Makale Türü / Article Type / نوع المقالة : Araştırma Makalesi / Research Article / البحث
Geliş Tarihi / Date Received / تاريخ الاستلام : 15.04.2020 • Kabul Tarihi / Date Accepted / تاريخ القبول : 29.05.2020
Atıf / Cite as / الاحالة : Motowa, Hisham. ". الصورة الشعرية عند السيد ماضي" *Mîzânü'l-Hak: İslami İlimler Dergisi* 10 (Haziran 2020): 187-213.

الصورة الشعرية عند السيد ماضي

الملخص: تهدف المقالة إلى إلقاء الضوء على شعراء الأقاليم في جمهورية مصر العربية وهم الشعراء الذين لا يسكنون في القاهرة، وذلك بسبب عدم اهتمام النقاد بهؤلاء الشعراء على الرغم من درجة الإبداع الشعري العالية التي يتميز بها الشعر الذي يبدعه شعراء الأقاليم. وموضوع المقالة هو الصورة الشعرية عند الشاعر السيد ماضي، والمقالة تنقسم على قسمين: قسم نظري وقسم تطبيقي. في القسم النظري تمت معالجة مصطلح الصورة الشعرية في التراث البلاغي العربي، وفي القسم التطبيقي تم التعريف بالشاعر وبأعماله المنشورة، ثم بدأت التحليل البلاغي للصور الشعرية في قصيدة « أنت تغادرني كل مساء»، وأنهيت المقالة بخاتمة عرضت فيها النتائج التي توصلت إليها في المقالة والتوصيات. وقد تم اختيار قصيدة «أنت تغادرني كل مساء»؛ بسبب اشتمال القصيدة على العديد من السمات الأسلوبية الفارقة كتوظيف الاستفهام والحوار في القصيدة، تلك السمات التي أكسبت القصيدة خصوصيتها في الإبداع الشعري الخاص بالشاعر.

الكلمات المفتاحية: الشعر، الصورة الشعرية، الخيال الشعري، السيد ماضي.

Hisham
MOTOWA*

Seyyid Mâzî'de Şiirsel Yön

Öz: Makale, Mısır Arap Cumhuriyeti'ndeki Kahire dışındaki bölgelerin şairlerine ışık tutmayı amaçlamaktadır. Bunun nedeni, diğer bölge şairlerinin kaleme aldıkları şiirlerden ayrılan yüksek şiirsel yaratıcılıklarına rağmen eleştirmenlerin bu şairlere ilgi göstermemesidir. Makalenin konusu, şair Seyyid Mâzî'nin şiirsel yönüdür. Makale teorik ve uygulamalı olmak üzere iki bölüme ayrılmıştır. Teorik bölümde sanatsal şekil terimi Arap belagat geleneğinde ele alınmıştır. Uygulamalı bölümde ise şair ve yayınlanmış eserleri tanıtılmıştır. Ardından ise "Her Akşam Terk Ediyorsun Beni" şiirindeki şiirsel yönler belagat açısından analiz edilmiştir. Araştırma, ulaşılan sonuçların ve bazı önerilerin yer aldığı sonuç bölümüyle sona ermektedir. "Her Akşam Terk Ediyorsun Beni" şiiri birçok farklı stilistik özellik barındırdığından seçilmiştir. Bunlar şaire has şiirsel yaratıcılık konusunda şiire özgünlüğünü veren özelliklerdir.

Anahtar Kelimeler: Şiir, Şiirsel hayal gücü, Şiirsel İmge, Seyyid Mâzî.

The Poetic Image in the Poetry of al-Said Madi

Abstract: The article aims at shedding light on poets who live outside Cairo because critics do not pay due attention to those poets. Critics do so despite the high degree of poetic creativity that distinguishes poetry published by regional writers. This article is about the poetic image of the poet (al-Said Madi). The article is divided into two parts: a theoretical section and an applied section. In the theoretical section, the term artistic image in the Arab rhetorical heritage was discussed. In the applied section, the poet and his published works were introduced. Then, the researcher started the rhetorical analysis of the poetic images in the poem "You leave me every evening." The article ended up with a conclusion. The conclusion included the results and recommendations of the article. The poem "You Leave Me Every Evening" was chosen because it contains many distinctive stylistic features. Those stylistic features that have given the poem its speciality in poetic creativity of our poet.

Keywords: Poetry, the Poetic Imagination, the Poetic Image, El-Said Madi.

* Öğr. Gör. Dr., Balıkesir Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Bölümü, Arap Dili ve Belagatı Anabilim Dalı. E-Posta: hishammotowa@gmail.com - ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3719-8554

تمهيد

شغل الشعر العربي مكانة مائزة في تاريخ الأدب العربي عبر عصوره المختلفة، ولم يفقد الشعر هذه المكانة حتى عصرنا الحالي على الرغم من إطلاق بعض الباحثين على العصر الحالي عصر الرواية، وذلك بعد أن ربطت الناقدة أيان رايت بين المدينة والرواية؛ فوسائل الاتصال المسموعة والمرئية وجدت في الرواية غايتها المنشودة، فالمسلسلات المرئية والمسموعة ساعدت بصورة كبيرة على تسليط الضوء على الرواية، إلا أن الشعر لم يفقد بريقه ولم يفقد مكانته بعد.

والمتابع لحركة النقد العربي يجد احتفاء كبيرا بكبار الشعراء في الماضي والحاضر على حد سواء، فما زالت الدراسات النقدية والأكاديمية تهتم بالشعر القديم على نحو لافت للنظر – الأمر الذي لا يمكننا الاعتراض عليه– وأما الشعر الحديث فإن معظم الدراسات تهتم في المقام الأول بالشعراء الكبار مثل أدونيس وأحمد عبد المعطي حجازي – الأمر الذي يجب أن يعاد النظر فيه لوجود الكثير من الإبداعات الشعرية التي لم تأخذ حقها من النقد والدراسة – ففي الواقع يوجد الكثير من الشعراء المصريين لهم من الإبداع الشعري ما يستحق الالتفات إليه مثل الشاعر المصري السيد ماضي[1]، غير أن إقامة الشاعر بعيدا عن القاهرة كانت سببا في عدم دراسة الإبداع الشعري لشعره بالصورة التي يستحقها، وقد اخترت قصيدة « أنت تغادرني كل مساء «[2] موضوعا لهذه المقالة؛ وذلك بسبب اشتمال القصيدة على العديد من السمات الفارقة ، تلك السمات التي أكسبت القصيدة خصوصيتها في الإبداع الشعري الخاص بالشاعر.

وقد عالجت المقالة الصورة الشعرية في هذه القصيدة الطويلة بوصفها ظاهرة أسلوبية لافتة للنظر، فالقصيدة التي تنتمي للشعر الحر مقسمة على مقاطع لا يكاد يخلو كل مقطع فيها من صورة شعرية كلية لها خصوصيتها.

وقد توجد الصور الشعرية بصورة وافرة في نص شعري لشاعر ما دون أن تتحول لسمة أسلوبية فالعبرة هنا بالكيف لا بالكم، فالصورة الشعرية لكي تتحول إلى سمة أسلوبية يجب أن تعكس بصمة الشاعر التي تميزه عن غيره وذلك من خلال عدولها عمَّا هو معتاد ومألوف.

١ شاعر مصري معاصر ولد عام ١٩٥٦ في مدينة بركة السبع بمحافظة المنوفية.

٢ نشرت القصيدة في ديوان يحمل الاسم نفسه من قبل الهيئة العامة لقصور الثقافة في عام ٢٠٠٣ ضمن سلسلة بؤرة الأدبية.

والمقالة تنقسم على قسمين: قسم نظري يتم فيه معالجة مصطلح الصورة الفنية في التراث البلاغي العربي وقسم تطبيقي نحلل فيه الصور الشعرية في القصيدة، وأنهيت المقالة بخاتمة عرضت فيها نتائج المقالة.

ولم تلتزم المقالة بمنهج واحد لا تحيد عنه، ففكرة المنهج أكثر التصاقاً بالعلوم الطبيعة التجريبية، فالمناهج الجامدة لا تتناسب مع طبيعة الأدب؛ حيث إن الظواهر الأدبية غير قابلة للترويض والانحصار داخل النماذج الخاصة بالمناهج العلمية، ومن هنا أدّت فكرة المنهجية دوراً كبيراً في الدراسات الأدبية. إن المنهجية التي أقترحها لهذه الدراسة ترتكز علي محاور ثلاثة هي: الإحصاء والتحليل النحوي والتحليل البلاغي.

تمهيد نظري– الصورة الشعرية

يعد مصطلح الصورة الشعرية من أهم المصطلحات التي عالجها النقاد في دراساتهم في العصر القديم والعصر الحديث على حد سواء، وقد «ظل لمفهوم الصورة الشعرية حضوره الطاغي في عقلية الناقد العربي قديما وحديثا، وقد يحضر هذا المفهوم دون التصريح باسمه الاصطلاحي فالصورة الفنية مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها.»[٣]

ففي التراث العربي والغربي على حد سواء يتم ربط الشعر بالقدرة على التصوير والوصف؛ فقد روي أن زهيرا (٥٢٠ – ٦٠٩ م) الشاعر الجاهلي الكبير قد منع ابنه كعبا من قول الشعر ولم يسمح له إلا بعد أن استوت قدراته الشعرية وأجاد الوصف والتشبيه، فالقدرة على التشبيه هي العتبة الأولى للدخول في عالم الشعر، وقد يدعو الشاعر على نفسه كدعوة ذي الرمة (ت ١١٧ ه) بأن يقطع الله لسانه إذا فقد القدرة على التشبيه[٤] ، وكذلك حسان بن ثابت (ت ٤٠ه) الذي طلب من ابنه أن يصف له طائرا لسعه فلما وصفه وأجاد الوصف أقسم بأن ما قاله ابنه هو الشعر عينه.[٥]

٣ جابر عصفو، *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب*، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢) ١١، ٧.

٤ دعا الشاعر بقوله إذا قلت كأن فلم أجد وأحسن فقطع الله لساني

٥ عصفور، *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب*، ١٠٤ .

وقد عرض الدكتور عبد الغفار مكاوي للعلاقة بين الشعروالتصوير مدللا بأقوال متعددة للنقاد على مر العصور بداية من أرسطو الذي يعتبر الشاعر مثله مثل المصور و»لعل أقدم نص نعرفه في تاريخ الأدب والنقد الغربي عن هذه العلاقة الساحرة الغامضة بين الشعر والفنون التشكيلية هي العبارة المنسوبة إلى سيمونديس الكيوس (٥٥٦ ق.م.-٤٦٨ ق.م.) (Simonides) في بلاد اليونان التي يقول فيها إن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق وإن الرسم أو التصوير شعر صامت»[٦]، وقد ظل معنى هذه العبارة حاضرا في كتابات العديد من النقاد الغربيين والفلاسفة المهتمين بموضوع الجمال، ففي القرن السابع عشر يؤكد الشاعر والناقد (الإنجليزي) جون درايدن (Dryden John) (١٦٣١- ١٧٠٠) على هذه العلاقة حيث يساوي بين الاستعارات الشعرية التي يستعملها الشاعر والألوان التي يستخدمها الرسام، فلقد» كانت الصورة ومازالت هي جوهر الشعر الثابت ووسيلته التي لا يستغني عنها في الكشف عن الحقائق الشعرية والإنسانية التي تعجز اللغة العادية و اللغة العلمية عن الكشف عنها وتوصيلها «[٧]، فاللغة الشعرية لغة تصويرية في المقام الأول، والقدرة على التصوير هي التي تفرق بين شاعر وآخر، ولم يكن هذا الأمر غائبا عن النقاد العرب القدامى فابن المقفع (ت ١٤٢ هـ) يعرف البلاغة في القرن الثاني الهجري بأنها كشف ما غمض من الحق وتصوير الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق، التعريف الذي يورده أبو الهلال العسكري (ت٣٩٥ هـ) في كتابه ثم يعلق عليه بقوله «والذي قاله صحيح لا يخفى موقع الصواب فيه على أحد من أهل التمييز وذلك أن الأمر الظاهر الصحيح الثابت المكشوف ينادي على نفسه بالصحة ولا يحوج إلى التكلف لتصحيحه حتى يوجد العي فيه خطيبا وإنما الشأن في تحسين ما ليس بحسن وتصحيح ما ليس بصحيح بنوع من الاحتيال والتخييل»[٨]، فالتعليق السابق لأبي الهلال العسكري يعكس فهما عميقا لماهية الشعر باحتيالاته وخيالاته، فالنص الشعري عنده لا يمكن النظر إليه إلا من خلال منظور خاص، وذلك على خلاف غيره من النصوص .والأمر نفسه سنجده عند ابن طاطبا

٦ عبد الغفار مكاوي، «القصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور»، *سلسلة عالم المعرفة*، العدد ١١٩، (*الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب*، ١٩٩٠)، ١٥.

٧ مكاوي، *القصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور*، ٣٠.

٨ أبو الهلال العسكري، *ديوان المعاني* تحقيق: أحمد حسن بسج، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٤)، ٤٣٥/٢.

(ت ٣٢٢ هـ) في كتابه «عيار الشعر» فالشاعر عنده مثله مثل النساج والنقاش حيث يصف الشاعر بقوله «ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويت ويسديه وينيره ولا يهلهل شيئا منه فيشينه، وكالنقاش الدقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه»[٩]، فالشاعر نساج ينسج بالكلمات ونقاش يرسم ويلون بالألفاظ ، وقد شبه قدامة بن جعفر(ت ٣٣٧ هـ) مادة الشعر بأنها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة[١٠].

ولعل أقدم هذه المقولات الدقيقة حول ماهية الشعر مقولة الجاحظ (١٥٩ هـ-٢٥٥ هـ) بأن الشعر ضرب من النسيج وجنس من التصوير، فالشعر عند الجاحظ يقوم على دعامتين أساسيتين وهما النسج والتصوير، وعلى هذا يجود الشعر بجودة نسيجه وبجودة صوره، أما المعنى الذي يحتويه هذا النسيج فقيمته تتلو قيمة التصوير، فالمعنى عند الجاحظ مطروح في الطريق ،»والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ،فإنما الشعر صياغة ، وضرب من التصوير.»[١١]

فالجاحظ يضع معايير جودة الشعر فيسقط أول ما يسقط معيار المعني الذي لا يتفاضل عن طريقه عربي على أعجمي أو بدوي على قروي، فالأمر عنده معقود على الوزن، ثم على اختيار الألفاظ التي سيمتلئُ بها وعاء الوزن المختار، تلك الألفاظ التي ينبغي أن تكون سهلة المخارج سلسة في جريانها مثل الماء الوافر، ثم يضع الجاحظ بعد ذلك معيار الطبع فالشاعر الجيد هو الذي يقول شعره طبعا لا تصنعا فيربط هنا بين الشعر والشاعر، وبعد الشروط السابقة يختم الجاحظ هذه المعايير بالمعيار الخاص بجودة السبك، فالشعر قائم على الصياغة والتصوير.

إن هذا الموقف الخاص بالجاحظ لم يجد قبولا عند ابن قتيبة (ت٢٧٦ هـ) أحد أهم النقاد في القرن الثالث الهجري الذي يميل إلى ترجيح اللفظ على المعنى، فالمعنى مقدم على اللفظ عنده.

٩ ابن طباطبا، *عيار الشعر* تحقيق: عباس عبد الساتر (بيروت: دار المكتب العلمية لبنان، ط٢، ٢٠٠٥)، ١١.
١٠ ارجع إلى قدامة بن جعفر، *نقد الشعر* تحقيق: كمال مصطفى، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٦٣)، ١٧.
١١ أبو عثمان الجاحظ، *الحيوان* تحقيق: عبد السلام هارون، (مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ١٩٦٥)، ٤٠/٣.

وفي القرن الخامس الهجري يتطور مفهوم الصورة الشعرية على يد واحد من أهم أعلام البلاغة العربية وهو الإمام عبد القاهر الجرجاني (٤٠٠هـ- ٤٧١ هـ)، وذلك عن طريق معالجاته للنصوص في كتابيه «دلائل الإعجاز» و»أسرار البلاغة»، ويظل عمل الشاعر عنده مثل النساج و الصباغ معا حيث يقول « وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأَصباغ التي تُعمل منها الصورُ والنقوشُ. فكما أَنك ترى الرجل قد يهتدي في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه إلى ضرب من التخيير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يتَهدَّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب؛ كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو»[١٢]، فالفرق بين شاعر وشاعر هو الفرق في الصياغة والتصوير أي في النظم، ذلك النظم الذي يتوخى معاني النحو، ويجب أن نشير هنا إلى أن الجرجاني حدد هذه المعاني بأنها المعاني الخاصة بالقواعد التي ينبني عليها النظام اللغوي، وهذه المعاني هي التي ستنتج فيما بعد المعنى اللغوي العام، ولكنها ليست هي ذلك المعنى العام، فالجرجاني يزاوج هنا بين الشكل والمضمون، فالتشكيل الخاص بالنص لا يمكنه أن يكون حرا طليقا ولكنه محدد وفق إطار عام واسع ورحب، ذلك الاتساع هي الذي يسمح للشاعر أن يظهر قدراته في الأداء الشعري، فالأصباغ المستعملة يقابلها الألفاظ عند الشاعر التي تنسج من خلالها الصور الشعرية، فالأمر معقود هنا على عملية التوليف بين الألفاظ بعد اختيارها، عبر تقديم بعضها وتأخير بعضها، تلك الحركة التي تتم على المستوى السطحي تعكس حركة أخرى على المستوى الأعمق الخاص بالمعاني التي تدور في العقل، فالألفاظ تنتظم وفق النظام النحوي ليتدخل الشاعر هنا فينظمها هو بطريقته الخاصة وفق ما يشعر به من احساس، فيحدث هنا تفاعل بين نظامين: النظام الأول نظام النحو الذي ينتج المعنى والنظام الثاني هو نظام النحو الشعري الذي ينتج الإحساس بذلك المعنى، وعلى الناقد أن يتوخى معاني النحو، حيث يتسع النظام النحوي العربي بما له من خصائص تكسبه مرونة لا نجدها في غيره من الأنظمة النحوية الخاصة باللغات الأجنبية.

١٢ عبد القاهر الجرجاني، *دلائل الإعجاز* تحقيق: محمود محمد شاكر، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٤)، ٨٧ -٨٨.

والملاحظ أن الجرجاني استخدم كلمة «معاني» في صورة الجمع، فالنظام النحوي العربي يسمح بإنتاج معان متعددة، والأمر هنا يرجع إلى الشاعر الذي يستطيع تطويع هذا النظام النحوي لإنتاج معان توافق إحساسه وانفعاله بالموضوع الذي يعرضه.

وفي موضع آخر في الدلائل يستخدم الجرجاني صيغة» سبيل الصيغة والتصوير» فالمعنى الذي يقصده الشاعر أو بالأحرى يريد الشاعر إيصاله للقارئ لابد للوصول إليه من سبيل يسير فيه الشاعر ثم يلجه القارئ، فتصير مهارة الشاعر في اختيار سبيل من بين سبل عديدة ،فالوسيلة أو السبيل الذي يقدمه الشاعر هي جوهر الشاعرية، أما الغاية ذاتها فلها قيمتها التي لا يمكن تجاهلها، فالسبيل عند عبد القاهر هو سبيل الصيغة والتصوير، ويقرب الجرجاني المسألة عن طريق التشبيه حيث يقول» سبيل المعنى الذي يعبر عنه، سبيل الشيء الذي يقع عليه التصوير والصوغ كالفضة والذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع عليه العمل والصنع، كذلك محال إذا أنت تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه، وكما أننا لو فضلنا خاتمًا على خاتم، بأن يكون فضة هذا أجود أو فضته أنفس، لم يكن ذلك تفضيلًا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتًا على بيت من أجل معناه لا يكون تفضيلًا له من حيث هو شعر وكلام، وهذا قاطع فاعرفه»[١٣] فالقضية قضية جوهرية عند الجرجاني كما هو واضح من جملته الأخيرة.

وفي القرن السابع الهجري نجد فهما عميقا للصورة الشعرية وذلك عند حازم القرطاجني (٦٠٨ هـ – ٦٤٨ هـ) حيث يسقط قضية الصدق والكذب عن المسألة الشعرية تماما فينتصر للخيال الشعري ، الذي يعد أحد أهم روافد الصورة الشعرية فينتقل بنا من دائرة المرسل إلى دائرة المستقبل ويتضح ذلك من خلال تعريفه للشعر فالشعر عنده هو» الكلام الموزون المقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمن من حسن تخييل ومحاكاة مستقلة بنفسها ، أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو

١٣ الجرجاني، *دلائل الإعجاز*، ٢٥٤ –٢٥٥.

بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قوي انفعالها وتأثرها. «[١٤] فمدار الأمر عند القرطاجني هو القدرة على المحاكاة فأفضل الشعر عنده ما حسنت محاكاته وهيئته، وقويت شهرته، أو خفي كذبه.

وفي العصر الحديث عالج الكثير من النقاد مفهوم الصورة الشعرية مثل الدكتور أحمد الشايب الذي عرض معنيين للصورة الأدبية، الأول بوصفها المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية الموسيقية ومن الخيال الذي يجمع بين التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل والثاني بوصفها الأسلوب الخاص بالقاص أو الروائي حيث لخص لنا مفهوم الصورة الأدبية بقوله « وخلاصة هذا الفصل أن الصورة الأدبية لها معنيان، أحدهما ما يقابل المادة الأدبية، ويظهر في الخيال والعبارة. والثاني ما يقابل الأسلوب ويتحقق بالوحدة وهذه تقوم على الكمال والتأليف والتناسب.»[١٥] لقد شغلت الصورة الشعرية مكانة مهمة في النقد العربي قديمه وحديثه، ولقد وصل الأمر في بعض الأحيان أن اعتبرها البعض أهم روافد الشعرية.

التعريف بالشاعر

السيد علي ماضي ولد في السابع من يناير سنة ١٩٥٦ م في محافظة المنوفية بدلتا مصر، ويقيم الآن في مدينة بركة السبع. يعمل طبيبا بشريا حصل على ماجستير جراحة العظام وصدر له ثلاثة دواوين الأول « مذكرات عاشق قديم» شعر (إصدار خاص – مكتبة وهبة) في عام ٢٠٠٠ والثاني « أنت تغادرني كل مساء» صدر عن الهيئة المصرية لقصور الثقافة وله العديد من القصائد المنشورة في الدوريات المصرية والعربية. وفي عام ٢٠٠٨ صدر ديوانه الثالث «كانت تكتب أشعار الليل « عن الهيئة المصرية لقصور الثقافة.

١٤ حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء* تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجه (تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦)، ٧٢.

١٥ أحمد الشايب، *أصول النقد الأدبي*، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ط ١٠، ١٩٩٤)، ٢٥٩.

الشاعر والقصيدة

يكتب الشاعر هذه القصيدة الطويلة في شكل دفقات شعرية تشبه الأمواج، فلا تنتهي الدفقة إلا وتتبعها دفقة أخري، والقصيدة تمثل مرحلة وسطى – مرحلة بين العشق النسائي والعشق الصوفي — في حياة الشاعر الأدبية؛ حيث صدر ديوانه الأول عام ٢٠٠٠ تحت عنوان «مذكرات عاشق قديم» عبر فيه عن عاشق المرأة الذي لا يرى في الدنيا سواها، بعدها بثلاث سنوات صدر ديوانه الثاني فاختفي فيه هذا العاشق القديم وظهر عشق من نوع آخر، عشق لا يمكننا أن نطلق عليه العشق الصوفي، ولكنه عشق في منطقة وسطى بين العشق النسائي والعشق الصوفي.

يصدر الديوان وقد بلغ الشاعر السابعة والأربعين من عمره وقد تشبع الشاعر / العاشق بعشقه القديم ولم يعد العشق يثير فيه ما كان يثيره من قبل؛ فيبحث الشاعر عن عشق آخر عن رحلة عشق أخرى، ولكن وجهته لم تعد كما كانت، هي مرحلة تمثل الإرهاصات الأولى للعشق الصوفي.

وعنوان القصيدة/الديوان « أنت تغادرني كل مساء « خطاب من الشاعر ولكنه خطاب دائري فالمخاطب هو الشاعر ذاته؛ فالقائم بفعل المغادرة يغادر ذاته ليترك تلك الذات حائرة بلا روح.

في العنوان «أنت تغادرني كل مساء »

الاختيار هو أحد المفاهيم الأساسية التي قامت عليها الأسلوبية، والاختيار يكون دائما بين بدائل وقد وفق الشاعر في اختيار عنوانه هذا بين عدد من البدائل مثل:

١- أنت تتركني كل مساء

٢- أنت تغادرني مساء

٣- أنت تغادرني في المساء

فالعنوان الأول يحتوي على فعل الترك، والعنوان الثاني يحتوي على ظرف الزمان أما الثالث فيحتوي على الجار والمجرور. والعنوان الذي اختاره الشاعر لقصيدته يختلف عن العنوان الأول في استخدام فعل المغادرة وعن العنوانين الثاني والثالث في استخدام تركيب الإضافة «كل مساء».

إن كلمة «كل» تعطى لفعل المغادرة دلالة التكرار والتجدد والاستمرار، فالمغادرة لا تتم في المساء فقط، ولكنها تتم كل مساء.

واستعمال فعل «تغادر» يوحي بتجدد الحدوث فصيغة المضارعة تدل على استمرارية فعل المغادرة، والشخص المغادر يغادر شيء يحتويه، فعندما نقول غادر الرجل المنزل، فالشخص قبل فعل المغادرة يكون موجودا داخل المنزل وهذه الدلالة لا توجد بالضرورة في فعل الترك، والأصول المعجمية للفعل هي: غ، د، ر هي الأصول نفسها لفعل آخر وهو الفعل «غدر» فهل هناك علاقة بين الفعلين «غادر» و»غدر»، فالقصيدة تستعمل الغدر بمعنى المغادرة والمغادرة بمعنى الغدر:

أنت تغادرني كلَّ مساء

هل يعني سفرك

أن بلاد العشق بعيدة

أم أنك تسبح في مملكة الموت

وتتركني بين الأحياء

عندما تغادرني فأنت تقوم بفعل الغدر والخيانة لأنك تسبح في مملكة الموت وتتركني وحيدا بين الأحياء، أنت لا تتركني أحيا بينهم، ولكنك تتركني بين الأحياء بلا روح، والحق أن لا حياة لي بدونك.

واللافت للنظر أيضا أن مفعول فعل المغادرة هو ياء المتكلم، ومفعول فعل المغادرة يكون مكانا، فنحن نقول غادر الرجل المدينة أو القرية فعندما يكون مفعول فعل المغادرة هو ياء المتكلم ندخل إلى دائرة المجاز لتبدأ أول الصور الشعرية في عنوان القصيدة وليس في متنها.

العنوان —إذن– صورة شعرية فالمغادرة يقوم بها الإنسان وغير الإنسان، أما أن يكون المفعول به ياء المتكلم والمتكلم في الحقيقة إنسان ففي القول استعارة؛ حيث يتحول الإنسان لمكان يحتوي فاعل الجملة، ويفترض أن الفاعل يترك هذا المكان الذي هو ذات الإنسان؛ ليبدأ الرحلة ،تلك الرحلة التي يعرض لنا الشاعر صورها المختلفة في مقاطع القصيدة وكأن الشاعر يحمل في يده آلة تصوير فيلتقط الصور، الصورة تلو الأخرى، ولا

يلقي بآلته هذه إلا مع انتهاء ذلك الفلم الموجود داخل الكاميرا، ومع الصورة الأخيرة تبدأ رحلة اللا عودة رحلة تبدأ في الليل بواسطة قطار لا يعرف مقصده ولا يعرف منبعه، رحلة لا يسمح فيها بالنظر إلى الخلف ولا بحمل أمتعة:

بدأ قطار الليل الرحلة
من أي محطات السفر أتانا...
لا تعرف
في أي محطات السفر سينزل...
لا تعرف
لاتنظر خلفك
لا تحمل أمتعة
سوف تعاني الوحشة

في الشكل

صدر الديوان الأول للشاعر «مذكرات عاشق قديم» عام ٢٠٠٠ في صورة الشعر العمودي، وبعدها بثلاث سنوات يختار الشاعر الانتقال إلى شعر التفعيلة، مما أتاح للشاعر حرية أكبر، غير أن الشاعر وضع لنفسه بعض الأطر العامة التي تدور فيها التفعيلة الشعرية، فالتزم قافية واحدة للمقاطع الشعرية في القصيدة الطويلة التي وصل عدد المقاطع فيها إلى واحد وستين مقطعا، كما التزم تفعيلة واحدة طوال القصيدة فلم يغيرها، وعلى هذا يمكننا القول أن الشاعر اختار لنفسه شكلا موازيا لعمود الشعر القديم حيث حل المقطع مكان البيت، أما القافية فلم تعد لازمة لكل بيت شعري، ولكنها وردت في نهاية المقطع الشعري.

هي قصيدة طويلة في زمن يغلب على قصائده القصر الشديد أو ما يمكن أن نطلق عليه قصر النفس الشعري، وأظن أن القصيدة لم تكتب في ساعة واحدة أو يوم واحد، هي قصيدة تذكرنا بقصائد العصر الجاهلي التي كانت تكتب في عام كامل، ونطرا لطول القصيدة يمكننا ملاحظة بعض الصور المكررة معنا لا لفظا، ففي هذا الإطناب انعكاس

لحالة التردد الشديد والذهاب والإياب في رحلة بحث عن شيء، لا نعدم فيها العودة إلى أماكن مررنا بها من قبل، إن مثل هذا الإطناب يعكس إحساسا وجدانيا عميقا لحالة التردد واللايقين، تلك التي لا تجعل هذا المرتحل يلقي عصاه ويظل في حالة ترحال دائم طويل مثل هذه القصيدة الطويلة.

تتكون القصيدة من واحد وستين مقطعا شعريا، وكل مقطع يتكون من أسطر شعرية، وأصغر هذه المقاطع يتكون من أربعة أسطر وهو المقطع رقم ٤٢ وأطولها يتكون من ثمانية عشر سطرا وهو المقطع الأخير في القصيدة.

وفي الشكل التالي نعرض لعدد أسطر مقاطع القصيدة:

عدد الأسطر	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
عدد المقاطع	0	0	0	1	4	6	13	17	13	3	1	1	1	0	0	0	0	1

الشكل التالي يوضح المنحنى الخاص بعدد الأسطر في القصيدة:

المقطع	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
عدد الأسطر	5	7	7	10	7	7	5	8	6	9	8	7	8	7	7	8	9	8

المقطع	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
عدد الأسطر	5	9	6	8	9	6	8	8	9	9	10	7	11	13	9	7	6	8

المقطع	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54
عدد الأسطر	7	8	8	7	9	12	6	4	8	5	6	9	7	8	8	8	8	7

المقطع	55	56	57	58	59	60	61
عدد الأسطر	9	9	9	9	10	9	18

الصورة الشعرية عند الشاعر السيد ماضي

العنوان هو أول ما يقع عليه نظر القارئ، ولهذا يجب أن يكون العنوان ذا دلالة تجذب القارئ نحو الكتاب، فالعنوان يخضع لعدد من الشروط نظرا للمساحة التي يشغلها على غلاف الكتاب، فلا يمكن أن نتخيل عنوانا يشغل عددا كبيرا من الأسطر، مما يستوجب أن يكون العنوان معبرا عن مضمون الكتاب كله وذلك من خلال عدد قليل جدا من الكلمات.

ومن الجدير بالذكر أن الكثير من الأعمال الإبداعية في العصر الجاهلي والإسلامي ظهرت دون عنوان خاص بها وضعه المؤلف، غير أنها عنونت فيما بعد وفق حرف الروي والأمثلة على ذلك كثيرة «كسينية البحتري»[١٦] وعنون بعضها بأول جملة فيها كقصيدة «بانت سعاد»١٧.

وقد اختار الشاعر السيد ماضي عنوان هذه القصيدة لتكون عنوانا للديوان، والعنوان يمثل عتبة من عتبات النص، لا يمكننا قراءة النص بمعزل عن هذه العتبة، تلك العتبة التي تفتح لنا فضاءات الدلالة داخل النص الشعري.

ومن الأمور اللافتة للنظر أن أول الصور الشعرية في القصيدة ترد في عنوانها /عنوان الديوان، فالعنوان يعرض صورة هذا الذي يغادر ذاته في كل مساء، إنه تصوير للروح والجسد فهذه الروح التي تطوق للتحرر من أغلال الجسد لا تمل من محاولة التحرر كل مساء، فيخاطب الجسد هذه الروح خطاب المتوسل المستعطف؛ لكي تتوقف عن فعل المغادرة / الغدر غير أن الروح لا تلقي لها بالاً، هي الصورة الأم إذن التي تأتي كافة صور القصيدة على منوالها، هي بمثابة المركز الذي تدور حوله صور النصّ كافةً.

كل الصور تدور داخل إطار حواري، والحوار يستلزم طرفين غير أن الطرفين هنا هما الروح والجسد، هو حوار داخلي يدور داخل الذات الواحدة « أنت تغادرني كل مساء» فالمرسل هنا هو (الأنا) والمخاطب هو (الأنت)، طوال القصيدة الطويلة لن نسمع صوتا غير صوت(الأنا) ولن نجد مخاطبا غير (الأنت)، فالمتكلم يلعب دور المفعول به في معظم خطابات القصيدة و (الأنت) يلعب دور الفاعل، هو علاقة عكسية بين النموذج الاتصالي

١٦ أبو عبادة الوليد بن عبيد الطائي، واشتهر بالبحتري. توفي سنة ٢٨٤هـ . القصيدة تقع في ستة وخمسين بيتا.
١٧ قصيدة مشهورة لكعب بن زهير بن أبي سلمى من الشعراء المخضرمين توفي سنة ٢٤هـ.

والنموذج النحوي، فالفاعل نحويا هو المفعول اتصاليا والعكس صحيح.

هي صورة تعتمد على الحواس فلا مجال فيها للخيال الموغل أو المجازات العميقة، هي صورة مفرداتها بسيطة ولكنها تحتوي على إيحاءات شتى.

يعرض العنوان الذي يفترض فيه الإيجاز دوما مختصر الصورة، تلك الصورة التي تمتد عبر أول مقاطع القصيدة حيث يقول:

أنت تغادرني كل مساء

هل يعني سفرك

أن بلاد العشق بعيدة

أم أنك تسبح في مملكة الموت

وتتركني بين الأحياء

فبعد التقرير في البيت /السطر الأول تطرح (الأنا) سؤالا يحمل في طياته الشك الذي تعيشه (الأنا) عن معنى هذا الترحال المتجدد كل ليلة، عن بعد بلاد العشق، ونظرا لأن (الأنا) لا تقتنع بأن بلاد العشق بعيدة لأنها تظن أنها هي موطن العشق ولا موطن للعشق خارجها نجدها تطرح تفسيرا آخر في شكل استفهام يغلفه الشك أيضا: أم أنك تسبح في مملكة الموت وتتركني بين الأحياء؟

فالأنت أسند إليه ثلاثة أفعال وهي تغادر وتسبح وتترك، والفعل تسبح فعل لازم لا يحتاج إلى مفعول به أما الفعلان الآخران فمفعولهما هو الأنا.

فالصورة مكملة للعنوان حيث بينت مقصد المغادرة وهي مملكة الموت وطريقة المغادرة وهي السباحة، هي صورة بصرية مليئة بالحركة والعاطفة والجدل الشديد بين الأنا والأنت، غير أننا لا نسمع للأنت صوتا ولا نرى للأنا فعلا، ففي القصيدة كلها استحوذات الأنا على الأقوال والأنت على الأفعال.

وفي المقطع الثاني سيستمر الاستفهام بوصفه مكونا رئيسيا للصورة الشعرية، فيلقي إيحاءات شتى على الصورة حيث أن الاستفهام في الشعر يفتح مجالات الدلالة على مصراعيها،

ويضع القارئ أمام العديد من التأويلات فيكون له دور الاختيار والترجيح بين هذه التأويلات المتعددة:

هل أدركت – على أسفارك

أن خريفاً يستقبل أوراق الصيف

على الطرقات

الخوف يطاردها كالريح العاصف

كانت تنعم يوما بربيع الأغصان

كل الأحلام على الطرقات

من يذكر أن الأوراق قديما كانت خضراء؟

تبدأ الصورة باستفهام وتنتهي بآخر، الأنا توجه هذا السؤال للأنت هل أدركت أن الخريف قد حان وذلك لكي يكف عن الترحال، والتشخيص واضح هنا فالخريف يستقبل أوراق الصيف، أو إن شئت أيام العمر والشباب الذي يمضي رويدا رويدا، وهذه الأوراق يطاردها الخوف الذي شبه بالريح العاصف، فالصورة هنا سمعية بصرية حركية، فالحركة تجلت عبر أفعال (يستقبل ويطارد) والصورة صورة ملونة هذه المرة فالخريف يحمل لون الذبول والماضي يحمل اللون الأخضر.

يستعمل الشاعر في المقطع السابق التشبيه والاستعارة معا لتكوين الصورة الكلية للمقطع المكون من سبعة أسطر، فيبدأ المقطع في السطر الأول بتعبير حقيقي ثم يتبع السطر الأول بخمسة أسطر كلها تحتوي على صور بيانية تتآلف فيما بينها لتكون الصورة الكلية للمقطع، ثم ينهي المقطع بسطر يخلو من الصور البيانية ولكنه يحتوي على استفهام بلاغي، فالشاعر يؤطر لمجازاته وصوره البيانية بإطارين من التعبيرات الحقيقية في السطر الأول والسطر الأخير من المقطع، فالصورة هنا يتم رسمها وفق قواعد هندسية، فالمعنى المجازي محكم بإطار تشكله التعبيرات الحقيقية والمعنى في هذه المقطع مثله مثل الكثير من المقاطع يسير وفق منحنى يتصاعد شيئا فشيئا ثم لا يلبث أن يهوي ويعود لنقطة الصفر مع نهاية المقطع:

(هل أدركت – على أسفارك أن خريفاً يستقبل أوراق الصيف على الطرقات) هكذا يبدأ المعنى في وحدته الأولى ثم يتصاعد المعنى مع الوحدة الثانية (الخوف يطاردها كالريح العاصف) عبر دلالات الخوف والمطاردة التي تعاني منها هذه الأوراق الآن، وارتبطت الوحدة الأولى مع الوحدة الثانية للمعنى عبر الضمير (ها)، وفي هذه الوحدة يصل منحنى المعنى للذروة، ثم يبدأ في الهبوط مع الوحدة الثالثة في المعنى(كانت تنعم يوما بربيع الأغصان)، والهبوط يتم عبر تغير زمن الجمل من المضارع للماضي، فالوحدة الثالثة هنا تبدأ بالفعل(كانت) متبوعا بالمضارع، إن الحديث بزمن الماضي يختلف عن الحديث بالمضارع ، والرابطة بين وحدات المعنى تضعف أيضا، فالرابط هنا هو الضمير المستتر بعدما استخدم الضمير الظاهر للربط بين الوحدة الأولى والثانية، وبعد ذلك يأتي الشاعر بالوحدة الرابعة (كل الأحلام على الطرقات) ليضع لنا خلفية الصورة فالأحلام كلها على الطرقات، وجاء التعبير بالجمع للدلالة على كثرة هذه الأحلام، وتعدد هذه الطرقات ومع الوحدة الرابعة يهبط المنحنى بفعل الوحدة الأخيرة من ناحية وعدم وجود رابط لفظي ظاهر أو مستتر بين هذه الوحدة الثالثة والوحدة الرابعة وإنما اكتفى الشاعر برابطة التجاور بين الوحدات، ثم ينهي الشاعر المقطع باستفهام آخر فيلتقي في نقطة الصفر مع الاستفهام الأول.

بمقارنة بين المقطع الأول والمقطع الثاني سنجد عناصر أساسية في التصوير عند الشاعر وهي الحوار والخيال والعاطفة، وتكرار الاستفهام في كلا المقطعين، ووحدة الختام في المقطعين حيث يبدأ المقطع بصوت مرتفع ثم يهدأ الصوت تماما مع نهاية المقطع عن طريق استفهام للتأنيب في المقطع الأول:» أم أنك تسبح في مملكة الموت وتتركني بين الأحياء» والإنكار في المقطع الثاني «من يذكر أن الأوراق قديما كانت خضراء؟»

توظيف الاستفهام في الصورة الفنية

واللافت للنظر أن الشاعر استخدم الاستفهام بوصفه خاتمة للكثير من الصور الشعرية، حيث ختم الشاعر تسعة مقاطع باستفهام، وبدأت أربع مقاطع باستفهام وهناك ثلاثة مقاطع بدأت باستفهام وانتهت باستفهام في حين أن عدد الاستفهامات في القصيدة بلغ أربعة وأربعين استفهاما، وفي المقطع الخامس والخمسين ورد سبعة استفهامات، وكل هذه

الاستفهامات شأنها شأن الاستفهامات البلاغية لم تطرح إلا لغرض بلاغي فهي لا تطرح لجهل السائل عن جوابها ولكنها تطرح لتطرح معها كما هائلا من الاستفهامات التي تحفز القارئ للتفكير في إيحاءاتها ودلالاتها، غير أن المقطع الأخير خرج عن هذه الدائرة الدلالية تماما؛ حيث ترد ثلاثة استفهامات من قبل الأنا تتبع كل سؤال جملة تقريرية تحتوي على الجواب كما لو كان الشاعر يغلق النص في نهايته ولا يترك لنا مجالا آخر للتأويل.

جدول خاص بالأسلوب الاستفهامي في القصيدة:

المقطع	1	2	4	9	10	11	13	14	16	18	19	23	26	30	31	46	47	52	53
عدد الاستفهامات	2	2	2	1	2	1	2	2	1	1	1	1	1	3	1	1	2	2	2

المقطع	55	58	61
عدد الاستفهامات	7	2	3

والملاحظ أن الاستفهامات توجد غالبا في مقاطع متوالية، وعندما تختفي النبرة الاستفهامية في مقطع يدوم هذا الاختفاء في المقاطع التي تليه وعندما تعاودنا النبرة الاستفهامية نجدها تدوم في المقاطع التي تليها.

الصور المتشابهة والتأثر بالأدب الصوفي

يستخدم الشاعر بعض المفردات ليشكل بها صوره الشعرية، وفي بعض الصور تتكرر هذه المفردات مع اختلاف الصورة الشعرية، والصورة المهيمنة على النص التي تكررت بصورة لافتة للنظر، هي صورة المسافر الراحل الذي لا يلبث أن يعود مع انتهاء الرحلة بانبلاج الصبح، ليجد الأنا في انتظاره لتجلده بجملة مريرة ينتهي بها المقطع الشعري من قبيل:

من يذكر أن الأوراق قديما كانت خضراء؟ المقطع الثاني

أنت تعود وبين يديك هواء. المقطع الثالث

من يتعجل لا يحميه بكاء. المقطع الرابع

أنت تكابر في وجه الأنواء. المقطع التاسع
ثم دعوت فجاءت قطعان صماء. المقطع الثالث عشر
عد من حيث أتيت... فـإن الموت دواء. المقطع الثاني والعشرون
إن مدائنك تنام بغير غطاء. المقطع الأربعون
تصبح حجرا كالأحجار لا تصنع غير الأصداء. المقطع الحادي والأربعون
والريح على دربك عمياء. المقطع الرابع والأربعون
قطع الموت طريق القافلة البيضاء. المقطع التاسع والأربعون
إن الألم تمدد في درب التاريخ وشاء. المقطع الحادي والخمسون
تبحث في خارطة عمياء. المقطع الخامس والخمسون

ومن الصور المتكررة في القصيدة صورة الطير المسافر، ولهذه الصورة تاريخ طويل في الأدب الصوفي الشرقي منذ فريد الدين العطار١٨ وعمله الخالد «منطق الطير». والرحلة للشمس والنجوم كثيرا ما وردت في القصيدة منها قول الشاعر في المقطع السادس:

اذهب أبعد من هذا الأفق الداكن
حيث تموت الشمس
حاول أن تعرف سر الموت المهزوم
في كل غروب يحملها للموت
في كل صباح تفلت منه
حاول أن تعرف هذا السر
حاول أن تعرف سر الأحياء

هي صورة فلسفية بامتياز، هنا تتلون الفلسفة بألوان الشعر فالشمس رمز الخلود الذي يهزم الموت في كل ليلة، واستخدام الشمس بوصفها رمزا للخلود استخدام أصيل عند الصوفيين،

١٨ شاعر صوفي فارسي صاحب كتاب *منطق الطير*.

فالأنا هنا تحيل الأنت إلى المستحيل؛ لأنه لن يستطيع أن يصل إلى ما وراء هذا الوجود، هي الشمس وحدها القادرة على سبر أغوار الموت والعودة دون أن تموت؛ ولهذا سيبدأ المقطع التالي بقول الشاعر أنت خيال رحل إلى نجم رده ثم تقاعس عن تكرار الرحلة.

وفي المقطع العشرين يصارح (الأنا) (الأنت) بحقيقته وأن غروب (الأنت) ليس كغروب الشمس حيث يقول

ستطول الرحلة بعد غروب الشمس

ودموعك لن تكفي ظمأ الليل

عطش الحلق الجاف

إذا همت أجفانك أن ترتاح

قد تشتاق إليك

قد يتعذر بعد اليوم لقاء

هنا صورة حسية بامتياز فالإحساس بالعطش لن يرويه الماء، بل لن ترويه الدموع ليظل الحلق الجاف مانعا للنوم/ الموت، وقتها سيشتاق (الأنت) إلى نفسه ولكن هيهات هيهات أن يعود إلى (الأنا).

وفي المقطع الثاني والعشرين نراه يصرح لنا بالهدف الذي يصبو إليه (الأنت)، وهو أن يكون الشمس أو إن شئت أن يكون شبيهها حيث يقول:

أنت تسافر كل مساء

ترحل أزمانا

مثل أشعة هذى الشمس

وبعد هذا المقطع سيختفي ذكر الشمس من النص لما يقرب من العشرين مقطعا حيث يقول الشاعر في المقطع الثاني والأربعين الذي تشعل فيه الشمس مركز الدلالة حيث تختفي (الأنا) ويأتي الكلام على لسان الشمس

بعد عناء السفر الممتد

استيقظ نور الشمس على وجهك...

كالندم الناكث

لا داعي للإشراق

إن اليوم عبوس جدا

لن أصنع شيئا للموت الساكن في عينيك...

وفي أوصالك

لن أجمع منك عظامك

لن أشرق حتى تلتئم وتشتاق

سوف أؤجل إشراقي...

حتى تستر عورتك...

وحتى تستاء

فعندما تشرق الشمس على وجهك وتدخل ديمومتك الأبدية أستكون على استعداد لها أم أن اليوم عبوس وتحتاج إلى بعض التأجيل حتى تستطيع أن تجمع عظامك بنفسك وتلتئم وتستر عوراتك؟ وقتها يكون موعد الإشراق الأبدي.

ومن الدوال التي تكررت في الصور الشعرية في القصيدة دال الطير، حيث ورد لأول مرة في المقطع الثالث من القصيدة:

أنت على أبواب مدينة عشق.

مثل غريب

لا تفتح أبواب القلعة لغريب

لا يعبر أسوار القلعة إلا المارد والعصفور

قل ما شئت على الأبواب

لن تدخل دعوتك القلعة

أنت تعود وبين يديك هواء

هنا يظهر العصفور لأول مرة، والعصفور قادر على دخول القلعة ومن ثم الدخول إلى مدينة العشق، فهذه المدينة لا يدخلها الغرباء، وأنت واحد منهم، فإذا أردت الدخول في ملكوت العشق فلا بد أن تكون ماردا ولست هو، أو أن تكون عصفورا ولست هو، وعلى هذا ستعود مرة أخرى خاوي الوفاض، صورة تعتمد على التشبيه والاستعارة وتختم بالكناية في نهاية المقطع، صورة سمعية بصرية حركية في آن واحد عبر صوت دعوات (الأنت) للدخول، ومنظر القلعة والمارد والعصفور والغرباء، وحركة الدخول للقلعة من قبل العصفور والمارد وحركة عودة الأنت خالي الوفاض.

وفي المقطع التالي يستمر حضور الطير في الصورة الشعرية عن طريق تشبيه الأنت بالطير فهو يسافر وحيدا بلا موكب:

أنت تسافر مثل الطير

بلا موكب

وحقيبة أسفارك

تحمل أشعارك

بعد المقطع الرابع تختفي صورة الطير من (الفلاشات التصويرية) تماما، ثم تعود مرة أخرى في المقطع التاسع عشر غير أنها تسافر الآن ومرشدها في هذه الرحلة هو (الأنت)، فعبر أشعار (الأنت) عرف الطير بأن النبع بعيد، وهنا تتغير وجهة رحلة الطير التي كانت من قبل تسافر نحو الشمس نحو ملكوت العشق فتسافر نحو نبع لا تنهل منه سوى الجفاء:

أسراب الطير تسافر

علمها شعرك أن النبع بعيد

تعر ف أنك سافرت كثيرا

لكن النبع بعيد

من علمها أن البعد جفاء

وبعد هذا المقطع بعشرة مقاطع تعود صورة الطير مرة أخرى في المقطع التاسع والعشرين، وهنا لا مرشد ولا مريد فالعلاقة علاقة مشابهة، (الأنت) يسافر مثلما سافر العصفور من

قبل، غير أن هذا السفر الرمزي الذي يرمز لانفكاك الروح من قيود الجسد لا ينجح في سفره هذا، ويظل سجينا داخل أغلال الجسد لينقلب غناء العصفور إلى بكاء، هي محاولة التحرر إذن والرغبة في الإنشاد داخل مملكة العشق.

أنت تسافر

كان العصفور كذلك

العصفور سجين يا قاضي البلدة

أصدرت الفتوى بالحرية

لكن العصفور سجين

ما أسعد حراس القلعة

لن يعبرهم هذا الصداح المتمرد بعد اليوم

الشرط اللازم للحرية

أن يبقى العصفور يغني في أغلاله

صار غناء العصفور بكاء

وبعد هذا المقطع يختفي هذا العصفور تماما، فلا يظهر في القصيدة غير مرة واحدة في المقطع السادس والأربعين، ولكن ظهوره هذه المرة هو ظهور الوداع، وداع لا لقاء بعده فالعصفور رحل ولن بعود؛ لأنه رحل إلى غير طريق فلا تبحث عنه، هنا تنقلب الصورة فالمغادر هو العصفور وليس (الأنت)، هنا تتحول فاعلية الأنت إلى مفعولية، فعصفور النشوة يترك ليلك (ليل الأنت) وهنا يتحول (الأنت) ليلعب دور (الأنا) فينادي كثيرا غير أن العصفور لا يلتفت ولا يعير أحدا انتباهه.

رحل العصفور إلى غير طريق

عصفور النشوة يترك ليلك

ناديت كثيرا

لم يرجع

هل يغنيك نداء؟

المعجم اللغوي للصور في القصيدة

لكل شاعر معجمه الشعري الخاص ولكل قصيدة كذلك معجمها، ومن بين دوال اللغة يختار الشاعر الدوال التي يكون من خلالها صوره وتركيباته التي تعكس لنا إحساسه بموضوع القصيدة، وفي قصيدة «أنت تغادرني كل مساء» تأتي الأفعال الدالة على الحركة والانتقال من مكان إلى مكان آخر في صدارة المعجم الشعري الخاص بالقصيدة، فالمقطع الأول على سبيل المثال يحتوي على أربعة أفعال ثلاثة منها تدل على الحركة الانتقالية وهي تغادرني وتسبح وتتركني في مقابل فعل وحيد لا يعبر عن الحركة الانتقالية، تلك الأفعال التي أضفت بعدا حركيا على الصور الشعرية في النص ، تحولت معه صور القصيدة من صور تشبه الصور الفوتوغرافية إلى صور تشبه مقاطع الفيديو الحديثة.

وكان لأفعال السفر والارتحال النصيب الأكبر من هذا المعجم الشعري، وقد ورد الفعل (تسافر- سافرت) في المقاطع التالية ٤-٥-١١-١٢-١٤-١٦-١٨-٢١-٢٧-٢٨-٢٩-٣٠-٣١-٣٣-٣٤-٤٥-٥٣-٥٤-٥٥

أما صيغة المصدر(السفر) فقد وردت في المقاطع التالية:

١-٤-٩-١٢-٢٠-٢٦-٣١-٣٤-٣٧-٣٩-٤٠-٤٦-٤٧

فالسفر والارتحال في القصيدة هي الدلالة المركزية التي تدور حولها بقية دلالات النص ولعل المقطع الرابع والثلاثين يوحي لنا برمزية السفر في القصيدة حيث يقول الشاعر:

احتفل البيدر بصراخ سنابله الصرعى

كان الميلاد عزاء أوحد

أنت تسافر مثل بقايا سنبلة

رحم بعد مخاض

تذروه رياح العشق بعيدا

وكأن السفر فناء

فالبيدر وهو المكان الذي يجمع فيه القمح يحتفل، وهذا الاحتفال احتفال بالموت والفناء، موت السنابل الصارخة، والعزاء هنا هو أن هذا الموت يحمل بين طياته حبوب القمح التي ستولد من خلالها نبتات جديدة، هذه الصورة تمهد لصورة أخرى على لسان (الأنا) عندما توجه حديثها للأنت فتشبهه ببقايا سنبلة مسافرة، ثم يتبع هذا التشبيه تشبيه آخر يتحول فيه المشبه به (بقايا السنبلة) إلى مشبه، فبقايا السنبلة رحم بعد مخاض تذروه رياح العشق بعيدا، بعد ذلك تختم سلسلة التشبيهات هذه بتشبيه جديد يصور فيه الشاعر السفر بالفناء.

رياح العشق هنا هي وقود هذه الرحلة وهذا السفر هو الفناء، فناء المحبوب في محبوبه، مرة أخرى تعاودنا صور السفر والعشق والفناء، صور تتقاطع مع صور الطيور المسافر في رحلة الفناء في الشمس تلك التي صورها فريد الدين العطار في عمله الخالد منطق الطير.

هنا يمكننا أن نقرأ محاولات (الأنت) المتكررة للسفر والمغادرة بوصفها محاولات للتحرر من قيود الجسد ومحاولة سبر أغوار الماوراء، هي محاولة لاستبدال العشق الدنيوي بالعشق الإلهي.

ولهذا تنتهي القصيدة بمقطع يصف لنا هذا السفر دون أن يأتي ذكر السفر حيث يقول الشاعر:

بدأ قطار الليل الرحلة

من أي محطات السفر أتانا...

لا تعرف

في أي محطات السفر سينزل...

لا تعرف

لا تنظر خلفك

لا تحمل أمتعة

سوف تعاني الوحشة...

وستندم...

لكنك أبدا لن ترجع...
لن تسمعنا صوتك
لن تحكينا آيات حقيقتك المشهودة
هل تذكر بعد اليقظة ...
أضغاث الأحلام
أنت الآن تلامس كلماتك
لن تتخيل بعد اليوم...
فأنت شاهد...
أنت دخلت الأثناء

المقطع الأخير يمثل أطول مقاطع النص –ثمانية عشر سطرا– ولكن يكاد يخلو من الصور البلاغية التقليدية فلا يوجد سوى استعارة واحدة وهي أنت تلامس كلماتك، وهذا المقطع هو أبطأ مقاطع النص يعتمد على الجمل المباشرة القصيرة، فلم تعد اللغة لغة تحكي أو لغة تصف، ولكنها أصبحت لغة أخرى لغة يتوحد فيها الدال مع المدلول فأنت تلامس كلماتك.

الخاتمة

وبعد هذه القراءة للصور الشعرية في قصيدة « أنت تغادرني كل مساء « يمكننا القول بأن الصور الشعرية أدت دورا مركزيا في القصيدة، وأن الشاعر نجح في رسم صور تعكس لنا إحساسه، فقد انتظمت هذه الصور في شكل سلاسل تتقاطع مع بعضها البعض، ويمكننا تلخيص السمات الفنية للصور الشعرية في القصيدة في النقاط التالية:

اعتمد الشاعر على الاستعارة والتشبيه والمجاز إلى جانب اعتماده على تقنيات التصوير الفوتوغرافية الحديثة.

معظم صور القصيدة اعتمدت على اللون والصوت والحركة.

وظف الشاعر الاستفهام في الصور الشعرية بصورة فتحت أمام القارئ مجال الدلالة وأعطت القارئ مساحة كافية ليشترك في عملية التأويل.

لعب الرمز دورا مركزيا في عدد ليس بالقليل في الصور الشعرية بالقصيدة.

تأثر الشاعر بالشعر الصوفي وخاصة بفريد الدين العطار. ويوصي الباحث بدراسة الشعر الذي يصدر عن شعراء الأقاليم وعدم اقتصار النقاد على الشعراء المشهورين.

المراجع

ابن جعفر، قدامة. *نقد الشعر* تحقيق كمال مصطفى. القاهرة: مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٦٣م.

الجاحظ، أبو عثمان. *الحيوان* تحقيق عبد السلام هارون. مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ١٩٦٥م.

الجرجاني، عبد القاهر. *دلائل الإعجاز* تحقيق محمود محمد شاكر. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٤م.

الشايب، أحمد. *أصول النقد الأدبي*. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ط ١٠، ١٩٩٤م.

العسكري، أبو الهلال. *ديوان المعاني*. بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٤م.

عصفور، جابر. *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب*. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م.

العلوي، ابن طباطبا. *عيار الشعر* تحقيق عباس عبد الساتر. بيروت: دار المكتب العلمية، ط٢، ٢٠٠٥م.

القرطاجني، حازم. *منهاج البلغاء وسراج الأدباء* تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه. تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦م.

ماضي، السيد. *أنت تغادرني كل مساء ـ ديوان شعر*. مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣م.

مكاوي، عبد الغفار. «قصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور»، *سلسلة عالم المعرفة*، كويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١١٩ (١٩٩٠م).

Kaynakça

Kudâme, İbn Ca'fer. *Nakdu'ş-şi'r* thk. Kemâl Mustafa. Kahire: Mektebetü'l-Hanci, 2. Basım, 1963.

Câhız, Ebû Osman. *el-Hayevân*. Thk. Abdusselam Hârun. 2. Basım. Kahire: Mektebetü Mustafa el-Bâbî el-Halebî, 1965.

Cürcânî, Abdulkâhir. *Delâilu'l-İ ʿcâz*. Thk. Mahmûd Muhammed Şâkir. Kahire: Mektebetü'l-Ḫancî, 1984.

eş-Şâyib, Ahmed. *Usûlu'n-nakdi'l-edebî*. 10. Basım. Kahire: Mektebetu'n-Nahda'l-Mısriyye, 1994.

el-Askerî, Ebû Hilâl. *Dîvânu'l-Meânî*. 1. Basım. Beyrut: Dâru'l-Mektebeti'l-İlmiyye, 1994.

Usfûr, Câbir. *es-Sûretu'l-fenniyyetu fi't-turâsi'n-nakdi ve'l-belâği 'inde'l-'Arab*. Beyrût: Merkezu'l-Sekâfi'l-Arabî, 1992.

İbn Tabâtabâ, el-Alevî. *'İyâru'ş-şi'r*. Thk. Abbâs Abdussâtir. 2. Basım. Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-'İlmiyye, 2005.

el-Kartacînî, Hâzım. *Minhâcu'l-buleğâ ve sirâcu'l-udebâ*. Thk. Muhammed el-Habib İbnu'l-Havce. Tunus: Dâru'l-Kutubi'l-Şarkiyye, 1966.

Mazî, Seyyid. *Ente Tuğadiruni Küllü Mesai- Dîvânu'ş-şi'r*. Mısır: el-Heyetü»l-'Ammetü li Kusuri's-Sekâfe, 2003.

Mekâvî, Abdülgaffar. "Kasidetü ve Suretü'ş-şi'r ve't-Tasvîru 'abre'l-'Usûr." *es-Silsiletü Alemi'l-Ma'rife*. Kuveyt: el-Meclisü'l-Vatani li's-Sekafe ve'l-Fünun ve'l-Adab, 119 (1990).