Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi
2018, 7, cilt:7, sayı: 13, Sayfa: 114-139

Yayın Geliş Tarihi / Received: 12/04/2017
Yayın Kabul Tarihi / Accepted: 26/05/2017

ديوان (ارفع رأسك عالية)

لحلمي سالم

دراسة أسلوبية

الملخص

Dessouki İbrahim MOHAMED*

لما كان من الطبيعي أن يتفاعل المبدع مع واقعه تفاعلا بناء ، جاءت مدونة حلمي سالم في القلب من الثورة المصرية 2011م . ومن هنا أردت أن أستنطق جمالياتها بوصفها موازاة فنية للواقع المعيش . لذا انصبت المقاربة على دراسة العناصر اللغوية في تفاعلاتها التي أنتجت مضامين تلك المدونة . ومن أهم تلك العناصر : العنصر الصوتي ، والعنصر الدلالي ، والعنصر الفني . لذا مثّلت هذه العناصر جسد تلك المقاربة .

الكلمات المفتاحية : الثورة – الصوتي – الدلالي – الفني

HİLMİ SALİM'İN "BAŞIN ÖNE EĞİLMESİN" DİVANI ÜSLUP AÇISINDAN İNCELEME

Öz

Hilmi Salim'in –Başın Öne Eğilmesin- İsimli Divanı, 2011 yılında gerçekleşen Mısır Devrimini ele almaktadır. Bu makale, söz konusu divandaki şiirleri; edebi, fenni ve Semantik açıdan tahlil etmektedir.

Anahtar Sözcükler: Devrim, Edebi Sanatlar Ses ve Semantik.

A METHODOLOGICAL READING IN THE POETRY COLLECTION (RAISE YOUR HEAD HIGH) FOR HALIM SALEM

Abstract

It was natural that the innovator interacts with his reality in a constructive interactive manner, which had stemmed from the heart of Halim Salem's poetic collection throughout the Egyptian revolution. Hence, I wanted to ask his aesthetics as a technical parallel to the living reality. Therefore, reading was focused on the study of linguistic elements in which has produced interactive contents. The most important elements are: the vocal element, the semantic element, and the artistic element. So, these elements represented the main body of the work.

Keywords: Revolution, Voice, Semantic, Artistic

Atıf: MOHAMED, İbrahim Dessouki, "Hilmi Salim'in "Başin Öne Eğilmesin" Divani Üslup Açisindan İnceleme" (2018), *Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 7 (13), ss. 114-139.*

* Yrd. Doç. Dr., Bayburt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belağatı Ana Bilim Dalı, (drdesoky_ibrahim@yahoo.com)

ديوان (ارفع رأسك عالية)
لحلمي سالم
دراسة أسلوبية
الملخص

A METHODOLOGICAL READING IN THE POETRY COLLECTION (RAISE YOUR HEAD HIGH) FOR HALIM SALEM

Abstract

It was natural that the innovator interacts with his reality in a constructive interactive manner, which had stemmed from the heart of Halim Salem's poetic collection throughout the Egyptian revolution. Hence, I wanted to ask his aesthetics as a technical parallel to the living reality. Therefore, reading was focused on the study of linguistic elements in which has produced interactive contents. The most important elements are: the vocal element, the semantic element, and the artistic element. So, these elements represented the main body of the work.

Keywords: Revolution, Voice, Semantic, Artistic

المقدمة

هذا هو الديوان الأخير لحلمي سالم ، الذي صدر في عام 2011 م . ويضم الديوان ثماني قصائد ، كتبت في الفترة ما بين فبراير إلى مايو في العام المذكور ، باستثناء قصيدة (هدهدة إلى رقيّ) التي كتبت في صيف 2008م ، أي قبل اندلاع الثورة المصرية بحوالي ثلاث سنوات ([1]) .

وتعد تجربة حلمي سالم في هذا الديوان ، إحدى ثمرات الثورة العربية ، وبخاصة في مصر ، التي مثلت جوهر المدونة ولبها. ومن يقرأ هذا الديوان ، يجد أنه يمثل دراما شعرية للثورة المصرية ، بكل مظاهرها ومستوياتها المتعددة ؛ فهو موازاة فنية للواقع المصري في مرحلة الثورة .

إشكالية البحث

إيمانا بدور الفن في معالجة قضايا الواقع المعيش ، وعدم الاكتفاء بمجرد الرصد ، جاء ديوان حلمي سالم ؛ ليبرز جمال الواقع المصري إبان الثورة المصرية من خلال جماليات اللغة التي ترسمها ريشته .

---

[1] وأعتقد أن هذه القصيدة ، تعد – مع قصيدة (التأشيرة) ، التي نشرت بموقع يوتيوب الإلكتروني ، 12 يناير 2011م للشاعر هشام الجخ – إرهاصا للثورة المصرية ، وظاهرة التنبؤ ليست جديدة على تجربة الشعر العربي المعاصر ؛ فقد تنبأ الشعراء العرب بوقوع هزيمة حزيران 1967م ، وبنصر أكتوبر1973م . انظر في تنبؤ الشعراء بهزيمة 1967 م كلا من : فاروق شوشة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، الدار السعودية ، الطبعة الثانية 1987، قصائد " تحت سماء رمادية " : 77 – 79 ، وقصيدة " الخلاص " : 128 – 132 ، وقصيدة " فلتنزل الستار" :133 – 137 . ومحمد إبراهيم أبو سنة ، مختارات أبو سنة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة 1995 قصيدة " نحن غزاة مدينتنا " : 103 – 106 . ومحمد أحمد حمد ، ديوان " أشرعة الغيمة المضيئة " المجلس الأعلى للثقافة 1997 ، قصيدة " إيزيس وأوزوريس " : 76 – 84 . وأمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة بيروت ، قصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " : 121 – 126 .

وانظر في تنبؤ الشعراء بنصر أكتوبر : فوزي العنتيل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995 ، قصيدة " تنويعات صوفية " : 17 ، 18 .

وإيمانا بدور النقد في تتبع الفن والكشف عن علاقته بالواقع الذي ينتج فيه ، جاء اهتمامي بهذا الديوان ، ومن ثم جاءت المقاربة .

المنهج البحثي

اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الفني ، الذي يعنى بدراسة العناصر اللغوية ، ومدى تضافرها في إنتاج الدلالة الشعرية ، كما يبرز نقاط التماس بين تلك العناصر والواقع المعيش الذي أنتجها ، كاشفا عن العلاقة بين الفن والواقع .

محتويات البحث

ويحتوي هذا البحث على : المقدمة ، وإشكالية البحث ، والمنهج البحثي ، ثم المستوى الصوتي ، ثم المستوى الدلالي ، ثم المستوى الفني ، فالخاتمة والنتائج ، وأخيرا المصادر والمراجع .

(1)

لما كان النص الأدبي ، يعتمد في بنائه على اللغة الانحرافية ، التي تتجافى جنوحها عن المستوى العادي للغة الخطاب المباشر ، فرضت عليّ هذه المدونة ، منهجها النقدي الذي يصلح – من وجهة نظري – للتعامل معها . ولأن المنهج الأسلوبي ، بما يتضمنه من عناصر ومستويات قرائية ، هو الذي يختص بالكشف عن الخصائص الجمالية للغة الإبداع ، أردت أن أقرأ هذا الديوان بمقاربة أسلوبية ، بغية الكشف عن جمالياته ، مؤمنا أن جوهر النقد السليم ، لا يقوم إلا على الكشف عن آليات المعنى ، لا المعنى ذاته .

(2)

وأول ما يواجهنا من الخصائص الأسلوبية للخطاب الشعري في هذا الديوان ، هو المستوى الصوتي ، متعدد الجوانب ، سواء داخل الكلمة الواحدة ، أو من خلال الكلمات المتجاورة ، أو على مستوى المقطوعة الشعرية بأكملها ، مما أدى إلى إسهام عنصر الإيقاع ، في علو درجة الدرامية ، داخل هذا الديوان ، الذي يمثل ملحمة شعرية حقيقية ، لملحمة الثورة المصرية الكبرى ، التي مثلت على التراب المصري ، متخذة من خشبة ميدان التحرير نواة ومرتكزا لها ، ومن شهدائه وقودا يزكيها ويدفعها بقوة ، حتى تصل إلى مآربها .

وفيما يخص العنصر الأول ، وهو تكرار الصوت في الكلمة الواحدة ، يقول حلمي سالم في قصيدة (هدهدة إلى رقيّ) : ([2])

سيجيء مع الطل رقي

[2] انظر : ديوان (ارفع رأسك عالية) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الأولى ، 2011م : 22

يسأل سيدة ساخنة :
من همس لبطنك بهسيس الرؤيا ،
من مس السرة بالكفين فلامستا تحت
السرة كفيّ؟
فتجيب : ابن الفلاحين الشاتل أشجارا
في حقويّ

وفضلا عن هيمنة صوت (السين) على المقطوعة الشعرية كلها ، إذ تكرر إحدى عشرة مرة ، منها ثلاثة مواضع في حالة التضعيف (مسَّ ، السُّرة ، السُّرة) ، يكرر حلمي سالم هذا الصوت في دال (هسيس) .

وإذا أردنا أن نحلل – صوتيا – دال (**هسيس**) ، نجد أنه مكون من صوتي الهاء والسين (في وضع تكراري) ، وهما صوتان مهموسان ([3]) . والهمس دائما ما يشيع جوا من الهدوء والسكينة . وإذا نظرنا إلى مخرج الصوتين ، فسنجد أن مخرج الهاء ، يختص به أقصى الحلق ، مما يوحي به من الخفوت . أما مخرج السين ، فيقع بين طرف اللسان وفويق الثنايا ، وهو ما يعطي النطق به ضربا من الحفيف ، أو الصفير غير المرتفع .

ولما كانت خصائصش هذين الصوتين على هذه الحالة ، جاء معنى الكلمة التي تضمهما (**هسيس**) في المعاجم العربية ، متوافقا مع مدلولات هذه الخصائص ، التي تشير إلى الهدوء والسكينة والخفاء ([4]) والطراوة والليونة .

وإذا عدنا إلى السياق الذي ورد فيه هذا الدال ، أدركنا التناسب بين خصائصه الصوتية ومدلوله ؛ إذ ورد في سياق التطلع للمستقبل (الرؤيا) ، (**من همس لبطنك بهسيس الرؤيا**) ، بما يوحي به – إضافة إلى إشعاعات دال (الهمس) – من مناجاة ، وتأمل ، ورغبة في الآتي من الزمن السعيد . يجمل ذلك كله التركيب المجازي (**ابن الفلاحين الشاتل أشجارا في حقويّ**) ([5]) .

ومن هذه السمات الصوتية أيضا ، تكرار صوت(القاف) في كلمتين متجاورتين، مما يعطي نغما موسيقيا عاليا من ناحية ، ويضيف معنى جديدا إلى الدال من ناحية أخرى . سواء في دالين

[3] انظر في مخارج هذين الصوتين ، وخصائصهما الصوتية : سيبويه ، الكتاب ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، الجزء الرابع ، الطبعة الثانية 1982م : 434

[4] انظر : ابن منظور ، لسان العرب ، دار المعارف ، الطبعة الثانية 1992م ، مادة (هسس)

[5] وانظر في تكرار صوت (السين) في الدوال المتجاورة ، والدوال متخلفة الصيغ الصرفية ، الديوان ، قصيدة (نشيد الفساد) : 40 ، 41 ، 42 .

متجاورين ، مختلفي المعنى متفقي الوزن، أو في دال واحد مكرر باختلاف صيغه الصرفية . يقول – في الضرب الأول – في قصيدة (أغنية الميدان) : ([6])

ارفع رأسك عالية ، أنت المصري

زعموا أنك خنَّاع ، قنَّاع

فكنست الزعم بمعجزة في الرفض الجذري

فإذا تأملنا دالي (خناع ، قناع) ، وجدنا بينهما جناسا ناقصا . والجناس الناقص من شأنه ، أن يعطي درجة عالية من الموسيقى الصوتية . ومع ذلك لم نعدم مناسبة اللفظ للمعنى ، بمعنى أن الجناس الناقص ، أو حتى الكامل ، لا يمكن أن يأتي لدواع صوتية فحسب ، بل الأصل فيه الدواعي الدلالية ، وإلا أصبح عيبا يؤخذ على المبدع ، لتفريغه من مضمونه الدلالي.

ومن يمعن النظر في هذين الدالين ، يدرك أن الخصائص الصوتية لم تقتصر فيهما على تكرار صوتي (النون والعين) فقط ، بل تتعدد مناحيها على هذا النحو:**أولا** : اقتراب صوتي (الخاء والقاف) في المخرج ؛ إذ مخرج الأول من الحلق ، بينما مخرج الثاني من أقصى اللسان ، وما فوقه من الحنك الأعلى ، مما يضفي على الصوتين ضربا من التفخيم . **ثانيا** : انتماء الدالين – صرفيا – إلى صيغة المبالغة / فعَّال . وتأتي في النقطة **الثالثة** نهاية الدالين بصوت (العين) .

وإذا دققنا النظر في العلاقة بين المستوى الصوتي والمستوى الدلالي ، من خلال هذه النقاط الثلاثة ، يمكن أن نقول : إن التفخيم الذي نتج من طبيعة المخرج للدالين ، يفضي إلى تضخيم الزعم ، الذي أطلقه أعداء الوطن عليه ، في وصفه بالاستسلام والخضوع ؛ ذلك أن الشعب المصري لم ينهض مثل هذه النهضة ، على مدى ستة عقود .

كما أن انتماء الدالين إلى وزن المبالغة / فعَّال ، يعضد ما ذهبت إليه – في التحليل الأخير – من إضفاء لون من المبالغة ، والرهان على نهوض هذا الشعب ([7]) . وفي رأيي ، أن هذا الوزن دون غيره من أوزان المبالغة ، هو الأكثر مناسبة في هذا الموضع ، وذلك لاحتوائه على (ألف فعال) ، التي تعطي للنَّفَس مساحة أطول في الوقت ، مما يرمز – إسقاطا – إلى طول المرحلة التي صمد فيها الشعب المصري ، متحملا لكل ألوان الأذى ، ولكن دون يأس أو كلل أو إذعان ([8]) ، منتظرا اللحظة التاريخية التي يرسم فيها مستقبله .

---

[6] انظر : ديوان (ارفع رأسك عالية) : 68

[7] انظر في معاني (فعال) : الدكتور فاضل صالح السامرائي ، معاني الأبنية في العربية ، دار عمار للنشر والتوزيع ، الطبعة الثانية 2007م : 96

[8] وهنا يقول حلمي سالم مؤكدا هذه المعاني :

ارفع رأسك عالية ، أنت المصري

الصامت صبرا لا إذعانا ،

بل تطويل للحبل الشانق كل بغيّ

وإذا أضفنا إلى هذا ، انتهاء الدالين بصوت (العين) ، المنتمي إلى فصيلة الأصوات المجهورة ، والمسبوق بالمد ، أدركنا أثر ذلك في مناسبتهما للدلالة في هذا الموضع .

ولنأخذ نموذجا آخر عند حلمي سالم في الضرب الأول أيضا ، يقول مثلا في قصيدة (ربيع العرب):([9])

الدكتاتورُ أنيق وحليق ورشيق

الدكتاتور رقيق

نحن الآن إزاء صوت (القاف) في وضع تكراري في ثلاث كلمات ، أو أربع إذا أضفنا (رقيق) بالتبعية لأنها خبر المبتدأ المكرر من الجملة الأولى . وقد تكرر هذا الصوت في هذه الكلمات خمس مرات ، أي بمعدل تكرار يساوي عدد الدوال نفسها ، مما يشعر المتلقي بوجوده .

ومن الواضح ، أن هذا الوصف المتعدد التي تحمله مدلولات الكلمات ، جاء في سياق استهزاء الشاعر وسخريته من الحاكم / الدكتاتور . ولما بدأت حرية الكلمة مع حرية الشاعر ، بوصفها نتيجة من نتائج الثورة ، كان لابد أن تتحول المناجاة الداخلية للشعراء ، إلى إفصاح وصيحات عالية مدوية ، حتى وإن كانت تحمل مدلولات هجاء أو سخرية أو نقد الواقع .

ومن هنا ، كان على الشعراء أن يستعيضوا دوالهم المبنية على الأصوات ذات الطبيعة الخافتة ، بدوال تعتمد على أصوات ذات طبيعة جهرية شديدة . لذلك ، فإن صوت (القاف) بما يتميز به من خصائص صوتية (مجهور – شديد) ، وطبيعة مخرجه التي تضفي عليه لونا من التفخيم ، قد حقق للشاعر ما يريد تحقيقه من الإفصاح بالاستهزاء بالحاكم .

ومما ساعد على علو درجة الإفصاح المتكئ على التناغم الصوتي ، اعتماد الشاعر على بنية صرفية واحدة (فعيل) . وبعيدا عن الجانب الصوتي ، فإن هذا الوزن يدل على ثبوت الصفة فيمن يتصف بها ، وكأنها أصبحت طبيعة فيه ، لا يفارقها ولا تفارقه ([10]) . وهذا من شأنه أن يزيد من حدة السخرية والاستهزاء.

أما الضرب الثاني المتمثل في تكرار الصوت في الدوال مختلفة الصيغة ، فيمثله قول حلمي سالم كذلك في قصيدة (ربيع العرب) ، مخاطبا الحاكم السابق : ([11])

وداع لثلاثين خريفا،

.....

انظر : الديوان : 6

[9] انظر : الديوان : 115، 116 ، وانظر كذلك في تكرار صوت (القاف) : 10 من هذا الديوان .

[10] انظر في معاني وزن (فعيل) : الدكتور فاضل صالح السامرائي ، معاني الأبنية في العربية : 102 ، 103

[11] انظر : الديوان : 109 ، وانظر في تكرار الصوت في كلمات متجاورة :40 -43،86، 98

خذ بعض تحيات السيد :
طلعته أفعى ناعمة ، ويداه عقيق
يحرق مدنا بكرات النار ،
ويلقي الوردة في كل حريق ،
هو حق حقاني ، وحقيق

وإذا تأملنا السطر الأخير ، وجدنا أن حلمي سالم اشتق من مادة (حقق) ثلاثة أسماء : (حق) وهو اسم مجرد ، و(حقاني) في حالة النسب إلى الحق ، و(حقيق) على وزن صيغة المبالغة (فعيل) .

وكما في النموذج السالف ، يبدو أن حلمي سالم مغرم بصوت القاف ، ولمَ لا ، وهذا الصوت يعد من الأصوات الأعلى درجة ، في التعبير عن العلو والإفصاح والوضوح ، بما يتميز به من خصائص صوتية ، ومخرج ذات طبيعة تفخيمية ؟ . وكما هو واضح من قراءة المقطوعة ، فإن صوت القاف هو المهيمن على دوال المقطوعة كلها.

وأما في جانب المضمون ، فإن الطبيعة الحضورية لصوت القاف ، التي تبلغ نسبة ترددها تسع مرات ، منها أربع في الدوال الثلاثة الأخيرة ، تطلعنا – على المستوى التحتي – على مفارقة عظيمة ، تدل على تمكن المبدع من خصائص اللغة في أداء المعنى.

وتتولد هذه المفارقة من خلال نفقين :**الأول** استعانة الشاعر بمادة (حقق) ، التي تدل في كل حالاتها ، ومهما تقلبت أعطافها على الإنصاف والعدل والمساواة في إعطاء الحقوق . **والثاني** يتمثل في تلك الأفعال المنوطة بالحاكم ، والمتضاربة في الوقت ذاته ؛ فكيف للحاكم الذي يداه عقيق ([12]) ، مما يدل على الجمال والروعة ، أن يحرق المدن بكرات النار ، وفي الوقت نفسه يلقي الوردة في كل حريق ؟! .

ويمكن القول : إن هذه المفارقة هي التي أدت إلى تولد تلك السخرية اللاذعة ، التي تقوم على سلب الدلالات الأصلية لهذه الدوال ، ووضع الدلالات المضادة لها . ومن ثم ، فإن دال (حق) هنا بمعنى باطل ، وحقاني بمعنى ظالم ، وحقيق بمعنى ظلوم .

هذه هي جماليات اللغة في شعر الحداثة ، ولذلك فإنا أتفق مع الدكتور محمد عبد المطلب ، في أن النص الشعري الحداثي ، لا يجد الناقد الذي يتعامل معه بصبر حتى تتكشف له جمالياته ([13]) .

-3 -

إن أول ما يواجهنا من المستوى الدلالي يتمثل في عنصر المكان ، الذي يعد من أهم العناصر التي شكلت هذا المستوى ، وتميزت بحضور لافت للنظر عند كل الشعراء الذين تناولوا الثورة المصرية ، بل والعربية . وذلك لأن عنصر المكان – كما هو معروف – من العناصر الفنية التي أدت دورا مهما في التجربة الشعرية ، في الشعر العربي القديم ، وكذلك الفنون الأدبية المعاصرة .

[12] ومن معاني العقيق :خرز أحمر يتخذ منه الفصوص .انظر : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة عقق.

[13] انظر: مجلة القدس العربي ، 11 / 11 / 2003م .

فمنذ قراءتنا للشعر الجاهلي ، أدركنا أهمية المكان ، بإسهامه في إنتاج الدلالة ؛ وأفضل ما يمثل هذا العنصر في شعرنا القديم ، ظاهرة الأطلال التي كانت تضرب بجذورها في أعماق الشاعر الجاهلي ، فلا يكاد يبرح ذكرها في شعره حتى النهاية ؛ ومن ثم بدت دار مية ، وسقط اللوى ، والمقراة ...إلخ . ولا تعد هذه الأماكن مجرد دوال ، تستخدم من قبل الشاعر فحسب ، بل تمثل لديه إسقاطات نفسية ومعنوية وفكرية ، تسهم إلى حد بعيد في تكوين ثقافته الشعرية ، ومن ثم إنتاجه الشعري كله . وقد استمر حضور المكان على هذا النحو في شعرنا العربي حتى العصر الحديث .

وإضافة لما سبق ، فقد مثل المكان عنصرا مهما في الفنون الأدبية الأخرى ، حتى أصبح ركيزة من ركائز تكوين القصة والرواية والمسرحية . وخير ما يمثل هذا الاتجاه في أدبنا العربي المعاصر هو نجيب محفوظ ، بما امتلأت به رواياته من الأماكن مثل حي الحسين ، والجمالية ...إلخ ، إذ كانت بمثابة مادة خصبة ، أثرت في نشأته من ناحية ، ومثلت تيارا واضح المعالم في وعيه الفني من ناحية أخرى .

وكان من الطبيعي ، أن يمثل ميدان التحرير عنصرا مهما في مدونة حلمي سالم ، بوصفه مسرح العمليات التي قامت عليه أحداث الثورة المصرية . ومن ثم ، بدا ميدان التحرير مرتديا أكثر من عباءة . يقول حلمي سالم في قصيدة (العسكر) ([14]) :

ولكن العسكر بعد يناير

صاروا أبناء شيوخ الميدان

وآباء صغار الميدان

ووضعوا الطفلة فوق الدبابة

في كفيها علم خفاق ، وحمامات ، وسحابْ

ومن استنطاق هذه المقطعة الشعرية ، يمكن أن نقول : إن ميدان التحرير أصبح يمثل بؤرة وعلامة بارزة ، لمكان الحب والتجمع بين الطوائف المختلفة للشعب المصري ، على مستوى الأعمار كلها (صغار ، أبناء ، آباء ، شيوخ) ، وعلى مستوى تنوعهم (مذكر/ أبناء وآباء ، مؤنث / الطفلة) . ومن ثم ، وضع ميدان التحرير الشعب المصري كله في بوتقة واحدة . وفي قصيدة (نشيد اللوتس) يقول حلمي سالم ([15]) :

الليلة صعدت في الميدان شموع

كانت ماء ودماء تمتزجان ، فتولد من مزجهما رايات ،

[14] انظر : الديوان : 32 ، 33

[15] انظر : الديوان : 48 ، 49

رايات ، وهلال بصليب ، شرفات ، وقلوع

وما تضيفه هذه المقطوعة الشعرية إلى ميدان التحرير ، يتمثل في كونه مكانا لرصد الوحدة الوطنية والتلاحم بين عنصري الأمة المصرية :المسيحي والمسلم (**هلال بصليب**) .

إضافة إلى هذا ، تطلعنا هذه المقطوعة الشعرية على سمة التقديس التي أضفاها الشعراء على ميدان التحرير، ممثلة هنا في الاتحاد بين الهلال والصليب ([16]) .

كما مثلت المدن والعواصم االعربية ، التي ضمت الثورة العربية في أحضانها ، بؤرا مهمة في تجربة شعر الثورة . وقد بدت هذه المدن في شعر إرهاصات االثورة ([17]) ، ثم عادت بآلية أخرى عند حلمي سالم ، ولكن بعد اندلا ع الثورة العربية . يقول حلمي سالم في قصيدة (ربيع العرب) : ([18])

الجمرة تتدحرج من طبرق لدمشق ،

ومن أسيوط إلى الدوحة ،

من سوسة للزرقاء ،

ومن وهران إلى بيروت

... ...

وهنا صنعاء تقوم من الغفوة

وتجيء على السعف القحطاني ،

وعلى مطرقة شيوعيين بعدن

وعلى هذا النسق تسير القصيدة ، منشئة نوعا من التلاحم بين المدن والعواصم العربية ، سواء كان داخل القطر الواحد (صنعاء – عدن) ، أو من قطر إلى آخر (طبرق – دمشق) ، بل وفي بعض المواضع ، يزاوج الشاعر بين إحدى المدن العربية وعاصمة قطر آخر(أسيوط – الدوحة) .

وما يمكن أن نستنتجه من هذه اللحمة اللغوية ، هو رغبة الشاعر الجارفة في تحويل العالم العربي إلى قطر واحد ، على مستوى الحقيقة ، لا الخيال والضحك على الأنفس ، مثلما تكتلت – على سبيل المثال – الأقطار الأوربية في لحمة واحدة . كما يمكن القول : إن تناول البلدان والمدن والعواصم العربية

[16] يمكن الرجوع في هذا الموضوع إلى:1- فاروق شوشة ، قصيدة (اخلع نعلك) جريدة الأهرام ، الجمعة ، 2011/7/8م . 2- حسن طلب ، ديوان (إنجيل الثورة وقرآنها – آية الميدان) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2011 . 45:

[17] انظر : قصيدة (التأشيرة) ، للشاعر هشام الجخ .

[18] انظر : الديوان : 101 ، 102

على هذا النحو الفني ، يشعر بأن الثورة العربية ثورة واحدة ، ومن ثم فإن نجاحها في أي قطر من هذه الأقطار، هو نجاح لجميع الأقطار ، حتى يتحرر العالم العربي كله من ظالميه .

والجمع بين إرهاصات الثورة ، والحديث عنها ، بالاعتماد على ذكر هذه الأماكن ، يعبر عن مدى التلاحم الشعري في المرحلة الواحدة ؛ فبالأمس القريب نادى الشابي :إذا الشعب يوما أراد الحياة ، وها هو ذا الشعر العربي يقول : ارحل ويسقط النظام ، وإذ يصرخ هشام الجخ بالوحدة ، يرى حلمي سالم الثورة العربية جمرة تتدحرج في كل الأقطار . هذه هي طبيعة الشعر العربي : بناء تواصل وتكامل .

* * *

وكان طبيعيا ، أن يحل عنصر الزمن – بوصفه إحد الركائز المهمة في تكوين المستوى الدلالي – بثقله في ديوان حلمي سالم ، متكاتفا مع نظيره (عنصر المكان) في بناء متكامل ، لينبئ عن عمق التجربة ، وروعة الأداء الفني في هذا الديوان . وقد استعان الشاعر في التعبير عن الزمن بثلاث آليات : **الأولى** استخدامه للدوال الزمنية التي تستدعي الماضي ، وتتناول الحاضر ، وتقفز إلى المستقبل . وتتمثل **الثانية** في الاستعانة بلحظات العمر ، من صبا وشباب وشيخوخة ، لتوظيفها في التعبير عن قضايا معاصرة . كما تتمثل **الثالثة** في استدعاء لحظة الثورة (شهر يناير) .

وخير ما يمثل الضرب الأول قصيدة (هدهدة إلى رقي) ([19]) . ولأن هذه القصيدة تعد – من وجهة نظري – من إرهاصات الثورة ، انشغل الشاعر فيها ببناء المستقبل . وإذا تتبعنا بناء هذا المسقبل ، والتطلع إلى تحقيقه في هذه القصيدة ، نجده قد مر بثلاث مراحل : **الأولى** مرحلة التطلع . وقد ناسبها لغويا اعتماد الشاعر على صيغة الحاضر ، مسبوقا بالسين (**سيجيء مع الطلل رقيّ**) ، مكررا أربع عشرة مرة ؛ ليبرز الزمن الطويل الذي يحتاجه هذا المستقبل للبناء . ثم تأتي المرحلة **الثانية** التي تمثل مرحلة التحقيق ، معتمدة على زمن الماضي ، في إطار المخاطب (**جئت مع الطل رقيّ**) ، مكررا مرتين ، وفي إطار الغائب – الذي يدخل في إطار المخاطب ضمنيا بوجود الفاعل الأصلي (رقيّ) بدلا من الضمير– (**جاء مع الطل رقيّ**) مكررا مرتين أيضا.

وفي رأيي ، أن اعتماد الشاعر على ضمير المخاطب في هذه المرحلة ، أضفى على زمن الماضي صبغة آنية ، وكأنه قال :(**جئت الآن**) . ويعضد ذلك ، استعانة الشاعر بصيغة الأمر(كن) في قوله :

جئت مع الطل رقيّ
كن كوة نور للماشين على الظلمات
يتوهون بهذي الدنيا بين ضلال القلبِ

[19] انظر، الديوان : 14 – 25 .

وبين ضلال الغيّ

جئت مع الطل رقيّ

كن جرعة ماء للظمآن وللظمآنةِ

حتى يصبح هذا الزمن سليما وسَوِيّ

وصيغة الأمر ، من طبيعتها مثول المخاطب في زمن الحاضر. وأخيرا تأتي المرحلة **الأخيرة** التي تفيد استقرار الزمن المنشود ، بالاعتماد على الصيغة الاسمية (**أنت عصارة ..، أنت الروح**) التي تفيد الثبوت والاستقرار .

وتمثل قصيدة (سالي زهران) الآلية الثانية / اللحظات العمرية ، بالتداخل مع الآلية الثالثة / لحظة انطلاق الثورة ([20]) . وفي الحقيقة ، أن استعانة حلمي سالم باللحظات العمرية ، جاء لخدمة قضايا كثيرة معاصرة ، كما سنرى .

يقول حلمي سالم بعد اعتماده على بنية الحذف للتركيب المكرر(لو أني كنت رأيتك قبل يناير)([21]).

.....

كانت ستكون هنالك مشكلة

تتجسد في الهوة بين العمرين :

أنا عمري يتجهز للمغرب ،

فيما عمرك يتجهز للبدء

....

ويقولون عليّ:

المتصابي ،

الناكص نحو شباب راح ،

الغارق يهوى بنتا في عمر ابنته حنين ،

الباحث عن نبضة بدن في هرم الشيخ

المتصدع

وتتمثل القضية الأولى هنا في المفارقة الموجودة بين الجيلين : جيل الشاعر ، وجيل سالي زهران . ويرى حلمي سالم ، أن التفاعل بين الجيلين ، ربما يدخل في إطار غير معهود اجتماعيا (**ويقولون عليّ:**

[20] لعدم الإطالة ، انظر في استدعاء يناير ، قصيدة (العسكر) : 32 من الديوان .

[21] انظر : السابق : 59 .

المتصابي ...) . ومع ذلك ، فإن هناك رغبة ملحة من الشاعر لتجاوز هذه الأعراف ، المترسبة في العقل الجمعي لدى الجماعة ، والعبور على جسر الزمن ، بالاندماج بين الاجيال ، وكسر الحاجز الاجتماعي . وربما لا ننكر هذا الطرح ، إذا عرفنا أن الدافع وراء هذا ، هو الوصول إلى بناء وطن غض طاهر نقي ، بعيد عن التلوثات بكل أشكالها . وهنا يقول حلمي سالم :

.....

ما كنت لأهتم بهذي التخريصات ،

وهذا العقل الجمعي الحسَّاد ،

وكنت سأعلن أن القلب له قانون مخصوص ،

وجنوح الروح إلى الروح خروج عن ناموس العرف ،

وصنارتنا : الحلم بوطن طفلٍ .

أما القضية الثانية ، فتتمثل في قول حلمي سالم :

كانت ستكون المشكلة الثانية فروق الأزمنة :

أنا – في منظورك – جيل تقليدي عبرته المرحلة ،

وما زال يعيش على المنشور السري وتضليل

المخبر وصراع الطبقات ومطبعة الرونيو،

فيما أنت – بمنظوري – بنت هائمة في كون فرضيّ

روشنة،

لغة موجزة مضمرة أو معلنة.

إن التجسيد الزمني التي تشي به هذه المقطوعة الشعرية ، ما هو إلا رصد لفارق فكري واجتماعي ، بل وحياتي بين جيلين . وقد تولد هذا الفارق – بطبيعة الحال – نتيجة لمرور الزمن ، ومن ثم تعاقب الأجيال ، واختلاف الرؤى ، سواء للحظة الحاضرة ، أو النظر إلى المستقبل ؛ لأن بناء المستقبل ينطلق من معطيات الحاضر . ولم يقتصر الفارق بين الأجيال على هذا الحد ، بل لامس منطقة التكوينات الثقافية بأكملها ، وهي القضية الثالثة ، التي يقول عنها حلمي سالم :

كانت ستكون المشكلة الثالثة : المعرفة أو المرجع ،

كنت ستشكين – صباحا – من شغفي

بالعقاد وطاغور وذي الرمة ،

ومساء ، من غرقي في الحنطور وذكرى هبَّات

السبعينيات ومأساة الصوفيين

وكنت سأشكو صباحا ومساء

من جلستك الأبدية قدام الحاسوب :

حوارات ونقاشات

ومع هذا الفارق المتعدد الحوانب ، يقول حلمي سالم :

لو أنا كنا التقت الأوجه منا قبل يناير ،

كنت سأجتهد أن أتجاوز فجوات العمر ،

وأعبر فرق الأزمان ،

وأجبر شج المعرفة ،

لأني أهوى ترميم الجسر الرابط بين الشطين ،

وأهوى كشف المشترك الأعظم بين نقيضين ،

أبين أن التاريخ الصحي هو الوصل وليس القطع ،

وأن السبعيني كأمثالي عصريون ،

وأن الأجيال الحية حلقات متواصلة

لا مستأصلة

....

ويكون كمال مكتمل

حيث الماضي والحاضر والمستقبل عائلة

وهنا نتلاقى في مقت الجبر وكره زبانية التعذيب ،

ونتقاطع في تلوين رسوم الحرية والعدل

وهنا يبحث الشاعر عن منطقة مشتركة ، تجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل ، ووسيلته في ذلك الجمع بين الأعمار ، الذي يمثل في حقيقته جمعا بين الأفكار والرؤى ، في لحظة تاريخية مهمة في مسيرة التاريخ المصري .

* * *

وكان لابد أن تؤدي بنية التكرار دورا أساسيا في تجربة هذه المدونة لحلمي سالم ، بما تتميز به من متغيرات في نواتجها الدلالية ، من موضع لآخر. وقد تجلت هذه البنية على مستوى المناطق اللغوية المختلفة : من كلمة ، وجملة ، وحتى على مستوى المقطوعة الشعرية .

وفي تكرار الكلمة، يقول حلمي سالم في قصيدة (شكوى القبطي الفصيح) على لسان القبطي:([22])

ولما جاء الأعراب فتحنا الدور، وأطعمناهم من

صومعةٍ ،

فلماذا صرنا غرباء ،

وكنا قاومنا المحتلين شهيدا بشهيدٍ

كما يقول في القصيدة نفسها : ([23])

في الميدان المتلاطم كان عليٌّ يربط جرح وسيلى ، بينا

جورج يشيل حسين على كتفيه مصابا بشظيات الرقبة ،

فاختلط النزفُ على النزفِ ، وشرب الدمُ الدمَ .

فإذا تأملنا بنية التكرار في إطار المفرد ، وجدنا أن هذه البنية ، تؤدي دورين مهمين في وقت واحد : يتمثل الأول في الوظيفة الصوتية (شهيد بشهيد – النزف على النزف – الدم الدمَ) . ومع تغاير الوظيفة الإشارية لكل دال – بين المسلم والمسيحي – فقد استطاعت بنية التكرار ، أن تضع هذه الدوال – على المستوى الدلالي – في تلاحم وتداخل وتماذج ، يعكس مدى الاتحاد الوطني ، وقوة أواصر الصلة في النسيج الداخلي للشعب المصري ، بعنصريه : المسلم والمسيحي . وهذا هو الدور الثاني لبنية التكرار.

وفي قصيدة (نشيد الفساد) يقول حلمي سالم على لسان الفاسدين: ([24])

ومصر هي الكنز المكنوز ، نعبٌ ، نعبٌ ، هي النبع الصافي

وتبدو الوظيفة الصوتية لدال (نعبٌ) جلية ، من خلال الخصائص الصوتية للأصوات المكونة لهذا الدال ، وبخاصة صوت (الباء) ، الذي يتميز بالجهر والشدة ، وما أضافه إليه التشديد من قوة ، مما يعكس على المستوى الواقعي الجرأة والسماجة والوقاحة ، التي تميز بها الناهبون ، فيما كانوا يقومون به من أعمال .

أما الوظيفة الدلالية التي لعبتها بنية التكرار ، فتتمثل في الآتي : **أولا** سوء الأخلاق التي اتصف بها هؤلاء اللصوص . **ثانيا** استكثار هؤلاء لخيرات الشعب المصري ، مما أغراهم بالسرقة والنهب . **ثالثا**

[22] انظر: الديوان : 74 ، 75

[23] انظر: الديوان : 86

[24] انظر: الديوان : 43 ، وانظر في تكرار المفرد مع تبادل الأماكن : الديوان ، قصيدة (بين الصوفي والشهواني) : 22

عدم الاكتفاء والوصول إلى درجة المرض العضال في الاستمرار في نهب خيرات البلاد . **رابعا** الإيحاء بعدم المساءلة ، وإطلاق العنان لكل الزبانية .

وأما في إطار الاستعانة ببنية التكرار على مستوى التركيب ، فلم يبتعد حلمي سالم عن هذا الاتجاه في كثير من قصائد مدونته ، إذ اتخذ عنوان الديوان محورا ، ينطلق منه لتوليد دلالات جديدة في قصيدته الأولى (أغنية إلى الميدان) . يقول في المقطع الأول منها : ([25])

ارفع رأسك عالية ، أنت المصري

الضارب في جذر الماضي ، والعصري

خالق أديان المعمورة ، مكتشف الهندسة ، ومبتكر الري

صاحب درس التحنيط ، ومبتدئ الرقص،

وخلاط القدسية بالبشريّ

وبداية عندما نتأمل التركيب المفتاح (ارفع رأسك عالية ، أنت المصري)، نلحظ أنه اعتمد في بنائه على نوعي التركيب في الجملة العربية :الفعلية والاسمية ؛ فقد وردت الجملة الأولى من التركيب ، في إطار زمني ، متلبسة بصيغة الأمر الذي كثيرا ما يعبر عن المستقبل ، ثم التفَّتْ الجملة الثانية من التركيب ، بالطابع الاسمي الذي يدل على الثبوت والتاكيد ، في موضع السبب من الجملة الأولى . وليس ذلك فحسب ، بل عمد الشاعر إلى الاستعانة ببنية الفصل ، في موضع الجملة الثانية ، ليهبها ضربا من الاستقلالية والتفرد ؛ مؤكدا بهذا أن مصرية المصري متبوعة وليست تابعة .

وهنا يكمن أن يُطرح سؤال: ألا تشير دلالة الأمر في الجملة الأولى ، إلى افتقاد المصري رفع رأسه في زمن الماضي ، حتى مرحلة اندلاع الثورة المصرية ، إذ دائما ما تسحب دلالة الأمر على زمن الاستقبال ؟.

والإجابة عن هذا السؤال ، تكمن في مضمون القصيدة ؛إذ جاءت القصيدة خالصة لسرد ملامح الشخصية المصرية قديما وحديثا ، سردا فنيا محكما ، فضلا عن دلالة الثبوت التي تشي بها الجملة الثانية . ولما كانت دلالة الثبوت من شأنها أن تتسلط على الأزمنة كلها : الماضي والحاضر والمستقبل ، وبوقوع الجملة الثانية في منطقة السبب من الأولى ، إذن يمكن القول :إن مضمون التركيب المتكرر بجملتيه يقع في إطار الأزمنة الثلاثة : الماضي والحاضر والمستقبل .

ومن ثم يمكن القول : إن الشاعر استعان بصيغة الأمر في الجملة الأولى، لانشغاله بالمستقبل ، الذي يتطلع إليه ويأمله ، بوصفه مبدعا يأخذ من معطيات الحاضر لرؤية المستقبل ، ومن ثم ، فلا يمكن أن نحصر الدلالة في الزمن الآتي فحسب .

[25] انظر: الديوان : 6

وإذا تتبعنا متعلقات هذا التركيب التكراري على مستوى القصيدة ، وجدناه يحمل في كل موضع جديد ملمحا من ملامح الشخصية المصرية .وبالاعتماد على بنية التكرار ، استطاع حلمي سالم أن يربط بين المقطع الأول والأخير في قصيدته ؛ إذ عمد إلى بنية التكرار في السطر الأول في المقطعين كليهما ، فضلا عن نهاية المقطع الأخير بهذا التركيب أيضا على هذا النحو : ([26])

ارفع رأسك عالية ، أنت المصري

أنت الذروة ، وعلو ، والعلياء

وأنت العمق ، القاع الغائص ، والتحتي

أنت رقيق ، راقٍ ، رقَّاقٌ ، ورقيّ

الضارب في جذر الماضي والعصري

ارفع رأسك عالية ، أنت المصري

إن بداية القصيدة ونهايتها بهذا المقطع القائم على بنية التكرار ، تضع سمات الشخصية المصرية بين رفع الرأس من ناحية ، وأصالة المصري من ناحية أخرى ، مما يشي بتأصل هذه السمات في الشعب المصري ، وتجذرها في الماضي ، ووجودها في الحاضر ، واستمرارها في المستقبل . ومن هنا ، استطاعت هذه البنية أن تجسد ملامح الشخصية المصرية أمام المتلقي على نحو فني رائع ([27]) .

ولم يكتفِ حلمي سالم بتكرار الدال المفرد ، أو التركيب فقط ، بل عمد إلى تكرار مقطع بأكمله ، في شكل فني لافت للنظر. وهنا يقول في قصيدة (شكوى القبطي الفصيح) في مقطعها الأول على لسان القبطي : ([28])

هذي أرضي وبلادي

هذي سندي وسنادي ، وهنا قال الرب لنا:كونوا خلقي

وعبادي فيها روَّينا الأرض بدمعتنا الدامعة،

زرعنا الوادي بالقمح وبالأرز وبالتوت ،

وفيها أحرقنا الرومان فناجينا الأعلى كي يرسل مائدة،

---

[26] انظر: الديوان : 9 ، 10

[27] وقد اعتمد حلمي سالم على بنية التكرار في كثير من قصائده ، انظر مثلا ص : 52 ، 54 . كما اعتمد على بنية الحذف في منطقة التكرار ، مثلما فعل في قصيدة (سالي زهران) ، إذ اتخذ التركيب الشرطي (لو أني كنت رأيتك قبل يناير) منطلقا له على مستوى القصيدة ، معتمدا على حذفه في بعض المواضع ، لأغراض تتعلق بالبنية الفنية للقصيدة من ناحية ، وإعطاء مساحة لأفق المتلقي في قراءة القصيدة من ناحية أخرى .

[28] انظر: الديوان : 74 ، 75

وينجي عابدة ،

وتسلمناها من أخناتون وأحمس فأقمنا بجوار المعبد

أديرة يذكر فيها اسم الله ويختبئ العُبَّاد من البطش ،

ولما جاء الأعراب فتحنا الدور ، وأطعمناهم من

صومعة ،

فلماذا صرنا غرباء ،

وكنا قاومنا المحتلين شهيدا بشهيد ،

سال الدم ، صليبا وهلالا ،

فوق الرمل ، لتغدو أرض كنانتنا طاهرة من

دنسٍ .

وكما هو واضح ، فإن هذا المقطع يعد سردا لتاريخ القبطي في مصر، بداية من قديمه حتى حديثة . وعلى أية حال ، يمثل هذا المقطع مدخلا للقصيدة ، منه يلج الشاعر إلى طرح أفكاره المتعلقة بالعلاقة بين عنصري الأمة المصرية .

وبعد بيان قوة هذه العلاقة ، بالاعتماد على استدعاء شخصيات مسلمة ، وأخرى مسيحية ، في صورة فنية جديدة ، جعلت القصيدة أشبه بمهرجان فني ، ينتهي حلمي سالم إلى المقطع الأخير ، فإذ به يكرر المقطع الأول ، مع تغيير بعض دواله اللغوية ، يقول : ([29])

يا رب احفظ مصر،

فإنا روَّينا الأرض بدمعتنا الحارة ، وزرعنا الوادي بالأرز

وبالبصل وبالتوت ، ولما أحرقنا الرومان دعونا الرب ليرسل

مائدة ، وينجي عابدة ، ويدل إلى اللقيا شاردة . نحن تسلمنا

الراية من أخناتون وأحمس فأقمنا بجوار الكرنك أديرة

يذكر فيها اسم الله ويختبئ العُبَّادُ من البطش .فإن جاء

الأعراب فتحنا الدور ، وأطعمناهم من صومعة الراهب ،

فلماذا صرنا غرباء ، وكيف نصير ببيت الأهل ضيوفا ، لن

نهجر هذا الطين ، ولن نغدو ذميين ، ونحن الشركاء من

المنبع .

[29] انظر: الديوان : 90 ، 91

وفي اعتقادي ، أن الشاعر استعان هنا ببنية التكرار ، للإلحاح على فكرة المواطنة بين مختلف عناصر الأمة المصرية ، ولذلك ساق ما يبررها من خلال ارتداده إلى الماضي البعيد .

* * *

والتناص من أهم الآليات الفنية التي تشارك في تكوين النسيج الداخلي لقصيدة الحداثة ، فهو يؤدي دورين في وقت واحد : **الأول** ارتداد الذاكرة إلى منطقة الاستدعاء بكل توتراتها الدلالية ، ومدى تفاعل هذه الدلالات في معالجة زمنها ، و**الأخير** إسقاط تلك التوترات على الواقع الحاضر ، لخدمة قضايا معاصرة، بصهرها في لحمة المستدعَى له ، على نحو فني غير ناب ، أو شاذ عن جسد النص الجديد ، بل ينبغي أن يُرى المستدعَى على درجة عالية من الأهمية ، بحيث لا يمكن الاستغناء عنه .

ومنطقة التناص من المناطق المشحونة دائما بالحقول التناصية ؛ فثمة التناص القرآني والصوفي والشعري والتاريخي والأدبي ...إلخ . ولأهمية هذا المنبع المهم في تشكيل القصيدة ، تعامل حلمي سالم معه تعاملا فنيا ، على أفضل درجة من التوظيف في بناء العناصر التي شكلت تجربته الشعرية في هذه المدونة .

وفي أشكال التناص يقول الدكتور محمد عبد المطلب : " وتنقسم أشكال التناص على نمطين أساسيين ، أولهما يقوم على العفوية وعدم القصد ، إذ يتم التسرب من الخطاب الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي ، أو يتم ارتداد النص الحاضر إلى الغائب في نفس الظرف الذهني ، مما يجعلنا في مواجهة تداخل كلا تداخل . أما الآخر، فهو يعتمد الوعي والقصد ، على معنى أن الصياغة في الخطاب الحاضر تشير – على نحو من الأنحاء – إلى نص آخر ، بل وتكاد تحدده تحديدا كاملا يصل إلى درجة التنصيص ."([30])

وأول ما يواجهنا من أشكال التناص في هذا الديوان ، هو التناص القرآني . ففي قصيدة (شكوى القبطي الفصيح) يقول حلمي سالم : ([31])

شقيقي رزق الله إذا زاوج في المائيات صلاة
الجمعة في قداس الأحد ،
فأهدينا الدنيا بسمات وجوه الغيوم ،
أنا أمي لم تك في الأرض بغيا ،
ويسوع البيرق إذ رفرف إن قال النص
عليه سلام إن يحيا ، وعليه سلام يوم يموت ، عليه

[30] انظر: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني 1990م: 139

[31] انظر : الديوان : 76

سلام حين سيبعث حيا

ومن الواضح ، أن النص يعتمد في بنائه على قول الله عز وجل :﴿ يَاأُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيًّا ﴾ (مريم : 28) ، وكذلك قوله سبحانه وتعالى : ﴿ وَالسَّلَامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدْتُ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا ﴾ (مريم : 33) .

ويهدف التناص هنا إلى مناقشة قضيتين : **الأولى** هي الوجود الشرعي للقبطي في أرض الكنانة (**أنا أمي لم تك في الأرض بغيا**) ، ومن ثم فإن وجودي وجود شرعي ، أي لست بدخيل أو غريب على هذه الأرض ، وهذا ما أكده القبطي في السطر الأول من القصيدة : **هذي أرضي وبلادي** . أما القضية **الثانية** ، فتعد نتيجة طبيعية للقضية الأولى ، إذ إنها تتمثل – ما دامت هذه هي أرض القبطي- في تطلع القبطي إلى العيش في سلام بكل مراحله العمرية ، حتى النهاية (**عليه سلام إن يحيا ، وعليه سلام يوم يموت ، عليه سلام حين سبعث حيا**).

وعلى هذا ، أدى التناص دورا مهما في إنتاج الدلالة ، من خلال الاستعانة بآيات القرآن الكريم ، لمناقشة قضايا معاصرة مناقشة فنية ([32]) .

ويعد حقل التصوف من الحقول التناصية التي تشارك في إنتاج الدلالة في شعرية الحداثة ، لما لها من تداعيات متماسة بين مواقفها القديمة ، وإشكاليات القضايا المعاصرة الجديدة . وهنا يقول حلمي سالم في قصيدة (شكوى القبطي الفصيح) على لسان القبطي ([33]) :

وأنا خلف الصوفي إذ قال :

" قد صار قلبي قابلا كل صورةٍ

فمرعى لغزلان ، ودير لرهبانِ

وبيت لأوثان وكعبة طائفٍ

وألواح توراةٍ، ومصحف قرآنِ

أدين بدين الحب أنى توجهت

ركائبه ، فالحب ديني وإيماني "

ويستدعي هذا التناص محي الدين بن عربي في ديوانه (ترجمان الأشواق)([34]) . ولما كان هذا الحب ، لا يعني في حقيقته إلا الحب الإلهي(...فالحب ديني وإيماني) ، استلهمه حلمي سالم لإثبات قضية أن الحب والمودة والسماحة والعلاقات الإنسانية الطيبة على وجه العموم ، هي التي تجمع بين الناس داخل

32 وانظر في الاستعانة بالتناص القرآني ، الديوان : 43 ، 104 .

33 انظر: الديوان : 82، 83

34 انظر: ترجمان الأشواق ، دار المعرفة ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ، 2005م : 64

الشعب الواحد ، وحتى على مستوى الشعوب ، فالدين لله والوطن للجميع ، وفي هذا المعنى يقول حلمي سالم في قصيدة (أغنية الميدان) : ([35])

ارفع رأسك عالية ، أنت المصري

المبدع أن الدين لرب الأديان ،

وأن الوطن مشاع للناس سوي بسوي

وأما في حقل التناص الشعري ، فيقول حلمي سالم في قصيدة (نشيد اللوتس) : ([36])

وقف الخلق ينصون جميعا كيف سنبني المجد على

أطلال الجبروت

ومن الواضح أن الشاعر اتكأ هنا على قول حافظ إبراهيم في قصيدة (مصر تتحدث عن نفسها) : ([37])

وقف الخلق ينظرون جميعا كيف أبني قواعد المجد وحدي

وإذا كان حافظ إبراهيم قد أبدع هذا البيت في سياق الفخار والاعتزاز بمصر، فإن استخدام حلمي سالم له على هذا النحو المفارق ، يأتي في سياق السخرية والاستهزاء ، بما تحمله دوال السطرين الشعريين من مرارة وأسى ، وبذلك يدخل هذا التناص في إطار لغة المفارقة ، والاستخدام المعاكس للعبارات اللغوية المعروفة ، بما تحل فيه من سياقات مختلفة .

ومن قبيل التناص ، استدعاة الشخصيات التي كانت وقودا لاندلاع الثورة العربية : محمد بو عزيزي في تونس ، وخالد سعيد في مصر. يقول حلمي سالم : ([38])

تلمع كفان مخضبتان بدم الطلق :

الكف الأولى لمحمد بن عزيزي

وهو يبيع الفاكهة على الطرقات

والكف الثانية لخالد بن سعيد

وهو يصد عن الأضلاع الهراوات

بينهما كُتَّاب التاريخ يحطون الأيقونات

[35] انظر: الديوان : 7

[36] انظر: الديوان : 48

[37] انظر: ديوان حافظ إبراهيم ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، 1938 م ، الجزء الثاني : 89

[38] انظر: الديوان : 104 ، 105

على صدر بنات

وكان طبيعيا ، أن يأتي الشاعر بمثل هذا الاستدعاء ، الذي أشعلت شخصياته الثورة العربية ، وقد أصبحت مادة خصبة للتجربة الشعرية في هذا الديوان، وغيره من الدواوين والقصائد التي كتبت في الثورة العربية. وفي رأيي ، أن مثل هذه الشخصيات ، سترتدي – بمرور الزمن – عباءة أسطورية ، إذ يتحتم على الكتاب المنصفين للتاريخ ، تسطير مثل هذه الأشخاص بحروف من نور ، في مسيرة التاريخ الإنساني على مدى العصور المقبلة .

ومن قبيل التناص كذلك ، استدعاء شخصيات سياسية وأدبية وفنية ودينية وتاريخية وصوفية . بما لها من موروث ثقافي لدى الذاكرة اليقظة . ومن القصائد المزدحمة بمثل هذا الشخصيات ، قصيدة (شكوى القبطي الفصيح) ، فثم أخناتون وأحمس ، وجبران ، ورزق الله ، والحلاج ، وعيسى عليه السلام ، وفرح أنطون ، وأبو ذر، وأبو حيان التوحيدي ، وعدلى فخري ، وغالي شكري ، وعمر بن الخطاب، والريحاني...إلخ ([39]) . ومن الطبيعي أن لكل شخصية من هذه الشخصيات مدلولها ووظيفتها المنوطة بها.

ومع إيماني بهذا ، فإن هذه القصيدة قد أغرقت في استدعاء هذه الشخصيات بضرب من الإفراط ، نتيجة التزاحم والتداخل بين الأدوار والوظائف ، حتى أصبحت مهرجانا أو كرنفالا شعريا ، لا يمكن التحكم فيه أو السيطرة عليه .

– 4 –

وعلى المستوى الفني ، تمثل الصورة الشعرية إحدى الآليات التي يستعين بها الشعراء في الإفصاح عن مكنون وجداناتهم ولا سيما عندما تعجز اللغة العادية "المألوفة " عن الوفاء بهذا المطلب . ولم يكن الإبداع بالصورة ضربا من الزخرفة اللفظية ، بل كان اتجاها يبرز مقدرة الشعراء في نظرتهم إلى الطبيعة ، وإحساسهم بمشاهدها ، وعدم الاكتفاء بمظاهرها الخارجية .

ولما كانت الصورة تقوم أساسا على الخيال ، اعتنى الشعراء المعاصرون به . ولا يرتبط مفهوم الخيال بالبعد عن الواقع ، أو الانسلاخ عنه ، وإنما يتصف على حد قول كولريدج : " بأنه يذيب ويلاشى ويحطم كي يخلق من جديد " ([40]) .

معنى هذا ، أن الصورة التي تعتمد الخيال ، تبدأ من الواقع وتنتهي إليه أيضا ، ولكن بعد أن تعيد ترتيب أجزائه ، وفق المنطق الجديد للصورة الوليدة ، التي لا تعترف بالعلاقات المنطقية بين أجزاء هذا الواقع ، وإنما تعتمد لنفسها منطقا خاصا بها ، يختلف عن منطق الواقع المتعارف عليه .

---

[39] انظر: الديوان : 74 – 80 . وانظر في استدعاء حلمي سالم لعمر المختار، الديوان : 114

[40] انظر: كولريدج ، ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، 1988م :89

وما يميز الصورة الشعرية في الشعر العربي المعاصر ، هو ارتباطها بالنفس وانبثاقها من وجدان الشاعر. وقد أكسبها هذا الارتباط بعدا جماليا نأت به عن الوصف المباشر . فالشاعر هو الذي يضفي مشاعره على مظاهر الطبيعة ، وليس العكس . ومن ثم تكتسب الصورة خصوصيتها من عوامل داخلية ، ترتبط بالذات الشاعرة نفسها .

وتُعد بنية التشبيه إحدى مكونات الصورة الشعرية . وفي هذه البنية يقول حلمي سالم : ([41])

الجمرة تتدحرج من بادية للمدن ،

ومن مدن للبادية ،

من الرمل إلى الزرع ، من الزرع إلى الرمل .

وفي هذه المقطوعة ، يضع حلمي سالم الثورة العربية في بنية تشبيهية ، تعتمد على التشبيه البليغ (**الثورة جمرة**) . ويمكن أن نستشف من هذا ثلاثة أمور: **الأول** أن هذا النوع من التشبيه ، هو أبلغ الأنواع ؛ لبنائه على حذف الآداة ، الذي لا يعني إلا التطابق بين المشبه والمشبه به ، وكذلك وجه الشبه ، الذي من شأنه توسيع مساحة التشابه ، تعدد نقاط التماس بين طرفي التشبيه . وكل هذا يؤدي إلى نقل صفات المشبه به كلها (الجمرة) إلى المشبه المحذوف (الثورة) ، من حيث التأثير . ولما كان المتلقي يدرك مدى تأثير الجمرة فيما حولها ، من إحراق / إشارة إلى القضاء على الماضي ، وتغيير إلى واقع جديد ، يمكن له أن يسحب هذا السمات على الثورة العربية . **الثاني** : أن حلمي سالم استطاع أن يطلعنا على شمول التأثير وعمومه لهذه الجمرة / الثورة ، بما ساقه من وصف معتمد على عناصر اللغة الانحرافية (تتدحرج ...) ، مما يؤكد سيطرة الثورة العربية على كل البلدان ، سواء بالفعل / في الأقطار التي اندلعت فيها ، أو بالخشية في بقية البلدان العربية . **الثالث** : أن بناء هذا التركيب المجازي على بنية الحذف في منطقة المشبه / الثورة ، والتصريح بالمشبه به / الجمرة ، المنتزع منه وجه الشبه ، يعني الاهتمام بتأثير الثورة ، وليس الثورة في حد ذاتها ؛ فكم من ثورات اندلعت وانطفأت دون تأثير واضح. **الرابع**: أن الإتيان بالمشبه به في إطار التعريف ، يعني تعظيم المشبه ، وتبجيله ، بل وتحديد هدفه الذي سيق من أجله ، متمثلا في الرغبة في التغيير ، والوصول إلى مستقبل أفضل ، بالتضحية في أعلى درجاتها ، وهي الشهادة .

وتعد الاستعارة من أبلغ البنى البلاغية في إنتاج الدلالة ، إذ تقوم على حذف أحد طرفي التشبيه ، مع ذكر بعض صفاته أو خصائصه ، مما يضع المتلقي في دائرة البحث الممتع عن المحذوف، ومدى علاقته بالمذكور. يقول حلمي سالم في قصيدة (ربيع العرب) : ([42])

[41]. انظر: الديوان : 114 . وسأكتفي في كل بنية بلاغية بنموذج واحد ، حرصا على المساحة المتاحة للنشر.

[42]. انظر : السابق: 107 ، وانظر كذلك ص: 116.

ميدان التحرير تناسل ،

فاظهر يا صبح اظهر من بين المليون شهيد

فهنا المشهد مشتعل

ومن الواضح ، أن السطر الأول بني على بنية الاستعارة ، بسحب صفة التناسل على ميدان التحرير، لكن المهم في دال (التناسل) نفسه ، بمعنى : لماذا لم يختر حلمي سالم – في عملية الاختيار– لفظا آخر بنفس المدلول ، مثل الولود مثلا ؟!.

وفي رأيي ، أن دال (التناسل) أفضل ، بما يحمله من مدلولات عديدة ، مثل الكثرة والتنوع . وفي لسان العرب :" تناسل بنو فلان إذا كثر أولادهم"([43]) والتنوع يعني اختلاف النسل . وإذا كان ميدان التحرير تناسل ، فإنه قد أفرز قادة وشهداء ، وغرس حب الوطن في قلوب أناس ، ربما لم يلتفتوا ، أو لم يشعروا بهذا الحب من قبل . وإذا كان صلاح عبد الصبور قد اعتمد من قبل على هذه البنية الاستعارية ، باستخدام لفظ (الولود) في رثائه لجمال عبد الناصر ، وذلك في قوله : (**مصرُ الولودُ ثمَّك ، ثم رعتْكَ ، ثم استخلفتْكَ على ذُراها**) ([44]) ، وربط محمد إبراهيم أبو سنة بين مصر وولادة الأبطال ، في استعارته التي رثى بها عبد الناصر أيضا في قوله : ([45])

قُمْ يا وطني

كلُّ الأوراقِ ستسقط

لكن تبقى الشجره

كي تورقَ في كل ربيع .

وإذا كان حجازي قد قال في رثاء عبد الناصر كذلك : (**فكأنما أصبحتَ ألافَ الرجا ل**) ([46])، فإن استعارة حلمي سالم ، جاءت أكثر اقتدارا في التعبير عن هذه الفكرة لسببين : **الأول** الشمول الذي يفهم من دال (التناسل) ، أكثر من دال (الولادة) .**الثاني** التنوع . فإذا كان صلاح عبد الصبور ، وأبو سنة ، وحجازي قصروا ولادة مصر على الأبطال فحسب ، فإن تناسل ميدان التحرير، يشمل الأبطال والشهداء وغيرهم .

كما أسهمت بنية المجاز المرسل في إنتاج الدلالة ، داخل هذا الديوان بشكل ملحوظ . وسأقتصر هنا على علاقة الجزئية . يقول حلمي سالم مخاطبا المصري في قصيدة (أغنية الميدان) : ([47])

43 انظر : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (نسل)

44 انظر : الأعمال الكاملة ، طبعة دار العودة ، بيروت 1986م :346

45 انظر : ديوان أجراس المساء ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1997 م : 117، 118

46 انظر : الأعمال الكاملة ، دار سعاد الصباح 1993م : 363

47 انظر : الديوان : 7

ارفع رأسك عالية ، أنت المصري
المانع عن بابك أمواج غزاة
فرسا ، هكسوسا ، أتراكا
وفرنجة أوروبا ، والصهيونيّ

وموضع المجاز هنا ، هو دال (بابك) ، الذي يشير إلى الوطن ، بوصفه جزءا منه . والإتيان بالباب هنا دون الوطن ، له وجاهته ، المتمثلة في يقظة المصري ، والدفاع عن أرضه في طور البكورة ، مثلما فعل صلاح الدين الأيوبي ، وسيف الدين قطز ، إذ حاربا خارج حدود مصر . وفي القصيدة نفسها ، يقول مخاطبا المصري أيضا : ([48])

علمتَ الدنيا أن العسكر ليسوا خصما للصبية ،
بل قطع من لحم الصبيان الحيّ

وهنا تتضافر ثلاث بنى بلاغية : الأولى التشبيه البليغ (العسكر قطع من لحم الصبيان)، والثانية المجاز المرسل بعلاقته الجزئية (قطع اللحم – الصبيان) . ثم تأتي البنية الثالثة ، الممثلة في المجاز المرسل بعلاقته الجزئية أيضا (الصبيان – الشعب المصري كله) . وبحذف البنية الوسطى ، المكرر طرفيها في البنيتين: الأولى والثالثة ، تبدو بنية المجاز المرسل بعلاقته الجزئية واضحة تماما بين العسكر والشعب المصري . وتكمن بلاغة هذا المجاز ، في إظهار مدى التلاحم والاتحاد والحب بين الجيش المصري والشعب ، إذ قدم الجيش المصري نموذجا رائعا في التعامل الحضاري مع الشعب ، وقام بدور ، لا يقل أهمية – بل ربما يزيد – عما قدمه في انتصار أكتوبر 1973م ، لتبقى مصر منارة للعالم في تصدير الحضارة والرُقي .

وأخيرا ، تأتي بنية الكناية ، لتتضافر مع البنى البلاغية السابقة ، في إنتاج الدلالة في هذا الديوان . يقول حلمي سالم في قصيدة (أغنية الميدان) مخاطبا المصري أيضا : ([49])

لا جرت على جار ، لا لوثت مياه النيل ، ولا أنكرت نبيّ

وتعد هذه التراكيب الثلاثة كناية عن صفات العدل والطهر والتدين ، الموجودة في الشعب المصري على مر العصور. وإنما جاء الشاعر بهذه الصفات على هذا النحو ؛ ليحرك ذهن المتلقي في البحث عن مدلول هذه التراكيب من ناحية ، ويظهر مدى تأصل هذه الصفات ، وتجذرها في طبيعة الشعب المصري من ناحية أخرى . وفي قصيدة (ربيع العرب) يقول حلمي سالم واصفا الحاكم : ([50])

كان الدكتاتور يغني غنوته الشاملة :
سئمت السلطان

... .

48 انظر : الديوان : 9

49 انظر : الديوان : 6

50 انظر : الديوان : 97 ، 98

ارحل يا طاغوت

وليس بخاف ، أن دالي (الدكتاتور – طاغوت) ، كنايتان عن كل الصفات السيئة ، التي يمكن أن يتصف بها حاكم من التكبر والتجبر والاستبداد ...إلخ . وتبدو بلاغة هذه الكناية في أمرين : **الأول** الإيجاز ؛ إذ لو عدد الشاعر الصفات المختلفة التي يمكن أن يحملها هذان الدالان، ما استطاع أن يصل إلى قلب المتلقي، كما وصل بالاعتماد على بنية الكناية . **الثاني** أن الشاعر أعطى – بهذا الإيجاز– أفقا ومساحة لاستدعاء المتلقي لكل الصفات المنوطة بهذين الدالين في الوعي الجماعي .

الخاتمة والنتائج

إلى هنا ، تنتهي هذه المقاربة الأسلوبية ، لمدونة حلمي سالم (ارفع رأسك عالية) . ولا يمكن لي أن أدعي أن هذه المقاربة قد استنفدت كل الخصائص اللغوية ، التي اعتمد عليها الديوان في بناء تجربته الشعرية ؛ فثمة عناصر بنائية كثيرة ، مثل وضع الشاعر اسم البحر العروضي بجوار السطر الشعري ([51]) ، والاعتماد على بعض الأصوات في بداية الأسطر الشعرية ([52]) ، والاتكاء على لغة الحوار([53]) ، بما لها من جماليات ، بين الحضري والبدوي ، وبين العلوي والدرزي ، وبين الصبي والشيخ ، لكني اكتفيت بهذا القدر مع الإشارة إلى هذه العناصر التي لم تدرس ، لعدم الإطالة ، ومراعاة للمساحة المتاحة لنشر البحث .

وقد توصل البحث إلى **النتائج الآتية** :**أولا** أن الشاعر استطاع أن يعبر عن ضمير الشعب المصري ، وما كان يدور في فكره بين مرحلتين متمايزتين : الثورة وما قبلها .

ثانيا : نجاح المبدع في استخدام عنصر الصوت في إنتاج الدلالة الشعرية ، وذلك بتقلباته المتنوعة ، سواء داخل الكلمة الواحدة ، أو من خلال الكلمات المتجاورة ، أو على مستوى المقطوعة الشعرية بأكملها .

ثالثا : توظيف مفردات الواقع في إبراز جماليات الفن الشعري ، من خلال الاستعانة بعنصري المكان والزمان ، سواء في داخل مصر ، أو خارجها ، بهدف رصد الحدث رصدا فنيا .

رابعا : الاتكاء على عناصر فنية من خلال الاستعانة ببنية التكرار ، والتناص ، واستخدام الصور الشعرية ، بكل أنواعها من تشبيه ، واستعارة ، ومجاز مرسل ، وكناية ، وانصهار كل ذلك في بوتقة الجمال الفني الذي يميز فن الشعر عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى .

المصادر والمراجع

1– أحمد عبد المعطي حجازي : الأعمال الكاملة ، دار سعاد الصباح 1993م .

2– حافظ إبراهيم : ديوان حافظ إبراهيم ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، 1938 م .

51 انظر : الديوان : 17 ، 18

52 انظر : الديوان : 19 ، 20 ، 21

53 انظر : الديوان : 100 ، 118 ، 119 ، 121 ، 122

3- حسن طلب : ديوان (إنجيل الثورة وقرآنها – آية الميدان) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2011م.
4- حلمي سالم : ديوان (ارفع رأسك عالية) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الأولى ، 2011م .
5- سيبويه : الكتاب ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، الجزء الرابع ، الطبعة الثانية 1982م .
6- صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة ، طبعة دار العودة ، بيروت 1986م .
7- ابن عربي : ترجمان الأشواق ، دار المعرفة ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ، 2005م .
8- فاروق شوشة : قصيدة (اخلع نعلك) ، جريدة الأهرام ، الجمعة ، 2011/7/8م.
9- الدكتور فاضل صالح السامرائي : معاني الأبنية في العربية ، دار عمار للنشر والتوزيع ، الطبعة الثانية 2007م.
10- كولريدج : ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، 1988م .
11- محمد إبراهيم أبو سنة : ديوان أجراس المساء ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1997 م .
12- الدكتور محمد عبد المطلب : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني 1990م.
13- ابن منظور : لسان العرب ، دار المعارف ، الطبعة الثانية 1992م .

المجلات :

مجلة القدس العربي ، 11 / 11 / 2003م .