ATEBE
Dinî Araştırmalar Dergisi
Journal for Religious Studies

ATEBE Dergisi | Journal of ATEBE

Sayı: 14 (Aralık / December 2025), 1-25.

جماليات المحاورة الخيالية في الشعر الحديث: محاورة (بين ريح وشجيرة) للشاعر (إبراهيم نجا) أنموذجا

Modern Arap Şiirinde Kurgusal Diyaloğun Estetiği: İbrahim Neca'nın "Rüzgâr ile Çalı Arasında Bir Diyalog" Şiiri Örneği

The Aesthetics of Imaginary Dialogue in Modern Arabic Poetry: Ibrahim Naga's "Between Wind and Shrub" as a Case Study

Halid Hallaf

Dr. Öğr. Üyesi, Samsun Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Arap Dili ve Belagatı, Samsun, Türkiye
Assist. Prof., Samsun University, Faculty of Theology, Basic Islamic Sciences, Arabic Language and Rhetoric, Samsun, Türkiye
halidhallaf@gmail.com
https://orcid.org/0009-0004-8978-5242
https://ror.org/028k5qw24

Makale Bilgisi / Article Information

Makale Türü / Article Types: Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Date Received: 16 Ekim / October 2025
Kabul Tarihi / Date Accepted: 3 Aralık / December 2025
Yayın Tarihi / Date Published: 31 Aralık / December 2025
Yayın Sezonu / Pub Date Season: Aralık / December
Atıf / Cite as: Hallaf, Halid. "Modern Arap Şiirinde Kurgusal Diyaloğun Estetiği: İbrahim Neca'nın "Rüzgâr ile Çalı Arasında Bir Diyalog" Şiiri Örneği". *ATEBE* 14 (Aralık 2025), 1-25. https://doi.org/10.51575/atebe.1805267
İntihal / Plagiarism: Bu makale, Turnitin yazılımınca taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir/This article has been scanned by Turnitin. No plagiarism detected.
Etik Beyan/Ethical Statement: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur. Ayrıca bu çalışma, etik kurul izni gerektirmeyen nitelikte olup kullanılan veriler literatür taraması/yayınlanmış kaynaklar üzerinden elde edilmiştir. /It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited. In addition, this study does not require ethics committee approval, and the data used were obtained through a literature review/published sources **(Halid Hallaf).**
Çıkar Çatışması / Conflict of Interest: Çıkar çatışması beyan edilmemiştir. / The author(s) has no conflict of interest to declare.
Yapay Zeka Kullanımı / Artificial Intelligence Usage: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir. / The preparation of this study did not involve the use of any artificial intelligence–based tools or applications. All content of the study was produced by the author(s) in accordance with scientific research methods and principles of academic ethics.
Yayıncı / Published by: Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi / Social Sciences University of Ankara.
Bu makale Creative Commons Alıntı-GayriTicari 4.0 (CC BY-NC 4.0) Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır. / This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) International License.

جماليات المحاورة الخيالية في الشعر الحديث: محاورة (بين ريح وشجيرة) للشاعر (إبراهيم نجا) أنموذجا

ملخص

تستهدف هذه الدراسة الموسومة (جماليات المحاورة الخيالية في الشعر الحديث: محاورة "بين ريح وشجيرة" للشاعر إبراهيم نجا أنموذجًا) الكشف عن جماليات المحاورة الشعرية الخيالية في الشعر الحديث، وذلك من خلال تحليل القصيدة المذكورة بوصفها نموذجا فريدا من نماذج شعر المحاورة الخيالية. وقد انطلقت الدراسة من فرضية مفادها أن المحاورة الشعرية الخيالية تتجاوز كونها مجرد تبادل صوتي بين طرفين إلى أن تكون بناءً فلسفيًا ورمزيًا يستثمر عناصر الطبيعة بوصفها رموزا لتمثيل تصادم مفاهيمي بين الحرية والقيد، والفناء والبقاء، والانطلاق والالتزام، في إطار رؤية إنسانية ووجودية تقرأ في الظاهرة الشعرية انعكاسات لصراع الذات والمجتمع. وقد تتبعت الدراسة في سبيل تحقيق أهدافها المنهج الوصفي التحليلي، واعتمدت تقسيمًا دراميًا رباعي المراحل لهيكلة التحليل، بدءًا بالاستهلال الذي يؤسس للمشهد التمهيدي، ويعرض موقعي الريح والشجيرة، ثم التصعيد الذي يكشف عن خطاب الريح المتعالي ونزوعه إلى حرية مطلقة مترافقة مع عناصر القوة والحركة، ثم الذروة التي يظهر فيها جواب الشجيرة القائم على الحكمة والصبر والامتلاك الداخلي، وأخيرا الحلّ الذي يتجلّى بانكسار صوت الريح أو تراجعه أمام منطق الشجيرة وانتصار معنى الثبات والامتداد. واستند التحليل إلى قراءة متكاملة للجوانب اللغوية والأسلوبية؛ حيث فحصت الدراسة التكثيف المعجمي والرمزية المركبة، وتقنيات التشخيص والتجسيد التي تمنح الكائنات الطبيعية صفة ذاتية ناطقة، وأثر التوازي التركيبي والتكرار والضمائر في بناء الإيقاع الدرامي والبلاغي للنص. وخلصت نتائج الدراسة إلى الكشف عن قدرة الشاعر على صوغ محاورة ذات طاقة درامية متقدمة تحوّل عناصر الطبيعة إلى حلبة للصراع الفكري، فتصعد القصيدة من مستوى الصورة الحسية إلى مستوى البَيان الفلسفي والدلالي، كما بينت أن ثنائية الريح والشجيرة تبرز توازناً جماليًا؛ حيث إن الريح جسّدت منطق الانطلاق والتمرد، والشجيرة جسّدت منطق الثبات والحكمة؛ ما يجعل المحاورة حقلًا لتجاوز التنافر إلى صيغة توافقية ذات أبعاد رمزية وإيمانية. كما كشفت الدراسة عن استيعاب النص لمرجعيات البلاغة العربية الكلاسيكية في بنائه الحجاجي، مع توظيف هذه المرجعيات في صياغة خطاب شعري معاصر يعالج قضايا الوجود والهوية. وأكّدت الدراسة أن المحاورة الخيالية تشكل مدخلاً جماليًا فعالًا لتجديد اللغة الشعرية الحديثة، بفضل قدرتها على المزج بين الغنائية والدرامية وفتح آفاق تأويلية متعددة، وأوصت بإجراء دراسات مقارنة بين أعلام المدرسة الرومانسية والرمزية لاستقصاء التحولات الفكرية والجمالية في تطور بناء المحاورة الشعرية.

الكلمات المفتاحية: اللغة العربية والبلاغة، جماليات، ريح، شُجَيرة، المحاورةُ الخيالية، البناءُ الدرامي، الإيقاعُ الشعري.

Modern Arap Şiirinde Kurmaca Diyaloğun Estetik Yönü: İbrahim Necâ'nın "Rüzgâr ile Çalı Arasında Bir Diyalog" Şiiri Örneği

Öz

Bu çalışma, modern Arap şiirindeki "kurgusal manzum diyalog" türünün estetik yönünü eleştirel bir analizidir. Çalışma gerçekçi diyalogla kıyaslandığında yeterince eleştirel ilgi görmemiş olan kurmaca diyalog üslûbunu incelerken, bu tekniğin derin felsefi ve ontolojik meseleleri ele alma kapasitesini somutlaştıran zengin bir metin olması bakımından Mısırlı Romantik şair İbrahim Necâ'nın (1918-1969) " Rüzgâr ile Çalı Arasında Bir Diyalog" adlı şiirini, pratik bir örnek olarak benimsemiştir. Çalışmanın amacı, şairin özgürlük-kısıtlama, fenâ - beka, kibir-bilgelik gibi temel entelektüel ikilikleri ortaya koymak için doğadaki iki varlık (rüzgâr ve çalı) arasındaki diyaloğu nasıl kullandığını açığa çıkarmak amacıyla şiirin estetik ve anlamsal yapısını çözümlemektir. Çalışma, diyalogun dramatik yapısını, çözümlerken betimsel analiz yöntemini kullanmıştır. Şiir 4 aşamada kurgulanmıştır. Bunlar karşılaşma sahnesini betimleyen giriş bölümü, rüzgârın kendini beğenmiş söyleminin tezahür ettiği yükseliş aşaması, çalının rüzgârın sathî kavramlarını çürüten bilgece cevabının yer aldığı üçüncü aşama ve nihayet rüzgârın kibrinin çöküşüne ve çalının bilgeliğini kabul etmesine tanıklık eden çözülüş bölümleridir. Çalışma, şiirin dil ve üslup zenginliğini ortaya koyma adına şairin her karakterin kimliğini netleştirmek için karşıt anlamsal alanlara, paralel yapılara başvurduğunu ve "ben" zamirini tekrar kullandığını tespit etmiştir. İmgesel yapı düzeyinde ise kişileştirme, baskın sanatsal araç olarak öne çıkmış; rüzgâr ve çalıya konuşma ve tartışma gibi insani nitelikler yüklenerek doğal çatışma, insani entelektüel çatışmanın bir aynasına dönüştürülmüştür. Soyut kavramların somut, duyusal imgeler haline getirilmesinde, özellikle de çalının kendi yok oluşunun ardından geçirdiği faydacı dönüşümlerden bahsettiği bölümlerde, somutlaştırma tekniği öne çıkmıştır. Ritmik yapıya ilişkin olarak ise çalışma, şairin hafif ve akıcı bir ritim sağlayan aruzun parçalı "er-Remel" bahrini seçerek geleneksel klasik kalıbı koruduğunu, ancak her bir diyalog bölümü için kafiyeyi çeşitlendirerek bu kalıp içinde yenilik yaptığını açıklığa kavuşturmuştur. Bu durum, her

bir karakterin ses kimliğini güçlendirmiş, tekdüzeliği önlemiş ve kafiyeyi salt müzikal bir süs olmaktan çıkarıp diyaloğun gelişimine hizmet eden anlamsal bir yapıya dönüştürmüştür. Çalışma, şiirin derin felsefi ve varoluşsal bir vizyon sunduğu sonucuna varmıştır. Rüzgâr başlangıçta amaçtan kopuk, anlamsız ve yüzeysel mutlak özgürlüğü temsil ederken, çalı ise kök salmaktan, kadere rıza göstermekten ve başkalarına fayda sağlamaktan beslenen gerçek, içsel özgürlüğü simgelemektedir. Felsefi dönüşümün özü, çalının ortaya attığı "gizli kısıtlamalar" kavramında yatmaktadır; bu kavram, tüm varlıkların üstün amaçlara ve önceden belirlenmiş bir kadere tabi olduğunu ve gerçek özgürlüğün görünürdeki isyanda değil, bireyin daha büyük kozmik düzen içindeki konumunu ve rolünü anlamasında yattığını ortaya koymaktadır. Sonuç olarak çalışma, "Rüzgâr ve Çalı Arasında Bir Diyalog"un, " şiirinin, kurmaca diyaloğun entelektüel tefekkür alanı olma kapasitesini kanıtlayan seçkin bir sanatsal model olduğunu teyit etmiş ve bu manzum tekniğin modern dönemdeki diğer şairlerdeki uygulamalarının araştırılmasının yerinde olacağı çağrısında bulunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Arap Dili ve Belâgatı, Estetik Yönü, Rüzgâr, Çalı, Kurmaca Diyalog, Dramatik Yapı, Şiirsel Ritim.

The Aesthetics of Imaginary Dialogue in Modern Arabic Poetry: Ibrahim Naga's "Between Wind and Shrub" as a Case Study

Abstract

This study offers a critical examination of the aesthetics of imaginary poetic dialogue in modern Arabic poetry, an artistic technique that has attracted far less scholarly attention than realistic dialogue. Using Ibrahim Naga's (1918–1969) poem *"A Dialogue between a Wind and a Shrub"* as a case study, the research investigates how this work demonstrates the capacity of such dialogue to articulate profound philosophical and existential concerns. The aim is to deconstruct the poem's artistic and semantic architecture in order to illuminate the ways in which the poet stages a dialogue between two natural entities, the wind and the shrub, to probe core intellectual binaries such as freedom versus restraint, annihilation versus permanence, and arrogance versus wisdom. The study adopts an integrated analytical approach, tracing the dramatic evolution of the dialogue from the initial encounter, through the rising tension embodied in the wind's condescending tone, to the climactic moment in which the shrub's measured rebuttal destabilizes the wind's superficial assumptions, and finally to the resolution where the wind's arrogance diminishes and it concedes the shrub's deeper insight. The analysis reveals the richness of the poem's linguistic and stylistic design. Naga skilfully employs opposing semantic fields, parallel syntactic structures, and repeated use of the pronoun "I" to reinforce the distinct identities of the speakers. Personification emerges as the poem's dominant artistic device: both the wind and the shrub are endowed with human capacities "speech, reflection, and moral judgment" thereby transforming a natural interaction into a metaphor for human intellectual conflict. Rhythmically, the poem maintains a classical metrical structure, employing the catalectic Ramal meter, which imparts a light, flowing cadence that mirrors the movement of the natural elements depicted. The study concludes that the poem articulates a nuanced philosophical and existential vision. The wind symbolizes a shallow and directionless conception of freedom, one detached from ethical grounding, while the shrub embodies a deeper, intrinsic freedom rooted in acceptance, purposefulness, and meaningful action. Central to this vision is the shrub's notion of "hidden restraints," which implies that all beings operate within a divinely ordered framework that defines their roles and purposes. True freedom, therefore, does not arise from unbounded rebellion but from self-awareness and harmony with the larger cosmic order.

Keywords: Arabic Language and Rhetoric, Aesthetics, Wind, Shrub, Fictional Dialogue, Dramatic Structure, Poetic Rhythm.

مدخل

أولى النقاد وأعلام الصناعة الأدبية الخيال اهتمامًا محوريًّا باعتباره المحرِّك الأول لنبض القصيدة، عبر قدرته على تحويل المألوف إلى فضاءات مدهشة تتجاوز حدود الزمان والمكان، وتفعيل التلاقي الوجودي بين الذات والآخر، وانبثقت عن هذا التوجه المحاورة الشعرية الخيالية، التي تقولب أفكار الشاعر ومشاعره في حوار بين كائنات طبيعية أو مفاهيم مجردة، فتجعل من النص الشعري ميدانًا للفكر والصراع الإنساني في آنٍ واحد، وأضحى هذا الأسلوب من أبرز الابتكارات الفنية في الشعر العربي الحديث.

ومع ما تحمله المحاورة الخيالية من سعة واضحة في التعبير عن المآسي النفسية والإشكالات الوجودية، فقد ظل إيلاؤها العناية النقدية أصغر مما ناله الجنس الحواري الواقعي، ومن بين التجارب المحدودة التي جسدت هذا الفن، تبرز (محاورة بين ريح وشجيرة) لإبراهيم نجا، نموذجًا بديعًا يجمع بين البناء الدرامي المترنِّم والثنائية الرمزية بين الانطلاق والصمود؛ ليتناول مفاهيم الحرية والقيد والفناء والبقاء، وتؤسس هذه المحاورة لجمالية لغوية راقية وأسرار بلاغية جديرة بوقفة تأمّلية نقدية.

ورغم قراءات محمد عبد المنعم خفاجي، وعبد الجواد رمضان، وفؤاد دوّارة لديوان (أيام من عمري) عند صدوره، لم تمنح أبرز قصائده التحليل المعمَّق الذي تستحقه بوصفه نموذجًا ثريًّا للحوار الخيالي، فمحاورة (نجا) تفتح نافذة على حوار فلسفي بين عنصرين من الطبيعة، يستكشفان معًا أسئلة الحرية والالتزام والخلود والفناء، داعيةً إلى تعميق النظر في دور الخيال الحواري في تطوُّر الخطاب الشعري الحديث، من هنا تبرز الحاجة إلى هذه الدراسة التي تسعة إلى تحليل قصيدة (محاورة بين ريح وشجيرة) بوصفها نموذجًا من أجمل نماذج المحاورة الشعرية في الشعر الحديث.

وقد اعتمدت هذه الدراسة منهجًا تحليليًا تأويليًا تكامليًا يجمع بين التحليل النصي الجمالي والقراءة الفلسفية الفكرية، فانطلقت أولاً من البنية اللغوية والرمزية للنص من خلال تفكيك المحاورة إلى وحداتها الدلالية والدرامية لرصد العلاقة بين المتحاورين (الريح والشجيرة) من حيث اللغة، والموقف، والإيقاع، والصورة الشعرية، ثم الانتقال بالتحليل إلى المستوى الفلسفي التأملي للكشف عن الرؤى الكامنة خلف الحوار، مثل مفهوم الحرية، والقيد، والرضا، والمعنى الوجودي للحركة والثبات، وقد وظفت الدراسة أدوات المنهج التأويلي لفهم التجربة الشعورية للشاعر من الداخل، مع ربطها بسياق الفكر الرومانسي والإنساني العام في الشعر العربي الحديث. كما سعت الدراسة إلى تحقيق تكامل بين الشكل والمضمون، بحيث لا يُنظر إلى الجانب الفلسفي بمعزل عن البنية الفنية، بل يُفهم بوصفه نابعًا عن التفاعل العضوي بين الصورة واللغة والموقف الدرامي، ومن خلال هذا المنهج التحليلي التكاملي، يمكن الوصول إلى قراءة متعمقة تُبرز كيف تحوّل النص الشعري من تجربة حسية إلى تأمل فكري وجودي يعكس رؤية الشاعر للعالم والإنسان والحرية.

وإبراهيم محمد نجا، شاعر مصري من الشعراء المبدعين الذين عاشوا في منطقة الظل بعيدا عن الأضواء، فلم ينل حظه من الشهرة أو الاهتمام الأدبي، وقد ولد بمدينة (دمنهور) بمحافظة (البحيرة)، في الحادي عشر من فبراير ١٩١٨م،[١] ونشأ بها نشأة إسلامية وتعلم تعليما دينيًّا، فبدأ دراسته في مدرسة الآداب الإسلامية بدمنهور، وحفظ فيها القرآن الكريم صغيرًا. ثم انتقل إلى الإسكندرية ليكمل دراسته الدينية في المعاهد الأزهرية، فكانت مرحلة مهمة في تكوين ثقافته الأدبية، فقرأ الشعر العربي القديم وأعجب بالكثير منه، ولا سيما شعر المتنبي، وأبي تمام، والبحتري،

[١] عبد الجواد رمضان، "شعراء الأزهر"، *مجلة الأزهر* ١/٢٠ (١٣٦٨)، ٢٦ : ٣١.

وأبي العلاء.[٢] ثم انتقل إلى "القاهرة" ليلتحق بكلية اللغة العربية بالأزهر التي تخرج فيها عام ١٩٤٦-١٩٤٧. وهناك عرف بوصفه شاعرا موهوبا، وبدأ نشر العديد من أعماله الشعرية في مجلة (الرسالة)*.[٣]

بدأ حياته العملية معلّما في الإسكندرية والقاهرة، ثم هاجر للعمل في السعودية والعراق لبضع سنوات، وعاد إلى القاهرة ١٩٦٨م ومات بها في الحادي والثلاثين من أيّار ١٩٦٩م، مخلّفا أربعة دواوين شعرية، هي: ديوان (أيام من عمري) وهو أول دواوينه ونشرته (دار المعرفة) بالقاهرة عام ١٩٦٢م، وديوان (الحياة الحب) ونشرته (دار الآداب) ببيروت عام ١٩٦٦م، وديوان (أغنيات للحب) ونشرته (دار الكتاب العربي) بالقاهرة عام ١٩٦٨، والديوان الأخير هو (الإنسان والمصير) ونشره (المجلس الأعلى للفنون والآداب) بالقاهرة عام ١٩٧٢م، وقد فاز الشاعر بالجائزة الأولى للشعر في مصر[٤] عام ١٩٥١م.

وينتمي (إبراهيم نجا) إلى المدرسة الرومانسية الحديثة، وهي "طاقة شعرية طيبة تعرف كيف تنفعل وكيف تعبر عن انفعالاتها في صدق وقوة إيحاء؛ فهو شاعر رومانسي عاش مرحلة من الرومانسية المغرقة، التي نلمس آثارها البائنة في قصائده، بل في كل بيت من أبياته".[٥]

١. فن المحاورة الشعرية الخيالية

تتخذ المحاورة الشعرية الخيالية في الشعر الحديث موقعًا محوريًّا بين الفن والدلالة؛ إذ تجمع بين قوة الخطاب الشعري ومرونة البناء الدرامي لتمكّن الشاعر من إبراز رؤاه الداخلية وصراعاته الفكرية عبر تنوع الأصوات وتداخل المواقف، ويهدف هذا الفن إلى تحريك النص الشعري داخليًا وخارجيًا؛ إذ يخلق فضاءً للحوار يسمح بتصعيد التوتر الدلالي وتوسيع أفق التأويل، كما يتيح للشاعر أن يتبدّل بين السرد والدراما أو يتخفّى وراء شخصيات يخاطب بعضها بعضًا لعرض قضايا إنسانية واجتماعية بتركيب لغوي وجمالي خاص، وستعرض الدراسة في المواضع التالية أبعاد المحاورة الشعرية تاريخيًا ومفاهيميًا، وتُفصّل كيف وظفها الشعر الحديث، مع التركيز التحليلي على محاورة (بين ريح وشجيرة) للشاعر إبراهيم نجا بوصفها نموذجًا تطبيقيًّا.

١,١. تعريف المحاورة الشعرية وتطورها التاريخي

المحاورة لغة من الفعل (حَوَرَ) والحَوْرُ يعني: "الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، وهم يتحاورون أي يتراجعون الكلام، والمحاورة: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة"،[٦] ويقال: "كلمته فما أحار إلي جوابا، وما رجع إلي حويرا ولا حويرة، ولا محورة، ولا حوارا، أي ما رد جوابا"،[٧] وكذلك القول: "أحار عليه جوابه: ردّه، وهم يتحاورون، أي يتراجعون الكلام، واستحار الدار: استنطقها، من الحوار الذي هو الرجوع".[8] وهكذا فمعاني الحوار والمحاورة نفسها في اللغة، وتدور في أغلبها في إطار مراجعة الكلام وتبادل أطرافه، والأخذ ورد الكلام بين متحاورين أو أكثر.

---

[٢] من أشهر شعراء العرب، عاشوا في العصر العباسي، المتنبي: هو أبو الطيب أحمد بن حسين الكوفي الأديب، الشهير بالمتنبي، هو شاعر الزمان، ولد سنة ٣٠٣هـ، بلغ الذروة في النظم، وأربى على المتقدمين، وسار ديوانه في الآفاق، وأبوتمام: هو أبو تمام: أبو تمام حبيب بن أوس بن الحارث بن قيس الطائي، من حوران، من قرية جاسم، أسلم، وكان نصرانيا، مدح الخلفاء والكبراء، وشعره في الذروة، ولد في أيام الرشيد، البحتري: هو أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى بن عبيد الطائي البحتري المنبجي، مدح الخلفاء والوزراء وصاحب مصر خمارويه. أبو العلاء: هو الشيخ العلامة أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري، الأعمى، اللغوي، الشاعر، صاحب التصانيف السائرة، والمتهم في نحلته وكان قنوعا متعففا، ولو تكسب بالمديح، لحصل مالا ودنيا، فإن نظمه في الذروة، يعد مع المتنبي والبحتري.

* مَجَلَّةُ ٱلرِّسَالَةُ هي مَجَلَّةٌ ثَقَافِيَّةٌ رَأَسَ تحريرَها الأديبُ المِصريُّ أَحْمَد حَسَن الزَّيَّات سنةَ 1933 م، وكتب فيها معظم المقالات عن رموز الأدب العربي آنذاك، مثل العقاد، والرافعي، وأحمد أمين وغيرهم.

[٣] إبراهيم نجا، ديوان أيام من عمري (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢)، ٨.

[٤] هي جائزة كان يمنحها مجمع فؤاد الأول للغة العربية (مجمع اللغة العربية) بالقاهرة الآن لصاحب أفضل ديوان شعر، وهي إحدى الجوائز الأدبية بجانب جائزة البحوث الأدبية وجائزة الكتب المحققة، وكانت قيمة جائزة الشعر آنذاك ١٥٠ جنيها مصريا.

[٥] فؤاد دوارة، *شعر وشعراء* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤)، ١٠٠.

[٦] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، *لسان العرب* (بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، ١٤١٤)، "حور."

[٧] أبو نصر إسماعيل بن حماد الفارابي، *الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية* (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٧)، "حور."

[8] أبو الحسن علي بن إسماعيل ابن سيدة، *المحكم والمحيط الأعظم* (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠)، "حور."

وللحوار والمحاورة استعمالات عديدة في الاصطلاح، فقد أوضح بعض خبراء المعاجم الأدبية تعريفا للمحاورة بوصفها فنًا أدبيًّا بارزًا في الشعر والنثر فقالوا: " هي حديث يدور بين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من ينزله مقام نفسه كربة الشعر أو خيال الحبيبة مثلا، وهذا الأسلوب طاغ في المسرحيات وشائع في أقسام مهمة من الروايات، ويفرض فيه الإبانة عن المواقف، والكشف عن خبايا النفس".[٩]

وذكر المشتغلون بالأدب ومصطلحاته أن المحاورة في الاصطلاح الأدبي هي "نوع أدبي تتجادل فيه الشخصيات في موضوع ما"،[١٠] وذكر آخرون أن المحاورة الأدبية "حديث بين شخصين أو أكثر تضمه في العرض والأسلوب، وقد يكون بين أكثر من شخصين أي ثلاثة فأكثر، أو بين شخصين من جهة وبمجموعة من الأشخاص من جهة أخرى".[١١]

وهكذا يمكن استنباط مفهوم الحوار أو المحاورة في الشعر أنه أداة من الأدوات الفنية التي يلجأ إليها الشاعر أو يستخدمها لنقل فكرة أو طرح قضية بأسلوب شائق أو بطريقة مثيرة تجذب المتلقي والقارئ إلى النص الشعري، فهي نمط شعري يقوم على تبادل الأصوات داخل النص، بحيث تتداخل المواقف والرؤى عبر حوار بين طرفين أو أكثر، يسهم في بناء المعنى وتصعيد الإيقاع الدرامي للقصيدة.

ويذكر (عبد النور) أن "المحاورة تمنح النص حيوية أكبر من خلال إظهار أكثر من صوت في النص الشعري الواحد، بخلاف النص الشعري الذي يخلو من الحوار، فلا يظهر فيه غير صوت واحد، هو صوت قائل النص"،[١٢] فتعدد الأصوات يثري النص ويوسع من آفاق التعبير الشعري ويعمق الدلالات، وقد تكون المحاورة ظاهرية بين شخصيات متعددة، أو باطنية بين أصوات الذات الشاعرة، أو من يقوم مقامها "كربة الشعر أو خيال الحبيبة مثلا".[13]

والمحاورة أو الحوار فن قديم في الشعر العربي، إذ كان الشاعر الجاهلي "يروي ما دار بينه وبين محبوبته بطريقة: فقالت، فقلت لها...، وهو حين يروي الحوار فإنه يبتعد عن التجسيم الدرامي مقدار ما يقترب من السرد القصصيّ"[١٤] وأمثلة ذلك كثيرة، منها ما ورد في معلقة (امرئ القيس)[١٥] من حوار مع المحبوبة:

ويَومَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فقالَتْ لَكَ الوَيْلاَتُ إِنَّكَ مُرْجِلِي
تقولُ وقد مَالَ الغَبيطُ بنا معاً عَقَرْتَ بَعيرِي يا امْرأَ القيسِ فانْزِلِ
فقُلْتُ لها سِيرِي وأَرخِي زِمَامَه ولا تُبعِدِيني مِنْ جَنَاكِ المعَلّلِ[١٦]

وقد انقسم الحوار في ذلك الوقت إلى نوعين: الأول: حوار واقعي أو حقيقي: وهو "كل حديث دار بين طرفين أو أكثر داخل نص واحد، بناه أصحابه على ما جرى في واقعهم من خير وشر، وصوروه كما هو قائم"،[١٧] فهو حوار بين أشخاص حقيقيين، والثاني: حوار خيالي:

---

[٩] جبور عبد النور، *المعجم الأدبي* (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٤)، ١٠٠.

[١٠] مجدي وهبة – كامل المهندس، *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب* (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤)، ٣٤٠.

[١١] محمد أحمد خلف الله، *الفن القصصي في القرآن* (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٨)، ٣٠٣.

[١٢] عبد الرحمن بن عبد العزيز الفايز، *الحوار في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي: دراسة بلاغية نقدية* (الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، دكتوراه، ١٤٢٥)، ١٠.

[13] عبد النور، *المعجم الأدبي*، ١٠٠.

[١٤] عز الدين إسماعيل، *الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية* (بيروت: دار العودة، ١٩٨١)، ٢٩٨.

[١٥] اِمْرُؤُ القَيْسِ حُنْدُجُ بْنُ حُجْرِ بْنِ الحَارِثِ الكِنْدِيُّ (٥٠٠ – ٥٤٠) هو شاعر جاهلي ذو مكانة رفيعة، يُعد رأس شعراء العرب وأبرزهم في التاريخ ووصف بأنه أشعر الناس، وهو صاحب أشهر معلقة من المعلقات.

[١٦] امرئ القيس، ديوان امرئ القيس (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٦)، ١١.

[١٧] الفايز، *الحوار في الشعر العربي إلى نهاية العصر*، ٢٢.

يبنيه الشاعر مع المألوف وغير المألوف ليعبر عن رؤيته، مثل حواره مع الحيوانات: كالحصان والناقة. أو ما يتخيله من حوار بين الجمادات كالسيف والقلم وغير ذلك.

وقد برز كل نوع من أنواع المحاورة في عصر من العصور الأدبية؛ فوظف الشعراء في العصر الأموي الحوار الواقعي في فنون المفاخرة والمنازلة، كما في شعر الهجاء بين جرير والفرزدق، وغلب على توظيف الحوار آنذاك طغيان الصوت الذاتي الغنائي؛ وذلك بغرض الكشف عن آمال الذات الشاعرة وآلامها. أما الحوار الخيالي فقد اشتهر في العصر العباسي حين ظهرت بعض المناظرات الشعرية ذات الطابع الفكري، وازدهرت الرحلات الخيالية ازدهارا كبيرا في الشعر العربي في ذلك العصر.

وتعد المحاورات الأندلسية هي الأشهر في الشعر العربي القديم، ومن الكتاب الأندلسيين المشهورين في هذا الفن (أبو حفص بن برد الأصغر)،[١٨] ومن محاوراته الشهيرة: تلك المحاورة الخيالية التي دارت بين أنواع النواوير والأزهار، وتساءل فيها عن سر تفضيل الورد عليها، رغم أنها تعترف مسبقا بحسنه الذي لا مثيل له، وقد حاولت نواوير النرجس الأصفر والبنفسج والبهار الافتخار بنفسها وبخصائص أشكالها وألوانها وغيرها، إلا أنها أقرت تفضيل الورد عليها، فكتبت على ذلك عهدا تبايعه فيه (الورد) بكونه ملك الأزهار والرياحين.[١٩]

في العصر الحديث شهدت المحاورة الشعرية تطورًا ملحوظًا، إذ أقبل الشعراء على توظيفها بوصفها بناءً دراميًّا متكامل العناصر، يستند أحيانًا إلى الحكاية المباشرة، وأحيانًا أخرى إلى استحضار الشخصيات وتفعيلها داخل النص، بغية إبراز رؤى محددة ومعالجة قضايا بعينها، وقد أشار النقاد إلى أن الشاعر "قد يتحدث في وقت من الأوقات بأسلوب السرد، وفي وقت آخر قد يتحدث متخفّيًا وراء شخصية من الشخصيات"،[٢٠] فيبتكر صراعًا بينها، ويقيم على ألسنتها حوارًا دراميًّا يكشف من خلاله عن موقفه الذاتي ورؤيته الخاصة تجاه قضية من القضايا الإنسانية.

١,٢. المحاورة الخيالية في الشعر الحديث

لقد شهد فن المحاورة الشعرية تطورًا نوعيًا في الشعر الحديث؛ فجرى توظيف النمط الخيالي منها، الذي أطلق عليه بعضهم مصطلح المحادثة الخيالية، وهي: "حوار يبتكره أديب بين شخصيتين بارزتين في التاريخ أو في الأدب يجعل كلّا منها يعبر عن آرائه ووجهة نظره، والغرض من ذلك ذكر مقارنات طريفة بين نظريات مختلفة".[٢١] والشاعر الحديث لم يخترع هذه الصورة من المحاورات الشعرية، بل استلهمها من التراث العربي، وطوّرها لتناسب السياق الفكري والجمالي للشعر الحديث، ولا شك أن هذا التجديد يبرز قدرة الشاعر الحديث على استحضار الشعر العربي القديم واستلهام فنونه، والاستفادة من الأدب الحديث في تجديد موضوعات الشعر، ويمكن القول إن هذا التداخل بين الأصالة والمعاصرة قد منح القصيدة العربية الحديثة بعدًا إضافيًا، وأثرى التجربة الشعرية ثراء عظيما.

[١٨] أبو حفص أحمد بن برد الأكبر، أديب أندلسي من أقطاب الشعر والنثر الفني في القرن الرابع، توفي بسرقسطة سنة 418 وقد عاش نحو ثمانين سنة، ولكن أخباره ضاعت فلم يعرف منها إلا القليل، مع أنه كان من أشهر الوزراء في الأيام العامرية.

[١٩] فاتحة سلايعي, "المحاورة الأندلسية: الأبعاد والدلالات", مجلة مقامات ٥/١ (٢٠٢١), ٤٠١-٤١٥.

[٢٠] عبد العزيز حمودة، *البناء الدرامي* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨)، ١٣٤.

[٢١] وهبة – المهندس، *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، ٣٣٨.

وللتعبير عن القضايا الاجتماعية والفلسفية والنفسية وظف الشاعر الحديث المحاورة الشعرية، فاتخذت منحى فلسفيًّا عميقًا عبر توظيف الخيال والرمزية، ولم تعد مقتصرة على الحوار البشري، بل تحوَّلت إلى حوار بين كائنات طبيعية أو مجردة، لتعكس صراعات الوجود الإنساني، ويتجلى هذا النوع في حوارات (صلاح عبد الصبور)،[٢٢] وفي حوار (أدونيس)[٢٣] مع (مهيار الدمشقي) في ديوانه الشهير.[٢٤]

وساعد هذا التطور النوعي في المحاورة الشعرية على تحويل النص الشعري إلى نص درامي متعدد الأصوات، يحتفي بالصراع والتحول والانفتاح على آفاق رمزية جديدة، فالمحاورة الخيالية تتيح للشاعر إمكانية تجاوز الواقع المباشر، والغوص في قضايا الوجود والمعنى من خلال استعارة شخصيات رمزية، وإسناد صفات بشرية أو قدرة على التفكير والنطق إلى كائنات غير عاقلة، كالحيوانات والنباتات والجمادات، أو حتى إلى مفاهيم مجردة، بهدف خلق حوار يخدم أهدافًا فكرية وفلسفية أو اجتماعية، كما في حوار صلاح عبد الصبور مع شخصية الحلاج التاريخية ليطرح قضايا الحرية والاضطهاد،[٢٥] وكذلك يستدعي محمود درويش[٢٦] شخصيات تاريخية مثل الأندلسيين؛ ليجري معهم حوارات شعرية تعبر عن نكبة فلسطين كما في قصيدة (في المساء الأخير على هذه الأرض)[27] فيقول:

وَزَمانٌ قَديمٌ يُسَلِّمُ هذا ٱلزّمانَ ٱلْجَديدَ مَفاتيح أَبْوابِنا

فادْخلوا، أيُّها ٱلْفاتِحونَ، مَنازِلَنا واشْرَبوا خَمْرَنا

مِنْ مُوشَّحِنا ٱلسَّهْلِ. فٱللَّيْلُ نَحْنُ إذا انْتصَفَ اللَّيْلُ، لا

فَجْرَ يَحْمِلُهُ فارسٌ قادمٌ مِنْ نَواحي الأذانِ الأَخير..

ويمكن أن تكون المحاورة الخيالية محاورة داخلية، فتتم داخل الذات الواحدة، حيث تحاور الذاتُ أعماقها أو أطيافها النفسية المختلفة، كما في قصائد السياب في (أنشودة المطر)،[28] وقد تكون محاورة خارجية تحدث بين شخصيات حقيقية أو رمزية داخل النص، كما في مسرحيات صلاح عبد الصبور الشعرية مثل: مأساة الحلاج.[٢٩]

ويعتمد الشاعر في المحاورة الخيالية على استخدام التشخيص والتجسيد، فيخلع صفات الإنسان على ما هو محسوس ومعنوي، وغالبًا ما تكون الشخصيات المتحاورة رموزًا لأفكار أو قيم أو أنماط بشرية؛ مما يمنح المحاورة بعدًا رمزيًا عميقًا، كما تتيح المحاورات الخيالية طرح قضايا عميقة ومعقدة بطريقة غير مباشرة ومبتكرة، وينشأ العنصر الدرامي فيها من تضارب وجهات النظر وتطور الحوار نحو نقطة حسم أو تحول، ويبقى الخيال هو المحرك الأساسي لهذه المحاورات.

٢٢ صلاح الدين عبد الصبور (1931 -1981) ، شاعر مصري ويعد أحد أهم رواد حركة الشعر الحر العربي، ومن رموز الحداثة العربية، له مساهمة بارزة في التأليف المسرحي، وفي التنظير للشعر الحر.

٢٣ علي أحمد سعيد إسبر المعروف بأدونيس، ولد في 1930 بقرية قصابين في سوريا، تبنى اسم أدونيس الذي خرج به على تقاليد التسمية العربية، اتجه نحو بيروت حيث بدأ حياة شعرية وثقافية جدية وحاسمة أسس مجلة مواقف في 1968 التي اجتمع حولها مثقفون وشعراء من المشرق والمغرب.

٢٤ أدونيس، *الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدمشقي وقصص أخرى* (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٦)، ١٤٣.

٢٥ صلاح عبد الصبور، *مأساة الحلاج* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠).

٢٦ محمود درويش (2008 – 1941) هو شاعر فلسطيني، يُعتبر أحد أهم الشعراء الفلسطينيين والعرب الذين ارتبط اسمهم بشعر الثورة والوطن، ساهم بتطوير الشعر العربي الحديث وإدخال الرمزية فيه.

27 محمود درويش، *أحد عشر كوكبا* (بيروت: دار العودة، ١٩٩٣)، ٧.

28 السياب، *أنشودة المطر*، ٧.

٢٩ عبد الصبور، *مأساة الحلاج*، ٦.

ولتحليل المحاورة ينبغي تحديد العناصر الأساسية التي ستركز عليها عملية التحليل، وهي: البناء الدرامي ومراحله الأساسية: الاستهلال، والتصعيد، والذروة، والحل، بوصفها أبرز عناصر البناء في المحاورة، ثم تتناول الدراسة البناء الفني وأهم ما يميزه من جماليات، كاللغة والأسلوب، والصورة الفنية، والموسيقى ودورها في تعزيز المعاني.

٢. تحليل البناء الدرامي للحوار في محاورة (بين ريح وشجيرة)

تعد المحاورة الشعرية (بين ريح وشجيرة) للشاعر (إبراهيم نجا) إحدى النماذج الفنية البديعة في فن المحاورة الشعرية الخيالية، فمن ناحية الموضوع تناولت القصيدة موضوعات فلسفية عميقة كالحرية والقيد، والمصير والبقاء والفناء، ويبدو ذلك من عنوانها، فالعنوان: "أول شيفرة رمزية يلتقي بها القارئ؛ فهو أول ما يشد انتباهه، وما يجب التركيز عليه وفحصه وتحليله، بوصفه نصا أوليًا يشير أو يخبر أو يوحي بما سيأتي".[٣٠] فيبدو من العنوان أن النص عبارة عن بناء درامي ديناميكيٍ بين شخصيتين رئيستين تُجسدان مفاهيم متقابلة للحياة والوجود: الريح والشجيرة، حيث تُجسد الريح الكائن الحر المتغطرس، دائم الحركة، الذي يرى في حركته المطلقة دليلاً على علو شأنه وسمو قدره، وعلى النقيض من ذلك تُجسد الشجيرة الكائن العاقل الحكيم الذي يدرك قيمته ويضعها موضعها، فهو متواضع وهادئ يثق بنفسه ويدرك الغاية من خلقه، فلا يتكبر ولا يتباهى بنفسه، ولا يفخر بما لديه كما تفعل الريح.

٢,١. الاستهلال: تشكيل المشهد (الريح والشجيرة في الحقل)

يمثل الاستهلال في القصيدة عتبة أساسية تفتح أفق النص أمام القارئ، فهو اللحظة الأولى التي تحدد نبرة العمل الشعري وتؤسس لمناخه العام، من خلاله يضع الشاعر الإطار المكاني والزماني أو المشهدي، ويقدّم الشخصيات أو الرموز التي ستقود البناء الدرامي والفكري، مما يهيئ المتلقي للتفاعل مع الأحداث والرموز منذ البداية، وقوة الاستهلال تكمن في قدرته على جذب الانتباه، وإثارة الترقب، وبث الإيحاءات الأولى التي ستتنامى دلالاتها مع تقدم القصيدة.[٣١]

يرسم الشاعر في مطلع القصيدة مشهدًا افتتاحيًا نابضًا بالحياة، يجمع بين عنصرين متقابلين في الطبيعة: الريح المتحركة والشجيرة الثابتة، في فضاء الحقل الرحب، والاستهلال هنا لا يقتصر على الوصف الحسي للمكان، بل يشكّل إطارًا دراميًا يهيئ القارئ للدخول في أجواء الحوار الشعري؛ حيث تتجسد الريح والشجيرة كشخصيتين رمزيتين تحملان رؤى متباينة، ومن خلال هذا التشكيل البصري والحركي، يضع الشاعر الأساس للصراع الفكري والوجداني الذي ستكشفه المحاورة، فيمزج بين المشهد الطبيعي والدلالة الرمزية منذ اللحظة الأولى، فيقول الشاعر:

مَرَّتِ الرِّيحُ عَلَى حَقْـ ـلٍ، وَفِي الحَقْلِ شُجَيرَهْ
فَاسْتَقَرَّتْ عِنْدَهَا حِيـ ـنًا، وَقَالَتْ بَعْدَ فَتْرَهْ:
يَا ابْنَةَ الحَقْلِ انْظُرِينِي تَنْظُرِي فِي الحَقْلِ حُرَّهْ
لَيْسَ لِي مِثْلُكَ قَيْدٌ أَشْتَكِي لِلَّهِ أَسْرَهْ[٣٢]

فتجسّد اللقاء بين الرّيح المتنقلة والشجيرة الثابتة؛ حيث بادرت الريح الشجيرة بالنداء: يا ابنة الحقل، وما يحمله من دلالات القيد والانحصار والثبات في حيّزٍ ضيّقٍ، بينما هي "حرّة" تملك حريةً مطلقةً، فهي كيانٌ لا يُقيّده مكان أو زمان، تتعالى على جميع القيود، فلا قيود تئن منها، ولا حدود تمنعها من الانطلاق، ولا حبس تشتكيه خالقها كما هو حال الشجيرة السجينة، فتُعلن الريح امتيازها وتفوقها على قرينتها بعدم الخضوع للقيود، بينما الشجيرة تشكو أسرها لله.

---

[٣٠] بسام قطوس، *سيمياء العنوان* (عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠١)، ٣٩.

[٣١] ياسين النصير، *الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي* (دمشق: دار نينوى، ٢٠٠٩)، ٢٣–٢٤.

[٣٢] نجا، *ديوان أيام من عمري*، ٨.

ثم تبالغ الريح في تحقير الشجيرة التي تعيش ليلا ونهارا في هذا الأسر، فلا نفع لها ولا قيمة لحياتها في ظل هذا الحبس، فتقول:

خَبِّرِينِي يَا ابْنَةَ اللَّيـ ـلِ، وَيَا أُخْتَ النَّهَارْ
خَبِّرِينِي أَيُّ نَفْـ ـعٍ لَكِ فِي هَذَا القَرَارْ؟
كَيْفَ تَرْضَيْنَ بِعَارِ الـ قَيْدِ، أَوْ ذُلِّ الإِسَارْ؟
لَمْ لَا تَحْيَيْنَ مِثْلِي حُرَّةً فِي كُلِّ دَارْ؟[٣٣]

وهنا تتحوُّل الريح إلى مُوجِّهةٍ أخلاقية، تدعو الشجيرة إلى التأمل في مفهوم الحرية، وتستنكر بقاءها على هذه الحال، فلا نفع يُرجى منها في هذا القرار، وتنكر عليها كذلك رضاها بهذا القيد وقبولها بذلك الأسر، الذي تعدُّه الريحُ ذلًّا لا ينبغي لبنت الليل أن ترضى به، وعارًا لا يليق بأخت النهار، فكيف ترضى بتلك الحياة وتقضى عمرها رهينة هذا السجن؟! لم لا تعيش حرة أبية كما تعيش الريح؟!

ويطرح الشاعر عبر هذه المحاورة إشكالية الحرية والقيود، حيث تتحدى الريح اختيار الشجيرة الثبات في مكانها متسائلةً: أيّ نفعٍ لك في هذا القرار؟ وكذلك الصورتان المتناقضتان "ابنة اللّيل وأخت النّهار" تجسّدان ازدواجية الشجيرة بين الظلام والنور، وكأنها تعيش في حيّزٍ يجمع الأضداد دون انفصال، كما يكشف سؤال الريح "كيف ترضين بعار القيد؟" عن رؤيةٍ ضيقةٍ للحرية كانتزاعٍ ماديٍّ "التنقل بين الديار"، بينما تلمّح الشجيرة لاحقًا إلى أن حريتها الحقيقية تكمن في القبول بالقدر الإلهي.

٢,٢. التصعيد: خطاب الريح المتعالي وحججها حول الحرية.

عمد الشاعر إلى التصعيد ورفع نبرة الخطاب بعد الاستهلال الهادئ للقصيدة، فازدادت المحاورة حدة من جانب الريح، إذ انطلقت في فخرها بنفسها، واندفعت تعدد مظاهر حريتها، وثارت في وجه الشجيرة الهادئة ثورة تشبه ثورتها في الطبيعة، حين يجريها ربها فتعصف بالأخضر واليابس، فتقول الريح:

أَنَا أَعْلَى مِنْكَ شَأْنًا أَنَا أَسْمَى مِنْكَ قَدْرًا
هَلْ يُسَاوِي العَبْدُ مَنْ عَا عاشَ مَعَ الأَيَّامِ حُرًّا؟
وَالَّذِي عَاشَ اخْتِيَارًا دُونَهُ مَنْ عَاشَ قَسْرًا
إِنَّ لِلْخَالِقِ فِي رَفْـ عَةٍ يَعِضُّ الخَالِقُ سِرًّا
أَنَا أَطْوِي الكَوْنَ بَرًّا وَأَنَا أَطْوِيهِ بَحْرًا
وَأَنَا أَصْعَدُ حَتَّى تَرْجِعَ الأَبْصَارُ حَسْرَى
وَلَقَدْ أَهْبِطُ حَتَّى لَا يَرَى غَيْرِيَ مَقَرًّا
إِنَّ هَذَا الكَوْنَ دَارِي وَأَنَا بِالدَّارِ أَدْرَى[٣٤]

ارتفعت نبرة الفخر وعلت "الأنا" كثيرا في هذا المقطع، حيث تجسّد الأبيات رؤية الرّيح الأنانيّة لذاتها، وترفع نفسها فوق الشجيرة بادّعاء التّميّز فهي "أعلى شأنًا، وأسمى قدرًا"، مستندةً إلى حرّيّتها المطلقة في التّنقّل بين البرّ والبحر، والصّعود إلى مراتب تجعل الأبصار ترجع حسرى، وتطوي الكون برا وبحرا، وتصعد وتهبط دون أن يدركها أحد، فهي أشبه بقوة أسطوريّةٍ، أو قوّةٍ كونيّةٍ خارقة قد وضع الخالق فيها سرّه، فهي أميرة في هذا الكون، وعالمة بأسراره، وهو دارها وهي أدرى به.

---

٣٣ نجا، *ديوان أيام من عمري*، ٨.

٣٤ إبراهيم نجا، *ديوان أيام من عمري*، ١٤-١٥.

وتمضي الريح تعدد مظاهر حريتها ومواضع تفردها عما سواها، فتقول:

أَنَا أَمْضِي كَيْفَ شِئْـ ... ـتُ يَمِينًا أَوْ شِمَالَا
وَلَقَدْ أَمْضِي جَنُوبًا ... وَلَقَدْ أَمْضِي شَمَالَا
وَلَقَدْ أَعْصِفُ حَتَّى ... يَرْجُفَ العَصْفُ الجِبَالَا
وَلَقَدْ أَسْرِي فَمَا يُو ... قِظُ مَسْرَايَ الرِّمَالَا[٣٥]

فتجسّد هذه الأبيات رؤية الرّيح لذاتها كقوّةٍ طبيعيّةٍ لا تقاوم، تتحرّك بحرّيّةٍ مطلقةٍ يمينًا أو شمالًا، متحكّمةً في مسارات الكون بلا حدودٍ، فتعصف به حتّى يرجف عصفها الجبال؛ وتضفي على نفسها هيبةً أسطوريّةً، فيصير فعلها العنيف معبّرًا عن قدرةٍ فوق بشريّةٍ تتجاوز حسابات الواقع، والمفارقة العجيبة تكمن الجمع بين النقيضين؛ فرغم عنفها المدمّر، تسري بسهولةٍ وسكون دون أن توقظ الرّمال، فهي عاصفة قادرةٌ على تهديم الجبال، وفي الوقت ذاته تستطيع المرور الهادئ الوديع الذي لا يحرك ساكنا، ولعل في ذلك إشارة إلى قوتها الشديدة القادرة على الهدم عند الغضب، وحكمتها البالغة القادرة على البناء عند الرضا.

وهكذا حالها دوما، تمضي وقتما شاءت، وحيثما شاءت:

إِنَّنِي أَسْرِي مَعَ اللَّيْـ ... ـلِ، وَلَا أَخْشَى الظَّلَامَا
إِنَّنِي أَمْشِي عَلَى السَّهْـ ... ـلِ، وَأَجْتَازُ الأَكَامَا
كَمْ تَخَذْتُ الرَّوْضَ دَارًا ... وَذُرَى البَيْدِ مَقَامَا
غَيْرَ أَنِّي لَمْ أَقُمْ فِي ... مَوْضِعٍ إِلَّا لِمَامَا[٣٦]

تبدو الريح المتمرّدة رمزًا للحرية المطلقة، تجوب آفاق الوجود بلا رهبة، فلا تدع موضعًا في الكون إلا وتعبره، وإن شاءت اتخذته مقامًا، غير أنها تأبى السكون والاستقرار. وهكذا تمضي حياتها طليقةً بلا قيد، على النقيض من الشجيرة الحبيسة المقيدة. وهنا يمزج الشاعر بين الفكر والشعور في تآلف فني أصبح من سمات الشعر الحديث، إذ "صار التلاحم بين الشعور والتفكير هو المسلمة الأولى لكل عمل فني، سواء أكان شعرًا أم سواه، فإذا كان الشعور ترجمانًا مباشرًا عن الذات فإن الفكر هو الإطار الموضوعي الذي يضم هذا الشعور".[٣٧] ومن خلال هذا المزج، يعرض الشاعر حججًا عقلية وأفكارًا منطقية تؤكد حرية الريح، مصحوبة بإحساس عميق بقيمة الحرية وأثرها في حياة الإنسان.

وتمضي الريح في رحلة فخرها، لتضع على رأسها تيجان التكريم والتقدير، وتقصف الشجيرة بعواصف الذم والتحقير، فتقول:

[٣٥] إبراهيم نجا، *ديوان أيام من عمري*، ١٥.

[٣٦] إبراهيم نجا، *ديوان أيام من عمري*، ١٥.

[٣٧] عز الدين إسماعيل، *الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية* (بيروت: دارالعودة، ١٩٨١)، ٢٨١–٢٨٢.

إِنَّنِي أَحْيَا كَمَا أَهْ وَى، وَتَحْيَيْنَ سَجِينَهْ
أَمْلَأُ الكَوْنَ غِنَاءً بَيْنَمَا أَنْتِ حَزِينَهْ
وَقَرِيبًا سَوْفَ تَطْوِي كِ يَدُ المَوْتِ المكِينَهْ
ثُمَّ مَاذَا؟ ثُمَّ تَبْقَ يْنَ مَدَى الدَّهْرِ دَفِينَهْ
هَكَذَا حَالِي: غِنَاءٌ وَانْطِلَاقٌ وَبَقَاءُ
بَيْنَمَا حَالُكِ: صَمْتٌ وَقُيُودٌ وَفَنَاءُ
إِنَّنِي وَاللهِ أَرْثِي لَكِ، لَوْ يَجْدِي الرِّثَاءُ!
فَاذْرِفِي الدَّمْعَ عَلَى حَا لِكِ، لَوْ يَجْدِي البُكَاءُ![٣٨]

فالريح تحيا حرة طليقة وتملأ الكون غِنَاءً وسعادة، بينما تحيا الشجيرة أسيرة سَجِينَة، حبيسة همها وحزنها، ولم لا؟ فمصيرها الموت أو العدم والنسيان، وهنا يقدم الشاعر رؤية وجودية قاتمة من خلال حوار درامي، يُبرز فيه قيم الحرية والفرح والحياة الآنية متمثلة في الريح، بينما القيد والحزن والسكون الذي يقود إلى الفناء والنسيان متمثلا في الشجرة، وهكذا حالهما دوما، فالرّيح نموذجٌ للحياة الحرّة المتجدّدة، كلها غناءٌ وانطلاقٌ وبقاءٌ، بينما حياة الشجيرة صمتٌ وقيودٌ وفناءٌ في إشارةٍ إلى جمودها الوجوديّ، وهو ما يدعو للرثاء كما تزعم الريح، ويبعث على البكاء إن كان مجديا.

٢,٣. الذروة: رد الشجيرة وتفنيدها لمفاهيم القيد والحرية

يبلغ البناء الدرامي للمحاورة ذروته عندما يشتد الصراع، فيكون لكل إدّعاء رد، ولكل رأي رأي آخر مقابل، وهذه طبيعة الحوار الدرامي، فلا يسير التفكير في اتجاه واحد، "وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة وأن كل ظاهر خفي وراءه باطن"،[٣٩] وقد بلغت هذه المحاورة ذروتها في لحظة ردّ الشجيرة على خطاب الريح، إذ سار الحوار من هيمنة الصوت المندفع إلى بروز صوت الحكمة الهادئة، التي تواجه اندفاع الريح بحجج عقلية وتجربة معيشة، كاشفة عن فلسفة مغايرة لمعنى الحرية وقيمتها، فيقول الشاعر:

قَالَتِ الخَضْرَاءُ بِنْتُ الـ حَقْلِ فِي صَوْتٍ رَزِينْ
يَا ابْنَةَ الآفَاقِ يَا حَيْ رَى بِآفَاقِ السِّنِينْ
انْظُرِي حَالَكِ إِنْ كُنْ تِ لِحَالِي تَأْسَفِينْ
وَاذْرِفِي الدَّمْعَ عَلَى نَفْ سِكِ، لَوْ يَجْدِي الأَنِينْ[٤٠]

تردّ "بنت الحقل" على اتهامات الرّيح بدعوتها إلى مراجعة ذاتها والنظر حولها، لتقلب محور الحوار من اتّهام الآخر إلى نقد الذّات، فكأنّ الشجيرة تشير إلى أنّ حريّة الرّيح المطلقة هي نوعٌ من العبوديّة للحركة العقيمة، كما أن برزت في الأبيات التّعابير الصّوفيّة "واذرفي الدّمع على نفسك" التي تكشف عن سخريّةٍ مريرةٍ؛ فالرّيح – رغم حرّيّتها– عاجزةٌ عن فهم سرّ البقاء الّذي تتمتّع به الشجيرة، وهنا تبرز نزعة الشاعر الفلسفية التأملية بصبغة صوفية، تلك النزعة التي سادت بين شعراء الاتجاه الرومانسيين آنذاك، فكان الشاعر يمعن في التأمل في "حقائق الكون

[٣٨] إبراهيم نجا، *ديوان أيام من عمري*، ١٦.
[٣٩] إسماعيل، *الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، ١٧٩.
[٤٠] إبراهيم نجا، *ديوان أيام من عمري*، ١٦.

بلمحة الصوفي حينا، كما كان يرمقها بعين المتفلسف حينا آخر، ولكن كل التأملات كان يغلب عليها الجيشان العاطفي المتسق مع طبيعة هذا الاتجاه".[٤١] ثم تشرع الشجرة في الحديث عن نفسها بتواضع جم وهدوء كبير، معددة أسباب سرورها وسعادتها وعوامل رضاها وقناعتها، فتقول:

إِنَّنِي أَحْيَا هُنَا فِي ... ذَلِكَ الحَقْلِ أَمِيرَهْ
لَيْسَ يُؤْذِينِي عَنَاءُ السَّيْـ ... ـرِ فِي الدُّنْيَا الكَبِيرَهْ
كُلُّ مَا أَبْغِيهِ يَأْتِي ... مِنْ يَدِ اللهِ القَدِيرَهْ
إِنْ يَكُنْ ذَاكَ أَسْرًا ... فَأَنَا نِعْمَ الأَسِيرَهْ!
إِنْ طَلَبْتُ المَاءَ لَبَّى ... رَغْبَتِي مَاءُ السَّمَاءْ
أَوْ أَرَدْتُ النُّورَ حَيَّتْـ ... ـنِي تَبَاشِيرُ الضِّيَاءْ
أَوْ رَغِبْتُ الظِّلَّ ذَابَ الثْـ ... ـنُورُ فِي ظِلِّ المِسَاءْ
فَلِيَ الرِّيُّ الَّذِي أَهْـ ... ـوَى، وَلِي خَيْرُ الغِذَاءْ[٤٢]

تجسّد هذه الأبيات رؤية الشجيرة الوجودية المغايرة لريح التّمرّد، فتعتبر نفسها "أميرةً" على حقلها، لا لقوّتها، بل لقدرتها على تقبّل الحياة بسلامٍ دون سعيٍ مضنٍ، فهي على ثقة بالعطاء الإلهيّ الذي يمنحها كلّ ما تبغيه، ولذلك يتحول قيدها إلى مصدرٍ للفخر فهي نعم الأسيرة! وهي كذلك على توافق تامّ مع سنن الطبيعة التي تلبي نداء ربها فتمنح الشجيرة كل ما تطلبه دون مقاومةٍ، حيث يلبّيها "ماء السّماء" و"تباشير الضّياء" بفطرةٍ تعبد الخالق دون تساؤلٍ، كما انها عظيمة النفع لغيرها وهذا مصدر فخرها ومبدأ وجودها:

إِنَّنِي نَفْعٌ لِغَيْرِي ... كَسَنَا الشَّمْسِ المُنِيرْ
فَأَنَا أَنْشُرُ ظِلِّي ... وَارِفًا وَقْتَ الهَجِيرْ
فَيَنَامُ المُتْعَبُ الحَرَّا ... نُ فِي ظِلِّي الكَبِيرْ
وَتُغَنِّي الطَّيْرُ أَسْرَا ... بًا عَلَى شَطِّ الغَدِيرْ[٤٣]

وهنا تشبّهةً الشجيرة نفسها بالشّمس المنيرة التي تمنح بلا انتظار مقابلٍ، فهي تنشر ظلها ليحمي الناس من الشمس وقت الهجير، فتصير ملجأً للمنهكين ومسرحًا للجمال حيث تغنّي الطّير أسرابا، وهذا التّرابط بين العطاء والحياة يخلق تناغمًا طبيعيًّا يتجاوز الذّات الفرديّة لصالح الكلّ. ثم تشن الشجيرة هجوما على الريح الثائرة التي تبدو كأنها تعاند الأقدار ولا ترضى بها:

عَانِدِي الأَقْدَارَ إِنْ لَمْ ... يَكُ هَذَا مُسْتَحِيلَا!
فَإِذَا اخْتَارَتْ سَبِيلًا ... لَكِ، فَاخْتَارِي سَبِيلَا!
وَإِذَا شَاءَتْكَ إِعْصَارًا ... فَكُونِي سَلْسَبِيلَا!
وَأَقِيمِي فِي ظِلَالِي ... حِينَ تُبْقِيكِ الرَّحِيلَا! [٤٤]

وتدعو الشجيرة الرّيح إلى مصالحة القدر عبر مفهومٍ مغايرٍ للتمرّد؛ فـ"عاندي الأقدار" ليست دعوةً للصّراع، بل إقرارًا بأنّ التّحدّي الحقيقيّ يكمن في تقبّل القدر والانسجام معه، والصّورة المفارقة "إن شاءتك إعصارًا فكوني سلسبيلا" تكشف عن رؤيةٍ صوفيةٍ ترى في الخضوع

[٤١] عبد الحفيظ حسن، *الرومانسية في الشعر العربي المعاصر* (القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٩)، ١٦.
[٤٢] إبراهيم نجا، *ديوان أيام من عمري*، ١٧.
[٤٣] إبراهيم نجا، *ديوان أيام من عمري*، ١٧.
[٤٤] إبراهيم نجا، *ديوان أيام من عمري*، ١٨.

قوّةً خلّاقةً، تستطيع تحويل العنف (الإعصار) إلى لطفٍ (السّلسبيل)، ملمّحةً إلى أنّ الحرّيّة الحقيقية ليست في مقاومة القدر، بل في إعادة صياغته بذكاءٍ، ليسهل عليها تقبله والعيش فيه بكل حلوه ومره:

إنَّ هذا الكونَ سِجْنٌ مُتْرامِي الجَنْبَاتِ
حَاوِلِي أَنْ تَخْرُجِي مِنْـ ـهُ إِلى يَوْمِ المَمَاتِ
اُخْرُجِي مِنْ أَيِّ بابٍ قَامَ فِي أَيِّ الجِهَاتِ
اُخْرُجِي إِنْ لَمْ تَكُونِي مِثْلَ بَاقِي الكَائِنَاتِ
أَنْتِ فِي القَيْدِ، وَلَكِنْ رُبَّ قَيْدٍ غَيْرِ ظَاهِرْ
رُبَّ قَيْدٍ كَانَ سِرًّا بَيْنَ أَعْمَاقِ السَّرَائِرِ
لَا نَرَاهُ نَحْنُ بِالأَبْـ ـصَارِ، لَكِنْ بِالبَصَائِرِ
فَانْظُرِي قَيْدَكِ يَا حُرَّةُ، يَا بِنْتَ الحَرَائِرِ![٤٥]

فالكون سجن متسع الأرجاء، يحاصر الإنسان في قيوده المادية والروحية، ولذلك تدعو الشجيرة الريح إلى محاولة التحرر من هذا السجن إن استطاعت، وإن لم تكن مثل باقي الكائنات، ولكن هيهات، فهي كالشجيرة في قيد أبدي غير أنه غير ظاهر، فالقيود ليست ماديةً فحسب، بل قد تكون خفيّةً تستوطن أعماق النفس وتقيّد إرادتها دون أن تدرك بالحواسّ الظاهرة، فالحرية الظاهريّة قد تخفى وراءها قيودٌ داخليّةٌ تكمن في أعماق السّرائر، ولا يكشف عنها إلا بالبصيرة لا البصر، فأولى بها وهي الحرة الأبية أن تدرك قيدها وتفهم حقيقة حريتها، لأنها في الحقيقة مقيدة وحبيسة كالشجيرة:

صَدِّقِينِي نَحْنُ فِي القَيْـ ـدِ، وَفِي الأَسْرِ سَوَاء
كُلُّنَا نَحْيَا لِغَايَا تٍ أَرَادَتْهَا السَّمَاء
قَدْ جَهِلْنَاهَا فَعِشْنَا مِثْلَمَا شَاءَ القَضَاء
هَكَذَا نَحْيَا! وَنَمْضِي حِينَما يَأْتِي الفَنَاء
لَا تَقُولِي شَأْنُكَ الخُلْـ ـدِ، وَشَأْنِي لِلزَّوَالِ
فَأَنَا فِي الحَقْلِ أَحْيَا مُنْذُ أَعْوَامٍ طِوَالِ
وَسَأَمْضِي عَنْهُ يَوْمًا لِمَصِيرِي وَمَآلِي
فَإِذَا بِي أَتَجَلَّى لِلْوَرَى فِي غَيْرِ حَالِي[٤٦]

وهنا تقدم الشجيرة ردًا عميقًا قائما على مبدأ المساواة في العبودية "نَحْنُ فِي القَيْدِ ... سَوَاء"، فكلاهما يخضعان لغايات عليا وقضاء محتوم، وبهذا، تُسقط الشجيرة تبجّح الريح وتكشف أن حركتها الدائبة ليست حرية حقيقية، بل خضوعًا لقدر لا تملكه، ثم ترتقي الشجيرة بحجتها لترفض فكرة فنائها وزوالها مقابل خلود الريح، حيث ترى أن مصيرها ليس العدم، بل هو تحوّل وتجلٍّ في صور أخرى، مانحةً لوجودها الثابت معنى أسمى يتجاوز الموت إلى شكل من أشكال البقاء الهادف، وهو ما قد تفتقر إليه الريح في حركتها الأبدية الفارغة.

وتتابع الشجيرةُ ردّها الفلسفي، منتقلةً من فكرة الخضوع للقدر إلى إثبات قيمة وجودها عبر تعداد صور تحوّلها النفعي بعد فنائها الظاهري، فهي جمة الفوائد عظيمة النفع، تقول الشجيرة:

[٤٥] إبراهيم نجا، *ديوان أيام من عمري*، ١٨.

[٤٦] إبراهيم نجا، *ديوان أيام من عمري*، ١٩.

فَأَنَا العَرْشُ مُعَدًّا لِمَلِيكٍ أَوْ أَمِير
وَأَنَا الكُرْسِيُّ فِي غُرْ فَةِ مَنْبُوذٍ فَقِير
وَأَنَا القَصْرُ الَّذِي يَعْ لُو عَلَى كُلِّ القُصُور
وَأَنَا الكُوخُ الَّذِي يَخْ شَعُ مَا بَيْنَ القُبُور
وَأَنَا عُكَّازَةُ الأَعْ مَى الَّتِي تَهْدِي خُطَاهُ
إِنَّهَا تَهْدِيهِ لَكِنْ لَا يَرَاهَا أَوْ تُرَاهُ
وَأَنَا فِي بَعْضِ حَالِي صُولجَانٌ فِي خُلَاهُ
فَاسْأَلِي الأَعْمَى أَيُغْ نِي صُولجَانٌ عَنْ عَصَاهُ؟[٤٧]

وهنا تكرر الشجيرة الضمير "أنا" مع الطباق والمقابلة لتُظهر أنها أساس التحولات التي تخدم كل طبقات المجتمع، فهي العرش للملك والكرسي للفقير، وهي القصر الشامخ والكوخ الخاشع، وبهذا تؤكد على شمولية فائدتها، ثم تتعمق الفكرة في مثال "عكازة الأعمى"؛ فالعكازة التي هي من خشبها تقدم الهداية الجوهرية دون أن تُرى، رمزًا للعطاء الخفي والأثر العميق الذي لا يحتاج إلى بريق، وتختتم الأبيات بتساؤل بلاغي يُقارن بين الصولجان المزخرف والعصا البسيطة، لتثبت أن القيمة الحقيقية ليست في الشكل أو الزينة، بل في الوظيفة والحاجة والجوهر، مؤكدةً بذلك أن وجودها المتجذر وتحولاتها الهادفة أسمى من حرية الريح الطائشة والعقيمة.

ولا يقف نفعها عند هذا الحد، فتقول:

وَأَنَا المَهْدُ الَّذِي يَخْ مِلُ أَطْفَالَ الوُجُود
وَأَنَا النَّعْشُ الَّذِي يَمْ ضِي بِأَبْنَاءِ اللُّحُود
وَأَنَا العُودُ الَّذِي فِي عِطْرِهِ عِطْرُ الخُلُود
وَأَنَا العُودُ الَّذِي يُلْ قَى لِنِيرَانِ الوَقُود
وَأَنَا أَشْيَاءُ أُخْرَى لَسْتُ أُحْصِيهَا بَيَانَا
غَيْرَ أَنِّي لَسْتُ خَيْرًا مِنْكَ، أَوْ أَسْمَى مَكَانَا
فَكِلَانَا قَالَتِ الأَقْ دَارُ كُنْ شَيْئًا فَكَانَا
وَكَمَا شَاءَتْ لَهُ يَخْ يَا عَزِيزًا أَوْ مُهَانَا[٤٨]

فتواصل الشجيرة رحلتها الفلسفية، مُستخدمةً سلسلة من المقابلات الحادة لتؤكد حضورها في كل مراحل دورة الحياة الإنسانية؛ فهي "المهد" الذي يستقبل الحياة و"النعش" الذي يودعها، وهي "العود" الذي يفيض بعطر الخلود تارة، ويُلقى وقودًا للنيران الفانية تارة أخرى، ثم يتصاعد المعنى لترى نفسها في النار التي تحمل روح الحياة والنور، ثم تصل إلى ذروة حكمتها وتواضعها، فتعلن مساواتها المطلقة بالريح، وتختم الحوار بالعودة إلى فكرة الجبرية الأولى؛ فكلاهما مجرد تجلٍّ لإرادة الأقدار، وبذلك يتحول الفخر إلى تسليم عميق بوحدة المصير، مؤكدة أن قيمة الكائن تكمن في خضوعه للناموس الكوني الأكبر، ليؤدي دوره المقدر له:

[٤٧] إبراهيم نجا، *ديوان أيام من عمري*، ٢٠.

[٤٨] إبراهيم نجا، *ديوان أيام من عمري*، ٢١-٢٢.

إِنَّ هَذَا الكَوْنَ لَحْنٌ نَحْنُ فِيهِ نَغَمَات
إِنَّهُ بَحْرٌ رَحِيبٌ نَحْنُ فِيهِ قَطَرَات
إِنَّهُ قَلْبٌ كَبِيرٌ نَحْنُ فِيهِ خَفَقَات
وَطَرِيقٌ عُبِرَتْه قَبْلَنَا تِلْكَ الرُّفَات
فَاتْرُكِي الفَخْرَ، فَمَا بَالْ فَخْرٍ يُعْلِي المَرْءُ قَدْرَه
وَدَعِي الكِبْرَ الَّذِي يَنْ ـمُتُ فِي قَلْبِكِ شَرَّه
وَانْظُرِي الزَّهْرَ الَّذِي يَـ ـذْبُلُ فِي رُوحِكِ عِطْرَه
وَاعْرِفِي أَمْرَكِ، فَالعَا قِلُ مَنْ يَعْرِفُ أَمْرَه[٤٩]

وتصل الشجيرة في ختام ردها الحكيم إلى جوهر رؤيتها الكونية وحكمتها النهائية، حيث تنتقل من وصف تحولاتها المادية إلى تعريف العلاقة بين الفرد والوجود الكلي، فالكون وحدة متكاملة والكائنات الفردية أجزاء صغيرة لا تكتمل إلا ضمن هذا الكل، فتؤكد الشجيرة على تناهي الذات الفردية أمام شمولية الكون، وأن الجميع يسيرون على ذات الطريق الذي سلكته الأجيال السابقة. وبناءً على هذه الحقيقة، توجه دعوة أخلاقية مباشرة للريح، وتحثها على نبذ الغرور والكبرياء اللذين لا يرفعان قدرًا حقيقيًا، وتختتم بدعوة إلى تحكيم العقل لمعرفة الذات الحقيقية ومكانتها في هذا النظام الكوني، فالعقل ليس في التباهي بالحرية الظاهرية، بل في إدراك أن الكائن جزء من كل، وأن قيمته تكمن في عطائه وتناغمه مع هذا الكل، لا في تفرده وتعاليه.

ومن خلال هذا الرد، يفتح الشاعر أفق التأمل أمام القارئ، ليعيد النظر في المفاهيم المطلقة ويكتشف أن الصراع بين الحركة والسكون ليس صراعًا بين قوة وضعف، بل بين رؤيتين للحياة.

٢,٤. الحل: انهيار غرور الريح واعترافها بالحكمة

لم تجد الريح أمام حجج الشجيرة الدامغة وحوارها الحكيم سوى التسليم برأيها والإقرار بحقها، بل شعرت بالخجل الشديد من نفسها، فسارعت في الاعتراف للشجيرة بعلمها وحكمتها، وأقرت بانهيار جميع حججها وأدلتها، فطلب العفو منها معترفة بجهلها وضآلة حجمها:

أَطْرَقَتْ مِنْ خَزِينِهَا الرِّ يحُ، وَقَالَتْ فِي حَيَاءِ:
سَامِحِينِي يَا ابْنَةَ الحَقْـ ـلِ؛ فَقَدْ نِلْتُ جَزَائِي!
لَمْ أَكُنْ أَدْرِي بِمَا تَدْ رِينَ مِنْ سِرِّ البَقَاءِ
وَكَشَفَتِ السِّتْرَ عَنْ جَهْ لِي، فَمَاتَتْ كِبْرِيَائِي! [٥٠]

فتبرز هنا لحظة التحوّل الدرامي في الحوار، حيث ينكسر غرور الرّيح المتمرّدة أمام حكمة الشجيرة الهادئة، فتطرق خجلًا وتعترف بجهلها فلم تكن تدري بما تدريه الشجيرة، فلما كشفت السّتر عن جهلها تحوّلت المعرفة إلى ضوءٍ يمزّق ظلمة الغرور، فيموت التّكبّر لتولد وعيًا جديدًا بحقيقة الوجود. وهنا ينتقل الحوار من صراع الأضداد إلى تصالحٍ موجوديٍّ، حيث تعتذر الرّيح بـ"حياءٍ" يرمز إلى عودة الذّات المتمرّدة إلى فطرتها الإنسانية السليمة، ثم تقر الرحيل عنها راجية منها العفو:

[٤٩] إبراهيم نجا، *ديوان أيام من عمري*، ٢٢.
[٥٠] إبراهيم نجا، *ديوان أيام من عمري*، ٢٣.

سَوْفَ أَمْضِي عَنْكِ يَا أُخْـ ـتِي، فَقَدْ حَانَ الذَّهَابْ
فَاعْذُرِينِي وَاذْكُرِينِي كُلَّمَا طَالَ الغِيَابْ!
وَاعْرِفِي أَنَّكِ فِي قَلْـ ـبِي ثَنَاءٌ مُسْتَطَابْ
وَوَدَاعًا، ثُمَّ أَلْقَا كِ إِذَا حَانَ الإِيَابْ! [٥١]

كما تبرز في هذه الأبيات لحظة الوداع بين الرّيح والشجيرة، حيث تتحوّل الرّيح من صورة التّمرّد إلى صورة الاعتراف بجمال الثّبات معترفة بحتميّة الرّحيل، لكنّها تطلب من الشجيرة أن تذكرها كأنّها تدرك أنّ الحرّيّة المطلقة وهمٌ، وأنّ الذّكرى هي وحدها ما يبقى، والتّناقض بين "الذّهاب" و"الإياب" يشير إلى دوران الحياة وعدم قدرة الإنسان على فكّ رموز الزّمن.

٣. جماليات البناء الفني في محاورة (بين ريح وشجيرة)

تُبرز محاورة (بين ريح وشجيرة) جملة من إمكانات البناء الفني في النص الشعري الحديث، إذ تشكل اللغة والأسلوب أدوات محورية لصياغة دلالات متعدّدة وصراعات فكرية داخل فضاءٍ درامي محدود الأبعاد، وتسهم التشكيلات اللغوية والاختيارات المعجمية في تحويل العناصر الطبيعية إلى شخصيات ذات حضور ونبرة، بينما يعزّز الإيقاع التركيبي وتكرار الضمائر شعور الذات وتوتّر الحوار، وستكشف الفقرات التالية كيف وظف الشاعر هذه الوسائل الفنية لبناء معنى مركب وتوليد تأثيرات جمالية توازن بين العمق الفلسفي والاتصال العاطفي مع القارئ.

٣,١. اللغة والأسلوب

تتجلّى جماليات البناء اللغوي في النص الشعري من خلال توظيف التشكيلات اللغوية التي تُجلي المعاني وتكشف خبايا التجربة الشعورية، وهو جانب يتعيّن على الدارس التوقف عنده وتأمله؛ فالتشكيلات اللغوية "إحدى ظواهر التحليل التي لا ينبغي أن يتم إغفالها في التحليل الأسلوبي على وجه الخصوص".[٥٢] وفي ضوء ذلك، تبدو المحاورة بين الريح والشجيرة ثرية بهذه التشكيلات التي تمنح النص عمقًا دلاليًا وتزيد من أثره في المتلقي إقناعًا وإمتاعًا. وتغدو القصيدة، بهذا الثراء، مثالًا حيًّا على التزاوج بين الأصالة والمعاصرة في الشعر الحديث، من خلال انتقاء الألفاظ الموحية وصياغة الأساليب المعبرة عن التجربة بأقصى درجات التأثير، وهي سمات فنية أصيلة تميّز بها شعراء المدرسة الرومانسية التي ينتمي إليها الشاعر.

تميز البناء اللغوي في القصيدة بالإتقان والإحكام، وكذلك التماسك أو الترابط بين أجزاءها ومقاطعها، فعلى مستوى المعجم اللغوي أو الألفاظ اعتمد الشاعر على الحقول دلالية المتقابلة من خلال الألفاظ التي تنتمي إلى ثنائيات متضادة (الحركة والسكون، القوة والضعف، العلو والثبات)، ويتجلى ذلك في اختيار الأفعال: أعصف وأطوي وأصعد، مقابل الأفعال: أعيش وأرتوي وأظلّل، ولا شك أن بناء القصيدة على التقابل الثنائي اللفظي منحها عمقًا فلسفيًا.

كما اتسم المعجم اللفظي بالتكثيف اللغوي، فالألفاظ مختارة بعناية، قليلة العدد لكنها مليئة بالدلالات، غنية بالإيحاءات، فالألفاظ ليست مباشرة، بل مشحونة بدلالات تتجاوز معناها المعجمي، فتفتح المجال للتأويل؛ لأنها تحمل رمزية خاصة، فاختيار مفردات الطبيعة (ريح، شجيرة، حقل، ماء، طير) يمنح النص بعدًا رمزيًا، حيث تتحول العناصر الطبيعية إلى شخوص تحمل أفكارًا فلسفية.

وعلى مستوى التراكيب اتسمت القصيدة بالتوازي التركيبي، حيث اعتمد الشاعر على تكرار البنية النحوية في الجمل، مما عزز الإيقاع الداخلي، كما في "أنا أطوي، وأنا أصعد ..."، وفي حديث الشجيرة عن نفسها "أنا المهد، وأنا النعش، وأنا العود ..."، وقد يكرر الشاعر

[٥١] إبراهيم نجا، *ديوان أيام من عمري*، ٢٣.

[٥٢] أحمد طاهر حسنين، *الأسلوبية العربية دراسة تطبيقية* (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٠)، ١٩٣.

الكلمة أكثر من مرة لدلالة مغايرة، فيحمل التكرار في ذاته دلالة "فالكلمة الثانية لا تحمل معنى الأولى، وإلا كان ذلك تحصيلًا حاصلًا، وكانت اللغة في حل منه، ولكنها تحمل معنى إضافيا هو مبرر وجودها، وهو معنى التأكيد أو التعجب أو التكثير، أو ما إلى ذلك من المعاني المقدرة في ذهن المتلقي".[٥٣] كما في: وَأَنَا العُودُ الَّذِي فِي عِطْرِهِ عِطْرُ الخُلُود، وَأَنَا العُودُ الَّذِي يُلْقَى لِنِيرَانِ الوَقُود. كما أسهم تكرار الضمير (أنا) في ترسيخ حضور الذات وإبراز نبرة التحدّي.

واعتمد الشاعر على الأسلوب الحواري، فالنص قائم على حوار جدلي بين الريح والشجيرة، ما يمنحه طابعًا دراميًا ويجعل القارئ شريكًا في استكشاف المعنى، والحوار يكشف عن صراع فكري بين فلسفة القوة والثورة من ناحية الريح، وفلسفة الهدوء والرضا من جانب الشجيرة، واتسم الحوار بالتدرج الدرامي، فبدأ بتحدي الريح وانتهي باعترافها الضمني بحكمة الشجيرة، خلق التنوع بين الأسلوب الخبري والإنشائي حيوية في الحوار، فالمزج بين الجمل الخبرية (للتقرير) والإنشائية (للتعبير الانفعالي أو الاستفهام) أثرى الأسلوب وزاد من تفاعل القارئ معه.

٣,٢. البناء التصويري

البناء التصويري من أهم مكونات النص الشعري لما له من أثر بالغ في المتلقي أو القارئ، فالصورة "تثير في المتلقي استجابة شعورية، تختلف درجتها باختلاف الصورة وتأثيرها فيه".[٥٤] وعلى حد تعبير بعض النقاد: "القوى المحركة للعواطف محصورة بالصورة التي يعبر الخيال بواسطتها عن المعنى".[٥٥] ويعتمد الشاعر في البناء التصوري على أدوات فنية بيانية تقوم على التشخيص تارة والتجسيد تارة أخرى، كما يوظف الأدوات الحسية التي تثير حواس القارئ وتؤثر فيها، فيعيش المحاورة معايشة محسوسة ويتفاعل معها.

ويمكن القول إن الألوان البيانية كانت أكثر حضورا من غيرها من أدوات البناء التصوري، فقد بنيت القصيدة برمتها على الاستعارة بنوعيها والتشبيه بصوره المختلفة، ووظف الشاعر "كل ما يفتح أمام القارئ آفاقا من التفكير أو التخييل"،[٥٦] فتأسست المحاورة على التشخيص المركزي للريح والشجيرة، حيث يتحدثان ويتجادلان كالبشر، كما في: "قَالَتِ الرِّيحُ... قَالَتِ الخَضْرَاءُ بِنْتُ الحَقْلِ، وهذا التشخيص هو جوهر المحاورة الخيالية، والتشخيص يعني إضفاء الصفات الإنسانية على غير الإنسان، فالريح تتحدث بضمير المتكلم "أنا أطوي الكون برًّا... وأنا أصعد حتى.."، فتظهر ككائن واعٍ يصف أفعاله ويفتخر بقدراته، مما يجعل القارئ يتعامل مع الريح كشخصية لها إرادة وموقف.

وكذلك الشجيرة تخاطب الريح بضمير المخاطب "يا أختي"، وتصف حياتها ومشاعرها: "أعيش في ظلٍّ ظليل... أرتوي من ماء الغدير"، وهنا تتحول الشجيرة من نبات صامت إلى كائن يختار ويقيّم حياته، والتشخيص هنا ليس مجرد زخرفة بل أداة فكرية، إذ يحوّل الطبيعة إلى مرآة لصراع إنساني بين فلسفة الانطلاق وفلسفة الثبات.

وتتجاوز القصيدة التشخيص البسيط إلى تجسيد المفاهيم المجردة، والتجسيد يعني تحويل المعاني المجردة إلى صور حسية، فالحرية مجسدة في صورة الريح التي "تطوي الكون" و"تصعد" و"تعصف"، وهي أفعال حسية تنقل فكرة الانطلاق بلا قيود، والرضا مجسد في صورة الشجيرة التي "تظلّل الطير" و"ترتوي من الغدير"، وهي أفعال ملموسة ترسم حياة هادئة مكتفية، لعب فيها أدوات التصوير البياني– لا سيما الاستعارة– دورا فاعلا في جلاء أسرار التجربة، "فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية".[٥٧]

كما تجسد الشجيرة مفهوم البقاء والتحول من خلال تحولها إلى: (عرش، وكرسي، وقصر، وكوخ، وعكازة، ومهد، ونعش، وعود) وهذا تجسيد لمفهوم الاستمرارية الوجودية في أشكال مادية مختلفة، والتجسيد هنا يجعل القيم الفلسفية (حرية، رضا، بقاء، فناء) قابلة للتصوير البصري،

---

[٥٣] محمد العمري، *تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر* (الدار البيضاء: الدار العالمية للكتاب، ١٩٩٠)، ٢٧٨.

[٥٤] عبد السلام أحمد الراغب، *وظيفة الصورة الفنية في القرآن* (حلب: فصلت للدراسات والترجمة والنشر، ٢٠٠١)، ٥٠.

[٥٥] أحمد بسام ساعي، *الصورة بين البلاغة والنقد* (جدة: المنارة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٤)، ٢٨.

[٥٦] أحمد الشايب، *الأسلوب* (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ٢٠٠٣) ١٩٥.

[٥٧] عبد القاهر الجرجاني، *أسرار البلاغة* (القاهرة: مطبعة المدني، د.ت)، ٤٣.

فيتفاعل معها القارئ على مستوى الحواس قبل الفكر، لأنّ الصورة "تضفي على المشاهد الطبيعية الحياة والحركة، حتى تبدو حية شاخصة، مؤثرة في حس الإنسان ووجدانه، فيشعر بالتفاعل معها، لأنه لا يجد فيها مجرد مشاهد جامدة أو صامتة، بل يجدها شخوصا متحركة".[٥٨] فتبلغ الصورة مداها في نفس المتلقى ومن ثم تخدم رسالة القصيدة الفلسفية والتي مفادها أن الوجود ليس محصوراً في شكل واحد، وأن الفناء المادي ليس نهاية المطاف، فتوسع الصورة من أفق المحاورة الخيالية لتشمل أبعادًا ميتافيزيقية، مما يجعلها أكثر من مجرد حوار بين كائنين، بل استكشافًا لطبيعة الوجود ذاته.

والقصيدة مليئة كذلك بالصور الحسية الغنية التي تُضفي حيوية على الحوار، فالصورة البصرية "أعيش في ظلٍّ ظليل" ترسم مشهد الشجيرة وهي تمنح الظل، وتوحي بالراحة والسكينة، وكذلك "ماء الغدير" مشهد مائي صافٍ يثير في الذهن صورة النقاء والصفاء، و "كسنا الشمس المنير" صورة ضوئية لامعة، تعكس الإشراق والحيوية؛ فالصور البصرية تمنح المشهد وضوحًا وتشكيلاً، ونجد الصورة السمعية في "أملأ الكون غناءً" تنقل إحساس الامتلاء بالصوت والنغم وَ"تُغَنِّي الطَّيْرُ أَسْرَابًا" مشهد صوتي للطير المغرد يوحي بالبهجة والحياة ويضفي على القصيدة إيقاعًا وحيوية.

وهناك صور حركية عديدة كما في "أنا أطوي الكون برًّا" حيث تعبر عن حركة واسعة شاملة، توحي بالقوة والسيطرة. و"أصعد..، وأعصف..، وأمشي.." تعبر عن الحركة الدائم التي ترمز للطموح والانطلاق من ناحية وتعكس الاندفاع والقوة المدمرة من ناحية أخرى، مما يبث ديناميكية في النص، وكذلك الصورة اللمسية التي ترتبط باللمس والإحساس كما في "ظلّ ظليل" التي تعبر عن إحساس بالبرودة والراحة تحت الظل، مما يمنح إحساسًا حميميًا بالراحة أو القوة.

وهكذا فتنوع الصور الحسية جعل القارئ يعيش التجربة الشعرية بكل حواسه، لأن "الصورة التي يؤثر فيها سلطان الحواس تلقى الاستجابة من المتلقين، نظرا لما لها من تفاعل كلي، ليس لتأثير حاسة واحدة"،[٥٩] فتوظيف الصور الحسية عمّق المعنى الرمزي في القصيدة، وجعل الحوار أكثر تأثيرًا وواقعية.

٣,٣. إيقاع الموسيقى الخارجية ودوره في تعزيز المعنى

لقد حافظ الشاعر في بناء المحاورة على الشكل التقليدي للقصيدة الذي يقوم على الإيقاع الموسيقي المشهور في الشعر العربي على مر تاريخه الطويل، فالتزام القالب العمودي الذي يقوم على وحدة الوزن والقافية، غير أنه نوع حرف الروي في كل مقطع من مقاطعها، شأنه شأن العديد من شعراء عصره لا سيما شعراء الاتجاه المحافظ في الشعر الحديث، فأصبحت القصيدة مزيجاً بين الأصالة والمعاصرة؛ لأنها لا تتبع تمامًا مدرسة الشعر الحر التي تتحرر من قيود القافية الواحدة، بل تحافظ على النسق الموسيقي مع تحديث في الرؤية والموضوع، فالشعر الحديث لا ينبغي أن يكون منعزلًا عن الماضي انعزالًا تامًا، بل يمكن أن يكون تطويراً له، مما يثري جماليات المحاورة الخيالية ببعد تاريخي ومعاصر في آن واحد.

ومن هنا لزم الشاعر في المحاورة وزنا عروضيا موحدًا هو بحر الرمل، واختار الصورة المجزوءة او القصيرة منه التي تقتصر على تفعيلتين (فاعلاتن فاعلاتن) في كل شطر، "ونغمة الرمل خفيفة جدا، وتفيعلاته مرنة للغاية، إذ كثيرا ما تصير (فاعلاتن فعلاتن) ولا يكاد يلحظ ذلك، وفي رنته نشوة وطرب".[٦٠]

واختيار هذا الوزن يمنح النص إيقاعًا خفيفا متدفقًا يناسب طبيعة الحوار بين الريح والشجيرة، ويعكس حيوية الحركة في صور الريح خفة حضورها، فجاء الإيقاع الموسيقي في المحاورة خفيفا منتظمًا، مما منح الحوار سلاسة ويسرا، وخلق إحساسًا بالاتساع، وهو ما يتناغم مع شخصية الريح في النص.

---

٥٨ الراغب، *وظيفة الصورة الفنية في القرآن*، ١٩٩.

٥٩ صاحب خليل إبراهيم، *الصّورة السّمعيّة في الشعر العربي قبل الإسلام* (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠)، ١٦١.

٦٠ عبد الله الطيب، *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها* (القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٥٥)، ١٤٨/١.

وقد نوع الشاعر في قوافيه، فاستخدم قافية لكل مقطع من مقاطع المحاورة ونوع في القوافي وفقا لكل شخصية، فتغيرت القافية مع تغير المتحدث أو تغير الموضوع داخل حديث المتحدث الواحد، وغالبًا ما تنتهي بالألف الممدودة أو حرف آخر مسبوق بأحد حروف المد، فأضفي ذلك جرسًا موسيقيًا ممتدًا يناسب الطابع التأملي للنص، وأسهم في تعزيز المعنى وتأكيد الدور الجمالي للإيقاع الخارجي، فامتداد القافية يعطي إحساسًا بالانسياب والهدوء، وهو ما يوازن حدة الإيقاع ويعكس جانب الشجيرة الهادئ، فحقق هذا التفاعل بين الوزن القوي والقافية الممدودة توازناً فنياً بين طرفي الحوار.

وهكذا يمكن القول إن القافية الموحدة لكل شخصية عززت هويتها الصوتية وتماسك خطابها، مما جعل الحجج أكثر إقناعًا وتأثيرًا، وعزز الإحساس بالتماسك البنائي، وجعل النص أقرب إلى الإنشاد، ومن ناحية أخرى أضاف التغيير في القافية بين أجزاء الحوار ديناميكية للنص، ومنع الرتابة، وعكس تطور الأفكار أو التحول في نبرة المتحدث، وهذا الاستخدام الواعي للقافية، بتغييرها في كل فكرة أو مرحلة جديدة لتناسب حجة المتحدث، حوّلها من مجرد عنصر موسيقي إلى بنية دلالية، فلم تخدم الإيقاع فحسب، بل عمقت المعنى وأكدت الأفكار المطروحة في كل مقطع. وزاد من جودة القوافي في القصيدة انسجامها مع ألفاظ الأبيات، لأنَّ "خير القوافي ما يلزم ألفاظ البيت، ولم يجئ كالواغل"[٦١] فالقافية في المحاورة جزء منها أبياتها ليست غريبة عنها.

كما لعب الإيقاع الداخلي دورا كبير في تأكيد المعاني، فالإيقاع الداخلي الذي تولد في المحاورة من تكرار الألفاظ والضمائر، والتناظر بين الجمل، والتقابل الدلالي بين صور الريح والشجيرة، خلق موسيقى خفية موازية للإيقاع الخارجي، وتعززت هذه الموسيقى عبر التكرار الفني لعبارات مثل "أنا..." و"ولقد..." فمنحت النص نبرة خطابية متدفقة، إلى جانب التوازي التركيبي بين الأفعال الحركية للريح والأفعال الساكنة للشجيرة، والتقابل بين الحقول الدلالية للحركة والسكون، كما أسهمت الأصوات الممدودة وحروف المد في إطالة النغمة وإضفاء إحساس بالانسياب أو التوقف بحسب الموقف الشعوري، فعكس الإيقاع الداخلي جدلية القوة والرضا التي يقوم عليها النص.، وعكس التنغيم في الحوار كذلك درجة الانفعال؛ فالحدة في خطاب الريح، والهدوء في خطاب الشجيرة.

٤. الرؤية الفلسفية والوجودية في المحاورة

لقد تميّز الشاعر الرومانسي بعمق رؤيته إزاء القضايا والموضوعات الكونية، واتسم نتاجه الشعري بنزعة فلسفية جلية، حتى عُدّ كثير من شعره ضربًا من الشعر الفلسفي، وقد أولى النقاد هذا اللون من الإبداع عناية خاصة، فاستقصوا سماته، وحدّدوا أطره ومعاييره التي تفرّقه عن سائر الأجناس الشعرية، فذهبوا إلى أن القصيدة الفلسفية "أداة لتوصيل حكمة أو تعليم فلسفي مستقل عن القصيدة نفسها، ويمكن – تبعًا لذلك – أن يترجم إلى مجموعة متسقة من العبارات التقريرية دون إخلال بالمعنى أو فقدان له، ومعظم القصائد التعليمية تندرج في هذا الإطار".[٦٢] ووفق هذا المفهوم، يمكن إدراج قصيدة محاورة بين ريح وشجيرة ضمن هذا النمط الشعري الذي تغلب عليه النزعة الفلسفية، إذ اعتمد الشاعر فيه على الرمز للتعبير عن قضية فكرية وتأملية عميقة، مانحًا النص بعدًا فلسفيًا واضحًا؛ فالقصيدة "دعوة نبيلة إلى الحرية، ولها نزعتها الفلسفية، التى تأثر فيها الشاعر بشعر المهجر عامة، وبإيليا أبو ماضى بصفة خاصة، وهي من أروع شعره الفلسفي".[٦٣]

أضفى الشاعر على شخصيتي الريح والشجيرة في قصيدته أبعادًا رمزية وفلسفية عميقة؛ فجعل الريح تجسيدًا للحرية الظاهرية ذات البريق الخادع، أو الحرية المطلقة التي لا تحدّها قيود، لكنها تفتقر إلى الجذور والعمق، إذ لا تعرف الاستقرار ولا تمنح نفعًا دائمًا، فهي وإن بدت في مظهرها مثالية، إلا أنها حرية منقوصة، ترفض أسر المكان لكنها تظل أسيرة حركتها الدائبة التي تفقد معناها في غياب الهدف، ومن هذا المنطلق،

---

٦١ الطيب، *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*، ١/٩٠.

٦٢ عبد الغفار مكاوي، *شعر وفكر: دراسات في الأدب والفلسفة* (القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠٢٢)، ٦٧.

٦٣ محمد عبد المنعم خفاجي، "دراسة فى ديوان: أيام من عمرى للشاعر: إبراهيم محمد نجا"، *مجلة الأزهر* ٣/٣٤ (١٣٨٢)، ٣٦٣ : ٣٦٧.

يمكن أن ترمز الريح في بدايتها إلى نزعة عبثية في الوجود، في إحالة إلى مأزق الإنسان المعاصر المعلّق بين التشبث بالهوية والانجراف في فوضى الحرية.

كما ترمز الريحُ إلى الغرور والجهل الناتج عن الإحساس بالقوة والحرية غير المحدودة، والجهل بالحقائق الأعمق للوجود، كما في تساؤلها المتعالي: "كَيْفَ تَرْضَيْنَ بِعَارِ القَيْدِ، أَوْ ذُلِّ الإِسَارْ؟ "وادعائها: "أَنَا أَعْلَى مِنْكَ شَأْنًا أَنَا أَسْمَى مِنْكَ قَدْرًا" ف حركتها مستمرة دون هدف نهائي أو استقرار، وفي المقابل ترمز الشجيرة إلى التجذر والأصالة، والثبات الذي يولد القوة والنفع، وتمثل الحرية الباطنية الحقيقية التي تنبع من الداخل، من الرضا بالقدر، والشعور بالهدف والمنفعة، لا من غياب القيود المادية، كما يتضح في قولها: "إِنَّنِي نَفْعٌ لِغَيْرِي كَسَنَا الشَّمْسِ المُنِيرْ" و"إِنْ يَكُنْ ذَاكَ أَسْرًا فَأَنَا نِعْمَ الأَسِيرَهْ!" كما ترمز الشجيرة أيضًا إلى الحكمة المتأتية من فهم قوانين الوجود، وإلى العطاء والنفع للآخرين.

إن المفهوم الذي تقدمه الشجيرة عن القيود الخفية هو جوهر التحول الفلسفي في القصيدة، هذا المفهوم يتجاوز النقاش السطحي حول الحرية الظاهرية إلى مستوى وجودي أعمق، حيث "كُلُّنَا نَحْيَا لِغَايَاتٍ أَرَادَتْهَا السَّمَاء" وهذه الفكرة تمنح المحاورة الخيالية جمالًا فلسفيًا خاصًا، لأنها لا تكتفي بتجسيد الأضداد، بل تقدم حلًا أو رؤية موحدة تتجاوز هذا التناقض الظاهري، إنها تدعو القارئ إلى التأمل في أعماق الذات وإدراك أن الحرية الحقيقية تكمن في فهم مكانة الفرد ضمن النظام الكوني الأكبر، وليس في التحرر المطلق من أي قيد.

الخاتمة

خلصت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج المهمة، يمكن تلخيصها فيما يلي:

- المحاورة الخيالية في الشعر الحديث تمثل أحد أبرز مظاهر التجديد الفني والفكري في بنية القصيدة العربية، إذ تمكّن الشاعر من الجمع بين الطابع الدرامي والتأمل الفلسفي في نسيجٍ شعري واحد، يحوّل عناصر الطبيعة الجامدة إلى كائنات ناطقة، ويُضفي على الوجود أبعادًا إنسانية وروحية عميقة.
- قصيدة "محاورة بين ريح وشجيرة" لـ (إبراهيم نجا) حوار شعري وبناء فني متكامل، يقوم على جدل الحرية والمعنى والمصير، وليس تزييناً بلاغياً أو تقليداً أسلوبياً.
- القصيدة تحمل دلالات رمزية عميقة؛ فالريح تمثل حرية مطلقة تنقلب إلى عبث وجودي، والشجيرة تمثل حرية عاقلة ترى في القيد توازناً ورضاً؛ مما يحول المشهد الطبيعي إلى رمز فلسفي يتجاوز الزمان والمكان ويجسّد جدلية الانطلاق والاستقرار.
- سارت القصيدة في تصاعد درامي محكم؛ حيث استهلال مشهدي، ثم تصعيد في نبرة الريح، فذروة في ردّ الشجيرة الحكيم، ثم انفراج ينكسر فيه كبرياء الريح؛ مما منح النص روح المسرحية دون أن يفقد غنائيته التأملية.
- وظّف الشاعر أدوات اللغة لتوليد موسيقى دالة على الصراع والتحول النفسي، فالإيقاع أداة بنائية تبرز لهجة الكبرياء لدى الريح ونبرة الطمأنينة لدى الشجيرة.
- قدم الشاعر رؤية وجودية متوازنة؛ فالحرية المطلقة ليست غاية، والقيد ليس عيباً، والقيمة في وعي حدود الحرية ومعناها، فالقيد المرتبط بالعطاء يصبح حرية داخلية، والحرية المنفلتة تتحول إلى فوضى وفناء.
- زاوج الشاعر بين الشعر والفلسفة، واستثمر الإرث الحواري القديم في قالب حديث ناضج يعكس التجربة الرومانسية المصرية، ويؤكد وعي الشعر الحديث بالتراث وتوظيفه لبناء خطاب إنساني شامل.

وتوصي الدراسة بتعميق دراسة المحاورة الخيالية لدى شعراء الحداثة العرب، مع مقارنة النماذج العربية بنظيراتها العالمية لكشف المشتركات الجمالية والفكرية، ويمكن الإفادة من هذا الفن في دراسات التناصّ بين الشعر والفلسفة، وبين الشعر والمسرح، لخصوبته وتأويله الواسع.

المصادر والمراجع

إبراهيم، صاحب خليل. *الصّورة السّمعيّة في الشعر العربي قبل الإسلام*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.

ابن سيدة، أبو الحسن علي بن إسماعيل. *المحكم والمحيط الأعظم*. ١١ مجلد. بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين. *لسان العرب*. ١٥ مجلد. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، ١٤١٤.

أدونيس. *الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدمشقي وقصص أخرى*. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٦.

إسماعيل، عز الدين. *الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*. بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٦٦.

إسماعيل، عز الدين. *الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*. القاهرة: دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، د.ت.

امرئ القيس. *ديوان امرئ القيس*. القاهرة: دار المعارف, الطبعة. ٥، 1996.

الجرجاني، عبد القاهر. *أسرار البلاغة*. القاهرة: مطبعة المدني، د.ت.

حسن، عبد الحفيظ. *الرومانسية في الشعر العربي المعاصر*. القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٩.

حسنين، أحمد طاهر. *الأسلوبية العربية دراسة تطبيقية*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠١.

حمودة، عبد العزيز. *البناء الدرامي*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

خفاجي، محمد عبد المنعم. "دراسة فى ديوان: أيام من عمرى للشاعر: إبراهيم محمد نجا". *مجلة الأزهر* ٣/٣٤ (١٣٨٢)، ٣٦٣ : ٣٦٧.

خلف الله، محمد أحمد. *الفن القصصي في القرآن*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة، ١٩٥٨.

درويش، محمود. *أحد عشر كوكبا*. بيروت: دار العودة، الطبعة الرابعة، ١٩٩٣.

دوارة، فؤاد. *شعر وشعراء*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

الراغب، عبد السلام أحمد. *وظيفة الصورة الفنية في القرآن*. حلب: فصلت للدراسات والترجمة والنشر، ٢٠٠١.

رمضان، عبد الجواد. "شعراء الأزهر". *مجلة الأزهر* ١/٢٠ (١٣٦٨)، ٢٦ : ٣١.

ساعي، أحمد بسام. *الصورة بين البلاغة والنقد*. جدة: المنارة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٤.

سلايعي، فاتحة. "المحاورة الأندلسية: الأبعاد والدلالات". *مجلة مقامات* ١/٥ (٢٠٢١)، ٤٠١-٤١٥.

السياب، بدر شاكر. *أنشودة المطر*. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٤.

الشايب، أحمد. *الأسلوب*. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثانية عشرة، ٢٠٠٣.

عبد الصبور، صلاح. *مأساة الحلاج*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.

عبد النور، جبور. *المعجم الأدبي*. بيروت: دار العلم للملايين، الطبعة الثانية، ١٩٨٤.

الطيب، عبد الله. *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*. القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٥٥.

العمري، محمد. *تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر*. الدار البيضاء: الدار العالمية للكتاب، ١٩٩٠.

الفارابي، أبو نصر إسماعيل بن حماد. *الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية*. ٦ مجلد. بيروت: دار العلم للملايين، الطبعة الرابعة، ١٩٨٧.

الفايز، عبد الرحمن بن عبد العزيز. *الحوار في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي: دراسة بلاغية نقدية*. الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، دكتوراه، ١٤٢٥.

قطوس، بسام. *سيمياء العنوان*. عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠١.

نجا، إبراهيم. *ديوان أيام من عمري*. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢.

مانغونو، دومينيك. *المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب*. الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٨.

مكاوي، عبد الغفار. *شعر وفكر: دراسات في الأدب والفلسفة*. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠٢٢.

النصير، ياسين. *الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي*. دمشق: دار نينوى، ٢٠٠٩.

وهبة، مجدي – المهندس، كامل. *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*. بيروت: مكتبة لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٤.

Kaynakça

Abdü'n-Nûr, Cebbûr. *el-Mu'cem el-Edebî.* Beyrut: Dârü'l-'İlm li'l-Melâyîn, 2. bs., 1984.

Abdü's-Sabûr, Salâh. *Me'sâtü'l-Hallâc.* Kahire: el-Hey'etü'l-Mısriyye el-'Âmme li'l-Kitâb, 2000.

Adonis. *el-A'mâlü'ş-Şi'riyye, Eġânî Mihyâr ed-Dimaşkî ve Kasas Uḫrâ.* Dımaşk: Dâr el-Medâ li's-Sekâfe ve'n-Neşr, 1996.

Cürcânî, 'Abdülkâhir. *Esrâru'l-Belâġa.* Kahire: Matba'atü'l-Medenî, t.y.

Devâre, Fuâd. *Şi'r ve Şu'arâ.* Kahire: el-Hey'etü'l-Mısriyye el-'Âmme li'l-Kitâb, 1994.

Dervîş, Mahmûd. *Ehade 'Aşere Kevkeben.* Beyrut: Dârü'l-Avde, 4. bs., 1993.

Fârâbî, Ebü'n-Nasr İsmâ'îl b. Hammâd. *es-Sıhâh Tâcü'l-Luġa ve Sıhâhu'l-'Arabiyye.* 6 cilt. Beyrut: Dârü'l-'İlm li'l-Melâyîn, 4. bs., 1987.

Fâyiz, 'Abdurrahmân b. 'Abdülazîz. *el-Hiwâr fi'ş-Şi'ri'l-Arabî ilâ Nihâyeti'l-'Asri'l-Emevî: Dirâse Belâğiyye Nakdiyye.* Riyad: Câmi'atü'l-İmâm Muhammed b. Su'ûd el-İslâmiyye, Doktora Tezi, 1425.

'Umrî, Muhammed. *Tah'lîlü'l-Hıtâbi'ş-Şi'rî: el-Binyetü's-Savtiyye fi'ş-Şi'r.* Ed-Dârü'l-Beydâ': Ed-Dârü'l-'Âlemiyye li'l-Kitâb, 1990.

Şâyib, Ahmed. *el-Üslûb.* Kahire: Mektebetü'n-Nahda el-Mısriyye, 12. bs., 2003.

Seyyâb, Bedr Şâkir. *Unşûdetü'l-Matar.* Kahire: Müessesetü Hindâvî li't-Ta'lîm ve's-Sekâfe, 2014.

Tayyib, 'Abdullāh. *el-Mürşid ilâ Fehmi Eş'âri'l-Arab ve Sınâ'atihâ.* Kahire: Matba'atü'l-Bâbî el-Halebî, 1955.

Hafâcî, Muhammed 'Abdü'l-Mun'im. "Dirâse fî Dîvân *Eyyâm min 'Umrî* li'ş-Şâ'ir İbrâhîm Muhammed Necâ." *Mecelletü'l-Ezher* 34/3 (1382), 363–367.

Halfallâh, Muhammed Ahmed. *el-Fennü'l-Kasasî fi'l-Kur'ân.* Kahire: Mektebetü'l-Englo el-Mısriyye, 3. bs., 1958.

Hâmûde, 'Abdü'l-'Azîz. *el-Binâü'd-Dirâmî.* Kahire: el-Hey'etü'l-Mısriyye el-'Âmme li'l-Kitâb, 1998.

Hasan, 'Abdü'l-Hafîz. *er-Romantîkiyye fi'ş-Şi'ri'l-Arabî el-Mu'âsır.* Kahire: Mektebetü'l-Âdâb, 2009.

Hasnîn, Ahmed Tâhir. *el-Üslûbiyye el-'Arabiyye Dirâse Tatbîkiyye.* Kahire: Mektebetü'l-Englo el-Mısriyye, 2000.

İbn Manzûr, Ebü'l-Fazl Cemâlüddîn. *Lisânü'l-Arab.* 15 cilt. Beyrut: Dâr Sâdır li't-Tıbâ'a ve'n-Neşr, 1414.

İbn Sîde, Ebü'l-Hasen Alî b. İsmâ'îl. *el-Muhkem ve'l-Muhîtü'l-A'zam.* 11 cilt. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 2000.

İbrahim, Sâhib Halîl. *es-Sûretü's-Sem'iyyetü fi'ş-Şi'ri'l-Arabî Kable'l-İslâm.* Dımaşk: İttihâdu'l-Kuttâbi'l-Arab, 2000.

İmruü'l-Kays. *Dîvânu İmruü'l-Kays.* Kahire: Dârü'l-Ma'ârif, 5. baskı, 1996.

İsmâ'îl, 'Izzeddîn. *eş-Şi'ru'l-Arabî el-Mu'âsır, Kadayâhu ve Zahâhiruhü'l-Fenniyye ve'l-Ma'neviyye.* Beyrut: Dârü'l-Ude, 1. bs., 1981.

Kattûs, Bessâm. *Sîmiyâ el-'Unvân.* 'Ammân: Vizâretü's-Sekâfe, 1. bs., 2001.

Manguno, Dominique. *el-Mustalahâtü'l-Mefâtîh li-Tahlîli'l-Hıtâb.* Cezayir: ed-Dârü'l-'Arabiyye li'l-'Ulûm Nâşirûn, 2008.

Mekâvî, ‘Abdü’l-Gaffâr. *Şi‘r ve Fikr: Dirâsât fi’l-Edebi ve’l-Felsefe.* Kahire: Müessesetü Hindâvî li’t-Ta‘lîm ve’s-Sekâfe, 2022.

Necâ, İbrâhîm. *Dîvân Eyyâm min ‘Umrî.* Kahire: Dârü’l-Ma‘ârif, 1962.

Ramadân, ‘Abdü’l-Cevâd. “Şu‘arâu’l-Ezher.” *Mecelletü’l-Ezher* 20/1 (1368), 26–31.

Râğıb, ‘Abdüsselâm Ahmed. *Vazîfetü’s-Sûreti’l-Fenniyye fi’l-Kur’ân.* Haleb: Faslet li’d-Dirâsât ve’t-Terceme ve’n-Neşr, 2001.

Sâ‘î, Ahmed Bessâm. *es-Sûretü beyne’l-Belâğa ve’n-Nakd.* Cidde: el-Menâre li’t-Tıbâ‘a ve’n-Neşr ve’t-Tevzî‘,1984.

Selayi‘î, Fâtıha. “el-Muhâvere el-Endelüsiyye: el-Eb‘âd ve’d-Delâlât.” Mecelletu Makâmât 5/1 (2021), 401–415.

Nasîr, Yâsîn. *el-İstihlâl Fen el-Bedâyât fi’n-Nassi’l-Edebî.* Dımaşk: Dâr Nînûvâ, 2009.

Vehbe, Mecdî – el-Mühendis, Kâmil. *Mu‘cemu’l-Mustalahâti’l-‘Arabiyye fi’l-Luġa ve’l-Edeb.* Beyrut: Mektebetü Lübnân, 2. bs., 1984.