ملخص البحث:

يتشكل النص الشعري وفق أدوات فنية يمنحها الشاعر طابعه الذاتي الذي لا ينفك عن التأثر بثقافته وبيئته، فضلا عما يتقنه من قيم تتداح في شعره لتمثل أبعادا جمالية لتجربته الشعرية، وشفرات نصية يتمكن بها القارئ من الولوج إلى عالم النص والشاعر؛ للوقوف على قيم فنية وشعورية لها أهميتها في إثراء النص وتقديم قراءة مكتنزة بالمعاني والمضامين والتأويلات والرؤى.

وفي قراءتي لديوان الفاخريات للشاعر أد. علي محمد فاخر وقفت على عدة ظواهر فنية شكلت النص وفق ثنائيات وتعدديات فنية كالذاتية والغيرية والطبع والصنعة والغنائية والسردية وغيرها من الظواهر التي كان لها أثرها الإبداعي في إثراء النص، وأثرها النقدي في سبر أغواره وتفجير طاقاته المكتنزة بروائع الإبداع، وفق ما تمنحه تلك القيم من رؤى ومضامين شعرية؛ ليأتي هذا البحث كقراءة جمالية تسلط الضوء على بعض تلك المساحات الفنية للوقوف على أبرز تلك الظواهر.

الكلمات المفتاحية: البناء الفني . الفاخريات . إنتاج الدلالة . علي فاخر

Abstract:

A poetic text is crafted through artistic devices imbued with the poet's subjective character, which is inherently shaped by their culture and environment. These devices are further enriched by the poet's mastery of values that flow into their poetry, creating aesthetic dimensions for their poetic experience and textual codes that enable the reader to delve into the world of the text and the poet. This process enables readers to understand the artistic and emotional values that play a significant role in enriching the text, and provide a comprehensive reading dense with meanings, implications, interpretations, and visions. In my reading of *Al-Fakhriyat*, a poetic collection by Prof. Ali Muhammad Fakher, I have identified several artistic devices that have shaped the text in accordance with various binary and multiple artistic elements, such as subjectivity and otherness; naturalness and craftsmanship; lyricism and narrativity, among others. These devices have had a creative impact on enriching the text and a critical influence on exploring its depths and unleashing its latent potential for remarkably brilliant creativity, based on the visions and poetic contents that these devices offer. This research serves as an aesthetic reading that highlights some of these artistic dimensions and explores the most prominent of these devices.

Keywords: Artistic structure, Meaning, *Al-Fakhriyat*, Fakher.

على سبيل التقديم:

إن دراسة ظواهر البناء الفني في النص الشعري والوقوف على أثرها في إنتاج الدلالة هي مما يُمكِّن الباحث من استبطان النص وسبر أغواره وتحليله ورده إلى عناصر فنية شكلته تشكيلا إبداعيا، كان منها ما يشكل ظاهرة تفعم النصوص بالرؤى وتثريها بالقراءة والتأويل.

ولعل من دوافع هذا البحث بجانب الوقوف على تلك الظواهر ومعالجتها تأكيدا على حضورها الخلاق في النص الشعري، هو حاجة الإبداع الأدبي في رحاب الأزهر إلى مزيد من العناية والاهتمام، وتسليط الضوء عليه من خلال منظور فني يكشف عن قيمته وأثره في البيئة الثقافية والأدبية؛ لما يمثله من عناصر الأصالة والالتزام التي لها كبير الأثر في الحفاظ على الهوية واللغة والدين، بجانب ما يملكه من قيم فنية تؤهله لأن يأخذ مكانه اللائق في الدراسات الأدبية الحديثة.

ووفق رؤية جمالية اعتمدت المنهج الجمالي أصلا في البحث يعاونه المنهج الاجتماعي والمنهج النفسي، يقف هذا البحث على زاوية من زوايا النص الشعري في ديوان الفاخريات للدكتور علي محمد فاخر[(١)] أحد شعراء الأزهر الذين عاصروا فتره التحولات التي شهدتها القصيدة العربية في القرن الماضي وكان له موقفه الذي شكل انتماءه المحافظ على الشكل التراثي للقصيدة في عمودها الشعري، وتعاطيها مع قضايا العصر وتجاربه وفق بنائها الفني الموروث. لكن هذا لم يمنع شاعرنا من التفاعل مع

---

(١) الشاعر د. علي محمد فاخر ولد بقرية ميت غزال بمحافظة الغربية سنة ١٩٤٧ والتحق بكتاب القرية وحفظ القرآن الكريم ثم التحق بالمعهد الأحمدي بطنطا ثم بكلية اللغة العربية بالقاهرة وحصل منها على الليسانس فالماجستير فالدكتوراه سنة ١٩٨٥، عين معيدا بكلية اللغة العربية بأسيوط ثم مدرسا فأستاذا مساعدا فأستاذا بكلية اللغة العربية بالمنصورة، وأعير إلى جامعة الإمام محمد بن سعود بالرياض، كتب الشعر في مرحلة مبكرة ولم يشغله اهتمامه بالدرس اللغوي أن يهتم بالاطلاع على كتب الأدب، جمع ديوانه الذي عنون له بالفاخريات في جزأين في طبعته الأولى سنة ٢٠٢١ عن مكتبة الآداب بالقاهرة. وللاستزادة انظر سيرته الذاتية التي ذيل بها ديوان الفاخريات ج ٢ ص ٢٨٣.

مؤثرات العصر والبيئة بما أكسب شعره قيما وأبعادا فنية منحته سلاسة وعذوبة وحسن جرس وجمال إيقاع على نحو ما تقف عليه هذه الدراسة.

وقد جاءت هذه الدراسة على هذا النحو مسبوقة بمقدمة مشفوعة بخاتمة تجمل أهم ما توصلت إليه تلك القراءة، ثم ثبتا بالمصادر والمراجع، وآخر للمحتوى، ويتناول المحور الأول ثنائية الذاتية والغيرية في الديوان، أما المحور الثاني فيدور حول ثنائية الطبع والصنعة، بينما يتحدث المحور الثالث عن بنية السرد، أما المحور الرابع فيقف مع تقنية المونولوج في المعالجة الفنية للنص، ثم يأتي المحور الخامس متحدثا عن جمالية الإيقاع الموسيقي.

إن فعل القراءة عندما يتعلق بهذا الديوان بالتحليل والتأويل والتذوق فإنه يوقفنا على عدة ظواهر ذات دلالة فنية وتعبيرية، هي ما أطلقنا عليه: ظواهر البناء الفني في الفاخريات وأثرها في إنتاج الدلالة، وتجاوزا للمقدمات فإن أولي هذه الظواهر هي:

ثنائية الذاتية والغيرية

يأتي ما هو (ذاتي) أي انطباعي أحيانا بإزاء ما هو (موضوعي) أي واقعي، ويشيع هذا غالبا في الحقل النقدي، وأحيانا يأتي الذاتي أي الأنا الشخصي بإزاء (الغيري) أي الآخر، ويشيع هذا غالبا في مجال التجربة والإبداع، وهو المقصود هنا، إذ إننا حين نقف على النزعة الذاتية لدي الشاعر في فاخرياته نقف أمام ثنائية من ثنائيات الديوان وهي الذاتية والغيرية أي التعبير عن تجارب الذات أو التعبير عن تجارب الآخرين ومعايشتها، وكثيرا ما دارت رحى النقد في هذا السياق على نحو ما قام به العقاد والمازني في الغض من قدر هذا اللون من الشعر ووصمه بالغيرية وتلاشي الذات وشحوبها في النص، إذ تعد الذاتية مطلبا من مطالب الرومانسية في الأدب الحديث، ليكون " جوهر الإفادة في الشعر ليس بما يقال على الألسنة بل بما يسري في النفوس، وما يحركه من بواعث الشعور، وقد يكون خلوا من الحوادث والمناسبات[١]"، لذا نرى العقاد يرفض الشعر الاجتماعي قائلا: "إننا لا نعرف شعرا يرويه الناس ويقال: إنه يعني قائله وحده؛ لأن شعر النفس، يعني كل نفس، والشعر الذي لا يعني قراءه لا يستحق أن ينظم، وما من شعر نظم إلا وهو بهذا المعنى شعر اجتماعي؛ لأنه ينبي عن حالة المجتمع ويؤثر فيها. وإن لم يكن اجتماعيا بمعنى أنه يخاطب الأمة أو يدون حادثا قوميا أو عملا من أعمال الجماعات، وربما خدعك الشعر الاجتماعي عن حالة الأمة لخطأ في رأي صاحبه وانحراف في نظره إلى الحوادث وتقديره لها، ولم يخدعك شعر الغزل مثلا، وهو أخص القول بقائليه؛ لأن الغزل هو في آن واحد مسبار نفس الرجل ومعيار قيمة المرأة"[٢]، من هذا المنطلق "أنكر المجددون شعر المناسبات ولم يعتبروه شعرا وطنيا أو قوميا تجب العناية به والوقوف عنده.[٣]"

والحق أننا عندما نجيل النظر في الفاخريات نري حضورا للشعر الاجتماعي أو شعر المناسبات سواء الوطنية أو الاجتماعية، بدافع الحس الجمعي، لكن هذا لا ينفي احتفاء

---

(١) الحوار الأدبي حول الشعر د محمد أبو الأنوار ص ٤٦٨.

(٢) الفصول عباس محمود العقاد ص ١١٨.

(٣) الحوار الأدبي حول الشعر د محمد أبو الأنوار ص ٤٦٦.

الشاعر بكثير من التجارب الذاتية المفعمة بالأحاسيس والتي تعزف على وتر النفس العاشقة خاصة في باب الغزل والذي احتل مساحة كبيرة من الديوان.

وشاعرنا يكشف عن حقيقة رؤيته المفصلية في تلك القضية بوضوح في قصيدته رسالة الشعر والشعراء فنراه يؤكد منذ البداية على ذاتية الشعر في كونه خمر النفوس وأريج الحياة وترجمان الذات فيقول[1]:

سلاما إلى خمر النفوس إلى الشعر سلاما إلي هادي القلوب إلي السحر

وأهلا أزاهير الحياة وحسنها وسهلا لروح الجسم في صلبه تسري

أيا ترجمان النفس يا دلو بحرها ويا مركبا تعدو عليه إلى البر

ويا أسوة في الحزن عند اشتداده إذا ناء ذو قرب أو ازورَّ ذو صهر

ويا مخلصا في صحبة وصداقة ويا وافيا في الحلو إن كان والمر

ولعلنا بدءا نلمح تشبع الشاعر بالتراث وإيمانه العميق به، فعندما يكون الشعر (دلو بحر) كناية عن غزارة العطاء فإن في حضور هذه اللفظة تأكيدا على الوعي التراثي لدى الشاعر، بينما تكون لفظة (فيض) أوقع وأندى لكنها تجافي الصورة الذهنية التراثية الماثلة في مخيلة الشاعر عن الشعر.

وفي سياق ممتد من النص راح الشاعر يؤكد على ذاتية الشعر، ولكنه حين يعلن عن رسالته يجعل من الغرض الشعري هدفا ينجذب إليه ويسير في ركبه ما بين رثاء وهجاء ومديح وغير ذلك من الأغراض التي تجمع ما بين الذاتية والغيرية في رؤية الشاعر وإيمانه برسالة الشعر على هذا النحو، وهذا لا ينفي أن شاعرنا يجنح الي الذاتية في عموم ديوانه، لكن غلبة الحس الجمعي من جهة وإيمانه برسالة الشعر من جهة أخري جعلا للمناسبة حضورا مألوفا في الديوان، وهو – باستثناء بعض القصائد – في أغلبه حضور مشوب بالذاتية.

يؤكد هذا أن شاعرنا في كثير من تجاربه الغيرية يذوب في ذات الآخر حتى تتحد الذات المثيرة بالذات الشاعرة في صوت شعري واحد، ويتجلى هذا في بعض القصائد

---

(١) الفاخريات ج٢ ص ٢٥٧ .

التي قيلت على لسان المرأة محبوبةً أو أما أو غيرهما، كما في قصيدة الزيارة الأولى[١] على لسان العاشقة الزائرة أو قصيدة ولد يا رب)[٢] على لسان امرأة تشتهي الولد أو قصيدة (إلى روح الأستاذ فهيم)[٣] علي لسان أم ترثي ولدها، وهي نصوص حلق فيها خيال الشاعر في عوالم الآخر تحليقا جعله أشبه بكائن أثيري شفاف يستشعر نبض الآخر ويعايش أحاسيسه وتجاربه، ولعل هذا الفعل الفني آكد على شاعرية الأديب وأدل على قوة ملكته، إذ "الوعي بالغير في الاجتماعي أقوى من الوعي بالذات، لأن الشاعر يعبر عن رغبة جماعية متجذرة فيه، مرتبطة بمختلف جوانب الواقع والحقائق[٤]".

ولعل غلبة الحس الصوفي على طبيعة الشاعر جعل للاستلهام والشفافية دورا كبيرا في تمثل التجارب الغيرية، وذلك "من خلال حضور الآخر الإنساني أو واقعه في عالم الذات الإبداعي حضورا يؤكد قيام هذه التجربة في وعي الذات من ناحية ويحيل من ناحية ثانية حضورا كالذات في عالمها الإبداعي انبثاقا عن الاخر، أو تجسيدا له، غير أن حضور الآخر هذا قد أخذ كذلك أشكالا مختلفة ومستويات متعددة يمكن ردها إلى شكلين رئيسين: شكل التجلي، وشكل الخفاء. فحين يتجلى الآخرون لغويا في بنيه الخطاب الإبداعي تأخذ علاقة الذات به معنى الحلول فيه أو الاندماج به، ومن ثم يأخذ حضور الذاتي في عالمها الإبداعي معنى التجسيد اللغوي لحضور العالم الذي اندمجت به وحيث يختفي الآخر لغويا عن بنيه الخطاب الإبداعي تأخذ تلك العلاقة معنى التحول عن عالم الآخر إلى عالم ممكن هو انبثاق عن عالم هذا الآخر؛ ليأخذ من ثم حضور الذات في عالمها الإبداعي معنى الحضور الفاعل في العالم الذي تحولت عنه سعيا الى تجاوزه[٥]".

---

(١) الفاخريات ج ٢ ص ٤٠ .

(٢) السابق ج ٢ ص ١٤٩ .

(٣) السابق ج ١ ص ٢٤٥ .

(٤) خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول د.مصطفى درواش ص ١٩٠ .

(٥) الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية د. عبد الواسع الحميري ص ٢٧ .

وتختلف التجربة الغيرية عن القناع على الرغم من أنه يجمعهما إطلالة الشاعر في النص من خلال شخصية أخرى، وذلك لأن الشاعر في القناع يجعل الشخصية الأخرى تقول ما يريد الشاعر أن يبوح به فالصوت صوت الشاعر والصورة صورة الآخر القناع، أما في التجارب الغيرية فصوت الشاعر كصوت الأنا الراوي يقول ما تريد الشخصية أن تقوله حيث تتشظى ذات الشاعر في الشخصية التي تعايشها وتتمثلها.

ولندرك هذا نقف مع الشاعر في قصيدة (إلى روح فهيم) على لسان أم فقدت وحيدها حيث نقف على حضور الآخر (الموضوع) في الأنا (الذات) وتشظيها فيه لتنطق به لا عنه بتضاعيف الأحاسيس وهمس المشاعر ولواعج الذات، وهو في هذا النص يكاد يذوب أمومة حين يجوس في عوالم الأنثى ليستنطقها بمشاعر الأمومة المكلومة فقدا، فيقول على لسانها وقد نُعي إليها ولدها جمال غريقا وكان على أهبة العرس[1]:

يا عين ماؤك بعده سيال ذهب الجمال وليس بعد جمال

الدهر بين القلب صوب سهمه ورمي فكان الموت والأهوال

واختار والدنيا تموج بأهلها ولدي ليقتله ويهدا الحال

وجري القضاء ولم يزل يجري على كنز ثمين ما له أمثال

طلع الضياء بكوكب فأنار لي ففتحت عيني فانقضى الإهلال

والشاعر الذي يجيد هذا التمثل والوقوع على تلك الدقائق واللطائف من أحاسيس الأنثى ووصف لوعتها وحرقتها لا شك أنه شاعر متمكن، لديه من رهافة الحس ودقة الملاحظة ما يجعله في مصاف كبار الشعراء.

ولا يقتصر جمال المطلع على نداء العين نداء تحسر وتفجع، بل جاء الشطر الثاني بهذه الصورة التي شكلها الجناس بين فقد (جمال) الابن المفقود، و(جمال) الحسن المنشود، وهو الذي تحرص عليه كل أنثى، فهي لم تفقد ولدها فقط بل فقدت كل شيء، حتى إن مظاهر الجمال في كل شيء يتعلق بها أو بما حولها ذهب ولم يعد لها

---

(١) الفاخريات ج١ ص ٢٤٥ .

إلا وجه الحياة القبيح بعد فقد الولد، والأبيات لرهافتها ومسها لخلجات النفس الإنسانية تعكس ألم الفقد ومرارة الفجيعة.

ولقد استطاع شاعرنا أن يجسد لنا هذه الصورة الأليمة لريبة موقف الفقد والتعلق بالظنون حين تقع مصيبة الموت في صورة نفسية مؤثرة ومشخصة، فنراه في إبداع شفيف ومؤثر يقول على لسانها:

ابني الحبيب وقد جلست جواره وعليه دون جماله أسدال

ومشت بنا سيارة لو أنها تدري بحزني لم يكن إقلال

أصحيح أنك ميت أم أنها إغماءة ووداعة ودلال

والشك في الاشياء يقبله الحجا إلا المنية ما بها إخلال

إن شتات الأم وتمزقها بين عناصر الثبات والحركة والصدق والكذب والحب والحزن كل هذا ينقله لنا الشاعر في تصوير بديع استلهمه من مشاعر أنثى مكلومة تلاشى هو في ذاتها واتحد صوته بصوتها لينطق بهذا الشعر المشحون أمومة ولوعة وانكسارا.

ولنتأمل الاستفهام في قوله: (أصحيح أنك ميت أم أنها .....)، وهو استفهام يعكس حالة الانهيار التي أصابت الأم فلم تعد قادرة على التمييز أو استيعاب الموقف، أو أنها تتعلق بخيوط واهية من الظن علَّها تدفع بها القضاء المحتوم، وانظر إلى اضطراب المشاعر واشتجارها في دواخل الأم ذاك الذي يصوره الشاعر بدقة في قوله: أم أنها إغماءة ووداعة ودلال ... فهنا تتجلى في النص صورتان متناقضتان إحداهما غائمة مظلمة في قوله (إغماءة) والثانية مشرقة مضيئة في قوله: (وداعة ودلال)، ومن كالأم أهل لأن يتدلل لها ولدها ويوادع؟ وجمال الصورة يكمن في عطف المتناقضين على بعضهما بعد حرف العطف (أم)، فإذا لم يكن الموت الذي تجحده الأم أو تتشكك فيه فليكن الإغماءة والوداعة والدلال، إنها حالة الانهيار والانكسار والتخبط التي يجسدها الشاعر بهذه الصورة للحظة اللاوعي التي يفقد الإنسان فيها إدراكه ووعيه وتوازنه فيتخبط وجدانيا على هذا النحو.

ثم تأتي لحظة الإفاقة والوعي للأم لتجسد لنا قمة الانهيار الماثل في التسليم والاستسلام القهري لناموس الكون لتعلن الأم انضواءها واستسلامها للحقيقة الكونية،

فالشك مقبول عقلا في كل شيء إلا في الموت، فإذا أصاب سهمه أحدا فلا مفر ولا مهرب، لذا راحت تعلن مولولة نادبة كأنها خنساء الأمس بُعثت شعريا لتندب ولد اليوم وزوج الأمس، فكلاهما فقدته وصارت وحيدة معذبة:

مات العظيم ابن العظيم فليس لي رجل لكل سعادتي يختال

أودعت زوجي القبر من زمن مضى والموت وحش كاسر يختال

وحملت إبني حيث والده ثوى وهناك تعرف بعضها الأوصال

ولنتأمل صورة الأم حاملة ولدها إلى قبره وهي صورة ثقيلة مفزعة تتجمد لها الخطى، لننظر بعدها إلى صورة أشد ألما وفزعا وهي صورة تعارف أوصال الولد على رفات أبيه وكلها صور حاضرة ماثلة في خيال الأنثى الضعيفة أما وزوجة، إننا نوشك أن نسمع صياح ولولتها يعلو من وقع أحرفها ومن لام قافيتها الموصولة بواو أنينا وعويلا، وبراعة الشاعر في أن ينقل لنا كل هذه المشاعر والأحاسيس والصور والمعاني التي تجلت في ذاته قبل أن تتجلى في النص على هذا النحو البديع.

ونقف مع ثنائية أخرى من ثنائيات الديوان كان لها أثرها العميق في إنتاج دلالة النص وهي:

ثنائية الطبع والصنعة

"إن مصطلح الطبع والصنعة، من المفاهيم النّقدية والبلاغية، التي رافقت عملية الإبداع الشعري، وحاولت تحديد معالمها وضبط أسسها، وأصبح هذا المصطلح وسيلة النقد وغايته، في الحكم على الشعر، من حيث جودته أو رداءته. بذلك فإن الطبع والصنعة يشيران معاً إلى المذهب الجمالي في الكتابة[١]"

وقد شغلت قضية الطبع والصنعة الفكر النقدي مبكرا وصنف النقاد الأدب والأدباء على أساسها، يقول ابن رشيق: "ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا، وعليه المدار. والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين، لكن وقع في هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمُّل، لكن بطباع القوم عفوا؛ فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره، حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف[٢]" ولعل ابن رشيق يفرق هنا بين الصنعة والتصنع الذي يقع فيه التكلف فيستحسن الأول ويرفض الثاني، كما أنه يشير أولا إلى أن المطبوع هو الأصل الذي وضع أولا، أي أنه يجري على سنن اللغة وعادة القوم في البناء، وليس المقصود به ما يجري على غير ضبط أو استجادة .

ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقرر أن "الطبع والصنعة، يعدان حقيقة نقدية عرفية، تحولت بفعل إخضاع النّصوص إلى المعالجة، إلى رموز استدلالية، أضحى فيهما التناظر المتواري في ثناياهما، دلالياً. فإن الشعر بطبيعته ينجذب إلى أمرين محوريين، هما: العادة، وخرق العادة. وأن العادي، غالباً ما يفسر بأنّه البسيط والواضح. لكنّه يؤكّد التفوق والابتكار في أحكام النّقد الذّوقي، ويمثل قوة ذات أثر، لأنّه في منطقة مرجعية الأنموذج والأصل، لمفردات الطبيعة والكون والإنسان. بينما خرق العادة، يمثل خروجاً قصدياً على المألوف[٣]"

---

(١) خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول دمصطفى درواش ص ١١ .

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ابن رشيق تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ج ١ ص ١٢٩ .

(٣) خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول دمصطفى درواش ص ١٢ .

وتشكل ثنائية الطبع والصنعة بعدا فنيا من أبعاد النص الشعري في الفاخريات، فعندما نسبر أغوار النصوص نجد أننا أمام شاعر مطبوع يدفعنا إلى الإيمان بذلك طبيعة التجربة الشعرية التي تؤكد أن الشاعر مولع بتجارب محيطه البيئي والاجتماعي باستثناء بعض المجاملات والمواقف الاجتماعية والأكاديمية التي شكلت تعسفا وتكلفا ربما ينبغي على الشاعر نفيه عن ديوانه، فالتجربة الشعرية هي مفتاح باب الطبع والصنعة، حيث "إن حقائق الحياة لا يمكن أن تغدو موضوعا للشعر إلا بعد إعادة تشكيلها على نحو معين[١]". والتجربة المتكلفة لا تأتي غالبا إلا بشعر متكلف مصنوع أبلى ثوبه الشطب والترميم والاستبدال.

وتمثل البيئة عاملا قويا في تشكيل طبيعة لغة الشاعر في فاخرياته، فاللغة ظاهرة اجتماعية، وهي " بكل نظامها تتصل اتصالا وثيقا بالحياة، تحاكيها وتتغلغل فيها، إلى حد أن الإنسان قد كف عن التمييز بين المسمى والاسم، وبين مستوى الواقع ومستوى انعكاسه في اللغة[٢]".

ولقد كان لبيئة الشاعر الاجتماعية أثر كبير في نسج ألفاظه، وإنتاج معانيه، واستلهام صوره، وكيف لا وقد كانت مصدر تجاربه، ومناط اهتمامه، لكن بيئة أخرى عايشها الشاعر وألقت بظلالها على شعره وطبعه وهي البيئة الأكاديمية الأزهرية، وبالأخص بيئة النحاة والعروضيين، مما جعل الشاعر تتنازعه طبيعتان متنافرتان، ظهر أثرهما في شعره على نحو لا يخطئه الناقد عند دراسة شعره.

ولعل الولع بطول القصيدة من ناحية، والتحلي بروح الناقد اللغوي من جهة أخرى كان كثيرا ما يدفع شاعرنا إلى معاودة النظر في القصيدة وتسوُّر حصونها مما يربك المتلقي أو الناقد الذي يمارس فعل القراءة، مما يجعلنا نؤمن أن ثنائية الطبع والصنعة ماثلة في ديوان واحد، بل ونص واحد ولدى شاعر واحد.

والذي يجعلنا نؤمن بحضور هذه الثنائية في شعر د. علي فاخر هو أن نسيج الجمل عنده يبدو سلسا غير متكلف، فلم يكن على نحو بوالو في قوله: "إنني إن كتبت أربع

---

(١) تحليل النص الشعري بنية القصيدة يوري لوتمان ترجمة د فتوح أحمد ص ١٤٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٤٠.

كلمات شطبت منها ثلاثا[١]" فالجملة الشعرية لدى شاعرنا تبدو قريبة مألوفة، لكنها مثقلة بالأحاسيس والخيالات والصور، لكن الصنعة لديه تبدو غالبا في تضاعيف القصيدة التي يبدو عليها أحيانا الوهن بسبب معاودة النظر فيها فيغلب عليها التفكك العضوي.

ففي قصيدة نصر ٦ أكتوبر ٧٣ نقرأ قوله[٢]:

حققت في الحرب يا ابن النيل معجزة فقد غزوت كما يغزو النبيونا

وقمت تقذف بالنيران غاضبة ومن هوى مجده لا يعرف اللينا

وهما بيتان يخرجان عن قوس واحدة وتنهيدة صدر مكظوم وزفرة غاضب ثائر، وهما على هذا النحو حري بهما أن يسطرا على قبة بانوراما حرب أكتوبر ليكونا لسان الحدث لتلك الحرب المجيدة.

لكن يبدو لي أن الشاعر تسلل إلى البيتين فضرب بينهما عزلة جبلين يفصلهما واد سحيق حين جعلهما على هذا النحو:

حققت في الحرب يا ابن النيل معجزة فقد غزوت كما يغزو النبيونا

يا صحب هبوا نطهر رجسهم فهم الوباء يعدي الورى رجسا ويعدينا

وهب معك جميع الجند وانطلقوا ولم تبال إذا ما مت في سينا

وقمت تقذف بالنيران غاضبة ومن هوى مجده لا يعرف اللينا

ولعل القارئ أو السامع يدرك معي البون الشاسع بين دوي القذيفة الأولى وبطء الإيقاع عند فكفكتها.

لكني على الرغم من ذلك يمكنني أن أقول إن غلبة الطبع على شعر الشاعر له شواهده الأغلب خاصة أثناء المخاض الإبداعي للنص، والتي ينهض بها المفردة اللغوية أكثر من غيرها فضلا عن لغة السرد التي سيأتي الحديث عنها.

---

(١) فن الشعر لبوالو د علي درويش ص ١١ .

(٢) الفاخريات ج ١ ص ٢٢ .

والحق أقول إنني عندما طرقت باب الفاخريات كانت تساورني تساؤلات تدور حول أثر البيئة الأكاديمية التي ينتمي إليها الشاعر، فكثيرا ما يغلب على شعر النحويين التكلف وسيطرة المصطلحات، لكنني ما إن ولجت إلى عالم الديوان حتى تلاشت هذه التساؤلات وانفضت عندما انثالت مفردات الشاعر أمام عيني وانسربت إلى نفسي في نعومة وعذوبة يحملها جناحان يشكلان ثنائية لغوية فريدة قلما تجدها في ديوان شاعر معاصر وهما ثنائية التراث والبيئة أو المعايشة، وتتجلى براعة الشاعر في كونه يجمع بين هذه المفردات في براعة الصائغ الحاذق الذي يصوغ عقدا تتشكل حباته من در وعقيق.

فمن خلال الوعي بمفردات البيئة التي انتظمت لغة الشاعر بطابعها ندرك كيف أن " اللغة الشعرية تنظم وتشد مصادر اللغة اليومية، وأحيانا تنتهكها في سعيها إلى وضعنا قسرا في حالة من الوعي والانتباه[١]"، فنرى المفردة التراثية تعانق مفردات البيئة أو مفردات الحياة اليومية بشكل بديع له أثره في عملية التلقي التي ترسم صورة من الإبداع تجذب القارئ بحسن تشكيلها وجمال وقعها، ففي قصيدة الزيارة الأولى يقول شاعرنا[٢]:

أتيتك فارحمني فأنت نبيل وجئتك أشكوك الهوى وأقول

وجئتك أطفي لوعة الهجر والهوى فنار الجوى والهجر في أكول

وجئتك أرمي بالغرور إلى الثرى وأعلنها أني إليك أميل

أتيتك قهرا بعد أن هدني الجوى وفتت كبدي زفرة وعويل

ومت حنانا فيك والعشق قاتلٌ وقدي وغصني قد عراه ذبول

ففي سياق من الجزالة والقوة تمطرنا سماء الإبداع بقطرات الندى التي تلطف أجواء هذا الموقف الملتهب لمحبوبة صارعت كبرياءها لتقف بين يديه مستمطرة رحماته معلنة حبها معترفة بهواها.

---

(١) نظرية الأدب رينيه ويليك – أوستن وارين ترجمة محيي الدين صبح ص ٢٣.

(٢) الفاخريات ج ٢ ص ٤٠.

فنرى مفردات (ارحمني – أقول – نار فيَّ أكول – أعلنها – هدني الجوى – مت فيك) وهي مفردات لعبت دورا بارعا في تصوير خلجات نفس الأنثى المعذبة ونهضت بالمعنى والتصوير بكيفية لا تنهض بها غيرها من المفردات، ولا شك أن القارئ على وعي بما تحمله هذه المفردات من شحنات نفسية وتعبيرية وتصويرية اكتسبها من البيئة ولغة الحياة اليومية في مثل هذه المواقف.

ونلمح هذه الثنائية أيضا في مثل قوله في مرثية الشيخ الذهبي[١]:

إني لأعلم والفؤاد يقول لي أن كنت أشجع من أسود الوادي

فبرغم صخب الإيقاع وقوته على النحو الذي يصور مأساة الفقد لذلك الشيخ الجليل إلا أن عبارة (والفؤاد يقول لي) على هذا النحو تمثل مشاعر الانكسار التي أصابت الشاعر لهذا الفقد، وهو تعبير مصري شائع (قلبي بقول لي) ويمثل بعدا نفسيا إنسانيا في مثل هذا الموقف الإنساني الذي تهتز له النفس.

وعلى هذا النحو من السبك نقرأ له في مرثية أمه وهو موقف يفيض إنسانية ولوعة فيقول[٢]:

وعزيزة في قومها محبوبة في أهلها والجار منها شاكر

عاشت مسامحة مسالمة وكم قالت خذوا عني السماح وصابروا

يأتي لها ولد تطير النار من عينيه من غيظ وآخر ثائر

فتصب من يدها ومن فمها ومن إيمانها ماء فيطفأ ساعر

ولعل هذه الصورة التي تجسدها هذه الأبيات من أوقع ما ترثى به الأم، فهي صورة تمثل موقع السحابة من الأودية الظمأى التي اكتوت بلهيب القيظ والغيظ والجدب فتمطرها رحمة وحنانا.

---

(١) الفاخريات ج ١ ص ٢٥٧.

(٢) الفاخريات ج ١ ص ٢٧٤.

وانظر إلى مفردات (الحب والشكر والمسامحة) بجانب مفردات (العزة والصبر والصب والغيظ وثائر وساعر)، لتقف على تشكيل لغوي يجمع بين الطبع والصنعة على نحو فريد.

وتأمل قوله: تطير النار من عينيه وهو تصوير نفسي عميق يجسد قيمة الأم ومكانتها بين بنيها والتي ما إن فقدت إلا أكلت نار الخلاف أواصر الود بينهم، والصورة منتزعة من البيئة المصرية العريقة في قولهم (تطق النار من عينه) ولا شك أن لهذا أثره النفسي البليغ في مثل هذا الموقف الإنساني.

ولعل غلبة الطبع على شعر الشاعر جعلته لا يكترث بالعتبات النصية في ديوانه، فعامة عناوين قصائده لا تمثل عناوين فنية ولا تعطي دلالة شعرية في القصيدة، بل جلها إشارات تشبه إشارات المحققين والرواة وأصحاب المجموعات الشعرية كالتبريزي وابن الشجري والزوزني ونحوهم، وهذا من أثر البيئة الأكاديمية اللغوية على الشاعر، فنقرأ له هذه العناوين: (إلى شجاع على جبهة القتال – إلى روح أمي – قابلتها تشم النسيم – إلى رسول بيننا – وإلى رسول آخر بيننا – وإلى رسول ثالث بيننا ....)، وكثيرا ما يعقب العنوان عبارات من الشرح والتوضيح على عادة الشراح والمحققين، ولعل الأوفق ترك ذلك ليشكل النص حجر الزاوية في الوصول إلى المضمون.

لا شك أن ثنائية الطبع والصنعة حاضرة في ديوان الشاعر، شكلهما صراع البيئتين الاجتماعية والأكاديمية اللتين شكلتا طبع الشاعر، لكن الغلبة للطبع في كثير من القصائد والمقاطع وإن لم يختف أثر الصنعة ومعاودتها للنص على النحو المبين آنفا.

بنية السرد

تعد لغة السرد من أبرز التقنيات الفنية التي اتكأ عليها شاعرنا في فاخرياته وهي بنية فنية يلجأ إليها الشاعر حين يهدف الى الاستحواذ على خيال المتلقي وجذب انتباهه للنص، ويكون الشاعر غالبا على وعي بتلك الممارسة حيث يلعب دور الراوي الذي يمسرح الحدث في خيال المتلقي، كما يلجأ إلى هذه البنية كأداة تصويرية غير متكلفة أو متعسفة للغة المجاز خاصة إذا كان الشاعر مطبوعا لا يميل إلى الصنعة في إنتاج الصورة فتكون المفردة في سياقها السردي ريشة تلقي بظلالها على النص.

و"السرد هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث، أو أحداث، أو خبر، أو أخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال(١)".

" وقد حفل الشعر العربي في تاريخه الطويل قديما وحديثا بالعديد من السرود الشعرية المختلفة، كان أبرزها الاتجاه إلى رواية الحوار على لسان الشاعر، أو على لسان ما يوجده الشاعر من شخصيات، وذلك للتعبير عن بعض آليات التشكيل الشعري(٢)".

ولعل أهم ما تقوم به بنية السرد في الفاخريات هي أنها تخفف من حدة النزعة الخطابية وتأخذك إلى عالم من البوح الرقيق.

وبنيه السرد في الفاخريات هي من قبيل السرد الحكائي الذي لا يقوم على عناصر السرد القصصي المتكاملة، ذلك أن شاعرنا مفعم بالغنائية فهو مشغول بالتغني بأحاسيسه ومشاعره يبثها إليك في مناجاة هامسة تجذبك إلى تفاصيلها ودقائقها.

وشاعرنا في استخدامه للغة السرد في شعره يأخذ موقع الراوي العليم " الذي يتخذ لنفسه موقعا ساميا يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات، .... هو المتحدث باسمها فلا يسمع القارئ إلا صوته، ولا يرى الأشياء إلا من خلاله(٣)".

ففي قصيدة بعنوان من ولد إلى والده على جبهة القتال نقف على نص نظنه للوهلة الأولى حوارا داخليا أو خطابا مباشرا تقريرا يرسله الولد لوالده ليحثه على إدراك ثأره، لكن براعة شاعرنا تتجلى في تحول لغة النص من الخطابية الى السردية في براعة لا

---

(١) معجم مصطلحات الأدب مجدي وهبة ص ٣٤١ .

(٢) البنية السردية في النص الشعري د محمد زيدان ص ٢٠ .

(٣) المرجع السابق ص ٧٢ .

يتقنها إلا من خبر لغة الشعر وأجاد التصرف فيها ليشكل النص رؤية يقدمها الشاعر لمفهوم الحرب والسلام، فنراه يقول في مطلع تلك القصيدة[1]:

أبي العزيز بعثت الكتب والرسلا والحزن والهم في قلبي قد اشتعلا
أبي أقص وأحكي حادثا جللا لعل في الناس من عن أمرنا غفلا
أبي سأشكو ولا شكوى الضعيف ترى وإنما قصتي كي أقرع الدولا
لعل في الناس ذا حس وذا بصر فيقتل الشر في صهيون والخبلا
وليعلم الناس أن القوم قد غدروا وللسلام جهارا أغلقوا السبلا
وأن للعرب حقا في قضيتهم ويعلموا أن من خاض الوغى عدلا

ولعل في افتتاح القصيدة بنداء الأب ووصفه بالعزة ما يبعث الحماسة والنخوة في قلب كل من طرقت هذه القصيدة مسامعه، ويبلغ المطلع جماله وكماله حين كان الشطر الأول منه وصفا لحركة خارجية تتمثل فيما يبعثه الابن من رسائل تستحث نخوة أبيه بينما يأتي الشطر الثاني وصفا لحركة داخلية وهي اشتعال النار حزنا وهما في صدر الغلام؛ لتضطرم عدواها في صدر الأب غيرة وحمية، ليكون أحرص على إدراك ثأره.

وتتكرر لفظه أبي ولا تقف قيمة تكرارها على استنهاض غيرة الاب وحميته، بل كانت حسن تخلص من لغة الخطاب الى لغة السرد حين يقول: (أبي أقص وأحكي) فكان الانتقال من الخطاب إلى السرد لطيفا سلسا.

ويلعب التكرار دوره المؤثر في لغة السرد حين يستنزف مشاعر النخوة ويستمطر أحاسيس الأب الغيور على ولده وعلى جيل بأكمله، كما نلمح تكرار كلمة الناس (لعل في الناس، ولعل في الناس مرة أخرى، ثم وليعلم الناس) وهذا التكرار يعكس حسا شعبيا فولكلوريا في النص حيث يغلب على من عظمت مصيبته أن يصيح: (يا ناس ويا عالم) ولذلك قال: (وإنما قصتي كي أقرع الدولا)، ولا شك أن هذا الحس الفلكلوري يعكس بوضوح لوعة الشاعر وهول مصابه وما يعانيه من قسوة الخطب وشدته، وغني عن التفصيل أن نشير الى هذا الزخم اللفظي المتشح بالقوة والجزالة التي تناسب قوة

---

[1] الفاخريات ج ١ ص ٣٤ .

الخطب وشدته في مثل: (أقص – أقرع – يقتل – خبلا – خاض – الوغى) وكلها مفردات صاغها شاعر قادر على إحكام نسجه.

ومن جماليات التصوير قوله: (أبي سأشكو ولا شكوى الضعيف ترى) فالجملة الاعتراضية تحمل مشاعر الإحباط وترسم ملامح الامتعاض التي ارتسمت على وجه الطفل وهو يحكي قصته وزملاءه الذين قتل الغاشم براءتهم، وتستكمل الصورة جمالها بتراسل الحواس في قوله: (ولا شكوى الضعيف ترى) بدلا من تسمع فلربما انصرفت بسمعك عن أحد لكنك تراه، أما نحن فشكوانا لا تسمع وشخوصنا لا ترى، ولا يحسب العالم لنا حسابا؛ فهيهات أن ننال حقوقا بالتفاوض، وليكن الثأر وسيلة إدراك الحقوق.

وفي قوله: (فيقتل الشر في صهيون) بدلا من يمحو دلالة على أن شر هؤلاء لا ينمحي إلا بالقوة، وفي الإشارة لغدرهم وإغلاقهم سبل السلام إشارة إلى أن السلام لعبة يُلَهُّون بها الضعفاء ولم تعد تنطلي على أحد بعد فتكهم بالأطفال والأبرياء، وهذا يجعل الشاعر يتحول من الخاص (مدرسة بحر البقر) إلى العام قضايا الأمة العربية: (وأن للعرب حقا في قضيتهم) بما يؤكد حضور الراوي العليم في النص الذي يمثله الشاعر السارد الذي يستنطق الشخصيات بما يريد تأكيده.

ويمضي الشاعر في إيقاع صاخب يتناسب وقوة الفعل الشعري بارعا في سرد قصته المضرجة بدماء أطفال مدرسه بحر البقر، داعيا العالم لكي يتعلم في فصول تلك المدرسة دروس الحق والعدالة والإنسانية والإخاء، والتي استقاها شاعرنا من مدرسة النبوة فيقول:

أعطيت ليلى على ما قدمت قلمي حبا وإن طلبت أعطيتها المقلا

وقد جلسنا وفي صمت تحدثنا شوقا معلمة ترجو لنا الجذلا

كانت معلمتي في الدرس تشرح لي: لا تظلموا أحدا لا تفزعوا رجلا

كونوا رجال الغد المأمول يغمركم حب وود وقرب واتركوا الدغلا

وسالموا الناس فالحرب الدمار ولا تأخذكم خفة أو تقتلوا وجلا

لا تقتلوا أعزلا أو آمنا فهموا أمانة ثم عار من لهم قتلا

لا تقذفوا النار في الاطفال إنهم لا يملكون إذا هبَّ الورى حولا

ونلمح تعميق الشاعر لملامح البراء في الصورة التي يسرد تفاصيلها ليؤكد على بشاعة الجرم الذي اقترفه هؤلاء الأوغاد، فصورة إعطاء القلم للزميلة بما تحمله من براءة الفعل وعفويته، ولو قال: (أهديت ليلى) لتكلف الفعل الذي لا ينسجم وعفوية العطاء في ذلك العمر بما يؤكد براءة مشاعر الحب الطفولي الذي أشار إليه.

وقد عاونت أفعال السرد في توالي حركة النص وتصاعدها لتعطي مساحة أرحب من التصوير والتفسير والحكم والتعليل لينطق النص بمراد الشاعر الذي يمنحنا رؤيته عبر ذلك السياق السردي في القصيدة الشعرية ولنتتبع الأفعال المتوالية: (أعطيت – طلبت – أعطيتها – جلسنا – تحدثنا – ترجو – كانت – تشرح ...) وهكذا يعيد الشاعر تهيئة الموقف الشعري الذي يصدر فيه الرؤى والأحكام وفق أفعال السرد المتتابعة.

وحضور الحس الديني والقومي حاضر في النص بقوة، فوصايا المعلمة لطلابها (سالموا الناس – لا تقتلوا أعزلا – لا تقذفوا النار في الأطفال ....) تذكرنا بوصايا رسول الله صلى الله عليه وسلم لأصحابه في الغزو، فقد (كان رسولُ اللهِ صلَّى اللهُ عليه وسلَّم إذا بعَث سَريَّةً قال اغزُوا بِسمِ اللهِ وفي سبيلِ اللهِ فقاتِلوا مَن كفَر باللهِ لا تغُلُّوا ولا تغدِروا ولا تُمثِّلوا ولا تقتُلوا وليدًا ولا امرأةً ولا شيخًا[1])؛ ليؤكد الشاعر بذلك على عدالة القضية وينصف قومه من مزاعم الزاعمين، وقد ناسب هذا كلمة (الصف) التي جاءت في سياق الصف المدرسي والذي يذكر بجريمة الأوغاد ثم يستدعي صورة الصف القتالي في المعارك، فالجيوش الغوغائية لا تتعلم شيئا عن آداب الحرب ولا تعرف دواعي الإنسانية فيها، على النحو الذي تعرفه جنود الإسلام.

وبراعه الشاعر هنا تتمثل في تنصيبه للمعلمة أستاذا للبشرية تعلمهم أبجديات العدالة، وجعله لمدرسة بحر البقر مدرسة للعالم الخانع في أمية عن الحق لا تمحوها جمعياته ولا مؤتمراته.

وتشيع لغة السرد لدى الشاعر في الشعر الاجتماعي على النحو الذي نجده في قصيدة (بنت بواب عمارة تشكو لأبيها سوء الحال)، ومنها هذه القطعة التصويرية التي تجسد قبح التضاد وبشاعة الصورة وغياب العدالة الاجتماعية فيقول على لسانها[2]:

---

(١) المعجم الأوسط للطبراني ج ٤ ص ٢٦٨ .

(٢) الفاخريات ج ٢ ص ١٦٥ .

نعيش مدى الحياة أبي بكهفٍ ونحن به كبعض من رفاتِ
نقيم مع السعالي والأفاعي وقد صرنا به متآلفاتِ
وأبصر يا أبي في الناس قوما أقاموا يا أبي في الناطحاتِ
إلام نظل في الحرمان نشقى ولا تدري الشقا مثل الفتاةِ
فهذا عيشنا ضنك وبؤس تهون من اجله كأس الممات
ويسكن فوقنا قوم أراهم أقاموا في النعيم من الحياة

فالشاعر يوظف لغة السرد في تتبع تفاصيل الصورة والوقوف على التضاد العبثي في تفاصيلها بما يشكل دراما حزينة على ذلك الواقع الأليم.

وليس غريبا أن ينتهي بها المطاف بعد تصاعد الحدث وكثافة التصوير اللذين نهضت بهما لغة السرد أن تختم بهذا البيت الذي يصب جام الغضب على ذلك الواقع الذي ترفضه:

فلا سعدوا ولا هنئوا بعيش ولا نعموا بلذات الحياة

إنها حالة من السخط والرفض ليس مبعثها الحقد الطبقي أو الحسد الاجتماعي بقدر ما هي رغبة في تحقيق العدالة، فإن لم تتحقق العدالة إيجابا بسعادة الفقراء، فلتتحقق سلبا بشقاء الأغنياء.

إن جمالية السرد هنا تتحق في كون الشاعر "يختبئ خلف الراوي، ويسمح له مفهوم الراوي الشاهد أن يحيِّد نفسه، وأن يتقدم إلى القارئ كمجرد ناقل للمروي، فتقنية الراوي الشاهد ... تعادل تقنية التصوير السينمائي[١]"، لذا فقد صب الشاعر جام غضبه على تلك الأوضاع الاجتماعية المغلوطة في حيادية الراوي الشاهد وعلى لسان تلك الفتاة دون أن ندرك أن ما نتلقاه هو مشاعره وأحاسيسه تجاه ذلك الواقع.

ولا تقف براعه شاعرنا في توظيفه لغة السرد في ديوانه في النص الكلي، بل هو يوظفها في جزئيات ومساحات من سائر نصوصه؛ لتخفف من حدة الخطاب وتكون عونا على رسم الصورة أو جذب الانتباه، وفي استقصاء قصائد الديوان ما يؤكد ذلك بوضوح.

---

(١) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي يمنى العبد ص ٩٠ .

المونولوج

ويأتي المونولوج قرينا للسرد فهو صوت الذات الشاعرة عندما تبث لواعجها وتصور انكساراتها في مناجاة خافتة يهتز لها عمود الشعر وتضطرم أمواج بحوره.

والمونولوج أو الحوار الداخلي في الأصل مصطلح مسرحي انتقل إلى لغة الشعر مع تداخل الأنواع الأدبية ويراد به "كلمة مطولة يلقيها الممثل منفردا على المسرح لا يشترط فيها أن تكون مناجاة لنفسه[١]".

وقد برع شاعرنا في توظيف المونولوج في استنطاق شخصيات تجاربه الغيرية التي سكنت وجدانه وعانقت مشاعره وألهمت مخيلته بروائع الإبداع، ويطلق على هذا اللون من المونولوج مصطلح المونولوج الدرامي وهو عبارة عن رسم غير مباشر لشخصية ما أو أثر أدبي مُركَّزٍ على حادثة واحدة تقدمه شخصية خيالية أو حقيقية في حديث من جانب واحد[٢]" ، وتتجلى قيمة هذا الأثر الفني من "حيث تكشف فيه شخصية ما عن طبيعتها والموقف الدرامي الذي يحوطها[٣]"؛ فالشاعر هنا "لا يصل إلى المعنى الذي يسعى إلى تجسيده عن طريق المحاكاة وإنما عليه أن يجد هذا المعنى بالتفاعل الحي مع تلك الحقائق واستعادة ما افتقدته من عناصر مادية فاعلة خلال عملية صيرورتها إلى حقائق، والعمل على استخلاص تلك العناصر من المواقف الإنسانية والتاريخية الأصلية، وتكمن موهبة الشاعر فيما يمكن أن نسميه فيضان النفس الذي يؤدي إلى تفاعل ذاته مع الحقائق وتفهمها بتعاطف، وما يستتبع ذلك من تفهم الحياه نفسها[٤]"؛ لذا "كان المونولوج الداخلي في الشعر مغايرا له في الرواية والمسرح لأنه في الشعر ينطلق أساسا من الشخصية الشاعرة أي من الشخصية القائلة، على العكس منه في الرواية والمسرح إذ يكون هناك عملا من أعمال المؤلف مسنودا إلى شخصية من شخصياته، وقد يمثل وجهة نظر شخصية من شخصيات هذا العمل، وإذا فهو محاصر في مثل هذه الدائرة أما في القصيدة فإن المونولوج الداخلي يمثل رؤية الشاعر

---

(١) معجم مصطلحات الأدب مجدي وهبة ص ٣٢٩ .

(٢) السابق ص ١٢٢ .

(٣) المونولوج بين الدراما والشعر أسامة فرحات ص ٢٤ .

(٤) السابق ص ٢٧ .

للعالم، وجهة نظره للأشياء والأحياء ووجهة نظر القصيدة ككل في الأحياء والأشياء، ... المونولوج في العمل المسرحي ينهض بالدور المسند إلى الشخصية المتحدثة، أما في القصيدة فينهض بوجهة نظر الشاعر والقصيدة على السواء[١]".

ونقف على ذلك الزخم الشعوري المكتنز في قصيدة ولد يا رب حيث نقف إزاء عارض ممطر بشآبيب المعاني التي انهمرت في الفضاء النصي الذي انثال على لسان امرأة لم تنجب بعد زواج دام عشرين عاما، وليس غريبا أن كان الشاعر ينشد قصيدته هذه في المحافل فتنهمر لها العبرات وتتردد معها الآهات، يقول الشاعر في مطلعها[٢]:

زيدي كعهدك يا حياة أفولا ولتطفئي ضوءا ينير قليلا
ولتكسري ظهراً ينوء بحاجتي ولتأكلي جسم الفتاة نحولا

والشاعر في هذا المطلع يعكس روح السخط والضجر التي أصابت الشخصية التي تلبس بها واستلهم أحاسيسها الساخطة على واقع أليم تعيشه أنثى عقيم، فبدون ما يحقق لها أمومتها يستوي عندها النور والظلام، والصحة والسقام، ثم يتحول بنا إلى المناجاة فيقول على لسانها:

رباه شأني في الخلائق ظاهر أشكو أم انك تعرف التفصيلا
لا بأس بالشكوى فذاك يريحني أمة تجل السيد المسؤولا
قد فاض كأس الحزن مني وامتلا فاعذر فتاتك أن تقول مقولا
قد كنت أسخط بالحياة وأهلها وأريد عنها فرقة ورحيلا
قضَّيتُ من عمري السنين وليس لي ولد يخفف حزنها تذليلا
الأربعين قطعتُ من عمري وما نوديت أماهُ أراك بخيلا
ولقد عجبت من الحياة وشأنها وعجبت ألا أملك التبديلا

---

(١) المونولوج الداخلي ونجوى الذات في الشعر الجاهلي عنترة نموذجا أ.د. محمد العزب – حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالمنصورة العدد ١٣ ص ١٠٧ .

(٢) الفاخريات ج ٢ ص ١٤٩ .

ولقد ضحكت أسى إذا الحزن الذي قتل الحشا لم يعطني التأويلا

والشاعر في هذه المناجاة يصور حالة الكشف التي أصابت تلك الأنثى التي من شأنها التستر والحجاب لكل ما هو أنثوي لديها، لكن أمرا لا تستطيع ستره يعلمه الجميع وهو حلم الأمومة الذي تحلم به كل أنثى اكتمالا لفرحتها؛ فكأنها لا زالت بعدُ فتاة لم تتزوج طالما أنها لم تنجب؛ لذا كرر لفظة فتاة في أكثر من موضع في النص وهتف بها هنا في مقام التضرع والاسترحام " فارحم فتاتك" .... فرغم مرور عشرين عاما على زواجها لكنها تحيا بروح الفتاة وآمالها كأي فتاة لم تكتمل فرحتها وبهجتها بالحياة الأسرية الهانئة، وما بين قوله: أشكو أم انك تعرف التفصيلا ... وقوله: لا بأس بالشكوى .... تصوير عميق لنفس الأنثى التي تميل إلى السرد والتفصيل والبث والمناجاة، فشاعرنا هنا خبير بلغة الأنثى وطبيعتها، ولا يعكس ذلك إلا طبع إنساني وموهبة أصيلة لشاعر مرهف متمكن.

ثم يصور الشاعر على لسانها شبح السنين يطاردها وقد جثمت الأربعون على صدرها وأثقلت كاهلها وهي تتعثر كلما راودها شبح اليأس ترجو ولدا يخفف عنها مرارة الأيام وأحزانها مناديا: أماه، وهي على سجيتها لم تعد تدرك الأسباب والدواعي ولا تملك التغيير والتبديل لذلك الواقع المأزوم والقدر المحتوم، وحين يغلبها القدر تضحك ساخرة حين لا تجد تأويلا لذلك الصراع الداخلي الذي لا يعكس بعدا إيمانيا من عدمه، ولكنه يعكس بعدا نفسيا إنسانيا واضطرابا شعوريا يهيمن على كل أنثى عقيم ربما أوصلها كل هذا إلى التسليم بالقضاء في نهاية المطاف، ولكنها في سبيلها لذلك تكابد عناء الشوق ولأواء الحرمان.

ثم راح الشاعر يصور لنا مفردات مكانية وزمانية تضفي على النص أبعادا درامية ناطقة بحركة المشهد الشعري، فهذا بيتها الذي تفنن صانعوه إتقانا وإبداعا واتساعا، لكنه في حين:

تشكو البيوت الناس كثرتهم وذا يشكو السكون فلا يُرى مشغولا

ثم تلح المرأة حين يستبد بها الشوق والحنين مرددة في رجاء الظاميء المحروب: ولد ...ولد ... ولد.... في تكرار لاشعوري مفعم بالضراعة والانكسار:

ولدٌ إله الخلق يملؤه بُكاً أو يقتل الصمت الرهيب عويلا
ولدٌ يقبح كل ما فيه هوى ولدٌ يحطم يكسر القنديلا
ولدٌ يجيء له الصديق مناديا هيا لنلعب يا حسام طويلا
ولدٌ يكيد صديقه ذا بيتنا فابعد وإلا كنت بعد قتيلا

إنها خيالات الأنثى التي تحلم بعبث الأطفال ولهوهم وغوغائيتهم أحيانا، إنها جمالية الفوضى المستمدة من جمالية الأسباب، وانظر لاختيارها اسم (حسام) بمعنى السيف القاطع لولدها الغائب المنتظر من رحم الغيب ليكون ثأرا من الحزن الذي قتلها في البيت الثالث عشر:

ولقد ضحكت أسى إذا الحزن الذي قتل الحشا لم يعطني التأويلا

أو الصمت الذي تريد قتله بعد أن سكن على جدران منزلها الشاحب:

..... أو يقتل الصمت الرهيب عويلا

وفي ضراعة وتذلل راح الشاعر يصور إلحاحها على طلب الولد ذاهلة عن كل غنى وكل حسن وجمال، بل وكل زينة، فلم تعد ترجو من الدنيا سوى الولد أيا كان شأنه، فهي راضية بالأدنى والقليل منه، دميما كان أو ناقصا مشوها أو حتى مجنونا، تريده ولو كان ضُحكة يتندر الناس بها لكنه بالنسبة لها ضحكتها وفرحتها وبهجتها:

لا أبتغي الولد الوسيم كأمه أُرزق بطفل ربِّ ليس جميلا
أُرزق بطفل ناقص ومشوه أُرزق بأعمى لا يرى القنديلا
ارحم بأبله ضُحكة للناس قد يقضي الحياة جهالة وخمولا
أنا لا أريد وسامة وفطانة أنا لا أريد ممجدا ونبيلا

إن هذه الأبيات بلغ بها الشاعر أعماق الأنثى التي تكابد الحرمان، فهي قانعة بأقل القليل، إنها تصدر عن بعد إنساني فطري يوجد لدى البشر جميعا حين يمنعون ويحرمون فتقف أجنحة الحلم بهم على أقل القليل من العطايا التي تخرج بهم من دائرة

الحرمان إلى فضاء العطاء المطلق ولو كان قليلا، وهم في سبيلهم لذلك يقدمون كل ما لديهم قربانا أملا في ذلك العطاء:

خذ عزنا خذ حظنا خذ وفرنا أنا قد سئمت العز والتفضيلا

ثم يمس الشاعر شعور الأنثى التي ترصد كل التفاصيل حولها، فهي ترمق الزوج الذي اسودت الدنيا بوجهه كلما لاقى طفلا وعاد إلى نفسه ليبصر حاله من الفقد والحرمان الذي يذهله عن سعادته بجمع المال؛ ليرى سعادة الدنيا في طفل يؤانسه ويداعبه، وهي ترصد كذلك حال جارتها التي تشقى بكثرة أبنائها فقرا وسهرا وخدمة وتعبا، لكن كل ذلك الشقاء يزول أثره حين يعود لها أولادها من لهوهم في المساء، لذا فهي تأمل أن تشقى بطفل كشقائها لتذوق جمال اللحظات الحانية بأوبته إليها أو ترزق بنتا تغازلها وتحلم بيوم زفافها:

أملي فتى أشقى له ليكون لي كهف الغد المخبوء والمجهولا

أو هات بنتا رب أنظر حسنها وجهي الجميل رأيت فيه أفولا

ثم ينتقل بنا الشاعر إلى تصوير مناجاتها التي جاءت في صورة شكوى وتعجب من القدر الذي تعبت في الوقوف على أسراره وحكمته فيقول:

يا خالقا يا رازقا عظم الذي أبغي وهل يا رب كان جليلا

أنا ما طلبت المستحيل من الذي خلق الورى أنا قد طلبت قليلا

الناس تشكو النسل والأطفال في الطـ ـرقات لا يجدون بعدُ كفيلا

أين العدالة أين أطلب أهلها إن لم يكن رب العباد عدولا

لو كان مقصودا سواك قصدته أنا قد كتمت، بل انتظرت طويلا

حالي عجيب: حرة وأسيرة، متزوج ورأت بها الترميلا

إنها صرخات أنثى جاوزت الأربعين عقيما ترى الترميل في فقد الولد لا في فقد الزوج، لقد أظلمت الدنيا في وجهها فتخبطت في سؤالاتها غير معترضة على القضاء ولكنها سؤالات حائرة جاهلة بالحكمة والأسباب؛ لذا نراها تختم ضراعتها ومناجاتها بطلب

المعذرة فليست نبيا رسولا لكي تقف على الحكمة والسبب، ولكنها أنثى معذبة ولهى شقت بحرمانها، ليشد الشاعر بذلك النص بعضه إلى بعض ويجيب على سؤالات المتلقي الافتراضية عن طبيعة هذه الأنثى التي بدت ساخطة ناقمة، ويائسة قانطة، ومعترضة متبرمة، مؤكدا أنها ليست من هؤلاء ولا أولئك، ولكنها الأنثى الحائرة الولهى المتخبطة المشاعر التائقة المعذبة بالحرمان:

اعذر فتاتك إن يزل لسانها كرها فليست يا إله رسولا

اغفر وسامح واعف وامح خطيئتي وارزق وهب وامنح وكن مسؤولا

أنا ما فرغت يدي ولكن أرتجي باب السماء وأبتغي التأميلا

لقد برع الشاعر في تصوير خلجات نفس الأنثى وإيقاعات مشاعرها بتفاصيل ودقائق ربما لا تقدر لغة الأنثى نفسها على نسجها على هذا النحو، فالقدرة على البوح والقبض على دقائق المعاني والمشاعر لا يستطيعها إلا شاعر ذو طبع أصيل وملكة طيعة وقدرة على النسج لا يتقنها إلا كبار الشعراء.

وقد جمع الشاعر في النص بين المونولوج الفردي المناجاة والمونولوج الدرامي فهو تارة يصور الشخصية بشتى تفاصيلها الداخلية والخارجية، وبفعلها الدرامي العجيب، وتارة يتحول إلى المناجاة والخطاب النفسي الشفيف المثقل بالمشاعر وخلجات النفس، وقد جاء هذا عبر النص في تداخل أكسب النص حركة وحياة حافلة بالتنوع والاقتدار والحركة، فكان نصا فريدا في بابه جديرا بأن يكون علامة بارزة في رحلة شاعرنا الشعرية تستدعي الوقوف والتأمل، كما نجح في أن يكسب نصه تماسكا ووحدة على الرغم من إيمانه على طول ديوانه بوحدة البيت لكنه هنا أعلن عن تجربة لها خصوصيتها النفسية والفنية فجاءت محكمة في تسلسل بديع.

وقد يتعانق المونولوج والديالوج أي الحوار الداخلي والخارجي مع السرد في نص واحد، فينشأ لذلك نص غاية في الإبداع لتتقد جذوة الفعل الدرامي في النص متناغمة مع غنائية الشاعر وصولا إلى ذروة الخلق الشعري.

كل هذا نجده في قصيدة زلزال مصر ١٩٩٢، وقد عايش أكثرنا هذا الحدث الأليم لكن معايشة الشاعر تختلف باختلاف زوايا الرؤية وآفاقها البديعة.

لقد تمخض هذا الحدث عن تفاصيل كثيرة لكن أدقها وأكثرها إثارة هو شخصية المهندس (أكثم) ذلك الناجي الوحيد من أسرته بعد معاناته أربعة أيام تحت ركام الهدم شاهد خلالها الموت يفترس أفراد أسرته واحدا تلو الآخر أما وبنتا وزوجة ليقف بعدها الموت شاخصا بين عينيه غارسا أنيابه في نياط قلبه لولا أن يد المشيئة كانت أقرب رحمة وأسرع لطفا فعاد أكثم للحياة والموت أقرب إليه من حبل الوريد في مشهد درامي عجيب.

وشاعرنا استطاع أن ينقل إلينا دراما الحدث العجيبة في مزيج من الغنائية والسرد والحوار فرسم لنا مسرح الحدث بأنقاضه وشخصياته وأداره بفعل حركي مثير.

ولنقف أمام هذه المناجاة التي بدأ بها النص حيث يقول مصورا بعدا نفسيا إنسانيا حال نجاة الإنسان من موت محقق فلا يكاد يصدق؛ لذا فإن أول ما يسأل عنه هو التأكد من أنه حي وأنه يعيش الواقع لا الخيال، وهي إلى جانب ذلك عبارة كثر ترديدها في الصحف ووسائل الإعلام آنذاك (أكثم حي) تعبيرا عن الدهشة والمفاجأة بعد فقدان الأمل في استخراج أحياء من بين تلك الأنقاض، وقد استدعاها الشاعر في مطلع النص وصولا إلى استلهام الحس الشعبي وإثارة المتلقي:[1]

أنا حي أم ذاك طيف خيال أيها القوم خبروني بحالي

قد رأيت الموت العظيم بعيني يصرع القوم ساخرا لا يبالي

أنشب الظفر أسكت الصوت لم ير حم صغير البنات والأطفال

في يسير من الزمان قليل طرف عين قضى على الأبطال

كنت تحت التراب أبصره يصـ ـرع أما وطفلها في اغتيال

ذئب أغنام غاب عنها قليلا ربها فهي في عمى وضلال

ولكم قلت أيها الموت يكفيـ ـك طويلا ذاك الذي في الجوال

أنت أتخمت من جميع البرايا فاترك الباقي يا قوي النزال

---

(١) الفاخريات ج ٢ ص ٢٤٦ .

فأجاب الموت البليغ مقالا يا فتى أنت مأربي وسؤالي
أيهذا الباقي انتظرني قليلا بعد حين آتيك للترحال
لعن الله حادث الزلزال قد أراني عظائم الأهوال
قد أراني أمي تموت أمامي وأنا العاجز الضعيف المحال

إن تقنية المونولوج في النص كان لها فعل درامي مؤثر، مس أبعادا إنسانية عميقة في مناجاته نقلتنا الى الحدث نقلا شعوريا وتصويريا عجيبا.

وتأمل معي هذه الجمل الشعرية التي انثالت من سليقة وطبع مصري أصيل يعبر عن البيئة المصرية بتوتراتها وانفعالاتها أثناء الحدث في براعة وسلاسة من التعبير والتصوير:

أنا حي (بدون مد ألف (أنا) تأكيدا على اللهفة والدهشة، ودلالة على أنها جاءت على السجية دون تأنق في التعبير) – قد رأيت الموت العظيم بعيني – أيها الموت يكفيك طويلا – أيهذا الباقي انتظرني قليلا – ثم تأتي ذروة الانفعال في قوله محاكيا الشخصية المصرية البسيطة: لعن الله حادث الزلزال، ولا شك أن لكل هذه العبارات ما يرادفها بلغة البيئة، فهي على التوالي صياغة بليغة لعبارات شائعة في البيئة المصرية تعبر عن هول الحدث واضطراب المشاعر ودهشتها.

هذا بالإضافة الى صورة الموت يحمل جوالا على ظهره فيه ما اختطفه من أرواح البشر وهي صورة منتزعة من خيال الريف المصري الأصيل لأسطورة السماوي أو لصوص الأطفال قديما الذين يخطفون الأطفال في أجولة ويسببون لهم رعبا كبيرا كان يمارسه الآباء في تخويف الأبناء حفاظا عليهم، كل هذا ساقه الشاعر في سياق بليغ محكم ولغة شعرية عالية، وانظر إلى قوله: (يصرع القوم – أنشب الظفر – طرف عين قضى – يصرع أما – ذئب أغنام – أتخمت ....).

إنه مزيج شعري رائع لبلاغة التراث ومفردات وأحاسيس البيئة جاءت في تتابع تصويري كثيف أكد عليه إسقاط أحرف العطف دلالة على الملاحقة والمسارعة والمطاردة، وعلى هذا النحو راح الشاعر يصور الموت يصارع أما وبنتا وزوجة ليمثل أمامه مصارعا ومجالدا في حلبة النزال المثقلة بالأنقاض.

ولو أن هذه الأبيات أنشدت أو ترجمت الى أي لغة دون الإشارة إلى الشاعر والحدث لاستدل المتلقي على بيئة الحدث في مصر دون تردد وما كان أن تكون إلا لشاعر مرهف عاشق لبيئته، وتكاد تكون هذه القصيدة زلزالا شعريا يهز النفس ويحرك الوجدان.

إن النص طويل تجاوز المائة بيت ولم يعقه طوله عن الإجادة لما وظفه الشاعر من تقنيات فنية تصويرية برع من خلالها في بناء مسرح شعري درامي حافل بالأحداث وحشد التصاوير والرؤى والطاقات الشعرية المكتنزة إبداعا وخلقا.

جمالية الإيقاع والموسيقى

تشكل الموسيقى والإيقاع ركيزة جوهرية في بنية القصيدة إذ بهما تتفاعل القصيدة حركيا في شتى عناصرها الفنية ليكون الإيقاع الموسيقي هو النبض الذي نستشعر به حياة القصيدة وتهتز له النفس عند سماعها، فموسيقى الشعر " تزيد من انتباهنا وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، وتجعلنا نحس بمعانيه كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلا عمليا واقعيا. هذا إلى أنها تهب الكلام مظهرا من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولا مهذبا تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه(١)".

ولعل مؤثرا هاما وكبيرا من مؤثرات سحر الكلمة يتمثل في إيقاعها وموسيقيتها، فعند قراءتنا لنص نجد " للعبارة في تأليفها نسقا خاصا، وهذا النسق الخاص من التأليف له ضرورته الفنية في صياغة الشعر، والجانب الإيقاعي فيه يعد من ألزم الجوانب المؤثرة أو المنفرة(٢)"، "ويشمل الإيقاع ظاهرة التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة، كما يشمل تكرارهذه العناصر، وهذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية، نعني بذلك خاصية التردد(٣)"، " فإذا سيطر النغم الشعري على السامع وجدنا له انفعالا في صورة الحزن حينا، والبهجة حينا آخر، والحماس أحيانا، وصحب هذا الانفعال النفسي هزات جسمانية معبرة ومنتظمة(٤)".

وقد استطاع شاعرنا أن يدرك قيمة عنصر الإيقاع في القصيدة بشتى أبعاده الصوتية والحركية والموسيقية في كثير من قصائده، حيث نجد ذلك الصخب والقوة في مواطن القوة بينما نجده يذوب رقة وعذوبة في مواطن الرقة، ولذلك كان للموسيقى الداخلية في شعره أثر السحر في جاذبية شعره وقربه من النفس، حيث أدرك الشاعر بطبعه أن " للكلمة إيقاعا مؤثرا في موقعها من النص وفي دلالتها اللغوية والإيحائية، وذلك ما يسمى بالجرس اللفظي، وله صلة أكيدة بالموسيقى الداخلية في القصيدة(٥)". ولنستمع

---

(١) موسيقى الشعر إبراهيم أنيس ص ١٦ .

(٢) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور د. صابر عبد الدايم ص ٤٧ .

(٣) تحليل النص الشعري بنية القصيدة يوري لوتمان ترجمة د فتوح أحمد ص ٧٠ .

(٤) موسيقى الشعر إبراهيم أنيس ص ١٤ .

(٥) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور د. صابر عبد الدايم ص ٣٩ .

إليه في صخب الثائر وعويل الباكي في مرثية الشيخ الذهبي الذي اغتالته يد الغدر الأثيمة قائلا[١]:

إني لأعلم والفؤاد يقول لي أن كنت أشجع من أسود الوادي
بل كنت أثبت من شجاع في بل كنت أرسخ من ذرا الأطواد
إني لأومن أن نفسك لم تهن وتذل للإشراك والإلحاد
وبقيت صلبا شامخا في عزة خلق الأماجد لم تلن لأعادي

فنجد لوقع الألفاظ أنينا ورنينا يعول في مسامعنا بجانب ما لعبه التكرار من ندب وإرنان، ولعلنا بدءا ندرك هذا الصخب والقوة التي تناسبت مع موقف صمود المرثي وثباته فنلمح في البيت الأول ما بين كلمات الفؤاد والأسود والوادي من تجانس صوتي أكسب الصورة صخبا والمعاني قوة، وما نحسه من هول في ذلك الأداء الصوتي في البيت الثاني والذي يحتاج إلى أن تملأ الكلمات فم المنشد حينما يقرأ مفردات (أثبت –شجاع – الوغى – أرسخ – الأطواد) بما يحقق جلبة صوتية تتناسب والجلبة النفسية في صدر الشاعر المكلوم لفقد ذلك الشجاع النبيل، فإذا مس الشاعر جانبا معنويا من جوانب نفس المرثي رقت ألفاظه في نحو (أومن – نفس – تهن – تذل) وهي مفردات هامسة تتصل بالذات ودواخلها، بينما يعود صاخبا في البيت الأخير (صلبا – شامخا – عزة – الأماجد – الأعادي) وهي مفردات تقرع السمع لتؤكد على ثبات موقف المرثي.

فالشاعر هنا يدرك قيمة موسيقية الكلمة والعبارة فيأتي بذلك النسج الإيقاعي المطبوع الذي يتلاءم مع الصورة التي ينسجها والمعنى الذي يلح عليه.

بينما نجد شاعرنا يكاد يذوب رقة حين يلقي حبيبته في صحبة لها بعد طول غياب فيقول[٢]:

إن يحبسوك عن العين التي سهرت تبغي وتحلم أن تلقاك يا نظري
أو يمنعوك حديثا عن محبتنا ويحجبوا كل من يأتيك بالخبر

---

(١) الفاخريات ج ١ ص ٢٥٧ .

(٢) الفاخريات ج ٢ ص ٢٦.

فلن تكون لهم جند مجندة على الخواطر والتفكير والصور
يا روح قلبي قلوب العاشقين لها رسل من الحب والآلام والفكر
لا تحزني لغد خوفا فإن غدا وما يكون ويأتي في يد القدر
كل المني أن يدوم الحب مزدهرا رغم العواصف ملء السمع والبصر

وكأن شاعرنا أثيري الطبع يكاد يذوب رقة وحنانا في خطاب الأنثى، ونلمح تكرار حرف الحاء الذي يجسد لغة البوح بينه وبين محبوبته في: (يحبسوك – تحلم – حديثا – محبتنا – يحجبوا – روح – الحب – تحزني) فالحنين والبوح شائع في النص بقدر ما يمتلئ صدر الشاعر من حب وحنين، كذلك نقف على التكرار والتتابع في تتابع صوت الراء في مفردات متوالية: (الخواطر – التفكير – الصور) وهو صوت ينسجم وطبيعة المعنى الذي يلح عليه الشاعر.

ونراه في مناجاة ربه سلسا سهلا تنثال ألفاظه في إيقاع خافت كسير فيقول[١]:

يا رب مهما يكن ذنبي وسيئتي فأنت أوسع إكراما وغفرانا
وأنت أرحم من أم على ولد فاغفر وتب وافتح الأبواب ميدانا
أتيت بابك صفر الكف فارغة والقلب رفرف أشواقا وتحنانا
قد أثقلته معاصيه وضج بها فاقبله وامح الذي من إثمه كانا
عهد ووعد وأيمان مغلظة ألا أعود فكن يا رب معوانا
فاقبل رجائي وأحسن رب عاقبتي فأنت أهل لأن نرجوك إحسانا

فعلى عادة شعراء الزهد نرى مفردات شاعرنا سهلة متداولة قريبة تتناسب وطبيعة الغرض على النحو الذي عرف عن شعر أبي العتاهية في سهولته وطبعه، نقف على ذلك في تكرار النداء وتكرار أفعال الطلب (الدعاء) وواو العطف وكلها ذات دلالة على الإلحاح والانكسار في شعر التوبة وقد جاء كل هذا في نسج سلس رقيق.

---

[١] الفاخريات ج ٢ ص ٢١٩.

أما عن الأوزان والقوافي فشاعرنا إجمالا يتمتع بحس موسيقي أسعفه في المواءمة بين أبحره وأغراضه دون نشاز أو اضطراب.

وللشاعر غواية وعشق لبحر الكامل الذي جاوز ثلث ديوانه عدد قصائد وعدد أبيات، فقد امتازت قصائده على بحر الكامل بطول النفس، ولعل ذلك راجع إلى تنوع الإيقاع الذي اتسم به ذلك البحر واتساعه للوصف والسرد والتفصيل وصلاحيته لجميع أغراض الشعر دون نشاز إيقاعي، فضلا عن أن الأذن تألفه وتعهده وتكاد لا تخطيء بابه ودائرته.

وربما غلبني الظن حين أجلت النظر في الديوان لرصد بحوره أن شاعرنا ينتمي إلى طائفة النحاة والعروضيين، فلعله مولع بتنوع البحور في شعره وتحريه لغريبها وأقلها ورودا في الشعر العربي ليؤكد قدرته على دربته بهذه البحور، لكن الشاعر خالف توقعي فجاء نسجه في الأعم الأغلب على الشائع المألوف من بحور الشعر كالكامل والوافر والبسيط والطويل والخفيف والمتقارب بينما قل ورود الرمل والمتدارك، واختفت بحور المديد والهزج والمجتث والمضارع ونحوها ليؤكد الشاعر على انسياقه لطبع موسيقي يتصل ببيئته الريفية الهادئة التي تتحرى السلاسة والألفة والقرب دون تكلف أو تعسف.

كذلك جاءت قوافي الديوان على هذا النحو من الرقة والسلاسة فشاع في كثير من قصائده روي اللام، ثم النون، ثم الراء، ثم الدال، ثم الباء، بينما تحاشى الوعر من القوافي كالثاء وكالخاء والزاي والطاء والظاء والصاد والضاد والغين ونحوها.

ولعل هذا يبرهن على أن الشاعر يسير على طبع مألوف من الإبداع لا تكلف فيه ولا اعتسار، كما يؤكد أثر البيئة الريفية السلسة الطبع الجارية على سنن من العفوية والسهولة.

ختاماً .....

إن ما قدمته من قراءة لديوان الفاخريات ما هو إلا إطلالة على بعض زوايا النص الشعري في ديوان الفاخريات، ولازال هناك متسع لقراءات أخري، وأود أن أؤكد في الختام على مايلي: –

- اتكأت هذه القراءة على المنهج الجمالي بالدرجة الأولى يعاونه في ذلك المنهج الاجتماعي والنفسي لتقديم قراءة تسلط الضوء على الأبعاد الجمالية في الديوان والتي تشكلت وفق عناصر الإبداع الشعري التي برزت في ديوان الشاعر.

- تقف هذه القراءة على زاوية من زوايا النص لتشرف منها على أبعاد تحقق رؤية البحث التي تسعى إلى التأكيد على حضور القيم الجمالية في شعر الشاعر، بينما تبقى زوايا أخرى بحاجة إلى التناول والدرس، إذا كنا نحتاج إلى دراسة متكاملة لتقديم وتقييم الشاعر وديوانه.

- نستطيع القول إن شاعرنا ينتمي إلى مدرسة الطبع لكن حضور الصنعة في شعرة لا ينتفي، وكان له أثره الذي ربما تراجع بقيمة بعض أشعاره التي ما إن تنتفي عنها هذه المراجعات التي اكتسبها الشاعر من بيئته الأكاديمية إلا وعاد لها رونقها وبهاؤها وسلاستها.

- كان الشاعر ذاتيا في عامة تجاربه واستطاع بحسه الدرامي أن يكون ذاتيا في تجاربه الغيرية التي أكسبها قدرته على التمثل والاستبطان والتداعي قدرة على الإبداع والتصوير المؤثر، فكان ذاتيا في عامة تجاربه الغيرية بصورة تسترعي الانتباه، وربما كان لغلبة الحس الجمعي على كثير من قصائده أثر في ذلك أيضا.

- كان لبيئة الشاعر حضورها وفاعليتها في النص وشكلت أبعادا جمالية في العبارة الشعرية والتصوير الفني، فضلا عما أرفدت به الشاعر من تجارب شتى.

- شكل حضور تقنية السرد والمونولوج قيمة فنية وثراء إبداعيا كان له أثره في بنية القصيدة لدى الشاعر وأسعفه ذلك في إنضاج تجاربه وتمثلها وصقلها برونق جذاب بديع.

- كان الشاعر مطبوعا في اختيار أوزانه وقوافيه فلم يتكلف بحرا أو قافية؛ لذا غابت كثير من الأوزان عن ديوانه وما ذلك إلا لإباء طبعه اغتصاب الأوزان والقوافي، لكنه لم يقتحم غمار التنوع والتجديد الموسيقي حتى في أشكاله التراثية كشعر المقطعات ونحوها والذي كان شائعا في مرحلة فتوة الشاعر، لكن ثقافته المشبعة بالأصالة ربما

حالت دون ذلك، بينما على المستوى الإيقاعي لموسيقى الصوت والعبارة كان شاعرنا يسعفه طبع أصيل تتشكل من خلاله موسيقى النص.

- أبدع الشاعر ديوانه بطبع الشاعر بينما نشره بثقافة الأكاديمي الذي يجمع ويصنف ويبوب ويفصل وليته في طبعة تالية ينفي بعض ما لا حاجة لنشره من شروح وإشارات، ومن شعر المجاملات الذي لا يعدو أن يكون نظما أوليا؛ والذي ربما تراجع بمكانة ديوانه الحافل بروائع الإبداع.

المراجع:

- البنية السردية في النص الشعري – د. محمد زيدان – ط. الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة – مصر – ٢٠٠٤ .
- تحليل النص الشعري "بنية القصيدة" – يوري لوتمان – ترجمة د. محمد فتوح أحمد – ط. دار المعارف – مصر – ١٩٩٥ .
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي – يمنى العبد – ط. دار الفارابي بيروت – الطبعة الأولى ١٩٩٠ .
- الحوار الأدبي حول الشعر – د محمد أبو الأنوار – ط دار المعارف مصر – الطبعة الثانية ١٩٨٧.
- خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول – د. مصطفى درواش – منشورات اتحاد الكتاب العربي – دمشق – ٢٠٠٥ .
- الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية – د. عبد الواسع الحميري – ط. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – الطبعة الأولى ١٤١٩– ١٩٩٩ .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – ابن رشيق القيرواني – تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد – ط. دار الجيل – بيروت – الطبعة الرابعة ١٩٧٢ .
- الفاخريات (ديوان) – د علي محمد فاخر – ط. مكتبة الآداب – القاهرة – الطبعة الأولى ١٤٤٣– ٢٠٢١ .
- الفصول – عباس محمود العقاد – ط مؤسسة هنداوي ٢٠١٤.
- فن الشعر لبوالو – د. علي درويش – ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٥.
- المعجم الأوسط – الحافظ أبو القاسم سليمان بن أحمد الطبراني – تحقيق طارق بن عوض الله بن محمد وعبد المحسن بن إبراهيم الحسيني – دار الحرمين القاهرة ١٤١٥– ١٩٩٥
- معجم المصطلحات الأدبية – مجدي وهبة – ط. مكتبة لبنان بيروت – ١٩٧٤.
- موسيقى الشعر – د. إبراهيم أنيس – الطبعة الخامسة على نفقة المؤلف بدون تاريخ.
- موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور – د. صابر عبد الدايم – ط. مكتبة الرشد الرياض – الطبعة الأولى ١٤٢٩– ٢٠٠٨ .

- المونولوج بين الدراما والشعر – أسامة فرحات – ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧.
- نظرية الأدب – رينيه ويليك، أوستن وارين – ترجمة محيي الدين صبح – ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٧.

الدوريات:

- حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالمنصورة جامعة الأزهر – العدد الثالث عشر ١٤٢٤– ٢٠٠٣ – مقال المونولوج الداخلي نجوى الذات في الشعر الجاهلي عنترة نموذجا د. محمد أحمد العزب.

فهرس المحتوى

ملخص البحث	٤٥
على سبيل التقديم	٤٧
ثنائية الذاتية والغيرية	٤٩
ثنائية الطبع والصنعة	٥٥
بنية السرد	٦١
المونولوج	٦٦
جمالية الإيقاع والموسيقى	٧٥
ختاما	٧٩
المراجع	٨١
فهرس المحتوى	٨٣