# ثنائية الحضور والغياب وتعددية النسق المعرفي في الشعر العربي المعاصر "رثاء طه حسين أنموذجاً"

دكتور/ طارق مختار سعد
مدرس البلاغة والنقد الأدبي
كلية دار العلوم – جامعة المنيا

تسعى هذه الدراسة إلى كشف جدلية الحضور والغياب في تجليات القصيدة العربية المعاصرة من خلال الوقوف أمام ثلاث قصائد شعرية لشعراء ينتمون إلى ثلاثة أجيال متعاقبة ومختلفة، مثّلت جدلية الحضور والغياب في أشعارهم أنساقاً معرفيةً لها خصوصيتها وتباينها، وعلى الرغم من توظيف هؤلاء الشعراء جميعاً لدال بعينه أو موضوعة واحدة **Theme**؛ فإن انتماءهم لأجيال مختلفة قد أسهم في إكساب نصوصهم تعددية وتنوعاً؛ فكراً وإبداعاً، انعكس على توظيفهم للأنساق المعرفية المختلفة، مما أفضى إلى بروز أبعاد ثقافية وأيدولوجية مختلفة ومتباينة؛ وهو الأمر الذي سيتجلى لنا بوضوح عند تناولنا لهذه النصوص بالتفصيل في إطار التحليل الثقافي والفني لمعطيات تلك القصائد؛ وبيان الأنساق المضمرة والمسكوت عنه من خصائصها الفنية والثقافية.

ويُعنى البحث تحديداً بالوقوف أمام نماذج شعرية ثلاث هي قصيدة "**حوار ثوري مع طه حسين**" للشاعر نزار قباني ( ١٩٢٣-١٩٨٩م)، وقصيدة "**لا أبكيه**" للشاعر أمل دنقل (١٩٤٠-١٩٨٣م)، وقصيدة "**ما تيسر من صورة طه**" للشاعر منير فوزي (١٩٦٣- )، وهذه القصائد الثلاث تناقش عدداً من القضايا الثقافية مثل قضية دور المثقف التنويري في مواجهة التراجع الفكري والثقافي المجتمعي، وموقف المثقف من التحولات المجتمعية بشكل عام، ومن السلطة على نحوٍ خاص، وما يتبقى من جهود المثقف التنويري بعد رحيله؛ حيث استدعى كل من الشعراء الثلاثة صورة طه حسين بوصفه المثقف المستنير الذي واجه بفكره وقلمه الظلاميين ودعاة الرجعية، متحملاً معاركهم معه وحصارهم لأفكاره المستنيرة، في سبيل إعلاء قيمة الثقافة والوعي والتنوير، وتثوير المجتمع بما يخدم أهداف التنمية والتقدم.

وقد تبلورت صورة طه حسين في القصائد الثلاث في إطار أنساق ثقافية متعددة، تعكس وجهة نظر كل جيل ينتمي إليه هؤلاء الشعراء، لا في صورة نمطية

واحدة، وهو الأمر الذي دفع الباحث أن يُعنى باستكشاف ملامح تعددية النسق عند هؤلاء الشعراء الثلاثة ورصد تحولاته؛ موظفاً معطيات النقد الثقافي بوصفه آلية قراءية يمكن من خلالها الوصول إلى نتائج معرفية تمثل غاية البحث؛ والمتمثل في: كشف العلاقة الجدلية بين الاختلاف المعرفي والتعددية النسقية، استناداً إلى الاختلاف المعرفي والثقافي عبر مجموعة من الأنساق تمثل زاوية الرؤية، حيث يسعى النقد الثقافي دائماً إلى "إيجاد نظم من العلاقات المفتوحة بين النتاجات الثقافية؛ تقوم على الترابط مع السياقات الاقتصادية والاجتماعية، والفلسفية، والفنية، تواجه الفكرة المهيمنة القديمة التي تؤمن بالحدود، وبأن الثقافة سياق متكامل قد تشكل من قبل وما من سبيل إلى إعادة تشكيله، وهذه الرؤية تفسر معنى أن يكون النقاد (مفكري مقاومة) مقاومة الأفكار الثقافية الطبقية، والقمعية وأن تقود الدراسات الثقافية فعل المقاومة بالمشاريع التحررية"[(١)]، وقد أوضحت لنا القراءة الاستطلاعية الأولية لهذه النصوص المنتقاة[(٢)] اشتمالها على ثلاثة أنساق عامة هي:

١. **نسق الثورة عند الشاعر نزار قباني.**
٢. **نسق المتوالية عند الشاعر أمل دنقل.**
٣. **نسق الضدية عند الشاعر منير فوزي.**

وقد آثر الباحث استخدام مصطلح **النسق System** بمدلوله الثقافي مبتعداً عن إشكالية المصطلح، حيث "ظلت مقولة النسق في الفكر العربي يتلبسها الغموض والالتباس نتيجة للاستخدام غير المؤسس، ولم تسهم الاستخدامات النادرة لهذا المصطلح في تقريب دلالته إلى الأذهان، بل زاد الإشكال النظري إلى حد القصد والتعمد في إزاحة مفهوم النسق من الكتابات الفلسفية العربية؛ بحجة أنه مفهوم يُقصر استعماله على حقل العلوم الأساسية"[(٣)]، ومن ثم فإن الرؤية الثقافية للنسق ترى أنه

(١) الدكتورة بشرى صالح موسى: نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، دار الشئون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠١٢م، ص:٢١-٢٢.

(٢) يشير الباحث هنا إلى أن هناك عدداً كبيرًا من الشعراء العرب تمثل صورة طه حسين في عدد من القصائد الشعرية منهم على سبيل المثال لا الحصر، وقد اقتصرنا هنا على ثلاث قصائد فقط؛ رأينا أنها تعكس ظاهرة التمثل بوضوح، وفق ثلاث رؤيات مختلفة، لثلاثة أجيال متعاقبة.

(٣) الدكتور سليمان أحمد الضاهر: مفهوم النسق في الفلسفة (النسق: الإشكالات والخصائص)، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٣٠، العدد ٣-٤، ٢٠١٤م، ص: ٣٧٠.

يرتبط مع عناصر البناء بمجموعة من العلاقات بعضها ظاهر والآخر مضمر، تقوم هذه العلاقات على منطق ذاتي يحكم النسق نفسه في مواجهة الأنساق الثقافية الأخرى، إذ "كل نسق منها لايمكنه القيام إلا بوظيفته، وهو مستقلٌ بمعنى إنتاجه الذاتي للقواعد التي يعمل على أساسها تماماً مثل إنتاجه للعناصر التي تشكله"(١)، ولاشك أن وظيفة النسق هكذا تكون غير ثابتة ومتحولة في ذاتها ومن تلقاء ذاتها، فلا يمكن حصار تلك الوظيفة أو توقع ملامحها، لأنها تخضع لمعايير نسبية غير مطلقة، والنسق – حين يتشكل أثناء تفاعله مع عناصر البناء– إنما يتشكل وفق عناصر إنتاجه ومولداته، كما أنه "يمكن للنسق، بحسب حساسيته الذاتية، أن يتفاعل على نحو مغاير مع نفس المدخلات، وهذه مضاعفات تستدعي ضرورة حل الدالة الرياضية البسيطة وتفحص النسق بشكل أدق"(٢)، والنسق –في تلك المراوغة البنائية– إنما يقوم بتدشين معناه المضمر داخل النص، من خلال تلاحمه بكافة العلاقات والتواشجات النسقية التي يشكلها وجود النسق نفسه؛ التي يترتب عليها كشف طبيعة وظيفته، وملامح المعنى المستتر خلف المعنى الظاهر، وهو الأمر الذي يستوجب أن يكون النسق معه "قادراً على الملاحظة والمراقبة وتحديد ما يلائمه وما لا يلائمه، [إذ] لابد أن تتوفر في النسق الذي يريد التحكم بقدرته على المواصلة؛ القدرة على ما يمكننا أن نسميه مبدئياً المراقبة الذاتية"(٣).

وسيحاول الباحث من خلال معالجته التفصيلية لنصوص الدراسة: ثقافياً وجمالياً؛ للوقوف على الأبعاد الفكرية والثقافية لهذه الأنساق؛ في إطار ارتباطها بالبناء الأشمل للقصيدة؛ ومن خلال تناول أثرها في بناء الصورة الشعرية المعاصرة؛ تأكيداً على أنه لا غنى لأي دراسة جادة عن القراءة الجمالية للنصوص، من أجل فهمها واستيعاب أبعادها المختلفة، فالقراءة الثقافية المعنية بالوقوف أمام مجموعة الأنساق المضمرة؛ الممثلة لمجموعة الدوال ذات الدلالات المعرفية المتضمنة داخل النص الأدبي لا تكفي وحدها للإحاطة الشاملة بأبعاد النص، ومن هنا يأتي دور

(١) نيكلاس لومان: مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، ط١، ألمانيا ٢٠١٠م، ص: ٦.

(٢) السابق، ص: ٦٣.

(٣) نفسه، ص: ١٠١.

القراءة الجمالية لاستكمال استكناه مواطن البنى العميقة فيه، وذلك بالوقوف على طبيعة تشكل تلك الأنساق وبيان ملامحها الفنية والجمالية؛ من خلال التناغم بين الشكل والوظيفة النسقية للغة، وهو ما يقصد إليه الباحث من الكشف عن المضمرات النسقية داخل النص، حيث تفيد هذه الدراسة من آليات التحليل التي تقوم على أساس النظر للنص الأدبي بوصفه بنية متكاملة تتجلى في إطار الصورة الفنية، خاصة أن آلية عمل النقد الثقافي تعالج التركيب، وكيف تمت وعلى أي أساس، فالمشابهة كالمغايرة، والمعقول كاللامعقول، والمحسوس كالمتخيل، المهم في ذلك الطبيعة التي تبدو عليها القصيدة والدور الذي تقوم به في النص، والمهمة التي تؤديها في البناء، والوظيفة التي تحققها في النسق، وبكلمة مختصرة المعنى أو معنى المعنى (الدلالة) الذي تضطلع به وتشبعه"(١).

إن فرضية هذا البحث تتأسس على أن مسار القصيدة الشعرية في شعرنا العربي الحديث والمعاصر إنما يقوم على ثنائية ذات بعدين أساسيين؛ الأول: حاضر، والثاني: غائب، وهما في الوقت نفسه يمثلان طرفيْ جدلية، وبقدر ما تكون هذه الجدلية قوية تكون قوة النص الشعري متحققة وقارة في مضمونه، فمن غير المعقول أن يكون المعنى حاضراً في ذاته داخل النص فحسب، وإنما يتشكل النص من مجموعة من الدوالّ التفاعلية التي تقودنا إلى مدلولات غير حاضرة في ذاتها، وهي تلك الموجودة ضمناً داخل النص وفق ما تحيلنا إليه في ثنائيةٍ؛ تنكسر معها القاعدة التي ترى أن الحضور ينفي الغياب، أو أن الغياب ينفي الحضور؛ فما يحدث هو كسر تلك القاعدة ودحضها، بحيث يقودنا الحضور إلى المعنى الغائب في شكله الحاضر في مضمونه، المستتر خلف ظاهر النص، الذي يحيلنا بدوره إلى مجموعة من المضمرات النسقية؛ التي تتكشف لنا عبر قراءتنا الثقافية للنص؛ وهي بدورها تحيلنا إلى عدد لا نهائي من التعلقات النصية؛ المتلاحمة بالدلالات الظاهرة والمضمرة في آنٍ واحدٍ.

ويتحول الغياب في مثل هذه الحالة إلى نسق من أنساق الحضور، وبقدر ما يسعى المبدع للتأثير في قارئه؛ فإنه يقصد إلى خلق مساحة كبيرة تدمج "**الشكل والمضمون**" أو فلنقل "**اللفظ والمعنى**" أو الدال والمدلول، تلك الثنائية التي أحدثت جدلاً واسعاً منذ أوليات النقد العربي القديم على ضوء ما دار حولها، وهو الأمر الذي

(١) نفسه، ص: ١٠١.

أخرجها من حيز الثنائية إلى جدلية نمت وتشكلت عبر مراحل تطور النقد العربي، إلى أن جسدتها جدلية الحضور والغياب، فإذا كان الحضور يمثل اللفظ (ظاهر النص)، فإن الغياب يكمن في المعنى أو الدلالة (باطن النص)، ولعل هذا ليس ببعيد عما ذهب إليه فردينان دي سوسير **DeSaussure, Ferdindnd**(*) في تأكيده على الحضور المعنوي وهو ما ذهب إليه من بعده جاك دريدا **Jacques Derrida** مؤكداً على أن "حضور الشيء للنظر بوصفه صورة، أو فكرة مدركة، الحضور بوصفه جوهر وجود **ouasia**، حضور زمني**stigme** وتحديد للآن أو للحظة **nun** حضور الكوجيتو أمام الذات، وعي، ذاتية، الحضور المشترك للذات وللآخر، والعلاقة بين الذوات **intersubjectivite** كظاهرة قصدية للأنا"(١)، والسؤال هنا: كيف تتحول حالة الغياب هذه إلى تجلٍ نسقي يتمظهر فيه المعنى ويتحقق مراد الشاعر لدى القارئ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تكمن في مفهوم الثقافة في إطارها العام؛ بما تحويه من مجموعة غير متناهية من الأنساق المضمرة التي تتجلى لأصحابها في صورة مجموعة من التأويلات المدركة القارة في المدرك الجمعي لجماعةٍ محددة، وهو ما يتفق مع ما ذهب إليه **تزفيتان تودوروف Todrov,Tzvetan**(*) في مفهومه عن العلاقات الغيابية، حين وصفها بأنها "علاقات معنى وترميز، فهذا الدال يدل على ذلك المدلول، وهذا الحدث يستدعي حدثاً آخر، وهذا الفصل الروائي يرمي إلى فكرة ما وذاك النص يصور نفسية ما. أمَّا العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل وبناء.

---

(*)فردينان دي سوسير Ferdinand de Saussure ، عالم لغوي سويسري شهير ولد في ٢٦ نوفمبر ١٨٥٧ وتوفي في ٢٢فبراير ١٩١٣م. يعدّ بمثابة الأب الروحي للمدرسة البنيوية في علم اللسانيات>وقد عده كثير من الباحثين في مجالات علم اللغة مؤسس علم اللغة الحديث.

(١) جاك دريدا:في علم الكتابة، ترجمة: أنور مغيث ومنى طلبة، المشروع القومي للترجمة،، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٥م، ص:٧٤.

(*) تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov :فيلسوف فرنسي-بلغاري وُلِد في الأول من مارس عام ١٩٣٩م في مدينة صوفيا البلغارية. عاش في فرنسا منذ عام ١٩٣٩م، وكتب عن النظرية الأدبية، تاريخ الفكر، ونظرية الثقافة .توفي يوم ٧ فبراير ٢٠١٧م عن عمر يناهز السابعة والسبعين.

تتلو الأحداث هنا بعضها بعضا"[١]، كما أكد تودوروف على أنه قد تغيب مجموعة من العناصر الإنشائية داخل النص، غير أن حضورها في الذاكرة الجمعية لدى القراء هو ما ينقلها من حالة الغياب إلى تجلٍ نسقيّ؛ يقدم من خلاله تبريراً لتلك الظواهر وفق معطيات فرضتها الثقافة، وأكدت عليها طبائع الأشياء على مرّ العصور، فهى تتمثل في الثقافة العامة في صورة مجموعة من القضايا التي تشغل اهتمام الجمهور وتؤثر فيهم، وعلى ضوء هذا التصور الثقافي يصبح الأدب "عنصراً واحداً من عناصر دراسة القضايا الأشمل للثقافة والأيدولوجيا والتاريخ الثقافي، ولم تعد دراسة القيم الجمالية طليقة وكونية في ظاهرها"[٢]، الأمر الذي أسهم في انفتاح الدراسات الثقافية على مجال عريض من القضايا، مع تناول أثر الدور الاجتماعي والمعرفي للإنتاج الأدبي وطبيعة علاجه لقضايا المجتمع.

ومن هذا المنطلق نؤكد على أن جدلية الحضور والغياب تمثل بعداً قرائياً رئيسياً لدراسة النص الأدبي بوجه عام، والشعري بشكل خاص، لما لها من دور في تحديد وظيفة القصيدة وتشكيل أثرها الثقافي والمجتمعي؛ بما يدفعنا إلى رصد ما يعتري النسق المعرفي من تعددية تتوالى على مدار الأجيال، ومن هنا جاءت فكرة تقديم قراءة ثقافية لمستوى معرفي واحد عبر ثلاثة أجيال متباينة، ينتمي كل شاعر فيها إلى ثقافة ووعي مختلفين، كل جيل منهم له أبعاده المعرفية وملامحه الثقافية ووعيه الخاص، فضلاً عن خصوصية تجربة كل منهم؛ بما يفتح الباب على مصراعيه أمام التأويل الثقافي الذي نتتبع فيه ملامح تعددية النسق المعرفي وتجلياته.

وتتأسس الدراسة على فرضية أن الشعراء ثلاثتهم ( نزار قباني– أمل دنقل – منير فوزي) تجتمع فيهم نزعة الثورة على المألوف، والخروج عن الإطار التقليدي، سواء أكان هذا في عموم ثقافة كل منهم واضطراد وعيه، أو على مستوى التشكيل الفني للقصيدة التي يكتبونها، بما يساعدهم في تقديم أطرهم الفكرية وتوجهاتهم الأيديولوجية بما تكشف عنه نصوصهم الشعرية، وإذا كانت محاولة قراءة القصيدة

(١) تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المنجوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط٢،المغرب ١٩٩٠م، ص:٣١

(٢) كريس ويدن: الدراسات الثقافية، ترجمة: هاني حلمي حنفي، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي ٩ القرن العشرون، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١،القاهرة ٢٠٠٥م، ص: ٢٥٣.

تستوجب إدراك ما أطلق عليه جيرار جينيت (جامع النص)، وهو يقصد بذلك حيثيات إنتاج هذه القصيدة وسياقها الثقافي، حيث إن عملية التأويل الشعري" تتضمن اهتماماً قوياً بالمعنى النثري، مقروناً بالاستعداد للاندفاع وراء المعنى النثري لتوليد معان جديدة، وهذا يعني بعبارة سيميائية، أنه تكمن إعادة صياغة أية شفرة راسخة في التأويل، سواء كان نحوياً أو معجمياً"(١)، فإن هذا يدفعنا إلى الحديث عن فلسفة بناء النص الشعري وما يعالجه من قضايا ثقافية تحيلنا إلى العلاقة بين النص الشعري والعالم الخارجي بما يحويه من مجموعة المعاني المتجسدة في القصيدة، "فإن تم نظم القصيدة، لا بصرخة مفتَتّة، بل عن طريق العلاقة بين الإنسان والعالم، كان معنى هذا أن الشعر شيء له اتصال بهذه العلاقة- إنه شيء ينتقل بطريقة ما بين العالم والإنسان"(٢)، وهو ما يؤكد وجود علاقة وثيقة الصلة بين الكلمات والأشياء، تلك التي تمثلها العلاقة الرمزية التي تجمع بين الدال والمدلول.

ومن المناطق المضيئة التي تشير إليها الدراسة أنه بالرغم من إيمان الشعراء الثلاثة بأهمية دور المثقف المستنير ورغبتهم الملحة في التعبير عنها؛ وثبات وحدة الموضوعة **Theme** لديهم وهو شخصية "**طه حسين**"؛ فإن هذا لم يكن سبباً في تماسّ المعالجة الفنية فيما بينهم تماماً، حيث تفرَّد كل منهم في مساعيه الشعرية التي قدم من خلالها رؤيته الخاصة التي تصب جميعها في قالب/إطار ثقافي واحد، كوّنه النسيج الثقافي الذي ينتمون إليه، كل واحد منهم وفق ما يمليه عليهم وعيه بالمدركات الفكرية والفنية التي ميزت كل مرحلة من المراحل الثلاث التي ينتمون إليها كلاً على حدة، بما يضمن لكل تجربة خصوصيتها الفنية والثقافية في آن واحد، وتصبح القصيدة جزءاً من النظام، والمقصود بالنظام هنا هو الشعر "بوصفه منظومة من الأعراف الاصطلاحية والذوقية والثقافية. بينما القصيدة صارت وحدة هذا النظام، وهي-كوحدة- أصبحت نصاً ماثلاً وحقيقة محسوسة، وفي الوقت ذاته هى فعل مختلف عن النظام الذي ينتمي

(١) روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١، بيروت، ١٩٩٤م، ص: ٨٢.

(٢) أرشيبالد ماكليش: الشعر والتجربة،ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت ١٩٧٣م، ص: ١٦.

إليه النص، ويرجع إليه القارئ"[1]، وهكذا تتضح مهمة القارئ ودوره في عملية استنطاق النص التي تتم وفق المعايير الثقافية والمعرفية التي يشترك فيها القارئ والنص، لينتج عنها تحول النص من حالته المغلقة إلى دلالته المنفتحة على مجموعة من الأنساق المعرفية والجمالية والثقافية.

- **استدعاءالشخصية والفضاء الشعري :**

يزخر التاريخ العربي بوجود شخصيات أسهمت بدور بارز في ترسيخ قيم التنوير والتثوير في المجتمع عبر مسارات الثقافة العربية الممتدة منذ أقدم العصور؛ فخلدت اسمها في سجل الفكر والتنوير، بما تميزت به من عطاء وافر، وملكات شخصية أو مواهب فردية **Individual Talent** دفعتها للتأثير إيجابياً في مجتمعها بشكل عام، وفي حياة كل من قرأ لها أو عاصرها أوعايشها بشكل خاص، وقد اكتسبت هذه المكانة الكبيرة بما اتسمت به من إعلائها للقيم والمبادئ والأهداف النبيلة التي تخدم مجتمعها وترتقي به، دون الاقتصار على مصالح شخصية محدودة الهدف والمنفعة؛ فاستمدت بقاءها وخلودها في الذاكرة العربية من قيمة أهدافها السامية، مُعلية من المبادئ والأهداف التي دافعت عنها؛ وهي قيم ومبادئ إنسانية لها مكانتها الأدبية والثقافية والتنويرية على مر العصور.

وقد تنبه الشعراء المعاصرون إلى ما يمكن أن تمثله أفعال مثل تلك الشخصيات وأقوالهم من دلالات فكرية ومضمونية؛ فراحوا يستحضرونهم في أشعارهم ويستخدمون شخصياتهم أو أقوالهم أو أفعالهم بوصفهم شخصيات مؤثرة وفاعلة في تاريخ الأمة العربية؛ لاستنهاض الهمم؛ وللدعوة إلى التنوير والتثوير في المجتمعات العربية ضد سيطرة التخلف والتبعية؛ حيث استحضروها في أشعارهم واستخدموها بوصفها أقنعة ورموزاً ثرةً بما تمتلكه من قدرة على الإيحاء والتعبير وتجسيد الحلم الذي يطمح إليه الشاعر، وهذا ما نجده في أشعار بدر شاكر السياب، والبياتي، وأدونيس، وصلاح عبد الصبور وغيرهم، وقد كثرت تلك المحاولات في"المراحل التي كانت حركة اليقظة القومية تتعرض فيها لبعض النكسات، ويسيطر على الأمة فيها إحساس بالضياع والإحباط، وكان الشعراء لا يكفون عن العودة إلى التراث، يحاولون أن يستنهضوا الهمم التي ران عليها اليأس عن طريق مقارنتهم بين ذلك الماضي

(١) الدكتور عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت ١٩٩٤م، ص: ٩٩.

المشرق العظيم، وبين الحاضر المنطفئ اليائس"[١]، وذلك باستدعاء الشخصية الملهمة المؤثرة في الوجدان العربي، وقد تنوعت الشخصيات التي تم استدعاؤها فمنها: الشخصية الثائرة المتمردة، والشخصية الفاعلة القائدة، فضلاً عن استدعاء الكثير من الشخصيات التي تم توظيفها رموزاً للعدل والتنوير والإبداع ومحاربة الجهل والتطرف والأفكار الرجعية، التي تنوعت جميعها تحت نماذج الشخصيات الأسطورية، والدينية، والتاريخية، والشعبية، حيث شكلت جميعها أيديولوجيات مختلفة، مثّلت كل واحدة منها وجهة نظر ثقافية وفكرية مميزة؛في إطار الفضاء المجتمعي والبيئي للعصر الذي تنتمي إليه مثل تلك الشخصية.

وقد تنوعت أساليب الشعراء في استدعاء الشخصيات في أشعارهم؛ إذ يأتي الاستدعاء أحياناً من أجل تسليط الضوء على معنى ثقافي معين، أو دلالة رمزية مقصودة، أو على أقل تقدير على سبيل مساءلة هذه الشخصية والحديث معها أو عنها، وكلها أشكال حفلت بها قصائد الشعر العربي المعاصر بهدف الاقتراب منها وإحالتها إلى وجود رمزي فاعل في الفضاء الشعري للقصيدة، ما يسمح للشاعر أن يستحضر تجربتها الثرة، وما ترسب منها في ذهن المتلقي واستقر لديه من تجربة تلك الشخصية ومدلولها الثقافي والنفسي عبر التاريخ، وهنا تتجلى مهارة الشاعر في قدرته على استخدام تلك التجربة بوصفها جسراً ينقل عبره تجربته الإنسانية وغرضه الشعري الذي استوجب هذا الاستدعاء، وهذا ما يبرر لنا سبب شيوع ظاهرة استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر خاصة "بعد هزيمة ١٩٦٧ المنكرة، بشكل لم يعرف من قبل في تاريخ شعرنا؛ فقد أحس الشاعر أن هذه الهزيمة عصفت بكيانه القومي أكثر مما عصفت به نكبة ١٩٤٨ ذاتها، ومن ثم ازداد تشبثه بجذوره القومية، يحاول أن يتكئ عليها علها تمنحه بعض التماسك أمام تلك الهزة العنيفة التي تعرض لها كيانه القومي، أو تمنحه في الأقل بعض العزاء والسلوى"[٢]، وهو ما يتضح في هذه الدراسة التي ترصد ملامح استدعاء الشعراء الثلاثة: " **نزار قباني، وأمل دنقل، ومنير فوزي**" لشخصية طه حسين، حيث إن الاستدعاء هنا يتجاوز حدود الرثاء بمفهومه

(١) الدكتور علي عشري زايد: استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٧م، ص: ٤٠.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

التقليدي، ويخرج عن إطاره النصيّ الصريح إلى الدلالات الرمزية التي يمكن أن تمثلها شخصية طه حسين بروحها الوثابة الفاعلة في الثقافة العربية، خاصة أن الاستدعاء هنا تعقبته عملية إجرائية تمثلت في طريقة التوظيف والمعالجة، التي فرضت نفسها على الشاعر حال توظيفه لأي شخصية تراثية، فالشاعر "لايوظف من ملامحها إلا ما يتلاءم وطبيعة التجربة التي يريد التعبير عنها من خلال هذه الشخصية، وهو يؤول هذه الملامح التأويل الذي يلائم هذه التجربة، قبل أن يُسقط عليها الأبعاد المعاصرة التي يريد إسقاطها عليها"(١)، وهذا ما نلحظه في قصيدة الشاعر نزار قباني "**حوار ثوري مع طه حسين**"، التي تعد نموذجاً لاستدعاء الشخصية التنويرية التي طالما نادت بأحقية التعليم المجانيّ والحرية الفكرية وتحطيم القوالب النمطية والتقليد الأعمى، وتجاوز حواجز الفضاء الإبداعي، وهي قصيدة نلمح فيها نسق الثورة على الواقع المتردي بتدنى أوضاع المجتمع وقيمه الأخلاقية، بعد أن تفشى النفاق والرياء وأصاب المثقفين وباء التزلف السياسي، وباتت المصلحة والمنفعة تعلو على حساب قضايا الوطن ومقدراته وتحرير المغتصب من أراضيه، وقد شكَّل هذا النسق سمة عامة أسهمت في تشكيل ملامح تجربة نزار قباني الفنية بوجه عام، وأكدتها خصوصية تنطلق من عناصر تكوين القصيدة لديه.

**١. نسق الثورة عند الشاعر نزار قباني:**

يظل الاتجاه الثوري في القصيدة العربية سمة مميزة لها؛ خاصة إذا ارتبط بدوافع الانتماء للوطن أو الدفاع عن قضية مجتمعية تؤكد على قيمة الوطن بوصفه الحقيقة والغاية المنشودة، ومن أهم ملامح هذا الاتجاه اعتماده "التلقائية التامة في العلاقة بين الشاعر والحدث، ويستخدم الحماسة، ويتكئ على الانفعال والتأثير المباشر، مع أنه من أكثر الموضوعات اتساعاً، فهو يتناول التعاون والتكاتف الوطني والوحدة العربية الكبرى، والأبطال الوطنيين القوميين والثورات التحررية في البلاد العربية وخارجها، والأجزاء السلبية من الوطن العربي ... وغير ذلك من موضوعات"(٢)، وتتجلى رؤية نزار قباني في إطار تنوير المجتمع وتثويره من خلال قصيدته "حوار ثوري مع طه

(١) نفسه، ص ١٩٠.

(٢) الدكتور إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٧٨م، ص: ١٦٧.

حسين" في إطار ما تنطوي عليه القصيدة من دوال رمزية؛ تشير إلى معانٍ مضمرة، ترتكز على بنية التغيير ومعالجة الواقع المتردي الذي يعاني منه الإنسان: ثقافياً، وقيمياً، وأخلاقياً؛ ما دفع الشاعر لتبني مجموعة من الأطر الثورية التي ترمز إليها شخصيته المستدعاة، معتمداً على قالب "الديالوج" **Dialogue** أو الحوار كما عنون به قصيدته، حيث يستخدم نزار قباني الحوار بوصفه أداة درامية تسهم في إضفاء اللمحة الدرامية للشعر، والحوار –كما هو متعرف عليه بشكل عام– نوعان: خارجي، وهو عبارة عن حديث يدور بين صوتين أو أكثر لشخصين مختلفين أو أشخاص مختلفين، يمكننا من خلاله الوقوف على وجهة نظر كلٍ منهم، وداخلي أو منفرد **Monologue** ويسمى أحيانًا بالمونولوج المسرحي أو الحديث المنفرد وهو –في مصطلحات المسرح– عبارة عن " كلمة مطولة يلقيها الممثل منفردًا على المسرح لا يشترط فيها أن تكون مناجاة لنفسه، وقد يكون بجواره غيره من شخصيات المسرحية ينصتون إلى ما يلقي"[(١)]؛ فهو حوار يتم بين صوتين أيضاً، أولهما لشخص أو شخصية لها صوت معلن مسموع للآخرين، أما الصوت الثاني فهو للشخص نفسه ولكن لايسمعه سواه، "وهذا الصوت الداخلي يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير إنما يضيف بعداً جديداً من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى"[(٢)]، والشاعر إذ يلجأ لهذا المعطى الدرامي فإنما يهدف إلى إضفاء الصبغة الدرامية على قصيدته، في إطار تداخل الأنواع الأدبية؛ حيث يبدو تنامي الصراع مرتكزًا محوريًا يتكئ عليه الشاعر؛ فيجعل من اللغة الحوارية وتفاعلاتها مولدًا لبنى القصيدة؛ وذلك لما للموضوع الذي يتناوله فيها من أهمية وخطورة كبيرة، حيث تكون بمثابة إعلان صريح يؤكد فيه الشاعر المعاصر على القيمة النوعية لقضاياه التي تتضمنها قصيدته، وهى غالباً ما تكون خاصة بالمجتمع، فالدراما الشعرية في عمومها "ظاهرة تغلب على منهج التفكير الشعري العام لدى الشاعر المعاصر، وتُشَخِص منطقه

(١) مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت/لبنان ١٩٨٤م، مادة (المونولوج المسرحي، الحديث المنفرد)، ص ٣٩٨.

(٢) الدكتور عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، ط٣، القاهرة (د–ت)، ص: ٢٩٤.

الشعوري إزاء الحياة والأشياء"[١]، وبوجه عام فقد شكَّل الحوار سمة بارزة في شعر نزار قباني تضاف إلى سماته الأسلوبية المائزة، وإن أي رصدٍ أولي لأشعاره سيكشف وضوح هذه السمة في أغلب قصائده؛ وبالأخص أعماله السياسية، مستفيداً من معطيات الحوار التي تمكنه من المناورة وإبدال حالة القارئ/ المتلقي ما بين مستويات التناقض والتعارض النسقي القائم بين ما هو ظاهر وما هو مضمر، استنادًا إلى أن "الحوار الداخلي الذي يستخدمه قباني في شعره السياسي ليس مجرد حوار ذهني، ومناقشة جدلية وفلسفية؛ لكنه محاورة بين شعورين نفسيين متناقضين يجسد الشاعر بهما إحساساً نفسياً معيناً"[٢]، وقد استطاع نزار قباني عبر هذه الأداة أن يجسد شعوره النفسي، ويرصد ملامح الاضطراب التي تعيشها ذاته المبدعة في ظل التناقض بين شعوره الداخلي وواقعه الخارجي.

وبالرغم من شيوع حالة الألم والارتداد للماضي التي يتوارى بها الشاعر فارًا من فداحة واقعة المتردي، فإن روحه الثائرة الوثّابة تطل من خلف الغيوم عبر استحضار شخصيته المحورية التي تدور حولها القصيدة، حيث يستدعي الشاعر شخصية طه حسين بوصفه رمزًا لشخصية أحدثت نقلة نوعية في مرحلة زمنية معينة، في الفكر والثقافة والتعليم، وأسهمت بآرائها الجريئة والثورية في إحداث تغيير في مفاهيم المجتمع وثقافته، وبنيته الاجتماعية، آملاً من استدعائه هذا أن يعيد إنتاج حالة الثورة على الأوضاع الآنية الثقافية المتردية، والخروج من أفق التبعية والهيمنة المتغطرسة، إلى جذوة الإبداع الحر الهادف والفكر المستنير، والابتكار الخلّاق، وقد تمّ التعبير عن هذا المعنى في نص الشاعر من خلال الاتكاء على مراحل ثلاث، مثلت كل مرحلة منها نقطة انطلاق أو مرتكزًا؛ استخدمها الشاعر في رصد ملمح من ملامح الواقع المتردي.

---

(١) السابق، ص: ٣٠٥.

(٢) محمود مخيمر علي التوني: البناء الفني للشعر السياسي عند نزار قباني، ماجستير غير منشورة، كلية الدراسات العربية "دار العلوم حالياً"، جامعة المنيا، ١٩٩٨م، ص: ٨٥.

**المرحلة الأولى: الشكوى والعودة إلى الماضي**

يتخذ نزار قباني من شخصية طه حسين معادلاً موضوعياً **Objective Correlative**[1] للمثقف المستنير صاحب الرؤية الاستشرافية، الساعي للمشاركة في تنوير مجتمعه وتثويره ضد قيم الجهل والتخلف، فيستدعيه لعرض تجربته في إطار شعري مكتمل الملامح الثقافية والفنية، ناطقًا بنسق الثائر على الأوضاع الأدبية والفكرية المتردية ، وما يستتبعه ذلك من حتمية إعادة رسم الواقع، في إطار ما نلمحه في شعره الذي ينطق (بنسق الثورة) وفق منهجيةٍ حدّد الشاعر ملامحها وأساليبها، ونلاحظ أن الشاعر في استدعائه لشخصية طه حسين إنما عمد إلى إضفاء بُعد موضوعي يتحقق من خلال الحديث إليه بضمير المخاطب، قاصداً أن "يحتفظ للشخصية بملامحها القرائية، مستغلاً هذه الملامح في توليد الإحساس بالمفارقة لدى المتلقي بين هذه النماذج وبين الجانب المعاصر من التجربة"[2]، ويستهل الشاعر نزار قباني قصيدته محملاً بروح ثائرة تتجاوز حالة التأسي والحسرة على ما آل إليه الحال وتردي الأوضاع الثقافية والقيمية في المجتمع، ما يدفعه إلى استدعاء شخصية طه حسين بما لها من دلالات رمزية وفكرية في الثقافة العربية؛ محتفظاً بخصوصية تلك الشخصية وملامح تجربتها الخاصة؛ مدشناً للروح الثورية التي يُلهب حماسها الدافعية لكسر إطار الواقع والثورة عليه، يقول نزار في مطلع قصيدته:

**ضـــــوءُ عينَيْـــــكَ أمْ هُمـــا نَجمَتَـــانِ؟**

**كُلُّهـــمْ لا يَـــــرى .. وأنـــــتَ تَرانـــي**

**لـــســتُ أدري مِـــن أيـــنَ أبـــدأُ بَـــوْحي**

---

(١) دشّن الشاعر والناقد الأمريكي الإنجليزي (ت.س. إليوت T.S.Eliot) (١٨٨٨-١٩٦٥م) مصطلح المعادل الموضوعي (objective correlative) في مقال له نشره عام (١٩١٩م) بعنوان (هملت ) وأوضح المراد منه بقوله " إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في صورة الفن إنما تكون بإيجاد "معادل موضوعي"، أو بعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات وموقف وسلسلة أحداث تكون صيغة ذلك الانفعال بشكل خاص". راجع: مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مادة (المعادل الموضوعي)، ص ٣٧٠.

(٢) الدكتور علي عشري زايد: استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: ٢١٣.

شـــجرُ الدمـــــعِ شـــــاخَ فـــي أجفـــاني

كُتِـــبَ العـــشقُ ، يـــا حبيبـــــي ، علينـــا

فـــهـــــوَ أبكـــــاكَ مثلمـــا أبكـــانـــــي[١]

تبدأ القصيدة بسؤال تكتنفه الحيرة التي يعاني منها الشاعر، وتكرسه المفارقة، حيث يستجدي شعاع الضوء الذي يُمثِّل بارقة الأمل التي يستشرفها الشاعر؛ لكي يكسر ظلام الفكر الذي فرض نفسه واقعاً مخيباً للآمال، تنعكس ملامحه خارجياً وداخلياً، حيث يصاب الشاعر بحالة من الحيرة والتشويش يترتب عليها عدم القدرة على البوح وكسر حاجز الضيق، وجمود السكون المطبق لفترة دامت طويلاً، شاخ معها الدمع في أجفانه، وأُطفِئت معها نجوم الأمل، وساد الظلام والسكون، ما دفع الشاعر إلى محاولة كسر حالة الصمت في نص إبداعي يشكّل عالمًا "يضم أصواتاً متعددة قد لا تسمعها، لكن ذلك لا يعني اندثارها أو موتها"[٢]، وهو ما يدفع الشاعر إلى محاولة بث الحياة في بعض مقاطع القصيدة من أجل إحداث قدرة تأثيرية وتفاعلية أكثر، حيث يستعين بمجموعة من الأصوات المجهورة مثل (اللام– الراء– النون) في مفردات (كلهم–لا–يرى– أنت– تراني)؛ مستفيداً بما يُحدثه الصوت المجهور أثناء النطق به؛ "أن يمر الهواء حراً طليقاً خلال الحلق والفم دون أن يقف في طريقه أى عائق أو حائل، ودون أن يضيق مجرى الهواء ضيقاً من شأنه أن يحدث احتكاكًا مسموعًا"[٣]؛ فهو ينفجر جاهراً في حديثه إلى طه حسين، مؤكداً على تجاوزه لحاجز العجز الذي حرمه من البصر دون أن يفقده البصيرة التي تسمح له باستشعار الأمل، ووجود الشاعر المتحقق

(١)نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، الجزء الثالث، منشورات نـزار قبـاني، بيـروت/ لبنـان ، (د–ت) ص: ٤٧١.

(٢) الدكتور يوسف حسن نوفل: أصوات النص الشعري، الـشركة المـصرية العالميـة للنـشر– لونجمـان، ط١،القاهرة ١٩٩٥م، ص:٤.

(٣) الدكتور كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٠م، ص:١٥١.

بالمطلب ذاته الذي سعى إليه طه حسين من قبل ونادى به، فضلاً عن اشتراكهما في حال الذبول الذي أصابهما كما يُصاب العاشق الصوفي من فرط الهوى وشدة تأثره بالمحبوب، وكأنه قدر مكتوب عليهما.

ولا شك في أن ربط الشعر بالتصوف أيضاً من السمات التي ميزت الشعر العربي المعاصر، خاصة أن معاناة الشاعر من الإحساس بالعزلة النفسية تدفعه لمحاولة تحقيق الارتباط الروحي والوجداني مع أبناء المجتمع وربط مصائرهم ببعضهم البعض وتوحيد الهدف الذي يسعون إليه، حيث نلمس"في هذا اللون من التصوف محاولة للتعويض عن العلاقات الروحية والصلات الحميمية التي فقدها الشعر، وتلطيفاً من حد المادية الصلب الخشن"[1]، وهذا رد فعل منطقي بعد أن شاخ (شجر الدمع) وذبلت أوراقه وتساقطت كما تهلك العَشَقَةُ، حيث يجمع بين الشاعر والشخصية التي استدعاها قدرٌ واحدٌ، إذ اتخذ كلاهما من الفكر المستنير هماً جميلاً حملاه بين ضلوعهما ودافعًا على كل فكرة سبّاقة تدعو إلى إضاءة المستقبل وإشعال نار الفكر المتحضر، الذي يستقطب كل فكرة تبزغ لامعة في سماء العلم والمعرفة، والهمّ هنا ليس همّاً فردياً؛ إنما هو معطى جمعي تحتاجه الشعوب كي تصنع مستقبلها، الذي لن تستطيع الوصول إليه دون صياغة الحلم ورسم ملامحه، وهذا لن يتحقق إلا من خلال تجاوز الواقع المتردي الذي تراجعت فيه مساحة الفكر المستنير وقُوِضت أذرع الإبداع والابتكار تحت دعاوى دينية تارة، ودواعي أيديولوجية تارة أخرى، الأمر الذي ألقى بظلاله على مواقف الأدباء أنفسهم وآرائهم، فتسطحت وتهمشت واستحالت إلى تراكيب بلاغية هلامية مُفرغة من قيمتها الأدبية وجدواها، مكتفية بقعقتها الصوتية بغير طحين، غاية ما يشغلها هو أداء دورها المرسوم ضمن إطار نسق مضمر تتجلى ملامحه في أشكال من التملق والتزلف والنفاق، في إشارة من الشاعر إلى من يمتهنون الأدب من أجل تحقيق مصالح ومنافع شخصية على حساب الدور التنويري والتثقيفي الذي يفترض أن يكون غايتهم وهدفهم المنشود.

هكذا يستدعي الشاعر صوت القدر الذي يهيمن على ذاته؛ فالمستقبل حاضر لا محالة لا هروب منه، مكتوب عليه ومقدر له، وتقترن هنا دلالة المستقبل بإحساس الألم الممتد منذ آلاف السنين، والمرتبط بالوجود الإنسانيّ؛ حيث يسعى الشاعر إلى التخلص

(١) الدكتور إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص: ١٦٤.

من خيوط المعنى ودلالته الظاهرة، مختبئاً خلف ضباب العشق –الذي يمثل هنا نسقاً معرفياً يحمل مجموعة من الدلالات المخاتلة تحول دون فضح الحاضر وكشف عيوبه وسوآته– تماماً كما يفعل الضباب الكثيف الذي يحجب عنا عيوبنا حتى تتمدد متجاوزة آلاف السنين:

**عُمْـــرُ جُرحـــي .. مليـــونُ عـــامٍ وعـــامِ**

**هـــلْ تَـــرى الجُـــرحَ مـــن خِـــلال الـــدُخانِ؟**(١)

الجرح هنا يمثل نسق الألم الذي تعاني منه الأمة العربية بوجه عام، فلا يتوقف الشاعر عند البنية السطحية للجرح المادي، إنما يقصد كذلك الجرح النفسي الذي يعتري الإنسان العربي، في استفهام إنكاري يحمل مفارقة من خلال الصورة البصرية (هل ترى الجرح من خلال الدخان؟)، ثم تمتد صورة الحب بدلالتها الصوفية التي تدفع المحب للانصهار في المحبوب، حيث تنشأ حالة من التوحد بينهما يغلفها الحنين والشوق إلى الفناء في المحبوب:

**نَقَـــشَ الحـــبُّ فـــي دفاتـــرِ قـــلبـــي**

**كُـــلَّ أسمـــائِهِ ... ومـــا سَـــمَّـــاني**

**قـــالَ : لا بُـــدَّ أن تَمـــوتَ شـــهـــيداً**

**مثـــلَ كُـــلِّ العـــشّـــاقِ ، قلـــتُ عَـــسَـــاني**(٢)

النقش والشهادة هنا يشيران إلى سرمدية الحياة دونما انتهاء، فالأشخاص راحلون وذاهبون إلى ما أفضوا، أما الأفكار فباقية وممتدة، في حالة من الحراك والتمدد والتجدد، تبث بعضًا من روحها لتبعث أصحابها وتعيدهم إلى الحياة مرة أخرى؛

(١) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، الجزء الثالث، ص: ٤٧٢.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

وكأنهم ما بارحوها قط، وتبقى أفكارهم كنقش على جدار القلب والعقل، لا تفارقنا مهما تبدلت الصور والأيام والأشكال، والنقش هنا يأتي بوصفه فعلاً من أفعال التثبيت الذي يتحقق بحلول الأمل وانصهاره واتحاده مع الذات الشاعرة، ثم يستحيلان شيئاً واحداً لا انفصال بينهما، ومثلما الاتحاد إثبات لوجود واحدٍ؛ يتحقق هنا الأمل الذي يترك كل بصماته في ذات الشاعر متحدًا معه دون انفصال، حتى أنه لم يعد بحاجة إلى تسميته؛ لأنهما صارا وجهين لصورة واحدة، ثم يستحيل الموت حياة سرمدية لها قدسيتها المستمدة من القيمة والهدف، والسعي نحو الحلم الذي يرمز في بنيته العميقة لطه حسين ذاته، ومثلما يكون الشاعر شريكاً في كل قصة حب تجمع بين عاشقين، يصير الأديب هنا شريكاً في كل فكرة تبني وتستشرف المستقبل وتطرد الظلام بسلاح الفكر والتحضر، وهكذا يتحول طه حسين إلى دال رمزي يقوم بدور العلامة اللغوية التي تصير مركزاً لاستقطاب الفكرة الثقافية "وأداة توسُّل داخل الخطابات، وبواسطتها تُمَرِّر الثقافة أنساقها إلى المتلقي، ليُعاد إنتاجها مرة أخرى؛ ومن ثم تكتسب المصداقية والاستمرارية، وتكتسب الفكرة الثقافية قيمتها داخل الخطابات، وإذا كان التواصل الفني يتحقق عن طريق التلقي الجمالي، فالتواصل الثقافي يتحقق عن طريق التلقي الثقافي"(١).

ورغم تسلُّح الذات الشاعرة هنا بسلاح الفكر المستنير؛ فإن هذا لم يمكّنها من تفادي ما هاجمها به الفكر الظلامي والواقع المتردي الذي آل إليه حال الأدباء، حيث ينتقل الشاعر إلى نقطة مثلت فضاءً كونياً تساوت فيه فرص الإصابة بالسيف والوردة، فكلاهما يمثلان قبلة للحياة، حياة برزخية تحيله إلى عالم تخيلي عجائبي، يحاور فيها شجونه كما حاورها من قبل "أبو العلاء المعري" ت ٤٤٩هـ في رسالة الغفران، التي يستحضر نزار قباني من خلالها شخصية "ابن القارح"، التي تمثل هنا الرمز الذي يجسده طه حسين في القصيدة، حيث ينطلق محاوراً أبناء جيله من الأدباء والشعراء الذين لم يحفظوا العهد، وباعوا ما أورثهم إياه من قيم ومبادئ؛ فينتقل عبر هذا العالم الافتراضي ساعياً نحو كسر جمود الواقع وسوداويته، بعد أن ضاعت المكونات الجمالية والفكرية، مع إحساس الشاعر المعاصر"بروح الخوف في عالم النصف الثاني

(١) الدكتور عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة- فلسفة المعنى بين الخطاب وشروط الثقافة، الدار العربية للعلوم- ناشرون، ط١، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠ م، ص: ٢٢.

من القرن العشرين: عصر التجارب النووية، والقلق والاغتراب والموت والحروب وكراهية الحياة، وقد وجد الشاعر أن عليه أن يقاوم"[١]، وكأنه يقود حملة من العصيان الشعري على الوضع المتردي من حوله، يتمرد فيها الشعر على الواقع محطماً قلاع النفاق والرياء المتمترسة من حوله، بعد أن نالت من قيمة الأدب والأدباء، ودفعتهم للتخلي عن دورهم التنويري والتثقيفي داخل المجتمع؛ فهو دور لا يسقط عنهم، ولا يتم إعفاؤهم منه على مدار العصور.

إن الارتداد للماضي هنا يأتي بوصفه ردة فعلٍ منطقية على رفض الشاعر للحاضر بكل تفاصيله، حيث تسيطر الأفعال الماضية على الأبيات الأربع والعشرين الأولى من القصيدة؛ والمعنية بتأجيج الشكوى والعودة إلى الماضي، حيث بلغ استخدام الشاعر لبنية الأفعال الماضية أربعة عشر فعلاً ماضياً[٢]، استخدمها الشاعر في رحلته التي ارتدّ فيها للماضي باحثاً خلاله عن ضالته التي يستحضرها للخروج من هذا النفق المظلم الذي يعاني من وطأته، وتمثل في تلك النكبة الثقافية التي دفعته للدعوة الصريحة للثورة على هذا الواقع الثقافي المتردي، حيث اعترته حالة من الحيرة والقلق الوجودي حول إمكانية استعادة الأمجاد الثقافية والحضارية المفتقدة، بما دفعه لاستخدام صيغ التساؤلات التي بلغت مجموعها ستة تساؤلات في المقطع المشار إليه ( أم هما؟ – من أين أبدأ؟ – هل ترى؟ – أبسيف؟ – كيف يأتي؟ من أين يأتي؟)؛ وقد عكس تكرار هذه التساؤلات حالة الأرق النفسي التي تسيطر على الشاعر، وآزرها عدد من المصاحبات اللغوية تمثلت في تكرار استخدام الشاعر لمجموعة من الأصوات الرخوة مثل (السين والشين)؛ التي تحيل إلى الضيق "فعند النطق بها لا ينحبس الهواء انحباسًا محكمًا، وإنما يكتفى بأن يكون مجراه ضيقاً. ويترتب على ضيق المجرى أن النفس في أثناء مروره بمخرج الصوت يُحدث نوعًا من الصفير أو الحفيف تختلف نسبته تبعاًا لنسبة ضيق

(١) الدكتور يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري، ص: ٣٩.

(٢) أفاد الباحث في هذا الموضع من الإحصائيات الأسلوبية التي أدرجتها الباحثة الجزائرية "مريم قدة" بمتن أطروحتها للماجستير في اللغة العربية التي تقدمت بها لكلية الآداب واللغات، بجامعة الشهيد حمد لخضر – الوادي، الجزائر ٢٠١٥م، وكان موضوعها: (البنى الأسلوبية في قصيدة حوار ثوري مع طه حسين لنزار قباني) .

المجرى"[1]، كذلك يستخدم الشاعر مجموعة من الأصوات اللينة هى (الألف والواو والياء)؛ لإظهار حالة الكآبة والإحباط الناجمين عن الألم والوجع النفسي الذي يعاني منها الشاعر وجيله نتيجة تعمد إهمال السلطات الباطشة لدوره وتهميشه؛ ما كان له أكبر الأثر في إحداث حالة من الإحساس بالهوان والإهمال لعدم مشاركة المثقف الفاعل في تنوير مجتمعه وتثويره، وقد تجسد كل هذا من خلال تكرار الشاعر لمفردات البكاء والألم ومصاحباتهما اللغوية ( الدمع – أجفاني – أبكاك – أبكاني – جرحي – الجرح) بما يشير إلى حالة بالغة من الحزن والتأسي؛ سرعان ما تبعها رفض من الشاعر/ السارد للواقع بصورته التي عليها، ورغبة أكيدة منه في إعادة تشكيله بتغييره والثورة عليه، فذلك دور المثقف المتعلم المشارك الواعي المستنير صاحب الرؤية الاستشرافية الثاقبة:

**أنـــا فـــي حـــضـــرةِ العُـــصورِ جميعـــاً**

**فزمـــانُ الأديـــبِ .. كـــلُّ الزّمـــانِ** [2]

إنه حاضرٌ رغم الغياب، حضوراً سرمدياً غير متناهٍ، ووجوده يُمثل لحظة الغياب مثلما هو يمثل لحظة الحضور، تتجلى هنا ثنائية الحضور والغياب، حيث يتحول الغياب إلى نسق من أنساق الحضور، ويكون الحضور امتداداً زمنياً تخيلياً لتعويض حالة الغياب.

**المرحلة الثانية : رفض الواقع واستحضار الشخصية**

يستدعي "نزار قباني دلالات الحضور ولا يستطيع أن يتفلت من الدلالة العميقة التي تختبئ خلف ظاهر النص، وهنا تتجلى وظيفة المضمر النسقي حيث يقوم بفعل التولد التلقائي، التي تجسد فعل البعث من جديد، والبعث هنا يعدّ بعثًا فكريًا/ثقافيًا، حيث تقتبس روح الحياة الجديدة من ضوء عينيْ طه حسين، بدلالتها العميقة التي تتجاوز البصر لتبلغ البصيرة، وما احتراق ضوء عينيه سوى ميلاد عنقاء جديدة، جاءت من رحم الموت، فاستنساخ الصورة هنا أشبه بحوار المرايا والصور التي تتجلى عليها:

(١) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (د –ت)، ص: ٢٥

(٢) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، الجزء الثالث، ص: ٤٧٣.

**ضـــــوءُ عينَيْـــكَ .. أم حـــــوارُ المَـــــرايا**

**أم هُـــــــما طائِـــــــرانِ يحتـــــــرِقانِ ؟**[1]

هكذا يمتزج الرمز في الصورة الشعرية بالحقيقة، ويصير دالاً ضمنياً؛ كاشفًا – في بنيته العميقة–عن دلالة مضمرة، ولأن هذه العملية لا تحدث بفعل المصادفة، فإنها تتم وفق معايير شعرية وقصدية تقودنا إلى توظيف الدلالة الرمزية لتحل محل الحقيقة، استنادًا إلى أن "اختيار الرمز في تشكيل الصورة الشعرية لا ينفصل –عادة– عن سائر أفكار القصيدة، وإنما تظل أصداؤه تتجاوب في أنحاء القصيدة مؤكدة لشئ ما. فليس اختيار الرمز إذن تعسفياً أو اعتباطياً وإنما تدعو إليه ضرورة نفسية. إنه نتيجة لنوع من التفكير الذي تمليه الرغبة **Wishfull–thinking**"[2]، فعندما يُعاود الشاعر الاضطراب من جديد دون أن يستقر على حال، يقف حائراً ما بين معترك الأمل والواقع، أمل يدفعه نحو استشراف مستقبل باهر يحدوه التفاؤل والتغني بالغد المشرق الذي يجعل من الأرض مهرجاناً تتلألأ فيه الأفكار وتتزين، كي توقظ سُبات الليل وتشعله بشمس النهار، في مقابل واقع بائس؛ تسيطر عليه مشاعر الحسرة والبكاء على شواطئ المرجان العربية التي تعج بمعطيات السلب والفقد المهيمنة، حيث سلب الأمل والأفكار، وسلب الضوء المستنير، والصورة هنا تشكّل امتدادًا لسلب حاسة البصر التي عانى منها طه حسين في صغره، بعد أن نال الجهل منه وأفقده نور عينيه، تاركاً إياه في ظلام دامس، لكنه بفضل استباقه الرؤية المستقبلية فإنه انقاد إلى استشراف آفاق المستقبل؛ مخلفاً وراءه جوقةً من العميان؛ يجسد عماها عجزها عن رؤية الواقع وإعادة تشكيل المستقبل، مكتفية بالتقليد الأعمى وترديد الشعارات مُفرغة المعنى:

**اِرمِ نـــظّارَتَيْـــــــكَ كـــــــي أتملّـــــــى**

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) الدكتور عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب ،ط٤، الفجالة، القاهرة ١٩٨٤م، ص: ٦٧.

كيـــف تبكـــي شـــواطئُ المرجـــانِ

اِرمِ نظّارَتَيْـــكَ ... مـــا أنـــتَ أعمـــى

إنّمـــا نحـــنُ جـوقـــةُ العميـــانِ[1]

ثم ينقل الشاعر خطابه إلى"طه حسين" معدداً إسهاماته في كشف مظاهر التخلف والتبعية، موضحًا دوره التنويري الفاعل في تجاوزها، ومشيراً إلى جوانب مما قدمه داخل مصر وخارجها أثناء رحلته العلمية في فرنسا، وأثر تلك الفترة عليه؛ حيث أسهمت في تجديد فكره وتطويره، وتزويده بملامح التحضر والرقي التي عايشها خلال بعثته بالخارج، ونلحظ هنا في تصوير الشاعر لتلك المرحلة استخدامه لمجموعة من الأفعال جاءت كلها بصيغة المضارع –على العكس مما جاء في أبيات المقطع الأول التي غلبت عليها صيغ أفعال الماضي– دلالة على التجدد والعطاء والاستمرار مثل ( لم يزل– يسكر– يجري) وهي استمرارية تتوافق مع حركة جريان النهر وتدفقه التي استحضرها الشاعر، ودلالة الاستمرار والتجدد هنا ترمز كذلك إلى تدفق نهر العطاء والمعرفة، وهو ما يؤكد فضل ما قدمه من أفكار وتصورات سبقت زمانها، واستحالت جميعها في صورة جدارية؛ وثقت أبعاد تلك الرحلة فكريًا ونفسيًا في كتابه "الأيام"؛ الذي يعده بعض النقاد وثيقة لعصر طه حسين؛ حيث تعددت فيه الروافد الفكرية ما بين القديم والجديد؛ ما أضفى عليها تنوعاً نوعياً ومعرفياً، وقد نجح "طه حسين" من خلال تدوين تلك الوثيقة في رصد كل مظاهر الفكر والثقافة المرتبطة بعصره، وبكل ما هو خصيب وبهيج في عالمه الخاص؛ وهو عطاء كبير، يماثل عطاء القمح للناس، لأن الناس لا تقتات على الخبز وحده؛ بل على الفكر والأيدلوجيا كذلك؛ وهنا يتجسد التقاء الإنسان بالإنسان:

لـــم يَـــزَلْ مـــا كَتَبْتَـــهُ يُـــسـكِـــرُ الكـــونَ

(١) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، الجزء الثالث، ص: ٤٧٤

ويجـــــري كالـــشّهـدِ تحـــــتَ لـــساني

فـــي كتـــابِ (الأيّـــامِ) نـــوعٌ مـــنَ الرّســـمِ

وفـــــيهِ التـــفـكيـــــرُ بالألـــــــوانِ..

إنَّ تلـــكَ الأوراقَ حقـــــلٌ مـــن القمـــحِ

فمِـــــنْ أيـــــنَ تبـــــدأُ الـــشّـفـتـــانِ؟

وحـــدَكَ المُبـــصرُ الـــذي كَـــشَفَ الـــنَّفْسَ

وأسْـــــرى فـــي عَـتمـــــةِ الوجـــــدانِ

ليـــــسَ صـــــعباً لقـاؤنـــــا بإلـــــهٍ..

بـــلْ لقـــاءُ الإنـــســانِ .. بالإنـــســانِ.. (١)

فعندما تتكشف الحُجُب، ويصير البصر حديدًا؛ ينحسر غطاء النفس وتبرز الحقائق شاخصة أمام العينين، وها هي الأقنعة التي تحول دون الإنسان ونفسه تتساقط، فتتلاشى الفواصل والحواجز، وبهذه الحالة من المكاشفة تتطهر الروح، وتمتلئ زهواً واعتزازاً بما اكتسبته من المعرفة، ومن إدراك عميق لمعنى البقاء والخلود، وهو خلود مستمد من حالة الحلول والاتحاد، التي سبق أن قدّم لها الشاعر في قصيدته؛ فاللقاء هنا حتمي أكيد، واقع لا محالة، يحيلنا إلى دلالة وحدة الوجود عند الصوفية، وتصبح المكاشفة أسهل كثيراً من مكاشفة الإنسان للإنسان، ومضمر النص هنا يشير إلى ما فعلته دنيا الواقع، حيث قضت على بكارة الحلم وأجهضته، وهو الأمر الذي دفع الشاعر

(١) السابق، ص: ٤٧٥-٤٧٦.

إلى استجداء شخصيته المحورية (طه حسين) في أسلوب نداء يغلب عليه الأسى والندم على تناقض الأزمنة جسدته مفردات ( عصر ثانٍ- سقط- النفاق- التبخير- صغير الرؤى- قينة) ممتزجًا بمجموعة من المصاحبات اللغوية المنتمية للأفعال الماضية لتأكيد سرقة الحلم والأمل وتحقق الألم والمعاناة بتحقق أفعال الذبح والإدماء والتجريد (ذبح - جردوها- أدموا)، والشاعر عند استحضاره للشخصية المحورية هنا، إنما يستدعي عالمها في محاولة لخلق واقع جديد يواجه به حالة الصراع الداخلي القائم بين ذاته وخياله من جهة، وبين واقعه من جهة أخرى، حيث تمثل الرغبة الإبداعية متنفساً للشاعر يسعى من خلاله للهروب من واقعه المتردي إلى عالمه الافتراضي المثالي، وقد أسهب الشاعر في نسج عالمه الافتراضي الذي يعوضه عما افتقده في الواقع إسهابًا شديدًا، حتى بلغت أبيات تلك المرحلة ستًا وأربعين بيتًا شعريًا، حاول خلالها الشاعر ان يرسم ملامح عالمه المتخيل.

"الحقيقة أن الشاعر يحتال على الواقع بالخيال، أي أنه يحاول تعميق الواقع بالخيال، فهو إذن لا يهرب منه بل يغوص فيه، وربما كان الأصح أن نقول: إنه إنما يحاول الهروب من (حالة) إحساسه الحاد بالواقع، واقعه النفسي الذي يموج بألوان الصراع. وهو أدنى إلى (التخلص) منه إلى الهروب. وعندئذ يكون الدافع إلى الإبداع هو الرغبة في التخلص من هذا الواقع لا الهروب منه وتركه إلى عالم آخر خيالي لا يمت إليه بصلة"[(١)]، فالشاعر هنا يحاول أن يجمع ما تبقى من أشلاء القيم المتشظية، مستحضراً صورة بروميثيوس[(٢)]، الذي واجه آلهة اليونان من أجل الحصول على قبس

(١) الدكتور عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب ، ص: ٣٦-٣٧.

(٢)كان بروميثيوس Prometheusواحدًا من حكماء التايتان.هام حباً بالبشر أكثر مما توقع زيوس الذي لم يكن مثله يشاركه محبتهم، بل كان يريدهم أن يكونوا دومًا ضعفاء خائفين كي لا يمتلكوا أي قوة قد تمكنهم يومًا من الوقوف في وجهه؛ فالمعرفة والمهارات ما كانت إلا جالبة للشقاء للبشر الفانين، ولكن بروميثيوس - الذي كان له رأى آخر-منح البشر كثيرًا من العطايا والهبات مثل فنون العمارة والبناء، والنجارة ، واستخراج المعادن، وعلم الفلك، وتحديد الفصول، والأرقام والحروف الهجائية، وهي أمور قام بسرقها من آلهة الأوليمب هيفاستوس وأثينا وغيرهم، كما قام بتعليم البشر كذلك سبل استئناس الحيوان وركوبها والإبحار بالسفن، والتطبيب والشفاء. ولم يكتفِ بروميثيوس بمنح البشر كل تلك الهبات فحسب؛ بل قام - أيضًا- بسرقة النار من جبل الأوليمب مانحًا قبسًا منها للبشر؛ لأنه حزن حين رآهم في برد الشتاء محرومين من الدفء فقرر أن يحضر لهم هذه النيران التي أدفأتهم وآنستهم بنورها، حيث ذهب إلى هيفاستوس في جبل الأوليمب سراً حتى لا يفتضح أمره لزيوس،=

قبس النار ليضئ به حياة بني جلدته، ثم يلجأ الشاعر إلى استنفار الهمم وحشدها؛ من أجل استحضار صورة "طه حسين" المضيئة آملاً أن يجد لها انعكاساً في مرآة المجتمع يمثل امتدادًا لها:

**أيّهـــا الأزْهَـــرِيُّ ... يـــا ســـارقَ النّـــارِ**

**ويـــــا كاســـــراً حـــــدودَ الثـــوانـــــي**

**عُـــــدْ إلينـــا .. فـــإنَّ عـــصـــرَكَ عـــصرٌ**

**ذهبـــــيٌّ .. ونحـــــنُ عـــصـــرٌ ثـــاني[1]**

فالزمان لم يعد هو الزمان، وقد تبدل الحال بعد أن تفشّى النفاق على المستويين السياسي والاجتماعي، ما أدى إلى شيوع حالة من التسطيح والتهميش لدور المثقف الذي بات أقرب للاستسلام لشروط تلك المرحلة ودواعيها، مستغرقاً في مفارقته للواقع أو هروبه في براثن مغيبات العقل، ما أوصله إلى حالة من الإحساس بالتضاؤل أصابت المعنى والقيمة، ولعل تكرار النداء في هذا المقطع والمقطع السابق له ( أيها الفارس – أيها الأزهري– يا سارق النار)؛ إنما يظهر ما تمتاز به الشخصية المستدعاه من ميزات فارقة، بما اجتمع لها من خصال شجاعة الفارس وقداسة المنتسب إلى مؤسسة الأزهر الشريف، ويدفعه هذا إلى القيام بدوره الفاعل المنوط به نحو تنوير المجتمع والانتقال به نحو السلم و المدنية الحديثة، لتحقيق أحلامه في جعل التعليم للناس جميعًا كالماء والهواء حقًا مكفولاً لهم، دون مهابة من أية سلطة باطشة قد تحد من هذا الطموح وتقتل

=وأخذ يبحث بين الكهوف والمغارات عن مقر هيفاستوس (المكلف بصناعة الأسلحة والدروع للآلهة وصنع صواعق زيوس)، واستطاع خلسة أن يسرق أحد صواعق زيوس وأخفاها داخل عصا مجوفه صنعها من النباتات، ثم أعطى قبسًا منها للبشر. ولكن برميثيوس يبقى رمزًا للإرادة التي لا تقهر ضد قوة أعلى منه، فهو صغير ويتعذب إلى الأبد، ولكنه واثق من انتصار قضيته". انظر: (آرثر كورتل: قاموس أساطير العالم– ترجمة سهى الطريحي، دار نينوى للدراسات والنشر، سوريا ٢٠١٠م. الصفحات من (١٥١–١٥٢).

(١) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، الجزء الثالث، ص٤٧٦.

روح الاستنارة والفكر التحرري، وقد جاء أسلوب النداء نافياً لحالة الغياب الفيزيائية التي تكتنف الشخصية المُستدعاة، تأكيداً على حضورها النفسي والمعنوي داخل الذات الشاعرة، أو بالأحرى محاولة رافضة لواقع هيمنت عليه حالة من الحزن والألم عانى منها الشاعر كثيراً، وقد عكس الشاعر حالة الحزن والألم هذه التي تعتصره في تكرار استخدامه لحرف النون، إذ يلجأ الشاعر إلى تكرار فونيم **phoneme** (أي: مقطع صوتي معين) في نهاية كل سطر شعري بما يسهم في تدعيم البنية الإيقاعية للقصيدة وجعل إيقاعها الداخلي متوافقاً مع إيقاعها الخارجي، وهذا ما نلحظه في تكرار فونيم/ صوت (النون) وهو صوت القافية، الذي ينعكس على المستوى الدلالي للقصيدة بما يميزة من غنّة ترتبط بالأنين والتأوه، ويسهم في إضفاء حالة من الحزن والألم؛ تتوافق مع السياق العام للقصيدة، حيث يُعدّ حرف النون من الحروف "الشعورية لا السمعية وذلك لما يثيره صوته الرنان في النفس من مشاعر الحنين والخشوع والألم الدفين"(١)، فالمثقف هنا امتداد طبعيّ للقيمة التي بسقوطها تسقط كرامة الأديب ومكانته، حتى أصبح الشعراء فريسة سهلة تسقط في يد المؤسسة الحاكمة، فتصنع منهم أدوات إعلامية تتجمل بها، وتعيد توجيهها للرأي العام بما يخدم مصالحها، ويتوافق مع أيديولوجياتها وأنساقها المهيمنة، حيث يتحول الخطاب هنا إلى خطاب موجَّه تقوده مجموعة من الأنساق المضمرة؛ فتهذي به العقول وتتخدر:

**سَـــــقَطَ الفِكـــــرُ فـــي النفـــاقِ الـــسياسيِّ**

**وصـــــــارَ الأديـــــــبُ كالـــبَهْـــلَـــــــوَانِ**

**يتعـــــاطى التبخيـــــرَ.. يحتـــــرفُ الـــــرقصَ**

**ويـــدعـــــــو بالنّـــــصرِ للـــــسّـــلطانِ..(٢)**

---

(١) حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتـــاب العـــرب، دمـــشق ١٩٩٨م، ص: ١٦٣.

(٢) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، الجزء الثالث، ص:٤٧٦.

ثم يتحول الشاعر بكل أسى لوصف الحال الذي وصلت إليه القصيدة، فيشخصها في صورة قينة مستباحة، شارك جميع الشعراء في امتهانها وهتك سترها، وبعد أن تمت استباحتها وتجريدها من مظاهر قوتها؛ أصبحت –مثل أي جارية– تُباع وتُشترى، تحولت القصيدة من سلاح قوي للدفاع عن الأمجاد والعروبة إلى حلية زخرفية شكلية، اختلفت كثيرًا في جوهرها ومضمونها عما كانت عليه أيام كبار الشعراء أمثال حسان بن ثابت(ت ٥٤ه) وأبي تمام(ت ٢٣١هـ) والمتنبي(ت٣٥٤هـ) وغيرهم، حيث كانت القصيدة في تلك الفترة وسابقاتها تمثل بحق ديوان العرب، الزاخر بأيامهم وأمجادهم وأخبارهم وحروبهم ومناقبهم ومثالبهم، تلك التي رسّخ ملامحها الشعراء منذ العصر الجاهلي وما تلاه من عصور؛ فأبدعوا فيها التصوير وارتقوا بالأداة والتعبير، فعبروا عن بطولات الأمة وشجاعة القادة والحكام؛ فتجسدت القصيدة نسيجًا متينًا رصينًا محكم البناء، كشف عن الموهبة العربية الفذة في استخدام اللغة والتصوير الفني، وفي إعلاء القيم الاجتماعية التي أولوها بالغ اهتمامهم، فنالت القصيدة المكانة الأولى في الإبداع العربي على مر التاريخ، وهو الأمر الذي كان يجعل الشاعر المجيد محل فخارٍ لقبيلته وحسد من القبائل الأخرى؛ حيث كان ميلاد شاعر في قبيلة ما مدعاة للفخر والاعتزاز لتلك القبيلة[1]، لكنه مع تراجع دور القصيدة وتحولها إلى مجرد حلية شكلية زخرفية على يد بعض الشعراء المعاصرين؛ فإنها بصورتها تلك لا تقود لفكر مستنير، ولا تدافع عن حرية أو عدل :

**عُـــدْ إلينـــا .. فـــإنَّ مـــا يُكتَـــبُ اليـــومَ**

**صـــغيرُ الـــــرؤى .. صـــغيرُ المعـــاني**

**ذُبـــحَ الـــشِّعـــرُ .. والقـــصيدةُ صـــارَتْ**

(١) انظر ما ورد في (الشعر والشعراء) لابن قتيبة الدينوري ت ٢٧٦هـ بشأن ما قيل في معلقة "عمـرو بـن كلثوم" ت ٣٩ ق. هـ:

**ألهـى بنـي تغلـب عـن كـل مكرمـة قـصيدة قالهـا عمـرو بـن كلثـوم**

وكذلك ما ورد في (شرح المعلقات السبع) للزوزني ت ٤٨٦هـ.

قينـــــةً تُـــــشتَـرى كَكُـــــلِّ القِيَـــــانِ

جَـــــرَّدوها مـــــن كـــلِّ شـــيءٍ .. وأدمَـــوا

قَـدَمَيْهـــــا.. باللّـــــفِ والـــــدّورانِ[1]

وبين أمل ورجاء في العودة، يتوجه الشاعر بالحديث لطه حسين في إطار النسق الذي أسسه له منذ بداية القصيدة، محاولاً أن يستنفر روح الثورة لدى من يسوقه القدر ليأتي من بعده، فيعيد للأذهان ما غرسه طه حسين من قيم ومبادئ، ويأتي على رأس مجموعة القيم هذه نسق (الغضب الناضج) الذي يحرر الإنسان من التبعية والخضوع المطلق الذي يصنع من الذات الإنسانية فارساً نبيلاً جسوراً، يتحدى أشكال الهيمنة والتسلط، مستخدماً سلاح العقل والفكر المستنير، في محاولته الهادفة من أجل الارتقاء بالأمة وإضاءة ليلها المظلم بشمس المعرفة، ساعياً أن يخلصها من أوثان الجاهلية وتابوهات الاستبداد التي تقبع في فكرها الجمعي، رافضاً كل الثوابت التي قامت عليها خرافاتها المتحجرة التي أسست لسياسية القطيع، ومبدأ السمع والطاعة دون إعمال العقل ما قتل روح الإبداع، فأشد ما يقتل الأديب هو تحوله إلى ذات متبعة لا مبتدعة، تحيل أهدافه في الحياة إلى تأمين مأكله وملبسه ومصلحته الخاصة، فيرتكن إلى ركن جبان يختبئ خلفه ويعيش في ظله، منكراً عن نفسه ذاته المتحققة في مواجهة التسلط، وصراع الأيديولوجيا المتحكمة والمهيمنة.

تتعالى حدة إيقاعات اللغة التي يتحدث بها نزار في مسعاه نحو استنفار الهمم، وهو ما تجلى في توظيف استخدام الحروف المنفتحة[2] في المقطعين السابقين، بما

(١) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، الجزء الثالث، ص: ٤٧٧.

(٢) الحروف المنفتحة: وهي ما عدا حروف الإطباق، وسميت بالمنفتحة لأن اللسان لا ينطبق مع الـريح إلـى الحنك عند النطق بها، ولا ينحصر الريح بين اللسان والحنك، بل ينفتح ما بينهما ويخرج الريح عند النطق بها"- بلقاسم ماكريني: معجم المصطلح الصوتي عند علماء التجويد (قاموس المصطلحات الصوتية العربية من خـلال كتابات ابن الجزري المتوفى ٨٣٣هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان ٢٠١٣م، ص: ٢٧٦.

يعكس رغبة انفتاح الثورة الكامنة في داخل الشاعر وانطلاقها نحو تصحيح الأوضاع المتردية، ومن الملاحظ أيضاً لجوء الشاعر لاستخدام صيغة الفعل المبنى للمجهول ( يُكتب – ذُبح – تُشترى) للدلالة على اشتراك أكثر من طرف في وقوع هذه المأساة، وللتركيز على الحدث نفسه بما له من فجيعة وأثر سلبي في المجتمع، فيستخدم مجموعة من المفردات التي تحيلنا إلى دلالة "الفقد"، وترصد حالة من العبث بمقدرات الشعوب، تتجلى في استخدامه لمفردات مثل (تاجروا فيك – ساوموك– استباحوك– باعوك– تركوا – باعوا) وهى تشير إلى تحول القيم المعنوية إلى منافع مادية، تحولت على أثرها مصر على يد تجار الشعر إلى سلعة تُباع وتُشترى، والمعنى المضمر هنا هو مفهوم الوطنية التي اكتسبت مفهوماً جديداً يتماشى مع طبيعة العصر ومعطياته، حيث تحولت من قيم الفداء والتضحية إلى البيع والشراء، وأصبح الشاعر الوطني هو من يجيد التخفي وراء ستار حب الوطن مختزلاً الوطن في مجموعة من الأشخاص، أوجد لنفسه المبرر الأخلاقي والأدبي الذي يجعل نفاقه المستمرَأ لهم شكلاً من أشكال التغني بالوطن، ما يدفعه لإعادة تشكيل الواقع بملامح يكسوها الزيف والعهر والأمنيات الواهية الكاذبة، ونتيجة لذلك تسقط مجموعة القيم التي قامت عليها الحضارة العربية ورموزها عبر التاريخ، ويحل محلها هؤلاء المهرجون الذين يتناوبون على شرف الأمة العربية ينهشون في بكارته ويستبيحون منه ما يحقق أغراضهم وأطماعهم التي دفعتهم لبيع وطنيتهم الزائفة لأعلى سعر يحصلون عليه من وراء تكسبهم بالشعر، وما بين عصر ذهبي وعصر ثانٍ، وما كُتب بالأمس وما يُكتب اليوم، يسقط الأديب فريسة للتحول والتغير الحادث في قيم المجتمع وأفكاره.

تمثل القصيدة هنا رمزاً للقيم المجتمعية التي تم شخصنتها في هيئة امرأة تم تجريدها من هويتها، واغتصابها وإدماء قدميها؛ بعد إفقادها بكارتها وعفافها، وهنا يلجأ الشاعر مرة أخرى لتكثيف استخدام الأفعال في إطار (صيغ الماضي) المنتهية فاعليته؛ للإشارة إلى ترسيخ حالة الإحباط التي اعترته جراء مواجهة واقع متردٍ، هيمنت عليه ملامح القبح والنفاق والابتذال، وهو ما جعل السارد/ الشاعر يتحسر على ماضيه الذي كان مشرقًا، من خلال استدعاء شخصيات تراثية مثلت قيمًا ومعاني لها قيمتها ودلالتها في التنوير والتثوير والخروج على كل ما هو سائد ونمطي ومألوف في الثقافة العربية

مثل (المتنبي- الشريف الرضي)، وكأن استدعاء الشاعر للشخصية التراثية هنا يمثل إحياء أو إعادة بعث لماض تليد، قدم للإنسانية إبداعًا خالدًا وفكرًا مستنيرًا.

**المرحلة الثالثة: الثورة على التسلط :**

وتتجلى ملامح هذه المرحلة في دعوة الشاعر الصريحة للخروج بالثورة الثقافية على كل ما هو قبيح ومستهلك، وكذلك على الأنساق المعيبة التي تشكلت بفعل تراجع ثقافة المجتمع وأضحت أمراضها مستعصية، تهدد كيان الأمة وبقاءها: أخلاقياً وقيمياً ومعرفياً، وهنا يصبح النسق المضمر معلناً، يلقي بظلاله على المرحلة النهائية عبر استدعاء الشاعر لمجموعة القيم الثقافية والفكرية المرتبطة بقيمة "طه حسين"؛ حيث يتم استدعاء شخصيته بمدلولاتها، فيتعانق الدال والمدلول؛ ليجسدا استرجاع القيم الفكرية والثقافية المستنيرة التي أنتجتها الثقافة العربية الإسلاميةفي مرحلة ازدهارها الأولى؛ فكانت حرية التعبير والابتكار والتجديد غالبة، وكان الشاعر مبتدعًا لا متّبعًا؛ فبرز الشعراء الكبار على الأصعدة المختلفة يتناولون القضايا الشائكة التي تمثل جوهر الوجود؛ ويقدمون التصورات والأفكار والصور الشعرية المبتكرة، بما يوافق التحديث، وهي قيم راح يدعو نزار قباني إلى استرجاعها والاحتذاء بها :

**عُـــدْ إلينـــا ، يـــا ســـيّدي ، عُـــدْ إلينـــا**

**وانتَـــشِلنا مـــن قبـــضـةِ الطـوفـــانِ**

**أنـــتَ أرضعتَنـــا حليـــبَ التّحـــدّي**

**فَطحَنَّـــا الـنجـــومَ بالأســـنانِ..**

**واقـتَـلَعنـــا جـلودَنـــا بيدَيْنـــا**

**وفَـكَكْنـــا حـجـــارةَ الأكـــوانِ**

**ورَفَـــضْنا كُـــلَّ الـــسّلاطينِ فـــي الأرضِ**

رَفَـــــضْنَـا عـبِـــــادةَ الأوثـــــانِ

أيّهـــا الغاضـــبُ الكبيـــرُ .. تأمَّـــلْ

كيـــفَ صـــارَ الكُتَّـــابُ كالخِرفـــانِ

قَنعـــوا بالحيـــاةِ شَمَـــسَاً .. ومرعـــىً

و اطمأنّـــوا للمـــاءِ و الغُـــدْرانِ(١)

ثم ينتقل الشاعر من العربي العام إلى العربي/ الخاص (مصر) فيستدعي هنا الأحداث التي مرت بها عبر مراحل تاريخية متعاقبة، تراجع الفكر التنويري فيها وغلب الاتباع وانحسر دور المثقف في عمومه؛ فاكتفي بالفرجة دون المشاركة، ولجأ الشاعر إلى الوقوف أمام الحليات الشكلية والإيغال في استخدام فنون البديع المختلفة، والابتعاد عن كل ما يتماس مباشرة بالواقع وقضاياه، وبالأخص مع سياسات الحكام والسلاطين، فتحول الإبداع إلى طلّسمات وأحاجي تجلت فيها أشكال العزوف عن المشاركة.

وقد أجاد "نزار قباني" التعبير عن تلك المرحلة مستعيناً بأساليب لغوية منها استخدام الأحرف الهجائية الرخوة؛ بما يخصها من امتدادات للفضاء الصوتي، تعكس حالة التأوهات والأوجاع التي ارتبطت بتردي الأوضاع ومعاناة الأمة العربية، حيث صار النفط بديلاً معنويًا للدم العربي الأسيف، وقد لجأ الشاعر إلى تغليب الأفعال الماضية في إطار هذا المقطع، فبلغت نسبتها تسعة أفعال ماضية من إجمالي أربعة وخمسين فعلاً ماضياً تم استخدامها في القصيدة كلها (أي بنسبة ١٦،٦%) ، للدلالة على أمرين؛ الأول: رغبة الشاعر في الهروب من الحاضر والارتداد للماضي؛ بما يمثله هذا

(١) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، الجزء الثالث، ص: ٤٧٨-٤٧٩.

الماضي من قوقعة أمان[1] يرتكن إليها ويلوذ بها، والثاني: الإشارة البليغة إلى حالة التحسر والندم المسيطرة على الشاعر خلال أبيات القصيدة في لحظته الراهنة، حيث يتم استخدام أفعال الماضي في المقطع السابق في موازاة موضوعية مع الحاضر، فبعد أن أخفق الحاضر في استرداد الحضارة العربية القديمة واستعادة أمجادها وبطولاتها؛ يأتي استدعاء الشاعر للماضي لإحداث نوع من التوازن النفسي، وإعادة بث الدوافع الحافزة لدى المتلقي من أجل إحداث التغيير، فاستطاع الشاعر أن يقدم ملامح ذلك الماضي المجيد من خلال استخدام عدد من المفردات الدالة بذاتها وبما يصاحبها من دوال متناصة معها؛ لينجح في تحويلها – في نهاية الأمر– من إطار الاستجداء الذي عكسته جملتا الأمر في (عُد إلينا– انتشلنا) إلى استدعاء ذاكرة الأمجاد في تحقيق الأفعال الخارقة المرتبطة بالإرادة والعزيمة الجمعية (طحنَّا– اقتلعنا– فككنا– رفضنا).

كما يلجأ الشاعر لاستخدام المفارقة في هذا الموضع؛ لبيان التناقض الحاد الذي أحدثته الفجوة الزمنية والأخلاقية الفاصلة بين الماضي والحاضر، كما في قوله (أيها الغاضب.. تأمل)، فالغضب يستدعي مشاعر الانفعال والثورة والحركة المفاجئة غير المتوقعة بما يحيل إليه من التشتت والتبعثر والتفكك الذي يرمز للحاضر، وهو ما يتنافى مع التأمل الذي يشير إلى وجود حالة متوجبة من الاستقرار الذهني والنفسي تتيح حسن إدراك الأمر وكيفية التعامل معه، وهو ما يرمز للماضي، وشتان بين الماضي والحاضر؛ فكل ما يحيط بالواقع يدعو للتأسي والتحسر على ما مضى، وهذه حالة من حالات الارتداد النفسي التي أوجبت استدعاء الشاعر لشخصيته المحورية بما تحيل إليه من دلالات ضمنية تشير إليها أبيات القصيدة.

**تَركـــوا الـــسّـيفَ والحـــصانَ حَـــزينَيْنِ**

**وباعـــــوا التاريـــــخَ للـــــشّـيطـانِ**

**يـــشترونَ القـــصورَ .. هـــل ثَـــمَّ شـــارٍ**

(١) حول المكان والاحتماء وظاهراتية الاستدارة انظر: غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، بيروت/ لبنان، ١٩٨٤م، ص ٢٠٧-٢١٤.

**لقبـــــورِ الأبطـــــالِ فـــي الجَـــــولانِ ؟**

**يـــشـــترونَ النـــساءَ .. هـــل ثَـــمَّ شـــارٍ**

**لدمـــــوعِ الأطـــــفالِ فـــي بَيـــسـانِ ؟**

**يـــشترونَ الزوجـــاتِ بـــاللحمِ والعظـــمِ**

**أيُـــشـــرى الجـــمـــــالُ بـــالميزانِ ؟**

**يـــشـــترونَ الـــدُّنيا .. وأهـــلُ بـــلادي**

**ينكُـــشونَ التُّـــرابَ كالدّيـــدان...** (١)

ونلحظ هنا شيوع ظاهرة التكرار، الذي يتجاوز دلالته الظاهرة وأثره الفني والموسيقي في إيقاع القصيدة، إلى دلالته العميقة التي تؤكد على إصرار العرب على تكرار أخطائهم كما هي، وعدم الإفادة من تجاربهم السابقة، فقد جاء فعل "يشترون" على صيغة المضارعة مكررًا أربع مرات متتالية؛ وهو تكرار وثيق الصلة بالمعنى العام للقصيدة، للدلالة على معنى التخلي والبيع، والأصل في التكرار أن يلجأ إليه الشاعر من أجل أن "يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"(٢)، واستخدم الشاعر أسلوب التكرار في قصيدته هنا للتأكيد على انهيار القيم وتخلي العرب/ بنو قحطان عن الوقوف إلى جانب مصر عقب وقوع نكسة يونيو ١٩٦٧م، التي كشفت عن معاناة مصر بوقوفها بمفردها أمام العدو الصهيوني الغاشم، بينما انشغل عنها العرب الباقون (بنو قحطان) بالانغماس في اللذة والأهواء،

(١)نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، الجزء الثالث ، ص: ٤٨١.

(٢) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط٣، القاهرة ١٩٦٧م، ص: ٢٤٢.

ويبدو أن هذا الأمر بات فعلاً جماعيًا متطابقًا بين العرب جميعهم، حتى أن نزار يأتي بالتركيب متتطابقاً "يشترون القصور – يشترون النساء – يشترون الزوجات – يشترون الدنيا"، فالبنية النسقية متكررة وملامح التخلي تتشابه لتصل لحد التطابق بين أبناء العمومة الواحدة، فاللذة والمتعة هى المحرك الأساس لهم، متناسين قضاياهم القومية وصراعهم التاريخيّ مع العدو الصهيوني المغتصِب لأرضهم، فباتوا معزولين عن شعوبهم التي لم تتوانَ عن تقديم كل ماهو غالٍ ونفيس من أجل الذود عن تراب الوطن والمقدسات وتحرير المغتصب منه، وها هي مصر تتألم وتعاني وحدها–وهي الكبيرة بتاريخها وشعبها– وتتجرع مرارة الألم والفقد، بعد أن سقت دماء أبنائها كل تراب سيناء المقدسة، وباتت الذئاب تنهش جثث شهدائها البواسل، الذين سقطوا أمام رصاصات العدو الغادر، فضحوا بدمائهم من أجل الذود عن الوطن وكرامته، في حين أنه على الجانب الآخر نرى صنفاً آخر من أولئك العرب الذين طغت عليهم وغلبتهم شهواتهم وأطماعهم، فأثروا بمكاسب براميل النفط المتدفقة على حساب أنهار الدم العربي المقدس التي روت تراب الوطن، منسلخين من عروبتهم وقوميتهم، لاهين عن مجد التاريخ العربي الأبي الذي كسر شوكة الروم ودافع عن وجود الدين الإسلامي الحنيف، رافعين راية الإسلام والعروبة خفاقة بما فتح الله عليهم من فضله، والمقارنة هنا تعكس فجوة زمنية وأخلاقية كبيرة جداً، تجسدها المفارقة التصويرية بين الماضي والحاضر، فشتان ما بين العرب اليوم والبارحة، ويتعجب الشاعر من هؤلاء العرب وكيف استبدلوا الذي هو أدنى بالذي هو خير لهم ولشعوبهم!؟ كيف استحالت عزتهم وكرامتهم سيوفًا خشبية لا تحمي ولا تذود، حتى صرنا لا نملك من أمرنا قراراً:

**آهِ يـــا مِـــصـــرُ .. كَـــم تُعـــانينَ مِنـــــهمْ**

**والكبيـــــرُ الكبيـــــرُ .. دومـــــاً يُعـــاني**

**لِمَـــنِ الأحمـــــرُ المُـــــراقُ بـــسَـيناءَ**

**يُحـــــاكي شـــقـــائـــــــقَ النُعـــــمانِ ؟**

**أكَلَـــتْ مِـــصْـرُ كِبْـــدَها .. وسِـــــواها**

**رَافِـــــلٌ بالحـــــــريرِ والطيلَـــــسَـانِ..**

**يـــا هَـــوَانَ الهَـــوانِ.. هَـــلْ أصـــبحَ الـــنفطُ**

**لَـــــدَينا.. أَغْـــــلى مـــن الإنـــســانِ ؟**[1]

ويعود الشاعر طالباً المغفرة والسماح، فكل ما لديه هو انفعاله الثائر واحتراقه الداخلي من جراء ما يعانيه، طالباً السماح والمغفرة عن كل ما كان وما سيكون (سامحيني .. )، مستخدماً دال الصمت (..) بما يشير إليه هذا المسكوت عنه من حذف ربما يختص بفتح المجال للمتلقي لأن يُعمِل خياله من أجل استيعاب كافة أشكال التقصير في الدفاع عن القضية، وفي طلبه المغفرة إنما يستغفر لكل من لُوِثت يداه بدماء الشهداء المدافعين عن حرية الوطن وكرامة الأمة، إنه يستغفر لكل من تخلى عن الوطن وباع عروبته بأبخس الأثمان، ويطلب الشاعر من مصر أن تسامحه وهو يعلم أن الثورة هى القدر المحتوم، نافياً – وبشكل قاطع- أن يكون الحياد حلاً أو علاجاً شافياً لأمراض الخسة والنذالة التي أصابت الأمة، فيتوجه طالباً السماح والمغفرة على اندفاعه وغضبه الرامي إلى استنفار المروءة والحمية لدى المتخاذلين عن أبناء الوطن، وكل تجار الدين والسياسة، وكل الشعراء الذين تاجروا بالكلمة، وبثوا أمانيهم الكاذبة مخدراً يخادعون به الأمة بحثاً عن شهرة وشهوة، مقدمين مصالحهم الخاصة على مصلحة الوطن، وقد لجأ الشاعر إلى استخدام ضمير المتكلم الجمعي (نا) في حديثه عن الأمجاد العربية ( رددنا- حمينا- حفظنا)؛ للتأكيد على انتمائه للفريق الذي مازال يرى قضية تنوير المجتمع وتثقيفه بوصفها هماً جميلاً على عاتقه؛ مؤمناً بقيمة المثقف ودوره الفعال في صناعة المستقبل، هذا الدور الذي لا مناص من أدائه على نحو ما، حيث لا قيمة للحياة من دونه.

(١) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، الجزء الثالث، ص: ٤٨٢.

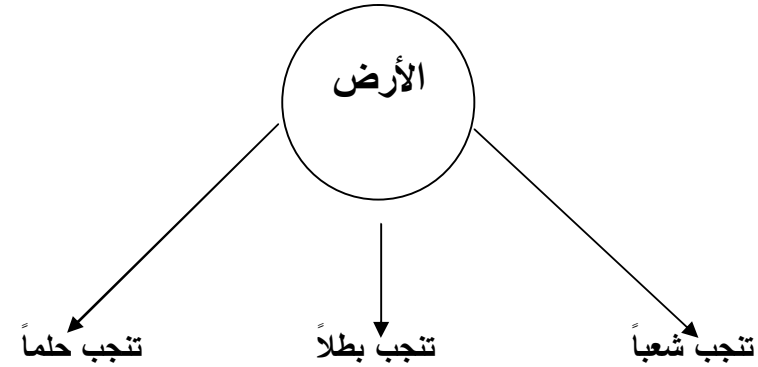
وهكذا استطاع الشاعر "نزار قباني" أن يستكمل في حواره الثوري مع طه حسين أبعاد "نسق الثورة" الذي مثّل محوراً رئيساً ارتكزت عليه كل أبيات القصيدة، مقدماً تنويعات نزارية على مقام الغضب الثائر، أو الغضب الكبير بجلد الذات؛ ليتخذ منه أداة لكسر جمود الأوضاع المتردية، منتهياً إلى حقيقة مؤداها: أنه بعد فساد القلوب والعقول فإنه لم يعد هناك من سبيل آخر سوى الثورة، ثورة تقوم على فكر وروية، وتستند إلى منطق مكتسب من تراثنا الثقافي والفكري الذي أورثته لنا رموزنا العربية المضيئة، الذين مثلت إسهاماتهم بريق أمل وشعاع ضوء نستنير به في رحلتنا نحو المستقبل، حيث استدعى نزار قباني في قصيدته عددًا من رموز الاستنارة العربية الذين كان لهم دور كبير في صياغة التاريخ وصنع الحضارة؛ برجاحة عقلهم واستنارة فكرهم، فضلاً عما حملوه على عاتقهم من مهمة الحافظ على مقدرات الأمة وتنوير شعوبها بما يسهم في رفع شأنها وعلو قدرها، وتتجلى هنا براعة "نزار قباني" الشعرية في **استنطاق الغياب بمعطيات القيم التي تثبت الحضور**، فربما غاب عنا طه حسين، غير أنه يبقى حاضراً بما تركه وما ورثناه عنه من فكر تنويري أضاء ظلام الأمة العربية، وبدد جهلها، ووضعها على طريق المستقبل المشرق بشمس المعرفة، وحرية الإبداع والابتكار، فلم يغب طه حسين ولم يمت، وبقى بأعماله وأفكاره التي حلقت في سماء الأمة العربية، وسطرت تاريخها في مرحلة فارقة من الزمن.

إن ما غرسه "طه حسين" ومن هم على شاكلته من دعاة التنوير والإصلاح سيظل باقيًا في قناعاتنا جميعاً رغم الغياب حاضراً، ورغم الصمت العاجز ناطقاً؛ بكل ما يؤكد على أن مصر خصبة فتية قادرة على أن تنجب من سيأتي على الدرب نفسه، ليصحح المسار ويحفظ ما تبقى من ميراث الأجداد.

**٢. نسق المتوالية عند الشاعر أمل دنقل.**

تمثل قصيدة "**لا أبكيه**" للشاعر "**أمل دنقل**" معالجة أخرى لاستدعاء شخصية "طه حسين" وإعادة توظيفها بما يوافق رؤية الشاعر للعالم وبيان دور المثقف في إعادة تشكيله، ويتجلي في هذه القصيدة بوضوح النسق المغاير بصورة مختلفة عن "نسق الثورة" في قصيدة نزار قباني السابقة، حيث يبرز في قصيدة أمل هنا ما يسميه الباحث بـــ "نسق المتوالية"؛ وهو نسق يؤكد من خلاله الشاعر على أن الثورة لا تنتهي، وأن الكل في الواحد، وأن عنقاء نزار قباني قد أنجبت عند أمل دنقل عنقاء جديدة، فالصراع

الدائر بين التنوير والرجعية لا ولن ينتهي، بما يستدعي أن ننتبه، وألا نصيخ السمع في خضوع وإشفاق وضعف، فإن كان "نزار قباني" قدّم معالجته في دعوته الصريحة للثورة، فإن "أمل دنقل" يؤكد على أن الأرض ما تزال خصبة، وأن الدم العربي ما يزال جارياً متجدداً متدفقًا كالنيل العظيم، فالتضحيات مستمرة والأحلام فارضة إيقاعها على الحياة، والدائرة ما تزال تدور وتدور، والأرض في حالة مخاض مستمر:




وإذا كان نزار قد استطاع أن يكسر حاجز غياب "طه حسين" باستدعائه في حواره ومخاطبته بضمير المخاطب بما يعكس حضوراً آنياً، فإن أمل يستخدم هنا ضمير الغائب عند حديثه عن طه حسين بوصفه دالاً للحضور، فالنسق يتجدد باستمرار ويتخلق في منطقة بينية تتوسط الغياب المادي والحضور المعنوي، فإن غاب الرمز فإن الأفكار تكون حاضرة لا تغيب ولا تموت.

جاءت قصيدة "لا أبكيه" للشاعر أمل دنقل امتداداً لتجربته الشعرية الثرة، التي استطالت عبر الزمان، مستفيدة من هذا الكم الكبير من التجارب التي مر بها أمل في حياته الشخصية، التي شكلت مجمل تجربته الشعرية مثلما شكلت دواخله النفسية ولامست أعماق روحه الشاعرة القلقة، وقد استطاع أمل على مدار هذه التجربة أن يوظف الأحداث التاريخية بوصفها المحرك الأساس والدافع الرئيس وراء إبداعه الشعري، التي طالما كانت الحافز الحقيقي وراء انفعالاته الإبداعية، وقد كانت معالجته الخاصة لتلك القضايا من خلال مقدرته الإبداعية التي مكنته من إعادة صياغة ما دار حوله من أحداث وبلورته على المستويات كافة، فقدمها جميعاً في قالب شعري له هويته الخاصة وبصمته الثائرة التي ميزته عن غيره من الشعراء، "حيث لعب شعر

أمل دنقل دوراً بطولياً في تمثيل الضمير القومي في فترة تحولات أليمة، جعلته يلقب بأمير شعراء الرفض السياسي"[١]، وهذا ما يؤكد على ضرورة الربط بين الشاعر وظروف إنتاج الشعر من حوله، فلا يمكن أن تنشأ القصيدة بمعزل عن ظروف إنتاجها، فضلاً عن تأثرها شكلاً وموضوعاً بطبيعة القضايا التي تناقشها لاسيما إذا كانت تتعلق بالحراك المجتمعي، وهو الأمر الذي دفع الشاعر لاستخدام مجموعة من التقنيات الفنية والجمالية المتوافقة مع طبيعة قصيدته، بما يحقق الفائدة ويسهم في توصيل المعنى بالشكل الأمثل، وقد اعتاد "أمل دنقل" على تنويع الأدوات الفنية والأساليب التعبيرية في قصائده، ما أكسبها القدرة الفائقة على وضوح التعبير، بالإضافة إلى إكساب المعنى دلالات مضمرة تحيل إليها مجموعة الدوال الرمزية التي يستخدمها الشاعر بوصفها متنفسًا لقصيدته، فالقصيدة لديه تمثل "محصلة تعالق مكونات إيقاعية ولغوية ودلالية وتفاعل عميق بينها"[٢]، ولا يمكن أن نفصل بحال من الأحوال فيما بين تلك المكونات، فلكل دور يؤديه بما يتناسب مع المُعطَى العام في القصيدة مجتمعة.

يشيّد "أمل دنقل" بناء تجربته الشعرية في قصيدة "لا أبكيه" على ثلاث مراحل تتكامل جميعها في تراتب فني مكوِّنة **(نسق المتوالية)** الذي تقوم عليه القصيدة، حيث يؤمن "أمل دنقل" بأن الأرض تُكمل دورتها، ودائماً تلد من يحمل راية التنوير من جديد، فالشخصية المحورية عنده تتجسد في الأجيال المتتالية، لا ينضب المعين الذي تجود به الأرض بهم أبدًا، فيحمل كل جيل على عاتقه مسئولية إكمال ما بدأه الجيل السابق عليه في استمرارية متوالية دائمة، حيث تبدأ تلك المراحل بمرحلة البناء حيث التأسيس المادي وما يمثله من تشييد وبناء واستقرار، ثم تأتي المرحلة الثانية فتتجلى فيها معاني التضحية والعناء من خلال تحقيق الحلم المتجسد في تنوير المجتمع وتوجيهه صوب المسار الصحيح، ويختتم الشاعر "أمل دنقل" تجربته بالمرحلة الثالثة التي يبرز فيها الهدف الأسمى لكل ما يبذل من تضحيات ومعاناة في سبيل تحقيق الغاية الحقيقية المرجوّة التي يسعى إليها أبناء الوطن، وهى المرحلة التي يدرك فيها الإنسان

(١) الدكتور صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، ط١، القاهرة ١٩٩٧م، ص: ٣٥.

(٢) فتحي أبو مراد: شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، الأردن ٢٠٠٢م، ص: ٢٠٣.

قيمة التضحية وغايتها الكبرى، فتتناقلها عنهم الأجيال التالية رافعة راية التنوير، ماضية في تحقيق المجد الذي بدأ مسيرتها الآباء دون أن يهنوا أو يحزنوا، وهكذا يكتمل الأمر في متوالية تتكرر مع كل دورة للحياة، فتكتسب الحياة حيويتها وتدفقها إلى أن يرث الله الأرض وما عليها.

**المرحلة الأولى : البناء والاستقرار:**

يؤكد "أمل دنقل" على الامتداد الجغرافي لمصر في عمق التاريخ القديم، فمصر لا تبدأ من مصر القريبة؛ إنها تبدأمن حيث الجنوب، حيث طيبة مهد الحضارة الفرعونية القديمة، تلك الحضارة التي وحدت مصر وارتقت بها حتى نالت مكانتها المرموقة(١)، ويؤرخ لميلاد هذه الحضارة مع بدء فيضان النيل سنويًا على الأراضي المحيطة به؛ تاركًا وراءه أرضًا خصبة وتربة غنية، حيث أصبحت المنطقة المتاخمة للفيضان جاذبة للناس، ووجدت آثار عبارة عن عدد من الأواني الفخارية في بعض المقابر، ما يدل على استقرار بعض السكان في تلك المناطق وذلك منذ حوالي أربعة آلاف عام قبل الميلاد، وهي تلك الحقبة التي اتفق مؤرخو مصر القديمة على تسميتها بعصر ما قبل الأسرات حيث استحالت الأرض الصحراوية الجديبة أرضاً خصبة بفعل الفيضان المتكرر للنيل الخصيب، وبدأت مرحلة الاستقرار، ويعبر الشاعر عن هذه المرحلة بدال (الثوب الأخضر) الذي ترتديه مصر كناية عن تسيد فكرة (الخضرة) وتعدد المحاصيل الزراعية التي ترمز للنماء والزراعة والاستقرار، فضلاً عن كونها رمز البقاء والتجدد، وإن دورة النبات لتكاد تشبه دورة الحياة، فهي صورة ممتدة لاستمرار الحياة وتجددها، وهو ما دفع أمل دنقل لأن يربط الحياة بالاخضرار، الذي تحفظ الشمس بقاءه وديمومته، وكلاهما يمثل تيمة التولد التلقائي لملامح الحياة، ويصب كل ذلك في إطار نسق المتوالية التي نرصدها بوضوح في قصيدة أمل دنقل، حيث

(١) بدأت حضارة قدماء المصريين مع توحيد شمال مصر بجنوبها في دولة واحدة مركزية استمرت شامخة لمدة ثلاثة آلاف عام، وقد تم تسجيل أول توحيد مؤرخ لمصر في شكل مملكة واحدة على لوحة مينا أو نعرمر)، التي تعود لحوالي ٣١٠٠ عام قبل الميلاد، وتبين اللوحة الملك نعرمر أو مينا وهو يتغلب على أعدائه مرتديًا تاجي الحكم التقليديين لمصر العليا ومصر السفلى. راجع: سليم حسن: موسوعة مصر القديمة، الجزء الأول، في عصر ما قبل التاريخ إلى نهاية العصر الإهناسي، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠١م.

تظل الشمس جيلاً وراء جيل، وعصراً وراء عصر، هي الكل في الواحد، ويبقى الوطن ينجب دائماً أبناءه الذين يحملون على عاتقهم مهمة التنوير دون يأس أو ارتكان لعصر دون عصر، أو مرحلة دون غيرها، فالأرض ولود والوطن قادر على الإنجاب، جيلاً يسلم جيلاً، هكذا في متوالية مستمرة غير منقطعة:

**مصر لا تبدأ من مصر القريبة إنها تبدأ من أحجار (طِيبة)**

**إنها تبدأ منذ انطبعت قدمُ الماءِ على الأرض الجديبة**

**ثوبها الأخضر لا يبلى إذا خلعته... رفت الشمس ثقوبه**

**إنها ليست عصوراً فهي الكل في الواحد، في الذات الرحيبة**

**أرضها لا تعرف الموت فما الموت إلا عودة أخرى قريبة**[1]

إن نسق **المتوالية** هنا يتجلى من خلال توظيف فكرة البعث امتداداً لما هو مدوّن على حوائط مقابر مصر الفرعونية، وإن فكرة البعث أو الخلود التي آمن بها الفراعنة وسيطرت على مخيلة كثير من الشعراء المعاصرين، تم توظيفها على أكثر من مستوى، فجسدت في شعر بدر شاكر السياب معاناة الشعب العراقي، إيماناً منه بأن العراق بحاجة إلى أن يُبعث من جديد بعدما أصابه الدمار والجدب، وهو ما تجلّى في أكثر من قصيدة وظَّف فيها أسطورة بعث أدموزي (تموز) على يد زوجته (عشتار) منها (أنشودة المطر- مدينة بلا مطر)، أما أمل دنقل فيوظف تلك الفكرة بوصفها شكلاً من أشكال التجلي لنسق المتوالية الذي يؤكد من خلاله على أن البطولة لا تنتهي ولا تندثر بموت البطل الفرد، فأرض مصر خصب ونماء دائمان، وما الموت إلا حياة أخرى جديدة، وصورة من صور التحول التي يتم فيها الانتقال من العالم الدنيويّ المحدود إلى عالم الخلود الأبدى؛ في استمرارية مطلقة، لأن "ميلاد الحياة مرتبط

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، ط٣، القاهرة، ١٩٨٧م، ص: ٤٢٩

بالموت، فالحياة والموت نصفان لدورةٍ واحدة لا تكتمل إلا باتحادهما واجتماعهما"[١]، ويستحضر الشاعر هنا مشاهد الاحتفال الفرعوني الكبير بعروس النيل، حيث تزف هذه العروس إلى النيل، منهية حياة مؤقتة متصلة بحياة أخرى أبدية في رحاب النيل الذي يمثل جريانه شريان الحياة ورمز الخصب والتجدد، ويكشف الشاعر عن عمق ما تمثله دلالة هذا الاحتفال حيث يتقرب المصريون القدماء لإله النيل الذي كانوا يطلقون عليه "الإله حابي" رمز الخصب والنماء، رغبة منهم في إرضاء مزاجه المتقلب، وضماناً لأن يأتي فيضانه – هذا العام– بما يحفظ لهم زرعهم ودوابهم؛ فكانوا يقدمون إليه– في كل موسم– قرباناً بشرياً يتجسد في صورة عروس بِكر حية يدفعون بها إليه؛ ليتزوج بها؛ فيفيض من دم بكارتها الماء الطاهر؛ يغمر الأرض ويخصبها؛ ويأتي استدعاء أمل دنقل هنا لهذا الطقس تأكيداً منه على أن التضحية في سبيل الغاية المنشودة والهدف الأسمى ضرورة واجبة، ومطلب أساس ولو كان على حساب خسران الروح، ويصور الشاعر هذه الحالة من البهجة والسرور مع الاحتفال بوفاء النيل:

**تعبر القطرة في النيل فمن حولها الرقص وأعياد الخصوبه**

**فإذا البحر طواها نفرت واسترد الماء في الوادي دروبه**

**وأعاد الماء للنيل هروبه واسترد الماء في مصر الخصوبه**

**فسقى النيل به –ثانية– ظمأ البحر إذا ما مد كوبه[٢]**

ونلاحظ هنا اختلاف الصورة ما بين أمير الشعراء "أحمد شوقي" وأمل دنقل في تعبيرهما عن عُرس وفاء النيل؛ فبينما انشغل أولهما برصد ملامح الفرحة والسعادة المصاحبة للطقس؛ والبهجة التي اعترت العروس وهي تزف للنيل العظيم، غير هيَّابة ولا وجلة:

(١) الدكتور منير فوزي: صورة الدم في شعر أمل دنقل : مصادرها، قضاياها، ملامحها الفنية، دار المعارف،ط١، القاهرة ١٩٩٥م، ص: ٢٩٠.

(٢) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٤٢٩

**ألقـــتْ إليـــكَ بنفْـــسِها ونفيـــسِها وأتتـــكَ شيّـــقةً حواهـــا.. شـــيّقُ**[1]

فإن "أمل دنقل" لم يهتم كثيرًا برصد مظاهر البهجة والرقص الملازمتين للعروس؛ بقدر اهتمامه بحركة جريان الماء نفسه (القطرة)، وحركية انتقال هذه القطرة ما بين النيل والبحر؛ وكيف أن العذوبة تغلبت في النهاية على ملوحة ماء البحر، وكأنها ترويه بعذب فراتها:

**فـــسقى النيـــل بـــه -ثانيـــةً- ظمـــأ البحـــر إذا مـــا مـــد كوبـــه**

إن استدعاء أمل دنقل لأسطورة "عروس النيل" في هذا السياق إنما يأتي تأكيداً على ضرورة افتداء الوطن وحتميته، فهذه الأسطورة تمثل طقساً من طقوس الاحتفال بالنيل واسترضائه، بإلقاء العروس البِكر في الثاني عشر من بؤونة، وهي في أبهى صورها وأجملها، وقد أفاد أمل في قصيدته من البعد الثقافي الذي تحيل إليه تلك الأسطورة بغض النظر عن صحة المسألة تاريخيًا وهو أمر نفاه المؤرخون والنقاد[2]، وما تشير إليه من دلالات تتفق والثقافة العربية، خاصة عند إعادة صياغة الأسطورة بأسلوب حكائي يتم توظيفه داخل العمل الأدبي، بما يكسبه سمة المعاصرة والمعايشة، "ولقد استغل (أمل دنقل) هذه المزية، شأنه شأن شعراء عصره، فحاول من خلال استقرائه لعالم الأساطير، وبالإفادة من معطياتها الثرة، أن يضع عينه على الواقع، فاستخدم أسطورة (عروس النيل) للتعبير عن حتمية افتداء الوطن بالدم، والتضحية بالنفس من أجل تطور مسيرته واستمرار بقائه"[3]، فالتضحية بالنفس هنا تصير واجباً قومياً، وفق ما يترتب عليها من إخصاب وفيضان تفيد منه الأرض؛ وينعكس إيجاباً على الوطن بوجه عام، لكن الخصوبة والعطاء مرهونة بالافتداء وبذل الدماء والتضحية

(١) أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة (الشوقيات)، الجزء الثاني، دار العـودة، بيـروت/ لبنـان ١٩٨٨م، ص ٦٩.

(٢) حول انتفاء حقيقة إلقاء عروس بشرية في النيل انظر: الدكتورة نعمات أحمد فؤاد: النيل في الأدب الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ١٩٧٣م.

(٣) الدكتور منير فوزي: صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص: ١٦٤

بكل غالٍ وثمين، وهو افتداء محمود يعكس محبة الوطن وحتمية الدفاع عنه مهما كان الثمن باهظاً.

وقد أفاد "أمل دنقل" من أسطورة (عروس النيل) في غير موضع من قصائده، حيث يوجه الدعوة صراحة لتحرير الوطن وافتدائه بالدم في خاتمة قصيدته "من مذكرات المتنبي في مصر"، التي يؤكد عبر أبياتها أن فيضان النيل رمز الخصوبة والإنماء؛ مرتبط بتحرير الأرض التي استولى عليها اليهود عقب هزيمة يونيو١٩٦٧:

**(..) عيـــدٌ بأيـــةِ حـــالٍ عـــدت يـــا عيـــدُ؟**

**بمـــا مـــضى؟ أم لأرضَـــى فيـــك تهويـــدُ؟**

**(نامـــتْ نـــواطيرُ مـــصر) عـــن عـــساكرها**

**وحاربـــــتْ بـــــدلاً منهـــــا الأناشـــــيدُ!**

**ناديـــتُ: يـــا نيـــلُ هـــل تجـــري الميـــاه دمـــاً**

**لكـــى تفـــيضَ، ويـــصحو الأهـــل إنْ نـــودوا؟**

**(عيـــد بأيـــة حـــال عـــدت يـــا عيـــد؟)**[1]

وما النداء في الأبيات إلا صرخة مدوية، يسعي من خلالها الشاعر لاستنهاض الهمم، بعد أن نامت بعض الضمائر، بعد احتلال اليهود لقلب العروبة مصر، "واحتلوا معها أراضيَ عربية أخرى، حين نام حراسها وزعماؤها عنها، وتركوا اليهود يعيثون فيها فساداً، بعد غفلة أدعياء البطولات من زعماء الأمة، لتحارب– وفق تشخيص

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ١٩٠

ساخر- الأناشيد التي لا تسمن ولا تغني من جوع" [1]، ما دفعه أن يعقب النداء بالاستفهام الاستنكاري ( يا نيلُ هل تجري المياه دماً)، وكأن الخلاص لا يتحقق إلا بالتضحية بالدماء وبذل النفوس الطاهرة ، فالأناشيد والأغاني لا تحرر الأوطان.

واستمراراً لنسق التوالي والتكرار؛ فإن النيل يسترد جريانه وانسيابيته إذا ما اصطدم بالبحر في نهاية مجراه عند اتصاله بشمال الدلتا، فيلتقي الماء العذب بالماء الأجاج، ومن ثم تعود المياه العذبة في رحلة ارتداد لمسارها من جديد، مخلفة وراءها وادياً خصباً مليئاً بالزروع والمحاصيل الزراعية، إذا ما تأملنا ارتداد الماء العذب هنا؛ نجد أنه تأكيد لفكرة استعادة العذوبة التي تضمن البقاء، فالماء العذب رمز الحياة، وأينما حلّ، خلق وادياً يصلح للاستقرار وإقامة الحياة عليه، ومن ثم فإنه يتحقق إعمار الأرض وخلق حياة فيها وتكوين المجتمعات البشرية.

وتتوالى ملامح الحياة ومرادفاتها الخصب تارة والعذوبة تارة أخرى حيث تجسدها هنا حالة الارتواء التي ينعم بها البحر الذي يمدّ كوبه سائلاً النيل أن يروي ظمأه، فماؤه المالح لا يروي عطشه، ومن ثم تظل حاجته للماء العذب قائمة، والمفارقة التي تنطق بها الصورة الشعرية هنا تعد سمة من سمات شعر أمل دنقل، حيث تأتي دائماً وليدة موقف نفسي وأيدولوجي يوظفها الشاعر للدلالة على معنى قصد إليه بشكل غير مباشر، وهو استخدام إنما يهدف الشاعر من ورائه أن يخلق معنى جديداً، يوافق حالة التداخل والتعقيد التي يشير إليها في قصيدته، ومن ثم فإنه يتمكن من توظيف التناقض هنا توظيفاً معبراً، فيحيل إلى معنى ضمني مستتر خلف ظاهر النص، وتتجاوز المفارقة هنا حدود كونها خاصية شعرية إلى دورها كوسيلة فكرية معبرة عن المضمر النسقي، خاصة إذا ما تعلقت المفارقة بموقف يتخذه الشاعر تجاه قضية ما، وهذا يبدو جلياً في قصائد أمل دنقل بوجه عام، حيث أسهمت المرتكزات الأيديولوجية والقناعات الذهنية إسهاماً كبيراً في"إنشاء القصيدة الشعرية الدنقلية شكلاً ومضموماً،

(١) الدكتور حافظ المغربي: أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر- دراسات في تأويل النصوص، مؤسسة الانتشار العربي، ط١، بيروت/ لبنان، ٢٠١٠م ، ص ٢٧٢

فالواقع السياسي فرض نفسه على الشاعر وجعل فلسفته الشعرية الخاصة التي انبثقت من صراعات سياسية واجتماعية مليئة بالتناقض"[١].

ولغة المفارقة التي يستخدمها أمل تمثل شكلاً من أشكال التضارب والتشتت التي يعاني منها الإنسان في واقعه العربي، حيث جسدت تناقضات أمل رغبته الداخلية في "بلورة رؤية فكرية خاصة تصدت لهموم الإنسان العربي المعاصر وعبَّرت عن تطلعاته وأشواقه وأحلامه المتضاربة"[٢]، فقد شغلته حركة المجتمع من حوله ومدى اقتناعه بطريقة علاج القضايا المجتمعية، وكيفية التعامل معها، تلك الكيفية التي تجلت في مجموعة من المتناقضات أثَّرت سلباً على الحراك المجتمعي وأدت إلى تفاقم القضايا دون علاج، ومن ثم فقد "استند أمل دنقل إلى الثنائيات الضدية الكثيرة في التعبير عن حركة المجتمع العربي وتقلباته السياسية والاجتماعية والثقافية"[٣]، من أجل عرض رؤيته الشعرية ومن أجل التعبير عن تجربته الخاصة تجاه تلك المتغيرات، وقد خلّف هذا انطباعاً سلبياً انعكس على دوافعه الشخصية، حيث انتقل أمل من الخاص للعام، وبدأ في تعميم الأحكام على التجربة بشكل شمولي، كما انتقل من التعبير بالمفارقة الشخصية وحالة التناقض التي عانى منها على المستوى الشخصي؛ إلى التعبير عن معاناة الإنسان بوجه عام، حيث "تتمحور التجربة مع بنية الفكر، في صناعة محتوى الرمز الشعري داخل شعر أمل كله، وتصبح الرموز الشعرية اختزالا وتكثيفاً لهما معا"[٤]، وهو ما تجسد في قضية التضحية والفداء من أجل بقاء الوطن، فالمشهد الشعري في القصيدة يستخدم البحر كرمز للأرض التي تحتاج إلى أبنائها الذين يضحون بدمائهم العذبة الخصيبة من أجل وطنهم الغالي الذي يرتوي بدمائهم وتزداد خصوبة أرضه بتضحياتهم المتجددة؛ التي تتوالى على مدار الأجيال وعبر العصور.

---

(١) أحمد إسماعيل:كيف كتب دنقل قصائده، مجلة أدب ونقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد الأول، يناير١٩٨٤م، ص: ١٦

(٢) مجدي فرج: قراءة في كتاب أمل دنقل أمير شعراء الرفض، مجلة أدب ونقد، العدد ٤١، أكتوبر ١٩٨٨م، ص: ١٣٢

(٣) عاصم محمد أمين بني عامر: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠٠٥م، ص: ٩٩

(٤) الدكتور مدحت الجيار: أقانيم الشعر عند أمل دنقل، (مجلة إبداع، العدد ١٠- عدد خاص: أمل دنقل)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أكتوبر ١٩٨٣م، ص:٩٢

إن ارتداد مياه النيل هنا يعد تمثيلاً لدورة الدم الذي تتشربه الأرض فتزداد به خصبًا؛ والأبطال يواصلون تضحياتهم فداء للوطن، دفاعًا عن وجوده وهويته وبقائه، ليبقى الوطن ما بقيت إرادة الحياة الحرة، والرغبة العميقة في البناء والمضي قدماً نحو الإعمار:

**هكـــذا شـــعبك يـــا مـــصر لـــه دورة المـــاء ونجـــواه الرطيبـــه**

**مـــات فيـــه المـــوت يومًـــا فـــابتنى هرمـــاً للمـــوت يـــستجلي غيوبـــه**

**أبـــداً يبنـــي ويـــأتي غيـــره ناشـــراً فيـــه أســـاه وحروبـــه**

**فـــإذا راح ابتنـــى ثـــم ابتنـــى فـــانثنى الغـــازي إليـــه بالعقوبـــه**[1]

إن رغبة البناء هنا تمثل امتدادًا للبقاء واستمرار الحياة؛ حيث ترفرف الروح الأبية التي تسكن الوجدان المصري وتتجلى في كسر رهبة الموت، وفي التحدي والإعمار، ومواجهة أطماع الغزاة، فالغازي الساعي إلى كسر إرادة الشعوب وقتل روحهم المعنوية من أجل تحقيق أهدافه ومطامعه، لا يستطيع أن يحقق هذه الرغبة أمام صلابة إرادة الشعب المصرية، التي لا تقبل بالذل والمهانة، وسرعان ما تتحطم إرادة الغازي أمام صلابة الشخصية المصرية وقوة تحديها التي لا تفتها لا الحروب ولا الدماء والتضحيات مهما بلغت قيمتها، بل تظل صامدة أمام أي عدوان متغطرس بغيض يسعى إلى فرض روح الذل والهوان والخنوع بوصفها حقًا مكتسبًا له يمكنه من السيطرة والبطش والطغيان ما شاء له ذلك، وكأنها ضريبة مستحقة على الشعب المصري أن يدفعها ثمنها باهظاً لصبره على تقلبات الأحوال على مدار العصور، غير أن دماء الشهداء تستحيل فيضاناً جارفاً يقتلع صخور الذل والهوان، ويزلزل أركان الطغيان والاحتلال، تنجرف أمامه كل ملامح التسلط والوحشية، وتسقط مخططات الغازي وأحلامه التوسعية، لترتوي الأرض العطشى بدماء التضحيات الفداء كي تعيد إلى الأرض خصبها ونماءها من جديد.

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٤٣٠

وقد جاء البناء الفني للأبيات الخمس عشرة الأولى من القصيدة ممثلاً لمرحلة البناء والاستقرار، ومتوازيًا ما ذهب إليه الباحث في قراءته الثقافية، حيث لاحظ تكرار المفردات الدالة على حالة الاستقرار وإعمار الأرض مثل (قدم الماء– الثوب الأخضر– أعياد الخصوبة– النيل– العذوبة– سقى– يبني) بالإضافة إلى تعدد المفردات الدالة على معطيات الحياة ومقومات البناء والاستقرار المتمثلة في (الأرض– العذوبة– الخصوبة)، كما لاحظ حركية المعاني وتجددها في الأبيات بما بتوافق مع إيقاع الحياة، حيث تمثل ذلك في شيوع استخدام (الجمل الفعلية) التي لجأ إليها الشاعر لإضفاء طابع الاستمرارية والديمومة، وخلق تفاعل خلاق بين نص القصيدة ومعطيات الحياة انعكس على الإيقاع الداخليّ والخارجيّ للقصيدة سرعة ومرونة توافقت مع تدفق تفعيلات بحر الرمل التام الأضرب (فاعلاتن (/٥//٥/) المكررة ثلاث مرات) بما يتسم به تفعيلة البحر المتوازنة حيث ينحصر الوتد المجموع (//٥) بين سببين خفيفين في الأغلب (/٥) مع احتمال حذف ساكن السبب الأول في التفعيلة لتصبح (فعلاتن ///٥/) بدلاً من (فاعلاتن /٥//٥/) وهو ما يسمى بالـــ (خبْن)، مما يكسب حركة التفعيلة خفة ورشاقة أكثر؛ وينعكس على حركية جريان النهر؛ بما يكسب القصيدة حالة من الانفلات والتجدد والاستمرارية، بالتزامن مع استدعاء مفردات لغوية تتوافق مع خفة السيولة والتدفق ( تعبر القطرة–البحر طواها – استرد الماء دروبه– هروبه– سقى النيل– مدَّ كوبه– دورة الماء– ناشراً)، فضلاً عن حسن استخدام الشاعر للتشخيص الذي وظفه ليجسد من خلاله الأحداث في طابع بشري إنساني، وهو ما نجده في تداعي بعض الصور مثل ( قدم الماء– ثوبها الأخضر– رفت الشمس– تعبر القطرة– البحر طواها– أعاد الماء– استرد الماء– سقى النيل– ظمأ البحر– مات الموت)، وقد استطاع الشاعر من خلال توظيفه لكل تلك الصور التشخيصية أن يحيل القصيدة إلى بناء فني محكم؛ وكأنه خلية تتكامل بعناصرها وشخوصها متأهبةً للدخول في مرحلة بناء الوطن واستقراره؛ التي تتجلى عبر عنها الشاعر ببراعة وإحكام من خلال استخدامه لمفردة (البناء) أربع مرات عبر أبيات القصيدة ( فابتنى هرمًا– أبدًا يبني– راح ابتنى– ثم ابتنى)، بالإضافة إلى عدد من المصاحبات اللغوية الأخرى الدالة على البناء بشكل غير مباشر وهو ما سيبين لنا بوضوح في المرحلتين التاليتين.

**المرحلة الثانية: التضحية في سبيل الهدف:**

**كـــل أبنائـــك يـــا مـــصر مـــضواْ شـــهداء الغـــد فـــي نبـــل وطيبـــه**

**الذي لـــم يقـــضِ فـــي الحـــرب قـــضى وهو يعـــطى الفـــأس والغـــرس وجيبـــه**

**والذي لم يقـــضِ فـــي الفـــأس قـــضى حـــاملاً أحجـــار أســـوان الرهيبـــه[١]**

وعلى الرغم من تعدد روافد أمل الفنية، واستبطانه العديد من الرموز في قصائده؛ فإنه استطاع أن يشكِّل من العناصر البنائية للقصيدة نسجياً كليًا متماسكاً خاليًا من التفكك والتنافر، حيث تتأسس القصيدة لديه على "رؤية أو نسيج نفسي وشعوري موحد، وبناء فني تتواشج فيه مجموعة من الأدوات والمكونات المتنافرة، أو المتناقضة، لكنها في الوقت نفسه تتضام مع بعضها البعض في وحدة عميقة، تؤلف بين متنافرها وتوحد متناقضها لتصبح كياناً واحداً تتماهى فيه المكونات في نسق علائقي منسجم ومتآلف"[٢] فمن رحم الألم يولد الأمل، وبقدر من مضى من شهداء فإن المستقبل قادم لا محالة، كما أن أشكال التضحية تتنوع وتختلف كلٌ حسب مجاله ومشربه الذي يضحي فيه، وعلى الرغم من هذا التنوع فإن الهدف واحد والحلم واحد لا يختلف باختلاف الزمان أو المكان، حيث يربط الشاعر بين الماضي والمستقبل، فمن لا يملك الماضي لا مستقبل له، وإنما تبذل التضحية في الماضي كسبيل نحو مستقبل أفضل، وما ندفعه اليوم ثمناً باهظاً يضحى بخساً في مقابل ما يتحقق من خلاله في المستقبل.

ولا يخفى على الشاعر أن يعدد أشكال التضحية التي لا يقتصر مفهومها التقليدي على صورة التضحية في ميدان الحرب، فميادين التضحية وأشكالها متعددة ومتنوعة، وكل أبناء مصر يضحّون في نبل وقناعة، فصنف منهم يضحي بالروح، وآخر يضحي بالكد والعرق والجهد حاملاً سيفه الذي يستحيل فأساً يضرب به في الأرض سعياً نحو غرس فسيلته التي يرويها بعرقه وكده، وهذا ليس ببعيد عمن ضحوا من قبل فداء الوطن، مثلما جسدته يد العامل المصري التي شيدت السد العالي من بين

(١) السابق، الصفحة نفسها

(٢) أحمد إسماعيل، مقال:كيف كتب دنقل قصائده، مجلة أدب ونقد، العدد الأول، ص: ١٤

(أحجار أسوان الرهيبة) والضخمة، حيث جسد البناء قوة الإرادة التي واجهت كل المعوقات والصعوبات بعزيمة من حديد؛ من أجل الحفاظ على حصة مياه النيل – رمز النماء والخصب في مصر منذ عهد الفراعين الأوائل وحتى وقتنا هذا– فلم تذهب كل هذه التضحيات سُدى، ولم يقضِ أصحابها بلا معنى، بل إنهم خلدوا في مواويلنا الشعبية وأناشيدنا القومية التي جسدت معاناة المصريين وكفاحهم، فصاروا يتغنون بها مع أشجان أنين الناي الحزين وأصداء الليل، فباتوا يسكنون الذاكرة وبقيت بطولاتهم محفورة في قلوب المصريين؛ أما معاناتهم وآلامهم فقد صارت ندوباً على جدار القلب لم يمحها تقادم السنين، وكأن غيابهم عن مشهدنا الحاضر هو غياب مؤقت، بعد أن انتقلوا من حياتنا الفانية إلى حياة أبدية ينعمون فيها بالخلود بفضل ما ضحوا وما قدموا، للوطن، ويومًا ما سيعودون مرة أخرى لمحبوبتهم "مصر"، التي سيتوجب عليها وقتها أن تسعد بما قدم الأبناء، وأن تنتظر عودة من سيحملون الراية من بعدهم في سعادة وفخر:

**اســـمعي فـــي الليـــل أنّـــات الأســـى اســـمعي حـــزن المواويـــل الكئيبـــه**

**إنهـــا أســـماء مـــن مـــاتوا ولـــم يبرحـــوا القلـــب فقـــد صـــاروا ندوبـــه**

**ســـيعودون فـــلا تبكـــي فمـــا يرتـــضي المحبـــوب أن تبكـــي الحبيبـــه[1]**

ثم يسرد الشاعر موجبات التضحية، ويُفَصِّل الأهداف التي دفعت أبناء مصر الأوفياء لأن يضحوا بأرواحهم من أجلها، حيث تجلت في مجموعة من الهموم والمشاغل القومية التي حددت في مرحلة معينة مستقبل مصر.

ويحيلنا الشاعر بعد ذلك إلى شخصيته المحورية "طه حسين" التي يستدعيها في موازاة مع استدعاء القضايا التي ناضل من أجلها ودافع عنها، وكان دائم السعي نحو تنوير المجتمع والارتقاء به للمكانة العالية التي تليق به، والشاعر هنا إذ يستدعي شخصية محورية بشكل غير مباشر فإنما يبرز بعداً فنياً وثقافياً جديدًا للشخصية يكشف عن فاعليتها "حيث ينيط الشاعر بها نقل بُعدٍ متكامل من أبعاد تجربته وحيث تتآزر

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٤٣٠

الشخصية مع بقية الأدوات الأخرى التي يوظفها الشاعر لنقل بقية أبعاد التجربة تآزراً عضوياً"[١]،وهو ما دفع "أمل دنقل" إلى أن يضمن في قصيدته عدداً من القضايا المجتمعية التي مثلت مشروعاً قومياً تبناه طه حسين، وعلى رأسها قضية حرية الفكر وأهمية استنارته وإبراز دوره في مواجهة الأفكار الظلامية، والدفاع عن قضايا القومية العربية، وتحرير المرأة وبيان أحقيتها في العمل ودورها الفاعل في المشاركة المجتمعية، إلى جانب المناداة بالعدالة الاجتماعية، وغيرها من القضايا التي حمل طه حسين على عاتقه هم الدفاع عنها بكل ما أوتي من بصيرة ورؤية استشرافية، خاض من أجلها معارك ضارية مع خصومه والمختلفين معه حولها، وبالأخص أصحاب الفكر السلفي؛ إيماناً منه بأن الأوطان لا تبنى على الفكر الظلامي ولا على قبول الخنوع والتبعية، وأن الجهل والخوف لا ينتجان بحال أي شكل من أشكال الحضارة أو المدنية، فبدون الحاضر المستنير لن نملك المستقبل الزاهر، وعلى الرغم من الرمزية والدلالات الضمنية التي تحفل بها القصيدة؛ فإنها تمتاز بالبساطة والتفاعل التلقائي مع الأحداث التي دفعتها لكتابة القصيدة، "والبساطة لا تعني الرقة والتبسيط وإنما تعني تلقائية التناول، وعفوية التعبير، والابتعاد عن خشونة اللفظ إلى خشونة المعنى"[٢]. ويؤكد "أمل دنقل" هنا أن بقاء طه حسين بيننا كرمز وقيمة رهين بما أورثه تلاميذه من أبناء الوطن المخلصين الذي تبنوا آراءه وآمنوا بها، وسعوا للدفاع عن كل القيم والمبادئ التي كرَّس "طه حسين" نفسه وقلمه لترسيخها على مدار سني حياته، فتلك القيم هى التي ستصنع الفارق وتؤسس لأمجاد الأبناء إذا ما ساروا على نهج آبائهم، وعلى ما استخلصوه من خبراتهم، تماماً كما ورث "أمل دنقل" عن "طه حسين"ضرورة أن يتحد أبناء الوطن لبناء المجد بسواعدهم الفتية، دون كلل أو ملل أو تهاون، فالمجد يجب أن يكون هدفهم الأسمى الذي يتوجب عليهم الحفاظ عليه والعمل على تحقيقه، مقدمين كل التضحيات الممكنة من أجل بقاء المحبوبة "مصر"، مقدمين أرواحهم قرباناً فداء وطنهم، فيخلدّون كما خلّد الآباء ولا يفنون، ويبقى حضورهم – رغم الغياب– طاغيًا متجليًا فيما يرثه عنهم أبناؤهم ويحافظون عليه، ويزودون عنه من أجل بقائه واستمراره.

---

(١) الدكتور منير فوزي: صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص: ٢٢٥

(٢) عبد العزيز المقالح، مقال: أمل دنقل أنشودة البساطة، (مجلة إبداع، العدد ١٠– عدد خاص: أمـل دنقـل)، أكتوبر ١٩٨٣م، ص: ٢٧

يصير توظيف التضحية إذن شكلاً من أشكال البناء، الذي تتعدد وتتباين صوره وملامحه في هذه المرحلة والمرحلة التالية لها، إنه يصبح سمة مائزة يمتاز بها أبناء مصر جميعهم وهو ما دلّ عليه الشاعر باستخدامه للفظة (كل) ليفيد التعميم والشمول، فعلى الرغم من تعدد المشارب والاهتمامات وطبيعة الحياة؛ فإن التضحية تظل سمة تميز المصري الأصيل الذي لا يدخر جهدًا في الدفاع عن وطنه، والقيام بدوره الفاعل نحو مستقبل الوطن، حيث تتعدد التضحية وتتباين ما بين من ( يقضي في الحرب – يعطي الفأس وجيبه– يحمل أحجار أسوان الرهيبة)، وبين من يقضي مدافعًا بقلمه وفكره؛ وهنا نلاحظ تحول استخدام الشاعر من صيغة المفرد (قضى) إلى صيغة الجمع (أسماء– ماتوا– يبرحوا– ندوبه– سيعودون) للدلالة على تعدد من يضحون في سبيل الوطن، دون التقيد بزمان محدد أو مكان؛ مع التأكيد على أن ما تقود إليه تلك التضحيات قد لا تجنى ثماره في أعقابها مباشرة، بل ربما تحتاج الأمة والتاريخ إلى مزيد من الوقت لكي تستوعب قيمة هذه التضحية وعلو قدرها، فما يبذل من تضحيات اليوم إنما يكون أشبه بخيط رفيع من الضوء الذي سنستشرف به المستقبل.

**المرحلة الثالثة: الوصول إلى الغاية المنشودة:**

وفي هذه المرحلة يصل بنا "أمل دنقل" إلى غايته المنشودة المتجسدة في أن العمل والكد والاجتهاد هي السبل الحقيقية لمن أراد النجاح والتقدم، حيث لا مكان للولولة ولا للبكاء إذ لا طائل يرجى منهما، وعلى كل واحدٍ منا أن يختار لنفسه دوره في استكمال مسيرة السابقين عليه، ويؤدي ما عليه بتفانٍ وإخلاص؛ لأنها دورة الحياة غير المتناهية، وما الحياة – في نهاية الأمر– سوى مجموعة من الأدوار يتم تبادلها بين الأبطال في متوالية مستمرة متجددة عبر الأزمان بين الآباء والأبناء، وتتحقق في هذه المرحلة آلية التبادل والتقاطع بين الحاضر والماضي التاريخيين، وهي خصيصة من الخصائص المميزة لشعر "أمل دنقل" بوجه عام "فالتبادل قد يقوم بين العناصر الماثلة في آن واحد، أو بين الحاضر والماضي التاريخي، أما التقاطع فإن أحد الطرفين فيه لا يحل محل الاخر مثل التبادل، بل يتعامد عليه ويقيم معه إشكالية متشابكة. وهو بدوره قد يتمثل في جزئيات تصويرية أو في لوحات كاملة يتم نسجها في ضفيرة

متقاطعة"[1]، ويضرب مثالاً بنفسه، فهو ربيب طه حسين وأحد تلاميذه الذين تربوا على مجمل أفكاره التنويرية وتعلم منها، فيخلص إلى أن رثاء طه حسين الحقيقي لا يتمثل بحال في البكاء على رحيله والوقوف على قبره، وإنما يكون في الدفاع عما نادى به من أفكار حرة، وما دعا إليه من مشاريع قومية ومجتمعية الغرض منها تنوير المجتمع وتوجيهه للطريق المأمول، فليس من المقبول أن يكرِّس الأبناء حياتهم لبكاء الآباء واستجداء ما لا ينفع ولا يجدي، وإن الأمل في إعمار أرض مصر الخصبة لكبير، وإن الأجيال لمتجددة، يحمل كل منهم راية من سبقه ويُكمل ما بدأوا به، فمصر بلد الأبطال من عهود الفراعنة، إنهم حاملون لصفات الإقدام والشجاعة وابتناء المجد منذ عرفوا الاستقرار بفضل ما أعطاهم النيل الخصيب، وهي مغروسة في أعماقهم لا تلين أو تنكسر أمام الموت والفجيعة، فيظلون على ثباتهم وعزيمتهم التي لا تعرف العجز والضعف والهوان:

**أتَـــرى تبكـــين يـــا مـــصر؟ أنـــا لـــست أبكيـــه وإن كنـــت ربيبـــه**

**شـــرف الأبنـــاء أن يمـــضي أبٌ بعـــد أن قـــدم للمجـــد نـــصيبه**

**شـــرف لـــلأب أن يمـــضي فـــلا تعتـــري أبنـــاءه الـــروح الزغيبـــه**

**إنمـــا يبكـــي ضـــعاف النـــاس إن عجـــزوا أن يـــدركوا حجـــم المـــصيبه[2]**

يكرر الشاعر نداءه لمصر بما يحمله ذلك من استبطان للحضور، (كل أبنائك يا مصر– اسمعي في الليل– أتُرى تبكين يا مصر؟)، فمصر –دائماً– حاضرة مدرَكَة في ذهن الشاعر وفي قلبه، شاخصة أمام عينيه، لا تغيب عنه شاردة، كما أن الاستفهام الاستنكاري في قوله (أترى تبكين يا مصر؟) إنما يستنكر فيه الشاعر أن تحزن المحبوبة "مصر"على رحيل مبدعها ومفكرها؛ لأن ما يبذله أبناؤها المحبون لها من كل

(١) الدكتورصلاح فضل، إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، العدد الأول، ١٩٨٠م، ص:٢٢٥

(٢) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٤٣١

هذه التضحيات إنما هو فرض عين عليهم، ومدعاة فخر وامتنان لهم لا يستوجب جريان الدمع أو البكاء، كما أن هذه التضحيات ستبقى وسام فخرٍ واعتزاز لمن قدموها، وتبقى شاهدة على قيمة التضحية من أجل الوطن وافتدائه بأغلى الأثمان، والشاعر يُعدد في الأبيات العشر الأخيرة من القصيدة ما نتج عن تلك التضحيات المبذولة، عبر السنوات الماضية، تلك الأحلام التي حملها أصحابها على أكتافهم هموماً جميلة حلموا بتحقيقها من أجل مستقبل أفضل للمحبوبة "مصر"،وكأنها هدايا المحب لمحبوبته،والآن وقد تحقق لمن ضحوا ما أرادوا؛ فإنه قد جاء الوقت لكي يجني الوطن ثمار ما ضحوا من أجله، وهو ما يتمثل في ( معاني العروبة– استعادة التفوق والتميز على الأقران– التعليم المجاني– تحرر المرأة– العدالة الاجتماعية)، وغيرها من القضايا التي تعرض لها الشاعر في قصيدته، مستخدماً مجموعة من الأفعال المضارعة التي بلغت أربعة عشر فعلاً مضارعاً منها (تبكين– تستعيدي– ينفث– تقتات– يحتضن– يهوى– يرفع– يمضي– تعتري– يبكي) في مقابل خمسة أفعال ماضية هى (مات– مرت– كنت– قدَّمَ– عجزوا)، بما يعكس حالة من الحركة التفاعلية والديناميكية التي تمثل امتداداً لأفعال المرحلة الأولى، وكأنها محطة جديدة للانتقال أو العبور، فالوصول للغاية لا يعني الارتكان والخمول، إنما تكون النتيجة دافعاً جديداً لحلم أكبر وأمل أرحب، تماماً كدورة الماء التي لا تنتهي ما بين (تبخير وتكثيف ومطر وفيضان)، تعكس حالة متوالية مستمرة غير منقطعة، وهو ما أكده الباحث خلال رصده لنسق المتوالية في القصيدة.

ويخلص "أمل دنقل" إلى التأكيد على توالي الأجيال وتواصل حركة البناء والتضحية فداء الوطن، ويتجسد نسق المتوالية في قصيدته ليؤكد على مبدأ "**الكل في واحد**"، فالمجد ليس مقتصرًا على طه حسين سارق النار وحده، بل هو متحقق فيمن يأتون من بعده مؤمنين به حاملين لواء تنوير المجتمع، ومدركين أن الكارثة الحقيقية ليست في غياب من مضوا، بل في البكاء عليهم، والترحم على ما فات، لأن مصر ولادة بأبطالها ورجالاتها المخلصين، ويتحتم على الجميع استحضار الروح الغائبة؛ لتتجلي حضوراً زاهياً حاملاً معه قوة الإرادة ورياح التغيير العطرة بعبق من رحلوا، فتردهم إلى الحياة في متوالية دائمة أبدية.

**٣- نسق الضدية عند الشاعر منير فوزي:**

نجد أنفسنا في قصيدة "**ما تيسر من صورة طه**" للشاعر "**منير فوزي**"، أمام حالة من الصراع الداخلي الذي يعتري الشاعر، نتيجة للتعارض الشديد بين ما يؤمن به وبين ما هو قائم على صعيد السياقين الثقافي والاجتماعي المحيطين به. إنه يجد نفسه في مواجهة مع قناعاته التي تنهار أمام عينيه، وتتجسد من خلال مشهد قيام مجموعة من الأصوليين بتحطيم تمثال الدكتور طه حسين القائم بأحد ميادين محافظة المنيا بجوار مبنى المحافظة، مما دفع بالشاعر لأن يستحضر أحلامه وقناعاته الممثلة فيما يرمز إليه دالّ تمثال طه حسين، حيث يتحول الصراع هنا من دلالته الذاتية المادية إلى الصراع على مستقبل وطن يضم مجتمعًا بأكمله يواجه تحديات الهمجية والتخلف، كاشفًا عن مسئولية المثقفين تجاهه؛ وهل سيكتفون بدور المشاهد فحسب؟ أم يكونون فاعلين بما تقتضيه الضرورة تجاه مجتمعهم،وبما تمليه عليهم مسئوليتهم الفكرية والثقافية؟

إن هذا هو ما تسعى القصيدة للإجابة عنه؛ من خلال استخدام الشاعر لـــ"**نسق المعارضة**" وتوظيفه لأبعاده، ولأن الشاعر هنا لم يستدعِ شخصيته المحورية (طه حسين) بل الحدث نفسه، فالدلالة الفاعلة هنا تكمن في تحطيم رأس التمثال في حد ذاته، في موازاة مع تحطيم الأفكار التنويرية التي دعا إليها منجز "طه حسين" القاسم المشترك بين الحدث والقصيدة، وإذا كان تحطيم التمثال يمثل الاستدعاء السلبي للقوى الظلامية لأفكار شخص طه حسين وما نادى به، فإن استدعاء الشاعر "منير فوزي" لإطار المعارضة لهذا الفعل أخذ منحى إيجابياً بما فرضته آليات المعارضة التي كان لابد له أن يقف من خلالها في مواجهة دعاة الفكر الظلامي المتأسلم، فأنتج نسقاً لغويًا معارضاً لهم يتناص فيه مع بعض آيات القرآن الكريم بوصفه مرتكزًا أساسيًا اعتاد أصحاب تلك الاتجاهات المتشدقة بالدين صياغة كلامهم استنادًا إليه، فأراد أن يحاورهم بلسانهم، وأن يقيم حواره معهم معارضاً خطابهم.

ولأن وظيفة الشعر لا تكمن في تصوير الأشياء المحيطة بنا تصويراً حسياً مباشراً لا خيال فيه، بقدر ما تكشف عن جوهر الروح المبدعة صاحبة البصمة الحقيقية في خلق تلك الصور، حاملة في وصفها انطباع الصورة الواقعية في النفس، وهذا ما ذهب إليه الرمزيون حين أكدوا على أن "الأشياء توجد داخل نفوسنا، بل هى ونفوسنا

شيء واحد"[١]، وهذه الحالة من التماهي والتمازج هى ما تدفع الشاعر أن يُنشيء مجموعة من العلائق المتواشجة التي تربطه بالعالم الخارجي المحيط به، وظروف إنتاج قصيدته، وهذا ما ذهب إليه "ستيفان مالارميه **StéphaneMallarmé**[٢]في قوله بأن "العالم الخارجي ليس إلا ستاراً يجب أن نهتكه حتى نصل إلى المعنى المحض للأشياء"[٣]، والشاعر هنا فارس نبيل من فرسان الكلمة، حركته دوافعه الغيورة تجاه مجتمعه الذي يعاني من مجموعة من الهجمات الفكرية الرجعية التي قد تعود بالمجتمع إلى عصور ظلامية، فما كان منه إلا اللجوء إلى التحليق في سماء الشعر كاشفاً تلك الحجب المظلمة في محاولة لاستعادة توازنه الذي يمثل امتداداً لتوازن المجتمع وتحرره من تلك الأفكار الظلامية، منبهاً القارئ إلى الغاية الحقيقية المرجوة من إنتاج القصيدة، والنص يزخر بالعتبات النصية التي تحمل الكثير من المعاني المسكوت عنها، حيث نجد أنفسنا أمام ثلاث عتبات نصية، تتمثل الأولى في عتبة العنوان الرئيس (ما تيسر من صورة طه)، وعتبة العنوان الفرعي التي أعقبت العنوان مباشرة، وقد عرض فيها الشاعر إلى الظرف المجتمعي والتاريخي الذي دفعه لكتابة القصيدة، ثم العتبة الثالثة وهى عتبة التذييل التي يشير فيها الشاعر إلى مكان كتابة القصيدة وتاريخها (المنيا في: ٢٠١٣/٢/٢١).

لا شك أن هذه العتبات أضحت تعلب دوراً رئيساً في تحليل النصوص وكشف مضمرات الخطاب الشعري بوجه عام، بعد أن صارت "دوالّ سيميولوجية فاعلة في النصوص التي تحفها. فإذا كان النص/العمل بؤرة من بؤر التأويل والقراءة التحليلية – بوصفه بنية متكاملة، ومبنية من بنيات مُعَينة قابلة للتفكيك لإعادة البناء–؛ فإن العتبات وفق كل هذا لم تعد أشياء مهمَّشة كالسابق؛ لا يُلْتَفَتُ إليها"[٤]، فلا يمكننا أن نغفل

(١) لانسون جوستاف: تاريخ الأدب الفرنسي، ترجمة: د.محمود قاسم، ج٢، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، ١٩٦٢م، ص ٤٦٦.

(٢) ستيفان مالارميه واسمه الأصليÉtienne Mallarmé: شاعر وناقد فرنسي من رواد المدرسة الرمزية، ألهم شعره معظم الاتجاهات الفنية الثورية مثل: الدادية، والسيريالية، والمستقبلية.ولد في مارس عام ١٨٤٢م وتوفي في سبتمبر ١٨٩٨م.

(٣) لانسون جوستاف: تاريخ الأدب الفرنسي ، ص ٤٦٥.

(٤) الدكتور حافظ المغربي: أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر– دراسات في تأويل النصوص، ص ٢٤٤

التاريخ (العتبة النصية الثالثة التي ذيل بها الشاعر قصيدته) وهو (٢٠١٣/٢/٢١م)، فإن هذا التاريخ يحيلنا بالضرورة إلى الظرف التاريخي والسياسي والمجتمعي المضطرب الذي كتب فيه الشاعر قصيدته، محاولاً أن يستقرئ الأحداث ويصوغها في قالب شعري دال يعبر من خلاله عن الصدام الفكري بين دعاة الرجعية والفكر الاستناري، باستخدام آلية الحوار الفردي **Monologue** التي تعدّ هنا الإطار الأكثر ملائمة بعد أن تقطعت به كل السبل السلمية في التواصل مع الآخرين الظلاميين، أما العتبة النصية الأولى (**العنوان**) الذي ورد على صيغة موازية لصيغ النسق القرآني(**ما تيسر من سورة طه**) موظفًا لتقنية من تقنيات الشعر المعاصر هي "المفارقة**Paradox**"، حيث يتناص فيها الشاعر– شكليًا– مع "سورة طه" الواردة بالقرآن الكريم، سعياً إلى خلق لغة حوار مشتركة تجمعه مع بعض المغالين المتطرفين الذين قاموا بتحطيم تمثال طه حسين ونزع رأسه من أعلى الميدان المجاور لمبنى محافظة المنيا، فكتب الشاعر هذه القصيدة، وعلى الرغم من اختلاف الشاعر كلياً وجزئياً مع أيديولوجية الجماعات المغالية المتطرفة؛ فإنه يؤكد على أن لغة الحوار هذه كانت الأجدى والأنفع معهم لأنهم لا يعرفون غيرها، وإذا كان النسق القرآني هو النسق المهيمن على لغة حوارهم وثقافتهم، فلابد للشاعر أن يخلق نسقاً بشريًا موازياً يستطيع أن ينشىء من خلاله حواره معهم، مع التأكيد على الفارق الكبير بين كلام صادر عن الله عزّ وجلّ وكلام صادر عن البشر، فحتى وإن لم تجمعهم مع هؤلاء الأصوليين نقطة التقاء أيديولوجي، فربما جمعتهم صيغ النسق القرآني:

**ألفٌ .. لامٌ .. جهلُ**
**وجراحٍ .. لا تندملُ**
**وجموعٍ .. لا تكتملُ**
**وجنونٍ يتجاوز حدَّ الحدِّ**
**فلا يقبله العقلُ!**(١)

تزخر القصيدة بمجموعة من التوترات الشعرية التي نسعى لأن ننصت إليها، حيث تتداخل الذات والرؤيا والحلم، وتتواشج الأنا والذات في رحلتها داخل النسق منه وإليه، فيبدأ الشاعر قصيدته على غرار ما بدأت به بعض السور القرآنية بتقطيع

(١) منير فوزي، فرح بهواك، دار المعرفة للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، المنيا، ٢٠١٥م، ص: ٨١

الأحرف الهجائية التي ربما ليس لها معنى مباشر، إلا أنها تحوي دلالة ومغزى وحكمة تفيد بأن هذا القرآن المجيد قد عجز أمراء البلاغة والبيان أن يأتوا بمثله، والشاعر إذ يبدأ قصيدته بتقطيع أحرف أداة التعريف (الـــ) ألفٌ .. لامٌ جهل، وكأنه تعريف للجهل، مستفيداً من دال الصمت (..) الذي يتكرر في المقطع الأول، للإشارة إلى ما يحمله الشاعر من ألم يضمره في قرارة نفسه ويسعى إلى علاجه، ويذهب إلى استخدام أصوات الحروف بوصفها بنية نصية تحمل دلالة يقصد إليها معنى خاص به، إيماناً منه بأن "معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعانٍ. وذلك التكثيف للمعنى الذي تشعر به في أية قصيدة أصيلة، إنما هو حصيلة لبناء الأصوات"[١] والتعريف هنا للتحديد والتخصيص، فمطلع القصيدة جملة اسمية تقديرها (هو الجهلُ)، حيث يُوَصِّف الشاعر ما حدث من أصحاب الفكر الظلامي المغالين، بوصفه شكلاً من أشكال الجهل والرجعية والتخلف، وهو جهل مركب، جهل بالدين والثقافة معاً، جهل في تأويل آيات القرآن الكريم وتدبرها وفهم معناها ومغزاها، وجهل بقيمة طه حسين التنويرية والثقافية، فمن يُقْدِم على عمل كهذا قد افتقد المعرفة والبصيرة التي تؤهله لإدراك البعد الثقافي والفكري الذي يمثله طه حسين وتمثاله الذي لا يرمز إلى طه حسين بشخصه، إنما يرمز إلى الفكر المستنير الذي دعا إليه، والجهل هنا لا يقوم على سلوك فردي أو قناعة شخصية، إنما يرجع إلى تدني المستوى المعرفي لمن يحاربون مشروع تنوير المجتمع وتثقيفه والنهوض به، مما يدفعهم إلى السعي الحثيث نحو محاربة أشكال التنوير كافة، ورموز الفكر المستنير، وهذا هو جرح الأمة الحقيقي الذي لا يندمل، فكل لحظة جهل من جاهل ظلامي تصيب الأمة بطعنه تدمي جسدها الثقافي، وتفكك روابطها المجتمعية والإنسانية، ما يفتت اللُحمة الوطنية ويخلق نزاعات فكرية وأيدولوجية متصارعة، تذهب من حيز الاختلاف المنهجي إلى حيز الجنون المطلق الذي يتجاوز الحد، ينعكس هذا الجنون على كل شيء، ويبدو جلياً في البناء التركيبي للجملة في القصيدة، فيأتي السطر الشعري الثاني والثالث مكونين من اثنى عشر حرفاً، أما السطر الرابع فيتجاوز فيه حد الجنون إلى تسعة عشر حرفاً، على غير سابقيه كما أوضحت، ويعكس هذا الأمر دلالة ظاهرة تحوي في داخلها دلالة

(١) أرشيبالد ماكليش: الشعر والتجربة، ص: ٢٣

مضمرة لحالة التجاوز والانفلات التي لا يقبلها عقل، فالمغالاة دائماً تقودنا إلى حالة الانفلات الفكري والمنهجي، ما يترتب عليه تشظي المجتمع وتفككه:

**وبرأسك يا طهَ**

**إذ يكسرها السَّفِلُ**

**أقسمتُ بأرضِ بلادي،**

**بالثوّارِ**

**وبالثورةِ،**

**وغدٍ تغترف بنبعِ محبتهِ:**

**المُقَلُ**

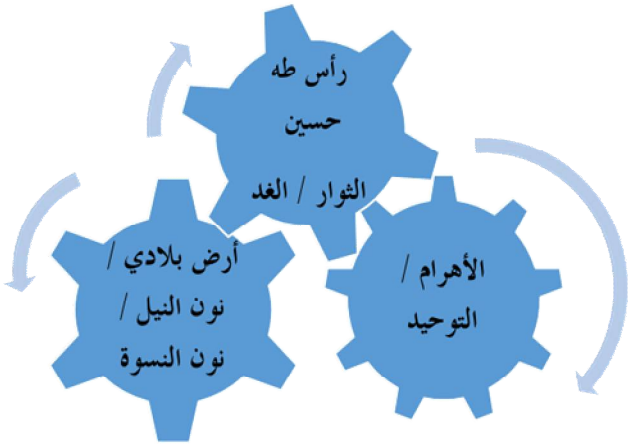
**وبنونِ النيلِ،**

**ونونِ النسوةِ**

**يجتمعانِ،**(١)

وعلى نسق موازٍ للنسق القرآني أيضاً، يأتي قسَم الشاعر في القصيدة متعدداً ومتكرراً بأكثر من شيء ( رأس طه حسين– الأرض– الثورة– الثوار– نون النيل – نون النسوة – النيل – الأهرام – التوحيد)، فالقسم بالرأس هنا يشير إلى دال العقل ورجاحة فكر طه حسين ودوره في تنوير المجتمع وتحريره من الفكر الظلامي والأفكار المغلوطة، وتأمل المسافة النفسية بين كلمة الرأس، والسَفِل، فالرأس دال الارتقاء والعلو، والسَفِل دال الوضاعة والخسة والندالة، وكأن الصراع هنا بين القيم والانحطاط، ويستدعي الشاعر دلالة التضاد بين النور والظلام، ليكشف من خلالها تلك الفجوة العميقة المسيطرة على واقع الحياة؛ والمتجسدة في قطيعة أصابت المجتمع وحولته إلى أشلاء ممزقة، ويمكننا أن نوضِّح تجليات نسق الثورة في القصيدة من خلال الرسم التالي:

(١) منير فوزي، فرح بهواك، ص: ٨٢.




ويتبين لنا من هذا الرسم التوضيحي تجلي نسق الثورة في القصيدة عبر مستويات ثلاثة، استخدمها الشاعر في قَسَمه، وقد حوى كل قسم منها دلالته الضمنية التي يشير إليها، ووظيفته العملية التي تسهم في صناعة النسق.

**المستوى/ الترس الأول:** ويشير إلى الفكر المتجدد المستنير الذي يحمل لواءه الثوار، بما يحملونه من مجموعة القيم والمبادئ التي تبحث عن مستقبل أفضل (عيش– حرية– عدالة اجتماعية)، ويتجلى في رأس طه حسين بدلالتها الرمزية، فالرأس وعاء الفكر المستشرف للغد المشرق، ويتأكد في هذا المستوى أنه لا يمكن للغد أن تتحقق أهدافه دون تحقق المستويين الآخرين.

**المستوى/ الترس الثاني:** ويمثل الحاضر المتجدد، الذي يشير إليه الشاعر بدوال الخصب/ النماء (الأرض – النيل– نون النسوة)، حيث تتجدد الحياة وتمتد عبر حركة فيضان النيل وتوالي الفصول الأربعة ومتوالية الإنجاب المتمثلة في تعاقب الأجيال، فالمتأمل للتاريخ يدرك أن أرض الوطن خصبها لا ينضب، وأنها طالما قدمت للبشرية أبطالاً غيروا وجه التاريخ، وأوقدوا شعلة الحرية وطالبوا بالعدل الاجتماعي فلم يعجزهم فكر رجعي، ولا طيور ظلامية، أضاءوا الدنيا بنيران الثورات، مستندين إلى حضارتهم العريقة التي أضاءت العالم من قبل، ويتأكدفي هذا المستوى ربط الشاعر بين الحاضر والماضي.

**المستوى/ الترس الثالث:** وتتجلى فيه مجموعة القيم الحضارية والعقدية التي تقوم عليها الأمم، وهو ما عبر عنه الشاعر في قسمه بـــ (الأهرام– التوحيد)، وهذا القسم دالّ يشير إلى الماضي– الديمومة، فصناعة المستقبل تبدأ من الماضي، الذي يمثل البنية التحتية لحضارة الأمم ومستقبلها، ويستدعي الشاعر هنا الحضارة الفرعونية ممثلة في بناة الأهرام، وفي الإله آتون الذي اتخذه إخناتون إله التوحيد لدى القدماء المصريين، والممثَّل في شكل قرص الشمس، تنتهي أشعتها بأيدٍ بشرية، مانحة الحياة والدفء للجميع، وهو ما تجلَّى في صورة الشمس وهي تشرق ساطعة في أرض الوطن، غير أن شمس الوطن هنا تنتهي أشعتها بقُبَل الحياة، التي تمنح الحياة أيضاً للجميع تماماً كما تمنحها أيادي آتون الممتدة عبر أشعته (علامة عنخ)، وقد استخدم الشاعر في هذا المستوى الشمس بوصفها دال الفكر المستنير المتجدد، حيث بنورها تستضئ أرض الوطن، وتتبدد الظلمة، فيطلّ الصبح ناشرًا دفء المحبة والمعرفة، فتمتلئ القلوب إيماناً بالغد، ويقيناً بالفرحة المنتظرة، وتبدأ شمس الصباح المشرقة رحلتها الأبدية لإعادة الخلق والتكوين، وتتحد الذات الواحدة مع الذوات الأخرى، ليصير الكل في واحد، في رحلة تحديد المصير، ويتحول الوعي الجمعيّ إلى مقام من مقامات الكشف والتجلي، حيث يتشكل الحلم ضوءاً منبعثاً من فضاءات النفس ونورًا يشرق في أعماق الكون، فتتلمسه الذات النابضة المتقدة وتحيله جسراً تعبره نحو الغدّ:

**فلا يشغلها عن تأجيج الثورةِ:**
**شغلُ**
**ما زاغ البصرُ،**
**ولا اهتزتْ في مفرق**
**رأسي الخصلُ**
**لا خوفاً من بطشٍ يعلو،**
**أو تهديدٍ من طيرِ ظلامٍ يتخفى**
**في يوم يخشى الناسُ**
**إذا عنه سُئلوا**[1]

(١) منير فوزي، فرح بهواك، ص: ٨٢.

يبدو الصراع جلياً في القصيدة بوجه عام، مُشكِّلاً ملامحه الفنية الخاصة، سواء على مستوى الصورة أو الرمز الشعري، وهو صراع دائر بين واقع كئيب مظلم وضبابي، وبين نفس مثابرة راغبة في كسر الجمود والتبعية، حيث تواجه فكر الظلامي وسوداويته، "وهكذا تتراوح عناصر الصراع بين صراع داخلي، وآخر خارجي في وحدة وتضاد لتأكيد المضمون المطروح، وتتأتى براعة الشاعر من إحالة الاهتمامات الجزئية إلى قضية كلية، وإقامة عالم لم تتماوج فيه حركة الخارج بتوتر الداخل للكشف عن ماهية الصراع وإضاءة الفكر"(١)، ويتحول نسق الثورة إلى الشغل الشاغل الذي يحمله ثوار الوطن هماً جميلاً، يواجهون به الرجعية والتخلف، واحتكار فئة قليلة للدين وفق مفهوم مغلوط، ولأن إيمان الثوار بقضيتهم كان الضمان الحقيقي لأن تظل نار الثورة مشتعلة، ورياح التغيير عاصفة، فإن هؤلاء الظلاميين ما كانوا ليبقوا وإن امتلكوا زمام السلطان، فشمس الثورة طالعة لا محالة لتبدد ظلمة هذا الجهل، وتقشع سوداوية الفكر الظلامي المتمترسة بقيود الرجعية والتخلف.

إن إيمان الثوار بالوطن والثورة والتنوير هو ما يدفعهم لاستشراف الصبح الجديد، موقنين أن الصبح أقرب مما يعتقد البعض، فزوال الغُمة بات قريبًا جداً، وحادثٌ لا محالة، والتاريخ خير شاهد على أنه لا يصح إلا الصحيح، وإن طبيعة الشعب المصري تكمُن في الاعتدال لا المغالاة، تلك التي جعلت حضارته تدوم على مر الأزمنة والعصور:

**الصبح قريبٌ أقرب مما**

**نبتهلُ**

**والشمس ستشرق ساطعةً**

**في أرضكَ**

**يا وطني؛**

**أبهاءُ محفتها دفءٌ،**

**وخيوط أشعتها:**

**قُبَلُ**

(١) سمير الفيل، الحلم على حافة الثورة، مجلة "الشعر" ملف خاص "منير فوزي شاعر الوجدان"، اتحاد الإذاعة والتليفزيون، القاهرة، العدد ١٥٦، شتاء ٢٠١٥م، ص:١٣١.

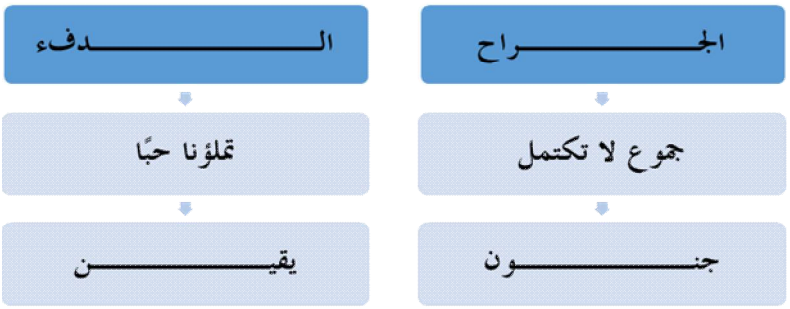
**تملؤنا حباً**

**ويقيناً،**

**بغدٍ بالفرحةِ**

**يشتعلُ**[1]

وإن ملامح الغد الجديد لتتكشف جلية بعد أن بزغت شمس الحرية، وأطلت الحياة من جديد، حاملة معها الأمل والتفاؤل بمستقبل رافض لكل صنوف العزلة والانغلاق، "فالذات مهما اتسعت لا تستطيع أن تكتفي بنفسها مستغنية عن الآخرين، إن الأخرين ضرورة، والوطن، الذي يشمل الذات والآخرين، ضرورة أيضاً. والانتصار للذات عندئذ لا يفضي للانعزال إنه لا يستطيع أن يدير الظهر للوطن، مثلما لا يستطيع أن يستغني عن الآخرين"[2]، وتشرق شمس الحرية على الجميع، ويستخدم الشاعر دالّ الشمس هنا بمعناه المعنويّ والحسيّ، حيث تشير الدلالة المعنوية إلى التنوير والمعرفة، أما الدلالة الحسية فتشير إلى الدفء والاستقرار، وتتماهى في القصيدة مفردات تعكس دلالات الإشعاع والضوء والتنوير مثل(أشعتها –يشتعل)، مفعمة بمشاعر الحب والدفء واليقين (تملؤنا حباً – يقيناً – فرحة) بعد أن سيطر على القصيدة وصف الواقع المتردي مصحوبًا بدوال الجراح والخمود والانطفاء:




(١) منير فوزي، فرح بهواك، ص: ٨٣.

(٢) مصطفى بيومي، الصراع بين الذاتي والموضوعي، مجلة "الشعر" ملف خاص "منير فوزي شاعر الوجدان"، ص: ١٢٧.

يتجلى نسق الضدية هنا عندما يتحول كل شيء إلى نقيضه، فالجراح تستحيل دفئاً، والجموع الحاضرة الغفيرة التي لم تكتمل كليتها بعد تمتلئ حباً وتماسكاً ويقيناً، وها هو الجنون الذي تجاوز الحد يتحول عقلاً راسخاً وفكرًا جمعيًا ناضجًا، ولأن الأشخاص زائلون لا محالة، فما يبقى ليس سوى الفكر المستنير ومحبة الوطن، وهم باستعادتهم لهذا الوطن فكراً وشمساً ونوراً تنقشع عنه مظاهر الجهل الأجوف، فتتبدل الأفكار والرؤى ويغدو الكون مضيئاً مشرقاً منفتحًا؛ لا تهيمن عليه نسقية رجعية ولا فكر بال عتيقٍ:

**سنعيدك فكراً**

**يمحو الجهل الأجوفَ**

**حراً**

**في وطن تتفرق فيه السبلُ!** (١)

إن استدعاء الشخصية هنا يأتي في إطار امتزاجها بمجموعة من التصورات تزيد من توتر القصيدة على المستويين: الجمالي والدرامي "حيث تغدو الشخصية هى الإطار الكلي، والمعادل الموضوعي لتجربة الشاعر، حيث يسقط على ملامحها التراثية كل أبعاد تجربته المعاصرة"(٢)، فيستدعي الشاعر مجموعة العناصر التي تحفظ البقاء، وهذه سمة تميز بها الشعراء الذين يؤمنون بالمستقبل ويراهنون على الغد، ومثال ذلك البعث الفكري الذي تحدث عنه الشاعر محمود درويش في قصيدته "أحمد الزعتر" :

**الآن أُكمِـــــلُ فيـــــكَ أُغنِيَتِـــــي**

**وأذْهَـــــبُ فـــــي حِـــــصَارِك**

**والآنَ أُكْمِـــــلُ فيـــــكَ أسْـــــئِلَتِي**

**وأُولَـــــدُ مِـــــنْ غُبَـــــارِك**

(١) منير فوزي، فرح بهواك، ص: ٨٣-٨٤.

(٢)الدكتور علي عشري زايد: استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: ١٤٥.

فاذهـــب إلـــى قَلبِـــي تَجـــدُ شَـــعبِي

شُـــــعوباً فـــــي إنْفجَـــــارِك[1]

وتعدّ هذه الصورة امتدادًا لفكرة البعث التي تستبدل الأفكار بالأشخاص، حيث يستعيد درويش مجموعة الأفكار النابضة الممتدة عبر الماضي وصولاً إلى المستقبل، أما في قصيدتنا موضوع الدراسة يعود منير فوزي إلى الواقع المتجسد حوله، فيجده مازال يعاني من أثر الجراح الدامية والطعنات الفكرية الناجزة في جسد الوطن، فيكشف لنا عن حالة التشتت والتفكك التي لاتزال تلقي بظلالها، ويكتشف أن علاجها يحتاج إلى أزمان طويلة، فالجرح لم يندمل بعد والجموع تأبي أن تكتمل رغم حضورها، فما أورثتنا إياه مرحلة تاريخية معينة؛ تظل آثاره حاضره، تتسلل إلى النفوس وتختبئ خلف ابتساماتها أنات الجرح العميق الذي تذرف معه دموع الألم والندم على ما مضى، يتضح ذلك في حالة التعجب التي تعتري الشاعر في بداية القصيدة في قول الشاعر:(لا يقبله العقل!) إلى أن اختتم قصيدته في قوله: (في وطن تفترق فيه السبل!) ، حيث تقودنا القصيدة إلى حالة من التعجب الذي يعقب الخيبة، يتعجب الشاعر عندما يكتشف أن الأمر ليس كما يبدو، وأن أحلامه المثالية لا تقوده إلا إلى العدم، حيث تتماهى الأرض والذات ويتشظى الحلم بأنَّات الزمن، ذلك أن الأحلام تحتاج لتحقيقها إلى إرادة حقيقية وكفاح ودأب، لا يقوم بها أحد بمفرده؛ بل إنها رهينة بتحول كل بنى المجتمع من أجل أن تتحقق وتشرق شمساً ساطعة لا تنال منها غيوم/طيور الظلام.

(١) محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد ٢، دار رياض الريس للكتب والنشر، ط١، بيروت/ لبنان، يونيو ٢٠٠٥م، ص: ٢٦٣،٢٦٤

**– خاتمة–**

حاولت هذه الدراسة الوقوف أمام ثلاثة نصوص شعرية رثت على نحو ما مفكرًا عربيًا كبيرًا وأديبًا هو (طه حسين)؛ ينتمي أصحابها إلى ثلاثة أجيال متعاقبة؛ بغية كشف مجموعة الأنساق الثقافية المضمرة المختزلة داخل هذه النصوص الشعرية؛ وبيان دلالاتها الفكرية والدلالية والجمالية؛ حيث خلص الباحث في نهاية تناولها إلى أن هؤلاء الشعراء على الرغم من تعدد الأيدلوجيات الفكرية التي ينتمون إليها، واختلاف المراحل الزمنية التي عبروا عنها، وثبات وحدة الموضوعة التي تناولوها في قصائدهم وهي (رثاء طه حسين)؛ فإن هذه الدراسة قد أثمرت لنا ثلاثة أوجه نظر مختلفة ومتباينة، وهم على الرغم من انطلاق أيدلوجياتهم على أساس واحد يتمثل في "الثورة على ما هو قائم والرغبة في التغيير"، فإنها مضت تقاطعت على مفترق طرق التعبير الأدبي عبر أنساق ثلاثة:

١. **نسق الثورة عند الشاعر نزار قباني.**
٢. **نسق المتوالية عند الشاعر أمل دنقل.**
٣. **نسق الضدية عند الشاعر منير فوزي.**

والباحث في سعيه الحثيث للوقوف على هذه الأنساق الثلاثة وكشف تعدديتها التي تتعاقب وفق كل جيل؛ فإنه لجأ إلى تقديم تفسير ثقافي لكل نسق وبيان تشكلاته ووظيفته داخل النص، بما أفاد به من معطيات النقد الثقافي، الذي يمثل آلية قراءية تمكننا من الوقوف على الأنساق المضمرة داخل النصوص، وتقديم قراءة ثقافية تفسيرية لدور النسق ووظيفته في العمل الأدبي، وفق ما يتكشف لنا من أنساق مضمرة تختبئ خلف جماليات اللغة الشعرية.

إن القصائد الثلاثة تمثل تجلياً لتواصل الأجيال وتلاحمهم، تماماً كما جسدت قصيدة أمل دنقل "لا أبكيه" هذه المتوالية، التي تؤكد عبر مستوياتها الفنية أن "أمل دنقل" قد خرج من عباءة نزار قباني، وأن مشروع أمل الشعري؛ ما هو إلا امتداد طبعي لمشروع نزار قباني الثوري؛ الداعي إلى حمل راية التنوير وتحرير المجتمع من الفكر الرجعي الظلامي، وهو ما تجسد فعلياً في معالجة الشاعر "منير فوزي" في قصيدته (ما تيسر من صورة طه)، التي جاءت شاهدة على مرحلة زمنية فارقة في تاريخ الوطن،

مجسدة الصدام الفكري بين الفكر المستنير صاحب الرؤية الحضارية، والفكر الرجعي برؤيته الظلامية المتشددة.

وقد توصل الباحث من خلال الدراسة أن الشعراء الثلاثة قد استطاعوا أن يعبروا عن رؤيتهم الشعرية؛ عبر مجموعة من الصور الشعرية والأخيلة ذات الطابع التركيبي؛ جمعت بين الصور الجزئية والصور الكلية، وقد جاءت تلك الصور غزيرة ومتنوعة، مليئة بالإيحاءات والدوال الرمزية الموحية، كما جاءت الأساليب متنوعة بين الأساليب الخبرية التي عبر بها كل منهم عن تجربته الذاتية والمجتمعية، وبين الأساليب الإنشائية التي كشفت عن مشاعرهم الداخلية ومواقفهم الإنسانية من القضايا التي تناولوها في قصائدهم، ورغم تباين أشكال المعالجة الفنية؛ فإن التجربة تكاد تتماس إلى حد بعيد فيما بينهم، حيث عبروا – جميعهم– عن تجربة جماعية اشترك فيها الشعراء الثلاثة مع أبناء وطنهم، ورصدوا معاناة شعب بأكمله، لم تتغير كثيراً على مر العصور، وكانت ملامحها تضفى كآبة على واقع ثقافي متردي، تجسد في مظاهر النفاق والرياء التي حكمت معاملات أبناء الوطن، الأمر الذي أسهم في اختلال منظومة القيم التي يدافع عنها هؤلاء الشعراء، بما يستوجب استدعاء معادلٍ موضوعيّ مثل حجر الزاوية الذي تجلت عبر أفكاره ومعتقادته موروثات أبناء جيله ومن أتى بعدهم، تلك الأفكار التنويرية التي دعت لإعادة صياغة مستقبل الوطن العربيّ، وتحرير أفقه الفكري من القوالب المصمتة، القاتلة للإبداع والفكر المستنير.

لقد استطاعت القصائد الثلاث أن تجسّد أزمة المثقف العربيّ، وأن تواجه كل المحاولات الاعتيادية الداعية لتهميشه وتقويضه، مما يقلِّم أظافر الثورة ويحدّ من رياح التغيير، وما توصلت إليه هذه القراءة الثقافية أن النسق المعرفيّ إنما يتعدد ويتشكل عبر العصور المتوالية؛ غير أنه برغم هذه التعددية الظاهرة فإنه لم ينجب – قطّ– نمطاً جديداً، كان في أغلبه أقرب إلى محاولة استنساخ النمط الحقيقي الذي عبر عن جذوة الصدام بين المثقف التنويريّ والفكر الظلامي، في ظل واقع معيب تولد من رحم المرحلة التي تسبقه، دون اختلاف او تغيير، وقد توصل الباحث لمجموعة من النتائج يمكن أن نجملها فيما يلي:

١. اختلاف تجربة كل شاعر عن غيره من الشعراء؛ على الرغم من توحد القضية التي يتناولونها، استنادًا إلى الاختلاف المعرفي والثقافي وطبيعة التوجه وما يسمى بالموهبة الفردية لكل مبدع.
٢. إن إيمان الشاعر بقضيته – بوصفه مثقفًا متعلمًا واعيًا مشاركًا– يعينه على مواصلة سعيه نحو تنبيه المجتمع وتوجيهه وتنويره، ودفعه لمعالجة عيوبه وتجاوز عثراته من أجل تطوير هذا المجتمع نحو المدنية والحضارة.
٣. إن فن الرثاء في الشعر العربي المعاصر قد تجاوز بكثير مفهوم الرثاء التقليدي المختص بذكر مناقب المرثي في إطار الأغراض الشعرية؛ فتحول إلى خطاب ثقافي معاصر تنضوي تحته مجموعة من الأنساق المضمرة؛ فيستدعي عناصر بناء الشخصية ومكوناتها، بما تدعو إليه من أفكار ومبادئ تمثل خصوصية مميزة لها عن غيرها.
٤. استدعاء الشخصية التراثية؛ يُمثل متنفساً للنص، بما يحيل إليه من مضامين ثقافية وفكرية تشكل في مجملها مجموعة من الأنساق المعرفية المضمرة داخل النص.
٥. مثلت شخصية "طه حسين" لدى الشعراء الثلاثة رمزًا للمثقف التنويري الذي لا يكتفي فقط بالتنظير وإنما يشارك ويسهم بالفعل والقول في إعادة بناء مستقبل مجتمعه؛ بما قدمه من أفكار دافع عنها، وناضل وضحى من أجلها، للرقي بمجتمعه.
٦. تواصل الأجيال في الثقافة العربية ظاهرة لابد من أخذها بعين الاعتبار، خاصة أن المعين الثقافي الذي ينهل منه الأجيال واحد، قوامه الهوية العربية ومجموعة القيم المتوارثة التي تؤسس عليها المجتمعات.
٧. تتعدد أشكال النسق المعرفي عبر الأجيال المتعاقبة؛ على الرغم من أنها جميعًا قد تأتي ضمن إطار فكري وأيديولجي يصب في بوتقة واحدة.
٨. تنطلق آليات التعبير الجمالي لدى الشعراء المعاصرين من قناعات ثقافية وفكرية في المقام الأول، فرضها الواقع الثقافي بما يقوم عليه من مجموعة الثوابت المعرفية والفكرية التي تمثل الهوية الثقافية.

٩. كانت الثورة على الواقع هاجساً مؤرقاً للشعراء المعاصرين؛ انعكس على مواقفهم الأيديولوجية وتسرب للبنية الجمالية لنصوصهم الشعرية؛ وفق المعطيات الثقافية التي تعددت أنساقها المعرفية.

١٠. تؤكد الدراسة على أنه لا غنى لأية قراءة ثقافية عن الوقوف على جماليات النصوص وتحليل أبنيتها الجمالية؛ من أجل الفهم الأعمق والأشمل للأنساق المضمرة الكامنة في هذه النصوص.

**قائمة بالمصادر والمراجع التي اعتمد عليها الباحث**

**أولاً: الدواوين الشعرية :**


١. أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٧م

٢. منير فوزي: فرح بهواك، دار المعرفة للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، المنيا، ٢٠١٥م

٣. نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، الجزء الثالث، منشورات نزار قباني، بيروت/لبنان (د–ت)


**ثانيًا: المراجع العربية**:


١. إبراهيم أنيس (دكتور): الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (د–ت).

٢. إحسان عباس (دكتور): اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٧٨م

٣. أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة (الشوقيات)، دار العودة، بيروت/ لبنان ١٩٨٨م

٤. بشرى صالح موسى (دكتور): نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، دار الشئون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، ٢٠١٢م.

٥. حافظ المغربي (دكتور): أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر: دراسات في تأويل النصوص، مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الأولى، بيروت/ لبنان، ٢٠١٠م.

٦. حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٨م

٧. سليم حسن (دكتور): موسوعة مصر القديمة، الجزء الأول: في عصر ما قبل التاريخ إلى نهاية العصر الإهناسي، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠١م.

٨. صلاح فضل (دكتور): قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٧م.

٩. عاصم محمد أمين بني عامر: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠٠٥م.

١٠. عبد الفتاح أحمد يوسف (دكتور): لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة: فلسفة المعنى بين الخطاب وشروط الثقافة، الدار العربية للعلوم- ناشرون، الطبعة الأولى، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠ م.
١١. عبد الله الغذامي (دكتور): القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٤م.
١٢. عز الدين إسماعيل (دكتور): التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب ،الطبعة الرابعة، القاهرة ١٩٨٤م.
١٣. عز الدين إسماعيل (دكتور): الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، القاهرة (د-ت).
١٤. علي عشري زايد (دكتور): استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٧م.
١٥. فتحي أبو مراد: شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك/ الأردن ٢٠٠٢م.
١٦. كمال بشر (دكتور): علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٠م.
١٧. محمود درويش: الأعمال الأولى، المجلد ٢، دار رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، بيروت/ لبنان، يونيو ٢٠٠٥م.
١٨. محمود مخيمر علي التوني: البناء الفني للشعر السياسي عند نزار قباني، ماجستير غير منشورة، كلية الدراسات العربية "دار العلوم حالياً"، جامعة المنيا، ١٩٩٨م.
١٩. مريم قدة: البنى الأسلوبية في قصيدة حوار ثوري مع طه حسين لنزار قباني، رسالة ماجستير في اللغة العربية (غير منشورة) ،كلية الآداب واللغات، جامعة الشهيد حمد لخضر – الوادي/ الجزائر ٢٠١٥م.
٢٠. منير فوزي (دكتور): صورة الدم في شعر أمل دنقل : مصادرها، قضاياها، ملامحها الفنية، دار المعارف،الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٥م.
٢١. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، الطبعة الثالثة، القاهرة ١٩٦٧م.

٢٢. نعمات أحمد فؤاد (دكتور): النيل في الأدب الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣م.
٢٣. يوسف حسن نوفل (دكتور): أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى،القاهرة ١٩٩٥م.

**ثالثًا: المراجع المترجمة**:

١. آرثر كورتل: قاموس أساطير العالم، ترجمة سهى الطريحي، دار نينوى للدراسات والنشر، سوريا ٢٠١٠م.
٢. أرشيبالد ماكليش: الشعر والتجربة،ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت ١٩٧٣م.
٣. تزفيطان طودوروف:الشعرية، ترجمة: شكري المنجوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية،المغرب ١٩٩٠م.
٤. جاك دريدا: في علم الكتابة، ترجمة: أنور مغيث ومنى طلبة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٥م.
٥. روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة:سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٤م.
٦. غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، بيروت/ لبنان ١٩٨٤م.
٧. كريس ويدن: الدراسات الثقافية، ترجمة: هاني حلمي حنفي، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي ٩ القرن العشرون، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى،القاهرة ٢٠٠٥م.
٨. لانسون جوستاف:تاريخ الأدب الفرنسي، ترجمة:د.محمود قاسم،ج٢، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة ١٩٦٢م.
٩. نيكلاس لومان: مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، الطبعة الأولى،ألمانيا ٢٠١٠م.

**رابعًا: الدوريات**

١. أحمد إسماعيل:كيف كتب دنقل قصائده، مجلة أدب ونقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد الأول، يناير١٩٨٤م

٢. سليمان أحمد الضاهر (دكتور): مفهوم النسق في الفلسفة (النسق: الإشكالات والخصائص)، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٣٠، العدد ٣-٤، ٢٠١٤م.
٣. سمير الفيل: الحلم على حافة الثورة، مجلة "الشعر" ملف خاص (منير فوزي شاعر الوجدان)، اتحاد الإذاعة والتليفزيون، القاهرة، العدد ١٥٦، شتاء ٢٠١٥م.
٤. صلاح فضل (دكتور): إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، العدد الأول، القاهرة ١٩٨٠م.
٥. عبد العزيز المقالح: أمل دنقل أنشودة البساطة، (مجلة إبداع، العدد ١٠- عدد خاص: أمل دنقل)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أكتوبر ١٩٨٣م.
٦. مجدي فرج: قراءة في كتاب أمل دنقل أمير شعراء الرفض، مجلة أدب ونقد، العدد ٤١، أكتوبر ١٩٨٨م
٧. مدحت الجيار (دكتور): أقانيم الشعر عند أمل دنقل، (مجلة إبداع، العدد ١٠- عدد خاص: أمل دنقل)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أكتوبر ١٩٨٣م.
٨. مصطفى بيومي: الصراع بين الذاتي والموضوعي، مجلة "الشعر" ملف خاص (منير فوزي شاعر الوجدان)، اتحاد الإذاعة والتليفزيون، القاهرة، العدد ١٥٦، شتاء ٢٠١٥م.

**خامسًا: المعاجم**

١. بلقاسم ماكريني: معجم المصطلح الصوتي عند علماء التجويد (قاموس المصطلحات الصوتية العربية من خلال كتابات ابن الجزري المتوفى ٨٣٣هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان ٢٠١٣م.
٢. مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية، بيروت/ لبنان ١٩٨٤م.