَا إِنَّ سِفْرَ الظَّالِمِينَ، وَإِنْ طَوَى صَحَائِفَهُ كَتْمٌ، سَيُدْرِكُه نَشْرُ

لقد عبّرت الأبيات عن آهات شاعر ذاق مرارة وظلم المستعمر، واستطاع بفضل المعجم الدلالي الذي استعمله أن يصوّر هول المشهد (لتشهد عيون الشهب، وليسمع الدهر، سجل أيا تاريخ، وانقل إلى الدنا، لا يحمل النظم والنثر)؛ فالصورة تجعلك تقف أمام مشهد عظيم تفاعلت معه الشهب والدهر والتاريخ والدنا والشعر والنثر، وكأنّ الشاعر يخاطب أبناء وطنه كيف لظلم ومآس تأثر لهولها الكون بأسره ولا تحركون ساكنا فخاطبهم بقوله[2]:

أَلَمْ تَرَوْهُمْ مِنَّا، وَقَدْ وَلَغُوا بِهَا دِمَاءُ رِجَالٍ لَا رِخَاصٌ وَلَا هُدْرُ
أَلَمْ تَرَوْهُمْ حَتَّى اسْتَبَاحَ رَصَاصُهُمْ حَرَائِرَ لَا يَرْضَى الهَوَانُ لَهَا حُرُّ
أَثَارَتْ وَأَوْرَتْ فِي النُّفُوسِ إِبَاءَهَا مُعَاهَدَةٌ فِي طَيِّهَا الغُبْنُ وَالمَكْرُ
مُعَاهَدَةٌ رَقْطَاءُ مَا فِي سُطُورِهَا مِنَ العَدْلِ وَالإِنْصَافِ، وَاعَجَبًا، سَطْرُ!
مُعَاهَدَةٌ ضِيزَى بِفَضْلِ بُنُودِهَا خَرَجْنَا، فَمَا لِلشَّعْبِ دَارٌ وَلَا أَجْرُ!!
فَمِنْ أَجْلِهَا عَاشَ الحَيَاةَ أَكَارِمٌ إِلَى المَوْتِ وُرَّادٌ، وَقَدْ أَمِرَ الأَمْرُ

[1] ديوان قوس قزح، مرجع سابق، ص126.
[2] المرجع نفسه، ص ص126، 127.

أراد الشاعر إيصال القيمة الثورية إلى المتلقي من خلال استعمال الألفاظ والعبارات المشحونة بروح المقاومة والثورة (دماء رجال، استباح رصاصهم، لا يرضى الهوان، أورت في النفوس إبائها، عاف الحياة مكارم، إلى الموت ورّاد...)، ويخاطب قومه لإيقاظ روح المقاومة فيهم؛ واستعمل من أجل ذلك التكرار كما في قوله: (ألم تروهم كررها مرتين) ليستفزّهم بها ويثير فيهم حماس وإباء العربي في الذود عن الحرائر فوصف مشهدهن وهن يجابهن رصاص الاحتلال بقوله[1]:

وَطَاشَتْ عَقُولٌ إِذْ بَدَتْ كُلُّ غَادَةٍ ... مُحَجَّبَةٍ لَمَّا أَلَمَّ بِهَا الذُّعْرُ
هَبَبْنَ كَمَا ثَارَت طُيُورٌ نَوافِرُ ... مِنَ الوَكْرِ رِيعَتْ حِينَمَا هُوجِمَ الوَكْرُ
فَسِرْنَ وَقَدْ سَارَتْ بِهِنَّ شَوَارِعُ ... يُنَادِينَ لَا طُغْيَانٌ إِلَّا لَهُ قَبْرُ
يَطَأْنَ فَيُلْهِبْنَ القُلُوبَ نَواعِيَا ... وَيَنْدُبْنَ أَوْطَانًا يُحَاكُ لَهَا الغَدْرُ
فَأَمْطَرَهُنَّ الجُنْدُ وَبْلَ رَصَاصِهِمْ ... فِتِلْكَ دِمَانَا فِي ثَقَافَتِهِمْ حِبْرُ!!
وَقَرْطَسَ وَغْدٌ مِنْهُمْ رَأْسَ حُرَّةٍ ... بِهَا عِزَّةٌ مِنْ يَعْرُبَ وَبِهَا كِبْرُ
فَخَرَّتْ صَرِيعَ البَغْيِ وَهْيَ شَهِيدَةٌ ... فَيَا لِلرَّصَاصِ رَاحَ يُرْمَى بِهَا دُرُّ!

هذا المشهد الذي صوّره الشاعر للنسوة المتظاهرات ضد الاحتلال الفرنسي وما فيه من التجسيد والرمزية والإيحائية لهو يعكس حالة وجدانية عاشها؛ فعبر عما يختلج في نفسه من شعور بالظلم والأسى، شعور أيقظ فيه روح المقاومة والثورة؛ فحاول إيصال هذه الأفكار والمشاعر والأحاسيس إلى المتلقي، وهذا المنحى ملاحظ في قصائد الشاعر؛ فكثيرا ما يجنح إلى استعمال التصوير وشحن الألفاظ بدلالات رمزية، ولو عدنا إلى القصيدة لوجدنا أنه قسمها إلى عدة لوحات تصويرية (صورة المستعمر وما يتصف به من ظلم وطغيان، صورة المعاهدة وما فيها من ذلة

[1] ديوان قوس قزح، مرجع سابق، مرجع سابق، ص127.

وهوان، صورة النسوة المتظاهرات ضد الاحتلال، صورة الشهيدة شفيقة، صورة النعش) ومشهدية الصورة ربطها بدلالات ثورية؛ فنجده يصف مشهد نعش الشهيدة بقوله[1]:

شَفِيقَةُ إِنْ أَرْدَاكِ عِلْجٌ فَإِنَّمَا خُلُودُكِ فِي المُسْتَشْهِدِينَ هُوَ الذُّخْرُ
مَشَى بِكِ نَعْشٌ لِلْخُلُودِ كَأَنَّمَا هُوَ البَدْرُ حَوْلَ هَالَتِهِ الزَّهْرُ
أَظَلَّ سُرَاةُ القَوْمِ مِنْهُ مَهَابَةً وَقَدْ حَبَسُوا مَاءَ العُيُونِ فَلَمْ يَذْرُوا
وَثَارَ مَكَانَ الدَّمْعِ تَعْظِيمُ أُمَّةٍ وَأَوْلَى مِنَ الدَّمْعِ المُبَاهَاةُ وَالفَخْرُ
فَلَمْ نَرَ نَعْشًا وَدَّ كُلٌّ مُشَاهِدٍ لَهُ لَوْ يُسَجِّيهِ بِهِ ذَلِكَ السَّتْرُ!
وَمِنْ خَلْفِ ذَاكَ النَّعْشِ أَكْبَادُ أُمَّةٍ يُفَتِّتُهَا ثَكْلٌ، وَيَغْلِي بِهَا ثَأْرُ

هذه المشاهد المشحونة بالدلالات الثورية التي تعلي من قيمة الاستشهاد (خلودك في المستشهدين هو الذخر، نعش للخلود، منه مهابة، تعظيم أمة، المباهاة والفخر...)، يهدف من خلالها الشاعر إلى شحن هذه القيمة في المتلقي، وهو ما أكده في البيت الأخير بقوله[2]:

إِذَا جَاهَدَتْ مِنَّا النِّسَاءُ وَفَوَّزَتْ شَهِيدَاتُ أَوْطَانٍ فَقَدْ طَلَعَ البَدْرُ

كشفت هذه القصائد التي سقناها للشيخ مصطفى الزرقا عن تجربة شاعر فقيه عاش ظلم المستعمر وما خلفه من مآس وآلام؛ فاستنهض قومه إلى المقاومة والثورة في وجه الظلم والطغيان من خلال إبراز القيم الثورية وتمجيد الشهداء، وبث من خلالها مشاعره وأحاسيسه.

هذا الارتباط لدى شعراء الفقهاء المعاصرين بقضايا أوطانهم وأمتهم، ودعوة الجماهير إلى الاستيقاظ من نومها وغفلتها، وإحياء روح المقاومة فيها يظهر جليا في ارتباطهم بالقضية الفلسطينية؛ فقد كانوا في الخط الأول في الدفاع عنها لما تحمله

[1] ديوان قوس قزح، مرجع سابق، ص128.
[2] المرجع نفسه، ص129.

من قيم ودلالات في الوجدان العربي والإسلامي، ولذلك نجد أن جل شعراء الفقهاء المعاصرين كتبوا عنها، وبثوا من خلال تجاربهم الشعرية مشاعرهم وأحاسيسهم نحوها، وعبّروا عن آهاتهم وآلامهم، ودعوا إلى المقاومة والثورة في وجه العدو الصهيوني.

ففي تجربة الشيخ الحبيب المستاوي (1923-1975م)* نقف أمام شاعر ارتبط بقضايا الأمة من خلال الدعوة إلى إحياء الحضارة الإسلامية، وبث روح المقاومة والثورة في نفوس أفرادها، وارتبط بآلامها وآمالها؛ فجاء شعره "نداءات وصرخات، وزفرات وأنّات ملأت عليه قلبه فنطق بها لسانه وخطّها يراعه فوجدت في نفوس المسلمين وجموعهم صدى.."[1]، ونجده يستغل المناسبات الدينية لإحياء روح المقاومة والجهاد دفاعا عن فلسطين، يقول[2]:

يَا بَدْرُ إِنَّكَ فَيْصَلٌ وَمَنَارَةٌ ... تُوحِي بِأَتْبَاعِ الهُدَى بِفَخَارِ
يَا أَهْلَ بَدْرٍ وَالزَّمَانُ مُسَجِلٌ ... سُوَرَ البُطُولَةِ مِشْعَلًا لِلسَّارِي
إِنَّا لَنَرْكَعُ لِلجَلَالِ تَحِيَّةً ... تُوحِي بِمَعْنَى العِزِّ وَالإِكْبَار
اللهُ أَكْبَرُ فِي الكِفَاحِ شِعَارُهُمْ ... أَكْرِمْ بِهَا مِنْ شَارَةٍ وَشِعَارِ
إِنَّا نُحْيِي الذِّكْرَيَاتِ تَجِلَّةً ... لِلْخَالِدِينَ هُدَاتُنَا الأَبْرَارِ
وَبِرُوحِهِمْ رُوحُ الفِدَاءِ نَخُوضُهَا ... بِالقُدْسِ تَمْحُو طُغْمَةَ الأَشْرَارِ

* من علماء الزيتونة، ولد بتطاوين بتونس، تلقى تعليمه الأولي على يد جده لأبيه الشيخ أحمد المستاوي، والتحق بجامع الزيتونة سنة 1935م، وتخرج منه سنة 1951م حاملا الشهادة العالمية في الآداب، يعد الشيخ من علماء الاتجاه الإسلامي بتونس؛ فساهم في بث روح العقيدة والأخلاق الإسلامية في أوساط مجتمعه، وزوال نشاطه في العديد من المساجد التونسية وفي جامعة الأزهر، وساهم في إنشاء الصحف والمجلات والجمعيات، وأهمها "الجمعية القومية للمحافظة على القرآن الكريم" فبقي أمينا لها إلى وفاته، وكذا "مجلة جوهر الإسلام" وله مساهماته داخل وخارج تونس في الملتقيات والمؤتمرات الإسلامية، وكان مولعا بالأدب، فنشر العديد من القصائد في مختلف المجلات، وقد جُمع بعضها بعد وفاته في ديوانه الشعري "الله أكبر"، ينظر ترجمته في: شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث، مرجع سابق، ج09، ص121 وما بعدها.

[1] المرجع نفسه، ص126.

[2] المرجع نفسه، ص131.

النَّصْـرُ يَبعَثُـهُ الإِلَـــهُ لِـجُنْـــدِهِ وَالفَـــوْزُ لِـلْأَبْـطَـــالِ وَالـثُّـــوَّارِ

إن غـزوة بـدر لهـا مـدلولاتها الوجدانيـة فـي نفس الشـاعر؛ فهـي تعتبـر مثـال البطولـة والتحـدّي، ورمـز التّضـحية والنّضـال فـي سـبيل الإسـلام ونصـرة الحـق، ولـذلك خاطبها كما يخاطب العاقل(يا بدر)، ووصفها بأجمل الأوصـاف (فيصل ومنارة، توحي لأتبـاع الهـدى بفخـار، سـور البطولـة، تـوحي بمعنـى العـز والإكبـار...)، ومـن شـأن هذه الذكريات الخالدة وما تحمله من قيم ورمزية أن تحيي في قلوب الأمة روح الجهاد والفداء؛ فبروح بدر وبمثل فداء وتضحيات أهل بدر تستعيد الأمة مقدساتها، من خلال بـث قـيم المقاومـة فـي نفوس أبنائهـا، ولـذا نلحـظ اسـتعمال الشـاعر للألفـاظ التـي تشـحن المتلقـي (الله أكبـر، الكفـاح، الفـداء، النصـر، الأبطـال، الثـوار)، وهـي كلهـا معـان طغـت علـى وجـدان الشـاعر؛ فعبـر عـن مشـاعره وأحاسيسـه تجـاه قضـية مـن قضـايا الأمة؛ وهي قضية فلسطين.

وفـي قصيدته " لهيب العزم"[1] تظهر آهات وآلام شاعر فقيه عبّر عن حسرته ممـا يعيشـه المسـجد الأقصـى وأبنـاء الأمـة جـاثمون راكنـون؛ فجـاءت القصـيدة معبّـرة عن "زفرات وحسرات.. انطلقت من قلب الشاعر لتثير النفوس وتهز القلوب وتوقظ النيام.. قصـيدة تصـف النـار التـي أحرقـت الأقصـى، واللهـب الـذي عـلا قبـة الصـخرة.. وتتحـدث عـن العـرب الـذين فقـدوا غيـرتهم وتبلـد إحساسـهم وكـأنهم خشـب مسـنّدة"[2]؛ فرمـاهم بـبعض الأوصـاف علهـا تثيـر فـيهم روح المقاومـة، وتسـتنهض هممهـم للـدفاع عـن مقدّسـاتهم المغتَصَبة، يقول[3]:

مَـزِّقِـي صُـهْيُـونَ أَشْـلَاءَ الـعَــرَبْ وَافْـعَلِـي مَـا شِـئْـتِ فَـالقَـوْمُ خَشَـبْ

[1] ينظر: شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث، مرجع سابق، ج09، ص145.

[2] المرجع نفسه، ص138.

[3] المرجع نفسه، ص145.

مَـزِّقِـيـهِـمْ دَنِّسِـي أَقْـدَاسَـهُـمْ احْـرِقِـيـهِـمْ بِلَظَـى ذَاتِ لَـهَـبْ
فَـهُـمُ الـيَـوْمَ غُـثَـاءٌ دَأْبُـهُـمْ زُخْـرُفُ القَـوْلِ وَتَنْمِيقُ الخُطَبْ
إِذْ أَرَاهُـمْ وَالـرَّدَى يَـجْـتَـاحُـهُـمْ عَـبَـدُوا اللَّهْـوَ وَهَـامُـوا بِـالطَّـرَبْ
أُمُّ كُـلْـثُـومَ وَفَـيْـرُوزَ وَمَـنْ لَـفَّ هَـذَا اللَّـفَّ أَغْـلَـى مَـا يَـجِـبْ
هَمُّهُمْ وَالـخَطْبُ يُنْكِي جُرْحَهُـمْ وَالـغَـدُ الأَسْـوَدُ مِـنْـهُـمْ يَـقْـتَـرِبْ
شَـهَـوَاتُ الـبَـطْـنِ وَالـفَـرْجِ وَمَـا يَقْتُلُ الـدِّيـنَ وَيَـزْرِي بِـالـحَسَـبْ

هذه اللغة الثائرة التي تحدث بها الشاعر لهي تعكس حالته الشعورية، وإحساسه بالغضب والألم والقهر من واقع الأمة، والمعجم الدلالي للأبيات يعكس هذه الحالة (مزقي، أشلاء العرب، افعلي ما شئت، القوم خشب، مزقيهم، دنّسي، احرقيهم...) وهي تعكس روحه الثورية التي أراد أن يبثها في أبناء أمته؛ فهو يرى أن المقاومة هي السبيل الوحيد لاسترداد المقدّسات، ولذا يتساءل ماذا أعدت الأمة لها!، يقول[1]:

مَـا أَعَـدَّ الـعُـرْبُ مِنْ أَجْلِ الـوَغَـى غَـيْـرَ تَـهْـرِيـجٍ وَلَـغْـوٍ وَصَـخَـبْ
وَبَـنُـو الـدُّنْـيَـا عَـبِـيـدٌ كُـلُّـهُـمْ لِلَّذِي فِي حَوْمَةِ الحَرْبِ غَلَبْ
مَجْلِسُ الأَمْـنِ هُـرَاءٌ بَـاطِـلٌ كَـمْ تَـخَـلَّـى وَتَـدَلَّـى وَهَـرَبْ
وَضَـمِـيـرُ الـعَـالَـمِ الـحُـرِّ هَـوَى كَيْفَ يَخْشَى مِنْ ضَمِيرٍ مُضْطَرِبْ
وَبَنُـو لِـينِـيـنَ أَعْـدَاءُ الـهُـدَى مَـا عَـرَفْـنَـا مِـنْـهُـمُ غَيْرَ اللَّعِبْ
مُـنْـيَـةُ السُّفْـيَـاتِ وَالـغَـرْبِ مَـعًـا أَنْ يَظَلَّ العُرْبُ دَوْمًا فِي شَغَبْ
أَنْـفَـذُوا فِـي جِـسْـمِـنَـا جُـرْثُـومَـةً حَـارَ فِـي اسْـتِـئْـصَـالِـهَا أَبْـرَعُ طِـبْ
شَـرَّدُوا شَـعْـبًـا وَأَعْـطُـوا أَرْضَـهُ كُـلَّ أَفَّـاكٍ وَجَـبَّـارٍ وَخِـبْ
حَظُّهُمْ عَطْفٌ وَدَعْـمٌ وَغِـنَـى حَـظُّـنَـا عُـرْيٌ وَذُلٌّ وَشَـغَـبْ

هذا المنحى الذي انتهجه الشاعر في إحياء روح المقاومة في الأمة باستثارة العواطف من خلال تصوير الواقع المرير، واستخدام الألفاظ والعبارات القوية كمثل قوله:(تهريج، لغو، صخب، عري، ذل، شغب...)- كما رصدناه عند الشيخ الغزالي

[1] شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث، مرجع سابق، ج09، ص ص146، 147.

سابقا– تعكس حالة الألم والقهر التي عاشها الشاعر الفقيه المعاصر وصلت بالبعض إلى حالة اليأس من الإصلاح والتغيير في واقع الأمة؛ فانعكس ذلك على تجاربهم الشعرية وعبروا عن أحاسيسهم ومشاعرهم إزاء هذا الواقع.

ولإحياء المقاومة والثورة في روح الأمة غالبا ما يلجأ الشاعر إلى ربط الحاضر المرير بالماضي الثوري للأمة وإبراز رموز المقاومة والثورة لاستنهاض همهم ودفعهم إلى الذود والدفاع عن مقدّساتهم المستلَبة، يقول[1]:

أُمَّــةُ الإِسْــلَامِ هَـلْ يُـوقِظُـهَــا مَسْجِدُ الأَقْصَى وَنَـارٌ تَلْتَهِـبْ
أُمَّــةُ الـقُــرآنِ هَــلْ يُـؤْلِـمُـهَــا مَسْجِدُ الصَّخْـرَةِ وَهْـوَ المُكْتَئِبْ
أُمَّــةُ الـقُــرآنِ هَــلْ يَجْمَـعُـهَــا مَجْدُهَا المَوْؤُودِ مُذْ أَقْصَى الحِقَبْ
لَيْتَـهَـا تَسْمَـعُ مِـنْ يَـنْصَـحُـهَـا تَـرْأَبُ الـصَّـدْعَ وَتَـأْتِـي بِـالعَـجَـبْ
لَيْتَـهَـا يَـخْـرُجُ مِـنْـهَــا قَــائِــدٌ يَبْعَـثُ الدِّيـنَ فَتَنْـزَاحُ الـحُـجُـبْ
كَـابْـنِ تَـشْـفِـيـنَ وَقُـطْــزٍ بَـعْـدَهُ وَصَــلَاحُ الـدِّيــنِ لَـمَّــا أَنْ وَثَـبْ
لَـمْ تَـزَلْ تَمْلِـكُ خَـامَـاتِ الـنُّـهَـى لَـمْ تَـزَلْ تُـنْـجِـبُ آلَافَ الـنُّـجَـبْ

خاطب الشاعر أبناء أمته بألفاظ تثير النفوس وتحيي فيها روح المقاومة (أمة الإسلام، أمة القرآن)، وتفاعل مع المكان(المسجد الأقصى، مسجد الصخرة) لما يحمله من قيم ودلالات دينية، واستحضر الرموز التاريخية(ابن تاشفين، قطز، صلاح الدين) لما تحمله هذه الرموز من دلالات وقيم دينية وثورية؛ فمن شأن ذلك كله أن يستنهض أبناء الأمة للدفاع عن المقدّسات والثورة ضد الظلم والطغيان، ومن جهة أخرى فإن استخدامه لهذه القيم الدينية والمكانية والتاريخية والثورية تعكس حالة وجدانية

[1] شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث، مرجع سابق، ج09، ص ص148، 149.

عاشها الشاعر وتفاعل معها وعبّر عن أحاسيسه ومشاعره بالدعوة إلى بث روح المقاومة والثورة في أبناء أمته، ولذلك خاطبهم بقوله[1]:

فَأَفِيقُوا وَيْحَكُمْ طَالَ الوَنَى ... وَالْعَبُوا فِي الكَوْنِ دَوْرَ المُنْتَخَبْ
هِمَّةُ الإِنْسَانِ لَوْ عَلَّقَهَا ... بِمُرَادٍ فَوْقَ هَامَاتِ الشُّهُبْ
لَانْثَنَى بَعْدَ جِهَادٍ صَادِقٍ ... يَحْمِلُ النَّصْرَ وَيَفْتَكُّ الأَرَبْ
إِنَّمَا الإِيمَانُ شَرْطٌ لَازِمٌ ... فَإِذَا مَا اخْتَلَّ سَاءَ المُنْقَلَبْ
كَمْ شُعُوبٍ بُعِثَتْ مِنْ نَكْبَةٍ ... وَأَمَانٍ أُدْرِكَتْ إِثْرَ نَصَبْ
وَلَهِيبُ النَّارِ لَنْ نُسْعِرَهُ ... دُونَ رِيحٍ وَثِقَابٍ وَلَهَبْ
هَبَّتِ الرِّيحُ فَمَنْ يُمْسِكُهَا ... وَحَرِيقٌ هَائِلٌ سَوْفَ يَشُبْ
فَافْعَلِي صُهْيُونَ مَا شِئْتِ غَدًا ... يَثْأَرُ اللَّيْثُ إِذَا اللَّيْثُ غَضِبْ
رَدَّدَ الثَّائِرُ مِنْ أَعْمَاقِهِ ... جَاءَ نَصْرُ اللهِ وَالفَتْحُ اقْتَرَبْ

إن استخدام الشاعر لفعل الأمر (أفيقوا، العبوا...) وإن كان يعكس لغة خطابية قد تضعف النص الثوري من الجهة الفنيّة، إلا أنه يحمل شحنة شعورية تعكس حالة الغضب والأسى، ولذلك نجد لفظة (ويحكم) وما تحمله من دلالات نفسية ووجدانية تظهر تصاعد الدفقات الشعورية للشاعر، وذلك منسجم مع كثرة استخدامه للألفاظ الثورية (لهيب، النار، ثقاب، حطب، الريح، حريق، يثأر، الليث...)، وعبّر عن الثورة بثلاث عبارات (لهيب النار، هبت الريح، حريق هائل) وهذه الثلاث في نظر الشاعر مترابطة؛ فالحرب كالنار تبدأ باللهيب وتقويها الريح لتصل إلى حريق هائل وعندها يردد الثائر (جاء نصر الله والفتح اقترب).

إن هذه الأبيات لهي تعكس الروح الثورية لشاعر فقيه عاش آلام الأمة، وعبّر عن موقف وجداني انعكس على تجربته الشعرية؛ فجاءت قصائده ممزوجة بين آهات

[1] شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث، مرجع سابق، ج09، ص150.

وآلام ذاتٍ شاعرة وروحٍ ثائرة على الظلم والطغيان ومستنهضة لهمم الأمة دفاعا وذودا عن قضية فلسطين.

وشعراء الفقهاء المعاصرين تفاعلوا مع الأحداث المستجدة التي تعيشها الأمة وخاصة فيما يتعلق بقضية فلسطين؛ فمعركة طوفان الأقصى وما تلاها من عدوان صهيوني على قطاع غزة قد حرّكت وجدان الكثير من الشعراء، وأعادت روح المقاومة والثورة في نفوس الكثيرين من أبناء الأمة؛ فعبر الشعراء الفقهاء عن أحاسيسهم ووجدانهم ودعمهم لمسار المقاومة في تحرير المقدسات، ومن هؤلاء نجد الشيخ سيدي محمد سيد إبراهيم الشنقيطي* يتغنى بطوفان الأقصى ويعبر عن دعمه ومساندته للمقاومة التي أحيت فيه الروح، يقول[1]:

مَتِّعْ فَؤَادَكَ هَذَا النَّصْرُ أَحْيَانَا ... إِنَّ اليَهُودَ سَرَابٌ عِنْدَ لُقْيَانَا
قَتْلًا وَأَسْرًا وَغُنْمًا يَوْمَ سَبْتِهِمُو ... لَمّا تَقَدَّمَ جَيْشُ الحَقِّ غَضْبَانَا
لِلَّهِ يَثْأَرُ لِلْقَتْلَى حَرَائِرِهِ ... أَسْرَاهُ مَسْرَاهُ إِسْلَامًا وَإِيمَانَا
اللهُ أَكْبَرُ هَا يَسْقُونَ شَانِئَهُمْ ... كَأْسًا دِهَاقًا، جَزَاءً لِلَّذِي كَانَا
فَهَلْ يُرَاجِعُ مَنْ يَهْفُو سِيَاسَتَهُ ... وَيُدْرِكُ اليَوَمَ حَجْمَ القَوْمِ خُسْرَانَا
وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثٌ مِنْ مُقَاوَمَةٍ ... يُبَدِّدُ الجُبْنَ وَالتَّهْوِيلَ أَحْيَانَا
فَالْآنَ حِينَ يُرِينَا اللَّهُ قُوَّتَهُ ... وَبَطْشَهُ بِأَلَدِّ النَّاسِ عُدْوَانَا
شَفَى الصَّدْرَ بِـ(الطُّوفَانِ) إِنَّ لَهُ ... مِنْ قَلْبِ غَزَّةَ طُوفَانًا وَبُرْكَانَا
فَهَلْ رَأَيْتَ عَمِيدًا فِي مَذَلَّتِهِ ... تَخَالُهُ مِنْ مُدَامِ الجُبْنِ سَكْرَانَا
سُيُهْزَمُ الجَمْعُ إِنَّ الجَمْعَ مُنْهَزِمٌ ... فَنَصْرُكَ اللهِ إِنَّا نَسْأَلُ الآنَا

* لم نجد له ترجمة فيما اطلعنا عليه من مصادر؛ له بعض الدروس الوعظية والفقهية على شبكة الانترنت، وله قصائد منشورة في بعض المواقع الإكترونية الموريتانية، منها: موقع تقدم، https://taqadoum.mr/node/18433، تاريخ النشر: 2023/10/08، تاريخ الزيارة: 2025/04/13، الساعة: 18:39 مساء.

[1] شعراء موريتانيا يباركون شعرا طوفان الأقصى، سدنة الحرف، صحيفة أدبية ثقافية، https://sadanatoualharf.com/node/4518، دت، تاريخ الرفع، 05/18/ 2024م الساعة 00:22 ليلا

لقد كشفت الأبيات عن موقف وجداني عاشه الشاعر وأحيا فيه روح الانتصار(متع فؤادك، هذا النصر أحيانا، شفى الصدر...)؛ فراح يتغنى برجال المقاومة ووصفهم بجيش الحق الذي أذاق العدو الصهيوني كأسا دهاقا، وبدد الجبن في نفوس أبناء الأمة، وأثار فيهم روح البطولة والفداء؛ يظهر ذلك من خلال استعماله العبارات التي لها مدلولاتها الثورية(جيش الحق، قتلا وأسرا وغنما، لله يثأر، يبدد الجبن، طوفانا وبركانا...).

وفي أبيات للشيخ محمد بن بتار بن الطلبة العلوي* تظهر فيها روحه الثورية ودعوته للمقاومة؛ فهي السبيل لاسترجاع كرامة الأمة، يقول[1]:

سَمَاءُ غَزَّةَ مِنْ نَارِ العِدَا شَفَقُ وَأَرْضُهَا مِنْ سَنَا أَبْنَائِهَا فَلَقُ
قَالُوا "الكَرَامَةُ" مِنْ أَحْيَائِهَا احْتَرَقَتْ قُلْتُ الكَرَامَةُ مَعْنًى لَيْسَ يَحْتَرِقُ
لَا يَسْتَوِي نَفَرٌ بِاللَّهِ مُعْتَصِمُ وَلِلشَّهَادَةِ فِي المَيْدَانِ يَسْتَبِقُ
وَقَابِعٌ خَلْفَ جُدْرَانٍ مُحَصَّنَةٍ يَكَادُ يَقْتُلُهُ مِنْ خَلْفِهَا الفَرَقُ
وَلَا كَرِيمٌ بِوَعْدِ اللهِ ذُو ثِقَةٍ وَمَنْ بِوَعْدٍ لِبِلْفُورَ مَضَى يَثِقُ

إن استخدام الشاعر لحرف القاف حرفا للروي، وهو حرف جهوري مستعلٍ وشديد له دلالاته الوجدانية والشعورية في نفسه، فقد كرره في الأبيات اثنتي عشرة مرة؛ فكأنه يصرخ بأعلى صوته وبشدة أنه يقف إلى جانب المقاومة، ولا طريق لمجابهة العدو الصهيوني إلا بالجهاد والشهادة في سبيل الله، ولا مجال لعهد أو سلام معهم؛ فهما طريقان متضادان لا يلتقيان، ولذلك أقام الأبيات على أساس هذه الثنائيات الضدية

* من فقهاء موريتانيا المعاصرين؛ حاصل على شهادة الدكتوراه؛ أستاذ في جامعة نواكشوط العصرية، ومدرس في محظرة النباغية، له عدة مؤلفات منها: معين السالك على حفظ جل أقرب المسالك، يتيمة البحرين، ديوان شعري، ينظر: صفحته على شبكة فايسبوك، https://www.facebook.com/mbtolba?locale=ar_AR، تاريخ الزيارة 2025/04/27م، الساعة: 19:05 مساء.

[1] من صفحته على فايسبوك، https://www.facebook.com/mbtolba?locale=ar_AR، نشرت بتاريخ 25 أكتوبر 2024م، تاريخ الرفع، 2024/04/25م، الساعة: 23:21 ليلا.

(أرض/ سماء، قالوا/ قلت، احترقت/ ليس يحترق، بالله معتصم/ قابع خلف جدران، الشهادة/ القتل، وعد الله/ وعد بلفور)، ومن خلال هذه الثنائيات حاول إعلاء قيم المقاومة والثورة؛ فهي قيم سماوية من تمسك بها فقد اعتصم بالله ولأجلها تطلب الشهادة.

لقد كشفت الأبيات عن عاطفة صادقة، ومشاعر وجدانية عكست تجربة شاعر فقيه عاش الموقف؛ فعبّر عن أحاسيسه ومشاعره من خلال الدعوة إلى المقاومة والثورة على العدو الصهيوني.

بعد التتبع والدراسة لشعر المقاومة في الدواوين الشعرية عند كثير من شعراء الفقهاء المعاصرين يمكن أن نخلص إلى النتائج الآتية:

1- حاول شعراء الفقهاء المعاصرين من خلال شعر المقاومة استنهاض أبناء الأمة، ونشر الوعي القومي، وبث روح المقاومة والثورة وإعلاء القيم الثورية.

2- طغت النزعة الخطابية واللغة التقريرية عند الكثيرين منهم من خلال كثرة استعمال أسلوب الأمر والنهي والاستفهام وكثرة التشبيهات...؛ وذلك لانفعالهم الآني للأحداث وسيطرة النزعة الثورية وسعيهم لإيصال الفكرة إلى المتلقي.

3- مع ذلك لاحظنا حضور النزعة الفنية عند بعضهم كاستعمال الخيال والرمز والتكرار، وشحن اللغة بدلالات تعبيرية جديدة؛ مما ارتقى بنصهم الشعري إلى مرتبة الإبداع الفني والجمالي.

4- عبّروا من خلال شعر المقاومة على مشاعرهم وأحاسيسهم الوجدانية؛ من مشاعر الغضب والألم والقهر والحسرة...، وهو يعكس حالة عامة عن مشاعر الشاعر العربي المعاصر.

5- لاحظنا استعمال التناص عند كثير منهم- وغالبا ما كان من القرآن الكريم أو السنة النبوية أو الشعر العربي القديم-، وربما يرجع ذلك إلى خلفيتهم الدينية والثقافية وكثرة محفوظاتهم من الشعر العربي القديم.

6- استحضروا الأحداث التاريخية، واستدعوا الرموز الثورية التي لها دلالاتها الوجدانية والدينية والثقافية في وعي الشاعر المعاصر.

وبذلك فإن شعر المقاومة يعد تغيرا في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين، عبروا من خلاله عن مواقف ذاتية ومشاعر وجدانية، وهو تأكيد من الشاعر الفقيه المعاصر عن ارتباطه بقضايا أمته، وتعبير عن روحه الثورية بالدعوة إلى مجابهة المحتل، والثورة على الظلم والطغيان، وهو يظهر بذلك حسهم الوطني، فقد ارتبطوا بقضايا أوطانهم من التفاعل مع مختلف الأحداث الوطنية. هذا ما سنحاول معرفته من خلال شعرهم الوطني.

2- الشعر الوطني:

إن المتتبع لصيرورة العلاقة بين الإنسان ومفهوم الوطن يجد أنها مرت بمراحل مختلفة بدءا من حياة البداوة والتعلق بالأطلال والديار وصولا إلى الحياة المدنية وتأزم العلاقات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وغيرها حتى تبلور المفهوم المعاصر للوطن وأصبح يعبر عن رؤية ووعي وفكرة لها دلالاتها النفسية والوجدانية والسياسية والثقافية...

الوطن في اللغة هو المنزل ومحل الإقامة؛ قال صاحب اللسان: الوطن المنزل تقيم به، وهو موطن الإنسان ومحلّه[1]، "وقد تعددت الصيغ اللغوية المتعلقة بتيمة الوطن؛ فهو: المنزل والدار والبيت والبلد والوطن والأرض... وكل صيغة لها دلالاتها

[1] لسان العرب، مصدر سابق، ص4868.

وأبعادها. فالوطن يشير إلى القطر، وإلى القوم والقارة والكون"[1]، وبهذا اتسع وتشعّب مفهوم الوطن عند الإنسان المعاصر.

من خلال هذه المفاهيم ظهر شعر الوطن، أو الشعر الوطني، وأصبح "الوطن هو محور النص الشعري، المبتدأ والمنتهى، بل إن الشاعر هو الوطن يعبر بلسانه عنه ويحلم مكانه، ويؤسس له وفق رؤيته الفكرية و السياسية، ويأخذ منه ويعطيه"[2]، وأصبح يشكل حالة وجدانية تصطبغ بها تجربة الشاعر مجسّدا ما يعرف بالوطنية والتي هي "شعور بحب الوطن يعبر عنه في الأدب نثرا أو نظما، ويتضمن ما تحتويه نفس الشاعر أو الكاتب من مقدار إخلاصه لوطنه، كما ينطوي على حث القارئ للمشاركة في هذا الشعور"[3] الوجداني بالانتماء، والذي يرتفع بوعيه فوق الانتماءات التقليدية، ويصبح انتماءه له انتماء حضاريا[4].

ويُعرَّف الشعر الوطني بأنه "الشعر الذي قيل في موضوع الوطن، متحدثا عن آماله وآلامه، معرّفا بالأدواء التي تستشري في كيانه، مشيرا إلى الأخطار التي تهدده من قريب أو بعيد"[5]، ويساهم في تكوين المواطن الصالح، والتطلع إلى المثل العليا، ويساهم في النهضة الوطنية ويشيد بإنجازاتها، ويدعو الأمة إلى التمسك بالحرية والكرامة، والثورة على الاستعمار والظلم والاستبداد، ويستنهض هممها، ويحرك

[1] الوطن ودلالاته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص267.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبه، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1974م، ص392.

[4] ينظر: أزمة المواطنة في شعر الجواهري، دراسة تحليلية في ضوء المنهج التكاملي، فرحان اليحي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م، ص39.

[5] الوجدان في الشعر الوطني والقومي عند الشاعر "عبد الله بن إدريس"، عبد الله بن حسن محمد القرني، مجلة بحوث كلية الأدب، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة بيشة، المملكة العربية السعودية، العدد105، أبريل 2016م، ص206.

مشاعرها، ويعلي من قيم التضحية والفداء في سبيله[1]؛ فتصبح التجربة الشعرية لا تعبر عن خلجات نفس الشاعر فقط؛ بل معبرة عن حالة وجدانية جمعيّة تساهم في بث هذه القيم، وتكشف أبعاد ودلالات الوطن المتعددة.

وذلك لأن "الوطن فكرة غافية لا يوقظها سوى الشعراء بالتحنان والغناء، وإذا كان الإنسان يرتبط شعوريا بالمكان الذي ينبت فيه، وتمتد فيه جذوره أو تسرح عليه حواسه، فإن توسيع دائرته ليشمل رقعة عريضة تتمثل فيها خواصه الطبيعية والبشرية وتعميق وعيه الفطري يعد نموذجا لصناعة المثال والتعلق به. وهي صناعة شعرية في صميمها، حيث يصبح بوسع الإنسان عند ممارستها أن يرى ذاته وينشد أحلامه، ويشكل انتماءه للعالم الصغير، وهو لا يفعل كل ذلك إلا إذا تلبس بحالة شعرية، كأن يصبو إلى مرابع لهوه وطفولته أو يتوجع بتذكر ماضيه ومعالمه"[2]؛ وكل ذلك يأثث لتجربة شعرية تعبر بصدق عن مواقف الشاعر ومشاعره وأحاسيسه.

وبذلك شكل الوطن ظاهرة عامة في الشعر العربي لها دلالاتها وأبعادها وقيمها، وازداد الاهتمام به تبعا للأحداث التي شهدها الوطن العربي من موجات الهجرة للكثير من الشعراء إلى البلدان الأوربية والأمريكية، وظهور الحركات التحررية والقومية[3]، والثورات ضد الأنظمة الدكتاتورية، وثورات ما يعرف "بالربيع العربي" وموجات التمرد عن السلطة السياسية؛ كل ذلك شكل تحولا في الشعر الوطني عند الكثير من الشعراء المعاصرين.

---

[1] ينظر: الوجدان في الشعر الوطني والقومي عند الشاعر "عبد الله بن إدريس"، مرجع سابق، ص207، شعراء الوطنية، عبد الرحمن الرافعي، مؤسسة هنداوي، 3 هاي ستريت، وندسور، المملكة المتحدة، نسخة جديدة، 2020م، ص08.

[2] تحولات الشعرية العربية، صلاح فضل، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، مصر، دط، 2002م، ص85.

[3] ينظر: الوطن ودلالاته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص267.

الشعر الوطني بمفهومه ودلالاته وأبعاده المعاصرة في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين يعدّ من الموضوعات الجديدة التي طرقوها؛ فشعر الفقهاء القدامى لم يعرف الشعر الوطني بالمفهوم والرؤية المعاصرة للشعراء المعاصرين، والمتتبع للدواوين الشعرية عند الفقهاء المعاصرين يجد أنهم أولوه اهتماما كبيرا، وربما يرجع ذلك للخلفية الدينية والاجتماعية والثقافية لهم.

هذا الاهتمام له مرجعياته ودلالاته الخاصة؛ فقد ارتبط عندهم بمفهوم الانتماء الديني والذي هو "شعور وجداني بالانتماء إلى عقيدة الأمة التي تقيم على أرض معيّنة؛ فعلى أرض الوطن يقيم المرء شعائر دينية... وتنعكس في معتقداته وسلوكه مع نفسه والآخرين مع أهله وعشيرته"[1]، وينفتح الوطن بذلك على دلالات الأمة الواحدة وينفتح على عوالم تعبيرية جديدة، يتفاعل الشاعر معها متجاوزا حدود الوطن الجغرافية، وبذلك يصبح الانتماء الوطني بمفهومه الديني مشحونا بدلالات معاصرة ومفاهيم جديدة انبثقت من الثقافة العربية وترعرعت ونمت في المفاهيم الفقهية.

ولذلك نجد أن شعراء الفقهاء المعاصرين تفاعلوا مع القضايا الوطنية لبلدانهم وتجاوزوا ذلك إلى الأقطار العربية والإسلامية؛ وعبّروا عن مشاعرهم وأحاسيسهم الوجدانية تجاه مختلف هذه القضايا.

فهذا الشيخ زكي الدين إبراهيم يتفاعل مع أبناء وطنه عندما انتصروا على العدو الصهيوني في حرب السابع من أكتوبر؛ فعبّر عما يختلج في صدره وكشف عن مشاعر جيّاشة وأحاسيس صادقة، يقول[2]:

لَكَ مِنْ قَلْبِي التَّحِيَّهْ وَابْتِهَالَاتِي هَدِيَّه!!

[1] أزمة المواطنة في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص38.

[2] ديوان البقايا، مرجع سابق، ج01، ص66.

أَنْـتَ يَـا ابْـنِي يَـا ابْـنَ مِـصْـرَ يَـا جَـنَـى الـسَّـاحِ الـسَّـخِـيَّـهْ
الـبُـطُـولَاتُ جِـمِـيـعًـا مِـنْ مَـوَاضِـيـكَ بَـقِـيَّـهْ
فِـي يَـدَيْـكَ اللَّهُ قَـدْ أو دَعَ مِـفْـتَـاحَ الـقَـضِـيَّـهْ
أَنْـتَ يَـا مَـنْ قُـلْـتَ لِـلتَّـا رِيـخِ قِـفْ أَذِّ الـتَّـحِـيَّـهْ
فَـانْـحَـنَـى الـتَّـارِيـخُ حَـتَّـى قَـبَّـلَ الأَرْضَ الأَبِـيَّـهْ

يتغنى الشاعر بأبناء وطنه، ويكشف عن فخره واعتزازه بهم وهم يضربون أروع الأمثلة في التضحية والفداء، ولذلك اختار بحر الرمل الذي يتناسب مع حالته الوجدانية والشعورية، والتي يستعيدها أثناء اختياره للبحر حتى يشترك معه السامع في أحاسيسه ومشاعره[1]. والشاعر حينما ينظم في "ساعة الانفعال النفساني يميل عادة إلى تخير البحور القصيرة، وإلى التقليل من الأبيات"[2]، وحالة الانتصار والافتخار بأبناء الوطن حالة شعورية تتوافق واختياره لبحر الرمل؛ فهو "بحر الرقة يجود نظمه في الأحزان والأفراح والزهريات"[3]، ويتناسب مع تسارع الدفقات الشعورية ويكشف صدق الشاعر في مشاعره وأحاسيسه.

ولذلك كثرت الألفاظ والعبارات المشحونة بدلالات شعورية في نفس الشاعر، والتي تعكس حالة الفرح والافتخار (لك من قلبي التحية، ابتهالاتي هدية، يا جنى الساح السخيّة، فانحنى التاريخ...)، ولعلنا نلحظ حضور لفظتين تعكسان حالته الشعورية، وهما لفظتي(أنت، ولدي/ يا ابني)، فقد كرر الضمير المنفصل أنت في القصيدة ثمان مرّات، وكرر لفظة ولدي أربع مرات، ويا ابني أربع مرّات؛ فكأن الشاعر باستعماله للضمير أنت وبصيغة المفرد يقول للجندي في ساحات الجهاد بأنك

[1] موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص174.
[2] المرجع نفسه، ص177.
[3] بحور الشعر العربي، مرجع سابق، ص131.

أنت المقصود؛ فأنت من حققت النصر، أنت المجاهد، وأنت الشهيد وأنت الجريح وأنت الأسير، وأنت الذي صنعت التاريخ؛ فأنت الذي تستحق تحياتي وابتهالاتي ودعائي.

ومن أجل ذلك خاطبه بمشاعر الأبوة (يا ابني، ولدي)، وهي تعكس حالة الشاعر الشعورية، وصدق مشاعره وأحاسيسه تجاه أبناء وطنه؛ فهم رمز التحية والمجد، يقول[1]:

أَنْتَ أَرْجَعْتَ مَعَانِ الـ ـعِزِّ وَالمَجْدِ إِلَيْهْ
أَنْتَ أَلْقَيْتَ عَلَى العَا رِ فَخَارَ الأَبَدِيَّهْ
أَنْتَ نَارُ الحَرْبِ مُذْ كُنْ ـتَ وَنُورُ الوطَنِيَّهْ
بَعْضُ أَمْجَادِكَ أَنْ طَهَّرْتَ سِينَاءَ السَّنِيَّهْ

فالشاعر يصف أبناء وطنه بألفاظ تعكس روحه الوطنية (العز، المجد، الفخار، نار الحرب، نور الوطنية...)، وكل ذلك مرتبط بتطهير سيناء من العدو الصهيوني في حرب أذاق فيها الجندي المصري الذل والهزيمة لإسرائيل، مما جعل الشاعر يتساءل عن سر هذا الاستبسال والتضحية، يقول[2]:

وَلَدِي بِاللَّهِ قُلْ لِي كَيْفَ أَدَّبْتَ (الدَّعِيَّهْ)؟
كَيْفَ حَطَّمْتَ عَلَى الـ أَشْهَادِ نَصْبَ (العُنْصُرِيَّهْ)؟
كَيْفَ إِسْرَائِيلُ ذُلَّتْ لَكَ ذُلَّ (الهِتْلَرِيَّهْ)؟
كَيْفَ دَمَّرْتَ بِإِيمَا نِكَ صَرْحَ العَنْجَهِيَّهْ؟
كَيْفَ نَادَيْتَ فَجَمَّعْـ ـتَ (البِلَادَ العَرَبِيَّهْ)؟
كَيْفَ رَكَّزْتَ اللِّوَاءَ الـ ـحُرَّ فِي الأَرْضِ العَصَيَّهْ؟
كَيْفَ قَبَّلْتَ ثَرَى سِيـ ـنَاءَ عَنْ مِصَرَ القَوِيَّهْ؟
كَيْفَ غَيَّرْتَ عَلَى العَالَمِ فِكْرَ العَسْكَرِيَّهْ؟

[1] ديوان البقايا، مرجع سابق، ج01، ص66.

[2] المرجع نفسه، ص67.

كَـيْـفَ كَـبَّـرْتَ فَـأَضْـحَـى (خَـطُّ بِـرْلِـيـفَ) الـضَّـحِـيَّـهْ؟

تكـرار الشـاعر التسـاؤل بكيـف (كـرره ثمـان مـرات) يكشـف عـن حالـة من الإعجاب بصنيع الجندي المصري؛ فهو الذي أدّب الدعيّة، وحطّم العنصرية، وذل إسرائيل، ودمّر صرح العنجهية، وبتضحياته جمّع البلاد العربية وعلا فيها صوت الحرية والثورة في وجه العدو الصهيوني.

مـا يلاحـظ فـي الأبيـات لجـوء الشـاعر إلـى اسـتعمال الرمـز – ممـا يُعَـدّ تغيـرا في التجربة الشعرية عند الفقهاء– من خلال شحن بعض الألفاظ بدلالات تعكس المشاعر والأحاسيس التي طغت على نفسه، من ذلك أنه رمز إلى المحتل الصهيوني بعدة رموز منها لفظة: الدعيّة، العنصرية، العنجهية، أبناء الأفاعي، الخطيّة، الخيبرية...، وكل هذه الرموز لها دلالاتها النفسية والتاريخية وتعكس مشحونات تعبيرية في نفس الشاعر.

ونجد استدعاء الشاعر للرموز التاريخية في كثير من الأبيات منها قوله: (بدر سينا اليوم فاضت) إشارة إلى معركة بدر وما لها من قيم ودلالات في وجدان العرب والمسلمين، وكذا عند قوله: (باعثا أيام جالوت وحطين الهنية) وهو يشير إلى معركة عين جالوت ومعركة حطين وهما رمز الانتصار عند المسلمين، واستدعاء الشاعر لهذه الرموز التاريخيـة يكشـف عـن مشـاعر الفخـر والاعتـزاز بالانتصـار الـذي حققـه أبنـاء وطنـه على العدو الصهيوني.

وحينمـا يتغنـى الشـاعر بـالوطن تتـداعى لـه جميـع الأمكنـة فيـه؛ مدنـه وريفـه وصـحراءه وبحـره...، فالشـاعر الشـيخ محمـد زكـي إبـراهيم يـرى صـورة المجـد والتضـحية التي صنعها أبناء وطنه في جميع مدنه وأريافه من أسوان إلى الإسكندرية، يقول[1]:

ذَاكَ صَـوْتُ الـحَـقِّ مِـنْ أَسْـوَانَ لِـلْإِسْـكَـنْـدَرِيَّـهْ

[1] ديوان البقايا، مرجع سابق، ج01، ص ص69، 70.

صَـوْتُ أَسْـيُـوطَ وَطَـنْـطَـا صَـوْتُ بَـابِ الـشِّـعْـرِيَّـهْ

....

سَـبَّـحَ الـنِّـيـلُ بِـأَمْـجَـا دِكِ وَالـشَّـمْـسُ الـمُـضِـيَّـهْ

وَالـعِـمَـارَاتُ الـعَـوَالِـي وَالـرُّبُـوعُ الأَزْهَـرِيَّـهْ

وَالـصَـحَـارِي وَالـبَـرَارِي وَمَـغَـانِـي الأُزْبَـكِـيَّـهْ

هذا الحضور لهذه الأمكنة (أسوان، الإسكندرية، أسيوط...، النيل، الصحاري، البراري...) لهي تعكس المعاني الوطنية عند الشاعر حينما يتحول كل مكان في وطنه رمزا للبطولة والتضحية والثورة على المحتل الصهيوني، وتعدد الأمكنة يكثف معنى الوطن عنده، ويكشف عن حالة وجدانية عاشها الشاعر بجميع جوارحه وأحاسيسه.

وإذا كان الشاعر قد عبّر عن التعلق بقضايا وطنه/مصر؛ فإنه لم يتغافل عن القضية الأولى للأمة، وهي قضية الأقصى وفلسطين، وهذا الانفتاح والاتساع في مفهوم الوطن هو تمة بارزة في شعر الفقهاء المعاصرين، ولذا نجده يختم قصيدته -والتي فاقت المئة بيت مقسمة على ثلاثة عشر مقطعا- بتوجيه التحية إلى القدس وتأكيده على الارتباط والدفاع عنها، وشحذ همم أبناء الأمة حفاظا لهذا العهد مع فلسطين، يقول[1]:

حَـيِّ عَـنِّـي الـقُـدْسَ تَـأَسَّـى مِـنْ شَـقِـيٍّ وَشَـقِـيَّـهْ

نَـحْـنُ يَـوْمًـا مُـنْـقِـذُوهَـا بَـيْـنَ صُـبْـحٍ وَعَـشِـيَّـهْ

حَـيِّ عَـنِّـي الـعُـرْبَ طُـرًّا بَـيْـنَ رَاعٍ وَرَعِـيَّـهْ

مَـنْ أَطَـاحُـوا بِـالـخُـصُـومَاتِ وَصَـانُـوا الأَخَـوِيَّـهْ

حَـيِّ سِـيـنَـاءَ وَأَهْـلِـي بِـالـمَـرَاعِـي الـبَـدَوِيَّـهْ

حَـيِّ عَـنِّـي بُـورْسَـعِـيـدا وَالـسُّـوَيْـسَ الأَرْيَـحِـيَّـهْ

حَـيِّ عَـنِّـي كَـسْـفَـرِيـتَـا ثُـمَّ حَـيِّ الأَدَبِـيَّـهْ

[1] ديوان البقايا، مرجع سابق، ج01، ص72.

وَرِجَـــــالَاتٌ نَـمَـتْـهَـــا الــوَاقِــعَــاتُ الـدَّمَـوِيَّــهْ
صَـوْتُـهُــمْ صَـعْـقٌ وَمَـا فِـي كَـفِّـهِـــمْ إِلَّا الـمَـنِـيَّــهْ
جَــنْــدَلُــوا كُــلَّ عَــدُوٍّ وَأَبَــادُوا الـسَّــامِـرِيَّــهْ
وَتَـسَـاوَى فِــي سِبَـاقِ الـمَـ ـــوْتِ كَـهْـلٌ وَصَـبِـيَّــهْ
وَمَـضَـوْا كَـالـهَــرَمِ الأَكْـ ـــبَــرِ عِــزًّا وَهُــوِيَّــهْ
هُــمْ جُـيُــوشُ اللهِ فِــي وَجْــهِ جُـيُـوشِ الـبَـرْبَـرِيَّــهْ
وُعِــدوا بِـالـنَّـصْـرِ قِـدَمًـا وَوُعُــــودِ اللهِ هِــيَّــــهْ

لقد مثلت هذه الأبيات تجربة شاعر فقيه عاش موقف انتصار أبناء وطنه على العدو الصهيوني؛ فتفاعل مع هذا الحدث وحرّك فيه قيم الوطنية من حبّ وانتماء؛ فعبّر عما يختلج في صدره من مشاعر الفرح والافتخار.

ومما نلاحظه في هذه القصيدة أن الشاعر نحى إلى استعمال الألفاظ والعبارات الجزلة والبسيطة، كما طغت اللغة الخطابية على جل الأبيات كاستعمال الأمر والاستفهام والنداء...، ومع ذلك نجد بعض الصور التعبيرية من خلال شحن الألفاظ بدلالات جديدة أثرت في الموسيقى الداخلية للقصيدة، كما استثمر ألوان البديع مما أغنى القصيدة دلاليا؛ فتناغم الإيقاع مع هذه الصور التعبيرية، من ذلك قوله: (تخذ الصخر سريرا**ومن الرمل حشيّة/ ومن الريح لحافا**ومن الصوم شهيّة/ ومن الإيمان حصنا**ومن العلم تقيّة/ نور عينيه بروق**صاعقات يثربية...)، ولنقف مع صورة من هذه الصور وهي قوله: (صاعقات يثربية)؛ فقد شبه نور العينين بالبروق الصاعقات، ولكنه ربطها بدلالة جديدة، وهي كونها يثربية إشارة إلى يثرب/المدينة المنورة وما تحمله من دلالات وقيم دينية ونفسية ووجدانية، وكأنه أراد القول بلسان الشاعر بأن نور عيني الجندي المصري منبثق من نور المدينة والتي تمثل نور النبوة، وإذا ارتبطت بذاك النور فستصبح صاعقات تلفح وجوه الأعداء.

وفي منحى مغاير نجد الشيخ إبراهيم عزّت يعبّر عن حبه وإخلاصه لوطنه، ويصور المعاناة التي عاشها وذاق مرارتها من أجله؛ فاصطبغت تجربته الشعرية بهذه المعاناة، مما أكسب شعره تيمة خاصة وهو "أنه كان نابعا في أكثره من معاناة حقيقية اصطلى بويلاتها في السجون"[1]؛ فكان لذلك أثره البالغ في طغيان المشاعر والأحاسيس في الكثير من قصائده.

وشعر الشيخ إبراهيم عزت من "الشعر الرائق المتدفق، الذي تنساب فيه الكلمات أحاسيس، والأبيات مشاعر، والحروف صورا، وتتخلله التجربة والمعاناة كما تتخلل الروح الجسد، لا تستطيع أن تفصل فيه الكلمة عن الفكرة، أو الفكرة عن العاطفة، لأنه مزيج من كل هذا، نفث فيه الشاعر من روحه، وسقاه من قطرات نفسه التي اعتصرتها المأساة"[2]، ولذلك أكتسى شعره الوطني طابعا خاصا وهو كونه نتيجة تجربة ومعاناة وقهر وألم عاشه الشاعر بمشاعره وأحاسيسه وعبر عن آلامه وآماله بالوطن المنشود.

ففي قصيدته (بلادي حبيبتي) تبرز ملامح الحب والانتماء والإخلاص للوطن، وتتبلور معانيه من المعاناة والقهر والألم، يقول[3]:

حَبِيبَتِي

قَدْ كُنْتُ أَصْنَعُ الكَلَامَ مِنْ دَمِي

وَكُنْتُ أَعْزِفُ النَّشِيدَ هَامِسًا

لَعَلَّهُ إِلَى الفُؤَادِ يَنْتَمِي

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص79.

[2] المرجع نفسه، ص ص79، 80.

[3] المرجع نفسه، ص181، وينظر: الشيخ إبراهيم عزّت حياته وشعره، ص104، 105، 106، 107.

وَكُنْتُ أَكْتُبُ الحُرُوفَ وَاحِدًا فَوَاحِدًا

لِتَقْرِئِي.. لِتَفْهَمِي

وَكُنْتُ يَا حَبِيبَتِي وَكُنْتْ

بداية الشاعر بلفظة (حبيبتي) التي كررها في القصيدة اثنتا عشرة مرة لهي تعكس حالة وجدانية، وتكشف عن مشاعر جياشة في حبه واخلاصه لوطنه؛ حب صنع لأجله الكلام من دمه، وكتب الحروف من وجدانه وروحه، وعزف نشيد الحب هامسا لعله يصل إلى الفؤاد، ولعل دعاة الحب الزائف للوطن يقرؤون ويفهمون، ولكنهم لم يفعلوا، وحرّموا على الشاعر مواصلة غنائه ونشيده، يقول[1]:

وَالآنَ يَا حَبِيبَتِي

لَنْ أُكْمِلَ الحَدِيثْ

وَإِنْ بَدَا مُشَوِّقًا

فَلَيْسَ مَا أُرِيدُهُ إِثَارَةُ الطَرَبْ

أَوْ أَنْ تُحَرِّكِي الشِّفَاهَ مِنْ دَلَائِلِ العَجَبْ

وَلَنْ أُتِمَّ يَا حَبِيبَتِي النَّغَمْ

فَقَدْ رَأَيْتُ مَا يُحَرِّمُ النَّشِيدَ أَلْفَ عَامْ

فَصِرْتُ كُلَّمَا

بَدَأْتُ فِي الغِّنَاءْ

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص ص181، 182.

أَجْهَشْتُ بِالبُكَاءْ

تبدو صورة الألم والمعاناة التي عاشها الشاعر واضحة؛ فقد مُنِعَ من عزف نشيده ونغمه، "وما الغناء إلا الحرية الطليقة التي كان ينعم بها الشاعر مع هذا الوطن؛ فأصبح هذا الغناء محرما بقدرة خارجة عن إرادة الشاعر والوطن"[1]، ومنْع الشاعر من الغناء والطرب إشارة رمزية إلى معاناة الوطن من فقدان الحرية والظلم والاضطهاد الذي يعيشه أبناءه، وكلما أراد الشاعر أن يستعيد صوت الطرب والغناء/الحرية إلا وغلبه البكاء؛ فلم يبق في قاموس أعداء الوطن إلا الألم، يقول[2]:

لَنْ أُمْسِكَ القَلَمْ

فَالرَّعْشَةُ التَّي سَرَتْ فِي قَلْبِي المَنْهُوكْ

أَصَابَتِ المَواقِعَ الخَضْرَاءَ بِالعَقَمْ

فَلَمْ تَعُدْ تُجِيدُ غَيْرَ نَبْضَةِ الأَلَمْ

لم يعد للشاعر صوت غير صوت الألم والمعاناة؛ فالألم أصاب يده فلم تعد قادرة على مسك القلم الذي يكتب للحرية ويتغنى بها؛ ففقد أصيبت مواقعه الخضراء بالعقم؛ فلم تبقى إلا نبضة الألم، ولم يعد الشاعر مع هذا القهر والمعاناة باستطاعته مواصلة الكلام، يقول[3]:

لَنْ أُكْمِلَ الكَّلَامَ يَا حَبِيبَتِي

فَشَمْعَتِي فِي لَيْلَةِ الجَفَاءِ أُطْفِئَتْ

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص83.

[2] المرجع نفسه، ص182.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

وَأَكْذَبُ الأَصْوَاتِ فِي هَوَاكِ

قَدْ عَلَتْ

وَقِصَّةُ الكَلَامِ كُلُّهَا

قَدِ انْتَهَتْ

قدم الشاعر صورتين متناقضتين في بنائه الدرامي للأبيات؛ صورة تمثل صوته الذي شبهه بالشمعة التي انطفأت، وصورة الحب الزائف للوطن التي علت على لسان أدعياء حب الوطن(لن أكمل الحديث يا حبيبتي# أكذب الأصوات في هواك قد علت)، (فشمعتي في ليلة الجفاء أطفئت# وقصة الكلام كلها قد انتهت)؛ ليتساءل عن المدعين كذبا بحب الوطن أين هم؟، يقول[1]:

حَبِيبَتِي

وَكُلُّهُمْ بِالأَمْسِ كَانَ فِي الهَوَى مُتَيَّمًا

حبيبتي

وَأَيْنَ هُمْ؟

فِي لَيْلِكِ الحَزِينْ

وَأَيْنَ يَا حَبِيبَتِي الأَمِير زَائِرًا

فِي المَوْكِبِ الكَبِيرْ

يَمْلَأُ الطَّرِيقَ بِالعُطُورِ وَالزُّهُورْ

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص ص182، 183.

يَخْتَالُ فَوْقَ صَهْوَةِ الجَوَادْ؟!

وَأَيْنَ يَا حَبِيبَتِي غِنَاءُ شَاعِرِكْ؟

سَالَ بَحْرُهُ منغما مِنْ بَسْمَتِكْ

وَأَيْنَ يَا حَبِيبَتِي يَمِينُ عَاشِقٍ

أَتَاكِ يَسْبِقُ الرِّيَاحَ كَيْ يُرَى بِجَانِبِكْ

فالشاعر يحاور وطنه ويهمس له كما يهمس الحبيب لحبيبته ويسألها عن المحبين للوطن أين هم؟، وأين ذلك الأمير الحُلُم الذي يختال فوق صهوة جواده في موكبه الكبير ينثر العطور والزهور؟، وأين غناء شاعرك الذي سال دمه كالبحار وتلاشى نشيده بسبب الألم والقهر؟، وأين ذلك العاشق الذي أقسم بحبك؟؛ لقد انقلبت هذه الأحلام معاناة وألما، وأصبحت كل "هذه المفردات تكوّن صورة حالمة يتمناها الشاعر لوطنه؛ لكن انقلبت هذه الصورة المشرقة إلى النقيض، فكان الخداع والبكاء"[1]، يقول[2]:

خُدِعْتِ يَا حَبِيبَتِي

بَكَتْ بِكَفِّكِ الجِرَاحْ

وَارْتَوَتْ بِدَمْعِكِ السُّفُوحُ وَالجِبَالْ

نَاحَتْ رِمَالُهَا

فِي لَيْلَةِ الحِدَادِ حِينَ زَارَهَا دَمُكْ

بَكَتْ سُهُولُهَا

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص84.

[2] المرجع نفسه، ص183.

لِوَطْأَةِ البَغْيِّ يَسْتَبِيحُ حُرْمَتِكْ

إنها صورة معاناة الوطن؛ وطن حزين جريح سُفكت فيه الدماء حتى ملئت السهول والجبال، وارتوت تربته بدماء أبناءه، واستباح البغاة حرمته؛ فانقلبت آمال أبنائه إلى آلام وأحزان، وهم الذي كانوا يحلمون بوطن ينعمون فيه بالحرية، يخلصون في خدمته، ويعشقون الموت فداء لصيانته من الأعداء، يقول[1]:

حَبِيبَتِي بِلَادِي

نَسِيتِ فِي مَوَائِدِ الثَّنَاءِ

سَيِّدًا تَعَشَّقَ الفِدَاءْ

المَوْتُ عِنْدَهُ حَيَاةْ

أَحَبَّ دَائِمًا أَنْ تُرْفَعَ الجِبَاهْ

وَكِفَّةُ الكَلَامِ عِنْدَهُ

نِصْفُ كِفَّةِ العَمَلْ

أَحَبَّ أَنْ يَرَاكِ مَسْجِدًا

مُقَدَّسًا ثَرَاهْ

لَا يُنَالُ تُرْبُه

نَسَيْتِهِ مُقَيَّدًا

شُغِلْتِ عَنْهُ بِالبَرِيقْ

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص ص183، 184.

مَنْ سَيُطْفِئُ الحَرَيقَ غَيْرُهُ

وَمَنْ سَيَمْسَحُ الجِرَاحَ

إِنْ جَهِلْتِ سِرَّهُ

هذا البناء الدرامي الذي أقامه الشاعر يضعنا أمام "صورتين متقابلتين أو قيمتين متناقضتين: قيمة الزيف، وما يمتلكه من أدوات القهر والإرهاب والبطش والجبروت، وقيمة الصدق، وما يمتلكه من حب فياض، ومشاعر مخلصه"[1]، وأمام رمزيتين متناقضتين رمزية الوطن/ الحرية، وما تحمله من قيم الحب والإخلاص والبطولة والفداء؛ ويتمثلها صوت الشاعر وغنائه ونشيده، ورمزية الظلم والاستبداد وما يحمله من دلالات الانتهازية والزيف والكذب والمعاناة والألم والقهر، وتتمثّل في انتكاسة الثورة التي كان يحلم بها الشاعر مع أبناء وطنه.

ومع ذلك فإن الشاعر يتحدّى أعداء الوطن بأنه سيبقى يصدح بأعلى صوته دفاعا عن وطنه، وسيبقى لسانه صواعقا تبث الرعب في قلوبهم، وتملأ عيونهم بالعمى، وغنائه ونشيده سيف يحمي به الحمى، يقول[2]:

الرُّعْبُ يَسْبِقُ الخُطَى لِخَصْمِهِ

وَأَلْفُ سَهْمٍ لِلصُّدُورْ

تَقْتَدِي بِسَهْمِهِ

وَحَفْنَةُ الرِّمَالِ مِنْ يَدَيْهِ

تَمْلَأُ العُيُونَ بِالْعَمَى

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص84.

[2] المرجع نفسه، ص184.

وَسَيْفُهُ بَرِيقُهُ صَوَاعِقٌ

سَتَحْفَظُ الحِمَى

ورغم المعاناة والألم؛ إلا أن الشاعر فتح باب الأمل، ولم يقطع خيط الرجاء في رؤية الوطن الذي يحلم به؛ وطن يصنع الحياة، ويحطم قيود الظلم والاستبداد، يقول[1]:

حَبِيبَتِي

وَلَمْ تَزَلْ فِي أُفْقِنَا بَقِيَّةٌ مِنَ الرَّجَاءْ

حَطِّمِي قُيُودَهُ

لِتَحْتَمِي بِسِرْبِهِ

لِتَصْنَعِي حَيَاتَنَا بِهِ

لِتَسْمَعِي دَعَاءَهُ.. بَكَاءَهُ

يَسْتَمْطِرُ السَّمَاءَ زَادَهُ.. وَنَصْرَهُ

وَيَسْتَغِيثُ رَبَّهُ

فَحَطِّمِي قُيُودَهُ

هذه القصيدة للشيخ إبراهيم عزت لهي تعكس تجربة شاعر فقيه أخلص في حبه لوطنه وذاق مرارة الألم والمعاناة؛ فجاءت معبّرة عن أهات نفس ملتاعة، وخلجات ذات شاعرة عاشت الموقف بكل تفاصيله؛ فجسدها في هذه الحوارية مع وطنه فهي "بكائية دامية على الوطن، و(نكسويّة) من إفرازات الهزيمة المرّة التي منيت بها الأمة

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص ص184، 185.

التي ركضت وراء السراب"[1]، وتجسيد للصورة القاتمة التي يعيشها الوطن – كما يراها الشاعر – من انخداع بالشعارات الكاذبة، وفقدان للحرية، واستمرار في الاستبداد والظلم والقهر الذي ذاق الشاعر كؤوسا من مرارته في حياة السجن.

لقد شكلت هذه القصيدة تغيّرا في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين شكلا ومضمونا؛ فقد خرج الشاعر عن النمط التقليدي للقصيدة العربية إلى قصيدة التفعيلة؛ واختار تفعيلة بحر الرجز (مُسْتَفْعِلُنْ)، إلا أنه في أغلب الأبيات أصابها الخبن؛ وهو حذف الثاني الساكن؛ فأصبحت (مُتَفْعِلُنْ)، لنلاحظ تقطيع المقطوعة الأولى:

حَبِيبَتِي //0//0 (مُتَفْعِلُنْ)

قَدْ كُنْتُ أَصْ/نَعُ الكَلَا/مَ مِنْ دَمِي /0/0//0 //0//0 //0//0 (مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ)

وَكُنْتُ أَعْ/زِفُ النَّشِيـ/دَ هَامِسًا //0//0 //0//0 //0//0 (مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ)

لَعَلَّهُ/ إِلَى الفُؤَا/دِ يَنْتَمِي //0//0 //0//0 //0//0 (مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ)

وَكُنْتُ أَكْـ/تُبُ الْحُرُو/فَ وَاحِدًا/ فَوَاحِدَا //0//0 //0//0 //0//0 //0//0 (مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ)

لِتَقْرَئِي/.. لِتَفْهَمِي //0//0 //0//0 (مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ)

وَكُنْتُ يَا / حَبِيبَتِي / وَكُنْتُ //0//0 //0//0 //0/ (مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ فَعُولُ)

اختيار الشاعر بحر الرجز له دلالاته الوجدانية؛ فقد كان العرب يحدون به الإبل إذا أرادوا سيرها، وربما كان شاعرهم عاشقا فيتذكر حبيبته فينشد بأبيات

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص181.

على وزن الرجز[1]، والشاعر عاشق لوطنه، يتغنى به وينشد لأجله؛ إلا أن هذا الغناء يتحول إلى معاناة وألم وقهر، وربما هذه المفارقة تشكل تغيّرا في استخدام الشاعر لهذا البحر مخالفا لما هو معهود عند الشعراء القدامى. وطغت على القصيدة تفعيلة (مُتَفْعِلُنْ) وجاءت مخبونة؛ فحذف الثاني الساكن – ربما– دلالة من الشاعر على أن حالة السكون والسكوت على الظلم والاستبداد الذي يعيشه وطنه قد انتهت، ورغم الألم والمعاناة فإنه سيصرخ بأعلى صوته طلبا للحرية المنشودة.

ورغم تحرر القصيدة من وحدة القافية "لم تفقد الغنى الموسيقي، وحفلت بانسجام في الإيقاع وتناسق في نهايات السطور، وتناسب في الألفاظ والحروف، وروعة في التصوير، وسلاسة في التعبير"[2]، تجعل القارئ يقف أمام بناء متكامل في الصورة والإيقاع.

تشكلت القصيدة من ثمانية مشاهد؛ ترتبط فيما بينها بخيط درامي بناه الشاعر على مشهديّة حوارية مع الوطن، وأقامه على تكرار لازمة بنائية وهي لفظة (حبيبتي)، وتكرار اللازمة البنائية لها أهميتها في النص الشعري من حيث الدلالة والقدرة على صيانة القصيدة من التشتت، وجمع أطرافها إلى بؤرة واحدة[3]؛ فلفظة (حبيبتي) وما تحيله من صوت أنثوي رقيق يعكس حالة نفسية ووجدانية عند الشاعر تتجلى في معان الحب والإخلاص للوطن، كما تتجلى في صورة المعاناة التي عاشها، وذاق مرارتها؛ تعذيبا وألما وقهرا وحرمانا.

---

[1] ينظر: بحور الشعر العربي، مرجع سابق، ص ص120، 121، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص ص124، 125.

[2] الشيخ إبراهيم عزت، حياته وشعره، مرجع سابق، ص55.

[3] ينظر: الشعر والناقد، من التشكيل إلى الرؤيا، وهب رومية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، دط، 1427هـ، 2006م، ص42.

وبذلك فإن النزعة الدرامية كونها من أهم التقنيات حضورا في القصيدة المعاصرة[1] قد تجسدت في هذه القصيدة وبمختلف جزئياتها؛ من حوار وصراع وشخصيات وحركة وعقدة وتشويق...؛ شكلت رؤية الشاعر الخاصة للوطن الذي ارتبط عنده بالحرية، وتتلاشى عنده هذه المعاني والقيم مع الظلم والاستبداد.

نلحظ في القصيدة جوانب فنية كثيرة، منها: الحذف عند قوله: (لتقرئي.. لتفهمي، دعاءه.. بكاءه، زاده.. ونصره)؛ والحذف في القصيدة المعاصرة له دلالاته التعبيرية والوجدانية؛ فهو يساهم في تشكل الصورة وتكثيف المعنى. كما استعمل التكرار بمختلف مستوياته، والذي يعد إحدى السمات الجوهرية للشعر[2] المعاصر؛ فبه يتنامى النص ويتناسل ويضمن له استمراره[3]، فبالإضافة إلى تكرار اللازمة(حبيبتي) نلحظ تكرار بعض الجمل منها: (حطمي قيوده، كررها مرتين، يا حبيبتي، كررها ست مرات، أين يا حبيبتي، كررها ثلاث مرات، واحدا، كررها مرتين...)، وقد سيطرت الجمل الفعلية على القصيدة (ثمان وستون جملة)؛ وذلك دلالة على الحركية؛ وقد توحي على اضطراب مشاعر الشاعر؛ فهي غير ثابتة بين الفرح والغناء والنشيد للوطن، وبين الألم والمعاناة والقهر لفقدان الحرية المنشودة، ومع ذلك نجد حضور الجمل الإسمية (ست وعشرون جملة)؛ وهي توحي بأن الشاعر ثابت في موقفه، وصادق في حبه وإخلاصه لوطنه.

وأما على مستوى الأفعال فقد تراوحت بين المضارع والماضي؛ مع وجود فعل الأمر والفعل المبني للمجهول؛ على النحو الآتي: (المضارع: ثمان وعشرون مرة الماضي: ست وعشرون مرّة، الأمر: سبع مرات، المبني للمجهول: سبع مرات)؛ ولعل

---

[1] ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م، ص46.

[2] ينظر: الشعر والناقد، مرجع سابق، ص42.

[3] ينظر: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، دومينيك مانغونو، تر، محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط01، 1428هـ، 2008م، ص19.

ذلك يدل على أن الشاعر يؤكد على حبه لوطنه ماضيا وحاضرا، وسيبقى محبا ومخلصا له في المستقبل، واستعمل فعل الأمر في الدعوة إلى تحطيم قيود الظلم والاستبداد، وأما دلالة الفعل المبني للمجهول فربما يشير به الشاعر إلى المصير المجهول للحرية في وطنه خاصة بعد انتكاسة الثورة التي حلم بها. كما كرر الضمائر منها: (لن: كررها ثمان مرات، من: كررها ست مرات، ياء النداء: كررها سبع مرات...)، وهذه الضمائر ترتبط فيما بينها دلاليا؛ فكأن الشاعر يتحدى الطغاة بأنه لن يسكت، ولن يرضخ لهم، ويتساءل من سيخلص الوطن من ظلم هؤلاء؟، وينادي وطنه بأرق العبارات؛ يا حبيبتي سأبقى محبا ومخلصا أنشد لك الحرية.

وعلى مستوى الأصوات والتي لها أهميتها في تشكل الإيقاع الصوتي للقصيدة؛ "إذ ينهض على مجموع القيم الصوتية التي تولدها المفردات"[1]، ويتناغم مع تجربة الشاعر؛ فإذا كان لكل قصيدة تجربتها الخاصة؛ فإنها بالضرورة لها نمطها الصوتي الذي يتناسب مع خصوصية التجربة[2]. فالملاحظ أن الأبيات تتردد بين الحروف المجهورة والمهموسة؛ فقد طغى عليها أربعة حروف؛ حرفان مجهوران، وحرفان مهموسان: (الياء: مائة وستة عشر مرّة، التاء: ثمانون مرة، الميم: خمس وستون مرة، الفاء: تسع وثلاثون مرة)؛ ولعل ذلك يوحي بتردد الشاعر بين حالة البوح والصراخ مطالبا بالحرية، ومتحديا البغاة، وبين حالة الهمس والسكوت جرّاء المعاناة والألم والقهر الذي تعرض لها.

وفي تجربة الشيخ أحمد سحنون تظهر سيطرة المعاني الوطنيّة على الذات الشاعرة خاصة إذا كان الوطن يعاني من ويلات المحتلّ وظلمه وطغيانه؛ فيحمل الشاعر هذا الهمّ في وجدانه وكيانه، فيصبح يرى معاناة وطنه في كل شيء، وفي جميع

[1] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص42

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص، نفسها.

مشاهداته؛ في أرضه وجباله وبحره وصحراءه وفي خريفه وربيعه...؛ كل ذلك يمتزج بمعاناة الوطن؛ فمثلا مشاهد الربيع تتحول عنده من معاني الجمال والخضرة وتغريد الطيور... إلى معاني الفقد والألم والأسى والكآبة والموت، يقول[1]:

جَاءَ الرَّبِيعُ وَمَنْ أُحِبُّ بَعِيدُ! مَا لِلَّذِي فَقَدَ الأَحِبَّةَ عِيدُ!!
أَحْبَابُ قَلْبِي فَرَّقَتْهُمْ زَعْزَعٌ فَبِكُلِّ أَرْضٍ لَاجِئٌ وَشَرِيدُ!!
تَرَكَوا الجَزَائِرَ لَا عُقُوقًا إِنَّمَا هَجَرُوا الحَيَاةَ يَسُودُهَا التَّهْدِيدُ
وَالطَّيْرُ تَتْرُكُ وَكْرَهَا إِنْ أَبْصَرَتْ مِنْ حَوْلِهَا رَامِي السِّهَامِ يَصِيدُ!!

تظهر معاناة الشاعر بفقد أحبابه الذين تذكّرهم مع بداية الربيع؛ وهذا الارتباط بين تذكر الشاعر ومقدم الربيع يعكس علاقته به (ما للذي فقد الأحبّة عيد) فالربيع عيد الشاعر لولا فقدان الأحبّة، وتفرقهم بين لاجئ وشريد، والغربة عن أرض الوطن؛ كل ذلك لم يبق معنا للعيد/الربيع عنده، ولتتأكد هذه العلاقة الوجدانية بينه وبين الربيع نجده يكرر عبارة (جاء الربيع) ثلاث مرّت، وكرر لفظة (الربيع) سبع مرّات؛ وهذه المشاعر والأحاسيس سرعان ما ترتبط عنده بتذكر معاناة الوطن، يقول[2]:

جَاءَ الرَّبِيعُ وَلَمْ تَزَلْ أَرْضُ الحِمَى "بِالنَّازِلَاتِ المَاحِقَاتِ" تَمِيدُ!!
وَالأُفْقُ مَوَّارُ الجَوَانِبِ بِاللَّظَى وَالهَوْلُ يَنْذُرُ وَالبَلَاءُ شَدِيدُ
وَبِكُلِّ مَدْرَجَةٍ دَمٌ لِمُجَاهِدٍ وَأَرِيحُ قَبْرٍ قَدْ ثَوَاهُ شَهِيدْ!
وَبِكُلِّ نَفْسٍ لَوْعَةٌ مُجْتَاحَةٌ وَبِكُلِّ قَلْبٍ لِلْهَوَى تَرْدِيدُ!

ربيع الوطن تحوّل إلى ريح موّارة باللظى تنشر لهيبها في كل الأرجاء، وتحمل معها الهول والبلاء والمعاناة؛ فكل نفس في هذا الوطن إلا ومستها لفحة من هذه الريح

[1] ديوانه، مرجع سابق، ج01، ص72.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

فبعثت فيها الأسى واللوعة والحزن، ليتساءل الشاعر هل سيعود الربيع لينشر معاني الحياة والسعادة؟، يقول[1]:

يَا ابْنَ الأَسَى هَلْ فِي رَبِيعِكَ نَفْحَةٌ تُشْفِي الأَسَى وَإِلَى الحَيَاةِ تُعِيدُ؟
هَلْ فِي رَبِيعِكَ مَا يُبَشِّرُ بِالمُنَى فَيَعُودُ عَهْدٌ لِلْبِلَادِ سَعِيدُ؟
عَهْدٌ تَكُونُ بِهِ الجَزَائِرُ حُرَّةً لَا سَيِّدٌ مِنْ غَيْرِهَا لَا سيدُ
إِنِّي لَأُومِنُ بِانْتِصَارِ كِفَاحِنَا وَنَجَاحُ مَنْ حَمَلَ السِّلَاحُ أَكِيدُ
فَبُلُوغُ الاسْتِقْلَالِ صَارَ عَقِيدَةً مَنْ شَكَّ فِيهِ فَإِنَّهُ لَبَلِيدُ
إِنِّي لَأَنْشُقُ فِي الزُّهُورِ عَبِيرَهُ فَالرَّوْضُ يَنْشُرُ عَرْفَهُ وَالبِيدُ
وَأَحُسُّ فِي شَدْوِ البَلَابِلُ لَحْنَهُ فَالبُلْبُلُ الشَّادِي بِهِ غَرِيدُ
لَكِنْ عَدَمْتُ تَصَبُّرِي عَنْ مَوْطِنٍ نَاءٍ أُدِينُ بِحُبِّهِ وَأُشِيدُ!

فالشاعر يؤمن باستقلال الجزائر؛ يستنشق عبيره في زهور الربيع، ويتغنى به كما تشدو البلابل وتغرد، وربط الشاعر القيم الوطنية (الكفاح، الحرية، النصر، الاستقلال...) بمعاني ودلالات الربيع (الحياة، الزهور، الروض، البلابل...) حمل رمزيّة انعكست على نصه الشعري، وشحنت الألفاظ بمدلولات جديدة أثّثت تجربته الشعريّة، وكشفت عن حالة وجدانية عاشها؛ ظهرت في ربط العلاقة بين الربيع كحالة ذاتية وبين المعاني الوطنيّة عنده.

ولكن هذا الترنم بين الشاعر والربيع لم يدم طويلا؛ فقد تذكّر واقعه المرير، وما يعيشه أبناء وطنه من ظلم وقهر وألم وتقتيل وتشريد، يقول[2]:

جَاءَ الرَّبِيعُ وَفِي الجَزَائِرُ مَأْتَمٌ فِي كُلِّ دَارٍ وَالسُّرُورُ طَرِيدُ
لَمْ يَبْقَ بَيْتٌ لَمْ يُوَدِّعْ رَاحِلًا لِلْقَبْرِ أَوْ لَم يبكِ فِيهِ فَقِيدُ!
أَوْ لَمْ يَرُعْ لِلزَّوْجِ فِيهِ أَيِّمٌ!! أَوْ لَمْ يُصَبْ لِلْيُتْمِ فِيهِ وَلِيدُ

[1] ديوانه، مرجع سابق، ج01، ص ص72، 73.

[2] المرجع نفسه، ص73.

فَـالـزَّهْـرُ يَـبْسُـمُ وَالقُـلُـوبُ كَـئِيبـةٌ تُبْدِي الأَسَى مِنْ شَجْوِهَا وَتُعِيدُ
لَيْسَ الرَّبِيعُ رَبِيـعُ رَوْضِ مُـزْهِـرٍ لِلطَّـيْـرِ فِي جَنَبَاتِـهِ تَـغْـرِيـدُ
إِنَّ الـرَّبِـيـعَ لِفِي الـفُـؤَادِ يُـظِـلُّـهُ أُنْـسٌ وَعَيْـشٌ بِـالـهَـنَـاءِ رَغِـيـدُ
إِنْ لَـمْ تَـشُـعَّ مِـنَ الـقُـلُـوبِ سَـعَـادَةٌ فِالكَوْنُ سِجْنٌ لَيْسَ فِيهِ سَعِيدُ

فربيع وطن الشاعر/الجزائر حوّله المحتل الغاشم إلى مأتم وحزن وفقدان ويتم ...؛ ولذلك كثرت في الأبيات الألفاظ المشحونة بدلالات القهر والألم (مأتم، القبر، يبك، فقيد، أيّم، لليتم، كئيبة...)، ولكن رغم هذه الآلام والمعاناة لم ييأس الشاعر بل بقي متمسّكا بمعاني التضحية والفداء والثورة التي تحقق الاستقلال؛ ويرى ذلك قريبا، يقول[1]:

يَا "خَالِدُ" الأَدَبِ الصَّمِيمِ لَقَدْ دَنَا يَـوْمُ الجَـزَائِـرِ هَـلْ لَـدَيْكَ نَـشِـيدُ؟
إِنْ لَـمْ تَكُنْ يَوْمَ التَّـحَـرُّرِ شَـاعِـرًا فَـلَأَنْـتَ عَنْ سَاحِ القَرِيضِ بَعِيدُ
يَـوْمُ الـتَّـحَـرُّرِ يَـوْمُ عِـيـدٍ شَـامِـلٍ فِـيـهِ يُـقَـامُ بِـكُـلِّ دَارٍ عِـيـدُ
إِنْ رُمْتَ أَنْ تَـجْـنِـي الـخُـلُـودَ فَـهَـذِهِ سَاحَاتُـهُ فَـاهْـتِـفْ فَـأَنْـتَ مَـجِـيـدُ
هَاتِ القَصِيـدَ الفَـذَّ هَـذَا يَـوْمُـهُ مَـا كُـلُّ يَـوْمٍ يُـسْـتَـجَـادُ قَـصِـيـدُ
قَدْ أَشْرَقَ الأَمَلُ العَظِيـمُ فَلَمْ يَعُدْ يَسَعُ المُقَصِّـرَ عُـذْرُهُ وَيُـفِـيـدُ
أَيَـشِـحُّ شُـعْـرُكَ عَنْ بِـلَادٍ طَـالَمَـا جَادَتْ عَلَيْهَـا بِـالنُّـفُـوسِ الغِيدُ؟
فَـابْعَثْ هَنَـاكَ مِنَ الجَزَائِرِ صَيْحَةً نَسْمَـعُ صَـدَاهَـا فَـالـرِّيَـاحُ بَـرِيـدُ

طغت على الأبيات الألفاظ المشحونة بدلالات وجدانية تعكس مشاعر الشاعر وأحاسيسه وشدة تعلقه بوطنه؛ فراح يتغنى باستقلاله وينشد الأشعار كما تشدو طيور الربيع (نشيد، عيد كررها مرتين، مجيد، القصيد كررها مرتين...)، ولقد طغى على تفكيره ومشاعره يوم الاستقلال؛ فكرره ثلاث مرّات (يوم الجزائر، يوم التحرير، يوم التحرر)؛ فيوم الجزائر عند الشاعر هو يوم تحررها من براثين المحتل الغاشم، وذلك هو يوم عيده (يوم التحرر يوم عيد شامل**فيه يقام بكل دار عيد).

[1] ديوانه، مرجع سابق، ج01، ص ص73، 74.

لقد عبّرت القصيدة عن تجربة شاعر فقيه عاش موقف احتلال وطنه وما خلفه من ظلم وقهر وألم طغى على فكره ووجدانه؛ فعبّر عن مشاعره وأحاسيسه من خلال ربط علاقة وجدانية بأرضه ووطنه "شبيهة بعلاقة العاشق بالمعشوق؛ فالوطن بالنسبة له هو الحبّ والحضن والولادة والأمومة والفرح والأمل والوفاء والعطاء"[1] ورمز التضحية والبطولة والفداء.

نلحظ في الأبيات طغيان اللغة التقريرية؛ وربما يرجع ذلك إلى طغيان القيم الوطنية والثورية عند الشاعر، ولذلك استعمل الألفاظ الجزلة والسهلة التي توصل الفكرة إلى المتلقي، مما أثر ذلك على الجانب الفنّي للقصيدة، ومع ذلك نلحظ بعض الجوانب الفنيّة، من ذلك: التعبير عن القيم الوطنية من خلال رمزية الربيع وشحنه بدلالات جديدة (الحرية، الاستقلال، الكفاح...)، كما نجد التناص عند قوله: ("بالنازلات الماحقات" تميد!!) وهو يتناص مع بيت الشاعر مفدي زكرياء (قسما بالنازلات الماحقات**والدماء الزاكيات الطاهرات)[2]، وكذلك استعمل التكرار في كثير من الألفاظ والعبارات منها: (الجزائر، التحرير، الربيع...)، وكل ذلك سمح للشاعر بتأثيث تجربته الشعرية وكشف عن حالته النفسية والوجدانية؛ فاستطاع البوح عن مشاعره وأحاسيسه تجاه الوطن.

من خلال الدراسة لموضوع الشعر الوطني عند شعراء الفقهاء المعاصرين وما سقناه من نماذج شعرية نخلص إلى النتائج الآتية:

1- يعتبر الشعر الوطني من الأغراض الشعرية التي خرج بها شعراء الفقهاء المعاصرين عن تجارب الفقهاء القدامى.

[1] الهوية الوطنيّة وتجلّياتها في ديوان الشيخ أحمد سحنون، عائشة بومهراز، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، العدد 02، يونيو 2024م، ص167.

[2] اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، دط، 2007م، ص61.

2- عبّروا من خلاله عن مواقفهم المتشبعة بالقيم الوطنية، وكشفوا عن أحاسيسهم ومشاعرهم الوجدانية تجاه الوطن.

3- من التيمات الخاصة بشعراء الفقهاء المعاصرين توسع مفهوم الوطن عندهم؛ فتجاوزا حدوده الجغرافية، وعبّروا عن كثير من القضايا العربية والإسلامية والإنسانية*.

4- ارتبط الشعر الوطني عندهم بالانتماء الديني؛ فالبعد العقدي ظاهر في تجربتهم الشعرية؛ وربما يرجع ذلك إلى خلفيتهم الدينية والثقافية...

5- طغت على كثير من التجارب الشعرية في شعرهم الوطني اللغة التقريرية والنزعة الخطابية؛ وذلك لسيطرة الموقف، والتعبير الآني للأحداث عند كثيرين منهم.

6- مع ذلك رصدنا تجاربا تعتبر تغيّرا في تجاربهم الشعرية في الشعر الوطني شكلا ومضمونا – كما مثلنا في تجربة الشيخ إبراهيم عزت–* مما أثر على الجانب الفني، وارتفع النص الشعري إلى درجة الإبداع الفني والجمالي.

هذه الروح الثورية عند شعراء الفقهاء المعاصرين وارتباطهم بقضايا أوطانهم وأمتهم جرّت على كثير منهم تبعات كثيرة؛ ولعل من أشدها معاناة وألما وقهرا تجربة السجن؛ فقد ذاق الكثير منهم عذابات السجون لمواقفهم من مختلف القضايا التي عرضت لهم؛ فكانت تجربتهم الشعرية خير معبر عن هذه المعاناة. هذا ما سنحاول معرفته من خلال بعض النماذج الشعرية لهم في شعر السجون.

* من ذلك مثلا، تجربة الشيخ أحمد سحنون، ينظر: ديوانه، مرجع سابق، ج02، قصيدة: بين العراق وإيران، ص111، جهاد أفغانستان، ص107، أمريكا وروسيا، ص112.

* ومثل ذلك تجربة الشيخ فريد الأنصاري في الكثير من قصائده الوطنية، ينظر: ديوان القصائد، مرجع سابق، مدائن النحاس، ص67، هذا اعترافي، ص53، ديوانه، مشاهدات بديع الزمان النورسي، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب، ط01، محرم 1425هـ، مارس 2004م، قصيدة، دجلة مهرها من لهب، ص52.

3: شعر السّجون:

شكّل السجن منذ القديم هاجسا للإنسان؛ فهو مكان فقدان الحريّة، ورمز الظلم والطغيان، وقد يتحول – خاصة للمدافعين عن قضاياهم الوطنيّة والقومية– إلى رمز للبطولة والمقاومة والتضحية والشهادة.

والسجن بكونه مكانا مفعما بالدلالات شكل حالة تعبيرية في الأدب العربي – خاصّة الشعر– منذ القديم حتّى تشكّل ما يعرف بأدب السجون، شعر السجون، أدباء السجون، شعراء السجون...، وأصبح "فضاء يحتوي الموقف الفني ويوجهه، ويبعث فيه شروط الإبداع المختلفة"[1]، ويأثث التجربة ويمدها بمقومات الجمال الفنّي بلغته الخاصّة وما فيها من رمزيات ودلالات متعدّدة.

يعود تاريخ هذا الصنف الأدبي إلى ما قبل الإسلام[2]؛ فحالة "التعبير عن الظلم والاضطهاد حالة قديمة"[3] حاول الشعراء من خلالها تصوير الألم والاضطهاد والبؤس والحرمان في حياة السجن؛ فحرّك ذلك وجدانهم وأيقظ ملكاتهم، وفي "أعماق السجون فاضت قرائح هؤلاء بعزّ القصائد التي خلدت أبدا لما فيها من معاناة سجنيّة لا تنضب، ولما عبّرت عن لواعج الشوق والحنين من وراء الأسوار"[4]، وكانت خير معبّر عن تجارب الشعراء الذاتية، وخلجات نفوسهم، ومشاعرهم وأحاسيسهم.

وإذا كان فضاء السجن فضاء خاصا؛ فإن لغته كذلك اكتست طابعا خاصا "تتأرجح دلالتها بين قطبين: قطب الداخل، وقطب الخارج/ قطب الحقيقة، وقطب

[1] موضوعة السجن في الشعر الجزائري الثوري، مرجع سابق، ص180.

[2] ينظر: أدب السجون في فلسطين، دراسة توثيقية، إيمان مصاروة، شبكة محررون، 2016م، ص04.

[3] أدب السجون، شعبان يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2014م، ص101.

[4] شعراء وراء القضبان، حسن نعيسة، دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1976م، ص10.

الرمز"[1]، فالشاعر يتفاعل بين الداخل والخارج في حالة السجن بمفاهيم متعددة؛ فقد يكون الداخل رمزا للحرية والتضحيّة؛ فيما يقبع الخارج في الظلم والطغيان، وقد يكون عند آخر سببا لفقدان الحرية ونوعا من الحرمان والظلم والاضطهاد...؛ ذلك لأن "سيكولوجية المسجون تختلف تماما عن سيكولوجيته في فضاء الحريّة، فالكلمات تحاول – دوما– الإفلات من الاختناق، وتكون مفردات مثل الشمس والنهار والقمر والحريّة والأسوار عادة شبه فائحة في قصائد السجون"[2]؛ كلّ ذلك جعل من اللغة السِجْنِيَّة لغة خاصّة تتفاعل مع تعددّ الرمزيات والإشارات والدلالات، وتخترق حواجز الزمان والمكان؛ وبذلك اكتسبت قصائد السجون معجمها وقاموسها ومفرداتها وألفاظها الخاصّة، في محاولتها لاختراق السور بأجنحتها المتخيّلة خارج جدران السجن العالية[3].

وبالحديث عن التجربة الشعرية عند الفقهاء فإن تجربة السجن ليست بالغريبة عندهم؛ فقد ذاق الكثير منهم مرارة السجن ومشاقّة وآلامه وحرمانه لأسباب متعددة؛ بسبب مواقفهم الدينية أو السياسية أو لنقدهم الأوضاع الاقتصادية أو الاجتماعية...، ولا شك أن الشعراء منهم عبّروا عن هذا الموقف وبثّوا مشاعرهم وأحاسيسهم من خلال ما كتبوه من قصائد صوّرت واقع السجن، وما فيه من مشاهد على اختلافٍ بينهم بين القلّة والكثرة، وإن كانت لم ترتق لأن تكون تيمة خاصّة في تجارب شعراء الفقهاء –خاصة القدامى– بخلاف ما سنلاحظه في تجربة الفقهاء المعاصرين.

فموضوع السجن في التجربة الشعرية عند شعراء الفقهاء المعاصرين اكتسى طابعا خاصا، وذلك للواقع المتغير الذي عاشوه؛ فمن احتلال البلدان العربية والإسلامية من طرف القوى الاستعمارية، إلى النكبة الفلسطينية في 1948م، وهزيمة 1967م،

[1] موضوعة السجن في الشعر الجزائري الثوري، مرجع سابق، ص180.

[2] أدب السجون، مرجع سابق، ص107.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

والتخلف الذي تعيشه الأمة على جبهات عديدة، وتجربة مناهضة الأنظمة المستبدّة حالهم حال الكثيرين من الأدباء العرب المدافعين عن قضايا شعوبهم القوميّة والاجتماعية، مما كان سببا في دخولهم السجن، وذاق العديد منهم عذاباته وآلامه المريرة[1]، ومع ذلك فقد كانوا أكثر تمسكا بموقفهم، وإيمانا بقضيّتهم في وجه الظلم والحرمان والاضطهاد، مما أثْرى تجاربهم الشعرية، واتّسم شعرهم فيه "بطابع القوة، وتميّز بمظاهر الحياة، وارتفعت فيه المقاييس فكان في الذروة فيما تناول من سوانح وتأملات وصور"[2] كشفت عما في دواخلهم وما يعتلج في نفوسهم من أسى وألم ومرارة في حياة السجن.

فمن هؤلاء نجد الشيخ أحمد سحنون الجزائري يفرد في ديوانه جزءا كبيرا من القصائد سماها "قصائد من السجن"[3]، بلغت خمسة وأربعين قصيدة، وهو ما يظهر أن حالة السجن شكلت تيمة خاصّة عند الشاعر ميّزت تجربته الشعرية، وكشفت عن موقف ذاتي عاشه، وذاق مرارته وشقاوته؛ فجاءت قصائده معبّرة عن مشاعر وأحاسيس شاعر فقيه عاش حالة السجن، وشهد ما فيه من ظلم وألم وحرمان؛ فنجده يصور أول يوم له في السجن في قصيدته "أول يوم في الزنزانة"، بقوله[4]:

لَا أُبَالِي بِالسِّجْنِ إِنْ كَانَ فِي السِّجْنِ ... رِضَا خَالِقِي فَذَلِكَ حَسْبِي
إِنَّ خَطْبًا فِيهِ سَلَامَةُ دِينِي ... وَرِضَا اللهِ لَهْوَ أَيْسَرُ خَطْبِ
هَلْ "عَبْدُ الحَمِيدِ" فِي السِّجْنِ مِثْلِي؟ ... هَلْ يَكُونُ عَبْدُ اللَّطِيفِ بِقُرْبِي؟
لَسْتُ أَدْرِي، لَكِنَّ سَعْيَاهُمَا سَعْيِي ... فَذَنْبُهُمَا إِذَنْ مِثْلَ ذَنْبِي
عَجَبًا: كَيْفَ يُصْبِحُ النُّصْحُ ذَنْبًا ... فِي بِلَادٍ تَحْتَاجُ نُصْحَ المُرَبِّي؟

[1] ينظر: شعراء وراء القضبان، مرجع سابق، ص09.
[2] أدباء السجون، عبد العزيز الحليفي، دار الكاتب العربي، دمشق، دط، دت، ص11.
[3] ينظر: ديوانه، مرجع سابق، ج2، ص 07 وما بعدها.
[4] المرجع نفسه، ص09.

أول موقف سجّله الشاعر في الأبيات هو عدم مبالاته بالسجن، وكأن الشاعر يريد أن يعين نفسه على الصبر والتجلد فيما سيواجهه من متاعب في حياة السجن، ولذلك ربطها بمعان علويّة وهي رضا المولى سبحانه وتعالى؛ فكل خطب يهون من أجل رضا ربه عز وجل وسلامة دينه، ومع ذلك سرعان ما بدأ يشعر بتوحش المكان وضيقه؛ فبدأ يبحث عن صوت يحنّ إليه، ويستأنس به؛ فاستدعى عبد الحميد، وعبد اللطيف، واستدعاء الشاعر لهذه الشخصيات هي إحدى "التقنيات التي تفرضها العزلة في المعتقل أو التعذيب في السجن. إنها استدعاء طبيعي للاستئناس بالأقرب والأحن والأحب والأكثر حميمية؛ فالسجن يحتاج إلى تلك الأيدي البعيدة التي تهدهده... أو تشد على يديه لتؤازره، وتقويه في أوقات الشدّة وتنشله من وهدات الألم"[1]، ولذلك تساءل الشاعر هل عبد الحميد مثلي؟، وهل عبد اللطيف بقربي؟، وهو تساؤل يخفي وراءه شعوره بالغربة والوحشة في أول يوم له في الزنزانة، ومع غياب صوتهما لم يجد إلا أن يناجي ربه سبحانه فهو من يسمع دعاءه ويجيب نداءه، يقول[2]:

يَا إِلَاهِي إِنِّي عَبَدْتُكَ حُبًّا فَتَقَبَّلْ – يَا رَبِّ – خَالِصَ حُبِّي
يَا إِلَاهِي قَدْ أَصْبَحَتْ دَعْوَةُ الإِسْلَامِ تَشْكُو بِأَرْضِنَا كُلَّ جَدْبِ
فَأَغِثْهَا مِنْ بَعْدِنَا بِدُعَاةٍ صَالِحِينَ يُولُونَهَا كُلَّ خَصْبِ
كُنْ لَهَا حَارِسًا مِنْ الزَّيْغِ وَالفِتْنَةِ – يَا رَبِّ – لَيْسَ غَيْرُكَ رَبِّي

تكرار الشاعر نداءه لله عز وجل (كرره أربع مرات) تُظهر محاولة الشاعر تجاوز حدود المكان؛ فهو لم يتقبّله ولم يتعايش معه بعْدُ، وهي حالة نفسيّة يمر بها أي سجين عند أول دخوله للسجن؛ ثم يبدأ بعد هذه الحالة النفسية طريق البحث عن بدائل للطمأنينة والسكينة بتفاعله مع المكان الذي حوله، أو تجاوزه إلى أمكنة متخيّلة

[1] أدب السجون، مرجع سابق، ص104.

[2] ديوانه، مرجع سابق، ج02، ص09.

أخرى، ولذلك نجده في قصيدته "ثاني يوم في الزنزانة" يظهر بداية التفاعل مع المكان فسمّاه زنزانتي، يقول[1]:

إِنْ تَـكُـنْ زِنْزَانَـتِـي ضَـيِّـقَـةٌ إِنَّ ذِكْـــرَ اللهِ قَـــدْ وَسَّـعَـهَـا
إِنَّ مَـنْ يَـنْسَـى الـذِي أَبْـدَعَـهُ يَـذْكُـرُ الـدُّنْيَـا الَّتِي أَبْـدَعَـهَـا
مَـا حَـيَـاةُ النَّـاسِ إِلَّا فُـرْصَـةٌ قَـدْ أُتِيحَـتْ وَيْـحَ مَـنْ ضَـيَّعَهَـا
إِنَّ ذِكْـــرَ اللهِ زَادٌ وَغِـــذَا لِـنِـفُـوسٍ طَـالَـمَـا أَشْـبَـعَـهَـا

إن إضافة الشاعر المكان/الزنزانة إلى نفسه لهي تعكس حالة وجدانيّة عاشها الشاعر تظهر تفاعله مع المكان بعد مرحلة الرفض وعدم القبول، ولذلك لمّا بدأ يستشعر حدود المكان وضيقه سرعان ما تجاوز ذلك إلى معان تتجاوز حدود الزمان والمكان، فوجد في ذكر الله عز وجل خير زاد وغذاء، وانقلب به مفهوم المكان عنده من الضيق إلى السعة، ومع ذلك فإن حالة اضطراب الشاعر من السجن ملاحظة؛ يظهر ذلك في تكراره للتوكيد (كرره ثلاث مرات) على ذكر الله، وكأن الشاعر يحاور نفسه ويدعوها بأن تتمسك بالذكر سلاحا لمجابهة ضيق المكان وعزلته.

هذه الحالة النفسية تظهر بشكل واضح في قصيدته " اليوم الثالث في السجن"؛ فقد بدأ يشعر بأنه سجين، وبدأ يتساءل عن سبب دخوله للسجن؛ هل بسبب نصحه لقومه، أو بسبب حرية رأيه... كلّ ذلك يكشف عن مشاعر الألم والحسرة في نفسه، يقول[2]:

اليَـــوْمُ ثَـــالِـــثُ يَـــوْمٍ أَعِـيـشُ فِـيـهِ سَـجِـيـنَـا
وَلَـــمْ أَجِـــدْ لِـــيَ ذَنْـــبًـــا بِـــهِ أَكُـــونُ مُـــدِيـنَـا
الـيَـــوْمَ أَدْرَكْـــتُ أَنِّـــي أَخْـطَـأْتُ فِـي الـتَّـقْـدِيـرِ

[1] ديوانه، مرجع سابق، ج02، ص09.

[2] المرجع نفسه، ص10.

إِذْ كُنْتُ أَحْسَبُ نُصْحِي يَأْتِي بِخَيْرٍ كَثِيرِ
إِذَا بِنِصْحِيَ ذَنْبٌ يَجُرُّ أَقْصَى عُقُوبَةْ
فَهَلْ تُصَحَّحُ يَوْمًا أَوْضَاعُنَا المَقْلُوبَةْ؟
حَسِبْتُ أَنِّيَ حُرٌّ أَقُولُ مَا أَرْتَئِيهِ
وَاليَوْمَ قَدْ بَانَ جَهْلِي بِمَا تَوَرَّطْتُ فِيهِ
لَكِنَّنِي لَسْتُ آسَى عَلَى الذِي كَانَ مِنِّي
فَسَوْفَ أَبْلُغُ قَصْدِي وَسَوْفَ يَصْدُقُ ظَنِّي

حالة الألم والحسرة بادية في الأبيات، ولذلك كثرت الألفاظ التي لها دلالات نفسية عميقة في نفس الشاعر تظهر ألمه وحسرته من انقلاب نصحه إلى ذنب يسجن به، ومن ظنه بأنه حر يقول ما يعتقده ويؤمن به؛ فكان ثمن حرّيته بأن زُجَّ به في السجن من هذه الألفاظ والعبارات مثلا (لم أجد لي ذنب، إذا بنصحي ذنب، حسبت أني حر، اليوم قد بان جهلي...)، كما نلحظ طغيان ضمير المتكلم في الأبيات (كرره ثمان عشرة مرّة) وذلك يكشف إخلاص الشاعر لتجربته وصدق مشاعره وأحاسيسه؛ فهو يصور لنا موقفا وجدانيا عاشه في السجن وذاق مرارة الحسرة والألم فيه، والملاحظ كذلك أن الشاعر يعيش في السجن بين حالات متعددة، حالة التعايش مع السجن، وبين حالة التحدّي والتصدّي له، وبين قفز على حدود المكان بحثا عن أفق أرحب، وبين مناجاة وشكوى وندم وحسرة وألم، ومحاورة للنفس كل هذه التجاذبات لهي تكشف الحالة الوجدانية للشاعر ولشدة طغيان هذه الحالة نلحظ تعدد حروف الروي في الأبيات والمعروف عن الشاعر ثباته على حرف الروي الموحد، وكأن الشاعر يعيش بين هذه التجاذبات النفسية والوجدانية كانتقاله بين حروف الروي.

إن هذه القصائد الثلاثة التي كتبها الشاعر عن اليوم الأول والثاني والثالث من دخوله للسجن تعكس حالة وجدانية عاشها الشاعر، وكشفت لنا عن خلجات نفس ملتاعة، ومشاعر وأحاسيس شاعر فقيه صوّر من خلال تجربته الشعرية تفاعله

مع المكان/الزنزانة بمفاهيم متعدّدة محاولا تجاوز الحدود الزمكانية، وإظهار تمسكه بموقفه بخلق عوالمه الخاصّة التي يلجأ إليها هربا من ضيق المكان، وهنا تنشأ عملية التعبير والإبداع داخل السجن، والتي "هي دائما محاولات لنسف "المكان"، وفتق حدوده، وتجاوزها. فكل بيت من الشعر يتغنى به الشاعر، إنما هو "مشروع" Projet – في عرف الوجوديين – ليحقق من خلاله "أناه" خارج الموقف المحاصر"[1]، وعندها تصل التجربة الشعرية إلى أعلى مراحلها لتنبثق في صورة خلق أدبي له كل مقومات الجمال والخلود الفنّي.

وصورة السجن في تجربة الشيخ أحمد سحنون أخذت أبعادا متنوعة؛ فنجده يتحدّث عن السجن ويصف ما فيه من مشاهد، ويتحدث عن حال السجين فيه، ويلجأ إلى استدعاء شخصيات يستأنس بها وغالبا ما كان يستدعي الصديق، وربما ذلك يعكس حالة نفسيّة عاشها الشاعر شكّل عنده الصديق رمزيّة خاصّة في حياته؛ فنجده في قصيدة سمّاها "الإخوان بلسم الأحزان" يهديها إلى صديقه بمناسبة لحاقه بهم في السجن، يقول[2]:

اِصْدَحِي يَا بَلَابِلَ الأَدْوَاحِ ... لِصَفَاءِ القُلُوبِ وَالأَرْوَاحِ!!
انْشُدِي لِطُلُوعِ نَجْمٍ مِنَ الصَّحْبِ ... نَشِيدَ السُّرُورِ وَالارْتِيَاحِ
لَيْسَ كَالأَصْدِقَاءِ فِي الخَطْبِ ... وَالأَيَّامُ بِالأَصْدِقَاءِ جِدُّ شِحَاحِ
يَنْجَلِي الهَمُّ بِاجْتِمَاعِي بِإِخْوَانِي ... كَمَا يَنْجَلِي الدُّجَى بِالصَّبَاحِ
ظَفِرْتُ رَاحَتِي بِإِخْوَانِ صِدْقٍ ... وَوَفَاءٍ كَانُوا أَدَاةَ نَجَاحِي
بَعْدَمَا غَابَ خَالِدٌ جَاءَ إِسْمَاعِيلُ ... يَأْسُوا كَآبَتِي وَجِرَاحِي
كُلُّ شَيءٍ أُحِبُّهُ فِيهِ مِنْ صِدْقٍ ... وَحِلْمٍ وَعِفَّةٍ وَسَمَاحِ!!
وَإِذَا كَانَتِ الحَيَاةُ كِفَاحَا ... فَالصَّدِيقُ الكَرِيمُ خَيْرُ سِلَاحِ!!

[1] موضوعة السجن في الشعر الجزائري الثوري، مرجع سابق، ص181.

[2] ديوانه، مرجع سابق، ج2، ص11.

بدأ الشاعر بعبارات تعكس مشاعر الفرح والسرور بلحاق صديق به في السجن (اصدحي يا بلابل الادواح، انشدي لطلوع نجم، نشيد السرور والارتياح...)، وكل ذلك يؤكد محاولة الشاعر نسيان ما يعانيه في السجن من غربة وفقد وألم وحرمان؛ فوجد في الصديق ما يخفف به كآبته وجراحه؛ ويشد به أزره؛ فالحالة النفسية والوجدانية للشاعر بين حالين؛ حالة غياب الصديق وتوحي بدلالة الألم والحزن والأسى، وحالة وجوده وتعكس دلالة الطمأنينة والاستئناس، ولو نلاحظ أن الشاعر لم يهتم بوصف السجن، ولا بتصوير معاناته فيه، وكأن الشاعر دخل في حالة وجدانيّة باستحضاره لهذه الشخصيات وما تحمله من دلالات في نفسه نسي معها وحشة المكان وضيقه وألمه وشقاوته فيه.

وفي السجن ومع غياب الصديق تتداعى على الشاعر حالة الفقدان والألم والحرمان، ومنها فقدان الحريّة؛ فهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالمكان "ومما لا شك فيه أن الحرية – في أكثر صورها بدائية– هي حرية الحركة. ويمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان – من هذا المنحى– تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية"[1]، ولذلك أول ما يصبو إليه السجين هي الحريّة؛ فيحاول تجاوز الحدود في سعيه إليها، ويتمثلها بمعان ورمزيات وإشارات مختلفة، فالشيخ سحنون مثلا نجده يرمز إليها برمزيات مختلفة: الربيع، الصيف، الخريف، الطائر...، وإذا استعملها فإنه ينسبها إليه، وفي ذلك دلالة وجدانية ونفسية تظهر تعلقه بها وتكشف مشاعره وأحاسيسه، يقول[2]:

أَأَفْقِدُ حُرِّيَّتِي بَعْدَمَا ... قَضَيْتُ حَيَاتِيَ حُرًّا طَلِيقَا؟
وَأُصْبِحُ فِي البَيْتِ طَيْرًا سَجِينَا ... وَيُصْبِحُ بَيْتِي الفَسِيحُ مَضِيقَا
وَأَسْمَعُ اللهُ أَكْبَرُ لَكِنْ ... إِذَا رُمْتُ تَلْبِيَةً لَنْ أُطِيقَا

[1] مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، تر، سيزا قاسم، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط02، 1988م، ص62.
[2] ديوانه، مرجع سابق، ج2، ص24.

وَأُحْـرَمُ لُقْيَـا الـصَّـدِيــقِ فَـــلَا صَدِيقًـا يُـؤَانِسُنِـي أَوْ رَفِيـقَـا
وَإِنِّـي أَرَى كُـلَّ دُنْيَـايَ سِـجْـنًـا رَهِينًا إِذَا مَـا عُـدِمْـتُ الصَّدِيقَا
وَمَـا عَـادَ يَـسْـمَـعُ لِـي مَـسْـجِــدٌ كَـلَامًـا مُنِيـرًا يُـضِـيءُ الطَّرِيقَا
فَيُكْرِبُنِـي ضِـيـقُ صَـدْرِي أَسًـى فَكَيْفَ لِمِثْلِـي أَنْ لَا يَضِـيـقَـا
وَكَيْفَ تَصِيـرُ حَيَاتِـي فَـرَاغًـا وَبِالـجِـدِّ كَـانَـتْ خِـضَـمًّـا دَفِيقَا
أَعِنِّـي إِلَـهِـي عَـلَـى مَـا قَـضَـيْـتَ لَأَغْدُو لِـمَـا قَـدْ قَضَيْتَ مُطِيقَا

بداية الشاعر بالاستفهام وإضافة الحرية إلي نفسه (أأفقد حرّيتي) تعكس حالته الوجدانية والنفسيّة التي عاشها في السجن؛ خاصّة فقدانه لحرّيته، ولذلك استخدم كثيرا من الألفاظ والعبارات المعبّرة عن فقدان الحرية (طيرا سجينا، بيتي الفسيح مضيقا، إذا رمت تلبية لن أطيقا، أحرم لقيا الصديق، ما عاد يسمع لي مسجد...) والملاحظ أن الشاعر ارتبطت عنده الحرية برمزيات مختلفة؛ برمزية الأذان، المسجد، الصديق، الطائر، وربطه للحرية بهذه المعاني العلوية التي تحفل "بحمولة دينية، تعطيه صدق الوعد، وصدق الموقف. إنه فضاء يتلقى فيه الشاعر نفثا علويا يؤكد صدق مقصده، وسلامة مسلكه، وعدالة قضيّته"[1]، وتكشف لنا عن تجربة ذاتيّة عكست مشاعر وأحاسيس شاعر فقيه عاش الموقف، وتفاعل مع المكان/السجن مشكلا بذلك عملا فنيا له كل مقومات الإبداع الفني.

وفي تجربة الشيخ محمد سالم ولد محمد الأمين المجلسي(1970-...م)*

نستشف تجربة شاعر فقيه عاش موقف السجن، وعبّر عن خلجات نفس ملتاعة ذاقت مرارة وألم حياة السجن، وفراق الأهل والأصدقاء؛ فصوّر ذلك في قصائده، والتي تجاوزت

[1] موضوعة السجن في الشعر الجزائري الثوري، مرجع سابق، ص182.

* لم نجد له ترجمة فيما اطلعنا عليه من مصادر؛ له حضور على الساحة الإعلامية الموريتانية؛ وله عدة دروس فقهية ودعوية منشورة على شبكات التواصل الاجتماعي؛ تحدث عن كثير من محطات حياته في بوداكست؛ قناة بداية على موقع يوتيوب، https://www.youtube.com/watch?v=5IRmCk55olk، تاريخ النشر: 2025/03/07، تاريخ الزيارة: 2025/04/27، الساعة: 18:30 مساء.

الخمس عشرة قصيدة نظمها في سجنه بنواكشوط، والملاحظ في هذه القصائد أن الشاعر لم يحفل كثيرا بتصوير حياة السجن وحاله فيه؛ بل تجاوز ذلك إلى استدعاء لشخصيات خارجية للاستئناس، وغالبا كان يستدعي الأم والأخت، كما تحدث عن قضايا الأمّة من داخل السجن، وهي تيمة اتسمت بها غالبية تجارب الفقهاء المعاصرين، وذلك لإيمانهم بقضايا أمتهم وخلفيتهم الدينية والعقدية، كما نلحظ أن حالة الشاعر الفقيه المعاصر في السجن تبدأ بحالة التحدّي للمكان/السجن وإعلان موقفه منه ثم مرحلة التفاعل واكتشاف وحشة المكان؛ فيلجأ إلى استحضار معان علويّة – وغالبا ما حملت مدلولات دينيّة – واستدعاء شخصيات يستأنس بها على حسب تأثيرها ووقعها في نفسه. وهو ما نجده في تجربة الشيخ محمد سالم ولد محمد الأمين المجلسي، ففي قصيدة له يتحدّى السجّان، ويبين موقفه بأن السجن لن يخيف المؤمن الذي سار على درب الهدى، يقول[1]:

يَا لَبُشْرَى مَنْ إِلَى اللهِ لَجَا ... يَحْمِلُ الهَمَّ وَيَرْجُو الفَرَجَا
نَادِ بِالسِّجْنِ وَرَدِّدْ عَلَنَا ... أَنَّ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ نَجَا
كَمْ طَلِيقٍ عِزُّهُ فِي سِجْنِهِ ... وَسَجِينٌ عَزَّ لَمَّا خَرَجَا
أَيُّهَا الظَّالِمُ لَا تَفْرَحْ بِمَا ... نِلْتَهُ مِنَّا فَإِذْلَالُكَ جَا

يظهر جليّا بأن حالة الانفعال عند الشاعر بلغت الذروة، وهي حالة تتلاءم وإبداء موقفه من تحدّي السجّان، وإظهار قوته وتمسكه بقضيّته، ولذلك نلحظ ارتفاع صوته (يا لبشرى، ناد بالسجن، ردّد علنا، أيها الظالم)؛ وارتفاع الصوت يكشف لنا عن حالة وجدانية عاشها الشاعر عبّرت عن مشاعره وأحاسيسه، وذلك لأن "خطاب المظلوم أو المسجون والمضطهد يأخذ أشكالا مختلفة يرتفع فيها الصوت – أحيانا – أو يخفت

[1] ديوانه، المكتبة الشاملة الذهبية، رقم، 27114، ص05، https://shamela.org/pdf/35064d34cbdb392cbd4fbd2f692695b3 ، تاريخ الرفع، 27\11\2023، الساعة: 12:27

أحيانا أخرى يرتفع لدرجة الصراخ أو يخفت لدرجة الزفة والحنين إلى الماضي"[1]، وتردد الشاعر بين الحالتين يؤثث تجربته ويعطيه مجالا أوسع ليكشف عما في مكنوناته ودواخله. ولذلك تحدث بعدها عن نفسه بجملة من الصفات التي يشدّ بها عزمه ويظهر تجلده وصبره، يقول[2]:

نَحْنُ فِي النَّاسِ ضَرَاغِيمُ الوَغَى نَحْنُ فِي الأَرْضِ مَصَابِيحُ دُجَى
لَمْ نُفَضِّلْ ثَغْرَ حَسْنَاءٍ وَلَا حَوْرًا فِي عَيْنِهَا أَوْ دَعَجَا
أَوْ لَيَالِي اللَّهْوِ فِي مُنْتَجَعٍ لِلْغِنَا مُتَّخِذِينَ السُّرُجَا
أَوْ حَيَاةَ الأُنْسِ فِي مُجْتَمَعٍ سَرَّهُ نَهْجُ الهَوَى وَانْتَهَجَا
إِنَّمَا سِرْنَا عَلَى دَرْبِ الهُدَى نَنْصُرُ اللهَ وَنَشْرِي المُهَجَا
لَنْ يُخِيفَ السِّجْنُ يَوْمًا مُؤْمِنَا يَتَلَقَّى حَتْفَهُ مُبْتَهِجَا

إن التحدّث بضمير "الأنا" (كرّره ثمان مرّات) يعكس حالة وجدانية وانفعالية عند الشاعر في محاولته لمجابهة حياة السجن وتمسكه بقضيّته في نصرة الدين والدعوة إليه، ليصل إلى النتيجة التي يريد أن يرسخها في نفسه وهي أن السجن لا يخيف المؤمن.

بعد هذه المرحلة سرعان ما يبدأ الشاعر بالتفاعل مع المكان/السجن؛ فيكتشف ضيقه ويشعر بوحشته وفقدان حرّيته فيه؛ فيبحث عما يستأنس به ويتحنن إليه ويشكو ما به من ألم وفقدان، ويتذكر حزن أمه وأخته عليه، فيخاطبهما بقوله[3]:

وَلَا تَحْزَنِي أُمَّاهُ لَا بَلْ تَضَرَّعِي إِلَى اللهِ فَالأَقْدَارُ مَاضٍ وُجُودُهَا
وَلَا تَجْزَعِي أُخْتَاهُ مِمَّا أَصَابَنِي فَنَفْسُ الفَتَى تَمْضِي وَتَبْقَى عُهُودُهَا
أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ الحَيَاةَ ذَمِيمَةٌ بِأَرْضٍ يَقُودُ الرَّكْبُ فِيهَا يَهُودُهَا

[1] أدب السجون، مرجع سابق، ص106.
[2] ديوانه، مرجع سابق، ص05.
[3] المرجع نفسه، ص23.

وَأُمَّـتُـنَـا الـغَـرَّاءُ كَـانَـتْ عَـزِيـزَةً وَمَـا قَـدَّ ثَـوْبَ الـعِـزِّ إِلَّا قُـعُـودُهَـا

استدعاء الشاعر لأمه وأخته يكشف عن أحاسيس ومشاعر نفس ملتاعة صادقة في التعبير عن موقف عاشته وذاقت مرارته؛ فالشاعر يتجاوز حدود المكان ويحاول ربط أمه وأخته بمعان علويّة تخفف من حزنهما؛ فحزن الشاعر وألمه يراه في حزنهما عليه، لذلك جاءت الألفاظ مشحونة بمعان دينيّة من الصبر والتسليم للقدر وعدم الجزع (لا تحزني، تضرّعي، الأقدار ماض وجودها، لا تجزعي...)، ثم ذكّرهما بأن دخوله للسجن إنما كان دفاعا عن هذه القيم والمعان التي ذكرها، يقول[1]:

وَلَيْسَ دُخُولُ السِّجْنِ عَارًا عَلَى الفَتَى إِذَا شَهِدَتْ بِالمَكْرُمَاتِ شُهُودُهَا
فَمَا عُرِفَتْ عَنِّي مَسَاعٌ تُدِينُنِي سِوَى دَعْوَةٌ لِلشَّرْعِ أَوْرَقَ عُودُهَا
وَشِرْعَتُنَا السَّمْحَاءُ تَجْمَعُ شَمْلَنَا وَتَفْتَحُ أَبْوَابَ السَّمَاءِ حُدُودُهَا
دَعَوْتُ إِلَى الشَّرْعِ القَوِيمِ بِحِكْمَةٍ لِنَحْيَ حَيَاةً يُسْتَطَابُ خُلُودُهَا
فَإِنْ قَيَّدُونِي اليَوْمَ فَالشِّعْرُ نَاطِقٌ بِأَنَّ خَلَاخِيلَ الرِّجَالِ قُيُودُهَا*
وَلِلَّهِ حُكْمٌ لَا مُعَقِّبَ بَعْدَهُ إِذَا حُشِرَتْ بِيضُ الوُجُوهِ وَسُودُهَا

من الملاحظ حضور ضمير "الأنا" في الأبيات (كرره خمس مرّات)، وهذا المنحى ثابت في أغلب قصائد الشاعر السجنيّة، وهو يعكس حالة وجدانيّة عاشها، كان لها تأثيرها على تجربته الشعريّة، وذلك لأن "الضمير في النص الأدبي يحيل إلى سياق فني ويخضع إلى مقام داخلي، ويرتبط بموقف خاص للشاعر"[2]، ويترجم حالة انفعالية تعكس أحاسيسه ومشاعره.

[1] ديوانه، مرجع سابق، ص23.

* يشير إلى بيت لعلي بن الجهم (188؟، 249هـ) وهو: فَلَا تَجْزَعِي إِمَّا رَأَيْتِ قُيُودَهُ *** فَإِنَّ خَلَاخِيلَ الرِّجَالِ قُيُودُهَا، ينظر: ديوانه، تح، خليل مردم بك، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط02، 1400هـ، 1980م، ص ص50، 51.

[2] في تحليل الخطاب الشعري، فاتح علاق، دار التنوير، الجزائر، ط03، 2018م، ص96.

ثبات حضور ضمير "المتكلم" في قصائد الشاعر السجنيّة ليس من باب تضخم "الأنا" عنده، وذلك لأن الحديث بضمير المتكلم لا يعبّر بالضرورة عن الشاعر الإنسان، بل هو تعبير عن الشاعر الفنّان؛ فالشاعر يرتكز عن الشخصية الفنيّة لا العادية[1]، وكثرة استعماله لضمير "الأنا" ربما هو ردّ فعل على السجّان الدي حاول إذلاله والحطّ من قدره؛ فما كان منه إلا أن يذكّره بخصاله وصفاته (فما عُرفت عنّي مساع تدينني، دعوت إلى الشرع القويم، فإن قيّدوني اليوم فالشعر ناطق...).

وفي استحضاره للصديق تظهر رقة مشاعر الشاعر، وصدق إحساسه بالغربة في حياة السجن، وما فيه من ألم فقدان الأحبّة؛ يقول[2]:

ذِكْرُ الأَحِبَّةِ هَزَّ بَيْنَ جَوَانِحِي ... شَوْقَ المُحِبِّ وَطَاوَعَتْهُ جَوَارِحِي
شَوْقِي لِأَحْبَابٍ يَطِيبُ لِقَاؤُهُمْ ... غُرٌّ يَعَافُونَ الهَوَانَ صُمَادِحِ
يَرِدُونَ مِنْ حَوْضِ المَكَارِمِ دَأْبُهُمْ ... بَذْلُ الوِدَادِ لِكُلِّ خِلٍّ نَاصِحِ
...
مَنْ لِي بِخِلٍّ تَطَّبِيهِ خِلَالُهُمْ ... يَرْنُو إِلَيَّ بِرِقَّةِ المُتَسَامِحِ
يَبْكِي إِذَا خَلَتِ المَنَابِرُ قَلْبُهُ ... وَتَفِيضُ مُقْلَتُهُ بِدَمْعٍ سَافِحِ
يُبْدِي المَوَدَّةَ مُخْلِصًا وَيَخُصُّنِي ... بَعْدَ التَّفَرُّقِ بِالدُّعَاءِ الصَّالِحِ

فالألفاظ التي تعكس أحاسيس ومشاعر الشاعر(جوانحي، المحبّ، جوارحي، شوقي، الأحباب، خلّ...) تعكس حالة عاطفية تجاه الأحبّة، وتكشف مشاعر شاعر فقيه عاش موقف السجن وذاق مرارته؛ فحاول أن يتجاوز هذا الألم باستدعائه لشخصيات لها دلالات وجدانيّة وعاطفيّة في نفسه بثّ من خلالها ما يختلج في دواخله من مشاعر وأحاسيس.

[1] ينظر: في تحليل الخطاب الأدبي، مرجع سابق، ص99.

[2] ديوانه، مرجع سابق، ص24.

وإذا كان الشيخ محمد سالم بن محمد الأمين المجلسي لا يحفل كثيرا بتصوير السجن من الداخل؛ فإن في تجربة الشيخ القرضاوي نجد تصويرا دقيقا لمشاهداته في السجن، وقد اشتهر بمطولاته كما في قصيدته "الملحمة النونيّة" والتي بلغ عدد أبياتها ثلاثمائة ونيف، وهي من الملاحم التي صوّرت "بالحروف وقائع لا تستطيع الأيام أن تذهب بجدّتها، وقد ضاعف من قيمتها الفنيّة ما تحتفظ به من حرارة لاذعة يحس القارئ تحت لفحها أنه يشم رائحة المأساة، ويشارك الشاعر المعانِي آلامه المريرة"[1]؛ فقد عبّرت عن موقف عاشه الشاعر بكل تفاصيله، وذاق مرارته وشقاوته، وعكست مشاعره وأحاسيسه، ولنا أن نمثّل ببعض الأبيات التي عكست بصدق وإخلاص هذه التجربة لنستمع إليه وهو يصور أول ما شاهده عند دخوله للسجن، يقول[2]:

مَا كِدْتُ أَدْخُلُ بَابَهُ حَتَّى رَأَتْ ... عَيْنَايَ مَا لَمْ تَحْتَسِبْهُ ظُنُونِي
فِي كُلِّ شِبْرٍ لِلْعَذَابِ مَنَاظِرُ ... يُنْدَى لَهَا – وَاللهِ – كُلُّ جَبِينِ
فَتَرَى العَسَاكِرَ وِالكِلَابَ مُعَدَّةً ... لِلنَّهْشِ طَوْعَ القَائِدِ المَفْتُونِ
هَذِي تَعَضُّ بِنَابِهَا وَزَمِيلُهَا ... يَعْدُو علَيْكَ بِسَوْطِهِ المَسْنُونِ
وَمَضَتْ عَلَيَّ دَقَائِقٌ وَكَأَنَّهَا ... مِمَّا لَقِيتُ بِهِنَّ بِضْعُ سِنِينِ
يَا لَيْتَ شِعْرِي؟ مَا دَهَانِ؟ وَمَا جَرَى؟ ... لَا زِلْتُ حَيًّا أَمْ لَقِيتُ مَنُونِي

إن توجه الشاعر إلى تصوير كلّ شيء في السجن؛ فقد صور شكل السجن، وصفات السجّان وأنواع العذاب، والآلات التي يتم بها التعذيب، وصور حياة السجناء؛ طعامهم وملبسهم وأنينهم وألمهم وآهاتهم...، وهذا التدقيق في تصوير كل هذه المشاهد لهو يكشف الحالة الانفعالية والوجدانية التي وصل إليها الشاعر، وما عاشه من تنكيل وتعذيب وألم ومرارة، ولذلك فإن الألفاظ في مجملها تنتمي إلى حقل دلالي واحد وهي دلالة الألم والقهر (فجائعي، شجوني، دمعي، الأسى، المحزون، الأليمة،

[1] ديوانه، مرجع سابق، ص51.

[2] نفحات ولفحات، مرجع سابق، ص55.

العذاب...)، ودلالة الألم والقهر طغت على كل المشاهد التي صورها الشاعر؛ ففي وصف السجن والزنزانة نجده صبغها بهذه الدلالات (شقي رحى، غابة، جبّارة للمؤمنين طحون، هي القبر، ظلمة القبر، في الشتاء ثلاجة، في الصيف مثل أتون...) وفي وصفه للسجّانين تظهر دلالة الألم والقهر(جزارين، طغمة، لا دين فيهم، لا ضمير وجه عبوس، حاقد، مستكبر، متعطش للسوء، لا يقدّرون، لا يعبأون، لا يرحمون لا يشفقون...)، وفي وصفه لآلات التعذيب (بالرجل، بالكرباج، بالعصا، النهش، الكلاب السوط الأسود...)، وفي صنوف العذاب (السب، ينفخ بطنه، يضغط رأسه، بالنار بالزمهرير، يشعل جسمه نارا، يصطلي...)؛ وهكذا لو تتبعنا كل مشاهد السجن لوجدنا أنها اصطبغت برمزية الألم والقهر؛ بل وحتى حرف الروي اختار الشاعر حرف النون وما فيه من صوت الأنين دلالة على الحزن والألم، كل ذلك كشف موقفا مريرا عاشه الشاعر؛ فعبّر عن أحاسيسه وآهاته وآلامه وما يختلج في صدره من شعور بالظلم والحسرة والألم والمرارة.

هذا الموقف المرير الذي عاشه الشاعر ولّد فيه ثورة من الغضب؛ فجاءت نهاية القصيدة مليئة بمعان التحدّي للجلّاد، وتأكيدا على إيمانه بقضيّته، من ذلك قوله[1]:

إِنَّا لَعَمْرِي إِنْ صَمَتْنَا بُرْهَةً ... فَالنَّارُ فِي البُرْكَانِ ذَاتُ كُمُونِ!
تَاللَّهِ مَا الطُّغْيَانُ يَهْزِمُ دَعْوَةً ... يَوْمًا وَفِي التَّارِيخِ بِرُّ يَمِينِي
ضَعْ فِي يَدَيَّ القَيْدَ أَلْهِبْ أَضْلُعِي ... بِالسَّوْطِ ضَعْ عُنُقِي عَلَى السِّكِّينِ!
لَنْ تَسْتَطِيعَ حِصَارَ فِكْرِيَ سَاعَةً ... أَوْ نَزْعَ إِيمَانِي وَنُورَ يَقِينِي!
فَالنُّورُ فِي قَلْبِي.. وَقَلْبِي فِي يَدَيْ ... رَبِّي.. وَرَبِّي نَاصِرِي وَمُعِينِي!
سَأَعِيشُ مُعْتَصِمًا بِحَبْلِ عَقِيدَتِي ... وَأَمُوتُ مُبْتَسِمًا لِيَحْيَ دِينِي!
صَبْرًا أَخِي فِي مِحْنَتِي وَعِقِيدَتِي ... لَا بُدَّ بَعْدَ الصَّبْرِ مِنْ تَمْكِينِ

[1] نفحات ولفحات، مرجع سابق، ص70.

في هذه الابيات لوحدها تكرر فيها ضمير المتكلم (خمس وعشرون مرّة) وهي تكشف عن حالة تعبيرية، وانفعالات وجدانية طغت على مشاعر الشاعر وفكره؛ فجاءت التجربة معبّرة عن أهات وزفرات نفس ملتاعة ذاقت مرارة السجن وعذاباته؛ ولكنها لم تخمد روح الثورة في الشاعر ضد الطغيان والظلم؛ فجاءت الألفاظ والمعاني مشحونة بدلالات الثورة (النار في البركان ذات كمون، تالله ما الطغيان يهزم ثورة، لن تستطيع حصار فكري ساعة، سأعيش معتصما بحبل عقيدتي...).

لقد شكل السجن عند الشاعر تيمة خاصّة ميزت تجربته الشعرية؛ فخرج بها عن الثابت في شعر الفقهاء – إذ الغالب عندهم عدم الاهتمام بتصوير التفاصيل والجزئيات في حياة السجن – بكونها صورت أدق التفاصيل في حياة السجن؛ فقد صوّر الشاعر جميع ما عايشه في السجن؛ فوصف المكان بجميع جزئياته وتمفصلاته، والسجان بجميع صفاته الحسيّة والمعنوية وحالاته النفسية، وآلات التعذيب بجميع أنواعها والمسجون وما يعانيه من العذاب بكل تفاصيله، فهو يصور لك طرق التعذيب وصراخ السجين وأنينه، وكيفيه توقيه العذاب، وتحديه للجلاد وصبره وقوة تحمله، ويصور لك حالته مع الجوع والعطش ويصف لك الطعام والشراب... وهذه التفاصيل لا تتم إلا لشاعر يمتلك القدرة الفنيّة، وعاش التجربة وذاق مرارتها فتأثر بجميع جزئياتها؛ فعبّر عما يختلج في نفسه من آهات وآلام ومشاعر وأحاسيس ووجدان.

من خلال ما سقناه من نماذج شعرية يظهر جليا توجه شعراء الفقهاء المعاصرين إلى شعر السجون، حيث أصبح يشكل تمة خاصة في تجاربهم الشعرية، وقد استطاعوا من خلاله أن يعبروا عن معاناتهم داخل السجن، وبث مشاعرهم وأحاسيسهم الوجدانية، ويظهروا مواقفهم الذاتية وآرائهم تجاه مختلف الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية... التي تعيشها أمتهم؛ وهو بذلك توجه جديد يظهر التغير الذي شهدته التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين.

الفصل الثاني: التجربة اللغوية عند شعراء الفقهاء المعاصرين بين الثابت والمتغير:

أولا: مظاهر الثبات في التجربة اللغوية عند شعراء الفقهاء المعاصرين:

1- استعمال الألفاظ التقليدية:

2- شيوع اللغة المباشرة والتقريرية:

3- استعمال أفعال الأمر والنهي:

4- التناص (intertextualite):

أ- التناص القرآني:

ب- التناص مع الحديث النبوي:

ج- التناص مع الشعر العربي:

ثانيا: مظاهر التغيّر في التجربة اللغوية عند شعراء الفقهاء المعاصرين:

1- استدعاء الرموز الدينية والتاريخية:

2- ظاهرة التكرار:

أ- تكرار الكلمة:

ب- تكرار العبارة:

ج- تكرار الصيغ والضمائر:

د- تكرار اللازمة البنائية:

3- الغموض:

الفصل الثاني: التجربة اللغوية عند شعراء الفقهاء المعاصرين بين الثابت والمتغير:

بعدما تطرقنا إلى تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين على مستوى الأغراض الشعرية وما اتسم فيها من ثبات وتغير، وما أنتجوه من موضوعات تتسم بالجدة في تجاربهم نتيجة لتفاعلهم مع الحياة المعاصرة، وما طرأ عليها من تغيّرات جذرية، وما شهدته من أحداث هزّت كيان الإنسان العربي؛ هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد تناغم كثير منهم مع الدعوة إلى التجديد في الشعر العربي، والتي مسّت شكل ومضمون القصيدة العربية، وما تبع ذلك من استحداث موضوعات جديدة عبّر عنها شعراء الفقهاء المعاصرين كل بحسب رؤيته الخاصة.

إذا عرفنا ذلك؛ بقي أن نبحث في جوهر هذه التجربة، ولعل أول مؤشر يمكن الولوج به إلى كنهها وسبر أغوارها، ودراسة الثابت والمتغير فيها يكمن في اللغة، وذلك لأن الولوج إلى عالم الشعر من خلال اللغة يبدو أقرب مدخل يقودنا إلى جوهر الشعر[1]؛ فالذي "يساعد على الدخول إلى عالم القصيدة ليس هو معرفة غرضها أو مناسبة إنشائها بل هو إضاءتها وكشف أسرارها اللغوية وتفسير نظام بنائها وطريقة تركيبها وإدراك العلاقات فيها، وبيان الوجوه الممكنة للنص من خلال المعطيات التعبيرية المبنية على تواشج المفردات والبناء النحوي الذي يعد ركيزة النص الأساسية"[2]، والشعر

[1] ينظر: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط04، 2000م، ص22.

[2] منهج في التحليل النصي للقصيدة، تنظير وتطبيق، محمد حماسة عبد اللطيف، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد15، العدد02، غشت، 1996م، ص109.

– كما يرى عبد الله الغذامي– بأنه "حالة تمثّل لغوي راقية وأنه تجسد فني لأبلغ مستويات الإبداع اللغوي قولا وإدراكا"[1] لكُنْه التجربة الشعرية بجميع تمفصلاتها.

ولأن التجربة الشعرية لا تكتمل ولا تعبّر عن رؤية صاحبها ومقدرته على جمع شتاتها ولملمة جزئياتها إلا إذا اتحدت مع التجربة اللغوية؛ فينصهران حدّ التماهي* ليعبّرا عن ذات شاعرة واحدة، ويبرزا موقفها وشعورها وفق رؤية الشاعر الخاصة، ولا يتأتّى ذلك إلا لشاعر امتلك ناصية اللغة المعبّرة عن رؤيته، ونقصد بها اللغة الفنية التي "تحمل تراثا من الطاقات الشعورية والتعبيرية نتيجة لتفوقها على اللغة العادية بما تملك من روابط وعلاقات شعريّة متداخلة منحتها خصوصية الإيحاء"[2]؛ فتتحول هذه الطاقات الرؤيوية والتعبيرية والشعورية إلى عناصر لغوية يقوم عليها البناء اللغوي للقصيدة، وتتناغم مع الكيان النفسي والشعوري المتضمن فيها[3]، وبهذا تتبلور التجربة الشعرية وتعكس فنياتها وجماليتها اللامحدودة.

إذا كان الشعر –كما يرى جان كوهن (Cohen Jean) (1919–1994م)– هو اللغة[4]؛ فإنه يتشكّل وينبثق من لغة خاصّة "مختارة تعبّر عن عمق التجربة وهي لغة راقية تعبر عن تجربة ذاتية"[5] تعكس رؤية وفكر الشاعر ومشاعره وأحاسيسه؛ في بنية فنيّة متناسقة ومتكاملة، وذلك لأن "التشكيل الفني للغة هو بنية مكوّنة من عناصر شتّى تتآزر

[1] الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، عبد الله محمد الغذامي، سلسلة كتاب الرياض، المملكة العربية السعودية، ط03، يونيو 1999م، ص09.

* لقد أصبح الالتحام بين التجربة واللغة ضرورة قرّرها الشاعر المعاصر وأحس بها؛ ينظر: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص180.

[2] لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط01، 1986م، ص11.

[3] ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشرى زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط04، 2002م، ص41.

[4] ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، تر، محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1986م، ص25.

[5] في نقد الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص135، وينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر، مرجع سابق، ص11.

متفاعلة لتحقق شكل المعنى"[1]، ولا يتم ذلك إلاّ إذا كان الشاعر على وعي تام باللغة الشعرية؛ فهي ليست وسيلة للخطاب والتفاهم فحسب؛ بل هي خزان من الطاقات ووسيلة كشف واستبطان، تثير وتحرّك وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق[2] وتنفتح على عوالم مختلفة، وتتجاوز حدود الزمان والمكان.

فالشاعر يؤثث تجربته اللغوية عن طريق البحث والتأني والاختيار والاختبار[3] الواعي المنبثق عبر رؤية جمالية يستثير بها اللغة ويبحث عن مكنوناتها ودررها المخبوءة في جميع تشكلات الكلمة ودلالاتها وعلاقاتها؛ فيفجر فيها المعاني الجديدة التي تعبر عن حقيقة تجربته الشعرية، والشاعر الفذ هو ذاك الذي يعيد تاريخ الكلمة مضيفا إليها من مشاعره وأحاسيسه واستعماله ما يجعلها تبدو كما لو كانت تكتشف للمرة الأولى؛ فيخدمها ولا يستخدمها، ويمنحها القدرة على المراوغة واتساع التأويل والانفتاح والتوهج[4] الذي يضمن للنص الشعري قدرته الرؤيوية والتعبيرية والفنية والإبداعية، ويحفظ له الديمومة عبر تعدد الدلالات والقراءات التي يمنحها ويُذْهِلُ بها المتلقي.

لقد مرّت التجربة الشعرية – ومنها اللغوية – في الشعر العربي بمراحل عديدة وصولا إلى التجربة الجديدة في الشعر المعاصر*؛ فقد طرأت تحولات جوهرية على القصيدة العربية شكلا ومضمونا، ولا شك أن لغة القصيدة قد مسّها بشكل جوهري هذا التجديد والتغيّر.

---

[1] الشعر والناقد، مرجع سابق، ص270.

[2] ينظر: مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص79.

[3] ينظر: لغة الشعر بين جيلين، إبراهيم السامرّائي، دار الثقافة، بيروت، دط، دت، ص09، لغة الشعر العراقي المعاصر، مرجع سابق، ص11.

[4] في نقد الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص137.

* قسمها الناقد عز الدين إسماعيل إلى ثلاث مراحل أساسية: مرحلة أولى تمثلت في مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضيّا، ومرحلة ثانية تمثلت في شعر التفعيلة، وثالثة سمّاها مرحلة الجملة الشعريّة، ينظر: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص79.

اعتمدت القصيدة التقليدية في تشكيلها الفني على البيت الشعري القائم على وحدتي الوزن والقافية؛ "تشكيل لا يؤبه به إلا لتساوي الوحدات العروضيّة التي تتكون كل وحدة منها من نظام معين من الحركات والسكنات"[1] مما يوقع الشاعر في الإطالة والإطناب لأجل اكتمال تشكيل البيت وزنا وتقفية، وقد يجره كذلك إلى الانسياق وراء الألفاظ التقليدية مما هو مأثور في لغة الشعراء الذين سبقوه[2].

لقد أصبح هذا النمط هو السائد في الشعر العربي بحيث لا يمكن للشاعر أن يتجاوزه أو يحيد عنه؛ فقد اشترطوا عدم الخروج عن حدود اللغة المأثورة، أشار ابن رشيق إلى ذلك بقوله: "وللشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها"[3]، وهذا من شأنه أن يضّيق على الشاعر في تعبيره عن تجربته الشعرية، وتصبح تجربة مكررة في قالب واحد؛ غاية الأمر أن يصُبَّ الألفاظ في هذا القالب، وليس للشاعر أن يبحث عن معان جديدة أو أن يستعمل اللغة استعمالا جديدا خارجا عن هذا الإطار.

هذا الإطار التقليدي يمكن أن نعبّر عنه بالسائد والثابت*في القصيدة العربية وكل خروج عنه يعتبر تغيّرا وتحولا في مسار هذه القصيدة نحو التجديد والتطوير الذي يجعلها تتواكب مع المتطلبات الجديدة للتجربة الشعرية، وتتناغم مع روح العصر، وتواكب التغيّرات الجذرية التي شهدتها الساحة العربية على مختلف الأصعدة.

---

[1] الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص53.

[2] ينظر: قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، المكتبة العالمية، القاهرة، دط، دت، ص97.

[3] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ج01، ص138.

* إن معنى السائد والثابت بحسب النظرة الحداثية يخضع لمبدأ العامل الزمني؛ فثبات الشكل التقليدي في القصيدة العربية عبر عدة قرون جعله ضمن معنى الثابت والسائد؛ والشعر الجديد بالنسبة له يعتبر متغيّرا؛ والذي سيصبح ثابتا وسائدا مع مرور الزمن، وكل خروج عليه "كقصيدة النثر مثلا" يعد تغيرا بالنسبة له.

فالمتطلبات الجديدة لم يعد معها الشكل التقليدي "صالحا بالمرّة لأداء المعاني الجديدة والصور الحديثة مهما يكن الشاعر عبقريّا أصيلا فإن أصالته وعبقريّته لا شك ستختنقان تحت ذلك العبء الثقيل الذي يكتم عليهما أنفاسهما"[1]، ويشوّه التجربة في سعيها إلى بلورة رؤية جديدة تمنح الشاعر القدرة على التعبير عن أحاسيسه ومشاعره الذاتية وتجسيد لغته ومنحها "الدم الجديد، والإيقاع والنغم، والإيماء الذي يفيض من التجربة عبر ذات الشاعر"[2]؛ ولا يصل إلى ذلك إلا إذا تحرر من هذه القيود التي فرضها الشكل القديم.

لقد وصل الشكل القديم – في نظر الكثيرين* – إلى حالة التشبع التي لم يعد معها قادرا على استيعاب التجربة الجديدة وتعقيداتها؛ وأصبح الكثير منه لا يعبّر عن صدق التجربة، أو رؤية شعرية مخلصة، ووقع في براثين التكلف والتصنع[3]؛ مما جعلها لا تتلاءم مع تعقيدات الحياة المعاصرة، ولا التصورات الجديدة للشاعر المعاصر في تساؤلاته حول الكون والإنسان والمجتمع[4]؛ والتي هي جوهر اهتمامات التجربة الجديدة.

تسعى التجربة الجديدة من خلال خروجها عن النمط التقليدي إلى "تجاوز النظرة الضيّقة في الأدب والشعر خصوصا وتتجاوز تلك القيم التي كانت سببا في ثبات النظرة إلى الشعر وكانت عائقا أمام التجديد"[5]؛ مما سوغ للشاعر المعاصر أن يبحث عن آفاق أرحب يحقق فيها رؤيته الجديدة للشعر والحياة والإنسان، وتتيح للتجربة

---

[1] قضية الشعر الجديد، مرجع سابق، ص ص97، 98.

[2] في نقد الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص144.

* ومنهم دعاة الحداثة؛ وعلى رأسهم أدونيس من خلال كتاباته شعرا ونقدا؛ ومنها: الثابت والمتحوّل، مقدمة للشعر العربي، زمن الشعر، ها أنت أيها الوقت...

[3] ينظر: قضية الشعر الجديد، مرجع سابق، ص96.

[4] ينظر: شعرنا الحديث إلى أين، غالي شكري، دار الشروق، القاهرة، ط01، 1411هـ، 1991م، ص08، ها أنت أيها الوقت، سيرة شعريّة – ثقافية، أدونيس علي أحمد سعيد، دار الآداب، بيروت، ط01، 1993م، ص68.

[5] التجربة الشعرية العربية، دراسة إبستمولوجية للسيرة الذّاتية لشعراء الحداثة، هشام محمد عبد الله، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2013– 2014م، ص250.

"أن تمتلك القدرة على الاختراق والتغيير ودون هذا البعد لا تكون الكتابة أكثر من تطريزات بإبر الألفاظ"[1]؛ فتقف عاجزة أمام رغبة الشاعر في تجسيد تجربته الشعرية وفق هذه الرؤية الجديدة.

إن أيّ تغيّر في التجربة الشعرية يظهر في تغيّر التجربة اللغوية، وذلك لأنّ "تطور الشكل الشعري يقتضي أن تكون لغته أول مظهر من مظاهر هذا التطور"[2] خاصة في التجربة الشعرية المعاصرة؛ فهي تتعامل مع اللغة باعتبارها المادة الأولى المشكّلة لكل الأساليب الشعرية الأخرى، وكل حديث عن هذه الأدوات هو بالضرورة حديث عن التجربة اللغوية في الوقت نفسه[3]؛ فهي المادة الأساسية التي اعتمدها الشاعر المعاصر في سعيه إلى التجديد، ولذلك لا بد أن يكون على وعي تام بتجربته اللغوية فالكتابة الحديثة تكمن في المعرفة الواعية للغة؛ بمعرفة شعريّتها وتأريخيتها، ومنبعها الثقافي وعلاقاتها وأبعادها الحضارية في العالم المعاصر[4]، ولا سبيل له لذلك إلا عن طريق التجريب اللغوي الواعي الذي يتناغم مع تجربته الشعرية، ويعبّر عن ذاتية الشاعر بأبعادها المختلفة الفكرية والوجدانية...

لقد انفتحت التجربة اللغوية عند الشعراء المعاصرين على التجريب وفق رؤية جديدة مغايرة للمقياس النوعي التقليدي الذي كان يقيس اللغة بمدى فخامتها وجدّتها[5]؛ فانفتحت على اللغة اليومية التي تتوافق مع روح العصر، وقد أشارت نازك الملائكة إلى أهمية أن تكون ألفاظ القصيدة مفهومة بعيدة عن التعقيد؛ فهي ترى بأن لغة القصيدة

---

[1] ها أنت أيها الوقت، مرجع سابق، ص184.

[2] التجربة الشعرية عند أبي القاسم سعد الله، عبد الكريم شبرو، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2006-2007م، ص80.

[3] ينظر: التعدد اللغوي في القصيدة العربية المعاصرة، حنان بومالي، مجلة الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، المجلد05، العدد03، 01-09-2014م، ص211.

[4] ينظر: ها أنت أيها الوقت، مرجع سابق، ص184.

[5] ينظر: التعدد اللغوي في القصيدة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص200.

هي مادتها الأساسية، ولا بد أن تكون مفهومة بعيدة عن الألفاظ القاموسية غير المألوفة في لغة العصر[1]، ولعل الشيخ الجرجاني قد أشار إلى أهمية استعمال الشاعر الألفاظ السهلة المألوفة، يقول: "وهل يقع في وهم – وإن جهد– أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن يُنظر إلى مكان تقعان فيه، من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشيّة"[2]؛ فالمفاضلة في شعرية اللفظة عنده تتحقق في الكلمة المألوفة والمستعملة، وتفقد شعريتها إذا كانت غريبة وحشيّة، ولا تصل إلى ذلك إلا إذا كانت مفهومة متناغمة مع اللغة العادية.

لقد استطاع الشعراء المعاصرون من خلال تجربتهم اللغوية شحن اللغة العادية، ووضعها في سياقاتها المناسبة المعبّرة عن مضامين العصر من تقديم لغة جديدة تتعامل مع الكلام العادي أو النثري دون التقيّد بانتقاء الألفاظ، وذلك لأن الشاعرية في نظرهم لا تتعلق بذلك وإنما بمدى وضعها في سياقاتها المناسبة[3] المعبّرة عن تجربتهم الشعرية.

كما انفتحت التجربة الجديدة على الرموز بمختلف دلالاتها ومرجعيّاتها الفكرية والدينية والثقافية؛ فساهم ذلك في تأثيث التجربة الشعرية وانفتاحها على تعدد الدلالات. وتفاعلت مع التراث بمختلف مجالاته، "وانطلقت إلى الفنون الأخرى تستعير من أدواتها وتكنيكاتها الفنية ما يساعد على تجسيد الرؤية الشعريّة الحديثة بما فيها من تركيب وتعقيد"[4] مما أثرى تجربتهم اللغوية، والتي هي أساس نجاح التجربة الشعرية.

---

[1] ينظر: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، ط03، 1967م، ص205. الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص176 وما بعدها.

[2] دلائل الإعجاز في المعاني، عبد القاهر الجرجاني، صححه وعلق عليه، السيد محمد رشيد رضا، دار المنار، مصر، ط03، 1366هـ، ص36.

[3] ينظر: في نقد الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص153.

[4] عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص24.

ومن الظواهر الفنية التي أصبحت سمة بارزة من سمات التجربة اللغوية الجديدة هي ظاهرة الغموض[1]؛ فالشعر عند دعاة التجديد يأبى الوضوح، يقول أدونيس: "الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا بلا عمق، الشعر، كذلك، نقيض الإبهام* الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا"[2]، ويشوّه التجربة ويبعدها عن طرق التعبير الفني والجمالي؛ فالغموض ليس غاية في ذاته، وإنما هو رؤية فنيّة أملتها التجربة الجديدة لما له من مقدرة على بلورة المعاني الجديدة، وتفاعل مع روح العصر الذي أصبح المتلقي فيه يجنح إلى اللغة الإيحائية ويأبى المباشرة والخطابية والتقريرية.

إن أهمية الحديث عن هذه التغيرات التي شهدتها التجربة اللغوية في القصيدة العربية الحديثة قبل الولوج إلى التجربة اللغوية عند شعراء الفقهاء المعاصرين تهدف إلى وضع الإطار المرجعي الذي نحكم به بثبات التجربة أو تغيّرها، وذلك لأنّ التجربة الشعرية للفقهاء المعاصرين لم تكن بمعزل عن الأحداث والهزّات التي شهدتها القصيدة العربية، وتهدف كذلك للإجابة عن بعض الأسئلة المنبثقة ضمن هذا الإطار المرجعي الذي بيناه، ومنها: هل تناغمت التجربة اللغوية عند شعراء الفقهاء المعاصرين مع هذه المتغيّرات؟ وهل فهموا التجديد وفق هذا المنظور الذي طرحته التجربة الجديدة؟ أم أنهم آثروا الثبات على الشكل القديم في اللغة؟ وما هي مظاهر الثبات والتغيّر فيها؟.

أولا: مظاهر الثبات في التجربة اللغوية عند شعراء الفقهاء المعاصرين:

إن الفقهاء ينظرون إلى اللغة نظرة التعظيم والتشريف؛ فهي لغة القرآن، ولغة الشريعة، وهي المادة الأساسية لبناء واستنباط الأحكام الشرعيّة التي هي من صميم

[1] ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص84، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص187.

* ممن يفرقون بين مصطلحي الغموض والإبهام الناقد عز الدين إسماعيل؛ فالغموض عنده ظاهرة فنيّة، وأما الإبهام فهو تكلف وعجز، وغالبا ما يكون بسبب مشكلة لغوية؛ ينظر: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص189.

[2] مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص124.

عملهم؛ فعلاقتهم بها علاقة خاصّة، ولذلك اهتّموا بها اهتماما كبيرا حتى امتلكوا ناصيتها وسبروا أغوارها، كما ولهوا بالشعر العربي وخاصّة الجاهلي منه؛ فتناولوه حفظا ودراسة، وذلك لما له من أهميّة في فهم معاني القرآن، ولا شك أن لهذا الاهتمام أثره الكبير على تجاربهم الشعرية، وميل بعضهم إلى المحافظة على اللغة التقليدية من حيث اختيار الألفاظ، واستعمالها وقوة دلالتها، وكذا استعمال اللغة المباشرة والتقريرية، وشيوع استخدامهم لأفعال الأمر والنهي، كما حافظوا على التناص في بعض مستوياته... سنحاول أن نتناول هذه المظاهر بشيء من التفصيل.

1- استعمال الألفاظ التقليدية:

إن المتتبع لدواوين شعراء الفقهاء المعاصرين يلحظ استخدامهم للألفاظ التقليدية المستهلكة في الشعر العربي؛ بل ويستخدمها بعضهم بدلالاتها القديمة، كتكرارهم أسماء الحيوانات كمثل الناقة والجمل والخيل والظبي والغزال...، والأسلحة كالسيف والمهند والحسام والرمح...، من هؤلاء نجد الشيخ الهيبة بن ماء العينين يكثر في معجمه اللغوي استخدام الألفاظ التقليدية خاصة في المدح والغزل والوصف، من ذلك قوله[1]:

دُورٌ لِعَبْلَةَ أَقْفَرَتْ أَطْلَالُهَا ... وَاسْتَعْجَمَتْ بُعْدُ الأَنِيسِ وَمَالهَا
وَتَوَالَفَتْ فِيهَا الوُحُوشُ نِعَاجُهَا ... وَعَبَاؤُهَا وَنَعَامُهَا وَغَزَالُهَا
وَتَعَاوَرَتْ بِرُبُوعِهَا مُزْنُ السَّمَا ... تُوكَافَا وَغَزِيرُهَا هَطَّالُهَا*
وَتَعَاقَبَتْ بِرُسُومِهَا بُعْدُ الأَنِي ... سِ الرَّامِسَاتِ جَنُوبُهَا وَشِمَالُهَا
دُورٌ عَهِدْتُ بِهَا عُرُوبًا يَسْتَبِي ... قَلْبَ الحَلِيمِ حَدِيثُهَا وَنِبَالُهَا
تَسْقِي بِنَظْرِ عُيُونِهَا سَقَمًا كَمَا ... يُسْقَى الخَلَائِقُ قُطْبُهَا وَتُفَالُهَا

[1] ديوان الهيبة بن ماء العينين، مرجع سابق، ص35.

* توكافا: من وَكَفَ وَكْفاً ووكِيفاً ووُكُوفاً وتوْكافاً وأَوْكَفَ وتَوَكَّفَ: هطل وقطر؛ ينظر: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (وكف)، ص4908.

نلحظ في الأبيات طغيان الألفاظ التقليدية (دور لعبلة، أطلالها، الوحوش نعاجها، عباؤها، نعامها، غزالها، الرامسات...)، واستخدامها بدلالتها المستهلكة؛ فالشاعر بدأ بوصف الأطلال، وعبر عنها بدور عبلة؛ هذه الدور أقفرت واستعجمت وأصبحت مكانا للوحوش، وهي التي كانت مكان أحبته؛ يستأنس فيها برؤيتهم، وهي صورة تقليدية مستهلكة؛ فكأننا أمام أبيات من الشعر الجاهلي، ولعل السبب يرجع لتنشئته في بيئة بدوية قريبة من بيئة العصر الجاهلي يغلب عليها النقل والتقليد خاصة في الشعر[1]؛ فاستدعى الجمل والناقة والغزال والنعام... بجميع محمولاتها التقليدية في الشعر العربي.

لو وقفنا على لفظة أقفرت التي بنى عليها وصفه للدور؛ فهي توحي إلى القفار وهو الأرض الخالية من الناس والماء والأكل، وهو يريد أن يظهر قيمة ممدوحه؛ فبغيابه تصبح الأرض قفارا خالية لا أنيس بها، فبدأ بالبكاء على الأطلال وكأنّنا أمام قصيدة جاهلية، ثم تحدث عن الغرض الأساسي وهو: المدح (ماء العيون وما العيون وما السما**تاج المعارف والعلوم سجالها)، فاختار هذه الصورة التقليدية (دور لعبلة أقفرت أطلالها) وانتمت الألفاظ إلى نفس الصورة التقليدية التي استخدمها.

يحافظ الشاعر على هذا المنحى في كثير من قصائده؛ فنجده يستدعي في الغزل الظباء في صورتها ودلالتها التقليدية، يقول[2]:

ظِبَاءُ شُمُوسٍ صَائِدَاتِ ذَوِي النُّهَى مُتَيَّمُهُنَّ اليَوْمَ هُو المُتَيَّمُ
تَجَمَّعَ فِيهِنَّ الهَوَى فَاتَّخَذْنَهُ شِرَاكًا لِأَرْبَابِ الهَوَى حَيْثُمَا هُمُ
تَنَازَعْنَ أَيَّامًا مَضَتْ عِنْدَ مَغْرَمٍ وَيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ دَرَى قَطُّ مُغْرَمُ

[1] ينظر: الشعر الموريتاني الحديث، من 1980--- إلى 1995م، دراسة نقدية تحليلية، مباركة بنت البراء (باته)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1997م، ص15.

[2] ديوان الهيبة بن ماء العينين، مرجع سابق، ص44.

ولو تتبعنا القصيدة لوجدنا أنها مليئة بالألفاظ والعبارات التقليدية (ظباء، البازي، ديك، المتيم، مغرم، أرباب الهوى، ربة الأهواء والحسن والجوى، قاضي الحب، يا ليت شعري...)؛ فصورة الفتيات اللاتي شبههن الشاعر بالظباء هي صورة قديمة مستهلكة في الشعر العربي القديم، وطغيان هذه الصورة التقليدية أثّر في اختيار الشاعر لمعجمه الشعري؛ فجاءت الألفاظ بدلالتها التقليدية المستهلكة.

وفي بيتين له يصف محبوبته، ويظهر شدة تعلقه بها، فيشبهها بالغزالة يقول[1]:

غَـزَالَـةُ صَـحْـوٍ إِنَّـنِـي مُـغْـرَمٌ بِـهَـا غَـرَامًـا تَـوَارَى كَـامِـنًـا وَهْـوَ بَـائِـنُ
لَقَدْ قَدَّر اللهُ الـعَـظِـيـمُ غَـرَامَـهَـا عَـلَـيَّ دَوَامًـا وَالـمُـقَـدَّرُ كَـائِـنُ

هذا التشبيه للمحبوبة بالغزالة مستهلك في الشعر العربي، وقد استخدم الشاعر الألفاظ التقليدية ليؤكد تعلقه بمحبوبته؛ من ذلك لفظة (مغرم) وكررها بثلاثة صيغ (مغرم، غراما، غرامها) وهو معنى ظاهر متكرر في تحديد العلاقة بين المتاحبيْن؛ بل إن السامع يشعر بثقلٍ جرّاء هذا التكرار اللفظي. ومع ذلك نلحظ بعض التغيّر في شحنه لفظة الغزالة بدلالة جديدة(غزالة صحو) مما أضاف للصورة دلالات جديدة كشفت قوة مشاعره وأحاسيسه تجاه محبوبته.

وبعد تتبعنا ديوان الشاعر وجدنا أنه يستخدم الألفاظ التقليدية بكثرة في مختلف قصائده*، وهو من الثابت في تجربته الشعرية، ربما يرجع ذلك إلى كثرة محفوظاته للشعر الجاهلي، وإلى تأثره بالبيئة البدوية الشنقيطية التي تقوم على الترحال وفي أثناء ذلك يترك الديار ويتفاعل مع الإبل والخيل والغزال...؛ فتأثر معجمه الشعري بمختلف هذه الألفاظ.

[1] ديوان الهيبة بن ماء العينين، مرجع سابق، ص61.

* ينظر: ديوانه، مرجع سابق، القصائد: ديار عفّت بالملتقى وتغيّرت، ص59، لائمي في التنائي فرط بكاء، ص65، من ذكرى سلمى وهي بوين سلوان، ص71، إن أهل الهوى هم الأحياء، ص72، وغيرها من القصائد؛ والملفت للنظر أن أغلبها كان في غرض الغزل.

هذا المنحى في استخدام الألفاظ التقليدية نجده عند الكثير من شعراء الفقهاء المعاصرين؛ كالشيخ ابن بدران خاصّة في قصائده الغزلية؛ فتجده يشبه المحبوبة بالظبي والغزال ويستعمل لإبراز أحاسيسه ومشاعره كثيرا من الألفاظ المستهلكة، من ذلك قوله[1]:

يَا رَعَى اللهُ ظَبْيَ أُنْسٍ سَبَانِي وَغَدَا فِي تَعْذِيبِ قَلْبِي رَضِيَّا

ونجده يكرر لفظة الظبي في جل قصائده الغزلية (ظبي رماني بالبعاد وملّني[2]، سلّم على الظبي وقل له[3]، ظبي عقول العاشقين له ملك[4]...)، وقد يستخدم لفظة الغزال بنفس الصورة التقليدية كمثل قوله[5]:

بِأَبِي غَزَالًا بِالنَّفَارِ مُعَذِّبِي مِنْ غَيْرِ جُرْمٍ قَدْ أَطَالَ بِعَادَهْ
مَا جَنَّ لَيْلٌ أَوْ تَرَنَّمَ طَائِرٌ إِلَّا وَسَلْبُ الرُّوحِ كَانَ مُرَادَهْ

إضافة إلى لفظة الغزال الذي شبه به محبوبته نجد أن المعجم الشعري يغلب عليه التقليد (معّذبي، ما جن ليل، ترنم طائر، سلب الروح...) فألفاظ الليل والطائر والروح بنفس الصورة التي قدمها هي تشبيهات قديمة مكررة في الشعر العربي.

على هذا المنحى نجد الشيخ البشير الإبراهيمي يصف الطائرة ويشبهها بالفرس* في صورة استخدم فيها كثيرا من الألفاظ التقليدية، ونجد الشيخ الزرقا يشبه القطار بالناقة ويصفه بأوصاف استمدّها من وصف الشعراء القدامى في قصيدة معجمها

[1] ديوانه، مرجع سابق، ص69.
[2] المرجع نفسه، ص70.
[3] المرجع نفسه، ص نفسها.
[4] المرجع نفسه، ص76.
[5] المرجع نفسه، ص81.
* تقدم ذكر القصيدة في غرض الوصف، راجع، ص97.

اللغوي يغلب عليه التقليد*، وكذلك الحال عند الشيخ محمد الخضر حسين في كثير من قصائده نجده يكثر من استعمال الألفاظ التقليدية.

وهكذا لو تتبعنا دواوين الشعراء الفقهاء المعاصرين لوجدنا أن المعجم اللغوي للكثيرين منهم تطغى عليه الألفاظ التقليدية، وهو ما يمكن أن نعتبره من الثابت عندهم، ومرد ذلك في مجمله يرجع إلى الأسباب التي بيناها آنفا.

2- شيوع اللغة المباشرة والتقريرية:

حرص كثير من شعراء الفقهاء المعاصرين على إيصال الفكرة، وتحقيق الغاية والهدف من خلال ما يسمى بمقصديّة* الخطاب؛ فالشعر عندهم يسعى لخدمة الأهداف والغايات التي يريدون تحقيقها والوصول إليها على اختلاف مستوياتها؛ فعلت عندهم النبرة الخطابية واللغة التقريرية في كثير من تجاربهم الشعرية؛ تظهر هذه النزعة في بعض الأغراض الشعرية التقليدية كالمدح والرثاء مثلا، وتكثر عندهم في شعر الدعوة إلى إصلاح مجتمعاتهم وبث القيم والأخلاق، وشعر الحكمة، وقد نجده – وإن كان بدرجة أقل – في شعرهم الوطني وشعر المقاومة...

لقد كان أثر هذا المنحى أن علت النبرة الخطابية واللغة التقريرية في تجاربهم الشعرية مما أثّر على المستوى الفنّي والجمالي، وبقيت اللغة أقرب إلى التقليد والثابت كما عند شعراء الفقهاء قبلهم، وذلك لأن "اللغة تأسست على إبلاغ الفكرة المقصودة بغض النظر عن الطريقة التعبيرية. وهكذا بقيت اللغة محتفظة بمعجميّتها ولم تكتسب دلالات

* تقدم ذكر القصيدة في غرض الوصف، راجع، ص98.

* يقصد بالمقصدية الدلالة والفهم، وتقوم على ضرورة قصد التواصل من قبل المرسل، واعتراف المتلقي بقصد تواصل المرسل، وممن تبنى هذه النظرية كرايس(Paul Grice)(1913-1988م)، وسورل(John Rogers Searle) (1932م- ...)، ينظر: في تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص140 وما بعدها، ص163 وما بعدها.

جديدة"[1]، وإن حاول بعضهم إدخال بعض المصطلحات الجديدة خاصة في الشعر الوطني وشعر الثورة والمقاومة، ولكنها لم تُخرج التجربة اللغوية من حدود الخطابية والتقريرية*.

ولذلك تعتبر هذه النزعة من الثابت في تجاربهم الشعرية خاصة في بعض الأغراض التي أشرنا إليها؛ ففي مرثيّة للشيخ الخليل النحوي(1955-... م)* تظهر فيها النزعة التقريرية، وذلك لأن اهتمامه إيصال الفكرة، وهي تعديد أوصاف المرثي وذكر خصاله وأخلاقه، يقول:[2]

الشَّيْخُ أَحْمَدُ – إِذْ قَضَى – أَفْضَى إِلَى ... مَا كَانَ وَجَّهَ وَجْهَهُ تِلْقَاءَهُ
عَبْدٌ أَحَبَّ لِقَاءَ مَوْلَاهُ، سَعَى ... فَأَحَبَّ مَوْلَاهُ الكَرِيمُ لِقَاءَهُ
رَبٌّ كَرِيمٌ يَحْمَدُ السَّارِي سَرَا ... هُ إِلَى لِقَاه وَصُبْحَهُ وَمَسَاءَهُ
يَعْتَامُ بَيْنَ جَنَانِهِ مَا يَشْتَهِي ... وَيَجُرُّ زَهْوًا حَيْثُ شَاءَ كِسَاءَهُ
وَاللَّهُ أَخْلَفَ مِنْهُ سَادَاتٌ لَنَا ... كَانُوا – وَقَدْ عَزَّ العَزَاءُ– عَزاءَهُ
لَا يَنْحَنِي الرُّكْنُ المَتِينُ تَشُدُّهُ ... أَرْكَانُ مَجْدٍ حَوْلَهُ وَإِزَاءَهُ

---

[1] في تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص39.

* تجلت هذه النزعة الخطابية والتقريرية بوضوح في بعض الأغراض التقليدية كالمدح والرثاء والدعوة إلى الأخلاق وشعر المقاومة والثورة؛ وقد أشرنا إلى ذلك في حديثنا عن هذه الأغراض الشعرية، راجع، المدح، ص51، الرثاء، ص69، شعر الدعوة والأخلاق، ص122، شعر المقاومة، ص161، الشعر الوطني، ص184.

* من أبرز رجالات العلم والفكر والأدب والشعر الموريتانيين، ولد في بارينا بموريتانيا، تلقى علوم الدين واللغة بالمحاظر الموريتانية، شغل العديد من المناصب العلمية والسياسية، منها: مديرا عاما للمؤسسة الوطنية للصحافة والنشر بموريتانيا 1980م، ومديرا للإعلام والعلاقات الخارجية 1982م، وخبيرا في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم منذ 1987م، وغيرها من المناصب، له مؤلفات علمية وأدبية منها: نماذج من الشعر الموريتاني المعاصر، بلاد شنقيط المنارة والرباط، موسوعة التربية الإسلامية (بالاشتراك) وغيرها من الأعمال، ينظر ترجمته في: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002م، كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1424هـ، 2003م، ج02، ص335.

[2] قصيدة أرح القوافي، من موقعه الرسمي على شبكة الانترنت،
http://www.khalilennahoui.com/?q=%D8%A3%D8%B1%D8%AD%D8%A7%D9%84%D9%82%D9%88%D8%A7%D9%81%D9%8A دون تاريخ نشر، تاريخ الرفع: 2024/08/04، الساعة: 18:40 مساء.

اللَّـهُ يَـحْفَظُـهُـمْ، وَيَـجْـمَـعُ شَـمْـلَـهُـمْ وَيُـعَـجِّـلُ الـشَّـافِي المُجِيبُ شِـفَـاءَهُ
وَيُـدِيـمُـهُـمْ نُـــورًا يَـزِيــدُ تَـوَهُـجًـا مَـهْـمَـا أَرَادَ مُـكَـابِـــرٌ إِطْـــفَـاءَهُ
لِـيَـظَـلَّ ذَاكَ الـسِّـــرُّ فِـيـنَـا سَـارِيًـا ويَـظَـلَّ يَـضْـرِبُ فِي الرِّحَابِ خَبَاءَهُ
قَبَسًا حِـجَـازِيُّ الـمَـدَى، بِـالمُـجْتَبَى يَـحْبُـو فَيُضْعِفُ نَـوْلَــهُ وَحَــبَـاءَهُ
وَيَكُونُ مِنْ عَـهْـدِ الـصَّـلَاةِ عَلَيْهِ فِـي آمَـادِهَـا أَلِــفَ الـــوِصَـالِ وَبَـــاءَهُ

فاللغة التقريرية ظاهرة في الأبيات من خلال المبالغة في تصوير خصال المرثي بعبارات تقليدية (عبد أحب لقاء مولاه، أحب الكريم لقاءه، يعتام بين جنانه ما يشتهي، يجر زهوا حيث شاء كساءه...)؛ فقد كان لطغيان هذه اللغة غياب صوت الشاعر وبرودة في المشاعر والأحاسيس، وذلك لأنه عبّر بلغة جاهزة وصور تقريرية بعيدة عن الخيال الفني.

يكثر هذا المنحى في شعر الشيخ الخليل النحوي في غرضي المدح والرثاء في قصائد كثيرة منها: (سعيد عطر حياة، لو انفجر القلب الشجي، مني إلى ألق في ليلنا الساجي...)[1].

كذلك الحال عند الشيخ محمد رشيد رضا في كثير من مدائحه ومراثيه؛ فقد اتّبع فيها المنحى التقليدي واستعمل فيها اللغة الخطابية والتقريرية، من ذلك قوله[2]:

هُوَ المَنُونُ فَقَصِّرْ دُونَهُ الأَمَلَا لَا حَـــوْلَ لِـلْـخَـلَاصِ مِـنْـهُ وَلَا
وَلَا تَـغُـرَّنَّـكَ الـدُّنْـيَـا بِـزُخْـرُفِـهَـا فَإِنَّـهَـا كَـخَـيَـالٍ عِـنْـدَ مِـنْ عَـقِـلَا
أَوْ كَالـهَـشِـيمِ إِذَا مَـا الذَّارِيَـاتُ أَتَتْ تَـذْرُوهُ قَـدْ ضَـرَبَ الرَّحْمَنُ ذَا مَـثَـلَا

هذه الأبيات عدها الشاعر من شعره التقليدي، يقول: "فهذا أسلوب وعظها ويشبه أسلوب مدح الفقيد، وأما معانيها فهي تقليد للمراثي من المبالغة في المدح بما

[1] ينظر: موقعه على شبكة الإنترنت، مرجع سابق، تاريخ الرفع، 2024/08/05، الساعة: 01:06 صباحا.
[2] المنار والأزهر، محمد رشيد رضا، مكتبة المنار، مصر، دط، 1352هـ، ص181. ينظر: السيد محمد رشيد رضا حياته وأدبه، مرجع سابق، ص231.

يقصد به حسن اللفظ ومناسبته لصنف الممدوح ومركزه الاجتماعي دون مطابقته للواقع أو عدمها"[1]، ولذلك كثر في معجمه اللغوي الألفاظ التقريرية واللغة المباشرة(هو المنون قصر دونه الأملا، لا حول للخلق منه، لا تغرنك الدنيا، كخيال عند من عقلا كالهشيم...).

وفي قصيدة رثى فيها شيخه محمود نشابه يحافظ على هذا المنحى من استعمال النبرة الخطابية واللغة التقريرية في محاولته لإبراز صفات المرثي وذكر خصاله، يقول[2]:

شَيْخُ الشُّيُوخِ إِمَامُ العَصْرِ أَوْحَدُهُ ... وَوَارِثُ المُصْطَفَى فِينَا وَنَائِبُهُ
فَلَكُ الطَّرِيقَةِ أَوْ دَارُ الحَقِيقَةِ فِي ... يَمِّ الشَّرِيعَةِ رَاسِيهِ وَرَاسِبُهُ
وَمَرْجِعُ الكُلِّ فِي حَمْلِ النُّصُوصِ وَفِي ... حَلِّ العَوِيصِ إِذَا أَعْيَتْ مَصَاعِبُهُ
رَبُّ الحَقَائِقِ كَشَّافُ الدَّقَائِقِ مَحْمُودُ ... الخَلَائِقِ مَنْ جَلَّتْ مَوَاهِبُهُ
مَنْ حَلَّقَتْ هَامَةُ الأَفْلَاكِ هِمَّتُهُ ... وَزَاحَمَتْ مَنْكِبَ الجَوْزَا مَنَاكِبُهُ
مَنْ لَا تَحُدُّ بِتَعْرِيفٍ مَعَارِفُهُ ... وَلَيْسَ تُحْصَى بِتَنْقِيبٍ مَنَاقِبُهُ
مَنْ كَانَ عَنْ خَشْيَةٍ للهِ مُنْكَسِرًا ... وَلَانَ عَنْ رِفْعَةٍ لِلنَّاسِ جَانِبُهُ
مَنْ أَحْيَتِ السُّنَّةَ الغَرَّا مَآثِرُهُ ... وَأَقْنَتِ البِدْعَةَ السَّوْدَا قَوَاضِبُهُ
وَمَا قَضَائِبُهُ إِلَا يَرَاعَتُهُ ... وَالكُتْبُ كَمْ أَلَّفَتْ مِنْهَا كَتَائِبُهُ

فالأبيات سيقت بنبرة خطابية طغت عليها اللغة التقريرية؛ "فلا ترى فيها إلا أوصافا متراكمة، بصورة تقريرية خالية من الخيال الشعري، علاوة على ما فيها من المبالغات المسرفة في كل شيء، فشيخه شيخ الشيوخ، وفلك الطريقة، ودرّ الحقيقة، ويم الشريعة ومرجع الكل، وصاحب همّة تحلق هامة الأفلاك، ومعارفه ليس لها

[1] المنار والأزهر، مرجع سابق، ص181.

[2] مجلة المنار، ج03، المجلد21، 10 ذو الحجة 1338هـ، سبتمبر 1920م، ص156.

حدود"[1]، ولذلك غاب صوت الشاعر ولم يحفل بالتعبير عن أحاسيسه ومشاعره لأنه جعل صوب اهتمامه نقل الفكرة للمتلقي، كتعديد خصال المرثي وإبراز مكانته العلمية والاجتماعية...

على هذا المنحى سار الكثير من شعراء الفقهاء المعاصرين، مما يمكن عدّ هذا المنحى من الثابت في تجاربهم الشعرية؛ فمن خلال التتبع لبعض دواوينهم الشعرية* ظهر جليا شيوع النبرة الخطابية واللغة التقريرية، ولعل مردّ ذلك اهتمامهم بإيصال المعنى دون الالتفات كثيرا إلى الفنيّة والجمالية، واهتمامهم بالوعظ والإرشاد، وإخلاصهم الصادق ورغبتهم في إصلاح مجتمعاتهم[2]، وهذا التوجه أثّر على الجانب الفني، وشوّه التجربة الشعرية من حيث كشفها لمشاعرهم وأحاسيسهم وإبراز مواقفهم الذاتية.

3- استعمال أفعال الأمر والنهي:

كثر استعمال الفعل في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين، ولا شك أن لذلك دلالاته التعبيرية والرمزية؛ فهو يعدّ "عنصرا أساسيا من بين العناصر التي تعمل على بناء الجملة في اللغة العربية... إذ يمثل طرفا اسناديا في الكلام"[3]، ومادة لغوية ثرية يُعبّر به عن الأحداث التي جرت في أزمنة مختلفة[4].

---

[1] السيد محمد رشيد رضا حياته وأدبه، مرجع سابق، ص ص232، 233.

* شملت الدراسه في هذا المبحث زهاء عشرة دواوين شعرية لشعراء مختلفين، ومما يلاحظ أن اللغة التقريرية والنبرة الخطابية تكثر عندهم في غرضي المدح والرثاء خاصة، وربما يرجع ذلك إلى حفاظهم – في الغالب – على منحى الشعراء القدامى في هذين الغرضين.

[2] ينظر: شعراء الفقهاء نشأته وتطوره حتى نهاية العصر العباسي الأول، مرجع سابق، ص151.

[3] الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، صفيّة مطهري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003م، ص162.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

وقد عرّف الفقهاء والأصوليون الفعل بتعاريف خرجوا بها عن النحويين؛ فنجدهم ينكرون دلالة الفعل عن الزمن؛ فهو عندهم " كلمة تنبئ عن حركة المسمّى فقط ولا علاقة لها بالزمن"[1]، وقد تأثرت تجاربهم الشعرية بهذا المفهوم من خلال كثرة استعمالهم لفعلي الأمر والنهي متأثرين بصيغة "افعل" و"لا تفعل" كما قرّرها الأصوليون* وخاصة في بعض الأغراض التقليدية كشعر الدعوة إلى الأخلاق وشعر الزهد والحكمة والشعر الوطني والثوري...

ففي تجربة الشيخ مصطفى الغلاييني يظهر جليا هذا المنحى؛ فقد كثر عنده استعمال أفعال الأمر والنهي بنسب متفاوتة، ومما يلاحظ أنه جنح إلى استخدام الأمر أكثر من النهي، وعلى مستوى الأغراض الشعرية لاحظنا كثرة استعماله لهذه الأفعال في شعره الوطني، من ذلك قوله[2]:

يَا شَبَابَ العُرْبِ هُبُّوا لِلْعُلا وَانْتَضُوا لِلْمَجْدِ مَاضِي الشَّمَمِ
وَارْكَبُوا الهَوْلَ، وَهُزُّوا الأَسَلَا وَاكْتُبُوا سِفْرَ المَعَالِي بِالدَّمِ
أَقْدِمُوا، فَالمَجْدُ يَدْعُو، وَالمُنَى تُجْتَنَى بِالفِعْلِ لَا بِالكَلِمِ
مَنْ يَرُمْهَا خَاضَ أَمْوَاجَ العَنَا وَالرَّدَى يَنْهَل فَيْضَ الدِيَمِ

ففي هذه الأبيات الأربعة فقط من القصيدة كرر فعل الأمر ست مرّات (هبّوا، انتضوا، اركبوا، اكتبوا...) وهكذا يبني الشاعر قصيدته على فعل الأمر؛ وذلك لأن

[1] الزمن في القرآن الكريم، دراسة دلالية في الأفعال الواردة فيه، بكري عبد الكريم، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2000م، ص30، وقد ناقش هذه المسألة كثير من الأصوليين منهم الآمدي، ينظر كتابه، الإحكام في أصول الأحكام، علق عليه، عبد الرزاق عفيفي، دار الصميعي للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط01، 1464هـ، 2003م، ج02، ص160 وما بعدها.

* الأمر عند الفقهاء والأصوليين هو"صيغة الفعل بشرط إرادات ثلاث، إرادة إحداث الصيغة، وإرادة الدلالة بها على الأمر، وإرادة الامتثال"، ينظر: الزمن في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص37، الإحكام في أصول الأحكام، مرجع سابق، ج02، ص160 وما بعدها، ولا شك أن هذا الاهتمام به له أثره على الشعراء منهم؛ من خلال كثرة استعمالهم له في تجاربهم الشعرية في مختلف أغراض الشعر.

[2] ديوانه، مرجع سابق، ص ص45، 46.

الشاعر يدعو شباب أمته لطلب العلا والمجد؛ فسيطرة الفكرة التي يريد ايصالها إلى المتلقي جعله يلح في دعوته من خلال تكراره لفعل الأمر، ولأنّ دلالة الأمر عند الفقيه للوجوب يبدو تأثر الشاعر بهذا المعنى جليّا في الأبيات؛ فهو يرى بأن دعوته أمر واجب على أبناء أمته للدفاع عنها ومجابهة أعداءها؛ فقد كثرت العبارات الدالة على ذلك منها: (اركبوا الهول، جرّدوا عَضْبَ الشَّبا، شدّدوا العزم، وادفعوا عن داركم...) ولعل كثرة هذا التكرار له دلالته في تجربة الشاعر؛ فهو يظهر اخلاصه في دعوته لأمته، وصدق مشاعره وأحاسيسه تجاهها، ومع ذلك فإن طغيان فعل الأمر قد أثَّر على المستوى الفني للقصيدة من خلال استعمال الخطاب المباشر وعلو النبرة الخطابية؛ مما خفت معه صوت الشاعر فلم يحفل كثيرا بإبداء مشاعره وأحاسيسه تجاه هذا الموقف الذي عايشه.

حافظ الشاعر على هذا المنحى في أغلب قصائده الوطنية؛ ففي قصيدته "الأكرمان" طغى فعل الأمر على باقي الأفعال، يقول[1]:

إِنْهَضْ إِلَى السَّيْفِ إِنْ جَارَ العَدُوُّ فَمَا ... أَرْعَى لِحَقٍّ مِنَ الصَّمْصَامَةِ الخَذِمِ
فِي حَدِّهِ الجِدُّ، إِنْ يَهْزِلْ أُلُو ضَعَةٍ ... لَمْ يَعْرِفُوا المَجْدَ إِلَّا فِي لُغَى الكَلِمِ
ظَنُّوا الحَيَاةَ سُكُونًا فِي مَضَاجِعِهِمْ ... فِي أَرْغَدِ العَيْشِ، فِي بَحْبُوحَةِ النِّعَمِ
هُبُّوا إِلَى السَّيْفِ، فَالأَخْطَارُ مُحْدِقَةٌ ... وَاسْتَحْقِرُوا المَوْتَ، إِنَّ المَجْدَ فِي الأَلَمِ
وَأَجْمِعُوا الأَمْرَ؛ لَا يُلْمِمْ بِجَمْعِكُمْ ... تَفَرُّقُ الرَّأْيِ بَيْنَ النُّورِ وَالظُّلَمِ

بداية الشاعر بفعل الأمر له دلالته في محافظته على بناء القصيدة على هذا المنحى، كما له دلالته الوجدانية؛ فهو يخاطب كل عربي بالنهوض (هبوا؛ فأمتكم أمست على خطر، ما قيمة المرء لم يألم لأمته؟...) وكأنه قريب منه يسمع خطابه فيأمره بالدفاع والذود عن أمته، ويؤكد على دعوته بتكراره لفعل الأمر (إنهض، هبّوا، أجمعوا، استحقروا،

[1] ديوانه، مرجع سابق، ص64.

عش، مت...) ومما يلاحظ أن هذه الأفعال استعملها مفردة ليوحي بأن الدفاع عن الأمة واجب على كل عربي، كما أن هذه الأفعال تنتمي إلى حقل دلالي واحد يحيل إلى الثورة والمقاومة ورفض الظلم والطغيان الذي تعاني منه الأمة.

لو تتبعنا ديوان الشاعر لوجدنا طغيان فعل الأمر في كثير من القصائد من ذلك: (أنشودة الفتيان[1]، إلى النهوض[2]، ذكرى غريب الديار[3]، في سبيل الوطن[4]، لا بد للورد من صدر[5]...)؛ والملاحظ أن معظمها في الشعر الوطني، وهو يؤكد أن الشاعر عاش موقف الاستعمار ومعاناة أبناء أمته من ظلم المحتل؛ فأراد أن يثيرهم للنهوض والثورة في وجه المستدمر، وأمام طغيان هذا الموقف لم يحفل الشاعر كثيرا بالجوانب الفنيّة لأن اهتمامه إيصال الفكرة للمتلقي؛ ولتأكيده على دعوته استعمل فعل الأمر وكرره في الأبيات، وفي جميع هذه القصائد استخدم فعل النهي بنسب أقل، وكلها تصب في نفس المنحى – غالبا– من طغيان الفكرة على الجانب الفني.

هذا الثبات في استخدام هذه الأفعال نجده كذلك في تجربة الشيخ زكي الدين إبراهيم؛ خاصة في شعر الدعوة الإسلامية والزهد والأخلاق والحكمة، وقد نجده في شعر الهجاء، وكثيرا ما استخدمها في أسلوب السخرية والتهكم، من ذلك قوله[6]:

إِذَا شِئْتَ إِثْرَاءً سَرِيعًا بِلَا عَنَا فَقَبِّلْ ثَرَى (البِتْرُولْ) وَاسْجُدْ لَهُ وَفِ
وَهَذِّمْ جِدَارًا لِلتَّصَوُّفِ قَائِمًا وَشَوِّهْ تُرَاثَ العَارِفِينَ وَاجْحِفِ
وَأَنْكِرْ وَلَاءَ الأَوْلِيَاءِ وَفَضْلَهُمْ وَفِي ذَمِّهِمْ فَاجْهِدْ وَحَدِّثْ وَصَنِّفِ

[1] ديوانه، مرجع سابق، ص41.
[2] المرجع نفسه، ص55.
[3] المرجع نفسه، ص91.
[4] المرجع نفسه، ص122.
[5] المرجع نفسه، ص124.
[6] ديوان البقايا، مرجع سابق، ج01، ص107.

وَإِنْ شِئْتَ أَنْ تُدْعَى إِمَامًا وَمُصْلِحًا تَوَقَّحْ عَلَى كُلِّ الأَئِمَّةِ وَاهْرِفِ!!
وَجَاهِرْ (شُعُوبِيًّا) وَفَرِّقْ وَلَا تَخَفْ وَبِالعُرْبِ (لَا الإِسْلَامِ) قُمْ نَادِ وَاهْتِفِ
يُصَبُّ عَلَيْكَ (المَالُ) صَبًّا وَإِنْ تَشَأْ مَزِيدًا فَسُبَّ (المُصْطَفَى) ثُمَّ فَلْسِفِ

فهذه الأبيات من قصيدة طويلة أقامها الشاعر على فعل الأمر؛ فقد كرره في الأبيات الست هذه تسعة عشر مرّة، وعلى مستوى القصيدة التي بلغ عدد أبياتها خمسة وثمانين بيتا مقسمة إلى تسعة مقاطع تكرر فعل الأمر فيها ثلاثة وثلاثين مرّة، ولم يستعمل النهي في القصيدة.

ولعل تكراره لفعل الأمر تلائم مع حضور أسلوب الاستفهام للدلالة على التهكم والسخرية؛ فهو يسخر ممن تعرّضوا له في بعض الصحف[1]؛ فجاءت الأبيات لبيان موقفه وبث مشاعره وأحاسيسه، ومع كثرة تكراره لفعل الأمر فإن صوت الشاعر حاضر بقوة في الأبيات؛ فقد تكرر ضمير المتكلم في القصيدة خمسة وتسعين مرّة وهذا يؤكد على اخلاص الشاعر لتجربته، ولعل التمازج بين استخدام فعل الأمر وطغيان ضمير المتكلم يعكسان حالتين عاشهما الشاعر؛ حالة سيطرة الفكرة من خلال بيان دعوته ومنهجه وايصال قناعاته للمتلقي، وحالة وجدانية شعورية عكست مشاعره وأحاسيسه وآهاته جرّاء الظلم الذي تعرّض له.

استخدام أفعال الأمر والنهي من الثابت في تجربة الشيخ في كثير من قصائده؛ ففي قصيدته "المبتهجة"* طغى فعل الأمر على باقي الأفعال، يقول[2]:

بَشِّرْ بِالسَّاحَةِ كُلَّ نَجِي وَتَحَرَّ الدَّرْبَ وَلَا تَعُجِ

[1] ينظر: ديوان البقايا، مرجع سابق، ج01، ص103.

* هذه القصيدة عارض بها الشاعر بعض القصائد التي اشتهرت في الشعر الصوفي؛ ومنها: قصيدة ابن النحوي ومطلعها: اِشْتَدِّي أَزْمَةُ تَنْفَرِجِي** قَدْ آَذَنَ لَيْلُكِ بِالْبَلَجِ، وقصيدة البكري ومطلعها: قُمْ نَحَوَ حِمَاهُ وَابْتَهِجْ**وَعَلَى ذَاكَ المُحَيَّا فَعُجْ، وغيرها من القصائد، ينظر: المرجع نفسه، ص84.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

قَـدْ لَاحَ الـفَـجْـرُ فَـحَـيَّ عَلَـى نَـفَـحَـاتِ الـفَـجْـرِ الـمُـنْـبَـلِـجِ
وَانْشُـدْ بِـالـحَـانِ عَلَـى الأَلْـحَـانِ وَقُـمْ فَـاشْـرَبْ وَاطْـرِبْ وَهِـجِ
(سِينَـاءُ) طَـوَى أَسْـرَارَ (طُـوَى) (فَـاخْـلَـعْ نَـعْـلَـيْـكَ) بِـهْ وَلِـجِ
فَـإِذَا آنَـسْـتَ (الـنَّـارَ) فَـذَاكَ الـنُّـورُ فَـصَـلِّ وَأَنْـتَ رَجِـي

فهذه القصيدة من الشعر الصوفي، وقد بلغ عدد أبياتها خمسين بيتا، وقد طغى عليها استخدام الشاعر لفعل الأمر؛ فقد كرره ثلاثة وأربعين مرّة (بشّرْ، تحرّ، انشدْ، حيَّ، قمْ، اشربْ، اطربْ...) والنهي مرة واحدة(لا تخش العذل)، والملاحظ في القصيدة ثبات الشاعر على المزاوجة بين فعل الأمر وحضور ضمير المتكلم؛ فقد كرره – أي ضمير المتكلم– ستة وخمسين مرة؛ فهو يدعو إلى فكرة ملئت كيانه ووجدانه وآمن بها ولذلك يدعو من يسمعه إلى اتباع طريقه، فعبر عن ذلك بفعل الأمر والذي يوحي بشدة إلحاحه وصدقه وإخلاصه في دعوة المتلقي، كما كشف عن حقيقة هذه المشاعر والأحاسيس من خلال تكرار ضمير المتكلم.

كما سيطرت الألفاظ والعبارات الصوفية على القصيدة من ذلك(الأرواح، قدس الرب، ثب بالحب، جاهد، شاهد، قطب الحضرة، الغوث، غبت، ذبت، تُعَبَّ الخمر مقدّسة...)، ولعل حضورها منح القصيدة بعدا فلسفيا؛ فالشاعر يطرح تجربته ورؤيته في علاقته بالله والوجود والحياة، ولذلك نلحظ حضور الغموض في كثير من العبارات والصور المبثوثة في القصيدة من ذلك قوله:(في ليلة قدري وشهودي، عاينت به غيب وجودي، نوديت فغبت وذبت وتبت، عروجي من مرقى العرج...)؛ فهي صور تعكس تجليات الصوفي في الحب الإلهي ومشاهد الحضور والغياب والوجود والعدم والعروج والنزول...، وتكشف عن مشاعر وأحاسيس الشاعر في تجربته الصوفية، ومحاولة إيصال الفكرة إلى المتلقي؛ كل ذلك من خلال استخدام فعل الأمر مع حضور ضمير المتكلم.

بالإضافة لحضور فعل الأمر في التجربة الشعرية عند الشيخ زكي الدين إبراهيم نجد استخدامه فعل النهي كمثل قصيدة (المريض المبتهل)[1]، وقصيدة (لا تلمني)[2] وغيرها من القصائد في مختلف أغراض الشعر.

وبالدراسة لدواوين شعراء الفقهاء المعاصرين وجدنا أن حضور أفعال الأمر والنهي يمكن أن نعدّه من الثابت في تجاربهم الشعرية*، والملاحظ أن معظمهم استخدموها في شعر الدعوة الإسلامية والأخلاق والحكمة والشعر الوطني والشعر الثوري، وهناك من استعملها في الأغراض التقليدية كالمدح والرثاء والهجاء...

من الملاحظ أن طغيان أفعال الأمر والنهي قد أثّر على الجوانب الفنية لتجاربهم؛ فسيطرت الفكرة على المشاعر، وعلت النبرة الخطابية واللغة التقريرية، وخفت صوتهم الذاتي؛ فلم يحفلوا كثيرا بنقل مشاعرهم وأحاسيسهم الذاتية، ومع ذلك رصدنا بعض التغيّر في هذا المنحى كتجربة الشيخ زكي الدين إبراهيم؛ فإنه استطاع أن ينقل مشاعره وأحاسيسه مع كثرة استعماله لأفعال الأمر والنهي، تجلّى ذلك من خلال حضور ضمير المتكلم بشكل لافت في قصائده مع كثرة استعماله لأفعال الأمر والنهي.

[1] ينظر: ديوان البقايا، مرجع سابق، ج01، ص42.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ج02، ص108.

* شملت الدراسة بعض دواوينهم الشعرية مثل: ديوان المسلمون قادمون، مرجع سابق، راجع مثلا القصائد: جيل الصحوة، ص39، نصيحة، ص44، تهنئة ودعاء العطر والندى، ص56، التحدي الجديد، ص69. ديوان الشيخ محمد سالم بن محمد الأمين المجلسي، مرجع سابق، قصيدة: تحقق ولا تجعل نصيحة صادق، ص09، واذكر رجالا عاهدوا الله، ص27. بغية المريدين السائرين وتحفة السالكين العارفين، مرجع سابق، قصيدة، تائيّة الورد الشريف، ص27، التائية الكبرى، ص29، داليّة في فضائل الاسم الأعظم، ص48، وغيرها من القصائد المبثوثة في دواوينهم الشعرية.

4- التناص (intertextualite)*:

لقد كان لأبحاث ودراسات الباحث الروسي ميخائيل باختين دور بارز في انفتاح النص كردٍّ على البنيوية التي جعلت النص بنية منغلقة على ذاته؛ فمهد بذلك لرؤية جديدة لانفتاح النص وتفاعله مع نصوص أخرى، وصولا لانبثاق مصطلح "التناص".

ولعل الباحثة جوليا كرستيفا(Julia Kristeva) أول من تطرق لهذا المفهوم وأجرت عليه عمليات إجرائية لافتة في دراستها الشهيرة "ثورة اللغة الشعرية"[1] مستفيدة من الأبحاث التي قدمها باختين (Mikhaïl Bakhtine)، لينفتح المفهوم بعدها أمام الدارسين؛ فتناولوه كل بحسب رؤيته واتجاهاته النقدية والفكرية...

وبذلك اختلفوا في وضع مفهوم محدد له، وإن كانت المفاهيم ترجع في مجملها إلى العلاقة بين نص ونص آخر، ومرد التباين بينهم في تحديد هذه العلاقة وانفتاحها على النظريات المعرفية الأخرى خارج النصوص كنظرية القراءة والتلقي مثلا، ومن بين هذه المحاولات التي سعت لإيجاد مفهوم محدد للتناص نذكر تعريف جوليا كرستيفا "بأنه تحويل النصوص une permutation de texte"[2]؛ فهو" فضاء

---

* عرف التناص في النقد العربي القديم بمصطلحات كثيرة منها: التضمين، والسرقة، والانتحال، والمعارضة، والإغارة، والسطو، وتلفيق المعنى، وتناولوه بالدراسة والتحليل؛ كالجرجاني في "الوساطة بين المتنبي وخصومه"، والشيخ يوسف البديعي في "الصُّبح المُنبي عن حيثيّة المتنبّي"، وأبي علي محمد بن الحسن الحاتمي في رسالتيه: "الحاتميّة" و"الموضّحة"، ينظر: أدونيس منتحلا، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط02، 1993م، ص13 وما بعدها. التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجا، حصة البادي، دار كنوز المعرفة العلميّة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 1430هـ، 2009م، ص26 وما بعدها.

[1] ينظر: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري، شربل داغر، مجلة فصول، العدد01، 01 يناير 1997م، ص127، مدخل إلى التناص، ناتالي بييقي- غروس، تر، عبد الحميد برايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، دط، 1433هـ، 2012م، ص11.

[2] مدخل إلى التناص، مرجع سابق، ص14.

نص عدد من الملفوظات مستمدّة من نصوص أخرى تتقاطع ويلغي بعضها بعضا"[1] وفي كتابها "في أبحاث من أجل تحليل سيميائي" "Recherches pour une sé-manalyse" تعرفه بقولها: "التناص هو تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى"[2]، وفي تعريف آخر تضيف مصطلح "التعديل" في محاولة لضبط مفهومه وكتبت بأن "التناص هو التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص أخرى"[3]. وهي بذلك ركزت على فهمها للتناص على ركيزتين أساسيتين وهما "العلاقة" و"التعديل"[4] وسنجد تأثير هذين المصطلحين على تعاريف من جاء بعدها.

وعرفه لورون جيني(Lauront Jenny): بأنه: "الحديث بلغة حيث مفرداتها تمثل مجموع النصوص الموجودة"[5].

في حين نجد ميخائيل ريفاتير(Michael Riffaterre) قد حاول أن يقدم مفهوما مخالفا له من خلال ربطه بنظرية التلقي؛ فهو يجعل القارئ أساس العلاقة بين النصوص؛ فقد عرفه بقوله: "التناص هو التلقي عن طريق القارئ للعلاقة بين عمل وأعمال أخرى التي سبقته أو تلته، هذه الأعمال الأخرى تشكل مناص الأول"[6].

ونجد جيرار جنيت يعرفه بأنه " علاقة حضور مشترك بين نصين أو أكثر... وفي الأغلب بالحضور الفعلي لنص ضمن نص آخر"[7]، وهو مفهوم يتقاطع إلى حد كبير مع المفاهيم السابقة في كون التناص يتأسس ضمن العلاقة بين نص ونص

[1] مدخل إلى التناص، مرجع سابق، ص14.
[2] أدونيس منتحلا، مرجع سابق، ص34.
[3] المرجع نفسه، ص نفسها.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.
[5] مدخل إلى التناص، مرجع سابق، ص16.
[6] المرجع نفسه، ص21.
[7] المرجع نفسه، ص18.

آخر، والتناص عند جيرار جنيت يبنى على خمسة أصناف للعلائق النصية: أولها التناص من خلال شكليه الصريح وهو الاستشهاد، والأقل صراحة وهو السرقة، والثاني النص الموازي، والثالث الوصف التناصي، والرابع النصيّة الواسعة، والخامس النصيّة الجامعة[1].

وأما في الخطاب النقدي العربي فقد شاع مصطلح "التناص" بين الدارسين وتعددت المحاولات في ضبط مفهومه؛ فنجد الباحث محمد مفتاح يستخدم هذا المصطلح ويقدم له تعريفا بقوله: "التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[2]؛ فهو بذلك امتداد للمفهوم الغربي كما عند كرستيفا ورفاتير وجنيت وغيرهم.

قسم محمد مفتاح أشكال التناص إلى التناص الضروري والاختياري، وتحدث فيه عن نوعين أساسيين وهما: المحاكاة الساخرة (النقيضة) والمحاكاة المقتضية (المعارضة)، كما تحدث عن التناص الداخلي والخارجي، وبيّن بأنّ عمل الكاتب أو الشاعر هو إعادة كتابة أعمال سابقيه في حدود من الحرية، سواء أكان ذلك العمل له أو لغيره[3].

وأما محمد بنيس فإنه استخدم ترجمة" التداخل النصّي"[4]، وحاول إيجاد حدوده المفاهيمية؛ فقد اعتبر في أثناء تعريفه "للنص الغائب" بأنه نص تلتقي فيه نصوص

[1] ينظر: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3 الشعر المعاصر، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط03، 2001م، ص187.

[2] تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص121.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص122، 124، 125.

[4] ينظر: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، مرجع سابق، ص183.

أخرى، وعرّف النص الشعري بقوله: "هو مجموعة من النصوص"[1]، وهو "إعادة كتابة وقراءة لهذه النصوص الأخرى اللامحدودة، يمكن أن تحول النص إلى صدى أو تغيير أو اجترار"[2].

ويبدو أن بنيس من خلال مقاربته هذه ينحو على "خطة جنيت في تناول النص الشعري، ولا سيما على مصطلحه "النص الغائب" –أي الذي يتم استحضاره وتحويله في الممارسة النصية–"[3]، وفي أثناء تقديمه لآليات التناص والتي حددها في ثلاث مستويات وهي: الاجترار والامتصاص والحوار[4]؛ فإنه اتبع الآليات التي قدمها جيرار جنيت وغيره متمثلة في الاقتباس والإحالة والإيحاء[5]، وربما يمكن استبدالها بأليات جنيت؛ و"ذلك لسبب بسيط وجوهري أيضا وهو تلاقي إصدار أحكام قيمة من جهة، ولأنها آليات منهجية دقيقة من جهة ثانية، ناهيك على أنها تؤدي نفس الغرض بشكل منهجي وعلمي ينأى عن إطلاق الأحكام القيمية"[6]، ومع ذلك فإن مقاربات محمد بنيس تُعدّ من أولى الدراسات الجادّة التي ساهمت في انفتاح الخطاب النقدي العربي على "نظرية التناص".

ويقدّم الباحث عبد الواحد لؤلؤة في مقالة بعنوان "من قضايا الشعر العربي المعاصر، التناص مع الشعر الغربي" تعريفا للتناص مفضلا استخدام مصطلح"

---

[1] ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط02، 1985م، ص251.

[2] المرجع نفسه، ص ص251، 252.

[3] التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري، مرجع سابق، ص130.

[4] ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مرجع سابق، ص253.

[5] ينظر: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، أحمد العواضي أنموذجا، عصام حفظ الله حسين واصل، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 1431هـ، 2011م، ص23.

[6] المرجع نفسه، ص نفسها.

التناصص" على وزن تفاعل[1] بأنه: "تداخل النصوص ببعضها عند الكاتب، والشاعر بخاصّة، طلبا لتقوية الأثر، أو توسعا في القول بالإحالة على نصوص أخرى"[2]، وقد أكد على أن التناص موجود في النقد العربي القديم في شكل "التضمين"، وبأن الشاعر العربي لم يكن ميالا إلى التضمين لأنه اعتراف بتفوق الآخر، ويبدو أن الباحث انتهج رؤية تقليدية في مقاربته لتحديد مفهوم التناصص/ التناص مستندا على آراء حازم القرطاجني، كما أكد أن التضمين قديم في النقد الغربي مستشهدا بأعمال إليوت وخاصة قصيدته "الأرض اليباب" مبيّنا بأن إليوت قدّم مفهوما للتناص بصورته الحديثة، والتي كان لها تأثيرها في النقد الغربي والعربي على السواء[3].

إن هذه الآراء وغيرها تؤكد على أهمية التناص كوسيلة للتواصل، بحيث لا يمكن أن تحصل قصدية أي خطاب لغوي بدونه[4]، وكطريقة فعالة في تحليل النصوص –خاصة الشعرية–؛ فالشاعر الحاذق إذا استطاع توظيف التناص جدير بأن يضيئ للمتلقي جوانب كثيرة في الذات الإنسانية في علاقاتها المتشابكة بالبيئة والمحيط الإنساني[5]، ويؤثث تجربته الشعرية ويكشف عن دواخله الإنسانية والذاتية؛ فالتجربة لها هيمنتها في علاقة النصوص ببعضها البعض، وفي أثناء سيطرة المشاعر والأحاسيس يستحضر الشاعر نتاج من سبقه ممن يشترك معه نفس المشاعر والأحاسيس سواء أكان ذلك بقصد أو عن غير قصد.

---

[1] ينظر: أدونيس منتحلا، مرجع سابق، ص101.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص102 وما بعدها.

[4] ينظر: في تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص134.

[5] التناص في شعر أمل دنقل، أنماطه ودلالاته، عبير عبد الصادق محمد بدوي، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، الإسكندرية، مصر، المجلد02، العدد29، دت، ص674.

وفي التجربة الشعرية العربية المعاصرة أخذ التناص حيزا هاما، واستدعى الشعراء المعاصرون التراث بمختلف أشكاله ومستوياته، وتفاعلوا معه ووظفوه بما يخدم اهتماماتهم المعاصرة، والمواقف والتغيرات والهزّات التي شهدها الإنسان العربي على مختلف الأصعدة.

يُرجِع محمد بنيس سبب هذا الحضور اللافت للتناص في الشعر العربي المعاصر إلى انفتاح الشاعر المعاصر على الثقافات والحضارات الأخرى، وموسوعيته وكثرة اطلاعه على منجزات الآخر، يقول: "وبالنسبة للشاعر المعاصر في الثقافة العربية نلمس اتساع حقل التداخل النصّي، رغم أننا لا نستطيع الإحاطة المفصلة بكلية النصوص الغائبة فيه لأنها لا نهائية... ولكن اعتماد الشعر المعاصر نصوصا من خارج الذخيرة الشعرية العربية، أو ممّا هو غير متداول فيها، يدلنا على أن عينة نصوص الشعر المعاصر مكثفة بنصوص غائبة قَدِمَتْ من أمكنةٍ ثقافية وحضارية متنوعة، يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميّز الشعراء المعاصرين"[1]؛ مما أثّر ذلك على تجاربهم الشعرية، وانفتاحها على ثقافات وحضارات مختلفة.

والتناص في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين يعتبر تمة بارزة؛ فإذا كان في القصيدة الجديدة يعتبر من أبرز سمات التجديد؛ فإنه في شعر الفقهاء سمة ثابتة قديمة في شعرهم*؛ فقد حافظ شعراء الفقهاء المعاصرين على حضوره في تجاربهم الشعرية، واستخدموه بمختلف مستوياته؛ وإن كان يغلب على الكثيرين منهم التناص الديني؛ القرآني بمختلف آلياته، والتناص مع الحديث النبوي، ومع الشعر العربي القديم وخاصة الجاهلي، واستدعاء الشخصيات التاريخية...، ولم يحفلوا كثيرا ببعضها

[1] الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، مرجع سابق، ص190.

* وهو مبثوث في دواوينهم الشعرية في مختلف الأغراض، ينظر: شعر الفقهاء في العصر العباسي الثاني، مرجع سابق، ص205 وما بعدها، شعر الفقهاء في المغرب في الخمسية الهجرية الثانية، مرجع سابق، ص579 وما بعدها.

كالأسطورية والرمزية الغربية والشخصيات غير الإسلامية، وذلك بسبب مواقفهم وخلفياتهم الدينية والثقافية والفكرية المنبثقة من نظرتهم الفقهية. سنحاول تناول هذه التناصات وبيان إثرائها لتجاربهم الشعرية ودورها الفني والجمالي بشيء من التفصيل.

أ- التناص القرآني:

إن صلة شعراء الفقهاء المعاصرين بالقرآن الكريم وتقديسهم له واعتباره المرجع الثابت لهم كان له تأثيره في تجاربهم الشعرية؛ فقد هيمن على مشاعرهم ووجدانهم" يطلع من بين أصابعهم في كل دفقة شعرية، يمتصونه، ويعيدون كتابته"[1]، ولا عجب بأن ينهل الشعراء الفقهاء من معين القرآن بمختلف علومه؛ "فهو النص اللغوي الذي لا يزال عالقا بالذاكرة العربية لخصوصيته وتميزه"[2]، وصلاحيته لكل زمان ومكان، وقدرته الفائقة على متابعة التغيرات الجذرية التي ميزت الحياة المعاصرة.

نعني بالتناص القرآني "التفاعل مع مضامينه وأشكاله، تركيبيا ودلاليا وتوظيفها في النصوص الأدبية بواسطة آلية من آليات شتى"[3]، وهو في التجربة الشعرية حالة تعبيرية عن موقف عاشه الشاعر يتقاطع مع التعبير القرآني بمختلف مستوياته، ويتلاءم مع تجربته وحالته الشعورية؛ سواء كان ذلك عن طريق الاستشهاد أو الاقتباس باستحضار لفظة قرآنية، أو آية، أو عن طريق الإيحاء، أو التلميح أو الإحالة...

ففي تجربة الشيخ أحمد سحنون نلحظ حضور التناص بمختلف مستوياته؛ فقد استحضر الألفاظ القرآنية كمثل قوله في قصيدته "أخي"[4]:

أَخِي لَا تَكُنْ مِنْ رَحْمَةِ اللهِ يَائِسَا وَكُنْ بَاسِمًا إِنْ كَانَ دَهْرُكَ عَابِسَا

[1] ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مرجع سابق، ص267.

[2] المرجع نفسه، ص258.

[3] التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص77.

[4] ديوانه، مرجع سابق، ج02، ص43.

فَلَا شَيءَ يَبْقَى فِي الحَيَاةِ كَمَا تَرَى فَلَا تَبْتَئِسْ إِنْ عَادَ غُصْنُكَ يَابِسَا

فقوله (فلا تبتئس) مأخوذ من قوله تعالى: ﴿وَلَمَّا دَخَلُواْ عَلَىٰ يُوسُفَ ءَاوَىٰٓ إِلَيۡهِ أَخَاهُۖ قَالَ إِنِّيٓ أَنَآ أَخُوكَ فَلَا تَبۡتَئِسۡ بِمَا كَانُواْ يَعۡمَلُونَۖ﴾[1].

فالشاعر استعمل اللفظة بنفس معناها القرآني في عدم الحزن والجزع واليأس؛ فهو يخاطب أخاه كما خاطب النبي يوسف عليه السلام أخاه، وكأن الشاعر يسلّي نفسه وينصح أخاه بعدم الحزن والجزع على ما مضى؛ فسيجعل الله له مخرجا كما كان ليوسف وأخيه.

وفي تجربته السجنية يستدعي الشاعر القرآن الكريم، ويبث من خلاله شكواه، ويكشف به عن مشاعره وأحاسيسه وآهاته، ليخفف عنه ألم ومعاناة ومرارة السجن، يقول[2]:

يَا لِبُؤْسِ الإِنْسَانِ يُخْدَعُ بِالدُّنْيَا وَمَا هِيَ غَيْر إِفْكٍ وَزُورِ

إِنَّهَا مِثْلَ مَا حَكَى اللهُ فِي مُحْكَمِ تَنْزِيلِهِ "مَتَاعُ الغُرُورِ"

فالشاعر استعمل التناص الاقتباسي/الاستشهادي ودلل على ذلك بعلامة التنصيص؛ والاستشهاد يعتبر من أعلى درجات التناص، "ويمثل الدرجة العليا لهذا الحضور النصي، حيث يعلن النص الغائب عن نفسه في النص الحاضر"[3]، وهو يتناص مع قوله عز وجل في موضعين من القرآن الكريم:

قوله تعالى: ﴿كُلُّ نَفۡسٖ ذَآئِقَةُ ٱلۡمَوۡتِۖ وَإِنَّمَا تُوَفَّوۡنَ أُجُورَكُمۡ يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِۖ فَمَن زُحۡزِحَ عَنِ ٱلنَّارِ وَأُدۡخِلَ ٱلۡجَنَّةَ فَقَدۡ فَازَۗ وَمَا ٱلۡحَيَوٰةُ ٱلدُّنۡيَآ إِلَّا مَتَٰعُ ٱلۡغُرُورِ﴾[4]، وعند قوله عز

[1] يوسف، الآية: 69.

[2] ديوانه، مرجع سابق، ج02، ص77.

[3] التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص78.

[4] آل عمران، الآية: 185.

وجل: ﴿إِعْلَمُوٓاْ أَنَّمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌۢ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِى ٱلْأَمْوَٰلِ وَٱلْأَوْلَٰدِ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ ٱلْكُفَّارَ نَبَاتُهُۥ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَىٰهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَكُونُ حُطَٰمًا وَفِى ٱلْأَخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِّنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنٌ وَمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَآ إِلَّا مَتَٰعُ ٱلْغُرُورِ﴾[1].

إن الشاعر يشبه الحياة وما يعيشه الإنسان فيها من ألم وقهر وجودي، وتلذذ بمتاعها الزائل، كحياته داخل السجن وما يعانيه فيه من ألم وقهر وحرمان؛ فالحياة عنده سجن الطليق والمأسور، والسجن مكان الأسير، فلا فرق بينهما(غير أني أرى الحياة كسجن**فيه يحيا الطليق كالمأسور)، ولذلك يتساءل: كيف للإنسان أن ينخدع بالدنيا؟ وللتأكيد على هذا المعنى استدعى التعبير القرآني عن الدنيا بأنها "متاع الغرور".

استحضار الألفاظ القرآنية كثير في تجربته الشعرية، ومن الثابت عنده، وهو مبثوث في ديوانه الشعري في كثير من القصائد، كمثل قوله: (فاستقيموا على الطريقة وامضوا)[2]، وهو يشير إلى الآية القرآنية: ﴿وَأَن لَّوِ ٱسْتَقَٰمُواْ عَلَى ٱلطَّرِيقَةِ لَأَسْقَيْنَٰهُم مَّآءً غَدَقًا﴾[3]، وقوله: (اليوم أكملت لكم**له شعار وصفه)[4]، وهو اقتباس من قوله عز وجل: ﴿ٱلْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِى وَرَضِيتُ لَكُمُ ٱلْإِسْلَٰمَ دِينًا﴾[5]...

والملاحظ أن الشاعر نوّع من تناصاته القرآنية، وإن كان الغالب عليه التناصات الحرفية؛ فنجده يستعمل اللفظة القرآنية وقد يستعمل الآية أو جزء من آية، كما استعمل التلميح والاشارة في بعض القصائد. هذه التناصات استعملها الشاعر في دلالاتها الدينية – غالبا– في مختلف الأغراض الشعرية وإن كان يظهر هذا المنحى جليا في أغراض الحكمة والدعوة إلى الأخلاق والنصح والإرشاد، كما وظفه لبث مشاعره

[1] الحديد، الآية: 19.

[2] ديوانه، مرجع سابق، ص310.

[3] الجن، الآية: 16.

[4] ديوانه، مرجع سابق، ص324.

[5] المائدة، الآية: 04.

وأحاسيسه الوجدانية؛ كمثل قصائده الوطنية والثورية، ومعاناته داخل السجن، وبذلك فإن التناص القرآني في تجربة الشيخ سحنون أثث لتجربته الشعرية، وكشف به عن حالة وجدانية وشعورية من خلال قوة الصلة بآيات الذكر الحكيم، وما تحمله من قيم ومعان ودلالات دينية وثقافية وشعورية ونفسية في فكره ووجدانه.

هذا الحضور للتناص القرآني ثابت في تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين؛ فإذا كان الشيخ سحنون يغلب عليه التناص الحرفي فإن في تجربة الشيخ إبراهيم عزّت نجده يستخدم التناص عن طريق الإشارة والتلميح واستحضار الدلالات؛ فيستلهم من القرآن ما يقوي به المعنى الذي يريده، ولا يقف عند المعنى الحرفي في تفسير اللفظة أو الآية القرآنية؛ بل سيتخدمها في معان أخرى لتنفتح اللفظة أو الآية القرآنية عنده على دلالات متعددة؛ "فهو يحسن توظيف التراث*، وتنويع مصادره، ليصل به إلى مقصوده، فهو يناجي أمه بلغة، ويخاطب صغيرته بأخرى، وإن جمع بين الخطابين كونهما من التراث الذي يمكن توظيفه للوصول إلى المقصود"[1]، وكشف مشاعره وأحاسيسه الذاتية والوجدانية، يقول في قصيدته (أمي)[2]:

فِرِّي إِلَى المِحْرَابِ بُثِّي شَكْوَنَا ... لِلَّهِ.. فِي ثِقَةٍ.. وَفِي إِذْعَانِ
صُوغِي الدُّعَاءَ مَدَامِعًا وَمَدَامِعًا ... تَهْفُو إِلَى غَيْثٍ قَرِيبٍ دَانِ
قُولِي لَهُ: وَلَدِي لَدَيْكَ وَدِيعَةٌ ... نُذِرَتْ لِتَحْمِلَ رَايَةَ القُرْآنِ
ذُو النُّونِ فِي بَطْنِ الظَّلَامِ حَفَظْتَهُ ... سُبْحَانَكَ اللَّهُمَّ، ذَا الإِحْسَانِ
وَحَمَيْتَ مُوسَى حِينَ أُلْقِي عَاجِزًا ... فِي اليَمِّ يَحْمِلُ آيَةَ القُرْآنِ

* لست مع الرؤية التي تصنف النص القرآني من جملة التراث؛ وذلك لأنه نص مقدّس له خصوصيته، وهو أعلى وأرقى من أن يصنف تراثا، وربما مقصود الباحث الإشارة إلى التراث بصفة عامة من غير القرآن الكريم.

[1] الشيخ إبراهيم عزّت شاعر الملحمة، مرجع سابق، 59.

[2] المرجع نفسه، ص103.

فهذه الأبيات تتناص مع بعض الآيات القرآنية؛ فقوله: (فري إلى المحراب) إشارة إلى قوله عز وجل: ﴿فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنۢبَتَهَا نَبَاتاً حَسَناً وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّاۖ كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا ٱلْمِحْرَابَ وَجَدَ عِندَهَا رِزْقاًۖ قَالَ يَٰمَرْيَمُ أَنَّىٰ لَكِ هَٰذَاۖ قَالَتْ هُوَ مِنْ عِندِ ٱللَّهِۖ إِنَّ ٱللَّهَ يَرْزُقُ مَنْ يَّشَآءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾[1]، وقوله: (بثي شكونا)، إشارة إلى قول تعالى على لسان يعقوب عليه السلام: ﴿قَالَ إِنَّمَآ أَشْكُواْ بَثِّي وَحُزْنِيٓ إِلَى ٱللَّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَۖ﴾[2].

فالشاعر استحضر المحراب وما يحمله من قيم ودلالات دينية ونفسية عنده؛ فهو مكان مريم عليها السلام، وفيه تقبلها ربها، وأغدق عليها من نعمه، ولكن هذه الدلالة ربطها بدعوة أمه إلى الفرار إلى المحراب لبث شكواهما وحزنهما كما فعل يعقوب ببث شكواه إلى الله؛ فما الرابط بين هذين الدلالتين؟

لعل الرابط بين الدلالتين أن المحراب يعتبر في الثقافة الدينية من أقرب الأمكنة إلى الله عز وجل؛ فهو رمز القبول والحماية والتفضّل والإنعام، ولكن يتحول عند الشاعر إلى مكان لبث الحزن والشكوى والالتجاء إلى الله عز وجل بالدعاء عسى أن يستجيب له لقدسية المكان، فهو يدعو أمه لتبث شكواهما كما بثها يعقوب على فقدان ولده وإن اختلفت الأمكنة؛ فالحزن والألم هو العلاقة الجامعة بينهما، يعقوب عليه السلام والد يوسف/ أم الشاعر؛ فكلاهما فقد ابنه، وعاشا ألم ومرارة الفقدان؛ فاستدعاء الشاعر لهذين الآيتين تسلية لأمه بهذه المعاني القرآنية لكي تصبر وتقوى على فقدانه؛ سواء غيبه السجن أو الموت/الشهادة.

[1] آل عمران، الآية: 37.

[2] يوسف، الآية: 86.

هكذا فعل في بيت أخر من خلال ربط العلاقة بين تناصين قرآنيين مع المعاني التي يقصدها؛ فقوله: (ولدي لديك وديعة) إشارة إلى قوله عز وجل: ﴿إِذْ قَالَتِ إِمْرَأَتُ عِمْرَٰنَ رَبِّ إِنِّي نَذَرْتُ لَكَ مَا فِي بَطْنِي مُحَرَّراً فَتَقَبَّلْ مِنِّيۖ إِنَّكَ أَنتَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْعَلِيمُۖ﴾[1]، وقوله: (نذرت لتحمل راية القرآن) إشارة إلى قوله سبحانه: ﴿فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْناۖ فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ ٱلْبَشَرِ أَحَداً فَقُولِيٓ إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَٰنِ صَوْماً فَلَنْ أُكَلِّمَ ٱلْيَوْمَ إِنسِيّاۖ﴾[2]

فإذا كانت امرأة عمران قد نذرت مولودها لله عز وجل؛ فكذلك فعلت أم الشاعر في جعل ابنها وديعة لله، وإذا كانت مريم عليها السلام قد نذرت ألا تكلم الناس؛ فإن أمّ الشاعر نذرت أن تجعل ابنها يرفع راية القرآن، والعلاقة التي تشترك فيها هذه النذور المتقابلة: امرأة عمران/أم الشاعر، مريم/ أم الشاعر، هي وحدة التوجه إلى الله عز وجل فالشاعر باستحضاره لهذه الدلالات القرآنية يكشف بأنّ دعوته دعوة قرآنية؛ هي دعوة امرة عمران، وهي دعوة مريم عليها السلام.

يحافظ الشاعر على هذا المنحى؛ فعند قوله: (ذو النون في بطن الظلام حفظته) يشير إلى قوله تعالى: ﴿وَذَا ٱلنُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَٰضِباً فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَىٰ فِي ٱلظُّلُمَٰتِ أَن لَّآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنتَ سُبْحَٰنَكَ إِنِّي كُنتُ مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَۖ﴾[3]، وقوله: (وحميت موسى حين ألقي عاجزا) استحضر قوله سبحانه: ﴿إِذَ اَوْحَيْنَآ إِلَيٰٓ أُمِّكَ مَا يُوحَيٰٓ أَنِ ٱقْذِفِيهِ فِي ٱلتَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ فِي ٱلْيَمِّ فَلْيُلْقِهِ ٱلْيَمُّ بِالسَّاحِلِ يَاخُذْهُ عَدُوٌّ لِّي وَعَدُوٌّ لَّهُۥۖ وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِّنِّي وَلِتُصْنَعَ عَلَىٰ عَيْنِيَ﴾[4]

[1] آل عمران، الآية: 35.

[2] مريم، الآية: 25.

[3] الأنبياء، الآية: 86.

[4] طه، الآيات: 37، 38، 39.

إن العلاقة التناصية التي أراد الشاعر أن يعقدها بين الدلالتين هي الإشارة إلى معاناة كل من يونس عليه السلام حينما عاش معاناة ظلمة البحر وظلمة بطن الحوت؛ ومعاناة موسى عليه السلام حينما عاش ظلمة الصندوق، وظلمة البحر؛ فكأن الشاعر عاش نفس التجربة حينما ذاق معاناة ومرارة السجن، وألم الابتعاد عن أمه وأهله، والعلاقة الجامعة بينهما يونس/موسى عليهما السلام أنهما شملتهما العناية الربانية(الحفظ/الحماية)؛ والشاعر كذلك مطمئن البال في أن العناية الربانية ستشمله وستحفظه؛ فاستدعائه لهذين الدلالتين ليصل بهما إلى مقصوده من خلال ربط العلاقات التناصية بشبكة من الدلالات.

إن هذه العلاقات التناصية التي ربطها الشاعر مع شبكة من العلائق الدلالية لهي تكشف عن مقدرته في توظيف التناص القرآني – في الخمسة الأبيات استخدم خمسة من التناصات القرآنية– كآلية فعالة في كشف مواقفه، وبث أحاسيسه ومشاعره، فبتوظيفه أثث تجربته الشعرية وأكسبها قوة التعبير؛ وارتفع بنصه الشعري إلى مرتبة الجمالي والإبداعي.

لو تتبعنا ديوان الشاعر لوجدنا حضور التناص القرآني بكثرة في قصائده كمثل قوله: (الله أكبر بسم الله مجريها)[1] وهو تناص مع الآية القرآنية: ﴿وَقَالَ ٱرۡكَبُواْ فِيهَا بِسۡمِ ٱللَّهِ مَجۡرٖىهَا وَمُرۡسَىٰهَآۚ إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٞ رَّحِيمٞ﴾[2]، وقوله: (يا حسبَنا يا حسبنا)[3] وهي دلالة عن الآية القرآنية: ﴿ٱلَّذِينَ قَالَ لَهُمُ ٱلنَّاسُ إِنَّ ٱلنَّاسَ قَدۡ جَمَعُواْ لَكُمۡ فَٱخۡشَوۡهُمۡ فَزَادَهُمۡ إِيمَٰنٗا وَقَالُواْ حَسۡبُنَا ٱللَّهُ وَنِعۡمَ ٱلۡوَكِيلُ﴾[4]، وقوله: (فلتخشع الأصوات للرحمن)[5]، وهو يستحضر قوله عز

[1] ينظر: الشيخ إبراهيم عزّت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص98.

[2] هود، الآية: 41.

[3] ينظر: الشيخ إبراهيم عزّت شاعر الملحمة، المرجع نفسه، ص124.

[4] آل عمران، الآية: 173.

[5] ينظر: الشيخ إبراهيم عزّت شاعر الملحمة، المرجع نفسه، ص126.

وجل: ﴿وَخَشَعَتِ اْلَاصْوَاتُ لِلرَّحْمٰنِ فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْساً﴾[1]، إلى غير ذلك من القصائد في مختلف الأغراض الشعرية.

والملاحظ في توظيف الشاعر للتناص القرآني تركيزه على ربط العلاقة بين جملة من التناصات القرآنية مع دلالاتها المختلفة، وتوظيفها للوصول إلى المعنى الذي يريده؛ ولربما يعتبر هذا المنحى تغيّرا في رؤية الشاعر المعاصر عموما – الفقيه خصوصا– إلى التناص وآليات توظيفه، وهي سمة بارزة في تجربته الشعرية.

نكتفي بهذه الأمثلة والشواهد التي تبين كثرة استخدام شعراء الفقهاء المعاصرين للتناص القرآني، وتوظيفه بمختلف مستوياته، وإن كان الغالب عندهم استخدام التناص الاستشهادي – مع محاولات بعضهم التوسع في توظيف التناص بمختلف مستوياته وآلياته كتجربة الشيخ إبراهيم عزت مثلا – من خلال استحضار لفظة أو جزء من آية أو آية قرآنية، وقد عبّروا من خلاله عن تجاربهم الشعرية ودواخلهم الوجدانية والشعورية، واستمدوا من القرآن المعاني والدلالات التي يريدون التعبير عنها وإيصالها إلى المتلقي، وأكدوا بذلك قوة صلتهم بآيات الذكر الحكيم وهيمنتها على أفكارهم ومشاعرهم وأحاسيسهم.

ب– التناص مع الحديث النبوي:

يعتبر الحديث النبوي الشريف عند الفقهاء من النصوص المقدسة؛ فهو المصدر الثاني للتشريع، وعليه المدار بعد القرآن الكريم في استنباط الأحكام الشرعية؛ ولذلك اهتموا به اهتماما كبيرا؛ دراسة وحفظا وتدوينا وشرحا...، ولا شك أن شعراء الفقهاء المعاصرين قد تأثروا بالحديث النبوي؛ واستحضروه في تجاربهم الشعرية بمختلف مستويات التناص وآلياته المتعددة، وكان لمنزلة النبي صلى الله عليه وسلم

[1] طه، الآية: 105.

في قلوبهم، والخلفية الدينية التي ينظرون بها إلى شخصه صلى الله عليه وسلم الأثر البالغ في استحضار سنته وتوظيف سيرته، واستلهام العبر والعضات منها؛ مما أثرى تجاربهم الشعرية، وعبروا من خلال التناص مع الحديث النبوي عن مشاعرهم وأحاسيسهم ووجدانهم، وكشف مواقف الذاتية والوجدانية تجاه مختلف القضايا التي عرضت لهم.

ففي قصيدة للشيخ محمد بن البتار ولد الطلبة الشنقيطي يستحضر الحديث النبوي وسيتلهم منه الحال التي وصلت إليه الأمة من ظلم وطغيان العدو الصهيوني على أبناء غزة وفلسطين بعد عملية طوفان الأقصى، يقول[1]:

وَالمُسْلِمُونَ غَدَوْا لَحْمًا عَلَى وَضَمٍ وَقَصْعَةً تَتَدَاعَى نَحْوَهَا الأَكَلَهْ
وَأَنْتَ يَا رَبِّ مَنْجَاهُمْ وَمَلْجَؤُهُمْ لَا يَفْقِدُ المَرْءُ – يَرْجُو رَبَّهُ– أَمَلَهْ

فقوله: (وقصعة تتداعى نحوها الأكلة) يتناص مع قوله صلى الله عليه وسلم من حديث ثوبان رضي الله عنه: [يُوشِكُ الأممُ أن تداعَى عليكم كما تداعَى الأكَلةُ إلى قصعتِها. فقال قائلٌ: ومن قلَّةٍ نحن يومئذٍ؟ قال: بل أنتم يومئذٍ كثيرٌ، ولكنَّكم غُثاءٌ كغُثاءِ السَّيلِ، ولينزِعنَّ اللهُ من صدورِ عدوِّكم المهابةَ منكم، وليقذِفَنَّ اللهُ في قلوبِكم الوهْنَ. فقال قائلٌ: يا رسولَ اللهِ! وما الوهْنُ؟ قال: حُبُّ الدُّنيا وكراهيةُ الموتِ][2]

إن الشاعر وهو يستحضر هذا الحديث لهو يكشف عن واقع مرير وصلت إليه الأمة وهو يشاهد آلة القتل والدمار الصهيوني تسلط على المستضعفين من أبناء غزة وفلسطين(عاثتْ بغزة من غُلْب اليهود يد**والموت مَدَّ على أحيائها ظُلَله)؛ فلم تستطع "الأمة الواحدة" أن تحرّك ساكنا؛ فهو يبث شكواه ومناجاته لله سبحانه وتعالى (وأنت يا رب منجاهم وملجؤهم)؛ والقصيدة تعبر عن آهات نفس ملتاعة وتكشف عن أحاسيس ومشاعر شاعر فقيه عاش موقف العدوان الصهيوني على غزة بعد معركة طوفان

[1] من صفحته الرسمية على فايسبوك، https://www.facebook.com/mbtolba?locale=ar_AR، نشرت بتاريخ 25 أكتوبر 2024م، تاريخ الرفع، 2024/04/25م، الساعة: 23:21 ليلا.

[2] صحيح سنن أبي داود، سليمان بن الأشعث السجستاني (ت675هـ)، تح، محمد ناصر الدين الألباني، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط01، 1419هـ، 1998م، ج03، ص ص24، 25.

الأقصى، وهاله حالة السكون والهوان التي تعانيها الأمه؛ فاستدعى الحديث النبوي كونه خير شاهد وأفضل معبّر عن واقع أمته.

يحافظ الشاعر على هذا المنحى في كثير من قصائده؛ ففي قصيدة أخرى يستحضر الحديث النبوي، ويستجلب من غزوة بدر المعاني، ويستحضر ذلك الصراع المستمر بين الحق والباطل، يقول[1]:

يَا مُجِيبَ الدُّعَاءِ يَوْمَ حُنَيْنِ وَبِيَوْمِ الفُرْقَانِ فِي العَدْوَتَيْنِ
وَمُعِيدَ الأَحْزَابِ مِنْ حَيْثُ جَاؤُوا عَنْ حِمَى طَيْبَةَ بِخُفَيْ حُنَيْنِ
هَذِهِ عُصْبَةُ الجِهَادِ وَهَذِي دَعَواتٌ بِمُلْتَقَى الفِئَتَيْنِ

وهو يستحضر قول النبي صلى الله عليه وسلم في غزوة بدر: [اللَّهُمَّ إِنْ تَهْلِكْ هَذِهِ الْعِصَابَةُ مِنْ أَهْلِ الإِسْلَامِ لَا تُعْبَدْ فِي الأَرْضِ][2]؛ فالشاعر يرى أن الصراع الذي تعيشه الأمة مع العدو الصهيوني هو امتداد لذلك الصراع الذي عاشه النبي صلى الله عليه وسلم مع المشركين واليهود، وهذه الفئة المجاهدة من أهل غزة هي امتداد لتلك الفئة الصابرة من أصحاب النبي صلى الله عليه وسلم؛ فاستحضر (يوم حنين، الفرقان، الأحزاب، طيبة) لما لها من دلالات وقيم روحية تعكس قيم التضحية والجهاد والصراع بين الحق والباطل؛ فوظف التناص مع الحديث النبوي، واستحضر دعاء النبي صلى الله عليه وسلم يوم بدر لما يحمله من قيم ودلالات إيمانية ونفسية ووجدانية في وعيه وفي وعي الكثيرين من أبناء الأمة ليدعوها إلى الثبات والصبر، ويستنهضها للمقاومة والتضحية والجهاد لتحقيق النصر الموعود.

إن التناص مع الحديث النبوي كثير في شعر الفقهاء المعاصرين؛ ففي تجربة الشيخ القرضاوي نجده يوظفه بمستويات وآليات مختلفة؛ فكثيرا ما يستحضر الدلالات والمعاني مبتعدا عن التناص الحرفي؛ بل يوظفه من خلال التلميح والإشارة؛ مما يصعب

---

[1] صفحته الرسمية على فايسبوك، https://www.facebook.com/mbtolba?locale=ar_AR، نشرت بتاريخ 25 أكتوبر 2024م، تاريخ الرفع، 2024/04/25م، الساعة: 23:21 ليلا.

[2] الجامع الصحيح، المسمى صحيح مسلم، أبي الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري (ت261هـ)، دار المعرفة، بيروت، دط، دت، المجلد03، ج05، كتاب الجهاد والسير، باب الامداد بالملائكة في غزوة بدر واباحة الغنائم، ص156.

على القارئ رصد هذه التناصات إلا بعد قراءة متأنية وواعية، وبعد التتبع لدوانه الشعري لم نرصد إلا تناصين ظاهرين، عند قوله[1]:

يَا عَمُّ مَاتَ أَبِي فِي خَيْرِ مَعْرَكَةٍ وَمَا بَكَيْتُ عَلَيْهِ مِثْلَ أَوْطَانِي
قَدْ مَاتَ يَدْفَعُ عَنْ أَرْضٍ وَعَنْ شَرَفٍ لُصُوصَ أَرْضٍ وَأَعْرَاضٍ وَأَدْيَانِ
مَا مَات، بَلْ هُوَ عِنْدَ اللهِ أَلْمَحُهُ فِي الخُلْدِ يَسْرَحُ طَيْرًا بَيْنَ أَفْنَانِ

فقوله (في الخلد يسرح طيرا بين أفنان) يتناص مع حديث النبي صلى الله عليه وسلم مرفوعا حينما سُئل عن الشهداء فقال: [أَرْوَاحُهُمْ فِي جَوْفِ طَيْرٍ خُضْرٍ لَهَا قَنَادِيلُ مُعَلَّقَةٌ بِالْعَرْشِ تَسْرَحُ مِنَ الْجَنَّةِ حَيْثُ شَاءَتْ][2]، فالشاعر استلهم من الحديث قيم ودلالات التضحية في سبيل الدين والشرف والوطن؛ ليدعو إلى المعاني الإيمانية التي أراد ايصالها للمتلقي.

وقوله في قصيدة أخرى[3]:

وَإِنْ هَوَى بِكِ إِبْلِيسُ لِمَعْصِيَةٍ فَأَهْلِكِيهِ بِالِاسْتِغْفَارِ يَنْتَخِبِ

وهو يتناص مع حديث أبي بكر الصديق رضي الله عنه أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال:[عَلَيْكُمْ بِلَا إِلَهَ إِلَّا اللهُ وَالِاسْتِغْفَار فأكثروا منهما، فإن إبليس قال: أهلكت الناس بالذنوب، فأهلكوني بلا إله إلا الله والاستغفار...][4]

وأما ما عدا ذلك فإنه يوظفه عن طريق استحضار القصص والأخبار والشخصيات بصورة رمزية يكسبها قوة الدلالة في إيصال المعنى للمتلقي، كمثل قوله[5]:

---

[1] نفحات ولفحات، مرجع سابق، ص88.

[2] الجامع الصحيح، مصدر سابق، المجلد03، ج06، كتاب الإمارة، باب في بيان أن أرواح الشهداء في الجنة وأنهم أحياء عند ربهم يرزقون، ص39.

[3] ديوانه؛ المسلمون قادمون، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط02، 1415هـ، 1994م، ص26.

[4] مسند أبي يعلى الموصلي، أحمد بن علي بن المثنى التميمي (ت307هـ)، تح، حسين سليم أسد، دار المامون للتراث، بيروت، دط، دت، ج01، مسند أبي بكر الصديق رضي الله عنه، ص123. قال المحقق: إسناده ضعيف، عثمان بن مطر ضعيف، وشيخه عبد الغفور بن عبد العزيز الواسطي، قال يحي بن معين: ليس حديثه بشيء، وقال بن حبان: كان ممن يضع الحديث، قال البخاري: تركوه، وقال بن عدي: ضعيف منكر الحديث، ينظر: المرجع نفسه، هامش ص124، ولعل هذا الحديث مما اشتهر على الألسنة، والأحاديث الضعيفة قد يعمل بها في فضائل الأعمال، ولا شك أن الشاعر حفظ الحديث فعلق بذاكرته وصادف لحظة شعورية فاستحضره.

[5] المسلمون قادمون، مرجع سابق، ص05.

قُـلْ لِـلطُّـغَـاةِ الـحَـاكِـمِـينَ بِأَمْرِهِـمُ إِمْـهَـالُ رَبِّـي لَـيْـسَ بِـالْإِهْـمَـالِ

وهو إشارة رمزية إلى مقولة مشهورة (إن الله يمهل ولا يهمل)، وهي ليست بحديث نبوي، ولكن الشاعر استخدمها لما لها من دلالات وجدانية استدعاها الموقف الذي عاشه في السجن وما عاناه من مرارة وقهر وألم، وربما عنى بذلك قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: [إن الله عز وجل يملي للظالم فإذا أخذه لم يفلته...][1]؛ فهو يستحضر هذا المعنى ليستلهم منه الثبات والصبر، ويخاطب جلّاديه بأن قدرة الله لن تفلتكم وبأن مصيركم إلى زوال(ستدور دائرة الزمان عليكمو**حتما، ويؤذن ظلكم بزوال).

إن حضور التناص مع الحديث النبوي في تجربة الشيخ القرضاوي له دلالاته الوجدانية والشعورية؛ فهو تعبير عن مشاعر وأحاسيس شاعر فقيه عاش مواقف متعددة؛ ذاق مرارة وقهر حياة السجون، ومشاق الدعوة إلى الله، والحسرة على حال الأمة وما تعانيه من ذل وهوان وتجبر وطغيان، ومع سيطرة هذه المواقف يزداد التدفق الشعوري لتصل الحالة الوجدانية إلى مستوى استحضار الحديث النبوي بمختلف آليات التناص*.

وفي منحى آخر نجد الشيخ تقي الدين الهلالي يجنح إلى التناص الاستشهادي فغالبا ما يستحضر الحديث النبوي وينص على ذلك أو يقدم له بما يدل عليه؛ مثل: (قال المصطفى، وفي سنة أحمد، قاله خير الورى، ذكره الثقات، رواه أبو داوود...)؛ مما أدى إلى طغيان اللغة التقريرية، وعلو النبرة الخطابية في كثير من القصائد التي وظف فيها التناص مع الحديث النبوي، ومع ذلك فإنه عبّر به عن مواقف ذاتية ومشاعر وجدانية في بعض القصائد[2]، ومن الملاحظ أيضا أنه اكثر من توظيفه في غرض الهجاء، والدعوة إلى الإصلاح والتمسك بسنن النبي صلى الله عليه وسلم...؛ مما يُحتاج فيه إلى

[1] الجامع الصحيح، مصدر سابق، المجلد04، ج08. باب تحريم الظلم، ص19.

* لمزيد من الشواهد التناصية في تجربة الشيخ القرضاوي، ينظر: التناص في ديوان نفحات ولفحات ليوسف القرضاوي نجاة أحفيظ، مذكرة ماستر، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر 2017-2018م، ص24 وما بعدها.

[2] ينظر: منحة الكبير المتعالي في شعر وأخبار تقي الدين الهلالي، مرجع سابق، ص82.

الاستدلال، وهو الأمر الذي دعاه إلى استخدام التناص الحرفي. من ذلك قصيدة له في الهجاء، يقول[1]:

تُحَارِبُ رَبَّ النَّاسِ فِي أَوْلِيَائِهِ وَمَنْ حَارَبَ الجَبَّارَ أَوْدَى بِهِ الحَرْبُ

وقوله في قصيدة أخرى في الهجاء أيضا[2]:

وَأَهْلُ حَدِيثِ المُصْطَفَى مَنْ يُعَادِهِمْ يَنَلْهُ عَذَابٌ وَاصِبٌ وَوَعِيدُ

فَهُمْ أَوْلِيَاءُ اللهِ وَاللهُ مُؤْذِنٌ مُعَادِيهِمْ بِالحَرْبِ وَهْوَ شَهِيدُ

فالبيتان يتناصان مع الحديث القدسيّ الذي رواه أبو هريرة قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: إن الله قال: [مَنْ عَادَى لِي وَلِيًّا فَقَدْ آذَنْتُهُ بِالْحَرْبِ...][3]؛ فقد استحضره بصورة حرفيّة، وبنفس الدلالة، بلغة تقريرية، ونبرة خطابية ظاهرة في الأبيات وربما موضوع القصيدتين ألجأه إلى هذا التوظيف الحرفي للتناص.

يحافظ الشاعر على هذا المنحى في الكثير من القصائد، من ذلك قوله[4]:

يَا عَائِبًا لِتَكَتُّلِ الهُدَاةِ عَلَى ظُلْمِ البُغَاةِ لَقَدْ أَسْرَفْتَ فِي الفَنَدِ

قَدْ قَالَ خَيْرُ الوَرَى وَهْوَ السِّرَاجُ لَنَا المُسْلِمُونَ يَدٌ قَدْ صَحَّ بِالسَّنَدِ

وَمِثْلُ المُؤْمِنِينَ فِي تَعَاطُفِهِمْ وَفِي شُعُورِهِمُ بِالضُّرِّ بِالجَسَدِ

أَمَا قَرَأْتَ كِتَابَ اللهِ وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِهِ وَاحْذَرُوا فِتْنَةَ البَدَدِ

ففي هذه الأبيات الأربعة نلحظ توظيفه لثلاث تناصّات حرفية، ونص على ذلك بقوله: (قال خير الورى، أما قرأت كتاب الله)، ففي البيتين الأولين تناص مع حديث عمرو بن شعيب عن أبيه عن جده عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال في خطبته وهو مسند ظهره إلى الكعبة قال: [الْمُسْلِمُونَ تَتَكَافَأُ دِمَاؤُهُمْ، وَيَسْعَى بِذِمَّتِهِمْ أَدْنَاهُمْ، وَهُمْ يَدٌ

---

[1] منحة الكبير المتعالي في شعر وأخبار تقي الدين الهلالي، مرجع سابق، ص128.

[2] المرجع نفسه، ص272.

[3] صحيح البخاري، الجامع الصحيح المسند المختصر من حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه، أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري(ت656هـ)، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، بيروت، ط01، 1423هـ، 2002م، كتاب الرقاق، باب التواضع، رقم: 6502، ص1617.

[4] منحة الكبير المتعالي في شعر وأخبار تقي الدين الهلالي، مرجع سابق، ص321.

عَلَى مَنْ سِوَاهُمْ][1]، وفي البيت الثالث يشير إلى الحديث النبوي: [تَرَى المُؤْمِنِينَ فِي تَرَاحُمِهِمْ وَتَوَادِّهِمْ وِتِعاطُفِهِمْ كَمَثَلِ الجَسِدِ إِذَا اشْتَكَى عُضْواً تَدَاعَى لَهُ سَائِرُ جَسَدِهِ بِالسَّهَرِ وَالحُمَّى][2]، وفي البيت الأخير تناص مع الآية القرآنية: ﴿وَاعْتَصِمُواْ بِحَبْلِ ٱللَّهِ جَمِيعاً وَلَا تَفَرَّقُواْ وَاذْكُرُواْ نِعْمَتَ ٱللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنتُمْ أَعْدَآءً فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُم بِنِعْمَتِهِۦٓ إِخْوَٰناً وَكُنتُمْ عَلَىٰ شَفَا حُفْرَةٍ مِّنَ ٱلنَّارِ فَأَنقَذَكُم مِّنْهَا كَذَٰلِكَ يُبَيِّنُ ٱللَّهُ لَكُمْ ءَايَٰتِهِۦ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ﴾[3].

إن هذه التناصات ساقها الشاعر على سبيل الاستدلال والاستشهاد لتأكيد دعوته إلى المتلقي؛ فهي خطابات مباشرة لم يكن لها كبير أثر على تجربته الشعرية، ومع ذلك فهي توحي بذلك الرابط الوجداني بينه وبين الحديث النبوي وما يحمله من دلالات وقيم دينية ونفسية وشعورية هيمنت على فكره ووجدانه؛ فاستحضره كلّما عرض عليه موقف من المواقف.

من خلال هذه الأمثلة التي سقناها ظهر جليا أن التناص مع الحديث النبوي يعتبر من الثابت في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين*، والملاحظ أنهم استخدموه بمختلف مستوياته وآلياته، وإن كان يغلب على الكثيرين منهم التناص الحرفي والاستشهادي والاستدلالي، خاصة في أغراض الدعوة إلى الإصلاح والأخلاق وبعض الأغراض التقليدية؛ كالمدح والهجاء؛ فعلت النبرة الخطابية وطغت اللغة التقريرية

---

[1] المصنف، لابن أبي شيبة، أبي بكر عبد الله بن محمد بن إبراهيم أبي شيبة العبسي(ت235هـ)، تح، أبي محمد أسامة بن إبراهيم بن محمد، الفاروق الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، ط01، 1429هـ، 2008م، المجلد09، كتاب الديات، إن المسلمين تتكافأ دماؤهم، رقم: 28529/209، ص214. ورواه أبو داوود عن قيس بن عبادة رضي الله عنه بزيادة: [...من أحدث حدثا فعلى نفسه...]، ينظر: الجامع الصحيح، مصدر سابق، المجلد04، باب أيقاد المسلم الكافر، رقم: 4530، ص97.

[2] صحيح البخاري، مصدر سابق، كتاب الأدب، باب رحمةِ الناس والبهائم، رقم: 2011، ص1508.

[3] آل عمران، الآية: 103.

* وهو مبثوث في كثير من دواوينهم الشعرية، كتجربة الشيخ محمد الخضر حسين، ينظر: ديوان الحياة، مرجع سابق، الصفحات، 18، 152، 194، 212...، وتجربة الشيخ ابن بدران، ينظر: ديوانه، مرجع سابق، الصفحات، 50، 101، 109، 159، 172...، تجربة الشيخ زكي الين إبراهيم، ينظر: ديوان البقايا، ج02، الصفحات، 38، 40، 55، 68، 75، 81، 84، 136...، وغيرهم من الشعراء كثير.

عند الكثيرين منهم، ومع ذلك فقد عبّروا عن مشاعر وجدانية ومواقف ذاتية كانت داعية إلى استحضار أحاديث وسنة النبي صلى الله عليه سلم لما تحمله من معاني وقيم ودلالات؛ عكس التناص قوة هيمنتها على فكر ووعي ووجدان شعراء الفقهاء المعاصرين.

ج- التناص مع الشعر العربي:

إن علاقة الشعر بالفقهاء علاقة متأصلة في الذهنية الفقهية؛ فهو أحد الآليات المساعدة في استنباط الأحكام، لارتباطه الشديد باللغة العربية، ولذلك حظي عندهم باهتمام كبير، وكثيرا ما ردّدوا قول النبي صلى الله عليه وسلم:[إِنَّ مِنَ البَيَانِ لَسِحْراً][1]، وقول عمر بن الخطاب رضي الله عنه في كتابه إلى أبي موسى الأشعري رضي الله عنه: "مر من قبلك بتعلم الشعر؛ فإنه يدل على معالي الأخلاق، وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب"[2]، وغيرها من الآثار التي تؤكد على قوة الصلة بين الفقهاء والشعر.

ولذلك كان هذا الارتباط بين شعراء الفقهاء المعاصرين وبين الشعر العربي وخاصة الجاهلي منه؛ فتناولوه دراسة وحفظا ونقدا*، ونسجوا على منواله في الكثير من قصائدهم؛ ظهر ذلك في معارضاتهم الشعرية للموروث الشعري القديم، واستدعوا كثيرا من الأبيات في تجربتهم الشعرية، ووظفوا التناص كأحد الآليات لتخصيب نصوصهم الشعرية، وعبّروا عن همومهم المعاصرة بكل مآسيها وتحولاتها الفكرية والثقافية والحضارية؛ فتوغل في وجدانهم ووعيهم[3].

---

[1] صحيح البخاري، مصدر سابق، كتاب الطب، باب إن من البَيانَ سِحراً، رقم: 5767، ص1460.

[2] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص28.

* من بين الدراسات لفقهاء معاصرين في الأدب والشعر، نذكر: ديوان بشار بن برد، تح، محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م، نقض كتاب في الشعر الجاهلي، الخيال في الشعر العربي ودراسات أدبية، محمد الخضر حسين، ينظر: الموسوعة الكاملة للإمام، مرجع سابق. أدب الفقهاء، عبد الله كنون، مرجع سابق، وغيرها من الدراسات التي تثبت اهتمام الفقهاء المعاصرين بالأدب العربي وخاصّة الشعر.

[3] ينظر: التناص التراثي، مرجع سابق، ص119.

إن الشاعر الفقيه المعاصر استمد من "هذا التراث الشعري ما يتواءم مع الحالة الشعورية، وما يعتمل في نفسه، وواقعه من قضايا، وهموم يناقشها، ويعالجها، ولم يكن أخذه هذا سكونيا جامدا – في معظمه –؛ بل أخذ يحاوره، وينفي بعض مضامينه"[1]، ويوسع في دلالاته، ويستلهم من معانيه ما يتوافق مع الموقف واللحظة الشعورية التي يعيشها؛ وذلك لما يمتلكه الموروث الشعري من قدرة على كشف جميع هذه الجوانب، يقول الشيخ محمد الغزالي وهو يبين خصاص الآداب العربية الموروثة: "تمتاز أولا بأنها هتاف فِطَرٍ صافية عالية، والإسلام دين الفطرة، وتمتاز ثانيا بأنّها بناء بلاغيٌّ محكم، يعين على بقاء اللغة سليمة الأداء؛ رفيعة المستوى، وأخيرا فهي تربط عصرنا بأصوله وتجعل حاضرنا امتداداً له! وتعيننا على الفهم السويّ للكتاب والسنة"[2]؛ وبذلك كان هذا الحضور اللافت للتناص مع الشعر العربي في تجربة الفقهاء المعاصرين.

تعددت آليات التناص مع الشعر العربي عند الفقهاء المعاصرين؛ فمنهم من استعمل الاقتباس من خلال استحضار البيت الشعري كاملا، وقد يحيله بعضهم إلى صاحبه، ومنهم من يوظف شطرا شعريا أو كلمات مشتهرة من قصيدة ما، ومنهم من يستخدمه عن طريق التلميح أو الإيحاء، وتختلف طريقة التوظيف من شاعر لآخر فقد نجد من يحافظ على معنى البيت، ومنهم من يوسّع معناه لينفتح على دلالات جديدة يريد الشاعر ايصالها للمتلقي، ومنهم من يصحح معناه بما يتوافق ورؤيته الشعرية والفكرية والوجدانية...

ففي تجربة الشيخ محمد الخضر حسين نلحظ هذا الحضور اللافت للتناص مع الشعر العربي؛ ففي بيت شعري يستعمل فيه التناص الاستشهادي، ويذكر اسم الشاعر وما يدل على البيت المقصود، يقول[3]:

---

[1] التناص التراثي، مرجع سابق، ص119.

[2] تراثنا الفكري في ميزان العقل والشرع، دار الشروق، القاهرة، ط05، 1424هـ، 2003م، ص195.

[3] ديوان خواطر الحياة، مرجع سابق، ص212.

لَوْ شَفَى (عَمْرُو بن كُلْثُومَ)* بِهَا غُلَّـهُ عَـافَ خُـمُـورَ الأَنْـدَرِيـنَ

وظاهرٌ أنه يتناص مع بيت عمرو بن كلثوم في معلقته[1]:

أَلَا هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبِحِينَا وَلَا تُبْقِي خُمُـورَ الأَنْـدَرِيـنَـا*

فالشاعر في هذه القصيدة ومنها هذا البيت يروي مشاهداته في الحجاز؛ فهي نفثات وجدانية عبّر بها عن مشاعره وأحاسيسه تجاه الأماكن المقدسة في مكة والمدينة؛ فلما ذكر ماء زمزم (وردوا زمزم يشفون بها**ظمأ الأكباد حينا بعد حين) وما يحمله من دلالات دينية وشعورية في وجدانه تذكر خمرة بن كلثوم؛ ولو أنه عرف هوى زمزم ولذّتها وشفى من غليله لعاف خمور قرى الشام كلها؛ فالشاعر خرج بالبيت عن معناه محاولا أن ينفتح على دلالات ومعاني أخرى، وربما العلاقة التناصية التي تجمعهما كونهما يعبّران عن الحب؛ فعمرو بن كلثوم يخاطب الساقية لتسقيه الصبوح وألا تبقي خمرا لأحد، بينما الشيخ محمد الخضر هواه ماء زمزم يشفي بها غليله من شدة الشوق والحنين.

وفي أبيات أخرى يوظف التناص ويستخدم التلميح والإيحاء دون إشارة إلى البيت الشعري أو إلى قائله، يقول[2]:

أُوَدِّعُ جِيـرَانًـا لِفُـرْقَـةِ لِيْـلَـةٍ بِلَـوْعَـةِ مَنْ هَمُّوا لِفُرْقَتِـهِ عَـامَـا

أُشَيِّعُهُمْ بِالطَّرْفِ أَرْجُـو الْتِفَاتَـةً تُرِينِـي وُجُـوهًـا كَالبُـدُورِ وِسَـامَـا

وَلِلنَّفْس إِذْ يَنْأَى الأَحِبَّـةُ رَوْعَـةٌ تُثِيرُ شُجُونًا فِي الحَشَا وَسِقَامَا

* هو أبو عبّاد عمرو بن كلثوم التغلبي، أحد أصحاب المعلقات، أمه ليلى بنت المهلهل، يروى أنه كان أعزّ الناس وأكثر العرب ترفعا، وقد ساد قومه وهو ابن خمس عشرة سنة، ينظر ترجمته، شرح المعلقات السبع، الزّوزني، دار بيروت للطباعة والنشر، دط، 1394هـ، 1974م، ص117.

[1] ديوان عمر بن كلثوم، جمعه وحققه وشرحه، ايميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط01، 1411هـ، 1991م، ص64،

* الصحن: القدح العظيم، والجمع صحون، الصبح: سقي الصبوح، الأندرون، قرى بالشام، ينظر: شرح المعلقات، مرجع سابق، ص118.

[2] ديوان خواطر الحياة، مرجع سابق، ص207.

وَلَـوْ لَا رَجَـائِـي وَالـرَّجَـــاءُ تِـعَـلَّـــةٌ لِأَوْبَـتَـهِـمْ كَـانَ الـوَدَاعُ حِـمَـامَـــا*

فالشاعر يشير إلى بيتين لعلي بن هارون المنجم*، يقول[1]:

يَـا غَـائِبًـا بِـوصَـالِـــهِ وَكِـتَـابِـــهِ هَـلْ يُـرْتَـجَـى مِـنْ غَيْبَتِكَ إِيَـــابُ

لَـوْلَا الـتَّـعَـلُّـلُ بِـالـرَّجَـا لَـتَقَطَّـعَـتْ نَـفْسٌ عَلَيْكَ شِعَارُهَا الأَوْصَـــابُ

إن العلاقة التناصية الجامعة بين النص الحاضر والغائب هي التعلل بالرجاء (لو لا رجائي والرجاء تعلة(ح)/لولا التعلل بالرجا(غ))؛ وهي تشير إلى اتحادٍ في اللحظة الشعورية بين الشاعرين؛ فمشاعر الشوق والحنين إلى الأحبّة وطغيانها على الشاعر جعلته يستحضر أبيات النص الغائب من خلال الكلمة الجامعة بينهما (الرجاء)؛ فكأن وقع هذه الكلمة على وجدانه جعلته يستدعي تلك الدلالات والمعاني من أبيات علي بن هارون المنجم.

وهكذا ينوع الشاعر من طرق استحضاره للشعر العربي؛ ففي قصيدة يستحضر وصايا الإمام علي رضي الله عنه وما تحمله من قيم ودلالات دينية وثقافية لديه لينفتح بدلالاتها ومعانيها على موضوع آخر، يقول[2]:

يَـا مَـنْ دَهَـى الأَوْطَـانَ وَهْـيَ أَمِينَـة وَاجْـتَـاحَ أَطْـفَـالًا بِـهَـا وَنِـسَـاءَ

لَا تَـأْمَـنَـنَّ الـدَّهْـرَ إِنَّ صُـرُوفَـهُ لَا تَقْبَلُ الـذَّهَـبَ الـنُّـضَـارَ فِـدَاءَ

* ذكر محقق الديوان بأن البيت يشير به الشاعر إلى بيتين لعلي بن الجهم؛ وبعد التتبع وجدانهما لعلي بن هارون المنجم كما هو مثبت أدناه.

* هو أبو الحسن علي بن أبي عبد الله هارون بن علي بن يحي بن أبي منصور المنجم، شاعر مشهور، ذو نسب عريق، من ظرفاء الأدباء وندماء الخلفاء والوزراء، له مع الصاحب بن عباد مجالس، ينظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان(607-671هـ)، تح، إحسان عباس، دار صادر بيروت، دط، دت، المجلد03، ص375.

[1] المرجع نفسه، ص نفسها.

[2] ديوان خواطر الحياة، مرجع سابق، ص11.

فهو يتناص مع بيت للإمام علي كرم الله وجهه في قصيدته الزينبية يقول فيه[1]:

لَا تَأْمَنِ الدَّهْرَ الصَّرُوفَ فَإِنَّهُ لَا زَالَ قِدمًا لِلرِّجَال يُهَذِّبُ

يخاطب الخضر حسين العدو الصهيوني الذي احتل الأوطان وقتل الأطفال والنساء بألا يأمن الدهر؛ فستدور الدائرة عليه، ويحث أمته على الجهاد ويحذرها من مخططات العدو لتفريقهم ونشر النزاع بينهم، وهي نصائح وإرشادات استحضر معها تلك الحكم والمواعظ التي بثها عليّ رضي الله عنه في الأمة؛ فكأنه يرى الأمة غافلة ولا تنهض من كبوتها وسباتها إلا بالعودة إلى ذلك المعين الصافي من حكم ومواعظ الإمام علي رضي الله عنه.

إن توظيف الشاعر للتناص يعكس تجربة عاشها وذاق مرارتها وآلامها؛ فعبر عن هذا الموقف، وبث مشاعره وأحاسيسه من خلال استحضاره لهذا البيت لما يحمله قائله من قيم ودلالات ايمانية ونفسية ووجدانية في وعيه ووجدانه، وفي وعي ووجدان كثير من المتلقين لشعره.

ومن آليات توظيف التناص عند الشيخ الخضر حسين ذكر الشاعر والتلميح بلفظة أو لفظتين من البيت الشعري المقصود، وذلك كثير في تجربته الشعرية كمثل قوله[2]:

هَاجَ ذِكْرَى زَمَنٍ يَبْسُمُ فِي جِلَّقَ الفَيْحَاءَ بِالثَّغْرِ الشَّنِيبْ*
كَيْفَ أَسْلُوهُ وَفِي القَلْبِ لَهُ شَوْقُ مِهْيَارَ لِيَوْمٍ بِالجَرِيبْ

[1] ديوان الإمام علي، علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، تح، محمد عبد المنعم خفاجي، دار بن زيدون، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، دط، دت، ص50.

[2] ديوان خواطر الحياة، مرجع سابق، ص34.

* الشّنيب: من شَنِب شَنَباً فهو شانِبٌ وشَنِيبٌ وأشْنَبٌ، والشنب ماء ورقة يجري على الثّغر، وقيل هو رِقَّةٌ وبرْدٌ وعُذُوبةٌ في الأسنان، وبذلك يكون مراد الشاعر بالثغر الشنيب هو الثغر العذب الرقيق، ينظر: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (شنب)، ص2336.

فقد ذكر اسم الشاعر وألمح إلى البيت عند قوله: (شوق مهيار ليوم بالجريب) وظاهر بأنه يتناص مع بيت للشاعر مهيار بن مرزويه الديلمي*، يقول فيه[1]:

نَـظْـرَةٌ مِـنْـكِ وَيَـــوْمٌ بِـالـجَـرِيـــبِ حَسْبَ نَفْسِي مِنْ زَمَانِي وَحَبِيبِي*

فالشاعر هيّجه الشوق والحنين فعبّر عن مشاعره وأحاسيسه، واستحضر هذا البيت الشعري الذي يعبر عن نفس اللحظة الشعورية التي عاشها؛ فكلاهما يعبران عن شوقهما للصاحب والمحب وعاشا نفس الموقف؛ فوظف التناص للتعبير عن قوة الدفقة الشعورية، والحالة الوجدانية التي مرّ بها.

من خلال هذه الأمثلة التي سقناها ظهر جليا بأن التناص مع الشعر العربي حالة ثابتة في تجربة الشيخ محمد الخضر حسين، وقد وظفه بمستويات وآليات متعددة مما سمح له بالتعبير عن تجربته ومواقفه الفكرية والوجدانية، وإثراء نصه الشعري وانفتاحه على دلالات ومعان متعددة.

وفي منحى آخر نجد الشيخ محمد علي الطريفي(1929-2004م)* يوظف التناص في جل أغراض الشعر كالمدح والرثاء والشوق والحنين...، وفي الغالب يستعمل

---

* هو أبو الحسن بن مَرْزَوَيْه الكاتب الفارسي الديلمي الشاعر المشهور، كان مجوسيا فأسلم، ويقال إنه أسلم على يد شيخه الشريف الرضي أبي الحسن محمد الموسوي سنة أربع وتسعين وثلاثمائة، توفي في جمادى الآخرة سنة ثمان وعشرين وأربعمائة، ينظر ترجمته في: وفيات الأعيان، مرجع سابق، ج05، ص359. البداية والنهاية، عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي(700-774هـ)، اعتنى به وخرج أحاديثه، أبو صهيب محمد بن سامح، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط01، 1431هـ، 2010م، ج12، ص95.

[1] ديوان مهيار الديلمي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط01، دت، ص102. والقصيدة كتبها مدحا لأبي طاهر بن حماد، وقد بلغه جميل ذكره به، وتشوقه إليه، ومدح بها كذلك أبا الحسن المختار بن عبيد الله الذهبي لمودة وصحبة بينهما، ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

* الجريب، اسم واد، ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

* ولد في قرية الطلحة (ود الطريفي – السودان)، حفظ القرآن الكريم وتلقى تعليمه الأولي بالخلوة بقريته، ثم التحق بمعهد مدني الأوسط ثم معهد أم درمان العلمي، وبعدها سافر إلى مصر فالتحق بالأزهر وتخرج منه سنة 1957، عمل موظفا بمصلحة الشؤون الدينية ومدرسا بمعهد أم درمان العلمي، ثم تولى عمادة كلية الشريعة بجامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية بأم درمان ومحاضرا فيها، وبجامعه أم درمان الإسلامية، له ديوان شعري، ينظر ترجمته في:=

الإشارة والتلميح دون تنصيص أو ذكر اسم الشاعر، وقد عبّر من خلال استحضاره لكثير من الأبيات من الشعر العربي عن مشاعره وأحاسيسه، ففي أبيات يمدح فيها مؤتمرا أقامته أحد المعاهد العلمية، ويوظف فيها التناص مع الشعر العربي، يقول[1]:

لِلْمِهْرَجَانِ تَحِيَّةٌ وَسَلَامُ فَلَهُ عَلَيْنَا حُرْمَةٌ وَذِمَامُ!
لَمَعَتْ أَشِعَّتُهُ الجَمِيلَةُ فِي الدُّجَى تُخْفِي ضِيَاءَ البَدْرِ وَهْوَ تَمَامُ!

فقوله: (فله علينا حرمة وذمام) يتناص مع بيت لأبي نواس*؛ يقول فيه[2]:

وَإِذَا المَطِيُّ بِنَا بَلَغْنَا مُحَمَّدَا فَظُهُورُهُنَّ عَلَى الرِّجَالِ حَرَامُ*
قَرَّبْنَنَا مِنْ خَيْرِ مَنْ وَطِئَ الثَّرَى فَلَهَا عَلَيْنَا حُرْمَةٌ وَذِمَامُ

فالنصان في غرض المدح، والشاعران يحملان مشاعر الإعجاب بالممدوح فاشتراك المشاعر والأحاسيس استدعى النص الغائب في النص الحاضر؛ فكشف عن عاطفة حميمة ومشاعر جياشة عبّر عنها الشاعر بقوله[3]:

موسوعة عبد العزيز البابطين الثقافية، http://www.almoajam.org/lists/inner/6682، دون تاريخ نشر، تاريخ الرفع: 2025/04/15م، الساعة: 11:45 صباحا.

[1] الشيخ الطريفي لغويا وشاعرا، محمد عمر دولة، مجلة جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية، جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية، أم درمان، جمهورية السودان، العدد21، 1432هـ، 2010م، ص08.

* الشاعر المشهور، واسمه الحسن بن هانئ أبو علي الحكميّ نسبة إلى ولاء الجراح بن علي الحكمي، ولد بالبصرة وقيل بالأهواز، ثم خرج إلى البصرة، وصار إلى بغداد، وأخباره كثيرة مشتهرة، توفي سنة خمس وتسعين ومائة، ينظر ترجمته في: وفيات الأعيان، مرجع سابق، ج02، ص95، البداية والنهاية، مرجع سابق، ج10، ص265.

[2] ديوان أبي نواس الحسن ابن هانئ، حققه وضبطه وشرحه، أحمد عبد العزيز الغزالي، مطبعة مصر، القاهرة، دط، دت، ص408.

* ذكر محقق الديوان بأن هذا البيت معناه قديم؛ فقد طرقه كثير من الشعراء؛ كقول الفرزدق يخاطب ناقته:

عَلَامَ تَلْفِتِينَ، وَأَنْتِ تَحْتِي وَخَيْرُ النَّاسِ كُلُّهُمُ أَمَامِي
مَتَى تَأْتِي الرُّصَافَةَ تَسْتَرِيحِي مِنَ الإِسْرَاعِ وَالدُّبُرُ الدَّوَامِي

وكقول عمر بن ربيعة:

لَسْنَا نُبَالِي حِينَ نُدْرِكُ حَاجَةً إِنْ بَاتَ أَوْ ظَلَّ المَطِيُّ مُعَلَّقَا

ويقول عبد الله بن قيس الرقيات في عبد الله بن جعفر بن أبي طالب:

تَقِدَتْ بِيَ الشَّهْبَاءُ نَحْوَ ابْنِ جَعْفَرِ سَوَاءٌ عَلَيْهَا لَيْلُهَا وَنَهَارُهَا، ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] الشيخ الطريفي لغويا وشاعرا، مرجع سابق، ص09.

يَا مَعْهَدِي يَا مَنْ أَلِفْتُ رُبُوعَهُ يَا مَنْ بِسيرَتِهِ يَطِيبُ كَلَامُ
قَدْ أَمَّكَ الرُّوَادُ مِنْ أَقْطَارِهِمْ وَنَمَى بِحَقْلِكَ رَاشِدٌ وَغَلَامُ
جَهِلَتْكَ أَقْوَامٌ تَعَامُوا جَهْرَةً وَضِيَاءُ نُورِكَ لَامِعٌ بَسَّامُ!

فهذه الأبيات تكشف عن حالة وجدانية عاشها الشاعر، ولذلك عبر بضمير المتكلم ونسب المعهد لنفسه مستعملا النداء (يا معهدي)، وما يحمل ذلك من دلالات شعورية جعلته يستحضر أبياتا من شعر أبي نواس، ولعل العلاقة التناصية التي تربطهما من خلال دلالات لفظتين هما: (حرمة، ذمام)؛ فالشيخ الطريفي خاطب معهده بأنه له عليه حق وعهد سيحفظه له، وأبو نواس خاطب الناقة التي تُوصل إلى النبي صلى الله عليه وسلم بأن لها حرمة وعهد، وإن اختلفا في المناسبة فإن اللحظة الشعورية هي المحدد في استحضار النص الغائب.

وفي أبيات أخرى يظهر توظيفه للتناص في غرض الرثاء، وتظهر فيها مشاعر جياشة وأحاسيس رقيقة، يقول[1]:

وَلَوْ أَنَّ نَفْسًا تَفْتَدِى بِحِمَامِهَا لَفَدَاكَ قَوْمٌ أَجْمَعُونَ جَحَافِلُ
فَيَا رَبِّ أَنْزِلْهُ مَقَامًا مُكَرَّمًا بِجَنَّاتِكَ العُلْيَا بِهَا الخَيْرُ نَائِلُ
وَأَطْفَالُهُ (الزَّغَبُ الحَوَاصِلُ) عُمَّهُمْ بِأَلْطَافِكَ العُظْمَى بِهَا الخَيْرُ شَامِلُ

فقوله في البيت الثالث (الزغب الحواصل) يتناص مع بيت الحطيئة* حينما استعطف عمر بن الخطاب رضي الله عنه بقوله[2]:

---

[1] الشيخ الطريفي لغويا وشاعرا، مرجع سابق، ص11.

* هو جرول بن أوس بن مالك بن جؤية بن مخزوم بن مالك بن قطيعة بن عبس، أبو مليكة، والحطيئة لقب غلب عليه؛ فعرف واشتُهر به، شاعر مخضرم، أسلم في عهد النبي صلى الله عليه وسلم، وارتد في عهد أبي بكر رضي الله عنه ثم رجع إلى الإسلام، وقيل بل أسلم في عهد أبي بكر، كان كثير الهجاء حتى يقال إنه هجا أباه وأمه ونفسه، توفي سنة تسع وخمسين من الهجرة، ينظر البداية والنهاية، مرجع سابق، ج08، ص213، 214، 215.

[2] ديوان الحطيئة، برواية وشرح بن السكيب، دراسة وتبويب، مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1413هـ، 1993م، ص11، ومناسبة البيت أن الحطيئة هجى الزبرقان بن بدر؛ فشكاه إلى عمر بن الخطاب رضي الله عنه؛ فاستعطفه الحطيئة بقصائد عدة؛ إلا أن قلب عمر لم يلن له حتى أنشده أبياته المشهورة التي مطلعها:
مَاذَا تَقُولُ لِأَفْرَاخٍ بِذِي مَرَخٍ زَغَبُ الحَوَاصِلِ لَا مَاءٌ وَلَا شَجَرُ =

مَـاذَا تَـقُـولُ لِأَفْـرَاخٍ بِـــذِي مَـــــرَخٍ زَغَبُ الحَوَاصِلِ لَا مَـاءٌ وَلَا شَجَرُ

فالشاعر عاش موقف فقدانه لأخيه؛ فعبّر عن إحساسه وشعوره، وهو شعور امتزج بالمناجاة للمولى سبحانه وتعالى، ولعل وقع العبارة (زغب الحواصل) كان لها تأثيرها على وجدانه ووعيه، وتأثر بالموقف الذي عاشه صاحب الأبيات، ليصبح النص الغائب ينتظر اللحظة الشعورية التي يتعانق فيها مع النص الحاضر، فعندما عاش الشاعر الموقف وصلت الدفقة الشعورية إلى مرحلة وجد نفسه يستدعي هذه العبارة؛ فالتناص إذا هو حالة استدعاء وجداني، فكما يعبر به الشاعر عن رؤيته الشعرية؛ فإنه كذلك يعبر به عن خلجات نفسه ومشاعره الذاتية والإنسانية...

وهكذا يحافظ على توظيف التناص في شعر الرثاء ففي قصيدة أخرى يستدعي أبياتا من الشعر العربي، ومع أن المعنى قديم مستهلك إلا أنه استطاع أن يوسّع دلالاته ويمزجه مع وجدانه وأحاسيسه، يقول[1]:

أَعَيْنَيَّ جُودَا وَاسْكُبَا الدَّمْعَ دَامِيَا غَزِيرًا كَسَكْبِ السَّارِيَاتِ المَوَاطِرِ
بُكَاءً عَلَى رُكْنَيْنِ لِلْعِلْمِ هُدِّمَا فَلِلَّهِ مَا أَقْوَى خُطُوبُ الدَّوَائِرِ
فَقَدَنَاهُمَا فَقْدَ النَّدَى لِمُؤَمِّلِ وَمُرْتَقِبٍ عُقْبَى المُنَى وَالمَصَائِرِ
فَيَا لَهْفَ نَفْسِي وَالحَوَادِثُ جَمَّةٌ وَصَرْفَ اللَّيَالِي ضِدُّ صَفْوِ الخَوَاطِرِ
خَلِيلَيَّ مَنْ لِلْعِلْمِ مِنْ بَعْدِ هَاشِمٍ وَأَحْمَدٍ مَحْمُودُ النُّهَى وَالسَّرَائِرِ؟
فَهَذَا لَهُ فِي الفِقْهِ فَضْلٌ مُؤَكَّدٌ وَذَاكَ لَهُ فِي النَّحْوِ كُلُّ المَفَاخِرِ
فَهَلْ أَنْصَفَ الأَقْوَامُ يَوْمَ تَرَحَّلَا بِإِقْبَارِهِمْ وَسْطَ الحَشَا وَالضَّمَائِرِ؟!

= أَلْقَيْتَ كَاسِبَهُمْ فِي قَعْرِ مُظْلِمَةٍ فَاغْفِرْ عَلَيْكَ سَلَامُ اللهِ يَا عُمَرُ

ينظر: ديوان الحطيئة، مرجع سابق، ص11، العقد الفريد؛ مرجع سابق، ج02، 335، البداية والنهاية، مرجع سابق، ج08، ص213.

[1] الشيخ الطريفي لغويا وشاعرا، مرجع سابق، ص ص11، 12.

فقوله (أعيني جودا) ظاهر أنه يتناص مع بيت الخنساء* في رثائها لأخيها صخرا تقول فيه[1]:

أَعَيْنَيَّ جُودَا وَلَا تَجْمُدَا أَلَا تَبْكِيَانِ لِصَخْرِ النَّدَى*

استدعاء الشاعر لعبارة (أعيني جودا) يعكس دلالة وجدانية؛ وإن كانت الصورة حسية وهي قديمة مستهلكة إلا أنه استطاع أن يتناغم مع الموقف الوجداني الذي عاشه ولذلك نجد حضور ضمير المتكلم (أعيني، فقدناهما، يا لهف نفسي، خليلي...)، ونلحظ كذلك ابتعاده عن ذكر خصال المرثي – في الغالب–، على عكس الخنساء التي راحت تعدد خصال أخيها، ولم نلحظ حضور ضمير المتكلم عندها عدا في بداية القصيدة؛ فتوظيف الشاعر للتناص وسّع من دلالات العبارة وسمح له بالبوح عن مشاعره وأحاسيسه؛ وذلك لما تحمله الشاعرة/الخنساء من دلالات وجدانية عند الشعراء المعاصرين في موضوع الرثاء.

وحينما هيجه الشوق والحنين ولوعة فراق الأحبة تذكر امرئ القيس ومعلقته المشهورة؛ في تناص يكشف لنا "ما كان يعانيه الشيخ من معالجة دواوين الشعر القديم لا سيما شعر الفراق والنوى الذي تنفطر منه أكباد العشّاق"[2]؛ فعبّر عن هذا الموقف الوجداني، يقول[3]:

---

* تَماضر بنت عمرو بن الحارث بن عمرو بن [الحارث] بن الشريد، تكنى بأم عمرو، اشتهرت في غرض الرثاء، فهي كما ذكر المبرد أذهب في عمود الرثاء، ينظر ترجمتها في: زهرة الآداب وثمرة الألباب، أبي إسحاق إبراهيم بن علي الحصريّ القيرواني(453هـ)، ضبطه وشرحه، صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، ط01، 1461هـ، 2001م، المجلد04، ص ص104، 105.

[1] ديوان الخنساء، تَماضر بنت عمرو بن الحارث بن عمرو الشريد(ت64هـ) شرحه، ثعلب، أبو العباس، أحمد بن يحي بن سيار الشيباني النحوي(ت691هـ)، تح، أنور أبو سُوَيْلم، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 1409هـ، 1988م، ص143.

* النَّدى: السخاء، يقال فلان أندى كفًّا من فلان، وفلان يتندّى على أصحابه أي؛ يتسخَّى، ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

[2] الشيخ الطريفي لغويا وشاعرا، مرجع سابق، ص13.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

لَدَى النَّفْسُ يَا نُور حَنِينٌ يُرَدَّدُ وَدَارٌ بِهَا نُورٌ تَنُوءُ وَتَبْعُدُ

...

تَرَامَتْ بِنَا الأَقْطَارُ وَالقَلْبُ مُشْفِقُ وَحَالَتْ وِهَادٌ شَاسِعَاتٌ وَأَنْجُدُ

وَكَادَتْ غَدَاةَ البَيْنِ وَالبَيْنُ مُؤْلِمُ تَصَدِّعُ أَكْبَادٍ لَنَا وَتُبَدَّدُ

فقوله في البيت الرابع (وكادت غداة البين) هو إشارة إلى بيت امرئ القيس* الذي يقول فيه[1]:

كَأَنِّيّ غَدَاةَ الْبَيْن يّوْمَ تَحَمَّلُوا لَدَى سَمُرَاتِ الحَيّ نَاقِفُ حَنْظَلِ*

إن الشوق والحنين والغربة عن الأهل موقف وجداني عاشه الشيخ الطريفي؛ فعبّر عما يختلج في نفسه من مشاعر الوجع والأسى، وهي مشاعر استدعى معها ما علق من ذاكرته من الشعر العربي القديم، وتوافق مع هذه المشاعر والأحاسيس؛ فوجد أمامه البيت المشهور لامرئ القيس (كَأَنِّيّ غَدَاةَ الْبَيْن...)، ولعل الشاعر استطاع أن يخرج عن المعنى الحسي في وصف حنينه وشوقه لأهله إلى الاهتمام بكشف مشاعره الذاتية، يقول[2]:

يُذَكِّرُنِي التَّحْنَانُ أَهْلًا وَمَرْبَعَا وَعَيْشًا كَرِيمًا بِالفَضَائِلِ يُحْمَدُ

تُذَكِّرُنِي الأَيَّامُ لُطْفًا وَرِقَّةً وَعَطْفًا عَظِيمًا بِالحَنَانِ يُؤَكَّدُ

وَإِنِّي لَتَعْرُونِي إِذَا مَا ذَكَرْتُهُمْ أَحَاسِيسُ وُجْدَانٍ تُقِيمُ وَتَقْعُدُ

فَيَا لِي مِنَ الذِّكْرَى وَيَا لِي مِنَ النَّوَى وَيَا لِي مِنَ التَّبْرِيحِ يَسْمُو وَيَصَعَدُ

---

* هو امرئ القيس(ت560م- 80 ق هـ) بن حجر بن حارث بن عمرو بن معاوية بن الحارث الأكبر، الكندي اليمني؛ الشاعر المشهور أول أصحاب المعلقات، ينظر ترجمته في، أشعار الشعراء الستة الجاهليين، مختارات من الشعر الجاهلي، يوسف بن سليمان بن عيسى، الأعلم الشنتمرى (415هـ-476هـ)، شرح وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، المطبعة المنيرية بالأزهر، القاهرة، ط01، 1373هـ، 1954م، ج01، ص05 وما بعدها.

[1] ديوان امرئ القيس، تح، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط05، دت، ص09.

* السَّمُر: شجر أم غيلان؛ وهي السَّمغ العربي. والناقف: المُستخْرِجُ حبَّ الحنظل؛ والحنظل له حرارة تدمع منها العين؛ فشبه ما جرى من دمعه لفقد أهله بما يسيل من عين ناقف الحنظل، ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

[2] الشيخ الطريفي لغويا وشاعرا، مرجع سابق، ص14.

طغت على الأبيات الألفاظ والعبارات الدالة على مشاعر الوجد والحنين (التحنان، لطفا، رقة، عطفا، الحنان، أحاسيس وجدان، النوى...)، وهي ألفاظ نابعة من خلجات نفس ملتاعة بشدة الشوق والحنين؛ وكلما زاد تذكره (كرر لفظة الذكرى أربع مرات) زادت معها حدة الدفقات الشعورية حتى وصلت حد النواح والتبريح؛ يظهر ذلك في تكراره لفظة (يا لي، كررها ثلاث مرات) وما تحمله من دلالات التوجع والتأسف على غربته عن أهله (فيالي من الذكرى، ويا لي من النوى، ويا لي من التبريح) وهي عبارات كشفت لنا عن مشاعر صادقة وأحاسيس جيّاشة نبعت من نفس هيجها الشوق والحنين في موقف إنساني عاشه الشاعر.

إن توظيف الشيخ الطريفي للتناص مع الشعر العربي خرج به عن حدود التوظيف الحرفي المباشر للألفاظ والمعاني، واستطاع أن ينفتح به عن الدلالات والمعاني الوجدانية والشعورية، مما أغنى نصه الشعري، وأثث لتجربة شعرية عبّر بها عن مشاعره وأحاسيسه تجاه المواقف التي عاشها.

هذا المنحى في توظيف التناص مع الشعر العربي لهو تمة بارزة في تجربة الفقهاء المعاصرين*، وهو من الثابت في شعرهم؛ فجلهم وظف التناص مع الشعر العربي بمستويات وآليات مختلفة، وبحسب الرؤية الشعرية والوجدانية وتلائمهما مع المواقف التي عايشوها؛ مما أغنى نصوصهم الشعرية، وانفتحت على دلالات متعددة من خلال توسيع العلاقات التناصية مع نصوص أخرى. وهو ما يظهر قوة صلتهم بالشعر العربي واستدعائه وشحن نصوصهم بدلالاته ومعانيه؛ وتأثيره الكبير على وعيهم الفكري والوجداني.

* راجع مثلا، منحة الكبير المتعالي في شعر وأخبار تقي الدين الهلالي، مرجع سابق، الصفحات، 132، 143، 231، 311، 314، 358، 366، 386، 387، 389، 396، ديوان الشيخ أحمد سحنون، مرجع سابق، ج01، 121، 259، ج02، ص340، ديوان الشيخ محمد سالم بن محمد الأمين المجلسي، مرجع سابق، الصفحات، 21، 22، 23، 26. وغيرها من الأمثلة كثير مما هو مبثوث في دواوينهم الشعرية.

ربما هذه أبرز التناصات التي وظفها شعراء الفقهاء المعاصرين مما نعدها من الثابت في تجاربهم الشعرية، والتي هي امتداد لتجربة الفقهاء قبلهم، ومع كونها قد عبّرت عن كثير من مواقفهم ومشاعرهم الذاتية؛ إلا أن الكثير منهم راحوا يبحثون عن تناصات وطاقات تعبيرية أخرى تتناغم مع التغيرات التي شهدتها القصيدة العربية، هذا ما سنحاول دراسته من خلال الحديث عن التغيرات التي شهدتها تجاربهم اللغوية.

ثانيا: مظاهر التغيّر في التجربة اللغوية عند شعراء الفقهاء المعاصرين:

لعل مظاهر الثبات في التجربة اللغوية عند شعراء الفقهاء المعاصرين توحي بالاتجاه اللغوي الذي انتهجه كثير منهم، وبرؤيتهم الشعرية في كون النص الشعري لا يمكن أن ينعزل عن موروثه اللغوي؛ فلا يمكن لنص أدبي أن ينحرف عن سياقه اللغوي إلا إذا كان انحرافا تقبله اللغة متعلقا بإمكانية فيه مخبوءة في لغته فيفجرها الشاعر باستعمال جديد ويوظفها بإبداع جديد؛ وذلك للقدرة اللغوية المخزونة داخل الذاكرة الجماعية؛ فيستثمر الشاعر هذا المخزون لإثراء نصه، وشحن تجربته ببعد إيحائي جديد[1] لا يتجاوز حدود اللغة وإن اعتبر خروجا عن الموروث اللغوي.

بذلك تشكلت رؤية التجديد عند شعراء الفقهاء المعاصرين وتناغموا مع التحولات التي شهدتها القصيدة العربية، وحاولوا استثمار طاقاتها التعبيرية الجديدة التي تتوافق مع التجربة الرؤيوية لكثير منهم؛ فلاحظنا تغيّرا في كثير من المظاهر اللغوية في تجاربهم الشعرية؛ من حضور الرموز واستدعاء الشخصيات الدينية والتاريخية، واتجاه بعضهم نحو الغموض، وكثرة التكرار بمختلف أنواعه ومستوياته، سنحاول تناول ذلك بشيء من التفصيل.

[1] ينظر: الصوت القديم الجديد، مرجع سابق، ص10، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، عبد الله محمد الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط04، 1998م، ص39.

1- استدعاء الرموز الدينية والتاريخية*:

يعتبر حضور الرموز في التجربة الشعرية من أهم مظاهر التجديد في القصيدة العربية المعاصر؛ ووسيلة من "وسائل انفتاح النص الشعري على خارجه والعالم"[1]؛ فهي تكشف عن دلالات جديدة من حيث الاستعمال اللغوي* عند كثير من الشعراء المعاصرين الذين قدّموا أشياء جديدة جعلت المادة اللغوية تحمل وظيفة جديدة من حيث الدلالات[2] وارتباطها بمختلف الرؤى الشعرية من شاعر إلى آخر.

والرمز بهذا المعنى هو "كل ما يحيل إلى شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة، وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها وعادة ما يكون بهذا المعنى شيئا ملموسا يحل محل المجرد"[3]، ومرتبطا – كما يرى

---

* قال صاحب اللسان في مادة (رمز): "الرمز: تصويت خفيّ باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم. والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ، بأي شيء أشرت إليه، بيد أو بعين، ورَمَزَ يَرْمُزُ ويَرْمِزُ رَمْزاً، وفي التنزيل العزيز في قصة زكرياء عليه السلام: {أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا}"، لسان العرب، مرجع سابق، ص1727. و"كلمة رمز(Symbole) مأخوذة من اليونانية(Sun-bolon) وتعني قطعة من الخزف أو الخشب تقسم شخصين بيد كل واحد منهما قسم يدلّ على هويّة أحدهما ويثبت طبيعة صلته بالآخر"، ومن ثم فإن المفهوم الاصطلاحي للرمز يشير إلى معنيين اثنين هما: – الحس(Sunn=sens) الواعي الذي يدرك الأشياء ويجزّئها بدقّة. – المادة الأولى أي الصورة(Bild=image) التي تنبعث من عمق اللاوعي(L`inconscient)"، ينظر: من الرمز إلى الرمز الديني، بحث في المعنى والوظائف والمقاربات، بسّام الجمل، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، تونس، ط01، جانفي2007م، ص13، 15، بتصرف يسير.

[1] التناص في التراث الديني، مرجع سابق، ص153.

* يرى بودلير(1821-1867م)(Charles Baudelaire) بأن الرمز ليس صورة لغوية أو كلمة تستمد جمالها مما تدل عليه بل هو واقعة أو تجربة ذات معنى روحي هو مصدر ما فيها من جمالية، ويكاد يجمع الرمزيون بأن الشعر أمرا يتجاوز الدلالة اللغوية والموضوع؛ وهذه الآراء بنيت عليها نظرية "الشعر للشعر"، وقالوا: "الشعر نفحة سحرية"، ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتّوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط03، 1984م، ص ص100، 102.

[2] ينظر: لغة الشعر بين جيلين، مرجع سابق، ص ص200، 202.

[3] معجم مصطلحات الأدب، مرجع سابق، ص552.

ييتس(1865-1939م)(Wilim Butler Yeats)* - بعواطف الإنسان؛ فأي شيء يشحذ هذه العواطف ويثيرها يعدّ رمزا[1]، وهذا ما يبلور معنى الرمز الفني، والذي هو تشكيل بين مستويين اثنين: مستوى الصورة الحسية، ومستوى الحالات المعنوية ومن خلال علاقة تربط بين هذين المستويين يتشكل الرمز الشعري[2] بجميع تمفصلاته وإيحاءاته التعبيرية والدلالية.

بذلك تشكلت الرؤية الشعرية الجديدة محاولةً كشف تجربتها الشعرية من خلال استغلال القدرات الهائلة التي حملتها الرموز، واستطاع شعراء الجيل الجديد استغلال هذه القدرات والآليات الرمزية للتعبير عن واقعهم المعاصر[3] بحسب اختلاف رؤيتهم الشعرية لهذا الواقع.

لقد تأثر شعراء الفقهاء المعاصرين بهذه الرؤى التجديدية؛ فلم يكونوا بمعزل عن حياتهم المعاصرة التي تتطلب طرقا تعبيرية تتلاءم مع واقعهم، وتحاول إيجاد حل للإشكالات التي تعاني منها مجتمعاتهم على جميع النواحي الفردية والجماعية.

في ظل هذا الواقع المتأزم جنح كثير منهم إلى استدعاء الرموز خاصة الدينية والتاريخية كشواهد تدعم ثيمة الانكسارات والانهزامات والتناقضات التي تعيشها أمتهم؛ ولذلك استلهموا هذه الرموز وأعادوا صياغتها وتشكيلها في نصوصهم كتعبير عن الغربة والألم، أو كأداة ثورة وتمرد على الواقع، ومحاولين الاتصال بها كقيمة افتقدها

* يربط ييتس الرمز بما يسميه "بالذاكرة العظمى"، وربط ذلك بعواطف الإنسان؛ فأي شيء تحشد له عاطفة الإنسان يغدو رمزا في "الذاكرة العظمى"، ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص114.

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص203.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص201.

المجتمع ليستنهضوا بها الهمم ويوقظوا بها الضمائر[1]، وهذا ما حملهم على الاهتمام بالشخصيات الدينية والتاريخية لمحمولاتها القيَميّة والدينية في وعيهم الفكري والوجداني.

لقد استحضر شعراء الفقهاء المعاصرين جل الشخصيات الدينية؛ كالأنبياء والرسل، وصحابة النبي صلى الله عليه وسلم وكثير من العلماء والصالحين الذين كان لهم أثرا في الحياة الدينية والاجتماعية، كما استدعوا الشخصيات التاريخية التي دافعت عن الإسلام وساهمت في استقلال الأوطان العربية والإسلامية من الاحتلال، واستحضروا الشخصيات الأدبية والفكرية وغيرها من الرموز الأخرى وإن كان بدرجة أقل؛ كل ذلك وفق الرؤية الشعرية بحسب تمايزها من شاعر لآخر.

وأكثر الشخصيات استدعاء في تجربة الفقهاء المعاصرين هي شخصية النبي صلى الله عليه وسلم؛ فجلهم نجد في دواوينهم حضورا لافتا لشخصيته صلى الله عليه وسلم؛ وإن كان يغلب على الكثيرين منهم الاستدعاء المباشر كما في غرض المديح النبوي*، وقد نجد بعضهم يستغل هذا الحضور للتعبير عن واقع أمتهم لاستنهاضها وإثارة في المتلقين القيم والمعاني التي تحملها شخصيته صلى الله عليه وسلم، ففي قصيدة للشيخ القرضاوي في ذكرى المولد النبوي نجده يوظفه للتعبير عن واقع أمته؛ وفي أثناء ذلك يكشف بطريقة رمزية عن غربته ومعاناته من الظلم والطغيان، يقول[2]:

هُوَ الرَّسُولُ فَكُنْ فِي الشِّعْرِ حَسَّانَا وَصُغْ مِن القَلْبِ فِي ذِكْرَاهُ أَلْحَانَا
ذِكْرَى النَّبِيِّ أَحْيَا الهُدَى وَكَسَا بِالعِلْمِ وَالنُّورِ شَعْبًا كَانَ عُرْيَانَا

[1] ينظر: التناص التراثي، مرجع سابق، ص ص152، 156.

* راجع الفصل الأول عند الحديث عن غرض المدح، ص51 وما بعدها.

[2] نفحات ولفحات، مرجع سابق، ص41.

فبداية القصيدة تظهر هذا الاستدعاء المباشر لشخصية النبي صلى الله عليه وسلم (هو الرسول، ذكرى النبي)، ولكن نجد الاستخدام الرمزي بدءا من البيت السادس يقول[1]:

وَيْلُ الصَّغِيرِ! وَقَدْ صَارَ الوَرَى سَمَكًا يَسْطُو الكَبِيرُ عَلَيْهِ غَيْرُ خَشْيَانَا!
فَدَوْلَةُ الرُّومِ حُوتٌ فَاغِرٌ فَمَهُ يَطْغَى عَلَى تِلْكُمُ الأَسْمَاكِ طُغْيَانَا
وَدَوْلَةُ الفُرْسِ حُوتٌ مِثْلُهُ كَشَّرَتْ أَنْيَابُهُ لِلْوَرَى بَغْيًا وَعُدْوَانَا
وَحْشِيَّةٌ عَمَّتِ الدُّنْيَا أَظَافِرُهَا! جَهَالَةٌ أَصْلَتِ الأَكْوَانَ نِيرَانَا!

إن عبارة (ويل الصغير!) تعكس دلالة رمزية؛ فالقارئ لا يعلم قصد الشاعر من هذه اللفظة؛ فقد يقصد بها معاناة النبي صلى الله عليه وسلم في صغره، وما عاشه من يتم وفقر...، وما تعده الفرس والروم له، وقد آذن ميلاده بسقوطهم وبدأت أمارات ذلك بارتجاج إيوان كسرى، وخمود نيران المجوس...، وقد تكون رمزية إلى معاناة كل صغير؛ فقد عُرف أهل الجاهلية بوأد البنات وقتل أولادهم خشية الفقر؛ فيقتلونهم لا يخشون أحدا (يسطو الكبير عليه غير خشيانا!)، وربما قد يرمز به إلى ضعف الدولة الإسلامية في بداية عهدها، والأخطار التي تحيط بها من كل جانب(الفرس، الروم)، فهي كسمك يخشى أن تبتلعه الحيتان الكبيرة، ولذلك يقول[2]:

جَرَتْ بِرُكْبَانِهَا لَا الرِّيحُ زَلْزَلَهَا وَلَا يَدُ المَوْجِ مَهْمَا صَارَ بُرْكَانَا
وَكَمْ أَرَادَ العِدَا إِضْلَالَهَا عَبَثًا وَحَاوَلُوا خَرْقَهَا بِالعُنْفِ أَزْمَانَا

يستعمل الشاعر (الفرس– الروم) كرمزية لقوى الشر والطغيان العالمي التي احتلت البلدان الإسلامية ونهبت ثرواتها وخيراتها، يقول[3]:

إِنْ مَاتَتْ الفُرْسُ فَالرُّوسِيَا تَمَثُّلُهَا أَمَّا سَتَالِينُ فَهْوَ اليَوْمَ كِسْرَانَا

[1] نفحات ولفحات، مرجع سابق، ص41.
[2] المرجع نفسه، ص نفسها.
[3] المرجع نفسه، ص42.

وَإِنْ تَـزَلْ دَوْلَـةُ الـرُّومَـانُ فَـالْتَمِسُـوا فِـي الإِنْجِلِيزِ وَفِي الأَمْرِيكِ رُومَانَا
وَإِنْ يَمُتْ قَيْصَـرُ فَانْظُرْ لِصُورَتِـهِ آتَـلِـي وَمَـوْلَاهُ تُـرُومَـانَـا
سِيَاسَـةُ الكُلِّ أَنْ يَبْقَى الوَرَى سَمَكًا وَأَنْ يَكُونُوا هُمُو فِي البَحْرِ حِيتَانَا

فالشاعر وظف هذه الشخصيات الرمزية انطلاقا من حديثه عن مولد النبي صلى الله عليه وسلم؛ وربط هذه الشخصيات بعلاقة الثنائيات الضدية: (الصغير# الكبير الأسماك# الحيتان، الليل# الفجر...) وكذا المتقابلة: (الروم/الفرس، الفرس/روسيا ستالين/ كسرى، الرومان/ إنجلترا- أمريكا، قيصر/آتلي- ترومان...)، فهذه الشخصيات القديمة التي ترمز إلى التكبر والظلم والطغيان هي نفسها التي في عالمنا اليوم؛ فهي امتداد لتلك القوى الظالمة؛ فالأسماء قديمة ومسمّاها واحد، والتي جمعها الشاعر في رمزية (الأسماك/ الحيتان) (سياسة الكل أن يبقى الورى سمكا**وأن يكونوا همو في البحر حيتانا).

هذا التوظيف الرمزي لشخصية النبي صلى الله عليه وسلم وما يحمله من قيم ودلالات تعبيرية أراد الشاعر به أن يوظفه ليطرح قضايا أمته التي يريد إيصالها للمتلقي، يقول[1]:

نَشْكُـو إِلـى اللهِ أَحْـزَابًـا مُظَـلِّلَـةً كَمْ أَوْسَعُونَا إِشَاعَاتٍ وَبُهْتَانَا
مَا زَالَ فِينَا أُلُوفٌ مِنْ أَبِي لَهَبٍ يُؤْذُون أَهْلَ الهُدَى بَغْيًا وَنُكْرَانَا
مَا زَالَ لِابْنِ سَلُولٍ شِيعَةٌ كَثُرُوا أَضْحَى النِّفَاقُ لَهُمْ وَسْمًا وَعِنْوَانَا
يَا رَبُّ إِنَّا ظُلِمْنَا؛ فَانْتَصِرْ؛ وَأَنِرْ طَرِيقَنَا؛ وَاحْبُنَا بِالحَقِّ سُلْطَانَا
نَشْكُو إِلَى اللهِ حُكُومَاتٍ تَكِيدُ لَنَا كَيْدًا، وَتَفْتَحُ لِلسِّكْسُونِ أَحْضَانَا
تُبِيحُ لِلَّهْـو حَـانَـاتٍ وَأَنْـدِيَـةً تُؤْوِي ذَوِي العُهْرِ شُرّابًا وَمُجَّانَا
يَا رَبُّ نَصْرُكَ، فَالطَّاغُوتُ أَشْعَلَهَا حَرْبًا عَلَى الدِّينِ إِلْحَادًا وَكُفْرَانَا

[1] نفحات ولفحات، مرجع سابق، ص43.

وإن بدا في الأبيات بعض التقريرية والخطابية المباشرة، فإن للدلالات الرمزية حضورها في الأبيات من خلال امتداد رمزية الشخصيات التي ذكرها سابقا؛ فشخصية (أبو لهب، وابن سلول) هما رمز الشر والطغيان، وهما امتداد لتيار التكبر والظلم، وقد رَمَزَ بهما للأنظمة المستبدّة وللطغْمة الفاسدة التي تؤيدها، والتي تحارب كل دعوةٍ إلى الدين، وتفتح أبواب الشرّ والفساد، والكفر والإلحاد لاستمرار بقائها ووجودها؛ فالشاعر يشكو إلى الله هذا الظلم المسلط عليهم، ويعبّر عن أهاته وحسراته تجاه هذا الواقع.

ليصل الشاعر بهذه الدلالات الرمزية وتوظيفها من أجل التعبير عن أحاسيسه ومشاعره، وكشف معاناته وآلامه؛ فالحضور الرمزي في هذه الأبيات جمع فيه الشاعر بين التعبير عن واقعه، والثورة والتمرد عليه، وبين كشف غربته ومعاناته، يقول[1]:

لَقَدْ نَفَوْنَا فَقُلْنَا: المَاءُ أَيْنَ جَرَى ... يُحْيِ المَوَاتَ وَيُرْوِي كُلَّ ظَمْآنَا
قَالُوا: إِلَى السِّجْنِ، قُلْنَا: شُعْبَةٌ فُتِحَتْ ... لِيَجْمَعُونَا بِهَا فِي اللهِ إِخْوَانَا
قَالُوا: إِلَى الطَّوْرِ، قُلْنَا: ذَاكَ مُؤْتَمَرٌ ... فِيهِ نُقَرِّرُ مَا يَخْشَاهُ أَعْدَانَا!

لقد استطاع الشاعر توظيف شخصية النبي صلى الله عليه وسلم بفضل ما تحمله من دلالات وقيم متنوعة أن ينفتح بها على دلالات ومعان جديدة؛ عالج بها واقع أمته؛ وعبّر بها عن تجربته، وكشف عن أحاسيسه ومشاعره.

وفي ذكرى الإسراء والمعراج يستحضر الشيخ إبراهيم عزت شخصية النبي صلى الله عليه وسلم ليعبّر بها عن واقع أمته بعدما أضاعت القدس وفلسطين، يقول[2]:

أَسْرَى فَكَانَ لَهُ بِالفَضْلِ مُعْجَزَةً ... آيَاتُ حَقٍّ.. لَهَا خَفْقٌ وَإِصْدَاءُ
يَا قُدْسُ.. يَا حَرَمًا دِيسَتْ قَدَاسَتُهُ ... وَحَلَّ فِيهَا لِهَذَا الشَّرْعِ أَعْدَاءُ

[1] نفحات ولفحات، مرجع سابق، ص44.

[2] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص ص176، 177.

أَنَّـى تَـعُـودُ إِلَـى الـمِـحْـرَابِ حُـرمَتُـهُ؟! وَالـمُـسْـلِـمُـونَ بِـكُـلِّ الأَرْضِ أَشْـلَاءُ
حَادُوا عَنِ النَّهْجِ؛ فَاسْتَعْلَتْ خُصُومُهُمُ فَلَيْسَ يَعْلُو سِوَى وَهْـمٍ.. وَأَهْـوَاءُ

فاستحضار الشاعر شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم بهذا المعنى دلالة رمزية لليلة الإسراء، وإشارة إلى المكان الذي عرج منه إلى السماء؛ وهو المسجد الأقصى، فهذه القدسية التي يحملها في قلوب أبناء الأمة قد ديست وعاث الأعداء فيه فسادا، ويشير كذلك إلى رمزية المحراب وما فيه من قدسية علوية؛ فهو رمز اتصال الأرض بالسماء، فكأنه أراد الإشارة إلى وحدة القدس والمحراب في ليلة الإسراء والمعراج، هذه القدسية التي ضيعها المسلمون بسبب تشتتهم وتفرقهم، وابتعادهم عن النهج القويم؛ فلم يحسنوا سوى بيع الوهم والأهواء، وهي إشارة رمزية للذين يحملون الشعارات الزائفة للدفاع عن القدس وفلسطين، وهم يبيعون الوهم لأبناء الأمة، والحقيقة المرة هي أنّ المسلمين كثير ولكنهم غثاء كثاء السيل، أشار إلى ذلك بقوله[1]:

وَالمُسْلِمُونَ كَثِيرٌ غَيْرَ أَنَّهُمُ لِنُورِ هَدْيكَ مَا عَادُوا وَلَا فَاؤُوا
وَالعَادِياتُ خُطُوبٌ.. أَنْتَ تَعْرِفُهَا عَزَّ الدَّوَاءُ لَها وَاْسْتَفْحَلَ الدَّاءُ
هَذَا الفُؤَادُ إِلَى الرَّحْمَنِ أُطْلِقُهُ وَالمُرْتَجَى عِنْدَهُ صَفْحٌ وَإِعْطَاءُ
وَهُو الهَوَى فِي حَنَايَا القَلْبِ نُظْهِرُهُ فَالحُبُّ فِي شَرْعِنَا دِينٌ وَإِحْيَاءُ

لقد استطاع الشاعر بفضل استحضاره لشخصية النبي صلى الله عليه وسلم أن يطرح القضايا التي يريد إيصالها للمتلقي، وكذا التعبير عن أحاسيسه ومشاعره الوجدانية تجاه هذا الموقف، وإظهار حبه جناب النبي صلى الله عليه وسلم، ولذلك كثرت الألفاظ التي لها دلالات شعورية عميقة(الشوق كررها مرتين، الحب كررها أربع مرات، هذا الفؤاد، هو الهوى، حنايا القلب...).

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص178.

كما استدعى شعراء الفقهاء المعاصرين الأنبياء، ومنهم يوسف ويعقوب وأيوب وعيسى عليهم السلام...، ومن "الواضح أن هذه الرموز رموز أصيلة في الثقافة العربية الإسلامية ولذا فإن قدرتها على الإيحاء لدى المتلقين ثرّة دافقة، فإذا أحسن الشعراء توظيفها غدت نبعا من الإيحاء لا يعرف النضوب"[1]؛ فشخصية يوسف عليه السلام استلهم منها الشعراء كثيرا من الدلالات والمعاني؛ فهذا الشيخ الخليل النحوي يستحضر هذه الشخصية الدينية، ويربطها بدلالة ورمزية جياد ابن عامر، محاولا إسقاط ذلك على واقع الأمة خاصة قضية القدس وفلسطين، يقول[2]:

لِبَعْضِ الذِي قَدْ كَانَ يُؤْسَى وَيُوسَفُ ... كَأَسَى يَعْقُوب إِذْ غَابَ يُوسُفُ
قَرَأْتُمْ مِنَ القُرْآنِ آيًا تَنَزَّلَتْ ... بِأَنَّ اليَهُودَ البُهْتَ ضَلُّوا وَحَرَّفُوا
فَصَدَّقْتُمُوهَا وَالشَّوَاهِدُ مُثَّلُ ... حِصَارٌ وَتَنْكِيلٌ وَقَصْفٌ مُكَثَّفُ
أَيَامَى وَأَيْتَامٌ وَأَسْرَى وَثُكَّلٌ ... وَقَتْلَى وَجَرْحَى، وَالدَّمُ الحُرُّ يَنْزِفُ
وَمَسْرَى أَسِيرٌ، مُسْتَبَاحٌ حَرِيمَهُ ... وَمِئْذَنَةٌ حَسْرَى تَنُوحُ وَتَذْرُفُ
أَهَذَا...؟ وَنَسْعَى صَاغِرِينَ إِلَيْهِمُ ... نَشُدُّ عَلَى كَفٍّ تُبِيدُ وَتَنْسِفُ
وَنُقْطِعُهُمْ مَرْعَى جِيَادِ بْنِ عَامِرِ ... فَرَايَتُهُم فَوْقَ الجِيَادِ تُرَفْرِفُ!

إن الدلالة الرمزية التي بنى عليها الشاعر القصيدة مستوحاة من شخصيتي يوسف ويعقوب عليهما السلام، وهي دلالة الأسى والحزن؛ هذه الرمزية ربطها الشاعر بشعوره بالأسى والحزن ممن صدّق كذبة السلام مع اليهود، وقد قرأ في القرآن بأنهم حرّفوا وبدّلوا، والشواهد في فلسطين ظاهرة جلية؛ تقتيل وتشريد وحصار وقصف، وأيتام وأرامل وقتلى وجرحى...، هذه الإيحاءات الرمزية توصل إلى جوهر القضية التي أراد

[1] الشعر والناقد، مرجع سابق، ص24.

[2] قصيدة جياد ابن عامر، من موقعه على شبكة الانترنت،
http://www.khalilennahoui.com/?q=%D8%A3%D8%B1%D8%AD%D8%A7%D9%84%D9%82%D9%88%D8%A7%D9%81%D9%8A، دون تاريخ نشر، تاريخ الرفع: 2024/09/16، الساعة: 20:49 ليلا.

إيصالها للمتلقي، وهي استباحة المسجد الأقصى، وقد أشار إلى ذلك برمزيتين اثنين هما: (المسرى، المئذنة)؛ فمسرى أسير: رمز به إلى رحلة النبي صلى الله عليه وسلم في الإسراء والمعراج، وما تحمله من قيم ودلالات في وعي الأمة الإسلامية؛ فالأقصى أسير؛ حرمته مستباحة، وقدسيته منتهكة، ومئذنة حسرى: رمز إلى شعار الإسلام وهو الأذان؛ آذان لم يعد له وقع في قلوب أتباعه، فالمئذنة تئن وتنوح وتذرف دما، وتنادي فلا مستجيب!.

ويوظف الشاعر رمزية جياد بن عامر* في إشارة إيحائية إلى الخيل العربية الأصيلة؛ فكأن الشاعر يقول بأن اليهود قد استولوا على مرعى جياد بن عامر؛ في إشارة إلى توغل العدو الصهيوني في البلاد العربية بدعوى السلام!؛ فكأنه يتساءل: أين هذه الجياد العربية الأصيلة؟ وأين صولاتها وجولاتها؟؛ لقد أصبحت ترفرف فوقها رايات

* لعل الشاعر يقصد خيل ابن عامر، وهي "العوج" قال صاحب اللسان: عوج اسم فرس كان لبني هلال تنسب إليه الأعوجيات وبنات أعوج، قال أبو عبيدة: كان أعوج لكندة، فأخذته بنو سليم في بعض أيامهم فصار إلى بني هلال، وليس في العرب فحل أشهر ولا أكثر نسلا منه، وقال الأصمعي في كتاب الفرس: أعوج كان لبني آكل المرار ثم صار لبني هلال بن عامر"، لسان العرب، مرجع سابق، مادة (عوج)، ص3155. وعوج الأصفر هو فرس بني هلال بن عامر بن صعصعة، وسمي الأعوج لأنه ركب صغيرا قبل أن تشتد عظامه فاعوجت قوائمه، وإليه تنسب الخيل الأعوجية، قال لبيد يمدح نباتة:

مَعَاقِلُنَا الَّتِي نَأْوِي إِلَيْهَا ... نَبَاتُ الأَعْوَجِيَّةِ وَالسُّيُوفِ

وقال جرير:

إِنَّ الجِيَادَ يَبِتْنَ حَوْلَ قِبَابِنَا ... مِنْ نَسْلِ أَعْوَجٍ أَوْ ذَوِي العِقَالِ

وقال المتنبي:

وَإِذَا المَكَارِمُ وَالصَّوَارِمُ وَالقَنَا ... وَنَبَاتُ أَعْوَجٍ كُلَّ شَيءٍ يَجْمَعُ

وبني عامر من القبائل العربية التي عرفت بكثرة الخيل والاهتمام بها، قال شاعرهم:

بَنِي عَامِرَ مَاذَا أَرَى الخَيْلَ أَصْبَحَتْ ... بِطَاناً وَبَعْضُ الضُرِّ لِلْخَيْلِ أَمْثَلُ

بَنِي عَامِرَ إِنَّ الخُيُولَ وِقَايَةٌ ... لِأَنْفُسِكُمْ وَالمَوْتُ وَقْتٌ مُؤَجَّلُ

أَهِينُوا لَهَا مَا تُكْرِمُونَ وَبَاشِرُوا ... صِيَانَتَهَا وَالصَّوْنُ لِلْخَيْلِ أَجْمَلُ

مَتَى تُكْرِمُوهَا يُكْرِمُ المَرْءُ نَفْسَهُ ... وَكُلُّ امْرِئٍ مِنْ قَوْمِهِ حَيْثُ يَنْزِلُ

ينظر: نخبة عقد الأجياد في الصافنات الجياد، عبد القادر الحسني الجزائري، المطبعة الأهلية، بيروت، دط، 1326هـ، ص19، 205، 206، بتصرف يسير.

اليهود!، واستدعائه لرمزية جياد بن عامر لما تحمله الخيل في المخيلة العربية من معان الشجاعة والكرم والتضحية والجهاد...؛ ولعل الشاعر أراد أن يحيل إلى دلالتها الدينية؛ فهي عند المسلمين رمز الجهاد في سبيل الله؛ كل ذلك ليؤكد دعوته لأبناء الأمة لاسترجاع المقدّسات، ودعم المقاومين في غزة وفلسطين الذين يجابهون العدو الصهيوني بثباتهم وصبرهم مع قلة العدة والعتاد، يقول[1]:

وَنَعْدُو عَلَى أَبْنَائِنَا وَبَنَاتِنَا نَسُومُهُمْ سُوءَ العَذَابِ وَنَقْذِفُ
لِأَنَّهُمْ أَنُّوا لِهَوْلِ مُصَابِهِمْ وَمَا نَطَقُوا هَجْرًا، وَلَكِنْ تَأَنَّفُوا
وَعَفُّوا وَفَاءُوا لِلْكِتَابِ، فَمَا لَهُمْ سِلَاحُ وَغَى إِلَّا يَرَاعٌ وَمُصْحَفُ
نُكَرِّمُ شَارُونًا، وَنُوسِعُهُمْ أَذَى وَنُوغِلِ فِي هَذَا وَذَاكَ وَنُسْرِفُ
سَلَامٌ عَلَيْكُمِ فِي الغَيَابَاتِ، إِنَّهَا بِكُمْ – أَيُّهَا الأَحْرَارُ – تَسْمُو وَتَشْرُفُ

حافظ الشاعر على الرمزية التي بنى عليها القصيدة(الأسى، الحزن)؛ فهو يشعر بحزن ومرارة من بعض الدول العربية والإسلامية ممن يعادون المقاومة في غزة وفلسطين ويكرمون اليهود؛ أشار إلى ذلك برمزية (شارون) وما تحمله من دلالات في الوجدان الفلسطيني والعربي؛ فهو رمز الدموية والإجرام والقتل والتنكيل...، ومع ذلك فإن أبناء غزة وفلسطين يرفعون راية المقاومة والجهاد في سبيل الله، فخاطبهم بقوله[2]:

فَإِنَّكُمْ فِي ذَلِكَ الجِبِّ سَادَةٌ وَمَنْ حَوْلَكُمْ لِلرِّقِّ سُوقٌ وَمَصْرِفُ
يُبَاعُ بِهَا عِرْضٌ بِعِرْضٍ، وَعِرْضُكُمْ هُوَ العَلَقُ لَا يُشْرَى وَلَيْسَ يُصْحَفُ
وَمَا أَنْتُمْ إِلَّا شُمُوسٌ مُضِيئَةٌ لَهَا أَلَقٌ حَتَّى سُوَيْعَةَ تَكْسُفُ
حَلَلْتُم بِشِعْبٍ كَان قَدْ حَلَّ قَبْلَكُمْ وَضَاقَ بِكُمْ رَحْبٌ مِنَ الأَرْضِ نَفْنَفُ
وَكَمْ مِنْ طَلِيقٍ ضَارِبٍ فِي فِجَاجِهَا وَلَكِنَّهُ فِي القَيْدِ يَرْسُو وَيَرْسُفُ
فَطِيبُوا بِذَاكَ الشِّعْبِ نَفْسًا فَإِنَّهُ جَنَى جَنَّةُ دَانٍ وَصَهْبَاءَ قَرْقَفُ

[1] من موقعه على شبكة الإنترنت، مرجع سابق، تاريخ الرفع: 2024/09/16، الساعة: 20:49 ليلا.

[2] المرجع نفسه.

أَنَفْتُم بِهَا أَنْ تَسْتَرِقَّ قُلُوبَكُم كَذَلِكَ عَبْدُ رَبِّهِ الرُّبُّ يَأْنَفُ
وَمِنْ بَعْدِ، تَمْكِينٍ وَفَتْحٍ لَنَا بِهِ مِنَ اللهِ وَعْدٌ صَادِقٌ لَيْسَ يُخْلَفُ

إن البنائية الرمزية التي بنيت عليها القصيدة مهيمنة على جميع الأبيات بما فيها من صور وإيحاءات، فلو نلاحظ ألفاظ (الجِب، سادة، الرق، عرْض، شِعب...) فكل لفظة لها دلالاتها الرمزية وإسقاطاتها على الواقع، وهي كلها مرتبطة بالرمزية البنائية التي أقامها على استحضار شخصيتي (يوسف ويعقوب)، لنتأمل في لفظة (الجب)؛ فهي تشير إلى حادثة يوسف عليه السلام حينما أجمع أخوته أن يجعلوه في غيابات الجب، وهي إشارة رمزية إلى غزة وما تعانيه من حصار، وربما قد يكون يشير إلى أنفاق المقاومة في غزة، وهي رمز الجهاد والعزة وإذلال العدو الصهيوني(فإنكم في ذلك الجِبّ سادة).

ولفظة(سادة) يستحضر بها نهاية قصة يوسف عليه السلام؛ ومع كل ما تعرض له من ظلم وألم وحزن...؛ إلا أنه وصل بصبر وعزيمة وثبات في النهاية إلى الملك والسيادة، وهي إشارة إيحائية إلى أبناء المقاومة في تمسكهم بقضيتهم؛ فبثباتهم وصبرهم يحررون أرضهم ويحققون آمال الأمة في استرجاع مقدساتها.

ويربطها الشاعر برمزية: (الرق، العِرْض)، وهي دلالة رمزية إلى الذل والهوان التي أصبحت عليه بعض الأنظمة العميلة للعدو الصهيوني؛ في إشارة إيحائية إلى "صفقة القرن" التي تبنتها بعض الأنظمة العربية؛ فهو يشبهها بسوق الرق والنخاسة (ومن حولكم للرق سوق ومصرف، يباع بها عرض بعرض)، ومن تخلى عن عِرضه فأنّى له أن يدافع عن أرضه.

ولفظة(الشِّعب)* إشارة إلى شِعب بني هاشم، وهي دلالة على الحصار الذي تعرض له النبي صلى الله عليه وسلم من قريش؛ فكما حوصر صلى الله عليه وسلم من قريش؛ حوصر يوسف من إخوته، وهي رمزية إيحائية تشير إلى حصار العدو الصهيوني لغزة؛ فالشاعر يذكّر أبناء غزة بتلك المشاهد لما تحمله من دلالات وقيم يقويّ بها عزمهم على الصبر والثبات (حللتم بشِعب كان قد حل قبلكم** وضاق بكم رحب من الأرض نفنف، فطيبوا بذاك الشِّعب نفسا فإنه**جنى جنة دان وصهباء قرقف).

لقد استطاع الشاعر أن يوظف شخصية النبي يوسف ويعقوب عليهما السلام بطريقة تتلاءم والرؤية الشعرية التي انتهجها، وأن ينفتح بهذه الشخصيات الدينية على دلالات جديدة متعددة جعلت نصه الشعري يتفاعل مع تعدد القراءات والإيحاءات والرمزيات التي أراد إيصالها للقارئ، وهو بذلك أغنى نصه الشعري، وارتقى بلغته من الخطابية إلى اللغة الرامزة الموحية؛ فأثث لتجربته الشعرية، وعبّر عن خلجات نفس شاعرة عاشت موقف العدوان الصهيوني على أبناء أمته؛ فكشف عن أحاسيسه ومشاعره موظفا استحضار الشخصيات الدينية.

هذا الحضور للرموز الدينية قد يستخدم عند كثير منهم بطريقة مباشرة؛ مما ينقص من الدلالات الإيحائية لها في النص الشعري، ويصبح مكشوفا أمام القارئ؛ فمثلا نجد الشيخ القرضاوي يستدعي يونس عليه السلام ليظهر شدة محنته ومعاناته في السجن (نونية والنون تحلو في فمي**أبدا فكدت يقال لي: (ذو النون))[1]؛ أو حينما استحضر شخصية يوسف عليه السلام(ولنا بيوسف إسوة في صبره**وقد ارتمى

* استحضر بعض شعراء الفقهاء المعاصرين شِعب بني هاشم؛ وأسقطوه على واقعهم كل بحسب رؤيته الشعرية وتجربته الوجدانية، ينظر: مثلا: تجربة الشيخ فريد الأنصاري، قصيدة، ولنا الغد، ديوان القصائد، مرجع سابق، ص45.

[1] نفحات ولفحات، مرجع سابق، ص53.

في السجن بضع سنين)[1]، (وانظر ليوسف إذ عاداه إخوته**فجرّعوه من الإيذاء ألوانا... وعاش يوسف دهرا يخدم امرأة**عبدا، وكان له من السجن ما كانا)[2]؛ فهذا الاستدعاء ليس استدعاء رمزيا إيحائيا، وإنما هو صورة تشبيهية ليعبّر عن حجم المعاناة التي لقيها.

ولكن نلحظ التغير عنده في نصوص أخرى؛ فكان توظيفه لهذه الشخصيات توظيفا رمزيا غنيا بالإيحاءات والدلالات، كمثل قوله[3]:

يَا رَبِّ كَمْ يُوسُف مِنَّا نَقِيٌّ يَدٍ دَانُوهُ بِالسِّجْنِ وَالقَاضِي هُوَ الجَانِي!
يَا رَبِّ كَمْ مِنْ صَبِيٍّ صَفَّدُوا فَمَضَى يَبْكِي كَضِفْدَعَةٍ فِي نَابِ ثُعْبَانِ!
يَا رَبِّ كَمْ مَنْ أُسْرَةٍ بَاتَتْ مُشَرَّدَةً تَشْكُو تَجَبَّرَ فِرْعَوْنَ وَهَامَانِ

فلو نلاحظ ثنائية: (يوسف/صبي، القاضي/فرعون وهامان) فقد وظفها الشاعر توظيفا رمزيا، وربط بينها بعلاقة إيحائية؛ فيوسف هو رمز النقاء، الصدق، المظلوم، المغدور؛ وهي ترتبط بدلالة الصبي في طهره ونقاوته، وإشارة إيحائية إلى الشباب المظلومين في السجون بلا أي ذنب اقترفوه؛ فهم صورة النقاء والطهر اليوسفي الذي يحيل إلى نقاء دعوتهم، وصبرهم في سبيل دينهم ووطنهم.

(القاضي) الذي يرمز إلى العدالة وحكم القانون؛ ولكنه في نص الشاعر انعكست هذه الرمزية لتحيل إلى الظلم والطغيان (القاضي هو الجاني)، ليربطها برمزية (فرعون وهامان) كرمزين للتكبر والتجبر، وهي صورة إيحائية إلى "الحاكم الطاغية" الذي طغى وتجبر، وكان سببا في معناة الشاعر وكثير من شباب وطنه وأمته.

هذا التغير في استغلال الرموز الدينية في نصوص شعراء الفقهاء المعاصرين نجده عند الشيخ فريد الأنصاري؛ فقد خرج عن الاستحضار الحرفي للشخصيات؛ فهو

[1] نفحات ولفحات، مرجع سابق، ص70.
[2] المرجع نفسه، ص35.
[3] المرجع نفسه، ص39.

يوظف رموزه في نصه الشعري بطريقة إيحائية قد تصل إلى حد الغموض، ويبدأ ذلك من عنوان القصيدة؛ فالعتبة النصية في قصيدة الأنصاري عتبة رمزية في جل قصائده؛ ففي قصيدة له بعنوان "رحلة المحراب" نستشف المنحى الذي اختاره، يقول[1]:

نَامَ الدُّجَى فَتَحَدَّثَتْ شَفَةُ السُّكُونْ

عَنْ طَيْفِ صَبٍّ سَاجِدٍ رَطِبِ الجُفُونْ

وَكَأَنَّمَا أَلْوَتْ بِهِ كَفُّ المَنُونْ

نَحْوَ الثَّرَى.. لَكِنَّهُ عَبَرَ السِّنِينْ

فَإِذَا الخُلُودُ بِقَلْبِهِ نُورٌ هَتُونْ

سُبْحَانَ رَبِّي.. إِنَّهُ نُورُ اليَقِينْ!

فعنوان "رحلة المحراب" جملة إسمية تتكون من كلمتين؛ رحلة، المحراب، وجاءت لفظة "رحلة" نكرة مؤنثة مضافة على وزن فِعلة، ولو نتتبع دلالات هذه الألفاظ فنجد بأن التنكير يجعل القارئ يتساءل عن أي رحلة؟؛ وهل هي كل رحلة؟؛ لأن النكرة في سياق الإثبات تفيد العموم كما يقول أهل الفقه والأصول؛ فهل الشاعر يقصد ذلك؟ وأما تأنيث لفظة رحلة ربما يرمز به الشاعر إلى هوية صاحب الرحلة على أنها امرأة؛ وهي مريم؛ و"فِعلة" تدل على هيئة حدوث الفعل؛ فكأن الشاعر يشير بأن الرحلة هيئة مخصوصة لا تحصل إلا لأفراد مخصوصين، والرحلة هي السفر من بلد إلى بلد في المفهوم الفقهي؛ فهل الشاعر يقصد ذلك؟؛ لننظر علاقتها الرمزية باللفظة الثانية.

"المحراب" فهو مضاف إليه، مذكّر، معرف بالألف واللام، وهو محراب معروف، وله دلالاته الرمزية التي تحيل إلى عدة شخصيات: مريم، زكرياء، العابد،

[1] ديوان القصائد، مرجع سابق، ص33.

المتصوف...؛ وإلى عدة معان: صلة الأرض بالسماء، الطهر، الصفاء، الترقّي، التجلّي، المشاهدة...

فالشاعر يضعنا أمام رحلة مخصوصة هي رحلة المحراب؛ رحلة لطلب الترقي والتجلي في الحب الإلهي، وليست سفرا بن بلد لآخر. إنها رحلة انقطاع عن عالم الجسد إلى عالم الروح؛ في رحلة تحتاج إلى الثبات والهدوء والسكينة، ولا تجد ذلك إلا في المحراب، ولذلك جاءت الجملة إسمية دلالة على الثبات، ولا يكون ذلك إلا لشخصية كمريم وزكرياء...؛ فكأنه يشير إلى الآيات الكريمة: ﴿ فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنۢبَتَهَا نَبَاتاً حَسَناً وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّاۖ كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا ٱلْمِحْرَابَ وَجَدَ عِندَهَا رِزْقاًۖ قَالَ يَٰمَرْيَمُ أَنَّىٰ لَكِ هَٰذَاۖ قَالَتْ هُوَ مِنْ عِندِ ٱللَّهِۖ إِنَّ ٱللَّهَ يَرْزُقُ مَنْ يَشَآءُ بِغَيْرِ حِسَابٍۖ هُنَالِكَ دَعَا زَكَرِيَّا رَبَّهُۥ قَالَ رَبِّ هَبْ لِي مِن لَّدُنكَ ذُرِّيَّةً طَيِّبَةً إِنَّكَ سَمِيعُ ٱلدُّعَآءِۖ فَنَادَتْهُ ٱلْمَلَٰٓئِكَةُ وَهُوَ قَآئِمٌ يُصَلِّي فِي ٱلْمِحْرَابِ أَنَّ ٱللَّهَ يُبَشِّرُكَ بِيَحْيَىٰ مُصَدِّقاً بِكَلِمَةٍ مِّنَ ٱللَّهِ وَسَيِّداً وَحَصُوراً وَنَبِيّاً مِّنَ ٱلصَّٰلِحِينَۖ ﴾[1]. فعتبة العنوان جعلتنا نقف عند نص مفتوح أمام تعدد القراءات؛ فالشاعر لم يذكر أي شخصية بالاسم بل ترك القارئ يتتبع النص ويفسر الرموز بحسب أدواته الفنية والثقافية والفكرية...

ولا شك أن ثمت علاقة بين النص وعنوانه؛ فهو من أهم العتبات النصية في القصيدة المعاصرة لما يحمله من دلالات إيحائية ورمزية مثمرة في النص الشعري؛ فلو نلاحظ اللفظة الأولى في النص وهي: (نام)؛ فهي فعل ثلاثي ماض معتل؛ وربما هي إشارة رمزية إلى العلاقة بين: العابد– المحراب – الله عز وجل؛ ولكن ما العلاقة بين النوم ورحلة المحراب؟

[1] آل عمران، الآيات: 37، 38، 39.

إنها رحلة تكون عندما تسكن المخلوقات إلى النوم، والليل يسكن معها أيضا؛ عندها تبدأ حالة الصفاء والحب في محراب العاشقين ليقذف في قلوبهم نور الخلود والتجلي والمشاهدة، والذي عبّر عنه الشاعر بنور اليقين!

هذا المقطع من القصيدة هو إشارة إيحائية إلى رحلة العاشق الذي يريد أن يتخلص من أدران النفس ليصل بها إلى كمال الروح في درجات الحب الإلهي، ولذلك جعل الشاعر المحراب كرمزية لهذا الحب؛ من خلال الإشارة إلى شخصية مريم وزكرياء كرمز للعابد الذي يريد الوصول إلى درجات العرفان، لنستمع إليه في المقطع الثاني وهو يقول[1]:

مَا أَتْعَسَ اللَّاهِينَ فِي حَمَأٍ وَطِينْ!

جِيَفٌ وَدُودٌ: ذَاكَ حَظُّ الغَافِلِينْ

فَارْحَلْ بِرُوحِكَ وَامْتَطِ النَّبْضَ الأَمِينْ!

فِي رِحْلَةِ المِحْرَابِ تَخْتَصِرُ القُرُونْ

وَيَهِي الزَّمَانُ كَأَنَّهُ حُلْمٌ حَزِينْ!

فَإِذَا الجَوَانِحُ جَنَّةٌ لِلْعَاشِقِينْ

اِمْلَأْ قِدَاحَكَ وَارْتَشِفْ!.. وَضَعِ الجَبِينْ!

سُبْحَانَ رَبِّي!.. تِلْكَ كَأْسُ العَارِفِينْ

فالشاعر يدعو الإنسان للخلاص من أدران النفس؛ فرمز لذلك بالحمأ والطين في صورة إيحائية إلى صراع الإنسان مع النفس والجسد، وهي في حقيقتها جيفة

[1] ديوان القصائد، مرجع سابق، ص33.

ودود؛ فلا مناص له إلا بالهروب إلى الروح؛ ذاك هو سبيل العاشقين للارتواء من كأس الحب في رحلة تتجاوز حدود الزمان والمكان؛ إنها رحلة المحراب للوصول إلى درجات العرفان.

وهكذا في باقي القصيدة يقدم الشاعر هذه الصورة الرمزية المتكاملة والمترابطة في مقاطعها السبع؛ فلو نلاحظ تكرار اللازمة البنائية نجد أنها في صورة مترابطة وفق خط تصاعدي من بدايتها إلى حد اكتمالها (سبحان ربي.. إنه نور اليقين!، سبحان ربي!.. تلك كأس العارفين، سبحان ربي.. رفقه حصن منيع، سبحان ربي.. تلك نعماء السجود، سبحان ربي.. من فؤادي فائرة، سبحان ربي.. ذق لتدري ما الخبر!، سبحان ربي.. فهي نجوى هاتفة)، وهي إشارة إلى درجات الترقي كما عند أهل العرفان؛ فيبدأ بيقين يقذفه الله في قلب المحب (إنه نور اليقين) لينتهي به إلى المشاهدة والمكاشفة(فهي نجوى هاتفة).

هذا المنحى الذي انتهجه الشيخ الأنصاري في توظيفه لشخصياته الدينية لهو تغير في تجارب الفقهاء المعاصرين؛ خرج به عن النمط السائد من استدعاء الرموز الدينية والتاريخية، والذي يغلب عليه الحضور المباشر والحرفي كما لاحظنا في التناص الاستشهادي مثلا؛ إلى حالة الحضور الرمزي الفني الإيحائي الذي قد يصل في تجربة الأنصاري إلى حد الغموض.

كما استحضر شعراء الفقهاء المعاصرين صحابة النبي صلى الله عليه وسلم لما لهم من مكانة في وعيهم وجدانهم وانتمائهم الفكري والثقافي؛ نمثل لذلك بقصيدة للشيخ إبراهيم عزّت استحضر فيها الصحابي مصعب بن عمير رضى الله عنه؛ فهي تكشف عن مدى التغير في استحضار الرموز الدينية في تجاربهم الشعرية، يقول[1]:

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص173.

وَكَانَ مُصْعَبٌ مُعَطَّرًا

بِأَنْدَرِ العُطُورْ

وَكَانَ يَلْبَسُ الحَرِيرْ

وَكَانَ شَامَةً أَحَبَّتِ الحَيَاةْ

وَزَهْرِةً تَنَفَّسَتْ رَوَائِحَ النَّعِيمْ

عنون الشاعر قصيدته "بمصعب بن عمير رضي الله عنه"؛ مما لم يترك للقارئ أي تأويل في استدعاءه لشخصيته؛ ولكن السؤال: من قصد بهذه الشخصية؟ "هل هو ذلك الصحابي الشاب الناعم المدلل، الذي ترك الدنيا خلف ظهره، عجلا إلى الله تعالى ليرضى عنه؟ أم هو تنبيه لرمز سيقوم، يريد وجه الله تعالى – رغم الدنيا وزخرفها؟ أم هو الشاعر نفسه، الذي بحث عن الحق حتى وجده فلم يلتفت، وجعل الدعوة إليه هجراه، وهدفه الأسمى؟"[1].

نلحظ في المقطع الأول صورة مشهدية واصفة للرمز(يتعطر بأندر العطور، يلبس الحرير، ينتعم في حياته...)؛ فهو إذا محب للحياة، ولكن القارئ قد يتساءل وماذا بعد؟؛ فالصورة الإيحائية للرمز لم تتشكل بعد؛ فكأننا أمام مسرحية شعرية قدمت مشهدها الأول، فالمشاهد ينتظر مجريات الأحداث لتكتمل عنده الصورة، لنشاهد المقطع الثاني، يقول[2]:

وَفَجْأَةً تَغَيَّرَتْ مَلَامِحُهْ

وَحِينَمَا رَأَتْهُ أُمُّهُ تَجَهَّمَتْ

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص173.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

نَادَتْ أَبَاهْ:

- يَا عُمَيْرُ

صَغِيرُنَا الحَبِيبُ مُثْقَلٌ بِسِرّهِ

لَا بُدَّ أَنَّهُ أَحَبّْ!

يبدأ البناء الدرامي للقصيدة يتشكل للدخول إلى مرحلة العقدة؛ وأشار إلى ذلك بدلالتين هما: (تغيرت ملامحه، مثقل بسرّه)، ليتساءل القارئ؛ لماذا تغيرت؟ وما هو هذا السر؟؛ لتقدم لنا شخصية "الأم" تفسيرا منطقيا لشاب مدلل محب للحياة ثم تتغير ملامحه! (لا بد أنه أحب!)؛ وهي صورة تحيل إلى موضوع الصراع؛ وهو الحب، فأي حب هو؟ لننظر إلى المشهد الثالث، يقول[1]:

- هَوِّنْ عَلَيْكَ يَا فَتَى

لَوْ أَنَّ التِي أَرَدْتَهَا تُقِيمُ فِي القَمَرْ

لَوْ أَنَّ دَارَهَا بَعِيدَةٌ

عَصِيَّةُ السَّفَرْ

لَوْ أَنَّهَا تُقِيمُ فِي جَنَاحِ طَائِرٍ

أَوْ بَيْنَ أَنْفَسِ الدُّرَرْ

لَأَتَتْ إِلَيْكَ – إِنْ أَرَدْتَ – دُونَ لَمْحَةِ البَصَرْ

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص173.

قدم هذه المقطع صورة الحل المنطقي لشاب وقع في حب فتاة؛ وهو الوصول إليها، ولكن هل هذا هو الحل؟، وهي إشارة إلى بداية تأزم الصراع، والملاحظ أننا لم نسمع صوت الشاب بعد!، يواصل الشاعر سرد الأحداث بقوله[1]:

ضَحِكَ الجَمِيعُ حَوْلَهُ

لَكِنَّهُ لَمْ يَبْتَسِمْ

وَسُرَى الوُجُومُ قَاسِيًا

عَلَى مَشَارِفِ النَّغَمْ

وَطَالَ صَمْتُهُ

حَتَّى انْتَهَى مَطَافُ صَبْرِهِمْ

فالشاب لم يتكلم بعد، وهي إشارة إيحائية إلى أنه يعيش حالة حب وعشق حقيقية، ومع طول صمته تصل الأحداث إلى ذروة الصراع، يقول[2]:

فَتَحَرَّكَتْ فِي البَيْتِ صَيْحَةُ الغَضَبْ

لَا بُدَّ لِنِهَايَةِ ذَلِكَ العَجَبْ

وَلَمْ تَطُلْ إِجَابَتُهْ

فِي لَفْظَتَيْنِ قَالَهَا:

- لاَ إِلَهَ إِلَّا اللهُ، مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللهِ

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص174.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

وَتَحَرَّكَ الطُّوفَانُ نَحْوَهْ

لَكِنَّ سِرَّهُ المَنِيعَ صَدَّهُ

نطق الشاب بلفظتين كانتا سببا لتحول ذلك الحب والدلال إلى طوفان غضب عليه؛ ومن أقرب الناس إليه، وفي ذلك إشارة رمزية إلى حدة الحقد على الإسلام وأهله، ومع قوة ردة الفعل ضده استطاع الشاب أن يصدّه بسرّه المنيع؛ فما هو هذا السر؟؛ لتكون الإجابة بداية نهاية الأحداث، يقول[1]:

- أُمِّي.. أَبِي

لَقَدْ عَشِقْتُ نُورَهُ

عَيْنَايَ تُبْصِرَانِ حِينَمَا أَرَاهُ

وَحِينَمَا يُرَدِّدُ الحَدِيثَ مُشْرِقًا

أُحِسُّ أَنَّهُ يُقَدِّمُ الحَيَاةْ

يُحَرِّرُ القُلُوبَ، كَيْ تُسَبِّحَ الإِلَهْ

لقد بدأت شخصية البطل/الشاب تبوح عما يختلج في نفسها من مشاعر وأحاسيس الحب بكل جوارحه؛ بلسانه وبعينيه وقلبه؛ فقد تملكه هذا النور/حب النبي صلى الله عليه وسلم؛ الذي اكتشف فيه الحياة الحقيقية؛ فأراد أن يدخل أبويه في هذا النور، يقول[2]:

- أُمِّي.. أَبِي:

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص174.

[2] المرجع نفسه، ص ص174، 175.

قَدْ عَاوَدَ النِّدَاءُ صَوْتَهُ

وَإِنَّنِي أَدْعُوكُمَا؛ فَلْتَذْهَبَا مَعِي إِلَيْهِ

فهي دلالة إيحائية وصورة رمزية للشباب المسلم الذي يسعى أن ينقذ أبويه ومجتمعه وأمته من براثين الجهل والظلم؛ وكمِثْل الشاعر في دعوته إلى نهضة أمته ومجابهة الطغاة الظالمين؛ فكأن صورة مصعب بن عمير الشاب هي صورة الشاعر وصورة شباب الدعوة الإسلامية، الذين شقوا طريقهم في سبيل دعوتهم ولن يحيدوا عنه أبدا، يقول[1]:

- يَا لِلْأَسَى

لَنْ أَنْتَظِرْ

دَعَانِي الحَبِيبُ أَنْ أُجِيبْ

لَبَّيْكَ يَا حَبِيبْ

لَبَّيْكَ يَا حَبِيبْ

وَحِينَمَا تَحَرَّكَتْ

خُطَى الوَدَاعُ فِي الطَّرِيقْ

لَمْ تَكْتُمَ العُيُونُ دَمْعَهَا

لِأَنَّهُ أَحَبَّهُمْ

لِأَنَّهُ إِذَا ابْتَدَا المَسِيرَ

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، ص175.

لَنْ يَعُودْ!

ففي هذا المقطع دلالات رمزية في كثير من الألفاظ؛ فلفظة الحبيب مثلا التي كررها مرتين ترمز في الشخصية الحقيقية إلى الدخول في الإسلام؛ وعند إسقاط الشخصية كرمز على الشاعر والشاب المسلم ترمز إلى الدعوة والجهاد في سبيل الله؛ فكانت رمزية مصعب الشاب تنطبق على كل شباب الدعوة وما قدموه من تضحيات في سبيل دينهم وأمتهم.

لقد قدمت القصيدة صورة رمزية في بناء درامي متكامل الأركان – وإن كان في شكله التقليدي–؛ فإنه يشير بطريقة إيحائية إلى ذلك الشاب المسلم المتمثل في صورة الصحابي مصعب بن عمير رضى الله عنه كرمز – للشاعر– وللشاب المسلم الذي وقر في قلبه حب الله ورسوله صلى الله عليه وسلم؛ فترك من أجله ملذات الحياة وشهواتها، وذاق بسببه مرارة الألم والمعاناة والظلم كحال الشاعر وغيره من شباب الدعوة.

كما استدعى شعراء الفقهاء المعاصرين كثيرا من الشخصيات التاريخية؛ وغالبا ما استحضروا رموز الجهاد في سبيل الله مثل: صلاح الدين، طارق ابن زياد، نور الدين زنكي، محمد الفاتح، سيف الدين قطز، ناصر الدين يزبك...، كما نلحظ ظهور الشخصيات العلمية والأدبية مثل: عبد الحميد الكاتب، المقفع، المعري، الزمخشري، خليل...، وهي تكشف عن توجههم الفكري والوجداني تجاه هذه الشخصيات لما تحمله من دلالات وقيم ومعان، وحاولوا اسقاطها على واقعهم لاستنهاض الهمم والتأثير على المتلقين، وكثيرا ما ربطوا ذلك بالقضية الفلسطينية؛ فهذا الشيخ سحنون يخاطب فلسطين بقوله[1]:

"فِلِسْطِينُ" إِنَّا أَجَبْنَا النِّدَا وَإِنَّا مَدَدْنَا إِلَيْكِ اليَدَا

[1] ديوانه، مرجع سابق، ج01، ص124.

ليذكرها بجيش الجزائر في مجابهته للاحتلال الفرنسي مستحضرا شخصيات الجهاد في سبيل الله كعقبة وخالد وطارق وابن نصير، يقول[1]:

فَجَيْشُ الجَزَائِرِ أَقْوَى الجُيُوشِ يُؤَدِّبُ مَنْ خَانَ أَوْ أَلْحَدَا
سَيُبْطِلُ مَا سَنَّ شَرَعُ الهَوَى وَيُصْلِحُ فِي الكَوْنِ مَا أَفْسَدا
بِأَقْدَامِ جُنْدِ النَّبِيِّ ائْتَسَى بِإِيمَانِ صَحْبِ الرَّسُولِ ارْتَدَى
بِإِصْرَارِ عُقْبَةَ وَابْنِ الوَلِيدِ وَطَارِقٍ وَابْنِ نَصِيرِ اقْتَدَى
وَمَا كَانَ جَيْشُ اليَهُودِ لَهُ بِكُفْءٍ وَإِنْ صَالَ أَوْ عَرْبَدَا
وَإِنْ غَرَّهُمْ يَوْمُ نَصْرٍ لَهُمْ فَإِنَّا لَنَا مَعَهُمْ مَوْعِدَا!

فالشاعر وظف هذه الشخصيات التاريخية وإن لم يكن توظيفا رمزيا فنيّا؛ فإن له دلالاته وقيمه التعبيرية في كشف تجربته الشعرية وكشف مشاعره وأحاسيسه تجاه ما تتعرض له أمته من استهانة بمقدساتها واحتلال لأراضيها؛ وأسقط ذلك على قضية القدس وفلسطين لما تحمله مكانة في ووعيه ووجدانه.

ويستحضر الشيخ مصطفى الزرقا في رثائه للمنقلوطي بعض الشخصيات الأدبية؛ يقول[2]:

أَبَعْدَ المَنْفَلُوطِيِّ المُفَدَّى نُحَاوِلُ فِي ذُرَى الأَدَبِ ارْتِيَادَا
فَتًى كَانَتْ مَآثِرُهُ شُمُوسَا فَأَدْهَشَ ضَوْؤَهَا هَذِي البِلَادَا
إِذَا قَبَضَتْ أَنَامِلُهُ ذِرَاعَا يَقُودُ المُعْجِزَاتِ بِهَا اقِتِيَادَا
فَقِيدُ الفَضْلِ وَالأَدَبِ المُعَلَّى سَمَوْتَ فَلَمْ تُغَادِرْ مُسْتَزَادَا
وَأَخْفَى ذِكْرُكَ الكِتَابَ قَبَلَا فَمَا خِلْنَا لِسَوْقِهِمْ عَذَابَا
وَأَنْسَانَا حَمِيدًا وَابْنَ يَحْيَ بَدِيعًا، وَالمُقَفَّعَ وَالعِمَادَا

[1] ديوانه، مرجع سابق، ج01، ص125.

[2] ديوان قوس قزح، مرجع سابق، ص56.

فالشاعر استدعى شخصيات(عبد الحميد الكاتب، ابن القفع، عماد الدين الأصفهاني)؛ والملاحظ أنه استدعاء حرفي مباشر؛ فلم نجد صورة رمزية، ولا إيحائية أضافتها حضور هذه الشخصيات للأبيات؛ عدا معرفة باع المرثي في العلم والأدب عندما شبهه الشاعر بهؤلاء الأدباء الذي لهم حضورهم في الأدب والعلم.

ومثل هذا الاستدعاء كثير في تجربة الفقهاء المعاصرين؛ وربما هو الثابت عندهم، ولكن نلحظ التغير حينما استغل بعضهم الجوانب الفنية في توظيف الرمز، كمثل استدعاء الشيخ الأنصاري لشخصية تاريخية أدبية، وهي شخصية امرئ القيس الشاعر العربي المشهور في قصيدته "امرئ القيس يطلب ثأر أبيه"، يقول[1]:

بِـلَادٌ تَـغَـذَّتْ مِـن حَـمَـيءٍ وَأَوْحَـالِ ... تُـعَـرْبِـدُ كَـالسَّـكْـرَى بِـلَـيْـلَـةِ أَهْـوَالِ
تُـحَـلِّـقُ غِـرْبَـانُ الـفَـجَـائِـعِ فَـوْقَـهَـا ... تَـهِـيـمُ كَـمَـا هَـامَ الـثَّـكَـالَـى بِـإِعْـوِالِ
أَلَا يَـا امْـرَئَ الـقَـيْـسِ الَّـذِي غَـارَ نَـجْـمُـهُ ... لَـقَـدْ ضَـاعَ مِـنْـكَ الأَمْـرُ فِـي خَـمْـرِكَ الـغَـالِـي
وَفِـي الـسَّـهَـرَاتِ الـلُّـنْـدُنِـيَّـةِ كُـلَّـمَـا ... رَمَـتْـكَ الـغَـوَانِـي الـرَّاقِـصَـاتِ بِـأَذْيَـالِ
وَدَارَ بِـبَـارِيـسَ الـقِـمَـارُ كَـمَـا دَارَتْ ... جَـنَـاحَـا ذَبِـيـحٍ بِـارْتِـعَـاشٍ وَإِجْـفَـال
وَتَـشْـطَـحُ مِـنْ هَـوْلِ الـفَـجِـيـعَـةِ بَـاكِـيًـا ... وَقَـوْلُـكَ يَـا مَـخْـمُـورُ لَـيْـسَ كَـأَفْـعَـالِ
<أَتَـقْـتُـلُـنِـي وَالـمَـشْـرَفِـيُّ مُـضَـاجِـعِـي ... وَمُـسْـتَـنَّـةٌ زُرْقٌ كَـأَنْـيَـابِ أَغْـوَالِ>*

استدعى الشاعر امرئ القيس في عنوان القصيدة، والعنوان من إحدى العتبات النصية التي لها دلالاتها الرمزية؛ فامرئ القيس هو استدعاء لذلك الفارس العربي الشجاع الذي يطلب ثأر أبيه، وهو إشارة إلى ثأر الأمة العربية من الكيان الصهيوني؛ فهل أدركت ثأرها؟ أم حالها كحال امرئ القيس السكير المضيّع لثأره؟

[1] ديوان القصائد، مرجع سابق، ص27.

* البيت لإمرئ القيس، ينظر: ديوانه، مرجع سابق، ص33.

إن لفظة "بلاد" في أول القصيدة إشارة إلى البلاد العربية وهي هائمة كالسكرى في ليلة الأهوال وقد اجتمع حولها "غربان الفجائع"، وهي إشارة رمزية إلى الصهاينة من اليهود والغرب، وما سببوه من تقتيل ودمار في فلسطين.

والشاعر يخاطب امرئ القيس/ الأمة العربية بأن الأمر قد ضاع منك في خمرك الغالي، وهي إشارة إيحائية إلى أن الأمة ضيعت ثأرها كما أضاع امرئ القيس ثأره عندما استنجد بملك الروم فسقاه سما، والأمة كذلك ضيعت ثأرها من العدو الصهيوني حينما ارتمت في سكرتها وشهواتها وابتعدت عن شريعة ربها؛ فهي بين الحفلات اللندنية وسهرات باريس حيث جلسات القمار؛ في إشارة إلى التآمر على الأمة وقضية فلسطين حتى أصبحت كجناحي طائر ذبيح!.

واقع يتناص مع قول امرئ القيس (أتقتلني والمشرفي مضاجعي...) وهو تائه في سكرته؛ إشارة إلى واقع الأمة وهي تائهة عن قضيتها، وقد تركت فلسطين طعمة في يد الصهاينة المحتلين، يقول[1]:

تَنُوحُ وَتَهْذِي بِالوَعِيدِ وَهَذِهِ ... صَعَالِيكُهُمْ بِالقُدْسِ فِي حِصْنِهَا الغَالِي
فَصْرْتَ تُصَلِّي فِي ضَيَاعِكَ شَاكِيًا ... وَقَدْ هَدَّكَ الإِعْيَاءُ مِنْ شَطْحَةِ الحَالِ
بِدِيرٍ لِرُهْبَانٍ وَمَعْبَدِ كَاهِنٍ ... صَلَاةُ قُرَيْشِ الشِّرْكِ فِي الزَّمَنِ الخَالِي
فَيُبْطِلُهَا (الفِيتُو) مِنَ الغَرْبِ تَارَةً ... أَوِ الشَّرْقِ إِنْ لَمْ يَرْضَهَا الصَّنَمُ الوَالِي
أَلَا أَيُّهَا السِّكِيرُ قَدْ خِبْتَ آمِلَا ... فَلَيْسَتْ سُيُوفُ الفَتْحِ فِي مُلْكِ أَنْذَالِ

فهذه الأبيات مليئة بالرمزيات والإيحاءات؛ فهي صورة للأمة العربية المضيعة لمقدساتها ولم تجد سبيلا لاسترداد حقوقها المهضومة، وحكامها يهذون بالوعيد وهم يترددون بين العواصم الغربية والأمم المتحدة ومجلس الأمن؛ وقد خابت آمالهم كما خاب امرئ القيس في طلب ثأر أبيه عند ملك الروم.

[1] ديوان القصائد، مرجع سابق، ص28.

لقد استطاع الشاعر أن يوظف شخصية تاريخية لها دلالاتها في الوعي العربي؛ فامرئ القيس الشاعر والسكير والفارس الشجاع والطالب للثأر، ولكن الرمزية التي قصد الشاعر اسقاطها على حال الأمة العربية هي رمزية امرئ القيس السكير الفاشل في تحقيق ثأر أبيه؛ ولذلك خاطبه في آخر القصيدة (ألا أيها السكير قد خبت آملا).

فالقصيدة عبارة عن أهات وزفرات شاعر عاش موقف العدوان المتكرر على فلسطين والمسجد الأقصى؛ فعبر عن مشاعره وأحاسيسه، فصادفت هذه اللحظة الشعورية تذكره لامرئ القيس في سعيه لثأره؛ فوظف ذلك للتعبير عن حال أمته في طريقة رمزية إيحائية عبرت عن عمق الرؤية والإخلاص للتجربة، وارتقت بنصه الشعري إلى الجمالية والفنية.

من خلال ما سقناه من أمثلة يظهر جليّا استحضار شعراء الفقهاء المعاصرين للرموز، ومن خلال دارستنا لهذا المنحى في شعرهم يمكن أن نلاحظ اتجاهين في توظيفها: اتجاه وظفها توظيفا حرفيا بحيث لم نلمس لها أثرا – في الغالب – من الناحية الفنية على نصهم الشعري، واتجاه استخدمها كأداة فنية بطريقة إيحائية كان لها تأثيرها على عمق الرؤية وتأثيث تجاربهم الشعرية، وهذا الاتجاه يمكن أن نعتبره تغيرا في تجاربهم الشعرية من حيث استحضارهم للرموز.

لقد كان لاستحضار الرموز بصفة عامة وخاصة الاستحضار الفني الإيحائي تأثيره على النص الشعري عند شعراء الفقهاء المعاصرين، وظهر انفتاحهم على أدوات فنية أخرى كمنحى الغموض والتكرار...، وهذا ما سنحاول تناوله كمظهر من مظاهر التغير في تجربتهم الشعرية.

2- ظاهرة التكرار:

أصبح التكرار من مرتكزات القصيدة المعاصرة؛ لما له من أهمية جمالية وفنية في النص الشعري؛ فهو مفتاح الوصول إلى الفكرة المسلطة على الشاعر ويكشف العاطفة المهيمنة عليه في محاولته لنظم كلماته لإقامة الأساس العاطفي الذي يبني عليه تجربته[1] ليجمع شتاتها ويسيطر على الإطار العام لقصيدته.

وهو بهذا المعنى "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"[2]؛ فيثير بذلك اهتمام القارئ لتتبع مساراته ومعانيه ودلالاته، ومدى قدرته على بلورة رؤية الشاعر وكشف حالته الوجدانية؛ في سعييه للوصول بنصه الشعري إلى مستوى الفنية والجمالية الذي يضمن له التفرد والخلود.

إذا كانت البنية الشعرية تتسم بكونها ذات طبيعة تكرارية على المستويين الشكلي والمعنوي[3]؛ فإن التكرار لا يؤدي وظيفته الجمالية إلا إذا كان شاملا لهذين المستويين؛ وكان وثيق الارتباط بالمعنى العام للقصيدة؛ وجوهر ذلك قدرة الشاعر على اختيار الكلمة أو العبارة أو الجملة... الشعرية وتوظيفها التوظيف الجمالي الذي يتناغم مع تجربته وحالته الوجدانية والشعورية؛ وذلك لأن " لكل كلمة طعما وذوقا خاصا ليس لكلمة أخرى لأن التلاحم بين اللغة والتجربة يجعل لكل كلمة كيانا متفردا عن كل ما عداه"[4]. وأما ما عدا ذلك فإنه يعتبر تكرارا لفظيا يكون أقرب إلى الابتذال ولا يمكن أن يؤدي أي وظيفة جمالية أو فنية في النص الشعري.

---

[1] ينظر: قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص ص242، 243.

[2] المرجع نفسه، ص242.

[3] ينظر: الشعر والناقد، مرجع سابق، ص270.

[4] الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص182.

لقد كان لهذا الحضور اللافت للتكرار في القصيدة المعاصرة تأثيره على تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين؛ فقد اتكأ كثير منهم عليه في سعيهم لمتابعة هذا التغير الذي يتناغم مع حياتهم المعاصرة وواقع مجتمعاتهم، وقدرته التعبيرية على كشف مشاعرهم وأحاسيسهم تجاه المواقف التي تعرض عليهم.

والمتتبع لهذا المنحى في تجاربهم الشعرية يلحظ حضور التكرار بمختلف مستوياته؛ كتكرار الكلمة، والعبارة، والمقطع/البيت، واللازمة البنائية وغيرها من أنواع التكرار، كما يلحظ بأن توظيفهم للتكرار تراوح بين التوظيف اللفظي الذي يوحي بالتقريرية والخطابية، وبين التكرار التعبيري الجمالي، أو كما تسميه نازك الملائكة بالتكرار اللاشعوري[1].

أ- تكرار الكلمة:

ويعتبر من أبسط أنواع التكرارات وهو من الشائع في الشعر المعاصر[2] وفي شعر الفقهاء المعاصرين نجد حضورا لافتا لهذا التكرار؛ ففي تجربة الشيخ أحمد شاكر نجد تكرار الكلمة وغالبا ما تكون في أول الشطر؛ كمثل قصيدته "اعصفي يا رياح" التي أقامها على تكرار كلمة "اعصفي" حيث ابتدأ القصيدة بقوله[3]:

(اعصفي يا رياح من حيثما شئت...)؛ وغيرّها في الشطرين الثاني والثالث(ازأري يا رياح، انسفي يا رياح)، ولذلك دلالاته الوجدانية؛ فالشاعر يخاطب الرياح بأن تعصف وتزأر وتنسف كل شيء، وهي تكشف حالة الغضب والهيجان والقهر والألم واليأس الذي وصل إليه.

---

[1] ينظر: قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص253.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص231. وقد انتقدت نازك هذا التكرار وعدته من المبتذل؛ إلا إذا استطاع الشاعر أن يدرك بأن المعول عليه في مثل هذا التكرار هو الكلمة التي بعده؛ ينظر: المرجع نفسه، ص231 وما بعدها.

[3] اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، مرجع سابق، ص ص139، 140.

وهذه الحالة الشعورية نستشفها من خلال تكرار كلمة(اعصفي)، ففي المقطع الأول كررها عشرة مرات على النحو الآتي: (اعصفي.. وانسفي..، اعصفي.. وازأري..، اعصفي كالجنون..، اعصفي كالشكوك..، اعصفي كالفناء..، اعصفي كالوفاء..، اعصفي كالضّلّال..، اعصفي كالأسى..، اعصفي وانسفي...)، والملاحظ بأن الكلمة المكررة كان لها حضورها الوجداني والشعوري؛ فهي تكشف حالة قهرية عاشها الشاعر؛ شحنت فيه حالة من الانتقام والرفض للواقع بكل ما فيه.

تكراره لهذه الكلمة كان له حضوره في النص من الناحية الجمالية؛ يظهر ذلك من خلال تأثيرها على دلالة الكلمة التي بعدها؛ فمع كل كلمة تزداد الدفقات الشعورية عند الشاعر، وهي كلمات تنتمي إلى حقل دلالي واحد يشير إلى حالة الغضب والأسى والألم والقهر(الجنون، الشكوك، الفناء، الوفاء صادفه الغدر الضلال...).

وفي قصيدته "ألست التي" نجد أنه أقام بنائها على تكرار كلمة "كنتِ" والملاحظ بأنه حافظ على تكرار الكلمة في بداية الأشطر، يقول[1]:

بَلَى! كُنْتِ فِي قَلْبِي سِرَاجَا...

وَكُنْتِ حَيَاةً لِلْحَيَاةِ...

وَكُنْتِ لِي البَرَّ الوَدِيعَ...

وَكُنْتِ نَسِيمًا...

وَكُنْتِ مَلَاذِي...

وَكُنْتِ إِذَا مَا العَيْنُ مَدَّتْ هُيَامَهَا...

[1] اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، مرجع سابق، ص206.

وَكُنْتِ كَأَنْفَاسِ الرِّيَاضِ...

ففي هذا المقطع فقط كررها سبع مرات، واستعملها الشاعر بصيغة الماضي ليحيل إلى حالة حبٍّ ضائع؛ فقد فشل في تجربة الحب، وبمجرد تذكر محبوبته سيطرت هذه الكلمة على وجدانه وشعوره؛ فكرر خطابه إليها ليظهر شدة حبه وتعلقه بها(في قلبي سراجا، حياة للحياة، البر الوديع، نسيما، أنفاس الرياض...)، وهي كلها تكشف عن حالة وجدانية، ولولا التكرار لما استطعنا أن نستشف عمق حبه وتعلقه بها، ولما اكتشفنا فشله في تجربة الحب هذه.

وفي تجربة الشيخ سحنون نجد تكراره لفعل الأمر في بداية الأبيات؛ وهو تكرار أقرب إلى التكرار اللفظي؛ يقول[1]:

اِسْتَقِمْ فَالحَيَاةُ لَا تَسْتَقِيمُ...

اِسْتَقِمْ لَا تَقُمْ عَلَى الشِّرْكِ...

اِسْتَقِمْ إِنْ تُرِدْ مَقَامًا رَفِيعَا...

اِسْتَقِمْ يَسْتَقِمْ لَكَ الدِّينُ وَالدُّنْيَا...

اِسْتَقِمْ فَاسْتِقَامَةُ المَرْءِ عِنْوانُ....

اِسْتَقِمْ وَاحْتَرِسْ مِنَ اليَأْسِ...

تبدو سيطرة الفكرة على الشاعر بدءا من عنوان القصيدة التي عنونها بفعل الأمر* المكرر "استقم"؛ فسيطرة الفكرة أمات التكرار من الناحية الفنية والجمالية، فلم

[1] ديوانه، مرجع سابق، ج02، ص55.

* تحدثنا عن شيوع استعمال أفعال الأمر والنهي وما فيها من توظيفٍ للتكرار – وإن كان الغالب فيها التكرار اللفظي– في مظاهر الثبات في التجربة اللغوية عند شعراء الفقهاء المعاصرين؛ ينظر: ص242 وما بعدها.

نلحظ أي حضور للعاطفة أو تجسيد للحالة الشعورية، وسيطرت النبرة الخطابية واللغة التقريرية على القصيدة؛ فلم يوفق في اختيار الكلمة المكررة، ومع أنه حاول أن يغير من الكلمات التي بعدها للخروج من الرتابة إلا أنه تكرار لفظي أمات القصيدة فنيّا.

ولننظر إلى الشيخ سحنون حينما يكون التكرار نابعا عن حالة وجدانية ودفقات شعورية كيف تتغير دلالة التكرار، ويكشف عن قوته التعبيرية، كمثل قصيدته "إلى الأمة الجزائرية"؛ يقول[1]:

أَنَا لَا أُومِنُ بِالمَوْتِ...

أَتَمُوتِينَ وَفِي كُلِّ دَمٍ....

أَتَمُوتِينَ وَفِي كُلِّ فَتًى...

أَتَمُوتِينَ وَفِي بِسْكِرَةَ....

أَتَمُوتِينَ وَتَوْفِيقُ لَهُ قَلَمٌ....

أَتَمُوتِينَ وَفِينَا ...

أَتَمُوتِينَ وَفِينَا....

لقد مهد الشاعر لهذا التكرار بقوله (أنا لا أومن بالموت)، فكيف له أن يقول هذا الكلام وهو الشيخ الفقيه! إنها تكشف عن حالة لا شعورية كان لها تأثيرها على حضور التكرار، وأداء وظيفته الجمالية، "ومن ثمّ فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية"[2]؛ فكرر الاستفهام "أتموتين"؟، وكأنه يخاطب أمته الجزائرية: كيف تموتين وأنا لا أومن بالموت؟، وكيف تموتين وفيك(روح

[1] ديوانه، مرجع سابق، ج01، ص111.

[2] قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص253.

باديس، وعقبة يربض كالليث الهصور، وتوفيق له قلم إن هزّه هزّ الشعور، رأي عباس وإقدام البشير، مصالي على الهول جسور)؛ فبفضل القوة التعبيرية للتكرار نجح الشاعر في استدعاء هذه الشخصيات الوطنية التي لها تأثير وجداني عليه وعلى المتلقي.

بنفس هذه القوة التعبيرية نجده يوظف التكرار في قصيدة "بكيت"؛ فهي تعبير عن خلجات نفس، وزفرات وآهات شاعر عبّر عن صراع الإنسان في الحياة يقول[1]: (بَكَيْتُ وَلَمْ يَشْفِنِي مَا بَكَيْتُ...، بَكَيْتُ عَلَى كُلِّ ذَنْبٍ جَنَيْتُ!، بَكَيْتُ عَلَى خُطُوَاتٍ مَشَيْتُ!، بَكَيْتُ عَلَى أَنَّنِي قَدْ سَعَيْتُ!!، لِذَا قَدْ بَكَيْتُ وَيَا مَا بَكَيْتُ ** وَلَمْ يَشْفِنِي كُلُّ مَا قَدْ بَكَيْتُ)

فالكلمة المكررة جاءت فعلا ماضيا؛ دلالة على طول بكائه، وقد كررها في الأبيات سبع مرات في قصيدة لم تتجاوز ثلاثة عشر بيتا، والملاحظ أن التكرار شمل أبيات القصيدة؛ فبدأ به القصيدة، وختمها به؛ وفي ذلك دلالة على استغراقه في البكاء (وَلَمْ يَشْفِنِي كُلُّ مَا قَدْ بَكَيْتُ).

لقد استطاع الشيخ سحنون أن يوظف التكرار – في الغالب – بطريقة تعبيرية، وكشف به عن أحاسيسه وشعوره، وكان له تأثيره على الارتقاء بنصه الشعري إلى مستوى الجمالية والفنية.

بهذا الحضور نجد كثيرا من شعراء الفقهاء المعاصرين استغلوا القدرات التعبيرية لتكرار الكلمة*، ونجحوا إلى حد بعيد في توظيفه التوظيف الجمالي الذي يظهر خصوبة تجاربهم الشعرية، ويعبر عن طاقاتهم الوجدانية ودفقاتهم الشعورية.

---

[1] ديوانه، مرجع سابق، ج02، ص365.

* لمزيد من الأمثلة والشواهد في تكرار الكلمة راجع مثلا؛ نفحات ولفحات؛ مرجع سابق، تكرار، أبكي، ص46، أسمعت، ص58، المسلمون قادمون، مرجع سابق، تكرار: رباه، ص16. ديوان البقايا، مرجع سابق، ج01، ص55، =

ب- تكرار العبارة:

إضافة إلى تكرار الكلمة نجد في تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين تكرار العبارة أو الجملة؛ وقد يكرر بعضهم شطرا أو بيتا بأكمله، وهو غير قليل في شعرهم وإن كان أقل من تكرار الكلمة؛ ففي تجربة الشيخ الخليل النحوي نجد كثيرا من هذه التكرارات كمثل قصيدته "بيروت كل القارعات"[1]؛ حيث كرر عبارة (لا تنكري) والملاحظ أنه كررها في بداية الأبيات (لا تنكري الآهات، لا تنكري إحجامنا لا تنكري فرساننا، لا تنكري إغضائنا وحيائنا، لا تنكري أحساب قومك)، وكرر عبارة (لم يبق): (لم يبق في ظلم الليالي شمعة، لم يبق في الصحراء إلا أرزة، لم يبق إلا خيمة عربية، لم يبق إلا صهوة وحسام)؛ كما كرر النهي مرتين(لا تيأسي.. لا تيأسي).

لقد شكل تكرار هذه العبارات صورة أمام القارئ لواقع الأمة العربية، وما تعانيه من احتلال وظلم وطغيان؛ حيث أدى التعانق والتجانس بينها إلى بيان المعنى العام للقصيدة، وعبّر عن تجربة عاشها الشاعر بجميع كيانه ووجدانه، وهي تكشف عن حالة الأسى والألم الذي يشعر به العربي وهو يرى اليهود يجتاحون أرضا عربية ويرتكبون فيها أبشع المجازر والجرائم؛ فهو يعيش حالة اضطراب بين الإنكار واليأس؛ فتكرار العبارتين(لا تنكري- لا تيأسي) أحال على هذه الدلالات والمعاني.

= 69، 75. ديوان منحة الكبير المتعالي في شعر وأخبار تقي الدين الهلالي، مرجع سابق، ص672، ديوان الإمام عبد القادر بن بدران، مرجع سابق، ص215.

[1] من موقعه على شبكة الانترنت، مرجع سابق،

http://www.khalilennahoui.com/?q=%D8%A8%D9%8A%D8%B1%D9%88%D8%AA-%D9%83%D9%84-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A7%D8%B1%D8%B9%D8%A7%D8%AA%، دون تاريخ نشر، تاريخ الرفع: 2024/09/22م، الساعة: 01:07 بعد منتصف الليل.

ويجنح في بعض الأحيان إلى تكرار عبارة في شطر البيت من القصيدة؛ ففي مدحه للنبي صلى الله عليه وسلم وقد هيجه الشوق والحنين، وطغى على مشاعره ووجدانه إيصال السلام لرسول الله صلى الله عليه وسلم؛ فكان التكرار انعكاس لهذه الدفقات الشعورية، يقول[1]:

فَسَلَامٌ عَلَيْهِ فِي كُلِّ طَوْرٍ

فَسَلَامٌ عَلَيْهِ يَوْمَ خُلُودِ النَّارِ

وَسَلَامٌ عَلَيْهِ طِفْلًا رَضِيعَا

وَسَلَامٌ عَلَيْكَ يَا بْنَ ثَمَانٍ

وَسَلَامٌ عَلَيْهِ وَيَوْمَ بَحِيرَا

وَسَلَامٌ عَلَيْهِ يَوْمَ ارْتَضَوْهُ

وَسَلَامٌ عَلَيْهِ فِي رَمَضَانَ

هكذا إلى آخر القصيدة التي أقام الشاعر تماسكها، وإطارها العام على هذا التكرار؛ فقدد كرر العبارة ثلاث وعشرين مرة، والملاحظ بأن التكرار ساعد الشاعر على استدعاء الأحداث والمشاهد التي وقعت للنبي صلى الله عليه وسلم، وساهم انتقاله من مشهد إلى آخر من الخروج من الرتابة والثقل؛ فالتكرار في القصيدة متربط بالدفقة الشعورية؛ فمع تجديد السلام يزداد التدفق العاطفي، ليصل إلى الذروة عند قوله(فسلام عليه في كل حال**وسلام عليه في كل آن).

[1] من موقعه على شبكة الانترنت،
http://www.khalilennahoui.com/?q=%E2%80%8E%D9%82%D8%B5%D9%8A%D8%AF%D8%A9-%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85-%D8%B9%D9%84%D9%8A%D9%87
بتاريخ 2017/02/10م، تاريخ الرفع: 2024/09/22م، الساعة: 9:25 صباحا.

وفي المديح النبوي أيضا نجد التكرار في تجربة الشيخ محمد خليل الخطيب النيدي، وإن كان أقرب إلى التكرار اللفظي؛ فنجده مثلا يكرر الاستفهام (أي عبد) عند قوله[1]: (أي عبد علا العرش، أي عبد له الشفاعة عظمى، أي عبد يقول ربّاه قومي، أي عبد عليه أُنزل ذكر)؛ فهذا التكرار لم يؤدي أي وظيفة جمالية حيث نستطيع أن نحذف هذا التكرار ولا تتأثر القصيدة؛ وكذلك الحال عند تكراره (فسلام عليهم) فقد كررها أربع مرات(فسلام عليهمو في حياة**وسلام عليهمو في انتقال، وسلام عليهمو يوم بعث**وسلام إذا لقوا ذا الجلال)؛ فالقارئ لا يشعر بأي تغير أو فجأة أو هزة شعورية بهذا التكرار، وإن كان يُظهر شدة تعلق الشاعر بالنبي صلى الله عليه وسلم وبصحابته الكرام.

في منحى مغاير نجد هذا المقطع من قصيدة "وبعد" للشيخ إبراهيم عزت في توظيف جمالي فني للتكرار؛ فهو صورة تعبيرية لأحاسيسه ووجدانه، يقول[2]:

لَا بَدِيلَ لِلْخُلُودِ.. لَا بَدِيلَ لِلْجِنَانِ

لَا بَدِيلَ غَيْرَ ذِلَّةُ الرُّغَامِ

لَا بَدِيلَ غَيْرَ خُدْعَةِ التُّرَابِ

لَا بَدِيلَ غَيْرَ وُهْدَةِ الظَّلَامِ

لَا بَدِيلَ لِلْإِقْدَامِ

غَيْرَ سُحْقَةِ الأَقْدَامِ

[1] روضات الخطيب في مدح الحبيب، محمد صلى الله عليه وسلم، محمد خليل الخطيب النيدي، جمعية شاعر الرسول، طنطا، مصر، دط، 1432هـ، 2011م، ص ص27، 28.

[2] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص148.

لقد كشف الشاعر من خلال تكرار عبارة (لا بديل) عن موقف وجداني عاشه وذاق مرارته وآلامه ومعاناته؛ فقد عاش تجربة السجن فما زاده ذلك إلا تحديا لجلاديه، وبيّن بأنه لا بديل له إلا مواصلة هذا الطريق الذي اختاره؛ فدل التكرار على شدة ارتباطه وتمسكه بدعوته، ووحّد القصيدة للوصول إلى المعنى الذي يريده الشاعر، وكشف عن مشاعره وأحاسيسه تجاه الموقف الذي عاشه.

وكثيرا ما يردد شعراء الفقهاء المعاصرين عبارة "الله أكبر" وما تحمله من دلالات وقيم وما تعكسه من مرجعيات فكرية وثقافية، ومشاعر وجدانية وحالات نفسية عايشوها وتفاعلوا معها؛ ولنبق مع الشيخ إبراهيم عزت فقد اختار هذه العبارة عنوانا لقصيدته، يقول[1]:

اللهُ أَكْبَرُ بِسْمِ اللهِ مُجْرِيهَا اللهُ أَكْبَرُ.. بِالتَّقْوَى سَنُرْسِيهَا
اللهُ أَكْبَر.. قُولُوهَا بِلَا وَجَلٍ وَحَقِّقُوا القَلْبَ مِنْ مَغْزَى مَعَانِيهَا

ثم تكررت العبارة في باقي أبيات القصيدة(الله أكبر.. ما أحلى النداء بها، الله أكبر.. كم عاد يعاندها، الله أكبر.. أهل الكفر تعاندها...).

فالتكرار أبان عن مشاعر جياشة وأحاسيس مفعمة "بالثقة بالله تبارك وتعالى، يحرك الشيخ فيها الهمم، ويستفز العزائم، وينبه إلى المسؤولية العقيدية والحضارية التي يلتزم بها هو كل مسلم، يرفع فيها راية الله أكبر؛ توحيدا، وعزّة، وإحساسا بأمانة الاستخلاف"[2]؛ فتكرار العبارة بما تحمله من قدرة تعبيرية كان ضروريا لكشف هذه المعاني والمشاعر والأحاسيس.

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص98.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

نجد الشيخ القرضاوي يكرر نفس العبارة في قصيدة "الله أكبر"، لكن الملاحظ أنه تكرار لفظي أثقل القصيدة، ولم يحفل كثيرا بتصوير المشاعر والأحاسيس، مما أخرج التكرار عن وظيفته الجمالية؛ يقول[1]:

اللهُ أَكْـــبَـــرُ، اللهُ أَكْـــبَـــرُ تَسْبِيحَةُ العَابِدِ المُطَهَّرْ
اللهُ أَكْـــبَـــرُ، اللهُ أَكْـــبَـــرُ أُنْشُودَةُ الفَتْـــحِ المُطَهَّرْ
اللهُ أَكْـــبَـــرُ، اللهُ أَكْـــبَـــرُ بِهَا دَكَكْنَا حُصُونَ خَيْبَرْ
اللهُ أَكْـــبَـــرُ، اللهُ أَكْـــبَـــرُ بِهَا وَرِثْنَا كِسْرَى وَقَيْصَرْ
اللهُ أَكْـــبَـــرُ، اللهُ أَكْـــبَـــرُ وَمَا سِوَى اللهِ فَهْوَ أَصْغَرْ

فالقارئ لهذه الأبيات يشعر بثقل في ترديد هذه العبارة؛ فطغيان اللغة التقريرية والنبرة الخطابية أخرج التكرار عن أدائه الفني كآلية جمالية تكشف عن تجربة الشاعر وأحاسيسه ووجدانه.

ولنكتف بهذه الأمثلة التي تظهر هذا المنحى في تجربة الفقهاء المعاصرين من تكرارهم للعبارة والجملة والشطر...، والملاحظ هو اختلافهم في مستويات الحضور الفني والجمالي للتكرار؛ فمنه ما كان تكرارا لفظيا لم يكن له أيّ أثر على المستوى الفني للقصيدة؛ بل ربما أثقلها وهدّ كيانها وتماسكها فلا تَعْدُ أن تكون كلمات في قالب من الوزن والقافية، ومنه ما كان تكرارا جماليا أغنى النص الشعري وأثث للتجربة الشعرية وأبان عن دفقات شعورية ومشاعر وجدانية وعمّق رؤية الشاعر في التفاعل مع المتغيرات الجديدة للقصيدة المعاصرة.

[1] نفحات ولفحات، مرجع سابق، ص135.

ج- تكرار الصيغ والضمائر:

ومما التزم به الشعراء المعاصرون تكرار الصيغ، وهو "تكرار الاستفهام والتعجب، والنداء وغيرها من صيغ النفي، والشرط والقسم، وما يصحبه من علامات أو نقط"[1]؛ وكذا تكرار بعض الضمائر أنت ونحن وهم وأنتم...، وهذه الصيغ لها دلالاتها الفنية والجمالية والوجدانية والنفسية في تجارب الشعراء المعاصرين وهي تحيل إلى "بعد نفسي يساعد على معرفة حالة الشاعر ووضعه وموقفه من المجتمع"[2]؛ فكل تكرار لهذه الصيغ إلا ويعبر عن رؤية الشاعر للمواقف التي تعرض عليه.

هذه الصيغ والضمائر مما التجأ إليها شعراء الفقهاء المعاصرين تأثرا بدواعي التجديد في القصيدة المعاصرة؛ ومحاولة للتعبير عن تجاربهم وأحاسيسهم الوجدانية تجاه المتغيرات التي طرأت على حياتهم المعاصرة.

لعل الملاحظ في تجاربهم الشعرية أنهم جنحوا إلى استخدام النداء والاستفهام والنهي*؛ فمن النداء ما نجده عندهم في مناجاتهم لله سبحانه وتعالى، كمثل قصيدة "مناجاة ليلة القدر" للشيخ القرضاوي، يقول[3]:

يَا رَبِّ إِنَّ الطُّغَاةَ اسْتَكْبَرُوا وَبَغَوْا ... بَغْيَ الذِّئَابِ عَلَى قُطْعَانِ حِمْلَانِ!
يَا رَبِّ كَمْ يُوسُفَ مِنَّا نَقِيٌّ يَدٍ ... دَانُوهُ بِالسِّجْنِ وَالقَاضِي هُوَ الجَانِ!
يَا رَبِّ كَمْ مِنْ صَبِيٍّ صَفَّدُوا فَمَضَى ... يَبْكِي كَضِفْدَعَةٍ فِي نَابِ ثُعْبَانِ!
يَا رَبِّ كَمْ مِنْ أُسْرَةٍ بَاتَتْ مُشَرَّدَةً ... تَشْكُو تَجَبُّرَ فِرْعَوْنَ وَهَامَانِ!

[1] لغة الشعر العراقي المعاصر، مرجع سابق، ص158.

[2] المرجع نفسه، ص160.

* راجع بعض الأمثلة من تكرارهم للنهي والاستفهام والنداء في الفصول الماضية وخاصة عند حديثنا عن شيوع أفعال الأمر والنهي؛ ينظر: ص242 وما بعدها.

[3] نفحات ولفحات، مرجع سابق، ص39.

يَـا رَبِّ رُحْمَـاكَ، أَنْجِـزْ مَـا وَعَدْتَ بِـهِ وَانْصُـرْ، فَنَصْرُكَ مِنْ أَهْلِ الهُدَى دَانِ!

تكرر النداء خمس مرات، والاستفهام بكم ثلاث مرات، وواضح أثر التكرار على المعنى العام للقصيدة؛ فهي تظهر أهات وزفرات وألم ومعناة شاعر عاش مرارة السجون؛ فلم يجد إلا الالتجاء بشكواه إلى المولى سبحانه وتعالى من خلال تكرار النداء الذي له دلالاته النفسية والوجدانية؛ فهو إشارة إلى حجم المعاناة والظلم والقهر المسلط على الشاعر وعلى كثير من أبناء وطنه وأمته، وإشارة كذلك إلى شدة الالحاح والمناجاة لله عز وجل.

هـذا التجـانس بـين تكـرار النـداء والاسـتفهام كـان لـه بعـده الجمـالي في الأبيات؛ فقد عبّرت عن مشاعر وأحاسيس الشاعر، والملاحظ أن الدفقات الشعورية للقصـيدة تسير فـي خـط تصـاعدي مـع تـوالي النـداء والاسـتفهام، ولـذلك أدى وظيفتـه على كلا المستويين المعنوي والإبداعي.

وفي مقطع للشيخ أحمد شاكر يظهر دلالة تكرار الاستفهام في طريقة جمالية وفنية بديعة تكشف عن عمق تجربته الرؤيوية والشعرية، يقول[1]:

أَنْصِتِي يَـا رِيَـاحُ.. مَـا أَبْشَـعَ الصَّـوْتَ! لَقَـدْ سَـارَ فِـي القُرُونِ مَسَـارا!
أَحَنِينًـا.. أَمْ صَـرْخَـةً، أَمْ أَنِينًـا، أَمْ مُكَـاءً، أَمْ عَـوْلَـةً، أَمْ جُـــؤَارَا؟!
أَمْ تَـهَـالِيلَ عَاكِفِينَ عَلَـى الأَوْثَـانِ عَـجُّـوا لَـهَـا وَضَـجُّـوا اعْتِـذَارَا؟!
أَمْ زُنُـوجًـا تَـوَالَـغُـوا فِـي الـدَّمِ الـمَسْـفُـوحِ.. دَفُّـوا وَهَـلَّـلُـوا اسْـتِبْـشَـارَا!
أَمْ مُسُـوخًـا مِـنَ الـعَـوَاطِـفِ تَـعْـوِي سَـخَـرًا مِـنْ رِئَـائِـهَـا وَاحْـتِـقَـارَا؟!
أَمْ كَشِيشَ الشَّحْنَـاءِ، هَمَّـتْ، وَفَـحَّـتْ، وَتَـنَـزَّى لُـعَـابُـهَـا وَاسْـتَـطَـارا!
أَمْ صَلِيلَ الأَحْقَادِ طَاشَتْ عَنِ الكَظْمِ، فَخَاضَتْ إِلَى التَّشَفِّي الغِمَارَا؟!
أَمْ هَـزِيـمَ اللَّـذَاتِ فِـي صَـخَـبِ الـنَّـشْـوَةِ، هَـاجَـتْ زَفِـيـرَهَـا الـفَـــوَّارَا؟!

[1] اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، مرجع سابق، ص ص144، 145.

أَمْ وَغَـى السُّخْـرِيَـاتِ فِي لَغَـطِ الآلَامِ تَسْتَصْـرِخُ الـدُّمُـوعَ الغِــزَارَا؟!
أَمْ عَـوِيـلَ المُنَـى البَوالَـى عَلَـى أَجْـدَاثِ هَـمٍّ مَضَـى وَأَبْقَـى تَبَـارَا؟!
أَمْ تَسَابِيـحَ خَـاشِعِيـنَ مِـنَ الـتَّـقْـوَى أَسَــرُّوا مِـنْ خَـشْيَـةٍ إِسْـرَارَا؟!
أَمْ تَكَـاذِيـبَ؟!.. بَـلْ تَكَـاذِيـبَ! هَـلْ تُـبْصِــرُ إِلَّا الـهُـدَاةَ وَالأَبْـرَارَا؟!
قَـدْ أَرَادُوا أَنْ يَجْـتَـنُـوا ثَـمَـرَ الـخَـيْـرَاتِ حُـلْـوًا.. فَـصَـادَفُـوهُ مُـرَارَا؟!

هذا المقطع من قصيدة "اعصفي يا رياح" يعكس الشعور المتحكم في بنائها "والـذي يسـري فـي عروقهـا مـن مبتـدئها حتـى منتهاهـا، ويصـبغ صـورها الشـعرية بل وتراكيبها وألفاظها بقتام مظلم، هو شعور (المرارة)، النابع من تكرار معاناته لأخلاط من مشاعر (الخيبة) و(الخديعة) و(الوهم)"[1]؛ شعور سيطر على بناء اللغة والصور والعبارات والمعاني؛ ولا شك أن التكرار تشاكل مع هذا البناء؛ بل هو الركيزة الأساسية التي بُني عليها الإطار العام للقصيدة.

كـرر الشـاعر الاسـتفهام فـي المقطـع ثمانيـة عشـر مـرة فـي دلالـة علـى الاضطراب الوجداني الذي يعانيه؛ فهو لم يعد يثق في أحد من بني الإنسان؛ فتوجه إلى الرياح لكي تقصف كل شيء، ولذلك جاء المعجم اللغوي ليعبر عن هذا الشعور الممزوج بالحيرة والشك والوهم والحسرة والألم والمعاناة والغضب والهيجان(ما أبشع الصوت، حنينا، صرخة، أنينا، عجّوا، ضجّوا، توالغوا، مسوخا من العواصف، تعوي، كشيش الشحناء، تنزّى لعابها، صليل الأحقاد...).

لقد شكل تكرار الاستفهام أداة جمالية عند الشاعر؛ فلم نشعر بثقل التكرار مع كثرته وتواليه، لو نلاحظ هذا الشطر لتوالي التكرار(أحنينا.. أم صرخة، أم أنينا أم مكاء، أم عولة، أم جؤارا؟!)؛ فهو يشير إلى الخط الشعوري المتصاعد عند الشاعر؛ فمع توالي التكرار تزداد الدفقات الشعورية؛ فقد بدأ بالحنين إلى ذلك الحب

[1] محمود محمد شاكر شاعرا، مرجع سابق، ص77.

المفقود؛ فسيطرت عليه مشاعر الشوق والحزن حد البواح، فصرخ حتى بدا أنينه وصفيره وحزنه على بسمات وجهه.

وفي تكرار الضمائر نجد تركيزهم على ضمائر المتكلم "أنا" و"نحن" والمخاطب "أنت" و"أنتم"، والغائب "هو" و"هي"... و"مثل هذه الصيغ يفصح عن أبعاد نفسية تساعد الناقد على تحليل شخصية الكاتب"[1]؛ وكشف مواقفه الوجدانية والشعورية، والمتتبع لشعر الفقهاء المعاصرين يلحظ أنهم استخدموا صيغ المفرد "أنا"، والجمع "نحن"، أنتم"... غالبا فيما يدل على الأمة والمجتمع، وقد يستعملها بعضهم للدلالة على التعظيم والتفخيم كما في المدح والفخر مثلا؛ ففي قصيدة للشيخ سحنون بناها على تكرار ضمير المتكلم "أنا" حيث التزم بها في بداية ونهاية كل بيت، يقول[2]:

أَنَا مُسْلِمٌ وَكَفَى بِأَنِّي مُسْلِمٌ حَوَتِ المَكَارِمَ كُلَّهَا أَنَا مُسْلِمُ
أَنَا مُسْلِمٌ رَغْمَ العِدَا فَهُمُ الأُلَى كَانُوا العِدَا حَسَدًا لَأَنِّي مُسْلِمُ
أَنَا مُسْلِمٌ مَا عِشْتُ لَا أَخْشَى الرَّدَى لَكِنْ أُسَرُّ بِهِ لِأَنِّي مُسْلِمُ
أَنَا مُسْلِمٌ تَشْفِي الجِرَاحَ جَمِيعَهَا وَتَحُلُّ مُشْكِلَ وَضْعِنَا أَنَا مُسْلِمُ
أَنَا مُسْلِمٌ سَبَبُ الوُصُولِ لِخَالِقِي وَوَسِيلَتِي لِرِضَاهُ أَنِّي مُسْلِمُ

هكذا إلى نهاية القصيدة كرر الشاعر عبارة "أنا مسلم" إحدى وعشرين مرة للدلالة على شدة دعوته وتمسكه بهذا الشعار؛ فهو يتكلم بلسان حال المسلم في كل مكان، وهذا التكرار وإن كان فيه نوع من الرتابة والثقل، إلا أنه متناغم مع شعور الشاعر وإحساسه، ووقْع هذه العبارة على فكره ووجدانه؛ فعبر عن هذه المشاعر والأحاسيس، ووظف تكرار ضمير المتكلم "أنا" للدلالة على ذلك.

[1] لغة الشعر العراقي المعاصر، مرجع سابق، ص160.

[2] ديوانه، مرجع سابق، ج02، ص367.

قد نجده في بعض القصائد يحيل بضمير المتكلم "أنا" على نفسه في تصوير مواقفه الوجدانية كمثل قصيدته أثناء أدائه مناسك الحج، يقول[1]:

أَأَنَــا فِـي مَـكَّــةَ مَـهْــدَ الـهُـدَى وَبِــلَادِ الـذِّكْـرَيَـاتِ الـخَـالِــدَاتِ
أَأَنَــا فِـي يَـقْـظَــةٍ أَمْ حُــلُــمٍ! أَصَـحِـيـحٌ أَنَّـنِـي فِـي عَـرَفَـاتِ؟
مَـعَ إِخْــوَانٍ كِــرَامٍ لَــمْ يَـكُــنْ هَـمُّـهُـمْ غَـيْـرَ بِـنَـاءِ المَـكْـرُمَـاتِ
أَهُـنَـا نَـحْــنُ بِـسَـاحَـاتِ مِـنَـى قَــدْ تَـلَاقَـيْـنَـا لِـرَمْـي الجَـمَـرَاتِ؟
يَـا لَـهَـا مِـنْ أُمْـنِـيَــةٍ غَـالِـيَـةٍ! عَـذْبَـةٍ بَـلْ هِـيَ أَغْـلَـى أُمْـنِـيَـاتِـي
أَأَنَــا أَمْـشِـي عَـلَـى الأَرْضِ الـتِـي كَـانَ يَـمْـشِـي فَـوْقَـهَـا خَـيْـرُ الـهُـدَاةِ؟
أَأَنَــا أَنْـشُـقُ رِيــحَ المُـصْـطَـفَـى؟ أَأَنَــا الآنَ بِــأَرْضِ الـمُـعْـجِـزَاتِ؟
أَأَنَــا فِـي زَمْــزَمَ أَشْــرَبُ مِــنْ خَـيْـرِ مَـاءٍ قَـدْ سَـقَـى خَـيْـرَ لَـهَـاةِ

واضح طغيان ضمير المتكلم على الأبيات؛ فالشاعر يعبّر عن موقف عاشه؛ فحرك وجدانه وشعوره، وعبّر عمّا يختلج في نفسه من تعلق وحب بتلك المشاعر، ومع كثرة التكرار إلا أنه متناغم مع عاطفته، وقد شكل الإطار الشعوري العام للقصيدة؛ فلولا تكراره لضمير المتكلم لما ظهرت هذه المشاعر الجياشة والأحاسيس العميقة التي تعكس تجربة شاعر فقيه في أداء مناسك الحج وما فيها من دلالات نفسية ووجدانية عند المسلم.

وفي نونية الشيخ القرضاوي نجد كثيرا من الضمائر مثل "هو" كقوله[2]: (هذا هو الحربي، هو صورة صغرى استعيرت من لظى، هو مصنع للهول، هو فتنة في الدين...)، و"أنا" عند قوله[3]: (أنا إن حرمت وداعكم لجنازتي، أنا في جوار

[1] ديوانه، مرجع سابق، ج01، ص234.
[2] نفحات ولفحات، مرجع سابق، ص57.
[3] المرجع نفسه، ص59.

المصطفى، أنا في ربا الفردوس..)؛ و"هي" كقوله[1]: (هي في الشتاء ثلاجة، هي في هجير الصيف مثل أتون، هي منتدانا، هي غرفة نومنا، هي البوفية، هي مسجد، هي الكنيف، هي كل مالي في الحياة...).

إن تكرار الضمائر في تجربة الشيخ القرضاوي تمة طغت على جلّ قصائده؛ والملاحظ أنه تراوح بين التكرار اللفظي الذي قد يخرجه عن وظيفته الجمالية؛ وبين تكرار حقق جمالية النص؛ واستوعب تجربة الشاعر، وعبر به عن مختلف المواقف التي عاشها؛ وخاصة حالة الحزن والألم والمعاناة.

لقد شكل تكرار الضمائر في شعر الفقهاء المعاصرين تغيرا في تجاربهم الشعرية، وإن كان بعضهم لم يرتق به إلى التوظيف الفني والجمالي؛ إلا أنه يظهر منحى جديدا في تناغم الشاعر الفقيه مع متطلبات التجديد في القصيدة العربية؛ فاستخدموا التكرار كآلية تعكس الحالة الوجدانية والشعورية تجاه مختلف المواقف الذاتية والجماعية.

د- تكرار اللازمة البنائية:

هذا التكرار أصبح من مميزات القصيدة الجديدة؛ فقد استخدمه كثير من الشعراء، وإن كان بعضهم لجأ إليه للهروب من صعوبة نهاية المقاطع في القصيدة؛ فمن أجل نجاحها يلتزم بتكرار شطر عند نهايات المقاطع، ولكن من ناحية أخرى فهو أداة تعبيرية تكشف عن منحى جمالي عند الشاعر إن هو أحسن التعامل معه، وكان نابعا من لحظة وجدانية وإحساس لاشعوري؛ فتكرار اللازمة "ينبئ أن لها أهمية فائقة من حيث دلالتها ومن حيث قدرتها على صيانة وحدة النص من التشتت"[2] ولملمة أجزاء التجربة، وكشف اتجاهها الشعوري والوجداني.

[1] نفحات ولفحات، مرجع سابق، ص ص62، 63.

[2] الشعر والناقد، مرجع سابق، ص42.

في تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين نلحظ استخدام بعضهم للللازمة البنائية، وإن كان بصورة قليلة إلا أنه يعتبر مظهرا من مظاهر التغير في تجاربهم، وقد ظهر ذلك بشكل جلي في تجارب أصحاب الشعر الحر، كمثل تجربة الشيخ فريد الأنصاري الذي استخدم هذا التكرار في مختلف قصائده، كمثل قصيدته "رحلة إلى المحراب"[1]؛ فقد أقامها على تكرار عبارة (سبحان ربي..) كلازمة بنائية في نهاية جميع مقاطع القصيدة، وكقصيدة " النشيد"[2]؛ فقد قسم القصيدة على تكرار بيتين هما: (مضيت فلا رجع بعد الهدى**أبيّا أعانق خيل الردى!/ شعاري أذان يرجّ الصدى**ويغمر بالنور كلّ المدى)؛ حيث كرّر البيتين أربع مرات، وواضح أن لهذا التكرار دلالاته الوجدانية في نفس الشاعر؛ فبهذه اللغة الإيحائية التي تشير إلى تمسكه بشعاره والذي عبر عنه بقوله: (فكن مسلما ذاك خير وسام**به تغتدي في الورى سيدا) والعبارات الدالة على الانتماء الوجداني مبثوثة في القصيدة(فنوري سلام لأهل السلام، ورعدي يزلزل صرح العدا، فمسجد قلبي جهاد عليّ، زادي صلاة بقلب تقي...) وهي عبارات تعكس مشاعر وأحاسيس الشاعر تجاه هذا الشعار الذي آمن به وهيمن على فكره ووجدانه.

والملاحظ أن الشيخ الأنصاري استطاع أن يوظف اللازمة البنائية توظيفا جماليا كان له أثره على نصه الشعري؛ فلم يكن استعمالا متكلّفا بل في الغالب كان تكرارا لا شعوريا، وهو يعكس مدى تأثير اللازمة على حالته الوجدانية، وظهر ذلك في التدفق اللاشعوري لتكراره لها في مختلف قصائده.

[1] ديوان القصائد، مرجع سابق، ص33. وقد تطرقنا إلى هذه القصيدة شرحا وتحليلا في حديثنا عن "استحضار الرموز الدينية والتاريخية"، راجع، ص295 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص63.

وفي قصيدة للشيخ زكي الدين إبراهيم كرر فيها اللازمة البنائية، يقول[1]:

هَبْكَ هَبْكَ، عِشْتَ عِشْتَ عُمْرَ نُوحْ:
يَا رَهِينَ المَوْتِ كَيْفَ لاَ تَنُوحْ؟؟
هَبْكَ هَبْكَ، عِشْتَ عِشْتَ عُمْرَ نُوحْ:
كَمْ طِعَانٍ ذَكَّرَتْكَ أَوْ جُرُوحْ؟!
هَبْكَ هَبْكَ، عِشْتَ عِشْتَ عُمْرَ نُوحْ:
فِي غَدٍ هَلْ سَوْفَ تَأْتِي أَوْ تَرُوحْ؟!
هَبْكَ هَبْكَ، عِشْتَ عِشْتَ عُمْرَ نُوحْ:
كَيْفَ لَا تَخْشَى البَلَايَا وَالفُضُوحْ؟!
هَبْكَ هَبْكَ، عِشْتَ عِشْتَ عُمْرَ نُوحْ:
عُدْ إِلَى مَوْلَاكَ تَنْعَمْ بِالفُتُوحْ!!
سَوْفَ تَفْنَى، سَوْفَ تَفْنَى وَتَرُوحْ

فالقصيدة على المستويين الشكلي والمعنوي أقامها الشاعر على تكرار اللازمة البنائية، ومع طغيان التكرار على القصيدة وعلى البيت المكرر(هبك هبك، عشت عشت) إلا أن القارئ يتفاعل مع هذا الحضور الشعوري والوجداني العميق عند الشاعر؛ فقد عبّر عن مشاعر ذاتية وأحاسيس وجدانية بلغة كان التكرار أحد سماتها الجمالية.

وفي قصيدة للشيخ القرضاوي كرر اللازمة البنائية "المسلمون قادمون" في جميع المقاطع، ولكن الملاحظ أن القارئ للقصيدة لا يشعر بأي أثر جمالي ولا شعوري لهذا التكرار؛ فكان بإمكان الشاعر أن يشكل الإطار العام للقصيدة دون

[1] ديوان البقايا، مرجع سابق، ج02، ص37.

اللجوء إلى هذا التكرار، إضافة إلى ما فيه من الرتابة والثقل؛ لننظر إلى هذين المقطعين، ولننظر هل سنجد أيّ وقع شعوري لهذا التكرار، يقول[1]:

المُسْلِمُونَ قَادِمُونْ!...

الدِّينُ وَالمَنْطِقُ وَالتَّارِيخُ وَالوَاقِعُ يَقْضِي: إِنَّهُم قَادِمُونْ!

قُلْتُ لِمَنْ حَوْلِي: نَعَمْ، المُسْلِمُونَ قَادِمُونْ...

قَالُوا: عَجِيبٌ مَا تَقُولْ...

كَيْفَ تَقُولُ: المُسْلِمُونَ قَادِمُونْ؟

وَالمُسْلِمُونَ اليَوْمَ هَا هُمْ قَائِمُونْ!

هُمْ أَلْفُ مُلْيُونٍ إِذَا عُدُّوا، وَهُمْ يُزَايِدُونْ!

قُلْتُ لِصَحْبِي: اتَّئِدُوا، لَا تَعْجَلُوا، لِتَعْلَمُوا إِنْ كُنْتُمُو لَا تَعْلَمُونْ

المُسْلِمُونَ قَادِمُونْ...

لَيْسُوا المُسَجَّلِينَ بِالإِسْلَامِ فِي شَهَادَةِ المِيلَادْ!

لَيْسُوا الَّذِينَ يُحْسَبُونَ مُسْلِمِينَ سَاعَةَ الإِحْصَاءِ وَالتِّعْدَادْ!

وَيُدْفَنُونَ – إِنْ تُوُفُّوا– فِي قُبُورِ المُسْلِمِينَ، تَبَعًا لِسُنَّةِ الأَجْدَادْ!

لَيْسُوا المُسْلِمِينَ بَأَسْمَاءِ النَّبِيِّ وَالصِّحَابِ الغُرِّ وَالعِبَادْ

... وَإِنْ تَكُنْ أَفْعَالُهُمْ أَفْعَالَ أَهْلِ الكُفْرِ وَالإِلْحَادْ

[1] المسلمون قادمون، مرجع سابق، ص88.

لَيْسُوا الَّذِينَ يُعْرِضُونَ عَنْ نِدَاءِ اللهِ إِنْ نَادَاهُمُ المُنَادِي:

حَيَّ عَلَى الصَّلَاةِ، أَوْ حَيَّ عَلَى الجِّهَادْ

المُسْلِمُونَ قَادْمُونْ...

فإذا حذفنا اللازمة لن نلحظ أيّ تأثّر في بناء القصيدة، ولا المعنى العام الذي أراد الشاعر إيصاله للمتلقي، ربما اتّكأ الشاعر على اللازمة من أجل التنويع من حرف الروي من مقطع إلى آخر؛ ففي المقطع الأول ختم بحرف "النون"، لينتقل في المقطع الثاني إلى حرف "الدال"، ليعود في المقطع الثالث إلى حرف "النون" وفي الرابع حرف "الراء"...، وهذا التنويع في حرف الروي جعله يبحث عن آلية تساعده للانتقال من حرف إلى آخر؛ فكرّر اللازمة؛ ولكن على مستوى التعبير الشعوري لم نلحظ أثرا كبيرا لتكرارها.

وأما في قصيدة "لا تعودي" للشيخ أحمد شاكر فنلاحظ الوظيفة الجمالية للازمة البنائية، وأثرها على تماسك بناء القصيدة وقدرتها التعبيرية، وكشف الحالة النفسية والشعورية للشاعر؛ ففي المقطع الأول بدأ بعبارة (لا تعودي)، والتي ستشكل ركيزة اللازمة البنائية في المقاطع الأخرى، يقول[1]:

لَا تَعُودِي.. أَحْرَقَ الشَّكُّ وُجُودِي.. لَا تَعُودِي

اِذْهَبِي مَا شِئْتِ.. أَنَّى شِئْتِ فِي دُنْيَا الخُلُودِ

وَاتْرُكِي النَّارَ الَّتِي أَوْقَدْتِهَا تَقْضِمُ عُودِي

هِيَ بَرْدٌ وَسَلَامٌ يَتَلَظَّى فِي بُرودِي!

فَاسْعَدِي فِي شِقْوَةِ الرُّوحِ.. وَلَكِنْ.. لَا تَعُودِي!

[1] اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، مرجع سابق، ص166.

ففي هذا المقطع كرر (لا تعودي) ثلاث مرّات في إشارة إلى حجم الغضب والشك والحيرة والألم والحسرة عنده كرد على حبيبته التي أنكرت حبه، وتركته يتخبط في نار الشك والحيرة، لتحيل اللازمة على المقطع الثاني؛ والذي تتبلور فيه بشكل يستمر إلى آخر القصيدة (واذهبي إن شئت.. لكن.. لا تعودي!) يقول[1]:

أَنْتِ وَالأَقْدَارُ!.. كَمْ قَاسَيْتُ مِنْهُنَّ وَمِنْكِ!

هِيَ تَأْتِي بِيَقِينٍ خَائِنٍ فِي إِثْرِ شَكِّ

ثُمَّ أَنْتِ الشَّكُّ فِي إِثْرِ يَقِينٍ لَمْ يَخُنْكِ

وَأَنَا سَائِلُكِ الحَيْرَانُ عَنْهُنَّ وَعَنْكِ

فَأَجِيبِي، وَاذْهَبِي إِنْ شِئْتِ.. لَكِنْ.. لَا تَعُودِي!

لقد أحالت اللازمة البنائية والتي تكررت خمس وعشرين مرة في آخر مقاطع القصيدة على الحالة النفسية للشاعر؛ فهو يتخبط بين ردّ الفعل والغضب والهيجان على المرأة التي أنكرت حبه؛ وبين مشاعر الحب والهيام الذي يراوده بين فترة وأخرى، لنتتبع تغيرات اللازمة البنائية فهي تحيل إلى ذلك:

رقم المقطع	التغير في اللازمة(واذهبي إن شئت.. لكن.. لا تعودي)	دلالة التغير
01	فاسعدي في شقوة الروح	الحسرة والألم
02	فأجيبي	الإلحاح
03	خبّريني	الشك
04	خبّريني	//

[1] اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، مرجع سابق، ص166.

05	اسمعيها	رد الفعل
06	أنت.. لا أنتِ	النكران
07	اشهدي	اليأس
08	أَقْبِلي	الوهم والشك
09	اذهبي..	الحيرة
10	اسمعيها	النكران
11	لا أبالي	رد الفعل
12	أنتِ جرحي..	الحب والشوق
13	أنصتي	الحسرة والضياع
14	لا أبالي..	رد الفعل
15	أنت نجمي	الحب والهيام
16	مزّقيه	الذكرى
17	لست أدري!	الشك والحيرة
18	فتنة الماضي	مضى زمن الحب
19	أصدقيني	الشك
20	فإلى الجن	رد الفعل
21	ذكّريها	اليأس
22	فاسعدي في شقوة الروح	الحسرة والألم
23	لا تَرِقّي	المعاناة
24	انفثيها	الحسرة واليأس
25	لا أبالي	رد الفعل

من خلال الجدول نلحظ بعض التغيرات المتكررة في اللازمة على النحو الآتي: (فاسعدي في شقوة الروح) تكرر في المقطعين(02/01)، (خبّريني) تكرر في المقطعين(04/03)، (اسمعيها) في المقطعين(10/05)، (لا أبالي) في المقاطع

(25/14/11)، كما نلحظ تكرار ضمير المخاطب (أنتِ) في المقاطع: (06 مرتين/15/12).

بإحالة هذه المتغيرات على دلالاتها في الجدول حصلنا على المنحى الشعوري التراتبي الآتي: الحسرة والألم/الشك/ رد الفعل/ النكران/ رد الفعل/الحب والشوق/ النكران/ رد الفعل.

إن التغيرات التي طرأت على اللازمة البنائية كشفت لنا عن الحالة الشعورية المضطربة عند الشاعر؛ فهو يعيش بين حالات متناقضة؛ بين الحب، والشوق، والألم والحسرة، والشك، واليأس، والغضب، والهيجان...

لقد عبرت القصيدة عن مشاعر حالة إنسانية لشاعر عاش التجربة؛ فعبر عن أحاسيسه وخلجات نفسه، واستطاع أن يرتقي بنصه الشعري إلى مستوى الحضور الجمالي والفني من خلال تكرار اللازمة البنائية؛ فهو تكرار لا شعوري لم يتكلف الشاعر فيه؛ بل جاء عفويا معبرا عن شعوره ووجدانه، وهو يكشف لنا عن عمق التجربة ووضوح الرؤية الشعرية والمقدرة الفنية على توظيف الآليات الجمالية للتكرار.

من خلال الأمثلة التي سقناها ظهر حضور التكرار في تجربة الفقهاء المعاصرين كمظهر من مظاهر التغير في تجاربهم، وقد تراوح بين التكرار اللفظي الذي أضعف الجوانب الفنية والجمالية، وبين التكرار الذي أثث لتجاربهم الشعرية وعبّر عن مشاعرهم الوجدانية، وارتقى بنصوصهم الشعرية إلى مستوى الإبداعي والجمالي.

3- الغموض:

من السمات التي تميزت بها القصيدة المعاصرة جنوحها إلى الغموض وذلك لأن المتغيرات التي شهدتها الحياة المعاصرة لم تعد معها اللغة المباشرة تعبر عن أزمة

الإنسان المعاصر الذي أصبح يميل إلى الإيحاء والتكثيف؛ فتفاعل الشاعر المعاصر مع هذه المتطلبات، وأصبحت لغته تتسم بالقصد والتركيز والتكثيف[1]؛ وسعى إلى تشغيل جميع عناصرها بفعالية كبيرة

وإذا كان الشعر العربي القديم قد غلب عليه طابع الوضوح والسهولة لاتسام لغته بمحدودية الأبعاد[2]؛ فإن التجربة الجديدة منحت اللغة "الدم الجديد والإيقاع والنغم والايماء الذي يفيض من التجربة عبر ذات الشاعر"[3]، ويعبر عن عمق الرؤية الشعرية في نظرتها الجديدة إلى الكون والوجود والإنسان[4]، وبذلك أصبح الشعر في هذه النظرة الجديدة يأبى الوضوح ويميل إلى الإيحاء والغموض، والذي هو على حد وصف هربرت ريد (Herbert Lird) (1893-1968م) صفة إيجابية بل هو مجموعة من الصفات الإيجابية[5].

بهذا المعنى أضحت وظيفة الشعر هي الإيحاء، والمقصود به هو الإيحاء الفني الذي هو نقيض الإبهام والتعقيد، وربما هذا هو مقصود رومان جاكبسون (Roman Jakobson) (1896-1982م) حينما ذكر بأن اللغة الشعرية تتفادى الصعوبة[6] التي تجعل من القصيدة كهفا مغلقا لا يستطيع أحد الولوج إليه، وهو ما يفيد بأن الشاعر هو الذي يستغل الجوانب الفنية في الغموض عن طريق وضوح الرؤية الشعرية وتناغمها مع التجربة بجميع جزئياتها.

---

[1] ينظر: أساليب الشعرية العربية، مرجع سابق، ص218.

[2] ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص194.

[3] في نقد الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص144.

[4] ينظر: ها أنت أيها الوقت، مرجع سابق، ص ص68، 69.

[5] ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص190.

[6] ينظر: قضايا الشعرية، تر، محمد الولي، مبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1988م، ص55.

وإذا كانت تجربة الشعراء الفقهاء تميل إلى الخطاب المباشر وإلى السهولة والوضوح[1] غالبا؛ فإن بعض المعاصرين منهم تأثروا بهذا التوجه الجديد وفق رؤيتهم الفكرية والشعرية، والتي لم تصل بالشعر حد التعقيد والإبهام كما نجده عند كثير من شعرائنا المعاصرين. ونجد هذ التوجه عند شعراء الفقهاء المعاصرين ممن كتب في شعر التفعيلة، والمتتبع لدواوينهم الشعرية يجد هذا المنحى، وإن كان بنسبة قليلة، ولكن نستشف من خلاله مدى تفاعلهم مع هذه المتغيرات والآليات التعبيرية التي اشتهرت بها القصيدة المعاصرة.

ففي تجربة الشيخ فريد الأنصاري نجد هذا المنحى بوضوح في كثير من قصائده؛ فلنلحظ هذا المقطع من قصيدته "صورة مهربة لبديع الزمان النورسي"، يقول[2]:

غَابَتِي، الآنَ تَسْبَحُ فِي حَيْرَةِ المَاءِ..

فَانْسُلِي عَنْ ثِيَابِي غَلَائِلِكِ المُشْتَهَاةِ..

فَقَدْ ذَابَ وَهْمُكِ..

وَيْ!.. ذَابَ كُلُّ التُّرَابْ!

فقد بدأ المقطع بلفظة غامضة "غابتي"؛ فهي تفتح باب التساؤل والتأويل أمام القارئ، ماذا يقصد الشاعر بالغابة؟؛ هل هي الصورة الحسية المعروفة؟ أم هي إشارة إلى امرأة أحبها، ونسبة الغابة إلى نفسه تشير إلى ذلك، أم هو يشير إلى شيء معنوي كأفكاره وأحاسيسه ومشاعره، وكتحقيق حلمه وآماله؛ كل هذه الدلالات تحتملها اللفظة.

[1] ينظر: شعر الفقهاء نشأته وتطوره حتى نهاية العصر العباسي الأول، مرجع سابق، ص150.

[2] مشاهدات بديع الزمان النورسي، مرجع سابق، ص18.

وهذه الغابة تسبح في حيرة الماء؛ فلا يدري القارئ ما هي حيرة الماء، وهل الماء يصاب بالحيرة!، وأين مكان هذا الماء؟، ثم ما الماء الذي يقصده الشاعر؟، هل الماء المعروف كماء البحار أو الأنهار...؛ أم هو إشارة رمزية إلى ماء العيون؟، وربما هذا الإيحاء أقرب لارتباطه بالحيرة؛ فكثيرا ما تؤدي الحيرة بالإنسان إلى نوبة من البكاء.

وفي الشطر الثاني يخاطب الشاعر أنثى (فانسلي)، ويستمر التساؤل عند القارئ: من يخاطب الشاعر؟ هل الغابة أم المرأة أم شيء آخر؛ فهو لم يسم المخَاطَب، وبذلك يكون غموض اللفظة قد فتح النص أمام تعدد الدلالات والإيحاءات.

نلحظ الغموض كذلك في الصور (تسبح الآن في حيرة الماء، ذاب وهمك، ذاب كل التراب)؛ فقد جمع المجازي والحسي بين طرفي الصورة، الحيرة/ الماء، الذوبان/الوهم، الذوبان/التراب، وهذه الترابط اللامنطقي يحيل إلى إشارات رمزية، ويكشف عن حالة وجدانية ودفقات شعورية تعكس نفسية الشاعر الذي يعيش بين حالة الصفاء والوهم والحيرة؛ في بعد إيحائي أغنى النص الشعري ووظف الغموض كأداة فنية لها أبعادها الجمالية والإبداعية.

في مقطع آخر من قصيدته "البحث عن فرس استنبول" تطغى فيه اللغة الإيحائية؛ في صورة هي أقرب إلى المقطع الماضي، يقول[1]:

وَقِيلَ لِي: قَدْ رُئِيَتْ عِنْدَ المَسَاءِ عَارِيَةْ

تَدْخُلُ بَحْرَ مَرْمَرَةْ

وَتَرَكَتْ عَلَى الرِّمَالِ حَافِرًا مُرَقَّمًا

وَأَثَرًا يُشْبِهُ غُصْنَ شَجَرَةْ..

[1] مشاهدات بديع الزمان النورسي، مرجع سابق، ص31.

الغموض ظاهر في كثير من الألفاظ والصور؛ فالشاعر أُخبر بأنها رئيت عند المساء عارية، ولكن من هي؟ هل هي خيول استنبول؟ أم هي إشارة إلى امرأة؟، وكل هذه الإيحاءات لها دلالاتها؛ فالخيول العارية ربما هي إشارة إلى تفكك الخلافة العثمانية، والمرأة العارية دلالة على الواقع الموبوء التي تعيشه الأمة بعد انهيار الخلافة.

وفي الشطرين الثالث والرابع تحضر اللغة الإيحائية؛ فالعارية التي دخلت بحر مرمرة قد تركت على الرمال حافرا مرقّما؛ فالحافر وإن كان يشير إلى الخيول فإن لفظة (مرقّما) أضفت علية بعدا إيحائيا؛ فيقف القارئ عند هذا الايماء، وماذا يقصد الشاعر بالحافر المرقم؛ فقد يشير إلى العلامة دلالة على ما تركته خيول الخلافة من آثار الفتوحات، وقد يشير إلى المثل المعروف "يرقم على الماء" في دلالة إلى العبث إذ لا أثر لكتابته على الماء؛ فكذلك هي خيول الخلافة التي دخلت عارية بحر مرمرة فلم يبق لها أثرا لصهيلها وجولاتها وصولاتها في الحروب.

عند قوله (أثرا يشبه غصن شجرة..) فهل هو يرمز إلى شجرة الزيتون في إشارة إلى سلام منقوص، سلام الضعيف الذي لم يعد قادرا على مجابهة الأعداء؛ فرفع شعار السلام وهو دلالة على واقع الأمة المغلوبة على أمرها.

لنلحظ هذه العلاقات الغامضة في المقطع؛ فما هي العلاقة الجامعة بين (المساء، عارية، بحر مرمرة، الرمال، حافرا، مرقّما، أثرا، غصن شجرة)؛ إنها شبكة من العلاقات الإيحائية شكّلت لغة رمزية إيمائية لا يمكن للقارئ للوهلة الأولى أن ينفتح على دلالاتها إلا بقراءة متأنية ومعمّقة تغوص في رؤية الشاعر فتحيله على الدلالات والإيحاءات القريبة من معنى النص.

لقد شكل الغموض في قصائد الشيخ الأنصاري بعدا جماليا وفنيّا أغنى نصه الشعري، واصطبغت لغته بطابع إيحائي؛ فهي لغة إيحائية رامزة، وفتحت الباب لمشاركة

القارئ التأويل والتحليل، وبهذا عبّرت التجربة الشعرية عن رؤية الشاعر ومواقفه الفكرية والوجدانية.

حضور الغموض نلمسه كذلك في تجربة الشيخ أحمد شاكر في كثير من قصائده، لنلاحظ هذا المقطع من قصيدته "أغنية الملاح التائه"، يقول[1]:

هَاتِ يَا مَلَّاحُ أَلْحَانَ العُبَابْ
كَغِنَاءِ الدَّمِ فِي مَوْجِ الشَّبَابْ
وَتَهَدَّ.. وَتَبَدَّ
زَوْرَقٌ يَسْبَحُ وَالأَنْجُمُ تَنْهَلُّ عَلَيْهِ
هُوَ يَجْرِي.. وَهْيَ تُجْرِي ضَوْؤَهَا بَيْنَ يَدَيْهِ
وَعَذَارَى اليَمِّ فِي الضَّوْءِ سَرِيعَاتٍ إِلَيْهِ
أَيُّهَا التَّائِهُ.. وَالدُّنْيَا حِفَافَيْ جَانِبَيْهِ!
كَيْفَ ضَلَّتْ عَنْ يَدَيْهِ؟
وَأَضَلَّتْ مُقْلَتَيْهِ؟!
أَيُّهَا المَلَّاحُ سَاحِلْ بِالشِّرَاعْ
وَخِضِ اللُّجّةَ فِي ضَوْءِ الشُّعَاعْ
وَانْزِلِ الوَادِي بِنَايٍ وَيَرَاعْ
فِي سُهُولٍ وَسُفُوحٍ وَيَفَاعْ
لَحْنُكَ اليَمُّ، وَلَحْنِي مِنْ سَرَابْ!
فَاشْدُ أَلْحَانَكَ.. أَحْلَامَ الشَّبَابْ
وَتَغَنَّ وَتَأَنَّ

بدأ الشاعر بربط علاقة بين أغنية الملاح وبين غناء الدم في موج الشباب؛ فما العلاقة بين الملاح والشباب؟، وبين العاب وهو الماء الكثير وبين الدم؟ ربما

[1] اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، مرجع سابق، ص ص191، 192.

هي دلالة على الحالة النفسية للشاعر؛ فهو يتغنى بحبه ولكن ليس غناء كغناء الملاح بل هو غناء غضب في فورة الشباب كالدم الذي يجري في عروقه.

في الشطرين الثالث والرابع تتكون علاقة أخرى بين الزورق والأنجم؛ هذا الزورق في حركة سريعة يجري والأنجم تتبعه لتضع ضوئها بين يديه ولتهتدي به عذارى اليم لتصل إليه؛ فما هي الإشارة الإيحائية للزورق وللنجم ولعذارى اليم؟، قد يحيل الزورق إلى الحب الذي هو طوق النجاة تتهادى إليه الأنجم كما تتسارع إليه العذارى، وهي تحيل إلى ذات الشاعر الذي شبه نفسه بالزورق الذي تتسارع إليه العذارى، ولكن هل سارعت إليه المرأة التي أحب؟.

لتحيل إلى صورة أخرى وهي صورة التائه الذي فقد حبّه؛ فضلت عن يديه وأضلت مقلتيه، وهي دلالة على تجربة الحب الفاشل التي عاشها الشاعر وذاق مرارتها وقهرها حتى وصل إلى حالة من الحزن واليأس، وعندها خاطب الملاح لكي يستمر في غناءه ولحنه، وأما هو فغناءه ولحنه أوهام وسراب.

لقد كان لحضور الغموض بعده الفني والجمالي في النص الشعري؛ فاستطاع الشاعر أن يقيم به مجموعة من العلاقات الإيحائية التي عبّر بها عن خلجات نفسه ومشاعره وأحاسيسه تجاه موقف وجداني عاشه وتفاعل معه.

من خلال هذه الأمثلة التي سقناها نلحظ حضور الغموض في تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين كمظهر من مظاهر التغير في تجاربهم حاولوا فيه التناغم مع التغيرات الجديدة التي شهدتها القصيدة العربية، وتعاملوا معه كآليه فنية أثرت تجاربهم الشعرية، وعبّروا به عن مشاعرهم وأحاسيسهم، وهو يحيلنا إلى مدى التحول في رؤيتهم الشعرية والوجدانية.

مثلما كان لهذا التفاعل مع المتغيرات الجديدة أثره على تجربتهم اللغوية والشعرية على مختلف الأصعدة؛ فإن شكل القصيدة وبناءها الموسيقي كان له حظ من هذا التفاعل؛ فظهرت بعض التغيرات في الإطار الموسيقي للقصيدة عندهم، هذا ما سنحاول تناوله في الفصل القادم.

الفصل الثالث: التجربة الإيقاعية عند شعراء الفقهاء المعاصرين بين الثابت والمتغير:

أولا: الإيقاع الخارجي:

1- الوزن في شعرهم العمودي:

2- الوزن في شعرهم الحر:

3- القافية والروي في شعرهم العمودي:

4- القافية والروي في شعرهم الحر:

ثانيا: الإيقاع الداخلي:

1- الإيقاع الداخلي في قصائدهم العمودية:

أ- التصريع:

ب- التقفية الداخلية:

ت- التجنيس:

ث- التشاكل:

ج- التَّبـــأُيـن

2- الإيقاع الداخلي في قصائدهم الحـرّة:

أ- تكرار الأصوات:

ب- التصريع:

ت- التَّشـاكُـل:

ث- التَّبـــأُيـن:

الفصل الثالث: التجربة الإيقاعية عند شعراء الفقهاء المعاصرين بين الثابت والمتغير:

تعتبر البنية الإيقاعية من أهم ركائز العمل الشعري؛ فبها يتميز الشعر عن النثر، وبها تكشف اللغة الشعرية عن سر جماليتها وما فيها من قدرات إيقاعية وإيحائية "وما يتجلى فيها من تناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها"[1]، وهو ما لا تستطيع اللغة النثرية التعبير عنه؛ وجوهر الفرق بينهما هو أن اللغة الشعرية تتشاكل ضمن هذ البنية التي تعد وسيلة من أقوى وسائل التعبير والإيحاء؛ لقدرتها على كشف كل ما هو عميق وخفي في النفس بما لا قدرة للكلام العادي على التعبير عنه؛ ولذلك هي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس[2].

من هنا أخذ الإيقاع حيّزا هاما في الدراسات الحديثة؛ وعده الدارسون جوهر الظاهرة الصوتية خاصة في الشعر، ولذلك تعددت آرائهم في تعريفه، ومدى تمايزه عن عناصر البنية الموسيقية، وخاصة الوزن.

يعرف الإيقاع "إجمالا بأنه حركة منتظمة؛ والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينهما شرط لهذا النظام"[3]، وهو "يقوم على تناغم محكم بين الحركة والسكون في توازن مطلق"[4]؛ لتكرار عدد من المقاطع والأصوات مشكلة نغما موسيقيا يمنح النص التعبير والإيحاء.

---

[1] ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، محمد فتوح أحمد، مجلة البيان الكويتية، العدد: 288، 01 مارس 1990م، ص21.

[2] ينظر: عن بناء القصيدة العربية، مرجع سابق، ص154.

[3] موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عيّاد، دار المعرفة، القاهرة، ط02، نوفمبر 1978م، ص57.

[4] الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص307.

وهو مرتبط بالتجربة الشعرية ارتباطا وثيقا "يستمد منها خاصيته الدلالية المشكلة لنظامه الإيقاعي"[1]، إذ لا يمكن بأي حال الفصل بين العنصر الدلالي للقصيدة وبين بنائها الموسيقي الذي يتلاحم مع سائر عناصر التجربة الفنية الأخرى كالتراكيب والصور والأخيلة والحروف، ليتشكل هذا التلاحم في إطار إيقاعي له طبيعته الدلالية والجمالية ووظيفته التعبيرية في القصيدة[2].

فالإيقاع بهذا المعنى "تنظيم وترتيب لفيض من الأصوات والمعاني والأحرف والكلمات يستطيع أن يمنح النص تكثيفا لغويا وعمقا دلاليا"[3]؛ بما يمتلكه من قدرات تعبيرية تترجم الرؤية الشعرية للشاعر، وتكشف حالته الوجدانية والشعورية؛ فهو إذا جوهر الإطار الانفعالي للتجربة الشعرية، وخاصية جوهرية في الشعر نابع عن طبيعة التجربة ذاتها، وهو الأمر الذي يخلق تفاعلا وتجانسا عضويا متكاملا بين النظام الصوتي والنظام اللغوي في القصيدة[4].

فهو بذلك يشمل كلا المستويين في القصيدة؛ "يشمل المستوى الصوتي الخارجي والمتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومساقاتها، كما يشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهرموني للنص الشعري"[5]؛ هذا ما يجعله يتداخل مع جميع جزئيات القصيدة، وهو ما "يحدث تداخلا بين مستويات النص الشعري، وهذا التداخل يكون

---

[1] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص25.

[2] ينظر: الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، "بنية التكرار عند البياتي نموذجا"، هدى الصحناوي، مجلة جامعة دمشق، المجلد30، العدد01+02، 2014م، ص92.

[3] المرجع نفسه، ص96.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص95.

[5] أساليب الشعرية المعاصرة، مرجع سابق، ص22.

عن طريق التجاذب الحاصل بين المستوى الصوتي والمستوى الدلالي للغة الشعري* مما يجعله ضربا من الموسيقى تزدوج نغماته بالدلالة اللغوية"[1]، ويعبر عن الحالة الانفعالية للشاعر من خلال خلق نوع من التناسق والتناسب بين مختلف مستويات البنية الإيقاعية لنصه الشعري؛ "فليست القصيدة نغما وحسب وإنما هي نغم وتعبير يجمع النغم بين الإيقاع والمدلول ويصلنا التعبير بصاحبه وموضوعه في آن إن ثمة لذّة شعرية رائعة في الحركة النفسية الإيقاعية للكلمات ومقاطعها"[2]، وهذا ما يضمن للتجربة الشعرية بقائها وحيوتها وثرائها الفني والجمالي.

إن علاقة الإيقاع في القصيدة العربية بالمستوى الموسيقي بنوعيه يؤكد أن له علاقة مع الإيقاع التراثي العربي، وبخاصة الوزن والقافية، وهو ما جعل كثيرا من الدارسين يبحثون في البنية الإيقاعية للشعر العربي القديم، ولفت النظر إلى احتواء الأوزان الشعرية العربية على الإيقاع، وبحث ما إذا كان النقد العربي القديم قد تطرق إلى الإيقاع بمفهومه المعاصر، ولعل ابن طباطبا العلوي من أوائل الذين أشاروا إلى معنى الإيقاع في النقد العربي القديم حينما تحدث عن الوزن في الشعر بقوله: "وللشعر الموزون إيقاعٌ يطربُ الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"[3]، ويبدو أن ابن طباطبا العلوي من خلال قوله هذا "جمع بين الإيقاع والوزن ثم أضاف إليه حسن التركيب واعتدال الأجزاء ولكي يتوفر الإيقاع في الشعر فلا بد أن يكون موزونا"[4].

* هكذا في الأصل: والصحيح الشعرية.

[1] فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، علاء حسين البدراني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 1436هـ، 2015م، ص ص87، 88.

[2] مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص94.

[3] عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي(ت322هـ)، شرح وتحقيق، عباس عبد الساتر، مراجعة، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط02، 1426هـ، 2005م، ص21.

[4] فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، مرجع سابق، ص30.

هذه النظرة تكشف القواعد المعيارية التي حددها القدامى للإيقاع من خلال الرؤية والأسس الخليلية لأوزان الشعر العربي، وهذا ظاهر من خلال تعريف بن قدامة للشعر بأنه" قول موزون مقفى يدل على معنى"[1]؛ فالشعر عنده لا بد أن يبنى على ركيزتين اثنين هما: الوزن والقافية، وظاهر كلامه أنه يجمع بين الإيقاع والوزن، وعموما فإن الشكل الموسيقي الموروث يقوم على الالتزامات التالية[2]:

أولا: تكرار وحدة صوتية معينة هي "وحدة الإيقاع" التي تعرف في العروض العربي بالتفاعيل، وقد تتشكل الوحدة الإيقاعية من تفعيلة، وقد تتركب من أكثر من تفعيلة، ومن هذا التكرار ينشئ الإيقاع الموسيقي للقصيدة.

ثانيا: تكرار عدد معين من وحدات الإيقاع يؤلف بدوره وحدة موسيقية هي "البيت" الذي يتألف من عدد من التفاعيل أو الوحدات الإيقاعية.

ثالثا: تكرار صوت معين أو مجموعة من الأصوات الساكنة والمتحركة في نهاية كل بيت، بحيث يلتزم بذلك في كل القصدة، وهو ما يعرف "بالقافية".

رابعا: الالتزام بصيغة محددة من صيغ التفعيلة الأخيرة في البيت وهو ما يسمى بالضرب، فإذا كانت التفعيلة على صيغة معينة سواء كانت صحيحة أو معتلة التزم بها في كل القصيدة.

وبذلك فإن النقاد القدامى لم يلحظوا اختلافا كبيرا بين الإيقاع والوزن وعلى هذا فإن القصيدة في الشعر العمودي "مبنية على بنية وزنية واحدة ولذلك تكون مسافة التقاطع بين الوزن والإيقاع قليلة وهي حاصلة في الزحافات والعلل الواردة

[1] نقد الشعر، أبي الفرج قدامة ابن جعفر(ت327هـ)، تحقيق وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت، ص64.

[2] ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص158.

في القصيدة...وكذلك تحدث في أنماط تشكيل الوحدات الوزنية التي تعمل على كسر الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق وخلق نوع ايقاعي غني"[1].

في حين نجد كثيرا من النقاد المعاصرين يفرقون بين الإيقاع والوزن فيجعلون روح الوزن هو الإيقاع، والذي يتشكل من خلال امتزاج التجربة بالوزن فالإيقاع عندهم "كيان نصي معارض للوزن الذي هو نظامي. فالإيقاع هو المتغير والوزن هو الثابت. والوزن الذي هو نمط مجرد يتعرف عليه بواسطة التقطيع، يخلق نظام توقعاته الخاص، جموده الخاص، وسرعان ما يصبح إدراكه آليا. والتنوع الذي تقدمه المتغيرات الإيقاعية للوزن يحطم آلية الإدراك ويكون مقوما أساسيا في التأثير الجمالي للنص"[2]؛ هذا ما يؤكده محمد الغذامي بقوله: "ويعرف قراء الشعر أن لكل قصيدة وقعا على قارئها يختلف عما سواها من قصائد، حتى وإن تماثل وزنهن العروضي. ولو كان الوزن مصدر الإيقاع إذا لتساوت القصائد التي على بحر الخفيف مثلا في إيقاعها. وهذا افتراض غير وارد"[3].

ولا شك أن الشعراء المعاصرين تأثروا بنظرية الإيقاع؛ وراحوا يبحثون على أساليب إيقاعية جديدة تتناغم مع رؤيتهم الشعرية، وتواكب المتغيرات الجذرية التي شهدتها حياتهم المعاصرة خاصة في القطرين العربي والإسلامي، ولعل المتتبع لصيرورة هذا التجديد الإيقاعي عندهم يجد أنه ارتكز على دعامتين هما[4]:

[1] فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، مرجع سابق، ص64.

[2] دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر، بارتون جونسون، تر، سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي، العدد25، لسنة 1982م، ص151، نقلا عن: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص24.

[3] الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص314.

[4] ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص ص167، 168.

أولا: محاولات التجديد الموسيقي في تراث القصيدة العربية ابتداء بالموشحات وانتهاء بمحاولات التجديد في القصيدة العربية الحديثة من شعراء المهجر وأبولو وغيرهم من رواد التجديد في الشعر العربي.

ثانيا: محاولات التجديد الموسيقي في القصيدة الغربية الحديثة؛ وخصوصا في الأدب الرمزي الفرنسي، وما كان له من امتدادات على الآداب الأوربية الأخرى فقد تأثر كثير من الشعراء العرب المحدثين بهذه المحاولات وحاولوا النسج على منوالها في تجديد القصيدة العربية؛ وهو ما تم بظهور الشعر الحر.

إن الحديث عن البنية الإيقاعية للقصيدة العربية قبل الولوج إلى تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين نروم به تأسيس إطار مرجعي نستشف من خلاله تجربتهم الإيقاعية، ولتنبثق عبر هذا الإطار بعض الأسئلة التي نحاول الإجابة عنها، ومنها: ما مدى تفاعلهم مع حركة التجديد الايقاعي الذي شهدته القصيدة العربية؛ خاصة قصيدة التفعيلة؟ وهل خرجوا في تجديدهم الإيقاعي عن الإطار القديم؟، أم أنهم آثروا الحفاظ على الموروث الإيقاعي للقصيدة والمتمثل في ركيزتيه الأساسيتين الوزن والقافية؟، وهل حفل نصهم الشعري بإيقاعات داخلية أثْرت تجربتهم الشعرية وتناغمت مع المتغيرات التي شهدتها مجتمعاتهم؟...

ربما من الصعوبة بمكان أن نسلط الرؤية المعاصرة للإيقاع في محاولتنا الإجابة عن هذه التساؤلات، وذلك لأننا نتعامل مع تجربة شعرية لها امتداداتها مع الموروث الشعري بشكل وثيق وجلي، ولهذا سنركز البحث من خلال الرؤية التي يتقاطع فيها الوزن مع الإيقاع، مع كون الوزن غير الإيقاع؛ إلا أن هناك تقاطعات

وتداخلات كثيرة بين هذين المصطلحين[1]؛ ولذلك سنروم البحث من خلال مستويي البنية الإيقاعية الخارجية والمتمثلة في الوزن والقافية خصوصا، والبنية الإيقاعية الداخلية من خلال بعض الظواهر الصوتية.

أولا: الإيقاع الخارجي:

1- الوزن في شعرهم العمودي:

وهو السمة البارزة في الشعر، وأعظم أركانه، وأولاها خصوصية، ويعرف الوزن بأنه "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"[2]، ويتشكل من خلال توالي الحركات والسكنات في البيت الشعري بشكل منتظم، وقد يراد به كذلك توالي إيقاعاتها – أي الحركات والسكنات – وبذلك يمثل "الصورة الخاصة للإيقاع وهو يتكون من مرات الترديد الإيقاعي عبر البيت الواحد"[3].

للوزن أهمية كبيرة في النص الشعري؛ فبه تجتمع مختلف أجزاء التجربة من لغة شعرية وعاطفة وموسيقى وايقاع وغيرها، والتجربة الناجحة هي التي "تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها، وهذا يعني أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استعاب نمط معين من التجارب"[4] التي تعكس رؤية الشاعر ومواقفه وحالته الشعورية والعاطفية، ولا يتأتى ذلك للتجربة إلا إذا انسجمت مع الوزن انسجاما تاما تتوافق فيه البنية الإيقاعية والدلالية للنص الشعري وذلك لأن "الوزن في الشعر ليس شيئا زائدا يمكن الاستغناء عنه وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر

---

[1] ينظر: البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، مسعود وقاد، مذكرة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، 2003-2004م، ص35.

[2] النقد الأدبي، مرجع سابق، ص436.

[3] الإيقاع في الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص05.

[4] القصيدة العربية بين البنية الدلالية والإيقاعية، مرجع سابق، ص26.

زينة ورونقا وطلاوة وحلاوة الخ... بل الشاعر الصادق الشاعرية لا يجد من الأشكال الموزونة مناصا حين يحاول الكلام في ساعة الإلهام"[1].

لقد كان لهذا الاهتمام أثره عند شعراء الفقهاء المعاصرين الذين حافظوا في الغالب على القصيدة العمودية، والمتتبع لدواوينهم يجد بأن الشعر العمودي يعتبر من الثابت عندهم؛ وقد نظموا في معظم البحور الشعرية؛ فإذا كان الشعراء الفقهاء قديما قد ركزوا على بحرين هما: الطويل والبسيط[2]، فهل حافظ المعاصرون منهم على هذا المنحى؟؛ أم أنهم آثروا التركيز على بحور أخرى؟.

من خلال الدراسة لمجموعة من الدواوين الشعرية يظهر تركيز كثير من شعراء الفقهاء المعاصرين على حضور بحري الطويل والبسيط، لنمثل لذلك بتجربة الشيخ تقي الدين الهلالي؛ فقد نسج على منوال القدامى، ولم يخرج على الشعر العمودي في الغالب، لنلاحظ النسب المئوية لحضور البحور في ديوانه: "منحة الكبير المتعالي في شعر وأخبار تقي الدين الهلالي" كما في الجدول:

البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية %
الطويل	77	37.56
البسيط	37	18.05
الخفيف	19	9.27
الكامل	19	9.27
الوافر	15	7.32
المجتث	12	5.85
المتقارب	09	4.39

[1] قضية الشعر الجديد، مرجع سابق، ص37.

[2] ينظر: شعر فقهاء المشرق، مرجع سابق، ج02، ص366.

الرجز	08	3.90
الرمل	06	2.93
المنسرح	03	1.46
المجموع	**205**	**%100**

من خلال الجدول نلاحظ استعمال الشاعر أحد عشر بحرا في ديوانه وأهمل خمسة بحور وهي: المديد، الهزج، المضارع، المقتضب، المتدارك، وقد طغى على الديوان حضور البحر الطويل بعدد 77 قصيدة؛ بنسبة 37.56%، وهو يظهر هذا المنحى المحافظ كما في الشعر العربي القديم؛ فقد ذكر إبراهيم أنيس بأنه لا يوجد من البحور ما يضارع البحر الطويل، وثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن[1]، والشيخ الهلالي نظم على هذا البحر في مختلف الأغراض التقليدية كالمدح والرثاء والهجاء والوعظ والإرشاد...، ويبدو أن دلالة ذلك قد تعود إلى ما يمتاز به البحر الطويل من طول في عدد التفعيلات؛ وهو بحر "يمتاز بما يتركه في النفس من عمق؛ فهو رتيب الإيقاع ويحتاج إلى نفس عميق"[2]، وهو ما يسمح باستمرار الدفقات الشعورية للشاعر التي تحتاج إلى كثرة المادة اللغوية، والتفعيلات الثمانية لبحر الطويل تتلاءم مع ذلك.

كمثل قوله في المدح[3]:

جَزَى اللهُ شَفْشَاوَنْ بِخَيْرٍ وَنِعْمَةٍ ... وَنَجَّاهُمُ مِنْ كُلِّ شَرٍّ وَنِقْمَةِ

0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0// ... 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فَعُولُنْ/ مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُنْ/ مَفَاعِلُنْ ... فَعُولُنْ/ مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُنْ/ مَفَاعِلنْ

وَصَانَهُمُ مِنْ كَيْدِ كُلِّ مُنَافِقٍ ... لَئِيمٍ خَؤُونٍ هَاتِكٍ كُلَّ حُرْمَةِ

/0// 0/0/0// /0// ... 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

[1] ينظر: موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص57.

[2] شعر فقهاء المشرق، مرجع سابق، ج02، ص366.

[3] ديوان منحة الكبير المتعالي في شعر وأخبار تقي الدين الهلالي، مرجع سابق، ص191.

فَعُولُ/ مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُنْ/ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ/ مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُنْ/ مَفَاعِلُنْ

نلحظ تغير تفعيلة (مفاعيلن) إلى (مفاعلن) في عروض البيت وضربه وهي صورة صحيحة مقبولة عند العروضيين[1]، وقد حافظ الشاعر عليها في كل القصيدة. ونلحظ تغيير تفعيلة (فعولن) إلى (فعول)، وهذا التغير سمة بارزة فيه، وهو ما يعبّر عنه العروضيون بالقبض، وهو حذف الخامس الساكن دونما تأثير على موسيقى هذا البحر[2].

تُظهر القصيدة الاتجاه التقليدي عند الشاعر، "نلمس ذلك من الأوزان والتفعيلات، ومن توالي الكلمات الرنانة، المجلجلة، ومن تكرار الحروف وتشاكلها وتجانسها، ومن حروف القافية وحركاتها، وغالبا ما يكون لهذه الأصوات دلالات معنوية ونفسية عميقة"[3] استطاع الشاعر من خلالها التعبير عن مختلف المواقف التي عرضت له؛ وكشفت حالته الشعورية والوجدانية.

في المرتبة الثانية جاء بحر البسيط بعدد 56 قصيدة بنسبة 20.01%؛ وهو من البحور المشتهرة في الشعر العربي القديم، ويبدو أن الرؤية التقليدية عند الشيخ الهلالي قد أثرت عليه حتى في اختيار البحور الشعرية؛ وهذا لا يعني عدم التوافق بين حالته الشعورية واختياره للبحور التي يصب فيها أفكاره ومشاعره، وربما كان شيوع هذا البحر عنده – كما عند كثير من شعراء الفقهاء المعاصرين– تعود إلى طبيعة هذا البحر؛ فهو مكون من ثمان تفعيلات؛ أربع في الشطر من البيت (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن)

---

[1] ينظر: موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص58.

[2] ينظر: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، مرجع سابق، ص145.

[3] من شعراء الإصلاح بالمغرب الحديث محمد تقي الدين الهلالي أنموذجا، خالد بن الحبيب الدادسي، الملتقى الدولي الرابع للأدب الإسلامي، كلية الآداب، فاس، المغرب، 18–20 مارس، 2004م، نقلا عن: رابطة الأدب الإسلامي، المجلة الإلكترونية، العدد18، تاريخ النشر:21 سبتمبر2012، تاريخ الرفع: 2023/06/17م، الساعة: 19:32 مساء، https://www.adabislami.org/magazine/2012/09/690/60

وهو يتوافق مع طول الدفقات الشعورية وتصاعدها وانخفاضها؛ لما يمتاز به من "كثرة الإيقاع وما يشبه الارتفاع والانخفاض مما يحتاج معه إلى دفعات من الهواء عند التنفس ويلائمه من الأغراض الفخر والمديح والهجاء والوصف"[1]، ولعلنا نلحظ كثرة استعمال الشاعر له في غرض الهجاء؛ فقد رصدنا كثيرا من القصائد في هذا الغرض يستعمل فيها بحر البسيط، من ذلك قوله[2]:

تَرَكَتْنِي مَاشِيًا أَسْعَى عَلَى قَدَمِ ... لَا زَالَ ضَيْفُكَ ذَا ذُلٍّ وَذَا نَدَمِ

0/// 0//0/0/ 0//0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0///

مُتَفْعِلُنْ/ فَاعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/فَعِلُنْ ... مُسْتَفْعِلُنْ/فَعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ فَعِلُنْ

فِي عَثِيرٍ وَضَجِيجِ المَرْكَبَاتِ وَفِي ... سَيْلٍ مِنَ النَّاسِ مِنْ عُرْبٍ وَمِنْ عَجَمِ

مُسْتَفْعِلُنْ/فَعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ فَعِلُنْ ... مُسْتَفْعِلُنْ/فَاعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/فَعِلُنْ

وَالغَمُّ يَخْنُقُ أَنْفَاسِي وَأَكْتُمُه ... كَكَاتِمِ الشَّيْبِ بِالحِنَّاءِ وَالكَتَمِ

0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0///

مُسْتَفْعِلُنْ/فَعِلُنْ/مُسْتَفْعِلُنْ/ فَعِلُنْ ... مُتَفْعِلُنْ/ فَاعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/فَعِلُنْ

نلاحظ أن الشاعر استخدم بحر البسيط تاما، وقد أصاب عروضه وضربه الخبن؛ وهو حذف الثاني الساكن؛ فتغيرت فاعلن إلى فعلن، ومستفعلن إلى متفعلن ولا يرد ذلك في الغالب إلا في أول الشطر، "ووقوعه في أول الشطر حسن جميل تميل إليه الأسماع ولا تنفر منه. ويظهر أن جميع الشعراء المحدثين قد آثروا هذا حين نظموا من هذا البحر فلا يجيزون أي تغيير في المقياس (مستفعلن) إلا إذا وقع في أول الشطر

[1] شعر فقهاء المشرق، مرجع سابق، ج02، ص ص366، 367.

[2] ديوان منحة الكبير المتعالي في شعر وأخبار تقي الدين الهلالي، مرجع سابق، ص546، وقد استعمل بحر البسيط كثيرا في غرض الهجاء، راجع القصائد، ص321، 406، 513، 515، 517، 544.

أما في غير هذا الموقع فيبقى على حاله دائما"[1]، ولذلك استعمله الشاعر وكرره في القصيدة ثمان مرات.

وقد يستعمل في بعض القصائد مخلع البسيط*، ووزنه (مستفعلن فاعلن فعولن) مرتين، كما عند قوله في هجاء أحد المزوّرين بالمدينة المنورة[2]:

مُـــزَوِّرٌ وَاسْـــمُـــهُ حَـوَالَـــهْ قَـدْ جَمَـعَ الـــزُّورَ وَالنَّـــذَالَـــهْ
0//0/ 0//0/ 0/0// 0/0// 0//0/ 0/0//
مُتَفْعِلُنْ/ فَاعِلُنْ/ فَعُولُنْ مُسْتَعِلُنْ/ فَاعِلُنْ/ فَعُولُنْ
كَـلْـبٌ مَـلَا وَكْـرَهُ نُـبَـاحَـا لِـكُـلِّ حَـاجٍ مَـتَـى بَـدَا لَـهْ
/0//0/ 0//0/ 0/0// 0//0/ 0//0/ 0/0//
مُسْتَفْعِلُنْ/ فَاعِلُنْ/ فَعُولُنْ مُتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ/ فَعُولُنْ

كما نلحظ حضور بحري الخفيف والكامل بعدد 19 قصيدة لكل منهما بنسبة 9.27% لكل بحر، وتوزعت باقي القصائد على بقية البحور بنسب متفاوتة وهو يظهر لنا الاتجاه المحافظ الذي انتهجه الشيخ الهلالي، وهو منحى ثابت عند كثير من شعراء الفقهاء المعاصرين، ولا أدل على ذلك شيوع بحري الطويل والبسيط؛ إلا أننا نلحظ تركيزهم على بحر ثالث وهو: الخفيف، لنمثل بديوان الحبيب علي بن محمد بن حسين الحبشي ونسبة حضور هذه البحور فيه كما في الجدول:

البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية %
الطويل	71	25.45
البسيط	56	20.01

[1] موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص71.

* وهو من أشهر صور مجزوء البسيط دخل عروضه وضربه القطع والخبن معا؛ فصارت مستفعلن فعولن، ينظر: بحور الشعر العربي، عروض الخليل، مرجع سابق ص70، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، مرجع سابق، ص160.

[2] ديوان منحة الكبير المتعالي في شعر وأخبار تقي الدين الهلالي، مرجع سابق، ص515.

الخفيف	56	20.01
الكامل	38	13.62
الرمل	16	5.73
الوافر	14	5.02
الرجز	11	3.94
السريع	08	2.87
المتقارب	04	1.43
المجتث	03	1.07
المديد	02	0.72
مجموع القصائد	**279**	**%100**

كما في ديوان الهلالي استعمل الشيخ الحبشي إحدى عشر بحرا وحافظ على حضور البحر الطويل بعدد 71 قصيدة بنسبة 25.45% يليه البسيط بـ: 56 قصيدة بنسبة 20.01%، ومثله الخفيف؛ وتتوزع باقي النسب على بقية البحور كما هو موضح في الجدول؛ وقد استعمل الشاعر بحر الطويل في مختلف الأغراض التقليدية، كالمدح والرثاء والفخر إلا أننا نلحظ كثيرا ما يستخدمه في الوعظ والإرشاد، ربما يرجع ذلك إلى نفس الأسباب التي ذكرناها آنفا، أضف إليها خصوصية هذا الغرض؛ فالشاعر يدعو إلى فكرته ويلح ويؤكد على ذلك مما يضطره إلى الاكثار من المادة اللغوية، وبحر الطويل من خلال طول تفاعيله يتلاءم مع طول النفس وكثرة الألفاظ، كمثل قوله[1]:

أَقِمْ شَاهِدَ التَّقْصِيرِ مِنْكَ مَعَ الضَّعْفِ عَسَى وَاسِعَ الأَلْطَافِ يُدْرِكْ مَعَ اللُّطْفِ
وَقِفْ فِي مَقَامِ الذُّلِّ وَقْفَةَ نَادِمٍ فَمَا قَدْ مَضَى فِي العُمْرِ مِنْ غَفْلَةٍ يَكْفِي
أَجِبْ دَاعِيَ المَوْلَى فَهَذَا كِتَابُهُ يُنَادِيكَ فَاسْرِعْ بِالإِجَابَةِ وَاسْتَعْفِ

وتقطيع البيت الأول:

[1] ديوانه، مرجع سابق، ص257.

أَقِمْ شَا/هِدَ التَّقْصي/رِ مِنْكَ/مَعَ الضَّعْفِ عَسَى وَا/سِعَ الأَلْطَا/فِ يُدْرِكْ مَعَ اللُّطْفِ

0/0// 0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0//

فَعُولُنْ/ مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ/ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ/ مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُنْ/ مَفَاعِيلُنْ

ففي البيت الأول فقط استخدم اثنتي عشرة لفظة مما يحتاج إلى طول نفس لإيصال فكرته؛ والتعبير عن صدقه في دعوته، وإن كانت القصيدة طغت عليها النبرة الخطابية واللغة التقريرية كطغيان أفعال الأمر والنهي مثلا، ومع ذلك فإن الشاعر عبر عن مدى صدقه في النصح والإرشاد، مما جعله يختار بحر الطويل ليعبر به عن أفكاره ومشاعره.

إلى جانب بحري الطويل والبسيط نلحظ حضور بحر الخفيف؛ فقد احتل المرتبة الثالثة؛ ووزنه (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)؛ وسمي بذلك "لأنه أخف السباعيات"[1] ويبدو أن كثرة استعماله في تجربة الفقهاء المعاصرين في القصيدة التقليدية تعود إلى انسجامه مع حالتهم الوجدانية؛ فكثيرا ما استعملوه في غرض الرثاء، كما عند الشيخ الحبشي في كثير من قصائده، كمثل مرثيته لزوجته، يقول[2]:

تَرَكَتْنِي الأَيَّامُ فَرْدًا وَحِيدَا مُذْ رَمَتْنِي بِمَا يُذِيبَ الجَلِيدَا

يَا لَهَا نَكْبَةً أَصَابَتْ فُؤَادِي أَوْهَنَتْنِي وَصِرْتُ مِنْهَا عَمِيدَا

أَيُّ خَطْبٍ أَجَلُّ مِنْ فَقْدِ وَجْهٍ كَانَ بَرًّا بِنَا وَوَجْهًا سَعِيدَا

مَا اسْتَطَاعَ الفُؤَادُ صَبْرًا عَلَى مَا كَادَ جِسْمِي مِنْ بَعْدِهِ أَنْ يَبِيدَا

أَيْنَ مِنِّي السُّلُوُّ وَالقَلْبُ لَاقَى مِنْ أَذَى الدَّهْرِ مَا يَشِيبُ الوَلِيدَا

بِمُصَابٍ عَزَّ اصْطِبارِي عَلَيْهِ جُرْحُهُ لَمْ يَزَلْ بِقَلْبِي جَدِيدَا

كُلَّمَا رُمْتُ سَلْوَةً مِنْ زَمَانِي فِي زَمَانِي لَقِيتُ كَرْبًا شَدِيدَا

[1] العمدة في محاسن الشعر ونقده، مرجع سابق، ص136.

[2] ديوانه، مرجع سابق، ص149.

فهذه القصيدة تظهر شاعرية دفاقة، وتكشف عن مشاعر جيّاشة؛ فالشاعر عاش موقف فقدان الزوجة، فبث مشاعر الحزن والأسى على فقدها، ولذلك نلحظ كثرة الألفاظ والعبارات التي لها دلالات شعورية عميقة في نفسه (تركتني الأيام، أصابت فؤادي، أوهنتني، ما استطاع الفؤاد صبرا، عز اصطباري...)، ولقد نجح الشاعر في التعبير عن هذه المشاعر من خلال اختياره لبحر الخفيف؛ "فهو أخف البحور على الطبع واطلاها للسمع يشبه الوافر ليناً ولكنه أكثر سهولة وأقرب انسجاماً. وإذا جاد نظمه رأيته سهلا ممتعا لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور وليس في جميع بحور الشعر بحر نظيره يصح للتصرف بجميع المعاني"[1]، إضافة لقدرته الإيقاعية التي انسجمت مع الحالة الوجدانية للشاعر.

لننظر إلى تقطيع البيت الأول من القصيدة:

تَـرَكَـتْـنِـي الأَيَّـامُ فَـــرْدًا وَحِـيـــدَا مُـذْ رَمَـتْـنِي بِـمَـا يُـذِيـبَ الـجَلِـيـدَا

0/0/// 0//0/0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0//0// 0/0//0/

فَعِـلَاتُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ فَاعِـلَاتُـنْ فَاعِـلَاتُـنْ/ مُتَفْعِلُنْ / فَاعِـلَاتُـنْ

نلاحظ أن الشاعر استخدم بحر الخفيف تاما، وجاءت تفعيلته فاعلاتن صحيحة في عروض البيت وضربه، وأصابها الخبن في شطر البيت فأصبحت (فعلاتن) فقد تكررت ثلاث مرات؛ في البيت الأول والسادس والسابع، و(مستفعلن) إلى (متفعلن) تكررت عشر مرات؛ مرة في البيت الأول والرابع والسابع، ومرتين في بقية الأبيات، وتكرار هذين التفعيلتين أحدث وقعا في إيقاع القصيدة؛ فهما "أكثر الزحافات وقوعا في هذا البحر وأجملها وقعا على الأسماع"[2]، وقد استطاع الشاعر من خلال اختياره لهذا البحر أن يعبر عن أحاسيسه ومشاعره الوجدانية تجاه الموقف الذي عرض له.

[1] إلياذة هوميروس، سليمان البستاني، مطبعة الهلال، مصر، دط، 1904م، ص93.

[2] بحور الشعر العربي، عروض الخليل، مرجع سابق، ص165.

إن محافظة شعراء الفقهاء المعاصرين على استخدام هذه البحور وخاصة بحر الطويل والبسيط والخفيف بهذا الترتيب يكشف لنا عن النزعة المحافظة التي تبناها كثير منهم؛ فلم يخرجوا عن هذه الأوزان والبحور الشعرية الخليلية، وقد نجد بعضهم يغلب عليه استخدام بحر آخر، إلا أن حضور هذه البحور الثلاثة بالدرجة الأولى من الثابت في تجربتهم الشعرية، نلحظ هذا التغير البسيط في ديوان الشيخ الغزالي مثلا، لنرصد ذلك من خلال الجدول الذي يبين النسب المئوية لحضور البحور في ديوانه:

البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية %
البسيط	14	23.73
الرمل	14	23.73
الخفيف	11	18.64
الطويل	07	11.86
الرجز	06	10.17
الكامل	02	3.39
الوافر	02	3.39
المديد	02	3.39
الهزج	01	1.70
مجموع القصائد	**59**	**%100**

من خلال الجدول نلحظ تغيرا طفيفا في ترتيب البحور الشعرية عما رصدناه في التجربتين الماضيتين؛ فقد ركز الشيخ الغزالي على بحر الرمل حيث جاء في المرتبة الأولى مع بحر البسيط؛ بعدد 14 قصيدة بنسبة 23.73% ويأتي بعدهما الخفيف ثم الطويل، وتتوزع باقي النسب على بقية البحور الأخرى كما هو موضح في الجدول.

استخدم الشيخ الغزالي في ديوانه تسعة بحور في مختلف الأغراض الشعرية والتزم فيه بالأوزان والبحور الخليلية، ولم نلحظ أي خروج له عن هذه الأوزان

والبحور، وذلك لموقفه من التجديد في القصيدة العربية؛ فقد أنكر الشعر المرسل كما الشعر الحر، يقول: "وقد ظل العرب أقل من عشرين قرنا يصوغون شعرهم حسب البحور المأثورة عنهم حتى جاد هذا العصر الأنكد بما يسمّى: بالشعر المرسل، محاكاة للشعر الأوروبي كما يقولون"[1]، ويقول عن الشعر الحر: "إذا لمحت عيني ما يسمّى بالشعر المنثور تجاوزته على عجل، لأني من طول ما بلوته يئست أن أجد فيه معنى جاداً، أو شعورا صادقا أو فكرة واضحة!"[2]؛ فهو يرى بأن هذا الشعر يمثل تجربة إبداعية فاشلة؛ وما هو إلا هبوط في الفكر وعجز في اللغة ولا يوسم باسم الشعر[3].

إن هذه الرؤية التي تبناها الشيخ الغزالي قد أثرت على تجربته الشعرية من خلال التزامه وحرصه الشديد على المحافظة على الإطار الموسيقي الموروث؛ فهو يرى بأن للشعر العربي موسيقاه الخاصة، "وقد أحصى الرواة له ستة عشر نغماً تتعانق مع العواطف، وتنساب معها الأحاسيس الإنسانية انسيابا ساحرا جميلا..."[4]، ومع ما في هذه الرؤية من حدّة قد تصل حد التطرف[5]؛ إلا أنها تعبر عن رؤية نقدية تظهر الاتجاه التقليدي في تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين ممن تبنوا المحافظة على الشعر العمودي وإطاره الموسيقي الموروث.

لو رجعنا إلى كثرة استخدامه لبحر الرمل كما هو موضح في الجدول أعلاه، لنستشف هذا المنحى المحافظ في شعره، ودلالات ذلك على تجربته الشعرية، والملاحظ

---

[1] مشكلات في طريق الحياة الإسلامية، محمد الغزالي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط07، أكتوبر 2007م، ص74.

[2] المرجع نفسه، ص72.

[3] ينظر: دراسة في شعر الغزالي، مرجع سابق، ص124.

[4] مشكلات في طريق الحياة الإسلامية، مرجع سابق، ص74.

[5] ينظر: دراسة في شعر الغزالي، مرجع سابق، ص125.

أنه استخدم بحر الرمل في مختلف الأغراض الشعرية، كمثل قصيدة "الخمرة الإلهية"، يقول[1]:

نَشْوَةُ الـرُّوحِ زَهَـاهَـا قَـبَـسٌ فِي دُنَى أُخْرَى إِلَى الأَوْجِ رَفِيعَهْ
0/0/// 0/0/// /0/0//0 /0/0//0 /0/0///
فَاعِلَاتُنْ / فَعِلَاتُنْ/ فَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ /فَاعِلَاتُنْ/ فَعِلَاتُنْ
طَوَّفَتْ فِيهَا، وَرَادَتْهَا، فَمَا أَدْرَكَتْ خُبْرَ نَوَاحِيهَا الوَسِيعَهْ..!!
0//0/ 0/0//0/ /0/0//0 /0/0/// /0/0//0
فَاعِلَاتُنْ / فَاعِلَاتُنْ / فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ/ فَعِلَاتُنْ / فَاعِلَاتُنْ
كُلَّمَا زِدْتُ احْتَسَاءً زَادَنِي طِيبُ رِيَّاهَا نَفَاسَاتٍ وَدِيعَهْ
0//0/ 0/0//0/ /0/0//0 /0/0//0 /0/0//0
فَاعِلَاتُنْ / فَاعِلَاتُنْ / فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ/ فَاعِلَاتُنْ / فَاعِلَاتُنْ
وَحَبَتْنِي كَشْفَ أَسْرَارٍ لَدَى خَافِيَاتِ الكَوْنِ تَلْقَاهَا مَنِيعَهْ
0//0/ 0/0//0/ /0/0//0 /0/0//0 /0/0//0
فَاعِلَاتُنْ / فَاعِلَاتُنْ / فاعلن فَاعِلَاتُنْ/ فَاعِلَاتُنْ/ فَاعِلَاتُنْ

من الملاحظ أنه استخدم تام الرمل فقد تكررت تفعيلته(فاعلاتن) ثلاث مرات؛ ففي البيت الأول جاءت عروضه محذوفة، إذ حذف منها السبب الخفيف؛ وقد حافظ على ذلك في القصيدة كلها، وأما ضربه فصحيح، إذ لا اعتبار في الرمل بحذف الثاني الساكن[2] فتصير فاعلاتن إلى فعلاتن، وقد تكرر ذلك في كثير من أبيات القصيدة وهذا النوع هو الشائع في بحر الرمل، فلا فرق بين (فاعلن) و(فعلن) و(فاعلات) و(فعلات)، من حيث الوزن الموسيقي؛ فكلاهما حسن ترتاح إليه الأسماع[3].

[1] ديوان شعر الحياة الأولى، مرجع سابق، ص87.

[2] ينظر: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، مرجع سابق، ص75.

[3] ينظر: موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص81.

لقد كان للتفعيلة فاعلاتن حضورها الموسيقي المتناغم مع الحالة الوجدانية للشاعر؛ فالقصيدة تظهر تجليات الحب الإلهي في البعد الصوفي من خلال رمزية الخمر؛ فهو حب وصل به حدّ البواح والتحنان؛ فنهاية القصيدة بقافية مقيدة (رفيعه، وسيعه، منيعه...) تظهر حدة هذه الدفقات الشعورية المتناغمة إيقاعيا مع ترديد التفعيلة (فاعلاتن، فعلاتن)، وهذا النغم الإيقاعي بناه الشاعر على تكرار صوت الألف؛ فقد كرره في القصيدة ثلاث وستين مرة، (زهاها، ورادتها، نفاسات، خافيات، مسعدات...) وظاهر انسجام هذا التكرار الإيقاعي مع ترديد تفعيلة (فاعلاتن)؛ وبذلك استطاع الشاعر أن يلاءم بين الحالة الوجدانية والشعورية وبين البنية الإيقاعية للقصيدة من خلال اختياره لبحر الرمل.

وفي بعض القصائد استعمل بحر الرمل مجزوءا، وهو يتكون من تفعيلتين في كل شطر، كمثل قصيدته "طفلة صغيرة"؛ يقول[1]:

سَأَلَتْهُ قِطْعَةً سُؤْلَ وَلْهَى وَامِقَهْ
لَمْ يُجِبْهَا فَأَجَالَتْ نَظَرَاتٍ حَانِقَهْ
وَرُنُوٍّ مُسْتَفِيضِ الرَّ غَبَاتِ الصَّادِقَهْ
هِيَ تَبْغِيهِ حَنَانًا يَسْتَفِزُّ دَانِقَهْ
وَهْيَ لَا تَدْرِي سِوَى مَا تُحِبُّ عَالِقَهْ
وَهْوَ عَافٍ مُفْتَرٍ نَاءَ نَفْسٍ زَائِقَهْ

وتقطيع البيتين الأولين:

سَأَلَتْهُ قِطْعَةً سُؤْلَ وَلْهَى وَامِقَهْ
0/0/// 0//0/ 0/0//0/ 0//0/
فَعِلَاتُنْ / فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ / فَاعِلُنْ

[1] ديوان شعر الحياة الأولى، مرجع سابق، ص133.

لَـــمْ يُـجِـبْـهَـــا فَـأَجَـــالَـــتْ نَـــظَـــــرَاتٍ حَـــــانِـــقَـــهْ

0//0/ 0/0/// 0/0/// 0/0//0/

فَـاعِـلَاتُـنْ / فَـعِـلَاتُـنْ فَعِـلَاتُـنْ / فَـــاعِـلُـنْ

نلاحظ تردد إيقاع القصيدة بين فاعلاتن وفعلاتن؛ وفاعلن التي حافظ عليها في الضرب في جميع الأبيات، وهو إيقاع متناغم مع الحالة الشعورية للشاعر؛ فهو يعبر عن موقف إنساني عاشه يصور حالة الفقر لطفلة صغيرة تطلب حاجتها من المارة فلم يلتفت إليها أحد؛ صورة أصابت الشاعر بحزن عميق سيطر على فكره ووجدانه، ولذلك نجده يحافظ على تكرار صوت الألف الدال على كثرة الآهات والحسرات؛ فكأن الشاعر بقي مندهشا ومصدوما من هول هذا الموقف حتى انحبس معه النفس؛ وتقييده للقافية (وامقه، حانقه، صادقه، دانقه...) في الأبيات يظهر هذا التدفق الشعوري والذي تناغم مع إيقاع التفعيلة من خلال جوازات بحر الطويل من تغير فاعلاتن إلى فاعلن، والتي شكلت هذا التناغم الموسيقي بين مشاعر وأحاسيس الشاعر والتعبير عن الموقف الذي عاشه وبين الإيقاع الذي منحه ترديد تفعيلة بحر الرمل.

وقد نجد بعض الفقهاء المعاصرين يغلب على تجربته الشعرية استخدام بحر آخر؛ كالشيخ الإبراهيمي في تركيزه على بحر الرجز، لنلاحظ ذلك من خلال الجدول الذي يبين النسب المئوية لحضور البحور في ديوانه الشعري:

البحور	عدد القصائد	النسبة المئوية %
الرجز	14	45.16
البسيط	05	16.13
الرمل	03	9.68
الطويل	03	9.68
السريع	01	3.22
المتقارب	01	3.22

الكامل	01	3.22
الوافر	01	3.22
الخفيف	01	3.22
المجتث	01	3.22
مجموع القصائد	**31**	**%100**

من خلال الجدول يظهر استخدام الشيخ الإبراهيمي لعشرة بحور شعرية؛ وقد ركز على بحر الرجز بعدد 14 قصيدة، وبنسبة 45.16%، يليه البسيط وبعدهما الرمل والطويل؛ وتتوزع بقية النسب على باقي البحور الأخرى كما هو موضح في الجدول وظاهرٌ طغيان بحر الرجز على باقي البحور خلافا للنماذج السابقة التي طغى عليها بحر الطويل والبسيط والخفيف بالدرجة الأولى. ومع ذلك فإن بحر البسيط جاء في المرتبة الثانية، والطويل احتل المرتبة الرابعة؛ مما يؤكد على هذا المنحى الثابت في تجربة الفقهاء المعاصرين.

يبدو أن للشيخ الإبراهيمي وَلَـهٌ خاص بهذا البحر، ومع كون الكثيرين كانوا يعدونه سبيل العاجز ومركبا سهل المنال؛ فإنه يعتبره بحرا كباقي البحور، يقول: "وكان الرجز موقوفا على نظم المتون العلمية، وهي مقيدة بالاصطلاح العلمي لذلك كان باردا بعيدا عن الفن، خاليا من الإشراق والروعة حتى عده المعري من سفساف القريض وتخيل للرجاز جنة حقيرة، وأنا أعتبره بحرا كباقي بحور الشعر العربي، يرتفع فيه أقوام وينخفض فيه آخرون"[1]، والمتتبع لديوانه الشعري يرى هذا الحضور اللافت لبحر الرجز في تجربته الشعرية؛ وقدرته على التعبير به عن مختلف المواقف التي عرضت له، كمثل قصيدته "افتراء مستشرق"، يقول[2]:

[1] المورد العذب النمير من أشعار العلامة محمد البشير، مرجع سابق، ص29.

[2] المرجع نفسه، ص45.

وَهَـلْ أَتَـــاكَ نَـــبَـــأُ الـمَـغْـــرُورِ وَمَـــا أَتَـــى مِـــنْ كَـــذِبٍ وَزُورِ
مَـعْـلُـولَـــةِ الآرَاءِ وَالأَنْـــظَـــارِ عَـارِيَـــةُ الـسَّـــوْءَاتِ لِـلـنُّـظَّـــارِ
لَـقِـيـطُـــةٌ لِـقِـيَـهَـــا كِـفَـاحِـي مُـرِيـبَـةٌ كَـالـنَّـسْـلِ مِـنْ سِـفَـاحِ
جَـانَـبَـتِ الـحَـقَـائِـقَ الـمَـلْـمُـوسَـهْ وَجَـافَـتِ الـحَـقَـائِـقَ المَـحْـسُـوسَـهْ
ضَـمَّـنَـهَـا أَحْـكَـامَـهُ عَـلَـى الأُمَـمْ تَـبًّـا لَـهُ مِـنْ حَـاكِـمٍ وَمَـا حَـكَـمْ

نلحظ في القصيدة هذا الإيقاع النغمي الذي بناه الشاعر على بحر الرجز من خلال ترديد التفعيلة(مستفعلن) بمختلف جوازاتها، لنلاحظ تقطيع البيتين الأولين:

وَهَـلْ أَتَـــاكَ نَـــبَـــأُ الـمَـغْـــرُورِ وَمَـــا أَتَـــى مِـــنْ كَـــذِبٍ وَزُورِ
0//0/ 0//// 0/0/0/ //0// 0///0/ 0/0//
مُتَفْعِلُنْ/ مُتَعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلْ مُتَفْعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ/ مُتَفْعِلْ
مَـعْـلُـولَـــةِ الآرَاءِ وَالأَنْـــظَـــارِ عَـارِيَـــةُ الـسَّـــوْءَاتِ لِـلـنُّـظَّـــارِ
0//0/0/ 0//0/0/ 0/0/0/ 0///0/ 0//0/0/ 0/0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ/مُسْتَفْعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلْ مُسْتَعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلْ

نلاحظ في البيت الأول بأن تفعيلة مستفعلن أصابها الخبن في أول الشطر فصارت متفعلن، والخبل في حشو البيت فصارت متعلن، والقطع في عروض البيت فصارت مستفعل، ومع أن الرجز التام يشترط في عروضه أن تكون صحيحة ويدور ضربه بين الصحة والقطع؛ فقد نظم الشعراء المعاصرون الرجز التام مقطوع العروض والضرب معا؛ فجاءت النغمة منتظمة، والموسيقى مريحة للأذن لا تسمع فيها نشازا[1]، وقد التزم الشاعر بقطع العروض والضرب في جميع القصيدة وفي بعض الأبيات كالبيت الأول مثلا؛ فقد جاء الضرب المقطوع مخبونا؛ فصارت مستفعل متفعل.

مع كثرة الزحافات والعلل التي أصابت تفعيلة بحر الرجز، إلا أن القصيدة حافظت على البنية الإيقاعية، وجاءت موسيقاها متناغمة مع تصاعد وانخفاض الدفقات

[1] ينظر: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، مرجع سابق، ص120.

الشعورية للشاعر؛ فهو بين هجاء خصمه ورميه بأشنع الأوصاف، وبين الفخر بنفسه وقومه؛ وبين حالة الغضب والهدوء؛ حالة الغضب من المحتل الذي يمثله هذا المستشرق وبين الهدوء ليسمح لفكره بإيجاد السبل لمحاربته؛ ففي الأبيات الأولى نلحظ حضور صوت الراء؛ وهو صوت جهوري مكرر، "وهذا التكرار ولّد ايقاعاً تردد بين درجتي الانخفاض والارتفاع، وهذا ما أدى إلى انسجام الدلالة؛ فالشاعر يرتفع بالتحرر وينخفض بالظلم والاستبداد"[1]؛ كما لاحظنا تكرار الحروف المشددة (السّوءات، النّظّار، النّسل، ضمّنها، مقدّمات، لكنّها، التّاريخ، خصّ، الذّم، التّنقيص، التّخصيص...) وهي كلها دلالة على هذه الحالة الوجدانية المتناغمة مع الموسيقى التي شكلتها البنية الإيقاعية للقصيدة من خلال تفعيلة بحر الرجز بمختلف جوازاتها.

من خلال دراستنا للديوان الشعري لكثير من شعراء الفقهاء المعاصرين يظهر جليا حفاظهم على القصيدة العمودية، والتي تعتبر منحًى ثابتا في تجربتهم الشعرية، وقد التزموا بالبحور والأوزان الخليلية، ونظموا في جل البحور الشعرية إلا أن حضور بحر الطويل والبسيط والخفيف يعتبر من الثابت عندهم؛ فقد طغت على كثير من دواوينهم الشعرية، ولا يخل ديوان شعري عندهم من هذه البحور الثلاثة، وقد رصدنا تغيرا طفيفا في هذا المنحى من خلال تركيز بعضهم على بحور أخرى كالرمل والرجز وغيرهما، ومع ذلك فالثابت عندهم الحفاظ على الموروث الإيقاعي للقصيدة الخليلية.

---

[1] دراسة شعرية الأصوات في ديوان "لكيما جسد قديم لنا يتحرر" لعبده لبكي؛ كلودين عزيز، مقال على موقع ألف–لام الإلكتروني،
https://georgetraboulsi.wordpress.com/2016/06/27/%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D8%B3%D8%A9-%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B5%D9%88%D8%A7%D8%AA-%D9%81%D9%8A-%D8%AF%D9%8A%D9%88%D8%A7%D9%86/، تاريخ النشر: 27 جوان 2016م، تاريخ الرفع: 2024/10/06م، الساعة: 11:25 صباحا.

مع هذا التيار المحافظ فقد تأثر كثير منهم بالتجديد الشعري في القصيدة العربية، والانسجام التام مع البنية الإيقاعية لقصيدة التفعيلة، وهو ما سنحاول رصده من خلال تتبع البحور والأوزان في شعرهم الحر.

2- الوزن في شعرهم الحر:

تعتبر البنية الإيقاعية من أهم مقومات القصيدة الحديثة؛ ولعل أبرز سماتها التجانس مع شكل التجربة الشعرية والحالة الوجدانية للشاعر؛ فإذا كان الشكل القديم للقصيدة يقوم على التزام الشاعر بعدد معين من التفاعيل لا يزيد عليه ولا ينقص؛ فإن الشكل الجديد لم يلتزم فيه الشاعر بأي عدد من التفاعيل، بل يزيد وينقص بحسب الدفقات الشعورية وتصاعدها وانخفاضها؛ وبحسب ما تحتاج إليه كل موجة من موجات عاطفته للنغم الإيقاعي المتتالي[1].

وليس معنى عدم الالتزام بعدد معين من التفاعيل بأن الشعر الحر قد "تحرر كلية من الالتزامات الموسيقية في الشكل الموروث، أو أنه لم يعد يسمح للمتلقي بأي لون من ألوان التوقع المنضبط الدقيق التي كان يسمح له بها الشكل الموروث، فالشكل الحر يلتزم التزاما دقيقا بالأساس الجوهري من أسس الإيقاع في الشكل الموروث، وهو تكرار وحدة الإيقاع"[2]، فاهتمام الشاعر المعاصر انتقل من الاهتمام بالبيت الشعري إلى التفاعل مع التفعيلة؛ فطوعها بحسب تجربته الشعرية، وما تحتاجه الحالة الوجدانية.

إن المتتبع لحركة الشعر الحر يجد بأن الشعراء المعاصرين نظموا في أغلب الأوزان الشعرية عدا أربعة بحور تراثية لم ينظموا عليها أية قصيدة وهي: المنسرح والمديد

[1] ينظر: قضية الشعر الجديد، مرجع سابق، ص ص91، 92.

[2] عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص ص169، 170.

والمجتث والمضارع والمقتضب[1]، وقد حاولوا تطويع بعض الأوزان من النمط المركب الذي تتكون وحدته الإيقاعية من أكثر من تفعيلة، وإن كان الغالبية منهم يجنحون إلى استخدام البحور الصافية والذي تتألف الوحدة الإيقاعية للبحر فيها من تفعيلة واحدة[2].

لقد حاول شعراء الفقهاء المعاصرين مجاراة هذا النمط من الشعر الحر؛ فقد نظم بعضهم كثيرا من قصائد التفعيلة، كمثل تجربة الشيخ إبراهيم عزت في خروجه عن النمط القديم وإن حاول التوفيق بين الشكل القديم والجديد؛ ففي ديوانه "الله أكبر" "نجد أنه حاول أن يحقق توازنا فيما يكتبه بين النمطين، الموروث والجديد فلقد حوى الديوان ثماني وعشرين قصيدة، منها ثلاث عشرة قصيدة على النمط الموروث وخمس عشرة قصيدة على النمط الجديد"؛ وربما لو استمرت تجربته لمدة أطول – فقد توفي ولم يتجاوز ثلاث وأربعين سنة– لكان حضور الشعر الحر هو الطاغي على ديوانه الشعري.

من الملفت للنظر أن الشاعر التزم بحر الرجز في جميع قصائده في الشعر الحر، ولعله جنح لذلك لما يتميز به هذا البحر من كثرة الجوازات في تفعيلته (مستفعلن) والتي تناغمت مع حالته الشعورية المضطربة؛ فقد عاش مواقف متعددة؛ بين حياة المسجد وحلق العلم والسجن والدعوة إلى الله، وذاق مرارة الظلم والطغيان، ومعاناة السجن وألم الفراق، والحسرة والأسى على واقع وطنه وأمته مما خلق عنده حالة وجدانية عميقة تناغمت مع التغيرات التي لحقت تفعيلة البحر.

لنحاول رصد البنية الإيقاعية من خلال قصيدته "صغيرتي"، يقول[3]:

لَا تَعْجَبِي صَغِيرَتِي مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ
إِذَا رَأَيْتِ دَمْعَتِي مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ

[1] ينظر: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، مرجع سابق، ص339.
[2] ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص170.
[3] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص111.

فَلَسْتُ فَارِسًا تَعَوَّدَ الخَطَرْ	مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ
وَلَسْتُ مَالِكًا ذِرَاعَ مَارِدٍ	مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ
تُفَتِّتُ الحَجَرْ	مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْ
وَلَسْتُ عَالِمًا بِالغَيْبِ	عِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُسْتَفْعِ
كَيْ أُدَافِعَ الشُّرُورَ بِالْحَذَرْ	لِنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْ
أَنَا صَغِيرَتِي بَشَرْ	عِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْ
وَدَمْعَتِي قَرِيبَةٌ مِنَ الأَسَى	عِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْ
يُذِيبُنِي الأَلَمْ	عِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ
يُصِيبُنِي الجُنُونُ حَيْثُ يَصْنَعُ العَدَمْ	مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ متف
تُشِلُّ نَظْرَتِي	علن/ مُتَفْعِلُنْ
إِذَا رَمَتْهَا نَظْرَةُ الخِدَاعِ بِالنِّقَمْ	مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْ
يُصِيبُنِي الضَّنَى	عِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ
وَالعَجْزُ.. وَالسَّأَمْ	مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفْ

نلاحظ في هذا المقطع الأول من القصيدة والتي تتكون من أربعة مقاطع بأن الشاعر أقام بنائها الإيقاعي على ترديد تفعيلة (متفعلن) فقد كررها 32 مرة، بينما نجد تفعيلة البحر الأصلية (مستفعلن) كررها في هذا المقطع 03 مرات، وتوزعت تفاعيل البحر على الأسطر؛ ففي السطر: 01، 02، 05، 10، 12، 14، 15 تكررت مرتين و03، 04، 06 ثلاث مرات، و07، 08، 09، 11، 13 تكررت أربع مرات، ووقع التدوير* في

* التدوير في الموروث العروضي يطلق على ما فيه كلمة مشتركة بين شطري البيت (عجزه وصدره)؛ ويسمى بالبيت المدوّر، ويسمى أيضا المُدَاخل والمدْمَج؛ ينظر: المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إيميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1411هـ، 1991م، ص173. والتدوير في الشعر الحر يطلق على اتصال أبيات القصيدة ببعضها البعض حتى تصبح بيتا واحدا لمجموعة من الأبيات المفرطة الطول؛ حتى أصبحت بعض القصائد الحرة عبارة عن بيت واحد لا ينتهي عروضيا إلا مع نهاية القصيدة، ينظر: عن بناء القصيدة العربية، مرجع سابق، ص181 وما بعدها. وإذا كان مصطلح التدوير خاص بالشعر العمودي؛ فمعناه في الشعر الحر قريب من حيث استخدامه؛ فالشاعر يلجأ إلى تكملة التفعيلة في نهاية سطر وبداية سطر آخر، وهو يخضع للحالة الوجدانية واستمرار الدفقات الشعورية.

جـل الأسـطر (4-5، 5-6، 6-7، 7-8، 8-9، 9-10، 10-11، 11-12، 13-14، 14-15)، وهو دلالـة علـى تـوالي الـدفقات الشـعورية مـع تـوالي تفعيلـة البحـر، وكرمزيـة علـى استمرار حالة الألم والقهر التي يعانيها الشاعر.

يظهر في القصيدة هذا التناغم بين تفعيلة بحر الرجز وما فيها من حركات وسكنات وبين الحالة الوجدانية للشاعر وما تعكسه من آهات وألم وقهر وصل به حدّ البكاء، ولذلك نجد تكرار حرف التاء المهموس في المقطع سبعة عشر مرة، والأحرف المهموسة تحتاج إلى قدر كبير من هواء الرئتين، وهي مجهدة للتنفس[1] "والتاء صوت يعبر عن الحزن والبكاء ويوحي بالتعب والمعاناة"[2]، والكلمات الدالة على ذلك كثيرة في هذا المقطع (صغيرتي، كررها مرتين، دمعتي، كررها مرتين يصيبني، كررها مرتين، يذيبني، الألم، العجز، السأم...)، كما نلحظ تكراره لحرف الراء خمسة عشر مرة، وختم به نهاية أربعة أسطر، والراء صوت جهوري انفجاري مكرر، وتكراره دلالة على بلوغ حد البوح والبكاء؛ فالألم والقهر الذي يعانيه الشاعر وصل به حد البكاء والنحيب والغضب من الظلم والاستبداد (الخطر، الحجر الشرور، الحذر...)؛ كما نجد حرف الميم الذي ختم به أربعة أسطر(الألم، العدم النِّقم، السأم) وهو يظهر حالة الضعف والقهر والظلم التي يعانيها، وليس مرد ذلك ضعفا في نفسه، وإنما في قسوة الظالم المستبد، ولذلك خاطب صغيرته بقوله[3]:

العَيْبُ يَا صَغِيرَتِي فِي قَسْوَةِ الأَغْلَالْ

لَا عَيْبَ فِي الرِّجَالْ

[1] ينظر: موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص30.

[2] دراسة شعرية الأصوات في ديوان "لكيما جسد قديم لنا يتحرر" لعبده لبكي، مقال على موقع ألف-لام الإلكتروني، مرجع سابق، تاريخ الرفع: 2024/10/07م، الساعة:19:05 مساء.

[3] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص113.

العَيْبُ فِي مَنْ يَعْشِقُ انْحِنَاءَةَ الرِّجَالْ

لَا تَحْزَنِي صَغِيرَتِي إِذَا رَأَيْتِ دَمْعَتِي

فَتِلْكَ قَطْرَةٌ مِنَ النَّدَى

تَجِفُّ فِي الصَّبَاحِ.. إِنْ بَدَا

لقد شكلت القصيدة بنية إيقاعية متناغمة من خلال استغلال الشاعر للقدرات التعبيرية لتفعيلة بحر الرجز بمختلف تغيراتها، وتمازجت مع تجربته الشعرية فعبر عن مشاعره وأحاسيسه الوجدانية تجاه الموقف الذي عرض له.

على هذا المنحى نجد الشيخ فريد الأنصاري في قصائده الحرة يركز على بحر الرجز والمتقارب في الدرجة الأولى، ويستعمل أحيانا البحور المركبة بنسبة أقل؛ ففي ديوانه "مشاهدات بديع الزمان النورسي" نجده استعمل خمسة بحور توزعت على النحو الآتي:

البحور	عدد القصائد	النسبة المئوية
الرجز	05	35.71
المتقارب	05	35.71
الوافر	02	14.29
البسيط	02	14.29
عدد القصائد	**14**	**%100**

نلاحظ من خلال الجدول بأن بحر الرجز احتل النسبة الأعلى مع بحر المتقارب؛ وكلاهما يتشكلان من تفعيلة واحدة؛ (مستفعلن) للرجز، و(فعولن) للمتقارب

ويستعمل البحور المركبة بنسبة أقل كالبسيط والوافر، لنلاحظ الإيقاع الموسيقي "للمشاهدة الخامسة" من الديوان والتي أقامها على بحر الرجز، يقول[1]:

هَلْ غَادَرَ الغَدِيرُ نَبْضَ صَخْرِهِ؟	مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ
أَمْ هَلْ جَفَاهُ غَاضِبًا سَنَاءُ بَرْقِهِ؟	مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ فَعِلْ
فَأَيْنَهَا تِلْكَ الَّتِي كَانَتْ هُنَا	مُتَفْعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ
مَا بَيْنَ مَاءِهِ وَعِطْرِهِ؟	مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ فَعِلْ
تَشْرَبُ مِنْ أَشِعَّةِ النَّدَى..	مُسْتَعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ فَعِلْ
وَتَلْثِمُ الثَّمَرْ..!	مُتَفْعِلُنْ/ فَعِلْ
أَلَيْسَ هَهُنَا رَأَيْتُهَا تَسْكُنُ فِي مَعَابِرِ الشَّجَرْ؟	مُتَفْعِلُنْ/مُتَفْعِلُنْ/فَعِلْ/مُسْتَعِلُنْ/مُتَفْعِلُنْ/فَعِلْ
وَذَاتَ غَفْوَةٍ.. تَبَدَّدَتْ أَطْيَافُهَا خَلْفَ الرُّبَى..	مُتَفْعِلُنْ/مُتَفْعِلُنْ/فعلْ/مُسْتَفْعِلُنْ/مُسْتَفْعِلُنْ
كَأَنَّمَا امْتَطَتْ شُعَاعَ الشَّمْسِ ثُمَّ غَرَبَتْ	مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَعِلُنْ
فَأَصْبَحَتْ أَفْئِدَةُ الأَشْجَارِ فَارِغَهْ!	مُتَفْعِلُنْ/ مُسْتَعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ فَعِلْ
وَأَرْسَلَ الغَدِيرُ بَيْنَهَا أُغْرُودَةَ الْحَزَنْ!	مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ فعلْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ فَعِلْ
قِيلَ لِي: مَرَّتْ بِهَا الخُيُولُ عِنْدَ بَابِةِ السُّرَى	مُسْتَعِلْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/فَعِلْ
وَرَكَضَتْ يَسْكُنُهَا الصَّهِيلْ!	مُتَعِلُنْ/ مُسْتَعِلُنْ/ فَعُولْ

نلاحظ أن الإيقاع الموسيقي بُني على ترديد تفعيلة بحر الرجز بمختلف تجوزاتها؛ فتكررت (متفعلن) 19 مرة؛ وتكررت (مستفعلن) 11 مرة، و(فعل)10 مرات، و(مستعلن) 03 مرات، و(متعلن) مرتين، و(مستعل) مرة واحدة و(فعول) مرة واحدة، وتراوحت عدد التفاعيل من سطر لأخر؛ ففي السطر السادس تكررت تفعيلة البحر مرتين، وفي الأسطر:01، 03، 04، 05، 13 تكررت ثلاث مرات، وفي الأسطر:02، 09، 10 تكررت أربع مرات، وفي الأسطر: 08، 11، 12 تكررت خمس مرات، وفي السطر: 07 تكررت ست مرات؛ وغلب على نهاية الأسطر تفعيلة (فعل)؛ فقد ختم بها ثمانية أسطر؛ وتوزعت باقي الأسطر بين التفاعيل الأخرى.

[1] مشاهدات بديع الزمان النورسي، مرجع سابق، ص ص30، 31.

إن هذا التجاذب في عدد التفاعيل بين الأسطر صعودا ونزولا يوحي بدلالة شعورية؛ وهي اضطراب الحالة الوجدانية عند الشاعر بين الصعود والانخفاض، هذا الاضطراب نلحظه في السطر السادس حيث كاد صوت الشاعر يختفي؛ فقد تكررت التفعيلة مرتين، لينتقل في السطر الذي بعده مباشرة إلى حالة البوح والصراخ؛ فقد احتاج إلى تكرار ست تفعيلات ليعبّر عن حزنه وألمه وهو يتذكر المجد الضائع للأمة بسقوط خلافة المسلمين (أليس ههنا رأيتها تسكن في معابر الشجر؟)، ولذلك تكرر حرف الراء في السطرين أربع مرات؛ وهو صوت جهوري انفجاري يحتاج إلى جهد عند النطق به وهو يعكس الحالة النفسية للشاعر من غضب ومرارة وحزن وأسى على مجد ضائع.

هذا الاضطراب في الحالة الشعورية عند الشاعر نلحظه كذلك في تغير حرف الروي من سطر لآخر؛ فقد استعمل سبعة أحرف (الهاء: 04 مرات، الراء: 03 مرات النون: مرتين، الباء: مرة واحدة، التاء: مرة واحدة)، وطغيان حرف الهاء يعكس حالة التعب والمعاناة عند الشاعر، والألفاظ متناغمة مع هذه الشعور (صخره، برقه عطره، فارغه) وكل هذه الألفاظ انتهت بضمير الغائب، وفي ذلك إحالة إلى الماضي فقد تذكر عند رؤيته بحر مرمرة تاريخ الخلافة الإسلامية وقد أصبحت أثرا بعد عين فكأنه يناغي الماضي ويتأوه ألما وحزنا وأسى على ذلك الزمن.

لقد استطاع الشاعر من خلال ترديد تفعيلة بحر الرجز، وما فيها من سكنات وحركات من بناء إيقاع موسيقي تناغمت فيه الحالة الشعورية مع الموقف الذي عرض له؛ فتشاكلت البنية الإيقاعية للقصيدة مع البنية الدلالية، مما سمح للتجربة الشعرية أن توحي بكل أسرارها الجمالية والفنية والدلالية.

قد نجد بعض شعراء الفقهاء المعاصرين ممن نظموا في الشعر الحر يستخدمون بعض البحور الأخرى، كمثل تجربة الشيخ الخليل النحوي مع كونه ممن يغلب

عليه الشعر العمودي كعادة جل شعراء الفقهاء المعاصرين، إلا أنه نظم قصائد في الشعر الحر، حيث نجده يستخدم بحر الكامل، كمثل قصيدته "خبر"، يقول[1]:

عِنْدِي لَكُمْ خَبَرٌ.. خَبَرْ!	مُتْفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ
خَبَرٌ أَكِيدٌ صَادِقٌ.. خَبَرٌ أَغَرْ!	مُتَفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ
خَبَرٌ تُصَدِّقُهُ الصُّوَرْ!	مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ
خَبَرٌ تَعُودُ بِهِ الشَّهَامَةُ وَالكَرَامَةُ وَالظَّفَرْ	مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ
مِنْ بَعْدِمَا ذَهَبَتْ هُنَاكَ شَذَرْ مَذَرْ	مُتْفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ
خَبَرٌ تَقَرُّ بِصِدْقِهِ عَيْنُ الشَّهِيدِ المُحْتَضِرْ	مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/مُتْفَاعِلُنْ/مُتْفَاعِلُنْ
خَبَرٌ يُزَفُّ إِلَى الأَرَامِلِ وَاليَتَامَى وَالثَّكَالَى وَالمُصَابِينَ الأُخَرْ..	مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/مُتْفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ
مِنْ بَعْدِ سَبْعٍ، وَالجَحِيمُ قَدِ اسْتَعَرْ	مُتْفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ
مِنْ بَعْدِمَا نَشَرُوا الحَجَرْ	مُتْفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ
وَاسْتَمْرَؤُوا ذَبْحَ البَشَرْ	مُتْفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ
مِنْ بَعْدِمَا اخْتَلَسُوا ابْتِسَامَاتِ الصِّغَارِ وَبَعْدَمَا اغْتَصَبُوا الْتِمَاعَاتِ النَّظَرْ	مُتْفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/مُتْفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ
مِنْ بَعْدِمَا خَضَّبُوا الْمَآذِنَ بِالدِّمَاءِ وَرَتَّلُوا سُوَرَ الْبَطَرْ...	مُتْفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ
عِنْدِي لَكُمْ هَذَا الخَبَرْ: وُزَرَاؤُنَا هَبُّوا، وَقَالُوا: لَا وَزَرْ	مُتْفَاعِلُنْ/مُتْفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/مُتْفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ
وَبِحِكْمَةٍ وَرَوِيّةٍ.. وَبِمُنْتَهَى بُعْدِ النَّظَرْ	مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ
هَبُّوا لِعَقْدِ المُؤْتَمَرْ، وُزَرَاؤُنَا الْتَقَطُوا الصُّوَرْ..	مُتْفَاعِلُنْ/مُتْفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ
وُزَرَاؤُنَا أَوْ بَعْضُهُمْ يَتَكَبَّدُونَ اليَوْمَ وَعْثَاءَ السَّفَرْ!	مُتَفَاعِلُنْ/مُتْفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/مُتْفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ

[1] من موقعه على شبكة الانترنت، مرجع سابق، تاريخ الرفع: 2024/10/10م، الساعة: 18:44.

إن اختيار الشاعر لبحر الكامل له دلالاته الوجدانية؛ "فهو أتم الأبحر السباعية وقد أحسنوا بتسميته كاملا لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر ولهذا كان كثيرا في كلام المتقدمين والمتأخرين. وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقّة"[1]؛ فالشاعر يعبر عن ألمه وحزنه من العدوان الصهيوني على غزة، ويكشف عن حالة غضب وألم وقهر وسخرية من رد فعل الأنظمة العربية والإسلامية، ويبدو أن تفعيلة بحر المتكامل(متفاعلن) متناغمة مع هذه الدفقات الشعورية، بما تمتاز به من طول في النغم الإيقاعي مما يتيح للشاعر الاستمرار في التعبير، ولذلك نلاحظ أنه كررها 61 مرة متوزعة على الأسطر على النحو الآتي: ففي الأسطر: 01، 03، 09، 10، كررها مرتين، وفي الأسطر: 02، 05 08، كررها ثلاث مرات، وفي الأسطر: 04، 06، 14، 15، كررها أربع مرات وفي الأسطر: 12، 13، 16، كررها خمس مرات، وفي الأسطر: 07، 11، كررها ست مرات.

استعمل الشاعر تفعيلة البحر صحيحة (مُتَفَاعِلُنْ) إحدى وثلاثين مرة؛ ووقع الخبن فيها –وهو تسكين الثاني المتحرك (مُتْفَاعِلُنْ)– ثمان وعشرين مرة، وهذا الترديد في التفعيلتين متناغم مع تكرار بعض الأصوات كحرف الراء؛ فقد تكرر 37 مرة وختم به جميع الأسطر، وحرف الراء حرف جهوري انفجاري يوحي بعلو صوت الشاعر وهو يتلاءم مع إبداء موقفه بعدم السكوت على جرائم العدو الصهيوني، وهو متلاءم أيضا مع اللغة الساخرة التي عبر بها عن حالة صمت الأنظمة العربية والألفاظ الدالة على ذلك كثيرة في القصيدة (وزراؤنا هبوا، وقالوا: لا وزر، هبوا لعقد المؤتمر، وزراؤنا التقطوا الصور، يتكبدون اليوم وعثاء السفر!...)

كما نلحظ بأن الإيقاع الموسيقي للقصيدة متناغم مع ترديد تفعيلة البحر ومع تكرار لفظة (خبر)؛ فقد تكررت 09 مرات، وهي تعكس الحالة الوجدانية للشاعر

[1] الإلياذة، هوميروس، مرجع سابق، ص92.

المعبرة عن هول مشاهد القصف الصهيوني على غزة، كما تعكس سخريته من حالة الصمت العربي، ومن العبارات الدالة على ذلك: (عندي لكم خبر، خبر أكيد صادق خبر أغر، خبر يزف إلى الأرامل واليتامى والثكالى والمصابين الأخر...).

إن محافظة الشاعر على الوزن والثبات على حرف الروي الموحد في جميع القصيدة يظهر تأثره بالموروث الموسيقي للقصيدة العربية، ومع ذلك فإن خروجه عن وحدة البيت وعدم الالتزام بعدد محدد من التفاعيل في كل سطر يعكس اتجاهه نحو التجديد، والبنية الإيقاعية بتشاكلها مع تجربته الشعرية بمختلف جزئياتها مظهر من مظاهر هذا التجديد.

من خلال النماذج التي سقناها يظهر جليا بأن التوجه للشعر الحر شكل تغيرا في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين، وإن كان الثابت عند الكثيرين منهم هو الشعر العمودي؛ فهو المهيمن على تجاربهم الشعرية، إلا أنهم حاولوا التفاعل مع دعوات التجديد في القصيدة العربية، وعبّروا من خلال قصائدهم الحرة عن مشاعرهم وأحاسيسهم تجاه مختلف المواقف التي عرضت لهم.

3- القافية والروي في شعرهم العمودي:

تعتبر القافية أحد ركني القصيدة، وتشكل جزءا هاما من البنية الإيقاعية فهي عبارة عن "عدة أصوات تتكون في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكوّن جزءا هاما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[1] مشكلة بذلك نغما موسيقيا له دلالاته التعبيرية والشعورية في التجربة الشعرية.

[1] موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص244.

وتعرف القافية بأنها "عبارة عن الساكنين اللّذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة، ومع المحرّك الذي قبل الساكن الأول"[1]، وعرفها الأخفش بأنها آخر كلمة في البيت، وزعم الفرّاء وابن عبد ربه بأنها هي حرف الروي وضعف هذا الرأي[2]، والتعريف الأول هو الذي اشتهر عند العروضيين ودارسي موسيقى الشعر، يليه التعريف الثاني، وأما الثالث فهو تعريف لأحد أجزاء القافية، وهو الروي وليس تعريفا للقافية عند الجمهور[3].

وحرف الروي* هو "الحرف الأخير الذي تنسب إليه القصيدة، والملازم لها"[4]، فيقال ميمية أو سينية أو دالية، كمثل سينية البحتري أو نونية ابن زيدون ...، ويشترط في الروي أن يتكرر في جميع أبيات القصيدة، "فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات"[5]، وتكراره يسهم في بناء الإطار الموسيقي للقصيدة العمودية والذي يعد من أبرز سماتها الإيقاعية.

لقد حافظ شعراء القصيدة العمودية من الفقهاء المعاصرين على القافية والروي؛ فلم يخرجوا على نظام التقفية في القصيدة، كما حافظوا في الغالب على حرف

---

[1] المَتوسَّطُ الكافي في علمي العروض والقوافي، موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي، دار الحكمة للطباعة والنشر، الجزائر، ط04، 1994م، ص353.

[2] ينظر: المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، مرجع سابق، ص347، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، مرجع سابق، ص276.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

* اختُلِف في اشتقاق الروي فقيل إنه مأخوذ من الرِّواء وهو الحبل، فهو كالحبل يصل أبيات القصيدة ويمنعها من الاختلاط، وقيل مأخوذ من الرواية بمعنى الجمع والحفظ؛ فالروي بمعنى المروي، وقيل مأخوذ من الارتواء لأنه به تمام البيت يقع به الارتواء والاكتفاء، ينظر: المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، مرجع سابق، ص352.

[4] المَتوسَّطُ الكافي في علمي العروض والقوافي، مرجع سابق، ص355، وينظر: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، مرجع سابق، ص283.

[5] موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص245.

الروي الموحد في جميع أبيات القصيدة، وإن لاحظنا بعض الخروج في بعض القصائد كمثل الأراجيز مثلا، ولكن لا يمثل تغيرا جوهريا في تجاربهم الشعرية، والمتتبع لدواوينهم الشعرية يجد هذا المنحى الثابت في قصائدهم، وسنحاول رصد ذلك من خلال بعض النماذج الشعرية.

لنأخذ بعض النماذج كما في الجدول الآتي:

القصيدة	الشاعر	التفعيلة	البحر	حرف الروي	القافية	نوعها
أي فلسطين	محمد الخضر حسين	متفاعلن	الكامل	الألف في كل القصيدة	سانَ دما	المتراكب مطلقة
تحيّة المجمع	//	متفاعلن	الكامل	الباء في كل القصيدة	وابا	المتواتر مطلقة
حياة اللغة العربية	//	فاعلاتن	الرمل	الراء في كل القصيدة	بعد أثرْ	المتراكب مقيّدة
منوا أحبة مهلتي وأجيبوا	عبد الله بن عمر الشاطري	متفاعلن	الكامل	الباء في كل القصيدة	ئيبُ	المتواتر مطلقة
يا إلاهي وسيدي	//	فاعلاتن متفعلن	مجزوء الخفيف	الراء في كل القصيدة	الوطرْ	المتدارك مقيّدة
ذرفوا المدامع	//	متفاعلن	الكامل	القاف في كل	مزّقوا	المتدارك مطلقة

بالـــــدماء وأهرقوا				القصيدة		
كففـــــت انســـــجام الـــــدمع فانهـــــل وانسجم	الهيبة بن مـــــاء العينين	فعـــولن مفاعيلن	الطويل	الراء فـي كـل القصيدة	كالدّررْ	المتـــدارك مقيدة
مـــن ذكـــر حـي مضـى فـي سـالف الزمن	//	مستفعلن فـــاعلن مستفعلن فعل	البسيط	النون فـي كـل القصيدة	كالزمن	المتـــدارك مقيدة
دور لعبلـــة أقفـــــرت أطلالها	//	متفاعلن	الكامل	الهاء فـي كـل القصيدة	مالها	المتـــدارك مطلقة
مـــا رمـــت فـــي روض المحاســـن نظرة	عبـــــد القادر بن بدران	متفاعلن	الكامل	الراء فـي كـل القصيدة	واظرُ	المتـــدارك مطلقة
هـواني فـي هـوى الغيـد الحسان	//	مفـاعلتن مفـاعلتن فعول	الوافر	النون فـي كـل القصيدة	ماني	المتـــواتر مطلقة
لمـع البـرق بـــــالغوير وحيّا	//	فعلاتـــن مـــتفعلن فعلاتن	الخفيف	الياء فـي كـل القصيدة	حيّا	المتـــواتر مطلقة
شـكر أهـل	تقـــــي	فعـــولن	الطويل	التاء	نقمة	المتـــدارك

شفشاون	الـــــدين الهلالي	مفاعيلن		فـي كـل القصيدة		مطلقة
تحيـــــــة الحرية	//	مفـاعلتن مفاعلتن فعولن	الوافر	الحاء فـي كـل القصيدة	باحا	المتـــواتر مطلقة
مقارعـــــة المستعمرين	//	فـاعلاتن مسـتفعلن فاعلاتن	الخفيف	الراء فـي كـل القصيدة	قادرْ	المتـــواتر مقيّدة
الخمـــــرة الإلهية 01	محمـــــد الغزالي	فعـــولن مفاعيلن	الطويل	الراء فـي كـل القصيدة	نورِ	المتـــواتر مطلقة
الخمـــــرة الإلهية 03	//	فاعلاتن	الرمل	العين فـي كـل القصيدة	فيعهْ	المتـــواتر مقيّدة
طفلـــــــة صغيرة	//	فاعلاتن	مجـــــزوء الرمل	القاف فـي كـل القصيدة	وامقه	المتـــدارك مقيّدة

نلاحظ من خلال الجدول بأن كل الشعراء حافظوا على وحدة القافية وحرف الروي في جميع القصائد، وجلها اعتمدت القافية المطلقة؛ ففي إحدى عشر قصيدة جاءت القافية مطلقة، وفي سبعة جاءت مقيدة، كما أن القافية غلب عليها نوع المتدارك بثمان قصـائد، يليـه المتـواتر بخمـس قصـائد، وبعـده المتـرادف بـثلاث قصـائد، ثـم المتراكـب بقصيدتين.

إن سـيطرة القافيـة المطلقـة تظهـر المنحـى التقليـدي عنـد شـعراء الفقهـاء المعاصرين ممن التزموا القصيدة العمودية، وغالبا ما كانت في الأغراض التقليدية والوعظ

والإرشاد والحِكم...، كما أن تكرار حرف الروي الموحد في جميع أبيات القصيدة قد يصيبها بالرتابة، ولعل هذا المنحى غالبا ما يكون سببه سيطرة الأفكار على المواقف الوجدانية للشاعر، مما يؤثر على البنية الإيقاعية وتناغمها مع القافية وحرف الروي.

ولذلك قد يفهم التجاء بعضهم إلى تقييد القافية بأنه محاولة للتفاعل مع حالاتهم الشعورية والوجدانية، ففي قصيدة للشيخ محمد الخضر حسين مع التزامه بحرف الروي في جميع أبيات القصيدة نلحظ تناغما بين البنية الايقاعية للقصيدة مع الحالة الوجدانية من خلال اختياره للقافية المقيّدة، يقول[1]:

بَصَرِي يَسْبَحُ فِي وَادِ النَّظَرْ ... يَتَقَصَّى أَثَرًا بَعْدَ أَثَرْ
وَسَبِيلُ الرُّشْدِ مَمْهُودٌ لِمَنْ ... يَتَحَامَى الغُمْضَ مَا اسْطَاعَ السَّهَرْ
إِنَّمَا الكَوْنُ سِجِلَ رُسِمَتْ ... فِيهِ لِلْأَفْكَارِ آيٌ وَعِبَرْ
وَإِذَا أَرْخَى الدُّجَي أَسْتَارَهُ ... ظَفِرَ السَّمْعُ بِمَا فَاتَ البَصَرْ
لَسْتُ أَنْسَى جُنْحَ لَيْلٍ خَفَقَتْ ... فِيهِ بِالْأَحْشَاءِ أَنْفَاسُ الضَّجَرْ
قُمْتُ أَسْعَى لِتَقَاضِي سَلْوَةٍ ... وَمَطَايَا السَّعْيِ مَرْقَاةُ الوَطَرْ
لَجَّ بِي التَّسْهِيدُ حَتَّى أَوْشَكَتْ ... غُرَّةُ الإِصْبَاحِ أَنْ تَغْشَى السَّحَرْ
حَبَّذَا رِيحُ الصَّبَا رِيحًا جَرَتْ ... بِحَسِيسٍ مِنْ أَحَادِيثِ السَّمَرْ
فَحَدَتْ بِي نَحْوَ نَادٍ نَشَبُوا ... فِي لِحَاءٍ وَلِجَاجٍ مُنْتَشِرْ
وَإِذَا الخَصْمَانِ لَمْ يَهْتَدِيَا ... سُنَّةَ البَحْثِ عَنِ الحَقِّ غَبَرْ
هَذِهِ طَائِفَةٌ تَشْدُو بِمَا ... فِي لِسَانِ العُرْبِ مِنْ فَضْلٍ ظَهَرْ
وَجَفَتْهُ فِئَةٌ فَاهْتَضَمُوا ... حَقَّهُ وَالجَهْلُ مَدْعَاةُ الهَذَرْ
وَتَرَاضَوْا بَعْدَ ذَا أَنْ نَصَبُوا ... حَكَمًا بَيْنَهُمُو فِيمَا شَجَرْ
أَبْدَعَ القَوْلَ وَقَدْ أَسْعَدَهُ ... لَهْجَةٌ فُصْحَى وَجَأْشٌ مُسْتَقِرْ
لُغَةٌ أَوْدَعَ فِي أَصْدَافِهَا ... مِنْ قَوَانِينَ الهُدَى أَبْهَى دُرَرْ

[1] ديوان خواطر الحياة، مرجع سابق، ص96.

أَفَلَمْ يَنْسُجْ عَلَى مِنْوَالِهَا كَلِمُ التَّنْزِيلِ فِي أَسْمَى سُوَرْ

فالقصيدة بنيت على تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن)، وقد حافظ الشاعر على وحدة الروي والقافية؛ فتشكلت البنية الإيقاعية من خلال ترديد تفعيلة البحر مع القافية المقيدة(بعد أثرْ، ع السهر، آي وعبر...)، ومع النغم الموسيقي الذي منحه ترديد حرف الراء الذي اختاره حرفا للروي، ويبدو أن الشاعر يعبر عن حالة وجدانية عاشها مع اللغة العربية؛ ولا أدل على ذلك حضور ضمير المتكلم في القصيدة (بصري، لستُ، أنسى، قمتُ، أسعى، بي...)، وهذه الحالة هي حالة تأمل فكري قض مضجعه، وأصابه بالضجر؛ فبات سهران الدجى يبحث عن المعاني والألفاظ ليبوح عن أفكاره ومشاعره وأحاسيسه، والتّأمل هو حالة من المعاناة يعيشها الشاعر قبل الوصول إلى حالة البوح والتعبير؛ فعبر عن هذه المعاناة بتقييد القافية، وعن حالة البوح بتكرار صوت الراء؛ فقد كرره في القصيدة ثمانين مرة؛ وقد تكون أيضا دلالة على إبداء رأيه ورفع صوته عاليا دفاعا عن اللغة العربية.

مع أن جل شعراء الفقهاء المعاصرين ممن نظموا القصيدة العمودية اتسمت قصائدهم بالقافية المطلقة، فإن وجود القافية المقيدة لربما يعتبر انزياحا عن هذا المنحى حاولوا من خلاله التناغم مع حالاتهم الوجدانية والشعورية.

وفي محاولتهم للخروج من الرتابة التي قد يسببها كثرة الترديد لحرف الروي على البينة الإيقاعية حاول بعضهم – مع محافظتهم على القافية – التنويع في حرف الروي؛ ولنا أن نتابع بعض النماذج من خلال الجدول:

القصيدة	الشاعر	التفعيلة	البحر	حرف الروي	القافية	نوعها
إلى روح الإمام حسن	يوسف القرضاوي	متفاعلن	الكامل	النون:مرة واحدة الميم: 06 مرات التاء: مرة واحدة	في الزمنِ أرقمِ	المتراكب مطلقة المتدارك

البنا				الفاء: مرة واحدة	أخثُ واســـمك في	مطلقة المتــواتر مطلقة المتراكب مطلقة
فتـــــى القرآن	//	مستفعلن	الرجز	النون: مرتين الهاء: مرتين الميم: مرتين الراء: 04 مرات الدال: مرتين	مؤمنا آنهِ أظلما ق الورى أهتدي	المتـدارك مطلقة المتـدارك مطلقة المتـدارك مطلقة المتـدارك مطلقة المتـدارك مطلقة
سرينا	أحمـــــــد سحنون	فعولن	المتقارب	الدال:04 مرات الباء: مرتين الياء: 04 مرات النون: مرتين	جودْ نوبْ هاديهْ جدْنا	المترادف مقيدة المترادف مقيدة المتـدارك مقيدة المتــواتر مطلقه
أســـلموا أسلموا	//	فاعلاتن	الرمل	اللام: مرتين الميم: 04 مرات	ل الأجلِ	المتراكب مطلقة

				الدال: مرتين	تغنمِ جودْ عظيمْ	المتدارك مطلقة المترادف مقيدة المترادف مقيدة
وداع حيـــاة الطلب	مصـــطفى الزرقا	فاعلاتن	الرمل	الباء: 18 مرة الصـــاد: مـــرة واحدة اللام: مرتين الراء: مرة واحدة الهاء: مرتين القاف:03 مرات الكـــاف: مـــرة واحدة النون: مرتين	الطّلبِ ذا(ك الوفي) يرْهصِ صيلْ صاقرِ مقبلِ يَرْتها كوكبِ يورقُ العـــ(مْر	المتراكب مطلقة المتدارك مطلقة المتدارك مطلقة المترادف مقيدة المتدارك مطلقة المتدارك مطلقة المتدارك مطلقة المتدارك مطلقة المتدارك مطلقة المتراكب

					بكى) من علقا تاقني	مطلقة المتراكب مطلقة المتدارك مطلقة
الدين	البشـــــير الإبراهيمي	مستفعلن	الرجز	السين:مرة واحدة اللام: مرتين التاء: مرتين الراء: مرتين الكـــاف: مـــرة واحدة النون:04 مرات الفاء: مرة واحدة الباء: مرة واحدة الدال:مرة واحدة	ينسا هولا وائلُ راعتْ ثارُ راكا دينِ لانوا صلتا حوفا	متــرادف مطلقة متــرادف مطلقة متــدارك مطلقة متـــواتر مقيدة متــرادف مطلقة متــرادف مطلقة متــرادف مطلقة متــرادف مطلقة متــرادف مطلقة متــرادف

					رارا والفنْ بابِ دادِ	مطلقة متــرادف مطلقة متــدارك مقيدة متــرادف مطلقة متــرادف مطلقة

نلاحظ من خلال الجدول بأن كل القصائد حافظت على نظام الوزن والقافية بمختلف أنواعها، وظاهر بأن القصائد تعدد فيها حرف الروي مما يعد تغيرا في تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين.

لعل الملاحظ أن استعمال حروف الروي سار في خط تصاعدي ففي النموذج الأول نلحظ حضور أربعة حروف للروي، ثم ارتفع إلى خمسة حروف في النموذج الثاني، ليصل في النموذجين الأخيرين إلى ثمانية وتسعة حروف، كما نلحظ سيطرة خمسة حروف للروي تكررت في جميع النماذج:(الباء: 21 مرة، الميم: 12 مرة، النون: 11 مرة، الدال: 09 مرات، الراء: 07 مرات)، ولعل تكرار هذه الحروف تعكس حالة الاضطراب الوجداني والشعوري لشعراء الفقهاء المعاصرين؛ فهي بين حالة البوح والأنين والصراخ، وهو يعكس حالة الواقع العربي والأزمات التي تتخبط فيها الأمة، مما شكل أزمة عند الشاعر المعاصر؛ فهو يعيش حالة من المعاناة والقهر والكبت، وبالمقابل فهو يصرخ بأعلى صوته مبينا موقفه ورأيه في مختلف القضايا.

على مستوى القافية نلحظ بأن أغلب النماذج جاءت فيها القافية مطلقة فقد تكررت 23 مرة، و06 مرات جاءت القافية مقيّدة، والنوع الغالب على القافية في هذه

النماذج هو المتدارك فقد تكرر 16 مرة، ولعل ذلك يظهر المنحى المحافظ الذي بقي يسيطر على تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين بالرغم من حاولتهم التوجه لتقييد القافية والتنويع في حروف الروي، ومع ذلك فهو يعتبر تغيّرا مهد الطريق لخروج بعضهم عن الشكل التقليدي للقصيدة العمودية من خلال التوجه إلى الكتابة في الشعر الحر.

4- القافية والروي في شعرهم الحر:

للقافية حضورها في الشعر الحر؛ وهي تشكل جزءا مهما من بنيته الإيقاعية، وقد أكدت نازك الملائكة ذلك بقولها: "والحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث رنينا وتثير في النفس انغاما وأصداء وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر"[1]، وقد بينت نازك الملائكة في أثناء مناقشتها لمسألة القافية ضعف الدعوة القائلة بالخروج عن حدود القافية وذكرت بأن الذين "ينادون اليوم بنبذ القافية هم غالبا الشعراء الذين يرتكبون الأخطاء النحوية واللغوية والعروضية الشنيعة، ولذلك نخشى أن تكون مناداة بعضهم بها تهربا إلى السهولة وتخلصا من العبء اللغوي الذي تلقيه القافية على الشاعر"[2]، وهو ما يؤثر عن التناغم الموسيقي للبنية الإيقاعية لهذا الشعر.

إلا أن هذه الرؤية التي تبنتها نازك الملائكة خطأها بعض النقاد المعاصرين ومن بينهم محمد بنيس؛ فبعدما ذكر هذه الفكرة كما تبنتها الناقدة عقّب عليها بقوله: "ونازك الملائكة في موقفها هذا مخطئة، وسجينة تصور ماضوي تسقطه على المستقبل، كأنها وصية بمفردها على هذا التراث الذي أثبتت التجربة أن فضل المعاصرين عليه كبير، كما أن فضله عليهم كبير أيضا، بعد أن اسرعوا به الخطى نحو

[1] قضايا الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص165.

[2] المرجع نفسه، ص163.

التألق والاضافة، بدل التحلي بصفة الاجترار"[1]، ولعل هذه الدعوات قد فتحت الباب أمام الشعراء المعاصرين إلى تجاوز حدود القافية والبحث عن إيقاعات جديدة في داخل النص الشعري يحقق لهم رؤيتهم الشعرية والوجدانية المعبّرة عن حقيقة تجاربهم الشعرية.

ومهما يكن هذا التجاذب في القافية قبولا ورفضا؛ فإن المتتبع للقصيدة المعاصرة يجد أن القافية ما زالت تحتل فيها حيزا مهما، وذلك لأن السياق النفسي والموسيقي للقصيدة وكذا الحالة الوجدانية للشاعر يستدعيان القافية[2]؛ فحضورها "سواء أكانت موحّدة أم منوعة يتكرر إلى درجة مناسبة، يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوّقه والاستجابة له"[3].

وأما على مستوى الروي فقد اتخذ "هو الآخر مسارا جديدا في القصيدة المعاصرة، فيبدأ بالتنويع والمزاوجة... بين حروف مختلفة وينتهي بالاختفاء في بعض القصائد"[4]؛ ولا شك أن لهذا التحرر سواء من القافية أو الروي خلفياته الرؤيوية والتعبيرية عند الشعراء المعاصرين؛ فالقافية كما يقول جون كوهين "ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى"[5] من خلال التناغم بين البنية الإيقاعية، والحالة الوجدانية للشاعر التي أضحت في كثير من الأحيان حالة اضطراب وقلق فكري ووجداني بسبب تأزم الحياة المعاصرة وكذا الواقع المرير للأمة؛ فكان لتعديد حروف الروي والانتقال من حرف روي إلى آخر مجالا للتعبير عن هذه الحالة.

---

[1] ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مرجع سابق، ص66

[2] ينظر: في نقد الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص181.

[3] قضايا الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص164.

[4] الشعر الموريتاني 1980-1997م، مرجع سابق، ص100.

[5] بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص74.

إن فقهاء الشعراء المعاصرين ممن توجهوا إلى الكتابة في الشعر الحر تناغموا مع هذه الدعوات التجديدية؛ فنوعوا من حروف الروي، واستعملوا القافية بمختلف أنواعها؛ ولعل المتتبع لحركة الشعر الحر عندهم يمكن أن يرصد ثلاث اتجاهات لاستعمال القافية في قصائدهم الحرة؛ وهي:

- المحافظة على القافية وحرف الروي في كل القصيدة مع خروجهم على نظام البيت الشعري ذي الشطرين.
- استعمال القافية الحرة المتكررة في كل مقطع.
- استعمال القافية الحرة المتغيرة؛ والتي تتغير من سطر إلى سطر بحسب الدفقات الشعورية.

من خلال ذلك سنرصد بعض النماذج الشعرية كما في الجدول الآتي:

القصيدة	الشاعر	التفعيلة	البحر	حرف الروي	القافية	نوعها
هرب مصيري	عبد الله كنون	متفاعلن	الكامل	الميم في جميع الأسطر	عظيم ذميم كريم جحيم مستديم مشوم عديم قديم رقيم	المتواتر مقيّدة // // // // // // //
الانحناءة	//	متفاعلن	الكامل	العين:05 مرات النون:12 مرة	عار من ق(د اطمأن) كي(ف	المتدارك مقيّدة المتدارك

			الهاء:5 مرات المـــــيم:03 مرات الـــواو: مـــرة واحدة اليـــــاء:03 مرات		انحنى) ويله كيـــــــ(ف ابتسم) على قدم فيع أو حكم	مطلقة المتـدارك مطلقة المتـدارك مقيّدة المتـدارك مقيّدة المترادف مقيدة المتـدارك مقيّدة
المسـلمون قادمون	يوســـف القرضاوي	مستفعلن	الرجز	النـــون: فـــي المقطع: 01- 08-06-03 -14-11 -22-16 -32-28 -35-34 -37-36 -39-38 .40 الراء: المقطع: -05-04 -18-07 -23-20	مون داد قيصر لوب باع يام تنسرا لال ليج سيط	المترادف مقيدة // المتـواتر مقيدة المترادف مقيدة // // المتـدارك مطلقة المترادف مقيدة //

		-25-29		قيط	//
		-33-36		زاه	//
		.40		الحـــــرْ (رِ	المتـدارك
		الهـــــــاء:		الْأبي)	مقيدة
		المقطع: 09-		رات	المترادف
		-19-26			مقيدة
		.30-33		قادر	المتـواتر
		البـــــــاء:			مقيدة
		المقطع: 10-		مونه	//
		-17-21		كاني	//
		.30		نن وشر	المتـدارك
		الـــــــدال:			مطلقة
		المقطع: 02-		مصحفا	//
		24-29-31		قوسْ	المترادف
		العـــــــين:			مقيدة
		المقطع: 06-		ينحنوا	المتـدارك
		.30-33			مطلقة
		الـــــــلام:		ديد	المترادف
		المقطع: 08-			مقيدة
		.15-33		ماء	//
		التـــــــاء:		ليس	//
		المقطـــع: 12		ديها	المترادف
		- 13.			مطلقة
		الحـــــــاء:		صانع	المتـدارك
		المقطع: 30-			مطلقة

				40. السـين: المقطع: 27-32. الهمـزة: المقطع: 32. الشـين: المقطع: 30. الطـاء: المقطع: 32. الفـاء: المقطع: 27. القـاف: المقطع: 32.	مالِ	المتـواتر مطلقة
حوار	أحمـد سحنون	مستفعلن	الرجز	الـلام: 06 مرات الراء: مرتين الكاف: مرتين الهاء: مرتين التـاء: مـرة واحدة	قلت لي يال لوكه قلت لك شعري قلت لي	المتـدارك مطلقة المترادف مقيدة المتـواتر مقيدة المتـدارك مقيدة المتـواتر مطلقة المتـدارك

					في العمل ظمت	مطلقة المتـدارك مقيدة المترادف مقيدة
شعري	//	مفـــاعلتن مفـــاعلتن فعولن	الوافر	الـــــراء: 09 مرات. الهـــاء: مـــرة واحدة.	شكرا ذكرا ذكرك ذكرك لذّه الاتصـــ(ال بك). سوابـ(ـــــغْ نعمكْ) إفـ(ضالك) ر(عايتك) والشْـ(شُكْرِ)	المتـــواتر مطلقة المتـــواتر مطلقة المتـــواتر مقيدة // المتـــواتر مقيدة المتـدارك مقيدة المتراكب مقيدة المتـــواتر مقيدة المتـدارك مقيدة المتـــواتر مطلقة
لا تعودي	أحمـــــــد	فاعلاتن	الرمل	الـــدال: فـــي	عودي	المتـــواتر

	شاكر			المقطـــع 01،		مطلقة
				04، 23،	منكِ	//
				24.	ميثُ	//
				الكـــــــاف:	ماذُ	//
				المقطع 02.	ياتي	//
				التـاء: المقطـع	نيني	//
				03، 05،	روقُ	//
				12.	دوعُ	//
				النون: المقطع	ظاري	//
				06، 15،	يابي	//
				18، 19،	ماتِ	//
				20.	فيضُ	//
				القـــــــاف:	ياعُ	//
				المقطع 07.	عنّى	//
				العين: المقطع	ياحُ	//
				08، 14،	آبِ	//
				22.	تفنى	//
				الـراء: المقطـع	لم تكنِ	المتراكب
				09.		مطلقة
				البـاء: المقطـع	راني	المتــواتر
				11، 17.		مطلقة
				الضـــــــاد:	قولُ	//
				المقطع 13.	راقي	//
				الحاء: المقطع	قاها	//
				16.	مالِ	//

				اللام: المقطع 21، 26. الهاء: المقطع 25.		
أغنية الملاح التائه	//	فاعلاتن	الرمل	الباء: 11 مرة العين: 10 مرات الهاء: 06 مرات النون: 04 مرات. الميم: 04 مرات. الدال: مرة واحدة. اللام: مرة واحدة	راغْ عاغْ غنَّ ساما روبْ جلَّ بابا بابْ ليْهِ	المترادف مقيدة // المتواتر مطلقة // المترادف مقيدة المتواتر مطلقة // المترادف مقيدة المتواتر مطلقة
وكان ملحدا ومات	إبراهيم عزّت	متفعلن	الرجز	النون: 12 مرة. الهاء: 10 مرات. الهمزة: 05 مرات.	الكـ(ـبير) سانْ العم(ـال) الميـ(ـدان) عـ(ـناء)	المترادف مقيدة // // // //

				الـــــدال: 04 مرات. البـــــاء: 03 مرات. التـــــاء: 03 مرات. الحـــــاء: 03 مرات. الـــراء: مـــرة واحدة. الـــلام: مـــرة واحدة. المـــيم: مـــرة واحدة.	معبدِ منزلهْ مان جيبْ وانْ آنْ	المتـدارك مطلقة المتـدارك مقيدة المترادف مقيدة // // //
الألم	//	متفعلن	الرجز	النـــــون: 21 مرة. الهـــــاء: 18 مرة. الراء: 12 مرة القـــاف: 12 مرة. المـــيم: 10 مرات. البـــــاء: 09 مرات.	خانْ كانْ الر(ؤوس) هـــــدّ(نا الحزنْ) بالعفن بـ(ـــــــه الشجن) شامـــــ(خٌ فتن)	المترادف مقيدة // // المتـدارك مقيدة // // //

		اللام: 08 مرات. الهمزة: 06 مرات. الدال: 05 مرات. الثاء، الحاء، العين، الضاد الكاف: 03 مرات. التاء، السين: مرتين.		للعبث	//	
				رابحُ	المتدارك مطلقة	
				لامحهْ	المتدارك مقيدة	
				تأك(ـــــل الظما)	المتدارك مطلقة	
				زيته	//	
				العـ(ـطاء)	المترادف مقيدة	
				جودْ	//	
				الظّـ(ـلام)	//	
				المـ(ـوحّدة)	المتدارك مقيدة	
				من أبق	//	
				حـ(ياه)	المترادف مقيدة	
				ننتصر	المتدارك مقيدة	
				بسمـ(ـــــة القدر)	//	
				ينكسر	//	
				ينصهر	//	
				ننتظر	//	

					الكـ(ـثير)	المترادف مقيدة
المكتـوب الـذي لـم يكتب	فريـــد الأنصاري	متفعلن	الرجز	النـــون: 15 مرة. الراء: 14 مرة التاء: 13 مرة الهـــاء: 11 مرة. الـــلام: 09 مرات. المـــيم: 07 مرات. الـــدال: 05 مرات. الجـــيم: 03 مرات. الهمزة، الحاء، السين، الفاء: مرة واحدة.	بالمطر أ(كلت) ر(أيت) أ(كلت) أثـ(ـــــر السّفر) عرائـ(ـــس الشجر) واندمي السّـ(ـليب) كلّها أ(كلت) ر(أيت) أ(كلت)	المتـدارك مقيدة المترادف مقيدة // المتـدارك مقيدة المتـدارك مقيدة المتراكب مطلقة المترادف مقيدة المتـدارك مطلقة المترادف مقيدة // //

دجلـــــة مهرها من لهب	//	متفعلن	الرجز	الراء: 13 مرة الميم: 12 مرة القاف: 11مرة الهـاء، النـون: 10 مرات. البـــــاء: 08 مرات. اليـــــاء: 06 مرات. الجـيم، الـدال: 05 مرات. الفـــــاء: 03 مرات. الهمـزة، التـاء، السـين، الـلام: مرتين. الظاء، الشين، الـــواو: مـــرة واحدة.	عامره وافره قاهره فاجره وطـ(ـنيٌ) ثوبـــــ(ك العربيْ) حسيـ(ـــــن الرّجا) العـ(ـراق) العـ(ـراق) الانعـ(ـتاق) العـ(ـراق) العاشـ(ـقين) أسمر فاسقني عم نعم حمـ(ـــــر النّعم)	المتـدارك مقيدة // // المتـواتر مطلقة المتراكب مقيدة المتـدارك مطلقة المترادف مقيدة // // // // المتـواتر مقيدة المتـدارك مطلقة المتـدارك مقيدة //

					كلْ(ـــــــلُ القمم) ليب شـــــــر (ع الظّلَمْ)	// المترادف مقيدة المتدارك مقيدة

من خلال الجدول نلاحظ بأن بعض النماذج حافظت على القافية والروي في جميع القصيدة مع خروجها على نظام الشطرين، كقصيدة "هرب مصيري" للشيخ عبد الله كنون حيث استعمل حرف الروي (الميم) في جميع أبيات القصيدة؛ واستعمل القافية من نوع المترادف مقيّدة في جميع القصيدة، واتجاهه إلى تقييد القافية يظهر سعيه إلى الخروج عن القصيدة العمودية، ولذلك اتجه في قصيدته "الانحناءة" إلى التنويع في حرف الروي والقافية.

وبعض النماذج حافظت على حرف الروي والقافية في كل مقطع كقصيدة "المسلمون قادمون" للشيخ يوسف القرضاوي؛ وقصيدة "لا تعودي" للشيخ أحمد شاكر؛ بحيث نجد توزيع حرف الروي والقافية من مقطع إلى آخر من بداية القصيدة إلى نهايتها.

واتجهت بعض النماذج إلى استعمال القافية المتغيرة بحسب الجملة الشعرية والذي يخضع إلى تواصل الدفقات الشعورية للشاعر، كما نوعوا في حرف الروي من سطر إلى آخر، كمثل قصيدة "حوار" للشيخ أحمد سحنون، و"أغنية الملاح التائه" للشيخ أحمد شاكر، وقصيدة "وكان ملحدا ومات" و"الألم" للشيخ إبراهيم عزت، وقد نجد في بعض هذه النماذج خفوت القافية وحرف الروي كمثل قصيدة "المكتوب الذي لم يكتب"، و"دجلة مهرها من لهب" للشيخ فريد الأنصاري.

نوعت جميع النماذج من حرف الروي، والملاحظ طغيان بعض الأصوات التي استعملت في القصائد كحروف للروي، مثل: صوت النون حيث تكرر في جميع القصائد – من خلال الجدول أعلاه– 260 مرة، وحرف الراء الذي تكرر 132 مرة، والهاء: 89 مرة، والميم: 65 مرة، والتاء: 60 مرة، واللام: 60 مرة؛ ولعل طغيان صوت النون والراء في حروف الروي يعكس الحالة الوجدانية المضطربة عند شعراء الفقهاء المعاصرين؛ فهم بين حالة الحزن والألم والمعاناة جراء الواقع الذي تعيشه الأمة، وبين حالة البوح والصراخ وعلو الصوت لإبداء مواقفهم من القضايا التي تعيشها الأمة العربية والإسلامية ولذلك تراوحت حروف الروي بين الأصوات المجهورة والمهموسة.

لعل الملفت للنظر بأن تكرار هذه الحروف ثابت كذلك عند شعراء القصيدة العمودية – كما بينا سابقا– مما يظهر بأن الحالة الوجدانية لجميع شعراء الفقهاء المعاصرين سواء ممن نظموا في الشعر العمودي أو الشعر الحر تعكس حالة واحدة؛ هي حالة الحزن والألم والمعاناة التي يعيشونها.

على مستوى القافية نلحظ تغيرا واضحا باتجاه شعراء القصيدة الحرة من الفقهاء المعاصرين نحو تقييد القافية، حيث تكررت في جميع النماذج 104 مرات، في حين تكررت القافية المطلقة 53 مرة، كما لاحظنا تغيرا على مستوى نوع القافية حيث تكرر المترادف 59 مرة، يليه المتدارك بـ: 51 مرة؛ والمتواتر: 43 مرة والمتراكب: 04 مرات، وهذا التغير يعكس اتجاه هؤلاء الشعراء نحو البحث عن طرق جديدة للتعبير عن حالتهم الوجدانية والشعورية من خلال تعدد حروف الروي والاتجاه نحو القافية المقيّدة.

لقد شكل هذا المنحى بنية إيقاعية ميزت القصيدة الحرة عند فقهاء الشعراء المعاصرين تناغمت فيها مع البنية الدلالية والحالة الشعورية والوجدانية، وإن اختلف استعمالهم بحسب رؤيتهم الشعرية؛ ففي مقطع من قصيدة "المسلمون" قادمون للشيخ

يوسف القرضاوي نلاحظ اعتماده على ترديد حرف الروي في كل مقطع من مقاطع القصيدة، لنلاحظ هذا المقطع الذي استعمل فيه حرف النون، يقول[1]:

المُسْلِمُونَ قَادِمُونْ

مِنْ حَوْلِ بَيْتِ المَقْدِسِ الصَّامِدِ فِي وَجْهِ بَنِي صُهْيُونْ

مِنْ بِلْدَةِ الخَلَيلْ، مِنْ غَزَّةَ، مِنْ نَابْلُسْ، مِنْ جِنِينْ

حَيْثُ انْتِفَاضَةُ الجُمُوعِ فِي طَرِيقِهَا إِلَى حِطِّينْ!

شِعَارُهَا التَّكْبِيرُ لَا تَهْتِفْ بِاسْمِ (مَاوْ) أَوْ (لِينِينْ)!

قَدْ لَفَظْتَ –لَفْظَ النَّوَاةْ– لُعْبَةَ اليَسَارِ وَاليَمِينْ!

وَلَمْ يَضِعْ سُدًى جِهَادُ الشَّيْخِ عِزُّ الدِّينْ

وَلَا جُهُودُ شَيْخِهَا مُفْتِي الفِدَا مُحَمَّدْ أَمِينْ

قَدِ اسْتَبَانَتِ الطَّرِيقْ، مَا بَقِي إِلَّا صَلَاحُ الدِّينْ!

فالشاعر حافظ في هذا المقطع على نفس حرف الروي (النون)، وهو يعكس حالة الحزن والألم والقهر من الواقع العربي، وترديد حرف الروي منح البنية الإيقاعية نغما يتلاءم مع الحالة الشعورية(بني صهيون، جنين، حطّين، لينين اليمين، عز الدين، محمد أمين، صلاح الدين)؛ فكأن الشاعر يعيش حالة الحنين إلى الماضي من خلال استدعاء بعض الشخصيات التاريخية التي لها دلالاتها الوجدانية الذاتية والجمعية في الوعي العربي والإسلامي؛ فالجموع العربية تهتف باسم الله أكبر، وآمنت بسبيل الجهاد

[1] المسلمون قادمون، مرجع سابق، ص94.

في مجابهة أعدائها؛ فهي تنتظر مجيء صلاح الدين لتلتحم معه في طريق الجهاد والتحرير.

كما جاءت القافية موحدة في جميع المقطع (يون، نين، طين...) وهي من المترادف؛ واستعملها الشاعر مقيّدة في جميع المقطع لتقوية صوت النون والذي يعكس حالة الأنين والحزن حتى كاد معه النفَس أن ينحبس؛ فتقييد القافية شكل نغما موسيقيا تناغم مع الدفقات الشعورية للشاعر.

وفي بعض القصائد يلجأ الشعراء إلى تعديد القافية والروي حتى تكاد مع كثرة هذا الترديد أن يختفي أثرهما من القصيدة؛ فيحاول الشاعر إيجاد إيقاع داخلي في بنية القصيدة يخلق نغما موسيقيا من خلال تكرار بعض الأصوات مثلا والتي ترتبط ارتباطا وثيقا بالدفقات الشعورية تصاعدا وانخفاضا، لنلاحظ هذا المقطع من قصيدة "ألم" للشيخ إبراهيم عزت، يقول[1]:

وَفِي رُغَامِ لَيْلِنَا الضَّرِير

شَامِخٌ فُتِنْ

نَعَمْ أَحِبَّتِي نَعَمْ

وَلَسْتُ أُنْكِرُ الأَلَمْ

وَرَغْمَ أَنَّ وَجْهَهُ الكَئِيب

قَدْ مَرَّ فِي بُيُوتِنَا

وَخَلَّفَ النَّحِيبْ

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص ص129، 130.

وَرَغْمَ أَنَّنِي وَأَنْتَ فِي دِيَارِنَا غَرِيبْ

وَرَغْمَ أَنَّ فَرْحَةَ المُنَى

قَدْ وَدَّعَتْ قُلُوبَنَا

فَلَمْ تَعُدْ تَلُوحُ لِلْبَعِيدِ وَالقَرِيبْ

وَرَغْمَ أَنَّنَا هُنَا نُصَارِعُ الهُمُومْ

فَلَمْ تَزَلْ أَقْدَارُنَا تَقُولْ:

لَا بُدَّ يَا أَحِبَّتِي مِنْ الأَلَمْ

لِيَسْقُطَ الكَسِيحْ

لِيَنْتَهِي تَرَاقُصُ الذَّبِيحْ

لِيَخْتَفِي فِي قَسْوَةِ النِّيرَانْ

مُرْهَفُ الطِّلَاءِ وَالخَبَثْ

لِيَهْتُفَ الجَمِيعْ:

المَوْتُ لِلْعَبَثْ

لِيَسْتَبِدَّ بِالمُرَاوِغِ القَلَقْ

لَيَهْدَأُ الشَّهِيدُ إِنْ صَدُقْ

فَلَمْ تَزَلْ مَزَاهِرُ الحَيَاةِ فِي القُلُوبْ

يَصُونُهَا مِنَ الضَّيَاع

أَنَّ رَبَّهَا كَبِيرْ

وَأَنَّنَا بِرُكْنِهِ الشَّدِيدِ نَسْتَجِيرْ

وَأَنَّنَا بِظِلِّهِ الحَبِيبِ نَحْتَمِي

وَفِي رِيَاضِ وَعْدِهِ الوَفِيِّ نَرْتَمِي

وَإِنَّهُ لَحَقْ

البَيْعُ رَابِحٌ.. وَرَابِحٌ

فالشاعر لم يركز على ترديد حرف روي معين؛ بل تعددت حروف الروي في القصيدة؛ فقد استعمل تسعة حروف (الميم: 06 مرات، الباء: 05 مرات، النون: 05 مرات، الحاء، الراء، القاف: 03 مرات، الثاء والعين: مرتين، اللام: مرة واحدة) والانتقال من حرف إلى حرف خلق نغما داخليا تلاءم مع الحالة الشعورية للشاعر فالانتقال من حرف الراء المجهور إلى حرف النون والميم وهما من حروف اللين يعكس حالة الاضطراب الوجداني عند الشاعر من حالة البوح والصراخ إلى حالة الأنين والألم؛ ومن حالة التحدّي والمواجهة إلى حالة الضعف والقهر، والألفاظ والعبارات متلائمة مع هذه الحالة(الضرير، الألم، الكئيب، النحيب، غريب، الهموم الذبيح، النيران، الخبث، الضياع...)؛ ويقابلها حالة من اليقين والاستعداد للتضحية (ربها كبير، بركنه الشديد نستجير، بظله الحبيب نحتمي، وفي رياض وعده الوفي نحتمي، وإنه لحق، البيع رابح...).

وفي كثير من قصائد الشيخ فريد الأنصاري يختفي حضور الروي والقافية ويعتمد على الإيقاع الداخلي من خلال تكرار الفاصلة الشعرية، كمثل قصيدته "دجلة مهرها من لهب"؛ فقد جاءت الفاصلة عبارة عن وقفات، فالوقفة الأولى عند قوله[1]:

فَهَا أَنَا ذَا أُشْهِدُ النَّخْلَ فِي كُلِّ وَاحَاتِهِ أَنَّ عُرْجُونَ مرَّاكشَ مِنْ لِقَاحِ العِرَاقْ!

فَمَنْ ذَا قَدِيرٌ عَلَى مَنْعِ مِسْكِ الرَّدَى أَنْ يُثِيرَ فُضُولَ الأُنُوفْ

إِذَا هَبَّ عَاصِفُهُ بَيْنَ أَشْجَارِ قَلْبٍ تكسّر أَغْصَانُهُ وَاحِدًا وَاحِدًا؟

أَلِأَنِّي أُحِبْ؛ أُبِيحَ لِمَزْبَرَةِ الرُّومِ فِي وَطَنِي أَنْ تُشَرِّعَ بَيْنَ

جَنَاحَيَّ هَذَا الفِرَاقْ؟

أُحِبُّ العِرَاقْ؟

وَلِلْحُبِّ نَهْيٌ عَلَيْكَ وَأَمْرُ

والوقة الثانية عند قوله[2]:

أَتُجِيزُ الرُّكُونَ لِظِلِّ النِّفَاقْ؟

بِنَاءً عَلَى (سَنَدٍ) مِنْ ذَهَبْ؟

وَتُذْهِنُ! كَيْفَ؟ وَإِنَّكَ تَدْرِي بِأَنَّ ارْتِدَاءَ اللَّهِيبِ احْتِرَاقْ!

وَرِبْقَةُ دِينُكَ يَا صَاحِبِي مِنْ لَهَبْ!

أُحِبُّ العِرَاقْ!

[1] مشاهدات بديع الزمان النورسي، مرجع سابق، ص ص55، 56.

[2] المرجع نفسه، ص ص56، 57.

والوقفة الثالثة عند قوله[1]:

يَا أَيُّهَا العِجْلُ! مُوسَى عَلَى الدَّرْبِ آتٍ

فَأَخْبِرْ عَبيدَك: مِلُّتُنَا مَطَرٌ مِنْ لَظَى!

فَاغْتَسِلْ يَا شِهِيدْ!

وَأَعْلِنْ لِهَوجِ الرِّيَاحْ: بَرِئْتُ إِلَى اللهِ مِنْ مِلَّةِ الإِرْتِزَاقْ!

أُحِبُّ العِرَاقْ!

وِلِلْحُبِّ نَهْيٌ عَلَيْكَ وَأَمْرُ

نلاحظ بأن الإيقاع الداخلي أقامه الشاعر على تكرار الفاصلة الشعرية (أحب العراق)، وهذا التكرار ولّد نغما موسيقيا له دلالاته الوجدانية؛ فوَقْع هذه العبارة هيمن على فكره ووجدانه، والوقوف عند الفاصلة الشعرية يتيح للشاعر استرجاع النفس خاصة مع طول الجمل الشعرية، واستمرار الدفقات الشعورية، كما أنها متناغمة مع الصورة التي رسمها الشاعر من وقفة إلى أخرى.

فالوقفة الأولى ربطها بصورة الواقع العربي وعلو الشعارات الزائفة (فليصرخ العجل ما شاء إن الخوار سيبقى خوارا، غدا سيحرر غاصب قبلتنا القبلتين ويطرد من قدسنا الأجنبيّ، غدا سأحررها وطني ..أنا وطني!)، والحقيقة المرة التي ذكرها هي: (ستحررها وأنت تبول على ثوبك العربي!).

في الوقفة الثانية رسم صورة الذات العربية وبوحها الوجداني بارتباطها بكل شبر من الوطن العربي (وللحب بوح.. وبوح الهوى من زعاق!، فها هي فاس مآذنها

[1] مشاهدات بديع الزمان النورسي، مرجع سابق، ص ص57، 58.

كل فجر تردد عشق العراق!)، ويكشف حالة الحزن والقهر التي يعيشها الإنسان العربي وهو يرى أمته سليبة الكرامة ممتهنة الإرادة من قبل أعدائها.

وفي الوقفة الثالثة رسم صورة النضال والكفاح العربي (فأخبر عبيدك: ملتنا مطر من لظى!، فاغتسل يا شهيد!، وأعلن لهوج الرياح: برئت إلى الله من ملة الإرتزاق!).

لقد استطاع الشاعر من خلال تكرار الفاصلة الشعرية(أحب العراق) من الانتقال بالبينة الإيقاعية من التركيز على القافية والروي كركيزة أساسية إلى الاهتمام بالإيقاع الداخلي القائم على ترديد الفاصلة الشعرية، والتي تلاءمت مع الدفقات الشعورية والحالة الوجدانية، وقللت من الثقل الذي نجم عن طول الجمل الشعرية نظرا لاستمرار التدفق الشعوري، وسمحت له من استرجاع النفس والانتقال بالقصيدة من صورة إلى أخرى.

من خلال ما سقناه من نماذج يظهر تغير التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين بالخروج من القصيدة العمودية إلى قصيدة التفعيلة، والتي حاولوا من خلالها التعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم، والبحث عن طرق تعبيرية جديدة تتناغم ورؤيتهم المعاصرة والتغيرات التي طرأت على واقع أمتهم.

كما خرجوا عن وحدة القافية وحرف الروي؛ فعددوا من استخدام القافية ونوعوا من حروف الروي كل بحسب آرائه التجديدية؛ والملاحظ أن الغالبية حافظوا على القافية والروي في الشعر الحر حتى وإن خرجوا عن نظام الشطرين، ومع ذلك فقد لاحظنا تغيرا كبيرا بالتجاء بعضهم إلى إهمال القافية وحروف الروي في بعض القصائد والبحث عن إيقاعات داخلية تعوض غيابهما كما بينا ذلك في تجربة الشيخ فريد الانصاري مثلا، مما يعد تغيرا في البنية الإيقاعية للقصيدة الحرة في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين.

لا شك أن هذا التغير الذي شهدته تجاربهم الشعرية له تأثيره كذلك على مستوى الإيقاع الداخلي لقصائدهم الشعرية، وهذا ما سنحاول كشفه من خلال البحث في الإيقاع الداخلي.

ثانيا: الإيقاع الداخلي:

بقدر اعتماد النص الشعري في بنيته الإيقاعية على الموسيقى الخارجية والمتمثلة خصوصا في الوزن والقافية؛ فإنه يعتمد كذلك على الإيقاع الداخلي، و"إذا كان الإيقاع الخارجي له ملامحه الواضحة المحدودة في معطيات لغوية، فإن الإيقاع الداخلي لا يعتمد على آليات موصومة بالتحديد، وأدوات بنائية ثابتة تنتجها الأذن أو تقرّها، وإنما تعتمد على ثقافة المتلقي وذوقه وقدرته على التحليل والاستنباط ومهارته في كشف علاقات التركيب والبناء وإنتاج الدلالة"[1]، وهو ما يجعل الإيقاع الداخلي جزءا مهما في تكامل التجربة الشعرية، وكشف جمالياتها الفنية والإبداعية.

فعالم القصيدة "عالم حيوي قائم بذاته له قوانينه الخاصة وخصائصه الذاتيّة التي قد تنطبق عليه دون أن تنطبق على غيره ومن أهم هذه القوانين الخاصّة هو المناخ الموسيقي الذي يهيمن على فضاء القصيدة ويقرر جزءا مهما من مصيرها الإبداعي"[2] من خلال تشاكل الموسيقى الخارجية مع الموسيقى الداخلية وتناغمهما مع التجربة الوجدانية والشعورية للشاعر، والتي تحمل بدورها ايقاعها الصوتي الملائم لها[3].

---

[1] قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، عبد الناصر هلال، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، دط، دت، ص121.

[2] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص149.

[3] ينظر: الإيقاع في شعر الحداثة، محمد علوان سالمان، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2008م، ص28.

وقوام هذا التشاكل الصوتي في القصيدة هو الكلمة، ويقصد بها الكلمة الشاعرية التي تحمل في طياتها مخزونا صوتيا يعكس الرؤية الشعرية والوجدانية للشاعر، وتؤسس لإيقاع داخلي منسجم بين جميع جزئيات التجربة، وبذلك فإن الإيقاع الداخلي "يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمله في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف، وبعد عن التنافر، وتقارب المخارج"[1]؛ فنجاح التجربة مرهون بمدى حسن اختيار الشاعر للكمة التي لها حضورها الإيقاعي الذي يعكس رؤيته الشعرية، ويكشف حالته الوجدانية والشعورية.

لقد حاول الشاعر المعاصر حاول خلق إيقاع داخلي للقصيدة يتناغم مع الرؤية الشعرية المعاصرة سواء ممن حافظ على القصيدة العمودية؛ من خلال التقفية الداخلية، والتصريع والتدوير والتجنيس والتشاكل...، وكذلك ممن اتجه إلى القصيدة الحرة إذا حاولوا "تكثيف الموسيقى الداخلية من جناس وسجع وغيرهما في محاولة لتعويض ما قد يحدث عن فقدان الإيقاع نتيجة عدم الوقفات العروضية وتذويبها داخل السطر الشعري"[2].

هذا الحضور اللافت للإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة حاضر في تجربة الفقهاء المعاصرين؛ فقد حاولوا إثراء نصوصهم الشعرية بالإيقاع الداخلي الذي يضمن لهم التعبير عن رؤيتهم الشعرية ويعبر عن أحاسيسهم الوجدانية، وإن كان كثير من آليات هذا الإيقاع من المتوارث في القصيدة العربية، إلا أننا نلحظ تغيرا في رؤية شعراء القصيدة الحرة للإيقاع الداخلي، ولنبدأ بالإيقاع الداخلي في قصائدهم العمودية.

[1] الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن الوجي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط01، 1979م، ص74.
[2] الإيقاع في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص84.

1- الإيقاع الداخلي في قصائدهم العمودية:

يقوم الإيقاع الداخلي في القصيدة العمودية عند شعراء الفقهاء المعاصرين على كثير من الأشياء، كالتصريع والتقفية الداخلية والتجنيس والتشاكل والتباين والتكرار وغيرها، وسنحاول رصد بعض هذه المظاهر من خلال بعض النماذج الشعرية.

أ- التصريع:

وهو يعد "أحد أشكال التوازي الصوتي المهمة في النص، وذلك لموقعه المتميز في صدر القصيدة، فهو أول شكل من أشكال السبك يراه قارئ النص"[1]، ويهيئه للتناغم مع الإيقاع الذي يقدمه النص الشعري بدءا بالمطلع، ولذلك يعد التصريع من الوسائل الإيقاعية الداخلية التي تكثر في مطلع القصائد[2].

التصريع هو "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[3]، وهو مشهور في الشعر العربي، ويكثر استخدامه عند الشعراء، وقد أشار قدامة بن جعفر إلى ذلك بقوله إن "الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرّعوا أبياتاً أخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره"[4].

تكمن أهمية التصريع كونه من أولى العتبات التي تبنى عليها البنية الإيقاعية الداخلية للقصيدة، وهو أول ما يواجه القارئ من متن القصيدة، ولذلك يلجأ إليه الشاعر

---

[1] المستويات الأسلوبية في شعر بُلَنْد الحيدريّ، إبراهيم جابر علي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2009م، ص682.

[2] ينظر: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، محمد العبد، دار المعارف، القاهرة، ط01، 1988م، ص40.

[3] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص183، وينظر: نقد الشعر، مرجع سابق، ص86، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، مرجع سابق، ص334.

[4] نقد الشعر، مرجع سابق، ص86.

"لتحقيق دفقة دلالية في بداية القصيدة مما يمهد لتقبل الرسالة الشعرية واستقرارها في ذهن المتلقي"[1]، واعتماد الشاعر في بداية نصه الشعري عليه دلالة على الإجادة، قال قدامة بن جعفر: "وإنما يذهب إليه الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر"[2].

إن المتتبع للتجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين في القصيدة العمودية يلحظ هذا الحضور اللافت للتصريع في دواوينهم الشعرية، وإن كان في الغالب هو يشير إلى المنحى المحافظ لهؤلاء الشعراء من خلال التمسك بالموروث الموسيقي للقصيدة العربية، إلا أننا نجد تأثيره الصوتي والإيقاعي الداخلي، وله دلالاته الوجدانية والشعورية في نصهم الشعري.

ففي تجربة الشيخ محمد الخضر حسين نجده يستخدم التصريع في جل القصائد؛ فقد استعمله في ديوانه بنسبة 54.37%، وغالبا ما يكون في البيت الأول من القصيدة؛ لنلاحظ بعض النماذج كما في الجدول:

البيت الشعري	التصريع	موقعه في القصيدة	الصفحة
نَصَبَ البُغَاةُ عَلَى ذُرَاكِ لِوَاءَ** وَكَسَوْا مَرَابِعَكِ الحِسَانِ دِمَاءَ	لواء – دماء	مطلع القصيدة	09
أَيَعُودُ لِلشَّرْقِ الحَمَاسَةُ وَالإِبَاءُ**فَتَعُودُ عِزَّتُهُ وَيَبْتَهِجُ العُلَاءُ	الإباء– العلاء	مطلع القصيدة	13
مَا زِلْتَ تَقْتَنِصُ المُنَى أَسْرَابَا** وَتُدِيرُ	أسرابا– أترابا	مطلع القصيدة	21

[1] المستويات الأسلوبية في شعر بُلَنْد الحيدريّ، مرجع سابق، ص682.

[2] نقد الشعر، مرجع سابق، ص90.

مِنْ خَمْرِ الصَّفَا أَتْرَابَا			
رُدُّوا عَلَى مَجْدِنَا الذِّكْرَ الذِي ذَهَبَا** يَكْفِي مَضَاجِعَنَا نَوْمٌ دَهَى حِقَبَا	ذهبا – حقبا	مطلع القصيدة	40
أَبَا بَكْرٍ نَظَمْتَ وَمَا مَدَحْتَا**فَهَأَنَذَا أُقَرِّظُ مَا نَظَمْتَا	مدحتا – نظمتا	مطلع القصيدة	42
بَسَطَ الهَنَاءُ عَلَى القُلُوبِ جَنَاحَا** فَأَعَادَ مُسَوَدَّ الحَيَاةِ صَبَاحَا	جناحا– صباحا	مطلع القصيدة	56
أَطِيرُ إِلَى زَغَبِ الحَوَاصِلِ إِنَّهَا** خِمَاصٌ وَأَخْشَى أَنْ يَحِينَ اجْتِيَاحَهَا	إنها– اجتياحها	تصريع داخلي	60
شَبِيهَانِ: الهِلَالُ إِذَا تَهَادَى** وَفِكْرٌ بَاتَ يَرْتَادُ السّدَادَا	تهادى– السدادا	مطلع القصيدة	70
رُوَيْدَكَ زِنْ بِالقِسْطِ مَا رَقَمَتْ يَدَيْ** عَلَى وَرَقٍ تَخْبُرْ حَقِيقَةَ مَا عِنْدِي	يدي– عندي	تصريع داخلي	84
يَتَسَامَى بِي إِلَى أُفُقٍ أَرَى** فِي مَعَالِيهِ السُّهَا وَالقَمَرَا	أرى– القمرا	تصريع داخلي	104
مَاذَا أَبَى لَكَ أَنْ تَعِيشَ مُقَدَّسَا** كَمَلَائِكِ السَّبُعِ العُلَا تَقْدِيسَا	مقدّسا– تقديسا	تصريع داخلي	118

فهذه النماذج مثال لاستعمال الشيخ الخضر للتصريع، والملاحظ من خلال الجدول أنه غلب عليه تصريع البيت الأول من القصيدة؛ وحضور التصريع في حشو الأبيات بصورة أقل، وقد أضفى على الأبيات نغما موسيقيا داخليا له دلالاته الوجدانية والشعورية على الإطار العام للقصيدة؛ ففي قصيدة له يكشف عن آهاته وزفراته من مرض ألم به يقول[1]:

أَرَقٌّ وَهَلْ يَبْغِي القَرِيحُ سِوَى السُّبَاتِ وَالقَلْبُ خَفَّاقٌ كَقَادِمَةِ القَطَاةِ

[1] ديوان خواطر الحياة، مرجع سابق، ص50.

لَا تُرْهِقِينِي يَا حَيَاةَ ضَنًى أَمَا يَكْفِي خُطُوبٌ كَالْأَسِنَّةِ فِي اللَّهَاةِ
مَا أَنْتِ مُلْقِيَةٌ بِسَلْمٍ أَقْتَنِي فِي ظِلِّهِ الضَّافِي مَفَاخِرَ رَائِعَاتِ

وقع التصريع بين (السبات) و(القطاة)، وجاء العروض والضرب متطابقان (السبات، /0//0/0 فاعلاتن، القطاة، /0//0/0 فاعلاتن)، وكذا على مستوى القافية نلاحظ تطابقا تاما بين المصراعين(بات/0/0 فاعل، طاة /0/0 فاعل)؛ فقد جاءت القافية مطلقة مردوفة بالألف في كلا المصراعين.

لقد كشف التصريع عن دلالة وجدانية؛ فالشاعر عاش تجربة المرض وعبّر عن معاناته وآلامه؛ فما دلالة الجمع بين السبات وبين طائر القطاة؟، ربما هي حالة اضطراب وجداني بين عجز البدن وحياة القلب؛ فالبدن يريد الراحة من التعب والأرق الذي يعاني منه، والقلب خفاق كجناحي طائر القطاة؛ وصوت التاء يوحي "فعلا بإحساس لمسي مزيج بين الطراوة والليونة"[1]، ولذا تكرر في القصيدة 21 مرة (القطاة، اللهاة، رائعات، الأساة، البغاة...)، والملاحظ بأن حرف الروي تكرر بالتاء المربوطة، ولعل ذلك فيه دلالة إلى شدة المرض الذي يعانيه الشاعر.

ونجده في بعض القصائد يستعمل التصريع الداخلي كمثل قوله[2]:

يَدُ المُحْتَلِّ تُسْعِدُنَا عَلَى أن نَرَوضَ الفِكْرَ بِالسَّهَرِ الدِّرَاكِ
وَنُوقِظَ لِلْعَظَائِمِ رُمْحَ عَمْرٍو إِذَا أَزْرَى بِنَا رُمْحُ السِّمَاكِ
يُثِيرُ بِبَغْيِهِ فِي كُلِّ يَوْمٍ حَفَائِظَ مُضْهَدٍ وَصُرَاخَ شَاكِي
يَقُولُ: أُجِيرُ قَوْمَكَ مِنْ هَلَاكٍ وَرَفْعُ لِوَائِهِ عَيْنُ الهَلَاكِ

[1] خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998م، ص56.
[2] ديوان خواطر الحياة، مرجع سابق، ص169.

وقع التصريع بين كلمتي (هلاك)(الهلاك)، وتطابق عروض البيت وضربه في الوزن (من هلاك /0//0/0 فاعلاتن، الهلاك /0//0/0 فاعلاتن) وقد جاءت القافية موحدة (لاك /0/0، لاك /0/0) فحرف الروي الكاف والقافية مطلقة مردوفة بالألف.

لقد أضفى التصريع من خلال الدلالة الصوتية لحرف الكاف إيقاعا داخليا انسجم مع الحالة الوجدانية والشعورية للشاعر؛ فقد كرره في هذه الأبيات الأربع فقط ثمان مرات، وحرف الكاف "يوحي بشيء من الخشونة والحرارة والقوة والفعالية"[1]، وهو يظهر حالة الغضب ورفض المحتل عند الشاعر، ومع تكراره لصوت الكاف تتوالى حالة الانفعال الوجداني والتدفق الشعوري، والتي بلغت أقصاها حينما كرر لفظة (الهلاك) في عروض البيت الرابع وضربه؛ فقد جعلها من ناحية الحضور الوجداني والانفعالي مقابل للاحتلال؛ فالهلاك يرتبط في شعوره وفكره بالمتحل(ورفع لوائه عين الهلاك).

على هذا المنحى نجد الشيخ زكي الدين إبراهيم يستعمل التصريع سواء في البيت الأول – وهو الغالب عنده – أو التصريع الداخلي؛ كمثل قوله[2]:

كَـــذَبْـــتُ اللهَ تَـــوْبَـــاتِـــي وَوَالَـــيْـــتُ غِـــوَايَـــاتِـــي
وَأَضْـحَـــى نَـقْـضُ عَـهْـدِ اللَّـــ ـــهِ جُـــزْءًا مِـــنْ هِـــوَايَـــاتِـــي
وَلَـــمْ أُصْـبِـــحْ لِـبَـعَـضِ الـعَـفْـــ ـــوِ أَهْـــلًا مِـــنْ إِسَـــاءَاتِـــي
فَـــأَقْـــرَرْتُ بِـذَنْـبِـــي بِـيْـــن أَنَّـــاتِـــي وَآهَـــاتِـــي

وقع التصريع في مطلع القصيدة بين كلمتي (توباتي) و(غواياتي) وقد تطابقا في القافية وحرف الروي؛ فجاءت القافية مطلقة مردوفة بالألف (باتي /0/0 فاعل، ياتي /0/0 فاعل) واستعمل التاء حرفا للروي، وقد كشف التصريع مع تكرار صوت التاء عن حالة وجدانية انسحبت على باقي الأبيات؛ فالتقابل الصوتي والتضاد المعنوي بين

[1] خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص70.

[2] ديوان البقايا، مرجع سابق، ج01، ص46.

كلمتي توباتي وغواياتي خلق نغما إيقاعيا منسجما مع الحالة الوجدانية والشعورية للشاعر؛ فهو يعيش صراعا بين إرادة التوبة وبين شهوات النفس وملذاتها، وهي حالة إنسانية تظهر شكل الصراع الداخلي الذي يعيشه الإنسان وبيان ضعفه وعجزه وتقصيره، وتكرار صوت التاء يوحي بالضعف و"بملمس بين الطراوة والليونة"[1]، والألفاظ الدالة على ذلك مبثوثة في الأبيات (هواياتي، إساءاتي، بذنبي، أناتي، آهاتي...).

ومن استعماله للتصريع الداخلي قوله[2]:

نَـادَيْـتُ يَـا رَبِّ كُـنْ لِـي وَإِنْ ضَـلَلْـتُ الـتَّـحَـرِّي!!
فَـأَنْـتَ يَـا رَبِّ أَدْرَى بِـكُـلِّ سِـرِّي وَجَـهْـرِي
وَأَنْـتَ أَكْـرَمُ مِـنْ أَنْ تَـرْضَـى غَـدًا هَـتْـكَ سِـرِّي
وَلَـيْـسَ يُـغْـنِـيـكَ شُـكْـرِي وَلَـيْـسَ يُـغْـنِـيـكَ كُـفْـرِي

وقع التصريع الداخلي في البيت الواحد والعشرين من القصيدة بين كلمتي (شكري)(كفري)، وقد توافقا في الوزن والقافية وحرف الروي؛ فجاءت القافية مطلقة (شكري 0/0/ فاعل، كفري 0/0/ فاعل) واستعمل الراء حرفا للروي.

إن التقابل الصوتي الذي منحه التصريع بين كلمتي شكري وكفري ومع ترديد صوت الراء خلق نغما موسيقيا كان له تأثيره على الإيقاع الداخلي للأبيات؛ فقد تكرر صوت الراء في هذه الأبيات من القصيدة لوحدها إحدى عشر مرة، وحرف الراء حرف انفجاري شديد يقدم الصور المرئية التي فيها ترجيع وتكرار، ويظهر واقعة التحرك والاضطراب[3]؛ وهو ما يتناسب مع الحالة الوجدانية للشاعر؛ فهو في حالة مناجاة

[1] خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص55.
[2] ديوان البقايا، مرجع سابق، ج01، ص52.
[3] ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها، المرجع نفسه، ص ص84، 86.

ورجاء، وأنين وبكاء، والألفاظ والعبارات الدالة على ذلك كثيرة في القصيدة (تفاقم خطبي، تعاظم وزي، اسودّ قلبي، تعدّيت طوري، تفتت قلبي، أرقتني ذنوبي...).

من خلال هذه النماذج يظهر جليا محافظة شعراء القصيدة العمودية على التصريع خاصة في أول القصائد، وقد كان له أثره في البنية الإيقاعية الداخلية من خلال النغم الموسيقي الذي منحه في أول الأبيات، وتفاعله مع ترديد بعض الأصوات، وبذلك عكس الرؤية الشعرية لكثير منهم، وعبر عن حالاتهم الوجدانية والشعورية.

ب- التقفية الداخلية:

مثلما اهتم شعراء الفقهاء المعاصرين بالتصريع فإنهم كذلك اهتموا بالتقفية الداخلية، وهي أن يلتزم الشاعر بتقفية واحدة في عروض أبيات القصيدة، وإذا كانت مشكلة من مقاطع فيلتزم في كل مقطع بتقفية واحدة، وكثيرا ما نجد ذلك في أناشيدهم، وقد ساهمت التقفية الداخلية في ثراء البنية الإيقاعية الداخلية، وخلقت نغما موسيقيا داخليا ساهم في انسجام القصيدة مع الحالة الوجدانية؛ فمثلا نجد الشيخ مصطفى الغلاييني يستعمل التقفية الداخلية في كثير من قصائده، منها: (أنشودة الفتيان، الراية العربية، يا شباب العرب، يا ديار الشام، فتى العرب، فتاة العرب...)[1].

ففي قصيدته "يا شباب العرب" استعمل فيها التقفية الداخلية المزدوجة من ذلك قوله[2]:

يَا شَبَابَ العُرْبِ هُبُّوا لِلْعُلا وَانْتَضُوا لِلْمَجْدِ مَاضِي الشَّمَمِ
وَارْكَبُوا الهَوْلَ، وَهُزُّوا الأَسَلا وَاكْتُبُوا سِفْرَ المَعَالِي بِالدَّمِ

[1] ينظر: ديوانه، مرجع سابق، الصفحات، 41، 44، 45، 47، 48.

[2] المرجع نفسه، ص45.

أَقْدِمُوا؛ فَالمَجْدُ يَدْعُو، وَالمُنَى تُجْتَنَى بِالفِعْلِ لاَ بِالكَلِمِ
مَنْ يَرُمْهَا خَاضَ أَمْوَاجَ العَنَا والرَّدَى يَنْهَلُّ فَيْضَ الدِّيَمِ

نلاحظ أن القافية في عروض الأبيات جاءت مطلقة مردوفة بالألف، واستعمل اللام حرفا للروي في البيتين الأولين، وفي البيتين الثالث والرابع استعمل حرف النون حرفا للروي.

إن التقفية بامتزاجها مع ترديد صوتي اللام والنون خلقت نغما موسيقيا عكس الرسالة التي يريد الشاعر إيصالها، وكشفت عن حالته الوجدانية والشعورية؛ فهو يدعو شباب أمته للنهوض والثورة على المحتل الذي عاث في الأرض العربية والإسلامية فسادا؛ وقد ذاق الشاعر مرارة ذلك، ولعل ترديد صوت النون مثلا والذي استعمله حرفا للروي في أربعة أبيات يوحي بذلك؛ فصوت النون يحمل معاني الألم كما يحمل معاني الانعتاق، "وهذه الإيحاءات الصوتية في النون مستمدة أصلا من كونها صوتا هيجانيا ينبعث من الصميم للتعبير عفو الفطرة عن الألم العميق"[1]، وهو كذلك يوحي بالانبثاق والخروج من الأشياء والحركة والظهور[2]، وهي كلها معاني تعكس الحالة الشعورية عند الشاعر؛ فهو يعيش بين حالة الألم والمعاناة من واقع أمته الذي يئن تحت وطأة المحتل، وبين حالة الدعوة إلى النهوض والحركة والانعتاق.

ونجد الشيخ الإبراهيمي يكثر من استعمال التقفية الداخلية؛ ففي ديوانه رصدنا اثني عشر قصيدة استعمل فيها التقفية الداخلية، مما يؤكد توجه الشاعر إلى هذا المنحى الإيقاعي الداخلي، وقد أثر ذلك في تشكل الإطار الموسيقي العام لقصائده، وعبّر

[1] خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص160.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ص160، 161.

عن حالة شعورية انسجمت مع تكراره لبعض الأصوات التي جعلها حروفا للروي في عروض الأبيات، من ذلك قصيدة "تساؤل نفس"، يقول[1]:

أَيْنَ – يَا أُخْتُ – الحُسَامَ المُنْتَضَى لِصُرُوفِ الدَّهْرِ فِي اليَوْمِ العَصِيبْ
أَيْنَ – يَا أُخْتُ – الإِمَامَ المُرْتَضَى ذُو البَيَانِ الحُرِّ وَالرَّأْيِ المُصِيبْ
أَيْنَ مَنْ إِنْ أَمْحَلَ الفِكْرَ مَضَى يَرْحَضُ الأَمْحَالَ بِالفِكْرِ الخَصِيبْ

بنى الشاعر القافية الداخلية في هذا المقطع على حرف الضاد، وجاءت القافية مطلقة في الأبيات(منتضى/0//0 فاعلن، مرتضى/0//0 فاعلن، فكر مضى/0///0 مـتْفعلن)، وإطلاق القافية مع ترديد صوت الضاد ساهم في تنمية الإيقاع الداخلي للأبيات، وعكس الحالة الوجدانية للشاعر؛ فهي حالة تساؤل مع النفس ومعاناتها وآلامها، وهي كذلك تعكس القوة والصلابة والشدّة؛ وهو ما يوحي به صوت الضاد؛ فهو في "حالة التفخيم والتشديد يوحي بالصلابة والشدة والدفء كأحاسيس لمسية، وبالفخامة والضخامة والامتلاء كأحاسيس بصرية، وبالضجيج كإحساس سمعي، وبالشهامة والرجولة والنخوة كمشاعر إنسانية"[2]، ولا شك أن مشاعر الشاعر تتلاءم مع هذه الدلالات الصوتية؛ وهو ما نستشفه في تساؤله في المقطع الثاني، يقول[3]:

أَيْنَ – يَا أُخْتُ – هِلَالُ الدَّاجِيَهْ فَارِسُ الحَلبَةِ كَشَّافُ الكُرَبْ
كَانَ نُورًا فِي اللَّيَالِي السَّاجِيَهْ وَيْلُ قَوْمِي إِنْ تَوَارَى أَوْ غَرَبْ
أَيْنَ – يَا أُخْتُ – إِمَامُ النَّاجِيهْ وَأَمِينُ الله عَنْ مَجْدِ العَرَبْ

نلاحظ تطابقا في القافية الداخلية للأبيات؛ فقد جاءت مقيدة على وزن فاعلن: (داجيه/0//0 فاعلن، ساجيه/0//0 فاعلن، ناجيه/0//0 فاعلن) واستعمل الهاء حرفا للروي.

[1] المورد العذب النمير من أشعار العلامة محمد البشير، مرجع سابق، ص74.
[2] خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص155.
[3] المورد العذب النمير من أشعار العلامة محمد البشير، المرجع نفسه، ص74.

إن محافظة الشاعر على الوزن (فاعلن) في عروض الأبيات له دلالاته الشعورية؛ فهو إشارة إلى الحركة والتحدي، ولكنها حركة تصطدم بالواقع وما فيه من معاناة وألم، وتقييده للقافية يوحي بذلك، كما أن ترديده لصوت الهاء الذي "يوحي أول ما يوحي بالاضطرابات النفسية... للتعبير عفويا عن اضطراب نفسي معين قد أصابه أو أن يكون قد اقتبسه عن صوت إنسان كان اعتراه مثل هذا الاضطراب النفسي"، وهو ظاهر في تكراره للاستفهام بأين (كرره في الأبيات تسع مرات)، كما أن هذه الحالة النفسية ظهرت في الحالة الشعورية المضطربة عنده؛ والتي جمعت بين الاستفهام والجواب؛ فعندما تساءل عن الحسام والإمام والفكر والرأي المصيب، وهي كلها إشارات الخلاص من وهن الواقع الذي يعيشه مع شعبه وأمته؛ فكان جوابه بقوله[1]:

جَاءَهُ المَحْتُومُ مِنْ صَرْفِ القَضَا فَقَضَا لَمْ يَرْضَ بِالدُّنْيَا نَصِيبْ

وعندما تساءل عن هلال الداجية وهو فارس الحلبة/ المخلص، وإمام الناجية/ أمين الله عن مجد العرب؛ فكان جوابه بقوله[2]:

حُرِمَتْ مِنْهُ النُّفُوسُ الرَّاجِيَةْ وَتَمَلَّتْ حَظَّهَا مِنْهَا التُّرّبْ

هكذا لو تتبعنا القصيدة لوجدنا هذا الاضطراب الشعوري الذي يعبر عن حالة ألم وقهر نفسي؛ فالشاعر يعيش بين حالة شعورية استدعى فيها الماضي التليد لأمته(الحسام المنتضى، الإمام المرتضى، فارس الحلبة، إمام الناجية، حامي الدين...) الذي يعبر عن حالة الخلاص والانعتاق، والألفاظ الدالة على ذلك كثيرة في الأبيات منها: (كشاف الكرب، مجد العرب، مجير الحق، حواريّ الجلال...) وبين حالة الواقع المرير وما فيه من ضعف وهوان، وهي تعكس حالة الحزن والألم والقهر؛ من العبارات

[1] المورد العذب النمير من أشعار العلامة محمد البشير، المرجع نفسه، ص74.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

الدالة على ذلك قوله: (جاءه المحتوم من صرف القضا، حرمت منه النفوس الراجية أن نجم الدين فيهم قد هوى، الحمى أصبح نهبا للمغير، أصبح رهنا في الرّموس...).

لقد ساهمت التقفية الداخلية في تشكيل إيقاع داخلي منسجم مع ترديد أصوات الروي في عروض الأبيات وهي: (الهاء والضاد واللام والنون والسين)، والتي جمعت بين حروف الهمس والجهر والشدة واللين والرخاوة؛ كما انسجم ذلك مع ترديد الاستفهام، وقد عكس كل ذلك الحالة النفسية والوجدانية عند الشاعر.

وقد نحى كثير من شعراء الفقهاء المعاصرين في قصائدهم العمودية إلى المحافظة على التقفية الداخلية*، مما يعد شكلا ايقاعيا داخليا ثابتا عندهم، وقد ساهم ذلك في ثراء البنية الإيقاعية الداخلية لقصائدهم، وعبرت عن حالتهم الشعورية والوجدانية.

ت- التجنيس:

للتجنيس أهمية كبيرة في تنمية البنية الإيقاعية الداخلية، وقد حفلت القصيدة العربية بهذا المنحى الإيقاعي، وعقد له ابن رشيق بابا في كتابه وعد منه أنواعا كثيرة، قال: "والتجنيس ضروب كثيرة: منها المماثلة، وهي: أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى"[1]، وجعل منه المضارعة والمشاكلة...[2]

وشعراء الفقهاء المعاصرين وظفوا التجنيس في كثير من قصائدهم وساهم في ثراء الإيقاع الداخلي لنصهم الشعري، وانسجم ذلك مع مشاعرهم وأحاسيسهم، لنرصد بعض النماذج كما في الجدول الآتي:

* ينظر مثلا: ديوان القصائد والمدائح النبوية، عثمان بن الشيخ عمر الصومالي، وقفية الأمير غازي للفكر القرآني، مقديشو، الصومال، ط01، 1429هـ، ص23، ديوان خواطر الحياة، مرجع سابق، ص ص97، 338، ديوان البقايا، مرجع سابق، ص ص75، 87.

[1] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص321.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ص325، 326.

الديوان	الشاعر	البيت الشعري	الجناس	نوعه	ص
ديوان خواطر الحياة	محمد الخضر حسين	فَأَحْمَدُ الظَّعْنَ إِنَّ الظَّعْنَ أَظْفَرَنِي بِأَنْمُلٍ تَخْدُمُ الإِسْلَامَ وَالوَطَنَا	الظعن الظعن	جناس تام	221
/	/	وَمَا الشِّعْرُ بِالمُغْنِي فَتِيلًا عَنْ امْرِئٍ يُلَاقِي جَزَاءً وَالجَزَاءُ مَهِينُ	جزاء الجزاء	جناس تام	224
/	/	أَنْسَى وَلَا أَنْسَى إِخَاءَكَ إِذْ رَمَى صَرْفَ اللَّيَالِي بِالنَّوَى أَشْبَاحَا أَسْلُو وَلَا أَسْلُو عُلَاكَ وَلَوْ أَتَتْ لُبْنَانُ تُهْدِي نَرْجَسًا فَيَّاحَا	أنسى أنسى أسلو أسلو	جناس تام جناس تام	57 57
الجوهر المكنون والسر المصون	الحبيب علي بن محمد بن حسين الحبشي	إِنْ دَرَتْ فِي العَيْنِ زَالَ الغَيْنُ مِنْ نَظَرِ التَّعْرِيفِ فِي مُرْتَقَى تَصْحِيحِ شُبُهَاتِي	العين الغين	جناس ناقص	87
/	/	ضَاقَ ذَرْعِي مِنْ بَعْدِهَا وَجَفَاهَا فَعَسَى وَعَسَى لِضِيقِي انْفِرَاجُ	فعسى عسى	جناس تام	95
/		حَنَّتْ وَأَنَّتْ وَلَمَّا أَنْ صَفَتْ وَعَلَتْ طَارَتْ إِلَى نَحْوِهِمْ لَيْلًا وَإِصْبَاحَا	حَنَّتْ أَنَّتْ	جناس ناقص	101
نفحات ولفحات	يوسف القرضاوي	فِي لَيْلَةٍ لَيْلَاءَ مِنْ نُوفَمْبَرٍ فُزِّعْتُ مِنْ نَوْمِي لِصَوْتِ رَنِينِ	لَيْلَةٍ لَيْلَاءَ	جناس ناقص	54
/	/	صَبْرًا أَخِي فِي مِحْنَتِي وَعَقِيدَتِي لَا بُدَّ بَعْدَ الصَّبْرِ مِنْ تَمْكِينِ	مِحْنَتِي عَقِيدَتِي	جناس ناقص	70
/	/	أَلْقَاهُ فِي رَمَضَانَ الخَيْرِ مُبْتَهِجًا فَيُشْبَعُ الرُّوحَ مَعْنَاهُ وَمَبْنَاهُ	مَعْنَاهُ مَبْنَاهُ	جناس ناقص	108
ديوان الشيخ أحمد سحنون	أحمد سحنون	وَيَوْمَ فَقَدْتُ أُمِّي كُنْتَ أُمِّي تُوَاسِينِي وَتُنْسِينِي الجِرَاحَا	أُمِّي أُمِّي تُوَاسيني تُنْسِينِي	جناس تام جناس ناقص	70
/	/	أَيُّ بِشْرٍ عَاوَدَ القَلْبَ الَّذِي	هَمِّ	جناس	103

		عَـاشَ فِـي هَـمٍّ وَغَـمٍّ وَاكْتِئَـابْ	غَـــمٍّ	ناقص	
/	/	هَلْ يَسْتَعِيدُ هَنَاءَهُ وَصَفَـاءَهُ وَيَرَى زَمَـانًـا كَـالرَّبِيعِ خَصِيبَا!	هَنَـاءَهُ صَفَاءَهُ	جناس ناقص	113

فهـذه بعـض النمـاذج التـي تظهـر اعتمـاد شـعراء الفقهـاء المعاصـرين على التجنيس لما لـه من نغم موسيقي يثري البنية الإيقاعية الداخلية للقصيدة، ويأثث التجربة الشعرية، ويكشف عن مشاعر وأحاسيس الشاعر، لنلاحظ مثلا هذه الأبيات للشيخ محمد الحسن الددو الشنقيطي(1963- ...م)*، يقول[1]:

عَـبْـدَ اللهِ عِـشْ قَـرْنًـا حَـمِـيـدَا ... كَـرِيـمًـا مُـكَـرَّمًـا بَـرًّا سَعِـيـدَا
وَكُـنْ كَـأَبِـيـكَ عَـالِـمُ كُـلِّ فَـنٍّ ... وَلِلسُّـنَـنِ الـمُـمَـاتَـةِ مُـسْتَـعِـيـدَا
وَلِـلـنَّـهْـجِ الـقَـوِيـمِ اِلْـزمْ وَصُـنْـهُ ... فَـعَـنْ وَسَـطِ الـمَـحَـجَّـةِ لَـنْ تَـحِـيدَا
وَلِـلْـقُـرْآنِ رَتِّـلْ ذَاكَ دَأْبٌ ... لِـلْأَبَـا كَـانَ دَأْبُـهُـمُ الـتَّـلِـيـدَا
حَـبَـاكَ اللهُ مِـمَّـا قَـدْ حَبَـاهُـمْ ... وَزَادَكَ رِفْـعَـةً وَهُـدًى مَـزِيـدَا
وَكُـنْ لِـلشَّـيْـخِ ظِـلًّا وَاحْـوِ مَـا قَـدْ ... حَـوَى لِـلطَّـالِـبِـيـنَ فَـكُـنْ مُـفِـيـدَا

* ولد في 1963/10/13م ببوتلميت بموريتانيا، تربي في عائلة علمية؛ فحفظ القرآن وتلقى مبادئ العلوم الشرعية على أفراد عائلته، كوالديه وجدته و لزم جده قرابة أربعين عاما؛ فأخذ عنه جل العلوم المحظرية، ثم أخذ على جمع غفير من العلماء في المغرب والمشرق، وله إجازات في شتى العلوم؛ فهو حاصل على شهادة الماجستير بامتياز من جامعة الملك محمد بن سعود بالرياض؛ شغل العديد من الوظائف منها: مدير مركز تكوين العلماء بموريتانيا، عضو مجلس أمناء الاتحاد العالمي لعلماء المسلمين؛ شارك في العديد من الملتقيات والمؤتمرات العلمية، وله عديد المؤلفات منها: مخاطبات القضاة، كتاب فقه الخلاف وغيرها؛ ينظر ترجمته في: موقع الاتحاد العالمي لعلماء المسلمين على شبكة الانترنت،
https://pic.iumsonline.org/uploads/CV/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF%20%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B3%D9%86%20%D8%A8%D9%86%20%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%AF%D9%88%20%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%86%D9%82%D9%8A%D8%B7%D9%8A.pdf، دون تاريخ نشر: تاريخ الرفع: 2025/04/07م، الساعة: 18:40 مساء.

[1] من موقعه على شبكة الإنترنت، https://www.dedewnet.com/index.php/2020-10-04-16-03-40/1256-2022-01-30-11-25-26.html، تاريخ النشر: الأحد 2022/02/30، تاريخ الرفع: 2024/11/29، الساعة: 16:20 مساء

وَسَــارِعْ لِـلْــمَـكَــارِمِ وَالـمَـعَـالِـي وَعِـشْ فِـي ظِـلِّـهِ عَـيْـشًـا رَغِـيـدَا
لِنَصْرِ الحَقِّ فَاسْعَ وَكُنْ شُجَاعَا كَأَهْلِيكَ الكِرَامِ وَمُـتْ شَـهِـيـدَا

يظهر في الأبيات حضور التجنيس في بنية الإيقاع الداخلي للقصيدة؛ فقد استعمله الشاعر في البيت الأول والرابع والخامس والسادس والسابع: (كريما/ مكرما، دأب/ دأبهم، حباك/حباهم، زادك/ مزيدا، احو/ حوى، عش/ عيشا)، والملاحظ أن أغلب الكلمات تشترك في كونها جاءت منصوبة، ومتقاربة من حيث مخارج الحروف، والملاحظ تكرار صوت الألف؛ فهو الطاغي في القصيدة، فقد تكرر في هذه الكلمات تسع مرات، وجعله حرفا للروي؛ كل ذلك شكل نغما موسيقيا مشعا في الأبيات، كشف عن حالة شعورية عاشها الشاعر؛ فهو في موقف التهنئة والترحيب، وإبراز قيمة الممدوح، والألفاظ والعبارات الدالة على ذلك كثيرة منها: (كريما، مكرما، برا، سعيدا، عالم كل فن، زادك رفعة، سارع للمكارم والمعالي...)، وإن كنا نلحظ طغيان الخطاب المباشر واللغة التقريرية في القصيدة ومع ذلك فقد استطاع الشاعر من خلال استعمال التجنيس تنمية الإيقاع الداخلي للأبيات.

واستعمال التجنيس كثير في شعر الشيخ الددو؛ مما ساهم في خلق الإطار الموسيقي لنصه الشعري، وقد كان له تأثيره في بنية الإيقاع الداخلي للأبيات، لنلاحظ ذلك في قصيدته "قريب على بعد أنا منك"[1] كما في الجدول الآتي:

البيت الشعري	الجناس	نوعه
قَرِيبٌ عَلَى بُعْدٍ أَنَا مِنْكِ فِي الأَسْرَى بِدَوِيَّةِ قَفْرٍ بِهَا جِيفُ الحَسْرَى..	الأَسْرَى/ الحَسْرَى	جناس ناقص
يُذَكِّرُنِي حَالِي وَحَالُكِ قَوْلَةً بِفَارِسِ حَمْدَانَ الذِي كَابَدَ الأَسْرَى..	حَالِي/ وَحَالُكِ	جناس تام

[1] من موقعه على شبكة الإنترنت، مرجع سابق، https://www.dedewnet.com/index.php/2020-10-04-15-15-32.html -05-10-2020-1111-40/03-16، تاريخ النشر: 2022/10/05م، تاريخ الرفع: 2024/11/30م، الساعة: 10:00 صباحا.

أَيَضْحَكُ مَأْسُورٍ وَتَبْكِي طَلِيقَةٌ فَصْبرًا فَإِنَّ العُسْرَ يَسْتَصْحِبُ اليُسْرَى..	العُسْرَ/ اليُسْرَى	جناس ناقص
وَفِيمَا مَضَى قَدْ كُنْتِ تَخْشَيْنَ ضَرَّةً.. فَكَانَتْ بِدَارِ الشُّرْطَةِ الضَّرَّةُ العسْرَى..	ضَرَّةً/ الضَّرَّةُ	جناس تام
سَعَادَتُنَا بِالضَّيْمِ فِي ذَاتِ رَبِّنَا.. تَفُوقُ بِأَضْعَافٍ سَعَادَتُنَا الأُخْرَى..	سَعَادَتُنَا/ سَعَادَتُنَا	جناس تام
وَتَسْمَعُ آنَاءَ النَّهَارِ تِلَاوَةً فَتَسْمَعُ تَرْتِيلًا وَتَسْمَعُهَا حَدْرَا..	وَتَسْمَعُ/ فتَسْمَعُ/ وَتَسْمَعُهَا	جناس تام
وَتَسْمَعُ فِي الأَنْحَاءِ مِنْ كُلِّ سُورَةٍ.. وتَسْمَعُهُ سَبْعَةً وَتَسْمَعُهُ عَشْرَا..	وَتَسْمَعُ/ وتَسْمَعُهُ/ وَتَسْمَعُهُ	جناس تام
وَنَصْلِتُهَا بِيضاً قَوَاطِعَ نُورُهَا.. يَرُدُّ عَلَى البَاغِي بَوَاتِرَهُ بُتْر..	بَوَاتِرَهُ/ بُتْر	جناس ناقص
فَكَمْ حُجَّةٍ لِلَّهِ فِيهَا مُبَيِّنَةٍ.. وَكَمْ شُبْهَةٍ لِلنَّاسِ تَدْحَرُهَا دَحْرَا..	تَدْحَرُهَا/ دَحْرَا	جناس ناقص
فَإِنْ سَارَعُوا فِيهِمْ نُسَارِعْ لِجَنَّةٍ وَمَغْفِرَةٍ نَرْجُوهُمَا نَحْنُ فِي الأُخْرَى..	سَارَعُوا/ نُسَارِعْ	جناس ناقص
أُسُودٌ مِنْ أَسَادِ المُهَيْمِنِ تَبْتَغِي مِنَ اللهِ فِي الأُخْرَى المَثُوبَةَ وَالأَجْرَا..	أُسُودٌ/ أَسَادِ	جناس ناقص
وَنَمْنَعُه حَتَّى نَصْرَعَ دُونَهُ.. وَتَنْشُرُ بِالمِنْشَارِ أَجْسَامَنَا نَشْرَا..	بِالمِنْشَارِ/ نَشْرَا	جناس ناقص

لقد ساهم التجنيس في خلق نغم موسيقي متناسق مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة؛ والذي بناه الشاعر على نظام التقابل الصوتي، من ذلك: (يذكرني حالي وحالك قولة/ بفارس حمدان الذي كابد الأسرى، أيضحك مأسور/ تبكي طليقة، فإن العسر/ يستصحب العسرى، ضفادعها في العد/ مثل بعوضها، داحسها في عدوه/ يسبق الغبرا، فإن سارعوا فيهم/ نسارع لجنة...)؛ ولعل المشترك الصوتي في أغلب هذه العبارات

ترديد صوت الألف؛ فقد كرره في القصيدة 129 مرة، وصوت الألف من الأصوات الانفجارية الشديدة يعبّر عن دلالة إضفاء خاصية الامتداد في الزمان والمكان، وهي إشارة إلى التوقف الزماني والمكاني عند الشاعر في سجنه وما يعانيه من ألم ومعاناة ووحشة وبعدٍ عن أحبته؛ فكشف من خلال دلالة التجنيس وتكرار بعض الأصوات عن حالته الوجدانية والشعورية.

ث- التَّشاكُل*:

يعد التشاكل من المصطلحات التي ظهرت في الساحة النقدية المعاصرة "وهو من المصطلحات السيميائية التي شكلت ركيزة الأدبية عند الغرب والعرب"[1]، وذلك لما له من أهمية في كشف خبايا النص الدلالية والرمزية والإيقاعية؛ فهو "إجراء نقدي بوسعه الإحاطة أو الاقتراب من هذه التعالقات الغامضة لما يمتلكه من قدرة على تجميع الرموز المبثوثة على امتداد نسيج النص المتوارية وإعادة تفكيكها"[2]؛ فهو يكشف خبايا التجربة بعلائقها وجزئياتها المتعددة؛ ويؤثر في تنمية الإيقاع الداخلي للنص الشعري.

والتشاكل في السيميائية الغربية انبثق من جذرين يونانيين: أحدهما: (isos) ومعناه: يساوي، والآخر (topos) ومعناه المكان، فقيل (isotopie) وتعني المكان المتساوي، أو تساوي المكان، ثم أطلق المصطلح على علاقة المجاورة والحالية والمشابهة

* يعتبر غريماص(Algirdas Julien Greimas)(1917-1992م) أول من نقل هذا المصطلح من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات كمفهوم إجرائي لتحليل الخطاب، وإن كان غريماص عنى به تشاكل المضمون إلا أنه مهد الطريق لتطور وانفتاح المصطلح على مختلف مكونات الخطاب؛ ينظر: تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص19.

[1] دلالة التشاكل والتباين في شعر محمد الماغوط، كيلاس محمد عزيز، مجلة الجامعة العراقية، العدد60، ج02، ص162.

[2] التشاكل والتباين في لامية العرب، جاب الله أحمد، الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 15- 16 أفريل 2002م، ص94.

والمماثلة سواء على المستوى المرفولوجي أو النحوي أو التركيبي أو الإيقاعي أو المعنوي[1].

وفي المعجم اللغوي العربي يدور التشاكل حول هذه المعاني؛ فقد أشار ابن منظور إلى ذلك بقوله: "الشَّكْلُ، بالفتح: الشِّبْهُ والمِثْلُ، والجمع أَشْكالٌ وشُكُولٌ... والشَّكْلُ المِثْلُ: تقول هذا على شَكْلِ هذا، أي مِثَالُهُ، وفُلانٌ شَكْلُ فُلانٍ، أي مِثْلُهُ في حالاته... والمُشَاكَلَةُ المُوافَقَةُ، والتَّشَاكُلُ مِثْلُهُ[2]؛ فالمشاكلة في اللغة تعني: الموافقة والمماثلة والمشابهة والتشاكل مثله[3]، وفي التنزيل الحكيم: ﴿قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَىٰ شَاكِلَتِهِ﴾[4]: "أي قل للناس يا محمد، كلكم يعمل على طريقته ومذهبه، وقال ابن عباس: على ناحيته، وقال مجاهد على حدته، وقال ابن زيد على دينه"[5].

وعند النقاد العرب نجد محمد مفتاح يعرف التشاكل بأنه: "تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة"[6]، ومعنى ذلك أنه يشمل جميع عناصر بنية القصيدة الإيقاعية والدلالية، وبه ترتبط دلالة النص بمستواه الموسيقي والإيقاعي، وبذلك "يمكن إطلاق لفظة المشاكلة في اللغة العربية على الظاهرة التي يراعى فيها توافق أو تشابه

---

[1] ينظر: التشاكل والتباين في لامية العرب، مرجع سابق، ص ص94، 95.

[2] لسان العرب، مرجع سابق، ص2310.

[3] ينظر: المشاكلة في اللغة العربية (صوتيا وحرفيا)، ماهر خضير هاشم، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد18، العدد03، ص780.

[4] الإسراء: الآية: 84.

[5] الهداية إلى بلوغ النهاية، مرجع سابق، ص4277، وينظر: تفسير القرآن العظيم، أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدّمشقي(701-774هـ)، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1420هـ، 2000م، ص1135.

[6] تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص25.

أو تماثل شيئين، أيا ما كانا صوتين أو لفظين أو لفظا ومعنى أو غير ذلك، فيجري أحدهما مجرى الآخر وإن كانا مختلفين"[1].

وإذا أردنا الحديث عن التشاكل في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين فإن المتتبع لدواوينهم الشعرية يجد استعمالهم له بجميع تشكلاته، وما يعنينا هنا هو التشاكل الصوتي باعتباره أداة إيقاعية ساهمت في تنمية الإطار الموسيقي لنصهم الشعري، ولذلك سنحاول من خلال رصد بعض النماذج إظهار مدى تأثير حضوره في البنية الإيقاعية الداخلية بدءا بالقصيدة العمودية وصولا إلى القصيدة الحرة (سنعرض ذلك أثناء الحديث عن الإيقاع الداخلي في القصيدة الحرة)، لنلاحظ بعض النماذج من خلال الجدول الآتي:

الديوان	الشاعر	البيت الشعري	التشاكل	ص
ديوان خواطر الحياة	محمد الخضر حسين	إِنْ سُولِمُوا كَانُوا المَلَائِكَ سُجَّدَا أَوْ حُورِبُوا كَانُوا اللِّيُوثَ غِضَابَا	سولموا=حوربوا سجّدا=غضابا	22
//	//	قَطَاةٌ غَدَتْ تَطْوِي الفَلَاةَ خَمِيصَةً إِلَى رَوْضَةٍ طَابَتْ وَطَابَ صَبَاحُهَا	طابت= طاب	60
//	//	سَمَّيْتَ يَا هَذَا الشَّبِيبَةَ سَكْرَةً وَالشَّيْبَ صَحْوَا	الشّبيبة=الشّيب سكرة=صحوا	241
ديوان الهلالي	تقي الدين الهلالي	مَنْ شَذَّ عَنْهُمْ بِلَا عِلْمٍ وَلَا أَثَرٍ يَشُذُّ فِي النَّارِ ذَاتِ الهَوْلِ وَاللَّهَبِ	شَذَّ= يَشُذُّ	169
//	//	مَطَاعِينُ فِي الهَيْجَا مَيَامِينُ فِي النَّدَى أَكَارِمُ شُجْعَانٌ مَصَابِيحُ ظُلْمَةِ	مَطَاعِينُ=مَيَامِينُ الهَيْجَا= النَّدَى	191
//	//	فَلَا نَزَعَاتُ الشِّرْكِ تُوهِنُ عَزْمَهُ وَلَا نَفَثَاتِ البُطْلِ تُثْنِيهِ إِنْ وَثَبْ	نزعات=نفثلت الشرك=البُطْلِ	128
ديوان القصائد والمدائح النبوية	عثمان بن الشيخ عمر	فَعَمَّ الصَّلَاحُ وَحَلَّ الهَنَا وَزَالَ الفَسَادُ بِهِ اسْتَتَرَا	فَعَمَّ = حَلَّ الصَلاَحُ=الهَنَا	22

[1] المشاكلة في اللغة العربية (صوتيا وحرفيا)، مرجع سابق، ص780.

			زَالَ= اسْتَـتَـرَا	
//	//	أَيَـادِيـهِ كَـانَـتْ كَـبَـحْـرٍ طَـفَـا وَآيَـاتُـهُ مِـثْـلَ رَمْـلِ الـثَّـرى	أَيادِيـهِ=آيَـاتُـهُ كَبَحْرٍ= الثَّرى	23
//	//	صَـابِـرًا لِـلَّـهِ دَوْمًـا بِـالْأَذَى مُـتَـحَـمِّـلًا لِـعِـبْءِ أَثْـقَـلا	صابِرًا=مُتَحَمِّلًا	25
نفحة القبول	محمد خليل الخطيب النيدي	وَمَا المَوْتُ إِزْهَاقُ النُّفُوسِ وَإِنَّمَا هُوَ الهُونُ يُلْقَى فِي النُّفُوسِ وَيُوضَعُ	المَوْتُ=الهُونُ	15
//	//	إِنِّي أُقَدِّسُ مَنْ يُقَدِّسُنِي وَمَنْ يَرْعَى عُهُودِي دَائِمًا أَرْعَاهُ	أُقَدِّسُ=يُقَدِّسُنِي يَرْعَى= أَرْعَاهُ	40
//	//	إِنْ جَاءَ غَيْرِي بِالصَّلَاحِ وَسِيلَةً فَوَسِيلَتِي مَدْحِي لَكُمْ وَوِدَادِي	وَسِيلَةً=فَوَسِيلَتي مَدْحِي=وَوِدَادِي	326
ديوان الشاطري	عبد الله بن عمر الشاطري	هُمُ السَّادَةُ القَادَاتُ لِلْعِلْمِ وَالهُدَى هُمُ الغَايَةُ القُصْوَى وَأَهْلُ النِّهَايَةِ	السَّادَةُ= الغَايَةُ	23
//	//	مَعَادِنُ أَسْرَارٍ رَوَاسِخُ لِلتُّقَى وَأَطْوَادُ عِلْمٍ بَلْ شُيُوخُ الطَّرِيقَةِ	معَادِنُ=رَوَاسِخُ وَأَطْوَادُ=شُيُوخُ	23
//	//	بِالعَدْلِ يُوصَفُ بِالعُلُومِ مُعَرَّفٌ لِلْخَلْقِ يَنْصَحُ بِالمَوَاعِظِ يَجْهَرُ	يُوصَفُ=مُعَرَّفٌ	46

هذه بعض النماذج التي تُظهر حضور التشاكل في البنية الإيقاعية الداخلية عند شعراء الفقهاء المعاصرين، ولعل الملاحظ هو حضوره بصورة لافتة في غرض المدح؛ ربما لذلك دلالة وجدانية بالتغني بالممدوح وبيان تعلقهم به، وكشف مشاعرهم وأحاسيسهم تجاهه.

لقد كان للتشاكل دورا مهما في تنمية الإطار الموسيقي للأبيات وكشف الحالة الوجدانية لكثير منهم، من ذلك هذه الأبيات للشيخ محمد الخضر؛ يقول[1]:

[1] ديوان خواطر الحياة، مرجع سابق، ص42.

وَلَسْتُ أَقُولُ ذَا دُرٌّ نَضِيدٌ لِأَنَّكَ مَا الْتَقَطْتَ وَلَا نَضَدْتَا
وَلَسْتُ أَقُولُ ذَا زَهْرٌ أَنِيقٌ لِأَنَّكَ مَا غَرَسْتَ وَلَا قَطَفْتَا
وَلَسْتُ أَقُولُ رَاحٍ فِي زُجَاجٍ لِأَنَّكَ مَا عَصَرْتَ وَلَا سَبَكْتَا

وقع التشاكل في الكلمات (ما التقطت = ما نضدتا) (ما غرست = ولا قطفتا) (ماعصرت = سبكتا)، وقد شكل نغما موسيقيا من خلال ترديد صوت التاء في الأبيات الثلاثة المتوالية، وجاءت التقفية متطابقة في جميع الكلمات (قطتا /0/0 فاعل، ضدتا /0/0 فاعل، رستا /0/0 فاعل، طفتا /0/0 فاعل، صرتا /0/0 فاعل، بكتا /0/0 فاعل) كما يظهر التقابل بين الضمات والفتحات (ولستُ أقولُ= لأنكَ ما التقطتَ، ولستُ أقولُ= لأنكَ ما غرستَ، ولستُ أقولُ= لأنكَ ما عصرتَ) فقد تكررت في هذه المقاطع الضمة: 06 مرات، وكذا الفتحة 06 مرات؛ ولعل ذلك يوحي إلى حالة الثبات التي يريد إبرازها الشاعر؛ فهي كالأساس الذي ينطلق منه لإبراز صفات الممدوح، والتي هي صفات متأصلة وثابتة فيه وليست متغيرة.

لقد أدى التشاكل وظيفة صوتية ودلالية؛ فالشاعر أقام هذه الأبيات الثلاثة على التقابل الصوتي بين الشطرين (درّ نضيد = ما التقطت ولا نضدتا، زهر أنيق = ما غرست ولا قطفتا، راح في زجاج = ما عصرت ولا سبكتا) وهذا التقابل الصوتي يوحي بدلالة شعورية عند الشاعر؛ فهو يظهر مدى تعلقه وإعجابه بممدوحه فراح يتغنى به ويعدد صفات المدح والثناء عليه، مما خلق نغما موسيقيا داخليا ساهم التشاكل في ظهوره وتشكّله ضمن بنية الإيقاع الداخلي، وتعميق دلالاته الصوتية والوجدانية.

وفي أبيات للشيخ القرضاوي تظهر استعماله للتشاكل ومدى مساهمته في تكثيف الجانب الصوتي للقصيدة؛ فاستطاع بذلك إيصال فكرته والتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، يقول[1]:

مَنْ يُرْشِدُونَ بِحَالِهِمْ قَبْلَ الأَقَاوِيلِ الفِصَاحْ
مَنْ صَمْتُهُمْ فِكْرٌ، وَذِكْرٌ نُطْقُهُمْ وَفِعَالُهُمْ شُكْرٌ، وَمَجْلِسُهُمْ رَبَاحْ
وَغِرَاسُهُمْ بِالحَقِّ مَوْ صُولٌ؛ فَلَا يَمْحُوهُ مَاحْ

وقع التشاكل بين المقاطع: (صَمْتُهُمْ فِكْرٌ = ذِكْرٌ نُطْقُهُمْ)، (فِعَالُهُمْ شُكْرٌ = مَجْلِسُهُمْ رَبَاحْ)؛ وملاحظ التقابل بين الضمات (فكرٌ، ذكرٌ، شكرٌ)، وكذا السكون (صَمْتُهُمْ، نُطْقُهُمْ، فِعَالُهُمْ، مَجْلِسُهُمْ)؛ كما تقارب المستوى العروضي لأغلب الكلمات المتقابلة (فكرٌ/0/0 فاعل، ذكرٌ/0/0 فاعل، شكرٌ/0/0 فاعل) (صَمْتُهُمْ/0//0 فاعلن نُطْقُهُمْ/0//0 فاعلن، فِعَالُهُمْ//0//0 مفاعلن مَجْلِسُهُمْ/0///0 فاعلتن)؛ والملاحظ هذا التقابل الصوتي بين الفتح والسكون؛ فإذا كان الفتح يشير إلى الانفتاح والسكون يدل على اللاحركة؛ فإن الشاعر قد رمز بالفتحات إلى صناعة الجيل الذي يقود الانفتاح والانفراج للأمة؛ وذكر خصالهم بأن نفعهم مستمر دائم؛ في حركاتهم وسكناتهم، ولذلك كرر ضمير الجمع (هم) خمس مرات، ولكنه استعمله بصيغة الماضي في إحالة إلى ماضي الأمة، واستحضار لرمزية السلف الصالح الذين يرشدون بحالهم قبل مقالهم فهم من يمثلون حالة الحركة والانفتاح، ورمز بالسكون إلى واقع الأمة وهي جاثمة لم تستنهض قواها ولم تجابه أعدائها؛ فهو واقع يمثل حالة السكون واللاحركة.

لقد شكل ترديد هذه المقاطع المتشاكلة إيقاعا داخليا كان له أثره الواضح في الأبيات، وقد تناغم – إلى حد كبير – مع الحالة الوجدانية والشعورية للشاعر؛ فهو

[1] نفحات ولفحات، مرجع سابق، ص104.

ينشد أمته صناعة الرجل الصالح الذي يخلصها من واقها المرير، وفي ظل هذا الواقع لم يجد إلا الرجوع إلى الماضين وذكر محاسنهم وخصالهم لعل أبناء الأمة يقتدون بهم.

من خلال ما سقناه من نماذج يظهر جليا استعمال شعراء الفقهاء المعاصرين للتشاكل في تجربتهم الشعرية بمختلف مظاهرة، وكان حضوره ثابتا في بنية الإيقاع الداخلي لنصوصهم الشعرية، وقد ساهم في كشف حالاتهم الوجدانية والشعورية، وايصال رؤيتهم وأفكارهم إلى المتلقين.

ج- التَّبــايُـن:

إذا كان التشاكل يعني المماثلة والمشابهة والموافقة...،"ويمثل المطابقة الصوتية أو المعنوية في أسمى تجلّياتها؛ فإن التباين على عكس التشاكل، فإنه يمثل التباعد والاختلاف"[1]، وإن كانا لا ينفصلان من حيث كونهما أداة إجرائية لتحليل النص، والضامن لانسجام أجزائه وارتباط أقواله وإبعاد ما يكتنفه من غموض إذا كان يحتمل قراءات متعددة[2].

يرد التباين في اللغة بمعنى المُفَارَقَةُ والانْفِصَالُ، قال ابن منظور: "والمُبَايَنَةُ: المُفَارَقَةُ، وتَبَايَنَ القَوْمُ تَهَاجَرُوا... وهو من البَيْنِ البُعْدُ والفِرَاقُ. وفي الحديث في صفته صلى الله عليه وسلم: لَيْسَ بِالطَّوِيلِ البَائِنِ، أيْ المُفْرِطِ طُولًا الذي بَعُدَ عَنْ قَدِّ الرِّجَالِ الطِّوَالِ، وبَانَ الشَّيْءُ بَيْنًا وَبُيُونًا... وتَبَايَنَ الرَّجُلَانِ: بَانَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا عَنْ صَاحِبِهِ وكذلك في الشَّرِكَةِ إذَا انْفَصَلَا."[3]

---

[1] الإيقاع الموسيقي في الشعر الثوري، مفدي زكريا أنموذجا، أحمد بزيو، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة الحاج لخضر، باتنة 01، الجزائر، 2016-1017م، ص104.

[2] ينظر: تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص21.

[3] لسان العرب، مرجع سابق، ص404.

وعند النقاد العرب المعاصرين نجد محمد مفتاح يقول بأن "هذا المفهوم هو أحد المكونات الأساسية لكل ظاهرة إنسانية، ومنها اللغوية، وقد يكون مختفيا لا يرى إلا من وراء حجاب، وقد يكون واضحا كل الوضوح حينما يكون هناك صراع وتوتر بين طرفين أو أطراف متعددة، ولكن لا يخلو منه أي وجود إنساني"[1]، ومعنى ذلك أن التباين في النص الشعري يقوم على التقابل والتضاد والصراع ويختلف ظهوره وخفاءه من نص إلى آخر حسب طريقة تركيبه في النص، ويتجلى ذلك بحسب محمد مفتاح في: الخبر والإنشاء، والجملة الإسمية والجملة الفعلية، الخطاب والغيبة، والاثبات والنفي، والنهي والأمر، والشيء ومقابله[2].

إذا كان التباين هو أحد افرازات علم البديع من حيث كونه أداة إجرائية تساهم في كشف الجوانب اللغوية للنص الشعري؛ فإنه كذلك له جوانب صوتية مهمه ساهمت في البنية الإيقاعية الداخلية للنص الشعري، ولذلك سنحاول رصد حضور التباين في الإيقاع الداخلي للتجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين ممن نظموا القصيدة العمودية، ومدى مساهمته في تنمية الموسيقى الداخلية وكشف الحالة الوجدانية والشعورية لهم؛ لنلحظ بعض النماذج من خلال الجدول الآتي:

الديوان	الشاعر	البيت الشعري	التباين	ص
ديوان شعر الحياة الأولى	محمد الغزالي	تَفَجَّرَ سَلْسَبِيلُ الخَمْرِ رِيًّا لِضَمْآنٍ سَدِيٍّ مَا تَحَسَّى	رِيًّا# ضَمْآنٍ	89
//	//	وَالجَدِيدُ النَّضِيرُ بَعْدَ البَلَى الهَـ ـشِّ مَعَانٌ لِلْهَدْمِ أَوْ لِلْبِنَايَهْ	لِلْهَدْمِ# لِلبنايَهْ	95
//	//	أَمْسُ الدَّفِينِ مُغَيَّبٌ لَا يُرْتجَى مِثْلُ الغَدَاةِ تَحُفْ سِتْرَ مُغَيَّبِ	أَمْسُ# الغَدَاةِ	103

[1] تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص71.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

ديـوان قـوس قزح	مصـــــطفى الزرقا	كُلَّمَـا أَوْشَـكَ يَطْفُـو غَـرِقَـا مِـنْـهُ فِـي مَـوْجٍ خِـضَـمٍّ لَـجِـبِ	يَطْفُو# غَرِقَا	23
//	//	حَنَانُكِ كَانَ إِنْعَاشًا لِـرُوحِـي وَمِنْ كُرَبِ الهُمُومِ هُوَ الشِّفَاءُ	الهُمُـــــومِ# الشِّفَاءُ	27
//	//	عَلَى جَانِبَيْنَا مِن يَمِينٍ وَيُسْرَةٍ سَحِيقَاتُ وُدْيَانٍ، وَشُمٌّ شَوَاهِقُ	يَمِينٍ# يُسْرَةٍ	31
لوحات شعرية	عبد الله كنون	وَفِي طَلَبِي لِلْمَجْدِ ذُقْتُ مَنِيَّتِي وَمَا زِلْتُ أَسْتَحْلِي لِأَجْلِهِ المُرَّا	أَسْـتَـحْـلِـــي# الـــمُـــرَّا	21
//	//	فَتَنْقَطِـعُ الأَمَـانِـي مِـنْـهُ حِـينـاً وَيُسْلِـمُـهُ المُـبَـعَّـدُ وَالقَـرِيـبْ	الـمُـبـعَّـــدُ# الـقَـرِيـبْ	24
//	//	فَقُلْتُ أَضَحِكًا فِي شَقَاءٍ وَمِحْنَةٍ فَقَالَتْ وَهَلْ أَغْذُوهُمَـا بِـبُكَـاءْ	أَضَـحِـكًـــا# بِـبُـكَـاءْ	84
ديـوان الشـيخ أحمد سحنون ج01	أحمد سحنون	إِذْ نَحْنُ كُنَّا دُعَاةً لِلْهُدَى وَإِلَى مَـا يَسْتَقِيـمُ بِـهِ شِيبٌ وَشُبَّـانُ	شِيبٌ# شُبّانُ	12
//	//	مَرِضْنَا وَعُوفِينَا وَعُدْنَا كَمَا كُنَّا فَيَا رَبِّ مِمَّا قَدْ أَتَحْتَ لَنَا زِدْنَا	مَرِضْنَـــــا# عُوفِينَا	352
// ج02	//	قَدْ ثَارَ ثَوْرَتَـهُ لِيحَطِّمَ قَيْدَهُ! أَيَعِيشُ رَهْنَ القَيْدِ وَالأَغْلَالِ؟!	لِيحَطّمَ# قَيْدَهُ	115
ديـوان اليقايـا ج02	زكـــي الـــدين إبراهيم	فَـإِنْ أَكُ بِيْنَكُمْ مَيْتـاً مُسَجَّـى فَعِنْدَ اللهِ حَـيٌّ مَـا انْطَـوَيْـتُ	مَيْتاً# حَـيٌّ	33
//	//	سَوَاءٌ أَأَظْـلَـمَ دَهْـرِي إِلَـى بَـقِيَّـةِ عُـمْـرِي أَوْ أَنْ أَضَـا	أَظْـلَـــــمَ# أَضَـا	52
// ج01	//	ربِّ إِنِّـــي مُـبْـتَـلًـــى بِـالـنَّـاسِ دَفْـعـــاً وَاجْـتِـذَابَـا	دَفْـعـــــاً# اجْـتِـذَابَا	39

فهذه بعض النماذج التي تكشف حضور التباين في بنية الإيقاع الداخلي في القصيدة العمودية عند شعراء الفقهاء المعاصرين، وقد كان له تأثيره على الإطار الموسيقي العام لتجربتهم الشعرية، ولا شك أن لذلك دلالاته الشعورية والوجدانية التي تتلاءم مع المواقف والتجارب التي عاشوها؛ ففي التجربة الشعرية للشيخ القرضاوي مثلا نلحظ حضور التباين في كثير من قصائده؛ وقد استطاع أن ينمي به الإيقاع الداخلي؛ لنلاحظ ذلك في قصيدته "عجبت"[1] من خلال الجدول الآتي:

البيت الشعري	التباين	ترتيبه في القصيدة
يُعَادِي اللَهَ! لَا يَرجُو رِضَاهُ وَلَا يَخْشَى غَدًا فِيهِ سَيُجْزَى	يُعَادِي # رِضَاهُ	02
إِذَا ذُكِرَ الضَّلَالُ اهْتَزَّ بِشْرًا وَإِنْ ذُكِرَ الهُدَى تَرَاهُ اشْمَأَزَّا	الضَّلَالُ # الهُدَى بِشْرًا # اشْمَأَزَّا	04
وَهَلْ تَحْمِي حَيَاتَكَ مِنْ غَرِيمٍ يُسَمَّى المَوْتُ أَوْ عَنْهُ تُعْزَى	حَيَاتَكَ # المَوْتُ	12
يُغَيِّرُ طَعْمَهُ مَعَ كُلِّ قَوْمٍ بِمَا يَهْوُونَهُ حُلْوًا وَمَزَّا	حُلْوًا # مَزَّا	17
إِذَا لَقِيَ الضِّعَافَ تَرَاهُ ذِئْبًا وَإِنْ يَلْقَ الطُّغَاةَ تَجِدْهُ عَنْزَا	الضِّعَافَ # الطُّغَاةَ ذِئْبًا # عَنْزَا	20
عَجِبْتُ لِجَاحِدٍ تُسْدِي إِلَيْهِ جَمِيلَكَ، وَهْوَ لَا يَأْلُوكَ وَخْزَا	جَمِيلَكَ # وَخْزَا	22
إِذَا غَدَّيْتَهُ بِرًّا وَلُطْفًا أَتَاكَ عَشَاؤُهُ هَمْزًا وَلَمْزَا	غَدَّيْتَهُ # عَشَاؤُهُ بِرًّا وَلُطْفًا # هَمْزًا وَلَمْزَا	24
تَنَكَّرَ لِلْعُهُودِ وَمَا رَعَاهَا وَلَمْ يَذْكُرْ بِهَا مِلْحًا وَخُبْزَا	تَنَكَّرَ # رَعَاهَا	25

[1] المسلمون قادمون، مرجع سابق، ص27.

فَيَا لِلَّهِ كَمْ لِلْخَيْرِ تُعْطِي وَيَا لِلْهَوْلِ كَمْ لِلشَّرِّ تُجْزَى!	لِلْخَيْرِ # لِلشَّرِّ	**27**
فَلَيْسَ بِعَيْشِهِ أَحَدٌ يُهَنَّا وَلَيْسَ بِمَوْتِهِ أَحُدٌ يُعَزَّى	يُهَنَّا # يُعَزَّى	**35**
ضَلَلْتَ إِذَا مَشَيْتَ بِلَا سَنَاهُ وَذُلٌّ فَتَى بِغَيْرِ اللَّهِ عَزَّا	ذُلٌّ # عَزَّا	**37**
بِغَيْرِ الدِّينِ يَغْدُو العَيْشُ لَفْظًا بِلَا مَعْنًى وَيُمْسِي المَوْتُ لُغْزَا	العَيْشُ # المَوْتُ يَغْدُو # يُمْسِي	**43**
فَكَمْ وَزَعَ البَرِيَّةَ عَنْ شُرُورٍ وَكَمْ حَفَزَ الوَرَى لِلْخَيْرِ حَفْزَا	شُرُورٍ # لِلْخَيْرِ	**44**
وَكَمْ فِي اليُسْرِ كَانَ لِجَامَ ضَبْطٍ وَكَمْ فِي العُسْرِ كَان حِمًى وَحِرْزَا	اليُسْرِ # العُسْرِ	**45**
غَزَوْنَا بِاسْمِهِ فُرْسًا وَرُومَا فَأَصْبَحْنَا بِعُقْرِ الدَّارِ نُغْزَى	غَزَوْنَا # نُغْزَى	**47**
وَقَدْ كَانَ الصَّحَابَةُ أَهْلَ دُنْيَا وَآخِرَةٍ وَعُبَّادًا وَغُزَّى	دُنْيَا # آخِرَةٍ	**51**

نلحظ من خلال الجدول بأن الشاعر بنى إيقاع القصيدة على التباين فقد شكل نسبة 32.70% من عدد أبيات القصيدة؛ فاستعمله في 17 بيتا من أصل 53 بيتٍ ويظهر هذا التقابل الصوتي في الجمع بين المتناقضات؛ فقد خلق نغما موسيقيا كان له تأثيره على الموسيقى الداخلية للقصيدة؛ وقد ظهر كذلك في التقابل بين الفتح والضم والكسر؛ ففي الفتح مثل: (حلوًا/ مرًّا، يهنّا/ يعزّى...) والضم كمثل: (العَيْشُ/ المَوْتُ، غدّيتهُ/ عشاؤُهُ...)، والكسر: (للخيرِ/ للشرِّ اليسرِ/ العسرِ...)، ولعله أراد أن يصور حالة الاضطراب والصراع الإنساني بين الخير والشر وبين الهداية والضلال، والحياة والموت، وبين الطغاة والضعاف...، وهذه المتناقضات سمحت للشاعر من إيصال فكرته

للمتلقي؛ والتعبير عن أحاسيسه ومشاعره، ولعل في تعجب الشاعر من غفلة الإنسان عن حقيقة هذا الصراع وحالة الاضطراب والتقلب التي يعيشها، وربْط ذلك ببعض الثنائيات الضدية (الله# الشيطان، الطغاة# الضعاف، الذئب# المعز، الذلّ# العز...) تعكس حالة نفسية ووجدانية عاشها؛ ولذلك دلالاتها الرمزية؛ فالمعاناة والذل والهوان... يمثلها الشيطان والطغاة؛ والعز والخير والانعتاق... طريقه اتباع المولى سبحانه وتعالى.

من خلال ما سقناه من نماذج يظهر جليا بأن البنية الإيقاعية للقصيدة العمودية عند شعراء الفقهاء المعاصرين حفلت بعدة تشكلات إيقاعية كالتصريع والتقفية الداخلية والتجنيس والتشاكل والتباين وغيرها، وقد ساهم ذلك في تنمية الإطار الموسيقي لنصوصهم الشعرية، ومن ثم فقد كشف الإيقاع الداخلي عن جوانب مهمة من تجاربهم الشعرية، وحالاتهم الشعورية والوجدانية.

مثلما كان للإيقاع الداخلي دورا مهما في القصيدة العمودية؛ فإن دوره يظهر أكثر في قصيدة التفعيلة؛ فقد يصل بعضها إلى استبدال الوزن والقافية بالإيقاع الداخلي، ولذلك سنحاول رصد البنية الإيقاعية الداخلية لقصيدة التفعيلة عند شعراء الفقهاء المعاصرين.

2- الإيقاع الداخلي في قصائدهم الحرّة:

للإيقاع الداخلي أهمية كبيرة في القصيدة الحرة، وذلك لأن حركة الإيقاع فيها انتقلت من التركيز على الوزن والقافية إلى البحث عن تقنيات جديدة في داخل النص الشعري تخلق النغم الموسيقي وتتفاعل مع باقي عناصر التجربة الأخرى؛ الدلالية والوجدانية واللغوية...

لقد تناغم شعراء الفقهاء المعاصرين ممن نظموا القصيدة الحرة مع هذه المتطلبات الجديدة إلى حد كبير، والمتتبع لدواوينهم الشعرية يجد اهتمامهم ببنية الإيقاع

الداخلي لنصوصهم الشعرية، كالتكرار والتصريع والتشاكل والتباين... وغيرها، وسنحاول رصد بعضها ومدى مساهمتها في البنية الإيقاعية الداخلية وتناغمها مع البنية الدلالية واللغوية والشعورية.

أ- تكرار الأصوات*:

لعل من أهم ما ميز بنية الإيقاع في القصيدة المعاصرة اعتماده في تشكيله الموسيقي الداخلي على ظاهرة التكرار الصوتي، ونعني به "التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساو، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال هذه الوحدة"[1]، وهذا الترديد الصوتي ينمي الإيقاع ويبرز جمالية التجربة وتكاملها الفني والدلالي، وذلك لأنه من اللوازم الجمالية التي الشاعر المعاصر عليها خصوصا على مستوى الإيقاع والصوت وذلك رغبة في إثرا الجوانب الموسيقية لنصه الشعري[2].

هذه الظاهرة لها حضورها اللافت أيضا في تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين ممن نظموا القصيدة الحرة، والمتتبع لدواوينهم الشعرية يجد هذا الأثر الإيقاعي للتكرار في البنية الداخلية للقصيدة الحرة عندهم، سنرصد ذلك من خلال بعض النماذج الشعرية، لنلاحظ هذا المقطع من قصيدة "صغيرتي" للشيخ إبراهيم عزت، يقول[3]:

---

* تطرقنا إلى ظاهرة التكرار بشكل مستفيض في حديثنا عن التجربة اللغوية عند شعراء الفقهاء المعاصرين، وإن كان من ناحية الثراء اللغوي دون الغوص في الجوانب الصوتية والإيقاعية، وهو ما سنركز عليه في هذا العنصر، ينظر: ص309 وما بعدها.

[1] تحليل النص الشعري، مرجع سابق، ص ص70، 71.

[2] ينظر: جماليات القصيدة المعاصرة، طه ودادي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط01، 2000م، ص116.

[3] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص111.

لَا تَعْجَبِي صَغِيرَتِي
إِذَا رَأَيْتِ دَمْعَتِي
فَلَسْتُ فَارِسًا تَعَوَّدَ الخَطَرْ
وَلَسْتُ مَالِكًا ذِرَاعَ مَارِدٍ
تُفَتِّتُ الحَجَرْ
وَلَسْتُ عَالِمًا بِالغَيْبِ
كَيْ أُدَافِعَ الشُّرُورَ بِالْحَذَرْ
أَنَا صَغِيرَتِي بَشَرْ
وَدَمْعَتِي قَرِيبَةٌ مِنَ الأَسَى
يُذِيبُنِي الأَلَمْ
يُصِيبُنِي الجُنُونُ حَيْثُ يَصْنَعُ العَدَمْ
تُشِلُّ نَظْرَتِي
إِذَا رَمَتْهَا نَظْرَةُ الخِدَاعِ بِالنِّقَمْ
يُصِيبُنِي الضَّنَى
وَالعَجْزُ.. وَالسَّأَمْ

يظهر في هذا المقطع تكرار بعض الأصوات، كصوت الياء والتاء والراء ...، لنلاحظ تكرار بعض هذه الحروف في القصيدة من خلال الجدول الآتي:

الصوت	المقطع 01	المقطع02	المقطع 03	المقطع 04	المجموع
الياء	22	33	31	06	92
التاء	17	29	23	08	77
الراء	12	20	11	02	45
الميم	10	01	05	02	18
السين	05	04	05	/	14

طغى على القصيدة صوت الياء، وقد جاء متناغما مع الحالة الشعورية للشاعر؛ فهي نفثات من المعاناة والألم والحسرة لما ذاقه من مرارة السجن وفراق الأحبة

والياء "تعطينا صورة الحفرة العميقة والوادي السحيق...، لتشف الياء في هذه الحالة عما في صميم الإنسان"[1]؛ وصوت الشاعر في السجن يشبه صوت القابع في حفرة عميقة؛ فعبر عن هذ الموقف الوجداني، وما فيه من مشاعر وأحاسيس.

لو لاحظنا تكرار صوت التاء الذي احتل المترتبة الثانية لوجدناه يعبر عن هذه الحالة الوجدانية؛ فهو من حروف الهمس التي تعبر عن حالة الضعف والرّقّة، وصوت الشاعر وهو في السجن يعاني من الضعف والعجز، والألفاظ والعبارات الدالة على ذلك كثيرة في القصيدة (دمعتي، لست فارسا تعود الخطر، أنا صغيرتي بشر، دمعتي قريبة من الأسى، يذيبني الألم، العجز والسأم...).

لقد ساهم تكرار الأصوات في خلق نغم موسيقي كان له تأثيره على بنية الإيقاع الداخلي، وساهم في كشف الحالة الوجدانية والشعورية للشاعر.

وفي تجربة الشيخ فريد الأنصاري يظهر أثر تكرار الأصوات على موسيقى الإيقاع الداخلي في كثير من قصائده الحرة؛ من ذلك مثلا قصيدته "البحث عن فرس استنبول"، يقول[2]:

هَلْ غَادَرَ الغَدِيرُ نَبْضَ صَخْرِهِ؟
أَمْ هَلْ جَفَاهُ غَاضِبًا سَنَاءُ بَرْقِهِ؟
فَأَيْنَهَا تِلْكَ الَّتِي كَانَتْ هُنَا
مَا بَيْنَ مَاءِهِ وَعِطْرِهِ؟
تَشْرَبُ مِنْ أَشِعَّةِ النَّدَى..
وَتَلْثِمُ الثَّمَرْ..!
أَلَيْسَ هَهُنَا رَأَيْتُهَا تَسْكُنُ فِي مَعَابِرِ الشَّجَرْ؟

[1] خصائص الحروف العربية، مرجع سابق، ص99.

[2] مشاهدات بديع الزمان النورسي، مرجع سابق، ص30.

وَذَاتَ غَفْوَةٍ.. تَبَدَّدَتْ أَطْيَافُهَا خَلْفَ الرُّبَى..
كَأَنَّمَا امْتَطَتْ شُعَاعَ الشَّمْسِ ثُمَّ غَرَبَتْ
فَأَصْبَحَتْ أَفْئِدَةُ الأَشْجَارِ فَارِغَهْ!
وَأَرْسَلَ الغَدِيرُ بَيْنَهَا أُغْرُودَةَ الْحَزَنْ!
قِيلَ لِي: مَرَّتْ بِهَا الخُيُولُ عِنْدَ بَابَةِ السُّرَى
وَرَكَضَتْ يَسْكُنُهَا الصَّهِيلْ!

نلحظ في القصيدة تكرار بعض الحروف كاللام والياء والراء والهاء...، لنرصد بعض الأصوات من خلال الجدول الآتي:

الصوت	المقطع01	المقطع02	المقطع03	المقطع04	المقطع05	المجموع
اللام	19	66	56	29	18	188
الياء	15	71	50	20	14	170
الراء	21	60	36	22	09	148
الهاء	18	23	17	09	04	71
السين	08	25	13	05	03	54

طغى على القصيدة صوت اللام، وهو من الأصوات الجهرية المتوسطة الشدّة، "ويوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق"[1]، وكأن الشاعر يغازل خيول الخلافة علّها تعود لتخلص أمته من واقها المرير، ويؤكد تمسكه بها، ولكنه لم يجدها ولم يعد يسمع صهيلها (وقيل لي: قد رحلت، فلم يعرها أحد بعض الأسى.. ثم اختفت...)؛ فدخل في موجة من الشك والحزن العميق (ويحي أنا المعذب المجنون، تلك الرياح مزّقتني...، أو حيرة من رجفة الخريف، فإنني أنا الحيران...).

لقد كشف تكرار صوت اللام على الحالة الوجدانية للشاعر وما عاشه من اضطراب شعوري؛ فهو بين التغني بالزمن الجميل، والتمسك بدولة الخلافة الدالة

[1] خصائص الحروف العربية، مرجع سابق، ص79.

على وحدة أمته، وبين مآسي الواقع المرير وما فيه من تفكك للأمة وتشرذمها؛ فعبر عن أحاسيسه مشاعره وقد ظهر ذلك من خلال تكراره لصوت اللام.

ما يكشف هذه الحالة الوجدانية أيضا تكراره لصوت الراء؛ وهو حرف مجهور فيه ترجيع وتكرار، ويكشف حالة الاضطراب التي تناب من يتعرض لمثل هذه الحالات الشعورية وبين التكرار الذي يتميز به[1]، وحالة الشاعر هي امتزاج بين استدعاء الماضي/ زمن الخلافة، والتي عبر عنها بخيول الخلافة التي ترمز إلى الوحدة والقوة والعزة، وبين الواقع الذي يعيشه والذي عبر عنه برمزية اختفاء الخيول في رمزية إلى سقوط دولة الخلافة.

لقد أدى تكرار الأصوات إلى خلق نغم موسيقي أثث لبنية الإيقاع الداخلي، ومع كون الشاعر لم يحافظ على القافية والروي، إلا أنه استطاع من خلال تكرار الأصوات إلى شحن الموسيقى الداخلية، والتعبير عن حالته الوجدانية والشعورية.

ب- التصريع:

مثلما اعتمدت القصيدة العمودية على التصريع في شطري البيت الأول؛ ففي القصيدة الحرة كذلك نجد اهتمام الشعراء المعاصرين به، ونقصد به "اتفاق السطرين الأول والثاني من القصيدة في الحرف الأخير (الروي)"[2]، وأحيانا يلجأ الشاعر المعاصر إلى التصريع في أكثر من سطرين، وذلك يرجع إلى حريته في بناء سطره الشعري موسيقيا وبنائيا[3]؛ حسب توالي وانقطاع الدفقات الشعورية.

[1] خصائص الحروف العربية، مرجع سابق، ص76.

[2] الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابق، ص114.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص115.

سنحاول رصد بعض النماذج ومدى تأثير التصريع في بنية الإيقاع الداخلي للقصيدة الحرة عند فقهاء الشعراء المعاصرين من خلال الجدول الآتي:

الديوان	الشاعر	السطر الشعري	التصريع	موقعه في القصيدة	ص
ديوان القصائد	فريد الأنصاري	اِسْمِي: غَبِيٌّ، قَاطِنٌ فِي حَيِّهِ الوَضِيعْ شَاةٌ كَبَاقِي الشَّاةِ لَمْ تَحِدْ عَنِ الْقَطِيعْ	الوضيع= القطيع	السطرين 01 -02	09
//	//	وَإِنْ ثَوَتْ فِينَا قُرُونٌ كُلُّهَا شِتَاءْ أَمْضِي كَمَا الرُّعَاةُ شَاؤُوا لَا كَمَا أَشَاءْ	شِتَاءْ= أَشَاءْ	السطرين 04-05	09
		هَلْ تُحْسِنُ الشِّيَاهُ مِنْ قَوْلٍ سِوَى نَعْمْ! وَسِرْتُ فِي القَطِيعِ لَا اعْتِرَاضَ لَا نَدَمْ	نَعْمْ = نَدَمْ	السطرين 09-10	09
//	//	وَقَامَ مِنْهُمْ سَيِّدٌ يَقْرِّبُ الشِّيَاهْ يَرْعَى لَهَا-كَمَا ادَّعَى-الحُقُوقَ فِي الحَيَاهْ	الشِّيَاهْ = الحَيَاهْ	السطرين 13-14	10
		وَغَيْرُ قَطْرَةٍ وَهَوْنَةٍ مِنَ الدُّمُوعْ قَدْ بَلَّلَتْ خَدًّا نَحِيلًا.. فَاسْأَلِ الجُمُوعْ	الدُّمُوعْ = الجُمُوعْ	السطرين 31-32	11
اعصفي يا رياح	محمود شاكر	اعْصِفِي يَا رِيَاحْ مِنْ حَيْثُمَا شِئْتِ.. وَعَفِّي الطُّلُولَ وَالآثَارَا وَانْسِفِي يَا رِيَاحْ آيَةَ هَذَا اللَّيْلِ حَتَّى يَحُورَ لَيْلًا سِرَارَا	الآثَارَا = سِرَارَا	السطرين 01- 02	139
//	//	اعْصِفِي كَالوَفَاءِ صَادَمَهُ الغَدْرُ.. فَأَغْضَى إِغْضَاءَةً، ثُمَّ ثَارَا اعْصِفِي كَالضِّلَالِ يَسْخَرُ مِنْ هَادٍ أَذَلَّ القِفَارَ عِلْمًا، وَحَارَا	ثَارَا = حَارَا	السطرين 09-10	139
//	//	كَيْفَ أَبْصَرْتِ مَا طَوَيْتِ مِنَ الدُّنْيَا بِلَيْلٍ، وَمَا اخْتَرَقْتِ نَهَارَا؟! اشْهَدِي: هَلْ رَأَيْتِ عَقْلًا وَنُبْلًا، أَمْ جُنُونًا يَؤُمُّ خِزْيًا وَعَارَا؟	نَهَارَا = وَعَارَا	السطرين 15-16	140
//	//	لَا تَعُودِي.. أَحْرَقَ الشَّكُّ وُجُودِي.. لَا	تَعُودِي =	السطرين	166

		تَعُودِي اذْهَبِي مَا شِئْتِ.. أَنَّى شِئْتِ فِي دُنْيَا الخُلُودِ	الخُلُودِ	02-01	
//	//	أَحَدِيثٌ مِنْكِ.. يُحْيِينِي.. أَمِ الصَّمْتُ المُعَادُ أَمْ نَسِيبُ الحُبِّ؟ أَمْ هَجْرُكِ؟ أَمْ هَذَا البِعَادُ	المُعَادُ = البِعَادُ	السطرين 17-18	167
لوحات شعرية	عبد الله كنون	.. وَأَقُولُ فِي نَفْسِي لِمَاذَا فَرَّ أَصْحَابُ الرَّقِيمْ مِنْ بَعْدِ مَا أَحْيَاهُمُ اللهُ العَظِيمْ؟	الرَّقِيمْ = العَظِيمْ	السطرين 01-02	94
//	//	فَلِمَ الفِرَارُ المُسْتَدِيمْ؟ وَلِمَ اخْتِيَارُ المَوْتِ وَالعَدَمُ المَشُومْ	المُسْتَدِيمْ = المَشُومْ	السطرين 09-10	94
//	//	رَمْزُ الخُضُوعِ شِعَارُ مَنْ إِلَى الخُنُوعِ قَدِ اطْمَأَنْ	شِعَارُ مَنْ = قَدِ اطْمَأَنْ	السطرين 01- 04	96
//	//	يَا قَوْمَنَا إِنَّ الوَطَنْ إِنَّ الجَمِيعَ يُرِيدُ أَنْ لَا يُمْتَهَنْ	الوَطَنْ = يُمْتَهَنْ	السطرين 20- 22	97
ديوان الله أكبر	إبراهيم عزت	لَا تَعْجَبِي صَغِيرَتِي إِذَا رَأَيْتِ دَمْعَتِي	صَغِيرَتِي = دَمْعَتِي	السطرين 01-02	111
//	//	تَفَتَّحَتْ قُلُوبُنَا عَلَى نَوَافِذِ الخُلُودْ تَنَفَّسَتْ زَفْرَاتُنَا فِي وَاحَةِ السُّجُودْ	الخُلُودْ = السُّجُودْ	السطرين 06-07	114
//	//	البَابُ مُغْلَقٌ وَقَاتِمُ وَذَا الجِدَارُ أَبْكَمٌ وَصَارِمُ	قَاتِمُ = صَارِمُ	السطرين 01-02	121
//	//	تَزَاحَمَتْ بِضِيقِهَا القُضْبَانْ وَخَلْفَهَا بَلَاهَةُ السَّجَّانْ	القُضْبَانْ= السَّجَّانْ	السطرين 28-29	122
//	//	وَبَعْدَمَا رَأَيْتُ مَا رَأَيْتْ؟	رَأَيْتْ =	السطرين	143

		وَبَعْدَمَا عَرفْتُ مَا عَرفْتْ؟	عَرفْتْ	01-02	

من خلال الجدول يظهر جليا بأن جل الشعراء حافظوا على التصريع في بداية قصائدهم، ولجأ كثير منهم إلى استعماله في غير السطرين الأول والثاني وذلك لتعويض القافية، كمثل تجربة الشيخ إبراهيم عزت مثلا؛ فقد رصدنا تسع قصائد من أصل خمس عشرة لم يحفل فيها بتصريع السطرين الأول والثاني ولكن نجده يكثر من التصريع في السطور الأخرى، وقد ساهم ذلك في خلق نغم موسيقي داخلي عوض به غياب القافية، كمثل قصيدته "اليوم عيد"، يقول[1]:

اليَوْمَ عِيدْ

قَدْ عِشْتُ فِيهِ أَلْفَ قِصَّةٍ

حَبِيبَةُ السِّمَاتْ

أَرَدِّدُ الآذَانَ فِي البَكُورْ

أَرَاقِبُ الصِّغَارْ

يَمْرَحُونَ فِي الطَّرِيقِ كَالزُّهُورْ

استعمل الشاعر التصريع في السطرين الرابع والسادس بين كلمتي (البكور) و(الزهور)، وقد لجأ لذلك لقطع الرتابة في ترديد الأسطر الثلاثة الأولى بدون توافق صوتي من حيث التقفية أو حرف الروي (عيد، قصة، السمات)؛ فأدّى التصريع بين هذين الكلمتين إلى شحن النص بنغم موسيقي، وهكذا في سائر القصيدة بعد توالي عدد من الأسطر يستعمل الشاعر التصريع بين سطرين أو أكثر، يقول[2]:

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص140.

[2] المرجع نفسه، ص ص140، 141.

وَهَذِهِ تَحِيَّةُ الصَّبَاحْ

وَهَذِهِ ابْتِسَامَةُ الصَّدِيقِ لِلصَّدِيقْ

وَالسَّلَامُ يَبْسُطُ اليَدَيْنْ

يُرْسِلُ النَّدَى

وَيَمْلَأُ الحَيَاةَ بِالْأَمَانْ

وَخَضْرَةُ الزُّرُوعِ غَضَّةُ الجَنَى

تَجَمَّعَتْ أَمَامَ مَسْجِدِ الإِمَامْ

وَأَطْيَبُ الثِّمَارِ تَطْلُبُ الكِبَارْ

هَدِيَّةٌ يُحِبُّهَا الصِّغَارْ

وقع التصريع بين السطرين (09-11)(اليدين/ الأمان)، (10-12)،(الندى/ الجنى) (14-15)،(الكبار/الصغار)، وقد ساهمت هذه الوقفات في خلق الإطار الموسيقي العام لبنية الإيقاع الداخلي للقصيدة، والملاحظ أنها جاءت منسجمة مع الدفقات الشعورية للشاعر في خلق صورتين متناقضتين بين فرحة الصغار بالعيد وألمه وهو القابع في السجن بعيد عن صغاره؛ وقد ساهم التصريع في بيان هذه الحالة الوجدانية، يقول[1]:

الكُلُّ عَائِدٌ بِفَرْحَةٍ تُطِلُّ مُشْرِقَةٍ

مِن الشِّفَاهِ وَالعيُونْ

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص ص141، 142.

وَدَارُنَا سَتَنْتَظِرْ

صَغِيرَتِي سَتَنْتَظِرْ

وَالشُّرْفَةُ التِي عَلَى الطَّرِيقِ

تَسْمَعُ الصُّدُورَ

تَعْزِفُ الأَشْوَاقَ

تَعْصِرُ الأَسَى

هِشَامُ لَنْ يَنَامْ

قَدْ كَانَ نَوْمُهُ عَلَى ذِرَاعِ وَالِدِهْ

نِهَادٌ لَنْ تَذُوقَ زَادَهَا

لِأَنَّهَا تَعَوَّدَتْ

أَنْ تَبْدَأَ الطَّعَامَ مِنْ يَدِ الأَسِيرْ

شَرِيكَةُ الأَسَى بَدَا جَنَاحُهَا الكَسِيرْ

تُخَبِّئُ الدُّمُوعَ عَنْ صِغَارِهَا

وَحِينَمَا يَلُفُّهَا السُّكُونْ

سَتَرْتَدِي الصَّقِيعْ..

كَيْ تُقَدِّمَ الحَيَاةَ لِلرَّضِيعْ

مَا زَالَ يَوْمُنَا وَيَوْمُهُمْ

لِأَنَّنَا نُحِبُّهُمْ

اليَومَ عِيدْ

مع بناء الموسيقى الداخلية للقصيدة ساهم التصريع في كشف الحالة الوجدانية (دارنا ستنتظر/ صغيرتي ستنتظر، أن تبدأ الطعام من يد الأسير/ شريكة الأسى بدا جناحها الكسير، سترتدي الصقيع../ كي تقدم الحياة للرضيع)، وتظهر حالة الحزن والألم عند الشاعر في توالي السكنات في دلالة إلى حالة الذهول واللاحركة (ستنتظر، ستنتظر، الأسير، الكسير، الصقيع، الرضيع).

ت- التَّشاكُل:

لقد كان للتشاكل حضوره اللافت في البنية الإيقاعية الداخلية في تجربة الشعراء المعاصرين، ولا شك أن شعراء الفقهاء المعاصرين ممن كتبوا القصيدة الحرة حاولوا تأثيث الإيقاع الداخلي بالإمكانات التي يتسم بها التشاكل على المستوى الصوتي، وسنحاول رصد حضور التشاكل في بعض نماذجهم الشعرية من خلال الجدول الآتي:

الديوان	الشاعر	السطر الشعري	التشاكل	ص
المسلمون قادمون	يوسف القرضاوي	لَيْسُوا الذِينَ يُحْسَبُونَ مُسْلِمِينَ سَاعَةَ الإِحْصَاءِ وَالإِعْدَادْ	الإحصاء = الإعداد	88
//	//	تَحَرَّرُوا بِنِعْمَةِ التَّوْحِيدِ مِنْ عِبَادَةِ الحَجَرِ وَمِنْ عِبَادَةِ البَشَرْ	الحجر = البشر	89
ديوان القصائد	فريد الأنصاري	مَا دَامَ ذَا الغَبَاءُ فِينَا مَعْشَرَ الغَنَمْ نَمْضِي وَلَا نَقُولُ مِنْ قَوْلٍ سِوَى نَعَمْ!	الغَنَمْ = نَعَمْ	10
//	//	أُرِيدُ أَنْ أُعَانِقَ الحَيَاةَ فِي الضِّيَاءْ وَأَنْ أَرَى فَوْقَ البُرُوجِ رَايَةَ السَّمَاءْ	الضِّيَاءْ = السَّمَاءْ	12

مشاهدات بديع الزمان النورسي	//	وَالوَقْتُ لَهُ أَدَبٌ، كُلُّ سُؤَالٍ قَبْلَ مَقَامِ الإِذْنِ عَلَى صَاحِبِهِ مَرْدُودْ! آهٍ يَا سَالِكٍ مَرْدُودْ!	مَـــــــرْدُودْ = مَرْدُودْ	20
//	//	فَـإِنْ أَنَـا إِلَّا ذَبِـيحٌ، دَمِـي كَـانَ غَيْثًـا لِزَهْرِ البَرَارِي، وَعُشْبِ الجِبَالِ الخَوَالِي وَمَا نَوْحِيَ اليَوْمَ غَيْرُ صَدَى الصَّمْتِ يَعْزِفُهُ فِي فُؤَادِي سُكُونُ اللَّيَالِي	الخَـــــوَالِي = اللَّيَالِي	48
//	//	لِمَـا يُوَقَّـعُ شِـعْرُكَ المَجْـذُوبُ أَحْـوَالَ الجِرَاحْ؟ فَسَلِ الرِّيَاحْ؟ إِذَا شَـرْقِيُّهَا أَلْقَـى الفَلَـوَاتْ رَجْعًـا مِـنْ مُعَلَّقَةِ الكِفَاحْ:	الجِـــــرَاحْ = الرِّيَـــــاحْ = الكِفَاحْ	75
اعصـــفي يـــا رياح	أحمد شاكر	أَنْـتِ إِيمَـانِيَ.. بَـلْ كُفْرِي.. بَـلْ أَنْـتِ جُنُونِي!	إِيمَانِيَ = كُفْرِي = جُنُونِي	168
//	//	أَحَنِينًـــا.. أَمْ صَـــرْخَةً، أَمْ أَنِينًـــا، أَمْ مُكَاءً، أَمْ عَوْلَةً، أَمْ جُؤَارًا؟!	أَحَنِينًا= صَرْخَةً = أَنِينًا = عَوْلَةً = جُؤَارًا	144
ديوان الله أكبر	إبراهيم عزت	الحُورُ تُنَادِي سَيِّدَهَا تُخْفِي الطَّرْفَ بِطَرْفِ الثَّوْبِ	الطَّـــــرْفَ = بِطَرْفِ	137
//	//	وَالعِقْدُ الأَحْمَرُ فَوْقَ النَّحْرْ يَا فَاتِنَتِي مَا هَذَا السِّحْرْ!	النَّحْـــــــرْ = السِّحْرْ	137
//	//	أَغَالِبُ النَّحِيلَ وَالعَوِيلَ وَالصُّرَاخْ أَغَالِبُ الكَلَامَ وَالدُّمُوعْ أُغَالِبُ النَّظْرَاتْ	أَغَالِبُ= أَغَالِبُ = أَغَالِبُ النَّحِيلَ=العَوِيـلَ =الصُّرَاخْ	149
//	//	فَكُلُّ مَا نَقُولُهُ مِنَ الكَلَامِ عَاجِزٌ مُهَدَّمٌ.. مُقَيَّدُ وَكُلُّ مَا نَرَاهُ مُرْهِقٌ مُعَذَّبُ	عَاجِزٌ = مُهَدَّمٌ مُقَيَّدُ = مُعَذَّبُ	149

هذه بعض النماذج التي تظهر حضور التشاكل في القصيدة الحرة عند شعراء الفقهاء المعاصرين، وقد كان لذلك تأثيره على الإيقاع الداخلي لنصوصهم الشعرية لما يتميز به من إمكانات صوتية، ومع هذا الحضور الإيقاعي فقد كان له حضوره التعبيري والدلالي؛ وكل ذلك ساهم في كشف التجربة الشعورية عند شعراء الفقهاء المعاصرين لننظر إلى نموذج للشيخ فريد الأنصاري، يقول[1]:

وَيْلَكَ يَا وَجْهِ الحُزْنِ الحَالِكْ!

إِنَّكَ هَالِكْ!

إِنَّكَ هَالِكْ!

وقع التشاكل بين الكلمات: (الحالك) (هالك) (هالك)؛ وكذا بين (ويلك) (إنّك) (إنّك)، وقد توافقت على المستوى الصوتي (حالك /0/0 مُسْتَفْ/ (فَاعِلْ) هالك /0/0 مُسْتَفْ/ (فَاعِلْ)، هالك /0/0 مُسْتَفْ/ (فَاعِلْ))، (ويلك /0// فَاعِلُ إنّك /0//، فَاعِلُ، إنّك /0// فَاعِلُ)، والملاحظ أن جميع الكلمات في آخر الأسطر انتهت بالسكون، وقد شكل التناسق الصوتي نغما إيقاعيا منسجما مع ترداد صوت الكاف؛ فقد كرره في هذه الأسطر ست مرات، وكرر صوت النون: خمس مرات، والهاء: ثلاث مرات، ويظهر التتابع الصوتي في توزيعه بنسق متوازن في الأسطر، لو وضعنا ترديد الأصوات حسب الأسطر لحصلنا على هذا المخطط التسلسلي:

ك هـ ن ك

ن ن ك هـ ك

ن ن ك هـ ك

[1] ديوان مشاهدات بديع الزمان النورسي، مرجع سابق، ص78.

فقد تكرر صوت الكاف في كل سطر مرتين، وخُتمت به جميع الأسطر، والهاء مرة في كل سطر متوسطة بين الكافين، والنون بدأ بها في سطرين مرتين متتابعتين.

لقد خلق هذا الترديد الصوتي الذي بناه الشاعر من خلال التشاكل نغما موسيقيا منسجما أثر في بنية الإيقاع الداخلي، وقد ارتبط ذلك بتكرار ضمير المخاطب؛ كرره خمس مرّات، وفي ذلك دلالة على تأكيد الخطاب/ تأكيد الحالة الشعورية، وقد كشف ذلك على دلالات وجدانية وشعورية، فصوت الكاف "يوحي بشيء من الخشونة والحرارة والقوة والفعالية"[1]، ولعل انتهاء الأسطر بكاف ساكنة توحي بدلالة الشدة والقوة؛ وصوت النون يوحي بصوت الحزن، والهاء فيه دلالة البوح والتنهت؛ مما يعكس امتزاج الشاعر بحالة عاطفية تعكس حالة الخشونة التي قوبل بها الشاعر مما أصيب بحزن عميق وصل حد السكون، ولعل الألفاظ تعكس ذلك (ويلك، الحزن، الحالك، هالك: كررها مرتين) وفي ذلك إيحاءات دلالية كشفت عن تجربة الشاعر ومدى تعبيره عن مشاعره وأحاسيسه.

ث- التَّبـــايُن:

وهو من الأدوات الإيقاعية التي تبنتها القصيدة الحرة لما يتميز به من تأثير على تنمية الموسيقى الداخلية، والمتتبع للتجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين ممن نظموا القصيدة الحرة يجد هذا حضوره اللافت في قصائدهم، ولا شك أن لذلك خلفياته الشعورية والذاتية، وارتباطه بالجانب الدلالي والإبداعي.

[1] خصائص الحروف العربية، مرجع سابق، ص70.

لنحاول رصد بعض النماذج من خلال الجدول الآتي:

الديوان	الشاعر	السطر الشعري	التشاكل	ص
ديوان الشيخ أحمد سحنون ج02	أحمد سحنون	وَقُلْ شِعْرًا تُشِيدُ فِيهِ بِالعَمَلْ، فَيَعْلَمُ النَّاسُ أَنَّكَ تَعِيشُ فِي دُنْيَا الوَاقِعِ، لَا فِي دُنْيَا الخَيَالْ	الوَاقِعِ # الخَيَالْ	383
//	//	فَسَرَّتْ الحِيَاةُ فِي كُلِّ شَيْءْ، وَدَبَّتْ اليَقْظَةُ فِي كُلِّ حَيْ، وَلَمْ يَبْقَ أَسِيرُ نَوْمِهِ إِلَّا هَذَا الجَاهِلُ المَغْرُورْ الذِي يُسَمَّى "الإِنْسَانْ"، وَيَتَبَجَّحُ بِأَنَّهُ سَيِّدُ الأَكْوَانْ	الجَاهِلُ المَغْرُورْ # سَيِّدُ الأَكْوَانْ	386
اعصفي يا رياح	أحمد شاكر	قَدْ أَرَادُوا أَنْ يَجْتَنُوا ثَمَرَ الخَيْرَاتِ حُلْوًا.. فَصَادَفُوهُ مِرَارَا	حُلْوًا # مِرَارَا	145
//	//	لَيْسَ يَدْرِي: أَهُمْ عِدًى.. أَمْ صَدِيقٌ؟!! أَيُبِينُونَ لَوْ أَرَادُوا حِوَارَا؟ أَمْ صُمُوتٌ لَا يَنْطِقُونَ، ازْدِرَاءً لِغَرِيبٍ عَنْهُمْ أَسَاءَ الحِوَارَا؟!	عِدًى # صَدِيقٌ صُمُوتٌ # يَنْطِقُونَ	147
المسلمون قادمون	يوسف القرضاوي	مِنْ مَوْطِنِ الأَحْرَارِ فِي كُلِّ السُّهُولِ الخُضْرِ وَالهِضَابْ مَنْ قَاوَمُوا غَزْوَ فِرَنْسَا بِدَمِ الشُّيُوخِ وَالشَّبَابْ	الشُّيُوخِ # الشَّبَابْ	97
//	//	عَصْرُ الشُّعُوبِ قَدْ بَدَا... عَصْرُ القَيَاصِرِ قَدِ انْتَهَى قَدْ شِخْتُمُو... وَلَنْ يَعُودَ الشَّيْخُ يَافِعًا... وَلَنْ يَكُونْ	بَدَا # انْتَهَى الشَّيْخُ # يَافِعًا	106
مشاهدات بديع الزمان النورسي	فريد الأنصاري	..... مَوَاجِيدُ هَذَا المَسَاء لَهَا عَبَقُ المَاءِ بَيْنَ النَّخِيلْ وَلِلرَّمْلِ أَوْرِدَةٌ مِنْ هُيَامِي	تَسِفُّ # تَنْفُثُ هَمْسِ الحَصَى # سُكُونِ الدُّجَى	93

		تَسِفُّ شُرُودِي غِنَاءً شَجِيًّا وَتَنْفُثُ سِرِّي جَوًى بَيْنَ هَمْسِ الحَصَى وَسُكُونِ الدُّجُى		
//	//	لَا حَصْرَ لِأَحْوَالِهِمُو يَا وَلَدِي مَا أَعْرِفُهُ أَنَّ لَهِيبَ تَحَوُّلِهِمْ لَهُمُو سَلَمُ!	لَهِيبَ # سَلَمُ	21

هذه بعض النماذج التي تظهر حضور التباين في القصيدة الحرة عند شعراء الفقهاء المعاصرين، وقد خلق ذلك نغما موسيقيا عوض تحرر البنية الإيقاعية الداخلية من القافية والروي عند الكثير منهم، كما ساهم في خلق كثير من الصور الشعرية التي بنيت على أساس التضاد، مما كشف عن حالاتهم الوجدانية والذاتية، ومدى تفاعلهم مع تجاربهم الشعرية، لنمثل بهذه الأبيات للشيخ إبراهيم عزت، يقول[1]:

يَا خَالِقَ الحَيَاةِ وَالمَمَاتْ

يَا مُجْرِي السَّحَابْ

يَا عَظِيمْ

نَعُوذُ بِالرِّضَا مِنْ قَسْوَةِ الجُنُونْ

مَتَى نَقُولُ مَا نُحِبُّ أَنْ نَقُولْ؟!

مَتَى يَمُوتُ قَهْرُنَا؟!

مَتَى يَثُورُ سَيِّدِي بُرْكَانُنَا؟!

مَتَى نُلَقِّبُ الأَشْيَاءَ

بِالذِي يُوَافِقُ الأَسْمَاءْ

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص ص149، 150.

وَنَضَعُ الحَقِيقَةَ المُقَدَّسَهْ

***

حَقَائِقُ الحَيَاةِ كُلُّهَا مُزَيَّفَهْ

الَخيْرُ شَرٌّ مُطْبِقٌ

فَمَزِّقُوا رِدَاءَهُ

وَالشَرُّ – فِي عِوَاءِهِ الكَئِيبِ– غَادَةٌ

يُسَاقُ فِي أَعْقَابِهَا المَدِيحْ

إِيَّاكَ أَنْ تُحِبَّ خضْرَةُ الزُّرُوعْ

مَا أَجْمَلَ السَّوَادْ!

مَا أَرَقَّ بُومَهُ

يَنُوحُ فَوْقَ دَارَنَا

وَلْتَذْبَحُوا الحَمَامْ

وَلْتَقْتُلُوا الأَطْفَالْ

وَلْتَحْرِقُوا الأَزْهَارْ كُلَّهَا

لِكَيْ يَسِيرَ رَكْبُهُمْ

يظهر بأن الشاعر بنى القصيدة على علاقة التباين، ففي هذين المقطعين فقط استعمله ستة مرات بين الكلمات: (الحياة/الممات، يموت/يثور، قهرنا/بركاننا،

المقدّسة/المزيّفة، الخير/الشر، بومه/الحمام)؛ وفي أغلبها جاءت متوافقة صوتيا، مما خلق انسجاما في الموسيقى الداخلية للقصيدة.

لقد استطاع الشاعر من خلال الجمع بين هذه المتناقضات على خلق صورة الاضطراب الوجداني الذي يعيشه الإنسان في هذا الوجود، واسقاطات ذلك على الواقع المرير الذي يعيشه؛ حيت تغلّب الموت على الحياة وصوت البوم والنواح على صوت الحمام، وزُيّفت الحقيقة، وعمّ السواد، وانقلب الخير شرّا، وقُتّل الأطفال وأُحرقت الأزهار...؛ إنها حالة وجدانية عميقة عاش الشاعر مرارتها، وذاق معاناتها؛ فلم يجد من سبيل إلا الالتجاء إلى مولاه؛ فكرر ياء النداء ثلاث مرات (يا خالق، يا مجري السحاب، يا عظيم)؛ وكرر الاستفهام بمتى أربع مرات (مَتَى نَقُولُ مَا نُحِبُّ أَنْ نَقُولْ؟!، مَتَى يَمُوتُ قَهْرُنَا؟!، مَتَى يَثُورُ سَيِّدِي بُرْكَانُنَا؟! مَتَى نُلَقِّبُ الأَشْيَاءَ) وترديد هذا التكرار يظهر حالة وجدانية وشعورية وصلت حد البوح والنواح.

إن حضور التباين في القصيدة خلق نغما موسيقيا، شكل ركيزة البنية الإيقاعية الداخلية، ورسم صورا شعرية بخلفياتها الدلالية والرمزية؛ فقد استعمل رمزية السواد (ما أجمل السواد)، ورمزية البوم (مَا أَرَقَّ بُومَهُ يَنُوحُ فَوْقَ دَارَنَا)، ورمزية الحمام (فلتقتلوا الحمام)، والأطفال وما تحيله إلى دلالة البراءة والفرح والسرور، لكنه في واقع الشاعر انقلب إلى قتل ودمار(فلتقتلوا الأطفال)، ورمزية الأزهار وما تحيله إلى الجمال والصفاء والنقاء؛ معان لم يبق لها وجود في واقع الشاعر (ولتحرقوا الأزهار)، ومن خلال هذا الإطار الإيقاعي والدلالي العام للقصيدة عبّر الشاعر عن مشاعره وأحاسيسه الوجدانية، ومدى تفاعله مع تجربته الشعرية، وقد ساهم ذلك كله في ظهور الجوانب الإبداعية والفنية لنصه الشعري.

مما سبق ومن خلال الدراسة لبعض القصائد والنماذج الشعرية في قصيدة التفعيلة عند شعراء الفقهاء المعاصرين يظهر جليا اهتمامهم بالجوانب الإيقاعية الداخلية لنصوصهم الشعرية؛ والتي عوضوا بها غياب القافية والروي عند بعضهم، وإن كان الكثير منهم حافظ على الموروث الموسيقي من حضور الوزن والقافية والروي في قصائدهم الحرة مع خروجهم على نظام الشطرين، وحاول بعضهم التنويع في الوزن والقافية وحروف الروي، ومنهم من تفاعل بشكل تام مع المتغيرات الجديدة للقصيدة المعاصرة كمثل تجربة الشيخ فريد الأنصاري والشيخ إبراهيم عزت مثلا؛ مما جعلهم يهتموا بالجانب الإيقاعي الداخلي اهتماما كبيرا.

بذلك يمكن القول بأن البنية الإيقاعية الداخلية لقصيدة التفعيلة عند شعراء الفقهاء المعاصرين قد كشفت لنا عن مدى تفاعلهم مع المتطلبات الجديدة للقصيدة المعاصرة، وقد ساهم ذلك – إلى حد كبير – في كشف الجوانب الدلالية والوجدانية والشعورية لتجاربهم الشعرية، ومدى إمكاناتها الفنية والإبداعية.

وإذا كانت القصيدة تقوم في بنائها خاصة الموسيقي على البنية الإيقاعية؛ فإن قوام بنيتها الدلالية يتركز أساسا على الصورة الشعرية، وبذلك يتأسس النص الشعري على بنية متكاملة بين الإيقاع والصورة، ولذلك سنتحدث عن الصورة في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين، ودورها في تنمية نصهم الشعري؛ ومظاهر الثبات فيها، وما طرأ عليها من تغيرات تبعا لتناغمهم مع التجربة الجديدة، هذا ما سنتناوله في الفصل الموالي.

الفصل الرابع: الصورة الشعرية في تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين

بين الثابت والمتغير:

1- الصورة الشعرية في قصائدهم العمودية:

أ- الصور الجزئية:

ب- الصور التشبيهية:

ت- الصور الاستعارية:

2- الصورة الشعرية في قصائدهم الحرة:

أ- الصورة الدرامية:

ب- الصورة الرمزية:

ت- الصورة المشهدية:

الفصل الرابع: الصورة الشعرية في تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين بين الثابت والمتغير:

تعد الصورة أحد الجوانب المهمة في النص الشعري، وركيزة أساسية من ركائز التجربة الشعرية؛ فهي "الشيء الثابت في الشعر كله"[1]، ولا يمكن الوصول إلى كنه العمل الشعري ولا إلى فهم التجربة الشعرية وسبر أغوارها بمعزل عنها، ولذلك حظيت باهتمام كبير في الدراسات النقدية قديما وحديثا، واختلف الدارسون في فهم حقيقتها لتشابكاتها وارتباطاتها بجوانب مختلفة كاللغة والانفعال والإحساس والخيال[2]؛ فهي مرتبطة بكل جزئية من جزئيات التجربة الشعرية.

والصورة في النقد العربي القديم ارتبطت بالمباحث البلاغية، وقد أشار إليها كثير من البلاغيين، وركزوا اهتمامهم في تعاريفهم لها على علاقات المشابهة، والتخييل والاستعارة[3]، إلا أن منهم من لفت النظر إليها كجانب مستقل في الشعر، ولعل من أبرز هؤلاء الجاحظ في ثنايا حديثه عن الشعر؛ فهو عنده "صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[4]، ومن "الملاحظ أن الجاحظ يرى في الصورة الشعرية الناحية الشكلية دون المضمون، أو بالأحرى يجعل القيمة للتشكيل اللغوي ويرفع من شأنه، لأن المعاني موجودة غير محصورة"[5]، ومع ذلك فإن الجاحظ قد خطى خطوة كبيرة نحو تحديد المفهوم

---

[1] الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، دط، 1981م، ص12.

[2] ينظر: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هدية جمعة البيطار، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، الإمارات العربية المتحدة، ط01، 2010م، ص21.

[3] ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص66.

[4] الحيوان، أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (150-255هـ)، تح، عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط02، 1385هـ، 1965م، ج03، ص132.

[5] الصورة الشعرية عند خليل حاوي، مرجع سابق، ص37.

الدلالي للصورة[1]، ولفت نظر الدارسين إلى جانب مهم من جوانب ارتباط الصورة بالنص الشعري.

مثل هذه الرؤية نجدها عند قدامة بن جعفر؛ فقد تكلم عن الصورة في ثنايا حديثه عن المعاني في الشعر؛ فهو يرى بأن "المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة"[2]؛ فالصورة عنده هي "الوسيلة أو السبيل لتشكيل المادة وصوغها شأنها ذلك شأن غيرها من الصناعات، وهي أيضا نقل حرفي للمادة الموضوعة: المعنى يحسّنها ويزيّنها ويظهرها حلية تؤكد براعة الصائغ من دون أن يسهم في تغيير هذه المادة أو تجاوز صلاتها أو علائقها الوضعية المألوفة"[3]، ويبدو أن قدامة لم يخرج عن الجاحظ في رؤيته الصياغية والاقتصار على الجوانب الشكلية، وهو بذلك "ممن يدعون إلى التصوير الحسي والبناء البلاغي الشكلي، حيث المعاني هي المادة الأولية التي تقع فيها هذه الممارسة الفنية الشكلية"[4].

وبالمجمل فإن النقاد القدامى ركزوا في تعاريفهم للصورة على جوانب التخييل والمشابهة، والطابع الحسي، والتصويري، وبذلك لم يستطيعوا تقديم نظرة شاملة للصورة الشعرية وتشكلاتها المختلفة في العمل الشعري[5]، وإن كان إثرائهم لمثل هذه المباحث

[1] ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1994م، ص21، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط03، 1992م، ص256 وما بعدها.

[2] نقد الشعر، مرجع سابق، ص65.

[3] الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص22.

[4] الصورة الشعرية عند خليل حاوي، مرجع سابق، ص39.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص ص46، 47، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص66.

المهمة في الصورة الشعرية قد مهد الطريق للنقاد بعدهم للاقتراب من تحديد المفهوم الدلالي للمصطلح.

إن تحديد الصورة لم يعد مقتصرا عن المباحث البلاغية، بل أصبحت في النقد المعاصر أشد ارتباطا بالشاعر، ومدى تفرده وقدرته وامتلاكه لرؤية خاصة لكل المظاهر التي حوله[1]؛ فهي "المرآة التي ينعكس فيها الخط الفردي الخاص بما فيه من نسبة حتمية تفرضها طبيعة الذات الشعرية المتميزة"[2]، ومدى فهمها للتجربة الشعرية بجميع جوانبها وتعدد جزئياتها، وارتباطها بحقيقة العالم الإنساني بجميع مظاهره، وذلك لأن "المعنى الأنثروبولوجي للعالم الذي يعيشه الإنسان ينكشف عنه النقاب داخل الصورة الشعرية ومن خلالها"[3] .

الصورة – كما يرى سيسل دي لويس(Cecil Day-Lewis)(1904-1972)" في أبسط معانيها رسم قوامة الكلمات"[4] من خلال ارتباطها بجوانب مختلفة؛ فهو يشير إلى ارتباطها بالجانب المرئي والعاطفي والحسي، ومثّل ذلك بالصحفي وكاتب الإعلانات في خلقه لصورة حسية من خلال الكلمات[5]؛ فالصورة هي التي تعكس تشاكل هذه الجوانب المختلفة، وتظهر مقدرة الشاعر على الإلمام بها والتعبير عنها.

وهي بذلك أساس التجربة الشعرية؛ فهي "الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته، ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام. وليس ثمة ثنائية بين معنى

---

[1] ينظر: سيمياء الصورة الشعرية في القصائد السياسية لنزار قباني، نبيلة تاوريريت، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد السابع عشر، جوان 2015م، ص178.

[2] الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص19.

[3] النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط04، 2000م، ص406.

[4] الصورة الشعرية، سيسل دي لويس، تر، أحمد نصيف الجنابي، مالك ميْري، سلمان حسن إبراهيم، مؤسسة الخليج للنشر والتوزيع، الكويت، دط، 1982م، ص21.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص ص22، 23.

وصورة، أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي، أو إمتاع شكلي، فالشاعر الأصيل يتوسّل بالصورة ليعبر بها عن حالات، لا يمكن له أن يتفهمها، ويجسِّدها بدون الصورة"[1]، فبها يعبّر عن مكنوناته ومشاعره وأحاسيسه، ويكشف عن رؤيته الشعرية لمختلف الظواهر والقضايا التي تعرض له.

بذلك فإن تحديد "التجربة ومضمونها، وبيان موادها الواقعية يعنيان دراسة الصورة الشعرية (موضوعاً)، والإلمام بموقف الشاعر من ظواهر الحياة وما ينعكس في صوره من انفعالات شعورية ولا شعورية يفضيان إلى دراسة الصورة الشعرية (ذاتاً)"[2]؛ فتكون بذلك خير معبّر عن رؤية الشاعر ومدى فهمه العميق لتجربته، والإلمام بمختلف جوانبها؛ وخاصة الشعورية والوجدانية...؛ فالصورة لا يمكن أن تتشكل بمعزل عن العاطفة؛ بل هي "وليدة العاطفة، وأن العاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة"[3]، ولا يمكن للشاعر أن يصل إلى ذلك إذا لم يكن ملما بحقيقة تجربته الشعرية.

لقد أصبح الشاعر المعاصر أكثر وعيا بهذه الحقيقة، وتغيرت رؤيته للصورة الشعرية، حيث تخلى فيها عن التركيب المباشر للصورة، واستعاض عنها بالصورة التركيبية، والصورة الرمز- والصورة الشيء[4]، كما خرج فيها عن الأساليب التقليدية الجاهزة، وحاول إبداع لغة لها نظامها الخاص في النص الشعري، وبذلك تؤدي الصورة دورها، وتتوحد في القصيدة القيم التعبيرية والتصويرية والشعورية والدلالية للغة[5].

[1] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص383.

[2] الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص51.

[3] قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، مرجع سابق، ص72.

[4] ينظر: زمن الشعر، مرجع سابق، ص13.

[5] ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المرجع نفسه، ص83.

إن التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين لم تكن بمعزل عن آراء النقاد والدارسين للصورة الشعرية، وما فيها من تباينات واختلافات، فقد اختلفت نظرتهم بحسب رؤيتهم للتجديد في القصيدة المعاصرة؛ فنجد بعضهم ممن آثروا التقليد يحافظون على الموروث التقليدي للصورة؛ فنجدهم يكثرون من التشبيهات والمجازات والاستعارات... وبعضهم تفاعل مع المتغيرات الجديدة للقصيدة المعاصرة، وما طرأ على الصورة الشعرية فيها من تغيرات، فتماهوا مع هذه الآراء التجديدية، وحاولوا إثراء نصوصهم الشعرية بمختلف تشكلات وأنواع الصورة الشعرية التي شهدتها القصيدة المعاصرة، سنحاول رصد ذلك من خلال بعض النماذج الشعرية لشعراء القصيدة العمودية وكذا قصيدة التفعيلة، ومعرفة تعاملهم مع الصورة الشعرية، وأثر ذلك على نصوصهم سواء من الناحية الوجدانية أو الجمالية والفنية.

1- الصورة الشعرية في قصائدهم العمودية:

تناول شعراء الفقهاء المعاصرين ممن حافظوا على القصيدة العمودية مختلف الصور الشعرية، والمتتبع لديوانهم الشعري يجد حضور كثير من الصور الجزئية والتشبيهية والاستعارية على تفاوت من شاعر لآخر كل بحسب تجربته الشعرية، والمواقف التي عرضت له.

أ- الصور الجزئية:

وهي من أكثر الصور التي تناولها شعراء الفقهاء المعاصرين وحاولوا التعبير بها عن مكنوناتهم وأحاسيسهم الوجدانية، ورؤيتهم للوجود ومظاهر الكون، ولعل من أهم الصور الجزئية التي ركزوا عليها هي: الليل والبحر والرياح والقبر والموت...

فصورة الليل لها خلفياتها الفكرية والوجدانية عند الشعراء، وقد تباينت فيه تجاربهم قديما وحديثا؛ "فما من شاعر إلا وله لياليه، يسترجع فيها أحداث ماضيه،

وذكرياته ومواقفه، فمنهم من يرى ليله ليلا طويلا مؤرقا لانفعال عاطفي، ومنهم من يحس ببطء ليله لأمر يريد انقضاءه، فأثقل عليه انتشاره فيما حوله، فالليل يدرك حركته جميعا بثباته وحركته البطيئة إلا أن تأثيره يختلف من شخص لآخر"[1]، وقد تفاعل شعراء الفقهاء المعاصرين مع صورة الليل كل بحسب تجربته الشعرية، ومواقفه وأحاسيسه الوجدانية.

فنجد الشيخ الغزالي مثلا شكل مع الليل علاقة حميمية؛ فرأى فيه خير معبر عن آهاته ومشاعره وأحاسيسه؛ فجاءت الصورة معبرة عن هذه الحالة الوجدانية، يقول[2]:

يَا لَيْلُ كَمْ أَجْذَلُ مِنْ ظُلْمَتِكْ ... وَيَمْلَأُ النَّفْسَ صَدَى رَوْعَتِكْ
يَسْتَيْقِظُ الحَنِينُ شَغُوفًا بِمَا ... يَقْرَأُهُ لِلْغَيْبِ فِي صَفْحَتِكْ
فَيَرْجِعُ الرَّائِدُ مِنْ جَوْلَتِهِ ... لَمْ يَلْقَ غَيْرَ الوَعْرِ فِي بُهْمَتِكْ
الوَعْرُ! إِلَّا فِي فُؤَادِي يَرَى ... شَرَّ حَيَاةٍ مَا خَلَتْ مِنْ رَهْبَتِكْ
فَتِلْكَ أَخْطَارُ الدُّجَى طَرَّاقَةٌ ... يَدْحَرُهَا عَزْمٌ نَمَا فِي سَطْوَتِكْ
فِي هَدْأَةِ الوَاثِقِ مِنْ هَدْأَتِكْ! ... وَقُوَّةِ الغَاشِمِ مِنْ قُوَّتِكْ
يَا لَيْلُ يَا مَضْجَعَ هَذَا الوَرَى ... يَحْلُو لِيَ التَّفْكِيرُ فِي صَمْتَتِكْ
فَتَأَلَّقُ الآمَالُ فِي بَهْجَتِهَا ... وَالسَّاحِرُ النَّاصِعُ مِنْ نَجْمَتِكْ
وَتِلْكُمُ الْأَسْدَافُ فِي أَثْنَائِهَا ... غَيْبٌ يَشُوقُ فِي كَحِيلِ ظُلْمَتِكْ

لقد بعث الشاعر في صورة الليل مشاعره وأحاسيسه الوجدانية؛ فهو يحب ظلمته، وتمتلأ نفسه من صدى روعته، ويحكي في صفحاته مشاعر الحنين؛ فهو يرى كل شيء فيه جميل؛ فعبر من خلال سلسلة من الصور الجزئية المتتابعة ليكشف عن مدى ارتباطه به (يملأ النفس صدى روعتك، يقرؤه للغيب في صفحتك، شر حياة ما خلت من رهبتك، يدحرها عزم نما في سطوتك، وقوة الغاشم من قوتك!، يحلو لي التفكير في صمتتك، والساحر الناصع من نجمتك، غيب يشوق في كحيل ظلمتك)

[1] تطور الصورة في الشعر الجاهلي، خالد محمد الزواوي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، دط، 2005م، ص70.

[2] ديوان شعر الحياة الأولى، مرجع سابق، ص145.

فالروعة والرهبة والسطوة والحياة كلها معان إنسانية تمثلها الشاعر في صورة الليل؛ فهو يستمد منه كل هذه المعاني.

في كثير من الأبيات نجد الشيخ الغزالي يحافظ على هذه الصورة لليل، ويرى فيه صورة من نفسه في انفراده وبث شكواه، وكشف أسراره؛ فهو أذن واعية، وخير مستمع له؛ فبادله الود بالود؛ فبث إليه همومه وأحزانه، وشدوه وفرحه، يقول[1]:

حُبِّبْتَ لِي يَا لَيْلُ فِي انْفِرَادِكَا تَضْطَرِمُ الأَسْرَارُ فِي فُؤَادِكَا
وَتَعْمُقُ الحَيَاةُ مِنْ غَمْرٍ طَمَا يَكْتَسِحُ الأَرْجَاءَ مِنْ ظَلَامِكَا
إِخَالُ فِي دُجَاكَ إِزْرَاءَ نُهًى بِعَالَمٍ تَهْجُوكَ فِي اعْتِزَالِكَا
فَأَنْتَ عَنْهُ مُبْعَدٌ مُبَايِنٌ حَقَّرْتَ ذَا الشَّيْطَانِ فِي جَلَالِكَا
غَمَرْتَنِي يَا لَيْلُ مِنْ قَسَاوَةٍ قُطُوبُ جِدٍّ قَدْ قَسَا مِنْ ذَلِكَا
يَنْهَمِرُ الإِيحَاءُ مِنْ عَوَالِمٍ رَأَتْ دُرُوبَ مَتْنِهِ مَسَالِكَا
فَثَمَّ فِي كُلِّ الرِّحَابِ مَهْبِطٌ لِلْوَحْيِ زَخَّارًا يُرَى هُنَالِكَا
إِنْ أَعْوَزَ المُدْلِجَ نُورٌ حَسْبُهُ هَدْيٌ مِنَ الوَحْشَةِ فِي ظِلَالِكَا
فِي الوَحْشَةِ المِزْنَانُ صَفْوُ المُنْتَقَى تَنْأَى عَنِ الْأَكْدَارِ فِي نَقَائِكَا
لَا يَجْتَوِيهَا سَار اغْتَرَبَ الوَرَى فِي حِسِّهِ فَارْتَدَّ يَهْزَأُ ضَاحِكَا
بَادَلْتَنِي الصَّفْوَ بِآذَانٍ وَعَتْ سَرَائِرًا تَعِيشُ فِي شِعَارِكَا
بَادَلْتَنِي الشَّدْوَ أَغَانِيَّ سَمَتْ تَخْتَرِقُ الآفَاقَ مِنْ أَحْيَائِكَا

فهذه الأبيات مليئة بالصور الجزئية منها: (حببت لي يا ليل في انفرادكا تضطرم الأسرار في فؤادكا، بادلتني الصفو بآذان وعت، بادلتني الشّدو...)، وجميع هذه الصورة الجزئية تشاكلت فيما بينها لتشكل حالة وجدانية عاشها الشاعر بجميع مشاعره وأحاسيسه مع الليل، ولو نلاحظ صورتين من هذه الصور عندما خاطب الليل بقوله: (بادلتني الصفو، بادلتني الشّدو)؛ فقد شبه الليل بصفات إنسانية؛ فمن صفات

[1] ديوان شعر الحياة الأولى، مرجع سابق، ص146.

الإنسان الصفاء والفرح، ولكن المفارقة أن الشاعر لم يجد ذلك في بني الإنسان؛ فاتجه إلى الليل ليبوح له عن أسراره؛ فوجده خير من ينصت إليه بأذن واعية؛ فبادله الصفو والشدو، فسمت أغانيه تخترف آفاق ظلمة الليل في صورة استعارية كشفت لنا عن موقف ذاتي للشاعر، وحالة وجدانية وشعورية تشكلت من خلال جملة من الصور الشعرية الجزئية.

وفي منحى مغاير نجد الشيخ محمد الخضر حسين يصور الليل بصورة قاتمة؛ فليله قاتل للنهار، وحمرة الشفق مخضّبة بدمائه، يقول[1]:

هَذَا الدُّجَى اغْتَالَ النَّهَارَ وَدَسَّهُ تَحْتَ التُّرَابِ مُضَرَّجًا بِدِمَائِهِ
مَا حُمْرَةُ الشَّفَقِ الَّتِي تَبْدُو سِوَى لُطَخٍ مِنَ الدَّمِ طَارَ نَحْوَ رِدَائِهِ

إن هذه الصورة التي قدمها الشاعر لليل تعكس حالة وجدانية عميقة؛ فهي صورة رمزية؛ حيث رمز بالليل إلى الاستعمار، ورمز بالنهار إلى الحرية والاستقلال فشبه الليل/الاحتلال بالإنسان القاتل الذي اغتال النهار/الاستقلال ودسه تحت التراب؛ ليغيّب حلم الحرية والانعتاق، ومن خلال هاتين الصورتين الجزئيتين تشكلت صورة قاتمة لليل؛ صورة الإنسان القاتل الملطخة يديه بدماء الأبرياء، وقد استطاع الشاعر من خلال هذه الصورة الشعرية أن يكشف لنا عن مشاعره وأحاسيسه.

وفي أبيات أخرى يحافظ الشاعر على هذه العلاقة القاتمة مع الليل حينما يستذكر ليل أرضه التي غاب عنها الفكر والعلم وهما سلاح الحرية والانعتاق؛ فطال زمن طلوع شمس الحرية مثلما طال دجى الليل، يقول[2]:

إِنْ لَمْ أَبِتْ أَحْدُو إِلَى أَوَجِ الْعُلَا هِمَمًا فَلَا طَلَعَتْ عَلَيَّ ذُكَاءُ*

[1] ديوان خواطر الحياة، مرجع سابق، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

* الذُّكَاءُ بالضم: اسم للشمس؛ ينظر: لسان العرب، مرجع سابق، مادة: ذكاء، ص1510.

مَـا لَـيْـلُ أَرْضِـي أَنْ يُقَطِّـبَ أُفْقُـهَـا وَعَـلَـيْـهِ مِـنْ نَسْـجِ الـغُرُوبِ رِدَاءُ
بَلْ لَيْلُـهَـا زَمَـنٌ يَفُـوتُ وَلَـمْ يَـكُـنْ لِلْفِكْـرِ أَوْ لِلْـعِـلْـمِ فِـيـــهِ نَـمَـاءُ

إن هذه الصور الجزئية (فلا طلعت علي ذُكاء، ما ليل أرضي، عليه من نسج الغروب رداء) قد رسمت صورة الشاعر لليل؛ فهو ينشد طلوع الشمس، وما الليل عنده سوى وسيلة من أجل أن يبزغ نور الشمس، ولكنه يرى أن ليل أرضه الجاثمة تحت وطأة المستعمر هي أوقات تهدر ليس فيها سعي ولا عمل بفكر وعلم لأجل الحرية والانعتاق، وقد استطاع بذلك أن يعبّر عن مشاعره وأحاسيسه الوجدانية من خلال الصورة الشعرية لليل.

ومن الصور التي تناولها شعراء الفقهاء المعاصرين في قصائدهم العمودية صورة البحر وما لها من خلفيات فكرية ووجدانية ونفسية، وتفاعلوا معه كل بحسب رؤيته الشعرية، فمنهم من بث إليه شكواه، واستمد منه معاني الحُبّ والإخلاص والقوة والشدة، ومنهم من رآه رمزا للمجهول والخطر والخوف؛ فللبحر دلالاته المتعددة؛ فهو "نقيض البر، ورمز المجهول المرعب، ورمز التمرد والثورة، ومنه يستمد معاني البأس والقوة"[1]، ولذلك كان ملهم الشعراء قديما وحديثا، وخير معبر عن مشاعرهم وأحاسيسهم وبه تمتزج الصورة بالتجربة والرؤية والواقع والخيال.

ولعل من أبز شعراء الفقهاء المعاصرين الذين شكل البحر عندهم مادة ثرية لتجربتهم الشعرية؛ الشيخ أحمد سحنون*، فقد تفاعل مع البحر، وبث إليه مشاعره وأحاسيسه، فجاءت الصورة الشعرية معبرة عن هذه العلاقة التي رسمها معه، يقول[2]:

كَفَى حُـزْنًـا أَنَّـي قَـرِيـبٌ مِـنَ الـبَـحْـرِ وَلَا أَجْتَلِي مَا فِيهِ مِنْ رَوْعَةِ السِّحْرِ

[1] دال البحر في شعر محمود درويش، مها داود محمود أحمد، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، 2011م، ص149.

* سبق أن درسنا بعض قصائده في وصفه للبحر؛ راجع الأغراض التقليدية، غرض الوصف، ص90 وما بعدها.

[2] ديوانه، مرجع سابق، ج01، ص36.

أَيُصْبِحُ لِي جَارًا قَرِيبًا وَلَا أَرَى مُحَيَّاهُ؟ مَا لِي عَنْ مُحَيَّاهُ مِنْ صَبْرِ
إِذَا مَا دَجَى لَيْلِي سَمِعْتُ هَدِيرَهُ فَيَعْصِفُ بِي شَوْقٌ يَنُوءُ بِهِ صَدْرِي
فَأَقْضِي سَوَادَ اللَّيْلِ بِالحُزْنِ وَالأَسَى إِذَا لَجَّ بِي حُزْنِي لَجَأْتُ إِلَى الشِّعْرِ!
أَأُحْرَمُ مَرْأَى البَحْرِ وَهْوَ مُجَاوِرِي وَقَدْ عِشْتُ دَهْرًا مَسْكَنِي شَاطِئَ البَحْرِ؟
أَطَارِحُهُ شَجْوِي وَأَشْكُوهُ لَوْعَتِي وَأَسْتَلْهِمُ الأَمْوَاجَ عَنْ غَامِضِ السِّتْرِ
وَأَسْبَحُ فِيهِ كَيْ تَزُولَ لَوَاعِجِي فَلَا يَنْطَفِي مَا فِي الجَوَانِحِ مِنْ جَمْرِ
فَيَا شِعْرِي هَلْ دَرَى البَحْرُ أَنَّنِي مُجَاوِرُهُ أَمْ أَنَّهُ لَمْ يَكُنْ يَدْرِي؟

بدأ الشاعر بوصف مشاعره وأحاسيسه وقد غيبه السجان عن رؤية البحر، وهو القريب منه؛ فكلما سمع صوت هديره هيجه الشوق والحنين، وبات حزينا كئيبا، وبعد هذه الدفقات الشعورية يرسم علاقته به في صورة شعرية (أطارحه شجوي، وأشكوه لوعتي، أستلهم الأمواج، هل درى البحر...)، فقد أضاف إليه بعض المعاني الإنسانية؛ فبث إليه شكواه، وطارحه همومه وأحزانه، وفي صورة استعارية يسأل الشاعر شعره عن البحر هل درى بجواره له أم أنه لم يكن يدري، ومن خلال تشاكل هذه الصور الجزئية تشكلت رؤية الشاعر للبحر، واستطاع أن يبث من خلال الصورة الشعرية مشاعره وأحاسيسه الوجدانية.

وفي كثير من الأبيات يتوجه الشاعر إلى البحر بشكواه وبث همومه وأحزانه، يقول[1]:

كَمْ وَقْفَةً لِي عَلَى شَطَّيْهِ أُنْشِدُهُ شِعْرًا وَأَشْكُوهُ مِنْ دُنْيَايَ أَعْنَاتَا
أُلْقِي إِلَيْهِ أَغَارِيدِي فَتَسْكِبُهَا هَوَادِرُ المَوْجِ أَنْغَامًا وَأَصْوَاتَا
وَكَمْ تَيَمَّمْتُهُ وَاللَّيْلُ قَدْ سَتَرَتْ أَثْوَابُهُ السُّودُ أَحْيَاءً وَأَمْوَاتَا

إن هذه الصور الجزئية (أنشده شعرا، أشكوه من دنياي أعناتا، ألقي إليه أغاريدي، فتسكبها هوادر الموج أنغاما وأصواتا) تعكس حالة وجدانية عاشها

[1] ديوانه، مرجع سابق، ج01، ص38.

الشاعر؛ فتوجه إلى البحر ينشده شعره، ويشكو إليه واقع وطنه المرير، ويلقي إليه أغاريده فتتماهى مع هدير الموج لتنسكب أنغاما وأصواتا يتمازج عندها صوت الشاعر مع صوت البحر، ولذلك عده خير صديق يستمع وينصت إليه، يقول[1]:

البَحْرُ خَيْرُ صَدِيقٍ مَا شَكَوْتَ لَهُ إِلَّا وَأَوْلَاكَ إِصْغَاءً وَإِنْصَاتَا
هُنَاكَ أَنْسَى جَوَى حُزْنِي بِجَانِبِهِ وَلَا أُحِسُّ لِأَتْعَابِي مُعَانَاتَا
وَهَلْ أَرَى صَاحِبًا كَالبَحْرِ أُولِيهِ مِنْ صَفْوِ الوِدَادِ وَيُولِينِي مُصَافَاتَا؟

فالشاعر يخاطب البحر بأرق المعاني الإنسانية؛ فهو الصديق الذي يقابله بالود والصفاء، وينسيه أحزانه وأتعابه؛ فهو مكان الأمن والأنس الذي افتقده في ظل سيطرة المحتل وفقدان الحرية، وهي دلالات رمزية التجأ الشاعر إليها ليعبر عن مشاعر المعاناة والظلم والقهر الذي يحس به، وليصور الواقع الذي يعيشه مع أبناء وطنه.

إن تشاكل هذه الصور الجزئية هي انعكاس للتجربة الشعرية للشيخ أحمد سحنون، وقد كشفت لنا عن مشاعر وجدانية ودفقات شعورية انسجمت مع رؤيته الشعرية والتي تبلورت في الصورة الشعرية التي رسمها للبحر بما يحمله من دلالات رمزية وشعورية ووجدانية.

واستحضار البحر بهذه العلاقة الحميمية كثير عند شعراء الفقهاء المعاصرين فهذا الشيخ ابن بدران يطرب لموج البحر، ويذكّره بالأحبة والديار، يقول[2]:

وَمَوْجُ بَحْرٍ لَهُ رَقَصَ الهَوَاءُ دُجَى أَمْسَى يُمَثِّلُ لِي الأَطْلَالَ فِي فِكْرِي
وَقَدْ تَعَوَّضْتُ صَوْتَ المَوْجِ مَعْ قَلَقِي عِنْدَ المَسَاءِ عَنِ النَّايَاتِ وَالوَتَرِ

تشاكلت الصورة من خلال ربط الشاعر لعلاقات بين بعض الصور الجزئية؛ من خلال العلاقة بين صوت الموج وصوت النايات والوتر، ورقص الموج

[1] ديوانه، مرجع سابق، ج01، ص38.
[2] المرجع نفسه، ص132.

ورقص الهواء، ليفسح الشاعر لنفسه من خلال تشاكل هذه الصور التعبير عن مشاعره الوجدانية؛ فصوت الموج الذي شبهه برقص الهواء في الليل أحب إليه من صوت النايات والوتر في ليالي السمر، وهي صورة هيجت فيه مشاعر الحُبّ والشوق والحنين إلى الديار؛ يفصح عن ذلك بقوله[1]:

يَا حُسْنَ جِلَّقَ قَدْ ذَابَ المُحِبُّ أَسَى فَامْنُنْ بِوَصْلِكَ مِنْ قَبْلِ انْقِضَا عُمُرِي
لَئِنْ بَعُدْتُ فَقَلْبِي عِنْدَكُمُ أَبَدَا وَالجِسْمُ فِي البَحْرِ مَوْقُوفٌ عَلَى الخَطَرِ

لقد استطاع الشاعر من خلال تصويره للبحر أن يعبر عن حالة وجدانية تمثلت في الشوق والحنين؛ فارتبط البحر عنده بتذكر الديار، وأصبح بمختلف تشكلاته – موجه، صوته، نسيمه...– يحيل إلى المكان بما يحمله من قيم ودلالات نفسية ووجدانية...

ومن الصور الجزئية التي استحضرها فقهاء الشعراء المعاصرين صورة الرياح وما تحمله من دلالات وقيم اجتماعية ودينية ونفسية ووجدانية، ولعل من أبرز الشعراء الذي استحضروا هذه الصورة الشيخ محمود شاكر؛ فقد استطاع من خلال تصويره للرياح أن يكشف عن رؤيته الشعرية، وأن يعبر عن حالته الوجدانية، والتي تمثلت في علاقة حب فاشلة؛ وما خلفته في نفسه من أثر عميق، أثثت لتجربته الشعرية، وسيطرت على تشكل صورته الشعرية؛ ففي قصيدة "اعصفي يا رياح" يظهر انسجام الصورة الشعرية مع صورة التجربة الوجدانية؛ حيث خاطب الرياح كما يخاطب الإنسان العاقل، وتوجه إليها بجملة من النداءات، يقول[2]:

اعْصِفِي يَا رِيَاحُ مِنْ حَيْثُ مَا شِئْتِ.. وَعَفِّي الطُّلُولَ وَالآثَارَا
وَانْسِفِي يَا رِيَاحُ آيَةَ هَذَا اللَّيْلِ حَتَّى يَحُورَ لَيْلًا سِرَارَا

[1] ديوانه، مرجع سابق، ج01، ص132.

[2] اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، مرجع سابق، ص139.

وَازْأَرِي يَـا رِيَـاحُ فِـي حَـرَمِ الـدَّهْـرِ زَئِـيـرًا يُـزَلْـزِلُ الأَعْـمَـارَا
اعْـصِـفِـي.. وَانْـسِـفِـي.. كَـأَنَّـكِ سَـخَّـرْتِ خَـبَـالًا يُـسَـاوِرُ الأَقْـدَارَا
اعْـصِـفِـي.. وَازْأَرِي .. كَـأَنَّـكِ غَـيْـرَى قَـذَفْـتْ حِـقْـدَهَـا شِـرَارًا وَنَـارَا
اعْـصِـفِـي كَـالـجُـنُـونِ فِـي عَـقْـلِ صَـبٍّ هَـتَـكَ الـغَـيْـظُ عَـزْمَـهُ وَالـوَقَـارَا
اعْـصِـفِـي كَـالـشُّـكُـوكِ فِـي مُـهْـجَـةِ الأَعْـمَـى تَـخَـاطَـفْـنَ حِـسَّـهُ حَـيْـثُ سَـارَا
اعْـصِـفِـي كَـالْـفَـنَـاءِ يَـنْـتَـسِـفُ الأَوْكَـارَ نَـسْـفًـا وَيَـصْـرَعُ الأَطْـيَـارَا

خاطب الشاعر الرياح في صورة استعارية حيث حذف المشبه به وأبقى على بعض لوازمه (اعصفي، انسفي، ازأري...)؛ فهو يخاطبها كما يخاطب الإنسان العاقل بأن تنسف كل شيء في هذا الوجود؛ وأن تكون كالجنون وكالشكوك وكالفناء وكالزلزال...، وكأن الشاعر أراد أن يشكل صورة قاتمة من خلال استحضاره لصورة الريح؛ فالألفاظ والعبارات تشكل هذا المعجم الدلالي(عفي الطلول والأثارا، شرارا ونارا، هتك الغيظ عزمه والوقار، ينتسف الأوكار، يصرع الأطيار...)، وكل ذلك يحيل إلى حالة وجدانية عنده، وهي حالة من اليأس والشك والحيرة والغضب...

لقد عبرت الصورة الشعرية عن حالة قهرية عاشها الشاعر، وذاق مرارتها وعذاباتها وصلت إلى حالة من اليأس الذي رفض فيه كل الوجود، وفقد فيه الثقة بكل من حوله؛ فلم يجد إلا أن يتوجه إلى الرياح بما تحيله من دلالات الشدة والقوة واليأس وما تخلّفه من خراب ودمار لبني الإنسان الذي لم يقابله إلا بالظلم والمكر والخديعة والكذب والباطل؛ يقول[1]:

اعْـصِـفِـي يَـا رِيَـاحُ غَـضْـبَـى بِـإِعْـصَـارٍ مِـنَ المَـقْـتِ، جَـامِـحًـا هَـــدّارَا
كَـيْـفَ أَبْـصَـرْتِ مَـا طَـوَيْـتِ مِـنَ الـدُّنْـيَـا بِـلَـيْـلٍ، وَمَـا اخْـتَـرَقْـتِ نَـهَـــارَا؟!
اشْـهَـدِي: هَـلْ رَأَيْـتِ عَـقْـلًا وَنُـبْـلًا أَمْ جُـنُـونًـا يَـؤُمُّ خِـزْيًـا وَعَـــارَا؟
وَخَـفَـايَـا مِـنَ الـخَـبَـائِـثِ تَـسْـعَـى، وَحُـقُـودًا مِـنَ الـخَـنَـى تَـتَـمَـارَى

[1] اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، مرجع سابق، ص140.

أَسَاطِيـرَ حَيَّـةً أَلْبَسْتْهَـا قِينَـةُ الدَّهْـرِ ثَـوْبَـهَـا الـمُسْتَعَـــارَا
وَأَبَاطِـيـلَ دَلَّسَتْهَا أَكَاذِيبُ، فَأَضْحَتْ هُدًى وَأَمْسَتْ مَـنَـــارَا
وَمَطَـايَـا تَـخُـوضُ فِـي لُـجَـجِ الظُّـلْـمِ بِرْكْبٍ لَا يَسْأَمُونَ السِّفَـارَا
وَأَذِلَّاءَ يَشْمَـخُـونَ مِـنَ الكِبْـرِ وَهْمْ فِـي الـقِـيـودِ حَسْرَى أُسَـارَى!
وَدُمًى لَمْ تَـزَلْ تَسِيـرُ اضْطِرَارًا.. فِي غُرُورٍ يَنْفِي المَسِيرَ اضْطِرَارَا
وَبَـقَـايَـا فَـرَائِـسَ لَـمْ تَكَدْ تَنْبِضُ حَتَّى أَحَـدَّتِ الأَظْـفَـــارَا!
وَدَنَايَا تَخْتَالُ فِي زُخْرِفِ البَطْشِ تَخَالُ الأَقْدَارَ مِنْهَا غَيَـارَى!
فِـي حَيَـاةٍ مَـخْـبُـولَـةٍ أَسْكَرَتْهَـا شَهَوَاتٌ تَبْقَى.. وَتُفْنِـي السُّكَـارَى
كُلُّ شَـيْءٍ مَسَّتْـهُ يَطْـغَـى فَـلَا.. يَـزْهَدُ طَبْعًـا وَلَا يَعِفُّ اخْتِيَـارَا

لقد استطاع الشاعر من خلال تشاكل الصورة الشعرية مع الحالة الوجدانية أن يعبر عن خلجات نفسه، وأن يكشف عن مشاعره وأحاسيسه؛ فجاءت القصيدة عبارة عن صورة من الآهات والزفرات والغضب والقلق والحيرة والشك...؛ فتشكلت الصورة الشعرية التي رسمها للرياح، وهي صورة قاتمة تعكس الحالة التشاؤمية التي وصل إليها.

من خلال ما سقناه من نماذج شعرية يظهر جليا بأن استحضار الصور الجزئية يعتبر منحى ثابتا في القصيدة العمودية عند شعراء الفقهاء المعاصرين، وقد حاولوا من خلال استحضار هذه الصور التعبير عن حالاتهم الوجدانية، ومواقفهم من مظاهر الكون المختلفة كل بحسب رؤيته الشعرية، وإن كان بعضهم استحضر مثل هذه الصور بطريقة تقليدية هي أقرب إلى الوصف التشخيصي المجرد، ومع ذلك فإنّ منهم من كانت صوره الشعرية تعبيرا عن توجه ذاتي وشعور وجداني ورؤية شعرية أثثت التجربة الشعرية، وارتقت بالقصيدة إلى الفني والجمالي.

ب- الصور التشبيهية:

يعتبر التشبيه من مرتكزات الصورة الشعرية في القصيدة العمودية، وقد اهتم به البلاغيون اهتماما كبيرا، وعدوه أحد مقاييس البراعة الأدبية[1]، وقد استغله الشعراء في التأثيث لتجاربهم الشعرية، والتعبير به عن مكنوناتهم النفسية والوجدانية وذلك لما يحفل به من قدرات تعبيرية وفنية وجمالية تعبر عن ذات الشاعر وتستميل المتلقي لشعره.

ويعرف التشبيه بأنه "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال"[2]، وهو "صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة أو جهات كثيرة"[3]؛ فهو يقوم على المشابهة والمشاكلة والاشتراك عن طريق المقارنة بين شيئين في صفة أو هيئة أو شكل أو صورة سواء من جهة واحدة أو من أكثر من جهة، لا من جميع جهاته حتى لا يصير الشيء نفسه[4]؛ فالتشبيه "إذن يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ويوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد"[5]، وإن كان يقترب منه إلى حد كبير وهو ما عدّه ابن رشيق أفضل التشبيه[6].

والتشبيه عند الجرجاني يكون على ضربين: أحدهما يكون من جهة بينة لا يحتاج معها إلى تأويل، والآخر يتوصل إليه بضرب من التأول[7]، وأما عند ابن رشيق

---

[1] ينظر: البلاغة العربية، تأصيل وتجديد، مصطفى الصاوي الجويني، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 1985م، ص84.

[2] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص172.

[3] العمدة في محاسن الشعر ونقده، مرجع سابق، ج01، ص286.

[4] ينظر: أسرار البلاغة، أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي(ت471 أو474هـ)، تعليق، أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، دط، دت، ص90، العمدة في محاسن الشعر ونقده، مرجع سابق، ج01، ص289، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص172 وما بعدها.

[5] المرجع نفسه، ص175.

[6] ينظر: العمدة في محاسن الشعر ونقده، مرجع سابق، ج01، ص289.

[7] ينظر: أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص90.

فقد قسمه إلى نوعين: تشبيه حسن، وتشبيه قبيح؛ فالحسن ما أخرج الأغمض إلى الأوضح، والقبيح على خلاف ذلك؛ فالغاية التي حددها ابن رشيق من التشبيه هي إفادة السامع من جهة تقريب المشبه لفهمه وإيضاحه له[1].

إن ارتباط الفقهاء – عموما – بالدرس البلاغي جعلهم يهتمون بجميع مباحثة؛ ومنها التشبيه؛ ولا شك أن الشعراء منهم تأثروا بذلك، والمتتبع لدواوينهم الشعرية يجد حضور التشبيه بشكل لافت في تجاربهم، وقد حافظ المعاصرون منهم – خاصة ممن تبنوا القصيدة العمودية – على هذا المنحى، واتكأوا على التشبيه في تأثيث صورهم الشعرية، والتعبير عن مواقفهم ومشاعرهم الوجدانية والشعورية.

فهذا الشيخ عثمان بن الشيخ عمر الصومالي(1942-2024م)[*] يشبه النبي صلى الله عليه وسلم بالبدر في ضياءه، وإذا كان ضياء البدر ينقص؛ فإن ضياء النبي صلى الله عليه وسلم لا أفول له، يقول[2]:

---

[1] ينظر: العمدة في محاسن الشعر ونقده، مرجع سابق، ج01، ص ص287، 290.

[*] هو العلامة الفقيه المفسر المحدث الأديب، الشيخ عثمان بن الشيخ عمر بن الشيخ داود الملقب بـ"حدغ"، من أكابر علماء الصومال المعاصرين، ولد بقرب مدينة "عير طير" على بعد 300 كلم من العاصمة مقديشو، من عائلة دينية محافظة، حفظ القرآن وهو ابن عشر سنين، وتلقى تعليمه على يد عمه وأبرز مشايخ الصومال، له جهود كبيرة في مجال الدعوة ونشر العلوم الشرعية، حيث أشرف على عدد كبير من المعاهد والزوايا داخل الصومال وخارجه، خلف موروثا علميا في مجالات متعددة كالفقه والحديث والتفسير والشعر منها: إقناع المؤمنين بالتبرك بالصالحين، خلاصة النقول والأبحاث في تحرير مجموع الطلقات الثلاث، المنح الوهبية في ذم القبلية والعصبية، ديوان القصائد المحمدية، وغيرها من الكتب، ينظر ترجمته في: نبذة مختصرة عن عالم الصومال العلامة الشيخ عثمان حدغ، حفصة أحمد، وكالة الأنباء الوطنية الصومالية (SONNA)،
https://sonna.so/ar/%D9%86%D8%A8%D8%B0%D8%A9-%D9%85%D8%AE%D8%AA%D8%B5%D8%B1%D8%A9-%D8%B9%D9%86-%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%88%D9%85%D8%A7%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%84%D8%A7%D9%85%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%84/
تاريخ النشر: 20 يوليو 2024م، تاريخ الرفع: 2025/04/15م، الساعة: 13:20 زوالا.

[2] ديوان القصائد والمدائح النبوية، مرجع سابق، ص11.

كَبَـدْرٍ تَـمَّ وَجْـهُـهُ فِـي الـضِّـيَـاءِ وَلَـكِـنْ لَا أُقُـــولَ لَـــهُ وَسَـاتِـرْ
وَإِنَّ الـبَـدْرَ يَـنْـقُـصُ فِـي ابْـتِـدَاءٍ وَآخِـرِهِ وَنُـــورُ الـوَجْـــهِ بَـاهِـرْ
فَـمَـا لَـهُ مِـنْ حِـجَـابٍ بِـالسَّـحَـابِ وَمَـا لَـهُ مِـنْ خُـسُـوفٍ فَـهْـوَ زَاهِـرْ

مـع أن صـورة التشـبيه تقليديـة؛ فالتشـبيه بالبـدر قـديم مسـتهلك فـي الشـعر العربـي، إلا أن الشـاعر مـن خـلال ربـط الصـورة بحركـة السـحاب والخسـوف عمّـق إيحاءاتها، وزاد من تأثير وقعها على السامع؛ فنور النبي صلى الله عليه وسلم لا يتأثر بحركـة السـحاب ولا الخسـوف؛ بـل هـو ثابـت لا يتغيـر، ولا ينقص، ومـن خـلال تشـكل هذه الصورة التشبيهية أراد الشاعر أن يعبر عما يختلج في نفسه من معان الشوق والحنين إلى الحضرة النبوية؛ فخاطبه بقوله[1]:

مَـتَـى يَـحْـظَـى عَـبِـيـدُكُـمُ حَـبِـيـبِـي بِـرُؤْيَـةِ وَجْـهِـكُـمْ نُـــورِ الـبَـصَـائِـرْ
مَـتَـى تَـسْـمَـحْ لِـحَـظْـرَتِـكُـمْ دُخُـولًا لِـعَـبْـدٍ صَـارَ كَـالـهَـيْـمَـانِ حَـائِـرْ

لقد استطاع الشاعر من خلال هذه الصورة التشبيهية والتي جمعت أطراف التشبيه من مشبه ومشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه أن يعبر عن أحاسيسه ومشاعره الوجدانيـة؛ ولـذلك اسـتعمل الألفـاظ التـي لهـا دلالات شـعورية عميقـة (عبيـدكم، حبيبـي لعبد، حائر...)، وهي كلها معان تعكس حبه وتعلقه بالنبي صلى الله عليه وسلم.

ومن الصور التشبيهية للشيخ الطريفي وهو يندب رباعيته في "قصيدة ظريفة في موضوعها، لطيفة في ألفاظها ومعانيها"[2]؛ يقول[3]:

تَعَالَوْا رِفَاقَ الصِّدْقِ وَاسْتَمِعُوا مَعًا مَقَـالِـي بِـمَـا قَـدْ أَحْـدَثَ المَـلَـوَانِ!
تَسَـاقَطَتِ الأَسْـنَـانُ مِـنِّـي كَـأَنَّمَـا تَسَاقَطَ عِقْدٌ مِنْ فُصُوصِ جُمَانِ!
وَوَلَّتْ رَبَـاعَـاتِـي وَحَـلَّـتْ مَـحَـلَّـهَـا بَـدَائِـلُ لَا تَقْـوَى لِـسَـدِّ مَـكَـانِـي!

[1] ديوان القصائد والمدائح النبوية، مرجع سابق، ص11.
[2] الشيخ الطريفي لغويا وشاعرا، مرجع سابق، ص15.
[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

فَأَضْحَى فَمِي مِنْ فَقْدِهَا مُتَأَثِّرًا يُعَانِي وَيَشْكُو مَا جَنَى الحَدَثَانِ
وَهَذِي شِفَاهِي أَصْبَحَتْ تَفْقِدُ القُوَى عَلَى ضَبْطِ أَلْفَاظٍ وَحُسْنِ بَيَانِ!

هذه الصورة نابعة من موقف عاشه الشاعر، حيث شبه سقوط أسنانه بتساقط العقد، وإن كانت توفرت فيها جميع أطراف التشبيه إلا أنها صورة تشبيهية بدلالة واضحة، ومع ذلك فقد استطاع الشاعر أن يعبر بها عن مشاعره وأحاسيسه، وذلك بإحالة دلالة التشبيه إلى الفقد والحزن، يقول[1]:

وَقَدْ أَظْهَرَتْ مِنِّي النَّوَاجِذُ حَسْرَةً تُعَبِّرُ عَنْ فَقْدٍ وَعَنْ أَحْزَانِ
وَعَجَّ لِسَانِي بِالشَّكَاةِ تَأَفُّفًا عَلَى عَزْلِ أَسْنَانٍ وَجَوْرِ زَمَانِ
لَقَدْ كُنْتِ يَا أَسْنَانِيَ البِيضَ زِينَةً لِثَغْرِي وَمِعْوَانًا لِنُطْقِ لِسَانِي
فَيَا رَبِّ عَزِّزْ مَا بَقِي مِنْ نِظَامِهَا دَوَامًا وَثَبِّتْ بِاليَقِينِ جَنَانِي!

لقد حققت الصورة التشبيهية غايتها التعبيرية من خلال استحضارها برمزية الفقد والحزن والحسرة جراء جور الزمان، وما صورة سقوط الأسنان إلا غطاء تستر به الشاعر ليعبر عن بعض المواقف الذاتية التي يعانيها، ولذلك ربط بين دلالتين متقابلتين هما: عزل الأسنان/ جور الزمان؛ فالذي يعانيه في الحقيقية هو جور الزمان وما فيه من حزن وفقد وحسرة وحرمان.

ويوظف الشيخ الإبراهيمي التشبيه البليغ كثيرا في تجربته الشعرية؛ كمثل مدحه لنفسه، يقول[2]:

وَمَا أَنَا إِلَّا البَحْرُ يَلْقَاكَ سَاكِنًا وَيَلْقَاكَ جَيَّاشًا مَهُولَ الغَوَارِبِ
وَمَا فِي سُكُونِ البَحْرِ مَنْجَاةُ رَاسِبٍ وَلَا فِي ارْتِجَاجِ البَحْرِ عِصْمَةُ سَارِبِ

أقام الشاعر الصورة الشعرية على التشبيه البليغ؛ حيث شبه نفسه بالبحر في قوته وبأسه؛ فلا منجاة لأحد منه سواء عند سكونه أو عند ارتطام أمواجه

[1] الشيخ الطريفي لغويا وشاعرا، مرجع سابق، ص15.
[2] المورد العذب النمير من أشعار العلامة محمد البشير، مرجع سابق، ص87.

العاتية، وهي صورة تحيل إلى رمزية تحدي الشاعر للمحتل الفرنسي بألا يأمن على نفسه فهو في مواجهة بحر – في إشارة إلى أبناء وطنه– سيغرق فيه سواء في هدوئه وسكونه أو في غضبه وهيجانه.

في كثير من صوره التشبيهية نجد حضور التشبيه البليغ؛ كمثل قوله[1]:

أَيْـنَ لَـيْـثٌ كَـانَ بِـالْأَمْـسِ هُـنَـا خَـادِرًا قَـدْ مَـلَأَ الـدُّنْـيَـا زَئِـيـرْ
أَغْـلَـبًـا فِـي لِـبْـدَتَـيْـنِ ارْتَـهَـنَـا عَـنْ عَـرِينِ الـدِّينِ يَـرْمِـي وَيُـجِـيـرْ
مَـا وَنَـى عَـنْ فُـرْصَـةٍ أَوْ وَهَـنَـا هَلْ رَأَيْتَ المِخْذَمَ العَضْبَ الطَّرِيرْ

شبه الشاعر ممدوحه بالليث في العديد من صفاته في قوة صوته وغلظ رقبته وطول شعره، وهي صورة تشبيهية تحيل إلى القوة والبأس والشجاعة؛ والتي جمعها في صورة السيف القاطع، وهو تشبيه تقليدي، وصورة مستهلكة واضحة الدلالة؛ قد تنتج عن تفكير عقلي محض، ولعل طغيان مثل هذه الصور قد يخفت الحالة الوجدانية، ويبرد المشاعر والأحاسيس، ومع ذلك فإن تساءل الشاعر عن غياب ممدوحه تظهر شدة تعلقه به؛ وتكشف عن مشاعره وأحاسيسه تجاهه؛ فهو من حفظ عرين الدين وما وهن أو توانى في ذلك، وبغيابه أصبحت الحمى مستباحة، وعرضة لكل طامع، يقول[2]:

هَـجَـرَ الـغِـيـلَ وَأَسْـرَى مُـوهِـنَـا وَالـحِـمَـى أَصْـبَـح نَـهْـبًـا لِلْمُغِيـر

وفي تجربة الشيخ فريد الأنصاري تظهر قوة ارتباط الصورة التشبيهية بالتجربة الشعرية؛ لتكون الصورة ناطقة عن موقف وجداني ومعبرة عن حالة نفسية وشعورية؛ ففي أبيات يرسم فيها صورة المسلم من خلال استحضار دلالة الأذان؛ يقول[3]:

شِـعَـارِي أَذَانٌ يَـرُجُّ الـصَـدَى وَيَـغْـمِـرُ بِـالـنُّـورِ كُـلَّ الـمَـدَى

[1] المورد العذب النمير من أشعار العلامة محمد البشير، مرجع سابق، ص75.
[2] المرجع نفسه، ص87.
[3] ديوان القصائد، مرجع سابق، ص63.

أَنَـا البَرْقُ يَـخْـرِقُ عَصْرَ الظَّـلَامِ وَيُـعْـلِـنُ أَنَّ الـشُّـــرُوقَ غَـــــدَا

لقد جسدت الصورة التشبيهية من خلال استعماله التشبيه البليغ (أنا البرق) وكذا الدلالة التعبيرية لضمير المتكلم (أنا) الحالة الوجدانية والشعورية عند الشاعر؛ فهي تعكس صورة المسلم الذي استثاره صوت الأذان، واستلهم منه معاني التضحية والفداء والانتماء للإسلام، وهي معان تثير في نفس المؤمن العزة والفخر والكبرياء، وقد ظهرت هذه المشاعر من خلال تشبيه نفسه بالبرق الذي يهد أركان الظلم والاضطهاد، ولذلك ظهرت قيم الثورة والمقاومة والجهاد في جميع الأبيات (رعدي يزلزل صرح العدا، أخي هل نفضت هموم الرغام؟، وأبحرت في الروح نحو الفدا؟، وبادر شهابك أن يخمدا...) فهي كلها معان تولدت من خلال الصورة الشعرية التي بدأ بها القصيدة.

وفي أبيات أخرى يستعمل الصورة التشبيهية لإظهار صوته الداخلي الحزين، ويعبر عن مشاعر وأحاسيس شاعر وصل به الشوق حد البواح، يقول[1]:

الشَّوْقُ يَلْهَثُ فِي فُؤَادِي كَاللَّظَى وَأَنَـا الـمُـعَـذَّبُ تَـائِـهٌ فِـي فَـدْفَـدِ*

وقوع التشبيه بعد صورة استعارية زاد من دلالاته التعبيرية حيث شبه شوقه باللظى تستعر في فؤاده، ولعل ايحاءات التشبيه يعبر عن حالته الوجدانية، ويكشف عن شعور التعب والمعاناة في رحلة التيه والعذاب؛ إنها رحلة الحُبّ الذي بدا كسراب يزيد القلب عذابا وكمدا، يقول[2]:

وَأَرَاكَ تَـجْـهَـدُ لِـلَّـحَـاقِ بِـطِـلِّـهَـا عَـدْوًا عَـلَـى جَـمْـرِ النَّـوَى المُـتَـوَقِّـدِ
حَـتَـى إِذَا لَاحَـتْ بِـقُـرْبٍ لَـمْ تَـجِـدْ إِلَّا السَّـرَابَ يُـعَـذِّبُ القَلْـبَ الصَّـدِي
آهٍ لَـوْ اجْـتَـزْتُ المَسَـافَـاتِ التِـي قَـدْ حَـرَّقَـتْ كَـبِـدِي وَلَمَّـا أَهْـتَـدِي

[1] ديوان القصائد، مرجع سابق، ص41.

* الفَدْفَدُ: المكانُ المرتفع فيه صَلَابَةٌ، وقيل: هو الأرضُ المسْتَوِيةُ، وهو المَوْضِعُ الذي فِيهِ غِلَظٌ وَارْتِفَاعٌ؛ ينظر: لسان العرب، مرجع سابق، ص3364.

[2] ديوان القصائد، مرجع سابق، ص ص42، 43.

لَغَرَسْتُ قَلْبِي فِي الرَّبِيعِ فَسِيلَةً فِي غَابَةٍ زَرْقَاءَ تُورِقُ فِي غَدِي
كَالصُّبْحِ أَشْرَقَ فِي الضَّبَابِ عَلَى الرُّبَى أَمْتَصُّ أَنْدَاءَ الصَّبَا المُتَوَدِّدِ

فالأبيات عبارة عن صور شعرية متشاكلة ومتشابكة (عدوا على جمر النوى المتوقد، السراب يعذب القلب الصدي، المسافات التي حرقت كبدي، لغرست قلبي في الربيع فسيلة، في غابة زرقاء...) فقد شكلت جميعها صورة العاشق في رحلة البحث عن حبه المفقود.

استعمل الشاعر في هذه الأبيات الصورة التشبيهية عند قوله (في غابة زرقاء تورق في غدي كالصبح أشرق في الضباب على الربى)؛ فقد شبه قلبه بالصبح المشرق في الضباب على الربى، وهي صورة رقيقة تظهر مشاعر نفس ملتاعة بنار حب طال انتظاره؛ فهو ينتظر عند الصبح ليمتص أنداء الصبا؛ ويرقبه كما يرقب بزوغ الفجر، يقول[1]:

فَمَتَى سَتَبْزُغُ فِي الأَعَالِي بُرْعُمًا كَالفَجْرِ يُولَدُ فِي اخْضِرَارِ المَوْلِدِ؟

لقد استطاع الشاعر من خلال تشاكل جملة من الصورة الشعرية؛ وخاصة الصور التشبيهية أن يجسد حالة إنسانية تمثلت في صراع الإنسان مع الزمن في رحلة البحث عن الخلاص، والذي تمثل عند الشاعر في الحُبّ؛ وهي رحلة من المعاناة والعذاب والألم. فالقصيدة صورة مشهديه عبرت عن حالة وجدانية عميقة، وكشفت عن مشاعر وأحاسيس شاعر فقيه عاش التجربة بجميع تفاصيلها؛ فجاءت الصورة الشعرية منسجمة مع تجربته حد الانصهار؛ فأثث لتجربة الشعرية، وارتقى بنصه الشعري إلى درجة الجمالية والفنية.

[1] ديوان القصائد، مرجع سابق، ص43.

ت- الصور الاستعارية*:

للاستعارة أهمية كبيرة في الصورة الشعرية؛ وقد اهتم البلاغيون بها اهتماما كبيرا؛ ودرسوا جميع جوانبها*، وقد عرفها الجرجاني بقوله: "أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبّه به فتعيره المشبه وتجريه عليه. تريد أن تقول: رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول: رأيت أسدا"[1]، وبذلك فهي تحدد عن طريق علاقة المشابهة بين المجازي والحقيقي؛ فهي عبارة عن "اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وهي لا تزيد عن التشبيه إلا بحذف المستعار له"[2].

وللصورة الاستعارية حضورها في القصيدة العمودية عند شعراء الفقهاء المعاصرين، والمتتبع لديوانهم الشعري يلحظ هذا الحضور اللافت؛ فهي من الثابت عندهم، ومن خلالها حاولوا تنمية تجاربهم الشعرية، والتعبير عن رؤيتهم ومشاعرهم وأحاسيسهم الوجدانية، ففي تجربة الشيخ محمود شاكر نلحظ تركيزه على الصورة

---

* الاستعارة في اللغة من عور، وتعور، واستعار: طلب العارية، واستعاره الشيء واستعاره منه: طلب منه أن يعيره إياه، ومستعار بمعنى متعاوِرٍ، ينظر: لسان العرب، مرجع سابق، ص3167.

* يرى الدكتور محمد الهادي الطرابلسي بأن أبرز جهات النظر للاستعارة عند البلاغيين ثلاثة هي: زاوية المستعار: وهو العنصر الجوهري الوحيد الذي تقوم عليه الاستعارة، وزاوية المتعلقات بطرفي الاستعارة: والتي تقسم بحسب هذا المتعلق إلى ثلاثة: مطلقة، ومجردة، ومرشحة، وزاوية اللفظ الذي جرت فيه: ونظروا إلى هذا المتعلق بحسب الجمود والاشتقاق؛ وقسموها بحسب اللفظ إلى قسمين: أصلية، وتبعية، ينظر كتابه، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، دط، 1981م، ص162.

[1] دلائل الإعجاز، أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي(ت471-474)، قرأه وعلق عليه، محمود أحمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، دط، 1404هـ، 1984م، ص67.

[2] خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص161، وينظر: أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص399.

الاستعارية؛ وكثيرا ما كانت تعبيرا عن حالة الصراع الوجودي الذي كان يعيشه، وما فيه من ألم وشك وحيرة وقلق، كمثل قوله[1]:

وَيَأْكُلُ قَلْبِي مَا أُكَتِّمُ رَاضِيًا فَمَا بَكَتِ العَيْنُ الشَّبَابَ الذِي يَمْضِي!
وَأَنْتَ.. لَعَمْرِي فِي سُرُورٍ وَغِبْطَةٍ يَسُرُّكَ بَسْطِي فِي الحَوَادِثِ أَوْ قَبْضِي
أَأُنْثَى وَوَحْشٌ؟! جَلَّ خَالِقُ خَلْقِهِ! وَسُبْحَانَ كَاسِي الوَحْشِ مِنْ رَوْنَقٍ غَضّ!

ففي هذه الأبيات نلحظ حضور صورتين استعاريتين هما: (ويأكل قلبي ما أكتّم راضيا)(أأنثى ووحش) حيث جسد المعاني المجردة في صورة حسية مرئية؛ فما يعشيه من حالة كتمان الحُبّ عبر عنه بفعل حسي (يأكل)، وشبه قلبه بالطعام؛ فألم ومعاناة الكتمان وعدم البوح هي التي أكلت قلبه، ولم تسعفه الدموع ليبكي زمن الحُبّ الذي مضى مع شبابه.

وفي الصورة الثانية جمع بين المتناقضين؛ بين معان الرقة والعطف الأنثوي، وبين شدة وبأس وضراوة الوحش، وهي صورة استعارية تعكس حالة الصراع الذي يعيشه الشاعر، والذي انسحب على رؤيته للوجود؛ فهو يرى في الحُبّ غدر وخيانة، وفي الألم والعذاب سرور وغبطة، وفي جمال وعطف ورقة الأنثى وحشا ضاريا، مما جسدت الصورة الاستعارية حالة وجدانية عميقة كشفت عن مشاعر وأحاسيس شاعر عاش تجربة مريرة، وذاق عذاب النكران والخداع؛ فدخل في حالة من اليأس والقلق الوجودي.

وعندما يحاول الشاعر تذكير محبوبته بصدقه في حبها يلجأ إلى الصورة الاستعارية ليجسد هذه الحالة الشعورية، يقول[2]:

لَقَدْ كُنْتِ أَحْلَامِي – إِذَا اللَّيْلُ ضَمَّنِي وَكُنْتِ إِذَا مَا الفَجْرُ أَيْقَضَنِي رَوْضِي
يُنَاجِيكِ طَيْرٌ فِي الضُّلُوعِ بِلَحْنِهِ لَقَدْ عَاشَ فِي سِحْرٍ، وَقَدْ عِشْتِ فِي خَفْضِ

[1] اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، مرجع سابق، ص196.
[2] المرجع نفسه، ص197.

وَكُـنْتِ عَلَـى وَرْدِ الـخَـمَـائِـلِ زِيـنَـــةٍ وَكَـانَ بَشِيرُ الفَجْرِ فِي الفَنَنِ الغَضّ

خاطـب الشـاعر محبوبتـه بأنهـا هـي أحلامـه ورياضـه، وربطهمـا بـدلالتين هما: دلالة الليل، ودلالة الفجر، وفي ذلك إحالة رمزية بأنها تشغل فكره ووجدانه في جميع أوقاتـه؛ فهـو إذا ضـمه الليـل؛ وهـي صـورة استعارية حيـث شـبه الليـل بحضـن الإنسـان في إحالة رمزية إذا حضن المرأة التي أحبها؛ وفي سكون الليل وهو يظن أنه بين أحضان محبوبته ينطلق قلبه ووجدانه ليعبر عن هذا الحلم الذي ينتظره حتى إذا تماهى مع أحلامه أيقضه الفجر؛ فرآها في كل روض بديع من حوله، وراح يناجيها كما يناجي الطير بلحنه عنـد الصـباح، وهـي صـورة استعارية حيـث شـبّه حبّـه لهـا بصـوت الطيـر وهـي تغـرّد في ضلوعه.

لقـد جسـدت هـذه الصـور الاسـتعارية حالـة الشـاعر الوجدانيـة، وعبّـرت عن خلجات نفسه، وكشفت عن مشاعره وأحاسيسه تجاه محبوبتـه، مـع كونـه حبّا قوبل بـالنكران، ولـذلك عبّـر عنـه بصـيغة الماضـي(كنت كـرره ثـلاث مـرات، كـان)؛ فهـو حـبٌّ مضـى ولكنـه تـرك فـي قلبـه حرقـة وألمـا أصـابه بنـوع من القلـق والريبـة والشـك والحيـرة، مـع محاولته إظهار قوته وردة فعله تجاها بقوله[1]:

فَأَصْبَحْتِ.. لَا خَيْرًا فَيُرْجَى، وَلَا لَقًى فَيُلْقَى وَلَسْتِ مِنْ سَمَائِي وَلَا أَرْضِي

تَصَامَمْتِ عَنْ قَلْبِي وَرُمْتِ مَسَاءَتِي وَتَنْتَظِرِينَ الحُبَّ! انْتَظِرِي بُغْضِي

إنها حالة من اليأس الذي هدّ كيانـه؛ فأصبح لا يرى فيها خيرا يرجاه، ولا لقاءً ينتظره، فقد طردها من أرضـه وسمائه؛ فهـي التـي أنكرت الحُبّ، وتصـاممت عن قلبـه وأساءت لحبه لها، وهكذا تتوالى الدفقات الشعورية في خط تصاعدي لتصل إلى أقصاه حينما خاطبها بقوله: (انتظري بغضي)، ومع دلالة ذلك عن ردة فعله إلا أنه لم يستطع أن يـتخلص مـن حبـه لهـا؛ فاسـتعمل الفعـل بدلالـة المسـتقبل (انتظـري)، كـل ذلـك يحيـل

[1] اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، مرجع سابق، ص197.

إلى حالة وجدانية وشعورية تراوحت بين الحُبّ واليأس والقلق والحيرة، وهي حالة جسدتها الصور الاستعارية التي اختارها الشاعر للتعبير عن هذه المشاعر والأحاسيس.

وفي أبيات للشيخ عبد الله كنون وقد هيجه الشوق والحنين تبلغ الصورة الاستعارية أقصى درجات التعبير عن حالته الوجدانية، يقول[1]:

أَقُولُ وَقَلْبِي بِالبِعَادِ مُعَذَبُ أَلَا هَلْ إِلَى أَنْ يَدْنُو الحُبُّ مَوْعِدُ
لَقَدْ مَرَّ وَهْنًا مِنْ ذِيَالِكُمُ الحِمَى نَسِيمٌ عَلَى قَلْبِي مِنَ الثَّلْجِ أَبْرَدُ
فَقَالَتْ دُمُوعُ العَيْنِ إِنِّي عَلَى الوَفَا وَقَالَ كَمَا قَالَتْ زَفِيرِي المُصَعَّدُ
وَلَمْ يَبْقَ مِنِّي مِفْصَلٌ مُتَمَاسِكٌ فَجِسْمِي مِنَ الشَّوْقِ المُبَرَّحِ مُجْهَدُ
فَمَهْلًا رُوَيْدًا يَا نَسِيمُ فَإِنَّهَا حُشَاشَةُ نَفْسٍ بَانَ عَنْهَا التَّجَلُّدُ

فالأبيات عبارة عن صور استعارية متتالية؛ فقد استطاع الشاعر تجسيد المعاني في صور حسية؛ فقلبه معذب بالبعد عن أحبابه، والنسيم مر من حماهم وهنًا؛ فكان على قلبه أبرد من الثلج، وتكلمت دموع عينيه وزفيره المتصعد، وأعلنا بقائهما على العهد والوفا؛ إنها صور استعارية شكلت المعاني الإنسانية في صور حسية؛ لترسم لنا صورة متكاملة عن تجربة ذاتية عاشها الشاعر، وهي تجربة الغربة والحنين؛ فعبر عن مشاعره وأحاسيسه الوجدانية من خلال القيمة التعبيرية التي جسدتها الصورة الاستعارية.

وفي صورة استعارية يخاطب الشيخ القرضاوي ليلة القدر كما يخاطب المرأة الحسناء، يقول[2]:

عَشِقْتُهَا فَاسْتَرَقَتْ قَلْبِيَ الْعَانِي فَقُلْتُ أَعْزِفُ فِيهَا عَذْبَ أَلْحَانِي

[1] لوحات شعرية، مرجع سابق، ص39.

[2] نفحات ولفحات، مرجع سابق، ص38.

فقد شبه تعلقه بها كمثل تعلق العاشق بمحبوبته التي سرقت قلبه الولهان بحبها؛ فراح يعزف فيها أعذب الألحان، وهي صورة تكشف عن مدى تعلقه بليلة القدر، وما تحيله من دلالات نفسية ووجدانية؛ فعبر عن مشاعره وأحاسيسه نحوها، وخاطبها كما يخاطب المرأة العاقلة.

وعندما استحضر ليلة القدر ودلالاتها الدينية، وما فيها من رمزية السلام والتعلق بالإسلام ورفض الظلم والطغيان تذكر واقع أمته المرير؛ فاعتذر لها كما يعتذر المحب لحبيبه، يقول[1]:

يَا لَيْلَةَ السِّلْمِ وَالإِسْلَامِ مَعْذِرَةً فَالسِّلْمُ فِي مِصْرَ وَالإِسْلَامِ لَفْظَانِ

لقد استطاع الشاعر من خلال الصورة الاستعارية أن يعبر عن حالته الوجدانية والشعورية من خلال تجسيد المعاني الإنسانية في صور حسية.

وتجسد الصورة الشعرية الاستعارية حالة الشيخ القرضاوي مع الشعر؛ فيخاطبه بقوله[2]:

وَقَفْتُكَ يَا شِعْرِي عَلَى الحَقِّ وَحْدَهُ فَإِلَّمْ أَنَلْ إِلَّاهُ قُلْتُ لَهُمْ: حَسْبِي!
وَإِنْ قَالَ غِرٌّ: ثَرْوَتِي، قُلْتُ دَعْوَتِي وَإِنْ قَالَ لِي: حِزْبِي، أَقُولُ لَهُ: رَبِّي!
فَعِشْ كَوْكَبًا يَا شِعْرُ يَهْدِي إِلَى العُلَا وَيَنْقَضُّ رَجْمًا لِلشَّيَاطِينِ كَالشُّهُبِ

خاطب الشاعر الشعر كما يخاطب الإنسان العاقل؛ فهو سلاحه في الدعوة إلى الله، والوقوف مع الحق، ونصرة المظلومين، يهدي إلى العلا، وينقض على الظلمة كما تنقض الشهب على الشياطين، ومع ما في هذه الصور من سيطرة للفكر؛ فهي عبارة عن صورة عقلية نسجها الشاعر بفكره، ومع ذلك فهي تظهر نوعا من مشاعره وأحاسيسه الوجدانية تجاه الشعر.

[1] نفحات ولفحات، مرجع سابق، ص38.

[2] المرجع نفسه، ص50.

وفي تجربة الشيخ محمد سالم بن محمد الأمين المجلسي نلحظ حضور الصور الاستعارية بكثرة خاصة في غرض الفخر والمدح، كمثل قوله يفخر بنفسه[1]:

أُخَالِلُ أَخْيَـارًا عَلَى مَدْرَجِ التُّقَى سَعَوْا يَرْقُبُونَ النَّصْرَ بِالخَيْلِ وَالرَّجْلِ
وَنَشْرَبُ كَاسَ العِلْمِ أَحْلَى مُدَامَةٍ وَنَعْمُرُ رِيَّاضَ المَحَامِدِ وَالفَضْلِ
وَنَلْبَسُ مِنْ أَسْنَى الشَّمَائِلِ حلَّةً تُزِيلُ هُمُومَ القَلْبِ مَنْظَرُهَا يُسْلِي
وَلَا عُرِفَتْ عَنَّا خِلَالٌ مُشِينَةٌ وَلَا صَدَرَتْ مِنَّا مَسَاعٍ إِلَى الهَزْلِ
رَكِبْنَا مَطَايَا الحِلْمِ نَنْشُرُ دِينَنَا كَصَوْبِ الغَوَادِي سَحَّ بِالبَلَدِ المَحْلِ
وَنَقْذِفُ خَيْلَ المُرْجِفِينَ ذَلِيلَةً بِنَهْجٍ قَوِيمِ السَّبْكِ خَالٍ مِنَ الدَّخْلِ
فَيَمِّمْ رُبُوعَ العِلْمِ وَافْتَحْ مَهَارِقَا وَكَحِّلْ بِهَا عَيْنَيْكَ وَاحْفَظْ عَلَى مَهْلِ

ففي الأبيات كثير من الصور الاستعارية (نشرب كاس العلم أحلى مدامة، نعمر ريّاض المحامد والفضل، نلبس من أسنى الشمائل حلة، ركبنا مطايا الحلم، فيمم ربوع العلم، كحل بها عينيك...)؛ فقد شبه المعاني المجردة بصور حسية؛ فهو يشرب كاس العلم وينتشي بها كما نتشي السكران بالخمرة، وهو الذي يرتع في رياض المحامد والفضل، ويركب مطايا الحلم، وهي كلها معان جسدها في صور حسية، وعبّر بها عن مدى إعجابه بنفسه، وفخره بالخصال التي يتحلى بها، ومدى ارتباطه بالعلم والتقوى، وعندها تذكر المعاهد التي نال فيها هذه العلوم، يقول[2]:

مَعَاهِدٌ طَابَ الوَصْلُ فِي عَرَصَاتِهَا وَنَاحَ غُرَابُ البَيْنِ مُنْقَطِعَ النَّسْلِ
وَهَامَ بِهَا قَلْبِي وَفَاءً لِعَهْدِهَا كَمَا هَامَ شَاكِي الهَمِّ فِي الأَعْيُنِ النُّجْلِ
تَعَاطَيْتُ فِيهَا الوُدَّ صِرْفًا تُظِلُّنِي سَحَائِبُ وَصْلٍ لَا تَغِبُّ عَنِ الوَبْلِ

إن هذه الصور الاستعارية تعبر عن حالة ذاتية عاشها الشاعر، وهي حالة السجن، وما فيها من ظلم و ألم ومعاناة؛ فذاقت نفسه وهيجه الشوق إلى تلك المعاهد

[1] ديوانه، مرجع سابق، ص11.
[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

التي تعلم فيها العلم والأخلاق، وهام قلبه وفاء لعهدها، وهي التي تعاطى فيها كأس الود صرفا، واستظل فيها بسحائب دائمة من الوصل كالمطر الوابل من السماء.

إن هذه الأبيات عبرت عن مشاعر وأحاسيس شاعر فقيه ذاق مرارة السجن؛ وعبر عن حالته الوجدانية من خلال تذكر معاهد العلم؛ فجاءت الصورة الشعرية الاستعارية مجسدة لتجربته الذاتية، وكاشفة عن مشاعره وأحاسيسه الوجدانية.

من خلال ما سقناه من نماذج شعرية لحضور الصورة الشعرية في القصيدة العمودية عند شعراء الفقهاء المعاصرين يظهر جليا بأنهم حافظوا على الصورة التقليدية كما هي في القصيدة العربية، كالصور الجزئية والتشبيهية والاستعارية، مما نعده منحى ثابتا في صورهم الشعرية، مع ذلك حاولوا أن ينسجموا مع متغيرات واقعهم المعاصر ورؤيتهم الشعرية؛ كل بحسب المواقف التي عرضت له، كما حاولوا من خلال صورهم الشعرية التعبير عن مشاعرهم وحالاتهم الوجدانية والشعورية والنفسية.

إن تفاعل شعراء الفقهاء المعاصرين مع المتغيرات الجذرية التي مست القصيدة العربية في جميع مرتكزاتها –ومنها الصورة الشعرية– أثمر بالاتجاه نحو أليات جديدة تنسجم فيها الصورة الحديثة مع التجربة الشعرية ومع رؤية الشاعر المعاصر، وقد ظهر ذلك جليا عند شعراء القصيدة الحرة، هذا ما سنحاول رصده من خلال الصورة الشعرية عند شعراء القصيدة الحرة.

2- الصورة الشعرية في قصائدهم الحرة:

لقد حفلت الصورة الشعرية باهتمام كبير عند شعراء القصيدة الحرة، وأصبحت من مرتكزاتها الأساسية، وذلك لطبيعة الشعر الحر؛ فهو يمنح "الصورة كينونة ذاتية فلا تصبح عملا ذهنيا مجردا من محتواه المعنوي والفكري، هذا من جانب، ومن جانب آخر

إنها تلتئم بالسياق في وحدة عضوية متكاملة لا ينظر إليها إلا كلا متجانسا"[1]، وبدون ذلك تفقد التجربة الشعرية تماسكها ووحدة عناصرها، فتصبح من حيث تشكل صورها الشعرية عبارة عن مجموعة من الصور المشتتة التي تُفقد التجربة سماتها الفنية.

لقد أصبح الشاعر المعاصر مشدودا إلى الشعر بواسطة الصورة[2]، ولم تعد الرؤية التقليدية للصورة قادرة على احتواء آفاقه الرؤيوية ونظرته الجديدة للشعر؛ فظهرت مقاييس جديدة لها سماتها الخاصة في تشكيل الصورة الشعرية، وأصبحت بناء متكاملا؛ مما يحتم على الشاعر أن يتسم بالصرامة والدقة في عرض أفكاره وتنظيمها[3]، وبذلك يستطيع أن يبلور رؤيته، ويعبر عن تجربته الشعرية.

لقد تأثر شعراء الفقهاء المعاصرين بهذه النظرة الجديدة للصورة؛ فتفاعلوا مع مختلف الصور التي عرفتها القصيدة الحرة، ولعل المتتبع لدواوينهم الشعرية يلحظ وجود بعض الصور الجديدة – مع محافظتهم في كثير من قصائدهم على الصور القديمة كالتشبيهية والاستعارية...– ، ولعل من أهمها الصورة الدرامية، والرمزية والمشهدية.

أ- الصورة الدرامية:

وهي نتيجة تطور القصيدة العربية من الغنائية الصرفة إلى النزعة الدرامية[4]؛ ومحاولة الشاعر المعاصر تصوير "العالم الموضوعي والكشف عن تناقضات الحياة وإضفاء سمة التجانس الكوني عليها والحرص على تجسيد حركة الواقع

[1] الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص145.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص145.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص149.

[4] ينظر: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص282، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص165.

الإنساني، المادي والذهني، تجسيدا حيا غنيا بالتفصيلات الدقيقة"[1]، ولا يستطيع الشاعر الإلمام بجميع هذه التفاصيل إلا عن طريق التعبير الدرامي.

لقد أصبحت الصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة "أكثر درامية لأنها تحمل الحديث وتقوم بالفعل وتطوره وتتقدم به، ويبدو أنها لذلك لا تخدم غرضا سوى ذاتها"[2]؛ فهي تجسيد لرؤية وتجربة الشاعر، وخلق لعالمه الوجداني والانفعالي، فتتشاكل جميعها وتتماسك في صورة البطل الواحد القريب من الأثر الموحد الذي هو السمة البارزة في تقنيات القصة القصيرة الحديثة[3].

وإذا كانت الدراما تعرف في أبسط معانيها بالصراع في أي شكل من أشكاله[4]؛ فإن التعبير الدرامي يقوم على الحوار والحوار الداخلي والسرد والصراع والإنسان وتناقضات الحياة[5]؛ فيجسد صورة واحدة متكاملة منسجمة مع الخط الشعوري والانفعالي للشاعر وفق رؤيته الشعرية.

لقد تأثر شعراء الفقهاء المعاصرين ممن نظموا القصيدة الحرة بهذه النزعة الدرامية في قصائدهم وصورهم الشعرية، والمتتبع لدواوينهم الشعرية يجد عددا غير قليل من القصائد التي اتكأت على الصورة الدرامية، وقد عبرت عن توجهاتهم الشعرية، وكشفت حالاتهم الوجدانية والشعورية؛ ففي تجربة الشيخ إبراهيم عزت "نجد هذه النزعة واضحة جدا عنده، ويرجع وجودها على نحو مكثف عنده إلى أن أكثر شعره تصوير لتجربته في الدعوة وما تحمله في سبيلها. وهذه التجربة تتشكل من أحداث مثيرة، وصراع بين

[1] الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص166.

[2] تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، نعيم اليافي، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط01، 2008م، ص220.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص217.

[4] ينظر: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص279، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص219.

[5] ينظر: الشعر العربي المعاصر، المرجع نفسه، ص ص282، 284.

الخير والشر، ومواجهة بين كثير من التناقضات، ولقد استوعب شعره عناصر هذه النزعة جميعها: الحوار الداخلي، والحوار الخارجي، والأسلوب القصصي"[1]، ففي قصيدته "أبي" يصور حالة وجدانية عاشها وذاق مرارتها، فخاطب أباه بقوله[2]:

كُلُّ الذِي قَدْ خِفْتَ أَنْ أَرَاهُ يَا أَبِي

رَأَيْتُهُ.. رَأَيْتُهْ

النَّظْرَةَ المَعْقُوفَةَ الشُّعَاعِ تَقْتُلُ الأَمَانَ فِي العُيُونْ

وَاللَّفْظَةَ المُعَذِّبَةْ

تُمَزِّقُ الأَسْتَارَ فِي مُجُونْ

وَالصَّرْخَةَ المُرَوِّعَةْ

فِي الغُرْفَةِ المُفَزِّعَةْ

مَعْزُوفَةَ الجِنَّانِ فِي حَدَائِقِ الجُنُونْ

واضح في هذه الأبيات توفر الخيط الدرامي بجميع أركانه من صراع وسرد وحوار داخلي وتناقضات الحياة...، وما يهمنا هنا هو معرفة كيف استطاع الشاعر رسم المشهد من خلال الصورة الدرامية، والتي جاءت متكاملة في بنائها مع الرؤية والشعور، ولعل أول ما صورته الأبيات تلك العلاقة الوجدانية بين الأب مع ابنه ومع أن صوت الأب لم يظهر في الأبيات إلا أن الشاعر استطاع أن يصور شعوره الداخلي من خلال السطرين الأول والثاني (كل الذي قد خفتَ أن أراه يا أبي، رأيته.. رأيته) فما الذي خافه الأب أن يلحق بابنه؟؛ هنا تأتي الصورة بحضورها الدرامي لترسم

[1] الشيخ إبراهيم عزت حياته وشعره، مرجع سابق، ص78.

[2] المرجع نفسه، ص107.

هذا المشهد المخيف؛ فقد شاهد الابن السجين أربعة مشاهد مترابطة فيما بينها (النظرة اللفظة، الصرخة، الغرفة)؛ فهي تترابط على مستوى الحضور الوجداني والانفعالي؛ بل يظهر فيها الترابط اللغوي والمعجمي، فقد جاءت جميعها معرفة (بال) التعريف وانتهت جميعها بحرف التاء المربوطة، وفي ذلك دلالة رمزية إلى المكان المغلق وهو السجن والزنزانة، وما فيهما من ألم ومعاناة وقهر نفسي وشعوري، ودلالة على ثبات الصورة – ليس على مستوى الحركة – السجنية في ذهن وفكر ووجدان الشاعر، ولذلك عبّر بصيغة المضارع (تقتل، تمزّق) الدال على الاستمرار.

إن النظرة التي شاهدها الشاعر ليست نظرة عادية؛ إنها نظرة معقوفة الشعاع، وظاهر تتبُّعه لتفاصيل هذه النظرة، فهي نظرة لم يرها إلا الشاعر في رؤيته الحالمة؛ في صورة استعارية جمعت بين المتناقضين، ولذلك أيقن بأنها نظرة تقتل الأمان في العيون؛ إنها رؤية الشاعر السجين الذي يرى مصيره في عيني سجانه ونظراته.

وأما اللفظة فهي لفظة معذِّبة؛ وهي صورة لحالة وجدانية عاشها الشاعر/الإنسان/ السجين تصور حالة التعذيب والقهر النفسي، ومعلوم بأن الكلمة تُعذِّب وتقهر وتقتل، ولكن الشاعر عدل باللفظة إلى صورة متخيلة؛ فاللفظة التي شاهدها تمزق الأستار في مُجون، وهي صورة رمزية للسجّان الذي نزع رداء الحياء الإنساني عليه؛ فهو ينتشي بالتعذيب بشتى أنواعه، والكلمة الماجنة أقرب إلى وجدانه لأنّ وقعها على سجينه أشد من جلد السياط، ولعل مقدرة الشاعر أن يصل إلى الحديث الداخلي وشعور السجان جسدت حالة الصراع والتناقضات التي يعيشها الإنسان بين: السجان/السجين، الخير/الشر، الكلمة الطيبة/الكلمة المعذِّبة، الحياء/المجون...

يواصل الشاعر سرد تفاصيل الصورة؛ فيرسم حالة الصرخة في السجن بأنها صرخة مروِّعة، ومعلوم وقعها على النفس، ولكنه راح يبحث عن تفاصيل هذه الصرحة ليجدها بأنها صرخة في غرفة مفزِّعة، ولم يكتف بذلك بل أراد معرفة مصدرها ليكتشف

بأنها معزوفة من جِنّان في حدائق الجنون؛ إننا أمام صورة درامية مكتملة البناء الدرامي ومتلاحمة حدّ الانصهار مع الرؤية الشعرية، والحالة الوجدانية والشعورية للشاعر.

في كثير من القصائد يصوّر الشيخ إبراهيم عزّت هذه الحالة الوجدانية التي عاشها في السجن؛ فتحضر الصورة الدرامية بكل مشهديتها وبنائها المتكامل، يقول[1]:

البَابُ مُغْلَقٌ وَقَاتِمٌ

وَذَا الجِدَارُ أَبْكَمٌ وَصَارِمُ

يَصُبُّ فَوْقَنَا مِنْ قَسْوَةِ الصُّخُورِ

غِلْظَةً مَجْنُونَةَ السِّمَاتْ

عَمْيَاءَ لَا تَرَى

كَأَنَّهَا مُعَدَّةٌ لِرِقْدَةِ الأَمْوَاتْ

وَلَسْتَ تُدْرِكُ السَّمَاءْ

طُولَهَا وَعَرْضَهَا

وَنَجْمَهَا الذِي يَمُدُّ بَسْمَةً مِن الضِّيَاءْ

هَدِيَّةً لِلأَصْدِقَاءْ

وَبَدْرَهَا الَّذِي يَطُوفُ لَيْلَهُ

فِي مَوْكِبِ الأَنْوَارْ

لَعَلَّهُ يُبَدِّدُ الظَّلَامْ

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص121.

جسد الشاعر صورة السجن بأدق التفاصيل؛ فرسم سورة الباب والجدار في السجن، واستعمل لذلك التشبيه والاستعارة، فالباب مغلق وقاتم، والجدار أبكم وصارم، وهي صور مرئية لأشياء محسوسة وإن استعمل فيها التشبيه والاستعارة، ولكن المفارقة ذات البعد الدرامي تظهر في تصويره (للغلظة) التي صبت فوق رؤوس السجناء كقسوة الصخور حيث جسدها بصفات محسوسة، وبعث فيها الحركة والحياة؛ فهي غلظة مجنونة عمياء معدة للأموات وليست للأحياء؛ تفوق في طولها وعرضها السماء، ويظهر نجمها ليمد بسمة من نوره هدية للأصدقاء، وبدرها يطوف بالأنوار يبدد الظلام؛ إنها صورة التناقض الذي أراد الشاعر تجسيده من خلال الصورة الدرامية، وما تحيله من دلالات رمزية؛ فالغلظة المجنونة العمياء إحالة للسجان وما اتصف به من الغباء والبلادة؛ فهو يسخر منه بلسان المطمئن الواثق الذي يرى غلظة السجان وما يمارسه من تعذيب ينقلب إلى هدية للأصدقاء؛ فالضياء والبدر الذي رمز بهما للحق الذي يبدد الظلام لا بد أن يمر من طريق الألم والمعاناة، وليس غريبا عندها أن يبتسم في ليلة العزاء، يقول[1]:

يَا قُرَّةَ العُيُونِ سَاعَةَ الجَزَاءْ

سَنَشْتَرِي الخُلُودَ بِالفَنَاءْ

فَلْنُطْلِقْ ابْتَسَامَنَا أَحِبَّتِي

فِي لَيْلَةِ العَزَاءْ!

إنها صورة من المفارقة؛ فالعين تقرّ ساعة الجزاء، والخلود وما يحمله من معان الحياة والبقاء والحقيقة... يقابله الفناء وما يحيل إليه من معان الموت والعدم...، وبيت العزاء وما فيه من رمزية الموت والفقد والحزن... يصبح مكانا للابتسامة والفرح

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص124.

بين الأحبة؛ إنها مفارقة تعبر عن رؤية الشاعر لهذه الحقائق الوجودية نسجها من خلال القدرة التعبيرية للصورة الدرامية على الكشف عن حالته الوجدانية والنفسية والفكرية.

لقد استطاع الشاعر من خلال الصورة الدرامية وقدراتها التعبيرية وانسجامها داخل البناء الدرامي وتكاملها مع تجربته الشعرية والرؤيوية من أن يعبر عن حالاته الوجدانية والنفسية، وايصال مشاعره وأحاسيسه ومواقفه الفكرية إلى القارئ.

وفي قصائد الشيخ محمود شاكر تظهر الصورة الدرامية ومدى ارتباطها برؤيته وتجربته الشعرية*؛ كمثل قصيدة "لا تعودي"، والتي جاءت عبارة عن مجموعة من المقاطع الدرامية المتوالية عبرت عن حالته الوجدانية والنفسية؛ ولنا أن نقف مع بعض هذه الصور، يقول[1]:

اللَّظَى زَادِي!! فَهَلْ يَنْفَعُنِي زَادٌ مُمِيتُ؟!

اللَّظَى رُوحُكِ؟ أَمْ رُوحِي سَعِيرٌ مُسْتَمِيتُ؟!

كُلَّمَا مَرَّتْ بِهِ النَّسْمَةُ مِنْ وَجْدِي حَيِيتُ

أَهِيَ تُحْيِينِي إِذَا مَرَّتْ بِنَارِي.. أَمْ تُمِيتُ؟!

خَبِّرِينِي، وَاْذَهِبِي إِنْ شِئْتِ.. لَكِنْ.. لَا تَعُودِي!

* من أبرز قصائد الشيخ ذات النزعة الدرامية قصيدة القوس العذراء، والتي استحضر فيها قصيدة الشماخ الشاعر المخضرم، وهي مليئة بالصور الدرامية، ينظر: القوس العذراء، محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، دط، دت، وينظر دراسات حول القصيدة في: دراسات عربية وإسلامية، (مجموعة من المقالات أهديت للشيخ بمناسبة بلوغه سن السبعين)، مطبعة المدني، القاهرة، أيمن فؤاد سيد وآخرون، القوس العذراء، إحسان عباس، ص03 وما بعدها، القوس العذراء، رؤية في الإبداع الفني، محمد مصطفى هدّارة، ص456 وما بعدها، وينظر: القوس العذراء وقراءة التراث، محمد أبو موسى، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط01، 1403هـ، 1983م.

[1] ديوان اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، مرجع سابق، ص167.

في الأبيات عدد من الصور الدرامية (اللظى زادي، اللظى روحك، روحي سعير مستميت، مرت به النسمة من وجدي، مرت بناري)؛ وقد جسد هذه المعاني في صور حسية من خلال الاستعارة؛ وهي جملة من التساؤلات التي تعكس حالة من الصراع والتناقض الذي عاشه كيان الشاعر؛ بين حالة الحُبّ الذي ملأ كيانه ووجدانه فهو كاللظى يستعر في قلبه، وهو الحياة كلما مر نسيمه بين جوانحه، وبين حالة الحيرة والشك والنكران؛ ولذا يتساءل أهي تحييه بهذا الحُبّ أم تريده عذابه وموته ليبلغ درجة من الانفعال الشعوري وردة الفعل فيخاطبها بقوله: اذهبي.. لكن لا تعودي!

وتستمر حالة الصراع والتناقض عند الشاعر، ويتواصل الحوار الداخلي بينه وبين محبوبته، بتجسد من خلال الصورة الدرامية، يقول[1]:

أَنَا كَالنَّارِ تَغَشَّاهَا مِنَ المَوْتِ رَمَادُ!

أَحَدِيثٌ مِنْكِ يُحْيِينِي.. أَمِ الصَّمْتُ المُعَادُ؟

أَمْ نَسِيمُ الحُبِّ؟ أَمْ هَجْرُكِ؟ أَمْ هَذَا البِعَادُ؟

أَأَنَا حَيٌّ وَلَا أَدْرِي.. أَمِ الحَيُّ الجَمَادُ؟!

خَبِّرِينِي، وَاذْهَبِي إِنْ شِئْتِ.. لَكِنْ.. لَا تَعُودِي!

لقد جسدت الصورة الدرامية حالة الصراع الوجداني الذي سيطر على مشاعر الشاعر حتى وصلت به حد اليأس؛ فقد شبه نفسه بالنار التي قتلها الموت حتى صارت رمادا، ليواصل سرد تساؤله مستخدما لذلك الاستعارة؛ فهو في حيرة وشك أيحيا بسماع صوتها، أم يحيا بصمتها، أم بنسيم الحُبّ، أم بهجرها أم ببعدها؛ إنها جملة

[1] ديوان اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، مرجع سابق، ص167.

من التناقضات والشك والحيرة التي وصلت به حد التساؤل الوجودي (أأنا حي ولا أدري.. أم الحي الجماد؟!).

لقد استطاع الشاعر من خلال الصورة الدرامية أن يعبّر عن تجربة ذاتية، وموقف وجداني عاشه وذاق مرارته؛ فكانت الصورة الدرامية مجسدة لهذه المشاعر والأحاسيس في بناء وهيكل درامي متكامل أثث لتجربته الشعرية وكشف حقيقة الرؤية حينما تتشاكل مع مختلف جزئيات وتمفصلات النص الشعري.

ب- الصورة الرمزية*:

تعتبر الصورة الرمزية من أبرز مظاهر تطور القصيدة العربية المعاصرة في سعيها إلى البحث عن وسائل تعبيرية أرحب تتجاوز فيها حدود الرؤية الضيقة سواء الشعرية أو الفكرية أو الثقافية...، وتنفتح فيها على الآداب العالمية، والصورة والرمز بما يمتلكان من قدرات تعبيرية هائلة تتجاوز حدود الزمان والمكان هما من أبرز مظاهر هذا الانفتاح، ومن أهم الوسائل الإيحائية في القصيدة المعاصرة[1].

فالصورة الرمزية هي "شحنة كامنة من الإيحاء، وحركة داخلية تضج بالمعاني، وتوحي بألوان من العواطف والمشاعر"[2] والأحاسيس النفسية والوجدانية التي تعبر عن الرؤية والتجربة الشعرية للشاعر، وذلك لأنّ "الرمز الشعري مرتبط

* تناول كثير من الدارسين العلاقة بين الصورة والرمز وحدود التشابه والاختلاف بينهما؛ فبعضهم يرى أن الاختلاف بينهما تتلخص في كون الصورة أقل تجريدا من الرمز، ويتفقان في كون البناء الأساسي لكليهما واحد؛ فهو يقوم على الالتحام والالتقاء والتركيز والتبؤر، والعامل الأساس في تحديد العلاقة بينهما هو السياق؛ ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة مرجع سابق، ص119، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص234.

[1] عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص119.

[2] الصورة الشعرية عند خليل الحاوي، مرجع سابق، ص65.

كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر"[1]، والتي يسعى جاهدا أن يجسدها عن طريق التلاحم بين الصورة الشعرية والرمز.

لقد أضحت الصورة الرمزية في القصيدة العربية المعاصرة تعبر عن رؤية متكاملة يلتقي فيها الواقع مع الخيال والخاص مع العام والتحليل والتركيب والمطلق والنسبي والتجريد والتجسيد والحركة والسكون[2]، وفي ظل هذه التجاذبات الهائلة قد تفقد الصورة وظيفتها إذا لم يكن الشاعر له القدرة الرؤيوية والفنية على فهمها فهما عميقا وضبطها وسبر أغوارها، ولا يصل إلى ذلك إلا إذا كان ينطلق من تجربة ذاتية تجمع شتات كل هذه الجزئيات على اختلافها وتشاكلها وتنوعها.

وفي حديثنا عن الصورة الشعرية في القصيدة الحرة عند شعراء الفقهاء المعاصرين؛ نجد بأن الصورة الرمزية قد أخذت حظا لا بأس به من اهتمامهم، وذلك نتيجة لتفاعلهم مع هذه المتغيرات التي مست القصيدة العربية المعاصرة، وقد حاولوا من خلالها بيان رؤيتهم الشعرية والفكرية من هذه الرموز، وكذا التعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم تجاه مختلف المواقف التي عرضت لهم.

ففي تجربة الشيخ أحمد سحنون نجد بعض الصور الرمزية، وإن كانت لا ترتقي أن تكون منحا فنيا تبناه في تجربته الشعرية، وذلك لأن جل قصائده كانت على النمط التقليدي، ومع ذلك فإنه في بعض قصائده حاول أن يستغل القدرة التعبيرية لهذه الرموز، كمثل قوله في قصيدته "الحرية"[3]:

حَبِيبتِي حَمْرَاءُ الخَدَّيْنِ بِلَوْنِ الدَّمِ القَانِي

[1] الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص189.

[2] ينظر: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ص245، 246.

[3] ديوانه، مرجع سابق، ج02، ص389.

ذَاتِ شَعْرٍ أَسْوَدٍ لَامِعٍ مُجَدْوَلٍ كَسَلَاسِلٍ مِنْ حَدِيدٍ مَصْقُولْ

لَهَا عَيْنَانِ نَجْلَاوَانِ تَرْمِيَانِ بِالشَّرَرْ

كَعِيَارَيْنِ مُلْتَهِبَيْنِ حِينَ يَنْطَلِقَانِ إِلَى الهَدَفْ!

صَوْتُهَا ذُو رَنِينٍ قَوِيٍّ مُثِيرٍ شَجِيٍّ تَنْخَلِعُ لَهُ القُلُوبْ، وَتَطِيشُ لَهُ الأَحْلَامْ

كَصَلِيلِ السِّلَاحِ عِنْدَ تَحْرِيكِهِ لِتَنْفِيذِ حُكْمِ الإِعْدَامْ.

حَبِيبَتِي نَشْوَى بِمَجْدِ الجَمَالْ، وَالهَيْمَنَةِ عَلَى قُلُوبِ الرِّجَالْ

حَبِيبَتِي شَرُودٌ مُتَمَرِّدَةٌ، تَيَّاهَةٌ مُتَكَبِّرَةٌ

لَا تُسَلْسِلُ لِي قِيَادَهَا إِلَّا بَعْدَ أَنْ تُجْرِعُنِي عِنَادَهَا

وَلَا تَقْنَعُ مِنِّي إِلَّا بِبَذْلِ الرُّوحِ فِي سَبِيلِهَا.

وَحَتَّى بَذْلَ الرُّوحِ أَبَتْ أَنْ تَرْضَى بِهِ سَهْلًا يَسِيرَا

بَلْ لَا تَقْبَلُهُ إِلَّا عَنْ طَرِيقٍ مَحْفُوفٍ بِالْأَخْطَارِ

مَزْرُوعٌ بِالأَشْوَاكِ، مُتَخَلَّلٌ بِالعَقَبَاتِ

مَمْلُوءٌ بِمَا يَمُضُّ القَلْبَ وَيُضْنِي الجِسْمَ وَيُسْهِرُ الجِفْنَ.

فالأبيات عبارة عن صورة رمزية استحضر فيها الشاعر صورة المرأة بجميع محمولاتها ودلالاتها الرمزية؛ فاستعار صورة المرأة الحسناء الفاتنة التي تهيم إليها عيون العشاق، وقلوب الرجال؛ فراح يصف كل مفاتنها: (خديها، عيناها، شعرها، صوتها...)، ويصف شعورها: (نشوى، متكبرة، مدللة، عنيدة...)، ويستعمل لذلك التشبيه والاستعارة:

(حمراء الخدين بلون الدم القاني، كسلاسل من حديد مصقول، عينان نجلاوان ترميان بالشرر، كعيارين ملتهبين، حبيبتي نشوى بمجد الجمال...).

إن صورة المرأة في وجدان الشيخ سحنون بجميع الأوصاف التي ذكرها تعكس ارتباطه الشعوري بها؛ فاستحضرها رمزا للحرية التي ينشدها، ومن بين دلالات ارتباطه برمز المرأة وجدانيا وشعوريا هو تكراره لعبارة (حبيبتي)، ولعل ارتباطه بها يعكس موقفا ذاتيا؛ فقد عاش يتيما وحُرِم من هذا الصوت الأنثوي في صغره، والمتتبع لديوانه الشعري يلحظ حضور الصوت الأنثوي بشكل لافت في الكثير من قصائده*.

لو عدنا إلى العلاقة التي رسمها بين المرأة والحرية من خلال الأوصاف التي استحضرها لنستشف ايحاءاتها الرمزية: (حمراء الخدين رمز به إلى دم الحرية، ذات شعر أسود رمز به إلى لون الجبل المغطى بالشجر، عينان ترميان بالشرر رمز بهما إلى الغضب/ رفض الواقع/ الثورة، صوتها ذو رنين قوي رمز بهما إلى صوت الرصاص والمدافع، حبيبتي شرود متمردة، تجرعني عنادها، تعذبني بدلالها، لا تجود بوصالها لا تقنع إلا ببذل الروح في سبيلها؛ هي كلها رموز للصعوبة والمعاناة والتضحية والفداء في سبيل تحقيق الحرية.

لو اجتزأنا هذه الأبيات من القصيدة وتغافلنا عن عنوانها لقلنا بأن الشاعر نجح من خلال هذه الأبيات – وليس في كل القصيدة – في استغلال القدرة التعبيرية للصورة الرمزية؛ ولكن الملاحظ أن تصرف الشاعر مع الرمز في باقي أبيات القصيدة لم يكن موفقا؛ فقد أفصح عن مقصده من الرمز عند قوله: (لحبيبتي الغالية المدللة "الحرية") ممّا أمات الرمز فنيا ودلاليا، ولو أنه لم يظهر ما يرمز إليه من خلال المرأة، واكتفى بشبكة

* للاطلاع على هذا المنحى في شعر الشيخ، ينظر: التجربة الشعرية عند فقهاء الشعراء المعاصرين، الشيخ أحمد سحنون الجزائري أنموذجا، محمد ميلودي، السعيد نواصر، مجلة المنهل، معهد العلوم الإسلامية، جامعة الوادي، الجزائر، المجلد08، العدد02، 2022م، ص600 وما بعدها.

العلاقات التي رسمها؛ لكنا أمام نص مفتوح على تعدد القراءات والدلالات مع كون العلاقات التي حددها بين الرمز وإيحاءاته تقرب القارئ إلى الدلالة التي يريد إيصالها إليه، ومع ذلك فقد كشفت لنا الأبيات – على الأقل – عن حالة وجدانية، وموقف عاشه الشاعر؛ فعبر عن مشاعره وأحاسيسه من خلال استحضاره لرمز المرأة.

وفي قصيدة "المسلمون قادمون" للشيخ يوسف القرضاوي نجد بعض الصور الرمزية والتي حاول من خلالها إيصال فكرته للقارئ، وإن اتسمت بالوضوح والمباشرة فهي تظهر محاولته في التفاعل مع هذه الرموز، يقول[1]:

فَأَمِّلُوا وَأَبْشِرُوا... يَا أَيُّهَا المُضَيِّعُونْ... وَالمُحَطَّمُونْ

وَهَلِّلُوا وَكَبِّرُوا... يَا مُؤْمِنُونْ

فَالفَجْرُ لَاحْ

وَالدِّيكُ صَاحْ

وَالعِطْرُ – عِطْرُ الحَقِّ – فَاحْ

وَالنَّهَارُ قَادِمٌ... وَالمُسْلِمُونَ قَادِمُونْ

تشكلت الصورة في الأبيات من أربعة رموز جزئية: (الفجر، الديك، العطر، النهار)؛ فالفجر رمز به إلى الحرية، والديك رمز به إلى الإسلام، والعطر رمز به إلى العدل، والنهار رمز إلى النصر، وهي كل تعكس الدلالة التي أراد الشاعر إيصالها؛ وهي عود المسلمين، والملاحظ أن دلالة الرموز دلالة واضحة لا تحتاج إلى أي تأويل، وربما سببه سيطرة الفكرة على الشاعر، وسعيه إلى إيصال أفكاره إلى المتلقي؛ وهذا ما أضعف

[1] المسلمون قادمون، مرجع سابق، ص110.

القدرة التعبيرية والفنية للرموز؛ ومع ذلك فإنها عبرت عن مشاعره وأحاسيسه تجاه الموقف الذي يدعو إليه.

وحينما يحسن الشاعر استحضار الصورة الرمزية بطريقة فنية يفجر الرمز جميع قدراته التعبيرية، ويظهر تكامل الرؤية والتجربة الشعرية لدى الشاعر، وعندها تصبح الصورة منسجمة مع التشكيل الشعري، وتؤدي وظيفتها التعبيرية والفنية، ولعل من أبرز شعراء الفقهاء المعاصرين الذين نجحوا في توظيف الصورة والرمز بطريقة فنية وإيحائية هو الشيخ فريد الأنصاري؛ فالمتتبع لدواوينه الشعرية يجد هذا المنحى جليا في شعره، لنلاحظ بعض النماذج الشعرية من ديوانه "مشاهدات بديع الزمان النورسي" يقول في قصيدته "المكتوب الذي لم يكتب"[1]:

.....

أَمِيرَةَ الخَلْوَاتِ يَا سَيِّدَةَ الأَنْوَارْ!

أَتَذْكُرِينَ كَيْفَ أَنَّنَا

قَدِمْنَا مِنْ مَنَابِعِ الشُّمُوسِ وَالأَقْمَارْ؟

نُهَرِّبُ الشُّعَاعَ مِنْ أَقْبِيَةِ السُّجُونْ!

وَنُوقِدُ لِلنُّورِ أَلْفَ دَمْعَةٍ وَدَمْعَةً

وَنَصْطَلِي مِنْ رِقِّهِنَّ فِي مَحَارِيبِ السَّحَرْ

حَتَّى تُسَرِّجُ البُرُوقُ خَيْلَهَا / لَهِيبَهَا!

وَتَقْذِفُ الظَّلَامَ مِنْ مَآذِنِ اسْتَنْبُولْ!

[1] مشاهدات بديع الزمان النورسي، مرجع سابق، ص40.

وَتَزْرَعُ البُوسْفُورَ بِالمَطَرْ!

وَكَيْفَ أَنَّنَا دَفَعْنَا لِلسَّنَا رَغِيفَنَا الأَخِيرْ!

عَسَى يَكُونُ لِلطِّيُورِ دَرْسَهَا الجَدِيدْ

تُعَلِّمُ الفِرَاخَ مِنْ مَنْطِقِهَا الحَكِيمْ:

(كَأَنَّنِي أَكَلْتْ)

تعتبر هذه القصيدة شبكة من الصور الرمزية المعقدة، والتي يصعب على القارئ فهمها واستيعاب أبعادها حتي لتبدو "ضربا من التجلي الظاهر لغة، البعيد عن الفهم والمغلق عن الإدراك معنىً، فتتبدّى لنا الصورة في هذا الاتجاه مجالا حيويا حاضنا للغموض والإبهام"[1] مما يحتم على القارئ أن يبحث عن فك شفرات الترابط والعلاقات بين جزئيات الصورة ليصل إلى الإيحاءات القريبة لهذه الرموز؛ ففي هذا المقطع الأول جمع العديد من الرموز (سيدة الخلوات، أميرة الظلام، محاريب السحر، خيلها، الطيور، فرخها...)؛ والخيط الإيحائي الجامع بينها يعبر عن رحلة الهروب من عالم الجسد والشهوات إلى عالم الأرواح؛ فالشاعر يخاطب النفس الإنسانية التي رمز لها (بسيدة الخلوات وأميرة الظلام)؛ فهي السيدة التي تختلي بالإنسان وتدفعه إلى ظلمات اللذائذ والشهوات؛ إنها رحلة من المعاناة والعذاب والألم في محاولته الوصول إلى محاريب السحر وهو رمز التجلي والسكينة والوقار، وهو في الوقت نفسه محل الصراع مع النفس؛ فالنور الذي أوقده خلف ألف دمعة ودمعة يصطلي بنارها ولهيبها، وفي أثناء هذا الصراع تستجمع النفس قواها وتسرّج خيلها ولهيبها لتنشر ظلامها في مآذن استنبول، ولكنه يقاوم إلى الرغف الأخير لعل الفرصة تتهيأ للطيور أن تعلم فراخها من كلامها الحكيم (كأنني أكلت).

[1] الصورة الشعرية عند خليل حاوي، مرجع سابق، 272.

إن عبارة (كأنني أكلت) هي نقطة الوصول التي أراد الشاعر أن يصل إليها من خلال ترابط هذه الصور الرمزية؛ وهي رمز التغلب عن شهوات النفس تحيل إلى ذلك الفقير الذي كان يدخر من قوت يومه ليبني به مسجدا في الأخير؛ فكان يقول حينما يشتهي طعاما (كأنني أكلت)؛ فنقل الشاعر هذه القصة من مستواها الذاتي إلى مستواها الإنساني في صراع النفس مع شهواتها وملذاتها.

يواصل الشاعر في سرد تساؤلاته مع النفس؛ فيخاطبها بقوله[1]:

سَيِّدَتِي.. أَتَذْكُرِينْ؟

لَمَّا سَطَا السَّجَّانُ فِي أَفْيُونْ

عَلَى بَقَايَا التِّينِ وَالزَّيْتُونْ

وَصادَرَ الصَّبَاحَ فِي عُيُونِنَا

وَغَرَّبَ الحَمَامُ فِي أَبْرَاجِهِ

وَسُورِهِ القَدِيمْ!

وَلَاحَقَ الأَعْشَاشَ مِنْ وَانٍ إِلَى اسْتَنْبُولْ

وَأَخْرَسَ الهَدِيلَ فِي قُصُورِ (بَايَزِيدْ)

وَجَامِعِ السُّلْطَانْ

وَاعْتَقَلَ الأَشْجَانَ فِي قُلُوبِنَا.. وَجَرَّمَ الأَحْزَانْ!

وَهَيَّجَ النَّوَارِسَ الوَلْهَى

[1] مشاهدات بديع الزمان النورسي، مرجع سابق، ص ص40، 41.

عَلَى ضِفَافِ مَرْمَرَةْ

وَشَاطِئِ البُوسْفُورْ

وَكَانَ حَالُهَا الرَّهِيبُ مِثْلَمَا رَأَيْتْ!

فَكَانَ نَوْحُهَا وَعَزْفُهَا المَحْزُونْ

فَغَصَتِ الأَصْدَاءُ بِالبُكَاءْ

وَانْفَجَرَتْ رُعُودُهَا/ أُسُودُهَا مُزَمْجِرَهْ!

وَانْطَلَقَ الأَذَانْ:

(كَأَنَّنِي أَكَلْتْ..!)

(كَأَنَّنِي أَكَلْتْ..!)

تشاكل في هذه الصورة مجموعة من الرموز (الأفيون، التين والزيتون الحمام، الأعشاش، استنبول، بايزيد، جامع السلطان، النوارس، ضفاف مرمرة، شاطئ البوسفور، الأذان) ولعل السؤال الذي يراود القارئ هو: ما الخيط الرمزي والإيحائي الرابط بينها؟ لعله من الملاحظ أن الشاعر نزل بالصورة الرمزية من المتخيل كما في المقطع السابق إلى استحضار الواقع، ولذلك كانت أغلب الرموز من الأمكنة المحسوسة والمشاهدة، وربما يريد أن يؤكد بأن رحلة الهروب هي واحدة سواء في عالم الخيال والوجدان أو عالم المحسوسات والواقع، ونقطة الوصول هي كذلك واحدة ولذلك ختم بها هذا المقطع (كأنني أكلت) وكررها مرتين.

إن هذه الرموز تحيل إلى مشاهد المعاناة والعذاب في رحلة الشاعر حيث يعيش – كما هي صورة ماثلة في واقع أمته – في ظل سطوة النفس على التين والزيتون

رمز المحبة والسلام؛ فأصبح لا يشعر بنسيم الصباح، بل هو في وحشة وغربة كغربة الحمام عن أبراجه العالية، وسكت صوت الحق كما السكون الجاثم على قباب الملك العثماني "بايزيد" وجامع السلطان، وكلما وقف على ضفاف مرمرة هيجه الشوق والحنين إلى رحلة العروج والترقي والهروب من سيطرة النفس وشهواتها كما بؤس هذا الواقع المشاهد، ليعلو فيه صوت الآذان إيذانا بالنصر (كأنني أكلت).

وهكذا في كل مقطع يضيف الشاعر مجموعة من الرموز لتنمية الصورة ومسايرتها لاستمرار الدفقات الشعورية وتصاعدها من مقطع إلى آخر، ففي المقطع الثالث نجده يستعمل رمز "الهدهد" وما يحمله من إيحاءات ودلالات دينية وثقافية واجتماعية...، يقول[1]:

سَيِّدَتِي أَتَذْكُرِينْ؟

لَمَّا أَتَانَا هُدْهُدٌ مِنْ نُورْسْ

يَرِفُّ فِي مَبَاهِجِ الجَمَالْ

مِنْقَارُهُ، أَعْرَافُهُ، أَلْوَانُهُ..

وَلَا يُرَى عَلَى بَهَاهُ أَثَرُ السَّفَرْ!

وَحَطَّ فَوْقَ (اتْشَمْلَجَا)

ثُمَّ بَنَى أَعْشَاشَهُ/أَحْزَانَهُ عَلَى عَلَائِقِ الشَّجَرْ

وَكَانَ أَنْ تَدَاخَلَتْ أَطْيَافُهْ/أَبْدَالُهْ بِبُلْبُلٍ مِنْ أَرْضَرُومْ!

وَكَانَ مِنْ هَدِيلِهِ الحَزِينِ أَلْفَ حَسْرَةٍ وَحَسْرَةْ

[1] مشاهدات بديع الزمان النورسي، مرجع سابق، ص42، 43، 44.

وَجَاءَنَا سَيِّدَتِي بِنَبَأٍ يَقِينْ!

مَدَّ جَنَاحَهُ إِلَى الطِّيُورِ فَجْأَةً

فَأَشْرَقَتْ أَلْوَانُهُ كَالشَّمْسِ فِي المَطَرْ

وَامْتَلَأَ المَكَانُ كُلُّهُ

هَدَاهِدَ مِنْ نُورْ..!

تِيجَانُهَا المَرْجَانُ وَالبَلُّورْ

وَقَالَ لِي:

دَجَّالُ آَخِرُ الزَّمَانِ خَارِجٌ مِنْ هُنَا

وَهَزَّ عُرْفَهُ الصَّغِيرَ وَأَشَارْ

نَظَرْتُ بِانْشِدَاهٍ، ثُمَّ قَالَ:

بُعَيْدَ رَجْفَةٍ أُخْرَى!

صَرَخْتُ مِلْءَ أَلَمِي:

وَانَدَمِي..!

كَيْفَ وَهَا الصَّبَاحُ لَمْ يَعُدْ إِلَى البِلَادْ؟

وَلَا مَضَتْ طَلَائِعُ النِّجَادْ!

وَالخَيْلُ وَاللَّيْلُ القَتِيلْ؟

وَالسَّيْفُ وَالرُّمْحُ الكَسِيرْ؟

وَتَأْرُنَا القَدِيمُ فِي مَمَالِكِ الرَّمَادْ؟

وَدَوْحُنَا، وَظِلُّنَا، وَمَاؤُنَا، وَتَاجُنَا السَّلِيبْ؟

لَكِنَّهُ يَا سَادَتِي أَلْقَى جَنَاحَهُ إِلَى الرِّيَاحِ وَاخْتَفَى!

فَأَنْكَرَتْ كُلُّ الطِّيُورِ نَفْسَهَا!

فَظِلَّهَا، وَمَاءَهَا!

لَكِنْ نُورُ رِيشِهِ المَلَائِكِي لَا يَزَالْ

يَبْزُغُ عِنْدَ كُلِّ فَجْرٍ صَادِقٍ بَيْنَ الجِبَالْ

وَيَنْحَنِي عَطْفًا عَلَى الأَسْوَارِ وَالقِبَابْ

يُعَلِّمُ البَلَابِلَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا!

وَلَمْ تَزَلْ تُرَدِّدُ الهَدَاهِدُ الوَلْهَى صَدَاهْ:

(كَأَنَّنِي أَكَلْتْ..!)

(كَأَنَّنِي أَكَلْتْ..!)

يعتبر الهدهد من الرموز التي تعكس البعد الصوفي، وقد استحضره كثير من الشعراء المعاصرين في قصائدهم، ولعل الشيخ الأنصاري باستحضاره لطائر الهدهد وتوجهه إلى بديع الزمان النورسي من خلال كتابه "رسائل النور"* يشبه استحضار محمود

* يحتوي على مجموعة من رسائل كليات النور تضم تسعة أجزاء ألفها سعيد النورسي الملقب ببديع الزمان النورسي، ضم فيها ما استخلصه من نور القرآن ومعان الإيمان؛ ينظر من هذه الرسائل، الكلمات، تر، إحسان قاسم الصالحي، دار سوزلر للنشر، القاهرة، ط06، 2011م.

درويش للهدهد انطلاقا من توجهه نحو كتاب فريد الدين العطار* "منطق الطير"[1]، ويتجلى التشابه في حضور اللغة الصوفية والأفكار العرفانية، ولكن الأنصاري يختلف عن درويش في الرؤية؛ فهو يستحضره من داخل التجربة الصوفية نفسها؛ فقد عاشها وشاهدها بذاته، ودرويش اكتفى بالتعبير عنها من الخارج، وإن كان قد فهم أبعادها الرمزية، وأجاد التعبير عنها من خلال قصائده.

إن الهدهد هو هاد الرحلة العرفانية ودليلها، وهو رمز البهاء والجمال والنور ولذلك ذكر تفاصيل الجمال فيه (يرف في مباهج الجمال، منقاره، أعرافه، ألوانه..، ولا يرى على بهاه أثر السفر!)، ولكن الشاعر حاول أن يجسد الصورة حسب رؤيته الشعرية للرمز/ الهدهد؛ فربطه بدلالتين دلالة صراع الإنسان مع النفس والزمن في رحلة الترقي والعروج، وقد رمز لثنائية الإنسان/الزمن بظهور دجال آخر الزمان، ويعنى خروجه توقف الزمن/ توقف رحلة الترقي الصوفي وبداية الحسرة والألم؛ عندها صرخ الهدهد/صرخة الإنسان وقال بعيد رجفة أخرى: (واندمي..!) والدلالة الثانية باستحضار الواقع وما فيه من معاناة وألم وقهر (والسيف والرمح الكسير؟، وثأرنا القديم في ممالك الرماد؟، ودوحنا، وظلنا وماؤنا، وتاجنا السليب؟...) وبذلك جسدت الرؤية بعدين لرمزية الهدهد: بعد علوي وبعد أرضي؛ وهما بعدنان متناقضان يعكسان هذا الصراع والتناقض الوجداني الذي يعيشه الشاعر/الإنسان.

* هو أبو حامد وقيل أبو طالب محمد بن أبي بكر بن إسحاق النيسابوري الملقب بالعطار، يعد من كبار علماء وشعراء الصوفية، خلف موروثا شعريا وفكريا ضخما من أهم كتابه منطق الطير؛ وهو ملحمة شعرية صوفية، تذكرة الأولياء، الديوان؛ وهو ديوان شعري جمعه بنفسه، ينظر ترجمته في كتابه: تذكرة الأولياء، تر، محمد الأصيلي الوسطاني الشافعي، تح، محمد أديب الجادر، دار المكتبي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط01، 1430هـ، 2009م، ص11 وما بعدها.

[1] ينظر: التجربة الصوفية في شعر محمود درويش، قصيدة الهدهد أنموذجا، إسماعيل محمود إحطوب، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، غزة، فلسطين، المجلد05، العدد11، 30سبتمبر2012م، ص05 وما بعدها.

مع هذا البعد التشاؤمي الذي خيم على الصورة الرمزية إلا أن الشاعر أبقى خيطا للأمل؛ فالهدهد لا يزال يحتفظ بنوره الملائكي، ويعلم البلابل الأسماء التي بها الرقي في درجات المشاهدة والعرفان، ولم تزل تردد صدى الآذان (كأنني أكلت)، وهي صورة تجسد قدرة الإنسان في النهاية على الخلاص والانتصار.

لقد استطاع الشيخ الأنصاري أن يوسع الدلالات والإيحاءات لرمزية الهدهد بما يعكس ويعبر عن رؤيته الشعرية والوجدانية؛ فانفتحت الصورة على دلالات جديد، وتوسعت وتشعبت شبكة العلاقات بين مختلف أجزاءها، مما قد يجد القارئ نوعا من التعقيد والغموض وهي ظاهرة في اللغة والرموز الصوفية.

لقد انطلق الشاعر في استحضاره لصوره الرمزية من تجربة ذاتية وموقف وجداني؛ فكان الحضور الانفعالي والشعوري باديا في الصورة الشعرية، وعبر عن مشاعره وأحاسيسه النفسية والوجدانية والتي خرج بها من حدود الذات إلى البعد الإنساني العام.

من خلال هذه النماذج الشعرية يظهر جليا توجه شعراء الفقهاء المعاصرين إلى استعمال الصورة الرمزية، ومن الملاحظ أنها تراوحت ما بين الاستحضار الفني الجمالي وبين الاستحضار المباشر؛ فقد حاول بعضهم تكثيف دلالات الرمز من خلال رؤيته الشعرية وتجربته الذاتية مما زاد من القدرات التعبيرية للصورة الرمزية، وانفتحت على كثير من الدلالات والإيحاءات؛ فأثرت تجاربهم الشعرية، وعبرت – عند الكثير منهم – عن حالات وجدانية وانفعالية، في حين لم يوفق بعضهم في استعماله لصوره الرمزية بطريقة فنية إيحائية؛ فغلب عليها المباشرة والوضوح، وربما يرجع ذلك إلى تغليب الفكرة والرغبة في إيصالها إلى المتلقي، مما غيّب الحضور الذاتي والوجداني عند بعضهم؛ ومع ذلك فإن التوجه إلى الرمز – بصورة عامة– يعد تغيرا في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين.

ت- الصورة المشهدية:

لقد كان لانفتاح القصيدة المعاصرة على الأجناس الأدبية دورا بارزا في ظهور طاقات تعبيرية جديدة مست مختلف مرتكزات النص الشعري من بناء ولغة وصورة...، وقد كان لتأثر الشاعر المعاصر بالسنما بما عرفته من تطور ببنيتها البصرية والصوتية، وما تمتلكه من طاقات تعبيرية وفنية عالية[1] سببا لتوجهه إلى الصورة المشهدية محاولة منه إلى مسايرة واقعه المعاصر وما يعشيه فيه من تناقضات وصراعات وتطور على مختلف الأصعدة العلمية والتكنولوجية.

بذلك أصبح التصوير المشهدي أكثر تمثيلا "لحياتنا المعاصرة بما تعج فيه من متناقضات وصراعات، وجعلها كذلك قادرة على تجسيد رؤى صاحبها المتشابكة وأفكاره المتضاربة، إذًا..فالمشهدية في القصيدة المعاصرة ليست مجرد حلى، إنما هي تحول جوهري في بنائها، ووظائفها"[2]، ووسائلها التعبيرية، وانعكاسا لتحول الرؤية الشعرية المعاصرة ومدى قدرتها على التفاعل والانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى.

والصورة المشهدية هي "مشهد تصويري متلاحق تتالى فيه الصور وتتراكم بطريقة ملحمية يكون للسرد فيها أثره الأكبر، فيأتلف من ذلك مشهد شعري وصفي، يقدم رؤية فكرية ورؤيا حلمية ملحمية"[3] تمتزج فيها الرؤية مع التجربة والشعور، وذلك لأن

[1] ينظر: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، أميمة عبد السلام الرواشدة، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط01، 2015م، ص33.

[2] المشهدية في الشعر العربي المعاصر، ديوان شجر الحزن لصديق عطية نموذجا، سعاد عبد الحليم أحمد إبراهيم، حوليات آداب عين شمس، كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر، المجلد 48، عدد يناير، مارس 2020م، ص149.

[3] الصورة الشعرية عند خليل حاوي، مرجع سابق، ص102.

المشهد من "أكثر الوسائل استعدادا لإثارة الاهتمام والتساؤل"[1] كونهما سبيل الوصول إلى كنه التجربة الشعرية وصبر أغوارها.

وبالحديث عن التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين؛ فإن تفاعل بعضهم وتوجههم للصورة المشهدية يعد من أهم مظاهر التغير في الصورة الشعرية عندهم ومن أهم سمات التناغم مع القصيدة المعاصرة، وإن كانت لم تصل إلى مرحلة الظاهرة في تجربتهم كما هي عند غيرهم من الشعراء المعاصرين، ولكن ما يهمنا في هذا المنحى هو انفتاح تجربهم على المتغيرات التي عرفتها القصيدة العربية المعاصرة؛ فلم يكن الفقه وما فيه من تجريد حاجزا أمام الشاعر الفقيه من سعيه إلى التجريب والتفاعل مع هذه المتغيرات؛ والمتتبع لديوانهم الشعري يجد بعض النماذج الشعرية التي تظهر هذا المنحى.

ففي تجربة الشيخ إبراهيم عزت نجد بعض الصور المشهدية والتي استطاع الشاعر فيها أن يقدم رؤيته الشعرية ويعبر عن انفعالاته ومشاعره الوجدانية، يقول في قصيدته "الألم"[2]:

سِهَامُ لَيْلِهِمْ تَجَمَّعَتْ لِقَهْرِنَا

تَثُورْ.. تُطْلِقُ الدُّخَانْ

لِتَحْرِقَ اخْضِرَارَ عُودِنَا

وَتَنْشُرَ الجَفَافَ فِي المَكَانْ

تُكَسِّرُ الشِّرَاعَ لِلسَّفِينْ

[1] صُنعة الرواية، بيرسي لوبوك، تر، عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط02، 1420هـ، 2000م، ص74.

[2] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص128.

تَوَدُّ لَوْ تُمَرَّغُ الأُنُوفُ فِي التُّرَابْ

لَوْ يَضْحَكُ العَذَابُ عَابِثًا

بِقَهْرِهِ العَبُوسْ

يَدُوسُنَا بِهَمِّهِ الثَّقِيلْ..

كَيْ نُطَأْطِئَ الرُّؤُوسْ

ارتبط المشهد البصري بدلالة الليل لترتبط زمنية الصورة به حيث يحتمي الظّلَمة والطغاة بعتمة الليل لينشروا سهام القتل والقهر، وأما مكانية المشهد فقد وقع عبر ثلاث محطات هي: (المكان، السفين، التراب) وتحيل إلى أن صورة الظلم والطغيان الإنساني قد يأتيك من كل مكان في رحلة الوصول إلى التراب، والتراب يحيل إلى الوطن الذي أرادوا أن يكسروا إرادة أبناءه بالأفكار الهدامة والهوجاء، وما تخلفه من عذابات ومعاناة وقهر.

لقد وضعنا الشاعر أمام مشهد ليلي قاتم حيث "جاءت حركة الكاميرا هنا موازية لنظام الحركة في عملية المشاهدة البصرية، التي تبدأ بمشاهدة المنظورات من الخارج وتنتهي بما تتركه من أثر داخل النفس الناظرة"[1]؛ فالمشهد انطلق من عتمة الليل، واحتراق اخضرار العود، وجفاف المكان، وتكسير شراع السفين، وتمريغ الأنوف في التراب؛ ليحيل في النهاية إلى طأطأة الرؤوس، وهي أقصى حالات القهر النفسي والوجداني التي يعيشها الإنسان.

[1] التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ص105، 106.

وفي صورة مشهدية أخرى يصور لنا الشيخ إبراهيم عزت رحلة هروب سجين من السجن؛ ولكنها رحلة هروب من نوع خاص؛ إنها رحلة الهروب الأخيرة، يقول[1]:

هَرَبَ المَسْجُونُ مِنَ القُضْبَانْ

عَبَرَ الأَسْوَارَ وَلَمْ يُدْرِكْهُ السَّجَّانْ

لَمْ يَهْرُبْ

الصَّوْتُ يَقُولْ:

- سِيدْنَا

إِنَّ فُلَانًا قَدْ مَاتْ

- كَيْفَ يَمُوتْ

وَيدُوسُ الغِرُّ عَلَى نَابِهِ

لَمْ نُنْهِ مُهِمَّتَنَا بَعْدُ

بدأ المشهد البصري بصورة عادية وهي هروب سجين من قبضة السجان مما يثير حركة غير عادية في السجن لمحاولة الوصول إليه وإحباط عملية الهروب ولكن الشاعر غير المشهد وكسر أفق توقع المشاهد على صورة مشهدية مغايرة وهي أن عملية الهروب لم تحصل؛ بل هي من نوع آخر (الصوت يقول: سيدنا إن فلانا قد مات)؛ لقد مات السجين!، هنا يحيل الشاعر المشهد على صورتين لكل منهما دلالاتها وإيحاءاتها الانفعالية والوجدانية: صورة التعاطف مع السجين الميت ليترك للمشاهد حرية التفكير في سبب الموت هل بسبب الإهمال، الجوع، التعذيب، تصفية...، وصورة مدير السجن الذي تساءل: كيف للسجين أن يموت؟، وهي رمزية تستبطن حالته النفسية؛ حالة الكبر

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص138.

والغرور والجبروت؛ فكأن قدرة الموت بيده هو، وما أثار سخطه أنه مات قبل أن ينهي مهمته معه؛ قبل أن ينهي معه عملية التحقيق والقهر والتعذيب.

لقد استطاعت الصورة المشهدية أن تعبر عن مشهد بصري ماثل أمام المشاهد بجميع تفاصيله الحسية والوجدانية، واستطاع الشاعر أن ينقل كثيرا من هذه المشاهد: (مشهد السجين داخل السجن، ما يدور في ذهن كل سجين وهي محاولة الهرب، عمل حراس السجن، عملية البحث بعد هروب السجين، موت السجين، ردة فعل مدير السجن، غضب مدير السجن بعد موت السجين، استبطان حالته النفسية من كبر وغرور وهو ما يفسر مواصلة تعذيبه للسجين حتى وهو جثة هامدة)، لينقلنا الشاعر بعد ذلك إلى صورة مشهدية يستنطق فيها السجين الميت، يقول[1]:

قُولُوا لِلْأَبْلَهِ: لَنْ يَرْجِعْ

فَاحْذَفْ رَقَمًا

كَانَ يُضَافُ إِلَى الأَرْقَامْ

وَارْقُبْ فِي لَيْلِ العِيدِ دُمُوعَ الأَطْفَالْ

تَتَجَمَّعُ فِي سَهْلِ الطُّوفَانْ

وَارْقُبْ صَوْتًا

كَانَ يُنَاغِي الأَسَيَانْ

يُصِمُّ اليَومَ الآذَانْ

وَارْقُبْ سَاعِدَ نَبْضٍ غَضٍّ

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص ص138، 139.

يَجْتَاحُ صُرُوحَ الأَوْثَانْ

وَارْقُبْ بَعْثًا لِلْأَكْفَانْ

أَغْمِضْ عَيْنَيَّ..

وَلَقِّنِي اسْمَ حَبِيبِي

فَالطَّائِرُ يَعْزِفُ تَغْرِيدًا

لَا يُطْلِقُهُ إِلَّا فِي لَحْنِ رَحِيلْ

تكشف الصورة عن معاناة السجن حيث نهاية الأسماء والمعاني؛ فيصبح الإنسان عبارة عن رقم، وموت السجين عبارة عن حذف رقم من تلك الأرقام؛ إنها صورة من المعاناة والقهر الإنساني، ومع ذلك فإن المشهد يستبطن شعور القوة والشجاعة داخل السجين الميت وهو يحاور قاتله، ويذكره بأن دموع أطفاله ستكون بركانا وطوفانا تهد أركان نظامهم الظالم، وصوته يصم الآذان ويجتاح صروح الأوثان، وتتحول الأكفان إلى لباس الأمان؛ لباس الرحلة الأخيرة حين يغرد الطائر تغريدة الوداع في لحن الرحيل.

كثير من هذه المشاهد قد تعجز الصورة السنمائية عن نقلها، ولكن الصورة الشعرية المشهدية بما تمتلكه من قدرات تعبيرية ورمزية وإيحائية استطاعت أن تنقل المُشاهِد من حالة المَشاهد الحسية المجردة إلى حالة الشعور الانفعالي والوجداني عن طريق قدرة "التخييل الشعري، عبر الإيقاع، والوصف، والسرد، ورسم الصورة، والتعبير المفارق، وغيرها، ما يحوّل القصيدة إلى شاشة عرض تمارس بث رسالته الفكرية، العاطفية، قاصدا بتلك التكنيكات تأجيج مشاعر المتلقي، وشحذ تجاوبه، وكسر

أفق توقعه"[1]، وبذلك استطاع الشاعر أن يعبر عن رؤيته الشعرية وأن يكشف عن مشاعره وأحاسيسه النفسية والذاتية انطلاقا من موقف شاهده وذاق مرارته.

وحينما يريد الشاعر أن يوصل مشهدا وجدانيا يعيشه السجين في أغلب أوقاته، وهو تذكره لأهله وأحبته يلجأ إلى الصورة المشهدية عن طريق الحوار لما له من قدرة على تعزيز الصورة إذا ما أحسن الشاعر توظيفه؛ وقد نبه سد فيلد(1935-2013م) إلى وظائفه في كونه يوصل معلومات القصة للمشاهدين ويدفعها إلى الأمام ويكشف عن الشخصيات وعمَّا بداخلها وحالاتها الانفعالية[2]، وخاصة الشخصية الرئيسية، ولذلك مهد الشاعر بثلاث مشاهد يتحدث فيها الشاعر/الشخصية الرئيسية عن نفسه قبل مخاطبته لأمه وأبيه وصغيرته ويكشف عن حالة الانتظار التي يعيشها وهو يرقب الزيارة وما فيها من استثارة للشعور والوجدان ويحاول ترجمتها للمشاهد، يقول[3]:

عَلَى مَشَارِفِ تَظَلُّ أَلْفَ يَوْمٍ

وَنَحْنُ نَرْتَدِي الرِّضَا

وَنَصْنَعُ ابْتِسَامَنَا منْ ذِكْرِهِ

وَنَرْقُبُ الحَيَاةَ مِنْ بَعِيدٍ..

فِي جَزِيرَةٍ بِبَحْرِهِ

تَفَتَّحَتْ قُلُوبُنَا عَلَى نَوَافِذِ الخُلُودْ

تَنَفَّسَتْ زَفَرَاتُنَا فِي وَاحَةِ السُّجُودْ

[1] المشهدية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص155.

[2] ينظر: السناريو، سد فيلد، تر، سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، دط، 1989م، ص43.

[3] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص ص114، 115.

الكَفُّ حِينَمَا يُصِيبُنَا الضَّنَى

تُمَدُّ بِالرَّحِيقْ

حِينَ تَعْصِرُ اليَدَانُ صَرْخَةً عَلَى القُيُودْ

وَالعَيْنُ حِينَمَا يَشُدُّهَا الشُّرُودْ

تَرُدُّهَا عَيْنَانْ

عَائِدَتَانِ مِنْ حَدَائِقِ الصُّمُودْ

وَالقَلْبُ حِينَمَا يَزُورُهُ الأَسَى

تَضُمُّهُ فِي بَرْدَةِ الأَمَانِ بَسْمَةُ الشَّهِيدْ

الصَّبْرُ يَعْرِفُ الجَمِيعْ

رَافَقَ الخُطَى عَلَى الطَّرِيقْ

وَالحَقُّ بَيْنَنَا

وَصِيَّةُ الصَّدِيقِ لِلصَّدِيقْ

وصف الشاعر مشهد الانتظار وعبر بدلالة الألْف (ألف يوم) التي تدل على طول الانتظار، وما في ذلك من ألم ومعاناة؛ ولكن تنقلب هذه المعاناة سكينة وراحة من خلال الرضا بقدر الله، والالتجاء إليه؛ فبذكره تطمئن القلوب، وتتمسك بالحياة، وتتفتح على نوافذ الخلود، وتتنفس في واحة السجود...؛ وجزئيات هذه الصورة عبر عنها الشاعر من خلال ثلاث مشاهد: (الكف/اليدان، العين، القلب) وربط كل مشهد بدلالته الرمزية (الكف حينما يمسها الضنى تمد بالرحيق حين تعصر اليدان صرخة على القيود، والعين حينما يشدها الشرود تردها عينان عائدتان من حدائق الصمود، والقلب حينما يزوره الأسى

تضمه في بردة الأمان بسمة الشهيد)، وهذا المشهد هو الذي يحيل إلى صورة صبره داخل السجن حتى أصبح يعرفه الجميع ويسير معهم في طريقهم نحو الثبات واليقين.

بعد مشهدين آخرين والشخصية تعبر عن ذاتها وعن قوة تحملها وصبرها حتى يخيل للمشاهد بأنها تعالت عن حالة الفقدان وتذكر الأحبة والأهل يكسر الشاعر أفق التوقع، وينقلب المشهد إلى صور من الانفعالات والأحاسيس والمشاعر الوجدانية؛ وذلك عندما خاطب أمه وأبيه وصغيرته قائلا[1]:

أُمِّي.. أَبِي.. صَغِيرَتِي

شَرِبْتُمُو مِنْ كَأْسِنَا

وَغَيَّرَتْ وُجُوهَكُمْ مَلَامِحُ السِّنِينْ

اللَّيْلُ أَلْفَ لَيْلٍ عِشْتُمُوهُ مِثْلَنَا

نَهَارُكُمْ مُعَذَّبٌ لِأَجْلِنَا

أُمَّاهُ جَفِّفِي الدُّمُوعَ.. إِنَّنَا بِخَيْرْ

وَسَوْفَ تَهْدَأُ الرِّيَاحُ كُلُّهَا

وَتُشْرِقُ الحُقُولُ بِالثَّمَرْ

وَسَوْفَ يَضْحَكُ الصَّبَاحُ صَافِيًا

لِمَنْ ظَفَرْ

وَسَوْفَ يَأْكُلُ النِّسْيَانُ قِصَّةَ العَذَابِ كُلِّهَا

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص116.

وَكُلُّ مَا مَضَى وَدَائِعٌ لَدَيْهِ

وَحَسْبُنَا بِأَنَّنَا نَمُدُّ كَفَّنَا إِلَيْهِ

إِذَا سَتَنْتَهِي الخُطَى بِبَابِهِ

وَيَشْتَكِي المُعَذَّبُ الحَزِينُ مَا بِهِ

يبدو بأن دلالة الثلاث صورة مشهدية يرمز بها الشاعر إلى شيء وجداني؛ فقد مهد بثلاث مقاطع، وعبر عن حالته بثلاث مشاهد (اليد، العين، القلب)، وهي صورة مشهدية رمزية تحيل إلى ثلاثية (أبيه وأمه وصغيرته)، وبدأ بمخاطبته لأمه لأنها الأرق قلبا والأقرب إليه، ودموعها لا تتوقف حزنا عليه، ولأجل ذلك خاطبها بروح علوية تتغاضى عن المعاناة، وبصوت ينسيها الجراح، وذلك لأن الصوت المتعالي يصنع نقلة إيجابية للنص الشعري[1]، ويغذي مشهدية الصورة وقدرتها على استبطان مشاعر وأحاسيس الشاعر خاصة تجاه أقرب الناس إليه، وتجلت هذه الصورة بثلاثية أيضا (تهدأ الرياح، تشرق الحقول، يهدأ الصباح)؛ فالثلاثيات إذا هي صورة رمزية ملازمة للمشهد.

لنلاحظ الحوارية الثانية في مشهد مخاطبته لأبيه، يقول[2]:

أَبِي..

وَأَنْتَ تَعْشَقُ الرِّجَالْ..

قَدْ غَدَوْتُ مِثْلَهُمْ

أُحِبُّ أَوَّلَ الصُّفُوفْ

[1] المشهدية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص158.

[2] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص117.

نَسْتَكْشِفُ البِحَارَ وَالجِبَالَ وَالكُهُوفْ

وَنُشْعِلُ الضِّيَاءَ فِي الحُرُوفْ

هُنَا نُصَافِحُ الخُلُودْ

وَنُمْسِكُ السَّحَابْ

وَنَلْمَحُ الَّذِي يَكُونُ فِي القِمَمْ

يلاحظ المُشاهِد بأن الصورة المشهدية تقوم في هذا المقطع على ثلاثيات جسدت علاقة الابن السجين بأبيه (أنت تعشق الرجال، غدوت مثلهم، أُحِبُّ أول الصفوف)، ومن خلال ثلاث كلمات كذلك وصف أباه(أنت تعشق الرجال) بدلالات رمزية تعكس صفات الرجولة؛ من صبر وقوة وشجاعة...، واستنطق شخصية الأب بكونها تحب هذه المواصفات، وتتمنى أن تراها في ابنها؛ وبذلك أحالت إلى جانبين من الصورة؛ فأخبره بأنه أصبح مثلهم، والدليل على ذلك تقدمه الصفوف في أعلى مراتب الرجولة.

ثم ربط ذلك بثلاث مشاهد حسية، وأخرى تخييلية؛ فالحسية تتعلق بالمكان (البحار، الجبال، الكهوف) وهي ترمز إلى ثلاثية(الغموض، القسوة، الخوف) وهي ثلاثية تؤرق النفس الإنسانية التي ذاقت مرارة وقهر السجون؛ من غموض يكتنف تفكيره ومصيره، ومن قوة يجابه بها قساوة هذا المصير، وما يخلف ذلك من خوف قد يعصف بجميع ثباته وقوته، ولكن الشاعر عبّر عن نجاحه في تخطي هذه الثلاث، وربط ذلك بثلاث صور علوية دلالة على الارتقاء(نشعل الضياء، نصافح الخلود، نمسك السحاب).

ثم ينتقل الشاعر بالمشهد إلى حوارية مع صغيرته "منى"، يقول[1]:

وَأَنْتِ يَا مُنَى.. يَا أَعْذَبَ المُنَى

[1] الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، مرجع سابق، ص118، 119، 120.

وَأَنْتِ تَسْأَلِينَنِي

لِمَا مَضَيْتْ؟

لِمَا تَرَكْتَ بَيْتَنَا بِرَغْمِ أَنَّنِي أُحِبُّهْ

نَادَيْتِنِي صَغِيرَتِي

وَمَا أَجَبْتْ

لِأَنَّنِي أَرَدْتُ أَنْ تُصَافِحِي الحَيَاةْ

حُرَّةً وَمُشْرِقَةْ

مَضَيْتُ يَا صَغِيرَتِي.. مَضَيْتْ

لِنَفْتَدِي بِأَجْمَلِ الأَيَّامِ فِي أَعْمَارِنَا

حَيَاتَكُمْ

لِتَحْتَمِي بِنَبْضَةِ العُرُوقِ فِي دِمَائِنَا

زُرُوعُكُمْ

لِنُطْفِئَ الحَرِيقَ شَبَّ عَاصِفًا

وَحَامَ يَا صَغِيرَتِي بِدَارِكُمْ

مَضَيْتُ هَارِبًا مِنَ القُيُودْ

كَيْلَا نُسَاقَ كُلَّنَا

فِي مَوْكِبِ العَبِيدْ

لَا زِلْتِ تَذْكُرِينَنِي؟!

وَلَمْ تَزَلْ وَرُودَةً مَلَامِحُكْ؟!

أَمَّا أَنَا..

فَلْم تَزَلْ بِبَسْمَتِي بَقِيَّةْ

أَزُفُّهَا لِبَسْمَتِكْ

وَحِينَمَا نُرَدُّ يَا صَغِيرَتِي لِدَارِنَا

وَتَسْأَلِينَ عَنْ هَدِيَّتِكْ

سَتَسْمَعِينَ يَا أَمِيرَتِي

حِكَايَةَ (الشَّاطِرْ حَسَنْ)

مَضَى لِيَقْهَرَ الغِيلَانَ فِي المَدِينَةِ الخَضْرَاءْ

وَحِينَمَا التَقَى بِالأَعْرَجِ الحَقُودِ هَدَّهُ

بِطَعَنَةٍ مِنْ خِنْجَرِهْ

وَاسْتَخْلَصَ الحَسْنَاءْ

رَوَى حُقُولَ قَمْحِنَا بِدَمْعِهِ

وَجَادَ بِالدِّمَاءْ

سَتَعْرِفِينَ قِصَّةَ الحَمَامَةِ البَيْضَاءْ!

وَقِصَّةَ الطُّيُورِ وَالغِنَاءْ

وَقِصَّةَ الغُرابِ وَالخَرَابْ..

وَالأُسُودِ وَالذِّئَابِ وَالكِلَابْ

لَسَوْفَ تَعْرِفِينَ أَنَّ اسْمَكِ الحَبِيبْ

بَسْمَةٌ فِي أَلْفِ قَلْبْ

يَا بَسْمَةً تُحَبْ

لقد جسدت الصورة مشهدين؛ مشهد الحياة والتي تجسدت من خلال ابنته "منى"، والتي قد تكون قناع رمز به الشاعر إلى أمنياته في الحياة، وتحقيق هدفه، ومشهد التضحية الذي جسده الشخصية الرئيسية/ الشاعر، وربط ذلك بثلاثية تعكس هذا المشهد (لنفتدي بأجمل الأيام في أعمارنا حياتكم، لتحتمي بنبضة العروق في دمائنا زروعُكم، لنطفئ الحريق شب عاصفا) وتظهر دلالات التضحية بما تحيل عليه الأفعال المضارعة في صيغة الجمع والمبدوءة بلام التوكيد (لنفتدي، لتحتمي، لنطفئ)، ومن أجل تأكيد ذلك أحال على رمزية قصة "الشطار حسن" وفق ثلاثية التضحية أيضا (هدّه بطعنة من خنجره، استخلص الحسناء، روى حقول قمحنا بدمعه وجاد بالدماء)؛ إنها ثلاثية التضحية في صورة مشهدية تحيل إلى استعداد الشاعر أن يجود بدمه من أجل أن تعيش صغيرته حرة مشرقة؛ وكما كانت "منى" قناع رمز به إلى أمنياته في الحياة؛ فقد يكون رمز بالحرية (حرة مشرقة) إلى حرية وطنه، وخروجه من الاستبداد والظلم والطغيان.

وكما في المقطع السابق ربط هذه الثلاثيات الحسية بثلاث مشاهد تخييلية وهي القصص الثلاث التي سيحكيها لصغيرته بعد تحقيق أهدافه وخروجه من السجن(قصة الحمامة البيضاء، قصة الطيور والغناء، قصة الغراب والخراب..) وهي إحالة إلى المشهدين السابقين: (مشهد الحياة/ مشهد التضحية).

لقد استطاعت الصورة المشهدية أن تتبع جزئيات القصة عن طريق الحوار الشعري الذي شكل مركزية المشهد، وقدم وصفا عن الشخصيات دون أن يفصح عن ذلك صراحة، وإنما عن طريق أبعادها ودلالاتها المستخفية وراء المشهد الظاهري فجاء الحوار الشعري معبرا لا مفسرا تماما كما هو الحال في السنما[1]، ولو تتبعنا مسار الأحداث لوجدنا بأن المشاهد قد خرج بتصور خاص لجميع الشخصيات مع أن الشاعر لم يذكر تفاصيلها، وذلك لأنه اعتمد على التكثيف والإيحاء والاعتماد على حركة الصورة الشعرية التي لها القدرة أن تنتقل بين الحسي والتخييلي، وتعكس المشهد من الخارج إلى الداخل، وتستبطن نفسية الشخصيات وانفعالاتها الوجدانية والشعورية.

بذلك نجح الشيخ إبراهيم عزت في إثراء تجربته الشعرية وفي أن ينتقل بنصه الشعري من الصوت الغنائي الواحد إلى تعدد الأصوات، كالصوت الدرامي والحواري والصورة والحركة...، وقد عبر عن رؤية شعرية تناغمت مع تحولات القصيدة العربية المعاصرة بحسب رؤيته الذاتية والفكرية، وهذا ما نعده تغيرا جوهريا في تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين.

ومن أبرز شعراء فقهاء المعاصرين الذين جنحوا إلى الصورة المشهدية الشيخ فريد الأنصاري؛ والمتتبع لديوانه الشعري يجد حضورها بشكل لافت، ولعل ما تميز به الشيخ الأنصاري في كثير من قصائده هو طغيان الصوت الصوفي؛ مما أثر على صوره الشعرية؛ فنحت في كثير منها إلى الغموض، ونقصد به الغموض الفني الذي لم يصل حد الابهام؛ مما زاد في فنية صوره الشعرية وجماليتها، وقدرتها التعبيرية وتأثيرها على المتلقي.

[1] ينظر: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص181.

ففـي قصـيدته "صـورة مهربـة لبـديع الزمـان النورسـي" والتـي جـاءت عبـارة عن مجموعة من المشاهد المتوالية؛ ومع توالي المشاهد تتشكل الصورة وتوحي بدلالاتها وإيحاءاتها، يقول[1]:

.....

تَجِيئِينَ رَائِعَةً كَالغَدِيرِ

فَتَمْلَأُ أَنْفَاسُكِ المُشْتَهَاةُ خَمَائِلَ رُوحِي

وَتُطْعِمُنِي مِنْ رَحِيقِ الرَّبَابْ

فَهَا هِي ذِي الآَنَ أَعْرَافُهَا تَتَهَدَّلُ مِثْلَ غَدَائِرِ (لُونْجَا)

وَتَصْفِنُ بِالبَابْ

تَسْأَلُنِي جَارَتِي:

– مَنْ تَرَاهَا التِّي..؟

وَتَدْخُلُ – آَهٍ – لِتُلْبِسَنِي رَعْشَةً رَعْشَةً، حَتَّى آخِرَ

أَنْفَاسِهَا..!

تُصَيِّرُنِي نَغَمًا جَارِفًا..

فَيَنْسَابُ جَدْوَلُهُ مُطْلَقًا فِي المَدَى..

وَلَا كَانْسِيَابِ الرَّبَابْ!

.....

[1] مشاهدات بديع الزمان النورسي، مرجع سابق، ص ص13، 14.

هَا إِنَّنَا الآنَ فِي الشَّمْسِ جِسْمٌ لَطِيفٌ كَثَوْبِ الضُّحَى

قَدْ تَوَحَّدَ حَتَّى الأَنِينِ الأَخِيرْ، وَشَفَّ؛ فَلَا ظَلَّ مِنَّا

يُعَفِّرُ خُطْوَتَنَا بِالتُّرَابْ!

يخاطب الشاعر صوتا أنثويا، وبدأ بعرض بعض أوصافها بشكل تدريجي؛ ومع كل وصف يُظهر ردة انفعالية ووجدانية؛ فعندما وصف جيئتها بأنها رائعة كالغدير أظهر الهزة الانفعالية التي أحدثتها؛ فذكر بأنها تملأ أنفاسها روحه وتطعمه من عبق رحيقها، ثم عند وصف أعرافها بأنها تتهدل مثل "لونجا" كانت ردته الانفعالية بأنها تلبسه رعشة فتصيره نغما جارفا، ولعل أول ما يتبادر إلى القارئ من هذا الصوت الأنثوي الذي يخاطبه الشاعر؛ أهي امرأة؟ أم أنها قناع لشيء آخر؟ ولماذا تسأله الجارة – وهي صوت أنثوي – في كل مرة عنها؛ فلا يجيب، واستعمل الحذف في هذا المشهد خمس مرات؛ فهل هو قناع يتخفى وراءه الشاعر؟، أم لترك الصورة المتخيلة تتشكل لتفصح عن نفسها، وليفتح باب التساؤلات والتأويلات أمام القارئ.

لا شك أن المشهد – في شكله الظاهري/ الخارجي – يظهر صورة عاشق ولهان فتنته امرأة بجمالها؛ تقف له بالباب فيبقى مندهشا حتى تعجبت الجارة من حالة اندهاشه، وتساءلت من هي التي يراها، وحين دخلت إليه هذه المرأة أصابته برعشة حتى آخر أنفاسها؛ فأصبح كالنغم الجارف ينساب في المدى كانسياب الرباب، وتناغما حتى صارا جسما لطيفا كذوْب الضّحى قد توحد حتى الأنين الأخير!؛ فهل يستمر هذا الود بين العشيقين؟.

لنشاهد تطور الأحداث في المقطع الثاني؛ يقول[1]:

[1] مشاهدات بديع الزمان النورسي، مرجع سابق، ص ص15، 16.

أَلَا أَيُّهَا العُمْرُ المُتَدَفِّقُ سَهْوًا، لِمَاذَا تُكَذِّبُ كُلُّ المَسَاءَاتِ مِنْكَ

مَرَايَا اشتِعَالِي؟

فَتُوهِمُنِي أَنِّي فِي جِنَانِ اللَّهِيبْ، وَمَا هِيَ إِلَّا صَدَى

صَرْخَةٍ وَاحِدَةْ؟

لَيْسَ يَحْجِبُهَا عَنْ أَسَاهَا سِوَى خَطْفَةٍ مِنْ نُعَاسٍ خَفِيفْ!

وَأَذْكُرُ حِينَ اسْتَهَلَّ ثُغَائِي الوَلِيدْ

وَأَنْتِ تَمُدِّينَ كَفَّيْكِ نَحْوِي..

كَانَ حُضْنُكِ مِثْلَ الحَرِيرِ يُزَمِّلُنِي بِالتَّرَاتِيلِ وَالأُمْنِيَاتْ

وَلَا كَيَدَيْ أُمِّي البَاكِيةْ

قُلْتِ لِي: اِنْطَلِقْ!

فَانْطَلَقْتُ؛ فَكَانَ فُؤَادِي نَخِيلَا..

وَكَانَ نِدَاؤُكِ أَوَّلَ عَصْفِ الخَرِيفْ!

آهٍ وَيْحِي!

كَفُّهَا تَطْرُقُ الآنَ بَابِي، وَتَصْفِنُ أَعْرَافُهَا..

تَتَهَدَّلُ مِثْلَ غَدَائِرِ (لُونْجَا)..

وَتَسْأَلُنِي جَارَتِي:

مَنْ تَرَاهَا الَّتِي..؟

فَأَدْخُلُ يَقَظَتَهَا/ سُكْرَهَا حَتَّى آخِرَ جَذْبَتِهَا السَّابِعَةْ!

فَهَا هِيَ ذِي الشَّمْسُ تَمْتَصُّ كُلَّ رَحِيقِي، وَتَنْثُرُنِي حَطَبًا

أَوْ هَشِيمَا!

فَأُمْسِي عَلَى شَاطِئِ الرُّوحِ وَحْدِي

لَقًى مُهْمَلَا مِنْ قُصُورِ المَحَارْ!

فَيَا أَيُّهَا العَابِرُونَ العِطَاشْ بِلَادِي سَرَابٌ يَمُدُّ السَّرَابْ!

وَلَيْسَ بِأَحْدَاقِ خَابِيَتِي قَطْرَةٌ مِنْ نَدَى..

فَمَاذَا سِوَى المَاءُ يَحْتَضِنُ المَاءَ فِي غَيْهَبِ الكَلِمَاتْ؟

إذا كان المشهد الأول قدم صورة في اتجاه واحد؛ فحركة الشخصيات والزمن والمكان تجسد صورة متكاملة؛ فإننا في المشهد الثاني أمام صورة مغايرة حيث بدأت تتكشف أمام الشاعر حقائق الحُبّ المزعوم؛ فقد كذبته كل المساءات حينما يختلي بنفسه، ويفكر في حاله، وأصبح نداؤها يعصف به كعصف الخريف، ولكنها لا تزال تراوده عن نفسه، وتطرق بابه، وتصفن أعرافها وتتهدل كغدائر لونجا؛ فترجع إليه الدهشة الأولى، حتى احتارت الجارة وسألته سؤالها المتكرر: من تراها التي..؟، فتفتنه من جديد ويدخل في غياهب سكرها فتجذب كل ما فيه، وتمتص كل رحيقه حتى غدا حطبا مهشما!، ولقًى مهملا من قشور المحار!؛ فلم يبق في قلبه قطرة من ندى؛ فيصبح كسراب يحسبه الظمآن ماء كلما اقترب لم يجده شيئا؛ فيمسي وحيدا على شاطئ الروح!.

مع أن الشاعر لم يفصح عن هذا الصوت الأنثوي ولكن المشهد قدم بعض الإيحاءات الرمزية التي تكشف للمشاهد بأنه أمام علاقة حب وإغراء... من نوع آخر؛ إنه صراع الإنسان مع النفس؛ فهي كصورة المرأة الحسناء الفاتنة التي تستطيع أن تطيّع

كل من رآها، وقد استطاع الشاعر من خلال قدرته على التخييل الشعري في تقديم هذه الصورة المشهدية، ومع أن القصة ترويها الشخصية الرئيسية/الشاعر ولم نسمع صوت المرأة الحسناء؛ إلا أنه استطاع أن يقدم للمشاهد أدق تفاصيلها؛ أوصافها، تصرفاتها، انفعالاتها...، وهي صورة رمزية تعكس حالة النفس وقدرتها على تزيين شهواتها وملذاتها للإنسان، وكذا قدرتها على الاستمرار في هذا الصراع حتى يدخل الإنسان في حالة من: الدهشة، الحيرة، الغياب، الشرود، الوهم، الغموض، اليأس...؛ تماما كما عاشها الشاعر.

ولذلك نجد المشهد الثالث يقدم صورة استمرار هذا الصراع، فالنفس لا زالت تستعرض قوتها، وتظهر مفاتنها وقدرتها على الإغراء والإغواء والشاعر/الإنسان يسعى أن يرتقي إلى معالي الروح ونقائها وصفائها؛ يقول[1]:

أَعْلَمُ سَيِّدَتِي أَنَّ المَوْعِدَ وَقْتٌ

لَكِنِّي مَا زِلْتُ أَحِنُّ إِلَى رَائِحَةِ الطِّينِ إِذَا انْطَلَقَتْ أَشْوَاطًا

تَمْلَأُ مِعْمَارَ الفَخَارْ!

وَجَمَالَ الحُزْنِ اللَّيْلِي

وَمَسْرَى العُشَّاقْ

وَهَسْهَسَةَ السُّنْبُلِ فِي أَوَّلِ أَنْسَامِ الصَّيْفْ!

وَتَرَاخِي الظِّلِّ عَلَى المَاءْ..

وَلَكِنْ

[1] مشاهدات بديع الزمان النورسي، مرجع سابق، ص ص16، 17.

كَفُّكِ سَيِّدَتِي تَطْرُقُ بَابِي الآنَ، وَتَصْفِنُ أَعْرَافُكْ

تَتَهَدَّلُ مِثْلَ غَدَائِرِ (لُونْجَا)

فَتَسْأَلُنِي جَارَتِي:

مَنْ تَرَاهَا الَّتِي..؟

ثُمَّ أَرْمُقُهَا خَطْفَةً مِنْ وَمِيضِ احْتِيَارِي

وَأَمْتَدُّ مَوْجًا عَلَى وَجَعٍ نَوْرَسِيْ

وَأَرْحَلُ فِي نَفَحَاتِ السَّحَابْ!

يقدم المشهد حالة من التناقض الذي يكتنف الإنسان/الشاعر في داخله بين تيار الرغبة الجارف الذي يذكره بأصله الطيني/ الغريزي، وبين تعالي الصوت الصوفي داخله؛ فيسري فيه موج من الوجع النورسي؛ وهو رمز النقاء والخلاص الصوفي؛ فيرفعه من وضعه الطيني الأرضي إلى النقاء العلوي السماوي حيث صفاء الروح، ومع أن النفس لا زالت تطرق عليه الباب؛ فترجع إليه الدهشة الأولى لتصيبه بحالة من الحيرة؛ فتعاود الجارة عليه سؤالها المتكرر، إلا أن المشهد بعدما قدم مجموعة من المفارقات والمتناقضات بدأ ينزاح نحو الحل الذي به يتبدى الوهم وتنزال الغشاوة وتظهر الحقيقة أمام الشاعر/الإنسان، ولذلك نجد في المشهد الأخير دخول صوت جديد؛ إنه صوت المخلص الصوفي كاشف الحقيقة وقائد رحلة الترقي يقول[1]:

حُلْمًا كَانَ عُمْرُكَ يَا وَلَدِي..

أَوْ ظِلَالًا لِرُوحٍ خَفِيْ

[1] مشاهدات بديع الزمان النورسي، مرجع سابق، ص ص17، 18.

تَسْتَمِدُّ سَنَى لَوْنَهَا القُزَحِيْ

مِنْ رُؤَى سُدُمٍ وَاهِمَهْ

.....

من خلال هذا الجزء من المشهد الأخير استطاع الشاعر عن طريق تقنيات السرد ومنها التكثيف والإشارة والتلميح والرمزية أن يكشف صورة الصوفي مربي السلوك فعندما كلمه كلمه بعبارات قليلة لم تتجاوز الأربعة أسطر ليحيل إلى أن من صفات شيخ السلوك قلة الكلام وكثرة المعاني، ولذلك عرفه بحقيقته من خلال ألفاظ وعبارات مختصرة(كان حلما أو ظلالا، روح خفي، رؤى سدم واهية)، وكذلك استعمل لفظة (ولدي) ليحيل إلى أن من صفاته الرقة والرحمة والعطف على المريد، وقد نجح في الأخذ بيده ليخرج من قيود نفسه وأغلالها المشتهاة، يقول[1]:

غَابَتِي، تَسْبَحُ الآنَ فِي حَيْرَةِ المَاءْ..

فَانْسلِي عَنْ ثِيَابِي غَلَائِلَكِ المُشْتَهَاةْ..

فَقَدْ ذَابَ وَهْمُكِ..

وَيْ!.. ذَابَ كُلُّ التُّرَابْ

لقد قدمت لنا الصورة المشهدية من خلال مشاهدها الأربع قصة الإنسان في صراعه من النفس وما يعيشه من حيرة وشك وأوهام وتناقضات ومفارقات في طريقه إلى التغلب على شهواتها، وقد اعتمد الشاعر على السرد في بناء هذه الصورة التي تشكلت تبعا لتطور الأحداث من مشهد إلى آخر على النحو الآتي:

[1] مشاهدات بديع الزمان النورسي، مرجع سابق، ص18.

المشهد الأول: قدم صورة عاشقين عاشا قصة حب وغرام حتى كوّنا جسما لطيفا يتناغيان بصوت واحد؛ إنه صوت الحُبّ والعشق.

المشهد الثاني: قدم بداية موجة من الشك والحيرة أصابت الشاعر/الإنسان؛ فقد بدأت تراوده شكوك حول حقيقة هذا الحُبّ؛ جسدتها صورته التي بدت كجسم مهشم وكورق شجر متناثر في رياح الخريف.

المشهد الثالث: قدم حالة الصراع بين الشاعر/الإنسان والنفس؛ فالشاعر يبحث عن أجوبة لتساؤلاته للخروج من حيرته وشكه وأوهامه، والنفس تستمر في عرض مفاتنها لإغوائه والسيطرة عليه، وقد تجسدت هذه الصورة برمزية الصراع بين الطين والروح.

المشهد الرابع: قدم في جزئه الأول صورة مربي السلوك/ الصوفي المخلص الذي يأخذ بيد المريد إلى التغلب عن نفسه، ويقوده إلى درجات الترقي حيث نقاء الروح؛ ليحيل الجزء الثاني إلى وصول الشاعر إلى حقيقة ما تقدمه النفس بأنه مجرد أوهام ليخرج من قيودها وغلائلها بعد رحلة من العذاب والشك والحيرة والأوهام والتناقض والصراع.

لقد عكست الصورة المشهدية توجها جديدا في تجربة الشيخ فريد الأنصاري تفاعل فيه مع متغيرات الصورة الشعرية في القصيدة العربية المعاصرة، وقدم صورة الشاعر المعاصر الذي يعيش حالة الصراع والتناقضات والمفارقات...، ولكنها صورة وفق رؤية خاصة كما يراها الشاعر الفقيه في محاولاته التعبير عن حقيقة حالة التأزم عند الإنسان المعاصر، وبذلك استطاع أن يكشف عن رؤيته وتجرته الشعرية، ويعبر عن حالته الوجدانية والشعورية.

من خلال ما سقناه من نماذج شعرية لحضور الصورة الشعرية في القصيدة الحرة عند شعراء الفقهاء المعاصرين يظهر جليا توجههم إلى التجديد والتفاعل

مع المتغيرات التي عرفتها الصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة، وقد استطاعوا – إلى حدّ بعيد – التناغم مع هذه المتغيرات بتفاوت من شاعر إلى أخر وذلك بحسب الرؤية الشعرية، ومدى تكامل الحضور الوجداني والشعوري مع التجربة والموقف الذاتي الذي عاشه كل شاعر منهم.

بذلك فإن توجه شعراء الفقهاء المعاصرين إلى الصورة الدرامية والرمزية والمشهدية... يعد تغيرا جوهريا في تجاربهم الشعرية، وقد ساهمت الصورة الشعرية في ثراء تجاربهم، والتعبير عن مواقفهم الفكرية والوجدانية والشعورية.

خـــــاتمـــــة

خـاتـمـــة:

مـن خـلال البحـث والدراسـة لموضـوع الثابـت والمتغيـر فـي التجربـة الشـعرية عنـد الفقهـاء المعاصـرين يمكـن أن نخلـص إلـى بعـض النتـائج التـي توصـلنا إليهـا، وكـذا الخـروج ببعض التوصـيات التـي من شـأنها أن تضـيئ جوانـب أخـرى من جوانـب التجربـة الشـعرية عنـد الفقهـاء عمومـا، وخاصـة عنـد المعاصـرين مـنهم، ولنبـدأ بـذكر أهـم النتـائج على النحو الآتي:

1- خلـص البحـث فـي ثنائيـة الثابـت والمتغيـر بـأن رؤيـة الفقهـاء المعاصـرين تنطلق من التمسك بالتراث الشعري، وعدم الفصل بين منحيي الثابت والمتغير.

2- تقوم التجربـة الشـعرية عنـد شـعراء الفقهـاء المعاصـرين علـى عـدم الفصـل بـين الشـعر والأخـلاق، ولا يـرون تناقضـا بـين القيم الجماليـة والأخلاقيـة فـي الشـعر، وفـي الأدب عموما.

3- لـم تمنـع الحـدود الأخلاقيـة شـعراء الفقهـاء المعاصـرين مـن التعبيـر عن تجاربهم الشعرية، وبثّ مشاعرهم وأحاسيسهم الوجدانية؛ فقد رصدنا كثيرا منهم يخضـع لطبيعة التجربة الشعرية، والتي قد تخرجه عن حدود الضوابط الأخلاقية.

4- تعتبـر الأغـراض التقليديـة كالمـدح والرثـاء والوصـف... مـن الأغـراض الشعرية الثابتة في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين.

5- يعتبر شعر الدعوة الإسلامية كالدعوة إلى الأخلاق، وشعر الحكمة والزّهد والمناجاة والشكوى... من الثابت في تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين.

6- يعتبر شعر المقاومة والشعر الوطني وشعر السجون – كظاهرة عامة عند شعراء الفقهاء المعاصرين- مظهرا من مظاهر التغيّر في تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين على مستوى الأغراض الشعرية.

7- من مظاهر الثبات في التجربة اللغوية عند شعراء الفقهاء المعاصرين: استعمال الألفاظ التقليدية، وأفعال الأمر والنهي والاستفهام...، وشيوع اللغة التقريرية والمباشرة.

8- أثَّرَت مظاهر الثبات في التجربة اللغوية على الجوانب الفنية والجمالية في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين.

9- يعتبر التناص تمة بارزة في تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين، وهو ثابت في تجاربهم الشعرية.

10- يقوم التناص في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين على ثلاثية: التناص القرآني، التناص مع الحديث النبوي، التناص مع الشعر العربي.

11- استدعاء الرموز الدينية والتاريخية والأدبية... مظهر من مظاهر التغير في التجارب الشعرية عند الفقهاء المعاصرين.

12- لم يستدع شعراء الفقهاء المعاصرين الرموز الأسطورية والغربية لتأثرهم بالموقف الديني والرؤية الفقهية للرمز والأسطورة.

13- كان لاستحضار الرموز – خاصة الاستحضار الفني الإيحائي- تأثيره على النص الشعري في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين، وأظهر مدى تفاعلهم مع متغيرات القصيدة العربية المعاصرة.

14- يعتبر استعمال التكرار مظهرا من مظاهر التغير في التجارب الشعرية عند الفقهاء المعاصرين، وقد تراوح بين التكرار اللفظي الذي أضعف الجوانب الفنية، وبين التكرار الجمالي الذي أثث للتجربة، وأغنى نصهم الشعري، وأبان عن قدرات تعبيرية ومشاعر وجدانية، وعمّق رؤية الشاعر الفقيه نحو التفاعل مع التجديد في القصيدة العربية.

15- تراوح التكرار في تجاربهم الشعرية بين تكرار الكلمة والعبارة والصيغ والضمائر وصولا إلى تكرار اللّازمة البنائية.

16- اتجاه بعضهم نحو تكرار اللازمة البنائية يعتبر تغيرا في تجربتهم الشعرية كشف مدى تفاعلهم مع المتغيرات التي عرفتها القصيدة العربية المعاصرة.

17- حضور الغموض – وإن كان بصورة قليلة – يعتبر مظهرا من مظاهر التغير في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين حاولوا من خلاله التناغم مع التغيرات الجديدة التي شهدتها القصيدة العربية، وتعاملوا معه كآلية فنية أَثْرَت تجاربهم الشعرية، وأسهمت في التعبير عن مشاعرهم الوجدانية، ومواقفهم الذاتية.

18- وعلى مستوى البنية الإيقاعية فإن حضور الوزن والقافية وحرف الروي من الثابت في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين؛ فحضور القصيدة العمودية ثابت في تجاربهم الشعرية.

19- حضور الأوزان الخليلية من الثابت في التجربة الشعرية عند شعراء الفقهاء المعاصرين ممن حافظوا على القصيدة العمودية.

20- على مستوى حضور البحور الخليلية خلصنا بأن حضور بحر الطويل والبسيط والخفيف من الثابت في القصيدة العمودية عند شعراء الفقهاء المعاصرين.

21- وعلى مستوى التقفية وحرف الروي؛ فإن سيطرة القافية المطلقة، وحرف الـروي الموحـد يظهـران المنحـى التقليـدي عنـد شـعراء الفقهـاء المعاصـرين ممـن حـافظوا على القصيدة العمودية.

22- الاتجـاه نحـو تقييـد القافيـة، والتنويـع مـن حـرف الـروي يعتبـر تغيـرا في القصيدة العمودية عند شعراء الفقهاء المعاصرين.

23- يعتبـر الخـروج علـى نظـام الشـطرين، وعـدم الالتـزام بالقافيـة الموحـدة، والروي الموحد تغيرا في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين.

24- كان من مظاهر هذا التغيّر الاتجاه نحو القصيدة الحرة.

25- يعتبـر بحـر الرجـز مـن الثابـت فـي القصـيدة الحـرة عنـد شـعراء الفقهـاء المعاصرين.

25- تراوحـت القافيـة والـروي فـي قصـائدهم الحـرة بـين الحضـور والغيـاب؛ فبعضـهم حـافظ علـى القافيـة والـروي مـع الخـروج علـى نظـام الشـطرين، وبعضـهم نـوّع مـن القافيـة والـروي، كاسـتعمال القافيـة المتغيـرة بحسـب الجمـل الشـعرية، وبعضـهم – وهم الأقل– خرجوا عن القافية والروي.

26- وعلى مستوى الصورة الشعرية؛ فإن حضور الصور الجزئية والتشبيهية والاستعارية من الثابت في قصائدهم العمودية.

27- أظهـر هـذا المنحـى الاتجـاه التقليـدي فـي الصـورة الشـعرية عنـد شـعراء الفقهاء المعاصرين.

28- يعتبر الاتجاه نحو الصور الرمزية والدرامية والمشهدية تغيرا في التجارب الشعرية عند الفقهاء المعاصرين على مستوى الصورة الشعرية.

29- أظهر هذا المنحى الاتجاه نحو التجديد في التجربة الشعرية عند شعراء الفقهاء المعاصرين.

30- وبالمجمـل فـإن التجربـة الشـعرية عنـد الفقهـاء المعاصـرين عبّـرت عن رؤيتهم الشعرية، وكشفت عن مواقفهم الفكرية والوجدانية والشعورية، كما أظهرت مدى تنـاغم الحركـة الشـعرية عنـدهم مـع المتغيـرات التـي شـهدتها القصـيدة العربيـة علـى كافـة المستويات.

وفـي ختـام هذا الموضـوع، وبنـاء علـى النتـائج التـي توصـلنا إليهـا نُنَوِّه بـبعض التوصيات:

1- العناية بتدوين شعر الفقهاء المعاصرين في دواوين شعرية مستقلة خاصة ممن هم على قيد الحياة.

2- نوصـي البـاحثين والدارسـين إلـى البحـث والدراسـة فـي التجربـة الشـعرية عند الفقهاء المعاصرين في مختلف الجوانب.

3- توجيــه طلبــة اللغــة والأدب العربــي وخاصــة طلبــة الدراســات العليــا إلى البحث في شعر الفقهاء المعاصرين.

4- إقامة الندوات والملتقيات العلمية التي تعنى بالتجربة الشعرية عند الفقهاء وخاصة المعاصرين منهم.

5- الـدعوة الملحّـة إلـى إنشـاء مخـابر بحثيـة تعنـى بـالجهود الأدبيـة للعلمـاء والفقهاء.

ونرجو من الله عز وجل أن نكون قد وفقنا في إخراج هذا الموضوع على الحلة التي تليق به؛ فما كان من توفيق فمنه وحده سبحانه، ثم بجهود أستاذي المشرف الأستاذ

الـدكتور السـعيد نواصـر، ومـا كـان مـن خطـأ أو نسـيان فمـن نفسـي والشـيطان، وحسـبنا أنـا اجتهـدنا، والحمـد لله أوّلا وآخـرا، وصـلى الله وسلم وبـارك علـى سيّدنا محمـد وعلـى آلـه وصحبه أجمعين، والحمد لله رب العالمين.

الـــفـهـــــارس

الـفـهـــارس

1- فهرس الآيات القرآنية:

الآيـــــــــــة	رقمها	السورة	الصفحة
﴿ اَلَـمْ تَـرَ كَيْـفَ ضَـرَبَ ٱللَّهُ مَـثَلاً كَلِمَـةً طَيِّبَـةً كَشَـجَرَةٍ طَيِّبَـةٍ اَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِے اِلسَّمَآءِ﴾	26	إبراهيم	**11**
﴿ يُثَبِّتُ ٱللَّهُ ٱلَّـذِينَ ءَامَنُواْ بِـالْقَوْلِ اِلثَّابِتِ فِے اِلْحَيَوٰةِ اِلدُّنْيا وَفِـے اِلْاَخِرَةِۖ ﴾	29	إبراهيم	**11**
﴿إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنفُسِهِمْۗ﴾	12	الرعد	**12**
﴿ بِيسَ لِلظَّٰلِمِينَ بَدَلاًۜ﴾	49	الكهف	**111**
﴿ لَبِيسَ مَا كَانُواْ يَعْمَلُونَۗ﴾	64	المائدة	**111**
﴿وَلَمَّا دَخَلُواْ عَلَىٰ يُوسُفَ ءَاوِيٰٓ إِلَيْهِ أَخَاهُۖ قَالَ إِنِّيَ أَنَآ أَخُوكَ فَلَا تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُواْ يَعْمَلُونَۖ﴾	69	يوسف	**256**
﴿ كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِۖ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ ٱلْقِيٰمَةِۖ فَمَن زُحْزِحَ عَنِ اِلنَّارِ وَأُدْخِلَ اَلْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَۗ وَمَا اَلْحَيَوٰةُ اَلدُّنْيآ إِلَّا مَتَٰعُ ٱلْغُرُورِۖ﴾	185	آل عمران	**256**
﴿إِعْلَمُوٓاْ أَنَّمَـا اَلْحَيَـوٰةُ اَلـدُّنْيا لَعِـبٌ وَلَهْـوٌ وَزِينَـةٌ وَتَفَـاخُرٌۢ بَيْـنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِے اِلْاَمْوٰلِ وَالاَوْلَٰدِ كَمَثَلِ غَيْثٍ اَعْجَبَ اَلْكُفَّارَ نَبَاتُهُۥ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرٰيهُ مُصْفَرّاً ثُمَّ يَكُونُ حُطَٰماًۖ وَفِـے اِلْاَخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِّنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنٌۖ وَمَا اَلْحَيَوٰةُ اَلدُّنْيآ إِلَّا مَتَٰعُ ٱلْغُرُورِۖ﴾.	19	الحديد	**257**
﴿وَأَن لَّوِ اِسْتَقٰمُواْ عَلَى اَلطَّرِيقَةِ لَأَسْقَيْنَٰهُم مَّآءً غَدَقاً﴾.	16	الجن	**257**
﴿اِلْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِے وَرَضِيتُ لَكُمُ ٱلْاِسْلَٰمَ دِيناًۖ﴾.	04	المائدة	**257**
﴿فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنۢبَتَهَا نَبَاتاً حَسَناًۖ وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّآۖ كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّآءُ اَلْمِحْرَابَ وَجَدَ عِندَهَا رِزْقاًۖ قَالَ يٰمَرْيَمُ أَنّٰى لَكِ هَٰذَاۖ قَالَتْ هُوَ مِنْ عِندِ ٱللَّهِۖ إِنَّ ٱللَّهَ يَرْزُقُ مَنْ يَّشَآءُ بِغَيْرِ	37	آل عمران	**259**

حِسَابٍۖ﴾.			
﴿قَـالَ إِنَّمَـآ أَشْـكُواْ بَـثِّي وَحُزْنِـيٓ إِلَـى ٱللَّهِ وَأَعْلَـمُ مِـنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَۖ﴾.	86	يوسف	**259**
﴿إِذْ قَالَتِ ٱمْرَأَتُ عِمْرَٰنَ رَبِّ إِنِّي نَذَرْتُ لَكَ مَا فِي بَطْنِي مُحَرَّراً فَتَقَبَّلْ مِنِّيٓۖ إِنَّكَ أَنتَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْعَلِيمُۖ﴾.	35	آل عمران	**260**
﴿فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْناًۖ فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ ٱلْبَشَرِ أَحَداً فَقُولِيٓ إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَٰنِ صَوْماً فَلَنْ أُكَلِّمَ ٱلْيَوْمَ إِنسِيّاًۖ﴾.	25	مريم	**260**
﴿وَذَا ٱلنُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَٰضِباً فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَىٰ فِي ٱلظُّلُمَٰتِ أَن لَّآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنتَ سُبْحَٰنَكَ إِنِّي كُنتُ مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَۖ﴾.	86	الأنبياء	**260**
﴿إِذَ أَوْحَيْنَآ إِلَىٰٓ أُمِّكَ مَا يُوحَىٰٓ أَنِ ٱقْذِفِيهِ فِي ٱلتَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ فِي ٱلْيَمِّ فَلْيُلْقِهِ ٱلْيَمُّ بِالسَّاحِلِ يَاخُذْهُ عَدُوٌّ لِّي وَعَدُوٌّ لَّهُۥۖ وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِّنِّي وَلِتُصْنَعَ عَلَىٰ عَيْنِيَ﴾.	37 38 39	طه	**260**
﴿وَقَالَ ٱرْكَبُواْ فِيهَا بِسْمِ ٱللَّهِ مُجْرِيهَا وَمُرْسَىٰهَآۚ إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَّحِيمٌۖ﴾.	41	هود	**261**
﴿ٱلَّذِينَ قَالَ لَهُمُ ٱلنَّاسُ إِنَّ ٱلنَّاسَ قَدْ جَمَعُواْ لَكُمْ فَاخْشَوْهُمْ فَزَادَهُمْ إِيمَٰناًۖ وَقَالُواْ حَسْبُنَا ٱللَّهُ وَنِعْمَ ٱلْوَكِيلُۖ﴾.	173	آل عمران	**261**
﴿وَخَشَعَتِ ٱلْاَصْوَاتُ لِلرَّحْمَٰنِ فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْساًۖ﴾.	105	طه	**262**
﴿وَاعْتَصِمُواْ بِحَبْلِ ٱللَّهِ جَمِيعاً وَلَا تَفَرَّقُواْۚ وَاذْكُرُواْ نِعْمَتَ ٱللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنتُمْ أَعْدَآءً فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُم بِنِعْمَتِهِۦٓ إِخْوَٰناًۖ وَكُنتُمْ عَلَىٰ شَفَا حُفْرَةٍ مِّنَ ٱلنَّارِ فَأَنقَذَكُم مِّنْهَاۗ كَذَٰلِكَ يُبَيِّنُ ٱللَّهُ لَكُمْ ءَايَٰتِهِۦ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَۖ﴾.	103	آل عمران	**268**
﴿ فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنۢبَتَهَا نَبَاتاً حَسَناًۖ وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّاۖ كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا ٱلْمِحْرَابَ وَجَدَ عِندَهَا رِزْقاًۖ قَالَ يَٰمَرْيَمُ أَنَّىٰ لَكِ هَٰذَاۖ قَالَتْ هُوَ مِنْ عِندِ ٱللَّهِۖ إِنَّ ٱللَّهَ يَرْزُقُ مَنْ يَشَآءُ بِغَيْرِ حِسَابٍۖ هُنَالِكَ دَعَا زَكَرِيَّا رَبَّهُۥۖ قَالَ رَبِّ هَبْ لِي مِن لَّدُنكَ ذُرِّيَّةً	37 38 39	آل عمران	**296**

طَيِّبَـةً إِنَّـكَ سَـمِيعُ ٱلـدُّعَآءِ فَنَادَتْـهُ ٱلْمَلَٰٓئِكَـةُ وَهُـوَ قَـآئِمٌ يُصَـلِّي فِـي ٱلْمِحْـرَابِ أَنَّ ٱللَّهَ يُبَشِّـرُكَ بِيَحْيَـىٰ مُصَـدِّقاً بِكَلِمَـةٍ مِّـنَ ٱللَّهِ وَسَـيِّداً وَحَصُوراً وَنَبِيّاً مِّنَ ٱلصَّٰلِحِينَ﴾.			
﴿قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَىٰ شَاكِلَتِهِۦ﴾	84	الإسراء	**424**

2- فهرس الأحاديث النبوية الشريفة:

طرف الحديث	الصفحة
يُوشِكُ الأممُ أن تداعَى عليكم كما تداعَى الأكَلةُ إلى قصعتِها	**263**
اللَّهُمَّ إِنْ تَهْلِكْ هَذِهِ الْعِصَابَةُ	**264**
أَرْوَاحُهُمْ فِي جَوْفِ طَيْرٍ خُضْرٍ لَهَا قَنَادِيلُ مُعَلَّقَةٌ بِالْعَرْشِ	**265**
عَلَيْكُمْ بِلَا إِلَهَ إِلَّا اللهُ وَالِاسْتِغْفَار	**265**
إن الله عز وجل يملي للظالم فإذا أخذه لم يفلته	**266**
مَنْ عَادَى لِي وَلِيًّا فَقَدْ آذَنْتُهُ بِالْحَرْبِ	**267**
المُسْلِمُونَ تَتَكَافَأُ دِمَاؤُهُمْ	**268**
تَرَى المُؤْمِنِينَ فِي تَرَاحُمِهِمْ وَتَوَادِّهِمْ وِتِعاطُفِهِمْ كَمَثَلِ الجَسَدِ	**268**
إِنَّ مِنَ البَيَانِ لَسِحْراً	**269**

3-فهرس الأعلام المترجم لهم:

الاسم	الصفحة
محمد خليل الخطيب النيدي	**51**
يوسف بن إسماعيل النبهاني	**52**
محمد بن الحبيب	**55**
علي بن محمد بن علي الحبشي	**56-125-156-351-352-353**
تقي الدين الهلالي	**59-73-97-103-104-109-114-115-116-117-118-120-121-266-347-348-352**

مصطفى الزرقا	60-70-96-98-171-175-237-305
محمد الغزالي	61-85-86-87-137-140-164-178-458-459
محمد رشيد رضا	64-66-84-240-355-356
البشير الإبراهيمي	67-97-99-237-359-360-414-470
أحمد سحنون	74-76-90-92-94-158-204-212-217-255-258-304-312-313-314-323-490
يوسف القرضاوي	76-143-223-264-266-284-319-320-324-325-327-396-398-427-431-477-478-493
عبد الله كنون	79-80-134-396-477
مصطفى الغلاييني	83-243-413
محمود أحمد شاكر	87-94-105-109-310-321-329-337-396-464-475-487
عبد القادر بن بدران	94-97-130-237
أحمد الهيبة ولد الشيخ ماء العينين	100-109-234
عبد الرحمن بن جعفر الكتاني	111-126
زكي الدين إبراهيم	112-123-124-187-245-248-327-411
محمد الخضر حسين	126-127-128-238-271-272-273-274-377-408-425-460-461
عبد الله بن عمر الشاطري	128-132
فريد الأنصاري	142-294-295-298-306-326-334-

	336-367-396-402-436-446-472-494-502-517-525
مصطفى السباعي	**144**
إبراهيم عزت	**146-192-193-200-209-258-262-287-298-317-318-364-396-399-434-441-449-482-485-504-517**
محمد المختار السوسي	**151-155**
عمر بن محمد بن سالم بن حفيظ	**155**
الحبيب المستاوي	**179**
سيدي محمد سيد إبراهيم الشنقيطي	**181**
محمد بن بتار بن الطلبة العلوي	**182-263**
محمد سالم ولد محمد الأمين المجلسي	**218-219-222-479**
الخليل النحوي	**239-240-289-315-369**
محمد علي الطريفي	**275-276-280-469**
محمد الحسن الددو	**419-420**
عثمان بن الشيخ عمر الصومالي	**468**

4-فهرس المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع من طريق الأزرق.**

أولا: الكتب:

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط02، 1956م.

2- إبـراهيم جـابر علـي، المسـتويات الأسـلوبية فـي شـعر بُلَنْـد الحيـدريّ، العلـم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2009م.

3- إبراهيم السامرّائي، لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، دط، دت.

4- إبراهيم الكوفحي، محمود محمد شاكر سيرته الأدبية ومنهجه النقدي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط01، 1429هـ،2008م.

5- أحمد بن علي بن المثنى التميمي (ت307هـ)، مسند أبي يعلى الموصلي، تح، حسين سليم أسد، دار المامون للتراث، بيروت، دط، دت.

6- أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط01، 1997م.

7- أحمد عبد اللطيف الجدع، حسني أدهم جرار، شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط01، 1403هـ، 1983م.

8- أحمد عمر هاشم، الحسيني عبد المجيد هاشم، المحدثون في مصر والأزهر ودورهم في إحياء السنة النبوية الشريفة، دار غريب، القاهرة، ط02، 1993م.

9- أدونيس، علي أحمد سعيد: - الثابت والمتحول، بحث في الإتّباع والإبداع عند العرب، دار الساقي، بيروت، ط07، 1994م.

10- - مقدمة في الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط03، 1979م.

11- - زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط05، 1406هـ، 1986م.

12- - سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط01، 1985م.

13- - ها أنت أيها الوقت، سيرة شعريّة - ثقافية، دار الآداب، بيروت، ط01، 1993م.

14- أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، تر، سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة، توفيق صايغ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دط، دت.

15- أبـي إسـحاق إبـراهيم بـن علـي الحصـريّ القيروانـي(453هـ)، زهـرة الآداب وثمرة الألباب، ضبطه وشرحه، صـلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، ط01، 1461هـ، 2001م.

16- الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام، علق عليه، عبد الرزاق عفيفي، دار الصميعي للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط01، 1464هـ، 2003م.

17- الأمير شكيب أرسلان، السيد رشيد رضا أو إخاء أربعين سنة، مطبعة ابن زيدون، دمشق، ط01، 1356هـ، 1937م.

18- أميمـة عبـد السـلام الرواشـدة، التصـوير المشـهدي فـي الشـعر العربـي المعاصر، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط01، 2015م.

19- ايليًّا سليم الحاوي، نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1969م.

20- إيمان مصاروة، أدب السجون في فلسطين، دراسة توثيقية، شبكة محررون، 2016م.

21- أيمن فؤاد سيد وآخرون، دراسات عربية وإسلامية، مهداة إلى أديب العربية الكبيـر أبـي فهـر بمناسـبة بلوغـه السـبعين، مطبعـة المـدني، القـاهرة، دط، 1403هـ، 1982م.

22- إيميـل بـديع يعقـوب، المعجـم المفصّـل فـي علـم العـروض والقافيـة وفنـون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1411هـ، 1991م.

23- البخـاري، أبـي عبـد الله محمـد بـن إسـماعيل البخـاري(ت656هـ)، صـحيح البخاري، الجامع الصحيح المسند المختصر من حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، بيروت.

24- بـديع الزمـان سـعيد النورسـي، الكلمـات، تـر، إحسـان قاسـم الصـالحي، دار سوزلر للنشر، القاهرة، ط06، 2011م.

25- بسّام الجمل، من الرمز إلى الرمز الديني، بحث في المعنى والوظائف والمقاربات، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، تونس، ط01، جانفي2007م.

26- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1994م.

27- بشير تاوريريت، أدونيس في ميزان النقد، أربعة مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه، عالم الكتب، القاهرة، ط01، 2009م.

28- بكري عبد الكريم، الزمن في القرآن الكريم، دراسة دلالية في الأفعال الواردة فيه، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2000م.

29- بيارف زيما، النص والمجتمع، - آفاق علم اجتماع النقد -، تر، أنطوان أبو زيد، مراجعة، موريس أبو ناصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، نيسان(أبريل)، 2013م.

30- بيرسي لوبوك، صُنعة الرواية، تر، عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط02، 1420هـ، 2000م.

31- أبي تمام حبيب بن أوس الطائي(ت631هـ)، ديوان الحماسة، شرح وتعليق، أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1418هـ، 1998م.

32- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط03، 1992م.

33- الجاحظ، أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (150-255هـ)، الحيوان، تح، عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط02، 1385هـ، 1965م.

34- جان برتليمي، بحث في علم الجمال، تر، أنور عبد العزيز، مراجعة، نظمى لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، دت.

35- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1986م.

36- الجرجاني، أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي(ت471 أو474هـ): - أسرار البلاغة، تعليق، أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، دط، دت.

37- – الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح وشرح، محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيس البابي الحلبي وشركاه، سوريا، دط، دت.

38- – دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه، محمود أحمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، دط، 1404هـ، 1984م.

39- – دلائل الإعجاز في المعاني، صححه وعلق عليه، السيد محمد رشيد رضا، دار المنار، مصر، ط03، 1366هـ.

40- الجرجاني علي بن محمد بن علي(740-816هـ)، التعريفات، تح، إبراهيم الابياري، دار الريان للتراث، بيروت، دط، دت

41- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، دط، 1414هـ، 1994م.

42- جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط04، 2000م.

43- جيروم ستولنيتز، النقد الفني – دراسة جمالية وفلسفيّة –، تر، فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، دط، 2006م.

44- حسان أبو رحاب، الغزل عند العرب، مطبعة مصر، القاهرة، ط01، دت.

45- حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998م.

46- حسن عبد السلام، الشيخ إبراهيم عزّت حياته وشعره، دار الكتب، القاهرة، دط، 1996م.

47- حسن نعيسة، شعراء وراء القضبان، دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1976م.

48- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجا، دار كنوز المعرفة العلميّة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 1430هـ، 2009م.

49- عبد الحكيم حسّان، التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 1954م.

50- خالد محمد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، دط، 2005م.

51- بن خلكان، أبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر (607-671هـ)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان تح، إحسان عباس، دار صادر بيروت، دط، دت.

52- أبي داود، سليمان بن الأشعث السجستاني (ت675هـ)، صحيح سنن أبي داود، تح، محمد ناصر الدين الألباني، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط01، 1419هـ، 1998م.

53- دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر، محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط01، 1428هـ، 2008م.

54- رتشاردز، العلم والشعر، تر، محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض وسهيل القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م.

55- عبد الرحمن الرافعي، شعراء الوطنية، مؤسسة هنداوي، 3 هاي ستريت، وندسور، المملكة المتحدة، نسخة جديدة، 2020م.

56- عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط01، 1979م.

57- عبد الرحمن بن عبد العزيز بن حماد العقل، جمهرة مقالات العلامة الشيخ أحمد محمد شاكر، دار الرياض، القاهرة، ط01، 1426هـ، 2005م.

58- ابن رشيق القيرواني، أبي علي الحسن الأزدي(ت456هـ)، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ونقده، تح، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ط05، 1401هـ، 1981م.

59- رفعت سلام، بحثا عن التراث، نظرة نقدية منهجية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1989م.

60- رمضـان الصـباغ، فـي نقد الشـعر العربـي المعاصـر، دراسـة جماليـة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م.

61- الزِرِكْلي، خير الدين، الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2006م.

62- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، دط، 1988م.

63- الزّوزنـي، شـرح المعلقـات السـبع، دار بيـروت للطباعـة والنشـر، دط، 1394هـ، 1974م.

64- سد فيلد، السناريو، تر، سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، دط، 1989م.

65- سراج الدين محمد: - الرثاء في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، دط، دت.

66- - الغزل في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، دط، دت.

67- - الهجاء في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، دط، دت.

68- - الحكمة في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، دط، دت.

69- - الزهد في الشعر العربي، دار الراتب الجامعيّة، بيروت، دط، دت.

70- - المديح في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، دط، دت.

71- السعيد بيومي الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مطبعة الجيزة، الإسكندرية، مصر، دط، دت.

72- عبد السلام بن عبد القادر بن سودة: - سلّ النِّصال للنّضال بالأشياخ وأهل الكمـال، فهـرس الشـيوخ، تـح، محمـد مجّـي، دار الغـرب الإسـلامي، بيـروت، ط01، 1417هـ، 1997م.

73- - إتحـاف المُطـالع بوفيـات أعيـان القرن الثالـث عشـر والرابـع، تـح، محمـد حجّـي، دار الغـرب الإسـلامي، بيـروت، 1417هـ، 1997م.

74- سليمان البستاني، إلياذة هوميروس، مطبعة الهلال، مصر، دط، 1904م.

75- السـيد يسـين، التحليـل الاجتمـاعي لـلأدب، مكتبـة مـدبولي، القـاهرة، ط3، 1992م.

76- سيسـل دي لـويس، الصـورة الشـعرية، تـر، أحمـد نصـيف الجنـابي، مالـك ميْري، سلمان حسن إبراهيم، مؤسسة الخليج للنشر والتوزيع، الكويت، دط، 1982م.

77- شـربل داغـر، التنـاص سـبيلا إلـى دراسـة الـنص الشـعري، مجلـة فصـول، العدد01، 01 يناير 1997م.

78- شعبان يوسف، أدب السجون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2014م.

79- شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، ط01، 1379هـ، 1959م.

80- شكري محمد عيّاد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط02، نوفمبر 1978م.

81- شوقي ضيف: - في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 2004م.

82- - الرثاء، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1955م.

83- ابـن أبـي شـيبة، أبـي بكـر عبـد الله بـن محمـد بـن إبـراهيم أبـي شـيبة العبسـي(ت235هـ)، المصـنف، لابـن أبـي شـيبة، تـح، أبـي محمـد أسـامة بـن إبـراهيم بـن محمد، الفاروق الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، ط01، 1429هـ، 2008م.

84- صـابر عبـد الـدايم، الأدب الإسـلامي بـين النظريـة والتطبيـق، دار الشـروق، القاهرة، ط02، 142هـ، 2002م.

85- صـفيّة مطهـري، الدلالـة الإيحائيـة فـي الصـيغة الإفراديـة، منشـورات اتحـاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003م.

86- صـلاح فضـل، تحـولات الشـعرية العربيـة، مهرجـان القـراءة للجميـع، مكتبـة الأسرة، مصر، دط، 2002م.

87- ابن طباطبا، محمد أحمد بن طباطبا العلوي(ت322هـ)، عيار الشعر، شرح وتحقيق، عباس عبد الساتر، مراجعة، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط02، 1426هـ.

88- طـه عبـد الـرحمن، روح الحداثـة، المـدخل إلـى تأسـيس الحداثـة الإسـلامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2006م.

89- طه ودادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط01، 2000م.

90- الطوسـي، أبـي نصـر السـراج، اللمـع، تـح، عبـد الحلـيم محمـود، طـه عبـد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر، القاهرة، دط، 1380هـ، 1960م.

91- عائشـة عبـد الـرحمن بنـت الشـاطئ، قـيم جديـدة لـلأدب العربـي القـديم والمعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط02، 1389هـ، 1970م.

92- عـادل الأسـطه، أدب المقاومـة، مـن تفـاؤل البـدايات إلـى خيبـة النهايـات، مؤسسة فلسطين للثقافة، دمشق، ط02، 1429هـ، 2008م.

93- عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، دراسة مقارنة، تر، أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 2000م، ص88.

94- عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري – رؤية نقدية لبلاغتنا العربية- ، الدار العربية للنشر والتوزيع، دط، دت.

95- عـز الـدين اسـماعيل، الشـعر العربـي المعاصـر- قضـاياه وظـواهره الفنيـة والمعنوية-، دار الفكر العربي، ط3، دت.

96- عبد العزيز الحليفي، أدباء السجون، دار الكاتب العربي، دمشق، دط، دت.

97- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة، من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1418هـ، 1998م.

98- عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1976م.

99- عصام حفظ الله حسين واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، أحمد العواضي أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 1431هـ، 2011م.

100- العطار، أبي حامد وقيل أبو طالب محمد بن أبي بكر بن إسحاق النيسابوري الملقب بالعطار، تذكرة الأولياء، تر، محمد الأصيلي الوسطاني الشافعي، تح، محمد أديب الجادر، دار المكتبي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط01، 1430هـ، 2009م.

101- عبد العظيم علي قناوي، الوصف في الشعر العربي، شركة ومطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده، مصر، ط01، 1367هـ، 1949م.

102- علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 1436هـ، 2015م.

103- علي عشرى زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط04، 2002م.

104- عمران خضير حميد الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط01، 1986م.

105- غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، ط02، 1996م.

106- غالي شكري: - أدب المقاومة، دار المعارف بمصر، القاهرة، دط، 1970م.

107- – شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، القاهرة، ط01، 1411هـ، 1991م.

108- غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1997م.

109- فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط03، 2018م.

110- فرحان اليحي، أزمة المواطنة في شعر الجواهري، دراسة تحليلية في ضوء المنهج التكاملي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م.

111- فوزي عيسى، الهجاء في الأدب الأندلسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط01، 2007م.

112- فريد الأنصاري، الفطرية، بعثة التجديد المقبلة، من الحركة الإسلامية إلى دعوة الإسلام، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط02، 2013م.

113- فريدريك هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، تر، مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، ط1، 2010م.

114- الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (ت817هـ)، القاموس المحيط، تح، محمد نعيم العرقسُوسي وآخرون، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط08، 1426هـ، 2005م.

115- عبد القادر الحسني الجزائري، نخبة عقد الأجياد في الصافنات الجياد، المطبعة الأهلية، بيروت، دط، 1326هـ.

116- عبد القادر بن بدران الدومي الحنبلي، المدخل إلى مذهب الإمام أحمد بن حنبل، تح، عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط02، 1401هـ، 1981م.

117- قدامة ابن جعفر، أبي الفرج(ت327هـ)، نقد الشعر، تحقيق وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

118- القشيري، أبي القاسم، أربع مسائل في التصوّف، تح، قاسم السامرّائي، المجمع العلمي العراقي، بغداد، دط، 1389هـ، 1969م.

119- كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط02، 1993م.

120- كامل سلمان الجبوري، معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002م، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1424هـ، 2003م.

121- بن كثير، أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدّمشقي(701-774هـ): - تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1420هـ، 2000م.

122- - البداية والنهاية، اعتنى به وخرج أحاديثه، أبو صهيب محمد بن سامح، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط01، 1431هـ، 2010م.

123- كولنجوود، مبادئ الفن، تر، أحمد حمدي محمود، مراجعة علي أدهم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2001م.

124- عبد الله بن عباس الجراري، التأليف ونهضته بالمغرب في القرن العشرين من 1900 إلى 1972، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط01، 1406هـ، 1985م.

125- عبد الله كنون: - أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1984م.

126- - أدب الفقهاء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2014م.

127- عبد الله محمد الغذامي: - الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، سلسلة كتاب الرياض، المملكة العربية السعودية، ط03، يونيو 1999م.

128- - الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط04، 1998م.

129- ليف تولستوي، ما هو الفن، تر، محمد عبدو النجّاري، مراجعة عبد الرحمن ألوجي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1991م.

130- مباركة بنت البراء (باته)، الشعر الموريتاني الحديث، من 1980--- إلى 1995م، دراسة نقدية تحليلية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1997م.

131- مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1974م.

132- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط04، 1425هـ، 2004م.

133- محمد أبو موسى، القوس العذراء وقراءة التراث، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط01، 1403هـ، 1983م.

134- محمد الخضر حسين، الأعمال الكاملة للإمام محمد الخضر حسين، تح، علي الرضا الحسيني، دار النوادر، سوريا، لبنان، الكويت، ط1، 1431هـ، 2010م.

135- محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1984م.

136- محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، القاهرة، ط01، 1988م.

137- محمد الغزالي: - مشكلات في طريق الحياة الإسلامية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط07، أكتوبر 2007م.

138- - تراثنا الفكري في ميزان العقل والشرع، دار الشروق، القاهرة، ط05، 1424هـ، 2003م.

139- محمد المجذوب، علماء ومفكرون عرفتهم، دار الشواف للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط04، 1992م.

140- محمد المختار السوسي: - الالغيات، وقفية الأمير غازي للوقف القرآني، المغرب، دط، دت.

141- - المعسول، المغرب، دط، دت.

142- – معتقل الصحراء، مراجعة، عبد الوافي بن محمد المختار السوسي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، ط01، 1432هـ.

143- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، المكتبة العالمية، القاهرة، دط، دت.

144- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، دط، 1981م.

145- محمد بن العباس القباج، الأدب العربي في المغرب الأقصى، مطبعة دار المناهل، وزارة الثقافة والاتصال، المغرب، ط01، 1347هـ، 1929م.

146- محمد بنيس: – الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3 الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البضاء، المغرب، ط03، 2001م.

147- – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط02، 1985م.

148- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، دط، 1981م.

149- محمد حسين، الهجاء والهجاءون في الجاهليّة، مكتبة الآداب بالجماميزت، مصر، دط، دت.

150- محمد رشيد رضا، ديوان النهضة، تقديم، أدونيس، خالدة سعيد، دار العلم للملايين، بيروت، ط01، 1983م.

151- محمد رشيد رضا، المنار والأزهر، مكتبة المنار، مصر، دط، 1352هـ.

152- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م.

153- محمد عبد المنعم خفاجي، الأزهر في ألف عام، علي علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط3، دت.

154- محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2008م.

155- محمد علي أبو ريّان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندريّة، مصر.

156- محمد فتّوح أحمد: - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط03، 1984م.

157- - ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، مجلة البيان الكويتية، العدد: 288، 01 مارس 1990م.

158- محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، ط06، 1403هـ، 1983م.

159- أبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي(ت437هـ)، الهداية إلى بلوغ النهاية، تح، الشاهد البوشيخي وآخرون، كلية الدراسات العليا والبحث العلمي، جامعة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط01، 1429هـ، 2008م.

160- محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.

161- محمود حسن أبو ناجي، الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب، منشورات دار مكتبة الحياة، ط4، 1401هـ،1981م.

162- محمود سالم محمد، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، دار الفكر، دمشق، ط01، 1417هـ، 1996م.

163- محمود محمد خليل الخطيب، أمير الشاعرين، نفحة القبول في سيرة شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم، الشيخ الإمام محمد خليل النيدي، 1909- 1986م، جمعية شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم، ط02، 1435هـ، 2014م.

164- المرزباني، أبي عبد الله محمد بن عمران بن موسى (ت384هـ)، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح وتقديم، محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1415هـ، 1995م.

165- المرزوقي، أبي علي أحمد بن محمد بن الحسن(ت421هـ)، شرح ديوان الحماسة، نشره، أحمد أمين، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط01، 1411هـ، 1991م.

166- مسلم، أبـي الحسين مسلم بـن الحجـاج بـن مسلم القشـيري النيسـابوري (ت261هـ)، الجامع الصحيح، المسمى صحيح مسلم، دار المعرفة، بيروت، دط، دت.

167- مصـطفى السباعي، هكذا علّمتنـي الحياة، المكتـب الإسـلامي، بيـروت، ط04، 1418هـ، 1997م.

168- مصـطفى الصـاوي الجـويني، البلاغـة العربيـة، تأصـيل وتجديـد، منشـأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 1985م.

169- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني - في الشعر خاصة-، دار المعارف بمصر، القاهرة، دط، 1953م.

170- مصـطفى عبـده، فلسـفة الأخـلاق، مكتبـة مـدبولي، القـاهرة، ط02، 1999م.

171- ابن منظور، لسان العرب، تح، عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

172- موسـى بـن محمـد بـن الملياني الأحمـدي، المَتوسَّـطُ الكـافي فـي علمـي العروض والقوافي، دار الحكمة للطباعة والنشر، الجزائر، ط04، 1994م.

173- ناتالي بييقي- غروس، مدخل إلى التناص، تر، عبد الحميد برايو؛ دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، دط، 1433هـ، 2012م.

174- نـازك الملائكـة، قضـايا الشـعر المعاصـر، منشـورات مكتبـة النهضـة، القاهرة، ط03، 1967م.

175- عبد الناصـر أبـو البصـل، مصـطفى أحمـد الزرقـا، فقيـه العصـر وشـيخ الحقوقيين، دار القلم، دمشق، ط01، 1431هـ، 2010م.

176- عبد الناصـر هـلال، قصـيدة النثـر العربيـة، بـين سـلطة الـذاكرة وشـعرية المساءلة، دراسة في جماليات الإيقاع، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، دط، دت.

177- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط07، 2005م.

178- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط01، 2008م.

179- هاملتون، الشعر والتأمل، تر، محمد مصطفى بدوي، مراجعة سهير القلماوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت.

180- هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، الإمارات العربية المتحدة، ط01، 2010م.

181- هشام محمد عبد الله، التجربة الشعرية العربية، دراسة إبستمولوجية للسيرة الذّاتية لشعراء الحداثة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2013-2014م.

182- أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، تح، أحمد سليم غانم، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط01، 1424هـ، 2003م.

183- وهب رومية، الشعر والناقد، من التشكيل إلى الرؤيا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، دط، 1427هـ، 2006م.

184- ياسين الأيّوبي، آفاق الشعر العربي في العصر المملوكي، جرّوس يرس، طرابلس، لبنان، ط01، 1415هـ، 1995م.

185- يوري لوتمان: - تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر وتقديم وتعليق، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

186- - مشكلة المكان الفني، تر، سيزا قاسم، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط02، 1988م.

187- يوسف القرضاوي، الشيخ الغزالي كما عرفته، رحلة نصف قرن، دار الشروق، بيروت، ط01، 1420هـ، 2000م.

188- يوسف بن سليمان بن عيسى، الأعلم الشنتمرى(415هـ-476هـ)، أشعار الشعراء الستة الجاهليين، مختارات من الشعر الجاهلي، شرح وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، المطبعة المنيرية بالأزهر، القاهرة، ط01، 1373هـ، 1954م.

ثانيا: الدواوين الشعرية:

189- أحمد سحنون، ديوان الشيخ أحمد سحنون، منشورات الحبر، الجزائر، ط01، 2007م.

190- أحمد الهيبة بن الشيخ ماء العينين بن محمد فاضل، ديوان أحمد الهيبة، سلسلة ذخائر التراث الأدبي المغربي، دط، دت.

191- أكرم رضا، الشيخ إبراهيم عزت شاعر الملحمة، حياته ودراسات حول شعره مع النص الكامل لديوانه (الله أكبر) وقصائد لم يسبق نشرها، جمع وتقديم، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط01، 1430هـ، 2009م.

192- امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، تح، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط05، دت.

193- تَماضر بنت عمرو بن الحارث بن عمرو الشريد(ت64هـ)، ديوان الخنساء، شرحه، ثعلب، أبو العباس، أحمد بن يحي بن سيار الشيباني النحوي(ت691هـ)، تح، أنور أبو سُوَيْلم، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 1409هـ، 1988م.

194- حسان بن ثابت رضي الله عنه، ديوان حسان بن ثابت رضي الله عنه، شرحه وكتب هوامشه وقدم له، عبد أمهنّا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط02، 1414هـ، 1994م.

195- الحطيئة، ديوان الحطيئة، برواية وشرح بن السكيب، دراسة وتبويب، مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1413هـ، 1993م

196- عبد الرحمن بن جعفر الكتاني، ديوان شاعر فاس عبد الرحمن بن جعفر الكتاني، جمع وترتيب، علي بن المنتصر الكتاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1427هـ، 2006م.

197- عثمان بن الشيخ عمر الصومالي، ديوان القصائد والمدائح النبوية، وقفية الأمير غازي للفكر القرآني، مقديشو، الصومال، ط01، 1429هـ.

198- علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، ديوان الإمام علي، تح، محمد عبد المنعم خفاجي، دار بن زيدون، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، دط، دت.

199- علي بن الجهم (188؟، 249هـ)، ديوان علي بن الجهم، تح، خليل مردم بك، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط02، 1400هـ، 1980م.

200- علي بن محمد بن حسين الحبشي، الجوهر المكنون والسر المصون، دار عمارة المنهج، سيون، اليمن، ط04، دت.

201- عمر بن كلثوم، ديوان عمر بن كلثوم، جمعه وحققه وشرحه، ايميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط01، 1411هـ، 1991م.

202- عمر بن محمد بن سالم بن حفيظ، فائضات المنْ من رحمات وهّاب المنن، مركز النور للدراسات والأبحاث، تريم، اليمن، ط01، 1429هـ، 2008م.

203- فريد الأنصاري: - مشاهدات بديع الزمان النورسي، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب، ط01، محرم 1425هـ، مارس 2004م،

204- - ديوان القصائد، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط01، 1432هـ، 2011م.

205- عبد القادر بن بدران الدومي الحنبلي، ديوان الإمام عبد القادر بن بدران، المسمّى بـ: تسلية اللبيب عن ذكرى الحبيب، تح، نور الدين طالب، دار النوادر، ط01، 1428هـ، 2007م.

206- عبد الله بن عمر الشاطري، ديوان الشاطري، حروف للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة دط، دت

207- أبو عبد الله عقبة بن خالد الجزائري، المورد العذب النمير من أشعار العلامة محمد البشير، جمع وترتيب، مركز الأثر للبحث والتحقيق، الشراقة، الجزائر، ط01، 1443هـ، 2022م.

208- عبـد الله كنـون، لوحـات شـعرية، دار كريمـاديس للطباعـة، تطـوان، المغرب، دط، 1966م.

209- محمد تقي الدين بن عبد القادر الهلالي، منحة الكبير المتعالي في أخبار وشعر محمد تقي الدين الهلالي، مراجعة وتعليق، أبو عبيد مشهور بن حسين آل سليمان، دار الجيل للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1431هـ، 2010م.

210- محمد بن الحبيب الأمغاري الحسني، بغية المريدين السائلين وتحفة السالكين العارفين، دار صادر، بيروت، ط01، 1422هـ، 2001م.

211- محمد الخضر حسين، ديوان خواطر الحياة، الأعمال الكاملة للإمام، تح، علي الرضا الحسيني، دار النوادر، سوريا، لبنان، الكويت، ط1، 1431هـ، 2010م.

212- محمد خليل الخطيب النيدي، روضات الخطيب في مدح الحبيب، محمد صلى الله عليه وسلم، جمعية شاعر الرسول، طنطا، مصر، دط، 1432هـ، 2011م.

213- محمد زكي الدين إبراهيم، ديوان البقايا، تح، محمد مهنا، أمانة الدعوة والشباب، العشيرة المحمدية، ط02، 1429هـ.

214- محمد الغزالي، ديوان شعر الحياة الأولى، دار الشروق، القاهرة، دط، دت، ص157.

215- محمود محمد شاكر: - اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، تقديم وشرح عادل سليمان جمال، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، ط01، 1422هـ، 2001م.

216- - القوس العذراء، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، دط، دت.

217- مصطفى أحمد الزرقا، ديوان قوس قزح، الناشر، عبد المقصود محمد سعيد خوجة، جدة، المملكة العربية السعودية، ط01، 1416هـ، 1996م.

218- مصطفى الغلاييني، ديوان الشيخ مصطفى الغلاييني، المكتبة العصرية، بيروت، ط01، 1413هـ، 1993م.

219- مفدي زكريـاء، اللهـب المقـدس، المؤسسـة الوطنيـة للفنـون المطبعيـة، الرغاية، الجزائر، دط، 2007م.

220- مهيـار الـديلمي، ديـوان مهيـار الـديلمي، دار الكتـب المصـرية، القـاهرة، ط01، دت، ص102.

221- أبـي نـواس الحسن ابن هانـئ، ديوان أبـي نـواس الحسن ابن هانـئ، حققه وضبطه وشرحه، أحمد عبد العزيز الغزالي، مطبعة مصر، القاهرة، دط، دت.

222- يوسف بـن اسماعيل النبهـاني، المجموعـة النبهانيـة فـي المـدائح النبويـة، دار الفكر، بيروت، دط، دت.

223- يوسـف القرضـاوي: - نفحـات ولفحـات، جمعـه وحققـه وقـدم لـه، حسـني أدهم جرار، دار الضياء، القاهرة، ط02، 1988م.

224- - المسـلمون قـادمون، دار الوفـاء للطباعـة والنشـر والتوزيع، القاهرة، ط02، 1415هـ، 1994م.

ثالثا: الرسائل الجامعية:

225- أحمد بزيو، الإيقاع الموسيقي فـي الشعر الثوري، مفدي زكريـا أنموذجـا، أطروحـة دكتوراه، قسم اللغـة والأدب العربـي، كليـة اللغـة والأدب العربـي والفنـون، جامعـة الحاج لخضر، باتنة 01، الجزائر، 2016-1017م.

226- أحمد عبده أحمد، السيد محمد رشيد رضا حياته وأدبه، أطروحـة دكتوراه، قسـم اللغـة والنقـد، كليـة اللغـة العربيـة، جامعـة أم درمـان الإسـلامية، جمهوريـة السـودان، 1428هـ، 2007م.

227- أماني حاتم مجدي بسيسو، محمود محمد شاكر شاعرا، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، آب، 2004م.

228- أول خير عمر عيسى سراج، شعر الفقهاء فـي العصر العباسي الثاني، أطروحـة دكتـوراه، قسـم الدراسـات العليـا العربيـة، كليـة اللغـة العربيـة، جامعـة أم القـرى، المملكة العربية السعودية، 1415هـ، 1994م.

229- عبد الحميد جريوي، شعريّة الخطاب في المناجاة الصوفيّة، في القرن الرابع الهجري، رسالة دكتوراه، كليّة الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2013م.

230- سعد عي، جهود الدكتور فريد الأنصاري في تجديد الفكر الإسلامي المعاصر، أطروحة دكتوراه، قسم أصول الدين، معهد العلوم الإسلامية، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي، الجزائر، 2020-2021م.

231- ظافر عبد الله علي الشهري، الشكوى في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1411هـ، 1990م.

232- عادل عبد الله أحمد حجازي، شعر فقهاء المشرق، من بداية عصر الخلفاء حتى نهاية العباسي الأول، أطروحة دكتوراه، فرع الأدب، قسم الدراسات العليا العربية، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1410هـ، 1990م.

233- عبد الكريم شبرو، التجربة الشعرية عند أبي القاسم سعد الله، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2006-2007م.

234- محمد الصالح خرفي، الوطن ودلالاته في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، الجزائر، العدد23، ربيع الثاني1428هـ، ماي2007.

235- محمد عبد الرحمن محمود، شعر الحكمة والزهد في عصر الطوائف، مجلة كلية الإمام الأعظم، العدد 18، 1435هـ، 2014م.

236- محمد مرتاض، شعر الفقهاء في المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية، جمع ودراسة، أطروحة دكتوراه، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة تلمسان، الجزائر، 1414هـ، 1994م.

237- مسعود وقاد، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، 2003-2004م.

238- مها داود محمود أحمد، دال البحر في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، 2011م.

239- نجاة أحفيظ، التناص في ديوان نفحات ولفحات ليوسف القرضاوي، مذكرة ماستر، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر 2017-2018م.

240- ولعيد عبد اللطيف، العدول في شعر أحمد سحنون، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 1435- 1439هـ، 2014-2015م.

رابعا: المجلات والدوريات:

241- أحمد الجدع، ظاهرة الفقهاء الشعراء، الشيخ السباعي انموذجا، جريدة اللواء الأردنية، العدد 1425، 29 جمادى الآخرة 1421هـ، 27 أيلول 2000م.

242- إسماعيل محمود إحطوب، التجربة الصوفية في شعر محمود درويش، قصيدة الهدهد أنموذجا، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، غزة، فلسطين، المجلد05، العدد11، 30سبتمبر2012م.

243- أمال لواتي، قراءة الشعر القديم من الشك إلى التأويل بين طه حسين وأدونيس، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، كلية الحضارة والعلوم الإسلامية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، الجزائر، العدد05، 2005/05/01م.

244- بارتون جونسون، دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر، تر، سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي، العدد25، لسنة 1982م.

245- جاب الله أحمد، التشاكل والتباين في لامية العرب، الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب

العربـي، كليـة الآداب والعلـوم الاجتماعيـة، جامعـة محمـد خيضـر، بسكرة، الجزائـر، 15-16 أفريل 2002م.

246- حبيب مونسي، موضوعة السجن في الشعر الجزائري الثوري، الموقف والتجربـة الفنيّـة، مجلـة مقاليـد، جامعـة قاصـدي مربـاح، ورقلـة، الجزائـر، العـدد الثالـث، ديسمبر 2012م.

247- حسـن عبـد العلـيم، الثـورة الجزائريـة فـي الشـعر العربـي الحـديث، رؤيـة أسلوبية، الندوة الدولية: البني الأسلوبية في مدونات شعر الثورة الجزائرية، جامعة الشلف، الجزائر، 10، 11 أفريل 2017م

248- حنـان بومـالي، التعـدد اللغـوي فـي القصـيدة العربيـة المعاصـرة، مجلـة الممارسـات اللغويـة، جامعـة مولـود معمـري، تيـزي وزو، الجزائـر، المجلـد05، العـدد03، 01-09-2014م.

249- خالد بن الحبيب الدادسي، من شعراء الإصلاح بالمغرب الحديث محمد تقي الدين الهلالـي أنموذجـا، الملتقى الدولي الرابع للأدب الإسلامي، كلية الآداب، فاس، المغرب، 18-20 مارس، 2004م.

250- ساجدة عبد الكريم خلف، التجربـة الشـعرية من الرؤيـة إلـى الموضـوع، بحث في نماذج شعرية منتخبة، FSM Scholarly Studies Journal of Humanities & Social Sciences/FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi، Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi، 2015/09/10م.

251- سالم مولـود سالم أبـو قبّـة، شـعر المـديح النبـوي فـي الأدب العربـي بـين المقبول والمرفوض، مجلة كليات التربية، جامعة الزاوية، ليبيا، العدد06، نوفمبر 2016م.

252- سعاد عبد الحليم أحمد إبراهيم، المشهدية في الشعر العربي المعاصر، ديـوان شـجر الحـزن لصـديق عطيـة نموذجـا، حوليـات آداب عـين شـمس، كليـة الآداب، جامعة عين شمس، مصر، المجلد 48، عدد يناير، مارس 2020م.

253- عائشة بومهراز، الهوية الوطنيّة وتجلّياتها في ديوان الشيخ أحمد سحنون، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، العدد 02، يونيو 2024م.

254- عبير عبد الصادق محمد بدوي، التناص في شعر أمل دنقل، أنماطه ودلالاته، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، الإسكندرية، مصر، المجلد02، العدد29، دت.

255- كيلاس محمد عزيز، دلالة التشاكل والتباين في شعر محمد الماغوط، مجلة الجامعة العراقية، العدد60، ج02.

256- عبد الله بن حسن محمد القرني، الوجدان في الشعر الوطني والقومي عند الشاعر "عبد الله بن إدريس"، مجلة بحوث كلية الأدب، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة بيشة، المملكة العربية السعودية، العدد105، أبريل 2016م.

257- عبد الله عبد الدائم، حول رسالة أدونيس، التراث العربي بين الاتباع والابتداع، مجلة الآداب، بيروت، العدد08، 1973م.

258- ماهر خضير هاشم، المشاكلة في اللغة العربية (صوتيا وحرفيا)، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد18، العدد03.

259- مجاهد عبد المنعم مجاهد، الجدل المقطوع بين الثابت والمتحول، مجلة الآداب، بيروت، العدد01، 01 يناير 1978م.

260- مجلة المنار، ج03، المجلد21، 10 ذو الحجة 1338هـ، سبتمبر 1920.

261- حسن عبود النخيلة، الثابت والمتغير بين النص التاريخي والنص الفني، ثورة الزنج انموذجا، نزار علي الحمادة، جامعة البصرة، العراق، دت، https://faculty.uobasrah.edu.iq/uploads/publications/1632392795.pdf

262- محمد حماسة عبد اللطيف، منهج في التحليل النصي للقصيدة، تنظير وتطبيق، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد15، العدد02، غشت، 1996م.

263- محمد عمر دولة، الشيخ الطريفي لغويا وشاعرا، مجلة جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية، جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية، أم درمان، جمهورية السودان، العدد21، 1432هـ، 2010م.

264- محمد ميلودي، السعيد نواصر، التجربة الشعرية عند فقهاء الشعراء المعاصرين، الشيخ أحمد سحنون الجزائري أنموذجا، مجلة المنهل، معهد العلوم الإسلامية، جامعة الوادي، الجزائر، المجلد08، العدد02، 2022م.

265- محمود أحمد شاكر، مجلة الرسالة، العدد 362/ إلى أين...؟، 06/10/ 1940م.

266- نبيلة تاوريريت، سيمياء الصورة الشعرية في القصائد السياسية لنزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد السابع عشر، جوان 2015م.

267- نجاة بوزيد، الثورة الجزائرية في الشعر العربي المعاصر - التجلي والإلهام -، مجلة الموروث، كلية الأدب العربي والفنون، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، العدد02، 2013م.

268- هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، "بنية التكرار عند البياتي نموذجا"، مجلة جامعة دمشق، المجلد30، العدد01+02، 2014م.

269- ياسين اليحياوي، المشروع الإصلاحي لمحمد المختار السوسي، بوادر فكرة التعددية الثقافية في مغرب القرن العشرين، مقال ضمن الندوة الوطنية: من معالم الإصلاح في التراث المغربي الحديث، قضايا ومناهج وأعلام، شعبة الدراسات الإسلامية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، المغرب، 27-28 نوفمبر 2018م.

خامسا: المواقع الإلكترونية:

270- موقع محمد بن عبد اللطيف الملحم على شبكة الإنترنت: عبد العزيز بن وليـد الملحـم، مـن أوراقـي المبعثـرة، الثابـت والمتغيـر فـي الشـعر:
https://malmulhim.net/%D9%85%D9%86-%D8%A3%D9%88%D8%B1%D8%A7%D9%82%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A8%D8%B9%D8%AB%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AB%D8%A7%D8%A8%D8%AA-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AA%D8%BA%D9%8A/%D8%B1-%D9%81-2

271- موقع شبوة برس: ترجمة للإمام الحبيب علي بن محمد بن حسين بن عبد الله الحبشي:
https://shabwaah-press.info/news/4871

272- موقع جريدة السلسبيل المغربية: الشيخ الدكتور محمد تقي الدين الهلالي شاعرا، العدد22، تاريخ النشر: 01 مايو 2007م:
https://assabil.press.ma/1783

273- موقع رابطة أدباء الشام:
.www.odabasham.net

274- موقع الشيخ عمر بن محمد بن حفيظ على شبكة الإنترنت: تعريف بالداعية الإسلامي الحبيب عمر بن محمد بن حفيظ:
https://old.alhabibumar.com/About.aspx?SectionID=1

275- موقع تقدم:
.https://taqadoum.mr/node/18433

276- سدنة الحرف، صحيفة أدبية ثقافية:
https://sadanatoualharf.com/node/4518

277- صفحة الشيخ محمد بن بتار بن الطلبة العلوي على فايسبوك:
https://www.facebook.com/mbtolba?locale=ar_AR

278- المكتبة الشاملة الذهبية:
https://shamela.org/pdf/35064d34cbdb392cbd4fbd2f692695b3

279- موقع الشيخ الخليل النحوي على شبكة الانترنت:
http://www.khalilennahoui.com/?q=%D8%A3%D8%B1%D8%AD%D8%A7%D9%84%D9%82%D9%88%D8%A7%D9%81%D9%8A

280- موسوعة عبد العزيز البابطين الثقافية:
.http://www.almoajam.org/lists/inner/6682

281- رابطة الأدب الإسلامي، المجلة الإلكترونية:
https://www.adabislami.org/magazine/2012/09/690/60

282- موقع ألف-لام الإلكتروني، كلودين عزيز، دراسة شعرية الأصوات في ديوان "لكيما جسد قديم لنا يتحرر" لعبده لبكي:
https://georgetraboulsi.wordpress.com/2016/06/27/%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D8%B3%D8%A9-%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B5%D9%88%D8%A7%D8%AA-%D9%81%D9%8A-/%D8%AF%D9%8A%D9%88%D8%A7%D9%86

283- موقع الاتحاد العالمي لعلماء المسلمين على شبكة الانترنت:
https://pic.iumsonline.org/uploads/CV/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF%20%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B3%D9%86%20%D8%A8%D9%86%20%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%AF%D9%88%20%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%86%D9%82%D9%8A%D8%B7%D9%8A.pdf

284- موقع الشيخ الحسن ولد الددو على شبكة الإنترنت:
https://www.dedewnet.com/index.php/2020-10-04-16-03-40/1256-2022-01-30-11-25-26.html

285- وكالة الأنباء الوطنية الصومالية (SONNA): حفصة أحمد، نبذة مختصرة عن عالم الصومال العلامة الشيخ عثمان حدغ:
https://sonna.so/ar/%D9%86%D8%A8%D8%B0%D8%A9-%D9%85%D8%AE%D8%AA%D8%B5%D8%B1%D8%A9-%D8%B9%D9%86-%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%88%D9%85%D8%A7%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%84%D8%A7%D9%85%D8%A9/-%D8%A7%D9%84

286- قناة بداية على موقع يوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=5IRmCk55olk

5-فهرس المحتويات:

الـمـوضـــــوع	الصفحة
مـقـدمـــة:	**أ – د**
مـــدخـــل:	**09**
1- ثنائية الثابت والمتغير في النقد العربي:	09
2- الرؤية النقدية للتجربة الشعرية:	21
الفصل الأول: الأغراض الشعرية عند شعراء الفقهاء المعاصرين بين الثابت والمتغير:	**50**
أولا: في الأغراض التقليدية:	**50**
1- الـمـدح:	51
2- الـرّثـاء:	69

3- الوصف:	81
4- الغـزل:	99
5- الهجـاء:	109
ثانيا: في الأغراض الإسلامية:	**122**
1- شعر الدعوة إلى الأخلاق:	122
2- شعـر الحكمـة:	131
3- شعـر المناجـاة والشّكـوى:	140
4- شعـر الزّهـد:	150
ثالثـا: التغيـر علـى مسـتوى الأغـراض الشـعرية فـي التجربـة الشـعرية عند الفقهاء المعاصرين:	**161**
1- شعر المقاومة:	161
2- الشعر الوطني:	184
3- شعر السّجون:	210
الفصـل الثـاني: التجربـة اللغويـة عنـد شـعراء الفقهـاء المعاصـرين بـين الثابت والمتغير:	**226**
أولا: مظاهر الثبات في التجربة اللغوية عند شعراء الفقهاء المعاصرين:	**233**
1- استعمال الألفاظ التقليدية:	234
2- شيوع اللغة المباشرة والتقريرية:	238
3- استعمال أفعال الأمر والنهي:	242
4- التناص (intertextualite):	249
أ- التناص القرآني:	255
ب- التناص مع الحديث النبوي:	262
ج- التناص مع الشعر العربي:	269
ثانيا: مظاهر التغيّر في التجربة اللغوية عند شعراء الفقهاء المعاصرين:	**281**
1- استدعاء الرموز الدينية والتاريخية:	282

2- ظاهرة التكرار:	309
أ- تكرار الكلمة:	310
ب- تكرار العبارة:	315
ج- تكرار الصيغ والضمائر:	320
د- تكرار اللازمة البنائية:	325
3- الغموض:	332
الفصل الثالث: التجربة الإيقاعية عند شعراء الفقهاء المعاصرين بين الثابت والمتغير:	**340**
أولا: الإيقاع الخارجي:	**346**
1- الوزن في شعرهم العمودي:	346
2- الوزن في شعرهم الحر:	363
3- القافية والروي في شعرهم العمودي:	372
4- القافية والروي في شعرهم الحر:	383
ثانيا: الإيقاع الداخلي:	**405**
1- الإيقاع الداخلي في قصائدهم العمودية:	407
أ- التصريع:	407
ب- التقفية الداخلية:	413
ت- التجنيس:	417
ث- التشاكل:	422
ج- التَّبـايُن	428
2- الإيقاع الداخلي في قصائدهم الحرّة:	433
أ- تكرار الأصوات:	434
ب- التصريع:	438
ت- التَّشـاكُـل:	444
ث- التَّبـايُن:	447

الفصل الرابع: الصورة الشعرية في تجربة شعراء الفقهاء المعاصرين بين الثابت والمتغير:	**453**
1- الصورة الشعرية في قصائدهم العمودية:	457
أ- الصور الجزئية:	457
ب- الصور التشبيهية:	467
ت- الصور الاستعارية:	474
2- الصورة الشعرية في قصائدهم الحرة:	480
أ- الصورة الدرامية:	481
ب- الصورة الرمزية:	489
ت- الصورة المشهدية:	502
خـاتـمـــة:	**527**
الـفـهـــارس:	**533**
1- فهرس الآيات القرآنية:	533
2- فهرس الأحاديث النبوية الشريفة:	535
3- فهرس الأعلام المترجم لهم:	535
4- فهرس المصادر والمراجع:	537
أولا: الكتب:	537
ثانيا: الدواوين الشعرية:	554
ثالثا: الرسائل الجامعية:	557
رابعا: المجلات والدوريات:	559
خامسا: المواقع الإلكترونية:	563
5- فهرس المحتويات:	565

ملخص:

تبحث هذه الدراسة في الثابت والمتغير في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين بما يحيله مصطلح الفقه في الثقافة الشرعية الإسلامية، ولمقتضيات البحث قسمت الدراسة إلى مدخل وأربعة فصول، حيث تحدثنا في المدخل عن ثنائية الثابت والمتغير، ثم بينا الرؤية النقدية للتجربة الشعرية، وإظهار رؤية النقاد والأدباء لها، وعلاقتها بمختلف الجوانب الأدبية.

في الفصل الأول تحدثنا عن الثابت والمتغير في التجربة الشعرية عند الفقهاء المعاصرين على مستوى الأغراض الشعرية، حيث قسمناه إلى ثلاث محطات وهي: أولا: في الأغراض التقليدية، ثانيا: في الأغراض الإسلامية، ثالثا: التغير على مستوى الأغراض الشعرية في تجربتهم الشعرية.

وفي الفصل الثاني تحدثنا عن الثابت والمتغير في التجربة اللغوية عند شعراء الفقهاء المعاصرين؛ فتتبعنا فيه مظاهر الثبات والتغير في تجربتهم اللغوية.

وحمل عنوان الفصل الثالث "التجربة الإيقاعية عند شعراء الفقهاء المعاصرين بين الثابت والمتغير"؛ حيث تحدثنا على مستويي البنية الإيقاعية الخارجية في قصائدهم العمودية والحرة، ثم عن البنية الإيقاعية الداخلية في كلا القصيدتين من خلال بعض الظواهر الصوتية.

في الفصل الرابع كان الحديث عن الصورة الشعرية في تجربة الفقهاء المعاصرين بين الثابت والمتغير؛ فتتبعنا مظاهر الثبات والتغير في الصورة الشعرية في قصائدهم العمودية والحرة. وفي خاتمة هذه الدراسة تحدثنا عن أهم النتائج التي توصلنا إليها؛ ثم التنويه ببعض التوصيات.

Abstract:

This thesis examines the constant and change in the poetic experience of contemporary jurists, as referred to by the term jurisprudence in Islamic legal culture. For the requirements of the research, the study was divided into an introduction and four chapters, where we talked in the introduction about the duality of the constant and the change; then we explained the critical vision of the poetic experience; showing the vision of critics and writers, and its relationship with various literary aspects.

In the first chapter, we talked about the constant and change in the poetic experience of contemporary jurists at the level of legitimate purposes; we divided it into three stations, namely: First: in the traditional purposes, second: Islamic purposes, and third: change at the level of poetic purposes in their poetic experience.

In the second chapter, we talked about the constant and change in the linguistic experience of contemporary jurists' poets; we traced the aspects of stability and change in their linguistic experience

The third chapter was titled “The rhythmic experience of contemporary jurists' poets between the constant and the variable”; where we talked about the external rhythmic structure in their vertical and free poems; then we talked about the internal rhythmic structure in both poems through some acoustic phenomena.

In the fourth chapter, we talked about the poetic image in the experience of contemporary poets between the constant and the changing; we traced the aspects of constancy and change in the poetic image in their vertical and free poems. In the conclusion of this study, we talked about the most important findings, as well as some recommendations.