

د. محمد بن عبد الله منور

الاستلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث

الطبعة الأولى

١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧م

ح النادي الأدبي بالرياض، ١٤٢٨هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

منور، محمد بن عبدالله

استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث./

د. محمد بن عبدالله منور. - الرياض، ١٤٢٨هـ

٨٧٢ ص؛ ٢٤×١٧ سم

ردمك : ٥-٥٤-٦٢١-٩٩٦٠

١- الشعر العربي - نقد - العصر الحديث ٢ - الشخصية الإسلامية

٣ - الشخصية الأدبية أ. العنوان،

١٤٢٨/٣٠٤١

ديوي ٨١١,٩٠٠٩

رقم الإيداع : ١٤٢٨/٣٠٤١

ردمك : ٥ - ٥٤ - ٦٢١ - ٩٩٦٠

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

١٤٢٨ هـ / ٢٠٠٧ م



أصل هذا الكتاب رسالة علمية حصل الباحث
بموجبها على درجة الدكتوراه في الأدب العربي
الحديث بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى من
قسم الأدب بكلية اللغة العربية بجامعة الإمام
محمد بن سعود الإسلامية بالرياض عام ١٤٢٠هـ
الموافق ٢٠٠٠م.

الإهداء

إلى أبي وأمي الكريمين : تقبلا بعض ثمار غرسكما

محمد منور

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على نبينا محمد صلى الله عليه وعلى آله وصحبه وسلم تسليماً كثيراً، أما بعد:

فموضوع هذه الدراسة هو (استلهام الشخصيات الإسلامية حتى آخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث) - دراسة موضوعية وفنية - .

وأقصد باستلهام الشعراء للشخصيات الإسلامية استحضارهم لها، واستدعاءها، وتناولها في أعمالهم الشعرية بطريقة فنية يسعى الشاعر من خلالها إلى استخدام تلك الشخصيات باستدعاء أخبارها وملامحها وصفاتها ومواقفها وأقوالها .. وتوظيفها في شعره للتعبير عن تجربته الشعرية بشكل فني ومؤثر في قضايا واقعه الذي يعيشه ويحياه.

وأقصد بالشخصيات الإسلامية شخصيات حقيقية تنتمي إلى الإسلام ومحسوبة عليه، وهي شخصيات مبرزة في حياتها من خلال قيامها بأدوار دينية، أو تاريخية، أو قيادية، أو سياسية، أو علمية، أو تعبدية، أو عقدية أو فكرية، وكان لها مواقف تبرزها بين شخصيات عصرها، لفتت بها نظر الشاعر العربي في العصر الحديث فاستلهمها.

وقد اختار الشعراء هذه الشخصيات من الصحابة رضوان الله عليهم، ومن جاء بعدهم ممن عاشوا في القرون الثلاثة الهجرية الأولى من عمر الإسلام، وهم من الخلفاء، والحكام، والأمراء، والوزراء، والولاة، والقادة، والعلماء، والشعراء .. ومن النساء المبرزات في تلك القرون الثلاثة.

ولأن بعض الشعراء المعاصرين المبرزين في استلهام التراث وشخصياته قد ركزوا استلهاماتهم على شخصيات محسوبة على الإسلام كانت تمثل الجانب المعتم من تاريخنا الإسلامي - وهذا الجانب المعتم لا يمثل الإسلام بل يمثل أصحابه -، وقدموها على أنها شخصيات إسلامية ذات مواقف ثورية - في السياسة، أو الفكر، أو المجتمع - نبيلة ومحترمة وبعضهم من الخوارج والغلاة وأصحاب الانحرافات العقدية والسلوكية، فإن هذه الدراسة لم تغفل عن تلك الاستلهامات بل تناولتها بالدراسة والتحليل لتوضح حقيقة الصور المرسومة لها على يد هؤلاء الشعراء، وتبين الأسباب العقدية الكامنة وراء إبراز مثل هذه الشخصيات المحسوبة على المسلمين وتحسين مواقفها، وهذا هدف مهم من الأهداف التي تتوخى أن تهض به هذه الدراسة، للكشف عن مواقف الشعراء العرب في العصر الحديث من عموم الشخصيات الإسلامية التي استلهموها، وإبراز طرائق تناولهم لها مضمونياً وفنياً، وتلمس ماتحقق من مكتسبات فنية ومضمونية لساخنتها الأدبية والفكرية، ولرموزنا الإسلامية التراثية التي تمثل الصدارة من حضارتنا الإسلامية.

وقد ركزت الدراسة على الشخصيات الإسلامية التي عاشت في القرون الهجرية الثلاثة الأولى من عمر الإسلام، لما لشخصيات تلك القرون من أهمية وسيطرة على استلهامات الشعراء، ولأنها تشكل الصفة والنموذج من شخصيات حضارتنا الإسلامية، بجانب ما يحققه هذا الحد الزمني من تحديد لموضوع الدراسة وضبط لمنهجها.

وإذا كانت هذه الدراسة ستحتفي كثيراً بالشعراء الذين استلهموا هذه الشخصيات استلهاماً توظيفياً فنياً عميقاً قادراً على حمل تجاربهم إلى الواقع الذي يعيشونه، فإنها كذلك ستتناول بالدراسة والتحليل أعمال الشعراء الرواد، والشعراء الذين كانت استلهاماتهم للشخصيات الإسلامية استلهامات مباشرة وسطحية، حتى يمكن الوقوف على بدايات هذه الظاهرة وتطورها، ثم ما وصلت إليه من نضج وازدهار، والوقوف على مجهودات الرواد والمعاصرين من الشعراء، والموازنة بينهم بما يوضح ويجلي هذه الظاهرة الشعرية الفنية، التي لها أهميتها الفنية والفكرية في المنجز الشعري العربي في العصر الحديث.

والشخصيات الإسلامية التراثية تمثل أبرز وأهم العناصر التراثية التي استلهمها شعراؤنا في العصر الحديث للتعبير عن تجاربهم الشعرية من خلال تقنية الاستلهام الذي يعد مرحلة متطورة من مراحل تطور الآلية الفنية لشعرنا الحديث، كما يمثل الاستلهام التوظيفي الأفق الفني والجمالي الذي وصلت إليه القصيدة العربية المعاصرة.

وقد حقق استلهام الشخصيات الإسلامية عددًا من الوسائل الفنية الأكثر تقدمًا في فنياتها للعملية الشعرية، ولبناء القصيدة المضموني والفني، بما هيأته تلك الشخصيات الإسلامية المستلهمة من مضامين وأشكال قادرة على حمل رؤى الشعراء وتجاربهم، والتأثير بها في الواقع الذي يعيشونه، وذلك بتوافرها على قيم فنية ومضمونية - من جراء ذلك الاستلهام - تتمثل في الصورة والإيحاء والرمز والمرايا والقناع، والمعادل الموضوعي والبناء الدرامي، والوحدة العضوية والبعد الفكري والحضاري.

كما أن من أهداف هذه الدراسة أن تتلمس الطرق الفنية والمضمونية المؤثرة والمفيدة لاستغلال الجانب المضموني والفني الخصب لاستلهام الشخصيات الإسلامية التراثية، بما يجعلها قادرة على تحقيق أهداف استلهاماتها النبيلة، دون التردّي بها في مهاوي التشويه أو على التزوير، فلما جنت تناولات الشعراء والنقاد المعاصرين لهذه الشخصيات الإسلامية إلى الجانب الفني من استلهاماتها ودراستها على حساب المضمون الإسلامي، الذي تجسده تلك الشخصيات، مما استدعى الحال مثل هذه الدراسة، التي ستولي اهتمامها بالمضمون مثل اهتمامها بالفن، لتعمل على إعادة المعادلة إلى وضعها الصحيح.

ومع هذه الأهمية لهذه الظاهرة الشعرية وقضاياها ومشكلاتها الفنية والمضمونية فإن الساحة الأدبية والنقدية قد خلت من دراسة علمية مستقلة ومتكاملة وخاصة بتناول هذه الظاهرة

كظاهرة قائمة بذاتها تظفر بدراسة علمية تمحض لها ولقضاياها ومشكلاتها الفنية والمضمونية، وهذه الدراسة ستكون أول دراسة مستقصاة ومخصصة لاستلهام الشخصيات الإسلامية التراثية في شعرنا الحديث.

أما الدراسات التي سبقت لهذه الظاهرة فإنها لا تعدو أن تكون تناولات جزئية هامشية متفرقة، في أبواب وفصول الدراسات الأدبية والنقدية، غير المخصصة أساساً لهذه الظاهرة، أو في مقالات ودراسات عن بعض الشعراء أو القصائد المتفرقة التي استدعت التراث بعامة.

ومن أبرز تلك الدراسات الدراسة القيمة فيما توجهت إليه من تناول عام وشامل لعموم الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر كانت للباحث القدير علي عشري زايد وهي بعنوان (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر)^(١) وهي دراسة تناولت عموم الشخصيات التراثية التي استدعاها الشعراء العرب المعاصرون عبر التأريخ البشري من آدم إلى هابيل، وقابيل، والملائكة، والشیطان، سواء ما كان منها شخصيات حقيقية، أو أسطورية سواء كانت عربية، أو أجنبية يونانية، أو رومانية، وشخصيات حضارات الشرق العربي القديمة من آشورية، وسومرية، وبابلية، وفينيقية، وشخصيات الحضارات الفرعونية، والشخصيات الجاهلية العربية، وشخصيات الرسل والأنبياء، وبعض الشخصيات الإسلامية التي جاء حظها من التناول يسيراً ومحدوداً بإطار الدراسة العام في جميع عموم الشخصيات التراثية، مما لا يفي بتوضيح قضايا ومشكلات عموم الشخصيات الإسلامية المستلهمة المتعددة والمتنوعة في شعرنا العربي الحديث.

وبجانب أن دراسة د. علي عشري زايد هذه غير مخصصة لدراسة استدعاء الشخصيات الإسلامية فإنها قد اعتمدت بشكل أساس في تناولها على فئة من الشعراء العرب المعاصرين من أصحاب قصيدة التفعيلة (الحرّة)^(٢)، ويقل جداً في دراسته هذه حظ الشعراء الرواد، وحظ الشعر العمودي الأصيل الذي استلهم الشخصيات الإسلامية.

ولكنني أحفظ لهذه الدراسة القيمة فضل الريادة في دراسة ظاهرة استلهام الشخصيات التراثية بعامة، وفضل أنها قد أنارت مسالك هذه الدراسة وشجعتني على تناولها.

والدراسة الثانية فهي بعنوان (محمد ﷺ في الشعر العربي الحديث)^(٣) د. حلمي محمد القاعود اقتصر على تناول الشخصية المحمدية، وقد جاءت كافية فيما خصصت له، ولذلك لم أتناول شخصية الرسول ﷺ في دراستي هذه.

وأما الدراسة الثالثة بعنوان (الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث)^(٤)

(١) صدرت عن : الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م.

(٢) انظر السابق، ص ٩.

(٣) دار الوفاء، المنصورة، مصر، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م.

(٤) دار الجبل، بيروت ومكتبة الرائد بعمان، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م.

د. خالد الكركي وقد شغل الدارس نصفها بدراسة الرموز التراثية العربية الجاهلية، ثم شغل نصفها الثاني بدراسة استلهام الشعراء لِفرق الخواارج والشطار والقرامطة والعيارين كفرق عامة وليس كأشخاص، وجاء في جزء يسير منها تناوله لعدد محدود جداً من الشخصيات الإسلامية، مقتصرًا في تناوله لها على جانب الثورة والتمرد الذي حملها إياه دون أن يتناول منها ملامح أخرى أغنى وأنضج وهي أبرز ظهورًا فيها من هذا الملمح، وقد كان تناوله سريعًا أقرب للمضمونية، ويفتقر كثيرًا للجانب الفني الجمالي، بجانب ذلك فقد حصر دراسته هذه على شعر التفعيلة (الحر) عند شعراء محددين من ذوي الاتجاهات الفكرية المعاصرة، وبذلك فإن حظ الشخصيات الإسلامية في هذه الدراسة جاء ضئيلاً.

أما الدراسة الرابعة فهي للباحث د. عبدالمرضي زكريا خالد بعنوان (الشخصية الإسلامية في الأدب المسرحي المعاصر)^(١) وهذه الدراسة قد جاءت وفقاً على الأدب المسرحي شعراً ونثراً دون سائر الشعر العربي الحديث، وهي محدودة في موضوعها بما لا ينهض بدراسة الشخصيات الإسلامية في شعرنا الحديث الذي هو موضوع هذه الدراسة، ومع ذلك فالدراسة ليست خاصة بالمسرح الشعري بل يقاسمه فيها المسرح النثري.

ولذلك تظل الساحة الأدبية بحاجة إلى دراسة مستقلة مخصصة لاستلهام الشخصيات الإسلامية التراثية في شعرنا العربي الحديث، تتسم بالعمق والتفصيل في تناولها لقضايا هذه الظاهرة المهمة في ساحتها الأدبية والنقدية.

لذلك أقدمت على هذه الدراسة المستقلة والخاصة باستلهام شعرائنا للشخصيات الإسلامية التراثية في العصر الحديث، لكي أدرسها دراسة علمية عميقة ومفصلة توضح طرق تناول الشعراء لها وتعالج قضاياها ومشكلاتها المضمونية والفنية بشكل مفصل ومستقل يفي بالمناحي الدراسية والتحليلية المطلوبة لهذه الظاهرة، وهذا ما أرجو أن تنهض به هذه الدراسة.

وقد ألزمت نفسي بمنهج محدد في تناولي لهذه الدراسة يتمثل فيما يأتي:

١ - استقراء وتتبع مادة هذه الظاهرة الشعرية عند من استطعت أن أصل إلى نتاجهم الشعري، بإدلاً جهدي أن لا يفوتني شيء من هذه المادة، ولم أقصر في تتبعي هذا على المشهورين من الشعراء باستلهام التراث، بل تجاوزته إلى الشعراء الذين لم يشتهروا في ذلك، خشية أن يكونوا قد المأوا بشيء لم أقف عليه، ملزماً نفسي بقراءة أعمال الشاعر قراءة نصية متأنية غير مكتفية بالنظري الفهارس أو عنوانات القصائد.

كذلك حاولت البحث عن نتاج بعض الشعراء الذين استلهموا التراث وشخصياته، ولم يقدر

(١) نشرتها مكتبة زهراء الشرق بمصر، وتاريخ مقدمتها ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م.

لهم جمع نتائجهم الشعري في دووين أو مجموعات مطبوعة، فتتبعته عبر مظانه من الدوريات والمجلات المشهورة والصحف السيارة.

٢ - الرجوع إلى المصادر بأنواعها التي هي مظنة أن الشاعر استقى منها أخبار وملاح وصفات، ومواقف، وأقوال الشخصية الإسلامية التي استلهمها، وقد حرصت على الموثوق من تلك المصادر ما استطعت على ذلك، كما حرصت على النظر في عموم الروايات التي تحدثت عن الشخصية المستلهمة لمعرفة مقدار التزام الشاعر بملاح الشخصية المستلهمة، أو ما أحدثه من تحويل أو تغيير، فكثيراً ما وجدت أن الشاعر قد يعتمد في استلهامه على رواية دون أخرى، أو على مصدر دون آخر، أو على رواية شاردة أو شاذة في مصدر من المصادر، لأنها تتفق ورؤيته أو اتجاهه الأيديولوجي.

٣ - تحديد تأريخ ولادة الشخصية المستلهمة، وتأريخ وفاتها حتى أحدد دخولها في الإطار الزمني للدراسة، معتمداً في ذلك الموثوق من كتب التراجم.

٤ - محاولة الوقوف على أكثر قدر ممكن مما قالته الدراسات الأدبية والنقدية السابقة، حول استلهام التراث بعامة والشخصيات منه بخاصة، سواء كان كتاباً، أو فصلاً، أو مبحثاً، أو رأياً في كتاب، أو رسالة علمية، أو دورية أدبية، أو نقدية، أو صحيفة سيارة، وذلك للإفادة مما يكون قد قيل، أو مناقشته، أو تصحيحه.

٥ - حاولت كذلك أن تكون لهذه الدراسة صفة العموم والشمول على شعراء وشاعرات وطننا العربي ممن لهم نصيب في استلهام الشخصيات الإسلامية التراثية في شعرهم، دون التركيز على قطر دون آخر أو فئة من الشعراء دون أخرى، أو نمط شعري دون نمط آخر.

٦ - كذلك حاولت جهدي أن أستفيد من كل مسلك من مسالك التناول العلمي في البحث، والإفادة من كل ما يمكنني الإفادة منه من مناهج البحث الأدبي، جامعاً فيها بين الدراسة المضمونية والدراسة الفنية لهذه الظاهرة، بحيث لا يطفئ جانب على آخر، مترسماً في تناولي هذا الموضوع خطى الرؤية الإسلامية النقية الصافية التي هي أساس أعمالنا.

وقد رسمت لهذه الدراسة مخططاً نابغاً من تصوري لقضايا ومشكلات هذه الظاهرة الشعرية، ومحققاً دراستها وتفسيرها وتحليلها وطرح المراثيات تجاهها.

وقد جاء المخطط في تمهيد وبابين، الباب الأول يتكوّن من ثلاثة فصول، والباب الثاني يتكون من فصلين، ثم خاتمة وفهارس فنية تخدم الدراسة.

وقد تناولت في التمهيد مفهوم «الاستلهام» ومدلوله في الأدب والنقد ومستوياته، وما أقصد به في هذه الدراسة، ثم تحدثت عن علاقة الشعر العربي الحديث باستلهام الشخصيات الإسلامية، محدداً ما قصده بال شخصيات الإسلامية، والفترة الزمنية المحددة لهذه الدراسة، وأبرز الشخصيات الإسلامية المستلهمة، ثم رصدت في هذا التمهيد أهم الأسباب الموضوعية والفنية التي كانت وراء اتجاه الشعراء هذا المتجه، موضعاً بداياته وأطواره، وأبرز شعراء كل طور من أطواره حتى وصل إلى درجة النضج الفني التي نراها اليوم في شعرنا العربي الحديث.

جاء الباب الأول في ثلاثة فصول، الفصل الأول كان بعنوان: «مصادر استلهام الشخصيات الإسلامية»، بدأت به مدخل تحدثت فيه عن أهمية المعرفة في القصيدة الحديثة، حيث تعقدت قضايا المجتمع الحديث ويات الشاعر منغمساً في مجتمعه وفي قضاياها، ومن ثم لا بد أن يكون على وعي بفنه ومجتمعه حتى ينهض بدوره تجاههما، ثم تحدثت عن المصادر التي استقى منها الشعراء المعطيات الإخبارية عن الشخصيات الإسلامية التي استلهموها، وقد صنفت تلك المصادر إلى دينية وتاريخية وأدبية ودراسات مستشرقين ومصادر إعلامية، ثم وضحت كيفية تعامل الشعراء مع تلك المصادر.

والفصل الثاني كان بعنوان: «تصوير الشخصيات الإسلامية من حيث الحقيقة والانحراف»، بدأت به مدخل تحدثت فيه عن مرادي بالحقيقة والانحراف مفرقاً بين الانحراف الذي هو (التحوير الفني) البريء والانحراف الذي هو (التأويل الخاطئ) والتحريف والتشويه والتزوير، مشيراً إلى شروط الاستلهام الفني التوظيفي، ثم تناولت في هذا الفصل صور الشخصيات المستلهمة بين الحقيقة والانحراف، موضعاً صورة الشخصية في الحقيقة والواقع، وصورتها بعد استلهامها، وما طرأ على تلك الصورة من التزام بالأصل، أو تحوير، أو تحريف، أو تشويه، أو تزوير، وقسمت الشخصيات المستلهمة إلى فئات ثمان بحسب ما يجمع بين كل فئة من خيوط وصل والتقاء، وقد ذيلت هذا الفصل بجدول إحصائي تقريبي للشخصيات المستلهمة في المادة الشعرية التي اجتمعت لدي من شعرنا الحديث، مرتباً الشخصيات فيه إلى فئات ومرتباً شخصيات كل فئة، بادئاً بالصحابة والخلفاء الراشدين لما لهم من الفضل بحسب تأريخ وفياتها موضعاً أمام كل شخصية عدد مرات استلهامها، وأمام كل فئة مرتبتها في الاستلهام بالنسبة لباقي الفئات.

ودرست في الفصل الثالث من هذا الباب «الاتجاهات الفكرية لاستلهام الشخصيات الإسلامية» مقدماً له بمدخل عن إلحاح الخطاب النقدي الحديث على الفكر واهتمامه به في الفن والإبداع الشعري وارتباط الأدب والشعر بخاصة بالدين وبالغايات الخلقية على مر العصور، ثم تحدثت عن الاتجاهات الفكرية التي برزت من جراء استلهام الشعراء للشخصيات الإسلامية، فقد استغل الشعراء هذه الشخصيات للتعبير عن عدد من الاتجاهات الفكرية (الأيدولوجية) القائمة على عقيدة

الشاعر، وهي: الاتجاه الإسلامي، والاتجاه العقدي المنحرف، والاتجاه القومي، والاتجاه الإقليمي الانعزالي، دارساً كل اتجاه على حدة موضعاً أسباب بروزه، وكيف استطاع الشاعر أن يحور تلك الشخصيات الإسلامية بطريقة فنية جمالية لتؤدي ذلك الهدف (الأيدولوجي) الفكري الملتزم به.

أما الباب الثاني فقد جاء في فصلين، الفصل الأول عن «المتابعة والتجديد في استلهم الشخصيات الإسلامية»، بدأت بهمدخل أوضحت فيه مقدار تمثل قيم المتابعة والتجديد في الأدب بعامة والشعر منه بخاصة على مر العصور الأدبية، وبروز هذا في القصيدة التي تستلهم التراث بخاصة، فهي قصيدة يلتقي فيها الماضي مع الحاضر ويذوب كل منهما في الآخر، ثم درست في هذا الفصل مظاهر المتابعة والتجديد في استلهم الشخصيات الإسلامية، متحدثاً في البداية عن مظاهر المتابعة (التقليد) في ذلك، ذاكراً أبرز شعراء هذا النسق الفني، ثم تحدثت عن التجديد بادئاً بتطور الاستلهم من المباشرة للتوظيف، وأبرز الشعراء الذين نهضوا بخطوات هذا التحول في الاستلهم.

ثم أبرزت مظاهر التجديد في استلهم الشخصيات الإسلامية، الذي هيأت ظروفه مرحلة التحول والتطوير، وظهور القصيدة الجديدة (الحرّة)، وتأثر ذلك بالمنجز الشعري الأوربي، وأوضحت أن التجديد قد جاء في هذه الظاهرة في نسقين فنيين أسمى الأول بالتجديد في (الرؤية الفنية)، وأسمى الثاني بالتجديد في (الرؤية الحضارية)، ثم فصلت القول في التجديد على مستوى الرؤية الفنية الذي جاء أبرز مظاهره في التجديد بالتحوير في الشخصية الإسلامية المستلهمة، والتجديد بجعل الشخصية معادلاً موضوعياً، والتجديد بإضفاء البعد الدرامي على القصيدة التي تستلهم الشخصية الإسلامية، والتجديد بتحويل استلهم الشخصية الإسلامية إلى تجربة كاملة لدى الشاعر يعرف بها إبداعاً وتصبح عنواناً على تجربته.

أما التجديد في الرؤية الحضارية فقد تجسدت مظاهره في أن تنهض الشخصية المستلهمة باللمح الثوري السياسي أو الاجتماعي أو الحضاري، ثم باللمح البطولي أو التضحية القائمة على الموت من أجل الحياة، ثم باللمح الوجودي القائم على الرفض والاعتراض.

أما الفصل الثاني من هذا الباب فقد جاء عن «الاتجاهات الفنية في استلهم الشخصيات الإسلامية»، بدأت بهمدخل أوضحت فيه علاقة الشعر الحديث وقصيدة الاستلهم منه بخاصة ببعض القيم الفنية التي جددت في العملية الإبداعية، ثم تحدثت عن عدد من الاتجاهات الفنية التي هي ألصق بالإبداع الشعري المعاصر، ومدى تمثل هذه الظاهرة لها في إبداعات الشعراء الذين استلهموا الشخصيات الإسلامية.

فحدثت عن بناء القصيدة التي تستلهم الشخصيات الإسلامية، ثم عن التقرير والرمز،

فالحقيقة والأسطورة، فالوضوح والغموض، وأخيراً عن التكرار والنمطية وعلاقة ذلك كله بظاهرة استلهام الشخصيات الإسلامية وتمثلها لهذه الاتجاهات الفنية.

وقد جاءت الخاتمة بمثابة الإشارات الموجزة الملخصة لأهم النتائج والمراثيات التي توصلت إليها هذه الدراسة.

ثم ذلت الدراسة بالفهارس التي تحتاجها وتقتضيها مثل هذه الدراسة. ولقد دعمت هذه الدراسة بكل ما فيه توضيح لها وتقريب لمادتها من القارئ، فدعمتها بكل ما تحتاجه من نماذج شعرية، ومصادر، ومراجع، ومقولات نقدية، وتفسير، وتوضيح، وجداول تفيد دراسة قضاياها وتحلي دراستها وتحليلها، وتؤيد نتائجها ومرئياتها، ثم دعمتها بالتعريف في إيجاز بالشعراء الذين شكل شعرهم مادة هذه الدراسة، ولم أبخل بالوقت والجهد في سبيل كل ما فيه تحقيق الغاية من هذه الدراسة، وتحقيق الأهداف التي أنشئت من أجلها.

وقد كنت في التمهيد والباب الأول من هذه الدراسة متوجهاً إلى التناول المضموني المتأثر بالتشكيل الفني وأثره في البعد المضموني لقضايا هذه الظاهرة ومشكلاتها، أما في الباب الثاني فقد وجهت الدراسة للجانب الفني من هذه الظاهرة الاستلهامية والكشف عن الطرق الجمالية المفيدة في استغلال الجانب المضموني الخصب منها، مع أن الأمر لا يخلو في عموم تناولي لقضايا هذه الدراسة ومباحثها من تلازم وتعاقد دائم بين الدراسة المضمونية والدراسة الفنية دون فصل لإحدهما عن الأخرى.

ولا أدعي لهذه الدراسة الكمال أو الخلو من النقص، وأنا أعتذر عن كل تقصير أو سوء فهم، ولا أقول إنها قد قالت الكلمة الأخير في موضوعها، بل أقول إنها قد طرحت كلمة حوار حول هذه الظاهرة الشعرية، مع ما قبلها من الدراسات والمقولات النقدية، وتنتظر أن يحاورها ما سيأتي بعدها من الدراسات والمقولات النقدية، أسأل الله أن يلهمني الصواب والإخلاص في كل ما أقول أو أعمل، وعليّ بذل الجهد ومن الله التوفيق، إنه أكرم الأكرمين.

كلمة عرفان :

إلى أساتذتي : الأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم الذي بدأ معي هذا البحث برؤاه العميقة .. والدكتور عبد القدوس أبو صالح الذي صحبني بفكره النقي في أجزاء من كتابته .. والدكتور طلعت صبح السيد الذي منحني وقته الثمين وجهده المبارك حتى اكتمل نظامه.

وإلى أساتذتي : الدكتور محمد بن عبد الرحمن الربيع .. والدكتور طه وادي الذين تفضلا بمناقشته ومنحاني توجيهاتهما الصائبة والسديدة التي أثرت وأنضجته.

كما أشكر كذلك كل من أعانني أو أمدني بما أفادني أو سهل لي إتمام هذا العمل وأسأل الله له الثواب، والله ولي الهداية والتوفيق.

التمهيد

الشعر العربي الحديث والشخصيات الإسلامية

- (١) مفهوم الاستلهام.
- (٢) تحديد المراد بالشخصيات الإسلامية، وأبرز تلك الشخصيات.
- (٣) أسباب اتجاه الشعر العربي الحديث إلى استلهام الشخصيات الإسلامية.
- (٤) بدايات اتجاه الشعراء العرب في العصر الحديث إلى استلهام الشخصيات الإسلامية، وأطوار ذلك الاتجاه، وأبرز أعلامه.

١ - مفهوم الاستلهام :

قبل أن نُحدد المراد بالشخصيات الإسلامية المستلهمة في الشعر العربي الحديث وأسباب استلهام الشاعر العربي لها، وأطوار ذلك الاستلهام نود معرفة مفهوم «الاستلهام» وبيان مدلوله، وتحديد المراد منه عند استخدامه في هذه الدراسة.

ف«الاستلهام» مأخوذ من «الإلهام»^(١)، الذي تعددت مدلولاته بتعدد مرجعياته المعرفية.

ففي اللغة: «اللَّهُم» الابتلاع، و«لهم» الشيء و«التَّهَمَ» ابتلعه، و«التهم» الفصيل ما في ضرع أمه اشتقه، وجيش «لُهام» كثير يلتهم كل شيء ويغتمر من دخل فيه، أي يغيبه في وسطه ويستغفره، و«أَلْهَمَهُ» الله الخير لقته إياه، وألقاه في رَوْعِهِ، و«استلهمه» إياه سألَهُ أن يُلْهمَهُ^(٢). وفي الاصطلاح الشرعي «الإلهام» الوحي من غير مَلَك، بأن يُلقِي الله في النفس أمراً يبعث على الفعل أو التَّرك، وهو نوع من الوحي يخص به الله من يشاء من عباده^(٣)، ويكون بالقذف بالقلب، وليس هو الوحي الذي يوحي للرُّسل^(٤)، وهو التعريف والإفهام بالحسَن والقبيح^(٥)، وهو الإفهام والإعقال الموصلان لمعرفة الحُسْن والقُبْح^(٦).

«والإلهام» في الاصطلاح الفلسفي ما يحصل من العلم... بالإلقاء، وما وقع في القلب وهو التَّفَتُّ في الرَّوع، ويختصُّ به الأولياء والأصفياء^(٧)، وما وقع في القلب من علم كالخاطر، ويدعو للعمل، ويُتَلَقَّى من دون تَعَمُّد من الشخص، ودون أن يُعرف مصدره^(٨)، وكشف باطني، أو حدس يحصل به العلم للإنسان^(٩).

وفي الفنون الجميلة، هو طرء فكرة على الذهن بصورة مفاجئة... وهو مرحلة من مراحل التفكير لدى المبدع، ويقوم كثير من الأعمال الفنية على الإلهام^(١٠).

- (١) انظر : لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر، بيروت، مادة «لَهِم» ٥٥٤/١٢، ٥٥٥.
- (٢) السابق، وأساس البلاغة، محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق: عبدالرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م، «لهم»، ص ٤١٥.
- (٣) لسان العرب «لهم» ٥٥٤/١٢، ٥٥٥.
- (٤) فتح القدير، محمد بن علي الشوكاني، دار المعرفة، بيروت، ١٥٩/٤.
- (٥) السابق ٤٤٩/٥. وتأويل مشكل القرآن، محمد بن مسلم بن قتيبة، شرح السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية بالمدينة المنورة، الطبعة الثالثة، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م، ص ٣٤٤.
- (٦) الكشف، محمود بن عمر الزمخشري، دار المعرفة، ٢٥٨/٥، ٢٥٩.
- (٧) إحياء علوم الدين، محمد بن محمد الغزالي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م، ٢٠/٣.
- (٨) المعجم الفلسفي؛ مراد وهبه، دار مأمون، الطبعة الثالثة، عام ١٩٧٩م، ص ٤٤.
- (٩) المعجم الفلسفي؛ جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، ١٩٨٢م، ١٣٠-١٣٢.
- (١٠) مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة، والتشكيلية، أحمد زكي بدوي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م، ص ١٩٣.

وفي المعجم الأدبي «الإلهام» الفكرة تتكون لدى الفنان ويعتقد أنها ثمرة من ثمار اللاوعي ، وانبجاس العمل الأدبي من القلب ، أو من عملية ذهنية إبداعية واعية أو لا واعية^(١) .

والناظر في هذه التعريفات التي «للإلهام» الذي هو أصل «الاستلهام» يجد أن «الإلهام» في اللغة يحمل مدلول «اكتساب المعرفة ، واستيعابها ، واحتوائها» ، وحول هذا المعنى يدور مدلول الوحي الذي من غير ملك ، وإنما عن طريق القذف في النفس أو القلب ، و «التعريف والإفهام والإعقال والعلم» معانٍ تمدُّ بسبب «للاكتساب والاستيعاب والاحتواء» ، ومثل ذلك النفث في الرّوع ، ومن ثم فالإكتساب والاستيعاب والاحتواء تشكل خيطاً دلالياً ، رابطاً هذه المعاني بعضها ببعض .

واستلهام الشخصيات الإسلامية لو أردنا إدخاله في نظام هذا الخيط الدلالي ، فإن اكتساب المعرفة بالشخصيات الإسلامية ، وأخبارها ، ومواقفها ، و «استيعاب» تلك المعرفة ، و «الاحتواء» عليها من قبل الشاعر يكون أمراً ضرورياً لاستلهامها .

فالشاعر عندما يحصل على العلم بالشخصية من مظانها في كتب التراث ، ويعمل على استبطان دلالات الشخصية من خلال أخبارها وملاحمها ومواقفها ، ويشتق تلك الدلالات ويتشبع بها في عقله الباطن ، فإنه بعمله ذلك يقوم بعملية «اكتساب واستيعاب ، واحتواء» فإذا أراد الإبداع في الواقع من خلال الشخصية عمل على استدعاء ذلك من خلال ذاته ، وتمثل ما اشتغفه ، واستبطنه عبر نتاجه الشعري ، من خلال صبغه بما يحمله من رؤية تجاه الواقع المعاصر .

فالاستلهام إذن «تخزين في ذهن الشاعر ، ثم استحضار لذلك المخزون ، وقت التوظيف»^(٢) ، وهذه هي عملية الاستلهام كما دلت عليها المعاني الاصطلاحية في مختلف مرجعياتها الاصطلاحية ، التي استعرضناها ، والتي لاحظنا انتظام دلالاتها الاصطلاحية في معاني «الاكتساب ، والاستيعاب ، والاحتواء» ، ومن ثم إعادة تمثله من خلال رؤية الشاعر للتأثير في واقعه .

إذن ف«الاستلهام» هو استيحاء ما هو مخزون ومختمر في نفس الشاعر وذاكرته من معرفة مكتسبة عن الشيء أو الأمر المستلهم ، عن طريق الإلهام والحدس الشعري ، وانبجاس ما تكون في الذات الشاعرة من تفاعل بين المخزون المعرفي لدى الشاعر وبين القضايا الحياتية التي يعيشها في واقعه ، على شكل أفكار ورؤى في نتاج أدبي هو القصيدة الاستلهامية .

هذا هو أعلى درجات الاستلهام ، وهو ما عناه علي عشري زايد «بالتعبير بالشخصية ، أو

(١) المعجم الأدبي ، جور عبدالنور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٩م ، ص ٣٥ .

(٢) ندوة الموروث الشعبي وعلاقته بالإبداع الفني والفكري في العالم العربي (الشعر) تعليق : ناصر الرشيد ، ضمن إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة ، السابع ، ١٤١٢هـ ، الرياض ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م ، (٩٦) ، ص ١٩٩ .

توظيفها»^(١)، وجابر قميحة «بالمناهج التوظيفية»^(٢)، ويمكن أن نسميه هنا «بالاستلهم التوظيفي»، وهو شبيه بالسرقات الأدبية الذي هو اعتماد نص على نص آخر وتداخله فيه وتفاعله معه لتحقيق غرض فني أو دلالي^(٣)، فالشخصية المستلهمة بأبعادها المضمونية تشكل نصاً سابقاً له دلالاته وإيحاءاته المتداخلة والمتفاعلة مع النص الذي يستلهمها. وفي هذه الحالة يستشف الشاعر الشخصية، ويستنبطها عن طريق المعرفة الواعية بحقيقتها، وأبعادها الدلالية المضمونية، ويقوم باستخدامها، وتوظيفها، والتعبير بها عن رؤيته الحياتية المعاصرة.

أما أدنى درجات الاستلهم فهو أقربها إلى السرد والإخبار والمباشرة، وهو ما عناه علي عشري زايد «بتسجيل التراث، والتعبير عنه»^(٤) وجابر قميحة «بالمناهج التسجيلية»^(٥) وما يمكن أن نسميه هنا «بالاستلهم المباشر»، وفي هذه الحالة لا يعدو عمل الشاعر أن يكون تسجيلاً مباشراً، وسرداً إخبارياً تقريرياً للملامح الشخصية، ومواقفها، وسماتها، وأحداثها، دون توظيف لها، أو إعطائها دلالات معاصرة.

ويمر الاستلهم الفني التوظيفي الواعي للشخصيات الإسلامية بثلاث مراحل هي^(٦) ص:

الأولى: مرحلة الاختيار، فالشاعر يختار الشخصية المستلهمة برؤية معينة تلح عليه، ويقوده الوعي بحاجته إلى شخصية بعينها، تحقق له الانسجام في اللا شعور.

الثانية: مرحلة الانفعال بالشخصية التراثية التي اختارها ليقبس منها معاني جديدة، يلقي عليها بظلال أحاسيسه المتوقدة.

الثالثة: مرحلة التنظيم والتشكيل، بطرح ما لا يتناسب مع رؤيته للواقع من سمات الشخصية، وضخ ما يختاره من دمائها الحية في نسج الواقع الحياتي الذي يعيشه الشاعر، بما يجعله حياً فاعلاً مؤثراً في صميم قضايا المعاصرة.

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، على عشري زايد، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس ليبيا، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م، ص ٣٠، ٧٠، ٨٠.

(٢) التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، جابر قميحة، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م، ص ١٨.

(٣) انظر: مقال سمر روجي الفيصل - صحيفة الأسبوع الأدبي - ملحق (٦١) ص (١) الخميس ١٨ تشرين الثاني ١٩٩٣م - ٤ جمادى الآخرة ١٤١٤هـ.

(٤) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٠، ٧٠، ٨٠.

(٥) التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص ١٨.

(٦) انظر: مسرح صلاح عبدالصبور، دراسة فنية، محمد محمود رحومة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م، ص ٦٩. وانظر كذلك استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٤٠.

والحق أن مصطلح الاستلهام هذا قد شاع استعماله في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة بكثرة، بعد التفات الشاعر الحديث إلى تراثه، ومحاولة الإبداع من خلاله، وهو يستعمل بمعنى: الاستحضار، والاستخدام، والاستدعاء، والتوظيف، والاستغلال، والاستعانة ويفيد معنى التناص^(١).

ويختلف الاستلهام فنياً باختلاف طرائقه، وأدواته الفنية، فأقربه إلى التأريخ هو الاستلهام «المباشر» وهو الحديث عن الشخصية بطريقة سردية إخبارية تقريرية، تذكّر بلامح الشخصية وصفاتها، ومواقفها وأحداثها؛ وهنا يكون الاستلهام أقرب إلى الكتابة التأريخية، وكتابة السير، والتراجم، وتبقى الشخصية في القصيدة الاستلهامية كما هي في الماضي.

وأعلى درجات الاستلهام، هو الاستلهام «التوظيفي» وهو الاستلهام الإبداعي، بمعنى أن يحور الشاعر في الشخصية ويستخدمها استخداماً «توظيفياً» لتحقيق أهدافه وحمل رؤيته الخاصة لواقعه المعاصر، وهو الأسلوب الجديد في تعامل الشاعر مع التراث بعام ومع شخصياته الإسلامية بخاصة، وهذا الموقف كثر تحقيقه عند الشعراء المعاصرين من أصحاب القصيدة الجيدة، التي ظهرت بعد عام ١٩٤٧م، سواء كانت عمودية أو تفعيلية، «وهذا في الحقيقة هو الأسلوب الأفضل الذي لا يتم عن طريق سرد العناصر [التراثية للشخصية] وحشدها، وإنما عن طريق إحيائها من جديد بفضل الدلالات الجديدة التي تكتسبها^(٢)، فضلاً عن ذلك فإن هذه العناصر القديمة ستكتسب من النضارة ما يكفي لاستيعاب كل التجارب الحديثة»^(٣).

والاستلهام الذي حاولنا تحديد مدلوله يشمل الطرفين المشار إليهما - المباشر والتوظيفي - وقد يختلف على المستوى الفني من شاعر إلى آخر، بمقدار خدمة الشاعر لطرائق الاستلهام الفنية، وبمقدار قربه

(١) انظر: الشعر العرب المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، ص ٣٤، ٣٧، ٣٩، واتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس، دار الشروق، عمان الأردن، الطبعة الثانية ١٩٩٢م، ص ١٢٨، ١٢٩. واستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٠، والتراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص ٢١، ٢٢، ٤٦، ٨٩، ٩٠، وصحيفة الأسبوع الأدبي - ملحق (٦١) ص (١) الخميس ١٨ تشرين الثاني ١٩٩٣م ٤ جمادى الآخرة ١٤١٤هـ - مقال سمر روجي الفيصل، ومقال نعيم اليافي «التناص وما ليس بالتناص».

(٢) المقصود بالدلالة الجديدة المكتسبة: المعنى الذي ينتج من توظيف الشاعر للشخصية التراثية في واقعه؛ كإعطاء الشاعر حسن الأمrani صاحب الزنج الخارجي علي بن محمد صورة الشاعر بمفهوم الثورة المعاصرة، لكنه ثائر خان ثورته، وهذه دلالة سياسية معاصرة أكسبها الأمrani شخصية تراثية عرفت في الماضي بالحبث وقطع الطريق؛ [انظر أوراق مهربة من زمن الحصار، الزمان الجديد، حسن الأمrani، دار الأمان، الرباط، طبعة أولى، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م، ص ١٦٧] ومثل إعطاء البياتي الشاعر ديك الجن بعداً سياسياً جعل منه «رمزاً للشاعر المهزوم الذي يحارب الفساد والسقوط في عصره بأسلحته المفلولة» كما يقول علي عشري زايد. [انظر ديوان البياتي، الموت والحياة، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٨م، ص ٥٦، وانظر استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٨٢].

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٨٢.

أو بعده من طرفي الاستلهام .

والاستلهام «المباشر» التسجيلي يشكل بدايات الاستلهام في المنجز الشعري في العصر الحديث ، فكلما قرب منه الشاعر كان أقرب للتقريرية ، والسردية ، وكلما بعد عنه بعد عن التقريرية والسردية .

أما الاستلهام «التوظيفي» فهو آخر ما توصل إليه الشاعر العربي في العصر الحديث من تقنية فنية في علاقته بالتراث ، وكلما كان إليه أقرب كان أقرب إلى تحقيق الاستلهام بمفهومه الفني الواعي الفاعل ، ومن ثم نستطيع القول : إن قيمة الاستلهام الفنية تختلف بمقدار قربه أو بعده من هذين الطرفين . ويظهر لنا الفرق على المستوى الفني بين الاستلهام «المباشر» التسجيلي الذي هو من قبيل التعبير عن الشخصية ، وبين الاستلهام «التوظيفي» الذي هو من قبيل التعبير بالشخصية ، في استلهام كل من الشاعرين عمر أبو ريشة^(١) وأحمد عنتر مصطفى^(٢) ، لشخصية القائد العربي المسلم خالد بن الوليد رضي الله عنه ، من خلال بعض ملامحه القيادية ، فالأول تناوله في إطار الاستلهام «المباشر» التسجيلي ، وذلك في قصيدته «خالد» ، في حين تناوله الثاني في إطار الاستلهام «التوظيفي» في قصيدته «أوراق مطوية من مذكرات سيف الله المغمدة» .

فعمر أبو ريشة سرد لنا في قصيدته «خالد» صفات القائد خالد ، وملامحه ، وانتصاراته ، وعزل الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه له ، وموقفه من ذلك العزل ، وتوضيح رأي الخليفة عمر في عزله ، كل ذلك كما هو مسجل ومدون في كتب التراث ، ولم يخرج بتجربته الشعرية من أسر التسجيل والسرد والمباشرة ، فخالد قائد بطل شجاع مظفر مطيع خليفته ، قاد الفتوح ونشر الإسلام في شرق البلاد وغربها . من غير توظيف لهذه الصفات والملاحم والمواقف في واقع الشاعر المعاصر ؛ حيث يقول^(٣) :

أعلمتهم من الفتى المثني	بوشاح البطولة الأرجواني !
إنه ابن الوليد زغرودة الند	م صر وأنشودة الجهاد الباني
مر في ناظري طيفاً بعيداً	عبقري النضال ثبت الجنان
وكأنني أراه يضرب شرق الأ	م رض بالغرب مشرق الإيمان
أينما حلّ فالماذن ترجيع	أذان المهيم من الدينان

(١) هو : عمر شافع أبو ريشة من سوريا ولد في منبج عام ١٩١٠م صدر له : ديوان عمر أبو ريشة الأول بحلب عام ١٩٣٦م وديوانه الثاني ببيروت عام ١٩٤٧م عن مجلة الأديب وله ديوان (مختارات) وهو الديوان الثالث صدر ببيروت عام ١٩٥٩م وله عدد من المسرحيات والملاحم وديوان شعر ترجم [انظر تاريخ الشعر العربي الحديث أحمد قيش - دار الجليل - بيروت ص ٢٧٢ - ٢٧٦] .

(٢) أحمد عنتر مصطفى محمد من مصر ولد عام ١٩٤٤م في محافظة الجيزة من دواوينه الشعرية : (مأساة الوجه الثالث) ١٩٨١م و(مرآيا الزمن المعتم) ١٩٨٣م و(الذي لا يموت أبداً) ١٩٨٤م و(أغنيات دافئة على الجليلد) ١٩٨٥م و(حكاية المدائن المعلقة) ١٩٨٦م و(أبجدية الموت والثورة) ١٩٩٢م . [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين - ٣٠٤/١ مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري - الطبعة الأولى عام ١٩٩٥م] .

(٣) ديوان عمر أبو ريشة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٨م ، ٥٤٤/١ ، ٥٥٠ .

شوكة في معاقد الأجنان
جولة فالتراب أحمر قان
حاملات هوامد الأبدان
خطرات من الطيوف الحسان
فتلوي بالقائد الفتان
فخوراً يعززه الإذعان

وبدا الروم في ضلال مناهم
فأتاهم بها وما هي إلا
وضلوع اليرموك تجري نعوشاً
فإذا خالد على كل جفن
فتنته خيف أن يشيع بها الزهو
فبحاه الفاروق فانضم للجند

أما الشاعر أحمد عنتر مصطفى، فقد استلهم شخصية خالد عليه السلام استلهاماً توظيفياً، ابتداءً من عنوان القصيدة «أوراق مطوية من مذكرات سيف الله المغمد»، حيث عبر عن خلال شخصية خالد وصفاته ومواقفه عن رؤيته للواقع المعاصر المهزوم الذي يعيشه ويحياه، وخلق أحمد عنتر مصطفى من شخصية خالد التراثية، شخصية أخرى معاصرة، هزمها الواقع الذي ظهرت فيه، وقد وظفها الشاعر على سبيل المفارقة المحزنة المؤثرة لدى المتلقي، لي طرح الشاعر رؤيته الخاصة به تجاه الواقع العربي بعد عام ١٩٦٧م، وأسباب الهزيمة التي أصابت الأمة في هذا التاريخ.

إن الصفات التي سردها عمر أبو ريشة سرداً تقريرياً مباشراً، وجدنا أحمد عنتر مصطفى يوظفها ليوضح من خلالها ملامسات الهزيمة التي أصابت العرب من خلال شخصية خالد الضحية، ويعرض من خلالها دلالات معاصرة هي أكثر إغناء وإثراء لتجربته الشعرية، فقد استغل الشاعر شخصية خالد الذي لم يهزم قط، ليصور به ومن خلاله وبه حقيقة الواقع العربي المعاصر، وما يسوده من ضعف وخواء وانحيار على سبيل المفارقة جاعلاً من القائد المظفر خالد قائداً مهزوماً منكسراً وقع ضحية هذا الزمن المتردي، ورجاله الذين تسودهم روح الضعف والانكسار، وتسري في أوصالهم مياه الذل والخنوع، والشاعر يتخيل عن طريق الاستلهام بأن ذلك القائد البطل الشجاع خالد المؤهل للانتصار قد ظهر في هذا الزمن العربي السيئ فتجرّع كأس الهزيمة والعار. «والشاعر يبرز هذه المفارقة منذ عنوان القصيدة، فخالد الذي يتحدث عنه ليس (سيف الله المسلول) وإنما هو (سيف الله المغمد) إنه ليس ذلك البطل المنتصر الذي لم يهزم في حرب قط، إنما هو خالد معاصر مهزوم بلغت الهزيمة نخاعه، حتى إنه ليشرب نخب انتصار عدوه»^(١)، لقد تحوّلت سيوف خالد المعاصر ورماحه بسبب الواقع المهزوم إلى إبر تطريز بين يدي الصبايا، وتحوّلت السهام إلى مراود كحل في مفارقة أليمة بينها وبين رماح وسيوف وسهام خالد الشخصية التراثية التي كانت تلمع في سماء المعارك التي يخوضها منتصراً. ويستغل الشاعر أحمد عنتر مصطفى موقف أهل المدينة المنورة من جيش خالد العائد من مؤتة، وقضية عزل عمر عليه السلام له عقب اليرموك فيشحنها بدلالات معاصرة، حيث عمد إلى توظيفها كمحاولة من الواقع العربي المنهار - الذي كان في

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٦٠.

الحقيقة سبب ما وصلت إليه الأمة من هزيمة تجرع كأسها القائد خالد / المعاصر - لكي يتصل من الهزيمة ويلقي بها على كاهل خالد فينهار ويتهي كقائد تعلّق عليه الأمة قيادتها نحو النصر كما هو خالد بن الوليد في الماضي، والشاعر بذلك يشير في لمحة توظيفية لبعض المكائد والخيانات السياسية التي عبثت بالأمة والأوطان، وكانت السبب الحقيقي الخفي في هزيمة ١٩٦٧م وسبب انهيار القائد المظفر وانهزامه، وكان أهل المدينة قد سخرُوا بالجيش العائد من مؤتة، بقيادة خالد الذي رأى أن أفضل الأوضاع لهذا الجيش - الذي تولى قيادته بعد استشهاد قوّاده الثلاثة واحداً تلو الآخر رضي الله عنهم - زيد بن حارثة، جعفر بن أبي طالب، عبدالله بن رواحة أن يعود سالماً إلى المدينة، فكان أهل المدينة يحثون على الجيش التراب ويقولون: «يا فُرَّار في سبيل الله»^(١) وفي رواية: «أفررت في سبيل الله»^(٢)! فيقول الرسول ص: «ليسوا بالفُرَّار، ولكنهم الكرار؛ إن شاء الله»^(٣).

«فخالد - كما وظفه الشاعر» وإن حمل وحده وزر هذه الهزيمة - ليس هو المسؤول عنها، وإنما هو ضحيتها وشهيدها - إنما المسؤول عن ذلك، الواقع المهزوم المنهار الذي يحيط بخالد، والذي تحولت شعلة الجهاد التي كانت تتأجج بين جنبه إلى روح تخنث وميوعة - كما يقول عشري زايد - فماذا يفعل خالد وحده وسط هذا الواقع الفاسد، وهو الذي تحمل وحده كل الجراح وكل الغصص»^(٤)، لقد استطاع الشاعر من خلال هذا الاستلهام التوظيفي أن يوضح أن الأسباب الحقيقية للهزيمة هو الواقع العربي المهزوم وليس القائد الذي كان قدره الظهور في هذا الواقع، لذلك يعوّل الشاعر على القائد خالد في استعادة الذات المنتصرة من جديد ومن ثم قيادة الأمة بعد إصلاح الواقع نحو النصر، حيث يقول^(٥):

أواه يا مخزوم
الشوك في الحلقوم
والقائد المهزوم
يشرب نخب الروم
أواه يا مخزوم . . أواه يا مخزوم

...

...

...

و حين ترين رماحي بكف الصبايا تحوك
تطرّز صوف «التركوك» بأمسية من أماسي الشتاء مع المدفأة

(١) تاريخ الأم والملوك، محمد بن جرير الطبري، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م، ١٥٢/٢.

(٢) السابق نفسه.

(٣) السابق نفسه.

(٤) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٦٠، ١٦١.

(٥) مجلة الاداب البيروتية، السنة (٢٠)، العدد (١١) نوفمبر ١٩٧٢م، ص ٣٨-٣٩.

وتغدو سهامى مراد كحل أمام المرايا وبين الجفون تقلبهن امرأة
فتسترخين دمي العاصفا، وتنكسرين وتنحسرين كأغنية في الضمير ولما تجد عازفاً
وظل سنايك خيلهم المرجاة . .
بكيت إذ ودعت أرض الفتح . . واثنت
والنصر خلف السور - في عيوننا - أميرة - تمد لي يدا . . .
وكنت عاجزاً ومجهداً . . مدت كفي نحوها فما استطعت
منحتها رغم الجراح بسمة وموعداً
تلطمني العيون في قریش منذ عدت . . ينكرني شبابها الغريق في الملاهي . . وفي غشاوة
الفخر والتباهي
وينظمون حول قصتي الأشعار، ويهتفون كلما مررت بين رفقتي المشعين «ها هم الفرار»
أموت قبل الموت في حروفهم مكفناً بالعار، القائد الذي يندرنى . . ويطلق الحروف موعداً
وصارماً
قد كان يوم مؤتة الشهيد يسبق الرياح والعواصف ليبلغ الحدود سالماً
.
أحن لليرموك . . وقد عزلت قبل أن أخوضها . .
وقد وقفت عارياً تنقر العيون في ملامحي . .

ومن هنا لا يكون الاستلهام الفني «التوظيفي» هو مجرد ذكر للشخصية أو الإخبار عنها، ولكنه
المعرفة الواعية بحقيقة الشخصية التراثية، وأبعادها الدلالية، ثم التشبع بتلك المعرفة واختزانها في
الذاكرة، والعقل الباطن، وإدخال تلك الدلالات والمضامين واحتوائها في قرارة النفس الشاعرة، ومن ثم
المقابلة بين تلك الأبعاد والظروف والقضايا الحياتية التي يعيشها الشاعر في واقعه ويود توظيف الشخصية
فيها، واستلهامها من خلالها، ثم التعبير عن هذا الواقع المعاش من خلال الشخصية المستلهمة بطرائق
تعبيرية، تختلف عن مجرد ذكر الشخصية، أو سرد أحداثها، كما هي في كتب التأريخ والتراث.

٢ - تحديد المراد بالشخصيات الإسلامية وأبرز تلك الشخصيات :

أقصد بالشخصيات الإسلامية المستلهمة التي يتناولها هذا البحث من خلال دراسته للشعر
العربي الحديث: «الشخصيات الواقعية التي لها وجودها الحقيقي»^(١)، فهي شخصيات غير وهمية، ولا
أسطورية، ولا خيالية، بل هي «شخصيات ذات وجود تاريخي»^(٢) حقيقي عاشت في الفترة الزمنية التي

(١) توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، علي عشري زايد، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر،
١٩٨٠م، ص ٢٠٥.

(٢) المرجع السابق نفسه.

تشمل القرون الثلاثة الأولى من عمر الإسلام، وهي شخصيات مسلمة أو محسوبة على المسلمين من حيث الجملة والعموم.

وهي شخصيات مبرزة في حياتها من خلال قيامها بأدوار دينية، أو تاريخية، أو قيادية، أو علمية، أو عقدية، أو تعبدية، أو أدبية أو اجتماعية في المجتمع الإسلامي، في القرون الثلاثة من عمر الإسلام، وكان لها مواقف أو سمات أو أحداث مميزة، تبرزها بين شخصيات عصرها، لفتت أنظار الشعراء في العصر الحديث حتى استلهموها في شعرهم، لأنها التقت مع قضاياهم وهمومهم الحياتية المعاصرة، فوجدوا في استلهامهم لها من الأسباب المضمونية والفنية ما يعينهم على التعبير عن رؤاهم حيال واقعهم المعيش.

وهي شخصيات اختارها هؤلاء الشعراء من : أصحاب الرسول ﷺ ، والتابعين لهم، منهم الخلفاء والحكام والأمراء والولاة والقادة والعلماء والفضة والزهاد والعباد وأصحاب الدعوات المعارضة والأدباء والشعراء . . ممن عاشوا قضايا ومواقف في حياتهم عرفوا بها، واشتهروا بها حتى صارت العلاقة بينهم وبين مواقفهم هذه علاقة تلازمية، بحيث إن ذكرت الشخصية استحضرت القضية، كما هو حال عمر بن الخطاب رضي الله عنه، والعدل، وتحسس أحوال الرعية، ومحاسبة الولاة، وعثمان بن عفان رضي الله عنه والتقوى والورع ولين الجانب، وخالد بن الوليد رضي الله عنه وحسن القيادة، والانتصار في المعارك، وأبي ذر الغفاري رضي الله عنه والزهد ومنع الاكتناز، ومعاوية بن أبي سفيان رضي الله عنهما والحلم والدهاء والحنكة السياسية، والحجاج بن يوسف الثقفي والشدّة والقسوة في أخذ المتمردين الخارجين على السلطان، وعمر بن عبدالعزيز والزهد، وقيس بن الملوّح وليلى العامرية والحب العذري، وعبدالرحمن الداخل وإقامة الدول وتوطيد أركانها، والمعتمد والعزة والمنعة والنجدة والانتقام من العدو وحماية الذمار، وأحمد بن حنبل والثبات على الحق وتحمل الأذى والصبر على المحنة، وأبو نواس واللهو والعبث والمجون، وصاحب الزنج والتمرد والخبث والخروج على السلطان، والحلاج والغلو والزندقة والإلحاد.

٣ - أسباب اتجاه الشعر العربي الحديث إلى استلهام الشخصيات الإسلامية :

تعدّ الشخصيات الإسلامية التراثية أهم عناصر التراث الذي اتجه إليه الشعراء العرب في العصر الحديث، وعملوا على استلهامه، وتمثله في تجاربهم الشعرية بعد أن أدركوا أهمية إدخال التراث في بناء القصيدة الحديثة، وليس يخفي أنها أكثر الشخصيات التراثية غنىً وثراءً من الناحية المضمونية والفنية، فقد وجد الشاعر فيها أجدى الأدوات الفنية التي يجسّد من خلالها تجربته الشعرية .

ويمكننا تقسيم الأسباب التي جعلت الشاعر العربي في العصر الحديث يتجه نحو استلهام الشخصيات الإسلامية إلى أسباب موضوعية تتعلق بمضامين الاستلهام، وأسباب فنية تتعلق بطرق إخراج تلك الموضوعات والمضامين .

أ - الأسباب الموضوعية لاستلهاام الشخصيات الإسلامية :

١ - إحياء مبادئ الدين الإسلامي وقيمه وتعاليمه من خلال بعث أعلامه :

مرت البلاد العربية بعد سقوط الدولة العباسية عام ٦٥٦ هـ بعصور ضعف وجمود وانحطاط ، بسبب توالي الحروب والنكبات عليها ، كاجتياح التتار المغول لها من الشرق ، واقتطاع الأندلس منها من الغرب ، ثم توالى غزوها وإنهاكها بالحروب الصليبية على شكل حملات متتالية إلى قلب الوطن العربي ، ثم ما أعقب ذلك من حكم الدولة العثمانية التي لم تكن تهتم كثيراً باللغة العربية ، التي هي الأداة الأولى لحفظ الإسلام ومبادئه وفهم شرائعه وتعاليمه ، مما أدى إلى انتشار الأمية ، واستشراء الجهل ، وتغلغل البدع والخرافات في قلوب الناس ، وكادت تضعيع معالم الدين الإسلامي النقي الطاهر الصحيح الذي كان عليه الرسول ﷺ وصحابته رضوان الله عليهم والتابعون .

ثم كانت الهجمة الاستعمارية الغربية على الوطن العربي في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي ، وما أعقب هذه الهجمة من ضعف وتردد ، وتعمد تجهيل للأمة بدينها وتعاليمه الصحيحة ، وغزو فكري استشراقي عمل على بعث الكتب التي ملأوها بالتزوير والتحريف ، وعملوا على إحيائها ونشرها كذلك .

كما عملوا على إبراز ما تراكم من مخالفات دينية وعقدية عبر العصور ، وإتاحة الفرصة وتهئية اظروف من خلال استعمارهم لبعض البلدان العربية والإسلامية لذلك الركाम من البدع والخرافات والمخالفات الدينية والعقدية من التغلغل في قلوب الناس ونفوسهم ، على أنها الجانب الصحيح من الإسلام وتعاليمه .

وكان لحركة الإحياء في بدايات عصر النهضة الحديثة وما قامت به من بعث لأمّهات كتب التراث الديني ، وكتب العقيدة الصحيحة ، وكتب التاريخ الإسلامي ، أثرها في تصحيح عقائد الأمة ، ومبادئ الإسلام وتعاليمه في نفوس الناس .

وكان لاتجاه الشعراء إلى استحضار واستدعاء الشخصيات الإسلامية ، من رجالات الصدر الأول من الإسلام ، من صحابة وتابعين وعلماء ، أثره في إحياء تعاليم الإسلام ومبادئه ، وأخلاقياته ، ومثله العليا في نفوس الناس ، لما تجسده تلك الشخصيات النموذجية من قيم ، والتزام بمبادئ الدين وتعاليمه الصحيحة السليمة .

فمن أسباب استلهاام الشاعر حافظ إبراهيم لشخصية عمر بن الخطاب ﷺ - كما يرى حلمي القاعود - هو إحياء مبدأ الشورى ، وسائر تعاليم الإسلام التي كان يتمتع بها الخليفة الثاني عمر ﷺ ، من عدل ، وتفريق بين الحق والباطل^(١) . والشاعر عبدالرحمن

(١) انظر : الفصائد الإسلامية الطوال في العصر الحديث ، «قراءة ونصوص» حلمي محمد القاعود ، دار الاعتصام ، القاهرة ، ص ٨٦ .

الشرقاوي^(١) فيما يزعم أن السبب والهدف الذي كان وراء تأليفه مسرحيتين يستلهم فيهما شخصية الحسين بن علي رضي الله عنهما هو شرح مبادئ الإسلام . والشاعر عبدالرحمن العشماوي عندما يستلهم شخصية الإمام أحمد بن حنبل من خلال رفضه القول «بخلق القرآن» وثباته ، وصبره لما امتحن بسبب ذلك ، إنما يريد العشماوي أن يجلي إحدى القضايا المهمة في الدين الإسلامي ، تتعلق بعقيدة المسلم ، هي بدعة القول «بخلق القرآن» ، والصلة بين هذه البدعة الضالة القديمة ، وبين العلمانية المعاصرة^(٢) .

(٢) استنهاض الواقع العربي المتهاوي :

ولا شك أن الظروف السياسية التي عاشها العالم العربي منذ حوالي قرنين من الزمان ، كانت تدفع الشاعر العربي للعودة إلى الماضي الذي كان زاهراً ، لتكوين قشرة خشنة - كما يقول الشاعر صلاح عبدالصبور^(٣) - تقي من عوارض الهجوم الساحق للغرب على البلاد العربية ، مستعمراً ، وفارضاً حضارته العلمية والتقنية والأدبية المتقدمة على الواقع العربي الضعيف^(٤) ، وما صاحب ذلك من تسلط واستبداد ، ونيل من الكرامة العربية ، تفتحت عليه أعين الشعراء العرب في بدايات النهضة العربية الحديثة «فأثر في إلهاب الحس القومي ، وجعل الشعراء يشحذون عزيمة هذه الأمة عن طريق تذكيرها بأمجادها القديمة العريقة ، وتذكيرها بالنماذج المشرفة الباهرة في تاريخها العظيم»^(٥) .

لقد دفعت أحداث استلاب فلسطين عام ١٩٤٨ م ، والعدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ م ، وهزيمة ١٩٦٧ م ، الشاعر العربي إلى استنهاض الماضي ، والالتفات إلى شخصياته الإسلامية ، بما تمثله من مصدر عزة وقوة ، يمكن أن تنهض الأمة حضارياً من خلالها ، فاتجه الشعراء إلى استعراض بطولات الماضي والتغني بأروع أمجاده ، لبيان ما كان عليه ذلك الماضي وما آل إليه وضع الأمة في الحاضر من ضعف ، وانهزام وتردد ، وذلك لاستنهاض الهمم ، وبعث القيم التاريخية المنتصرة^(٦) ، لانتشال الأمة من الواقع الأليم ، والارتقاء بها إلى آفاق الحرية ، والاستقلال ، والقوة والتقدم .

(١) انظر : علي إمام المتقين ، عبدالرحمن الشرقاوي ، الناشر إبراهيم أ . رزوقي ، لندن ، ص/٣٨٩ .

(٢) رسالة إلى الإمام أحمد بن حنبل ، أوبرقية شعرية من عصرنا إلى عصر الإمام ، قصيدة ألفها الشاعر عبدالرحمن بن صالح العشماوي ، في مهرجان الجنادرية عام ١٤١٠ هـ ، وحصل عليها الباحث مخطوطة من الشاعر نفسه .

(٣) صلاح عبدالصبور شاعر من مصر ولد بالقزايق (الشرقية) عام ١٩٣١ م ومن دواوينه الشعرية : (الناس في بلادي) بيروت عام ١٩٩٧ م ، (أقول لكم) بيروت ١٩٦١ م ، (أحلام الفارس القديم) بيروت ١٩٦٤ م ، (مأساة الخلاج) القاهرة ١٩٦٤ م وبيروت ١٩٦٥ م ، (تأملات في الزمن الجريح) بيروت ١٩٧٠ م ، (شجر الليل) بيروت ١٩٧٢ م ، (الإبحار في الذاكرة) القاهرة ١٩٧٩ م . [مجلة فصول - المجلد الثاني العدد الأول ، أكتوبر ١٩٨١ م ، ص ٢٢١ ، ٢٣٩ ، ٢٤٣ ، ٢٤٨ ، ٢٧٨-٣١٥] .

(٤) انظر : حياتي في الشعر ، صلاح عبدالصبور ، ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٧ م ، ٣/١٩٥ .

(٥) انظر : السابق الصفحة نفسها .

(٦) انظر : التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ، ص ٢٧ .

وقد اتجه بعض شعرائنا إلى كتب التاريخ والتراجم، يبحثون أعلام الأمة من رجالات الماضي ورموزه وعظمائه فجلى الشاعر أحمد شوقي^(١) خلفاء الإسلام وعظماءه، ونصبهم منارات مشرقة في ديوانه «دول العرب وعظماء الإسلام» وكرر ذلك في عموم شعره، ودفعته معاصرته لسقوط الخلافة الإسلامية الممثلة بآخر خلفاء بني عثمان إلى الاتجاه نحو رموز الخلافة الإسلامية، يبحثهم ويجليهم، ويقدمهم أعلاماً مضيئة، يستنير بهم، ويسير على هدايتهم أبناء الأمة^(٢). واتجه أحمد محرم^(٣) في ديوانه «ديوان مجد الإسلام، أو الإلياذة الإسلامية» إلى الشخصيات المبرزة عبر التاريخ الإسلامي، يتغنّى بأثارها، ومواقفها^(٤).

وينهج النهج نفسه الشعراء حافظ إبراهيم^(٥) في استلهامه شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه في (العمرية)^(٦)، وعبد الحليم المصري^(٧) في استلهامه شخصية أبي بكر الصديق رضي الله عنه في (البكرية)^(٨) ومحمد عبد المطلب^(٩) في استلهامه شخصية علي بن أبي طالب رضي الله عنه في (العلوية)^(١٠).

(١) أحمد بن علي شوقي شاعر من مصر ولد بالقاهرة عام ١٢٨٥هـ / ١٨٦٨م من أعماله الشعرية (الشوقيات) في أربعة أجزاء ومطولة شعرية (دول العرب وعظماء الإسلام) وعدد من المسرحيات الشعرية منها مجنون ليلى .. [انظر تاريخ الشعر العربي الحديث ص ٧٤ - ٨٥ وديوان الشعر العربي في القرن العشرين، راضي صدوق، دار كرم - فيا غايتا - روما، الطبعة الأولى ١٤١٥هـ / ١٩٩٤م ج ١ ص ١٩١ - ١٩٤.

(٢) انظر: الشوقيات، أحمد شوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة العاشرة، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م، ١/ ١٦٦، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٣٩/٢، ٧٣، ١٧١-١٧٨، ١٠/٣.

(٣) أحمد محرم شاعر مصري ولد عام ١٢٨٨هـ - ١٩٨٧م في «أبياء الحمراء» إحدى قرى الدلتا بمصر في شهر محرم فسمي «محرم» ومن آثاره الشعرية: ديوان «مجد الإسلام أو الإلياذة الإسلامية» طبعت عام ١٩٦٣م وديوان محرم صدر منه مجلدان في حوالى ألف صفحة من القطع الكبير عام ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م عن مكتبة الفلاح في الكويت [انظر تاريخ الشعر العربي الحديث ص ٩٨ - ١٠٠ وديوان الشعر العربي في القرن العشرين ج ١ ص ٢٤٨].

(٤) انظر: ديوان أحمد محرم، جمعه محمود أحمد محرم، مكتبة الفلاح، الكويت، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م، القسم الأول من الجزء الأول، ص ٣٨، ٩٤، ١٧٩، ٤٤٢، القسم الثاني من الجزء الأول ص ٥٣٠، ٨٥٦، ٨٩٠، ٩٢١.

(٥) هو: محمد حافظ بن إبراهيم فهمي شاعر من مصر ولد عام ١٢٨٧هـ - ١٨٧٠م بديروط من أعمال محافظة أسيوط بمصر ومن آثاره الشعرية: ديوان حافظ إبراهيم يقع في ثلاثة أجزاء [انظر تاريخ الشعر العربي الحديث ص ٨٦ وديوان الشعر العربي في القرن العشرين ج ١ ص ٥٩٤].

(٦) ديوان حافظ إبراهيم، أحمد أمين وآخرون الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٧م، ص ٧٧.

(٧) عبد الحليم حلمي بن إسماعيل حسني المصري شاعر مصري ولید في قرية «فيشا» من دمنهور بمصر عام ١٣٠٤هـ - ١٨٨٧م ديوان شعر مطبوع في ثلاثة أجزاء صغيرة. [الأعلام لخیر الدین الزرکلی، دار العلم للملايين، بيروت الطبعة السابعة ١٩٨٦م ج ٣، ص ٢٨٣].

(٨) القصائد الإسلامية الطوال في العصر الحديث، حلمي محمد القاعود، دار الاعتصام، القاهرة، ص ٢٢٩.

(٩) محمد عبد المطلب شاعر من مصر ولد عام ١٨٧٠م ببلدة «باصونة» إحدى قرى مديرية جارجا المصرية وله ديوان شعر مطبوع [تاريخ الشعر العربي الحديث ص ٩٦].

(١٠) القصائد الإسلامية الطوال في العصر الحديث ص ٢٤٩.

ومثل هؤلاء صنع عمر أبو ريشة^(١) في سورية، ومعروف الرصافي^(٢) والجواهري^(٣) في العراق، وعبدالله بن دريس^(٤) وعبدالرحمن العشماوي^(٥) في السعودية، وعبدالله البردوني^(٦) في اليمن، وحسن الأمrani^(٧) في المغرب، وعبدالله البنا^(٨) من السودان . . فقد يميّزنا وجوههم نحو التراث مستخدمين شخصياته الإسلامية من خلفاء، وقادة، وعلماء . . ومظهرين ومبرزين سمات تلك الشخصيات، وملاحمهم، ومواقفهم المشرفة، ومتأسين بأخبارهم، ومستنهضين من خلالهم واقعهم المعاصر، جاعلين منها نماذج يقتدى بها أبناء الجيل، ويسير على منهاجها وهديتها في الخروج بالأمّة من واقع الضعف والانزهاض إلى آفاق الحرية والنصر والاستقلال.

(١) ديوانه ١/٥٤٤.

(٢) هو معروف بن عبدالغني البغدادي الرصافي من العراق ولد ببغداد عام ١٨٧٥م ومن آثاره الشعرية ديوان الرصافي طبع عدة مرات في بغداد والقاهرة ولبنان، [انظر: تأريخ الشعر العربي الحديث ص ٤٠٠]، ديوانه، وللنماذج انظر: شرح مصطفى السقا، دار الفكر العربي، الطبعة الرابعة، ١٠٨، ١٠٩، ٣٣٣٥، ٣٣٦.

(٣) محمد مهدي الجواهري من العراق ولد في النجف بالعراق عام ١٩٠٠م ومن آثاره: ديوان الجواهري أو المجموعة الكاملة في ثلاثة أجزاء وأحياناً في جزئين وقد طبع مراراً آخرها في دار الطليعة ببيروت [انظر تأريخ الشعر العربي الحديث ص ص ٥٠٠] وللنماذج انظر: ديوانه، إبراهيم السامرائي وآخرون، مطبعة الأديب ببغداد، ١٩٧٣م، ١٩٧٤م، ١٩٩/١، ٢٧١، ١٩٢/٣.

(٤) عبدالله بن عبدالعزيز بن إدريس من السعودية، ولد عام ١٣٤٩هـ - ١٩٣٠م في بلدة حرمة من منطقة سدير، من شعره: ديوان في زورقي ١٩٨٥م، [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٣/٣٦٤، وانظر: تأريخ الشعر العربي الحديث، ص ٦٩٢]. وللنماذج انظر: = في زورقي، عبدالله بن إدريس، عالم الكتب وشركة العبيكان، الرياض، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م، ص ١٤، ١٥.

(٥) عبدالرحمن بن صالح العشماوي من (السعودية) ولد عام ١٩٥٦م في قرية عراء بمنطقة الباحة، من دواوينه: إلى أمّتي ١٤٠٠هـ، صراع مع النفس ١٤٠٢هـ، حوار فوق شراع الزمن ١٤٠٢هـ، شموخ في زمن الانكسار ١٤١٠هـ، يا أمّة الإسلام ١٤١٢هـ، [معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٣/١٢٦]، وللنماذج انظر: يا أمّة الإسلام، عبدالرحمن العشماوي، مكتبة العبيكان، الرياض، ١٤١٢هـ / ١٩٩١م، ص ١٤٦-١٤٩.

(٦) عبدالله البردوني من (اليمن) ولد سنة ١٣٤٨هـ في قرية (البردون) من أعماله زجاجة بالحداد من اليمن، من شعره: ديوان عبدالله البردوني في جزئين، طبع دار العودة، ١٩٧٩م [انظر: تأريخ الشعر العربي الحديث، ص ٦٨٦]، وانظر للأمثلة ديوانه، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م، ٢/٢٤٩-٢٥٩.

(٧) حسن الأمrani من (المغرب) ولد عام ١٩٤٩م في مدينة وجدة بالمغرب من دواوينه: الحزن يزهر مرتين ١٩٧٤م، مزامير ١٩٧٥م، مملكة الرماد ١٩٨٨م، ثلاثية الغيب والشهادة ١٩٨٩م. [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٢/٦٠]، وللنماذج انظر الزمان الجديد، ص ٩٧، ٩٨.

(٨) عبدالله البنا من (السودان) ولد في رفاعة عام ١٨٩١م، من آثاره الشعرية ديوانه المسمى (ديوان البنا)، [انظر تأريخ الشعر العربي الحديث، ص ١٤٨]، وللأمثلة انظر ملف العقيق، نادي المدينة المنورة الأدبي، مجلد (٤) عدد (٧، ٨)، محرم ١٤١٥هـ، ص ١٣.

(٣) التشويه أو التحسين بغية إحداث التغيير :

كان الوطن العربي والأمة الإسلامية في بدايات عصر النهضة تمر بحالة من الضعف والتردي والانزهاض، وتفشي الجهل والفقر والمرض، بسبب ما مر بها من عصور الضعف والجمود، وما أعقب ذلك من حروب ضد الدولة العثمانية مزقت أجزاءها، ثم ما تلا ذلك من هجمة المستعمر عليها، واجتهاده في إضعافها لتظل خائضة خاضعة مُستعمَرة له .

هذه الحالة بإزاء النموذج الغربي الذي كان يعيش أوج حضارته العلمية والمدنية، وما صاحبها من قوة عسكرية، وتطلع للسيطرة على البلدان العربية الإسلامية، أدخل روح الإحباط واليأس في نفوس الشريحة المثقفة من أبناء الأمة التي بدأت تتلمس طريقها للنهضة، بجانب انبهارهم بالحضارة الغربية، وتلمذ بعضهم على علومها وأساتذتها، وما كان يبعث المستشرقون من آراء ومغالطات تجاه الحضارة العربية الإسلامي، عبر محاضراتهم ومؤلفاتهم العلمية، تقود أبناء الأمة لليأس والإحباط، وتظهر الحضارة الإسلامية مشوّهة، حيث ترمي الحضارة العربية الإسلامية التي قامت على أساس من الدين الإسلامي بالجمود وعدم التطور، وأن ما لدى العربي المسلم من حضارة إسلامية ما هي إلا جملة من الماضي الغابر الذي لم يعد صالحاً للانطلاقة الحضارية المعاصرة، وتدعوه إلى العمل من جديد لقيام حضارة على غرار النموذج الغربي، وأكثرها من مثل هذا التشكيك، مع الإيحاء بأن الدين الإسلامي هو السبب الرئيس وراء بقاء الأمة العربية الإسلامية ضعيفة متخلفة . . وأن العلمانية الغربية هي الوسيلة الوحيدة للتقدم والرفق، وأن أوروبا لم تنهض إلا بعد أن ثارت وتمردت على الكنيسة وتعاليمها الدينية الماضية .

فالشاعر يوسف الخال^(١) يرى أن سقوط الحضارة العربية عقب سقوط بغداد عام ٦٥٦ هـ، سقوط لا قيام بعده، فيعلن انفصاله عن التراث العربي ليرتمي في أحضان التراث الغربي . . والمتوسطي القديم الذي سبق ٣ العربية الإسلامية^(٢) .

وأدونيس^(٣) يرى أن تحرر الشاعر العربي الجديد من قيم الثبات في الشعر واللغة يستلزم تحرره أيضاً من قيم الثقافة العربية كلها، بما فيها ثقافته الدينية، لكي يقدر أن يبدع شعراً على مستوى اللحظة

(١) يوسف الخال من (لبنان)، ولد في قرية (عمار الحصن) في وادي النصارى غرب سوريا عام ١٩٢٠م ومن أعماله الشعرية: ديوان «قصائد في الأربعين» وديوان «البشر المهجورة» ومسرحية «هيروديا» [انظر تأريخ الشعر العربي الحديث ص ٣٠٧ - ٣٠٩].

(٢) انظر : زمن الشعر، علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣م، ص ٢٤١، ٢٤٢. وانظر الحداثة العربية المعاصرة، حقيقتها، وملاحمها، وليد إبراهيم قصاب، مجلة الدراسات الإسلامية والعربية، دبي، الإمارات العربية المتحدة، العدد السابع، ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م، ص ٢٢١.

(٣) هو علي أحمد سعيد سمي نفسه (أدونيس) من سوريا ولد في (قصابين) إحدى قرى جبال العلويين بمحافظة اللاذقية في سوريا عام ١٣٤٨هـ - ١٩٣٠م من شعره : ديوان «دليلة» وديوان «قصائد أولى» و «أوراق في الريح» و «أغاني مهيار الدمشقي» و «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» و «المسرح والمرايا» و «مفرد بصيغة الجمع» جمعت في ثلاثة مجلدات وأصدرتها دار العودة في بيروت [انظر ديوان الشعر العربي في القرن العشرين ص ٣١٦ وتأريخ الشعر العربي الحديث ص ٦٩٨].

الحضارية التي يعيشها، ولا يسعى إلى التوفيق بين العقل والدين، لأن ذلك معناه لا حرية وانغلاق^(١).

عندئذ تبني هذه المقولات والقناعات جماعة من الشعراء والأدباء والنقاد والمفكرين العرب، منذ بدايات النصف الثاني من هذا القرن العشرين، وظهرت في نتاجهم الشعري والنقدي والفكري، كما هو حال الشعراء التمزويين^(٢)، من أمثال بدر شاكر السياب^(٣) و خليل حاوي^(٤) وأدونيس وعبد الوهاب البياتي^(٥) وبلند الحيدري^(٦) وجبرا إبراهيم جبرا^(٧). . . وكان هؤلاء ممن تأثروا بمعتقدات وأفكار مخالفة للدين الإسلامي، من علمانية، وماركسية، ووجودية وليبرالية وقومية. . . وأخذ مثل هؤلاء الشعراء يبحثون عن نماذج حضارية لا تعيقهم في اعتقادهم عن اللحاق بركب الحضارة الأوربية اللادينية، من فينيقية، وأشورية، وسومرية، وبابلية، وفرعونية وسبئية، وأفكار يسارية وشعوبية، وكان منهم من يرى أن الاندماج بالعالم الأوربي الحديث ليس سوى العودة إلى جذور العقل العربي المتوسطي

(١) انظر: زمن الشعر، ص ٤٠-٤٢.

(٢) التمزويون: (اسم أطلق على جماعة من شعراء القصيدة الجديدة، تمثلوا رؤية «الموت والانبعث» في أعمالهم الشعرية، وجعلوا من الإله الأسطوري «تموز» رمزاً لذلك، وغوّز أحد آلهة الخصب والعتاء في المناطق المحيطة بشرقي البحر المتوسط، وهو رمز «الموت والانبعث» في أساطير الحضارة البابلية والسومرية، ومعتقداتها الدينية [انظر: أسطورة الموت والانبعث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة أولى عام ١٩٧٨م، ص ٣٦-٤٩]. وانظر [مقال خلدون الشمعة - المثاقفة الإليوتية - فصول مجلد (١٥) عدد (٣) الجزء (٢) خريف ١٩٩٦م ص ٦٤].

(٣) شاعر عراقي ولد عام ١٣٤٤هـ / ١٩٢٦م بقرية (بقيع) الملتصقة بقرية (جيكور) بلواء (أبي الخصب) في محافظة البصرة بالعراق من شعره: (أزهار ذابلة) القاهرة ١٩٤٧م و (أساطير) النجف ١٩٥٠م و (أزهار وأساطير) بيروت و (حفار القبور وفجر السلام) ١٩٥٢م. . (المعبد الغريق) بيروت ١٩٦٢م. . (إقبال وشناشيل ابنة الجلي) بيروت ١٩٦٧م. . (أنشودة المطر) بيروت ١٩٦٠م، (ديوان بدر شاكر السياب) بيروت ١٩٧١م [انظر ديوان الشعر العربي في القرن العشرين ص ٤٤٣، وتاريخ الشعر العربي الحديث ص ٦٥٥].

(٤) خليل حاوي شاعر من لبنان ولد في (ضهور الشوير) بلبنان أو قرية (السّهوة) بجبل العرب في سوريا عام ١٣٣٨هـ / ١٩١٩م من شعره: نهر الرماد ١٩٥٧م - بيادر الجوع ١٩٦٥م - الناي والريح من جحيم الكوميديا بيروت ١٩٧٩م [ديوان الشعر العربي في القرن العشرين ص ٧٧٦ وتاريخ الشعر العربي الحديث ص ٦٩٦].

(٥) عبد الوهاب البياتي من العراق ولد في بغداد عام ١٩٢٦م ومن دواوينه: أباريق مهشمة ١٩٥٤م المجد للأطفال والزيتون ١٩٥٦م أشعار في المنفى ١٩٥٧م والموت في الحياة ١٩٦٨م. . كلمات لا تموت، والنار والكلمات [تأريخ الشعر العربي الحديث ص ٦٦١].

(٦) بلند الحيدري من العراق ولد عام ١٣٤٤هـ / ١٩٢٦م في مدينة السلمانية ومن شعره: (خفقة طين) بغداد ١٩٤٦م (أغاني المدينة الميتة) بغداد ١٩٦١م (جئتم مع الفجر) ١٩٦١م (رحلة الحروف الصفر) بيروت ١٩٦٨م. . (الأعمال الشعرية الكاملة) بيروت ١٩٧٣م والكويت ١٩٩٣م [انظر ديوان الشعر العربي في القرن العشرين ص ٤٧٠ وتاريخ الشعر العربي الحديث ص ٦٨٠].

(٧) شاعر فلسطيني من القدس له ديوان (المدار المغلق) ١٩٦٤م وديوان (تموز في المدينة) [تأريخ الشعر العربي الحديث ص ٧٢٦].

وينابيعه الأولى (١).

والتقى مثل هؤلاء الشعراء والأدباء والنقاد على تشويه صورة الحضارة الإسلامية الرسمية - كما ينعتونها - وهدم تراثها وماضيها، وتحسين وتبني كل ما فيه خروج وهدم للحضارة الإسلامية العائق - في نظرهم - تمهيداً لإحداث القطيعة والانسلاخ لأبناء الأمة الإسلامية المعاصرة عن تلك الحضارة القائمة على الدين الإسلامي، وكرسوا لذلك عدداً من المجالات الأدبية والنقدية المتخصصة، مثل مجلات (شعر وحوار ومواقف) تبني كل أدب أو شعر أو نقد يصب في هذا الاتجاه، والعمل على إشاعته وتقديمه كنموذج للإبداع الحضاري الحديث الذي ينبغي أن يكون عليه الشعر العربي المعاصر، كذلك العمل على استقدام كل تيار أو مذهب شعري أو نقدي أو أدبي يساعد على تلك القطيعة وعلى كل ما فيه هدم للتراث وردم للماضي.

فأدونيس ينكر على الشاعر الفلسطيني الذي يستلهم الماضي العربي الإسلامي بما فيه من أبطال، ولا يرى شعره شعراً ثورياً لأنه ينطق بالقيم الإسلامية التي تتبناها القوى المحافظة، والقيم الماضية الدينية والقومية، والشعر الفلسطيني بفعله ذلك يحاول أن يصنع الثورة بوسائل غير ثورية، والثورة في اعتقاده لا تقوم بإحياء الماضي واستدعائه، فلا حاجة إلى استلهم أحداث ماضية ذات بُعد وإطار ديني لإثارة الفلسطينيين، بل إن المعادل الثوري هو خلخلة البنية الثقافية العربية الموروثة التي هي بنية مهترئة كثمرة متعفنة (٢).

بناءً على ذلك ظهرت حركة نقدية شعرية جديدة تدعو إلى تجاوز الماضي وهدمه والانقطاع عنه من خلال هدم التراث والحضارة الإسلامية، وإقامة حضار جديدة غير موصولة بالماضي، وكان من أعظم الوسائل التي سلكها هؤلاء الشعراء للترغيب عن الماضي وازدراء حضارته، تزوير صور شخصياته المشهورة بالقضاء والطهر، وتشويه رموزه التي هي بمثابة الجذور والمثال والقُدوة لأبناء الأمة في العصر الحاضر (٣).

كما عملوا على عرض تلك الصور المزوّرة والمشوهة باعتبارها تمثل تلك الحضارة، وذلك الماضي، الذي لو تمسكت به الأمة - في زعمهم - لأعاقها عن الانطلاق نحو الحضارة المعاصرة، ومن ثم لا بد من إدانة الماضي وتقويضه، وإحداث القطيعة معه، والتهيؤ للثورة والانبعاث الحضاري الجديد المعاصر المختلف، تماماً عن ذلك الماضي وحضارته، لذلك فعلى من يريد أن يتصدى لهذا البناء الجديد «أن

(١) انظر : مجلة الدراسات الإسلامية والعربية، دبي، العدد السابع، عام ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م، ص ٢٠٨.

(٢) انظر : زمن الشعر، ص ١٠٢-١٠٣، ١٠٧.

(٣) انظر : صورة هارون الرشيد في قصيدة نزار قباني، يوميات امرأة لا مبالية، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثانية عشرة عام ١٩٨٣م، ١/ ٦٠٨. = صورة عثمان بن عفان رضي الله عنه عند الشاعر الفلسطيني معين بسيسو في «الأشجار تموت واقفة»، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى عام ١٩٧٩م، ص ٢٥٩.

يَشْكُ في التراث، ويرفض، ويثور، ويهدم، ويعلن الفوضى . . والشاعر الثوري - في نظر أدونيس - هو هدام كبير للمعروف، لأنه خلاق كبير للمجهول^(١)، وإلا فلا سبيل لإقامة مثل هذه الحضارة المعاصرة.

ويجد المتتبع لفلسفة «الموت والانبعث» وعلاقتها بالتناج الشعري والنقدي الحديثن، «أن هذه الفلسفة مهيمنة على مرحلة شعري ونقدية تمتد من الخمسينات حتى اليوم، ولا ريب أن هذه الأسطورة - كما تقول خالدة سعيد - في مختلف أشكالها وصياغتها، تجسد الهم الحضاري أو القومي العام»^(٢)؛ إنها ترمز لرغبة بعض الشعراء من تمثّل هذا الاتجاه، في هدم الماضي وإقامة كيان حضاري جديد؛ إن هذه الرغبة ليست عامة لدى كل الشعراء المعاصرين، بل هي خاصة ببعض الشعراء، ولكن هؤلاء الشعراء كان لهم تأثير قوي في الحركة الشعرية الجديدة، وقد سماهم غالي شكري «بأبناء مدرسة التجاوز والتخطي، وهؤلاء تمردوا حياتياً . . على كل مقدسات التراث . . ومزقوا الارتباط العقائدي بالتراث، لتحرر ذواتهم أولاً ثم . . تجاوزوا مرحلتنا الحضارية المتخلفة - في نظرهم - إلى أعتاب حضارة الإنسان في الغرب، والذوبان فيها»^(٣).

كذلك عمل أصحاب هذا الاتجاه الشعري والنقدي بجانب تشويه الحضارة الإسلامية - شخصياتها وعصورها - على تحسين الثورات الخارجية عليها، وتقديم أصحاب تلك الثورات الخارجية أبطالاً مضحين من أجل الإصلاح، واستلهاهم كنماذج علياً تُحتذى لكل ثورة معاصرة؛ وإظهارهم في صور مشرقة ونبيلة، واعتبار ثوراتهم حقّة ومشروعة، وأن هدف ثورات أولئك الخوارج إحداث إصلاحات داخلية تحررية تخلّص الأمة - في زعمهم - من جور . . تلك الحضارة الرسمية المهيمنة؛ وعلى هذا الوجه قدمت ثورة الزنج، وثورات الخوارج، والثورات الباطنية، والقرامطة؛ ومعارضات الزنادقة والشعبوية، وغلاة التصوف^(٤)، وعدت «كل حركة معارضة للنظام القائم ثورة إصلاحية»^(٥).

هكذا يظهر أن الرغبة في تشويه الحضارة الإسلامية، وتحسين كل ما هو خروج عليها أو هدم لها كان سبباً مهماً من أسباب استلهاهم الشخصيات الإسلامية التراثية والاتجاه إليها دون غيرها من العناصر التراثية . وكان وراء ذلك تحقيق أهداف فكرية ومظاهر حضارية معاصرة بعينها، وكان السبيل إلى ذلك

(١) زمن الشعر، ص ١١٠.

(٢) انظر: الملامح الفكرية للحداثة، خالدة سعيد، مجلة فصول، مجلد (٤) عدد (٣) عام ١٩٨٤م، ص ٣٢.

(٣) شعرنا الحديث إلى أين، غالي شكري، دار الشروق، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ - ١٩٩١م، ص ٢٨.

(٤) انظر: صورة علي بن محمد صاحب الزنج عند ممدوح عدوان، الدماء تدق النوافذ، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦م، ١٥/٢٨، وصورة الخلاص عند صلاح عبدالصبور في مسرحيته مأساة الخلاص، ديوانه، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٣م.

(٥) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١١٠.

الهدم، تشويه رموز الحضارة الإسلامية نفسها، وتحسين الخارجين عليها عن سعوا في الماضي إلى هدمها وتقويضها، لذلك أوصى أحد زعماء هذا الاتجاه أنه «إذا كان التغيير يفترض هدمًا للبنية القديمة التقليدية، فإن هذا الهدم لا يجوز أن يكون بآلة من خارج التراث العربي نفسه، وإنما يجب أن يكون بآلة من داخله، وإن هدم الأصل يجب أن يمارس بالأصل ذاته»^(١).

وقد لاحظ أحمد بسام ساعي «أن الشاعر السوري الحديث - على الأغلب - له موقف معاد للتراث، كثيراً ما نجده منصرفاً إلى تحطيمه، واستعمال الرموز التراثية العربية استعمالاً سلبياً، يحطم من خلالها ما يمكن أن تحمله تلك الرموز من معان مثالية، ثبتت في الذهن العربي لقرون عدّة، وكان تحطيمهم موجهاً بشكل خاص إلى رموز الدين الإسلامي، والشخصيات الإسلامية، أو العربية البارزة، . . ورأى الشاعر العربي الحديث في هذه الرموز صوراً للتأخر الفكري والسياسي، والحضاري، وللتقاليد البالية، وللعقليات القديمة التي يثور الشاعر عليها، إنه يسقط كل ما يشكو العرب منه في العصر الحديث من تأخر وانحطاط، على تلك الشخصيات غافلاً عن أنها كانت في زمنها أقوى شخصيات العصر»^(٢)؛ ويذهب عبدالله بن ادريس إلى أن «بعض الشعراء المعاصرين . . قليلاً ما يستصحبون الرمز التاريخي العربي في شعرهم اللهم إلا أن يكون رمزاً من رموز الخروج على العقيدة الإسلامية»^(٣)؛ لقد كان تشويه الشخصيات الإسلامية - باعتبارها قوام الحضارة العربية الإسلامية - وتحسين الخارجين على تلك الحضارة، أمراً مقصوداً لدى بعض الشعراء المعاصرين، لذلك اتجهوا لاستلهايم تلك الشخصيات بما يحقق لهم هذا المطلب.

(٤) إيجاد مرجعيات تراثية لمعتقدات وأفكار ونظم ودعوات معاصرة :

في النصف الأول من القرن العشرين أخذت بعض المعتقدات والدعوات المعاصرة تعرف طريقها إلى البلاد العربية، وإلى أبناء الأمة الإسلامية، كأثر من آثار احتكاك العرب بالأمر الأخرى عبر نهضتها المعاصرة، ثم أخذت هذه الدعوات والنظم والمعتقدات في الانتشار، بعد أن أدرك المثقفون والأدباء والشعراء مفاهيمها السياسية والاقتصادية والاجتماعية باكتمال النصف الأول من القرن العشرين، وعمل بعضهم على موازنتها بنظم الإسلام وتشريعاته؛ للوقوف على ما بينها وبينه من أوجه اتفاق أو اختلاف، ولعل مثل هذا هو الذي دعا الشاعر حافظ إبراهيم إلى أن يقرر في قصيدته «العمرية» أن الاشتراكية إحدى مظاهر شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه أثناء خلافته، وأنها فرع من خطة عمر الاقتصادية التي سار عليها في قضايا المال وتوزيعه بين الرعية، ومن ثم فلا اشتراكية مرجعيتها التراثية

(١) الثابت والمتحوّل، علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار الساقي، بيروت، الطبعة السابعة، ١٩٩٤م، ٦٤/١.

(٢) حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، أحمد بسام ساعي، دار المأمون، دمشق، الطبعة الأولى، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م، ص ٣٣٨.

(٣) الندوة الثقافية المتخصصة للمهرجان الوطني للتراث والثقافة، مكتبة المهرجان، الرياض، ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م، ص ١٥٠، ١٥١.

ومع بدايات النصف الثاني من هذا القرن كان جملة من تلك المعتقدات والنظم قد أصبحت محط نظر بعض العلماء والأدباء والشعراء من أبناء الأمة الإسلامية يعتنقونها ويدعون إليها في واقعهم الحياتي إيماناً منهم بقدرتها على انتشار الأمة من واقعها المتردي، وكان من تلك الأفكار والمعتقدات «القومية والاشتراكية، واليسارية الشيوعية الماركسية، والرأسمالية، والليبرالية، والثورية...».

واندفع الشاعر العربي إلى ما «كان يحتدم على الساحة العربية وقتذاك من تغييرات، وتحولات سياسية واجتماعية... وثورات وانقلابات عربية وتححرر أقطار عربية من الاستعمار»^(٢) وما يخالط ذلك من دعوات وشعارات عقدية.

ثم رأى الشعراء العرب على مختلف اتجاهاتهم الفكرية، أن الشخصيات الإسلامية كإحدى «المعطيات التراثية تكتسب لوناً خاصاً من القدراسة في نفوس الأمة، ونوعاً من اللصوق بوجدانياتها، لما للموروث من حضور روحي في وجدان الأمة، والشاعر حين يتوسل إلى وجدان الأمة عن طريق توظيفه لبعض مقومات تراثها، يكون قد توسل إليها بأقوى الوسائل تأثيراً عليه»^(٣)، ومن ثم اتجه عدد من الشعراء المعاصرين، تنتقي من التاريخ النماذج التي تعتقد أنها امتداد لصوتها وتشكل رؤيتها الفكرية المعاصرة وتصوراتها العقدية، أو تستطيع أن تحمل تلك الرؤى والأصوات والأفكار العقدية، لذلك اتجهوا نحو التاريخ والتراث يبحثون عن تلك الشخصيات من خلال كتب التراث، ويستلهمونها بما يظهر ويبرز تلك الرؤى^(٤)، والدعوات الفكرية؛ والشاعر بعمله ذلك، إنما يريد أن يبحث عن مرجعيات تراثية ذات بعد إسلامي، لآرائه وأفكاره ومعتقداته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفنية، المأخوذ عن هذه الأفكار المعاصرة التي تأثر بها وتحمس لها، وأخذ يدعو إليها كحلول معاصرة لواقعه المتأزم وفي الوقت نفسه تكون مقبولة لدى المثقفين، فأخذ يعمل على تجديدها وغرسها في التراث العربي الإسلامي، أو يقيم نظريات لها في هذا التراث؛ حتى يتقبلها المجتمع، ولا ترفضها الأمة الإسلامية.

فبعد الرحمن الشرقاوي^(٥) يحاول أن يجعل من شخصيته الحسين بن علي ومأساته في كربلاء مرجعاً تراثياً للفكر الشيوعي الذي كان يتبناه على مستوى الفكر والواقع، وينحاز إليها في حل مشكلات

(١) انظر: قصيدة العمري، ديوان حافظ إبراهيم، ص ٨٨.

(٢) الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، خالد الكركي، دار الجليل، بيروت، مكتبة الرائد العلمية، عمان الأردن، الطبعة الأولى، عام ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م، ص ١٤٩.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٨.

(٤) انظر: جريدة المسلمون، العدد (٥٣٤) الجمعة ٢٨ ذي القعدة، ١٤١٥هـ، مقال لوليد قصاب في صفحة الأدب والثقافة.

(٥) شاعر من مصر من أعماله الشعرية: ديوانه: «من أب مصري إلى الرئيس ترومان» هاتيه ١٩٨٦م، وديوانه «تمثال الحرية وقصائد منسية» القاهرة ١٩٨٨م وثنائيته المسرحية «ثأر الله - الحسين ثائراً والحسين شهيداً» ١٩٦٨م [انظر أدب عبدالرحمن الشرقاوي - ثريا العسيلي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٥م ص ١٣ والمسرح الشعري العربي، رفعت سلام - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٦م ص ٧٥ وتأريخ الشعر العربي الحديث ص ٧١٩].

الواقع العربي المعاصر، فقد جعل من مواقف الحسين ما ينم عن تجذر الشيوعية بمفاهيمها الثورية والاشتراكية والنضالية في التراث الإسلامي، وارتباطها بذلك التراث بسبب، فصورة الحسين في مسرحيتي الشرقاوي «الحسين ثائرًا»، و «الحسين شهيدًا»^(١) ثائرًا اشتراكي، ثار من أجل الفقراء، واستعادة حقوقهم المالية والسلطانية، من المغتصبين لها من الإقطاعيين المحتكرين الأموال.

والموقفان الحسيني واليزيدي في كربلاء في تصوير الشرقاوي، نوع عظيم من الصراع الجدلي بين قيم ومبادئ متناقضة، قيم الخير والحق والحرية والاشتراكية التي يمثلها الحسين، وقيم الشر والظلم والقهر والرأسمالية التي يمثلها يزيد بن معاوية وأعوانه؛ والشاعر السوري سليمان العيسى^(٢) في قصيدته «ثائر من غفار»^(٣) يجعل من شخصيته أبي ذر الغفاري مرجعًا تراثيًا عربيًا إسلاميًا لعقيدته الاشتراكية حيث يصوره ثائرًا مناضلاً من أجل الفقراء والمساكين، وممثلاً للقيم الثورية الاشتراكية ضد الرأسمالية والإقطاع، وكنز الأموال.

(٥) إبراز الشخصية العربية الإسلامية، لتأصيل الهوية ومواجهة تيار التغريب :

هذا سبب مهم من أسباب استلهام الشاعر العربي في العصر الحديث للشخصيات الإسلامية، فإن أي شخصية لابد وأن تواجه تحديات مصيرية فتعتمد إلى أن ترد على التحدي عن طريق الإلحاح على مكوناتها الأساسية، والتراث وشخصياته أهم أبرز مكوناتها الأساسية.

هكذا كان الرد على التحدي العنصري التركي الذي حدث في فترة تسلط جماعة الاتحاد والترقي ذوي الميول الطورانية، وعقب سيطرة الغرب بحضارته الاستعمارية على البلاد العربية والإسلامية؛ وسعيه لتغريب أبناء الأمة العربية الإسلامية، بفرض ثقافته الغربية، وطمس كل ثقافة وطنية للبلدان العبرية الإسلامية التي كان يحتلها. كما أعقب نهوض الأمة الإسلامية في العصر الحاضر «صراع في النصف الأول من هذا القرن بين القديم والجديد، يخفي وراءه صراعاً حضارياً بين الشرق المتردي/ الناهض بما يحويه من عمق حضاري يقوم على العروبة والإسلام، وبين الغرب المتقدم بما يمثله من مسيحية وحضارة معاصرة، فقد شغلت الصحف وشغل الرأي العام بالمعارك العنيفة التي دارت بين أنصار المذهبين في سائر نواحي المجتمع، وكان الناس حين يطلقون اسم القديم يعنون به كل ما يمت بصلة إلى تراثنا الموروث من دين وتقاليد، بينما كانوا يعنون بالجديد كل طريف وطارئ علينا مما هو متقول معظم الأحيان

(١) انظر : «الحسين ثائرًا» و «الحسين شهيدًا»، عبدالرحمن الشرقاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م.

(٢) سليمان أحمد العيسى ولد عام ١٩٢١م في قرية النعيرية غربي مدينة انطاكية في سوريا، من أعماله الشعرية : مع الفجر ١٩٥٢م - شاعر بين الجدران ١٩٥٤م - أعاصير في السلاسل ١٩٥٤م - ثائر من غفار ١٩٥٥م - الفارس الضائع ١٩٦٣م - إنسان ١٩٦٩م [المجموعة الكاملة] ١٩٨٠م [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٢/ ٥٢٠].

(٣) الأعمال الشعرية، سليمان العيسى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م، ٣٩٠-٣٣٩/١.

عن الأوروبيين»^(١).

وقد بدا أن «مظاهر الإعجاب بكل غربي والجري وراءه والتبشير به سواء كانت الأمة في حاجة إليه أو لم تكن . . أفقد الكثيرين واتجه بهم إلى الغفلة عن أمجادهم، والاعتزاز بانتماءاتهم الأوربية أياً كانت أبعاد تلك الانتماءات حتى لو كانت في كلمة يتلفظ بها ليلفت الأنظار إلى أوربيته، وينبه إلى تحضره كما يملئ عليه تصويره»^(٢).

لقد كان رجال الإصلاح والفكر والأدب من أبناء هذه الأمة يرون ذاتها تكاد أن تذوب في الذات الأخرى، ويرون حضارتها تنهار أمام الحضارة الغربية المعاصرة الكاسحة، بما ترد على الأذان من مقولات لمفتونين بالحضارة الغربية المعاصرة، فسلامة موسى يريد الحكومة في البلاد العربية أن تكون كما هي في أوروبا، وأن يعاقب كل من يحاول أن يجعلها مثل حكومة هارون الرشيد أو المأمون أو يريد لها حكومة دينية. وأنه كما يقول - كافر بالشرق مؤمن بالغرب، كلما زادت معرفته بالشرق زادت كراهيته له، وشعر بأنه غريب عنه، وكلما زادت معرفته بأوروبا زاد حبه لها وتعلقه بها، وزاد شعوره بأنها منه وأنه منها، وأنه يجب الخروج من آسيا والالتحاق بأوروبا. وهو يريد من الأدب أن يكون أوربياً تسعة وتسعين في المائة، وأن تكون ثقافتنا أوربية، وأن يكون التعليم تعليماً أوربياً، وهو ناقد على ثقافة الأزهر وشيوخه لأنها منقوعة نفعاً في الثقافة العربية، ثقافة القرون المظلمة - كما يزعم - والحل في نظر سلامة موسى أن نسلم التعليم بما فيه تعليم العربية إلى (الأفندية) الذين ساروا شوطاً بعيداً في الثقافة الحديثة، وهو ينكر على المصريين أنهم حملوا ولاءً للثقافة العربية، أو درسوا ابن الرومي، وبحثوا في عليٍّ ومعاوية، أو تعصبوا للجاحظ^(٣).

وطه حسين يرى أن السبيل إلى الأخذ بالحضارة الأوربية هو «أن نسير سيرة الأوروبيين، ونسلك طريقهم لنكون لهم أنداداً، ولنكون لهم شركاء في الحضارة، خيرها وشرها، حلوها ومرها، وما يُحِبُّ منها وما يُكره وما يُحمد منها وما يعاب»^(٤). وقد كرس كتاب طه حسين «مستقبل الثقافة» الدعوة إلى تغريب الثقافة العربية وأبنائها، والعمل على إزابتهم في الثقافة والحضارة الأوربية، من خلال القول بأن مستقبل ثقافة في مصر مرتبط بماضيها البعيد، الذي كان شديد الاتصال باليونان، وبشعوب حوض البحر المتوسط، وأن العقل المصري شديد الشبه بالعقل اليوناني، وأن من السخف القول بأن مصر جزء من الشرق، بل هي في نظر طه حسين جزء من الغرب^(٥).

(١) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة السابعة، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٤ م، ٢/ ١٩٠.

(٢) الإسلام في الأدب العربي المعاصر، إبراهيم عوضين، مطبعة السعادة، مصر، ١٤٠٨ هـ - ١٩٧٨ م، ص ١٩٧.

(٣) انظر الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ٢/ ١٩٠.

(٤) مستقبل الثقافة، طه حسين، المجموعة الكاملة لمؤلفاته، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٣ م، المجلد التاسع، ص ٥٤.

(٥) انظر: المرجع السابق، المجلد التاسع، ص ١٦-٣٠.

وأمام هذه الحملة التغريبية، والقومية الانعزالية إستوجب الأمر م الأمة العمل على إبراز الشخصية والذاتية العربية الإسلامية، للتأكيد على هوية الأمة ومقاومة هذا التيار التغريبي والانعزالي الجارف، وكان ذلك من خلال عنصرين هما: الدين واللغة^(١).

والشخصيات الإسلامية تشكل جانباً مهماً يجسد الظاهرة الدينية واللغوية، التي اترز بها الشعراء العرب في العصر الحاضر في تصديهم لزحف التغريب وصراعه الأدبي والثقافي الذاتي مع هوية الأمة العربية الإسلامية، وشخصيتها الحضارية، وكان التراث هو المصدر الشامل الذي وجد فيه الشعراء العرب ضالّتهم، لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميزها^(٢).

وإذا كان التميز يكمن في بروز الروح الدينية والقومية، فإن الشخصيات الإسلامية التراثية من صحابة، وتابعين، وخلفاء، وقادة، وعلماء، وشعراء، هم خير من يجسد تلك الروح الدينية والقومية معاً، دون انفصال لواحدة منها عن الأخرى، ويرسم لحضارة الأمة المعاصرة قسماها الأصيلة الخاصة بها.

وعلى هذا النحو صار شعراء العربية في مختلف البلاد العربية والإسلامية يحركون في الأمة انتماءاتها الإسلامية، ويوقظون قيم الدين والتدين، وينبهون أبناء الأمة إلى ما بين الدين والحضارة الحقيقية من روابط وثيقة^(٣).

ومن خلال بعث التراث، واستلهم شخصياته الإسلامية، واستعراض أثر الدين الإسلامي، والقومية العربية، في رسم هوية المسلمين وحضارتهم، وتجسيد ملامح شخصياتهم، وسلوكياتهم، ومواقفهم الحضارية الراقية، كان اتجاه الشعراء العرب إلى استلهم الشخصيات الإسلامية يمنحها الثقة، ويقدم لها ركيزة قوية - كما يرى أحمد هيك^(٤) - لأن الارتباط بهذا التراث يمثل استمرار الوجود العربي محتفظاً بشخصيته الواضحة، وكيانه المستقل، وقيمه الرفيعة، ومثله العليا، وأخلاقياته التي تحوي سر قوته، وأهم مقومات وجوده.

هكذا كانت الرغبة في إبراز الشخصية العربية الإسلامية، وتأسيس الهوية الذاتية ومواجهة تيار التغريب وراء اتجاه بعض الشعراء العرب المخلصين لهويتهم العربية الإسلامية إلى استلهم الشخصيات الإسلامية التي تؤصل الهوية والشخصية العربية الإسلامية، وكان ذلك عن قصد من هؤلاء الشعراء في تأسيس هذه الهوية وإبراز هذه الشخصية من خلال تلك الشخصيات التراثية، وربطها بسبب من الماضي العربي الإسلامي، فالتراث هو جذر الهوية الذي تركز عليه كل أمة في مواجهة أية رياح حضارية تحاول

(١) انظر : حركية الإبداع، خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م، ص ١٩.

(٢) انظر : مجلة عالم الفكر، المجلد السابع عشر، العدد الرابع، يناير، فبراير، مارس ١٩٨٧م، ص ٨٠.

(٣) انظر : الإسلام في الأدب العربي المعاصر، ص ١٩٧.

(٤) انظر : دراسات أدبية، أحمد هيك، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى عام ١٩٨٠م، ص ٤٨، ٤٩.

أن تعصف بها وبوجودها، والهوية هي التي «تمنح الأمة إحساساً قوياً بشخصيتها، وبقيناً راسخاً بأصالتها وعراقتها»^(١)؛ ثم إن «الأصالة هي ربط الحاضر بالماضي، وهي الرؤية المعاصرة للتراث، فاستلهام التراث هو الأصالة»^(٢)، والشخصيات الإسلامية بما تحملها من إرث روحي واجتماعي وعلمي وحضاري، هي أهم عناصر التراث المبرزة لقسمات وملاح الهوية والشخصية؛ واستحضار واستلهام شخصية من تلك الشخصيات جدير باستدعاء ذلك الإرث وتلك المعطيات الحضارية المرتبطة بها، والمتشعبة بدين الأمة وقوميتها.

ويستطيع الشاعر من خلال ذلك الاستلهام ربط واقع الأمة بتلك المعطيات الحضارية للشخصية، وأن يبقيا قريبة من ذاكرتها ووجدانها، مشكلة حبلاً من التواصل والتأصيل مع ماضي الأمة، ديناً وقوماً، وجذراً عميقاً يثبتها في تربة الذات، ويحول دون اجتثاثها من واقعها الحضاري^(٣).

لذلك اتجه شعراء الأمة من بدايات النهضة الحديثة في مختلف بلدان العالم العربي، وبمختلف معتقداتهم إلى استمداد تلك الاستمرارية لإبراز «رفضهم للفكر الاستعماري، الذي سعى إلى محو مقومات الشخصية العربية الإسلامية والكشف عن روح الأصالة في أمتنا من أجل متابعة مسار التقدم»^(٤).

«إن الذات لا تتحرر - كما يقول عز الدين إسماعيل - إلا مع كامل الشعور بذاتها . . . وكان لها رصيد كاف من الوجود تعتر به»^(٥)، وينع ويحول دون استلابها حضارياً.

إننا يمكن أن نسمي شعراء مثل شوقي، وحافظ، ومحرم، ومحمد عبدالمطلب، وعبدالحليم المصري، والرصافي، وعمر أبو ريشة، والبردوني، بشعراء الهوية والذاتية العربية الإسلامية، لاتباهم إلى استعادة جملة من الشخصيات الإسلامية في أشعارهم، كما هو حال «دول العرب وعظماء الإسلام» و«الإلياذة الإسلامية»، و«البكرية» و«العمرية» و«العلوية» و«خالد» و«أبو تمام وعروية اليوم».

هكذا نرى أن تأصيل الهوية العربية الإسلامية، وإبراز الشخصية الذاتية ومواجهة تيار التغريب، كان سبباً من أسباب اتجاه الشاعر العربي في العصر الحديث إلى استلهام الشخصيات الإسلامية، باعتبارها أهم عنصر تراثي قادر على تأصيل هويتنا وشخصيتنا العربية الإسلامية والتصدي لمحاولات الذوبان في الآخرين.

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٤٩.

(٢) مجلة عالم الفكر، المجلد السابع عشر، العدد (٤)، يناير، فبراير، مارس ١٩٧٨م، ص ٧٩.

(٣) انظر: المرجع السابق نفسه.

(٤) المرجع السابق، ص ٨٢ (بتصرف).

(٥) الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٢١، ٢٢.

(٦) الدفاع . . والتنقية . . والتصحيح :

لقد كان من أسباب استلهاام الشخصيات الإسلامية عند بعض شعراء العصر الحديث رغبتهم في الدفاع عن تلك الشخصيات مما ألحق بها من تهمة باطلة، وتنقية ساحتها من الشوائب التي حاول بعض المؤرخين والمفكرين والشعراء تلويثها بها، وتصحيح بعض المفاهيم الخاطئة التي لتفسير بعض مواقفهم.

لقد تراكمت من هذه الأمور حول الشخصيات الإسلامية عبر التاريخ بسبب بعض الروايات التي لم يتحرر بعض المؤرخين روايتها حول أخبار ومواقف تلك الشخصيات، أو تهمة ألصقت عن عمد بسبب أهواء عقدية، أو مذهبية، أو دس، أو سوء فهم، من بعض المستشرقين تجاه تلك الشخصيات.

وفي بداية النهضة العربية الحديثة عمل المستشرقون على بعث كتب التراث وطبعها ونشرها، فأبرزوا ما فيها من اختلافات حول رموز الشخصيات الإسلامية وروجوا لبعض الروايات الضعيفة، والمدسوسة من أجل تشويه الشخصيات الإسلامية، واجتهدوا في إذاعتها بين أبناء الأمة على أنها الحقائق التي أراد المؤرخون العرب والمسلمون إخفاءها أو التشكيك فيها، وهم بذلك إنما يحاولون تشويه الحضارة الإسلامية من خلال تشويه رموزها وغمادجها المحترمة في ذاكرة الأمة ووجدانها.

كذلك وجدنا بعض شعراء العصر الحديث ينبري للدفاع عن تلك الشخصيات مفنداً حيناً ومسقطاً أحياناً تلك الدعاوى التي أدت إلى إخراج تلك الشخصيات في تلك الصور المشوهة، والعمل على تنقيتها عما لحق بها، وإعادة تصويرها في شعرهم بما يصحح كثيراً من المفاهيم المغالطة، وبما يجلي صورها وينقي أخلاقياتها وسلوكياتها، ويظهرها بصور وملامح واستلهاامات تتناسب والحق في واقعهم وحياتهم وأخبارهم وتجعلهم في مقام الصدارة، والقدوة، والصفوة، والمثال للأمة.

وتعد قصائد «البكرية» و «العمرية» و «العلوية» و «رسالة إلى هارون الرشيد» لعبدالحليم المصري، وحافظ إبراهيم، ومحمد عبدالمطلب، وعبدالرحمن العشماوي، من أبرز ما قُدم في هذا الجانب، فحافظ^(١) يذكر أن نظمه للعمرية كان قضاءً لحقوق أمثال تلك الشخصيات على أبناء الأمة في هذا العصر، وأن هناك أموراً تتعلق بشخصية عمر بن الخطاب بخاصة والصحابة بعامة هي التي دفعته لنظم هذه القصيدة، منها ما قيل حول آراء عمر واجتهاداته، وتصحيح بعض المفاهيم الخاطئة التي حرفت مثل موقفه من علي بن أبي طالب، وطريقة بيعته أبي بكر الصديق، وموقفه عليه السلام من خالد بن الوليد لما عزله عن قيادة جيوش المسلمين في الشام.

أما الشاعر عبدالرحمن العشماوي^(٢) فيقف طويلاً عند شخصية هارون الرشيد الذي ابتلي - كما يذكر العشماوي - بكثير من التشويهات راداً على تلك المزاعم التي ترونها بعض ككتب

(١) انظر : العمرية، ديوان حافظ إبراهيم، ص ٧٧-٩٧.

(٢) «رسالة إلى هارون الرشيد» قصيد مخطوطة للشاعر عبدالرحمن العشماوي حصل عليها الباحث من الشاعر نفسه.

التأريخ^(١)، وكتب الأدب^(٢)، وكتب السير الشعبية^(٣)، ويردها ويتوسع فيها المستشرقون حتى جعلوها سمة وصفة تقدم صورة هارون الرشيد الخليفة المثل والنموذج من خلالها.

(٧) نقد الواقع العربي المعاصر «السياسي والفكري والاجتماعي» :

مرت معظم أقطار الأمة العربية في العصر الحديث بظروف سياسية وفكرية واجتماعية قاهرة أحياناً، «وعندما يحول القهر بين الأديب وأداء دوره، فإنه يلوذ بترائه، ويستعير من الأصوات التي قاومت الاستبداد ليحملها تجربته، وينطقها نيابة عنه فيقي نفسه من عسف الطغاة . . ويعود على الواقع بالنقد والتفويم»^(٤)؛ وقد اتخذ الشاعر المعاصر من الشخصيات الإسلامية المستلهمة قناعاً يتحدث من خلاله عن الواقع الذي يعيشه والاحتجاج عليه، وبيان عواريه وتلمس السبيل إلى إصلاحه وتقويمه دون الدخول في صدام مباشر بين هذا الواقع والشاعر، وبما لا يعطي مجالاً لعناصر ذلك الواقع الفاسد من الانتقام أو الفتك بالشاعر للقضاء على تأثيره في هذا الواقع.

وقد لجأ إلى هذه الوسيلة معظم شعرائنا العرب المعاصرون الذين كانوا يحملون هم الإصلاح السياسي والاجتماعي والفكري في أقطارهم، فاستمدوا الشخصيات الرسالية بذكاء ومهارة في إدانة بعض ما لم يرتضوه من جوانب الفساد التي لم يكن في وسعهم التصريح بها^(٥).

والشخصيات الإسلامية التراثية، بما تحمله من أبعاد دينية وسياسية واجتماعية وإصلاحية، لفتت الشعراء إليها أكثر من غيرها من الشخصيات التراثية، «فقد وجد هؤلاء الشعراء فيها معيناً لا ينضب تمدهم بالأصوات التي تحمل نبرات النقد والإدانة، وبالأفئدة التي يتوارون خلفها ليمارسوا مقاومتهم للطغيان، وقد وجدوا ضالهم بشكل خاص في تلك الأصوات التراثية التي ارتفعت في وجه طغيان السلطة في عصرها، والتي أعلنت تمرداً على هذه السلطة»^(٦).

وكان نقد الشعراء العرب في العصر الحاضر للواقع السياسي والاجتماعي والفكري من خلال الشخصيات الإسلامية قد أخذ شكلين من النقد.

أحدهما : يقوم على أساس من نقد الواقع بإظهار فسادهِ وترديه، إما من خلال التغمي بشخصيات أخلصت لأمتها، وأرست في واقعها في الماضي مبادئ الحق والعدل، أو من خلال التغمي

(١) انظر : الكامل في التأريخ، لعلي بن الكرم بن الأثير، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الرابعة، ١١٤/٥.

(٢) انظر : الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٧٢-١٧٣.

(٣) انظر الليلة (١٠٠٠) من كتاب ألف ليلة وليلة، دار مكتبة الحياة، بيروت، ٤/٥٤٤، ٤٤٥.

(٤) المسرح الشعري بعد شوقي، محمد عبدالعزيز المرافي، نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٤١٥هـ / ١٩٩٥م، الطبعة الثانية، ص ١٧.

(٥) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٤٠، ٤٨.

(٦) المرجع السابق، ص ٤١.

بشخصيات تمردت واثارت على واقعها في الماضي من أجل أمتها، و من أجل تغيير الواقع الذي تعيشه .

ثانيهما : كان عن طريق هجاء الواقع السياسي والاجتماعي والفكري من خلال شخصيات أساءت وأفسدت واقعها الذي كانت تعيشه في الماضي .

يمثل الشكل الأول استلهم الشاعر محمد أبو دومة^(١) شخصية عمر بن عبدالعزيز كرمز للحاكم العادل المنتظر لإصلاح الواقع من قوى البغي والاستبداد في قصيدته «مشتكاي يا خامس الخلفاء»^(٢) ، واستلهم الشاعر قاسم حداد^(٣) لشخصية الحسين بن علي كرمز لمن ثار وتمرد على واقعه من أجل زمته ، في قصيدته «خروج رأس الحسين من المدن الخائنة»^(٤) .

ويمثل الشكل الثاني استلهم الشاعر عبده بدوي^(٥) لشخصية الحجاج بن يوسف الثقفي كرمز لأداة البطش والطغيان والاستبداد المستشري في واقعه وذلك في قصيدته «اسم جاري»^(٦) .

هذا عن نقد الواقع السياسي ، أما نقد الواقع الاجتماعي فيتمثل في استلهم الشاعر اليمني حسن بن يحيى الذاري^(٧) شخصيات نسائية من الصدر الأول مثل خديجة بنت خويلد وعائشة بنت أبي بكر ، وفاطمة الزهراء رضي الله عنهن^(٨) ، حيث نقد من خلالهن الواقع الحياتي الاجتماعي المعاصر للمرأة العربية المسلمة عندما ابتعدت عن الحياء والصلاح والتقوى ، وانحدرت نحو التبرج والاسفاف بسبب الدعوات المشبوهة صباح مساء للتحرر من القيم الإسلامية .

-
- (١) محمد السيديس أبو دومة ولد عام ١٩٤٤م في محافظة سوهاج بمصر ومن دواوينه : المآذن الواقعة على جبال الحزن ١٩٧٨م - والسفر في أنهار الظمأ ١٩٨٠م - والوقوف على السكين ١٩٨٣م - وأتباعك عنكم فأسافر فيكم ١٩٨٧م - وبتاريخ أورد الجوى ١٩٩٠م [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٤/ ١٤٠] .
 - (٢) المجلة، العدد (١٧٢) ذو القعدة، ١٣٩٠هـ - إبريل ١٩٧١م، ص ٨٣ .
 - (٣) قاسم محمد حداد (البحرين) ولد عام ١٩٤٨م بالبحرين من دواوينه : البشارة ١٩٧٠م - خروج رأس الحسين من المدن الخائنة ١٩٧٢م - الدم الثاني ١٩٧٥م - قلب الحب ١٩٨٠م - القيامة ١٩٨٠م - انتماءات ١٩٨٢م - شظايا ١٩٨٣م - النهر وان ١٩٨٨م - عيش مخفورا بالعود ١٩٨٩م [معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٤/ ١٤] .
 - (٤) ديوانه : خروج رأس الحسين من المدن الخائنة، دار العودة، بيروت ١٩٧٢م، ص ٦٣-٧١ .
 - (٥) عبده محمد بدوي (مصر) ولد عام ١٩٢٧م بمحافظة البحيرة بمصر من دواوينه الشعرية : الجرح الأخير ١٩٨٦م - ودقات فوق الليل - طبعة ثانية ١٩٩٢م . . [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٣/ ٤٥٦] .
 - (٦) دقات فوق الليل، عبده بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٥٨-٥٩ .
 - (٧) حسن بن يحيى بن علي الذاري (من اليمن) ولد في قرية الذاري بلواء إب في اليمن ١٩٣٥م صدرت له المجموعة الشعرية الأولى عام ١٩٨١م [من الشعر الإسلامي الحديث - إصدار رابطة الأدب الإسلامي العالمية - رقم (١) دار البشير - عمان الأردن، الطبعة الأولى عام ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م، ص ١٧] .
 - (٨) من صرخات الإيمان، حسن بن يحيى الذاري، مطابع مذكور، القاهرة، ص ١٠٢، ١٠٣ .

أما نقد الواقع الفكري فيظهر عند الشاعرة الموريتانية مباركة بنت البراء^(١) حيث نقدت واقعها الفكري من خلال شخصيات تراثية عبثت برسالة الكلمة الوحيدة كما هو حال الشاعر عمر بن أبي ربيعة وصريع الغواني والمغنين زرياب والموصلي^(٢)، فهي ترباً بالشاعر المعاصر أن يترك رسالته المتمثلة في تغيير الواقع نحو الأفضل من خلال ما يقوله من شعر، وينغمس في العبث والمجون الذي سخرت له هذه الشخصيات التراثية المستلهمة شعرها فيه.

ما سبق هو بعض أهم الأسباب الموضوعية التي دعت الشاعر العربي في العصر الحديث لاستلهاام الشخصيات الإسلامية التراثية، وهناك أسباب فنية كانت وراء ذلك الاستلهاام تتناولها فيما يأتي:

ب - الأسباب الفنية لاستلهاام الشخصيات الإسلامية :

أما الأسباب الفنية التي وقفت وراء استلهاام الشاعر العربي للشخصيات الإسلامية في العصر الحديث فهي تعود إلى تطلع الشاعر العربي إلى إثراء تجربته الشعرية وتطويرها وتعميقها فنياً، ذلك بما أتاحت له تلك الشخصيات الإسلامية التراثية من قدرة على الإيحاء والتأثير من استلهاامها، كجزء مهم من العناصر التراثية، وبمقدرتها على تمثل الوسائل التعبيرية الفنية الجديدة التي اكتسبها الشاعر العربي في العصر الحديث من اطلاعه وتأثره بالمنجز الأدبي الغربي الحديث، ووسائله الفنية الجديدة للتعبير عن التجربة الشعرية.

لقد استدعت تلك الوسائل الفنية الجديدة استخدام الشخصيات التراثية التي تشكل الشخصيات الإسلامية جزءاً كبيراً منها لتحقيق أثرها الفني من خلالها؛ ويمكن تلخيص تلك الوسائل الفنية في:

١ - البنية الدرامية .

٢ - المعادل الموضوعي .

٣ - الرمز التراثي .

لقد أصبحت هذه التقنيات الفنية بعد التأثر بها من التجربة الأوروبية الجديدة، وسائل مؤثرة ومثيرة للقصيدة العربية الجديدة، فقد عملت على نقل التجربة الشعرية من التسجيلية والمباشرة إلى التعميق والتوظيف، وأضحت العناصر التراثية بعامه والشخصيات منها بخاصة خير وسيلة لتفعيل هذه الوسائل الفنية التعبيرية داخل القصيدة.

فمن خلال استلهاام الشخصية التراثية تحقق البعد الدرامي والمعادل الموضوعي، والرمز التراثي

(١) مباركة بنت البراء (موريتانيا) ولدت عام ١٩٥٦م في المزرذرة أتا كلاليت، صدرت لها مجموعة: ترانيم لوطن واحد عام ١٩٩١م [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٤/ ١١٢].

(٢) انظر: ترانيم لوطن واحد، مباركة بنت البراء، المطبعة الوطنية، ص ٧٨، ٧٩.

في أقوى درجات تأثيره الدلالي والتعبيري؛ وتخلصت القصيدة من الغنائية الذاتية التي تحيل العمل الشعري إلى شيء خاص، وتحد من شموليته، وتعطي التجربة بعداً إنسانياً عاماً.

فالشاعر اليمني عبدالعزيز المقالح^(١) في قصيدته «عودة وضاح»^(٢) استلهم شخصيتي «وضاح» وصاحبته «روضة» وقد استخدم هذه الوسائل الفنية - المعادل الموضوعي، والرمز التراثي، والدراما - ليعبر من خلالها عن الأزمة الحضارية التي يعيشها المواطن اليمني المعاصر ووطنه «صنعاء» ولأسباب فنية طرأت على تطوير القصيدة المعاصرة يريد المقالح تحقيقها والاستفادة منها في إثراء تجربته الشعرية؛ لجأ إلى التراث العربي الإسلامي وإلى شخصياته فاستلهم شخصيتي «وضاح اليمن» وصاحبته «روضة»، لما رأى فيهما ما يحقق مبتغاه الفني الجمالي.

كذلك يمكن القول: إن من الأسباب الفنية التي من أجلها لجأ الشاعر إلى استلهم الشخصيات الإسلامية التراثية، هي رغبة بعض الشعراء العرب على وجه الخصوص بعد اطلاعهم على فن الملاحم اليونانية، في إيجاد هذا الفن في الأدب العربي^(٣)، فقد نظم أحمد محرم «الإلياذة الإسلامية»، ونظم حافظ وعبدالمطلب وعبدالحليم المصري مطولاتهم حول «عمر» و«علي» و«أبي بكر» رضي الله عنهم، ونظم شوقي «دول العرب وعظماء الإسلام»؛ وكان لما سجله التأريخ من مآثر ومواقف وبطولات ومثاليات، وأعمال عظيمة لشخصيات إسلامية تراثية ما يغني هؤلاء الشعراء ويدفعهم - من أجل إثراء هذه الملاحم والمطولات - إلى تلك الشخصيات الإسلامية، بدلاً من إنشاء تلك الملاحم أو المطولات على الأساطير والخرافات الشعبية.

٤ - بدايات اتجاه الشعراء إلى استلهم الشخصيات الإسلامية وأطواره وأبرز أعلامه :

بدأ اتجاه الشعراء العرب في العصر الحديث لاستلهم الشخصيات الإسلامية التراثية، مع بداية علاقتهم بالتراث العربي الإسلامي، حين اتجهت حركة إحياء التراث - التي قامت في بدايات عصر النهضة العربية - إلى إحياء التراث العربي الإسلامي للإفادة منه ولتمثل شعلة مضيئة يمكن الاهتداء بها في هذه النهضة، والعمل على بعث ذلك التراث وإحيائه والتعريف عليه، ونشره بين أبناء المجتمع العربي المسلم، وكان ذلك من خلال «نشر أمهات كتب التراث، بعد جمع مخطوطاتها المبعثرة عبر العديد من المكتبات العامة والخاصة، ولقد نهض بهذا العبء طائفة من الغيورين على التراث»^(٤). من أبناء الأمة

(١) عبدالعزيز صالح المقالح (اليمن) ولد عام ١٩٣٧م في اليمن من دووينة : لابد من صنعاء ١٩٧١م - مأرب يتكلم ١٩٧٢م - رسالة إلى سيف بن ذي يزن ١٩٧٣م - هوامش يمانية على تغريبة بن زريق البغدادي ١٩٧٤م - عودة وضاح اليمن ١٩٧٦م وصدر ديوانه كاملاً عن دار العودة بيروت عام ١٩٧٧م، [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٢٠٤/٣].

(٢) ديوان عبدالعزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣م، الطبعة الثالثة، ص ٥٣٣-٥٣٩.

(٣) انظر : دراسات في الشعر العربي المعاصر، شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة السابعة، ص ٤٧. والرمز والأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، علي عبدالمعطي البطل، شركة الربيعان، الكويت، الطبعة الأولى، عام ١٩٨٢م، ص ٣٣.

(٤) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٦٠.

ممن قادوا حركات الإصلاح الديني والاجتماعي والسياسي^(١)، والأدبي والثقافي، وقد «واكبت حركة النشر والتحقيق حركة أخرى ليست أقل نشاطاً، تهدف إلى التعريف بأعلام التراث، وتلقي الأضواء على الجوانب المجهولة من ذلك التراث»^(٢).

وقد مر استلهم الشعراء العرب في العصر الحديث للشخصيات الإسلامية، بثلاثة أطوار، تدرج فيها استخدام الشعراء للشخصيات الإسلامية، من الاستلهم «المباشر» التسجيلي الذي يتحدث فيه الشاعر عن الشخصية الإسلامية كما هي في كتب التراث والأخبار، دون توظيف لها، مروراً بطور الانتقال والتحول الذي حاول الشاعر فيه الخروج من الاستلهم التسجيلي «المباشر» إلى الاستلهم «التوظيفي» الذي يستخدم فيه الشخصية استخداماً توظيفياً، ويعبر بها ومن خلالها عن رؤيته للواقع.

ومن ثم يمكن أن نقسم أطوار استلهم الشاعر العربي في العصر الحديث للشخصيات الإسلامية إلى ثلاثة أطوار هي: طور البدايات، وطور الانتقال والتحول، وطور النضج والتوظيف.

الطور الأول - طور البدايات (المباشرة والتسجيل):

كانت بدايات الاتجاه نحو استلهم الشخصيات الإسلامية التراثية في الشعر العربي الحديث على يد رائد «حركة الإحياء الشعري» محمود سامي البارودي^(٣) في بدايات عصر النهضة، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر^(٤)، ومن جاء بعده من شعراء الإحياء، والشعراء المحافظين على الديباجة العربية للقصيدة العربية؛ وكان شعراء الإحياء يعايشون تلك الحركة الإحيائية للتراث، ويشهدون قيام نهضة دينية وعلمية وأدبية وفكرية واجتماعية على أساس من بعث الماضي العربي الإسلامي، والعمل على استعادته كصفحات مشرقة من حياة الأمة في عصورها الأولى، واستلهمهم في جميع شؤون حياتهم، وذلك لتطلع الأمة إلى استعادة ذاتها وكيانها، لتجد لنفسها مكاناً لاثقاً بها بين الأمم من خلال شخصياتها العربية الإسلامية.

وعلى هذا اتجه الشعراء لاستلهم الشخصيات الإسلامية ذات الأمجاد التاريخية الرائعة من الصحابة والتابعين لهم، من خلفاء وأمراء وقادة فاتحين وعلماء وأدباء وشعراء... ممن كان لهم أخبار ومواقف تذكّر بعزة الأمة، وكيانها الحضاري.

و «كان صنيع البارودي هو الوجه الفني لتلك الحركة»^(٥) الإحيائية للتراث، وكانت حركة

(١) انظر: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٩٥، ٣٩٦.

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٦١.

(٣) محمود سامي البارودي (مصر) ولد في القاهرة عام ١٨٣٨م ومن آثاره الشعرية: ديوان شعر في جزئين [انظر تأريخ الشعر العربي الحديث ص ١٨].

(٤) انظر: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٢١.

(٥) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٦٠.

الإحياء الشعري حركة متعاطفة كل التعاطف مع التراث؛ لأنها كانت إحياءً له^(١). «ولم تكن ناثرة عليه»^(٢)، أو مغيرة فيه.

ولم يعد تعامل شعراء الإحياء مقصوراً على محاكاة البحر الشعري، أو القافية، أو الصورة الفنية، إنما شمل إلى جوار ذلك استمداد معطيات من التراث لتكون موضوعات لإبداعهم الشعري، سواء كانت هذه الموضوعات شخصيات، أو أحداثاً، أو اقتباسات تراثية^(٣).

فاتجه شعراء مثل شوقي وحافظ ومحمد عبدالمطلب والرصافي والزهاوي^(٤) ومحرم... إلى الشخصيات الإسلامية المشرقة في الماضي، وبعثوها في شعرهم ووقفوا عندها طويلاً.

وتمتاز استلهامات شعراء هذا الطور الذي هو «طور البدايات» بتركيزهم على استلهام الشخصيات ذات الصور المشرقة والمضيئة في الحضارة العربية الإسلامية، التي تمثل صفاء العقيدة ونقاء الإسلام، وبهاء الشريعة الإسلامية، وتمثل مظاهر القوة والعزة والبطولة والعدل والعلم والصلاح والتقوى، والمثل العليا والمواقف التي لا تخالف الإجماع الإسلامي، متحاشين تلك الشخصيات القلقة الخارجة على إجماع الأمة، والثائرة المتمردة على الحكام من الخلفاء والأمراء من أصحاب الدعوات الشاذة والباطنية، مثل الخوارج، وأصحاب الدعوات غير النبيلة، وقادة الثورات المنحرفة عن الشريعة.

وقد دارت استلهامات هذا الطور - على وجه الإجمال - في محور المحافظة على الإسلاميات... والتحمس لكل ما هو عربي إسلامي... حيث شهدت هذه المرحلة صراعاً عنيفاً بين الاتجاهات الإسلامية المحافظة ودعاة التوجه نحو الحضارة الغربية الحديثة والتأثر بها وتمثلها في المجتمع العربي، كذلك شهدت سقوط الخلافة العثمانية رمز الخلافة الإسلامية، وانقضاء المستعمر الأوربي على البلاد العربية وتقسيمها واحتلالها، ومحاولات نهوض الأمة العربية للتححر^(٥).

إنها مرحلة الهجوم على التراث وشخصياته التي تسعى الأمة لإحيائه والدفاع عنه^(٦). لذلك

(١) الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٢٢.

(٢) الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م، ص ١٤٧.

(٣) انظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٦٢.

(٤) جميل صدقي الزهاوي من العراق ولد عام ١٢٧٩هـ - ١٨٦٣م ومن آثاره الشعرية: ديوان الزهاوي طبع عدة طبعات آخرها بتحقيق محمد يوسف نجم عام ١٩٥٥م - ديوان الكلم المنظوم طبع عام ١٩٠٨م بيروت - ديوان بعد الدستور - ديوان الشذرات - ديوان نزعات إبليس - رباعيات الزهاوي بيروت ١٩٣٣م - ديوان الباب ١٩٢٨م القاهرة - ديوان الأوشال ١٩٣٤م بغداد - ديوان الثمالة ١٩٣٩م بغداد [انظر ديوان الشعر العربي في القرن العشرين ص ٥٥٥ وانظر تأريخ الشعر العربي الحديث ص ٣٨٩].

(٥) انظر: الإسلام في الأدب العربي المعاصر، ص ٣٤٠، ٣٤١.

(٦) انظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٢٦.

كان اهتمام شعراء هذه المرحلة متوجهاً إلى الجانب المضموني في استلهمهم للشخصيات الإسلامية لحاجتهم إلى الوضوح والتوضيح في صراعهم الحضاري .

وقد وقف استلهم شعراء الإحياء للشخصيات الإسلامية عند السرد التاريخي لأخبار الشخصية دون التعمق في التفسير أو التحليل للملامح الشخصية أو مواقفها أو أبعاد حياتها، ودون توظيف لتلك الملامح والمواقف والأبعاد في تجربة الشاعر الفنية الحياتية المعاصرة، فالشاعر الإحيائي يقرأ تاريخ الشخصية «ثم يحوله شعراً أو قل يحوله نظماً»^(١) قاصراً عن استخدام الشخصية استخداماً فنياً توظيفياً يجعل من ملامح الشخصية ومواقفها وأبعادها ما يتدخل في قضايا الحياة المعاصرة التي يحياها الشاعر .

إن طبيعة الظروف المحيطة «بطور البدايات» تجعل استلهم شعراء الإحياء في هذا النسق الفني من المباشرة والتسجيلية التاريخية، قاصراً عن التعمق والتوظيف؛ وكان هذا الاستلهم السردى الإخباري يؤدي الغرض في مثل تلك الظروف التي كانت تنشئ التذكير بالماضي وبعثه لاستعادة الذات الحضارية؛ لذلك كان «طبيعياً أن تبدأ علاقة شاعرنا بموروثه بصيغة «التعبير عن الشخصية» - كما يقول علي عشري زايد - بمعنى تسجل عناصرها ومعطياتها . . ولم يكن من الممكن لصيغة «التعبير بالشخصية» - بمعنى إضفاء دلالات معاصرة عليها - أن تتحقق في هذه المرحلة الأولى»^(٢) .

وقد نجم عن هذا النوع من الاستلهم - الذي ساد في طور البدايات وعم مدرسة الإحياء على امتدادها من البارودي إلى شوقي وحافظ ومحرم - عدة أشكال شعرية استلهامية، استخدم من خلالها شعراء هذا الطور الشخصيات الإسلامية استخداماً تسجيلياً، وهذه الأشكال هي :

ذكر الشخصية أثناء السياق الشعري، بالإخبار عنها، أو في صورة جزئية بلاغية بشكل سردي إخباري تقريرى «أو على شكل المطولة أو المنظومة التاريخية» أو «المسرحية الشعرية»^(٣) .

لقد كان الشعراء في هذه الأشكال الشعرية يستحضرون الشخصيات الإسلامية ويحيون ذكرها بأسمائها وأحداثها، وبما روي عنها من أخبار، دون تفسير أو توظيف لها أو لمواقفها التاريخية .

هذا هو الطابع الذي طبع الاستلهم الذي مارسه الشعراء تجاه الشخصيات الإسلامية في هذا الطور الذي أسميناه طور البدايات، والذي ساد مرحلة النهضة والإحياء من البارودي إلى شوقي وحافظ . . ومن شاكلهم من شعراء المدرسة الإحيائية .

(١) دراسات في الشعر العرب في المعاصر، ص ٥٤ .

(٢) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٠، ٣١ .

(٣) المرجع السابق، ص ٦٤ .

الطور الثاني : طور التحول والانتقال (التعميق في الاستلهام) :

لقد ظهر في أواخر مدرسة الإحياء عدد من الشعراء الذين حاولوا تطوير القصيدة عما كانت عليه عند رائد المدرسة الإحيائية محمود سامي البارودي ، وكان أبرز أولئك الشعراء الإحيائيين أحمد شوقي الذي حمل كثيراً من الومضات الاستلهامية في شعره للشخصيات الإسلامية .

وكان شوقي علامة كبرى لأنه كان أقوى قنطرة امتدت من تاريخنا الأدبي المعاصر إلى تراثنا . . لقد قلّد أحمد شوقي ، ولكن كان في تقليده شيء أو لون من الابتكار ، يمد برأسه إلى المستقبل ، وإن لم يكن قد بلغ^(١) ؛ لقد كان شوقي من أوائل من تنبّه إلى تراثنا العربي الإسلامي من خلال استلهام شخصياته ، والإكثار من ذلك سواء في شعره العام أو في مسرحياته ، ومنظوماته المطوّلة ؛ وكان استلهام شوقي للشخصيات بالطريقة التي تعد أرقى درجات البدايات الاستلهامية ، والتي كانت مهمة لمن حمل لواء تجديد الاستلهام بعده .

وترجع بدايات هذا الطور إلى عام ١٩١٩م ، وتكاد تمتد إلى أوائل الأربعينيات من هذا القرن الميلادي^(٢) ؛ وكان ذلك مع مجيء شعراء المهجر والديوان وأبولو ، الذين خالفوا الإحيائيين في مسألة التعاطف مع الماضي ، واهتموا بالتطور الفني للعملية الشعرية بما فيها الاستلهام .

وكان لبدايات التأثير بالأدب الغربية شكلاً ومضموناً أثره في التحول والانتقال من الاستلهام المباشر التسجيلي إلى تعميق الاستلهام ثم الاستلهام التوظيفي ، فمن المؤكد أن مدرسة الديوان دعت إلى فهم الشعر المعاصر على ضوء كل ما أنجزه الشعر العالمي من فتوح فكرية وفنية^(٣) . وشكل التيار الرومانسي الذي هو من آثار الأدب الأوروبي واحداً من عوامل العودة للتراث واستلهامه في الشعر ، حيث إن العودة إلى الماضي وتأريخه والارتياز بالموروث القومي الماضي أمام قهر الواقع المعاصر هو إحدى الأطروحات الرومانتيكية ، ولذا فشت في شيء من التحول الفني - وإن لم يكن بالشكل الذي هو في القصيدة الجديدة - ظاهرة اللجوء إلى الماضي ، وبعث التراث في مواجهة الواقع المرير والتأسي به ، لكن هذه العودة التي مارسها الرومانتيكيون في هذا الطور لم تكن لتخص التراث الإسلامي بقدر ما كانت للأساطير اليونانية والإغريقية والشرق أوسطية المتقدّمة على العصر الإسلامي ، لذلك سجل استلهام الشخصيات الإسلامية عند هؤلاء شيئاً من التراجع عنه عند الشعراء الإحيائيين على مستوى الكم ، لكنه سجل تقدماً في تطور الاستلهام كعملية فنية عند الإحيائيين .

(١) انظر : هذا الشعر الحديث ، أحمد سليمان الأحمد ، منشورات مكتبة النوري ، دمشق ، ص ٨٥-٩٢ .

(٢) انظر : قضية الشعر الجديد ، محمد النويهي ، دار الفكر ومكتبة الخانجي ، الطبعة الثانية ، ١٩٧١م ، ص ٥١٤ ، ٥١٥ .

(٣) انظر : ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر ، محمد أحمد العزب ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٨م ، ص ٨٧ .

ويذكر عز الدين إسماعيل أن بعض رواد الحركة الشعرية الجديدة يحدوثونا عن تأثيراتهم الأولى الممثلة بشعر علي محمود طه^(١)، ومحمود حسن إسماعيل^(٢)، وإبراهيم ناجي^(٣)، وإيليا أبو ماضي^(٤)، لا في مصر وحدها بل في الوطن العربي كله، وفي العراق بخاصة حيث ظهرت بواكير التجربة الجديدة^(٥). وكان الرومانسيون من أوائل من أثروا الرمز وتوسعوا في المجاز في الشعر العربي الحديث^(٦). وبدا لأعلامهم تصوّر شعري جديد لا يتنكر للديباجة العربية، بقدر ما يستلهم قيم العصر وروحه^(٧).

أما مدرسة الديوان بخاصة فقد كان لروادها رأيهم في الشعر وفي تطوير العملية الشعرية، والخروج بها من التسجيلية التقريرية المباشرة ومرحلة الطرب إلى مرحلة الإحساس بالقصيدة، لقد نبهت مدرسة الديوان من خلال رائدها عباس محمود العقاد^(٨) إلى الاستلهم في نطاق «التعبير بالشخصية»، ورفضت الاستلهم في نطاق «التعبير عن الشخصية»^(٩)، وإن لم يستطع شعراؤها بمن فيهم العقاد نفسه تطبيق هذا المنحى الجديد وتمثله في شعره، إلا أنهم تطلعوا إليه، وتبنهوا له، ودعوا إليه في إلحاح، وأفاد من جاء بعدهم من شعراء القصيدة الاستلهامية، الذين تشبقت على أيديهم طرائق الاستلهم بمفهومه التوظيفي الفني العميق.

وكانت النقلة الوسطى في قضايا الاستلهم واضحة في نقد العقاد المشهور لشوقي، وعمهدة

(١) على محمود طه (مصر) ولد عام ١٩٠٢م في المنصورة ومن دواوينه: «الملاح التائه» ١٩٣٤م و«ليالي الملاح التائه» و«أرواح شاردة» و«أرواح وأشباه» و«زهر وخمر» و«شرق وغرب» و«الشوق العائد» [انظر تأريخ الشعر العربي الحديث ص ٢٧٦].

(٢) محمود حسن إسماعيل (مصر) ولد في بلدة (النخيلة) من محافظة أسيوط عام ١٩١٠م ومن دواوينه: أغاني الكوخ (١٩٣٤م) - هكذا أغني (١٩٣٧م) - أين المفر (١٩٤٨م) - صلاة ورفض (١٩٦٩م) [انظر تأريخ الشعر العربي الحديث ص ٢٦١].

(٣) إبراهيم ناجي (مصر) ولد في شبها من القاهرة عام ١٣١٦هـ - ١٨٩٨م ومن دواوينه: وراء الغمام ١٩٣٤م - ليالي القاهرة - الطائر الجريح . . [انظر تأريخ الشعر العربي الحديث ص ٢٥٠ وديوان الشعر العربي في القرن العشرين ص ٨١].

(٤) إيليا أبو ماضي (لبنان - أمريكا) ولد في قرية «المحيثة» بلبنان عام ١٣٠٧هـ - ١٨٩٠م ومن دواوينه الجداول ١٩٢٧م - والخمائل ١٩٤٦م صدرت آثاره الشعرية الكاملة في مجلدين عن دار العودة ببيروت [انظر ديوان الشعر العربي في العصر العشرين ص ٤٢٦، وانظر تأريخ الشعر العربي الحديث ص ٣٠٣].

(٥) انظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ١٩، ٢٠.

(٦) انظر: دراسات أدبية، ص ٣٥، ٣٦.

(٧) انظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ١٥٠.

(٨) عباس محمود العقاد شاعر من (مصر) ولد عام ١٨٨٩م بأسوان، ومن شعره: يقظة الصباح ١٩١٦م، وهج الظهيرة، أشباح الأصيل، وله ديوان العقاد طبعه عام ١٩٢٨م، [انظر: تأريخ الشعر العربي الحديث، ص ٢٢٧].

(٩) انظر الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ١٥٤، ١٥٥.

لظهور «الرمزية» بمفهومها الفني في شعرنا الحديث^(١). من هنا بدأ تناول الشعراء للتراث وشخصياته يأخذ منحىً فنياً من حيث توظيفه وبيان صلة الحياة به، وكان ذلك بارزاً أشد البروز على المستوى النظري قاصراً في مستوى التطبيق، (وتذبذبت ملامح النتاج الشعري بين صيغتي «التعبير عن الشخصية» و «التعبير بالشخصية» - كما يقول علي عشري زايد - وإن كانت ملامح هذا النتاج في معظمها أميل إلى الانتماء إلى المرحلة الأولى منها إلى الثانية)^(٢)؛ والسبب أن أعلام هذا الطور الانتقالي التحولي من الشعراء والنقاد المهجريين، والديوانيين، والأبوليين، وأوائل الرمزيين، كان همهم الأول في العملية الشعرية هو تطعيم القصيدة العربية بتلك القيم الفنية الجمالية الجديدة، التي سادت الشعر الغربي، فغفلوا قليلاً عن الالتفات للتراث العربي الإسلامي، وولوا وجهتهم نحو القيم الفنية السائدة في الحركة الشعرية الغربية، والتي أخذت تسري إلى العالم العربي، فانشغلوا باستحضار قيم القصيدة الغربية مع ما يصاحبها من تجديد في الوزن والقافية، والصورة الفنية، واستلهاهم التراث، ولكنه التراث اليوناني والروماني، والأساطير الغربية، وما يماثلها من موروث وأساطير شرق أوسطية - آشورية، بابلية، فينيقية، فرعونية . . دون التفات إلا في اليسير والقليل منه نحو التراث العربي الإسلامي، وشخصياته التراثية، وكان انشغالهم بالموروث الأجنبي عن الموروث الإسلامي جزءاً من رغبتهم في نقل القيم الشعرية الفنية الغربية إلى القصيدة العربية، وكان في مقدمة هؤلاء العقاد والرومانسيون من المهجريين والابتداعيين والأبوليين، واستشرى ذلك كثيراً عند أحمد زكي أبو شادي^(٣) والسيّاب، وسائر الشعراء التمزويين، وكانوا مبالغين في الاهتمام بالإشارات التاريخية، والرموز، والأسماء الأعجمية^(٤).

وفي هذه المرحلة كان تنبه الشعراء العرب إلى أهمية التراث، واستلهاهم على أنه وسيلة مهمة من وسائل تطوير التجربة الشعرية تتجاوز التسجيل التاريخي، كما هو حال التراث عند الإحيائيين، ولكن هذا الجهد كان وما يزال ينظم شخصاً وأساطير أجنبية وليس عربية، ويعيدها في شعره منقولة نقلاً عن الشعراء الأجانب لا إضافة فيه^(٥). دون العمل على الإفادة من هذا التوجه الشعري الجديد إلى تطوير استلهاهم التراث العربي الإسلامي، وظل تناول هذا التراث عند الشعراء العرب أقرب إلى طريقة الإحيائيين منه إلى مشارف التجربة الجديدة إلا في القليل منها.

إلا أن عمل شعراء هذا الطور - وإن كان أجنبي التوجه - فقد كان مهماً وأساسياً لقيادة التجربة

(١) انظر : المرجع السابق نفسه.

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٧٠.

(٣) أحمد زكي أبو شادي (مصر) ولد عام ١٣٠٩ هـ - ١٨٩٢ م في القاهرة له ما يقارب سبعة وعشرين ديواناً وست أوبرات من الشعر التمثيلي منها : نداء الفجر ١٩١٠ م - الشفق البالي ١٩٢٧ م - أطيار الربيع ١٩٣٣ م - الينبوع ١٩٣٤ م - من أناشيد الحياة [انظر ديوان الشعر العربي في القرن العشرين ص ١٦٩].

(٤) انظر : التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص ١٨.

(٥) انظر : المرجع السابق، ص ١٧.

الاستلهامية نحو العمق والنضج ومن ثم إلى التوظيف ، لأنها كانت في صلب التجديد الفني .

وتتمثل مجهودات هذا الطور الانتقالي التحولي في «تفسير ملامح الشخصيات وتأويلها ، ولكن بدون توظيف لها في التعبير عن أبعاد من تجاربهم المعاصرة ، فالشخصيات في أعمال هؤلاء الشعراء ظلت رغم تصرف الشاعر حيناً في بعض ملامحها شخصيات تراثية منظوراً إليها من وجهة نظر حديثة . . ولم تستطع أن تصبح شخصيات تراثية معاصرة»^(١) .

لكن هذه الخطوة - التفسيرية التأويلية التعميقية - من شعراء هذا الطور كانت جد مهمة لهيئتها للانتقال بالاستلهام من المباشرة والتسجيلية إلى الاستلهام التوظيفي ، ومن «التعبير عن الشخصية» إلى «التعبير بالشخصية» .

الطور الثالث : طور النضج والتوظيف (الاستلهام العميق) :

لقد توافرت عدة عوامل في أواخر النصف الأول من القرن العشرين عملت على الوصول بالاستلهام إلى درجة النضج الفني حيث استخدم الشاعر الشخصيات المستلهمة استخداماً توظيفياً ، طرح من خلالها رؤيته لقضايا المعاصرة .

وكان من تلك العوامل ما هيأته مرحلة الانتقال والتحول من منجز تطوري فني محدود للقصيدة ، وإحاطة الشعراء والمتلقين التامة بالشخصيات الإسلامية ، والتعرف عليها من خلال كتب التراث ، وإدراك الشعراء والمتلقين لأبعاد تلك الشخصيات الحياتية ومواقفها في الماضي ، وتطلع الشاعر المعاصر للاستفادة من تلك الشخصيات التراثية في تجربته الشعرية ، كذلك التأثر بالتجربة الشعرية الجديدة في أوروبا من حيث علاقة الشاعر بالتراث ، وإدخاله كعنصر مطور للقصيدة ، وتوظيفه من خلالها ، كما هو حال تأثر الشعراء العرب بالبعد الدرامي ، ونظرية المعادل الموضوعي ، والمذهب الرمزي ، حيث استدعت هذه التقنيات استلهام الشخصيات التراثية ، كما رأينا في الأسباب الفنية لاستلهام الشخصيات .

وقد أدرك شعراء هذا الطور أن عليهم أن يتجاوزوا ما بدأه أسلافهم من شعراء الإحياء القائم على بعث الشخصية واستعراض ملامحها للتذكير بها ، وشعراء الطور الثاني من أصحاب التحول والانتقال الذين عملوا على تعميق ملامح الشخصية المستلهمة وتحليل ملامحها للإفادة منها دون توظيف لها في واقعهم المعاصر ، وأن عليهم أن يستلهموا الشخصية التراثية بما هو أكثر وعياً وفقهاً لفهم أبعاد العملية الاستلهامية في هذا الطور الناضج المتقدم من أطوار القصيدة في جانبها الاستلهامي ، وفي علاقتها بالتراث وشخصياته ، بما يجعلها أكثر قدرة على «التعبير بالشخصية» الإسلامية وتوظيفها في سياق هذا الطور الحضاري المعاصر ، من خلال ما طرأ على التجربة الشعرية من وعي مخزون في الذاكرة

(١) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص ٧٠ .

بالشخصيات الإسلامية، ومن مكابدة لقضايا معاصرة جديدة يود الشاعر أن يعبر بالشخصية عنها، ومن دلالات جديدة منحها الشاعر للشخصيات الإسلامية بما يجعلها قادرة على التوحيد بين وضع الشخصية في أصولها ومنابعها في الماضي، وبين مواردها الحياتية المعاصرة التي وضعت فيها، بما يجعلها - من خلال العمق الإدراكي للموروث من قبل الشاعر والمتلقين - قادرة على أن تؤدي ما هو مناط بها من دلالات عبر سياقاتها الحضارية المعاصرة، وتتجاوز ما هو حاضراً إلى الدعوة إلى تشكيل حضاري مستقبلي .

وبناء على ذلك « فلم تعد وظيفة الشاعر المعاصر أن يقوم بتدوين التراث وتسجيله، فتلك مرحلة انتهت بالنسبة للشاعر، وأصبحت مهمة الدارس والمؤرخ، وأصبح على الشاعر المعاصر أن يتعامل مع التراث من خلال منظور تفسيري (توظيفي) يحاول من خلاله أن يكتشف تلك الروح الشاملة الخالدة الكامنة في هذا التراث والينابيع الأولى التي تفجر منها»^(١).

لقد تشكل هذا المفهوم لاستلهام الشخصيات التراثية في أواخر الأربعينيات من هذا القرن الميلادي علي يد الشعراء المعاصرين الذين نادوا بتجديد القصيدة العربية، وسعوا إلى تجديدها تجديداً يعم مختلف جوانبها المضمونية والشكلية، وكان قد مهد لهذا التجديد أعمال شعراء الطور الثاني، كما كان لتأثر الشعر العربي بالمذهب الرمزي بمفهومه الفني المذهبي في الأدب الغربي أثره الكبير في لجوء الشاعر العربي إلى العناصر التراثية بعامة والشخصيات الإسلامية منها بخاصة، لما يقوم عليه هذا المذهب من الإحياءات والإشارات الرمزية واستخدام القناع والمعادل التراثي، فقد وجد هذا اللون من «التكنيك» الفني في الشعر لدى بعض الشعراء رغبة في نفوسهم^(٢). لاعتناق عدد منهم لبعض التيارات الإيديولوجية والفكرية والسياسية التي استشرت في البلدان العربية في الخمسينيات والستينيات، والسبعينيات من هذا القرن الميلادي، كالقومية، والاشتراكية، والماركسية . . حيث لجأوا إلى استخدام الشخصيات الإسلامية التراثية، كرموز للتعبير عن معتقداتهم الفكرية والسياسية والاجتماعية والإيديولوجية، واتخاذها كأقنعة يتحدثون من ورائها .

وكان من أبرز شعراء هذا الطور - الذين نضجت القصيدة الجيدة فنياً على أيديهم وتمثلوا القصيدة الاستلهامية في أوج تطورها القائم على توظيف الشخصية توظيفاً معاصراً - صلاح عبدالصبور وأدونيس وعبد الوهاب البياتي وفدوى طوقان^(٣) وعبدالله البردوني

(١) السابق ص ٣١.

(٢) انظر: الرمزية في الأدب العربي، درويش الجندي، نهضة مصر، القاهرة، ص ٤٠٤، ٤٠٦، ٤٣٦.

(٣) فدوى عبدالفتاح أغا طوقان (فلسطين - الأردن) ولدت عام ١٩١٧م بنابلس بفلسطين وتحمل الجنسية الأردنية، من دواوينها الشعرية: وحدي مع الأيام ١٩٥٢م، وجدتها ١٩٥٧م، أعطنا حباً ١٩٦٠م - أمام الباب المغلق ١٩٦٧م - الليل والفرسان ١٩٦٩م - على قمة الدنيا وحيداً ١٩٧٣م - تموز والشيء الآخر ١٩٨٩م [انظر معجم الباطين للشعراء العرب المعاصرين ٣/ ٧٨٦، وانظر تاريخ الشعر العربي الحديث ص ٦٧٤].

وممدوح عدوان^(١)، ونزار قباني^(٢)، ومعين بسيسو^(٣) وأمل دنقل^(٤)، ومحمد عفيفي مطر^(٥) وعبدالعزیز المقالح وحسن الأمراني وعبدہ بدوي . . وكان لحرب حزيران ١٩٦٧م أثرها على الوجدان الإبداعي العربي حيث ظهر واضحاً وجلياً تحوّل عدد كبير من الشعراء العرب إثر هذه الحرب إلى استلھام وتوظيف الرموز العربية الإسلامية، والتخلي عن اتجاه الشعراء التمزيين و (الأبوليين) الذين أوغلوا مع الرموز الإغريقية والشرق أوسطية القديمة^(٦).

لقد تجاوز الشاعر في هذا الطور الثالث مرحلة الالتزام في استلھامه بما جاء عن الشخصية من معطيات تراثية رويت في كتب التآريخ والأخبار والتراجم، وتجاوز تعامله معها بنوع من المباشرة والتسجيلية والسرّد كما هو حال «طور الانتقال والتحوّل» إلى استلھام الشخصية استلھاماً ناصجاً توظيفياً فيه من التوظيف ما يعطيها دلالات معاصرة، بحيث يختار الشاعر من معطيات الشخصية ما يوافق تجربته ويتراسل مع همومه وقضاياہ، ويوظفها للتعبير عن هذه القضايا.

هكذا أصبح الشاعر المعاصر في موقفه الجديد . . فلم يعد همه الأول أن ينقل إلينا نقلاً واقعياً ملامح الشخصية كما هي في مصادرها التراثية^(٧) . . بل إن همه هو أن يعمل على ما فيه ربطها بالواقع الحيّاتي الذي يعيشه الشاعر، ويوظفها بما يوضح رؤيته لهذا الواقع، ويسقط عليها من الدلالات المعاصرة ما يجعلها ذات أبعاد مؤثرة في حياة الشاعر ومجتمعه المعاصر.

- (١) شاعر من (سورية) ولد عام ١٩٤١م في قیرون - مصیاف، محافظة حماة، صدرت أعماله الشعرية الكاملة عن دار العودة عام ١٩٨٦م، [انظر : معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، ٤/ ٨٣٢].
- (٢) شاعر من (سوريا - لبنان) ولد عام ١٩٢٣م في دمشق، من دواوينه : قالت لي السماء ١٩٤٤م، الرسم بالكلمات ١٩٤٤م، طفولة نهر ١٩٤٨م، الرسم بالكلمات ١٩٤٤م، يوميات امرأة لا مبالية ١٩٤٨، هوامش على دفتر النكسة ١٩٩١م، وصدرت له الأعمال الشعرية الكاملة والأعمال السياسية الكاملة، [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٥/ ٧٨، وتآريخ الشعر العربي الحديث ص ٦٣٥].
- (٣) معين بسيسو شاعر من فلسطين هاجر منها عام ١٩٤٨ وله عدة دواوين منها : مارد من السنايل - الأردن على الصليب - الأشجار تموت واقفة (١٩٦٦م) ، فلسطين في القلب - العن أحفادك يا جدي - قصائد على زجاج النوافذ - والمعركة - وعن دا العودة ببيروت صدرت أعماله الشعرية الكاملة عام ١٩٧٩م [انظر تآريخ الشعر العربي الحديث ص ٦٢٩].
- (٤) ولد أمل دنقل في قرية (القلعة) بمحافظة (قنا) بمصر عام ١٣٥٩هـ - ١٩٤١م ومن دواوينه : مقتل القمر (١٩٧٤م) البكاء بين يدي زرقاء اليمامة (١٩٧٤م) تعليق على ما حدث . . . صدرت أعماله الشعرية الكاملة عن دار العودة ببيروت عام ١٩٨٥م [ديوان الشعر العربي في القرن العشرين ص ٣٩٢].
- (٥) محمد عفيفي عامر مطر (مصر) ولد عام ١٩٣٥م في رملة الأنجب - محافظة المنوفية من دواوينه : مكابذات الصوت الأولى - من دفتر الصمت ١٩٦٨م . . رسوم على قشرة الليل ١٩٧٢م - كتاب الأرض والدم ١٩٧٢م - الجوع والقمر ١٩٧٢م - أنت واحدها وهي أعضاؤك انتشرت ١٩٨٦م - رباعية الفرح ١٩٨٩م [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٤/ ٥٢٠].

(٦) انظر : الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، ص ٥.

(٧) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٧٧.

ومع ما لحق العملية الاستلهامية من نضج وعمق توظيفي للشخصيات المستلهمة في هذا الطور الثالث، إلا أن الاستلهام المباشر التسجيلي للشخصيات الإسلامية ظل موجوداً في مختلف المراحل الثلاث بما فيه هذا الطور الثالث، فهناك من الشعراء من يعيش في وقتنا الحاضر، إلا أنه لم يستطع بعد استيعاب الطريقة الجديدة في استلهاماته، وظل يستلهم كما كان يستلهم حافظ ومحرم والرصافي . . وغيرهم ممن مثلوا طور البدايات .

ولا ينبغي أن نقيم نوعاً من المفاضلة بين الاستلهامات العميقة الناضجة التي مارسها شعراء الطور الثالث وبين ما أنتجه شعراء الطورين (الأول والثاني) من قصائد استلهامية «فإن أي حكم بتفضيل واحد منها على الآخر هو حكم متعسف غير موضوعي، لأنه يسقط من اعتباره الجانب التاريخي وملابساته»^(١)؛ فلكل سياق التاريخي والثقافي الذي قيل فيه، وأدى دوره من خلاله، فالحالة الثقافية والمنجز الفني الشعري الذي تحقق للقصيدة في عصر حافظ إبراهيم والعقاد يختلف عنه في عصر صلاح عبدالصبور، وحسن الأمراني، ثم إن خطوتي كل من حافظ والعقاد الاستلهاميتين كانتا من الضرورة بمكان لإيصال استلهام شعراء (الطور الثالث) إلى ما وصل إليه من نضج وعمق وتوظيف، ولم يكن ليتحقق ذلك النضج والعمق التوظيفي لو أنهم أقاموا تجربتهم الاستلهامية على فراغ، ولم يهيئ لهم السابقون عليهم ما هيئوه لهم من منجز استلهامي .

(١) المرجع السابق، ص ٩٠ .

الباب الأول

الفصل الأول : مصادر استلهام الشخصيات الإسلامية.

الفصل الثاني : تصوير الشخصيات الإسلامية من حيث الحقيقة والانحراف.

الفصل الثالث : الاتجاهات الفكرية لاستلهام الشخصيات الإسلامية.

الفصل الأول

مصادر استلهاام الشخصيات الإسلامية

مدخل :

لم تعد الملكة الفنية لدى الشاعر في النتاج الشعري الحديث كافية لإبداع القصيدة الجديدة بعامة، وقصيدة الاستلهام منها بخاصة؛ فالقصيدة الجديدة أصبحت في مفهومها الفني الجديد قصيدة ذات هدف، فهي تحمل من الأفكار والمضامين ما يجعل لها أثراً في الواقع الذي يعيشه الشاعر، لذلك فهي لا ترضى في أفقها الأعلى بمجرد الغنائية الذاتية، بل تجاوزت ذلك إلى التفاعل مع الواقع ومساءلته، والتأثير فيه، والعمل على تغييره، ومن ثمَّ فالقصيدة الجديدة عمل إبداعي تتداخل في تشكيله عوامل متعددة، لعل من أبرزها المعرفة بالتراث، والوعي به وبالواقع الذي يعيشه الشاعر، والقدرة على توظيف عناصر التراث في الواقع المعاش.

وفي رأيي أن «العصر الحديث لم يعد يقتنع بالشاعر العفوي، شاعر الموهبة المطبوعة التي لا تعتمد على إمداد، ولا تقوم على مرتكزات من العلم والثقافة، لأن مثل هذا الشاعر - كما يقول جابر قميحة - لن يتجاوز السطوح الظاهرة مهما كانت موهبته الشعرية»^(١)؛ لذلك فقد اقتضت قصيدة الاستلهام سعة اطلاع صاحبها على الأشياء التي يستلهمها - كالتراث مثلاً - وإحاطته بجزئياته، وتمكنه منه لأنه سيمده بالثقافة، والمعرفة التي هي ضرورية لقصيدة الاستلهام، ويجعله قادراً على اقتناص الجزئيات التراثية التي يرى أنها قادرة على حمل وتأدية تأويلاته ورؤيته للواقع، كما يراه هو ويتبغيه.

ومن ثمَّ فإن الشاعر الذي يتصدى لاستلهام الشخصيات الإسلامية - كعنصر من عناصر التراث - لا بد وأن يكون قارئاً وعارفاً بأخبارها من مصادرها المعرفية، على اختلاف أنواعها، ومطلعاً على أحوالها، وتفصيلات حياتها التي توضح مواقفها، وأحداثها التي عايشتها، وما انعكس من ذلك كله على شخصيتها، وأن تكون معرفته لأخبار تلك الشخصيات معرفة ذات فهم ووعي يتجاوز السطوح إلى الأعماق، لكي يلتقي ووعي الشاعر بالشخصية التي يود استلهامها، أو استلهام جانب من حياتها، مع وعيه بالواقع الذي يود أن يعبر عنه من خلالها، فيكسب ذلك الالتقاء والامتزاج تجربة الشاعر، قدرة على التأثير في الواقع من خلال الماضي.

ولما كان الأمر كذلك اتجه الشاعر العربي في العصر الحديث الذي أقام تجربته الشعرية على أساس استلهام التراث بعامة وشخصياته الإسلامية بخاصة، إلى بطون كتب التراث يعب منها وينقّر في بطونها، وينمي معارفه ومدركااته بأحوال الشخصية التي يود استلهامها، ويتخير من تلك المصادر من الشخصيات ومن جوانبها ما يرى أنه يفيد تجربته، ويحقق لها البعد الفني الذي يجعلها أكثر تأثيراً في الواقع، ويمكنه من التعبير عن تلك التجربة دون معوقات أو موانع، كذلك يتعامل مع مختلف الروايات التي تسردها المصادر الإخبارية بما تخدم أهدافه، وتكون قادرة على حمل رؤيته للواقع المعاصر والتعبير

(١) التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص ٢٢.

عنه، على أننا لا نوافق المنحرفين من الشعراء فيما قالوه عن السلف الصالح وما صوروهم به من صور منحرفة .

والشاعر صلاح عبدالصبور يؤكد - في حديثه عن تجربته الشعرية^(١) - عودته إلى المصادر المعرفية القديم منها والحديث، فهو يذكر أنه انقطع في سنوات ٦٤-١٩٦٥م لقراءة التراث العربي كله لثلا يكون استلهامه له وحديثه عنه في أعماله الشعرية الاستلهامية رجماً بالظن، أو حكماً بالشبهة، وأنه استمد كل شخصوه في مسرحيته مأساة العلاج من التأريخ، ويعترف بأنه كان «قارئاً محترفاً ومتأملاً محترفاً»^(٢)، وأن سطرأ واحداً قرأه عن بشر الحافي في إحدى كتب الطبقات جعله يكتب قصيدته (بشر الحافي)، هو يرى أن المادة التأريخية متاحة للشاعر، وأنه كان يحاول - في عودته للتراث ومصادره - إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي - في مصادرها - إلى مستوى إنساني جوهري^(٣).

وهنا يمكننا القول : إن الشعراء الذين تصدوا لاستلهام التراث بعامة، والشخصيات منه بخاصة، هم شعراء من نوع خاص، وشعرهم شعر له خصوصيته المعرفية والثقافية بتراث الأمة، ولذلك وجدنا الشعراء الذين استلهموا الشخصيات الإسلامية شعراء يشكلون الصفوة المثقفة من الشعراء العرب في العصر الحديث، ونحن نتعامل مع شعراء لهم خصوصياتهم المعرفية بالتراث العربي الإسلامي من خلال مصادره، فالشاعر الخالي الذهن من تلك المصادر المعرفية لا يقوى على الاستلهام، ولو كان يمتلك موهبة شعرية قوية، فالمعرفة بالشخصية والإحاطة بأخبارها وما تحمله تلك الأخبار من مدلولات وإيحاءات أمر ضروري لكي يستطيع الشاعر استلهام الشخصية وتوظيفها توظيفاً مضمونياً وجمالياً في العمل الشعري، وفي الواقع الذي يعيشه الشاعر ويحياه.

والشعراء الذين يستلهمون الشخصيات الإسلامية ينطلقون من وعيهم بالتراث، فهم يمتحون تجاربهم الشعرية من أوعيتهم المعرفية بالتراث ليقوموا بصبها في واقع حياتهم المعاش، مما يساعد على إخصاب الرؤية وإنضاج التجربة.

والقصيدة التي تستلهم الشخصيات الإسلامية التراثية من خلال مصادرها التراثية، تستدعي متلقين لهم خصوصياتهم الثقافية، التي تعادل خصوصية تلك القصائد الاستلهامية، وخصوصية شعرائها، ممن أحاطوا بالتراث ومصادره؛ بمعنى أن المتلقي لكي يدرك أثر النص الاستلهامي وأفكاره وجمالياته، يتطلب أن يكون لديه خلفية معرفية، وله صلة من قريب أو بعيد بالعنصر التراثي المستلهم في القصيدة، لكي يستطيع إدراك مدى التفاعل الفني والمضموني الذي يحدثه النص الاستلهامي من خلال

(١) انظر : حياتي في الشعر، ديوانه، ١٨٣/٣، ١٨٧، ١٨٨، ٢٠٣.

(٢) السابق نفسه.

(٣) انظر السابق نفسه.

العنصر التراثي المستلهم - كالشخصية الإسلامية مثلاً - بين الماض والحاضر ، وطريقة تعامل الشاعر مع هذا العنصر التراثي الداخل في تشكيل النص الشعري .

فالجهل بخفايا ما دار بين المحكمين أبى موسى الأشعري ، وعمر بن العاص رضي الله عنهما في حادثة التحكيم بين علي ومعاوية رضي الله عنهما ، من قبل الشاعر أو المتلقي لا يتيح للشاعر أن يستلهم مثل هذه الحادثة أو أحد شخوصها بما يؤثر في واقعه ، ولا يتيح للمتلقي - إن استلهمها الشاعر - فهم خلفيات استلهاها أو توظيف الشاعر لها في واقعه .

ولقد أتاحت حركة إحياء التراث العربي الإسلامي الذي تحققت على يد رواد النهضة العلمية والحضارية المعاصرة للشعراء في العصر الحاضر العودة إلى كتب التراث العربي الإسلامي ومصادره من أجل الاطلاع على أخبار شخصيات ورجالات الإسلام في الماضي ، والوقوف على أحداثها ومواقفها ، ومن ثم وجّه الشعراء تجاربهم الشعرية إلى استلهاهم هذا التراث وشخصياته .

ومن خلال استظهار ما أمكننا الوقوف عليه من الشعر العربي الحديث الذي اتجه نحو استلهاهم الشخصيات الإسلامية ، وجدنا الشعراء قد اعتمدوا في استلهاهم على عدد من مصادر التراث العربي الإسلامي بمختلف أنواعها ، الدينية ، والتأريخية والأدبية ، وعلى مصادر حديثة هي في أساسها رؤية من أصحابها لتلك المصادر العربية الإسلامية القديمة ؛ ولذلك يمكننا أن نصف مصادر استلهاهم الشاعر العربي للشخصيات الإسلامية في العصر الحديث من حيث الجملة إلى المصادر الآتية :

١ - المصدر الديني .

٢ - المصدر التأريخي .

٣ - المصدر الأدبي .

٤ - الاستشراق .

٥ - وسائل الإعلام .

أولاً - المصدر الديني :

المقصود بالمصدر الديني : الكتب السماوية المنزلة على الرسل والأنبياء ، وما في حكمها من أقوال الرسل والأنبياء ، وأفعالهم وتقريباتهم ، والمقصود به في هذه الدراسة على وجه الخصوص القرآن الكريم ، والسنة النبوية ، إذ أن وصف الشخصيات التي هي محط نظر هذه الدراسة بالإسلامية ، يُخرج سائر المصادر في الديانات الأخرى غير الإسلام ، ويُبقي الحديث في دائرة مصادر الإسلام الدينية ، حيث يندر أن تجد ذكراً لشخصيات إسلامية عاشت في القرون الثلاثة الأولى من عمر الإسلام ، في كتب الديانات السابقة على الإسلام ، أما ما روته بعض كتب التأريخ من وصف ورد في التوراة لعمر بن

الخطاب ﷺ بالفاروق وبأنه فاتح بيت المقدس ومن يتسلم مفاتيحها، وأن نهايته ستكون اغتيالاً^(١)، فإن الشعراء لما استلهموا شخصية الخليفة عمر وصفاته استلهموها من خلال رواية المصادر التاريخية لهذه الأخبار لا من خلال تلك الكتب الدينية السابقة على الإسلام، بمعنى أنهم أخذوها من كتب التاريخ باعتبارها أخباراً تاريخية وليست نصوصاً دينية توراتية، فالذين استلهموا شخصية عمر من خلال مواقف لما تسلم مفاتيح بيت المقدس (إيليا)، أو من خلال حادثة اغتياله، إنما اعتمدوا على ما روته كتب التاريخ الإسلامي عن هذه المواقف والحوادث؛ ومن الشطط القول بأنهم استقوها من المصادر الدينية السابقة على الإسلام (التوراة)، ومن ثم نستطيع القول أن القرآن الكريم والسنة النبوية يمثلان المصدر الديني الذي ينبغي أن نتوجه إليه كمصدر استفاد منه الشاعر العربي في العصر الحديث، واعتمد عليه عند استلهامه لبعض الشخصيات الإسلامية.

كذلك نلاحظ أن الشاعر العربي اعتمد على المصدر النبوي (الحديث) أكثر من اعتماده على المصدر القرآني، حيث إن القرآن وردت فيه أوصاف لبعض الصحابة رضوان الله عليهم، وهناك آيات نزلت في بعضهم كما يذكر المفسرون لكنه لم يذكر أسماء لأولئك الصحابة ذكراً صريحاً، باستثناء زيد بن حارثة، في قصته مع زينب بنت جحش رض الله عنها، التي وردت في سورة الأحزاب^(٢)، لكن هناك صفات وملامح - مع قلتها - لبعض الصحابة في القرآن الكريم استفاد منها الشاعر العربي عند استلهامه لشخصيات تلك الصحابة رضوان الله عليهم؛ فالقرآن الكريم يذكر مواقف وأحداثاً كان أبطالها من الصحابة، وتحمل صفاتهم وملامحهم، دون أن يصريح بذكر أسمائهم، كما هو حال أبي بكر ﷺ، في حادثة الهجرة^(٣) وفي سورة النور^(٤)، وحاطب بن أبي بلتعة في سورة الممتحنة^(٥)، والثلاثة الذين خلفوا في سورة التوبة^(٦)، والمرأة التي جادلت الرسول ﷺ في زوجها في أول سورة المجادلة^(٧).

أما السنة النبوية فقد زحرت بذكر كثير من الأسماء والمواقف والحوادث والملامح التي كان أبطالها من الصحابة رضوان الله عليهم، لكن الشاعر الحديث مقل في اعتماده على المصدر الديني (القرآن والسنة) عند استلهامه للشخصيات الإسلامية.

-
- (١) انظر: تاريخ الأمم والملوك، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري، دارالكتاب العربي، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م، ٢/ ٤٤٨-٤٥٠.
- (٢) سورة الأحزاب آية (٣٧).
- (٣) سورة التوبة آية (٤٠).
- (٤) سورة النور آية (٢٢).
- (٥) سورة الممتحنة الآيات من (١-٣).
- (٦) سورة التوبة، آية (١١٨).
- (٧) سورة المجادلة آية (١).

ولعل السبب في ذلك راجع إلى أن الشاعر لما استلهم الشخصية الإسلامية، من خلال ملامحها أو صفاتها أو مواقفها أو أحداثها أو مقولاتها، إنما يريد أن يستفيد من الشخصية المستلهمة بتحويرها والتصرف فيها بحرية وبما يخدم تجربته ورؤيته الشعرية وينسجم معها، وللقرآن الكريم والسنة النبوية - كمصدر للاستلهم لدى الشاعر - خصوصيتهما التي ينبغي المحافظة عليها، وعدم التحريف أو التغيير فيها عند استلهم الشخصية أو أحد جوانبها، من خلال هذا المصدر المشتغل على القول الإلهي المقدس سواء بلفظه ومعناه كما هو القرآن الكريم، أو بمعناه دون لفظه كما هي الأحاديث الشريفة، وقد يخشى الشاعر أن يؤوّل أو يحوّر في الشخصية المستلهمة من هذا المصدر بما قد يخالف حقيقة المراد منها فيه. وهذا بخلاف المصادر الأخرى - التاريخية، الأدبية . . التي هي من وضع البشر، فلا حرج في تأويل أخبارها أو تحويرها بما يخدم رؤية الشاعر للواقع.

أما الشخصيات الإسلامية التي استلهمها الشاعر الحديث من خلال المصدر الديني فقد كانت في محيط الصحابة ولم تكد تتعداها غيرها من شخصيات التابعين، بل كانت حول نفر محدود من الصحابة رضوان الله عليهم، الذين كانوا حول الرسول ﷺ .

(أ) القرآن الكريم :

فالشاعر السعودي حسين عرب^(١) استلهم شخصية أبي بكر الصديق رضي الله عنه من خلال حادثة الهجرة النبوية، واختبائه مع رسول الله ﷺ في الغار، وما نزل في شأن ذلك من قرآن في سورة التوبة حيث يقول الله تعالى: ﴿إِلَّا تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيًا إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لَا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا فَأَنْزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾ [التوبة: ٤٠] .

والشاعر تحدث عن بلاء أبي بكر في نصرة الإسلام وما قدمه من تضحيات ومعاناة بجانب الرسول ﷺ، منها المجازفة بمصاحبة الرسول ﷺ في طريق هجرته واختبائه معه في الغار، وقد استلهم الشاعر النص القرآني واستمد بعض مفرداته، بل جزءاً من الآية نفسها حيث يقول^(٢):

سلاماً على الصديق كالورد ناضراً	على الورد في إقدامه المتوقد
سلاماً عليه ناصر الدين في الوغى	وقاهر جيش الكفر والردة الردى
سلاماً عليه ثاني اثنين إذ هما	بغار قصي في العراء مجردا
أخا المصطفى بل صهره	وصديقه وصديقه الأسمى بأسمى تجرد

(١) حسين علي عرب (الملكة العربية السعودية) ولد عام ١٣٣٨هـ / ١٩٢٠م بمكة المكرمة، وصدرت له مجموعة شعرية في جزئين عام ١٤٠٥هـ [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٢/ ١٣٨] .

(٢) المجموعة الكاملة، ديوان حسين عرب، شركة مكة للطباعة والنشر، مكة المكرمة، ١/ ١١٢-١١٣ .

تولى أمور الناس بعد نبيلهم فسد حتى كان خير مسدد

ففي قول الشاعر «... ثاني اثنين إذ هما بغار...» ما يؤكد استلهام الشاعر موقف أبي بكر هذا الذي ذكر في قوله تعالى: ﴿إِلَّا تَتَصَرَّوْهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيًا إِثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ...﴾ [التوبة: ٤٠].

وفي هذا ما يوضح اعتماد الشاعر على القرآن الكريم كمصدر استفاد منه الشاعر العربي الحديث عند استلهامه هذه الشخصية الإسلامية.

ومثل حسين عرب صنع الشاعر المصري هاشم الرفاعي^(١) في استلهامه شخصية أبي بكر رضي الله عنه من خلال قوله تعالى: ﴿إِلَّا تَتَصَرَّوْهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيًا إِثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ...﴾ [التوبة: ٤٠] يقول^(٢):

وراح للغار والصديق يصحبه	وفتية القوم أغشت عينهم حجب
لقد نجأ أحمد يا للشقاء!! فمن	يأتي به فله الأموال والذهب
فأيقن الطاهر الصديق تهلكة	وما رأى القوم حتى راح ينتحب
فصاح طه ونور الحق يكلؤه	فيم النحيب وفيم الخوف والرهب
لا تحزنن فإن الله ثالثنا	وليس من يرعه الرحمن يكتئب

فالشاعر من خلال حديثه عن أبي بكر رضي الله عنه يبرز مقدار القلق والخوف الذي كان يشعر به أثناء وجوده مع النبي صلى الله عليه وسلم في الغار، وقد سجل القرآن الكريم هذا القلق وهذه المعاناة في الآية الكريمة السابقة، ويظهر استلهام الشاعر لها في قوله «لا تحزنن فإن الله ثالثنا...» من البيت الأخير، فهو يستلهم قوله تعالى ﴿... إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لَا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا...﴾ [التوبة: ٤٠].

(١) هو: سيد بن جامع بن هاشم بن مصطفى الرفاعي (من مصر) صدر له ديوان باسم ديوان هاشم الرفاعي - المجموعة الكاملة عن مكتبة الحرمين بالرياض عام ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م، [انظر ديوان هاشم الرفاعي - الأعمال الكاملة - جمع وتحقيق: محمد حسن بريغش - مكتبة الحرمين - الرياض - الطبعة الأولى ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م المقدمة ص ٩، وانظر كذلك تأريخ الشعر العربي الحديث ص ٧٤٣].

(٢) ديوان هاشم الرفاعي، الأعمال الكاملة، ص ١١٠، ١١١.

وإذا كان الشاعر حسين عرب قد استلهم شخصية أبي بكر الصديق من خلال هذه الآية للتعبير عن التضحية العظيمة التي قدمها في هذا الموقف ، فإن الشاعر هاشم الرفاعي حاول إبراز مقدار الطمأنينة التي كان يشعر بها الرسول ﷺ ، والثقة في نصر الله له ، من خلال إبراز الحزن الذي ظهر عند الصديق ، وذلك الحزن الذي يمثل خشيته ﷺ على شخص الرسول ﷺ ، ومصير الدعوة الإسلامية ، ومستقبل الإسلام لو أنه أصاب الرسول ﷺ سوء أو مكروه من المشركين ، الذين كانوا يجتهدون في البحث عنه ، فهو خوف وقلق على حياة الرسول ﷺ ومستقبل الإسلام ، وليس على نفسه هو ﷺ .

واستلهم الشاعر ممدوح عدوان شخصية الخليفة عثمان بن عفان ﷺ متأثراً بقوله تعالى في سورة يوسف ﴿ وَجَاءُوا عَلَىٰ قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ ﴾ [يوسف : ١٨] ، يقول (١) :

في زمن الردّة والتوايين

ينتشر مسيلمة في كل مكان

يختلط الشاهد ، بالقاضي ، بالقاتل

والكل يخطط القُمصان

وعلى كل قميص ، جاءوا بدم كذب ، ليقال قميص من عثمان

أما الشخصية الثالثة التي استلهمت من خلال المصدر الديني القرآني ، فهي شخصية زعيم المنافقين في المدينة - على عهد الرسول ﷺ - عبدالله بن أبي بن أبي سلول ، الذي كان مندساً بين المسلمين فهو يظهر الإسلام ويبطن الكفر والنفاق ، وكان الرسول ﷺ يعامله بحسب ما يُظهر من الإسلام والصحبة (٢) ، وهو يعرف أنه كان منافقاً لا يفتأ في اصطناع العنت ، والمشقة والمكيدة للمسلمين ، في سائر المشاهد التي كان يشهدها مع الرسول ﷺ وصحابته رضي الله عنهم ، فقد كان مجتهداً في أذية المؤمنين ، وإلحاق الضرر بالإسلام والرسول والمؤمنين ، وكان لا يتوانى في عقد الاتفاقات السرية مع اليهود والمشركين ضد الرسول ﷺ والمسلمين ، ويتنهر كل ما يرى فيه خذلان وخديعة لهم ، ومع هذا فهو يحضر معهم المشاهد والغزوات ، ويظهر من الإسلام خلاف ما يبطن من الكره والحقد والكيد ، وإرادة الشر بالإسلام ورسوله والمسلمين .

وقد سجل القرآن الكريم كثيراً من مواقفه ومواقف حزبه من المنافقين ، التي تُظهر أنه ومن معه كانوا شوكة سوءٍ وأذى في ظهر الإسلام ، وفي القرآن سورة تحمل اسم «المنافقون» وضع الله فيها ما كان

(١) تلويحة الأيدي المتعبة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٦ م ، ٢٥ / ١ .

(٢) لقد كان الرسول ﷺ يعامل «ابن سلول» كواحد من أصحابه وهو يعرف نفاقه فقد روى ابن هشام في السيرة (٢/ ٢٩١) قول الرسول ﷺ مخاطباً عمر بن الخطاب لما أشار عليه بقتله بعد مقولته المشهورة التي حكاها القرآن الكريم : «لئن رجعنا إلى المدينة ليخرجن الأعز منها الأذل» فكيف يا عمر إذا تحدّث الناس أن محمداً يقتل أصحابه؟ ، لذلك أدخلناه ضمن الشخصيات الإسلامية فقد عامله رسول الله ﷺ بحسب ما يظهر .

يقوم به ابن سلول من مخادعة للرسول والمؤمنين، ومنها حادثة الفرقة التي كان يود أن يشعلها بين المهاجرين والأنصار عقب غزوة بني المصطلق، وأثناء عودة الرسول ﷺ من هذه الغزو إلى المدينة^(١)، وقد سجل القرآن ذلك في أول سورة «المنافقون»^(٢)، في قوله تعالى: ﴿إِذَا جَاءَكَ الْمُنَافِقُونَ قَالُوا نَشْهَدُ إِنَّكَ لَرَسُولُ اللَّهِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ إِنَّكَ لَرَسُولُهُ وَاللَّهُ يَشْهَدُ إِنَّ الْمُنَافِقِينَ لَكَاذِبُونَ﴾ اتَّخَذُوا أَيْمَانَهُمْ جُنَّةً فَصَدُّوا عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ إِنَّهُمْ سَاءَ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾ [المنافقون: ١، ٢]، وقوله تعالى: ﴿وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ وَإِنْ يَقُولُوا تَسْمَعُ لِقَوْلِهِمْ كَأَنَّهُمْ خُشْبٌ مُسْنَدٌ يَحْسِبُونَ كُلَّ صَيِّحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ الْعَدُوُّ فَاحْذَرهُمْ قَاتِلْهُمْ اللَّهُ أُنْثَىٰ يُؤْكُونُ﴾ [المنافقون: ٤]، وقوله تعالى: ﴿هُمُ الَّذِينَ يَقُولُونَ لَا تُنْفِقُوا عَلَىٰ مَنْ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ حَتَّىٰ يَنْفَضُوا﴾ [المنافقون: ٧]، وقوله تعالى: ﴿يَقُولُونَ لَنْ رَجَعْنَا إِلَى الْمَدِينَةِ لِيُخْرِجَنَا الْأَعْزُ مِنْهَا الْأَذْلُ﴾ [المنافقون: ٨]. والقاتل لهذه المقالة هو عبدالله بن أبي رأس المنافقين، وعنى بالأعز نفسه ومن معه، وبالأذل رسول الله ﷺ ومن معه. . وإنما أسند القول إلى المنافقين مع أن القاتل فرد من أفرادهم، وهو عبدالله بن أبي لكونه رئيسهم، وصاحب أمرهم^(٣).

لقد استلهم الشاعر أمل دنقل هذا الموقف من حياة عبدالله بن أبي بن سلول حيث جعل منه رمزاً للحقد والنفاق والكيد؛ وأخذ يصور من خلاله كل عميل خائن للأمة يرفع شعارات الصلاح والعمل، كذباً وزوراً وخداعاً؛ حيث يقول من قصيدته «الأرض والجرح الذي لا ينفتح»^(٤):

أكل عام : نجمة تهوي . .

وتدخل نجمة برج البرامك !؟

وما تزال مواظ الخصيان باسم الجالسين على الحراب

وأراك و «ابن سلول» بين المؤمنين بوجهه القزحي

يسري بالوقعة فيك

والأنصار واجمة

فمن يهديه للرأي الصواب

لم يبق من شيء يقال

يا أرض

هل يلد الرجال؟

هكذا نجد أمل دنقل يستغل هذه الأوصاف التي حوتها بعض آيات سورة «المنافقون» لشخصية رأس المنافقين «ابن أبي» وما كان يضمه ويبطنه من حقد وكره وتربص بالرسول والمؤمنين والإسلام، وما

(١) انظر : السيرة النبوية، لابن هشام (أبو محمد عبد الملك بن هشام بن أيوب الحميري)، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، الطبعة الثانية، ٢٨٩/٢.

(٢) انظر السابق، ٢٩٢/٢.

(٣) انظر : فتح القدير (٢٣٢/٥)، والسيرة النبوية لابن هشام ٢٩٠/٢، ٢٩١.

(٤) البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م، ص ١٢٠.

يعمله من إشاعة للفرقة بين أبناء الأمة من مهاجرين وأنصار، فيستلهمها أمل دنقل ويوظفها لتصوير كل صاحب مكيدة وغدر من خلال شخصية «ابن سلول» رمز المكيدة والغدر في الماضي، ويجسد من خلال «ابن سلول» التراثي، «ابن سلول» المعاصر المندس بين أبناء الأمة العربية بوجهه القزحي، يسري بالوقية، حتى أحدث الفرقة بين أبناء الأمة العربية، تلك التي رمز لها الشاعر «بالمهاجرين والأنصار» الذين كان ابن سلول التراثي لا يتوانى يشير بينهم الفتنة بُغْيَةَ الانشقاق وإرادة الفرقة، فأمل دنقل استفاد من مواقف «ابن أبي بن سلول» الخائنة المتربصة بالأمة التي سجلها القرآن الكريم فاستلهمها ووظفها في واقعه العربي المعاصر.

وفي المعنى السابق نفسه استلهم الشاعر السعودي أحمد الصالح مسافر^(١) شخصية عبدالله بن أبي سلول، فجعله رمزاً للخيانة التي تطعن الأمة في ظهرها، وتعمل على إثارة الفتنة وإشاعة التخاذل بينها، وبث السوء والفرقة في وسطها؛ لكنه اعتمد في ذلك على آية الإفك التي سجل القرآن فيها غدر ابن أبي بالرسول ﷺ من خلال إشاعة حدوث الفاحشة في بيته، فقد تولى ابن سلول كبر اتهام أم المؤمنين زوج الرسول ﷺ عائشة بنت أبي بكر الصديق رضي الله عنهما بارتكاب الفاحشة^(٢)، وهو إنما يرمي إلى تلويث وتدنيس بيت الرسالة، وإلحاق الضرر والأذى بالإسلام من خلال شخص الرسول ﷺ، وقد ظهر جلياً تأثر الشاعر أحمد الصالح مسافر بالآية الكريمة من سورة النور في استلهامه مواقف ابن سلول الغادرة بالأمة الإسلامية في الماضي والتي ذكرها الله، وفضح بها رأس الغدر والنفاق في هذه الآية، حيث قال تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ جَاءُوا بِالْإِفْكِ عُصْبَةٌ مِنْكُمْ لَا تحْسِبُوهُ شَأْنًا لَكُمْ بِهِ هُوَ خَيْرٌ لَكُمْ لِكُلِّ امْرِئٍ مِنْهُمْ مَا اكْتَسَبَ مِنَ الْإِثْمِ وَالَّذِي تَوَلَّى كِبْرَهُ مِنْهُمْ لَهُ عَذَابٌ عَظِيمٌ﴾ [النور: ١١]، وقال تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ يُجُونُ أَنْ تَشِيعَ الْفَاحِشَةُ فِي الَّذِينَ آمَنُوا لَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ﴾ [النور: ١٩].

قال الشوكاني: «أجمع المسلمون على أن المراد بما في الآية ما وقع من الإفك على عائشة أم المؤمنين . . والعصبة هم الجماعة . . والمراد به هنا عبدالله بن أبي رأس المنافقين . . والصحيح أنه هو الذي تولى كبره من عصبة الإفك»^(٣).

وواضح أن الشاعر عندما يستلهم شخصية ابن سلول من خلال ما رسمه الله له من مواقف في هذه الآيات إنما يريد أن يوظفها في تصوير واقع الأمة العربية المعاصر وما يحاك فيه من دسائس وعمالة سياسية من بعض أبناء الأمة لإشاعة التخاذل والهزيمة في وسطها، حيث يقول من قصيدته «في ضيافة أبي

(١) أحمد الصالح (مسافر) من المملكة العربية السعودية ولد عام ١٣٦٢هـ - ١٩٤٣م بمدينة عنيزة بالقصيم من دواوينه: عندما يسقط العراف ١٩٧٦م، قصائد في زمن السفر ١٩٨١م - انتفضي أيتها المليحة ١٩٨٣م [معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٢٧٦/١].

(٢) انظر: لتفصيل الحادثة في السيرة النبوية لابن هشام، ٢/ ٢٩٧-٣٠٧.

(٣) فتح القدير، ٤/ ١١، ١٢.

قالت «حذام»: «إنهم لم يستبينوا النصح»
واتخذوا «حديث الإفك» بعض حديثهم
و«أبي بن سلول». . ؟؟ عن عوراتهم لما يفيء

هكذا اتجه الشاعر العربي في العصر الحديث في استلهامه لبعض الشخصيات الإسلامية إلى المصدر الديني القرآني يستلهم من خلاله ملامح ومواقف وأحداث بعض الشخصيات الإسلامية التي أنزل الله في شأنها قرآناً، وإن كان على قلة في ذلك؛ لما سبق أن أوضحناه في مدخل لهذا المبحث؛ كما نلاحظ أن استلهام الشاعر العربي للمصدر الديني القرآني قد تردد بين المباشرة والتسجيلية كما هو عند حسين عرب وهاشم الرفاعي وبين الاستلهام التوظيفي كما هو عند أمل دنقل وأحمد الصالح مسافر، فعرب والرفاعي وإن أخبرنا بتضحية أبي بكر الصديق وخوفه وقلقه على الرسول ﷺ وعلى مصير الإسلام ليلة الهجرة إلا أنهما لم يربط ذلك بالواقع الحياتي الذي يعيشانه في العصر الحاضر، أما الشاعران أمل دنقل وأحمد الصالح مسافر، فقد وُفِّقا في استدعاء شخصية رأس النفاق عبدالله بن أبي بن سلول، والتقاط المواقف الشائنة التي حكاها له القرآن الكريم، ثم أسقطا على شخصية ابن سلول بناءً على التصوير القرآني له، ملامح بعض السياسيين العرب المعاصرين، من خلال جعله رمزاً للخيانة وغدر السياسية المعاصرة، فاستمدت صورة الخيانة المعاصرة من صورتها التراثية التي جسدها القرآن الكريم من خلال شخصية رأس النفاق والخيانة والغدر عبدالله بن أبي بن سلول.

(ب) الحديث النبوي الشريف :

أما المصدر الديني الآخر الذي استلهم الشاعر العربي من خلاله بعض شخصياته الإسلامية المستلهمة، فهو الحديث النبوي الشريف، فقد استفاد الشاعر في استلهاماته من تلك الأحاديث التي تناولت شخصيات بعض الصحابة، رضوان الله عليهم، أو مواقفهم أو أحداثهم.

فالشاعر حافظ إبراهيم حين يستلهم جانباً من هبة عمر بن الخطاب رضي الله عنه نجده يستلهمها من خلال الأثر النبوي الذي يذكر (٢) «أن امرأة قالت يا رسول الله إني نذرت أن أضرب على رأسك بالدف فقال أوف بنذر» وفي آخر الحديث «أن عمر دخل فتركت فقال ﷺ: إن الشيطان ليخاف منك يا عمر»، فاستلهم حافظ إبراهيم شخصية الخليفة عمر من خلال هذا المصدر الديني النبوي، فقال (٣):

- (١) انتفضي أيتها المليحة، أحمد الصالح مسافر، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م، ص ٤٦.
- (٢) فتح الباري شرح صحيح البخاري، للإمام الحافظ أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، حققه: محب الدين الخطيب، رقم كتبه وأبوابه وأحاديثه: محمد فؤاد عبد الباقي، المكتبة السلفية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤٠٠هـ، ١١/٥٩٦.
- (٣) ديوانه، ص ٩٥.

أنشودة لرسول الله تهديها
من غزوة لعلى دُقي أغنيها
أنوار طلعت أرجاء ناديمها
تشجي بألحانها ما شاء مشجيهها
لا ينكران عليها من أغانيها
خارت قراها وكاد الخوف يرديهها
منه وودت لو أن الأرض تطويهها
فجاء بطش أبي حفص يُخشِيها
وفي ابتسامته معنى يواسيها :
إن الشياطين تخشى بأس مخزيها

أريت تلك التي لله قد نذرت
قالت : نذرت لئن عاد النبي لنا
ويمت حضرة الهادي وقد ملأت
واستأذنت ومشت بالدف واندفعت
والمصطفى وأبو بكر بجانبه
حتى إذا لاح من بعد لها عمر
وخبأت دفها في ثوبها فرقا
قد كان حلم رسول الله يؤنسها
فقال مهبط وحي الله مبتسما
قد فر شيطانها لما رأى عمرا

والشاعر أحمد بهكلي^(١) يستلهم شخصية شهيد يوم أحد الصحابي حنظلة بن أبي عامر رضي الله عنه المعروف بحنظلة الغسيل من خلال قول الرسول ﷺ عقب استشهاده للصحابة وقد حقت به الملائكة تغسله في ساحة المعركة : «إن صاحبكم - يعني حنظلة - لتغسله الملائكة، فاسألوا أهله ما شأنه؟» فسئلت صاحبه عنه، فقالت خرج وهو جنب حين سمع الهاتفة . . ، فقال رسول الله ﷺ : «لذلك غسلته الملائكة»^(٢).

والشاعر يعتمد على الحديث النبوي، الذي أخبر فيه الرسول ﷺ بغسل الملائكة حنظلة عقب استشهاده في وقعة أحد، واستلهم شخصية حنظلة مصورا «بطولته وتضحيته وشهادته في سبيل الله وما يتصف به من نقاء وطهر» حيث قال^(٣) :

-
- (١) أحمد بن يحيى بهكلي شاعر سعودي ولد عام ١٣٧٤هـ - ١٩٥٥م في (أبو عريش - جازان) جنوب المملكة العربية السعودية من دواوينه الشعرية : الأرض والحب ١٣٩٨هـ - طيفان على نقطة الصفر ١٤٠٠هـ - أول الغيث ١٤١٢هـ [معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ١/ ٢٣٨].
- (٢) السيرة النبوية، ٧٥/٢.
- (٣) طيفان على نقطة الصفر، أحمد بن يحيى بهكلي، مطابع دار الهلال للأوفست، الرياض، الطبعة الثانية، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م، ص ١٣-٢٥.

تدق السمسماء في رضوان
أطفأتها من الردى ريحان
قومه للرسول والكل حان
بقتيل وأمسكت بأواني
ن سوى حنظل فتى الفتيان
القوم جواب سما عن الأذهان
عن عزمك الأكيد ثواني
فبهذا اليوم دخلة للجنان

طعنة والدم الزكي تسابيح
ولعيني حنظل ومضات
ساعة .. وانتهى العراك وأصغى
قال إني أرى الملائكة حفت
إنها تغسل القتيل .. وما كا
اسألوا زوجه؟ وجلجل في
أيها الفارس النبيل لم تشك
إن تكن أمس قد دخلت بعرس

وعلى الرغم من أن استلهام الشاعر كان استلهاماً تسجيلياً مباشراً - حيث نقل لنا ما وقع بين الرسول ﷺ والصحابة وزوج حنظلة من خبر، واستفسار، وإجابة، دون أن يوظف هذا المشهد النصالي الدرامي، وما فيه من نقاء وظهر الاستشهاد، توظيفاً معاصراً - فإن ما يحدثه من ذكر لهذا المشهد ولحال حنظلة، وما اتصف به من إثارة للشهادة والتضحية على الخلود إلى اللذة والمتعة، والتذكير به من خلال استرجاع المشهد - في إحداث مفارقة حياتية -، له وقعه وأثره على الحياة التي يحيها العربي المسلم في العصر الحاضر، بعد أن ترك الجهاد، وأثر الخلود إلى المتعة واللذة، حتى ذل وضعف واستخذى أمام عدوه، والشاعر باستلهامه المباشر هذا يقف به عند حدود التذكير بحياة مثل تلك الشخصية - التي أخلصت لدينها وأمتها وضحت في سبيل ذلك - لأخذ الأسوة والقودة.

ويقدم لنا الشاعر محمد منير الجنباز^(١) شخصية الصحابي الجليل سلمان الفارسي رضي الله عنه، في ملحمة عن حياة سلمان وإسلامه وجهاده، بعنوان «الطريق إلى النور» فقد استلهم موقفين له اعتمد فيهما على حديث رسول الله ﷺ في رده الصدقة وقبوله الهدية، وحثه سلمان على المكاتب، ومعاونته له على ذلك، ففي الاستيعاب من حديث بُريدة عن أبيه، أن سلمان الفارسي أتى رسول الله ﷺ بصدقة، فقال هذه صدقة عليك وعلى أصحابك، فقال ﷺ: «يا سلمان إنا أهل البيت لا تحمل لنا الصدقة»، فرفعها، ثما جاءه من الغد بمثلها، فقال هذه هدية، فقال ﷺ لأصحابه كلوا... الحديث»^(٢).

(١) محمد منير الجنباز (سورية) من مواليد حمّاه - سورية، عام ١٩٤٣م، من أعماله الشعرية: (أزاهير وأشواك والطريق إلى النور ١٤١١هـ)، [انظر مدرسة بدر وشعراؤها، أحمد الخاني، طبع عام ١٤٠١هـ، ص ٩٠، ٢٠٤].

(٢) الاستيعاب في أسماء الأصحاب، للقرطبي المالكي، حاشية على كتاب الإصابة في تمييز الصحابة، لابن حجر أحمد بن علي العسقلاني، دار الكتاب العربي، بيروت، ٥٤/٢، ٥٥. وحلية الأولياء وطبقات الأصفياء، للحافظ أبي نعيم أحمد بن عبد الله الأصبهاني، دار الكتاب العربي، بيروت، دار الريان للتراث، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م، ١/١٩٤.

وفي البخاري قال النبي ﷺ لسلمان : «كاتب، وكان حراً فظلموه وباعوه» وفي رواية فقال رسول الله ﷺ : «كاتب يا سلمان قال : فكاتبته صاحبي على ثلاثمائة ودية»^(١) ؛ ومن حديث بريدة عن أبيه «فاستراه ﷺ من قوم من اليهود بكذا وكذا درهماً» ، وعلى أن يغرس لهم كذا وكذا من النخل ، يعمل فيها سلمان حتى تدرك ، فغرس رسول الله ﷺ النخل كله إلا نخلة واحدة غرسها عمر ، فأطعم النخل كله إلا تلك النخلة ، فقال ﷺ من غرسها؟ فقالوا عمر ، فقلعها رسول الله ﷺ وغرسها بيده فأطعمت من عامها»^(٢) .

فمن خلال هذه الآثار النبوية استلهم شاعرنا محمد منير الجنباز هذه الملامح من شخصية سلمان الفارسي رضي الله عنه ، وقال على لسان سلمان موضحاً قلقه في طلب النبي ﷺ ، والتأكد منه للدخول في الدين الإسلامي ، ومعاناته في سبيل ذلك ، ولنيل الحرية^(٣) :

رطبٌ قد جلبتها طيبات	فاقبلوها فإنها صدقاتٌ
لم يذق طعمها وقال لصحبٍ	دونكم فاطعموا لك الحسناتُ
لم يذقها فداه نفسي فهذا	وصفه هل تكون فيه الصفاتُ
سأعود الغداة أهدي طعاماً	وأرى هل تكون فيه الصفاتُ
رطبٌ أيها النبي إليكم	من كـريم هديةٍ إذ حللتُم
بسم المصطفى وقال : قبلنا	منك سلمان ما إليه قدمتم
طعم المصطفى وأطعم صحباً	فهنيئاً أحبتي ما أكلتم

وقال في موضع آخر^(٤) :

وأتى للنبي يشكو المصـيرا	قال «كاتب سلمان» لست فقيرا
أنت منا تريد عوناً فأبشر	لا ترع إن حملت عبئاً كبيراً
وإذا ما أتيت مولاك كـاتب	واكتب العهد سوف يغني الله
قال مولاه : تدفع المال تبرأ	ونخيلاً يعيش أخضر دهرأ

(١) فتح الباري بشرح صحيح البخاري ، ٤ / ٤٨٠ .

(٢) الاستيعاب في أسماء الأصحاب حاشية على الإصابة في تمييز الصحابة ٢ / ٥٤ ، ٥٥ . وحلية الأولياء وطبقات الأصفياء ١ / ١٩٥ .

(٣) الطريق إلى النور ، محمد منير الجنباز ، دارالشوآف ، مطابع الفرزدق ، الرياض ، الطبعة الأولى ، ١٤١١ هـ - ١٩٩٠ م ، ص ١١١ ، ١١٢ .

(٤) المصدر السابق ، ص ١٣٢ - ١٣٥ .

وأوى سلمان الحبيب لأهل
أنت منا فـعـش بدار إـخـاء
ورأى إـخـوة تجود بنـخل
لم تعد مثقلاً برقّ وشغل

فالقارئ لهذه الأبيات يدرك مدى اعتماد الشاعر على الآثار النبوية السابقة في استلهامه هذا الجانب من شخصية سلمان الفارسي عليه السلام حتى إنه اقتبس بعض العبارات والجمل من الآثار النبوية المتعلقة بسلمان لينقلها كما هي في أبياته، مثل قوله في أحد الأبيات «قال - كاتب سلمان - لست فقيراً».

أما أبو ذر الغفاري فيستلهمه الشاعر الفلسطيني معين بسيسو من خلال قول الرسول ﷺ عنه : **«يرحم الله أبا ذر، يمشي وحده، ويموت وحده، ويبعث وحده»** (١)، وكان استلهامه له استلهاماً توظيفياً حيث جعل منه رمزاً للمعارض السياسي الذي يؤثر الوحدة والاستقلالية، ويظهر برأيه الذي يرى أنه الحق، ولو خسر كل شيء، فهو رافع صيحة الاحتجاج والإنكار على ما يراه من تصرفات سياسية مخالفة لمبادئه التي يؤمن بها، حيث يقول من قصيدة له بعنوان «من أوراق أبي ذر الغفاري» (٢):

وسار وحده، ومات وحده

وعاد،

يصيح متُّ لم تزل، بقية من الكلام في فمي

نُفِيت مرتين،

مرة هنا، ومرة هناك

في الحديقة المعلقة.

أما قول أبي ذر عليه السلام أوصاني خليلي ﷺ بست وذكر منها قوله . . **«وأن أقول الحق وإن كان مرأً، وأن لا يأخذني في الله لومة لائم»** (٣) فواضح من استخدام بسيسو له في قوله «يصيح مت لم تزل، بقية من الكلام في فمي» فأبو ذر قد قال وجهر بالكثير مما يرى أنه الحق دون خوف أو خشية، ولو بقي لاستمر على ذلك وقال أشياء أخرى؛ هذا يدل على أن الشاعر معين بسيسو اعتمد المصدر الديني النبوي - الحديث الشريف - مصدراً لاستلهامه شخصية أبي ذر الغفاري كمعارض ومناضل سياسي تحمل كثيراً من الوحدة والمعاناة في سبيل الجهر بآرائه السياسية، كما يصوره الشاعر، والشاعر في استلهامه وتوظيفه هذا الملحم الحياتي من شخصية أبي ذر إنما يغري به كل مناضل وناظر في واقعه المعاصر.

(١) انظر : الطبقات الكبرى لابن سعد، دار صادر، بيروت، ٢٣٥/٤. وتاريخ الأمم والملوك ١٨٤/٢. وسير أعلام النبلاء لمحمد بن أحمد الذهبي شمس الدين، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤١١هـ - ١٩٨١م، طبعة ثانية، ٥٦/٢.

(٢) الأشجار تموت واقفة، الأعمال الشعرية الكاملة، معين بسيسو، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م، ص ٢٦٢-٢٥٩.

(٣) حلية الأولياء، ١٩٠/١. وسير أعلام النبلاء ٥٨/٢.

والشاعر أحمد عنتر مصطفى يستفيد من حديثين رويهما عن رسول الله ﷺ في استلهامه شخصية خالد بن الوليد رضي الله عنه في قصيدته «أوراق مطوية من مذكرات سيف الله المغمدة»، الأول ذكر فيه رسول الله ﷺ أن خالدًا رضي الله عنه «سيف من سيوف الله سله على الكفار والمنافقين»^(١) وفي رواية «صبه الله على الكفار»^(٢) أما الحديث الثاني فقولته ﷺ في حق خالد وجيشه العائد من مؤته: «ليسوا بالفرار، ولكنهم كراة إن شاء الله» وكان أهل المدينة تلقوا خالدًا وجيشه بالجرف لما سمعوا بقدمه يحثون في وجوههم التراب ويقولون: يا فرار أفررت في سبيل الله؟^(٣)؛ وقد قدم الشاعر خالدًا في هذه القصيدة رمزاً للبطل الذي ظهر في زمن الخنوع والانكسار، فخذه الواقع وغدر به، فضعت بطولته، وانهارت، وراح ضحية الواقع المهزوم، فالشاعر من خلال عنوان القصيدة يظهر استفادته من الحديث الأول فقد وصف خالدًا بسيف الله، وهذا وصف أطلقه عليه رسول الله ﷺ، أما وصف الشاعر «لخالد بسيف الله المغمدة» بدل «المسلول»، أي الذي صبّه الله على الكفار «كما وصفه رسول الله»، فإن الشاعر لجأ إلى ذلك على سبيل المفارقة، فباستخدامه لكلمة «المغمدة» أوضح الشاعر الفارق بين خالد القائد التراثي صاحب الانتصارات الذي لم يهزم قط في معركة من معاركه، وبين خالد القائد المعاصر الذي وقع ضحية الواقع فخذه زمانه، وصار مهزومًا، فكان حق سيفه أن يوصف بالمغمدة وليس المسلول أو المنصب، أمّا استفادة الشاعر من الحديث الثاني فيظهر في قوله على لسان خالد المعاصر من القصيدة المعاصرة المعنونة بالعنوان السابق^(٤):

تلطمني العيون من قريش^(٥) منذ عدت

ينكرني شبابها الغريق في الملاهي

وفي غشاوة الفخار والتباهي

وينظّمون حول قصتي الأشعار

ويهتفون كلما مررت بين رفقتي المشعثين «هاهم الفرار»

أموت قبل الموت في حروفهم مكفّنًا بالعار

هكذا نرى الشاعر العربي في العصر الحديث، يعود إلى القرآن الكريم والحديث الشريف

فيجعلهما مصدرًا لاستلهامه لبعض الشخصيات الإسلامية.

وإن جاء استلهامه لهذا المصدر على قلة كما سبق أن ذكرنا، وتردد بين التسجيل كما هو عند

(١) الاستيعاب في أسماء الأصحاب، ٤٠٧/١.

(٢) انظر: فتح الباري شرح صحيح البخاري ١٢٧/٧، ٥٨٥، ٥٨٦، والاستيعاب في أسماء الأصحاب ٤٠٨/١.

(٣) انظر: الطبقات الكبرى لابن سعد، ١٢٩/٢، وتأريخ الأمم والملوك (١٥٢/١).

(٤) مجلة الآداب البيروتية، عدد (١١) السنة (٢٠) نوفمبر ١٩٧٢م، ص ٣٨-٣٩.

(٥) الروايات تذكر أن الذين استقبلوا جيش خالد العائد من مؤته هم «أهل المدينة» وهذا يشمل المهاجرين الذين منهم من هو من قريش والأنصار، وليس القرشيين وحدهم، وعلل الشاعر خص قريش لأنهم رهط خالد وقبيلته، ولكونهم القبيل الأقرب من الدولة.

الشعراء: حسين عرب وهاشم الرفاعي ومحمد منيز الجنباز، والاستلهم التوظيفي كما هو عند: أحمد الصالح مسافر وأمل دنقل ومعين بسيسو وأحمد عنتر مصطفى.

ثانياً - المصدر التاريخي:

ويشمل هذا المصدر كتب السيرة النبوية، وكتب التاريخ العامة، وكتب الطبقات والسِّير والتراجم والمغازي والفتوح، وما شابهها من كتب التراث.

ويعد المصدر التاريخي من أكثر المصادر التي توجه إليها الشاعر العربي، عند استلهامه الشخصيات الإسلامية، ومن المصدر التاريخي، استلهم الشعراء العرب، أكثر شخصياتهم الإسلامية التراثية، التي وردت في شعرهم، وذلك يرجع إلى أن طبيعة استلهم الشخصيات، إنما هو استلهم لصفاتها ومواقفها وأحداثها التي عايشتها، وشاركت في صنعها، وهذا مكانه كتب التاريخ والسِّير والتراجم في المقام الأول.

كما أن «الأحداث التاريخية للشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها بجانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد - على مدى التاريخ - في صيغ وأشكال أخرى، فدلالة البطولة في قائد معين . . باقية وصالحة لأن تتكرر من خلال موقف جديدة وأحداث جديدة، وهي في الوقت نفسه قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة»^(١)؛ كذلك فإن المصدر التاريخي يُكسب الشخصية المستلهمة من خلاله ثراءً وغنى بسبب تعدد الروايات التي يتيحها هذا المصدر حول الشخصية المُستلهمة، وهذا يجعل الشاعر أمام عدد من الأخبار والروايات التي تتعلق بالشخصية، فيختار ويتقن منها ما يوافق هواه ورؤيته الخاصة للواقع، بخلاف المصادر الأخرى التي تتسم بوحداية المعلومة، فإنها تحدد الرؤية المضمونية لدى الشاعر، كذلك يجد الشاعر في تعامله مع المصدر التاريخي الحرية في القبول والرفض والتحوير والتغيير، بحسب الرؤية الخاصة التي يحملها الشاعر، ويرى أنها تخدم هدفه دون أن يشعر بشيء من الجرح أو التأثم، كما هو حال المصدر القرآني أو النبوي، وذلك لأن المادة التاريخية نتاج روايات المؤرخين، فهي رواية المؤرخ للحدث مضافاً إليه رؤيته، وهم بشر يمكن موافقتهم أو مخالفتهم في رؤيتهم لموقف الشخصية، أو الأحداث التي عايشتها وأثرت فيها.

كما أن الواقع الحياتي للعرب والمسلمين في العصر الحاضر، ألجأ الشعراء كثيراً للعودة إلى التاريخ العربي الإسلامي، من خلال مصادره «فلقد انعكست طبيعة المرحلة التاريخية والحضارية التي عاشتها أمتنا في الحقبة الأخيرة، وإحباط الكثير من أحلامها، وخيبة أمله في الكثير مما كانت تأمل فيه من

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٥١.

الخير»^(١) لذلك اتجه الشعراء العرب للتراث العربي الإسلامي، وإلى شخصياته التاريخية بخاصة، من خلال مصادرها التاريخية، وأكثروا في استلهاMATهم للمصادر التاريخية، لما احتوت من أمثلة متعددة من الشخصيات الإسلامية التي يرجى أن تكون قدوة ومثالاً لأبناء الأمة، من خلال ملامحها ومواقفها وأحداثها التاريخية المشرقة، التي مثلتها عبر مسيرتها التاريخية، فكتب التاريخ هي سجل ماضي الأمة على مختلف المستويات السياسية والعسكرية والفكرية والدعوية والاجتماعية من رجال ونساء، يستلهم من خلالها أمجاد الأمة وبطولاتها، ومنجزاتها الحضارية، لذلك وجدنا حضوراً لعدد من الشخصيات من المصدر التاريخي، وقد تعددت فئاتها، ولعل أبرز تلك الفئات هي:

(أ) رموز السياسة الإسلامية من خلفاء وحكام وأمراء وولاة.

(ب) رموز القوة العسكرية من قادة وفاقحين ومجاهدين وشهداء.

(ج) رموز الثورات والدعوات النبيلة وغير النبيلة.

(د) رموز المعرفة الإسلامية من علماء كان لهم أثرهم في بناء الحضارة العربية الإسلامية.

أما رموز السياسة الإسلامية فيأتي في مقدمتهم الخلفاء الراشدون ثم بعض الخلفاء والحكام والأمراء والولاة في العصر الأموي والعصر العباسي.

فاستلهاMAT الشعراء عبدالحليم المصري، وحافظ إبراهيم، ومحمد عبدالمطلب لشخصيات ثلاثة من الخلفاء هم: أبو بكر الصديق، وعمر بن الخطاب، وعلي بن أبي طالب رضي الله عنهم، والتي عرفت بين القصائد «بالبكرية» و«العمرية» و«العلوية»، قد تأثروا تأثراً مباشراً بما روته كتب السيرة والتاريخ والطبقات والتراجم من حياة هؤلاء الخلفاء رضوان الله عليهم.

والقارئ لواحدة من هذه القصائد يدرك أن هؤلاء الشعراء إنما أخذوا أخبار وتراجم هؤلاء الخلفاء ونظموها نظماً في قصائدهم؛ هذا فضلاً عن أن الأحداث في القصائد مرتبة كما هي - عن حياة كل واحد من هؤلاء الخلفاء - في كتب السيرة والتاريخ؛ وكان استلهاMATهم لها استلهاMATاً مباشراً تسجيلياً، يقوم على سرد الأخبار والوقائع والملاحم والأحداث كما هي في كتب السير والتاريخ، وأثر هذا الاستلهاMAT إنما يكمن فيما يقيمه القارئ من موازنة بين هذه السير العطرة لهؤلاء الخلفاء، وحال الشخصيات والنظم السياسية العربية المعاصرة التي كانت في عصر الشاعر، مظهرًا عوار الواقع وترديه من خلال استعراض سيرة الخليفة وأثره في صلاح ماضيه.

لقد عاد الشعراء في استلهاMATهم لهذه الشخصيات إلى نصوص تاريخية فنقلوها كما هي منظومة

(١) السابق، ص ١٥٢.

في قصائدهم، فالشاعر عبدالحليم المصري عندما يتحدث في منظومته عن أولية أبي بكر في الاستجابة للإسلام، وعن سبب تسميته بالصديق، وعن حادثة استخلافه وعن شرائه العبيد الذين تعرضوا للعذاب بسبب إسلامهم ثم عتقهم، وعن موقفه المتسم بالثبات عند وفاة رسول الله ﷺ، إنما يستقي هذه الأحداث والصفات والملامح والمواقف من نصوص السيرة النبوية وكتب التاريخ، يقول المصري من قصيدته «البكرية»^(١):

وقفتُ بباب الله والقول نافر
بأول صديق وأول مؤمن
وإنك لم ترقِ الخلافَ بالغنى
رجوتُ أبا حفصٍ وآثرتهُ بها
فأوقر لي الصديقُ منه ركايباً
وأول شـوريَّ أشد رجائياً
ولا السنُّ لكن بالنهي كنت راقياً
فصادفت منه مؤثراً لك راجياً

فأما كون أبي بكر أول من أسلم فقد روي ذلك ابن سعد في طبقاته الكبرى وذكر أن أول من أسلم هو أبو بكر الصديق ﷺ^(٢)؛ أما تسميته بالصديق فقد روى ابن هشام في السيرة في خبره عن الإسرائء والمعراج، أن أبا بكر لما أخبروه بإخبار رسول الله ﷺ عن نفسه بأنه أسري وعُرج به إلى السماء، وعاد في ليلته، قال أبو بكر: «والله إن كان قاله - يعني رسول الله ﷺ - لقد صدق». ثم أقبل حتى انتهى إلى رسول الله ﷺ، فكان كلما وصف له رسول الله شيئاً من بيت المقدس قال أبو بكر له «صدقت أشهد أنك رسول الله»، حتى إذا انتهى قال رسول الله ﷺ لأبي بكر: «وأنت يا أبا بكر الصديق، فيومئذ سماء الصديق»^(٣).

أما حادثة استخلافه، فقد استقاهما من كتب التاريخ التي روت خبر اجتماع الصحابة في سقيفة بني ساعدة عقب وفاة النبي لاختيار خليفة له، فقد روى الطبري: أن أبا بكر قال للناس - وكان قد وقع خلاف بين المهاجرين والأنصار - هذا عمر، وهذا أبو عبيدة فأيهما شئتم فبايعوا، فقالا - أي عمر وأبو عبيدة - لا والله لا نتولى هذا الأمر عليك، إيسط يدك نبايعك^(٤). والشاعر يأخذ عرض الصديق الخلافة على عمر وردَّ عمر الأمر إلى أبي بكر كما هي، وكما تذكره الرواية التاريخية ونظمها شعراً كما هو في البيتين الأخيرين من المقطعة السابقة.

ومما روته كتب التاريخ قصة شراء أبي بكر للعبيد ممن آمن في مكة ليريحهم من عذاب موالهم من المشركين، فقد روى ابن إسحاق من تعذيب أمية بن خلف بلالاً لما علم بإسلامه «حتى مر به أبو بكر

(١) القصائد الإسلامية الطوال في العصر الحديث، ص ٢٢٩.

(٢) الطبقات الكبرى، لابن سعد ١٧٣/٣.

(٣) السيرة النبوية، لابن هشام ٣٩٩/١.

(٤) تاريخ الأم والملوك ٢/٢٤٣.

الصادق عليه السلام يوماً . . فقال لأُمَيَّة بن خلف ألا تتق الله في هذا المسكين؟ حتى متى؟ قال أنت الذي أفسدته، فأنقذه مما ترى، فقال أبو بكر أفعل، عندي غلام أسود أجلدُ منه، وأقوى على دينك أعطيكه به، قال: قد قبلت، فقال: هو لك، فأعطاه أبو بكر الصادق غلامه ذلك، وأخذه فأعتقه . . ثم أعتق معه على الإسلام قبل أن يهاجر إلى المدينة ست رقاب، بلال سابعهم . .» (١)، أخذ ذلك عبدالحليم المصري وصاغها شعراً في قوله من حياة أبي بكر (٢):

أريت بلالاً والسياط كأنها	مدالع نار تترك الماء ذاكيا
وإيمانه تحت المنية راسخ	إذا زحمته لم تنل منه راسيا
أطلت عليه رحمة الله من يد	ترى البرق في ديباجة الغيث دانيا
تعرض ما بين الحمام وبينه	وكان له في الله بالمال فاديا

واستلهم الشاعر عبدالحليم المصري موقف أبي بكر الصادق عليه السلام المتسم بالثبات عقب وفاة الرسول ﷺ معتمداً الروايات التاريخية لذلك .

فقد روى ابن هشام في السيرة النبوية، عن أبي هريرة قال: لما توفي رسول الله ﷺ قام عمر بن الخطاب، فقال: إن رجالاً من المنافقين يزعمون أن رسول الله ﷺ قد توفي، وأن رسول الله ما مات، ولكنه ذهب إلى ربه كما ذهب موسى بن عمران . . وأقبل أبو بكر حتى نزل على باب المسجد حين بلغه الخبر، وعمر يكلم الناس، فلم يلتفت إلى شيء حتى دخل على رسول الله ﷺ في بيت عائشة، ورسول الله ﷺ مسجى في ناحية البيت عليه برد حبرة، فأقبل حتى كشف عن وجه رسول الله ﷺ، قال: ثم أقبل عليه فقبله ثم قال: بأبي أنت وأمي أما الموتة التي كتب الله عليك فقد ذقتها، ثم لن يصيبك بعدها موتة أبداً، قال: ثم رد البرد على وجه رسول الله ﷺ، ثم خرج وعمر يكلم الناس فقال: على رسلك يا عمر أنصت فأبى إلا أن يتكلم، فلما رآه أبو بكر لا ينصت، أقبل على الناس، فلما سمع الناس كلامه أقبلوا عليه، وتركوا عمر، فحمد الله وأثنى عليه ثم قال: أيها الناس، إنه من كان يعبد محمداً فإن محمداً قد مات، ومن كان يعبد الله فإن الله حي لا يموت، قال: ثم تلا هذه الآية: ﴿وَمَا مُحَمَّدٌ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُلُ أَفَإِنْ مَاتَ أَوْ قُتِلَ انْقَلَبْتُمْ عَلَى أَعْقَابِكُمْ وَمَنْ يَنْقَلِبْ عَلَى عَقْبِهِ فَلَنْ يَضُرَّ اللَّهَ شَيْئًا وَسَيَجْزِي اللَّهُ الشَّاكِرِينَ﴾ [آل عمران: ١٤٤] . قال عمر والله ما هو إلا أن سمعت أن أبا بكر تلاها ففعلت حتى وقعت إلى الأرض ما تحمّلني رجلاي، وعرفت أن رسول الله ﷺ قد مات (٣) .

(١) السيرة النبوية، لابن هشام ١/٣١٨ .

(٢) القصائد الإسلامية الطوال في العصر الحديث، ص ٢٣١ .

(٣) السيرة النبوية ٢/٦٥٦ .

لقد استفاد عبدالحليم المصري من هذا النص التاريخي ونظم من خلاله قوله واصفاً موقف عمر وثبات أبي بكر رضي الله عنهما عقب وفاة رسول الله ﷺ حيث قال (١):

وريع أبو حفص بموت محمد	فهاج كما استعديت في الغيل ضاريا
وقال ورب البيت لست بمنثن	إذا قلتموها أو أقط النواصيا
وأنساه هول الخطب آية ربه	وليس أبو بكر عن الخطب ناسيا
فلما استبان الموت حيا بأبلج	مسجى من الإشراق يحسب صاحيا
أهاب بهم يا قوم مات محمد	وألقى على شط الخلود المراسيا
فمن ظنه رباً فقد مات ربه	وإلا فإن الله ما زال باقيا

هذه بعض الملامح والمواقف التي عرض لها الشاعر عبدالحليم المصري في مطولته عن أبي بكر الصديق رضي الله عنه المسماه «بالبكرية» والتي كما رأينا أنه استلهمها مما روته كتب السيرة والتاريخ والطبقات من أخبار عن حياة أبي بكر الصديق ﷺ، وهي ملامح ومواقف وأحداث مأخوذة أخذاً من تلك المصادر التاريخية، وعلى هذا المنوال - ومن خلال المصادر التاريخية - سار حافظ إبراهيم في استلهامه سيرة عمر بن الخطاب في «العمرية» ومحمد عبدالمطلب في استلهامه سيرة علي بن أبي طالب في «العلوية».

أما الخليفة الثالث عثمان بن عفان فقد استلهمت شخصيته من خلال أخباره التاريخية، كحادثة حصاره ومقتله (١)، واستخدام معاوية لقميصه الملطخ بالدماء في حروبه مع علي، وإيثاره ﷺ لأقاربه (٢)، وموقفه من أبي ذر الغفاري في دعوته للانفاق وعدم الكثر (٣)، وهذه كلها مواقف وأحداث روتها كتب التاريخ على اختلاف في الرواية بينها، عاد إليها الشاعر العربي عند استلهامه شخصية عثمان واستفاد منها واعتمد عليها في تناوله لشخصية عثمان ﷺ في شعره، فالشاعر ممدوح عدوان يستلهم ما وقع بين عثمان وأبي ذر رضي الله عنهما، وحادثة حصار الخارجين عليه له ﷺ في داره، حيث يقول من قصيدته «خارجي قبل الأوان» (٤):

(١) القصائد الإسلامية الطوال في العصر الحديث، ص ٢٣٣.

(١) انظر: تاريخ الأمم والملوك، ٢/ ٦٧١، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٨.

(٢) انظر: المصدر السابق، ٢/ ٦٤٣، ٦٤، ٦٥١، ٦٥٢. وتاريخ خليفة بن خياط تحقيق: أكرم ضياء العمري، مؤسسة الرسالة، بيروت، دار القلم، دمشق - بيروت، الطبعة الثانية، ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م من ص ١٦٨-١٧١.

(٣) انظر: تاريخ الأمم والملوك (تاريخ الطبري) ٢/ ٦١٥-٦١٧، وانظر: مروج الذهب ومعادن الجوهر، لعلي بن الحسين المسعودي، شرح: مفيد قميحة، دارالكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م، ٢/ ٣٧٥.

(٤) تلويحة الأيدي المتعبة، الأعمال الشعرية الكاملة، ١/ ٦٧.

أنا من جند علي
 وشهرت السيف لما عضّني الجوع وآلم
 باحثاً عن جنة الله على الأرض بأبواب علي
 ولكي أثار من أجل أبي ذر . . أنا كنت على عثمان سيفاً من حصار
 ومن الملاحظ أن مضمون النص يعارض الفكر الإسلامي ويخالف ما عرف عن العلاقة بين أبي
 ذر وعثمان رضي الله عنهما .

ويستلهم الشاعر أحمد شوقي شخصية عثمان من خلال ما روته كتب التاريخ^(١) عن حادثة
 مقتله، ويجعله رمزاً للشهادة التي تظهره بريئاً طاهراً نقيّاً مشرقاً، فيقول واصفاً حمرة الهلال الذي اتخذ
 شعاراً لإحدى الجمعيات الصحية الغوثية^(٢):

هذا الهلال الذي تحويه ليلته أبهى الأهلة عند الله ألواناً
 كأن ما احمرّ منه حول غرته دم البريء ذكي الشيب عثماناً

واستلهم الشعراء حادثة قميص عثمان ورفعته والمطالبة بدمه الذي روته كتب المصادر التاريخية،
 فقد روى الطبري أن رسول معاوية إلى عليّ لما قدم عليه بالمدينة قال له علي ما وراؤك؟ فقال له الرسول:
 « . . . تركت ستين ألف شيخ يبكي تحت قميص عثمان وهو منصوب لهم، قد ألبسوه منبر دمشق
 . . . »^(٣)، وقد استلهم هذا عدد من الشعراء، منهم نزار قباني الذي قال مخاطباً «الوضع العربي المعاصر
 ومتاجرة بعض السياسة بالقضية الفلسطينية، جاعلاً من حادثة رفع معاوية قميص عثمان رمزاً لرفع بعضهم
 شعار تحرير فلسطين، أو رمزاً لعموم قضايا العرب العادلة التي يستغلها بعض الحكام العرب، ويتاجرون
 بها لكسب مصالحهم الذاتية، ومن أبرز تلك القضايا قضية فلسطين حيث يقول^(٤):

متى سترحلون
 المسرح انهار على رؤوسكم
 متى سترحلون
 والناس في القاعة يشمتون . . يبصقون
 كانت فلسطين لكم . . دجاجة من بيضها الثمين تأكلون
 كانت فلسطين لكم . . قميص عثمان به تتاجرون

(١) انظر : تاريخ خليفة بن خياط؛ ١٦٨-١٧١، وتاريخ الأمم والملوك؛ ٢/٦٤٣-٦٥٢ .

(٢) الشوقيات؛ ١/٢٤٧ .

(٣) تاريخ الأمم والملوك (تاريخ الطبري) ٤/٣ .

(٤) الأعمال السياسية الكاملة، شعر نزار قباني، «الممثلون»، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٨٣م، الطبعة الثالثة،

١١٠/٣ .

والعجيب أن الشاعر قارن بين الأمرين، على أننا نرى أن الصحابة - ومنهم معاوية رضي الله عنه - منزهون عن مثل هذه الاتجاهات والتأويلات .

وَجَعَلَ نزار قضايا العرب العادلة أوقضية فلسطين معادلاً معاصراً لقميص عثمان رضي الله عنه، يوحى بمقدار الظلم الذي وقع على قضايا العرب المعاصرة وقضية فلسطين بخاصة وفظاعته، لقد استغل نزار ذلك القميص النقي الطاهر الذي ضُرِّجَ بالدم الزكي ظلماً وعدواناً؛ ليجعل منه معادلاً تراثياً لكل قضية عربية ولل قضية الفلسطينية التي طالما استُغِلَّت لتحقيق مآرب ذاتية .

وعلى الحادثة التاريخية نفسها اعتمد أمل دنقل في استلهامه شخصية عثمان رضي الله عنه في قوله من قصيدة (قالت امرأة في المدينة)^(١):

من ذلك الأموي الذي يتباكى على دم عثمان

من قال إن الخيانة تنجب غير الخيانة

كونوا له يا رجال

أم تحبون أن يتفياً أطفالكم تحت سيف ابن هند

ولعل الشاعر متأثر بتأويل نزار السابق وهو بهذا يخالف ما نحصرص عليه ونؤكد من تنزيه الصحابة رضوان الله عليهم .

أما الشاعر سليمان العيسى فيعتمد إلى انتقاء بعض الروايات التاريخية التي تروي إيثار عثمان رضي الله عنه قرابته بالأعطيات والولايات، وتذكر له موقفاً قاسياً من أبي ذر الغفاري رضي الله عنه، فيستلهمها العيسى دون تححيص لها ولمدى صحتها .

فإذا ما تتبعنا قصيدته الطويلة عن أبي ذر التي عنوانها ب«ثائر من غفار» نجد أبياتها التي يصور من خلالها شخصية الخليفة الثالث عثمان رضي الله عنه، تكاد تعود إلى مواضعها من روايات المسعودي التاريخية التي ضمنها كتابه مروج الذهب، ومن كتاب أعيان الشيعة للعالملي، ومن مرويات المرتضى التي أوردها ابن أبي الحديد في كتابه شرح نهج البلاغة، يقول سليمان العيسى مصوراً الخليفة عثمان رضي الله عنه (٢):

الحكم في البيت الوثير

وأمسكت بعمرى الأمور

الناس يعبث فبي القصور

ينسحب على الصباح

إن الخليفة قد أناخ

لعبت أمية بالزمام

وتشامت فمال مال

أذى أبا ذر غمائم

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٤٠٤

(٢) ثائر من غفار، الأعمال الشعرية، ١/ ٣٧٤-٣٧٥ .

آذَاهُ أَنْ الْحَقَّ لَمْ
عَثَمَ إِنْ يَأْذِي لِلظُّلَمِ

جَنَاحُهُ دَامِيَ الْجَنَاحِ
دَمِيَّةٌ لَاعِبٌ وَحَصَاةُ دَاحِي

على أغلظ مركب وأوعره، فوجه به مع من سار به الليل والنهار، وحمله على شارف، ليس عليها إلا قتب، حتى قدم به المدينة، وقد سقط لحم فخذه من الجهد»^(١) وروى ابن أبي الحديد عن الواقدي: «أن أبا ذر لما دخل على عثمان قال له: لا أنعم الله بك عينا يا جُنْدَب»^(٢) وفي رواية «أنت الذي فعلتَ وفعلت! فقال له أبو ذر نصحتك فاستغششتني، ونصحت صابحك فاستغششني، فقال عثمان: كذبت، ولكنك تريد الفتنة وتحبها، قد أنغلت الشام علينا»^(٣).

لقد صاغ العيسى هذه الروايات شعراً، ورسم من خطوطها صورة الخليفة الثالث عثمان بن عفان رضي الله عنه، وهي روايات تاريخية خاصة انتقاها من بين الروايات التاريخية التي روت ما وقع بين عثمان وأبي ذر رضي الله عنهما، لأنها تحقق هوى في نفسه يود التعبير عن رؤيته من خلالها. إن تحامل هذه الروايات على عثمان رضي الله عنه واضح وظاهر ولا يحتاج الباحث لأن يعنِّي نفسه في الرد عليها، وإنما سقتها هنا لإثبات ثلاثة أمور هي:

١ - أن الشاعر العربي الحديث اعتمد على المصادر التاريخية في استلهامه للشخصيات الإسلامية.

٢ - أن تعامله مع مصادر استلهامه كان تعاملًا انتقائيًا، فهو يعتمد إلى اختيار بعض الروايات التاريخية - في استلهامه للمصدر التاريخي - دون الأخرى.

٣ - أن أهواء الشعراء وأيديولوجياتهم (معتقداتهم) كان لها أثرها في رسم صور الشخصيات الإسلامية المستلهمة، وكان السبيل إلى ذلك مثل هذه الروايات المتعددة في المصادر التاريخية، كما هو حال عثمان مع سليمان العيسى. حيث صورته محايياً لأقربائه ممالئاً لهم، لعبة في أيديهم، متكثراً من المال والدنيا (رأسمالياً)، غليظاً شديداً قاسياً مع المنكرين عليه من دعاة الحق والعدل، الناصحين له أمثال أبي ذر رضي الله عنه، إن رسم العيسى هذه الصورة لعثمان إنما ليبرز في المقابل أبا ذر معارضاً ثائراً من أجل العدالة والاشتراكية.

ويستلهم الشاعر أحمد شوقي شخصيتي علي ومعاوية رضي الله عنهما من خلال ما روته كتب التاريخ من أحداث صفين والتحكيم في دومة الجندل، التي ضاق بها علي، حيث رأى في رفع المصاحف خدعة، ورأى في نهاية التحكيم ابتزازاً سياسياً وخداعاً لمدوبه في الحكومة، في الوقت الذي استفاد فيه معاوية برفع المصاحف، وسعد بوقف القتال، ورحب بنتيجة التحكيم وارتضاها، حيث قال شوقي مستفيداً من هذه الأحداث التاريخية مصوراً بعض ملامح علي ومعاوية من خلالها^(٤):

(١) شرح نهج البلاغة، ٥٥/٣.

(٢) السابق نفسه.

(٣) السابق، ٥٦/٣.

(٤) الشوقيات، ١٧٩/١، ١٨٠.

إِسْلَامَ يَوْمِ الْجَنْدَلِ
لَا حَكْمَةَ لَمْ تَشْعَلْ
لَكَ بِالْكِتَابِ الْمَنْزِلِ
لَمْ مَفْسُورٍ وَمَوْوَلٍ
وِيَّةٍ، وَضَاقَ بِهَاجَا عَلِي
وَعِنْدَ رَأْيِ الْأَحْسَنِ

أَسْمَعْتَ بِالْحَكَمِينَ إِلَى
فِي الْفِتْنَةِ الْكُبْرَى وَلَوْ
رَضِيَ الصَّحَابَةُ يَوْمَ ذَا
قَالُوا الْكِتَابَ وَقَامَ كَ
حَتَّى إِذَا وَسَّعَتْ مَعَا
نَزَلُوا عَلَى حَكْمِ الْقَوِيِّ

يتضح تأثر هذه الآيات بالمصادر التاريخية من خلال ما رواه الطبري في تأريخه حيث قال :
«فلما رأى عمرو بن العاص أن أمر أهل العراق قد اشتد، وخاف في ذلك الهلاك، قال لمعاوية : هل لك
في أمر أعرضه عليك لا يزيدنا إلا اجتماعاً ولا يزيدهم إلا فرقة، قال نعم، قال : نرفع المصاحف، ثم
نقول : ما فيها حكم بيننا وبينكم، فإن أبى بعضهم أن يقبلها، وجدت فيهم من يقول : بلى ينبغي أن نقبل،
فتكون فرقة تقع بينهم، وإن قالوا بلى نقبل ما فيها رفعنا هذا القتال عنا وهذه الحرب إلى أجل أو إلى حين
. . إلى آخر ما رواه عن هذه الحادثة (١) .

والتي يلخصها قول ابن سعد في الطبقات الكبرى : «ورفع أهل الشام المصاحف يدعون إلى ما فيها
مكيدة من عمرو بن العاص، أشار بذلك على معاوية وهو معه، فكره الناس الحرب وتداعوا إلى الصلح،
وحكموا الحكمين، فحكم علي أبا موسى الأشعري، وحكم معاوية عمرو بن العاص، وكتبوا بينهم كتاباً
أن يوافقوا رأس الحول بأذرع فينظروا في هذه الأمة، فافترق الناس، فرجع معاوية بالألفة من أهل الشام،
وانصرف علي إلى الكوفة بالاختلاف والدغل . . واجتمع الناس بأذرع . . فقدم عمرو أبا موسى
الأشعري فتكلم فخلع علياً، وتكلم عمرو فأقر معاوية وبايع له، فتفرق الناس على هذا» (٢) .

ويستلهم الشاعر محمد مهدي الجواهري الروايات التاريخية التي روت أخبار تحويل معاوية
للخلافة من الشورى إلى الوراثية (٣)، لما أخذ الناس بالبيعة لابنه يزيد، وهياً لهذا الأمر قبل وفاته وعمل
على تثبيتته، وما أسداه من نصيحة لابنه تجاه خصومه حيث يقول (٤) :

على الجمر من قد كان بالحكم أجدر
قليل الحجي فيهم أميراً مؤمراً
وانجلت لعينيه أعقاب الأمور تبصراً

تولى يزيد دفعة الحكم فانطوى
وغاض الزبيرين أن يبصروا الفتى
وقد أدرك العقبي معاوى

(١) تاريخ الأمم والملوك، ٣/ ١٠١، ١٠٥، ١١١ .

(٢) الطبقات الكبرى ٣/ ٣٢-٣٣ .

(٣) انظر : تاريخ الأمم والملوك، ٣/ ٢٤٧، ٢٦٠، ٢٦١ .

(٤) ديوان الجواهري، ٢/ ٢٧٢-٢٧٤ .

فشمّر للأمر الجليل ولم يكن
وما مات حتى بين الحزم لابنه
وأبلغه أن قد تتبع جهده
وأن حسينا عشرة في طريقه
وأوصاه شراً بالزبيري منذراً
كثيراً على ما راقه أن يشمرا
كتاب حوى رأساً حكيماً مفكرا
مواطن ضعف الناقمين فحذرا
فما استطاع أن يستغن أن يتعشرا
وأوصاه خيراً بالحسين فأعشرا

ويستلهم سليمان العيسى ما روته بعض المصادر التاريخية من صراع قام بين أبي ذر ومعاوية رضي الله عنهما في الشام، فقد روى أن «أبا ذر كان ينكر على معاوية أشياء، فبعث إليه معاوية بثلاثمائة دينار فقال أبو ذر: إن كانت هذه من عطائي الذي حرمتومني عامي هذا قبلته، وإن كانت صلة فلا حاج لي فيها وردها عليه»^(١)، وفي رواية: «أن معاوية بعث إلى أبي ذر بألف دينار في جنح الليل فأنفقها، فلما صلى معاوية الصبح دعى رسوله فقال اذهب إلى أبي ذر فقل له: أنقذ جسدي من عذاب معاوية، فإنني أخطأت، قال: يا بني قل له يقول أبو ذر والله ما أصبح عندنا منه دينار، ولكن انظرنا ثلاثاً حتى نجمع لك دنانيرك»^(٢)، وبني معاوية «الخضر» بدمشق فقال أبو ذر، يا معاوية إن كانت هذه من مال الله فهي الخيانة، وإن كانت من مالك فهو الإسراف»^(٣)، وهنا تدرك اعتماد العيسى على هذه الروايات التاريخية في رسم صورة معاوية المجسدة للإسراف واقتطاع المال العام والانغماس في حياة القصور وإسكات معارضيه بالرشوة حيناً، وبالمكر والمخادعة حيناً آخر، يقول العيسى^(٤):

ويح ابن هند غره
ما هذه الشرف الحسان
ألقى في «الخضر»
أفتسهمرون على الطوى
قولوا له ما النتاج
وأتى معاوية النداء
ويجس بالصلة الجزيلة
وإذا الصححابي القديم
ملك وجنات وضاء
تكاد تحضنها السماء
آهات اليتامى والشقاء
ويغط حـولكم الثراء
ومن سـواعدنا العطاء
فهـب يستـدني المناـدي
عوود ذي شـمم جـواد
على الرسالة في عناد

(١) شرح نهج البلاغة، ٥٥/٣.

(٢) سيرة أعلام النبلاء ٦٩/٢، ٧٠.

(٣) شرح نهج البلاغة، ٥٥/٣.

(٤) نائر من غفار، الأعمال الشعرية الكاملة، ١/٣٧٧-٣٧٩.

والذي لا شك فيه أن الروايات التي اعتمد عليها الشاعر روايات مشبوهة، ووصف الشاعر معاوية في الأبيات يقوم على تحنٍ مبعثه عقيدته المنحرفة .

واستلهم الشاعر محمد مهدي الجواهري جملة من الصفات والملامح التي صورت بها كثير من المصادر التاريخية شخصية يزيد بن معاوية ، وتأثر بها ورسم شخصية يزيد من خلال مرويات تلك المصادر التاريخية .

من ذلك ما روت بعض المصادر التاريخية من أن يزيداً كان «يشرب الخمر وينكح الحُرْم»^(١) و «أنه رجل . . . يدع الصلاة»^(٢) و «يتبع الصيد»^(٣) ، وأنه كان طاغية وكان ملكاً جباراً ظالماً فاسقاً فاجراً سفاك دماء ، صاحب طرب وجوارح وكلاب وقرود وفهود ، ويسابق بها الخيل يوم الحلبة^(٤) ، وأنه كان له قرد يجعله بين يديه يكنيه بأبي قيس ويقول : هذا شيخ من بني إسرائيل ، أصاب خطيئة فمسخ ، وكان يسقيه النبيذ ، ولما مات حزن عليه ، وأمر بدفنه بعد أن كفنه ، وأمر أهل الشام أن يعزوه فيه^(٥) .

هذه جملة من الصفات والملامح التي روتها بعض كتب التاريخ ليزيد بن معاوية ، ونرى أن الشاعر قد استدعاها واستحضرها في شعره وصوره من خلالها ، وجعل منه رمزاً لها ، فالشاعر محمد مهدي الجواهري حين يتذكر الحسين بن علي يوم عاشوراء يستلهم يزيد موضعاً أنه مارس الظلم والجور والطغيان والجبروت ، وأنه صاحب خمر وقرود وجوار وغناء غير مؤهل لولاية أمر المسلمين غير قادر على مفارقة متعه وملذاته ومجونه وفسقه ، وهي صورة كما نلاحظ مأخوذة من مصادرها التاريخية التي سقنا بعضها منها ، والشاعر يستلهم شخصية يزيد من خلال هذه المصادر التاريخية استلهاماً مباشراً تسجيلاً فيه من السرد والإخبار بما جاء فيها من صفات وملامح لشخصية يزيد دون توظيف للملامح الشخصية أو استغلال لها استغلالاً يوضح أثرها في قضايا الشاعر المعاصرة ، يقول الجواهري - الرافضي المذهب - في ذلك^(٦) :

وكان يزيداً بالخمور وعصرها	من الحكم ملتف الوشائج أبصرا
لو أن بن ميسون أراد هداية	ولكن غوي راقه أن يغررا
وراح عبيدالله يفتال ضعفه	وصحبته حتى امتطاه فسيراً

(١) الطبقات الكبرى، ٢٨٣/٤ .

(٢) المصدر السابق، ٦٦/٥ .

(٣) تأريخ خليفة بن خياط، ص ٢٥٢ .

(٤) مروج الذهب، ٨٢-٨٤/٣ .

(٥) انظر : فوات الوفيات، والذيل عليها، لمحمد بن شاکر الکتبي، تحقيق : إحسان عباس، دار صادر، بيروت،

٣٣٠-٣٢٨/٤ .

(٦) ديوان الجواهري، ٢٧٢-٢٧٤/٢ .

نشأ نشأة المستضعفين مرجياً
وأن يتراءى قرده مستقدماً
وأغراه حباً بالأخيطل شعره
وقد كان بين الحزن والبشر وجهه
تردى على كره رداء خلافه
وشق عليه أن يصور نفسه
وأن يبتلى بالأمر والنهي مكرها
إذا سلمت كأس يروح مغبقاً
وغنته من شعر الأخيطل قنية
فكل أمور المسلمين بساعة
وشاعت له في مجلس الخمر فلة
وقد كان سهلاً عنده أن يقولها

من الدهر أن يعطيه خمراً وميسراً
يجيئ على الفرسان أم متأخراً
لو استطاع نصرانية لتنصراً
عشية وافاه البشير فبشراً
ولم يلق عنه بعد للخمر مئزراً
على غير ما قد عودت أن تصوراً
وأن يجمع الضدين سكرًا ومنبراً
عليه بها الساقى ويغدو مبكراً
وطارحها فيها المغني فأبهرها
من المجلس الزاهي تباع وتشتري
من الشعر لم تستثن بعثاً ومحشراً
وقد كان سهلاً عنده أن يكفراً

ويسلك الشاعر عبدالرحمن الشرقاوي مسلك الجواهري في مسرحيته «الحسين ثائراً والحسين شهيداً» فقد صورته طاغية جباراً سفاكاً للدماء فاجراً باغياً يعبث بجال المسلمين وصاحب لهو ومجون وفسق وخمر وقرود وجوار وغناء، أسير لذته ومتعته وشهوته^(١). جاعلاً منه رمزاً لكل حاكم معاصر طغى وتجبّر وفسق وعبث بمقدرات الأمة وحارب الثوار والمصلحين.

وتصوير الشرقاوي لشخصية يزيد أقرب إلى تحميلها ملامح فكرية معاصرة من تناول الجواهري لها، فالجواهري تناولها من حيث السرد المباشر التسجيلي، والإبقاء على ملامح يزيد كما هي في مصادرها التاريخية دون أن يحملها بعداً فكرياً معاصراً كما حاول الشرقاوي ذلك.

واستلهم الشاعر محمد أبو دومة شخصية الخليفة الأموي عمر بن عبدالعزيز من خلال ما وصفته به المصادر التاريخية من أنه إمام عادل يتخلق بأخلاق الخلفاء الراشدين^(٢).

(١) انظر: الحسين ثائراً، عبدالرحمن الشرقاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م، ص ٩، ١٤، ٢٣، ٥٨، ٨٧، ٩٢، ٢١٣. والحسين شهيداً، عبدالرحمن الشرقاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م، ص ١٥، ٢٢، ٦٤، ١٥١، ١٥٥.

(٢) انظر: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، لعبدالحى بن العماد الحنبلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١١٩/١، ١٢٠. وفوات الوفيات، ٣/ ٣٣-١٣٥. والعبر في خبر من غير، = لأبي عبدالله محمد بن أحمد الذهبي، تحقيق: محمد السعيد بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م، ١/ ٩١، وحلية الأولياء ٥/ ٢٥٣-٣٥٣.

والشاعر يجعل منه رمزاً للحاكم العادل الذي تنتظره الأمة العربية في العصر الحاضر ليخلصها مما هي فيه من ظلم، أو يجعله رمزاً لحاكم عادل يعيش الواقع العربي، ويعمل جهده لانتشاله من التردّي، في الوقت الذي يُحارب من الآخرين المحيطين به، الذين يرون عدله ضد مصالحهم الشخصية، فهم يتربصون بن الدوائر ويتحينون الفرص للتخلص منه. والشاعر يخشى عليه منهم، ويتمنى ظهوره عليهم، وانتصاره على واقعه كي ينتشله مما هو فيه من ظلم، حيث يقول في قصيدته «مشتكاي يا خامس الخلفاء»^(١):

جئتُك يا خامس الخلفاء . .

يجذبني رواء الحق . .

وقفت ببابك المغلق

رويت شكاية الأيام . .

فأنصفني ولست بأرعن معتوه . . أطالبكم بحكم الله في الموتى،

فقد بلغت أن الطير قد بُترت قوادمه، وحرقت ريشه الإعصار . .

ولكني أطالبكم بحكم الله في الأحياء، وأنت الخامس المرجو . .

أخاف عليك من عدلك . . أخاف عليك من نفسك . . أخاف عليك من حراسك الخلفاء

. .

فما زالت تعشش في جوانحهم فراخ المقت . . وحين يجيء حينهمو . .

وأنت الخامس المرجو . . تروح ضحية للسهو . . تروح ضحية للسهو

فالتأثر بأخبار عمر في المصادر التاريخية واضح في عنوان القصيدة «خامس الخلفاء» وفي

استلهم الشاعر لصفة العدل الثابتة لعمر في كتب التاريخ والسير والتراجم.

وفي قوله «ولست بأرعن معتوه، أطالبكم بحكم الله في الموتى . . ولكني أطالبكم بحكم الله

في الأحياء وأنت الخامس المرجو» يستلهم الشاعر ما روته كتب التاريخ من مطالبة الخوارج عمر بن

عبد العزيز - وكان قد دعاهم للمحاجة - بلعن أسلافه، من أهل بيته من بني أمية، والتبرؤ منهم لما ارتكبوه

من أمور خالفهم فيها، وردّها وسماها مظالم^(٢)؛ وفي قوله «أخاف عليك من حراسك الخلفاء . .

وأنت الخامس المرجو . . تروح ضحية للسهو» يستلهم الشاعر ما روي في كتب السير والتاريخ من أن عمر

بن عبد العزيز مات مسموماً «بدير سمعان» سقاه بنو أمية السمّ لما شدد عليهم وانتزع كثيراً مما في

أيديهم^(٣).

(١) مشتكاي يا خامس الخلفاء - محمد أبو دومة، المجلة، العدد (١٧٢) ذو القعدة ١٣٩٠هـ، إبريل ١٩٧٠م، ص ٨٣.

(٢) مروج الذهب، ٣/ ٢٣٢-٢٣٦.

(٣) انظر: فوات الوفيات، ٣/ ١٣٤.

واستلهم الشاعر حافظ إبراهيم ما ذكرته كتب التاريخ والسير والتراجم من شخصية الخليفة الأموي الوليد بن يزيد بن عبد الملك، واتصافه بالفسق والخلاعة والمجون ومخالفة الشرع^(١)، وذلك في معرض حديثه عن الخليفة العثماني عبد الحميد، وكان قد خُلِعَ عن الحكم واتهمه خالعه بارتكاب أعمالاً شائنة ومخالفات دفعتهم إلى خلعه من السلطة، حيث يقول حافظ مشيراً إلى ذلك^(٢):

أصحّ ما قيل عنك وحقّ ما سمعنا من الرواة الشهود
أن عبد الحميد قد هدم الشرع وأربى على فـعـال الوليد

أما شخصية الخليفة العباسي أبي العباس السفّاح، فقد استخدمت للدلالة على الطغيان والجبروت وسفك الدماء والتعطّش للانتقام، نرى ذلك عند الشاعر أحمد شوقي حيث استلهم شخصية الخليفة في معرض وصفه شدة حمرة زهر الجلنار على أوراقه، وقد شبه تلك الحمرة بحمرة خاتم السفّاح، وهو يشير بذلك إلى الأخبار التاريخية التي روت كثرة ما اهراقه أبو العباس السفّاح من دماء بني أمية وأنصارهم لتثبيت دعائم الدولة العباسية، حتى علقت به الدماء ولازمها الحمرة، وقد غدا خاتمه واضح الرقم، كأنه رقم بالدماء التي أسالها، ولذلك سمي بالسفّاح^(٣). فشخصية السفّاح أوحّت بالحمرة التي سرت إلى خاتمه فشبه بها شوقي شدة حمرة الجلنار على ورقه حيث قال^(٤):

والجلنار دمّ على أوراقه قاني الحروف كخاتم السفّاح

وهذا الاستلهام وإن أظهر مقدرة شوقي في الصياغة الشعرية، وبراعته في تركيب الصورة الشعرية، فإنه لا يحمل أي دلالة فكرية معاصرة في واقع الشاعر وحاضره الذي يعيشه من خلال هذا الاستلهام، واكتفى من خلال استدعائه شخصية السفّاح باستلال اللون الأحمر مجرداً من أي دلالة فكرية أو سياسية معاصرة، لكن الذي يعنينا هنا هو اعتماد شوقي على ما روته كتب التاريخ من أخبار رسمت له شخصية أبي العباس السفّاح.

وتعد شخصية الخليفة العباسي هارون الرشيد من أبرز الشخصيات الإسلامية التي استلهمت في الشعر العربي الحديث من خلال المصادر التاريخية، فقد استلهم من خلال ما روته كتب التاريخ والتراجم عن قصته من السحابة التي خاطبها بما يدل على قوة سلطانه، وسعة دولته وبعد نظره في اختيار عماله وولاته حيث خاطب سحابة مارة في السماء قائلاً: حطّي حيث شئت فإن خراجك سيصلي^(٥).

(١) انظر: تأريخ الأم والملوك، ٢٢/٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ومروج الذهب ٣/٣٥٨-٢٦٧. وشذرات الذهب ١/١٦٧، ١٦٩، والعبر ١/١٢٣-١٢٤.

(٢) ديوان حافظ إبراهيم، ص ٣٦٠.

(٣) انظر: شذرات الذهب ١/١٩٥، وتأريخ الأم والملوك ٤/٣٤٧.

(٤) الشوقيات ٢/٢٤.

(٥) انظر: موسوعة التأريخ الإسلامي، أحمد شلبي، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثامنة، ١٩٨٥م، ٣/١٤٨.

وهو بذلك يوحى بمقدار ما وصلت إليه الدولة العربية الإسلامية في زمانه من سعة سلطان، وإخلاص عماله وولائه على الأمصار، وقوة مقدراته السياسية والسلطانية حيث وصلت البلاد في عهده إلى هذه المكانة من العزة والثقة التي خاطب من خلالها السحابة.

قد استلهم ذلك الشاعر عبدالله بن إدريس حيث قال^(١):

للمحق للإسلام قامت دولة	لم يعرف التاريخ مثل بناتها
قامت على وحي الإله وشرعه	فتوحدت من نيلها لفراتها
وعلى تخوم الصين شرق وليها	وعلا بنهر السين صوت دعائها
نادى الرشيد سحابة مرت به	عجلى ولم تنطف بفيض هباتها
ليقول حطي حيث شئت فإننا	سننال ما تسقين من ثمراتها

وقد استلهم شوقي شخصية هارون الرشيد من خلال ما روته كتب التاريخ من نكبة للبرامكة، وقتله وزيره جعفر بن يحيى البرمكي ومصادرة أموال البرامكة وضياعهم^(٢)؛ فقال عن دار الخديوي إسماعيل في مدينة نابلي^(٣):

نظر الزمان إلى ديارك كلها نظر الرشيد إلى منازل جعفر

والشاعر جابر قميحة^(٤) يستلهم شخصية هارون الرشيد من خلال موقفه من ملك الروم «نقفور» معتمداً على الأخبار التاريخية، فقد روت كتب التاريخ أن «نقفور» لما ولي الروم «كتب إلى الرشيد من نقفور ملك الروم إلى هارون ملك العرب أما بعد فإن الملكة التي كانت قبلي أقامت مقام الرخ، وأقامت نفسها مقام البندق، فحملت إليك من أموالها ما كنت حقيقاً بحمل أضعافها إليها، لكن ذلك لضعف النساء وحمقهن، فإذا قرأت كتابي هذا فاردد ما حصل لك من أموالها، واقتد نفسك بما تقع به المصادرة لك وإلا فالسيف بيننا وبينك، فلما قرأ الرشيد الكتاب استغفزه الغضب . . فدعا بدواة وكتب على ظهر الكتاب بسم الله الرحمن الرحيم، من هارون الرشيد أمير المؤمنين إلى «نقفور» كلب الروم، قد قرأت

(١) في زورقي، عبدالله بن إدريس، عالم الكتب وشركة العبيكان للطباعة والنشر، الرياض، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م، ص ١٥، ١٤.

(٢) انظر: تاريخ الأمم والملوك ٦٥٧/٤ - ٦٦٥. وأخبار الدول وآثار الأول في التاريخ، لأبي العباس أحمد بن يوسف الدمشقي الشهير بالقرماني، عالم الكتب، بيروت، ص ١٥٠ - ١٥١. والبداية والنهاية، لأبي الفداء الحافظ ابن كثير الدمشقي، وثقه على محمد معوض وصاحبه، وضع حواشيه، أحمد أبو ملحم وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م، ١٠/١٥٦ - ١٥٨.

(٣) الشوقيات ٤/٤٤.

(٤) جابر المتولي قميحة (مصر) ولد عام ١٩٣٤م في مدينة (المنزلة - محافظة الدقهلية) من دواوينه: لجهاد الأفغان أغني ١٩٩٢م، الزحف المدنس ١٩٩٢م، [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ١/٦٣٦].

كتابك يا ابن الكافرة، والجواب ما تراه دون ما تسمعه والسلام»^(١)؛ نجد أثر هذه الأخبار التاريخية في قول جابر قميحة^(٢):

يا هارون العرب أتذكر؟ «نقفور» . .

تذكر «نقفور» الروم الخائن . . لما نقض العهد هويت عليه بسيف الحق،

فجاء الحق وزهق الباطل . .

وبحثُ طويلاً عن عرشك . . عن جيشك لكن ما عثرتُ قدماي بغير بقايا من نعشك،
وفتات .

ناديتك يا بغداد، فضاع ندائي في ظلمات الليل

لكن جاء جواب مخنوق تحت نعال البعث :

«بغداد أكلت خير بنيتها ثم تهاوت سقطت مثخنة بالنوم»

فمات ندائي الدامي في صدري،

ودفنت ذبالة أُملي في انقاضٍ من حاضرنَا المحطوم المهزوم .

واستهلم عدد من الشعراء شخصية الخليفة العباسي المعتصم من خلال ما روته له كتب التاريخ من مواقف منها استغاثة المرأة المسلمة به، وقد تعرضت للإهانة من الروم، وما نهض به من نجدتها وإغايتها وفكها من الأسر، والاقتصاص لها عن أهانها عقب وقعة عمورية^(٣)، وقد صُوِّرَ المعتصم اعتماداً على تلك الروايات التاريخية رمزاً للحاكم القوي القادر على حماية البلاد والذمار الذي عزت الدولة العربية الإسلامية في عهده، كما أظهرت استلhamاته عوار الواقع السياسي والعسكري الأمة العربية الإسلامية المعاصرة .

يظهر هذا عند الشاعر الجواهري حيث استلهم شخصية المعتصم عقب نكسة ١٩٦٧م داعياً الأمة إلى استعادة ذلك الموقف المشرف الذي كان له في عمورية، ويأمل أن يتشقق الواقع المعاصر عن معتصم معاصر ينقذ فلسطين من أسر اليهود، وينقذ صارخة القدس في العصر الحاضر كما أنقذ المعتصم العباسي صارخة عمورية، فقال مخاطباً أحد الزعماء العرب المعاصرين^(٤):

(١) انظر : تاريخ الأمم والملوك ٤/ ٦٦٨-٦٦٩ . والكامل في التاريخ، لأبي الحسن علي بن أبي الكرم محمد الشيباني المعروف بابن الأثير، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م، ٥/ ١٨٨ . والعبير ١/ ٢٢٧-٢٢٨ . وتأريخ خليفة بن خياط، ص ٤٥٨، وشذرات الذهب ١/ ٣١٠-٣١١ .

(٢) الزحف المدنس، جابر قميحة، مكتبة وهبة ومكتبة النهضة المصرية، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م، ص ١٧٤-١٧٥ .

(٣) انظر الكامل في التاريخ لابن الأثير (٥/ ٢٤٧-٢٥١) وتأريخ القرماني - أخبار الدول وآثار الأول، ص ١٥٥ .

(٤) ديوان الجواهري ٥/ ٢٥٥ .

ناشدتك العروة الوثقى بما انتفضت به الشعوب وما صينت به الأمم
أنقذ فلسطين مردوداً به حرم على ذويه ومركزاً به علم
ولب في جنبات القدس صارخة من قبل أدركها في الروم معتصم

واستلهم حسن الأمrani الموقف المعتصمي في عمورية من خلال ما روته كتب التاريخ، وهو يكشف من خلال استلهامه خلو الزمن العربي المعاصر من مثل المعتصم القوي القادر على إنقاذ الواقع العربي من ضعفه وترديه وهوانه على الآخرين، حيث يقول من قصيدة له بعنوان «حديقة الموت - قراءة صامتة»^(١):

يا غابة ممتدة من (الخليج الثائر)
الصادر في نواحيه
حتى (المحيط الهادر) الغافل عن جراحه
رأيت طيف امرأة
تستصرخ الناصر والمعتصم
وما أرى إلا دمي

كما استلهم الشاعر عبدالرحمن العشماوي شخصية المعتصم من خلال الحادثة التاريخية التي روتها كتب التاريخ والتي وضحت موقف المعتصم من الإمام أحمد بن حنبل لما أراد أن يحمله على القول بخلق القرآن^(٢)، حيث قال العشماوي مستهلاً هذه الحادثة التاريخية، ومشيراً إلى حادثة عمورية^(٣):

اني لأعجب من إصرار معتصم وكنت أحسبه للحق يمثّل
أغرّه من دعاة الشر منطقهم فأين إيمانه بالله وبالمثل
إني لأسأله والنفس عاتبة والقلب ينبت فيه الشوك والأسل
إذا أخذنا بدعوى كل مبتدع فأين يذهب ما جاءت به الرسل؟
ماذا جرى يا أبا إسحاق كيف سرى في عقلك الحر هذا الوهم والدجل
غدوت تهذي بما قالوا وما نشروا ولست تعقل في التضليل ما عقلوا
ألست معتصماً بالله تعبدّه وتستعين به إن ضاقت الحيل

(٣) الزمان الجديد، ص ١٣١.

(٢) الكامل في التاريخ ٥/٢٣٣، وانظر البداية والنهاية ١٠/٢٧٩-٢٨١، ومروج الذهب ٤/٦٠، والعبر في خبر من غبر، ١/٣٩٦.

(٣) من قصيدة مخطوطة بعنوان رسالة إلى الإمام أحمد بن حنبل للشاعر عبدالرحمن بن صالح العشماوي حصل عليها الباحث من الشاعر نفسه.

تسلط الروم حتى غرد الأمل
من الحمية ما يحلو به الأجل
لما رآك على الأوباش تتكل
بطانة السوء ما قالت وما فعلوا

ألم تجب أمس صوت المستغيثة من
أجبتها يا أبا إسحاق متخذاً
قاضي قضائك مزهواً بسلطته
يا ضيعة الحق في قوم تسيّرهم

أما الأمراء والولاة الذين استلهمت شخصياتهم من خلال المصادر التاريخية فسكتفي بثلاث شخصيات اعتمد الشعراء في استلهاهم لها على ما روته كتب التاريخ والسير والتراجم من ملامح ومواقف حياتية لها .

فشخصية أمير الأندلس عبدالرحمن الداخل الأموي استلهمها الشاعر العربي من خلال ما روته كتب التاريخ من أحداث عبوره نهر الفرات فاراً بجسده من جيوش الدولة العباسية ، وما واجهه من صعاب في طريق اتجأه للأندلس ليؤسس فيها مملكة أموية عربية إسلامية^(١) .

فالشاعر هاشم الرفاعي يستلهم شخصية (الداخل) من خلال هذه الأحداث التاريخية ، استلهاً مباشراً تسجيلياً يستعرض فيه أمجاد الأمة العربية الإسلامية ليوازن به حال الأمة في الحاضر وحالها في الماضي ، حاثاً لها على استعادة دورها الريادي ، مشيراً إلى تلك الأمجاد من خلال شخصية عبدالرحمن الداخل حيث يقول^(٢) :

فبريق المجد في الشرق خبا
بزّ في نيل الفخار المغرباً
قد توانوا عنه حتى ذهب
رفعوا للشرق ذكراً طيباً
ركب الأمواج فيمّا ركبا
قدر المقدام أن ينقلباً
بقناة أعـمـلـوها وظبا
وهدمنا ما بنوا واحربا
لهم لا نستحق النسبا

أيقض الشرق وهز العربا
علّ من عاشوا على الماضي الذي
يستعيدون سنا ملك لهم
قف على بغداد وانذب من بها
ودمشق الأمس سلها عن فتى
ومضى للشاطيء الغربي ما
تلك أسد سيدت أمجادها
فأضعنا كل ما قد جمعوا
لا تقولوا نحن عرب إننا

أما الشاعر أدونيس فإنه يستلهم شخصية عبدالرحمن الداخل من خلال هذه الأحداث استلهاً توظيفياً ، وذلك في مطولته «الصقر» - أيام الصقر ، وتحولات الصقر - فيسقط على حياة عبدالرحمن

(١) انظر : الكامل في التاريخ لابن الأثير ٣٦٢/٤ .

(٢) ديوان هاشم الرفاعي ، ص ٢٧١-٢٧٢ .

الداخل - وحادثة عبوره نهر الفرات فاراً من الموت، ونجاته وإحيائه الدولة الأموية في الأندلس - فلسفة «الموت والانبعاث» التي يؤمن بها أدونيس ورفاقه في «مجلة شعر» من الشعراء التمزجين، كروية لتجدد الحياة وصيرورتها، ويضفي على شخصية الداخل أبعاداً حضارية وسياسية وفنية^(١). فقد نهض الداخل من أنقاض الفناء الأموي - حيث ملاحقة الجيوش العباسية لهم - وبَعَثَ وجدّد الدولة الأموية في الأندلس، يقول أدونيس^(٢):

لو أني أعرف كالشاعر أن أغرّ الفصول
لو أني أعرف أن أكلّم الأشياء
سحرت قبر الفارس الطفل على الفرات
قبر أخي في شاطئ الفرات
مات بلا عُسل، ولا قبر، ولا صلاة
الصقّر في متاهة، في يأسه الخلاق
بيني على الذروة في نهاية الأعماق . . أندلس الأعماق
أندلس الطالع من دمشق
يحمل للغرب حصاد الشرق

فأدونيس يشير إشارات واضحة إلى الأحداث التاريخية التي عاناها عبدالرحمن الداخل، منذ عبوره الفرات، حتى إقامته الدولة الأموية في أرض الأندلس، ويظهر ذلك في قوله: «قبر الفارس الطفل على الفرات» وقوله «قبر أخي في شاطئ الفرات . . مات بلا عُسل ولا قبر ولا صلاة»، وقوله «الصقّر في متاهة . . بيني . . أندلس الأعماق . . الطالع من دمشق» فالشاعر يستلهم ويوظف جملة من الأحداث التاريخية، التي عاناها عبدالرحمن الداخل، منذ صراعه مع الجيوش العباسية على شاطئ الفرات، وقتلهم أخاه أمام ناظره، وعبوره النهر حتى قدومه بلاد الأندلس، وإقامته للدولة الأموية هناك.

أما الحجاج بن يوسف الثقفي والي الأمويين على العراق فقد استلهمه الشاعر المعاصر من خلال المصادر التاريخية التي روت شدته وجبروته وسفكه الدماء وأخذ الناس بالقوة في سبيل تثبيت سلطان بني أمية، فجعل منه الشاعر المعاصر من خلال اعتماده على هذه الصورة التاريخية رمزاً لكل طاغية أو «قوة باطشة تعمل على قمع الحق بالقوة وعلى إخمد كل صوت يحاول أن يرتفع في وجه طغيانها»^(٣).

(١) انظر استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٦٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس (علي أحمد سعيد)، دار العودة، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨٨م، ١/ ٤٥٤-

. ٤٥٨

(٣) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٢-١٥٧.

فالشاعر فاروق جويده^(١) يستلهم شخصية الحجاج من خلال حصاره لمكة، ورميه الكعبة بالمنجنيق، أثناء محاربته عبدالله بن الزبير^(٢)، جاعلاً منه رمزاً للحاكم الظالم الطاغية صاحب الجبروت، المستبد بالحكم والسافك للدماء في سبيل ذلك، والمصدر التاريخي واضح وجلي في نص جويده الذي يستلهم فيه شخصية الحجاج، سواء من عنوانه «دماء على أستار الكعبة» أو من خلال استدعاء الحجاج باسمه، أو مفردات أحداث حصاره لابن الزبير في مكة ورميه الكعبة بالمنجنيق، التي روتها المصادر التاريخية، حيث يقول من مسرحيته «دماء على أستار الكعبة»^(٣):

سَلامٌ «عن الحجاج»: يا أهل مكة أغلقوا الأبواب
هذا عدو الله يكتسح الربوع الطاهرة
هذا عدو الله يعيث بالمحارم عند بيت الله
دعوت الله أن يحمي دماء المسلمين من الطفافة
.. هو حاكم لم يخش وجه الله يوماً في حياته
رجل رهيب لا يخفاه الله
صوت: ما زال يقصف في الحرم
هذي دماء المسلمين تراق في أرض الحرم
سلام: قد جاءنا الحجاج يبغي حكماً .. هذا زمان القهر والبطش الشديد
.. رجل غليظ القلب ليس له مشئيل
.. سألوه من أحببت يا حجاج، فأجاب:
ما أحببت شيئاً غير لون الدم يسكرني كأقداح النبيذ
علاء الدين: باسمي وباسم رجائنا
إننا نريد الحكم باسم الله الحق باسم الدين
.. نريدك سيفاً على الطامعين .. وهدياً ونوراً للحائرين
... ..

(١) فاروق محمد جويده (مصر) ولد عام ١٩٤٥م بمحافظة كفر الشيخ بمصر، ومن دواوينه: أوراق من حديقة أكتوبر ١٩٧٤م، حبيتي لا ترحلي ١٩٧٥م، ويبقى الحب ١٩٧٧م .. وثلاث مسرحيات شعرية منها: دماء على أستار الكعبة .. وطبعت المجموعة الكاملة له بمركز الأهرام للترجمة والنشر - القاهرة - الطبعة الثالثة عام ١٤١٢هـ - ١٩٩١م [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٣/ ٧٤٨].

(٢) انظر: تاريخ الأم والملوك، ٣/ ٥٣٨، والكامل في التاريخ، ٤/ ٢٢-٢٦، ومروج الذهب ٣/ ١٣٤-١٣٨.

(٣) مسرحية «دماء على أستار الكعبة»، المجموعة الكاملة، فاروق جويده، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م، ص ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥١٣.

هتافات : فـتـُـح سـجـونـك للظالمين
رفيق الأنس : إنـانـجـدد بـيـمـتـك .. الشعب يعشق طلعـتـك
ما دمت فينا أنت أنت زعيمنا .. حتى إذا ما مت يا مولاي تبقى حاكماً ومعلماً ،
فـالـحـزب يا مـولاي جـدد بـيـمـتـك
هتافات : جددنا البيعة يا حجاج .. جددنا البيعة يا حجاج
بالروح بالدم نفديك يا حجاج .. بالروح بالدم نفديك يا حجاج

والشاعر فاروق جويده من خلال نصه هذا يوضح كيف تصنع الشعوب العربية من حكامها «طغاة مستبدين» بسبب غلوها فيما تمنحهم إياه من إفراط في الحب والثقة والطاعة والانقياد والتسليم ، حيث تحوّل «عدنان» المناضل من أجل الشعب الذي منحه الحب والطاعة وحمله إلى سُدّة الحكم إلى معادل معاصر للحجاج فقد طغى وتجبر واستبد بالحكم ، وارتكب في سبيله أنواع الظلم والجبروت وسفك الدماء .

ومن الشخصيات التي استلهمت من خلال المصادر التاريخية شخصيات (القادة الفاتحين) ممن يمثلون جانب القوة العسكرية للدولة الإسلامية ، وتكاد تكون المصادر التاريخية المصدر الوحيد لاستلهم القادة والفاتحين ؛ ويأتي في مقدمة هؤلاء القادة الفاتح خالد بن الوليد رضي الله عنه ، فقد امتلأت كتب التاريخ^(١) بأخباره وفتوحاته وانتصاراته والحديث عن صفاته وملاحمه الشخصية والقيادية حتى غدا رمزاً لكل بطل شجاع مظفر في حروبه .

فحين يتذكر الشاعر عمر بهاء الدين الأميري^(٢) وضع العرب والمسلمين المعاصر نراه يستلهم شخصية خالد بن الوليد الذي قاد الجيوش العربية الإسلامية نحو الانتصارات في فتوحاتها ، وذلك في معرض مخاطبته المؤتمرين في (باندونج) ، مذكراً بفلسطين وضعف العرب والمسلمين عن تحريرها فيقول^(٣) :

يا قادة الشرق في (باندونج) معذرة
إن شاب آمالي الكبرى بكم حذر
فإن فيما مضى من عهدنا بكم
لكل ذي بصر درس ومعتبر

(١) انظر : أخبار فتوحات خالد للعراق والشام في تاريخ الأمم والملوك ٣٠٧/٢ ، ٣٣٥ . والعبر في أخبار من غبر ١١/١ ، ١٣ ، ١٨ . وشذرات الذهب ٢٧/١ ، ٣٢ . والكامل في التاريخ ٢٦١/٢ ، ٢٧٩ .

(٢) عمر بهاء الدين الأميري شاعر سوري من مواليد ١٩١٥ م حلب في سورية من دواوينه : مع الله - ملحمة الجهاد - ألوان طيف - الهزيمة والفجر - الأقصى وفتح والقمة - من وحي فلسطين - أشواق وإشراق - ملحمة النصر .. [انظر تاريخ الشعر العربي ، الحديث ص ٧٧٢٤ ومن الشعر الإسلامي الحديث ص ١٥] .

(٣) ديوان من وحي فلسطين ، عمر بهاء الدين الأميري ، دار الفتح ، بيروت ، الطبعة الأولى ، عام ١٣٩١ هـ - ١٩٧١ م ، ص ٣٢ .

وقد يكون لكم في جمعكم خطر
لكنكم وقلوب الجمع في وجّه
لو قادكم «خالد» أو سادتكم «عمر»
شيّ فلا جمعكم يجدي ولا النذر

ويستلهم الشاعر أحمد محرم شخصية خالد القيادية التاريخية التي صورتها ونقلتها لنا المصادر التاريخية فيقول^(١):

يا آل يعرب من يريني خالداً
من شاء منكم فليكنه ولا يقل
يزجي الخميس ويستحث المقنبا
ذهب القديم فإنه لن يذهب
السرباق والزمان مـجـدد
والسيف ما فقد المضاء ومانبا

فالأميري ومحرم يستلهمان هنا شخصية خالد هنا من خلال ما روته عنه المصادر التاريخية من بطولات، وانتصارات، عبر قيادته لجيوش الفتح الإسلامي، واستدعاء شخصية خالد هنا لإظهار مقدار المفارقة بين ما كانت تمثله شخصيته في الماضي بسبب تمسكها بالإسلام وإخلاصها، وبين واقع القيادات الإسلامية المعاصرة التي تعيش حالة الضعف والغلبة على أمرها.

ونجد الأميري ومحرم يستلهمان شخصية خالد في معرض حديثهما عن تحرير فلسطين على الرغم من أن فاتح فلسطين هو عمرو بن العاص رضي الله عنه، وهذا يدل على طغيان شخصية خالد بن الوليد رضي الله عنه القيادية حتى إنها لتستحضر في معرض ذكر القادة الآخرين، أو لأن الموقف هو موقف استعراض نماذج من القيادة الإسلامية المظفّرة في الماضي ليس غير.

فالهدف هو استثارة القيادة الإسلامية المعاصرة من خلال استحضار رموز القيادة في الماضي، وليس الأمر مرتبطاً بقائده بعينه، ونظراً لبروز شخصية خالد القيادية فقد استحضرت دون سواه من القادة المسلمين.

ومن خلال ما روته كتب التاريخ استلهم الشاعر محمد محمود الزبيري^(٢) شخصية خالد القيادية المطيعة لقيادتها العليا المتمثلة في الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه^(٣).

فقال يرسم من خلالها شخصية خالد القيادية ليوضح كيف صنع الإسلام من خالد ذلك القائد الذي يضحي بمكاسبه الذاتية في سبيل وحدة الأمة ورعاية مصالحها العامة، بخلاف مع يعيشه الواقع

(١) ديوان محرم ٨٥٦/١/٢.

(٢) محمد محمود الزبيري شاعر من اليمن ولد في صنعاء عام ١٣٢٨هـ من دواوينه: صلاة في الجحيم (القاهر ١٩٦١م) وثورة الشعر (القاهرة ١٩٦٣م) ثم صدر مجموع شعره في مجلدين (ديوان الزبيري) عن دار العودة ببيروت الأول عام ١٩٧٨م والثاني عام ١٩٨٢م [انظر مقدمتي ديوان الزبيري - دار العودة، بيروت الأول عام ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م والثاني عام ١٩٨٢م وانظر تاريخ الشعر العربي الحديث ص ٥٢١].

(٣) انظر تاريخ الأمم والملوك ٣٥٦/٢ - ٣٥٧، ٤٩١ والكامل في التاريخ ٢/٢٩٣.

العربي المعاصر من ثورات وانشقاقات واختلافات بين أبنائه وقياداته، حيث يقول (١):

لجند الخالدين	في درس خالد ما يؤهلنا
عمراً أمير المؤمنين	ما كان يحدث لو عصي
الزحافين الظافرين	واقْتاد جيشاً ضد جيش
ففي الرمال ممزقين	عدونا إذا رعيان شاء
ارتداد الناكسين	وارتد خالد عن بطولته
قادة متنافسين	وهوت عربوتنا ضحية
هلكنا أجمعين	حرب المصائر لو خسرتها

واستلهم الشاعر سليمان العيسى شخصية القائد الفاتح عقبة بن نافع مستفيداً مما روته كتب التاريخ من وقفته المشهورة على شاطئ المحيط في أقاصي بلاد المغرب العربي حينما «سار حتى بلغ ماليان ورأى البحر المحيط فقال: يارب لولا هذا البحر لمضيت مجاهداً في سبيلك» (٢)، حيث قال (٣):

ولخيل عقبة وقفلةً عند الخيط بلا عنان

وهناك كثير من القادة والفاتحين الذين استلهمت أمجادهم من خلال المصدر التاريخي نكتفي

منهم بمن سبق .

ومن أبرز من استلهم من خلال المصادر التاريخية من أصحاب الثورات والدعوات النبيلة وغير النبيلة، أبو ذر الغفاري والحسين بن علي رضي الله عنهم، وزيد بن علي بن الحسين وحجر بن عدي وعلي بن محمد (صاحب الزنج) وبابك الخرمي، والحلاج، وقطرى بن الفجاءة، والمقنّع، وحمدان قرمط . . وغيرهم ممن مثل الثورة أو الدعوة بمفهومها النبيل المشرق، أو بمفهومها غير النبيل المظلم، عبر التاريخ السياسي العربي الإسلامي .

وما يهمنا هنا هو عودة الشاعر العربي الحديث عند استلهامه لهذه الشخصيات إلى المصادر التاريخية؛ فشخصية الحسين بن علي استلهمت من خلال منعه ماء الفرات في كربلاء كما روت المصادر التاريخية، فقد استلهم كل من أحمد شوقي وأمل دنقل شخصية الحسين من خلال ذلك فقال شوقي يشكو زمانه (٤):

(١) ديوان محمد محمود الزبيري، دار العودة، بيروت، ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م، ١/ ١٨٠ .

(٢) الكامل في التاريخ ٣/ ٣٠٨ .

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة ١/ ٤٥٦ .

(٤) الشوقيات ٢/ ٣٠ .

ظمئت ومثلي برى أحق كأنني حسنينٌ ودهري يزيد
وقال عن الهلال والصليب الأحمرين شعاري الإغاثة الدوليين^(١) :

يقفان في جنب الدماء كالعذر في جنب الجناية
لو خيما في كربلاء لم يمنع السبط السقاية

استلهم البارودي شخصية المقنع ثور بن عميرة وكان - فيما ترويهِ كتب التأريخ^(٢) - ثائراً ساحراً، قد خرج بخراسان بناحية مرو بلبس قناعاً من ذهب، واستغوى خلائق لا يحصون، وكان في جملة ما أظهر لهم صورة قمر يطلع فيراه الناس من مسيرة شهرين من موضعه ثم يغيب، فعظم اعتقادهم فيه، فقال مشبهاً محبوبة له، وشدة تأثيرها على من يراها - وهي ترتدي القناع - بالمقنع الذي كان يسحر قومه بصورة القمر^(٣) :

ناديت لما لاح تحت قناعه هذا «المقنع» فاحذروا أن تُسحروا

وقال البارودي كذلك يصور أخلاق شكيب أرسلان وصدقهِ وجمال بيانه، وبعده عن الكذب أو التغرير^(٤) :

لم يتخذ بدر «المقنع» آية بل جاء خاطره بآية «يوشع»

ومن العلماء الذين استلهموا من خلال المصادر التاريخية الإمام أحمد بن حنبل في قصيدة الشاعر عبدالرحمن بن صالح العشماوي «رسالة إلى الإمام أحمد بن حنبل» حيث يتضح اعتماد الشاعر على ما أورده المؤرخون^(٥) من أخبار عن شخصية الإمام أحمد وصفاته وسيرة حياته من علم وزهد وتقشف وصبر على المحنة التي ابتلي بها لما امتنع عن القول بخلق القرآن وما أصابه بسبب ذلك من سجن وقيود وضرب .

والناظر في قصيدة العشماوي عن أحمد بن حنبل يدرك مدى تطابق نظمها مع ما رواه المؤرخون عن حياة الإمام ومحنته وثباته على الحق وصبره، فقد استلهم العشماوي شخصية أحمد بن حنبل

(١) المصدر السابق ٢٩١/١ .

(٢) انظر : تأريخ الأم والملوك ٤/ ٥٦٠، ٥٦٦ . والكامل في التأريخ ٥/ ٥٢، ٥٨ . وشذرات الذهب ١/ ٢٤٨، ٢٤٩ .
والعبر في خبر من غير ١/ ١٨٠ . ١٨٤ .

(٣) ديوان محمود سامي البارودي، حققه وشرحه : علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار المعارف، مصر، ١٣٩١ هـ - ١٩٧١ م، ٢/ ٧٤ .

(٤) المصدر السابق ٢/ ٢٥٥ .

(٥) انظر : البداية والنهاية، ١٠/ ٢٧٣-٢٨٨ . والكامل في التاريخ، ٥/ ٢٢٥-٢٣٣ . والعبر في خبر من غير ١/ ٢٩٦، وشذرات الذهب، ٢/ ٤٥ .

معتمداً على هذه الأخبار التاريخية في قصيدته «رسالة إلى أحمد بن حنبل» حيث يقول (١):

وأنت أبعد مما تطلب الجملُ
به وقصاده من علمه نهلوا
غدت به فرص التضليل تهتلُ
شوقاً إليه فما تدنوا وما تصلُ
أطماعها واتباع الغي والزللُ
وأنت تدعوا لك السادات والهملُ
أمام حزمك والغاؤون قد فشلوا
ومن يحكم في دعواك معتزلُ؟
لك القلوب وصبت غيثها المقلُ
إليه والروض في ساحاته خضلُ
بها أعد لأهل البدعة النزلُ
مرأى من الناس هذا حادث جللُ
على بصائرهما من غيه ظلُ؟
على الولاة ولم يخدع بما بذلوا
بل كان كالطود والتعذيب متصلُ
ذات الإله هموم الأرض تحتملُ
والسوط في جرحه الرعاف يغتسلُ
أغالط النفس، هذا شأن من سلفوا
أنوفكم، ليس مثل الوردة البصلُ
من جسمه ولظى الآلام تشتعلُ
جراحه أثر السوط الذي فتلوا
بالخير للناس لم تعبأ بما فعلوا
وهم على سورة الأحقاد قد جبلوا
أن تستدل على أمثاله المثلُ

من أين أبداً قلولي أيها البطلُ
هذا ابن حنبل نفس المجد راضيةُ
يا قامعاً بدع الغاوين في زمن
يا زاهداً وعيون المال ترقبهُ
يا شامخاً ورؤوس القوم تخضعها
باتوا وألسنة الركبان تلعنهم
إنني أراك ووجهه الأرض متقع
من أين تطلب عدلاً في مخاصمة
أواه يا ناصر القرآن كم خفقت
رأيت سجنك والأبصار شاخصةُ
إن شدا قبلك المأمون فلسفة
أمثل أحمد تدميه السياط على
أمثل أحمد يلقي بين طائفةٍ
هذا ابن حنبل لم يعلن تمرده
ولم يداهن ولم يستجد رحمتهم
بلاؤه كان في ذات الإله وفي
قد قالها وعيون القوم شاخصةُ
لا لن أقول لكم ما ترغبون ولن
قرآننا ليس مخلوقاً وإن رغمت
يا صامداً وسياط القوم ناهلةُ
أسلمت ظهرك للحجج يقطع من
وكنت تدعوا إذا أدت شفرته
جبلت أنت على عطف ومرحمة
لله جوهرك الحر الذي عجزت

(١) رسالة إلى الإمام أحمد بن حنبل، أو «برقية شعرية من عصرنا إلى عصر الإمام» قصيدة مخطوطة حصل عليها الباحث من الشاعر نفسه.

وهكذا نرى أن المصدر التاريخي كان أغنى وأثرى مصدر تراثي معرفي اتجه إليه الشاعر العربي في العصر الحديث يستلهم من خلاله ملامح بعض الشخصيات الإسلامية وصافتها ومواقفها وأحداثها في شعره، بل إن المصدر التاريخي كما رأينا من السعة بحيث يكاد يكون مصدراً لكثير من أنواع الشخصيات الإسلامية المستلهمة، وذلك لما للتأريخ من عموم وشمول في تناول حياة الأمم، وحكاية أخبارها عبر عصورها التاريخية .

ثالثاً - المصدر الأدبي :

يشمل المصدر الأدبي عموم الموروث الأدبي شعراً ونثراً، وقد اتضح من استقراء المادة الشعرية التي استُلِّهت فيها شخصيات إسلامية أن هناك ثلاثة أنواع من المصادر الأدبية هي :

أ - شعر الشعراء، وهذا المصدر استلهم من خلاله حال بعض الشعراء، ومن للشعراء علاقة بهم .

ب - كتب الأدب العامة كالآغاني وأمثالها من الكتب التي تؤرخ للأدب شعراً ونثراً، وتجمع مادتها أخبار الأدباء والشعراء ومن لهم صلة بهذه الفئة من أبناء المجتمع كالحلفاء والأمراء والوزراء والمغنين والتدما ومن أبرز شخصيات هذا المصدر الأدباء والشعراء والحلفاء ولأمراء والوزراء والمغنون وغيرهم ممن تمتلئ هذه الكتب بأخبارهم .

ج - كتب الأدب الشعبي، وتأتي في مقدمة هذه الكتب، كتاب ألف ليلة وليلة، وبعض الكتب التي ألفها مجهولون^(١) عن بعض الشخصيات الإسلامية الحقيقية التي أحيطت أخبارها ببعض المبالغات، ومن أبرز شخصيات هذا المصدر هارون الرشيد وزبيدة، وقيس بن الملوح وليلى العامرية، وأشعب الطماع . . وغيرهم .

(أ) شعر الشعراء :

يظهر تأثر الشاعر العربي في استلهامه للشخصيات الإسلامية بالمصدر الأدبي الشعري عند الشاعر ممدوح عدوان، في استلهامه شخصية الشاعر الخطيئة القلقة الراضة لواقعها من خلال شعره، قد جسّد عدوان من شخصية الخطيئة الصراع بين التزام الشاعر بكلمته وبين ما قد يعاينيه بسبب ذلك من الحاجة والجوع والفاقة، وذلك لما يُمنَع صاحب الكلمة المناضلة لقمة العيش من أجل إذلاله وإصغاره كي يتنازل بسببها عن كلمته أو عن قيمه ومبادئه التي يؤمن بها ويضمنها شعره .

(١) ذكر بروكلمان كتاباً عن المجنون مجهول المؤلف، وحاول عبد الحميد إبراهيم في دراسة له بمجلة فصول عن مصادر مسرحية شوقي «مجنون ليلى» إثبات تأثره بقصة شعبية عن المجنون، لمزيد من الإيضاح انظر : (تأريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، نقله إلى العربية عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١/ ٢٠٠ - ٢٠١ . ومجلة فصول ج ٣ ع ١ عام ١٩٨٢ م، ص ١٨٢) .

حيث يقول عدوان مصوراً ذلك تحت عنوان (الكلمة)^(١):

يا سيدي حين مدحتُ الزبرقان
كنتُ أبيعُ كلمتي بلقمة الزؤان
لما هجوته . . كنتُ أبيعها بلقمتي زؤان
حين زقا الصغار سقطت في المرأة
باغتني كالبرق وجه الله

فالشاعر كما نلاحظ يستلهم شخصية الخطيئة من خلال مسلكه الشعري المتناقض حيث يمدح الزبرقان بن بدر ثم ما يلبث أن يهجوّه^(٢).

ويستلهم عدد من الشعراء شخصية عمر بن أبي ربيعة من خلال سيرته الذاتية في شعره جاعلين منه رمزاً للمغامرة العاطفية الجريئة، فالشاعر محمد أحمد العزب^(٣) يستلهم شخصية عمر بن أبي ربيعة من خلال ملامح شخصيته في قصيدته المشهورة «أمن آل نعم أنت غاد فمبكر . . .»^(٤) حيث يقول العزب من قصيدة له بعنوان «العباءة النجدية ومواسم العشق العربي»^(٥):

يقودني إلى زمان العشق والفجاءة . .
ابن أبي ربيعة المجنون بالجنون والوضاءة!!!
لكنه يعود . . خارجاً من المهود . . في حراسة النهود
شاهراً سلاحه الجميل . . (معصرٌ وكاعبان)
بينما أعود . .
شاهراً . .
(أنا)
(والشعر)
(والإحساس بالرداءة)!!

-
- (١) تلويحة الأيدي المتعبة - الأعمال الكاملة ١/ ٥٦-٦٦ .
(٢) انظر: ديوان الخطيئة برواية وشرح ابن السكيت، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م، ص ٣، ١٩، ٤٤، ٥٣، ٨٠، ٨٢-١٠٠، ١٠٤-١١٢ .
(٣) محمد أحمد العزب شاعر من مصر من دواوينه (أبعاد غائمة) و (مسافر في التأريخ) و (تجليات شتى لامرأة ملاً بالفراشات) طبعت أعماله الشعرية الكاملة في طبعتها الأولى عام ١٤١٥هـ / ١٩٩٥م [انظر تأريخ الشعر العربي الحديث ص ٦٦٤].
(٤) انظر: شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، شرحه وقدم له: عبد أ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦م، ص ١١٩-١٢٥ .
(٥) تجليات شتى لامرأة ملاً بالفراشات، الأعمال الشعرية الكاملة، محمد أحمد العزب، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م - ١٤١٥هـ، ص ٢٣، ٢٤ .

لقد استقى الشاعر العزب شخصية ابن أبي ربيعة من الملامح التي رسمها ابن أبي ربيعة لشخصيته في شعره بعمامة وفي هذه القصيدة منه بخاصة التي يقول فيها^(١) :

وكان مجني دون من كنت أتقي ثلاث شخوص كاعبان ومعصر

أما الشاعران جرير والفرزدق فيستلهمهما نزار قباني من خلال شخصيتيهما الهجائيتين^(٢) المتصارعتين المختلفتين، جاعلاً منهما «رمزاً للخصومات والخلافات العربية في العصر الحاضر، وانشغال العرب عن عدوهم بهجاء بعضهم بعضاً ومحاربة بعضهم بعضاً»، حيث يقول^(٣) :

يأتي حزيان . . ويذهب

والفرزق يغرز السكين في رثي جرير

واستلهم الشاعر اليمني عبدالعزيز المقالح شخصية الشاعر مالك بن الرب من خلال ملامح حياته التي ضمنها قصيدته الياثية المشهورة^(٤) التي قالها لما دنا أجله أثناء جهاده في بلاد خراسان، واعترا به عن أهله الذين كان في الجزيرة العربية .

وقد استلهم المقالح من شخصية مالك بن الرب . . تمرده وغربته، ومأساة حياته القلقة وموته النائي عن وطنه وأهله . . وجعل المقالح من شخصية مالك رمزاً لقضية حياتية معاصرة، يعيشها هو وأبناء وطنه اليمنيون، وهي قضية الارتباط الشديد بين اليمني و«الاغتراب والهجرة» عن الوطن والأهل، وهي قضية وطنية يعيشها المقالح وكل مواطن يمني . كذلك أعطى المقالح استلهامه شخصية مالك بن الرب بعداً قومياً، يتمثل في تغرب وتشتت أبناء الشعب الفلسطيني عن وطنهم فلسطين، وموت كثير منهم بعيد عن أرضه وأهله، كما هو حال مالك بن الرب .

والذي ينظر في قصيدة المقالح التي استلهم فيها شخصية مالك «تقاسيم على قيثاره مالك بن الرب» يدرك أثر قصيدة مالك بن الرب الياثية على المقالح في رسمه ملامح مالك في نصه، حتى إن تأثره في بعض مقاطع نصه بياثية مالك تجاوز المضمون والصفات واللامح الحياتية لمالك إلى وزن قصيدته وقافيتها وبعض جملها وألفاظها، حين يقول^(٥) :

(١) شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٢٤ .

(٢) انظر : كتاب النقائض (نقائض جرير والفرزدق) لأبي عبيدة معمر بن المثنى التميمي البصري، باعتناء المستشرق الانجليزي بيفان، مطبعة بريل، ليدن، ١٩٠٥ م .

(٣) الأعمال السياسية الكاملة، نزار قباني ٢٣٥/٣ .

(٤) الأمالي وذيل الأمالي والنوادر، لأبي علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١-١٣٥/٣ .

(٥) تقاسيم على قيثاره مالك بن الرب، عودة وضاح اليمن، ديوان عبدالعزيز المقالح، دار العوة، بيروت، ١٩٨٣ م، الطبعة الثالثة، ص ٦٢٣-٦٢٤ .

مهرتي تركض الآن عارية . . وهي تمضي جنوباً وأمضي شمال
تطارد ظل الغزالة ، أما أنا فيطاردني الليل يلحق بي
أسمع الآن رجح حوافرها فوق صخر الزمان
أرى صورتني في الصدى . . وأراني فتى تتألق أحلامه
يتسلق خارطة الثورة البكر

بوادي الغضى غنيت للحب غنوة
وحين دعاني الموت لبیت صوته
لماذا يموت الشعمر في عنفوانه
يطوف حوالیه وحيداً فلا يرى
أيركع؟ لا، مهما يكن عنف ليله
تناقلها الشرق المغني لاهيا
بقافية كادت تشق المآقيا
ويسقط حرف الله ظمآن باكيا
سوى الليل طوفاً عليه وساقيا
فما زال موت النفس للنفس شافيا

استغاثات يافا تحاصرني
توقض الجسد المتألم من موته
كلما أطبق الموت أجفانه أيقظته رياح النشيج
أصرخ ها هو ذا يا «ابن عفان» باب الجهاد
وهذي ثغور الشام على الليل مفتوحة
تمزق حنجرتي ، وعلى القرب وجه خراسان يضحك من وجعي
والنجوم المسدسة الحد تجرح وجه ماذان «يافا»
وفي الليل تخبوا سيوف «ابن عفان»
يبتلع الرمل صوتي . . وأسقط في جرح ذاكرتي

أري وجه (صنعاء) في النجوم معاتباً
بقلبي أناجيها فيورق جفنها
دموعاً ، وتنسى في الضلوع المناجيا
وأقرأه في الحلم غضبان شاكيا
حملت هواها في ضميري ، وفي دمي
زرعت لها شمماً ونهراً وواديا

... «القدس» تدفن أحزانها في عيون التراب الحريح،

تنادي بلا صوت

كان «البراق» يعود فلا يجد الصخرة – الأرض،

أين يحط الجناح؟

بكي كجوادي غداة الفراق،

وألقي متاع النبوة عن ظهره
ومضى يزرع الأرض بحثاً عن الصخرة الضائعة

هوذا يركض الآن حول «دمشق» الجديدة، «عمان» تغتاله، وشوارع «بيروت» ترفضه، أين
يخفي الدموع . وقد أثقلته المراجع ؟ .

وتضحك مني كل دار شريفة
أصبح بلا صوت وأشكو بلا فم
خراسان تلهو بي، و «عمان» محنتي
و «صنعاء» ما «صنعاء» ألمح في الدجى
تقرّح وجهي في الشعوب ولم أجد
(كأن لم تر قبلي شريداً يمانياً)
وأبكي بلا عين، وأحسوا بكائياً
و «بغداد» نجم صار في الأفق خائباً
مآذنها مستسلمات بواكيا
لفاتنة القلب الطبيب المداويا

جسدي يذبل الآن،
تبتل في دمه الكلمات،
و (وادي الغضا) ليس يدنو
لمن أهب السيف ؟
هذا الذي أرضعته الحروف على صهوات اغترابي .

أما الشاعر عبد الكريم الناعم^(١) فإنه يستلهم شخصية مالك بن الرب من خلال قصيدته
اليائية، لما خاطب فيها خيله الأدهم، وسيفه الرديني، جاعلاً من مالك رمزاً لكل مناضل شريف عاش
حياة النفي والقهر والتشريد من قبل القوى المتسلطة في وطنه، حيث يقول من قصيدته «نقوش
معاصرة»^(٢):

وحفظنا كيف ننسى،
وحفظنا لغة اللذة، إغلاق الأحاسيس
حفظنا لغة التشريح، والتشطيب، والفكر المعاصر ..
وتركنا «مالك بن الرب» في وجه الدفاتر
يندب «الأدهم» و «السيف الرديني»،
وصار «الأدهم» المفجوع نخلة

(١) عبد الكريم إبراهيم الناعم (سورية) ولد عام ١٩٣٥م في قرية (حربنفسه) بحماة ومن دواوينه: زهرة النار ١٩٦٥م،
حصاد الشمس ١٩٧٢م، الكتابة على جذوع الشجر القاسي ١٩٧٤م، تنويعات على وتر الجرح ١٩٧٩م [معجم البابطين
للشعراء العرب المعاصرين ٢٧٤/٣].

(٢) مجلة الآداب البيروتية، العدد (١١)، السنة العشرون، نوفمبر ١٩٧٢م، ص ٣٣.

حفر السلطان في أضلاعها السمراء ظلّه
ونقاط الوشم فيوجه العجوز العجربة
فحفظنا كل حرف غير حرف البندقية

واستلهم عدد من الشعراء العرب في العصر الحديث شخصية الشاعر العباسي أبي تمام من خلال قصيدته البائية «السيف أصدق أنباء من الكتب . . .»^(١)، التي مدح بها المعتصم عقب وقعة عمورية، ورسوموا بعض الشخصيات الإسلامية من خلالها، متأثرين بملامح تلك الشخصيات الواردة في القصيدة، ومن تلك الشخصيات أبو تمام والمعتصم والمثنى بن حارثة الشيباني وبابك الخرمي، وقد أكثر الشعراء العرب من استلهم هذه القصيدة، والاعتماد عليها مصدراً في رسم ملامح تلك الشخصيات، ولكن شاعراً واحداً - في تقديري - هو الشاعر اليمني عبدالله البردوني هو الذي بذل وتجاوز من عده من الشعراء الذين استلهموا هذا النص الشعري، واعتمدوا عليه في رسم ملامح شخصياته؛ يظهر ذلك في استلهم البردوني شخصية أبي تمام من خلال بائيته هذه، وذلك في قصيدته «أبو تمام وعروبة اليوم»، فقد كان استلهامه لشخصية أبي تمام أعمق توظيفاً من غيره، حيث جعل البردوني من أبي تمام قناعاً تراثياً، اشتكى من خلاله «همه القومي» و «همه الوطني» و «همه الذاتي»، مستخدماً البحر نفسه والقافية نفسها للنص الشعري المستلهم، ومستحضراً، لكثير من عبارات ومضامين وصور وشخصيات أبي تمام التي ضمنها قصيدته، عامداً إلى نوع من الموازنة القائمة على المفارقة الناقدة واللاذعة، بين نصه المعاصر ونص أبي تمام التراثي، مما جعل مصدريه قصيدة أبي تمام لقصيدة البردوني واضحاً وجلياً؛ وفي الوقت نفسه مبرزاً ومظهراً همومه المعاصرة وقضاياها الآنية، من خلال عباراته وصوره ومضامينه المعاصرة التي بثها في نصه في نوع من المعادلة الموضوعية مع عناصر النص التراثي المستلهم.

ويظهر همه القومي - الذي عبر عنه البردوني في استلهامه شخصية أبي تمام وقصيدته - في سرده لحال الأمة العربية اليوم مع عدوها، فإنها أضحت تعيش حالة من الضعف والاستكانة والتردي لا يتناسب مع تلك العزة العربية الإسلامية التي صورها أبو تمام في بائيته من خلال الخليفة العباسي المعتصم، فقد وقعت الأمة العربية الإسلامية المعاصرة في قبضة عدوها الخارجي، وتسلط زعمائها وحكامها الداخليين، حيث يقول^(٢):

ماذا جرى يا أبا تمام تسألني	عفواً سأروي ولا تسأل وما السبب
يدمي السؤال حياء حين تسأله	كيف احتفت بالعدى حيفاً أو النقب
من ذا يلبي؟ أما إصرار معتصم	كذا وأخزى من الإفشين ما صلبوا

(١) انظر: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤م، ١/٤٠-٧٤.

(٢) أبو تمام وعروبة اليوم، لعيني أم بليقيس، ديوان البردوني، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م، ٢/٢٥٠-٢٥٣.

وموطن العرب المسلوب والسلب
نَصْدُقْ وقد صدق التنجيم والكتب
وشمسنا وتحدّت نارها الخطب
أما الرجال فماتوا ثمّ أو هربوا
وإن تصدى له المستعمر انسحبوا
هوى إلى بابك الخرمي ينتسب
أحسابنا؟ أم تناسى عرقه الذهب
وجودها اسم ولا لون ولا لقب
وللمنجم قالوا: إننا الشهب
نضجم العناقيد لكن قبلها التهبوا
نضجاً وقد عُصر الزيتون والعنب
إذا امتطأها إلى أسياده الذنب

اليوم عادت علوج الروم فاتحة
ماذا فعلنا؟ غضبنا كالرجال ولم
فأطفأت شهب (الميراج) أنجمنا
وقاتلت دوننا الأبواق صامدة
حكمانا إن تصدوا للحمى اقتحموا
لهم شموخ المثني ظاهراً ولهم
ماذا ترى يا أبا تمام هل كذبت
عروبة اليوم أخرى لا ينم على
تسعون ألفاً لعمورية اتقدوا
قليل انتظار قطاف الكرم ما انتظروا
واليوم تسعون مليوناً وما بلغوا
تنسى الرؤوس العوالي نار نخوتها

ويظهر همه الوطني في مقدرته الاستلهامية عندما تحدّث عن «صنعاء» المدينة
والعاصمة اليمنية - كرمز لعموم الوطن اليمني والمواطنين اليمنيين - وحالها مع الثورة اليمنية المعاصرة،
حيث إن الثورة في نظر الشاعر لم تقدّم لصنعاء (المعادل التراثي لليمن واليمنيين) - شيئاً من وعودها
الثورية، فهي لما نزل تطوي في داخلها آفات العصر الحضارية، من جهل وفقر ومرض، حيث يقول
مخاطباً أبا تمام خطاب شكوى وألم^(١):

نسراً وخلف ضلوعي يهلث العرب
مليحة عاشاقها السلّ والجرب
ولم يمت في حشاها العشق والطرب

حبيب وافيت من صنعاء يحملني
ماذا أحدث عن صنعاء يا أبتى
ماتت بصندوق وضاح بلا ثمن

أما همه الذاتي فيظهر في القصيدة من خلال خطابه لأبي تمام شاكياً إليه حاله وحال شعراء
عصره مع أمتهم وحكامهم، فهم يعطونهم آهاتهم وأحاسيسهم المنتزعة من أعماقهم ونزفهم الذاتي
الشعري - كما سبق أن أعطى أبو تمام مدحيه - ومع هذا فهم - أي الشعراء - لا يُجَاوِزُونَ بما يساوي تلك
التضحيات الجميلة التي يقدمونها في شعرهم لأبناء أمتهم، حيث يقول^(٢):

(١) المصدر السابق، ٢/ ٢٥٤.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ٢٥٥.

شَبَابَةٌ فِي شَفَاهِ الرِّيحِ تَنْتَحِبُ
لَكِنْ لِمَاذَا تَرَى وَجْهِي وَتَكْتَسِبُ
أَمَّا بِلَادِي فَلَا ظَهَرَ وَلَا غَيْبُ
كَانَتْ رَعْتَهُ وَمَاءُ الرُّوْضِ يَنْسَكِبُ
أُظْنِي لِأَنْ طَرِيقَ الرَّاحَةِ التَّعَبُ
نَارُ الْحِمَاسَةِ تَجْلُوهَا وَتَنْتَحِبُ
وَأَنْتَ تَعْطِيهِ شَعْرًا فَوْقَ مَا يَهَبُ
يَحِثُّكَ الْفَقْرُ أَوْ يَقْتَادُكَ الطَّلَبُ
تَبْدُو وَتَنْسَى حِكَايَاهَا وَتَنْتَقِبُ

حَبِيبُ تَسْأَلُ عَنْ حَالِي وَكَيْفِ أَنَا
حَبِيبُ هَذَا صَدَاكَ الْيَوْمَ أَنْشَدَهُ
كَانَتْ بِلَادُكَ رَحْلًا ظَهَرَ نَاجِيَةٌ
رَعَيْتَ كُلَّ جَسَدٍ لَحْمٍ رَاحِلَةٌ
وَرَحْتَ مِنْ سَفَرٍ مَظَنٍ إِلَى سَفَرٍ
وَأَنْتَ مَنْ شَبَبْتَ قَبْلَ الْأَرْبَعِينَ عَلَى
وَتَجْتَدِي كُلَّ لَصٍّ مَتَرَفٍ هَبَّةٍ
شَرَقْتَ غَرَبْتَ مِنْ وَالٍ إِلَى مَلِكٍ
حَبِيبُ مَا زَالَ فِي عَيْنِكَ أَسْئَلَةٌ

ولم ينه البردوني - الضائق بحال أمته في العصر الحاضر ، والمتبرم به والناقد له ، قصيدته - هذه مستسلماً لواقع أمته الضعيف وللعُدو القوي ، بل غرس في نهاية القصيدة روح الأمل في النهوض ، وكأن في استلهامه لماضيه من خلال شخصية أبي تمام وقصيدته المعبرة عن مظاهر العزة والكرامة والقوة والمنعة ، ما يُبقي له ذلك الأمل الواعد بالنهوض في المستقبل ، ولذلك وجدناه يختم قصيدته الاستلهامية بقوله^(١) :

مِنْ رَهْبَةِ الْبُوحِ تَسْتَحِي وَتَضْطَرِبُ
وَنَحْنُ مِنْ دَمْنَا نَسُوا وَنَحْتَلِبُ
يَوْمًا سَتَحْبِلُ مِنْ إِرْعَادِنَا السَّحْبُ
(إِنْ السَّمَاءُ تَرْجَى حِينَ تَحْتَجِبُ)

وَمَا تَزَالُ بِحَلْقِي أَلْفُ مَبْكِيَّةٍ
يَكْفِيكَ أَنْ عَدَانَا أَهْدُرُوا دَمْنَا
سَحَائِبُ الْغَزْوِ تَشْوِينَا وَتَحْجِبُنَا
أَلَا تَرَى يَا أَبَا تَمَامٍ بَارَقْنَا

أما سر تفوق البردوني في استلهامه لشخصية أبي تمام وقصيدته على من عداه من الشعراء المعاصرين الذين استلهموا شخصية أبي تمام من خلال نصه هذا فيمكن في أمرين :

أولاهما : أن البردوني كما أسلفنا استطاع أن يجمع من خلال استلهامه بين همومه الحياتية الثلاثة ، وهي همه القومي العربي ، وهمه الوطني اليمني ، وهمه الذاتي الشعري ، كما سبق أن أوضحناه ، وقلما اجتمع مثل هذا لسواه ممن استلهم شخصية أبي تمام من خلال بائيته هذه ، مما وقع تحت يدي من الاستلهامات .

ثانيهما : أن البردوني من الشعراء القلائل الذين استطاعوا أن يدخلوا هذا النوع من الاستلهام

(١) المصدر السابق ، ٢٥٨/٢ .

التوظيفي في القصيدة العمودية، فلقد استطاع أن يجمع بين هذا المنجز الفني المؤثر - أقصد الاستلهام التوظيفي للتراث - والقصيدة العمودية المحافظة على أصالتها.

ولقد استلهم نزار قباني شخصية أبي تمام في قصيدته «قصيدة اعتذار لأبي تمام» لكنه لم يصل في استلهامه هذا الشأو الذي وصله البردوني الأنف الذكر.

فنزار قباني استلهم شخصية أبي تمام ووظفها فيما يوضح حال الأمة العربية في العصر الحاضر سياسياً وعسكرياً وشعرياً، جاعلاً من أبي تمام عنواناً للمجد والعزة العربية في الماضي، ولكنه بجوار توظيف البردوني يكون توظيفاً دون توظيف، حيث يتناسى نزار في معرض شكواه إلى أبي تمام همه القومي، ويشغله عنه واقع القصيدة العربية المعاصرة، وفي الوقت نفسه لا نجد صدًى لهم وطني لديه، حيث يقول^(١):

أبا تمام أين تكون . . أين حديثك العطر
أبا تمام . . أرملة قصائدنا . . أرملة كئائبنا
أرملة هي الألفاظ والصور
أبا تمام دار الشعر دورته . . وثار اللفظ . . والقاموس . . ثار البدو والحضر
فلا ثوارنا ثاروا . . ولا شعراؤنا شعروا
أبا تمام لا تقرأ قصائدنا . . فكل قصورنا ورق
أمير الحرف سامحنا فقد خنا جميعاً مهنة الحرف
وأرهقناه بالتشطير والتربيع والتخميس
أبا تمام إن النار تأكلنا وما زلنا نحادل بعضها بعضاً
عن المصروف والممنوع من الصِّرف، وجيش الغاصب المحتل ممنوع من الصرف
فقل لي أيها الشاعر لماذا الشعر حين يشيخ لم يستل سكيناً . . ويتنحر؟!

لقد استطاع البردوني أن يعبر بشكل متساو عن عدد من قضايا المعاصرة التي تؤرقه وتؤرق أمته من خلال نصه الاستلهامي «أبو تمام وعروبة اليوم» الذي استلهم فيه شخصية أبي تمام من خلال بائيته، حيث عبر عن قضيته الذاتية كشاعر مُحَبَّط من واقع الشعر في العصر الحاضر، حيث فقد قيمته كمعادل فني لواقع أمة عربية كان ينبغي أن يكون له جلاله واحترامه وتقديره كما هو حال قصيدة أبي تمام عند المعتصم وأنباء الأمة في الماضي؛ وقضيته الوطنية التي بث من خلالها معاناة وطنه اليمن وحاله مع الثورة التي ضحى أبنائه من أجلها في صدق ونبل، ثم ما لبثت أن انتكست ولم تكن بقدر الطموحات، وقضيته القومية حيث الزعامات المتسلطة داخلياً والضعيفة المتخاذلة، أمام العدو الخارجي.

(١) الأعمال السياسية الكاملة ٣/ ٣٤٩-٣٥٢.

وقد صاحب استلهم البردوني وتوظيفه لشخصية أبي تمام احتفالية منه بالنص التراثي من خلال مناغمته له في «الوزن والقافية والصور والمضامين والأشخاص» في حالة من التقرب والحميمية والاحتفاء بالمصدر الشعري التراثي المستلهم الذي اعتمد عليه أقصد بائية أبي تمام.

أما نزار فبجانب قصوره في معالجة قضايا المعاصرة - كما أوضحنا - فإنه وقع في نقد الماضي الذي يستلهمه - من خلال شخصية أبي تمام وماضيه الشعري الذي يعول عليه في انقاذ الحاضر - حيث وقع في التعريض باللغة القومية من حيث اتصافها بالمصروف والممنوع من الصرف، والتعريض بحال الشعر العربي والدعوة إلى التخلص منه لأنه شاخ وصار عبثاً على الحاضر، كذلك كانت مخاطبة نزار لأبي تمام وشاعريته مخاطبة عادية والشكوى هادئة، بحيث لم تستدع حزناً عارماً ولا ألماً محرقة للواقع العربي، كما هو حال استلهم البردوني، بل كانت مجرد شكوى باردة بما وصل إليه حال الشعر فنياً، أكثر منها استلهاماً لما يمكن أن يوظف فيما يخدم واقع الأمة؛ بمعنى أن أبا تمام لم يتحوّل عند نزار إلى رمز ولم يلبس من قبل الشاعر كقناع يسعى من خلاله إلى تغيير الواقع والتأثير فيه وفي قضايا المعاصرة، كما هو الحال عند البردوني الذي جعل من شخصية أبي تمام شخصية مواجهة بكل ما تمثله من معاني النصر والمجد والعزة والجمال من خلال قصيدته في عمورية سواء على المستوى الذاتي أو الوطني أو القومي، حيث وضع حال أبي تمام وعصره وقصيدته وما يتمثل في ذلك من صور العزة والكرامة والمنعة والنصر في الماضي، في مواجهة الواقع المعاصر المتخيم بالضعف والتردي والانكسار.

أما نزار فاكتفى من شخصيته المستلهمة - شخصية أبي تمام - بأن اشتكى إليها اختلاف أبناء الأمة حول الشعر، فستان بين الهمين والتوظيفين والتجربتين البردونية والنزارية، فاستلهم البردوني شخصية أبي تمام معتمداً على نصه الشعري في وقعة عمورية حمل لنا قضية كبرى تجسّد الصراع بين العرب وأعدائها في الماضي والحاضر، كما جسدت قضايا كبرى تؤرق الواقع العربي والوطني والذاتي للشاعر، وقد تطلّى بناها على مختلف هذه المستويات الحياتية، أما نزار فقد استلهم شخصية أبي تمام ومجده الشعري في قضية صغرى من قضايا الأمة هي حال القصيدة الشعرية، وما وقع لها من تغيير، وهذه تجسد جزئية من هموم الأمة وقضاياها الفنية المعاصرة.

هكذا نجد الشاعر العربي في العصر الحديث، قد اتخذ من المصدر الأدبي الشعري معيناً ثرياً لاستلهاماته الشعرية، وتعد شخصيات الشعراء من أكثر الشخصيات الإسلامية التراثية استلهاماً عند الشعراء المحدثين، وإن كان أكثر تلك الاستلهامات عند شعراء الأحياء والشعراء المحافظين مثل البارودي^(١) وحافظ^(٢) وشوقي^(٣) والرصافي^(٤) ومحرم^(٥) ومن سار على نهجهم الشعري من

(١) انظر: ديوانه ١/١٠٠، ٢٤٣، ٢٥/٢، ١٥٢، ١٥٣، ٢٥٥، ٤٢٩/٣، ٤٩٣.

(٢) انظر: ديوانه ص ١٢٨، ٣٦٣، ٤٤٢، ٤٨٧.

(٣) انظر: الشوقيات ٢/٤٨، ١٧٣، ١٩٧، ٧٩/٣، ١٣٧/٤.

(٤) انظر: ديوانه ١/٧٤، ٢١٤، ٥٢١/٢، ٥٥٣.

(٥) انظر: ديوانه ٢/١٠١، ٧٣١، ٧٨٨، ٨٥٩.

المعاصرين^(١)، غير أن هناك من الشعراء الذين استلهموا من قبل بعض الشعراء المعاصرين من «ارتبطت شخصياتهم بقضايا معينة أصبحت في التراث رموزاً لتلك القضايا وعناوين عليها سواء كانت تلك القضايا سياسية أو اجتماعية أو فكرية أو حضارية أو عاطفية أو فنية، ولقد كان الشعراء يتأولون بعض جوانب حياة الشخصيات التراثية لتصلح عنواناً على القضية التي يريدون أن يحملوها عليها»^(٢) كما هو حال قضايا الغربة والاغتراب وقضايا السياسة التي خلعتها كل من المقالح والناعم على شخصية مالك بن الربيع، والقضية القومية والقضية الفنية التي حاول كل من البردوني ونزار خلعها على شخصية الشاعر أبي تمام.

(ب) كتب الأدب العامة :

ومن خلال كتب الأدب العامة - التي تؤرخ للأدب وتهتم بتدوين أخباره وأخبار أعلامه ومن لهم به صلة - استلهم شعراؤنا عدداً من الشخصيات الإسلامية ومن أبرز تلك الشخصيات الخلفاء والأمراء والوزراء والشخصيات الاجتماعية والسياسية والعسكرية، وأعلام الأدب والغناء.

ويأتي كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني والعقد الفريد لابن عبدربه، والأُمالي لأبي علي القالي . . في مقدمة كتب الأدب العامة التي روت أخبار بعض الشخصيات الإسلامية ورجع إليها شعراؤنا في استلهماتهم لبعض تلك الشخصيات.

ومن أبرز تلك الشخصيات التي استلهمت من خلال هذا المصدر شخصية الخليفة هارون الرشيد، وذلك من خلال ما رواه أبو الفرج الأصفهاني في كتابه الأغاني عنه من سماعه للغناء والطرب ومناذمته للمغنيين والقيان والجواري، وغشيان مجلسه لأنواع المتع والملذات، وبذله مال الدولة العام في متعه وملذاته بإسراف^(٣)، فقد ظهر الرشيد في استلهمات الشعراء - بتأثير من هذا المصدر الأدبي ومروياته - بهذه الصورة المفتراة، المدفوعة بما يعرف عنه في الروايات الصحيحة من أنه عابد زاهد يحج عاماً ويغزو عاماً. ولقد بالغ بعض الشعراء المعاصرين في ذلك حتى غدا الرشيد في استلهماتهم رمزاً للحاكم المنغمس في المتع والملذات، والمُسرف للمال العام في سبيل ذلك، والذي لا هم له إلا النساء والشراب والاستبداد بالسلطان^(٤)؛ وهذه الصورة لهارون الرشيد وإن كان لها بعض المرجعيات في مرويات تلك المصادر، إلا أنها روايات لا تخلو من الشك فيها، وقد دخلها بعض التزيّد، والذي يهمنّا هنا هو أن بعض شعرائنا قد اعتمدوا عليها في استلهماتهم، وقد بدأت تظهر مثل هذه الصور في

(١) انظر : ديوان يا أمة الإسلام، لعبد الرحمن العشماوي، مكتبة العبيكان، الرياض، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م، الطبعة الثانية، ص ١٤٢، ١٤٣، ١٦٩، ١٧٠.

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٧٣.

(٣) انظر : الأغاني ج ٥ ص ١٦٦، ج ١٠ ص ١٧٢ - ١٧٣.

(٤) انظر : الرسم بالكلمات، الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثالثة عشرة، ١٩٨٣م، ٤٦٤/١، ٤٦٥. وقصيدة «الحريم»، أباريق مهشمة، ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٧٩م، ٢٦٨/١ - ٢٦٩.

الشعر العربي الحديث، منذ أطلع الشعراء على مصادر الأدب العامة كالأغاني والعقد الفريد ونهاية الأرب في فنون الأدب . . وغيرها من مصادر الأدب العربي القديمة .

فالشاعر أحمد شوقي - وهو من طليعة المحافظين - يستلهم هارون الرشيد من خلال ولعه بالغناء، وسماعه لمختلف الألحان حيث يقول مخاطباً الملك فاروق لما افتتح نادي الموسيقى الشرقي^(١) :

لما بنيت الأيـك واستوهِبته بعث الهزار وأرسل الورقاء
فمستعت من متفرد الأنغام ما فات الرشيد وأخطأ الندماء

ويستلهم الشاعر علي الجارم مجالس الرشيد الغنائية، وسماعه لمغنية الموصلي فيقول^(٢) :

هاتها موصلية تملك السمع وطرب بها وغن الرشيداً

إن هذه الصورة للرشيد التي توضح شغفه بالغناء وسماعه للمغنين، واتخاذهم نداء مستقاه ومستلهمة مما رواه أبو الفرج في كتابه الأغاني حيث قال : «أخبرني إسماعيل بن يونس قال : حدثنا عمر بن شبة قال : حدثني إسحاق - يقصد إسحاق الموصلي - قال : حدثني أبي : أن الرشيد غضب عليه فقيده وحبسه بالرقعة، ثم جلس للشرب يوماً في مجلس قد زينّه وحسنه، فقال لعيسى بن جعفر هل لمجلسنا عيب؟ قال : نعم . غيبة إبراهيم الموصلي عنه، فأمر بإحضاري فأحضرت في قيودي، ففكّكت عني بين يديه، وأمرهم فناولوني عوداً، وقالك غنّ يا إبراهيم، فغنيته :

تضوّع مسكاً بطن نعمان إن مشت به زينب في نسوة خفـرات

فاستعاد وشرب وطرب، وقال : هنأتني يومي وسأهنتك بالصلة، وقد وهبت لك الهنيء والمرئ^(٣)، فانصرفت، فلما أصبحت عوّضت منهما مائتي ألف درهم^(٤) .

إن هذا الخبر يوضح مدى اعتماد شوقي والجارم على مثل كتاب الأغاني عندما استلهما شخصية الرشيد وصورا ولعه وشغفه بسماع الغناء والطرب؛ وما يهمننا هنا هو الربط بين هذه الصورة للرشيد ومصادرهما من كتب الأدب العامة التي تدعي وتزعم أن له مثل هذه الصورة واتخذها الشاعر الحديث مصدراً لاستلهاماته .

(١) الشوقيات ٥٠ / ٤ .

(٢) ديوان علي الجارم، دار الشروق، القاهرة وبيروت، الطبعة الثانية، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م، ٤٠٨ / ٢ .

(٣) «الهنيء والمرئ» ضيّعة بين واسط والبصرة، وقرتان وبساتين يسقيها نهران مستمدّهما من الفرات ومصبهما فيه (انظر : معجم البلدان لأبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي) ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م، ٥ / ١٢٠، ٤١٩ .

(٤) الأغاني لأبي الفرج علي بن الحسين بن محمد الأصفهاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، ٥ / ١٦٦، وللمزيد انظر كذلك ج ١٠ ص ١٧٢ - ١٧٣ .

ومن أبرز شخصيات الوزراء الذين استلهموا من خلال كتب الأدب العامة شخصية وزير هارون الرشيد جعفر بن يحيى البرمكي ، ومن الطبيعي أن تظهر صورة جعفر ماثبة بصورة الرشيد فهو وزيره المقرب الذي لا يفارق مجلسه ، لذلك نجد قد صُوِّرَ مولعاً بالترف والغناء والشُّرب ، تغص داره ويغص مجلسه بشتى المتع والملذات ، يظهر ذلك في قول شوقي يرثي عبده الحامولي ، ويشبه الملوك والوزراء الذين كان يغنيهم الحامولي بالرشيد ووزيره جعفر البرمكي^(١) :

معبد الدولتين في مصر وإسحا ق السمين رب مصر وجاره
في بساط الرشيد يوماً ويوماً في حمى جعفر وضافي ستاره
ويصور علي الجارم^(٢) ترف الرشيد وجعفر ، وما في مجلسهما من اللهو ومتع وملذات فيقول^(٣) :

بغداد يا بلد الرشيد ومنارة المجد البليد
ومجالس الشعراء في بيت ابن يحيى والرشيد
أين القيان الضاحكات يمسن في وشي البرود

إن هذه الصورة التي يرسمها شوقي والجارم للوزير جعفر بن يحيى البرمكي تكاد تكون مأخوذة مما رواه ابن عبدربه من أخبار عن جعفر في كتابه العقد الفريد تصور ترفه ولهوه وانغماسه في المتع والملذات^(٤) . وأن مثل هذه الروايات في هذه المصادر الأدبية العامة قد كانت مصدراً من مصادر استلهم بعض الشعراء لبعض الشخصيات الإسلامية .

ومن الشخصيات التي استلهمت من خلال الموروث الأدبي في مصادره العامة شخصيات المغنين ، فقد كان لهذه الفئة الاجتماعية ارتباطها بمجالس بعض الخلفاء والوزراء وشخصيات المجتمع ، وقد امتلأت كتب الأدب العامة بأخبارهم وألحانهم ، وعلاقاتهم بالخلفاء ، والوزراء ووجوه المجتمع ومجالسهم^(٥) .

(١) الشوقيات ٧٣/٣ .

(٢) علي الجارم شاعر من مصر ولد عام ١٨٨٢م بمدينة رشيد وله ديوان شعر مطبوع باسم ديوان علي الجارم طبعته دار الشروق - القاهرة وبيروت عام ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م وطبع ثانية عام ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م [انظر ديوان علي الجارم - دار الشروق - القاهرة وبيروت - الطبعة الثانية ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م ، ص ٥] .

(٣) ديوان علي الجارم ١٧٣/١ .

(٤) انظر : العقد الفريد ، أحمد بن محمد بن عبدربه الأندلسي ، تحقيق : محمد سعيد العريان ، دار الفكر ومكتبة الرياض الحديثة ؛ الرياض ، ٣٠١/٥ ، وانظر الأغاني ٤٠٧/٥ - ٤٠٩ .

(٥) انظر : أخبار مجلس إسحاق بن إبراهيم المصعبي في الأغاني ٤١٣/٥ .

وقد اطلع شعراؤنا على أخبار المغنين من خلال كتب الأدب العامة، فاستدعواهم واستحضروهم مستلهمين لهم في شعرهم^(١)، فالشاعر أحمد شوقي استلهم شخصيتي الغريض ومعبد، مخاطباً الملك فؤاد في حفلة افتتاح نادي الموسيقى^(٢):

يا باني الإيوان، قد نسقته وحدوت في هندامها الحمراء
أين الغريض يحله أو معبد يتبوا الحجرات والأبهاء

وقال شوقي كذلك مستلهمًا غناء إسحاق الموصلي^(٣):

صدّاح يا ملك الكنار ويا أمير البلبل
قد فزت منك بمعبد ورزقت قرب الموصل

وقال شوقي كذلك مشبهاً سيد درويش بمعبد في الألمان وإسحاق في الغناء^(٤):

حائط الفن وباني ركنه معبد الألمان إسحاق الغناء
وقال الجواهري يذكر بغداد وما كان يقوم في مجالسها من غناء^(٥):

من دار هارون الرشيد لدارة الأدب الحسيب
من حزن زرياب وإسـ حاق على شفّتي عريب

ويستلهم البردوني شخصية عليّة بنت المهدي كرمز لبغداد أو للحضارة العربية الإسلامية في العصر العباسي وما أصابها من انكسار في العصر الحاضر^(٦):

اتقول لي ومتى ابتدت سخرية (.....)^(٧) البليد
وإلى بدايتيها أعود على هدى الحلم الشريد

-
- (١) انظر : العقد الفريد ٢٦/٧ - ٣٠ والأغاني ٥/١٥٤، ٤٣٥، ١٠/١٠٤، ١٦٢-١٥٨، ١١/٣٣٣، ٣٤٥، ٣٦٣.
- (٢) الشوقيات ٤/٤٩. ولأخبار الغريض انظر الأغاني ٢/٣٥٩-٤٠٣. ولأخبار معبد والغريض انظر العقد الفريد ٢٣-٢٧.
- (٣) الشوقيات ١/١٧٦.
- (٤) الشوقيات ٤/١٤.
- (٥) ديوان الجواهري ٥/٥٠.
- (٦) مدينة الغد ديوان البردوني ٢/١٤٧.
- (٧) الكلمة المحذوفة كلمة «القدر» حيث لم يوفق في وصفه بالبليد مهما كانت عاقبته فحذفناها تنزيهاً.

منذ انحنى مغنى (عَلِيَّة) واستولد السحب الحبالي
واستكان حمى «الوليد» ألف هارون الرشيد

واستلهم علي الجارم شخصيتي «عنان» و «وحيد» كرمزين لانهايار الحضارة العربية في بغداد
بعد أن كانت مزدهرة ومتطورة وشامخة، شموخ وازدهار غناء «عنان» و «وحيد» حيث يقول (١):

بغداد يا بلد الرشيد ومنارة الجمد التليد
نبت القريض على ضفافك بين أفنان الورود
سرق التدلل من «عنان» والتفنن من «وحيد»
يشدو كأن لهـاتـه شدت على أوتار عود

ولقد أكثر أحمد شوقي وعلي الجارم من استلهم شخصيات الغناء في شعرهما، ولعل ذلك راجع إلى ارتباط شوقي بالقصر، وما كان شهد فيه من متع وملذات، وليال غنائية فقد كان يدعى لحضور مختلف حفلات القصر الراقية، التي غالباً ما يكون فيها غناء، ثم لمعايشة شوقي لأبناء الطبقة (الأستقراطية) في العهد الملكي في مصر؛ أما الجارم فترجع كثرة ذكره للمغنين في شعره إلى دوران شعره حول الملك في مختلف المناسبات، فقد كان الجارم كثير المدح للملك وحاشيته، هذا فضلاً عن أن هذين الشاعرين يعدان من الشعراء الذين نهلوا من الأدب القديم واطلعوا على مصادر الأدب العامة التي كانوا يمتحون من مادتها الأدبية والشعرية متأثرين بما وقفوا عليه من أخبار الغناء والمغنين وشاهدوا في مجتمعهم ازدهار دور الموسيقى والغناء، سواء على المستوى الحياتي العام فقد كان الاستعمار الأجنبي في مصر يشجع مثل هذه الأعمال باسم الفن والترفيه، أو على المستوى الخاص من خلال غشيانهما المجتمعات (الأرستقراطية) وحفلاتها الغنائية لارتباطهما بالقصر والملك.

وصورت بعض كتب الأدب العامة - كالأغاني والعقد الفريد - سكينه بنت الحسين بجانب صلاحها وتقواها امرأة (أرستقراطية) ذات ثقافة أدبية ونقدية، تجالس المغنين والشعراء وتستمع لهم في مجالسها الخاصة، وتستهوئها الألحان وشعر الغزل، وتحب الجمال وتقدره، ولا تتورع في محادثة المغنين والشعراء وملاطفتهم، والحكم بين المختلفين منهم حول الأشعار والألحان ومقاييس الجمال، وكشف وجهها في حضرته (٢).

ولقد تأثر بذلك عبدالرحمن الشرقاوي في مسرحيته الحسين ثائراً، والحسين شهيداً، فصور سكينه بأنها امرأة تجمع بين التقوى والعفاف والعلم بالشرع، لكنها ترفض القيود وتحب الجمال وتعتز به،

(١) ديوان علي الجارم ١/١٧٢-١٧٣.

(٢) انظر: الأغاني ٢/٣٦٥، ٣٧٦، ١٧/٤٢-٤٧، ١٨/٣٢٨، ٢١/٣٦٦. والعقد الفريد ٦/١٨٩، ٧/٢٦٤، ٤٤.

وتميل في جرأة إلى البعد عن التشدد في الحجاب والتحرر الاجتماعي . حيث يقول (١) :

الحسين لسكينة :

فأين هذه النظرة الباسمة

لقد أصبحت بعد طول الطريق ووعثائه نظرة مجهدة

سكينة :

لا يا أبي بل أنا صائمة

الحسين :

لك الله من طفلة عابدة

تظل لياليها قائمة وتنفق أيامها ساجدة

ولكن شعرك يا طفلتي ..

سكينة :

أترضيك يا أبتني طرّتي

الحسين :

ليس الرضى، وهو ليس العضب، فألق عليها بفضل الخمار

سكينة :

ما قال ذلك جدّي الرسول عليه الصلاة وأزكى السلام

.. فما شعرنا عورة يا أبي، لنضرب من فوقه بالحجب

.. على أي أصل من الدين والفقّه أسست رأيك في طرّتي

.. أبي هل تراني إذن جافيه

الحسين :

ما من جفاف وما من جفاء ولكنها حدة الزاهدة

زينب :

زهو الشباب

سكينة :

فماذا يربك من طرّتي

الحسين :

فماذا أقول لسجّادة، ولكنه ولع بالطرر

(١) الحسين ثائرًا ص ١٣٤-١٣٦ .

زينب :

وماذا عليها وقد حصّت محاسنها بسياج
فإن الجمال ثواب العفاف، وإن العفاف زكاة الجمال

سكينة :

صدقت لعمرك يا عمتي

إن سكينة هنا تميل - كما يدعي الشرقاوي - إلى التحرر الاجتماعي المتمثل في كشف الوجه وإخراج الطرّة من الشعر لما تضيفه من جمال على وجه المرأة^(١)، فهي - فيما يزعم الشرقاوي - تدافع بحجة عن كشفها طرتها. وهي مقتنعة بأن إبراز الجمال وجلو الوجه والشعر مع العفاف ليس حراماً، وتسند ذلك - فيما يزعم عبدالرحمن الشرقاوي - إلى جدها المشرّع ﷺ، وهذا يوضح تأثر الشرقاوي بتلك الحرية الاجتماعية التي صورت بها كتب التراث الأدبي سكينة بنت الحسين، ولكن الشرقاوي يزيد في الأمر فيحاول تأصيل تلك الحرية الاجتماعية من خلال ثغورها مع سكينة منذ طفولتها، وموافقة كبار البيت للنبوي (الحسين وأخته زينب) لمثل هذه الحرية الاجتماعية التي أخذت تتبدى من خلال سكينة، لأنهما قد اقتنعا برأي سكينة في كشف الوجه والطرّة، والبعد عن الجفاء والجفاف في الحياة، وإسناد ذلك إلى جدها الرسول ﷺ، وكأن الشرقاوي يريد أن يقنعنا من خلال موقف سكينة هذا بأن ما يروى عنها من تحرر اجتماعي في المصادر التراثية الأدبية لا يعتوره الشك وأنه نتيجة طبيعية لمعتقداتها الديني، وللترية التي تربتها في البيت النبوي، وأن ذلك متأصل فيها منذ طفولتها، وقبل ذلك وبعده فهو لا يخالف أوامر الشرع الذي جاء به جدّها محمد ﷺ.

والشرقاوي بقدر ما يستفيد من مرويات المصادر الأدبية العامة يضيف عليها من الشرعية والمصادقية ما يجعلها أكثر قبولا لدى القارئ والمتلقي.

ومن مصادر الأدب العامة استلهم الشاعر أحمد شوقي شخصيتي قيس بن الملوّح وليلى العامرية في مسرحيته «مجنون بني عامر»، ويرى محمد مصطفى هدارة أن كتاب الأغاني هو أقرب المصادر التي أخذ منها شوقي مسرحيته هذه^(٢)، أما عبدالحميد إبراهيم فيرى أن شوقي أخذ مسرحيته هذه من عدد من المصادر العربية يأتي في مقدمتها كتابا الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني والشعر والشعراء لابن قتيبة^(٣). ويعد كتاب الأغاني من أوفى الكتب الأدبية التراثية إيّاداً لقصة الحب العذري الذي وقع بين

(١) علماً بأن كشف الشعر يخالف أوامر الشرع وأحكام الإسلام (انظر في ذلك مجموعة الفتاوى لأحمد بن تيمية الحراني - عُني بها وخرج أحاديثها عامر الجزار وأنور الباز - مكتبة العبيكان - الطبعة الأولى ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م ج ٨ / ٢١٦ - ٢١٧، ج ١١ / ٤٢٤ - ٤٣٠، وانظر كذلك تنبيهات على أحكام تختص بالمؤمنات، صالح بن فوزان الفوزان، مطبوعات وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد ١٤١٨هـ ص ٤٣ - ٤٦.

(٢) انظر : مقالات في النقد الأدبي، محمد مصطفى هدارة، دار العلوم بالرياض، الطبعة الأولى عام ١٩٨٣م، ص ١٥٦.

(٣) انظر : مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد العام عام ١٩٨٢م، ص ١٧٧ - ١٨٠.

قيس وليلى ، وأكثر ذكرًا لتفاصيلها وذلك من خلال ما كتبه أبو الفرج فيما عقده عن أخبار مجنون بني عامر ونسبه ؛ في كتابه الأغاني^(١) .

ومما يوضح اعتماد شوقي كتب الأدب العامة كمصدر لاستلهامه شخصيتي قيس وليلى ، في مسرحيته «مجنون بني عامر» قصة النار التي أتت على برد قيس أثناء محادثته ليلي ، وكان قيس قد طرق منزل أبي ليلي يطلب ناراً وقد أورد أبو الفرج هذه القصة في كتابه الأغاني فيما يرويه عن قيس حيث قال : «فأتيت ليلة ثانية - يقصد منزل أبي ليلي - أطلب ناراً وأنا متلفّع ببردي لي ، فأخرجت لي - يقصد ليلي - ناراً في عتبة فأعطيتها ، ووقفنا نتحدث فلما احترقت العتبة خرقت من بردي خرقه وجعلت النار فيها ، فكلما احترقت خرقت أخرى وأذكيت بها النار حتى لم يبق عليّ من البرد إلا ما وارى عورتى ، وما أعقل ما أصنع»^(٢) ، لقد صاغ شوقي هذا الموقف في مقدمة مسرحيته قائلاً على لسان ليلي مخاطباً قيساً^(٣) :

اطرح النار يا فـ	أنت غـ
لهب النار قـ	كـمك الأيمن انتـ
ويح قـ	راحتاه وما شعـ

ويقول شوقي على لسان والد ليلي مستلهماً هذا الموقف الذي رواه أبو الفرج الأصفهاني في كتابه الأغاني ، لقيس وليلى^(٤) :

امض قيسُ جئتُ تطلبُ ناراً أم ترى جئتُ تشعلُ البيت ناراً؟

وقبل هذا بدأ شوقي مسرحيته بمجلس سمر في حي بني عامر فيه فتية وفتيات وهذا يدل أن شوقي قد وقف على ما رواه أبو الفرج في الأغاني وابن قتيبة في الشعر والشعراء في قصة بداية عشق المجنون ليلي ، فقد روي أبو الفرج عن ابن الكلبي «أنه - أي المجنون - أقبل ذات يوم على ناقة له . . فمر بامرأة من قومه . . وعندها جماعة نسوة يتحدثن فيهن ليلي . . فدعونه إلى النزول والحديث فنزل وجعل يحدثهن . . بقية يومه . .»^(٥) وفي المقابلة الثانية يروي أبو الفرج أن المجنون «ألفى ليلي قاعدة بفناء بيتها ، وقد علق حبه بقلبها فهويته ، وعندها جوهرات يتحدثن معها فوقف بهن وسلم فدعونه إلى النزول فنزل . . .»^(٦) ، وروى ابن قتيبة في الشعر والشعراء «وكان - أي المجنون - يجلس معها - أي مع ليلي -

(١) انظر : الأغاني ٢/ ٩٦-٩٧ .

(٢) السابق ٢/ ٣٢ .

(٣) مجنون ليلي - أحمد شوقي ، الأعمال المسرحية الكاملة ، دار العودة ، ١٩٨٨ م ، ص ١١ .

(٤) السابق ص ١٥ .

(٥) الأغاني ٢/ ١٢ ، ١٣ .

(٦) المصدر السابق ٢/ ١٣ .

ويتحدث في ناس من قومه، وكان جميلاً ظريفاً، راوية للأشعار، حلو الحديث، فكانت تعرض عنه وتقبل على غيره بالحديث، حتى شق ذلك عليه، وعرفته منه، فأقبلت عليه^(١) كذلك صورة قيس وليلى في مسرحية شوقي لا تكاد تخرج عن صورتيهما في الأغاني والشعر والشعراء، فقيس عند شوقي . . . محب ولهان قد استجمع حب ليلي على قلبه، فلم يعد يهمه في الحياة سواها، أما صورة ليلي فهي كذلك . . . محبة والهة لكنها خاضعة للعادات والتقاليد، والقدر، ومخلصة لزوجها غير خائنة له، حتى غدت رمزاً للطهر والنقاء . . . وهي تغلب عقلها على عاطفتها، وهذه الصورة هي الصورة التي صوّرت بها المصادر الأدبية العامة - الأغاني والشعر والشعراء . . . - قيساً وليلى^(٢)، وفي دراسة هدارة لمسرحية شوقي هذه يعرض أبرز أحداث ومواقف المسرحية وصور شخصياتها في مختلف فصولها ويقرنها بنظيراتها من روايات الأغاني التي استقى منها شوقي تلك الأحداث والصور، ثم يقرر أنه تبين له . . . أن شوقي قد استقى مادة مسرحية «مجنون ليلي» من روايات الأغاني، وأنه استوحى جميع الشخصيات الرئيسة في المسرحية من خلال تلك الروايات، وأنه لم يستوح ذلك فحسب بل الأفكار الجزئية أيضاً التي تكون ملامح الشخصيات والأحداث^(٣).

وشوقي في شعره الغنائي طالما ذكر قيساً وليلاه، وصورهما محبين عاشقين عذرين كما هي صورتها في المصادر الأدبية التراثية وكتاب الأغاني منها بخاصة، فهو حين يذكر شغفه بالأسنانة وحبها يستلهم قصة حب قيس وشغفه بليلى من خلال قصة قيس مع الغزالة التي رأى فيها شبيهاً ليلي التي رواها أبو الفرج الأصفهاني في أغانيه^(٤)، وقد صاغ شوقي من ذلك قوله مصوراً حب قيس ليلي وحبه للأسنانة^(٥):

جعل الإله خياله (قيس) الهوى وجعلت (ليلى) فتنة لخياله
وسروره بك من قيودك حرة كسرور قيس بانفلات غزاله

ومن الشخصيات التي استلهمت من المصدر الأدبي التراثي شخصية الشاعر اليميني وضاح اليمن^(٦)، قد تناوله الشعراء المحدثون من خلال ثلاث قصص:

(١) الشعر والشعراء، لأبي محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف القاهرة، الطبعة الثانية، ١٣٧٧هـ - ١٩٥٨م، ٢/ ٥٦٥.

(٢) انظر: مجلة فصول المجلد الثالث العدد الأول عام ١٩٨٢م ص ١٨٢.

(٣) انظر: مقالات في النقد الأدبي ص ١٦٨-١٧٤.

(٤) انظر الأغاني ٨١/ ٨٢.

(٥) الشوقيات ١/ ١٧٢.

(٦) انظر: أخبار وضاح اليمن في الأغاني ٦/ ٢٠٩-٢٤١.

الأولى : قصة علاقته بمحبوبته روضة ، وغربته عنها ، ثم عودته وقد أصابها الجذام^(١) ، كما هو في قصيدة الشاعر عبدالعزيز المقالح «عودة وضاح اليمن»^(٢) .

الثانية : قصة علاقته بأم البنين زوج الوليد بن عبد الملك^(٣) ، كما هو عند الشاعر عبد الوهاب البياتي في قصيدته «عن وضاح اليمن والحب والموت»^(٤) .

الثالثة : قصة دفنه في صندوق في قصر الوليد بن عبد الملك بدمشق^(٥) ، وهذه القصة وما تحمله من مواقف وملامح هي الأكثر استلهاماً عند الشعراء المعاصرين .

يظهر ذلك عند الشعراء عبدالله البردوني في قصيدته «أبو تمام وعروبة اليوم»^(٦) ، والشاعر أدونيس في قصيدته «مرأة لوضاح اليمن»^(٧) والشاعر سليمان العيسى في قصيدته «بطاقة حب إلى وضاح اليمن»^(٨) .

ولقد استلهمت ملامح وضاح - من خلال مرويّات حادثة دفنه في صندوق في قصر الخليفة الوليد استلهاماً توظيفياً ، وهي من أكثر قصص وضاح توظيفاً في شعرنا الحديث ، فقد حُمِلت العديد من القضايا المعاصرة ، وكل هذه القصص الثلاث التي رسم الشعراء المعاصرون من خلالها شخصية وضاح مأخوذة ومستقاة من مرويّات أبي الفرج الأصفهاني في كتابه الأغاني^(٩) .

وعلى هذه الروايات اعتمد الشعراء الذين استلهموا شخصية وضاح اليمن فالبردوني يتحدث عن صنعاء في معرض خطابه لأبي تمام ، جاعلاً مما أصابها من اندثار حضاري في العصر الحاضر معادلاً لدفن وضاح في الصندوق ، كما جعل من مأساة صنعاء الحضارية معادلاً معاصراً لمأساة وضاح التراثية . فقد غيّبت صنعاء عن الواقع الحضاري المعاصر ، وبقيت حبيسة الماضي المتخلف ، كما غُيِّب وضاح عن الحياة ، وبقي حبيس صندوقه تحت الثرى ، إن موت صنعاء حضارياً في هذا العصر فيه من المأساة والألم ما يعادل ألم ومأساة موت وضاح في الصندوق ودفنه حياً . حيث يقول^(١٠) :

(١) انظر : السابق ٦/ ٢١١-٢١٤ .

(٢) ديوان عبدالعزيز المقالح ص ٥٣٣-٥٣٩ .

(٣) انظر : الأغاني ٦/ ٢١٣-٢٢٣ .

(٤) ديوان عبد الوهاب البياتي ٣/ ٢٥-٤٠ .

(٥) انظر : الأغاني ٦/ ٢٢٤-٢٢٦ .

(٦) ديوان البردوني ٢/ ٢٥٤-٢٥٥ .

(٧) الأعمال الشعرية الكاملة ٢/ ١٨٣ .

(٨) الأعمال الشعرية ٢/ ٥٠٩-٥١٣ .

(٩) الأغاني ٦/ ٢٢٤-٢٢٦ .

(١٠) ديوان البردوني ٢/ ٢٥٤-٢٥٥ .

ماذا أحدثت عن صنعاء يا أبتى
ماتت بصندوق وضاح بلا ثمن
مليحة عاشقاها السّل والجرب
ولم يمت في حشاها العشق والطرب

ويستلهم أدونيس شخصية وضاح جاعلاً من مأساته تلك معادلاً تراثياً لمأساته هو ومأساة حبه،
حيث يقول (١):

وضاح، هل صحت، هل رأيت
أنزلت في الصندوق مثلك يا وضاح
وأنزل الصندوق في البئر
كان صوت يقول:

«كل الأرض بئر؟ وكل حب يعيش - كل حب يموت - في صندوق».

ولو تتبعنا استلهاقات الشاعر المعاصر لشخصية وضاح سنجدنا تعود إلى مواقعها مما رواه أبو
الفرج الأصفهاني من أخبار وضاح في كتابه الأغاني.

هكذا نجد المصدر الأدبي العام من أغنى المصادر وأثرها التي عاد إليها الشاعر العربي في العصر
الحديث، واستقى منها ملامح شخصياته التي استلهمها وعبر من خلالها عن واقعه الذي يعيشه.

(ج) ويلحق بالمصدر الأدبي، الأدب الشعبي :

فقد اعتمد عليه الشاعر العربي المعاصر كمصدر استلهم من خلاله بعض الشخصيات الإسلامية،
فقد اعتمد على «ألف ليلة وليلة» وبعض المرويات والسير الشعبية التي تضمنتها بعض كتب الأدب أو
ظهرت كمؤلفات مجهولة المؤلف ذاعت وانتشرت بين الناس.

أما كتاب «ألف ليلة وليلة» فهو أكثر هذه المصادر شهرة في اتجاه الشاعر العربي نحو استلهاقات
بعض الشخصيات الإسلامية من خلاله، [وقد التفت] أدباؤنا إلى هذا المصدر . . [بكثرة] بعد أن [عني
به] الغربيون بقرنين من الزمان حيث اكتشفه المستشرقون منذ مطلع القرن الثامن عشر وأولوه الكثير من
اهتمامهم وعنايتهم، وقد اهتم المستشرقون علمياً . . وتأثر الأدباء والفنانون به، واستلهموه في أعمالهم
الأدبية والفنية (٢).

ولذلك فهناك علاقة وثيقة بين الكتابات الاستشراقية فيما يتعلق بقضايا العرب والمسلمين
كمصدر من مصادر استلهاقات الشخصيات، وبين أدبنا الشعبي كنتاج لجهود الاستشراق، حيث هم الذين
جعلوا العرب أكثر عناية بهذا التراث الشعبي، ونهبوا إلى أهميته في الأعمال الأدبية على وجه الخصوص،
وعملوا على نمو وتطوير حكاياته.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ١٨٣/٢.

(٢) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٩٢ (بتصرف).

ومن أبرز الشخصيات الإسلامية التي استلهمت من خلال «كتاب ألف ليلة وليلة» شخصية هارون الرشيد وزوجته زبيدة؛ وقد ظهر ذلك عند بعض شعرائنا المعاصرين، ولكنه برز كظاهرة فنية تحدّدت من خلالها شخصيتا هارون الرشيد وزبيدة، وتشكلتا بناءً على صورتيهما في كتاب ألف ليلة وليلة، وإن خالفنا حقيقة شخصيتهما في الحقيقة والواقع وفي سائر المصادر الإسلامية.

وقد كان ذلك عند شعراء عرفوا بشعراء (الرفض والثورة)^(١) وهم الذين كرسوا شعرهم لرفض الواقع العربي المعاصر، ومهاجمة السياسة العربية ورموزها المعاصرة بعامّة، ومن أبرز هؤلاء الشعراء نزار قباني، الذي كرّس شعره - كما يزعم - لتغيير الوضع الحياتي للمرأة العربية، ونقد سلوكيات الرجل العربي، والواقع السياسي العربي، جاعلاً من حياة هارون الرشيد وزوجته زبيدة في روايات «ألف ليلة وليلة» وسيلة لذلك، فظهر هارون الرشيد في شعر نزار رمزاً للحاكم العربي المنغمس في متعه وملذاته من جنس ونساء وجوار وشراب وليالي رقص وغناء وتبذير بالمال العام في صورة من العبث والترف، وهو مرتكب لأساليب القمع ضد معارضيه في سبيل بقاءه في سلطانه للظفر بما يتيح له هذا السلطان من استبداد وملذات، وأحياناً قُدِّم رمزاً للحاكم أو الرجل العربي الشرقي الذي يمثل البلاهة في غشيانه لعالم الجنس والخمر والغناء والرقص في نوع من الجلف والقسوة والفضاظة وهو يمارس هذه المتع والملذات، إنه رمز للعنف السياسي والجنسي، أما زبيدة فهي لارتباطها بهارون الرشيد رمز للمرأة التي تعيش عالم الترف والبلذخ والقصور والمجوهرات، وتنزع للتسلّط والمزاجية والمكائد والدسائس والتدخل في شؤون الخليفة والدولة والقادرة على تغيير مجرى السياسة والأوامر في القصر من خلال حظوتها لدى الخليفة وتسلّطها على رجالات الدولة.

إن هذه الصورة التي نجد لها هارون الرشيد وزوجه زبيدة عند نزار قباني ثم انتقلت إلى بعض شعرائنا المعاصرين، هي صوره مستقاه من كتاب «ألف ليلة وليلة» وحكايات شهرزاد التي رسمت من خلالها صورة هارون الرشيد وزوجه زبيدة علماً بأن هذا الكتاب لا يعد مصدراً يعتمد عليه وأن ما تضمنه في هذا الشأن مجرد افتراءات على هارون الرشيد وزوجه.

فهارون الرشيد - حسب هذا الزعم والافتراء - رجل جنس وزير نساء فهو يحوي في سراياه بجانب زوجته ثلثمائة وستين جارية يأتيهن على مدار السنة، ومع هذا هو متطلع لكل امرأة أخرى، ومرتكب لأفضع الأمور في سبيل الظفر بمتعة ولذة منها، ولو كان السبيل إلى ذلك اغتصاب المرأة من زوجها الشرعي، أو ارتكاب جرم القتل، ثم هو شارب للخمر، مسخر العلماء في تبرير مخالفاته الشرعية التي يرتكبها أوقات ملذاته، عابث بالمال العام^(٢).

(١) وهم فئة من الشعراء المعاصرين من أصحاب القصيدة الجديدة رفضوا الواقع العربي بعد نكسة ١٩٦٧م جملة ودعو للثورة وكرسوا شعرهم لرفض هذا الواقع ومهاجمة السياسة العربية وزعاماتها ومنهم نزار قباني وعبد الوهاب البياتي ومحمود درويش وأمل دنقل وأحمد عبدالمعطي حجازي.

(٢) انظر: ألف ليلة وليلة - دار مكتبة الحياة - بيروت الليلة (٢٩٨) ٢/ ٤٤٥، والليتين (٤٦٥، ٤٦٦) ٣/ ٢٦٩ - ٢٧٠ واللييلة (٨٩٦) ٤/ ٢٩٥.

أما زبيدة فهي كما يتضح من حديث شهرزاد، محط دسائس الجوّاري، فكل أخبار الدولة والمدينة والقصر تأتيها عن طريق ما تثبه من عيون وجواسيس على القصر والخليفة كما هو حال الجارية «تحفة» التي نقلت لها خبر وجود امرأة حسناء قد تستلفت غريزة أمير المؤمنين، ثم هي تهدد وتوعّد، وتمارس العقوبات بما فيها عقوبة القتل - كما هددت تحفة بضرب عنها - ثم إن رجالات الدولة طوع أمرها، كما هو حال مسرور سيف الرشيد، الذي أمرته بإحضار الصبية التي نقلت تحفة خبرها إليها^(١).

ويتأثر الشاعر العربي بهذه الصورة للرشيد وزبيدة ويعتمد عليها في استلهامه وتصويره وتوظيفه لهما في واقعه الحاضر، فالشاعر نزار قباني يتأثر بصورة الرشيد في «ألف ليلة وليلة» ويستخدمه رمزاً للتسلّط والاستبداد والعنف الاجتماعي، ومصادرة الحريات الشخصية لأفراد المجتمع العربي رجالاً ونساء، وهذه هي صورة أمير المؤمنين هارون الرشيد في الحكايات الشهريزية التي أشرنا إليها، فالجارية تحفة في معرض حديثها لزبيدة عن الصبية الحسنة التي شاهدتها وصفت الرشيد بقولها: «يا سيدتي إني أخاف أن يسمع بها أمير المؤمنين - تعني هارون الرشيد - فيخالف الشرع، ويقتل زوجها ويتزوج بها»^(٢)؛ ومن ثم يقول نزار في قصيدته «بلاغ شعري رقم»^(٣):

أنا هارب من كل إرهاب يمارسه جدودك أو جدودي
أنا هارب من عصر تكفين النساء، وعصر تقطيع النهود
فضعي يديك كنجمتين على يدي
فأنا أحبك كي أدافع عن وجودي
لا أنت من صنف العبيد، ولا أنا أهتم في بيع العبيد
وأنا أحبك في احتجاج الغاضبين، وفرحة الأحرار في كسر الحديد
وأنا أحبك في وجوه القادمين لقتل هارون الرشيد
هل تصبحين شريكتي في قتل هارون الرشيد

فهارون الرشيد هنا رمز للنظام الاجتماعي العربي أو للرجل العربي وما يجسده من تسلّط واستبداد وعنف ضد الحريات الشخصية لأفراد المجتمع بعامّة، وضد المرأة بخاصّة، والشاعر يحرض المرأة العربية للتضامن مع الرجل - ممثلاً في شخصه - لتحقيق الثورة على نظام القمع والاستبداد والعنف الجسدي الذي يمارس ضد المرأة بخاصّة والتخلص منه، وقد رمز لذلك النظام السلطوي بشخصية هارون الرشيد وعصره، ودعا أفراد المجتمع والمرأة منه بخاصّة للمشاركة معه في قتله والتخلص منه ومن عصره الذي حوى كل ممارسات التسلّط والاستبداد والعنف الجسدي والمعنوي ضد المرأة «عصر تكفين النساء

(١) السابق نفسه.

(٢) السابق، الليلة (٨٩٦) ٤/ ٢٩٥.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة ٢/ ١٥-١٦

وعصر تقطيع النهود»، إذن فهارون الرشيد وما صنعه من نظم في عصره معادل تراثي لنظم التسلط والاستبداد والعنف في الحياة العربية المعاصرة، كما يصور ذلك الشاعر نزار.

والشاعر باستلهامه شخصية هارون الرشيد وتصويره له بهذه الصورة، كأنه يشير إلى عمق وتحذر نظام القمع والاستبداد في المجتمع العربي وتأصله من عصر هارون الرشيد، لذلك استدعى الأمر دعوته للتعاون والتضافر والمشاركة بين أفراد المجتمع العربي المعاصر ذكوراً وإناثاً للتخلص من هذا الواقع الحياتي العربي الممقوت الذي رمز له بهارون الرشيد ورمز للتخلص منه بقتل هارون الرشيد.

والشاعر عبدالوهاب البياتي يتأثر كذلك بصورة هارون الرشيد في «ألف ليلة وليلة» ويستدعيه ويستحضره جاعلاً منه رمزاً «للعنف السياسي والجنسي» حيث يقول من قصيدة له بعنوان «الحريم»^(١):

ما زال هولاءكو وهارون الرشيد
ولم يزل فقراء مكة في الطريق
وقوافل التجار والفرسان والدم والحريم
يولدن ثم يمئن عند الفجر في أحضان
هارون الرشيد
يا أنت، يا عصفورتي، يا شهرزاد . .
حتى حملت معي سلاحي . . سلاح ثورتنا على الشرق القديم
وهدمت أسوار الحريم

فهارون الرشيد هنا معادل لهولاءكو، ومن ثم فهو رمز للعنف السياسي، وهو كذلك معادل «لشهریار» الذي اشتهر في حكايات «ألف ليلة وليلة» بممارسة العنف الجنسي والجسدي ضد المرأة، فهو يدخل كل ليلة من لياليه بفتاة ثم يقتلها عند الفجر، ومن ثم فهارون الرشيد رمز للعنف الجنسي في قوله «والحريم يولدن ثم يمئن عند الفجر في أحضان هارون الرشيد» وهنا يظهر تأثير البياتي المباشر في استلهامه لشخصية هارون الرشيد بحكايات «ألف ليلة وليلة» التي تذكر أن الملك شهریار لما فقد الثقة في النساء «صار كلما يأخذ بنتاً بكرة يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها»^(٢)، وكذلك من خلال تصريحه بذكر «شهرزاد» في قوله «يا أنت، يا عصفورتي، يا شهرزاد . . .» في قصيدته. فهارون الرشيد هنا رمز للحاكم الظالم المستبد بالحكم والمال العام والمتصف بالعنف السياسي والجنسي، ودولته (الشرق القديم) تمثل التسلط والعبث والظلم السياسي والاجتماعي الذي ينبغي الثورة عليها والعمل على إسقاطها لتحرير الإنسان العربي بعامته والمرأة بخاصة مما هم فيه، وهنا يتضح مقدار التشابه الشديد بين استلهام وتصوير نزار لشخصية هارون الرشيد واستلهام وتصوير البياتي له كذلك لأنهما استقيا هذه الصورة للخليفة هارون

(١) أباريق مهشمة - ديوان عبدالوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م، الطبعة الثالثة، ١/٢٦٨-٢٦٩.

(٢) حكاية الملك شهریار وأخيه شاه زمان، ألف ليلة وليلة، ١/١٥.

الرشيد من مصدر أدبي شعبي واحد هو «ألف ليلة وليلة» وحكايات شهرزاد وتصويرها لشخصية هارون الرشيد، وهذا يوضح اعتماد الشاعر العربي على هذا الكتاب الأدبي الشعبي مصدراً استلهم من خلاله شخصياته الإسلامية.

أما صورة زبيدة في حكايات ألف ليلة وليلة فهي بجانب ما سبق وأن أشرنا إليه عن شخصيتها في حكاية الليلة (٨٩٦) (١) - التي تصوّرُها ذات أمر ونفوذ في القصر والدولة وعلى الخليفة ورجالات الدولة - امرأة مترفة منعمة مدللة ذات حظوة لدى الرشيد كما تصوّرُها شهرزاد في الليلة (٣٠٠) (٢) من حكايات ألف ليلة وليلة حيث تذكر أنه قد صنع لزبيدة تاج من ذهب مرصّع بالدر والجواهر وفيه من سائر اليواقيت والجواهر ما لا يفي به مال غير أنه محتاج لجوهرة كبيرة تكون في رأسه، وكانت قد فتشت في ذخائرها فلم تجد فيها جورة كبيرة تفي بغرضها، فطلبت من الخليفة الرشيد أن يستخدم سلطانه في سبيل البحث عن هذه الجوهرة، وإحضارها لها، لكي تتم صنع التاج، فيسخر الخليفة الحجاب والنواب ليفتشوا عن جوهرة كبيرة على غرض زبيدة، ويحضروها لها، يجوبون البلاد، يسألون التجار عنها حتى يظفروا بها عند رجل من البصرة.

وهنا تتجسد صورة زبيدة من خلال حكايات ألف ليلة وليلة وهي امرأة مترفة منعمة لها سلطانها على القصر ورجال الدولة وهي ذات حظوة لدى الخليفة وموارد الدولة مسخرة في سبيل تلبية رغباتها، هذه الصورة لزبيدة تأثر بها الشعراء العرب فاستلهموها ووظفوها من خلال روايات «ألف ليلة وليلة» هذه. فالشاعر أحمد شوقي حين يصور نساء البلاط العثماني يأخذ ملامح صورة زبيدة من «ألف ليلة وليلة» ويسقطها على نساء القصر العثماني «يلدرزا» حيث كان السلطان عبد الحميد فيصورهن مترفات متلسلطات على الخليفة، يتدخلن في شؤون القصر والدولة والسلطان كما هو حال زبيدة في عالم «ألف ليلة وليلة» حيث يقول (٣):

هل جاءها نبأ البدور
تري ولا أهل القصور
ها من ملائكة وحوور
الراويات من السرور
الناهضات من الغرور

سل «يلدرزا» ذات القصور
ذهب الجميع فلا القصور
أين الأوانيس فبي ذرا
المتسرعات من النعيم
العائثرات من الدلال

(١) انظر : المصدر السابق ٤/ ٢٩٥-٢٩٨.

(٢) انظر : المصدر السابق، ٨/ ٣.

(٣) الشوقيات ١/ ١١٩-١٢٠.

الآمرات على الولاة أمضى نفوذاً من زبيدة الناهبات على الصدور سدة في الإمارة والأمير

ويتأثر نزار بصورة الرشيد وزوجه زبيدة في الحكاية (٣٠٠) من حكايات «ألف ليلة وليلة» حيث يسخر الرشيد رجال الدولة من حُجَّاب ونوَّاب ليفتشوا في محلات الجواهر في عرض البلاد من أجل أن يحصلوا على الجوهرة التي تريدها زبيدة، وتظهر صورة زبيدة امرأة مترفة لها سلطانها على الخليفة وموارد الدولة حيث تسخر في سبيل تحقيق رغباتها المزاجية، فنجد نزاراً يعكس هذه الصورة الشهرزادية للرشيد وزوجته زبيدة في قصيدته «فالتنين» عندما يجعل من الرشيد وزوجه زبيدة معادلاً تراثياً لبعض الحكام العرب المعاصرين الذين يسخرون موارد الدولة في سبيل تحقيق متع وملذات ورغبات زوجاتهم، وجعلوا لنسائهم سلطة داخل أنظمتهم الحاكمة كما هو حال زبيدة وزوجها الرشيد في الماضي - كما يزعم نزار - فكل الزهور وبطاقات المعايدة في البلد سيقَّت من الأسواق لزوجة الحاكم - التي رمز لها بزوجة الرشيد - وقد سخر موظفو الدولة من المباحث والجواسيس لتحقيق ذلك، في الوقت الذي يبحث الشاعر - كرمز لكل مواطن عادي - عن وردة واحدة، أو بطاقة معايدة ليقدمها لمحبوته في عيد «فالتنين» فلم يجد شيئاً من ذلك، حيث يقول^(١):

في عيد «فالتنين»

بحثت يا حبيبتى، عن وردة حمراء

أرسلها سفيرة عني، بعيد العشق والعشاق

فلم أجد في السوق أي وردة حمراء . . أو بيضاء . . أو صفراء

لأن كل الورد في الأسواق - كما يقول بائع الأزهار :

قد اشترته شعبة المباحث لزوجة الخليفة الرشيد

في عيد «فالتنين»

أردت أن أرسل يا أميرتي

بطاقة وردية . . لكنني فشلت في مهمتي

لأنهم في شعبة المباحث - كما روى موظف في المكتبة - :

قد صادروا كل البطاقات التي تباع في المدينة . .

وأرسلوها كلها، لزوجة الخليفة الرشيد

ومن أكثر الشعراء العرب الذين برعوا في ربط صورة الرشيد وزوجه زبيدة في القصيدة الاستلهامية بصورتيهما في حكايات شهرزاد في ألف ليلة وليلة هو الشاعر نزار قباني، وألح وأكثر من

(١) «فالتنين»، نزار قباني، جريدة الحياة اللندنية، العدد (١١٧١٣) الجمعة ١٦ شوال ١٤١٥ هـ - ١٧ مارس ١٩٩٥ م،

ذلك، وقد أخذها كثير من الشعراء المعاصرين عنه، ولم تقف هذه الصورة عند الخليفة الرشيد وزبيدة بل سرت إلى أي خليفة عربي مسلم وإلى نسائه، فأصبحت صورة أي خليفة في تأريخ الحكم الإسلامي غالباً هي صورة هارون الرشيد في حكايات ألف ليلة وليلة، وصورة نسائه هي صورة زبيدة في الحكايات نفسها.

هكذا لقد كان المصدر الأدبي يختلف أنواعه الشعري والعام والشعبي من أثر المصادر التراثية لدى الشاعر العربي في العصر الحديث، يعود إليه، ويستلهم من خلاله بعض شخصياته الإسلامية، ووجد في شخصياته تلك من الغنى والثراء ما يجعلها قادرة على حمل رؤية الشاعر والمعاصرة.

رابعاً - الاستشراق :

جعلت الاستشراق مصدراً من مصادر استلهم الشخصيات الإسلامية، لأنه قدم لنا التراث الديني والتأريخي والأدبي - العربي الإسلامي من وجهة نظر استشراقية خاصة به، جعلت لشخصيات تراثنا الإسلامي من الملامح والسمات والصفات والمواقف، ما قد يميّزها عن أصلها؛ إنها صورة آتية من تصور الغربي للشرق وللغرب والمسلمين بخاصة، بمعنى أن المادة الاستشراقية التي ستحدث عنها على أنها مصدر من مصادر استلهم الشاعر العربي الحديث للشخصيات الإسلامية، لا تعدو أن تكون تراثاً دينياً أو تاريخياً أو أدبياً مما سبق أن تحدثنا عنه وعددناه من مصادر استلهم الشخصيات الإسلامية عند الشاعر العربي، عند حديثنا عن المصدر الديني والمصدر التأريخي والمصدر الأدبي.

ونحن نتحدث عن الاستشراق على أنه مصدر مستقل من مصادر الاستلهم عند شعرائنا، لأن الاستشراق قد أخذ ملامح الشخصيات الإسلامية من كتب التراث العربي الإسلامي وغير فيها وحوّرها وألبسها ثياباً جديدة من وجهة نظره الخاصة به هو، وقدمها كمعلومة تراثية ذات مدلولات مخالفة تماماً لمنابعها التراثية الأولى، وقد رجع إليها الشاعر العربي الحديث، واستلهمها من حيث صورتها الجديدة التي وصلته من المستشرقين، وليس من حيث صورتها الأصلية في مصادر التراث العربية الإسلامية. ويتجلى هذا أكثر ما يتجلى في المصدر التأريخي والمصدر الأدبي، فقد كان هذان المصدران التراثيان موضع عناية المستشرقين، ومحط أنظارهم لما اتجهوا للحركة الاستشراقية، وتصدوا لدراسة الحضارة العربية الإسلامية.

لقد ضمّن مؤرخو الإسلام الأوائل وأدباؤه كتبهم كثيراً من الروايات التي انتهت إليهم عن أخبار ومواقف بعض الشخصيات الإسلامية من صحابة وتابعين وخلفاء، وقادة... وعن اختلافاتهم واجتهاداتهم. ومن تلك الروايات والأخبار ما هو ضعيف، ومنها ما هو متعارض متضارب، ومنها ما مصدره الاجتهات وحسن النية، ومنها ما مصدره الدس والكذب والافتراء عليهم، بسبب أهواء عقدية أو مذهبية، أو ممن يهوى الإساءة للإسلام أو القومية العربية، من الشعوبيين، فيعمد إلى ذلك بتشويه الشخصيات الإسلامية والإساءة إلى رموزها التي تعزز بها.

وقد نقل تلك الروايات والأخبار المؤرخون والكتاب، وأوردها بعض الثقة منهم في كتبهم من باب التوثيق لكل ما وصله أو سمعه، كما قال الطبري في خطبة تأريخه (تأريخ الأمم والملوك): «فما يكن في كتابي هذا من خبر ذكرناه عن بعض الماضين مما يستنكره قارئه، أو يستشعنه سامعه، من أجل أنه لم يعرف وجهاً في الصحة، ولا معنى في الحقيقة، فليعلم أنه لم يُؤتَ في ذلك من قبلنا وإنما أتى من قبل بعض ناقله إلينا، وأنا إنما أدينا ذلك على نحو ما أدَّى إلينا»^(١).

وفي العصر الحديث اتجه بعض المستشرقين - الذين اعتنوا بالتراث العربي الإسلامي وإعادة بعثه وإحيائه وتحقيقه وطباعته ونشره - إلى بعث تلك الروايات والأخبار، التي تروي الاختلافات والاجتهادات والنقائض والأخطاء - في غفلة من أبناء المسلمين - وانتقاء ما يوافق أهواءهم منها^(٢). ولو كانت مكذوبة مغلوبة^(٣)، ضعفية السند مهلهلة البناء؛ وجعلها مداراً للنقاش، والحديث عن الإسلام^(٤)، والعمل على إبرازها والترويج لها ونشرها وإذاعتها، بين أبناء الأمة، وتقديمها للقراء على أنها حقائق وأمور وقعت فعلاً من أولئك الرجال، بل إنها هي الحقائق والأخبار المهمة التي أراد التأريخ الرسمي للمسلمين إخفاءها أو تجاهلها أو التقليل من أهميتها، أو التشكيك فيها، والمستشرقون بذلك يقصدون رسم الصورة التي يريدونها هم للصفوة من الشخصيات الإسلامية، وما يمثلون من الحضارة الإسلامية، وكانت تلك الصورة الاستشراقية في كثير من الأحيان، صورة مشوهة^(٥)؛ وليس كل أبناء الأمة الإسلامية في بدايات عصر النهضة مطلع على تلك الروايات، وموقف السلف منها، أو لديه المقدرة العلمية التي يستطيع بها أن يدرك المنهج الديني والعلمي في التعامل مع تلك الروايات، ولذلك فإن البعض ممن تملذ على يد المستشرقين، أو شغف بمناهجهم العلمية في تحليل التراث الإسلامي وقع في أسر تلك الصورة التي رسمها المستشرقون للشخصيات الإسلامية، وما فيها من تشويه وتزوير^(٦)، حتى إن من بعض الشعراء العرب في العصر الحاضر، حين عادوا إلى التراث العربي الإسلامي من أجل استلهامه، واستلهام شخصياته، وعادوا إلى كتب التأريخ العربي الإسلامي للإفادة منها في استلهاماتهم، وقعوا في أسر تلك الروايات الضعيفة، والمتضاربة، التي روج لها المستشرقون وعملوا على إبرازها، وفي أسر

(١) تأريخ الأمم والملوك ١٣/١.

(٢) انظر: الاستشراق وتأريخ العصر العباسي، فاروق عمر فوزي، مجلة الاستشراق، العدد الأول، كانون الثاني ١٩٨٧م، ص ١٢١-١٢٦.

(٣) انظر: الاستشراق في الأدبيات العربية، علي بن إبراهيم النملة، مطبعة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م، ص ٤٥.

(٤) المرجع السابق نفسه.

(٥) انظر: مبحث - منهجية الاستشراق في دراسة التأريخ الإسلامي، محمد بن عبود، مناهج المستشرقين في الدراسات العربية والإسلامية، مكتب التربية العربي لدول الخليج، الرياض ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م، ١/ ٢٤١-٣٩١.

(٦) انظر: مستشرقون يوغزلاف، مجلة الاستشراق، العدد الثاني، شباط ١٩٨٧م، ص ٨٦.

آرائهم وتعليقاتهم المغالطة حول تلك الروايات^(١) فأخذوها على تعلاتها، عن قصد من بعضهم كما هو حال أدونيس وسليمان العيسى ونزار قباني، ومن تابعهم، أو عن غير قصد وإنما لأنها تعبر في صورتها هذه عن رؤيتهم التي يودون التكريس لها في الواقع، كما هو حال بعض الشعراء الذين جاءوا من بعد هؤلاء وتأثروا بهم.

لذلك ظهرت بعض الشخصيات الإسلامية التي تمثل النموذج والصفوة والمثال لأبناء الأمة الإسلامية في العصر الحاضر - بناءً على تلك المصادر التي عبث المستشرقون بماداتها - في صور فيها من التزوير والتشويه ما لا يمكن أن نتصوره من تلك الشخصيات التي تمثل القسّمات المشرقة من رجال القرون الثلاثة الأولى من عمر الإسلام، مثل عثمان بن عفان وعلي بن أبي طالب وأبي ذر الغفاري وأبو موسى الأشعري ومعاوية بن أبي سفيان وعمرو بن العاص . . وغيرهم، كما عمل المستشرقون على تحسين وتجميل صور بعض الشخصيات التي كانت تمثل الجانب المظلم من تاريخنا الإسلامي والأدبي مثل شخصيات الخوارج والفرق الباطنية وغلاة التصوف، والزنادقة، وشعراء العبث والمجون^(٢).

وكان لتلك الأعمال والآراء الاستشراقية التي تناولت الموروث التاريخي والأدبي للأمة الإسلامية أثرها على استلهاهم شعرائنا وتصويرهم لتلك الشخصيات الإسلامية، وتجسيد مواقفها وسلوكياتها المخالفة لحقيقة ما كانوا عليه، وقد أخذت هذه الصور والمواقف والسلوكيات تثبت وترسخ في أذهان الجيل الذي قرأ واطلع على كثير مما ينشر من قصائد الشعر التي استلهمت الشخصيات الإسلامية من منظور تلك الصور النمطية التي رسمها المستشرقون للعديد من الشخصيات الإسلامية التاريخية والأدبية المستلهمة.

ومن الشخصيات التي استلهمها الشعراء العرب من خلال المصدر الاستشراقي وتأثرت صورتها لديهم بصورتها عند المستشرقين شخصية الخليفة الثالث عثمان بن عفان وشخصية معاوية بن أبي سفيان رضي الله عنهما، والحسين بن منصور الحلاج . . فقد صورت كتب الاستشراق عثمان بن عفان «متعاليًا، رأسماليًا، ضعيف الشخصية» فالمستشرق «كارل بروكلمان» يقول عن الخليفة عليه السلام «وقد يكون أصله - يقصد عثمان عليه السلام - الغني المتعالي هذا، الذي عادل عند النبي نقص كفاءته الشخصية، وليس من شك في أن أعضاء المجلس - كبار الصحابة - أثروا اختياره رغبة منهم في أن يروا على رأس المسلمين رجالاً يستطيعون توجيهه والتعامل معه بسهولة ويسر»^(٣). وعثمان عليه السلام عند المستشرق «برنارد لويس»

(١) انظر : مبحث الاستشراق في العصر العباسي، فاروق عمر فوزي، مجلة الاستشراق، العدد الأول، كانون الثاني، ١٩٨٧م، ص ١٢٢-١٣٠.

(٢) انظر : المرجع السابق، ص ١٢٦-١٢٧.

(٣) انظر : افتراءات فليب حتى وبروكلمان على التاريخ الإسلامي، عبد الكريم علي باز، تهامة، جدة، الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م، ص ١٢٠.

«ضعيف جبان، محاب لأهله وأقاربه، يمثل الطبقة العليا العربية»^(١) ووصفه المستشرقان «روميور وأرنولد» بضعف الشخصية^(٢). إذاً فصورة عثمان في المصادر الاستشراقية ضعيفة الشخصية، ألعوبة، جبان، متعالي، رأسمالي، محاب في حكمه أهله وأقاربه هذه الصورة تسربت أو قل اعتمد عليها بعض شعرائنا العرب، اتخذوها مصدراً استلهموا من خلالها شخصية عثمان عليه السلام ليحققوا من خلال ذلك رؤيتهم لبعض نماذج الحكماء العرب المعاصرين، فجعلوه رمزاً لكل من اتصف بهذه الصفات منهم، ويظهر أثر تصوير المستشرقين لعثمان عليه السلام في شعر الشاعر سليمان العيسى من مطولته «ثائر من غفار»^(٣).

إن الخليفة قد أناخ	الحكم في البيت الوثير
لعبت أمية بالزممام	وأمسكت بعرى الأمور
وتشامخت فالمال مال	الله يععبث في القصور
.....

فصورة عثمان عليه السلام عند العيسى كما هي صورته عند المستشرقين «محاب لأقاربه» فهو «قد أناخ الحكم في البيت الوثير» يقصد بني أمية، وهو ضعيف الشخصية «دمية لالعاب وحصة داح» وعصره عصر (الإرستقراطية والرأسمالية) حيث تشامخ ولاته بالمال والقصور وأصبح المال يعبث في القصور، إنها صورة تكاد تعود لمواقعها في كتب وآراء المستشرقين التي صورت شخصية الخليفة عثمان عليه السلام، ومن هنا فقد اعتمد العيسى على صورة عثمان كما رسمها المستشرقون واستلهمها وجسدها في قصيدته هذه.

وتصوير مواقف أبي ذر الغفاري عليه السلام أيام عثمان عليه السلام ضد الكانزين من الأغنياء، وتصوير زهده، واهتمامه بالفقراء، تصور عثمان في المقابل إقطاعياً (رأسمالياً إرستقراطياً)، يصرخ أبو ذر في وجهه رافضاً (رأسماليته وأرستقراطيته)، ومنكراً عليه وقوفه إلى جانب الأغنياء والكانزين من أفراد البيت الأموي، يظهر هذا عند الشعراء: معين بسيسو^(٤)، وممدوح عدوان^(٥)،

(١) انظر : الاستشراق والاتجاهات الفكرية في التأريخ الإسلامي، مازن مطبقاني، مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م، ص ٣٠٤، ٣٢٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٠٦.

(٣) الأعمال الشعرية ١/ ٣٧٤-٣٧٥.

(٤) انظر : من أوراق أبي ذر، ديوان الأشجار نموت واقفة، الأعمال الشعرية الكاملة، معين بسيسو، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م، الطبعة الأولى، ص ٢٥٩-٢٦٢.

(٥) انظر : خارجي قبل الأوان، ديوان تلوحة الأيدي المتعبة، الأعمال الشعرية الكاملة، ممدوح عدوان، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦م، ٦٧/١.

وخالد محيي الدين البرادعي^(١)، وشاكر عاشور^(٢)... وغيرهم؛ فالخوارج الذين حاصروا عثمان وقتلوه إنما ثاروا عليه بسبب إقطاعيته (ورأسماليته وارسقراطيته) - في زعم هؤلاء الشعراء - التي حاربت مبادئ أبي ذر وجعلته يموت منفياً في الربذة فقيراً جائعاً، فالخارجي الذي حاصر عثمان إنما ليأخذ ثأري أبي ذر، حيث يقول ممدوح عدوان على لسان أحد الخارجين على عثمان عليه السلام من قصيدته «خارجي قبل الأوان»^(٣):

فارسٌ لم يرهَب الموت،
ولم يحفل بمغنم
وشهرتُ السيف لما عضني الجوع وآلم
ولكي أثار من أجل أبي ذر
أنا كنت على عثمان سيفاً من حصار

وصورة عثمان عند معين بسيسو مأخوذة من صورته في المصادر الاستشراقية التي سبق أن ذكرناها عند بروكلمان وبرنارد لويس وروميور وأرنولد فهو - كما يزعم بسيسو - إقطاعي رأسمالي جبان، يقطع أموال الدولة وجواربها وقصورها نفسه وأقاربه، حيث يقول من قصيدته «من أوراق أبي ذر»^(٤):

.....
.....
.....
.....

لمن ثمار هذه السيوف، قاتلت في البحار والقفار

(١) انظر: صور على حائط المنفى، خالد محيي الدين البرادعي، دار غندور ودار الطليعة، الطبعة الأولى، ١٩٧٠م، ص ٦٣-٧٤. وخالد محيي الدين البرادعي شاعر سوري ولد عام ١٩٤٣م بقرية يبرود في سورية من دواوينه: صور على حائط المنفى ١٩٧٠، والرحيل نحو المستقبل ١٩٧٢م، قصائد في النضال والحب ١٩٧٣م، تداعيات المتنبي بين يدي سيف الدولة ١٩٧٦م وله مسرحيات منها: المؤتمر الأخير لملوك الطوائف ١٩٨٩م، [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٢/٢٣٢].

(٢) شاعر من العراق ولد عام ١٩٤٧م في مدينة البصرة من دواوينه: أحبيت الجارة يا أمي ١٩٦٩م... الإنذار الأخير لأزهار الحدائق ١٩٧٢م، في حضرة المعشوق والعاشق ١٩٧٥م، دم البحر أزرق ١٩٧٩ [معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٢/٥٨٨] وللأمثلة انظر: مجلة الآداب البيروتية، العدد السابق، السنة (١٧) تموز يوليو، ١٩٦٩م، ص ٥٦.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة ١/٦٧.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٢٥٩-٢٦٢.

وساقت الرياح والرماح للخليفة القعيد ألف مركب وهو دج من الذهب، وصار للولاة ألف قينة

... ..

الشخصية الثانية التي تأثر الشعراء العرب عند استلهاهم لها بآراء المستشرقين حولها شخصية معاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه. حيث شكلت آراء المستشرقين حول مواقفها وأحداثها وصفاتها مصدراً لاستلهاهم بعض الشعراء لها، فقد عمل المستشرقون بناءً على انتقاء بعض الروايات الضعيفة أو المدسوسة وتحويرها إلى إبراز معاوية رضي الله عنه في صورة «المخادع الذرائعي الذي يخفي مطامعه في الخلافة، وأحبال الخلافة إلى وراثة وملك عضوض»، فغلب حتى يرى أن إسلام معاوية كان موضع شك وريبة، وأنه كان ذريعة ووسيلة منه أكثر مما كان إيماناً وعقيدة، وأنه رضي الله عنه كان يطمع بالخلافة ويضمّر ذلك في صدره متحيناً الفرصة في ذلك، وأنه كان يتظاهر في أموره ^(١)، وهو أول ملك في الإسلام.. وجعل الخلافة ملكاً ^(٢). وأنه رضي الله عنه - كما يقول فليب حتى - كان انتهازياً ذرائعياً ^(٣).

هذه الملامح التي رسمها فليب حتى لشخصية معاوية رضي الله عنه قد اعتمد عليها بعض الشعراء العرب، وجعلوا منها مصدراً لاستلها ماتهم لشخصية معاوية، وبناءً على ذلك يظهر معاوية في الشعر المعاصر رمزاً للمخادع الانتهازي الذرائعي الذي يخفي مطامعه الشخصية في الخلافة والذي عمل على تحويلها إلى ملك عضوض.

فالشاعر أحمد شوقي يستلهم ما عمل المستشرقون على إبرازه والترويج له من أن معاوية حول الخلافة من الشورى إلى الوراثة والملك من تقصّد منه، فيقول مخاطباً الخلافة العثمانية بعد أن نقلت من اسطنبول إلى أنقرة مظهرًا خوفه وخشيته على الخلافة العثمانية التي كانت تمثل رمز الخلافة الإسلامية ^(٤):

عودي إلي ما كنت في فجر الهدى	عمر يسوسك والعتيق يليك
إن الذين توارثوك على الهوى	بعد ابن هند طالما كذبوك
لم يلبسوا برد النبي وإنما	لبسوا طقوس الروم إذ لبسوك
إنني أعيدك أن تري جبارة	كالبابوية في يدي ردريك
أو أن تزف لك الوراثة فاسقاً	كيزيد أو كالحاكم المأفوك

(١) انظر : صانعو التاريخ، فليب حتى، ترجمة: أنيس فريحة، مراجعة: محمود زايد، دار الثقافة، أيلول سبتمبر ١٩٦٩م، الطبعة الأولى، ص ٦٤، ٦٥.

(٢) انظر : اقتراعات فليب حتى وبروكلمان على التاريخ الإسلامي، ص ٧١.

(٣) صانعو التاريخ ص ٧٤.

(٤) الشوقيات ١/ ١٦٨.

وفي قصيدة أخرى لشوقي نفسه يصور معاوية، وقد أودى بالشورى، وأحال الأمر إلى وراثة وملك وسلطان، وكان شوقي يتحدث عما قام به محمد رشاد خامس خلفاء بني عثمان بعد السلطان عبد الحميد من إحياء للشورى، والقضاء على الملك والتسلط الذي رمز له الشاعر بمعاوية؛ حيث يقول^(١):

ويبايعونك يا محمد	في الضمائر والصدور
الباعث الدستور في الإ	سلام من حفر القبور
... ..	إلى آخر الأبيات

ونجد مثل هذه الصورة المتأثرة بالمصادر الاستشراقية لمعاوية عند شعراء مثل الشاعر محمد مهدي الجواهري^(٢) والشاعر عبدالرحمن الشرقاوي في مسرحيته «الحسين ثائراً»^(٣)؛ أما تصوير معاوية «بالانتهازي الذرائعي» فنجدها عند الشاعر أمل دنقل حيث يقول من قصيدة له بعنوان «قالت امرأة في المدينة»^(٤):

قالت امرأة في المدينة
من ذلك الأموي الذي يتباكى على دم عثمان؟
من قال : إن الخيانة تنجب غير الخيانة،
أم تحبون أن يتفياً أطفالكم تحت سيف ابن هند؟

كذلك نجد مثل هذه الصورة لمعاوية عند الشاعر ممدوح عدوان في قصيدتين له هما «ثلاث قصائد صعبة» و «هاجرت من عروبتها» ففي قصيدته الأولى يتأثر عدوان بصور معاوية عند المستشرقين، و «فليب حتى» منهم بخاصة، فيجعل من معاوية قناعاً للحاكم الانتهازي المخادع الذي يأمر بارتكاب الفضائع من قتل ونحوه، من أجل تأسيس سلطانه، ثم ما يلبث أن يعاقب من ارتكب تلك الفضائع من الجند بسببه، لينال رضى الناس، فهو يخدع جنده حيث يحملهم على قتل عدوه، فإذا ما تحقق لها لنصر خدع الناس بأنه لم يكن يرضى أو يعلم بتلك المخالفات التي ارتكبت ضدهم، وذلك بمعاقبة من ارتكب تلك المخالفات باسمه من الجند حيث يقول من قصيدته الأولى على لسان الجندي الوسيلة^(٥):

-
- (١) المصدر السابق ١٢٤/١.
(٢) انظر : ديوانه ٢٧٢-٢٧٤.
(٣) انظر : ص ٧، ٨، ٩، ٥٦، ٨٠، ٢٢٥.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٤٠٤.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة ٢٩/١.

وحدي القتل في صفين . .
فحينما تراجع الجميع كنت واقفاً . .
فصرت في المقدمة . .
وحينما تقدموا ظللت واقفاً
داست عليّ خيلهم . . لكي يصوغوا الملحمة
وحينما انتهت حروبهم . . وعُقدت راياتنا للمنتصر
عاقبني علي من أجل الزبير . . عاقبني من أجله معاوية

على الرغم من أن الزبير بن العوام كان ضحية وقعة الجمل التي لم يشترك فيها معاوية بعد، إلا أن معاوية كان يشكل عمقاً استراتيجياً - سياسياً وعسكرياً - للمحاربين لعلي في وقعة الجمل، لاتفاق مطالبهم وشعاراتهم السياسية التي يرفعونها في وجه علي، ولذلك

فالزبير هنا يمكن أن يكون رمزاً لكل دم سُفك في ذلك الصراع الذي قام بين علي ومعاوية، وحارب فيه ذلك الجندي/الأداة الذي استخدمه كل من علي ومعاوية أداة في الوصول إلى أهدافهما الخفية - كما يزعم الشاعر - وهذا يُظهر مدى الصلة والتطابق بين صورة معاوية عند الشاعر وصورته عند فليب حتى والمصادر الاستشراقية .

وفي القصيدة الثانية «هاجرت من عربوتها» يصورُ ممدوح عدوان معاوية [صاحب مكر وخديعة حيث يقول (١):

هاجرت من عربوتها . . فازدهى موسم الصفقات
تلاشت ملامحها تحت أضوائها القاتلة
من ترى أطفأ الوجه؟
نفي الفقير؟ . .

... ..
... ..

هذه هي صورة معاوية عند ممدوح عدوان، إنه رمز للقوى السياسية المخادعة لأصحاب الحق من أبناء الأمة، التي تتعامل معهم بأساليب المكر لتسرقهم حقوقهم، وفي النص السابق للشاعر نفسه رأينا معاوية رمزاً للحاكم الانتهازي الذرائعي . ولقد علق علي الراعي على أعمال ممدوح عدوان بما يوحى باقتناع الشاعر بهذه الصورة التي رسمها لمعاوية وهي التي أبرزها وروج لها المستشرقون، حيث يقول: «إن ممدوح عدوان ينظر إلى موضوعه - يقصد استلهامه لشخصيات مثل عثمان ومعاوية - من

(١). المصدر السابق ١/ ٣٨-٣٩.

خلال فكرة يبدو مقتنعاً بها، وهي أن أغنياء الجاهلية، قد اعتنقوا الإسلام رياءً ورغبة في تحويله من ثورة إلى دولة، ومن هنا جاءت الفتنة في عصر عثمان^(١) هذه الفكرة التي يشير علي الراعي إلى اقتناع ممدوح عدوان بها في استلهاماته . . هي نفسها مقولة المستشرقين عن معاوية: أن إسلامه قد كان موضع شك وريبة، ويبدو أنه كان ذريعة ووسيلة أكثر مما كان إيماناً وعقيدة، وأنه كان يطمع في الخلافة، ويضمّر ذلك في صدره، متحيناً الفرصة في ذلك وأنه كان يتظاهر في أمور، وأنه قد أثار الروح الوطنية، وكان انتهازياً (ميكيافيليا)^(٢). هذه هي الملامح التي رسمها المستشرقون لشخصية معاوية [، سربها شعراؤنا العرب إلى استلهاماتهم، وكان المستشرقون قد انتقوا من كتب التأريخ الإسلامي بعض المرويات والأخبار، وفسروها بما يتفق وأهواءهم لتحمل ظلالاً معينة .

فما روته كتب التأريخ من فرار عثمان [في أحد وحين^(٣) مع من فرّ من الصحابة، أصبح في تفسيرات المستشرقين وشروحاتهم وتعليقاتهم جيناً من عثمان، وبناء على ذلك فشخصيته تتسم بالجن كما هو عند (برنارد لويس)^(٤)، وما روي عنه [من حياء وسماحة، ودماثة خلق، وسهولة في التعامل، وغنى وصلة لذويه^(٥)، صار في كتابات المستشرقين وتحليلاتهم وتعليقاتهم، ضعفاً ونقصاً لكفاءته الشخصية، (ورأسمالية وراستقراطية) ومحابة، وتفضيلاً لأقاربه على غيرهم^(٦).

أما ما روته كتب التأريخ عن معاوية [من حلم ودهاء، وحسن سياسة^(٧)، كان يمتاز به، فقد حرّف من قبل المستشرقين، وفسّر ليصبح معاوية شخصية مخادعة انتهازية (ميكيافيلية) مأكرة، ذرائعية^(٨)، وملؤوا بذلك كتبهم وتعليقاتهم وحواشيهم على بعض كتب التراث، ومن ثم انكبّ عليها شعراؤنا كما رأينا واستنسخوها في قصائدهم الاستلهامية، وهذا يوضح مدى ما شاركت به آراء المستشرقين وكتبهم في رسم ملامح الشخصية الإسلامية في شعرنا الحديث من خلال اتخاذ شعرائنا لها مصدراً استلهامياً يتأثرون بها، ويرسمون من خلالها تلك الشخصيات الإسلامية .

(١) المسرح في الوطن العربي، علي الراعي، عالم المعرفة العدد (٢٥) صفر/ربيع الأول ١٤٠٠هـ - يناير كانون الثاني ١٩٨٠م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص ٢٠٤ .

(٢) انظر : صانعو التاريخ ص ٦٤، ٦٥، ٧٤ .

(٣) انظر : تأريخ الأمم والملوك ٦١٦/٢ - ٦٤٥، والسيرة النبوية ٢/ ٤٤٣ .

(٤) انظر العرب في التاريخ، برنارد لويس، تعريب: نبيه أمين فارس، ومحمود يوسف زايد، دار العلم للملايين، بيروت؛ الطبعة الأولى، ١٩٥٤م، ص ٨٠ .

(٥) انظر : تأريخ الأمم والملوك ٦١٦/٢ - ٦٤٥، ومروج الذهب ٣٦٧/٢ - ٣٧٥، وشرح نهج البلاغة ٣/ ٥٤ .

(٦) انظر : العرب في التاريخ ص ٨٠، والاستشراق والاتجاهات الفكرية في التأريخ الإسلامي، ٣٠٤، ٣٠٦، ٣٢٥ . واقتراءات فليب حتى وبروكلمان ص ١٢٠ .

(٧) انظر : تأريخ الأمم والملوك ٢٦٤-٢٦٧، شذرات الذهب ١/ ٦٥، تأريخ اليعقوبي، لأحمد بن أبي يعقوب، دار بيروت، بيروت، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م، ٢/ ٢٣١-٢٣٣، ٢٣٨ .

(٨) انظر : صانعو التاريخ ص ٥٤، ٦٥، ٧٤، ٨٢ .

أما الشخصية الثالثة التي يوضح استلهاها اعتماد المادة الاستشراقية مصدراً لدى شعرائنا فهي استلهاهم شخصية الحسين بن منصور الحلاج، الذي اختلف في عقيدته وسبب قتله^(١)، وقد سئل عنه شيخ الإسلام ابن تيمية فقال: «إنما قتلوه على الحلول والاتحاد ونحو ذلك من مقولات أهل الزندقة والإلحاد... باتفاق المسلمين... ولكن البعض يقف فيه لأنه لم يعرف أمره... لما كان يظهر الإسلام ويبطن الإلحاد... أما كون الحلاج عند الموت تاب فيما بينه وبين الله أو لم يتب فهذا غيب يعلمه الله منه»^(٢). وكانت شخصيته (أو في شخصيات تراثنا الصوفي خطأ من اهتمام المستشرقين وعنايتهم، فقد وقف عليه المستشرق الفرنسي... لوي ماسنيون الشطر الأعظم من حياته، كتب عنه كتباً... وعدة مقالات وأبحاث، لعل أشهرها البحث الذي كتبه بعنوان «المنحى الشخصي لحياة الحلاج، شهيد الصوفية في الإسلام»، وقد ترجم الدكتور عبد الرحمن بدوي هذا البحث، ونشره في كتابه «شخصيات قلقة في الإسلام»، وسنرى مدى عمق تأثير هذا البحث في شعرائنا الذين تناولوا شخصية الحلاج... وصداه في عدد من القصائد أشهرها تلك القصيدة الطويلة التي كتبها عبد الوهاب البياتي بعنوان «عذاب الحلاج»^(٣). ومسرحية صلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج»، وقد تأثرت هذه الأعمال في مجملها بكتابات الاستشراق عن الحلاج، ويتأويلاتهم لجوانب شخصيته^(٤). فالحلاج المتهم بالسحر والشعوذة والزندقة والتطرف الصوفي والقول بالحلول عند المؤرخين المسلمين^(٥)، وتعمل الكتابات والمصادر الاستشراقية على تغيير ملامح شخصيته من خلال تأويلاتهم لها، وتقدمه - كما هو عند ماسنيون - مناضلاً وثائراً سياسياً وشهيداً مضحياً. تألم وقدم دمه وحياته من أجل الفقراء، وفي سبيل تحقيق الخلاص لهم من العذاب الذي يقع عليهم وذلك من خلال جهره بالكلمة النقية المخلصة، وأنه في الإسلام شبيه بمرم والمسيح في النصرانية»^(٦).

ومن خلال هذه الصورة للحلاج نجد أن «ثمة جانبين من جوانب شخصية الحلاج، أجهد المستشرقون - وماسنيون منهم بخاصة - أنفسهم في إبرازهما والإلحاح عليهما، وقد كان لهذين الجانبين تأثير واضح في الأعمال الشعرية التي تناولت شخصية الحلاج، وأول هذين الجانبين محاولة إثبات نوع من التأثير المسيحي على حياة الحلاج وعقيدته، وماسنيون يتلمس الأسباب لإثبات هذا التأثير، فيرى في بقاء الحلاج عاملاً كاملاً في الحرم في حالة صوم وصمت دائمين اقتداء بمرم التي فعلت هذا استعداداً لميلاد الكلمة فيها، «كما يرى أن فكرة (أبدال العالم) أي دعائمه المستورة من الأولياء في كل جيل، التي كان

(١) انظر سير أعلام النبلاء للذهبي (١٤/٣٥١).

(٢) مجموعة الفتاوى لابن تيمية (ج ١/٥٤٨/٥٥١).

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٣٧.

(٤) انظر: المرجع السابق ص ١٣٨.

(٥) انظر: تأريخ بغداد ٨/١١٢-١٤١، والفهرست ٢٣٦-٢٣٩، وشذرات الذهب ٢/٢٥٣-٢٥٧.

(٦) انظر: المنحى الشخصي لحياة الحلاج شهيد الصوفية في الإسلام، لوليس ماسنيون، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، في كتابه شخصيات قلقة في الإسلام، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٨ م، الطبعة الثالثة، ص ٦٥-٨٩.

يعتقنها الحلاج، تتفق مع الفكرة المسيحية عن النفوس الملكية التي تشارك في العطف، وتعوّض وتقوم مقام المسيح في عذابه الفادي . . وأن موت الحلاج يثبت - عند كثير من المسلمين المتفاوتين في النزعة الصوفية - أنه لا بد من التألم من أجل الخلاص وأن الصليب فداء وقداصة»^(١)؛ و «منحى حياة الحلاج كله، ومناظر محاكمته كلها تجعل الحلاج - كما يقول ماسنيون - يشبه المسيح ظاهرياً . . وبلغ في دعائه الأخير عشية عذابه - يقصد الحلاج - حد الهويّة الواضحة مع الكلمة غير المخلوقة، مع الكلمة الخالقة، مع المسيح غادياً إلى بستان آلامه»^(٢)؛ ومن فرط حرص ماسنيون على إبراز هذا الجانب - أي البعد المسيحي - فقد سمى كتاباً له عن الحلاج بـ «La Passion d'al-Hallaj» وهو نفس الاسم الفرنسي الذي يطلق على «آلام المسيح عليه السلام»^(٣).

«أما الجانب الثاني الذي حرص المستشرقون على إبرازه فهو البعد السياسي لمحنة الحلاج، واعتبار أن السبب الحقيقي وراء صلبه هو موقفه من السلطة وليس عقيدته المتطرّفة، وتكاد هذه الفكرة تكون هي المحور الأساسي لمقال ماسنيون عن المنحى الشخصي لحياة الحلاج، ولا شك أن في أخبار الحلاج، وأقواله، ما يمكن أن يُعدّ أساساً لمثل هذين الجانبين»^(٤)، فمما يتصل بالجانب الأول وهو حمل شخصية الحلاج للبعد المسيحي قول البغدادي عنه «بلغنا . . بأنه يحيي الموتى . . وأنه أحياء عدّة من الطير»^(٥)، ويروي البغدادي عن أبي محمد الياقوتي قوله - بعد أن قتل السلطان الحلاج - : «رأيت الحلاج عند الجسر وهو على بقرة ووجهه إلى عجزها فسمعتة يقول : ما أنا بالحلاج، ألقي عليّ شبهه وغاب»^(٦)، ومثل قوله^(٧) :

على دين الصليب يكون موتى ولا البطحاء أريد ولا المدينة

أما فيما يتصل بالجانب الثاني وهو الحاق البعد السياسي لشخصية الحلاج، فقد روي عنه اتصاله بالعلويين والقرامطة وتهديده للخلافة القائمة^(٨)، فالبغدادي يروي أنه اتبعه جماعة من فقراء الصوفية، ووقع له عند الناس قبول عظيم حتى حسده جميع من في وقته^(٩)، وذكر ابن النديم في

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٣٩ . وانظر : المنحى الشخصي لحياة الحلاج ص ٦٥، ٩١، ٩٠، ٦٦.

(٢) المنحى الشخصي لحياة الحلاج ص ٨٩-٩١.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٤٠.

(٤) السابق ص ١٤٠.

(٥) تاريخ بغداد ٨/ ١٣٢-١٣٣.

(٦) السابق ٨/ ١٣٠.

(٧) المنحى الشخصي لحياة الحلاج ص ٦٩، واستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٤١.

(٨) انظر : تاريخ الأدب العربي (بروكلمان) ٤/ ٦٧، والمنحى الشخصي لحياة الحلاج ص ٧٢، واستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٤١.

(٩) انظر : تاريخ بغداد ٨/ ١٣١.

الفهرست: «أنه كان - أي الحلاج - جسوراً على السلاطين . . يروم انقلاب الدول، وأنه في أول أمره كان يدعو إلى الرضا من آل محمد»^(١). «غير أن هذين الجانبين لم يكونا أبرز جوانب حياة الحلاج على نحو ما صورته كتابات المستشرقين»^(٢)، لكن ماسنيون أراد لهُوى في نفسه إبراز هذين البعدين، المسيحي والسياسي - في شخصية الحلاج.

«ويهمنا هنا أن نقرر أن أهم الأعمال الشعرية التي استخدمت شخصية الحلاج في شعرنا المعاصر قد تأثرت كثيراً بكتابات المستشرقين، وبإلحاحهم على إبراز هذين الجانبين، تبرزهما وتجعل منهما المحور الأساسي الذي تدور حوله حياة الحلاج، والملمح الأساسي من ملامح شخصيته. فعبدا الوهاب البياتي يجعل عنوان قصيدته عن الحلاج . . «عذاب الحلاج» وهو يكاد يكون ترجمة حرفية للعنوان الذي اختاره ماسنيون لكتابه بـ«آلام الحلاج» La Passion d'al-Hallaj هذا العنوان الذي يهدف إلى التوحيد بين محنة الحلاج ومحنة السيد المسيح - في الموروث المسيحي، وهو في القصيدة يستعير بعض ملامح المسيح للحلاج، فهو حين يصور مطاردة قوى البغي له ولأتباعه - كما يرى الشاعر - يستغل ملمحاً من ملامح السيخ وهو العشاء الأخير الذي تناوله المسيح مع تلاميذه قبل القبض عليه - كما يزعم - فيقول في المقطع الذي عنوانه بالصلب، بعد أن تحدث عما فَعَلَهُ القضاة والشهود والسياف به»^(٣)؛ حيث يقول البياتي على لسان الحلاج^(٤):

من أين لي أن أعبر الضفاف؟
والنار أصبحت رماداً هامداً . . من أين لي يا مغلق الأبواب
والعقم واليباب
مائدتني . . عشائي الأخير في وليمة الحياة

ويعطي البياتي حادثة صلب الحلاج الدلالة التي أخذها صلب المسيح^(٥) عند المسيحيين، وهي البعث من خلال الموت، وميلاد الحياة الجديدة من أشلائه^(٦)، التي أعطاها ماسنيون الحلاج عشية صلبه، في «المنحى الشخصي لحياة الحلاج» بقوله: «وفي المساء ظل الحلاج في حبسه يوطن نفسه، ويشجعها على

(١) الفهرست ص ٢٣٦-٢٣٧.

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٤١.

(٣) السابق ص ١٤١-١٤٢.

(٤) ديوان عبدا الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م، الجزء الثاني، ص ١٨.

(٥) هذا في اعتقاد المسيحية المحرفة، أما في الإسلام فالمسيح ﷺ لم يُقَتَّل ولم يُصَلَّب بل رفعه الله إليه، قال تعالى: ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا﴾^(١٥٧) بل رفعه الله إليه وكان الله عزيزاً حكيماً ﴿[النساء: ١٥٧، ١٥٨].

(٦) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ١٤٢.

الاستشهاد، ويتوقَّع لنفسه البعث المجيد»^(١)، والبياتي يتأثر بذلك فيقول على لسان الحلاج^(٢):

أصوال جسمي أصبحت سماء

في غابة الرماد

ستكبر الغابةُ يا معانقي

وعاشقي

ستكبر الأشجار

أما الجانب الآخر - وهو البعد السياسي الذي صوره المستشرقون لمحنة الحلاج - فهو أشد وضوحاً لدى البياتي، بل إنه المحور الأساسي الذي تدور حوله القصة كلها - كما يقول علي عشري زايد - فهو يتكلم باسم الفرقاء الذين منحوه هذه الأسمال التي يلبسها، وهذه الأقوال التي يتفوّه بها، وهو في مقطع «المحاكمة» يلخص سبب محاكمته في كلمتين^(٣)، حيث يقول البياتي على لسان الحلاج^(٤):

بحث بكلمتين للسلطان

قلت له : جبان

أما الشاعر صلاح عبدالصبور فيعترف صراحة في التذييل الذي كتبه في آخر مسرحيته «مأساة الحلاج» باعتماده آراء المستشرقين ماسنيون وبول كراوس، في تناوله شخصية الحلاج في مسرحيته هذه، حيث يقول: «وقد كان لمقال ماسنيون (المنحى الشخصي لحياة الحلاج)، ولكتاب (أخبار الحلاج) الذي حققه ماسنيون، وعلق عليه مع بول كراوس، أكبر الأثر في لفتي إلى سيرة هذا المجاهد الروحي العظيم»^(٥) على حد زعم عبدالصبور، ثم يذكر أن «في مقال ماسنيون - يقصد المنحى الشخصي لحياة الحلاج - إشارة إلى الدور الاجتماعي للحلاج في محاولته إصلاح واقع عصره . . وأنه كان مشغولاً بقضايا مجتمعه . . وأن الدولة لم تقف ضده هذه الوقفة إلا عقاباً على هذا الفكر الاجتماعي»^(٦)، «ونحن نرى الملمحين السابقين كليهما شديد الوضوح من خلال مسرحية صلاح عبدالصبور (مأساة الحلاج) فمحاولة إسقاط ملامح مسيحية على الحلاج ملموسة في أكثر من موضع من المسرحية، فهو حين يتحدث إلى الجماهير يستخدم معجماً قريباً من معجم المسيح في مواعظه»^(٧)، حيث يقول على

(١) المنحى الشخصي لحياة الحلاج ص ٧٧.

(٢) ديوان عبدالوهاب البياتي ٢٠ / ٢.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٤٢.

(٤) ديوان عبدالوهاب البياتي ١٥ / ٢.

(٥) انظر : التذييل الذي كتبه الشاعر على مسرحيته «مأساة الحلاج»، ديوانه ٠٦ / ٢.

(٦) السابق ٦٠٦-٦١٧.

(٧) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٤٣.

لسان الخلاج (١):

إليّ . . إليّ يا غرباء . . يا فقراء . . يا مرضى
كسير القلب والأعضاء، قد أنزلت مائدتي . . إليّ . . إليّ
لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا
إليّ . . إليّ أهديكم إلى ربي
وما يرضى به ربي

«وهو في موضع آخر يسوق حواراً بين الخلاج وأحد السجناء، يضيفي الخلاج على نفسه فيه،
بعض ملامح المسيح، وهي قدرته على إحياء (الأرواح الموتى) بالكلمات كما كان المسيح يحيي
الأجساد» (٢)، فعندما يسأله المسجون (٣):

أمسيح ثان أنت

يجيب الخلاج :

لا . . لم أدرك شأو ابن العذراء
لم أعطَ تصرّفه في الأجساد
أو قدرته في بعث الأشلاء
فقتعت بإحياء الأرواح الموتى

المسجون :

ما أهون ما تقنع به

الخلاج :

لم تفهم عني يا ولدي
فلكي تحيي جسداً حز رتبة عيسى أو معجزته
أمّا كي تحيي الروح، فيكفي أن تملك كلماته

كذلك يظهر هذا الملمح في قول صلاح عبدالصبور على لسان الخلاج بما يدل على انبعاث الحياة
من خلال موته، ودلالة الموت من أجل الحياة ارتبطت بصلب المسيح، وكثيراً ما درج شعراؤنا على
إضافتها على صلب المسيح (٤)، حيث يقول الخلاج (٥):

(١) «مأساة الخلاج» - ديوان صلاح عبدالصبور ٢/ ٤٩٧ .

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٤٣ .

(٣) «مأساة الخلاج» - ديوان صلاح عبدالصبور ٢/ ٥٣٤، ٥٣٥ .

(٤) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٤٤ .

(٥) «مأساة الخلاج» ديوان صلاح عبدالصبور ٢/ ٤٥٧-٤٥٨ .

إن من يقتلني سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدورة
لأنه أغاث بالدماء إذ نخس الوريد
شجيرة جدية زرعته بلفظي العقيم
فدبت الحياة فيها، طالت الأغصان
ثمرة تكون في مجاعة الزمان
خضراء تعطي دون موعد بلا أوان

ويظهر البعد السياسي لشخصية الحلاج - الذي تعتمد المستشرقون^(١) إبرازه من خلال صراعه مع السلطان في زمانه - محوراً أساسياً من محاور مسرحية صلاح عبدالصبور «مأساة الحلاج»، «فقد حاول الشاعر أن يصور - من خلال الحلاج - موقف صاحب الكلمة من المجتمع ومن السلطة»^(٢)، أو على حد ما يقوله الشاعر نفسه في معرض حديثه عن مسرحيته هذه «ألقت المسرحية قضية الفنان في المجتمع . . وكانت إجابة الحلاج أن يتكلم . . ويموت، كان عذاب الحلاج طرحاً لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة . . بعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم»^(٣)؛ لذلك رأينا صلاح عبدالصبور يطلق على لسان الحلاج عدداً من الانتقادات السياسية للسلطان وأعدائه في سياستهم للناس، من خلال مجموعة من ألفاظ القاموس السياسي مثل: الحرية والقهر والجور والعدل والسجون والمسجونين . . حيث يقول على لسان الحلاج مخاطباً الشبلي^(٤):

المسجونون المصفودون يسوقهم شرطي
مذهوب اللب
قد شرع في يده سوطاً لا يعرف من في
راحته قد وضعه
من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد رفعه
ورجال ونساء قد فقدوا الحرية
تخذتهم أرباباً من دون الله عبيداً سخريا
يا شبلي : الشر استولى في ملكوت الله
حدثني . . كيف أغض العين عن الدنيا

(١) انظر : المنحى الشخصي لحياة الحلاج ص ٧١ .

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٤٥ .

(٣) حياتي في الشعر، ديوان صلاح عبدالصبور ٢١٩/٣ - ٢٢٠ .

(٤) «مأساة الحلاج» ديوان صلاح عبدالصبور ٤٧٠/٢ - ٤٧١ .

وينكر الشبلي على الحلاج خرقه مبادئ التصوّف، وتدخله في شؤون الناس من حكام ومحكومين، بما يجعله منخرطاً في الجدل السياسي الديني فيُخاطبه وقد صلب بعد قتله^(١) :

يا صاحبي وحبيبي
«ألم ننهك عن العالمين»
فما انتهيت
قد كنت عطراً نائماً في وردته
لم أنسكبت؟
ودرة مكنونة في بحرها
لم أنكشفت
وهل يساوي العالم الذي وهبته دمك
هذا الذي وهبت

ويستلهم صلاح عبدالصبور أحد مواقف الحلاج، حيث دار بينه وبين إبراهيم بن فاتك حواراً يُظهر مقدار ما حمّله صلاح عبدالصبور شخصية الحلاج من بعد سياسي^(٢) :

إبراهيم (للحلاج) :

... قد كنت أزور اليوم القاضي ابن سريج
نبأني أن ولاية الأمر يظنون بك سوء
... ويقولون :
هذا رجل يلغو في أمر الحكّام
ويؤلب أحقاد العامة

الحلاج :

.. أترى نقموا مني أن أتحدّث في خلصائي
وأقول لهم : إن الوالي قلب الأمة
هل تصلح إلا بصلاحه
فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السُلطة
في أكواب العدل

إبراهيم :

زعموا أن قد أرسلت رسائل سرية

(١) السابق ٢/ ٤٦٠-٤٦١ .

(٢) «مأساة الحلاج» ديوان صلاح عبدالصبور ٢/ ٤٧٦-٤٧٨ .

لأبي بكر الماذرائي ، والطولوني ، ولحمد القنائي
وسواهم ممن يطمح للسلطة

الحلاج :

هم بعض وجوه الأمة
هم أيضاً خلصائي أحبابي
وعدوني إن ملكوا الأمر
أن تحلو سيرتهم ، ويعفوا عن سقط الفعل

ويقول الحلاج موضحاً ملامح وسمات وأوصاف الوالي العادل والوالي الظالم ، في شكل من
التنظير السياسي الذي يطلقه صلاح عبدالصبور على لسان الحلاج بعد أن سيَّسه^(١) :

الحلم جنين الواقع
أما التيجان
فأنا لا أعرف صاحب تاج إلا الله
والناس سواسية عندي
من بينهم يختاون رؤوساً ليسوسوا الأمر
فالوالي العادل
قبس من نور الله ينور بعضاً من أرضه
أما الوالي الظالم
فستار يحجب نور الله عن الناس
كي يفرخ تحت عباءته الشر

كما تتضح الملامح السياسية التي حملها صلاح عبدالصبور شخصية الحلاج من خلال تأثره
بالرؤية الاشتراكية وغلفها بهم اجتماعي ، في قوله على لسان الحلاج موضحاً همه وقلقه الاجتماعي /
السياسي في معرض تقرير القاضي أبي عمر له كي يعترف بنشاطه السياسي ورسائله التي أرسلها إلى
معارضين سياسيين للدولة^(٢) :

أبو عمر : هل أرسلت إليهم رسائل لك المسمومة
الحلاج : هذا ما جال بفكري
عاينت الفقر يعربد في الطرقات
ويهدم روح الإنسان

(١) السابق ٢/ ٥٣٧-٥٣٨ .

(٢) السابق ٢/ ٥٨٥-٥٨٦ .

فسألت النفس ماذا أصنع ؟
هل أدعو جمع الفقراء
أن يلقوا سيف النعمة
في أفئدة الظلمة ؟
ما أتعس أن نلقى بعض الشر ببعض الشر
ونداوي إثماً بجريمة
ماذا أصنع . . ؟ أدعو الظلمة أن يضعوا الظلم عن الناس
لكن هل تفتح كلمة قلباً مقفولاً برتاج ذهبي
ماذا أصنع ؟ لا أملك إلا أن أتحدث
ليس الفقر هو الجوع إلى المأكول والعُرى إلى الكسوة
الفقر هو القهر
الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح

هكذا نجد بروز البعدين المسيحي والسياسي للذين حملهما المستشرق «ماسنيون» شخصية
الحلاج ظاهرين واضحين في استلهام وتوظيف كل من البياتي وصلاح عبدالصبور لشخصية الحلاج ، وإذا
أضفنا إلى ذلك اعتراف صلاح عبدالصبور نفسه بتأثره العميق بكتابات (ماسنيون ، وبول كراوس) حول
الحلاج ، يتضح لدينا اعتماد الشاعر العربي المصادر الاستشراقية في استلهامه وتوظيفه لبعض الشخصيات
الإسلامية ؛ إلا أننا نجد أن هذا المنحى الاستلهامي القائم على اعتماد بعض الشعراء في استلهماتهم على
كتابات المستشرقين وتصويرهم لتلك الشخصيات بارز وظاهر عند جماعة من الشعراء العرب هم الذين
فتنوا بكل ما هو غربي أو أت من الغرب وليس عند عموم الشعراء العرب الذين تصدوا لاستلهام
الشخصيات الإسلامية .

(٥) وسائل الإعلام :

لقد شكل الإعلام - بمختلف وسائله المقروءة ، والمسموعة والمرئية - مصدراً من مصادر
استلهام الشاعر العربي للشخصيات الإسلامية ، وذلك لما لوسائل الإعلام من تأثير فاعل في توجيه آراء
المتلقين لها وتصوراتهم في الواقع الحياتي المعاصر ، سواء على مستوى الفرد أو على مستوى الجماهير .

وقد جاء الإعلام في العصر الحاضر ليكون امتداداً لما كان يقوم به المستشرقون من تصوير
للحضارة الإسلامية ، ولرموزها وشخصياتها ، وليكرّس تلك الصور التي رسمها المستشرقون وعملوا
على إبرازها وإظهارها للشخصيات الإسلامية ، بطريقة هي أكثر فاعلية وتأثيراً وترسيخاً في نفوس المتلقين
لها .

فإذا كانت الجهود الاستشراقية - التي رأينا أثرها على الشاعر العربي في رسم ملامح الشخصية

الإسلامية في المبحث السابق - تقتصر تأثيراتها من خلال إمكانات محدودة ومحصورة فيما يؤلف المستشرقون من كتب وعلى نخبة من المتجمع يتعامل معها من خلال قراءتها، فإن وسائل الإعلام قد كان تأثيرها على الشاعر العربي أكثر وفاعليتها أقوى، وتوظيف الصورة من خلالها أسهل قبولاً لدى عامة المتلقين. وذلك لما لوسائل الإعلام من سعة انتشار وسهولة حضور في ذهن المتلقي وقدرة على التكرار.

والإعلام الغربي لما له من قوة وهيمنة وانتشار في الواقع الحياتي المعاصر، لم يأت خطره من تأثيره المباشر على عقلية الشاعر العربي فحسب، بل كان له تأثير غير مباشر كذلك، من خلال الإعلام العربي الذي يتأثر به ويأخذ منه ويعكس ما يصوره ويرسمه من ملامح للشخصية العربية المسلمة.

والإعلام الغربي في تصويره للشخصيات العربية والإسلامية شديد الصلة بالاستشراق^(١)، ويتغذى على جهود المستشرقين وكتاباتهم التي صوروا من خلالها ملامح تلك الشخصيات، ويعكس الصورة التي اختلقها المستشرقون عن الشرق وشخصياته، وكان يمكن أن ينضوي هذا المصدر الاستلهامي تحت المصدر الاستشراقي، ولا يرد له مبحث مستقل على أنه مصدر مؤثر من مصادر استلهام الشاعر العربي للشخصيات الإسلامية، لأن الإعلام «مُسْتَهْلِكٌ للأحداث لا صانع لها»^(٢)، لولا أن الإعلام كوسيلة اتصال بين شعوب العالم، أصبح له من الفاعلية والتأثير ما جعله في تقديمه للشخصيات الإسلامية ورسم ملامحها أكثر بروزاً وأشد تأثيراً من المصادر الاستشراقية التي تغذيه وتمده بالمادة التصويرية عن الشرق وشخصياته الإسلامية، ونجد أن الاستشراق ما لبث أن توارى خلف الإعلام الذي أخذ يمارس هيمنته على ذهنية الشاعر العربي بحيث إن الدارس لطرائق استقائه لملامح الشخصية يدرك أن تقديم الشاعر للشخصية، كان من خلال المصدر الإعلامي وإن كان للاستشراق بدايات في رسمها إلا أن الإعلام أنضجها وقدمها للشاعر من خلال لمساته هو الخاصة به.

وعملُ الإعلام الغربي يتمثل في أنه خلغ على الشخصية العربية المسلمة ملامح وقيماً عامة تلقفها الشاعر العربي المعاصر وخلعها هو بدوره على بعض الشخصيات الإسلامية، حتى أضحي الأمر وكأن تلك الشخصية الإسلامية من خلال ملامحها التي منحها إياها الشاعر مأخوذة تماماً عن صورتها في الإعلام الغربي.

إن تقبل الشاعر العربي لهذه الصورة المشوّهة والمزوّرة في كثير من حالاتها للمسلم في الذاكرة الإعلامية الغربية مصدره الغزو الإعلامي الذي يتعرض له المثقف العربي، وإعجاب هذا المثقف أو الشاعر بالغرب، ومن ثمّ الثقة العمياء بكل أحكامه، وضعف مقاومته لسلطان الوسيلة الإعلامية الغربية التي يتعرض لها.

(١) انظر: رؤية إسلامية للاستشراق، أحمد غراب، المنتدى الإسلامي، لندن، الطبعة الثانية، ١٤١١هـ.

(٢) الصورة النمطية للمسلم في الغرب، وللغربي عند المسلم، مقال للدكتور عبدالعزيز السويل، جريدة الشرق الأوسط، العدد (٦٦٧٥)، السبت ٨/٣/١٩٩٧م، ص ٢٦.

وبعد أن أدركنا أهمية هذا المصدر وقيامه على أنه مصدر مستقل مؤثر في استلهامات الشعراء العرب للشخصيات الإسلامية، نأتي لتعرّف على تأثيره في رسم ملامح الشخصية الإسلامية عند شعرائنا المعاصرين .

لقد أظهرت الصحف الأمريكية والألمانية والفرنسية العربي المسلم «مزواجاً . . إرهابياً . . قاتلاً . . بربرياً . . وحشياً»^(١) وهو كذلك شهواني شره^(٢) . ويُعدُّ الكاريكاتير السياسي الذي تنشره الصحف يومياً رسالة إعلامية بالغة الكثافة والاختصار ، عميقة الإيحاء والتأثير ، وقد استخدم هذا الفن الإعلامي سلاحاً فعالاً في معركة تشويه صورة الإسلام والعرب في الصحافة الغربية ، ويركز الكاريكاتير السياسي على موضوعات مثل . . العرب والجهل ، والعرب والحريم ، والعرب والإرهاب ، والعرب والقدارة ، والعرب والسُّمنة^(٣) ، وفي جريدة استار لم يخم رسم (أوليفانت) عربياً - والعربي هو مسلم بالصورة غالباً - بكرش كبير ، وعينين تموران بالخشع ، ومعه من النساء إحدى عشرة امرأة^(٤) . ورسمه في «واشنطن بوست» بعينين جاحظتين^(٥) .

أما في الإعلان التجاري ، فالعربي المسلم : همجي متخلف يطارد الفتيات وهو إرهابي شديد القسوة^(٦) .

أما وسائل الاتصال المرئية - من سينما وتلفزيون - فإنها تتمتع بقدرة فائقة على التأثير ، وذلك بحكم خصائصها المميزة التي تجعلها تستخدم الصورة إلى جانب الرسم بالكلمات ، فتجسد الحدث والفكرة ، وتستقطب حاستي السمع والبصر ، ومن بدايات العشرينيات من هذا القرن الميلادي ، صورت السينما الغربية في فيلم «الشيخ» ١٩٢١م ، وهو من أعظم مائة فيلم رائج - العربي شهوانياً يمارس الغرام والعنف ، وهو عاشق لا يرتوي ، ولا يهتم بسوى الجنس في علاقاته النسائية^(٧) .

كذلك صُوِّرَ العربي شيخاً وشبّحاً جنسياً لا يعرف سوى النساء ، كما في فيلم (لص بغداد) و (كابتن السندباد) و (والطبيون والجبابرة) و (هجوم الصحراء) و (طيران العنقاء)^(٨) . وفي فيلم

(١) انظر : الصورة النمطية للإسلام والعرب في مرآة الإعلام العربي ، د. عبدالقادر طاش ، شركة الدائرة للإعلام المحدود ، الرياض ، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م ، ص ٦٠-٦٤ .

(٢) انظر : الاستشراق ، المعرفة والسلطة والإنشاء ، إدوارد سعيد ، نقله إلى العربية كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٤م ، ص ١٣١ .

(٣) انظر : الصورة النمطية للإسلام والعرب في مرآة الإعلام الغربي ، ص ٦٥ .

(٤) انظر : صورة العرب في الصحافة البريطانية ، الدكتور حلمي خضر ساري ، ترجمة : عطا عبدالوهاب ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٨م ، ص ١١٣ .

(٥) السابق ، ص ١١٤ .

(٦) انظر : الصورة النمطية للإسلام والعرب في مرآة الإعلام الغربي ، ص ٦٦ .

(٧) انظر : صورة العرب في الصحافة البريطانية ، ص ١٢٠-١٢١ ، صحيفة الحياة اللندنية ، العدد (١١٤٩) في ٥/٣/١٤١٥هـ ، الصفحة الأخيرة ، مقال لجهاد الحازن .

(٨) الصورة النمطية للإسلام والعرب في مرآة الإعلام الغربي ص ٧ .

(سيف الصحراء) ١٩٤٩م، وفيلم (الخروج) ١٩٦٠م يصور شخصية العرب المسلمين، متخلفين إرهابيين^(١). والعربي إرهابي متعصب متعطش للدماء، وهو جبان وحشي متهور فاسد كما في فيلم (الخروج)^(٢)، وفي فيلم (لا تستطيع امتلاك كل شيء) ١٩١٨م وفيلم (العرب) ١٩١٥م، يصور الخليفة المسلم زير نساء^(٣).

وفي التلفزيون يصور مسلسل (فيغاس) المشهور العربي ذا ثراء فاحش وصاحب الشهوات الجنسية والحريم، وفي مسلسل (كانون) مجرم^(٤)، وفي (القرصان) وهو فيلم تلفزيوني يصور العربي المسلم رمزاً للثراء الفاحش، والسخف، والقسوة... والجن... وتعدد الزوجات^(٥)، وهو وحش جنسي مولع بالنساء^(٦)، والرقص والابتذال كما هو في سهرة تلفزيونية بريطانية بعنوان (الحريم)^(٧)، بسبب ذلك هو يستحق القتل كما هو في أغنيات الروك^(٨).

وعند النظر في هذه الصورة التي ترسمها وسائل الإعلام الغربي بمختلف أنواعها، نجد أنها تجسد الشخصية الإسلامية والعربية منها بخاصة رمزاً «للعنف والقمع والجنس والابتذال والتبذير والدمامة في الشكل والقدارة في الممارسة»، فهو «عنيف سفاك في التعامل مع مخالفيه، قانع للمرأة مولع بالتمتع بها جنسياً وجسدياً، مبتذل منحط في ملذاته ولهوه، مبذر بالمال الذي يتسلط عليه، دميم قبيح في شكله ومنظره، قدر منحط في بدنه وسلوكياته مستحق للقتل».

هذه هي الصورة العامة للعربي المسلم في الإعلام الغربي، وقد تسربت هذه الصورة أو بعض خيوطها إلى استلهامات الشعراء العرب وتصويراتهم للشخصيات الإسلامية، ممن فتن بالحضارة الغربية وتصوراتها للكون والحياة، فتأثروا بها وأخذوا يستقبلون تلك الصورة المشوّهة السيئة ويعيدون رسمها عبر استلهاماتهم ويسقطونها على بعض الشخصيات الإسلامية التي يستخدمونها لنقد الواقع العربي المعاصر وإدانته.

ولنأخذ بعض الأمثلة التي تتضح فيها مصدرية الإعلام الغربي لدى بعض شعرائنا العرب في استلهامهم لبعض الشخصيات الإسلامية، فصورة الخليفة العباسي أبي جعفر المنصور عند الشاعر سليمان العيسى عنيف ذو بطش وتنكيل بالمخالفين له، في نوع من الوحشية والغدر، ومتعطش بسفك الدماء،

(١) صورة العرب في الصحافة البريطانية ص ١٢٢.

(٢) الصورة النمطية للإسلام والعرب في مرآة الإعلام الغربي ص ٧٠-٧١.

(٣) السابق، ص ٧٢.

(٤) انظر : صورة العرب في الصحافة البريطانية ص ١٢٤.

(٥) السابق ص ١٢٦.

(٦) انظر : الصورة النمطية للإسلام والعرب في مرآة الإعلام الغربي ص ٧٣.

(٧) السابق ص ٧٤.

(٨) السابق ص ٧٦.

وفي الوقت نفسه هو مولع بالفتيات الصغيرات من النساء والجواري، ويضج قصره بالغناء والملاهي والمتع، حيث يقول موضعاً غدره وتنكيله ببني أمية في وحشة وقسوة وجبروت، وذلك في مسرحيته «إنسان»^(١):

الأسود (أحد جنود المنصور) لزوجته :
 .. يا عبد مأساة الضحى كانت رهيبة!
 سقط الفوارس في الكمين .. أعطوا الأمان أتعرفين
 أعطوا الأمان وفوجئوا، بالسيف بطن يوجأ
 رأس يمزقه عمود، صدر يغوص به حديد
 الأرض ما زالت خضية، حمراء، من دمهم خضية

ثم يوضح الشاعر ما كان يمور به قصر المنصور من الغناء والجواري والفتيات الصغار، مما يدل على ولعه بالمتع والنساء، حيث يتحدث الشاعر على لسان والد إحدى الفتيات واسمها «ياسمين» عن انضمامها إلى قصر المنصور وما سيصيبهم من النعمة وسعة في العيش بسبب ذلك^(٢):

الأب (لأولاده) : (يذكر ابنته الصغيرة ياسمين)
 وغداً تنمو وتكبر

الأولاد : ياسمين
 الأب : ترمي شلال عنبر
 الأولاد : ياسمين
 الأب : تفتح الدنيا لنا
 الأولاد : أي دنيا
 الأب : القصور البيض فيها ملكنا
 الأولاد : سوف نحيا
 الجميع : نسمة البحر العليلة
 همسة الشعر الخضيلة
 ياسمين .. ياسمين

ومن أكثر الشخصيات الإسلامية ابتلاءً بهذه الصورة التي رسمها الإعلام الغربي للشخصية العربية المسلمة، شخصية الخليفة العباسي هارون الرشيد، فقد أسقط بعض شعرائنا عليها معظم هذه الصفات إن لم يكن جميعها، حتى غدا اسم هارون الرشيد رمزاً للرجل الشرقي أو الحاكم الغارق في

(١) الأعمال الشعرية ٣/ ٢٣٤-٢٣٥.

(٢) السابق ٣/ ٣٤٦-٢٤٧.

الملذات وهو مع ذلك جائر متسلط على أمة في الداخل، جبان لا يقوى على دفع الظلم الآتي عليها من الخارج.

فالشاعر نزار قباني وهو مشهور بتوظيفاته السيئة المشوهة لشخصية الخليفة هارون الرشيد، يُدين الرجل الشرقي العربي المسلم بكل ما أدانه به الإعلام الغربي، ويسقط ذلك على شخصية هارون الرشيد كرمز لذلك الرجل الشرقي فهو قانع للمرأة مهين لها في معاملته معها، ينظر لها كجارية وسبية، وهو غبي . . عصبي المزاج . . جامد متحجر قذر لا هم له إلا الانغماس في الملذات والعبث بالمرأة جنسياً وجسدياً في بلاهة وعنف حيث يقول في قصيدة له بعنوان «يوميات امرأة لا مبالية»^(١):

أبي صنف من البشر . .

مزيج من غباء الترك . .

من عصبية التتر . .

أبي أثرٌ من الآثار

تابوت من الحجر

تهراً كل ما فيه، كباب كنيسة نخر

كهارون الرشيد أبي

جواريه تمطيه على تخت من الطرر

ونحن هنا سبائاه، ضحاياه، مماسح قصره القذر

إن هذه الصفات - التي يتضح التأثر بها من صورة العربي المسلم في الإعلام الغربي - تمنحها «امرأة نزار اللامبالية» لأبيها الذي تشبهه بهارون الرشيد، وهذه الصورة في هارون الرشيد حسب ما تقتضيه البنية التركيبية «كهارون الرشيد أبي» أصل فيه، وأقوى حضوراً منها في أبيها، لأن أباهاً مشبه، وهارون الرشيد مشبه به، والمشبّه به في البنية التشبيهية البلاغية أكثر تجسيداً وتمثيلاً واتصافاً بالصفات من المشبه، ومن ثم كان هارون الرشيد فيما تقتضيه بنية نزار التركيبية «كهارون الرشيد أبي» التي جعل الطرف الأقوى في الصفات المشتركة هي شخصية هارون الرشيد، أكثر تجسيداً لصفات الغباء، والعصبية، والتحجر، والتهرؤ، والعبث، والبذخ، والقذارة . . من الأب الذي تتحدث عنه هذه المرأة اللامبالية، لذلك فهو شخصية تستحق القتل ويجب التخلص منه، وهذه الصورة، وهذا الجزء لشخصية هارون الرشيد متأثرة بصورة الرجل الشرقي العربي المسلم في الإعلام الغربي بعامة وفي أغنية الروك منه بخاصة^(٢).

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٦٠٨/١.

(٢) انظر: صورة العرب في الصحافة البريطانية ص ١٢٢-١٢٦، والصورة النمطية للإسلام والعرب في مرآة الإعلام الغربي ص ٧٠-٧٦.

وهارون الرشيد بجانب ما سبق له من صورة يضيف له نزار ملامح أخرى مأخوذة كذلك من الإعلام الغربي فهو جبان منغمس في عالم القصور والغلمان والخصيان والأرائك الوثيرة، ولذلك يجب التخلص منه بالقتل، وهذا يوضح عمق تأثر نزار بصورة الرجل الشرقي العربي المسلم في الإعلام الغربي، وكيف أسقطها نزار على شخصية هارون الرشيد ليدين بها كل رجل وكل حاكم عربي مسلم؛ حيث يقول من قصيدة له بعنوان «منشورات فدائي على جدران إسرائيل»^(١):

لأن هارون الرشيد، مات من زمان
لم يعد في القصر غلمان . . ولا خصيان
لأننا نحن قتلناه، وأطعمناه للحيتان
لأن هارون الرشيد لم يعد إنسان
لأنه في تخته الوثير . . لا يعرف ما القدس . . ما بيسان
فقد قطعنا رأسه أمس وعلقناه في بيسان
لأن هارون الرشيد أرنب جبان
قد جعلنا قصره . . قيادة الأركان

ويتأثر العيسى بصورة المرأة الشرقية العربية المسلمة في الإعلام الغربي، فيخلعها على «الخيزران» زوج المهدي وأم الهادي والرشيد، والمرأة الشرقية كما رأيناها في مصطلح «الحریم»^(٢) في الإعلام الغربي مترفة منعمة محضية عند زوجها الخليفة تعيش في ظل القصور وهي ذات ملامح جنسية مغرية وذات دلال وغنج حيث يُسلم لها زوجها قيادته فتتدخل في شؤونهما كانت أهميتها، فنراها تتدخل في شؤون الدولة، وتتصرف في قراراتها وخزاناتها، مسخرة ذلك في سبيل متعتها وملذاتها ورغبتها. يقول العيسى متذمراً من الوضع العربي الراهن مسقطاً عليه صورة الماضي وتحكم الخيزران في شؤون الدولة العباسية كما يزعم^(٣):

... ..

... ..

ألمأ تحت أخمص الخيزران
بين أجزائها بألف لسان

ومقادير أمة تتلوى
تلك مأساتنا تضج ضحايا

وحين رأى عبد الوهاب البياتي أن ينقد حال الشاعر العربي المعاصر وكيف سخر شعره لنظام الحاكم الظالم من أجل حفنة من المال، نراه يضيف عليه صورة مشوهة مضحكة توضح زيفه وارتزاقه، وقد

(١) الأعمال السياسية الكاملة ٣/ ١٩٠ .

(٢) انظر : الصورة النمطية للإسلام والعرب في مرآة الإعلام الغربي ص ٧٤ .

(٣) الأعمال الشعرية ١/ ٧٨ . ومع هذا فإن كتب التاريخ الموثوق بها تذكر شيئاً من صفات الخيزران هذه وتدخلها في شؤون الدولة، انظر : تاريخ الأمم والملوك ٤/ ٦٠٤-٦٠٨ .

استفاد البياتي من تصوير الإعلام الغربي (الكاريكاتير السياسي)^(١) للعربي المسلم، حيث صورّ البياتي شاعر السلطان «جاحظ العينين تموران بالجشع»، وجعل من البحترى رمزاً لهذا الشاعر البغيض، وهو بهذا متأثر ومعتد في تصويره (بالكاريكاتير السياسي) في الإعلام الغربي الذي صور الرجل العربي المسلم «جاحظ العينين تموران بالجشع»، وما كان للبياتي أن يقع على هذه الصورة الفنية البالغة التأثير والتصوير للشاعر المزيف لو لم يكن قد تأثر بالكاريكاتير السياسي في الإعلام الغربي الذي يرسم الصورة نفسها للرجل الشرقي العربي المسلم، والبياتي مع أنه استطاع أن يصور لنا مقدار البشاعة الجثمانية والنفسية التي يمثلها كل شاعر مرتزق متزلف بشعره للسلطان الجائر مهين للشعر ومهدر لماء وجهه، إلا أنه شوّه نموذجاً شعرياً عربياً محترماً في ذاكرة ووجدان التأريخ العربي وهو الشاعر البحترى، يقول البياتي من قصيدته «المرتزقة»^(٢):

وبعار الشرق منبوءاً يغني عربات الفاتحين
وبأحزان الجوّاري والعبيد
وبوجه «البحترى» الجاحظ العينين في أعقاب دينار
وفي أعتاب سلطان جديد

هكذا نجد أن الشاعر العربي قد اعتمد على عدد من المصادر المعرفية في استلهامه للشخصيات الإسلامية، وتصويره وتوظيفه لها، وهي مصادر كما رأيناها دينية وتاريخية وأدبية واستشراقية وإعلامية، استقى منها الشاعر مادته التصويرية التي جسّدت صور شخصياته التي استلهمها وعمل على توظيفها في واقعه الحياتي المعاصر.

تداخل المصادر :

لقد اعتمد الشاعر العربي - كما رأينا - في استلهامه للشخصيات الإسلامية على عدد من المصادر المعرفية - دينية، تاريخية، أدبية، استشراقية، إعلامية - على أن هذه المصادر في الحقيقة ليست دائماً بهذا التمايز والانفصال، فإن بينها من التشابك والتداخل ما لا يمكن تجاهله^(٣). فالمصدر الاستشراقي الذي قد تأثر به بعض الشعراء في رسم بعض الشخصيات التي استلهمت هو بالضرورة مصدر تاريخي أو أدبي، ووسائل الإعلام الغربي التي تأثر بها بعض الشعراء العربي في رسم صور بعض الشخصيات الإسلامية إنما تمتّح أكثر ملامح صورها من كتابات المستشرقين عن التأريخ الإسلامي وشخصياته، كذلك تعتمد المصادر الأدبية والتاريخية بعضها على بعض في أحداث الشخصيات ومواقفها وأخبارها، فالأغاني يعتمد على كثير من الروايات التاريخية، والطبري يدخل في تأريخه كثير من الشعر

(١) انظر : صورة العرب في الصحافة البريطانية، ص ١١٣، ١١٤.

(٢) مجلة الآداب البيروتية، السنة (١٧) العدد (٥) آيار ومايو ١٩٦٩م، ص ٧.

(٣) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٩٤.

في رواية الأخبار والأحداث عن شخصياته التأريخية، «ولكن برغم كل ذلك فإن لكل مصدر من هذه المصادر ملامحه ومواصفاته الخاصة التي تميزه - على المستوى النظري على الأقل - عن بقية المصادر، وبمقدار توافر هذه الملامح أو الموصفات - أو غلبتها - في شخصية من الشخصيات يمكن ردها إلى المصدر الذي تحدده هذه الموصفات»^(١). وبناءً على ذلك فقد تتداخل المصادر في رسم شخصية من الشخصيات الإسلامية بحيث تكون الشخصية نفسها قد تناولها أكثر من مصدر، وقد أصبح الشاعر المعاصر من الثقافة بمكان بحيث يكون قد توسع في تكوين ثقافته، فاطلع على أخبار الشخصية في أكثر من مصدر من تلك المصادر. فشخصية هارون الرشيد - مثلاً - قد انتقلت من مصادرها التأريخية^(٢) إلى مصادر الأدب العام^(٣) ثم إلى مصادر الأدب الشعبي^(٤)، والمعتصم قد تداخلت في تجسيد شخصيته كتب التأريخ التي روت أحداث وقعة عمورية، وشعر أبي تمام الذي سجل من خلاله مواقف المعتصم، ولامح شخصيته السلطانية والقيادية. فالشاعر عبدالله البرودي في قصيدته المشهورة، «أبو تمام وعروبة اليوم»^(٥) يستقي مادته الاستلهامية التصويرية لشخصيتي المعتصم وأبي تمام من مصدرين أحدهما تأريخي^(٦) يتمثل فيما رواه المؤرخون من أحداث وقعة «عمورية»، والثاني أدبي شعري^(٧) يتمثل في قصيدة أبي تمام البائية التي مدح بها أبو تمام المعتصم عقب انتصاره العظيم في «عمورية»، ومثل البرودي صنع الشاعر صلاح عبدالصبور في قصيدته «أبو تمام»^(٨) حيث تداخل في نسج استلهامه وتصوريه شخصيتي المعتصم وأبي تمام المصدران نفساهما.

ويتداخل عدد من المصادر في استلهام صلاح عبدالصبور شخصية الحلاج في مسرحيته «مأساة الحلاج»، منها ما هو تأريخي، ومنها ما هو أدبي شعري، ومنهما ما هو استشراقي، وعبدالصبور نفسه يعترف باعتماده على هذه المصادر الثلاثة وهو يرسم لنا شخصية الحلاج في مسرحيته^(٩).

- (١) السابق نفسه.
- (٢) انظر: تاريخ الأمم والملوك ٦١٧/٤، والكمال في التاريخ لابن الأثير ٨٢/٥-١٣٤، والبداية والنهاية ١٠/١٥٦، وسير أعلام النبلاء ٢٨٦/٩، ووفيات الأعيان في أئمة أبناء الزمان، ١/٣٣٠-٣٤٦.
- (٣) انظر: الأغاني ٦٧/١٨، ٣٠٧، ٣٠٨، ٢٧٩/١٩، العقد الفريد ٥/٤٠٧، ٤٠٩، ٢٨/٧.
- (٤) انظر: «ألف ليلة وليلة» الليالي (٥٣، ١٥٤، ١٥٨، ٢٩٣، ٢٩٨، ٣٠٠، ٣٣٠، ٣٤٠، ٤٦٥، ٤٦٦، ٦٦٢، ٨٩٦، ١٠٠٠).
- (٥) ديوان البرودي ٢/٢٤٩.
- (٦) انظر: الكامل في التاريخ لابن الأثير ٥/٢٤٧، وأخبار الدول وآثار الأول في التاريخ (تأريخ القرمان) ص ١٥٥. وتأريخ يعقوبي ٢/٤٧١-٤٧٨.
- (٧) ديوان أبي تمام ١/٤٠-٧٤.
- (٨) ديوان صلاح عبدالصبور ١/١٤١.
- (٩) فهو يذكر أنه في رسمه صورة الحلاج اعتمد على التأريخ (ما رواه الاصطخري عن ابن حوقل وابن النديم في الفهرست) كما اعتمد على شعر الحلاج نفسه (على ديوانه الطواسين) وعلى ما كتبه المستشرقين ماسنيون وبوكراوس عن الحلاج، انظر تذييل الشاعر على مسرحية «مأساة الحلاج»، ديوانه ٢/٦٠٦-٦٠٩.

ونكتف بإيراد قصيدة استلهامية واحدة يتضح فيها تداخل المصادر في استلهام الشخصية وهي قصيدة صلاح عبدالصبور التي أشرنا إليها في المثال الأول، وهي بعنوان «أبو تمام» حيث تداخل مصدران (تأريخي وأدبي شعري) في رسم ملامح شخصيتي القصيدة (المعتصم وأبي تمام) حيث يقول^(١):

الصوت الصارخ في عمورية
لم يذهب في البرية
سيف البغدادي الثائر
شق الصحراء إليه . . لباه
حين دعت أخت عربية . . وامعتصماه
لكن الصوت الصارخ في طبرية . . لباه مؤثران
في موعد تذكارك يا جد . . يلقي الأبناء الأبناء . . يتعاطون أفويق الأبناء
والسيف المغمد في صدر الأخت العربية
ما زال يشق النهدين
وأبو تمام الجد حزين لا يترنم
قد قال لنا ما لم نفهم
والسيف الصادق في الغمد طوينا
ومنعنا بالكتب لمروية

إن أحداث عمورية ومضامين بائية أبي تمام «السيف أصدق أنباء من الكتب . . .» واضحة في رسم ملامح المعتصم في هذه القصيدة، التي ظهر فيها رمزاً لانتصار الإرادة العربية التي يفقدها الشاعر في العصر الحاضر، وانتصار هذه الإرادة تجسدت ملامحها من خلال تلك الأخبار التاريخية التي وعهاها الشاعر عن موقف المعتصم في عمورية ومن خلال ذلك النص الشعري الذي رسم أبو تمام من خلاله ملامح تلك الشخصية السلطانية والقيادية التي يحتاج إليها الواقع العربي المعاصر.

طرق استلهام المصادر وشخصياتها :

لقد تنوعت طرق تعامل الشاعر العربي في استلهامه للمصادر التي استقى منها صور ولامح شخصياته الإسلامية التراثية، حيث ظهرت طرق متعددة؛ منها ما يتعلق ويختص بالتعامل مع الشخصية المستلهمة، ومنها ما يتعلق بالتعامل مع المصدر الاستلهامي نفسه.

(١) ديوان صلاح عبدالصبور ١٤١/١-١٤٢.

(أ) فعلى مستوى الشخصية كان تعامله على النحو التالي :

١ - أن يستلهم عموم ملامح الشخصية وسيرتها كما هو حال حافظ إبراهيم مع شخصية عمر بن الخطاب [في منظومته «العمرية»^(١)] ، وسليمان العيسى مع شخصية أبي ذر الغفاري في مطولته «ثائر من غفار»^(٢) على اختلاف في فنيات الاستلهام وطريقة بنائه الاستلهامي التوظيفي بين حافظ إبراهيم وسليمان العيسى ، حيث كان استلهام الأول لشخصية عمر استلهاً مباشراً نظم في مطولته سيرة حياة الخليفة عمر بن الخطاب [نظاماً تسجيلياً تقريرياً كما هي في كتب السير والتراجم . أما الثاني فقد كان من نوع الاستلهام المعمق الذي هو أقرب إلى الاستلهام الفني التوظيفي ، فقد وقف حافظ عند الدلالات المضمونية لمواقف وصفات الخليفة عمر دون تعميق لها أو توظيف ، أما العيسى فقد حاول أن يتعمق مواقف وصفات الصحابي أبي ذر ويحللها ويفسرهما تفسيراً ثورياً نضالياً اشتراكياً بل ويوظفها أحياناً ، وذلك عند تناوله لمواقفه من الأغنياء الكانزين للمال والمتكثرين منه ، أثناء خلافة عثمان [حتى وفاته بالربذة .

٢ - أن يستلهم الشاعر ملمحاً من ملامح الشخصية أو صفة من صفاتها ، كاستلهام الشاعر الفلسطيني أحمد دحبور^(٣) شخصية معاوية [من خلال اتصافه بالمداورة والمهادنة والموادعة وحنكته السياسية مع خصومه ، والتي عبر عنها معاوية في مقولته المشهورة التي عرفت بشعرة معاوية ، حيث اشتهر معاوية بها في تعامله مع الآخرين بمن فيهم خصومه ، وقد جعل أحمد دحبور سلوك الحاكم العربي المعاصر لهذا الملمح التعامل من صفات معاوية مع العدو الإسرائيلي المعتصب تراجعاً ومضيعة للوقت ، وهو بذلك يرفض ، سياسة الصبر والموادعة والمهادنة مع إسرائيل ، فقد نفذ صبر الشاعر حتى صار هذا الخلق الذي اشتهر به معاوية ، ويحاول الحكام العرب في العصر الحاضر التخلّق به مع العدو - في تقدير الشاعر - تراجعاً وانهازماً ، ويرى دحبور أن الثورة والمواجهة والمناظرة هي الأسلوب الأمثل في التعامل مع إسرائيل لاسترداد الحقوق العربية المغتصبة حيث يقول^(٤) :

من لم يعرف أمي
من لم يستنشق في الوطن المحضور هواء الشارع
من لم تبلغ فيه الأحزان حدود السكين
من لم يقطع شعرات الوصل جميعاً حيث معاوية المتراجع
مطروود من يومي
مطروود من فرح اليوم الآتي بفلسطين

(١) انظر ديوانه ص ٧٧ .

(٢) انظر الأعمال الشعرية ٣٤٩/١ .

(٣) أحمد خضر دحبور (فلسطين) ولد في حيفا عام ١٩٤٦م صدرت له المجموعة الكاملة بعنوان ديوان أحمد دحبور عام ١٩٨٢م [معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ١/ ٢٦٠] .

(٤) طائر الوحدات ، ديوان أحمد دحبور ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٣م ، ص ٢٧٧ .

فالشاعر هنا يلتقط ملمحاً من شخصية معاوية [التي روت أخبارها كتب التأريخ وهو مداراته ومسايسته خصومه التي عبر عنها بقوله : « . . . لو أن بيني وبين الناس شعرة مانقطعت ، قيل كيف ، يا أمير المؤمنين ؟ ، قال : كانوا إذا مدوها خليتها ، وإن خلوها مددتها » ^(١)] فحياة معاوية ، وسيرته ، وملامح شخصيته ذات جوانب متعددة التقط منها الشاعر هذا الملمح وهو جانب موادعته ومهادنته ومسايسته الناس ، واستلهمها استلهاماً توظيفياً يوضح موقفه من واقعه السياسي المعاصر مع عدوه .

٣ - أن يستلهم الشاعر حوادث ومواقف يراها في سيرة الشخصية ، كاستلهم الشاعر غازي القصيبي ^(٢) موقف الإمام أحمد بن حنبل الرافض للقول بخلق القرآن ، لما أرد الخليفة العباسي أن يحمله على القول بخلق القرآن حيث يقول القصيبي من قصيدته «مرثية فارس سابق» ^(٣) :

أين ابن حنبل والقرآن في يده يرد بغداده عن موقع الزلزل!

واستلهم الشاعر أمل دنقل مستلهماً شخصية عبدالرحمن الداخل من خلال حادثة عبوره نهر الفرات أثناء مطاردة الجيوش العباسية لفلول الأمويين ^(٤) ، فقد جعل أمل دنقل من هذه الحادثة التي عايشها عبدالرحمن الداخل وروتها كتب التأريخ عنه رمزاً للمضي والإسرار المتجاوز لآثار الهزيمة والانكسار التي أصابت الأمة في عام ١٩٦٧م ، والعمل على عدم الاستسلام من أجل استعادة المكانة والكيان العربي المسلم ، وجعل من شخصية الداخل رمزاً لذلك الزعيم الذي يحاول الخروج بالأمة من رماد وركامات الهزيمة والعمل على استعادة الكيان العربي المسلم وإعادة بنائه من جديد كما عمل الداخل في الأندلس حين أحيا بعبوره النهر الدولة الأموي في الأندلس من جديد حيث يقول من قصيدته (نهر الدم) ^(٥) :

الأمراء الصم
ماتوا على المداخل
لم يبق إلا الداخل
يعبر نهر الدم

٤ - أن يستلهم الشاعر الشخصية من خلال مقولاتها التي روتها بعض المصادر وذلك كاستلهم

(١) تأريخ اليعقوبي ص ٢٣٨ .

(٢) غازي بن عبدالرحمن القصيبي شاعر سعودي ولد عام ١٣٥٩هـ - ١٩٤٠م بالأحساء بالملكة العربية السعودية صدرت له المجموعة الكاملة التي تضم عدداً من دواوينه التي منها : أشعار من جزائر اللؤلؤ . . ومعركة بلا راية ، وأنت الرياض . . [معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٣/ ٧١٨] .

(٣) مرثية فارس سابق ، شعر غازي عبدالرحمن القصيبي ، تهامة للنشر ، جدة ، الطبعة الثانية ، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م ، ص ٤٧ .

(٤) انظر : الكامل في التأريخ لابن الأثير ٤/ ٣٦٢ .

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة ص ١٢٨ .

هاشم الرفاعي شخصية الصحابي سعد بن معاذ الأوسي الأنصاري من خلال قوله للرسول يوم بدر :
« . . . فوالذي بعثك بالحق ، لو استعرضت بنا هذا البحر فخضته لخضناه معك »^(١) حيث يقول^(٢) :

واستلهم الشاعر أمل دنقل شخصية خالد بن الوليد في قصيدته «الموت في الفراش» من خلال

ويوم ببدر جند الشـرك جـنده وجمّع أنصار الضلال وألبا
وجاء رسول الله في موكب الهدى يقود خميساً من قوى الحق أغلبا
يقول له سعد : إذا خضت لجة من البحر خضناه ، ولن نتهيبا

مقولته المشهورة لما حضرته الوفاة «لقد شهدت مائة زحف أو زهاءها وما في جسدي شبر إلا وفيه ضربة أو طعنة أورمية ، ثم ها أنذا أموت على فراشي كما يموت العير ، فلا نامت أعين الجبناء»^(٣) حيث قال^(٤) :

أموت في الفراش . . مثلما تموت العير
أموت والنفير . . يدق في دمشق
أموت في الشارع : في العطور في الأزياء
أموت والأعداء . . تدوس وجه الحق
«وما بجسمي موضع إلا وفيه طعنة برمح»
. . إلا وفيه جرح . . إذن . . «فلا نامت عيون الجبناء»

(ب) أما طرق تعامل الشاعر العربي مع المصادر التي استلهم من خلالها شخصياته الإسلامية ، فقد كانت على النحو التالي :

١ - الالتزام بما جاء في المصدر من أخبار وملامح وصفات وعدم الخروج في استلهم الشاعر للشخصية عن دائرة أخبارها وملامحها وصفاتها التراثية ، ومسايرة ذلك حذو القذة بالقذة بحيث تكون القصيدة الاستلهامية هي أخبار الشخصية وما روي عن سيرة حياتها كما هي في مصادر التراثية دون تغيير بتحوير أو تحريف ، ولم يكن لصورة الشخصية ومضامينها في القصيدة من ميزة عن ما في مصادرها إلا بالوزن والقافية ، يظهر ذلك في استلهم عبدالحليم المصري لشخصية أبي بكر رضي الله عنه في

(١) انظر : السيرة النبوية ١/ ٦١٥ .

(٢) ديوان هاشم الرفاعي ص ٢٧١ .

(٣) الاستيعاب في أسماء الأصحاب للقرطبي المالكي ١/ ٤٠٨ .

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٢٥٣ - ٢٥٤ .

«البكرية»^(١) ومحمد عبدالمطلب لشخصية علي بن أبي طالب رضي الله عنه في «العلوية»^(٢).

٢ - لا يلتزم الشاعر بمعالم الشخصية في المصدر التراثي، وذلك بأن يتدخل الشاعر عند استلهاها للشخصية - من خلال مصادرها - بما يحوّر أو يغيّر فيما يرويه المصدر من ملامح وصفات للشخصية بما يجعلها توافق رؤية الشاعر وتخدم قصيته التي يود أن يوظف الشخصية من خلالها في واقعه المعاصر، وهذا النوع من التعامل مع مصادر الشخصية يكون غالباً لدى الشعراء الذين لديهم القدرة الفنية في استلهاهم الشخصية استلهاماً توظيفياً، ومن هذا التغيير ما هو تحوير يخدم رؤية الشاعر دون الانحراف بالشخصية، فيتصرف الشاعر في ملامح الشخصية بما يخدم واقعه مع المحافظة على جوهر الشخصية وخصائصها كما هي في مصادرها، ومنه التغيير الذي هو تحريف تفقد معه الشخصية صورتها ولامحها الثابتة لها في مصادرها التراثية، فيصل بها إلى حد التزوير والتزييف.

ومن النموذج الأول استلهاهم الشاعر المغربي حسن الأمراني شخصية أبي ذر الغفاري، الصحابي الذي اشتهر بالزهد والتقشف، واجتهد في حث الناس حين كثر المال في أيديهم ورآهم يتكثرون منه ويكتنزون - على الإنفاق وعدم الاكتناز حتى يكتفي الفقراء والمساكين والمحتاجين، وألزم نفسه - بإعلان ذلك وإذاعته بين الناس، وألح في تذكير السلطان بذلك.

فقد استلهمه حسن الأمراني بما يجعل من شخصيته رمزاً لكل ثائر مجاهد بالكلمة المسالمة التي يحقق من خلالها الإصلاح على الرغم من إغرائه بحمل السيف، حيث يقول الأمراني من قصيدة له بعنوان «إيقاعات في الزمن الصعب»^(٣):

كان أبو ذر يأكل من وحشته
ويفكر في فيء رسول الله
أولا تخرج يا جندب
أوصاني بالصبر خليلي
حتى ألقاه
كان فتى الربذة يحمل غربته
ويحدّق في قصر أمير الشام
أتقاتل يا جندب دون حسام؟
أوصاني بالصبر خليلي، وإحكام المركب

(١) القصائد الإسلامية الطوال في العصر الحديث، ص ٢٢٩.

(٢) السابق، ص ٢٤٩، وستفصل القول في هذا عند الحديث عن «المتابعة في استلهاهم الشخصية» في الفصل الأول من الباب الثاني.

(٣) ديوان الزمان الجديد ص ٩٥-٩٧.

لكن ما أوصاني بالصمت
فأنا بالكلمات أقاتل حتى الموت
تهتف باسمك السنة
لكنك

(لو جئت الآن لحاربك الداعون إليك)

وقالوا : رجعي يؤمن بالغيب ، ويؤخر ميعاد الثورة

لقد حوّر الأمراني شخصية أبي ذر لما استدعاه لواقعه المعاصر ، وألبسه رداء السياسة بأن جعله مناضلاً من أجل إصلاح الواقع الحياتي المعاصر ، وتحقيق العدالة والمساواة بين أبناء الأمة ، لكن الأمراني لم يغير من أصل وحقيقة الشخصية الغفارية التراثية ، فقد سلك بموقف أبي ذر مسلك الاستلهم الذي يتفق ومسلك أبي ذر الصحابي كما روته عنه كتب الثقة من المؤرخين^(١) ؛ الذي يقدم أبا ذر صاحب موقف ومتبعاً لخطوات الرسول الأعظم ، وليس ثائراً اشتراكياً كما يُصوّر عند بعض الشعراء ، ولا مناضلاً شيعياً .

فأبو ذر المعاصر مجاهد بالنصح والتذكير متلزم بذلك ليس غير ، وهذه هي صورة أبي ذر الصحابي ، على الرغم من أن هناك من كان يغريه ويدفعه إلى الخروج والثورة بمفهومها العنيف^(٢) ، لكن الشاعر يختار لأبي ذر ما اختار أبو ذر لنفسه وهو الثورة بالكلمة ، الثورة السلمية ، إن حسن الأمراني يستلهم أبا ذر من خلال الثورة الملتزمة بالمنهج الإسلامي ، وهي الجهاد باللسان والكلمات والنصح والتذكير ، وهذا هو الإطار العام الذي سلكه أبو ذر الصحابي رضوان الله عليه ، وأثبتته له المصادر التاريخية الموثوق بها ، لقد استطاع الأمراني أن يحوّر في شخصية أبي ذر ويلبسه رداء الثورة والنضال دون أن يزور أو يزيّف واقع الشخصية المشرق كما هو في الماضي . وكما رواه الثقة من المؤرخين وروته مصادرهم التاريخية .

أما النوع الثاني من التغيير في المصدر فهو الذي يغيّر في أصل واقع الشخصية وحقيقتها ويزيفه ويزوره ، فنجد عند الشاعر سليمان العيسى الذي قدم لنا شخصية أبي ذر في مطوّلاته «ثائر من غفار» من خلال عقيدته الاشتراكية الثورية حيث قام من خلال ذلك بتغيير صورة شخصية أبي ذر الغفاري بما يتسق ورؤيته الفكرية القائمة على الإيمان بالاشتراكية الثورية ، فقد قدم شخصية أبي ذر -محوراً إياها- في صورة ثائر اشتراكي يناضل من أجل الفقراء ، ويحطم الطبقات الاجتماعية المتفاوتة ويغري الفقراء والمساكين في عصره على اقتلاع واجتثاث شأفة حكام عصره الأثرياء مثل عثمان ومعاوية رضي الله عنهما اللذين كرسا بحكمهما - في تصوير العيسى - لظهور الطبقة الظالمة ، حيث يقول^(٣) :

(١) مثل ابن جرير الطبري في تاريخ الأمم والملوك ٦١٥-٦١٦ . والذهبي في سير أعلام النبلاء ٤٦/٢-٧٨ .

(٢) انظر : المصدر السابق ٧١-٧٢ .

(٣) الأعمال الشعرية ٣٥٩/١-٣٦١ .

بأن يستجيب وأن يُسلما
على البغي سدّ شعاب الحمى
على الظلم .. تحطم أو تحطما
ليقع عن باطل ملجما
تذكره الشائر الأعظما
ولن يتردد أو يحجما
إلى صدره .. حيثما أقدما
فيا كانز الأرض لن تكرما
قضى ربك الوعد لن تحرما
تمرد .. فقيدك قد حطما
تخضب فيه المنادي دما
ليبدأ .. من دمنا .. مفعما

أيرضى الغفاري من دينه
وتخمد في دمه غضبة
ألا إن إسلامه ثورة
ألا إن إيمانه لم يكن
ورنت بأعماقه صيحة
سيقذفه في وجوه الطغاة
ليصرخ بها ولتمد السيوف
بأعمالهم يكرم الشامخون
ويا من حرمت ظلال الكفاف
ويا سالخا رجله في القيود
وغاض النداء على طعنة
ألا إن كروب الحياة الشهي

إذا ما وضعنا هذه الأبيات مع أبيات النشيد الثالث عشر من القصيدة نفسها^(١) - التي يحكي فيها العيسى إثارة أبي ذر الفقراء ضد عثمان ومعاوية، وحمله لهم على الثورة والتمرد مستخدماً لهجة الثورة الشيوعية، ووسيلة العنف التي تسلكها، فإننا سندرك كيف يصور العيسى أبا ذر ثائراً اشتراكياً شيوعياً عنيفاً في ثورته، وكيف حوّر شخصيته تحويراً أوصلها إلى التزييف والتزوير، لأنه أفقدها بذلك خصائص صورتها الأصلية الثابتة لها في الموثوق بهامن المصادر التاريخية.

لقد أظهر العيسى أبا ذر الصحابي المذكّر الناصح بالكلمة - المتخذ طاعة السلطان وعدم الخروج عليه مهما اختلف معه منهجاً لمجاهلته^(٢) ثائراً اشتراكياً، يتخذ من القوة ورفع السلاح في وجه السلطان منهجاً لتحقيق آرائه الاقتصادية والاجتماعية. لقد حمل العيسى أبا ذر رؤيته الإيدلوجية الاشتراكية الثورية، فقدمه ثائراً اشتراكياً متمرداً محطماً للطبقات التي أخذت تبرز في زمن الخليفة الثالث عثمان، فانحرف العيسى بشخصية أبي ذر عما هي عليه في مصادرها التراثية الموثوق بها، وهذا يوضح اتجاهها استلهامياً سلكه بعض شعرائنا في استخدامهم لبعض الشخصيات الإسلامية من خلال مصادرها.

٣ - الانتقائية حسب الرؤية التي يعتنقها الشاعر ويحاول أن يكرّس لها في الواقع الحياتي الذي يعيشه، حيث يعمد الشاعر إلى أخبار الشخصية في مصادرها التراثية فيأخذ منها مختاراً ما يوافق عقيدته ورؤيته ويرى أنه يخدم فكرته التي يود التأثير بها في الواقع، يظهر هذا التعامل مع المصادر في استلهام

(١) السابق ٣٧٧/١.

(٢) انظر تاريخ الأمم والملوك ٦١٦/٢. وسير أعلام النبلاء ٦٣/٢، ٧١.

الشعراء لشخصية هارون الرشيد، فقد حفلت مصادر أخباره بجملة من الروايات التي تصوّر محاسنه من عدل وشجاعة وجهاد في سبيل الله وحج وصلاح وتقوى، ومنها ما تصوّره صاحب ندماء وملذات وشراب وغناء وجوار وجور وعبث بالمّام العام. فالشاعر صابر عبدالدايم^(١) ينتقى من سيرته الجانب المضيء المشرق، فيستلهمه من خلال ما ترويّه المصادر التاريخية عن بطولاته وشجاعته وجهاده في سبيل الله، وعزته وحمايته لبيضة الدولة الإسلامية وثغورها من اعتداء المعتدين، وطمع الطامعين، كما هو حاله مع «نقفور» ملك الروم^(٢)، حيث يقول من قصيدة له بعنوان «غابة النار»^(٣):

أما الشاعران أحمد شوقي وحافظ إبراهيم فينتقيان من سيرة الرشيد ما تذكره بعض الروايات

بغداد أين خطي المنصور مورقة بالمجد تسحق وجه الذل والعار
أين الرشيد وسيف العدل في يده يرد «نقفور» عن أهل وعن داري؟؟ في

عن الرشيد من ولع بالغناء والقيان والملاذ والترف والقصور^(٤)، فيستلهمانه من خلال ذلك فيقول شوقي عن ليلة غناء ورقص وطرب أقيمت في قصر عابدين حضرها الملك^(٥):

ليلة لسيدنا الزمان ترتقب
دونها الرشيد وما أخلدته له الكتب

ويقول حافظ إبراهيم مستلهمًا ترف الرشيد وقصوره وقيانه وولعه بذلك^(٦):

أين هارون مصر؟ أين أبو الأشم بال رب القصور رب القيان

كذلك تظهر الانتقائية في التعامل مع المصادر من خلال استلهم شخصية عثمان بن عثمان^(٧)، فهو عند الشاعر أحمد شوقي «شهيد قتل مظلومًا وقد كان صالحًا تقياً قارئاً للقرآن وحافظاً له» حيث يقول:

(١) صابر عبدالدايم يونس شاعر من مصر ولد عام ١٩٤٨م في قرية (الصياغ محافظة الشرقية) من دواوينه: المسافر في سنبلات الزمن ١٩٨٢م، الحلم والسفر والتحول ١٩٨٣م، المرايا وزهرة النار ١٩٨٨ [انظر: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٢/٦٤٠].

(٢) انظر: سير أعلام النبلاء ٩/٢٩٣، ٢٩٤.

(٣) مدائن الفجر، صابر عبدالدايم، دار البشير، عمان، طبعة أولى، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م، ص ٤١.

(٤) انظر: سير أعلام النبلاء ٩/٢٨٩ - ٢٩٠، والأغاني ١٠/١٧٢ - ١٧٣.

(٥) الشوقيات ٢/٩.

(٦) ديوان حواف ص ٣٢٩.

(٧) الشوقيات ١/٢٠٦.

من في البرية كالفاروق معدلة
أو كابن عفان والقرآن في يده
ويجمع الآي ترتيباً وينظمها
جرحان في كبد الإسلام ما التأمأ
وكابن عبدالعزيز الخاشع الحشم
يحنو عليه كما تحنو على الفطم
عقداً بجيد الليالي غير منفصم
جرح الشهيد وجرح بالكتاب دمي

أما الشاعر الفلسطيني سميح القاسم^(١) فيصورّ عثمان ويرمز به لكل حاكم جائر مغتصب ومتسول على السلطة بالقوة والظلم وسفك الدماء وذلك في قصيدته «لو» حيث يقول^(٢):

لو أن في الميدان سيف أبي ذر
ولو لم يغتصب عثمان قيادة البلاد، بالحديد والدماء
ما استأسد الثعالب الرومان

لقد اعتمد سميح القاسم على روايات بعض المصادر التي تحاملت كذباً وزوراً على عثمان [وخلافته فاختارها ليظهر ثورية أبي ذر ونضاله من أجل استعادة حقوق الضعفاء والمساكين والمظلومين المقهورين - كما يرى الشاعر ذلك - حيث يقول في النص نفسه «لو أن في الميدان سيف أبي ذر» فلقد حاول بعض شعرائنا إقامة نوع من التلازم بين شخصيتي أبي ذر الغفاري وعثمان بن عفان رضي الله عنهما على أنهما شخصيتان متضادتان .

هكذا نجد أن شعراءنا قد تعاملوا بطرق مختلفة مع المصادر التي استلهموا منها شخصياتهم الإسلامية، إن على مستوى تعاملهم مع الشخصيات، وإن على مستوى تعاملهم مع المصادر التي استقوا من خلالها ملامح وصفات ومواقف وأحداث الشخصيات المستلهمة . كذلك ندرك أن تعاملهم مع المصادر كان متأثراً وموجهاً بمعتقداتهم الفكرية (إيديولوجياتهم)، وبرؤاهم الخاصة للواقع الذي يعيشونه والذي يودون التأثير فيه .

(١) سميح القاسم (فلسطين) ولد عام ١٩٣٩م في مدينة الزرقاء بالأردن من دواوينه الشعرية: مواكب الشمس ١٩٥٨م، سقوط الأقنعة ١٩٦٠م . دمي على كفي ١٩٦٧م، صدرت له المجموعة الكاملة عام ١٩٩٢م [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٥٣٨/٢].

(٢) ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م، ص ٢٧٨ .

الفصل الثاني

تصوير

الشخصيات الإسلامية من حيث الواقع والانحراف

* مدخل.

- (١) صورة الخلفاء الراشدين والصحابة رضوان الله عليهم .
- (٢) صورة الحكام والأمراء والولاة .
- (٣) صورة القادة والفاتحين .
- (٤) صورة العلماء والدعاة .
- (٥) صورة القضاة .
- (٦) صورة العباد والزهاد .
- (٧) صورة الشعراء .
- (٨) صورة المرأة .

* ملحق.

جدول إحصائي تصنيفي تقريبي بالشخصيات الإسلامية
المستلهمة حتى آخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث .

مدخل :

المراد بصورة الشخصية في الواقع هي ما كانت عليه في الماضي ، بمعنى صورة الشخصية المتجسدة من صفاتها وملامحها ومواقفها كما هي في الحقيقة والواقع ، الذي عاشته الشخصية الإسلامية المستلهمة ، وكما تضمنتها وروتها لها كتب التراث من تأريخ وسير وتراجم . . . ونحوها .

أما «الانحراف» فالمراد به ما لحق صورة الشخصية من تغيير بتحريف أو تحوير أي ميل وعدول بها عن حقيقتها في الماضي بعد استدعاء الشاعر لها واستلهاه إياها من أجل أن يعبر من خلالها عن رؤيته للواقع الحياتي المعاصر الذي يعيشه .

وبما أن الشخصيات التي تناولها في هذا البحث هي شخصيات حقيقية واقعية ذات وجود تأريخي ، عاشت في القرون الثلاثة الأولى من الإسلام ، فإن ما دار من شك حول بعضها - كما هو حال - مجنون بني عامر قيس بن الملوح ، وصاحبته ليلي ، وحال وضاح اليمن . . ونحوهم^(١) - لم يحل دون تناولها في هذه الدراسة على أنها شخصيات حقيقية ذات وجود تأريخي ، فقد اتبعت في هذا آراء الكثرة الذين يقولون بحقيقة وجودها وعدم الشك فيها^(٢) .

على أن هذه الشخصيات المستلهمة لها صفاتها وملامحها ومواقفها وأقوالها التي جسدت صورها ، وقد أثبتتها كتب التراث من تأريخ وسير وتراجم ، وقد استلهمها شعراؤنا من خلال وقوفهم على أخبارها في كتب التراث وما جسده تلك الأخبار من صور لها كما رأينا هذا عند حديثنا عن مصادر الاستلهاه في الفصل الأول ، وتختلف طريقة الشعراء في استلهاه هذه الشخصيات الإسلامية التراثية ، فمنهم من يتناولها في صورها الثابتة لها والمجسدة لصفاتها وملامحها ومواقفها على وجه الحقيقة والواقع ، ومنهم من مال بها وعدل فيها وأدخل عليها تحويراً أو تغييراً انحرف بها عن واقع وحقيقة صفاتها وملامحها وصورتها الثابتة لها . وذلك كي يخدم رؤيته للواقع الذي يعيشه حيناً ، أو يخدم اتجاهه العقدي والفكري الذي يعتنقه حيناً آخر .

(١) انظر : الأغاني ١/٢ ، وحديث الأربعة ، طه حسين ١/١٧٧ ، ١٩٨ ، ٣٣٧ ، ضمن الأعمال الكاملة المجلد الثاني ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٠م ، وتأريخ الأدب العربي لبروكلمان ١/١٩٩-٢٠٣ ، وتأريخ الأدب العربي ، العصر الإسلامي ، شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة العاشرة ، ص ٣٥٩-٣٦٩ . وتأريخ الأدب العربي ، ريجيس بلاشير ، ترجمة : إبراهيم الكيلاني ، دار الفكر ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م ، ص ٧٨١-٧٨٤ .

(٢) انظر : سير أعلام النبلاء ٤/٥-٧ . الشعر والشعراء لابن قتيبة ٢/٥٦٣-٥٧٣ . المؤلفات والمختلف ، للحسن بن بشر الأمدى ، تصحيح فريتس كرنكو ، مكتبة القدس ودار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م ، ص ١٨٨-١٨٩ . خزانة الأدب لعبدالقادر بن عمر البغدادي ، تحقيق : عبدالسلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، الطبعة الثانية ، ١٤٠٢هـ - ١٩٨١م ، ٤/٢٣٠-٢٣٣ ، وتأريخ الأدب العربي ، بلاشير ، ص ٧٧٤-٧٧٦ .

ولعل تصرف هؤلاء الشعراء ينطلق من أن العملية الاستلهامية عمل فني يقتضي عند تناول الأشياء تحويلاً وتغييراً - وفقاً لقوانين الفن الخاصة - يحقق من خلاله الشاعر خاصية الإبداع حتى لا يتحوّل إلى ناقل ومحاك ليس غير^(١). ويستغل بعض الشعراء في تعامله مع الشخصيات الإسلامية التراثية هذا المطلب الفني لممارسة نوع من الانحراف والتغيير المذموم الذي أصاب بعض الشخصيات المستلهمة بالتشويه أو التزوير، وقد مسّ هذا شخصيات لها احترامها وتقديرها وخصوصيتها الدينية من صحابة وخلفاء وعلماء وقادة لهم صورهم المتميزة في ذاكرة التأريخ الإسلامي من حيث هي صور نبيلة ومضيئة ومشرفة، فعمل على تشويهها بما يبرزها في صور مكروهة ومقوّمّة ومنبوذة، كذلك تناول شخصيات محسوبة على المسلمين ولكنها خرجت على الإسلام، وغلّت وأحدثت فيه، ومثلت الجانب المعتم والمظلم من التأريخ الإسلامي، فزوّرت صورتها وحسّنت حتى بدت مضيئة مشرقة نبيلة.

ونحن لو تساهلنا في تحويل واقع بعض الشخصيات الإسلامية من غير الصحابة رضوان الله عليهم - لإعطاء الشاعر حريته في التعامل فنياً مع التراث للتعبير عن رؤيته الخاصة به تجاه الواقع - فإننا سنجد حرجاً وعتناً غير قليل في التوضيح - من خلال هذه الحرية - بصور شخصيات الصحابة الذين لهم صورهم المحترمة المخزونة في ذاكرتنا فقد يوصلها الانحراف الفني المطلق إلى التشويه أو التزوير. على أن هذا لا يعني أننا نقول بتحويل العملية الاستلهامية إلى نوع من التسجيلية والمباشرة، والسطحية، تقف عند نقل الواقع في شكل من الجمود والتقريية التأريخية، المجافية لطبيعة الاستلهام التوظيفي كمعطى فني يتوخى من ورائه ربط الحاضر بالماضي، وأن يكون التراث أداة فاعلة في قضايانا الآنية المعاصرة.

ويرد محمد عابد الجابري مثل هذا الانحراف التشويهي والتزويري الذي لحق شخصياتنا التراثية إلى منهج بعض مفكرينا وشعرائنا العرب في تعاملهم مع تراثنا العربي الإسلامي، حيث ينظر الواحد منهم «... إلى التراث العربي الإسلامي من الحاضر الذي يحياه، حاضر الغرب الأوربي، فيقرؤه قراءة أورباوية النزعة، أي ينظر إليه من منظومة مرجعية أوربية، لذلك فهو لا يرى فيه إلا ما يراه الأوربي»^(٢).

يتضح هذا في صور بعض الشخصيات الإسلامية - عثمان بن عفان، أبي ذر الغفاري رضي الله عنهما، غيلان الدمشقي، صاحب الزنج الحلاج، - في مؤلفات أدونيس^(٣) ومحمد عمارة^(٤)، وفي استلهامات الشعراء: سليمان العيسى، وصلاح عبدالصبور، ومعين بسيسو، وممدوح عدوان، وحسين

(١) انظر: مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، الجزء الأول، إبريل، مايو، يونيو، ١٩٨٥م، ص ٣٥.

(٢) نحن والتراث، محمد عابد الجابري، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة السادسة، ١٩٩٣م، ص ١٤.

(٣) انظر: الثابت والمتحوّل ١/ ٢٢٣-٢٥٧.

(٤) انظر «مسلمون ثوار» محمد عمارة، دار الشروق، القاهرة وبيروت، الطبعة الثالثة، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م، ص ٦٥-

علي محمد^(١) ، للشخصيات نفسها .

كذلك فإن «رياح التجديد التي انطلقت مع دعاة التطور والعلمية ومع المهجريين و خليل مطران و طه حسين والعقاد خلخلت توازن (البوصلة) العربية ، فلم تشر باستمرار إلى المحافظة على الماضي ، بل إلى انتماء هذه الجماعة إلى عالمية الشعر والمشاعر الإنسانية . . فسوَّعوا لأنفسهم التغيير في حقيقة الشخصيات التراثية ومنها الإسلامية بما يتسق وتلك الرؤيا العالمية الشاعرية العامة ، دون الالتفات إلى حقيقة الشخصية في الواقع التاريخي ، وإلى قدسية تلك الحقيقة وأهمية المحافظة عليها»^(٢) .

لذلك فلم يلزم بعض الشعراء أنفسهم عند استخدامهم للشخصيات الإسلامية كرموز شعرية بدلالاتها التاريخية كما هي في الحقيقة والواقع ، بل فرَّغوها من دلالاتها تلك وشحنوها بما توحى لهم به رؤاهم للواقع المعاصر الذي يعيشونه .

وقد واكب النقد الحديث رؤى شعراء القصيدة الجديدة هذه ، فظهر خطاباً نقدياً جديداً يكرس لهذه الرؤيا الشعرية التي عمل هؤلاء الشعراء على تمثيلها في شعرهم حتى وجدنا من النقاد المعاصرين من يرى «أن النص الشعري مدمر للحدث مفتت له معيد تركيبه ، وحينما يكتمل النص فإننا نعيد ألياً تركيب الحدث ، نعيده لا كما رواه النص بل على مستوى آخر هو مستوى الواقع ، والواقع هذا هو الواقع الجديد لحياة الشاعر ، وليس واقع النص في الحقيقة»^(٣) . إن «تدمير الحدث وتفتيته» يوحى في سياق استلهم الشخصيات التراثية بتجاهل مثل هذا الخطاب النقدي لأية فروقات مضمونية بين الشخصيات التراثية إذا ما كانت مادة وموضوعاً للعمل الأدبي ، وهو بذلك لا يعطي قضية قدسية بعض الشخصيات أدنى اهتمام ، بل إنه يجردها من قدسيته ، وينظر إليها كغيرها من الشخصيات التي ينبغي التعامل معها من خلال «التدمير والتفتيت» الفني لإعادة بنائه من جديد ، فلا فرق لديه في التعامل بين شخصية «عنترة» وشخصية «عثمان بن عفان» رضي الله عنه ، فهو ينظر إليهما في سياق التجربة الشعرية من حيث كونهما شخصيتين تراثيتين ليس إلا .

وقد جاهر (أدونيس) صراحة بهذا المعتقد النقدي ، حينما دعى إلى «وجوب تحرير العربي - كما يزعم - من كل سلفية ، ووجوب إزالة القدسية عن الماضي ، والنظر إليه بوصفه جزءاً من تجربة أو معرفة غير ملزمة إطلاقاً»^(٤) .

٩١ ، ١٣٩-١٤٨ ، ١٩٥-٢٢٧ .

(١) حسين علي محمد حسين ، شاعر من مصر ولد عام ١٩٥٠ بقرية العصايد - ديرب نجم - الشرقية من دواوينه الشعرية السقوط في الليل ١٩٧٧م - حوار الأبعاد الثلاثة (مشارك) ١٩٧٩م - شجرة الحلم ١٩٨٠م - رباعيات ١٩٨٢م - الحلم الأسود ١٩٨٤م - الرحل على جواد النار ، حداثق الصوت [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٢/ ١٤٠] .

(٢) حركة الإبداع ، ص ٤٤ .

(٣) الحداثة في اللغة والأدب ؛ الحداثة ، السلطة ، النص ، كمال أبو ديب ، فصول مجلد ٤ عدد ٣ ، الجزء ١ ، إبريل ،

مايو ، يونيو ، ١٩٨٤م ، ص ٥٤ .

(٤) الثابت والمتحول ١/ ٦٦ .

وبناءً على هذا الخطاب النقدي القائم على أساس من هدم السابق وإعادة البناء من منظور (أيدولوجي) - لحق بعض شخصياتنا الإسلامية التراثية المستلهمة ما لحقها من تحريف وتشويه وتزوير لدى بعض الشعراء الذين تبنا هذه الرؤية الشعرية والنقدية، وأغلبهم من شعراء القصيدة الجديدة وذوي الاتجاهات العقيدة والفكرية المخالفة أو المنحرفة عن الإسلام النقي الصحيح.

لذلك فرّق محمد أحمد العزب بين تعامل شعراء ما قبل القصيدة الجديدة وشعراء القصيدة الجديدة مع التراث وشخصياته، ففي الوقت الذي يرى أن استلهم الأولين نابع من رغبتهم في إحياء التراث أو بعثه أو محاولة استعادته كنماذج تحتذى، نراه يرى أن استلهامات الآخرين نابع من الرغبة في معارضته والاحتجاج عليه، وتهديم جوانب كثيرة من مسلماته^(١).

وفي هذا إشارة واضحة إلى أن تراثنا العربي والإسلامي وشخصياته قد عانى كثيراً من بعض شعراء القصيدة الجديدة ونقادها، وأن جزءاً غير يسير مما لحق الشخصيات الإسلامية من تحريف وتزوير إنما كان على يد بعض المبرزين من شعراء هذه القصيدة ونقادها، وبناءً على إرادة ورغبة منهم مع معرفتهم العميقة والتامة بأبعاد الشخصيات الإسلامية وخصوصياتها.

ولا نكاد نشك في أن شعراء مثل سليمان العيسى، وأدونيس، ونزار قباني، وعبد الوهاب البياتي، وعبد الرحمن الشراوي... كان استخدامهم لبعض الشخصيات الإسلامية على وجه فيه تحريف أدى إلى تشويه المضي منها، أو تزوير عمل على تحسين المظلم منها، يقوم على أساس من المغالطة المقصودة، وقد كان يتم عن وعي منهم باستخدامهم لتلك الشخصيات في هذا السياق، مع إدراكهم أن ليس هناك من رابط حقيقي بين صورة الشخصية التراثية المسلمة وبين ما عبّرت عنه من شخصية معاصرة.

وقد جاء بعد هؤلاء الشعراء، آخرون وقعوا ضحايا لهم في استخدامهم للشخصيات الإسلامية في هذا المنحى نفسه، متابعين أو مقلّدين أو منظرين للقضية في إطارها الرمزي بمفهومه الفني، والقليل منهم الذين سلّكوا في استلهاماتهم هذا المسلك عن جهل بخصوصيات التراث الإسلامي وشخصياته.

وإذا كان «الإسقاط» معطى فني أمراً مطلوباً في العملية الاستلهامية وفي توظيف الشخصيات التراثية، فإن من شروطه عند استلهام شخصية تراثية في قضية معاصرة «ألا تأتي الشخصية... بأفعال وأقوال تتناقض مع طبيعة الشخصية التاريخية»^(٢)؛ وألا تُجرّدها من خصائصها الذاتية وظروفها التاريخية، وإلا تصبح أداة باهتة مجردة، ينطقها الشاعر بأفكاره المسبقة، وبذلك تفقد مصداقيتها وقدرتها على الإقناع، ولا يبرز منها سوى الشاعر نفسه مرتدياً ملابسها التاريخية^(٣).

وقد نبه عليّ عشري زابيد في استلهام التراث إلى وقوع بعض الشعراء فيما أسماه «بمزالت» فنية

(١) انظر: التمرّد الفني في الشعر العربي المعاصر، ص ٩٨.

(٢) مدخل إلى الأدب الإسلامي، نجيب الكيلاني، كتاب الأمة، قطر ١٤٠٧هـ، ص ٦٠، ٦١.

(٣) انظر: التأريخ والتراث في الدراما التلفازية، وليد سيف، مجلة الإنسان، دار أمان للصحافة والنشر، باريس، فرنسا، العدد الثاني، السنة الأولى، محرم ١٤٠٠هـ، أوت، آب ١٩٩٠م، ص ٥٣.

من خلال استخدامهم «للإسقاط» كقيمة فنية يود الشاعر من خلالها توظيف الشخصية التراثية في قضايا المعاصرة، وعدّ من تلك المزالق أن يستلهم الشاعر الشخصية ويوظفها بما يخالف دلالتها الحقيقية في التراث وهو ما أسماه «بالتأويل الخاطئ» ونسميه نحن «بالانحراف المرفوض» فيستخدم بعض الشخصيات في التعبير عن معان لا تصلح هذه الشخصيات في التعبير عنها^(١).

وإذا كنا ننبه هنا إلى (انحراف مرفوض) لا نرتضيه في العملية الاستلهامية للتراث بعامّة والشخصيات الإسلامية منه بخاصة، فإن ثمة (انحرافاً «تحويراً» مقبولاً) و (تأويلاً صحيحاً) نرتضيه ونطالب به في العملية الاستلهامية كمعطى فني يوصلنا إلى الاستلهام التوظيفي الإبداعي للشخصية الإسلامية دون تشويه أو تزوير لحقيقتها، تأويلاً يخلق من استخدامنا للشخصية قدرة على التأثير في واقعنا، وإلا لم يعد استدعاء الشخصية واستحضارها استلهاماً، بل إن الأمر يتحول إلى سرد تأريخي جامد ومباشر لصفات وملامح ومواقف وأقوال الشخصية المستلهمة، ولا يجعلها قادرة على التأثير في الواقع الحياتي للشاعر.

وهنا نستطيع القول: إن هناك نوعين من «الانحراف» والتغيير مارسهما شعراؤنا عند استلهامهم للشخصيات الإسلامية التراثية استلهاماً توظيفياً.

الأول: انحراف مقبول؛ وهو التحوير في صورة الشخصية المستلهمة في العمل الشعري بما لا يجعلها تتعارض أو تتناقض مع جوهر الشخصية في التراث، وإنما يجعل منها بنية فنية قادرة على حمل رؤية الشاعر التي يود التأثير بها في واقعه المعاصر، ويكون بذلك قد حقق للشخصية المستلهمة دالاتها المعاصرة المنبثقة من واقع وحقيقة صورتها في الماضي، دون أن يلحق الشاعر بالشخصية أثناء استلهامه لها تشويهاً أو تزويراً، قد يمس قدسيته الدينية أو يندسها ويسيء إليها.

ومن هذا ما أسماه علي عشري زايد «بالاستيحاء العكسي»^(٢) والمقصود به استلهام «الشخصية الضد»، وهو استخدام الشخصية بطريقة تعاكس وتناقض ما كانت عليه في الماضي من الملامح والمواقف؛ وذلك بأن يبرزها في صورة هي عكس ونقيض صورتها في الحقيقة والواقع التراثي؛ وهذا النوع من الاستلهام، وإن كان ظاهرة الانحراف بصورة الشخصية عن حقيقة واقعها في ماضيها، لكنه انحراف تحويري لا يؤدي في النهاية إلى تشويه أو تزوير للشخصية المستلهمة، بل إنه يحفظ للشخصية المستلهمة إيجابيتها واحترامها وصورتها المضيئة المشرقة في الماضي والواقع التراثي، بمعنى أن هذا الاستلهام العكسي مع أنه ينحرف بالشخصية - بمعنى يميل بها عن واقعها الحقيقي في الماضي ويحور فيها - لكنه يبرئ الماضي والشخصية الأصل (التراثية) ويدين الحاضر والشخصية الفرع (المعاصرة) فهو لا يمس الشخصية التراثية بأي نوع من الانحراف التشويهي أو التزويري لكنه يلقي بالتبعية في إظهار صورة الشخصية المستلهمة بهذه

(١) انظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٣٧٠.

(٢) انظر السابق ص ١٥٣.

الصورة المعاكسة لواقعها على الواقع المعاصر الذي كان بسبب وراء سلبية وضعف المعادل المعاصر لتلك الشخصية التراثية المستلهمة .

فهذا الاستلهام العكسي بقدر ما يبقى على صورة الشخصية المستلهمة ذات صورة محترمة وإيجابية ، فإنه يدين الواقع المعاصر ، ويعريه ويحملة مسؤولية فشل وسلبية الشخصية المعاصرة المعادلة للشخصية التراثية ، والذي كان من الواجب أن تستقي ملامح صورتها منها ، وأن تكون خير ما يمثل الماضي في الحاضر ، فهذا وإن كان ظاهره انحرافاً لكنه تحوير في واقع الشخصية الإسلامية التراثية المستلهمة يدين الواقع ولا يمس تلك الشخصية في النهاية بسوء فهو «انحراف مقبول» لأنه يدين الواقع من خلال جمال الماضي وتوجهه ، مثل هذا استلهام الشاعر أحمد عنتر ومصطفى شخصية خالد بن الوليد^(١) قناعاً لقائد عربي معاصر ، مخلص لأمته ، وكان مؤهلاً أن يقودها إلى النصر ، ولكنه تجرع كأس الهزيمة بسبب انهزام الواقع العربي الذي قُدر له أن يظهر فيه ، فكان هو ضحية الواقع وكبش فدائه ، وإن هذا النوع من الانحراف بشخصية خالد لم يشوّهها أو يزورها بقدر ما هو يدين الواقع المهزوم الذي ظهرت فيه الشخصية المعادلة لها .

الثاني : انحراف غير مقبول (مفروض) وهو التحريف في واقع الشخصية وحقيقتها بما يشوّهها أو يزورها وهو «التأويل الخاطئ»^(٢) ، وذلك بـ«أن يسقط الشاعر من نفسه على الشخصية ما لا يتواءم مع حقيقتها ، أو يتوافق مع مبادئها ، وإنما يتنافى مع ما تحمله تلك الشخصية من ظلال وارقة عبر التاريخ ، ويبدئها في موقف لا علاقة للصورة فيه بالذات غير الاسم ، فكأنه يفرغها من كنزها الذي خلب أنظار الأجيال ويحشوها بمعان ذاتية ورؤى مضللة لم تهدف تلك الشخصية أن تجعل حياتها ثمناً لها أو وفقاً عليها في يوم من الأيام»^(٣) . وهذا انحراف يؤدي إلى تشويه الشخصية أو تزويرها أو تزيفها ، بحيث تصبح صورتها بعد استلهامها تضاد وتناقض صورتها في الحقيقة والواقع ، ينال هذا الانحراف جوهر الشخصية وإطارها العام ، ويجعل لها من الدلالات ما يناقض على سبيل التشويه والتزوير دلالاتها التراثية ، مخالفًا بذلك ما أجمعت عليه كتب التراث في تصويرها لواقع وحقيقة الشخصية التاريخي ، أو متبعاً رأياً ضعيفاً أو شاذاً من أخبارها مخالفًا ما هو معتمد من كتب التراث الموثوق بها . وهو انحراف مفروض لأنه يشوّه صورة الشخصية المضيفة المشرقة التي نحمل لها في ذاكرتنا ووجداننا صورة حسنة .

كما أن هذا اللون من الاستلهام قد يزور الشخصية المعتمدة المظلمة التي تجسد في تاريخنا الإسلامي صورة القبح والشذوذ ، فيعمل الشاعر على تحسينها وتجميلها ، وفي هذا اجتراح للقدسية الدينية

(١) انظر : التمهيد من هذه الدراسة ص ١٨ - ٢٠ .

(٢) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٧٠ .

(٣) ملف بيادر ، العدد (٢١) جمادى الأولى ١٤١٨ هـ ص ٢٧ من دراسة بعنوان الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر بين التوظيف والتحريف - أحمد محمد علي حنطور .

وتزييف وتزوير لحقائق التأريخ .

وهذا الانحراف المشوّ والمزوّر مرفوض من المنظور الديني ، وهو كذلك مرفوض من المنظور الفني الخالص لأنه لم يحقق شروط الاستلهام الفنية التي يكاد يجمع عليها النقاد وهي اشتراط وجود سمة دالة ، وصلة بين الشخصية المعاصرة والشخصية التراثية في الاستلهام الموجه للتراث وشخصياته بخاصة^(١) .

وهذا النوع من الانحراف - أقصد المقبول وغير المقبول - هو الذي نعينه في عنوان هذا الفصل ، وهو ما سنتحدث عنه من خلال تتبعنا لصور الشخصيات الإسلامية المستلهمة في شعرنا الحديث .

لقد تبين لي من خلال جدول إحصائي تصنيفي تقريبي صنعته بالشخصيات الإسلامية المستلهمة ممن عاشوا في القرون الثلاثة الأولى من عمر الإسلام ، فيما وقفت عليه من نتاج شعري لشعرائنا العرب في العصر الحديث أن عدد الشخصيات المستلهمة قد بلغ نحواً من سبع عشرة ومائتي شخصية من الرجال والنساء ، وقد صنّفناها - حسب ما اقتضته صفاتها - إلى فئات ثمان :

١ - الخلفاء الراشدون والصحابة رضوان الله عليهم .

٢ - الحكام والأمراء والولاة .

٣ - القادة والفاخون .

٤ - العلماء والدعاة .

٥ - القضاة .

٦ - الزهاد والعباد .

٧ - الشعراء .

٨ - المرأة .

إن هذه المحاولة التصنيفية للشخصيات الإسلامية المستلهمة إلى هذه الفئات ، واستخلاص الدلالة العامة لكل فئة في شعرنا الحديث ليست حاسمة ، وإنما هي تهدف فحسب إلى تحديد ملامح الإطار العام لاستخدام الشخصيات . . وداخل هذا الإطار العام تحمل هذه الشخصيات دلالات بالغة الغنى والتنوع ، لا يمكن حصرها ، وتصنيفها تصنيفاً دقيقاً^(٢) .

وسنحاول عند حديثنا عن كل فئة من هذه الفئات توضيح صورتها العامة من حيث الجملة ، وتوضيح ما لحق شخصياتها من انحراف مرفوض بما يوضح مدى ما لحقها من تأويل خاطئ أدى إلى تشويهها أو تزويرها من جراء استلهامها .

(١) انظر : «الشعر والحكاية» ضمن بحوث الندوة الثقافية المتخصصة بمهرجان الجندارية السابع لعام ١٤١٢هـ ، إصدار المهرجان الوطني للتراث والثقافة ، الرياض ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م ، ص ٥٢ ، وانظر كذلك استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٣٧٠-٣٧١ .

(٢) انظر المرجع السابق ، ص ١٦٢ .

(١) صورة الخلفاء الراشدين والصحابة رضوان الله عليهم :

بلغ عدد الشخصيات المستلهمة من الصحابة رضوان الله عليهم نحواً من ثمانية وستين صحابياً، يأتي في مقدمتهم شخصيات الخلفاء الراشدين الأربعة رضوان الله عليهم، والصحابة بصفة عامة هم أكثر الشخصيات الإسلامية استلهاماً في شعرنا الحديث، ولعل ذلك راجع إلى كونهم يمثلون الصفوة والمثال من أبناء الإسلام فهم القدوة، ولا بد أن يكونوا محط نظر كل شاعر بما كانوا يجسدونه رضي الله عنهم من ماض مشرق وما يتحلون به من صلاح وتقوى وورع وزهد، وهم يصورون النموذج في العبادة والقيادة والحكم والعلم والسلوك، وأكثر شخصيات الصحابة استلهاماً هم الخلفاء الراشدون - أبو بكر وعمر وعثمان وعلي رضي الله عنهم - لأنهم صفوة الصحابة وخيارهم.

وقد جاءت صورة الصحابة رضوان الله عليهم في استلهامات شعرائنا لتجسد بصفة عامة كل ما هو مضيء ومشرق ومحمود ومحبوب من الأقوال والأفعال والمواقف والصفات، وتبرز فيهم مبادئ الخير والحق والعدل والجمال كما أرادها الدين الإسلامي في أرقى صورته، وأنبأ معانيه وأعظمها شأنًا.

فهم أصحاب الصلاح والتقوى والخير والعدل والإخلاص والوفاء والنقاء والطهر، والصبر وتحمل الأذى والعنت والمشاق في سبيل الله وإظهار العقيدة والشرعية وعدم الضعف والخور في قول الحق والجهر به والثبات عليه، وهم يجسدون قوة الأمة الإسلامية وعزتها وعلو شأنها، ويتصفون بالبطولة والشجاعة والإقدام والجهاد والتضحية والاستشهاد، وحب الخير وبغض الشر وموالة المؤمنين ومعادات الكافرين، وهم يمثلون صوت العقل والحكمة والزهد والكرم والإيثار.

ويجسد الخلفاء الراشدون الأرقى والأعلى من هذه الصفات والملامح الصحابية بالإضافة إلى بروز صفات العدل والرحمة والشفقة بالرعية، وحسن السياسة، وصواب الرأي وسداده، وسعة العلم والرجوع إلى الحق والمضي بعزم وتصميم فيما يفيد الأمة والدولة الإسلامية، واتباع الحق وحسن المشورة، والمشورة في الرأي، ومحاسبة العمال والأمراء والقادة والولاية بالعدل.

هذه هي جماع الصفات والملامح التي حملها شعرنا الحديث للخلفاء الراشدين والصحابة رضوان الله عليهم ومن خيوطها نسج لهم شعراؤنا صورة مضيئة مشرقة صالحة خيرة.

يقول شوقي مصوراً بلاء أبي بكر الصديق رضي الله عنه وتحمله المشاق في سبيل الله، واتصافه بالحزم والعزم والمضاء في قراراته، وحسن قيادته للدولة^(١) :

(١) الشوقيات ٢٠٧/١

وما بلاء أبي بكر بمتهمهم بعد الجلائل في الأفعال والخدم
بالحزم والعزم حاط الدين في محن أضلت الحلم من كهل ومحتلم

وفي مطولة عبدالحليم المصري «البكرية»^(١) ما يصور شخصية أبي بكر بصورة مضيئة مشرقة بكل الصفات الحسنة والجميلة في مختلف مواقفه وأفعاله وأقواله رحمه الله.

وقد بلغ عدد استلهامات شعرائنا - ممن وقفت على شعرهم - لشخصية أبي بكر رحمه الله قرابة سبع وعشرين مرة، وهو بهذا العدد يحتل المرتبة الرابعة بين شخصيات هذه الفئة، ويكثر استلهام شخصية أبي بكر رحمه الله عند الشعراء المحافظين من أمثال عبدالحليم المصري وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم وأحمد محرم ومصطفى صادق الرافعي^(٢) ومحمد الجواهري وهاشم الرفاعي، وصورته عند هؤلاء لا تخرج عن الإطار العام لصورة الصحابة والخلفاء الراشدين رضي الله عنهم.

لكن الشاعر صابر عبدالدايم يصوره من خلال خروجه من مكة مع رسول الله ﷺ - عشية الهجرة النبوية - ثائراً وخارجاً على مظاهر الظلم والباطل والفساد والكفر والشرك الذي كان يمارسه المشركون في مكة قبل إسلامها، رافضاً كل تلك القيم والمبادئ والأنظمة الجائرة، حيث يقول^(٣):

وفتحت ملف التاريخ المنسي
فألفيت الصديق وصاحبه يلتقيان
مكة تهرب من وجه الله، وتطرد ضوء الإيمان
وتحاول صد رياح الحق الحبلى بالصدق الساحق زيف الطغيان
في ثور .. يغلي بركان الثورة
من ثور .. تتفجر أنهار الثورة
وعلى ثور يلقي الأفق بنار الحق لتحرق أعداء الثورة
وإلى ثور .. تركض خيل الحب لتسحق من هب لإطفاء الثورة

ويمكن أن نعد هذا من الانحراف غير المقبول إذا كانت الثورة هنا المراد بها مجرد الخروج الغوغائي المدمر من أجل التغيير، وليس بالضرورة أن يكون التغيير للأفضل كما يحصرها فيه بعض النقاد

(١) طبع مدرسة بني سويف الصناعية، مصر، سنة ١٣٣٧هـ - ١٩١٩م. عن القصائد الإسلامية الطوال في العصر الحديث، قراءة ونصوص، ص ٢٢٩. ولزبد من الأمثلة انظر: الأعمال الشعرية، سليمان العيسى ١١٦/٣، وديوان محرم ق ٢ ج ١ ص ٨٨٧، ديوان الخليل ٤٠/٢.

(٢) مصطفى صادق الرافعي شاعر مصري ولد عام ١٨٨٠م وله من الشعر ديوان باسمه (ديوان الرافعي) يتألف من ثلاثة أجزاء، صدر آخر جزء منه عام ١٩٠٨م وله أيضاً ديوان باسم «ديوان النظرات» وله ديوان «أغاني الشعب» [انظر تأريخ الشعر العربي الحديث ص ١٠٤].

(٣) مسافر في سنبلات الزمن، صابر عبدالدايم، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٢٣-٢٥.

الإسلاميين^(١) وكما نرى من استخدام الشاعر للقاموس الثوري بمفهومه السياسي المعاصر، فقد جاء في نصه الفاظ مثل: - يغلي، بركان، تفجر، تحرق، تسحق - وهذا يوضح لنا جنوح الثورة هنا إلى الحس الثوري بمفهومها الاصطلاحي السياسي المعاصر. إذ الثورة في تعريفها الفكري المعاصر «التعبير عن الفعل السياسي والاجتماعي الرامي إلى تغيير وضع قائم بشكل عنيف وفجائي، لإحلال حكم أو نظام جديد محل حكم أو نظام قائم»^(٢)، على أن الوصف بكلمة «ثورة» له هيمنته الأيديولوجية الخاصة به والحاملة لمعاني العنف والجبر والتغيير بالقسر والقهر، فالثائر قد يلجأ إلى سلوك هذا السبيل من أجل تغيير الوضع القائم وإنجاح الثورة وتوطيد أركانها بالقضاء على أعدائها ومعارضيه وتصفيته، وهذا وصف وتصوير لا يتناسب وحال أبي بكر رضي الله عنه عشية الهجرة النبوية، فقد كان خروجه من مكة وهجرته بصحبة الرسول ﷺ خروجاً مشروعاً فيه طاعة واستجابة لأمر الله وأمر رسوله له بالهجرة والخروج من مكة إلى المدينة، وفعله هذا عشية الهجرة أكبر من أن يكون ثورة بمفهومها السياسي المعاصر على تحقيق هدف دنيوي معين لأصحابها، وسيلته العنف والقهر الثوري، بل كان يحاول بخروجه وهجرته إرساء مبادئ دين وشريعة تصبو إلى إصلاح عالم الشهادة وعالم الغيب، إصلاح دنيا البشر وآخرتهم، وتحقيق الهدف الأسمى الذي خلق الله من أجله الناس في الأرض، وهو العبادة والخلافة بالرضى والاختيار والإقناع، ليس بالقهر والعنف والجبروت، ومن ثم فإن إبراز أبي بكر رضي الله عنه في صورة الثائر من خلال هذا القاموس الثوري فيه مخالفة وانحراف بصورة أبي بكر الحقيقية التي كان عليها عشية الهجرة النبوية الشريفة.

ويبرز الشاعر مصطفى صادق الرافعي صورة الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه ممثلة قيم: العدل والاهتمام بالريعية، كما تمثل الرحمة والزهّد والتقصّف وذلك بقوله^(٣):

ألم يكن عمر يرعى الخاض فهل	ترى العلا بطن واد فيه آبال
وهل سوى نفسه قد سودّته وهل	تُنال إلا بشق النفس آمال
رأى الهدى فجلاه للورى قمرأ	ملء العيون وجل الناس ضلال
وجد في نصره الهادي ودعوته	ولا يخيب امرؤ في الحق فعال
وأطلق النفس مما تبغيه هوى	وإنما شهوات النفس أغلال

(١) انظر: في الأدب الإسلامي المعاصر - محمد حسن بريغش، مكتبة الحرمين الرياض، الطبعة الأولى عام ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.

(٢) مصطلحات فكرية، سامي خشبة، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص ٢٣١.

(٣) إيوان الألمعي، شرح ديوان مصطفى صادق الرافعي، حققه وعلق عليه: أسامة محمد السيد، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م، ج ١، ص ١٥، ١٦.

ولم يكن أحد يلهيه عن أحد
بذا تفزعت الدنيا لهيبته
وأرهبت أسد الآفاق زأرتة
فثبت الأرض يلقي في جوانبها
ومد آماله في كل ناحية
ولا سـرـرير ولا تاج ولا مال
كتائباً هن فوق الأرض أجبال
وملء آفاقها أسد وأشبال
حتى تداغت عروش الصيد تنهال
كأنه والد والناس أطفال

وقد نظم حافظ إبراهيم مطولة أسماها «بالعمرية»^(١) تحدث فيها عن حياة عمر وصفاته وملامح ومواقفه وأقواله منذ إسلامه حتى استشهاده رضي الله عنه ، صور فيها صدق إيمانه ، وصواب راية وصلابته في الحق ، وملامح سياسته وحكمه ، وتحسسه رعيته ، ومحاسبة عماله ، واتصافه بالشورى ، واستشهاده . . . وكثيراً من صفاته النبيلة المشرقة .

ويصوره علي الجارم عفيفاً نزيهاً زاهداً متقشفاً مؤثراً رعيته بطيب المطعم والملبس مفضلاً آخرته على دنياه ، لم يغره السلطان ولا الحكم عن دينه ومبادئه حيث يقول^(٢) :

عمر حوى الدنيا ولم يملك سوى شاء كأعواد القسي عجاف

وصور سليمان العيسى عدل عمر وإنصافه وصرامته في الحق وتشفه واعتزازه بالإسلام ومبادئه ، يقول من مسرحيته «الإزار الجريح» مستلهماً قصة عمر مع جبله بن الأيهم^(٣) :

عمر و (القائد الغساني)

يصف عمر بن الخطاب : القامة السامقة

كالنخلة الشاهقة

أنبصرين هذا المحيا الرصين

هذا الشموخ المرتدي بالخفر

هذا القباء اكتض فيه الوبر

هذا القميص التمسته الإبر . . في بقع شتى

أميمة : هذا عمر؟

عمر و (القائد الغساني) : هذا الذي يقذف بالسيوف

تخوم هذي الأرض بالزحوف

(١) ديوانه ص ٧٧ ، وللمزيد من صفات عمر انظر ديوان أحمد محرم ق (١) ج (١) ص ٤٤٢-٤٤٣ ، ٣٦١ ، ومملكة

الرماد ، حسن الأمrani ، منشورات المشكاة ، المطبعة المركزية ، وجدة ، المغرب ١٩٨٧م ، ص ٢٦ ، ٢٧ .

(٢) ديوان علي الجام ٢/٤٠٢ .

(٣) الأعمال الشعرية ٣/٤٢٣ ، ٤٢٤ ، ٤٣٥ - ٤٣٧ .

هذا القباء اكتض فيه الوبر

هذا هو الفاروق هذا عمر

عمر بن الخطاب : يا ابن أيهم ليس في قبضتنا إلا السلاح

في يمين الله ، لا مع حده ، اسمه الحق الصراح

هو لو تعلم أمضى من سيوف الأرض من صولتها

طولاً وعرضاً قد حملناه رسالة

وسللناه عدالة

فذوو التاج وأبناء السبيل

تحت هذي الدوحة السمحاء أكفاء سواء في المقيـل

عند غير يُقهر المستضعف العافي ويُظلم

عند غيري جهة بالإثم بالباطل تلطم

وشخصية عمر رضي الله عنه أكثر الشخصيات الإسلامية التراثية استلهاماً فيما وقفت عليه من الشعر الحديث ، إذ بلغ عدد استلهام الشعراء له ما يزيد على ثمانين استلهاماً ، وهو يحتل المركز الأول فيما بين يدي من شعر في عدد الاستلهام ، ولعل السبب في ذلك راجع إلى كونه يجسد بملامحه وصفاته شخصية نموذجية من خلال صحبته للرسول صلى الله عليه وسلم وكونه من أقوى الخلفاء الراشدين الذين مثلوا قمة الدولة الإسلامية في أزهى تاريخها ، وتحقق في عهده اتساع الدولة الإسلامية ، ورخاؤها المعيشي ، ولما اشتهر به من حسن سياسة وعدل ومحاسبة لولاته وحبه للشورى . . وغيرها من الصفات والملامح والمواقف التي جعلت منه رمزاً يتجه إليه الشعراء سواء من خلال تذكير أبناء الأمة بشخصيته النموذجية ، وبذلك الماضي العربي الإسلامي المتجسد في شخصيته رضي الله عنه ، أم في رغبتهم في نقد واقعهم الحياتي الذي يعيشونه في العصر الحاضر في مختلف مناحي الحياة وجوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والسلوكية من خلال عرضهم تلك الصفات والملامح والمواقف العمرية المضيئة المشرقة .

والشعراء المحافظون هم أكثر الشعراء استلهاماً لشخصية عمر رضي الله عنه ، وذلك يرجع إلي كونهم يميلون إلى استعراض الماضي العربي الإسلامي المضيء والتشبث بأسبابه للنهوض بالواقع المعاصر ، حيث إن سرد ملامح حياة عمر تشكل مادة ثرة وغنية تلهب الحماس وتستنهض أبناء الأمة لبعثها من جديد ؛ وللشعراء المجددين نصيب لا بأس به كذلك من استلهام شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، حيث وجدوا فيه رمزاً ونموذجاً يتقدون من خلال سيرته في الحكم والسياسة والمال ، واقعهـم السياسي والاقتصادي والسلطوي ، ويُعرون بشخصيته كل ضعيف وجبان ومتخاذل وظالم ومستبد من الحكام المعاصرين ، لذلك وجدنا الشعراء على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم الفكرية يجدون في شخصية عمر رضي الله عنه ما يحقق بغيتهم ويملاً تطلعتهم ويشفي غليلهم تجاه من يودون نقده ، وما يريدون التعبير عنه في واقعهم الحياتي من خلال تجاربهم الشعرية .

هذا يفسر لنا التقاء شعراء ذوي معتقدات مختلفة واتجاهات فكرية متباينة - أحياناً - في استلهاهم شخصية عمر بن الخطاب كما هو حال كل من شوقي وحافظ ومحرم والعيسى ونزار ومحمد عفيفي مطر . . وغيرهم، فلقد وجد كل منهم - مع اختلافهم العقدي والفني - بغيته في الشخصية العمرية الثرية والغنية ذات الطاقات والمضامين المتعددة والمتنوعة .

وبعد حافظ إبراهيم أكثر الشعراء استلهاماً لشخصية عمر رضي الله عنه ، ولعل ذلك يرجع إلى أن همّ الشاعر كان يدور حول إصلاح حال أمته في جانبها الاجتماعي كي يرفع عنها المعاناة من الفقر والجهل والمرض ، والاهتمام بالأيتام والأرامل ، وكان كثيراً ما يؤلمه غفلة الحاكم وتجاهله لبعض مأس المجتمع في هذا الجانب من حياة الناس المعيشية ، كما كان يؤلمه كذلك جور الحكام وظلمهم لشعوبهم وضعفهم وخورهم في الوقت نفسه أمام عدوهم الخارجي المستعمر لبلدانهم .

وهذه ملامح ومواقف وصفات كان عمر رضي الله عنه بسيرته وعدله الاجتماعي وتحسسه أحوال الرعية وعزته وقوته أمام عدوه ميلاًها بالنسبة لحافظ إبراهيم ، فقد سطر عمر في تعامله معها في عهده صفحات ناصعة ، فأخذ حافظ يستلهاها ويكثر من ترديد شخصية عمر ومواقفه ولامحه وصفاته واستعراض سيرته رضي الله عنه ، حتى إنه خصه بقصيدته «العمرية» .

ولعلي لا أعدو الحقيقة إذا قلت : إن شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه ولامح سيرته ومواقفه سيكون لها كبير الأثر في واقعنا العربي الإسلامي المعاصر ، لو أعاد شعراؤنا المعاصرون النظر والتنقيب فيها وعملوا على استلهاها بطريقة فنية جديدة تستفيد من منجزات القصيدة الجديدة وتقنياتها الفنية ، فالتاريخ يحكي أن في مفردات صورة عمر وسيرته من الملامح الحياتية والآفاق المضمونية ما يمكن أن يكون له أثره - لو استلهم بطريقة فنية جديدة - في حل مشكلات وقضايا واقعنا المعاصر ، وأن ملامح عمر وصفاته لما تزل تنتظر من الشعراء من يستفيد منها ، من مظهر ورؤية حضارية معاصرة قادرة على إصلاح واقعنا الحياتي المعاصر ، وقضايانا الحضارية المعقدة .

ويكثر الشعراء المحافظون من تصوير الخليفة الثالث عثمان رضي الله عنه رمزاً للطهر والنقاء والشهادة فهو شهيد قارئ للقرآن قدم دمه فداءً للخلافة ولقي من العنت والمشقة في سبيل التمسك بما ألبسه به الله من رداء الخلافة وما بذله من صبر وتحمل في سبيل ذلك ، يقول شوقي ^(١) :

من في البرية كالفاروق معدنه	وكابن عبدالعزيز الخاشع الحشم
أو كابن عفان والقرآن في يده	يحنو عليه كما تحنو على الفطم
ويجمع الآي ترتيباً وينظمها	عقداً بجيد الليالي غير منفصم
جرحان في كبد الإسلام مالتأما	جرح الشهيد وجرح بالكتاب دمي

(١) الشوقيات ٢٠٦/١ .

ويصوره رحمته الشاعر حسين عرب بأنه مشرق الوجه، منور الجبين، كريم النفس والوجه واليد، جواد سمح عندما يقول^(١):

سلاماً لذي النورين أشرق نوره بفيض كريم النفس والوجه واليد
جواد أبو الأجواد فاضت يمينه بخير ولم تبخل بتبر وعسجد

وعثمان رحمته من الشخصيات الإسلامية التي أكثر الشعراء من استلهاها في شعرهم، وقد بلغ عدد ما وقفت عليه من استلهامات ثمانية وعشرين استلهاماً، على أن الذي يميز استلهاهم شخصية عثمان رحمته عن استلهامات رفاقه من الخلفاء الراشدين، أن أكثر الشعراء الذين استلهموا شخصية عثمان رحمته هم من شعراء القصيدة الجديدة من ذوي الاتجاهات الأيديولوجية المجافية للإسلام على وجه الخصوص، ومن الملاحظ على استلهاهم شخصية عثمان سواء لدى الشعراء المحافظين أم شعراء القصيدة الجديدة أنهم يكثرون من استلهاهم شخصيته رحمته من خلال حادثة حصاره وقتله وتضريح قميصه بدمه، واستغلال الأمويين لقتله مظلوماً ولقيمصه الملطخ بالدماء.

وإذا كان الشعراء المحافظون قد استلهموا قتل عثمان وحصاره للدلالة على وقوع الظلم عليه رحمته، فإن شعراء القصيدة الجديدة قد استلهموا بكثرة هذه الحادثة من شخصية عثمان وحياته للدلالة على إدانته، والاقتصاص منه، والثورة على سياسته المالية والسلطانية!

وإذا كان الشعراء المحافظون قد حافظوا على صورة عثمان رحمته نقية طاهرة، وأنه كان شهيداً مظلوماً سمحاً باذلاً كريماً حياً، وهي صورة نقية طاهرة ونبيلة مشرقة، فإن أكثر شعراء القصيدة الجديدة مارسوا «انحرافاً مرفوضاً» تجاه صورة عثمان، وأولوا مواقفهم في المال والسياسة تأويلاً خاطئاً، حتى أظهره رحمته في صور مشوهة لا تليق به كواحد من كبار الصحابة، وثالث الخلفاء الراشدين، وواحد من العشرة المبشرين بالجنة، ومن كانت له المواقف المضيئة والحميدة في الإسلام.

وأكثر هذه الاستلهامات المشوهة لصورة الخليفة عثمان متأثرة بتلك الاتجاهات العقدية والفكرية المخالفة للإسلام التي اعتنقها وآمن بها بعض شعرائنا المعاصرين، وهي صور إما مختلفة أو مبالغ فيها من أولئك الشعراء لأهداف عقدية وأيديولوجية وسياسية وجدوا في تصيدها من بعض الروايات التاريخية الضعيفة والشاذة والمدسوسة، وجدوا كذلك في إبرازها وتضخيمها.

أما شخصية الخليفة الرابع علي بن أبي طالب رحمته فقد أحصيت له من الاستلهامات ما بلغ ثلاثة وثلاثين استلهاماً فيما بين يدي من شعر، وقد جاءت صورته رحمته مثلاً للصالح والتقوى والشجاعة والورع وسعة العلم والبلاغة... وغيرها من الصفات والملامح، يشترك في رسمها له الشعراء المحافظون والعاصرون من أصحاب القصيدة الجديدة، وإن كانت الفئة الأخيرة من الشعراء قد ركزت على ملامح

(١) ديوانه ج ١ ص ١١٣-١١٤.

العدل والمساواة، ومحاربة أسباب الفقر من صورة علي عليه السلام، كما استلهموه كثيراً من خلال صراعه مع معاوية رضي الله عنهما وجسدت من خلال هذا الصراع ملامح بعض الثورات العربية وأصحابها في العصر الحاضر.

ويأتي الشاعر محمد عبدالمطلب في مقدمة مستلهمي شخصية علي بن أبي طالب عليه السلام، حيث خصه بقصيدة مطولة على غرار العمرية والبكرية سماها «العلوية»^(١) استعرض فيها سيرة علي ولامح حياته.

وقد صور الشاعر عمر أبو ريشة علياً فارساً بطلاً شجاعاً مقداماً مجاهداً في سبيل الله حيث قال (٢):

وقف الحق وقفة عند بدر	شحذت في الغيوب سيف القضاء
وقريش في جيشها اللجب تسعى	بين وهج القنا وزهو الحداء
وأرادت أكفأها فتلقاها	علي ذؤابة الأكفأ
جز بالسيف عنق شيبة وارتد	إلى صحبه خضيب الرداء

هذه صور ولامح لشخصية علي عليه السلام تشكل جزءاً من الصورة العامة التي صور بها الصحابة رضوان الله عليهم في شعرنا الحديث وهذه الصورة لعلي تتفق مع حقيقة وواقع صورته في الماضي عليه السلام.

ولا تحاد صفات الصحابة رضوان الله عليهم ومواقفهم واشتراكهم في كثير من تلك الملامح العامة التي أوضحناها لهم، رأينا الشاعر كثيراً ما يجمع أكثر من شخصية في استلهامه الشعري، ويكثر هذا عند الشعراء المحافظين الذين يركزون على سرد القيم النبيلة التي يمثلها الصحابة؛ نجد هذا عند الشاعر مصطفى صادق الرافعي حيث يستلهم في بيت واحد الخلفاء الراشدين ويقدمهم في صورة نبيلة مشرقة، من الحلم والشجاعة والعدل وصدق العزيمة فيقول (٣):

على حلم عثمان وهيبة حيدر وعدل أبي حفص وعزم أبي بكر

ويستلهم الشاعر أحمد محرم شخصيات عدد من الصحابة في صورة تتجسد من الشجاعة والإقدام والتضحية في سبيل الله والصالح والتقوي حيث يقول (٤):

(١) شرح محمد الغنيمي التفتازاني، مطبعة المعارف بالفجالة، مصر، ١٣٣٨هـ - ١٩١٩م، عن القصائد الإسلامية الطوال في العصر الحديث، ص ٢٤٩.

(٢) ديوانه ١/ ٥٠٣، ٥٠٤. وانظر للمزيد من ملامح صورة علي عليه السلام ديوان حسين عرب ج ١ ص ١١٤.

(٣) إيوان الألمي شرح ديوان مصطفى صادق الرافعي ج ١ ص ٣٣.

(٤) ديوان محرم ق ٢ ج ١ ص ٥٣٠.

إذا نفرُوا للحرب ساجد وكبر ما بين اللواتين راكع
يطوف علي بالصفوف وحمزة ويسعى ابن قيس والحباب رافع

أما الشاعر محمود مفلح^(١) فيجسد في شخصيات الصحابة: صهيب وعمار وبلال رضي الله عنهم، صور التضحية والنضال والمعاناة والعنت والمشقة والصبر، وما تشكله هذه الصفات والملاحم من صورة عظيمة، مثلها الصحابة رضوان الله عليهم.
يقول من قصيدة بعنوان «الشهيد»^(٢):

انطق وتنهشه القيود
أنطق ويجرحه الحديد
أنطق ويهوى السوط والألم الجديد
ويروح يرنو للهلal . . . ويروح تنهيه السياط من اليمين من الشمال
هذا صهيب في الطريق . . . وذاك عمار . . . وصوت أخي بلال

هذه نماذج لاستلهامات شعراء العصر الحديث لشخصيات الخلفاء الراشدين والصحابة رضوان الله عليهم وهي نماذج ترسم لنا أرقى صور النبيل والطُّهر والنقاء والشجاعة والإيمان والصبر والثبات والصلاح والتقوى والعدل . . وغير ذلك من ملامح الخير والحق، وهذه الصورة تتطابق وصورهم رضي الله عنهم في الحقيقة والواقع.

وهناك ثلاث شخصيات عُدُّوا من الصحابة بعد إعلان إسلامهم بين يدي الرسول ص، ونعتوا بذلك، مع تحفظات عند الحديث عن سيرتهم وصفاتهم وصورهم وملامحهم، وهؤلاء هم:
عبدالله بن أبي بن سلول^(٣)، وأبو سفيان صخر بن حرب بن أمية^(٤)، ووحشي بن حرب الحبشي^(٥) - قاتل حمزة عم رسول الله ﷺ.

فهؤلاء لهم صورة أخرى في استلهامات شعراء العصر الحديث، تخالف تلك الصورة الحسنة التي اتسمت بها شخصيات الصحابة رضوان الله عليهم، فقد جاءت صورهم انعكاساً لما رُسمت لهم من صور في كتب التاريخ والسير والتراجم التراثية.

-
- (١) محمود حسين مفلح (فلسطين) ولد عام ١٩٤٣م في قرية سمخ على ضفاف بحيرة طبرية، من دواوينه: مذكرات شهيد فلسطيني ١٩٧٦م، المرايا ١٩٧٩م، الراية ١٩٨٣م، حكاية الشال الفلسطيني ١٩٨٤م، شموخاً أيتها المآذن ١٩٨٦م، نقوش إسلامية على الحجر الفلسطيني ١٩٩١م [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٤/ ٦٩٢].
- (٢) الراية، محمود مفلح، دار عمار، عمان الأردن، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٣م، ص ٥٩-٦٠.
- (٣) انظر: السيرة النبوية ٢/ ٢٩١.
- (٤) انظر: الإصابة في تمييز الصحابة ٢/ ١٧٢.
- (٥) انظر: المصدر السابق ٣/ ٥٩٤، والاستيعاب - على حاشية الإصابة ٣/ ٩٠٧.

فعبده الله بن أبي بن سلول على الرغم من إعلانه الإسلام في الظاهر، ونعت الرسول ﷺ له بالصحة، وصلاته عليه وتكفينه له في برده، إلا أنه كان منافقاً معروفاً عند الرسول ﷺ والصحابة رضوان الله عليهم، بل إنه كان رأس المنافقين وكبيرهم، وكان لا يتردد في محاربة الإسلام والمسلمين والكيد لهم، والبحث عن كل ما فيه عنت لهم^(١).

فقد جاءت صورته في شعرنا الحديث انعكاساً لصورته هذه في كتب التراث فصور رمزاً للخيانة والغدر وبث روح التخاذل والفتنة وإشاعة السوء والفرقة بين أبناء الأمة، ومعادل لكل عميل عربي أو مسلم في العصر الحاضر يطعن أمته في الخلف ويظهر عليها كل عدو ومستعمر.

يظهر هذا عند الشاعر أمل دنقل في قصيدته «الأرض والجرح الذي لا يفتح»^(٢) وعند الشاعر أحمد الصالح (مسافر)^(٣)، وعند الشاعر حسين علي محمد^(٤)، ولناخذ مثلاً واحداً للشاعر محمد المنتصر الريسوني^(٥) حيث صورته رمزاً للخديعة والضلال في قصيدته «ابن سلول يظهر في كل مكان» حيث يقول^(٦):

كم خدعنا
مسرح ضاق بأفواج الحواه
سبحوا الطاغوت ليلاً ونهاراً
صدت أحلامهم بالأغنيات . . أغرقوا القرية في رمل الخداع
كل حاد منهم يدعو إلى حكم السماء
فقناع في الصباح . . وقناع في المساء . . وركاب الدجل باسم الله ساد
كم خدعنا . . حين كنا أغبياء . .
.. ..
بيد الشيخ عصا موسى، مفاتيح الجنان
أشرأبت نابه تنفت غدر الأدياء
ليسود ابن سلول . . لن يسود ابن سلول

(١) انظر: السيرة النبوية ٢/ ٢٩١ والأعلام ٤/ ٦٥.

(٢) انظر: الباب الأول، الفصل الأول ص ٧٠.

(٣) انظر السابق، ص ٧٢.

(٤) الحلم الأسود، مطبعة الفارس العربي بالقازيق، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٩٦، ص ٤٧، وللمزيد من الأمثلة انظر: الراية ص ٢٨ - ٣٠.

(٥) محمد المنتصر الريسوني (المغرب) ولد عام ١٩٤١م في مدينة تطوان . . من دواوينه: على درب الله ١٩٧٧م، عندما يزف ابن تيمية، صبح الولادة ١٩٨٧م، إلى الجنة عبر أدغال العذاب ١٩٨٨م [انظر: معجم البابطين لشعراء العرب المعاصرين ٤/ ٢٨٨].

(٦) عندما يزف ابن تيمية، صبح الولادة، مطبعة النور، تطوان، المغرب، الطبعة الأولى ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧، ص ١١.

ولقد تأثرت صورة أبي سفيان - بعد إسلامه على الرغم من أنه أصبح صحابياً - بمحاربته الشديدة للرسول ﷺ أثناء شركه، فقد كان قوياً شديداً على الإسلام في شركه فاتر الإخلاص بعد إسلامه، وقد ترجم له ابن حجر في كتابه «الإصابة في تمييز الصحابة»^(١)، وصورة القرطبي المالكي في «الاستيعاب في معرفة الأصحاب»^(٢) : «بأنه في الإسلام لم يكن له رأي، وتبين عليه السقوط والضعف والهلاك في الرأي»، ووصفه الذهبي : «بأن له هنات وأموراً صعبة، وأنه أسلم شبه مكره خائف، وكان يحب الرياسة والذكر»^(٣).

إذن فصورة أبي سفيان في كتب التاريخ صورة ذات غبش، حتى عند الثقات من أمثال الذهبي وصاحب الاستيعاب، وقد كان لهذا أثره على استلهم شعرائنا لشخصيته وتصويرهم لها.

فصورته عند حافظ إبراهيم صاحب هفوة حاسبه عليها عمر بالسجن في خلافته، وهو محب للمال يجمعه من حيث كان، ولو كان يأتي من طريق شبهة^(٤)، ويصوره هاشم الرفاعي قائداً للأشرار في أحد، شبيهاً بالحية الرقطاء، محارباً لرسول الله ﷺ وللإسلام^(٥)، ولم يمنع هاشم الرفاعي إسلام أبي سفيان من أن يبعث ماضيه راسماً صورته من خلاله، وهو عند أحمد الصالح (مسافر) رمز للقائد المشؤوم، قصير النظر، ليس من طبيعته أن يتحقق على يديه النصر^(٦)، وسكتفي بمثالين يوضحان بعض ملامح صورته هذه عند بعض شعرائنا، الأول يظهر فيها شخصية مشبوهة مثاراً للشك، فهو محتكر، جشع، مستغل، بطن، كانز للمال حريص على جمعه بأي طريقة، ولو كان من مصائب أمته، دون مراعاة لنزاهة أو تقى، هذه الصورة عند محمد عفيفي مطر من قصيدته «تطوحات عمر»^(٧) :

أرى ظلالك التي تمتد يا أبا سفيان
أقنعة تلبسها الوجوه
أرى الطقوس فوق وجهك المشبوه
تؤتي ثمارها المرة في أربعة الفصول
فأنت في ولائم العرس مقدم ممتلئ الشدقين
وأنت في أزمنة الوباء . . تكتنز الفضة من تجارة الأكفان

(١) انظر : ترجمة رقم ٤٠٤٦ ج ٢ ص ١٧٢-١٧٣ .

(٢) انظر : حاشية الإصابة في تمييز الصحابة ج ٢ ص ١٨٣ .

(٣) انظر : سيرة أعلام النبلاء ج ٢ ص ١٠٥-١٠٧ .

(٤) انظر : ديوانه ص ٨٣ .

(٥) انظر : ديوانه ص ٢٨٨ .

(٦) انظر : عندما يسقط العراف ص ١٤٦، ١٤٩ .

(٧) «المجلة» المصرية، السنة (١٤) العدد (١٥٩) مارس ١٩٧٠م، ص ٣٣ .

المثال الثاني يصوره رمزاً للحاكم الانتهازي الممقوت المحارب للحق، الواقف أمامه، يظهر هذا عند الشاعر مصطفى الغماري^(١) حيث يقول^(٢) :

قم يا أبا سفيان ، هذا عصرك الأموي ثار
حطم القيود ولملم الكشبان واعتصر الغبار
أبناؤك الطلقاء . . كانوا فالزمان دم و نار
وعلى الخليج تمرسوا بالرفض وافتعلوا القرار

ولنا تحفظ في كل ما سبق من تصوير لأبي سفيان فهو رضي الله عنه صحابي جليل لا يصح أن يوصف بمثل هذه الصفات .

أما الشخصية الثالثة فهي شخصية وحشي، وقد صورته كتب التراث من خلال قتله حمزة عم الرسول ﷺ يوم أحد، ومن خلال طلب الرسول ﷺ منه أن يغيب وجهه عنه، وأن لا يراه عقب ما جاءه مسلماً مع وفد الطائف، كذلك صوروه من خلال قتله مسيلمة الكذاب ومشاركته في وقعة اليرموك^(٣)، ثم من خلال بعض المرويات التاريخية التي تزعم إدمانه شرب الخمر في آخر حياته^(٤).

هذه هي صورته في كتب التراث، وقد تأثرت صورته في الشعر العربي الحديث بهذه الصورة، فصوره بعض الشعراء فاتكاً، قاتلاً، غادراً، مطروداً، مغضوباً عليه، مدمناً شرب الخمرة، جاعلين منه رمزاً للأداة القذرة، والوسيلة غير النبيلة، ومن ثم ظهرت صورته في شعرنا الحديث مظلمة ملوثة، وهي في كل أحوالها انعكاس لصورة شخصيته في بعض كتب التراث.

فالشاعر عبده بدوي في قصيدته «القتل الليلة» يراه رمزاً للقاتل الغادر الحقود مثله مثل «أبي لؤلؤة المجوسي» الذي حقد على الإسلام والخليفة عمر وغدر به وقتله، حيث قال^(٥) :

هل ترى «وحشي» يخطو بيننا أو «أبو لؤلؤة» في العصر جاء

أما الشاعر عبدالرحمن الشرفاوي، فقد بالغ في رسم شخصية وحشي، لما أراد أن يصور شقاء بقتله حمزة، فرسم له صورة قاتمة، مظلمة، ممزقة، مطاردة، يتنازعها الألم والندم، وقد أكثر من نعته بصفات غير نبيلة، حيث يقول من مسرحيته «الحسين ثائراً»^(٦) :

(١) لم أقف على ترجمة له فيما وقع بين يدي من المصادر والمراجع لكن ديوانه «عرس في مأتم الحجاج» مطبوع في الجزائر ولعله شاعر جزائري، [انظر ديوان عرس في مأتم الحجاج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٨٢].

(٢) عرس في مأتم الحجاج، مصطفى محمد الغماري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨٢م، ص ٦٨.

(٣) انظر : الإصابة، ترجمة رقم (٩١١١) ج ٣ ص ٥٩٤، والاستيعاب - حاشية الإصابة - ٦٠٧/٣ - ٦١٠، والسير النبوية ٧٢/٢.

(٤) انظر : الاستيعاب - حاشية الإصابة - ٦٠٧/٣ - ٦١٠، والسير النبوية ٧١/٢ - ٧٣، وفتح الباري ٧/٤٢٤ - ٤٣٠.

(٥) الجراح الأخير، عبده بدوي، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٦م، ص ٧٩.

(٦) الحسين ثائراً ص ١٥ - ١٨.

وحشي : وقتلت حمزة في أحد
رجل ١ : هذا وحشي سكران (١)
رجل ٢ : ما زال يسير بقضيته في كل مكان
رجل ٣ :
وحشي : وظللت أنبش بطنه حتى عثرت على الكبد
فترعتها وعصرتها لتلوكها أسنان هند
قد كنت عبداً آن ذاك ، وكان لي آمال عبد
حتى إذا ما كان يوم الفتح جئت إلى الرسول
ووقفت أبكي لا يقول ولا أقول
لم يعطني يده الكريمة ، بل نأى عني بجنبه
وركعت في عاري على قدم الرسول فلم يجيني
أنا لم يصافحي الرسول ازورّ عني (٢)
وحملت عاري وانطلقت

أياً مضيت فما يفارقني الشبح
يا سيد الشهداء حمزة . . أنا من طعتك غادراً طعن الجبان

قل أي تكفير أقدمه فتقبل توبة من معتذر
أفلا مقبل لمن عثر
ألا نجا لمن غدر

ندم تحاصره الذنوب . . عار يفرّ الكل منه ويرجمونه
قلق تحافته السكينة

(١) روى ابن حجر في فتح الباري بشرح صحيح البخاري من روايتين لابن إسحاق والطبراني أن الخمرة غلبت على وحشي في آخر حياته . ٤٦٦/٧ وهذا يتفق مع ما رواه ابن عبد البر في الاستيعاب - حاشية الإصابة - ٦٠٧/٣ - ٦١٠ . وفي صحيح البخاري من حديث جعفر بن عمر بن أمية الضمري قال : فسألنا عنه - يعني وحشياً - فقيل لنا : هو ذاك في ظل قصره كأنه «حميت» والحميت كما فسر ابن حجر زق كبير . . إذا كان مملوءاً [فتح الباري ٤٢٤/٧ ، ٤٢٦] .

(٢) هذه الصورة لوحشي يظهر فيها مبالغة الشاعر في موقف الرسول ﷺ من وحشي ، وما رواه البخاري هو قوله ﷺ لوحشي لما قدم مع وفد الطائف : «فهل تستطيع أن تُغيّب وجهك عني» وذكر ابن حجر من رواية الطبراني : «غيب وجهك عني لا أراه» قال وحشي : «فكنت أتقي أن يراني» ومن رواية ابن عائذ : «فما رأيته حتى مات» ، وفي رواية لابن إسحاق : «فقيل لرسول الله ﷺ : هذا وحشي ، فقال : دعوه فلا سلام رجل واحد أحب إلي من قتل ألف كافر» وعند الطبراني فقال : يا وحشي اخرج فقاتل في سبيل الله كما كنت تصد عن سبيل الله . (فتح الباري ٤٢٤/٧ - ٤٣٠)

أنا ذاك مثل اللعنة السوداء منذ غدرت بك

عدم تطارده الحياة

ذنب تحامته العصاة . . قبر تحرك

عرض مهين منتهك

ندم تحاصره الذنوب . . رجس تنوء به القلوب

قرح على وجه الأبد . . لم لا يعذب - مثلما عذبت - من وإلى ابن

هند!!؟

إن هذه الصورة التي رسمها الشرقاوي لوحشي قد اختارها كما نري من الجانب المظلم من حياة وحشي، ومع أن بعض خيوطها منسوج مما روي عنه في كتب التراث، فنحن نلاحظ أن الشاعر بالغ في تشويه صورة وحشي من خلال اختلاق صفات (١) ومواقف (٢) ليست مما روته كتب التراث عن وحشي في شيء.

والحق أن صورة وحشي عند الشرقاوي متأثرة بعلاقة وحشي بهند بنت عتبة جدة يزيد بن معاوية وقد قتل وحشي حمزة يوم أحد بطلب منها؛ ولا يخفى أن هذه العلاقة تدخلت في اختيار الشرقاوي الخطوط الروائية التي نسج منها صورة وحشي هذه مع أن وحشياً قد أسلم وصار صحابياً وجاهد في سبيل الله.

ولعل السبب في مجيء الشرقاوي في مأساة الحسين بشخصية وحشي هو رغبة الشرقاوي في أن يجعل من شخصية وحشي صوت إنذار وتحذير للذين يتصدون آنذاك بأمر من يزيد لقتل الحسين بكربلاء، وليوضح من خلال صورة وحشي بشاعة ما هم قادمون عليه من سفك لدم الحسين، كذلك يود الشرقاوي بإحضاره شخصية قاتل حمزة في هذه المأساة الحسينية أن يشير إلى عمق الصراع بين البيت الهاشمي والبيت الأموي وأن مأساة كربلاء ما هي إلا امتداد لثارات بدر وأحد وصفين، وقد صرح الشرقاوي على لسان يزيد في نهاية مسرحية «الحسين شهيداً» حين أدخل عليه رأس الحسين وأسرته بما يؤكد هذا حين يقول (٣):

يزيد : (ضاحكاً في وحشية وهو يتأمل النساء)

(شفيت منك النفس يا حسين)

(١) مثل وصف وحشي بأنه «نجس، حيوان، جبان، اللعنة السوداء . . » انظر الحسين ثائراً ١٥-١٨.

(٢) مثل مبالغته في موقف الرسول ﷺ من وحشي لما وفد عليه، فلقد كان ﷺ سمحاً مع وحشي وهذا عكس ما ذكره

الشرقاوي من أن الرسول ﷺ نأى بجنبه وازور عن وحشي. انظر المرجع السابق وفتح الباري ٤٢٨/٧.

(٣) الحسين شهيداً ص ١٦٠، ١٦١.

: (ليت أشيأخي ببدر شهدوا)

ليت جدي قد شهد!

.. ..

(قد عدلنا ميل بدر فاعتدل)

(قد أخذنا الثأر منكم يا حسين)

والشاعر عبدالرحمن العشماوي يجعل من وحشي رمزاً للغادر الذي يتخذ الوسائل القذرة لتحقيق أهدافه وأطماعه، وهو كتلة من القلق والحزن بسبب ما ارتكب من جرم وغدر، حيث يقول^(١):

لماذا الغدر يا وحشي؟

هل تهفو إلى حرية بالغدر؟

هل تنسى بأن الغدر رق عندما تصحو ضمائرنا؟

هكذا نرى أن صورة هذه الشخصيات الثلاث (عبدالله بن أبي بن أبي سلول، أبو سفيان صخر بن حرب بن أمية، ووحشي بن حرب) اختلفت عن صورة عموم الصحابة رضوان الله عليهم، عند من استلهمهم من الشعراء في العصر الحديث، والسبب كما أوضحنا أن صورتهم في كتب التراث، لم تكن بريئة فانعكست على صورهم في الشعر الحديث.

ومع أن صورة الخلفاء الراشدين وعموم الصحابة رضوان الله عليهم في شعرنا الحديث كانت ذات ملامح نبيلة مشرقة طاهرة نقية، فصورة بعض الشخصيات الصحابية قد نالها شيء من التحريف الذي أسميناه «بالانحراف لمرفوض» على يد بعض الشعراء، وأن هذا الانحراف المرفوض قد ألحق بها التشويه والتزوير، ولا يخفى أن هذا التشويه قد مس الكبار من الصحابة رضوان الله عليهم أجمعين.

فمن أكثر الشخصيات الصحابية تعرضاً للانحراف المرفوض، أو قل التشويه المقصود من بعض الشعراء المعاصرين شخصية الخليفة الثالث عثمان بن عفان رضي الله عنه؛ وإذا كان الشعراء المحافظون وأصحاب الاتجاه الإسلامي قد أنصفوه في استلهاماتهم فرسموا له صورة نبيلة مشرقة طاهرة نقية سداها الصلاح والتقوى وحسن الصحبة والحياء واللين والتسامح ولحمتها البر وصلة الرحم وبذل الخير والمعروف وقراءة القرآن والشهادة، فإن بعض الشعراء المعاصرين من أصحاب القصيدة الجديدة والاتجاه الأيديولوجي الاشتراكي اليساري، قد انحرفوا بشخصية عثمان رضي الله عنه انحرافاً مرفوضاً أصابها بالتشويه والتزوير.

فهو عندهم رمز للحاكم الظالم المغتصب للأمر والضعيف واللغة في يد أقربائه، وهو قاعم لكل ثورة إصلاحية، يطارد معارضيه من دعاة الإصلاح بالعيون والجواسيس، وهو إقطاعي رأسمالي،

(١) سموخ في زمن الانكسار، مكتبة العبيكان، الرياض، الطبعة الثانية، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م، ص ١٢١.

يظهر الصلاح والتقوى والخشوع وتلاوة القرآن، ويقتطع مال الدولة وأراضيها ومناصبها لنفسه ولقربائه المشبوهين في إخلاصهم للإسلام والملوثين في تأريخهم وسيرتهم، وفي الوقت نفسه يحرم أبناء المسلمين من غير قربائه، ويغري معارضيه بالرشوة حيناً وبالترهيب والنفي حيناً آخر^(١).

إنه - في زعمهم وافتراءاتهم - يجسد الفساد السياسي والمالي والإداري في أقصى درجاته. هذه هي صورة عثمان رضي الله عنه عند هؤلاء الشعراء، والواقع أن هؤلاء الشعراء أولعوا بتصوير شخصية عثمان رضي الله عنه مقارنة بشخصية أبي ذر الغفاري رضي الله عنه كاثار اشتراكي يساري وتجاهلوا أنه صحابي جليل زاهد، إن هؤلاء الشعراء يمكن أن نسميهم بالشعراء «الغفاريين» لأنهم أخوا وأكثروا من استلهاهم شخصية أبي ذر الغفاري من منظورهم الأيديولوجي الاشتراكي اليساري جاعلين منه ثائراً متمرداً بالمفهوم الثوري المعاصر ضد مظاهر الفساد والظلم والاستبداد التي يمثلها عثمان رأس نظام الحكم في عصره، ولذلك غالباً ما نجدهم ما يربطون في استلها ماتهم بين شخصيتي أبي ذر وعثمان رضي الله عنهما باعتبار أن عثمان هو الحاكم الذي دخل في صراع سياسي ومالي ضد دعوات أبي ذر الإصلاحية ثم ثورته وتمرده، وأن أبا ذر قد تحمل من عثمان صنوف الأذى والمشاق والمعاناة - في زعمهم -، فكلما استلهمت شخصية أبي ذر استحضرت تبعاً لشخصية عثمان بهذه الملامح والصفات المحرفة والمشوهة والمزورة والمضادة لصورة أبي ذر الثورية النضالية؛ وذلك من أجل أن يجعلوا من شخصية أبي ذر شخصية قادرة على حمل رؤاهم الأيديولوجية التي يودون التأثير بها في الواقع الحياتي من خلال استلها ماتهم تلك؛ ولكي يبرزوا صورة أبي ذر بالهيئة التي رسموها له، أظهروا صورة عثمان مصاحبة لصورة أبي ذر لتمثل الشخصية الضد بالنسبة لأبي ذر الغفاري.

وفي هذا انحراف ظاهر ومقصود عن واقع وحقيقة صورة شخصية عثمان رضي الله عنه في الماضي، باعتباره الصحابي القريب من رسول الله صلى الله عليه وسلم، وثالث الخلفاء الراشدين، وأحد العشرة المبشرين بالجنة، والصحابي الذي أبلى في الإسلام بلاء حسناً، وبذل نفسه وماله في سبيل نصرته وإعلاء كلمته. ومن أوائل من انحرف بصورة عثمان رضي الله عنه الشاعر سليمان العيسى في قصيدته «ثائر من غفار» حيث صور أبا ذر في هذه القصيدة «ثائراً اشتراكياً» فاستلزم منه الأمر أن يرسم صورة عثمان لتضاد شخصية أبي ذر فهو ألعوبة في يد أقاربه ضعيف أمامهم، ظالم مستبد بالسلطان مؤثر بالمال العام ومناصب الدولة قربائه مقص سائر أبناء الأمة حارم لهم من حقوقهم، فلما ثار عليه أبو ذر عمل على قمعه بالنفي للشام ثم نفاه إلى الربذة، والجفاء له في القول وأخذه إياه بالشدة والقسوة، وحرمانه له حقه في العطاء ومنعه إياه من أن يتصل بالناس أو يتصل به الناس، حتى قضى نحبه وعائلته مطروداً منفياً محروماً بالربذة، حيث يقول^(٢):

(١) انظر: الأعمال الشعرية، للشاعر سليمان العيسى ١/ ٣٧٤-٣٨٩، والأعمال الشعرية الكاملة لمعين بسيسو ص ٢٥٩-

٢٦٢، والأعمال الشعرية لممدوح عدوان ١/ ٦٧.

(٢) الأعمال الشعرية ١/ ٣٧٤-٣٧٥.

همس بأرجاء الحجاجاز
وتذممر لولا الروية
إن الخليفة قد أناخ
لعبت «أمية» بالزمام
أغضت على المتهمسين
وتشامت فمال مال
آذا أبا ذر غممائم

.....

.....

يكاد يفصح عن زئير
لاستحال إلى نفيير
الحكم في البيت الوثير
وأمسكت بعري الأمور
- على الخصاصة - بالنكير
الناس يعبث في القصور
ينسحبن على الصباح

.....

.....

ثم يتحدث عن شكوى معاوية أبي ذر إلى عثمان، ورد عثمان إلى معاوية بأن يحمله إليه مع أخذه بالشدة والعنف في سفره، وتجويعه وقمع من تأثر بدعوته وآرائه من أبناء الأمة^(١):

وانشقت الصحراء عن فرس
قد أصبح ابن جنادة
وأناه إيذان الخليفة
«احمل أبا ذر إلي ..
احمله عبر القفر
واقرع من استمعوا

إلى عثمان غادي
ينهي ويأمر في العباد
مثل هاجرة البوادي
على أحد من القتاد
مثل ندائه جوعان صادي
إلى نجواه بالإبر الحديد

ثم يصور العيسى عثمان وهو يقمع أبا ذر ويغلظ له القول واصفًا الخليفة على لسان أبي ذر بعدد من الصفات المشوهة لصورته فيقول^(٢):

أيصب الحديد فوق فمي إن
أفغضي على أنين الأيامي
أيحيلون نعمة الله تنثال
وتخر الرؤوس حزاً لتحظى

.....

قلت : هذي أشلاء حق سليب
واليتامى، والعائل المحروب
رحيقاً .. إلى لظى ولهيب
هامة وحدها بظل رطيب
... إلى آخر الأبيات

(١) المصدر السابق ١/ ٣٧٩-٣٨٠.

(٢) المصدر السابق ١/ ٣٨٢-٣٨٦.

وعثمان في تصوير العيسى له هو نافي أبا ذر إلى الربذة ومانع العطاء منه، ولما قصده طالباً عطاءه عبس في وجهه ورده خائباً حتى مات جوعاً هو وبنوه^(١):

ها هنا اختارت «المدينة» مثواك	وفاءً وارحماً للوفاء
هذه زوجك الرؤوم تلوى	أن يبيت الطفلان دون عشاء
حلماً بالطعام مذ بزغ الفجر	وجفت رؤاهما في المساء
قضت الطفلة الصغيرة يا للـ	جوع يستل أول الغرباء
وكأنني أراك يحترق الدمع	بجفنيك مذعناً للقضاء
تستحث الخطأ إلى من يلي	«الأمر» وفي مقلتيك طيف رجاء
لا التماساً لنجدة أو خشوعاً	عند باب، أو رغبة في عطاء
بل هو الحق .. حق مثلك أن	يمشي ويحيا كسائر الأحياء
وإذا أتت عبسة تقطر البأ	س بوجه الخليفة المستاء
وإذا أنت من جديد طريق	من جديد محطم الكبرياء
وتعيد السرى لهاثاً إلى منـ	فك شلواً في قبضة الإعياء

هذه هي صورة عثمان بن عفان رضي الله عنه - في زعم - الشاعر سليمان العيسى رسمها لنا من خلال استعراضه حياة أبي ذر الغفاري واختلافه اليسير معه حول كنز الفضل من المال، إن هذه الصورة نحرفة مناقضة تماماً لما هو ثابت في كتب التاريخ الموثوق بها التي روت اختلاف عثمان مع أبي ذر ومعاملته له باللين وحسن الصحبة وتقبل رأيه ومحاولة توضيح ما يراه هو له كذلك^(٢).

أما ما يدعيه العيسى من مقابلة عثمان السيئة الجافية الغليظة المليئة بالشتائم لما قدم عليه أبو ذر من الشام إلى المدينة وجلده إياه ونفيه له إلى الربذة جوعان صادي، ورده له لما قدم عليه يطلب عطاء فإنه ينقضه ما رواه الطبري: « . . ودخل - يعني أبا ذر - على عثمان، فقال: يا أبا ذر ما لأهل اشام يشكون ذربك، فأخبره أنه لا ينبغي أن يقال: مال الله، ولا ينبغي للأغنياء أن يقتنوا مالاً، فقال: يا أبا ذر علي أن أقضي ما علي، وأخذر ما على الرعية، ولا أجبرهم على الزهد، وأن أذعوهم إلى الاجتهاد والاقتصاد. قال: فتأذن لي في الخروج، فإن المدينة ليست لي بدار. فقال: أو تستبدل بها إلا شراً منها! قال أمرني رسول الله ﷺ أن أخرج منها إذا بلغ البناء سلعاً. قال: فأنفذ لما أمرك به، فخرج حتى نزل الربذة، فخط بها مسجداً، وأقطع عثمان صرمة من الإبل - وفي رواية صرمة من الغنم، وقطيع من الإبل وعظم جزور يأكله كل يوم هو وعياله من إبل الصدقة - وأعطاه مملوكين وأرسل إليه أن تعاهد المدينة حتي لا ترتد أعرابياً

(١) المصدر السابق ١/ ٣٨٨ - ٣٨٩.

(٢) انظر: تاريخ الأمم والملوك ٢/ ٦١٥.

«وكان أبو ذر يختلف من الربذة إلى المدينة مخافة الأعرابية، وكان يحب الوحدة والخلوة، فدخل على عثمان وعنده كعب الأحبار، فقال لعثمان: لا ترضوا من الناس بكف الأذى حتى يبذلوا المعروف، وقد ينبغي للمؤدي الزكاة ألا يقتصر عليها حتى يحسن إلى الجيران والإخوان، ويصل القربات، فقال كعب: من أدى الفريضة فقد قضى ما عليه، فرفع أبو ذر محجته فضربه فشجه، فاستوهبه عثمان، فوهبه له. وقال: يا أبا ذر اتق الله وكفف يدك ولسانك، وقد قال له: يا ابن اليهودية، ما أنت وما ها هنا! والله لتسمعن مني أو لأدخل عليك» (٢).

هذه هي صورة عثمان رضي الله عنه في الحقيقة والواقع وهذه هي مواقفه من أبي ذر رضي الله عنهما كما رواها ثقة المؤرخين ابن جرير الطبري، ومثلها رواها الذهبي في سير أعلام النبلاء (٣)، وهي صورة توضح مدى ما لحق عثمان رضي الله عنه من انحراف شوه وزور صورته من أجل تحقيق أهداف أيديولوجية معينة، تتلخص في الدعوة للإشتركية ومحاربة الرأسمالية.

وقد تأثر باليعيسى من جاء بعده من الشعراء في تشويه صورة عثمان والانحراف بها هذا الانحراف المرفوض من أمثال معين بسيسو (٤) وممدوح عدوان (٥) وسميح القاسم، ولناخذ مثلاً للأخير منهم، فقد شوه كلاً من شخصيتي عثمان وأبي ذر الغفاري رضي الله عنهما، حيث جعل من عثمان رمزاً ومعادلاً تراثياً لكل حاكم أو نظام عربي معاصر استولى على السلطة بالقوة فاستبد وظلم وتجر وتسلط على البلاد والعباد حتى استنقح الخروج عليه، والثورة ضده بالسلاح، وجعل من شخصية أبي ذر رمزاً ومعادلاً تراثياً لكل ثائر ولكل ثورة معاصرة سياسية ينبغي أن تخرج وتتمرد على النظام الجائر والحاكم المقتصب حيث يقول (٦):

لو أن في الميدان سيف أبي ذر
ولو لم يغتصب عثمان قيادة البلاد
بالحديد والدماء
ما استأسد الثعالب الرومان

إن كتب التراث الموثوق بها توضح أن تولية عثمان رضي الله عنه الخلافة كانت شوروية فقد اختير رضي الله عنه عن طريق الشورى كأحد الستة الذين عهد عمر إلى الصحابة بانتخاب واحد منهم ليتولى الأمر بعد وفاته،

(١) المصدر السابق ٢/ ٦١٥-٦١٦.

(٢) المصدر السابق نفسه ٢/ ٦١٦.

(٣) انظر: ج ٢ ص ٤٦-٧٨.

(٤) انظر: الأعمال الشعرية الكاملة، الأشجار تموت واقفة ٢٥٩-٢٦٢.

(٥) انظر: الأعمال الشعرية الكاملة - تلويحة الأيدي المتعبة ج ١ ص ٦٧.

(٦) ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م، ص ٢٧٨.

فعثمان اختير من قبل عمر من حيث المبدأ ثم من قبل الصحابة رضي الله عنهم الذين باشرُوا تنفيذ وصية عمر بعد مشاورات ومداولات استقر الأمر بعدها على اختيار عثمان ومن ثم بايعه عامة الناس^(١)، وهذا يخالف الصورة التي رسمها سميح القاسم لعثمان كمغتصب للسلطة.

أما أبو ذر الغفاري فهو صحابي جليل زاهد عرف بحرصه على الآخرة وزهده في الدنيا وطاعته أمراء وولائه، والتزامه بما أوصاه به رسول الله ﷺ من السمع والطاعة لولاة الأمر ولو تولى عليه عبد حبشي مجدع^(٢).

وقد روي عنه رَضِيَ اللهُ عَنْهُ قوله: «لو أمرني عثمان أن أمشي على رأسي لمشييت»^(٣) وفي رواية: «لو أن عثمان سيرني من المشرق إلى المغرب لسمعت وأطعت»^(٤) وغير هذه من الآثار التي روت أن نفرًا من أهل الكوفة مروا عليه بالريدة وعرضوا عليه الخروج على عثمان فرفض ذلك^(٥).

إن في هذا ما يوضح الصورة الحقيقية لكل من شخصيتي عثمان وأبي ذر رضي الله عنهما وما أدخله عليهما سميح القاسم من انحراف وتأويل خاطئ أدى إلى تشويههما وتزويرهما.

كما نلاحظ التلازم بين شخصيتي عثمان وأبي ذر في استلهاقات الشعراء المعاصرين من أصحاب القصيدة الجديدة ومن ذوي الاتجاهات الأيديولوجية الاشتراكية اليسارية بخاصة.

وانحرف الشاعر ممدوح عدوان بشخصية الصحابي بلال بن رباح رَضِيَ اللهُ عَنْهُ فلم يعد بلال عند ممدوح عدوان ذلك الصحابي الذي تتسم صورته بالنبل والنقاء والطهر، صاحب الأذان الجميل المؤذن بالخير والفلاح والصلاح بل أضحى عند الشاعر تجسيداً لأداة الظالم المنتهك لحقوق الشعب المستعبد المظلوم، وهو بأذانه مفتتح ومحرض ومؤذن كل يوم ببداية انتهاك حقوق الشعب بعد أن كان رَضِيَ اللهُ عَنْهُ يجسد بأذانه تبشير المسلمين بيوم سعيد يحثهم فيه على الخير والصلاة والفلاح، يقول عدوان من قصيدته «وكان الخوف شوقاً»^(٦):

سوق النخاسة تفتح عند الأذان

بصوت بلال المؤلب

- (١) انظر: تاريخ الأم والملوك ٢/ ٥٨٠-٥٨٧، وتاريخ الخلفاء لجلال الدين السيوطي - حققه وقدم له وخرج آياته الشيخ قاسم الشماعي الرفاعي والشيخ محمد العثماني - دار القلم، بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م، ص ١٧١-١٧٢، وسيرة أعلام النبلاء - سير الخلفاء الراشدين لشمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي - تحقيق: بشار عواد معروف، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م، ص ١٦٤-١٦٧.
- (٢) انظر: تاريخ الأم والملوك ٢/ ٦١٦، والطبقات الكبرى لابن سعد ٢/ ٢٢٧.
- (٣) سير أعلام النبلاء ٢/ ٧١.
- (٤) فتح الباري بشرح صحيح البخاري حديث رقم (١٤٠٨) ج ٣ ص ٣٢٢.
- (٥) انظر: سير أعلام النبلاء ٢/ ٧١-٧٢.
- (٦) الأعمال الشعرية الكاملة، أقبل الزمن المستحيل، ج ١ ص ١٢٠.

« الله أكبر .. حي على الثار من فقراء المدينة »

ويبتدئ الثار من ياسر وسمية

فبلال وأذانه تجسيد لقوى الفساد التي تؤذن باستعباد الأمة وانتهاك حقوقها - كما يزعم الشاعر - وسلبها أموالها باسم السلطان ، وأذان بلال مؤلب الظالمين على المظلومين ، لأنه كل يوم يؤذن ببداية ممارسة الظلم .

لقد ربط الشاعر بين أذان بلال والممارسات التعسفية الظالمة التي يبدأ زبانية السلطان الجائر هذا بممارستها ضد أبناء الأمة ، لقد استحال بلال إلى أداة وبداية تؤذن ببدء ممارسة الظلم والجور في الكون والحياة ، وفي هذا انحراف مرفوض وغير مقبول لدلالات أذان بلال في الصدر الأول من حياة الإسلام لما كان يؤذن للرسول ﷺ مؤذناً ببداية فجر يوم مضيء مشرق من أيام الإسلام الخالدة . لقد زور أذان بلال عند عدوان إلى صوت ناعق ونذير شؤم للمستضعفين من أبناء الأمة . مؤذن ببداية يوم تستعبد فيه الأنفس (في سوق النخاسة) وتنتهك فيه الحقوق والحرمات ، فهو مفتاح شر وظلم لا مفتاح خير وفلاح .

ويتناول الشاعر أمل دنقل شخصية الصحابي أبي موسى الأشعري رضي الله عنه من خلال موقفه في حادثة التحكيم بين علي ومعاوية إثر صفين ، فيصوره في موقف المخادع الذي لم يكن مخلصاً ولا نزيهاً في حكمه الذي رآه ، ويصوره كذلك وقد خدع في حكمه محكميه ، من أجل أن يقصيهما عن الأمر مخفياً في صدره أمراً يرمي إليه ؛ يقول من قصيدته «حديث خاص مع أبي موسى الأشعري»^(١) :

حاربت في حربهما
وعندما رأيت كلا منهما .. متهماً
خلعت كلا منهما !
كي يسترد المؤمنون الرأي والبيعة
لكنهم لم يدركوا الخدعة
خلعت خاتمي .. وسيدي
فهل ترى أحصي لك الشامات في يدي
لتعرفيني حين تقبلين في غد
وتغسلين جسدي
من رغوات الزبد؟!

إن هذه الصورة واضحة الانحراف والمخالفة لما عليه صورة أبي موسى الأشعري رضي الله عنه في حقيقتها وواقعها وكما روتها كتب التاريخ ، من أنه رضي الله عنه كان مخدوعاً من شريكه في الحكم^(٢) لا خادعاً

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ص ١٨٠-١٨٥ .

(٢) انظر : تاريخ الأمم والملوك ٣/ ١١٢-١١٣ .

لمن حكمه، ولكن الشاعر يظهر من خلال هذا المنحى الاستلهامي ضيقه بحكامه المعاصرين المختلفين والمتصارعين فأراد أن يخلعهم جميعاً، فاستدعى له من التأريخ شخصية أبي موسى الأشعري قناعاً يلبسه، لكنه تقنع به بعد أن زوره وانحرف به وأوله تأويلاً خاطئاً ليحقق ما يخفيه في نفسه من إرادة من خلال هذا القناع، أما أبو موسى الأشعري فقد كان مخلصاً مجتهداً في حكمه الذي أوّمن عليه.

ويخالف الشاعر ممدوح عدوان صورة علي بن أبي طالب (عليه السلام) كما هي في الحقيقة والواقع، حين ينحرف بها ويزورها ويجعل منها رمزاً للخيانة والغدر والذرائعية والوسائلية وذلك في قصيدته (ثلاث قصائد صعبة)^(١)، فعلي (عليه السلام) يستخدمه الشاعر قناعاً للحاكم الذي ترتكب في عهده الأمور الفظيعة من قتل . . ونحوه باسمه، ومن أجله وبأمر منه، ثم ما يلبث بعد أن يحقق غاياته السياسية وأطماعه الذاتية أن يعاقب الذين أمرهم هو بعمل ما عملوه وارتكاب ما ارتكبه ليظهر نزاهته وبراءته وينال رضا الناس.

ويعمق ممدوح عدوان هذه الصورة المنحرفة لشخصية علي (عليه السلام) في قصيدته «خارجي قبل الأوان»، ليجعل منه رمزاً لإحدى صور الخيانات الثورية العربية المعاصرة، حيث نراه مثلاً «للقوى السياسية التي كان يدين لها الشاعر / الخارجي بالولاء من قبل، ثم ما لبثت أن تنكرت للقيم الوطنية التي كان يعتنقها من قبل، وفقدت ثورتها التي كانت تشد إليها الشاعر وجيله، وذلك حين مالت لمسالة القوى المناوئة لها، وتخلت عن النضال في سبيل القيم الجليلة التي جعلت الشاعر وجيله ينضون تحت لوائها، ويبدلون أنضر سني عمرهم حماية لها»^(٢)، حيث يقول^(٣):

أنا من جند علي

فارس لم يهرب الموت ولم يحفل بمغنم

معه في أحد قاتلت وحدي

.. ..

باحثاً عن جنة الله على الأرض بأبواب علي

.. ..

وهو خلفي حينما امتشق السيف ينادي : «سيفك الدرب إلى الله . . تقدم»

أتقدم

معه جئت لنلقى مرحباً في باب خبير

.. ..

حينما نادى علي : «كل باب تتوخاه إلى الجنة . .

(١) انظر : الأعمال الشعرية الكاملة - تلويحة الأيدي المتعبة، ص ٢٩.

(٢) توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، علي عشري زايد، مجلة فصول، م ١ ع ١ أكتوبر ١٩٨٠م، ص ٢٠٥،

وانظر كذلك استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٦٦.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة - تلويحة الأيدي المتعبة ج ١ ص ٦٧-٧١.

قد يفضي إلى باب جهنم . . إن سرّ الدين باق فتعلم . .

كيف تبقى عنده الآن وتسلم»

فتوقفت قليلاً، وإذا الحلم الذي جاهدت حتى أصنعه بين كفيّ تحطم

وخويل الخصم تغزوني بداري . . وعلي قابع في الصومعة . .

وإذا فتيتنا بين المجالس . . تركوا السيف ليغشوا حلقات الذكر والتسبيح حوله

والتراخي راح يمتد بأعصاب الرجال

وتباروا ملأوا الدنيا شجاراً . . ليصبروا عند بابهِ . . وأحبوه قليلاً واستراحوا

وعلي أغلق الجنة باباً إثر باب وتعمم

وأنا ما عدت أعلم . . فيم أهرقنا دماناً . . ووقفنا في الطريق؟!

وتركنا نسوة الحلي على الدرب رقيق

حينما صحت بهم «لا تبدلوا بالحرب أخبار الحروب»

قيل لي : «إن لم تجد ماء تيمم»

قلت : «مولاي تطلّع نحوهم»

لم يتكلم

قلت : «مولاي أما قلت لنا : إن الجهاد . . »

قطع الحاجب بالسيف النداء! وعلي صامت لا يتكلم

حمل الحاجب صوتي في إناء . . وعلي صامت لا يتكلم

ولذا أعطيت سيفي لابن ملجم

إن الشاعر بهذه الصورة المنحرفة عن حقيقة وواقع شخصية علي في الماضي - والتي تتنازعها ملامح الغدر والخيانة والانتهازية والذرائعية - إنما يريد إدانة واقع الحكام والثورات العربية المعاصرة التي غدرت وخذلت المخلصين لها، ولكن كان ذلك على حساب الانحراف بشخصية علي عليه السلام، وتشويه صورته المضيئة المشرقة، كواحد من كبار الصحابة رضوان الله عليهم ورابع الخلفاء الراشدين، ورابع العشرة المبشرين بالجنة، وأحد الشخصيات الإسلامية التي عرفت بالنزاهة والنبيل وحسن المعاملة.

ومعاوية بن أبي سفيان أحد الصحابة رضوان الله عليهم، وكاتب وحي رسول الله ﷺ ومحط ثقته وأمانته، وأحد رموز السياسة والدولة العربية الإسلامية في الصدر الأول من تاريخ الإسلام، يمسّه الانحراف والتشويه في شعرنا العربي الحديث، فصورته في هذا الشعر تتفق في بعض خيوطها مع صورة ابن عمه عثمان بن عفان رضي الله عنهما، وذلك لاتحادهما في بعض العوامل المؤثرة في تشكيل هذه الصورة، فلكل منهما ارتباط في شعرنا الحديث بشخصية أبي ذر الغفاري رضي الله عنه وبشخصية علي بن أبي طالب رضي الله عنه.

وقد شوّهت صورتهم وزورت من خلال هذه العلاقة، يضاف إلى شخصية معاوية رضي الله عنه

تأثرها المباشر بصورتي والديه أبي سفيان وهند المشوشة في ذاكرة التأريخ الإسلامي، فلطالما نعت بابن هند وذكر بأبيه.

ولذلك فمعاوية مثله مثل عثمان فلا تكاد تذكر مواقف أبي ذر الإصلاحية إلا انتصبت شخصية معاوية كقوة سياسية وسلطة حاكمة عملت على قمع صوت أبي ذر، وإحباط مواقف الغفارية تلك.

كذلك لا يكاد يذكر علي بن أبي طالب ومواقفه السياسية وتولييه الخلافة، إلا ويذكر بجانبه معاوية وصراعه معه، وتظهر هنا صورة معاوية من خلال صورة والديه هند وأبي سفيان وموقفهما من البيت الهاشمي بعامة والرسول ﷺ بخاصة ومقارعتهما الإسلام إبان ظهوره وفي بدايات نشأته.

وقد وقفت على ثلاث وعشرين استلهاماً لشخصية معاوية فيما بين يدي من نماذج للشعر الحديث فلم أجد منها ما يكن أن نعدّها صورة حسنة سوى ثلاثة استلهامات. أحدها يصور صواب رأي معاوية، والثاني يجعل من دولته رمزاً للعزة والمنعة التي تمتعت بها الدولة العربية الإسلامية في عهده، والثالث يصور حلمه في مواقفه وعلاقاته بالآخرين، أما باقي مكونات صورته العامة عند شعرائنا فهي تحمل دلالات غير بريئة وتتسم الصورة بنوع من الغبش، وأكثر ما نجد تأثير صورة أمه وأبيه على صورته عند الشعراء المحافظين، أما شعراء القصيدة الجديدة فأكثر ما يجسدون صورته من خلال مواقفه المالية من أبي ذر الغفاري ومواقفه السياسية من علي رضي الله عنهم أجمعين.

لذلك فقد ابتلي معاوية رَضِيَ اللهُ عَنْهُ - على الرغم من صحبته وكتابته الوحي وكونه محط ثقة الشيخين أبي بكر وعمر والخليفة الثالث عثمان رضي الله عنهم الذين ولوه المناصب وقدروا مكائده السياسية في الحكم والولاية^(١) - بإظهاره في صورة تجسد الفساد والظلم^(٢) والخديعة و (الميكيايلية) في سياسته وصراعه وسلوكياته مع خصومه والمختلفين معه، «فكل سلطة مخادعة - كما يقول علي عشري زايد - معاوية»^(٣) بمعنى يرمز لها بمعاوية.

فهو عند الجواهري - الشاعر المحافظ - شديد الحرص على التمسك بالحكم وإبقاء الملك في ولده وإن كان فاسقاً فاسداً، هذا فضلاً عن أنه استخدم الوسائل غير النبيلة في سبيل ذلك^(٤).

ومعاوية عند الشاعر أحمد شوقي أول من انحرف بالدولة الإسلامية من الخلافة والشورى إلى ملك وسلطان وورثة وهو بذلك أمات مبدأً إسلامياً عظيماً وسياسة إسلامية عادلة هما الشورى والخلافة^(٥).

(١) انظر: سير أعلام النبلاء ١٥٩/٣، وتأريخ الخلفاء للسيوطي ص ٢١٨.

(٢) يقول الذهبي: «معاوية من خير الملوك الذين غلب عدلهم على ظلمهم، وما هو ببريء من الهنات والله يعفو عنه» سير أعلام النبلاء ١٥٩/٣.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٥٦.

(٤) ديوانه ٢٧٣/٢.

(٥) الشوقيات ١٢٤/١.

وهذه الصورة لمعاوية عند بعض الشعراء المحافظين - وبخاصة الجواهري وشوقي - وإن كانت لا تخالف ما روته بعض كتب التاريخ من تطلع معاوية كان للسلطة وتحويله الخلافة من الشورى للملك والوراثة^(١). فإنها تشوه كثيراً صورة معاوية كصحابي وكاتب وحي، فمواقفه هذه من الحكم وولاية العهد بعده كان ينبغي أن ينظر لها بأنها اجتهادات من صحابي لها احترامها وتقديرها، فقد أورد الذهبي في سيره أن الرسول ﷺ قد دعا لمعاوية بقوله: «اللهم اجعله هادياً مهدياً واهديه»^(٢). وقال عنه: معاوية خير الملوك الذين غلب عدلهم على ظلمهم، وما هو بيريء من الهنات، الله يعفو عنه»^(٣).

لذلك فقد أشرت إلى هذه الملامح من حياة معاوية وما ترتب عليها من صورة تشكلت له في شعرنا العربي الحديث كصورة منحرفة عما كان ينبغي أن يصور به ﷺ.

وهناك صورة أخرى لمعاوية مارس أصحابها الانحراف والتشويه الواضح الذي لا مندوحة فيه كما هي حال صورته ﷺ عند الشاعر عبدالرحمن الشرقاوي في مسرحيته «الحسين ثائراً» و«الحسين شهيداً»؛ حيث يصوره طاغية متكبراً دجالاً فرعوناً متجبراً ظالماً ملكاً، مزيفاً للشورى، معطلاً للشرعية، يشتري الذم بمال الدولة، ويقتل مخالفه غدرًا وغيلة. حيث يقول على لسان شخصياته المسرحية وهم يتحدثون عقب وفاته ﷺ^(٤):

سعيد : زال الطاغية المتكبر
بشر : سقط الدجال الأكبر
سعيد : هلك الفرعون المتجبر
مات معاوية يا قوم
فالحرية منذ اليوم

.. .. .

أسد : تشتم رجلاً هو من صحب رسول الله وقد بشره بالجنة
سعيد : لابل رجل لما آلا الأمر إليه انفرد به حتى استأثر
فعطل أصلاً في الإسلام، وزيف قاعدة الشورى
وخالف نصاً في القرآن، وأهدر أحكام السنة
أسد : قد كان يشاورنا في الأمر
بشر : ليستكمل أبهة الحكم
كنتم شكلاً للشورى، وكان رضاكم يسبقكم
لن تفتح أفواهكم أبداً إلا لتقولوا : نعم

(١) انظر : سير أعلام النبلاء ٣/ ١٥٧-١٥٨، وتاريخ الخلفاء للسيوطي ص ٢١٩-٢٢٢.

(٢) سير أعلام النبلاء ٣/ ١٥٩.

(٣) السابق نفسه.

(٤) الحسين ثائراً ص ٧، ٨، ٩، ٥٦.

رجل : أومات ابن أبي سفيان حقاً؟

أوحقاً أدبر الليل الثقيل

رجل ٢ : الناس قد علموا بموت معاوية

وأشيع بينهم هلاك الطاغية

ويصور الشرقاوي كيف اشترى معاوية الذم بالمال العام من أجل تثبيت الأمر بيده حيث يقول على لسان محمد بن الحنفية وزينب إبني علي بن أبي طالب (١):

محمد : لست أنس عندما جاء عقيل بن أبيه يطلب

الرغد، فما أعطاه شيئاً غير نعلين وثوب فتولى في غضب

زينب : فمضى ينشد من خصم أخيه الرغد . . يا للذكريات!

أنسيناكم من الأموال أعطاه ابن هند

محمد : ألف . . ألف

زينب : كان معاوية يصطنع بمال الدولة أنصاراً

ثم يقول الشرقاوي كذلك عن معاوية على لسان زينب (٢):

زينب : إنه أحدث فيكم بيعة لابنه اللاهي يزيد

بيعة والله لم يحكم بها، أمر قد استنقم إليها صاغرين

غير أن ابن أبي سفيان ولي . . ومضى في الهالكين

وتهافت دولة الفرد فهل نبني سواها من جديد

ويقول الشرقاوي كذلك مصوراً معاوية على لسان أسد (٣):

أسد : أوما كان ابن هند حين يستدني الأجل . . يبعث السم إلى

من يصطفيه في إناء من غسل؟! ويغني «إن لله جنوداً من غسل»

في هذا النص للشرقاوي ندرك مدى ما أصاب صورة معاوية رضي الله عنه من انحراف وتزوير وتشويه وعلى وجه الخصوص حين نقارن هذه الصورة بالآثار الواردة في فضل معاوية رضي الله عنه، وموقف العلماء مما روي من خلاف بينه وبين خصومه رضي الله عنه (٤).

(١) المصدر السابق ص ٨٠.

(٢) المصدر السابق ص ٢٢٥.

(٣) الحسين شهيداً ص ٦٠.

(٤) انظر سيرة أعلام النبلاء ٣/ ١٢٨، ١٥٩.

كذلك ندرك مدى تأثر معاوية وصورته بشخصيتي والده أبي سفيان وأمه هند بنت عتبة وما لهما من صورة مطبوعة في وجدان العربي والمسلم، ومواقفهما من الإسلام والمسلمين قبل إسلامهما، وأثر الصراع بين البيت الأموي والبيت الهاشمي؛ لقد غالى الشرقاوي في تشويه صورة معاوية إلى أن استحال الأمر من رسم صورة غير بريئة إلى نوع من الشتائم والسباب الأيديولوجي كما هو واضح من الألفاظ والعبارات الواردة في بدايات هذا النص.

وينحرف الشاعر سليمان العيسى بصورة معاوية انحرافاً يشوهها ويزور الكثير من ملامحها وذلك من أجل إبراز اشتراكية أبي ذر الغفاري الذي يعده العيسى ثائراً اشتراكياً في أعماله الشعرية، فيصور معاوية ارستقراطياً رأسمالياً إقطاعياً يتخذ القصور الفخمة - قصر الخضراء - ويستغل مال الدولة العام ويبذره على ملذاته في الوقت الذي يتضور عامة الناس من الجوع والحاجة والفاقة وهو بذلك ظالم مستبديحاول أن يشتري ذم معارضيه ومنهم أبو ذر بالرشوة ويسلك سبل الغدر والخديعة لتحقيق ذلك كله، حين يقول من قصيدته الطويلة «ثائر من غفار»^(١):

ويح ابن هند غـره	ملك وجنات وضـاء
ومنافقون يزبنون	له الضلالة كيف شاءوا
ما هذه الشرف الحسان	تكاد تحضنها السماء؟
أصب في الخضراء	آهات اليتامى والشقاء
أفتسهرون على الطوى	ويغط حولكم الثراء؟!
ويح ابن هند يفقر	الجوعى ليغني الأغنياء
أفلا يخاف الظلم يوماً	لا يقليل به رجاء
..
وأتى معاوية النداء	فهب يستدني المنادي
ويحبس بالصلة الجزيلة	عود ذي شمم جواد
وإذا الصحابي الجليل	على الرسالة في عناد

وإصرار الشعراء على ذكره رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ باسم أمه^(٢) (ابن هند) كما هو في البيت الأول والبيت السادس من هذا النص هو تأكيد ليربط صورة معاوية بكل ما يبعدها عن كل ما هو نقي وطاهر ونبل ومشرق، ويعمل على تشويهها في الذهن، وإشارة إلى تجذر هذه الصورة غير المقبولة لمعاوية من خلال تذكير الناس بأبيه وأمه ومواقفهما من الإسلام والنبي ﷺ.

(١) الأعمال الشعرية ١/ ٣٧٧-٣٨٠.

(٢) انظر بالإضافة لهذين النصين؛ الأعمال الشعرية الكاملة - لأمل دنقل ص ٤٠٤، وعرس في مأتم الحجاج - مصطفى الغماري ص ٦٨-٦٩.

وإذا ما رجعنا إلى الروايات التاريخية الموثوق بها نجد أن صورة معاوية التي يمكن أن نشكلها له من خلال موقفه من أبي ذر الغفاري تخالف هذه الصورة التي رسمها له الشاعر سليمان العيسى، وتبرز مدى ما ألحقه من انحراف على موقف معاوية من أبي ذر، فقد روى الطبري ما يوضح تقدير معاوية وإجلاله للصحابي القدير أبي ذر وآرائه في حدود علاقة السلطان بالمال العام - بيت المال - فقد روى أن أبا ذر أتى معاوية فقال له : « ما يدعوك إلى أن تسمي مال المسلمين مال الله ! قال : يرحمك الله يا أبا ذر، ألسنا عباد الله، والمال ماله، والخلق خلقه، والأمر أمره، قال : فلا تقله قال : فإني لا أقوله : إنه ليس لله، ولكني سأقول : مال المسلمين» (١).

ومن الملامح والصفات التي رسمها شعراؤنا العرب لمعاوية والتي انحرفت بصورته وعملت على تشويهها بجانب ما سبق، من الخبث واللؤم وقمع المعارضين واتخاذ العيون والجواسيس على معارضيه، ظهر هذا عند معين بسيسو (٢)، وأما صورته عند عدوان ودنقل ودحبور فهو وصولي مخادع ذرائعي (ميكيافيلي) انتهازي ومتسلط على أبناء أمته موداع لأعدائه (٣)، وهو عند أحمد دحبور رمز لبعض القوى السياسية العربية المعاصرة التي غدرت بالقضية الفلسطينية وبأبنائها وخدعت أمته قريبي وإرضاء للأعداء (٤).

وفي هذه الصورة انحراف وتشويه واضح لحقيقة وواقع صورة معاوية في التأريخ فلم يثبت التأريخ أن معاوية غدر بأتمته، وما لأعدوها عليها، ولذلك لا يصح أن يكون رمزاً يجسد الغدر بالأمة من خلاله، لأنه لا توجد دلالة ولا رابط ولا دالة بين شخصية معاوية في الواقع والحقيقة التاريخية وفيما وظفت له عند شعرائنا هؤلاء، بل فيها مخالفة وتضاد واضح بين صورة معاوية في الحقيقة والواقع وصورته الاستهلامية عند هؤلاء الشعراء.

هذه هي بعض تصورات الخلفاء الراشدين والصحابة رضوان الله عليهم في استهجمات شعرائنا في العصر الحديث، وهي صورة تجسد من حيث العموم ملامح الطهر والنقاء والإشراق والنبل والصلاح والتقوى وكل سلوك حسن ومحمود بكل ما تقتضيه هذه الملامح من معاني الخير والحق والجمال، باستثناء ثلاث شخصيات هي ابن سلول وأبو سفيان ووحشي حيث كان لهم صورهم الخاصة بكل واحد منهم وقد أوضحناها فيما سبق وسلطنا الضوء على العوامل التي جعلت لهم مثل هذه الخصوصية.

ثم هذه هي أبر الانحرافات المرفوضة التي لحقت بعض شخصيات الخلفاء الراشدين والصحابة رضوان الله عليهم، وعملت على تشويه وتزوير صورهم الطاهرة والنقية والمضيئة والمشرقة.

(١) تأريخ الأمم والملوك ٢/ ٦١٥.

(٢) انظر : الأعمال الشعرية الكاملة - الأشجار تموت واقفة ص ٢٥٩-٢٦٢.

(٣) انظر : الأعمال الشعرية الكاملة - تلويحة الأيدي المتعبة - ممدوح عدوان ج ١ ص ٢٩، والأعمال الشعرية الكاملة - أمل دنقل ص ٤٠٤، وديوان أحمد دحبور ص ٣١١، وعرس في مأتم الحجاج - مصطفى العمري ص ٦٨-٦٩.

(٤) انظر ديوانه ص ٣١١.

(٢) صورة الحكام والأمراء والولاة :

يبلغ عدد الشخصيات المستلهمة من هذه الفئة فيما وقفت عليه من شعر حديث ثلاثين شخصية، منها تسع عشرة من الحكام، وإحدى عشرة شخصية من الأمراء والولاة والوزراء . وأقصد بالحكام هنا الخلفاء من غير الصحابة .

وقد جمعت هذه الشخصيات تحت هذه الفئة لأنني وجدت ترابطاً يكاد يكون شديداً بين الحكام والأمراء والولاة، فالأمراء والولاة يتولون الإمارات والولايات من قبل الحكام، والحكام هم الذين يصطنعون الأمراء والولاة، لذلك فالأمراء والولاة يتأثرون بالضرورة بسياسات حكاهم وخلفائهم وأساليبهم السلطانية، في سياسة الرعية في الإمارات والولايات التي يديرون شؤونها .

وقد ألحقت الوزراء بهذه الفئة للارتباط الشديد بين الوزراء والحكام من جهة، وبينهم وبين الأمراء والولاة؛ لذلك سيطرت على عناصر هذه الفئة، من حكام ووزراء وأمراء وولاة ملامح وصفات تكاد تكون متشابهة بما يجسد لهم صوراً متشابهة، فاتحاد المصالح العليا بين عناصر هذه الفئة، والولاء والطاعة المطلوبة من الوزير والأمير والوالي للحاكم أو الخليفة، تدخل نوعاً من التوحد في تصرفاتهم، وتسم صورهم وملامحهم القائمة على تلك التصرفات بالتشابه والتقارب في الملامح العامة للصورة إلا في القليل النادر .

ولذلك سنجد تشابهاً في الأقوال والمواقف والملامح المشكلة للصورة العامة بين معاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه وأميره وواليه على العراق زياد بن أبيه، وبين يزيد بن أبي سفيان وأميره وواليه عبيد الله بن زياد وبين عمر بن عبدالعزيز وأمرائه وولاته، وبين هارون الرشيد ووزيره جعفر بن يحيى البرمكي . . وغير هؤلاء من الحكام وأمرائهم وولاتهم ووزرائهم .

كذلك سنجد أن هؤلاء الحكام والوزراء والأمراء والولاة كان أكثرهم وجلهم من الذين قادوا الجيوش وفتحوا البلدان وحققوا الانتصارات وتولوا أمر البلدان كحكام أو أمراء وولاة ووزراء، لذلك سنجد تداخلاً بين شخصيات وملامح هذه الفئة في جزء منها وملامح وصفات شخصيات فئة القادة والفاحين الذين سيأتي الحديث عنهم في الفئة الثالثة؛ لكنهم يفترون عنهم ويتميزون في أن لهذه الفئة أقصد - الحكام والأمراء والولاة والوزراء - من سياسة الرعية وأساليب الإدارة والعلاقة ببيت المال وبالثورات التي تخرج عليهم ومواقفهم منها وارتباطهم بقصور الحكم والدولة ما يمنحهم من الملامح والصفات ما لا يجعلهم في شكل من التطابق والتساوي في الصورة العامة مع فئة القادة والفاحين ويعطيهم نوعاً من التمايز والاختلاف في الملامح العامة للصورة .

وإذا نظرنا إلى صورة شخصيات الحكام والوزراء والأمراء والولاة من حيث العموم في شعرنا الحديث نجد أننا يمكن أن نقسمها إلى ثلاث صور عامة :

الصورة الأولى : عن الذين يمثلون الوجه المضيء لتأريخنا سواء بما حققوه للدولة الإسلامية من عزة ورفعة وكرامة وانتصار في صراعاتهم مع أعداء الدولة الإسلامية الخارجيين والداخليين، أو بما أرسوه من دعائم العدل والديمقراطية والازدهار السياسي والاجتماعي والمعرفي والمالي في مختلف مناحي الحياة^(١).

الصورة الثانية : عن الذين طغت صورتهم السيئة على صورتهم الحسنة، «سواء بسبب استبدادهم، وطغيانهم، أم بسبب انحلالهم وفسادهم»^(٢).

الصورة الثالثة : عن الذين طغت صورتهم الحسنة على ما قد يروى عنهم من صفات سيئة، بسبب غلبة أخبارهم الحسنة على أخبارهم السيئة في كتب التراث.

فمن النوع الأول الذين يمثلون الوجه المضيء لتأريخنا: الوليد بن عبد الملك بن مروان، وعمر بن عبدالعزيز، وعبد الرحمن الداخل (صقر قريش)، والمهدي والمأمون، والمعتمد، والمتوكل والموفق بالله ورابي بن عامر وعكرمة بن أبي جهل ومعن بن زائدة الشيباني والفضل بن سهل وزير المأمون.

فالوليد بن عبد الملك استخدم للدلالة على قوة الدولة العربية الإسلامية وتماسكها وتوحيدها، يظهر هذا عند الشاعر عبدالله البردوني^(٣)، والشاعر خالد محيي الدين البرادعي^(٤).

كما حمل الخليفة الأموي عمر بن عبدالعزيز ملامح الخلفاء الراشدين رضي الله عنهم في الصلاح والتقوى والعبادة والعدل والإحسان والزهد في الحكم والمال، وقد عمل الشاعر حسن بن يحيى الذاري على إدانة الواقع السياسي العربي المعاصر من خلال استعراض ملامح وصفات ومواقف عمر بن عبدالعزيز الراشدة والمضيئة في تأريخنا^(٥).

وصوره الشاعر محمد أبو دومة رمزاً للحاكم العادل الذي تنتظره الأمة العربية المعاصرة، وترقب ظهوره ومجيئه ليخلصها من قوى الظلم والبغي والاستبداد والدجل^(٦).

أما صورة عبد الرحمن الداخل (صقر قريش) في شعرنا الحديث فهي تجسد حسن السياسة والشجاعة والحزم والتصميم على تذليل المصاعب والعقبات أمام تحقيق التطلعات والطموحات النبيلة وقهر اليأس والقدرة على التجدد وإعادة البناء^(٧) وهو رمز للقائد العربي المسلم المنتظر ليقوم بتوحيد الأمة

(١) انظر استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٥٢-١٥٣.

(٢) انظر : السابق نفسه.

(٣) انظر ديوانه - مدينة الغد ١٤٧/٢.

(٤) انظر ديوانه - تداعيات المتبني بين يدي سيف الدولة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٦م، ص ٦٩.

(٥) انظر : من صرخات الإيمان ص ٥٥.

(٦) انظر : قصيدته مشتكاى يا خامس الخلفاء، المجلة - العدد (١٧٢) ذو القعدة ١٣٩٠هـ - إبريل ١٩٧١م، ص ٨٣.

(٧) انظر : الشوقيات ١٧١/٢، ١٥١/٣، وديوان هاشم الرفاعي ٢٧١، والأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل ص ١٢٨.

المتفرقة المتنافرة في العصر الحاضر ليتحقق استعادة القدس وفلسطين وتخليصها من الاحتلال علي يديه .
يقول أحمد الصالح (مسافر) مستلهماً بعض ملامح هذه الصورة^(١) :

يخرج من أصلاب أمية

(صقر قريش)

يخرج نبت الأرض خيولاً

تحمل هم القدس

وحزن الناس

تحمل أعلى جيش

يأتي نصر الله قريباً

يأتي الفتح

يأتي مثل طلوع الصبح

وعلى الرغم من أن (الداخل) عاش طيلة حياته رمزاً للتصميم والعزم والشجاعة والقوة والمضي في تحقيق الغايات والطموحات ، واستطاع أن يبني ملكه العظيم ويتصر في معاركه^(٢) ، إلا أن أمل دنقل استخدمه بطريقة الاستيحاء العكسي أو بطريقة استلهام الشخصية / الضد ، وذلك في قصيدته (بكائية لصقر قريش)^(٣) .

فالنظر لأول وهلة في هذا الاستلهام يظن أن فيه انحرافاً بشخصية الداخل من كونه شخصية إيجابية ، النصر حليفها ، إلى كونها شخصية سلبية ، مهزومة مستباحة ، كما يصفها الشاعر دنقل ، فإذا ما أمعنا النظر ، وتعمقنا في استبطان الاستلهام ، يتضح لنا أن الشاعر لا يسيء للشخصية المستلهمة ولا ينحرف بها بقدر ما يريد إدانة الواقع وكشفه وتعريته من خلال شخصية (الصقر) الإيجابية والمضيئة والمشرقة في الماضي ، وأنها ستظل هكذا لو تهيأت لها أسباب النصر ، فإذا ما انهزمت أو استبيح حماها ، فإن السبب هو الواقع المعاصر المهزوم وليس شخصية (الصقر) ذات الماضي المضيء والمشرق .

والصقر عند أمل دنقل - كما يرى جابر قميحة - «رمز للأمة العربية المهزومة المقهورة . . فصقر قريش - عبدالرحمن الداخل - رمز العزم والتصميم فقد في الحاضر المكسور كل عوامل النصر والثبات»^(٤) .

(١) انتفضي أيتها المليحة ص ٥٦ .

(٢) انظر : التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ص ١١٥-١١٦ .

(٣) انظر : الأعمال الشعرية الكاملة ص ٤٠٢-٤٠٣ .

(٤) التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ص ١١٥-١١٦ .

إن صورة عبدالرحمن الداخل كما نراها صورة مضيئة مشرقة تمثل الجانب الجميل والإيجابي من تاريخنا كما هي صورته في الماضي والتراث، حتى الاستلهم العكسي الذي مارسه أمل دنقل مع صقر قريش لم يشوه الشخصية ولم يزورها، وهذا يوضح لنا أنه بإمكان الشاعر أن يستلهم الشخصية التراثية استلهاماً توظيفياً ينأى به عن المباشرة والتسطيح والتسجيل، دون الاعتداء على صورتها في الواقع والحقيقة كما هي في الماضي^(١).

وصورة الخليفة العباسي المهدي في الماضي تجسد الجود والعطاء وحب الرعية والخوف من الله والعداوة لأهل الضلال وشدة الحق عليهم^(٢).

إن هذه الصفات والملامح والمآثر تجعل منه صورة حسنة ومضيئة ومشرقة في ماضي الحضارة الإسلامية، وقد استلهمه الشاعر علي الجارم من هذا المنظور النبيل جاعلاً منه صاحب مآثر عالية وعظيمة حيث يقول^(٣):

يريك به المنصور مأثور حزمه وتذكرك المهدي فيه مآثره

لكن الشاعر نبيل ياسين^(٤) ينحرف بصورة المهدي انحرافاً مرفوضاً حين يزور أعظم الصفات النبيلة التي اشتهر بها وهي: معاداته لأصحاب الضلال وحنقه عليهم وتبعه للزنادقة والإيقاع بهم، حيث يصور الشاعر موقف المهدي هذا من الزنادقة والملحدين عملاً غير نبيل، فجعل منه رمزاً للتسلط والطغيان وإسكناً للكلمة الحرة النقية التي يمثلها الزنادقة ممثلين في صالح بن عبدالقدوس، حيث يقول من قصيدته (تراويح إلى صالح بن عبدالقدوس)^(٥):

ينشطر الرأس على السيف إلى شطرين

فيخمد العالم قرارة العينين

يا أيها المهدي مهما تشطر الرأس فلا ينقسم إلى وجهين

والشاعر هنا يمارس انحرافاً مشوهاً ومزوراً، مشوهاً في حق الخليفة المهدي حين جعل من قتله لصالح بن عبدالقدوس المتهم بالزندقة تسلطاً وطغياناً ومحاربة لأصحاب الكلمة الحرة النقية؛ وتزويراً لما رآه من صالح بن عبدالقدوس المتهم بالزندقة رمزاً لصاحب الكلمة الحرة النقية الذي قدم نفسه مضحياً في سبيل حرية الكلمة ونقائها.

(١) لمزيد من الأمثلة انظر الأعمال الشعرية الكاملة لأدونيس، مطولته الصقر ١/ ٤٤٩-٥٠٤. وديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م، ص ٤٨١، ٤٨٢.

(٢) انظر: سيرة أعلام النبلاء ٧/ ٤٠١، ٤٠٣، وتاريخ الخلفاء ص ٣١٣.

(٣) ديوانه ٢/ ٣٨٧.

(٤) نبيل ياسين، شاعر من العراق له ديوان (البكاء على مسلة الأحزان)، [انظر تاريخاً لشعر العربي الحديث، ص ٧٤٢].

(٥) ديوانه البكاء على مسلة الأحزان، دار الساعة، بغداد، ١٩٧٠م، ص ٣١، عن كتاب استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ١٧٥-١٧٦.

ومن الشخصيات التي تمثل الجانب المضيء من تاريخنا الخليفة العباسي (المأمون) فهو يمثل في ذاكرتنا الحاكم العربي المسلم الذي قاد الدولة الإسلامية نحو القوة والعزة والمنعة، وهو المعروف بالدهاء وحب العلم والمعرفة، ومع كل هذا يستلهمه الشاعر محمد مهدي الجواهري وينحرف بصورته فيصوره باغياً جلاذاً مصادراً للحريات كمكماً للأفواه، فيقول^(١):

نحن صرعى الهموم في كل واد وضحايا الجلاذ في كل حين
يتعماوى الباغون إلا علينا من أمين منهم ومن مأمون

ويصوره الشاعر سميح القاسم ظالماً مستبدًا بالوطن حارماً أبناءه من العودة إليه أو أن يتفيئوا ظلاله فهو يعلن ثورته وتمرده عليه هو وأبناء وطنه، يقول من قصيدته «على قلعة الامبراطور»^(٢):

أيها المأمون . . فاسمع
صوت رؤيا وإرادة
وزغاريد ولاده . .
فالحمام الزاجل المنفي
لا ينسى بلاده . .

ويظل المعتصم في شعرنا الحديث يجسد الصورة المضيئة المشرقة الإيجابية، وعلى خلاف ذلك نجد الشاعر غازي القصيبي يجسد منه صورة مظلمة حين جعل منه قناعاً لحاكم طاغية مستبد عمل على الغدر بأبناء أمته وسعى إلى سحقها ومصادرتها حيث يقول^(٣):

وأين معتصم كنا نؤمله فجاء يشطبنا من زمرة الدول

فالشاعر أسقط ملامح الحاكم المعاصر المفقودة على شخصية المعتصم التراثية على سبيل المفارقة ليقوم نوعاً من الموازنة بين الماضي المضيء المشرق الذي يمثله المعتصم والحاضر المظلم المفقود الذي يمثله الحاكم المعاصر الذي يتمثل بالمعتصم وهو بعيد عنه كل البعد، وفي هذا إدانة للشخصية المعاصرة التي حاولت أن تلبس قناع الشخصية التراثية.

ولم تكن صورة المعتصم من خلال موقفه من الإمام أحمد بن حنبل كما صورها الشاعر عبدالرحمن العشماوي انحرافاً شوه صورة المعتصم النبيلة في ذاكرتنا، بل إن الأمر لا يعدو أن يكون تصويراً لهفوة وقع فيها المعتصم في حق الإمام الجليل الصابر الثابت؛ وما كانت لتكون لولا بطاقته من المعتزلة التي زينت له الأمور وقلبت له الحقائق، فالعشماوي - وهو الشاعر المتعاطف مع المعتصم كرمز

(١) ديوانه ١٩١/٥ .

(٢) ديوانه ص ٤٧٧ .

(٣) مرثية فارس سابق، غازي عبدالرحمن القصيبي، نهامة للنشر، جدة، الطبعة الثانية ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م، ص ٤٦، ٤٧ .

للاحكام المسلم المضيء المشرق في سماء الحكم الإسلامي - يقرر بنفسه صورة المعتصم المجسدة للبطولة والنصر من خلال استجابته للمرأة المستغيثة به ، ومنازلته أعداء الأمة وانتزاع حقوقها وحماية ذمارها ، واتسامه بالعقل الحر البصير حيث يقول (١) :

ماذا أصاب أبا إسحاق كنت به	مستبشراً فلماذا استسلم الرجل
ماذا جرى يا أبا إسحاق كيف سرى	في عقلك الحر هذا الوهم والدجل
غدوت تهذي بما قالوا وما نشروا	ولست تعقل في التضليل ما عقلوا
ألست معتصماً بالله تعبدته	وتستعين به إن ضاقت الحيل
ألم تحب أمس صوت المستغيثة من	تسلط الروم حتى غرد الأجل

والموفق بالله بن المتوكل العباسي ولي عهد المعتمد على الله من الشخصيات المضيئة في التاريخ الإسلامي فهو من رجالات السياسة والإدارة والحزم والشجاعة ، وكان صاحب عدل وله مواقف محمودة في الحروب ، لم يتول الخلافة اسماً لكنه تولاها فعلاً ، ظهر ضعف المعتمد عن القيام بأعباء الدولة ، فنهض بها الموفق وصد عنها غارات الطامعين بالملك (٢) ، «كان من أعلى معاصريه من بني العباس رتبة وأنبلهم رأياً ، وأشجعهم قلباً وأوفرهم هيبة وأجودهم كفأ ، وكان محبوباً إلى الرعية» (٣) قضى على فتنة الزنج وقتل رئيسها علياً بن محمد ولذا لقبه الناس ناصر الدولة (٤) .

هذه هي صورة الموفق بالله العباسي في الماضي وكتب التراث ، ومع ذلك ينحرف الشاعر ممدوح عدوان بها انحرافاً خالف فيه حقيقة واقع هذه الشخصية وعمل على تشويهه حين صور الموفق حاكماً ضعيفاً لاهياً عن هموم الأمة بالمتع واللذائذ مسلماً زمام أمر الدولة الإسلامية للعدو الأجنبي ، وهو في الوقت نفسه مخادع لأبناء الأمة متوان عن النهوض بأمورها ، يقول من قصيدته (الهروب من ثورة الزنج) على لسان أحد الثوار الزنج (٥) :

من تنبأ لي أن ألقى هذا العذاب
لم أزل أبصر الروم والفرس والترك في القصر
والزنج في فقرهم يغرقون
والموفق لعبة حكم تمدد مسترخياً

(١) من قصيدة مخطوطة حصل عليها الباحث من الشاعر نفسه .

(٢) الأعلام للزركلي ٢٢٩ / ٣ .

(٣) سير أعلام النبلاء ١٦٩ / ١٣ .

(٤) انظر المصدر السابق نفسه .

(٥) الدماء تدق النوافذ ، الأعمال الشعرية الكاملة ٢٦ / ١ .

خففت عنه عبء الجياع بضحكتها جارية
والسيوف استحالت قسيًا بلا أسهم . .
يضربون بها تلتوي . . ثم ترتد بين العيون
وببغداد أدمن هذا السواد السكوت

فالشاعر من أجل إبراز الزنج كثوار نبلاء أصحاب حق ونضال، وتضحيات، ينحرف بصورة
عدوهم الموفق الذي حاربهم وقضى عليهم ويقع في تشويه وتزوير صورة شخصية عرفت في تأريخ الأمة
الإسلامية بأنها صورة بطل شجاع عادل محبوب من الناس، خلّص الأمة من ثورة الزنج التي كانت فتنة
وشوكة دامية في خاصرة الأمة والدولة الإسلامية، فغدت شخصيته شخصية مضيئة مشرقة من تأريخنا
العربي الإسلامي .

ومن الذين مثلوا الجانب المضيء من تأريخنا من الأمراء ربعي بن عامر رضي الله عنه وكان بطلاً شجاعاً
شارك في فتوحات العراق وخراسان وولاه الأحنف بن قيس في خلافة عمر بن الخطاب رضي الله عنه أميراً على
طخارستان^(١)، وقد جاءت صورته في استلهامات شعرائنا مطابقة لصورته في واقع ماضيه واستلهمه
الشاعر حسن بن يحيى الذاري في صورة من البطولة والشجاعة والاعتزاز بأتمته الإسلامية وسعيه في سبيل
رفعة الإسلام، كما استلهمه الشاعر عبدالرحمن العشماوي من خلال وفوده على رستم قبيل القادسية
حيث صورته العشماوي معتزلاً بأتمته الإسلامية وساعياً في سبيل علوها ورفعتها لما وطأ بساط رستم
وغمارقه، وركز رمحه عليها ودعاه للإسلام^(٢)، يصور العشماوي هذا الموقف المشرق من حياة «ربعي» في
قصيدته (وشم على ذراع بغداد) فيقول^(٣):

ويا غناءً عصامياً شدونه
ثراك ينشدها والرميل أفواه
الحرب دائرة والناصر الله
فكم أذوب به وجداً وأهواه
تكاد تذهلنا عما قصده
«الله أكبر» لفظ جل معناه
وأين «رستم» لم تحمله رجلاه

بغداد يا لغة الإشراق في شفتي
وقع الحوافر يا بغداد أغنية
وحمحات خيول النصر تطربني
سهيلها في دروب الحق يملكني
نمضي ومن حولنا غابات أسئلة
أين الكتائب والرايات خافقة
وأين «ربعي» والإيمان يرفعه

(١) انظر : الإصابة في تمييز الصحابة ١/ ٤٩١ .

(٢) انظر : تأريخ الأمم والملوك ٢/ ٤٠١ .

(٣) يا أمة الإسلام ص ١٤٦-١٤٨ .

واستلهم معروف الرصافي شخصية الأمير معن بن زائدة الشيباني الذي اشتهر بالبطولة والجود والسخاء والبأس والعفو والإقدام، وولي للأمويين والعباسيين العراق واليمن وسجستان^(١)، فصوره بهذه الملامح والصفات التي حفظها التأريخ له وهي ملامح مضيئة ونبيلة، ومشركة يقول^(٢):

فأحنف رب الحلم في الحلم فقته وفي الجود قد فقت ابن زائدة معنا
ألست الذي قد رام قتلك قاتل فأطلقت عفواً وأوسعته منا

النوع الثاني من شخصيات هذه الفئة : هم الذين طغت صورتهم السيئة على ما لهم من صورة حسنة بسبب مواقفهم الطاغية المستبدة، أو بسبب ما روي عنهم من فساد وانحلال، ومن أبرز هؤلاء يزيد بن معاوية.

ومن العوامل التي أثرت على صورته في شعرنا الحديث، موقفه من الحسين في كربلاء، وسفكه دماء أهل المدينة المنورة من أبناء الصحابة في وقعة الحرة، واستباحتها، بجانب الأخبار الأخرى التي أوردها المؤرخون حول سيرته وسلوكياته^(٣).

ولقد ارتبطت شخصية يزيد وصورته بشخصية الحسين بن علي رضي الله عنهما وصورته في شعرنا الحديث فكلما صورَّ الحسين شهيداً ومظلوماً؛ صور يزيد بجواره ظالماً له سافكاً دمه، متهاكاً حرماته، جائراً عليه؛ وإمعاناً من بعض الشعراء في تصوير موقف يزيد من الحسين وظلمه له ومقدار بشاعته، لم يتركوا صفة سيئة له في كتب التأريخ إلا وصوروه بها حتى تكون صورته أكثر سوءاً وأقرب إلى بغضها ومقتها من قبل القارئ. والصورة السيئة التي يرسمها الشعراء ليزيد تكاد تتفق وحقيقة صورته في كتب التراث^(٤).

ومن هذه الصورة استلهم الشاعر الحديث شخصية يزيد حتى غدا كل حاكم معاصر منحل هو يزيد^(٥)، فالجواهري يصوره عابثاً ماجناً مجلسه عامر بمختلف الملاحى والذائد المخالفة للإسلام، وهو لاه عن شؤون الأمة بتلك الملذات والملاحى^(٦)، وهو عند شوقي فاسق، زفت له الخلافة، حيث يقول مخاطباً الخلافة العثمانية^(٧):

- (١) انظر : سير أعلام النبلاء ٧/ ٩٧-٩٨، والأغاني ٩/ ٨٠.
- (٢) ديوان معروف الرصافي ٢/ ٣٢٧، وللمزيد انظر الشوقيات ٢/ ٧٣، وديوان حافظ إبراهيم ص ١٨١.
- (٣) انظر : تأريخ الأمم والملوك ٣/ ٣٦٣، والطبقات الكبرى ٤/ ٢٨٣، ٥/ ٦٦، وسير أعلام النبلاء ٤/ ٣٦-٣٨، وفوات الوفيات ٤/ ٣٢٨.
- (٤) انظر المصادر السابقة، وتاريخ خليفة بن خياط ص ٢٥٢ ومروج الذهب ٣/ ٨٢-٨٣، وتاريخ الخلفاء ص ٢٣٣، والكامل في التاريخ ٣/ ٣١٨، وانظر كذلك الفصل الأول من هذه الدراسة ص ٩٢-٩٣.
- (٥) انظر استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٥٦.
- (٦) ديوانه ٢/ ٢٧٢-٢٧٤.
- (٧) الشوقيات ١/ ٩٦٨.

إني أعيذك أن تُرى جبارة كالباوية في يدي رذيرك
أو أن تزف لك الخلافة فاسقاً كيزيد أو كالحاكم المأفوك

ومن أمعن في رسم الصورة الظلمة المنحلة الممقوتة ليزيد الشاعر عبدالرحمن الشرقاوي في مسرحيته «أثار الله» - الحسين ثائراً والحسين شهيداً - وذلك من أجل إبراز مدى مشروعية خروج الحسين عليه، ومقدار ما مارسه يزيد من ظلم وطغيان وجبروت ضد الحسين بن علي رضي الله عنهما، وقد بالغ الشرقاوي في ذلك أيما مبالغة، حتى استحالت الخيوط المجسدة لصورة يزيد إلى شتائم وسباب، ولعل الدافع الأهم وراء رسم هذه الصورة بجانب ما سبق هو أيديولوجية الشاعر وعقيدته الثورية التي يعتنقها ومن ثم حاكم يزيد من خلالها. يقول مصوراً يزيد على لسان بعض شخصيات المسرحية^(١):

سعيد : ملك فاسق أمير ماجن

أيزيد ذلك السكير من يعبث بالقرود نهاره

بشر : فإذا ما أقبل وفاض الخمر صلى

تحت ردف الجارية

ويقول الشرقاوي على لسان رجل يصف يزيد^(٢) :

لن يكون الظالم العربي

- لا كان - أمير المؤمنين

ويقول على لسان النساء عن «يزيد»^(٣) :

لا تولوا الجبار أمر . . لا بيعة في ظل القهر

ويقول على لسان بعض الشخصيات المسرحية^(٤) :

رجل (٥) : إننا نُحْمَل بالسيف على بيعة جبار عنيد

ابن جعفر «للحسين» : الجديد اليوم ما أعلنه الباغي يزيد

وعد الفساق من يأتي بك حياً أو . . إلهي كيف أكمل؟!

الحسين : لما لا؟ قلها إذن . . أو ميتاً . . قل يابن جعفر

وبماذا وعد الفاسق من يقتلني

حين تغدو دولة الكذاب والقراد

لا يعلو بها صوت سوى صوت المنافق

(١) الحسين ثائراً ص ٩ .

(٢) المصدر السابق ص ٢١ .

(٣) المصدر السابق ص ٢٣ .

(٤) المصدر السابق ص ٥٨ ، ٨٧ ، ٩٢ .

الحسين مخاطباً جند الحر الرياحي (١) :

يا للرجال تكلموا . . أوما بعثتم تصرخون من المظالم

أوما بعثتم تخلعون . . يزيد شبل معاوية

أوما بعثتم تلعنون الطاغية

سعيد : والفتى الحر الأبي جاءنا يرهب أولاد النبي . . طاعة

للفاسق الفاجر مولاه وهو طاغوت الفساد

الحر : أنا بايعت على التقوى ولكن ملك الفاسق فينا فاستبد

يزيد «لإحدى جواريه» : سابقيني من جديد يا فتاتي القبرصية

الجارية : لا . . أنا غاضبة يا سيدي ، أنت فضلت علي الفارسيات

وسمراوات مصر

يزيد : أنت والله أحب الناس إلي لا تقولي : سيدي

فلتناديني يزيدي . . إنما الليلة لك

الجارية : أنا لست إلا جارية

يزيد : سابقيني مثلما سابقت قردي

الجارية : أنت تعطي القرد أضعاف الذي تمنحني

فلجام ذهب بفصوص باهرة . . وعلى حلتته أبهى الحلي النادرة

وأنا لا شيء عندي . . أنا ضيبت في حبك زوجاً قبرصياً . .

أم نسيت

يزيد : (يلقي إليها بعقد يخطف الأبصار)

أتبيعن هدايا . . فهذي ثروة تكفيك عمراً . . أرضيت

الجارية : إذن أسقيك خمراً

(تدني القدح من فمه . . قدح كبير تمسكه بكلتا يديها . .

يشرب يزيد ثم يقف فجأة)

يزيد : بل فقومي سابقيني

.. ..

الجارية : انتصف لي أولاً من بعض أعوانك . . إن فيهم رجلاً يلفح

بالنظرة قدّي . . ولقد يلمس نهدي

يزيد : مستحيل مستحيل . . إنما قام على أمثالهم ملك أمية إنهم

(١) الحسين شهيداً ص ١٥، ٢٢، ٦٤، ١٥١ - ١٥٥ .

أخلص أهل الأرض لي
حددي أسماءهم فإذا كانوا رجالاً من ذوي السلطة
فلنبعث إليهم بجنود من عسل .. أرضيت! فهل لي سابقيني ..

ولو تجاوزنا بعض مبالغات الشرقاوي في تصويره ليزيد من خلال حوار هذ مع جاريته، فإننا لا نكاد نجد اختلافاً بين بعض أجزاء هذه الصورة، وصورته في كتب التاريخ حتى الموثوق بها^(١).

على أننا لو تلمسنا ما أقدم عليه الشرقاوي من انحراف وتزوير في تصويره لشخصية يزيد فإننا سنجد في تصويره لموقف يزيد من أهل بيت الحسين لما حُملوا إليه ومثلوا أمامه في دمشق، وبصحبتهم رأس الحسين، إذ صور يزيد وقد عامل أهل بيت الحسين ونساء وذريته كسبايا، وأساء استقبالهم ومخاطبتهم في شكل من التشفي بمحتتهم مع كشف وانتهاك لحرمتهم، كذلك أظهر يزيد - كما يزعم الشرقاوي - مدى الحقد الذي كان يحمله لآل البيت ورغبته في الانتقام منهم، إدراكاً لثأره في قتلى بدر من مشركي البيت الأموي، حيث يصور ذلك بقوله^(٢):

يزيد لحراسه : إليّ الآن بالنسوة من آل الحسين
ادخلو كل السبايا ورجالي المخلصين

.. .. .

(.. يدخلون من باب اليمين بالسبايا منشورات الشعور يسوقهن
رجال بالرماح .. وسط السبايا زينب وسكينة، النساء منهكات
ممزقات)

.. .. .

يزيد لزينب : من الغالب منذ اليوم يا زينب
إيه يا أخت الحسين بن علي
إيه يا بنت علي، رحم الله ابن ملجم
(رجل من الحاشية يتأمل النساء فيتوقف عند سكينة)

رجل الحاشية :

ليزيد مشيراً إلى سكينة : فلتذهب لي هذه ولك الشكر عليها يا أمير ..
إنها خير العطايا

(١) انظر : تاريخ الأمم والملوك ٣/٣٦٣، وتاريخ خليفة بن خياط ص ٢٥٢، والطبقات الكبرى لابن سعد ٤/٢٨٣،

٥/٦٦، وسير أعلام النبلاء ٤/٣٦-٣٨، وفوات الوفيات ٤/٣٢٨-٣٣٠، ومروج الذهب ٣/٨٢-٨٣، وتاريخ الخلفاء
للسيوطي ص ٢٣٣.

(٢) الحسين شهيداً ص ١٥٨-١٦٤.

زينب : ... فهذا العمر أبي لن يكون
يزيد : لو أردناه لكان . . لو أردنا لفعلنا ما نريد

إن هذا الموقف الذي يرسمه الشاعر ليزيد فيه كبير افتراء وانحراف عن حقيقة موقف يزيد من آل بيت الحسين ومن رأس الحسين لما رآه بين يديه، فقد روى الطبري أن يزيد ندم في هذا الموقف على قتل الحسين وتبرأ من دمه ورمى به على ابن زياد، وتمنى لو أنه احتمل خروج الحسين، وأنزله داره، وحكمه في أمرهما، وبكى لما وضع رأس الحسين بين يديه، وأغلظ في شتم ابن زياد على ما فعل، وأحسن إلى أهل بيت الحسين، وزجر أحد رجال الشام لما استوهبه وصيفة من بناتهم، ثم واساهم، وأدخلهم على عياله، حتى جهزهم، وحملهم إلى المدينة^(١).

إن هذه الصورة التي يذكرها الطبري لموقف يزيد من مقتل الحسين ومن أهل بيته، لتوضح مدى الانحراف والتشويه الذي ألحقه الشرقاوي بصورة يزيد في هذا الموقف فقد خالف فيه الحقائق التاريخية، ليشير إلى أن مأساة الحسين في كربلاء كانت امتداداً للصراع بين البيت الهاشمي والبيت الأموي من بدر إلى كربلاء، بل إنه صرح بذلك على لسان يزيد وهو يتمثل بأبيات من لامية عبدالله بن الزبيري بأحد^(٢).

وقد يكون من أسباب الانحراف الذي مارسه الشاعر تخيله في أنه كلما صور خصوم الحسين - ويزيد في مقدمتهم - في أقصى صور الفساد والحقد والطغيان برزت صورة الحسين كمناضل مضح من أجل مبادئ الثورة والاشتراكية التي يعتنقها الشاعر.

لكن موقف الندم والتأسف الذي يرويه الطبري ليزيد لم يكن له كبير أثر - إن لم أقل أي أثر في كون الصورة العامة لشخصية يزيد في شعرنا الحديث صورة سيئة حتى عند المحافظين من الشعراء، فقط طغت تلك الصورة العامة على ما يمكن أن يذكر ليزيد من مواقف حسنة تخالفها، ولعل السبب في ذلك طغيان تلك الصورة على كتب التراث التي استقى الشعراء منها ملامح صورة يزيد عند استلهاهم لها.

واستخدم شعراؤنا شخصية مروان بن الحكم رمزاً لبطانة السوء التي تحيط بالحاكم فتزين له الباطل وتقصيه عن الحق و«تحول بينه وبين رعيته، وترتكب المظالم باسمه حتى توسع الهوة بينه وبين الشعب»^(٣) كما ترمز إلى استفحال تلك البطانة وتحولها إلى قوى مؤثرة في تسيير شؤون الحكم^(٤)، وصورت شخصيته كذلك بصورة إقطاعي متعال على الفقراء مهين لهم^(٥).

(١) انظر : تأريخ الأمم والملوك ٣/ ٢٩٨، ٣٠٠، ٣٦٥.

(٢) انظر : الحسين شهيداً ص ١٦٠-١٦٢.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٣٢٩، ٣٣٠.

(٤) انظر : المسرح الشعري بعد شوقي، ص ٨٥.

(٥) انظر : الحسين ثائراً ص ٢٤، ٢٥، ٣٠، ٣٣، ٣٤.

وقد طغت هذه الصورة على شخصية مروان، فالشاعر حسن الأمrani يتناوله من خلال هذه الصورة، فيصوره بطانة سوء، يورط الحاكم في ظلم الرعية بمنعهم حقوقهم، ويقول على لسان ابن عمر في قصيدته «مكابدات ابن عمر»^(١):

يداهم هذا الحروري مالي
ويحجز مروان رزق عيالي
فأكتم زفرة رمحي اتقاء الفتن
أما للقتى من ثمن

كذلك يستلهمه الشرقاوي من خلال هذه الصورة، فقول على لسان الحسين بن علي مخاطباً مروان عن عثمان بن عفان رضي الله عنه^(٢):

كان من أصلح أهل الأرض لكنكمو ورطتموه
أنتم من حفر الحفرة له .. قد ظلمتم باسمه الأمة حتى ضجرت
ونهبتم باسمه الثروة حتى ثارت الدنيا عليه
فاختبأتم
إنما ثار عليه الناس من كثرة ما عانوه منكم
آه لو أسلمكمم للثائرين
قد حماكم ويلكم لكنكم أسلمتموه

ويقول الشرقاوي مصوراً مشورة مروان للوليد بن عتبة والي المدينة المنورة كي يتصرف مع الحسين بالقتل إن لم يبايع يزيد^(٣):

كثرة الآراء تغري بالتردد
إنما الشورى وبال فاستبد
إن ضرباً في رقاب الضعفاء
سوف يعطينا ولاء الأقوياء

كما يصوره إقطاعياً متعالياً على الفقراء مهيناً لهم، يقول على لسانه متحدّثاً عن اهتمام الحسين بالفقراء^(٤):

(١) سأتيك بالسيف والأقحوان - مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م، ص ٧٢.

(٢) الحسين ثائراً ص ٣٣-٣٤.

(٣) السابق ص ٢٤ - ٢٥.

(٤) الحسين ثائراً ص ٣٠، ٣٢.

لعنة الله عليهم هؤلاء الفقراء

.. ..

إنني صاحب بيت المال .. أفلا تعرف أن المال مال الله وحده
أنا أحكم فيه باسم ربي .. أبسط الرزق وأقبض
هكذا تضطرب الدنيا
هكذا نغدو وكل الناس في الفقر سواء
هكذا يصبح سادات قريش مثل رعيان الغنم

إن هذه الصورة التي وردت لمروان في شعرنا الحديث تكاد تلتقي مع صورته في كتب التراث، تلك التي تذكر أنه كان صاحب مكر ودهاء، خان عثمان رضي الله عنه لما كان كاتباً له وإليه الخاتم كما ينعت بخيط باطل^(١).

ومن الشخصيات التي طغت على ملامحها الصورة السيئة لفسادها وانحلالها^(٢) شخصية الحاكم الأموي، الوليد بن يزيد، فقد صور في شعرنا الحديث للدلالة على الفسق والانحلال ومخالفة الشرع، يقول الشاعر حافظ إبراهيم في مخاطبته الخليفة العثماني عبد الحميد^(٣):

أصحيح ما قيل عنك وحق ما سمعنا من الرواة الشهود
أن عبد الحميد قد هدم الشر ع وأرسي على فعال الوليد

واشتهر الخليفة العباسي أبو العباس السفاح بتنكيله بأعدائه من بني أمية وسفكه دماء أعدائه وشدته في ذلك من أجل تثبيت الأمر لبني العباس^(٤)، لذلك فقد صور في شعرنا الحديث من خلال هذه الصورة الطاغية المستبدة، فاستخدم رمزاً للحاكم الظالم الطاغية القامع للثورات والقاتك بخصومه من أجل بقاء الحكم في قبضته، يقول أحمد محرم مشبهاً جبروت المستعمر في تعامله مع أبناء الأمة بجور السفاح وجبروته^(٥):

أتهان ونحن حول لوائها الموت أكرم والقبور فساح
مهلاً فلا الحجاج في جبروته يهوى بنا صباً ولا السفاح

(١) انظر: سير أعلام النبلاء ٣/ ٤٧٧.

(٢) انظر: تاريخ الأمم والملوك ٤/ ٢٢٢، ٢٣٥-٢٤٦.

(٣) ديوانه ص ٣٦٠.

(٤) انظر: تاريخ الأمم والملوك ٤/ ٣٤٧، وسير أعلام النبلاء ٦/ ٧٧-٨٠، وأخبار الدول وآثار الأول في التاريخ ص

١٤٦، وتاريخ الخلفاء ص ٢٩٨.

(٥) ديوانه ج ٢ ق ١ ص ٧٧٤.

وعلى الرغم من تجسيد السفاح لملامح الشدة والجبروت والطغيان الذي وصف به الشاعر المستعمر الأجنبي في تعامله مع البلاد العربية وأبنائها، إلا أنه كان الأول بالشاعر وهو يخاطب الأجنبي الظالم أن لا يدينه من خلال شخصية عربية إسلامية ومن خلال حاكم عربي مسلم كالسفاح، لأنه بهذا الاستلهام يوحي من حيث لا يشعر بأن من العرب والمسلمين من هم جبارون وطغاة كما هو حال المستعمر، ومن ثم فلا غضاضة أن يوصف العدو بهذه الصفات المظلمة ما دامت موجودة في العرب والمسلمين أنفسهم وفي حكاهم على وجه الخصوص، وكان الأول بالشاعر أن يدين العدو المستعمر من خلال شخصيات مضيئة ومشرفة في الحكم الإسلامي، كعمر بن الخطاب أو عمر بن عبدالعزيز من أصحاب الصفات النقية الطاهرة. وبذلك يكون الأمر أكثر نكايه وإدانة للعدو، وأكثر تنزيهاً للماضي العربي الإسلامي، وأقرب إلى المطالبة برفع الطغيان والجبروت الاستعماري عن كاهل الأمة.

والشاعر عبده بدوي يستلهم شخصية السفاح من خلال الصورة السابقة نفسها فيقول مخاطباً كل ثورة تسعى للتحرر من الظلم والجور والعسف والطغيان^(١):

أحببتك لما لاقتيك مجدافاً في نهر الكنغو
ورأيتك رقصاً مهتاجاً حول الطاغوت الأكبر
ورأيتك في شهداء قد نبئت من بين ثقوبهم . . زهرة
وسمعتك فيمن صاحوا من أجل الإنسان المقهور
فيمن نسجوا في سجن «أبي العباس السفاح» النور

ويعد الحجاج بن يوسف الثقفي أكثر شخصيات هذا النوع شيوعاً في شعرنا الحديث، ربما لأنه أكثر هذه الشخصيات تمثلاً لمعنى البطش والاستبداد^(٢)، فالمصادر تكاد تجمع على غلبة الصورة السيئة عليه بسبب طغيانه وجبروته وسفكه الدماء^(٣)، على ما له من مجهودات في تثبيت أركان الدولة الإسلامية في العهد الأموي، هذا فضلاً عن فتوحاته في شرق البلاد وجهوده في حرب الخوارج.

ولا نكاد نجد اختلافاً بين الشعراء على تعدد اتجاهاتهم في تصويره بهذه الصورة التي يمكن أن نقول إنها طغت على ما يمكن له من أعمال حسنة، حتى غدا «رمزاً لكل قوة باطشة تعمل على قمع الحق بالقوة، وعلى إخماد كل صوت يحاول أن يرتفع في وجه طغيانها . . فكل طاغية - في رؤياهم - حجاج»^(٤). وأصبح استدعاؤه ظاهرة بارزة لدى شعرائنا، لكل من أراد أن يعري ويدين بعض الحكام أو القوى السياسية المعاصرة، التي تمارس الظلم أو الاستبداد أو الجبروت.

(١) الجراح الأخير ص ٤٧-٤٩.

(٢) انظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٥٧.

(٣) انظر: سير أعلام النبلاء ٤/٣٤٣، وشذرات الذهب ١٠٦/١-١٠٨، ومروج الذهب ٣/١٥٢، ٢٠٤، وفوات الوفيات ٣٢/٢.

(٤) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٦، ١٥٧.

يصور الشاعر محمد مهدي الجواهري جور بعض الحكام المعاصرين فيقول^(١):

وفككته من ربة لم يرضها في جوره الحجاج والسفاح

ويستلهم البارودي قسوة الحجاج وبطشه وسطوته، فيخاطب الذين نفوه عن وطنه، ومارسوا
ضده أنواع الظلم والقمع والقسوة فيقول^(٢):

يستعظمون من الحجاج صولته وكل قوم بهم للظلم حجاج

ويستلهم الشاعر محمد محمود الزبيري شخصية الحجاج في سياق الطغيان والوحشية وحب
التسلط وسفك الدماء ويقرنه بنيرون طاغية الرومان الذي أحرق روما، ويجعل من اجتماعهما معادلاً
تراثياً للقوى السياسية الحاكمة في وطنه^(٣):

روح نيرون مازجت روح حجاج

... فجاءت أعجوبة في البلية

وقد ألح شعراء القصيدة الجديدة من المعاصرين على استلهم شخصية الحجاج كوسيلة وأداة
لنقد الواقع العربي المعاصر، وعلى وجه الخصوص قوى السياسة والحكم في بعض البلدان العربية،
ويصورون من خلال ذلك ما قد يمارس من أنواع الظلم والطغيان والقمع، والاستبداد على أبناء الأمة.

فالشاعر عبده بدوي في قصيدته الطويلة «من تجولات الحجاج في الليل» التي شغلت نصف
ديوانه «دقات فوق الليل» يصور الحجاج ظالماً مستبداً صاحب طغيان وجبروت يأخذ الرعية بالشدة والقهر
والقسر، ويجعل منه قناعاً تراثياً لبعض القوى السياسية المعاصرة المصادرة لحقوق شعوبها، القائمة
لتطلعات أبنائها الخيرة نحو الحق والعدل والحرية، حيث يقول^(٤):

يا أهل الكوفة

لا يجتمع اثنان

إن يجتمعا فالثالث سوف يكون السيف

لا يلقى إنسان أذنه

إن سار وخلاها فسأقطعها

وسأقطع منه الكف

فلقد كان الأحرى به

(١) ديوانه ٣١٧/٤.

(٢) ديوانه ١٥٤/١.

(٣) ديوانه ١٣٦/١.

(٤) ديوانه ص ٦٤-٦٢.

أن يحشرها في أذنه
إشفافاً من صوت الحرف

يا أهل البصرة

لن يذهب إنسان نحو المسجد
لتكون صلاة عشائه
من لم يلزم بيته
لم يلزمه عنقه!

يا أهل الكوفة

لن يشكو إنسان ظلماً
فالظلم هو القانون العام!
لا يحلم إنسان حلماً
فسنرقب كل الأحلام
وسنستدعيكم من جوف الراحة
ولتحذر تلك الكف اليمنى
من تلك الكف اليسرى
فإذا حنَّ فالسيف هناك!

يا أهل البصرة

لن آخذكم بالسيف على غرة
فأنا أهوى أن أنظر في عيني مقتولي
... وأحب الدم
لا أعشق منه الخيط المنبجسا
لكن الشلال الشرسا
... أنا أعرف أنني أحصد ما زرع الله
لكن لا يعنيني نبض في الحقل الأخضر
ما يعنيني أعناق سنابلكم إذ تهوي في البيدر!
... ..

يا من ماتوا قبلي
أفلتُم من بطشي
لكني أقتلكم فيما أنجبتم
يا من لن أبصرهم من يومي هذا
إني في هذي الساعة أقتلكم!!

هكذا طغت الصورة السيئة لشخصية الحجاج على ما سواها من ملامح حياته في شعرنا الحديث، وهي صورة متأثرة حتى في قاموسها ومفرداتها بخيوط صورته في الماضي كما روتها كتب التراث، وقد طغت هذه الصورة على ما يمكن أن نجده من ملامح حسنة له في بعض استلهامات يسيرة جداً عند بعض شعرائنا في العصر الحديث، وفي كتب التراث التي ترجمت لسيرته.

وكان الشاعر نزار قباني قد لاحظ ما أشارت إليه بعض كتب التراث من ملامح حسنة للحجاج من «شجاعة وإقدام ومكر ودهاء وفصاحة وبلاغة وتعظيم للقرآن الكريم»^(١)، فجعله رمزاً للقائد أو الحاكم العربي المسلم القوي المنتظر أن يتحقق النصر على يديه واستعادة الأرض العربية المسلوبة (فلسطين) وإخراج العدو المغتصب (إسرائيل) منها وتحررها من قبضته، لذلك وجدناه يهدد العدو ويتوعددهم بشخصية الحجاج كفائد وحاكم قادر على تحقيق ذلك والنهوض به، يقول مخاطباً إسرائيل عقب نكسة ١٩٦٧م^(٢):

ننصحكم أن تحملوا توراتكم
وتتبعوا نبيكم للطور
فما لكم خبر هنا . . ولا لكم حضور
من باب كل جامع
من خلف كل منبر مكسور
سيخرج الحجاج ذات ليلة
ويخرج المنصور

وقد اعترض أحمد بسام ساعي على الصورة المعتمدة التي صور بها الحجاج في شعرنا الحديث فقال: «والحجاج الشخصية التاريخية الصلبة لم يعد مجرد حاكم حازم أرسل لقوم صلاب، فاستطاع أن يروضهم وأن يفلق حديدتهم بحديدته، بل أضحي طاغية مرعباً لكل العصور»^(٣).

ولما كانت العلاقة بين صورة الشخصية التراثية المستلهمة، وصورتها المعاصرة الجديدة التي وُظِّفت من خلالها، أمراً تقتضيه العملية الاستلهامية وتوجهه الذاكرة التاريخية عن الشخصية، وصورة الشخصية الغالبة على وجدان الشاعر والمتلقي، فإن صورة الحجاج وشخصيته الوثيقة الارتباط بالشدة والقسوة والقهر والجبروت تظل حاضرة عند استدعاء واستحضار شخصيته، أو الحديث عن أي حاكم أو قوى حكم ظالمة جائرة.

وقد لا أجدني أنفق مع علي عشري زايد في أن شخصية الحجاج تمثل الجانب المظلم^(٤) من

(١) سير أعلام النبلاء ٣٤٣/٤.

(٢) منشورات فدائي على جدران إسرائيل، الأعمال السياسية الكاملة ١٧٧/٣.

(٣) حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، ص ٣٣٩.

(٤) انظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٦، ١٥٧.

تأريخنا، فالحجاج هو الذي وطد أركان الدولة الإسلامية في العهد الأموي، وفتح الفتوحات في شرق البلاد الإسلامية، وأبلى في محاربة الخوارج، لكن تعجله في سفك الدماء وإكثاره في الأخذ بالظنة في سبيل ذلك أغرق حسناته هذه، أو كما قال مؤرخ الإسلام شمس الدين الذهبي: «إن حسناته مغمورة في بحر ذنوبه»^(١)، ولا أدري إن وافقنا عشري زايد في تصنيفه التصوري هذا لشخصية الحجاج، ماذا يمكن أن نعد أصحاب الثورات والدعوات المنحرفة عن الإسلام، الذين خرجوا على الدولة الإسلامية الشرعية، وحاربوها، وأخافوا السبيل، وقطعوا الطريق، وسفكوا الدماء، وعاثوا في البلاد الفساد، من مثل زعماء الخوارج، والقرامطة، وأصحاب العقائد المنحرفة عن الإسلام من زنادقة وملحدين، فهؤلاء بلا جدال هم الذين يمثلون الجانب المظلم من تأريخنا الإسلامي، فهل يمكن أن نسوي بين الحجاج بن يوسف الثقفي وبابك الخرمي أو حمدان قرمط، أو علي بن محمد قائد الزنج؟!.

ومع هذا فإن صورة الحجاج في شعرنا الحديث تتطابق بصفة عامة مع حقيقة وواقع صورته في الماضي وكتب التراث حيث طغت صورته السيئة على ما له من أعمال حسنة، وارتبطت بالشدة والقسوة والقهر والجبروت، فغلب استلهاهما وتصويرها من هذا المنظور.

ومن الشخصيات التي طغت صورتها السيئة على صورتها الحسنة في شعرنا الحديث بجانب من سبق، عبيد الله بن زياد أمير العراق^(٢)، وبُسر بن أرطأة والي معاوية على اليمن^(٣)، والمعتمد على الله العباسي^(٤)، وخمارويه بن أحمد بن طولون حاكم مصر^(٥).

ومما ينبغي الإشارة إليه في هذا السياق أنه إذا كان الشعراء المحافظون وأصحاب الاتجاه الإسلامي قد كان تصويرهم لهذه الشخصيات، التي طغت صورتها السيئة على شخصياتها، موجهاً إلى الشخصيات نفسها كنماذج فردية تمثل ذواتها دون عصورها، أو موجهاً إلى ما يعادلها من النماذج المعاصرة، فإن بعض الشعراء المعاصرين من أصحاب الاتجاهات العقيدية والفكرية المجافية للإسلام، قد أساءوا استغلال تلك الشخصيات ففرعوا من صورها المشوشة صوراً عامة تمثل العصور الإسلامية التي عاشت فيها تلك الشخصيات^(٦)، ومن ثم عملوا على تشويهها وتزويرها وإدانتها من خلالها، وهذا أسوأ أنواع الانحراف المرفوض الذي تعرضت له طرق استلهاهم مثل هذه الشخصيات الإسلامية التراثية.

(١) سير أعلام النبلاء ٣/٤: ٣٤٣.

(٢) انظر: ديوان الجواهري ٢/٢٧٣، وحكاية الشال الفلسطيني، لمحمود مفلح، دار العلوم، الرياض، طبعة أولى، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م، ص ٢٦، ٢٧. والحسين ثائراً ص ٩٤، ٩٨، ١٤٧، ١٦٨، ١٧٠، ٢٠١-٢٠٥.

(٣) انظر: عرس في مأتم الحجاج، ١٠٧.

(٤) انظر: ثورة الزنج، الأعمال المسرحية، معين بسيسو، ص ١٣٧، ١٤١، ١٤٨-١٤٩.

(٥) انظر: الحداد يليق بقطر الندى، الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل، ص ٢٠١-٢٠٤.

(٦) انظر: ثورة الزنج، الأعمال الكاملة لمعين بسيسو ص ١٣٧، ١٤١، ١٤٨-١٤٩، والحداد يليق بقطر الندى، الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٢٠١-٢٠٤.

وتأتي الفئة الثالثة من هذا النوع وهم الذين طغت صورتهم الحسنة على ما قد يروى عنهم من صفات سيئة، بسبب غلبة أخبارهم الحسنة على أخبارهم السيئة في كتب التراث؛ وهؤلاء غلبت صورتهم الحسنة عند كثير من الشعراء المحافظين وشعراء الاتجاه الإسلامي من المعاصرين، أما ما لهم من صورة سيئة فقد برزت وظهرت عند غالب شعراء التجديد من ذوي الاتجاهات الفكرية المعاصرة.

وإذا كان الأولون قد رأوا في هذه الشخصيات من الحكام والأمراء والولاة والوزراء من يجسد تأريخنا المضيء المشرق، فإن الفريق الآخر من الشعراء قد حاولوا إدانة هذه الشخصيات - بعد أن وضعوهم داخل ما رسموه لهم من صور سيئة - وإدانة العصور التي عاشوا فيها بما تمثله تلك العصور الإسلامية من قيم سياسية واجتماعية وحضارية.

ومن شخصيات هذه الفئة الحاكم الأموي هشام بن عبد الملك، فكتب التاريخ ذكرت أنه كان «فيه ظلم مع عدل»^(١) ومن ثم فهو يجمع في شخصيته بين صورتَي العدل والظلم، ومن هنا انعكست الصورتان على صورته في شعرنا الحديث، فالشاعر نزار قباني يصور هشاماً بن عبد الملك في صورة حسنة ورأى فيه حاكماً عظيماً يمثل الماضي المشرق للحكم الإسلامي الذي تجسد من خلال الوحدة العربية الإسلامية، يقول^(٢):

بردى يا أنا النهور جميعاً	يا حصاناً يسابق الأيام
كن بتأريخنا الحزين نبياً	يتلقى من ربّه الإلهام
الملايين بايعتك أميراً	عربياً فصل فيها إماماً
وتزوج نخل العراق وأنجب	خالداً ثانياً وأنجب هشاماً
لن يكون العراق إلا عراقاً	وهشام العظيم إلا هشاماً

ويستلهمه من خلال صورة أخرى فيصوره رمزاً للغدر والخذلان والنفاق والمراة والخداع، يقول من قصيدة يرثي بها جمال عبدالناصر^(٣):

وراء الجنازة سارت قريش
فهذا هشام . .
وهذا زياد
وهذا يريق الدموع عليك
وخنجره تحت ثوب الحداد

(١) سير أعلام النبلاء ٥/ ٣٥٢.

(٢) الأعمال السياسية الكاملة ٣/ ٥٠٦، ٥١٤.

(٣) السابق ٣/ ٣٦٣.

وتصوّر كتب التراث أبا جعفر المنصور شخصية تجمع بين الخير والشر، فهو صاحب شجاعة ورأي وحزم وعقل، ورجل دولة من الطراز الأول، تارك اللهو واللعب والعبث، موطد أركان، دولته، حامي دمارها في عزة ومنعة وهيبة، لكنه كان ذا جبروت وظلم، قتل خلقاً كثيراً كي يستقيم ملكه، ضرب بعض الأئمة الأعلام وسجنهم حتى ماتوا في سجنه، وهو من حيث الجملة يرجع إلى صحة إسلام وتدين وتصون وصلاة وخير^(١).

وقد صور في شعرنا العربي عند استلهاهم من خلال صورتين إحداهما حسنة، تمثل ازدهار الحضارة الإسلامية وعظمة دولتها وعزتها في شخصه، فهو يجسد عصر الأمجاد والحضارة العربية الإسلامية وهذه الصورة هي التي غلبت وطفغت على شخصيته.

يظهر هذا عند الشاعر معروف الرصافي، يذكر من خلاله عزة بغداد وعظمتها في عهده، ثم يشكو إليه حالها في العصر الحاضر^(٢):

من مبلغ المنصور عن بغداده	خبراً تفيض مثله العبرات
أمست تناديه وتندب أربعاً	طمست رسوم جمالها الهبوات
وتقول : يا لأبي الخلائف لو ترى	أركان مجد وهي مهتدمات
لغدوت تنكرني وتبرح قائللاً	بتعجب ما هذه الخربات
أين البروج بنيتها من مشيدة	أين القصور علت بها الشرفات ؟
أين الجنان بحيث تجري تحتها الد	أنهار يانعة بها الثمرات ؟.....

وقد صور بعض الشعراء صورة أخرى لشخصية المنصور تكاد تخالف الصورة السابقة الحسنة^(٣)، و بالغ بعضهم في هذا التصوير^(٤) ومع ذلك فإن الصورة الحسنة لأبي جعفر المنصور - التي رسمته خليفة وحاكماً إسلامياً يمثل العصر القوي الزاهي من عصور الدولة الإسلامية - هي الصورة التي طغت وغلبت على صورته.

وشخصية هارون الرشيد من الشخصيات التي وجدنا لها صورتين عند شعرائنا، إحداهما حسنة ومضيئة ومشرفة، يجسد الرشيد من خلالها ماضي الأمة الإسلامية المضيء والمشرق وحضارته الزاهية في أرقى صور المجد والنهوض السياسي والاجتماعي والعسكري والاقتصادي، ومثل الرشيد من

(١) انظر : تاريخ الأم والملوك ٥١٨/٤، وسير أعلام النبلاء ٨٣/٧، وتاريخ الخلفاء ص ٢٩٩-٣٠٢.

(٢) ديوانه ص ١٠٨. ولمزيد من الصور الحسنة للمنصور انظر مدائن الفجر، صابر عبدالدايم، دار البشير، عمان، الطبعة الأولى ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م، ص ٤١.

(٣) انظر : الزمان الجديد ص ٩٧-٩٨، والجراح الأخير ص ٥٢.

(٤) انظر مسرحية إنسان لسليمان العيسى، الأعمال الشعرية ٢٣٤-٢٤٧، وانظر ص ١٦٤-١٦٥.

خلال هذه الصورة العصر الذهبي للدولة الإسلامية، وهذه الصورة نجدها للرشيد عند أكثر الشعراء المحافظين وشعراء الاتجاه الإسلامي من المعاصرين. وهذه الصورة هي الصورة التي طغت وغلبت على صورة الرشيد في شعرنا الحديث.

الصورة الأخرى غير حسنة، وقد أخذت شكلين :

الأول : تقتصر الصورة فيه على تصوير ميل الرشيد للطرب وغشيانه مجلسه وهذه الصورة نجدها عند بعض الشعراء المحافظين مثل شوقي وحافظ والجارم والجواهري . . وغيرهم^(١)، وكانوا يرسمون له هذه الصورة متأثرين ببعض المصادر والروايات^(٢) - وكثير منها غير موثوق بها -، كالأغاني وألف ليلة وليلة وكتب المستشرقين.

وهؤلاء الشعراء استلهموا شخصية الرشيد من خلال هذه الصورة من منظور أنها تمثل جانباً من الازدهار الفني لعصر الرشيد الذي يكمل - في تقديرهم - جوانب الازدهار الأخرى للحضارة في ذلك العصر التي تحققت في عهد الرشيد، فالبراءة وحسن النية كانت حاضرة عند تناول هؤلاء الشعراء لهذه الصورة للرشيد، مع بقاء صورته الأولى الحسنة على أن الصورة المضيئة المشرقة هي الطاغية في سائر شعرهم.

الثاني : تحاول الصورة فيه تشويه شخصية الرشيد بطريقة تحمل في ثناياها تشويه صورة عصر الرشيد وحضارته، والمبالغة في ذلك إلى درجة الإدانة والدعوة إلى هدم ذلك الماضي لفساده وانحلاله، وهذه الصورة نجدها عند بعض الشعراء المعاصرين من شعراء القصيدة الجيدة، مثل نزار قباني^(٣) وعبد الوهاب البياتي^(٤) وعبد العزيز المقالح^(٥) . . . وغيرهم.

ومن ملامح الصورة الحسنة للرشيد في شعرنا الحديث، سمو النفس والصدق والعفة والشجاعة والإقدام وعلو الهمة، والعزة والمنعة للدولة، وسعة العيش في عهده ورخائه، وازدهار الحضارة العربية الإسلامية وازدهار العلم، كما جسد في صورته الحاكمة الحق والعدل والجهاد والصالح والتقوى ومحاربة الضلال والاهتمام بالرعية، والملاحظ أن هذه الصورة الحسنة المضيئة المشرقة لهارون الرشيد تظهر في عموم الشعر الحديث، وتكثر عند الشعراء المحافظين وشعراء الاتجاه الإسلامي، وتكاد

(١) انظر : الشوقيات ٣/ ٧٣، ٤/ ٥٠، وديوان حافظ إبراهيم ص ٣٢٩ وديوان علي الجارم ١/ ١٧٣، ٢/ ٤٠٨، وديوان الجواهري ٥٠/ ٥.

(٢) انظر ص ١٢٢ - ١٢٥ و ١٣٣ - ١٣٧ من هذه الدراسة، وانظر الأغاني ٤/ ١٠٤، والبداءة والنهاية ١٠/ ١٥٦، وسير أعلام النبلاء ٩/ ٢٨٧، ٢٩٠، وتاريخ الخلفاء ص ٣٤٧، وتاريخ الأم والملوك ٤/ ٦٦٠، ٦٦٣، والكامل في التاريخ ١١٤/ ٥.

(٣) انظر : يوميات امرأة لا مبالية، الأعمال الشعرية الكاملة ١/ ٦٠٨.

(٤) انظر : ديوانه ٢/ ٢٢٧ - ٢٢٨، ٣٤٢ - ٣٤٤.

(٥) ديوانه ص ٥٧٤.

تنمحي وتتلأشى عند شعراء القصيدة الجديدة، وهؤلاء على قلتهم من حيث الكم بالنسبة للمنجز الشعري الحديث كانت تجربتهم الشعرية لها حضورها وطغيانها في مرحلة ما بعد الستينات الميلادية إلى وقتنا الحاضر.

فالشاعر معروف الرصافي يستهلم شخصية الرشيد للدلالة على ازدهار الحضارة والعلم وما عاشته الدولة الإسلامية من ازدهار في عهده، حتى غدا هو الحاكم الذي يجسد هذه الملامح الحضارية للأمة يقول (١):

هذي الخزانة أنشئت مبنأؤها للأمر فيه تدارك وتلافى
أحيوا بها عصر العلوم لدولة خلفأؤها من آل عبد مناف
عصر الرشيد أبي الخلائف إذ غدت بغداد رافلة بمجد ضافي

ويصور أحمد محرم شخصية الرشيد المضيئة المشرقة فيقول (٢):

بغداد تنظر والأحشاء خافقة والعين دافقة والقلب مرتقب
أين الرشيد وأيام له سلفت أين الحماة وأين الفتية النجب
أين الحضارة يحميها ويرفعها للبأس والعدل منهم معقل أشب

ويقول حافظ إبراهيم يصور ما انجز على عهد الرشيد من رخاء وسعة في العيش (٣):

جبينا السحب في عهد الرشيد وبات الناس في عيش رغيد
ويصور الجارم المجد والوجه المضيء المشرق الذي عاشته الدولة الإسلامية في عهد الرشيد فيقول (٤):

بغداد يا بلد الرشيد ومنارة المجد التليد

ويضع الشاعر سميح القاسم هارون الرشيد في مصاف الشخصيات الإسلامية العظيمة التي بنت أمجاد الأمة العربية الإسلامية، وشكلت ملامحها الحضارية وحاكمتها الحقبة التي عاشتها الأمة، ويجسد من خلالها شخصية الحضارة الإسلامية بمختلف أبعادها السياسية والعسكرية والأخلاقية والسلوكية، ويأخذ يستنهض بها الواقع العربي الضعيف، وهذه الصورة من القليل النادر للرشيد عند شعراء هذا الاتجاه، يقول (٥):

(١) ديوانه ص ١٧٢.

(٢) ديوانه القسم الأول، الجزء الأول ص ٣٦٣.

(٣) ديوانه ص ٣١٥.

(٤) ديوانه ١/ ١٧٢.

(٥) ديوانه، ص ٢١٥-٢١٦.

يا أمّتي ، وجمعت حولي ما تكاثر من صغارك
أحكى لهم عن مجدك الماضي وأغريهم بثأرك
يا أمّتي أعددت أجيالاً على هذي الرّبابه
كررت أمجاد الرسول وكل أمجاد الصحابة
كررت عقبة - ألف مرة ، كررت طارق - ألف مرة ووضعت من عندي الكثير
كذبت في أسف وحسرة «بغداد يا بلد الرشيد»
ماذا تبقى منك لم أنزفه للوتر التليد

إن في هذا ما يجسد ملامح وصورة هارون الرشيد المضيئة والمشرقة في شعرنا الحديث وهي صورة تتطابق وحقيقة صورته في الماضي كما حكاها الذهبي بقوله : «كان من أنبل الخلفاء ، وأحشم الملوك ، ذا حج وجهاد وغزو وشجاعة ورأي . . وأنه كان يصلي في خلافته كل يوم مئة ركعة إلى أن مات . . وكان يحب العلماء ويعظم حرّمات الدين» (١) .

والحقيقة أن هذه الصورة الحسنة المضيئة والمشرقة هي الصورة الغالبة من صور الرشيد في شعرنا الحديث ، وقد وقفت على ما يقارب تسعة وسبعين استلهاماً ، فيما وقع تحت يدي من شعرنا الحديث منها ستة وأربعون استلهاماً يصوّر الرشيد فيها في صورة حسنة مضيئة مشرقة وتسعة عشرة استلهاماً محشو بالصورة الأخرى غير الحسنة .

وقد بدأت هذه الصورة المشوّهة للرشيد تتسلل إليه من قبل الشعراء المحافظين وذلك حين وقفوا على بعض الروايات التي حكّت سماع الرشيد للغناء في مجلسه وتأثروا بها (٢) ، وكان هؤلاء - كما قلنا - يتناولونها كمظهر من مظاهر ازدهار الفن والحياة الاجتماعية في عصر الرشيد ، وكمظهر من مظاهر الحضارة في العصر العباسي ، دون نية مبيتة لتشويه صورة الرشيد ، بل هو عندهم نموذج - كما رأينا في الأمثلة السابقة - للحاكم الذي ازدهرت الحياة في عهده ، وتحقق على يديه من المنجزات الحضارية للأمة الإسلامية ما كان جديراً أن يسمى عصره بالعصر الذهبي ، تظهر تلك الصورة في قول شوقي يصف ليلة غناء وطرب أقيمت في قصر عابدين (٣) :

ليلة لسيدنا في الزمان ترتقب
دونها الرشيد أو ما أخلدت له الكتب

- (١) سير أعلام النبلاء ٢٨٧/٩ ، وانظر كذلك تأريخ بغداد ١٤/٦-١١ ، وتأريخ الخلفاء ٣٢٥-٣٢٦ .
- (٢) انظر : تأريخ الأمم والملوك ٤/٦٦٣ ، والكامل في التأريخ ٥/١١٤ ، والبداية والنهاية ١٠/١٨٣-١٨٠ ، وسير أعلام النبلاء ٢٨٩/٩-٢٩٠ ، وتأريخ الخلفاء ٣٢٨ ، ٣٣٧ ، وتأريخ بغداد ١٤/١١ .
- (٣) الشوقيات ٩/٢ وانظر كذلك ديوان حافظ إبراهيم ص ٣٢٩ ، وديوان علي الجارم ٢/٤٠٨ .

على أن هؤلاء الشعراء بجانب حسن نيتهم، وفهمهم الخاص لهذه الصورة، لم يعملوا على تأطير شخصية الرشيد داخلها والنظر إليه من خلالها، وتعميمها على حياته بشكل يحمل تشويهاً لشخصيته، بحيث يحاولون طمس ما هو مضيء ومشرق من ملامح صورته الأخرى، بل حافظوا في شعرهم على بقاء صورته مضيئة مشرقة نبيلة وجسوده وتعاملوا معه من خلال هذه الصورة الحسنة.

لكن بعض الشعراء المعاصرين من أصحاب القصيدة الجديدة، انحرفوا بشخصية هارون الرشيد في استلها ماتهم له وتصويرهم لشخصيته، انحرفاً مرفوضاً، مشوهاً، ومزوراً، ومزيفاً، للكثير من ملامحه السلطانية والسلوكية، متكئين على بعض الروايات دون تمحيص لها، أو تثبت منها، ومتابعين في كثير من الأحيان لروايات ألف ليلة وليلة، ولآراء المستشرقين المشبوهة، وللصور النمطية لشخصية العربي والمسلم في وسائل الإعلام الغربية^(١)، ومن ثم نسجوا ملامح تلك الصورة السيئة المشوهة التي تصادفنا في بعض قصائد الشعر المعاصر، بعد تأويلها تأويلاً خاطئاً، والمبالغة في رسم ملامحها السيئة.

ومن ثم تعميمها على عصر الرشيد، وعلى الحضارة والأمة التي ينتمي إليها؛ مخالفين بذلك حقيقة صورة الرشيد الحسنة والمضيئة والمشرقة والنبيلة في ماضيها العربي الإسلامي، ومقدمين تلك الصورة المشوهة صورة حقيقية لشخصية الرشيد، وما سواها من صور حسنة هي المخالفة للحقيقة التي كان عليها هارون الرشيد في زعمهم؛ ولا نستطيع أن ننكر أن هذه الصورة المزيفة للرشيد هي التي أخذت فيما بعد تطفئ على الكثير من نصوص القصيدة الجديدة، وقلما تجد للرشيد صورة تخالف هذه الصورة في هذا النوع من الشعر المعاصر، حتى غدت شخصية الرشيد صورة نمطية بحيث لو ذكر هارون الرشيد استُحضرت ملامح الفساد السلطاني والسياسي والاجتماعي في الحضارة الإسلامية.

فهو عند الشاعر عبد الوهاب البياتي زعيم لمجموعة من المرتزقة من رجالات الأمة - كما يدعي - مهزومين، باعوا أمتهم، وخاروا وضعفوا أمام عدوهم، وصرفوا همهم إلى كل ما يحقق لهم متعهم ولذاتهم الدنيئة، فهو يقول من قصيدة له بعنوان «مرتزقة»^(٢):

الشعارات التي تكنسها الريح على أرصفة الليل

وأضواء الحوانيت، وشارات المرور

ومقاهي العالم السفلي، والأفيون والجنس، وحفاراو القبور

وأغاني «أم كلثوم»

وعاظ السلاطين

(١) انظر الفصل الأول من هذه الدراسة، ص ١٣٣ - ١٣٧ و ١٦٥ - ١٦٧.

(٢) ديوانه ٣٤٢/٢ - ٣٤٤.

ومداحو الملوك
ذكروني بالطواويس التي باضت على الأوتاد
في أعراص هارون الرشيد

وهاون الرشيد في زعم الشاعر عبدالعزيز المقالح مستبد يقيم سياسته على السجون والتنكيل
بالأبرياء الذين يعارضون سياسته هذه، يقول من قصيدة له بعنوان «وجه صنعاء بين الحلم
والكابوس»^(١):

لصنعاء وجهان، أربعة، ألف وجه
فصنعاء خادمة في بلاط النجاشي
ومنسية في سجون الرشيد
وضائعة في بلاد كثيرة

فهارون الرشيد لم يعد ذلك الخليفة القوي، الظاهر المتصر على أعداء الإسلام والدولة
الإسلامية، الذي خاطب ملك الروم «نقفور» باستعلاء ومنعة وعزة، وليس هو الذي وصلت في عصره
الدولة الإسلامية أوج حضارتها وعصرها الذهبي، سياسياً، وعسكرياً، وحضارياً، واجتماعياً، بل
انحرفت كما رأينا صورته عند هؤلاء الشعراء، وشوّهت؛ وازدادت انحرافاً وتشويهاً عند نزار قباني، حين
جعله شخصية نمطية مرتبطة بالنساء، والجواري، والإسراف، في متعه وملذاته، وهو يمارس القمع
والعنف الجنسي ضد المرأة بقسوة ووحشية، حتى غدا عصره عصر تكفين النساء، وتقطيع النهود، لأجل
ذلك فهو مهزوم مضيق حقوق الأمة يستحق أن يقتل، ومن ثم يدعو نزار المرأة التي تضررت كثيراً من
سلوكيات هارون الرشيد كي تتضافر معه في قتل رمز الاستبداد والوحشية والعبث بها، يقول من قصيدته
«بلاغ شعري رقم ١»^(٢):

أنا هارب من كل إرهاب يمارسه جدودك أو جدودي
أنا هارب من عصر تكفين النساء
وعصر تقطيع النهود
فضعي يديك كنجمتين على يدي
فأنا أحبك كي أدافع عن وجودي
لا أنت من صنف العبيد ولا أنا أهتم في بيع العبيد
وأنا أحبك في احتجاج الغاضبين
وفرحة لأحرار في كسر الحديد

(١) ديوانه ص ٥٧٤ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ١٥/٢ - ١٦ .

وأنا أحبك في وجوه القادمين لقتل هارون الرشيد
هل تصبحين شريكتي في قتل هارون الرشيد؟

إن الشاعر هنا لم يشوه صورة هارون الرشيد فحسب بل انسحب تشويهه للرشيد على عصره الذي هو عصر ذهبي من عصور الدولة الإسلامية ، حين أسماه بعصر تكفين النساء وعصر تقطيع النهود .

ومن الملاحظ اهتمام نزار واعتزازه وافتخاره بخلفاء وحكام بني أمية الذين كانوا يتخذون من بلاد الشام ودمشق عاصمة ونُصرة لدولتهم ، ونظراً لاتجاه نزار القومي العروبي وتعصبه للعرب والقومية العربية في شعره ، وقد كان حكام بني أمية يمثلون هذه القومية العربية بجانب الإسلام ، وقد عمل بنو العباس على تقويض الدولة الأموية وإنشاء دولتهم التي تتخذ من بغداد عاصمة لها ، ومن العجم نُصرتُها ، فإننا قد نجعل هذا سبباً لا يمكن إغفاله من أسباب إصرار نزار على تشويه الدولة العباسية ورجالاتها ممثلة في شخص خليفتها الأعظم هارون الرشيد .

ولقد حاول بعض الشعراء - أمام هذا الاستلھام المنحرف الذي تعرضت له شخصية هارون الرشيد ، وهذا التشويه والتزوير الذي أصاب صورته - أن يدافع عن حقيقة وواقع شخصية الرشيد وأن يعمل على تنقية تلك الصورة مما ألحق بها من شوائب مضمونية وفنية أدت إلى تشويهها وتزويرها ، وأن يعود بها إلى إشراقها ، فرسم صورته المضيئة من خلال تفنيد ودحض تلك الصور المنحرفة الشائنة .

فالشاعر عبدالرحمن العشماوي يحاول هذا في قصيدة بعنوان «رسالة إلى هارون الرشيد» فيقول (١) :

إليك شوقي وبعدي عنك يدنيني
وبيننا يا أبا المأمون ألسنة
حتى رأيتك في صف ابن زيدون
بنشوة الكأس عن ملك وعن دين
إذا نكأت جراحاتي بسكينتي
وقد صبرت عليها صبر ذي النون
وكنت أصغي وكان الصوت يأتيني
إلا على روضة في صدر هارون
ريحانة دونها كل الرياحين

أبا الأمين أبا المأمون يحملني
تغريك بي وبما تعريك تغريني
ظلت تزيد سعار الشك في خلدي
تقضي لياليك الحمراء منشغلاً
أبا الأمين أبا المأمون مسعدة
إني أتيت وعين الشك ترمقني
حتى سمعت نداء لست أعهد
قالت زبيدة : ما أنبت عاطفتي
وهبته كل إحساس وصرت له

(١) من قصيدة مخطوطة حصل عليها الباحث من الشاعر نفسه .

غنيته لحن أشواقى فما سمعت
أجريت نهر حناني في رجولته
ما كان يبني على صدقي مخاتلة
ما كان يحرق في نيران مخدعه
يُفني اشتها العذارى صدق عفته
ما كان يغضي على ذل ومنقصة
ولا يقر بظلم في مخاصمة
هو الرشيد يرى في الحج تبصرة
هنا جلست فرجلي لا تطاوعني
إنني رأيتك بركاناً يثور على
فهل أصدق أو هماً يهرّبها
كذبت كل الدعايات التي اشتعلت
كم من يراع تصب السم ريشته
سميت «نقفور» كلب الروم حين بغى
قال الرشيد وقد دارى ابتسامته
إن أسرف القوم في التشويه وانتهجوا
قد يسمع المرء أقوالاً ملفقة

أذناه تلحن أشواق كتلحيني
فصار ألين في كفي من اللين
ولم يكن بخسيس الفعل يؤذيني
غيري ولا كان يرضى أن يجافيني
ولم يكن في مدى الأشواق يعدوني
ولا ينام على بوابة الدون
ولا يهاب عدواً في الميادين
وحين يغزو ترى إقدام ميمون
على الوقوف ونار الحزن يشويني
أهل الضلالة يزري بالبراكين
قوم يبثون وسواس الشياطين
في عالم بخسيس القول مفتون
كأنه خنجر في كف مجنون
ونحن من ضعفنا نغضي لشمسون
الله يعلمني والله يجزييني
درب الأكاذيب فالرحمن يكفيني
تغدو هباءً على أرض البراهين

هكذا نجد العشماوي يضجر بتلك الانحرافات المرفوضة التي حاولت تشويه صورة الرشيد فنظم هذه القصيدة استعرض فيها بعض تلك المزاعم، ثم حاول الرد عليها وإسقاطها وتجليه صورة الخليفة المشرقة، وكذلك يخبرنا باتصافه بالصلاح والتقوى والعدل والجهد في سبيل الله وكسر شوكة الأعداء، فهو يحج عاماً ويغزو عاماً ويذل أعداء الدولة الإسلامية ليعز الإسلام والمسلمين.

لقد عمل العشماوي على تذكيرنا بالصورة النقية المشرقة لشخصية الخليفة الرشيد وتجليتها مضيئة يستنير بها أبناء الأمة وهذه التشويهات والمغالطات للرموز الإسلامية كانت عاملاً مهماً من عوامل المطالبة بنظرية إسلامية في الأدب في الوقت الحاضر.

والعشماوي في البيت الثالث من أبياته هذه، يقع هو من حيث لا يشعر في تشويه صورة شاعر عربي مسلم هو ابن زيدون، حيث جاءت عبارة الشاعر تتهم ابن زيدون بما اتُّهم به الرشيد، وتصوره بالصورة التي صور بها المشوهون شخصية الرشيد. حيث قرر العشماوي أن هؤلاء الشعراء بتشويهم

شخصية الرشيد جعلوه في صف ابن زيدون، ومتى كان ابن زيدون يمثل الصورة المظلمة الشائنة غير النبيلة حتى يجعله الشاعر مساوياً لصورة الرشيد المشوهة؟! .

كذلك يظهر تأثر الشاعر عبدالرحمن العشماوي في قصيدته الطويلة هذه بحافظ إبراهيم في طريقة تناوله شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه في العمرية سواء من ناحية الطول أو طريقة عرض ملامح كل من شخصيتي عمر والرشيد وتقديمها كمثال وقدوة أو من ناحية الدفاع عن بعض التهم التي ألصقت بكل من عمر بن الخطاب رضي الله عنه والرشيد كذلك في طريقة استلهام كل منهما الذي يميل للتسجيل والمباشرة والسرد الإخباري .

فالعشماوي في هذه المنظومة التقريرية يسرد لنا بعض صفات الرشيد وملامحه ومواقفه بطريقة إخبارية أكثر من أنه يصور لنا الرشيد أو يجسد عن طريق الاستلهام التوظيفي صورته المضئية المشرقة، ولو أنه سلك أسلوب (التعبير بالشخصية) في رسم ملامح الرشيد الحسنة والمشرقة لكان له في الاستلهام الفني خير معين على رسم صورة الرشيد الحسنة المضئية في أذهاننا وتغيير ما لحق بتلك الصورة من تشويه، من أن يسرد لنا أخباراً نحن نعلم مواضعها في كتب التراث .

ومن طغت صورته الحسنة على صورته السيئة في استلهام الشعراء له شخصية جعفر بن يحيى البرمكي وزير هارون الرشيد وأقرب رجال دولته إليه ولذلك نجد صورة جعفر تكاد تون امتداداً لصورة الرشيد فقد كان يجمع في سيرته بين الملاحة والفصاحة والأدب والكرم والسخاء والجود بجانب ولعه بالملذات والسماع والمنادمة^(١)، وقد انعكست هذه السيرة على صورته عند شعرائنا وإن كانت الصورة الحسنة أقوى وأطغى على الشعراء، فحافظ إبراهيم يصف طيب مجلسه وحُسن شخصيته بقوله^(٢) :

فكم لنا من مجلس طيب يشتاقه هـارون أو جعفر

أما شوقي والجارم فيصوران جعفر من خلال صورته لأخرى، فيصوران لهوه وسماعه في كثير من شعرهما^(٣) ولكن تظل الصورة الأولى الحسنة هي الأغلب على صورة جعفر من حيث العموم .

(٣) صورة القادة والفاتحين :

بلغ عدد شخصيات القادة والفاتحين المستلهمة فيما وقفت عليه من شعرنا الحديث خمسة وعشرين شخصية، وهناك من القادة والفاتحين من أدخل في الفئتين السابقتين اللتين تحويان الصحابة والخلفاء والحكام والأمراء والولاة والوزراء لأنهم أشهر في تلك الصفات، ووضعت هنا من هم أشهر في صفة القيادة من اشتهاره في غيرها . وإلا فشخصيات مثل أبي عبيدة عامر بن الجراح ومعاوية بن أبي سفيان

(١) انظر : سير أعلام النبلاء ٩/ ٦١، ٦٢-٦٣، ٦٧-٦٨ . ومروج الذهب ٣/ ٤٦١ .

(٢) ديوانه ص ٥٣١ .

(٣) انظر : الشوقيات ٣/ ٧٣، وديوان علي الجارم ١/ ١٧٣ .

رضي الله عنهما والحجاج بن يوسف وعبدالرحمن الداخل وهارون الرشيد والمعتصم بالله هم أيضاً قادة، قادوا الجيوش وفتحوا البلدان، ولكنهم كانوا بتلك الفئات التي ألحقوا بها ألصق وأقرب.

وتحتل فئة القادة والفاتحين المرتبة الرابعة من حيث العدد بين فئات الشخصيات الإسلامية المستلهمة؛ وقد وجدت أن أكثر القادة استلهاماً هو خالد بن الوليد رضي الله عنه حيث بلغ على وجه التقريب اثنين وخمسين مرة.

وأكثر الشعراء استلهاماً لشخصيات القادة هم الشعراء المحافظون وشعراء الاتجاه الإسلامي، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن هذه الفئة من الشعراء قد كرسوا شعرهم للتغني بأمجاد الأمة العربية الإسلامية واستحضار رموزها البطولية، والتعلق بأهداب كل ما يوحي بعزة الأمة وقوتها، فقد كان هم هؤلاء الشعراء هو استنهاض الأمة من الضعف والتردي الذي تعيشه، وتحلية هذه الشخصيات القيادية كقدوة ومثال ونماذج يحتذى بها للنهوض بالأمة وقياداتها نحو العلو والرفعة والنصر على أعدائها المعاصرين، كما قادت تلك الشخصيات الإسلامية التراثية الأمة في عصرها إلى الانتصار على أعدائها.

والصورة العامة التي أبرز بها شعراؤنا هذه الشخصيات الإسلامية القيادية الفاتحة تجسد البطولة والشجاعة والإقدام وحسن القيادة والسمع والطاعة لأولي الأمر، والظفر والنصر والقوة والعزة والمنعة وحمل الخير والعدل للبشرية، ومن ثم فصورتهم تمثل وجهاً مضيئاً مشرقاً ونبيلاً من تاريخنا الإسلامي.

فعندما يريد الشاعر محمد مهدي الجواهري أن يصور شجاعة وبطولة وإقدام أحد الزعماء العرب المعاصرين يستلهم له بعض القادة الفاتحين من الشخصيات الإسلامية وينسج من صورهم المضيئة المشرقة في الماضي صورة من البطولة والإقدام والانتصار لممدوحه حيث يقول^(١):

كَأَنَّكَ أَهْدَاكَ الْمُثْنَى وَخَالِدَ حَسَامِيهِمَا وَالْأَصْفَرِي الْمَهْلَبِ

ويستلهم سليمان العيسى شخصية القائد العربي المسلم عبدالرحمن الغافقي . . فيصوره شجاعاً مقداماً حمل للإنسانية مشاعل الحق والخير والعدل والحرية حتى غدا وجهاً مضيئاً مشرقاً نبيلاً في التاريخ الإسلامي^(٢):

ويدوي في الشرق ألف انتصار
ويطوي لمح الخيال الساري

يقرع «الغافقي» صدر فرنسا
ذاك عهد مضى كما تشرق الشهب

(١) ديوانه ٣٦/٥.

(٢) الأعمال الشعرية ٦٠/١.

ويستلهم الشاعر حسين علي محمد شخصية القعقاع بن عمرو مستحضراً صورته المضيئة المشرقة في عالم البطولة والشجاعة والإقدام مظهرًا من خلال استلهامه هذا إشراقة الماضي وقوته وعزته في صورة القائد القعقاع لإظهار ضعف الحاضر وعمته وترديه حينما يقول^(١):

هل كنت مطروداً أَلَمَّ غيمة الإخفاق . . في غبش الظلام
والحزن بعض طرائدي . . والليل يفترع المظهمة الأصيله
يا قعقاع أين مطالع الأنهار
في ظمأ السيوف إلى الغمام؟

وسورة (الأنفال) تهدر في فضاء الروح

. . تصرخ في عظامي

يا فتنة الألوان في دمنا المظهم

هل ترين طلائع الأشجار تزحف

فالجحافل تستفيق

فوق رايتها سهامي

وصور الشاعر عبدالرحمن الشرقاوي الحر الرياحي - وكان على ربع تميم وهمدان في جيش عمر بن سعد بن أبي وقاص في كربلاء ثم عدل إلى الحسين^(٢) - جاعلاً منه - بجانب شجاعته وبطولته وتضحيته - رمزاً ليقظة الضمير وصحته وتحوله من الباطل إلى الحق .

وقد كان باستطاعة الشرقاوي أن يصنع من شخصية الحر الرياحي - كقائد يمثل النبل في أقصى درجاته - شخصية درامية يصور من خلالها رموز القيادة الوطنية الثائرة التي تضحي مع كل قوى نبيلة تسعى إلى إرساء مبادئ الخير والحق والعدل والحرية، ولكن الشرقاوي انشغل بالشخصيات الرئيسية في مسرحيته - ثار الله - كالحسين . . ويزيد - ولم يستطع «أن يخلق شخصيات كاملة الاستدارة - كما يقول علي الراعي^(٣) - فقد كان الحر الرياحي في المعسكر الذي يمثل - في نظر الشرقاوي - قوى الظلم والجور والاستبداد، وهو جيش ابن زياد الذي تصدى للحسين في كربلاء، ولكن الحر - أمام قناعاته بجور ابن زياد للحسين لما رفض خيارات الحسين التي عرضها لوقف المأساة - ما لبث أن استيقظ ضميره وأثر التضحية والاستشهاد مع الجانب الذي يمثل الحق في تقديره وهو الحسين ورفاقه، على المال والسلطان في جيش ابن زياد، وهو يعلم أنه فقد الدنيا والمال، لكنه أعطى دمه وتضحيته لمن يراه على حق وأنه مظلوم؛ وقد كان باستطاعة الشرقاوي أن يعمل - لو أنه أعطى موقف الحر هذا بعداً درامياً في مسرحيته - على

(١) حداثق الصوت، دار الأرقم، الرقازيق، مصر، ١٩٩٣م، الطبعة الأولى، ص ٢٠٣-٢٠٤.

(٢) انظر: تاريخ الأمم والملوك ٣/٣١٧، ٣٢٧.

(٣) المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، عدد (٢٥) صفر وربيع أول ١٤٠٠هـ - يناير كانون الثاني ١٩٨٠م، الكويت، ص ١٧٢.

توهج شخصية الحر وصورته من خلال هذا الموقف التحولي النبيل والمضيء والمشرق والممتلئ بالدلالات المضمونية الخيرة التي توضح أبعاد الصراع بين الخير والشر ، ولكن الشراقي لم يعمل شيئاً من هذا يصل إلى درجة التوهج وعامل الحر كشخصية ثانوية لم يظهر أثرها واضحاً وجلياً في المسرحية ، فقد جعل شخصية الحر محدودة غير فاعلة ، واكتفى بتصوير الحر الرياحي وهو يقتنع بظلم جيش ابن زياد للحسين فيحارب معه ، ويموت دونه . . ولم يحوله إلى رمز ليقظة الضمير وصحوته^(١) :

الحسين : «يتأمل رايات جيش ابن زياد»

رايات سلطان ذليل يستذل الرقاب

(الحر الرياحي يظهر من الصدر في عدة حربه كاملة مع بعض رجاله)

الحر :

أنا ذا الحر الرياحي أتيت

الحسين : أعلينا أم لنا . . ؟

الحر : بل عليك

سعيد : أيها الحر الرياحي أتمشي في ركاب ابن الدعي

كيف بالله يصير العيش إن كان الفتى الحر يذل ؟!

... ..

الحر (لنفسه) : أعفني يا رب من هذا القتال

الحسين : كلكم يعرف أنني جئت كي أنقذكم من ظالمكم

كلكم يعرف أنني جئت كي أهدم أركان الضلال !

الحر : إنني أعرف هذا

الحسين : فلتكن حرّاً كما سميت حراً

... ..

حانت الآن صلاة الظهر (للحر) قل لي . .

أتصلي برجالك ؟

الحر : بل نصلي كلنا خلفك يا سبط النبي

... ..

الحر : (بعد أن سقط واحد من رجال الحسين) مات شهيداً

. . فله الجنة ، وسنجيا نحن في اللعنة

يا إلهي . . يا إلهي . . رحمتك

(١) انظر : الحسين شهيداً ص ٨-١٠ ، ١١-١٢ ، ٢٧ ، ٣٣ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٧ ، ٥٩ ، ٦١-٦٨ ، ٨٤-٨٥ ، ١١٤-١١٥ .

... ..
أنا بُشِّرْتُ ، وليست جنتي في قتل أولاد النبيين
فما هذا سوى اللعنة

... ..
على ضوء لهيب النار في قلبي . . . أبيت الزيف من حولي
لقد ضاقت بي الدنيا أنا الضارب في الليل
فيا ويلاه . . يا ويلي من ربي !!

... ..
سأحمل كل أصحابي على الحق ، وأرمي موكب الباطل
عمر : أيها الحر تدبر في الذي تمضي إليه
الحر : بل تذكر أنت عدل الله إذ تمثل بين يديه
عمر : أين تمضي أيها الحر من البيعة أين
أنت بايعت يزيداً
الحر :

أنا ما بايعت والله على قتل بريء أو على رأس الحسين
لم أباعهم على الفتك والغدر وإهدار الدماء . . أنا بايعت
على الصدق وهذا كاذب يقتل بالظن ويبطش ، حوّل الشورى
إلى تاجٍ وعرش ، لم أكن أعلم هذا كله حينما بايعته
عمر :

فابق في الجيش إذن . . ثم لا تضرب إذا شئت ، ولن يلحظها والله
عين من عيونه . . هكذا تغدو ولم تغضب أميراً أو تخن
عهد ضمير . . ثم تغدو أيها الحر أثيراً عند كل المتقين وولياً
لأمير المؤمنين . . هكذا يرضى عليك السيدان

الحر :
لست ممن يخدمون السعديين ، فعليّ الآن أن أعمل ما لضميري وأميري
عمر :

إنني أعلم يا حر الذي يضني رجالاً من طرازك
يا صديقي لا تطاوع أملك . . إن ألاماك عقباها الندامة
الحر : إن آلامي عظام . . إنها نوع من الآلام موفور الكرامة ،
ألم فيه اعتزاز وإباء

... (لعمري) : فلتسرا أنت إلى النار بجندك فأنا ناج إلى التاريخ منك ،

.. إنني ناج إلى ربي منكم أجمعين ، إنني أهرب لله

بديني .. إنني تبت إلى ربي مما تصنعون

أناذا أنجو إلى التاريخ منك

الحر : اللهم إليك أتوب .. اللهم إليك أنيب

(يقترّب من الحسين) .. أنا ذا الحر الذي جعجع بك .. فأناذا

تائب لله ما بين يديك ، أترى لي توبة إن أنا جاهدت معك؟

الحسين : رحم الله امرء تاب وأصلح

الحر : (بعد أن يخوض غمار المعركة مع الحسين) .. أنا ذا الحر الرياحي

أموت ، أوفينا يا حسين

صوت الحسين : .. رحمة الله عليك .. أنت حقاً قد وفيت

أسد : .. إنا قتلنا خيرنا .. أنا ذبحنا الحر وهو منارة عصرنا

قد عاش يحلم بالعدالة والسكينة قد كان رمزاً للمروءة والوفاء

هكذا نجد صورة الحر الرياحي - أحد قواد جيش ابن زياد لمحاربة الحسين - يقف بها الشرفاوي

في عمله هذا عند اتصافه بحب الحق وكره الباطل والموت من أجل الدفاع عن شخص له شرف الانتساب إلى البيت النبوي ، ولم يتحول به إلى رمز في الثورة والنضال والتضحية يظهر من خلاله لحظة الضمير الوطني الحي وصحوته وانحيازه لقوى التحرر والنضال .

وهذا المضمون الجوهرى كان جديراً بأن يجعل من الحر الرياحي شخصية أساسية في

شخصيات المسرحية يرسي الشاعر من خلالها قيم وطنية وإنسانية عليا في مضمون المسرحية ، ويتجلى من خلالها قيم النضال والتضحية عن مبادئ الخير والحق والعدل .

وينحرف الشاعر محمد المنتصر الريسوني بشخصية طليحة بن خويلد الأسدي فيصوره كذاباً

مخادعاً ضالاً لأنه وقع تحت تأثير صورته ومواقفه قبل أن يخلص في إسلامه ويحسن إسلامه ويموت شهيداً في وقعة نهاوند مجاهداً في سبيل الله في فتوحات فارس ، وكان طلحة قد أسلم ثم ما لبث أن ارتد مع من ارتد عقب وفاة النبي ﷺ وادعى النبوة ، ثم أسلم مرة أخرى وحسن إسلامه ، فاستلهمه الريسوني من خلال ملامح رده هذه فأظهره في صورة غير نبيلة وهو القائد الشهيد في نهاوند^(١) باعتبار آخر ما مات عليه فقال من قصيدة له بعنوان «خمس صرخات في وجه الصقيع»^(٢) :

فريتي تحرق فكر الرقعاء .. في صباح ومساء

(١) انظر : سير أعلام النبلاء ١/٣١٦ ، والأعلام ٣/٢٣٠ .

(٢) على درب الله ، مطبعة ديسبريس - تطوان المغرب ، الطبعة الأولى ، ١٣٩٨ هـ ، ص ٦٢ .

بابها سدت بوجه الدخلاء . . يحرثون الشوك في ليل القفار
حولهم أُلّف (طليحة) . . فقد الأحداق في وضح النهار
ضاع منه زورق الصبح الوريق

إنها صورة تخالف وتنحرف عن حقيقة آخر ما كان عليه طلحة من صورة مضيئة ومشرفة ونبيلة
في أخريات حياته .

وقد وقع بعض شعرائنا في تناولاتهم لبعض الشخصيات الإسلامية التي كان لها مواقف من
الإسلام قبل إسلامها ثم ما لبثت أن أسلمت وحسن إسلامها - كما هو حال أبي سفيان وهند بنت عتبة
ووحشي كما سبق أن رأينا^(١) - وكما هو حال طليحة هنا ، وهذا يوضح لنا مدى الخصوصية في
الاستلهام التي يجب أن تحاط بها الشخصيات الإسلامية المستلهمة ، وأنه لا ينبغي لنا أن ننظر لها عند
تعاملنا معها كمعطى تراثي مجرد ليس إلا ، فتعامل معها دون مراعاة أي نوع من الخصوصية ، بل علينا
مراعاة خصوصيتها بعد إسلامها .

ولقد تعامل الشاعر محمد عفيفي مطر مع شخصية القائد الصحابي سعد بن أبي وقاص رضي الله عنه
كمعطى تراثي وأداة فنية مجردة من أي خصوصية دينية وحملها رؤيته الناقدة التي تدين من خلالها الواقع
السياسي العربي المعاصر ، فانحرف بصورته رضي الله عنه ووقع في تشويها وتزيورها حين جعل منها معادلاً
تراثياً لمسؤولي الأنظمة العربية المعاصرة الذين يسرون في الناس سيرة الظلم والفساد والخيانة والمخادعة ،
ولا يتورعون عن ارتكاب المفاصد والفسوق ، فنجدته يقول من قصيدته الطويلة «تطوحات عمر» مخاطباً
الخليفة عمر رضي الله عنه :^(٢)

الحارس الذي أقمته في هذه المدينة
خرّبها كي يبتني بوابة للقصر
رأيته متفخ العينين (عله يسكر أو يفسق في الظلام)
رأيته مرتعش اليدين (عله يسط كفه في المال أو الجسد الحرام)
رأيته مطأطئ الرأس زهادة . . (والمسجد الذي أقامه لنفسه مائدة الطعام)

وعلى الرغم من أن الشاعر لم يُسمَّ سعداً باسمه ، فإنه ذكره ببعض ملامحه التي عرف بها ، فهو
الذي أقامه الخليفة عمر أميراً والياً على الكوفة . . بعد فتح العراق على يديه ، وهو الذي - تذكر
الروايات التاريخية - بنى لنفسه قصرًا بجوار سوق الكوفة ومسجدها ، عرف «بقصر سعد» ، وأقام له باباً
أحرقه محمد بن مسلمة بأمر من عمر ، حتى لا يحول بينه وبين الرعية^(٣) .

(١) انظر : مبحث صورة الخلفاء الراشدين والصحابة رضوان الله عليهم من هذا الفصل ، ص ١٩٠ - ٢٢٤ .

(٢) المجلة ، السنة (١٤) عدد (١٥٩) مارس ١٩٧٠م .

(٣) انظر : تاريخ الأمم والملوك ٢/ ٤٨٠-٤٨١ ، وسير أعلام النبلاء ١/ ٩٣-١١٥ .

وقد أجاد الشاعر من الناحية الفنية في استلهام هذه الملامح التراثية التي ذكرها المؤرخون أثناء ولاية سعد رحمته الله الكوفة، وموقف عمر رحمته الله منها - أقصد ولاية سعد لعمر، واتخاذ قصر آل ه وجعله بوابة له - كذلك استطاع أن يوظفها في حمل رؤيته للواقع السياسي الذي يحياه ويعيشه، ومع ذلك نراه يضيف إلى صورة شخصية سعد ملامح أخرى حملة بها من أجل إدانة الواقع المعاصر، وهذه الملامح لا تليق بشخصية سعد الصحابي الجليل وأحد العشرة المبشرين بالجنة، وأحد الستة الذين عهد إليهم عمر، والقائد صاحب الصورة المضيئة المشرقة في سماء الفتوحات والولايات الإسلامية^(١)، ولم يكن سعد ليصتف بها، فضلاً عن أن مؤرخاً واحداً لم يوردها عن شخصيته رحمته الله، وهذه الملامح هي ملامح الظلم والخيانة والفسق والعصية والفساد المالي والخلقي والمخادعة والنفاق، لقد قال عمر في حق سعد رضي الله عنهما: «إنني لم أنزهه - يعني عن الكوفة - من ضعف ولا خيانة»^(٢).

وقد أراد الشاعر محمد عفيفي مطر أن يدين واقعه السياسي المعاصر، ويدين رجالاته من خلال شخصية سعد وأخبار ولايته على الكوفة لعمر رضي الله عنهما لكنه لم يراع صورة سعد المضيئة المشرقة النبيلة في الماضي والمناقب التي رواها له ثقافة المؤرخين، ووصفه بصفات لا تمت إلى شخصية سعد بصلة، بل إنها لا تتناسب وشخصية سعد ذات الخصوصية الإسلامية، فوقع من ثم في تزوير صورة سعد وتشويهها والانحراف بها عن حقيقة واقعها النقي الطاهر والمضيء النبيل المشرق، ولعل هذا كان وراء تغيب الشاعر لاسم سعد في النص وعدم التصريح بذكر اسمه بجانب تلك الصفات التي لا تليق به رحمته الله كصحابي وأحد كبار قادة الفتوحات الإسلامية، وفي رأيي أن الشاعر لم يوفق في اختيار شخصية سعد رحمته الله بهذه الصورة التي اختارها لإدانة واقعه السياسي المتصف بجملة من الرذائل، وذلك لعدم وجود صلة ودالة بين الشخصية التراثية المستلهمة وشخصيات الواقع المعاصر المدانة، ومن ثم وقع الشاعر في مهاوي الانحراف بشخصية سعد بن أبي وقاص القائد الفاتح رحمته الله عن حقيقة وواقع صورتها في الماضي.

أما القائد الفاتح عقبة بن نافع البطل الشجاع فاتح إفريقيا والواقف بفرسه على شواطئ الأندلس فإن فتوحاته للبلدان تتحول عند نزار قباني إلى معادل تراثي لفتوحاته الجنسية في خرائط وتضاريس جسد المرأة، وشجاعته وبطولاته وإقدامه في ساحات المعارك تتحول إلى معادل تراثي لشجاعة نزار نفسه وبطولاته وإقدامه في عالم النساء حين يقول^(٣):

في عيد فالتنين
يا قمري يا قمر الزمان
سوف أظل مبحراً

(١) انظر المصدرين السابقين نفسيهما.

(٢) سير أعلام النبلاء ١/ ١١٨.

(٣) فالتنين، جريدة الحياة، العدد (١١٧١٣) الجمعة ١٦ شوال ١٤١٥ هـ - ١٧ مارس ١٩٩٥ م، وانظر كذلك الأعمال الشعرية الكاملة ١/ ٥٦٣.

كعقبة بن نافع
أواصل التنقيب في يدك
عن حضارة الإغريق والرومان
أواصل في نهديك البحث عن قصيدة مجهولة
أواصل العزف على خصرك
حتى تتعب الكمان
حتى أرى إفريقيا
وأعرف الإحساس بالأمان
سوف أظل عاشقاً . . حتى أرى سفينتي . . راسية في مدخل الشريان

ونزار باستلهامه هذا إنما ينحرف ويشوه صورة عقبة بن نافع وأعماله الجهادية النبيلة المشرقة وينحدر به وبأعماله العظيمة في التأريخ الإسلامي إلى سلوكيات وأخلاقيات تنضح بالفسق والفساد والتعهر الأخلاقي، فكيف تكون جسارة عقبة في ساحات الجهاد معادلاً لجسارة نزار في عالم المرأة؟! .

أما عن القائد الفاتح عمرو بن العاص رضي الله عنه فقد أكثر الشعراء في استلهامه، وجاءت صورته مجسدة للقائد الفاتح الداهية الذي يمثل وجهاً مضيئاً مشرقاً في سماء الفتوحات الإسلامية، ويبلغ عدد استلهام الشعراء له قرابة ثلاثة وأربعين استلهاماً، وهو بهذا يحتل المرتبة الثانية بعد خالد بن الوليد رضي الله عنه بين شخصيات القادة الفاتحين من حيث عدد استلهام الشعراء له، ويحتل المرتبة الخامسة بين عموم الشخصيات الإسلامية المستلهمة. فهو سياسي داهية شجاع بطل مقدم مصيب في رأيه وإقدامه، يصوره في هذه الصورة من حسن القيادة والسياسة والدهاء حافظ إبراهيم في «عمرته»^(١)، ويصوره شوقي قائداً فاتحاً وبطلاً شجاعاً مخيفاً لعدوه، وحاكماً عادلاً ومصلحاً، يطعم الجائع، ويؤوي الخائف، ويساوي بين الرعية على اختلاف دياناتهم^(٢).

ويكثر شوقي وحافظ دون سائر الشعراء من استلهام شخصية عمرو بن العاص رضي الله عنه، ولعل ذلك يرجع إلى أن عمرًا بما كان يجسده من بطولات قيادية وأخلاقيات سلطانية عادلة وسلوكيات حياتية كان يصلح لأن يرفع كمشال ونموذج للحكم الإسلامي والحاكم المسلم في وجه الطغيان والجبروت والاستبداد الاستعماري الذي عاشته مصر وبعض البلدان العربية من الهيمنة الاستعمارية التي عايشها الشاعران وكابداً مشاقها، وهما بذلك يعقدان نوعاً من الموازية بين الحكم الإسلامي لمصر ممثلاً في عمرو بن العاص حين دخلها فاتحاً ثم حاكماً لها، وبين الاستعمار الأجنبي لما دخلها مستعمرًا لها وعابثاً بمقدراتها وبأبنائها، فعمر بن العاص رضي الله عنه خير من يحضر في مثل هذه الحالة التي عاشها شعراء مصر بعامه

(١) انظر : ديوانه ص ٨٧، ٨٨.

(٢) انظر : الشوقيات ٧٣/٢. وللمزيد من هذه الصورة لعمر بن العاص انظر ديوان علي الجارم ٢٢/١، ٢٣ والأعمال

السياسية الكاملة لنزار قباني ٤٤٠/٣-٤٤١ وديوان الراية لمحمود مفلح ص ١٤، ١٥.

وشوقي وحافظ بخاصة .

أما الشاعر خالد محيي الدين البرادعي فإنه يقع في الانحراف بشخصية عمرو بن العاص ويشوهها - من خلال موقفه في قضية التحكيم بين علي ومعاوية رضي الله عنهم - حين يشبهه بالذئب المشهور بأخلاقيات الخبث واللؤم والمخادعة والمراوغة والظلم لفريسته والفنك بها في شراسة وعدم رحمة؛ جاعلاً من عمرو رمزاً ممقوتاً لبعض القوى السياسية المعاصرة حيث يقول من قصيدته «آخر ما قاله أحد الخوارج لصغيره»^(١):

وصارت قواميسنا سلماً للوصول
إلى سدة القربى، أو سلماً أو قطبا
غداً يا صغيري ستقرأ تحت غبار الدفاتر
لا الذئب عمرو ولا النعجة الأشعري
أقاما حدود الخلافة للبدو أو للحضر

لقد انحرف الشاعر بدهاء عمرو وسياسته واجتهاده في قضية التحكيم ووقوفه موقفاً يرى أنه الخير للأمة في ظروفها تلك، إلى أخلاقيات صورته بها لا تليق بشخصيته عليه السلام، فلا يمكن أن توظف اجتهادات عمرو في قضية التحكيم للتعبير عن أخلاقيات سياسية معاصرة مبغوضة وممقوتة تمارس ضد أبناء الأمة في الوقت الحاضر .

إن موقف عمرو في التحكيم من أجل إنقاذ الأمة، والاجتهاد الذي رأى عليه السلام أنه المخرج من تلك الظروف، يختلف ويناقض اللؤم، والخبث، والمراوغة، والخديعة، التي صور بها الشاعر البرادعي عمراً بن العاص عليه السلام، وهو الصحابي القائد الفاتح الذي حمل مشعل الإيمان والسلام إلى أبناء البلدان التي فتحها، وشهد له رسول الله بالإيمان وأنه من صالحى قريش^(٢).

وتختلف طرق تصوير كل من الشعراء المحافظين وشعراء القصيدة الجديدة لشخيات القادة والفاتحين؛ فالمحافظون غالباً ما يستلهمون هذه الشخصيات الإسلامية على وجه الذكر والإشادة والتغني بها واستعراض واستعادة بطولاتها وانتصاراتها وفتوحاتها وتقديمها كنماذج مضيئة ومشرقة ونبيلة لتحقيق القدوة والاستنهاض من خلال تصويرها؛ أما شعراء القصيدة الجديدة فإن استلها ماتهم لهذه الشخصيات تأتي على سبيل المفارقة التصويرية التي قد يُظن من خلالها الانحراف بصورة الشخصية لكن في النهاية لا يقع على الشخصية المستلهمة شيء من ذلك .

(١) الغناء بين السفن التائهة ص ٩٣، وانظر للمزيد من تشويه صورة عمرو لدى الشاعر سليمان العيسى، أعماله الشعرية

٣٧٢-٣٧٣. فقد صورته مرتكباً لمخالفات أوجبت تأديب الخليفة عمر له .

(٢) انظر : سير أعلام النبلاء ٥٦/٣-٥٧ .

يظهر هذا جلياً في تصوير الشعراء شخصية القائد الفاتح خالد بن الوليد رضي الله عنه ، فالشعر أحمد محرم يصوره من خلال استعراض بطولته وقيادته الموفقة للجيش والإشادة والتغني بانتصاراته في ساحات المعارك التي يخوضها، حيث يقول^(١) :

كتائب من أقوامنا خالدية وما الحرب إلا خالد وكتائبه
ويقول الشاعر علي الجارم مصوراً بطولاته وشجاعته^(٢) :

موت الكرام البيض فوق جيادهم لا فوق غرقلة وتحت طراف
فلکم تمنى ابن الوليد منية بين الصواهل والقنا الرعاف

ويصوره حافظ إبراهيم شخصية قيادية مطيعة لأمر الخليفة بعيدة عن كل كبر أو زهو أو عصيان أو تمرد لا يهمه أن يكون قائداً أو جندياً مقوداً، أمراً أم مأموراً حيث يقول في العمرية^(٣) :

عشرون موقعة مرت محجلة من بعد عشر بنان الفتح تحصيها
وخالد في سبيل الله موقدها وخالد في سبيل الله صاليها
أتاه أمر أبي حفص فقبله كما يقبل آي الله تاليها
واستقبل العزل في إبان سلطته ومجده مستريح النفس هاديها

أما صورته رضي الله عنه في استلهامات شعراء القصيدة الجديدة من المعاصرين فغالباً ما تأتي على سبيل المفارقة التصويرية فهم لا يركزون على استعراض وسرد ملامح صورته الحسنة المضيئة، بل إنهم يسعون إلى تصويره في صورة تدين الواقع ورموزه، ولذلك قد يظهر للوهلة الأولى في هذا النوع من الاستلهام أن فيه انحرافاً أو تشويهاً لشخصية خالد الحسنة، لكن بالتعمق فيها وإمعان النظر يظهر عكس ذلك، كما هي حال صورة خالد عند الشاعر أحمد عنتر مصطفى، حين جعله رمزاً لقائد معاصر مخدول مهزوم منكسر بسبب الواقع الذي ظهر فيه والأمة المهزومة التي حاول تحقيق النصر بها، ففي هذه الصورة إدانة للواقع المعاصر وأبنائه دون تشويه أو انحراف بصورة شخصية القائد خالد في الماضي^(٤)؛ ومن هذا القليل صورة خالد عند الشاعر محمود درويش^(٥) حيث يصوره مغدوراً به مهزوماً منكسراً حين يجعل

(١) ديوانه ج ١ ق ١ ص ٣٨ .

(٢) ديوانه ٢/٤٠٢ .

(٣) ديوانه ص ٨٥ .

(٤) انظر : ص ١٨ - ٢٠ من بحث التمهيد لهذه الدراسة .

(٥) محمود سليم حسين درويش (فلسطين) ولد عام ١٩٤١م في قرية البروة - عكا ومن دواوينه : عسايفر بلا أجنحة ١٩٦٠م، أوراق الزيتون ١٩٦٤م، عاشق من فلسطين ١٩٦٦م، الأعمال الشعرية الكاملة ١٩٧٣م، [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٤/٦٦٢].

منه معادلاً تراثياً لشخصية قيادية معاصرة تجمع في شخصيتها ملامح خالد القيادية لكنها تقع ضحية الواقع السيء الذي ظهرت فيه فتسقط وتنهزم، ومن ثم فالعيب في الظروف المحيطة بهذا القائد وليس في القائد نفسه ولا في معادله التراثي خالد، حيث يقول درويش^(١) :

نعرف القصة من أولها

وصلاح الدين في سوق الشعارات وخالد

بيع في النادي المسائي بخلخال امرأة

ومن خلال هذا النوع من الاستلهام العكسي والمفارقة التصويرية صورت شخصيات قيادية كثيرة حيث بدت لأول وهلة في صورة تخالف وتناقض وتضاد صورتها المضيئة المشرقة النبيلة في الماضي كما هو حال شخصية عمرو بن العاص عند أحمد الصالح مسافر^(٢) وموسى بن نصير عند علي الجندي^(٣) وطارق بن زياد عند عبدالعزيز المقالح^(٤) وممدوح عدوان^(٥).

وخالد بن الوليد من أكثر شخصيات القواد الفاتحين استلهاً عند شعرائنا حيث أحصيت له قرابة اثنين وخمسين استلهاً، وهو بهذا يحتل المرتبة الأولى بين شخصيات القادة من حيث كثرة استلهاه، والمرتبة الرابعة بين عموم الشخصيات الإسلامية المستلهمة في شعرنا الحديث.

ويعد الشاعر أحمد محرم من أكثر الشعراء استلهاً لشخصية خالد، ولعل ذلك يرجع إلى تعلق محرم برموز القوة العربية الإسلامية وتطلعه إلى ظهور شخصيات عربية إسلامية مماثلة لشخصية خالد في العصر الحاضر لإنقاذ الأمة من عسف وجور المستعمر الذي كان جاثماً في عصر الشاعر على بلاده وبعض بلدان الوطن العربي، ولانتشال الأمة من ضعفها، والعمل على قيادتها لتحقيق النصر على عدوها.

وخالد بن الوليد من خير من يحضر اسمه من القادة الفاتحين في مثل هذه الظروف العصبية كمثال ونموذج لأبناء الأمة المتطلعة نحو النصر، ويكاد يتفق الشعراء المحافظون وشعراء القصيدة الجديدة في التعلق بشخصية خالد ومن ثم استلهاه، ولا تكاد تجد انحرافاً أو تشويهاً لشخصية خالد القيادية، حتى الاستلهايات العكسية التي صور من خلالها خالد مهزوماً مخذولاً، لا تنتهي إلى تزوير أو

(١) ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م، الطبعة الثانية عشر، ص ٢٨٨.

(٢) انظر : انتفضي أيها المليحة ص ٤٧، ٤٨.

(٣) علي الجندي، شاعر من سوريا له عدة دواوين منها: (الراية المنكسة)، و (في البدء كان الصمت) و (الحمى الترابية) [انظر تأريخاً لشعر العربي الحديث ص ٧٣٥]، ولاستلهاه لموسى ابن نصير انظر : النزف تحت الجلد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٨م، ص ٩٩-١٠٦.

(٤) انظر : ديوانه ص ٢٤٩.

(٥) انظر : الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، أقبل الزمن المستحيل ص ٥٤-٥٨.

تشويه صورة خالد بقدر ما تترك انطباعاً في النفس بفساد الواقع المعاصر الذي ظهرت فيه تلك الشخصية المعاصرة المعادلة لشخصية خالد رضي الله عنه .

وشخصية خالد تاد تكون أكثر الشخصيات الإسلامية استلهاماً بطريق المفارقة التصويرية أو الاستلهام العكسي ، فهذه الشخصية القيادية التي لم تهزم قط في تاريخها الحربي ، عندما تصور الشخصية المعادلة لها في الواقع المعاصر مهزومة مخذولة يكون الإحساس بالهزيمة أكثر إيلاماً ، ويكون وقوعها على النفس أشد تأثيراً .

هكذا نلاحظ أن الصورة العامة لشخصيات القادة والفاتحين عند شعرائنا صورة مضيئة مشرقة نبيلة تمثل البطولة والشجاعة والإقدام والنصر المظفر وحمل الخير لأبناء البلدان التي فتحوها ، وأنه - كما نلاحظ - قد أصاب صور بعض تلك الشخصيات شيء من الانحراف بها عن هذه الصورة المضيئة ، وأن من هذا الانحراف ما ألحق تزويراً وتشويهاً لحقيقة وواقع تلك الشخصيات ، كما هو الحال في تصوير محمد عفيفي مطر لشخصية سعد بن أبي وقاص ، وتصوير العيسى والبرادعي لشخصية عمرو بن العاص . . كما أصاب بعض تلك الشخصيات انحراف آخر جاء من خلال صورتها المعاصرة المخالفة لصورتها في الماضي على سبيل المفارقة ، انحراف لم يكن يقصد من ورائه تشويه ولا تزوير تلك الشخصيات بقدر ما كان يقصد من ورائه إدانة الواقع العربي المعاصر ، مثل صورة خالد بن الوليد عند محمود درويش وأحمد عتتر مصطفى ونزار قباني وصورة موسى بن نصير عند علي الجندي ، وصورة طارق بن زياد عند المقالح وعدوان .

وبجانب هذه الشخصيات القيادية الفاتحة المضيئة والمشرقة والنبيلة ، استلهمت شخصيات قادة آخرين خاضوا حروباً غير نبيلة في تاريخنا الإسلامي ، وكانوا أدوات قمع وإرهاب استغلها بعض الحكام والولاة للقضاء على المناوئين لهم من أصحاب الدعوات النبيلة في عصورهم ، فجاءت صورهم مظلمة ومعتمة وغير نبيلة في شعرنا الحديث لأنها كانت هكذا في ماضيها .

من هؤلاء عمر بن سعد بن أبي وقاص قائد جيش عبيد الله بن زياد الذي نازل الحسين بن علي وأصحابه في كربلاء ، وقتله هو ومن معه من صحبه وأهله ؛ ومنهم كذلك شمر بن ذي الجوشن وزرعة بن شريك ، وخولي بن يزيد الأصبحي ؛ وهؤلاء كانوا قادة في جيش ابن زياد تحت إمرة عمر بن سعد وكلهم شارك في قتل الحسين ورجاله من صحبه وأهل بيته ، واجتزاز رأسه وتقديمه إلى ابن زياد ويزيد بن معاوية^(١) .

وقد جاءت صورة كل منهم في استلهامات شعرائنا انعكاساً لصورهم في موقفهم هذا من الحسين وأصحابه ، حيث جسّد من خلالها كل أداة شر وسوء استخدمت في القضاء على الحق وأصحابه .

(١) انظر : تأريخ الأمم والملوك ٣/ ٣٠٥-٣٤٣ .

فالشاعر عبدالرحمن الشرقاوي يصور عمر بن سعد في مسرحيته (ثأر الله) : خائناً، ممالئاً
للسلطان الجائر، متحفظاً للمناصب، مرتكباً أفظع الأمور للفوز بها، مجسداً للملامح الخسنة والمهانة والحسد
والحق، حيث يقول على لسان شخصيات مسرحيته (١) :

(الحر لعمر وكان قد أفشى
لابن زياد بما استسره عليه
مسلم بن عقيل من أخبار الحسين
وقدومه إلى الكوفة) : لما ظهرت على أبناء إخوانك من هم غرباء؟!
عمر : بم يمتاز علي عن أبي ليكون الأمر له؟
زيد : وبم امتاز ابن هند عن أبيك؟
عمر : أن يكون الأمر في قبضة إنسان غريب هو أسفى للقلوب
وسيقى لي قدرى دائماً
الحر : إنني لا أفهمك
عمر : إنهم إن قارنوني بيزيد شعروا أنني ذو فضل غبن
غير أنني ضائع إن قارنوني بالحسين
إنه إن ولي الأمر علينا . . لاسترد المال والثروة منا
فحرمانا كل ما يمنحنا الهيبة والسلطة في دنيا البشر
... ..

عمر (للحسين) وقد كان
دعاه إلى كف القتال ودعاه
إلى بعض عروضه : إنما تحرمني الري وجرجان وطيب العيش
. . فأنا أمير الجيش وحدي ها هنا،
سيكون ملك الري وجرجان
لي وحدي أنا . . سيكون لي وحدي خراجهما معاً؛
إنني سأجعل منهما ملكاً كبيراً راتعاً ضخماً بحق

وصورة شمر بن ذي الجوش وزرعة بن شريك مظلمة بنقوتة تمثل أداة سوء وشر وقتل في يد
السلطة الظالمة الباطشة بأصحاب الحق، يقول الشاعر محمود مفلح من قصيدة له بعنوان «لأنك يا سيدي
لم تمت . . .» (٢) :

(١) الحسين ثائرًا ١٩٨ - ٢٠٠؛ والحسين شهيداً ص ٧٦، ١١٧ .
(٢) حكاية الشال الفلسطيني، ص ٢٧-٢٩، وللمزيد من صورة شمر انظر : الحسين شهيداً ص ٦٠، ١١٠، ١٤٧،
١٦٥، ١٦٦ .

عزيز علي الكتابة (يا بدر)
والجرح ملء الإذاعة ، ملء الصحافة ، ملء الشعب
أينفع أن ندفن الجرح بالملح
أن نغلق الباب دون الصراخ . . وننعم بالدفء قرب الحلائل ؟
تعاورك النبل يا سيد النبل
والريح تسفي عليك السموم
وخيل (ابن جوشن)
تأتيك تأتيك من كل باب
أمن أجل أنك آمنت بالفجر . .
واخترت أن تعشق الشمس . .
تُصلب تثقب ، تغدو طعاماً

... ..
وهذي ذراعك تشهد أنك علمتهم . . كيف يزهو اللواء . .
وشلّت يمينك يا بن شريك التميمي
أنت الذي فجر الدمع في العين

... ..
نهضت ، سقطت . . . نهضت ، سقطت ، سقطت
ولولا السقوط الرهيب لظلوا الخفافيش دونك
(والأبرص) الوغد ما كان يجرو أن يلمس الرأس
لكنهم أنخنوك . . . وحاموا على الجرح مثل الذباب . . .

ومن خلال هذه الصورة المظلمة الممقوتة المسجدة لأداة الشر والشؤم والسوء استلهم الشاعر
أدونيس شخصية خولي بن يزيد الأصبحي الذي احتز رأس الحسين ليلة كربلاء وحمله إلى عبيدالله بن
زياد (١) .

(٤) صورة العلماء والدعاة :

أقصد بالدعاة هنا أصحاب الدعوة إلى الله ، وأصحاب الدعوات العقدية والسياسية ، وقد بلغ
عدد شخصيات العلماء والدعاة الذين استلهمهم شعراؤنا في شعرنا الحديث ثلاثاً وثلاثين شخصية على
وجه التقريب لا الحصر ، منهم سبع عشرة شخصية من العلماء ، وست عشرة شخصية من أصحاب
الدعوات العقدية والسياسية ، وقد ألحقت أصحاب الدعوات العقدية والسياسية بالعلماء وبالدعاة إلى الله

(١) انظر : المسرح والمرايا ، المجموعة الشعرية الكاملة ٨٤ / ٢ .

على الوجه الصحيح السليم ، لأن أغلب أصحاب الدعوات العقدية ، والثورات السياسية ، يبدأ أصحابها باعتراف رأي اجتهادي في الدين والشريعة أو مبادئ وأفكار عقدية منحرفة عن الدين الصحيح السليم ، ويغلب على هؤلاء العلم ، ثم ما يلبثون أن يتحولوا إلى أصحاب دعوات سياسية ، أو فرق عقدية ذات أبعاد سياسية كما هو حال الحسين بن علي وعبدالله بن الزبير في رأيهما بأحقية كل منهما بالخلاف من يزيد بن معاوية ، وعدم صلاحية يزيد لإمامة المسلمين ، وكما هو حال فرق الخوارج والزنج والقرامطة في جنوحهم عن الآراء الحقّة الصحيحة من الشريعة ؛ وسنقسم شخصيات هذه الفئة إلى قسمين :

أ - العلماء .

ب - الدعاة .

(أ) العلماء وأقصد بهم علماء العلم الشرعي والديني ولذلك يمكننا تقسيم شخصيات العلماء المستلهمة في شعرنا الحديث إلى قسمين :

١ - علماء العلم الشرعي (الشريعة وفروعها) .

٢ - علماء العلم غير الشرعي (علماء اللغة والنحو والأدب والتأريخ وغيرها من العلوم الإنسانية) وقد جاءت صورة العلماء بقسميها في شعرنا الحديث مضئنة ومشرفة ، فقد استخدم القسم الأول منها (علماء العلم الشرعي) للدلالة على سعة العلم والصلاح والتقوى والفضل والطهر والنقاء والثقة والصبر .

واستخدم علماء القسم الثاني (علماء العلوم غير الشرعية) للدلالة على ازدهار الحضارة الإسلامية وعظمتها ورقبيتها الفكرية والمعرفية .

ومن أمثلة القسم الأول : استلهم الشاعر أحمد شوقي لشخصيات الأئمة الأربعة رحمهم الله (مالك ، أبو حنيفة ، الشافعي ، أحمد) ، وتصويره لهم بسعة العلم والصلاح والتقوى والنقاء والطهر ، حيث استخدمهم للدلالة على انبثاث هذه الصفات وهذه الصورة في جنبات وأرجاء الجامع الأزهر ، فيقول^(١) :

نبأ سرى فكسى المنابر خبره	وزهى المصلى واستخف المنبرا
وسما بأروقة الهدى فأحلها	فرع الثريا وهي في أصل الثرى
ومشى إلى الحلقات فانفرجت له	حلقة كهالات السماء منورا
حتى ظننا الشافعي ومالكاً	وأبا حنيفة وابن حنبل حضرا

(١) الشوقيات ١/ ١٥٢ .

ويستلهم الشاعر عبدالرحمن العشماوي شخصية الإمام أحمد بن حنبل فيصوره ذا علم وفضل وصلاح وتقوى وأن مجلسه مزدحم بطلاب العلم يمتحون من علمه الواسع الغزير فيقول^(١) :

أين «ابن حنبل» يا بغداد مجلسه يزهو فكم طالب للعلم يغشاه
كما يصوره واقفاً وثابتاً على الحق صابراً على الامتحان والابتلاء في سبيل الله^(٢) .

فصورة علماء العلم الشرعي كما نراها بعامة عند شعرائنا صورة مضيئة مشرقة تتفق وصورتهم في الماضي والحقيقة والواقع .

لكن الشاعر محمد عادل سليمان^(٣) ينحرف بشخصية كعب الأحبار عن صورتها الحقيقية كما صورتها كتب التراث الموثوق بها .

وكعب الأحبار أحد كبار التابعين ، كان من كبار علماء اليهود في اليمن ثم لما أسلم في عهد أبي بكر الصديق رضي الله عنه ، وقدم المدينة في دولة عمر رضي الله عنه ، فأخذ عنه الصحابة وغيرهم كثيراً ، من أخبار الأمم الغابرة ، وأخذ هو من الكتاب والسنة عن الصحابة^(٤) . وهو عند الذهبي : «حسن الإسلام متين الديانة من نبلاء العلماء . . كان يغزو مع الصحابة وكان من أوعية العلم»^(٥) .

لكن الشاعر محمد عادل سليمان اتخذ من بعض الروايات التاريخية - التي روت شيئاً من العلاقة بين كعب الأحبار واغتيال عمر رضي الله عنه^(٦) أساساً اتكأ عليه واتهمه من قريب أو من بعيد باغتيال عمر واستلهم شخصية كعب من خلال هذه الروايات ، وما أقامه بعض المؤرخين المعاصرين من تأويلات تتهم كعب الأحبار بالاشتراك في المؤامرة مع بعض العناصر الأجنبية من الموالي الذين كانوا بالمدينة المنورة (أبو لؤلؤة والهرمزان وجفينة) والتي انتهت باغتيال الخليفة عمر رضي الله عنه^(٧) .

والشاعر يجعل من شخصية كعب رمزاً للعدو الأجنبي الذي يوهم بالصدقة ، والمودة مخادعاً ، وهو يحيك في الخفاء المكائد والدسائس ويثير الفتن ويتحين الفرصة للانقضاض والاغتيال والفتك بالأمة المسلمة ؛ وهذا تأويل خاطئ لصورة كعب كما هي عند ثقافة المؤرخين ، وانحراف بتلك الصورة النبيلة المشرقة إلى صورة تنضح بعدم الإخلاص في الدين وبالمؤامرة على الإسلام والتربص به والكيد والفتك به وبأبنائه .

(١) يا أمة الإسلام ص ١٤٨ .

(٢) انظر : قصيدة رسالة إلى الإمام أحمد بن حنبل ، في ص ١٠٩ من هذا الفصل .

(٣) محمد عادل سليمان شاعر مصري ولد عام ١٩٣٣ م في قرية سبلنجة - مركز بنها - محافظة القليوبية ، ومن دواوينه : أباريق النور ١٩٨١ م [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٤/ ٤٧٨] .

(٤) انظر الأعلام ٥/ ٢٢٨ .

(٥) سير أعلام النبلاء ٣/ ٤٨٩-٤٩١ .

(٦) تاريخ الأمم والملوك ٢/ ٥٥٩-٥٦٠ .

(٧) انظر : الفاروق عمر ، محمد حسين هيكل ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٠ م ، الطبعة التاسعة ، ص ٢٨٠-٣٠٠ .

إن صورة كعب المعاصرة التي جعلها الشاعر رمزاً لقوى أجنبية ترتبص بالأمة العربية وتتآمر عليها وتثير الدسائس والفتن بين أبنائها وشعوبها وتتحين الفرص للانقضاض عليها والفتك بها والقضاء عليها، لا تتناسب وصورة كعب في الماضي كتابعي وعالم يحمل صورة مضيئة مشرقة نبيلة فيها من سعة العلم بالدين والصلاح والتقوى وحسن السريرة ما يجعل من الصورة المعاصرة له عند الشاعر انحرافاً وتزويراً وتشويهاً لصورته التراثية في الماضي .

يقول من قصيدة له بعنوان «الدمار .. وأبو لؤلؤة .. وكعب الأحبار»^(١) :

يتنمر من حولي .. !! شحدوا خنجرهم .. !! يتحرك رهن إشارتهم
ما شاءوا .. ويشيئون .. !!

في صدري جادت طعنته الأولى ، قلنا الخنجر عربي .. مسموم .. !!

أنظر للخنجر .. أعرفه .. وجه أعرفه .. يشبه وجه أخي .. !!

فتبدلت غباءً .. وذولاً .. !! ، وتلفت طويلاً .. ، قلبت الأشياء

لم أفهم سر اللعبة .. !! وأنا المقتول النازف بالحلبة .. !!

وأنا أدري .. أو .. لا ندري .. أنك يا «كعب الأحبار» تشحد خنجر

صاحبك «أبي لؤلؤة» الأحمق .. !! وتسلمه البيرق .. !!

وتظل بعيداً تتوقى الأخطار .. !! ترمقني عن بعد .. أنزأبق بين الموت

الموقوت وبين دمار الدار .. !! تنتظر ندائي يا «كعب الأحبار» أغثني .. !!

أنقذني ..

صرخت .. أغثني «يا كعب الأحبار» .. أنقذني يا كعب الأحبار

جئت إلينا منتفحاً كالديك الرومي .. منتفشاً كالطاووس ..

ودفاعاً كالتيار .. !! أقبلت فهدمت الدار .. وأشعلت النار .. !!

أبقيت «أبا لؤلؤة» الخنجر والمسمار ..

وتلوح لي أرتعد إذ يتحرك في قبضتك الخنجر .. !!

أو تغمدته .. أهدأ .. !! لا وقت للاستقرار

فالخنجر وجه «أبي لؤلؤة» ويقبضه في يده .. ويحركه «كعب الأحبار» .. !!

والذي يمعن النظر في أثر ابن جرير الطبري الذي روى فيه إخبار كعب الأحبار عمر بن الخطاب بدنو أجله^(٢) ، يدرك أن الأثر لا يدين كعباً ، ولا يدل على اشتراكه في المؤامرة التي كان نتيجتها اغتيال الخليفة عمر ، وأنه كان على علم بما حاكه أبو لؤلؤة ، بل إن مقدار ما يقطع به الأثر أن كعباً كان لديه علم بالتوراه ، وقد استوحى دنو أجل عمر من النص المقدس ، كما أفاد ، هو نفسه بهذا ، وطالما أخبر علماء

(١) من قصيدة مخطوطة حصل عليها الباحث من الشاعر نفسه .

(٢) انظر : تاريخ الأمم والملوك ٢/ ٥٥٩ ، ٥٦٠ .

التوراة بأوصاف لعمر وردت في التوراة^(١)، ومن ثم نستطيع القول: إن الشاعر محمد عادل سليمان في استلهامه هذا قد أعطى كعب الأحبار من الدلالة ما لا يتناسب ودلالة شخصيته في الماضي، وانحرف بصورته انحرافاً أصابها بالتزوير والتشويه حين جعله رمزاً لعدو الأمة المتربص بها، الذي يحبك لها الدسائس والمؤامرات من أجل القضاء عليها.

أما علماء العلم غير الشرعي، فقد جاء صورتهم في شعرنا الحديث كذلك مضيئة مشرقة تصوّر ما وصلت إليه الأمة العربية الإسلامية في عهدها من ازدهار حضاري ورقي علمي ومعرفي في مختلف مجالات العلوم والمعارف وفي مناحي الحياة، وقد استلهم البارودي شخصية العالم اللغوي عبد الملك بن قريب الأصمعي مصوراً من خلاله: ازدهار حضارة الأمة في جانبها اللغوي والأدبي، حيث يقول يصف شكيب أرسلان^(٢):

أحيا رميم الشعر بعد هموده وأعلا للأيام عصر الأصمعي

ويصور سليمان العيسى من خلال استلهامه شخصية الخليل بن أحمد الفراهدي ازدهار الحضارة العربية الإسلامية في مجالات اللغة والشعر والموسيقى، وذلك في قصيدته التي بعنوان «أمام خيمة الخليل»^(٣):

... ويمضي المبدع العملاق، يراع قادر خلاق، يلم شوارد الفصحى ..

سلاماً عبقرى الأمس، سلاماً يا رفيق الشمس، سلاماً يا أبا قيثارتي

يا كرم عنقودي!

أنا العربي في البصرة، بلا كوب ولا خمرة، أدق خباءك الأسمر،

أريدك في يدي سؤال ..

أريدك يا أبا الألمان، يا عرافها الأكبر،

وتحملني إلى خضراء سامقة من القمم ..

وافتح دفتري وتمزقي، سأخط ما يملئ،

وسوف أبثه همي، وهم الشعر ..

لن يحنو على يتمي على ثكلي،

على صوتي الممزق في مقاديرنا .. سوى أهلي

ويستلهم الشاعر حافظ إبراهيم شخصية الجاحظ للدلالة على ازدهار الحضارة العربية في ملامحها الأدبية حين يقول في معرض رثائه للمولحي^(٤):

(١) انظر السابق ص ٤٤٨/٢-٤٥٠.

(٢) ديوانه ٢٥٦/٢.

(٣) الأعمال الشعرية ٤٢/٣-٤٤.

(٤) ديوانه ص ٥٥٤-٥٥٥.

لو شهدتم محمداً وهو يملي أي عيسى ومعجزات الكتاب
وقفت حوله صفوف المعاني وصفوف الألفاظ من كل باب
لعلتم بأن عهد «ابن بحر» عاود الشرق بعد طول احتجاب

ويمثل الكندي والرازي صورة ازدهار الأمة الإسلامية ونهضتها الحضارية في علوم الفلسفة والطب وفي العلوم العقلية والتجريبية، وقد استلهم الشاعر علي الجارم شخصيتيهما من خلال هذه الصورة المضيئة في تأريخ الأمة فقال (١):

فسحوا صدرهم لحكمة يونان وآداب فارس والهنود
حذقوا الطب والزمان غلام والثقافات رضع في المهود
وشعوب الدنيا تعالج بالسحر وحرقت النجور والتعقيد
هل تري لابن قرة من مثيل أو ترى لابن صاعد من يزيد
أين أين الرازي، وأين بنو زهر دعاة النهوض والتجديد
والطبيب الكندي لم يبق في الطب مزيداً لحاجة المستزيد

أما الشاعران معين بسيسو ومحمد عادل سليمان، فيستخدما كلاهما من «ابن المقفع» (٢) و«الرازي» (٣) لا من خلال منظور الدلالة على ازدهار الحضارة العربية الإسلامية ورفيها في الماضي، بل يصورانها من خلال الواقع الحضاري كحكيمين وخبيرين بواقع الأمة الذي تعيشه في الحاضر وما ينبغي عليها أن تصنعه لمواجهة هذا الحاضر، الأخذ موقعها الحضاري المعاصر فيه، لقد جسد الشاعران من خلال ابن المقفع والرازي صورة الخبير العارف بما يحدث بالأمة من خطر في العصر الحاضر حيث جسدا صوت الحكمة السياسية العارفة ببواطن الأمور وظواهرها المنذر والمحذر للأمة من الأخطار التي تتهدد كيانها الحضاري من أعدائها في الداخل والخارج، وهذه الصورة وإن كانت ضمن الخبرة الحضارية السياسية بالواقع، وهي نوع من الصورة العامة للعلماء في شعرنا الحديث إلا أنها صورة للشخصية العلمية من خلال حاضرها وعلاقتها بالواقع المعاصر الذي يعيشه الشاعران، وليس من خلال دلالاتها على الماضي فحسب كما هو حال الصورة العامة للعلماء في شعرنا الحديث.

(١) ديوانه ص ٢٣/١.

(٢) انظر: الأشجار تموت واقفة - الكراسية الثانية، الأعمال الشعرية الكاملة ص ٢٦٣، ٢٦٤.

(٣) في قصيدة مخطوطة بعنوان «تجربة في مختبر الرازي» حصل عليها الباحث من الشاعر نفسه.

(ب) الدعاة، وأقصد بهم الذين قادوا الثورات من أصحاب الدعوات السياسية والعقدية وهم صنفان :

١ - أصحاب الدعوات النبيلة .

٢ - أصحاب الدعوات غير النبيلة .

أما أصحاب الدعوات النبيلة فهم «الذين لم يقدر لثوراتهم أو دعوتهم أن تصل إلى غايتها، فكان مصيرها ومصيرهم الهزيمة، ولم يكن سبب هذه الهزيمة نقصاً أو قصوراً في دعواتهم أو مبادئهم، وإنما كان سببها أن دعواتهم كانت أكثر مثالية ونبلاً»^(١).

وقد جاءت الصورة العامة لهؤلاء مجسدة للثورة النقية النبيلة والتضحية من أجل الثورة والحرية، لدفع الظلم والطغيان ونشر العدل والخير والحق .

وتعد هذه الفئة من أكثر الشخصيات التي حظيت بالقدر الأعظم من اهتمام شعرائنا المعاصرين، وشعراء القصيدة الجديدة على وجه الخصوص بسبب «طبيعة المرحلة التاريخية والحضارية التي عاشتها أمتنا في الحقبة الأخيرة، وإحباط الكثير من أحلامها، وخيبة أملها في الكثير مما كانت تأمل فيه الخير، وسيطرة بعض القوى الجائرة على بعض مقدراتها، والهزائم المتكررة التي حاقت بها رغم عدالة قضيتها»^(٢).

وقد لجأ الشعراء إلى هذه الشخصيات التي ثارت في الماضي - على ما كانت تعتقده فساداً سياسياً، أو غمطاً لحقوق الأمة العامة، أو لحقوقها الخاصة - وذلك للتعبير عن همومها وقضاياها المعاصرة من خلال تلك الشخصيات ومن خلال مواقفها .

ومن أبرز تلك الشخصيات : حجر بن عدي، ومسلم بن عقيل، والحسين بن علي، وعبدالله بن الزبير، وزيد بن علي بن الحسين . . وغيرهم، وكلهم ثاروا وأعلنوا دعواهم في العهد الأموي، وقُضي عليهم، وعلى ثوراتهم، من قبل الحكام المعاصرين لهم .

وقد استلهم الشاعر عبده بدوي شخصية حجر بن عدي فجعله رمزاً للثائر الذي غدر به أنصاره فثبت على موقفه، أو للثائر الشهيد المغدور به من قبل السلطان؛ وكان حجر اتهم بالثورة في العراق فأرسله زياد بن أبيه إلى معاوية بدمشق، وهناك قتل وقضي على ثورته^(٣). يقول عبده بدوي على لسان أحد التوابين من أنصاره^(٤):

هل يغفر لي أني سلمت معاوية «حجر بن عدي»
ليُقال له إما هذا السيف الأموي أو أن تمشي في عرض علي

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٥٢ .

(٢) المرجع السابق، ص ١٥١، ١٥٢ .

(٣) انظر تاريخ الأمم والملوك ٣/ ٢١٨-٢٣٥ .

(٤) دقات فوق الليل ص ٩٥-٩٦ .

آه يا قامته من تحت السيف

ويصور أدونيس زيد بن علي بن الحسين ثائراً قدم نفسه ثمناً وفداء للثورة وفتح وأضاء بدمه الطريق نحو الحرية والعدالة، وكان زيد قد ثار في عهد هشام بن عبد الملك وقتل في ثورته تلك ودفن في نهر من الماء، فُبش عنه وصلب^(١)؛ وقد صور ذلك في قصيدته «مرأة لزيد بن علي»^(٢).

أما الحسين بن علي رضي الله عنهما فهو أكثر شخصيات هذه الفئة استلهاماً عند شعرائنا، وشخصيته «تكاد تكون أكثر شخصيات الموروث التاريخي شيوعاً في شعرنا المعاصر»^(٣)؛ فقد بلغ عدد استلهام الشعراء - الذين وقفت على شعرهم - له اثنين وسبعين مرة، وهو بهذا العدد يحتل المرتبة الثالثة بعد عمر بن الخطاب^(٤) وهارون الرشيد^(٥) من بين عموم الشخصيات الإسلامية المستلهمة في شعرنا الحديث.

ولقد فتن الحسين شعراءنا - كما يقول علي عشري زايد^(٦)، حتى إنه يمكننا أن نسمي جملة من هؤلاء الشعراء الذين أكثروا من استلهام الحسين، والذين شكّل الحسين ظاهرة في تجربتهم الشعرية «بالشعراء الحسينيين»، وهؤلاء غالباً ما يتفقون في رسم ملامح شخصية الحسين من خلال رؤية أيديولوجية متطابقة، تقدم صورة الحسين من خلالها ثائراً ومناضلاً اشتراكياً، أثر التضحية بدمه من أجل إرساء مبادئ العدل والحرية، عشية مأساته في كربلاء.

ولعل هذا الاهتمام بشخصية الحسين عند هؤلاء الشعراء راجع إلى أنهم «رأوا فيه ﷺ الممثل الفذ لصاحب القضية النبيلة، الذي يعرف سلفاً أن معركته مع قوى الباطل خاسرة، ولكن ذلك لا يمنعه من أن يبذل دمه الطهور في سبيلها، موقناً أن هذا الدم هو الذي سيحقق لقضيته الانتصار والخلود، وأن في استشهاده انتصاراً له ولقضيته»^(٧).

وصورة الحسين عند الشعراء المحافظين أقرب إلى صورته في الحقيقة والواقع التراثي فقد صوروه بطلاً شجاعاً طاهراً نقيّاً شهيداً كريماً عفواً سَفك دمه ظلماً.

فقد صورته الشاعر أحمد شوقي شهيداً يتلأأ وجهه نوراً، وإشراقاً، فهو رمز الطهر، والنقاء،

(١) انظر : تأريخ الأم والملوك ٢٠٧/٤ - ٢١٠.

(٢) انظر : الباب الأول - الفصل الأول، ص ١٠٧. والمسرح والمرايا، المجموعة الشعرية الكاملة، ٧٤-٧٦.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٥٣.

(٤) فقد أحصيت له ما يبلغ ثمانين استلهاماً.

(٥) فقد أحصيت له ما يبلغ تسعة وسبعين استلهاماً.

(٦) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٥٣.

(٧) المرجع السابق نفسه.

والشهادة، حيث يقول واصفاً شعار جمعية الهلال الأحمر (١):

كأن ما ابيض في أثناء حمرة
نور الشهيد الذي قد مات ظمأنا
ويقول عزيز أباطة (٢) يصوره من قصيدته «شهير كربلاء» (٣):

يا حسيناً ستلتقي برسول	الله في مشهد من الأنبياء
عند عرش الرحمن ذي الصفح	والغفران يندي والرحمة الوطفاء
لكأني أصغي إلى همسك تزجيه	كريمياً في نظرة سـجـواء
يا أبا قد عفوت فاعف وناج	الله يغفر لقومي الجهلاء
إنهم من بني صحابتك الأخيار	فاشفع لحرمة الآباء

وصورته عند الشاعر محمد مهدي الجواهري شجاع عالي الهمة تحقيق بتولي الأمر من غيره،
آثر الموت والتضحية على أن يقبل الذل أو الضيم، يقول (٤):

هي النفس تأبى أن تذلل وتقهر	ترى الموت من صبر على الضيم أيسر
وتختار محموداً من الذكر خالداً	على العيش مذموم المغيبة منكرا
مشى ابن علي مشية الليث مخدراً	تحديثه في الغاب الذئاب فأصحرا
وما كان كالمعطى قياداً محاولاً	على حين عض القيد أن يتحررا
وقد حلفت بيض القنا أن تنوشه	وسمر القنا الخطي أن تتكسرا
ونكس يوم الطف تأريخ أمة	مشى قبلها ذا صولة متبخترا
فما كان سهلاً قبلها أخذ موثق	على عربي أن يقول فيغدرا
.....

بنو هاشم رهط النبي وفيهم	ترعرع هذا الدين غرساً فأتمرا
وفيهم حسين قبلة الناس أصيда	إذا ما مشى والصيـد فـات فـغـبرا

(١) الشوقيات ١/ ٢٤٧.

(٢) شاعر من مصر ولد في ١٣ أغسطس عام ١٨٩٨م في قرية الريمماوية مركز مينا القمح ومن أعماله الشعرية ديوانه «أنات جائرة» الذي صدر عام ١٩٤٣م ومسرحياته : قيس ولبنى، والعباسة والناصر، وغروب الأندلس، وشجرة الدر، وقافلة النور [انظر تأريخ الشعر العربي الحديث ص ٤٤٣].

(٣) ديوانه، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، ص ١٩.

(٤) ديوانه ٢/ ٢٧١-٢٧٤.

هذه هي صورة الحسين بن علي رضي الله عنهما عند الشعراء المحافظين، وهي كذلك عند شعراء الاتجاه الإسلامي^(١)، وهي أقرب كما نرى إلى صورته في الماضي وكتب التراث التي روت مأساته على وجه الحقيقة والواقع^(٢).

على أن صورته قد أخذت شكلاً آخر في تناول الشاعر عبدالرحمن الشرقاوي في مسرحيته «ثأر الله»، بجزيئها: الأول «الحسين ثائراً» والثاني «الحسين شهيداً» ومن جاء بعده من الشعراء المعاصرين من أصحاب القصيدة الجديدة حيث أخذت تتشكل في إطار «الثورة والاشتراكية» بالمفهوم السياسي والأيدولوجي المعاصرين.

وتظهر ثورة الحسين عند الشرقاوي في مناداته على لسانه بالإمامة بدلاً من أن يكون الحكم وراثية، يقول^(٣):

لماذا تجعلون الأمر إراثاً
... ليس ملكاً بل إمامة
... أنا أنشد أن أرفع جور الحاكم عنكم
... إنني أخرج كي أنقذ أعناق الرجال
إنني أخرج كي أصرخ في أهل الحقيقة :
أنقذوا العالم .. إن العالم المجنون قد ضل طريقه
أنقذوا من الفوضى وطغيان المخاوف
أنقذوا الأمة من هذا الجحيم
قسماً لن أترك الظلم حتى يأخذ المظلوم حقه
ويقول الحسين كذلك مخاطباً أخاه محمداً بن الحنفية^(٤) :
أو أنأى يا أخي
عن نصرة الحق، ورفع الظلم عن أمة جدي
أفتدعوني إلى بيعة طاغ مستبد
إنما أدعو إلى الشورى لكي ينتخب الناس - بلا قهر - إماماً

(١) انظر : إيوان الأملعي في شرح ديوان الرافعي ٥٩/١، وعلى أعتاب الرضا، عليّة الجعار، آمون للطباعة والتجليد، ١٩٩٣م ص ٢٣-٢٧، ديوان أحمد محرم ٧٤٨/١/٢، والزمان الجديد ص ٦١، ومن صرخات الإيمان ص ٥٣-٥٤.

(٢) انظر : تأريخ الأمم والملوك ٣/٣٣٣-٣٣٤.

(٣) الحسين ثائراً ص ٣١، ٣٨، ٦٠، ٦٩.

(٤) المصدر السابق ص ٧٠-٧١.

كما يظهر الشرقاوي «ثورية» الحسين، وتوقه للحرية بمفهومها الثوري المعاصر، من خلال حديثه مع جاريته ريحانة، وقد عرض عليها أن يعتقها ويحررها فأثرت البقاء في بيت الحسين أمة مملوكة على الحرية^(١):

الحسين : يا ريحانة أتخافين الحرية

لماذا يخشى بعض الناس الحرية

ريحانة :

لا أشعر أنني جارية في هذا البيت

أشعر أنني واحدة من أهل البيت

الحسين : فوا أسفاه أن يرفض عبد أن يتحرر

مهما يكرمه السيد، لك ما شئت فأنت كسكينة

ويظهر تضحية الحسين من خلال قول زينب^(٢):

إن هذا لقضاء الله فينا

ما عسانا نستطيع

فإذا لم يفن من يلقي على الأيام نور

فلماذا خلق الله الشموع

وفي قول الحسين مخاطباً (شيخ مراد)^(٣):

أيها الشيخ استمع لي لحظة ثم انصرف

كيف تريد إذا واجهك الدهر بأن تختار إحدى الخصلتين :

ميتة الأحرار أو عيش العبيد . . كيف تختار إذا؟

وفي قول الحسين مخاطباً (الحر الرياحي)^(٤):

أنا ماضٍ في طريق الحق . . لن أرجع أو أهلك دونه

أما «اشتراكية» الحسين فقد صورها الشرقاوي من خلال قوله على لسان بشر موضحاً توزيع الحسين للثروة بالتساوي ومنعه الاكتناز^(٥):

(١) الحسين ثائراً، ص ٨٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٢١٨-٢١٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٢٣.

(٤) الحسين شهيداً، ص ١٨.

(٥) الحسين ثائراً، ص ١٣.

والحسين بن علي عندما يغدو إماماً
فيسغدو كأبيه . . كأمير المؤمنين
فيقيم العدل في الناس ويبيغيه سلاماً
وسیغلو في حساب الأثرياء الكانزين
ومن خلال قول مروان بن الحكم مخاطباً الحسين إذا ما آل الأمر إليه (١) :

هكذا تضطرب الدنيا كما كانت على عهد أبيك
هكذا تغدو وكل الناس في الفقر سواء
هكذا يصبح سادات قریش مثل رعيان الغنم
وفي قول الحسين نفسه (٢) :
ما فاض عن حاجة يومك
هو حق المحتاجين إليه

ويقول الشرقاوي على لسان الحسين لما وجد قافلة محملة لبنی أمية أثناء مسيره إلى الكوفة وقد
أغراه أنصاره بأخذها (٣) :

الحسين : لا سليمان ولا قارون قد شاهد هذا المال كله
كل هذا وبلاد الله قد فاضت بأبناء السبيل
كل هذا وحوالينا أنين يحمل أوجاع اليتامى والأرامل
أين يمضي الأغنياء اليوم من حرز فير الفقراء ؟!
كيف ينجو مترفو الأمة من طوفان دمع البؤساء
كم جياح شاهدوا قافلة المال ولم يدخل في أجوافهم إلا غبار القافلة
غير أن المال مال المسلمين
إن هذا المال مال مغتصب
إنني الآن ولي الأمر بايعني الناس لكي أعدل فيهم
وأرد الجور والفاقة عنهم
فبأمری وزعوا المال على كل الرجال
وزعوه بالمساواة عليكم أجمعين

...

...

...

(١) المصدر السابق، ص ٣٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٥.

(٣) المصدر السابق، ص ٢١١-٢١٢.

... وزعوه بالمساواة ولا تنسوا رجال القافلة

...

...

...

أنا ماض لأقوم الآن بالتوزيع بالقسط على كل الرجال الشاهدين

لقد أجرى الشرقاوي في هذا النص على لسان الحسين بياناً اشتراكياً، وضع من خلاله سياسته الاشتراكية وتنفيذها في توزيع الثروة.

هكذا يأخذ الحسين في مأساته في كربلاء صورة ذات منحى أيديولوجياً معاصراً يقوم على أساس من «الثورة والتضحية والاشتراكية» ويرسم صورته من خلالها.

وعلى الرغم من التزام الشرقاوي في عمله المسرحي بالتفاصيل التاريخية، والملاحم التراثية لمأساة الحسين في كربلاء من خلال الأحداث والشخصيات - حيث لم تدع شهرة الحسين وقداستها فرصة للشاعر لتصرف كبير في أحداثها^(١) - فإنه كما يتضح من المقاطع السابقة التي اقتطعناها من المسرحية، قد ارتكب مخالفات مضمونية واضحة وجليّة في رسمه للصورة النهائية لشخصية الحسين في إطارها العام، حيث صورته نائراً ومضحياً اشتراكياً بالمفهوم الأيديولوجي والسياسي المعاصر.

فالملاحم التراثية في الحقيقة والواقع لشخصية الحسين ولخروجه على يزيد ليست هي الثورة من أجل الفقراء والمساكين والرغبة منه ﷺ في توزيع المال العام على الرعية بالمساواة بما يحقق ويرسي مبادئ الثورة والاشتراكية بالمفهوم المعاصر، كما صور ذلك الشرقاوي، بل إن الأمر لا يعدو كون الحسين يرى أنه أحق بالخلافة من يزيد لصلته الوثيقة بالبيت النبوي، وأن معاوية قد انتزع الأمر من أبيه بالقوة، والبيعة لابنه يزيد بالغلبة، ولأنه يرى أن قدمه في الإسلام مائل بقدم يزيد وأرسخ منها، ويعتقد أن الناس لو خيروا بينه وبين يزيد لاختاروه على يزيد، ثم رغبته ﷺ في أن يكون الأمر شورى وإمامة لا توارثاً وملكاً، ومن ثم فليس وراء خروج الحسين اعتناق لمبادئ ثورية أو اشتراكية يود إرساء قيمها ومبادئها، إن صورة الحسين التراثية تختلف تماماً عن الصورة الثورية والاشتراكية بالمفهوم المعاصر، ذلك لأنه كان واحداً من أبناء الصحابة رضوان الله عليهم الذين عمتهم غنائم الفتوحات، وتوسعوا في الثروة فاستكثروا من الدور والجواري والعبيد، ولم يكن في زمن الحسين ويزيد من لم يصبه شيء من هذا المال والعيش الرغد الذي أعقب الفتوحات الكبيرة التي قام بها المسلمون في مشارق الأرض ومغاربها، إذ فقد كان خروج الحسين من أجل قناعته بأنه أحق الناس في زمنه بالخلافة، واعتقاده بأن المسلمين يودون بيعته من خلال رسائل أهل الكوفة إليه.

إن المفهوم الثوري والاشتراكي الذي حمّله الشرقاوي لشخصية الحسين لم يكن ليطرأ على خاطر الحسين، فضلاً عن أن توصيف الحسين بهذه الملاحم تجعله في صورة تخالف صورة الحسين وما تنطوي عليه من معتقد إسلامي نقي وملتزم.

(١) انظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٣٢٦، والمسرح الشعري بعد شوقي ص ٨٢.

ولقد رأينا من الشعراء المعاصرين بعد الشرقاوي من توسع في رسم هذه - الصورة للحسين إلى أن حولوه إلى رمز «شيعوي» بالمفهوم الفكري اليساري بحيث تتجسد في ملامحه ومواقفه وأقواله وصورته العامة الملامح الثورية الاشتراكية بمفهومها الشيوعي اليساري، كما هو الحال عند أدونيس^(١)، وخالد محيي الدين البرادعي^(٢)، وممدوح عدوان^(٣)، وقاسم حداد^(٤).

كذلك من الانحرافات التي ابتلي بها الحسين عند استلهامه من قبل بعض الشعراء، تصويره متحدباً للقدر، وذلك في معرض حديثه مع عمر بن سعد قائد الجيش الأموي، كما يصوره الشرقاوي في مسرحيته^(٥):

الحسين للقائد (عمر بن سعد) :

يا ابن سعد نحن حاربنا معاً
وقهرنا الظلم في كل مكان
ورفعنا راية الإنسان في وجه القدر

إن الحسين عليه السلام لديه من الإيمان واليقين ما يجعله يدرك أن القدر من الله، ولا يمكن مواجهته والتمرد عليه، بل الإيمان به لأنه من أمر الله وإرادته، لكن هذا جاء من ثورة الشاعر العارمة التي وصف بها خروج الحسين وحملها شخصيته.

هكذا تبدو لنا صورة الحسين بن علي رضي الله عنهما في شعرنا العربي الحديث صورة مضيئة مشرقة نبيلة، فهو صاحب دعوة نبيلة تتوخى العدل والحرية والخير والحق، وهو صاحب تضحية واستشهاد في سبيل مبادئه النبيلة تلك، وهو قد تحمل عظم المأساة في صورة من البطولة والشجاعة والنقاء والطهر والكرم والعفو.

وقد رأينا كيف حافظ الشعراء المحافظون وشعراء الاتجاه الإسلامي على هذه الصورة للحسين، وكيف بدأ يتسلل إليها الانحراف لدى بعض الشعراء المعاصرين، ابتداء بالشرقاوي في مسرحيته «ثار الله» بجزأيتها - السحين ثائراً والحسين شهيداً - حين صوره «ثائراً اشتراكياً» بالمفهوم السياسي والأيديولوجي في العصر الحاضر إلى أن بلغ ذلك الانحراف غايته حين ألبس رداء الشيوعية واليسارية المعاصرة^(٦)، كذلك حين صور منازعاً شديداً ومتمرداً عنيفاً في وجه القدر الإلهي، ولقد ولع بهذه الصورة المحرفة للحسين شعراء القصيدة الجديدة وهم من أسميناهم «بالحسينيين».

(١) انظر : المسرح والمرايا - المجموعة الشعرية الكاملة، ٢٠-٢١.

(٢) انظر : صور على حائط المنفى، ص ٣٢-٣٤.

(٣) انظر : الدماء تدق النوافذ - الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٧/١.

(٤) انظر : خروج رأس الحسين من المدن الخائنة، ص ٦٣-٧١.

(٥) الحسين شهيداً ص ٧٣.

(٦) التفصيل في هذا والأمثلة ستأتي في الفصل الثالث من ص ٤٣٥ إلى ص ٤٣٨ من هذا الباب.

٢ - أما أصحاب الدعوات غير النبيلة فهم أولئك الذين خرجوا وثاروا ضد سلطان الدولة الإسلامية الشرعي، الذي يمثل إجماع الأمة - من أصحاب الدعاوى السياسية المغلفة بالدعوات العقدية والمذهبية، المنشقة عن الإسلام والمخالفة والمعارضة له، من الغلاة والمبتدعة والباطنية، والزنادقة، والحلولية . . ونحوها، التي نجمت عنها كيانات سياسية عقائدية خارجة على النظام التشريعي والسياسي العام للأمة مثل الخوارج والخرمية والغيلانية والزنج والقرامطة . . ونحوها من الفرق والمذاهب والثورات .

وصورة شخصيات هذه الفئة في الموثوق بها من كتب التاريخ، وعند ثقة المؤرخين هي صورة ممقوتة مرفوضة معتمدة تمثل الجانب المظلم من تاريخنا الإسلامي، فلم يكن خروجها إلا شذوذاً على الإجماع، ولم تكن ثورتها إلا قطعاً للسبيل الآمن، وإتلافاً للأفئدة والأموال والأعراض المعصومة، ولم يكن تمردهم إلا على ما هو ثابت بالنص من الشريعة، وكانت تلك الفرق والمذاهب والثورات تمثل شوكة دامية في خاصرة الأمة الإسلامية .

ومع أن هذه هي صورة شخصيات هذه الفرق والدعاوى في الحقيقة والواقع التراثي، إلا أن بعض شعرائنا المعاصرين وبخاصة شعراء القصيدة الجديدة قد انحرفوا بهذه الصورة انحرافاً كبيراً، فقد استلهموا شخصيات هذه الفرق على نحو يمجدهم ويحسن صورتهم ويقدمهم على أنهم ثوار مناضلون، وأصحاب دعوات نبيلة، وثورات إصلاحية تنشر الخير والحق والعدل، وأنهم كانوا بخروجهم يخوضون نضالاً مشروعاً من أجل الثورة والحرية والعدل، ومن أجل بناء مجتمع اشتراكي عادل غير عنصري، يزيل الفوارق بين أبناء المجتمع، ويساوي بين السادة والعبيد، وقد ضحوا بأنفسهم من أجل ذلك وتحملوا مطاردة السلطات الرسمية وتعذيبها وحرمانها لهم من أجل إنجاح ثوراتهم النقية كما يزعمون .

ويظهر أن هؤلاء الشعراء قد تأثروا بالكتابات الفكرية التي سادت المجتمع العربي بعد نهاية الحرب العالمية الثانية في الثلث الأخير من هذا القرن الميلادي، والتي اتجهت إلى التأريخ الإسلامي لتقرأه وتفسره تفسيراً اشتراكياً يسارياً ثورياً .

ومن أكثر الشعراء الذين ولعوا بشخصيات هذه الفئة، وصوروها تصويراً إيجابياً، مجسدين الحلم الثوري من خلالها، شعراء الرفض والثورة، من أمثال أدونيس ومعين بسيسو وممدوح عدوان وخالد محيي الدين البردعي وعبدالعزیز المقلح . . وغيرهم من شعراء القصيدة الجديدة، ونلاحظ أن هؤلاء الشعراء - كما قال عبدالله بن إدريس: «قليلاً ما يستصحبون الرمز التأريخي العربي في شعرهم، اللهم إلا أن يكون رمزاً من رموز الخروج على العقيدة الإسلامية»^(١) .

وبناء على ما سبق فقد جاءت صور هذه الفئة في شعرنا الحديث تمثل صورتين متضادتين: الأولى عند الشعراء المحافظين وشعراء الاتجاه الإسلامي من المعاصرين، والثانية عند الشعراء المعاصرين من أصحاب الاتجاهات الأيديولوجية المجافية للدين الإسلامي .

(١) الندوة الثقافية المتخصصة للمهرجان الوطني للتراث والثقافة، مكتبة المهرجان، الرياض ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م، ص ١٥٠-١٥١ .

فقد استخدم الشعراء الأولون هذه الشخصيات من منظور صورهم في الموروث التاريخي الإسلامي، حيث أبرزوهم في صور تتفق وحقيقة صورهم في واقعهم الماضي، وهي صورة ممقوتة مرفوضة مبغوضة تمثل الجانب المظلم والمعتم من التأريخ الإسلامي.

فالشاعر محمود سامي البارودي حين يستلهم شخصية الخارجي عبدالرحمن بن ملجم صاحب الصورة المظلمة في تأريخنا الإسلامي، يقدمه من خلال هذه الصورة ويجسد من خلاله الشر والضلالة والخيانة والشقاء والفك والغدر، وهي صورة مظلمة ممقوتة تتفق وصورته في الواقع والحقيقة في الماضي وكما قدمته كتب التأريخ^(١)، حيث يقول^(٢):

يدل على أن ليس في الدهر رحمة	خيانة «شمر» بعد غدر ابن ملجم
هما منجما شر وصنوا ضلالة	وكل امرئ في الدهر يعزى لمنجم
شقيان هاما في الضلال فأصبحا	رديئة لعن من فصيح وأعجم
لعمري لقد باءا بخزي ولعنة	ومن يحتقب خزيًا من الله يرمم

أما الشاعر ممدوح عدوان فإنه حين يستلهم شخصية عبدالرحمن بن ملجم نفسه ينحرف بها عن صورته الحقيقية المظلمة الممقوتة في وجداننا الإسلامي، ويقدمه في صورة تناقض تلك الصورة التي رأيناها له عند الشاعر البارودي، إذ يصوره ثائراً يسعى من خلال خروجه وارتكابه قتل الخليفة الرابع علي بن أبي طالب عليه السلام إلى تخليص الأمة من علي بن أبي طالب عليه السلام حين رأى منه استداداً بالخلافة، وذلك ليتيح للناس اختيار خليفة يصلح من حال الخلافة - كما يخيل للشاعر - التي أفسدها علي، وبذلك غدا ابن ملجم عند الشاعر رمزاً للقوى الثورية النقية المخلصة التي سعت إلى تعديل مسار الثورة، وإقامة وإصلاح ما أوج منها بعد أن انحرف بها قائدها الذي أعطاه الناس ثقتهم، لكنه سرعان ما لبث أن تخاذل وتقاعس بعد أن حقق مكاسبه الذاتية الخاصة من إعلانة الثورة.

إن ابن ملجم الخارجي الغادر الفاتك الملعون - عند ثقافة المؤرخين في صورته التراثية^(٣) - هو منقذ الثورة/ الحلم من المنحدر الذي أوقعها فيه علي عليه السلام، وعلى ابن ملجم تعلق الآمال في إنقاذ الثورة، وتحقيق أهدافها الثورية المنشودة، التي قامت من أجلها، إن صورة ابن ملجم عند عدوان، نبيلة مضيئة مشرقة، حيث هو أمل كل الثوار المناضلين، لذلك أعطاه عدوان سيف الثورة/ الحلم، لأنه التأثير النقي - في زعمه - البعيد عن الشكوك والشوائب الثورية، وأمثال ابن ملجم هم المخلصون الحقيقيون لأي مشروع ثوري من شوائب الثورية حتى يؤتي ثماره ويحقق أهدافه، لذلك قال عدوان على لسان الخارجي الذي رأى حلمه الثوري يتهاوى على يد مؤسس الثورة الأول علي عليه السلام^(٤):

(١) انظر الطبقات الكبرى لابن سعد ٣/٣٧، وتاريخ الأمم والملوك ٣/١٥٧، والأعلام ٣/٣٣٩.

(٢) ديوانه ٥٥٩/٥٦١.

(٣) انظر الاستيعاب بحاشية الإصابة ٣/٥٦، والطبقات الكبرى لابن سعد ٣/٣٧، والأعلام ٣/٣٣٩.

(٤) انظر ص ١٩١ - ١٩٢ من هذا الفصل.

ولذا أعطيت سيفي لابن ملجم

فهو الذي تعلق عليه الآمال في إنقاذ الثورة والسير بها إلى تحقيق أهدافها، لذلك فهو الأجدر والأحق بحمل سيفها النقي؛ لقد انحرف عدوان بصورة ابن ملجم من كونها صورة مظلمة ممقوتة في ذهنتنا العربية الإسلامية إلى صورة مضيئة نبيلة مشرقة ذات أبعاد ثورية نقية مناضلة ومدافعة عن حقوق الأمة، ومن ثم فهي - في خيال الشاعر - سوية ومحترمة.

وعبدالله بن وهب الراسبي الداعية الأول للخوارج بالنهروان^(١)، ينحرف بصورته هذه خالد محيي الدين البرادعي إلى صورة سوية محترمة حين يجعل منه رمزاً لكل نائر على الحاكم الظالم من أجل العدل وإزالة الجور^(٢).

وغيلان الدمشقي داعية فرقة «الغيلانية»، وأول من قال بالقدر والإرجاء وخاض فيهما في عهد هشام بن عبد الملك بما يخالف مذهب أهل السنة والجماعة، وقد ناظره الإمام الأوزاعي فأفتى بقتله وصلبه، فقتل وصلب على نحلته^(٣).

يستلهمه الشاعر حسين علي محمد فينحرف بصورته المظلمة الممقوتة هذه، ويجعل منه صاحب كلمة حرة نائرة داعية إلى العدل، ضحى بحياته في سبيل الفقراء وظلت كلماته النقية وتضحياته العظيمة مناراً يهتدي بها الثائرون من أجل الحرية والعدل على مر العصور والأجيال، ومن ثم فصورة غيلان عند الشاعر حسين علي محمد ليست مظلمة ممقوتة منبوذة كما هي في الموروث الإسلامي وفي الحقيقة والواقع، بل تحولت إلى صورة مضيئة نبيلة مشرقة، تحمل مبادئ النقاء والنضاء والتضحية، والشاعر حسين علي محمد يحاول أن يجمع في تجربته الشعرية الأخيرة بين الرؤية الإسلامية، وما تحقق للقصيدة الجديدة من تطورات فنية ومضمونية، فيقع أحياناً في مثل هذا المزلق المضموني. الذي يجعل من كل خارج على النظام العام في تأريخ الدول الإسلامية نائراً ومناضلاً ومضحياً دون النظر بعمق إلى حقيقة دعوته، ومدى اتفاقها أو اختلافها مع الخط الإسلامي المستقيم.

يقول الشاعر حسين علي محمد على لسان غيلان^(٤):

في الأغلال أقامونا نصباً . . تحمل شُعلاً . . تشهد ميلاد نهار الحرية
وظللنا نصرخ في الأبواب كما طلبوا
وظللنا ننشد مقهورين منكسرين . . شعار الطاغوت وحكم الهمجية

(١) انظر: الأعلام ١٤٣/٤.

(٢) انظر: صور على حائط المنفى ص ٣٥-٣٧.

(٣) انظر: الملل والنحل، محمد بن عبد الكريم الشهرستاني، تحقيق: أمير علي مهنا وعلي حسن فاعور، دار المعرفة، بيروت، الطبعة السادسة، ١٤١٧هـ، ص ١٦٢-١٦٨، والأعلام ١٢٤/٥.

(٤) حقائق الصوت ص ٣٥٤-٣٥٦.

لكننا لما نام العسس مساءً كنا نحلم أن تنطلق الكلمات من الأسر
تحطم أصناف الخوف، وتنشر أشعاراً من أجل عبور السد العالي
نحو حياة أفضل من أجل الشعب، الخبز . . العدل . . الحرية

أما داعية الزنج علي بن محمد فهو من أبرز شخصيات هذه الفئة استلهاماً عند شعرائنا المعاصرين، وهو من الشخصيات التراثية التي تعلق بها شعراء القصيدة الجديدة، وأكثروا من استلهامها في مرحلة أواخر الستينيات وما تلاها من سنين، فقد كانوا يرون فيه المثال للثائر المخلص المنتظر، كي ينهض بالأمة من نكستها، ويخلص الشعوب المقهورة من بعض الأنظمة المستبدة بها المصادرة لحقوقها، ومن أبرز هؤلاء الشعراء أدونيس ومعين بسيسو وممدوح عدوان وعبد الوهاب البياتي، وسعدي يوسف . . وغيرهم من الشعراء^(١).

ويصور مؤرخو المسلمين والثقة منهم بخاصة علي بن محمد خارجياً خبيثاً خائناً، خرج على الدولة الإسلامية في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، ورفع السلاح في وجه الخليفة، وعاث في الأرض فساداً، بالقتل والسلب والنهب وحرق المدن الآمنة^(٢)، ووصفه الذهبي مؤرخ الإسلام بطاغية الزنج الخبيث وأنه كان منجماً حرورياً مأكراً منحللاً على رأي فجرة الخوارج يتستر بالانتماء إليهم، وإلا فهو دهري فيلسوف زنديق . . استقوى أوباش الناس فتجمع له كل لص ومريب . . استباحوا البلد واسترقوا الذرية . . وسفكوا الدماء . . وخربوا المدن^(٣).

هذه هي صورة علي بن محمد في الماضي كما روتها كتب التراث، وهي - كما نرى - صورة مكروهة ممقوتة منبوذة، تمثل الجانب المظلم والمعتم من تاريخنا الإسلامي.

لكن بعض شعرائنا المعاصرين من أصحاب القصيدة الجديدة انحرفوا بصورة علي بن محمد - كما قلنا - وانحرفوا بشورته، حين جعلوا من حركة الزنج الخارجة والمظلمة في التأريخ الإسلامي «أهم الحركات الثورية التي عرفها التأريخ العربي، وهي ثورة باحثة - في زعمهم - عن الخلاص للمقهورين، والعدل للمظلومين؛ والحرية للأرقاء»^(٤)، ولذلك فقائد هذه الثورة علي بن محمد عند الشاعر الفلسطيني معين بسيسو نموذج للثائر المنتظر في العصر الحاضر، لكي يقود ثورة نقية مخلصة، لتحرير فلسطين وسائر البلدان العربية، من الأعداء ومن الثوار المزيفين، وذلك في مسرحيته «ثورة الزنج»؛ فعلي بن محمد يمثل الحلم العربي والفلسطيني عند بسيسو في العصر الحاضر فيجعل منه رمزاً للثائر العربي المخلص لثورته والميهاً ليقود الثورة الفلسطينية بخاصة، والثورة العربية بعامة نحو النصر ورخاء العيش.

(١) انظر: الدماء تدق النوافذ، الأعمال الشعرية الكاملة لممدوح عدوان ١٥/ ٢٨-٢٨، والأعمال الشعرية الكاملة لأدونيس ٣٠١/٢.

(٢) انظر: تأريخ الأمم والملوك ٥/ ٤٤١-٥٨٥.

(٣) انظر: سير أعلام النبلاء ١٣/ ١٢٩-١٣٦.

(٤) في رحاب المسرح، محمد السيد عباس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، ص ٢٣.

ومن أجل تحقيق هذه الصلة بين ثورة علي بن محمد في الماضي والثورة العربية المعاصرة المخلصة والنقية التي يعول عليها الشاعر في إنقاذ الوضع العربي، يربط معين بسيسو في مسرحيته «ثورة الزنج» بين علي بن محمد والثائر المرتقب في العصر الحاضر بنسب، فهو لن يكون - كما يقرر الشاعر في مسرحيته - إلا نتاج نسل الثائر الأب علي بن محمد، يوضح ذلك على لسان «وطفاء» زوجة علي بن محمد فيقول (١):

وطفاء تخاطب (علي بن محمد) :

طائرک بأحشائي يا عبدالله بن محمد (٢)

سيظل يرفرف حتى ينطلق وفي منقاره

حبة قمح يلقيها . . باسم الزنج وثورتهم

في طاحون القرن العشرين

علي بن محمد لـ (وطفاء) التي تحمل في أحشائها ابناً له :

ألقيت له سيفاً يا وطفاء . .

وطفاء : عبدالله . . ماذا سوف تسميه؟

علي بن محمد : أسمى من؟

وطفاء : ماذا سوف تسمي ابنك يا عبدالله . . ؟

علي بن محمد : . . . فلتترك لهمو الاسم

سيسميه من سوف يجيئون . . سوف يجيئون

في القرن الرابع أو في القرن العشرين

وصورة علي بن محمد عند ممدوح عدوان قريبة من هذه الصورة التي رأيناها له عند معين بسيسو، إن لم تتطابق معها، فهي صورة نبيلة مضيئة مشرقة تمثل حلم كل الضعفاء والمظلومين، وأنه بحركته قاد ثورة عظيمة لتحرير الفقراء والضعفاء من عسف واستبداد الدولة الإسلامية المعاصرة له الممثلة في الخليفة العباسي (٣).

وحمدان القرمطي رئيس القرامطة الباطنية الذي خرج على السلطان، وعاث في الأرض الفساد، فأحرق المدن وقتل وسبى الأنفس والذراري، وشغل الدولة الإسلامية بالقرامطة، فحاربه السلطان حتى قتله وأحرقه (٤)، يستلهمه الشاعر عبده بدوي ويصوره ثائراً اشتراكياً ثار من أجل

(١) ثورة الزنج، الأعمال المسرحية ص ١٧٩، و ص ١٦٨-١٧١.

(٢) هكذا ورد اسمه في المسرحية وهو خطأ والصحيح في اسم صاحب الزنج هو «علي بن محمد»، انظر تأريخ الأم والملوك ٤٤١/٥.

(٣) انظر : الأعمال الشعرية الكاملة، الدماء تدق النوافذ، الهروب من ثورة الزنج ١/١٥-٢٨.

(٤) انظر : شذرات الذهب ٢/٢٠٦-٢٠٧.

المقهورين، وخرج ليخلصهم من الظلم والاستبداد والتسلط والقهر، وأنشأ لهم دولة أمن وسلام ورخاء .
يقول من قصيدته «ثورة» مخاطباً كل ثائر على الظلم^(١):

أحببتك في وجه الفلاحين المغمورين
وبرعشات الصيادين المقرورين
... ألفتك في تأريخي وجها ذا هيبة

أبصرتك في «حمدان» يقيم على أبواب الكوفة «داراً للهجرة»

فحمدان قرمط صاحب الصورة المظلمة في التأريخ الإسلامي ينحرف به عبده بدوي انحرافاً مرفوضاً، ليصوره نموذجاً لكل صاحب ثورة نبيلة نقية، تسعى إلى إقرار العدل والأمن والرخاء للإنسان .

لقد وقع عبده بدوي، على الرغم من اتجاهه الشعري المعتدل أيديولوجياً، في ذلك التيار الشعري، الذي يجعل من كل خارج على السلطان والسلطة العامة ثورة وتمرداً نبيلاً مشروعاً، دون النظر بعين فاحصة في حقيقة وواقع ذلك الخروج، وهذا يجعلنا نظن أن عبده بدوي كان في إحدى مراحل حياته الشعرية أسير هذا التيار ثم ما لبث أن تحول عنه، فهذا التيار الثوري الجارف كان قد عمّ عدداً من أبناء الأمة شعراء ومفكرين . . ونحوهم في فترة من الفترات الصعبة التي مرت بها الأمة عقب نكسة ١٩٦٧م بخاصة .

من هنا يتضح كيف تحولت هذه الشخصيات الممقوتة المنبوذة والمظلمة في التأريخ الإسلامي: عبدالرحمن بن ملجم، علي بن محمد صاحب الزنج، حمدان قرمط وعبدالله بن وهب، وغيلان دمشقي . . وغيرهم - من دعاة بعض المذاهب المنحرفة عن الإسلام الصحيح، والذين تزعموا ثورات سياسية عقدية، تنطلق من تلك المذاهب والآراء الخارجة على إجماع الأمة ودولتها إلى شخصيات مضيئة مشرقة نبيلة، وتحول فسادهم وعبثهم إلى ثورات وكلمات نقية صادقة تتوخى إصلاح أوضاع الناس واسترداد حقوقهم حتى غدوا منارات ثورية يهتدي بشعلتها المضيئة كل الثوار الذين جاءوا من بعدهم على مر الأزمان والأجيال .

(٥) صورة القضاة :

القضاة من أقل الشخصيات الإسلامية استلهاماً فيما وقفت عليه من الشعر العربي الحديث، فقد بلغ عدد الشخصيات المستلهمة من القضاة شخصيتين هما: القاضي إياس بن معاوية والقاضي أحمد بن أبي دؤاد قاضي قضاة المعتصم بالله، وقد استلهم الأول للدلالة على الأملية والفطنة والذكاء وصدق الفراسة وصوابية الرأي، يظهر هذا في قول الشاعر محمود سامي البارودي واصفاً جمال إحدى الحداثق

(١) الجراح الأخير ص ٤٧-٤٩ .

وأن إياساً مع ما اشتهر به من ذكاء وفطنة وفراسة . . لو نظر إلى بهجة هذه الحديقة لتحير في إدراك أسرار جمالها^(١) :

لو شام بهجتها وحسن روائها فيما أظن لحار عقل إياس
أما القاضي أحمد بن أبي دؤاد فقد استلهم للدلالة على بطانة السوء التي تحيط بالحاكم، وذلك عند الشاعر عبدالرحمن بن صالح العشماوي، حيث يقول مخاطباً المعتصم في معرض حديثه عن امتحانه الإمام أحمد بن حنبل^(٢) :

قاضي قضاتك مزهو بسلطته لما رآك على الأوباش تتكل
غدا يزين في عينيك مذهبه يا ليت شعري أيزكو عندك الخطل
يا ضيعة الحق في قوم تسيروهم بطانة السوء ما قالت به فعلوا

(٦) صورة الزهاد والعباد :

وقد بلغ عدد الشخصيات المستلهمة من هذه الفئة تسع شخصيات، واستخدمت للدلالة على الزهد والصلاح والتقوى ونقاء السيرة والمعرفة بحقائق الأمور، فالشاعر حافظ إبراهيم يستخدم شخصية محمد بن سيرين العارف بتأويل الأحلام^(٣)، للدلالة على المعرفة الحقة بالأمور، حيث يقول في معرض حديثه عن صديق له^(٤) :

يبيت ينسج أحلاماً مذهبة تغني تفاسيرها عن ابن سيرين

ومن أكثر الشعراء إقبالاً على استلهم شخصيات الزهد «شعراء الرفض» من أصحاب القصيدة الجديدة من المعاصرين، والسبب أنه قد بلغ بهم اليأس من الواقع العربي المعاصر مبلغه حتى رفضوا هذا الواقع جملة وتفصيلاً، وزهدوا في إمكانية إصلاحه أو الاندماج فيه، ومن هؤلاء الشعراء أدونيس والبياتي وصلاح عبدالصبور ومحمد أحمد العزب . . وهؤلاء عند استلهمهم لشخصيات الزهد لا يصورونها ولا يقفون بها عند صورتها في الحقيقة والواقع، كما هو حال حافظ إبراهيم مع شخصية ابن سيرين، بل يحاولون أن يحملوها رؤيتهم للواقع الذي يعيشه الشعراء أنفسهم .

فالشاعر محمد أحمد العزب يستلهم شخصية (إبراهيم بن أدهم) العابد الزاهد المجاهد ويحول

(١) ديوانه ١٦٤/٢ .

(٢) رسالة إلى الإمام أحمد بن حنبل (مخطوطة) .

(٣) انظر : سير أعلام النبلاء ٦١٤-٦١٨ .

(٤) ديوانه ص ١٩٠ .

زهده إلى رفض للإغراءات التي يتعرض لها في سبيل تحقيق مبادئه العليا التي يؤمن بها ، ويستصغر المغريات الآتية القاصرة ، ويتطلع إلى البحث عن العظيم المطلق في الوجود الكوني^(١) .

ويستلهم الشاعر صلاح عبدالصبور شخصية بشر الخافي معبراً من خلاله عن الرفض المطلق للواقع الذي يعيشه حيث «عبر عن سوء الظن بالحياة ومن فيها واليأس القاتم من صلاحها مما يسودها من فساد لا أمل في إصلاحه»^(٢) ، يقول من قصيدته «مذكرات الصوفي بشر الخافي»^(٣) :

حين فقدنا الرضا . .

بما يريد القضا . .

لم تنزل الأمطار ، لم تورق الأشجار . .

لم تلمع الأثمار

إحرص ألا تسمع

إحرص إلا تنظر ، إحرص ألا تلمس . .

إحرص ألا تتكلم

... ..

أرجوك . . الصمت . . الصمت

قف !

وتعلق في حبل الصمت المبرم

... ..

تظل حقيقة في القلب توجهه وتضنيه

وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه ، وما نبغيه لا نلقاه

تعالى الله هذا الكون موبوء ولا براء

... ..

تعالى الله هذا الكون لا يصلحه شيء

فأين الموت ، أين الموت ، أين الموت

... ..

يا شيعي بسام الدين ، قل لي : «أين الإنسان . . . الإنسان» ؟

(١) انظر : قصيدته (مقاطع من سيرة ذاتية لإبراهيم بن أدهم) من ديوانه ، أسألكم عن معنى الأشياء ، الأعمال الشعرية الكاملة ص ٤٣٣-٤٣٧ .

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٤٧ .

(٣) ديوانه ص ٢٦٢-٢٦٩ .

شيخى بسام الدين يقول :
« اصبر سيجىء ، سىهل على الدنيا يوماً ركه

... ..

يا شيخى الطيب
الإنسان الإنسان عبر من أعوام
ومضى لم يعرفه بشر
حفر الحصباء ونام ، وتغطى بالآلام

إن شخصية بشر الحافى عند عبدالصبور . . ترفض وتدين الإنسان والوجود - كما يرى محمد مصطفى هدارة - إنه صاحب رؤية صوفية تنظر إلى الواقع العفن وتريد أن تتجاوزة إلى الأفق النوراني الأعلى ، إنها تسحب من الوجود الذى ينضح بالخزي والعار ، ويتحول فيه الإنسان إلى رموز حيوانية مادية وإلى قوى شيطانية لا يملك صاحب النفس الأثيرة إزائه إلا الصمت وتمنى الموت^(١) . ويرى محمد فتوح أحمد «أن أزمة بشر الحافى فى هذا النص تكمن فى افتقاره إلى اليقين وشعوره بعبثية الحياة ، وفساد الطبيعة البشرية ، وهى بعينها أزمة الشاعر والمثقف فى العصر جملة»^(٢) .

وأكبر الظن أن أمر بشر - وإكان يمثّل فى تصوير عبدالصبور له ، الأزمة ، والقلق ، والرفض إذا الحياة ، ليس بسبب شعور بشر بعبثية الحياة - كما يقول محمد فتوح أحمد - بل بسبب شعور بشر بفساد الطبيعة البشرية التى أفسدت الحياة ، وعبثت بالقيم الإنسانية الخيرة ، فبشر الحافى الذى كان يستوحش الإنسان ويفر منه - كما تذكر كتب التراث^(٣) - إنما فر من الإنسان الذى حاول التعرف عليه ، وليس من الحياة لأنها عبث ، لذلك فهو قد فرّ من الحياة التى فيها الإنسان / الشر إلى الحياة الخالية من الإنسان - الذى فقد الثقة فيه - لعله يجد فيها الراحة والسكون ، وتعود إليه الطمأنينة واليقين .

إن صورة بشر الحافى فى الزاهد الربانى - كما تصوره كتب التراث^(٤) - هى عند صلاح عبدالصبور شخصية متأزمة قلقة رافضة ، إنه يعيش أزمة فكرية كالتى يعيشها الشاعر عبدالصبور نفسه مع الواقع الحياتى العربى المعاصر ، إذن فعبد الصبور قد حمّل شخصية بشر ظروفه الحياتية المعاصرة التى يعيشها .

ولم يمارس العزب ولا عبدالصبور على شخصيتى ابن أدهم وبشر الحافى كبير انحراف كما مارسه أدونيس مع شخصية زبن العابدين بن الحسين حين استلهمه ، وصوره اشتراكياً ثائراً فهو حامل الخير

(١) انظر : دراسات فى الأدب العربى الحديث ص ٢٣٠-٢٣١ .

(٢) الزمر والرمزية فى الشعر المعاصر ص ٣٢٢ .

(٣) انظر : تاريخ بغداد ٧/ ٧٠ ، ٧٧ .

(٤) انظر : سير أعلام النبلاء ١٠/ ٤٦٩-٤٧٧ .

للأمة عن طريق الطعام والثورة والتحرر، يطعم الناس الطعام ويحرضهم على الثورة، والشاعر يستضيء بشخصية زين العابدين الثائر والخبير بتفجير الثورات ضد السلطان الجائر، ويستلهم منه مبادئ الثورة والتحرر حين يقول^(١):

رأيت أني في الأزقة والزوايا
أمشي كزين العابدين
عبأت بالخبز الجراب، وركضت من باب لباب
أزكي لهيب الثائرين، أسد جوع الجائعين . .
مولاي زين العابدين
أنا لست مولى، لست كهفًا للأنين
أنا جمر ثورتك . . انفجر
غير نداءك وانفجر
مولاي زين العابدين
لغتي تنوء كأن فوق حروفها حجر وطين
فبأي جائحة أطوف وبأي موج أستعين

وإذا كان أدونيس قد وفق في تصويره لشخصية زين العابدين، في جزء منها هو إطعامه الفقراء والإحسان إليهم، والاهتمام بهم، فإنه قد انحرف بصورة زين العابدين في نصفها الآخر، حين وصفه بأنه ثائر متمرّد يدعو إلى الثورات ويحرض عليها.

فزين العابدين كما تصفه كتب التراث، كان تقيًا ورعًا عابدًا زاهدًا يكثر من صدقة السر، طائعًا لأصحاب الأمر في عهده من بني أمية، ولم يكن ثائرًا أو خارجيًا عليهم، وكان من أحسن أهل البيت طاعة، وأحبهم إلى مروان، وإلى عبد الملك^(٢).

ثم إنه لم يعرف ثائرًا على حكام عصره، بل كان طائعًا لهم يصلي خلفهم من غير تقية، كاسبًا رضاهم^(٣)، ولكن أدونيس توهم أن كل أبناء علي والحسين ثوار خارجون مخالفون لبني أمية، فصور زين العابدين المسالم لبني أمية من منظور الثورة والخروج والتمرد، فانحرف به عن صورته الحقيقية كما هي في الواقع.

أما أكثر شخصيات هذه الفئة استخدامًا عند الشعراء وانحرافًا بها عن حقيقة وواقع شخصيتها في الماضي، فهي شخصية الحسين بن منصور الحلاج، الذي بدأ حياته زاهدًا متصوفًا، ثم غلا وتطرف

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ١٣٩/٢ - ١٤٠.

(٢) انظر: سير أعلام النبلاء ٣٨٧/٤ - ٣٩٧.

(٣) السابق نفسه.

حتى قال بالحللول، فسجنه المقتدر العباسي، ثم قتله وصلبه في بغداد عام (٣٠٩هـ-٩٢٢م) (١).

وقد اختلف حول حقيقة شخصية الحلاج الإيمانية فهو «يعد تارة من كبار المتعبدين والزهاد، وتارة في زمرة الملحدين . . وأنه كان يأكل يسيراً ويصلي كثيراً، ويصوم الدهر، وأنه كان يظهر مذهب الشيعة للملوك العباسيين، ومذهب الصوفية للعامة، وهو في تضاعيف ذلك يدعي حلول الإلهية فيه» (٢).

ولكامل مصطفى الشبيبي كتاب عن الحلاج يرى فيه أنه لم يكن حلولياً يقول بوحدة الوجود، بل كان متصوفاً تقليدياً . . وكان سياسياً على صلة بالقرامطة، وله مراسلات سياسية . . ويكثر أتباعه في خراسان، وله مؤلفات في السياسة (٣).

وعن الذهبي أنه يمكن أن يكون الحلاج تزندق في وقت ومرق وادعى الإلهية . . ثم لما نزل به البلاء ورأى الموت الأحمر أسلم ورجع إلى الحق والله أعلم بسره (٤).

ونستطيع أن نلخص صورة الحلاج كما دلت عليها أقوال المتقدمين والمتأخرين بأنه كان صاحب زهد وتصوف ثم أخذ وتزندق لما غلا وتطرف وقال بالحللول، وأنه كان له ظاهر هو الصلاح والتوحيد وباطن هو الكفر والإلحاد، وهو مع هذا لا يخلو من لوثة سياسية، فقد كان صاحب نشاط سياسي بالدعوة والكلمة وليس بالسيف أو الخروج، هذه هي صورته من حيث العموم، وهي صورة ملوثة مشوشة، أو قل هي صورة ممقوتة منبوذة تمثل جانباً معتماً مظلماً من تاريخنا الإسلامي.

وعلى الرغم من قلة القصائد التي استلهمت شخصية الحلاج، حيث وقع تحت يدي نحو من ثلاثة عشرة عملاً شعرياً استلهم الحلاج، فإن شخصيته قد كانت محوراً لأكبر عدد من الأعمال الشعرية التي استخدمت شخصيات صوفية، حتى إن الأعمال التي كتبت حول الحلاج تفوق في كمها وعدده مجموع ما تناول باقي الشخصيات الصوفية مجتمعة من أعمال (٥). حتى غدا رمزاً واضحاً من رموز التراث المستلهمة في شعرنا المعاصر، وله دلالاته وإحياءاته المضمونية والفنية.

ويعد أدونيس وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبدالصبور . . من أكثر الشعراء العرب استلهاماً وتعلقاً بشخصية الحلاج.

(١) انظر: تاريخ الأمم والملوك ٥/٦٧٧، وتاريخ بغداد ٨/١١٢-١٢١، ١٢٥، ١٣٣، ١٤١. والفهرست ص ٢٣٦، والعبر ١/٥٥-٤٥٦. وسير أعلام النبلاء ١٤/٣١٤-٣٥٣، وشذرات الذهب ٢/٢٥٣-٢٥٤. والفرق بين الفرق ص ٢٣٥.

(٢) الأعلام ٢/٢٦٠.

(٣) انظر: الحلاج موضوعاً للآداب والفنون العربية والشرقية قديماً وحديثاً، مطبعة المعارف، بغداد، الطبعة الرابعة، ١٩٧٦م، ص ٢٧-٢٩.

(٤) انظر: سير أعلام النبلاء ١٤/٣٥١.

(٥) انظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٣٧.

ويقل تناول شخصية الحلاج أو الالتفات إليه عند الشعراء المحافظين وعند شعراء الاتجاه الإسلامي، ولكنه ما يلبث أن يستقطب الشطر الأعظم من اهتمام شعرائنا المعاصرين من أصحاب القصيدة الجديدة.

وأول ما تلاقينا صورة الحلاج في الشعر العربي الحديث عند الشاعر جميل صدقي الزهاوي (ت ١٣٥٤هـ - ١٩٣٦م) في قصيدته الطويلة «ثورة في الجحيم» فقد صورته يجمع بين التوحيد والقول بالحلول، والتناسخ والقدر، وفي حالة عتاب مع الله، فيما أصابه في الدنيا من قتل، وفي الآخرة من عذاب عسير، والزهاوي في تصويره هذا للحلاج، أقرب إلى حقيقة صورته التي رأيناها في الأخبار الواردة عنه في كتب المتقدمين والمتأخرين، فيقول^(١):

ورأيت الحلاج يرفع منه الطر	ف نحو السماء وهو حسير
قائلاً أنت الله وحدك قيو	ما، وأما الأكوان فهي تبور
...	...
...	...
...	...

كان في الدنيا القتل منهم نصيبي	ونصيبي اليوم العذاب العسير
قلت إن المقدور لا بد منه	أو حتى إن أخطأ المقدور

ويرى كامل الشيبني أن الزهاوي في هذه المقطعة ذكر الحلاج باعتباره مفكراً ثائراً، وإنساناً فتي لا يبالي في موقف الحق أن يتحمل ما لا طاقة لغيره به^(٢)، ولا أرى هذه الصورة للحلاج في شعر الزهاوي هذا، بل هو إسقاط من المؤلف على الأبيات من ذاته هو التي تؤمن بأن الحلاج مفكر ثائر ومضح في سبيل موقفه، وأنه وقع أسر عنوان القصيدة (ثورة في الجحيم).

والشاعر بدر شاكر السياب يصور الحلاج صاحب «حلول واتحاد» وهو بهذا يتفق مع صورة الحلاج في الواقع كما روتها كتب التراث، يقول^(٣):

ويا عهد كنا كابن حلاج : واحداً مع الله إن ضاع الوري فهو ضائع

والسياب مع أنه من طليعة الشعراء المعاصرين، لكنه وقف بالحلاج - كما نرى - عند صورته في الماضي، حيث صورته فاسد العقيدة، صاحب حلول واتحاد، ولم يمارس تحريفاً أو تغييراً في صورته يمكن أن تضفي عليه بعداً حسناً، فتحسن من صورته.

(١) ديوان الزهاوي، جمع وتقديم عبدالرزاق الهلالي، بيروت، ١٩٧٢م، ١/ ٧٣٤، عن كتاب «الحلاج موضوعاً»، ص ٧٤، ٧٣.

(٢) الحلاج موضوعاً ص ٧٢.

(٣) أشودة المطر، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، ١٩٧١م، ١/ ٣٥٤.

وما إن نصل إلى أدونيس حتى نجد الحلاج يأخذ منحى آخر بحيث يُقدم في صورة مضيئة مشرقة نبيلة تمنح الخير للحياة، «فلم يعد الحلاج مجرد صوفي متكلم متهم بالزندقة بل أعطاه أدونيس ومن جاء بعده من شعراء القصيدة الجديدة - ومنهم البياتي وعبد الصبور - أبعاداً تجعل منه محرراً للفكر الإسلامي، ونموذجاً للفداء في سبيل المبدأ، ورمزاً يترقبه أصحاب الكلمة في كل عصر ليقول بلسانه هو كلمتهم التي لم يستطيعوا هم قولها»^(١). ومن ثم فالحلاج عند أدونيس «فارس الشعر الذي يكتب الأحداث بريشة خضراء متجددة لا يبلّيها الزمان»^(٢)، وأن الحلاج بتقديمه دمه على خشبة الصليب في بغداد الذي «سُفح قبل ألف عام ركز في التأريخ راية للبطولة لا تتمزق ولا تتدهور»^(٣) يقول أدونيس من قصيدته (مرثية للحلاج)^(٤):

ريشتك المسمومة الخضراء
ريشتك المنفوخة الأوداج بالهيب
بالكوكب الطالع من بغداد
تأريخنا وبعثنا القريب
في أرضنا في موتنا المعاد
الزمن استلقى على يدك
والنار في عينيك
مجتاحة تمتد للسماء
يا كوكباً يطلع من بغداد
محملاً بالشعر والميلاد
يا لغة الرعد الجليلة
يا شاعر الأسرار والجذور

إن الحلاج عند أدونيس في النهاية رمز «الخلود الكلمة الصادقة المناضلة وانتصارها»^(٥). فكلمة الحلاج هي «المحملة بالشعر والميلاد» والمبشرة بالحياة الجديدة التي سعى إليها الحلاج في مواقفه وشعره، لما نادى بالخير والحق والعدل، وهي «لغة الرعد الجليلة» المبشرة بالخير والحياة والانبعث من أنقاض الموت والجفاف والتبس.

ويصور الشاعر عبد الوهاب البياتي الحلاج مناضلاً عظيماً قدم دمه تضحية وفداء من أجل

(١) حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه ص ٣٤٠ (بتصرف).

(٢) الحلاج موضوعاً ص ٧٦.

(٣) المرجع السابق نفسه.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٤٢٦-٤٢٧. ولزبد من الأمثلة انظر المصدر السابق ٢/ ٣٤٢.

(٥) استعداد الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٤٥.

الفقراء، «ورمزاً لمقاومة الظلم، ومعاناته نموذج للعمل الإنساني الذي يرقى إلى تحقيق العدالة في العالم الإنساني»^(١) حيث يقف الحلاج أمام السلطان الظالم - كما يفيد البياتي في قصيدته «عذاب الحلاج» - بكلماته الشامخة الجريئة، فيُقدّم من أجل ذلك الموقف البطولي إلى الصليب، فيشتغل الحلاج بالشوق إلى معانقة الحقيقة الكبرى من خلال الموقف / التضحية، وهنا يتجرد العذاب - كما يقول شكري عياد - من ألمه لتبقى عظمته^(٢)، ويتحول إلى مراقي من العدل يرقاها الفقراء الذين ناضل الحلاج من أجلهم وسفح دمه فداء لحالهم - كما يفيد تصوير البياتي للحلاج - عند قوله^(٣) :

المحاكمة :

بحت بكلمتين للسلطان
قلت له : جنان
قلت لكلب الصيد كلمتين
وغت ليلتين
حلمت فيهما بأنني لم أعد لفظين
توحدت
تعانقت
وباركت «أنت أنا»
تعاستي
ووحشتي
وضج في خرائب المدينة
الفقراء إخوتي
يبيكون، فاستيقظت مذعوراً على خطا الزمان
ولم أجد إلا شهود الزور والسلطان
حولي يحومون، وحولي يرقصون : إنها وليمة الشيطان
بين الذئاب ها أنا عريان
قتلتني، هجرتني، نسيتني، حكمت بالموت عليّ قبل ألف عام، وها أنا أنام
منتظراً فجر خلاصي، ساعة الإعدام

... ..

(١) الحلاج موضوعاً ص ١٩٨ .

(٢) المرجع السابق ص ٧٨ عن كتاب مأساة الإنسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي، القاهرة ١٩٦٦م، ص ١٤٧ - ١٨٣ .

(٣) سفر الفقر والثورة، ديوانه، ج ٢ ص ١٥-١٦ .

والحلاج بجانب كونه مناضلاً عظيماً - كما يصوره البياتي - قدم نفسه فداءً من أجل الفقراء، وشهيداً تجلت عظمته من خلال ألمه، هو كذلك شخصية تجلّى من خلالها انبلاج الحق على الصليب، فأضحى جسده المصلوب مصدر إشعاع النور والخير والعدل على مر العصور، يقول^(١):

لم تشهدني الحلاج بعد الصلب، وهو في قميص الدم
متموجاً بالشمس
ووهج العتمة في الأصوات

وهو واحد من رموز المعرفة والثورة حيث قرنه في إحدى قصائده بعدد من الأعلام التي عرفت في التأريخ بنشاطها المعرفي والثوري^(٢).

أما صورة الحلاج عند الشاعر صلاح عبدالصبور، فإنها تتضح لنا من خلال مسرحيته «مأساة الحلاج» حيث ينسج لنا صورته من خلال تجربتين هما: التجربة الصوفية، والتجربة الشعرية، فلطالما وحد صلاح عبدالصبور - كما يقول عز الدين إسماعيل - بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية^(٣)، وصلاح عبدالصبور نفسه يقول: «ليس الحلاج عندي صوفياً فحسب، ولكنه شاعر أيضاً»^(٤) ويرى أنه قد جسد من خلاله «دور الفنان في المجتمع... وعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السف والكلمة، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم»^(٥).

وقد تناول عدد من الدارسين والنقاد شخصية للحلاج عند عبدالصبور من خلال مسرحيته هذه «مأساة الحلاج»، فلا يكادون يختلفون في أن صورة الحلاج عند عبدالصبور صورة نبيلة مضيئة مشرقة، فالحلاج عند صلاح عبدالصبور - كما يرى محمد محمود رحومة - «مثقف ثوري عرف ولم يستطع أن يعزل عن المجتمع، وحاول أن يوظف المعرفة في القضاء على الظلم، والفقر والقهر وتحقيق الحرية والعدل لمجتمعه... وصاحب آراء إصلاحية... وبطل استشهد من أجل قضية جاهر بها ودافع عنها»^(٦).

ويرى سامي خشبة أن صورة الحلاج في بداية المسرحية تختلف عن صورته في ختامها فهو (بطل الثورة) في بداية ثورته لما كان يلهج بالفقراء والموالي والعبيد، ثم تحوّل إلى (شهيد الثورة) لما انشغل

(١) ديوانه ٢/ ٣٠١.

(٢) المصدر السابق ٣/ ٢٣٩-٢٤٠.

(٣) مجلة فصول ج ١ ع ٤ يوليو ١٩٨١م ص ٥٣.

(٤) حياتي في الشعر، ديوانه ٣/ ٢١٩-٢٢٠.

(٥) السابق نفسه.

(٦) مسرح صلاح عبدالصبور ص ٢٠، ١٠٠، ٢٠٤. وانظر كذلك استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٣٣١-٣٣٣.

عن الفقراء الذين ثار من أجلهم ابتداء إلى وجهاء الأمة من الساسة، وكان بإمكان عبدالصبور أن يجعل من الخلاج بطلاً وشهيداً للثورة، لو أنه ساعة قتله كان محسوباً على العامة من الفقراء والموالي والعبيد، ولكنه صوره في النهاية أن قتله كان بسبب اتصاله بالساسة والقادة المعارضين للدولة^(١).

ومما سبق نستطيع أن نتبين صورة الخلاج عند الشاعر صلاح عبدالصبور فهو صوفي تكشف له حقائق الكون فلم يغلخ عليها كما هو حال غيره من المتصوفة، بل أثر أن ينزل بها إلى المجتمع - الفقراء والعامة - ليفيدوا مما أدركه من حقائق، تقتضي الإصلاح من شأنهم، والارتفاع بهم من قاع الظلم والمعاناة والآلام، إلى مستوى العدل والخير والحياة الكريمة الشريفة، التي يجدر بالإنسان أن يعيشها ويحيها، وحين اصطدم بالسلطان أثر أن يثبت على موقفه، وقدم نفسه تضحية وفداء لذلك، ولكنه صوفياً وشاعراً، فقد سلك في سبيل تحقيق ذلك كله مسلك الكلمة المسالمة والنقية من الشوائب الإيمانية بفاعليتها.

والشاعر في ثنائه المسرحية يرسم ملامح جزئية للخلاج تجسد في النهاية هذه الصورة التي أوضحناها فهو داع للحرية والعدل ورفع الظلم عن الناس، من خلال قوله مخاطباً صديقه الصوفي الشبلي^(٢):

والمسجونون، المصفودون
يسوقهم الشرطي مذهوب اللب
قد أشرع في يده سوطا
لا يعرف من في راحته قد وضعه
من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد رفعه . .
ورجال ونساء قد فقدوا الحرية
تخذتهم أرباب من دون الله عبداً سخريا
يا شبلي الشر استولى في ملكوت الله . .
حدثني كيف أغض العين إلا أن يظلم قلبي

أما تثويره مبادئ الصوفية، ونزوله للفقراء والعامة، وانشغاله بقضايا المجتمع، وتصويره على أنه صاحب هم اجتماعي وسياسي، فيظهر في قول الشاعر على لسان الشبلي وهو يخاطب الخلاج وهو على الصليب^(٣):

-
- (١) انظر دراسته التي بعنوان: «شخصيات من أدب المقاومة» الخلاج المسلم المتمزق، مجلة الآداب البيروتية، السنة (١٧) العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٦٩م، ص ٢٢.
- (٢) مأساة الخلاج، ديوان صلاح عبدالصبور ٤٧١/٢.
- (٣) المصدر السابق ٤٦٠-٤٦١، ٤٦٩، ٤٧٦-٤٧٧، ٤٨٨.

يا صاحبي وحبيبي «أولم ننهك عن العالمين»
فما انتهيت . . قد كنت عطرًا نائمًا في وردة لم أنسكبت
ودرة مكنونة في بحرهما لم أنكشفت؟
سرنا معًا على الطريق صَاحِبِينَ أنت سبقت . . أحببت حتى جدت بالعطاء . .
لكنتني ظننت
الحلاج للشبلي :

هل تسألني ماذا أنوي؟
أنوي أن أنزل للناس أحدثهم عن رغبة ربي
... ..
... ..

الشبلي : خفف عن غلوائك يا شيخ فلقد أحرمت بثوب الصوفي عن الناس
الحلاج : تعني هذي الخرقه ، إن كانت قيدًا في أطرافي يُلْقِينِي في بيتي جنب
الجدران الصماء ، حتى لا يسمع أحبابي كلماتي ، فأنا أجفوها يا شيخ ،
إن كانت سترًا منسوجًا من إِيْتِنَا كي يحجبنا عن عين الناس
فنجب عن عين الله ، فأنا أجفوها أخلعها يا شيخ
يا رب اشهد هذا ثوبك ، وشعار عبوديتنا لك
وأنا أجفوه أخلعه في مرضاتك
يا رب اشهد . . يا رب اشهد
... ..

إبراهيم (أحد مريدي الحلاج) للحلاج :
قد كنت أزور اليوم القاضي بن سريج
نبأني أن ولاية الأمر يظنون بك السوء . .
يقولون : هذا رجل يلغو في أمر الحكام . .
ويؤلب أحقاد العامة
الحلاج : ماذا نعموا مني أن أتحدث في خلصائي ، وأقول لهم : إن
الوالي قلب الأمة ، هل تصلح إلا بصلاحه
فإذا وليتم ، لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة في كوب العدل
أترى نعموا مني ترديدي رأيي في أمر الناس
... ..
هبتا جانبنا الدنيا ، ما نصنع عندئذ بالشر؟

الشبلي : الشر ماذا تعني بالشر؟
الحلاج : فقر الفقراء . . جوع الجوعى . . في أعينهم تتوهج ألفاظ
لا أوقن معناها

أما تصوير صلاح عبدالصبور الحلاج ، ثائر بالكلمة وليس بالسيف ، فيظهر في قوله على لسان
أحد السجناء مخاطباً الحلاج^(١) :

... وبماذا تحيي الأرواح
الحلاج : بالكلمات

... ..

الحلاج للسجين الثاني وكأنه قد أغراه بالهروب : لم أهرب؟
السجين الثاني : كي تحمل سيفك من أجل الناس

الحلاج : مثلي لا يحمل سيفاً

السجين الثاني : هل تخشى حمل السيف

الحلاج : لا أخشى حمل السيف ولكنني أخشى أن أمشي به ، فالسيف إذ حملت

قبضته كف عمياء ، أصبح موتاً أعمى

من لي بالسيف المبصر . . ؟ من لي بالسيف المبصر؟

هيني اخترت لنفسي ماذا أختار؟ هل أرفع صوتي أم أرفع سيفي؟

ماذا أختار؟ ماذا أختار؟

قد خبت إذن لكن كلماتي ما خابت ، فستأتي آذان تتأمل إذ تسمع ،

تتحدّر منها كلماتي في القلب .

ويكاد يلتقي صلاح عبدالصبور في تناوله للملامح الحلاج وصفاته ومواقفه ، مع الروايات
التأريخية التي روت لنا أخباره ، لكنه يكاد يختلف في تصويره لتلك المواقف والملامح والصفات الحلاجية
التي تتعارض مع رؤيته التي استلهم شخصية الحلاج ووظفها للتعبير عنها ؛ بمعنى أن صلاح عبدالصبور
يأخذ الروايات التأريخية التي تحكي حياة الحلاج ، بشكل متناقض أحياناً ، مفصولة بعضها - أقصد
الروايات التأريخية - عن بعض ، فقد يعتمد على رواية ضعيفة لأنها تكرر لرؤيته هو كشاعر معاصر ،
فيصور شخصية الحلاج من خلال هذه الرواية بما يخالف الحقيقة والواقع لحياة الحلاج كما اقتضتها الرواية
الأوثق ، ومن ثم وقع في التأويل الخاطئ لشخصية الحلاج عندما حاول أن يوظفه بطريقة يفهم منها حسن
إيمان الحلاج وصحة عقيدته الإسلامية وأن تهتمته التي قتل بسببها كانت سياسية ولم تكن دينية ، وذلك
لأن عبدالصبور نفسه كان يعيش وضعاً سياسياً واجتماعياً معيناً^(٢) ، حاول أن يعبر عنه من خلال هذا

(١) «مأساة الحلاج» ديوانه ٥٣٦/٢ ، ٥٤٤ ، ٥٤٦-٥٤٧ ، ٥٧٩ .

(٢) انظر : حياتي في الشعر ، ديوانه ٢١٩/٣-٢٢٠ وانظر كذلك تذييله على المسرحية في ديوانه ٦٠٦/٢ .

الانحراف، وهذا التأويل الخاطئ لحياة الحلاج، ولأسباب قتله وصلبه، في الوقت الذي تجاهل فيه الشاعر كل الروايات والأخبار الكثيرة والموثوق بها التي رواها الثقة من المؤرخين، التي تقول بزندقة الحلاج، واعتقاده الحلول، وثبوت إلحاده من خلال قوله المنشور والمشعور^(١)، ومحاكمته التي يعترف صلاح عبدالصبور نفسه باختزالها، حين اعتمد على محاكمة واحدة فقط للحلاج، وإعادة صياغة أحداثها كجزء من الأحداث التاريخية التي كان الحلاج مادتها، والتي اعترف عبدالصبور بأنه أعاد صياغتها^(٢)؛ كما هو حال القاضي ابن سريج، الذي تذكر الروايات التاريخية أنه استُغْفِي في دم الحلاج فتوقف في حاله^(٣)، أما عند صلاح عبدالصبور فابن سريج مقتنع بإيمان الحلاج، ويدافع عنه، ويحاول إقناع القاضيين الآخرين بذلك، حيث يقول^(٤):

ابن سريج : يا حلاج هل تؤمن بالله

الحلاج : هو خالقنا وإليه نعود

ابن سريج للقضاة : هذا يكفي كي يثبت إيمانه

إذاً فصلاح عبدالصبور في تصويره لشخصية الحلاج ينحرف به من الزندقة والقول بالحلول الثابتة في سيرته^(٥)، إلى أنه مؤمن صحيح المعتقد من خلال قاض لم يحضر محاكمة الحلاج^(٦)، وهو القاضي ابن سريج، بل إنه كما تذكر بعض المصادر استُغْفِي في دمه فتوقف^(٧)، ولعل هذا الصنيع الذي مارسه الشاعر مع استلهامه شخصية الحلاج هو الذي جعل علي عشري زايد يقول: «إن صلاح عبدالصبور في (مأساة الحلاج) .. أكثر جرأة على تحوير بعض الأحداث وتأويلها وعلى تحميلها دلالات وقضايا معاصرة»^(٨).

فجماع صورة الحلاج في المسرحية أنه صوفي فاعل ليس سلبياً، وفاعليته بالكلمة وليس بالسيف، وهو مضح أثر التضحية على السلامة في سبيل تحقيق الخير الناس، والشاعر بهذه الصورة للحلاج يعطي فكره أبعاداً اجتماعية^(٩) وسياسية^(١٠) واستشهادية^(١١) وإنسانية، تصوره وتضعه في

(١) انظر : الفرق بين الفرق ٢٣٥-٢٣٧، تأريخ بغداد ٨/ ١١٥، ١٢٩، ١٣٥، سير أعلام النبلاء ٤/ ٣٢٥-٣٢٨.

(٢) انظر : تذييله على المسرحية في ديوانه ٢/ ٦٠٨-٦٠٩.

(٣) انظر : الفرق بين الفرق ص ٢٣٤.

(٤) مأساة الحلاج، ديوان صلاح عبدالصبور ٢/ ٥٩٢-٥٩٣.

(٥) انظر : تأريخ بغداد ٨/ ١١٢، ١٢٥-١٢٧، ١٢٩، ١٣٥، وسير أعلام النبلاء ٤/ ٣١٤، الفرق بين الفرق ص ٢٣٤.

(٦) انظر : تذييل الشاعر نفسه على المسرحية في ديوانه ٢/ ٦٠٨-٦٠٩، والحلاج موضوعاً ص ٨٣.

(٧) انظر : الفرق بين الفرق ص ٢٣٤-٢٣٥.

(٨) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٣٣١.

(٩) انظر : «مأساة الحلاج» ديوانه ٢/ ٥٨٢-٥٨٣.

(١٠) المصدر السابق ٢/ ٤٧٦-٤٧٨، ٥٨٢-٥٨٨.

(١١) انظر المصدر السابق ٢/ ٤٥٧-٤٥٨.

مصاف العظماء من رجالات الأمة، مع إعطاء هذه الأبعاد غطاءً إيمانياً كما رأيناه من خلال حوارات ابن سريج له، التي أقحمها الشاعر في المسرحية، دون أن يتكئ في ذلك على مرجعية تاريخية من حياة الحلاج؛ ومن ثم فالشاعر صلاح عبدالصبور في استلهامه شخصية الحلاج وتصوير له، يكون قد انحرف به من تلك الصورة المظلمة المعتمدة المشوشة بالزندقة والحلول، إلى صورة نبيلة ومضيئة ومشقة، قدمه الشاعر من خلالها.

وللشاعر عدنان مردم بك^(١) مسرحية بعنوان «الحلاج»^(٢) يصوره فيها من خلال جانبيين، جانب صورته عند السلطان والعامّة، حيث هو فيها رجل سياسة يتخذ من الفقراء والدين وسيلة لهدم الإسلام والدولة الإسلامية، وذلك من خلال اتهامه بتقويض الدولة الإسلامية، وإعادة الدولة المزدكية الفارسية، واتهامه بتحريف فريضة الحج، ومن ثم فهو زنديق خارج على الدولة الإسلامية والإسلام. وجانب صورته من خلال ذاته وأتباعه فهو مصلح ديني واجتماعي، ينشر الخير والصلاح للراعي والرعية، وإنصاف المظلومين من أبناء الأمة من الحكام الظالمين لهم، يظهر في قوله^(٣):

محمد بن يوسف (القاضي)

للحلاج :	أبعثتها حرب البسوس	تموج أحقاداً ونارا
	هلا رعت أمانة	وحفظت جيراناً ودارا
	وهل الأمانة أن تخون	خلافة ثاراً لدارا
	تلك الوثائق أشرقت	بحقيقة حكمت النهارا
الحلاج :	ماذا يضير إذا دعوت	إلى الصلاح بها جهارا
	من قال إن الدين	غض الطرف ذلاً وانكسارا
	الدين إسعاد النفوس	وغوث أفئدة الحيارا
القاضي محمد :	الدين إسعاد النفوس	ولم يكن إيقاد جمر
	لم نأت عن عبث ولم	يك بؤسنا في النفس فطرة
الحلاج :	سوء السياسة أفسدت	ذمم الورى حراً وحررة

(١) شاعر سوري ولد بدمشق عام ١٩١٧م ومن آثاره الشعرية : ديوان «نجوى» صدر بالقاهرة عام ١٩٥٦م، وديوان باسم «صفحة ذكرى» صدر عام ١٩٦١م، وديوان «عبير من دمشق» صدر عام ١٩٧٠م، ومن مسرحياته الشعرية «العباسة» صدرت عام ١٩٦٨م، و «جميل بثينة» نشرها عام ١٩٣٦م، و «الحلاج» عام ١٩٧١م [انظر تاريخ الشعر العربي الحديث ص ٧٠٨].

(٢) انظر : الحلاج موضوعاً ص ٩٥، وفيه أن المسرحية صادرة عن دار عويدات، بيروت ١٩٧١م.

(٣) انظر : الحلاج موضوعاً ص ٢٣٨-٢٤١، عن مسرحية «الحلاج» لعدنان مردم بك.

يقينها ونزيح غمرة	جننا لنبعث في النفوس	
الراعي الأمين من الرعية	أنزلت نفسك منزل	القاضي :
في ثياب كسروية	أو كنت تحلم بالخلافة	
أمانة الحق السنية	إن الخلافة في الرقاب	الحلاج :
حملوه من أمر الرعية	ما أثقل العبء الذي	
شعب تضور من بلاء	تخم الولاة ودونهم	
كخاشع شطر السماء	يتطلعون إلى الرغيف	
وتدثروا ثوب الشقاء	نسجوا الحرير لغيرهم	
	قل لي : أتؤمن بالإله	القاضي محمد :
وهل لمست علي كفرا		الحلاج :
	أو كنت تؤمن بالشرعية؟	القاضي :
		الحلاج :
مؤمن سراً وجهراً	فعلام قلت : الحج	القاضي :
لا يغني، وليس يفيد أمرا	أنا ما أتيت ببدة	الحلاج :
متعمداً أو عن عقوق	إن الفتى البصري	
نص بمشرق القول العميق :	كل البيوت مساجد	
لله كالبیت العتيق	أمسك أتروي الزو	القاضي محمد :
ردون تورع؟ وتجادل؟	ما كان بعد الكفر إلا	
القتل		الوزير حامد :
حكمك عادل	وقع فففي قتل الشقي	
لكل كفر فاصل	أنا مؤمن ومصدق	الحلاج :
برسالة الهادي الأمين	حللتما قتلي على	
الشبهات، بغياً والظنون		

ويظهر أن عدنان مردم بك قد رسم للحاج صورتين : الأولى سياسية معادية للإسلام ودولته ،
والثانية دينية تصوره كافرًا زنديقًا بسبب تحريفه لشعيرة الحج ، ويُذكر أنه قرر في توطئة له لهذه المسرحية أن
أسباباً سياسية بحته وراء قتل الحلاج ، وأن اتهامه بالزندقة إنما كان وسيلة من السلطان للتخلص منه مخافة
شره (١) .

(١) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٤٦ .

والمسرحية مع ما تصور به الحلاج من شخصية ذات أبعاد سياسية معادية للإسلام ودولته كما يظهر في قول عدنان مردم بك على لسان أحد القضاة مخاطباً الحلاج: «أبعثتها حرب البسوس تموج أحقاداً ونارا» . . «وهل الأمانة أن تخون خلافة ثاراً لدارا» . . «أو كنت تحلم بالخلافة في ثياب كسروية»، إلا أنها كذلك تظهر في النص نفسه تهمة أخرى للحلاج هي الكفر والزندقة من خلال تحريفه لشعيرة الحج، واعترافه هو بذلك، مما هو كاف لاتهامه بالكفر والزندقة ومن ثم قتله، كما يظهر في قول الشاعر «قل لي: أتؤمن بالإله» . . ، و «أو كنت تؤمن بالشرعية؟» و «فعلام قلت الحج لا يغني، وليس يفيد أمر»، وربما كان بعد الكفر إلا القتل . . ، وقد أبرزها الشاعر - كما نلاحظ - بطريقة قوية لم يقو الحلاج على دفعها، حتى نعتقد أن تهمة دينية متساقطة مهلهلة النسيج قد لفقت له من قبل السلطان للتخلص منه، ولم نعد بحاجة لاتهام الحلاج سياسياً حتى يمكن التخلص منه، فهذه التهمة لا أهمية لها هنا ما دام أن الشاعر قد أبرز وجلى تهمة الحلاج الدينية المنحرفة الموجبة لسفك دمه لأسباب دينية إحادية بحتة، بل إنك تشعر أن عدنان مردم بك يجعل من التهمة السياسية ومناذاته بانصاف الفقراء من الدولة والسلطان، قناعاً دعائياً يخفي وراءه أهدافه الأساسية، وهي هدم ملة الإسلام ومن ثم هدم دولتها لإقامة دين ودولة دينية أخرى وهي الفارسية المزدكية الكسروية.

هكذا نرى أن الحلاج قد جاءت صورته في شعرنا العربي الحديث ذات صور متعددة ومتناقضة أحياناً، فهي لم تأخذ سمة أو رسماً موحداً بل جاءت غامضة غموض المسلك التصوفي الذي نبع منه الحلاج، والسبب في ذلك راجع إلى طبيعة شخصية الحلاج المثيرة للجدل، وهذا انعكس حتى على ما كتبه المؤرخون حول شخصية الحلاج، فقد أجمعوا تقريباً على الاختلاف في حقيقته الدينية بخاصة، وحكوا اختلاف العلماء حوله، هل هو من كبار المتعبدين الزهاد، أو هو من زمرة الملحددين المتزندقين^(١).

كذلك تخذلت الاتجاهات الأيديولوجية، والعقائد المذهبية التي كانت تسيطر على أذهان شعرائنا عند استلهاهم لشخصية الحلاج في رسم صورته، مما أبرزه في صورة مزدوجة تأخذ حضورها من ازدواج صورتها في كتب التراث، فهو صاحب صورة مظلمة معتمة قلقة مشوشة ممقوتة ومرفوضة من المنظور الديني الإسلامي النقي عند الشعراء المحافظين وأصحاب الاتجاه الإسلامي يظهر هذا فيما سبق من نص عدنان مردم بك، وهو صاحب صورة مضيئة ونبيلة ومشرفة ذات أبعاد سياسية واجتماعية واستشهادية تشد الخيرو الإصلاح والعدل عند أغلب شعرائنا المعاصرين من أصحاب القصيدة الجديدة. كما هو عند صلاح عبدالصبور فيما سقناه من مسرحيته «مأساة الحلاج» وقبله عند البياتي في قصيدته «عذاب الحلاج».

ولعل في درامية مصرعه وما سبقه من جدل ومحاكمات وما تلاه من لغط واعتقادات هي أقرب

(١) انظر: تاريخ بغداد ٨/ ١١٢، وسير أعلام النبلاء ١٤/ ٣١٤، والأعلام ٢/ ٢٦٠.

إلى الأسطورة^(١) أثره كذلك في هذه الصورة التي ظهر بها في شعرنا الحديث .

(٧) صورة الشعراء :

بلغ عدد الشخصيات المستلهمة من الشعراء ومن ألحق بهم ممن لهم صلة من أصحاب الغناء ستاً وأربعين شخصية، منهم وإحدى وأربعون من الشعراء، وخمس من المغنين، وقد ألحقت أصحاب الغناء بالشعراء لقرب صناعتهم، وارباط الغناء بالشعر، واندراج الفتتين تحت مظلة الفن بعامة .

وتحتل فئة الشعراء هذه المرتبة الثانية بعد فئة الصحابة رضوان الله عليهم من حيث عدد استلهام شعراء العصر الحديث لهم، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن الشخصيات الشعرية «الألصق» - كما يقول علي عشري زايد - بنفوس الشعراء ووجدانهم لأنها هي التي عاشت التجربة الشعرية، ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر، فلا غرابة إذن أن تكون شخصيات الشعراء من أكثر الشخصيات شيوعاً في شعرنا [الحديث] وفي ذات الوقت من أكثرها طوعية للشاعر [الحديث] وقدرة على استيعاب أبعاد تجربته المختلفة^(٢) .

والشعراء المحافظون هم أكثر الشعراء استلهاماً لشخصيات هذه الفئة من الشخصيات الإسلامية، ويأتي البارودي وحافظ وشوقي والجارم ومحرم والرصافي والزهاوي في مقدمة هؤلاء، ولعل السبب يعود إلى أنهم كانوا قد حملوا هم النهوض بالشعر العربي في العصر الحديث عند بدايات النهضة به من ضعفه وترديه، وقد كانت نهضتهم هذه من خلال تذكر ماضي الشعر العربي، والتذكير بشخصياته الشعرية، ومن ثم كان لتلك الشخصيات الشعرية الإسلامية التراثية حضورها الدائم في ذاكرة ووجدان هؤلاء الشعراء .

وتدور استلهامات الشعراء المعاصرين، وشعراء القصيدة الجديدة منهم بخاصة حول شريحة معينة ومحددة من هذه الشخصيات الشعرية، وأغلبها من الشخصيات الشعرية ذات الملامح القلقة في حياتها أو تجربتها الشعرية .

ونستطيع تلمس صورة الشعراء المستلهمين في شعرنا الحديث ومدى موافقتها لصورهم في الماضي أو انحرافها عن تلك الصور، من خلال تقسيم تلك الشخصيات الشعرية إلى نوعين :

١ - شخصيات شعرية عادية .

٢ - شخصيات شعرية غير عادية .

أما النوع الأول فهم الشعراء الذين استلهموا من خلال قولهم للشعر، بمعنى أنه اقتصر الشعراء

(١) انظر : تأريخ بغداد ٨/ ١٣٠، ١٣١، ١٤١ .

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٧٣ .

عند استلھامهم على الحديث عن صفاتهم وملامحهم التي دارت حول شاعريتهم، وليس لهم من الملامح الحياتية سوى قولهم الشعر واشتھارهم به، وليس في حياتهم من الملامح التي تحمل من القضايا ما يجعلهم شعراء غير عاديين، ومن هذا النوع أكثر الشخصيات الشعرية المستلهمة وغالبيتهم.

وأكثر الشعراء استلهاماً لهذا النوع هم الشعراء المحافظون، وقد كان استلھامهم من قبيل «التعبير عن . . .» أي الاستلھام المباشر التسجيلي، وقد جاءت صورهم انعكاساً لصفاتهم الشعرية، فقد صوروهم من خلال كونهم شعراء يجودون صناعتهم الشعرية هذه ليس غير، ومن ذلك استلھام البارودي^(١) وحافظ^(٢) وشوقي^(٣) والجارم^(٤) والرصافي^(٥) للكثير من هذه الشخصيات الشعرية.

فالشاعر أحمد محرم يستلھم شخصيات كل من الشعراء - حسان بن ثابت وكعب بن زهير والنابغة الجعدي - معبراً من خلال استلھامه لهم عن مقدار شاعريتهم التي بلغت الغاية في تجويد الشعر، ومع هذا فقد عجزوا عن أن يعطوا شخصية النبي ﷺ حقها في المدح، ليس ذلك لعجز في شاعرية هؤلاء - لأنهم بلغوا الغاية في الجودة الشعرية - ولكن الأمر يعود إلى عظمة الشخصية النبوية التي تفوق قوة التناول، يقول محرم^(٦):

حسان منبهرٌ وكعب عاجز والشاعر الجعدي عان موثق
أطمعتهم فتنازعوا فيك المدى وأبيت فانقلبوا وكل مخفق

ويستلھم الشاعر أحمد شوقي شخصيتي المغنين عبد الملك الغريض ومعبد فصورهما مجودين في صناعتهما كما هي صورتهم في الحقيقة والواقع التراثي، يقول مخاطباً فؤاد الأول في إحدى الحفلات^(٧):

يا باني الإيوان، قد نسقته وخذوت في هندامها الحمراء
أين الغريض يحله أو معبد يتبوا الحجرات والأبهاء

إن صورة هؤلاء الشعراء والمغنين في استلھامي محرم وشوقي وسواهما من الشعراء المحافظين، لا تتجاوز كون كل منهم شاعراً أو مغنياً مجوداً في شعره أو غنائه حاذقاً له، وهي صورة تقف

(١) ديوان ١٥٢/٢.

(٢) ديوانه ص ٢٨، ٥٢٥.

(٣) الشوقيات ٩٧/١.

(٤) ديوانه ٦٢-٦٣، ٩٠.

(٥) ديوانه ٥٥٣/٢.

(٦) ديوانه ٧٨٨/١/٢.

(٧) الشوقيات ٤٩/٤.

بهذه الشخصيات الإسلامية التراثية عند صورتها في الحقيقة والواقع، ولا تتجاوز بها إلى آفاق حياتية معاصرة.

أما النوع الثاني وهم الشخصيات الشعرية غير العادية، فيمكن أن نسميهم بالشعراء «أصحاب القضية» وهي الشخصيات الشعرية «التي ارتبطت بقضايا معينة أصبحت في التراث رموزاً لتلك القضايا وعناوين عليها سواء كانت تلك القضايا سياسية، أو اجتماعية، أو فكرية، أو حضارية، أو عاطفية، أو فنية»^(١) بمعنى أن في حياتهم بجانب شاعريتهم من القضايا ما يصلح أن يكون الشاعر عنواناً لها، بحيث لو ذكرت القضية حضر اسم الشاعر، لو ذكر اسم الشاعر حضرت القضية وبرزت بجوار شاعريته، كالحب العذري عند ذكر قيس بن الملوح . . والفروسية عند ذكر أبي محجن الثقفي . . والزندقة عند ذكر بشار بن برد . . والغربة عند ذكر مالك بن الرب و ابن زريق البغدادي . . والمجون والنزعة للتجديد عند ذكر أبي نواس . . «وقد حظيت هذه الشخصيات الشعرية بالقدر الأعظم من اهتمام شعرائنا المعاصرين»^(٢) من خلال هذا المنظور الحياتي، أكثر من سواها من الشعراء المحافظين، وإن حدث وتناولهم شاعر من المحافظين فإنه لم يتجاوز بهم الشاعرية إلى غيرها من تلك القضايا التي ارتبطت بها، والتي يوليها الشعراء المعاصرون وشعراء القصيدة الجديدة بخاصة جل اهتمامهم عند استلهم شخصيات هذا النوع من الشعراء.

فالشاعر عز الدين المناصرة^(٣) عندما يستلهم شخصية الشاعر أبي محجن الثقفي في قصيدته «أبو محجن الثقفي أثناء تجواله» يتجاوز صورته التراثية التي حفظتها له الذاكرة التاريخية والأدبية كشاعر وبطل ومدمن للخمر، إلى تلك الصفات القلقة التي عاشها أبو محجن في حياته عندما حُدَّ مراراً في شرب الخمر، ونفي وغرب عن موطنه شبه الجزيرة إلى العراق ثم حبس في سجن سعد بن أبي وقاص يوم القادسية، وحيل بينه - وهو البطل الشجاع - وبين خوض المعركة، وشعوره بالذل والعار حيث تدور رحى معركة القادسية تحت سمعه وبصره وهو قعيد سجنه بسبب لذة أئمة.

كل هذه الملامح القلقة التي منحت أبا محجن الشعور بالألم والغربة والتشتت والتمزق والضياع، برزت في شخصية أبي محجن كقضية حياتية رسمت شخصية أبي محجن وطفغت على صورته عند ذكره أكثر من بروز وطغيان شاعريته، على أن الشاعر الفلسطيني يراه عنواناً على قضيته السياسية والوطنية المعاصرة، التي يعيشها ويحيها في عصره، كواحد من أبناء الشعب الفلسطيني الذي

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٧٣،

(٢) المرجع السابق نفسه «بتصرف».

(٣) شاعر أردني ولد عام ١٩٤٦م في بني نعيم، الخليل، فلسطين، من دواوينه الشعرية: يا عنب الخليل ١٩٦٨م، الخروج من البحر الميت ١٩٦٩م، قمر جرش كان حزيناً ١٩٧٤م، الأخضر كفناه ١٩٧٦م، الكنعان إذا ١٩٨٣م، حصار قرطاج ١٩٨٤م، ديوان عز الدين المناصرة ١٩٨٧م، يتوهج كنعان ١٩٩٠م، رعويا كنعانية ١٩٩٢م، [معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٤٨٨/٣].

أصابته آلام الغربة والتمزق، فتأولها من بعض حياة أبي محجن التراثية، ووظفها للتعبير عن رؤيته؛ وهو بذلك يرسم لنا ملامح جديدة لأبي مججن تتجاوز مجرد الشاعرية إلى إبرازه في صورة صاحب قضية سياسية ووطنية عانى في سبيل قضيته آلام الغربة والنفي والتشرّد والتمزق، لقد احرف المناصرة بصورة أبي مججن من الشاعرية والمعصية إلى المنحى السياسي والوطني النبيل، لما جعل منه معادلاً في تشرده، وغربته، وتمزقه، لذاته هو ولكل مواطن فلسطيني معاصر عاش حياة الغربة والتمزق، بسبب نضاله المشروع لاستعادة وطنه^(١).

ويصور الشاعر اليمني عبدالعزيز المقالح مالك بن الريب من خلال غربته عن وطنه التي سجلها في بائته المشهورة، ويجسد المقالح في قصيدته «تقاسيم على قيثاره مالك بن الريب» غربة المواطن اليمني وهجرته عن وطنه في العصر الحاضر، وذلك من خلال استحضاره تغريبة مالك بن الريب وطغيان هذه التغريبة على شاعريته^(٢).

ومن أبرز الشخصيات الشعرية المستلهمة من هذا النوع شخصية مجنون ليلى (قيس ابن الملوّح) وهو من أكثر الشخصيات الشعرية استلهاماً عند شعرائنا في العصر الحديث.

وصورته في الماضي شاعر محب ولهان، يتسم حبه بالرقّة والصدق، ذهب ضحية حبه العذري، وبهذه الصورة يتناول الشعراء المحافظون، ومنهم شوقي في مسرحيته «مجنون ليلى».

لكننا لا نلبث أن نجد لقيس عند بعض شعرائنا المعاصرين صورة أخرى تتجاوز هذه الملامح التراثية للمجنون إلى إعطائه ملامح معاصرة جديدة، فالشاعر صلاح عبدالصبور في مسرحيته «ليلى والمجنون» يصوره ثائراً سياسياً وسيلته الثورية هي الكلمة والقلم من خلال شخصية «سعيد» البطل الثوري السياسي المناضل بالكلمة وليس بالقوة.

وصلاح عبدالصبور بتصويره سعيد المعادل المعاصر لقيس، إنما يعبر عن حيرته أمام وسيلة التغيير المثلى في المجتمعات بين الكلمة (الشعر) والقوة (السلاح). . ففي الوقت الذي نرى سعيد/ المجنون ينحاز تماماً إلى الكلمة/ الشعر كوسيلة مثالية للتغيير والثورة، نرى حسان - أحد شخصيات المسرحية - يتجاوز الكلمة التي لم تحقق الثورة في نظره إلى القوة (السلاح)، يظهر هذا من خلال الحوار الآتي^(٣):

سعيد: ماذا نملك إلا الكلمات

هل نملك شيئاً أفضل؟

(١) انظر: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص ٢٢٠-٢٢٣.

وللمزيد من الأمثلة انظر الأعمال الشعرية الكاملة لممدوح عدوان ص ٥٦-٦٦.

(٢) انظر: ديوانه - عودة وضاح، ص ٦٢٣-٦٣٤.

(٣) «ليلى والمجنون» ديوان صلاح عبدالصبور ٧٠٨/٢-٧٠٩.

حسان : ما تملكه يا مولاي الشاعر

لا يسقي عطشاناً قطرة ماء

لا يطعم طفلاً قطعة خبز

لا يكسو عري عجوز تلتف على قامتها المكسورة

ريح الليل

لا بد من الطلقة والطعنة والتفجير

إني أحمل هذا في جيب (يخرج قلماً)

حتى أتسكع معكم بين رياض الكلمات

إلى أن يأتي الوقت

لكنني أحمل هذا في جيب آخر (يخرج مسدساً)

إذاً فسعيد الذي هو الشخصية/ الظل للمجنون لا يبرز عند صلاح عبدالصبور كشاعر محب ولهان كما هو صورته في الحقيقة والواقع ، بل يظهر ذا ملامح سياسية ثورية نضالية بطولية بوسائل مسالمة ، حيث يختار الثورة بالكلمة على الثورة بالسلاح .

ويرى محمد محمود رحومة أن صلاح عبدالصبور من خلال رسمه ملامح سعيد ، إنما يعبر عن ضعف المثقف العاجز عن العطاء لما رأى وعانين من أيام القهر والفقر . . وهو بذلك إنما يكشف مسؤولية المثقف ، والأديب في مجتمعاتهم ، ومدى جدوي الوسائل التي يمتلكونها في تغيير مجتمعاتهم وتقدمها (١) .

ونزار قباني ينحرف بصورة قيس بن الملوح من الشاعرية إلى السياسية ، حيث يجعل من قيس الشاعر العذري والمحب الولهان ، شخصية سياسية مجسدة للقوى السياسية العربية المعاصرة التي فرطت في فلسطين وأضاعتها لما انشغلت بالتغزل بها والتألم عليها في خطبها وأشعارها ولم تعمل على استعادتها بالقوة والغلبة ، حيث يقول (٢) :

ما زال يكتب شعره العذري قيس

واليهود تسربوا الفراش ليلى العامرية

حتى كلاب الحي لم تنبح ، ولم تطلق على الزاني رصاصة بندقية

ويبرز الجانب المأساوي في نهاية الشاعر وضاح اليمن وعلاقته بقصر الخلافة الأموية في عهد الوليد بن عبدالملك ، ليطغى عند بعض الشعراء المعاصرين على شاعريته وغزله ، فيقدم في صورة صاحب قضية سياسية ضحى من أجلها وتحمل مأساته في سبيلها وحمل موته منذ ولادته ؛ يظهر هذا في صورته

(١) انظر : مسرح صلاح عبدالصبور ص ٢٣٦ ، ٢٤٠ ، ٢٤٢ .

(٢) الأعمال السياسية الكاملة ٣ / ٢٣١ .

عند الشاعر عبد الوهاب البياتي ، حيث يقول (١) :

يصعد من مدائن السحر من كهوفها : وضاح متوجاً بقمر الموت
ونار نيزك يسقط في الصحراء تحمله إلى الشام عندليباً برتقالياً
مع القوافل : السعلاة وريشة حمراء

... ..

لم أجد الخلاص في الحب ولكنني وجدت الله
قبّلت مولاتي على سجادة النور وغنيت لها موال

... ..

بذرت في أحشائها طفلاً من الشعب ، ومن سلالة العنقاء
من أين جاءت هذه الأشباح؟ وأنت في سريرها تنام يا وضاح
لعلها نوافذ القصر ، لعل حرس الأسوار ، لم يغلقوا الأبواب
لعله الواشي الذي أراح واستراح ، لعله الخليفة
أطلق في أعقابك العبد وكلب الصيد والكا بوس
السرمت على سجادة العشق ، لكن لم أمت بالسيف
مت بصندوق وألقيت ببئر الليل ، مختنقاً مات معي
ومولاتي على سريرها تداعب الهرة في براءة ، تطرز الأقمار
في بردة الظلام ، تروي إلى الخليفة ، حكاية عن مدن السحر وعن
كنوزها الدفينة

فالبياتي - على اختلافنا معه في بعض مضامين هذا النص فيما يخص علاقة وضاح بأم البنين -
يحمل وضاحاً الشاعر العاشق بعداً سياسياً ، فوضاح هو الذي ضحى ومات في سبيل أن يحقق خلاصاً
سياً للأمة من خلال قضيته السياسية المتمثلة في حبه وعشقه لثورته التي فجرها ، وغدت تضحيته هذه
بذرة ثورة سياسية داخل الأمة والوطن من أجل الحرية والخلاص ، لقد أحال الشاعر علاقة وضاح بأم
البنين - لو صحت هذه العلاقة - والتي كانت علاقة إعجاب وعاطفة وحب وعشق إلى عمل سياسي
ثوري ، غدا وضاح من خلاله بطلاً ثورياً ، وغدا بموته ضحية مغامرة وفعل ثوري سياسي ، وليس ضحية
نزوة وعلاقة حب مشبوهة ، وكان موته ثمناً لمغامرته السياسية هذه ، ليس ثمن مغامرة عاطفية ، لقد كانت
الظروف الغامضة التي أحاطت بموت وضاح توحى بالظروف الغامضة التي ذهب ضحيتها كثير من الثوار
من أجل أوطانهم ، وأمتهم حين تتصدى لهم تلك القوى والأنظمة الحاكمة ، والقاهرة لتلك الأوطان .

كما يمنح الشاعر سليمان العيسى وضاحاً صورة ذات ملامح سياسية نضالية حين يصوره رمزاً

(١) ديوانه ٢٥/٣ - ٤٠ .

للقائد العربي الجدير بقيادة الأمة نحو الخلاص والوحدة الكبرى؛ حيث يقول (١):

وضاح أين يـــــــدك	أشبك في لهيبهما يدي؟
وضاح حدثنني عن الميـ	سدان عن ظمأ الحدود
للموعـد المضروب بينكم	وبين ثــــرى الجــــودود
آمنت بالوطن الكــــبير	يظل خــــفـاق البــــنود
وأراك تهــــمس : لن تظل	ديار آبائي سليــــبة

كما يمنح عبدالعزيز المقالح وضاحاً بعداً سياسياً حين يجعل منه ناقداً لمظاهر الحياة المتردية، التي آلت إليها البلدان العربية بعمامة ووطن الشاعر بخاصة (٢).

إذن فوضاح الذي عرفت صورته في كتب التراث بالشعر والغزل والعشق وقاده عشقه إلى الموت، تحولت صورته عند شعرائنا المعاصرين إلى صورة ذات ملامح سياسية ثورية نضالية، وكان موته تضحية في سبيل ما كان يتطلع إليه من تغيير سياسي.

ولقد أغرم شعراؤنا المعاصرون بخلع الأبعاد السياسية والثورية والنضالية على كثير من تلك الشخصيات التراثية التي كانوا يستلهمونها، ويوظفونها في شعرهم، ويظهر هذا واضحاً وجلياً في مرحلة ما بعد نكسة عام ١٩٦٧م، حتى شخصيات الشعراء كما نشاهد تأولوها ووظفوها لحمل رؤاهم السياسية، وكانوا يجدون في هذا النوع من الشعراء القلقين غير العاديين، بعض الملامح الحياتية التي تتواءم والأبعاد السياسية التي حملوها بها.

فالشاعر صالح بن عبدالقدوس المتهم بالزندقة التي قتله بسببها المهدي (٣) «على الرغم من أن قضيته فكرية أساساً إلا أن شعراءنا أولوها تأويلاً سياسياً، وحملوها دلالات سياسية، حيث استخدموها في التعبير عن تلك القضية التي افتتنوا جميعاً بالتعبير عنها، وهي قضية موقف الشاعر - أو صاحب الكلمة والرأي عموماً - من السلطة الغاشمة [فقد] أصبح صالح رمزاً لصاحب الكلمة الذي يدفع حياته ثمناً لأن تظل كلمته ناصعة نقية لا تنافق ولا تتلون، فالشاعر نبيل ياسين في «تراويح إلى صالح بن عبدالقدوس» يرى أن صالحاً قد ضحى برأسه حفاظاً على شرف كلمته، وأن رأسه المقطوع، قد أصبح

(١) أعماله الشعرية ١/ ٣٩٧-٤٠٣.

(٢) انظر: ديوانه، ص ٥٣٣-٥٣٩.

(٣) انظر: تاريخ بغداد ٨/ ٣٠٣-٣٠٥، والفهرست ص ١٩٨، ٤١١، ومعجم الأدباء لياقوت بن عبدالله الحموي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ-١٩٩١م، ٣/ ٤١٩-٤٢١، وضحي الإسلام لأحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة العاشرة، ١/ ١٥٥-١٨٧. والأعلام ٣/ ١٩٢.

مظاهرة تطوف بها الرؤوس»^(١)، يقول^(٢) :

ينشطر الرأس على السيف إلى شطرين
فيخدم العالم في قرارة العينين . . .

يا أيها المهدي مهما تشطر الرأس ، فلا ينقسم الرأس إلى وجهين . .
يا صالح الزنديق ، رأسك في الغروب قد استحال إلى مسيرة
طوافة فيها الجماجم والرؤوس وكل غانية أسيرة

أما الشاعر عادل البياتي^(٣) في «مأساة صالح بن عبدالقدوس» فيعتبر صالحاً رمزاً لقوى الحق
التي لا تمتلك إلا صوتها الرقيق في مقابل قوى القهر التي تملك كل شيء^(٤) كما يزعم حين يقول^(٥) :

وأنت أعمى ليس في الحسبان

أمرك ، لكن احذر السلطان

فهو كبير يملأ الزمان والمكان

رأس المغني قطعت وقطع اللسان

هذه هي صورة صالح بن عبدالقدوس نراها عند بعض شعرائنا المعاصرين حُرِّفت وانحرف بها
عن حقيقتها في الماضي لتظهر في العصر الحاضر من منظور شعرائنا المعاصرين ، صاحبة قضية سياسية حقّة
تقوم على أساس من شرف الكلمة ، وصدق اللهجة - كما يزعمون - وصاحبها ناضل وضحي من أجلها
بصوته الرقيق ، وواجه قوى القهر (الخليفة المهدي)^(٦) ، وقدم رأسه ثمناً غالياً لقضيته العادلة النقية - كما
يصورون - حتى توثي ثمارها وتصبح رمزاً يلتف حولها كل المناضلين الشرفاء ؛ إن في هذا من الانحراف
والتزوير للصورة الحقيقية لصالح بن عبدالقدوس ما جعل علي عشري زايد يطرح تساؤله التعجبي حين
يقول : «ومن في اعتبار شاعرنا المعاصر أجدر من شاعر قتلته السلطة - مهما كان مبرر قتله - يحمل هذه
الدلالة»^(٧) ، يقصد دلالة النضال السياسي التي صُوِّرَ بها صالح بن عبدالقدوس عند هؤلاء الشعراء
المعاصرين لاختلافه مع السلطان أو اختلاف السلطان معه ليس غير .

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٧٦ .

(٢) ديوانه ، البكاء على مسلة الأحزان ، مطبعة دار الساعة ، بغداد ١٩٧٠ ص ٣١ ، نقلاً عن كتاب استدعاء الشخصيات

التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٧٦ .

(٣) عادل جاسم البياتي شاعر عراقي ولد عام ١٩٣٤م في بغداد ، ومن دواوينه الشعرية : «عيون الليل والبرادي» تحت
الطبع [انظر : معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ١٨/٣] .

(٤) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٧٧ .

(٥) ديوانه ، ظل الفارس النحاسي ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧١م ، ص ٩٧ ، نقلاً عن كتاب استدعاء الشخصيات
التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٧٧ .

(٦) يذكر ياقوت الحموي في معجم الأدباء أن الخليفة المهدي ضرب صالح بن عبدالقدوس بالسيف بيده فشطره شطرين ،
٤٢٠/٣ . وقد وظف الشاعر نبيل سليمان هذه الرواية في المقطعة السابقة .

(٧) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٧٦ .

وصور بشار بن برد - الشاعر القلق المتهم كذلك بالزندقة^(١) - في شعرنا المعاصر بأنه رمز لمن ضحى بحياته في سبيل البحث بشعره عن الحقيقة والسعادة والحياة، ورمز للتغيير نحو الأفضل بشعره الذي حمل صوتاً عالياً في نشدان الخير والحق والجمال، فهو يهدر - كما يصوره أدونيس - في الشوارع الصماء، وفي أغوارنا الخرساء، ويسقط بشعره كل قبيح وشر ومتيئس من حياتنا، فيقول من قصيدته «مرثية بشار»^(٢):

لا تبكه، واتركه للوسط وللخليفة المجنون
وسمه الشيطان، أو قسمه الطاعون
فهو هنا، هناك ما يزال
يهدر في الشوارع الصماء
يهدر في أغوارنا الخرساء
يهدر كالزلزال
وهو هنا، هناك ما يزال
أعمى بلا أرض ولا مدينة
يبحث عن لؤلؤة زرقاء
تحفظها أشعاره الأمانة
للسنة العجفاء

وفي هذه الصورة الفكرية النبيلة التي يرسمها أدونيس لبشار، ويصوره صاحب تضحية، انحراف واضح وظاهر بصورته الحقيقية كما هي في كتب التراث، التي تظهره صاحب زندقة وفساد فكري وعقدي تجعله يضاد ويعاكس في حقيقته، هذه الصورة النبيلة المشرقة المحبوبة التي يرسمها أدونيس له.

والشاعر أبو نواس مع تجويده الشعر وتقدمه فيه، فقد كان متهماً في دينه وأخلاقه^(٣)، ونكاد نجد له صورتين في استلهامات الشعراء له، الأولى صورته المتطابقة تماماً مع صورته في كتب التراث التي تسيطر عليها ملامحه التراثية التي تصور تقدمه في الشعر واتهامه في دينه وسلوكياته، وهذه الصورة نجدها له أكثر ما نجدها عند الشعراء المحافظين، وإن كانوا يستعرضون هذه الملامح الفنية والحياتية لأبي نواس ليس على سبيل الذم، وإنما على سبيل التمرد والظرف والتفنن.

-
- (١) انظر: تاريخ بغداد ١١٢/٧، والفهرست ٤١١، وشذرات الذهب ١/٢٦٤، والفرق بين الفرق ٦٠-٦٣، وتأريخ الأدب العربي، لبروكلمان ١٣/١٥-١٥.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ١/٤٢٨.
(٣) انظر: تاريخ بغداد ٧/٤٣٦-٤٤٩، والأغاني ٢٠/٦٧، ٢٣/٨٥-٨٦، ٩٣، وتأريخ الأدب العربي لبروكلمان ٢٤/٣٢-٣٢.

أما الصورة الثانية فإنها تجنح وتنحرف بصورة أبي نواس عن حقيقتها في الماضي ، عندما تجعل منه رمزاً لبعض القضايا الفكرية والفنية والثورية ، التي تلمسوها في حياته فأروا في بعض ملامحه وصفاته عناوين بارزة على تلك القضايا ، التي استحضروها للدلالة على بعض قضاياهم الحياتية المعاصرة التي يعيشونها ، وهذه الصورة نجدها عند بعض الشعراء المعاصرين من أصحاب القصيدة الجديدة ، وهي صورة نبيلة مضيئة مشرقة يرسمونها لأبي نواس .

ومن أمثلة الصورة الأولى تصوير البارودي له شاعراً مجوداً في شعره ، حين يقول (١) :

مضى حسن في حلبة الشعر سابقاً وأدرك ، ولم يسبق ولم يأل مسلم
وقول حافظ إبراهيم يمثل هذه الصورة (٢) :

اليوم أنشدتهم شعراً يعيد لهم عهد النواصي أو أيام حسان
ويصور الجواهري أبا نواس صاحب ظرف ومجون عبث ، وقد كسى بهذه المباحج - كما يرى الشاعر - الحياة في بغداد بالظرف والغنج والجمال ، ولياليها بالصفاء وألوان المتع والزهو ، فيقول راسماً تلك الصورة النواصية على سبيل الظرف وليس الذم (٣) :

يا أم بغداد من ظرف ومن غنج	مشي التبغدد حتى في الدهاقين
با مستجم النواصي الذي لبست	به الحضارة ثوباً وشي هارون
الغاسل الهم في ثغر وفي حب	والملبس العقل أزياء المجانين
والساحب الزق يأباه ويكرهه	والنفق اليوم يفدى بالثلاثين
والواهب السائري الخزفي قدح	والمهم الفن من لهو أفنانين
والمسمع الدهر والدنيا وساكنها	قرع النواقيس في عيد الشعانين

ومثل هذه الصورة صورته عند الشاعر أدونيس حيث يصوره مجدداً ثائراً على تقاليد الشعر السابقة عليه ، متخذاً منه الشاعر القدوة (٤) وذلك في قصيدته «مرثية لأبي نواس» التي يقول فيها :

تائه والنهار حولك دهر من الدمن
شاعر كيف يشرب
على وجهك الزمن

(١) ديوانه ٣/ ٤٢٩ .

(٢) ديوانه ص ٢٨ .

(٣) ديوانه ٥/ ٨٤-٨٦ ، وللمزيد من هذه الصورة انظر ديوان البياتي ٩٧/ ١ .

(٤) انظر : الأعمال الشعرية الكاملة ١/ ٤٢٥ .

وصورته كذلك عند الشاعر محمد بن أحمد العزب الذي يجعل منه شاهداً - كشاعر مجود - على ما وصل إليه شعرنا المعاصر من ضعف وتردد وما يسوده من سأم وملل وحزن عبثي ثقيل ، بدل أن كان يفيض عند أبي نواس ببهجة الحياة وملاذها^(١) .

وهذه الصورة التي نراها لأبي نواس عند هؤلاء الشعراء ، فإنها بجانب تصويرها له مجوداً في شعره فإنها كذلك يبرز من خلالها الجانب الآخر من حياته وهو جانب العبث والمجون واللهو الذي اشتهر به ، وهي وإن كانت تحاكي صورته في الحقيقة والواقع إلا أن الانحراف بها يمكن أن يأتي من حيث استعراضها على سبيل المدح والثناء من قبل هؤلاء الشعراء لهذه الملامح النواسية المبعوضة المنبوذة في السلوكيات الإسلامية ، ومن هنا يبرز الانحراف بصورة أبي نواس المشوهة أخلاقياً في ذاكرتنا إلى صورة أخرى محبوبة يظهر هؤلاء الشعراء التطلع فيها في العصر الحاضر .

وتكاد تتجلى الصورة الثانية التي تنحرف بصورته المشوهة إلى صورة مضيئة ونبيلة ومشرفة عند شعراء مثل المقالح حيث يستعرض ملامح أبي نواس وحياته كصورة تجسد الماضي العربي المشرق في مختلف مناحيه الحياتية والحضارية والأدبية والاجتماعية والفنية ، ويتحسر أمام هذه الصورة المضيئة المشرقة التي يجعل أبا نواس عنواناً لها على حال عصره الحاضر وما وصل إليه من ضمور وتيبس وقهر وظلم ، وفي هذا انحراف بصورة أبي نواس عما كانت عليه في الماضي حيث استحالت صورته لدى المقالح إلى صورة مضيئة يستلهمها لاستنهاض واقعه المتردي الذي يعيشه . يظهر هذا في قوله من قصيدته «شكوى إلى أبي نواس»^(٢) :

يا أبا نواس
مات الشعر والكأس انكسر
لم يعد في العصر للظمان ماء
لم يعد في ليلنا الوحش سمر
والسما
ما عاد شيء في السما
يلهم الشعر قلوب الشعراء
أجذب الغيم
على آفاقنا جف المطر
في بلادي جثت تمشي على هام جث
في عيون الناس في الشرق في الغرب جث

(١) انظر : ديوان مسافر عبر التاريخ ، الأعمال الشعرية الكاملة ص ٥٣٤-٥٣٥ .

(٢) انظر : مارب يتكلم ، ديوانه ص ٢٦٨-٢٧٢ .

سقط الحرف غريقاً في الدماء

أصبح الشعر بكاء

ويصور الشاعر أمل دنقل أبا نواس في قصيدته «من أوراق أبي نواس»^(١) صاحب كلمة نقية قوية وفاعلة ومؤثرة، من خلال شعره في وجه الحاكم والسلطان الغاشم في زمانه، وهو بكلماته النقية الطاهرة، قد أقام جدلاً فاعلاً بين أثر تلك الكلمة كأداة للشورة، وللمناداة بالعدل والحق، وبين وسائل السلطان القامعة، وأنه قد رفض كل إغراءات قدمت له في سبيل التنازل عن كلمته الحرة الثائرة، وواجه كل وسائل القمع في سبيل ذلك، وأمل دنقل بهذه الصورة، «لم يجعل من أبي نواس بل شاهداً على عصره فحسب بل شاهداً على عصرنا أيضاً - كما يقول جابر قميحة - أو هو شاهد على تناقضات عصرنا وقيمه المهترئة؛ وأمل دنقل من خلال تصويره لأبي نواس يجسد الصراع بين السلطة والكلمة النواسية، وينحاز إلى جانب الكلمة النواسية الحرة»^(٢).

إن صورة أبي نواس عند أمل دنقل صورة نبيلة مضيئة مشرقة مناضلة صامدة في وجه الطغيان والجبروت، وهي صورة - كما نراها - تضاد صورته في ذاكرتنا وتنحرف بها، وهذا قد جعل قميحة يقول: «قد يحتاج القارئ إلى كثير من قدرة التحمل أو فقد الذاكرة الإرادي ليقنع نفسه بأن يكون أبو نواس واحداً ممن حملوا أمانة الكلمة وقاسوا ما قاسوه من أجلها، وواحداً من قادة الحكمة، لأن الانطباعات النفسية التاريخية عن حقيقة شخصيته، وأخلاقياته أقوى من أن يغلبها منطق الفن ولو كان أخذاً باهراً»^(٣).

ومن ثم يرى قميحة أنه «لم يكن أمل موفقاً في اختيار شخصية أبي نواس قناعاً يناصر الحق والعدل، ويواجه الظلم، ويتنصر للكلمة، لأن جذور هذه الشخصية التي عاشت للخمر والشذوذ والتهتك، أقوى وأعتى من أن تنزع أو تتحرك من ضمير الناس... وقلبها - كما فعل أمل - ليس له أي مقتضى فكري أو فني»^(٤).

هكذا نجد أن صورة الشاعرية والغنائية والتجويد فيهما كانت هي الصورة المجسدة للشخصيات الشعرية والغنائية العادية غير القلقة، التي لم يكن في حياتها من الملامح والصفات ما يبرز بجانب صناعتها الفنية تلك، وأن هذه الصورة كانت متطابقة مع صور هذه الشخصيات في الحقيقة والواقع، وأكثر ما توجد عند شعرائنا المحافظين.

كما نلاحظ أن البعد السياسي كان هو الملمح البارز الذي سيطر على تصوير الشعراء

(١) انظر: أعماله الشعرية الكاملة ص ٣٠٨-٣١٢.

(٢) انظر: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ص ١٢٠ «بتصرف».

(٣) المرجع السابق ص ١٢٢.

(٤) المرجع السابق ص ٢٣٣.

للشخصيات الشعرية غير العادية والقلقة، التي كان لها من القضايا الحياتية ما يطغى على شاعريتها ويجعل من الشخصية الشعرية عنواناً عليها، ورأينا أنه قد انحرف الشعراء عن حقيقة وواقع تلك الشخصيات الشعرية المستلهمة في هذه الصورة بما يناقض ويعاكس في كثير من الأحيان صورة الشخصية في الماضي، وأن أغلب من مارس هذا النوع من الاستلham هم شعراء القصيدة الجديدة من المعاصرين.

(٨) صورة المرأة :

بلغ عدد الشخصيات النسائية المستلهمة فيما وقفت عليه من شعر عربي حديث استلهم شخصية المرأة المسلمة ثلاثين شخصية نسائية، أغلبهن من الصحابيات رضوان الله عليهن، ومن ذوات المواقف المبرزة في الحياة، وعامل الجنس (الأنوثة) هو الذي اعتمدته في جعلهن فئة واحدة، على اختلاف بينهن في الصفات والملامح بين الصلبة والجهاد والشجاعة والعلم والعبادة والتصوف والسياسة والشعر والحب والغناء.

وقد اتسمت صورة المرأة في استلهامات شعرائنا في العصر الحديث بصفات وملامح منها: التقوى والصلاح والعبادة والعلم والشجاعة وصدق العاطفة في الحب والكره، والفرح والحزن، والطهر والعفاف، والصبر والإخلاص في العطاء.

هذه صفات وملامح - وهي كما نراها مضيئة ومشرفة ونبيلة في أغلبها - تكاد تسيطر على صفات وملامح المرأة، وتتجسد من خلالها صورتها في استلهامات شعرائنا.

فالشاعر ضياء الدين رجب^(١) يستلهم شخصية خديجة بنت خويلد في صورة القدوة والمثل الأعلى للمرأة المسلمة في العصر الحاضر فيقول من قصيدته «لا تكوني»^(٢):

يا فتاة الجزيرة العربية	لا تكوني للعابثين ضحية
إن مجد الفتاة في غرسة النبل	سقتها الشمائل النبوية
عندنا من خديجة المثل الأعلى	ومجلس المفاخر الخلقية

وتستلهم الشاعرة عليّة الجعار^(٣) شخصية عائشة أم المؤمنين رضي الله عنها فتصورها ذات علم وفقه وعقل وذكاء تمثل الفضل والطهر والنقاء والعفاف فتقول^(٤):

- (١) شاعر سعودي ولد عام ١٣٣٥هـ - ١٩١٧م بالمدينة المنورة من أعماله الشعرية: زحمة العمر، وسبحات، وراث، طبعت جميعها في ديوان بعنوان ديوان ضياء الدين رجب عام ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م [انظر معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية - الدائرة للإعلام المحدودة، الرياض، الطبعة الثانية، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م، ص ٦٢].
- (٢) ديوان ضياء الدين رجب، دار الأصفهاني للطباعة، جدة، المقدمة بتاريخ ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.
- (٣) شاعرة من مصر ولدت عام ١٩٣٥م في مدينة طنطا، من دواوينها: إني أحب ١٩٦٨م، أتحدى بهواك الدنيا ١٩٧٧م، غريب أنت يا قلبي ١٩٨٣م، ابنة الإسلام ١٩٨٧م، [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٦٤٦/٣].
- (٤) على أعتاب الرضا ص ٣٣ - ٣٥.

نجم يضيء فيقبس العلماء
في الدين فقه مثلها وعطاء
عقل كبير ناضج وذكاء
تقتات منه العلم كيف تشاء
فالطهر تاج والعفاف رواء
وملائك شهدت لها وسماء

نبع يفيض فينهل الفقهاء
من قبل عائشة النبوة من له
حسنا من عمر الزهور يزيناها
تلميذة في بيت خير معلم
وهي النقاء مجسد ومؤكداً
الله برأها وأعلى قدرها

كما جسد الشعراء من خلال استلهاماتهم لشخصية المرأة المسلمة صور الشجاعة والصبر والجلد والمجاهدة، وتحمل الآلام والأحزان والمواقع في سبيل المبدأ الحق الذي تعتنقه، يظهر هذا عند استلهام حسن بن يحيى الذاري لشخصية صفية بنت عبدالمطلب في جهادها وما أبدته أثناء غزوة الأحزاب في حصن فارغ من شجاعة وتضحية في سبيل الله^(١)، حيث يقول مصوراً ذلك من قصيدة بعنوان «من وحي بطولة المرأة المسلمة»^(٢):

يوم شاهدت للصمود اعتزاما
مثلاً يملأ النفوس احتراماً
زرم من هديه تصد اقتحاماً
فهي بنت الإسلام تأبى انهزاماً
مي فعسى أن يفيدهم إلهاماً
فاقيسوا من شعاعه الإلهاماً

فارغ طلت موقعاً ومقاماً
في ثبات أضحت صفية فيه
لفتاة الإسلام وهي بروح العم
للمغيرين لا تبالي قواهم
ردد الدرس فارغ بين قـو
هذه بعض ما لنا من فخار

ويستلهم الشاعر أحمد محمد صديق^(٣) شخصية خولة بنت الأزور مصوراً شجاعتها وبطولتها على سبيل المفارقة بين الماضي والحاضر من قصيدته «خولة بنت الأزور» فيقول^(٤):

كما انقض في جنح الظلام شهاب
وما علموا أن اللثام نقاب
حصان .. رزان في النساء كعاب

من الفارس المغوار .. ينقض في الوغى
يشد على الوجه الصبح لثامه
وأن الذي يغري الصفوف حسامه

(١) انظر الإصابة، ت ١٥٤ ج ٤ ص ٣٣٩.

(٢) من صرخات الإيمان ص ١٠٤ - ١٠٥.

(٣) شاعر من فلسطين ولد في بلدة شفا عمرو بالقرب من عكا بفلسطين عام ١٩٤١م ومن دواوينه: بدء الحق، الإيمان والتحدي، وأناشيد للصحو الإسلامية، وقصائد للفتاة المسلمة [انظر: من الشعر الإسلامي الحديث ص ٢٠١].

(٤) السابق ص ٢٠٢.

علواً .. وفيها للخلود رغب
قضاء تنزى بغتة وعقاب
يفزع أشتات البغاث عقاب
تطير بحديه جذى ورقاب
وقد حل في الدين الحنيف مصاب
وهل بعد لأي عودة وإياب
قلوباً فزالت ظلمة وضباب

تسامى بها الإسلام .. فامتد شأوها
وها هي في الحرب الضروس كأنها
وغاراتها في عسكر الروم مثلما
وتصطم الهامات بالصارم الذي
أخولة والأيام يا أخت أدبرت
ونحن أسارى من يفك قيودنا
ألا ليتهم من نور بأسك أوقدوا

وقد انحرف أمل دنقل بشخصية «خولة بنت الأزور» التي رسم لها التاريخ صفات العزة والمنعة والشجاعة والإقدام، حين جعلها معادلاً لفلسطين والكرامة العربية، أو لمرأة فلسطينية معاصرة انهزمت في معركتها المعاصرة مع عدوها، فاغتصبها واستباحها وأهانها ودنس كرامتها، بسبب خذلان قومها لها وتفرقهم عنها، وما وصلوا إليه من ضعف فلم يقدرُوا على دفع الخطر عنها، حيث يقول^(١):

خولة تلك البدوية الشמוש
لقيتها بالقرب من أريحا
سوية ثم افترقنا دون أن نبوحا
لكنها كل مساء في خواطري تجوس
يفتر بالشوق ، وبالعتاب ، ثغرها العبوس
أشم وجهها الصبوحا ، أضم صدرها الجموحا
سألت عنها القادمين في القوافل
فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل
في الليل تجار الرقيق عن خبائها
حين أغاروا ثم غادروا شقيقها ذبيحا
والأب عاجزاً كسيحا
واختطفوها بينما الجيران يرنون من المنازل
يرتعدون جسداً وروحاً
لا يجروُن أن يغيثوا سيفها الطريحا

فالشاعر هنا يصور شخصية خولة (المعادل المعاصر) لشخصية خولة بنت الأزور التي تحمل لها ذاكرتنا العربية الإسلامية صفات البطولة والشجاعة والعزة والمنعة، في سياق الذل والضعف والهزيمة

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ص ١٨٧-١٨٨ .

والانكسار للدلالة على ما ترم به الأمة العربية في العصر الحاضر من ملامح الضعف والذل والهزيمة، وبذلك فالشاعر مارس تغييراً واضحاً على شخصية خولة وصورتها حيث تحولت من دلالات الشجاعة والبطولة والنصر إلى دلالات الضعف والهزيمة والانكسار والشاعر بذلك يرمي إلى إدانة الواقع العربي الإسلامي المعاصر عقب نكسة ١٩٦٧ م.

ويصور شوقي سكينه بنت الحسين صاحبة علم ورواية في قوله يجعل منها قدوة ومثل ونموذج للمسلمة المعاصرة^(١):

هَذَا رَسُولُ اللَّهِ لَمْ	يَنْقُصْ حَقُّوقَ الْمُؤْمِنَاتِ
الْعِلْمِ كَانَ شَرِيعَةً	لِنَسَائِهِ الْمُتَفَقِّهَاتِ
كَانَتْ سَكِينَةٌ تَمْلَأُ الدُّنَى	يَا وَتَهْزَأُ بِالرَّوَاةِ
رَوَتْ الْحَدِيثَ وَفَسَّرَتْ	آيَ الْكِتَابِ الْبَيِّنَاتِ

أما عاطفة الحب فتظهر في استلهاهم فتيات الحب العذري - ليلي، لبنى، عفراء، روضة، بثينة، عزة - حيث رسم الشعراء لهن ملامح الحب العفيف الطاهر النقي، مع صدق وإخلاص في هذا الحب؛ فالشاعر هاشم الرفاعي في مسرحيته «شهيد بني عذرة» يستلهم شخصية عفراء في معرض اعترافها بالحب النقي الطاهر العفيف الصادق الذي اتصفت به المرأة العربية المسلمة، فيقول على لسانها^(٢):

عَلَى أَنِّي وَإِنْ أَحْبَبْتُ	وَالْعَمَلُ شَاقٌّ أَسْرَارُ
فَحُجْبِي لَا يَدْنِسُهُ	مِنْ الْأَهْوَاءِ أَكْثَادُ
لَقَدْ بَانَ تَجَمُّعُنَا	عَلَى عَهْدِ التَّقَى دَارُ
فَمَا رَفَعْتَ عَلَى رَيْبِ	لَنَا فِي الْحُبِّ أَسْتَارُ

وتعد ليلي صاحبة المجنون من أكثر شخصيات الحب العذري استلهاماً، بل هي أكثر الشخصيات النسائية استلهاماً عند شعرائنا في العصر الحديث، حيث بلغ عدد استلهاهم الشعراء لها فيما وقفت عليه من شعر نحواً من أربع وعشرين مرة، وقد حظيت شخصية ليلي بالتفات عموم الشعراء المحافظين منهم والمجددين، وصورّت في استلهاقاتهم مُحِبَّةً عذرية عفيفة طاهرة صادقة في حبها وعاطفتها، ومن أبرز من رسم لها هذه الصورة شوقي في مسرحيته «مجنون ليلي» حيث يقول مصوراً لها على لسان قيس^(٣):

(١) الشوقيات ١/ ١٠٣.

(٢) ديوانه ص ٤٤٣.

(٣) أعماله المسرحية الكاملة، دار العودة، بيروت، ص ١٠٦.

يعلم الله وحده ما لقيس
 إنني في الهوى وقيساً سواء
 أنا بين اثنتين كلتاها نار
 بين حرصي على قداسة عرضي
 صنت منذ الحداثة الحب جهدي
 قد تغنى بليلة الغيل، ماذا
 وتبسّمت في الطريق إليه
 من هوى في جوانحي مستكن
 دَنَ قيس من الصبابة دني
 فلا تلحني ولكن أعني
 واحتفاظي بمن أحب وضني
 وهو مستهتر الهوى لم يصني
 كان بالغيل بين قيس وبينني
 ومضى شأنه وسرت لشأني

وقد مارس بعض الشعراء في استلهاMATهم لشخصية «ليلي» بعض الانحرافات المضمونية التي يمكن أن نقسمها إلى قسمين :

أ - انحرافات لم تغير من جوهر صفات وملامح «ليلي» كمحبة «قد احتفظت بعفافها وحبها لقيس كاملين دون خدش»^(١) وذلك مثل جعل شوقي لها في مسرحيته الخيار بين قيس وورد دون أي تهديد من أهلها، مع أن الثابت من ملامحها التراثية اقتران الخيار بالتهديد من قبل أهلها، وحملها على اختيار ورد ورفض قيس^(٢).

وهذا الانحراف يضيف للاستلهاM بعداً فنياً يجعله «أكثر إحكاماً لعقدة الصراع - كما يقول محمد مصطفى هداره - إذ يمدّه بقوة نفسية حين تتصارع في نفس ليلي عوامل حبها لقيس وكراهيتها لورد، والتزامها الأدبي تجاه تقاليد القبيلة بعد إعلان رفضها خطبة قيس وقبولها الزواج من ورد»^(٣)، فهي تحب قيس في قرارة نفسها، ولكنها خضعت - في تصوير شوقي لها - لسطوة العادات والتقاليد التي تمنع الزواج من يشب بالفاتة ويفضحها، وهذا لا يغير من جوهر الحب وحقيقته الكامن في القلب شيئاً، بقدر ما يحقق لشوقي نقد تلك العادات والتقاليد؛ كذلك يظهر انحراف شوقي بصورة ليلي عما كانت عليه في الحقيقة فيما صوره من أنها لم تمارس مع زوجها ورد الحياة الزوجية في جانبها الواقعي، وبقيت في منأى عن هذا، فقد احتفظت بعفتها، أو أن زوجها ورد نفسه حفظ لها عفتها إكباراً منه لحبها قيس^(٤)، يقول شوقي على لسان ورد^(٥):

- (١) مقالات في النقد الأدبي، محمد مصطفى هداره، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، طبعة أولى، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م، ص ١٦٨.
- (٢) انظر الأغاني ١٤/٢.
- (٣) مقالات في النقد الأدبي ص ١٦٦.
- (٤) انظر السابق ص ١٦٧.
- (٥) مجنون ليلي، الأعمال المسرحية الكاملة، ص ١٥٩.

كـانـت إـطـافـتي بـها	كـالـوثنـي بـالصنـم
وربـما جـئت فـراشـها	فـلـخـانـني القـدم
كـأنـهـا لـي مـحـرم	ولـيس بـينـنا رـحم
شـعـرك يـا قـيس جـنى	عـلى هـذا وـاجـتـرم
هـيـبـهـا فـامـتـنـعت	كـأنـهـا صـيد الحـرم
وهـبـتُـهـا لـلحـب والشـعـر	ر، وقـيسُ والأـلم

وشوقي بهذه الصورة . . التي رسمها ليلى والتي خالف فيها صورتها في الماضي وكتب التراث التي رسمت حقيقة صورة ليلى، يريد أن يجعل حب ليلى لقيس نقيًا طاهرًا حتى النهاية، لم يتدخل فيه عنصر ليفسده حتى الزواج؛ ولعل شوقي بهذا الانحراف عن أخبار المصادر التاريخية والأدبية يريد أن ينتصر لإرادة الحب أمام إرادة التقاليد.

كما أن شوقيًا كان متعاطفًا كثيرًا مع قضايا المرأة في هذه المسرحية من خلال تصوريه لليلى، فقد احتدم في زمانه الصراع حول قضايا المرأة، والقول بحقوقها التي تطالب بها، والتي وصلت أحيانًا إلى المطالبة بمساواتها بالرجل، فلعل شوقيًا أراد أن يناصر مثل هذه الدعوات وأن يكون لمسرحيته قبولاً لدى المتلقين في ذلك الوقت، فكان لهذا الانحراف الفني أسبابه الاجتماعية والفكرية، ويكون شوقي بهذا قد عمل على تفعيل مسرحيته، وحاول توظيفها في واقعه.

ب - انحرافات خرجت بشخصية «ليلى» من ملامح الحب والعفة والعذرية، إلى صفات وملامح جديدة نابعة من قضايا الشعراء التي يعاشونها في واقعهم المعاصر، كقضايا الثورة والتحرر والحضارة، وهنا لم يتلزم الشاعر بملامح ليلى كشخصية ترمز للحب العفيف العذري، بل إنه منحها ملامح جديدة ذات أبعاد سياسية ووطنية وقومية وحضارية.

فالشاعر الفلسطيني أحمد دحبور يمنحها بعداً وطنياً وقومياً حين يصورها مجسداً من خلالها وطنه السليب فلسطين، وقد بقي الشاعر على عهده اتجاهاً بعد أن خانها وغدر بها الآخرون من أبناء جلدته حيث باعوها وقبضوا ثمنها بخساً من العدو، ويقول من قصيدته «كلام غريب»^(١):

والعواصم ولغت في دم القافلة

....

والتفت إلى صاحبي . . لم أجده . . ولكن وجدت له صورة في الجدار

قل لسيف الخشب إن «ليلى» سراب، بدأت بالتراب وانتهت بالذهب

قل لسيفي أنا . . إن «ليلى» هنا، وأنا لا أخون

(١) ديوانه ص ٦٨٩-٦٩١ .

ويظهر البعد القومي الذي حرفت إليه «ليلى» عند الشاعر نزار قباني^(١) حين يدين القوى العربية المعاصرة التي جبنّت أمام العدو المغتصب لليلى (فلسطين)، فقد منح نزار «ليلى» - عندما جعلها معادلاً موضوعياً لفلسطين - ملمحاً قومياً أداً من خلاله كل من فرط فيها، وتلاهى عن كل ما فيه تحريرها من براثن العدو المغتصب لها، لقد استحالت «ليلى» رمز العفاف والطهر والعذرية، إلى مغتصبة مستباحة متهكة العرض مدنسة الفراش، وفي هذا انحراف وقلب واضح للملامح «ليلى» وصورتها كما هي في الحقيقة والواقع.

ويظهر الانحراف بصورة «ليلى» وملامحها الشخصية واضحاً وجلياً عند الشاعر صلاح عبدالصبور في مسرحيته «ليلى والمجنون» حين يصورها فتاة عصرية ذات نشاط سياسي وثوري حركي تنزع إلى الحرية الاجتماعية بمفهومها (الليبرالي) المعاصر بحيث يتساوى عندها الارتباط الشرعي، بالرجل والارتباط غير الشرعي ما دام هناك ميل ورغبة وحب من أحدهما للآخر^(٢).

ف«ليلى» عند صلاح عبدالصبور شخصية نسائية تصبو في علاقاتها مع زملائها إلى تحقيق الأفكار السياسية الثورية التي يؤمنون بها في أرض الواقع، وهي تعمل على إشباع عاطفتها ورغباتها الجنسية عن طريق غير شرعي مع من تهوى وتحب من زملائها؛ فهي منحت حبها في البداية (سعيداً) الذي هو بمنزلة قيس في المسرحية، فلما لم تجد لديه الجنس منحت نفسها لزميلها (حسام) الذي هو بدوره منحها ما ترغب مع بقاء حبها لسعيد لو أنها تجد لديه ما منحها إياه حسام.

لقد كان الحب عند «ليلى» التراثية حباً عذرياً غفيفاً نقيّاً طاهراً، وكان تحقيقه هدفاً لذاته، ومن خلال علاقة شرعية؛ أما عند «ليلى» المعاصرة، فقد خلع رداء العفة والطهر، وأصبح الحب يهدف إلى المتعة الجنسية الجسدية، وليس بالضرورة أن تكون قائمة على أساس من العلاقة الشرعية، بل إن ليلى ترى في عفة (سعيد) الذي تحبه ضعفاً وسوداوية وموتاً للحب^(٣):

ليلى : سعيد إنني أتمنأك

سعيد : أنا لك يا ليلى

ليلى : سعيد انظر لي، والمسنى وتحسنني

... ..

سعيد : أوه «الجنس» لعنتنا الأبدية، وجه الحب المقلوب

ليلى : لا بل وجه الحب المبتسم

... ..

(١) انظر : النص الشعري في ص ٣٩٩ من هذا الفصل.

(٢) انظر : ديوانه ٧٨٨/٢ - ٧٩٣، ٨٣٨ - ٨٤١.

(٣) المصدر السابق ٧٩٠-٧٩٣.

سعيد : نار دنسة لا تنتج إلا دنساً
ليلي : سعيد، حبيبي، وأأسفاه إنك خرب مهديم
لا تصلح إلا أن تتسكع في جدران خرائبك السوداء
وأأسفاه . . أحببت الموت . . أحببت الموت

وإذا كانت ليلي التراثية قد قصرت حبها على شخص واحد هو قيس، مع حفظها لأمانة زوجها ورد، فإن الحب/ الجنس لدى ليلي عبد الصبور أو ليلي المعاصرة وسيلة لراحة الجسد من عناء التعب لتحقيق الهدف الأعظم الذي هو «الثورة والعمل الثوري والتحرر السياسي» الذي تناضل مع زملائها من أجل تحقيقه فليلى عبد الصبور كان حبها/ جسدياً مشاعراً فهي تعطيه، أو قل تمارسه مع كل من هو قادر على منحها إياه، مع احتفاظها بحب عاطفي وجسدي لزميلها سعيد.

ويمزج صلاح عبد الصبور في صورة «ليلي» المعادل المعاصر لـ «ليلي» التراثية الحب - غير العذري - بالأفكار السياسية^(١)؛ وفي هذه الصورة ليلي انحراف واضح ليس بتحميلها البعد السياسي الذي لم يكن من ملامح «ليلي» التراثية فحسب، بل بالانحراف بأخلاقياتها وسلوكياتها من العفة والعذرية إلى الإباحية والجسدية.

إذا فصورة المرأة العربية المسلمة المجسدة في شخصية «ليلي العامرية» المتسمة بالعفة والطهر والنقاء في الحب والسلوكيات، والصدق والإخلاص في العاطفة قد صورت في شعرنا الحديث دالة على هذه الصورة المضئية المشرقة حيناً، وانحرف بها حيناً آخر للدلالة على بعض القضايا المعاصرة، لكنها في هذا الانحراف لم تسلم من التشويه أو التزوير عند بعض شعرائنا المعاصرين ومن أصحاب القصيدة الجديدة منهم بخاصة.

ومن أبرز الشخصيات النسائية التي استلهمت في شعرنا الحديث وأكثر الشعراء من استلهاها هند بنت عتبة، فهي عند الشاعر أحمد الصالح مسافر في قصيدته «عندما يسقط العراف»، تمثل المرأة العربية المعاصرة التي أصابها الإحباط من رجالها الذين خيبوا ظنّها عندما لم يقووا على الانتصار لقضاياها، وقضايا أمّتها، فهي مهزومة منكسرة مخدولة من قومها، وفي ذلك يقول^(٢):

أسرجت . . هند . . ؟!
خيولاً لأبي سفيان من غير أعنة
لم يكن للغمد سيف ليس للنصل يد،
إنما الجهل مظنة

(١) انظر : الشاعر العربي الحديث مسرحياً ص ٢٨٦.

(٢) ديوانه «عندما يسقط العراف» ص ١٤٦-١٤٩.

غلت الأحزاب، يغشى القهر أذقاناً ويسترضع في الأرحام - يا هند - أجنة
وابن حرب مد عينيه وأغشاها البريق

والشاعر أدونيس يجسد من خلال استلهامه شخصية «نوار الحضرمية» - زوج خولي بن
يزيد الأصبحي حامل رأس الحسين لابن زياد ليلة مقتله بكر بلاء - كره المرأة المسلمة للظلم والغدر
والخيانة، وكانت «نوار» قد حلفت - لما علمت برأس الحسين في دارها مع زوجها، وأنه مشارك في قتله -
أن لا تجتمع به مذ تلك الليلة أبداً^(١)، حيث يقول^(٢):

جئت . . كانت زوجتي نوار تفتح باب الدار
أوحشتني، أطلت، كيف؟
إبشري، جئت بك بالدهر، بمال الدهر
من أين، كيف، أين؟ برأسه
الحسين؟ ويلك يوم الحشر

و «قطر الندى» ابنة خماوريه وزوج الخليفة العباسي المعتضد بالله أحمد التي زفت من مصر إلى
بغداد في صورة العزة والمنعة والكرامة المصانة والهيبة المحترمة، صورها أمل دنقل، شخصية ضعيفة،
متهكة، مستباحة، تجسد ضعف الأمة العربية الإسلامية وانكسارها، وترديها، في العصر الحاضر^(٣)،
فقد صنع معها من الانحراف بشخصيتها صنيعة مع شخصية «خولة». وأمل دنقل يكاد - باستخدامه
شخصية المرأة العربية المسلمة في هذا السياق من الاستلهام والتصوير - القائم على المفارقة التصويرية بين
الماضي والحاضر - يشكل ظاهرة استلهامية في هذا السياق جديرة بالملاحظة، ولعل لجوءه للمرأة العربية بما
تحمله من تراث محاط بسياج الشرف والعزة والكرامة والاحترام فيصورها متهكة مستباحة بعد أن كانت
مصانة محترمة إنما كان يهدف إلى استثارة واستنهاض الواقع العربي الإسلامي من ضعفه وترديه وذلك لما
للمرأة وصيانتها واستباحتها من حساسية لدى الرجل العربي المسلم.

ومن النساء العربيات المسلمات من عرفت بقوة الشخصية وشدة تأثيرها على من حولها
بصوابية رأيها في بعض الأحيان وبحظوتها لدى الرجل في حين آخر، ويتجلى هذا لدى نساء بعض
الخلفاء والحكام.

فقد عرفت الخيزران زوج المهدي العباسي وأم بنيه الهادي والرشيد بقوة شخصيتها وتأثيرها
على من حولها، وعلى شؤون الدولة والحكم أحياناً^(٤).

(١) تاريخ الأمم والملوك ٣/ ٣٣٥-٣٣٦.

(٢) أعماله الشعرية الكاملة ٢/ ٨٤.

(٣) انظر: أعماله الشعرية الكاملة ص ٢٠١-٢٠٤.

(٤) انظر: تاريخ الأمم والملوك ٤/ ٦٠٤-٦٠٥، ٦٠٨، ٦١٧، ٦٢٣، وتأريخ بغداد ١٤/ ٤٣٠.

وقد صور الخيزران الشاعر سليمان العيسى بهذه الصورة^(١)، كما صور الشاعر عزيز أباطة في مسرحيته «العباسة» زبيدة زوج الرشيد بمثل هذه الصورة^(٢).

ومن أبرز ملامح الانحراف بصورة المرأة العربية المسلمة تصويرها ذات ملامح ثورية نضالية تمد الثوار بالقوة والعزيمة الثورية وتصويرها كذلك ذات ملامح اجتماعية متحررة.

أما الملامح الثورية النضالية فتظهر في استلهاهم بعض شعرائنا لشخصية الصحابية أسماء بنت أبي بكر رضي الله عنها في موقفين لها:

الأول عشية الهجرة النبوية، فقد صورها الشاعر صابر عبدالدايم ثائرة ضد الظلم والطغيان المكي تسعى لتغيير الواقع في مكة من الشرك إلى الإسلام من خلال تحملها أعباء الاتصال بالرسول ﷺ وصاحبه أبي بكر ﷺ وهما في الغار وإمدادهما بالزاد وبأخبار قريش وبكل ما يساعدهما على الهجرة، يقول من قصيدته «أسماء : الثورة، والعطاء، والتحدي»^(٣):

مكة تهرب من وجه الله . . وتطرد أضواء الإيمان
وتحاول صد رياح الحق الحبلى بالإيمان . . الساحق زيف الطغيان

....

وعلى وجنة أسماء

فتيل دماء . . وترى وشم تحمّد ووفاء

أسماء الثورة ذات نطاقين

وخطاها فوق الأرض نجوم تعمر كل الآفاق الغائمة

....

وبعينها السمرأوين صمود - رفض - حب . . وفداء

....

في ثور . . يغلي بركان الثورة . . من ثور تتفجر أنهار الثورة

وعلى ثور يلقي الأفق بنار الحق لتحرق أعداء الثورة

وإلى الثورة تركض خيل الحب لتسحق من هب لإطفاء الثورة

ويرى حلمي القاعود أن الشاعر لم يربط شخصية أسماء في استلهامه لها هنا بالواقع بل إنه «قدم سيرة أسماء من خلال عنوان أقرب إلى عنوان مقال لا قصيدة فيه من الجهارة والوضوح أكثر ما فيه من الإيحاء والرمز»^(٤) ويرى في موقفها ثورة ورفضاً للظلام الذي يعيش في العقول . . والقلوب . .

(١) أعماله الشعرية ٧٨/١.

(٢) ص ٣١.

(٣) المسافر في سنبلات الزمن ص ٢٣-٢٤.

(٤) انظر : الورد والهالوك، حلمي القاعود، دار الأرقم، الزقازيق، الطبعة الأولى ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م، ص ١٢٠-١٢١.

وأن الشاعر لم يحالفه التوفيق في استخدام لفظ «الثورة» وما يترتب عليها فهذه الكلمة صارت في الذهن الإسلامي العنيد رمزاً للظلم والفجور ودلالة على الطغيان ومحاربة الإسلام فضلاً عن قصورها لو أخذت بالمعنى الأصلي لها - عن الوفاء بمضمون الرسالة الإسلامية وعطائها الذي هو بالضرورة أكبر من عطاء أية ثورة ناجحة وصالحة^(١).

أما موقفها الثوري الآخر فقد صور من خلال ثورة ابنها عبدالله ضد السلطان الأموي عشية حصار الحجاج لحركته في مكة، وما بثته فيه من روح الثبات على الموقف حتى النهاية^(٢).

كما استلهم هذا الموقف الثوري لأسماء الشاعر ممدوح عدوان وصورها من خلاله بطللة شجاعة مضحية في سبيل الوصول بالمبادئ التي تؤمن بها إلى غاياتها، حتى أضحت أسماء تجسد قوة ثورية يستمد منها الثائرون المناضلون من أصحاب القضايا العادلة العون والمدد الثوري النضالي والمساعدة التي تدفع بهم نحو الأمام، لذلك لجأ إليها أحد جنود الثورة المعاصرة لما أحس بضعف قائده، وخوره وانهاره يستمد منها الموقف الثوري النضالي، ويرضع من حليبها مبادئ الثبات على الثورة إلى النهاية، فيقول من قصيدة له بعنوان «رسالة إلى أسماء بنت أبي بكر من العبد الفقيد المجند في جيش أمير المؤمنين المستعصم بالله»^(٣):

سيدتي . . أعرف أن الموت لم يهلك حتى الآن
وقد حمدنا الله في قلوبنا ، أنك لم ترجعي رجوعنا بلا عزيمة
يجرنا الفرار لا تسوقنا الهزيمة
لم ترسلينا مرة أخرى إلى الميدان
عدنا من الوغى . . تركنا في الطريق السيف
والحصان
عدنا بلا دم بلا جلود
لم تبقي في العروق قطرة . . ودون جرح
نحن الذين ندعي أننا نخاف السلخ بعد الذبح
أحذية قاسية تقرع في الآذان
أحذية تقرع في الرؤوس كالهموم
لا نار في البيوت لا سهر ، لا صوت ، لا غناء ، لا بكاء
هكذا أمر

... ..

(١) السابق نفسه .

(٢) المسافر في سنبلات الزمن ص ٢٣-٢٤ .

(٣) تلويحة الأيدي المتعبة ، أعمال الكاملة ١/ ٧٢-٧٤ .

لكن جيش الروم والتتار كان يعبر التخوم
لا نار في البيوت لا سهر، لا صوت، لا غناء، لا بكاء
هكذا أمر

....

لكن جيش الروم والتتار كان يعبر التخوم

ويصور عبده بدوي ثورتها، وحشها على أن تتحول الثورة من الكلام إلى السيف حيث
يقول^(١):

أمي أسماء بنت أبي بكر .. قد جاءت كيما تبصرني في هذا العصر ..
فلقد قالت : يا عبدالله إن كنت على حق فارفع سيفك في وجه الحجاج

....

أمي قالت : يا عبدالله قد آن لهذي الخطبة أن تقطع ، يا عبدالله ،
لن يسمع إنسان صوت ، فترجل عن هذي الأعواد واقصد قبرك

إن الجهاد الذي بذلته أسماء في سبيل الله عشية الثورة واجتهادها في تحري الحق فيمن هو
الجدير بالخلافة عشية دعوة ابنها عبدالله لنفسه بالخلافة، لا يمكن أن يساوي الثورة بالمفهوم السياسي
المعاصر، التي صوّرت بها في هذه النصوص، فما قامت به من جهاد في سبيل الله ومؤازرة لابنها فيما
شرح الله صدره له، أكبر وأعظم من أن يكون ثورة بالمفهوم السياسي المعاصر، حيث الثورة هي إرادة
جماهيرية دون التمييز في مدى صوابيتها أو موافقتها الشريعة أم لا، ومن هنا نستطيع أن نقول بأن هذه
الصورة لأسماء قد انحرفت بها عن صورتها التراثية.

وهناك انحراف آخر مارسه أمل دنقل حيال صورة أسماء، فالثابت أن أسماء كانت ثابتة الجأش
لم تضعف أو تطلق الدموع عشية حصار ابنها وقتله وصلبه بل كانت عزيمتها قوية، تحث ابنها على الإقدام
والشهادة وتشد من أزره، وهي التي شجعت ابنها على خوض المعركة لما جاء يستشيرها، وهونت في عينيه
المثلة به بعد استشهاد^(٢)، لكن أمل دنقل يقلب هذه الصورة لأسماء فيصورها، وقد ضعفت،
وتضععت، وانكبت على نفسها، وتقرحت عيناها من كثرة البكاء، وكأنه بهذا يحكي واقع الأمة العربية
المعاصرة التي لم تكن في المواقف المعاصرة مثل أسماء، ويغريها بأن تكون مثل أسماء، متماسكة صابرة إن
أرادت النصر لأبنائها، يقول في قصيدته «لا وقت للبكاء»^(٣):

أمي التي تظل في فناء البيت منكبة

(١) دقات فوق الليل ص ٩١-٩٤.

(٢) انظر : تأريخ الأمم والملوك ٣/ ٥٣٩.

(٣) أعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٥٨.

مقروحة العينين ، مسترسلة الرثاء

تنكث بالعود على التربة

رأيتها أسماء

تبكي ابنها المقتول في الكعبة

أما ملامح النزوع إلى الحرية الاجتماعية التي صور بها بعض شعرائنا المعاصرين المرأة العربية المسلمة فيظهر في تصوير عبدالرحمن الشرقاوي شخصيتي سكينه بنت الحسين وعمتها زينب بنت علي بن أبي طالب رضي الله عنهم^(١)، فهما بجانب ما يتصفان به من صلاح وتقى ونقاء وطهر وطيب معدن وفضل وعلم ينزعان - فيما يدعي ويزعم - إلى حب الجمال ، والاحتفاء به ، وعدم التشدد في الحجاب ، في نطاق الالتزام بالشرع والعمل به .

والناظر في هذه الصورة - المزعومة - التي يصور بها الشرقاوي سكينه وعمتها زينب ، يدرك مدى التزوير والانحراف الذي مارسه الشاعر عليهما في سبيل الدعاية إلى ما ينزع إليه هو من حرية اجتماعية للمرأة متأثرة بدعوى العصر الحاضر وسلوكياته .

كذلك أسند إليهما نوعاً من الحرية الفكرية في طرح التساؤلات (الميتافيزيقية) من خلال موقفهما من القدر في شأن أهل البيت مع المناصبين لهم العداء ، وهم من قد أفنوا أنفسهم في سبيل الأمة وتحقيق الخير لهم ، حيث قال الشرقاوي على لسان سكينه وزينب تخطابان الحسين طارحتين بعض المساءلات للقدر في شيء من الألم ، وكأن هذا متمم لشخصيتيهما النازعتين نحو الحرية الاجتماعية والفكرية ، والمهتمتين بالعقل مقابل الشرع .

يقول الشاعر على لسان سكينه مخاطبة أبيها الحسين^(٢) :

إننا بيت حزين يا أبي . .

فلماذا كتب الحزن على بيت النبوة؟

وتقول زينب طارحة بعض التساؤلات العنيفة تجاه القدر - كما يصورها الشرقاوي بقوله^(٣) :

ويلنا ويلنا

أفلا ينتقم الله لنا ، سيضيع الدين إن لم ينتقم؟!

وإذا أضفنا هذه الصورة الفكرية التي يرسمها الشرقاوي لكل من سكينه وزينب إلى تلك الصورة الاجتماعية السابقة التي صور بها الشرقاوي سكينه وعمتها لأدركنا مدى الانحراف بل التزوير

(١) انظر : ص ١٢٧ - ١٢٨ من الفصل السابق .

(٢) الحسين شهيداً ص ١١٩ .

(٣) المصدر السابق ص ١٤٩ .

الذي ألحقه الشاعر بهاتين الشخصيتين المنتسبتين إلى بيت النبوة واللتين تجسدان النموذج الأبهي للمرأة العربية المسلمة .

هذه هي صورة المرأة المسلمة كما جسدها شعراؤنا في شعرهم من خلال استلهاMATهم لشخصيتها، وهي صورة - كما رأيناها - تظهر المرأة المسلمة - على وجه العموم - ذات صورة حسنة ومضيئة ومشرفة، فهي مثال وقدة ذات عفاف وصدق وطهر ونقاء وإخلاص وفضل وعلم وشجاعة وحب وجهاد في سبيل الله وصبر وتحمل وجلد، وأنها في بعض صورها لدى بعض الشعراء لم تخلُ من انحراف بها نحو الثورة والتمرد حيناً، والميل للتححر والانطلاق نحو شيء من الحرية الاجتماعية أو الفكرية حيناً آخر، وأن الشاعر المعاصر قد وجد في صورتها هذه أحياناً ما يمكن أن يؤوله ويحملة رؤيته الحياتية ليعبر من خلالها عن قضايا المعاصرة التي يعيشها في واقعه الحياتي .

هكذا نجد أن استلهاMAT شعرائنا للشخصيات الإسلامية وتصويرهم لها، قد تنازعه اتجاهان :

الأول : حافظ - مع استلهاMATه للشخصية - على صورتها كما هي في الحقيقة والواقع دون تغيير يشوهها أو يزورها، وإن أدخل عليها انحرافاً فهو انحراف من قبيل التحوير في الشخصية للاستفادة من دلالاتها وإيحاءاتها، مع المحافظة على جوهر صورتها وإطارها العام، الذي يجسد ملامحها العامة بما لا يضاد أو يعاكس أو يناقض صورتها في الماضي، وما تحمله تلك الصورة من دلالات وإيحاءات .

الثاني : انحرف بصور بعض الشخصيات المستلهمة، وقد أصابها ببعض التشويه أو التزوير، ولم يحافظ على جوهر صورتها وإطارها العام، ولا على دلالاتها وإيحاءاتها في الماضي .

وهذا الاتجاه التشويهي أو التزويري مارسه بعض الشعراء المعاصرين من أصحاب الاتجاهات (الأيدولوجية) المضادة للإسلام، وقد وصل هذا الانحراف التشويهي والتزويري إلى درجة الظاهرة، لدى هؤلاء الشعراء، وهم مع أنهم محدودون إلا أنهم ذوو أثر في ترسيخ هذا الاتجاه لما لهم من أثر كبير في تشكيل الخارطة الشعرية الجديدة، لذلك برز مثل هذا الاتجاه التحريفي المرفوض، وصنع لنفسه قاعدة نقدية في الخطاب النقدي المعاصر الذي أخذ هو بدوره يؤصل لهذا النوع من الاتجاه الاستلهاMATي .

وقد نعد هذا الانحراف المرفوض مزلقاً فنياً ندّ عن إرادة بعض الشعراء وهم يستلهمون الشخصيات الإسلامية في مثل هذا المنحى الانحرافي المضموني، لولا أن الملفت للنظر الذي يحول دون هذا التبرير، هو إصرار هؤلاء الشعراء وتواطؤهم على استخدام شخصيات ذات ذاكرة حسنة ومضيئة في ذهن ووجدان العربي والمسلم المعاصر وهي مصدر عز وفخار لديه، استخداماً يجعل منها ومن عصورها الإسلامية صوراً لكل قبيح ومزر وبغيض وممقوت، كما رأينا في تصوير بعض الشعراء لشخصيات: عثمان بن عفان وسعد بن أبي وقاص، وأبي موسى الأشعري رضي الله عنهم .

وفي الوقت نفسه نجد من هؤلاء الشعراء إصراراً على استخدام شخصيات ذات تأريخ مظلم

ومشوه وملوث في مسيرة حضارتنا الإسلامية يجعل من هذه الشخصيات صوراً مضيئة ونبيلة ومشرفة ومحبوبة تمثل التضحيات والخلود في أرقى صورها، لأنها خرجت على إجماع الأمة عبر مسيرة الحضارة الإسلامية، وحاولت هدم الدولة الإسلامية، والتغيير في أصول العقيدة والشريعة، كما رأينا في تصوير بعض الشعراء لشخصيات مثل : عبدالرحمن بن ملجم وبشار بن برد وعلي بن محمد صاحب الزنج . . وفي هذا النوع من الانحراف، تهديد لظاهرة استلهم واستدعاء الشخصيات التراثية، وهو من السلبيات ووجوه النقص التي يقع فيها بعض شعرائنا^(١).

(١) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٣٧٠ - ٣٧١.

جدول إحصائي تصنيفي بالشخصيات الإسلامية
المستلهمة حتى آخر القرن الثالث الهجري في شعرنا العربي الحديث(*)

تصنيف الشخصيات	الرقم المتكامل	أسماء الشخصيات المستلهمة وتاريخ وفياتها	عدد استلهام الشخصية تقريباً	ملحوظات وتعليقات
شخصيات الخلفاء الراشدين والصحابية رضوان الله عليهم	١	أبو عمار ياسر بن عامر المذحجي (٧ق هـ-٦١٥)	٢	من أكثر الشعراء استلهاماً له كان الشاعر أحمد محرم.
	٢	حمزة بن عبد المطلب (٣هـ-٦٢٥)	٧	
	٣	مصعب بن عمير (٣هـ-٦٢٥م)	١	استلهمه الشاعر أحمد عنتر مصطفى في أحداث وقعة مؤتة (٨هـ-٦٢٩م) وهو لم يشهد هذه الغزوة لأنه استشهد يوم أحد (٣هـ-٦٢٥م) فهو وهم من الشاعر.
	٤	حنظلة بن أبي عامر "الغسيل" (٣هـ-٦٢٥م)	١	يكثر استلهامه عند الشعراء المحافظين.
	٥	سعد بن معاذ الأوسي (٥هـ-٦٢٦م)	٢	
	٦	جعفر بن أبي طالب (٨هـ-٦٢٩م)	٤	
	٧	زيد الخيـر الطائي (٩هـ-٦٣٠م)	١	
	٨	عبد الله بن أبي بن أبي سلول (٩هـ-٦٣٠م)	٥	
	٩	نعيم بن أوس الداري (كان حياً نحو ٩هـ-٦٣٠م)	١	
	١٠	ضرار بن الأزور (١١هـ-٦٢٣م)	١	
	١١	أبو دجانة سمالك بن حرشة الخزرجي (١١هـ-٦٣٣م)	١	
	١٢	أبو بكر الصديق (١٢هـ-٦٣٤م)	٢٧	
	١٣	سعد بن عباد (١٤هـ-٦٣٥م)	١	
	١٤	أبو عبيدة عامر بن الجراح (١٨هـ-٦٣٩م)	٧	هو أكثر الشخصيات الإسلامية استلهاماً في شعرنا الحديث، وقد استلهمه كل من المحافظين والمجدين لكنه عند المحافظين أكثر.
	١٥	معاذ بن جبل (١٨هـ-٦٣٩م)	١	
	١٦	الحباب بن المنذر الأنصاري (٢٠هـ-٦٤٠م)	١	
	١٧	بلال بن رباح (٢٠هـ-٦٤١م)	٢٣	
	١٨	الحارث بن قيس الأنصاري (نحو ٢٣هـ-٦٤٤م)	١	
	١٩	عمر بن الخطاب (٢٣هـ-٦٤٤م)	٨٠	
	٢٠	وحشي بن حرب الحبشي (نحو ٢٥هـ-٦٤٥م)	٤	
	٢١	أبو سفيان بن حرب (٣١هـ-٦٥٢م)	٦	

(*) هذا الجدول تقريبي وقد رتبته فئاته بحسب ترتيبها في دراستي لها في هذا الفصل ثم رتبته شخصيات كل فئة بحسب تاريخ وفياتها.

الخصائص تصنيف	المتضمن الرقم	أسماء الشخصيات المستلهمة وتأريخ وفياتها	عدد استلهام الشخصية تقريرا	ملحوظات وتعليقات
شخصيات الخلفاء الراشدين والصحابية رضوان الله عليهم	٢٢	أبو ذر الغفاري (٣٢هـ-٦٥٢م)	٢٣	يكثر استلهامه عند شعراء القصيدة الجديدة من أصحاب الأيديولوجيات المعاصرة، ويندر استلهامه عند الشعراء المحافظين.
	٢٣	عبدالله بن مسعود (٣٢هـ-٦٥٣م)	١	
	٢٤	العباس بن عبدالمطلب (٣٢هـ-٦٥٣م)	١	
	٢٥	المقداد بن الأسود الكندي (٣٣هـ-٦٥٣م)	٣	
	٢٦	عثمان بن عفان (٣٥هـ-٦٥٦م)	٢٨	
	٢٧	الزبير بن العوام (٣٦هـ-٦٥٦م)	٢	
	٢٨	سلمان الفارسي (٣٦هـ-٦٥٦م)	٣	
	٢٩	عمار بن ياسر (٣٧هـ-٦٥٧م)	٨	
	٣٠	صهيب الرومي (٣٨هـ-٦٥٩م)	٣	
	٣١	علي بن أبي طالب (٤٠هـ-٦٦١م)	٣٣	
	٣٢	صفوان بن أمية (٤١هـ - ٦٦١م)	١	
	٣٣	أبو موسى الأشعري (٤٤هـ-٦٦٥م)	٣	
	٣٤	أبو أيوب الأنصاري (٥٢هـ-٦٧٢م)	٢	
	٣٥	معاوية بن أبي سفيان (٦٠هـ-٦٨٠م)	٢٣	
	٣٦	عقيل بن أبي طالب (٦٠هـ-٦٨٠م)	١	
	٣٧	زيد بن أرقم الأنصاري (٦٨هـ-٦٨٧م)	١	
	٣٨	عبدالله بن عباس (٦٨هـ-٦٨٧م)	١	
	٣٩	عدي بن حاتم الطائي (٦٨هـ-٦٨٧م)	١	
	٤٠	البراء بن عازب الخزرجي (٧١هـ-٦٩٠م)	١	
	٤١	عبدالله بن عمر بن الخطاب (٧٣هـ-٦٩٢م)	٢	
	٤٢	رافع بن خديج الأنصاري (٧٤هـ-٦٩٣م)	١	
شخصيات الحكماء والأفكاراء السوفاء	١	عكرمة بن أبي جهل (١٣هـ-٦٣٤م)	١	
	٢	قيس بن عاصم المنقري (٢٠هـ - ٦٤٠م)	١	
	٣	ربيع بن عامر (نحو ٢٢هـ-٦٧٣م)	٢	
	٤	زياد بن أبيه (٥٣هـ-٦٧٣م)	٨	
	٥	يزيد بن معاوية (٦٤هـ-٦٨٣م)	١٥	
	٦	مروان بن الحكم (٦٥هـ-٦٨٥م)	٦	
	٧	عبيدالله بن زياد (٦٧هـ-٦٨٦م)	٣	

الشمسية تصنيف	الشمسية الرقم	أسماء الشخصيات المستلهمة وتأريخ وفياتها	عدد استلهام الشخصية تقريباً	ملحوظات وتعليقات
شخصيات الحكماء والأفراء والولاء	٨	بـــــر بن أرطأة (٨٦هـ-٧٠٥م)	١	تفرد شوقي باستلهامه فيما وقفت عليه من شعر. يلي هارون الرشيد شخصية ال خليفة عمر بن الخطاب من حيث كثرة استلهام الشعراء له، وهو بذلك يحتل المرتبة الثانية بين الشخصيات الإسلامية المستلهمة.
	٩	الحـــــجـاج بن يوسف (٩٥هـ-٧١٤م)	٢٧	
	١٠	الوليد بن عبد الملك (٩٦هـ-٧١٥م)	٣	
	١١	سليمان بن عبد الملك (٩٩هـ-٧١٧م)	١	
	١٢	عمر بن عبد العزيز (١٠١هـ-٧١٩م)	٤	
	١٣	هشام بن عبد الملك (١٢٥هـ-٧٤٣م)	٧	
	١٤	الوليد بن يزيد (١٢٦هـ-٧٤٤م)	١	
	١٥	أبو العباس السفاح (١٣٦هـ-٧٥٤م)	٤	
	١٦	معن بن زائدة الشيباني (١٥١هـ-٧٦٨م)	٦	
	١٧	أبو جعفر المنصور (١٥٨هـ-٧٧٥م)	١١	
	١٨	المهدي العباسي (١٦٩هـ-٧٨٥م)	٢	
	١٩	عبد الرحمن الداخل (١٧٢هـ-٧٨٨م)	١٠	
	٢٠	جعفر بن يحيى البرمكي (١٨٧هـ-٨٠٣م)	٦	
	٢١	يحيى البرمكي (١٩٠هـ-٨٠٥م)	٢	
	٢٢	هارون الرشيد (١٩٣هـ-٨٠٩م)	٧٩	
	٢٣	الأمين بن هارون الرشيد (١٩٨هـ-٨١٣م)	٤	
	٢٤	الفضل بن سهل (٢٠٢هـ-٨١٨م)	١	
	٢٥	المأمون بن هارون الرشيد (٢١٨هـ-٨٣٣م)	١٤	
	٢٦	المعتصم بن هارون الرشيد (٢٢٧هـ-٨٤١م)	١٤	
	٢٧	المتوكل بن المعتصم (٢٤٧هـ-٨٦١م)	٣	
	٢٨	الموفق بالله بن المتوكل (٢٧٨هـ-٨٩١م)	١	
	٢٩	المعتد على الله بن المتوكل (٢٧٩هـ-٨٩٢م)	١	
	٣٠	خمارويه بن أحمد بن طولون (٢٨٢هـ-٨٩٦م)	٢	
شخصيات القلعة والفتحين	١	المثني بن حارثة الشيباني (١٤هـ-٦٢٥م)	٦	
	٢	شرحبيل بن حسنة (١٨هـ-٦٣٩م)	١	
	٣	طليحة بن خويلد الأسدي (٢١هـ-٦٤٢م)	١	

ملحوظات وتعليقات	عدد استهلاك الشخصية تقريباً	أسماء الشخصيات المستهمة وتأريخ وفياتها	الرقم المتصل	تصنيف الشخصيات
هو أكثر شخصيات القادة استهلاكاً عند الشعراء.	٣	عمرو بن معديكرب الزبيدي (٢١هـ-٦٤٢م)	٤	شخصيات القادة والفاخرين
	٥٢	خالد بن الوليد (٢١هـ-٦٤٢م)	٥	
	٢	القعقاع بن عمرو (٤٠هـ-٦٦٠م)	٦	
	١	أسامة بن زيد (٥٤هـ-٦٧٤م)	٧	
	١٤	سعد بن أبي وقاص (٥٥هـ-٦٧٥م)	٨	
	١	الحارث بن يزيد التميمي (٦١هـ-٦٨٠م)	٩	
	١	زرعة بن شريك التميمي (نحو ٦١هـ-٦٨٠م)	١٠	
	١	خولى بن يزيد الأصبحي (نحو ٦١هـ-٦٨٠م)	١١	
	١٢	عقبة بن نافع (٦٣هـ-٦٨٣م)	١٢	
	٩	شمر بن ذي الجوشن (٦٦هـ-٦٨٦م)	١٣	
	١	عمر بن سعد بن أبي وقاص (٦٦هـ-٦٨٦م)	١٤	
	٤٣	عمرو بن العاص (٦٦هـ-٦٨٦م)	١٥	
	٣	الأحنف بن قيس (٦٧هـ-٦٨٧م)	١٦	
	٢	مصعب بن الزبير (٧١هـ-٦٩٠م)	١٧	
	١	المهلب بن أبي صفرة (٨٣هـ-٧٠٢م)	١٨	
	١	عبدالرحمن بن الأشعث (٨٥هـ-٧٠٤م)	١٩	
	١	قتيبة بن مسلم (٩٦هـ-٧١٥م)	٢٠	
	٥	موسى بن نصير (٩٧هـ-٧١٥م)	٢١	
	٣	محمد بن القاسم (نحو ٩٨هـ-٧١٧م)	٢٢	
	٣٢	طارق بن زياد (١٠٢هـ-٧٢٠م)	٢٣	
يعد شوقي ومحرم والجارم من أكثر الشعراء استهلاكاً له	١	عبدالرحمن الغافقي (١١٤هـ-٧٣٢م)	٢٤	شخصيات العلماء والدعاة (ومهم أصحاب الدعوات العقيدة والسياسية)
	١	يزيد بن مزيد الشيباني (١٨٥هـ-٨٠١م)	٢٥	
	١	كعب الأحبار (٣٢هـ-٦٥٢م)	١	
	١	عبدالله بن وهب الراسبي (٣٨هـ-٦٥٨م)	٢	
	٥	عبدالرحمن بن ملجم (٤٠هـ-٦٦٠م)	٣	
	٢	حجر بن عدي (٥١هـ-٦٧١م)	٤	
	٢	مسلم بن عقيل بن أبي طالب (٦٠هـ-٦٨٠م)	٥	
	١	علي الأكبر بن الحسين بن علي (٦١هـ-٦٨٠م)	٦	

التصنيف الشخصيات	المتعامل الرقم	أسماء الشخصيات المستلهمة وتأريخ وفياتها	عدد استلهام الشخصية تقريباً	ملحوظات وتعليقات
شخصيات العلماء والدعاة (ومنهم أصحاب الدعوات العقدية والسياسية)	٧	الحسين بن علي بن أبي طالب (٦١هـ - ٦٨٠م)	٧٢	يحتل الحسين بن علي المرتبة الثالثة من حيث كثرة استلهام الشعراء له، ويفوق سائر الشخصيات الإسلامية من حيث عدد من استلهمه من الشعراء، حيث بلغ الشعراء نحو سبع وثلاثين شاعراً أغلبهم من الشعراء المعاصرين من أصحاب القصيدة الجديدة.
	٨	المختار بن أبي عبيد الثقفي (٦٧هـ - ٦٨٧م)	١	
	٩	عبدالله بن الزبير (٧٣هـ - ٦٩٢م)	١	
	١٠	قطري بن الفجاءة (٧٩هـ - ٦٠٠م)	١	
	١١	سعيد بن جبير (٩٥هـ - ٧١٤م)	١	
	١٢	غيلان الدمشقي (١٠٥هـ - ٧٢٣م)	١	
	١٣	زيد بن علي بن الحسين (١٢٢هـ - ٧٤٠م)	٢	
	١٤	أبو مسلم الخراساني (١٣٧هـ - ٧٥٥م)	١	
	١٥	عبدالله بن المقفع (١٤٢هـ - ٧٥٩م)	٢	
	١٦	أبو حنيفة النعمان (١٥٠هـ - ٧٦٦م)	٢	
	١٧	المقنع ثور بن عميرة (١٦٣هـ - ٧٥٣م)	١	
	١٨	الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٠هـ - ٧٨٦م)	٣	
	١٩	مالك بن أنس (١٧٩هـ - ٧٩٥م)	١	
	٢٠	سليمان بن وهب (١٨٠هـ - ٧٩٦م)	٣	
	٢١	علي بن حمزة الكسائي (١٨٩هـ - ٨٠٥م)	٣	
	٢٢	جابر بن حيان (٢٠٠هـ - ٨١٥م)	٣	
	٢٣	محمد بن إدريس الشافعي (٢٠٤هـ - ٨٢٠م)	٣	
	٢٤	يحيى بن زياد الفراء (٢٠٧هـ - ٨٢٢م)	١	
	٢٥	عبد الملك بن قريب الأصمعي (٢١٦هـ - ٨٣١م)	٥	
	٢٦	بابك الخرمي (٢٢٢هـ - ٩٣٥م)	١	
	٢٧	أحمد بن حنبل (٢٤١هـ - ٨٥٥م)	٢	
	٢٨	عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ - ٨٦٩م)	٥	
	٢٩	يعقوب الكندي (٢٦٠هـ - ٨٧٣م)	١	
	٣٠	حنين بن إسحاق (٢٦٠هـ - ٨٧٣م)	١	

أسماء الشخصيات المستلهمة وتأريخ وفياتها	عدد استلهام الشخصية تقريباً	ملحوظات وتعليقات	الترتيب	التصنيف
علي بن محمد صاحب الزنج (٢٧٠هـ-١٨٣م)	٧		٣١	تابع ما قبله
حمدان القرمطي (٢٩٣هـ-٩٠٦م)	١		٣٢	
محمد بن زكريا الرازي (٣١٣هـ-٩٢٥م)	٤		٣٣	
إياس بن معاوية (١٢٢هـ-٧٤١م)	١		١	شخصيات القضاة
أحمد بن أبي دؤاد (٢٤٠هـ-١٥٤م)	١		٢	
أويس القـرنـي (٣٧هـ-٦٥٧م)	١		١	شخصيات الزهاد والعباد
زين العابدين علي بن الحسين (١١٠هـ-٧٢٩م)	٣		٢	
محمد بن سيرين (١١٠هـ-٧٢٩م)	١		٣	
عمرو بن عبيد التميمي (١٤٤هـ-٧٦١م)	١		٤	
إبراهيم بن أدهم (١٦١هـ-٧٧٨م)	١		٥	
شبيب بن شيبه التميمي (١٧٠هـ-٧٨٧م)	١		٦	
الفضيل بن عياض (١٨٧هـ-٨٠٣م)	١		٧	
بشـر الحـافـي (٢٢٧هـ-١٤١م)	٢		٨	
الحسين بن منصور الحلاج (٣٠٩هـ-٩٢٢م)	١٣		٩	
عبدالله بن رواحة (٨١هـ-٦٢٩م)	١		١	شخصيات الشعراء *
نصر بن حجاج (نحو ٢٤هـ-٦٤٣م)	١		٢	
كعب بن زهير (٢٦هـ-٦٤٥م)	٣		٣	
أبو محجن الثقفي (٣٠هـ-٦٥٠م)	٣		٤	
عروة بن حزام (٣٠هـ-٦٥٠م)	٥		٥	
تميم بن مقبل العجلاني (٣٧هـ-٦٥٧م)	٤		٦	
لبيد بن ربيعة العامري (٤١هـ-٦٦١م)	١١		٧	
الزيرقـان بن بدر (٥٠هـ-٦٧٠م)	١		٨	
النايفـة الجـعـدي (٥٠هـ-٦٧٠م)	١		٩	
حسان بن ثابت (٥٤هـ-٦٧٤م)	٢٣		١٠	
الحطيئة (٥٩هـ-٦٧٠م)	٥		١١	
مالك بن الريب (٦٠هـ-٦٨٠م)	٣		١٢	
قيس بن الملوـح (٦٨هـ-٦٨٨م)	٢٣	أكثر الشخصيات الشعرية استلهاماً.	١٣	
قيس بن الذريح (٦٨هـ-٦٨٨م)	٣٢		١٤	
المقنـع الكـندي (٧٠هـ-٦٩٠م)	١		١٥	
جمـيل بن مـعـمر (٨٢هـ-٧٠٢م)	٨		١٦	

(*) فئة الشعراء هي أكثر الفئات المستلهمة من حيث العدد.

الخصيات تصنيف	المتكامل الرقم	أسماء الشخصيات المستلهمة وتأريخ وفياتها	عدد استلهام الشخصية تقريفاً	ملحوظات وتعليقات
شخصيات الشعراء	١٧	توبة بن الحمير العقيلي (٨٥هـ-٧٠٤م)	١	انفرد باستلهامه الشاعر عبدالعزيز المقالح.
	١٨	وضاح اليممن (٩٠هـ-٧٠٨م)	٩	
	١٩	عمربن أبي ربيعة (٩٣هـ-٧١٢م)	٨	
	٢٠	عبد الملك الغريص (٩٥هـ-٧١٤م)	٣	
	٢١	كثير عزة الخزاعي (١٠٥هـ-٧٢٣م)	١	
	٢٢	جرير بن عطية (١١٠هـ-٧٢٨م)	١١	
	٢٣	الفردق (١١٠هـ-٧٢٨م)	٨	
	٢٤	ذو الرمة (١١٧هـ-٧٣٥م)	١	
	٢٥	العرجي (٢٠هـ-٧٣٨م)	٣	
	٢٦	معبد بن وهب (١٢٦هـ-٧٤٣م)	١١	
	٢٧	الكميت الأسدي (١٢٦هـ-٧٤٤م)	٢	
	٢٨	رؤبة بن العجاج (١٤٥هـ-٧٦٢م)	١	
	٢٩	أشعب بن جبير الطامع (١٥٤هـ-٧٧١م)	٢	
	٣٠	إسحاق بن إبراهيم الموصلي (١٥٥هـ-٧٧٢م)	١٢	
	٣١	صالح بن عبد القدوس (١٦٠هـ-٧٧٧م)	٢	
	٣٢	حماد عجرد (١٦١هـ-٧٧٨م)	٢	
	٣٣	أبودلامة زند بن الجون (١٦١هـ-٧٧٨م)	١	
	٣٤	بشار بن برد (١٦٧هـ-٧٨٤م)	١٠	
	٣٥	أشجع بن عمر السلمي (١٩٥هـ-٨١١م)	١	
	٣٦	أبو نواس الحسن بن هانئ (١٩٩هـ-٨١٦م)	٢٩	
	٣٧	أبو الحسن علي بن زريق البغدادي (نحو ٢٠٦هـ-٨٢١م)	١	
	٣٨	مسلم بن الوليد (٢٠٨هـ-٨٢٣م)	٣	
	٣٩	أبو العتاهية (٢١١هـ-٨٢٦م)	١	
	٤٠	زرياب المغمسي (٢٣٠هـ-٨٤٥م)	٥	
	٤١	أبو تمام (٢٣١هـ-٨٤٦م)	٢٦	
	٤٢	ديك الجن (٢٣٥هـ-٨٥٠م)	٨	
	٤٣	دعبل الخزاعي (٢٤٦هـ-٨٦٠م)	١	
	٤٤	علي بن الجهم (٢٤٩هـ-٨٦٣م)	٢	
	٤٥	ابن الرومي (٢٨٣هـ-٨٩٦م)	٢	
	٤٦	البحراني (٢٨٤هـ-٨٩٨م)	٢٩	

الشخصيات تصنيف	الترتيب	أسماء الشخصيات المستلهمة وتاريخ وفياتها	عدد استلهام الشخصية تقريباً	ملحوظات وتعليقات
الشخصيات النسائية	١	سمية أم عمار بن ياسر (٧ق هـ - ٦١٥م)	٣	هي أكثر الشخصيات النسائية استلهاماً عند الشعراء.
	٢	خديجة بنت خويلد (٣ق هـ - ٦٢٠م)	٢	
	٣	رفيدة الأسلمية (نحو ٥هـ - ٦٢٦م)	١	
	٤	فاطمة الزهراء (١١هـ - ٦٣٢م)	٧	
	٥	نسيبة بنت كعب (١٣هـ - ٦٣٤م)	١	
	٦	هند بنت عتبة (١٤هـ - ٦٣٥م)	٧	
	٧	صفية بنت عبدالمطلب (٢٠هـ - ٦٤١م)	١	
	٨	الخنساء الشاعرة (٢٤هـ - ٦٤٥م)	٩	
	٩	خولة بنت الأزور (٣٥هـ - ٦٥٥م)	٣	
	١٠	عفراء بنت مهاضر العذرية (٥٠هـ - ٦٧٠م)	٤	
	١١	عائشة أم المؤمنين (٥٨هـ - ٦٧٨م)	٢	
	١٢	نوار بنت مالك الحضرمية (نحو ٦١هـ - ٦٨٠م)	١	
	١٣	زينب بنت علي بن أبي طالب (٦٢هـ - ٦٨٢م)	٣	
	١٤	ليلى العامرية صاحبة المجنون (٦٨هـ - ٦٨٨م)	٢٤	
	١٥	لبنى بنت الحبيب (٦٨هـ - ٦٨٨م)	٢	أكثر من استلهامها من الشعراء هم المعاصرون من أصحاب القصيدة الحديثة.
	١٦	أسماء بنت أبي بكر الصديق (٧٣هـ - ٦٩٢م)	٧	
	١٧	ميسون بنت بحدل الكلبية (٨٠هـ - ٧٠٠م)	٢	
	١٨	بثينة صاحبة جميل (٨٢هـ - ٧٠١م)	٣	
	١٩	روضة صاحبة وضاح نحو ٩٠هـ - ٧٠٨م)	١	
	٢٠	عائشة بنت طلحة (١٠١هـ - ٧١٩م)	١	
	٢١	سكينة بنت الحسين (١١٧هـ - ٧٣٥م)	٤	
	٢٢	رابعة العدوية (١٣٥هـ - ٧٥٢م)	٢	
	٢٣	مئة صاحبة ذي الرمة (١٥٠هـ - ٧٦٧م)	١	
	٢٤	الخيرزان زوج المهدي (١٧٣هـ - ٧٨٩م)	١	
	٢٥	العباسة عليّة بنت المهدي (٢١٠هـ - ٨٢٥م)	٢	
	٢٦	زبيدة زوج هارون الرشيد (٢١٦هـ - ٨٢١م)	٤	
	٢٧	عنان جارية الواطفي (٢٢٦هـ - ٨٤١م)	٢	
	٢٨	عريب المأمونية (٢٧٧هـ - ٨٩٠م)	١	
	٢٩	وحيد المغنية (٢٨٣هـ - ٨٩٦م)	٢	
	٣٠	قطر الندى بنت خماوريه (٢٨٧هـ - ٩٠٠م)	٣	

نلاحظ على هذا الجدول التصنيفي ما يلي :

١ - إن هذه التصنيفات التي صنفتها في هذا الجدول إلى ثماني فئات، هي تصنيفات اصطلاحية اجتهادية حاولت من خلالها ضم الشخصيات التي تشترك في صفة معينة، أو خاصية معينة، بعضها إلى بعض، لتكون فئة، وذلك بملاحظة ما بينها من التشابه بحيث يكون الثام الفئة واجتماعها على توصيف مشترك، ومع هذا فلا يمنع من وجود تداخل بين هذه الفئات أحياناً .

فقد نجد أن الشخصية قد يتمثل فيها من الصفات التي تجعلها صالحة للدخول تحت عدد من هذه الفئات الثمانية، لكنني نظرت إلى الصفة التي اشتهرت بها الشخصية وبرزت فيها أكثر من غيرها من الصفات الأخرى، فألحقتهما بالفئة من الشخصيات التي تندرج تحت تلك الصفة، فعلى سبيل المثال، قد تتنازع شخصية خالد بن الوليد رضي الله عنه صفات الصلبة والقيادة والأمانة، فهو صحابي قائد فاتح وأمير، لكنه بقيادته الجيوش وفتحه الفتوحات كان أشهر وأكثر حضوراً في ذهن المتلقي فقد برز في هذه الصفة حتى طغت على سائر صفاته، فلو ذكر اسم خالد بن الوليد تبادر إلى الذهن قيادته المظفرة للجيوش الإسلامية وانتصاراته في الفتوحات دون غيرها من الصفات، فوضعه بذلك ضمن فئات «القادة الفاتحين» مع أنه يمكن وضعه في فئة الصحابة أو «. . . الأمراء والولاة» ولكنه بالقيادة والفتوحات كان أشهر وأبرز فكان التحاقه بفئة «القادة الفاتحين» ألصق وأقرب، وقل مثل هذا في غيره من الشخصيات المصنفة في هذه الفئات، فحسان بن ثابت رضي الله عنه صحابي وشاعر، ولكنه اشتهر بالشعر وبرز فيه بحيث لو ذكر اسم حسان رضي الله عنه تبادرت إلى الأذهان شاعريته المعلقة ومكانته المتقدمة بين الشعراء فألحقته بفئة الشعراء مع أنه تحقق فيه صفة الصلبة وكان يمكن أن يوضع في الفئة الأولى، ولكن صفة الشاعرية في شخصيته رضي الله عنه كانت أظهر وأبرز؛ فهناك بعض الشخصيات التي تتصف بصفات متعددة ويمكنها بذلك أن تندرج تحت عدد من الفئات، ولكن إحدى تلك الصفات فيها أبرز وأوضح فألحقتهما بالفئة التي هي أقرب إليها وألصق بها .

٢ - رتبنا شخصيات كل فئة ترتيباً زمنياً بحسب تأريخ وفياتها دون النظر إلى أي فروقات أخرى، لأن الترتيب الزمني أقرب إلى توحيد منهج هذا التصنيف، كذلك سيساعد على دراستنا لاستلهام تلك الشخصيات، فقد يجنبنا الوقوع في تقسيمات جزئية إلى نوع من الرؤية العامة الشاملة، لنخرج بأحكام ومرئيات أثناء دراستنا يمكن أن تتسم بالشمول والعموم؛ فورود أسماء الخلفاء الراشدين أو بعضهم في وسط أو آخر فئة «الصحابة» في هذه الإحصائية ليس معناه تأخيرهم في الفضل عن سواهم ممن جاء قبلهم في القائمة، ولكن لأن ترتيبهم من حيث أزمان وفياتهم وضعهم في هذه المواقع، وجعل شخصاً مثل وحشي، وهو أقل منهم في الفضل يسبق بعضهم، ومن ثم فلا اعتبار للأفضلية في ترتيب هذا الجدول بل الاعتبار بتاريخ الوفيات الذي اعتمدته منهجاً لترتيب عموم أسماء الشخصيات الإسلامية المستلهمة .

٣ - قابلني أثناء البحث من الشخصيات الإسلامية المستلهمة، والمهمة في استلهامها، من

يشتهر بصفة لا تدخله تحت واحد من الفئات الثمان التي قسمت لها الشخصيات ، مثل شخصيات الوزراء وأصحاب الدعوات العقدية والسياسية ، وبعض شخصيات الغناء ، فألحقت كل فئة من هذه الشخصيات بالفئة التي هي أقرب إليها ، وألصق بها ، فمثلاً ألحقت أصحاب الدعوات العقدية والسياسية بفئة «العلماء والدعاة» لأن بعض أصحاب تلك الدعوات كان ابتداءً من العلماء ، ولكنهم انحرفوا في عقائدهم ، ثم أخذوا يدعون لها في حرص واجتهاد وخروج على الدولة أحياناً كما هو حال الحلاج وغيلان الدمشقي والمختار بن أبي عبيد الثقفي . . وغيرهم .

٤ - الشخصيات النسائية جعلتهن فئة واحدة على اختلاف صفاتهن ، ورتبت أسماءهن ترتيباً زمنياً بحسب تأريخ وفاتهن .

٥ - قمت بعمل إحصائية لعدد استلهم كل شخصية من هذه الشخصيات الإسلامية المستلهمة لدى شعرائنا في العصر الحديث وما توصلت إليه من إحصائيات هي فيما استطعت الوقوف عليه مما وقع تحت يدي من النتاج الشعري الحديث ومن ثم فهي إحصائية تقريبية ، حاولت جهدي أن تكون أقرب إلى الصحة ، وقد وضحتها بالأرقام أمام كل شخصية في موضعها من الجدول .

٦ - يتبين من خلال الجدول أن شخصيات القرن الأول الهجري هي أكثر الشخصيات استلهاماً عند الشعراء ثم يليها شخصيات القرن الثاني ثم شخصيات القرن الثالث الهجري .

ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن القرن الأول الهجري قد حوى رجالات الصدر الأول من الصحابة رضوان الله عليهم وكبار التابعين ممن كان محط نظر واحتام وتقدير الشعراء في العصر الحاضر .

٧ - يتبين من خلال الجدول كذلك أن الصحابة رضوان الله عليهم هم أكثر الشخصيات الإسلامية استلهاماً عند شعرائنا في العصر الحديث ، فقد بلغ عدد من استلهمهم الشعراء منهم أربعاً وستين شخصية ، ثم تلي فئة الصحابة فئة الشعراء ستاً وأربعين شخصية ، ثم فئة العلماء والدعاة ثلاثاً وثلاثين شخصية ، ثم فئة الحكام والأمراء والولاة ثلاثين شخصية يتساوى مع هذه الفئة شخصيات النساء ثلاثين شخصية ، ثم يلي ذلك فئة القادة خمس وعشرون شخصية ، ثم فئة الزهاد والعباد تسع شخصيات ، أما أقل الشخصيات الإسلامية استلهاماً فهم القضاة حيث لم أعثر إلا على شخصيتين ، وكما سبق أن أوضحت أنها إحصائية تقريبية ، لكنني حاولت جهدي أن أقرب فيها إلى الصحة فيما وقع تحت يدي من الشعر العربي الحديث ما استطعت إلى ذلك سبيلاً .

الفصل الثالث

الاتجاهات الفكرية لاستلهاام الشخصيات الإسلامية

(١) الاتجاه الإسلامي .

(٢) الاتجاهات الفكرية الأخرى :

أ - اتجاه الغلاة .

ب - الاتجاه الصوفي .

ج - الاتجاه المسيحي .

د - الاتجاه اليساري الماركسي .

(٣) الاتجاه القومي .

(٤) الاتجاه الإقليمي (الانعزالي) .

مدخل :

يعد المضمون الفكري من مركّزات القصيدة الحديثة^(١)، وإذا كانت القصيدة الحديثة عملاً أدبياً يعطي البعد المضموني أهمية بالغة، فإن القصيدة الاستلهامية منها التي تستلهم التراث وشخصياته، تكون أشد اهتماماً - في بعدها المضموني - بالجانب الفكري والعقدي .

وبسبب ما قد يشاع من انفكاك بين عقيدة الشاعر وفكره من جهة ونتاجه الشعري من جهة أخرى، وما يحدث من مخالفة هذا للخطاب النقدي الحديث الذي شدد من اهتمامه بفكر العمل الفني، لذا فقد أثرت أن أسوق بعض المقولات النقدية التي توضح أهمية العقيدة والفكر في العمل الأدبي، مما له صلة مباشرة بهذا الفصل الذي سنحاول من خلاله التعرف على الاتجاهات العقدية وما ينشأ عنها من اتجاهات فكرية في القصيدة التي تستلهم الشخصيات الإسلامية، وإن كنا قد خالفنا الشعراء المنحرفين فيما أسندوه إلى السلف الصالح، وما صوروهم به من صور منحرفة لا تليق بهم .

والحق أن الأدب قد ارتبط بغاية خلقية وتربوية مباشرة أو غير مباشرة كما هو رأي عموم النقاد والدارسين^(٢)؛ و «قضية الالتزام الفكري قضية قديمة قدم أفلاطون وأرسطو، حيث وجدنا توصية بإخراج الشعراء من المدينة الفاضلة إلا إذا نظموا الأناشيد الحماسية»^(٣)؛ وليس يخفى أن (الشعر عند «ماثيو آرنولد» - وهو ناقد إنجليزي - ذو دور تربوي يقوم على إرشاد الناس وهدايتهم)^(٤).

وأكثر المذاهب النقدية الحديثة تجعل للشعر غاية^(٥)، كما أن هناك إصراراً على أن الأدب «رسالة إنسانية سامية ينبغي توصيلها ونقلها للآخرين»^(٦)، ومن ثم «فالأدب يقوم بدور فعال في الدعوة لأفكار معينة سواء اتفقتنا معها أو اختلفنا»^(٧)، وأنه عمل ينبغي أن يكون منحازاً^(٨)، وليس عملاً محايداً^(٩)، لأن «غايتته التأثير بواسطة التعبير»^(١٠).

- (١) انظر : الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ٢٣٨-٢٣٩ .
- (٢) انظر : النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ١٩٧٣م، ص ٢٩٣، ٤٨٠ .
- (٣) مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الرابع، أكتوبر ١٩٨١م، ص ١٨ .
- (٤) في نقد الشعر، محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة ١٩٧٧م، ص ٤٥ .
- (٥) انظر : النقد الأدبي الحديث ص ٤٨٦ .
- (٦) الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث - عصام محمد الشنطي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م ط ١، ص ٩٠ .
- (٧) ندوة مجلة فصول عن الأدب والأيدولوجيا، الجزء الثاني العدد الرابع، المجلد الخامس، يوليو أغسطس سبتمبر، ١٩٨٥م، ص ١٥ .
- (٨) مجلة فصول، الجزء الأول، العدد الثالث، المجلد الخامس، إبريل مايو، يونيو ١٩٨٥م، ص ٣٢ .
- (٩) الأدب الإسلامي ضرورة، أحمد محمد علي، رابطة الجامعات الإسلامية، الطبعة الأولى ١٤١١هـ / ١٩٩١م، ص ٦٦ .
- (١٠) البيان العربي، بدوي طبانة، دار العودة، بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٧٢م، ص ٢٨٦-٢٨٧ .

ويؤكد عز الدين إسماعيل على أهمية المضمون الفكري للشعر الحديث ويذكر أنه كان حريصاً - وهو يؤلف كتابه «الشعر العربي المعاصر» - على أن يبذل طاقته في أن يستخلص من شعرنا المعاصر الظواهر والمواقف، فإن طبيعة الشعر المعاصر - كما يؤكد - تحملنا على البحث في المضمون الفكري في ظواهره ومواقفه الشمولية، . . قد صار الشاعر أشد ما يكون التحاماً مع التجربة وانهماكاً في الواقع المادي والمعنوي للحياة . . وأن أبرز ما يميز شعراءنا المعاصرين أنهم يعون تجاربهم وعياً كافياً، ويدركون حقيقة مواقفهم المختلفة^(١).

والدين بما يحمله من عقيدة وما يترتب على هذا من فكر، من أعظم المظاهر الحياتية التي يحيها الإنسان في مختلف شؤون حياته، و «لو أمعنا النظر في حقيقة الفن من حيث هو تعبير إنساني وجدناه منذ البداية شديد الارتباط بالعقيدة، فتأريخ الفن يحدثنا كيف أن الفن نشأ في أحضان العقيدة الدينية . . بل إن المتدبر لتأريخ الفن حتى العصور الحديثة يستطيع أن يدرك هذه العلاقة الوثيقة بين الفن والعقيدة»^(٢).

والتلازم قوي بين الأيديولوجيا والرؤية الأدبية^(٣)، «والأديب من الحتم أن يكون صاحب أيديولوجيا»^(٤)، و (تلتوي) يرى أن أعظم فن كان دائماً ذلك الذي يعكس الإدراك الديني لعصره، وأن التأثير الأخلاقي والديني للفن هو مقياس جودته^(٥)، «ومن لوازم المجتمع أن يكون له أدب ينسجم مع عقائده ومنهجه في التفكير»^(٦).

ومصطلح العقيدة يكاد يستعاض عنه في العصر الحديث بمصطلح «الأيديولوجيا»، فعز الدين إسماعيل لا يفرق بين العقيدة «والأيديولوجيا» ويرى أنهما مسمى للدلول واحد^(٧)، وزكي نجيب محمود يجعل مصطلح «أيديولوجيا» مرادفاً لكلمة «ملة» في الثقافة العربية، ويرى أن الاسم المناسب

(١) الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٢٣٨-٢٣٩، ٣٩٩-٤٠٠.

(٢) السابق، ص ٣٧٧-٣٧٨.

(٣) انظر : مجلة فصول، الجزء الثاني، العدد الرابع، المجلد الخامس، يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٥م، ص ٣٠.

(٤) السابق ص ١٤.

(٥) انظر : النقد الفني، جيروم ستولنثر، ترجمة : فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢، ١٩٨١م، ص ٥٢٦-٥٢٧.

(٦) انظر : الأنواع الأدبية، ترجمة : حسن عون، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٩٠م، ص ٩٨.

(٧) يقول عز الدين إسماعيل : (والعقيدة هي التعبير القديم عما نسميه اليوم «بالأيديولوجيا»، فالأيديولوجيا عقيدة، كل ما في الأمر أن كلمة عقيدة ارتبطت في أذهاننا من خلال التأريخ بالعقيدة الدينية، وفي العصور الحديثة حيث انفصلت عرى العلاقة بين العقيدة الدينية والإنسان الفرد، راح الإنسان يستبدل بالعقيدة الدينية عقيدة أخرى). (الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٧٧-٣٧٨)، ولم تخل أعماله الفنية في أي وقت من أن تكون . . تعبيراً عن عقيدة كائنات ما كانت هذه العقيدة، (الشعر في إطار العصر الثوري، عز الدين إسماعيل، دار الحداثة، بيروت، ط ٢، ١٩٨٥م، ص ١٨)، وانظر كذلك النقد الأدبي الحديث ص ٣٣٢.

للأيديولوجيا في عصرنا الحاضر هو مصطلح «مذهبية»^(١).

وإن كان هناك من فرق بين «العقيدة» و «الأيديولوجيا» فإنه يكن في مصدر كل منهما، فإذا كانت العقيدة تطلق على الشرائع السماوية كالإسلام واليهودية والمسيحية، فإن «الأيديولوجيا» مصدرها هو الإنسان، فهو الذي يختار أو يضع فلسفتها وهو الذي يدعو إليها وإلى الالتزام بها، وإلا فلا فرق بينهما من حيث أنهما منهج نظام يختاره الإنسان من الشرائع السماوية أو الفلسفات البشرية الوضعية لتنظيم شؤون حياته.

«والعقيدة - أي عقيدة - ضرورة من ضروريات الوجود الإنساني - ويستحيل أن يكون هناك فرد أو مجتمع ليس له عقيدة ما، تحدد موقفه . . وتشكل تصوره في هذا الكون وموقفه منه، وعلاقته به، والعقيدة قد تكون سماوية - صحيحة أو محرفة - وقد تكون أرضية، وقد تكون حقًا، وقد تكون باطلاً، ولكنها في النهاية عقيدة تشكل لأصحابها تصورات معينة تختلف عن التصورات التي تحدثها في النفس عقيدة أخرى»^(٢).

ومن أفضل ما يصور هذا التلازم بين العقيدة والعمل الأدبي القول: بأن «الأيديولوجيا (العقيدة) تعبر فوق النص كما تعبر حمرة الشعور بالخجل فوق الوجه»^(٣).

وإذا كنا نؤكد على التلازم بين العقيدة والعمل الأدبي، فإننا لا نقول: إنه «يكفي العمل الأدبي أن يكون ملتزمًا لكي يكون جيدًا»^(٤) ولكننا نقول: «العمل الأدبي الذي يكون ملتزمًا ينبغي أن يكون جيدًا»^(٥)، فالعقيدة لا تصنع شاعرًا ولا فنًا، لكنها موجودة بالضرورة في العمل الشعري والفني. و «الشعر الذي لا فائدة منه ولا هدف له - عند الناقد الانجليزي فيليب سدني - شعر لا قيمة له»^(٦)، وأعظم الفنانين هم أقواهم فكرًا^(٧)، والأدب الخالي من الأيديولوجيا لا يحقق نجاحًا فنيًا كاملاً^(٨). وكم

(١) انظر: مجلة فصول الجزء الثاني العدد الرابع المجلد الخامس، يوليو / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٥م ص ٢٨. وللمزيد انظر الجزأين الأول والثاني من عددي مجلة فصول الثالث والرابع، المخصصين «للأدب والأيديولوجيا» المجلد الخامس، إبريل - سبتمبر عام ١٩٨٥م.

(٢) الأدب الإسلامي ضرورة ص ٦٧.

(٣) انظر: مجلة فصول، الجزء الثاني، العدد الرابع، المجلد الخامس، يوليو / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٥م، ص ٥٣.

(٤) السابق، ص ٧٧.

(٥) السابق الصفحة نفسها.

(٦) انظر في نقد الشعر ص ٣٨-٤٣.

(٧) صلاح عبد الصبور والفكر المصري الحديث - عزت قرني، فصول، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١م، ص ١٨٤.

(٨) ندوة فصول عن الأدب والأيديولوجيا، المجلس الخامس، العدد الرابع، الجزء الثاني، يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٥م، ص ٢٢.

نقرأ قصائد غزلية لكننا لا نتذكر واحدة منها بخاصة لكننا نتذكر «مأساة الحلاج» لعبد الصبور أو عابرون في كلام عابر أو الناس في بلادي أو هوامش على دفتر النكسة .

فالكلمة الشعرية لم تعد مجرد لفظ له جرس وموسيقى وإنما صارت [في القصيدة الحديثة والاستلهامية منها بخاصة] موقفاً وجودياً له أبعاده ومغزاه . . . وتجسيم حي للمواقف الفكرية^(١)، التي يمثلها الشعراء الذين يبدعون ذلك الشعر، ومحاولة منهم للتأثير بأفكارهم ومعتقداتهم التي يرون فيها صلاحاً لحياتهم وسعادة لمعاصريهم، والإفصاح عن آرائهم ومواقفهم من قضاياهم ومشكلاتهم السياسية والاجتماعية والفكرية والحضارية بمختلف مناحيها وجوانبها .

وإذا كنا قد أوضحنا أهمية العقيدة والأيدولوجيا في العمل الأدبي، والارتباط بينهما، وعدم انفصال أحدهما عن الآخر، فإن المتبع للقصيدة الاستلهامية يدرك أن علاقة شاعرنا المعاصر بالتراث تتجسد في مجموعة من المواقف وليس مجموعة من المعارف فحسب^(٢)، وهذا هو ما جعل اتجاهات الشعراء العرب من أصحاب القصيدة الحديثة والاستلهامية منها بخاصة - تتعدد وتأخذ اتجاهات مختلفة باختلاف المواقف الأيدولوجية والعقدية، فالتراث ليس مادة نهائية أو جامدة، إنما هو حركة من خلال موقف إزاءه؛ وهذا يفسر تعدد القراءات والاستلهامات لحدث تاريخي واحد . . . لأنها تعكس موقفاً معيناً من المواقف^(٣)، التي يقفها الشاعر بناءً على عقيدته التي ينطلق منها، وهذا يفسر لنا ما قد نجد من اختلاف بين الشعراء في تناول واستلهام شخصية بعينها من الشخصيات الإسلامية .

لقد كان تعامل شعرائنا مع التاريخ الإسلامي وشخصياته ينطلق من قراءة ذلك التاريخ وشخصياته من منظور ما يحمله كل شاعر من أيدولوجيا وعقيدة، وقد اشدت هذا المنحى الاستلهامي منذ مطلع الخمسينيات من هذا القرن الميلادي وما تلا ذلك من عقود، فقد ساد الساحة العربية في هذه المرحلة عدد من الأيدولوجيات والاتجاهات الفكرية المعاصرة، كان لها أثرها على المنحى الاستلهامي للتراث، بحيث أصبحت الشخصيات الإسلامية المستلهمة عند كثير من الشعراء قوالب مفرغة من دلالاتها الإسلامية وملوءة برؤية الشاعر النابعة من عقيدته التي يحملها ويعتقها ويرى أنها الوسيلة المثلى لإصلاح الواقع وإخراج الأمة من مشكلاتها المعاصرة، وصارت الشخصيات الإسلامية موظفة كأقنعة يدعو الشاعر من ورائها إلى الأفكار النابعة من تلك الأيدولوجيات والعقائد، ومن هنا لم يعد التعامل مع الشخصيات الإسلامية المستلهمة نابعاً من بعدها الديني الإسلامي، وإنما أصبح تعاملها يحكمه ويؤطره الفكر العقدي الذي يحمله الشاعر، فلا مراعاة لقدسية الشخصية ولا تفريق بين شخصية سوية وأخرى قلقلة مشوشة، وفي كثير من الأحوال يكون استخدام الشخصية بطريقة انتقائية بحيث يأخذ الشاعر من الشخصيات أو من

(١) انظر: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهر الفنية والمعنوية، ص ٤٠٥-٤٠٩ .

(٢) انظر: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، مصطفى رضاني، عالم الفكر، المجلد السابع عشر -

العدد الرابع، يناير، فبراير، مارس ١٩٨٧م، ص ٨٢ .

(٣) السابق نفسه .

ملاحمها ما يرى أنه يخدم رؤيته وفكرته النابعة من أيديولوجيته وعقيدته، ويفسرها تفسيراً ينضح بتلك الأفكار التي قد تخالف حقيقة الشخصية وواقعها في الماضي .

إن اختيار الشاعر لنمط معين من الرموز وتركيزه على بعضها يعكس - كما يقول صالح جواد الطعمة - إلى حد كبير منحاه العقائدي^(١)، ولذلك فقد وجدنا من الدارسين من درس مسيرة شعرنا الحديث، وصنف شعراء تصنيفاً أيديولوجياً عقدياً^(٢)، كما هو حال غالي شكري في كتابه «شعرنا الحديث إلى أين؟»، «إن توظيف الشخصيات التراثية . . أكثر ما يبدو في شعر أصحاب الاتجاهات الأدبية والتيارات الفكرية والثورات النفسية على الواقع والذين يجنحون إلى الرمز في أشعارهم، فهو يمثل مرآة عاكسة للموقف بقدر ما يأتي كأداة من أدوات التشكيل الفني»^(٣).

وبعد أن اتضح لنا من خلال ما سبق مدى قناعة النقاد بسيطرة العقيدة والأيدولوجيا وما ينبع منها من أفكار على الأعمال الإبداعية، فإنني ومن جراء تباعي للقصيدة التي تستلهم الشخصيات الإسلامية قد وجدت إقداماً واضحاً مقصوداً وجريئاً من شعرائنا على استلهم الشخصيات الإسلامية والاتكاء عليها وتوظيفها من أجل تحقيق أهداف مضمونية ذات غايات فكرية مقصودة ومكرس لها من قبل الشاعر .

كذلك وجدت أن الشاعر قد يجمع أكثر من اتجاه فكري في استلهماته، وأنه قد يوظف الشخصية الإسلامية الواحدة في اتجاهات متعددة، وقد تكون متناقضة أحياناً، فشاعر مثل شوقي سنجده إسلامياً حيناً وقومياً عربياً حيناً وإقليمياً فرعونياً حيناً آخر، وممدوح عدوان يجمع بين الحس القومي العربي والحس اليساري الماركسي . . إلخ، وسنجد شخصية مثل الحسين بن علي رضي الله عنهما تُستلهم بحس إسلامي حيناً، وتُحمل الحس الثوري اليساري حيناً آخر والحس المذهبي العلوي حيناً ثالثاً . . . إلخ .

وقد وجدت أن جملة الاتجاهات الفكرية التي عبر شعراؤنا من خلال استلهمهم للشخصيات الإسلامية في العصر الحديث يمكن ردها إلى اتجاهين رئيسيين هما: الاتجاه الإسلامي والاتجاهات الأيديولوجية الأخرى، وسنحاول تجلية هذين الاتجاهين من خلال الأمثلة لنقف على حقيقة وجودها وملاح ذلك الوجود .

(١) صلاح الدين في الشعر العربي لمعاصر، النادي الأدبي بالرياض، ١٣٩٩هـ، ص ٩ .

(٢) انظر : شعرنا الحديث إلى أين؟، غالي شكري، دارالشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ - ١٩٩١م، ص ٥ - ٦ .

(٣) الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر بين التوظيف والتحريف، أحمد محمد علي خبطور، ملف ببادر العدد (٢١) جمادى الأولى ١٤١٨هـ، ص ٢٧ .

(١) الاتجاه الفكري الإسلامي :

الاتجاه الإسلامي هو أول وأقدم الاتجاهات الفكرية ظهوراً في القصيدة الاستلهامية وهو أعظمها استحواداً على تلك القصيدة منذ بدايات النهضة الشعرية الحديثة، فشعراء الإحياء وعلى رأسهم البارودي من أوائل من التفتوا إلى التراث العربي الإسلامي وإلى شخصياته التراثية، فالتجّهوا نحو الماضي العربي الإسلامي يجلّون رموزه من الصحابة رضوان الله عليهم والتابعين من خلفاء وأمراء وقواد فأتحن وعلماء وأدباء وشعراء . . ويستدعونها ويستحضرونها مستلهمين أقوالها وأفعالها ومواقفها . . من أجل النهوض بالواقع العربي الإسلامي الحديث، ورفعها كأمثلة شاهدة يتجلّى من خلالها ماضي الحضارة العربية الإسلامية، ونماذج يستفيد منها أبناء الأمة للعمل على ما فيه عزة الأمة والارتقاء بها في العصر الحاضر .

فقد «كانت العلاقة بين الأدب والإسلام في مطلع النهضة العربية الحديثة . . قوية [مترابطة] ونرى صورة لهذه الصفة في ديوان الشاعر محمود سامي البارودي . . فقصائده الحربية ترسم صورة ممتازة لشخصية المجاهد»^(١)، فقد جسدها من خلال شخصيات البطولات الإسلامية التراثية التي أبرزها وذكر بها كنماذج يحتذى بها المجاهدون ضد القوى الاستعمارية^(٢).

يقول محمود سامي البارودي مستلهمًا شخصيتي «زيد الخير، وقيس بن عاصم» رضي الله عنهما جاعلاً منهما نموذجين يُتّدى بهما في مجالات الشجاعة والفصاحة والكرم والقيم الإسلامية العالية الرفيعة، غارساً هذه القيم والمبادئ التي تتجلّى فيهما في أبناء الأمة^(٣):

فإذا تتمر فهو «زيد» في الوغى وإذا تكلم فهو «قيس» في الندى

وقد كان البارودي ومن شايعه من شعراء مدرسة الإحياء في أواخر القرن التاسع عشر يتجهون باستلهاماتهم للشخصيات الإسلامية بحسبهم الإسلامي الطبيعي والعفوي، الذي أخذ يبرز في شكل من الأصالة الدينية والقومية .

وقد مثلت القيم الدينية في استلهامات شعراء هذه المرحلة محوراً دارت حولها الأفكار بشكل بسيط وخال من التعقيد، وكان التوجه الإسلامي . . على وجه العموم - عند هؤلاء - استجابة لما طبع عليه نفوس الأدباء في تلك المرحلة دون قصد منهم أو تصنع، فقد كان الإسلام بمقوماته وقيمه هو أساس الثقافة العامة لهم^(٤).

(١) قضايا أدبية - رؤية إسلامية، عبدالباسط بدر، مكتبة العبيكان، الرياض، الطبعة الأولى، عام ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م، ص ٢٢.

(٢) السابق الصفحة نفسها (بتصرف).

(٣) ديوانه ١/ ١٨٠.

(٤) الإسلام في الأدب العربي المعاصر، ص ٦٥، ٦٦، ٧٠.

وأديب هذه المرحلة لم يكن يتصدى لقضايا تتصل بالإسلام والاتصال الذي يوجهه إلى إبراز الرؤية الإسلامية عن قصد بحيث يكن الإسلام محور المعالجة، ومصدر الرؤية، إنما هو أديب يتحرك في إبداعاته على قواعد إسلامية فطرية يستمدّها من فكره وخياله، وعواطفه ومعانيه، دون تعمد ذلك ودون أن يدخل في صراع مع اتجاه مضاد^(١).

لكن هذا الاتجاه في استلهام الشخصيات الإسلامية ما لبث أن اشتد في بدايات القرن العشرين بسبب ما «أصاب العالم الإسلامي في هذه المرحلة من الأحداث العامة والخاصة، فقد تنبه المسلمون إلى أنهم باتوا أهدافاً مقصودة لأعداء الأمة الذين اجتمعوا على الكيد للمسلمين وتفتيت تجمعهم . . تمثل ذلك في الغزو الأوربي الصليبي المتوالي على الوطن العربي، وما صاحب ذلك من فساد في الحكم العثماني . . وانحراف ولاته المنتشرين في أرجاء البلاد^(٢)».

وأخذ الاتجاه الإسلامي في استلهام الشخصيات ينحى منحى أكثر أهمية وتكثيفاً للالتفات لرموز الأمة الإسلامية في الماضي، وكان هؤلاء الشعراء من تلاميذ البارودي ممن عاشوا في النصف الأول من القرن العشرين من الشعراء المحافظين من أمثال محمد عبدالمطلب، وعبدالحليم المصري، والرصافي، وشوقي، وحافظ، ومحرم، والجارم . . وقد صور هؤلاء تمزق العالم الإسلامي وضياح وحدة المسلمين، وسقوط الخلافة الإسلامية، واحتلال الأوربي لعدد من البلاد العربية، والصراع الدموي مع جيوش الاحتلال . . ومحاولة سلخ المجتمع من إسلامه^(٣).

وكانت استلهامات هؤلاء الشعراء كذلك جزءاً من الهروب للماضي والانتزاع به في مواجهة العدو، ومحاولة استنهاض الواقع من خلاله، لذا أكثروا من عرض الصفحات الإسلامية المشرقة والمضيئة للماضي العربي الإسلامي من خلال استدعاء الشخصيات التي تجسد المثال والقُدوة لأبناء الأمة من رجال الصدر الأول للإسلام من الصحابة رضوان الله عليهم والتابعين واستعراض مدحهم وأقوالهم ومواقفهم، وما نهضوا به من بناء الدولة الإسلامية والمجتمع الإسلامي والحضارة الإسلامية، التي مثلت الإسلام في أرقى وأزهى عصوره المضيئة المشرقة، كما أقاموا نوعاً من «الموازنة بين حال العرب والمسلمين اليوم وما كانوا عليه بالأمس، والإشارة إلى ما قدموه بالأمس للعالم أجمع من أسس حضارية، دون تفريق بين جنس وجنس، ودين ودين^(٤)».

كما حرص الشعراء في هذه المرحلة على الاعتزاز بالقيم الإسلامية التي تتجسد في تلك الشخصيات الإسلامية المستلهمة، وأقبلوا على معالجة مشكلات العصر من منظور إسلامي^(٥).

(١) السابق ص ٧٧.

(٢) السابق ص ٣٧، ٦٣ (بتصرف).

(٣) انظر قضايا أدبية - رؤية إسلامية ص ٢٢.

(٤) انظر : الإسلام في الأدب العربي المعاصر ص ٣٩٣.

(٥) السابق ص ٤٢٣ (بتصرف).

يقول محمد مهدي الجواهري مستلهماً موقف المعتصم وبطولته ونصرته المرأة المسلمة التي استغاثت به وكيف نصرها، معبراً عن عزة الأمة الإسلامية في عهد المعتصم وعاقداً نوعاً من الموازنة بين الماضي والحاضر، بين عهد المعتصم واستغاثة المرأة به واغتصاب فلسطين والاستغاثات التي تسمع صباح مساء في الوقت الحاضر ولا تحجب فيقول (١):

من ذا يرد لنا التاريخ ممتلئاً	عزاً وإن لم نرد رداً ومرجعاً
كانوا يذمون رباً بالعصا قرعاً	ويغضبون لأنف منهم جدعاً
وكان من فتح عمورية منعت	حماتها حوم العقبان أن تقعا
نداء صارخة بالروم «معتصماً»	لم يأل أن أدركتها بلقه سرعاً

ويستلهم الشاعر أحمد شوقي شخصية الصحابي والأمير والقائد عمرو بن العاص رضي الله عنه فاتح مصر مبرزاً من خلاله ماضي الإسلام العظيم والمضيء والمشرق مقلباً صفحات العزة والمجد والعدالة التي جاء بها الإسلام وأقر أركانها في البلدان التي دخلها فاتحاً وحاكماً فيقول (٢):

من كعمر البلاد والضاد مما	شاد فيها، والملة الغراء
شاد للمسلمين ركناً جساماً	ضافي الظل دأبه الإيواء
طالما قامت الخلافة فيه	فاطمأنت، وقامت الخلفاء
وانتهى الدين بالرجاء إليه	وبنوا لدين إذ هم ضعفاء
من يصنه يصن بقرية عز	غيض الترك صفوه والثواء
فابك عمراً إن كنت منصف عمرو	إن عـمـراً لنير وضاء

وكان الاتجاه الإسلامي في هذه المرحلة «يتسم بالميل إلى الحدة في معالجة ما يتناوله . . من موضوعات . . بعد أن سرى التنبه في كيانه وأدركوا ما يتهدد الإسلام . . والمسلمين من تمزيق وتشتت مادي ومعنوي ومن ثم لم يملك [شعراء هذه المرحلة - أقصد النصف الأول من القرن العشرين -] في حملتهم إلا أن يواجهوا الموقف بقوة وعنف . . وتظهر تلك السمة واضحة في حرص كثير من [الشعراء] على مدح السلطان [العثماني] على الرغم من سوءاته وانحرافاتة لأنه يمثل في تقديرهم الرمز الإسلامي» (٣).

(١) ديوانه ١٩٢/٣.

(٢) الشوقيات ٣١/١ وانظر كذلك ٧٣/٢.

(٣) انظر: الإسلام في الأدب العربي المعاصر ص ٢٠٨-٢٠٩.

فالشاعر أحمد محرم يذكر بطولات بني عثمان في حروبهم ضد اليونان، مفتخراً ومعتزاً بهم، ومجسداً في شخصياتهم أبطال الإسلام من الصحابة رضوان الله عليهم، من خلال استلھام شخصيات حمزة بن عبدالمطلب وخالد بن الوليد رضي الله عنهما، فيقول^(١):

لنا في بني عثمان سيف إذا انتمى تسامت به أعراقه ومناسبه
«حمزة» حد منه غير مكذب وحد «لسيف الله» شتى مناقبه

والشاعر أحمد شوقي كان - كما يقول أحمد هیکل - «متعلقاً بالخلافة ومرتبطاً بها وجدانياً أشد الارتباط، وكان يعتبرها الصورة المثلى للتجمع والتكتل من جانب الأمم الإسلامية والعربية لتواجه العدوان الضاري الذي يهددها من الدول المسيحية والأوربية، ومن هنا كان شوقي يمدح الخليفة ويمجد الخلافة»^(٢).

وهنا يظهر الاتجاه الإسلامي النقي الذي كان يتمثله هؤلاء الشعراء في تعلقهم بالخلافة الإسلامية واستلھامهم لأبرز الخلفاء المسلمين، فشوقي كان يكثر من استلھام شخصيات الخلفاء، ابتداء بالخلفاء الراشدين ومروراً بخلفاء بني أمية في دمشق والأندلس ثم الخلفاء العباسيين، ويعد أحمد شوقي من أكثر الشعراء استلھاماً للخلفاء المسلمين، وذلك راجع إلى اهتمامه بالخلافة الإسلامية في عصره كرمز للدولة الإسلامية، ولذلك رجح أحمد هیکل «أن مشاعر شوقي كانت مع الحزب الوطني الذي كان ذا نزعة إسلامية، والذي كان يرتبط بفكرة الخلافة»^(٣).

يقول شوقي مخاطباً الخلافة العثمانية مرغباً إياها في حكم الشورى من أجل بقائها قوية تمثل آمال الأمة العربية والإسلامية، ومستلھماً سياسة أبي بكر وعمر رضي الله عنهما الشورية النقية، مغرباً الخلافة العثمانية بالالتزام بهذا النهج الشوري الإسلامي^(٤):

عودي إلى ما كنت في فجر الهدى عمر يسوسك والعتيق يليك

لقد مدح شعراء هذه المرحلة الخليفة التركي - كما هو عند شوقي ومحرم وحافظ - ولكنه لم يكن مدحاً لشخصه، بل كان مدحاً للصفة التي يمثلها في وجوده^(٥) وهي صفة الخلافة، و «إن كثيراً ممن ناصبوا الخلافة العثمانية العداء من الشعراء ذوي التوجه الإسلامي . . إنما قصدوا التخلص من الجالس على كرسي الخلافة لمظالمه ومفاسده . . وعيونهم وقلوبهم وعقولهم تبحث عن الشخصية الإسلامية القوية

(١) ديوانه ٣٩/١.

(٢) دراسات أدبية ص ١٤٤.

(٣) السابق ص ١٥١.

(٤) الشوقيات ١٦٨/١.

(٥) انظر : الإسلام في الأدب العربي المعاصر ص ١٦٢.

الصالحة للنهوض بأعباء دولة الخلافة»^(١)؛ وإيثاراً للبقاء على الخلافة الممثلة في الخليفة العثماني، يقف الرصافي وحافظ وشوقي ومحرم ضد الشريف حسين ويدعون الخليفة العثماني للوقوف أمام ثورته التي يرون فيها تشبهاً وتفريقاً لشملة الأمة الإسلامية والدولة الإسلامية^(٢)، ولعلهم رأوا في علاقة الشريف حسين بالإنجليز وتحالفه معهم على محاربة الدولة العثمانية ما نفرهم من دعوته^(٣)، وأكبر الظن أن ثورة الحسين بن علي لو كانت بمنأى عن الإنجليز لكان لهم موقف غير هذا الموقف، ولذلك وجدنا الشاعر أحمد شوقي يرثيه عند وفاته، وقد أحسن الاعتذار له عن مهاجمته له من قبل كما يقول الحوفي^(٤).

وكان من نتائج هذه المرحلة - بجانب ما سبق - من القصائد الاستلهامية فيه ذات الاتجاه الإسلامي تلك القصائد الطوال التي عرفت «بالعمرية»^(٥) و«البكرية»^(٦)، و«العلوية»^(٧)، الأولى لحافظ إبراهيم، والثانية لعبدالحليم المصري، والثالثة لمحمد عبدالمطلب، وقد استلهم فيها شعراؤها ثلاث شخصيات من الخلفاء الراشدين رضي الله عنهم الذين كانوا يجسدون الصفوة والمثال من الشخصيات الإسلامية التراثية، وقد ظهر فيها اتجاه الشعراء الإسلامي واضحاً وقوياً من خلال استلهم صفات أولئك الخلفاء وأقوالهم وأفعالهم ومواقفهم الدينية والأخلاقية والسياسية والبطولية، وما استهدفوه من هذا الاستلهم من أنهم إنما استلهموا تلك الشخصيات ليقبلي بها أبناء أمتهم في حاضرهم ومستقبلهم، فعبدالحليم المصري يذكر أنه إنما استعرض سيرة شيخ المسلمين أبي بكر الصديق ليفيد منها قومه، ويجعل منها قدوة لأبناء أمته، وليعيدوا بتذكروها ما أضاعوا من أمجاد لهم، وأن يعملوا على بناء حاضرهم ومستقبلهم على هدي من سيرته عليه السلام، ولكي يصلحوا الخلافة ويعودوا بها إلى جوهرها الحقيقي يقول^(٨):

وأضرب أمثالاً لقومي تحيئهم بصورة شيخ المسلمين كما هي
عسى أن يعيدوا ما أضاعوا من الهدى وأن يتلافوا منه ما كان باقيا
وحتى يروا أن الخلافة لم تكن مظاهر في إبانها ومـرائيا

(١) السابق ص ١٨٥.

(٢) انظر الشوقيات ٢١١/١، وديوان حافظ ص ١٥٩ وديوان محرم ٣١٥/١/١، ودور الأدب في الوعي القومي العربي مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٦م، ص ٢٥٠.

(٣) انظر: الإسلام في الأدب العربي المعاصر ص ١٧٨-١٨٠.

(٤) أضواء على الأدب الحديث، أحمد محمد الحوفي، دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٨١م، ص ٢١.

(٥) انظر: ديوان حافظ إبراهيم ص ٧٧.

(٦) انظر: القصائد الإسلامية الطوال في العصر الحديث ص ٢٢٩.

(٧) انظر السابق ص ٢٤٩.

(٨) السابق ص ٢٢٩.

ولنحو من هذا الهدف الإسلامي العظيم نظم حافظ إبراهيم «عمريته»^(١) ونظم محمد عبدالمطلب «علويته»^(٢)، وتكاد تتشابه هذه المطلولات الثلاث في أسباب نظمها، ويظهر الحس الإسلامي في هذه القصائد من خلال احتفاء الشعراء بصفات وملامح وأقوال وأفعال الشخصيات المستلهمة كما هي في الحقيقة والواقع دون تحريف أو تغيير.

فالأتجاه الإسلامي يظهر في استلهم حافظ لشخصية عمر بن الخطاب في مطولته «العمرية» من خلال إشارات به شخصية عمر المسلمة ذات الملامح الأخلاقية والاجتماعية والسياسية المتمثلة بالقيم الإسلامية، كذلك في حديث الشاعر عن أثر الإسلام في شخصية عمر وكيف أن الإسلام بمبادئه وتعاليمه وقيمه كان وراء صناعة الشخصية العمرية بما يجعلها نموذجاً وقدوة لمن بعدها من أبناء الأمة، ثم من خلال اعتزاز الشاعر بالشخصية العمرية وبالدين الذي صنع هذه الشخصية في مختلف مناحيها الحياتية.

فالشاعر يرفع شخصية عمر كمثال للحاكم الذي عدل بين رعيته وتفانى في العمل من أجلهم فأمن غائلتهم فيقول^(٣):

لقد استطاع الشاعر في هذه المقطعة من العمرية أن يجلي عظمة الإسلام الذي كان وراء هذه

وراع صاحب كسرى أن رأى عمراً	بين الرعية عطلاً وهو راعيها
وعهده بملوك الفرس أن لها	سوراً من الجند والأحراس يحميها
رآه مستغرقاً في نومه فرأى	فيه الجلالة في أسمى معانيها
فوق الثرى تحت ظل الدوح مشتملاً	ببردة كاد طول العهد يبليها
فهان في عينه ما كان يكبره	من الأكاسر والدنيا بأيديها
وقال قولة حق أصبحت مثلاً	وأصبح الجيل بعد الجيل يرويها :
أمنت لما أقمت العدل بينهم	فنمت نوم قرير العين هانيها

الشخصية العمرية العظيمة التي اتسمت بحسن سياسة الرعية فكسبت حبها، وأمنت غضبها، فاطمأنت من جانبها واستغنت عن الحرس والجند من أجل حمايتها، كذلك استطاع الشاعر من خلال استلهامه شخصية عمر في هذه الصورة السياسية أن يعقد شيئاً من المقارنة بين الشخصية العمرية المجسدة لقيم الإسلام الرفيعة كعلم من أعلام السياسة والحكم في حضارتنا الإسلامية، وشخصية كسرى كعلم من أعلام السياسة والحكم في الحضارة الأجنبية التي لم تستطع على الرغم من عظمتها من نشر مبادئ الحق والعدل بين الرعية، ومن ثم حرص حكامها على اتخاذ الحرس والجند لحمايتهم من الرعية، وكأن حافظ

(١) السابق ص ٩٧.

(٢) السابق ص ٢٤٩-٢٥٠.

(٣) ديوانه ص ٩٠.

يجلي بالشخصية العمرية عظمة الحكم الإسلامي وظلم وطمع الحاكم المستعمر الذي كان يجثم على أجزاء من الوطن العربي في عصره، وهذا يوضح لنا حس الشاعر الإسلامي وهو يسلمهم الشخصية العمرية .

ويتجلى الاتجاه الإسلامي عند شعراء هذه المرحلة في ديوان شوقي «دول العرب وعظماء الإسلام» وفي ديوان «مجد الإسلام أو الإلياذة الإسلامية» لأحمد محرم، وفي كثير من القصائد المبثوثة في دواوينهم الأخرى التي استلهموا فيها الشخصيات الإسلامية بحس إسلامي .

وإذا كنا قد لاحظنا تركيز شوقي على شخصيات الخلفاء لأن موضوع الخلافة كانت تشغله وتؤرقه، وتسيطر على تفكيره وهمه، ووجدنا عند شعراء «البكرية والعمرية والعلوية» اهتماماً بعرض أثر الإسلام في سيرة هذه الشخصيات، ردّاً وتفنيداً لدعاوى الغربيين بأن الإسلام دين متأخر يقوم على العبودية والوحشية^(١)، فإننا نجد لدى الشاعر أحمد محرم في بعثه واستلهامه للشخصيات الإسلامية في شعره اهتماماً وتركيزاً منه على الشخصيات الإسلامية القوية في تأريخنا الإسلامي، سواء كانوا من الخلفاء أو القادة والفاتحين، فهو يكثر من استلهام شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه من بين الخلفاء، كما يكثر من استلهام شخصيات مثل حمزة بن عبد المطلب وعلي بن أبي طالب كبطلين شجاعين في حروبهما، وعلى شخصيات مثل خالد بن الوليد وعمرو بن العاص كقائدين لهما خصوصيتهما البطولية والسياسية في ساحات المعارك والمناورات الحربية .

ولعل السبب في تركيز محرم على هذه الشخصيات الإسلامية التي تمثل جانب القوة والإقدام والجرأة في تأريخنا الإسلامي يعود إلى أن همه الأول كان التطلّع لتحرر من المستعمر والسعي إلى إيجاد قوة عربية مسلمة قادرة على جلالة عن البلاد العربية الإسلامية، وكان يرى أن تحقيق ذلك لن يكون إلا بالحرب والقوة العسكرية في ظل حكام وقادة أقوياء ماضين في قراراتهم مظفرين في حروبهم ومواجهاتهم كما هو حال الخليفة القوي عمر بن الخطاب رضي الله عنه وعزمه ومضائه في قراراته، وخالد بن الوليد وعمرو بن العاص وطارق بن زياد في قيادتهم للجيش وإقدامهم على خوض المعارك . . ومن ثم كانت استلهامات الشاعر أحمد محرم - كما لاحظنا من خلال شعره - للأقوياء من الشخصيات الإسلامية كما نحس أن لغة القوة حاضرة في استلهاماته، فهو يقول مستلهمًا شخصيتي عمر بن الخطاب وعمرو بن العاص رضي الله عنهما^(٢):

شقى السحاب وارفعي النجم علم
ردديها خبراً بعد خبر

مصر انهضي فالدهر ساق وقدم
رددي أخبار عمرو وعمرو

(١) انظر : الإسلام في الأدب العربي المعاصر ص ١٧٤ ، ١٧٦ .

(٢) ديوانه ١/١/ ٤٠٥ .

واذكري يا مصر عهد الفاتحين من جنود الله رب العالمين
كشفوا الضر عن المستضعفين وأذاقوهم أفـاويق النعم
ويقول في طرابلس (١) :
أين اللواء وخيل الله يبعثها عمرو ويصرخ في آثارها عمر

إن روح القوة تظهر في كثير من الصور والعبارات التي كونت البنية الاستلhamية في الأبيات السابقة لمحرم، فيظهر فيها النزوع للنهوض، والتوق إلى رفع الرأس في عزة ومنعة من خلال قوله «شقى السحاب وارفعي النجم علم» ورفع الصوت «بأخبار عمرو وعمر»، ووصفهما بالإنصاف والنكايـة بالظالم القوي، وهذه صفات وملامح لا تكون إلا للأقوياء القادرين على «كشف الضر عن المستضعفين» وتمكينهم من «النعم» التي حرّمهم منها الظالمون من الحكماء، كذلك هم قادرون على رفع لواء الإسلام خفاً وأصواتهم تجلجل في ساحات الجهاد، كل هذا يوحى من خلال هذه البنية الاستلhamية لشخصيتي «عمر وعمر» رضي الله عنهما بمقدار القوة التي كانا يمثلانها في عصرهما وهي التي يتطلع لها الشاعر من خلال قيادة معاصره تماثل وتضارع تينكم القيادتين في تأريخنا الإسلامي.

ولذلك نجد في أبيات أخرى - ومن خلال استلhamه لقائدين إسلاميين قوين فاتحين هما خالد بن الوليد وسعد بن أبي وقاص - يستبشر ويبشّر بالفتح المبين في عصره وواقعه إذا ما تحقق للأمة أمثال خالد وسعد لقيادة جنود التحرير الإسلامي من القوى المهيمنة عليهم في العصر الحاضر.
يقول (٢):

نحن للإسلام جنـد بأسنا البأس الأشد
خالد فينا وسعد نفتح الفتح المبين

وعلى الرغم من وضوح الاتجاه الإسلامي في استلhamات شعراء هذه المرحلة من مراحل شعرنا الحديث وعلو صوته وسطوعه - كما رأينا في الأمثلة السابقة - فإن كثيراً من الشعراء المشهورين والمبرزين من أمثال الرصافي وشوقي وحافظ لم يسلم من حس قومي عربي أو حس إقليمي وطني في استلhamاته، ولكن قوميتهم ووطنيتهم إسلاميتان تتحركان داخل الإطار الإسلامي الشامل، ولا يختلفان في جوهرهما مع جوهر الإسلام.

(١) السابق ١/ ١٧٩.

(٢) السابق ٢/ ٧٦٩.

ففي شعر شوقي وحافظ ومحرم شيء من الاعتزاز بالقومية العربية والوطنية الفرعونية^(١)، لكن ذلك كان عند هؤلاء الشعراء من خلال اجتهاد منهم في إقامة وثام بين القومية العربية والوطنية الفرعونية من جهة والإسلام من جهة أخرى.

وعلى الرغم من أن شوقيًا كان يكثر من الإشادة بمصر الفرعونية وبالفراعنة، فإن ذكره للشخصيات الإسلامية كان يطغى على صوته الفرعوني، وكانت العاطفة الإسلامية في شعره أقوى بروزاً وأعلى صوتاً منها في شعر أكثر معاصريه، حتى عده بعض الدارسين «شاعر الإسلام الأول في العصر الحديث دون منازع»^(٢)، وأغلب ما يتجلى الحس الإسلامي في شعره عندما يتناول الخلافة العثمانية ومدح خلفائها وقوادها، وعندما يباهي أم العالم، ويتجلى هذا الحس الإسلامي أكثر ما يتجلى عندئذ في استدعائه واستلهامه للشخصيات الإسلامية التي عاشت الصدر الأول من عمر الإسلام.

لقد كانت هذه المرحلة من حياة الشعر العربي الحديث - التي عاشها أمثال شوقي والرصافي وحافظ ومحرم ومن عاصروهم والتي تغطي النصف الأول من القرن العشرين هي مرحلة صراع بين الاتجاهات الإسلامية والاتجاهات الأوروبية الاستعمارية، وتشمل مرحلة سقوط الخلافة العثمانية ومرحلة انقضاء المستعمر الأوروبي على البلاد العربية وتقسيمها واحتلالها، ومحاولات نهوض الأمة للتحرر^(٣)، وقد كان هذا الصراع سياسياً وقومياً وحضارياً تحمل الشعراء جزءاً منه بجانب الساسة والمفكرين والمصلحين، ولم يكن صراعاً بين أدب وأدب بحيث يتعمد الشاعر إبراز الاتجاه الإسلامي في شعره لكي يصارع اتجاهات أدبية غير إسلامية - كما سنشاهده فيما بعد عند شعراء نظرية الأدب الإسلامي - ولذلك نجد هؤلاء الشعراء في هذه المرحلة - النصف الأول من القرن العشرين - لا يتحرجون من التغني بالقومية العربية أو بالوطنية الإقليمية، لأنهم كانوا يفهمون أن القومية العربية أو الوطنية فهماً لا تتعارض فيه مع الإسلام، بل إن العروبة هي نواة الإسلام والحاملة له إلى العالم، ويرون في إبراز قوميتهم ووطنيتهم مصارعة للقوميات الاستعمارية التي تريد السيطرة على الأمة الإسلامية والأوطان العربية كجزء أساس من تخطيطهم للقضاء على الإسلام، ولذلك وجدنا الشعراء يلجئون إلى الماضي العربي الإسلامي من خلال استلهامهم لرموزه وشخصياته - التي تمثل حضارة ذلك الماضي - بحس إسلامي بارز وطاغ، بشكل تلقائي، وإن كان يخالط الاتجاه الإسلامي حس قومي عربي حيناً وحس وطني إقليمي حيناً آخر، لكنه لم يكن عند هؤلاء الشعراء من هذه الاتجاهات المخالطة للاتجاه الإسلامي ما يشكل تياراً فكرياً مستقلاً

(١) انظر: فصول في الشعر ونقده، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ص ٢٨٦-٢٨٨، ودراسات في الشعر العربي المعاصر ص ٢٣-٢٤. وانظر على سبيل المثال ديوان حافظ ص ٢٥٣، ٤٠٣، ٤١١، والشوقيات ١/١٧-٢٧، ٢٤-٧٤.

(٢) الأدب الحديث بين عدالة الموضوع وجناية التطرف، جابر قميحة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م، ص ١١١.

(٣) انظر: الإسلام في الأدب العربي المعاصر ص ٣٤٠-٣٤١.

عن الإسلام، إنما كانت تتحرك إن وجدت لديهم في إطار الاتجاه الإسلامي البارز بقوة في استلهامهم، وتتواءم معه ولا تعارضه أو تناقضه.

ومع بداية النصف الثاني من القرن العشرين ١٩٤٨-١٩٦٧م سادت عدد من التيارات الفكرية بمضامين معاصرة تستمد مفاهيمها من الفلسفات الفكرية والقيم الفنية الغربية - من قومية ويسارية ووجودية . . وقد تلقف المفكرون العرب هذه التيارات وتأثر بها الشعراء في ظل الاحتكاك بالغرب وحضارته، فاعتنقوها مؤملين في أنها المنقذ للوضع العربي المتدهور ومشكلاته المعاصرة، وقد طغت تلك التيارات على شعرنا العربي المعاصر وزاحمت الاتجاه الإسلامي الذي رأيناه في استلهامات الإحيائيين والمحافظين - البارودي والرصافي وشوقي وحافظ . . - في النصف الأول من القرن العشرين، وقد صاحب ذلك ثورة تجديدية طالت الشعر العربي؛ وشملت قيمه الفنية والمضمونية، نجم عنها ظهور الشعر الحر (التفعيلة) في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، عام ١٩٤٨م، وكان شعراء هذا النمط التجديدي - الحر - قد تشبعوا بالقيم المضمونية والفنية الأجنبية، وبذلك الاتجاهات الفكرية المعاصرة - القومية الاشتراكية - الماركسية . . - التي أخذت تزدهر في الساحة العربية وقتئذ؛ وكان «تيار الشعر الحر قد وقف في بداية تطوره وإثبات وجوده على الساحة الأدبية موقفاً [فاتراً عند بعض شعرائه] وعدائياً [عند بعضهم] من الفكرة الإسلامية بصفة عامة . . بحكم انتماءات أصحاب هذا النمط الجديد . . لتيارات . . كالشيوعية، والوجودية، والشعوبية»^(١) وكانت الساحة الشعرية قد فقدت الشعراء الرواد من الإحيائيين المحافظين، الذين برز الاتجاه الإسلامي في استلهاماتهم، فخفتت الأصوات الشعرية ذات الاتجاه الإسلامي، واستعاض أصحاب الشعر الحر عن الشخصيات الإسلامية بشخصيات ورموز تراثية من الحضارات الأجنبية كال يونانية والرومانية والإغريقية، ومن حضارات شرق أوسطية سابقة على الإسلام كالآشورية والبابلية والفينيقية والفرعونية.

أما من بقي على الاتجاه الإسلامي في استلهامه للشخصيات الإسلامية، فقد ظل يدور في نطاق المحافظين في استلهامهم للشخصيات الإسلامية، يكررون مضامين استلهاماتهم وأنساقهم الفنية، يظهر هذا عند شعراء مثل عمر بهاء الدين الأميري والعقاد، والزييري وأحمد بن إبراهيم الغزاوي وهاشم الرفاعي، وسنكتفي بمثالين للشاعرين الأخيرين، يقول أحمد الغزاوي مستلهماً شخصيتي الخليفين الأموي هشام بن عبد الملك والعباسي هارون الرشيد للدلالة على أنهما مع عظمتهم التاريخية إلا أنهما ينظران لعصر الملك سعود بن عبدالعزيز آل سعود رحمه الله نظرة فخر وإجلال، وفي هذا ما يدل على عظمة هذا العهد، يقول^(٢):

(١) محمد ﷺ في الشعر العربي الحديث، حلمي بن محمد القاعود، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، المنصورة، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م، ص ١٠٠ (بتصرف).

(٢) أحمد الغزاوي وإثارة الأدبية، مسعد العطوي - الطبعة الأولى ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م، ج ٢، ص ١٣٥٩/٢.

العرب تنصر فيك والإسلام ولك الشعار محبة وسلام
والدين حكم والكتاب شريعة والأمر شورى والحياة نظام
أعظم بعصرك يا سعود فإنه عمل وعلم نافع وورثام
يرنو الرشيد إليه في إدلاله جذلاً ويفخر أن يراه هشام

أما الشاعر هاشم الرفاعي فقد استلهم شخصيتي عمار بن ياسر وبلال بن رباح للدلالة على صدق إيمانها وتحملهما لصنوف المشقة والعنت في سبيل البقاء على عقيدة التوحيد، يقول (١):

فحديث عمار ومن في الله قد ذاق العنا والظلم كابن رباح
قد فاه بالتوحيد لم يشك الأسي إذ عذبوه ولم يفه بنواح
فهو الجدير بأن يكون مؤذناً في يوم كلل سعيهم بنجاح

إن الشاعرين في هذين المثالين لا يخرجان في استلھامهما لشخصيات هشام والرشيد وعمار وبلال عن مضامين وطريقة شعراء المدرسة الإحيائية والمحافظة وهو استلھام أقرب إلى تقرير دلالات مثل هذه الشخصيات واستعراضها على سبيل الافتحار بها ليس إلا؛ ثم إن أغلب الاتجاه الإسلامي في استلھام الشخصيات الإسلامية في هذه الفترة ار حول نكبة فلسطين عام ١٩٤٨م، وما تلاها من أحداث عربية إسلامية كالعدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦م؛ فقد كان الحس الإسلامي يلهب الشاعر ويؤجج العواطف في هذه الفترة من فترات الجهاد لاستعادة الحقوق، واستعرضا الأمجاد والبطولات الغابرة بحس إسلامي يرفع من قدر تلك الأمجاد والمآثر أكثر مما يوظفها توظيفاً فنياً أو في مضامين جديدة (٢).

أما شعراء القصيدة الحرة (التفعيلة) أو بالأحرى الأوائل والرواد منهم، فقد كانوا في هذه الفترة - أقصد فترة ما بين ١٩٤٨ - ١٩٦٧م مشغولين بالتراث الأجنبي ورموز الحضارات الشرق أوسطية والفرعونية التي كانت قبل الإسلام، أو بالأيدولوجيات الوافدة من قومية وماركسية ووجودية . . ولذلك نستطيع أن نقول إن الحس الإسلامي فيما عدا شعر نكبة فلسطين وأحداث العدوان الثلاثي - في استلھام الشخصيات الإسلامية قد خفت عما كان عليه لدى شعراء النصف الأول من القرن العشرين من الإحيائيين والمحافظين .

لكن «هزيمة ١٩٦٧م ما لبثت أن أحدثت صدمة عميقة في الوجدان العربي العام جعلت الجميع يعيدون حساباتهم الفكرية والعقدية، فقد رأينا انعطافاً حاداً نحو التراث الإسلامي والفكرة الإسلامية بصفة عامة لدى عموم الشعراء بمختلف اتجاهاتهم، ولدى شعراء الاتجاه الإسلامي بخاصة، وهنا اتكأ

(١) ديوانه ص ٩٤، ٩٥ .

(٢) انظر ديوان عمر أبو ريشة ص ٧ - ١٠ .

الشعراء على العديد من الشخصيات الإسلامية للتعبير عن أفكارهم وآرائهم»^(١)، «بشكل لم يعرف من قبل في تاريخ شعرنا، فقد أحس الشاعر أن هذه الهزيمة عصفت بكيانه القومي أكثر مما عصفت به نكبة عام ١٩٤٨م ذاتها»^(٢) لأنها جاءت بعد عاصفة شديدة من القومية العربية التي كان كثير من الشعراء العرب يعولون عليها في النهوض الأمة من نكباتها، واقتلاع الاستعمار والكيان الإسرائيلي، وإقامة كيان عربي وحدوي، فقد رأوا بعد الهزيمة في العودة إلى التراث بحس قومي إسلامي أكثر جدوى وأملًا في المستقبل.

وعلى الرغم من اتجاه الشعراء بعد عام ١٩٦٧م إلى استلهم الشخصيات الإسلامية والانكاء عليها بكثرة إلا أن الكثير منهم وبخاصة شعراء القصيدة الجديدة قد استلهموا الشخصيات الإسلامية من خلال اتجاهات فكرية أخرى كالماركسية والاشتراكية والوجودية والشعبوية . . مزوجة بالثورة والتمرد والرفض للواقع العربي بكل ما يجسده من ماض أو حاضر .

وقد نجم عن هذا الاتجاه في استلهم الشخصيات الإسلامية المتأثر بهذه التيارات الأيديولوجية والفكرية تحوير وتغيير لحقيقة الشخصيات الإسلامية المستلهمة^(٣)، بأن حملت بمضامين هذه التيارات وألبست أقمعتها، كما سنرى هذه عند الحديث عن الاتجاهات الأخرى .

وكرد فعل لهذه التيارات «وجد المد الإسلامي طريقه - ورأينا بعض شعرائنا - منذ منتصف السبعينيات الميلادية يتجهون إلى التراث الإسلامي»^(٤) وإلى الشخصيات الإسلامية منه بخاصة يستلهمونها من منظور إسلامي وبحس جديد، وقد تبلور الأمر إلى المناداة بنظرية إسلامية في الأدب، وإلى شعر يلتزم بالعقيدة الإسلامية، وينطلق منها ويدافع عنها وعن مبادئها، ويحمل التصور الإسلامي للكون والإنسان والحياة، منقى من سائر شوائب التيارات والاتجاهات الفكرية التي امتلأت بها الساحة الشعرية من أوائل الخمسينيات الميلادية، وأصبحت تتنازع الساحة الشعرية^(٥)، فلم يعرف الأدب العربي في تاريخه الطويل رياحاً فكرية وأيديولوجية [تقتحم منافذه كالتي هبت عليه في هذا القرن الميلادي؛ فقد تأثر أدباؤنا بألوان شتى من الأديين الشرقي والغربي، وتلون نتاجهم بكل لون^(٦)؛ فنهضت نظرية الأدب الإسلامي، لتصحيح العلاقة بين الأدب والعقيدة، وقد بدت حاجة المسلمين في العصر الحاضر ملحة لهذا

(١) انظر محمد ﷺ في الشعر العربي الحديث ص ١٠٦ - ١٠٧ .

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٥٢ .

(٣) انظر ص ٢٨ من هذه الدراسة .

(٤) من مقال لحسين علي محمد في نهاية ديوان مسافر في سنبلات الزمن ص ١١٧ .

(٥) انظر لمعرفة بعض هذه التيارات والاتجاهات «تحت راية الإسلام» نجيب كيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٢، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م، ص ٧٧-٨٠ .

(٦) انظر : نحو أدب إسلامي معاصر، أسامة يوسف شهاب، دارالبشير، عمان، الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م ص ٢١٨ .

[النوع من] الأدب^(١)؛ ليتخذ منه وسيلة لنشر الدعوة الإسلامية، ومواجهة الغزو الفكري والوجداني والحضاري، ومعالجة قضايا المسلم المعاصر، وتقديم البديل عن الآداب الأخرى المجافية لروح الإسلام، والمناقضة له^(٢).

وقد بدأت تظهر فكرة نظرية إسلامية في الأدب منذ عام ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م ثم أعلن عنها من خلال قيام رابطة لها باسم «رابطة الأدب الإسلامي العالمية» عام ١٤٠٥هـ - ١٩٨٤م^(٣).

وتدعو هذه النظرية إلى أن يكون الأدب إسلامياً . . والانطلاق به من رؤية إسلامية فيه والتصدي للدعوات الأدبية المشبوهة والمنحرفة، والالتزام بتمثل العقيدة الإسلامية وإحلالها في الشعر محل الاتجاهات والتيارات الفكرية المخالفة للدين الإسلامي^(٤)، والدفاع عن الشخصية الإسلامية، وتصحيح صورة الرموز التي قُلبت وشُوِّهت دلالاتها في الأدب المعاصر^(٥).

فالفنان الأصيل - في منظور نظرية الأدب الإسلامي - فنان ملتزم يدرك أبعاد المسؤولية المناطة به، ويعرف أنه محاسب على كل ما تجود به قريحته، إن خيراً فيخيراً وإن شراً فشرّاً . . [وعليه] أن يتخذ موقفاً خاصاً إزاء أية قضية من القضايا التي يواجهها . . [وهذا الموقف نابع من] العقيدة السمحة . . ومبادئها^(٦).

وقد ذهب شعراء نظرية الأدب الإسلامي إلى استلهم واستدعاء الشخصيات الإسلامية التراثية التي تمثل النموذج والمثال والقُدوة في مختلف مجالات الحياة الدينية والسياسية والجهادية والخلقية والأدبية والعلمية، كجزء من تمثّل الاتجاه الإسلامي في الشعر العربي بما تحمله تلك الشخصيات من بعد إسلامي عظيم مجسدين ومبرزين مآثرهم وبطولاتهم وأعمالهم العظيمة التي جسدت مواقفهم وأفعالهم وأقوالهم في الماضي^(٧).

(١) انظر : مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، عبدالباسط بدر، دار المنار، جدة، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م ص ٤٤، ٤٩.

(٢) انظر : نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، عبدالرحمن رأفت الباشا، دار البردى، الرياض ص ٨٢-٩٠.

(٣) انظر : للتعريف بالرابطة كتاب «رابطة الأدب الإسلامي العالمية» الطبعة الثانية ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م، ص ٣-٥.

(٤) السابق ص ٩-١١.

(٥) انظر : مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي ص ٦٢. وانظر كذلك النظام الأساسي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية، مطابع العبيكان، الرياض، الطبعة الثانية ١٤١٢هـ - ١٩٩١م، ص ٤-٦.

(٦) تحت راية الإسلام ص ٧٧-٨٠.

(٧) انظر : «كيف أُلْقِ» نجيب كيلاني ص ٣٦، و «جراح الإباء» أحمد فرح عقيلان ص ٣٩، ٤٠، ٦٢، ٦٣، ٨٤، ٨٥، ٨٨. و «يا أمة الإسلام» عبدالرحمن العشماوي ص ١٤٦-١٤٩، ١٦٩-١٧٠، ١٧٧-١٧٨. و «الزمان الجديد» حسن الأمrani ص ٨٩-٩٧، ١٦٧-١٦٨، و «مدائن الفجر» صابر عبدالدايم ص ٤١، ٥٥-٥٦. و «نقوش إسلامية على الحجر الفلسطيني» محمود مفلح ص ٩٢ . . . الخ.

ويختلف شعراء نظرية الأدب الإسلامي عن شعراء الاتجاه الإسلامي في مدرسة الإحياء والمحافظة في أن شعراء النظرية باتوا ملتزمين في شعرهم واستلهاماتهم أمام الأهداف الإسلامية التي دعوا لمعالجتها، فقد وجهوا شعرهم في إطار أهداف النظرية وتحقيق ما قامت من أجله، وهذا يختلف عن استلهمات شعراء مدرسة الإحياء والمحافظة الذين لم تكن استلهاماتهم مبنية على التزام مسبق وإنما استخدموا ما استلهموه من شخصيات إسلامية تراثية في صراعهم مع المستعمر لإبراز محاسن الحضارة الإسلامية أمام حضارته.

وقد توجه شعراء الالتزام الإسلامي في استلهاماتهم إلى الشخصيات الإسلامية السوية المستقيمة ممن لهم مواقف مضيئة ومشرفة ونبيلة خالدة في صفحات التاريخ الإسلامي مثل الخلفاء وسائر الصحابة رضوان الله عليهم والقادة والعلماء، ممن يجسدون المثال والقُدوة بخلاف استلهمات شعراء القصيدة الجديدة الذين لم يكونوا يفرقون بين الشخصيات الإسلامية المستلهمة من حيث هي سوية أو غير سوية، بقدر ما كانت تعبر عن أفكارهم التي يودون التعبير عنها من خلالها.

كما اتجهوا من خلال استلهاماتهم للشخصيات الإسلامية إلى عدد من الموضوعات الدينية والدينيوية التي تهم المسلمين في واقعهم المعاصر. وتعالج حالة الضعف والتردي التي وصل إليها المسلمون، وتدعوهم إلى الانتفاضة والجهاد وإعادة الواقع الإسلامي إلى عصور العزة والكرامة والمنعة والقوة والنصر الذي كان في الماضي، والعودة إلى أصل الدين ونبعه الصافي كما كان عليه السلف الصالح من خلال الكتاب والسنة.

كما نهض شعراء الالتزام الإسلامي من خلال استلهاماتهم للشخصيات الإسلامية بالدفاع عن رموز الإسلام التي شوّهت وزوّرت صورها، ومقارعة التيارات والمذاهب العقديّة والفكرية والأديّة الدخيلة على أبناء الأمة وكشف أهدافها، وقد استلهموا في سبيل تحقيق هذه الأهداف رموز الشخصيات الإسلامية من الصحابة رضوان الله عليهم والتابعين والخلفاء والقادة والأئمة والعلماء.

فالشاعر نجيب الكيلاني - وهو من رواد أدب الالتزام الإسلامي ومن شارك في وضع قواعد نظريته المعاصرة^(١) - يخاطب المسلمين في العصر الحاضر من خلال خطابه للقرن الرابع عشر الهجري، داعياً إلى إحياء القيم والمبادئ الخيرة التي جاء بها القرآن الكريم والرسول العظيم ﷺ القائمة على العدل والمساواة والحرية التي أعطت شخصيات مثل بلال رضي الله عنه من الحرية والعدل والمساواة، وصنعت شخصيته المثالية، كما هدمت الظلم في شخص أبي جهل، مشيراً إلى أن القرآن الكريم بما يقرره

(١) انظر : على مستوى الإبداع الشعري «مدينة الكبائر» مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م. و «كيف ألقاك» وعلى مستوى التنظير «الإسلامية والمذاهب الأدبية» مؤسسة الرسالة - بيروت، الطبعة الرابعة ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م. و «تحت راية الإسلام» و «رحلتي مع الأدب الإسلامي»، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥م... الخ.

من مبادئ التوحيد هو الكفيل بإخراج المسلم المعاصر من معاناته وأحزانه وتمزقاته كما أخرج بلالاً رضي الله عنه ، من ذل الشرك وعبوديته إلى حرية الإسلام وعزته وكرامته ^(١) :

إنه القرآن في جوهره إنه التوحيد في أسمى رؤاه
حرر الإنسان من أغلاله ومن الأحزان واليأس شفافاه
فبلال سيد في كنفه وأبو جهل رقيق في عماه

أما الشاعر محمود مفلح فإنه يوازن بين الزعامة العربية المعاصرة الضعيفة المتردية والقائد البطل خالد بن الوليد رضي الله عنه مشيراً إلى أن الالتزام بالعقيدة الإسلامية النقية والسير على نهج القرآن الكريم هو الذي أعلى خالدًا ونصره في الماضي ، وأن المنهج نفسه هو الذي ينصر المسلم المعاصر ويتشله من مهاوي الضعف والتردي ، مشيراً من خلال استلهامه شخصية خالد في شكل من أشكال المفارقة التصويرية إلى السبيل الحق للانتصار ، غامزاً القيادات الإسلامية المعاصرة بانغماسها في متعها وملذاتها التي جعلتها أسيرة النكسات والهزائم ^(٢) :

ما جاء «سيف الله» من خمارة ما أنجبته الليلة الحمرء
الفاتحون وما أعز سيوفهم هم للعقيدة عصبه وفداء
من سورة «الإسراء» تبدأ رحلتي وبدونها فقصاصي عرجاء

إن الشاعر في استدعائه شخصية خالد بن الوليد - وهو الصحابي البطل والقائد الفاتح على سبيل المفارقة التنزيهية الموحية ببعده عن مهاوي الردى والخنوع ومسالك السوء - إدانة من الشاعر لمن يتصدى لقيادة الأمة في العصر الحاضر وهو منغمس في الرذيلة والسوء ولم يسر في الأمة التي تحمل مسؤوليتها سيرة القرآن والإسلام .

ومن أكثر الشخصيات الإسلامية التي استلهمت عند شعراء الالتزام الإسلامي الشخصيات الجهادية من الصحابة والتابعين ، وفي مقدمتهم الأبطال من القادة الفاتحين والشهداء ، وذلك من خلال حس استشهادي جهادي ، وقد رافق هذا الصوت الاستلهامي الإسلامي برؤيته الجهادية الاستشهادية أحداث مواجهة المسلمين مع الأعداء من اليهود والنصارى المغتصبين والمستعمرين ، ونعى على العرب فرقتهم وعلل هزيمتهم بالبعد عن كتاب الله وسنة رسوله ﷺ وواجه الحكام بماضي القادة الأبطال من المسلمين من خلال استلهام صفحاتهم المشرقة وأدائهم من خلال تلك الشخصيات القيادية العظيمة وما يزال هذا التيار قائماً في عدد من شعراء الجيل المعاصر . . يسجل الأحداث الدامية بدءاً بنكسة حزيران عام ١٩٦٧م وانتهاءً بآخر محن المسلمين ، في فلسطين وأفغانستان والبوسنة والهرسك وكشمير والشيشان . .

(١) كيف ألقاك ، ص ٣٦ .

(٢) نقوش إسلامية على الحجر الفلسطيني ص ٩٢ .

وغيرها من البلدان التي ظلم فيها المسلمون وانتهكت حقوقهم وسالت دماؤهم^(١).

فالشاعر عبدالرحمن العشماوي - وهو من أبرز شعراء الالتزام الإسلامي ومن كرس شعره لقضايا المسلمين المعاصرة يظهر بحس إسلامي هذا من خلال عناوانات دواوينه «يا أمة الإسلام، إلى أمتي، شموخي زمن الانكسار . . . الخ» - يستلهم شخصية القائلين المجاهدين، أبا عبيدة عامر بن الجراح رضي الله عنه والمثنى بن حارثة الشيباني، للدلالة على أن إخلاص الجهاد لله تعالى كفيل بالنصر والظفر، وموضحاً أن الجهاد يكاد يغيب - بمواصفاته الإيمانية الاستشهادية الحقبة التي كانت عليها عند أبي عبيدة والمثنى - عن العصر الحاضر فنجدته يقول من قصيدة بعنوان «الجهاد»^(٢):

نطارذ ظلة ويفر منا	ونخطب وده فيصده عنا
أبى ومضى وأغلق كل باب	وراح مفارقاً إنساً وجناً
فقال: ومن تريد فقلت: شيئاً	يقال له الجهاد إذا تسنى
فقال وقد أدار إلي وجهاً	صباحياً وقلباً مطمئناً
إذا شئت انتصار الحق فإط	لب جهاد أبي عبيدة والمثنى
ودع عنك الذي يسعى لدينا	وإن ذكر الجهاد وإن تغنى

وللشاعر زاهر بن عواض الألمعي^(٣) ديوان سماه «على درب الجهاد» يحث فيه الأمة على الجهاد في سبيل الله إن أرادوا استعادة حقوقهم، والقيام بواجب نشر الدعوة.

يقول في إحدى قصائده مستلهمًا شخصيتي سعد بن أبي وقاص وعمرو بن العاص، ومواقفها الجهادية داعياً من خلالهما إلى الجهاد من أجل تحرير فلسطين^(٤):

بنى الإسلام هل حان اعتصام	بحبل الله نهجاً والتزاما
لنرفع راية الإسلام عدلاً	ونحامي حوزة المجد اعتزاما
فقد شرع الجهاد لكم طريقاً	فما أسمى مطالبها الجساما

(١) انظر على سبيل المثال: «ملحمة البوسنة والهرسك (الجريمة الكبرى)» عدنان رضا النحوي، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، الطبعة الأولى ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م ص ١٤١ - ١٩٤. وديوان «صدى الأعماق» لمحمد إباد صلاح الدين العكاوي، دار الخاني، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ وقد محضه صاحبه لمعالجة قضية فلسطين.

(٢) يا أمة الإسلام ص ١٧٧ - ١٧٨.

(٣) شاعر من المملكة العربية السعودية، ولد عام ١٣٥٤هـ - ١٩٣٥م في رجال ألمع بمنطقة عسير، من دواوينه: الألعيات ١٣١هـ، على درب الجهاد ١٤٠٠هـ، مع نفحات الصبا ١٤٠٦هـ [انظر: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٣٧٢/١].

(٤) على درب الجهاد، مطابع الفرزدق، الرياض، الطبعة الثالثة، ١٤٠٤هـ ص ١١٧ - ١١٩.

لن لزم الشريعة واستقاما
وقد عمت مفاخرها الأناما
سما في القدس وافتتح الشّاما
فأرسي في معاقلها السّلاما
بوادي النيل قواماً هماما
يجنبنا التناحر والخصام
وأبقت في مجرتها نظاما

هو العز الذي لا ريب فيه
فتلك مواقف الأبطال تترى
ففي اليرموك زحف عبقرى
ودان الرافدان لجيش سعد
وفي أرض الكنانة يأت عمرو
فأحيوا قادة الإسلام مجداً
وما هبت أعاصير اختلاف

وللألمي - كما يقول حسن الهويل - ولع بالتأريخ الإسلامي وبأبطاله ، فكلما حزبه الأمر استمد من هذا التأريخ ما يشد إزره ويقوي جانبه ، ولا يخلو شعره من ذكر بطل من أبطال الإسلام الذين أضاءوا صفحات التأريخ^(١) . ولا أكاد أعدو الحقيقة إن قلت إن مثل هذه المقولة تكاد تصدق على عموم شعراء الالتزام الإسلامي (نظرية الأدب الإسلامي) ، فقد زاد من التهاب هذه الدعوة الجهادية الاستشهادية واستدعاء الشخصيات الإسلامية القيادية للتعبير عنها ، كثرة المآسي التي أحاطت وتحيط بالأمة في العصر الحاضر - في فلسطين والبوسنة والهرسك وأفغانستان والشيخان . . ومحاولات طمس الهوية الإسلامية في هذه البلدان ، واجتهاد الأعداء في محاربة الإسلام والمسلمين ، ومصادرة حقوق الأقليات الإسلامية في العالم .

كما اتجه شعراء الالتزام الإسلامي إلى وصف الواقع العربي الإسلامي الضعيف والمنهار والمتردى في العصر الحاضر من خلال استلهام الشخصيات الإسلامية القوية التي كانت تمثل الماضي العربي الإسلامي المشرق من أجل إقامة نوع من الموازنة المؤثرة بين الماضي القوي العزيز والحاضر الضعيف الدليل . وعلى الرغم من وجود مثل هذا الاتجاه الاستلهامي عند شعراء النصف الأول من القرن العشرين من المحافظين من أمثال شوقي وحافظ ومحمد عبدالمطلب ومحرم . . إلا أن تناول شعراء الالتزام الإسلامي لهذه القضية يكاد يختلف عن تناول السابقين عليهم من حيث التهاب العاطفة وحرارتها وقوة الحساسية وشدتها تجاه الواقع الإسلامي المعاش ، فأنت تحس عند هؤلاء الشعراء من خلال استلهاماتهم لشخصيات الماضي الإسلامي المشرق من أبطال الإسلام وخلفائه بشيء من المرارة والألم والغبن والحسرة حيال هذا الواقع ؛ بل إنهم يسعون إلى إحداث نوع من الغيرة والشعور بالذل والعار والحرج عند أصحاب القرار من حكام وزعماء وقادة في الواقع الإسلامي المعاصر ، حين يعرض ويستعرض الشعراء تلك الأسماء المشرقة في سماء العزة والكرامة العربية الإسلامية .

يظهر هذا في استلهام الشاعر صابر عبدالدايم لشخصيات الرشيد والمأمون والمعتمد ، في سياق

(١) النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر ، من منشورات المهرجان الوطني للتراث والثقافة ، الرياض ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م ، ص ٢١٨ .

تساؤلاته عن حال الواقع العربي المعاصر ، وكأن هذا الواقع لم يجد من يملأ فراغاته السياسية والعسكرية والحضارية في تقدير الشاعر فيقول من قصيدة له بعنوان «غابة النار»^(١) :

أين الرشيد وسيف العدل في يده	يرد «نقفور» عن أهلي وعن داري؟؟
أين المنارات والمأمون يشعلها	فكراً يفيض بجنات وأنهار؟؟
وأين معتصم تختال قبضته	بصارم من سيوف الله بتار؟؟
وأين .. أين ؟.. ولا جدوى ففي زمني	الفلك تغرق في طوفان غدار؟؟
لا عاصم اليوم من سيل الدمار سوى	سفينة الحق تردي كل جبار

إن هذه الاستفهامات المتدفقة - التي تسبق هذه الشخصيات الإسلامية المستلهمة التي ملأت مواقعها السياسية والعسكرية والحضارية - توحى بمزيج من الأحاسيس والمشاعر النابضة بالألم والحسرة والمتصارعة في داخل الشاعر وفي ذاته الباحثة في شكل من أشكال اليأس والأمل معاً عن البطل المخلص ، ونحن نشعر بأن الشاعر يحاول الانطلاق من هذا اليأس وهذا العجز إلى الأمل القادر على التغيير باستحضار المعادل الموضوعي للشخصية التراثية المخلصة في استلهاهم لهذه الشخصيات التراثية - الرشيد ، المأمون ، المعتصم - وفي إشارته إلى سبيل الخلاص المتمثل في الأخذ بالحق/ الإيمان الذي صنع تلك الشخصيات التراثية ، وهو قادر على صنع الحاضر المعاصر .

ولعل هذا يدلنا على خصوصية الاتجاه الإسلامي الاستلهامي عند هذه الفئة من الشعراء والمتمثلة في ثقتهم القوية في إمكانية أن يظهر الإسلام والمسلمون ، إذا ما عاد المسلمون إلى ما كانت عليه تلك الشخصيات الإسلامية في الماضي الإسلامي المضيء . ففي استلهاهم الشعراء لها إشارة من طرف خفي إلى الأخذ بمنهجها إذا ما أرادت الأمة في العصر الحاضر تحقيق النصر والسيادة .

ومن ملامح تصدي شعراء الالتزام الإسلامي لما ملأ الساحة الفكرية والأدبية العربية من تيارات واتجاهات يرون أنها مجافية للدين الإسلامي ومناقضة له - كالعلمانية والماركسية والقومية . . استلهاهم شخصية زينب بنت علي بن أبي طالب أخت الحسين بن علي وتصويرها ملتزمة بالحجاب الذي أمر به الله جل وعلا ، وقد سبق ومر بنا دعوة عبدالرحمن الشرقاوي إلى السفور ونبذ الحجاب من خلال تصويره شخصيتي سكينه بنت الحسين وزينب في مسرحيته - الحسين ثائراً^(٢) - كجز من التيار الداعي إلى تخفيف المرأة العربية المسلمة من بعض مظاهر الحجاب الذي عرفت به ، وهنا ندرك مقدار ما نهض به

(١) مدائن الفجر ، ص ٤١-٤٢ .

(٢) انظر ص ٣٦ .

شعراء الالتزام الإسلامي من تصدي لمثل هذه الدعوات، يقول محمود مفلح^(١):

كأنك يابن زياد الخبيث
تعلمنا ما يكون الجواب . . تماديت
هذا الذي بين يديك بقايا الرسالة
هذا مسار النجوم
هاتيك زينب ذات الحجاب

ويتصدى الشاعر عبدالرحمن بن صالح العشماوي لبعض التيارات الفكرية (العلمانية) من خلال استلهامه بعض الشخصيات الإسلامية بحس إسلامي ملتزم، فهو ينقد العلمانية المعاصرة ويوضح محاربتها للدين الإسلامي ولباده وتشريعاته النقية الطاهرة، وكيف أنها قد فرخت في عصرنا وعلا صوتها، وذلك من خلال استلهامه شخصية الإمام الجليل أحمد بن حنبل رحمه الله ومحتته حين تصدى لأفكار المعتزلة (العلمانية التراثية) القائلة بخلق القرآن، وموضحاً ما بين المعتزلة في الماضي والعلمانية في العصر الحاضر من سبب واتصال وتشابه.

يقول مخاطباً الإمام أحمد بن حنبل^(٢):

يا قانع البدعة النكراء، طعم فمي	مرّ وذكرك عندي طعمه غسل
إن كنت واجهت عقلانية مكثت	تثير في الناس أوأماً وتفتعل
فنحن نشقى بعلمانية يدها	مدودة ولها في عصرنا كتل
تشابه القوم في التضليل واجتمعوا	على التنكر للإسلام واتصلوا

إن الشاعر من خلال استدعائه شخصية الإمام أحمد بن حنبل رحمه الله، الذي حفظ له التأريخ وقوفه أمام المعتزلة وتصديها، يحاول هو كذلك أن يتخذ من خلال هذا الموقف الحنبلي ما يجعله يتصدى ويواجه العلمانية المعاصرة، ويكشف أفكارها الهدامة.

والعشماوي من أبرز الشعراء التزاماً بمبادئ وأهداف نظرية الأدب الإسلامي فهو شاعر «النظرية» بلا منازع، ويكثر في شعره من تناول التيارات الفكرية المعاصرة ومن اللجوء إلى استدعاء الشخصيات الإسلامية التراثية والالتزام بها في مواجهة الواقع، والدفاع عنها بما ألحق بها من تشويه أو تزوير، ولكن العشماوي على قوة شاعريته وصدق موهبته وكثرة نتاجه الشعري وشدة حماسه للشعر الإسلامي الملتزم، لم يصف للقصيدة الإسلامية بعامية والإستلهامية منها بخاصة أي إنجاز فني جديد،

(١) حكاية الشال الفلسطيني ص ٢٧.

(٢) الأبيات من قصيدة طويلة مخطوطة بعنوان «رسالة إلى الإمام أحمد بن حنبل» حصل عليها الباحث من الشاعر نفسه.

ينتقل بها من النمط الفني الكلاسيكي الذي رأيناه عند الإحيائيين والمحافظين، إلى القصيدة الجديدة بما أنجزته من (تقنيات) فنية وجمالية، وإلى الاستلهام التوظيفي بمفهومه الفني القائم على أساس من «التعبير بالشخصية» بدلاً من «التعبير عنها»، وهو في استلهامه للشخصيات الإسلامية التراثية يعتز بها ويفتخر بها ويقدمها ويتخذها نموذجاً وقُدوة أكثر من استخدامها استخداماً توظيفياً يعبر من خلالها عن رؤيته للواقع الحياتي المعاش.

وصراع شعراء الالتزام الإسلامي مع التيارات والاتجاهات الفكرية والأدبية التي عصفت بالأمة في العصر الحاضر من أهم القضايا التي أولوها اهتمامهم في شعرهم الإسلامي بعامه والإستلهامي منه بخاصة، وكانوا في صراعهم مع هذه التيارات يتمثلون الرؤية الاستلهامية النقية.

ولعل من أهم القضايا التي أولوها اهتمامهم فاتجهاوا إليها في استلهماتهم بحس إسلامي، هي الدفاع عن رموز الشخصيات الإسلامية التراثية مما ألحق بها أو صورت به من التهم الباطلة التي حاول المستشرقون وغيرهم من أعداء الأمة إلحاقها بهم زوراً وبهتاناً من أجل الإساءة إلى تلك الرموز ومن ثم الإساءة إلى الإسلام والمسلمين والحضارة الإسلامية.

فقد دافع الشاعر حسن الأمراني عن أبي ذر الغفاري مما ألصق به من اشتراكية ثورية عنيفة بمفهومها السياسي اليساري الماركسي القائمة على إشهار السلاح ورفعته في وجه الحاكم، موضحاً أن ما قام به أبو ذر إنما كان بالكلمة الإصلاحية المسالمة^(١). كما دافع الشاعر عبدالرحمن العشماوي عن الخليفة هارون الرشيد من خلال استلهامه له في قصيدة طويلة بعنوان «رسالة إلى هارون الرشيد» مما ألصق به من فساد سياسي ومالي واجتماعي أخلاقي، قد سبق الإشارة إليها عند الحديث عن صورة الرشيد^(٢).

وقد دافع العشماوي كذلك عن حادثة عزل عمر بن الخطاب لخالد بن الوليد رضي الله عنهما من قيادة الجيوش الإسلامية يوم اليرموك، وما دار حولها من ترهات نالت من الخليفة ومن خالد على السواء، فقد رأى العشماوي أن الأمر في منأى عن كل ريبة أو شك أو غرض سواء من جانب الخليفة العادل أو من جانب القائد المظفر رضي الله عنهما، وإنما هو رأي رأي عمر واقتضته المصلحة العليا فقضى به، فاستقبله خالد بنفس مملوءة بالولاء والطاعة للخليفة، وأن كل ما قيل وفسر به هذان الموقفان، إنما هو دعاوى وبهتان ليسا من الحقيقة في شيء، وكانت إشارة العشماوي إلى هذه الدعاوى ودفاعه عنها في شكل من الإيحاء والتلميح يحاول أن يبتعد عن التقريرية التي عالج بها حافظ في «عمريته» المشكلة نفسها، والأجمل من ذلك لو أنه وظفها بما يدين الانقلابات العسكرية التي أضرت بالأمة ولم تفدها في العصر الحاضر، كما دافع عن الجهاد في الدين الإسلامي والهدف منه من خلال دفاعه عن جهاد خالد ورهق سيفه في المعارك التي خاضها حيث يقول من قصيدته «رسالة إلى خالد بن الوليد»^(٣):

(١) انظر ص ١٧٥، و «الزمان الجديد» ص ٩٥-٩٧.

(٢) انظر ص ٢٥٥ من هذه الدراسة.

(٣) من قصيدة مخطوطة للشاعر حصل عليها الباحث من الشاعر نفسه.

أبا سليمان .. عين المجد ترمقنا
على جوادك مد المجد قامته
بين العراق وبين الشام خارطة
وكنت رمز الولاء الحر ما لعبت
أبا سليمان فينا من يخذرنا
يرى الجهاد اعتداء والضلال هدى
هنا سمعت صدى صوت وحممة
يا داعياً وغبار الحزن يحجبه
سيفي به رهق لكنه رهق
والله لو صنعوا لي من مبادئهم
لما رضيت لدين الله من بدل
إني رحلت على درب اليقين ولم
كسوت نفسي من الإيمان ثوب رضى

بنظرة الخائف المستوحش العاني
وحد سيفك أدمى كل خوآن
رسمتها بجسام القائد الباني
كفاك - حين قضى القاضي - بنيران
بألف دعوى ويرميننا بهتان
ويحسب المجد مرهوناً بطغيان
وفارساً من وراء الأفق ناداني
عني نداؤك أرضاني وأشقاني
في نصرة الحق لا في نصر طغيان
تاجاً يزيد به في الأرض سلطاني
ولا منحت لغير الله إذ عاني
أترك سبيلاً إلى قلبي لشیطان
به تساميت عن ظلم وكفران

هنا يظهر الاتجاه الإسلامي في استلهم الشاعر لشخصية خالد بن الوليد رضي الله عنه حيث يحاول تجلية صورة هذا القائد وتنقيتها مما علق بها من غبار الزيف والتشويه وإظهار ملامح جهاده وفتوحاته وانتصاراته العظيمة ، وتعرية الواقع العربي الإسلامي القيادي المنكسر والضعيف من خلال استدعاء هذه الشخصية القيادية العظيمة .

أما قضايا العنصرية والتفرقة على أساس اللون والجنس والدين التي شاعت في الحضارة الغربية (أوروبا وأمريكا) ومحاولة استبعاد بعض الشعوب والأعراق والأقليات بسبب لونها أو جنسها أو ديانتها وحرمانها من حقوقها ، فهي من أبرز المضامين المعاصرة التي تصدى لها شعراء الالتزام الإسلامي من خلال استلهمهم للشخصيات الإسلامية التراثية وما مثلته تلك الشخصيات من قيم ومبادئ إسلامية نقية وطاهرة بسبب ما حملته من مبادئ الإسلام العادلة ، وقد ظهر الاتجاه الإسلامي في معالجة الشعراء لهذه القضايا والمضامين واضحاً وجلياً من خلال استدعائهم لبعض الشخصيات الإسلامية ، فقد حاولوا من خلال تلك الشخصيات إبراز منهج الإسلام ومعاملته الراقية لمثل هذه المشكلات واستدعوا من الشخصيات أمثال بلال بن رباح وعمار بن ياسر وصهيب الرومي .. وغيرهم ممن تجلت في حياتهم عظمة الدين الإسلامي المتمثلة في إلغاء القيم الفاسدة الظالمة التي وقعت عليهم ، وتحريرهم من مظاهر العبودية ، والارتقاء بهم ، والرفع من شأنهم في شكل من أشكال العدل والمساواة .

فالشاعر محمد الحسناوي^(١) يستلهم شخصية بلال بن رباح الذي كان عبداً متتهك الحقوق في الجاهلية ليظهر من خلاله عظمة الإسلام الذي حرره ورفع من شأنه وساوى بينه وبين غيره من المسلمين فظهر أثر الإسلام وعظمته وروعته في إرساء مبادئ الخير والحق والعدل والجمال والمساواة في الحياة؛ وقد أقام الشاعر نوعاً من المقارنة بين نظام الإسلام في هذا الشأن وبين بعض الأنظمة العنصرية المعاصرة، يقول من قصيدته «أبناء بلال» أو «نشيد الزوج في أمريكا»^(٢) :

جـدنا كان بلال	كان من لون الظلال
كان مجهول الخصال	بجـبـلـات الجمال
صادقاً عف المقال	في مزاج وجـدال
شـاقه بين الرجال	مثلما السحر الحلال
مؤمناً يشني الجبال	إن تحـداه الضلال
فـارساً راض الخال	وهـوى «ذات الجلال»
فـحباه كل غال	وهـداه للمـعال

جدنا كان بلال

أين مننا جدنا	والدواهي حولنا
من ممعيب لونا	مستثير حقنا
ممرض عن درنا	مستفعل حقنا
هادم ما فـوقنا	سارق ما تحـتنا
قد رأنا مكمناً	للردى ما أجـبنا
فحسبنا أننا	مثلما قد ظننا
فكرهنا نفسنا	ونسبنا أننا

جدنا كان بلال

ما الذي ميـزنا	أبيـضاً من أسود
ما الذي صيـرنا	قـشة في فـدـد

(١) شاعر سوري ولد في مدينة (جسر الشغور) بسورية عام ١٩٣٨م من دواوينه الشعرية: في غيبة الحب، عودة الغائب، ملحمة النور [انظر من الشعر الإسلامي الحديث، ص ١٣٨].

(٢) عودة الغائب، دار الوفاء، المنصورة - مصر - الطبعة الثانية ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م ص ٥١ - ٥٢.

والذي ينسبنا	«آدم» في الحـ
وأب أدبنا	بمثنائي أحـ
جل من كلنا	بسماء الفـ
قد نعمنا زماً	بظلال المسـ
سنري سيدنا	كيف بأس السـ

مثلاً أبلى بلال

إن الشاعر من خلال رؤية إسلامية حقّة جعل بلالاً ﷺ رمزاً لأبوة السود المعذبين في العصر الحاضر، الذين هضمت حقوقهم، وبهذا يتضح كيف صنع الإسلام من شخصية بلال ﷺ هذه الشخصية الإنسانية المثال والنموذج في الحرية والتحرر حتى صار بلال رمزاً للحرية والتحرر ومحاربة العبودية ورمزاً للشخصية التي ارتقت بسبب إسلامها المكان اللائق بها بين أبناء جنسها .

إن مثل هذه الحساسية الجديدة التي برزت عند كثير من شعراء نظرية الأدب الإسلامي كعلامة لاتجاههم الإسلامي في معالجتهم لقضايا المسلمين المعاصرة من خلال استلهاهم للشخصيات الإسلامية التراثية - لم تكن نراها عند شعراء الاتجاه الإسلامي من أمثال شوقي وحافظ ومحرم في إسلامياتهم الذين سبقوا هذه المرحلة التي تبلورت فيها نظرية إسلامية في الأدب وبرز بناء على هذا شعراء ملتزمون التزاماً مقصوداً لذاته بقضايا الأمة ومن خلال رؤية إسلامية، وذلك من أجل استعادة الذات الإسلامية والحضارة الإسلامية التي باتت مهددة بالدوبان في الآخر .

ومع أن التزام شعراء النظرية الإسلامية بقضايا الإسلام، كان التزاماً حقيقياً، تجلّى في مواقفهم المخلصة من القضايا التي يعالجونها، إلا أننا رأينا من يكاد يجمع في استلهاياته من هذه الفئة بين الرؤية الإسلامية وبعض الاتجاهات الأخرى، وهذا بسبب طبيعة الشاعر المتأثرة بالظروف المحيطة به، وقد يكون الأمر غير مقصود من الشاعر، وغالباً ما كان هذا عند الشعراء الذين نضجت شاعريتهم في السبعينيات من هذا القرن الميلادي في وسط ازدحام الساحة العربية بمختلف التيارات الفكرية .

فالشاعر حسين علي محمد نجده يجمع بين الحس القومي العربي والحس الإسلامي في قوله من قصيدته «وشم على ذراع مصر»^(١):

وعرفت الصوت العربي . . أبا تمام
وعشقت الصوت المؤمن في حسان

(١) حقائق الصوت ص ٣٦٩ .

وأكبر الظن أن الشاعر تعامل مع الحس القومي هنا بمفهومه الذي لا يتناقض مع الإسلام، حيث إن العروبة ملازمة للإسلام ولا تنفك عنه، لأنها نواته، وأبناءؤها هم الذين حملوا صوت الإسلام إلى سائر المعمورة، فكل عروبة تقتضي حساً إسلامياً، يظهر هذا من خلال التركيبة الفنية الاستلهامية لدى الشاعر حسين علي محمد، ونحن نحس أن تعلق الشاعر بالبعد الإسلامي الإيماني كان أقوى وأكد من تعلقه بالبعد القومي العربي، فقد استخدم عبارة «عرفت» حيث الإيحاء القومي العربي، ولكنه استخدم عبارة «عشقت» حيث الإيحاء الإسلامي.

أما الاتجاه الإسلامي المتأثر بالقاموس اليساري فنجد عند الشاعر نفسه في قصيدته (المسرحية) التي يستلهم فيها شخصية أبي ذر الغفاري رضي الله عنه التي عنوانها (الباحث عن النور) فقد صور الشاعر فيها بدايات تحول أبي ذر من الوثنية إلى الإسلام.

وعلى الرغم من أن هذه هي الفكرة الرئيسية التي يعالجها الشاعر في القصيدة، لكن بدايات القصيدة كانت مشحونة بقضايا الجوع والفاقة، والفقر، والطعام، والمطر، والجذب، والخصب وما كان يعيشه أبو ذر من قلق اجتماعي مصدره ما يعاني منه مجتمعه من فقر وفاقة، بمعنى أن الشاعر قد غمس أبا ذر الغفاري في هموم مجتمعه وما كان يشغل الناس في بلاده غفار من جوع وجذب وفقر وحاجة، حتى إنه كان ليقطع الطريق على القوافل ليطلع أبناء قبيلته من الفقراء.

يقول (١):

أنيس : جندب أصبح . . هيا معنا
أبو ذر : أنت أنيس تعذني . . لا أقدر أن أغفو أبداً
دعني أمتع بالنوم فلقد قطع صباحك عني الحلم
أنيس : تحلم؟ في زمن الجذب؟ ماذا تحلم؟
أبو ذر : أحلم أنني أركب فرساً أشقر
أنيس : (يقاطعه) - وتقاتل قافلة القوم،
تسلبهم ما معهم كي تعطيها الفقراء . .
هذا هذيان من جراء الجوع

هذه الملامح التي يصور بها الشاعر أبا ذر الغفاري كأنه يمهّد بها لما يود رسمه من شخصية أبي ذر بعد إسلامه من اهتمام بالفقراء والجياح وحملته الشديدة على من يكتز المال من الأغنياء بما يجعلنا نقول إن لحياة أبي ذر قبل إسلامه أثرها البعيد في اهتمامه بعد إسلامه بقضايا المال والفقراء، وهذا هو الإطار الذي حصر فيه شعراء اليسار شخصية الصحابي الجليل، ومع أن الشاعر حسين علي محمد إنما يقيم نصه هذا على أساس من أثر الإسلام في شخصية أبي ذر وكيف نقله إسلامه من ظلمات الشرك إلى نور الإيمان

(١) الرحيل على جواد النار - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ٧٣ - ٧٤.

إلا أنه لم ينأ باستلهامه عن القاموس اليساري كما هو ظاهر في لغة النص ، حيث يقيم الشاعر صراعاً بين الفقر والغنى ، والجوع والشبع ، ويسلب قوافل الأغنيان بقطع الطريق عليها ليعطيها فقراء قومه .

والشاعر حسين علي محمد من شعراء الجيل المعاصر المتأخر (السبعينيات) الذي عايش مختلف التيارات الفكرية المتصارعة على الساحة العربية ، وقد كان في بداياته الشعرية معجباً - كما يقول حلمي القاعود - بمجموعة من شعراء التجديد المعاصرين أمثال بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي . . وأنه قد تأثر بصلاح عبدالصبور^(١) ، وهؤلاء ممن تزعموا في شعرهم بعض تلك التيارات الفكرية ؛ لذلك لا يخلو شعر حسين علي محمد على الرغم من نقائه الإسلامي من تأثر بشيء من تلك التيارات ، ويشاركه في مثل هذا التأثر شعراء إسلاميون من أمثال صابر عبدالدايم^(٢) وحسن الأمrani^(٣) وعبدو بدوي^(٤) ومحمد المنتصر الرسوني^(٥) .

وقد اتجه شعراء الاتجاه الإسلامي بعمامة وشعراء الالتزام منهم بخاصة على التركيز في استلهاMATهم للشخصيات الإسلامية على الشخصيات السوية التي تجسد المثل والنموذج والقُدوة من الصحابة والتابعين والخلفاء والقادة الفاتحين والأئمة والعلماء . . وغيرهم من الشخصيات المضيئة والمشرقة في مسيرتها الحضارية والإسلامية .

كما عمل شعراء الاتجاه الإسلامي على تحاشي الشخصيات الإسلامية القلقة في حياتها ، المهزوزة ، التي كانت - مع أنها محسوبة على المسلمين - غير مستقيمة ولا سوية في سيرتها ، ولم تكن تمثل القدوة والنموذج في حياتها ، بل إنها كانت تمثل الجانب المعتم والمظلم من تاريخ الحضارة العربية الإسلامية ، من أمثال شخصيات الخوارج وغلاة التصوف ، وأصحاب الثورات والدعوات المذهبية والعقيدة والسياسية المنحرفة عن الدين الإسلامي الصحيح ، ممن خالفوا إجماع المسلمين وخرجوا على الخليفة المسلم القائم بنظام الدولة الإسلامية ؛ وإن كنا نجد سواهم من شعراء الاتجاهات الأخرى يركزون على استلهاهم هذه الشخصيات القلقة لأهداف أيديولوجية محددة ؛ وإن حدث وتناول شعراء الاتجاه الإسلامي أحداً من تلك الشخصيات القلقة فإنما يكون ذلك على سبيل ذمها والتنفير منها ، وإظهار ما أحدثته من ثلمات في التأريخ الإسلامي ، وخدوش في وجه الحضارة الإسلامية .

فصورة علي بن محمد قائد الزنج - الذي خرج في القرن الثالث الهجري على الخليفة العباسي وأشهر في وجهه السلاح ، وقاد ثورة فتت في عضد المسلمين - صورة ممقوتة منبوذة مظلمة عند شعراء

(١) انظر : الورد والهالك - شعراء السبعينات في مصر ، حلمي القاعود ، دار الأرقم ، الزقازيق الطبعة الأولى ١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م ص ٧٣ .

(٢) انظر : ديوانه المسافر في سنبلات الزمن ص ٢٣ - ٣٠ .

(٣) انظر : ديوانه الزمان الجديد ص ٥٧ - ٥٩ .

(٤) انظر : ديوانه الجرح الأخير ص ٤٧ - ٤٩ .

(٥) انظر : ديوانه على درب الله ص ١٥ - ١٨ .

الاتجاه الإسلامي ، فيما نراها نبيلة مشرقة عند سواهم من شعراء الاتجاهات الفكرية المنحرفة عن الإسلام .
فهو عند الشاعر الإسلامي حسن الأمrani رمز للخيانة والغدر والانتهازية يطن ما لا يعلن من
الأهداف ، فيقول من قصيدته «أوراق مهربة من زمن الحصار»^(١) :

(أمن اذديارك في الدجى الرقباء)

إذ مثلما قدّمك الأعداء

من خلفك الأعداء

وعلي بن محمد يزجي الصفوف

مطالباً بدم الحسين جهارة

ويراسل الأعداء في جنح الظلام

... ..

(الطالبون دم الحسين

ذبخوا الحسين !)

أما عند الشاعر سعدي يوسف^(٢) فعلي بن محمد وكتائبه الزنجية حلم الفقراء المستضعفين ،
نهض من أجلهم ، وامتشق السيف من أجل إنصافهم فهو «قرنفلة مشتعلة» في عالمهم^(٣) :

في زاوية ...

تحلم ... ينفض الهاتفون ... عنك

وينهشك (البيروقراطيون) السفلة ...

لكن علي بن محمد

بكتائبه الزنجية

ينهض بين العرق وبين العرق

قرنفلة مشتعلة

وتكاد تقل استلهاقات شعراء الاتجاه الإسلامي من هذه الشخصيات القلقة المضطربة في تاريخ
أمتنا الإسلامية ، لذلك وجدناهم يتحاشون تلك الشخصيات الملوثة المحسوبة على المسلمين ، ويقبلون
على استلهاقات الشخصية الإسلامية التي تمثل القدوة والنموذج لأبناء الأمة ، مع المحافظة على صورتها من

(١) الزمان الجديد ص ١٦٧ - ١٦٨ .

(٢) شاعر من العراق ولد عام ١٩٣٤م بالبصرة ، من دواوينه الشعرية : القرصان ١٩٥٢م ، أغنيات ليست للآخرين
١٩٥٥م ، النجم والرماد ١٩٦٠م ، قصائد مراثية ١٩٦٥م ، الأعمال الشعرية الكاملة ١٩٧٩م [انظر : معجم البابطين
للشعراء العرب المعاصرين ٢/ ٤٦٠] .

(٣) ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثالثة عام ١٩٨٨م ، المجلد الأول ص ٣٩ ، وللمزيد من الأمثلة انظر ص ٢٨٨
- ٢٩٥ من هذه الدراسة .

التشويه أو التزوير .

«الشاعر المسلم وقّاف - كما يقول حسن الهويل - عند حدود الأدب، يحترم الأبطال الذين أرسوا قواعد الدولة الإسلامية، بكل ما بلغته من هيبة وجلال، وهو حين يطلب رمزاً للبطولة أو الكرم أو العدل فإنما يريد ترسيخ تلك القيم في نفسية الناشئة، ويريد إحباط الدعاوى الباطلة التي يروجها أعداء الإسلام، ويريد فوق ذلك تذكير الأمة الإسلامية برجالها الأشرء الأوفياء وبالأمجاء العريضة، وبتفوقها المتأصل أماً في دفع الأمة من جديد لاستعادة شيء من تلك الأمجاد والتصدي للأعداء الذين يشيعون المثبطات، ويرسخون الانهزام داخل النفس المسلمة»^(١).

من هذا المنطلق كان تعامل شعراء الاتجاه الإسلامي مع الشخصيات الإسلامية المحترمة تعاملًا نابغاً من إكبار تلك الشخصيات وتقديرها كنماذج مثالية تجسد الإسلام النقي الطاهر، مما يجعلها في حصانة من التعامل معها بغير حسن الظن سواء فيما يمثل الجانب الطاهر من سلوكياتها ومواقفها، أو الجانب الذي يعتريه الغموض التاريخي، ويمكن أن يفهم بتفسيرات ووجوه متعددة كما هو حال علي ومعاوية، وعثمان وأبي ذر، وأبي موسى الأشعري وعمرو بن العاص رضي الله عنهم أجمعين وما قام بينهم من اختلافات اجتهادية، فقد تناولها شعراء الاتجاه الإسلامي بحذر وبما لا يسيء إلى تلك الشخصيات، في الوقت الذي نجد سواهم من شعراء الاتجاهات الأخرى أكثر من استلهاهم مثل هذه الشخصيات من خلال اختلافاتها وخاضوا فيها وفسروها تفسيرات تقتضيها اتجاهاتهم الفكرية، يظهر هذا في استلهاهم كل من صابر عبدالدايم وممدوح عدوان مقتل عثمان رضي الله عنه.

فالشاعر صابر عبدالدايم وهو أحد شعراء الاتجاه الإسلامي صورته صالحاً نقياً قتل مظلوماً وقدم نفسه شهيداً جاعلاً منه رمزاً للحاكم المسلم الذي تكالبت عليه قوى الشر والعدوان للإطاحة به، يقول من قصيدته «الفتنة»^(٢):

إقرأ . . إقرأ . . يا عثمان
إقرأ آيات الرحمن
فالدار محاصرة بالمنشقين عليك
وسوفهم تتوثب كي تدخل في جنبيك
أو تسرق نورك من عينيك
فنواقيس الإيمان بصدرك يا عثمان تدق
وذبحت وأنت تردد «إنا لله . . إنا لله»

(١) النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر ص ٢١٩ .

(٢) الحلم والسفر والتحول، المركز القومي للفنون والآداب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ٥٧ - ٥٩ .

وإن كان لنا من ملاحظة على الشاعر في هذه الصورة فهي تشبيهه وقع الطمأنينة والإيمان في صدر عثمان رضي الله عنه وهو يستقبل الشهادة مؤمناً بقضاء الله وقدره بإيقاعات النواقيس لما لهذا التعبير من ارتباط بالحس المسيحي الكنسي ، وكان لدى الشاعر من الفسحة ما يجد من العبارة ما هو أقرب إلى الحس الإيماني الإسلامي ، وبخاصة أن الشاعر صابر عبدالدايم قد سلك باستلهامه شخصية عثمان وحادثه استشهاده مسلماً إسلامياً .

أما صورة عثمان عند الشاعر ممدوح عدوان فقد كانت أقرب إلى الحاكم المدان في سياسته ، وأن الخروج عليه ومحاصرته ثم قتله كان أمراً مشروعاً ، لأن في تحقيق هذا انتصافاً للحق والعدل على حد تصوير ممدوح عدوان وثأراً للمظلومين .

فيقول على لسان أحد الخوارج (١) :

أنا من جند علي . .

وشهرت السيف لما عضني الجوع وآلم

باحثاً عن جنة الله على الأرض بأبواب علي

ولكي أثنأثر من أجل أبي ذر

أنا كنت على عثمان سيفاً من حصار

هذا يوضح لنا مقدار احترام وتقدير شعراء الاتجاه الإسلامي للشخصيات الإسلامية عند استلهامهم لها ، وقد حاولنا من خلال ما سبق توضيح أبرز سمات وخصائص الاتجاه الإسلامي في استلهامه للشخصيات الإسلامية عند شعراء هذا الاتجاه سواء المتقدمين منهم من الإحيائيين والمحافظين أو المتأخرين منهم من أصحاب نظرية الأدب الإسلامي .

(٢) الاتجاهات الفكرية الأخرى (٢) :

بجانب الاتجاه الإسلامي في استلهام الشخصيات الإسلامية الذي تعرفنا على سماته وملامحه ، نجد اتجاهات فكرية أخرى عبرت عنها استلهامات بعض شعرائنا للشخصيات الإسلامية ، وهذه الاتجاهات قائمة على أساس من العقائد والأيديولوجيات المنحرفة عن الإسلام أو المخالفة له وهي :

(أ) اتجاه الغلاة من الطوائف :

رأينا عند الحديث عن الاتجاه الإسلامي في استلهام الشخصيات الإسلامية كيف تأثر استلهام الشعراء بالبعد الديني الإسلامي ، وأنه قد كان لهذا التأثير بعد فكري بنى عليه الشاعر تصوره وتصويره للشخصية الإسلامية المستلهمة ؛ ومن الطبيعي أن يتأثر استلهام الشاعر للشخصية التراثية - وبخاصة إذا

(١) تلويحة الأيدي المتعبة ، الأعمال الشعرية الكاملة ١/ ٦٧ .

(٢) ليس بالضرورة أن كل ما هو تحت هذا الاتجاه مخالف للإسلام ، فهناك من الشيع والتصوف ما ليس فيه غلو .

كانت ذات بعد ديني كالشخصيات الإسلامية - بالاتجاه المذهبي الذي يحمله الشاعر ، وهذا ما ظهر لنا من استخدام بعض شعرائنا لشخصيات إسلامية بعينها استخداماً متأثراً بمذهب التشيع لال البيت عند استلھامهم لشخصيات مثل عثمان بن عفان وعلي بن أبي طالب وأبي ذر الغفاري وعمار بن ياسر ومعاوية بن أبي سفيان ويزيد بن معاوية وحجر بن عدي والحسين بن علي وزين العابدين علي بن الحسين وزيد بن علي بن الحسين . . وبناءً على هذا أخذت استلھامات هؤلاء الشعراء لهذه الشخصيات منحاً تصويرياً عبر عن تأثرهم بأدبيات هذا المذهب العقدي وما يقوم عليها من اتجاه فكري .

ومن أكثر الشخصيات الإسلامية تأثراً بهذا الاتجاه المذهبي علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان رضي الله عنهم والحسين بن علي ويزيد بن معاوية بسبب عظم ما دار بينهم من أحداث نجم عنها انبثاق هذا المذهب العقدي .

ومن أبرز الشعراء العرب الذين تأثرت استلھاماتهم بالاتجاه الفكري القائم على هذا المذهب الشيعي محمد مهدي الجواهري وسليمان العيسى وأدونيس ومصطفى الغماري

ويظهر هذا الاتجاه من خلال مبالغة بعض الشعراء في تحسين صورة بعض الشخصيات المستلھمة أو التعاطف معها أو تقييحها والتنفير منها .

فالشاعر محمد الجواهري نجد عاطفته المذهبية تتدخل كثيراً في وصفه وتصويره لشخصيتي الحسين بن علي ويزيد بن معاوية في قصيدته التي نظمها بمناسبة ذكرى يوم عاشوراء وهو اليوم الذي كان فيه مقتل الحسين بكر بلاء وهو يوم مقدس عند الشيعة ، فتجده يبالغ في وصف يزيد بأشنع الصفات وأقبحها وأذلها التي لا تجعله أهلاً لولاية خلافة المسلمين ، وفي الوقت نفسه يبالغ في صفات الحسين ومقدار الظلم الذي وقع عليه ، من أجل أن يبرز أحقيته في الخلافة من يزيد ، لصالحه وتقواه وصلته ببيت النبوة الطاهر ، وقد اعتمد على مرويات الشيعة في كل ما ألحقه بيزيد من صفات العيب والنقص - الفسق والظلم وعدم الأهلية لتولي أمر المسلمين^(١) .

أما الشاعر سليمان العيسى فإنه من أجل أن يبرز اشتراكية أبي ذر الغفاري رضي الله عنه كاتجاه فكري معاصر يؤمن به لم يجد حرجاً من المبالغة في تصوير عثمان ومعاوية رضي الله عنهما رأسمالين طردا أبا ذر وقمعا ثورته من أجل إنصاف الفقراء ، لأن العيسى يحمل هو في الأصل موقفاً مذهبياً من عثمان ومعاوية نابغاً من تشيعه لآل البيت فبالغ في تشويه صورتيهما ، والناظر في استلھامات العيسى لشخصيتي عثمان ومعاوية رضي الله عنهما يجدها متطابقة تماماً مع صورتيهما في مرويات الشيعة .

يقول العيسى مخاطباً عثمان على لسان أبي ذر خطاباً فيه من الألم والحسرة ما فيه مما يصنعه عثمان - فيما يزعم - من مخالفة للإسلام ، وامتصاص لأموال المسلمين ، وانتهاك لها ومحابة لأهله ،

(١) انظر : ديوانه ٢ / ٥٧٢ - ٢٧٤ ، وانظر كذلك ص ٩١ - ٩٣ من هذه الدراسة .

وإغداق الأموال عليهم، وقمع لأبي ذر^(١) :

والناس أعظم في جلود؟

كي ترتوي كؤوس يزيد؟

.....

ولو قطعت يدي قـيـودي

تغزو سـمـعي وهذا وريدي

أمن الدين أن تجر ذيول العيش

أمن الدين أن تبـيد جيوش الله

.....

قسماً ما لويت وجهي عن الحق

قسماً ما سكت عن أنة في الأرض

إن هذه الصورة لعثمان رضي الله عنه عند العيسى وثيقة الصلة بمرويات المرتضى وابن أبي الحديد في شرح نهج البلاغة ومرويات المسعودي في مروج الذهب التي تذكر أن عثمان رضي الله عنه كان يتصرف في بيت المال لنفسه ولحاشيته من ذويه وأقاربه ومن يوادهم فيغداق عليهم بالأموال الكثيرة فيكنزونها، فينتقد ذلك أبو ذر الغفاري ويكثر من قراءة آية الكثر، فيتضايق أقارب عثمان من صنيع أبي ذر فيشكونه إلى عثمان فيرسل إليه ويلومه على ذلك ويخرجه للشام^(٢).

والشاعر اليمني عبدالله البردوني يجعل من الحسين رمزاً للحق والخير وفي الوقت نفسه يستحضر شخصية يزيد بن معاوية في المقابل جاعلاً منه رمزاً للباطل والشر فيصف أحد المخادعين المخاتلين، بأن همته تقوى وتنشط في الباطل والشر (كفي يزيد)، لكنها عند الحق والخير - (يد السبط) يقصد الحسين بن علي - تفت وتوانى. وهنا يظهر مدى صلة الحسين بالمواقف الشريفة الخيرة، والتصاق الباطل والشر والنفاق والمخادعة بشخصية يزيد، فيقول من قصيدته «وجوه دخانية في مرايا الليل»^(٣) :

كنت في كفي يزيد شعلـة

وفي القصيدة نفسها حين يستلهم البردوني شخصية مروان بن الحكم وهو شخصية غير مقبولة

تماماً عند أصحاب هذا الاتجاه العقدي، فيصفه «بالمرونة» وهو مصدر صناعي مشتق من الاسم نفسه للدلالة على الخبث والمكر والمخادعة، ومن ثم فكل من عادى الحسين وذويه لا يكاد يخرج من هذه الصفات السيئة؛ لأنها عند استلهاها تمس جانباً عاطفياً مذهبياً من أحاسيس شعراء هذا المذهب، يقول البردوني^(٤) :

ولـمـروان حذقت المرونـة

وتمصبت بكـفي مصعب

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ١/ ٣٧٩ - ٣٨٩. وانظر ص ٢٠٩ - ٢١٣.

(٢) انظر : شرح نهج البلاغة ٣/ ٥٤، ومروج الذهب ٢/ ٣٧٥.

(٣) ديوانه ٢/ ٤٦٨.

(٤) السابق نفسه.

أما الشاعر ممدوح عدوان فتشدد عاطفته المذهبية هذه وتغلي على يزيد بن معاوية حتى لا يتوانى أن يبصق في وجهه بعد أن يصفه بالجن والخور والانهازم أمام أعدائه، وممارسة التسلط والظلم والعسف لأبناء وطنه، أما حين يلتفت لتصوير شخصية الحسين فإنه يصوره من خلال لمحة فنية غير مباشرة، حيث يصف ساحة كربلاء - التي شهدت تضحيات الحسين - بساحة الشرف والكرامة والعزة التي عاد بأمر يزيد - رمز الحاكم المعاصر الممقوت - منها، وكان يود أن يحقق على ساحتها النصر والشهادة كما حققها الحسين يوماً ما؛ وهنا ندرك مقدار ما يقيمه الشاعر من تضاد بين الصورتين الحسينية واليزيدية فينحاز إلى الحسين ويمقت يزيد ويحملة كل انكسارات الأمة وانهاياراتها^(١):

حين فشلت أن أموت في رمال كربلاء
رجعت في قوافل البريد
بصقت في وجه يزيد
لكي يميتني بسجنه
لكنما جلاده العنيد . . أصر أن يخون سيده
وأن أعود للحياة من جديد

وممدوح عدوان من الشعراء الذين أكثروا من استلهاش شخصية الحسين بن علي في شعرهم كرمز للثورة والنضال والتضحية لكنه في استلهاماته هذه يمزج الحس المذهبي الشيعي بالحس القومي حيناً وبالحس اليساري حيناً آخر .

ولا يجد الشاعر الجزائري مصطفى الغماري ما يجعله عمقاً تراثياً للقوى المحاربة لمدينة «عبدان» في العصر الحاضر سوى رموز البيت الأموي من الخلفاء والأمراء وهم: يزيد بن معاوية وهشام بن عبد الملك وزيايد بن أبيه ثم يصفهم بالضعف والخور والانهازم وبأنهم أقزام، ومن ثم فإن الشاعر يدلنا دلالة واضحة على نزعة المذهبية التي تدخلت في تصوير هذه الشخصيات الأموية بهذه الصورة الممقوتة المبعوضة المبتذلة^(٢):

السياسات كلها الأوهام	البطولات كلها الأقزام
شاخ في ثأرها «يزيد» الهمام	ما سقوها إلا حثالات رؤيا
أين منها «زيادهم» وهشام	ألف «بدر» تزهى بمليون مهر
ما لدعوى الصليب وجه يقام	عبدان الجريح سيف «المثنى»

(١) الأعمال الكاملة ١/ ١٦١ .

(٢) عرس في مأتم الحجاج ص ٨٧ - ٩١ .

كما يظهر الحس المذهبي لدى الشاعر في بنيته التركيبية التي توحى بأنه يتبرأ من هذه الشخصيات فيقول (زيادهم وهشام)، زد على هذا ما يوحى به اسم الديوان من كره وبغض لكل ما له صلة ببني أمية، فقد سمى ديوانه بـ(عرس في مأثم الحجاج) والحجاج من أخلص أمراء بني أمية وممن وطد لهم أركان دولتهم.

أما الشاعر أدونيس فيظهر اتجاهه الشيعي في استلهاهم للشخصيات الإسلامية من خلال تركيزه على شخصيات بعينها دون سواها، فاستلهاماته لا تكاد تتجاوز شخصيات الحسين بن علي وزين العابدين بن علي بن الحسين وزيد بن علي بن الحسين إلى سواها إلا في اليسير جداً من الشخصيات، ويتسم اتجاهه الشيعي بالغلو فهو يستلهم شخصياته الإسلامية هذه من خلال المذهب النصيري العلوي الذي يمنح هذه الشخصيات من الصفات والملاحم ما هو ممنوح لها في معتقد غلاة التشيع مما هو خارج عن طاقة البشر وطبيعة المخلوق إلى ما هو خاص بالخالق جل وعلا^(١).

وأدونيس هو أحد شعراء الرفض العربي وهذا يتسق ونحلة الروافض من غلاة الشيعة التي تعد علوية أدونيس فرقة من فرقها، فمبدأ الرفض موجود في النحلتين التراثية والمعاصرة^(٢).

ففي ديوانه «المسرح والمرايا» يستلهم أدونيس شخصيات الحسين بن علي وزيد بن علي وزين العابدين بن علي بن الحسين^(٣) جاعلاً منهم أئمة وأولياء يتسمون بملاح الانعتاق من عالم البشرية إلى عالم الإلهية مازجاً في استلهاماته لهم بين غلوه الشيعي وغلوه الصوفي في استلهاهم، فهم كما يصورهم ينحون البشرية الخير والحق والعدل والشهادة من عليائهم التي اختاروها راضين عندما طلبوا الموت والاستشهاد الفدائي بسيوف أعدائهم.

فزيد بن علي إمام الزيدية يستلهمه أدونيس في قصيدته «مرآة لزيد بن علي» جاعلاً جسمه ورأسه على الصليب في الظاهر - وكان قد قتله هشام بن عبد الملك وأمر بصلبه - لكنه في الواقع حي مهاجر في عالم الحقيقة النقية الطاهرة، وهو يمنح البشرية بموته وصلبه الصوري هذا - كما يصوره أدونيس - الحياة الحقيقية حياة الحرية والعدل والثورة الجبلى بالخير والسعادة، وأدونيس يؤكد في نصه الاستلهامي أن زيدا لم يمت على وجه الحقيقة، فهو يخاطب زيدا بقوله^(٤):

رأسك بين النصل والرصافة

مهاجر

(١) انظر: الملل والنحل للشهرستاني ٢٠٣-٢٠٤، ٢٢٠-٢٢٢. والفرق بين الفرق ٢٢٦-٢٢٧. والشيعة والتشيع - فرق وتأريخ، ص ٢٥٥-٢٥٩.

(٢) انظر: أسطورة الموت والانبعث ص ٨، وانظر كذلك «زمن الشعر» ص ١٦٠-١٦١.

(٣) الأعمال الشعرية ٢/ ٧٤، ٨٥، ٩٢، ١٠٥-١٠٠، ١٣٩-١٤٠.

(٤) السابق ٢/ ٧٤. وانظر النص كاملاً في ص ١٠٧ من هذه الدراسة.

ثم يختم نصه بقوله على لسان زيد (١) :

لأن يحول السيف

لأن يحول موت

لي وطن في الماء - غير الموت

وهذه الصورة الأدونيسية لزيد شديدة الشبه والاتصال بما رواه الشهرستاني في (الملل والنحل) من أن أصحاب هذه الفرقة الغالية من الشيعة «غلوا في حق أئمتهم حتى أخرجوهم من حدود الخليقة، وحكموا فيهم بأحكام الإلهية» (٢) ويذكر قولهم «بالحلولية والتناسخية» (٣) وهذا يفسر لنا مزج أدونيس مذهبه الشيعي بالحس الصوفي في استلهاماته .

أما الحسين بن علي فيمنحه - أدونيس في قصيدته «الرأس والنهر» - خصائص الإله ويستخدم الرأس رمزاً لشخص الحسين بن علي الذي سال دمه على صعيد كربلاء بحسب الظاهر، أما هو فحي لم يمت في تقدير الشاعر بل كان موته الظاهري انبعثاً له بخصائص الإلهية الكامنة في جسده، وهذا التصوير لاستشهاد الحسين بكربلاء هو عين المذهب العلوي الذي يقول بالوهمية علي بن أبي طالب والأئمة من أبنائه ومنهم الحسين (٤) .

وأدونيس يبدأ استلهامه لشخصية الحسين بتصوير مقدار حزن عناصر الطبيعة عليه ومشاركتها بالتألم من أجله، لأنه علة وجودها ومبدأ حياتها (٥) . فيقول في مقطع من القصيدة الطويلة بعنوان «مرأة الشاهد» (٦) :

وحينما استقرت الرماح في حشاشة الحسين

وازينت بجسد الحسين

رأيت كل حجر يحنو على الحسين

رأيت كل زهرة تنام عند كتف الحسين

رأيت كل نهر يسير في جنازة الحسين

ثم يبدأ الشاعر يتحدث من خلال «الرأس» بما يوحي بعودة الحسين حياً بخصائص الألوهية التي تعيد للحياة خصوصيتها ونقاءها وتطهر الكون من الشرور والآثام، وهو بهذا «يؤكد أن الحسين مات كي

(١) السابق نفسه .

(٢) ص ٢٠٣-٢٠٤، ٢٢٠-٢٢٠ .

(٣) السابق ٢٠٣ .

(٤) انظر : الفرق بين الفرق ٢٢٦-٢٢٧ .

(٥) انظر : أسطورة الموت والانبعث ص ١٤١ .

(٦) الأعمال الشعرية الكاملة ٨٥ / ٢ .

يهب الحياة . . وأن الحسين انتصر بموته على الموت وَوُهِبَ الحياة الأبدية»^(١) فيقول^(٢):

صوت من الماء يقول الصوت :

مات لكي ينهي عهد الموت

ويربط أدونيس بين شخصية الحسين والماء، فصوته في المقطعين السابقين ينبعث من الماء «لكي ينهي عهد الموت» والماء رمز للحياة كذلك الحسين إنما كان دمه ليتفرق في الكائنات فيهبها الحياة، والحياة ملازمة للحسين وهو علتها كملازمة الحياة للماء فحيث وجد وجدت الحياة وحيث نبع نبع أكسير الحياة، وفي معتقد غلاة التشيع أن الحسين وإن قتل لا يموت لأن الأئمة أحياء عند ربهم ويتنظر عودة الإمام المنتظر الذي يرد إليه علم الساعة^(٣)، وأودونيس صور دماء الحسين التي سالت في كربلاء من جسده بأنها النبع الفياض الذي يهب الحياة للكائنات فهو يتفرق فيها بطريقة تناسخية فيقول عن الحسين^(٤):

نسمع أن آتياً، يغير الدروب . .

تفتحي يا وردة الدماء

في جثة العصفور

في صبية محروقة

في نهر الأشلاء

في الأطفال يخفون . .

تفتحي كبذرة خفية

لدورة الفصول تفتحي

هذا هو اللقاح

هذي رعشة الحقول

إن هذا الاستلهام يوضح مدى تأثر الشاعر بأدبيات المذهب الشيعي العلوي، فقد بدت لغته ورموزه وإشارته التي جسد وصور من خلالها شخصية الحسين واضحة وجلية في ثنايا النص، فالحسين سيأتي ويعود من جديد بعد موته، لكي يغير الدروب، بمعنى يغير الظلم إلى عدل والشر إلى خير والجدب والفقر إلى خصوبة وغنى، كما في الشطر الأول، ودماء الحسين رمز للحياة فهي تسري في عناصر الوجود لتمنحها الحياة ممثلة في عصفور، وفي صبية، وفي أشلاء إنسان، وفي الزرع.

ومن خلال هذه الرؤية المذهبية الغالية صور الشاعر شخصية زين العابدين علي بن الحسين

(١) أسطورة الموت والانبعث ص ١٤٧ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ١١٠ / ٢ .

(٣) انظر : الملل والنحل للشهرستاني ص ٢٠٣ وأسطورة الموت والانبعث ص ١٤٢ .

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة ١٠٥ / ٢ ، ١٠٧ .

حيث منحه جلال الألوهية وخصوصياتها من إحاطة وعلم مازجاً هذا الحس المذهبي بالحس الصوفي من خلال مخاطباته له^(١).

وأدونيس غالباً ما يمزج في استلهاماته للشخصيات الإسلامية بين مذهب العلوي وبعض الاتجاهات الفكرية المعاصرة التي تأثر بها من يسارية وانعزالية في إطار من الرؤية الصوفية الإشراقية الحلولية، لكنه يبدو أكثر ارتياحاً حين يستخدم في شعره هذه الرموز الإسلامية (الحسين بن علي، زين العابدين علي بن الحسين، زيد بن علي) من خلال معتقده المذهبي، ويأتي بأفضل شعره الاستلهامي عند تعرضه لهذا الجانب من التأريخ الإسلامي^(٢).

(ب) الاتجاه الصوفي :

يكاد يكون الاتجاه الصوفي أكثر حضوراً وانتشاراً في شعرنا المعاصر، وعند شعراء القصيدة الجديدة منهم بخاصة، وقد أخذت القصيدة الجديدة (الحرّة) بتأثير من القصيدة الغربية تميل إلى الرمز، ومن ثم بات الغموض من أهم خصائصها الفنية، فهرع الشعراء إلى التجربة الصوفية والبعد الصوفي - رموزاً ولغة - بكل ما يحمله هذا البعد من دلالات وإشراقات وتوق للانعتاق، وقلق واضطراب ورؤيا للكون والحياة، مستلهمين رموز التصوّف ولغته وطقوسه مستفيدين من غموض التصوف وضبابيته، محتفين بما لهذه الأبعاد الصوفية من دلالات وإحياءات تنسق وخصوصية الشعر القائم على الإحياء والإشارة والتلميح، محاولين توظيف هذا الاتجاه الفكري الروحاني من خلال رموزه ولغته في التعبير عن رؤيتهم الشعرية حيال الواقع الذي يعيشونه.

وقد عبر شعراؤنا المعاصرون عن مدى تلاحم وارتباط التجربة الصوفية والتجربة الشعرية، فصلاح عبدالصبور يرى أن التجربة الصوفية والخبرة الفنية تنبعان من منبع واحد وتلتقيان عند الغاية نفسها، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه^(٣)، وأدونيس يرى أن من أسباب اتصال تجربته الشعرية بالصوفية أن التجربة الشعرية المعاصرة أصبحت ترتاد آفاق التجربة الصوفية التي تتجاوز الحدود الإنسانية الواقعية إلى استشراف ما وراء الواقع^(٤)، والشعر - عند الأمراني - تجربة صوفية وتوحد مع الكون والحياة والإنسان^(٥).

ولقد كان اتصال شعرائنا بشخصيات التصوّف في تراثنا الإسلامي منذ بدايات التفاتهم

(١) انظر : الأعمال الشعرية الكاملة ١٣٩/٢ - ١٤٠.

(٢) انظر : أسطورة الموت والانبعاث ص ١٤٠.

(٣) انظر : حياتي في الشعر، ديوانه ٢١٩/٣.

(٤) خواطر حول تجربتي الشعرية، أدونيس، مجلة الآداب البيروتية، السنة (١٤) العدد (٣) آذار مارس ١٩٦٦م، ص ١٩٦.

(٥) مقدمة ديوانه ملكة الرماد، منشورات المشكاة، المطبعة المركزية، وجدة، المغرب، ١٩٨٧م، ص ٥.

لاستلھام تراثنا الإسلامي، ولكن شخصيات التصوف الذين التفت إليها شعراء الإحياء والمحافظين في كثير منها أقرب إلى الزهد والتكشف والصلاح منها إلى التصوف بمفهومه العقدي المذهبي، الذي يميل إلى الغلو الخارج عن الدين الإسلامي في كثير من أحواله.

وقد كان استلھام هؤلاء الشعراء لمثل هذه الشخصيات قائماً على أساس من «ذكر المعجم والجو الصوفي العام»^(١) الذي يشي بالصلاح والتقوى والرغبة عن الدنيا والتعلق بالآخرة.

فالشاعر أحمد شوقي يستحضر شخصيتي العابد الزاهد الفضيل بن عياض، والزاهد الصوفي عمرو بن عبید البصري، للدلالة على التصوف بمعناه الإسلامي النقي الطاهر من الشوائب والشطحات والغلو، ليصورهما صالحين تقيين زاهدين متقشفين يقول في معرض حوار رمزي بين عصفورة وصياد كان يترصدها ليصطادها^(٢):

قالت فما يكون هذا الصوف قال لباس الزاهد الموصوف
سلي إذا جهلت عارفه فابن عبید والفضيل فيه

فشوقي يوضح من هذا البعد الرمزي أن تصوف الفضيل بن عياض وعمرو بن عبید ولبسهم الصوف كان يحمل تحته الصلاح والتقوى والزهد والورع الصادق الطاهر النقي.

أما استعارة شخصيات من التراث الصوفي للتعبير من خلالها عن بعض جوانب تجربة شاعرنا المعاصر، فذلك أمر لم يشع في شعرنا إلا في بداية الستينيات من هذا القرن^(٣) الميلادي.

فالشاعر صلاح عبدالصبور يوظف شخصية بشر الحافي (ت ٢٢٧هـ - ٨٤١م) للتعبير عن رؤيته المتشائمة للحياة المعاصرة متأثراً كبيراً بتأثر بالمصطلحات الصوفية وبالقاموس اللغوي الصوفي وموظفاً لها في التعبير عن رؤيته، فقد رأى في التجربة الصوفية من خلال حياة بشر الحافي - ما يعينه ويصوغ له إصلاح واقعه المعاصر، بإدائته ورفضه لما فيه من شر وسوء محاولاً تغييره من خلال هذه الإدانة وهذا الرفض للأفضل، والراقي به في درجات النقاء الروحي والأخلاقي، كما هو عالم الصوفية النقي المشرق المثالي، يقول من قصيدة بعنوان «من مذكرات بشر الحافي»^(٤):

حين فقدنا الرضا

حين فقدنا الضحكاً

تفجرت عيوننا بكاً

حين فقدنا هدأة الجنب على فراش الرضا الرحب

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٣٦.

(٢) الشوقيات ٤/ ١٢٥.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٣٦.

(٤) ديوانه ١/ ٢٦٣-٢٦٧.

نام على الوسائدُ شيطانَ بغيضٍ فاسدُ
معانقي شريكَ مضجعي ، كأثما قروئهُ على يدي
حين فقدنا جوهر اليقين ، تشوهت أجنة الحبالى في البطونِ
والشعر ينمو في مغاور العيون

... ..

وهل يرضيك أن أدعوكَ يا ضيفي لمائدتي
فلا تلقى سوى جيفةً
تعالى الله أنت وهبتنا هذا العذابَ وهذه الآلامُ
لأنك حينما أبصرتنا لم نحلُ في عينيك

لقد أحال صلاح عبدالصبور زهد بشر الخافي ونفوره من الناس إلى أسئلة وجودية تحاول تنقية العالم - ممثلاً في الإنسان - من كل ما فيه من شر وقبح ، ورفضه وإدانته والنفور منه نفوراً روحانياً ليعود له نقاؤه وصفاءه وانسجامه ، ولعلنا نلاحظ طرح الشاعر لرؤيته الإصلاحية من خلال مفردات ومصطلحات صوفية هي أكثر عمقاً في دلالاتها الوجودية مما رأيناه عند شوقي ، مثل عبارات - الرضا ، اليقين ، العناق ، الجوهر ، الآلام . . - إنها تتغل بالصوفية والتصوف من مرحلة القدوة بالزهد والصلاح إلى مرحلة الفاعلية في العالم ، ومحاولات إصلاحه بالانعتاق به من المادي إلى المطلق ، ومن الأرض إلى السماء بكل ما تحمله الأرضية من ماديات وما تحمله السماء من صفاء ونقاء وتعال .

والشاعر نزار قباني يستحضر «العشق الصوفي» من خلال استلهامه شخصية رابعة العدوية الصوفية المشهورة التي اشتهرت بالإخلاص في حبها للذات العليا (الحب الإلهي) والذوبان فيها - وهنا نلاحظ اقتحام التجربة الشعرية عند هؤلاء للتجربة الصوفية لتجاوز الزهد والتقشف والصلاح والتقوى إلى التصوف بمفهومه الاصطلاحي المتحرر من كل حدود دينية أو عقدية .

يقول نزار على لسان إحدى فتياته وهي فتاته الشامية مستخدماً لغة الوجد الصوفي^(١) :

حررني من عقدي الأولى
مزق أقنعتي الشمعية
ادفني تحت رماد يدبك
شهيدة عشق صوفية
ادفني
حيث يشاء الحب
أنا رابعة العدوية

(١) قطني الشامية - قصائد متوحشة - الأعمال الكاملة ١/ ٦٧٠ .

إن نزار قباني هنا يستفيد من قيم التحرر والانعتاق والعشق والذوبان في عالم التصوف ليوظفها في عالمه الذي صنعه للمرأة، فحول التجارب والتجليات والتعلقات الصوفية، إلى تجارب وتجليات وتعلقات عاطفية، ذات بعد تحرري متمرد كاشف ومزيل للحجب والموانع الزائفة في تقدير الشاعر، جاعلاً من رابعة العدوية وعشقها الصوفي العنيف وسيلة للتعبير عن البعد العاطفي الذي يريد للمرأة العربية أن تمارسه وتحياه.

لكن ما لبث هذا الاتجاه الصوفي في استلهامه للشخصيات الإسلامية الصوفية عند بعض شعراء القصيدة الجديدة، أن عمد إلى استلهام شخصيات صوفية اتصفت بالغلو في تصوفها، حتى خرجت عن الحق إلى ما يخالف الدين الإسلامي وعقيدته، فتزندق وقات بالحلل والائحاد كما هو حال استلهام كل من البياتي وصلاح عبدالصبور لشخصية الحلاج.

فقد رأى هؤلاء الشعراء في هذا المنحى التصوفي الغالي وشخصياته جنوحاً للتمرد والخروج فاستقوا منهم هذا التمرد والخروج ليجسدوا من خلاله «الوجه الجمالي لموقف التمرد الثوري الخلاق»^(١) - في تقديرهم - واتخذوا من كشوفات وتجليات وتمرد - هؤلاء الغلاة - نماذج ومثل لوسائل تغيير الواقع الذي يعيشونه، ومن ثم قُدمت شخصيات اشتهرت في تأريخ التصوف الإسلامي بالغلو والتزندق والحلل شخصيات إيجابية تمثل بسيرتها الجانب النبيل والمضيء والمشرق من تأريخنا الإسلامي، مشيدين بها ومتطلعين لتمثل مواقفها.

ويأتي الحسين بن منصور الحلاج الصوفي الذي غلا في صوفيته حتى اتهم بالزندقة^(٢) في مقدمة الشخصيات الصوفية التي فتن بها هذا الفريق من شعرائنا، واحتدمت حول استلهامهم له كتاباتُ النقاد المعاصرين وتحليلاتهم، ولا يكاد يخلو شاعر من شعراء الحداثة الشعرية إلا فتن بمقولاته ومواقفه، واستلهمه في شعره.

فقد تضافرت تلك الاستلهامات في تقديمه رمزاً للبطل المناضل المضحي في سبيل الفقراء، تحمل الآلام والعذابات، وجرى دمه فداءً من أجل أن يحيا الضعفاء والفقراء والمساكين^(٣).

يقول الشاعر صلاح عبدالصبور على لسان الحلاج جاعلاً منه رمزاً لمن مات من أجل أن يحيا الآخرون، من خلال حس وصور ولغة صوفية تجترح المحرم، بما تحمله من معتقد ائحادي حلولي^(٤):

إذ غسلت بالدماء هامتي أغصني

(١) الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٤١٤.

(٢) انظر: الأعلام ٢/ ٢٦٠.

(٣) انظر: «مأساة الحلاج» ديوان صلاح عبدالصبور ٢/ ٤٤٥-٦٠١، وسفر الفقر والثورة ديوان عبدالوهاب البياتي ٢/ ١٥-٢٠، والأعمال الشعرية الكاملة لأدونيس ١/ ٤٢٦-٢٢٧. وانظر ص ٣٠٣-٣١٠ من هذه الدراسة.

(٤) مأساة الحلاج ٢/ ٤٥٧-٤٥٨.

فقد توضأت وضوء الأنبياء
كان يريد أن يموت ، كي يعدو للسماء
كأنه طفل سماوي شريد
قد ضل عن أبيه في متاهة المساء
كان يقول :
من يقتلني محقق مشيئتي
منفذ إرادة الرحمن

إن الشاعر هنا يصور الحلاج وقد أقدم على قدره راضياً مطمئناً لأنه يريد أن يهب الآخرين الحياة من خلال دمه المسفوك ، فهو «الهو» و «الهو» هو ، ومن ثم فمن يقتله محقق مشيئته ومنفذ إرادة الرحمن ، ومن خلال تداخل المشيئة الحلاجية والإرادة الإلهية يظهر المنحى الصوفي الحلولي .

ولقد أخذ هذا المنحى الاستلهامي بعداً واسعاً في قصيدتنا العربية المعاصرة ، وقد جعل منه شعراء الغموض والسريالية مرتبة عليا في التطور الفني الذي خطته التجربة الشعرية المعاصرة ، وازدهر عند شعراء مثل أدونيس وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري .

وقد امتزج هذا المنحى الصوفي بالحس الوجودي عند صلاح عبدالصبور ، وبالحس الثوري عند شعراء الحداثة ، وبالحس الإسلامي عند بعض شعراء الالتزام الإسلامي ، مثل الشاعر المغربي حسن الأمراني في كثير من قصائده الإسلامية وفي ديوانه مملكة الرماد بخاصة^(١) .

إن هذا يظهر لنا مدى تأثير استلهام شعرائنا للشخصيات الإسلامية بالاتجاه الصوفي ، كمذهب عقدي اتخذ بعداً فكرياً ، ووُظِّفَ من خلاله بعض شخصيات التصوف ، بما يخدم رؤية الشاعر المعاصر في واقعه ، وأن الأمر قد تخطى في تأثيره البعد المضموني إلى البعد الفني الجمالي في القصيدة ، فقد تدخل هذا الاتجاه الصوفي بلغته وصوره وحساسيته في البنية الفنية للقصيدة الاستلهامية ، حتى غدا فتحاً فنياً في «تكنيكات» القصيدة الفنية ، وبنيتها الفكرية .

(ج) الاتجاه المسيحي :

جاء الاتجاه المسيحي لاستلهام الشخصيات الإسلامية عند شعرائنا نتيجة لتأثر بعضهم - في أعقاب الحرب العالمية الثانية - بالقصيدة الأوروبية الحديثة ، وبالشاعر (ت . س . اليوت) بخاصة ، فقد عرف هذا الشاعر بعظمة شعره فنياً وباستلهامه الواسع والعميق للتراث المسيحي ، واعتماده على هذه العقيدة في صياغة رموزه الشعرية ، فرأينا حضوراً للحس المسيحي الكنسي عند الشعراء العرب المتأثرين

(١) للمزيد من الأمثلة انظر الأعمال الشعرية الكاملة لأدونيس ٤٢٦-٤٢٧ ، وديوان البياتي ٢/ ١٥-٢٠ ، وقصيدة بلند الحيدري في جريدة الحياة اللندنية ، العدد ١٢٢٢٦ ، الجمعة ٢ ربيع الآخرة ١٤١٧ هـ - ١٦ آب ، أغسطس ١٩٩٦ م ، ص ١٦ .

به، حتى طغى الحس المسيحي على شعرهم وتدخل في تشكيل الجانب الاستلهامي للشخصيات الإسلامية عند هؤلاء الشعراء، بل إنه في كثير من الأحيان تحمل الرموز المسيحية محل غيرها حتى تغطي على رموز الشاعر كما هو عند السياب و خليل حاوي ويوسف الخال والشعراء التموزيين بعامه^(١).

فالتأثر الذي امتد ليطول استلهام الشعراء للشخصيات الإسلامية يظهر في تحميل الشعراء بعض شخصياتنا الإسلامية ملامح السيد المسيح ﷺ في التراث النصراني المحرف وهي «الصلب» و «الفداء» و «الحياة من خلال الموت»^(٢).

فالشاعر ممدوح عدوان في استلهامه شخصية وحشي وقتله حمزة يوم أحد، يبت كثيراً من العبارات ذات الدلالات المسيحية فيقول^(٣):

إني أغرت عليه أظعنه . .
وإني حامل أجله
وإني قلت : «مت يا سيد اشهداء إني سيد القتلة»
أتذكر يوم صغت صليبك القدسي من غضبي
طعنت به جميع مقاتلي أحد . .
سقيت الحرية الظمأى وعدت إليك كالأسد

إن قول الشاعر «إني حامل أجله» يذكرنا بالسيد المسيح الذي حمل - في المفهوم المسيحي - خطيئة البشر وكفّر عنها فظهرها بدمه، وهذا هو مفهوم «الفداء» في المسيحية، ووحشي في استلهام عدوان حمل الخطيئة بقتله حمزة، وظهرها بالحرية التي نالها بسببها فالحرية وتحقيقها مطلب عظيم ومقدس في مفهوم الشاعر، والشاعر في هذا الاستلهام يوضح مقدار إيمانه بالحرية، فوحشي لم يعد ذلك العبد الذي ارتكب الخطيئة بقتله حمزة ﷺ، بل هو ذلك الإنسان الحر الذي يملك إرادته، وقراره، بنيله الحرية، وتطهره بها في الوقت نفسه، ليصبح إنساناً آخر، وهنا ندرك مفهوم «الخطيئة والفداء والتطهر» بدلالاتها المسيحية، وكيف جعل منها الشاعر معادلاً موضوعياً لفعله وحشي وسقطته، والأسباب التي دفعته لهذا الموقف وما ترتب على تلك السقطة من فعل تحرري مقدس.

أما قول الشاعر على لسان وحشي مخاطباً حمزة «صغت صليبك القدسي» فقد أحالنا الشاعر من خلال هذه القيمة الفنية الاستلهامية إلى عظمة استشهاد حمزة، وقديسية هذا الاستشهاد حيث شبهه

(١) التموزيون هم : الذين تدور قصائدهم حول دلالات الإله الإغريقي تموز ما يرمز به من الخصوبة للجدب والتجدد والانبعث للحياة، وهم شعراء الحداثة الشعرية.

(٢) انظر : الكتاب المقدس، انجيل متى الإصحاح السادس والعشرون ٢٦، ٢٧ نقلاً عن دير الملاك - محسن اطميش، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية ١٩٨٢م، ص ٢٣٧-٢٤٠، وانظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٠٤.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٤٥ - ٥٥.

بالسيد المسيح وبقداسته وهو على الصليب - كما يزعم النصارى - وقد قدم نفسه فداءً من أجل البشرية ، وإذا كان الفعل عظيم ومقدس فإن الإرادة الخالقة لهذا الفعل أعظم وأعلى قداسة ولهذا فغضب وحشي وتمرده كان غضباً عظيماً وتمرداً مقدساً ؛ لأن وسيلته - استشهاد حمزة - كان يضارع الصليب عظمة وقداسة ، ولأن هدفه وغايته كانت عظيمة ومقدسة وهي الحرية ، ولذلك خاطب وحشي حمزة بقوله : «مت يا سيد الشهداء إني سيد القتلة» .

وأبو ذر الغفاري رضي الله عنه استخدمه الشاعر شاعر عاشور في قصيدته «مأساة أبي ذر» للدلالة على من قدم دمه فداءً للفقراء ومات من أجل أن يحيوا ، مشبهاً مأساة أبي ذر - التي زعمها - بمأساة المسيح على الصليب وقد قدم نفسه فداءً للبشرية ، ومن هنا يتساوى أبو ذر والمسيح في تحمل المأساة والتضحية فداءً للآخرين ومن أجلهم .

يقول الشاعر على لسان أبي ذر مخاطباً الفقراء (١) :

حملت عنكم صلبانكم .. وكل جرح تحت تاج الشوك
وصحت في حضرته : (يا أيها السلطان :

«وللمساكين - ومن ضل سبيل دهره - في مالكم حقوق

وتعد شخصية الحسين بن علي رضي الله عنهما من أكثر الشخصيات الإسلامية تأثيراً بالחסن المسيحي وبشخصية المسيح عليه السلام ، وبخاصة ، ولعل ذلك يعود إلى بعض أوجه الشبه في حياة كل من المسيح والحسين ، فالمسيح رسول ونبي ، وحسين له صلة ببيت الرسالة والنبوة ، ونهاية المسيح كانت ذات بعد مأساوي - كما يزعم النصارى أنه مات مصلوباً - والحسين مات مسفوك الدم في كربلاء ، ومن ثم فقد وجد الشعراء في شخصية الحسين ما يمكن توظيفه للدلالة على «الصلب» و «الفداء» و «الموت من أجل الحياة» ، فقد رأوا في الحسين شهيداً أثر أن يتألم - كما تألم المسيح ، وسال دمه في كربلاء ، كما كان دم المسيح على الصليب - من أجل أن ترفع المعاناة والآلام عن المظلومين ، فهو - كما هو حال عيسى - رمز للألم والتضحية والفداء والموت من أجل انبعاث الحياة من جديد أكثر عدالة وجمالاً .

وقد أكثر شعراؤنا المعاصرون من استلهم شخصية الحسين في هذه الدلالات المسيحية حتى صار الحسين في شعرنا المعاصر رمزاً لهذه الدلالات ، فالشاعر عبدالرحمن الشرقاوي يقول على لسان الحسين (٢) :

أنا إذ أحمل الآمي وأحلام الجميع

كالمسيح المضطهد

تتلقاه حراب الظلم في كل بلد

(١) الآداب البيروتية ، العدد السابع ، السنة السابعة عشرة ، تموز يوليو ١٩٦٩م ، ص ٥٦ .

(٢) الحسين نائراً ص ٦٨ .

ويجعل الشاعر خالد محيي الدين البرادعي من الحسين مسيحاً جديداً قدم دمه في كربلاء من أجل أن يغسل الأرض والبشر من الشرور والخطايا والآثام، وأنه بدمه المسفوك في كربلاء سقى شجرة الخير والحق والعدل والحرية لتأكل البشرية ثمرتها، وقد تحمل الآلام ومات فداءً لكل مظلوم محروم كما هي أسطورة الصليب المسيحي وما دار حولها من دلالات الصليب والفداء والموت من أجل الحياة؛ يقول البرادعي:

وتظهر في الجلجلة مسيحاً جديداً . . . يجيء ليغسل أخطاءنا القاتلة
وتحمل مثل الصليب القديم صليلاً جديداً وتمشي أمام الجموع وحيدا
تخطط أيامنا المقبلة

وترفع وزر الندامة عنا، وتغسل أعيننا من قديم الدموع
وتملأ بالحب أيامنا المححلة
وتفتح بالزهر والشعر والقنبلة، دروب الزمان،
وترزع في جربنا سنبلة

وقد لمح بعض الشعراء في حياة الحلاج عقيدة الحلول وتشبهه بالمسيح في حياته وموته مصلوباً^(١) فربطوا بينهما وشبهوه به، وقد اكتسب الحلاج بهذا أبعاداً مسيحية في شعرنا المعاصر حمل من خلالها دلالات الصليب والفداء والموت من أجل الحياة.

فقد وحد البياتي بين محنة المسيح في الموروث المسيحي ومحنة الحلاج^(٢)، في قصيدته «عذابات الحلاج»، وعنون إحدى مقاطع القصيدة «بالصليب»، تحدث فيها عن عشاء الحلاج الأخير عشية صلبه، متأثراً فيه بعشاء المسيح في التراث المسيحي^(٣) فقال على لسان الحلاج^(٤):

الصليب :

في سنوات العقم والمجاعة
باركني عانقني
كلمني
ومد لي ذراعه
وقال لي : الفقراء ألبسوك تاجهم . .
من أين لي أن أعبر الضفاف

(١) انظر : المنحى الشخصي لحياة الحلاج شهيد الصوفية في الإسلام ص ٦٩، ٧٠، ٧٧، ٩١ .

(٢) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٤١ .

(٣) انظر : الكتاب المقدس، انجيل متى، الإصحاح السادس والعشرون ٢٦، ٢٧ نقلاً عن دير الملاك ص ٢٣٧-٢٤٠ .

(٤) عذابات الحلاج، ديوان عبد الوهاب البياتي ١٥/٢، ١٦ .

النار أصبحت رماداً هامداً
من أين لي يا مغلق الأبواب
والعقم واليباب
مائدتني عشائي الأخير
فافتح لي الشباك مد لي يدك آه

أما دلالات «الموت من أجل الحياة» ودلالات «الفداء» فتظهر في قول البياتي من القصيدة نفسها على لسان الحلاج^(١):

أوصال جسمي أصبحت سماد
في غابة الرماد
ستكبر الغابة يا معانقي
وعاشقي
ستكبر الأشجار
سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار
فالزيت في المصباح لن يجف، والموعد لن يفوت
والجرح لن يبرأ والبذرة لن تموت

لقد جعل الشاعر من الحياة عند موت الحلاج أرضاً بوراً يسودها الموات والقحط يعلوها ويجللها آثار الاحتراق والموت وهو الرماد، وجعل من أوصال الحلاج التي قطعت على الصليب، ودمه الذي أهرق عنصر إحياء وإخصاب، أضاء ضحى ذلك اليوم المظلم في هياكل الأنوار، ونمى غابة الحياة، من خلال تغلغله في جذورها وأغصانها الممتلئة في الفقراء والمظلومين، فأعاد بموته الحياة لهم، حيث سقى بدمائه جذوع الحرية والعدل فأشرقت الغابة/ الحياة ونمت فيها أشجار الحرية والعدل والخير والعطاء، إن فلسفة الموت من أجل الحياة كما هي في الموروث المسيحي تظهر جلية في النص من خلال إعادة الحلاج بدمه ولحمه الحياة للأرض التي كانت بفعل الظلم الذي واجهه الحلاج كالموات والبوار مجللة بالرماد، كما تظهر فلسفة «الفداء» في أن الحياة قد حييت وأشرقت ونهضت (الغابة/ الحياة) بموته وجريان دمه في أجزائها.

هكذا نجد أن الاتجاه المسيحي قد كان حاضراً، وله أثره في استلهامات شعرائنا للشخصيات الإسلامية، وقد استشرى هذا الاتجاه في شعرنا الحديث في مرحلة الستينيات والسبعينيات من هذا القرن الميلادي (القرن العشرين الميلادي)، لأن دلالات «الفداء» والتضحية و «الموت من أجل الحياة» التي استشفها شاعرنا العربي من الموروث المسيحي وتمثلها في شعره كانت تتناسب والوضع العربي الذي

(١) عذابات الحلاج، ديوان عبد الوهاب البياتي ١٩/٢-٢٠.

يحاول النهوض في هذه المرحلة وهو بحاجة إلى الفداء والتضحية من أبنائه ، والموت من أجل أن يبقى الدين والقوم والوطن وضمان الحياة لهذه الأهداف والحفاظ عليها ، والاستشهاد في سبيلها بعد الانكسارات والهزائم التي مر بها في ١٩٤٨م ، ١٩٥٦م ، ١٩٦٧م ، فقد كان يرى تحدياً يتجاوز طاقته من القوى المعادية له ، وكان الشعراء يرون أن كفتي الميزان بين الأمة العربية والقوى المعادية لها غير متعادلة ، تميل في جانب القوى المعادية وأن الأمر يحتاج إلى تضحية وبذل الحياة لإعادة المعادلة وترجيحها ، فدفع الشعراء بالمناضل المسلم العربي إلى الإقدام والتضحية كوسيلة أخيرة وباهظة للخلاص والحرية ، واستقبال المصير بهذا التحدي كما استقبل المسيح - في الزعم المسيحي - قدر صلبه واستقبل الحسين استشهاده يوم كربلاء ، وتحدى الحلاج قاتليه على خشبة صلبه ، وعدم التخاذل خشية الموت على النفس ، مصورين من خلال استلهم هذه الشخصيات الإسلامية من خلال هذا المنحى الفكري أن الحياة المنشودة والميلاد المرتقب للأمة العربية في هذا العصر إنما ينبثقان من أنقاض التضحيات والاستشهادات ، وأن الموت هو السبيل إلى الحياة القوية الكريمة ، ومن ثم توافر الشعراء على استلهم التضحيات الجليلة في تاريخنا الإسلامي ، واستلهم مواقف أصحابها للتذكير بها والإفادة منها ، وإن كانت في جانب شخصية الحسين أكثر توفيقاً منها في جانب الحلاج .

(د) الاتجاه اليساري الماركسي :

بدأ الاتجاه اليساري الماركسي الشيوعي يدخل في شعرنا العربي الحديث ، عندما بدأت الاشتراكية الماركسية تسلك إلى الثقافة العربية الحديثة في نهاية الحرب العالمية الثانية ، إثر «انهزام قوى المحور الفاشي ، أمام التحالف الذي تم بين الدول الغربية والعالم الاشتراكي ، فإن ثقافتنا العربية التي كانت موقوفة حتى ذلك الوقت على التأثيرات الفكرية والفنية التي جاءت من غربي أوروبا وأمريكا ، قد انفتحت أمام تيار جديد مختلف أتاها من العالم الاشتراكي وانتهت هذه التمهضات إلى ثورة يوليو ١٩٥٢م في مصر التي رفضت مجرد الإصلاح كوسيلة للتغيير المطلوب ، وأعلنت أنها اتخذت الطريق الثوري الصحيح ، واتخذت النظام الاشتراكي أساساً لحياتها الاقتصادية وفلسفتها الاجتماعية»^(١) .

وفي منتصف الخمسينيات (١٩٥٥م) أخذ التيار الاشتراكي اليساري شكل الثورة على الاتجاه القومي العربي الذي كان شديد التمسك بالتراث العربي الذي لم يكن في تمسكه القومي العربي مبنياً عن الدين في أحيان كثيرة .

وكانت بدايات الاتجاه اليساري الماركسي على يد نقاد أمثال محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس وكتابهما (في الثقافة المصرية) ، وكان قبل ذلك قد كتب أمين العالم مقالاً افتتاحياً في الآداب

(١) قضية الشعر الجديد ، محمد النويهض ، ص ٥١٥ .

البيروتية عام ١٩٥٥م حول «الشعر المصري الحديث»^(١) وهو مقال «يصوغ منهجاً في الرؤيا النقدية للشعر - لدى العالم وهي رؤيا اشتراكية يسارية - أكثر مما يدرس واقع الشعر المصري الحديث»^(٢).

كما أن هناك قضايا حياتية وجد المفكرون والأدباء العرب أن الماركسية تتبناها وتدعو لها، وهي تتفق فيها مع الإسلام تتمثل في مفردات التوضيح على اختلاف مدلولات هذه المبادئ لدى كل من الإسلام والماركسية وإن حاول بعض المفكرين المقاربة بينهما؛ حتى وجدنا الشاعر أحمد شوقي ينسب الاشتراكية إلى الإسلام، ويصف الرسول ﷺ بإمام الاشتراكيين^(٣)، ووجدنا من يؤلف كتاباً بعنوان «الاشتراكية في الإسلام» باحثاً عن أصول الاشتراكية في الإسلام^(٤)، ويؤلف محمد عمارة كتاباً يسميه «مسلمون ثوار» يقدم فيه عدداً من الشخصيات الإسلامية يصفهم بالثورة والنضال والتوضيح بالمفهوم الشيوعي الماركسي^(٥). وهناك من المفكرين والأدباء والشعراء العرب من اعتقد - إبان اشتداد المد الماركسي في الستينيات - إمكانية أن يكون الإنسان مسلماً وماركسياً في الوقت نفسه، وظهر ما يسمى بالإسلام اليساري أو اليسار الإسلامي^(٦)، وبذلت محاولات لإذابة ما بين الماركسية والإسلام من تباين وتنافر وتضاد لإبراز أن لا تعارض بينهما، كما هو حال محاولات عبدالرحمن الشرقاوي^(٧) وخالد محمد خالد^(٨).

وقد كان من أبرز أهداف الشعراء العرب اليساريين في تناولهم للشخصيات الإسلامية واستلهاهم لها - كما ذكرنا في التمهيد - إيجاد أصول إسلامية لمبادئ وقيم الماركسية الشيوعية، والإشارة إلى أن لا تعارض بينها وبين الإسلام، وقد اتجهوا من ثم إلى بعض الشخصيات الإسلامية التي وجدوا في أخبارها ومواقفها وأفعالها وأقوالها ما يمكن أن يؤوّل ويحمل بمبادئ الماركسية الشيوعية، ويأتي في مقدمة الشخصيات التي اتجه شعراء اليسار إلى استلهاها وتأوّل مواقفها تأويلاً يسارياً: أبو ذر الغفاري وعلي بن أبي طالب وعمار بن ياسر وعثمان بن عفان وعمر بن الخطاب وبلال بن رباح والحسين بن علي وزين العابدين علي بن الحسين، وزيد بن علي بن الحسين، والحلاج وعلي بن محمد (صاحب الزنج) .. وغيرهم.

وقد وصل الاتجاه الماركسي اليساري ذروته وأعلاه في شعرنا العربي في السبعينيات من هذا

(١) انظر: «شعرنا الحديث إلى أين» ص ٤١، ٤٢.

(٢) السابق ص ٤٢.

(٣) انظر الشوقيات ٣٨/١ في قوله: «الإشتراكيون أنت إمامهم لولا دعاوى القوم والغلو».

(٤) تأليف طه المدور، طبع دار الكتب، بيروت.

(٥) دار الشروق، القاهرة وبيروت، الطبعة الثالثة، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م.

(٦) انظر محمد ص في الشعر العربي الحديث ص ١٠٦.

(٧) انظر علي إمام المتقين، ص ٣٧٥ وما بعدها.

(٨) رجال حول الرسول، دار الكتاب العربي، بيروت ط ٥، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م، ص ٧٥ - ١٠٠.

القرن الميلادي، حين برز كتصحيح للمشروع القومي العروبي الذي تقوّضت دعائمه وأصابه الفشل والانكسار بهزيمة ١٩٦٧م، وتبني المعسكر الشرقي قضايا الكفاح والتحرر في الشعوب التي تعاني من الاستعمار، أو هيمنة القوى المتسلطة الداخلية والخارجية في بعض الشعوب المغلوب على أمرها.

ويعد شعراء القصيدة الجديدة (تيار الشعر الحر) من أكثر الشعراء تمثلاً للاتجاه اليساري في استلهاMATهم للشخصيات الإسلامية، ويقل هذا عند شعراء القصيدة العمودية، ولا يكاد يوجد عند الشعراء الإحيائيين والمحافظين من شعراء ما قبل النصف الثاني من القرن العشرين.

ويأتي تأثير الشعراء في استلهاMATهم للشخصيات الإسلامية بالتيار اليساري الماركسي في المركز الثاني بعد الاتجاه الإسلامي من حيث الكثرة، ولعل السبب في ذلك يعود إلى اشتداد الحماس الثوري والنضالي والشعاراتي في مرحلة الستينيات والسبعينيات والتزامهم في شعرهم بقضاياهم الحياتية، واهتمامهم بالمضامين - في شعرهم - أكثر من اهتمامهم بالشكل فهم يرجحون القضية على الفن^(١).

والشخصيات الإسلامية من أكثر الشخصيات الثرية امتلاءً بالمضامين والقضايا الحياتية التي تبرز في مواقفهم وأفعالهم وسائر مناحي حياتهم، لذلك نجدهم يلحون على شخصيات بعينها من تراثنا الإسلامي، وهي الشخصيات التي يجدون في حياتها ما يمكن أن يؤوّل بما يخدم قضاياهم «الأيدولوجية»، فأكثروا من استلهاMAT شخصيات مثل أبي ذر الغفاري في قضايا المال، والحسين بن علي في قضايا الثورة والتضحية، وعلي بن محمد صاحب الزنج في المعارضة السياسية ومناصرة الضعفاء . . . وقد ارتكبوا في سبيل ذلك كثيراً من المخالفات التأريخية التي أدت إلى تشويه وتزوير صور ومواقف بعض الشخصيات الإسلامية.

ومن أوائل من تمثل الاتجاه اليساري في استلهاMATه للشخصيات الإسلامية شعراء التطرف القومي العربي الاشتراكي ويأتي في مقدمتهم الشاعر السوري سليمان العيسى، والشاعر المصري عبدالرحمن الشرقاوي.

وتأتي شخصية الصحابي الزاهد أبي ذر الغفاري رضي الله عنه في مقدمة الشخصيات الإسلامية التي استلهاMAT استلهاMATاً يسارياً ماركسياً، مع أن صورته رضي الله عنه في كتب الأخبار الموثوقة: «صحابياً صالحاً عالماً زاهداً متقشفاً، صادق اللهجة قوَالاً للحق على حدة فيه، لا تأخذه في الله لومة لائم، مطيعاً لأمرائه وحكامه يحب حياة العزلة والبداوة»^(٢).

(١) انظر: الماركسية والنقد الأدبي، تيري إيجلتون، تقديم وترجمة جابر عصفور، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، إبريل - مايو - يونيو ١٩٨٥م، ص ٣٢.

(٢) انظر: فتح الباري في شرح صحيح البخاري، حديث رقم (١٤٠٨) ج ٣ ص ٣٢٢. وسير أعلام النبلاء ٥٨/١ - ٧١. والإصابة ت: ٣٨٤ ج ٤ ص ٦٤، وحاشيتها ٢١٧/١، ٦٤/٤، وتأريخ لأهم والملوك ٦١٥/٢.

لكن بعض شعرائنا المعاصرين اسقطوا على مواقفهم وأقواله وأفعاله ما يحملونه من فكر يساري ماركسي، وأولوها تأويلاً خاطئاً، ورسموا له صورة نابعة من العقيدة الماركسية الشيوعية اليسارية، وقدموه - رحمه الله - متأثراً اشتراكياً، ومناضلاً يسارياً من أجل الفقراء والمساكين، ومن أجل إنصافهم من الأغنياء الكانزين، ومضحياً تحمل بسبب ثورته هذه ونضاله صنوف الأذى والمشاق والعنت والآلام من حكام عصره وأمرائه الذين - في زعم هؤلاء الشعراء - حاربوه وقمعوه ونفوه وعزلوه عن الناس وهو متمسك بثورته واشتراكيته ونضاله مؤثراً أن يموت في منفاه جائعاً على أن يتنازل عن مبادئه، حتى أصبح رمزاً للثورة والاشتراكية والنضال والتضحية بمفاهيمها السياسية والأيدولوجية المعاصرة النابعة من الفكر اليساري الماركسي، وقد لا يكون في الأمر مبالغة القول «إن الشعراء اليساريين جعلوا أبا ذر يرفع راية المنجل والمطرقة ويغدو ماركسياً أكثر من الماركسيين»^(١)؛ لقد تحول رحمه الله إلى رمز في هذا الجانب، بحيث إذا ذكر أبو ذر استحضرت في ذهن قيم الثورة والاشتراكية والنضال والتضحية والعدالة والمساواة والمعارضة للحاكم من أجل الفقراء وإنصافهم، أو قل استحضرت الماركسية والشيوعية ومبادئها وشعاراتها.

وأول ما ظهرت بوادر هذه الصورة الغفارية عند الشاعر سليمان العيسى في مطولته «ثائر من غفار» التي نظمها في منتصف الخمسينيات ١٩٥٥م، ومن خلال عنوان المطولة ندرك كيف حول الشاعر اختلاف أبي ذر الاجتهادي في مسألة كنز الفضل من المال مع بعض الصحابة رضوان الله عليهم - عثمان ومعاوية - إلى ثورة ودعوة للعدالة والمساواة، ثم تطورت مع العاصفة الماركسية إلى الاشتراكية بمفهومها الشيوعي الماركسي عند من جاء بعده من شعراء القصيدة الجديدة أمثال: أدونيس والبياتي، ومعين بسيسو وتوفيق زياد وممدوح عدوان وخالد أبو خالد، وسميح القاسم وغيرهم.

وبعد أن فسر العيسى مواقف أبي ذر تفسيراً اشتراكياً يسارياً وصف المخالفين له (عثمان ومعاوية) رضي الله عنهما بصفات الرأسمالية والاستقرائية والحكام المحاربين للثورة والاشتراكية، وهنا تأخذ الصورة الغفارية انعكاساتها على عثمان ومعاوية في شعرنا المعاصر أقصى درجات التأويل الخاطئ المتأثر بالاتجاه العقدي اليساري الماركسي.

وقد بدأ العيسى قصيدته بما يوحي بوجود بذور الثورة والاشتراكية والنضال في شخصية أبي ذر منذ جاهليته وإبان إسلامه، فهو في جاهليته شخصية قلقة مضطربة تتطلع لما هو بعيد ولما فيه تغيير للساكن من حياته^(٢):

(١) الورد والهالوك (شعراء السبعينات في مصر)، ص ٦٢.

(٢) الأعمال الشعرية ٣٤٩/١.

من البدوي جلله
تكاد على محياه
وفي عينيه قافلة
محياً رق مثل السيف
وجسم ناطق بالعزم
تطامن في عباءته
يمس الأرض في حذر
إلى فجر تحسسه
على شفثيه غممة
يود لو أنه نادى

غبار الدرب والتعب
خيوط الشمس تلتهب
من الأسرار تضطرب
زانت مستنه شطب
لولا الجهد والنصب
كما يتطامن الذهب
وفي أعماقه سغب
قريباً منه ينسكب
تنأى ثم تقرب
بها .. وانهارت الحجب

إنه شخصية مهيأة للثورة والتمرد منذ جاهليته . وهو كذلك منذ أن أسلم ثار في وجه المشركين وجهر بإسلامه ، وكان الإسلام يخفيه أصحابه القلة في نفوسهم وفي دورهم ولا يعلنون به أمام قريش

أبرضى « الغفاري » من دينه
وتخمد في دمه غضبة
ألا إن إسلامه ثورة
ألا إن إيمانه لم يكن
ألا إن دين الضعاف العجاف
ورنت بأعماقه صيحة
سيقذفه في جره الطغاة
ليصرخ « بها » ولتمد السيوف
وشق الفتى دربه حاملاً
وجلجل في ساحة المشركين
و « تكبيرة » تسع العالمين
ودوى الهتاف يريد الحياة

بأن يستجيب وأن يسلماً ؟ !
على البغي سدّ شعاب الحمى
على الظلم تحطم أو تحطما
ليقعد عن باطل ملجما
ليخنع في بيته مرغما
تذكره الثائر الأعظم
ولن يتردد أو يحجما
إلى صدره .. حيثما أقدما
سعيراً بجنبه قد أضرم
هتاف مضيئ تحدى العمى
وتغمر في النفس ما هدم
إخاء ، وعدلاً ، وحباً سما

فيا كانز الأرض لن تكرما
قضى ربك الوعد لن تحرما
وتأخذ من صفوها مغنما
تمرد فقيدك قد حطما
ليلقاك خزيان مستسلما

بأعمالهم يُكرم الشامخون
ويا من حرمت ظلال الكفاف
خلقت لتضرب في ظهرها
ويا سالخا رجليه في القيود
تمرد فما كان صدر الإله

حتى أسلم هو ونادى بالعدل والمساواة وتحطيم القيود ومقارعة الطغاة^(١):

إن الحس الثوري الاشتراكي الماركسي واضح في معالجته لقضية إعلان أبي ذر إسلامه على الملأ من أهل مكة، فقد صاغ الشاعر هذا المضمون في قالب ثوري عنيف مثل: تخمد، غضبة، البغي، إسلامه ثور، الظلم، تحطم، تحطما، باطل، ملجما، الضعاف، يخنع، مرغم، رنت، صيحة، الثائر الأعظم، يقذف، الطغاة، يصرخ، جلجل، الهتاف، الإخاء، العدل، كانز، الكفاف، الحرمان، القيود، تمرد، حطّم...».

والنص واضح في وصف أبي ذر بالثائر المناضل من أجل الاشتراكية، وما هذا إلا تمهيد للبعد الماركسي لدى أبي ذر فيما يأتي من القصيدة عندما يقيم الشاعر جدلاً وصراعاً ماركسياً يساريًا بين أبي ذر ومخالفيه حول الظلم والعدل والكنز والفضل من المال والحاجة والفاقة والفقراء والأغنياء، فقد حول الشاعر - الاجتهاد الفقهي الذي طرحه أبو ذر حول الكنز وفضل المال بتحمس منه وإلحاح على معاصريه - إلى لهيب ثورة تضطرم في نفس أبي ذر تجاه واقعه الظالم للفقراء والمحتاجين - كما يصوره العيسى -، وإلى صيحة غاضبة في وجه حكام عصره حتى إنه وصف المخالفين له - عثمان ومعاوية - رضي الله

مـيـدأنا جـديداً للـكـفـاح
مـلـك وجـنـات وـضـاء
تـكـاد تـحـضـنـها السـمـاء
آهات الـيـتـامـى والشـقـاء
ويـغـط حـولـكم الثـراء
ومـن سـواعـدنا العـطاء
أكـثـركم حـصـى يغـلي وماء
أنات الأيـامـى والـدـماء

ومـضـى يـريـد .. الشـام
ويـح ابن هـنـد غـره
مـا هـذه الشـرف الحـسان
أـتـصـب في (الخـضـراء)
أفـتـسـهـرون عـلى الطـوى
قـولـوا لـه مـنا النـتـاج
أفـتـسـكـتون طـعام
وتـصـب في (الخـضـراء)

(١) السابق ٣٧٤/١ - ٣٧٩.

ويح أين هند يفقر	الجوعى ليغنى الأغنياء
وأطل خلف الصوت	آلاف الوجوه الشاحبات
منا أجل هذي القباب	البيض تشمخ شاهقات
منا صدقت أبا النضال	أبا الجوعى أبا العراة،
منا أبو ذر لهات	الحق تزأر بالشكاة

عنهما بالطغاة وأعمالهم بالبغي والظلم، من أجل أن يبرز دعوة أبي ذر رضي الله عنه كثورة على الواقع من أجل المحرومين، ومناداة منه بالاشتراكية في المال ^(١) :

وهنا نلاحظ أن الشاعر بعد أن صور المخالفين لأبي ذر - بتأثير من اتجاهه الفكري - رأسمالين ارستقراطيين طغاة ظلمة . . عمل على تثوير العامة الكادحين خلف أسوار قصر معاوية (الخضراء) بدمشق، وأطلق على لسان أبي ذر صيحات ونداءات ثورية سياسية «أفتسكرون على الطوى . . . ويغط حولكم الثراء» «قولوا له منا التناج . . . ومن سواعدنا العطاء» «أفتسكتون طعام أكثركم . . . حصى يغلي وماء»، وذلك ليقيم نوعاً من (الديالكتيك) والصراع الجدلي الماركسي الفاعل بين نداءات أبي ذر هذه السياسة الثورية، ومظاهر الثراء الصامتة أمامه، وبين الفقراء والأغنياء، وبين العامة والخاصة، وبين الحكام والمحكومين، وبين الجوع والفقر والفاقة الذي يعلو أوجه الفقراء، والثراء والشعب والترف الذي يتمثل في قصر الخضراء وقبابه البيض الشامخات الشاهقات، جاعلاً من أبي ذر رضي الله عنه زعيماً سياسياً يسارياً يهرع إليه الفقراء يلتصقون به، ويجيبون نداءاته، بهتافات من خلف أسوار قصر معاوية (الخضراء): «وأطل خلف الصوت . . . آلاف الوجوه الشاحبات» «منا صدقت أبا النضال . . . أبا الجيع أبا العراة» «منا أبو ذر لهات . . . الحق تزأر بالشكاة»، فهو من الفقراء باعترافهم وهم منه وهو أبو النضال، وأبو الجيع، وأبو العراة، وهو صوت الحق ولهاتهم، المتبني والمعبر عن قضاياهم وشكاتهم.

لقد استطاع العيسى بملكته الشعرية الفنية أن يصل بأبي ذر إلى قمة العقيدة اليسارية الماركسية دون أن يسقط في المباشرة أو التسجيلية، حتى إننا لتصور أبا ذر وهو واقف خلف أسوار (الخضراء) وسط الحشود وال جماهير من الفقراء من أبناء الشعب وهو يلقي عليهم خطابه الثوري الماركسي وقد تعانقت نداءاته بهتافاتهم.

أما معاناة أبي ذر وتحمله الأذى والعنت والمشاق - بسبب دعوته الاشتراكية هذه، وبسبب وقوفه مع الفقراء ضد المستولين على حقوقهم - كما يصور الشاعر - فتضح في حمله من الشام وترحيله إلى المدينة المنورة بأمر من الخليفة عثمان رضي الله عنه - بعد شكاية معاوية رضي الله عنه إلى الخليفة تأليب أبي ذر

الفقراء والعامّة ضده - محمولاً على قتب بعير عاري من الحشو أكل لحم فخذه، ووكل به حراساً غلاظاً

عن كثيب ويختفي عن كثيب	قتب في مجاهل البيد يهوى
يالسوط على السياط رهيب	ألهبته السياط زجراً وحشاً
غلظ الشفاه، غلظ القلوب	حرس الموت حوله ينهبون القفر
تئى من لحمه لهاة الدروب	من على الرحل؟ يطعم الخشب الناء
تستحيل إلى دم وندوب	ويعض الحديد ساقيه حتى

جفاه، يأخذونه بالعنف والشدة وهو معتقل، في ساقيه الحديد والأغلال، ثم ما يواجه به من تعنيف ولوم حال وصوله المدينة من قبل الخليفة بعد هذه الرحلة المضنية، ثم نفى الخليفة له إلى الربرة - كما يصوره الشاعر - جوعان ظام، يأكله الألم وتنهشه الوحدة والغربة وعوامل الطبيعة القاسية^(١):

ثم يخاطب الشاعر أبا ذر مصوراً حاله في العصر الحاضر، وما هو عليه من ثبات وتمسك

رها أنا الآن يا فخار غفار	رها أنا أصهر العصور وأمضي
وأشق الصحراء يشوي جنا	ها أنا أقطع العصور لألقا
بلقع راعب تلفك فيه	تتفياً وابنيك شبه خباء
في أقاصي البسداء يصهرك	ها هنا اختارت المدينة مثوا
هذه زوجك الرؤوم تلو	حلماً بالطعام مذ بزغ الفجر
الشويهاات أين منك شويهاات	هلكت قبل أن تطل على المنفى
هلكت كلها وها أنت تطوى	هذه زوجك الرؤوم تلاقى
«قضت الطفلة الصغيرة...»	

(١) السابق ٣٨١/١.

(٢) السابق ٣٨٧ - ٣٨٩.

وتجف العروق كـأثره أخرى وترنو للطفل تحت الغطاء
سمّرت أمه بعينيك عينيها وغابت في شهقة حمراء

بالثورة والاشتراكية والنضال والتضحية، رابطاً بين مواقفه هذه ومواقف أبي ذر في الماضي وأن اشتراكيته وثورته المعاصرة امتداد لاشتراكية أبي ذر، وأن نضاله وتضحيته في العصر الحاضر، رعشة مقتبسة من نضال أبي ذر وتضحياته في الماضي (٢):

إن أساس القضية الغفارية كما يصورها العيسى في هذه الأبيات، هي أساس قضية أي ماركسي يساري في العصر الحاضر، هي الفقر والجوع والحاجة والفاقة، وهي المال الكامن وراء أي صراع حياتي بين البشر.

لقد برزت أفكار وعقيدة الشاعر الحمراء واضحة وجليّة في قوله واصفاً - تألم أبي ذر ومعاناته ومعاناة زوجه بلامح الشيوعية الحمراء «وغابت في شهقة حمراء».

هذه هي صورة أبي ذر عند العيسى إنه ثائر اشتراكي جأر بالحق فحاربه حاكموه اعتقل ورُحِّل عبر الآفاق، ثم نفى نفيّاً سياسياً إلى الربذة، جاثعاً عارياً يصارع بجسده وجسد زوجه وطفليه قساوة اصحراء وشظفها ووحشة الغربة وقهرها، حتى هلك جوعاً وفاقة هو وزوجه وطفلاه، وهو ثابت على موقفه لا يتزحزح، مقدم نفسه وأسرته كأولى قوافل الضحايا في سبيل إقرار العدالة والمساواة والاشتراكية والثورة.

إن هذه الصورة تخالف تماماً حقيقة صورة أبي ذر رحمته الله (١)، ولكنها أثير من آثار الاتجاه اليساري في شعرنا العربي المعاصر؛ نابعة من خيال الشاعر سليمان العيسى، ومتأثرة برؤيته الثورية الاشتراكية للحياة التي يؤمن بها، ويود معالجة قضاياها الحياتية المعاصرة من خلالها، متكئاً على بعض الروايات التاريخية المذهبية الضعيفة الناقمة على عثمان ومعاوية رضي الله عنهما، والمبالغة والمزورة لموقفيهما من رأي أبي ذر حول فضول المال (٢)، وقد وصفها الطبري بالشنيعية وقال: إنه كره روايتها (٣)، لكن العيسى استلهم شخصية أبي ذر رحمته الله من خلالها لأنها تنمي له ما يود رسمه من صورة يسارية لأبي ذر رحمته الله.

(١) انظر: ص ١٧٥-١٧٨ و ص ٢١٣ من هذه الدراسة، وللمزيد من توضيح صورة أبي ذر الحقيقية انظر كتاب «هذا أبو ذر» لحسني شيخ عثمان، دار المنار، جدة، الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م، وكتاب «أبو ذر الزاهد المجاهد» منير محمد الغضبان، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، الطبعة الثالثة، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.

(٢) انظر: مروج الذهب ٢/ ٣٧٥-٣٧٧، وشرح نهج البلاغة ٣/ ٥٤-٥٨، وأعيان الشيعة ١٦/ ٣٨٣ نقلاً عن كتاب «هذا أبو ذر» ص ٣٧٢.

(٣) تاريخ الأم والملوك ٢/ ٦١٦.

فقد تلقفها شعراء اليسار العربي وتأثروا بها وتطورت صورة أبي ذر من اليسارية الاشتراكية - كما هي عند العيسى - إلى اليسارية الشيوعية الماركسية، فتتضح في هذا الاتجاه وبلغت قمته «الأيديولوجية» هذه حين ربطوا شخصية أبي ذر بشخصيات ومدن وثورات شيوعية ماركسية معاصرة، مثل شخصيتي الزعيم الشيوعي الروسي (لينين)، والثائر الأممي الماركسي (أرنستي تشي غيفارا) والعاصمة الشيوعية هانوي.

فالشاعر الفلسطيني توفيق زياد^(١) في قصيدته «غفارين» يتلبس وهو صاحب عقيدة يسارية ومعه سائر العمال الكادحين شخصية أبي ذر الغفاري رضي الله عنه وينسب كل شيوعي ملتزم في هذا العصر إلى أبي ذر ويعلن إيمانه وكل الغفارين من المؤمنين بالشيوعية الماركسية بقضايا العمال وبما قاله الزعيم السياسي الشيوعي الروسي المعاصر (لينين)، وفي هذا ربط بين الصحابي الجليل ولينين برباط الشيوعية الماركسية ومبادئها فيقول عن أبي ذر رضي الله عنه:^(٢)

إنه مثلك مثلي مثل كل الآخرين
عامل يؤمن بالحق . . بما قال : لينين
كيف نبني أذرع العمال صرح المعجزات

والشاعر السوري خالد محيي الدين البرادعي يساوي بين (أبي ذر) و(غيفارا) - زعيم العصابات اليسارية في أمريكا الجنوبية الذي قتل في الستينيات - في حب المظلومين لهما، ويصورهما مناضلين من أجل قضية واحدة وهم واحد، فيقول من قصيدته (المغني والرسميون)^(٣):

ما شأنه (الغفاري)؟
ما شأنه (الحسين)؟
ما شأنه (غيفارا)؟
تذكرهم تحبهم، تستلهم الغناء من قلوبهم
كانوا مشاغبين!!
سيدنا يحارب المشاغبين

أما الشاعر خالد أبو خالد^(٤) فيستلهم شخصية أبي ذر ويعنون قصيدته بـ «أغنية حب إلى

(١) توفيق أمين زياد شاعر من فلسطين ولد عام ١٩٢٩م في مدينة الناصرة من دواوينه: أشد على أياديكم ١٩٦٦م، ادفنوا موتاكم وانهضوا ١٩٦٩م، وصدر ديوانه عن دار العودة بيروت عام ١٩٧٠م [انظر: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ١/٦١٦].

(٢) ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٧٠م، ص ١٦٣ - ١٦٤.

(٣) صور على حائط المنفى ص ٣٢ - ٣٤.

(٤) هو: خالد محمد صالح أحمد (الأردن) ولد عام ١٩٣٧م في قرية سيلة الظهر بفلسطين، من دواوينه (وسام على صدر المليشيا ١٩٧١م)، (قصائد منقوشة على مسلة الأشرفية ١٩٧١م)، (تغريبة خالد أبو خالد ١٩٧٢م)، (أغنية

هانوي» العاصمة الشيوعية المعروفة ، إن علاقة أبي ذر - في تقدير الشاعر - بهذه المدينة التي تسير الحياة فيها على أساس من المبادئ الشيوعية الماركسية اليسارية قوية جداً ، لذلك فهو يقدم رؤيته لشخصية أبي ذر وحياته أغنية ستطرب أبناء هذه المدينة لأنهم سيجدون أنفسهم ومبادئهم في سيرة هذه الشخصية ، وفي الشكل التي قدمها الشاعر ، فهو يذكرهم بثورة أبي ذر ونضاله المسلح من أجل الفقراء والكادحين والمسحوقين ، يقول (١) :

يا من يطعمني وصغاري ..
وجبة إفطار بقصيدة ..
هل أتسول عفو أبي ذر ..
لكن أبا ذر ولد على شفتي ..
وفي كفيه السيف ..

من هنا ندرك كيف تأثرت صورة أبي ذر الغفاري رحمته الله في استلهامات شعرائنا المعاصرين له بالاتجاه اليساري الماركسي ، الذي ارتآه بعض شعرائنا الطريق الصحيح لحل قضايانا المعاصرة .

وقد تظافر الخطاب النقدي المعاصر ، مع الأعمال الإبداعية الشعرية ، في رسم هذه الملامح اليسارية لأبي ذر الغفاري رحمته الله ، فلم يسلم ناقد مثل علي عشري زايد من أن يذكر في دراسته القيمة عن «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر» ما يفيد أن أبا ذر الغفاري قد رفع صوته في وجه طغيان السلطة في عصره ، وأنه قد ارتبط بالتمرد على الواقع الفاسد في عصره وتعرية فساده وعفته (٢) ، وفي تقديره أن عشري زايد لم يوفق في وصف واقع أبي ذر رحمته الله الذي يمثل أفضل العصور الإسلامية بعد رسول الله صلى الله عليه وسلم ، بأنه كان واقعاً فاسداً وعفنًا تمرد عليه أبو ذر من أجل تعرية فساده وعفته ، فقد كانت شخصيات ذلك العصر (النموذج) وكان حكامه الذين عاصروا أبا ذر من صفوة أفاضل رجالات الصدر الأول للإسلام ، وكان الخليفة عثمان هو الحاكم وهو يمثل ثالث الخلفاء الراشدين المهديين بعد رسول الله صلى الله عليه وسلم .

وبهذا يظهر مجافاة علي عشري زايد الصواب في مقولته هذه ، وأنها أثر من آثار الاتجاه اليساري ، الذي ألح بعض الشعراء من خلاله على رسم هذه الصورة لشخصية أبي ذر ولعصره ، وللمعاصرين له ، في شعرنا المعاصر حتى تناسى بعضنا الصورة الحقيقية المضيئة والمشرقة لأبي ذر ولعصره ولرجالات عصره ، لقد طغت على أذهان بعض نقادنا صورة أبي ذر صاحب القضية الاقتصادية الثائر

= حب = إلى هانوي ١٩٧٣م) ، (شاهراً سلاسل أجيء ١٩٩٤م) ، (فرس لكنعان الفتى ١٩٩٥م) [انظر : معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٢/ ٢٠٠] .

(١) أغنية حب إلى هانوي ، بغداد ، ١٩٧٣م ص ٢٠ - ٢١ نقلاً عن كتاب الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث ص ١٩٨ - ١٩٩ .

(٢) انظر ص ٤١ .

المناضل ضد الظلم ومناصرة الفقراء ، حتى لقد تأثرت باتجاه معاكس صورة عصر أبي ذر وصورة معاصريه ممن اختلفوا معه حول فضول المال اختلافاً اجتهادياً ، فصوّروا ارسنقراطيين رأسماليين يحاربون ويقمعون كل من ينادي بالعدل والمساواة ومناصرة الفقراء والمساكين مستبدين متسلطين^(١) ، وهذا كذلك أثر من آثار الاتجاه اليساري الذي سيطر على استلهامات بعض شعرائنا للشخصيات الإسلامية .

أما الشاعر محمد عفيفي مطر في قصيدته «من طقوس مقتل عمر» ، فإنه يستلهم سياسة عمر المالية التي قسم على أساسها المجتمع في عصره إلى طبقات ، وفاضل بين هذه الطبقات في العطاء ، ومنع العطاء عن العبيد والموالي^(٢) ، فيتناولها بحس يساري ماركسي حين يجعل من هذه السياسة العمرية المالية انفجاراً لثورة طبقية يذهب ضحيتها الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، وصنع من حادثة مقتل عمر ، رمزاً لكل سياسة مالية خاطئة ، يمارسها الظلمة من الحكام المعاصرين ضد أبناء شعوبهم ، مما يتولد عنها قيام معارضة سياسية مسلحة من قبل الفقراء والذين مُنعوا حقوقهم ، تنتهي باغتيال الحاكم الظالم ، كما خرج خنجر أبي لؤلؤة من الدفاتر التي أودعها عمر سياسته المالية هذه .

فقد جعل عفيفي مطر من اغتيال أبي لؤلؤة المجوسي الخليفة عمر لما شعر بظلم اقتصادي وقع عليه ، رمزاً تراثياً لكل ثورة عربية يسارية معاصرة ترفع سلاحها في وجه قوى الظلم والجور والاستبداد بالمال العام ، يقول من قصيدته الطويلة (من طقوس مقتل عمر)^(٣) :

هذي فضول المال تمتد في الرمال
جذورها تشرب من سحائب الآلام
سبحان من حولها في عتمة الدفاتر
عصفورة تنسج عشها الخفي في الضمائر
وصيحة مكتومة تسافر
من شفة . . . تفرخ في الصدور
وتصنع الخناجر
تحدثي يا شجرة عن معجزات المعدن الذي ينبت في الصلصال
مستجمعاً عصارة السواعد الشقية المانحة المحروقة
وطارحاً من سحره في الثمرة . . حلاوة في شفة الأندال
مرارة في عصب الموالي

(١) انظر : لصورة عثمان ومعاوية عند سليمان العيسى في أعمال الشعرية ١/ ٣٧٤ - ٣٨٩ . ولدى معين بسيسو أعماله الشعرية ص ٢٥٩ - ٢٦٢ ، ولدى مدوح عدوان أعمال الشعرية الكاملة - تلويحة الأيدي المتعبة ١/ ٦٧ ولدى خالد محيي الدين البرادعي صور على حائط المنفى ص ٦٣ - ٦٤ ، ولدى سميح القاسم ديوانه ص ٢٧٨ . وانظر ص ٨٦ - ٨٧ و ص ٢٠٩ - ٢١١ من هذه الرسالة .

(٢) انظر : الطبقات الكبرى لابن سعد ٣/ ٢٩٦ .

(٣) مجلة «المجلة» المصرية ، العدد (١٦٦) ، جمادى الأولى ١٣٩٠ هـ ، أكتوبر ١٩٧٠ م ص ١٤ - ١٦ .

إن الشاعر في حديثه عن فضول المال، والمساواة في العطاء، وعلاقة ذلك بمقتل عمر، يطلق صوت نذير وتحذير لكل حاكم معاصر لم يسلك العدل والمساواة في توزيع المال العام على رعيته، وأن المفاضلة في ذلك ستصنع طبقات متصارعة، وستصنع من يد المظلومين خناجر ورمحاً تتوجه إلى ذلك الحاكم وإلى سياسته المالية، كما أن سياسة عمر المالية - في تقدير الشاعر - قد صنعت في الماضي صراعاً طبقياً بين الموالي والعبيد وسائر الناس، وقد نجم عنها خنجر أبي لؤلؤة الذي اغتال الخليفة.

إن الشاعر نظر إلى سياسة عمر المالية نظرة تصارعية طبقية نابعة من العقيدة اليسارية الماركسية فأول الموقف العمري هذا التأويل، ولم ينظر للأمر أنه اجتهد من عمر رضي الله عنه واعتراف منه بفضل الأوائل من المسلمين والمهاجرين ولمجاهدين بسبب ما قدموا من جهود وتضحيات^(١)، وأن المجتهد إن أصاب فله أجران وإن أخطأ فله أجر، ثم إن عمر قد روي عنه أنه عزم على تغيير هذه السياسة المالية الاجتهادية، لأنه رأى تكثر رؤوس الأموال عند بعض الصحابة في آخر عام من خلافته^(٢) ولكن المنية عاجلته قبل أن يعمل شيئاً.

ومهما يكن من أمر فإن الشاعر محمد عفيفي مطر من خلال هذه البنية الاستلhamية المتأثرة بالاتجاه الفكري اليساري، قد استطاع أن ينذر ويحذر الأنظمة السياسية المعاصرة من خلال سياسة عمر المالية وعلاقتها باغتيال أبي لؤلؤة له، فقد جعل من هذه الحادثة معادلاً تراثياً لثورة الفقراء والجياع والمظلومين التي يترقبها الشاعر في العصر الحاضر ضد كل سياسة مالية ظالمة، لكن لشاعر لم يوفق في هذا الاستلham من حيث علاقته بعمر الذي عرف بالعدل والزهد والتقشف، وحمل نفسه وأهله على ذلك، وبذل كل ما في بيت المال للمسلمين، فالشاعر ساق ملامح نسبها لعمر لا تمت إلى شخصية عمر بأية صلة فنية كما يقول علي عشري زايد^(٣)، فالشاعر خالف ما هو ثابت ومشهور من صفات عمر وسلوكياته في العدل بين الناس فأصبحت هذه الصورة لشخصية عمر في استلham الشاعر له إنما هي أثر من آثار الاتجاه الماركسي اليساري، التي تفسر العالم من خلال الصراع الطبقي، وتجعل من المال والمسألة الاقتصادية أساساً للصراع في الحياة، وتمجد كل ثورة وخروج على النظام العام ولو كانت ثورة شعبية كثورة أبي لؤلؤة المجوسي.

ومن الشخصيات الإسلامية التي استلهمت من منظور الحس اليساري الماركسي شخصية الإمام علي رضي الله عنه فيما يخص قضايا العدل والمساواة والمال وصحة توزيعه بين الناس ومحاربة الفقر والجوع، ولعل مما لفت اليساريين لشخصية علي رضي الله عنه بجانب زهده وتقشفه وعدله المقولة التي تروى عنه (لو كان الفقر رجلاً لقتلته)، فلقد رأينا شعراء اليسار يكثر من استلham شخصية علي في هذا المنحى الفكري.

(١) روى ابن سعد في طبقاته الكبرى ٢٩٦/٣ أن عمر لما نبه إلى هذه المفاضلة ومخالفته سنة سلفه أبي بكر رضي الله عنه الذي سوى بين الناس في القسم، قال: «لا أجعل من قاتل رسول الله ﷺ كمن قاتل معه».

(٢) روي أن عمر قال: «لئن بقيت إلى الحول لألحقن أسفل الناس بأعلامهم» الطبقات الكبرى لابن سعد ٣/٣٠٢.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٣٦٢.

ومن أوائل من استلهمه في هذا الاتجاه الأيديولوجي اليساري الشاعر عبدالرحمن الشرقاوي، فقدمه اشتراكياً شيوعياً في قضايا المال والثروة من أجل أن يجعل للمبادئ الشيوعية التي يؤمن بها جذوراً تراثية إسلامية.

ففي مسرحيته (الحسين ثائراً) يصور الشرقاوي الإمام علي بن أبي طالب : عادلاً يحاسب رعيته ويمنع الأغنياء من الاكتناز ويساوي بين عليّة القوم أسافلهم وبين الأغنياء والفقراء في المال ويرد الفضل لبيت المال، ويمنع الإقطاع، حتى جعل الشرقاوي شغل علي الشاغل في حياته، قضايا المال، ومنع اكتنازه وتوزيعه بالسوية، واهتمامه بحوائج الجائعين وفقر الفقراء، حتى أبرزه في صورة الاشتراكي اليساري (١).

وإذا كان الشرقاوي قد بدأ في رسم الملامح الاشتراكية اليسارية لشخصية الإمام علي بن أبي طالب، فإن الشاعر اليمني عبدالعزيز المقالح قد أنضج هذه الصورة عندما قدمه في قصيدته «حوارية عن الفقر» عرافاً شيوعياً ماركسياً، يفتي في قضايا الفقر والأغنياء، وفي قضايا المال والمجتمع، برؤية ماركسية شيوعية، فقد جعل الأغنياء هم سبب فقر الفقراء، فمن أراد القضاء على فقر الفقراء ومعاناتهم فليوجه ثورته إلى الأغنياء، كما صور المقالح الفقر على لسان علي صورة ممقوته منبوذة مجسداً في صورة فتى إقطاعي، ومن أراد قتل الفقر فليقتله مثلاً في الأغنياء الإقطاعيين، هذا هو جوهر الصراع الطبقي الماركسي حملّه الشاعر شخصية الإمام علي عليه السلام، بعد أن أطلق على لسانه عبارات اليسار المشهورة: «الفقر، الجوع، الإقطاع، الأغنياء، البؤس، المال، الحمرة...»، ويقول من خلال حوار يقيمه بينه وبين علي بن أبي طالب عليه السلام (٢):

الشاعر : من يقتله ... ؟
ها هو ذا يرتاد الحارات المقهورة
ممتطياً فرس الجوع
ممتشقاً سيف الأحزان
يذبحنا أطفالاً وشيوخاً
يحيا في الأقبية السوداء
يتجول في الأحياء المزدهمة
لم كم تقتله يا بن أبي طالب
علي بن أبي طالب : سفي كان طويلاً
لكن الفعل قصير

(١) انظر : الحسين ثائراً ص ١٣ ، ٣٣ ، ٨٠ - ٨١ .

(٢) ديوانه ص ٦٠٠ - ٦٠٤ .

فليغفر لي سيفي
شفتاه الظامتان
الكأس طافحة بدماء الفقر
لم ترتعشا يوماً
لم تغتسلا بمياه الشفق الأحمر
يا ويلي ضيعت الأيام سدى
لم أتبين في الظلمة وجه الخصم
كان الفقر فتى إقطاعي الدم
يحيا في قصر مسحور الشرفات

... ..

سيفي وأنا كنا نبحت عنه بين الفقراء
في ساحات الجوع المكتظة
ها هو ذا يزرع أشجار البؤس
يبيع رماد البؤس
من يرغب منكم في قتل الفقر
فليقتله - هنا - فوق موائد أصحاب المال
في سهرات - «النانجو»
في حفلات الأزياء

الشاعر :

هل كان الموت طريق الفقر؟
أم كان الفقر طريق الموت؟
علمنا يابن أبي طالب مما علمك الله .

علي بن أبي طالب :

الموت الفقر
الفقر الموت
من يسلبك اللقمة
يسلبك الروح
من ينزع عنك الثوب
ينزع عنك الجلد

ولعل من أكثر الشخصيات استلهاماً من خلال الرؤية اليسارية الماركسية الثورية بعد شخصية
أبي ذر الغفاري رضي الله عنه هي شخصية الحسين بن علي رضي الله عنهما .

وقد شاع استلهامه في هذا الاتجاه الفكري إبان اشتداد الحس الماركسي اليساري في مرحلة الستينيات والسبعينيات وما بعدها من هذا القرن الميلادي، وكان من أسباب تهافت شعراء اليسار العربي على شخصية الحسين هو موقفه يوم كربلاء واستشهاده في سبيل ذلك الموقف، والموقف الدرامي الذي انتهت به مأساته، واعتقاد بعض المذاهب الإسلامية في استمرارية تضحيته على مر الأزمنة سواء في شخصه أو في عقبه.

وقد جسد هؤلاء الشعراء في شخصية الحسين الثائر النقي، الذي خرج وثار من أجل إقرار قيم العدل والمساواة والاشتراكية، وإنصاف الفقراء وإزاحة قوى الجور والطغيان والاستبداد، وبقي ثابتاً لا يتزعزع مؤمناً بعقيدته ومبادئه التي خرج من أجلها، حاملاً قضيته العادلة مضحياً بدمه في سبيل ذلك.

ومن أوائل من قدم الحسين في هذه الصورة الاشتراكية اليسارية الثورية هو الشاعر عبدالرحمن الشرقاوي في مسرحيته «ثار الله» بجزئها «الحسين ثائراً» و«الحسين شهيداً».

وبتأثير هذا الاتجاه اليساري، فقد صور المخالفين للحسين من رموز الخلافة الأموية طغاة، مستبدين مغتصبين لحقوق الأمة السياسية، والمالية يجسدون الإقطاع والرأسمالية المتعالية في أسوأ مظاهرها.

ولم يترك الشرقاوي شعاراً ماركسياً يسارياً إلا أجراه على لسان الحسين في هذا العمل المسرحي، حتى بات الحسين أول زعيم اشتراكي ماركسي ثار وناضل وضحى - بعد أبي ذر - من أجل مبادئه في حضارتنا العربية الإسلامية.

يقول الشرقاوي على لسان الحسين مخاطباً مروان بن الحكم، وقد رفض البيعة ليزيد مصوراً ارتباط خروجه بالفقراء^(١):

أنا ماض

طال والله انتظار الفقراء الصالحين

أنت لا تملك أن تحرمني من ملاقة جموع الفقراء

أما ملامح الثورة والنضال والتضحية فتظهر في قول الشرقاوي على لسان^(٢):

ابن جعفر للحسين وقد عزم على الخروج إلى كربلاء :

فلتنتظر يا أخي وعسى أن يجد الله لنا فرجا

الحسين : لا . . بل أنهض لأناضلهم

لا . . بل أنهض ضد الظلم وضد البغي وضد الجور

(١) الحسين ثائراً ص ٣٠، ٣٣.

(٢) السابق ص ١٠٨.

بل أخرج باسم الفقراء
ودفاعاً عن حق الضعفاء
أنا لن أسكت عن منكر
سأناضلهم حتى الموت

ويبلغ الشرقاوي بشخصية الحسين ذروتها في الحس الماركسي اليساري، حين يصوره وقد ضحى بدمه في سبيل بقاء الثورة ونجاحها والبلوغ بها إلى غايتها، لتبقى تلك التضحية منارة تستنهض من بعده من الثوار، ومعلماً يهتدى به ويلتف حوله كل الثائرين ضد الظلم والجور عبر العصور^(١):

الحسين : فأنا الشهيد هنا على طول الزمان
فلتنصبوا جسد الشهيد
هناك في وسط العراء
ليكون رمزاً دامياً للموت من أجل الحقيقة والعدالة والإباء
قطراته الحمراء تسرح فوق أطباق السحب
كي تصبغ الأفق الملبد بالعداء ببعض ألوان الإخاء
فلتذكروني كلما استشرى طواغيت الظلام
وإذا أوى الضعفاء للأحلام يقتاتون بالأمل الحزين

صور الشرقاوي مواجهة الحسين وجيش يزيد يوم كربلاء بأنه كان صراعاً جديلاً بين القوى المستضعفة التي يمثلها الحسين وأهل بيته ومن معه من أصحابه، والقوى المستبدة المستغلة للعباد والبلاد التي يمثلها رموز البيت الأموي القابضون على السلطة.

وكلما تعمقنا في المسرحية أدر كنا أن الشرقاوي أقام من خلال الموقفين الحسيني واليزيدي نوعاً عظيماً من الصراع الممتد بين البيت الأموي والبيت الهاشمي، منذ وقعة بدر ومروراً بأحد حتى صفين وكربلاء، وهو صراع بين قيم الخير والحق والعدل والحرية والمساواة والزهد في المال التي يمثلها البيت الهاشمي (الرسول ﷺ وعلي والحسين . .)، وقيم الشر والظلم والقهر والتسلط والجبروت والرأسمالية والارستقراطية التي يمثلها البيت الأموي (أبو سفيان، معاوية، يزيد . .). هكذا نجد الشرقاوي يحمل شخصية الحسين وموقفه يوم كربلاء هذا الحس الماركسي الاشتراكي اليساري.

ويربط الشاعر ممدوح عدوان بين مواقف الحسين بن علي يوم كربلاء ونضاله وجريانه ودمه وبين قضايا الفقراء من حرية وثورة وجوع وفاقه وخبز وماء، جاعلاً من هذه القضايا محركاً أساسياً لخروجه وثورته يوم كربلاء^(٢):

(١) الحسين شهيداً ص ١٠٤ - ١٠٥.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، الدماء تدق النوافذ ج ١ ص ٧.

بدأ الدم من جرح كف
تجاهد للخبز
تجني مجاعتها كل عام
بدأ الجرح من ماء نهر
يفيض بوجه الحسين المضرج
بدأ الدم من شجر (بين عمان والنهر)

وبعد أن حصر شعراء اليسار شخصية الحسين في الدائرة الماركسية الشيوعية جعلوا منه معادلاً تراثياً للثائر اليساري (غيفارا) كما جعلوا من موافقه يوم كربلاء واستشهاده بعد أن انفض من حوله أنصاره معادلاً تراثياً لنضال غيفارا وسقوطه في سبيل ثورته الشيوعية بعد أن انفض عنه أصحابه في أحراش أمريكا الجنوبية، مازجاً بين الحسين ومواقفه في كربلاء وغيفارا ونضاله الشيوعي ليصبح الحسين غيفارا، وغيفارا الحسين (١).

وقد سبق أن أشرنا إلى أن شعراء هذا الاتجاه الفكري اليساري قد جعلوا من كل خروج - مهما كانت مشروعيته أو أهدافه - على السلطة والنظام الشرعي في تأريخنا الإسلامي ثورة مشروعة، تلقفها الفقراء والتف حولها المظلومون، حتى غدت فرق الخوارج والزنج والقرامطة ثورات نبيلة وبنات عبدالله بن وهب، وعلي بن محمد وحمدان قرمط ثواراً مناضلين ثاروا من أجل بناء ممالك للفقراء والمظلومين يهتزون فيها بالحرية والعدل والعيش الرغيد.

وقد فتن بهذا التأويل اليساري الماركسي الثوري كثير من شعراء الستينيات والسبعينيات حتى وقع في هذا المفهوم اليساري أغلب شعراء القصيدة الجديدة في هذه المرحلة، وقد شاعت في الشعر عبارات وصور: الثورة والنضال والتضحية والتمرد . . ونحوها، حتى إن بعض الشعراء الإسلاميين قد وقعوا أسرى نغمة هذا الاتجاه، فالشاعر عبده بدوي يستلهم شخصية «حمدان قرمط» متأثراً في استلهامه له بالاتجاه اليساري الماركسي، فصوره ثائراً نبيلاً يناضل من أجل بناء مملكة للفقراء المظلومين على أبواب الكوفة، لكي يقيم فيها مبادئ الحق والعدل والمساواة المفقودة في ظل الخليفة الشرعي، فيقول من قصيدته «ثورة» (٢):

أحببتك في وجه الفلاحين المغمورين
وبرعشات الصيادين المقرورين
وبقمصان العمال الخشنة . . في داخلها نجم أحمر
وبثوار وثبوا فوق الليل وأتوا بفجر على فرس أشقر

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، الدماء تدق النوافذ ج ١ ص ٧.

(٢) الجراح الأخير، عبده بدوي، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٦م ص ٤٧ - ٤٩.

أحببتك لما لايتك مجدافاً في نهر «الكنغو»
ورأيتك رقصاً مهتاجاً حول الطاغوت الأكبر
شاهدتك في ثورات «الزنج» على طرف البصرة
أبصرتك في «حمدان» يقيم على أبواب الكوفة داراً للهجرة
ورأيتك في شهداء قد نبتت بين ثقبهم . . زهرة
وسمعتك فيمن صاحوا من أجل الإنسان المقهور
فيمن نسجوا في سجن «أبي العباس السفاح» النور

لقد قدم شعراء الاتجاه اليساري كثيراً من الشخصيات الإسلامية في استلهاهم لها من خلال رؤيتهم اليسارية الماركسية، ووجدوا في مواقف وأقوال بعض الشخصيات ما يمكن أن يؤول ويحمل بالرؤية اليسارية حيال كثير من القضايا المعاصرة بعد الانحراف بحقيقة صورتها التراثية، وتوظيفها لكي تخدم هذا الاتجاه الفكري .

ولا يخفى أن شعراء الاتجاه اليساري قد كرسوا استلها ماتهم للشخصيات الإسلامية في بعدين هما: البعد السياسي الثوري، والبعد الاجتماعي الاقتصادي، مركزين في استلها ماتهم على الشخصيات القلقة غير الساكنة التي تبرز في حياتها بعض القضايا الحياتية الساخنة كما هو حال أبي ذر الغفاري وعلي بن أبي طالب والحسين بن علي رضي الله عنهم . . وغيرهم من الشخصيات الإسلامية التي تأثرت في استلهاها بهذا الاتجاه الفكري .

ولا أكاد أعدو الحقيقة إذا ما قلت إن شعراء الاتجاه اليساري قد وجدوا في الشخصيات الإسلامية ما لم يجدوه في غيرها من الشخصيات التراثية للتعبير عن قضاياهم الحياتية المعاصرة بعد تأويل تلك الشخصيات بما يوافق اتجاههم هذا .

هكذا نجد أن عقائد الشعراء وما نجم عنها من اتجاهات فكرية قد كان لها أثرها الواضح والجلي على استلهاهم شعرائنا للشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث .

(٣) الاتجاه القومي :

القومية بمفهومها «الأيديولوجي» المعاصر تيار فكري تطور وازدهر في أوروبا وانتقل إلى البلدان العربية من خلال احتكاك العرب بأوروبا إبان نهضتها في العصر الحديث، وهي «اتئاء جماعة بشرية واحدة، لوطن واحد، شريطة أن يجمعها تاريخ مشترك، ولغة واحدة في أرض الوطن»^(١)، وهي «شعور مشترك بين جماعة من البشر بأن ثمة ما يجمعهم ويؤلف بينهم ليكونوا أمة واحدة متميزة على سائر الأمم»^(٢)، وقد «ارتبطت النزعة القومية سياسياً بحركة التحرر والوحدة»^(٣) وعودة أي أمة إلي جذورها

(١) مصطلحات فكرية، سامي خشبة، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص ٤٥٦ .

(٢) الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، عمر دقاق، دار الشرق العربي، بيروت، ص ١٩٥ .

(٣) مصطلحات فكرية ص ٤٥٦ .

القومية في لحظة من لحظات تأريخها أمر طبيعي من أجل أن تتميز بين سائر الحضارات، و «حين تتعرض أمة من الأمم لخطر داهم يهدد كيانها القومي؛ فإنها لا تلبث أن ترد تلقائيًا بحركة رد فعلية إلى جذورها القومية، تتشبث بها في استماتة؛ لتؤكد كيانها في وجه الخطر الداهم، والتراث واحد من تلك الجذور القوية التي تركز عليها كل أمة في مواجهة أية رياح تحاول أن تعصف بوجودها القومي، فتمنحها إحساسًا قويًا بشخصيتها القومية، وبقينًا راسخًا بأصالتها وعراقتها»^(١).

ولقد ازدهر الشعر القومي في أوقات متعددة من تأريخ نهضتنا في العصر الحديث، فقد كانت العودة إلى الماضي واستلهام الموروث القومي عنصر مهم من عناصر البعث القومي، وقيام الرابطة القومية بين أبناء البلاد العربية، ولأن القومية «تمجد الحرية والبطولات»^(٢) فمن الطبيعي أن يلوذ الناس وفي مقدمتهم الشعراء بماضيتهم الحافل [البطولات العظيمة والمثاليات الرائعة في القرون الثلاثة الأولى من عمر الحضارة العربية الإسلامية] في مثل هذه الفترات من البعث القومي، وأن يطمحوا إلى استعادة أمجادهم السالفة والاعتداد بتأريخهم المجيد جاعلين من ذلك كله حافزًا لتقدمهم ونهوضهم... وكم أعرب الشعراء في قصائدهم عن اعتزاز لا حد له بوقائع العرب وانتصاراتهم الحاسمة، وكم تغنوا بعظمة [الخلفاء الراشدين وقادة الفتح الإسلامي] والأمويين والعباسيين، معتبرين إياهم مثلهم الأعلى الذي يطمحون إلى بعثه^(٣).

والاتجاه القومي الذي نود تتبعه والتعرف عليه في استلهمات شعرائنا للشخصيات الإسلامية هو «الاتجاه القومي العربي» الذي استفاد فائدة كبيرة في التعبير عن مبادئه واتجاهاته من تلك الشخصيات الإسلامية التي عاشت في القرون الثلاثة الأولى من عمر الإسلام، وعمل من خلالها على تعميق جذور القومية العربية المعاصرة، لأنها كانت عربية أولاً، وكانت تمثل القدوة والمثال في بطولاتها وانتصاراتها ومواقفها العظيمة في جميع المناحي السياسية والعسكرية والحضارية.

ولقد صحت المفهوم القومي للعروبة منذ ولادته في نفوس العرب منازع أخرى ذات جذور تاريخية عميقة تضيء عليه ألوانها، حتى بات من العسير التمييز بينها وبينه في بعض الأحيان^(٤).

ويكاد يكون منتصف القرن التاسع عشر الميلادي هو تأريخ بدايات ظهور الفكر القومي العربي الحديث بين أبناء الوطن العربي، فقد أخذ هذا الاتجاه الفكري ينمو ويتبلور في أذهان الداعين إليه من المفكرين والساسة والأدباء والشعراء، في كل من الشام والعراق ومصر والجزيرة العربية، وقد كان ظهور القومية العربية في مشرق الوطن العربي - الشام والعراق والجزيرة العربية ومصر - أقدم منه وأسبق في مغربه، وكانت الشام والعراق أسرع أرجاء الوطن العربي تأثرًا بالفكرة القومية من سائر أجزائه، وذلك

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٤٩.

(٢) مصطلحات فكرية ص ٤٥٧.

(٣) انظر: الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث ص ٤٤٨.

(٤) السابق ص ٤٤٦.

يرجع لاحتكاك الشام والعراق المباشر والمبكر بالدولة العثمانية والشعوب الأوربية، فالأولى اهتمت في أواخر عهدها بالعنصر التركي الطوراني وعملت على إبرازه على سائر العناصر العرقية الأخرى المنضوية تحتها، والثانية كان أبناء الشام قد احتكوا بأبنائها عن طريق الحملات السياسية والدينية والتعليمية والبعثات والهجرة فاطلعوا على الفكر القومي الذي كان قد نضج وتطور في أوروبا^(١).

والقومية عند شعراء الشام والعراق والمهجر أسبق نضوجاً منها عند شعراء مصر، فقد كان الانتقال على العثمانيين - في الشام والعراق - يقتضي طرح العامل الديني جانباً والاعتماد على العنصر القومي، وحده لاشتراك العثمانيين مع العرب في الدين . . في حين استدعى الأمر في مصر الاعتماد على العامل الديني باعتباره عنصراً فعالاً في مقاومة الاحتلال الأوربي الذي تعرض له، ولأن المصريين لم يكتفوا بالحكم التركي المباشر كما هو الشام والعراق، فكان محمد علي باشا وإبراهيم باشا يعيشون شيئاً من الاستقلال . . أما المهجريون فيعود الأمر إلى أن أغلبهم من شعراء العرب المسيحيين الذين لا يستشعروا - بحكم عقيدتهم - أية صلة دينية أو قومية تربطهم بالترك، ولذلك كانت طائفتهم منهم أسبق من سائر المواطنين العرب إلى التحسس بالمشاعر القومية العربية^(٢).

ثم أخذ مفهوم القومية العربية يتجه للانفصال عن الدين، فمن أوائل من أظهر التفرقة بين الدين والقومية العربية هم قوميو باريس (١٩١٣م)^(٣)، فقد أخذ المفهوم القومي [العربي] يتأثر بالمفهوم الغربي للقومية ويفيد من تطورها وفلسفتها ويهتدي بهديها^(٤)، وينحى المنحى العروبي (الأيديولوجي) المفرغ من الدين منذ الحرب العالمية الأولى^(٥)؛ حيث أخذ ينمو ويقوى بتحريض من المستعمر ضد الدولة العثمانية^(٦)، من خلال مثقفي العرب الذين كانوا منتشرين في الأستانة وباريس والمهجر، وتأثر الشعراء الشباب بالنظريات الاجتماعية ونظم الدولة الأوربية التي كانت جميعها تتناول المسائل القومية في منأى عن الدين^(٧).

وعندما انحلت عرى الرابطة الإسلامية في أعقاب الحرب الكبرى الأولى على أثر انفراط عقد الامبراطورية العثمانية وانهايار نظام الخلافة، نشطت في الشرق العربي الدعوات القومية التي حاولت أن

(١) انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب العربي المعاصر ص ٩٩-١٠٢، والاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث ص ١٧-٢٢، ومجموعة أعلام الشعر، عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٠م، ص ٢٣٣.

(٢) انظر : الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث ص ٢١.

(٣) انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب العربي المعاصر ص ١٠١.

(٤) انظر : الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث ص ١٩٧.

(٥) السابق ص ٧٩.

(٦) السابق ص ١١٦.

(٧) السابق ص ٢٣٤.

تملاً الفراغ، وأخذت تقوم على دعائم جديدة بعيدة عن الأسس الدينية، وكانت دعوى القومية العربية أقوى هذه الدعوات، واتخذت مظهرًا حاسمًا لها في الثورة العربية الكبرى (١٣٣٥هـ - ١٩١٦م) وقد قال أحد زعماء هذه الثورة: «إن محمداً لعربي قبل أن يكون مسلماً»^(١)، وتلا ذلك قيام الجامعة العربية بدلاً من الجامعة الإسلامية، وفي فترة ما بين الحربين العالميتين أخذت فكرة العروبة تتبلور، حتى غدت مبدءاً يدين بها الأدباء، وعقيدة يعتنقونها وينافحون عنها^(٢).

وقد وجد شعراء القومية العربية في الشخصيات الإسلامية ما يعينهم على التعبير عن رؤيتهم الفكرية هذه، من خلال استلهاهم لبعض تلك الشخصيات، ورأينا شخصيات إسلامية تُحمَل بهذه الفكرة ويُعبّر عنها من خلالها.

وإذا كان شعراء الاتجاه الإسلامي قد اتجهوا إلى استلهاهم الشخصيات الإسلامية في شعرهم لأن تلك الشخصيات كانت تمثل القيم الإسلامية وتمثل القوة لأبناء الأمة، فإن شعراء القومية العربية قد اتجهوا إلى تلك الشخصيات لأنها عربية أولاً، وتمثل الجذور العميقة للعروبة وللأمة العربية.

ونستطيع القول: إن الاتجاه القومي العربي في الشعر العربي الحديث قد أخذ بعدين هما:

أولاً: البعد القومي العربي الإسلامي.

ثانياً: البعد القومي العربي بمفهومه القومي الحديث المفرغ من الدين الإسلامي.

ففي البعد القومي العربي الإسلامي نجد تلازماً بين العروبة والإسلام لا انفصال بينهما، وقد كان هذا البعد العربي الإسلامي هو الغالب على الشعر العربي الحديث حتى أوائل القرن العشرين، فقد مزج الشعراء في استلهاياتهم للشخصيات الإسلامية بين الدين والقومية دون تمييز بينهما ويظهر هذا عند شعراء النهضة العربية من الرواد، أمثال البارودي وشوقي وحافظ والرصافي والزهاوي ومحمد عبد المطلب وعبد الحليم المصري ومحرم وفؤاد الخطيب^(٣). . . وغيرهم، فقد كان التلازم بين مفهوم العروبة والإسلام قوياً في الشعر القومي يستمد جذوره من طبيعة تاريخنا المديد الذي تداخل فيه تراث العروبة والإسلام تداخلاً كبيراً لا انفصام له^(٤). «فالعروبة كانت تعني الإسلام لدى شطر كبير من الشعراء [في هذه المرحلة] وكان العامل الديني يطغى على الأفكار القومية. . . [كما] كان المفهوم القومي العربي مغشياً بالنزعة الشرقية التي انبثقت أيضاً اتجاه أطماع الغرب في بلاد الشرق بمجموع أممه»^(٥) بما

(١) السابق ص ٣٩٦.

(٢) السابق ص ٢٠٥.

(٣) ولد فؤاد الخطيب في قرية شحيم من أعمال جبل لبنان عام ١٨٨٠م من أعماله الشعرية: ديوان شعر مطبوع بالقاهرة ١٩١٠م ثم أعيد طبعه بدار المعارف بمصر سنة ١٩٥٩م وتمثيلية شعرية هي «فتح الأندلس»، [انظر: تاريخ الشعر العربي الحديث ص ١١٢].

(٤) الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، ص ٧٥.

(٥) السابق ص ٤٤٦ - ٤٤٧.

فيها العربية والإسلامية ، والشاعر محمود غنيم^(١) يوضح ذلك بقوله^(٢) :

هي العروبة لفظ إن نطقت به فالشرق والضاد والإسلام معناه

والشاعر حافظ إبراهيم في قصيدته «تحية الشام» يمزج بين العروبة والإسلام والشرق في حس قومي عربي إسلامي شرقي من خلال استلهاهم شخصيات الحكم الأموي بدمشق وشخصية هارون الرشيد في بغداد ، فيقدم هارون الرشيد من خلال ثلاثة أبعاد متلازمة هي العروبة والإسلام والشرق حيث بغداد عاصمة خلافته فيقول^(٣) :

لي موطن في ربوع النيل أعظمه	ولي هنا في حماكم موطن ثاني
أبت أمية أن تفنى محامدها	على المدى وأبى أو لا دغسان
فمن غطارفة في جلق نجب	ومن غطارفة في أرض حوران
عافوا للمذلة في الدنيا فعندهم	عز الحياة وعز الموت سيان
متى أرى الشرق أدناه وأبعده	عن مطمع الغرب فيه غير وسان
تجري المودة في أعراقه طلقاً	كجارية الماء في أثناء أفنان
لا فرق ما بين بوذي يعيش به	ومسلم ويهودي ونصراني
عهد الرشيد ببغداد عفا ومضى	وفي دمشق انطوى عهد ابن مروان
فعلموا كل حي عند مولده :	عليك لله والأوطان دينان
حتم قضاؤهما ، حتم جزاؤهما	فاربأ بنفسك أن تمنى بخسران
النيل يهوى إلى الأردن في شغف	يهدى إلى بردى أشواق ولهان
وفي العراق به وجدبد جلته	وبالفرات وتحنان لسيحان

فالرشيد الخليفة العباسي المسلم العربي الشرقي هو أحد أبناء المشرق العربي - الذي كانت عاصمته بغداد ، يقدمه حافظ رمزاً للعزة والمنعة والقوة وللحضارة بلونها العربي الإسلامي الشرقي ، والشاعر يرفع الرشيد كرمز للشرق وحضارته العربية الإسلامية العظيمة أمام الغرب وحضارته ، فحافظ إبراهيم شاعر الحياة القومية كما يقول العقاد^(٤) ، والشاعر لو لم يرد المزج بين العروبة والإسلام في شعره

(١) محمود غنيم شاعر مصري ولد عام ١٩٠١م ومن آثاره الشعرية : ديوان «صرخة في واد» ١٩٤٧م ، وديوان «في ظلال الثورة» ١٩٦٢م ، وتمثيلية شعرية هي «المروءة المقتنة» [انظر تأريخ الشعر العربي الحديث ، ص ٤٥٤] .

(٢) صرخة في واد ، محمود غنيم ، مصر ، ١٩٤٧م ، ص ٧٨ عن كتاب الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث ص ١٠٥ .

(٣) ديوانه ص ١٣٤-١٣٩ .

(٤) انظر : مجموعة أعلام الشعر ص ٢٣٦ - ٢٣٧ .

القومي هذا لما استدعى شخصية هارون الرشيد الذي ينهض في استلهامه بعد ان هما العروبة والإسلام، ولكان قد استدعى شخصية عربية مفرغة من الإسلام، أما تفرقه في البيت السابع بين الإسلام والأديان الأخرى فمن باب رفع ونفي تهمة الطائفية عن المسلمين التي ازدهرت في زمانه وحاول الأعداء إصاقتها بالإسلام.

وقد وجد شعراء هذا البعد من الاتجاه القومي - وهو القومي الإسلامي - في استلهاهم الشخصيات الإسلامية المعين المتدفق الذي يروي منابع الاعتزاز بالعروبة ذات البعد الإسلامي، فالعروبة كانت ولا تزال نواة الأمة الإسلامية المجسدة في النبي محمد ﷺ وأصحابه رضوانه الله عليهم، وفي اللسان العربي الذي نزل به القرآن الكريم، فاستلهاهم شخصية مثل عمر بن الخطاب أو خالد بن الوليد أو هشام بن عبد الملك كشخصيات عربية ذات ملامح نبيلة ومشرفة في تاريخنا العربي وتشكل عمقاً قومياً عروبياً لأبناء الأمة العربية المعاصرة، هو استحضار واستدعاء بالضرورة وفي الوقت نفسه لمواقفها وملامحها ذات البعد الديني الإسلامي وهو تجسيد للإسلام المعقود الأواصر بالعرب، وهو تجسيد لملامح تلك الشخصيات من إيمان وعدل وجهاد وسياسة وصلاح وتقوى وبطولات.

والشاعر محمد عبدالمطلب الذي «لا ينفك - كما يقول عمر الدسوقي - يحدثك عن أمجاد قومه وعن عظمة الأمة العربية التي ينتمي إليها»^(١)، وحين يريد استلهاهم ماضي الأمة العربية بحس قومي عروبي يتجه إلى عمقها اللغوي الشعري الذي اشتهرت به حيث هي أمة الضاد، وهي الأمة التي جعلت من الشعر سجل حياتها، لكنه بحسه الإسلامي يتخطى تلك الشخصيات العربية المبرزة في اللغة والشعر في العصر الجاهلي ويتجاوزها إلى شخصيات عاشت في العصر العربي الإسلامي ومحسوبة على الإسلام والمسلمين مثل - الحطيئة وتوبة وجميل - وقد لا أعدو الحقيقة إذا قلت: إن في شخصيات مثل امرئ القيس وطرفة والنابعة ما يمكن أن يؤدي الحس القومي العروبي في اللغة والشعر، الذي أراد أن يتغنى به الشاعر عبدالمطلب في شعره الاستلهامي، لكنه تجاوز هؤلاء مع عظم دلالاتهم على المعنى القومي العروبي الذي يعالجه، إلى شخصيات هي أقل منهم في دلالاتها على الحس القومي العربي - الحطيئة، توبة، جميل - لأنها شخصيات قد ارتبطت بالإسلام ولبست رداءه، ومن ثم نستطيع القول إن الحس القومي العربي في استلهاهم عبدالمطلب أثر الارتباط بالدين الإسلامي على الانفكاك عنه، فهو يقول مخاطباً أمته العربية^(٢):

يا أمّ كم من شرعة لك في الهدى	لا وردها رنق ولا مملول
وهديتنا سبل العلوم قواصداً	فالغور نجد والحزون سهول
دان القريض لنا فأما روضه	مجني وأما صعبه مذلول

(١) في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، ص ٣٧٤.

(٢) ديوانه، عن كتاب في الأدب الحديث، عمر الدسوقي ص ٣٧٥ - ٣٧٦.

ولنا إذا شئنا جزالة جرول وإذا نرق فتوبة جميل
أحييت أحياء الجزيرة من فما قحطان من ولد وإسماعيل

وقد لجأ شعراء مثل عبدالحليم المصري ومحمد عبدالمطلب وحافظ إبراهيم وأحمد محرم ومعروف الرصافي وأحمد شوقي ومن شاكلهم ممن ربطوا بين العروبة والإسلام إلى استلهم سيرة عظماء الإسلام من شخصيات الصدر الأول من الإسلام وهي شخصيات ضاربة بجذورها في عمق التربة العربية، كما رأينا ذلك في البكرية، والعمرية، والعلوية، التي استلهم شعراؤها من خلالها شخصيات الخلفاء الراشدين أبي بكر وعمر وعلي رضي الله عنهم، وفي سائر الشخصيات الإسلامية التي حوتها مطولنا شوقي ومحرم، الأولى بعنوان «دول العرب وعظماء الإسلام» والثانية بعنوان «ديوان مجد الإسلام أو الإلياذة الإسلامية»، وقد كانت هذه الأعمال «مفعمة بروح الزهو والاعتداد اتجاه ما امتازت به العربية من سمات الروعة والأصالة»^(١)، «حتى إننا لنستشف فيها تخطيطاً مبسطاً لعناصر القومية العربية»^(٢) اللغة والماضي المشترك ووحدنة الأصل.

فلقد استلهم الشاعر أحمد شوقي شخصية صقر قريش (عبدالرحمن الداخل) من خلال حس قويم عربي لكنه ممزوج بروح الإسلام والشرق، فهو حين يستلهمه يقدمه كرمز للعروبة المسلمة التي تمثل الشرق في مقابل الغرب، وشوقي ومعاصروه من شعراء النصف الأول من القرن العشرين لم يفرقوا في فهمهم للعروبة بينها وبين الإسلام أو الشرقية، فالشرق في فهمهم هو العروبة والإسلام معاً المقابل للغرب والمضاد له، يقول^(٣):

يا شباب الشرق عنوان الشباب	ثمرات الحسب الزاكي النمير
حسبكم في الكرم المحض اللباب	سيرة تبقى بقاء ابن سمير
في كتاب الفخر للدخل باب	لم يلجه من بني الملك أمير
في الشموس الزهر بالشام انتمى	وغنى الأقمـار بالأندلس
قعد الشرق عليهم مأتماً	وانثنى الغرب بهم في عرس
...	...
أموري للعلا رحلته	والمعالي بمطي وطرق
كالهلال انفردت نقلته	لا يجاريه ركان في الأفق

(١) الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث ص ٢١٨.

(٢) السابق ص ٢٣٣.

(٣) الشوقيات ٢/ ١٧٢-١٧٧.

...
 أي ملك من بنيات الهمم أسس الداخل في الغرب وشاد
 ذلك الناشئ في خير الأمم ساد في الأرض ولم يُخلق يساد

ويسرد لنا شوقي سيرة عبدالرحمن الداخل لاستخلاص العبرة والعظة من حياة هذا البطل العربي المسلم، ثم ليشير من قريب أو بعيد للماضي العربي المشرق الذي كان يمثل الخير والنماء والمعلم للغرب، حيث استطاع الداخل إنشاء دولته العربية الأموية المسلمة في بلاد الغرب، التي شكلت معلم نور وهداية لأوروبا، ونحن نشتم من خلال اختيار شوقي لشخصية عبدالرحمن الداخل، رائحة افتخاره بالجنس العربي وبالعروبة من أبناء البيت الأموي، الذي كان يقدم العرب ويقربهم من السياسة والحكم، ويعمل على إظهارهم وإبرازهم على من سواهم من الأعراق والأجناس.

ويظهر أن الحس القومي عند شوقي تبدت ملامحه عقب عودته من منفاه في بلاد الغرب بعد الحرب العالمية الأولى وبعد نشوب الثورة السورية عام ١٩٢٥ م، فقد كان ارتباطه بأمتة العربية وبأبناء وطنه أقوى وأشد قبل نفيه، فقد اتجه أكثر إلى ماضي العرب وتراثهم يستلهم شخصياته ويستجلي كنوزه و«مسرحيته» (مجنون ليلي) ساهمت في تنمية الوعي القومي العربي، وقوّت الشعور المشترك بوحدة التراث»^(١)، وظل هذا الحس القومي العربي لدى شوقي محاطاً بإطاره الإسلامي ومشوباً بشيء من النزعة الفرعونية المصرية، وعلى الرغم من أن شوقياً «لم يقل شعراً مباشراً في بث الشعور القومي بمفهومه العربي الأيديولوجي لكنه بترجيعة صدى ما حدث لسورية عام ١٩٢٥ م، قد عبر عن ذلك الشعور أحسن تعبير، كما أن تخليده لاستشهاد عمر المختار على يد المستعمر الإيطالي . . قد وضح للعرب وحدة في الشعور القومي، من خلال تمجيد بطولة عربية ضد محتل أجنبي»^(٢).

إن نزعة شوقي الإسلامية في شعره القومي العربي كانت أقوى وأشدّ جلاءً من نزعة العربية، ولعل ذلك يرجع إلى أصوله التي لم تكن عربية نقية، في الوقت الذي نجد العروبة عند حافظ إبراهيم أقوى وأكد منها عند شوقي، لأن حافظاً كان «أبوه إبراهيم فهمي مصرياً صميماً»^(٣). يظهر هذا في قصيدته عن اللغة العربية وفي استلهامه لشخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه في (العمرية) فقد صرّح فيها بنزعة القومية العربية، ودعى من خلالها إلى أن يبقى أمر الدولة العربية الإسلامية في يد العرب دون سواهم من الأجناس الأخرى، لأن الأجانب ما زالوا يكيدون للدولة الإسلامية منذ اغتال أبي لؤلؤة المجوسي عمر بن الخطاب إلى وقتنا الحاضر، وأن أمور الدولة الإسلامية لو كانت بيد العرب على مر عصورها لما أصابها

(١) الأدب في الوعي القومي - سعدون حمادي، دور الأدب في الوعي القومي العربي بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي أعدها ونظمها مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٦ م، الطبعة الأولى ص ٣٦.

(٢) المرجع السابق ص ٣٤، ٣٥.

(٣) مقدمة ديوانه ص ٥٦.

النكبات يقول (١):

والله ما غالها قدماً وكاد لها
لو أنها في صميم العرب ما بقيت
يا ليتهم سمعوا ما قاله عمر
لا تكثروا من مواليكم فإن لهم
واجتثت دولتها إلا مواليتها
لما نعاها على الأيام ناعيتها
والروح قد بلغت منه تراقيتها
مطامعاً بسمات الضعف تخفيها

ولعل من أكثر الاتجاهات القومية نضجاً في استلهاام الشخصيات الإسلامية في مرحلة ما قبل الحرب العالمية الثانية هي مسرحية (العباسة) (٢) للشاعر عزيز أباطة، فقد أخرج أباطة هذه المسرحية في عام (١٩٤٧م) وهو العام المحصور بين عام (١٩٤٦م) حيث اشتعال الحركة الوطنية في البلدان العربية في أعنف صورها ضد قوى الاحتلال الأجنبي . . وعام (١٩٤٨م) حيث الموقعة الأولى في الصراع العربي الإسرائيلي (٣).

والناظر في مسرحية العباسة يدرك مدى اعتزاز أباطة بعروبه، ومقدار بروز حسه القومي العربي الذي كان يرمي إليه في استلهاامه أحداث هذه المسرحية، الممثلة في قصة زواج العباسة أخت الرشيد من جعفر البرمكي وزيره.

وقد عالج الشاعر عزيز أباطة في هذه المسرحية إشكالية الحفاظ على الهوية القومية وحماية شخصية الأمة العربية من الذوبان في شخصيات الأمم الأخرى، حيث يجعل أباطة من (العباسة) العربية الأصل والمعدن، رمزاً للأمة العربية ولأصالة هويتها ونقاء دمها، ويجعل من (جعفر بن يحيى البرمكي) الذي أتم له الرشيد عقد زواج صوري على العباسة (٤)، وهو الفارسي الأصل والدم رمزاً للأمة الأجنبية.

ويكرس عزيز أباطة نظرة الرشيد الرافضة لمحاولات كل من جعفر والعباسة بجعل عقد الزواج هذا حقيقياً، حتى لا يتمزج الدمان والعنصران العربي والفارسي، وكان عزيز يجعل من رفض هارون الرشيد هذا رمزاً لرفضه هو امتزاج الهوية والشخصية العربية - المجسدة (بالعباسة) العربية بالشخصية والهوية الأجنبية المجسدة في (جعفر البرمكي) الفارسي، وكما لا يريد الرشيد أن تذوب دماء العباسة وروحها في دماء وروح جعفر من خلال زواج حقيقي، لا يريد عزيز أباطة أن تذوب هوية وقومية الأمة العربية في هوية وقومية الأمم الأجنبية الاستعمارية من خلال علاقات الاحتواء والسيطرة، أو لا تذوب هوية مصر العربية الأصيلة في هوية الانجليز المستعمرين لها في عصر الكاتب، باعتبار مصر تمثل القومية

(١) ديوانه ص ٧٨ - ٧٩.

(٢) مسرحية العباسة، شركة فن للطباعة، مصر.

(٣) انظر: المسرح الشعري العربي، رفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص ٥٨.

(٤) انظر: تأريخ الأمم والملوك ٤/ ٦٦٠.

العربية والهوية الإسلامية، وانجلترا تمثل القومية الأجنبية والهوية المسيحية، ومن ثم يرفض الشاعر - من خلال رفض الرشيد أن يحتوي جعفر العباسية كزوجة حقيقية يسبغها بدمه الفارسي - أن تقوم بين الأمة العربية أو مصر وبين الأمة الأوروبية أو إنجلترا علاقة تستولي وتحتوي فيها الحضارة الاستعمارية الأجنبية على الحضارة العربية وتذوب الأصالة العربية في حضارة استعمارية هجينة .

فكما فضل الرشيد أن تكون علاقة العباسية بجعفر علاقة صورية من أجل تحقيق مصلحة^(١) ما مع احتفاظ «العباسية» بهويتها العربية، يفضل أباطة أن تكون علاقة الأمة العربية في صورة تبقى من خلالها حضارتها وكيانها بمنأى عن الدوبان في الحضارة الأجنبية وأن يكون لها حريتها واستقلاليتها وشخصيتها القومية .

وقد بث عزيز أباطة حسه القومي العربي في كثير من ثنايا المسرحية من خلال بعض الأحداث والشخصيات الإسلامية التي استلهمها مثل (العباسية والرشيد وجعفر البرمكي وزبيدة) ولا نستطيع التمثيل بالمسرحية بكاملها هنا ولكن حسبنا منها هذا المثال الذي يغضب فيه هارون الرشيد ويشور حين يتسلل إلى علمه أن شيئاً من العلاقة الزوجية الحقيقية قد باتت قائمة بين جعفر والعباسية^(٢) :

الرشيد : أي صهر دب في

غسق الدجى فسطا على الأحساب

جعفر : يأبى على نصابها ونصابي

قد كنت تستر حقنا مستكبراً

فخذ الحقيقة غير ذات نقاب

الله أكبر منك أمراً نافذاً في شرعة مرفوعة وكتاب

ويصور عزيز أباطة «زبيدة» ساخطة - في حس قومي عربي - على تفرق العرب بالشام وكيد بعضهم لبعض . . وهي تحض . . على التنكيل بالبرامكة خشية على الملك العربي أن يقوضه . . بعد ما تبين لها وللغرب أن البرامكة أبطروهم الجاه والسلطان والثراء فجعلوا يكيدون للعرب، ويتطلعون إلى بعث ملك كسرى^(٣) :

زبيدة :

تب عين يقظى ونوم مطار
لا ولا بينه وبينني ثأر

لا تناموا عن جعفر فله كالد
لست أطوى له سخيمة صدر

(١) انظر المصدر السابق نفسه .

(٢) مسرحية العباسية ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .

(٣) المصدر السابق ص ١٣١ .

غير أني أخشى على الملك منه وعلى عترة النبي أغار
ويصور أباطة الرشيد وقد تنبه لشعبوية جعفر ضد العرب والملك العربي، فيقول على لسان
الرشيد^(١):

وسلبتم جاه الخليفة جهرة وتركتموه دمية في هيكـ
أترفتم مثل الملوك وأمتي جوعى تدافع في الحضيض الأسفل

والشاعر خليل مطران^(٢) يجاري خصوصية هذا الاتجاه القومي الممزوج بالإسلام، حيث تربط
القومية العربية بالإسلام في مرحلة ما قبل الحرب العالمية الثانية، فيستلهم - على - الرغم من مسيحيته -
شخصيات إسلامية هي الرسول ﷺ وأبو بكر وعمر رضي الله عنهما وشخصيات عربية غير إسلامية هي
قحطان وقيس بن شيبان وعترة، ليعبر عن اتجاهه القومي العربي الممزوج بالإسلام، فيخاطب الأمة
العربية مترنماً بتلك الشخصيات القوميات مفتخراً بها^(٣):

يا أمة تأريخها حافل يا أمة تأريخها حافل
من عهد قحطان تباعاً إلى قيس بن شيبان إلى عنتر
إلى اليتيم القرشي الذي أعجز بالرأي وبالأبتر
إلى العميد المجتبي بعده وشيخها بالعقل والخبر

كما نجد عند شعراء العراق في هذه المرحلة حساً قومياً أشد منه في مصر، وهو كذلك ممزوج
بالحس الإسلامي كما هو عند الرصافي والزهاوي... وغيرهما ممن كانوا يناصرون الخلافة التركية
لإسلاميتها مع تطلعهم بعودة الخلافة العربية.

كما تجلّى الشعور القومي المحاط بالشعور الديني في استلهامات الشعراء الذين دارت قصائدهم
حول أحداث فلسطين، فقد تميزت القضية الفلسطينية بطابع قومي ديني، وكان الصوت الديني أقوى من
القومي فيما قبل الحرب العالمية الثانية، فيما نجد الحس القومي أكثر بروزاً بعد الحرب الثانية عند شعراء
قصيدة التفعيلة^(٤).

(١) السابق نفسه ص ٢٣٣.

(٢) ولد خليل مطران في بعلبك من لبنان عام ١٢٨٩ هـ - ١٨٧٢ م ومن أعماله الشعرية: ديوان خليل صدر عام ١٩٠٨ م
في أربعة أجزاء [انظر تاريخ الشعر العربي الحديث ص ١٩٣].

(٣) ديوان خليل، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٦٧ م، ٨١/٢.

(٤) انظر ديوان جرح الإباء، أحمد فرح عقيلان، منشورات نادي المدينة المنورة الأبّي ص ٩، ١٠، ٩٥. ونقوش إسلامية
على الحجر الفلسطيني ص ٨٨-٩٢. والاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث ص ٦٦، ٧٨.

كذلك رأيناوعياً قومياً في استلهامات شعراء المغرب العربي، والجزائر منها بخاصة، وكان وعياًعتمزجاً بالإسلام^(١)، لأن القوى الوطنية في بلاد المغرب - كما هو الحال في مصر - كانت تواجه الاستعمار الفرنسي والإيطالي والأسباني، المخالف لها في الدين، فبرز الإسلام كعماد للروح القومية.

فالشاعر محمد العيد خليفة^(٢) يفخر بفصاحة لغة العرب وكرم أصلهم، ليبث الحماس في أبناء القوى الوطنية في الجزائر التي تناضل ضد الاستعمار، ولكنه لا ينسى أن يفخر بجانب ذلك ويشيد بسماحة الإسلام من خلال استلهامه لبعض الشخصيات العربية الإسلامية مثل علي بن أبي طالب وخالد بن الوليد وعمرو بن العاص رضي الله عنهم . . وغيرهم ممن استلهم شخصياتهم قي قوله^(٣):

السنا من الناس أفصحهم فما	واسمهم ديناً وأصلحهم أبا
بنا درت الدنيا عليهم بخيرها	وأخصب منها كل ما كان أجدا
ولدنا فأنجبنا ففرزنا عليهم	ومن ولد الصيد المناجيد أنجبا
فهل أنجبوا فيها علياً وخالداً	وعمرأاً ومعناً وابن قيس ومصعباً

وقد ظل هذا الترابط بين العروبة والإسلام فيما يمكن أن نلمس فيه اتجاهاً قومياً في استلهامات الشعراء للشخصيات الإسلامية، على الرغم من اشتداد الحس القومي العربي بمفهومه العروبي الخالص المفرغ من الدين في بدايات النصف الثاني من القرن العشرين، وبقي هذا الاتجاه القومي الإسلامي ممتداً عند الشعراء المحافظين، وبخاصة شعراء المقاومة وشعراء الالتزام الإسلامي منهم إلى وقتنا الحاضر، حيث لا تُفهم العروبة عند هذه الفئة من الشعراء إلا نواة للإسلام وشديدة الارتباط به، ترفده وتؤدي فاعليتها من خلاله.

فالشاعر علي الجارم وهو من متأخري المحافظين يقول من خلال استلهامه شخصية عمرو بن العاص مازجاً بين العروبة والإسلام^(٤):

أين عمرو فتى العروبة والإقـ	ددام أوفى مجاهد بالعقود
لم يكن جيشه لدى الزحف إلا	قوة العزم صورت في جنود

(١) انظر: دور الأدب في الوعي القومي العربي ص ١٧٤، ٣٨٥ - ٣٨٧.

(٢) شاعر من الجزائر ولد عام ١٣٢٣هـ - ١٩٠٤م في مدينة عين البيضاء من أعماله الشعرية: ديوان شعر مطبوع عام ١٩٦٧م ومسرحية شعرية بعنوان (بلال) وملحمة شعرية في أحداث الجزائر حتى سنة ١٩٦٤م. [انظر تاريخ الشعر العربي الحديث ص ١٥٨].

(٣) ديوانه، منشورات وزارة التربية الوطنية بالجزائر، مطبعة البعث، قسنطينة، ١٩٦٧م، ص ١٩٥.

(٤) ديوانه ص ٢٢-٢٣.

ب، فيستعجلون أجر الشهيد
ل مقيمًا في ظلها الممدود
نصرة من سماحة التوحيد
على منهج سوي سديد
ب ولم يحكموه حكم العبيد
إن تصدى مفاخر بالجدود؟

ينظرون الفروودس في ساحة الحر
أينما ركزوا الرماح ترى العد
وترى الملك أريحياً عليه
وترى العلم يلتقي بهدي الدين
ملكوا الأرض لم يسيئوا إلى شعب
هم جدودي وأين مثل جدودي

والشاعر أحمد فرح عقيلان^(١) وهو من شعراء المقاومة وشعراء الالتزام الإسلامي حين يحرك
النزعة القومية عند العرب من خلال قصيدته «بين الأقصى وتل الزعتر» يستلهم شخصيات بعض قادة
الفتح الإسلامي للدلالة على العزة والكرامة العربية والنصر المظفر الذي كان يحققه أولئك القادة العرب
في الماضي، مذكراً العرب والعروبة بما آلت إليه الأمة من ضعف وتخاذل في العصر الحاضر فيقول^(٢):

عن موطن يؤويكم وبلاد
من ذا يبيع مآثر الأجداد
كمنازة الكرماء للقصاص
ومواكب الشهداء والقواد

قالوا خذوا ثمن البلاد وفتشوا
يا عرب يا أحفاد صحب محمد
أبيع قبر أبي عبيدة مائلاً
أبيع عمرو في المزاد وخالد

إن أحمد فرح عقيلان على الرغم من استخدامه عبارة «يا عَرَب»؛ وكأنه يخاطب العرب
والعروبة ويستثير هذه النزعة القومية منهم، لا يلبث أن يصف هؤلاء العرب وينعتهم بأحفاد صحب محمد
ﷺ، وهذا يوضح أن مراده من استلهم أبي عبيدة وعمرو بن العاص ليس لعروبتهم فحسب بل
لعروبتهم النابتة في حجر النبوة والإسلام، حين نعت من يخاطبهم بأنهم أحفاد محمد فاستدعى العروبة
من حجر النبوة وليس من حجر الجاهلية - كما سنرى عند بعض شعراء القومية المفرغة من الدين -
فعقيلان ينظر للعروبة من خلال الإسلام ومرتبطة به، ويؤيد هذا قوله^(٣):

وهم الهدى والحق والإيمان
وحياً وخلد ذكرها الفرقان

قومي هم العلماء والفرسان
و «عروبتى» بلسانها نطق السما

(١) أحمد فرح عقيلان شاعر من (المملكة العربية السعودية)، من مواليد عام ١٣٤٤هـ - ١٩٢٤م بالفالوجة بجنوب
فلسطين من أعماله الشعرية: «جرح الإباء» و «رسالة إلى ليلي» عام ١٤٠١هـ، [انظر مدرسة بدر الشعرية وشعراؤها،
ص ٤٦-٥١].

(٢) جرح الإباء ص ٩٥.

(٣) السابق ص ٩، ١٠.

حسب العروبة أن يكون محمد منها وأن لسانها القرآن
تلك العروبة لا دعاية مفرض في قلبه الإلحاد والبهتان

أما البعد الثاني من الاتجاه القومي العربي ، فهو الاتجاه القومي العربي بمفهومه (الأيديولوجي)
الحديث المفرغ من الدين الإسلامي .

فإنه منذ نشأة القومية العربية في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي ، صاحب الاتجاه القومي
العربي الإسلامي اتجاهٌ قومي عروبي خالص مفرغ من الدين الإسلامي ، و يترسم خطأ القومية بمفهومها
الأوربي الحديث .

وكان هذا الاتجاه القومي ينمو بمفهومه الفكري الحديث في أذهان مثقفي العرب الذين كانوا
منتشرين في الأستانة ، وباريس ، والمهجر ، نتيجة احتكاكهم بالقوميات الأخرى . . ولقد كانت هذه
الفكرة كامنة في نفوسهم تغشيتها العاطفة الدينية المشتركة مع الترك ، إلا أن غوها السريع كان على شكل
ردة فعل تجاه القومية التركية المتطرفة (الطورانية)^(١) ؛ وتجاه الهجمة الاستعمارية الأوربية على البلاد
العربية ، وتجاه الاستيطان اليهودي الصهيوني في فلسطين .

ومن أوائل من أظهر التفرقة بين الدين والقومية هم قوميو باريس ١٩١٣م^(٢) ، وأصحاب
الجمعيات السرية في الشام والعراق ، الذين نشأوا في مدارس الأستانة العصرية^(٣) ، ثم أخذت هذه
الفكرة القومية المفرغة من الدين والمنحرفة عنه «تنافس العامل الديني باطراد ، وتنمو على حساب الجامعة
الإسلامية في الشعر المعاصر منذ الحرب العالمية الأولى»^(٤) ؛ وقد تلففها وغذاها شعراء الشام ومسيحيو
لبنان ، وشعراء المهجر ، وظهرت بارزة في شعرهم ، وظلت تتطور وتنفك عن الدين شيئاً فشيئاً ، حتى
نضجت بمفهومها القومي العروبي «الأيديولوجي» وبرزت طلائع حركة الفكر القومي الجديد مع نهاية
الحرب العالمية الثانية ، في منتصف القرن العشرين بعد أن أصبحت عقيدة في حد ذاتها تستغني بنفسها عن
العقيدة الدينية ، وأصبحت بهذا منحرفة عن الاتجاه الإسلامي الحق وعن القومية الإسلامية التي رأيناها عند
الشعراء المحافظين في مرحلة ما قبل الحرب العالمية الثانية ، وزعم أنصار هذا الاتجاه القومي أن القومية
العربية هي الوسيلة المعاصرة الفعالة للنهوض بقضايا الأمة العربية في العصر الحاضر من ثورة وتحرر
ووحدة وتطور وارتقاء ، وقد طغى هذا الاتجاه القومي على سائر الاتجاهات الشعرية حتى وجدنا شاعراً
إسلامياً هو الشاعر هاشم الرفاعي يقول قصيدة يستلهم فيها شخصية الخنساء - إبان اشتداد المد القومي

(٤) انظر : الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث ص ١٩٩ ، ٢٠٠ .

(٢) انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ١٠١/٢ .

(٣) انظر : السابق ص ١٢٢/٢ ، وأضواء على الأدب الحديث ص ٣٤-٣٥ ، والاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث
ص ٣٩٦ ، ٣٩٧ ، ٤٠٠ .

(٤) الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث ص ٧٩ ، وانظر كذلك دور الأدب في الوعي القومي العربي ص ٣٧٧ .

العروبي عام ١٩٥٨ م - بنّس وحس قومي عروبي (١).

وقد وجد شعراء هذا الاتجاه القومي في الموروث العربي والإسلامي ركائز وجذور تاريخية يتكثرون عليها، فاتجهوا في البداية إلى ماضي العرب قبل الإسلام يستلهمون رموزه وشخصياته في مجال البطولة والشهامة والفروسية والكرم مما يدل على طيب المعدن وعظيم الأصل وعلو المجد، لكنهم رأوا في تخطيطهم للموروث العربي بعد الإسلام شيئاً من المحدودية والضيّق، فهناك من الأمجاد والبطولات العربية العظيمة التي تفتقت على يد الإسلام، وبرزت شامخة ما يمكن أن يدهم بشرة قومية أعظم من تلك الثروة التي استلهموها فيما قبل الإسلام.

كذلك تحركت الأمجاد العربية والمنجزات القومية بعد الإسلام على مختلف المساحات السياسية والأخلاقية والبطولية والمعرفية، فلم يروا بداً من الاتجاه لرموز الشخصيات العربية التي ارتبطت منجزاتها القومية بالإسلام.

وأخذ الشعراء من هذه الفئة القومية العروبة الخالصة يستدعونها على مختلف المستويات الحياتية دون التفات إلى بعدها الإسلامي، مستلهمين مواقفها بلامح عربية مجردة من الدين الإسلامي، مستلين من تلك الملامح والصفات ما هو دال على وحدة الأصل والتأريخ والوطن واللغة كرابطة وأواصر للتأليف ليس غير، وتصويرها على أنها شخصيات اكتسبت عظمتها من صميم العروبة وتمثل وتجسد القيم والمآثر العربية المشرفة والعظيمة، وتجسد الموروث العربي بمختلف ملامحه البطولية والأخلاقية.

فالشاعر القروي (٢) - وهو شاعر مسيحي وليس مسلماً وصلته بالعرب المسلمين صلة دم ووطن وليس صلة دين - حين يستلهم ثلاثة من خلفاء رسول الله ﷺ هم أبو بكر الصديق وعمر بن الخطاب وعلي بن أبي طالب رضي الله عنهم، تحس من استلهامه أنه ينشد من هذه الشخصيات الإسلامية تلك القيم العربية الأصيلة مجردة من الدين الإسلامي، وهي وحدة الأصل العربي التي تدل على تجذر شجرة العروبة بامتداد فروعها وأغصانها من عصر تلك الشخصيات إلى عصر الشاعر، وينشد منها كذلك ما اتصفت به تلك الشخصيات من صفات الكرم الذي عرفه العرب منذ العصر الجاهلي واشتهروا به، والشاعر بذلك تخطى وتجاوز من حياة تلك الشخصيات الإسلامية كل ما فيه إيحاء بمكانتهم الدينية الإسلامية وأعمالهم ومواقفهم في هذا الجانب، فقال (٣):

(١) انظر: ديوانه ص ٣٧١ - ٣٧٢.

(٢) هو: رشيد سليم الخوري من لبنان ولد عام ١٨٨٧ م في قرية البربرة في لبنان، ومن آثاره الشعرية «الرشيدات والقرويات والأعاصير واللاميات الثلاث» وجمع شعره كله في ديوان سماه «ديوان القروي» ظهر عام ١٩٥٢ م، انظر تأريخ الشعر العربي الحديث، ص ٣١٤-٣١٥.

(٣) ديوانه، منشورات وزارة الإعلام العراقية، مديرية الثقافة العامة، دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية، بغداد ١٩٧٣ م، ص ٤٨٩-٤٩٠.

أُتُخِفَ أوراق العروبة في لبنان وهي نضيرة في «يذبل»
أُتُريد أعظم من أبي بكر ومن عمر إذا انتسب الكرام ومن علي

وتكاد تشعر من اختيار شعراء الاتجاه القومي هذا للشخصية من بين الشخصيات الإسلامية بما ينم عن الاتجاه الفكري القومي الذي يتوخاه الشاعر من الشخصية المستلهمة، فهم يعمدون عند استلهاماتهم - من أجل إظهار الجانب القومي العروبي من استلهاماتهم - إلى شخصيات إسلامية لكنها ذات حس قومي عروبي في الذاكرة التاريخية، وفي ذاكرة الأجيال، فنجدهم يركزون على الشخصيات الإسلامية التي عرف لها صوت وحس قومي عربي قبل إسلامها مثل خالد بن الوليد وعمرو بن العاص وعمرو بن معديكرب الزبيدي وأبي محجن الثقفي والخنساء والأخنف بن قيس وقيس بن عاصم . . . وعلى شخصيات إسلامية مثل شخصيات حكام بني أمية ورجال دولتهم من الولاة والقواد والأمراء الذين عرفوا في التأريخ الإسلامي بحسهم القومي العربي، وبتعصبهم للعرب وتقديمهم لهم على حساب الأجناس الأخرى وإيثارهم إياهم بإدارة شؤون الدولة الإسلامية في عهدهم وتقليدهم إياهم الأمور دون سواهم .

فيكثر استلهام شخصيات مثل معاوية بن أبي سفيان وابنه يزيد و (صقر قريش) عبدالرحمن الداخل، وزيد بن أبيه وهشام بن عبدالملك وعبيدالله بن زياد والحجاج بن يوسف ومعن بن زائدة .

ومن الشخصيات العلمية تلك الشخصيات التي كرسَتْ نفسها لخدمة العربية وعلومها مثل الجاحظ والأصمعي والخليل بن أحمد . . . وغيرها من أمثال تلك الشخصيات المحملة والمثقلة بالدلالات القومية العربية، وصالحة لكي يتعامل معها الشاعر - ذو الاتجاه القومي - من منظور قومي عروبي، وبما يمكنه أن يستشف من أخبارهم وسيرتهم - مما يتعلق بالعرب - ما يكرس لانجذابهم القومي العربي المفرغ من الإسلام .

فالشاعر سليمان العيسى يعد من أبرز طلائع الفكر القومي العربي بمفهومه الفكري العروبي، وهو «شاعر المناسبات القومية - كما يقول أحمد قبش - فما من حادث قومي إلا وله فيه شعر»^(١)، وهو من أكثر الشعراء الذين استلهموا الشخصيات الإسلامية من منظور قومي عروبي حديث، وعبر من خلال تلك الشخصيات عن نزعة القومية العروبية الخالصة، يظهر هذا عند استلهامه شخصيات مثل عمرو بن العاص، والمثنى بن حارثة الشيباني وأبي محجن الثقفي ومعن بن زائدة والأصمعي والخليل بن أحمد والجاحظ، وهي شخصيات إسلامية اختارها لأنها من تلك الشخصيات الإسلامية المثقلة ببعض الملامح والصفات والمحامد العربية الأصيلة، من أجل أن يبعثها ويبرزها ويركز عليها دون غيرها من الصفات واللامح الإسلامية التي تتجلى فيها؛ فهو لا يرى في فتح عمرو بن العاص رضي الله عنه لمصر سوى ربطه بعروبة

(١) تأريخ الشعر العربي الحديث، ص ٦٠٨ .

الجزيرة والشام والعراق في شكل من الاتحاد القومي العربي ، وهو يبرز هذا الجانب الوحدوي العروبي في شخصية عمرو بن العاص وفتح مصر على حساب العمل الإسلامي العظيم الذي يمكن أن يستلهم من خلاله فتح عمرو لمصر ، متجاهلاً ما أسداه عمرو رضي الله عنه لأبناء مصر ولبلادهم بسبب فتحه لها من نشر للإسلام وشريعته السمحة ونشر تعاليم الإسلام في ربوع مصر وإخراج أبنائها من الظلمات إلى النور ومن عبادة غير الله إلى عبادة الله وحده جل وعلا .

يقول من قصيدته «أغنية للليل»^(١) :

مسارح عمرو وأرض الجياد	كأنني أراهن في الملعب
مزجن تربك منذ القدم	ببغداد بالشام في يثرب
شدت العروبة يا قلبها	جناحين في الشرق والمغرب

حتى إن الشاعر لما ذكر أرض الجزيرة العربية بجانب العراق والشام ومصر عبر عنها باسم المدينة الجاهلي «يثرب» مؤثراً صده العربي الخالص وما يوحي به من نزعة عربية على الاسم الإسلامي «المدينة المنورة» وما يمكن أن يوحي به من حس إسلامي لو أنه أثره على اسم «يثرب» الجاهلي .

وعندما يستلهم الشاعر العيسى شخصية المثنى بن حارثة الشيباني يثقلها بلامح تشدها القومية العربية ممثلة في الصلة والقربة والاتحاد في النسب والأصل العربي بينه كعربي وبين أبناء العرب المعاصرين ، كما يبرز بجانب هذا ملامح المثنى البطولية الشجاعة والأصالة العربية ، أكثر من أن يبرز فيه شخصية القائد الإسلامي الفاتح والمجاهد في سبيل الله الذي سقط فيه شهيداً وهو يحاول نشر الإسلام وفتح البلدان أمام الدعوة الإسلامية وإعلاء كلمة لا إله إلا الله ومحاربة الشرك والكفر والضلال ؛ فيقول^(١) :

على أقدامنا سقط الحال	وأورقت الرجولة والرجال
كتائب من ترابك يا بلادي	نبتنا من صمودك ما نزال
نداء البعث في دمنا .. وغنى	على الجولان واخضر القتال
مشينا فالصواعق في خطانا	وعشب القادسية والظلال
ربطنا الخندين فلا اغتراب	بتأريخ السيوف ولا انفصال
وكان على مسيرتنا المثنى	تقدست القرابة والخصال

(١) أعماله الشعرية ١/ ٣٠٦-٣٠٧ .

(٢) السابق ٣/ ٣١٨ .

ويعمد سليمان العيسى إلى استلھام شخصية الأمير والقائد الأموي العباسي معن بن زائدة الشيباني معبراً من خلاله عما تزخر به الأصالة العربية من أمجاد وقيم مشمخة، فقد اشتهر معن بالجوّد والندی والشجاعة والإقدام بجانب شھامته وأصالته .

والشاعر من خلال استلھامه لهذه القيم والشيم الأصيلة لهذه الشخصية الإسلامية بهذا الحس القومي العربي إنما يعمد إلى بعث الأصالة العربية والأمجاد العربية في الماضي لكي تغذي توجهه القومي العربي في العصر الحاضر مؤثراً هذه الصورة القومية لمعن على ما كان يتجلى في شخصيته من ملامح إسلامية كالجهاد في سبيل الله والصبر في سبيل ذلك والأمانة والبذل والإيثار في سبيل الخير، يقول من مسرحيته «إنسان» على لسان أحد شخصيات المسرحية واسمه «الأسود» مخاطباً زوجته (١) :

الأسود : صناديد مروان تراموا سحابة
من الدم أهوى السيف في هامهم غدرا
ولم ينج من شدة الردي غير فارس
بأرشق من لمح الرؤى منهم فرا
وددت لو أنني كنت خيط عنانه
أمد أساطير الخيال له جسرا
وأعرفه «يا عبد» تعرفه الدنيا
فقد ملأ الصحراء من بأسه شعرا
يقولون لم تند القفار براحة
كراحتة مذ وشوش الكرم القفرا

ثم يطلق العيسى - على لسان «الأسود» بعد أن قابل معنًا - عددًا من الصفات علي معن ذات حس قومي عربي، مثل قوله «يا فتى الصحراء، يا صمصامة العرب، فتى شيبان فارس العرب» فيقول (٢) :

«الأسود» بعد أن قابل معنًا : مكانك يا فتى الصحراء
يا صمصامة العرب
... ..
خل الجدال فتى شيبان أعرفه
كجلده .. أنت معن فارس العرب
أنت الشعاع الذي لمته حالكة

(١) السابق ٢٣٨/٣ .

(٢) السابق ٢٥١/٣ - ٢٥٥ .

من الغيوم بجفنيها من الحجب

... ..

من المديح لك النجوم قللاً

فنشيد جودك فوق كل لسان

«معن بن زائدة» الذي زيدت به

شرفاً إلى شرف بنو شيبان

إن عد أيام الفعّال فإثماً

يوماه، يوم ندى ويوم طعمان

... ..

كرم يسيل على الخناجر قصة

سحرية ويذوب عطر بيان

ومن أجل إبراز شخصية معن بن زائدة كرمز للعروبة والقومية العربية التي يدين بها الشاعر، فقد عمد إلى تشويه شخصية الخليفة العباسي أبي جعفر المنصور من خلال تصويره صاحب ظلم وبطش وجبروت ولهو وجور^(١)، لأن المنصور قد كان هم بالبطش بمعن بن زائدة الذي كان من كبار ولاية وقواد بني أمية، فكأن المنصور في تقدير الشاعر قد حاول محاربة العروبة في شخص معن بن زائدة^(٢)، وكانت سياسته تقوم على إبراز الموالي على حساب العرب في عصره كما يذكر السيوطي^(٣).

ويستلهم الشاعر العيسى رموز المعرفة العربية كالجاحظ والخليل بن أحمد والأصمعي، مبرزاً من خلالها حسه القومي العروبي حيث يجعل من هذه الشخصيات الإسلامية رموزاً أو أقنعة لأصالة المعرفة العربية ومجدها العلمي الغابر القادر على الامتداد البنيوي في الحاضر العربي.

ولنأخذ مثلاً واحداً هو استلهم العيسى لشخصية الخليل بن أحمد الفراهيدي أحد رواد علوم العربية - النحو واللغة والشعر - في القرن الثاني الهجري، فقد لمح العيسى فيه البعد العربي في جانبه الثقافي المعرفي، فاستخدمه للدلالة على عمق الأصالة العربية في الشعر، القدرة على الامتداد في التجربة الشعرية العربية المعاصرة، فيقول^(٤):

(١) انظر : ص ١٦٤ من هذه الدراسة، وفي هذا ما يخالف ما روته كتب التاريخ، انظر تاريخ الأمم والملوك ٥١٨/٤ وسير أعلام النبلاء ٨٤/٧.

(٢) انظر : سير أعلام النبلاء ٩٧/٧ - ٩٨.

(٣) انظر : تاريخ الخلفاء للسيوطي ص ٣١٠.

(٤) أعماله الشعرية ٤١-٤٤، وانظر كذلك لاستلهمه شخصية الجاحظ والأصمعي في المعنى نفسه ٥٦-٦١ و ٧٤-٦٦/١.

في هذا المدى
غزلتني الريح شعراً عربياً
لمني «الأزدي» في أوتاره
شدني بالبيد لحناً أبدياً
ليتني ألقاه يا شاعرتي . . خطوة أخرى . . ودق الباب . . هيا!

...
الجاهلية في عباءته وأسرار الحناجر
وجميع ما عزفوا وغنوا شاعراً في إثر شاعر
في باب خيمته القوافي . . كل شاردة وشارد
وعصاه تلقف ما تشاء تروض القمم الخوالد
لا بد أن تنصاع ملحمة العروبة للقيد يعطيها البقاء
يردها أبداً قشيبه

سأشد ألحان العصور الغابرات على ربابي
سأشدها في خيمتي السمراء وتطل نهر ضياء
أسقي بها الأجيال ، أخلع فوقها برد الشباب
. . ويمضي المبدع العملاق ، يراع قادر خلاق ، يلم شوارد الفصحى
. . سلاماً عبقرى الأمس ، سلاماً يرفيق الشمس ،
سلاماً يا أبا فيثارتي ، يا كرم عنقودي
أنا العربي في البصرة ، بلا كوب ، بلا خمرة
أدق خبائك الأسمر
أريدك في يدي سؤال . . أريدك يا أبا الألحان ، يا عرافك الأكبر
وتحملني إلى خضراء سامقة من القمم ، وأفتح دفترتي وتمزقي
سأخط ما يملي ، وسوف أبثه همي وهم الشعر
لن يحنو على يتمي على ثكلي ، على صوتي الممزق في مقابرنا
سوى أهلي

إن الشاعر سليمان العيسى وبإيحاء من حسه القومي العروبي يفزح إلى الخليل بن أحمد لأنه يرى أن الهوية الشعرية العربية مهددة بالذوبان في ثقافة الآخر الشعرية ، التي أخذت تطغى على النسق الشعري والمعرفي العربي الأصيل ، فيستحضره ويستدعيه ليستلهم من خلاله الأصالة الشعرية العربية ، ويطلق على لسانه صوت نذير وتحذير من التفريط في هوية الأمة الشعرية من أن تذوب في الثقافة الشعرية ، وليجعل منه سياجاً يقي المنجز الشعري العربي المعاصر من الأنساق الشعرية الأجنبية الزاحفة .

ويعد الشاعر سليمان العيسى - كما أشرت من قبل - رائد الاتجاه القومي العربي بمفهومه الحديث الخالص في شعرنا الحديث ، وهو أمة قائمة بذاته في هذا المجال - فقد كرس شعره لبعث القومية العربية ، والتغني بها والتبشير بقدرتها على حل مشكلات الأمة العربية المعاصرة ، لذلك فهو يكثر من ذكر الرموز العربية التراثية ، مبرزاً الجانب القومي العروبي من حياتها في استلهامه كما هو حاله مع الخليل بن أحمد .

ولقد خطا الشاعر سليمان العيسى بالاتجاه القومي العروبي الحديث في استلهام الشخصيات الإسلامية خطوات أخرى حين أكسب بعض الشخصيات الإسلامية المستلهمة من خلال الاتجاه القومي قيم الثورة الاشتراكية والوحدة .

فشخصية «وضاح اليمن» تحمل من خلال استلهام العيسى لها - بجانب البعد القومي العربي - ملامح الثورة والاشتراكية والوحدة ، فهو الشاعر المنتظر والمحب العاشق لأرض الأمة العربية ، ومن ضحى من أجل وحدتها ، وهو الذي يستمد منه الشاعر مبادئ الثورة والاشتراكية والوحدة في إطارها القومي العربي الحديث ، فيقول^(١) :

الكبرى أكاليل الشام
أشبك في لهيبهما يديا ؟
نشوان هداراً أبيا
عي أو سناً في مقلتسيا
يطل خفافا البنود
بصخرة «بور سعيد»
خلف «حفرتك» الرهيبة ؟
ونظرة ثبتت مهيبه
أرضنا الشكلى الحبسية
ديار آبائي سليبة

الشام غار الوحدة
وضاح أين يـداك
ويمر موكب أمـتي
وخطاه خفف في ضلو
آمنت بالوطن الكبير
بطريقنا الدامي بأمتنا
أغيب عن عيني طيفك
كف على ضلع الزناد
وعلى يمينك أو يسارك
وأراك تهـمس لن تظل

وإذا كان العيسى هو الشاعر الأكبر للقومية العربية بمفهومها الحديث ، الذي أخلص لها ووظف بعض الشخصيات الإسلامية للتعبير عنها ، وهى تلك الشخصيات - بحسه القومي - لكي تحمل هذا البعد الفكري القومي بمختلف قضاياها الثورية والاشتراكية والوحدوية ، فإن ممن سار على هذا الاتجاه من الشعراء العرب نزار قباني وأحمد عبدالمعطي حجازي وعبدالله البردوني وممدوح عدوان ومحمد حسن

(١) أعماله الشعرية ١/ ٣٩٧ - ٤٠٣ .

عواد حسن عبدالله القرشي وعبد العزيز المقالح وسميح القاسم ومعين بسيسو وأحمد دحيور . . وغيرهم من الشعراء الذين عاصروا مرحلة اشتداد الحماس العروبي ، والقومية العربية عقب ثورة يونيو ١٩٥٢م والوحدة المصرية السورية ، والمراحل الأخيرة من حركات التحرر في الجزائر وجنوب الجزيرة العربية والخليج من المستعمر ، والتطلع في شيء من الرومانسية إلى وحدة تجمع الأوطان العربية في وطن واحد ، وقد شمل هذا الحماس القومي الخمسينيات والستينيات والسبعينيات من هذا القرن الميلادي ، وقد كانوا في استلها ماتهم القومية للشخصيات الإسلامية يركزون على استلهاهم شخصيات القواد من أبطال الفتوحات الإسلامية ، الذين حققوا انتصارات عظيمة في تأريخ الأمة الإسلامية ضد القوى المعادية لها في ذلك الزمن ، من أمثال خالد بن الوليد والمثنى بن حارثة وعمرو بن العاص وسعد بن أبي وقاص وعقبة بن نافع وطاق بن زياد . . وغيرهم من الشخصيات التي أثرت التضحية في سبيل تحقيق مبادئها الثورية النضالية من أمثال الحسين بن علي رضي الله عنهما وقادة بعض الفرق الإسلامية ، وهم في هذا التركيز على هذه الشخصيات القيادية والنضالية ، إنما يبحثون عن القائد المنتظر القادر على تخليص الأمة مما هي فيه من ضعف واستكانة وتردي ، والعمل على لم شملها وتوحيدها وقيادتها نحو النصر على عدوها واستعادة مكانتها القومية العظيمة .

ومن أكثر الشخصيات القيادية استدعاء واستلهاً عند شعراء هذا الاتجاه القومي شخصية القائد العربي المسلم خالد بن الوليد ، ولعل ذلك يعود إلى ما كان يجسده خالد بن الوليد رضي الله عنه من فروسية وبطولة عربية في الجاهلية قبل إسلامه ؛ والقوميون شديد والتعلق بالشخصيات العربية التي لها صدى في العصر الجاهلي عصر العصبية والقبليات ، بجانب ما كان يجسده خالد من بطولات مشرفة ضد العدو الأجنبي من فرس ورومان ، حيث تبرز الذات العربية أمام الذات الأجنبية من خلال استدعاء مواقف خالد البطولية أمام الفرس والروم ، فهو من أكثر القواد المسلمين نكايه بهم في صراع المسلمين معهم ؛ ففي استحضاره إشارة للبطل الذي جرّع العدو الأجنبي - الذي عاد اليوم يعبث بالأمة العربية - كأس الهزيمة ، وكأن هؤلاء الشعراء يبحثون في الزمن الحاضر عن هذا النوع من الشخصيات القيادية ، القدرة على الانتصار على العدو الخارجي كما كان خالد يحقق في الماضي الانتصارات على القوى الأجنبية التي كانت تناصب العرب والمسلمين العدا .

فالشاعر محمد حسن عواد^(١) يستلهم شخصية خالد بحس قومي عروبي في قصيدة له بعنوان «خالد بن الوليد»^(٢) :

-
- (١) هو : محمد حسن قاسم عواد من (المملكة العربية السعودية) ولد بجدة عام ١٣٢٠هـ - ١٩٠٢م ، من دواوينه «أماس وأطلاس ، والبراعم ، والأفق الملتهب ، وعلى قمم الأولمب» . [انظر أدباء سعوديون ، مصطفى إبراهيم حسين ، دار الرفاعي ، الرياض ، الطبعة الأولى ، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م ، ص ٣٨٩-٤١٢] .
- (٢) ديوانه البراعم ، مطبعة نهضة مصر بالفجالة بالقاهرة ، الطبعة الأولى ١٣٩٩هـ - ١٩٧٨م ج ١ ص ٢٣-٢٤ . وانظر كذلك للمزيد من الأمثلة في هذا «نحو كيان جديد» في الديوان نفسه ج ١ ص ١٤٩ .

وسهول سوريا وساحة تدمر
فتخضب اليرموك منه بأسمر
حتى يدك الروم منه بمنسر
والعرب بين مهلل ومكبر
... ..

أجراه، والفراروق بين المعشر
بخلائق غلبت أدق مصور
وقيادة عصماء لم تتكرر
وعلو نفس في سماحة مخبر
في الحرب والدنيا مضارب عسكر
تعطى العروبة مخبراً في منظر

لله من شهد العراق بعزمه
وسطا يصول على الفرات بباتر
ما إن يفل الفرس منه بمنسر
فالقوم بين مصوب ومصعد
... .. فتفاخر

الصديق بالعامل الذي
كم صورته العبقريّة سامياً
حرية وصراحة وشجاعة
وسياسة أخذ الدهاة بلونها
فالعرب بعدك لم يفوا لنظامهم
عد فكرة، وقيادة، وسماحة

فالشاعر في مخاطبته خالد بقوله : «عد» إنما يخاطب في شخص خالد الشخصية التراثية، القائد العربي المعاصر المنتظر ظهوره ليحقق الخلاص للأمة، كما يظهر الحس القومي العروبي في قول الشاعر مخاطباً خالد «تعطى العروبة» حتى في استعراضه لحروب المسلمين ضد الفرس والروم بقيادة خالد، بدا الحسن العروبي القومي في استخدامه لفظ «العرب» وليس «المسلمين» كما هو واضح في البيت الرابع من هذا النص .

ويستلهم محمد حسن عواد كذلك طارق بن زياد بحس قومي عروبي لما لطارق من انتصارات حققها في الماضي على أوروبا التي تطمع في العصر الحاضر بالأمة العربية المعاصرة، ففي استحضاره استحضار لانتصاراته المضيئة المشرقة على الأمة الأوروبية، وبرز للذات القومية العربية، كذلك فالشاعر باستلهامه هذا يبحث عن القائد المعاصر المعادل لطارق الذي سيكون جديراً وحقيقاً بقيادة الأمة العربية المعاصرة نحو النصر على المستعمر الأوروبي الطامع في البلاد العربية، فيقول^(١) :

حين نادى فانبى جيش العرب
وتلاه لاحق حتى غلب
عن صدى النداء
أمة تسود

خالد نادى فلبى طارق
فترامى في أوروبا سابق
فاسألوا السماء
هممة تعدود

(١) ديوانه «نحو كيان جديد» ص ١٤٩ .

والشاعر محمد علي الهواري^(١) يستلهم شخصية خالد - بحس قومي عربي ثوري وحدوي - كرمز للقائد العربي المعاصر الذي سيقود الأمة العربية المعاصرة نحو الثورة والنصر والوحدة من قصيدة له بعنوان «بردى والفرات يتعانقان»^(٢):

لمن الهدير ترددت أصداؤه عبر الوجود؟
 لمن الملامح لوحتها شمس أرضك بالصمود؟
 لمن الزنود تعانقت؟ فالساح تزأر بالعبيد

 الشام ثارت لا تسلني يا وليدي
 الشام عادت في علاها راية الشعب المجيد

 عادت بنا الأمجاد .. يعرب عاد فيها ابن الوليد

ولعل بروز الحس القومي العربي بمفهومه الفكري الحديث يظهر كذلك واضحاً ناصعاً عند الشاعر عبدالله البردوني، كما تظهر مقدرته على استخدام الشخصيات الإسلامية في التعبير عن اتجاهه القومي العربي هذا، فهو حين يتذكر الأمجاد العربية الغابرة التي ضاعت بكل ما تحمله من دلالات في العصر الحاضر يستدعي شخصيتين إسلاميتين صاحبتين هما «قيس بن عاصم المنقري ولبيد بن ربيعة العامري»، ولكنه لم يوظفهما من خلال البعد الإسلامي، بل من خلال الحس القومي العربي الدال على الأمجاد العربية أكثر من دلالة على القيم الإسلامية.

فهو يستلهم الأول كأحد الزعامات العربية الشامخة، والثاني كأحد أساطين اللغة العربية الفصحى، وذلك للدلالة على ذهاب الزعامات السياسية والمعرفية العربية في العصر الحاضر، وتناقص القامات العربية المعاصرة عن تلك القامات العربية المشمخة في الماضي، فلم يعد الأحفاد في مستوى الأجداد عزة وعظمة، وهو بهذا الاستلham إنما يستنهض الواقع العربي في الوقت الحاضر، للارتداد إلى قوميته واستلham قاماتها المديدة في مختلف مناحي الحياة^(٣):

فاستعجم الضاد المبين وراية الفتح المجيد
 أين العروبة؟ هل هنا أنفاس قيس أو لبـيد

(١) لم أقف له على ترجمة فيما وقع بين يدي من المصادر والمراجع ولكن من خلال مكان طبع ديوانه «صامدون» يظهر بأنه شاعر من المغرب العربي.

(٢) وحدة العرب في الشعر العربي، ص ٣٧٦ - ٣٧٧، عن ديوان الشاعر «صامدون» الدار البيضاء، دار النشر المغربية ١٩٦٣ م.

(٣) ديوان عبدالله البردوني ١٤٧/٢.

أين التماعات السيوف ودفء رنات القصيد
لاها هنا نار القرى تهدى ولا عقب الثريد

والشاعر في استلهامه يتكى على بنية لغوية ذات حس قومي عربي صارخ وجلي مثل «استعجم الضاد العروبة، التماعات السيوف، رنات القصيد، نار القرى، عقب الثريد»، ومن ثم يظهر رمزية كل من قيس ولييد في الدلالة على رغبة الشاعر في استحضار قيم عربية غابت عن الواقع، كما يظهر توجهه العروبي في استلهامه لشخصيتي قيس ولييد واختيارهما لما يحملانه من حس عربي من خلال قيم وصفات اشتهر بها في جاهليتهما.

والبردوني من الشعراء الكبار الذين اتجهوا باستلهاماتهم نحو المضامين القومية العربية من خلال نقد الواقع العربي المعاصر ونقد القومية العربية أو بالأحرى نقد القوميين العرب الذين لم يكونوا بقدر التطلعات المرجوة من ورائهم، وتعد قصيدته «أبو تمام وعروبة اليوم» من القصائد القليلة الرائعة التي مارس الشاعر من خلالها - بحس قومي عروبي - نقد الذات العربية المعاصرة، وعبرت عن مرحلة نقد الواقع القومي العربي؛ وقد حظيت هذه القصيدة بشهرة واسعة، فقد التقط الشاعر من شخصية أبي تمام عروبه وانتسابه إلى قبيلة عربية صميم هي «طي»، كما التقط مظاهر العزة والقوة والمنعة من قصيدته البائية التي حكى فيها انتصارات المعتصم وجيشه على الروم، ثم جعل من شخصية أبي تمام ومن بائته قناعاً صور من خلاله ما كانت عليه الأمة العربية في الماضي من عزة ومن منعة وشموخ واستطاعة على استعادة الحقوق وحماية الذمار، وما آل إليه حال الأمة العربية والقومية العربية في العصر الحاضر من ضعف وسقوط ووقوعها لعة في يد الأعداء، فعروبة اليوم وصلت إلى درجة من الضعف والانزهاض حتى بدت لا لون لها ولا لقب يدلان عليها فيقول (١):

حبيب وافيت من صنعاء يحملني نسر وخلف ضلوعي يلهث العربُ
ماذا أحدث عن صنعاء يا أبت مليحة عاشقاها السل والجرب
لكنها رغم بخل الغيث ما برحت حبلى وفي بطنها «قحطان» أو «كرب»
ماذا جري يا أبا تمام تسألني عفواً سأروي ولا تسأل وما السبب؟
يدمي السؤال حياءً حين نسأله كيف احتفت بالعدى حيفا أو النقب
اليوم عادت علوج الروم فاتحة وموطن العرب المسلوب والسلب
وقاتلت دوننا الأبواق صامدة أما الرجال فماتوا ثم أو هربوا
حكمانا إن تصدوا للحمى اقتحموا وإن تصدى له المستعمر انسحبوا

(١) المصدر السابق ٢/٢٤٩-٢٥٩.

هم يفرشون لجيش الغزو أعينهم
لهم شموخ المثني ظاهراً ولهم
ماذا ترى يا أبا تمام هل كذبت
تنسى الرؤوس العوالي نار نخوتها
عروبة اليوم أخرى لا ينم على
ويدعون وثوباً قبل أن يشبوا
هوى إلى «بابك الخرمي» ينتسب
أحسابنا أم تناسى عرقه الذهب
إذا امتطأها إلى أسياده الذنب
وجودها اسم ولا لون ولا لقب

لقد منح البردوني استلهامه لشخصية أبي تمام وما خلده من انتصارات المعتصم في الماضي على جيش الروم في عمورية - بعداً قومياً عروبياً حتى إنك لتشعر أنه يعني العروبة وواقعها ويتألم لما وصلت إليه في العصر الحاضر من ضعف وتردي، وكاد أن يغطي ويذيب البعد الإسلامي الذي خلده أبو تمام في بائيته عندما تغنى بانتصارات المعتصم الخليفة العربي المسلم وبانتصارات جيش الدولة الإسلامية في الماضي على أعدائها من الروم.

لقد جعل الشاعر تلك الأحداث المستلهمة من خلال شخصياتها الإسلامية - أبي تمام والمعتصم و المثني . . - على الرغم من إسلاميتها، مفعمة بروح العروبة وبالحس القومي العربي الذي نعه الشاعر وتأسف عليه بقوله: «وموطن العرب المسلوب والسلب» لهم شموخ المثني ظاهراً . . ، هل كذبت أحسابنا . . ، عروبة اليوم أخرى . . «مما يصور حال القومية العربية والأمة العربية اليوم مع عدوها، فهي تعيش حالة من الضعف والاستكانة والتردي المفروض عليها بسبب هيمنة عدوها الخارجي وتسلب بعض زعمائها وحكامها الجوف في الداخل، وقد استعرض الشاعر ملامح القومية العربية في الماضي من خلال أبي تمام وما خلده من مجد عربي - في تقدير الشاعر - في قصيدته البائية، موجهاً نقده القوي والقاسي لحال القومية العربية وزعمائها المعاصرين، والمأزق الذي وصلوا إليه في الزمن الحاضر.

والبردوني بهذه القصيدة الاستلهامية ذات الاتجاه القومي يشكل جانباً من مرحلة نقد الذات العربية مرت بها التجربة الشعرية العربية المعاصرة والتجربة الاستلهامية بخاصة التي كانت تنقد الواقع من خلال استدعاء واستلهام الرموز التاريخية الإسلامية في الماضي؛ وهذه المرحلة وصلت قمته عقب هزيمة حزيران ١٩٦٧م الدامية، التي أحبطت فيها أحلام القومية العربية ومشاريعها النهضة، والتي انقسمت بعدها الذات العربية، والصوت الشعري العربي إلى قسمين:

أحدهما: أصابه الإحباط في القومية العربية وأخذ يبحث عن بديل ينقذ الأمة مما وصلت إليه.

والآخر: اتجه إلى نقد المشروع القومي العربي لتناقضه من الأسباب التي أدت إلى هزيمته عام

١٩٦٧م.

وكان البردوني من خلال قصيدته الاستلهامية هذه - واحداً من الذين ما زالوا يؤمنون بالقومية

العربية كمشروع لنهضة الأمة العربية في العصر الحاضر لو أنها حاسبت نفسها وذاتها، وتخلصت من أسباب هزيمتها، وقد كان عنيفاً في نقده، وكان سبيله إلى ذلك استلهاً الشخصيات الإسلامية التي جسدت العزة والكرامة للأمة في الماضي، كما هو حال أبي تمام والمعتصم والمثنى في قصيدته هذه، التي تعد إحدى «القصائد الحزيرية القليلة التي استطاعت - كما يقول عبدالعزيز المقالح - أن تسمو على الواقع، وأن تشير ولو إشارة عابرة إلى الأسباب الكامنة وراء انتكاسة القومية، وإن لم تسلم من الوقوع في خطأ تجريح الذات العربية وتعبيرها بالخصم القوي الذي أطفأت شهب (ميراجه) نجوم العرب . إنها - على حد قول المقالح - قضية الكم والكيف، ثم قضية الحضارة / النضج والتخلف، وهي أخيراً قضية القيادة»^(١).

والحسين بن علي رضي الله عنهما من الشخصيات الإسلامية التي استلهمت عند شعرائنا المعاصرين، وعبروا من خلال استلهاهم لها عن اتجاهات فكرية متعددة منها الاتجاه القومي العربي، ولعل ذلك يعود إلى ما حملته شخية الحسين من علو في النسب العربي، فهو يمثل بنسبه الهاشمي القرشي العدناني أصل العروبة ومحتدها بجانب ما مثلته شخصيته من مواقف استشهادية في كربلاء، وهي مواقف صالحة لكي يركبها شعراء الاتجاه القومي ليعبروا من خلالها عن مبادئ الثورة والنضال العربي مستغلينها للتعبير عن تطلعاتهم القومية العربية ومتخذين من الشخصية الحسينية مثلاً ونموذجاً لثورة الفرد العربي ونضاله وإبائه وتضحية في سبيل العروبة.

فالشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي^(٢) يستلهم شخصية الحسين واستشهاده في كربلاء ظامناً من أجل العزة والحرية والعدل، وكان هذا الاستلهاً لشخصية الحسين ذا حس قومي عروبي، فقد نعى عبره الوحدة العربية بين مصر وسوريا في مطلع الستينيات الميلادية مصوراً ما آلت إليه من تفكك وتمزق بعد الانفصال معبراً عن حال المناضل العربي الذي صنع هذه الوحدة كنواة للوحدة العربية المرتقبة، ثم ما لبث أن غدر به كما غدر بالحسين يوم كربلاء، وتخلّى عنه قومه الذين يناضل هو من أجلهم، كما تخلّى أهل الكوفة عن الحسين، وقد كانوا أخرجوه من مكة إليهم؛ يقول حجازي من قصيدته «فبراير» وهو الشهر الذي تحققت فيه الوحدة بين مصر وسوريا^(٣):

كأنني أسمع صوتاً كالنحيب

(١) الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، عبدالعزيز المقالح، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م ص ٣٢٤.

(٢) شاعر من مصر ولد عام ١٩٣٥ بمدينة تلا محافظة المنوفية من دواوينه مدينة بلا قلب ١٩٥٩م، أوراس ١٩٥٩م، لم يبق إلا الاعتراف ١٩٦٥م، مربية العمر الجميل ١٩٧٢م، كائنات مملكة الليل ١٩٧٨م، أشجار الاسمنت ١٩٨٩م [انظر: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، ص ٢٩٦/١].

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٣م ص ٣١٩-٣٣٠.

يصعد من سمت المنازل
فبراير الشهيد من فوق الصليب
يركض في الصحراء ، يستنجد القبائل
فلا يجيبه مجيب
كأنني سمعت صوتاً كالبكاء ، هذا الحسين وحده في كربلاء
وما زال وحده يقاتل ، معفر الوجه ، يريد كوب ماء
والأمويون على النهر القريب ، العام يا دمشق مر
ونحن لسنا فيه ، نحن نسير وحدنا في التيه
فحجازي يقدم الحسين هنا رمزاً لكل عربي قومي أراد الوحدة واشتهاها وناضل من أجلها،
ورأى بداياتها تتحقق أمام عينيه ، ثم ما لبث أن أسقط في يده وغُدرَ بآماله القومية وبوحدتها التي يتطلع
لها ، حين رآها تفشل وتنحل وتفكك .
فالبعد القومي الذي ألبسه الشاعر الحسين قد جاءه من حيث جعله رمزاً لصانع هذه الوحدة التي
قامت على أساس من القومية العربية المعاصرة .
وكم كان الرمز بالأمويين حكام دمشق في الماضي الذين قتلوا الحسين وتصدوا لأحلامه
وتطلعاته ، واضح الدلالة على السوريين الذين كان الانفصال من جانبهم في الوحدة المعاصرة ، فقد جعل
منهم الشاعر القتلة للوحدة العربية المقوضين لأحلام الأمة العربية الحدودية بانفصالهم عن مصر كما كان
الأمويون المقوضين - في الماضي - لأحلام الحسين في إقامة الكيان السياسي الذي كان ينشده وخرج من
أجله ، لقد لمح الشاعر حجازي العلاقة بين الأمويين كحكام في الماضي يتخذون من دمشق عاصمة لهم
وبين رموز السلطة المعاصرة في دمشق التي عملت على الانفصال عن الوحدة .
كما استلهم الشاعر ممدوح عدوان شخصية الحسين بن علي من خلال حس قومي عروبي
وحدوي حين بكى الوحدة العربية من خلال ما وقع للحسين من أحداث واستشهاد وما تعرض له من
مؤمرات أودت بأحلامه يوم كربلاء وذلك في قصيدته «هاجرت من عروبتها» متحدثاً عن دمشق في
وضعها القومي العربي الحدوي المعاصر ، وكأنه ينعي عليها انفصالها عن وحدتها مع مصر^(١) :
هاجرت من عروبتها
فازدهي موسم الصفقات
تلاشت ملامحها تحت أضوائها القاتلة
من ترى أطفأ الوجه؟

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ١/ ٣٨-٣٩ .

نفي الفقير
أم التاجر المتوجه . . . مع القافلة
أم دماء الحسين التي تستعار سموماً لقتل الحسين
ثم تصبح كفارة للذين يبيعون أرض الوطن
أم معاوية المستعير كلام علي . . ليسرق شيعته الغافلة
ضاع وجه المدينة مني . . لم يبق غير الأنين الخفي

إن ممدوح عدوان على الرغم من أنه من الجانب الذي تبنى الانفصال - فهو شاعر سوري - إلا أنه بنقائه القومي العربي أثر أن ينعي ويتحسر على نواة المشروع الحدودي العربي، ويلوم دمشق أن هاجرت من عروبتها بانفصالها، جاعلاً من الحسين بن علي رضي الله عنهما معادلاً تراثياً للمواطن العربي المظلوم الذي قدم أخاه ونفسه فداءً لحلمه القومي هذا، ثم تستغل تلك التضحيات ضده بالعمل على سرقة أحلامه، وانتهيار هذا المشروع القومي الحدودي المعاصر .

والشاعر ممدوح عدوان من الشعراء الذين بقوا متشبثين بفعالية المشروع القومي - بعد هزيمة ١٩٦٧م - مع التوجه إلى نقده وإصلاحه من الداخل، وإعادة ترتيب أوضاعه، موجهاً نقده - كما هو حال البردوني - إلى الزعامات العربية القومية، التي تصدت للنهوض بهذا المشروع العربي، لكنها فشلت بسبب ضعفها أمام مصالحها الذاتية وتغليبها مطالبها الخاصة على آمال الأمة وتطلعاتها^(١).

وممدوح عدوان - كذلك - من الشعراء القوميين الذين يختلط لديهم الحس القومي بالحس الاشتراكي اليساري، ولعل السبب في ذلك أن القوميين من الشعراء بعد فشل المشروع القومي بعد النكسة اتجهوا لعدد من البدائل الأيديولوجية والفكرية ومنها الاشتراكية اليسارية وبعضهم خلطها بالقومية، وكان من هؤلاء شاعرنا ممدوح عدوان فنحن نحسن في قوميته الروح الاشتراكية اليسارية، ثم إن الشيوعية الماركسية كانت تبني حركات التحرر في الأوطان المقهورة، وترفع شعارات الثورة والنضال والاشتراكية من أجل تحرير الشعوب، وهذه قضايا كان ينشدها ويتطلع إليها القوميون العرب وتجذب رواجاً لديهم من أجل تحرير أوطانهم من الاستعمار الأجنبي أولاً، ومن بعض الأنظمة الظالمة لشعوبها ثانياً، والعمل على تحقيق الوحدة والاستقلال والاشتراكية بين أجزاء الوطن العربي، من هنا استعانت القومية بعد نكستها عام ١٩٦٧م بأطروحات اليسار الشيوعي الماركسي التي كانت مزدهرة في بدايات النصف الثاني من القرن العشرين بعد خروج الاتحاد السوفيتي قوياً من الحرب العالمية الثانية.

فبدأ الاتجاه القومي مزوجاً بأحلام اليسار الماركسي، وكان شخصية مثل الحسين بن علي وما يجمعه من علو في النسب ومواقف له في كربلاء واستشهاده بها خير نموذج يُستلهم ويُوظف للتعبير عن

(١) انظر : صورة علي بن أبي طالب عليه السلام عند ممدوح عدوان من قصيدته «خارجي قبل الأوان» الأعمال الشعرية الكاملة ١٦٧-٧١، وصورة قائد الزنج علي بن محمد من قصيدته «الهروب من ثورة الزنج» المصدر السابق نفسه ١٥-٢٨.

هذا الحس القومي اليساري، فقد خرج من المدينة معارضاً خلافة يزيد بن معاوية ومضحياً بدمه الزكي وبدماء أصحابه وأقاربه في سبيل تحقيق المبادئ والمطالب التي كان يرفعها في وجه رجالات الحكم الأموي ودولتهم.

وقد تمثل هذا الاتجاه القومي اليساري عند عدد من الشعراء في مرحلة ما بعد النكسة، فالشاعر قاسم حداد - من البحرين - يُلبس شخصية الحسين وخروجه وتضحيته في كربلاء بعداً قومياً ثورياً يسارياً حين يجعل منه رمزاً للثورة العربية المرتقبة لتحقيق الحرية والوحدة والاشتراكية لأبناء الوطن العربي، وذلك في قصيدته «خروج الحسين من المدن الخائنة» والخيانة هنا موجة للزعامات العربية وليس للمستعمر، حيث وقد تحقق الاستقلال للوطن العربي، لكنه ما لبث أن وقع - في تقدير حداد - في قبضة الزعامات العربية التي أوصلتهم إلى سدة الحكم إبان النضال القومي والتحرر من الاستعمار، وهذا يمثل مرحلة نقد القومية العربية واستعانتها بالفعل اليساري من خلال استلهاهم شخصيات إسلامية مثل الحسين يقول قاسم حداد^(١):

نسير بلا حيرة - كانت الخيرة مثل القناديل في جلدنا
نسير على أرض كل الشوارع، أقدامنا رعد كل الزوابع
يتبعنا الحزن والياسمين، ونستصرخ الموت، والموت يصرخ فينا :
تجيئون؟ برقاً نجى من المدن الخائنة
... على أرض كل الشوارع في مدن الثورة النائمة
زحفنا - ولما فتحنا كتاب السماء، ولما عرفنا الدماء
توقف نبض الحديد، وجاءت لنا الساعة القاتلة
... نسير ونعرف كيف نشق التراب، ونبذر داخله الكائنات
فنحن الحسين المسافر من كربلاء
ورأس الحسين الممزق بين دمشق وبين الخليج
ونحمله نستريح على سورة المومياء، نسير ورايتنا الغالبة
ونخرج من كل كوخ.. لندخل كل القصور، ونبني على رسمها قبلة غاضبة
وسرنا مع الرأس، سرنا إلى كل أرض وكل حياة
نسير بلا حيرة
... ونحمل رأس الحسين المحاصر في كل أرض غريبة
نسير إلى مدن النار، نحرق أسوارها، نحترق ونكتب فوق معاصم
أطفال تلك المدن، محطات عشق، وسيراً بلا حيرة في الطريق

(١) خروج رأس الحسين من المدن الخائنة ص ٦٣ - ٧١.

إن الحسين هنا رمز للثورة القومية العربية التي يريد الشاعر إشعالها في العواصم العربية ليعيد تصحيح الأوضاع الحياتية فيها، حيث أحال رأس الحسين إلى راية للسائرين . . نحو هدف أعلى يتمثل في الثورة القومية الوحدهوية الاشتراكية المنتظرة للأمة . . وعلامة للاحتجاج^(١) على ما هو قائم في واقعه من أوضاع لم تحقق التطلعات القومية للشاعر، ونلاحظ سيطرة الحس اليساري على هذا البعد القومي المتمثل في المد الثوري الاشتراكي الواضح في البنية الاستلهامية لشخصية الحسين بن علي .

ويكاد يشتد أوار هذا الاتجاه القومي المشوب بالثورة والألم والنقد العنيف للواقع العربي المعاصر في استلهامات الشعراء المتأخرين للشخصيات الإسلامية من شعراء المقاومة الفلسطينية، كما هو عند محمود درويش وسميح القاسم وأحمد دحبور ومعين بسيسو وعز الدين المناصرة^(٢) .

هكذا نجد أن استلهام شعرائنا للشخصيات الإسلامية لم يكن بمنأى عن التأثير بالاتجاه الفكري القومي الذي تأثرت به الساحة الشعرية العربية في العصر الحاضر، فقد «استأثر موضوع البطولات والتضحيات باهتمام شعراء الاتجاه القومي . . فاستوحوا البطولات الخالدة من خلال تأريخ العرب الحافل . . ووجدوا في عظمة الأجداد من خلفاء . . وقواد فاتحين . . معيناً لا ينضب . . وقد اكتسب مفهوم الاستشهاد - عند شعراء هذا الاتجاه الذي يتسم في الأصل بالطابع الديني كأن يستحقه المرء بجهاده في سبيل الله - طابعاً قومياً . . وأخذ يستحقه كل حر يقضي في سبيل وطنه^(٣) .

ونلاحظ أن الحس القومي في استلهامات الشعراء المتقدمين الذين عاشوا في مرحلة ما قبل النصف الثاني من القرن العشرين (١٩٥٢م) يتسم بالانفعالية أكثر منه بالفاعلية، أي أن استلهاماتهم ذات الحس القومي العربي كانت في أحيان كثيرة صدى للأحداث، يحدث صدام ويسقط شهيد عربي مسلم فيرصد الشاعر ذلك في قصيدة استلهامية، ويبقى في إطار النقل والتسجيل، فقد كان شعرهم وليد الظروف وأسير المناسبة^(٤)، بخلاف شعراء القصيدة الجديدة الذين عاشوا في مرحلة النصف الثاني من هذا القرن الميلادي أي ما بعد عام ١٩٥٢م فقد كان البعد القومي في استلهاماتهم نتاج (أيديولوجيات) فكرية يعتقدهونها ويؤمنون بها كمشروع عربي نهضوي، فهي تبشر به وتستشرف المستقبل من خلاله مضمونياً وفتياً، وتوظف استلهاماته في التعبير عن رؤاها القومية للواقع الحياتي المعاش^(٥) .

(١) انظر : الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث ص ١٧٨ - ١٧٩ .

(٢) انظر على سبيل المثال : شخصية الحسين عند عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى عام ١٩٩٤م ص ٣١ - ٣٤، وعند أحمد دحبور في ديوانه طائر الوحداث، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣م ص ٢٥٧ - ٢٦٢ . وشخصية صقر قریش عند سميح القاسم، ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م ص ٤٨١ - ٤٨٢ .

(٣) انظر : الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث ص ٤٣٩، ٤٤١، ٤٤٩ - ٤٥٠ .

(٤) كما هو استلهامات حافظ إبراهيم في ص ٤٤٤ من هذا الفصل ومحمد عبد المطلب في ص ٤٤٥ وشوقي في ص ٤٤٦ .

(٥) انظر : في استلهامات عبد الله البردوني ص ٤٦٦ - ٤٦٧، وأحمد عبد المظلي حجازي ص ٤٧٠ من هذا الفصل .

كذلك فإن شعراء الاتجاه القومي العربي في العصر الحديث على اختلاف ملامحهم القومية داخل هذا الاتجاه - قومية إسلامية، عروبية، اشتراكية، ثورية، وحدوية، يسارية - قد وجدوا في الشخصيات الإسلامية خير معين لهم من الجانب المضموني والفني في التعبير عن اتجاههم القومي، بعد أن اجتهدوا في تحميل تلك الشخصيات رؤاهم القومية العربية، المجسدة لخصائص الأمة العربية في أرقى ما تمثله من قيم حياتية، كإحدى الأجناس البشرية ذات السمات والخصائص الحياتية الراقية في سلوكياتها وتعاملاتها مع الحياة والشعوب، والنظر إلى تلك الشخصيات بهذا الاحترام والتقدير النابع من احترام الأمة والقومية، وتقديرها بعيداً عما تمثله تلك الشخصيات من قداسة دينية، فهم أبطال قوميون، وغاذج قومية عليا أكثر منها شخصيات إسلامية، حتى شخصيات الصحابة رضوان الله عليهم تعاملوا معها من هذا المنظور المجرد من أي حصانة دينية، ولذلك فهم لا يجدون حرجاً في التغيير والتحريف لمواقفهم وأقوالهم وملاحمهم، هذا عند شعراء الاتجاه القومي العربي الحديث بمفهومه الفكري (الأيديولوجي) المخالف للدين الإسلامي، أما شعراء الاتجاه القومي الإسلامي فقد نظروا لهذه الشخصيات الإسلامية المستلهمة بالحس القومي في إطارها الإسلامي العام باعتبار العروبة نواة الإسلام وأساسه، فهؤلاء لا يدخلون باستلهاماتهم ذات الحس القومي العربي في الاتجاه القومي المنحرف عن الإسلام، ومن ثم فالانحراف عن الإسلام في هذا الاتجاه الفكري في استلهام الشخصيات الإسلامية نسبي وليس عاماً.

(٤) الاتجاه الإقليمي (الانعزالي) :

الاتجاه الإقليمي الانعزالي هو في حقيقته اتجاه قومي يقوم على واحد من ركائز القومية وهو العرق والجنس، لكنه ليس قومياً عربياً بل هو قومي عرقي إقليمي انعزالي شعوبي اتخذ مسمى الوطنية، وعمل على تجاهل العروبة والإسلام، وتجاوزهما إلى إحياء الأعراق والمعتقدات والحضارات السابقة على ظهور الإسلام، وكانت هذه الدعوة صدى للاتجاه العالمي نحو فكرة القومية في القرن التاسع عشر الميلادي، وكان المبشرون بهذه الدعوة [في البلاد العربية] متأثرين تأثراً واضحاً بالتفكير الأوربي^(١).

ويمكن أن نرد بذور النزعة الإقليمية في البلاد العربية إلى عهد الحملة الفرنسية على مصر منذ اكتشاف (سامبليون) الهيروغليفية وحل طلاسم حجر رشيد^(٢).

ثم ما لبثت أن تطورت الدعوى تحت مصطلح الوطنية بمفومها الفكري الأوربي قبيل الثورة العربية . . وبدأت تهاجم الرابطة الدينية، وتعتبرها مصدر شر وتفرقة بين أبناء الجنس الواحد^(٣)؛ وتبث

(١) انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، ص ٦٧ - ٦٩، ٧٥، ٧٨، والانعزاليون في مصر، رجاء النقاش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م ص ١٠، ٤٧، ٦١، ٨٤. وانظر كذلك الإسلام في الأدب العربي ص ١٣٢.

(٢) انظر : الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث ص ١١٨.

(٣) انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ص ٦٩، ٧٥، ٧٨.

الشعور بالوطنية الإقليمية في الأمة - التي تقوم - حسب تصورهم - على الجنس والمنافع لا على الدين^(١)؛ كما أنكرت العروبة والقومية العربية أشد الإنكار^(٢).

ويسعى هذا الاتجاه في حقيقته إلى تفتيت أبناء الأمة العربية الإسلامية، وتجزئتهم إلى كيانات صغيرة انعزالية، منفصل بعضها عن بعض، وإقامة نوع من الولاء الوطني بين هذه الكيانات الانعزالية وأبنائها^(٣).

وأبرز دعوات هذا الاتجاه الإقليمي الانعزالي الدعوة إلى الفرعونية في مصر، وهي أقواها وأشدّها بسبب عمق الموروث الفرعوني المكتشف وعظمة حضارته، وتبني الصحافة للفرعونية من خلال المعارك السياسية الدائرة بين الأحزاب في مصر^(٤)؛ ثم الفتيقية في لبنان وسوريا بسبب تفاني ونشاط دعائها من المسيحيين الذين كانوا يرون في الدعوة للعروبة والقومية العربية قناعاً يخفي تحته التمسك بالإسلام، ولعلاقة نصارى لبنان الوثيقة بأوروبا، ثم الأشورية في العراق، وهي أقلّ الدعوات الإقليمية الثلاث نشاطاً بسبب قلة المكتشفات الأثرية في بلاد الرافدين، وغلبة المسلمين هناك على سائر الديانات الأخرى^(٥).

وقد تطورت هذه الدعوات واشتدت «في فترات متقاربة بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، ووقوع بلاد العرب في قبضة المستعمرين الذين شجعوا هذا الاتجاه الجديد، وحرصوا على دعمه بستار من الأبحاث العلمية والمكتشفات الأثرية أملاً في تفتيت وحدة العرب، عن طريق خلق كيانات منفصلة متميزة في الوطن العربي»^(٦).

فحين عملت القوى الاستعمارية على إسقاط الخلافة الإسلامية في تركيا بمساعدة من القومية العربية التي خططت هي لقيامها من أجل فك الرابطة الإسلامية، أدركت أن في توحيد العرب، وتآلف واجتماع أوطانها - لو تحققت للعرب وحدة، أو تحولت الخلافة إلى العرب - خطراً عليها، فعملت على إثارة النزعات الإقليمية، واستبدال الوطنية بالقومية العربية^(٧)؛ وعملت تلك القوى الاستعمارية على مساعدة أبناء تلك الأوطان على إحياء التاريخ القديم السابق على الإسلام لكل قطر من الأقطار العربية .

(١) انظر : السابق ص ١٠٣ - ١٠٤ .

(٢) انظر : الانعزاليون في مصر ص ١٠ ، ودور الأدب في الوعي القومي العربي ص ٥٥ .

(٣) انظر : الانعزاليون في مصر ص ٤٧ - ٤٨ .

(٤) انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ١٤٩/٢ ، والاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث ص ١٣٠ ، والإسلام في الأدب العربي المعاصر ص ١٣٣ .

(٥) انظر : الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث ص ١٣٠ ، ١٥٩ ، ١٦٢ .

(٦) المرجع السابق ص ١٤٢ ، وانظر الإسلام والحضارة الغربية، محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثامنة، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م، ص ٢٣٧ .

(٧) انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ١٤٠/٢ - ١٤١ . والاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث ص ١١٦ .

واتخاذ تماثيل تلك الحضارات شعارات رسمية وخلق جيل من المتعصبين . . ثقافياً وسياسياً لتلك الأعراق والحضارات والإقليمية الشعبية^(١)؛ وقد فتن بعض الأدباء والمفكرون ورجال السياسة الذين تأثروا بالنزعات القومية والوطنية الأوربية بهذه الدعوة الشعبية حتى إن بعضهم ذهب «إلى أن مهمة كل بلد من البلاد العربية تنحصر في تقوية نفسه، والنهضة بأبنائه في حدود العصبية الإقليمية»^(٢)؛ ونادوا «بضرورة خلق أدب قومي في بلدانهم مستقلاً عن آداب الشعوب الشرقية الأخرى الناطقة بالضاد»^(٣).

وتزعمت صحف مثل (المقطم والجريدة والسياسة الأسبوعية والدعوة) للاتجاه الفرعوني الإقليمي الانعزالي^(٤)؛ ودعى له من الأدباء وأعان عليه أمين الخولي وأحمد ضيف وأحمد أمين ومحمد حسين هيكل في شطر من حياته^(٥).

واجتاحت مصر موجة من الفرعونية تحاول أن تغزو سائر النواحي الثقافية وتدعو إلى إقامة الفنون على أسس فرعونية^(٦)، تحت شعار «تصير الأدب»^(٧).

وقد فُتن الشعراء بهذا الاتجاه، حتى إنه لم يكذب يفلت من هذه الموجة شاعر من شعراء هذه الفترة على اختلاف اتجاهاتهم وأقذارهم ودرجاتهم في الأخذ بها، منهم من كان يذهب فيها مذهب من يكاد يتخذها ديناً . . ومنهم من كان يذهب فيها مذهب من يتلمس الذرائع لشحذهم الشباب وحفز عزائمهم، ومنهم من كان يذهب فيها مذهب الحكماء الذين يقلبون النظر فيما تعاقبت على الأرض من أمم ومن أجيال متفكرين ومعتبرين^(٨).

ويظهر أثر هذا الاتجاه الفكري الإقليمي الانعزالي في استلهمات الشعراء للشخصيات الإسلامية من خلال ظاهرتين بدت على استلهام الشعراء للشخصيات الإسلامية :

الظاهرة الأولى تكاد توجد بكثرة عند شعراء مصر وتقل عند شعراء الشام ولبنان . . وهي أن هناك من الشعراء من فهم المسألة الإقليمية الانعزالية فهماً وطنياً لا يتعارض مع الرابطة الإسلامية والعربية فاستلهم في شعره شخصيات إسلامية بحس وطني قارئاً إياها بشخصيات الحضارات السالفة للوطن الذي ينتمي إليه من فرعونية وفنيقية وآشورية، فمنحوا بذلك الشخصيات الإسلامية المستلهمة دلالات وطنية

(١) انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ١٣٧/٢ - ١٣٩، ١٤٢، ١٤٦، ١٤٨.

(٢) السابق ١٥٢/١.

(٣) السابق ١٥١/١.

(٤) السابق ١٤٥ - ١٤٩، والإسلام في الأدب العربي المعاصر ص ١٣٣.

(٥) انظر : خصائص الأدب العربي، أنور الجندى، دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب المصري، بيروت والقاهرة ص ٢٠٠، وانظر كذلك الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ١٤٨/٢ - ١٤٩.

(٦) انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ١٤٨/٢.

(٧) الإسلام في الأدب العربي المعاصر ص ٣٠٢.

(٨) انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ١٥٨/٢.

تقوم على أساس من التسامح الديني العقدي والحضاري ، من أجل أن يتضح للجماهير المتلقية أن لا تعارض في إطار «الدعوة الوطنية» بين هذه الشخصيات التراثية المستلهمة في دالاتها الدينية والحضارية .

فالارتباط بالوطن الواحد والإخلاص له يقوي في تقدير هؤلاء الشعراء الحس القومي العربي الذي هو جوهر الإسلام ونواته ، بمعنى أن الرابطة الوطنية تصب في النهاية في وعاء الرابطة القومية العربية وتشد من أواصرها وهذه الأخيرة تشد وتقوي من أواصر الرابطة الإسلامية الكبرى ، يظهر هذا الاتجاه عند شعراء مثل محمد عبدالمطلب وحافظ إبراهيم وأحمد محرم وأحمد شوقي وعموم الشعراء الإحيائيين والمحافظين ممن عاشوا مرحلة ما قبل النصف الثاني من هذا القرن الميلادي ولم يفرقوا في شعرهم بين القومية والإسلام .

فالشاعر محمد عبدالمطلب لا يرى غضاضة - في إطار الوحدة الوطنية التي علا صوتها مع ثورة يونيو ١٩١٩م في مصر بقيادة سعد زغلول - أن يشارك في احتفال القبط بعيد النبروز سنة ١٩١٩م ، - وقد حضره جمع غفير من المسلمين - ويلقي قصيدته في هذا الحفل مستلهماً شخصية القائد العربي المسلم فاتح مصر عمرو بن العاص رضي الله عنه ، مقرونة بشخصية «مرقس» مانحاً بهذا شخصية عمرو بن العاص - التي هي رمز لكل مسلم من أبناء مصر - روح التسامح والتعايش مع ابن وطنه المشارك له في الوطنية من أبناء مصر من غير المسلمين الذين رمز لهم «بمرقس» في إطار الاتجاه الأيدلوجي الإقليمي الوطني الجديد المتمثل في الوطنية والخصوصية المصرية فيقول^(١) :

والشاعر على الرغم من اتجاهه الإسلامي في شعره إلا أنه يقع تحت تأثير هذه «الأيدولوجيا» الجديدة ، فينجرف مع موجتها القوية في حينها ويقع تحت سيطرة الروح الإقليمية المغلفة بالحس الوطني ،

بنينا على آداب عيسى وأحمد	منازل عز دونها يقع النسر
فنحن على الإنجيل والذكر أمة	يؤيدها الإنجيل بالحق والذكر
لنا كل ما في مصر ، والحق قائم	تؤيده الآيات والحجج الغر
فلن نستطيع الدهر تفريق بيننا	وإن جر قوم بالسعاية ما جروا
كلانا على دين به هو مؤمن	ولكن خذلان البلاد هو الكفر
إذا ما دعت مصر ابنها نهض ابنها	لنجدتها سيان «مرقس» أو «عمرو»
فلا يحسن الناس أنا تزلزلت	بنا قدم ، أو مس وحدتنا الضر

يحجّم من خلال استلهامه شخصية عمرو بن العاص رضي الله عنه كرمز إسلامي يتصف بالعموم والشمول حين يجعل من شخصيته رمزاً لشخصية مصرية ذات بعد وطني إقليمي محدود هي شخصية المصري المسلم ، ليربطه بمصر ، جاعلاً من مصر الوطن والأرض والثروة والخيرات ملكاً خاصاً بكل من هو مصري حين

(١) ديوان محمد عبدالمطلب ص ١٠٤ - ١٠٦ عن كتاب الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ١٤٤/٢ .

يقول: «لنا كل ما في مصر» وهو يقصد هنا أبناء مصر فقط من المسلمين وغير المسلمين مقصياً بهذا الاستلهام الإقليمي كل مسلم خارج مصر من غير أبنائها.

وفي هذا الاستلهام ذي الحس الإقليمي الانعزالي لشخصية عمرو بن العاص الإسلامية، تحجيم وتضييق للدلالات الإيحائية التي كان من المفروض أن يحملها عمرو بن العاص، كشخصية إسلامية تتسم بالعموم والشمول في إحياءاتها الحضارية الإسلامية الراقية الشاملة لعموم البلدان الإسلامية وغير مرتبطة بحدود إقليمية ضيقة داخل الوطن الإسلامي كما هي دالة عليه في استلهام عبدالمطلب هذا.

كذلك فإن في تقديم الشاعر لعيسى عليه السلام على محمد ﷺ وللانجيل على القرآن ولمرقس على عمرو بن العاص في بنية الشاعر التركيبية في هذا النص الاستلهامي ما يشير إلى مدى ما يتسم به الشاعر من روح التسامح الوطني أمام أصحاب حفل النيروز من النصارى الأقباط.

لقد ضحى عبدالمطلب دون أن يشعر بتأثير هذه الرؤيا الفكرية بأفضلية رسولنا محمد ﷺ على سائر الرسل، وبشمولية القرآن الكريم ومكانته كنص ديني محفوظ من التحريف على ما سواه من الكتب السماوية، وبعظمة عمرو بن العاص وصلاحه على «مرقس» من أجل أن يكسب ثقة المخاطبين من الأقباط ويرضي أصحاب هذه النزعة الفكرية الجديدة (الإقليمية).

ومهما يكن من أمر دلالات هذا النص الاستلهامي الإيحائية إلا أن اتجاه الشاعر عبدالمطلب صاحب القصيدة «العلوية» يجب أن يكون بعيداً عن الوطنية بمفهومها الإقليمي الانعزالي المرفوض أقول: إن إرث الشاعر الإسلامي يجعله في نصه هذا بمنأى عن الإقليمية الانفصالية، بمعنى أن أكبر ظني يميل إلى أن الشاعر قدم هذه النزعة الوطنية في إطار إسلامي حيث لا يفرق في تقديره بين الوطنية والإسلام، وإن كان قد ألمّ بشيء من هذه النزعة الفكرية الجديدة - كما نراها في هذا الاستلهام لشخصية «عمرو بن العاص»، إنما ينظر إليها من خلال الروح الإسلامية، وأنها لا تعارض الرؤية الإسلامية، وأن الشاعر في موقفه هذا إنما كان ينفي ويدب عن الإسلام وشخصياته العظيمة أي نوع من العصبية، أو الظلم، أو مصادرة الحقوق، لأصحاب الديانات الأخرى المشاركة لها في الأوطان، أكثر منه أن يكون معتقداً وطنياً بمفهومه الإقليمي الانعزالي «الأيديولوجي» الحديث؛ و«ما قصد بدعوته إلى الوطنية والقيام بأمر الوطن أن يصرف المصريين عن الرابطة الإسلامية وإنما أراد بذلك أن يحرك فيهم عاطفة تحفزهم إلى التجمع على أية صورة ليواجهوا تسلط الحاكم المستبد ويهتموا بالتخلص من هذا الظلم الجارف، فهي - كما يقول إبراهيم عوضين - دعوة إلى رابطة في حدود ضيقة تكون نواة للرابطة الكبرى»^(١).

أما الشاعر أحمد محرم «فشعره في حب مصر والهيام بها لا يعادله في صدقه وفي حرارته إلا خطب مصطفى كامل . . ومحرم في طليعة شعراء الوطنية الذين يصدرون في شعرهم عن هيام

(١) الإسلام في الأدب العربي المعاصر ص ١٥٣ .

بحب الوطن ويستهدفون بعث العاطفة الوطنية وإثارتها في قوة دفاقة»^(١).

وإن أردنا أن نتلمس من روح إقليمية لدى الشاعر أحمد محرم في وطنياته، فإننا قد نجد لها في تركيزه في شعره على هموم مصر أكثر من غيرها من أوطان العروبة والإسلام، ثم في دعوته إلى إقامة نوع من الإخاء تحت مظلة الوطن المصري بين الحضارة الفرعونية ممثلة في شخصية فرعون، والحضارة الإسلامية ممثلة في شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه، حين يقول^(٢):

فالشاعر هنا يساوي بين الحضارة الإسلامية والحضارة الفرعونية من خلال جمعه بين

يا شباب النيل جدوا وادأبوا	إن هذا المجد شيء غير هين
وإذا ما أعوزتكم نجدة	فاطلبوها من بناء الحرمين
واستمعينا بالأولى سنوا العلا	لبني الدنيا وهزوا الخافقين
نحن من فرعون أو من عمر	أي مجد مثل مجد الأبوين
واذكروا العصرين كم من قوة	تتلظى نارها في الذاكرين

«فرعون» و «عمر بن الخطاب رضي الله عنه» بل إنه يقدم فرعون على عمر في الذكر ولعل مبالغة الشاعر في محو الفوارق تحت ظل وحدة الإقليم، أو المبالغة في الوطنية غطت على الشاعر من أن يتبصر مدى الحرج الإسلامي الذي قد يشعر به من خلال مساواته عمر بفرعون والإسلام بالفرعونية، ففرعون لا يعدو أن يكون رمزاً للحضارة الفرعونية وعمر كذلك رمز للحضارة الإسلامية، ثم إن الشاعر باستلهامه هذا لشخصية عمر قد منحه بتأثير من الروح الإقليمية الوطنية من الدلالات الوطنية المحدودة ما يفيد لها شخصية فرعون - المعادل الحضاري في بنية الشاعر التركيبية لشخصية عمر - من دلالات إقليمية وطنية ضيقة.

لكن محرم ما لبث أن تلافى مثل هذا النوع من الاستلهام الوطني في عموم وطنياته حين حرص على أن ينأى بها عن الفرعونية ويغمسها في العروبة والإسلام، فقال مستلهماً شخصيتي «عمر بن الخطاب وعمر بن العاص» رضي الله عنهما من خلال حس وطني مصري في سياق دعوته الوطنية القائمة على الإخاء بين المسلمين والأقباط^(٣):

(١) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ١/ ٨٥، ٨٨-٨٩. وانظر ديوانه ١/ ٢٧٣-٢٧٤.

(٢) ديوانه ٢/ ١٧٤٩.

(٣) السابق ج ١/ ٣٧٥.

يا أمة الإنجيل إننا أمة
درجت على ذم الخوالي لم تزل
لو تسألين وما بنا من ريبة
لأجابه الفاروق عنا وانبرى
لبيك مصر فكلنا لك طائع
في مصر واحدة لمن يتدبر
تمضي القرون بها وتأتي الأعصر
فيما نكن من الإخاء ونظهر
عمر وينبئك اليقين ويخبر
أنت الحياة لكل نفس تشعر

ولعل من نتائج هذه الوطنية الإقليمية المصرية التي نجدها عند محرم أنه يكاد يقتصر في استلهامه للشخصيات الإسلامية على تلك الشخصيات الإسلامية التي لها علاقة بالقطر المصري وهما «عمر بن الخطاب وعمر بن العاص» رضي الله عنهما من سائر الشخصيات الإسلامية، فنحن لا نكاد نجد في استلهاماته للشخصيات الإسلامية شخصية يكثر من استلهامها إكثاره من استلهام هاتين الشخصيتين، ولا يكاد يتجاوزهما إلا إلى النزر القليل من الشخصيات الإسلامية الأخرى.

لكن وطينات محرم تكاد تنأى عن التردى في الإقليمية الانعزالية بشكلها المتطرف المعادي للعروبة والإسلام، فاستلهامه للشخصيات الإسلامية في سياق الإقليمية المصرية وأمجادها الفرعونية من القلة بكان بحيث لم تكن لتبلغ به درجة الدعوة إلى الانفصال عن القومية العربية الإسلامية التي نجدها مسيطرة على استلهاماته، ثم إن محرمًا لم يكن ليحابي أو يجاري في وطنيته ما يؤثر على قوميته العربية وإسلاميته أي من تلك النعرات الصحفية أو التيارات السياسية التي تبنت الإقليمية المصرية الفرعونية الانعزالية التي كان يداريها شاعر مثل شوقي كما سنرى عند الحديث عن ملامح هذا الاتجاه في شعره، لكن وطنية محرم قائمة على أساس من العروبة والإسلام، ولامح هذا الاتجاه الإقليمي في شعره - على الرغم من وجوده، لكنه لا يطاول - كاتجاه فكري ألم به الشاعر - ما هو بارز وواضح وجلي في استلهاماته، من اتجاه فكري عربي إسلامي^(١).

وتتملك الروح الوطنية الإقليمية الشاعر حافظ إبراهيم «فيفاخر بالفراغة كل حضارة قديمة»^(٢)؛ بما فيها الحضارة الشعرية العربية، فالشاعر الفرعوني «بنتور» أسبق قدمًا في الشاعرية من شعراء العربية^(٣)، ويشارك بقصيدة له في عيد استقلال مصر ١٩٢٣ م، فيجمع في افتخاره من خلال روح وطنية مصرية، بين أمجاد مصر الفرعونية وأمجادها الإسلامية من خلال استلهامه لشخصيات فرعونية هي: امون (أمينحتب) وفتاح (منفتح بن رمسيس الثاني) وشخصيات إسلامية منها: عمرو بن

(١) انظر: ج ١/ق ١٧٢/٢٤٢، ٣٢٢، ٣٣٩، ٣٤٨، ٤٠٥، ٤٣٧، ١٤١٦.

(٢) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ١٤٦/٢.

(٣) انظر: ديوان حافظ إبراهيم ص ٤٠٣ - ٤٠٨، وانظر دراسات في الشعر العربي المعاصر ص ٢٣-٢٤. وفصول في الشعر ونقده ص ٢٨٦.

العاصم عليه السلام، الذي أعطاه الشاعر بعداً إقليمياً انغزالياً محدوداً، حين صهر شخصيته مع الشخصيات

بوركت يا يوم الخلاص ولا ونت	عنك السعود بغدوة وروح
لو صبح في هذا الوجود تناسخ	لرأيت فيك تناسخ الأرواح
ولكنت يوم (اللابرنت) بعينه	في عزة وجلالة وسماح
فالיום قرّياً كنانة واهدئي	حرم الكنانة لم يكن بمباح
للنيل مجد في الزمان مؤثّل	من عهد (آمون) وعهد (فتاح)
يا صاحب القطرين غير مدافع	ما مثل ساحك في العلا من ساح
ذكرت بعركم مصر يوم وليته	عرش العز بها وعرش صلاح
قد قال عمرو في ثراها آية	مأثورة نقشّت على الألواح :
بيننا تراه لآلئاً وكأئماً	نشرت بتربته عقود ملاح
وإذا به لناظرين زمرد	يشفيك أخضره من الأتراح
وإذا به مسك تشق سواده	شق الأديم مـحـارث الفلاح

الفرعونية في بوتقة جغرافية وحضارية ضيقة هي الوطنية المصرية فقال (١):

ومهما يكن من أمر تقديم حافظ في معرض فخره هذا للشخصيات الفرعونية على الشخصيات الإسلامية، إلا أن هذا لا يدل على عظم وقوة اعتزازه واعتداده بالفرعونية على العروبة والإسلام، كما يظهر في نصوص أخرى له كثيرة غير هذا النص، فحافظ إبراهيم على الرغم من اشتداد النزعة الإقليمية الفرعونية في عصره فإن فرعونياته كانت من القلة بمكان بحيث يمكن أن يقال، إن ما قاله في هذا الاتجاه الفكري، لا يعدو مشاركة منه على خجل من انتمائه العربي الإسلامي الذي نجده أكثر حضوراً وسيطرة في شعره، وذلك أن حافظاً قد فهم المسألة الفرعونية فهماً عربياً إسلامياً كعامل مساعد للبعد الإسلامي والعربي في وجه الحضارة الأجنبية الغازية لمصر في ذلك الوقت، وقد لاحظ هذا الباحث التقدير شوقي ضيف فقال إن «هذه النزعة الوطنية في شعره - يقصد حافظاً - يقترن بها نزعتان: عربية وإسلامية» (٢).

ومن الشعراء الذين جسدوا في استلها ماتهم للشخصيات الإسلامية هذا الاتجاه الإقليمي المؤطر والمحاط بالروح العربية الإسلامية الشاعر أحمد شوقي، فلقد كان في «طليعة هؤلاء الشعراء استجابة لهذا الاتجاه [الفكري] الجديد، ومن طبيعة شوقي - كما يقول عمر دقاق - سرعة التجاوب مع مجتمعه وحرصه على تصوير نزعاته ومشاعره . . [وقصيدته] كبار (الحوادث في وادي النيل) . . تعد البادرة

(١) ديوانه ص ٤١١ - ٤١٨.

(٢) الأدب العربي المعاصر في مصر، شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٧٤م، ص ١٠٩.

الأولى لديه في إبراز الجانب الفرعوني [الإقليمي الانعزالي] من تاريخ مصر وتراثها؛ وفيها جمع شوقي بين استلهامه للأمجاد الفرعونية ممثلة في رموزها [رمسيس، سيزوستريس، آمون، إيزيس، أبيس وأوزيريس] واستلهامه للأمجاد العربية الإسلامية ممثلة في شخصية الصحابي الفاتح عمرو بن العاص رضي الله عنه.

وهنا تبرز الروح الوطنية عند شوقي المتجذرة في عمق الحضارة الفرعونية القديمة المختومة بخاتم الحضارة الإسلامية، حيث اكتسبت اللسان العربي وأسلمت بفتح عمرو لها ودخلها في الإسلام، وقد مزج الشاعر أحمد شوقي الحضارة الفرعونية بالإسلامية في قصيدته الطويلة هذه، ليجعل منها مجتمعة عامل قوة واستقلالية أمام الطامع الأجنبي المستعمر لمصر الفرعونية العربية الإسلامية، التي أخذت في

لم يَجْزِ مِصْرَ فِي الزَّمَانِ بِنَاءُ
حَالِ شَمًّا أَوْ أَنْ تُنَالِ السَّمَاءُ
نَ وَدَانْتَ لِبَأْسِهَا الْآنَاءُ
شَاءُ عَمْرٍو وَلَا بَنَى بِنَاءُ
فَهِيَ وَالنَّاسُ وَالْقُرُونُ هَبَاءُ
وَالْجُدِيدَانِ وَالْبَلَى وَالْفَنَاءُ
بِيَدِ الْبَغْيِ مِلْؤُهَا ظِلْمَاءُ
مَوَا، فَصَعَبَ عَلَى الْحَسُودِ الثَّنَاءُ

... ..
وَلرَمْسِيْسِ لِلْمُلُوكِ فِدَاءُ
يَوْمَ أَنْ شَاقَّهَا إِلَيْهِ الرِّجَاءُ

... ..
... ..
... ..

قِيلَ مِنْهَا (إِيزِيْسَهَا) الْغُرَاءُ

... ..
بَشَرْتَهَا (بِأَحْمَدِ) الْأَنْبِيَاءُ
قَ مَبِينًا وَقَوْمُهُ الْفَصَحَاءُ

قُلْ لِبَانِ بَنَى فَشَادَ فَعَالِي :
لَيْسَ فِي الْمَمَكَنَاتِ أَنْ تَنْقُلَ الْأَجْبَ
أَجْفَلَ الْجَنِّ عَنْ عَزَائِمِ فِرْعَوِ
شَادَ مَا لَمْ يَشِدْ زَمَانٌ وَلَا أَنْ
هَيْكَلُ تَنْشُرُ الدِّيَانَاتِ فِيهِ
تَشْفَقُ الشَّمْسُ وَالْكَوَاكِبُ مِنْهَا
زَعَمُوا أَنَّهَا دَعَائِمُ شِيدَتْ
فَاعْذِرِ الْحَاسِدِينَ فِيهَا إِذَا لَا

... ..
مِنْ (كِرْمَسِيْسِ) فِي الْمُلُوكِ حَدِيثًا
بَايَعْتَهُ الْقُلُوبُ فِي صُلْبِ (سِيْتِي)

... ..
... ..
... ..

فَإِذَا قِيلَ مَا مَفَاخِرُ مِصْرَ؟

... ..
أَشْرَقَ النُّورُ فِي الْعَوَالِمِ لِمَا
أَشْرَفَ الْمُرْسَلِينَ آيَتُهُ النُّطْ

أمة ينتهي البيان إليها
جازت النجم واطمأنت بأفق
من (ك) عمرو) البلاد والضاد مما شاد
للمسلمين ركنًا جسامًا
طالما قامت الخلافة فيه
وانتهى الدين بالرجاء إليه
من يصنه يصن بقرية عز
فابك (عمراً) إن كنت منصف (عمرو)
جاء للمسلمين بالنيل والنيـ
فهي تعلقو شأنًا إذا حرر النـ

وتؤول العلوم والعلماء
مطمئن به السنا والسنا
شاد فـيها والملة الغراء
ضافي الظل دأبه الإيواء
فاطمأنت وقامت الخلفاء
وبنو الدين إذ هم ضعفاء
غيض الترك صفوه والثواء
إن عمراً لنير الإقامة وضاء
ل لمن يقـتنيه إفريقاء
ل وفي رقه لها إزراء

نهاية تاريخها العريق هذا - في تقدير شوقي - ملامح الشخصية العربية الإسلامية، ممثلة في فعل الفاتح العظيم عمرو بن العاص رضي الله عنه (١):

وفي استلهم آخر لشخصية (المأمون) الخليفة العباسي، نجد الشاعر أحمد شوقي في لحظات فخره ونشوته بالأمجاد الفرعونية لا يغيب عن حسه الوطني هذا وعن عقله وفؤاده عظماء الإسلام من الخلفاء، فيتخذ من شخصية (المأمون) نموذجاً عالياً ورفيعاً في الصفات الملكية والحاكمية فيشبه به عظماء ملوك الفراعنة، وفي تشبيهه هذا دلالة وإشارة لمقدار عظمة شخصيات الحكم الإسلامي عند الشاعر وعلو قدرها وتفوقها على عظمة ملوك الفراعنة، فقد جعل من ملوك الفراعنة - رموز الحس الوطني لديه - مشبهاً ومن (المأمون) - الذي صار بهذه البنية الفنية رمزاً أعلى للحس الوطني - مشبهاً به ونموذجاً رفيعاً

أحاديث القرون الغابرينا
ومن دولاتهم ما تعلمينا
ومن نسب القبائل أجمعينا
...

إلى غرف الشموس العارينا
وطوفا بالمضاجع خاشعينا
رفات المجد من (توتنحمينا)
ليهنك إنهم نزعوا (أمونا)

قفي يا أخت (يوشع) خبرينا
وقصي من مصارعهم علينا
فمثلك من روى الأخبار طراً
...

خليلي أهبطا الوادي وميلا
وسيرا في محاجرهم رويداً
وخصا بالعمار وبالتحايا
أم المالكينا بني (أمون)

(١) السابق ١/ ٢٦٦-٢٧٤.

ولدت له (المآمين) الدواهي ولم تلدي له قط (الأمينا)
 مشّت بمنارهم في الأرض (روما) من أنوارهم قبست (أثينا)
 ملوك الدهر بالوادي أقاموا على وادي الملوك محجبينا

تتجسد من خلاله رموز الوطنية المصرية ملوك الفرعنة، وفي هذا المزج البنيوي التشبيهي ما يوضح مقدار امتزاج وانصهار الروح الوطنية الإقليمية لدى شوقي بالروح العربية الإسلامية، فيقول^(١):

وفي قصيدته (أنس الوجود) يجمع شوقي بين افتخاره بأمجاد مصر الفرعونية (فرعون - إيزيس) والأمجاد العربية الإسلامية (معن بن زائدة الشيباني)^(١) فيمزج بين المجدين في حس وطني يعطي أهمية وخصوصية للإقليم والرابطة الوطنية على حساب الأمة والرابطة الإسلامية، بحيث لا نستطيع إنكار ما حملت به هذه الشخصيات الإسلامية المستلهمة من بعد إقليمي انعزالي تحت شعار الوطنية، وإن كانت عند هؤلاء من الشعراء مرتبطة بسبب بالرابطة العربية والإسلامية.

ويكاد المتتبع لفرعونيات أحمد شوقي في شعره يركن إلى القول بطغيان الحس الإقليمي الفرعوني لديه، فقد بلغ انشغاله بالأمجاد الفرعونية أن خص «توت عنخ آمون» بأربع قصائد محضها للحديث عنه واستعراض أمجاده سوى ذكره له في سائر قصائده الفرعونية عند ذكره لسائر الشخصيات والمآثر الفرعونية^(٢)، كما أن هناك قصائد أخرى محضها للحديث عن الآثار الفرعونية والشخصيات الفرعونية^(٣).

ولعل هذا الاتجاه الفكري الإقليمي (الوطني) الذي نلمسه عند حافظ وشوقي من خلال استلهاهما لبعض الشخصيات الإسلامية بجانب الشخصيات الفرعونية، هي التي دفعت عز الدين إسماعيل إلى الخروج برأي مؤداه أن فكرة البحث عن الروح المصري الخالص بمشخصاته الخاصة - كعقيدة على المستوى الفكري والاجتماعي والسياسي - قد سيطرت على شعر حافظ وشوقي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين^(٤).

وهذا ما لا نستطيع أن نوافق عليه الباحث القدير، إلا إذا كان يقصد بالروح المصرية في سياقها العربي الإسلامي، أي استعارها لمصر في أطرها الحضارية هذه كجزء من التأريخ العربي الإسلامي وأن الحديث عن مصر/ الوطن حديث عن العروبة والإسلام.

(١) السابق ٦٦/١ - ٢٧٤.

(٢) انظر السابق قصائد: توت عنخ آمون ٢٢٦/١، ذكرى كارنر فور ٨٤/١، توت عنخ آمون وحضارة عصره ٩٥/٢، توت عنخ آمون والبرلمان ١٥٨/٢، وانظر كذلك الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ١٥٤/٢.

(٣) انظر الشوقيات: ١١٣/١، ١٣٢، ٥٤/٢، ٦٣، ٨٤.

(٤) انظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ٣٩٥ - ٣٩٦.

أو كأن عز الدين إسماعيل يقصد ما كان يواجه به الشعراء والساسة الاستعمار أثناء نضالهم من أجل الاستقلال بأن مصر للمصريين، بمعنى أنها لأبنائها العرب والمسلمين وليس للمستعمر الوافد، مع اعتقادهم في قرارة أنفسهم أن مصر جزء من الوطن العربي الإسلامي، ويجب أن تنال استقلالها في هذا الإطار العام، وبذلك، يغدو ذكر حافظ وشوقي للفرعونيات من باب توضيح العمق الحضاري للشعب المصري الذي كان قبل الإسلام، والتي اشتدت وقويت بالعروبة والإسلام في مواجهة الحضارة الاستعمارية، التي كانت شديدة الفخر بالحضارات القديمة من أغريقية ورومانية، والتي طالما دخلت معها الحضارة الفرعونية في صراع حضاري قبل انضواء مصر تحت الإسلام والعروبة.

أما إذا كان عز الدين إسماعيل يقصد بقوله «الروح المصري»، «الإقليمية الانعزالية» وهذا هو الأقرب فقد أكدّه بقوله «الخاص بشخصاته الخاصة» فإن هذا ما لا يمكن أن نسّم به شعر حافظ وشوقي في هذا السياق، وذلك لأن الشاعرين هما أكثر الشعراء استلهاماً وذكرًا في شعرهما للشخصيات الإسلامية والعربية، واستشعاراً للمدلولاتها المضمونية، وأن فرعونيات حافظ كانت - كما أسلفت - قليلة جداً وكانت مجارة منه للتيارات السياسية الوطنية التي اشتدت في عصره؛ وأن فرعونيات شوقي على كثرتها قد كانت تقريباً من الحديوي ومناصرة منه كذلك للتيار الوطني الداعي للتحرر من الاستعمار أكثر منه اعتقاداً وطنياً^(١)، وهو «في كل قصائده لا تغلبه الفرعونية - كما يقول محمد محمد حسين - على إسلامه وعروبه». فهو يسخر من يزعمون أن قوى الفراعنة الروحية هي التي قتلت مكتشف قبر «توت عنخ آمون» «كارنرفون»^(٢)، وهو يرى في فؤاد ملك مصر وقتذاك أجل من فرعون شأنًا في الدنيا والآخرة، فهو يفضلُه في الدنيا بالحكم الدستوري الذي هو خير من استبداد الفرد، ويفضله في الآخرة بالإسلام الذي هو خير من الوثنية الفرعونية^(٣).

ولا تكاد تخلو قصائد شوقي الفرعونية من ذكر للعروبة والإسلام وشخصياتهما وبخاصة شخصيتي عمر بن الخطاب وعمر بن العاص رضي الله عنهما، طالما تغني بسياستهما تجاه مصر، وما جلبه الفتح الإسلامي لها من خير وبركة وصلاح وعدل ورفع للظلم الذي قد كان وقع عليها، سواء من

وراعك ما راع من خيل (قمبي	(ز)، ترمى سنا بكها بالشرر
جوارف بالنار تغزو البلا	د وآونة بالقنا المشتجر
وشاهدت (قيصر) كيف استب	د وكيف أذل بمصر القصر
وكيف تجبر أعوانه	وساقوا الخلائق سوق الحمر

(١) انظر : دور الأدب في الوعي العربي ص ٣٠٤، والاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث ص ١٢١.

(٢) انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ١٥٧/٢، والشوقيات ٨٤/١-٩٠.

(٣) انظر الشوقيات : ٢٦٦-٢٧٤، والاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ١٥٧/٢.

(٤) الشوقيات ١٣٨/١-١٤٢، وانظر كذلك ٣٧/١.

ب ويزجي الكتاب ويحدو السور
ل ودنيا الملوك وأخرى (عمر)؟
ن كما ألفت بالولاء الأسر

و (عمرو) يسوق بمصر الصحا
فكيف رأيت الهدى والضلا
وتأليفه القبط والمسلمي

الفراغة أو الأمم الأخرى الغازية لها قبل الإسلام .

يقول مخاطباً أبا الهول من إحدى فرعونياته (٤):

كذلك نجد شوقي في قصيدته الفرعونية «أيها النيل» بعد أن يستعرض ملوك الفراعنة وألتهم،

من ذا يميز في الظلام ويفرق
من يستغل الأرض أو من يعزق
تمشي وتلتفت المهابة وترشق
يؤتى به حوض الخلود فيغرق
حذروا من الدنيا عليه وأشفقوا؟
ملأوا الندي جلاله وتأبقوا
ما يهتفون به وذاك مصدق
فيما ينوب من الأمور ويطرق
... ..

ولوأوه وبيـانـه والمنطق
والحق ما يحيي العقول ويفتق
والله من حول البناء موفق
سيف الكريم من الجهالة يفرق
يأوي الضعيف لركنه والمرهق
ويبيت (قيصر) وهو منه مؤرق
بقـلـادة الله العلي مطوق
(موسى) ويسأل فيه (عيسى) (البطرق)

سجدوا لخلق وظنوا خالقاً
دانت (بآبيس) الرعية كلها
جاءوا من المرعى به يمشي كما
ومن العجائب بعد طول عبادة
يأليت شعري: هل أضاعوا العهد أم
يدعون خلف الستر آلهة لهم
واستحجبوا الكهان هذا مبلغ
أو كيف تخترق الغيوب بهيمة
... ..

وودائع (الفاروق) عندك دينه
بعث الصحابة يحملون من الهدى
يبنون لله الكنانة بالقنا
في الحق سلّ وفيه أغمد سيفهم
ما كانت (الفسطاط) إلا حائطاً
وبه تلوذ الطير في طلب الكرى
(عمرو) على شطب الحصير معصب
يدعوله (الحاخام) في صلواته

يسخر بطرف خفي من عقيدتهم الوثنية وطقوسهم الدينية، ثم يتحول للإشادة بالدين الإسلامي وشريعته الغراء، من خلال استلهاهم شخصياته العظيمة وسياساتهم وعدلهم، ممثلين في الفاروق عمر بن الخطاب، والقائد عمرو بن العاص رضي الله عنهما^(١) :

والحق أن هذا الاستدعاء للحضارة الفرعونية والحضارة الإسلامية من خلال شخصياتها، ليوضح بما لا يدع مجالاً للشك أن فرعونيات شوقي كانت - كما هي لدى حافظ - مجارة منه للتيار المصري الإقليمي الانعزالي الذي اشتد وقوي في فترة من فترات النضال الوطني ضد القوى الاستعمارية الأجنبية من التاريخ المصري الحديث، ومؤازرة منه لبعض الأحزاب السياسية التي استخدمت الروح الوطنية في مواجهة الاستعمار، ثم خشية من الشاعر في مجابهة الصحافة المصرية وكتابتها عن غلوا في هذه النزعة الإقليمية الانعزالية^(٢)، وأن الظروف التي كان يمر بها الشاعر قد تدخلت في تلك النعمة الفرعونية التي أثرت حتى على صورة بعض الشخصيات الإسلامية التي استلهمها الشاعر في سياق وطنياته وفرعونياته، وما يدل على ذلك أنه تارة يصف ملوك الفراعنة بالشورى والعدل^(٣)، وتارة يصفهم بالطغيان والاستبداد^(٤)، وذلك بحسب الظروف والأحوال التي طالما كان شوقي يعمل على تقديرها رعاية منه لمصالحه وعلاقاته بالقصر وبالانجليز وبالقوى الوطنية.

وإن كان لشوقي من أهداف أخرى وراء نزعة الفرعونية هذه، فإنها لا تتجاوز أن تكون «وسيلة - كما يقول محمد محمد حسين - لحفز الهمم وإقناع الشباب بأن ما حققته مصر مرة يمكن أن تستعيده مرة أخرى»^(٥) وأخذ «العبرة والموعظة واستخلاص المغزى من الماضي والتأريخ»^(٥).

فإن كان ثمة من روح أو ذات يبحث عنها حافظ وشوقي في شعرهما وفي استلهاهما للتراث فإنما هي الروح والذات الإسلامية الحضارية - كما يظهر من الأمثلة السابقة - وليست هي الذات المصرية بالمفهوم الإقليمي الانعزالي الضيق، وأن مصريتهما وفرعونياتهما بحضارتهما القديمة، قد أصبحت جزءاً من الحضارة الإسلامية التي جسدتها مصر منذ انضوت تحت ظل الشريعة الإسلامية والهوية العربية، وهذا لا يعارض القول بأن لدى كل من حافظ وشوقي اتجاهاً فرعونياً إقليمياً، وأنه أوفر كمية عند شوقي منه عند حافظ، ولكنه اتجاه منضو تحت اتجاههما الإسلامي الذي هو أكثر بروزاً وسيطرة في شعرهما، فمصر الفرعونية في خلد الشاعرين جزءاً من ذات عامة كان يبحث عنها كل من عبدالمطلب ومحرم وحافظ وشوقي، للنهوض بها في وجه الحضارة الغربية المعاصرة، هذه الذات العامة ليست الذات المصرية - كما ذهب إليه عز الدين إسماعيل - إنما هي الذات الإسلامية الخالصة بمشخصاتها الخاصة.

(١) انظر : الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث ص ١٢٠.

(٢) انظر الشوقيات : ١٨٤ / ٢.

(٣) انظر السابق ٢٧٤ / ١.

(٤) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ١٥٧ / ٢.

(٥) الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث ص ١٢٢.

ومما سبق يتضح لنا أن النزعة الإقليمية الانعزالية القائمة على أساس من الوطنية وبعث الروح الفرعونية القديمة كانت في القطر المصري من أقوى وأشد النزعات الإقليمية في سائر الوطن العربي، بسبب مواجهة أبناء مصر للحضارة الاستعمارية الغازية، وتبني رجال السياسة والصحافة لها.

وقد تأثر شعراء مصر بهذا الاتجاه على اختلاف بينهم من حيث الكثرة والقلة، ومن ثم تأثرت استلهاماتهم للشخصيات الإسلامية بهذا الاتجاه ولم يكذب ينجو شاعر من الإدلاء بدلوه فيه^(١).

لكن هذه النزعة المصرية لم تكن لتبلغ في قصائد الشعراء المصريين بصورة عامة حد التبشير المذهبي بالنعرة الإقليمية الانعزالية المتطرفة، بل كانت لا تعدو التفاخر^(٢) أمام الحضارة الاستعمارية بالماضي العريق، بمرحلة حضارية من مراحل تكوين شخصية مصر الحضارية عبر الزمن الماضي من أجل رفد الحاضر، في إطار من الرؤية العربية الإسلامية.

الظاهرة الثانية : استلهام الشخصيات الإسلامية بحس إقليمي انعزالي خالص ومتطرف، يعادي العروبة والإسلام، ويتغيا بعث الحضارات السابقة على الإسلام في بلدان الوطن العربي.

وقد نشط هذا الاتجاه الإقليمي الانعزالي الذي يحمل ملامح هذه الظاهرة المجافية للعروبة والإسلام في أوائل النصف الثاني من هذا القرن الميلادي عند شعراء الشعر الحر من أصحاب القصيدة الجديدة وشعراء «الرفض» منهم بخاصة، واشتد بكثرة عند شعراء لبنان وسوريا ممن لهم صلة بالحزب القومي السوري وعند قلة من شعراء العراق ومصر «فقد كان شعراء هذا التيار يتغيا رفض العروبة والإسلام . . ويعمل على ازدهار الشعوبية . بإصرار وإلحاح واضحين»^(٣).

وقد ارتدى الحوار مع التراث [وشخصياته الإسلامية عند هؤلاء] طابعاً إقليمياً [انعزالياً] كما هو عند أدونيس وخليل حاوي . . وغيرهما^(٤)؛ وقد حاول أغلب شعراء الرفض الإنعزاليون - كما يرى أنور الجندي - تقمص شخصيات الشعوبيين القدماء أمثال الحلاج^(٥)، وغيره.

فالشاعر السوري (أدونيس) تبنى في تجربته الشعرية الاتجاه الإقليمي الانعزالي من خلال تبنيه لبعض الأصوات الشعوبية في الموروث العربي الإسلامي، «ليعبر من خلالها عن رفضه لواقع العرب الحضاري، وكان الشاعر متممياً إلى دعوة تنادي بإحياء القومية الفنية في الشام مقابل القومية العربية،

(١) انظر : ديوان هاشم الرفاعي ص ١٢٨ - ١٢٩ .

(٢) انظر : الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث ص ١٣١ - ١٣٢ .

(٣) انظر محمد ﷺ في الشعر العربي الحديث، ص ٤٦٢ ، ٤٦٥ .

(٤) انظر : بنية الرمز الشعري عند ممدوح عدوان، محمد برغوث، مجل المعرفة السورية، السنة الخامسة والثلاثون العدد

(٣٩٧) تشرين الأول أكتوبر ١٩٩٦م ص ١٠٧ - ١٠٨، وخصائص الأدب العربي ٣٧٧-٣٧٩ .

(٥) انظر : خصائص الأدب العربي ص ٣٧١ .

(٦) استدعاء الشخصيات التراثي في الشعر العربي المعاصر ص ٤٨ - ٤٩ .

وقد سُمي نفسه (أدونيس) الإله الفنيقي للخصب والنماء»^(٦) وقد كان اسمه علي أحمد سعيد .

وأدونيس في استلهامه شخصية (صقر قريش) - الأمير الأموي الذي أعاد الدولة الأموية في الأندلس - يمنحه بعداً حضارياً انعزالياً عندما يستخدمه للتعبير - من خلال فلسفة الموت والانبعاث - عن ذهاب وتلاشي واندثار وموت الحضارة العربية الإسلامية في دمشق (سوريا) وطنها لأصلي، وقيام وإحياء وانبعاث الحضارة الفينيقية في بيروت (لبنان)، حيث يقيم الشاعر بعد أن تحول إليها، فقد جعل الشاعر من سقوط الدولة الأموية وذهابها وتلاشيها في دمشق سقوطاً وموتاً وذهاباً للحضارة العربية الإسلامية، وجعل كذلك من نجا الصقر ورحلته نحو الغرب الأندلسي وانبعائه من جهة الغرب، عامل تحول عن الحضارة العربية الإسلامية وانبعاث حضارة أخرى يتطلع لها الشاعر تقوم وتنهض في موطنه الجديد، وكأنه هو الصقر في تحوله من دمشق إلى لبنان حيث يقيم^(١)، والحضارة الأخرى هي الحضارة الفينيقية^(٢).

« . . . الصقر في متاهة

في يأسه الخلاق

يبني على الذروة في نهاية الأعماق . .

أندلس الطالع من دمشق

يحمل للغرب حصاد الشرق

إن أدونيس بتخليه عن اسمه العربي (علي أحمد سعيد) واستبداله عنه بالاسم الفنيقي (أدونيس) إنما يعبر عن تخليه عن الحضارة العربية الإسلامية والاستعاضة عنها بالحضارة الفينيقية، وهذا هو ما أسقطه على الرمز العربي الإسلامي (صقر قريش) حتى حمله فكره الإقليمي الانعزالي الشعبي .

(فالصقر) / الرمز التراثي (لأدونيس) نفسه «يحمل للغرب» / موطن أدونيس الجديد (لبنان)، «حصاد الشرق» / الحضارة الشرق أوسطية وهي الحضارة الفينيقية، إن الصقر / أدونيس، ينبعث من رماد شريقته لا من عربيته وإسلامه، كما ينبعث طائر الفينيق من رماده الفنيقي من جديد شابٌ قويٌ متجدد كما عادت الدولة الأموية في الأندلس على يد (الصقر) قوية فنية متجددة من رفات سقوطها في الشرق، وكما يعود طائر الفينيق شاباً قوياً متجدداً من رماده .

ولذلك قال أدونيس عن فعل (صقر قريش) الحضاري في الأندلس «يحمل للغرب حصاد الشرق» ولم يقل يحمل حصاد «العرب والمسلمين» لأن أدونيس يتطلع لإحداث تحول حضاري من خلال فكرة إقليمية انعزالية شرق أوسطية، يرفض من خلالها الحضارة العربية الإسلامية ليستبدل بها الحضارة

(١) انظر : حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه ، ص ٣٤٤ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ١/ ٤٥٤ - ٤٥٨ .

الفنيقية الشرق أوسطية، فيتطلع إلى إحيائها بعد أن ماتت في الماضي جاعلاً من شخصية عبدالرحمن الداخل (صقر قريش) وفعله الحضاري الذي أحيا بموجبه الدولة الأموية وحضارتها في الأندلس بعد أن سقطت في دمشق، قالاً رمزياً عبر من خلاله عن فكرته الإقليمية الانعزالية هذه.

أما الشاعر اللبناني خليل حاوي، فيستلهم شخصية الشاعر العباسي (ديك الجن)^(١) - الذي أغمد سيفه في عنق محبوبته وأحرقها ليصنع من رفاتها قدحاً يشرب فيه خمرة - ليجعل من «سيف ديك الجن» الملوث بالشك والخيانة والقتل والعنف رمزاً للوطن العربي الإسلامي، ومعادلاً لرواسب العفن والتخلف والفساد التي تثقل - في تقديره - كاهل الأمة «السورية واللبنانية» التي ربطت نفسها بالماضي العربي الإسلامي وتمنعها من النهوض في العصر الحاضر^(٢).

والشاعر خليل حاوي، يود أن يظهر «وطنه» الذي رمز له في النص «بداره» من تلك المعوقات الحضارية الآتية من حضارة الشاعر «ديك الجن» المتخلفة ليهيئها لبعث حضاري روحي جديد يتمثل في الحضارة الشرق أوسطية (الفنيقية)، فينبثق من كل ما كان يسود واقع داره / وطنه القديم في حقبتها لعربية الإسلامية - التي جسدها في شخصية (ديك الجن) وظروف حادثته - واقعاً جديداً بالغ النضاعة والشموخ والازدهار، جاعلاً من «رماد الفينيقي» معادلاً لرماد «جناية ديك الجن» الذي يحلم الشاعر «لداره/ وطنه» أن تتخلص منه، ويتحقق من خلال الانبعاث الفنيقي الانبعاث المعاصر «لداره/ وطنه» في ظل الحضارة الإقليمية الانعزالية الفنيقية الشرق أوسطية الآتية من رماد الجناية التي مارسها (ديك الجن) في الرواية تجاه من خانت ليطهر واقعه وليحيا حياة جديدة، ومن ثم فقد منح الشاعر شخصية «ديك الجن» بعداً إقليمياً انعزالياً حين مزج بين ملامح شخصيته وبين فلسفة الموت والانبعاث والرماد الفنيقي الذي يولد منه طائر الفينيقي حين استولد الشاعر الحضارة الفنيقية من ركام الشخصية الإسلامية / الحضارة الإسلامية؛ واستولد الحضارة الإسلامية فقال: «داري التي تحطمت تنهض من أنقاضها، تختلج الأخشاب»^(٣) إيذاناً بقيام وطنه وحضارته الإقليمية الانعزالية، الحضارة الفنيقية في العصر الحاضر، حضارة حية متجددة لتعود «خير دار في واحة البحار . . تخرج بالثلج وبالزهر وبالثمار . . تلتهم وتحيا قبة خضراء في الربيع»، وسنحلل هذه القصيدة بشكل أوسع عند الحديث عن البعد الأسطوري في استلهام الشخصيات الإسلامية^(٤).

وقد نجم عن هذا الاتجاه الإقليمي الانعزالي في استلهام الشخصيات الإسلامية محدودية استلهام شعراء هذا الاتجاه للشخصيات الإسلامية، إن على مستوى الكم العددي، وإن على مستوى التوسع الدلالي، بمعنى أن ظاهرة استلهام الشخصيات الإسلامية عند شعراء هذا الاتجاه الفكري تقلصت

(١) انظر: قصيدته السندباد في رحلته الثامنة من ديوانه، طبع دار العودة، بيروت، ١٩٩٣م ص ٢٦٢-٢٦٣.

(٢) انظر: المصدر السابق ص ٢٥٥-٢٦٣.

(٣) انظر: المصدر السابق ص ٢٧٢.

(٤) انظر: المصدر السابق ص ٢٥٥، ٢٧٢.

وضعت، بسبب التفاتهم إلى استلهام شخصيات تلك الحضارات الإقليمية، (الفرعونية، الأشورية، الفينيقية) السابقة على الإسلام أو الاقتصار على استلهام الشخصيات الإسلامية التي لها علاقة بإقليم الشاعر دون سواها من الشخصيات، كإقتصار شعراء مصر في شعرهم الوطني على استلهام شخصياتي عمر بن الخطاب وعمر بن العاص رضي الله عنهما، أو تضيق دلالات الشخصيات مثل قصر دلالة شخصية مثل «عبدالرحمن الداخل» صقر قريش على دلالة «الموت والانبعاث» الانعزالية، بدلاً من دلالاته على الشجاعة والإقدام والبطولة والمغامرة والشرف والتصميم والحضارة والبناء ، كما نجد أن إخضاع بعض الشخصيات الإسلامية التراثية وتوظيفها لإبراز روح الإقليمية الانعزالية قد بلغت ذروة تطرفها عند جملة من شعراء الرفض والانعزال والإقليمية في سوريا ولبنان، الذين فهموا وكرسوا تقنيات القصيدة الجديدة - التي تطورت وازدهرت في العقود الأولى من النصف الثاني من هذا القرن الميلادي - لمثل هذا المنحى الاستلهامي، الذي يتغيّر رفض العروبة والإسلام، ويهدف إلى بعث وإعادة وإحياء الحضارات الشرق أوسطية السابقة على الإسلام، وتوظيف الشخصيات الإسلامية المستلهمة بما يدين الحقبة الإسلامية لهذه البلدان والحضارات الشرق أوسطية من بلاد الوطن العربي، كما رأيناه في استلهام أدونيس «لصقر قريش»، وحاوي «لديك الجن»، وإحاطة ذلك بشيء من الغموض، وقد بدأ تأثر الشخصيات الإسلامية المستلهمة بهذا الاتجاه الفكري الإقليمي الانعزالي، من خلال منظور عقدي شعوبي، واضح عند هذا الفئة من الشعراء .

الباب الثاني

الفصل الأول : المتابعة والتجديد في استلهام الشخصيات الإسلامية .

الفصل الثاني : الاتجاهات الفنية في استلهام الشخصيات الإسلامية .

الفصل الأول
المتابعة والتجديد
في استلزام الشخصيات الإسلامية

(١) المتابعة.

(٢) التجديد.

مدخل :

القصيدة الاستلهامية نوع من القصيدة العربية الحديثة ، لها آلياتها وتقنياتها المضمونية والفنية التي استدعاها واستحضرها البعد الاستلهامي فيها ، وجعل لها من الخصائص المضمونية والفنية ما يميزها عن سائر أنواع القصائد الحديثة ذات الظواهر الشعرية الأخرى من شعرنا الحديث .

والقصيدة الحديثة قد تعرضت في مراحلها وأطوارها إلى سمات وملامح فنية اقتضاها العامل الزمني ، وعامل الاحتكاك بالآداب الأجنبية ، وعامل تغير المجتمع العربي الحديث ، وتطور فكره وثقافته مما جعلها تخضع لعملية البدء والنشأة ، ثم التطور والارتقاء نحو النضج الفني ، ومع هذا فقد بقي في عصرنا الحاضر يتنازع القصيدة الحديثة بمختلف اتجاهاتها الفنية - والقصيدة الاستلهامية واحدة منها - تياران ماثلان لا يغيبان ولا يختبان في كل مرحلة من مراحل العمل الشعري وهما تيار المتابعة والتقليد وتيار التحديث والتجديد .

وإذا كان هذان التياران ماثلين وواضحين في القصيدة الحديثة والمعاصرة فإن حضورهما وبروزهما في القصائد التي تستلهم تراث الأمة وماضيها وحضاراتها السابقة أكد وأظهر منه في سواها من القصائد الحديثة .

والعودة في القصيدة الاستلهامية للتراث يجعل قيم القديم ماثلة في ذاكرة الشاعر وفي ذاكرة المتلقي كذلك يجعل الشاعر الذي ينزع للتجديد يحاول تجاوز ذلك القديم بكل ما أوتي من مقدرة فنية إبداعية ومن ثم فلا غرابة أن يتنازع القصيدة الحديثة التي تستلهم التراث تيارا المتابعة (التقليد) والتجديد (التحديث) وأن يظهر على بنيتها المضمونية والفنية سمات الماضي (القديم) وملامحه المضمونية والفنية وسمات الحاضر (الجديد / الحديث) وملامحه المضمونية والفنية .

ومن هنا كان بحث ملامح المتابعة والتجديد في هذه الظاهرة الشعرية (استلهم شعرائنا للشخصيات الإسلامية) أكثر حضوراً وإلحاحاً منه في أي ظاهرة شعرية أخرى وذلك لأن لتياري القدم والجدّة أثرهما وسيطرتهما الواضحين على تعامل الشاعر مع نصه الشعري الذي يحاول أن يعبر فيه عن حاضره من خلال ماضيه .

والتعرف على ملامح المتابعة والتجديد في القصيدة الحديث التي تستلهم الشخصيات الإسلامية هو ما سنحاوله في هذا الفصل بادئين بمظاهر المتابعة ثم بمظاهر التجديد ، رافضين في كل ذلك تلك الصور المنحرفة التي صور بها بعض الشعراء السلف الصالح .

(١) المتابعة (التقليد) :

إذا كانت نهضتنا الشعرية في العصر الحديث قد بدأها الرواد من شعراء مدرسة الإحياء من خلال المتابعة والتقليد للموروث الشعري العربي في نماذجه القديمة الناضجة فنيًا، فإن الظواهر الفنية لقصيدتنا في العصر الحديث ستبدأ بالضرورة من خلال تلك المتابعة، وذلك التقليد الذي يترسم ويهتدى بترائنا المعرفي والشعري العربي القديم.

واستلهم شعرائنا للتراث بعامة، والشخصيات الإسلامية منه بخاصة، أحد تلك الظواهر الفنية في شعرنا الحديث.

ومن الطبيعي أن تكون بدايات ذلك الاستلهم واقعة في إطار المتابعة والتقليد، لما يُنظر إليه من نماذج مضيئة ومشرفة، في ذلك الماضي، الذي يهتدي شعراؤنا بعلاماته، ويتحرون خطاه.

وما كان ذلك إلا لأن همّ أعلام النهضة العربية الحديثة قد توجه للبحث عن الذات العربية من خلال ماضيها، لاستعادة شخصيتها وهويتها الحضارية أمام الحضارات الحديثة، التي تعمل جاهدة على سلبها من هويتها الحضارية تمهيداً لاحتوائها، ومن ثم السيطرة عليها.

ومع إطلالة النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي ظهرت حركة إحياء للتراث العربي، للنهوض من حالة الضعف والانحطاط التي «انحدرت بالثقافة العربية إلى حالة ركود امتدت أجيالاً، وباعدت بين الناس وثروتهم الفكرية والأدبية القديمة، ومع الوعي الجديد بالذات وحركات التحرر، كان لابد من أرض صلبة تمنح الذات صلابة واطمئناناً»^(١).

هذا جعل الأمة العربية أكثر تشبهاً بماضيها وبحثاً في ثنائه، عما يعيد لها شخصيتها وهويتها ويحفظ لها كينونتها، ويمدها بقوة الانطلاق نحو المستقبل، ولذلك كانت (المتابعة) للبحث عن الذات من أولويات هذه المرحلة الشعرية الاستلهامية.

وأخذت الأمة تبحث عن ذاتها من خلال تراثها العربي الإسلامي في عصور القوة والازدهار - فترة ما قبل سقوط بغداد (٦٥٦هـ) - ومن خلال رموزه الحضارية في ماضيها الإسلامي العريق من أجل «إحياء التراث العربي في ضمائر الناس»^(٢).

وفي جانب الشعر فقد عمل الشاعر محمود سامي البارودي على العودة بالشعر العربي الحديث في مضامينه وفنياته إلى القوة والازدهار والأصالة التي كان عليها شعرنا العربي في أوج حضارتنا العربية الإسلامية في العصر العباسي.

(١) الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٢٢.

(٢) السابق نفسه والصفحة نفسها.

«وإذا كان البارودي لم يحدث تجديدًا^(١) يذكر في شعرنا الحديث، فحسبه أنه منح كل حركة تجديدية جاءت بعده القاعدة الوطيدة الصلبة التي تركز عليها، وما كان لشعرنا الحديث أن يخطو خطوة واحدة في طريق التجديد بدون صنع البارودي»^(٢)؛ وقد عد بعض الدارسين أن فعل الإحيائيين هذا «أول برنامج شعري للحداثة الشعرية العربية في العصر الحديث، فيه وبه تم بناء نص يرى إلى الممكن في الكائن، وإلى المستقبل في الماضي»^(٣).

وقد واكب هذه الحركة الإحيائية على مستوى الشعر إحياء لثرائنا المعرفي - الديني والأدبي والعلمي - سميت بحركة إحياء التراث، تمثل في نشر أمهات كتب التراث، المخطوطة والمبعثرة في أنحاء العالم^(٤)، والتعريف بأعلام التراث ورموزه وشخصياته، ودراسة أخبارهم ومجهوداتهم في الحكم والسياسة والعلم والأدب والحضارة، وإلقاء الأصواء علي الجوانب المجهولة من ذلك التراث.

وكان هم شعراء الإحياء الذين مثلوا بدايات استلهم التراث الإسلامي وشخصياته هو بعث أعلام ذلك التراث من الشخصيات التي عاشت في الماضي الذهبي للأمة الإسلامية، واستحضارها حتى تقف شامخة شاهدة معسدة للعمق الحضاري العربي الإسلامي، وراسمة ملامح وقسمات الحضارة العربية المعاصرة، على أساس من الماضي، وبما يستشف من خلاله روح الحضارة العربية الإسلامية الأصيلة أمام قوى الحضارة الغربية الهاجمة على الأمة.

وقد اتجه الشعراء الإحيائيون في استلهماتهم إلى الشخصيات الإسلامية المشرقة التي كانت تمثل صور البطولات والشموخ والعزة والتقوى والصلاح والعدل، وجماليات الماضي المضيء، وعملوا على بعث صفات تلك الشخصيات وملامحها ومواقفها وأخلاقياتها في شعرهم والوقوف عندها طويلاً.

ومن تلك الشخصيات الصحابة، والخلفاء، والولاة، والقادة الفاتحين، والعلماء، والشعراء، متجنيين تلك لشخصيات التي ذكرت في التأريخ الإسلامي، على أنها خارجة على إجماع الأمة أو على الشريعة.

وكان استلهم شعراء الإحياء للشخصيات الإسلامية التراثية يقوم على أساس من المتابعة والتقليد، لما في كتب التراث من صفات وملامح ومواقف وأفعال وأقوال وأخبار لتلك الشخصيات، ولا يقوم على أساس من أن تلك الشخصيات جزء من معطى تراثي دخل في تطوير التجربة الشعرية الحديثة من

(١) المقصود بالتجديد هنا هو التطور الفني والمضموني الذي يضيف جديداً على السابق، أما التجديد بمعنى الإحياء والعودة بالشعر الحديث إلى ما كان عليه في الماضي العربي المزدهر فقد أحدثه البارودي ونهض به.

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٥٩ - ٦٠.

(٣) الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته - التقليدية - محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، مطبعة فضالة - المحمدية - المغرب، الطبعة الأولى ١٩٨٩م، ١/ ٧١.

(٤) انظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٦٠.

الوجهة الفنية، بل كان الأمر لا يعدو وأن يكون بعثاً للقيم المضمونية التي جسدها تلك الشخصيات، وإحياءً لصفاتها، ومواقفها، وتذكيراً بتلك الصفات والمواقف، أما الجانب الفني من ذلك الاستلهام فقد كان استلهاً سطحياً تسجيلياً، داخلياً في نطاق «التعبير عن التراث أو تسجيله»^(١) بمعنى «تصوير العناصر التراثية كما هي في التراث، دون أن يحاولوا أو يضيفوا عليها أية دلالات معاصرة، أو أن يفسروها أي تفسير معاصر»^(٢)، بل تناولوها من خلال الحكاية عنها وسرد أخبارها بشكل تقريرى ومباشر.

إن مدرسة البارودي الإحيائية مع أنها «قد أعادت النبض لهذا التراث في نفوس الناس [إلا أنها] لم تنبه الضمائر إلى هذا التراث من أي منظور تفسيري، ولم تلفتهم إليه من حيث هو حصيلة مواقف إنسانية لها أبعادها [في الحياة المعاصرة] . . . وإنما هي قد اقتصرت مهمتها على استيحاء هذا التراث وإعادةه - بكل مشخصاته الفنية - إلى قارئ العصر»^(٣).

وقد كان هذا يلبي غاية الناس في هذه المرحلة من مراحل نهضتهم التي كان الهم فيها موجهاً إلى «البحث عن الذات» من خلال ماضي الأمة الحضاري، وتحقيق اتصال الحاضر بالماضي، والانطلاق من خلال هذا الاتصال والترابط نحو المستقبل الحضاري.

إن شعراء هذه المرحلة لم يستطيعوا أن يستلهموا الشخصيات التراثية استلهاً توظيفياً يدخل في صيغة «التعبير بالشخصية»^(٤) و «التشكيل بها»^(٥)، بمعنى أنهم يوظفونها في واقعهم الحياتي لتتخلق منها رؤية جديدة تصلح للامتداد الفني في الحاضر؛ لكنهم تعاملوا معها بحالة من المتابعة والتقليد لصورتها في الماضي بما يبقيا محصورة داخل ذلك الإطار الزمني الماضي المتسم بوحدة الزمن وتوقفه على الماضي دون دخول بالاستلهام في حالة من الصيرورة والتجدد الفعال.

إن استلهم الإحيائيين يقوم على تذكر الماضي والتذكير به وحكايته والإخبار عنه دون نقله إلى الحاضر أو استشراف المستقبل من خلاله.

ولعل السبب في هذا الاستلهام الإبتاعي (التقليدي) يعود إلى قرب الأمة - في هذه الفترة من بدايات النهضة الحديثة - من استعادة تراثها وكونها لم تكتمل أبعادها، ولم تتعمق فيه بعد بشكل يتيح لها التغلغل في ثناياه، والوعي به، وإدخاله كنسيج مكوّن للحاضر الذي تحياه وتعيشه، وأنها لما نزل بحاجة إلى بعد زمني كاف لكي تستلهمه بشكل توظيفي تستطيع أن تعبر من خلاله عن قضاياها الحياتية المعاصرة.

فهؤلاء الإحيائيون - قد كانوا معاصرين لدعوات إحياء التراث وبعثه، وبعضهم كان ممن شارك

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٦٢.

(٢) السابق ص ٦٣.

(٣) الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٢٣، ٢٤.

(٤) انظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٨٠.

(٥) انظر: مسرح صلاح عبدالصبور - دراسة فنية - ص ٦٩.

في ذلك ، وكذلك كان عموم المتلقين من الجماهير المعاشية لهم ، لم يستوعبوا تراثهم بعد ، ولم يهضموا حقائقه ، وأبعاده ، ولم يتعمقوا في فهمه ، ويدركوا أسرار .

لذلك فقد كان طبيعياً أن تبدأ علاقتهم بالتراث وشخصياته من خلال المتابعة للماضي الذي تتلمذوا عليه ، والعمل على نقله وتسجيله بشكل مباشر وتقريرى «دون إضفاء أي دلالات معاصرة عليها . . وكانت هذه المرحلة وجهاً من وجوه حركة الإحياء ، وبعداً من أبعادها ، وقد قام الشعراء فعلاً بدور جوهري في تحقيق هذا الحضور الدائم للتراث وشخصياته في وجدان الجماهير وعقولهم»^(١) .

وليس في هذا حط وتقليل من قيمة عمل هذه المدرسة الإحيائية والحركة التي قامت بها ، فهي - كما يقول عز الدين إسماعيل - قد أدت دورها التاريخي على أكمل وجه ، من حيث إنها قد اتجهت إلى الماضي ، وبحث عن ذاتها فيه ، لتنتقل من خلاله بشكل مباشر ، فيه من المتابعة والتقليد ما فيه^(٢) ، «ولا يحق لأحد أن يتطلب أو يتوقع منها أكثر مما صنعت»^(٣) .

ومن أبرز شعراء هذه المرحلة الاتباعية التقليدية ، محمود سامي البارودي ومحمد عبدالمطلب ، وعبدالحليم المصري ، وحافظ إبراهيم ، وأحمد شوقي ، وأحمد محرم ، ومعروف الرصافي ، وجميل الزهاوي ، وعلي الجارم ، وابن عثيمين .

مظاهر المتابعة في استلهاام الشخصيات الإسلامية :

وقد جاءت استلهاامات هذه المرحلة في عدة مظاهر^(٤) ، منها أن تكون الشخصية المستلهمة جزءاً من صورة ، سواء كانت هذه الصورة قائمة على ملمح بلاغي ، كالتشبيه ، أو الاستعارة ، أو الكناية ، أو كانت مطلقة ، غير قائمة على بنية بلاغية ، بل يكون الشاعر قد استدعى الشخصية ، واستحضرها ، سارداً عنها بعض أخبارها ومواقفها ، أو صفاتها أو أقوالها ، كما جاءت في كتب التراث ، للتذكير بها أو رفعها كنموذج يحتذى ، أو للافتخار بها وبماضيها .

فمن الصورة الأولى القائمة على أساس بلاغي ، استلهاام الشاعر أحمد شوقي لشخصيتي علي بن أبي طالب (عليه السلام) ، وعبدالرحمن بن ملجم المرادي ، في قوله ، يرثي أدهم باشا القائد التركي ، وقد غُدر به ، فشبهه بعلي في الشجاعة ، ليرفع من شأنه ويبين عظيم قدره ، وفداحة المصائب الذي وقع للأمة بفقدته ، وشبه من اغتاله بابن ملجم في الفتك والغدر^(٥) :

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٣٠ - ٣١ .

(٢) انظر : الشعر العربي المعاصر ، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ، ص ٢٤ .

(٣) السابق ، الصفحة نفسها .

(٤) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٦٤ - ٦٥ .

(٥) الشوقيات ٤١ / ٣ .

مصائب بني الدنيا عظيم بأدهم
عليّ أبو الزهراء داهية الوغى
وأيّ (فروق) اضحكي وابكي فخاراً ولوعة
وأعظم منه حيرة الشعر في فمي
دهاه بباب الدار سيف ابن ملجم
وقومي إلى نعيش الفقد المعظم

ويستلهم الشاعر محمود سامي البارودي شخصيتي الأحنف بن قيس وعمرو بن العاص،
للدلالة على عظم أخلاق الأمير شكيب أرسلان وحسن دهائه وحنكته وشجاعته فيقول مخاطباً عصفورة
الوادي التي حملها رسائل حبه إلى الأمير شكيب الذي شبهه بالأحنف في الأخلاق ويعمرو في
الشجاعة^(١):

لعل نعمة ودّ منك شائقة
هو الهمام الذي أحيا بمنطقه
تلقى به الأحنف الأخلاق متدياً
تهز عطف «شكيب» كوكب النادي
آثار قوم أجادوا النطق بالضاد
وفي الكريهة عمراً وابن شداد

ويستلهم الشاعر حافظ إبراهيم شخصيتي عمر بن الخطاب وعلي رضي الله عنهما مكنياً بهما
عن عدل الإمام محمد عبده، وعن بعد نظره وصواب رأيه وشجاعته^(٢):

رأيتك والأبصار حولك خشع
فقلت: أبو حفص بيرديك أم علي

ومن الصورة الأخرى القائمة على غير ملمح بلاغي، استلهم الشاعر معروف الرصافي - على
سبيل الافتخار - شخصية الخليفة العباسي هارون الرشيد، وما عرف عنه من اهتمام بالعلم والمعرفة
وجلب الحضارة لدولته^(٣):

هذه الخزانة أنشئت مبنائها
أحيوا بها عصر العلوم لدولة
عصر الرشيد أبي الخلائف إذ
للأمير فيه تدارك وتلاقي
خلفاؤها من آل عبد مناف
غدت بغداد رافلة بمجد ضافي

ويستلهم الشاعر حافظ إبراهيم شخصية الخليفة هارون الرشيد، مفتخراً بما تحقّق في عهده من
عيش رغيد، ومذكراً إيانا بعظمة هذا الخليفة العربي المسلم، من خلال مخاطبته المشهورة مع السحابة^(٤):

جبينا السحب في عهد الرشيد
وبات الناس فسي عيش رغيد

(١) ديوان محمود سامي البارودي ٢٨٢/١.

(٢) ديوان حافظ إبراهيم، ص ٤.

(٣) ديوان معروف الرصافي ص ١٧٢.

(٤) ديوان حافظ إبراهيم ص ٣١٥.

ويستلهم الشاعر محمود سامي البارودي عددًا من الشعراء العرب في العصر العباسي الذين برّزوا في قول الشعر في زمانهم، ذاكراً شاعريتهم مشيداً بهم مخبرنا بأنه قد اقتدى بهم في شعره وأنه معتز مفتخر بهذه القدوة وبهؤلاء الشعراء، والشعراء هم: الحسن بن هانئ (أبو نواس)، ومسلم بن الوليد وأبو تمام، والبحري^(١):

مضى «حسن» في حلبة الشعر سابقاً وأدرك ولم يسبق ولم يأل «مسلم»
وباراهما «الطائي» فاعترفت به شهود المعاني بالتي هي أحكم
وأبدع في القول الوليد فشعره على ما تراه العين وشي منمنم

فالبارودي هنا يحشد عددًا من الشعراء العرب القدماء الذين يمثلون نماذج عليا في الشاعرية العربية بالنسبة للبارودي وجيله، وهو يعدد أسماء هؤلاء الشعراء على سبيل الذكر والسرد، فهم يمثلون القدوة والفخر والاعتزاز للشاعر وجيله.

واستلهم البارودي لهؤلاء الشعراء كما نلاحظ استلهام سطحي عادي تسجيلي مباشر، يتابع فيه الشاعر ما ورد عن هؤلاء الشعراء في كتب الشعر والأدب من حسن الشاعرية، ويقف عند إخبارنا بمكانتهم وسبقهم الشعري ليس غير.

وهذا شيء نعرفه عن هؤلاء الشعراء من خلال دواوينهم الشعرية وأخبار ترجماتهم في كتب الأدب والتراجم، ولم يزد البارودي أن ذكرنا بهم وقرر لنا ما هو معلوم لدينا عنهم، وأنه إن فعل شيئاً فهو تذكيرنا بشاعريتهم، واتخاذهم نماذج وقدوة له ولعاصريه، ومع أنه يقرر بأنه ربما يكون سابقاً لهم بوقوعه على معان لم يقعوا عليها، فهو لم يجرؤ على أن يقطع بهذا السبق على أولئك النماذج، بل تظل هي القدوة وهي المثال، وغاية البارودي وجيله أن يحذقوا شعر هؤلاء الشعراء القدوة وينسجوا على منوالهم.

والبارودي كما هو ملاحظ من استعراض شعره الذي يستلهم فيه شخصيات إسلامية تراثية نجده يركز ويكثر في استلهامه على الشعراء القدامى المبرزين في القول الشعري، وتكاد تدور استلهاماته على هذا النوع من الشخصيات، ولعل السبب في ذلك هو استحواذ الهم الشعري على تفكير البارودي وأعماله الإحيائية والنهضوية، فهو يرى أن رسالته في عصره هو النهوض بالفعل الشعري وإعادة إلى ما كان عليه في عهد أولئك الشعراء القدامى الذين ذكرهم في هذه الأبيات التي سقناها له، فقد كان همه وقلبه وخاطره معلقاً بالشعراء الأقوياء من القدماء، لذلك نجد لهم حضوراً في استلهاماته للشخصيات التراثية أكثر من غيرهم من الشخصيات، وذلك ليلفت معاصريه - وهو في مرحلة البحث عن الذات - إلى سابق مجد العرب والمسلمين في الشعر، فيتخذوهم قدوة ومثالاً ونماذج تحتذى في معركتهم الإحيائية.

(١) ديوان البارودي ٣/ ٤٢٩ - ٤٣١.

وهذه النماذج التي سقناها تظهر مدى انفصال الشاعر عن الشخصية المستلهمة ، فهي لا تعدو وأن تشكل طرفين : أحدهما تراثي والآخر معاصر يتشبه فيها الطرف المعاصر بالتراثي أو يفتخر به أو يقتدي به ، يتذكره دون الامتزاج أو الاتحاد به أو التفاعل معه بما يؤثر في واقعه تأثيراً يدفع بالواقع ليكون أكثر جدة وتطوراً .

والشخصية المستلهمة في هذا النموذج الاتباعي المباشر من الاستلهام «ظاهرة عرضية وهو أسلوب استلهامي يغلب عند شعراء الشطرين»^(١) وهو يشكل الطرف الأدنى في الاستلهام - كتقنية فنية في القصيدة الحديثة - إلى التسجيلية المباشرة ، ويمثل المنطقة السطحية والضحلة من العملية الاستلهامية ؛ لأنه تبقى الشخصية المستلهمة فيه أقرب إلى الماضي في حالته السكونية ، التي يقف دورها عند مجرد الذكرى والتغني بما تشكله هذه الشخصية من أمجاد ومنجزات عظيمة في زمنها ، دون التعامل مع الشخصية المستلهمة كموقف وحركة مستمرة لها دلالتها الجديدة المعاصرة ، التي تساهم في تطوير الواقع وتغييره .

ومن مظاهر الاستلهام التقليدي القائم على المتابعة لواقع وحقيقة الشخصية في الماضي ما هو معروف «المطولات» الشعرية ، وهي «قصيدة طويلة كانت تتناول حياة شخصية من شخصيات التراث بالسرود ونظم أحداثها»^(٢) .

ومن أبرز المطولات في شعرنا العربي الحديث «البكرية» لعبد الحليم المصري و«العمرية» لحافظ إبراهيم و«العلوية» لمحمد عبدالمطلب .

وقد سميت بهذه الأسماء نسبة إلى شخصيات الخلفاء الراشدين الذين حكمت ملامح حياتهم وأحداثها على أحد البحور الشعرية العمودية .

وقد جاءت هذه المطولات لتملاً جزءاً من الفراغ القومي والديني الذي كان يعيشه أبناء الأمة الإسلامية في مطلع النهضة العربية الحديثة ، ولتذكر أبناء الأمة ، وتستعرض لهم صفحات مضيئة ومشرفة من ماضي حضارتهم الإسلامية ، بعد أن مرت عليهم عصور وأحداث في مرحلة الضعف والانحطاط كادت تنسيهم مثل هذا الماضي العربي الإسلامي ، الذي كانت الأمة الإسلامية تعيشه وتمثله في الماضي .

وقد كانت مثل هذه المطولات جزءاً مهماً تقتضيه ظروف المرحلة العربية الإسلامية ، من أجل معاودة النهوض ، وقد تمثل هذا الجزء من البحث عن الذات العربية الإسلامية من خلال الماضي ، مجسداً في استلهام هذه الشخصيات الإسلامية ، والتذكير بها ، والانطلاق من خلالها بما تشكله من إرث حضاري

(١) انظر : أثر التراث في الشعر العراقي الحديث - علي حداد ، دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية» ، بغداد ، الطبعة الأولى ١٩٨٦م ص ١٠١ .

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٦٤ .

وقد كان حافظ إبراهيم أول من بدأ نظم هذه المطولات «بعمريته»^(١) في عام ١٩١٨ م^(٢)؛ وقد استقبلها الناس استقبالا طيباً [في ذلك الحين، حتى إن الشاعر قد] وعدهم أن يقدم لهم قصائد على طرازها . . و [كان] الصدى القوي الذي تركته هذه المطولة هو الذي جعل أكثر من شاعر ينهجون نهجها، فنظم عبدالحليم المصري مطولته في أبي بكر الصديق رضي الله عنه في العام نفسه، ونظم محمد عبدالمطلب قصيدته في علي بن أبي طالب في عام ١٩١٩ م ونظم غيرهما في هذا الصدد قصائد أخرى^(٣) .

وكان وراء مثل هذه المنظومات قوة التيار الإسلامي الذي دخل في صراع في مطلع هذا القرن العشرين مع التيار القومي العربي والتيارات الوطنية كما يرى جابر قميحة^(٤) .

وفي تقديري أن هذا التيار الإسلامي - كان في صراع مع التيار الأفرنجي التغريبي، وليس مع القومي العربي أو الوطني كما يرى قميحة، وذلك لأن شعراء هذه المطولات وفي مقدمتهم حافظ إبراهيم كان لا يفرق بين العروبة والوطنية وبين الإسلام، كما أوضحنا هذا في الفصل الثالث من الباب الأول من هذه الدراسة^(٥) .

فقد أوضحنا أن حافظاً نفسه في ثنايا هذه المطولة كان يعبر عن قومية عربية لا تخالف أو تضاد والإسلام .

ويرى بعض الباحثين أن أسباب اختيار حافظ لشخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه في عمريته هو أن صورة عمر هذه كما سردها الشاعر في مطولته تمثل صورة الخليفة المسلم العادل، والنموذج العظيم، والمثال الأرقى في شؤون الحكم وسياسة الرعاية ليرفعها عالية شامخة في وجه الانجليز المستعمر للبلاد المصرية، الذي كان يذيق أبناء البلاد صنوف الظلم، والاضطهاد، إن صورة عمر كان المطلوب بها تذكير أبناء الأمة في كل وقت وحين، لكنها في ذلك الوقت - أي فترة الاستعمار الإنجليزي لمصر التي نظم فيها

(١) انظر : ديوان حافظ إبراهيم ص ٧٧ .

(٢) انظر : الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف، جابر قميحة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م ص ٤٤ .

(٣) انظر السابق ص ٤٤، ٧٠ .

(٤) انظر السابق ص ٤٥ .

(٥) انظر : الاتجاه القومي ص ٤٣٩ من هذه الدراسة .

الشاعر مطولته - مطلوبة كضرورة أكثر إلحاحاً^(١).

وسنختار «العلوية» كمثال لهذه المطولات التي يتابع فيها الشاعر أخبار الشخصية المستلهمة في كتب التراث، والتي كان يظن ناظمها محمد عبدالمطلب أنه كان مجدداً فيها بذكره للطائفة في مقدمتها كإحدى المخترعات العصرية، وأنه قد حقق بمقدمته الوصفية للطائفة التجديد، ولم يكن يشعر أنه قد كان في استلهامه لشخصية علي عليه السلام متابعاً لما هو مفصل عن أخبار وأحداث حياته في مصادر المعرفة العربية، وأن ما عمله لم يعد أن يكون نظاماً موزوناً مقفى لصفات وملامح ومواقف وأقوال الخليفة الرابع علي بن أبي طالب عليه السلام كما هي في كتب الأخبار، وأنه قد مثل علياً - كما أخبره العقاد - على طريقته التقليدية هو، ولم يمثله على طريقة المحدثين، وأنه كان في مطولته هذه في صميم التقليد، وأنه لم ينج بطائره من التقليد^(٢).

وتبلغ «العلوية» ستة وثلاثمائة بيت، يقسمها محمد عبدالمطلب - كما هو الحال في عموم المطولات - إلى مقاطع معنونة كما تعنون أبواب وفصول كتب التاريخ والسير والتراجم.

ويسرد الشاعر في كل مقطع جانباً من سيرة الإمام علي عليه السلام، أو أحداث مرحلة من مراحل حياته أو موقف من مواقفه بحسب ترتيب وتسلسل تواريخ أحداث حياته، مبتدئاً - بعد المقدمة التي صنعها للمطولة عن الطائفة - بمراحل حياة الإمام الأولى، ثم يسير عبر مراحل حياته حتى ينتهي إلى حادث اغتياله عليه السلام.

والشاعر في صنيعه هذا إنما يتابع مراحل حياة الإمام علي كما هي في كتب التاريخ والسير والتراجم مسجلاً تاريخ حياته عليه السلام بطريقة مباشرة على سبيل التذكير والفخر والاعتزاز دون عمق أو تفسير لجوانب حياة الشخصية الصحابية العظيمة هذه، أو توظيف لدلالاتها في واقع الشاعر الحياتي المعاصر.

وقد جاءت المطولة «العلوية» مقسمة على النحو التالي:

المقدمة (١٦) بيتاً، وعلي في صباه (٢٤) بيتاً، واستخلافه ليلة الهجرة (١١) بيتاً، وعلي بالمدينة (٢٨) بيتاً، وأحد (٢٠) بيتاً، ويوم الخندق (٢٩) بيتاً، ويوم خيبر (٨) أبيات، وقتله مرحب بن منسية (١٩) بيتاً، وزعامته في المواطن (٥) أبيات، وعلي في السلم (٢٥) بيتاً، وعلي في كبره (١٢١) بيتاً^(٣).

(١) انظر : القصائد الإسلامية الطوال في العصر الحديث ص ٧٦.

(٢) انظر : الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف ص ٦٠.

(٣) كتاب علوية عبدالمطلب شرح السيد محمد الغنيمي التفتازاني - مطبعة المعارف بشارع الفجالة بمصر سنة ١٣٣٨ هـ -

١٩١٩ م نقلاً عن القصائد الإسلامية الطوال في العصر الحديث قراءة ونصوص، ص ٢٤٩-٢٦٩.

يقول الشاعر في أحد مقاطع العلوية هذه الذي عنوانه «باستخلافه ليلة الهجرة»^(١) :

وسرت على آثارهم ولربما	سبقت إلى أشياء والله أعلم
فلن ينسى النبي له صنيعاً	عشية ودع البيت الحراما
عشية سامه في الله نفساً	لغير الله تكبر أن تساما
فأرخصها فدى لأخيه لما	تسجى في حضيرته وناما
وأقبلت الصوارم والمنايا	لحرب الله تنتحم انتحاما
فلم يأبه لها أنفأ علي	ولم تقلق بجفنيه مناما
وماز أموا الفتى ولربّ يأس	لهم يقضي به الليث الزواما
وأغشى الله أعينهم فراجت	ولم تر ذلك البدر التماما
عموا عن أحمد ومضى نجيا	مع الصديق يدرع الظلاما
وغادرت البطاح به ركاب	إلى الزوراء تعتزم اعتزاما
وفي أم القرى خلى أخاه	على وجد به يشكو الأواما
أقام بها ليقضيها حقوقاً	على طه بها كانت لزاما

إن الشاعر محمد عبدالمطلب في هذا المقطع من «العلوية»، كما نلاحظ، ينظم لنا ما روته كتب السير والتأريخ والتراجم، من أحداث الليلة التي نام فيها علي عليه السلام في فراش رسول الله ص، ليعمي بذلك رجال قريش، الذين أحاطوا ببيت رسول الله صلى الله عليه وسلم، وكانوا يبيتون له شراً، فخلف علياً في فراشه وخرج للهجرة ليموّه على قريش، وليعيد إذا ما أصبح الودائع والأمانات التي عند رسول الله صلى الله عليه وسلم لأصحابها.

إننا نشاهد في هذا المقطع من العلوية، متابعة لأخبار تلك الليلة، من حياة علي بن أبي طالب عليه السلام، كما جاءت في كتب السير والتأريخ والتراجم، وحكايتها وسردها بطريقة سطحية ومباشرة، وقد «تغلب على عبدالمطلب . . طبيعة المؤرخ على حساب فن الشاعر . . فهو في كل هذه الوقائع يلتزم الواقع التاريخي التزاماً يكاد يكون حرفياً مما يبعده إلى حد كبير عن روح الشعر»^(٢).

إن الشاعر في استلهامه هذا، لم يوظف لنا موقف علي في تلك الليلة، بما يجعلنا نحس ونشعر ونعاش مقدار التضحية، التي بذلها عليه السلام في سبيل الله، وفي علو الدين الإسلامي، الذي آمن به ويناضل في سبيله، مقدماً روحه من أجله، والشاعر لم يزد أن ذكرنا بتلك الليلة وسرد لنا عمل علي فيها، مما هو معلوم لنا عن أحداث تلك الليلة من كتب السير والتأريخ.

(١) السابق ص ٢٥١ - ٢٥٢.

(٢) الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف ص ٥٣، ٥٧.

لقد أخبرنا الشاعر في هذا المقطع أن علياً خلف الرسول ﷺ عشية الهجرة في بيته، وعلى سريره، ليضلل قريشاً، وليؤدي الأمانات التي كانت عند رسول الله ﷺ لأصحابها، وأنه ﷺ قد أبرز شجاعة تلك الليلة، وتضحية، وأن الله قد أغشى أبصار أهل مكة فخرج رسول الله ﷺ دون أن يروه، وغادر بطحاء مكة مع صاحبه أبي بكر الصديق ﷺ مهاجراً إلى المدينة . . هذه هي أحداث ومواقف الإمام علي في تلك الليلة، قد قرأناها، وعرفناها، من كتب التاريخ، ولم يزدنا الشاعر شيئاً بنظمها لنا، سوى أنه سيعيننا بنظمه لها على حفظها عن ظهر قلب، إن أردنا حفظها، واستظهارها، وهو يبقى فيها «عاجزاً عن إقامة صلة متينة بين الحاضر والتراث، ومن ثم تغيب أهمية هذا الاستلهام، لأنه يحدثنا بأسلوب تقريرى مباشر عن أحداث تاريخية وسير وشخصيات، نستطيع معرفة ما نريده عنها من كتب التاريخ . . وتغنيينا عن قراءة قصيدة طويلة [مثل العلوية]، أسطر معدودة من النثر»^(١).

وما نقوله في (العلوية) نقوله في (العمرية) و (البكرية)، ف (العلوية) و (البكرية) معارضة ومتابعة (للعمرية) لأن الأخيرة أسبق على الأولين (والبكرية) أكثر متابعة وتلقيداً (للعمرية) في مقاطعها وموضوعاتها، وأسباب نظمها^(٢).

وعلى الرغم من بعد هذه المطولات عن الاستلهام بمفهومه الفني التوظيفي، والتصاقها بالمتابعة للتأريخ والمباشرة، فإننا لانعدم من أثر لها في حياة الناس في ذلك الحين، ففيها بعث لهذه الشخصيات النموذجية التي تمثل القدوة، وتذكير بأخبارها وسيرتها، ومواقفها للإفادة منها، بالإضافة إلى أن سرد مثل هذه المواقف والملاحم لتلك الشخصيات المشتعلة على العدل والخير والحق والشجاعة والفداء وحسن الأخلاق وحسن سياسة الرعية . . وغيرها من السلوكيات العظيمة كانت تعبر عن بحث الشاعر العربي في هذه المرحلة عن ذاته ليستعيد هويته وشخصيته، وتحدث أثراً في الأمة، وتغيض المستعمر المحتل من القوى الأجنبية، وكانت تبرز أبعاداً سياسية واجتماعية وحضارية يود الشاعر تذكير الناس بها وتفتيح أنظار الأمة وتفكيرهم على واقعهم من خلالها في ظل الأجنبي المستعمر، فقد كان المستعمر يفرض وطأته على كثير من البلدان العربية بما فيها مصر في ذلك الحين، كما كانت تبرز القيم الحضارية العالية والعظيمة لماضي الأمة أمام المستعمر نفسه، الذي كان ينظر للأمة العربية الإسلامية بأنها أمة متخلفة، يجب أن تحكم وتدار من قبله لا من قبل نفسها.

وكما نلاحظ فإن مثل هذا الأثر لهذه الأعمال الاستلهامية التقليدية لم يكن مصدرها آتياً من التقنية الفنية للاستلهام، بقدر ما هو آت من المضامين العظيمة التي تحملها تلك الشخصيات، ثم إن الأثر الذي تحدثه لم يكن آتياً من رؤية فنية مصدرها تشكيل استلهامي توظيفي جمالي، بل هو أثر لا يعدو أن

(١) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ص ١٠٢.

(٢) انظر : الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجنابة التطرف ص ٧١ - ٧٣، وديوان حافظ إبراهيم ص ٧٧، والقصائد الإسلامية الطوال في العصر الحديث ص ٢٢٩.

يساوي ذلك الأثر الذي يمكن أن تخلفه فينا قراءة لسيرة أحد تلك الشخصيات من أحد كتب التراجم أو السير أو التاريخ.

كذلك كان للظروف الاستعمارية التي كانت تعيشها بلدان الأمة العربية أثرها في تعلق الناس بمثل هذه القصائد، التي بعث الشعراء من خلالها أخبار تلك الشخصيات بشكل سردي خطابي حماسي، ذكروا الناس بها مستفيدين من الوزن والإيقاع الذي نظمت به، حيث تلك الأوزان الصالحة للتغني بمثل تلك الملامح، والمناسبة للزمان والمكان الذين قيلت فيهما، ورفعت خلالهما كنماذج منشودة.

ومن مظاهر المتابعة في استلهاهم الشخصيات ما نجده في (المنظومات التاريخية)، وهي عمل شعري «أكثر طولاً من المطولة، ولم تكن مقصورة على نظم أحداث شخصية تراثية واحدة، إنما تحكي نظماً تاريخ حقبة كاملة من حقب تاريخنا»^(١)؛ ومن أبرز هذه المنظومات التي استلهم الشعراء فيها عدداً من الشخصيات الإسلامية متابعين في استلهاهم لها كتب التاريخ والسير والتراجم (دول العرب وعظماء الإسلام)^(٢) لأحمد شوقي و (ديوان مجد الإسلام أو الإلياذة الإسلامية)^(٣) لأحمد محرم.

ولنأخذ مثلاً منظومة محرم (ديوان مجد الإسلام أو الإلياذة الإسلامية) وهي عبارة عن «ديوان ضخيم سجل فيه الشاعر أحداث سيرة الرسول ﷺ وسيرة صحابته وما اشتملت عليه من أخبار وغزوات»^(٤) وقد سرد الشاعر أحمد محرم في هذه المنظومة الشعرية أخبار تلك الشخصيات، وأحداثها، ومواقفها، بأسلوب يؤرخ لها ويحكي وقائعها منظومة على وزن وقافية، وليس في هذا من ميزة سوى التذكير بها والافتداء بأصابعها وسهولة حفظها على الناشئة وعلى من أراد حفظها، فأحمد محرم في عمله هذا - كما يقول شوقي ضيف - «يسجل الغزوة، وأهم حوادثها، وأبرز أبطالها، وأشهر مواقفها . . وهو إنما يكتب أو . . ينظم سيرة، و [تأريخاً نظماً] ألياً، فيكون عمله هذا تأريخاً ولكن لا يكون شعراً، [وذلك لأنه] قد حدد نفسه بحقائق التأريخ يحصيها . . حتى لكأنه يؤلف متناً من متون التأريخ»^(٥)؛ ويشير شوقي ضيف إلى أن الشاعر أحمد محرم في إلياذته هذه قد سار على الصراط التأريخي، ولم ينحرف ميمناً ولا شمالاً، وأنه قد سقط دون غايته كشاعر^(٦)، ويرى شوقي ضيف أن محرم لم يأت بجديد، فلو أن باحثاً جمع لنا شعر السير والغزوات القديمة الذي قاله الشعراء في تلك الغزوات وأولئك الرجال في زمانهم مرتباً حسب التأريخ لاستوت لنا منه إلياذة، أجمل وأبدع من إلياذة محرم، لأصالة

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٦٤ .

(٢) مطبعة مصر سنة ١٩٣٣ م.

(٣) أشرف على تصحيحه ومراجعته محمد إبراهيم الجيوشي، مكتبة دار العروبة، ومطبعة المدني، القاهرة ١٣٨٣ هـ -

١٩٦٣ م.

(٤) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٦٧ .

(٥) دراسات في الشعر العربي المعاصر، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السابعة، ١٩٧٩ م، ص ٥٤-٥٧ .

(٦) انظر : السابق الصفحات نفسها (بتصرف) .

ذلك الشعر واتصاله المباشر بالحوادث ، مما يجعله ينبض بالحياة الدافقة^(١) ، فالإيالة محرم هذه كما يراها شوقي ضيف تخلو من المشاعر المثيرة والصور الحية الناضرة، بل هي سرد لمعارف في أعداد وأرقام وتواريخ، لذلك فهي جافة جفافاً شديداً، لم يستطع الشاعر محرم أن يدخلها عالم الشعر الفني بل لما نزل كما هي في كتب السيرة^(٢).

يقول محرم من إيالاته ناظماً مواقف بعض الصحابة في غزوة بدر^(٣):

سعد يهيب بهم وسعد قائم	تحت اللواء بسيفه يتوشح
ما أصدق المقداد حين يقولها	حرى وبعض القول نار تفتح
إنا وراءك يا محمد نبتغي	ما الله يعطي المتقين ويمنح
لسنا بقوم أخيك موسى إذ أبوا	إلا القعود وسببه ما تضرح
هذا علي في اللواء ومصعب	والنصر في عطفيهما يترنح
حملاً لوائيه فلر صدح الهدى	في مشهد جلل لأقبل يصدق
أفما رأيت أبا عبيدة ثائراً	وأبوه في يده يتل ويسطح
بطل تخطر أم تخطر مصعب	صلب القرا ضخم السنام مكبح؟

ويسجل لنا الشاعر نفسه جانباً من حياة (رفيدة الأسلمية) رضي الله عنها أول مرضة في الإسلام، وما كانت تقوم به من مشافة للجرحى في الخيمة التي نصبها لها ﷺ عند مسجده النبوي لجرحى بدر^(٤):

رفيدة علمي الناس الحنانا	وزيدي قومك العالين شاننا
خذي الجرحى إليك فأكرمهم	وطوفي حولهم أنا فآنا
وإن هجع النيام فلا تنامي	عن الصوت المردد حيث كانا
أعيني الساهرين على كلوم	تؤرقهم فمشلك من أعانا
حباك الله من تقواه قلباً	وسوى من مراحمه البنانا
رفعت لأسلم ذكراً جليلاً	يزاحم في مواكبه الزمانا

(١) انظر : السابق الصفحات نفسها .

(٢) انظر : السابق الصفحات نفسها .

(٣) ديوان مجد الإسلام أو الإيالة الإسلامية ص ٣٩ - ٤١ .

(٤) السابق ١٨١-١٨٢ .

تذكرنا محاسنه الجنانا
جلال لا يُرام ولا يدانى
فجملها بروعه وزانا

ضيوف الله عندك في محل
فيالك خيمة للبر فيها
جلال الله ألقاه عليها

إن الشاعر أحمد محرم كما نشاهد في هذه الأبيات يقدم لنا في المقطع الأول نظماً لمواقف بعض الصحابة رضوان الله عليهم - سعد بن معاذ، المقداد بن الأسود، أبي عبيدة عامر بن الجراح . . - يوم بدر بطريقة مباشرة لا تحمل أكثر مما يمكن أن نقرأه عن هذه المواقف في كتب السيرة النبوية، إلا أن الشاعر افتخر بتلك المواقف النبيلة وذكرنا بها ووضح لنا طبيعة موقف كل شخصية من تلك الشخصيات المستلهمة .

أما أبيات المقطعة الثانية فالشاعر ينظم لنا ما كانت تقوم به الصحابة الجليلة (رفيدة الأسلمية) من تمرير ومعالجة للجرحى والمحتاجين من المسلمين، مفتخراً ومعتزاً بها كقدوة لبنات الإسلام، وفيها توضيح للقيم الإسلامية الرفيعة، مسجلاً لنا ما كانت تقوم به تلك الصحابية من خدمة جليلة للإسلام والمسلمين .

لكن الشاعر ساق هذه المعلومات التاريخية، فأوقفنا عليها كما كنا سنقف عليها لو أننا قرأناها في كتاب من كتب السيرة، أو التأريخ، فقد ذكر مآثر رفيعة وما تقوم به، ودعى للتخلي بمثل هذه الأخلاق والمآثر، ولكنه لم يفد منها في واقعه الحياتي المعاصر، فيوظفها بما يعطي رؤيته الخاصة في دور المرأة العربية المسلمة في العصر الحاضر، وما ينتظر منها أن تؤديه تجاه مجتمعها، في الوقت الذي يدور جدال حول مكانة المرأة في المجتمع المعاصر، وهو لم يحمل استلهامه هذا معاني ذات أبعاد توظيفية معاصرة، تقوم على أساس من تطوير العملية الاستلهامية التي تستفيد من هذه المعلومات التأريخية عن الصحابة الجليلة (رفيدة)، بل ظل الأمر محصوراً في تلك الشخصية التأريخية المثال والقدوة في الماضي دون أن يتجاوزها للمرأة في واقع الشاعر .

ولقد حاول الشاعر أحمد محرم في أبياته هذه عن (رفيدة) وبتأثير من غنائيه أن ينفك من أسر النظم والسرد المعلوماتي لأعمال رفيعة والتغني بتلك الأعمال من خلال توجهه بالخطاب إليها، لكنه خاطبها وهي شخصية تراثية لما تزل في القرن الأول للهجرة، دون أن يستدعيها إلى عصره ويستلهم دلالات شخصيتها في واقعه المعاصر، كما لم يستطع أن ينجو من أسر السرد والمعلوماتية الإخبارية .

وهذه اللمحة التي نذكرها لمحرم من القلة بمكان في منظومته الطويلة هذه، فنحن نجد أن الغلبة في قصائد منظومته هذه لسرد حقائق تأريخ الشخصيات التي ترد فيها نظماً، كما هو في المقطعة الأولى دون توظيف لتلك الحقائق .

والحق أن أحمد محرم في الإلياذة هذه، قد حقق ما طلبه منه السيد محب الدين الخطيب - صاحب مجلة الفتح، حين دفعه لتأليف هذه المنظومة - من تدوين لمفاخر التأريخ الإسلامي الخلقية

والعمرانية والسياسية والإصلاحية والحربية . . ونظم كل مفخرة في قطعة خالدة تنقش في أفئدة الشباب^(١)، فهي - كما يصفها حلمي بدير - «محفلٌ للأمجاد الإسلامية»^(٢)، أراد محرم من خلالها «أن يخلد هذا المجد - يقصد مجد الإسلام - في ملحمة شعرية تتناولها الأجيال، على مر العصور، وتتوابعها الأيدي في مختلف المجالات»^(٣) وأن الدعوة الدينية وليس الفن الشعري كان وراء نظم محرم لهذه المنظومة، لمواجهة الغرب الهاجم في بدايات النهضة على الأمة ودينها الإسلامي^(٤)؛ ومن ثم فالشاعر أحمد محرم كان حرصه منصباً على تدوين وقائع وأحداث تلك الحقبة من عمر الإسلام وتسجيل مآثر رجالاتها ومواقفهم وأخلاقياتهم، أكثر من حرصه على البحث عن طرائق فنية استلهامية يستخدم من خلالها هذه العناصر التراثية في واقعه الحياتي المعاش بما يقيمه بينها وبين الحاضر من تفاعل خلاق يجعل منها وسيلة فنية مؤثرة في الحاضر ومتأثرة به.

ومثل الشاعر أحمد محرم في إلياذته هذه كان الشاعر أحمد شوقي في منظومته (دول العرب وعظماء الإسلام) التي نظم فيها شوقي بعض ملامح السيرة النبوية الشريفة، وحياة بعض رجالات الإسلام كالخلفاء الراشدين رضي الله عنهم وبعض القواد والخلفاء . . في أسلوب سردي تقرييري يفتقر في كثير من الأحيان إلى ذلك الروح الشعري الذي يترق في شعر شوقي الغنائي^(٥).

ومن مظاهر المتابعة في استلهام الشخصيات الإسلامية للتراث عند شعراء الإحياء ما نجده في الأعمال المسرحية الشعرية لتلك المرحلة.

«والمسرحية» تمثيل صوري لحادث تأريخي أو خيالي من الحياة الإنسانية^(٦)، يقوم بها أشخاص من خلال الحوار، والصراع، والحركة^(٧).

ومن أبرز الأعمال المسرحية في هذا الجانب من الاستلهام الاتباعي التسجيلي المباشر للشخصيات الإسلامية، «مجنون ليلي» لأحمد شوقي و«قيس ولبنى» و«العباسة» لعزیز أباطة.

فالشاعر أحمد شوقي في مسرحيته «مجنون ليلي» يتتبع ملامح شخصيتي قيس وليلى، ومواقف حبهما العذري كما جاءت في مصادر التراث العربي، وفي الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني منها بخاصة، ثم يصوغها لنا شعراً، في قالب مسرحي كلاسيكي دون كبير تصرف «فإذا ما تصرف بإضافة

(١) انظر : بحوث في الأدب الإسلامي، حلمي بدير، دار الوفاء للطباعة والنشر، المنصورة، الطبعة الأولى، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م، ص ٦٩.

(٢) السابق ص ٧٦.

(٣) السابق ص ٨٥.

(٤) انظر السابق نفسه.

(٥) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٦٦.

(٦) انظر : الأنواع الأدبية ص ١٦٩.

(٧) الأدب وفنونه - عز الدين إسماعيل - دار الفكر العربي - الطبعة السادسة - ١٩٧٦ م، ص ٢٥٠ - ٢٥١.

ملاحم جديدة إلى الشخصية، أو بإضافة شخصيات جديدة، فإنما كان يفعل ذلك ليقدم الشخصية التراثية على أكمل صورة فنية، يتصورها لها في التراث، واستيفاء لمطالب القالب الذي يصوغ فيه مسرحيته . . أو ليوضح من خلال هذه الشخصيات الجو الاجتماعي والسياسي، والثقافي الذي كان يعيش في ظله بطلا المسرحية، دون أية محاولة لتوظيف هذه الشخصيات لأي هدف فني آخر سوى جلاء جوانب من حياة البطلين وسبك أحداث حياتهما»^(١).

فالجو السياسي المذهبي الذي حاول شوقي إضفاءه على أحداث القصة الأصلية - القائم من خلال الصراع السياسي والمذهبي^(٢) في المدينة بين أبناء البيت النبوي والأموي في بداية النصف الثاني من القرن الهجري الأول، لم يكن قد برز في تلك المرحلة المتقدمة من حياة الدولة الإسلامية، ولم يكن جزءاً من القصة التي رواها أبو الفرج في أغانيه وتابعها شوقي حذو القذة بالقذة.

وشوقي في استلهاهم لشخصيتي (قيس وليلى) في مسرحيته هذه لم يتجاوز المسرح الغنائي إلى المسرح التحليلي^(٣)، أو التوظيفي، فقد كان وهو يكتب «مجنون ليلي» قد حدد هدفه الأساسي - كما يقول عز الدين إسماعيل - من كتابة هذه المسرحية، وهو أن يعيد على الناس تلك القصة الطريفة، التي تروى عن مجنون بني عامر وذلك النموذج النادر في الحب والوفاء^(٤).

فصورة المجنون هي الصورة نفسها التي روتها له كتب التراث العربي، فهو شاعر محب لابنة عمه ليلي ولهان بها، تعمل العادات والتقاليد البدوية في بيئته على حرمانه من محبوبته، فما يلبث أن يأخذ به الحب والعشق حتى يصيبه الجنون بمحبوبته فيهم على وجهه نافرًا من الناس مساكناً الوحش.

أما ليلي فهي «المرأة العربية الأصيلة الخليفة بالإكبار»^(٥) التي أحبت قيس، وأحاطت جها بسياح من العفة والنقاء والطهر والصدق والنبيل، وأثرت الحفاظ على عادات القبيلة وتقاليدها دون الانقياد لعاطفتها.

وقد تابع شوقي كتب التراث في رسمه هذه الملاحم والصفات لقيس وليلى، وتمثلها كما هي في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني بخاصة، كما تابع وتمثل أشعار قيس نفسه وضمن كثيراً منها مسرحيته هذه^(٦).

فصاحب الأغاني على سبيل المثال يذكر قصة رفض ليلي الزواج من قيس بعد تهديد قومها وفي

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٨٦.

(٢) انظر: مسرحية «مجنون ليلي» لأحمد شوقي، الأعمال المسرحية الكاملة، دار العودة، ص ١٠٠-١٠١.

(٣) انظر: في الأدب الحديث - عمر الدسوقي - دار الفكر العربي - الطبعة السابعة ٢/٣٠٤-٣٠٥.

(٤) توظيف التراث في المسرح، عز الدين إسماعيل، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول أكتوبر ١٩٨٠م، ص ١٧٠.

(٥) فصول في الشعر ونقده، شوقي صيف، ص ٣٤٦.

(٦) انظر: الأغاني ٢/١-٩٦. والفصل الأول من الباب الأول من هذه الدراسة ص ١٢٩.

رواية أبيها لها، لأن قيساً قد شبب بها، كما يذكر أنها خُيرت خياراً صورياً بين قيس وورد، فاختارت ورداً، وهي تضمّر حب قيس^(١)؛ فنجد شوقي يتمثل هذه القصة في مسرحيته كما هي في الأغاني دون تغيير لها أو تحوير يمكن من خلاله أن يوظفها بشكل جديد، فيقول^(٢):

ابن عوف (يخاطب ليلي):

هـلـا بـلـيـلى بـالـجـمـا
عـشـت وقيـساً فـلـقـد
ليلى (بين الخجل والغضب):

أثـقـرن قـيـساً بـنـا يـا أـمـير؟

ابن عوف:

ولم لا وقـد جـئت من أـجـله
وأعـطـف شـكـلاً عـلـى شـكـله
وما زال يـجـمـع فـي حـبلـه
ليلى (في استحياء):

أـجـل يـا أـمـير عـرـفـت الـهـوى

ابن عوف:

(يلتفت إلى المهدي والد ليلي):

أبـا العـامـريـة قـلـب الـفـتـاة
فـاصـغ لـه تـرـقـق بـه
المهدي:

أأظـلم لـيـلى؟ مـعـاذ الـحـنـان
هو الـحـكـم يـا لـيـلى مـا تـحـكـمـين
متى جـار شـيـخ عـلـى طـفـله
خـذي فـي الـخـطـاب و فـي فـصـله

ليلى (لابن عوف بعد أن خيرها أبوها بين قيس وورد وكان ابن عوف قد طلبها لقيس):

أقـيـساً تـريـد؟

(١) انظر: الأغاني ١٤/٢، ١٥.

(٢) انظر: مسرحية «مجنون ليلي»، الأعمال المسرحية الكاملة لأحمد شوقي، ص ١٤١ - ١٤٤.

ابن عوف :

نعم !

ليلي :

منى القلب أو منتهى شغله
وتمسي الظنون على سدله
وينظر في الأرض من ذله
حماقة قيس ومن جهله
وفي حزن نجد وفي سهله
وألح الأمان على رحله
ولو كان مروان من رسله

إنــــه
ولكن أترضى حجابي يزال
ويمشي أبي فيغض الجبين
يميناً لقيت الأمرين من
فضحت به في شعاب الحجاز
فخذ قيس يا سيدي في حماك
ولا يفتكر ساعة بالزواج

ابن عوف :

ولن ترضي به بعلاً
وخاب القصد يا ليلي

إذن لن تقبلي قيساً
إذن أخفق مسعاي

ليلي :

ولن أنسى لك الفضلا
ر لا زلت له أهلاً
فكنه أيها المولى

على أنك مشكور
وأوصيك بـقيس الخيـ
لقد يعوزه حام

(تلفت إلى أبيها وكأنما تحاول أن تحبس في عينها دموعاً) .

ففيم أتى؟ ما يبتغي
جاء يخطب

أبي كان ورد ها هنا منذ ساعة

المهدي :

ابن عوف :

ومن ورد يا ليلي وهل تعرفينه

فتى من ثقيف خالص القلب طيب
وعاري، أهذا يابن عوف يخيب؟

أتى خاطباً بعد افتضاحي بغيره
أبي أين ورد الآن؟

المهدي :

عند قـرابـة
فإن شئت أرسلنا إليه
من الحي ضموه إليهم ورحبوا

ليلي :

ابن عوف :
ابعث ادعـه
وجئنا بقاضي نجد اليوم يكتب

ليلى :
تجاوزت ليلي غاية السخط فاذكري
عواقب رأى قد رأيت سخيـف

ابن عوف :
أكنتُ ابن عوف غير أنثى ضعيفة
تناهت لرأي في الأمور ضعيف

ليلى :
أرى وقفتي يا ليل كانت شريفة
ولكن جزائي كان غير شريف

انظف ثوبي يا أمير فطالما
ظهرت به في الحي غير نظيف

هكذا نرى أن شوقياً يتابع ويتتبع في استلهامه موقف ليلي هذا كتب التراث و (الأغاني) خاصة ولم يزد في الأمر أن أخذ المضمون ونظمه شعراً ووسعه بألفاظ وعبارات تتم الوزن والقافية دون أن يغير شيئاً في المضمون والدلالة بما يوظفه في واقعه ويجعله متجاوزاً هذه الدلالات التراثية إلى دلالات جديدة معاصرة .

على أننا لا نغفل عن اللمحة المضمونية التي مارسها شوقي في البيت الثالث قبل الأخير ، فيبدو وكأنه يحاول من خلاله الإشارة إلى وضع المرأة في بعض المجتمعات حيث ما زالت تعاني من مصادرة حقوقها والنظرة الدونية من الرجل تجاهها ، فينقد ذلك في لسان ليلي بقوله :

أكنت ابن عوف غير أنثى ضعيفة تناهت لرأي في الأمور ضعيف

لكنها نظرة تظل مأخوذة من الماضي مقررة في قصة قيس وليلى التراثية ، لكن الظرف الزمني الذي أبرز فيه شوقي هذا المضمون الاجتماعي كان يكرس لمثل هذه اللمحة التي لاحظناها ، حيث كانت الساحة محتدمة بالحديث عن قضية تحرير المرأة في مصر والبلاد العربية ، لكنه لم يوظف مثل هذا المضمون التراثي الذي جاء على لسان ليلي بما يجعله حاملاً لشكل من أشكال الثورة الاجتماعية التي مارسها شعراء القصيدة الجديدة فيما بعد .

كما تظهر متابعة شوقي لكتاب الأغاني في استلهامه لشخصيتي قيس وليلى من خلال ما يأتي :

- منع زواج ليلي من قيس بسبب تشبيهه بها في شعره ، وعدم قبول المجتمع بمثل ذلك ^(١) .
- اختلاف قيس ومنازل وما بينهما من عداوة ^(٢) .
- قصة مجلس السمر ومحادثة فتان بني عامر فتياتها دون حرج ^(٣) .
- قصة النار التي أتت على ثوب قيس وهو يحادثها مساء ^(٤) .
- سؤال قيس زوج ليلي ورداً عن عشرته معها وقوله شعراً في ذلك ^(٥) .
- ندم ليلي على عدم قبولها الزواج من قيس ، وقبولها الزواج من ورد ^(٦) .
- قصة الذهاب بقيس إلى مكة من أجل أن يشفى من حب ليلي ، ودعائه الله بأن يزيد حب ليلي في قلبه ^(٧) .

هذه بعض الملامح والمواقف التي رسمها شوقي لقيس وليلى في مسرحيته «مجنون ليلي» وجسد من خلالها جانباً من شخصيتي قيس وليلى ، وهو بذلك متابع فيها ومقلد لما روي من ملامح وصفات ومواقف لهما في كتب التراث .

ومما سبق «يمكن أن نرد أحداث هذه المسرحية لشوقي إلى مصادرها الأصلية (الأغاني) بطريقة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة» ^(٨) .

لقد كان شوقي في هذه المسرحية متابعاً ، ومقلداً لصورتي قيس وليلى ومواقفهما في كتب التراث وفي كتاب الأغاني بخاصة ، ولم يقم صراعاً نفسياً خلاقاً يوظفه في واقعه الذي كان يعيشه و «يكشف في النهاية عن غموض بشري ، ولم يعن باستبطان نفس هذا الكائن البشري المتميز بقسمات وملامح ثابتة بقدر ما اعتمد على صراع مباشر معتمد على أحداث القصة ومواقفها التي اقتبسها من القصة القديمة التي رواها صاحب الأغاني وغيره عن مجنون ليلي . . إن شوقياً أثر تصوير الصراع المباشر بين

-
- (١) انظر : «مجنون ليلي» - الأعمال المسرحية الكاملة ص ٦ ، والأغاني ١١٥ / ٢ .
 - (٢) انظر : «مجنون ليلي» - الأعمال المسرحية الكاملة ص ١٠٨ ، ١٣٢ - ١٣٣ ، والأغاني ١٣ / ٢ .
 - (٣) انظر : «مجنون ليلي» - الأعمال المسرحية الكاملة ص ٩٩ - ١٠٧ ، والأغاني ١٥ / ٢ - ٤٣ .
 - (٤) انظر : «مجنون ليلي» - الأعمال المسرحية الكاملة ص ١١٠ - ١١٢ ، والأغاني ٣١ / ٢ - ٣٢ .
 - (٥) انظر : «مجنون ليلي» - الأعمال المسرحية الكاملة ص ١٥٨ ، والأغاني ٢ / ٢٤ .
 - (٦) انظر : «مجنون ليلي» - الأعمال المسرحية الكاملة ص ١٤٤ - ١٤٥ ، والأغاني ٢ / ٩٠ .
 - (٧) انظر : «مجنون ليلي» - الأعمال المسرحية الكاملة ص ١٢٢ ، والأغاني ٢ / ٢١ .
 - (٨) مجلة فصول ، مجلد (٣) العدد (١) عام ١٩٨٢م ، ص ١٨٠ ، وانظر كذلك مقالات في النقد الأدبي - محمد مصطفى هدارة ، ص ١٥٦ - ١٦٩ .

حب قيس وما يقف في سبيله من تقاليد صارمة»^(١) أكثر من أن يحلل ويفسر ذلك الصراع، ويربطه بجوانب الحياة المعاصرة التي يعيشها الشاعر، ويعيشها كل من الرجل والمرأة في مجتمع الشاعر، إن أقصى ما يود شوقي أن يحققه في هذه المسرحية هو «الإشادة بالنبل العربي والتغي بسمو العرب وتضحياتهم بحياتهم في سبيل نبل العواطف، أو من أجل رعاية التقاليد كما حدث لقيس وكما جرى لليلي»^(٢)، وهذا يشكل جزءاً من هدفه العام في شعره وفي شعراء مدرسة الإحياء في هذه المرحلة وهو محاولتهم في البحث عن ذاتهم العربية التي هي جزء من الذات الإسلامية والتي تجسّدان قيم الحضارة العربية الإسلامية بشكلها العام، وتجليتها والعمل على إبرازها للاعتماد عليها في مواجهة الحضارة الغربية «فهم شوقي كان همّاً خارجياً مرتبطاً بتأكيد الذات»^(٣) ولذلك فلا غرابة أن نجد أن الحس الديني الإسلامي كان يغذي كثيراً من القيم والأخلاقيات المبثوثة في مواقف شخصيات المسرحية والتي يأتي في مقدمتها احترامهم للأعراض والعمل على صونها، ثم عفة المرأة واتسامها بالحياء والستر، وإخلاصها لزوجها في حضوره وغيبته، والإيمان بالقضاء والقدر والتسليم لمشيئة الله، وفي هذا ما فيه من ترسيخ للقيم العربية التي باركها الإسلام وعمل على تغذيتها وتهذيبها وتنميتها^(٤). التي حاول شوقي أن يغذيها - كما يقول رفعت سلام من طرف خفي في ثنايا المسرحية^(٥)؛ ومع هذا فكنا ننتظر من شوقي من خلال استلهاهم فني توظيفي لمثل هذه الأخلاقيات العربية الإسلامية التي اتسم بها كل من قيس ويلي أن يعمل على تفعيلها بما يظهر أثر الإسلام وتعاليمه في غرس وتنمية هذه القيم النابعة من عادات القبيلة العربية وتقاليدها، والتي باركها الإسلام وأضاف إليها كل ما يزيدها نبلاً وإشراقاً، لكن شوقياً كان مهتماً بأحداث المأساة كما هي في كتاب الأغاني أكثر من أن يفكر في توظيف لها، يبرز مثل هذه الدلالات التي كان يحتاجها عصر شوقي ومجتمعه.

فشوقي - رغم هذا الجهد الذي بذله في الاستفادة من الشكل المسرحي في هذه المرحلة الإبداعية من تأريخ شعرنا الحديث - لم يقو على الاستفادة فنياً من استلهاهم التراث في هذا القلب الفني الجديد - أقصد المسرح الشعري - لأنه «عندما استلهم موضوعاته من التأريخ وقع في أسرهِ، ولم يستطع أن يطوره لخدمة قضايا المعاصرة... ولا تكشف عن وعي نقدي بهذا التراث»^(٦)؛ فهو وجيله - كما يقول عز الدين إسماعيل - «كان واعياً بالتراث أكثر من وعيه بالوظيفة الحيوية لهذا التراث، وبدوره في تحقيقها»^(٧).

(١) إسلاميات أحمد شوقي - سعاد عبد الوهاب عبد الكريم - نشر مكتبة مدبولي - مطابع أهرام الجيزة الكبرى - الطبعة الأولى ١٩٨٧م ص ٩١.

(٢) السابق الصفحة نفسها.

(٣) المسرح الشعري العربي لرفعت سلام، ص ٤١.

(٤) انظر: مسرحية «مجنون ليلى» - الأعمال المسرحية الكاملة ص ١٤٤ - ١٤٥، ١٦٢ - ١٦٤.

(٥) انظر: المسرح الشعري العربي ص ٤١.

(٦) توظيف التراث في المسرح المصري - محمد سيحة - ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي - الدورة الأولى عام ١٩٩٤م، ص ٢٦٦-٢٦٧.

(٧) توظيف التراث في المسرح - مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٠م، ص ١٦٨.

ولذلك «فإن شوقياً لم يجرؤ . . على احتفار الأتلام المعاصرة في أرض التأريخ، ولم يستطع - وربما لم تؤهله ملابسات الفترة التي وجد فيها - على إيقاض الحدث التأريخي من سكونه ليحركه باتجاه جديد [ومع هذا فإن شوقياً] كان عظيماً فيما قدمه ليس من حيث قيمته الدرامية، بل من حيث ريادته هذا الفن في أدبنا . . وليس لنا أن نطالب أحمد شوقي بتقديم أكثر مما يتطلبه عصره»^(١).

وقد ألف عزيز أباطة عددًا من المسرحيات الشعرية التي يستلهم فيها بعض الشخصيات الإسلامية، وأبرزها مسرحيتي «قيس ولبنى» و «العباسة»؛ وقد سار عزيز أباطة على نهج الشاعر أحمد شوقي في طريقة استلهامه وفي متابعته وتقليده لكتب التراث عند معالجته للشخصيات المستلهمة^(٢).

ومسرحيته «قيس ولبنى» بجانب مطابقتها لأسلوب استلهام شوقي لشخصيتي «قيس وليلى»، فإنها كذلك تكاد تتطابق مع سابقتها حتى في الموضوع نفسه الذي أخذ أباطة أصله من كتاب «الأغاني»^(٣)؛ والحديث عنها ما هو إلا تكرار لما قلناه عن مسرحية شوقي «مجنون ليلى»، فقد كان عزيز أباطة «شديد الحرص على أن يصور ملامح شخصياته، وأحداث حياتهم كما هي في التراث»^(٤).

أما في مسرحيته «العباسة» فإذا ما استثنينا الملح القومي الذي أشرنا إليه في هذه المسرحية^(٥) فإننا سندرك مقدار سيطرة قصة تزويج الرشيد أخته العباسة من وزيره جعفر البرمكي التي روتها كتب التأريخ على عزيز أباطة وهو يعالج أجزاء وشخصيات هذه المسرحية^(٦).

إن عزيز أباطة في «قيس ولبنى» و «العباسة» متابع ومقلد في جانبين :

الأول : الجانب الموضوعي حيث نقل لنا أحداث قصة هاتين المسرحيتين كما هي في كتب التراث، ولم يزد على أنه نظمها وأضاف عليها من العبارات التي تملأ القالب الشعري ليس إلا، دون أن يحدث أدنى تغيير أو تحوير توظيفي في أصل القصة .

الثاني : الجانب الفني، فقد تابع في طريقة استلهامه، وأسلوب تناوله في هاتين المسرحيتين طريقة أحمد شوقي في مسرحيته (مجنون ليلى) فهو سابق عليه وهو من وطأ له البناء المسرحي الكلاسيكي في الأدب العربي، وكان المطلوب من عزيز أباطة، وقد استفاد من تجربة شوقي ووعاها أن يحاول تطوير العملية الاستلهامية من خلالها والانطلاق من بعدها الاستلهامي الفني إلى بعد أكثر جدة وإضافة، لكنه لم

(١) خصوصية المسرح العربي - خالد محيي الدين البرادعي - منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٦م، ص ١٠٣-١٠٥.

(٢) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٦٨ .

(٣) انظر : المسرح في الوطن العربي ص ٧٤، ٧٨، وكتاب الأغاني ٩/ ١٨٠-٢١٩.

(٤) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٦٩.

(٥) انظر ص ٤٤٨ من هذه الدراسة .

(٦) انظر : أحداث مسرحية «العباسة»، وتأريخ الأمم والملوك ٤/ ٦٦٠.

يصنع من ذلك شيئاً، «بل إنه يحمل في مسرحياته النقص ذاته الذي شاب مسرحيات شوقي»^(١).

هكذا نجد أن شعراء مرحلة الإحياء من خلال هذه المظاهر والأطر الاستلهامية التي أوردناها، قد مارسوا منهج المتابعة و (التقليد) لأخبار الشخصيات الإسلامية التي استلهموها كما هي في كتب التراث، فقد كانت استلهاماتهم سرّداً وتسجيلاً لأوصاف تلك الشخصيات وملامحها ولمواقفها بطريقة مباشرة وسطحية دون تحليل أو تفسير لها أو تعميق لدلالاتها أو توظيف لها، ولذلك بقيت كما هي منفصلة عن الشاعر وواقعه محصورة في زمنها الماضي، وليست ممتدة بأي جيل أو سبب إلى الحاضر، سوى جبال التذكير أو الافتخار أو التشبيه بها.

كما نلاحظ على طبيعة المتابعة في الاستلهام عند هؤلاء الشعراء، اهتمامهم الشديد بالشخصيات الإسلامية التي عاشت في القرن الأول الهجري، وبشخصيات الصحابة بخاصة^(٢)، لما تمثله هذه الشخصيات من من نماذج مضيئة ومشرقة في سماء ماضينا العربي الإسلامي، ولعل ذلك يعود إلى أن هؤلاء الشعراء كانوا ينشدون التذكير والاقتداء بمثل تلك الشخصيات التي تشكل المثال والنموذج في الدين والصلاح والسياسة والقيادة والأخلاق. . لاتخاذهم معالم ومنارات يهتدي بها أبناء الأمة في العصر الحاضر، وبعث القيم والصفات والسلوكيات التي كانوا يجسدونها ومحاولة تمثيلها، لأن الشعراء والمفكرين وأبناء الأمة كانوا عندئذ في مرحلة البحث عن الذات العربية الإسلامية، وتأكيد ما من خلال هذا الماضي، والانطلاق من خلالها لمواجهة القوى الاستعمارية المهيمنة في تلك المرحلة من تأريخ الأمة الحديث.

كما كانت استلهاماتهم مباشرة، لأنهم بحاجة إلى بعث مضامين حضارية تراثية واضحة وجليّة للإفادة منه، قبل التفكير في أي مكسب فني يمكن الانشغال به عن هذا المطلب المهم والملح في حياتهم.

كما يغلب على شعراء المتابعة فصل الماضي عن الحاضر في استلهاماتهم للشخصيات التراثية، وهذا يضعف استلهاماتهم ويجعل فاعليتها في حاضريهم وفي حياتهم محدودة، إن على مستوى تطور الفعل الحضاري (المضموني)، وإن على مستوى تطور البناء الفني للعملية الاستلهامية؛ فأكثر استلهامات المتابعين (المقلدين) يكون على هيئة طرفين: أحدهما تراثي والثاني معاصر «ويكون ذلك غالباً في شعر المناسبات الدينية، أو في سياق حديثهم عن الشخصيات المتوهجة في تأريخنا العربي الإسلامي، إذ يتحدث الشاعر عن أمجاد هذه الشخصية وجوانب العظمة فيها، وكيف استطاع أن يحقق للدين والأمة انتصاراتها الباهرة في الماضي، ثم يتحدث الشاعر بعد ذلك عن حاضر الأمة بما فيها من ضعف وتخاذل وخسران»^(٣)؛ وغالباً ما يمارس هذا النمط الاستلهامي من خلال المظهر الأول من المظاهر التي عددناها للمتابعة والتقليد في الاستلهام التي سادت في مرحلة الإحياء، وهو أن تكون الشخصية المستلهمة فيه

(١) المسرح في الوطن العربي ص ٧٨.

(٢) انظر الباب الأول، الفصل الثاني، صورة الخلفاء الراشدين والصحابة رضوان الله عليهم.

(٣) التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص ٢٠١.

جزءاً من صورة بلاغية في قصيدة غنائية .

يظهر هذا في استلهاام الشاعر أحمد محرم لشخصية الخليفة العباسي هارون الرشيد وعصره الزاهر ، فهو يعقد بين الماضي وما يمثله من ازدهار حضاري ، وقوة ومنعة ، من خلال استلهاامه لشخصية هارون الرشيد ، والحاضر وما يمثله من ضعف وتشتت وتخلف^(١) :

بغداد تنظر والأحشاء خافقة	والعين دافقة والقلب مرتقب
أين الرشيد وأيام له سلفت	أين الحماة ، وأين الفتية النجب ؟
أين الحضارة يحميها ويرفعها	للأس والعدل منهم معقل أشب

إن الاسلتهام هنا قائم على طرفين : أحدهما تراثي هو هارون الرشيد وما يمثله لبغداد من ماض عربي مشرق ، وحضارة مزدهرة ، والآخر معاصر هو حكام بغداد في العصر الحاضر وما آلت إليه البلاد في واقعهم المعاصر من ضعف وتخلف وتشتت حضاري ، وكما نلاحظ هنا انفصال الماضي عن الحاضر ، وعلى ذلك « . . تبقى الصورتان منفصلتين ، وحظ الفكر فيهما أقوى من حظ الشعور »^(٢) وإدراكنا للمدلول الاستلهاام يعتمد على « . . موازنة عقلية بين الصورتين المتقابلتين أكثر من اعتماده على الشعور المتفاعل المستتار »^(٣) .

والشاعر التقليدي المتابع في استلهاامه للتراث يتناول الشخصية المستلهمة ليس لأمر يعود إلى الشخصية ذاتها كقيمة فنية ومضمونية يود أن يحققها من خلال استلهاامه لها ، ولكنه يكون ذكره للشخصية عرضاً كأن يتحدث عن شيء فيذكره ذلك الشيء بالشخصية التراثية لاشتراكها معها في صفة أو ملمح أو موقف . . فيستدعيها على سبيل الإخبار عنها أو ذكر بعض صفاتها ، وغالباً ما يكون في سياق صورة بلاغية - تشبيه أو استعارة أو كناية - وليس على سبيل توظيفها ، أو استلهاامها استلهاماً يجعلها فاعلة ومؤثرة في واقع الشاعر المعاصر .

كأن يكون الشاعر يمدح حاكماً أو أميراً فيذكر شخصية عمر بن الخطاب ، أو خالد بن الوليد رضي الله عنهما فيعقد تشبيهاً ، أو يريد أن يشيد بالماضي ويفتخر به فيذكر بعض الرموز الإسلامية ثم يسرد من صفاتها وملاحمها ما يبرز جمال ذلك الماضي وروعته على سبيل الافتخار والإشادة أو الذكر بذلك الماضي ، وأغلب استلهاامات مدرسة الإحياء من هذا النمط الذي يندرج تحت المظهر الأول من المظاهر التي مثلنا بها .

(١) ديوان محرم ق ١ / ج ١ / ص ٣٦٣ .

(١) التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ص ٢٠١ .

(٢) السابق الصفحة نفسها .

فالشاعر علي الجارم حين يتحدث عن عبدالوهاب النجار فيصفه بالفصاحة، والبلاغة، وقوة البيان، وامتلاكه لخاصية الكلام، يتذكر الجاحظ فيشبهه به، فيقول^(١):

بيان مشرق للمحات زاه وقول صادق النبرات فصل
وآيات ترى فيها «ابن بحر» يصول كما يشاء ويستدل

فهو لم يزد أن أخبرنا بأن مقدرة ممدوحه «النجار» على تصريف الكلام مثل مقدرة الجاحظ على ذلك، مع بقاء الجاحظ بما يحمله من دلالات معرفية ولغوية وعلمية، كما هو في الماضي دون توظيف لتلك الدلالات التي يحملها الجاحظ، في واقع الشاعر بطريقة تجعل من الجاحظ نفسه وما تحمله شخصيته من دلالات وإيحاءات أداة مؤثرة في الواقع من خلال رؤية مضمونية وفنية جديدة تستمد فاعليتها من تلك الشخصية المحملة بكل جلال الماضي المعرفي والعلمي، لو أن الشاعر استدعى شخصية الجاحظ من حيث هي بنية معرفية لذاتها ليستل من ملامحها خيوطاً يجعل منها عناصر بناء في حياته وواقعه بشكل جديد ومعاصر، ولأخرج الجاحظ نفسه من هذه الملامح التراثية البلاغية التي حصره شعراء المتابعة والتقليد فيها، وأخذوا يكررون استلهاهم له من خلال هذا الملمح التراثي ليس غير، وبما يبقيه رهن الماضي وحبيس إطاره، ولو تتبعنا استلهاقات شعراء الأحياء لشخصية الجاحظ مثلاً لوجدناها تعيد وتكرر هذا الملمح البلاغي المشهور من حياة الجاحظ كلما استلهمه شاعر منهم، وبذلك تصبح عشرات الاستلهاقات من هذا النمط هي استلهاهم واحد بحيث يكفي واحد منها عن سائرهم.

ويظهر في استلهاقات شعراء المتابعة والتقليد ظاهرة حشد عدد من الشخصيات المستلهمة وتكديسها في القصيدة الواحدة وأحياناً في البيت الواحد، وذلك نتيجة لمسلكتهم الاستلهامية القائمة على السرد والتعداد والحكاية والسطحية في تناول، دون تعمق أو استبطان أو تحليل أو توظيف للشخصية، فهم يركزون على استحضار أكبر عدد من الشخصيات ذات الدلالات المتفقة أو المتعددة، دون بذل جهد في كيفية الاستفادة منها.

ولعل هذا أثر من آثار البحث عن الذات الذي اتسمت به هذه المرحلة الشعرية، فالشاعر يحاول أن يحشد أكبر عدد من الشخصيات ليشير إلى الجذر الحضاري التي تزخر به حضارتنا الإسلامية في مختلف المجالات.

فالبيت الواحد من نظم الشاعر أحمد محرم ومن شاكلة من شعراء الأحياء، أو الشطر من البيت لا يضيق بحشد أكثر من شخصية يوردها الشاعر، وقد تكون ذات دلالات متشابهة أو مختلفة.

فمن حشد الشخصيات ذات الدلالات المتشابهة قول أحمد محرم يذكر في قصيدة عددًا من

(١) ديوان علي الجارم ١٩٠/١.

الشعراء الإسلاميين للدلالة على شاعرية أولئك الشعراء ، وعجز تلك الشاعرية وانبهارها بصفات النبوة ، التي عجزوا عن التعبير عنها لعظمتها ، وكل شخصية من هذه الشخصيات إنما تؤكد دلالة الشخصية المصاحبة لها ليس غير ، دون الاستفادة من استلهاهم كل شخصية في جانب من جوانب تجربة الشاعر^(١) :

حسان منبهرٌ وكعب عاجز والشاعر الجعدي عان موثق
أطمعتهم فتنازعوا فيك المدى وأبيت فأنقلبوا وكل مخفق

فالشخصيات الشعرية الإسلامية : حسان وكعب والجعدي كلها ذات دلالة واحدة وهي عجز الشاعرية القوية أمام النهوض بصفات النبوة في شعرهم ، وقد كان شخصية واحدة تكفي للدلالة على هذا المعنى ، لما في الشخصيات الثلاث من دلالة متشابهة .

ومن الشخصيات ذات الدلالات المختلفة استلهاهم محرم كذلك لشخصيات كل من أبي بكر الصديق وعمر بن الخطاب وعثمان بن عفان رضي الله عنهم ، في سياق دلالة واحدة هي اهتمامهم بحفظ القرآن الكريم وصيانته ، مع أنه كان بإمكان الشاعر أن يستغني بشخصية واحدة وهي شخصية أبي بكر الصديق رضي الله عنه في الإيحاء بدلالة حفظ القرآن وصونه ، واستلهاهم الشخصيتين الآخرين : عمر وعثمان في الدلالة على معان أخرى ، هي أبرز فيهما ، كما هو حال العدل في عمر ، والسهولة واللين والتقوى في عثمان ، وبذلك يمكن إثراء التجربة الشعرية بدلالات جديدة أخرى بجانب دلالة صيانة القرآن وحفظه ؛ يقول محرم من قصيدة يحيي فيها المهتمين بالقرآن الكريم^(٢) :

خذوا الكتاب عن الصديق والتمسوا بين الصفوف أبا حفص وعثماننا

ومما ينبغي الإشارة إليه أن الشاعر نفسه استلهم في مناسبة مشابهة لهذه المناسبة في العام التالي لتلك المناسبة شخصيتي علي وجعفر في الدلالة نفسها والسياق نفسه فيقول^(٣) :

غضوا النواظر خاشعين أو انظروا هذا علي في الندي وجعفرنا

فهذه الشخصيات : أبو بكر وعمر وعثمان وعلي وجعفر على الرغم مما تحمله كل شخصية من دلالة قد تختلف عن دلالة باقي الشخصيات إلا أن الشاعر استخدمها جميعاً - دون أن يلاحظ ما قد توحى به الشخصية من دلالة خاصة - في دلالة واحدة هي حفظ القرآن الكريم وصونه ، وفي هذا حشد للشخصيات وتكديسها دون كبير فائدة من ورائها ، وهذا ينم عن ضيق أفق الشاعر الاستلهامي ، ومحدودية إمكانات تجربته الشعرية في هذا السياق الشعري الاستلهامي ، فقد كان لكل شخصية من تلك

(١) ديوان محرم ق ٢/ج ١/ ٧٧٨ .

(٢) السابق القسم والجزء والصفحة نفسها ، وانظر : ق ٢/ج ١/ ٨٩٠ .

(٣) السابق ٢/ ١/ ٩٢١ ، وللمزيد من الأمثلة انظر الشوقيات ١/ ١٦٩ .

الشخصيات دلالاتها البارزة فيها التي يمكن أن يستغل بها، ويمكن للشاعر أحمد محرم أن يوظفها في تجربته حول القرآن الكريم وحفظه بطرائق أكثر إثراء وجدة لهذا المضمون، لكن الشاعر أثر حشد الشخصيات وتكديسها - وهي ذات دلالات متعددة - في دلالة واحدة، وهذا قد يسبب في تحويل القصيدة إلى حشد من أسماء الشخصيات، مما يثقل كاهلها ويحيلها إلى منظومة لأسماء تأريخية.

وبذلك لا يكون الشاعر قادراً على توظيف تلك الشخصيات، لأن القصيدة عندئذ تصاب بامتلاء غير متنوع الدلالة (تخمة) من تلك الاستلهامات الجزئية التي تبتعد بالقصيدة عن إمكانية الإفادة من الإيحاءات الممكنة لتلك الشخصيات وتوظيفها توظيفاً يخدم الأفكار والمعاني التي يود الشاعر إيصالها.

ثم إن حال المتلقي مع هذا النمط من الاستلهام - الذي يعمل فيه الشاعر على حشد الشخصيات وتكديسها ولو كانت ذات دلالة واحدة - يخلو من فنية الاندهاش والمفاجأة ومن ثم التأثير، فهو ما أن ينتهي من استقبال مدلول شخصية، حتى يفاجأ بشخصية أخرى تحمل الدلالة أو تفيد الدلالة نفسها، وتتحوّل القصيدة إلى قائمة من الأسماء التأريخية غير المفاجئة أو المدهشة أو المثيرة للتجربة الشعرية وبذلك يبتعد الشاعر بالقصيدة عن الاستلهام التوظيفي الفني، ويدخلها في دائرة التقرير، والتكرار الممل المحدود الدلالة والإيحاء.

كما نجد عند شعراء هذه المرحلة من المتابعة والتقليد جنوحاً إلى تجميد الشخصية المستلهمة وتأطيرها في دلالة معينة، لا تكاد تفارقها وإن اختلفت تجربة الشاعر.

فمن خلال عنوان القصيدة أو مطلعها تستطيع أن تعرف الشخصية أو الشخصيات التي سيستلهمها الشاعر، والدلالة التي يود أن يستلهمها فيها، فهو عندما يستلهم الشخصية إنما يقف بها عند دلالتها التراثية كما هي في الماضي وهي دلالات معروفة ومقررة عن تلك الشخصيات في كتب الأخبار والسير والتراجم، دون أن يعمل الشاعر منهم على الخروج بالشخصية إلى آفاق دلالية جديدة تقتضيها تجربته المعاصرة، بل إن الشاعر من شعراء المتابعة هؤلاء يذكر الشخصية، ويذكر صفاتها التاريخية دون أن يجعل من الشخصية وسياقها ما يشيان بتلك الدلالة أو الدلالات المقررة، بل أنه يوظفها في دلالات جديدة أو يعمل على تطوير الشخصية بما يجعلها قادرة على حمل تجربته الجديدة. فهو إن تحدث عن الشجاعة وحسن القيادة ذكر علياً أو خالداً بن الوليد أو عمر بن العاص، أو المثني بن حارثة الشيباني، وإن ذكر العدل ذكر عمر بن الخطاب رضي الله عنه أو عمر بن عبدالعزيز، وإن ذكر العزم والمضي في الأمور بعد تدبر أحوالها ذكر أبا بكر الصديق رضي الله عنه، وإن ذكر الأمانة استدعى أبا عبيدة عامر بن الجراح وإن ذكر الحلم ذكر عثمان رضي الله عنه، وذلك لأنه يمتح استلهامه من الدلالات المقررة سلفاً والمستقرة في الماضي، ويعمل هو على تقريرها وإعادة توظيفها مرة أخرى، دون توظيف لها أو تطوير لأثرها في الحاضر.

وبذلك تظل هذه الشخصيات محصورة في صفاتها المقررة في الماضي، فالعدل لعمر بن الخطاب وعمر بن عبدالعزيز، والشجاعة لخالد بن الوليد، والأمانة لأبي عبيدة عامر بن الجراح ليس

غير، وتكرار ذلك في كل قصيدة يتناولها الشاعر على اختلاف المناسبات .

فالشاعر مصطفى صادق الرافعي يستلهم في بيت واحد أربع شخصيات، هم الخلفاء الراشدون أبو بكر وعمر وعثمان وعلي رضي الله عنهم، قارئاً كل شخص بصفته التي اشتهر بها في الماضي في شكل من أشكال الجمود والتأطير، حيث يقول واصفاً الخديوي بهذه الصفات المقررة سلفاً^(١):

على حلم عثمان وهيبة حيدر وعدل أبي حفص وعزم أبي بكر

فالشاعر هنا يحشد أسماء أربع شخصيات في بيت واحد، ويشير إلى كل شخصية بصفته المعروفة والمقررة لها في كتب الأخبار ولم يزد الشاعر على أن تابع تلك المصادر، وعمل - هو وأغلب من استلهم هذه الشخصيات من الإحيائيين - على تجميد هذه الشخصيات وتأطيرها في هذه الملامح والصفات كلما استلهمت من قبل هؤلاء الشعراء، دون العمل على إحداث دلالات استلهامية جديدة لمثل هذه الشخصيات يمكن تقاطعها مع قضايا الشاعر التي يعيشها في واقعه، وإخراجها من خلال استلهم توظيفي جديد بحيث يكون لها ملامحها الحضارية المعاصرة بإدخالها في نسج الواقع الحياتي المعاصر .

وفي هذا النمط من المتابعة في الاستلهم الذي تجمّد فيه الشخصية وتؤطر في دلالتها التراثية المحدودة، نجد حافظ إبراهيم يستلهم شخصية عمر وعلي رضي الله عنهما، فيستلهم الأول في العدل والثاني في الشجاعة والإقدام وهي الدلالة نفسها التي رأيناها للشخصيتين عند الرافعي في المثال السابق، يقول حافظ^(٢):

في كل عصر للجنة جريرة ليست على مر الزمان تزول
جاروا على الفاروق أعدل من قضي فينا وزكى رأيه التنزيل
وعلى علي وهو أظهرنا فماً ويداً وسيفاً بيننا مسلول

وفي دلالة «العدل» نفسها يستلهم أحمد شوقي شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه في صورة من المتابعة لأخباره، وهذا يوضح لنا مدى ما أصاب هذه الشخصية من تجمد وتوقف عند هذه الدلالة والصفة فيقول^(٣):

من في البرية كالفروق معدّلة؟ وكابن عبدالعزيز الخاشع الحشم

وهكذا نجد ثلاثة - على سبيل المثال لا الحصر - من شعراء المتابعة، وهم الرافعي وحافظ وشوقي، يقصرون استلهمهم لشخصية عمر بن الخطاب، على صفة العدل، بطريقة فيها من التكرار

(١) إيوان الألمي شرح ديوان مصطفى صادق الرافعي ٣٣/١ .

(٢) ديوان حافظ إبراهيم ١١٣ .

(٣) الشوقيات ٢٠٦/١ .

الموصل بالأمر إلى التأطير والتجميد، دون العمل على ارتياد آفاق جديدة بشخصية عمر، الغنية والثرية بمختلف الدلالات، لكن خاصية المتابعة والتقليد وعدم بذل الجهد في تشقيق ملامح مناسبة للظروف الحاضرة، حال دون أن تُفَعِّل ملامح شخصية مثل عمر بمختلف الدلالات المعاصرة عند شعراء هذه المرحلة من حياة الشعر العربي الحديث ومن عمر العملية الاستلهامية بخاصة.

ولعل هؤلاء الشعراء بصنيعهم هذا إنما اكتفوا بمجرد بحث مثل تلك الشخصيات من خلال دلالاتها التراثية ليس إلا، لتحقيق إحياء الذات العربية الإسلامية، وبعثها دون الاهتمام بمدى الارتياح بها من خلال العملية الاستلهامية آفاقاً توظيفية جمالية جديدة لها أثرها الفعال في حاضرهم ومستقبلهم.

هذا ما نَجده عند شعراء مدرسة الإحياء ابتداءً بالبارودي وعبدالحليم المصري ومحمد عبدالمطلب ومروراً بحافظ وشوقي والرافعي والرصافي والزهاوي إلى علي الجارم... وغيرهم من شعراء المتابعة والتقليد.

إن في أساليب هؤلاء كما نشاهد «اقترباً والتصاقاً من الواقع التأريخي بما لا يجعل من الواقعة التاريخية أدخل في آفاق الفن منها في الواقع التسجيلي»^(١)؛ فكل واحد من هؤلاء كان مبهوراً بوقائع التأريخ، فشغلته عن سبر الأغوار، والوصول للأعمق، كما أن تعمق النفوس البشرية يحتاج إلى ثقافة... وأدوات لم تتوفر لواحد^(٢) من هؤلاء الشعراء بعد.

وعلى الرغم من ضعف الجانب الفني الاستلهامي عند شعراء هذه المرحلة من تأريخ شعرنا العربي الحديث، إلا أن شعراء وأبناء الأمة في تلك المرحلة من بدايات النهضة كانوا شديدي التعلق بهذه النماذج والأساليب الاستلهامية؛ وقد سبق أن أشرنا إلى احتفاء الناس واستقبالهم للمطولات التي سطرها حافظ وعبدالحليم المصري ومحمد عبدالمطلب - العمرية والبكرية والعلوية -، والسبب في ذلك هو اهتمام الناس في ذلك الوقت بالجانب المضموني أكثر من اهتمامهم بالجانب الفني، أو قل إن إدراكهم للجانب الفني من العملية الاستلهامية كان محدوداً وقريب الأفق.

وعلى الرغم مما لحق العملية الاستلهامية بعد مرحلة الإحياء من تطور نحو الاستلهام التوظيفي في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات - كما سنشاهد عند الحديث عن التجديد - إلا أن المتابعة في الاستلهام بما أوضحناه من ملامح ظلت باقية على امتداد هذه العقود إلى وقتنا الحاضر، فقد وجد هذا التيار التقليدي القائم على المتابعة في الاستلهام عند الشعراء الذين رفضوا العملية التجديدية التي لحقت القصيدة الحديثة والتي تولدت عنها القصيدة الحرة (التفعيلة) بكل قيمها التجديدية، وظلوا محافظين على القصيدة العمودية بقيمتها التقليدية التي أحياها البارودي وشوقي وحافظ، فقد رأى بعضهم في تلك الأبعاد التجديدية تخريباً للشخصية العربية في الشعر، وانتهاكاً للإرث الشعري العربي الإسلامي،

(١) الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجنانية التطرف ص ٧٤.

(٢) انظر: السابق الصفحة نفسها.

فاستمرت المتابعة عند هؤلاء في استلهاهم للشخصيات الإسلامية إلى وقتنا الحاضر ؛ لأن التقليد مستمر ، ومن ثم بقيت القصيدة العمودية بقيمها التي أرسيت في الماضي الشعري العربي ، وبعثت وأحييت عند البارودي وحافظ وشوقي فهي باقية وما تزل مستمرة عند هؤلاء الشعراء الرافضين لقيم التجديد التي لحقت القصيدة الحديثة على يد نازك الملائكة والسياب والبياتي وصلاح عبدالصبور . . وغيرهم من شعراء التجديد .

فالشاعر حسين عرب - وهو من الشعراء المعاصرين المحافظين المتأخرين الذين لم تستهوههم القصيدة الجديدة بتقنياتها الاستلهامية - يظل في استلهاماته يدور في إطار المتابعة والتقليد كما رأيناها عند شعراء الإحياء ؛ فهو يستلهم شخصية علي بن أبي طالب عليه السلام كما استلهمها محمد بن عبدالمطلب في العلوية ، دون أن يخرج بها عن ذلك الإطار المضموني والفني ، فيقول (١) :

سلاماً أبا السبطين أكرم من جلا	برازاً فلم يحجم ولم يتردد
تصبى السيوف البيض حتى تحطمت	عليها الصفوف السود تحطيم جلمد
فلا سيف إلا ذو الفقار ولا فتى	كمثل علي في الصراع المبدد
هو البحر زخار بعلم وحكمة	وإشعاع إيمان وفرط تزهد
عظيم كريم كرم الله وجهه	فما عبد الأصنام في أي معبد
أبو الشهداء الصيد خاضت وجوههم	حياض المنايا أصيداً بعد أصيد

إن الشاعر حسين عرب كما نلاحظ في استلهامه شخصية علي بن أبي طالب عليه السلام لم يستفد من معاشته للقصيدة الجديدة ونضجها بل ظل استلهامه يدور في إطار المتابعة لكتب التراث ولشعراء الإحياء في تناولاتهم للشخصيات الإسلامية فهو يتتبع في استلهامه هذا صفات علي بن أبي طالب من شجاعة وإقدام وعلم وحكمة وصلاح وتقوى . . كما هي في كتب السير والتراجم وكما سبق أن تناولها شعراء الإحياء من قبله ، وهو أعادها وكررها في شكل من السردية والتسجيل .

ويستلهم الشاعر عمر أبو ريشة شخصيتي علي بن أبي طالب وخالد بن الوليد ، الأول في ملحمة عن «محمد» عليه السلام (٢) ، والثاني في قصيدته «خالد» (٣) فلم يزد علي أن أخبرنا بقصة فداء علي للرسول عليه السلام ليلة الهجرة حين نام في فراش الرسول عليه السلام ، ويطولاته في بدر ، كما سرد لنا في استلهامه لخالد جوانب من بطولاته عليه السلام وطاعته لعمر ، وهذه ملامح وصفات لهاتين الشخصيتين نعرفها عنهما في كتب التاريخ ، ولم يزد أبو ريشة أن أعادها لنا نظماً ليذكرنا بها في شكل سردي تسجيلي .

(١) ديوان حسين عرب ١/ ١١٤ .

(٢) انظر : ديوان عمر أبو ريشة ص ٥٠٣ - ٥٠٤ .

(٣) انظر السابق ٥٣٧ - ٥٥١ .

ويكثر هذا التيار الاستلهامي التقليدي - الذي يقوم على المتابعة لكتب التراث ولاستلهامات شعراء الإحياء - عند شعراء الاتجاه الإسلامي ، وشعراء النظرية الإسلامية في الأدب منهم بخاصة ، سوى قليل منهم .

ولعل السبب في ذلك يعود إلى أمرين :

الأول : تمسكهم بقيم القصيدة العمودية الأصلية ، ورفضهم لما أصاب القصيدة العربية من أبعاد تجديدية على يد شعراء ارتبطوا في تطويرهم لها بقيم القصيدة الغربية ، وسخروا القصيدة الجديدة لاتجاهات مضمونية مجافية في بعض منها للدين ومهاجمة القصيدة العمودية والترحيب بكل فكر أو تيار أدبي وافد من ماركسية ووجودية وسريالية وعبثية .

الثاني : انشغال الشعراء الإسلاميين هؤلاء عند استلهاماتهم للشخصيات الإسلامية بهدفهم المضموني في استلهام الشخصية مما صرفهم عن الاهتمام بالجانب الفني للاستلهام ، وبذلك تتحول العملية الاستلهامية - التي من المفروض أن تعني بالجانب الفني الجمالي وتعمل على إبراز المضمون من خلاله - إلى شكل من أشكال السرد والتقرير ، مما أحال العملية الاستلهامية إلى نوع من التسجيل التاريخي المنظوم ، فيتغلب الإخبار التاريخي عن الشخصية على توظيفها توظيفاً فنياً .

كذلك فإن بعض هؤلاء الشعراء ضعفاء ، يقبل شعرهم على تعلاته لما فيه من مضمون إسلامي وعاطفة دينية قوية ، ثم يحسب في النهاية على الشعر الإسلامي «إخفاق القصيدة - كما يقول بعض الشعراء - قد يكون لقوة العاطفة ، واحتدامها مع ضعف الشاعر» (١) .

فالشاعر أحمد فرح عقيلان . . - وهو من شعراء الالتزام الإسلامي - عندما يستلهم شخصيتي عمر بن الخطاب وجعفر الطيار رضي الله عنهما ، لم يزد أن يذكرنا مفتخراً بعدل عمر وشجاعة جعفر يوم مؤتة ، دون أن يوظف هاتين الصفتين المعروفتين سلفاً لكل من عمر وجعفر فيعيدهما ويكررها مثله مثل أي شاعر متابع قبله منذ بدايات النهضة حتى وقتنا الحاضر (٢) :

بنينا صرح عدل لم يزل يرشد الدنيا بأنوار عمر
ويقول من قصيدة بعنوان «راية التوحيد» (٣) :

ذكرتها في يد المختار خافقة تدل للحق من عزى ومن هبل
ذكرتها في يد الطيار يركزها في صدره رغم وقع البيض والأسل

(١) حياتي في الشعر - صلاح عبدالصبور - ديوانه ١٨/٣ .

(٢) جرح الإباء ص ٨٤ .

(٣) السابق ص ٨٨ .

والشاعر عبدالرحمن بن صالح العشماوي عندما يستلهم شخصية بلال بن رباح رضي الله عنه يستلهمه من خلال إعادته لقصة عذابه في بداية إسلامه وما كان يقوله وهو تحت وطأة العذاب ثم شراء أبي بكر الصديق له وتحريره، وهي قصة معروفة ومشهورة في كتب السير فأعادها لنا بطريقة تقريرية إخبارية تسجيلية يقف بها عند مجرد تذكيرنا بها، وهو يتابع في استحضارها كتب التراث فيقول من قصيدته «صرخة الحق»^(١):

شَتَان بين زماننا الد	قاسي وصوت الفسق جاهر
واحسرتاه ، وبين ماضينا	تظللله البشائر
وبلال تحت الصخرة الصماء	لا يصغي لكافر
بل قالها «أحد» لرب	الكون من قلب مصابر
أبشر بلال فقد سألت	لله إن الله قادر
وكأنما وعد مع الصديق	أقبل بالبشائر
وشهرا بلالا ممن الد	وحش العنيد وقال : هاجر

لقد بقي شعراء هذا التيار التقليدي - من المحافظين على القصيدة العمودية الأصيلة، ومن شعراء نظرية الأدب الإسلامي الرافضين لقيم القصيدة الحرة - يسرون في استلhamاتهم للشخصيات الإسلامية التراثية على خطى شعراء الإحياء بالرغم من البعد الزمني الطويل بينهما وعلى اطلاع المتأخرين هؤلاء على تطورات جديدة كثيرة أصابت القصيدة بعامة والعملية الاستلهامية بخاصة.

لكنهم ظلوا يحاكون الإحيائيين من الرواد ويتابعونهم ويقلدونهم حتى إننا لنجد في استلهاماتهم اليوم منظومات ومطولات ومسرحيات تترسم خطى منظومات ومطولات ومسرحيات محمد عبدالمطلب وعبدالحليم المصري وحافظ إبراهيم وأحمد شوقي وأحمد محرم وعزيز أباطة . . وغيرهم من رواد المدرسة الإحيائية.

فالشاعر عدنان مردم بك صاغ شخصياته التراثية المستلهمة كما هي في كتب التاريخ، كما صنع شعراء متقدمي المدرسة الإحيائية مع شخصياتهم المستلهمة، فنجد في أواخر الستينيات (١٩٦٨م)^(٢) وبعد أن نضجت القصيدة الحرة لما يزل في استلهامه يتابع الشاعر عزيز أباطة في مسرحيته (العباسة) دون أن يستفيد من منجزات الشوقاوي أو صلاح عبدالصبور في استلهامهما للشخصيات الإسلامية في القالب المسرحي من خلال قيم القصيدة الجديدة.

(١) إلى أمي - الطبعة الثانية - مطابع النهضة بالرياض ١٤٠٠هـ، ص ١٩، ٢٠.

(٢) انظر : فنون الأدب المعاصر في سوريا - عمر دقاق - دار الشرق العربي - بيروت، ص ٢٣٤-٢٣٦.

فهو ينظم مسرحيته (العباسة) ويستلهم فيها شخصية (العباسة) أخت الرشيد وقصتها مع جعفر بن يحيى البرمكي بأسلوب المتابعة الذي سار عليه عزيز أباطة في استلهاام الشخصية نفسها والقصة نفسها في مسرحيته (العباسة)، سواء في الشكل الشعري العمودي أو في المضمون الذي يتابع أحداث القصة كما هي في كتب التراث .

فملاح (العباسة) تشي بطغيان وتأجج الحب بينها وبين جعفر، وهي تحاول تهدئة روح أخيها الرشيد، والتهوين من خطر جعفر المتهم لديه، ثم موقف زبيدة المعادي لجعفر، وحقدها عليه، واعتقادها برغبته في إعادة ملك فارس وتحذيرها الرشيد من ذلك^(١).

كل هذه الملاح نجد عدنان مردم بك يتابع فيها ويحتذي ويقلد عزيز أباطة في مسرحيته (العباسة)، الذي هو بدوره تابع واحتذى وقلد فيها مرويّات كتب التراث دون أن يغير فيها أو يحور بما يجعلها موظفة في واقعه .

وإذا أخذنا بما سطره عدنان مردم بك في مقدم مسرحيته (العباسة) من نفيه عن نفسه متابعة عزيز أباطة^(٢). فإن كان الأمر كما يقول - فإن اتفاق المؤلفين (مردم بك وأباطة) في معالجاتهما لشخصيات قصة (العباسة) في مسرحيتهما يدل بما لا يوجد مجالاً للشك على متابعتهم لكتب التأريخ كمصدر واحد استقيا منه قصة العباسية، والتزما بتفاصيلها مما جعل عملهما متماثلاً، فكل منهما متابع للتأريخ، وإن كان لا يغفر للمتأخر (عدنان مردم بك) في متابعتة للتأريخ في استلهاامه، فهو قد كتب مسرحيته بعد أن تطورت الأعمال المسرحية الاستلهاامية كما قلنا في عملين مهمين هما «الحسين ثائراً وشهيداً» للشرقاوي، و «مأساة الحلاج» لصلاح عبدالصبور، فهو لم يستفد من هذه التقنية الاستلهاامية المسرحية الجديدة، ومع ذلك لم يحاول تطوير «عباسة» عزيز أباطة، بل ظل متابعاً لها ولكتب التراث ولمن قبله من شعراء الإحياء كأباطة وشوقي، فقد كان في أحداث القصة التاريخية وشخصياتها متسعاً ومنازع كثيرة، لو أن عدنان مردم بك رادها بشكل جديد وأبرزها بشكل مخالف لما صنعه عزيز أباطة قبله بثلاثين عاماً تقريباً ولكان أفضل له من أن يظل في وقت متأخر يتابع أولئك الرواد من شعراء مدرسة الإحياء، أو يتابع التأريخ كما تابعوه هم في مرحلة متقدمة من حياة الشعر العربي الحديث .

ومثل صنيعة في «العباسة» صنع عدنان مردم بك في مسرحيته «الحلاج»^(٣) فقد قدمه بصورة كما هي صورة الحلاج في الماضي «فهو نفس الحلاج الذي نعرفه في التأريخ . . ولم يحمل الحلاج أي هم معاصر»^(٤)، فعلى الرغم من تطور هذه الشخصية على يد صلاح عبدالصبور في الستينات من خلال

(١) انظر السابق الصفحات نفسها .

(٢) انظر السابق الصفحات نفسها .

(٣) انظر : الحلاج موضوعاً للآداب والفنون العربية والشرقية قديماً وحديثاً، ص ٢٣٧ - ٢٤٣ .

(٤) خصوصية المسرح العربي ص ١٦١ .

مسرحيته «مأساة الحلاج»^(١)، إلا أن عدنان مردم بك حين تناول شخصية الحلاج في مسرحيته «الحلاج» من خلال الشكل العمودي ظل في استلهامه لها متابعاً للأخبار التي روتها كتب التراث التي تناولت قصة حياة الحلاج وأخبار تصوفه وصلبه، ولم يستفد من رؤية صلاح عبدالصبور وتوظيفه الفني لشخصية الحلاج، وتحمله له بعض القضايا المعاصرة التي كان من الأولى لعدنان مردم بك وقد تناول هذه الشخصية بعد عبدالصبور أن يفيد من صنيعه - وهو المتقدم عليه - ويعمل على تطويره، لكنه ما لبث أن رجع باستلهامه للحلاج إلى طريقة الإحيائيين الذين يكون استلهامهم للشخصية بسرد أخبارها من أجل تشبيه أو تذكير أو أخذ عظة وعبرة منها، أكثر منه توظيفاً لها في واقعهم الحياتي المعاش.

والشاعر محمد منير الجنباز - وهو من شعراء الالتزام الإسلامي المعاصرين - يتابع منظومات شوقي وأحمد محرم، وينظم مطولة من ألف بيت تقريباً عن حياة الصحابي الجليل سلمان الفارسي، ويسميها ملحمة، ويجعل لها عنواناً «الطريق إلى النور»، وينظم فيها أحداث حياة سلمان الفارسي، بما يجعلها موازية تماماً لأحداث حياته وأخبارها كما روتها كتب التاريخ والسير والتراجم متابعاً لها حذو القذة بالقذة، ومعنوياً كل مقطع من مقاطع المطولة باسم حدث من أحداث حياة سلمان، وكأنه إنما يكتب حياة سلمان ويؤرخ لها شعراً دون تدخل من الشاعر أو تحوير أو توظيف.

ومنها نظمه لخبر سؤال عمر بن الخطاب رضي الله عنه لسلمان عن نفسه وقد تولى الخلافة: هل هو ملك أم خليفة؟، وإجابة سلمان له بصدق، عندما يقول^(٢):

تعمل الفكر فالصعاب تهون
فائق في هدوء نفس تصون
منتهى القدر إذ أتى يستعين
ما عرفت النفاق فيك يكون
أم تراني خليفة قال رشدا
أنت يا صاحبي المليك تعدي
فسلامي على الخليفة يهدي
أن سلمان صادق حين أسدى
تنطق الصدق حين كنت المشيرا

يا أبا عبد الله أنت فطين
مستشار لك النهى وخيال
عمر جاء يستشيرك هذا
قال: بالله قل نصيحة صدق
أنا ها هنا مليك تعدي
قال: إن نلت مال شعب لجيب
وإذا عاديا أخِي إليهم
فبكى الفاروق الذي عف نفساً
قولك الحق لا تراعي أميراً

(١) انظر ديوانه ٢/ ٤٤٥ - ٦٠١.

(٢) الطريق إلى النور ص ١٥٦ - ١٥٧.

أما عن جهاد سلمان رضي الله عنه وعلمه فيقول ناظماً ذلك (١) :

يسطح الخطا يريد المضيا	سار سلمان للجهاد ملياً
أو ضياء يراه يهدى القصيا	يتمنى شهادة ذاك فوز
فيه عزم يطال فيه الثريا	ما أحب القعود مذبات حراً
لكأن الشباب عاد نديا	لم تغير نوائب الدهر نفساً
...	...
فدعى أهلها بخير بيان	ومضى للجهاد في «جرجان»
بسلام وصالحوا بأمان	سمعوا منه صدق قول فمالوا
فتحوا الباب للهدى بحنان	وحذا حذوها «بجيلان» أهل
لعلوم تموج بالإيمان	وغدا الشرق بعد عقد مناراً
راية الدين في الدروس ويملي	عاد سلمان للمدائن يعلي
جمع العلم لبّه بعد بذل	بحر علم كما يقول علي
عن نبي الهدى بحب ونبـل	وروى ما وعي أحاديث خير
ينهل الظامئون منه لفضل	وغدا مقصد الرواة إماماً

ويتابع الشاعر عبدالرحمن العشماوي شعراء المطولات من الإحيائيين - حافظ وعبدالرحليم المصري - محمد عبدالمطلب - في مطولاتهم - العمرية والبكرية والعلوية - فيستلهم ثلاث شخصيات هي خالد بن الوليد وأحمد بن حنبل وهارون الرشيد من خلال ثلاث مطولات هي : رسالة إلى خالد بن الوليد ، ورسالة إلى الإمام أحمد بن حنبل ورسالة إلى هارون الرشيد ، يسير فيها على غرار ما سار عليه أولئك الرواد في منظوماتهم ، وهو في كل مطولة من هذه المطولات التي يتجاوز بعضها مائة بيت يتابع حياة الشخصية ومواقفها وأخبارها وأقوالها كما هي في كتب التراث ، فيسرد حياة الشخصية مستعرضاً لها على سبيل التذكير أو الفخر أو القدوة أو الدفاع عنها وتنقيتها مما لحقها من الشوائب أو الشكوى إليها بحال الأمة في العصر الحاضر . . وهو يتابع في كل ذلك كما قلنا كتب التراث ، كما يتابع في الجانب الفني الاستلهامي من أشرنا إليهم من الإحيائيين من أصحاب المطولات وطريقتهم في نظم مطولاتهم .

يقول من قصيدته . . رسالة إلى خالد بن الوليد - بعد مقدمة طويلة تجاوزت ثلاثين بيتاً - مخاطباً القصيدة الفصيحة العمودية ؛ ومتخذاً من أصلاتها طريقاً للحديث عن خالد بن الوليد (٢) :

(١) السابق ١٦٤ - ١٦٦ .

(٢) رسالة إلى خالد بن الوليد رضي الله عنه - عبدالرحمن بن صالح العشماوي - قصيدة مخطوطة حصل عليها الباحث من الشاعر نفسه ص ٦ - ٧ .

شوق إلى قادم بالصبر مزدان
وأصبحت بعد طول الهجر تلقاني
يضيئ لي درب أحلامي ويغشاني
بما رأيناه من روح وريحاني
رجلي، وغرد عصفور وحياني
ترنوا إلى أفقي خير وإحسان
وبيننا جسر أشواق وأشجان
ولا أضعت أمام الخطب ميزاني
أسير منها على أكتاف بركان
وعن صديق يواسيني ويرعاني

خذي يدي وارحلي بي فالدروب بها
هنا أضاءت سراج الحب وابتهجت
وأسرجت لي جواداً فجر غرته
وسافرت بي إلى الماضي، فيافرحي
حتى إذا وقفت بي فوق رابية
رأيت سيفاً يهز السيف مقلته
ناديته ورياض الحب ضاحكة
أبا سليمان ما ألغيت ذاكرتي
مضيت نحوك والآلام نائرة
أتيت أبحث عن ظل وساقية

إلى هنا ويكون قد أمضى الشاعر من مطولته هذه أكثر من أربعين بيتاً دون أن نحس باستلهاهم
فني حقيقي لشخصية خالد، بل أمضاها الشاعر في مخاطبات ذاتية وجدانية للقصيد العمودية حيناً وبينه
وبين ماضي خالد بن الوليد حيناً آخر، ثم يتوجه بالخطاب إلى خالد يشكو إليه حال الأمة الإسلامية في
العصر الحاضر، وخالد لما يزل في ماضيه دون استدعاء له أو توظيف من الشاعر لملاحمه ومواقفه في
قضاياه، بشكل يوضح لنا أثر خالد كعنصر تراثي فاعل في قضايانا المعاصرة، بل ظل خالد شخصية تراثية
تذكرها الشاعر وهي لما تزل في ماضيها المنفصل عن حاضر الشاعر، ولم نخرج من هذه المطولة بغير
المخاطبات الوجدانية لشخصية خالد وهي باقية في ماضيها، وشكوى حال الأمة في العصر الحاضر له،
وسرد لبعض صفات وملامح خالد وتسجيل لها بشكل مباشر وتقريري، فيقول (١):

على تجاهل أحبابي وإخواني
وإن بكى مسلم في الصين أبكاني
في حبة القلب، أرعاه ويرعاني
وأستريح إلى ذكرى خراساني
لنا معالم إحسان، وإيمان
عند العباد وخوف الله أغلاني
خريطة القدس في جرحي ولبنان
على تسلط كـوهين وكـاهان

أبا سليمان قلبي لا يطاوعني
إذا اشتكى مسلم في الهند أرقني
ويسكن المسجد الأقصى وقبته
أرى بخاري بلادي وهي نائية
شريعة الله لم تـ شملنا وبنت
أبا سليمان .. خوف الناس أرخصني
تأمل الجرح في قلبي فسوف ترى
وسوف تعجب من إغضاء أمتنا

(١) السابق ص ٨ - ٩ .

أبا سليمان .. هب أني بكيت فمن
أجابني خالد : هون عليك ألم
صفن يعي كل ما يجري ويلجمه
إذا تخلى الفتى عن صدق مبدئه
لن تكتبوا في سجل المجد سيرتكم
يلومني إن بكيت اليوم أوطاني
تعلم بأن عباد الله صنفان؟!
خوف، وصنف يداري وجه حيران
فلن ترى منه إلا كل خذلان
إلا على قيس من نور قرآن

إن عنوان القصيدة «رسالة إلى خالد بن الوليد» يشير إلى أن الشاعر لم يستدع شخصية خالد إلى عصره بل أبقاءه في الماضي المنفصل عن الحاضر، وأرسل له رسالة يشكو فيها حال واقعه ليس إلا.

وعلى الرغم من محاولات العشماوي إقامة شيء من الموازنة - في مطولته هذه - بين حال الأمة الإسلامية في زمن خالد، وبين حال الأمة في الحاضر، إلا أنه لم يستطع إدخال شخصية خالد المستلهمة، ومواقفها في هموم واقعه وقضاياها من خلال استلهاه توظيفي قائم على أساس من (التفكير بالشخصية والتعبير بها) لا (التعبير عنها) أو (الانفصال عنها)، وبذلك تبقى الشخصية في استلهاه لها أسيرة الماضي، ويبقى استلهاه لها متابعة لذلك الماضي، لا يختلف عن استلهاه أصحاب المطولات من شعراء المدرسة الإحيائية.

ففي موازنات العشماوي هذه بقي الماضي منفصلاً عن الحاضر، مكتفياً بهتافات ومناظرات ومخاطبات لشخصية خالد «أبا سليمان ..» «أجابني ...» تكرر لهذا الانفصال والتباعد بين الماضي والحاضر، وتجعل من شخصية خالد المستلهمة شخصية ساكنة في الماضي غير ممتدة للحاضر، فعلى الرغم من استنجاد الشاعر به إلا أنه يرفض أن يحضر لواقع الشاعر أو أن يلوث جهاده وصفحاته المضئية بأوضاع الحاضر ودسائس زعاماته، وفي هذا تكريس للانفصال وعدم انغماس الماضي ممثلاً في شخصية خالد في الحاضر الذي يعيشه الشاعر وأبناء أمته، مكتفياً بنصائح وإرشادات تذكر أبناء الأمة وتوضح لهم أسباب ضعفهم، أطلقها الشاعر على لسان خالد دون توظيف لها أو تفعيل في واقع الشاعر وعصره.

والشاعر العشماوي يعد من أبرز شعراء (نظرية الأدب الإسلامي) المعاصرين، ومن المكثرين من استلهاه الشخصيات الإسلامية، لكنه مع كثرة نتاجه الشعري، وغزارته، وصدق موهبته، وطول نفسه، لم يضيف للقصيدة الاستلهامية الإسلامية كبير إنجاز، على مستوى الاستلهاه التوظيفي بمفهومه الفني التجديدي، الذي ينقل تجربته الشعرية الاستلهامية، من النمط القائم على المتابعة للتراث، ولا استلهامات شعراء الإحياء، إلى الاستلهاه التوظيفي بمفهومه الفني العميق، على أننا لا ينبغي أن نغفل عما قد نجده في ثنايا تجربته الشعرية أحياناً من توق - في قليل من قصائده - للتجديد سواء من خلال إلمامه بالقصيدة الحرة من حين لآخر، أو من خلال بعض الموازنات أثناء استلهاماته لبعض الشخصيات الإسلامية، بين ماضي تلك الشخصيات والحاضر الإسلامي المعاصر، بما قد يظهر بعض الفروقات، لكنه

ما يلبث أن يعود في شكل من أشكال الحميمية إلى النمط الاستلهامي التقليدي، وكأنه قدره ومصيره، وهو حارسه الأمين عليه في هذا العصر، الذي يحث الخطى نحو كل ما فيه بارقة تجديد دون النظر إلى مدى اتفاق ذلك التجديد مع تراثنا وأصالتنا العربية الإسلامية.

هكذا بقي تيار المتابعة والتقليد في استلهام الشخصيات التراثية إلى وقتنا الحاضر عند من قاطعوا ورفضوا القصيدة الجديدة (الحرّة) - وما حققته من قيم فنية تجديدية - من الشعراء المحافظين وبعض شعراء الالتزام الإسلامي، وظل تيار المتابعة في استلهام الشخصيات الإسلامية باقياً بجوار تلك الخطوات التجديدية التي حققها وطورها شعراء القصيدة الجديدة في النصف الثاني من هذا القرن الميلادي.

وقد شكل المحافظون على نمط القصيدة الأصيلة مع شعراء النظرية الإسلامية في الأدب من المعاصرين، ما يشبه التضامن والاتفاق على طرائق الاستلهام التقليدية، فرأينا تمسك أغلب الشعراء الإسلاميين بالقصيدة العمودية وطرائقها الاستلهامية للشخصيات الإسلامية، ورأينا «غلبة السمة الإسلامية على مضامين شعراء الشطرين، لأنّ للأفكار الدينية - كما يقول بعض الباحثين - دور كبير في ثقافة كل منهم»^(١).

ولعل هذا دعى باحثاً هو أحمد بسام ساعي لأن يذهب إلى أن ثقافة الإسلاميين الشعرية تقليدية، فهم يكتفون بهذه التقليدية من غير أن يحاولوا التطلع إلى أحدث الحركات الشعرية في العالم، ومحاولة تمثيلها داخل الشخصية الشعرية الإسلامية^(٢). وهو كما يقول: لا يكاد يجد شاعراً إسلامياً واحداً حاول أن يخرج بالشعر الديني من زوايته التقليدية ليرود به آفاق جديدة^(٣).

وهذا الرأي من الساعي إن صدق على كثير من شعراء الالتزام الإسلامي ممن رفضوا قيم القصيدة الحرّة، إلا أنه لا يأخذ مأخذ التعميم الذي أطلقه الساعي، فهناك من الشعراء الإسلاميين المعاصرين من ارتادوا بشعرهم الإسلامي آفاق القصيدة الجديدة (الحرّة)، ولا يقل استلهامه في جانبه التوظيفي الفني عن استلهامات شعراء القصيدة الجديدة من غير أصحاب الاتجاه الإسلامي، ولم تحل مضامينهم الإسلامية دون تحقيقهم للجديد في العملية الاستلهامية، لكن غالبية هؤلاء الإسلاميين المجددين في استلهاماتهم من الشباب المتأخرين أمثال حسن الأمrani وحسين علي محمد وصابر عبدالدايم ومحمد بن عمارة ومحمد بن علي الرباوي ومحمد المنتصر الريسوني ومحمود مفلح . . وغيرهم ممن تأثروا فنياً في شعرهم برواد القصيدة الجديدة (الحرّة)، فقد حاولوا تمثل الاستلهام الفني بمفهومه التوظيفي في قصائدهم على تفاوت بينهم في مقدار عمق ذلك الاستلهام التوظيفي الفني.

(١) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ص ٨٢.

(٢) انظر: حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، ص ٤١٩.

(٣) السابق ص ٤١٨.

هذه هي أبرز ملامح المتابعة والتقليد في استلهام الشخصيات الإسلامية لدى شعرائنا في العصر الحديث ، ونحن إن تلمسنا عذراً لشعراء المدرسة الإحيائية في متابعتهم للتراث في استلهاماتهم ، وفي عدم قدرتهم على تجاوز المتابعة والمباشرة إلى الاستلهام التوظيفي بمفهومه الفني العميق الذي يتجسد من خلاله أثر الماضي في الحاضر ، فإننا لن نجد عذراً للشعراء المتأخرين الذين وقفوا على تطور القصيدة العربية في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية - وبقوا في استلهاماتهم متابعين لكتب التراث ولاستلهامات شعراء الإحياء ، وأغلب الظن أن مقدرتهم الشعرية قد عجزت عن تجاوز الاستلهام التسجيلي المباشر القائم على المتابعة والتقليد إلى الاستلهام التوظيفي الفني العميق ، أو أن رؤيتهم القاصرة قد حالت دون التعامل مع سنة التطور والتجديد الذي لحق القصيدة العربية الجديدة ، والتي انتقلت بتعامل الشاعر مع التراث من صيغة المتابعة والتقليد والمباشرة ، إلى الاستفادة من توظيفه بما يكون له التأثير في الواقع وتطويره .

(٢) التجديد :

(أ) من المباشرة إلى التوظيف :

إذا كانت مرحلة مدرسة الإحياء، قد قامت على أساس من استعادة الماضي، والمتابعة له، في استلهاها للتراث بعامه، والشخصيات الإسلامية منه بخاصة، لأنها كانت تبحث عن ذاتها، فإن المرحلة التي تليها قد استوعبت هذا التراث، وأخذت في البحث عن طرق الاستفادة منه، والانطلاق من خلاله نحو المستقبل.

ولا نستطيع أن نقول : إن مدرسة البارودي قد جددت في الشعر العربي تجديداً بمعنى الإضافة إلى السابق، لكنها قد جددت معالمة تجديد إحياء، فقد أحييت ذلك الشعر بقيمه الشعرية العربية القديمة القوية والأصيلة في نفوس الناس.

أما في نطاق استلهاهم الشخصيات الإسلامية فقد عملت مدرسة الإحياء على بعث تلك الشخصيات وإحيائها في وجدان الأمة، والوقوف عند هذا المنجز، دون تجاوزه إلى توظيف تلك الشخصية بما يفيد منها في واقعهم المعاصر.

ثم تلا جيل شعراء الإحياء من سموا بشعراء الكلاسيكية الجديدة، وهؤلاء قد ظلوا محافظين على التقاليد الفنية للقصيدة العمودية كما هي عند البارودي، وشعراء مدرسته الإحيائية، لكن قصائدهم «حملت صورة العصر، وجدية التعبير عن مضامينه، وعمقت صلتها بالواقع الوطني والقومي، فاحتلت دوراً مؤثراً»^(١) في الواقع العربي في أواخر النصف الأول من القرن العشرين، ومن هؤلاء شعراء الديوان والمهجر وأبللو، وهم مزيج من الكلاسيكية الجديدة والرومانسية، كما هو حال الجواهري والعقاد وعلي محمود طه وعمر أبو ريشة والزبيري والغزاوي ومحمد العيد خليفة وعلي الجارم ومحمود غنيم، ولكنهم ظلوا في استلهاهم للشخصيات الإسلامية والتراث متابعين تقليديين لا يكادون يختلفون - إلا في نزعات وإشارات يسيرة - عن استلهاهم شعراء مدرسة الإحياء - البارودي وحافظ وشوقي . . - القائمة على المنهج التسجيلي المباشر؛ «لقد عاشوا مع التراث وفيه دون أن يعوا هذه المعاشاة أو يحددوا موقفهم فيها»^(٢)؛ وهم بجانب هذا حاولوا أن يضيفوا إلى أغراض الشعر التقليدية عنايتهم بالأمور الوطنية والقومية والإنسانية والاجتماعية^(٣).

ولم تخل أعمال هؤلاء - ابتداء من شوقي - من إرهاصات وومضات وإشارات نحو التجديد في استلهاهم التراث وشخصياته، «فلقد وعى شوقي حقيقة أن التراث لا بد أن يكون له مغزى بالنسبة

(١) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ص ٤٢ - ٤٣ .

(٢) السابق ص ٤٣ .

(٣) انظر : الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، عبدالمجيد زراقات، دار الحرف العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ -

١٩٩١م، ص ٢٥ .

لِلحاضر [وأدرك] أن هذا التراث قابل للتوظيف . . في وقت متأخر من حياته، حين اتجه إلى كتابة المسرحية»^(١)؛ ولذلك إننا لا ننكر على شوقي مكانه البارز في ركب الشعر المعاصر، وبخاصة محاولته الرائدة، في استلهاام الشخصية الإسلامية في مسرحياته الشعرية، وقد كان مجرد الالتفات إلى هذا المنحى الاستلهاامي^(٢) في المسرح دليلاً على رغبته المخلصة في التجديد في العملية الاستلهاامية. «وقد يكون من الظلم للحقيقة وللشعر - كما يقول أحمد سليمان الأحمد - القول بأن شوقيًا لم يترك أثرًا فيمن بعده»^(٣).

فشوقي إذن من أوائل من بدأو محاولة استلهاام الشخصيات التراثية استلهاامًا يحاول أن يخرج بها من مجرد الحديث عنها حديثًا وصفيًا إلى محاولة إيجاد مضمون حياتي معاصر له، وإن ظل يدور فنيًا في نطاق المتابعة والتقليد، لماضي شخصياته، ومن أمثلة هذا استلهاامه شخصية أبي نواس الشاعر العباسي حين خاطبه وهو يقصد ذاته هو، ويقصد ظرفًا عاشه هو أحمد شوقي نفسه، فظهر تحولاً في طريقة استلهااماته المعهودة من مجرد الحديث عن الشخصية وسرد الأخبار عنها إلى الاتحاد والاندماج بها، واستلهاام ملامحها الظرفية الطروبة المتواجدة في ليالي الفرح والعطاء، فيقول في إحدى ليالي احتفالات ملك مصر، وكان شوقي قد حضرها^(٤):

انظُر النَّشْبُ	قُمْ أَبَا نُوَاسٍ
بِحُرِّ ذَا الْعُيُبِ	مَا الْخَصِيبُ مَالِ
يُمِطُّ الزَّهْبُ	هَلْ عَهْدُهُ
بِالَّذِي خَصَّبَ	ذَا هُوَ الْجَنَابُ
رَوْضُهُ الْأَشْبُ	ظَلَّلَ الْوَرَى

لكنه كان استلهاامًا مشدوداً إلى التشبيه، محاطاً بظلال الماضي، يكاد يخلو من إيجاد ملامح معاصرة، مأخوذة من الظرف الزماني والمكاني للاحتفال الذي حضره شوقي، مما يكاد يبعد (الشخصية التراثية) عن التوظيف، ومن أن تكون معادلاً موضوعياً لشخصية شوقي، فأثر شوقي التجديدي هنا، يتجلى في محاولته من خلال توجيه الخطاب لأبي نواس (الشخصية التراثية)، وهو يقصد نفسه على سبيل الرمز القريب، ثم استحضاره له عن طريق هذه البنية الخطابية إلى عصره (ليلة الاحتفال تلك)، دون أن يصل به إلى درجة التعبير بالشخصية، بمعنى توظيفها أو اتخاذها قناعاً يتلبسه ويعبر من خلاله، فقد كان

(١) توظيف التراث في المسرح - عز الدين إسماعيل - مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٠م، ص ١٦٨.

(٢) انظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ١٤٨.

(٣) هذا الشعر الحديث ص ٨٥ - ٩٢.

(٤) الشوقيات ١٧/٢.

شوقي يدرك جامع الرغبة في العطاء والتهيو للظرف والمرح بينه وبين أبي نواس من مثل هذه المناسبات المتشابهة، وسقطة شوقي الفنية هنا أنه لم يجعل من ليلته تلك ليلة لأبي نواس فيخطبه بلامحها المعاصرة، لكنه جعل من حالته في تلك الليلة ما يوازي (يشابه) حال أبي نواس بحضرة بعض الخلفاء ولحظاتهم السعيدة، فخطابه في شكل من أشكال الاستلهام الذي يكاد يتجاوز التعبير عن الشخصية لكنه لم يصل بعد إلى التعبير بها أو توظيفها.

ومن محاولات شوقي التجديدية في الاستلهام تناوله لبعض الشخصيات من خلال المسرح الشعري، وهي خطوة استلهامية أكثر تقدماً مارسها شوقي، والحقيقة أن مجرد استخدامه لهذا القالب الفني يشعرنا بتوقه للتجديد الشعري في عصره، واستغلاله في استعادة التراث وشخصياته، وهذا يوحي بتطلعه للتجديد في استلهام التراث بعامة وشخصياته بخاصة؛ كذلك فإن اختياره للمسرح التأريخي في مثل (مجنون ليلى) يدل على وعيه بالتراث، وإدراكه لمضمون استلهامي معاصر يمكن أخذه من الماضي، وذلك في محاولة إظهاره للبعد القومي العربي الإسلامي من خلال أحداث قصة قيس وليلى.

فأحمد شوقي في (مجنون ليلى) يحاول تجلية الذات العربية الإسلامية وإبرازها ليطاول بها الذات الغربية المستعمرة من خلال استلهامه لقصة الحب العذرية بين قيس وليلى، وما تحمله من قيم عربية أصيلة محاطة بسياج من الدين، وتنم عن الطهر والعفة وتبرز «التيار الخلقي العربي»، واحترام التقاليد القبلية، ومراعاة حق الأبوة، وحق الزوج، والرجوع إلى الضمير الحي فيما يقول العربي ويفعل رجلاً كان أو امرأة^(١).

ويرى شوقي ضيف أن أحمد شوقي في مسرحيته هذه قد أدخل مادة عصرية على المادة البدوية، وهي المشهد الذي تقدم فيه ليلى ابن ذريح لصاحباتها، وهذا سلوك لم يكن مألوفاً في البداية، وإن كان - كما يقول - مألوفاً في عصرنا هذا^(٢)، وشوقي ضيف يقصد قول شوقي في مسرحيته «مجنون ليلى» وقد خرجت ليلى من خيام أبيها.. ويدها في يد ابن ذريح إلى مجلس سمر لفتيات الحي^(٣):

ليلى : دعي الغزل سلمى وحيي معي منار الحجاز فتى يشرب

(تصافح سلمى ابن ذريح) ثم تضيف ليلى مخاطبة هنداً :

ويا هند هذا أديب الحجاز هلمي بمقدمه رحيبي

(تصافحه هند، ويحتفي به - يقصد بابن ذريح - السامرون).

وقد اعتبر شوقي ضيف هذا الموقف من الإرهاصات التجديدية العصرية لدى شوقي^(٤).

(١) انظر : شوقي شاعر العصر الحديث، ص ٢٤٣، ومجلة فصول، مجلد (٣) عدد (١) عام ١٩٨٢م، ص ١٩٠.

(٢) انظر : مجلة فصول مجلد (٣) العدد (١) عام ١٩٨٢م ص ١٩٠.

(٣) الأعمال المسرحية الكاملة - مسرحية «مجنون ليلى» ص ٩٩.

(٤) مجلة فصول المجلد (٣) العدد (١) عام ١٩٨٢م، ص ١٩٠.

وفي تقديري أن لمحات شوقي التجديدية في استلهامه لشخصيتي قيس وليلى وأحداث قصتهما، إنما تتجلى في محاولاته إبراز البعد القومي العربي، والبعد الخلقي الإسلامي في شخصيتي قيس وليلى، وحبهما العفيف النقي من الشوائب، أمام أخلاقيات الحضارات الغربية التي كانت تتناول في عصر الشاعر على الحضارة العربية الإسلامية - أكثر منه تمثلاً للعصرية التي لمعها شوقي ضيف في مخاطبة المرأة للرجل ومصافحتها إياه، فشوقي قد نقل هذا الموقف متابعاً فيه رواية الأصفهاني لأحداث قصة المجنون وليلى، فقد روى الأصفهاني في أغانيه أن أحاديث ومسامرات كانت تقوم في البادية بين الفتیان والفتيات، وأن المجنون قد أرسل ابن ذريح إلى ليلى ليشفع له عندها^(١)، وشوقي كما نعرف قد تابع الأغاني في استلهامه لأحداث قصة ليلى والمجنون، فهو قد أخذ هذه المصافحات التي يذكرها شوقي ضيف كلمحة تجديدية لشوقي من كتاب الأغاني أي من الماضي وليس من عصره، وشوقي على الرغم من اللامحات التجديدية التي أشرنا إليها، والمتمثلة في اختياره القالب المسرحي لاستلهامه للشخصيات التاريخية، ومحاولاته التعبير من خلالها عن مضمون حضاري معاصر يتمثل في البعد القومي العربي الإسلامي، يظل بشكل عام متابعاً في استلهامه ومقلداً لكتب التراث وللأغاني بخاصة في قضية ليلى والمجنون، فهو لا ينبض في قوة بنبض الجماهير - كما يقول الناقد علي الراعي - ولديه تهافت في البناء والشخصيات المسرحية^(٢).

لكن هذه اللامحات التي حاولنا تلمسها بشكل واضح وجلي في مسرحية شوقي هذه، وفي شعره الغنائي قبل ذلك تتم عن مرحلة متطورة في علاقة الشاعر أحمد شوقي بالتراث وشخصياته عبر عنها في أواخر حياته، وحاول بها أن يتجاوز علاقة شعراء الإحياء بالتراث، القائمة على المتابعة والتسجيل إلى آفاق جديدة من بدايات التجديد والتطوير.

في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، وعند المتأخرين من شعراء المدرسة الإحيائية وأوائل الرومانسيين، بدأت تظهر دعوات لتجديد الشعر العربي من خلال اتصال شعراء هذه المرحلة الانتقالية بالتجربة الشعرية الغربية وبمدرسة المهجر، وما نجم عن هذا من المناذاة بقيم ومضمونية عند شعراء الديوان وأبوللو.

فقد نادى خليل مطران، بأن يكون الشاعر ابن زمانه ويصدر عن عصره لا عن الماضي، وهو إن لم يتنكر للديباجة العربية، لكنه كان يصدر عن تصور شعري جديد يستلهم قيم العصر وروحه^(٣).

ودعت حركة المهجر للصدور عن الحياة في الشعر، فربطوا بين الشعر والحياة وحاولوا التجديد في الأوزان، ويعد البعض جبران خليل جبران مؤسساً لرؤيا الحداثة، ورائداً أولاً في التعبير عنها^(٤).

(١) انظر : الأغاني ٤٣/٢، ٩٤.

(٢) انظر : المسرح في الوطن العربي ص ٧٨، ٥.

(٣) انظر : الحداثة في النقد العربي المعاصر ص ٢٥، والرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ١٥٠.

(٤) انظر : الحداثة في النقد العربي المعاصر ص ٣١، والثابت والمتحول - صدمة الحداثة ص ٦٣.

ثم تنبّهت مدرسة الديوان لإرهاصات الاستلهم في نطاق توظيف الشخصية، والتعبير بها، ورفضت الاستلهم المباشر والسطحي القائم على التعبير عن الشخصية، وسرد أشتاتها، وقد ظهرت هذه الدعوة التجديدية في الاستلهم من خلال رفض العقاد للتسجيلية في الشعر، القائمة على السرد والإخبار، والتعداد والإحصائية، ومجرد التشبيه ودعى إلى الإحساس بالشعر وتناوله من خلال ماهيته، وصلته بالحياة في مخاطباته النقدية المشهورة لأحمد شوقي بخاصة، وشعراء المدرسة الإحيائية بعامة، قائلاً: «إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها، ويحصي أشكالها، وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به»^(١).

ثم إن مجهودات هؤلاء حاولت أن تجسد بعض التقدم نحو استلهم الشخصيات التراثية استلهمًا يحاول أن يتعد بها عن المباشرة والسطحية والتسجيلية، إلى شيء من ربطها بالحياة، ومحاولة تفسيرها تفسيراً جديداً، يظهر هذا في استلهم عباس محمود العقاد لشخصية خمارويه أحمد بن طولون، وحاله مع أسده ومع رعيته، فإن استلهم العقاد له لم يقف عند مجرد الحديث عن شخصية خمارويه، وتعداد أوصافه، بل تناوله في شيء من المفارقة التصويرية الحياتية التي تخفي وراءها رؤية العقاد لواقعه المعاصر من خلال علاقة خمارويه بأسده وبرعيته من حوله في الماضي، فالسبع يحرس الوالي من رعيته الذين يتطلعون لاغتياله والفتك به متى ما وجدوا لذلك سبيلاً، وهم يظهرون حبه ومودته والحرص عليه، وهذا الاستلهم لم يرتق إلى مستوى الاستلهم التوظيفي، لكنه حمل في طريقته شيئاً من التفسير والتأويل والإحياء القريب والمفارقة الحياتية الكامنة في ركون خماروية للأسد دون رعيته، وفي هذا مناقضة لطبائع الأمور، مما ينأى بتجربة العقاد الاستلهمية عن السرد والإخبار وتعداد الصفات والأشياء، ومحاولته أن يلامس تخوم الرمز، ومشارف التعبير بالشخصية، والاستلهم التوظيفي بمفهومه الفني العميق، يقول العقاد^(٢):

ركنت إلى السباع خمارويه	ولم تركن إلى أحد سواها
تحوطك نائمًا وتبيت تخشى	قلوب الناس أن يطغى أذاها
أليس من العجائب أن ليثًا	يذود رعية عمن رعاها
وأن يحمي ابن آدم من أخيه	سباع جل أن يرعى أخاها
وثقت بذئ حفاظ ليس يرسي	ولا ينسى الحقوق لمن حباها

(١) الديوان - عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني ج ١ ط ٢ أبريل سنة ١٩٢١م القاهرة ص ١٦-١٧ نقلاً عن الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ١٥٤. وانظر كذلك الأدب المعاصر في مصر - شوقي ضيف دار المعارف بمصر ط ٢ ص ٦٤.

(٢) ديوان عباس محمود العقاد، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، مجلد (١) الجزء (١) ص ٦٤.

وهم قتلوك حين وثقت فيهم
ولو شهد اغتيالك في دمشق
وكم حفظ العهود فما اعتداها
لضرج بالخيانة من جناها

كما يظهر مثل هذا التطور ومحاولات الانتقال بالاستلهام من المباشرة والتسجيلية والسطحية إلى التوظيف والتعمق في الاستلهام عند الشاعر محمد مهدي الجواهري في استلهامه شخصية الحسين بن علي رضي الله عنهما، في ذكرى استشهاده، وقد كان في جزء من القصيدة يميل إلى استلهامه استلهاً مباشراً حين سرد من خلال ذلك تضحيات الحسين وما وقع عليه من ظلم، وبين أحقيته بالأمر، ومضى على ذلك في سائر القصيدة باستثناء أبيات يسيرة حاول الجواهري فيها أن يخرج من نطاق الحديث عن الشخصية إلى محاولة توظيفها، والحديث من خلالها عن عصره وقضاياها التي يعانها، فقد حاول الشاعر استخدام شخصية الحسين شخصية حرة مناضلة يمتد أثرها من القرن الأول الهجري إلى عصر الشاعر، ليدفع الظلم الواقع على أبناء هذا العصر؛ وقد جعل الشاعر من كف الحسين المخضبة بالدماء أداة تغيير وإصلاح لواقعه المعاصر، وهو بذلك يعطي شخصية الحسين تضحيات ذات دلالات حياتية معاصرة، ويجعل لتضحياته تلك أثرها في واقع الشاعر وجيله، فهو يحاول أن يخرج بشخصية الحسين من سكونية الماضي إلى فاعلية الحاضر، فيقول مخاطباً الحسين بعد أن سرد أخباره وصفاته، محاولاً توضيح أثر هذه الشخصية في الحاضر^(١):

فيا أيها الوتر في الخالدين
كأن يداً من وراء الضمير
تمد إلى عالم بالخنو
تخبط في غابة أطبقت
لتبدل منه جديب الضمير
وتدفع هذي النفوس الصغار
فلجواهري في هذه المقطعة من القصيدة التي بدأها بسرد صفات الحسين واستشهاده، يحاول أن ينتقل باستلهامه للحسين من حالة «التعبير عن الشخصية» إلى حالة «التعبير بالشخصية»، وهو بذلك يعبر عن مستوى الاستلهام في هذه المرحلة الانتقالية التحولية، حيث لم يكتف بالحكاية والسرد والإخبار عن استشهاد الحسين بكرىء، بل حاول تجاوز ذلك إلى توظيف شخصية الحسين بإبراز أثر نضاله وتضحياته في عصر الشاعر، والتغلغل في أبعاد استشهاد، وإعطائه دلالات معاصرة، عندما جسد من خلاله ملامح الثائر الحر المناضل الذي عجز العصر عن إيجاده، وما زالت الأمة تنتظره ليشفع شخصية الحسين الفذة، ثم امتداد أثر الحسين إلى عصرنا الحاضر، فيده ممتدة لدفع الظلم الواقع في هذا العصر،

(١) ديوان محمد مهدي الجواهري ٣/ ٣٣-٢٣٧٢.

لكن الجواهري لم يصل باستلهم الحسين إلى أن يجعله رمزاً، أو قنعاً تراثياً يدخل به إلى عمق التجربة الاستلهامية بمفهوماها التوظيفي الفني العميق .

ولعل من أبرز الإشارات في هذا السياق الاستلهامي الانتقالي الذي يحاول فيه شعراء هذه المرحلة الانتقالية النهوض بالاستلهم من المباشرة إلى التوظيف ، بعض لمحات عمر أبي ريشة الاستلهامية من خلال موازناته التي يحرص على عقدها أثناء استلهمه لبعض الشخصيات الإسلامية بين ماضي الأمة وحاضرها من خلال تلك الشخصيات .

ولعل قصيدته التي يستلهم فيها شخصية المعتصم هي أبرز ما لديه في هذا السياق ، فأكثر استلهامات أبي ريشة مشدودة نحو المتابعة ، لكنه في قصيدته التي يعني فيها حال أمته في العصر الحاضر ، كأنه يشير ويلمح في استلهامه لشخصية المعتصم التي حاول من خلالها الانعتاق من الاستلهم المباشر السطحي - الذي يمارسه في بعض قصائده التي استلهم فيها شخصيات مثل خالد بن الوليد^(١) وعلي بن أبي طالب^(٢) رضي الله عنهما - والدخول في مشارف الاستلهم التوظيفي ، حين يقول مستهلاً استجابة الخليفة العباسي المعتصم التأريخية لاستغاثة المرأة العربية ، موضحاً من خلالها ما وصلت إليه الأمة العربية المعاصرة من ضعف وتردد بسبب تخاذل زعمائها وقادتها^(٣) :

أمتي هل لك بين الأمم	منبر للسيف أو للقلم
أتلقـاك وطرفي مطرق	خجلاً من أمسك المنصرم
ويكاد الدمع يهـمي عبثاً	بقايا كـبرياء الألم
كيف أغضيت على الذل ولم	تنفضي عنك غبار التهم
فيم أقدمت وأحجمت ولم	يشـتف الثأر ولم ينتقم
اسمعي نوح الحزاني واطربي	وانظري دمع اليتامى وابسمي
ودعي القادة في أهوائها	تتفاني في خـسيس المغنم
رب «واعتصماه» انطلقت	ملء أفواه البنات اليتـم
لامست أسماعهم لكنها	لم تلامس نخوة المعتصم !
أمتي كم صنم مجـدته	لم يكن يحمل طهر الصنم

إن الشاعر عمر أبو ريشة باستحضاره عزة العرب والمسلمين ونصرتهم وقوتهم في الماضي ، من خلال ذكره (للمعتصم) كإشارة ترمز لموقف عظيم للخليفة العباسي ، يبرز عوار حاضر الأمة ، ويوجه النقد

(١) انظر : ديوان عمر أبو ريشة ١/ ٥٣٧ - ٥٥١ .

(٢) انظر السابق ١/ ٥٠٢-٥٠٤ ، ٥٠٩ .

(٣) السابق ١/ ٧-١٠ .

لها دون الدخول في تفاصيل إخبارية، أو سرد وقائع تلك الحادثة التراثية، بما يجعلها تطنى على الحالة المعاصرة للأمة، وغير مؤثرة فيها، لكن أبا ريشة لم يستطع استلهامه أن يجسد الماضي أمام الحاضر بما يجعل ذلك الماضي - المعتصم وموقفه المشرف - منغمساً ومؤثراً في الحاضر - ضعف الأمة العربية - بل ظل الماضي مفصلاً مابيناً للحاضر، ونحن وإن لمسنا الفارق بين الماضي والحاضر من خلال الموازنة، لكن الشاعر لم يدخل باستلهامه في عمق التوظيف الذي يجعلنا نحس بالأمة العربية المعاصرة، من خلال استلهاه الشخصية ليس غير، بل إن الشاعر كان قد قدم لاستلهامه هذا بتوضيح، وشرح مفصل، وازن فيه بين ماضي الأمة المجيد، الذي جاءت شخصية المعتصم كشاهد ومثال ليس إلا على صدقه، وبين حاضر الأمة الضعيف المتردي، بمعنى أن إحساسنا بالأزمة العربية المعاصرة، لم يأت من استلهاه الشاعر للشخصية فحسب، إنما جاء استلهاه الشاعر للشخصية بطريق الإشارة الرامزة كالشاهد والمثال الموضح لما قد سبق أن وضحه الشاعر لنا في الأبيات السابقة على البيت الذي يتضمن الإشارة بشخصية المعتصم، ومع هذا فإن الشاعر عمر أبو ريشة باستلهامه هذا - القائم على الإشارة والرمز والإيحاء بدلاً من المباشرة والتسجيل - يمثل خطوة نحو التطور بالعملية الاستلهامية، والانتقال بها من المباشرة الآتية من السرد والحكاية والإخبار إلى التوظيف القائم على الرمز والإشارة والإيحاء.

وقد توالى حركات التجديد في القصيدة الشعرية بعامة والاستلهامية منها بخاصة في هذه المرحلة الانتقالية من قبل الحركات الشعرية والنقدية التجديدية، عند الديوانيين والمهجرين، والأبوليين، وأوائل الرمزيين، وقد اتفق معظمهم على مبادئ عامة منها: ضرورة الاتصال بمصادر الشعر العالمي، والصدور عن الحياة في التجربة^(١) الشعرية، مما مهد الأرض أحسن تمهيد لحركة الشعر الحر، واكتشاف الشعر الجديد^(٢)؛ الذي هباً للعملية الاستلهامية للتراث طرائق فنية جديدة، جعلها قادرة على إدخال الشخصية المستلهمة في قضايا الشاعر المعاصر، من خلال البعد التوظيفي لها.

وعلى الرغم من أن اتجاهات شعراء [هذه الحركات الشعرية والنقدية] كانت نحو الشخصيات والأساطير الأجنبية - يونانية، رومانية . . - والشرق أوسطية القديمة - آشورية، فينيقية . . - أكثر من اتجاهها نحو الشخصيات العربية الإسلامية^(٣)، إلا أنها كانت تنعياً في استلهاها لهذه الرموز، مذهباً جديداً، يقوم على الإيحاء والإشارة، أكثر من أنها تسرد أخبارها وتحكي أحداثها^(٤)؛ وقد «أسهمت إسهاماً كبيراً في تجاوز شعر النهضة بخاصة والتقليدية الشعرية بعامة، وكما أسهمت في التمهيد لنشوء بنية جديدة للقصيدة ومفهوم جديد للشعر»^(٥).

(١) انظر: دراسات في النقد الأدبي المعاصر - محمد زكي العشماوي - دار الشروق القاهرة وبيروت، الطبعة الأولى ١٤١٤ هـ - ١٩٩٤ م ص ١٠ - ١٧. والحادثة في النقد الأدبي المعاصر، ص ٢٥.

(٢) انظر: قضية الشعر الجديد ص ٤٢٨، ٢٣٤.

(٣) انظر: الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجنات التطرف ص ٢١٠.

(٤) انظر السابق الصفحة نفسها.

(٥) الثابت والمتحول - صدمة الحداثة ص ١٠٧.

وقد أثر شعراء هذه الحركات التجديدية من هذه المرحلة الانتقالية في رواد القصيدة الجديدة (الحرّة) الذين نضجت على أيديهم العملية الاستلهامية في مطلع النصف الثاني من هذا القرن الميلادي، وقد أقرّ واعترف بعض رواد التجديد بتأثرهم ببعض شعراء هذه المرحلة الانتقالية أمثال علي محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل، وإبراهيم ناجي وإيليا أبي ماضي (١).

ثم ازدادت العملية الاستلهامية تطوراً على يد الحركة الرمزية التي تعد أهم هذه الحركات الشعرية والنقدية في مرحلة ما قبل ولادة القصيدة الحرّة (١٩٤٧م)، التي عمقت العملية الاستلهامية وأثرت فيها وهياتها لتحقيق البعد الاستلهامي بمفهومه التوظيفي الفني (٢).

وتعد الرمزية في جانب اعتمادها على التراث أكثر هذه التيارات التجديدية تأثيراً في تجديد الرؤية الشعرية القائمة على استلهام التراث وشخصياته في تجربة شاعرنا المعاصر، فقد يتمثل الرمز عند شعراء هذا الاتجاه في استخدام شخصية ما تجسد فكرة، أو تشير إليها بهدف دلالي (٣).

وقد رأينا أحياناً عند هؤلاء «جنوحاً إلى الحوار، والقصص الرمزية، واتخاذ الأشخاص والموضوعات، والحركة الحوارية، والقصصية، رموزاً للأفكار والمشاعر» (٤).

ولذلك «فقد كان استلهام الشخصيات التراثية في هذه المرحلة [الانتقالية] أكثر خطوة نحو «التعبير بـ...» - كما يقول علي عشري زايد - وإن لم ينعتق من الاستلهام في نطاق «التعبير عن...» فالشخصيات ظلت رغم تصرف الشاعر أحياناً في بعض ملامحها شخصيات تراثية منظوراً إليها من وجهة نظر حديثة» (٥).

وعلى الرغم من هذا التعميق الاستلهامي الذي حاوله المجددون بعامة وشعراء المذهب الرمزي بخاصة قبل نهايات النصف الأول من هذا القرن الميلادي، فإن «التعامل مع التراث [وشخصياته] لم يخرج من نطاقه (الأفقي التسجيلي) إلى نطاقه (التوظيفي الفعال) إلا مع بداية الخمسينيات على أيدي شعراء الشعر الحر» (٦)، فقد كان لهذه المجهودات التجديدية أثرها في نضوج العملية الاستلهامية لدى رواد

(١) انظر: الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص ١٩، والأدب البيروتية عدد (٣) السنة (١٤) آذار مارس ١٩٦٦م، ص ٢٢، ١٨٣.

(٢) انظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ١٥٢، ١٩٢، ١٩٦ - ١٩٧، ٢٠١، وجدد وقدماء، مارون عبود، دار مارون عبود ودار الثقافة، بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٨٠م، ص ١٣، والشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، محمد عبد اللطيف السحرتي، مطبوعات تهامة للنشر والمكتبات، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الثانية، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م، ص ١٢٣، ١٢٨، ١٣١، ١٣٥.

(٣) انظر: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر ص ٣٦.

(٤) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ١٨٦ «بتصرف».

(٥) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٧٠.

(٦) الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف ص ٢١٠.

الشعر الحر [بما أضافه هؤلاء إلى هذا الرصيد من المجهودات التجديدية] من تأثرهم بالإبداع الغربي في القصيدة الجديدة وتوظيفه للتراث، ثم اهتمام الشاعر العربي بالسياسة والمواطن العربي^(١)، وبالمأزق الحضاري والفكري والأيدولوجي والعسكري الذي كانت تعيشه البلدان العربية في أواخر الأربعينيات ومطلع الخمسينيات الميلادية، وما تلا ذلك من أحداث سياسية وعسكرية واجتماعية وفكرية.

ففي أعقاب الحرب العالمية الثانية جددت مؤثرات سياسية واجتماعية وثقافية وأدبية في العالم العربي، نتيجة لازدياد الاتصال بين العالم العربي والثقافات العالمية والأوربية منها بخاصة، وتأثر بعض شعرائنا في هذه المرحلة بأمثال الشاعر (ت. س. إليوت) و(أزرا باوند) و(أديث ستويل) . . . وغيرهم ممن مثلوا التيار الرمزي في الأدب، واستعانوا بوسائل منها العودة إلى التراث ورموزه، في التعبير عن أزمة الحضارة المادية المعاصرة^(٢).

كذلك فإن شعرائنا من خلال اتصالهم بهؤلاء الشعراء كانوا قد أدركوا بعض القيم الفنية الجديدة التي حققتها القصيدة الغربية الحديثة على يد هؤلاء الشعراء، كالنظرية الرمزية، والمعادل الموضوعي، والبنية الدرامية، وقدرة الماضي والتراث على تفعيل الحاضر والتأثير فيه، وفلسفة الرفض والاغتراب والثورة والنضال، والموت من أجل الحياة . . . وغيرها من القيم الفنية والمضمونية التي منحت القصيدة الجديدة بعامه، والقصيدة الاستلهامية بخاصة بعداً حضارياً زمنياً جديداً جعلها أكثر اهتماماً بالتراث، والعودة إلى استلهاهم عناصره وشخصياته على أساس من التناول الجديد الذي حقق للقصيدة قدرة على تجسيد معاناة الشاعر العربي المعاصر، ومنحه جسارة على التعبير عن رؤيته الفكرية، والفنية تجاه الواقع الحياتي الذي يعيشه.

فقد أدرك شعراؤنا نظرية (إليوت) في وجوب إفادة الشاعر من التراث^(٣)، ومقولاته عن استلهاهم تراث الأجداد، وأثره في تخليد الأعمال الشعرية الحديثة^(٤).

وكان «إليوت» كما يرى - خلدون الشمعة - من أبرز وأكثر من تأثر به الشعر العربي الحديث في تجربته الشعرية والنقدية الجديدين، من خلال المنهج الأسطوري، وفكرة المعادل الموضوعي، وتقنية الإشارة، والتراث والموهبة، وكان من نتائج هذا التأثير الربط بين التراث وأصاله الشاعر الشخصية^(٥).

(١) انظر : السابق الصفحة نفسها.

(٢) انظر الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٢٦٦ - ٢٦٧.

(٣) السابق ص ٢٨٣.

(٤) انظر أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ص ٧٢-٧٣. واستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٣٤.

(٥) «هكذا أثر إليوت في الشعر العربي الحديث» مقال بقلم خلدون الشمعة في جريدة الشرق الأوسط اللندنية، العدد (٥١٥٧) في ١٠/١/١٩٩٣م، ص ١٩.

وقد اعترف بعض رواد القصيدة الجديدة بعامة والقصيدة الاستلهامية ذات البعد التوظيفي الفني بخاصة، بأنهم قد وقفوا طويلاً عند التجربة الشعرية الغربية الجديدة، وقرأوها، وتأثروا بها، واستفادوا منها، وأن هذه الاستفادة قد كانت بين نهاية الأربعينيات وبدايات الخمسينيات من هذا القرن الميلادي، وقد نقلت تجربتهم الشعرية إلى آفاق التجديد الشعري، إن على المستوى المضموني، الفكري، وإن على المستوى الفني . . وأنهم قد تأثروا برموز الآداب الغربية والشرقية، وبتياراتها ومذاهبها الأدبية الحديثة (١).

ولعل أبرز إشارة واضحة على تأثر التجربة الشعرية الجديدة في جانبها الاستلهامي للتراث وشخصياته بنظيراتها من التجربة الشعرية الغربية الجديدة، هو ما يكاد يجمع عليه الدارسون من تأثر صلاح عبدالصبور في استلهامه شخصية الحلاج في مسرحيته (مأساة الحلاج) بطريقة (إليوت) الشعرية في (جريمة قتل في الكاتدرائية)، وأن (حلاج) عبدالصبور هو (توماس بيكت) إليوت (٢)، حتى إن خليل سمعان حين ترجم (مأساة الحلاج) سماها (جريمة قتل في بغداد) (٣).

ومن هنا وبمطلع الخمسينيات من هذا القرن الميلادي برز في القصيدة العربية الحديثة، الاستلهام التوظيفي الفني العميق، لعناصر التراث بعامة وللشخصيات الإسلامية منها بخاصة - القادر على التعبير عن واقع حياة الشاعر المعاصر، وعلى التأثير في هذا الواقع.

فقد رأينا القصيدة الشعرية الاستلهامية في الخمسينيات والستينيات، والسبعينيات من هذا القرن الميلادي تكتسب بمجهودات رواد القصيدة الجديدة، وبسعة ثقافتهم واطلاعهم على مجهودات الآداب العالمية، ووعيهم بواقعهم المعاصر، بعدها الاستلهامي الناضج والعميق القائم على أساس من توظيف الشخصيات المستلهمة، ووجدنا «شعرنا العربي الحديث عرف في [هذه الثلاثة العقود] صورة من

(١) انظر : حياتي في الشعر - صلاح عبدالصبور، ديوانه ٨٦/٣-٩١، ٢٠٩-٢١٠. وتجربتي الشعرية - لعبد الوهاب البياتي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، عام ١٩٩٣م ص ٢٣-٢٤، وتجربتي الشعرية - بأقلام الشعراء : أدونيس والبياتي، وأحمد عبدالمعطي حجازي، وصلاح عبدالصبور، ومحمد مفتاح الفيتوري، مجلة الآداب البيروتية، العدد (٣) السنة (١٤)، آذار مارس ١٩٦٦م، ص ٤-٩، ١٩٥-١٩٩. و «إليوت وأثره على صلاح عبدالصبور والسياب، محمد شاهين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م ص ٤٠-٤١، وقضية الشعر الجديدة ص ١٢٧، وبحوث تجريبية في الأدب المقارن، حلمي بدير، الدار الفنية ١٩٨٨م القاهرة، ١١٦-١١٨، ١٢٢، ١٢٤، ١٣٠-١٣٢، ومجلة فصول، المجلد (٢) العدد (١) أكتوبر ١٩٨١م ص ٢٤٤-٢٤٥. والمسرح الشعري بعد شوقي، عبدالعزيز موافي ص ١٢٦-١٢٨، ودراسات في النقد الأدبي، أحمد كمال زكي، دار الأندلس، بيروت، ص ١٣٠-١٤٣.

(٢) انظر : بحوث تجريبية في الأدب المقارن ص ١١٢-١٢٤. والشاعر العربي الحديث مسرحياً ص ٢٧٢-٢٧٣. ومجلة الآداب البيروتية، العدد (٩) سنة ١٩٦٧م ص ٥٠ والعدد (١٠) سنة ١٩٦٨م ص ١٨، والمسرح الشعري بعد شوقي ص ١٢٦-١٢٨. وإليوت وأثره على صلاح عبدالصبور والسياب ص ٤٠-٤١.

(٣) انظر : مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١م، ص ٢٤٤-٢٤٥.

صور علاقة الشاعر بالتراث، لم يسبق له أن عرفها في تاريخه الطويل»^(١).

ولقد رأينا شعراء القصيدة الجديدة يقصدون التراث وشخصياته قصداً لذاته، ووعياً به وبصلته بالحاضر، ومن ثم فهم إن استلهموا شيئاً منه، أو من شخصياته فهم إنما «يختارون من النماذج والأصوات التراثية ما يتجاوب مع أبعاد تجاربهم المعاصرة، فيستخدمونها في نقل هذه التجارب»^(٢).

ومن أوائل من مثل هذا النضج الاستلهامي الشاعر سليمان العيسى في استلهامه شخصية الشاعر الفارس المجاهد أبا محجن الثقفي، فقد رأى العيسى أن هذه الشخصية يمكن أن تتجاوب مع رؤيته الفكرية القومية العروبية، للواقع العربي، فعمل على استلهامها، وتوظيفها بما يعبر عن رؤيته الفكرية هذه، بعد أن عمد إلى تأويلها والتحوير فيها، بما يتفق ورؤيته للواقع العربي الذي يعيشه.

فهو في استلهامه شخصية أبي محجن بطل القادسية، يحاول أن ينأى باستلهامه من الحديث عن الشخصية وسرد أخبارها، إلى توظيفها بما يجعلها قادرة على حمل رؤيته القومية، وذلك في مسرحية (الفارس الضائع)، فما أن تخلص من قراءة مسرحيته هذه حتى تخرج بمعنى عام تدل عليه أبعاد ملامح شخصية (أبي محجن) كما تعامل معها العيسى، يحمل ذلك المعنى العام بعداً مضمونياً فكرياً جديداً، لم نألفه عند من سبقه ممن استلهم شخصية (أبا محجن)، وهذا المعنى قائم على أساس من التكريس للفكر القومي العروبي حين يجعل من (أبي محجن) رمزاً للعروبة الضائعة في العصر الحاضر، فهو يضمن هذه الدلالة ابتداءً من عنوان المسرحية (الفارس الضائع)، فغالباً ما ارتبطت الفروسية بالعروبة، وكانت رمزاً لها، فكانه يود أن يقول (العروبة الضائعة) فغير عنها بقوله (الفارس الضائع).

كذلك تظهر هذه الرؤية الفكرية العامة في ثنايا معالجة العيسى لملامح «أبي محجن»، حيث يحاول العيسى إبراز ذلك على لسان الشخصية المستلهمة حين يطلق على لسان أبي محجن ما مؤداه الفصل بين الدين والحياة، وهي رؤية قومية، فالقوميون يفصلون بين الدين والحياة، وتفسر الحياة بكل مناحيها السياسية والاجتماعية والثقافية من منظور وحدة اللغة والجنس والوطن بعيداً عن الدين، فالعيسى يصور أبا محجن وقد دعى رفاقاً له، وهم في مجلس منادمة بأن لا يقحموا الدين في قضايا الأمة، يقول العيسى على لسان أحد رفاق «أبي محجن» مخاطباً «أبا محجن»^(٣):

أحدهم : أبطأت عنا فارس العرب . . صناجة الأدب

آخر : حانتنا تفتقد النبراس إن تغب

أحدهم : نحن الأولى هتف الجهاد بهم وجرى الدم القاني فجاهدنا

(١) مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٠م، ص ٢٠٤.

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٢.

(٣) الأعمال الشعرية ٣/ ٢٨٣-٢٨٤، ٢٣٤.

أبو محجن : (منكر على ندمائه الحديث عن الجهاد في مجلس المنادمة ، داعياً إياهم إلى فصل قضايا الدين عن مجلسهم هذا الذي يعيشونه) :

إن تنبسا باسم الجهاد هنا
رويت مضرب سيفي اللدنا
عودوا إلى أقداحكم ودعوا
لغة السماء بمعزل عنا

إن العيسى من خلال رؤيته القومية يصور أبا محجن في مجلس المنادمة هذا وقد جمع بين الشهامة والوفاء والفروسية وشرب الخمر - وهذه ملامح العروبة الجاهلية - واحترامه وتقديره لأُمور الدين كحالة روحانية ليس غير .

فهو يحاول في عموم مسرحيته هذه أو قصيدته الطويلة إبراز ملامح أبي محجن في جانب الفروسية والعروبة والبطولة والوفاء والشهامة والشاعرية على حساب ملامح أبي محجن الدينية الإسلامية - ونحن نعرف أن الرجل قد أسلم وتاب وجاهد في أواخر حياته في سبيل الله .

كذلك يحاول العيسى إبراز حياة القلق والتمرد من أبي محجن وتشبثه بالحرية من أجل تحقيق ذاته القلقة المتمردة التواقفة للحرية حتى في اجتراحه معصية شرب الخمر ، حين يقول على لسان أبي محجن (١) :

إشرب لعينها - أبا محجن
إشرب ورو الوتر المثخن
لا بد أن يلتقي الإيمان والغناء
كلاهما صفاء . . لا بد أن يلتقيا . . في قبة السماء
... لي هذه الحياة . . سأكثر الصلاة فيها كما أهوى بلا حذر
... وليحدني عمر

ومن أجل أن يبرز العيسى رؤيته القومية العروبية نجده يوظف شخصية أبي محجن للتعبير عن ذلك حين صوره عشية القادسية من خلال موقفه مع سلمى زوج سعد ، وقد جمع الصفات والملامح التي يفخر بها العربي في صحرائه من شجاعة ونبل وشهامة ، ووفاء بالعهد ، وتوق للحرية ، وعدم تقبله للقيود حين يقول مخاطباً سلمى ، ومعتذراً عن سبب حبسه (٢) :

ولست للاهف للخلاص

(١) السابق ٣/ ٢٧٥-٢٧٦ .

(٢) السابق ٣/ ٣٢٣-٣٢٤ .

لا أستدر الصفح مذعناً
لم أقترف جرماً . . ولا اعتديت
ولا لأمر حازم عصيت

سلمى :

لم الحديد المصمت إذا؟
لماذا تصمت؟

أبو محجن :

يا نبعة العفة والكرم
لا تسألني الرعد إذا هزم
لا تسألني الماء إذا هدر
وشقق الصخر وانفجر
أنا امرؤ أهيم في الغيوم
أصيد في مخابئها النجوم
أقول شعراً . . أنفث الرقى
ألوذ بالكأس إذا ما الهم أطبقا
[يرق صوته]

ويقف الإسلام والخرج
على الطريق ينكران الزيف والعوج
آمنت بالحلal والحرام
آمنت بالسرعة والنظام
يعبر في دنياهم . . مُجَنِّح غريب

إذن فأبو محجن مع إيمانه بالشرعية والحلال والحرام والنظام، إلا أنه مع ذلك كله لا يحب أن يكون للإسلام سلطان على «حرية وتحقيق ذاته»، ثم إننا نجد العيسى في المقطع التالي يحاول إبراز صفات «الفروسية والشجاعة والوفاء بالعهد» عند أبي محجن كخلق عربي أصيل على حساب ما بذله أبو محجن من جهاد في سبيل الله عشية القادسية نتيجة لتوبته الصادقة^(١) :

سلمى :

ما تبغي؟

(١) السابق ٣/ ٣٢٤-٣٢٥، ٣٢٩-٣٣٠.

أبو محجن :

فكي حديدي ورجلي
أطلقيني
يحترق الإعصار في إلى القتال
فحرريني ! لن تندمي
عهد الرجولة أن أعود
إذا سلمت

سعد (وقد رأى صنيعة) :

لو لو يكن في القيد منظرًا
في السجن لا حول ولا عضد
أثبت للثقفي فتكته
ما كان - إلاه هنا - أحد

سلمى :

وكان للآثم العريد حصته
في النصر
يسكر من صهبائه العرب
ما كاد يفرغ حتى جاء يسلمني
رجليه للقيد لا غش ولا كذب
أتحبسون كهذا؟

وهنا نلاحظ استخدام العيسى عبارات تصويرية ذات دلالات توظيفية قومية عروبية ينتقيها من أجل أن تكرر لرؤيته الفكرية، التي وظفت ملامح أبي محجن لتوحي بها، كقوله على لسان أبي محجن «يحترق الإعصار في إلى القتال» فهو يستخدم لفظة «القتال» وهو يقصد جهاد المسلمين عشية القادسية، وفي هذا توظيف من الشاعر للغة الشخصية التراثية / أبي محجن للدلالة على رؤيته القومية، فالنظرة فروسية بطولية بحتة مجردة من البعد الديني، وكذلك في قوله: «عهد الرجولة» وهو عهد خال من أي بعد أو حس ديني إسلامي، ومغموس في الرؤية القومية العروبية، وموظف للتعبير عنها، وقوله كذلك على لسان سلمى: «يسكر من صهبائه العرب»، وهي تقصد أن بطولات أبي محجن يوم القادسية تسر كل من يراها وتقربها عينه، لكن العيسى اختار «العرب» ولم يستخدم عبارة أخرى «كالمسلمين» مثلاً، - وبخاصة أن المواجهة يوم القادسية كانت بين دينين هما الإسلام والمجوسية، وبين مسلمين وكفار - لما توحي به هذه العبارة من مكانة وعظمة للعروبة والقومية العربية.

إن العيسى من خلال مقدرته الاستلهامية الفنية استطاع أن يوظف شخصية أبي محجن وملامحه والعبارات التي أنطقه بها للتعبير عن رؤيته لواقعه، ولل فكرة القومية التي كان يحملها عندما كانت القومية العربية في مطلع الخمسينيات تكاد تسيطر على الواقع العربي، ولذلك لم ير العيسى من حياة أبي محجن - الفارس النائب المجاهد - عشية القادسية سوى صورته العربية كفارس شهم موف بالعهد وساع إلى تحقيق ذاته وحرية ولو اجترح المعصية في سبيل ذلك، وهاتان القيمتان - تحقيق الذات وتحقيق الحرية - التي وظف الشاعر في سبيلها شخصية أبي محجن من القيم التي كان يتطلبها الموقف بالنسبة للعيسى في عصره، من أجل الدفع بالعروبة، والقومية العربية إلى الأمام.

فالشاعر باستلهامه هاتين القيمتين - الحرية وتحقيق الذات - من حياة أبي محجن إنما يريد أن يوضح مقدار تجذر وعمق هذه المبادئ والقيم القومية العربية في الإنسان العربي الساعي اليوم إلى تحقيق ذاته أمام الآخر من خلال قوميته العربية.

ومما ينبغي الإشارة إليه في سياق استلهام العيسى هذا لشخصية أبي محجن، أنه قد أغفل الجانب الإيماني الإسلامي من حياة أبي محجن، من أجل إبراز قيم القومية العربية من حياته، فأغفل ما هو بارز في حياة هذا الفارس المجاهد المتمثل في لحظة تحوله يوم القادسية، من حياة المعصية إلى الالتزام بقيم الإسلام وشريعته، عقب جهاده وتوبته الصادقة أمام القائد سعد بن أبي وقاص رضي الله عنه؛ فالعيسى لم يقف عند هذا الجانب الإسلامي من حياة أبي محجن وقوفه عند الجانب القومي العروبي من حياته، حين صور كثيراً من ملامح تمرده وتوقه إلى تحقيق ذاته وحرية؛ بل إن الشاعر حاول أن يقرر في المقطع الثالث عشر من مسرحيته هذه ما يفيد عدم استجابة أبي محجن لطلب سعد منه بأن يرعوي عن شرب الخمر، وأوحى العيسى بما يفيد أن أبا محجن انصرف من مجلس سعد وهو مصر على تحقيق «ذاته وحرية» بإصراره على معصيته، وافتخاره بفروسيته وشهامته ليس غير، مع احتفاظه للقائد سعد بجميل العفو عنه ^(١):

سعد مخاطباً أبا محجن :

دعنا من الشعر ! أبلَى اليوم فارسنا

خير البلاء . . وها إننا قدرناه

عَدْنِي بأن ترعوي عنها . .

أبو محجن :

سأشربها يا سعد، أوسعُ مما تحسبُ . . الله!

لي ضلتي . . لي غواياتي ومعصيتي، وللملاحم سيفي

حين ترضاه

(١) السابق ٣/ ٣٣٠-٣٣١.

سأحمل المنة البيضاء في عنقي
والعهد عهدك مشكوراً سأرعاه

ومع أن هذا الموقف يخالف ما جاءت به المصادر من توبة نصوح وصادقة لأبي محجن أعلنها بين يدي القائد سعد رضي الله عنه عقب القادسية^(١) إلا أن الشاعر سليمان العيسى اختار لشخصيته المستلهمة التي صاغها من شخصية أبي محجن على سبيل التوظيف - نشوة الخمر التي اشتهر بها العرب في جاهليتهم مع قيم العروبة من شهامة وفروسية ووفاء وتمرد وتوق للحرية على الجانب الإسلامي في حياة أبي محجن، وقد حاول أن يلف هذا الجانب التحولي الإيماني بشيء من الغموض، ولو أنه أبرزه لنا، لأوضح لنا مقدار الفروقات، والآثار التي تميز ما بعد التوبة عما قبلها من حياة شخصية المستلهمة أبي محجن، ولكان قد حقق لنا بجانب مقدرته التوظيفية هذه لشخصية أبي محجن - فنيات إضافية تكمن في تطور الشخصية المستلهمة، وهي فنيات استلهامية ينشدها النقد الحديث في العملية الاستلهامية، ولقد حاول العيسى بمقدرته الفنية أن يبرر لنا إسداله هذا الستار على حياة أبي محجن بعد توبته يوم القادسية، بأن يرمى بهذه التبعة على التأريخ والمؤرخين، بقوله^(٢):

وتصمت الأخبار يا صغار

عن شاعر الغربة والضياح

الفارس الشجاع

فتشت فيما ترك الحدود

سألت عن أسفاره

نقبت عن أخباره

وعدت بالصمت . . بلاري . . بلا وعود

إن العيسى لم يهتد بكتب التراث في هذا، وإلا لأمدته بما يجلي له هذا الغموض التاريخي الذي يدعيه، لأواخر حياة أبي محجن الثقفي، لكن الشاعر أراد بصمته هذا، إبراز صوته الفكري القومي العروبي، والعمل على تعميق هذا الغرس الأيديولوجي لناشئة العروبة المعاصرة.

وعلى الرغم من اختلافنا الفكري مع العيسى حول هذه المعالجة الاستلهامية التوظيفية لحياة أبي محجن، إلا أنه قد خطا بالعملية الاستلهامية خطوات أكثر عمقاً نحو عصره، وما يعتمل على الساحة من قضايا وأفكار جديدة ومعاصرة، فقد اشتدت النزعة القومية العروبية في الأربعينيات والخمسينيات، وقد أخضع العيسى شخصياته - ومنهم أبو محجن الثقفي - لحمل هذا المعطى الفكري الجديد، وإن كانت خطوته الاستلهامية التوظيفية أكثر نضجاً في جانبها المضموني، فعلى الرغم من تقديمه هذا النص

(١) انظر : الأغاني ١٩/٧-٨.

(٢) الأعمال الشعرية ٣/٣٣٣-٣٣٥.

الاستلهامي كعمل مسرحي، إلا أن الغنائية فيه تغطي على الدراما، فهو قصيدة طويلة أقرب منه مسرحية، كما أن الخطابية الشعرية والحماس الأيدلوجي والانفعال العاطفي تكاد تغطي على البعد الإيحائي القائم على التعبير بالرمز؛ لكنه مع هذا فقد استطاع أن يحمل شخصياته دلالات ورؤى فكرية جديدة ومعاصرة، وأن يوظفها في التعبير عنها، محاولاً الابتعاد عن الوقوع في قبضة السرد والتسجيلية التاريخية المباشرة، وبذلك يكون العيسى واحداً من طلائع الشعراء المجددين في العملية الاستلهامية في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

ثم يأتي بعد الشاعر سليمان العيسى الشاعر عبدالرحمن الشرقاوي، فيعمق الاستلهام التوظيفي أكثر في اتجاه الفنية من خلال ريادته للعمل المسرحي الاستلهامي المعاصر بمسرحياته السياسية، التي تأتي في مقدمتها ثنائيته عن الحسين بن علي رضي الله عنهما (الحسين ثائراً والحسين شهيداً) عندما يوظف شخصية الحسين للتعبير عن أفكاره الثورية ذات البعد الاشتراكي اليساري، فنجد أن الشرقاوي ينجح في توظيفاته للحسين على المستوى الفكري المضموني، كما هو حال العيسى، بالإضافة إلى تأثير الشرقاوي بفنيات الدراما في الآداب الأجنبية، فإننا نراه يحاول أن يحقق أكبر قدر من الفنية في مسرحه مما رأيناه عند العيسى، الذي تعد مسرحياته ومنها (الفارس الضائع) قصائد طويلة أكثر منها عملاً مسرحياً.

فالشرقاوي بجانب ما حققه في مأساته عن الحسين على المستوى التوظيفي المضموني الفكري، فإنه قد حاول تطوير شخصية الحسين عبر الأحداث المسرحية^(١)؛ فهو يبدأ بالحسين ثائراً ثم يتطور إلى أن تكون ثورته اشتراكية يسارية، ثم ما يلبث أن يتحول إلى مناضل في سبيل مبادئه هذه، ثم يصل الشرقاوي بالحسين إلى درجة البطولة النموذجية، حين يجعله يقدم على تضحيته بإرادته واختياره من أجل أن يروي شجرة العدل التي يؤمل أن تؤتي ثمارها للذين خرج من أجلهم عبر العصور والأزمنة^(٢).

يقول الشرقاوي مصوراً ثورية الحسين وخروجه وتمرده على الوضع السياسي القائم في زمانه ممثلاً في يزيد وعماله^(٣):

الحسين (مخاطباً بعض المتخاذلين عن الثورة من أبناء المسلمين) :

شاع في أعطافكم حب الترف

فانصرفتم عن لبانات الشرف

وشغلتم باحتياجات البطون

وتركتكم كل شيء لولاة عرفوا أنهم لا يسألون

فصنعتم بتخليكم عن الأمر صفوفاً من رجال فاسدين

(١) انظر : أدب عبدالرحمن الشرقاوي، ص ٩٤.

(٢) انظر : صورة الحسين عند الشرقاوي ص ٢٨٣-٢٨٧ من هذه الدراسة.

(٣) الحسين ثائراً ص ٥٤.

ثم يقول رافضاً بيعة الحاكم يزيد بن معاوية (١) :

أنا إن بايعت للفاجر كي تسلم رأسي

أو لكي يسلم غيري لكفرت

أترى أمنحه بيعة ذل

بعدها آمن في بيتي وأهلي مثل شاة في قطع !!

ثم أسقي الناس خمر الراحة الممزوج بالذلة

في كأس بديع من ذهب

أم ترى أجهر بالثورة في وجه الطغاة

لا أبالي بالذي يحدث منهم

والشاعر يصور بيعة الحسين مكرهاً بالذل والهوان والاستسلام الذي يصل إلى درجة الكفر وهذا فيما أرى غلو وتجاوز من الشاعر في جانب موقف الحسين من يزيد وتحميل للموقف ما لا يحتمله .

كذلك يصور الشرقاوي ثورية الحسين ، من خلال تشوير الحسين للناس ، ودعوته إياهم إلى الثورة على (يزيد) ، وما وصل إليه الوضع في عصره بعد فساد ذلك الوضع (٢) .

أما اشتراكية الحسين - التي صورها بها الشرقاوي - ويساريتها فتظهر في تصوير الشرقاوي للحسين بأن سبب خروجه هو نشر العدل والحق بين أبناء الأمة المظلومين ، وإنصاف الفقراء من ظالمهم ، ثم تلك النعمة التي يطلقها الشرقاوي في ثنايا المسرحية على لسان الحسين والتي تظهر دعوته للمساواة في توزيع المال بالسوية ، وفي محاولاته فرض المساواة في الحقوق بين الناس حتى لو كانوا أعداءه الذين منعوا عنه الماء ، وتكريساً من الشرقاوي لمبدأ الاشتراكية في شخص الحسين ، يقول على لسانه مخاطباً أصحابه حين طلب الحر الرياحي منهم الماء وقد كان في بداية أمره في المعسكر المعادي للحسين (٣) :

وزعوا الماء علينا

وعليهم . . بالتساوي

وغداً يأتي الفرج

كما يظهر ذلك عند توزيع الحسين للقافلة التي استولى عليها وهي في طريقها إلى دمشق أثناء مسيره إلى كربلاء ، حيث يظهر الشرقاوي في ثنايا خطاب الحسين بعض مصطلحات الاشتراكية اليسارية (٤) .

(١) السابق ص ٦٦ - ٦٧ ، وللمزيد انظر ص ٦٩ - ٧١ ، ٨٥ ، ١٠٨ . وانظر ص ٢٨٣ من هذه الدراسة .

(٢) انظر : الحسين ثائراً ص ٢٣١ .

(٣) الحسين شهيداً ص ١٠ .

(٤) انظر : الحسين ثائراً ص ٢١١ - ٢١٢ ، وانظر ص ٢٨٣ - ٢٨٦ من هذه الدراسة .

وبذلك يكون الشرقاوي قد طور شخصية الحسين فنياً، من الشائر إلي الشائر الاشتراكي اليساري .

أما تطوير الشرقاوي لشخصية الحسين ليصبح بجانب ثورته واشتراكيته ويساريته مناضلاً فيظهر في قوله على لسانه مخاطباً أصحابه دافعاً بهم نحو النضال (١) :

أيها الشرفاء لا تهنوا إذا طغت الذئاب
سيروا بنا كي نتخذ الدنيا من الفوضى ومن هذا الخراب
سيروا نعد للعصر رونقه القديم
وننصر الحق الهضم
لا ترهبوا طرق الهداية إن خلت من عابريها
لا تأمنوا طرق الفساد وإن تراحم سالكوها
سيروا على اسم الله لا تهنوا فنحن بنو أبيها
سيروا بنا نستخلص الإنسان من عار العذاب
ثم يقول لمن أراد أن يشبه عن الخروج والنضال (٢) :
لا بل أنهض لأناضلهم

...

أنا لن أسكت عن منكر
سأناضلهم حتى الموت

ويصل الشرقاوي بالحسين إلى درجة البطل / النموذج الذي يقدم نفسه راضياً مختاراً ليضحي من أجل نجاح ثورته، عندما يصوره وقد أقدم على تضحيته وقدره باختياره، في معركة يرى أنه الخاسر فيها على المستوى الحربي المادي، لكنه مؤمن بعظمة موقفه وأحقية أهدافه، فهو وإن كان يؤمن أن مصيره الموت، لكنه موقن بأن موته هو الحياة الحقيقية .

يقول الشرقاوي على لسان الحسين مخاطباً أخته زينب وقد حاولت أن تقنعه بالعودة والسلامة (٣) :

لا يا أخية لا لن أحيد فهذا مصيري ولن أتركه
وما أنشد الأمن حتى أعود
.. وما أنشد الجاه والمملكة

(١) الحسين ثائراً ص ٢٣١ .

(٢) السابق ص ١١٨ .

(٣) الحسين ثائراً ص ١٣٨ - ١٣٩ .

ولكن خرجت أرد المظالم
خرجت لأقضي لله دينًا تعلق للعدل في ذمتي
طريقي مبين
فلا بد لي من سلوك الطريق إلى غايتي

زينب :

يقول ابن عمك مستغرباً :
أتلقي بنفسك للتهلكة؟

الحسين :

ولكنه قدرني أن أذود عن العدل مهما يقف في سبيلي
هو الحق . . أخرج من أجله
فإن كان لابد من مستشهادين
فيا أملاً عز من أدركه

ويقول الحسين مخاطباً أصحابه (١) :
أيها الناس ؛ فأما بعد :

إنني ها هنا المسؤول عنكم
فالأصارحكم بما ننهض منذ اليوم له
إنني أكره أن تمضوا معي من غير علم
نحن ماضون جميعاً لملافة الختوف
فليقم من كان صباراً على ضرب السيوف
وعلى من لم يطق ما نحن ماضون له أن ينصرف
أنا لا أكرهكم

الأعرابي للحسين :

بأبي أنت وأمي عد ولا تمضِ إلى من خذلك

الحسين :

إنما هذا طريقي ليس لي إلا ارتياده
أنا موعود إلى تلك الشهادة
إن موتاً في سبيل الله أزكى عند رب العرش من كل عبادة
أتراني أكتم الحق ابتغاء العافية
أنا ذا أحيأ شهيداً ، لم لا أقضي شهيداً

(١) السابق ٢١٨ - ٢٢١ .

ثم يقول الشرقاوي مطلقاً على لسان الحسين ما يوضح أنه صار بطلاً عبر العصور، قدم نفسه لكي يحيا الآخرون^(١):

من قلبي الدامي ستشرق روعة الفجر الجديد
من حر أكباد العطاش سينبع الزمن السعيد
طوبى لمن يعطى الحياة لقيمة أغلى عليه من الحياة

هكذا نجد أن الشرقاوي من عمله المسرحي هذا قد وظف شخصية الحسين بن علي رضي الله عنهما في التعبير عن آرائه وأفكاره الجديدة التي يحملها ويرى أنها قادرة على حل قضايا واقعه المعاصر، وهو - وإن اختلفنا مع مضامينه هذه التي حملها الحسين - يمثل فنياً مرحلة متطورة من المراحل التي مرت بها العملية الاستلهامية في التجربة الشعرية العربية، التي استفادت فيها من استلهاها للشخصيات الإسلامية، بطريقة الاستلهام التوظيفي الفني العميق، وهو بذلك قد ابتعد بالعملية الاستلهامية عن المباشرة والتسجيلية التي هي مجرد متابعة وترداد الأخبار الشخصية كما هي في كتب التراث.

لقد استفاد الشرقاوي من شخصية الحسين وأحداث حياته عندما وظفها بطريقة تجعلها ذات مقدرة فنية ومضمونية للامتزاج بواقع الشاعر وعصره - الذي كان مفتوناً ويموج بالثورة والاشتراكية والشيوعية - والتأثير فيه بالرؤية التي يرتضيها الشاعر لحل قضايا عصره وواقعه.

وهذا جعل بعض الباحثين يرى أن الشرقاوي استطاع في مسرحيته هذه «أن يستوعب تراث الماضي، ويعبر عن أفكار الحاضر»^(٢) وهو يقصد أن الشرقاوي استطاع أن يوظف شخصية الحسين ومقتله في كربلاء، ويطور ذلك المأزق الذي وجد الحسين نفسه فيه عشية كربلاء فنياً ومضمونياً بما يحمل دلالات الثورة والنضال والتضحية ذات البعد الاشتراكي الشيوعي.

ونحن إذ نتفق مع الناقد على الراعي فيما ذهب إليه من أن الشرقاوي في مسرحيته هذه «أفلح في خلق الشعر الدرامي»^(٣)، لكننا قد لا نوافق - من خلال ما سبق أن أوضحناه من توظيف الشرقاوي لشخصية الحسين وتطويره لها - ما ذهب إليه علي الراعي من «أن البطل الحسين لم يتغير عما هو عليه في التراث»^(٤) في مسرحية الشرقاوي هذه.

فلقد رأينا كيف أن شخصية الحسين تغيرت فعلاً على المستوى التوظيفي عما كانت عليه صورة الحسين في الماضي إلى أن أصبح ثائراً اشتراكياً بالمفهوم الشيوعي اليساري - لا جدال حول هذا فالنص ينطق بهذا^(٥) - فقد كرس الشرقاوي مجرد الموقف الذي وجد الحسين نفسه مضطراً إليه في كربلاء، لتأدية

(١) الحسين شهيداً ص ١٠٤.

(٢) المسرح في الوطن العربي ص ١٧٢.

(٣) السابق ١٧٠.

(٤) السابق الصفحة نفسها.

(٥) انظر: ص ٢٨٣ - ٢٨٧ من هذه الدراسة. وأدب عبدالرحمن الشرقاوي ص ٩٤.

فكره الثوري الاشتراكي الشيوعي . بالإضافة إلى ملامح النضال والبطولة والتضحية بمفهومها الثوري السياسي المعاصر .

ولعل علي الراعي في رأيه السابق، قد لاحظ التزام الشرقاوي بالإطار العام لأحداث خروج الحسين إلى كربلاء، وأحداث مصرعه، وما سبق ذلك أو تلاه من أحداث، فهذا أمر طبعي لمن يستلهم التراث في مسرحية، ومن متطلبات استلهام التراث فنياً «فالشاعر في إطار المسرح يجد نفسه أكثر التزاماً بجوهر الملامح التراثية للشخصية التي يستخدمها، حيث لا يتناولها مستقلة، وإنما يتناولها في إطار علاقتها المتشابكة بسواها من الشخصيات، وهي في الغالب علاقات تاريخية معروفة، يصعب على الشاعر كثيراً أن يحوّر وجودها»^(١).

هكذا نرى أن القصيدة الاستلهامية بمفهومها التوظيفي الفني أخذت تبرز متطورة ناضجة مع بداية الخمسينيات من هذا القرن الميلادي، وذلك بعد ولادة القصيدة الجديدة (الحرّة) في أواخر الأربعينيات من هذا القرن (١٩٤٧م)^(٢) على يد روادها علي أحمد باكثير ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب . . . وأن العيسى والشرقاوي كما لاحظنا قد أفادا من هذه الحركة التجديدية التي لحقت الإطار الخارجي للقصيدة، وأن الشرقاوي كان أعمق تجديداً في استلهامه من العيسى الذي كان يزاوج بين الشكل العمودي والحر في استلهاماته، وأن الشرقاوي حاول جهده الاستفادة من تقنية قصيدة التفعيلة .

ومما ينبغي الإشارة إليه أن الذين ولدت على أيديهم القصيدة الحرة في أواخر الأربعينيات من الرواد توجهوا بها في البداية نحو استلهام الرموز التراثية الأجنبية - اليونانية والرومانية ورموز حضارات الشرق العربي القديمة، من آشورية وبابلية وفنيقية وفرعونية، أكثر من اتجاههم بها إلى استلهام التراث العربي الإسلامي، وهذا يظهر في نتاج شاعر مثل بدر شاكر السياب .

ولذلك فإن التوجه إلى استلهام التراث العربي الإسلامي وشخصياته - استلهاماً توظيفياً مستفيداً من التقنيات الفنية التي تشقت على تضاريس القصيدة الجديدة (الحرّة) - لم يولد مع ولادة هذه القصيدة، ولم يتحقق على يد من تشقت ذهنياتهم عن القصيدة الجديدة كالسياب والملائكة، بل قد كان ذلك خطوة أعمق في تجديد هذه القصيدة تلت خطوة الولادة، لكن ولادة تلك القصيدة، وصلة تلك الولادة بالآداب الأجنبية وبفنيات «إليوت» الشعرية بخاصة، كانت فتحاً فنياً بارزاً للوصول بظاهرة الاستلهام للتراث العربي الإسلامي وشخصياته إلى درجة النضج الاستلهامي التوظيفي بمفهومه الفني العميق، ومن ثم فالعملية الفنية الناضجة التي لحقت الاستلهام التوظيفي قد بدأت بوادرها تظهر في الخمسينيات عند سليمان العيسى وعبدالرحمن الشرقاوي ثم استوت ونضجت في الستينيات والسبعينيات عند الشعراء الذين تلوا بأعمالهم الشعرية الرواد - الذين ولدت على أيديهم القصيدة الحرة - كالشعراء

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٢٣.

(٢) انظر : قضايا الشعر المعاصر ص ١٤ - ١٧.

عبدالوهاب البياتي وصلاح عبدالصور وأحمد عبدالمعطي حجازي وفدوى طوقان وعبد بدوي وعبدالعزیز المقالح وممدوح عدوان وأمل دنقل . . ، ومن ثم فالعملية الاستلهامية بمفهومها التوظيفي الناضج والعميق ، تعد مرحلة متطورة من عمر القصيدة الجديدة (الحرّة) ، وهذا هو ما يفسر لنا ندرة وجود استلهم توظيفي ناضج فنياً لشخصيات تراثية إسلامية عند شعراء مثل نازك الملائكة أو بدر شاكر السياب ، الذين ولدت على أيديهم القصيدة الحرّة ، وكأن تحطيم الإطار الشكلي للقصيدة ، ونقل التجارب الشعرية الأجنبية للقصيدة العربية كان قد استنفد طاقات الرواد هؤلاء ، ثم نهض بمهمة نضج الاستلهم الفني من جاء بعدهم ، فإن القصيدة الاستلهامية التوظيفية عمل هو «أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر ، إنه بناء فني جديد ، واتجاه واقعي جديد»^(١) .

وعلى الرغم من ارتباط الاستلهم التوظيفي الناضج فنياً بشعراء القصيدة الحرّة ، إلا أن هذا لا ينبغي أن يصادر مقدرة شاعر عمودي أصيل مثل الشاعر عبدالله البردوني على استلهم الشخصيات التراثية استلهاماً توظيفياً فنياً من خلال القصيدة العمودية الأصلية - كما هو حال استلهامه شخصيتي المعتصم وأبي تمام في قصيدته العمودية المشهورة «أبو تمام وعروبة اليوم»^(٢) ، فالمحك في العملية الاستلهامية هو الشاعر ومقدرته الشعرية القادرة على الابداع في الحاضر من خلال الماضي ، لكن التجديد في استلهم التراث بعامة والشخصيات منه بخاصة ، قد كان أظهر وأبرز في القصيدة الحرّة منه في القصيدة العمودية ، وذلك يعود لتوافر شعراء كبار ومبدعين لهذه القصيدة الجديدة في مرحلة ما بعد عام ١٩٤٧ م ، وقلة مثل هؤلاء بالنسبة للقصيدة العمودية ، ثم «إن إمكانيات الشكل الجديد كانت من الوفرة والتنوع بحيث سمحت للشاعر المعاصر - كما يقول محمد فتوح أحمد - باستغلال طاقاته التعبيرية التصويرية والموسيقية في سخاء وحرية»^(٣) .

ولعل هذا الدور الناضج ، يظهر في تطويع هؤلاء الشعراء للشخصيات الإسلامية المستلهمة لتجاربهم الحياتية المعاصرة ، ومقدرتهم على الابتعاد باستلهاماتهم عن مجرد التذكير بالشخصية ، أو التشبيه بها ، أو سرد أخبارها ، إلى تناولها تناوياً فنياً ومضمونياً ، ليخلق منها وجوداً موازياً لوجوده ، وعملاً معادلاً لتجربته ، ولينظر من خلالها للحياة التي يعيشها ، إنه استلهم يقوم على أساس من «تفجير طاقات كامنة في [الشخصية] يستكشفها شاعر بعد آخر ، كل حسب موقفه الشعوري الراهن . . [وجما يجعل منها دلالات] حية ونابضة في الضمائر على الدوام ، لا مجرد أصوات وكلما مقيدة الدلالة»^(٤) .

(١) بدر شاكر السياب - دراسة في حياته وشعره - إحسان عباس - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة السادسة ١٩٩٢ م ص ٩٨ .

(٢) انظر ص ١١٧ ، وص ٤٦٧ من هذا البحث ، ودويان عبدالله البردوني ٢/ ٢٤٩ .

(٣) واقع القصيدة العربية - محمد فتوح أحمد - دار المعارف - القاهرة - الطبعة الأولى ١٩٨٤ م ص ٥١ .

(٤) الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ص ٣٢ «بتصرف» .

(ب) مظاهر التجديد في استلهام الشخصيات الإسلامية :

لقد اتضح لنا مما سبق كيف وصل استلهام الشخصيات الإسلامية إلى درجة النضج الفني ، القائم على أساس من توظيف الشاعر للشخصية بما يجعلها قادرة على حمل تجربته ، ومؤثرة في واقعه المعاصر ، وأن العملية الاستلهامية قد نضجت واستوت في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات من هذا القرن الميلادي ، لكن الذي نوده الآن هو التعرف على مظاهر هذا التجديد وملامحه الفنية والمضمونية ، ومن ثم يمكننا تلمس ذلك في اتجاهين :

الأول : التجديد في الإطار الأسلوبي الفني .

الثاني : التجديد في الإطار المضموني الحضاري .

وستتناول كل واحد من هذين الاتجاهين بالدراسة والتمثيل لتتعرف على مظاهر التجديد في استلهام الشخصيات الإسلامية من خلالهما .

أولاً - التجديد في الإطار الأسلوبي الفني (الرؤية الفنية) :

يظهر التجديد في الإطار الأسلوبي الفني لاستلهام الشخصيات الإسلامية في توافر شاعرنا المعاصر في استلهامه على عدد من التقنيات الفنية التي جعلته قادراً علي التعبير عن تجربته الحياتية المعاصرة من خلال استلهامه للشخصيات الإسلامية والتي منها :

(١) التحوير في الشخصية الإسلامية المستلهمة :

يلجأ شاعر القصيدة الاستلهامية الجديدة إلى التحوير في الشخصية المستلهمة بأن يجعلها قادرة فنياً على حمل وتأدية رؤيته اتجاه قضايا الحياة المحيطة به (المضمون) ، وذلك لأن الخلق الفني كما يرى - ترو تسلي - « انحراف وتغيير للواقع وفقاً لقوانين الفن الخاصة »^(١) ؛ فقد أصبحت العملية الشعرية عملية قصدية من قبل الشاعر بعيدة عن العفوية والارتجال ، فالشاعر يحدد هدفه ابتداءً ، ويعمل في استلهامه بما يحقق هذا الهدف ، ولذلك وجدنا أحد شعراء هذا الاتجاه التجديدي يقول عن تجربته الشعرية : « كنت أريد أن أقرب دور الفكر من دور الشاعر . . فدسست الفكر في الموسيقى »^(٢) ، فالقصيدة الاستلهامية إذاً من قبيل الشعر الذي أخذت فيه القصيدة تتجه إلى العقل متخلية عن القلب ، وبناء على ذلك فقد راح شعراؤنا يخططون لشعرهم ، وينظرون له ، ويخصصون لهذه الغايات كتباً كاملة ، أو يصدرون دواوينهم بمقدمات

(١) الماركسية والنقد الأدبي - تيري ايجلتون - تقديم وترجمة جابر عصفور - مجلة فصول المجلد الخامس ، العدد الثالث ، ابريل ، مايو ، يونيو ١٩٨٥م ص ٣٥ .

(٢) تجربتي الشعرية - صلاح عبدالصبور - مجلة الآداب البيروتية ، العدد (٣) السنة (١٤) آذار مارس عام ١٩٦٦م ، ص ٨ ، ١٩٩ .

طويلة، يشرحون فيها تجاربهم ونظرياتهم الشعرية، ويعرضون آراءهم^(١).

وتظهر مقدرة التقنية التحويرية التي يمارسها الشاعر على استلهامه للشخصيات الإسلامية التراثية في إدخالها محيط الاستلهاام التوظيفي، ومنح الشخصية المستلهمة فنية أن تصبح شخصية متطورة صالحة لكي توظف في مجال التجربة الشعرية التي يعالجها الشاعر في واقعه.

وفي الخطاب النقدي الجديد الذي يتناول العملية الاستلهاامية يكاد يجمع النقاد على ضرورة التحوير في الشخصية المستلهمة لإدخالها بوتقة تجربة الشاعر^(٢). ولكن دون تحريف أو تغيير لحقيقة الشخصية، فالتحوير هذا عمل فني بحث تتطلبه العملية الاستلهاامية التوظيفية دون أن يحرف الشاعر الشخصية أو يزيّفها أو يشوهها إن كانت جميلة أو يحسنها إن كانت قبيحة منبوذة أصلاً، وهو يختلف عن الانحراف المفروض الذي أوضحناه فيما سبق من فصول هذه الدراسة^(٣).

فشاعر القصيدة الجديدة «حين يستخدم شخصية تراثية فإنه لا يستخدم من ملامحها إلا ما يتلاءم وطبيعة التجرب التي يود التعبير عنها من خلال هذه الشخصية، وهو يؤوّل هذه الملامح التأويل الذي يلائم هذه التجربة قبل أن يسقط عليها الأبعاد المعاصرة التي يريد إسقاطها عليها»^(٤).

وقد مارس الشاعر المعاصر من أجل تحقيق هذه العملية التحويرية في استلهااماتهم أخطاءً عدة، من ملامح الشخصية، أو أقوالها، أو أفعالها، مما يرى أنه يتلاءم مع تجربته، وأنها قادرة على التعبير عنها، إذا ما وظفها من خلال هذا التحوير الفني توظيفاً فنياً.

وهذا هو ما فعله الشاعر الفلسطيني أحمد دحبور حين ضاق وتبرم بالزعامات الفلسطينية والعربية، ورأى أنها سبب مأساة فلسطين وبقائها مغتصبة، فاستدعى شخصية الصحابي الجليل أبي موسى الأشعري واختار من مواقفه ذلك الموقف الذي وقفه من خلاف علي ومعاوية رضي الله عنهما غداة التحكيم، عندما أوصى عليه السلام، بخلع كل من الزعيمين، علي ومعاوية، ليختار المسلمون من بينهم من يرتضون لأمرهم، وبذلك تخرج الأمة من أتون ذلك الصراع الذي أنهكها وأضعفها، فقد رأى أحمد دحبور أن هذا الموقف (الأشعري) صالح للتعبير من خلاله عن حالته وحال الأمة العربية المعاصرة مع الزعامة الفلسطينية والزعامات العربية، فانتزعه الشاعر من سياقه التراثي ليوظفه، بعد أن يستبطنه في واقعه المعاصر ويعبر من خلاله عن ورؤيته تجاه هذا الواقع، وفي هذا الاختيار والانتقاء والتوظيف ما فيه من التحوير لذلك الموقف التراثي لأبي موسى الأشعري والاستفادة منه دون تشويه أو تزييف له، فقد عبر

(١) انظر : حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه ص ١١٦ ، وانظر شهادات بعض الشعراء عن تجاربهم الشعرية بأقلامهم - مجلة الآداب البيروتية - العدد (٣) السنة (١٤) آذار مارس عام ١٩٦٦م ص ٢-٨ ، ١٩٥ ، ١٩٨ ، ١٩٩ .
وحياتي في الشعر - صلاح عبدالصبور - ديوانه ٣ / ٤ - ٢٢ .

(٢) انظر : واقع القصيدة العربية ص ١٦٠ ، والرموز التراثية في الشعر العربي الحديث ص ٢٢ .

(٣) انظر : الباب الأول ، الفصل الثاني - صورة الشخصية الإسلامية بين الواقع والانحراف (المدخل) .

(٤) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٢٤٠ .

خير تعبير عن قضية الشاعر وحالته المعاصرة، فقد رأى فيه الشاعر الموقف الحق والصواب لكي تخرج الأمة من المأزق الذي هي فيه، فقال عقب مأساة الفلسطينيين في (أيلول) مخاطباً مزيّفي الصراع^(١):

... وتعذبت ألفاً
تنقلت عبر المخيم، فاستقبلتني عصافيرٌ مذبوحةٌ
تلقم الحجر أبناءها وتطير إليّ -
انتفتخت فكان السبايا على رمية من ندائي
واشتعلنا، رمينا الشرارة في السهل
(ولأعترف لم نשוב إلى جوهر السهل)
يا وطني العربي اشتعلت بنا
وفي الزمن الميت اخترت رُوحِي
فلا تقربيني إذن واسمعي: كلهم ولغوا في دمائي...
... هكذا كان أيلولُ عرساً
وكنتُ الذبيحة بين العروسين
فجأة سطعت في دمي، قال لي: إنها الجلجلة
قلت فليبدأ الماء... يا فقراء العرب
إنني خالغ صاحبي... فاخلعوهم معاً
مرة قتلونا بسم، فحين ولدنا استداروا علينا بسيف
فحين ولدنا أتوا بالدنانير تلدغ صف المشاهير منا
ولكن موعدنا الثورة المقبلة

لقد مارس الشاعر على شخصية أبي موسى المستلهمة بما يفيدته في تجربته دون أن يشوه أو يزور، واختار منها مقولته وموقفه غداة التحكم دون سواها من ملامح حياته لأن هذا الموقف وهذه المقولة هي التي تخدمه في تجربته، ثم نقلها لواقع محوّرًا للمقولة نفسها «فاخلعوهم معي» فتوجه بها لجمع من المختلفين بدلاً من أنها موجهة لإثنين في الماضي هما علي ومعاوية.

أما الشاعر نزار قباني فإنه بدلاً من أن يسرد لنا صفات علي عليه السلام ولامح حياته المعروفة في كتب التراث، وبدلاً من أن يكرر ويردد المشهور من صفات علي عليه السلام، نجده يختار جانباً يكون بعيداً كل البعد عن الملامح البارزة المستهلكة لدى الشعراء السابقين عليه من حياة علي عليه السلام وهو حزنه من مواقف أصحابه من أهل العراق الذين بفرقتهم واختلاف آرائهم كانوا سبب ضعف موقفه العسكري، وانكسارته أمام معاوية عليه السلام وأهل الشام، فلقد رأى نزار في هذا الملمح البعيد من حياة علي ما يمكن أن يحوره

(١) ديوان أحمد دحبور - طائر الوحدات ص ٣١٠ - ٣١٣.

ويوظفه للتعبير عن المعنى الذي يود أن يوصله لواقعه الذي يعيشه، ثم إنه وجده كذلك يتجاوب مع حالة الانكسار الذي تعيشه الأمة العربية في العصر الحاضر، فاستلهم هذا الملمح من حياة علي الذي لا يبرز علياً كشجاع منتصر وإنما يبرزه حزيناً منكسراً، فاستلهمه للدلالة على حال الأمة العربية في العصر الحاضر المصابة بالإحباطات والانكسارات التي أوقعها فيها من أخذ ثمن غدره بها من أبناء جلدتها؛ فقال^(١):

سرقوا منا الزمان العربي
سرقوا فاطمة الزهراء من بيت النبي
باعوا النسخة الأولى من القرآن
باعوا الحزن في عين علي

ومن أبرز مظاهر التحوير في استلهم الشاعر للشخصية هو أن يؤوّل دلالتها التراثية ليمنحها بعداً دلاليّاً جديداً، أي دلالة معاصرة، تتناسب وقضيته المعاصرة التي يعالجها، ويكون هذا التحوير تقنية فنية تجديدية إذا كان التأويل مربوطاً بسبب بواقع الشخصية، وحقيقتها في الماضي، وقادراً على حمل الدلالة الجديدة التي أوّل إليها ليعبر عنها من خلال الشخصية، يظهر هذا التحوير الفني في كثير من أعمال شعراء القصيدة الجديدة، الذين يدسون الفكر في الموسيقى، حيث استطاعوا أن يوظفوا الشخصيات الإسلامية التراثية التي استلهموها عن طريق هذا التحوير التأويلي لحمل رؤاهم السياسية والاجتماعية والفكرية تجاه الواقع الذي يعيشونه والقضايا التي يعالجونها.

فالشاعر ممدوح عدوان في قصيدته «يوميات الخطيئة» يؤوّل حياة هذا الشاعر المتسمة بالقلق والتقلب بين المدح والهجاء، فمينحها بعداً سياسياً - هو الثورة بالشعر - قائماً على أساس من بعد اجتماعي هو الفقر والحاجة، لكي يعبر من خلاله عن أزمة الشاعر الملتزم بقضايا مجتمعه في العصر الحاضر فهو يدين من خلاله بعض الحكام المعاصرين الذين يريدون أن يحولوا بين الشاعر وبين إخلاصه لكلمته الشعرية، ولمجتمعه الذي يكافح بكلمته من أجله، حين يعتمد هؤلاء الحكام إلى تجويع الشاعر من أجل أن يخضع كلمته لإرادتهم، ويتعد بها عن قضايا مجتمعه، وبذلك ينزل بكلمته الشعرية النقية الصادقة إلى الحضيض، ويفقد قيمتها، حيث يقول^(٢):

... ..
وحينما تنقُر في القلب مناقيرُ العصافيرِ
وتشتكي من جوعها القاسي
تخاف أن تلتقي بك الأوهامُ والطوى ..
من كف نخاسٍ لنخاسٍ

(١) الأعمال السياسية الكاملة ٤٨٧/٣ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة - المجلد الأول - تلوحة الأيدي المتبعة ص ٥٦ - ٦٥ .

ثم يوضح عدوان معاناة هذا الشاعر في سبيل التزامه بكلمته ، فيقول موظفًا ما سبق وما تعرض له الخطيئة من سجن وما قاله من شعر يحكي فيه حال صغاره ويستشفع بهم^(١) :

عَبَرَ ظِلَامَ السَّجْنِ . . نَفَذْتُ مِنْ أَجْبُولَةِ النِّسْيَانِ
مَخَرْتُ كَالسَّفِينِ مَوْجَ الْبَحْرِ
وَلَيْسَ فِي زَوَادَتِي إِلَّا ابْتِغَاءُ السَّتْرِ
يَا قَائِلًا بَيْتًا مِنَ الشَّعْرِ كَمَا تَشَاءُ
أَبْشُرْ فَأَنْتَ أَشْجَعُ الْعَرَبِ
يَا قَادِرًا عَلَى الْوُقُوفِ فِي عِيُونِهِمْ
أَبْكَ عَلَيَّ مَرَّةً
أَبْكَ عَلَيْهِمْ مَرَّتَيْنِ
وَقُلْ لَهُمْ : أَنْ يَجْمَعُوا الْجِياعَ مِنْ صَغَارِهِمْ
السَّاتِرِينَ عَاهَةَ الْأَيَّامِ بِالْغِنَاءِ
السَّائِرِينَ بَيْنَنَا حِفَاةً

ثم يوضح الشاعر كيف تسخر مثل هذه الأنظمة السياسية الظالمة للشاعر وللکلمة الصادقة ، أبواقها للنيل من كلمته ومن موقفه ، بمختلف التهم والمكائد والافتراءات^(٢) :

وَلِيَجْمَعُوا الْأَحْيَاءَ وَالْأَمْوَاتَ
لِيَنْشُدُوا : « لَا أَحَدٌ إِلَّا أَلَامٌ مِنْ حُطِيئَةٍ
هَجَا بَنِيهِ وَهَجَا الْمَرْيَةَ
مِنْ لَوْمَةٍ مَاتَ عَلَى فَرِيَةٍ

هكذا نجد أن ممدوح عدوان أوّل علاقة الشاعر الخطيئة بالكلمة ، وأوّل بعض مواقفه التراثية في الماضي ، ليجعل منه ثائرًا اجتماعيًا ومناضلًا بالكلمة ، ثم حوله رمزًا لكل شاعر عربي معاصر أثر الجوع والفاقة والحاجة في سبيل أن يصون كلمته الشعرية من أن تتردى في مهاوي الزيف والنفاق ، وتسقط برسالتها النقية في سبيل أن تنال الدون والهين من العيش ، وتتخلى عن دورها في المجتمع ؛ فأوّل مكابدات الشاعر الخطيئة - التي صورها في شعره من خلال رسالة الكلمة الشعرية التي يقولها ، وأن يحقق بمدحه وهجائه الكفاف من العيش لبنينه ولنباته - إلى موقف سياسي عبر الشاعر ممدوح عدوان من خلاله عن رؤيته للواقع السياسي الذي يعيشه الشاعر العربي في العصر الحاضر ، والذي يعيشه هو كواحد من هؤلاء الشعراء الذين حملوا رسالة الكلمة .

(١) السابق نفسه .

(٢) السابق نفسه .

ويستلهم الشاعر عبدالوهاب البياتي شخصية الشاعر العباسي ديك الجن، فيؤوّل حياته من شاعر قلق مضطرب فشل في حبه فتعاورته الشكوك والأوهام والجريمة، إلى شخصية سياسية مهزومة، فجعله رمزاً لشاعر معاصر يود أن يحارب الفساد، والسقوط في عصره بأسلحته المفلولة، فيصيبه الإحساس والشعور بالغربة والضياع في هذا العالم^(١).

فالبياتي يسقط على حياة الشخصية التراثية ديك الجن حالته السياسية، وما يشعر به في نفسه من غربة وضياع، من خلال تأويله فشل ديك الجن في حبه في الماضي إلى فشل سياسي وحضاري أصاب الشاعر المعاصر، أو أصاب البياتي نفسه^(٢):

رأيت ديك الجن في القاع بلا أجفان
على جواد عصره المهزوم
يقاتل الأقزام
مهاجرًا في داخل المدينة
من شارع لبيت
على جواد الموت

إن الشاعر لم يقف بشخصية ديك الجن عند صورته في الماضي، صورة المحب العاشق، الذي فشل في حبه فتعاورته الشكوك والآثام، كما فعل عمر أبو ريشة في قصيدته (كأس) حين سرد لنا وحكى حياة ديك الجن وعلاقته بزوجه، وصاغ قصته شعراً من خلال إحدى رواياتها التي وردت في كتب التراث، لكن البياتي حاول سحب ما يقتضيه همه السياسي، ووجوده الحضاري وحوّر شخصية ديك الجن وأوّل موقفه التراثي بما يتناسب وعصره ورؤيته السياسية، ليحمّله رؤيته تجاه قضاياها السياسية والحضارية التي يعيشها هو نفسه، ويعيشها في تقديره كلُّ شاعر معاصر صادق مع نفسه وأمتة، وصادق مع كلمته الشعرية.

ومن التحوير الذي مارسه الشعراء اتجاه الشخصية الإسلامية المستلهمة ما هو قائم على الحذف والإضافة في ملامح حياة الشخصية، بما يجعل الشخصية قادرة على حمل رؤية الشاعر «لقد انتقلت الاستعانة بالتراث - كما يقول بعض الباحثين - من مرحلة الاحتذاء الكامل، أو شبه الكامل للتراث إلى استلهاهم وإع لهذا التراث، ينتقي من عناصره بمقدار ما يضيف إليه»^(٣)، إن الشاعر العظيم هو الذي يستطيع أن يتجاوز التراث مضيفاً إليه شيئاً جديداً^(٤).

(١) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٨٢-١٨٣ .

(٢) ديوان عبدالوهاب البياتي ١٧٧/٢ - ١٨٣ .

(٣) استلهاهم التراث الشعبي الأسطوري في مسرح صلاح عبدالصبور - عصام بهي، مجلة فصول، مجلد (٢) عدد (١) أكتوبر ١٩٨١م ص ١٤٠ .

(٤) انظر : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس، ص ١١٤ .

والشاعر صلاح عبدالصبور يذكر في تذييله لمسرحيته (مأساة الحلاج) التي يستلهم فيها شخصية الحسين بن منصور الحلاج، ليعبر من خلاله عن رؤيته لواقعه - أنه قد حور في أحداث قصة الحلاج، فقد أخذ من أحداثها ما يتجاوب مع تجربته ورؤيته، وحذف منها ما لا يحتاج إليه، وأسقطه من تقديره، وأضاف إليها أموراً أخرى، وغير في بعض الأحداث، بما يجعله قادراً على إعادة صياغتها، لكي تكون صالحة للتعبير عما يريد أن يعبر عنه من دور للفنان في المجتمع قائم على أساس من إيمانه بكلمته النقية، ولو قدم نفسه ضحية لها، ومات في سبيلها، فقد كان عذاب الحلاج - كما يقول صلاح عبدالصبور - طرْحاً لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة . . بعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم^(١).

ومن مظاهر التحوير الذي مارسه صلاح عبدالصبور على شخصية الحلاج وأحداث حياته، أنه أسقط من مسرحيته مذهب الحلاج العقدي، وأخبار شطحاته وشعبذاته التي روتها كتب التراث عنه أن كان يدعيها، وغرض عبدالصبور من هذا التحوير الآتي من الحذف والإسقاط هو الإيحاء بأن الذي قاد الحلاج لحرقه آراؤه السياسية وليس زندقته، كذلك أبقى من محاكماته على المحاكمة الأخيرة، وأضاف إليها شخصية القاضي ابن سريج الذي كان متعاطفاً مع الحلاج، وهو لم يكن أحد قضاة هذه المحاكمة أصلاً، ثم أعاد صلاح عبدالصبور صياغة الأحداث مستفيداً من شعر الحلاج، وخالفاً له مذهباً صوفياً ألبسه إياه لينسجم - على حد قوله - مع التصوف وأصول العقيدة المتحررة معاً^(٢)؛ بمعنى أنه تناول شخصية الحلاج من منظور أراد به هوله، قائم على أساس من التصوف الحر غير المقيد بأدبيات وقيود التصوف التقليدي، الذي يبقى الصوفي في معزل عن الدهماء والعامه، وذلك لكي يبرزه ثاثراً من أجل الفقراء ومضحياً بدمه في سبيل الارتقاء بهم، ويربط مأساة قتله وصلبه بقوله كلمة الحق من أجل الفقراء^(٣):

أبو عمر (القاضي) :

يا حاجب

لمَ لم يأتوا بالرجل المفسد حتى الآن؟

الحاجب :

الشرطة يأتون به من باب خراسان
وهم يلتمسون الطرق الخالية من العامة
حتى يتوقَّوا أهل الفتنة . .

(١) انظر : حياتي في الشعر - صلاح عبدالصبور - ديوانه ٢١٩/٣ - ٢٢٠ .

(٢) انظر : تذييل صلاح عبدالصبور لمسرحيته «مأساة الحلاج» - ديوانه ٦٠٨/٢ - ٦٠٩ .

(٣) ديوان صلاح عبدالصبور ٥٥٤-٥٥٦ .

أبو عمر :

الفتنة . . !

ألأن عدو الله والسلطة يؤدب
يجتمع أوباش الناس على الطرقات؟
حقاً ما أصغر أحلام العامة
... ..

أبو عمر :

(للحاجب مرة أخرى)
... انظر هل جاءوا بالرجل المفسد؟

الحاجب :

سمعاً يا مولاي

ابن سريج :

(في صوت خفيض)
أبا عمر ، قل لي ، ناشدت ضميرك
أفلا يعني وصفك للحلاج . .
بالمفسد ، وعدو الله
قبل النظر المتروى في مسأله
أن قد صدر الحكم . .
ولا جدوى عندئذ أن يعقد مجلسنا؟

أبو عمر :

هل تسخر يا ابن سريج؟
هذا رجل دفع السلطان به في أيدينا
موسوماً بالعصيان
وعلينا أن نتخير للمعصية جزاء عدلاً

فالشاعر صلاح عبدالصبور بهذا الأسلوب الاستلهامي التحويري يبرز الحلاج وكأنه مصلح اجتماعي، وقع ضحية آرائه هذه، التي أزعجت السلطان^(١)، وليس ضحية فساد اعتقادي كان يؤمن به، وهو بذلك إنما يوظفه ليحمل رؤيته السياسية هو؛ فقد أسقط التهمة العقيدية^(٢) وأبرز التهمة السياسية^(٣)، وأضاف إلى المحكمة قاضياً ليس موجوداً فيها أصلاً، هو ابن سريج الذي يُظهر فساد

(١) انظر السابق ٥٦٤/٢ .

(٢) انظر السابق ٥٧٥/٢ - ٥٨٢ .

(٣) انظر السابق الجزء والصفحات نفسها .

المحاكمة، وتعاطفه مع الحلاج، ويصرف الأمر إلى ما هو أهم في تقديره، وهو الذي وقف الحلاج بسببه هذا الموقف، وهو علاقة الحلاج بالفقراء.

إذن فصلاح عبدالصبور قد كان متحرراً في انتخاب ما يراه صالحاً لمسرحيته هذه، من الأحداث التاريخية التي رويت عن الحلاج، يطرح ما لا يتناسب مع رؤيته الفنية ويختار ويأخذ منها ما يحقق له ذلك^(١).

إن مسرحية (مأساة الحلاج) - كما يقول علي عشري زايد - يقل التزامها بالتفاصيل التاريخية الدقيقة لحياة البطل، ويكثر تحوير الشاعر لبعض أحداثها وتأويلها وتحميلها دلالات وقضايا معاصرة تعالج قضية التزام صاحب الكلمة نحو أمته ومجتمعه^(٢).

لقد ركز صلاح عبدالصبور من خلال ما مارسه من حذف وإضافة تجاه قصة الحلاج، على جانب معين من حياة الحلاج، أسماء - سامي خشبة - بجوهر حياة الحلاج، وجوهر عصره مما هو أهم من تفاصيل حياته^(٣)؛ وأظنه يقصد ما أبرزه صلاح عبدالصبور من حياة الحلاج، وهو علاقته بالفقراء، ومواجهة السلطان بحالهم، وثباته على ذلك حتى الموت.

هكذا نجد صلاح عبدالصبور يمارس هذا التحوير التوظيفي - المزور لحقيقة الشخصية - مع أحداث شخصية الحلاج التي يستلهمها ليجعلها مهيّنة لحمل أفكاره، والتعبير عما يتجاوب مع رؤيته وتجربته الشعرية.

ومثل صنيع صلاح عبدالصبور صنع البياتي مع شخصية الحلاج في قصيدته (عذاب الحلاج)^(٤) فقد حور فيها بما يوافق رؤيته الاجتماعية والسياسية للواقع الذي يعيشه، واختار من صفاته - كما يقول محسن اطيّمش - الصفة الأكثر قدرة على الحياة والخلود، تلك هي الثورة ورفض الواقع غير السوي - على حد تعبير اطيّمش - فالياتي في تقديره قد نقى شخصية بطله . . واختار الضوء المشع منها في الماضي، والخيط الأساسية منها . . واكتفى بالفكرة التي تضيء موقف الشاعر المعاصر^(٥).

إن سمات التجديد في القصيدة الاستلهامية في تقدير الشاعر المعاصر هو التحوير في الشخصية المستلهمة القائم على الاختيار والتأويل والحذف، والإضافة، وعدم الالتزام بالشخصية المستلهمة في تفاصيلها الدقيقة، وهذا كما نلاحظ يختلف عن تلك المتابعة والمباشرة التي رأيناها عند شعراء المدرسة الإحيائية التي تتابع في استلهاها الشخصية شارحة تفاصيل حياتها دون توظيف لها.

(١) انظر : مسرح صلاح عبدالصبور - دراسة فنية، ص ٩٠.

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العرب المعاصر ص ٣٣١.

(٣) انظر : مجلة فصول مجلد (٢) عدد (١) أكتوبر ١٩٨١م، ص ١٥٦ - ١٥٧.

(٤) سفر الفقر والثورة، ديوانه ١٥/٢ - ٢٠.

(٥) انظر : دبر الملاك - دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر - دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة

والإعلام - الجمهورية العراقية، ١٩٨٢م، ص ١٠.

فالشاعر الجديد - كما رأينا عند عدوان والبياتي وصلاح عبدالصبور فيما سبق من الأمثلة - يأخذ من الشخصية التراثية إطارها العام، ثم يمارس داخل هذا الإطار تشكيلاته الاستلهامية بما يتناسب وواقعه وعصره، فهو يحذف ويضيف ويؤول ليحور في الشخصية بما يجعلها تتناغم مع تجربته «كل الرموز في تأريخنا العربي - كما يقول بعض الشعراء - تدخل في ذاكرتي، وتُستعاد صورها ويضاف إليها . . . وهكذا، كما يقول - كنت أعيد وأحاول أن أعيد الصورة الإنسانية الكاملة، أو أتلمس جوهرها المتألق»^(١).

لكن صلاح عبدالصبور والبياتي من خلال استلهامهما لشخصية الحلاج، قد شطح بهما التحوير، إلى أن أوصلاه إلى درجة التحريف في حقيقة حياة الحلاج، فالعملية التحويرية في استلهام التراث بعامة والشخصيات منه بخاصة إنما تتحقق «من خلال التفاعل الفني الخلاق بين الدلالة التراثية الحقيقية للشخصية والدلالة المعاصرة المجازية لها، ويتفاوت الشعراء في القدرة على تحقيق لون من التفاعل المتكافئ بين الدالتين، بحيث لا تطغى إحداها على الأخرى»^(٢)، ومن ثم فالطغيان المؤدي للانحراف بحقيقة الشخصية وواقعه - كما هو حال الحلاج مع شعرائنا المعاصرين - ليس لازماً في كل الأحوال لمقتضيات الإبداع في الاستلهام، فالتفاعل المتكافئ بين الدلالة التراثية والدلالة المعاصرة، للشخصية هي مناط الإبداع في التقنية الفنية للاستلهام.

فالصورة النبيلة للحلاج طغت عند شعرائنا المعاصرين ومنهم عبدالصبور والبياتي على الصورة المنبوذة له، وإذا كان طغيان إحدى الدالتين على الأخرى قد تجافى مقتضيات الإبداع في الاستلهام، فإن التحوير في إطار المحافظة على جوهر الشخصية التراثية لا يحول دون تحقيق الاستلهام التوظيفي لدى الشاعر القادر على إحداث التفاعل المتكافئ المطلوب بين الدالتين التراثية والمعاصرة للشخصية المستلهمة، كما سبق أن رأينا عند أحمد دحبور في استلهامه لأبي موسى الأشعري^(٣)، وعند نزار قباني في استلهامه لعلي بن أبي طالب^(٤).

وإذا كان الشاعر ليس مؤرخاً - كما يقول جابر قميحة - فهو غير مطالب عندما يتعامل في شعره مع شخصيات التاريخ ووقائعه أن يرصدها كما وردت في التأريخ، لأن الشعر في هذه الحالة لا يكون له قيمة إلا بقدر ما يحمل من حقائق التأريخ، أما القيمة الفنية لمثل هذا الشعر فهي مفقودة^(٥). . فإن هذه التقنية التجديدية في الاستلهام قد تحولت عند كثير من شعرائنا المعاصرين إلى مزلق مضمونية خطيرة عند استلهامهم للشخصيات الإسلامية.

(١) تجربتي الشعرية - عبد الوهاب البياتي ص ١٢.

(٢) توظيف التراث في شعرنا المعاصر - علي عشري زايد - فصول - مجلد (١) عدد (١) ١٩٨٠م، ص ٢٠٧.

(٣) انظر ص ٥٧٥ - ٥٧٦ من هذا الفصل.

(٤) انظر ص ٥٧٦ - ٥٧٧ من هذا الفصل.

(٥) أثر التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ص ٢٣٢ - ٢٣٣.

ونحن نتفق مع - قميحة في قوله : إن «من حق الشاعر أن يكون له رؤيته الخاصة لحقائق التأريخ، وأن يفسرها ويحور فيها بقدر ما يحتاج منطق الفني بشرط أن لا يصطدم في عمله هذا بالمسلمات العقلية، والسنن الكونية، والجذور المعروفة للشخصية، وبشرط أن يكون هذا التغيير أو هذا التحوير ضرورة لخدمة المضمون الموضوعي والعمل الفني»^(١).

ولكننا ونحن نتعامل مع الشخصيات الإسلامية من خلال هذه التقنية الفنية في الاستلهام (التحويري) ينبغي أن نكون حذرين، وأن نحيط عملنا هذا بشيء من الحساسية، التي لا نشترطها عند تعاملنا مع أي شخصية تراثية أخرى غير إسلامية، وهذا ما لم نجده عند غالبية شعرائنا المعاصرين الذين مارسوا هذا التحوير مع شخصياتنا الإسلامية^(٢)؛ لكن بعض هؤلاء الشعراء كما هو ملاحظ لم يكن على وعي بهذه الخصوصية المضمونية للشخصيات الإسلامية المستلهمة ولشخصيات الصحابة منها بخاصة، وما هي محاطة به من قدسية إسلامية، بل إنه تعامل معها كأبي عنصر تراثي آخر همه هو أن يقيم أدنى قدر من الصلة والدالة بين الدلالة المعاصرة، والدلالة التراثية للشخصية حتى لا ينسف الشرط الفني للاستلهام القائم على التحوير الفني، دون اهتمام إن كانت هذه الصلة تحافظ على الشخصية في إطارها المضموني الإسلامي أو لا تحافظ على ذلك، فإذا كان الخطاب النقدي المعاصر لدى غالبية النقاد يعد عمل صلاح عبدالصبور هذا مع «الحلاج» تحويراً فنياً بذل فيه الشاعر جهده من أجل الإفادة من شخصية الحلاج وأحداث حياته للتعبير عن رؤيته لعصره الحاضر، فإن الرؤية الإسلامية قد لا تتغاضى عن هذا التحوير الفني الذي مارسه الشاعر صلاح عبدالصبور على حياة الحلاج لجعل منه شخصية نبيلة مشرقة، وقدوة لكل فنان ومفكر معاصر أثر أن يناضل بكلمته من أجل أبناء عصره، ويقدم نفسه في سبيل أن يصل بنضاله إلى غايته.

ومع هذا فإن العملية التحويرية في الاستلهام تظل هي جوهر هذه التقنية الفنية التي ظهرت في قصيدتنا العربية في مرحلة ما بعد الخمسينيات الميلادية من هذا القرن، وهي عمودها الفقري الذي تقوم عليه، إن أردنا استلهاماً يكون له تأثيره المضموني والفني في حياتنا الشعرية، ويقرب الفعل الشعري من واقعنا الحياتي، ويجعل لماضينا أثراً في حاضرننا، والشاعر الملتزم صاحب العقيدة النقية قادر على أن ينأى باستلهامه التوظيفي القائم على تقنية التحوير، عن كل مزلق يكاد يمس واقع وحقيقة وجوهر الشخصية الإسلامية التي يستلهمها.

ونحن إذ نقبل - في نطاق تقنية التحوير في العملية الاستلهامية - ما صور به الشاعر عبدالرحمن الشرقاوي شخصية الحسين بن علي - في مسرحيته الحسين ثائراً والحسين شهيداً - من تمثّل لقيم الثورة والنضال والتحرر كرؤية تجديدية قائمة على أساس من التمرد وعدم القبول بالوضع القائم^(٣)، فإننا لن نقل من منظور تقنية التحوير الفني في الاستلهام تجسيد الحسين لمبادئ الاشتراكية

(١) السابق ص ٢٣٢ - ٢٣٣.

(٢) انظر : صورة الشخصية الإسلامية بين الواقع والانحراف - الفصل الثاني من الباب الأول من هذه الدراسة.

(٣) انظر : ص ٢٨٣-٢٨٥ من هذه الدراسة، وانظر كذلك الحسين ثائراً، ص ٢٨٦.

والشيوعية والماركسية كما هو واضح في تقديم الشرقاوي للحسين^(١)، وذلك لأنه قد «يحدث أحياناً أن يوظف الشاعر بعض الشخصيات التراثية التي لا تنهض ملامحها بحمل أبعاد رؤيته المعاصرة، ويتعسف في إسقاط أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح هذه الشخصية التي لا تستطيع التراسل مع ما يحاول الشاعر إسقاطه عليها من أبعاد، ونتيجة لذلك تبدو الملامح المعاصرة مقحمة على الشخصية التراثية، مفروضة عليها فرضاً، وليست نابعة من قدرة الشخصية على الإحياء الذاتي بهذه الملامح الفنية»^(٢) وفي تحوير الشرقاوي لشخصية الحسين بن علي رضي الله عنهما قد نجد نوعاً من العلاقة بين رفض الحسين البيعة ليزيد وتمرد حين خرج من المدينة إلى مكة، ثم خروجه لقيادة أهل العراق ضد حكومة يزيد ورفع السلاح في كربلاء ضد الحكم الأموي، وبين صورة الثائر المعاصر الذي يقود ثورة ضد ما يعتقد فساده من نظم سياسية معاصرة، فالثورة كدلالة معاصرة مسندة للحسين قد نجد لها دلالة تراثية في حياة الحسين كشخصية ثارت ضد الحكم الأموي في الماضي، فكتب التراث قد ذكرت رفض الحسين البيعة ليزيد والخروج عليه وما تلا ذلك من أحداث كربلاء، لكننا لا يمكن أن نجد في حياة الحسين في الماضي دلالة أو إشارة تراثية تشي أو تتواصل مع الدلالة المعاصرة - الاشتراكية والشيوعية والماركسية - التي أسقطها الشرقاوي على شخصية الحسين وصوره بها، فالإسلام الذي يدين به الحسين يؤمن بالعدل بين الناس، لكنه لا يفرض أن يتساوى الناس في مقدار ما يملكون كما هو حال الاشتراكية، ولا يسقط حق الفرد في الملكية كما هو حال الشيوعية، ولا يدعو للعنف الثوري كما هو حال الماركسية، ومع ذلك فقد أنطق الشرقاوي - على سبيل التحوير الفني - الحسين بكثير من المقولات الاشتراكية والشيوعية والماركسية، وأسند إليه في مسرحيته هذه كثيراً من المواقف التي تتمثل هذه الأيدلوجية المعاصرة التي يؤمن بها، ويرى فيها حلاً لواقعه المعاصر.

وهناك إضافات قد يمارسها الشاعر أثناء تحويره لملامح الشخصية المستلهمة لا تقبلها تقنية التحوير الفنية، لأنها لا تستند على أدنى دلالة تراثية في حياة الشخصية الحقيقية المستلهمة من الماضي، وهذا قد يضعف العملية الاستلهامية القائمة على تقنية التحوير هذه، وذلك لأن ما تحمله الشخصية التراثية من إحياءات وإشارات دلالية مضمونية لا تنهض على الإحياء بهذه الإضافة فهي ليس لها أصل أو بذور في حياة الشخصية في الماضي.

من هذا ما مارسه عبدالرحمن الشرقاوي من مشاهد أقحمها على شخصية الحسين في مسرحيته «ثار الله - الحسين ثائراً والحسين شهيداً»، والتي تتمثل في أنه «أعاد روح الحسين بعد استشهاده لينتقم من يزيد، ويتشفى منه، وهو يموت وحيداً عطشاناً في المكان الذي استشهد فيه الحسين»^(٣)، يقول الشرقاوي

(١) انظر: ص ٢٨٤-٢٨٧ من هذه الدراسة، وانظر كذلك الحسين ثائراً ص ٤٥، ٢١١، ٢١٣، والحسين شهيداً ص ١٨٦ - ١٨٩.

(٢) توظيف التراث في شعرنا المعاصر، علي عشري زايد، مجل فصول، مجلد (١) عدد (١) ١٩٨٠م، ص ٢٠٧.

(٣) أدب عبدالرحمن الشرقاوي ص ٩٥.

على لسان يزيد والحسين في حوار تشقّي وانتقام وتأثر بينهما^(١):

يزيد :

(في وسط الصحراء وقد خرج للصيد فضل عن أصحابه وأفراسه وأصابه العطش والوحشة والتهان) :
يا رجالي أين أنتم ؟ أدركوني
يا إلهي ! ليس لي من شيء سوى رجع الصدى في الفلوات
ليس من شيء هنا غير صخور ورمال
آه . . لا ماء هنا . . بل محيط من رمال !!
أنا عطشان وفي جوفي وفي حلقي حريق
. . يا حسين بن علي كيف بالله تحملت العطش ؟
. . جف حلقي يا إلهي
العطش ؟ يا إلهي كدت أقضي من العطش

الحسين :

نحن أيضاً قد هلكنا عطشا

يزيد :

(بفرع إليه) من هنا ؟ . . من أنت ؟ . .
هل عندك ماء . . ؟

الحسين :

ما أنا إلا خيال الحسين بن علي

يزيد :

(مذهولاً) الحسين بن علي ؟
آه كم عانيت من نار العطش
كيف بالله تغلبت على حر العطش ؟
كيف ؟ . . لا . . لا . .
أنت من خمسة أعوام ذبحت
إنني علقت في الأسواق رأسك
مستحيل ليس أنت
(باكياً) إنني في ظمأ أهذي . واويلاه
إنني قد جننت

(١) الحسين شهيداً ص ١٧٨ - ١٨١ ، ١٨٤ .

الحسين :

إن مثلي لا يموت
رب ماض لا يفوت

يزيد :

(صارخاً وهو يذرع التيه)
يا للرجال تقدموا كي تنقذوني
أنا ذا هنا الملك العظيم

الحسين :

لن ينقذك . . هو الجحيم
لن يدر كوك فلا فكاك ولا محيص عن الجحيم

يزيد :

(صارخاً) أنا ذا هلكت من العطش
(ضارعاً) عطشان . . يا للمؤمنين
(يصرخ ويدور) أنا ذا أجن من العطش
أفلا سبيل هنا لماء

الحسين :

لا يا يزيد فما شرابك بعد إلا من حميم

إن هذا المشهد على الرغم مما فيه من رغبة لدى الشاعر عبدالرحمن الشرقاوي في تحقيق شيء من التحوير الفني في ملامح شخصيتي الحسين ويزيد إلا أن الشرقاوي لم يوفق له في تقدرى لأنه :
أولاً : لا أصل له في القصة الحقيقية كما روتها كتب التراث ، حتى يمكن للشاعر أن يستند عليه ويطوره حسب رؤيته .

ثانياً : أن هذا المشهد المقحم لا يضيف شيئاً إلى الصورة التي أبرز بها الشاعر شخصيتي الحسين ويزيد ، فصورة يزيد المنبوذة والمرفوضة من قبل الشاعر قد اكتملت في أذهاننا من خلال المقاطع السابقة قبل هذه النهاية المقحمة ، وكذلك صورة شخصية الحسين بطل المسرحية ومحورها قد عرفناها وأدركنا ملامحها التي أبرزها بها الشاعر ، فمضامين الثورة والاشتركية الشيوعية والنضال والتضحية التي أرادها الشاعر لشخصية الحسين كانت قد اكتملت وتمت استدارتها قبل هذا المشهد ، ولكن هذا المشهد الذي ختم به الشاعر مسرحيته - ولا أصل له في الماضي - إنما يعبر عن مقدار رغبة الشاعر في الانتقام من أشباه يزيد في العصر الحاضر ، وإنذارهم وإلحاق الرعب والخوف بهم ، أكثر من أن يضيف مثل هذا المشهد شيئاً للصورة العامة للحسين ، ثم إن هذا العقاب بالمثل ، والانتصار في العاقبة للبطل / الحسين ، قد يطغى على

تضحية الحسين ودمه الذي جعله الشاعر يغلي على مر العصور، فيطفئ شعلة الثورة والنضال والتضحية والبطولة التي قدمها الحسين بتضحيته مظلوماً، والتي كنا نود استمرارها ماثلة من خلال هذه المأساة الحسينية عبر الأزمنة والعصور، لكن المؤلف بهذا المشهد الانتقامي الذي استعجله من يزيد أوصل القضية إلى نهايتها وغايتها التي اختارها هو لها، المتمثلة في الانتقام من يزيد في الماضي (بعد قتل الحسين بخمس سنوات)، وانتهاء الصراع بين الخير والشر والحق والباطل من أن تظل المأساة ملتعبة، والثار باقياً وقائماً يصبح عبر العصور والأزمان يطلب العدل والاقتصاص من كل طاغية وجبار.

ومن التحوير الفني الذي مارسه الشاعر المعاصر عند استلهامه للشخصيات الإسلامية، التحوير الذي تظهر فيه الشخصية المستلهمة وكأنها ضد حقيقتها وما هي عليه في الماضي من صورة، ويلجأ الشاعر إلى هذا التحوير من أجل إدانة الحاضر وإظهار عوارده، فيبرز الشخصية في صورة هي نقيض صورتها في الماضي، ويمكن أن نمسبه «بالاستلهم الضدي» أو الشخصية / الضد، وقد أسماه بعضهم «بالاستخدام العكسي»^(١)، ومن خلاله يعمد الشاعر لتوليد نوع من المفارقة التصويرية التي يهدف من ورائها إلى إبراز التناقض الحاد بين روعة الماضي وازدهاره، وبين ظلام الحاضر وفساده وتدهوره^(٢).

وهذا التحوير، وإن كان ظاهره الانحراف بصورة الشخصية عن حقيقتها في الماضي، لكنه لا يصيب الشخصية بأي تشويه أو تزوير، فهو تحوير يكون فيه الماضي بريء مقبول، والحاضر هو المدان المرفوض، وهذا الاستلهم التحويري بقدر ما يبقي الشخصية المحورة ذات صورة محترمة محبوبة، فإنه يدين الواقع ويحملة مسؤولية تشويه وسلبية، وفشل الشخصية المستلهمة التي وقعت ضحية الواقع، وفساده وتدهوره.

ومن أمثلة هذا التحوير الاستلهامي الضدي، صورة خالد بن الوليد رضي الله عنه عند الشاعر نزار قباني في قصيدته (مرسوم بإقالة خالد بن الوليد)، فخالد القائد العربي المسلم الموهوب الذي كان النصر مصاحبه دائماً في الماضي يمسى في استلهام نزار قباني قائداً فاشلاً معزولاً يهيم وراء الساقط من متعه وملذاته، في صورة من الضعف والتخاذل، عقب ما كان منتصراً في قمة انتصاره، فيقول^(٣):

سرقوا منان الطموح العربي
عزلوا خالد في أعقاب فتح الشام
سموه سفيراً في (جنيف)
يلبس القبة السوداء
يستمتع بالسيجار والكافيار

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٥٥.

(٢) انظر السابق الصفحة نفسها.

(٣) الأعمال السياسية الكاملة ٣/ ٤٨٨.

يرغي بالفرنسية
يمشي بين شقراوات أوربا
كدريك رومي
أتراهم دجنوا هذا الأمير القرشي
هكذا تخصى البطولات لدينا . . يا بني

والشاعر بهذا التحوير الضدي الذي يبرز لنا الصورة المعاكسة لخالد، إنما يريد أن يدين الواقع السياسي الذي دجن مثل هذا القائد وعمل على خذلانه وفلشه وهو في قمة انتصاره وفاعليته، وذلك من أجل أن يصور لنا خيانة هذا الواقع السياسي، وعواره، وترديه، فهو يرمي بتبعة تحطيم هذا القائد الموهوب - الذي خسرت الأمة في الوقت الذي هي في أشد الحاجة إليه - على الواقع السياسي العربي المعاصر، الممتلئ بالمكائد والدسائس الداخلية، التي يعمل أصحابها ضد مصالح الأمة العامة.

لقد استطاع الشاعر أن يعبر عن إحباطات الأمة العربية في العصر الحاضر وأسباب هزائمها، واغتيال انتصاراتها من خلال هذه الصورة الضدية العكسية التي صور بها الشاعر خالد بن الوليد وعزله غداة اليرموك، فبدلاً من أن يتردى في سرد صفات وملاحم خالد بن الوليد وشجاعته وانتصاراته من خلال موازنة تفصل بين الماضي والحاضر، حور فيها صورة خالد هذا التحوير الذي أبرزه لنا عكس صورته في الماضي، ورد سبب هذه الصورة المعاصرة المشوهة للماضي المشرق لا إلى جوهر شخصية خالد - كقائد النصر حليفه، وقادر على قيادة الأمة نحو النصر المؤمل والمؤزر - بل بسبب طبيعة العصر الحاضر الذي ظهر فيه خالد، فكل ما فيه اغتيال وإحباط لآمال الأمة، وطموحاتها وعوامل انتصاراتها في العصر الحاضر.

إذن فصورة خالد المعاصرة تحمل إدانة للواقع العربي السياسي المعاصر الذي ظهر فيه مثل هذا القائد العربي الذي طالما كان قادراً على قيادة أمته نحو النصر والعزة في الماضي.

والعملية التحويرية هذه لم تسيء لخالد التراثي، ولا لقرار عزله في الماضي، بقدر ما هي تدين الذين تسببوا في إيصال صورة خالد لهذه الصورة المشوهة في العصر الحاضر، وإدانة لقرار عزله - وطبيعة هذا القرار - في العصر الحاضر، والأهداف المشبوهة التي كانت وراء هذا القرار الظالم.

ولذلك ينبغي أن نفرق بين قرار عزل خالد الشخصية المعاصرة، من قبل نظام سياسي متهم في إخلاصه لأمته، وقرار عزل خالد الشخصية التراثية المستلهمة الصادر من الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه الذي هو فوق كل الشبهات والمنزه عن أي هوى أو خيانة لأمته ودينه.

فقد أفادت المصادر التاريخية بأن عزل عمر رضي الله عنه لخالد كان الهدف منه المصلحة العامة ومصلحة خالد نفسه^(١)، لا من أجل تحطيم ذلك القائد المنتصر حتى تخسر الأمة، كما هو حال من عَزَلَ خالد في

(١) انظر: تاريخ الأمم والملوك ٢/ ٣٥٥-٣٥٦.

نص نزار قباني في العصر الحاضر، عندما أبعد بتقليده منصب سفارة بلاده في موقع لا أثر له فيه ولا يفيد شيئاً في قضايا وطنه، بل إنه بذلك إنما أبعد عن مركز صنع القرار، وأحبط بالمتع والترف حتى يخلد للراحة وينسى ما عليه من رسالة اتجاه أمته.

هكذا نجد أن الشاعر نزار قباني قد استلهم شخصية خالد التراثية، وما وقع له غداة اليرموك، بطريقة التحوير القائم على الاستلهام الضدي ليعبر من خلاله عن قضيته المعاصرة، وينقد واقعه الذي استشرت فيه الخيانات السياسية، ويدين هذا الواقع من خلال استلهام شخصية خالد البطلة النقية بشكل يضاد ويعاكس شخصيته هذه وعزله في الماضي المنقّى من الشوائب، وذلك على سبيل المفارقة التصويرية بين الماضي العربي وحاضره، فخالد في هذه البنية الاستلهامية رمز يوحى ويعكس الخيانات السياسية العربية المعاصرة التي تغتال قياداتها الخيرة، وليس رمزاً للقائد العربي المسلم المنتصر في الماضي، ولا للقرارات السياسية الموقفة والمنزهة في الماضي، ولا حتى لما يمكن أن يكون معادلاً لخالد في العصر الحاضر الذي تعرض للاغتيال السياسي وتحمل تبعاته^(١).

وهذه التقنية الاستلهامية التي نراها عند شعراء القصيدة الجديدة في هذه المرحلة الاستلهامية الشعرية التي برزت بعد الخمسينيات من هذا القرن الميلادي، وما تلاها، توضح لنا تطور العملية الاستلهامية من مرحلة «البحث عن الذات» التي كنا نلمسها عند شعراء المتابعة والتقليد، حيث الحديث عن الشخصية المستلهمة وسرد أخبارها ومواقفها من أجل التعرف عليها إلى «مواجهة الذات ونقدها، وهو ما أسماه عز الدين إسماعيل بمرحلة - مواجهة النفس - التي تلت مرحلة البحث عنها عند المحافظين»^(٢).

ففي استلهام نزار لخالد وحادثه عزله في الماضي نقد للذات، فقد توجه بنقده لواقعه السياسي الذي يعمل ضد مصالح الأمة العليا، والشاعر لم يبحث عن الذات فيستعرض لنا حياة خالد ليعرفنا على بطولاته وانتصاراته كما نراه عند شعراء المتابعة والتقليد من الإحيائيين، بل إننا نجد نزاراً هنا يستلهم شخصية خالد بطريقة فنية أخرى يوجه من خلالها نقداً قاسياً لواقع الأمة السياسي في العصر الحاضر، وهذه مرحلة تلت مرحلة تحرير الوطن من المستعمر.

ومثل هذا صنع الشاعر أحمد عنتر مصطفى في استلهامه لشخصية خالد نفسه في قصيدته «أوراق منسية من مذكرات سيف الله المغمّد» عندما أسقط على شخصية خالد بن الوليد المعروف بانتصاراته في الماضي، وبأنه لم يهزم قط ملامح الواقع العربي المهزوم قبل حرب رمضان، وأبرزه في صورة القائد الضعيف المنهزم، فقد نعته في عنوان قصيدته «بالسيف المغمّد» وهو في الماضي «سيف الله المسلول» وذلك على سبيل الاستلهام الضدي لإحداث نوع من المفارقة التي يدين من خلالها الواقع الذي

(١) انظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، دار مرجان للطباعة، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م، ص ١٤٩-

(٢) الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٩٦ - ٣٩٧.

ظهر فيه خالد وليس شخصية خالد الحقيقية^(١).

هذا يوضح لنا كيف انتقل الاستلهام للشخصيات الإسلامية من مرحلة (الحديث عن الشخصية، والتعبير عنها) واستعراض ملامحها في شكل من أشكال المتابعة والتقريبية والتسجيلية إلى توظيفها بغمسها في هموم الشاعر وقضايا المعاصرة والتعبير بها وطرح رؤيته من خلالها عن طريق بنية فنية جديدة، هي هنا التحوير القائم على الاستلهام الضدي على سبيل المفارقة التصويرية.

ويستلهم الشاعر حسن الأمrani شخصية الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه استلهاماً ضدياً مُحَوِّراً من شخصية عمر - التراثية العادلة المتفانية في خدمة الرعية - شخصية معاصرة هي ضد عمر التراثي على أساس من المفارقة التصويرية^(٢):

أيها الباحث في عام الرمادة

عن أبي حفص . .

وعن أشياعه المستضعفين

« يا إمام المتقين !

. . ألفت قدر ملئت ماء وحصباء

وأخرى من دم . .

وخطانا في طريق مظلم . . »

فالشاعر حسن الأمrani من خلال هذا الاستلهام التحويري، يصور كل حاكم معاصر يحاول أن يخدع الأمة وهو يظهر التشبه بعمر بن الخطاب رضي الله عنه، الذي وجد الفقراء والمستضعفين في عام الرمادة في كنفه كل خير وعدل، في الوقت الذي نجد من يتشبه به من الحكام المعاصرين وهم في الحقيقة إنما يقدمون لفقراء رعيتهم قدوراً مملوء ماء وحصباء وليست مملوءة دقيقتاً وسمناً كما هو حال عمر الشخصية التراثية.

إن الشاعر حسن الأمrani يستلهم الشخصية العمرية التراثية ومجهوداتها الخيرة لأبناء رعيته استلهاماً عكسياً على سبيل المفارقة التصويرية بين عمر الماضي، وكل من يريد أن يزيف شخصيته في العصر الحاضر.

والشاعر بهذا الاستلهام الضدي إنما يحاول نقد الواقع المعاصر من خلال مغالطاته القائمة على تزيف الماضي العادل المضيء المشرق، فالاستلهام نقد وتعرية للواقع السياسي العربي المعاصر الذي شوه رموز الماضي المشرق الذي يتشبه به وهو مزيف له، لأنه يتسمى «إمام المتقين» لكنه يصنع ضد فعله، إن

(١) انظر : التمهيد من هذه الدراسة ص ١٨-٢٠ وانظر كذلك عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٤٩-١٥٠.

(٢) مملكة الرماد - منشورات المشكاة، الطبعة المركزية - وجدة المغرب، ١٩٨٧ ص ٢٦-٢٧.

الشاعر حسن الأمراني باستلهامه هذا قد أدان عمر الظل المزيف في الحاضر، من خلال حقيقة صورة عمر الماضي .

أما الشاعر عبدالعزيز المقالح فإنه يستلهم رموز القيادات الإسلامية في الماضي ممثلين في ثلاثة من أساطين القادة العرب المسلمين هم : عقبة بن نافع ، وموسى بن نصير ، وطارق بن زياد ، وكان استلهامه لهم من خلال تقنية الاستلهام التحويري الضدي على سبيل المفارقة ، التي ينقد من خلالها واقع القيادة العربية الإسلامية في الوقت الحاضر ويعريه ويكشف عوارءه ، فهو يصور هؤلاء القادة - الذين اشتهروا في الماضي بانتصاراتهم العظيمة والباهرة - وقد هزموا وانكسروا في معاركهم المعاصرة ، وأصيبوا بالخيبة والخسران بسبب ما أحيط بهم من دسائس ومكائد سياسية حالت دون أن يحققوا للأمة العربية المعاصرة مثل تلك الانتصارات التي حققت لها في الماضي على أيديهم حيث يقول من قصيدته ، «الشمس تسقط في المغرب»^(١) :

خيول «طارق» نافرة الخطأ ، و «طارق» على رمال الأطلسي ذبيح

«موسى» يضج في القيود ، و «عقبة» جريح

والشمس مذ هوت من الإغياء ، على مقابر الأحباب ، مفاجوة

فاقدة الضياء .. تهشم الألق ، تكسرت حوائط النهار .. والشفق

مد ظلاله الدميعة العسق

سارت على شوارع المدينة البكماء ، كتائب الظلام .. والفرق

أعلن حكمه الطوفان ، سالت الدماء

سل حسامه من غمده الغريق

ومات كل شيء في عيوننا

احترق ..

رأيتهم هناك يذبحون الفجر ، يشنقون كل نجمة على الفضاء

يحاكمون كل خيط ، كل لمعة من الضياء

فابتلع المحيط اللمعان ، وابتعلت أمواجه البريق

وصار كل شيء ميتاً ، وصامتاً ..

بكت سهول «فاس» ، وأجهش «الأوراس»

والجامع الكبير في دمشق غاضب حزين

والأموي تحت النقع محني الرأس

(١) مأرب يتكلم - ديوان عبدالعزيز المقالح ، ص ٢٤٩ - ٢٥٥ .

يبحث في صحاري الميتين ، عن «عقبة» جديد، عن مدد وثائرين
أطرق فوق صهوة الجواد
قلّب عينيه الحزبتين ، حول الناس والجماد
كان الفراغ قاتلاً
لا شيء غير الصمت والسواد

إن هذا الواقع العربي المهزوم المكسور الذي يسوده الصمت والسواد والخianات هو الذي اغتال تلك القيادات العربية الإسلامية المعارضة وأصابها بالانكسار والهزيمة بعد أن كانت قادرة ومهيئة لقيادة الأمة نحو النصر، فقد أمست بين ذبيح قضى نحبه، أو جريح يئن من آلام الجراح الغائرة في ظهره، أو سجين لفقت حوله التهم السياسية التي انتهت به إلى القيود، إنه عصر اغتيال القيادات والزعامات المؤهلة لقيادة الأمة نحو النهوض من كبوتها، فالعيب في العصر والظروف التي أحاطت بظهور تلك القيادات، وليست في تلك القيادات نفسها التي وقعت ضحية عصرها، والقصيدة إعلان واضح لتبرئة تلك القيادات المؤهلة للنصر من هذه الحالة المتردية التي وصل إليها حال الأمة، وإدانة ونقد واضحين للواقع العربي المعاصر .

هكذا نجد المقال قد استطاع أن يعبر عن واقع الأمة العربية المعاصر من خلال هذا الاستلهام العكسي أو الضدي حين جسده من خلال الشخصية (الضد) - طارق ذبيح، موسى يضح في القيود، عقبة جريح - إنها صفات معاصرة مضادة تماماً ومناقضة لصفات تلك الرموز في الماضي لكنه أسندھا إليها على سبيل المفارقة، وإدانة الظروف المعاصرة التي أحاطت بهم، لأن الشاعر يدرك ما تختزنه الذاكرة العربية من حسن قيادة وانتصارات لتلك الشخصيات في ماضيها .

ولعل من أعمق الاستلهام التحويري القائم على المفارقة^(١) استلهام الشاعر أمل دنقل لشخصية المعتصم ونجدته للمرأة العربية التي استغاثت به بـ«وامعتصماه»، فقد أقام أمل دنقل هذا الاستلهام على شيء من التعقيد الفني معتمداً على الإيحاء الآتي من المعطيات الاستلهامية المضمرة وليس المصرح بها، فهو يومي بدلالات المعتصم دون أن يصرح بذكر اسمه، بل من خلال طرف إشاري خفي استطاع أن ينهض بقوة بدلالات المعتصم الشخصية التراثية، هذا الطرف الإشاري الخفي عبارة عن معطيات تراثية ضد دلالات المعتصم وهي «كافوراه» «واروما»، فالقارئ أدرك استلهام الشاعر للمعتصم وموقفه البطولي من خلال ذكره لشخصية تراثية أخرى مضادة، ونقيضه للمعتصم، استدعت حضوره دون سواء من رموز البطولات العربية، وهو «كافور» رمز الضعف والخوار، ولصيغة استغاثة أخرى مضادة لدلالة «وامعتصماه» البطولية استدعت حضورها على ذهن دون سواها من عبارات النجدة والبطولة التاريخية

(١) انظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٥٥ ، وللوقوف على أنماط من المفارقة التصويرية في شعرنا العربي الحديث انظر في المرجع نفسه من ص ١٣٧ إلى ص ١٦١ .

وهي عبارة «واكافوراه . . واروماه»، كل ذلك على سبيل التحوير الضدي القائم على المفارقة التصويرية، يقول أمل دنقل من قصيدته «من مذكرات المتنبي في مصر»^(١):

سألني كافور عن حزنِي

فقلت : إنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة كالقطة

تصبح «كافوراه . . كافوراه . .»

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد ، كي تصبح «واروماه . . واروماه . .»

إن أمل دنقل استلهم شخصية المعتصم وموقفه البطولي المضيء والمشرق عن طريق الاستيحاء العكسي المضاد لما صرّح به من اسم «كافور» في قوله: «تصبح كافوراه» ومن خلال العبارة الاستنجدية «تصبح واروماه»، ويأتي عمق هذا التحوير الاستلهامي الضدي وتعقيده من خلال الدلالات الغنية التي يومي بها طرفا المفارقة «المعتصم» و«كافور» وما يتبعهما من صيغ الاستنجد، فلكل طرف دلالة تراثية ماضوية وأخرى رمزية معاصرة^(٢).

وتتم العملية الاستلهامية في هذا الاستلهام الضدي من جهتين، فهي «تتم أولاً بين الدلالة التراثية للطرفين «المعتصم وكافور»، وتتم ثانياً بين الدلالة التراثية لأحدهما والدلالة المعاصرة الرمزية؛ وبهذا تزداد المفارقة عمقاً وتأثيراً عن طريق المقابلة المزدوجة التي تبرز التناقض بين الطرفين مرتين»^(٣).

ف«كافور» مع ما يحمله من دلالة تراثية عبد مملوك ارتقى سلم سلطة لا يجيدها، ولا يستحقها، يحمل كذلك دلالة معاصرة كرمز «للسلطة الضعيفة العاجزة المهزومة التي تحاول أن تغطي ضعفها وعجزها، بلون من الدعاية الزائفة»^(٤).

والشاعر يقابل - عن طريق التحوير الاستلهامي الضدي القائم على المفارقة - بين شخصية كافور بدلاتيها التراثية والمعاصرة، وبين شخصية الخليفة العباسي المعتصم بالله بدلاتيها التراثية والمعاصرة، فالمعتصم يمثل أحد الخلفاء العباسيين الأقوياء في الماضي، حيث تجلت هذه القوة والعزة في نجده المرأة العربية التي استنجدت به بقولها «وامعتصماه» فأنجدها، وهو كذلك يمثل رمزاً لكل حاكم عربي معاصر أظهر القوة والعزة والنجدة، وكلا الدالتين على النقيض والضد من دلالي «كافور» وعمق المفارقة وقطاعتها جاءت من توظيف الشاعر لشخصية المعتصم من حيث إبراز عظمة الماضي من خلاله

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ص ١٨٨ .

(٢) انظر : «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» ص ١٥٥ .

(٣) السابق الصفحة نفسها .

(٤) السابق ١٥٥ - ١٥٦ .

وضعف الحاضر وترديه من خلال وضعه بإزاء النقيض له «كافور» مرتين مرة في الماضي من خلال دلالاته التراثية ومرة في الحاضر من خلال رمزيته المعاصرة .

وأمل دنقل يسلك إلى المقابلة بين شخصية المعتصم وشخصية كافور «طريقاً أكثر خفاءً وبراعة حيث لا تصرّح بشخصية المعتصم ولا بموقفه من المرأة العربية التي استنجدت به من أسر الروم بصرختها المشهورة وامعتصماه»^(١)، وإنما يشير إليها ويستحضرها بقوله «تصبح كافوراه . . كافوراه» و«تصبح واروماه . . واروماه» ويضفي على كافور من الملامح ما يستدعي إلى ذهن القارئ موقف المعتصم العظيم^(٢) عن طريق ذكر ضده الضعيف الرخو ومواقفه الهزيلة المثيرة للسخرية الممثلة في عمل كافور - بدلالاته التراثية والمعاصرة - ، في طريقة أخذه الثأر والاقتصاص من العدو ، حيث عمد هو في الماضي ومعادله من المعاصرين إلى أن يشتري جارية ليضربها حتى تصبح منه مستنجدة بالعدو وفي هذا الاقتصاص ما فيه مما يثير السخرية والاشمئزاز والمفارقة عندما نضعه إزاء نموذج من العزة والكرامة العربية الإسلامية في الماضي وهو المعتصم ، وفي هذا ما فيه من النقد والإدانة للواقع العربي المعاصر المهزوز والمهزوم أمام الماضي العربي الإسلامي المشرق .

هكذا استطاع الشاعر أمل دنقل من خلال هذه التقنيات الفنية القائمة على الاستلهام التحويري المثير للمفارقة ، الآتي من وضع الصورة أمام ضدها بما يحمله من ضدية إزاء الماضي العربي الإسلامي القوي ، مثلاً في المعتصم ، ليزيد الاستلهام تعقيداً وتركيباً ، ويجعله أعمق في إثارة المفارقة والسخرية ، وأبلغ في التعبير عن تجربة الشاعر إزاء واقعه وعصره .

وهذه الصورة الاستلهامية التحويرية الضدية القائمة على المفارقة لم تأت من وصف الشخصية المستلهمة بلامح معاصرة هي ضد ما هي عليه في الماضي ، كما هو حال صورة خالد عند نزار وأحمد عنتر مصطفى ، أو عقبة وموسى بن نصير وطارق عند المقاتلح ، بل جاءت من خلال الموازنة العميقة بين صورتين متضادتين في الماضي ، صورة المعتصم وكافور وانعكاساتها في الواقع العربي المعاصر ، وبهذا ندرك مقدار ما أضفته هذه التقنية الاستلهامية من ثراء مضموني ، ومقدرة فنية في الوصول بالعملية الاستلهامية إلى غاياتها الفنية والمضمونية في واقعنا المعاصر .

(ب) تحويل الشخصية الإسلامية المستلهمة إلى معادل موضوعي لتجربة الشاعر :

ذكرنا فيما سبق أن «المعادل الموضوعي» واحد من التقنيات الفنية التي تأثر بها شعراؤنا المعاصرون من جراء اتصالهم بالتجربة الغربية الجديدة بعامه ، ومن تأثرهم بتجربة الشاعر والناقد «ت . س . إليوت» بخاصة^(٣) .

(١) السابق ص ١٥٧ .

(٢) السابق ص ١٥٨ .

(٣) انظر ص ٥٥٦ من هذا الفصل ، وانظر كذلك في نقد الشعر ص ١٥٣ - ١٥٤ . وظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر ، محمد أحمد العزب ، سلسلة إقرأ (٤٤٢) ديسمبر ١٩٧٨ م ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ١٧١ .

وإن كان لهذه القيمة الفنية من أثر في التجربة الشعرية العربية الجديدة، - حيث انتقل بها من الغنائية إلى الموضوعية - فإن تأثيره قد كان أكثر عمقاً في القصيدة الشعرية التي اتجهت إلى استلهاج التراث بعامة وشخصياته بخاصة.

فالنقاد الأمريكي جورج سنتيانا (١٨٦٣م - ١٩٥٢م) يرى أن أعلى مجالات التعبير في القصيدة «أن تكون ذات شخص . . لها دلالات تاريخية [وأن] خلق الأشخاص في القصيدة يجعلها أروع وأشد ثراء»^(١). ومعنى هذا أن يجعل الشاعر الشخص أدوات للتعبير عن تجربته الشعرية، وأحاسيسه ومشاعره الذاتية؛ وهذا المعنى قريب جداً من نظرية (المعادل الموضوعي) التي تبلورت عند (إليوت ١٩٨٨م - ١٩٦٥م).

ومن أوائل من دعى إلى (المعادل الموضوعي) في الإبداع (هيوم) و (أزرا باوند) متأثرين بالرمزية الفرنسية؛ فقد دعى باوند إلى ما أسماه «التصويرية»، في الشعر، وعبر عنه بالشخص التي ترمز إلى المعاني، ولكن الدعوة نضجت، واتضحت معالمها عند (إليوت) الذي تأثر بآراء وأفكار (هيوم) و (باوند) في العودة للتراث، والموضوعية أو التصويرية في الشعر^(٢).

وقد حدد «إليوت» المعادل الموضوعي بقوله في مقال له عن «همت شكسبير ١٩١٩م» بـ «قدرة الشاعر على التعبير عن الحقيقة العامة من خلال تجربته الخاصة المركزة، بحيث يستجمع كل الخصائص المميزة لتجربته الشخصية في رمز عام»^(٣)؛ وهذا الرمز العام هو ما عبر عنه «إليوت» بـ «المعادل الموضوعي»؛ الذي يرى أنه الطريق الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني^(٤).

فـ «المعادل الموضوعي» هو تجاوز الذاتية والغنائية إلى الموضوعية، والتعبير بالموضوع عن الذات، وتجسيد وتجسيم أحاسيس الشاعر ومشاعره، وهو كذلك التعبير بالحسني عن المعنوي «وفيه يوحى الشاعر بعواطفه وأفكاره عن طريق تجسيدها في شخصية، وحدث، وموقف، تكون تجميعها بمثابة المعادل لتلك العواطف والأفكار المراد إثارتها»^(٥).

إن تقنية «المعادل الموضوعي» الفنية التي اهتدى إليها «إليوت»، وتأثر بها شعراؤنا المعاصرون، قد كان فيها ما هو «خليق - كما يقول صلاح عبدالصبور - بأن ينقذ إنتاجنا الحديث من كثير مما فيه من السطحية والضحالة، ومن الانفعال والمباشرة، فيجعله أكثر نضوجاً، وأبعد عمقاً»^(٦)؛ وعندما أراد

(١) الشعر العربي المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته - الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م، ص ٨٨.

(٢) انظر: في نقد الشعر ص ١٤٥ - ١٤٦.

(٣) السابق ١٥٣ - ١٥٤.

(٤) السابق الصفحات نفسها، وانظر كذلك الشعر العربي المعاصر - روائعه ومدخل إلى قراءته ص ٩٠.

(٥) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٢٧٦.

(٦) قضية الشعر الجديد ص ٣٦٧.

صلاح عبدالصبور أن يعبر عن «قضية دور الفنان في المجتمع . . وعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة . . وحيرتهم بين السيف والكلمة . . وإيمانهم العظيم - كما يقول - بالكلمة وتضحيتهم في سبيلها»^(١) استفاد من تقنية المعادل الموضوعي هذه، فاستلهم شخصية الحلاج في مسرحيته «مأساة الحلاج» وجسد فيها وبها ومن خلالها هذه المعاني والأفكار والمشاعر، وبنى من مواقف الحلاج في الماضي ما يعادل تلك الأفكار والمعاني والمشاعر، ليعبر عن تجربته من خلالها.

فعن دور الفنان في المجتمع يقول صلاح عبدالصبور على لسان الحلاج^(٢) :

لَمْ يَخْتَارِ الرَّحْمَنُ شَخْوصًا مِنْ خَلْقِهِ
لِيَفْرُقَ أَقْبَاسًا مِنْ نُورِهِ
هَذَا ، لِيَكُونُوا مِيزَانَ الْكَوْنِ الْمَعْتَلِ
وَيَفِيضُوا نُورَ اللَّهِ عَلَى فَقَرَاءِ الْقَلْبِ
وَكَمَا لَا يَنْقُصُ نُورُ اللَّهِ إِذَا مَا فَاضَ عَلَى أَهْلِ النِّعْمَةِ
لَا يَنْقُصُ نُورُ الْمُوهَبِينَ إِذَا مَا فَاضَ عَلَى الْفُقَرَاءِ

الشبلي :

لا ، يا حلاج
إني أخشى أن أهبط للناس
قد أبسط أجفاني فوق الدنيا
فأرى يسراها ، وأتمنى النعمى واليسرى

الحلاج :

هينا جانينا الدنيا
ما نصنع عندئذ بالشر؟

الحلاج :

فقر الفقراء ، جوع الجوعى . . المسجونون المصفودون
رجال ونساء فقدوا الحرية
تخذتهم أبواب من دون الله عبيدًا سخريا
يا شبلي : الشر استولى في ملكوت الله
حدثني . . كيف أغض العين عن الدنيا ، إلا أن يظلم قلبي

(١) حياتي في الشعر، ديوانه ٢١٩/٣ - ٢٢٠ .

(٢) ديوان صلاح عبدالصبور ٤٦٨/٢ - ٤٧١ ، ٤٨٧ .

الحلاج للشبلي :

هل تسألني ماذا أنوي

أنوي أن أنزل للناس

أحدثهم عن رغبة ربي

الله قوي يا أبناء الله

كونوا مثله

الله فعول ، يا أبناء الله

كونوا مثله . .

الله عزيز يا أبنا الله

وواضح ما في النص من تجاوز وشطط وصل إلى حد الكفر البواح بالله سبحانه وتعالى .

أما عذاب المفكرين في المجتمعات الحديثة فقد عبر عنه صلاح عبدالصبور من خلال مطاردة الحلاج والقبض عليه وإدخاله السجن ، وما تحمله من عذاب ، وعنت في سجنه من حراس السجن ، وبعض مرافقيه ممن لم يدركوا منزلته المعرفية حيث يواجه صبره وتواضعه ولين خطابه بشيء من العبث والسخرية منهم ؛ وما تلا ذلك من محاكمات ثم قتل وصلب ، ولنأخذ مثلاً على ذلك معاناة الحلاج في السجن كما يصور ذلك الشاعر^(١) :

«سجن مظلم ينفتح بابه ، ليدخل منه الحلاج يدفعه حارس»

الحارس :

ادخل يا أعدى أعداء الله

الحلاج :

ليسامحك الله ، فقد أعطيت الحلاج المسكين أعلى من قدره

الحارس :

ادخل لا تكثر في القول

«يدخل الحلاج فلا يكاد يبصر شيئاً في الظلمة القائمة»

الحلاج :

يا صاحب هذا البيت

هب ضيفك نوراً حتى يكشف موضع قدميه

أو كحل بسنا ذاتك عينيه

يا صاحب هذا البيت

(١) السابق ٥١٥/٢ - ٥١٧ .

السجين الأول :

«هامساً لرفيقه» : هذا رجل مأفون
يتوهم أنا جثنا في مأدبة أو حفل

الحلاج :

نوراً يا صاحب هذا البيت

السجين الثاني :

أطلب من حارسنا الطيب مصباحاً أو شمعة

السجين الأول :

«لرفيقه هامساً»

لا يدري أنا في قاع السجن

السجين الثاني :

لسنا . . في خمارة شط الكرخ

السجين الأول :

فليرجو حارسنا الطيب

أن يمسك كفيه بحنان

ويقود خطاه حتى يلقيه في ظل الحائط

ثم يختلف السجينان في معرفة السجين الجديد الحلاج ، فيتحاوران في شكل من أشكال
الاستهزاء والتندر بالحلاج^(١) :

الأول : هذا رجل طيب ، يلقي لفظ لا أدري ما معناه ، لكنني أشعر به

الثاني : هذا رجل مسلوب العقل

الأول : لابل رجل طيب ، وولي من أهل الله ، وإن أنكر

الثاني : اسكت يا أحمق ، هذا رجل دجال مسلوب العقل

ويحدث السجينان ضوضاء ، يدخل الحارس فينكر صنيعهما ، فيتوجه الحارس للحلاج
قائلاً^(٢) :

فهو الثالث لا بد

هذا أمر . . بالعقل

أنت الصارخ

(١) السابق ٥٢٤/٢ - ٥٢٥ .

(٢) السابق ٥٢٨/٢ - ٥٢٩ .

الحلاج : لا يا ولدي
بل كنت أحدث نفسي في صوت خافت
الحارس : خافت . . يا كذاب
الحلاج : لا أكذب يا ولدي قط
الحارس : وتناقشني أيضاً يا كذاب؟
الحلاج : لا تشتمني يا ولدي . . فالسبّ خطيئة
الحارس : كذاب . . وفقيه!

أما حيرة صلاح عبدالصبور بين السيف والكلمة وأيهما الطريق الأمثل والأففع والأجدى في الإصلاح، فقد جسدها في شخصية الحلاج وحيرته في الماضي بين السيف والكلمة جاعلاً من موقف الحلاج التراثي معادلاً موضوعياً جسم لنا من خلاله قضيته هذه، فقال على لسان الحلاج^(١):

الحلاج : (وقد أغري بالهرب من السجن) :
لم أهرب
السجين الثاني : كي تحمل سيفك من أجل الناس
الحلاج : مثلي لا يحمل سيفاً
السجين الثاني : هل تخشى حمل السيف؟
الحلاج : لا أخشى حمل السيف ولكنني أخشى أن أمشي به
فالسيف إذا حملت مقبضه كف عمياء أصبح موتاً أعمى
. . من لي بالسيف المبصر ! من لي بالسيف المبصر !
هبني اخترت لنفسني ، ماذا أختار
هل أرفع صوتي ، أم أرفع سيفي
ماذا أختار
ماذا أختار

ويجعل صلاح عبدالصبور من اختيار الحلاج للكلمة دون السيف سبيلاً للإصلاح معادلاً موضوعياً، لإيمانه هو بالكلمة واختياره لها سبيلاً للإصلاح دون العنف الثوري^(٢):

الحلاج (وقد سئل) :
بماذا تحيي الأرواح . . ؟
بالكلمات

(١) السابق ٢/ ٥٤٤ - ٥٤٦ .

(٢) السابق ٢/ ٥٨٦ - ٥٨٧ .

لا أملك إلا أن أتحدّث
ولتنقل كلماتي الريح السواحة
ولأثبتها في الأوراق شهادة إنسان من أهل
الرؤية
فلعل فؤاداً ظمأناً من أفئدة وجوه الأمة
يستعذب هذي الكلمات
فيخوض بها في الطرقات
يرعاها إن ولي الأمر
ويوفق بين القدرة والفكرة
ويزاوج بين الحكمة والفعل

لقد استطاع الشاعر صلاح عبد الصبور من خلال تشخيص أفكاره ومشاعره في أقوال الحلاج وأفعاله أن يخلق من أفكاره ومشاعره التي يود أن يؤثر بها في واقعه معادلاً موضوعياً، أو بديلاً موضوعياً - على حد تعبير غالي شكري^(١) - من التراث مجسداً في شخصية الحلاج وأحداث حياته ومواقفه التي وقفها في الماضي لينقل من خلاله أفكاره ومشاعره بطريقة مؤثرة في نفوس المتلقين لشعره، وفي الوقت نفسه ينأى بتجربته الشعرية عن الغنائية والذاتية إلى الموضوعية الماثلة والفاعلة والمؤثرة في واقعه الذي يعيشه ويحياه، وبما يجعل تجربته هذه أكثر نضوجاً وأبعد عمقاً في هذا الواقع.

والشاعر أحمد الصالح مسافر حين أراد أن ينقل لنا ما أصاب الأمة العربية في العصر الحاضر من اليهود في فلسطين، حيث «امتهان اليهود للكرامة العربية»^(٢)، واستباحتهم لبيضة الأمة، وانتهاكهم لحقوقها، استعار شخصية «قطر الندى» بما تدل عليه من عزة ومنعة وكرامة في الماضي كمعادل موضوعي يشخص من خلاله حال الأمة العربية مع عدوها في العصر الحاضر في شكل من أشكال المفارقة، حيث تحولت القوة إلى ضعف، وامتهنت الكرامة، واستبيحت العزة؛ يقول موضحاً ذلك^(٣):

يا حذام .. !!
ضاجعوا قطر الندى
في القدس
وافتنسوا الخيول العربية

(١) شعرنا الحديث إلى أين؟ ص ١٠٠.

(٢) توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر - أشجان محمد الهندي - النادي الأدبي بالرياض - الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م.

(٣) انتفضي أيتها المليحة، ص ٤٧.

قراءوا «التلمود»
في الجامع جهراً
رقصوا في قبة الصخرة عرباً
مارسوا الشهوة فيها وتساقوا . . ؟!
واستباحوا عورة الأرض ، وخانوا كل أسرار القضية

إن «قطر الندى» تجسد بشخصيتها قوة العرب في الماضي بجانب ما توحى به من عزة وكرامة ، فهي ابنة حاكم مصر ، وزوجة الخليفة العباسي ، وكانت قد زفت في قافلة مثقلة بالهدايا والأعطيات والجواري والخدم والحشم من مصر إلى بغداد فلم يجرؤ أحد على التحرش بها ، فصورها وقد انتهكت حرمتها وعفتها في العصر الحاضر ، واستبيحت كرامتها وحصانتها من قبل اليهود والأعداء المعاصرين دون أن تجد من يمنعها أو يصونها من العدو وعبه ، لقد فرط العرب المعاصرون فيما صانه وحفظه أسلافهم .

فالشاعر بدلاً من أن يسرد لنا بشكل إخباري حكايتي مظاهر ضعف الأمة ومظاهر انتهاكات العدو لها ، عبر لنا عن كل ذلك مجسداً ومشخصاً في شخصية «قطر الندى» رمز الكرامة العربية المحفوظة والمحروسة بالقوة العربية في الماضي ، وقد انتهكت كرامتها واستبيحت ببيضتها ، لقد جعل الشاعر «مسافر» قطر الندى معادلاً موضوعياً لما يشعر به ويحس به من امتهان لكرامة الأمة وما أصابها من ضعف في العصر الحاضر .

والشاعر في تقديره لم يكن بحاجة وقد جسد مشاعره في قطر الندى صاحبة الكرامة المجروحة في العصر الحاضر بمضاجع العدو لها - إلى أن يعدد لنا بعض مظاهر استباحة العدو للكرامة العربية (قطر الندى) مما سرده بعد قوله «يا حذام . . ضاجعوا (قطر الندى) في القدس» فهذا المقطع في تقديره يغني عن كل ما جاء بعده من مظاهر الاستباحات ، وذلك لأن مضاجعة العدو «لقطر الندى» - وهي المرأة التي بذكرنا استحضرها بكل مظاهر العزة والكرامة العربية في الماضي - يكفي للإيحاء بكل معاني الذلة والضعف التي سردها لنا الشاعر في باقي القصيدة ؛ فشخصية «قطر الندى» المستباحة كمعادل موضوعي شخص لنا الشاعر من خلالها كل معاني العزة والكرامة والقوة والعفة والحصانة والمنعة العربية التي استباحها العدو ، ومن يتوقع أنهم حماة من العرب المعاصرين في حالة من الضعف والتردي بحيث لم يستطيعوا الدفع عنها أو منعها ، واختيار الشاعر لشخصية «قطر الندى» كشخصية تجسد مثل هذه الكرامة المنتهكة أكثر دلالة وإيحاء على ذلك من سواها من الشخصيات وذلك لما يحمله انتهاك حرمة «قطر الندى» كامراً له من الحساسية والوقع على ضمير العربي والمسلم الذي يأنف من أن ينتهك عرضه ويذل دمه في سبيل صيانه والذود عنه . والشاعر بذلك إنما يزيد العاطفة قوة في الإحساس بمعاني الذلة والضعف والمهانة ، ثم إن استلهام الشاعر لشخصية «قطر الندى» قد جاء من خلال (الاستلهام العكسي أو الضدي) الذي يحمل في ثناياه مفارقة مؤلمة شديدة في وخزها للضمير العربي فهي التي كانت

رمزاً للقوة والكرامة استحوالت إلى الضد من هذه الصورة في العصر الحاضر فهي متهكة مستباحة تعبر عن ضعف الأمة، وعدم قدرتها على الذود عن حماها، لقد استطاع الشاعر أن ينقل لنا ما يشعر به ويحس به وما كان يود أن يوصله إلينا من المعاني المعبرة عن واقع الأمة مجسداً في هذا المعادل الموضوعي الذي اختاره من الرموز العربية التاريخية الإسلامية «قطر الندى»، كتقنية فنية حولت تجربته الذاتية الغنائية إلى بعد موضوعي يجسم أماننا المأساة ويجعلها أقوى تأثيراً في نفوسنا.

ويستلهم الشاعر حسين علي محمد شخصية الصحابي الشهيد صهيب الرومي رضي الله عنه ليمثل لنا في شخصه رضي الله عنه ما يحمله في قرارة نفسه من مضامين وأحاسيس ومشاعر تجاه ما يحصل للمجاهد البوسني المسلم في العصر الحاضر من عذاب وانتهاك لجسده وسفك لدمه وتمثيل به عند قتله من قبل الصرب، فقد وجد الشاعر في عذاب قريش وقتلهم وصلبهم لصهيب الرومي ما يمكن أن يكون معادلاً موضوعياً تراثياً لما يحس به من آلام بسبب العذابات التي يواجهها المجاهد البوسني في العصر الحاضر، فنقله لنا حسين علي محمد من خلال هذه الشخصية التراثية المجسدة حقاً لهذه التجربة بما يؤثر فينا ويحسنا بما تقع من عذابات وآلام وجراحات على المسلم البوسني، وما يحس به الشاعر اتجاه ذلك، كذلك جعل الشاعر من «المعتصم» الخليفة العباسي رمز القوة والمنعة والنجدة الإسلامية في الماضي ما يعادل للزعامة العربية الإسلامية المعاصرة التي كان يود المجاهد البوسني منها نصرته وإغاثنه، ولكنها في العصر الحاضر مفقودة، ليست كما كانت عليه أيام المعتصم، فالمجاهد البوسني حين ينادي هذه الزعامات الإسلامية المعاصرة «يهوي الصوت إلى قيعان الصمت»، وذكره للمعتصم جاء ليوضح ضعف الحاضر أمام الماضي القوي؛ يقول من قصيدته «صهيب ينادي وامعتصماه»^(١):

مشى الروم فوق جبيني هذا المساء
وداست خيولهم بالسنايك وجه الضياء
وكان صهيب ينادي جيوش «محمد»
فلا ترجع الريح حتى الصدى
وضاع النداء وظلّي تجمد
فلا الأفق تعلوه راية أحمد
ولا الخيل خيلي . . ولا الظل ظلي
«إيزابيلا» يتطاير من عينيها شرر الموت
تحمل خنجر «فردناندو»
و «صهيب» ينادي «وامعتصماه»
يهوي الصوت إلى قيعان الصمت

(١) حدائق الصوت ٢٨٥ - ٢٩٠.

إذا «فصهيب» الشخصية الإسلامية التاريخية الذي عذب وقطعت أوصاله حتى فارق الحياة جعله الشاعر (معادلاً تراثياً) جسد من خلاله مأساة المجاهد البوسني المعاصر، ولو أن الشاعر حكى لنا ما أصاب المسلمين في البوسنة من قتل وتعذيب لما أشعرنا بمقدار المأساة وقضاة العذاب كما أشعرنا بها عندما ذكرنا بما وقع لصهيب، وجسد لنا من خلال شخصيته هذه المأساة البوسنية المعاصرة، لقد وجد الشاعر في شخصية صهيب ما يعادل تلك المأساة ويؤثر بها فينا من خلالها. كذلك حين ذكر «وامعتصماه» جعل من المعتصم (معادلاً موضوعياً) للنصرة والنجدة التي يفقدها المسلم في العصر الحاضر.

وعندما يريد الشاعر نزار قباني أن يعبر عن علاقته العاطفية بدمشق المدينة، فإنه يستدعي من التراث شخصية المرأة العربية «ميسون بنت بحدل الكلبية» زوج معاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه وأم ابنه يزيد كمعادل موضوعي للمدينة دمشق، ويجعل من علاقة ميسون التاريخية بدمشق معادلاً تراثياً لعلاقته هو بدمشق في العصر الحاضر، فقد ضاقت ميسون ضرعاً بالإقامة في دمشق ليس كرهاً بدمشق بقدر ما هو عدم تقبل منها لرسميات القصر الأموي الذي قيد حريتها وحرمتها من انطلاقة الصحراء، وحرية البادية التي كانت مجبولة عليها، وهذه هي مشكلة نزار في علاقته بدمشق في العصر الحاضر فهو على الرغم من حبه لها لكنه فارقها مبتعداً عنها ليس قلى لها بقدر ما هو عدم تقبل منه لتقييد حريته وما جبل عليه من انطلاق وتحرر (١):

أتراها تحبني ميسون
أم توهمت والنساء ظنون
كم رسول أرسلته لأبيها
ذبحته تحت النقاب العيون
يا بنة العم والهوى أموي
كيف أخفي الهوى وكيف أبين

لقد جعل الشاعر من جدلية الحب والكراهة التي قامت بين ميسون ودمشق في الماضي معادلاً موضوعياً تراثياً مثل لنا من خلاله علاقته هو حباً وكرهاً بدمشق في العصر الحاضر، كذلك مثل لنا الشاعر بهذا الرمز التراثي ميسون بنت بحدل - التي عشقت حرية الصحراء وضافت بجدران المدينة - عشقه هو للحرية والانطلاق وضيقه وتبرمه وعدم قبوله لكل ما فيه تقييد وتكبير لهذه الحرية، ولو كان الثمن أن يفقد من يحب ويهوى ويعشق (المدينة دمشق بخاصة أو الوطن العربي بعامة) كما فقدت ميسون بسبب عشقها للبادية صولجانا السلطان وأبهة القصور وحياة الترف والثراء لتتعم بحريتها التي ألقتها، وهذا يفسر لنا سر تغرب نزار عن الوطن العربي ومدينته دمشق، وبذلك يكون نزار قد جسد لنا من خلال شخصية ميسون كمعادل موضوعي ومن خلال علاقتها بدمشق ما كان يود أن يخبرنا به من عواطف له تجاه دمشق

(١) الأعمال السياسية الكاملة ٤٢٩/٣.

وعلاقتها بها، لكنه نقلها لنا بطريقة فنية توظيفية حتى تكون أكثر تأثيراً في نفوسنا، وأعمق إحساساً لدينا بتلك العلاقة والعاطفة النزارية تجاه دمشق والحرية، حين جسدها لنا في شخصية ميسون وعلاقتها بدمشق وتوقها لحرية البادية.

إذاً فالشاعر العربي الذي حاول التجديد في استلهامه للشخصيات الإسلامية، قد وجد في تقنية المعادل الموضوعي، ما يساعده على إثراء تجربته وتعميقها وتحويلها من الغنائية والذاتية - المحدودة التأثير - إلى الموضوعية والتشخيصية العميقة التأثير والتي تحقق للعملية الاستلهامية أبعاداً إيحائية شاملة وواسعة، كما أن الشخصيات الإسلامية أتاحت للشاعر أن يتمثل مثل هذه التقنية - أقصد المعادل الموضوعي - لأنها في الحقيقة كانت مثل هذه الشخصيات خير أداة للنهوض بفنيات المعادل الموضوعي وتوقها لحرية البادية.

(ج) التجديد في استلهام الشخصية الإسلامية من خلال البنية الدرامية:

دخول البنية الدرامية في القصيدة الاستلهامية مظهر مهم من مظاهر التجديد التي لحقت استلهام الشاعر المعاصر للشخصيات الإسلامية، في مرحلة ما بعد ظهور القصيدة الجديدة في منتصف هذا القرن الميلادي.

وأقصد بالبنية الدرامية هنا تلك التقنية الفنية التي لحقت القصيدة الغنائية، مع بدايات ظهور قصيدة التفعيلة (الحرّة) عندما حاولت هذه القصيدة بتأثير من القصيدة الأوربية الحديثة و«الإليوتية» بخاصة أن تبتعد عن الذاتية والغنائية متجهة نحو الموضوعية والتشخيصية من خلال تحقيق البعد الدرامي داخلها.

«لقد أصبحت تجربة الشاعر . . أكثر تشابكاً وتعقيداً من . . التجربة الذاتية البسيطة، التي تتسع لها القصيدة الغنائية وتستوعبها، فحاول شاعرنا المعاصر أن يضيف على الشكل الفني لتجربته لوناً من الدرامية والموضوعية، حيث استعار بعض تكتيكات الفنون الموضوعية الأخرى، كفن المسرحية، وفن القصة، وفن السينما، فشاعت في القصيدة تلك الفنون، كالحوار وأسلوب القص، وتعدد الأصوات، والمنولوج الداخلي . . .»^(١).

والأسلوب الدرامي تقنية فنية تصبو كل الأنواع الأدبية إلى الوصول إليه لأنه أعلى صورة من صور التعبير الأدبي، لذلك فأروع القصائد الحديثة العالمية - كما يقول عز الدين إسماعيل - هي أولاً وقبل كل شيء قصائد ذات طابع درامي من الطراز الأول^(٢).

ولقد ساعدت البنية الدرامية التي أخذت تتحقق في القصيدة العربية غير المسرحية (الغنائية) على تطوير العملية الاستلهامية في جانبها الفني التعبيري، عندما انتقلت بها من الغنائية إلى الموضوعية

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٢٤.

(٢) انظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٢٧٨، ٢٨١.

«وصارت مجموعة من الأصوات المختلفة المتميزة، وازدادت تركيباً وتعقيداً، وصارت القصيدة موقفاً فكرياً غاية في التعميم والشمول»^(١)، وانعكس هذا على بعد القصيدة المضموني حيث ارتبطت القصيدة الدرامية أكثر بالواقع المعاصر للشاعر والتعبير عنه .

وإذا كانت البنية الدرامية قد عملت على تطوير القصيدة الغنائية بما فيها القصيدة الاستلهامية، فإن اتجاه الشاعر لاستلهاام الشخصيات التراثية ومنها الشخصيات الإسلامية، قد حقق له عنصراً مهماً من العناصر الدرامية في القصيدة وهو عنصر التشخيص الذي تتولد عن وجوده داخل القصيدة عدد من العناصر الدرامية كالسرد والحوار والحركة وتعدد الأصوات . . وغيرها من العناصر الدرامية، ومن ثم فقد قامت عملية فنية جدلية بين تقنية الدراما وبين الشخصيات التراثية المستلهمة داخل القصيدة الجديدة، نجم عنها عملية تجديدية تطويرية أثرت القصيدة الاستلهامية، وجعلتها أكثر غنى بالإيحاءات والدلالات المضمونية والفنية، ذلك لأن التشخيص . . يجعل من التجربة الشعرية صورة موضوعية ترتبط بالموقف أكثر من ارتباطها بذات الشاعر وخصوصياته، وتقوم بدور الجسر بين الشاعر، ومن يتوجه إليهم شعره^(٢).

وفي تقديري أن الدراما كامنة في كل قصيدة استلهامية مهما كانت غنائيتها وذاتيتها^(٣)، وفي القصيدة التي تستلهم الشخصيات التراثية بخاصة، فإن الشاعر عندما يستدعي أو يستحضر شخصية تراثية، ويستلهم صفاتها وملامحها ومقولاتها، ومواقفها، هو بالضرورة سيدخل تجربته الشعرية وعمله الاستلهامي في الإطار الدرامي، لأن مجرد استدعائه للشخصية يمنح فعله الشعري بعداً درامياً، لأنه بالضرورة سيتحاور مع الشخصية المستلهمة وأبعادها الماضية، ومواقفها وأقوالها، وعلاقتها بواقعه المعاصر من خلال رؤيته الخاصة، فيدخل في جدل فاعل ومؤثر معها بين ماضي تلك الشخصية وحاضره هو .

فلو غابت العناصر الدرامية الظاهرة من النص الذي يستلهم فيه الشاعر شخصية تراثية - كالحوار أو الحركة . . - فإن هناك وسائل درامية أخرى خفية ستتحقق داخل النص، كتعدد الأصوات، والمناجاة (المنلوج الداخلي)، والتناقض، والسخرية (المفارقة) وتوتر الروح وحركتها . . ونحوها من العناصر التعبيرية التي يسلكها الشاعر ليحقق استلهاامه داخل النص^(٤).

(١) السابق ص ٢٧٦ - ٢٧٧ .

(٢) انظر : الرمز والأسطورة في شعر بدر شاكر السياب - علي عبدالمعطي البطل، شركة الريعان للنشر والتوزيع - الكويت ١٩٨٢م، الطبعة الأولى، ص ٢٤٥ - ٢٤٧ .

(٣) انظر : البنية الدرامية في القصيدة الحديثة - دراسة في قصيدة الحرب - علي جعفر العلاق - فصول، المجلد (٧) العددان (١) و(٢) أكتوبر ١٩٨٦م مارس ١٩٨٧ ص ٣٨ .

(٤) انظر السابق ص ٣٩ .

فلو استعرضنا مقاطع من قصيدة الشاعر أمل دنقل التي قالها عقب نكسة ١٩٦٧م «لا وقت للبكاء» لأدركنا كيف استطاع بطريقة تجعلها أقوى تأثيراً في جانبها الفني والمضموني حين استطاع أن يشعرنا بعمق المأساة العربية والواجب على الأمة فعله بطريقة موضوعية مؤثرة، وكان هذا الأثر قد جاء مما أضفاه الشاعر على نصه من بعد درامي أت من استلهامه شخصيتي الخنساء وأسماء بنت أبي بكر رضي الله عنهما، فقد نقل تجربته بالبعد الدرامي من الغنائية إلى الموضوعية المرتبطة بالموقف الجمعي أكثر من ارتباطها بذات الشاعر وخصوصيته كفرد، ومن ثم فالمأساة - كما ظهرت في النص - ذات بعد عام وشامل أكثر منها خاصة بالشاعر^(١):

لا وقت للبكاء

فالعَلَم الذي تنكسينه . . على سرادق العزاء

منكس في الشاطئ الآخر

والأبناء

يستشهدون كي يقيموه . . على «تبة»

. . وأمي التي تظل في فناء البيت منكبة

مقروحة العينين مسترسلة الرثاء

تنكث بالعود على التربة

رأيتها الخنساء

ترثي شبابها المستشهد في الصحراء

رأيتها : أسماء

تبكي ابنها المقتول في الكعبة

. . . فالجند في الدلتا

ليس لهم أن ينظروا إلى الوراء

أو يدفنوا الموتى

إلا صبيحة الغد المنتظر الميمون

فالشاعر استعار شخصيتي الخنساء وأسماء رمزي الحزن والتحمل والصبر في الفواجع في تراثنا العربي، ليجسد لنا مقدار الحزن العرب بسبب الفاجعة التي أصابت الأمة في البلاد العربية حتى سادها الحزن عقب نكسة ١٩٦٧م، فالخنساء قد ارتبط اسمها بالأحزان والفجائع وعاطفة الصبر والتحمل والجلد، فقد فقدت أبنائها الأربعة عشية القادسية فصبرت وتجلدت واحتسبتهم عند الله وكظمت غيظها وحزنها، أما أسماء فقد كظمت أحزانها وآلامها عشية قتل الحجاج ابنها عبدالله بن الزبير وصلبه في مكة،

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٢٥٥ - ٢٥٨ .

ووقوفها عليه وهو مصلوب ، وتجلدت أمام ذلك المشهد ، فقد باتت كل من الخنساء وأسماء رمزاً لعاطفتي الحزن والألم والصبر والتجلد أمام المشاهد المحزنة المؤلمة ، ومحاولة التماسك والثبات أمام الأحداث ، ومن ثم كانتا خير من يجسد الحزن والألم والتماسك العربي عقب هذه المأساة ، فاستعارهما الشاعر ليحول عاطفته الذاتية من خلالهما إلى أثر موضوعي شاخص ينقل إلينا من خلالهما تلك العاطفة بطريقة أعمق في تصوير المأساة والثبات أمامها .

وقد أضفت هذه العملية الاستلهامية التي لجأ إليها أمل دنقل للتعبير عن تجربته عدة عناصر درامية تحركت داخل النص لتساعد في تجسيد تجرب الشاعر وتحويلها من الغنائية إلى الموضوعية ومن الخصوصية الذاتية إلى العموم والشمول ، وقد بُنيت هذه العناصر الدرامية في النص بطريقة خفية تتحرك داخل النص محدثة جوهر الدراما «الفعل والحركة» الذان هما أساس العمل الدرامي^(١) .

فأول تلك العناصر الدرامية الحكاية والسرد ، فالشاعر يحكي الحدث والفعل الذي هو مظاهر الحزن والألم والصمود في هذا النص كما هو في قوله :

«أمي . . مقروحة العينين . . مسترسلة الرثاء . . تنكث بالعود على التربة . . رأيتها الخنساء . . ترثي شبابها المستشهدين في الصحراء . . رأيتها : أسماء . . تبكي ابنها المقتول في الكعبة» فهذه كلها جمل إخبارية يحكي الشاعر من خلالها الحدث والفعل . و «الأم» هنا هي المعادل المعاصر للخنساء وأسماء والمقصود بها أم كل شهيد في عام ١٩٦٧م . فهذه الأحداث والأفعال التي يحكيها الشاعر عن الأم المعاصرة «أمي» والأم التراثية المعادلة لها «الخنساء وأسماء» ويذكرها على سبيل الحكاية والإخبار هي من الشاعر صناعة للفعل والحدث الذي هو أحد العناصر الدرامية هنا ، والذي يجعل وكأن التجربة الشعرية عمل موضوعي منفصل عن ذات الشاعر ولكنه في الوقت نفسه معادل لتجربة الشاعر العاطفية ومجسد لأحزانه بشكل موضوعي بعيد عن الغنائية والذاتية .

كذلك نجد من العناصر الدرامية التي صنعها الشاعر باستلهامه شخصيتي الخنساء وأسماء داخل النص عنصر الحوار الخفي القائم بين صوتين يتحركان داخل النص ، ويشاركان في صنع وتحريك أحداثه ودلالاته ، وهذان الصوتان هما صوت الشاعر نفسه الذي يصنع عبارات النص ويحيكها ويسردها ، وصوت الرمز التراثي الذي جسّد الشاعر من خلاله هذه الأفعال والأحداث التي يحكيها ويخبرنا بها ، وهما الخنساء وأسماء .

فالخنساء : ترثي شبابها المستشهدين في الصحراء

وأسماء : تبكي ابنها المقتول في الكعبة

(١) انظر : دبر الملاك ص ٧٢ .

فصوت الشخصيتين التراثيتين التين استلهما الشاعر - الخنساء وأسماء - مائل في التعبير عن عاطفة الحزن والألم والصبر والثبات كما هو واضح في قوله «ترثي»، و «تبكي» وفي استثارته لما في أذهاننا من ذاكرة تاريخية عن صمود وثبات كل من الخنساء وأسماء بمجرد ذكره لهما، فالأولى حمدت الله أنكرمها باستشهاد أبنائها جميعاً، والثانية دفعت بابنها إلى الثبات والصمود وعدم التراجع عما قام من أجله حتى الشهادة، ووقفت أمامه وهو مصلوب لتقول له: أما أن لهذا الفارس أن يترجل، كل هذه الأصوات من الحزن والثبات استثارها الشاعر لنا من خلال استلهامه لهاتين الشخصيتين التراثيتين.

والتقاء الصوتين اللذين هما صوت الشاعر الذي يحكي ويسرد وصوت الشخصية التراثية المستلهمة (الخنساء وأسماء) النابع من حضورهما كشخصيتين لهما دلالتهم المضمونية التاريخية يصنعان عنصراً درامياً مهماً، فهما باتا جزءاً من الحركة داخل النص، وهذه الحركة تتجلى في صناعة الموقف المُجَسَّد والمشخص ليساعد في صناعة الحدث / الفعل بشكل أقرب للموضوعية، وأبعد عن الغنائية الذاتية، كما أن في النص عبارات تحمل في دلالاتها معنى المناجاة الداخلية التي هي عنصر درامي مهم كذلك، كقول الشاعر مصوراً بعض مظاهر الحزن الذي يعتمل داخل أم الشهيد، المعادل المعاصر للخنساء وأسماء، «أمي التي تظل في فناء البيت منكبة . . مقروحة العينين . . مسترسلة البكاء . . تنكث بالعود على التربة»، هذه حركة حزن داخلية بالغة الأثر تُعَبِّر عما خلف هذه الحركة الظاهرة «تنكث بالعود على التربة» من آلام وأحزان وتأملات وهواجس ومناجاة تعتمل داخل الشخصية التي «تنكث بالعود على التربة» وتضطرع، وقد عبرت عن نفسها من خلال هذه الحركة الآلية التأملية الحزينة الآتية من اضطراع الهواجس داخل شخصياتها.

ثم إن هناك عاطفتين متضادتين - والتضاد عمل درامي - تتنازعان شخصيات النص، التراثية (الخنساء وأسماء) والمعاصرة (أمهات شهداء ١٩٦٧م) في شكل من التضاد والصراع النفسي الداخلي المؤثر في سلوكيات الشخصيات الخارجية، وهما عاطفتا: الحزن بما يحمله من الألم، والرضا بما يلزمه من صبر وثبات أمام المصيبة، فلقد استطاع الشاعر باستلهامه شخصيتي الخنساء وأسماء أن يجسد هاتين العاطفتين (الحزن . . والرضا . .) المتضادتين، وينقلهما إلينا بشكل أكثر تأثيراً في نفوسنا بمثل هذه المأساة، كذلك يضاف إلى ما سبق من العناصر الدرامية التي حققها الشاعر في النص من خلال استلهامه لشخصيتي الخنساء وأسماء، هذا الجو الدرامي المتوتر المشحون والمضطرع الذي أوحى به الشاعر داخل النص، والذي يظهر أول ما يظهر في عنوان القصيدة «لا وقت للبكاء» الذي تستشف منه العاطفة المتوترة والتي استشفها الشاعر من موقف كل من الخنساء وأسماء، حيث تذكر الروايات التاريخية أنهما لم يبكيا أمام مصيبتيهما، ولم يفكرا في البكاء، ولم يستسلما لعاطفة الحزن والألم وأنهما قد تضرعتا بالصبر والجلد، وهو ما عبر عنه الشاعر في قوله «لا وقت للبكاء» وكما أن الخنساء وأسماء بصبرهما وتجدهما كانتا تتطلعان لاتنصار قيم الخير في الدنيا والظفر بالشهادة وثوابها في الآخرة، فإن الشاعر كذلك بهذه العاطفة المتوترة المشوبة بالتصميم على مواصلة الجهاد وتجاوز الحزن إنما كان يتطلع للانتصار للوطن واستعادة كرامته المهذورة.

فقد كان هذا الأمر العظيم هو الذي يشد الشاعر ويحركه في موقفه، ولذلك ختم نصه بعبارة متوترة كذلك كما هو حال عنوان القصيدة الذي بدأ به النص عندما قال :

فالجند في الدلتا
ليس لهم أن ينظروا إلى الوراء
أو يدفنوا الموتى
إلا صبيحة الغد المنتظر الميمون

لقد عبر الشاعر من خلال الموقف التراثي للخنساء وأسماء عن موقفه المعاصر الذي يجب أن يقفه ويتمثله، وهو الانطلاق من الحزن والألم والصبر والثبات نحو استعادة الذات والكرامة، ثم دفن الموتى ثانياً دون استسلام للحزن والألم، وكأن الشاعر كان يتجاذبه موقفان، الاستسلام للبكاء والحزن والألم المتمثل بالعودة للوراء والتلهي عن الحرب بدفن الموتى، أو انتهاب الوقت والانطلاق نحو مواصلة الجهاد حتى الانتصار من خلال استشعاره لموقف الخنساء وأسماء في الماضي، وكأن بقاء الموتى دون دفن عامل على الحماس والانطلاق للأخذ بالأثر وعدم التواني في ذلك.

هكذا نرى أن الشاعر أمل دنقل من خلال استغلاله لبعض العناصر الدرامية الخفية في النص - كتقنية فنية أثرت القصيدة الجديدة - استطاع أن يثري تجربته الشعرية الاستلهامية هذه، وأن يحول بهذه البنية الدرامية تجربته من التعبير المباشر السطحي التسجيلي إلى الاستلهام التوظيفي الذي يستطيع من خلاله الاستفادة من كل دلالة تومي أو توحى بها الشخصية الإسلامية التي يستلهمها الشاعر.

ويستلهم الشاعر الفلسطيني سميح القاسم شخصية الصحابي الجليل أبي ذر الغفاري مستعيناً من خلال استلهامه لهذه الشخصية بعدد من عناصر البناء الدرامي ليعمل من خلالها على نقل تجربته الاستلهامية الفنية من الغنائية الذاتية إلى أن يمنحها بعداً موضوعياً أكثر عموماً وشمولاً، ولكي يعبر عن رؤيته بطريقة أكثر فاعلية.

فمن العناصر الدرامية التي حققها الشاعر في استلهامه هذا عنصر الحكاية للحدث الذي يجعل الشاعر وكأنه منفصل تماماً عن الحدث وما هو إلا مجرد راوية له من الخارج، يقول في قصيدته «رواية عن الربذي»^(١):

سيقال الذي قيل :
أعطى .. وأعطى .. وأعطي
وكل الذي أخذه رجعة الموت في ضجعة الربذة
.. ستعبرون ليلكم وليلكم ،

(١) الكتب السبعة (رواية عن الربذي) سميح القاسم، دار الجديد، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص ٥٨.

إذا سمعتم نأمتي ، في ضجعة الحجاز
وإن تبعتم خطوتي في الزمن الموازي
وضعفكم

ماثل ملء غيبته الثانية هو ذا سيد البادية

إن الشاعر كما نشاهد يحكي لنا ويحدثنا عن أحداث حياة الشخصية المستلهمة بما يجعله منفصلاً عنه ، وهذا يحقق لنا عنصراً درامياً آخر هو تعدد الأصوات داخل النص ، فالشاعر يستخدم أكثر من صيغة للفعل مما ينوع أساليب الحكاية من أسلوب الخطاب إلى التكلم إلى الغيبة ، فتعدد الضمائر هذه - المتكلم المخاطب الغائب - يحقق للبنية الدرامية تعدد الأصوات داخل النص ، ومنح الحدث روح التطور الفني الآتي من تداخل الأصوات وتحاورها .

ففي المقطع السابق يستخدم الشاعر ضمير الغائب تارة «أعطى .. وأعطى .. وأعطى ..» كل الذي أخذه ..» ، ثم ينتقل إلى صوت آخر ممثلاً في ضمير المتكلم «نأمتي .. خطوتي ..» ثم صوت المخاطب «ستعبرون ليلكم .. إذا سمعتم .. وإن تبعتم .. وضعفكم» ، وهكذا ثم ما يلبث أن يعود لاستخدام ضمير الغيبة «ماثل ملء عينيه .. هو ذا سيد البادية» وهكذا يسير الشاعر على المزاوجة في هذه الأساليب محققاً عدداً من الأصوات المتداخلة والمتحاوره محدثة نوعاً من أنواع الصراع والحركة داخل النص الاستلهامي ، وقد حقق الشاعر هذا من خلال استلهامه شخصية الصحابي الجليل أبي ذر رضي الله عنه ؛ الذي باستلهام الشاعر له شكل أحد ثلاث شخصيات أساسية تحس أنها تتحرك داخل النص ، وهذه الشخصيات هي : شخصية الشاعر (الراوي) ، وشخصية أبي ذر الشخصية المستلهمة ، والشخصية المتوجه إليها برسالة الشاعر من خلال شخصية أبي ذر ، وهو كل فرد من أفراد الأمة المعنيين بأفكار النص وقضاياها ، وفي داخل هذه التركيبة الصوتية الأساسية يتحرك صوتان هما : صوت الماضي ممثلاً في أبي ذر الغفاري وسلسلة أحداث حياته التي يرويها الشاعر ، وصوت الحاضر وهو صوت المعادل الموضوعي للشخصية الغفارية التي يحاول الشاعر من خلالها التبشير بعدد من القيم والأفكار الثورية بعد أن تعلقفها الشخصية المعاصرة - هي الشاعر نفسه أو كل ناثر معاصر - من الشخصية التراثية (أبي ذر الغفاري) ومن هذه القيم قوله من المقطع السابق :

.. ستعبرون ليلكم .. وإذا سمعتم نأمتي في ضجعة الحجاز

وإن تبعتم خطوتي في الزمن الموازي

ستعبرون خوفكم وضعفكم ..

فالشاعر يحاول أن يصنع من شخصية أبي ذر رضي الله عنه شخصية معاصرة تصنع الحاضر من خلال الماضي بالأداة الثورية الفاعلة التي استخدمها أبي ذر في عصره - كما يرى الشاعر - ومن ثم تعبر الأمة نحو النصر ، والحياة الحقيقية ، يقول الشاعر موضحاً هذه الشخصية الثورية المعاصرة المستنسخة من

شخصية أبي ذر رضي الله عنه في الماضي (١):

هو ذا سيد البادية، لتجليه سنبلة حانية، وجناح على رابية
هو ذا في الظهور الجديد، يسترد المقام المجيد، ببيارق الزاهية
وفياقه الآتية من مقامي البعيد
هو ذا غائب ملء عودته الثانية،
فاعرفوا لغة السيد، واقتفوا جسدي في التجلي السعيد
. . فاشهدوه . . واسمعوا صوته
والمسوا جسمه
هو سيدكم . . وهو موعدكم، فانهضوا

إنه إذن ظهور الثائر المعادل لأبي ذر المتخلق بأخلاقه الثورية، والمعجون من طيبته الفكرية
النضالية، والذي يُتَنَظَّر أن يكون على يده الخلاص، ويكون على يده النهوض بأبناء الأمة لتحرير الذات
والأرض.

والشاعر بهذه المرحلة الدرامية التي وصل إليها استطاع أن يقيم صراعاً وجدلاً ثورياً بين الماضي
- عصر أبي ذر - والحاضر عصر الشاعر والمخاطبين، والثائر المنتظر - وهذه مرحلة درامية عالية استطاع
الشاعر أن يحققها من خلال عناصره الدرامية التي سبق وأشرنا إليها في ثانيا النص، وذلك ليبشر بانبعث
جديد مرتقب وسط الواقع العربي المعاصر مربوط أسبابه بالماضي، ومتخلفاً من أثر التفاعل بين الماضي
والحاضر (٢):

ربما يشهد الربذي ولادته التالية
وولايته الثانية
ربما تستعيد نبوءاتها البادية
في ظلال النخيل القديم الجديد
ربما يستعيد حاضر ميت
نطفة من ولادته الماضية

والشاعر يحاول في ثانيا نصه أن يزرع عدداً من الصور الفنية التي تحمل بذور الثورة التغييرية
التي يتطلع لها الشاعر.

وعلى الرغم من الهدوء الثوري الذي يحاول الشاعر أن يبرز به ملامح الثائر المنتظر الآتي من
العباءة الغفارية، إلا أن تجلي الفعل الثوري الذي يصور لنا ملامح هذا الثائر المعاصر واضحة في النص،

(١) السابق ص ٦٣ - ٦٤.

(٢) السابق ص ١٨٩.

ووضوحها صنع لنا داخل النص شخصيتين تعد الثانية متطورة عن الأولى ، وبذلك حقق الشاعر بأدواته الدرامية تطوراً فنياً للأحداث والأشخاص ، ليصل باستلهامه هذا لشخصية أبي ذر وتوظيفه لها الغاية في إنضاج ملامح الثورة المعاصرة التي يتطلع لها الشاعر من خلال الملامح الغفارية الماضوية ، ولامح الشاعر المعاصر الذي سيواصل ما بدأه أبو ذر في الماضي - في تقدير الشاعر الذي يقول^(١) :

هو ذا في الظهور الجديد
يسترد المقام المجيد ، ببيارقه الزاهية
وفيا لقه الآتية من مقامي البعيد
هو سيدكم فانهضوا ، باطل نومكم كل هذي القرون
فانهضوا ، واتبعون

إذن فهناك ظهور جديد متطور للشخصية الغفارية ، جسده الشاعر ملامحه في هذا الشاعر الجديد الذي يحمل بيارق الثورة الزاهية ، ويقود فيا لقه القادمة .

لقد أصبح هذا الشاعر المعاصر المتخلق من شخصية أبي ذر الغفاري رحمته الله شخصية ثورية «حية كاملة الاستدارة»^(٢) والتمام ، وهذه الاستدارة ، وهذا التمام وهذا التطور والنضج الثوري للأحداث والأشخاص هدف عال من أهداف البنية الدرامية في الأعمال الأدبية حققها الشاعر سميح القاسم في هذا النص الاستلهامي وجعل من أبي ذر الغفاري رحمته الله ومن ضجعتة في الربذة رمزاً للتضحية من أجل الانبعاث والنهوض من جديد .

والشاعر سميح القاسم في نصه هذا لم يقف في استغلاله للعناصر الدرامية عند تلك العناصر الآتية من مضامين الثورة السياسية والاجتماعية ، بل حاول إقامة نوع من التفاعل الموسيقي - إن لم نقل الصراع الموسيقي - في النص ، فتجده يزأج بين الإيقاع الموسيقي الجديد (الحر) وبين الإيقاع الموسيقي التراثي (العمودي) ، فهو يخرج من حين لآخر في ثنايا إيقاع التفعيلة إلى العمودية يظهر ذلك في قوله عن أبي ذر الغفاري رحمته الله :^(٣)

يكابد في مفناه نفساً مقيمة على مضض من حبه إثر بغضه
وينشر نور الحق ، والظلم طافح لعل رواق الليل يهوي برفضه

وكان الشاعر أراد بهذا الصوت الموسيقي التراثي أن يشكل ثنائية متضادة متناقضة متصارعة مع الشكل التفعيلي الحر الجديد ليكمل عناصر البنية الدرامية القائمة على ثنائية الصراع الثوري القائم في

(١) السابق ص ٦٣ - ٦٤ .

(٢) المسرح في الوطن العربي ، ص ١٧٢ .

(٣) السابق ص ١٦٢ .

النص، وكأنه شكل من أشكال الحوار بين الشكل القديم (العمودي) والشكل الجديد (الحر) مكمل للصراع بين ماضي الشخصية التراثية المستلهمة والحاضر الذي وظفت من خلاله .

والنص الثوري مهما كان ضجيجيه أو هدوءه يتوافر في الغالب على قدر من الصراع أو الحركة الذي يجعله أكثر النصوص الاستلهامية توافراً على البعد الدرامي، وذلك بما يمثله هذا النص من توتر وحركة، وتعدد أصوات، وتناقض وتمرد، ورفض وقبول، وغيان وهدوء، وحرية والتزام، وواقع وحلم، ونجاح وإخفاق، واتفاق واختلاف . . . وغير ذلك من العناصر التي تولد لنا الدراما داخل النص، الجلي منها والخفي .

ويتحقق البعد الدرامي في القصيدة الاستلهامية الغنائية كذلك من خلال قصيدة القناع^(١)، عندما يتحدث الشاعر على لسان الشخصية المستلهمة أو يخاطبها أو يتحدث عنها، أو ينطقها بلسانه هو، فتتعدد الأصوات وتتداخل وتتجاوز ومن ثم يُحدث الشاعر من خلال القناع تفاعلاً بين الماضي مثلاً في القناع التراثي / الشخصية الإسلامية المستلهمة، والحاضر مثلاً في الشاعر نفسه، وتتوالي عندئذ العناصر الدرامية، من حكاية للأحداث وحوار وحركة وتبادل للأدوار، واتصال بين الشاعر وقناعه أو انفصال، فتأخذ التجربة شكلها الموضوعي، وتنعق بذلك الفعل الدرامي من الذاتية والغنائية، «فتفصل تماماً عن المشاعر والأفكار الخاصة بالشاعر»^(٢) ويمكن أن نستجلي ذلك في قصيدة الشاعر عبدالعزيز المقالح «عودة وضاح» فقد استلهم في قصيدته هذه شخصيتين هما : الشاعر اليميني عبدالرحمن بن إسماعيل المعروف بوضاح اليمن (ت ٩٠هـ - ٧٠٨م)، وروضة بنت عمر والكندي (ت نحو ٩٠هـ - ٧٠٨م)، وقد جعل المقالح من وضاح رمزاً للمواطن اليميني بعامة، والمغترب اليميني بخاصة، وجعل من روضة رمزاً لمدينة صنعاء في مرحلة ما بعد الثورة الأخيرة، ثم عمل الشاعر من خلال استلهامه هذا على سكب عدد من الإشارات المضمونية والفنية، والإيحاءات الدلالية في قالب من الدراما الموضوعية، قامت من خلال الحوار والحركة، والتساؤلات والتنقل بين أحاسيس ومشاعر كل من وضاح وروضة ومعادلهما الموضوعي المغترب اليميني ومدينة صنعاء، بالإضافة إلى السرد والحكاية للحوادث، والمواقف، حتى جسد لنا الشاعر الحدث ومأساته في بعد درامي مأساوي أكثر إيحاءً بلامح المأساة، وأكثر تأثيراً بجوهرها في نفس القارئ، يقول الشاعر مستخدماً عنصر الحوار كأحد العناصر الدرامية في قصيدته هذه^(٣):

. . (أتساءل أين الطريق إليها فأسمعها تتكلم)

من أنت ؟ ما تبتغي من فتاة عجوز بلا زاد

-
- (١) القناع : تقنية فنية رمزية لجأ إليها الشاعر المعاصر بواسطة التراث والأسطورة يتلبسه الشاعر ويعبر من خلاله عن أفكاره ورؤاه، انظر [اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١٢١].
- (٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٢٦٧ .
- (٣) ديوان الشاعر عبدالعزيز المقالح ص ٥٣٤ .

أسلمها قومها للمجاعات والموت

باعوا ضفائرها للظلام حبلاً

(تلتفت مذعورة ثم تصمت . . تنحب وهي تسألني)

من تكون ؟ متى جئت ، كيف تسلفت عبر الظلام إلى وحدتي

أنا منبوذة ، أتصور جوعاً . . والمداخل مقفلة ، والمشائق

تطوى لكي ما تقام ، تقام لتطوى . .

هنا نجد أن الشاعر يركز على عنصر أساس في بنائه الدرامي يثبه في قصيدته الطويلة هذه ، وهو عنصر الحوار القائم على جملة من التساؤلات والإجابات بين وضاح / الغترب اليمني ، وروضة / مدينته صنعاء ، وقد جاء فوجدها لما تزل تعيش حالات البؤس والألم المتمثل في التخلف الحضاري ، فهي كما تتحدث عن نفسها «فتاة عجوز ، بلا زاد ، أسلمها قومها للمجاعات ، والموت . . منبوذة . . المداخل مقفلة . .» إلى آخر تلك الأوصاف التي أطلقها الشاعر على لسان روضة الرمز التراثي لصنعاء .

لقد استطاع المقالح أن يوضح لنا ذلك المأزق الحضاري الذي تعيشه صنعاء كواحدة من المدن العربية المعاصرة التي ابتليت في العصر الحاضر بمظاهر الجهل والفقر والمرض ، وضياح الأمل من قبل أبنائها في أن تنفض من على كاهلها مظاهر التخلف الحضاري ، وقد جسّد الشاعر هذه القضية الحضارية التي يعالجها في تجربته الاستلهامية هذه من خلال عنصر الحوار الدرامي الذي قام بين وضاح الرمز التراثي للمواطن أو المغترب اليمني أو المواطن العربي المعاصر بعامه ، وروضة الرمز التراثي لصنعاء أو لكل مدينة عربية لم تأخذ حظها من الحضارة والرفق في العصر الحاضر ، وهي لما تزل تعيش خارج الحضارة الإنسانية المعاصرة .

كذلك تتخلل هذه البنية الدرامية الحوارية القائمة على التساؤلات من طرفي الحوار ، عنصر درامي آخر هو عنصر حكاية الحدث ، وبخاصة على لسان روضة رمز المأساة ، مثل قول الشاعر على لسان روضة : «أسلمها قومها للمجاعات والموت . . باعوا ضفائرها للظلام حبلاً ، أنا منبوذة ، أتصور جوعاً ، والمداخل مقفلة . . إلى آخر الجمل التي تروي آثار المأساة الحضارية التي أصابت روضة ومعاديلها المعاصر والتي تظهر في قول الشاعر كذلك من خلال هذا الحوار بين روضة ووضاح^(١) :

(أتمالك نفسي من الموت خزيًا ، ويمتد صوتي حزنيًا)

أأهرب عنك ؟ وأنت نصيبي من الأرض والشمس والقمر

المتلألئ في وطني وأغترابي . .

أنا أنت هل تذكرين ؟ أنا أنت وضاح

يا قبله القروي اليماني المعلق في الأرض . .

(١) السابق ص ٥٣٥ - ٥٣٦ .

تحت جلدي تعيشين ، نبكي معاً ، نصلي معاً ، نجوع ونعري . .
ليس يغطيك غير خيوط تبتت لنا من بردود يمانية ، مجدها لا يريم
(تراجع تخفي ملامحها في الحصير المعقر ، تصرخ في دهشة) :
أواه وضاح لا تقترب ، صرت مجذومة يتساقط لحمي على
الأرض ، تأكله الدود في كل ناحية ، تتقيح أنفي صديداً فمي يتشق ،
كفاي مثقلتان ، لماذا تأخرت ؟ . . .

هكذا يرسم الشاعر المقالح خيوط مأساة صنعاء الحضارية من خلال هذا الخطاب الذي تتوجه به روضة (صنعاء) إلى وضاح (ابن صنعاء المغترب) فهي على الرغم من جمالها في الماضي لم يتبق عليها من آثار مجدها الحضاري الماضي سوى ما يماثل تلك الخيوط الجميلة المتبقية على برد يمني خلق وبلي وأصابه القدم ، إن وجهها المعاصر أصبح كالحصير الخلق القديم الذي يخفي وراء قسماته وجهها كان جميلاً في الماضي أخذ يبلى ويفقد نضارته في العصر الحاضر ، وقد أحسن الشاعر باختياره شخصية روضة الفتاة الجميلة التي أصابها داء الجذام وهي تنتظر عودة وضاح فأخرجها قومها خارج مدينتها معزولة عن الآخرين ، وهو إنما يعبر بهذه الصورة عن صنعاء التي تعيش وكأنها خارج الحضارة المعاصرة بسبب ما تعيشه من تخلف حضاري في تقدير الشاعر ، ثم يستحث الشاعر المواطن اليمني بالعمل لما فيه إنقاذ مدينته الجميلة من هذه المأساة الحضارية التي يعيشها ، حين يقول على لسان روضة تخاطب وضاحاً : «لماذا تأخرت؟» .

ثم يدير الشاعر بعد ذلك الحوار وحكاية الحدث على لسان وضاح / رمز المغترب اليمني ، أو رمز كل مواطن عربي لم تأخذ مدينته حظها من الحضارة المعاصرة ، مخاطباً روضة / رمز صنعاء ، أو رمز كل مدينة عربية لم تأخذ حظها من الحضارة المعاصرة فيقول مبتدئاً حديث وضاح بحركة فيها من التوتر النفسي والحديث الداخلي^(١) :

(أتكور داخل نفسي وأهمس في خجل)
لا وعينيك ، يا روضة الحب ، ما خنت عينيك
بل كنت مغترباً رهن صندوق ، يحمله الفقر والجوع والخوف
عبر شوارع بغداد ، وفي ترب النيل ، وبين قرى الشام
أبحث عن ههدد يتعرف حزني ، يدل على محنتي وانكساري
وكانت دموعي تغنيك ، تكتب شعراً يناجيك :
«يا روضة الحب يا . . يا شمسنا في الليالي ، ومصباحنا في الظلام البهيم

(١) السابق ٥٣٦ - ٥٣٧ .

فالشاعر قد غالى في أبياته فحلف بغير الله تعالى وهذا مخالف لأوامر الشرع، ثم لم يلبث أن ينقل الحوار وحكاية الحدث الاستلهامي على لسان روضة / صنعاء من خلال حركات درامية تنبئ عن عظم المأساة، ثم تستحث وضاحاً / المغترب اليمني المنقذ المعاصر، على أن يعمل على كشف المأساة الحضارية التي تعيشها، فيقول^(١):

(تتمللمل في كوخها الموحش الجذب تطلق صرخة يأس تطعني بالسؤال):

لماذا تأخرت ؟ . .

إني هنا جثة نبذتها المدينة تنتظر الدفن

حتى الطيور الجوارح - لا لحم لي - نبذتني وطارت بعيداً

كأنني بقايا عظام من الأمس لا تستطيع الطيور لها مطعماً . .

ولعل الشاعر يقصد «بالطيور الجوارح» هنا المستعمر الغربي في العصر الحاضر فقد زهد في استعمار الشمال اليمني بما فيه عاصمته صنعاء، لأن حاله في العصر الحاضر لم يكن يشكل له مطعماً استعماريًا، في الوقت الذي نجده حرص على استعمار المدينة الساحلية عدن، و «المدينة» في قوله «إني ها هنا جثة نبذتها المدينة . . » يقصد الحضارة المعاصرة، وصنعاء - في تقدير الشاعر - تعيش خارج الحضارة المعاصرة.

ثم ما يلبث الشاعر أن يأخذ دور قناعه وضاح متحدثاً عن حال مدينته ومأساتها من خلال حوار داخلي يخاطب فيه ذاته في شكل حوار درامي مأساوي يشرك فيه معالم جغرافية وعمرانية حضارية قديمة في وطنه ومدينته التي تعيش المأساة فيقول^(٢):

لا أصدق أن التي فتنتي . . تقضي بآلامها مقطعة الشعر

مجذومة تتساقط رعباً، فأسأل «عيان»،

أسأل وجه «الطويل» الذي كان يوماً طويلاً؟

أناجي بقايا حجارة «غمدان»، هل من دواء لفاتنتي . . ؟

هكذا نجد أن الشاعر عبدالعزیز المقالح استفاد من عدد من التقنيات الفنية التي طرأت على تطوير القصيدة المعاصر كالقناع التراثي، والمعادل الموضوعي، فقد أحس أن مأساة وضاح وروضة تتشابه مع مأساة المغترب اليمني ومدينته صنعاء في العصر الحاضر، فجعل من غربته وضاح عن موطنه ومحبوبته روضة ثم عودته وقد أصابها الجذام وهي معزولة خارج المدينة، قناعاً تراثياً ومعادلاً موضوعياً لحال المغترب اليمني وعلاقته بمدينته صنعاء في العصر الحاضر، ثم أدار هذه الدلالات والإشارات التراثية المستلهمة في قالب درامي حقق لتجربته هذه الموضوعية والتشخيص من خلال عناصر درامية متعددة،

(١) السابق ص ٥٣٨ .

(٢) السابق ص ٥٣٨ - ٥٣٩ .

توافرت داخل النص من خلال ذلك الحوار الدرامي الذي أداره الشاعر بين وضاح وروضة ومعادلتهما المعاصر المغترب اليمني وصنعاء، فرأينا من العناصر الدرامية التي حملت تجربة الشاعر، الحكاية والقص على لسان كل من وضاح وروضة، والحوارات والحركة التي دارت بينهما، والأصوات الداخلية التي كانت تجول في نفسيهما من خلال تذكركهما للمواقف والأحداث، واصطراع الأسئلة والإجابات من كل منهما، وتبادل الأدوار في سرد الأحداث والأحوال، ثم هذا التقمص الذي مارسه الشاعر المقالغ للماضي ممثلاً في شخصيتي وضاح وروضة وأحداثهما، والدخول بهذا الماضي في تفاعل توظيفي مع الحاضر ممثلاً في المغترب اليمني ومدينته صنعاء، كل هذه التقنيات الفنية الدرامية الآتية من استخدام الشاعر للقناع التراثي أثرت تجربة الشاعر وحولت مشاعره وأحاسيسه وأفكاره من الذاتية والغنائية إلى الموضوعية والتشخيص، وقد استطاع بحق - في شكل من أشكال المصارحة مع الذات - أن يعبر عن واقع وحال المغترب اليمني ومدينته صنعاء وحال كل مواطن عربي وجد وطنه أو مدينته تعيش خار الحضارة الإنسانية المعاصرة، محرومة من كل أسباب الرقي والتطور، تنن تحت آثار التخلف الحضاري يتنازعها الجهل والفقر والمرض.

إن هذا القناع التراثي الذي لبسه الشاعر المقالغ من خلال استلهامه لشخصيتي وضاح وروضة هياً له هذه العناصر الدرامية التي أشرنا إليها وتلمسناها داخل النص، جعلته يقول كل شيء يود قوله من خلال هاتين الشخصيتين دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر وغنائي، بل من خلال «تجربة معرفية . . تقوم على الجدل بين لحظة ماضية ولحظة آنية»^(١)، فإن البنيات الدرامية التي حاولنا تلمسها في الأمثلة السابقة قد منحت الشخصية المستلهمة قدرة على التوظيف بشكل فني مؤثر لم يكن ليتحقق لو لم يستغل الشاعر العربي الجديد تقنية الدراما كعامل فني قادرة على الانتقال بالشخصية المستلهمة من مرحلة السكون والمباشرة والتسجيلية إلى جماليات التوظيف، والتعبير بالشخصية والتأثير بها في واقع الشاعر وعصره بروؤية جديدة معاصرة.

لكن الشخصية التراثية في هذا النمط من القصائد الغنائية ذات البعد الدرامي، ليست شخصية مسرحية متكاملة، لأنها غير مستقلة عن الشاعر استقلالاً تاماً كما هي الشخصية المسرحية، فهي بعيدة عن مشاعر الشاعر وأفكاره الذاتية في الظاهر ليس غير، وإلا فهي في الواقع لا تعبر إلا عن أفكار الشاعر وآرائه^(٢).

كذلك فإن هذا النوع من القصائد الاستلهامية الدرامية لا تعد عملاً مسرحياً متكاملًا، فهي وإن حوت بعض العناصر الدرامية إلا أنها لا تشتمل على جميع العناصر التي يشترط توافرها للمسرح الفني، لأن الدراما المسرحية أكثر تعقيداً من الدراما في القصيدة غير المسرحية، ولذلك فإن الدراما القائمة على أساس من جعل الشخصية المستلهمة محوراً مسرحية شعرية هي أنضج الأبعاد الدرامية في القصيدة

(١) انظر: المسرح بين الفن والفكر، نهاد صالحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م، ص ١٧.

(٢) انظر: دير الملاك ص ١٠٣، واستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٦٧.

الجديدة، كما هو حال ثنائية الحسين للشاعر عبدالرحمن الشرقاوي، و «مأساة الحلاج» للشاعر صلاح عبدالصبور، لكن مرادنا في هذا المظهر الأسلوبى من مظاهر التجديد هو إبراز البنية الدرامية التي لحقت القصيدة الاستلهامية الغنائية (غير المسرحية) وأثرها في تجديد وتطوير استلهام الشعراء للشخصيات الإسلامية، من حيث الانتقال بالتجربة من الذاتية الغنائية إلى الموضوعية والتشخيصية ومن الخصوصية إلى العموم والشمول.

(د) أن تتحول الشخصية الإسلامية إلى تجربة كاملة لدى الشاعر :

إن من أبرز مظاهر التجديد التي شهدتها القصيدة الاستلهامية لدى شعراء القصيدة الجديدة في مرحلة ما بعد منتصف القرن الثاني من هذا القرن الميلادى، أن تشكل شخصية من الشخصيات الإسلامية المستلهمة تجربة شعرية كاملة لدى الشاعر، أو تكون عنواناً على مرحلة شعرية لدى الشاعر، أو يعبر الشاعر عن تجربة شعرية بارزة في حياته من خلالها أو من خلال عدد من الشخصيات الإسلامية التي تتشابه مع هذه التجربة وتكون قادرة على النهوض بها.

ففي هذه الحالات الثلاث تقوم علاقة قوية وتلازمية بين الشخصية أو الشخصيات المستلهمة وتجربة الشاعر من جهة، وبينها وبين الشاعر نفسه من جهة أخرى، بحيث تصبح الشخصية عنواناً في هذا السياق، فإذا ما ذكرنا أو استحضرنّا الشاعر أو تجربته برزت شخصية معينة دون سواها من الشخصيات التراثية كعنوان على الشاعر أو تجربته، وإذا ما ذكرت شخصية تراثية مستلهمة تبادر إلى أذهاننا شاعر بعينه أو تجربة أو مرحلة شعرية مثلها ذلك الشاعر دون سواه من الشعراء، أو كان هو المبرز فيها دون عموم الشعراء.

ومن النماذج البارزة في النوع الأول وهو الذي تشكل فيه الشخصية الإسلامية المستلهمة تجربة شعرية كاملة لدى الشاعر، شخصية هارون الرشيد عند الشاعر نزار قباني، حيث جعل من هارون الرشيد عنواناً على تجربته الشعرية التي لازمته طيلة حياته، وكرس شعره لها مبرزاً من خلالها علاقة الرجل الشرقي (العربي المسلم) بالمرأة، فاستخدم هارون الرشيد وملاح حياته عنواناً على هذه التجربة الشعرية الرئيسية لديه وقد شغلته منذ بداياته، وعبر مراحل حياته الشعرية.

وقد مارس نزار تحريفاً على حياة هارون الرشيد لكي تصبح قادرة على حمل تجربته ورؤيته الخاصة لعلاقة الرجل بالمرأة في البلدان العربية، بل في تاريخ الحضارة الإسلامية، جاعلاً من هذه العلاقة رمزاً لقمع المرأة، ومصادرة حقوقها وإرادتها، وممارسة التسلط عليها والاستبداد بها، وتحويلها إلى سلعة بيد الرجل وأداة الغاية منها المتعة واللذة والجنس.

وقد توافر عدد كثير من قصائده عبر مراحل حياته على تجسيد هذه الصورة والتكريس لها؛ فلا يكاد يخلو ديوان من دواوينه إلا وفيه عمل شعري يتمثل هذه الصورة لهارون الرشيد وعلاقته بالمرأة، من

ذلك قصائده: «يوميات امرأة لا مبالية»^(١) و «الرسم بالكلمات»^(٢) و «بلاغ شعري رقم (١)»^(٣) . . . وغيرها من القصائد، ومنها قوله مخاطباً المرأة العربية بما يحثها على الثورة والتمرد على الرجل الشرقي الممثل في هارون الرشيد والذي يستحق القتل في زعم الشاعر^(٤):

وأنا أحبك في احتجاج الغاضبين
وفرحة الأحرار في كسر الحديد
وأنا أحبك في وجوه القادمين لقتل هارون الرشيد
هل تصبحين شريكتي في قتل هارون الرشيد؟
ويقول من قصيدة أخرى على لسان المرأة العربية مبرزاً الصورة السابقة نفسها لهارون الرشيد^(٥):

كهارون الرشيد أبي
جواريه . . مواليه
تمطيه على تخت من الطرر
ونحن هنا سباياه ، ضحايا
مماسح قصره القذر

أما النوع الثاني وهو أن تكون الشخصية عنواناً على مرحلة شعرية في حياة الشاعر، ففيه يشكل استلهاهم الشخصية منحى رئيسياً في تجربة الشاعر، فتستولي على مرحلة من مراحل حياته الشعرية، بحيث تصبح أعمال الشاعر في هذه المرحلة قصيدة واحدة تدور حول هذه الشخصية التراثية وعلاقتها بالواقع، واستدعاء الواقع لها.

يظهر هذا عند الشاعر عبده بدوي في مرحلة الستينيات الميلادية، فقد شغلت شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي بدلالاتها المضمونية والفنية نصف ديوانه الذي عنوانه بـ«دقات فوق الليل» وذلك في مطولته «تجولات الحجاج في الليل»^(٦)، فقد عبر عن مرحلة من أهم مراحل تطوره الشعري والسياسي وهي مرحلة إدانة الظروف السياسية العربية التي أدت إلى هزيمة ١٩٦٧ م، وما أعقبها من إحكام بعض النظم السياسية العربية قبضتها على الشعوب العربية، ومطاردتها لها بالجواسيس والمخابراتية والسجون

(١) انظر : الأعمال الكاملة ٦٠٨/١ .

(٢) انظر السابق ٤٦٤-٤٦٥ .

(٣) انظر السابق ١٥/٢ - ١٦ .

(٤) السابق الجزء نفسه والصفحات نفسها .

(٥) السابق ٦٠٨/١ .

(٦) الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٢ م ص ٦١-١٠٣ .

والتعذيب «ففي إطار هذا النمط ترافق الشخصية الشاعر على امتداد مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري، وتبسط ظلالها على رؤية الشاعر طوال هذه المرحلة، وتمنحه من ملامحها الفنية بالقدرات الإيحائية ما يستوعب تطورات تجربة الشاعر وتعكسها»^(١).

وقد وضع الشاعر عبده بدوي هذه الظاهرة الشعرية لديه بقوله في مقدمة ديوانه، «دقات فوق الليل»: «كتبت هذا الديوان المسمى - دقات فوق الليل - في فترة حزن وانكسار مرت بستينيات العالم العربي . . فقد رأيت تلقائيًا أن يكون التماسك ومقاومة الموت عن طريق توظيف التراث، فقد عشنا أحزانًا مضاعفة، وسمعنا دقات كانت تختار الهزيع الأخير من الليل لتغتصب ما لا يحصى من حياة القلوب، وحبّات الدموع»^(٢).

والشاعر عبده بدوي في هذه المرحلة من حياته تسيطر عليه شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي، فقد رأى في ملامحه السياسية ما يجسد بعض النظم السياسية في مرحلة الستينيات التي قادت الأمة إلى هزيمة عام ١٩٦٧م، فوجه من خلاله نقده لهذا الواقع العربي الذي سادت فيه ممارسات سياسية ضد إرادات الشعوب وضد حرياتهما مما أضعفها وأنهكها وجعلها تنهار تحت ضربات العدو في تلك النكسة المشؤومة، وقد جسد عبده بدوي هذه المرحلة الشعرية في شخصية الحجاج فيما يقارب النصف من ديوانه «دقات فوق الليل» وفي قصائد أخرى له نظمها على امتداد مرحلة الستينيات من حياته الشعرية، يقول في إحدى مقاطع قصيدته «من تجولات الحجاج في الليل»^(٣):

يا أهل الكوفة . . لا يجتمع اثنان
إن يجتمعا فالثالث سوف يكون السيف
لا يلقي إنسان أذنه . . إن سار وخلّاه فسأقطعها
وسأقطع منه الكف ، فلقد كان الأخرى به أن يحشرها في أذنه
إشفافًا من صوت الحرف !
يا أهل البصرة لن يذهب إنسان نحو المسجد لتكون صلاة عشائه
من لم يلزم بيته لم يلزمه عنقه !
يا أهل الكوفة لن يشكو إنسان ظلمًا . . فالظلم هو القانون العام . .
لا يحلم إنسان حلمًا ، فسرقب كل الأحلام
وسنستدعيكم من جوف الراحة !
ولتحذر تلك الكف اليمنى من تلك الكف اليسرى
فإذا حنّا فالسيف هناك !!

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٣٠٦ .

(٢) ص ٣، ٤ .

(٣) دقات فوق الليل ص ٦٢ - ٦٣ .

فشخصية الحجاج بدلالاتها المضمونية والفنية تكاد تسيطر على تجربة الشاعر في هذه المرحلة من حياته الشعرية، وتكاد تجدد حضورها من خلال هذا المنظور التوظيفي الانتقادي في سائر أعماله الشعرية من غير هذا الديوان مما أبدعه في مرحلة الستينيات الميلادية، فهو يتتبع حياة الحجاج وعلاقته بالذين خالفوه وثاروا في عصره أمثال عبدالله بن الزبير وسعيد بن جبير وعبدالرحمن بن الأشعث^(١) . . وعلاقته بالرعية^(٢) - ويوظف ملامح هذه الحياة وهذه العلاقة الحجاجية بسواها مصوراً من خلال ذلك أساليب القمع السياسي في واقعنا العربي في تلك المرحلة من العقد السادس من هذا القرن الميلادي، ناقداً لها مشيراً وملمحاً إلى أخطائها وداعياً إلى تجاوزها ونفض آثارها عن كاهل الأمة .

ومثل تجربة عبده بدوي وعلاقة شخصية الحجاج ودلالاتها عليها في مرحلة الستينيات الميلادية من هذا القرن، تأتي تجربة الشاعر علي أحمد سعيد (أدونيس) في مرحلة ما بعد مفارقتها دمشق واستقراره في لبنان، حيث كرس تجربته في هذه المرحلة للبحث عن عوامل انبعاث حضارية جديدة تتجاوز المرحلة العربية الإسلامية لتستمد مكوناتها الحضارية المعاصرة من الحضارات شرق وأوسطية القديمة والفينيقية منها بخاصة، وجعل عنوان هذه المرحلة الشعرية من حياته، استلهاماته لشخصية صقر قريش عبدالرحمن الداخل في مطولته «أيام الصقر» و «تحولات الصقر»^(٣)، متخذاً من تجربة الأمير العربي الأموي وإعادة بعثه وتكوينه للدولة الأموية في الغرب الأندلسي عنواناً لتجربته الحضارية الفينيقية، التي عاناها في واقعه المعاصر وحاول إعادة بعثها من جديد في العصر الحاضر في أعماله الشعرية التي قالها بعد استقراره في لبنان .

أما الحالة الثالثة من حالات استخدام شاعرنا المعاصر للشخصية الإسلامية المستلهمة عنواناً على تجربته الشعرية فتتمثل في تعبير الشاعر عن تجربة شعرية بارزة في مراحل حياته الشعرية من خلال شخصية أو أكثر شابهت في حياتها التراثية القضية الخاصة التي أرقت الشاعر في مرحلة من تلك المراحل الشعرية من حياته، ومن النماذج التي تمثل هذه الحالة الاستلهامية الفنية في تجربة الشاعر اليمني عبدالعزيز المقالح، في مجموعتين من مجموعاته الشعرية الأولى بعنوان «هوامش يمانية على تغريبة بن زريق البغدادي»^(٤) والثانية بعنوان «عودة وضاح اليمن»^(٥)، فقد عبر الشاعر من خلالهما عن قضية بارزة في حياته باعتبارها قضية أبناء وطنه وقضيته طالما أفلقتة وكان لها حضورها البارز في تجربته الشعرية وبخاصة في مرحلة ما بعد الثورة اليمنية الأخيرة ١٩٦٢م، هذه القضية / التجربة هي مأساة المغترب اليمني،

(١) انظر السابق ص ٩١ - ١٩٣ .

(٢) انظر السابق ٦٢ - ٨٧ .

(٣) انظر : الباب الأول، الفصل الأول ص ١٠١ من هذه الدراسة، وانظر كذلك الأعمال الشعرية الكاملة لأدونيس ٥٠٤ - ٤٤٩/١ .

(٤) انظر : ديوان عبدالعزيز المقالح ٤٣٥ .

(٥) انظر السابق ٥٣٣ ، ٦٢٣ .

ومعاناته في مهجره ومغتربه، وعلاقته بوطنه وما يدور في داخله، من سكون أو تغيير في العصر الحديث، وما خالجه من آمال حيال واقعه المعاصر، أو ما أصابه من احباطات في هذا الواقع.

فقد عالج الشاعر المقالح تجربته الشعرية التغريبية هذه من خلال ثلاث شخصيات من رموز الاغتراب في تأريخنا العربي الإسلامي هي: الشاعر مالك بن الربيع^(١) (ت نحو ٦٠هـ - ٦٨٠م) الذي عاش حياة اللصوصية في بدايات حياته ثم ما لبث أن تحول للجهاد فالتحق بأحد الجيوش الإسلامية المجاهدة في خراسان، وقد وافته منيته وهو بعيد عن وطنه وعبر عن ذلك في بائيته المشهورة، ووضح اليمن عبدالرحمن بن إسماعيل^(٢) الذي تغرب عن موطنه اليمن إلى الشام، ومات في غربته تلك بعيداً عن وطنه وسط ظروف غامضة، وأبو الحسن علي بن زريق البغدادي^(٣) (ت: في القرن الثالث الهجري بعد نحو ٢٠٦هـ) وكان قد تغرب من العراق إلى الأندلس سعيًا وراء العيش والرزق، ثم مات في غربته هذه وسجل ذلك في قصيدة مشهورة له تعد من غرر الشعر العربي يذكر فيها زوجه ووطنه وحاله في غربته.

فقد جعل المقالح من رموز الاغتراب هذه في تأريخنا الإسلامي ما يجسد تجربته التغريبية التي عبر من خلالها عن ما يخالجه أبناء طنه ويخالجه هو من مصاعب الغربة المعاصرة التي عاناها وكابدها هو وجيله حتى أضحت هذه الشخصيات الثلاثة رمزاً لتلك المعاناة لدى الشاعر المقالح وعنواناً على تجربته الشعرية في مرحلة ما بعد الثورة عندما تفجرت تجربته الشعرية تنعي مأساة ابن اليمن المعاصر في غربته، وما يخالجه من آمال وإحباطات في واقع وطنه وظروفه وتجربته الحضارية المعاصرة.

ولعلنا نكتفي بمثال واحد يتضح من خلاله هذا المنحى الاستلهامي الفني من خلال استلهمام لمقالح لشخصية ابن زريق البغدادي في قصيدته «هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي»، يقول معبراً عن ذلك^(٤):

بكى فأورقت الأشجار أدمعه	وأثمرت شجر الأحزان أضلعه
النار تكتب في عينيه لوعته	ويحفر الشوق فيها ما يلوعه
ناء تغرب في الأيام زورقه	وتاه في ظلمات الأرض مشرعه
تغربت في نواه كل نافذة	من خلفها الوطن الدامي يروعه

(١) انظر: الأعلام للزركلي ٥/ ٢٦١.

(٢) انظر السابق ٣/ ٢٩٩.

(٣) انظر: تاريخ بغداد ١٨/ ١٨٩ ونحو منهج إسلامي في رواية الشعر ونقده، لمصطفى عليان - دار البشير - عمان (الأردن) - الطبعة الأولى عام ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م ص ٤٢٢.

(٤) ديوان عبدالعزيز المقالح ص ٤٣٥ - ٤٤٧. وانظر استلهمام الشاعر لشخصية وضاح اليمن ص ٦٢٠ - ٦٢٤ من هذا الفصل.

ما ليلة من بنات العمر مهددة	إلا تؤلمه الذكرى وتوجعه
ترى يعود إلى أحضان قريته	تضمه الغابة الشكلى وترضعه
...	...
ينام في «عدن» في حلم يقظته	وينثني وعلى الأشواك مضجعه
ويشتكي «لذمار» هم رحلته	فتنكر الريح شكواه وتبلعه
تقاسمته الدروب السود واشتعلت	أقدامه في فيافيه وأذرعه

فالشاعر المقلح كما نلاحظ يجعل من ابن زريق ومن حالته ومن نصه التراثي الذي سكب فيه غربته قناعاً تراثياً لكل مهاجر ومغترب يمني ، ولذاته هو ولتجربته الشعرية المتقاطعة مع حالته وحالة كل مهاجر من أبناء وطنه ، حتى الوزن والقافية والشكل الشعري العمودي الذي نظم عليه ابن زريق نصه يستعيره الشاعر المقلح ، ويستفيد منه في إشارة وإيحاء واضحين للمعاناة المعاصرة التي يعاني منها ، والتي يستفيد جوهرها من المعاناة التراثية القديمة لابن زريق البغدادي ، بعد أن يسكب في هذا الشكل الشعري المستعار من الشخصية المستلهمة معاناة المغترب اليمني فيستبدل «ببغداد» «عدن وذمار» من البلاد اليمنية .

والشاعر المقلح يزوج في التعبير عن تجربته في نصه هذا بين الشكل التراثي والشكل الجديد «التفعيلة» فيقول (١) :

عيناه في المنفى
تحقدان للرماد
تحترقان شوقاً عاصفاً
لعل «رخ» سندباد . . ينهض من رماده
يعيده للوطن القاطن في أعماقه . . للوطن الميلاذ
لم يهجر «الكرخ» لأنه أحب المال ، مال الأرض في بغداد
والشرق والغرب سحابة تمطر في بغداد
لكنه أحب وجه الشمس
حينما «الكرخ» ووجه بغداد ملطخ بالقار ، بالسواد

والشاعر المقلح في هذا التداخل والمزاوجة بين الشكلين كما نلاحظ يعتمد إلى مزاجية في المضامين ، فيضمن الشكل التراثي الشعري مضامين معاصرة تتمثل في هم المغترب اليمني في العصر الحاضر وذكره لوطنه ومدنه اليمنية كما نلاحظ ذلك في المقطع الشعري العمودي السابق ، ويضمن الشكل الشعري الجديد مضامين ابن زريق التراثية المستلهمة ويذكر معالمه «بغداد» و «الكرخ» كرموز يستوحي منها

(١) ديوان عبدالعزيز المقلح ص ٤٣٧ - ٤٣٨ .

معاناته ، وهو بهذا التداخل والمزج بين الأشكال والمضامين التراثية والمعاصرة إنما يمزج معاناة ابن زريق التراثية تلك - التي نالت مكانة كبيرة عند كل من وقف عليها ، ونالت تعاطف كل من قرأها في قصيدته المشهورة ، بما بلغت من المرتبة في التصوير - بمعاناته هو كمواطن يمني ، ومعاناة كل مغترب يمني في العصر الحاضر ، فهو يحاول أن يوحد بين معاناة الشاعر وتجربته ومعاناة قناعه التراثي ابن زريق وتجربته في الماضي .

وبعد أن تحدّث الشاعر مصوراً مأساته ومأساة المغترب اليمني الممثلة في دوام الغربة وملازمتها له ، بدأ يتحدث عن عقم الحالة الحضارية المعاصرة (الثورة) في بلاده ، والتي كان يتطلع أن يكون على يدها الخلاص ، ولكن الإحباطات كانت قد حالفتها فلم تحقق نجاحاً حضارياً - عند كتابته هذا النص - ينهي هذه الهجرة الدائمة والتغرب المضني للمواطن اليمني ، فقد عجزت من أن تفجر في وطنه من الخير والنماء ما يمكن أن يغنيه عن الاغتراب عنها ، وفي هذا نقد واضح للثورة وشعور بالإحباط والخيبة في مقدار فاعليتها الحضارية في الواقع المعاصر للشاعر وأبناء وطنه ممن ذاقوا مرارة الغربة عن البلاد والأهل ؛ يقول الشاعر المقلح مصوراً ذلك^(١) :

في ظله يرتوي عمري وأزرعه
وهالني في ظلام الليل مصرعه
صفو الحياة وإنني لا أودعه
... ..

خيوله ، وبكى حزناً تضرعه
وأنت عانس حي طال مهجعه
ومن غزير دمانا سوف نرضعه
جبالك الشم - يا صنعاء - تطلعه
أحلامنا تتملاه وتبدعه
حسامه في ضلوع الليل يدفعه
كيف اختفى أين يا صنعاء موقعه ؟
في الأسر «سبتمبر» المهجور مضجعه
وهزني في سبات الكهف مدمعه
وكان يحلم أنا لا نضيّعه

ماذا أكون ؟ لمن أبكي ؟ ألا وطن
قد كان لي ثم أضلاني تمزقه
(ودعته وبودي لو يودعني
... ..

صنعاء طال انتظار الفجر واحترقت
كل العوانس في أحياننا ولدت
هيا احبلي جبلاً هيا احبلي بطلاً
كنت الولود لماذا أجذبت ؟ ومتى
وليدنا القادم المحبوب كم ذهبت
كنا رأيناه في «أيلول» ممتشقاً
فما لنا في منافي الشمس نطلبه
أستودع الله في صنعاء لي قمراً
رأيت في ظلام الليل مشتعل
أعاد وجهه بلادي بعد غربته

(١) السابق ص ٤٣٨ - ٤٤٧ .

لكنه ضاع في أبعاد خيبتنا لا الوجه باق ولا من جاء يرجعه

والشاعر كما هو ملاحظ رغم خيبته الحضارية في الفعل الثوري في وطنه، ما زال يحدوه الأمل في الخلاص فهو في البيت السادس من هذا المثل يستولد صنعاء / الوطن كي تلد الفارس المخلص والقائد المنتظر الذي يكون على يده تصحيح مسار الثورة إلى كل ما فيه الخير لأبناء وطنه وإلى ما فيه الخروج من مأزق صنعاء / اليمن الحضاري، ويعمل على إنقاذ المغترب من غربته الطويلة هذه.

لقد شغلت هذه التغرية تجربة الشاعر عبدالعزيز المقالح في مرحلة الستينيات والسبعينيات الميلادية، كما هو واضح من هذا النص الذي يستلهم فيه الشاعر شخصية ابن زريق البغدادي وغربته بالإضافة إلى شخصيات أخرى أشرنا إليها في بداية حديثنا عن هذه الظاهرة الاستلهامية عند المقالح، كما هو في استلهامه لشخصيتي وضاح ومالك بن الرب، وذلك لما في حياة هذه الشخصيات من ملامح دالة على الغربة والضيء والأمل واليأس والترقب والإحباط، والتي وجد فيها الشاعر ما يمكن أن يعبر من خلاله عن مأساته ومأساة أبناء وطنه في العصر الحاضر، وقد ألح الشاعر عليها في فترة الستينيات والسبعينيات وفي قصائد عدة من ديوانه حتى صارت عناوانات تنضوي تحتها أبعاد تجربة المقالح الشعرية التغريبية في هذه المرحلة من مسيرته الشعرية، وكانت بحق بارزة بين تجاربه الشعرية في هذه المرحلة من حياته، فقد ركز عليها وأبرزها من خلال هذه الشخصيات الإسلامية التي اشتهرت بهذا المنحى الحياتي، وفجر المقالح من خلالها رؤاه حيال هذه التغرية الطويلة التي يعيشها أبناء وطنه، كذلك عبر من خلالها عن رؤيته للمنجز الحضاري المعاصر لثورة بلاده.

ويشير الشاعر المقالح في مقدمة ديوانه إلى جوانب من أبعاد تجربته هذه حين يقول: «قدمت في هذا الديوان أطباقاً من حزن جيلنا، فالحزن كان طفولتنا، وصبانا، وشبابنا، وما يزال . . إنا في اليمن المتخلف . . سنظل نحفر في الظلام ونقرع الأجراس حتى مطلع الفجر»^(١)، ويقول عن تجربته في ديوانه هوامش يمانية على تغرية ابن زريق البغدادي: «كانت فيه أكثر من قصيدة تؤكد أن الشعر قد صار المخلص الوحيد . . ووسيلة لطرد أشباح الغربة والخوف»^(٢) أما في ديوانه عودة وضاح اليمن فيقول إنه فيه «قد اختلط صوت الشعر بالحنين إلى اليمن»^(٣) ولكنه ليس ما قبل الثورة، ولا اليمن التي شوهتها سلاطين ما بعد الثورة . . ولكنها ذلك اليمن الجميل الجديد»^(٤).

هكذا نجد أن استلهام الشعراء المعاصرين للشخصيات التراثية الإسلامية قد سلكوا بها منحى جديداً في تجاربهم الشعرية الجديدة، يقوم على أساس من توظيفها توظيفاً جديداً، يعبر عن واقع هؤلاء

(١) مقدمة ديوانه ص ١١، ١٣.

(٢) السابق ص ١٣.

(٣) السابق ص ١٥.

(٤) انظر السابق الصفحة نفسها.

الشعراء، وقضاياهم الحياتية التي يعيشونها، مستعنيين في سبيل تحقيق هذا المنحى التوظيفي الجديد بعدد من التقنيات الأسلوبية الفنية الجديدة.

ثانياً - التجديد في إطار المضمون الحضاري (الرؤية الحضارية):

لقد عرفنا عند الحديث عن مصادر استلهام الشعراء للشخصيات الإسلامية أن القصيدة الاستلهامية قصيدة مثقفة، أي تحمل فكراً ومعرفة ورؤية، يشترك في تشكيلها الماضي والحاضر، وأن القصيدة الاستلهامية لا تكون إلا من شاعر مثقف على وعي وإدراك معرفي بالماضي والحاضر، وكيفية تأثير أحدهما في الآخر من خلال عمله الإبداعي الاستلهامي، ثم إن القصيدة الاستلهامية إنما يتوجه بها الشاعر إلى متلقين لا بد وأن يكون لديهم أدنى قدر من المعرفة - إن لم نقل الوعي المعرفي - بماضي الشخصيات المستلهمة في القصيدة.

وبناء على ذلك فالقصيدة الاستلهامية قصيدة ذات رؤية حضارية ورسالة فاعلة ومؤثرة موجهة من الشاعر إلى واقعه، ومن ثم فشاعر القصيدة الاستلهامية شاعر ملتزم تجاه الحياة والإنسان، وفي مقدمة ذلك أبناء أمته، والواقع الذي يحيط به؛ ف«الشاعر - كما يرى بعض النقاد - لم يعد مغنياً حاذقاً بل أصبح مفكراً حاذقاً بارعاً يريد أن يعيش زمنه بوعي وبصيرة»^(١)؛ و«كان معنى ذلك ضرورة احتكاك [الشاعر] بمشكلات عصره وقضاياها، حتى يتمكن من أن يجعل من قوة التعبير الفني وسيلة فعالة في تنبيه النفوس إلى ما هي رازحة فيه، وتوعيتها بواقعها ومصيرها... فنحن نفترض [فيه] وفرة في الثقافة، والخبرة، فضلاً عن حس مرهف، وإدراك سليم للأمر»^(٢).

وقد زاد إدراك الشاعر الذي يستلهم الشخصيات الإسلامية لهذه الرؤية الحضارية والرسالة المناطة به في مطلع الخمسينيات من هذا القرن الميلادي وبعد اطلاعه وتأثره بالمذهب الواقعي الداعي إلى الالتزام بقضايا المجتمع والحياة، فرأينا شاعر هذه المرحلة عندما يستلهم الشخصيات الإسلامية يدخل بها في مناحي حياته الاجتماعية والسياسية والحضارية، بعد أن كان الشاعر قبل ذلك إنما يتناول الشخصيات الإسلامية لمجرد التذكير بها، أو الافتخار بماضيها أو تمجيدها، أو التشبيه بها، وبما يجعلها ساكنة في ماضيها، منفصلة عن واقع الشاعر ومجتمعه، باقية على ما هي عليه في ماضيها، غير مؤثرة في قضايا الشاعر ومشكلات واقعه، فما لبثت أن أصبحت خير معين للشاعر في تفسير واقعه والتأثير فيه، من خلال توظيف الشاعر لها توظيفاً فنياً يبرز رؤية الشاعر الحضارية تجاه واقعه.

وبالنظر في المنجز الاستلهامي الجديد للشخصيات الإسلامية على مستوى الرؤية الحضارية والمضمونية للواقع المعاصر، تبدو لي أن البعد التجديدي في هذا الإطار الفني، قد برز في ثلاثة مظاهر أو ملامح رؤيوية حضارية هي:

(١) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١٦٢.

(٢) الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ص ٣٧٤.

أ - الملمح الثوري .

ب - الملمح البطولي أو التضحية القائمة على أساس الموت من أجل الحياة .

ج - الملمح الوجودي القائم على الرفض والغربة .

وستتناول كل ملمح من هذه الملامح بالحديث كل على حدة وتبين ذلك من خلال الأمثلة والنماذج .

(١) الملمح الثوري :

يلاحظ على الشعر العربي المعاصر بعامة والاستلهامي منه بخاصة أن موضوع الثورة بشكل خاص هو المادة التي تنكسر في عدد غير قليل من المجاميع الشعرية^(١) .

وليس المقصود بالثورة هنا تلك الانتفاضات التي مارسها الشعراء العرب في العصر الحديث من حين لآخر في شعرهم ضد الحكم العثماني ، أو الاستعمار الأجنبي ، كما هو حال بعض القصائد التي تحث العرب على الاستقلال عن الدولة العثمانية أو التحرر من الهيمنة الاستعمارية كما هو عند اليازجي^(٢) والرصافي والزهاوي وحافظ ، وشوقي وفؤاد الخطيب ، وعموم شعراء مدرسة الإحياء ، فهذه إنما كانت صيحات تنبيه وإيقاظ لأبناء الأمة ، تظهر في شعرهم إبان ظهور التيار القومي العربي والغيرة الإسلامية ، وكانت تدعو إلى إقامة حاكمية عربية أو إسلامية تتولى شؤون البلاد والعباد في الوطن العربي ؛ وهذه وإن كانت تشكل بدايات تنبيه واستيقاظ ، إلا أنها لم يستطع الشعراء من خلالها تثوير الشخصيات الإسلامية التراثية التي كانوا يستلهمونها في شعر يقظتهم هذا ، ولا تثوير الواقع العربي الإسلامي من خلال استلهامهم لتلك الشخصيات .

فقد رأينا الشعراء العرب في هذه المرحلة (ما قبل الحرب العالمية الثانية) يتجهون لاستلهام الشخصيات الإسلامية من صحابة وخلفاء وقادة وأبطال وشهداء . . وكان عمل هؤلاء استنهاض أبناء الأمة ، وتهيئتهم ، وتحضيرهم ، وتذكيرهم بالماضي ، ودعوة الخصوم من عثمانيين واستعمار للعدل والإصلاح أكثر منه دعوة للثورة ، والنضال السياسي ، والاجتماعي ، والحضاري ، ومحاولة تغيير الواقع بالفكر ، أو بالقوة لو لزم الأمر .

ثم تطور الفعل الثوري على يد شعراء مثل الجواهري ، وعمر أبو ريشة ، وهاشم الرفاعي ، وشعراء المدرسة الرومانسية ، وشعراء مقاومة الاستعمار في فلسطين والبلدان العربية ، ولكنه كان فعلاً

(١) انظر : دير الملاك ص ١٥٨ .

(٢) إبراهيم بن ناصف اليازجي ، ولد في بيروت بلبنان عام ١٢٦٣ هـ - ١٨٤٧ م له ديوان شعر مطبوع . [انظر : الأعلام للزركلي ١/ ٧٦-٧٧ ، والاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ، أنيس المقدسي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة السادسة ١٩٧٧ م ، ص ١٠٦-١٠٩ ، وتاريخ الشعر العربي الحديث ص ٧٤٤ .

مثل سابقه، فقد كان يميل إلى استنهاض الأمة لاستعادة مكانتها، وليست ثورة قائمة على أساس من التمرد والرفض الثوري الذي يدخل فيه التأثير في سبيل التغيير للواقع بكل مناحيه المختلفة، ولو كان يواجه الذات والآخر معاً، ويتعرض فيه للنفي والتغريب والملاحقة . . من قبل القوى السياسية المستبدة والمتنفذة في واقعه، أو من قبل الآراء البالية والفاسدة السائدة والمهيمنة في ذلك الواقع .

وفي أعقاب الحرب العالمية الثانية، ومع بدايات ولادة القصيدة الجديدة (الحرّة) في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين الميلادي، وعقب نكبة فلسطين (١٩٤٨م)، برزت صحوة للذات الجماعية العربية، نجم عنها تبلور لمفهوم الوحدة العربية، ووحدة العمل ثم وحدة الهدف والضمير^(١)، و«كان ظهور مجلة (الآداب) البيروتية في كانون يناير ١٩٥٣م، بمثابة أول تجمع ثوري للأدب الجديد . . وقد صدرت (الآداب) تحمل لواء الدعوة القومية في الفكر العربي، والدعوة الاجتماعية في الأدب، والدعوة التحررية في الشعر، لذلك التف حولها المفكرون الثوريون، والأدباء المجددون، من جميع أنحاء الوطن العربي . . وقد جاءت (الآداب) إيذاناً صريحاً بأن الفكر والأدب العربيين يقفان في صف واحد مع المرحلة الثورية الجديدة»^(٢).

ثم خالط هذا التوجه القومي الوحدوي الثوري العربي في بداية الخمسينيات الفكر الاشتراكي، بتأثير من المعسكر الشرقي^(٣)، وقد أبرز لنا هذا الخليط الأيديولوجي في الشعر نموذج التأثير القومي الوحدوي العربي الاشتراكي المتمرد على الواقع، والرافض له من أجل تغييره، وهذه الصورة المتطورة لموقف الشاعر المعاصر تكاد تكون هي الصورة العامة لتطور المضمون الفكري للشعر العربي منذ عام ١٩٤٨م^(٤).

وقد قام نوع من التفاعل بين التيار الثوري هذا، والفعل الشعري في منتصف هذا القرن الميلادي، مما هيأ الأمر لخلق أشكال جديدة وارتباط الشعر بالثورة، والثورة بالشعر^(٥).

ولم تكن حركة الشعر الجديد الذي شهدته الأمة العربية في منتصف هذا القرن الميلادي، ثورة على الشكل الخارجي للشعر العربي المتمثل في الوزن والقافية فحسب، بل كانت ثورة «شاملة وجذرية»^(٦)، على المستوى الفني والمضموني للقصيدة العربية، تعادل تلك الثورة الشاملة الجذرية التي كان يغلي بها الواقع العربي في هذه المرحلة «فلقد ولدت القصيدة (الحرّة) الجديدة كشورة في الشكل

(١) انظر : الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٤٠٦.

(٢) شعرنا الحديث إلى أين ص ٣٧، ٣٨.

(٣) انظر : قضية الشعر الجديد ص ٤٥٦، ٥١٥.

(٤) انظر السابق ص ٥١٥.

(٥) انظر : التيار الثوري في الشعر العربي الحديث، شوقي خميس، مجلة الآداب البيروتية العدد (٣) السنة (١٤) آذار

مارس ١٩٦٦م، ص ١٨٤.

(٦) انظر : قضية الشعر الجديد ص ٥٠٩.

والمضمون معاً، إذ لم تكتسب هذه القصيدة صفتها الثورية من تحميمها للإطار التقليدي للشعر العربي . . ولكنها اكتسبت تلك الصفة من ثورة المضمون، ومن تمثيلها الكامل لوظيفة الشعر الاجتماعية، فقد كانت عند الكثير من روادها . . ثورة على الواقع الفاسد بكل مظاهره وأبعاده . . وأضحى [الشعر الجديد] في سنوات قليلة رمزاً من رموز الثورة الفكرية المعاصرة، وأداة من أدواتها الناشطة»^(١).

وقد ربط بعض النقاد بين انبثاق الشعر الحر وكفاح الشعب العربي . . وربطوا بين الشعر الحر والاندماج الشامل في واقع الشعب وقابليته للانتشار الجماهيري، واشترك الشاعر الجديد في عمليات الكفاح الوطني^(٢).

وعلى الرغم مما تراه الشاعرة والناقدة نازك الملائكة من أن العمل السياسي ليس من مهام الشاعر، بل هو من «عمل أناس مختصين لهم من ثقافتهم ودراستهم وظروفهم ما يهيئهم لهذا العمل المعقد»^(٣) إلا أنها تقرر أن الأمة في الخمسينيات وعقب ظهور القصيدة الحرة باتت «تؤمن بالشعر إيماناً متحمساً يجعلها تنتظر منه أن يحقق المعجزات في سبيل إنقاذ هذه الأمة التي تعبر . . مرحلة متأزمة من حياتها . . وبات على الشعر المعاصر أن يواجه الموقف، ويتخذ إزاءه قراراً»^(٤).

ولذلك يرى كثير من النقاد أن ارتباط الشعر المعاصر بالثورة قد كان ارتباطاً وثيقاً؛ لأن فيه انفتاحاً كبيراً على مشكلات الإنسان، وقدرة على تفجير الوعي . . على نحو لم يحرزها الشعر من قبل^(٥)؛ فالشعر الثوري غالباً ما يكون شعراً معاصراً أو جديداً، والشعر المعاصر أو الجديد يشتمل بالضرورة والحتم على الثورة والثورية^(٦)، ومعالجة الشعر للقضايا السياسية والثورية تمنع سقوطه في مهاوي التقريية - كما يرى بعض النقاد - وتدخله في إطار الشعر الحضاري^(٧).

ما سبق يوضح لنا أولاً ماهية الثورة التي ارتبطت بالقصيدة العربية الجديدة، والفرق بين البعد الثوري للشعر العربي عند شعراء الإحياء والنهضة، وعند شعراء القصيدة الجديدة، فعند الأولين كانت مجرد إيقاظ وتنبيه، واستنهاض، ودعوة الوضع السياسي القائم مهما كان وجهه أو ملامحه للعدل والإصلاح، من خلال البحث عن الذات، باستعراض رموز العدل والإصلاح في التاريخ الإسلامي، أما

- (١) الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن ص ٢٠٤.
- (٢) انظر : حوار مع الشعر الحر، سعد عبيس، مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية، الطبعة الأولى، ١٩٧١م ص ١٤، ١٨. وانظر كذلك في الشعر العراقي الجديد، طراد الكبيسي، منشورات المكتبة العصرية - بيروت ص ٩، ١٥.
- (٣) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة - دار العلم للملايين - بيروت، الطبعة السابعة ١٩٨٣م، ص ٢٦٧.
- (٤) السابق ص ٢٩٥.
- (٥) انظر : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١٥٥ - ١٥٨.
- (٦) انظر : الشعر في إطار العصر الثوري، عز الدين إسماعيل، دار الحداثة، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٥م، ص ١١٢.
- (٧) انظر : شعرنا الحديث إلى أين ص ١٥١، ١٨٧.

عند الآخرين فكانت ثورة جذرية شاملة ذات إطار حضاري متوجه نحو تغيير الواقع سياسياً أو اجتماعياً أو حضارياً، بدأ بالرفض والتمرد وانتهى بالثورة، من خلال مواجهة مع الذات والآخر.

وإذا كان البعد الثوري هذا، هو الإطار الحضاري الذي بدا واضحاً وجلياً في الشعر الجديد أكثر منه في الشعر القائم على المتابعة والتقليد، فإن البحث عن مكونات هذا الإطار الثوري الحضاري في ملامح الشخصيات الإسلامية التراثية المستلهمة من قبل الشاعر الجديد المستلهم لها يختلف كثيراً عنه عند الشعراء المتابعين والتقليديين، بما يحمله من ملامح التطور والجدة والتعقيد.

فاستلهم الشخصيات الإسلامية بخاصة قد كان خير معين للتعبير عن هذا الإطار المضموني الجديد من أي عنصر آخر من عناصر بنية القصيدة العربية المعاصرة.

فالتراث الإسلامي يحوي عدداً من الشخصيات الإسلامية التي تجسد البعد الثوري في مواقفها، ولامح حياتها، ومن ثم أصبحت مثل هذه الشخصيات عنصراً أساسياً، ومنبعاً ثرياً يمد القصيدة الجديدة ذات البعد الثوري بالقيم الثورية التي تمثلتها في الماضي، ومنحت تلك القيم الثورية بعداً فنياً، عندما غدت تلك الشخصيات الإسلامية بالنسبة للشعراء الذين يواجهون وطأة الطغيان السياسي والاجتماعي «وسائلهم وأدواتهم الفنية الخاصة، التي يستطيعون بواسطتها أن يعبروا عن آرائهم، وأفكارهم، بطريقة فنية غير مباشرة»^(١)، ومن خلال استلهمهم توظيفي يتشغل القصيدة الثورية من أن تكون بلاغاً سياسياً تقريرياً، أو خطابة ثورية حماسية، ويجعلها رمزاً أو قناعاً فنياً يمارس الشاعر من خلاله فعله الثوري المغير والمؤثر في واقعه الحياتي المعاش^(٢).

وفي خضم هذا الإطار الحضاري الثوري الذي عايشه شعراؤنا العرب نجد أنهم اعتنقوا عدداً من الاتجاهات الثورية ذات رؤى سياسية واجتماعية وحضارية مختلفة، ومتعددة بتعدد مصادرها الفكرية والعقدية^(٣) التي نشطت وازدهرت في الساحة السياسية والفكرية في وطننا العربي في الخمسينيات والستينيات، والسبعينيات الميلادية من هذا القرن.

ولقد حور الشعراء مواقف بعض الشخصيات الإسلامية التراثية التي عايشت من الظروف في الماضي ما يشبه ظروف الأمة في الحاضر، ووقفوا من السلطات السياسية في عصورهم مثل هذه المواقف التي يواجهها أبناء الأمة في العصر لاحاضر، فاستدعوا واستلهموا مواقفها، وثوراتها، وجعلوا منها «ستاراً . . . يحتجبون وراءه من تنكيل السلطة بهم، ومن مواجهتها مباشرة بآرائهم فيها»^(٤) فاستعادوا أصوات تلك الشخصيات، وعبروا من خلالها عن آرائهم السياسية، والاجتماعية، والفكرية، «دون أن

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٤٠.

(٢) انظر : حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه ص ١٧٢.

(٣) انظر : الباب الأول الفصل الثالث من هذه الدراسة.

(٤) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٤١.

يتحملوا وزر هذه الآراء والأفكار»^(١)؛ وخلقوا منها رموزاً ثورية مهيئة لحمل قضايهم، وآرائهم في واقع الحياة المعاصرة^(٢)، وبما يدفع بها نحو النضج والنجاح، ويحقق لها غاياتها الثورية.. دون أن تهبط بقولهم الشعري عن بعده الفني والجمالي الذي ينشده الشعر.

وقد كان لكل شاعر - في هذه المرحلة من مراحل تطور استلهام الشخصيات الإسلامية في شعرنا الحديث - موقفه داخل هذا الإطار الثوري السياسي والاجتماعي والفكري، وقد تلونت تبعاً لرؤيته الحضارية^(٣)، ونجم عن هذا عدد من الملامح الثورية تمثلها الشاعر في هذه المرحلة، ومنها :

- الثورة السياسية.

- الثورة الاجتماعية.

- الثورة الحضارية.

وهذه التقسيمات الثلاثة للملمح الثوري ليست فاصلة وحاسمة ونهائية في النماذج الاستلهامية التي سنستعرضها في هذا الصدد، بل هذه تقسيمات اعتبارية ونسبية، فنحن لا نستطيع فصل واحد منها عن الآخر وبخاصة بين الملمحين الأول والثاني حيث نجد في النص الواحد يتداخل الهم السياسي مع الهم الاجتماعي. لكن واحداً منهما لا بد أن يكون بارزاً ومسيطرًا داخل النص، وهذا البروز هو الذي سيكون مناطاً لهذه التقسيمات من أجل أن تسهل عرض الأمثلة بشكل أقرب للتحديد والملاحظة الدارس لاستخلاص السمات والخصائص العامة، ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً، فالثورة يصنعها كثير من الأهداف لكن واحداً منها هو الظاهر والبارز عند شاعر دون آخر وفي نص أكثر من بروزه في نص آخر، لكن البعد السياسي يكاد يكون هو الأداة الوسيطة التي تتحقق في النهاية على يدها كل المطالب الثورية سواء كانت تحريرية، أو اجتماعية أو فكرية حضارية.. أو غيرها من المطالب الحياتية.

(١) الملمح الثوري السياسي :

ويتناول الشعراء في هذا الملمح الثوري هم تحرير الفرد والأمة والأوطان سياسياً من كل مظاهر الظلم والاستبداد والاستعباد، ومصادرة الحقوق والواجبات، «ورفض قوى السيطرة والتحكم الأجنبي بكل أشكاله.. ورفض التبعية بشكل عام»^(٤)، وكان خير وسيلة لدى الشاعر للتعبير عن هذا الملمح الثوري هو استلهام الشخصيات الإسلامية التي كان لها مواقف في الماضي انحازت من خلالها إلى قيم الخير والحق والعدل والإنصاف، ودفع الظلم والباطل والشر عن البلاد والعباد.. من شخصيات الخلفاء

(١) السابق الصفحة نفسها.

(٢) انظر : دبر الملاك ص ١٥٨.

(٣) انظر : الشعر العربي المعاصر، قضايه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٩٦، ٣٩٨.

(٤) الشعر العربي المعاصر، قضايه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٤١٢.

والحكام والأمراء والولاة والقادة والعلماء وأصحاب الثورات . . وغيرهم من الشخصيات الإسلامية في الماضي .

وكانت الأمة العربية قد أخذت - منذ نكبة فلسطين عام ١٩٤٨ م وما تلاها من أحداث عصفت بها - تتجاوز . . مرحلة البحث عن نفسها وذاتها - كما هو الحال عند شعراء الإحياء - إلى أن تواجه نفسها وتواجه العالم من حولها، من خلال قومية عربية ذات ملامح اشتراكية وحدوية^(١)؛ تعطي التأثير ملامح سياسية لم تكن مطروحة لدى الشعراء من قبل، وإنما برزت مع ظهور القصيدة الجديدة .

وكان من طلائع الشعراء الذين تمثلوا في شعرهم شخصية التأثير القومي العربي الوحدوي الاشتراكي الشاعر السوري سليمان العيسى، الذي اتجه إلى التأريخ الإسلامي، واستلهم من خلاله ما يعتقد هو من الشخصيات أنه قادر على النهوض بهذا الملمح الثوري السياسي .

وتأتي شخصية أبي ذر الغفاري في قصيدته «نائر من غفار»^(٢) عام ١٩٥٥ م في مقدمة تلك الشخصيات الإسلامية المستلهمة التي أول العيسى مواقفها في الماضي بحسب رؤيته الأيديولوجية ليطورها فنياً ومضمونياً وليحولها إلى شخصية ثورية اشتراكية تحمل من خلال أصلها العربي قبيلة «غفار» قوميتها العربية، وتحمل من خلال انتشار دعوتها من المدينة المنورة إلى الشام ملامح وحدتها، وبذلك جعل العيسى من شخصية أبي ذر الغفاري، ما يمكنه النهوض بما بشرت به القومية العربية في الخمسينيات من هذا القرن الميلادي من ثورة عربية وحدوية اشتراكية، تعيد للأمة - في تقدير الشاعر - كيائها الحضاري المسلوب^(٣) .

كما يصور العيسى ملامح الثورة السياسية العربية المرتقبة في شخصية الشاعر «وضاح اليمن» - الذي فتن الشعراء المعاصرين باستلهامه في هذا الملمح الثوري^(٤) - فقد جعل العيسى منه شخصية سياسية ثورية وحدوية، منوطاً بها تفجير الثورة في اليمن وطنه وفي سائر الوطن العربي، وإنقاذ أبنائه وتحريرهم من الفرقة والتشتت، فقال من قصيدته «بطاقة حب إلى وضاح»^(٥):

أهزك أقطع النشوة
أعيدك قصة حلوة
أزيح غطاءك الأزلي . .
أمسح وجهك الدامي بالأمي
. . ونهض من رماد الموت

(١) انظر السابق ص ٣٩٦ - ٣٩٨ .

(٢) انظر : الاتجاه اليساري الماركسي في الباب الأول الفصل الثالث، وانظر كذلك أعمال العيسى الشعرية ٣٧٤ - ٣٧٩ .

(٣) انظر : محمد ﷺ في الشعر الحديث ص ١٠٠، والشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٤١٥ .

(٤) من الشعراء الذين استلهموه بالإضافة للعيسى : أدونيس، البياتي، البردوني، المالح . . وغيرهم .

(٥) الأعمال الشعرية، ٥٠٩/٢ - ٥١٣ .

نحمل نارنا بيد ، وتأريخ الظما بيد
يقال تفجر الصندوق ، يا وضاح عن لهب
وعن عطش يبسنا فيه أجيالاً بلا سحب
سنبداً رحلة القدر ، من الجوع المدو من ملاجئنا
من الحفر
سنبداً رحلة الميلاد يا صنعاء . . يا عدن

وكان الشاعر يرى في تحقيق الوحدة بين صنعاء وعدن التي كان يترقبها عندما قال هذه القصيدة - نواة لوحدة الوطن العربي ، ثم يشتكي العيسى إلى وضاح / الثائر الوحدوي المخلص حال المواطن اليمني والعربي بعامة ، وحاجته إلى التحرر والوحدة والارتقاء به وتحقيق الخلاص السياسي من المستعمر المتحكم في بلاده ، فيقول^(١) :

تدور الأرض يفتح قبره المارد
كنوز الأرض ملك يديه وهو الجائع الخالد
ويُغزى الكون ، تُغزى الشمس
وهو المقعد الهامد
وتقطع رجليه إن سار فوق ترابه الواحد
تدور الأرض يا وضاح ، ونكسر هذه الألواح
ونكتب لوح وحدتنا . . وينهض شامخاً وطن

هكذا يصور العيسى من خلال شخصية وضاح هذا الملمح الحضاري الثوري السياسي الذي يتطلع العيسى إلى أن ينهض المعادل المعاصر لوضاح به تجاه الوطن العربي وأبنائه ، وهو يمنح وضاحاً بعداً حضارياً جديداً حين يصوره ثائراً قومياً وحدوياً ، ويوظفه للنهوض بأماله وتطلعاته تجاه واقعه العربي المعاصر .

وتكاد تشبه شخصيات العيسى الثورية التي يجسدها من خلال الشخصيات التاريخية التراثية ، شخصيته هو حين يصفه بعض الدارسين بأنه «كان يحمل أبواقه في طلائع المظاهرات ، ومواكب الشباب الثائر من أجل تفجير اليقظة»^(٢) ، وذلك لأن العيسى يشكل بشعره بدايات التجديد على المستوى المضموني كما سبق وذكرنا ، فهو من أدركتهم القصيدة الجديدة (الحرّة) وقد نضجت شاعريتهم على النمط الشعري العمودي الأصيل ، ولذلك تظهر الثبرة العالية والخطابية على أصوات شخصياته الثورية وبخاصة

(١) السابق نفسه .

(٢) مسؤولية المعاناة في الشعر الحضاري - مطاع الصفدي ، مجلة الآداب البيروتية ، عدد (٣) ، السنة (١٤) آذار مارس

١٩٦٦م ، ص ٢٠ .

تلك التي يسكبها في القالب الشعري العمودي كما هو حال شخصية أبي ذر الغفاري رضي الله عنه في قصيدته «ثائر من غفار» وتقل تلك الخطابية قليلاً عندما ينظم على النمط الجديد (التفعيلي) كما هو حال شخصية وضاح في هذا النص، وهو بشكل عام عندما ينطق شخصياته بلغة الثورة تشعر وكأنك أمام خطيب سياسي ثائر، لكنه حاز البعد التجديدي في شعره على المستوى المضموني بخاصة، فهو من أوائل الشعراء الذين برزت على أيديهم شخصية الثائر الاشتراكي المتدثر برداء القومية العربية الوحشية، فقد نظم قصيدته «ثائر من غفار» في عام ١٩٥٥م^(١) كما ذكرنا، وهذا يجعله من أوائل من تمثل هذه الشخصية الثورية في شعره.

ويتلقف الشاعر عبدالرحمن الشرقاوي شخصية الثائر الاشتراكي، ويحاول أن يعمق فيه الحس الاشتراكي حتى يلبسه غلالة شفافة من ملامح الثورة الماركسية الشيوعية، فيقدم شخصية الحسين بن علي ثائراً اشتراكياً بحس ماركسي شيوعي، جاء ليخلص أبناء الأمة من الظلم والاستعباد، مبشراً بمبادئ العدل والمساواة والاشتراكية، ويحمل ملامح الثائر المناضل والمضحي الذي أشعلها من أجل الفقراء وتحريرهم؛ يقول الشرقاوي على لسان الحسين مخاطباً مروان بن الحكم من مسرحيته «الحسين ثائراً»^(٢):

الحسين لمروان : أنا ماض .. طال والله انتظار الفقراء الصالحين

أنت لا تملك أن تحرمني من ملاقات جموع الفقراء

ويطلق الشرقاوي على لسان الحسين عدداً من المصطلحات ذات الحس الثوري الشيوعي ليحيله إلى ثائر يحمل هذه الملامح الثورية، مثل عبارات: الضعفاء، الطواغيت، قطرات الدم الحمراء، الظالم، المظلوم، الاستبداد، القهر، الطغيان، الحرية، الجبروت، النضال، التضحية^(٣).

ومن ثم فاستلهم الحسين عند الشرقاوي لم يعد كما هو الحال عند شعراء ما قبل الخمسينيات الميلادية من شعراء الإحياء حيث يحمل ملامح الفاضل، التقى، النقي، الورع، المقتول شهيداً، بل تحول إلى رؤية ثورية سياسية جديدة، بعد أن حملته الشرقاوي ملامح رؤيته الثورية الاشتراكية الشيوعية التي يرى الشرقاوي أنها قادرة على إصلاح الواقع العربي السياسي وتحرير أبنائه؛ فالشقاوي من أوائل من قدم شخصية الثائر المناضل .. كما هي في الفلسفة اليسارية^(٤).

ولقد استفاد الشرقاوي من ارتباط الشعر الجديد (الحر) بالقيم الثورية، وما يقوم به الشكل الشعري الجديد والمضمون الثوري من تفاعل خلاق للرؤية الحضارية في هذا الشكل الشعري الثوري (الحر) لتعميق الرؤية الثورية الحضارية لاستلهم الشخصية الإسلامية عما كانت عليه عند العيسى، وهياها

(١) انظر : الأعمال الشعرية ١/ ٣٧٤ - ٣٨٩.

(٢) ص ٣٠، ٣٣.

(٣) انظر السابق ص ١٠٨، ٢١٨، ٢١٩، وانظر كذلك الحسين شهيداً ص ٤٥، ٦٠، ٧٠، ٧١، ٨٥، ١٠٤، ١٠٥.

(٤) انظر : شعرنا الحديث إلى أين؟ ص ٤٣.

لخطوة تطويرية أكثر جدة على يد الجيل الذي يلي الشرقاوي .

بعد الشرقاوي تعمقت الرؤية الثورية السياسية في القصائد الاستلهامية للشخصيات الإسلامية، ليجد الشاعر نفسه أكثر التزاماً والتصاقاً بالفرد العربي المقهور والمسحوق، وذلك بسبب اتساع اطلاع الشاعر وافتتانه بالثورة اليسارية الماركسية، التي أخذت تأثيراتها تظهر جلية عند تبني الاتحاد السوفيتي - السابق - لبعض الثورات في الوطن العربي ضد الاستعمار الغربي وبعض الأنظمة التي وقفت في وجه العقيدة الشيوعية الإلحادية، وكان المد الشيوعي يقف مع بعض الحركات الثورية في البلاد العربية نكاية ومحاربة للقطب الرأسمالي الغربي، ولفرض الأيدلوجيا الماركسية في البلدان العربية أكثر منه حباً للعرب والمسلمين أو رغبة في تحريرهم، فوقع كثير من شعراء القصيدة الجديدة (الحررة) في أسر فكر الثورة الماركسية متتبعين ومتمثلين لمفرداتها الثورية القائمة على الالتحام بالواقع (الواقعية)، ورفض الظالم منه وتعريته، والعمل على تغييره بفلسفة القوة، فأصبح الشاعر يرى أن القيمة الرئيسية للفن تكون في الأفكار الثورية التي يعبر عنها، وفي مدى قدرته على استئناف الحركة التأريخية للمجتمع نحو الثورة كما يقول بعض هؤلاء الشعراء^(١)؛ وأصبح الشاعر أميل إلى التوحيد بين التجربة الشعرية، والتجربة الثورية، والتوحيد بين الفنان والثوري، في ارتباطهما الشديد بالواقع والتأريخ؛ والتزم بالثورة حتى صارت عظمة الشعر في ثورته، أو قدرته على تثير الواقع.

وانتجه الشاعر إلى تمثل الفعل الثوري في الشعر من خلال طريقتين: الأولى نقد الواقع وتعريته وكشف عواره وإدائته ورفضه، والثاني: العمل على تجاوز هذا الواقع من خلال الثورة عليه وتغييره.

ومن نماذج الطريق الثوري الأول قصيدة الشاعر أمل دنقل التي بعنوان «الموت في الفراش» التي يعلن فيها ضيقه وتبرمه بالواقع العربي، والنظام السياسي الذي يسوده، ويدعو لرفضه لأنه قد بلغ به الفساد المبلغ الذي لا يمكن السكوت عليه، ولا رجاء من ورائه^(٢):

أيها السادة لم يبق انتظار
سقط المهر من الإعياء . . وانحلت سيور العربية
أيها السادة لم يبق انتظار
قد منحنا جزية الصمت للمملوك وعبد
وقطعنا شعرة الوالي ابن هند
ليس ما نخسره الآن
سوى الرحلة من مقهى لمقهى
ومن عار لعار

(١) حياتي في الشعر، صلاح عبدالصبور، ديوانه ١٠٣/٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٤٨.

لقد جسد الشاعر واقعه السياسي ، ونظامه المخادع الذي رمز له بشعرة معاوية المشهورة ناسباً إياه لأمه «هند» إشارة إلى مقدار ما يمثل هذا الواقع الفاسد المنهار من تجذر في الحقد والكراهية والدموية لأبناء الأمة ، وكيف يسلك معهم مسلك المراوغة والمخادعة .

ومن أبرز الشخصيات الإسلامية التي جسد الشاعر من خلالها واقعه الفاسد الذي ينبغي نقده وتعريته وروفضه ، شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي الذي ارتبطت صورته في التاريخ بالشدة والقسوة والسجون وسفك الدم في سبيل الحفاظ على النظام السياسي .

فالشاعر معين بسيسو يقول من قصيدته «الحجاج والفيلسوف والأخرس» مجسداً من خلاله الواقع السياسي الذي يعيشه في شكل من النقد لهذا الواقع ولما فيه من طغيان وجبروت ، وظلم وبطش^(١) :

. . وأرى رؤساء قد أينعت

وأرى القطف

وأرى الدما بين العمائم واللقى

تبت يدك

بغداد أسكرها النواح

وعلى الضفاف الخضراء تغتسل الضبايع وشهرزاد

. . مولاي قد طوي الشراع

هذا قميص السندباد ، عليه أختام البحار

والفيلسوف الآخرس المجذوم من عينيه يبصق والهتاف يعلو فوقه

الصفة الخضراء تضحك من مخالبتها الضبايع

بغداد أسكرها النواح ، وحمامة ناحت بباب الطاق

تنتظر الصباح

فالشاعر يأخذ من ممارسات الحجاج في الماضي ، وتهديداته ما يصور به الواقع السياسي الذي يعيشه ، وهو يدين هذا الواقع من خلال اختياره شخصية الحجاج ذات الظلال والإيحاء السلطوي الجبروتي ، وهو ينتظر الثورة والخلاص الذي رمز له بالصباح في قوله : «وحمامة ناحت بباب الطاق تنتظر الصباح» .

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ٢٦٩ - ٢٧٠ .

أما الطريق الثاني الذي جسده الشاعر العربي من خلاله ملامح الشاعر السياسي الآتي لتجاوز هذا الواقع وتغييره بالثورة عليه، فيظهر في استلهام الشاعر ممدوح عدوان لشخصية الصحابي الجليل عمار بن ياسر رضي الله عنه.

والشاعر ممدوح عدوان متأثر في تصويره لعمار / الشاعر برويته اليسارية فقد صور عماراً ثائراً صاحب ملامح ثورية ماركسية، وكأن الثورة التي ينشدها الشاعر العربي - كما يظهر - من تصوير الشاعر هي جزء من نسيج ثوري يساري عالمي، تتساوى فيه رؤية الشاعر العربي المسلم الممثل في عمار بن ياسر رضي الله عنه، ورؤية الشاعر اليساري الماركسي في أدغال أمريكا الجنوبية «غيفارا»، ولذلك جسده الشاعر عدوان شخصية عمار الثورية في شخصية غيفارا الثورية، حين جعل كلا منهما في ثورته معادلاً للآخر، فرثى غيفارا من خلال شخصية عمار، وتذكر عماراً من خلال غيفارا، فقال يرثي غيفارا^(١):

يا أيها النازف فوق باب الدار

هل تستطيع أن ترى عمار؟

مات ولم يترك لنا لو قطرة لتنبث الكلا

لم يبق إلا النار

فاترك لنا

للتائهين في الصحراء كالغبار

سيفك عله يفيدنا

بلحظة انفجار

أو لحظة انتحار

إن عماراً هنا - ومن خلال تذكير الشاعر للشاعر اليساري «غيفارا» الذي نذر نفسه لتحرير الشعوب المظلومة المسحوقة في أمريكا الجنوبية وقدم نفسه فداء لذلك - رمز للثائر العظيم الذي جاء من وسط الفقراء والمستضعفين، وجاء ليحرر طبقته من مظاهر الظلم والجور، ويقود المستضعفين إلى سلم الحرية والتحرر، ومركز صناعة قرارهم بأنفسهم الذي يعيد إليهم ميزان العدل، إنه فهم جديد للثورة قدمه الشاعر من خلال شخصية عمار، وجعل هذه الشخصية الإسلامية قادرة على النهوض بهذه الرؤية الثورية الجديدة من خلال حركة فنية توظيفية مارسها الشاعر، فلقد صنع الشاعر من عمار «رمزاً» فيه الشيء الكثير من وجه المناضل (الكادح) - كما يقول - أحمد سليمان الأحمد^(٢).

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، تلويحة الأيدي المتعبة ص ٣٤ - ٣٥.

(٢) هذا الشعر الحديث ص ٢٢٢.

إن البنية الفنية التي يعالج عدوان من خلالها مضمونه الثوري هذا توضح لنا مقدرة الشاعر على صنعه لثورة عمار، بحيث يعطيها ملامح الثورة اليسارية الماركسية الآتية من وسط الطبقة الكادحة التي يعول عليها أصحاب هذه الأيديولوجيا تغيير الواقع، نحو كل ما فيه نقاء وبهاء وجمال حضاري قائم على استردادهم لحقوقهم كما تقول تلك الأبيات .

والشاعر عندما يخاطب (غيفارا) «بالنازف فوق باب الدار» يمنح عماراً القناع والمعادل التراثي لـ(غيفارا) والمراجع التراثي لثورته المعاصرة، مبدأ النضال والتضحية بتقديم دمه قطرة قطرة، في سبيل الوصول بثورته إلى نهايتها، ثم من خلال بنيته التركيبية «تستطيع أن ترى عمار» التي يوجهها الشاعر لـ(غيفارا) وهو يعبر من خلال تضحيته نهاياته الثورية يدل على عظم ثورة عمار، لأن في هذه التركيبية اللغوية إيحاء بأن ثورة (غيفارا) وتضحيته مع ما لها من جلال وعلو - في تقدير الشاعر - بسبب ما رويت به من دماء، هل استطاعت أن توصله إلى مرحلة اللقاء الثوري بثورة عمار، وترفعه إلى مصاف تلك الثورة العظيمة التي جسدها عمار في الماضي فيراها «غيفارا» من خلال ثورته، وينعم بأن يكون في مصاف ذلك الثائر التراثي العظيم عمار؟ .

والشاعر ممدوح عدوان عندما يتوجه إلى (غيفارا) بالسؤال: «هل ترى عمار؟» إنما لا اعتقاد منه أن هناك من التوافق بين شخصية (غيفارا) وثورته ومبادئه ومواقفه التي حارب من أجلها حتى مات مقتولاً وشخصية (عمار) ومبادئه ومواقفه التي جاهد من أجلها رَبِّهِ حتى سقط شهيداً يوم صفين، وأن عماراً وجهاده في تقدير هذه البنية الاستلهامية الفنية وفي ما تقتضيه من إحياء ودلالات معادلاً تراثياً لـ(غيفارا) وثورته المعاصرة، وأن (غيفارا) وثورته المعاصرة معادلاً معاصراً لـ(عمار) وجهاده في الماضي، وأن (غيفارا) هو الامتداد الثوري المعاصر لـ(عمار)، وأن (عماراً) وجهاده في الماضي هو الجذر الثوري والمرجعية التراثية لـ(غيفارا) وثورته المعاصرة، فالشاعر يستولد ثورة (عمار) من خلال معادله (غيفارا) فيرى أن الأمة بعد (غيفارا) تكاد تفقد ثورة (عمار)، ولم يبق من ثورته سوى شعلتها النارية التي يهتدي بها الشوار، وهي التي اهتدى بها (غيفارا) «لم يبق إلا النار . . فاترك لنا . . للتائهين في الصحاري كالغبار سيفك . . . عليه يفيدنا بلحظة انفجار» وكأن الشاعر يدعو الثائر المنتظر من أبناء الأمة العربية إلى تلقف لواء ثورة عمار من غيفارا، فهو المسجد الحقيقي لها في هذا العصر قبل أن يسقط في أحراش أمريكا الجنوبية في العصر الحاضر .

والشاعر في المقطع الأخير من هذا النص الاستلهامي يوضح لنا مدى ارتباط هذه الثورة بالمرجعية الثورية الماركسية حين يجعل من ثورة (عمار / غيفارا) أو من هذه الثورة التي طرفها التراثي عمار وطرفها المعاصر غيفارا، علماً ومعلماً قوياً لم تستطع رياح الغرب أن تكسره^(١):

يا أيها الرمح الذي لم تحن رأسه

(١) الأعمال الشعرية الكاملة - تلوحة الأبيدي المتعبة ص ٣٥ - ٣٦ .

ولم تكسره ريحُ الغرب
يا أيها الذي عليه فارسي اتكأ
حتى يمر الركب
لا تشرب الدماء كلها
نخاف إن مضى أو انكفأ
إن نجمه هوى أو انطفأ
نخاف أن نضل دربه
ففي دروبه سينبت الصدا

ثم يستنهض الشاعر، الواقع العربي بأن يتلقف ثورة عمار من ثورة غيفارا، ليبقى مشروع عمار الثوري ﷺ الذي بدأه في منتصف القرن الأول الهجري مثلاً في الثائر العربي المعاصر الذي يُعَوَّل عليه في النهوض بالثورة التي ستعيد للمظلومين من الفقراء - الذين ثار بسببهم عمار في الماضي وغيفارا في الحاضر - حقوقهم، وللثورة العربية وجهها المضيء المشرق بلامحه اليسارية، يقول عدوان للثائر غيفارا، طالباً منه أن يجود على الثائر العربي المعاصر، بقطرات من دم الثائر الأب عمار الذي تناسلت دماء ثورته في غيفارا، لأن مثل هذه القطرات الثورية العمارية كفيلة بأن تصنع الثائرا العربي الحقيقي الذي تنتظر الأمة أن يكون خلاصها على يديه (١):

فاترك لنا من دمه
لو قطرة واحدة
لو قطرات لتسيح في الحما
تصرخ كالصوى :

«هنا كان يمر»

إننا لا ننكر مقدار ما مارسه الشاعر ممدوح عدوان من انحراف مرفوض بشخصية عمار ﷺ حين جعل منه معادلاً تراثياً لغيفارا، ومن جهاده معادلاً لثورة غيفارا اليسارية، لكننا لا ننكر مقدرة عدوان الفنية الاستلهامية، وقدرته على تطوير شخصية عمار حين حملها ملامح الثائر اليساري، ولامح ثورته العصرية، واستطاع أن يوظف شخصية عمار لتأديتها.

وفي الواقع أن غيفارا هو الذي استفاد من هذا الاستلهام التوظيفي الذي مارسه ممدوح عدوان، فقد أعطى الشاعر بهذه البنية الاستلهامية الفنية (غيفارا) تلك الصورة الراقية من جهاد عمار، والتي يتمتع بها عمار في موروثنا الإسلامي، فقد استطاع عدوان لشدة افتتانه بـ(غيفارا) وبمذهبه الثوري اليساري في صنع الثورات أن يحسنا بمدى نزاهة وأحقية المواقف الثورية التي وقفها «غيفارا» في العصر الحاضر،

(١) السابق ص ٣٦.

والتي راح ضحيتها، وقدم دمه في سبيلها، فنحن من خلال استدعاء عدوان لعمار نتذكر قول الرسول ﷺ في حقه ﷺ «إن عماراً ملئ إيماناً إلى مشاشه»^(١)، ندرك مدى ما منحه عدوان (غيفارا) من إيمان بمبادئ ثورته اليسارية وثباته عليها، ونضاله من أجلها عندما جعله معادلاً لعمار المؤمن بمبادئه النابعة من دينه وجهاده في سبيل الله، كذلك عندما نقرأ قول الرسول ﷺ في حق عمار «تقتل الفئة الباغية»^(٢) وفي رواية عن عمار نفسه قال: قال رسول الله ﷺ «تقتل الفئة الباغية»^(٣) شعر بمقدار ما أعطاه الشاعر ل(غيفارا) ودعوته وحروبه من قيم الحق والشهادة والتضحية والنبيل وما يمكن أن يوصف به أعداؤه - (الرأسماليون) الذين قتلوه - من بغي وعدوان وفساد، لأن الشاعر قد جعل من (غيفارا) وثورته المعاصرة امتداداً ل(عمار) وجهاده في الماضي، وكلما زدنا معرفة ب(عمار) وحقيقة إسلامه وجهاده، كلما منحنا «غيفارا» وجهه المعاصر - كما قدمه عدوان في استلهامه التوظيفي هذا - ما يعادلها من القيم الثورية الحضارية القائمة على مبادئ الخير والحق والعدل والجمال.

ولكن السؤال المهم الذي ينبغي أن نقف عنده هنا لماذا اختار الشاعر ممدوح عدوان شخصية عمار بن ياسر ﷺ دون سواه من الشخصيات الإسلامية التراثية ليشبهه به (غيفارا) وثورته المعاصرة، ولعل ذلك راجع إلى أن رؤية الشاعر ذات بعد يساري ماركسي ترى أن الفقراء والمستضعفين هم الذين يجب أن يقودوا الثورة ضد الأغنياء والرأسماليين والإقطاعيين المتسلطين عليهم، وعمار ﷺ كان من الفقراء المستضعفين فقد كان مملوكاً في الجاهلية وتحمل العذاب في سبيل إيمانه، وكان ممن اختلف مع عثمان ﷺ ومع معاوية الذين يجعلهما اليساريون رمزاً للإقطاع والاستقرابية، ويجعلون اختلاف عمار معهما ثورة وتمرداً وقد سادت هذه الرؤيا في الاتجاه الفكري والنقدي في مرحلة ما بعد الخمسينيات وتلقفه من فتن باليسار من الشعراء وتمثلوها في شعرهم، فالناقد علي الراعي يقول معلقاً على صورة عمار في الشعر العربي الحديث «فالإسلام كان قد جاء بتحرير العبيد أمثال عمار وبلال وغيرهما، وإعطائهم حقوقهم المالية والسياسية والاجتماعية من خلال نظامه التشريعي والسياسي، لكن أصحاب المصالح والاختصاصات - على حد قوله - في العصر الجاهلي بعد أن أسلموا ظلوا يتطلعون لاستلام الأمر بعد وفاة رسول الله ﷺ للعودة بالأمر إلى سالف عهده، حتى تحقق ذلك في زمن عثمان»^(٤)؛ لذلك - على هذا التفسير غير البريء - لم يقبل أمثال عمار الارستقراطية والإقطاعية التي أخذت تظهر في زمن عثمان ومعاوية رضي الله عنهما - في تقديرهم - فوقف أمامها، وأنكرها عمار وحارب معاوية في صف علي ﷺ، فعُدَّ ثائراً متمرداً بالمفهوم الثوري اليساري، ومن ثم شبه ب(غيفارا) الثائر اليساري الذي حارب مع فقراء جنوب أمريكا ضد الرأسمالية في الشمال.

(١) سير أعلام النبلاء ٤١٣/١.

(٢) السابق ٤١٩-٤٢١.

(٣) السابق نفسه.

(٤) المسرح في الوطن العربي ص ٢٠٤-٢٠٧.

هكذا نجد أن استلهام الشعراء للشخصيات الإسلامية في هذه المرحلة قد شكل أداة فنية للتعبير عن رؤيتهم الحضارية التي شكلت الثورة بمفهومها الواقعي الماركسي الأممي لحمتها وسداها، فقد أصبح من المألوف كما نراه من الجمع بين عمار بن ياسر وجهاده وغيفارا وثورته عند شاعر يساري مثل ممدوح عدوان، وأن تتلون قصائد الشعراء المعاصرين واستلهماتهم لبعض الشخصيات الإسلامية بالملامح والمنازع الثورية في العالم، وتتجاوب مع أصدائها^(١).

وبذلك منح الشعراء الشخصيات الإسلامية المستلهمة في الستينيات والسبعينيات دلالات مضمونية جديدة نابعة من طبيعة حياتهم الثورية التي يعايشونها في هذه المرحلة.

وقد ظهر في إطار هذا الملمح الثوري اليساري الجديد الذي عبر عنه الشعراء من خلال ما منحوه للشخصيات الإسلامية المستلهمة لديهم من دلالات جديدة ما يمكن أن نسميه «بالانحراف الثوري أو الارتداد الثوري»، وما نجم عن هذه الظاهرة من بروز ظاهرة «استمرارية الثورة أو تجديدها وتصحيحها»، فلقد قدمت الثورة الماركسية اليسارية نفسها في أواخر الستينيات والسبعينيات كثورة تصحيحية لما وصلت إليه الثورة القومية العربية في الخمسينيات وأوائل الستينيات الميلادية من نضوب وتجمد وتوقف قادها إلى الفشل في انقاذ الواقع العربي، حتى تحطم مشروعهما الثوري ودفنت أحلامها بنكسة ١٩٦٧م، فقد تكشف هذا المشروع الثوري عن انحرافات ثورية قادت إلى الهزيمة، مما جعل شعراء اليسار في هذه المرحلة يسعون إلى تقديم الثائر الماركسي اليساري في قصائدهم، والدفع به إلى أن يتلقف ما بقي عند الناس من ثقة في الثورة العربية، والعمل على تصحيح يقينهم الثوري والوصول به إلى غايته، فقد جسّد الشعراء من خلال الشخصيات الإسلامية التي استلهموها في هذه المرحلة الثورية نموذج «الانحراف الثوري أو الثائر المرتد» وما يستدعيه من تصحيح ثوري قائم على أساس من «التناسل الثوري» الذي يقتضي خروج ثائر جديد يصلح ما أصاب الثورة من فساد أو اردتداد وينطلق بها إلى غايتها.

ومن أبرز الشعراء الذين مارسوا هذا الملمح الثوري معين بسيسو وممدوح عدوان وعبدالله البردونني ونزار قباني وعبدالعزیز المقالح . . ولكن من أبرز نماذج هؤلاء الشعراء وأنضجها كانت لدى الشاعر الفلسطيني معين بسيسو في مسرحيته «أوراق من ثورة الزنج» والشاعر السوري ممدوح عدوان في «الميت» و«خارجي قبل الأوان» و«الهروب من ثورة الزنج».

فالشاعر معين بسيسو في مسرحيته «أوراق من ثورة الزنج» يعبر عن الانحراف الثوري الذي أصاب الثورة العربية بعامة والثورة الفلسطينية بخاصة، في شخصية قائد الزنج «علي بن محمد» الذي أسماه خطأ «عبدالله بن محمد»، حين يصوره ثائراً جاء لقيادة ثورة الفقراء والوصول بهم إلى غايتهم لكنه ما يلبث أن يمد يده إلى قطف ثمرة الثورة التي ناضل في سبيلها الفقراء بقيادته لينعم بها لنفسه، وذلك حين تطلع إلى الحكم والسلطة وإلى كرسي الرئاسة، لقد جعل بسيسو علياً بن محمد رمزاً لذلك الثائر العربي

(١) انظر : فنون الأدب المعاصر في سورية، عمر الدقاق، دار الشرق العربي، بيروت، والمؤسسة العلمية للوسائل التعليمية، حلب، ص ٣٩٣.

الذي كان يجسد حلم الجماهير العربية والفلسطينية ، وهو الثائر الذي كانت الأمة تعلق عليه آمال الخروج بالثورة العربية والفلسطينية من مأزقها ، لكنه ما لبث أن سقط وأجهضت ثورته حين تطلع للسلطة والحكم ، وقبل سقوطه كان قد بذر ثمرة الثورة في بطن زوجته (وطفاء) التي هي رمز للثورة التي صنعها ، فخرج ابنه ثائراً جديداً ليصلح انحراف وسقوط ثورة أبيه ويصحح مسارها ، ويقودها من جديد نحو غايتها التي قامت من أجلها يقول بسيسو من مسرحيته (١) :

عبدالله بن محمد (علي بن محمد) لوطفاء زوجته التي تحمل في أحشائها ابناً له - معتذراً لها عن تطلعه للسلطة :

ألقيت له سيفاً يا وطفاء
كنت سأبني عشاً له . . في نافذة المعتمد بأمر الله
كنت أريد سرير المعتمد عشاً
والآن هذا الطائر ما عاد له عش
غير الجمجمة ، وغير الرأس على هذي الحربة . .
أعلم لكن بعد فوات الوقت . . أستيقظ ورؤوس حراهم تخرج عنقي
إن الثورة والعرش . لا يلتقيان على مائدة واحدة
يا وطفاء . . أعلم بعد فوات الوقت أن الثورة ليست أبداً
تلك الثمرة . . تتدلى من فرع الشجرة . .
تخطفها قبل يد السلطان الجائر . . يد ثائر
يحلم أن يصبح سلطاناً آخر
أعلم قبل الموت أن الثائر يهلك لو سقطت من يده الجمرة

إن الثائر علي بن محمد يعتذر عن تطلعه للسلطة بأنه يريد أن يصنع موطئ قدم لابنه الثائر /
الثائرين بعده ، لكن فلسفة الشاعر بسيسو الثورية ترى أن قطف الثمرة من قبل الثائر الأول أياً كانت النية تجهض الثورة ، وتسقط بها ، وما اعتذاريات علي بن محمد إلا انحراف وردة ثورية مقنعة يخفي وراءها تطلعه لكرسي الحكم ولحلاوة السلطة ، ولذلك ما لبث أن سقط ثورياً ثم أدرك «أن الثورة والعرش لا يلتقيان على مائدة واحدة» وعلم «بعد فوات الوقت أن الثورة ليست أبداً تلك الثمرة . . تتدلى من فرع الشجرة . . تخطفها قبل يد السلطان الجائر . . يد ثائر يحلم أن يصبح سلطاناً آخر» كما يقول بسيسو على لسانه . ثم يحذر علي بن محمد الساقط ثورياً ، من خلال تجربته هذه من سيأتي بعده يحمل لواء الثورة قائلاً له : «واعلم قبل الموت أن الثائر يهلك لو سقطت من يده الجمرة» والجمرة هنا هي الثورة المستمرة التوقد المتجددة ، فإذا لم تستمر الثورة سقطت ، وتحولت إلى سلطان جائر ، وفرغت الثورة وفشلت .

(١) الأعمال الشعرية الكاملة «أوراق من ثورة الزنج» ص ١٦٨-١٦٩ .

أما عن استمرار الثورة وتجديدها فيعبر عن ذلك الشاعر بسيسو من خلال هذا الحوار بين الثائر الساقط علي بن محمد، وزوجته «وطفاء» موضحاً السبيل للتصحيح الثوري من خلال حديثهما عن البذرة/ الابن الثائر المنتظر الذي سيعيد الثورة إلى مسارها، ويقودها نحو غايتها^(١):

وطفاء : عبدالله (علي) . . ماذا سوف نسميه

عبدالله بن محمد : نسمي من؟

وطفاء : ماذا سوف نسمي ابنك يا عبدالله؟

عبدالله بن محمد : . . فلتترك لهمو الاسم

سيسمي من سوف يجيئون . . سوف يجيئون

قد ينتظرون طويلاً لكن سوف يجيئون

في القرن الرابع أو في القرن العشرين

سيظل الزمن يلد . . والأجل لا يعلمه إلا الله . .

يلد المعتمد بأمر الله بعد المعتمد بأمر الله . . وسيلد المعتمد الزنج

. . وسيلد الزنج أكثر من عبدالله بن محمد

هذا هو «التناسل الثوري» الذي يعبر عنه بسيسو من خلال ظاهرة «الانحراف الثوري»، وينبغي ملاحظة أن الثائر الجديد المصحح إنما يأتي من رحم الثورة الأم وليس من خارجها، لأن الثائر من خارجها قد لا يحمل (جيناتها) وخصائصها فينحرف بها انحرافاً يقضي عليها تماماً، لكن الثائر النابت من داخل الثورة نفسها هو القادر على تصحيحها وتجديدها والاستمرار بها، كما هو حال علي بن محمد وابنه، وفي هذا إشارة من الشاعر بسيسو وثقة منه بأن الانحراف ليس بسبب مبادئ الثورة، ولكن هو انحراف للشخص الحامل لها، فهو فساد في المطبق لها وليس في المبادئ الثورية^(٢):

وطفاء تخاطب عبدالله بن محمد :

طائر بأحشائي يا عبدالله بن محمد

سيظل يرفرف حتى ينطلق في منقاره

حبة قمح يلقاها . .

باسم الزنج وثورتهم

هكذا يجسد الشاعر معين بسيسو ما أسميناه «بالانحراف الثوري»؛ و «الاستمرار الثوري وتجديد الثورة» من خلال استلهامه لثورة الزنج وقائدها علي بن محمد.

(١) السابق ص ١٧٢ .

(٢) السابق ص ١٧٩ .

ويظهر أن علي بن محمد قائد الزنج كان رمزاً خصباً للتعبير عن «الارتداد الثوري، أو الانحراف بالثورة»، فقد توافر عدد من الشعراء على تقديمه رمزاً للثائر الخائن لثورته، والغادر بمن أخلصوا للثورة معه من الفقراء والمستضعفين، وذلك حين هادن الأعداء وصالحهم على مكاسب شخصية خاصة به هو، ليست هي من أهداف الثورة المرجوة، وعمل على توقف العمل الثوري دون غايته؛ يظهر هذا في استلهم الشاعر ممدوح عدوان له في قصيدته «الهروب من ثورة الزنج»^(١)؛ فقد جسد من خلال علي بن محمد قادة تلك الثورات العربية التي أعلنت الثورة حتى إذا ما وصلت إلى كراسي الحكم، رغبوا فيها وطمعوا بها، وتحولوا بثوراتهم إلى مكاسب سياسية خاصة بهم.

ومن أبرز النماذج التي عبرت عن «الانحراف بالثورة أو الارتداد الثوري» ثم «استمراريتها وتجديدها من داخلها» قصيدة «خارجي قبل الأوان» لممدوح عدوان، فقد جعل من شخصية علي عليه السلام رمزاً للثائر الذي انحرف بثورته عن غايتها، وجعل من الخارجي عبدالرحمن بن ملجم رمزاً للثائر الآتي من بين أفراد الثورة التي انحرف بها قائدها لكي يصحح مسارها، ويستمر بها، ويقودها نحو تحقيق أهدافها الثورية، يقول الشاعر على لسان أحد الخوارج الثوار الذين أخلصوا للثورة^(٢):

أنا من جند علي
فارس لم يهرب الموت، ولم يحفل بمغنم
معه في أحد قاتلت وحدي .. وبكفي رددت السيف لما عضني الجوع وآلم
باحثاً عن جنة الله على الأرض بأبواب علي
ولكي لا تكثر القمصان أضحي أقرب الناس إلى أبغض الناس علي
وهي خلفي .. حينما امتشق السيف ينادي : «سيفك الدرب إلى الله .. تقدم»
أتقدم
معه جئت لنلقى مرحباً في باب خير
صار سيفي في رقاب الأشقياء

لقد تجاوب الخارجي مع ثورة علي التي أعلنها وأخلص لها وصادق من يصادقها، وعادى من يعادها، وبذل نفسه في سبيل مؤازرتها، والوصول بها إلى غايتها حين كان قائد الثورة مخلصاً لثورته، لكن هذا الثائر الخارجي المخلص ما لبث أن تكشف له قائد الثورة عن وجه آخر حين بدا فتوره الثوري يظهر «بلون من التردد في اتخاذ المواقف لا يلائم ما في الثورة من إقدام وعرامة»^(٣)، يقول الشاعر^(٤):

(١) انظر : الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، الدماء تدق النواقد ص ١٥ - ٢٨ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة - المجلد الأول - تلويحة الأيدي المتعبة ص ٦٧ - ٦٨ .

(٣) مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، ١٩٨٠، ص ٢٠٥ .

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة - المجلد الأول، تلويحة الأيدي المتعبة ص ٦٨ - ٦٩ .

حينما نادى علي :

« كل باب تتوخاه إلى الجنة .. قد يفضي إلى باب جهنم ..
إن سر الدين باق فتعلم .. كيف تبقى عنده الآن وتسلم ! »

ثم تأخذ الفجوة بين الشاعر (الخارجي) والقوى التي كان يدين لها بالولاء (قائد الثورة علي رضي الله عنه) في الاتساع بعد أن بدأت نتائج تقاعس هذه القوى تظهر في الهزائم والاندحارات المتكررة، والانهيار لكل الآمال الوضيئة التي كانت تخايل أحلام الشاعر / الخارجي وجيله، بحيث أصبح ذلك الجيل يمارس لوئاً من التعب والخانع لهذه القوى التي فقدت ثورتها^(١)؛ يقول عدوان على لسان الخارجي (٢):

فتوقفت قليلاً ، وإذا الحلم الذي جاهدت حتى أصنعه بين كفي تحطم
وخيول الخصم تغزوني بداري ، وعلي قابع في الصومعة ..
وإذا فتياننا بين المجالس

تركوا السيف ليغشوا حلقات الذكر والتسبيح حوله
والتراخي راح يمتد بأعصاب الرجال
وتباروا ملأوا الدنيا شجاراً .. ليصيروا عند بابه
وأحبه قليلاً : واستراحوا

وعلي أغلق الجنة باباً إثر باب وتعمم
وأنا ما عدت أعلم .. فيم أهرقنا دمانا .. ووقفنا في الطريق
وتركنا نسوة الحي على الدرب رقيق

هكذا ما لبثت الثورة أن توقفت ، فالثائر أغلق باب الثورة «باباً إثر باب» «فالجنة» هنا رمز للثورة التي يحلم بها الفقراء والمستضعفون ، وسرح جيش الثورة وقبع في الصومعة التي هي دار السلطة أو الإمارة التي خطفها وظفر بها دون سواه من أبناء الثورة بعد أن صالح العدو على تلك المكاسب الخاصة ، ثم ما لبث أن تحول -بعد أن قبض على السلطة - إلى سلطان يطارد الثوار ويبطش بهم ممن رفضوا ارتداده الثوري هذا .

والشاعر على لسان الخارجي الثائر «يحاول - عبثاً - أن يلفت نظر ... القوى [الناثرة المسرحية] إلى خطورة الوضع الذي تردت إليه ، وأن يستنهض فيها ثورتها القديمة ونقاءها ، لكن هذه القوى تحاول أن تصمت صوته الثائر»^(٣) يقول الشاعر على لسان الخارجي الباقي على ثورته^(٤) :

(١) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٦٨ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ، المجلد الأول ، تلويحة الأيدي المتبعة ص ٦٩ - ٧٠ .

(٣) مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الأول ١٩٨٠م ص ٢٠٥ .

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة ، المجلد الأول ، تلويحة الأيدي المتبعة ص ٧٠ - ٧١ .

حينما صحت بهم «لا تبدلوا بالحرب أخبار الحروب»

قيل لي إن لم تجد ماء تيمم

قلت : مولاي تطلع نحوهم . . لم يتكلم

قلت : «مولاي أما قلت لنا إن الجهاد -»

قطع الحاجب بالسيف النداء ! وعلي صامت لا يتكلم

حمل الحاجب صوتي في إناء . . وعلي صامت لا يتكلم

«ويتهى الأمر بالشاعر (الخارجي) أن يعلن تمرده على هذه القوى ، وانضمامه إلى صفوف الخارجين عليها»^(١) ، حين يعطي هذا الخارجي الذي لم يتقبل هذه الانتكاسة الثورية ، وهذا الارتداد الثوري - سيف الثورة إلى ناثر جديد خارج من رحم الثورة الأم ، وقد جسده الشاعر في شخصية الخارجي عبدالرحمن بن ملجم المرادي ، ليقود الثورة نحو غايتها ، ويعلن عن استمراريتها ويبقي شعلتها مضيئة ملتزمة تضئ للثائرين طريقهم نحو تحقيق أهداف ثورتهم ، حيث يقول على لسان الخارجي^(٢) :

ولذا أعطيت سيفي لابن ملجم

فابن ملجم هو الناثر المجدد - عند عدوان - الذي برز بين ثوار الثورة المنحرف بها ليصححها ، ويعيدها إلى مسارها الثوري ويعيد إليها هويتها وينطلق بها نحو تحقيق أهدافها الثورية وغايتها التي وقف دونها الناثر الأب علي .

والشاعر مدوح عدوان ، وإن كان قد أبرز فنيات استلهامية توظيفية طور من خلالها شخصية علي عليه السلام لجعلها قادرة على حمل رؤيته الثورية هذه ، التي ينتقد فيها حال بعض الثورات العربية وزعاماتها الثورية في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات ، إلا أن هذا العمل كان على حساب صورة علي الصحابي الجليل عليه السلام في الحقيقة والواقع ، وهذا كذلك على حساب الشرط الفني للاستلهم والتوظيف الذي يشترط وجود دالة^(٣) وعلاقة متسقة بين ماضي الشخصية المستلهمة ، والصورة المعاصرة الجديدة التي ألبست بها ووظفت فيها ، وأن لا يكون هناك تناقض أو تضاد بين الصورة الجديدة للشخصية المستلهمة ، وصورتها في الماضي ، فنحن إن قبلنا تجسيد «الانحراف الثوري أو الارتداد الثوري» في شخصية علي بن محمد قائد الزنج لوجود الانحراف في كل من صورته في الماضي والصورة المعاصرة التي وظف فيها ، فإننا لن نقبلها في شخصية علي بن أبي طالب عليه السلام ، فهو لصحته بعيد عن أي انحراف يمكن أن يصور به في الماضي أو الحاضر ، ثم إن أخبار قيامه بالخلافة وحروبه في سبيل الوصول بها إلى غايتها التي كان يريد لها لم تحمل لنا أي توان منه عن مواصلة كفاحه ونضاله في سبيل توطيد أركانها ، ولم

(١) مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الأول ، ١٩٨٠م ، ص ٢٠٥ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ، المجلد الأول ، تلويحة الأيدي المتعبة ص ٧١ .

(٣) انظر : تجربتي الشعرية - عبدالوهاب البياتي ص ٤١ .

وأبو ذر شخصية إسلامية التقى حول وصفه بالثائر كل من الشعراء الإسلاميين وشعراء الاتجاهات الأخرى، لكنهم اختلفوا في تفسير ثورته كل حسب رؤيته العقيدية والفكرية، فثورته عند أصحاب الاتجاهات المستوردة نابعة من الحس الاشتراكي واليساري، أما عند شعراء الالتزام الإسلامي فهي نابعة من أدبيات الجهاد الإسلامي والنصيحة الإسلامية، والثائر الذي يحمل الملامح الإسلامية.

فالشاعر الأمrani كما نلاحظ في رسمه ملامح أبي ذر متأثر بقول الله تعالى في كتابه الكريم: ﴿يَا أَيُّهَا الْإِنْسَانُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَىٰ رَبِّكَ كَدْحًا﴾ [الانشقاق: ٦] حين يقول: ﴿يَا أَيُّهَا الْإِنْسَانُ إِنَّكَ كَادِحٌ كَدْحًا﴾ ومتأثر كذلك بالحديث الشريف في وصفه الثائر أبي ذر بأحد الغرباء فقد ورد في الأثر عن رسول الله ﷺ «رحم الله أبا ذر، يمشي وحده، ويموت وحده، ويبعث وحده»^(١) وعن ابن عباس رضي الله عنهما أن أبا ذر «كان يحب الوحدة»^(٢)، فالشاعر الأمrani يتملى نور الإيمان ينضح من وجه أبي ذر بالضيء، وأن ثورته موهوبة بدماء الذين استضعفوا في الأرض، إن الأمrani على الرغم من قرب قاموسه الثوري من ملامح الثورة بشكل عام إلا أنه يحاول أن يتوافر لشخصية ثائرة كأبي ذر على ملامح ذات حس إسلامي تبتعد به عن ملامح الثائرين الآخرين الذين عهدناهم عند القوميين والاشتراكيين واليساريين.

ويستلهم الشاعر حسين علي محمد شخصية أبي ذر كثائر جاء لإصلاح الواقع السياسي العربي والعودة به إلى ما كان عليه الأمر في الماضي العربي الإسلامي، لكي يكون المسلمون اليوم جديرين بالانتساب لأمة النبي محمد ﷺ، فهو بعد أن يصف الواقع العربي الفاسد الذي جاء أبو ذر لإصلاحه بالثورة عليه، يذكر العرب المعاصرين على لسان أبي ذر بأنهم قبل كل شيء أمة مسلمة يتسبون إلى أمة الرسول أحمد (محمد) ﷺ، حيث يقول من قصيدته «ملاح ليلية» تحت عنوان «سهرة مع أبي ذر»^(٣):

الشرطي (لأبي ذر):

لم تكذب ظني

هذا أنت فقير الثوب

تمشي وحدك في الدرب

... ..

(١) سير أعلام النبلاء ٢/ ٥٦-٥٧، ٧٦-٧٨.

(٢) السابق ٢/ ٦٨.

(٣) الحلم الأسود - حسين علي محمد - مطبعة الفارس العربي - الرقازيق، أكتوبر ١٩٩٦م، الطبعة الثانية، ص ٨٩ -

أبو ذر :

ماذا تبغي مني يا سيد
تمتلكون ضياعاً . . .
تحتكرون السؤدد
يحكمكم أكثر من خمسين رئيساً . . .
يا أمة أحمد
هذا يدعى الظاهر . . ذلك يدعى القاهر
والثالث يدعى المعتصم الأوحد
... ..

الشرطي (لنفسه) :

مع من تتحاور؟
مع «جندب»
... ..
«جندب» مات . . «جندب» مدفون في الريزة منذ قرون

أبو ذر :

لنقل إن الميت قد عاد

الشرطي :

ليحاسب أحفاده
عما اقترفوه من أهوال
في حق السلطة والمال

أبو ذر :

إنك آخر من يعقل
مغزى عودة «جندب»

إن ملامح الثورة / الضد واضحة في استلهم حسين علي محمد لشخصية أبي ذر فقد عاد لمحاسبة أحفاده من الشوار، أو بالأحرى الذين ادعوا أنهم أحفاده، وأنهم ثوار وهم قد اقترفوا في حق ثوراتهم والثائرين معهم، ما لا يمكن أن يسكت عليه الثائر المسلم أبو ذر الذين يحاسب أبناء الأمة باعتبارهم «أمة أحمد» أي أمة محمد ﷺ الذين يجب أن يهتدوا في شؤون حياتهم السياسية والاجتماعية والحضارية بهديه من الشريعة الإسلامية الغراء، لذلك «مغزى عودة جندب» التي أشار إليها الشاعر على لسان أبي ذر هي الثورة على كل ثائر انحرف في ثورته عن النهج الإسلامي الذي جاء به «أحمد» ﷺ وارتضاه لأمته .

وهناك من شعراء الالتزام الإسلامي من يتطلع للثورة المضادة - للثورات الفاسدة السائدة في الواقع العربي - النابعة من الدين الإسلامي، لكنه يعجز عن خلق القائد أو الثائر المسلم المخلص، فهو حين يستلهم بعض الشخصيات الإسلامية في الماضي كمعادل تراثي للثائر المعاصر المسلم، ينبهر بلامح الشخصية الإسلامية التراثية المستلهمة فيأخذ في عرضها واستعراضها والإشادة بها، وكأن الواقع عاجز عن استنبات مثل هذه الشخصية التراثية في الواقع المعاصر، فيكون الاستلهم أقرب إلى التعجيز منه لخلق الثائر المسلم المعاصر المعادل للشخصية الإسلامية التراثية المستلهمة.

فالشاعر أحمد بن يحيى البهكلي حين يبحث عن قائد يخلص الواقع السياسي العربي من الثورات الزائفة، يستلهم شخصيات بعض القادة من التاريخ الإسلامي، ويأخذ باستعراض بطولاتهم الفذة دون أن يصنع لنا ثائراً معاصراً مستنبتاً من الواقع المعاصر يحمل مثل تلك الملامح التراثية للشخصيات التراثية المستلهمة، ويكتفي بطرح أسئلة حول ملامح القائد المنتظر المستقاة من ملامح الشخصيات الإسلامية المستلهمة هي إلى التعجيز أقرب منها إلى إمكانية بروز ذلك القائد المعاصر المسلم المخلص والمصحح للواقع؛ يظهر ذلك في قوله مستلهماً شخصية القائد عقبة بن نافع؛ من قصيدته «أنشودة للفارس القادم»^(١):

من لي بعقبة حين خاض	البحر واكتسح العبابا؟
من لي بفذ - والعيون تغيم -	يفترع الضبابا؟
من أين يأتي فارس	في ناظريه سنى شهابا؟

إن الضيق بالواقع الإسلامي، والتطلع للثائر / الضد المسلم المصحح لهذا الواقع من تلك الثورات التي عبثت به واضح وظاهر في نغمة الشاعر وفي استلهامه لشخصية عقبة كرمز للقائد المنتظر، لكن مشاركة الشاعر في صنع هذا الثائر المسلم تكاد تكون غائمة وراء السؤالات الانهيارية بلامح شخصية عقبة بن نافع القائد المسلم الفذ، بما يوحي بعجز الواقع الإسلامي على استنبات القائد الثائر المعاصر والمعادل لشخصية عقبة، من خلال هذه الاستفهامات المتوالية التي توحى بعجز الواقع وعقمه عن إيجاد مثل هذا الفارس المنتظر، «من لي بعقبة . . ؟ من لي بفذ . . ؟ من أين يأتي فارس . . ؟».

وتكثر هذه الرؤية الثورية العاجزة عن صنع الثائر المسلم المنقذ المستنبت من الواقع المعاصر ومشاكله المعقدة عند شعراء القصيدة العمودية من الإسلاميين، وتقل عند شعراء الاتجاه الإسلامي الذين حذقوا فنيات القصيدة الجديدة (الحرّة)، كما هو الحال عند حسن الأمراني وعبد بدوي وصابر عبدالدايم وحسين علي محمد . . وغيرهم، فالشاعر عبده بدوي حين يود أن يعبر عن ثورته الإسلامية المنتظرة،

(١) طيفان على نقطة الصفر ص ٣٠ - ٣١.

يعمل أولاً على تجسيد الواقع الفاسد من خلال شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي، ثم يستنبت ثائراً مسلماً معاصراً يعمل على تغيير الواقع وإصلاحه من خلال شخصية عبدالله بن الزبير رضي الله عنه القادم من رحم الواقع، فيقول من قصيدته «عبدالله بن الزبير»^(١):

أمي أسماء بنت أبي
قد جاءت كيما تبصرني في هذا العصر
يا عبدالله : إن كنت على حق فارفع سيفك في وجه الحجاج
. . فرفعت السيف
رفعت السيف ليهل ربيع بعد الصيف
ليعرش عدل فوق الخوف
لكن الورد الأحمر غطى عنقي . .
غطى صدري . . وتقاطر من كف بعد الكف
إن تصمت كف تقطر كف

فعبدالله بن الزبير رمز للفارس القائد الثائر المسلم المنتظر ليثور ضد الثورات التي تحولت إلى ثورات حجاجية، وإن استشهد عبدالله قام عبدالله آخر «إن تصمت كف . . تقطر كف» إنه مبدأ التناسل الثوري، لكن ملامح الثائر عبدالله هذا ملامح ثائر مسلم أت من حلقات المسجد مسلح بالإيمان والشرعية يقول الشاعر على لسان الثائر عبدالله^(٢):

أمي بحثت عني في هذي الأيام
لكن لم تبصرني في حلقات المسجد

فالشاعر يستنبت ثائراً آتياً من واقع إيماني، وهو إن لم يوجد اليوم فهو القائد المنتظر مجيئه في هذا الواقع، ولكنه لا يكتفي بكونه آتياً من حلقات المسجد بل هو كذلك مستعد للجهاد في سبيل الله بالسيف بجانب نقاء الكلمة ونصاعتها الجهادية، وإن قاده الجهاد في سبيل الله إلى الشهادة^(٣):

أمي قالت : يا عباد الله . . قد آن لهذي الخطبة أن تقطع
يا عبدالله لن يسمع إنسان صوتك فترجل
عن هذه الأعواد واقصد قبرك
يا عبدالله سأزورك في العام القادم
يا أمي سوف أظل أقاوم !!

(١) دقائق فوق الليل ص ٩١ - ٩٢ .

(٢) السابق ص ٩٣ .

(٣) السابق ص ٩٣ - ٩٤ .

وإذا كان الشعراء الإسلاميون قد استلهموا رؤيتهم الثورية من خلال استدعاء شخصيات إسلامية نبيلة ومحترمة، تمثل القدوة الثورية في مواقفها كما هو حال أبي ذر الغفاري، وعقبة بن نافع، وعبدالله بن الزبير رضي الله عنهم كما رأينا في نماذج الأمراني وحسين علي محمد والبهكل السابقة، كما عبروا عن واقعهم السياسي الظالم الجائر من خلال شخصيات يمكن أن تنهض بمثل هذا الواقع كما هو حال الحجاج في نص عبده بدوي السابق . . فإن شعراء الاتجاهات الاشتراكية واليسارية لم ينظروا لهذا الأمر نظرة حيطة وحذر، بل جاءت أغلب شخصياتهم الثورية من تلك الشخصيات التي عرفت في تأريخنا الإسلامي بالخروج والتمرد على نظام الإسلام وخلافته الشرعية التي أجمعت عليها الأمة، كما هو حال الخارجي عبدالرحمن بن ملجم المرادي، والخارجي علي بن محمد قائد الزنج عند كل من معين بسيسو وممدوح عدوان في نصيهما السابقين . . وغيرهما من الشخصيات المرفوضة من المسلمين في عصورهم، كما أنهم لم ينأوا ببعض الشخصيات الإسلامية الجلييلة عن أن يستخدموها في دلالات لم تكن نزيهة ولا محترمة كاستخدام شخصية علي بن أبي طالب عليه السلام للدلالة على بعض القوى السياسية الثورية التي خانت وخدعت أصحابها كما هو عند ممدوح عدوان، ومثله شخصية «الموفق بالله» العباسي عند معين بسيسو .

(٢) الملح الثوري الاجتماعي :

يدور هذا الملح حول رفض الظلم، وإقرار العدالة الاجتماعية بين الناس، وكما عبر الشاعر المعاصر عن رؤيته الثورية السياسية من خلال استلهامه للشخصيات الإسلامية، عبر كذلك عن رؤية ثورية اجتماعية جديدة من خلال استلهامه للشخصيات الإسلامية، فقد التزم الشاعر المعاصر بقضية جديدة في مطلع النصف الثاني من القرن العشرين «تتمثل في الإيمان بالمجتمع . . وفي إطار هذه [القضية] يجد الفنان نفسه منخرطاً بالضرورة في واقع الجماعة التي يعيش فيها، يعاني كل قضاياها، ويعبر عن هذه المعاناة»^(١)، يظهر هذا عند الشاعر سليمان العيسى في بعض مسرحياته القصيرة التي يستلهم فيها بعض الشخصيات الإسلامية، وقد كانت تناولاته تحمل الثورة الاشتراكية في أقصى درجات ظهورها؛ ففي مسرحيته «الإزار الجريح» سعى العيسى مستفيداً من الشكل الشعري الجديد إلى الثورة على التفاوت الطبقي بين أبناء المجتمع مستفيداً من عدالة الإسلام الاجتماعية من خلال شخصية الخليفة العادل عمر بن الخطاب عليه السلام ومواقفه العادلة بين أبناء المجتمع، فقد وظف الشاعر موقف عمر عليه السلام من جيلة بن الأيهم الملك الغساني والاقتصاص منه للأعرابي الذي لطمه لأنه وطأ إزاره دون قصد، «وقد كانت الشخصيات في هذه المسرحية أو القصيدة الطويلة رموزاً لعناصر المجتمع العربي المعاصر وطبقاته . . فجيلة رمز للطبقة

(١) الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٧٩.

الارستقراطية، والبرجوازية التي تقاوم النظام الجديد (الممثل بالإسلام في شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه) مدفوعة بمصالحها الطبقية المتهارة تحت وطأة بزوغ العهد الجديد^(١)؛ فجبلة في فترة إسلامه وقدمه على الخليفة عمر ما زال ينظر إلى نفسه كملك انهار عرشه دون أن تنهار آثاره في نفسه، فقد ظلت عقليته الارستقراطية المتعالية محرّكاً لسلوكه وباعثاً على مواقفه^(٢)؛ يقول الشاعر العيسى على لسان جبلة، مخاطباً عمر، وكان قد أخبره عمر بشكوى الأعرابي إليه لطمته^(٣):

جبلة : لست من ينكر أو يكتم شيئاً
أنا أدبت الفتى . . أدركت حقي بيدي
عمر :

أي حق يا بن أيهم؟
عند غيري يقهر المستضعف العافي ويُظلم
عند غيري جبهة بالإثم بالباطل تلطم
نزوات الجاهلية . . ورياح العنجهية
قد دفناها أقمنا فوقها صرحاً جديداً
وتساوى الناس : أحراراً لدينا وعبيداً
ويقول جبلة مخاطباً عمر وقد طلب منه القصاص^(٤):

كيف ذاك؟ وهو سوقة . . وأنا صاحب تاج
كيف أَرْضَى؟ أن يختر النجم أرضاً كيف ذاك
وأنا عرش وتاج

عمر : دعك من هذا وجنّبي اللجاج
والجهالة !

أنتما ندان . . في ظل الرسالة
سأقيده ، منك أو ترضيه
أبرمت رأيي سأقيده ، يا بن أيهم !
لست خيراً من أحد . . في البلد

هكذا عبر العيسى عن ثورته الاجتماعية هذه من خلال استلهامه شخصية عمر رضي الله عنه وتوظيفه لها بعد أن جعل من عمر «رمزاً للمثل الجديدة في المجتمع العربي المنشود»^(٥)، إنه رمز للعدالة الاجتماعية

(١) فنون الأدب المعاصر في سوريا ص ٢٣٩ .

(٢) انظر السابق نفسه .

(٣) الأعمال الشعرية ٤٣٧/٣ .

(٤) السابق ٤٣٩/٣ - ٤٤٠ .

(٥) فنون الأدب المعاصر في سوريا ص ٢٤٠ .

القائمة على أساس المساواة في الحقوق والواجبات بين أفراد المجتمع ؛ وهذه الرؤية الحضارية الاجتماعية هي رؤية إسلامية قررها الإسلام بعد أن ساد المجتمع العربي ، فعلى الرغم من إشارة العيسى إلى أن هذا الملمح الثوري الاجتماعي العادل أثر من آثار الرسالة في قوله على لسان عمر مخاطباً جبلة «أنما ندان . . في ظل الرسالة» إلا أن بروز هذه الرؤية الاجتماعية كفلسفة ثورية على الواقع في شعرنا العربي الحديث ، قد كان واضحاً وجلياً عند شعراء القصيدة الجديدة ، قد كان ذلك من خلال عاملين :

الأول : يتمثل في الإلحاح عليها كقضية كبرى من قضايا الحياة في الشعر بالتزام الشاعر بها ؛ وإعطاء الشعر قيمته الفنية والحضارية إذا ما تنبأها .

الثاني : الإلحاح على هذه القضية الاجتماعية من خلال التجربة الشعرية بعد المد الثوري الاشتراكي ، كثورة اجتماعية اشتراكية جديدة ، يتطلع المجتمع أن تسوده .

ثم تطورت هذه الثورة الاجتماعية على يد شعراء تمثلوا الواقعية الاشتراكية في إطارها اليساري ، وهؤلاء أولوا اهتماماتهم بالواقع الاجتماعي وبالبعد القومي ، وإن كانوا أكثر اهتماماً وعناية بالواقع الاجتماعي للأمة .

وقد كان اهتمام الشعراء في هذا الجانب بالمضمون أكثر من اهتمامهم بالشكل الشعري^(١) ، ولديهم ميل واضح وجلي للفكر اليساري في تناولهم لهذه الثورة الاجتماعية .

ومن أبرز الشعراء الذين قدموا أعمالاً ناضجة في هذا الملمح الثوري الاجتماعي عبدالرحمن الشرقاوي ، وصلاح عبدالصبور وعبدالوهاب البياتي .

أما الشرقاوي فقد تمثل هذا الملمح الثوري الاجتماعي القائم على أساس من الواقعية الاشتراكية ذات الحس اليساري في ثنائته «الحسين ثائراً والحسين شهيداً» حين قدم الحسين بن علي ثائراً خرج في سبيل جموع الفقراء والمستضعين ، وإنصافهم وتوزيع المال العام بينهم بالسوية^(٢) ، ثم في حوار مع جاريته ريحانة ، ومحاولاته إقناعها بالحرية والتحرر من العبودية بالعتق^(٣) ، ثم في موقفه وموقف كل من أخته زينب وابنته سكيئة من بعض القضايا المتعلقة بالمرأة ، وما أبرزه الشرقاوي على لسانه من تسامح اجتماعي فيما يخص جمال المرأة وستره أو إظهاره في الوجه والطرة^(٤) .

وعلى الرغم من حديثنا عن مسرحية الحسين في الملمح الثوري السياسي إلا أن ثورة الحسين السياسية كما يصورها الشرقاوي في هذه المسرحية كان أساس منطلقها ثورة اجتماعية .

(١) انظر : دراسات في النقد الأدبي المعاصر - محمد زكي العشماوي - دار الشروق - القاهرة ، ط ١ ، ١٤١٤هـ -

١٩٩٤م ، ص ١١٧-١١٨ .

(٢) انظر : الباب الأول ، الفصل الثاني ص ٢٨٣ - ٢٨٦ ، والفصل الثالث ص ٤٣٥ - ٤٣٧ .

(٣) انظر : الباب الأول ، الفصل الثاني ص ٢٨٤ من هذه الدراسة .

(٤) انظر : الباب الأول ، الفصل الأول ص ١١٥ - ١١٦ من هذه الدراسة .

ويتسم هذا الملمح الثوري الاجتماعي الحضاري - كما سيتضح لنا من خلال الأمثلة الآتية - بأن ثورة شخصياته كانت سلمية وهي ثورة بالكلمة وليست بالقوة، وذلك من أبرز أعمال هذا الملمح، ولعل هذا يميزه عن الملمح الثوري السياسي .

ومن أنفضح الأعمال الاستلهامية في هذا الجانب الثوري الاجتماعي تتمثل في استلهم كل من عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور لشخصية «الحلاج»، فالبياتي يذكر أن تجربته الشعرية قد تأثرت بالحلي الذي نشأ فيه ببغداد، الذي كان يعج بالفقراء والمجذوبين، والباعة، والعمال، والمهاجرين من الريف . . وكانت هذه المعرفة هي مصدر ألمه الكبير الأول الذي أثر فيما بعد في تجربته الشعرية، وذكر أنه وقف طويلاً عند الأدب الواقعي^(١)، ويظهر أثر هذا في أعماله الشعرية عن «الحلاج» فقد قدمه ثائراً من أجل الفقراء، والمشردين، وأصحاب العاهات، والمستعبدين، بحس ثوري اجتماعي، يحمل فلسفة جديدة دفعته لكي يقدم نفسه فدأً لهذه الشريحة الاجتماعية للراقي بها، يقول البياتي على لسان الحلاج من قصيدته «عذاب الحلاج»^(٢):

الفقراء إخوتي

يكون فاستيقظت مذعوراً على خطا الزمان

ويجعل من نفسه ثائراً اجتماعياً حين يصور من نفسه معادلاً معاصراً للحلاج وقد خاطبه من على الصليب أنه في تضحيته من أجل المسحوقين ارتقاء بهم، وارتقاء بذاته حيث أمسى معصب بهم كالتاج على رأسه، يقول^(٣):

قال لي :

الفقراء البسوك تاجهم

وقاطعوا الطريقة

والبرص والعميان والرقيق

وفي قصيدته «قراءة في كتاب الطواسين للحلاج» يستلهم البياتي شخصية الحلاج كمثال يحتذى به في ثورته الاجتماعية، لثوار العصر الحاضر، يأخذون منه مبادئ الثورة والتضحية من أجل الفقراء، وذلك عندما يصوره منكرًا على من يحمل الكلمة / الثورة ثم يصمت ولا يثور أو يضحى من أجل الفقراء، فيقول^(٤):

أقرب وجهي من وطن الشعر

(١) انظر : تجربتي الشعرية ص ٢٢-٢٣ .

(٢) ديوانه ٢٠-١٩/٢ .

(٣) السابق نفسه .

(٤) السابق ٣/٢٦-٤٣٦ .

أرى آلاف التعساء ، المنبوذين

وراء الأسوار الحجرية

في منتصف الليل يغييم النجم القطبي

وينبح كلب قمر الليل

لماذا يا أبتي صمت الإنسان؟

... ..

أصرخ في ليل القارات

أقدم نفسي قربان

للوحش الرابض في كل الأبواب

... ..

ثورات الفقراء .. يسرقها في كل زمان ، لصوص الثورات

فلما ذا يا أبت ، صلب العلاج

كان العلاج .. يهز القضبان الحجرية ..

لماذا تنفى الكلمات ؟ ويصير الحب عذاباً ؟ والصمت عذاباً؟

في هذا المنفى ، وتصير الكلمات طوق نجاة للغرقى

في هذا اليم المسكون بفوضى الأشياء

هكذا يقدم البياتي العلاج هنا ثائراً بالكلمة ، وثورته من أجل الفقراء ، وكلماته طوق نجاة لهم ،

وهذه الكلمات أداة تحريض لثوار العصر الحاضر ، وقد قدم نفسه كأول قوافل التضحية من أجل نجاح ثورته

الاجتماعية هذه والارتقاء بالفقراء والمستضعفين .

وصلاح عبدالصبور يحدثنا في تجربته الشعرية عن أثر الفقراء والمسحوقين والشحاذين الذين

كان يراهم في حي الحسين بالقاهرة على تجربته الشعرية ، وكيف شغلته هذه القضية الاجتماعية حتى تمثلها

في شعره^(١) وجسدها من خلال شخصياته الإسلامية التراثية التي استلهمها ؛ وكيف أنه اقتنع بدور الفنان

في المجتمع ، وأن على الشاعر أن يثور بالكلمات ، فيتكلم ويموت في سبيل ذلك ، ولا ينبغي له أن يهرب

من مشكلات الإنسان ، بل يغمس نفسه فيها ، كما يوضح أنه قد جسّد هذه القضية الاجتماعية في استلهامه

لشخصية العلاج^(٢) .

وتعد «أساسة العلاج» لصلاح عبدالصبور ، من أبرز الأعمال الشعرية الاستلهامية التي جسّد لنا

عبدالصبور من خلالها رؤيته الثورية الاجتماعية الجديدة التي تكمن في توق الشاعر «للعودة بالكون إلى

(١) انظر : حياتي في الشعر ، ديوان صلاح عبدالصبور ١٥٤/٣ .

(٢) انظر السابق ٢١٩/٣-٢٢٠ .

صفاته وانسجامه»^(١)، حين قدم الحلاج من خلالها نائراً اجتماعياً بالكلمة من أجل الفقراء والمسحوقين والمستعبدين من أجل رفع المعاناة عنهم، وإعطائهم حقوقهم^(٢)، فالشاعر يصور من خلال شخصيته المستلهمة أن الشر هو^(٣):

فقر الفقراء . .

جوع الجوعى . .

في أعينهم تتوهج ألفاظ لا أوقن معناها

ويمثل صلاح عبدالصبور في استلهامه لشخصية الحلاج ما سبق أن أشرنا إليه وهو «الثورة المسالمة أو الثورة بالكلمة» وهذا هو ما يسم أغلب الثورات الاجتماعية في شعرنا المعاصر، فهي تحاول أن تبتعد عن العنف الثوري، بل هم يطرحون هذه الثورة من خلال الكلمة لثقتهم في مقدار تأثيرها وتظهر هذه السمة عند حلاج عبدالصبور في قوله لمن سأله^(٤):

: وبماذا تحيي الأرواح

الحلاج : بالكلمات

وفي قوله لمن أغراه بحمل السيف لإنجاح ثورته^(٥):

الحلاج : مثلي لا يحمل سيفاً

السجين الثاني : هل تخشى حمل السيف

الحلاج : لا أشخى حمل السيف

ولكني أخشى أن أمشي به

فالسيف إذا حملت قبضته كف عمياء أصبح موتاً أعمى

من لي بالسيف المبصر؟

من لي بالسيف المبصر؟

من لي بالسيف المبصر؟

وينحاز الشاعر أدونيس إلى الثورة / بالكلمة فهي ثورة بناءة كما في شخصية الحلاج في مقابل شخصية الحجاج الذي يبنى عالمه بالسيف رمز العنف والقهر والجور، وهو بهذه الموازنة إنما يبرز جماليات الكلمة مقابل السيف أو قل جماليات الثورة السلمية التي تتخذ الكلمة البناءة وسيلتها على الثورة العنيفة

(١) السابق نفسه ٣/ ٢١٩ .

(٢) انظر : «مأساة الحلاج» ديوان صلاح عبدالصبور ٢/ ٤٧٠-٤٧١ .

(٣) السابق نفسه ٢/ ٤٦٩ .

(٤) السابق نفسه ٢/ ٥٣٦ .

(٥) السابق نفسه ٢/ ٥٤٤-٥٤٦ .

القاهرة التي تسلك القتل والسيف سيلاً لها؛ حيث يقول (١):

ما الذي يقدر أن يفعله الشعر لتأريخ ينام؟

إنها أشلاؤه تسأله :

ليس من ينطق إلا

شرط الحجاج / هل يعطيك حلماً؟

بين أن يرتفع الحجاج سيفاً

ليشد الدولة العظمى ، ويبني

لغة الحلاج كوحاً

أطرح السيف وأختار .. لماذا

كلما حاول أن ينبض صدقاً

كذبه الكلمات ، ولماذا

يحرف الينبوع مجراه لكي يبقى وفيما

وإذا كانت أغلب ملامح استلهام الشخصيات الإسلامية في التعبير عن الثورة الاجتماعية ذات ملامح ثورية مسالمة تستخدم الكلمة الفاعلة المؤثرة فإن شاعراً مثل ممدوح عدوان قد لا يثق بنجاح الثورة إلا إذا كانت مدعومة بالقوة، أما الثور السلمية فيرى أنها فاشلة لا يمكن أن تحقق غايتها، وذلك في استلهامه شخصية أبي ذر الغفاري رضي الله عنه في مسرحيته «كيف تركت السيف» فهو يقدم لنا أبا ذر ثائراً من أجل الفقراء لكن ثورته لم تنجح في تصوير عدوان لها لأنه لم يستخدم السيف / القوة، وأثر طريق السلم لثورته حين اكتفى بالتوجيه والنصح والوعظ للأغنياء بأن ينصفوا الفقراء من أموالهم .

والشاعر بهذا المتزع الثوري يود أن يغرس فكرة أن الثورة بالكلمة لكي تنجح لا بد أن يسندها السيف (القوة)، ففي قوله «كيف تركت السيف» اسفتهام فيه إنكار وإغراء في الوقت نفسه، فالشاعر ينكر على أبي ذر رمز الثائر المعاصر عدم حمله السيف، وهو كذلك يغريه بحمله إذا ما أراد أن يصل بثورته إلى غايتها يقول عدوان مصوراً ذلك (٢):

عريف (يخاطب أبا ذر) : كيف تركت السيف؟

المجموعة لأبي ذر : كيف تركت السيف، كيف تركت السيف؟

أبو ذر : أنا لم أترك سيفي، لكن ما جدوى أن

أشهره وحدي

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ٣٤٢ / ٢ .

(٢) «كيف تركت السيف» ممدوح عدوان - دار ابن رشيد ص ١٢٤ ، نقلاً عن مجلة عالم الفكر مجلد (١٧) عدد (٤) يناير مارس ١٩٨٧م، ص ١٠١ .

الأول : كان من الممكن أن نشهره معك
أبو ذر : قلت لكم : عجبت للجائع كيف لا يخرج
على الناس شاهراً سيفه !!
الثاني : حفظنا الأقوال المأثورة كلها . .
كنا نحتاج إلى شيء آخر
أبو ذر : أهنك دعوة أكثر صراحة من هذه؟؟

والشاعر هنا يوحى بأن أبا ذر التراثي لم يحمل السيف لأنه لم يجد في الماضي من يحمله معه ،
وإلا لكان أشهره ، وهو يغري الثائر المعاصر المعادل لأبي ذر بحمل السيف لو أراد لثورته النجاح .

والشاعر عدوان كما هي عادته يشير إلى أن إنطلاقة الثورة إنما تكون من بين صفوف الفقراء
المسحوقين ، لذلك أخذ عدوان في مسرحيته هذه يبحث عن أبي ذر المعاصر في صفوف الفقراء كي يحمل
السيف ، ويعمل على التخطي بالثورة من التنظير إلى الفعل ومن الثورة بالكلمة إلى الثورة بالسيف ، حتى
يقدر للثورة النجاح ، وفي هذا إشارة إلى «التناسل الثوري واستمرارية الثورة» التي تبقى مشتعلة على مر
العصور ، وهو ملمح ثوري يساري حملته الشاعر شخصيته التراثية المستلهمة (أبا ذر) ، يعبر عن المضمون
الثوري الجديد الذي أخذ يظهر في استلهامات بعض الشعراء المعاصرين التجديدية للشخصيات الإسلامية
في مرحلة ما بعد الخمسينيات الميلادية ، يقول الشاعر^(١) :

يا سادة
لم تكتمل القصة
لكن نهايتها فيكم
ومعاوية وعثمان فيكم
ونهاية هذي القصة تعتمد عليكم
فإذا جاء أبو ذر يدعوكم
قوموا معه
ليحرص كل منكم أن يتبعه
وإذا قتلوه فليخرج من بين صفوفكم . . ألف أبي ذر

والشاعر صلاح عبدالصبور الذي يقرر مبدأ الثورة «بالكلمة والثورة السلمية» - وهو يجسد
ملامح الثائر الاجتماعي في شخصية الحلاج في مسرحيته «مأساة الحلاج» لا يلبث أن يتبعها بمسرحيته
«ليلي والمجنون» التي يدعو في نهايتها من خلال شخصية «سعيد» القناع المعاصر «لقيس بن الملوح» إلى
ضرورة السلاح لإنجاح الثورة ، بمعنى أن صلاح عبدالصبور كان عند تأليفه «مأساة الحلاج» محتاراً بين

(١) «كيف تركت السيف» ممدوح عدوان نقلاً عن المسرح في الوطن العربي ص ٢٠٥ .

الثورة بالكلمة، والثورة بالسيف، وكانت ثقته في الكلمة أقوى، ويرى أن التغيير بها كان أجدى وأمن وأقرب للنجاح، لكنه في زمن مسرحيته «ليلى والمجنون» تغير رأيه لينتهي إلى أن القوة ضرورة للوصول بالثورة بالكلمة إلى غايتها، ويظهر هذا في قوله من مسرحيته «ليلى والمجنون»^(١):

الأستاذ : سعيد ، هل أنت بخير

... ..

سعيد : من أنت

هل أنت السيد؟

الأستاذ : من ؟

سعيد : آه . . أنت رسوله

هل يأتي في هذه الأيام

هل أشرع سيفه

أم ما زال السيف جنيئاً في بطن الغمد

الأستاذ : سعيد ؛ هل تبغي شيئاً

سعيد : أبغى أن أبعث برسالة، للقادم من بعدي

أنا أصغر من ينتظرونك في شوق محموم

... .. لكنني أكتب لك

باسم الفلاحين ، باسم الملاحين

باسم الحدادين ، باسم الحلاقين

... ..

نرجو أن تأتي بأقصى سرعة ، فالصبر تبدد

إما أن تدركنا الآن ، أو لن تدركنا

حاشية : لن تنسى أن تحمل سيفك

لقد تحول سعيد البطل الثوري المسالم الذي ثار من أجل الفلاحين والملاحين والحدادين والحلاقين، والذي يؤمن بثورة الكلمة والقلم بعيداً عن القوة في عموم المسرحية «ليلى والمجنون» إلى من يؤمن بأن الثورة بالكلمة والقلم، تحتاج إلى السيف أي إلى القوة كي تدعمها، كما يظهر في حاشية رسالته للثائر المنتظر.

وأكبر الظن أن الثورة الاجتماعية غالباً ما تلازمها الثورة بالكلمة، والثورة السلمية، كما رأيناها عند حلاج البياتي وصلاح عبدالصبور وأدونيس، لكن الثورة الاجتماعية التي قلنا إنها أساس الثورة

(١) ديوان صلاح عبدالصبور ٢/ ٨٦٧ - ٨٧٠.

السياسية، حين تتحول إلى ثورة سياسية كما هي في «كيف تركت السيف» و«إلى والمجنون» لعدوان وصلاح عبدالصبور، فإنها تحتاج إلى السيف (القوة) لكي تستند عليه.

(٣) الملمح الثوري الحضاري :

أقصد به «رفض القديم، وإحلال الجديد الناصع محله»^(١)، وكلمة الناصع هنا صفة نسبية تختلف من شخص لآخر، في رؤيته الخاصة لما هو قديم يجب أن يذهب، ولما هو جديد ينبغي أن يحل محله، ويرى أصحاب هذه الرؤية الثورية الحضارية أن الشعر الثوري الحضاري ما هو إلا، تجسيد لتحول العلاقات الحياتية الموروثة بواسطة اللغة^(٢)، ومن خلال هذا الفهم تعامل بعض شعرائنا المعاصرين مع الثورة، وجسدوا التأثير الحقيقي، وتمثلوا كل ذلك في شعرهم، وفي مقدمتهم أدونيس و خليل حاوي وأصحاب مجلة «شعر» المؤسسين لها بخاصة في مطلع ١٩٥٧م^(٣)؛ فقد أنشئت لتثوير الشعر الحديث بشكل مستمر وصيروري من خلال ثورة حضارية، أساسها التجديد المستمر للفكر والفن والحياة، فهي كما يقول رئيسها يوسف الخال: «صدرت . . لتحمل لواء الحركة الجديدة . . وتجعلها بالفعل مظهراً ثورياً حقيقياً، من مظاهر نهضة العقل العربي الراهنة»^(٤).

إذن فقد توافرت التجربة الشعرية الجديدة في شعرنا العربي على ملمح ثوري لا يهتم بالجانب السياسي أو الاجتماعي، بقدر ما يهيمه تثوير الجانب الحضاري (الفكر والفن) من حياة الأمة، وقد وجد بعض هؤلاء الشعراء في استلھامهم للشخصيات الإسلامية، ما يمكن أن يعبر عن هذا الملمح الثوري الحضاري، ولو عن طريق ممارسة التحوير أو التحريف للوصول إلى بغيتهم التعبيرية تلك.

فثورة أدونيس الشعرية لم تكن تولي الجانب السياسي والاجتماعي كبير اهتمام، كما كانت توليه للثورة الحضارية (الفكرية والفنية) في الشعر، «فالهدف الجوهرى لكل كاتب مبدع - كما يقول أدونيس - ليس الوصول إلى السلطة، وإنما هو خلق الوعي الثوري الذي يحطم اللاثورية في المجتمع»^(٥)؛ وعلى هذا الأساس قدم نظريته عن «الثابت والمتحول» في تراث الحضارة العربية الإسلامية، عندما وجه ثورته بشكل غير نزيه على ماضي الحضارة العربية الإسلامية^(٦).

وعلى هذا الأساس من الفهم قدم أدونيس شخصية الشاعر العباسي أبا نواس في قصيدته

(١) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٤١٢.

(٢) انظر: زمن الشعر ص ١١٢.

(٣) انظر: الحداثة في الشعر، يوسف الخال، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٨م، ص ٣٣، وانظر الحداثة في الشعر العربي المعاصر بين التنظير والتطبيق، الكتاب الأول التنظير، عبد الحميد جيدة، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس (لبنان)، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م، ص ١٥.

(٤) الحداثة في الشعر ص ٣٣.

(٥) زمن الشعر ص ١٨٣.

(٦) انظر: الثابت والمتحول، الجزء الأول، الأصول - دار الساقي - بيروت، الطبعة السابعة، ١٩٩٤م، وكذلك انظر زمن الشعر ص ١٢٦.

«مرثية لأبي نواس» حيث جعل منه شاعراً مجدداً، صاحب رؤية حضارية فنية (شعرية) وفكرية (أخلاقية ودينية) ثار من أجل استنبات رؤيته الفنية والفكرية هذه في مجتمعه، لتغيير تقاليده السابقة البالية القديمة، كما يصور ذلك أدونيس في قوله عنه^(١):

تائه والنهار حولك دهرٌ من الدمن
شاعر كيف يشرب على وجهك الزمن
عارف أنني وراءك في موكب الحجر
خلف تأريخنا الموات
أنا والشعر والمطر

إن أبا نواس عانى شديد المعاناة - في تقدير أدونيس - في سبيل ثورته الحضارية الفنية والسلوكية التي أراد أن يجدد بها مجتمعه المثقل بتركات الماضي البالية التي رمز لها الشاعر «بدهر من الدمن» إشارة إلى الشعر المثقل بوصف الأطلال، واتباعية التراث - كما يقول إحسان عباس^(٢)، التي يود أبو نواس أن يحل محلها رؤيته الفنية الشعرية والسلوكية الجديدة التي عبر عنها أدونيس بـ«الزمن الذي يشرب» وهي إشارة إلى ولادة الثورة التجديدية على يد أبي نواس^(٣).

إن أدونيس يريد أن يمارس ثورة حضارية معاصرة جديدة يعيد بها الحياة من جديد لـ«تأريخنا الموات» - كما يقول - وكما صنع أبو نواس - في تقدير الشاعر - في الماضي، وهذه الرؤيا الحضارية الجديدة أداها هو المعادل المعاصر لأبي نواس كشاعر ناثر صاحب رؤيا حضاري نابغة من إبداعه الشعري الذي سيبعث الحياة، والخصوبة في تأريخنا وحضارتنا، كما يبعث المطر الحياة في الأرض الموات ويعمل على إخصابها، حين يقول: «أنا والشعر والمطر».

ثم يتابع أدونيس رؤيته الثورية الحضارية من خلال شخصية أبي نواس فيقول مخاطباً معادله التراثي أبا نواس^(٤):

خلنا يا أبا نواس
الليالي تلفنا بالعباءات والدمن
وأحباؤنا طغاة مراؤون كالسما
خلنا للعذاب الجميل وللريح والشر
نقتل البعث والرجاء، ونغني ونستجير

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ١/ ٤٢٥.

(٢) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ٧٩ - ٨٠.

(٣) انظر السابق نفسه.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة ١/ ٤٢٥.

ونحيا مع الحجر
نحن والشعر والمطر
خلنا يا أبا نواس

هنا يتوحد أدونيس مع أبي نواس من خلال تشابه مواقفهما في هذه الثورة الحضارية الفنية الفكرية حتى يصبح هو الوجه الثوري الحضاري المعاصر لأبي نواس، ودعواته التجديدية في الماضي، فهو كما نلاحظ في المقطع السابق، يستخدم البنية اللغوية الجمعية من خلال ضميري الجمع «نا ونحن»، وفعل الالتقاء والمشاركة في «تلفنا، ونقتل، ونغني» وفي قوله «خلنا للعذاب الجميل . . .» و«نقتل البعث والرجاء . . .» و«نغني ونستجير، ونحيا مع الحجر» و«نحن والشعر والمطر»، ولكن أدونيس في النهاية يعبر من خلال رثائه لأبي نواس عن إحساسه هو الخاص بالغربة وسط هذه الدمن التي تحيط به، و«يهفو - كما يقول علي عشري زايد - إلى أن يلد على يديه زمن جديد»^(١)، وحضارة عربية جديدة.

أما اختيار أدونيس للشاعر أبي نواس ليجعل منه رمزاً لثورته الحضارية هذه، فراجع إلى نظرة أدونيس للشعر وثقته في الفعل الشعري في إقامة كيان حياتي حضاري دائم التجدد، فالشعر لدى أدونيس «إشراق في ظلام العالم . . وثورة دائمة التجدد والتحول . . وعدالة وحقيقة وحرية . . وإشارة في طريق المستقبل وثورة دائمة ضد التقليد والثبات»^(٢) و«فتت العالم القديم ليصعد من أنقاضه عالم جديد»^(٣).

وقد حمل رؤيته هذه القائمة على فلسفة الموت والانبعاث المعروفة في الحضارة الفينيقية وأساطيرها، شخصية عبدالرحمن الداخل (صقر قريش)، حين جعل من عبوره بلاد المشرق إلى بلاد الأندلس عبوراً من الحضارة العربية الإسلامية الفانية في دمشق إلى حضارة جديدة نابتة في تربة الغرب الأندلسي، فجعل من إقامة الداخل دولته الجديدة في الأندلس انبعاثاً لحضارة جديدة، وهو إنما يرمز «بالصقر» المهاجر من الشرق إلى الغرب لنفسه حيث تحول من دمشق إلى بيروت لبعث من هناك حضارة فنيقية شرق أوسطية جديدة على أنقاض الحضارة العربية الإسلامية، معبراً عن هذه الرؤية الحضارية الثورية الجديدة بشخصية عبدالرحمن الداخل وفعله الحضاري الذي أقامه في الغرب الأندلس إثر انقراض وسقوط الحضارة العربية الأموية في الشرق^(٤).

والشاعر خليل حاوي، وهو من جماعة مجلة (شعر)، ممن وجهوا ثورتهم الفنية الشعرية نحو البعد الفكري والفني، وقد عبر - في تقديره - عن بعض ملامح ثورته الحضارية هذه من خلال شخصية الشاعر العباسي (ديك الجن) في قصيدته «السندباد في رحلته الثامنة» حين أذان من خلال رمزه هذا

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٨٥ .

(٢) تجربتي الشعرية - مجلة الآداب البيروتية عدد (٣) السنة (١٤) آذار مارس ١٩٩٦م ص ١٩٥ - ١٩٦ .

(٣) الحداثة في الشعر العربي المعاصر بين التنظير والتطبيق، الكتاب الأول التنظير، ص ٩٥ .

(٤) انظر النص في الباب الأول الفصل الثالث ص ٤٩٣ من هذه الدراسة .

الحضارة العربية في وطنه سوريا (سوريا ولبنان) التي عاشتها في القرون الماضية ، وتطلع إلى إقامة حضارة شرق أوسطية فنيقية جديدة في العصر الحاضر ، يقول^(١) :

وكان في الدار رواق . . الزفت والكبريت والملح على سدوم
رصعت جدرانها الرسوم ، من هذه الرسوم
يرشح سيل مقل بالغاز والسموم . . .
وسيف «ديك الجن» يوم ارتد من حماه
العنق العاجي نهر أحمر ، يا هول ما جمد الموت على شفاه

إن الشاعر يشير إلى الحضارة التي يرفضها «سيف ديك الجن» الشاعر العباسي الذي يرمز به للحضارة العربية في عصر «ديك الجن» ، والتي يختزلها في حادثة شك ديك الجن في زوجته وذبحه لها بقطع عنقها العاجي ، وما صاحب ذلك من خطيئة وأنانية وخيانة وجناية وعنف ، فهو يرى أن مظاهر هذه الحضارة أصابت وطنه الذي يرمز له في النص «بالدار» بكل مظاهر التخلف الحضاري الذي وصفه بالزفت والكبريت والملح المغطي لها حتى غدت أطرافها - التي عبر عنها بأسوارها - مثقلة تطفح بكل ما فيه من موت واختناق حضاري من غازات وسموم قاتله .

وهو كما يرى في النص ، يعاني من دماء تلك الحضارة / الموات التي ما تزال مختنقة في عروق وطنه ، بمثابة الألغام التي تعضه وتكويه ، وهو يتحين انفجارها عن حضارة جديدة تخرجه من «عتمة الأزقة» لتلك الحضارة القديمة ، ويرى أنه يمر من خلال فعله الحضاري بالشعر هو ورفاقه في «مجلة شعر» بمرحلة عبور من تلك الحضارة القديمة إلى الحضارة الجديدة التي يتطلعون لها ، إنه في مرحلة «الحشرجة المخنوقة» التي تؤذن «بشهقة» الخلاص ؛ يقول^(٢) :

هذا الدم المحتقن المغموم في العروق
تعضه تكويه ألف حرقة
وفي حنايا درج . . في عتمة الأزقة
حشرجة مخنوقة وشهقة

والشاعر يود أن يظهر دأره (وطنه) من مظاهر تلك الحضارة التي جسدها في «ديك الجن» وسيفه الأثيم الملطخ بالعار والخيانة والعنف ، ويزيل من أمام تحضرها الجديد تلك المعوقات الحضارية القديمة ، - ويكشط ما ران عليها من رواسب تلك الحضارة - التي رمز لها «بديك الجن» وسيفه الملوث التي تثقل كاهل الأمة في وطنه (سوريا ولبنان) التي ربطت نفسها بالماضي العربي الإسلامي^(٣) .

(١) ديوان خليل حاوي ص ٢٥٨ - ٢٦٢ .

(٢) السابق نفسه ص ٢٦٣ .

(٣) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٣١٨-٣١٩ .

ثم يذكر لنا الشاعر خليل حاوي أن داره (وطنه) استفاق في العصر الحاضر من مدح الشعراء الزائف لحضارته الماضية الذي كان مقابل جرعة من «عسل الخليفة»، فقد كان ذلك المدح يخدر وطنه ويخدر أبناء وطنه من أن يمارسوا النهوض الجديد، وقد أشار إلى هؤلاء الشعراء «بالصحاب العتاق» ويدخل نفسه هو في هؤلاء العتاق بقوله «كنت فيه والصحاب العتاق . . نرفه اللؤم نحلي طعمه بالنفاق» وكأنه يقصد أنه كان في مرحلة من مراحل حياته الماضية، قبل أن يتبصر رؤيته الحضارية الجديدة، واقعاً فيما وقع فيه غيره من الشعراء من مدح زائف لتلك الحضارة فقد كان «كالمبجج» الذي لا يحس، فلما أحس تغير وطلب التغيير؛ يقول في ذلك^(١):

طفلاً جرت في دمه الغازات والسموم ، وانطبعت في صدره الرسوم
كنت فيه والصحاب العتاق
نرفه اللؤم نحلي طعمه بالنفاق
بجرعة من «عسل الخليفة»
كنت أرى فيما يرى المبنجج الصريع
صحراء كلس مالح بوار

ثم يعمل خليل حاوي بعد ذلك من خلال ما يعتقده من رؤية حضارية جديدة على أن تنهض داره (وطنه) في العصر الحاضر من خلال نهضة حضارية جديدة تهيئها لبعث حضاري جديد يتمثل في الحضارة الفنية الشرق أوسطية الجديدة، تجعلها تنهض من أنقاضها «الصحراء والكلس والبوار» لتصبح . . «تمرج بالثلج وبالزهر والربيع»، فيقول^(٢):

صحراء كلس مالح بوار داري، التي تحطمت تنهض من أنقاضها
تختلج الأخشاب
تمرج بالثلج وبالزهر وبالربيع
تلتم وتحيا قبة خضراء في الربيع

إن الشاعر من خلال رؤيته الحضارية الثائرة على الماضي استعان بشخصية الشاعر العباسي «ديك الجن» لكي يعبر عنها من خلاله .

هكذا نجد أن بعض الشعراء المعاصرين قد استلهموا بعض الشخصيات الإسلامية استلهاماً توظيفياً جديداً جعلها قادرة على حمل هذه الرؤيا الثورية ذات البعد الحضاري (في الفكر والفن) والتعبير عنها، ولكنها رؤية حضارية صادرة من أصحابها وتعبر عن رؤيتهم التي لا تتفق معها في هذه المضامين الحضارية لمثل شخصيتي «أبي نواس» و «ديك الجن» اللذين أسقط عليهما أدونيس و خليل حاوي

(١) ديوان خليل حاوي ص ٢٦٦ - ٢٦٧ .

(٢) السابق ص ٢٧٢ .

رؤيتهما الثورية الحضارية هذه، من خلال تأويل قد لا يكون واحد من تلك الشخصيات قادراً على النهوض به أو كافٍ لكي ينهض بمثل تلك الرؤية الثورية الحضارية الظالمة لتأريخ حضارتنا الإسلامية.

هكذا نجد أن الشاعر العربي قد استطاع أن يوظف الشخصية الإسلامية التي استلهمها فنياً لكي تنهض بهمة الثوري الذي ساد الساحة العربية بعد مطلع الخمسينيات من هذا القرن الميلادي في جوانبه السياسية والاجتماعية والحضارية (الفكرية والفنية)، وكان عمله هذا في جانبه الاستلهامي التوظيفي مظهراً مهماً من مظاهر تطور القصيدة العربية الجديدة في إطارها الفني والمضموني، بعيداً عن المتابعة والتقليد والمباشرة التي رأيناها عند شعراء الإحياء.

(ب) الملح البطولي أو التضحية القائمة على الموت من أجل الحياة :

جاءت البطولة في الأدب اليوناني من أن القوى العظمى التي تسيطر على الكون حين تقصد إنساناً معيناً، وهذا الإنسان يجاهد للخلاص من مصيره، ثم يجاهد بعد وقوع المحذور أن يتقبله وينسجم معه (١).

وهناك ترابط بين البطولة والتضحية (الموت من أجل الحياة)، في الرؤية المسيحية، والتصوف الإسلامي، والماركسية الشيوعية، ومن هذه المصادر استقى معظم شعراء القصيدة الجديدة فكرة البطولة والموت من أجل الحياة، بعد تأثر منهم بالأدب الغربي بخاصة (٢).

ففي الأدب الغربي يرى (كيتس) أن الموت هو مكافأة الحياة الكبرى . . وخطوة نحوها، وفي الأدب العربي يصور لنا الشابي وكأنه يقبل على موته باختياره في لهفة وشوق، ولدى محمد الهمشري لا يبلغ الإنسان القمة العليا للحياة إلا بالموت (٣).

وقد لا أذهب بعيداً إذا ما قلت إن أغلب شعراء القصيدة الاستلهامية الجديدة - كما سنشاهد من الأمثلة - قد تأثروا في تمثلهم لهذه الظاهرة الاستلهامية بالأدب الغربي ورؤيته لها، وفي قليل من الأمثلة سنجد تأثراً بهذه الفكرة من خلال الرؤية الإسلامية لها، التي قدمت هذه الفكرة تحت مسمى الاستشهاد والشهادة في سبيل الله المشار إليها في قوله تعالى: ﴿وَلَا تَقُولُوا لِمَن يُقْتَلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتٌ بَلْ أَحْيَاءٌ وَلَكِن لَّا تَشْعُرُونَ﴾ [البقرة: ١٥٤].

(١) انظر : الأدب في عالم متغير - شكري محمد عياد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١ م ص ١٥٥ .

(٢) انظر : الحدائث في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها ص ٢٨٥-٢٨٦، وحركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه ص ١٥٢، ومقدمة للشعر العربي ص ١٣٣ .

(٣) انظر : قضايا الشعر المعاصر ص ٣٠٤، ٣٠٦، ٣٠٨، ٣١٠ .

ومما دفع الشاعر لتمثل هذه الظاهرة هو التزام الشاعر المعاصر في تجربته الشعرية تجاه الإنسان والمجتمع والحياة، وهذا الالتزام أدخله في صراع مستخدماً فيه أدواته الفنية الكلمة الشعرية، ضد كل قوى الشر والفساد التي حالت بين الإنسان العربي وحرته وحقه في أن يعيش في خير وعدل وأمان.

ومن خلال هذا الصراع الثوري صنع في شعره ملامح الثائر المناضل، والبطل الذي يؤثر أن يضحي بنفسه ودمه في سبيل إرساء قيم الخير والحق والعدل والجمال في شؤون أمته ومناحي حياتها السياسية والاجتماعية والحضارية.

ومن أجل رسم ملامح هذا البطل المضحي لجأ الشاعر إلى الشخصيات التراثية التي وقفت في عصرها الماضي تلك المواقف التي تشبه مواقف البطل الثوري المعاصر من قوى الشر والفساد في العصر الحاضر.

وقد وجد الشاعر المعاصر أن رموز التاريخ الإسلامي تأتي في مقدمة تلك الشخصيات التراثية التي يمكن أن تجسد له ملامح البطولة والنضال والتضحية وتصنع له البطل النموذج في مواقفه في العصر الحاضر، الذي يمكن أن يؤثر بشكل أكثر فنية في نفس المتلقي، وذلك لما يحمله هذا المتلقي من تصور عظيم لرموز البطولات في التاريخ الإسلامي، ولما تمثله تلك الرموز البطولية الإسلامية من وقع على وجدان المتلقي العربي في العصر الحاضر، ولذلك فقد وجد الشاعر المعاصر بغيته في كثير من الشخصيات الإسلامية التاريخية التي استطاع أن يجسد من خلالها ملامح البطل المناضل المضحي في سبيل الوصول بمبادئه الخيرة أقصى غاياتها، والموت والاستشهاد من أجلها حتى تظل باقية على مدى العصور والأزمنة.

وبذلك ظهر في شعرنا العربي الحديث عدد من الأبطال الذين جسدوا ملامح البطولة والتضحية من أجل الحياة، وشكلوا بمواقفهم بعداً حضارياً جديداً قدمته القصيدة الاستلهامية الجديدة في مرحلة تطورها التوظيفي الفني الذي شهدته منذ مطلع النصف الثاني من هذا القرن الميلادي، ولا ننسى أن البعد الثوري الذي برز كظاهرة في شعرنا الحديث كان من وراء ظهور شخصية البطل المضحي من أجل الثورة والخلاص.

وقد تمثل بعض شعرائنا هذه الظاهرة الرؤيوية الفنية في استلهاماتهم، وكان تمثلهم لها عن وعي وقصد منهم ومعرفة بأبعادها الحياتية فهذا علم من أعلامهم يقول في معرض حديثه عن تجربته الشعرية مشيراً إلى هذه الظاهرة في شعره الاستلهامي: «كان هناك الموت من أجل الحرية، أي أن الموت قد أصبح ثمناً للحرية، وأصبحت هي ثمناً له... وهذا الموت من أجل الحرية، موت المناضلين الذي هو استشهاد نبيل [تحول أصحابه]... إلى أبطال لأنهم جسدوا بموتهم الطريق إلى الحرية، وأصبحوا... الأبطال النموذجيين»^(١).

(١) الآداب البيروتية، العدد (٣) السنة (١٤)، آذار مارس ١٩٦٦م ص ٥، ١٩٨.

وقد استلهم شعراؤنا المعاصرون عدداً من الشخصيات الإسلامية، وصوروا من خلالها ملامح البطولة والتضحية، والموت من أجل الحياة، وقدموهم رموزاً للأبطال النمويجين الذين ضحوا في سبيل مبادئهم، فاستحقوا بتضحياتهم أن يحيا أبطالاً على مر العصور.

ومن هؤلاء أبو ذر الغفاري وعمار بن ياسر والحسين بن علي وعبدالله بن الزبير رضي الله عنهم، وسعيد بن جببر وزيد بن علي وغيلان الدمشقي والحسين من منصور الحلاج . . . ، ويكاد يكون الحسين بن علي والحلاج من أبرز الشخصيات التي قدمها الشعراء المعاصرون من خلال هذا الملمح البطولي النموذجي، فقد قدم كل منهما بما يجعله «رمزاً للثورة المحبطة، وتكمن فيه إمكانات البعث والعودة عن طريق الحلول في الأشياء»^(١).

ويتوافر كثير من الشعراء على تقديم الحسين بن علي نموذجاً للبطل المضحي الذي تحمل الآلام والمعاناة من أجل الآخرين، وقدم دمه في سبيل نصرة الحق، وسار إلى نهايته هذه وهو راض بمصيره وقدره، مدركاً أنه سيقا حقه لا محالة، لكنه يدرك أنه بتضحيته هذه إنما يحيي مبادئ الخير والحق والعدل، ويهزم الشر والظلم والفساد، ويسقي بدمه شعلة الثورة الحقّة التي يهتدي بها الثوار على مر العصور.

ومن أوائل من صور هذا الملمح البطولي للحسين بن علي رضي الله عنهما الشاعر عبدالرحمن الشرقاوي في ثنائيته «الحسين ثائراً والحسين شهيداً»، فهو يقول مصوراً عزم الحسين على المضي في ثورته إلى العراق مهما كلفه الأمر من مشقة وعناء، ولو قدم حياته في سبيل ذلك، ثم يمضي، ويقدم نفسه ودمه وهو راض بذلك في سبيل ما يؤمن به من قيم ومبادئ^(٢):

الحسين : أنا ماض للعراق

ابن جعفر : لا ورب البيت لن تخرج منا للعراق

الحسين :

لا بل أنهض لأناضلهم . . سأناضلهم حتى الموت

. . فبما أن الموت قضاء وقدر ، يأتي مهما يتأخر

ولكن لا أسجن في خوفي ، وكى لا أندم من بعد ، وكى لا أسكت عن منكر

سأخرج مؤثراً سيفي، دفاعاً عن شرف الدين

ابن جعفر : (في حزن شديد) فهو الفراق يا بن عمي، ويلتا هو الفراق . .

دع النساء والعيال يا حسين

الحسين : . . لهم مصيري . . فليسيروا للذي خط لنا . .

(١) دبر الملاك ص ١١١.

(٢) الحسين ثائراً ص ١٠٦-١١٢.

ابن جعفر : (منفجراً) لا .. لا .. فديتك
 بل تقيم هنا منيعاً بين أهلك
 لا بل تقيم هنا منيعاً في الحجاز ولن تنال
 الحسين : بل لا محيص ولا فكاك
 فقد خرجت أسد أبواب الضلال
 ابن جعفر : بل .. فلتقم ..
 الحسين : هذا مصيري ، أن أسير لرد غاشية المظالم
 والقضاء على الفتن .. وهناك في أرض العراق معذبون استصرخوني
 ابن جعفر : (مقاطعاً) يا ويلتا ماذا أقول
 الحسين : أم أنت تصحني بأن أرضى الدنية ، لكي أعيش لبعض عام
 فسيتتهي الأجل المقدر ذات يوم في الحياة الدنيوية !
 وإذن فكيف يكون في الأخرى مقامي ..
 ابن جعفر : (مختنقاً) يا إلهي إنهم لن يتركوه ، لن يكفوا عنه حتى يقتلوه !
 الحسين : ليست العبرة في قتل الحسين ، إنما العبرة فيمن قتلوه .. ولماذا قتلوه !

... ..

ثم يصور الشراوي الحسين بن علي وقد أقدم على قدره راضياً مطمئناً في سبيل الوصول بمبادته
 إلى غايتها^(١) :

الحسين : (لأخته زينب وهو في طريقه للعراق ، وقد طلبت منه أن يستجيب لرسالة
 من ابن عمه ابن جعفر يطلب منه أن يشتري عن مراده ويعود عن العراق) :
 (بمرارة هائلة) أعود وأرضى رضا الدليل .. وحولي جبابرة يحكمون
 .. لا يا أخية لا لن أحيدها فهذا مصيري ولن أتركه .. خرجت لأقضي لله ديناً
 تعلق للعدل في ذمتي ، طريقتي مبين ..
 فلا بد لي من سلوكي الطريق إلى غايتي ..
 زينب : يقول ابن عمك مستغرباً :

أتلقي بنفسك للتهلكة؟

الحسين : ولكنه قدرتي أن أذود عن العدل مهما يقف في سبيلي
 هو الحق ، أخرج من أجله

(١) السابق ص ١٣٨ - ١٣٩ .

فإن كان لا بد من معركة ، وإن كان لا بد من مستشهدين
فيا أملاً عز من أدركه

ويصل الشرقاوي بالحسين بن علي أقصى درجات البطولة والتضحية حين يصوره غداة كربلاء ،
وقد انفض عنه أصحابه وتركوه وحيداً يواجه مأساة مصيره بنفسه ، فيقدم على قدره راضياً مختاراً وهو
موقن مطمئن أنه بإقدامه هذا وتضحيته بدمه ، إنما يخلد نفسه وثورته ويسقي شجرة الثورة والعدالة والحق
التي يوقن أنه سيحيا من خلال هذه التضحية في مستقبل الأزمنة ؛ وهو بذلك إنما يجسد كل ثائر أقدم على
مصيره ووقف يحمل جلال قضيته وحيداً فرداً ، وقد انفض عنه أصحابه ممن ثار من أجلهم دون أن يهن أو
يضعف أو يتراجع ، وقد كان وقوفه ذلك من أجل أن يهبهم الحياة الحرة الشريفة^(١) :

الحسين : أيها الناس : أما بعد فإني ها هنا المسؤول عنكم
فالأصارحكم بما ننهض منذ اليوم له
إنني أكره أن تمضوا معي من غير علم
نحن ماضون جميعاً لملاقاة الحتوف
فليقم من كان صباراً على ضرب السيوف
وعلى من لم يطق ما نحن ماضون له أن ينصرف

فما يلبث أصحابه أن ينفضوا من حوله جماعة بعد جماعة ، فيقف وحده على رأيه دون أن
يتضعضع أو يتراجع مقدماً على ما أمامه من مصير^(٢) :

أنا لا أكرهكم
إنما هذا طريقي ليس لي غير ارتياده
أنا مدعو إلى تلك الشهادة
أنا ذا أحيأ شهيد لما لا أقضي شهيدا

والشرقاوي كما نشاهد يمزج مأساة بطله من رؤية مكونة من أدبيات الغرب ومن الرؤية
الإسلامية القائمة على أساس من الشهادة والاستشهاد ، ثم ما يلبث الحسين أن يواجه مصيره راضياً مختاراً
في سبيل مبادئه ، قائلاً في مكان استشهاد^(٣) :

الحسين : فأنا الشهيد هنا على طول الزمان
فلتنبصوا جسد الشهيد هناك في وسط العراء
ليكون رمزاً دائماً للموت من أجل الحقيقة والعدالة والإباء

(١) السابق ص ٢١٩ - ٢٢٣ .

(٢) السابق الصفحات نفسها .

(٣) الحسين شهيداً ص ١٠٤ - ١٠٥ .

وهنا يشعر الحسين أنه بموته هذا إنما يلج باب الحياة الحقيقية الخالدة الباقية على مر العصور، فقد ضحى بحياته الصغرى من أجل حياة أكبر وأعظم تبقى على ثورته ومبادئه في المستقبل من الزمان، فهو حي لم يمّ لأنه خلد بهذه الثورة حين سقاها بدمائه.

ويقدم أدونيس الحسين مثلاً لمن مات من أجل الحياة، فهو الذي أحيا بموته عناصر الكون والطبيعة حين منحها بدمه الخصوبة والحياة، وكانت الحياة الكبرى للكون في موته، فقد أنهى بموته ظاهرة الموت في الكون، وما الدماء التي تنبض في الكائنات إلا أثر من دماائه، وعناصر جسمه التي قسمها في جسام الطبيعة؛ وأدونيس في هذه البطولة والتضحية والموت من أجل الحياة التي يمنحها للحسين بن علي يمزج بين رؤية كل من الأدب الغربي والتصوف الإسلامي الحلولي في رسمه لملاح هذه البطولة^(١).

أما الشاعر قاسم حداد فيصور الحسين بن علي بأنه على الرغم من قتله في كربلاء في القرن الأول الهجري، فهو ما يزال حياً لم يمّ بكربلاء، وإنما موته ذلك كان حياة حقيقية لثورته التي تستقي بدمائه وتشرب تضحياته حتى آت ثمارها في العصر الحاضر، وهو اليوم حي يقود الثورات المعاصرة في العصر الحاضر، فكل ثورة معاصرة هي جزء من ثورته، رامزاً لها برأس الحسين المسافر من القرن الأول إلى عصرنا الحاضر والذي ما يزال يطل ثائراً في كل مدينة معاصرة تحتاج للثورة، ويلتف حوله الثوار للوصول بالثورة إلى غايتها، حيث يقول من قصيدته «خروج رأس الحسين من المدن الخائنة»^(٢):

على أرض كل الشوارع
في مدن الثورة النائمة
زحفنا - ولما فتحنا كتاب السماء ،
ولما عرفنا الدماء
توقف نبض الحديد ، وجاءت لنا الساعة القائمة
نسير بلا حيرة ، نسير ونعرف كيف نشق التراب
ونبذر داخله الكائنات ، وكيف نحز الرؤوس
وننزعها عبر كل العصور
فنحن الحسين المسافر من كربلاء
ورأس الحسين الممزق بين دمشق وبين الخليج
ونحمله . . نسير . . ونخرج من كل كوخ
ليزهر ورد الرماد
ويستقبل الجوع رأس الحسين
نسير انتظرنا طويلاً ، تأخر موعدنا فقتلنا

(١) انظر الباب الأول، الفصل الثالث ص ٤٠٦ من هذه الدراسة.

(٢) خروج رأس الحسين من المدن الخائنة ص ٦٤ - ٦٩.

وقمنا من القبر ثانية ، وقتلنا ، وقمنا . . ولكننا ما هزمنا
وسرنا مع الرأس ، سرنا إلى كل أرض وكل حياة . . نسير بلا حيرة

والشاعر في استخدامه لضمير المتكلم الجمعي في قوله «زحفنا، فتحنا، نسير، نشق، نبذر، نحز . .» إنما يعلن اتحاد كل ثائر معاصر بشخصية الحسين الحية في العصر الحاضر، ويؤكد هذا الاتحاد بقوله «فنحن الحسين المسافر من كربلاء» وذلك ليمنح الثوار المعاصرين ظاهرة «البطولة والتضحية والموت من أجل الحياة» التي يجسدها الحسين ومن ثم باتحادهم مع الحسين يصبحون هم كذلك أبطالاً مضحين، فقد تسربت البطولة من جسم الحسين إلى جسامهم من خلال بنية الشاعر التركيبية التي وحدتهم بالحسين البطل المضحى .

هكذا يصور قاسم حداد الحسين بن علي باقياً وحيّاً لم يمت، وهو نموذج للبطل الفذ الثائر الذي ينتظره الثوار ويتحينون خروجه في كل عصر ليفجر لهم ثوراتهم، وليتحدوا به ويقودهم نحو غاياتهم، فرأسه هي التي تقود الثورات العربية المعاصرة .

والحسين عند الشاعر عبد الوهاب البياتي مثال للبطل النموذج الذي ما زالت دماؤه تتدفق بحمرتها في نهر الفرات فهي تلون الأشياء بالحمرة، وتمنحها اللون مؤذنة بتفجر الثورة في العصر الحاضر، فهو لما يزل^(١):

يحي على العراق
تحت سماء صيفه الحمراء
من قبل ألف عام . .
ولم يزل على الفرات دمه المراق
يصبغ وجه الماء ، والنخيل في المساء

أما الحسين بن منصور الحلاج، فهو نموذج فذ للبطولة والفداء والموت من أجل الحياة كما يصوره بعض الشعراء المعاصرين، فقد أقدم على حتفه بنفسه لينقذ الفقراء مما هم فيه - كما يُصور - فقد تكلم بأرائه وهو يعرف أنه إن تكلم فسوف يموت، فتكلم ومات . . لقد أثر أن يحمل عبء الإنسانية وأن لا يطرح مشكلات الكون والإنسان عن كاهله ورفض أن يكون خلاصه الشخصي بابتعاده عن هذه الواجبات الحياتية^(٢)؛ لقد آمن بالكلمة التي من خلالها يرد حقوق الفقراء، فنطق بها وأثر أن يموت في سبيلها ليبقى صداها يعيد للفقراء المظلومين حقوقهم على مر العصور والأزمان كما يصوره بعض الشعراء المعاصرين .

فالشاعر صلاح عبدالصبور يصور الحلاج، وقد أثر أن يضحي بمكانه العالي في عالم

(١) ديوانه ١٥٧/٢ - ١٥٨ .

(٢) انظر : حياتي في الشعر، صلاح عبدالصبور، ديوانه ٢١٩/٣ .

التصوّف، ويهبط إلى الفقراء، رغم كل التحذيرات التي جاءت من نظرائه من المتصوفة، لكنه أثر التضحية في قوة وصلابة، ولو حرم وخرج من نعيم المتصوفة، وضحي بخرقتهم في سبيل آرائه ودعوته^(١) :

الشبلي : . . خفف من غلوائك يا شيخ
فلقد أحرمت بثوب الصوفي عن الناس
الحلاج : تعني هذه الخرقه . . إن كانت قيداً في أطرافي
يلقيني في بيتي جنب الجدران الصماء
حتى لا يسمع أحبابي كلماتي ، فأنا أجفوها أخلعها . . يا شيخ
إن كانت سترًا منسوجًا من إئيتنا
كي يحجبنا عن عين الناس ، فنحجب عن عين الله
فأنا أجفوها ، أخلعها يا شيخ

ثم الحلاج يتحمل الآلام والمأساة التي يتجرعها بسبب تلخيه عن عالم التصوف وحلاوة طعمه لديهم، ونزوله للفقراء ليتذوق مرارة النضال من أجلهم^(٢) :

الحلاج : لا يا أصحابي
لا تلقوا بالاً
أستودعكم كلماتي
عودوا . . عودوا
ودعوني حتى تنفذ في بدني
لتؤدبني
ألفاظ عتاب المحبوب النارية

وحين يحدثه أحد السجناء في سجنه عن ما تحمل من أجل الناس ويغريه بحمل السيف يرفض الحلاج حمل السيف ويوثر أن يواجه قدره بالكلمات^(٣) .

إسمح لي يا شيخ : إنك من أذكى من قابلت فؤاداً
أثبتهم جارحة عند الشدة
وتحب الناس لأنك من أجل الناس سجنتم وعذبت
لكن هل تقضي عمرك مقهوراً في ظل الجدران المربدة
حتى يأتي حجر طائش ، يهشم رأسك ، لم لا تهرب؟
الحلاج : لم أهرب؟

(١) «مأساة الحلاج» ديوان صلاح عبدالصبور ٤٨٧/٢ - ٤٨٨ .

(٢) السابق ٥٠٧/٢ .

(٣) السابق ٥٤٣/٢ - ٥٤٤ .

السجين : كي تحمل سيفًا من أجل الناس
الحلاج : مثلي لا يحمل سيفًا

أما صموده وإصراره على مواجهة الموت في سبيل كلماته والفقراء ، فيظهر في قول صلاح
عبد الصبور من محاكمة الحلاج (١) :

أبو عمر القاضي : يا حلاج . . أتدري لم جئت هنا؟
الحلاج : ليتم الله مشيئته يا سيد

ثم يصور الشاعر الحلاج وقد أغرى السلطان الفقراء بالمناداة بكفره ثم المطالبة بقتله ، وهنا يصور
الشاعر الحلاج كبطل انفض عنه أصحابه الذين ثار من أجلهم ، فأثر أن يواجه مصيره بنفسه ، لإيمانه
بثورته ، وإيجاد العذر لأصحابه بأنهم مغرر بهم ، وسيدركون في النهاية موقفه العظيم هذا من أجلهم ،
وهو إنما يعبر بموقفه هذا عن «عذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة» (٢) : حيث يقول الشاعر
موضحاً ذلك بقوله (٣) :

أبو عمر (القاضي) : «يلتفت إلى جمع الفقراء»
ما رأيكم يا أهل الإسلام
فيمن يتحدث أن الله تجلى له
وأن الله يحل بجسده

المجموعة : كافر . . كافر

أبو عمر : بم تجزونه ؟

المجموعة : يقتل . . يقتل

أبو عمر : دمه في رقبتكم

المجموعة : دمه في رقبتنا

أبو عمر : الآن . . امضوا وامشوا في الأسواق ، طوفوا بالساحات

وبالخانات وقفوا في منعطفات الطرقات ، لتقولوا ما شهدت أعينكم

قد كان حديث الحلاج عن الفقراء قناعاً يخفي كفره

فغضبتم لله ، وانفذتم أمره ، وحملتكم دمه في الأعناق

وأمرتم أن يقتل ، ويصلب في جذع الشجرة

(١) السابق ٥٦٣/٢ .

(٢) حياتي في الشعر ، ديوان صلاح عبد الصبور ٢١٩/٣ .

(٣) «مأساة الحلاج» ديوان صلاح عبد الصبور ٥٩٩/٢ - ٦٠٠ .

وحين يواجه الحلاج بالقتل، والصلب، يقبل على قدره هذا راضياً مختاراً، وهو يرى أن في موته هذا الحياة الحقّة، وأن كلماته ودمه ستؤتي ثمارها في المستقبل، وينعم بها الفقراء الذين تكلم من أجلهم، يقول الشاعر صلاح عبدالصبور على لسان الحلاج^(١):

كان يقول : كأن من يقتلني محقق مشيئتي
لأنه يصوغ من تراب رجل فان ، أسطورة، وحكمة ، وفكرة
. . لأنه أغاث بالدماء إذ نخس الوريد
شجيرة جديدة زرعناها بلفظي العقيم
فدبت الحياة فيها طالت الأغصان
ثمرة تكون في مجاعة الزمان
خضراء تعطي دون موعد بلا أوان

إن الحلاج هنا يمثل «تضحية صاحب الرأي، وصاحب الكلمة في سبيل رأيه وكلمته، وإحساسه بأن في قتله حياة لرأيه وكلمته، وخلوداً لهما، واستهانة بهذا القتل، بل استعجالاً له في بعض الأحيان لكي تعتمد كلماته بالدم»^(٢).

هكذا يصور صلاح عبدالصبور الحلاج بطلاً ثار وناضل من أجل الفقراء بالكلمة وواجه مصيره في سبيل ذلك - بعد أن انفض عنه الجمع - معتقداً أن موته على جذع الشجرة حياة لقيم الخير والحق والعدل، وأن دماءه ستسقي شجرة دعوته حتى تؤتي ثمارها على مر العصور .
والشاعر عبدالوهاب البياتي يصور بطولة الحلاج وتضحيته وموته من أجل الحياة^(٣) في قوله^(٤):

كان الفقراء يذرفون الدمع في شوارع المدينة
العارية
الحلاج قال ساخراً
للقاتل المأجور
هل ترفع الصوت بوجه الكلمات
رأيت الشمس : في عيونه يصطادها العبيد

فهو بطل قدم نفسه راضياً مختاراً، وقد كان عند جرجرته للقتل يسخر بالقاتل في صورة راقية

(١) السابق ٢/ ٤٥٧ - ٤٥٨ .

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٣٣٣ .

(٣) انظر تعليقنا حول حقيقة الحلاج ورأي أهل السنة والجماعة فيه وفي اتجاهه والسبب الحقيقي لقتله ص ١٥٠ من البحث .

(٤) ديوان عبدالوهاب البياتي ٣/ ٣٦١ - ٣٦٢ .

من صور الثورية، والتضحية والثبات على المبدأ، وهو بعد أن قتل لم يميت حقاً، بل كان حياً، عيناه مشرّبة تبرق كالشمس والفقراء يتصيدون في يريق عينيه شمس العدالة والحرية، ورغد العيش، ويتلقفون في كلماته وتضحيته قيم العدل والخير والإنصاف والمساواة والبذل والعطاء.

ومن أبرز ما تتجلى فيه بطولة الحلاج الآتية من معاناته وتضحيته، وإرادته للموت من أجل الحياة للآخرين، ما صور به البياتي نفسه في قصيدته «عذاب الحلاج» ووضحه بقوله: «إن قطرات دم الحلاج المصلوب قد تحولت إلى زيت في مصباح الإنسانية، وقد تحولت إلى بذرة فشجرة فغابة . . إن مصارع العشاق والثوار والفنانين، واستشهادهم يظل الجسر الذي تعبره الحضارة الإنسانية إلى ذات أكثر كمالاً»^(١)، وذلك عند قوله مصوراً بطولة الحلاج وتضحيته ومده الكون بالحياة من خلال موته^(٢):

أوصال جسمي أصبحت سماء . . في غابة الرماد
ستكبر الغابة يا معانقي ، وعاشقي ستكبر الأشجار
سنلتقي بعد غد في هيكल الأنوار
فالزيت في المصباح لن يجف
والموعد لن يفوت
والجرح لن يبرأ ، والبذرة لن تموت

لقد أحال الشاعر دم الحلاج المسفوك الذي هو علامة موته إلى سماء وزيت وبذور، وكل هذه الثلاثة الأشياء عناصر تحمل الحياة للكون والإنسان، فالسماء عنصر إخصاب وغو وإثمار، والزيت عنصر إضاءة وإشعاع وتنوير، والبذرة عنصر الإنبات والولادة، فالحلاج بموته - في تصوير البياتي - قد منح الإنسان والكون وعموم عناصر الطبيعة هذه العناصر الثلاثة التي هي جماع الحيوية والإخصاب والنماء والنور، ومن ثم فإن الحلاج قد منح الكون والإنسان بموته الحياة التي تحمل في ثناياها النور والجمال والخير والحق والعدل، ومنحها النمو في هذه القيم لتصل إلى أقصى درجاتها في الجمال والنضج والعطاء، إنه موت الأبطال، إنه الموت الخالق للحياة.

والبياتي من أشد الشعراء افتتاناً بالحلاج، ومواقفه، وحين يريد أن يجعل من نفسه هو بطلاً ثورياً ومناضلاً معاصراً، فإنه يستحضر شخصية الحلاج، ويتحد به ويمنحه تلك البطولة والتضحية التي تجعل منه بطلاً ومضحياً معاصراً.

ومنح الشاعر عبده بدوي شخصية سعيد بن جبير من خلال موقفه الفذ الذي وقفه أمام الحجاج بن يوسف الثقفي ملامح البطولة والتضحية والموت من أجل الحياة، - وكان قد ثار وخرج عليه في كتيبة

(١) تجربتي الشعرية، ديوانه ٤١٥/٢.

(٢) ديوانه ١٩/٢ - ٢٠.

القراء مع عبدالرحمن بن الأشعث^(١) - ولم يخز ولم يلن - سعيد بن جبير - ولم يضعف أمام سلطان الحجاج وقهره وسيفه، ووقف على رأيه غير مبال بمصيره، وهو يعلم أن مصير كل من واجهه الحجاج بتهمة هو الموت، وأثر أن يقدم رأسه مقطوعاً ودمه مسفوكاً ليروي بدمه قيم العدل والحرية التي يتفيؤها المظلومون والضعفاء في ثبات الصابرين المظحّين، وكأن ابن جبير يريد أن يصل بعنقه المقطوع أسباب الرحمة والخير والصلاح بالضعفاء المغلوب على أمرهم، يقول الشاعر^(٢):

يا سعيد بن جبير
أجمع الناس عليك
وتواصوا أن يكونوا موجة في شاطئيك
أن يكونوا كهلال طرفاه في يديك
... ..
. . شد ما حنت قلوب الناس يا شبيخي إليك
فاملاً القلب بنور طيب من راحتك
وبيوم أصبح المجلس يندى بالبراءة
كان كالجنة من خلف العباءة
غير أن «ابن نبيه» راح يبكي بين كفيه فجاءه
فلقد أبصر رأس الشيخ محمولاً إزاءه
ورأى ما بين عنق الشيخ والكنتين أزهاراً مضاءة
في مساء مدت راحة سوداء . . مدة
فإذا الشيخ سعيد في يد الحجاج ورده
شمها ثم رماها، فارتمت تنزف سجدته

لقد سقى سعيد بن جبير بدمه قيم الدين والعبادة، ومواجهة الجبروت بالصبر والثبات على الحق، لقد عطر الحياة حيث تحول في يد الحجاج وردة، وبث النور في الطبيعة برأسه الذي أضاء بدمه إذ قطع وسجد لله وهو ينزف بدمه، لقد استحال ابن جبير بتضحيته - كما يصوره الشاعر - رمزاً للخير والصلاح والطهر والنور الذي يتغياه الصالحون في هذه التضحية وهذه الحياة الحقّة الآتية من موت هذا البطل العالم الثائر وتضحيته، لقد منح سعيد بن جبير الحق والعدل قطرات دمه، ليمنح العالم الحياة الحقّة والميزان العدل؛ لكننا في هذه الصورة لسعيد بن جبير نشم رائحة الشهادة والاستشهاد الآتية من هذه التضحية وهذا الموت من أجل الحياة أكثر من أن نحس بالبطولة بمفهومها الثوري العنيف.

(١) انظر: تاريخ الأمم والملوك ٢٣/٤ - ٢٥.

(٢) دقائق فوق الليل ص ١٠١ - ١٠٣.

هكذا نجد أن شعراءنا من خلال استلهاهم للشخصيات الإسلامية، قد منحوا تجاربهم الشعرية رؤية حضارية جديدة تتمثل في توافرها وقدرتها على التعبير عن ملامح (البطولة والتضحية والموت من أجل الحياة)، التي وصلت بالشوار ومضامينهم الثورية أقصى درجات الفاعلية والتأثير في حياتهم التي يعيشونها، وقد حققت بذلك تقنية جديدة منحت استلهاهم الشخصيات الإسلامية بعداً رؤيويًا جديدًا عبر عن تطور الشعراء في استلهاهم للشخصيات الإسلامية وتوظيفها، فقد وقفنا من خلالها على قيم رؤية جديدة في الثورة والنضال والبطولة والتضحية والفداء، تمنح الإنسان قيمته الحقيقية في الحياة.

(ج) الملمح الوجودي :

رأينا فيما سبق المد الثوري الذي أصاب الساحة العربية في النصف الثاني من هذا القرن، وتطلع الشعراء لبعض الثورات العربية التي نهضت لإنقاذ الواقع العربي، ومؤازرتها، ثم رأينا ما أصاب الشعراء من اضطراب ثوري بسبب ما أصاب المشروع الثوري العربي من انكسارات وإخفاقات وارتدادات ولدت عند الشاعر المعاصر حالة وجودية قامت على الرفض والغربة، وألجأته إلى مواقف شعرية تتسم بالتمرد والحزن والألم واليأس والتمزق حتى غدت هذه الظاهرة ملمحاً فنياً وجودياً لا يقل - من حيث شموله وسيطرته على التجربة الشعرية الحديثة، وعلى القصيدة الاستلهامية منها- عن ظاهرة الثورة والبطولة التي لمسناها في استلهامات الشعراء للشخصيات الإسلامية.

ونحن إذ نتحدث عن هذا الملمح الوجودي في القصيدة الاستلهامية بطرفيه المتمرد الراض والحزين المغترب، لا نستطيع أن نفصله تماماً عن الملمح الثوري ولملمح البطولة والتضحية، فكل هذه الملامح الثلاثة مترابط بعضها ببعض ومتداخل يؤثر كل منها في الآخر ويتأثر كل منها بالآخر، فالرفض والتمرد غالباً ما يسبق الثورة ويمهد لها، والثورة من آثارها البطولات والتضحيات، والثورة والبطولة والتضحية غالباً ما ينجم عنها الغربة والهروب من الواقع إذا ما أصابت أصحابها بالانكسارات والإحباطات، إذن فهي متداخلة متشابكة، والفصل بينها ما هو إلا نسبي من أجل الدراسة والتصنيف.

وقد كان «الرفض» من مظاهر التجديد في استلهاهم الشخصيات الإسلامية فقد وجدنا شخصيات إسلامية وظفت من قبل الشعراء للتعبير عن هذه الظاهرة الوجودية في شعرنا العربي الحديث، وذلك من أجل أن يعبر الشاعر عن ذاته ووجوده، فقد رفض الواقع الذي يعيشه بسبب عدم قبوله له ورضاه به، وليعبر عن موقفه من هذا الواقع.

وللرفض في شعرنا الحديث أنواع متعددة ذكرها عز الدين إسماعيل في دراسته العميقة للشعر العربي المعاصر^(١)، لكن الذي يهمنا هنا هو ما نلمحه من مظاهر الرفض الوجودي في استلهاهم الشخصيات الإسلامية، فقد ظهر لدينا نوعان من الرفض :

(١) انظر : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٤١٠ - ٤١٢.

الأول : رفض الواقع واللجوء للماضي العربي الإسلامي ، إمّا بحثاً عن المخلص لهذا الواقع المرفوض من قبل الشاعر ، أو للتغني والتأسي بذلك الماضي ، وهذا الرفض فيه شيء من الإيجابية والثمرة ، لأنه وإن لم يجد المخلص لهذا الواقع ، وجد السلوى والأمل ، وأبعد الشاعر عن التمزق والحيرة والتيهان ، ونجد هذا غالباً عند شعراء الاتجاه الإسلامي .

فالشاعر نجيب كيلاني^(١) حين يصيبه اليأس من واقعه يرفضه ويلجأ إلى الماضي ممثلاً في أبي بكر الصديق وعمر بن الخطاب وخالد بن الوليد رضي الله عنهم ، معبراً من خلال ذلك عن رفضه لما وصل إليه الواقع العربي الإسلامي من زيف وبوار ، ومشيراً إلى أن الخلاص يكون من أمثال أولئك الرجال الذين حوتهم المدينة المنورة في الصدر الأول من عمر الإسلام في أكنافها ، فقال في قصيدته «الشیطان»^(٢) :

شیطان من يستظهر خطب الرؤساء

ولا يحفظ حتى الصمدية

ويلملم أشتاتاً من صحف الزيف

يجعلها دستوراً للأبناء

شیطان من لا يعرف قصة خالد

أو ينسى ذكرى الصديق

وليالي عمر بن الخطاب

وربيع الحب الخالد

المجد هناك .. والتاريخ هناك

فالقصة تبدأ من يشرب

ويرفض الشاعر محمود مفلح واقعه ، وينكر حقيقة رجال هذا الواقع مما هو فيه ، من خلال استدعائه لبعض قادة الإسلام الأبطال أمثال سعد بن أبي وقاص ، وخالد بن الوليد ، والبراء بن عازب ، بل إنه تصل به درجة الرفض إلى أن ينكر صلة هذا الواقع العربي ورجاله بالماضي الإسلامي ورجاله في شكل من أشكال الهروب إلى ذلك الواقع والتأسي به ، يقول من قصيدته «يا سيدي عذراً»^(٣) :

(١) هو : نجيب الكيلاني عبداللطيف من مصر ولد عام ١٩٣١م في قرية شرشابة بمحافظة الغربية ، ومن دواوينه : أغاني الغرباء ١٩٦٣م ، وعصر الشهداء .. وكيف ألقاك ١٩٧٨م ، ومهاج ١٩٨٦م ، ومدينة الكبائر ١٩٨٨م ، وأغنيات الليل الطويل ١٩٩٠م ، [انظر : معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٥٨/٥] .

(٢) كيف ألقاك ص ٤٧ - ٥٢ .

(٣) المرايا ، محمود مفلح ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م ، ص ٦٥ - ٦٦ .

ما هم بأمة أحمد	لا والذي فطر السماء
ما هم بأمة خير خلق	الله بدءاً وانتهاء
ما هم بأمة سيدي	حاشا فليسوا الأكفيا
لم يفقهوا «بدرًا»	ولا أمت ركابهم «حراء»
لم يقرروا «سعدًا»	و «سيف الله» ما فهموما «البراء»

إن الشاعر هنا يظهر رفضه وضجره وتبرمه بهذا الواقع العربي العقيم، ويدعو نفسه وأبناء أمته ليأخذوا العبرة والتأسي من الماضي الإسلامي، ومن رجاله، أمثال سعد وخالد والبراء، وأن يفهموا أولئك الرجال إن أرادوا أن يستولدوا من يتقذ هذا الواقع ويخرج به من بواره وترديه.

الثاني : من أنواع الرفض من خلال استلهام الشخصيات الإسلامية هو الرفض الذي يصل فيه الشاعر درجة اليأس من الواقع والتمزق والسوداوية، ويظهر هذا في استلهام الشاعر أمل دنقل لشخصية الحسين بن علي حين عبر من خلاله عن ما وصل إليه الواقع العربي من الزيف والغش والفساد والتردي في الخيانات والمؤامرات، مما ألجأه إلى رفض هذا الواقع والدخول في شكل من أشكال اليأس والسوداوية التي يحاول أن يعالجها بتغيب عقله عنه بإدمان الخمر حتى لا يعود إليه وعيه فيحس بالواقع فيزداد ألمه، يقول^(١):

كنت في كربلاء
قال لي الشيخ : إن الحسين مات من أجل جرعة ماء
وتساءلت : كيف السيوف استباحت بني الأكرمين
فأجاب الذي بصرته السماء . . إنه الذهب المتلألئ في كل عين
إن تكن كلمات الحسين . . وسيوف الحسين . . وجلال الحسين
سقطت دون أن تنقذ الحق من ذهب الأمراء
أفتقدر أن تنقذ الحق ثرثرة الشعراء
والفرات لسان من الدم لم يجد الشفتين ؟!
مات من أجل جرعة ماء
فاسقني يا غلام صباح مساء
فاسقني يا غلام

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٣١٣ - ٣١٤.

علني بالمدام أتناسي الدماء

إن يمت الحسين الثائر الذي خرج من أجل الحق والفقراء ضد الظالمين لهم - في رأي أمل دنقل - وهو من هو في مكانه وقدره وتضحيته، وهو يبحث عن جرعة ماء فهو أمر محيرٌ للشاعر ولكل الخيرين من الناس، في الوقت الذي يجد شريعة الماء أمامه ينعم بها خصومه وظالموه، هذا جعل الشاعر يفقد منطقية الوجود وميزانه، وموقف تلك المنطقية وذلك الميزان من الحسين رمز الخير والحق والعدل والتضحية، والمعادل التراثي لكل ثائر معاصر صادق مع أمته ظلّمه هذا المنطق الوجودي وأعان عليه المزيفين من خائني العصر الحاضر، هذا جعل الشاعر يرفض الواقع ويلجأ للخمر لينسى هذا الواقع الميؤوس منه.

إن الصورة التي جسدها الشاعر من خلال الحسين ومعادله المعاصر وهو ما يقصده الشاعر جعله يضيق بالواقع ويرفضه ويأس منه.

ولعل هذا النوع من الرفض هو الذي ذكر عنه عز الدين إسماعيل أنه «نابع من فقدان العلاقة المنطقية . . السببية بين ظواهر الوجود . . وفي هذا الموقف يتجسم . . نوع من مواجهة الذات للوجود والتمرد عليه . . ولا يستطيع فرض إرادته المنطقية . . فيلجأ إلى الاستسلام بنزوعه إلى التنازل عن عقله ومنطقه، والهروب إلى الجنون»^(١)، لكن المؤمن الحق يلجأ إلى الإيمان بالقضاء والقدر فيجد في إيمانه - بجانب رفضه لهذا الواقع الظالم - ما يعزيه من أن يفقد عقله ويدخله في مرحلة الجنون حتى ينسجم مع الكون على حد رأي عز الدين إسماعيل.

ولعل اللوحة الفنية في هذا الاستلهام تتجلى في كون الشاعر أمل دنقل قد أحال عطش الحسين بن علي إلى عطش وجودي أصاب الحياة والشاعر والكون فانكب الشاعر باعتباره أحد مفردات هذا الكون على الشرب حتى الري، وكأنه يريد أن يحقق الري للحسين في قبره، إنه العطش العام والري العام الآتي من رفض الشاعر للواقع الذي يعيشه.

أما الملمح الوجودي الآخر في استلهام الشخصيات الإسلامية فهو «الاغتراب» وهو مظهر من مظاهر الملمح الوجودي الذي تبدأ في استلهام الشعراء للشخصيات الإسلامية، وقد سيطرت هذه الظاهرة الوجودية في شعرنا العربي الحديث عقب ظاهرة «الرفض» التي مارسها الشاعر اتجاه واقعه العربي في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات من هذا القرن الميلادي. بسبب الانكسارات الثورية، وتلاشي آماله وأحلامه، وفشله في تحقيق تطلعاته السياسية والاجتماعية والحياتية، وفي مقدمة ذلك قضية الوحدة العربية.

فقد استشرت ظاهرة الاغتراب الوجودي في شعرنا العربي الحديث عقب نكسة ١٩٦٧م، بما

(١) الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٦٧.

سببته هذه النكسة من إحباطات في الوقت الذي بدا فيها الشاعر أكثر ثقة واطمئناناً للمستقبل العربي، فقد كان سقوط الآمال بشكل سريع ومفاجئ، بحيث لم يتمالك الواقع العربي ذاته، ودخل في شكل من الغيبوبة والاختلاط، وعدم فهم الأسباب المنطقية، أو عدم القدرة على التصور لها لما فيها من الغرابة والفتنة والمنطقية، هذا دفع الشاعر العربي إلى أن يتجاوز عملية «الرفض» إلى «الاغتراب» فقد استفاضت نغمة الحزن حتى صارت ظاهرة تلفت النظر . . ومحوراً أساسياً في معظم ما يكتب الشعراء المعاصرون من قصائد^(١).

وقد لجأ الشاعر المعاصر لكي يعبر عن هذه «الغربة الوجودية» إلى تلك الشخصيات الإسلامية التي عاشت في الماضي مواقف الحزن والاغتراب المشابهة لموقف شاعرنا المعاصر، فاستلهمها واستدعاها، معبراً من خلالها عن هذه الغربة وهذه الأحزان، بما يجعلها أكثر تجسيدا وتعبيراً لواقعه الاغترابي الذي يعيشه، وقد وصف بعض النقاد هذا الحزن الغربي «بأحزان النضوج، وهو القائم على محوري الذات والوجود، والشعور بالغربة والضياع، وليست هي بالأحزان الفجة كأحزان المراهقة، أو الأحزان المرضية أو الحزن الرومانتيكي»^(٢).

ولعل شعراء مثل عبدالله البردوني وعبدالعزیز المالح ممن انتشرت في شعرهم ظاهرة الغربة والحزن، وقد جاءت غربتهم من إحباطاتهم الوطنية أولاً، ثم القومية ثانياً، وإن كانت الأولى أظهر وأبرز لارتباط المواطن اليمني بالهجرة عن وطنه، والغربة عنها، فالشاعر البردوني يجمع بين غربته الوطنية وغربته القومية في استلهامه لشخصية أبي تمام في قصيدته المشهورة «أبو تمام وعروبة اليوم»، وإن كان الملمح القومي أبرز في هذه القصيدة بخاصة، فالانكسارات القومية وفشل الثورة العربية أكثر وضوحاً في هذه القصيدة، فقد جسد البردوني من خلال أبي تمام وموقفه الشعري من انتصارات المعتصم بعمورية مقدار الحزن والألم والغربة الوجودية التي يتجرعها الشاعر وجيله من أبناء الأمة العربية في العصر الحاضر من انكسارات الأمة العربية أمام أعدائها المعاصرين^(٣)، ولكن البردوني قد عبر عن غربته كشاعر يحمل هم أمته في العصر الحاضر، أصابته الاحباطات من خلال استغلاله الجانب الخاص من حياة أبي تمام الذي كان يحمل همّاً وجودياً ذاتياً عانى في سبيله وجاب البلاد شرقاً وغرباً يمدح الخلفاء والأمراء والولاة بقصائده العظيمة، ولم يكن من وراء ذلك ما يعادل معاناته تلك أو ينهض بتطلعاته، وقد كان يكبد نفسه وعقله على شكل قصائد يمنح من خلالها مدحيه الخلود، وهي في الوقت نفسه تأكل حياته وفكره دون ذي طائل .

والبردوني يضيف هذه الغربة الآتية من الهم الذاتي بجانب الغربة الآتية من الهم القومي ثم

(١) السابق ص ٣٥٠ .

(٢) السابق ص ٣٦٩ .

(٣) انظر الباب الأول، الفصل الأول ص ١٠٥ - ١٠٧ .

يأخذ في الشكوى بحاله وبغربته إلى أبي تمام متخذاً من غربه أبي تمام وسيلة مؤثرة للتعبير عن غربته كشاعر وفنان في هذه الحياة المعاصرة، فيقول بعد أن صور واقعه الوطني والقومي الذي يعيش فيه كالغريب^(١):

شبابه في شفاه الريح تنتهب
أما بلادي فلا ظهر ولا غيب
كانت رعته وماء الروض ينسكب
أضنى لأن طريق الراحة التعب
رحلي دمي وطريقي الجمر والخطب
في داخلي أمتطي ناري وأغترب
وحولي العدم المنفوخ والصخب
لكن لماذا ترى وجهي وتكتئب
إني ولدت عجوزاً كيف تعتجب
نار الحماسة تجلوها وتنتحب
وأنت تعطيه شعراً فوق ما يهب
يحثك الفقر أو يقتادك الطلب
فيك الأماني ولم يشبع لها أرب
تبدو وتنسى حكاياها فتنتقب
من رهبة البوح تستحي وتضطرب
ونحن من دمنا نحسوا ونحتلب
يوماً ستحب من إرعادنا السحب
(إن السماء ترجى حين تحتجب)

حبيب تسأل عن حالي وكيف أنا
كانت بلادك رحلاً ظهر ناجية
أرعت كل جديب لحم راحلة
ورحت من سفر مضن إلى سفر
لكن أنا راحل في غير ما سفر
إذا امتطيت ركاباً للنوى فأنا
قبري ومأساة ميلادي على كتفي
حبيب هذا صدك اليوم أنشده
ماذا أتعجب من شيبتي على صغري
وأنت من شبت قبل الأربعين على
وتجتدي كل لص مترف هبة
شرقت غربت من وال إلى ملك
طوفت حتى وصلت الموصل انطفأت
حبيب ما زال في عينيك أسئلة
وما تزال برحلي ألف مبكية
يكفيك أن عدانا أهدروا دمنا
سحائب الغزو تشوينا وتحجبنا
ألا ترى يا أبا تمام بارقنا

(١) ديوان عبدالله البردوني ٢/ ٢٥٥ - ٢٥٩ .

هكذا يعبر الشاعر عن غربته من خلال شخصية أبي تمام ومواقف حياته في الماضي حيث تجولاته وغتراباته بين الممالك والولايات، وهو يبحث عن ما يمكن أن يحقق له ذاته ووجوده التي يشعر بأنها لم تأخذ حقها من الوجود السياسي والاجتماعي والحياتي في عصره، فقد طوحت به الغربة حتى وافاه أجله في الموصل، فيجعل الشاعر البردوني من حاله معادلاً معاصراً لأبي تمام وغربته، ويلقي من هذه المسحة الغربية على ذاته ما يجسد لنا غربته وأحزانه وآلامه وتمزقه الوجودي، فعلى الرغم من أن الشاعر أول غربته هذه إلى درجة الغربة (المتافيزيقية)، وهي - التمرد على الكون والثورة عليه^(١) - التي ترى فيها الذات أن في وجودها مأساة كونية حين قال: «قبرى ومأساة ميلادي على كفتي» حيث يرى الشاعر أن في وجوده مأساة حياتية كونية، إلا أن البردوني لا يلبث أن يتراجع عن هذه الغربة الكونية، وهذا التمزق الميتافيزيقي إلى غربة وجودية ثائرة، يأمل من ورائها شيئاً من الخلاص حين يقول: «يوماً ستحبلى من إرعادنا السحب» ويقول: «ألا ترى يا أبا تمام بارقنا، إن السماء ترجى حين تحتجب».

والبردوني واحد من الشعراء الذين طوروا تجربتهم الشعرية من التمرد المشوب بمشاعر الغربة والحزن (المتافيزيقيين) إلى التمرد الإيجابي الثائر، إن شعور هؤلاء الشعراء بالغربة نابع من ثورتهم، وثورتهم هي وليد شعورهم بالغربة^(٢).

ومن أكثر الشعراء إحساساً وتعبيراً عن هذه الغربة الوجودية الآتية من علاقة الشاعر بواقعه المعاصر هم شعراء الاتجاه الإسلامي، والسبب آت من شعورهم بغربة المسلم والإسلام في هذا العصر، وبخاصة بعد استئثار التيارات السياسية والفكرية المعاصرة في الوطن العربي، من قومية مفرغة من الدين، واشتراكية يسارية وماركسية شيوعية . . . وغيرها من التيارات والأفكار التي دخل الإسلام معها في صراعات فكرية ودينية بجانب بعد المسلمين عن الإسلام الحق وجهلهم به بسبب انشغالهم بتلك الأيديولوجيات وتجريبها في واقع حياتهم، كذلك ما يتعرض له الوطن العربي والعالم الإسلامي من مكائد من الدول الاستعمارية، سبب له الضعف والتردي والانكسارات أمام الحضارات الأخرى المعاصرة، كل هذه جعلت الشاعر الملتزم بالهم الإسلامي يرفض واقعه ويعيش في غربة عنه، لكن غربته عن واقعه مثل رفضه لهذا الواقع يكاد يخلو من الاغتراب الكوني، بمعنى أن الشاعر في غربته يلجأ إلى الماضي العربي الإسلامي من خلال شخصيات إسلامية يتزربها، وهو حين يستلهمها يعبر من خلالها عن اغترابه الذي يعيشه، والشعراء الإسلاميون في هذا الملح الاغترابي الوجودي غالباً ما يستلهمون شخصيات إسلامية كانت مستضعفة في بدايات إسلامها، وكانت قد عاشت آلام الغربة ومعاناة عدم القدرة على دفع الشر والأذى عن نفسها ودينها من عدوها القوي الذي يتصرف ويتحكم في أمرها كما هو حال بلال وعمار وصهيب وسلمان الفارسي . . . وغيرهم من المسلمين الذين كانوا مستضعفين.

(١) انظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٤١٠ - ٤١١.

(٢) انظر السابق ص ٤٠٠، ٤٠٧.

فالشاعر المغربي محمد المنتصر الريسوني يستلهم شخصية عمار بن ياسر رضي الله عنه معبراً من خلاله عن ما يشعر به هو وكل مسلم معاصر متمسك بدينه من غربة وحزن وألم وتحمل للمعاناة في هذا العصر، فهو يقول من قصيدة له بعنوان «رسالة سيد قطب إلى عمار بن ياسر»^(١):

من أقباء القهر الطاغوي
عبر الأنفاس المقروره
عبر الأزمان المدحورة
حملت لك أعماقي أحلى حرف نداء ربي
ذنبى قولي : ربي الله ، فثار الإعصار الغادر
جلدونى في القر العاتي . . جلدوني في الحر الحامي
نزعوا ثوبي . . أصلوا ظهري . .
هم يا عمار أصحاب الفيل بدغل التضليل العاتم
قلت : الله الباري عندي أغلى من دنياكم
عماراً يا ربان العزم الصائل
في قيض أبي جهل ودوار الليل الغائل
الفجر بدت أعلام مواسمه النشوى
عمار أنا بطريق الاستشهاد النوراني
هبت أطياب الأذان . . تحدوا ركب الشهداء أنوار وأمان
عمار لقد عبقت في أعماقي أشتات خضرا

إن الإحساس بالغربة والألم والحزن والشبه الذي يجده بين حاله اليوم كمسلم وحال عمار في بدايات إسلامه جعله يستلهم شخصية عمار الذي تعرض للعذاب والآلام بسبب إسلامه، فقد استلهمه الشاعر ليتأسى به في غربته هذه ويستأنس بمواقف عمار البطولية وصبره في سبيل دينه وعقيدته، وليعبر عن ما يعانیه كذلك من اغتراب في العصر الحاضر .

ولا ينبغي ونحن نتعرف علي ملامح الغريب عند شعراء الاتجاه الإسلامي أن ننسى تلك الأخبار الإسلامية التي تحدت عن غربة المسلم، ومجدت المسلم الذي يعيش حالات الغربة والاعتزال والفرار إذا فسد الزمن والواقع^(٢).

لكن ملامح الغريب الوجودي تبرز أكثر عمقاً حين يتجه الشاعر المعاصر إلى شخصيات إسلامية عرفت بالقلق والاضطراب وعدم السكون في حياتها، فيعبر عن غربته من خلالها، وهنا تتجه

(١) إلى اللجنة عبر أدغال العذاب ص ٣٨، ٤٠-٤١، ٤٣، ٤٩، ٥١.

(٢) انظر : فتح الباري شرح صحيح البخاري ج ١٣، الحديثين رقم ٧٠٨٢، ٧٠٨٣ والحديث رقم ٧٠٨٤ ص ٣٨.

الغربة إلى أن تصير أكثر قرباً من الغربة الكونية التي تدخل الشاعر في مرحلة من التمزق والسوداوية واليأس والقلق والاضطراب .

فالشاعر الفلسطيني عزالدين المناصرة حين يود أن يعبر عن غربته وغربة المواطن الفلسطيني بشكل يوضح ما وصل إليه حال المواطن الفلسطيني من رؤية وجودية غربية سوداء كثيبة تبرز تمزقه وانعزاله، فإنه يستلهم شخصية مسلمة عرفت بقلقها وتمردا وتغربها في حياتها هي شخصية الشاعر البطل الفارس أبي محجن الثقفي الذي حفظت له الذاكرة التاريخية قلقه وتمرده ونفيه من المدينة إلى العراق وتغريبه . على أننا نرى أنه لا سبيل مطلقاً لإيجاد موازنة حقيقية بين الشخصيتين (شخصية أبي محجن ، وشخصية الفلسطيني المعاصر)؛ لأن إيجاد مثل هذه المعادلة أمر لا يصح قبوله .

وقد استلهمه الشاعر المناصرة استلهاماً توظيفياً جديداً يوضح ما ظهر في التجربة الاستلهامية الجديدة من ملمح وجودي قائم على أساس من إحساس الشاعر بالغربة تجاه واقعه، فقد أسقط المناصرة على شخصية أبي محجن الثقفي معاناة مواطنه الفلسطيني وتشريده ونفيه إلى الآفاق وما يواجهه داخل وطنه وفي غربته من سجون وعذابات ، وما أحيط به من مطاردات من قبل المخابرات اليهودية داخل وطنه أو المخابرات في موطن اغترابه ، حتى أصبح في تمزق وحيرة بين وطنه المطرود منه ومنفاه المحاصر المطارد فيه ، وليس له من ذنب إلا أنه فلسطيني ، إنها تهمة أفقدته منطقية الحياة والوجود وسببته ، وأدخلت غربته في شكل من أشكال الغربة الوجودية (الكونية) ، يقول الشاعر المناصرة من قصيدته «أبو محجن الثقفي أثناء تجواله»^(١) :

يعاد أبو محجن الثقفي من الرحلة المتعبة
كان يحمل تأريخ عصيانه في الحقائق ، وتكتب عنه التقارير
يمنع من شم عطر الأحبة ، ثم اغتيال هويته في صباح الجليل
يعاد إلى أرضه بالقيود ، ولم يشرب الخمرة الصاخبة
شائعات تحاصره في الحدود

إن الشاعر يخلع على أبي محجن غربة الفلسطيني في العصر الحاضر ، فهو تكتب عنه التقارير السرية وهو مراقب من قبل مخابرات العدو ، ثم هو صاحب «هوية» مغتاله مغيبة مصادرة ، وهو محاط بالاتهامات والشكوك ، وعرضة للمساءلات والتوقيف على كل الحدود التي يود اجتيازها والعبور منها ، وهذه الاتهامات والجنح تتصرف في تحركاته وإراداته فتمنعه ، وتحفظ عليه ، وتعقله ، وينفذ فيه ما يريد مطاردوه دون سبب أو منطق أو حق شرعي .

ثم يزيد الشاعر من غربة الفلسطيني المعادل المعاصر لأبي محجن حين يصوره من خلال أبي محجن الذي قبلت زوج سعد غداة القادسية توسلاته ففكت قيوده ليحقق رغبته في الجهاد ، لكن معادله

(١) الأعمال الشعرية ص ٢٢٠-٢٢٣ .

الموضوعي المعاصر المشرّد الفلسطيني قد رُفضت توسلاته والشفاعة فيه ، مع ما يظهر على وجهه من نور وضياء وصدق في الطلب وإخلاص في النية والقصد^(١) :

أتيت إليك اقبليني
وهذي عيوي ، وهذي سلاسلهم في زنودي
أتيتك هذي كراريهم . .
كطفل غريب . .
سمعت النساء يقلن لها : أطلقيه
ففي وجهه توبة كصلاه
رأيت وحوش البراري تصيح : إذا تاب فلتطلقيه
ففي صدره عنب من جبال الخليل . .
ففكي وثاقي ،
ولم يذق المرفكي وثاقي . . اقبليني . . .
رصاص العقارب فوق جبيني
وحين تقولين :
رمل البلاد ، جبال البلاد ، مدائنها
زينت خصرها
بكفي وسيفي وجودي
أعود لسجني - أعاهدك الله - فكي قيودي

لقد استغل الشاعر بعض ملامح شخصية أبي محجن التي نختزلها له في ذاكرتنا كاسمه وما يحمل من إحياءات من نفي وتشردّ وتغريب وقلق واضطراب ، بجانب ذكر السجن والقيود وما توحى به من وحشه وعزله وآلام ووحداية وانطواء وهموم وبعد عن الناس وعمن تحب ، كلها صفات تجسد ملامح الغربة بثها الشاعر في ثنائيا نصه ، وصور لنا من خلالها ملامح الغربة والنفي والتشريد والآلام التي يعيشها هو كفلسطيني وكل واحد من أبناء فلسطين في العصر الحاضر ، وقد مزج الشاعر بين شخصية أبي محجن التراثية ، وشخصيته هو ، وشخصية المطارد الفلسطيني ، ومثل هذه الأصوات الثلاثة داخل النص ، وذلك ليحقق نوعاً من المزج والتداخل بين هموم أبي محجن التراثي وغربته وبين همومه هو وغربته هو وهموم وغربة كل من عاش الغربة والتشرد من أبناء فلسطين ، جاعلاً من الشخصية التراثية (أبي محجن) قناعاً للشخصية المعاصرة (المغترب الفلسطيني) ، ومسقطاً غربة الشخصية المعاصرة وقضاياها السياسية والاجتماعية على الشخصية التراثية حين يصف أبا محجن بأنه «يحمل عصيانه في الحقائق وتكتب عنه التقارير . . وأن في صدره عنباً من جبال الخليل . . » وغيرها من الملامح والصفات المعاصرة للفلسطيني .

(١) السابق نفسه .

لقد استلهم الشاعر شخصية أبي محجن الثقافي استلهاماً توظيفياً ناضجاً عميقاً، حيث طور الشاعر من خلال هذا الاستلهام شخصية أبي محجن حين حمله هذه الدلالات السياسية التغريبية الجديدة ذات الملمح الحضاري الوجودي التغريبي الجديد الذي أخذ يظهر في التجربة الشعرية الجديدة، حيث التعبير عن هذه الغربة الوجودية السياسية التي توضح مقدار الظلم والقسوة والمعاناة والاعتقال الحضاري والغربة والنفي والتشريد الذي يعيشه الفلسطيني في العصر الحاضر، والتي ما كنا لنحس بها لو لم يستعن الشاعر في تصويرها بشخصية أبي محجن الثقافي الذي اشتهر بنفيه وتشريده وتغريبه وسجنه وقيوده وآلامه وأحزانه وقلقه، فقد منحت هذه الشخصية التراثية ببعدها التغريبي هذا الشخصية الفلسطينية المعاصرة هذه المقدرة الإيحائية التعبيرية في استلهام المناصرة هذا بهذه التقنية التوظيفية الجديدة.

وهذا يؤكد أن هذه الغربة جاءت لشعرنا العربي ليس من تأثره بالخزن الأوربي أو الغربة الأوروبية التي جاءت من طغيان الحضارة المادية في القرن العشرين، وليست آتية من ترف معرفي يمارسه الشاعر حيال الأشياء فما يلبث أن يتبدل تلك المعارف ويسأم منها بسبب تكرارها لبحث عن غيرها^(١) - كما يرى بعض الباحثين -، إنما هي آتية من تردي الأمة العربية وانكساراتها في مواجهاتها مع أعدائها كما هو حالها مع عدوها اليهودي في فلسطين، وإحباطاتها الثورية على المستوى الحضاري والسياسي.

كذلك وجد الشاعر المعاصر في شخصيات التصوف الإسلامي ما يمكن أن يجسد له ملامح الغربة الوجودية، ويعمق له الإحساس بهذا الملمح الوجودي، ويصور له ملامح الغريب ويجعله أكثر قرباً من الغربة الوجودية بفهمها العام المطلق.

والحق أن اطلاع الشاعر المعاصر على أدبيات التصوف الإسلامي قد كان عاملاً لا ينبغي أن نغفله - بجانب ما سبق - في ظهور هذا الملمح الوجودي بطرفيه: (الرفض والغربة) في شعرنا المعاصر وفي القصيدة الاستلهامية بخاصة.

وقد حدثنا كبار الشعراء الذين استلهموا الشخصيات الإسلامية عن قراءاتهم للتصوف وتأثرهم به في تجاربهم الشعرية الاستلهامية هذه^(٢).

فقد رأينا الشاعر صلاح عبدالصبور عندما أراد أن يعبر عن رفضه للواقع المعاصر الذي يعيشه ويحسنا بغربته التي يشعر بها في هذا الواقع، استدعى لنا شخصية الصوفي الإسلامي بشر الحافي، الذي رفض واقعه وعاش فيه كالغريب بين أهله، فما أن نزل بشر إلى السوق ورأى أعمال الناس وسلوكياتهم التي أنكروا ورفضها حتى حس بالغربة بينهم فوضع نعليه تحت إبطيه وفرّ هارباً لا يكاد يلوي على شيء، معبراً عن رفضه لواقعه ومعلنًا غربته عنه، فصلاح عبدالصبور من خلال قناعه هذا يهرب من الناس والحياة

(١) انظر: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٥٤ - ٣٥٥.

(٢) انظر: تجربتي الشعرية - عبدالوهاب البياتي ص ٢٢، ٢٥، وحياتي في الشعر - صلاح عبدالصبور ديوانه ص

٢/ ٦٠٥ - ٦١١، ٣/ ٢١٧ - ٢٢٠.

نحو البراءة والحزن والعزلة ، فقد فَقَدَ البراءة في عصره ففر منه ، كما فقد بشر البراءة في معاصريه ففر منهم^(١) .

ومثل الشاعر صلاح عبدالصبور عبر الشاعر عبدالمنعم عواد يوسف^(٢) عن رفضه للواقع وغربته عنه من خلال شخصية بشر الحافي كذلك في قصيدته «فرار» فيقول^(٣) :

لم أك أحلم أنني يوماً سأراه
يا أله !!

ها هو يقبع في زاوية الميدان
أقبلت إليه بكل خشوع اللحظة

حين رأيته أقبل نحوه
أدرك أن هناك من قد عرفه

هب سريعاً
وتأبط خفيه

وألقى ساقيه للريح

ليذوب بأعماق مدينتنا العمياء

يا بشر الحافي أخبرني بالله عليك

متى ستقر ؟ متى ستقر ؟ متى ستقر ؟

إن الشاعر هنا يصور لنا حال مغترب معاصر ، لأنه كما يفيد أنه «أقبل نحوه . . وأنه قد عرفه» وما بشر الحافي سوى قناع تراثي له منحه هذه الصورة الغريبة ، وهذه الغربة التي نلمس أن الشاعر جسدها في نصه على شخصيته المعاصرة هذه هي غربة «تمثل نظرة متشائمة إلى الواقع ، يغلب عليها طابع اليأس والاستحالة على طابع الأمل والإمكان»^(٤) فهو ما إن عرف الشاعر المتقدم نحوه حتى عرف أن الواقع بدأ يتصل به ففر منه هارباً ليعود إلى عالمه التخريبي الذي أحاط نفسه به . . حين رأيته أقبل نحوه . . أدرك أن هناك من قد عرفه . . هب سريعاً . . وتأبط خفيه . . وألقى ساقيه للريح . . ليذوب بأعماق

(١) انظر النص في الباب الأول ، الفصل الثاني ص ٢٩٧-٢٩٨ من هذه الدراسة .

(٢) شاعر من مصر ، ولد عام ١٩٣٣م بشين القناطرة ، محافظة القليوبية بمصر ، من دواوينه عنق الشمس ١٩٦٦م ، أغنيات طائر غريب ١٩٧٢م ، الشيخ نصر الدين والحب والسلام ١٩٧٤م ، للحب أغني ١٩٧٦م ، الضياع في المدن المزدحمة ١٩٨٠م ، هكذا غنى السندباد ١٩٨٣م ، بيني وبين البحر ١٩٨٥م ، [انظر : معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٤٢٦/٣] .

(٣) جريدة الرياض ، العدد (١٠٤٧٥) ، الخميس ٢٠ شوال ١٤١٧هـ الموافق ٢٧ ، فبراير ١٩٩٧م .

(٤) الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر ، مفيد قميحة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م ، ص ٤٠٥ .

مدينتنا العمياء»، إن الإنسان الحقيقي أصبح في عصرنا هذا ضعيفاً فاقد التأثير . . . وغريباً ضائعاً في زحمة الجمع الحاشد المتسلح بمختلف المكر والخداع والجشع وأسباب القوة^(١)، إن غربة رفيق الشاعر عبد المنعم عواد يوسف هذا الذي صورته، أو بالأحرى غربة الشاعر نفسه مثل غربة بشر الحافي في الماضي تكمن في «افتقاره إلى اليقين وشعوره . . . بفساد الطبيعة البشرية وهي بعينها أزمة الشاعر المثقف في العصر جملة . . . ويدين فيها على لسان بشر زيف الحضارة الراهنة وما فيها من عقم وانحلال»^(٢).

إن كثيراً من رموز التصوف رفضوا الواقع المادي وهربوا من الناس وحاولوا الانعتاق نحو المطلق ليعيشوا غربتهم الجميلة التي صنعوها لأنفسهم في شكل من أشكال الرفض والثورة على الواقع والتطلع للأعلى، فكانوا خير ما يجسد فناً ملامح من يعيش حياة الاغتراب في شعرنا الاستلهامي المعاصر .

والغربة التي تحسدها هذه الشخصيات هي غربة قلق مضطربة، لذلك رأينا الشاعر عبد المنعم عواد يوسف في نصه هذا يخاطب بشر الحافي ومعادله المعاصر الذي فر حتى لا يعرف بقوله: «متى ستقر؟ متى ستقر؟ متى ستقر؟»، لأن التجربة الشعرية من خلال هذه الغربة فيها «محاولة الكشف عن الحقيقة والتجاوز عن الوجود الفعلي للأشياء، والصوفية - اضطراب - كما يقول بعض النقاد - فإذا وقع السكون فلا تصوّف»^(٣).

وعلى الرغم من أن بدايات التحام التجربة الشعرية بالتجربة الصوفية - في العصر الحديث - قد كانت على يد بعض شعراء المهجر أمثال جبران خليل جبران^(٤)، إلا أنه قد شاع هذا الملمح الوجودي الغربي لإبراز صورة الثائر الرافض الغريب في استلهامات شعرائنا وكثر اتجاههم للإفادة منه منذ بدايات الستينيات من هذا القرن الميلادي^(٥)، عندما وجد هؤلاء الشعراء في شخصيات التصوف الإسلامي الأداة الفنية الأكثر تطوراً، التي يمكن توظيفها في تجاربهم الشعرية، لتوحي بما يعتمل في نفوسهم من ثورة ورفض ومعاناة وغربة، تعبر عن علاقة الشاعر بعصره وواقعه .

وعلاقة شخصيات التصوف بالاتجاهات الثورية المتقدمة جعلت شاعر التجربة الشعرية الجديدة يتجه إلى التصوف بقوة . . . فهو ينفصل عن المجتمع ظاهرياً ليعيش آلامه التي هي آلام المجتمع نفسها بوجوده مأساوي، وهو بذلك يحاول أن يعوض عن العلاقات الروحية والصلاة الحميمة التي فقدتها . . . مع واقعه، فهناك ترابط بين مظاهر التصوف في الشعر العربي الحديث، والإحساس بالغربة والضيق والنفي واتحاد

(١) السابق الصفحة نفسها .

(٢) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٣٢٢، ٣٧٦ .

(٣) انظر : القصيدة العربية الحديثة - الأزمة والأسئلة - محاولة للفهم، محمد صالح الشنطي، جريدة الجزيرة عدد (٨٣١٣) في ٢٠/٥/١٤١٦هـ، ٣ يوليو ١٩٩٥م ص ١٠ . وانظر دراسات في الشعر العربي ٣٩/٢ .

(٤) انظر : دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص ١١٧ .

(٥) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٣٦ .

الشاعر بالرموز المثقلة بالتضحية والاتحاد الصوفي والشهيد في التراث والتسامي بالصدمات^(١).

والشاعر عبدالوهاب البياتي من أبرز الشعراء الذين ولعوا بشخصيات التصوف وعبروا من خلالها عن غربتهم في هذا لعصر، وعن إحساسهم باستمرار النفي وطمأ الحب والارتياح إلى عالم الآلام والأحزان لأن الكفاح الطويل لم يأت بثمره مرجوة^(٢) لذلك صنع لنفسه عالم من الغربة والحزن القائم على النفي والتشرد المستمر في حياته، وهي ظاهرة تجسدت في حياة البياتي الواقعية، وفي حياته النفسية، وقد صورها من خلال استلهامه شخصية الحلاج، فهو يتمثل له في طفولته وفي رؤيته للأشياء الجميلة (أحواض الزهر) وهو رفيقه في غربته وفي أسفاره وفي منافيه، يقاسمه الخبز والأحزان فيقول^(٣):

في أحواض الزهر
في غابات طفولة حبي
كان الحلاج رفيقي في كل الأسفار
كنا نفتسم الخبز، ونكتب أشعاراً عن رؤيا الفقراء المنبوذين
جياًعاً في ملكوت البناء الأعظم

لقد أقام الشاعر وحدة واتحاداً بين غربته في العصر الحاضر ونفيه وتشرده وأحزانه وآلامه وهروبه من واقعه، وبين غربة الحلاج في الماضي وما لاقاه من آلام السجن والتشرد بسبب الفقراء، ثم غربته في آرائه وأقواله بين معاصريه حتى إنه ضحى بدمه في سبيل ذلك، إن شعر البياتي المشوب بهذه الغربة الوجودية بسبب ما يراه في واقعه من ظلم ليشي بغربة الحلاج، فهو يشارك البياتي في كتابة شعره هذا المشوب بالغربة، ولذلك يرى الشاعر أنه حين يخرج من عالم الحلاج التغريبي، أوحين يفصل عنه الحلاج بعالمه الصوفي وغربته الصوفية فإنه يفقد الأشياء الجميلة^(٤):

قال الحلاج : وداعاً
فاختفت الأحواض

إذن فالغربة التي يصنعها الشاعر المعاصر، ويهرب إليها هي غربة يشعر فيها بالجمال الداخلي النفساني، وما ذلك إلا من شدة القسوة والمعاناة التي يشعر بها من خارج ذاته من واقعه ومن حوله من البشر.

(١) انظر : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١٥٩ - ١٦٢ .

(٢) انظر السابق ص ١٦٠ .

(٣) ديوانه ٣/ ٤٣٥ - ٤٣٦ .

(٤) السابق نفسه .

هنا نلاحظ كيف هيأت للشاعر شخصية الحلاج الصوفية هذه أن يعبر عن غربته الوجودية التي يشعر بها في واقعه الحياتي، إنه - كما يقول عز الدين إسماعيل - «حين تتخلى الصوفية عن وجهها السلبي لكي تنغمس في الواقع الذي ترفضه وتبتعد عنه فإنها تصبح بذلك فناً تصبح شعراً، وهي تعبر عن الوجه الجمالي لموقف التمرد الثوري»^(١)، وما يعقب ذلك من رفض للواقع أو غربة عنه.

وعلى الرغم من مظاهر الرفض الواضحة والجلية في استلهمات شعرائنا لبعض الشخصيات الإسلامية، إلا أن ذلك الرفض وتلك الغربة يغلب عليها الإيجابية والفاعلية وليس (الميتافيزيقية) العنثية بشكل عام، كما نلاحظه عند شعراء الاتجاه الإسلامي وحتى عند شعراء بعض الاتجاهات الأخرى، فإن مجرد لجوء الشاعر لشخصية تراثية يعبر من خلالها عن غربته عن واقعه فإنه يحقق للشاعر الحل والخروج من المأزق الميتافيزيقي، بتثوير تلك الشخصيات مثلاً، كما هو حال الحلاج وبشر الحافي اللذين عبرا من خلال رفضهما للواقع وغربتهما عنه عن ثورتها تجاه هذا الواقع والرغبة في إصلاحه وتغييره لما هو أفضل، فبشر الحافي على الرغم من هروبه، إلا أنه عبر بهذا الهروب عن تطلعه لعالم أجمل من ذلك العالم الذي هرب منه وشعر فيه بالغربة، وهذه الحركة الفعلية تخرج الشاعر المعاصر المستلهم لمثل هذه الشخصيات للتعبير عن غربته من هذه الغربة بشيء من الحركة والفعل المؤثرين في الواقع، فغربة الصوفي الذي هو الوجه التراثي للمغترب المعاصر قائمة على «صوفية الاحتراق في التجربة والخروج من رمادها»^(٢)؛ لكن المشكلة هنا تكمن لدى الشعراء الذين استفادوا من أدبيات التصوف وشخصياته في أنهم لم ينقوا هذا البعد المضموني الجديد الذي استفادوا منه في استلهماتهم من شوائبه العقيدية ولم يعطوا اهتماماً لإشكالات بعض تلك الشخصيات العقيدية، أمام ما حققت لهم من إغراءات فنية ومضمونية في تجربتهم الاستلهامية الجديدة.

هذه هي بعض الملامح التجديدية التي استطعنا تلمسها من خلال استلهام الشاعر العربي للشخصيات الإسلامية في تجربته الشعرية الجديدة، وقد نهض بها الشاعر تجاه الشخصيات الإسلامية التي استلهمها للتعبير من خلالها عن تجربته الشعرية، التي حقق من ورائها لتلك التجربة تطوراً فنياً جديداً إن على مستوى إطارها الأسلوبى الفني، وإن على مستوى إطارها الرؤيوى الحضاري.

(١) الشعر العربي المعاصر، ظواهره وقضاياها الفنية والمعنوية، ص ٤١٤.

(٢) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١٦٢.

الفصل الثاني

الاتجاهات الفنية لاستلهاام الشخصيات الإسلامية

- (١) بناء القصيدة.
- (٢) التقريرية والرمز.
- (٣) الحقيقة والأسطورة.
- (٤) الوضوح والغموض.
- (٥) التكرار والنمطية.

مدخل :

استلهم الشخصيات الإسلامية قضية هي أقرب للجانب الفني في العملية الإبداعية منه للجانب المضموني ، لذلك برزت في استلهمات الشعراء للتراث بعامة والشخصيات الإسلامية منه بخاصة عدد من القضايا الفنية التي يتعين على الدراس لهذا المنحى الشعري من دراستها وتوضيحها وتوضيح الظاهرة التراثية التي يدرسها من خلالها فهي تحتاج للوقوف عندها بشيء من الروية والتفصيل ، وبما يمكن أن يجليها ويبرزها ويوضح أثرها على الفعل الشعري الذي يستلهم الشاعر من خلاله الشخصيات الإسلامية التراثية .

فقد سلك شعراؤنا في استلهامهم للتراث وشخصياته مسالك واتجاهات فنية متعددة واستخدموا عدداً من المعطيات الفنية للوصول باستلهاماتهم لعناصر التراث وشخصياته غاياته المضمونية والفنية التي يودون الوصوله إليها ، وقد كان من أبرز تلك الاتجاهات ما ظهر من علاقة وأثر وتأثير بين استلهم الشخصيات الإسلامية وبناء القصيدة أو التقريرية والرمز أو الحقيقة والأسطورة أو الوضوح والغموض أو التكرار والنمطية .

ولذلك برزت لدينا عدد من القضايا المضمونية والفنية في استلهم الشعراء للشخصيات الإسلامية تدور حول تلك الاتجاهات استلزم الأمر تناولها بالدراسة والتوضيح والتحليل .

وفي هذا الفصل من هذه الدراسة سنقف من خلالها على ما تناولته هذه الاتجاهات مع الشخصيات الإسلامية المستلهمة من فاعلية شعرية سواء على المستوى المضموني أو الفني للعملية الاستلهامية وما كان لذلك كله من أثر على الشعر الذي استلهم الشخصيات الإسلامية بما يوضح أثر هذه الظاهرة فنياً وما ينعكس من هذا الجانب الفني من تأثير على الجانب المضموني ، علماً بأننا سنرد وندفع كل تلك المواقف التي وقفها بعض الشعراء من السلف الصالح ، والتي نسبت إليهم صوراً منحرفة لا تليق بهم .

(١) بناء القصيدة في استلهاام الشخصيات الإسلامية :

البناء الفني هو «جوهر الحركة الإبداعية في كل الأنواع الأدبية . . وهو تضامن جميع عناصر النص لإقامة تشكيل جمالي يحمل رؤية جمالية معينة»^(١)، «والفن تشكيل قبل أن يكون جمالاً»^(٢)، وبناء القصيدة عمل يشترك فيه الطبع والصنعة، ولا يغني في تجويدها أحدهما عن الآخر، وهذا ما أكدده أحد الشعراء المعاصرين بقوله: «وبناء القصيدة لدى الشاعر ليس عملاً عضوياً فحسب، وليس عملاً مقصوداً فحسب، بل هو غريزة يحذفها الشاعر تلقائياً، إذا كان شاعراً حقاً»^(٣).

واستلهاام التراث لدى الشاعر الحديث، واحد من العناصر المهمة التي أثرت في العملية البنائية للقصيدة في العصر الحديث، تأثيراً أغناها وأثراها في جانبها المضموني والفني.

واستلهاام الشخصيات الإسلامية منه بخاصة أهم تلك العناصر التراثية، التي تدخلت في تشكيل معمار القصيدة الحديثة، وأكسبتها سمات بنائية، ذات دلالات فنية ومضمونية، تكاد تكون خاصة بها.

ويستخدم الشاعر الحديث الشخصية التراثية ليعرض تجربته الشعورية الحاضرة من داخل إطار بنائي فني، تتيحه له الشخصية التراثية^(٤)، ويبرز استخدام الشخصية الإسلامية - كأحد عناصر التراث الغنية والثرية - التقنيات الفنية التي حققت بفضلها القصيدة الحديثة منجزها الفني النبوي في الشعر الحديث؛ وذلك لأن استلهاام الشخصيات التراثية يفتح للشاعر آفاقاً أكثر غنى وسعة في تخوم التعبير الفني، فهو يحقق لتجربته تقنية التشخيص والتصوير بمختلف اتجاهاته الجزئية والكلية المباشرة والرمزية فضلاً عن الموضوعية والدرامية.

ويمكننا توضيح البناء الفني للقصيدة التي استلهاام الشاعر الحديث من خلالها الشخصيات الإسلامية التراثية من منظورين هما:

* الأشكال البنائية لتلك القصيدة.

* لغة تلك القصيدة.

وسنفصل الحديث في ذلك فنقول :

أولاً - الأشكال البنائية :

من خلال تتبعي للقصائد التي استلهاام الشعراء فيها الشخصيات الإسلامية التراثية ظهر لي أنها

(١) جماليات القصيد - النص ومفهوم البناء، مقال لمحمد بن أحمد العزب، مجلة المنهل، العدد (٥٤٣) مجلد (٥٩)

العام (٦٣) جمادى الأولى ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م ص ٧٠.

(٢) حياتي في الشعر - صلاح عبدالصبور، ديوانه ٥٦/٣.

(٣) السابق ٤٩/٣.

(٤) انظر : الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب ص ٢٣٩ (بتصرف) .

قد أخذت ثلاثة أشكال بنائية هي :

أ - شكل بنائي قصير أو قصيدة قصيرة .

ب - شكل بنائي طويل أو قصيدة طويلة .

ج - شكل بنائي مسرحي .

(أ) الشكل البنائي القصير (أو القصيدة القصيرة) :

ومن أبرز سمات الشكل البنائي للقصيدة التي تستلهم الشخصيات الإسلامية ، «الغنائية» التي هي من ملامح هذا الشكل ولعل هذا هو السبب الذي جعلنا نصف هذا الشكل البنائي بـ«القصير» لأن الاستلهم فيه يكون في صورة جزئية ذات عاطفة واحدة .

والقصير هنا ليس معناه قلة عدد الأبيات في القصيدة ، إذا كانت تقليدية أو قلة عدد أسطرها إذا كانت جديدة (حرة)^(١) ؛ فقد تكون القصيدة طويلة من حيث عدد أبياتها «غير أنه طول مبني على تعدد المواضيع . . . واشتمالها على موضوعات غنائية تعبر عن عواطف جزئية سريعة»^(٢) ، أو قد تشتمل على عدة مقاطع . . ومع ذلك تظل القصيدة غنائية ، ومن ثم قصيرة - ما دامت تصوّر موقفًا عاطفيًا في اتجاه واحد^(٣) ؛ وغالبًا ما تكون هذه القصائد قصيرة فعلاً ، تحكي موقفًا عاطفيًا محدودًا ، ويكثر هذا في القصيدة الجديدة (الحرة) بخاصة .

وهذا الشكل البنائي الغنائي القصير لاستلهم الشخصيات الإسلامية ، إما أن يكون في قصيدة تقليدية ، أو في قصيدة جديدة (حرة) .

ففي القصيدة التقليدية يكون استلهم الشخصية الإسلامية بالحديث عنها عبر أبيات القصيدة عن طريق الصور الجزئية البلاغية غير الرمزية - تشبيه ، استعارة ، كناية - المنفصلة بعضها عن بعض داخل أبيات القصيدة التي تعالج موضوعات شتى ، كالمدح والوصف . . وتكون هذه الصور متفرقة غير مترابطة ، أو من خلال ذكر الشخصية المستلهمة ، واستحضارها ، والاستطراد في وصفها والإخبار عنها بشكل تسجيلي مباشر ، لا تعدو الدلالة فيها ما تحمله الشخصية من معانٍ تاريخية قديمة منفصلة عن الواقع المعاصر الذي يعيشه الشاعر .

ويغلب هذا الشكل البنائي على استلهامات شعراء المدرسة الإحيائية ومن التزم بطريقتهم من المتابعين لهم ، ومن هذا قول الشاعر علي الجارم مشبهًا شجاعة سعد زغلول في دعوته الوطنية بشجاعة خالد بن الوليد رضي الله عنه ، وسطوعه بها بأذان بلال بن رباح رضي الله عنه ^(٤) :

(١) انظر : الشعر العربي المعاصر - قضايا وظهوره الفنية والمعنوية ص ٢٥٠-٢٥١ .

(٢) الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بيانها ومظاهرها ، ص ٨٣ .

(٣) الشعر العربي المعاصر - قضايا وظهوره الفنية والمعنوية ص ٢٥١ .

(٤) ديوان علي الجارم ١/ ٣٥ .

فكأنه سيف المهيمن خالد وكان دعوتـه أذان بـلال

ويستعير الشاعر هاشم الرفاعي شخصية زياد بن أبيه البارع في الخطابة والحازم في القيادة ليصف بها أحد أساتذته، فيقول^(١):

فما أنسى لا أنسى لي مجلساً بدار أديب سما كالشهب
إذا قام في محفل منشداً رأيت زياداً يسوق العرب
أدار علينا حديثاً له يفوق حديثاً ببطن الكتب

ويستلهم الشاعر أحمد فرح عقيلان شخصيات كل من عمر بن الخطاب وسعد بن أبي وقاص، وخالد بن الوليد رضي الله عنهم ذاكراً لهم على سبيل الإخبار عن بعض صفاتهم التاريخية كالعدل والشجاعة والإقدام والانتصارات، فيقول^(٢):

حكم الراشدون منا ودانوا أم الأرض بالخصال الرضية
طلعوا والحياة في طمر ظلم فكسوها عدالة عمرية
خالد يصعق المظالم في الشام وسعد يصول في القادسية

ونحن نلاحظ في هذه الاستلهامات انفصال الماضي عن الحاضر، فلا يعدو الأمر أن يكون تشبيهاً للحاضر بالماضي، أو ذكرآله من خلال سرد وصفه والحديث عنه، بما لا يتجاوز دلالة الشخصية اللغوية، أو موقفها التاريخي كما هو في المثالين الأولين؛ و«يعتبر هذا النمط من أنماط استخدام الشخصية التراثية أبسطها، بل أهونها شأنًا من الناحية الفنية، حيث يظل ارتباط الشاعر - في إطار هذا النمط - بالشخصية المستلهمة ارتباطاً هامشياً [لأن هذا الشكل الاستلهامي] صورة بلاغية، يمكن رد كل طرف من أطرافها إلى مقابل واقعي مادي، وتنتهي وظيفتها في القصيدة بمجرد تحقيق الصلة بين وعي المتلقي وفكره ووجدانه، وبين هذا المقابل الواقعي، [ويظل طرفا الاستلهام] شاخصين كل منهما بإزاء الآخر، وعاجزين عن الانصهار في وهج التجربة، ليصبحا كيأناً فنيًا واحدًا تمتزج التراثية فيه بالمعاصرة»^(٣)، أو هو ذكر للشخصية وتذكير بها من خلال وصفها، والحديث عنها بما يجعل الاستلهام أقرب إلى صيغة المباشرة والتسجيل والتعبير عن الشخصية كما هو في المثال الثالث.

أما في القصيدة الجديدة (الحرة)، فإن القصر والغنائية فيها يكون قائماً على أساس من الصورة الجزئية كذلك لكنها صورة تنجح نحو الرمز والإيحاء، ووحدة العاطفة الشعورية؛ فهي لا تسلك التعبير المباشر الذي يقف عند الدلالة التراثية للشخصية، إنما تقدم الصورة مضمونها بطريقة إيحائية من خلال

(١) ديوان هاشم الرفاعي ص ١٩٤.

(٢) جرح الإباء ص ٦٢ - ٦٣.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٢٧٧ - ٢٧٨ "بتصرف".

إشارات رمزية، بحيث تكون القصيدة «رؤية ممتدة في اتجاه واحد يوجهها شعور موحد»^(١).

وشعراء هذه القصيدة قد يضيفون عليها من الإيحاءات ما تحاول أن تنأى بها عن التسجيلية والمباشرة، وبخاصة في حالة الاستعارة والكناية الرمزيتين، فإن أغنى الصور الجزئية الصورة الرمزية، وهي التي «تشع بها الصورة البلاغية التقليدية»^(٢)، وقد وصف بعض الباحثين هذه القصيدة، بـ«قصيدة الومضة»^(٣)؛ فالشاعر ممدوح عدوان يستلهم شخصيتي عثمان بن عفان، والحسين بن علي رضي الله عنهم في صورتين جزئيتين ذات دلالة إيحائية واحدة قائمة على أساس من الاستغلال الدنيء لقضايا الأمة العادلة من قبل بعض أصحاب الأنظمة المزييفين، فقد عبر عن ذلك من خلال إشارتين رمزيتين هما «قميص عثمان» و«قميص الحسين» ليعبر عن تجربة شعورية ذات رؤية معاصرة واحدة، وموقف عاطفي واحد، يعانيه الشاعر من واقعه السياسي وزعاماته المزيفة، وذلك في قوله^(٤):

هذا الذي ربه أمة لثأرها

وكان منه السماء

وعاش بيننا على قميص عثمان ، وبعده الحسين

قضى حياته ، قضى عشرين عام

يطارد النساء . . ويدمن الهموم في الحانات و الظلام

يدخن الحشيش والرياء . .

عاش ومات ولم يكن يتقن إلا النوم والكلام

تدفعه أي نسمة إلى الوراء . . تدفعه أي نسمة إلى الأمام

كأنه بلا عظام

فقد عبر الشاعر بقوله «عاش بيننا على قميص عثمان وبعده الحسين» عن استغلال بعض الزعامات الوهمية المزيفة، لقضايا الأمة العادلة، ومخادعة الأمة لتحقيق مآربها الشخصية الدنيئة، مما خيب الأمة وخذلها في آمالها وطموحاتها.

ويستلهم أدونيس عدل عمر بنا لخطاب عليه السلام وإنصافه واهتمامه بشؤون رعيته من خلال تذكره وتذكيره لنا بموقف عمر بن الخطاب رضي الله عنه من جبلة بن الأيهم الغساني الذي لطم الأعرابي أثناء الطواف وكان قد وطأ إزاره دون قصد منه، كما عبر عن تحسسه أحوال الرعية حين أشار لمكته ينفخ النار ليطبخ الطعام بنفسه للصبية الجياع معبراً أدونيس بذلك عن عاطفة شعورية محددة وموحدة هي شعوره بافتقارا لواقع المعاصر لمثل عمر وعدله وإنصافه، وتطلعه لذلك في شخصية معاصرة تسد مسد عمر، فقد عبر عن

(١) الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ص ٢٥٢.

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٢٨٢.

(٣) الحدائث في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، ص ٧٤.

(٤) الظل الأخضر - الأعمال الشعرية الكاملة ج ١ ص ٥٥.

هذا الإيحاء في قصيدة غنائية قصيرة جداً، ومن خلال إشارات رمزية أوحى بهذه الرؤية، حين عنون لهذه القصيدة بقوله: «مرثية عمر بن الخطاب»، وأشار أثناءها لموقف عمر من جيلة، وإلى النار التي طبخ عليها الخليفة الطعام للصبية، حين قال (١):

صوت بلا وعد ولا تعلقة
يصرخ والشمس له مظلة
متى متى تضرب يا جيلة
ويا صديق اليأس والرجاء
الحجر الأخضر فوق النار
ونحن في انتظار
موعدك الآتي من السماء

ومع أن الصور في هذين النموذجين مفردة ذات دلالة إيحائية واحدة إلا أنها برمزياتها تشع بدلالاتها المعاصرة القادرة على حمل رؤية الشاعرين - عدوان وأدونيس - كما تجعل للماضي من حيث التمثيل تأثيره في تجسيد الحاضر، كما تعبر عن تجربة شعورية محددة لدى الشاعرين، وذات اتجاه واحد هو إبراز نموذج لفساد الواقع السياسي الذي تعيشه الأمة في عصرنا الحاضر، كما نلاحظ هنا «أن الصورة صورة جزئية، إلا أنها تشع بإيحاءات ودلالات بالغة الغنى، وقد نجح الشاعر في دمجها في نسيج القصيدة، ومزجها ببقية الصورة» (٢).

كما أن هذه الصور الجزئية قد «صانت عاطفة الشاعر من أن تتحول إلى غنائية صارخة، وأضفت عليها شيئاً من الموضوعية» (٣)، من خلال تشخيص الشاعر لها في استلهاًم توظيفي باستخدام - قميص عثمان، وقميص الحسين، واقتصاص عمر من جيلة، وطبخه الطعام على النار للصبية الجياع - في صورة من الرمز الإشاري المعبر في ومضة دلالية عن تجربة الشاعر ورؤيته للواقع.

ومن هنا يظهر أن أبرز سمات هذا الشكل البنائي القصير هو محدودية البنية الاستلهامية الممثلة في الصورة الجزئية للشخصية المستلهامة القائمة على أساس بلاغي تقليدي، أو رمزي تجديدي، وكذلك الصورة الاستلهامية المفردة، ذات الدلالة التراثية المحددة، أو الإشارة الإيحائية المشعة، كل ذلك في إطار من العاطفة الغنائية الذاتية، والتجربة الشعورية الموحدة، والبنية الاستلهامية في هذا الشكل إما تقليدية مباشرة أو تجديدية توظيفية، وتتحرك هذه البنية الاستلهامية في هذا الشكل الاستلهامي الغنائي القصير، مبتعدة أو مقتربة من الدلالة التراثية التسجيلية والإيحائية المعاصر، والرمزية، بمقدار قربها أو بعدها من حالي الاستلهاًم التقليدي المباشر أو التجديدي التوظيفي.

(١) ديوان أغاني مهيار - الأعمال الشعرية الكاملة ٢/ ٤٢٤.

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٢٨٣.

(٣) السابق ص ٢٨١.

فكلما كان الاستلهام أقرب إلى البنية البلاغية أو السردية الإخبارية الوصفية، كانت هذه البنية الاستلهامية أقرب إلى المباشرة والتسجيل، كما رأيناه عند علي الجارم والرفاعي وعقيلان، وكان الاستلهام أقل عمقاً وتعقيداً، وأقرب للخصوصية؛ وكلما كان الاستلهام أقرب إلى الرمز والإيحاء - كما هو عند عدوان وأدونيس - كانت البنية الاستلهامية أقرب إلى التوظيف والإيحاء، وكان الاستلهام أكثر عمقاً وتعقيداً وشمولية.

(ب) الشكل البنائي الطويل أو (القصيدة الطويلة) :

وقد جاء هذا الشكل البنائي الطويل في نوعين من القصائد الطويلة وهي :

النوع الأول : قصائد طويلة تقليدية ذات خصائص غنائية.

النوع الثاني : قصائد طويلة جديدة ذات خصائص درامية.

فالنوع الأول من القصائد الطويلة التقليدية قد شاعت في استلهمات شعراء ما قبل القصيدة الجديدة (الحرة)، أي ما قبل عام ١٩٤٧م. وقد بقيت عند بعض الشعراء المعاصرين الملتزمين في شعرهم بنظام القصيدة العمودية الأصلية من المتابعين والمحافظين على طريقة شعراء المدرسة الإحيائية في نظم الشعر.

وتتسم هذه القصائد الاستلهامية التقليدية الطويلة بالتناول السردى الإخبارى الذي يعمد فيه الشاعر إلى تسجيل ملامح وأقوال ومواقف وصفات الشخصية المستلهمة، في شكل غنائي ذاتي قائم على «مجموعة من المشاعر الجزئية السريعة»^(١)، وطولها «مبني على التسطيع والتراكم»^(٢)، لأخبار الشخصيات المستلهمة، وإعادة نظمها كما هي في كتب السير والتراجم والتاريخ.

فالشاعر هنا يحول القصيدة إلى ترجمة ذاتية للشخصية أو الشخصيات المستلهمة، دون توظيف لها عبر تجربته المعاصرة، أو في واقعه الحياتي المعاش؛ ويصف عز الدين إسماعيل معمارية القصيدة الطويلة التقليدية بالعمارة ذات الغرف الكثيرة من طابق واحد^(٣)، وغالباً ما يكون لهذه القصائد الطويلة التقليدية، مقدمات يفتح بها الشاعر تناوله لسيرة الشخصية أو الشخصيات المستلهمة، وخواتيم يختم بها يوضح فيها في كثير من الأحيان أسباب نظمه لهذه القصائد الطويلة، والأهداف التي يتوخاها من وراء استظهاره لسيرة تلك الشخصيات، وغالباً ما تكون أهدافاً تذكيرية بتلك الشخصيات، أو تمجيداً لها، أو اعتزازاً وافتخاراً بها، وهي أهداف تربوية يرجو الشاعر من ورائها لأبناء الجيل الاستفادة منها والافتداء بها.

(١) الشعر العربى المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ص ٢٤٥.

(٢) الحدائى فى الشعر العربى المعاصر، بيانها ومظاهرها، ص ٨٣.

(٣) انظر : الشعر العربى المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ص ٢٤٠.

وقد عرف هذا الشكل البنائي التقليدي الطويل - الذي يتناول فيه الشاعر بعض الشخصيات الإسلامية التراثية في شعرنا العربي الحديث بـ«المطولات» و بـ«المنظومات» الشعرية^(١).

وقد تناول الشعراء في «المطولات» حياة الشخصية الإسلامية التراثية في قصائد طويلة، خصصوا كل قصيدة لشخصية يسرد فيها الشاعر حياة الشخصية، وصفاتها وملامحها وأقوالها ومواقفها وأحداثها من أولها إلى آخرها في شكل من السير الذاتية التي يهتدي الشاعر في نظمه لها بكتب السير والتراجم والتأريخ.

وقد يقسمها إلى مقاطع هي في الواقع قصائد غنائية مجموع بعضها إلى بعض لتكون المطولة، وهذه المقاطع أو القصائد المترامية ذات عناوين يحكي كل مقطع أو قصيدة جانباً من حياة الشخصية المستلهمة كما هو في كتب التراث، ومن أبرز هذه القصائد الطويلة «البكرية»^(٢) لعبدالحليم المصري تتناول شخصية الخليفة أبي بكر الصديق رضي الله عنه، و «العمرية»^(٣) لحافظ إبراهيم تتناول شخصية الخليفة الثاني عمر بن الخطاب رضي الله عنه، و «العلوية»^(٤) لمحمد عبدالمطلب تتناول شخصية الخليفة الرابع علي بن أبي طالب رضي الله عنه، و «صقر قريش عبد الرحمن الداخل»^(٥) و «أبي بكر الرازي» لمعروف الرصافي^(٦)، و «رسالة إلى خالد بن الوليد»^(٧) رضي الله عنه، و «رسالة إلى أحمد بن حنبل»^(٨) و «رسالة إلى هارون الرشيد»^(٩) لعبد الرحمن العشماوي، وسأخذ مثلاً لهذه المطولات، مطولة الشاعر معروف الرصافي التي يستظهر فيها نظماً حياة وسيرة العالم المسلم «أبي بكر الرازي» بالسرد والإخبار التسجيلي المباشر، وقد بلغت المطولة أربعة ومائة بيت، مقسمة على سبعة مقاطع معنونة، حوى كل مقطع من هذه المقاطع جانباً من سيرة حياة الرازي، وذلك بحسب العنوانات التي عنون بها تلك المقاطع، منذ مولده حتى آخر أيامه، معتمداً على طريقة نظم المعلومات والتواريخ والمواقف، وقد شملت - مولده، وموطنه، ونشأته، وسياحته في طلب العلم، ومآثره العلمية، وأخلاقه، وعودته لموطنه، ومكانته بين معاصريه.

وهذا الشكل البنائي الاستلهامي إنما يسجل فيه الشاعر الرصافي حياة «الرازي»، وينقلها لنا بشكل غنائي نابع من مشاعره الذاتية وعاطفته اتجاه هذه الملامح من سيرة «الرازي»، متابِعاً أخباره كما هي

(١) انظر الباب الثاني، الفصل الأول ص ٥٠٧ - ٥١٦ من هذه الدراسة.

(٢) انظر الباب الأول، الفصل الأول ص ٨١ - ٨٤ من هذه الدراسة.

(٣) انظر الباب الأول، الفصل الأول ص ٧٣، والفصل الثالث ص ٣٧٣ من هذه الدراسة.

(٤) انظر الباب الثاني الفصل الأول ص ٥٠٩ - ٥١١ من هذه الدراسة.

(٥) الشوقيات ٢/ ١٧١ - ١٧٨.

(٦) انظر: ديوانه ٢/ ٣٦١ - ٣٦٨.

(٧) انظر الباب الأول، الفصل الثالث ص ٣٩٠، والباب الثاني الفصل الأول ص ٥٣٩ - ٥٤١ من هذه الدراسة.

(٨) انظر الباب الأول، الفصل الأول ص ١٠٩ من هذه الدراسة.

(٩) انظر الباب الأول، الفصل الثاني ص ٢٥٥.

في كتب التاريخ دون توظيف لها أو إضفاء أي دلالات معاصرة عليها، وقد بدأها بمقدمة، وضح فيها أن الهدف والغاية من مطولته هذه التي يذكر فيها حياة الرازي هو التذكير بها، والافتخار بما حققه في الماضي، وأخذ العظة والعبرة من أخبارها، ومن ذلك قوله^(١):

فغبط من أسلافنا كل مفضل
وكم عبرة فيمن تقدم للتالي
فقد درست إلا بقية أطلال

... ..

على بعد أزمان هناك وأجيال
«أبو بكر الرازي» فقامت لإجلال
تقدر أعمار الرجال بأعمال
أديب وفي الكيمياء حلال إشكال
بأفضل أفعال وأحسن أقوال
كما طبب الأجسام من كل إعال

لثالث قرن ذي مآثر أزوال
أبٌ تاجر في الري صاحب أموال
إلى العلم تعطو جيدها غير معطال
كتاتيب للتعليم تزهو بأطفال

مترجمنا يسعى بجد وإقبال
ومارس تفصيلاً له بعد إجمال
تغنى بأهزاج وتشدو بأرمال

... ..

مدلاً على أقرانه أي إدلال
يسيح بضرب في البلاد وتجوال

ألا لفتة منا إلى الزمن الخالي
تلونا أناساً في الزمان تقدموا
ألا فاذكروا يا قوم أربع مجدكم

... ..

ولما طويت الدهر بيني وبينكم
قعدت بأوساط القرون فجاءني
فتى عاش أعمالاً جساماً وإنما
حكيم رياضي طبيب منجم
أتى فيلسوفاً للنفوس مهذباً
لقد طبب الأرواح من داء جهلها

مولده

تولد عام الأربعين الذي انقضى
إلى زكريا ينتمي إنه له
على حين كانت بلدة الري عادة
مدارس بالشبان تزهو ودونها

منشؤه

تدرج في تلك المدارس ناشئاً
تعلم فن الصوت بادئ بدئه
فكانت بموسيقى اللحون دروسه

... ..

سياحته

وقد جاوز الرازي الثلاثين واغتنى
رأى في تمام العلم للمرء أنه

(١) ديوانه ٢ / ٣٦١ - ٣٦٨.

فقام وشد الرحل والغرز وامتطى
مآثره العلمية

لقد أشغل الرازي ببغداد شغله
فقضى بها أيامه في تجارب
... ..

فإن أبا بكر لأول مـفـصـح
وأول من أبدى لهم كيف يبتنى
وألف في المستشفيات مؤلفاً
... ..

ومن عمل الرازي انعقاد لسكر
أخلاقه

أرى العلم كالمرآة يصدأ وجهه
... ..
ولكنما الرازي قد ازدان علمه
... ..
وكان سليماً في العقيدة قلبه
عودته للري

ولما قضى الرازي ببغداد برهة

لقطع الفيافي متن هوجاء شمالا

عدا الطب في الكيمياء أعظم إشغال
وواصل أبكاراً لهـن بآصال
... ..

إلى الناس بالدرس السريري مقوال
ويغرس مارستانهم قصد إبلال
تقصي به في وصفها دون إغفال
... ..

وما كان في محصولة غير سيال

وليس سوى حسن الخلاق مرجال
... ..
بأحسن أخلاق وأشرف أفعال
... ..
بعيداً عن الإلحاد ليس بختال

مضى قافلاً للري شوقاً إلى الآل

أما «المنظومات التاريخية» فهي شكل بنائي يتناول الشاعر فيها شخصيات تاريخية عدة عاشت في حقبة زمنية معينة، والمنظومة أكثر طولاً في عدد أبياتها من المطولة، وفيها يسقط الشاعر مشاعره الذاتية بشكل غنائي على ما يختار تناوله من أحداث تلك الشخصيات ومواقفها المستقاة من كتب التاريخ، والشاعر إنما يتغنّى ويترنم بمثل تلك المواقف والأحداث والصفات لتلك الشخصيات.

ومن أمثلة هذه «المنظومات» التاريخية «دول العرب وعظماء الإسلام» لأحمد شوقي، و«ديوان مجد الإسلام أو الإلياذة الإسلامية» لأحمد محرم، فالشاعر أحمد شوقي في منظومته هذه «دول العرب وعظماء الإسلام» يمجّد ويتغنّى - بأسلوب سردي إخباري - بأحداث ومواقف وصفات بعض رجالات الإسلام التي عاشت في القرن الأول من التأريخ الهجري من الصحابة رضوان الله عليهم، وبعض خلفاء وقادة الدولة الأموية والعباسية إلى نهاية الدولة الفاطمية، وقد جاءت منظومة شوقي هذه في مقدمة وضع فيها الظروف التي دفعته إلى إنشائها والهدف من تدوينها، ثم جعل لكل جزء من أجزائها عنواناً نظم تحته تأريخ وأحداث شخصية من الشخصيات الإسلامية، أو دولة من الدولة الإسلامية.

وقد جاءت المنظومة على النحو التالي : لغة العرب ، التأريخ ، الوطن ، السيرة النبوية ، الخلفاء الراشدون ، معاوية ، عمرو بن العاص ، خالد بن الوليد ، دولة بني أمية ، صقر قريش ، خلافة عبدالله بن الزبير ، موت إبراهيم الإمام ، البيعة لأخيه السفاح وخلافته ، أبو مسلم الخراساني الداعي للعباسيين ، الدولة العباسية ، أبو جعفر المنصور ، ودولة الفاطميين .

وكان مقصد شوقي من هذه المنظومة بعث أمجاد الماضي العربي الإسلامي ، والتذكير به ، ورفع نموذجاً وقدوة لأبناء الجيل ، كما يذكر هو في مقدمته لهذه المنظومة ، كما يذكر أنه اختار من التأريخ الإسلامي ما استعظمه من سير الرجال ، من أجل أن يسهل على الناشئة حفظ تأريخ تلك الشخصيات وأحداثها إذا ما صعب حفظها نثراً ، ومن ثم فالأمر هو نظم تأريخ وسير وأحداث تلك الشخصيات الإسلامية العظيمة كما هي في كتب التراث ، وسردها وحكايتها بشكل تسجيلي تفصيلي ، والتغني والترنم بها ، يظهر هذا في قول شوقي مبتدئاً هذه المنظومة (١) :

حتى أراد الله أن نظمت	من سيرة الرجال ما استعظمت
علماً بما تبعث في الأحداث	جلائل الأعمال والأحداث
واخترت بحراً واسعاً من الرجز	قد زعموه مركباً لمن عجز
ليجد الناشئ في الجديد	من لذة ما ليس في التريد

ثم يقول ناظماً جانباً من حياة خالد بن الوليد رضي الله عنه (٢) :

من طبع السيف من جلاه	هل يصنع الآيات إلا الله
إنس الحديد بشر الفرند	ليس يصنع يمن أو هند
قلده من ربه محمد	يسله بإذنه ويغمد
خلقت لا أعظم السيوف	إلا الشريف العالي العيوف
المفتدي بحده من ظلمه	والمهتدي بنوره في المظلمة
والناصر الحق على المقاتل	والضارب الباطل في المقاتل
والرافع الدولات ركناً ركناً	بالحق بنيان الخليل الركنا
كابن الوليد موئل الأعلام	سيف الإله أسد الإسلام
طلق جاهلية المعاصي	ودخل الإسلام وابن العاص

(١) دول العرب وعظماء الإسلام ص ٦ ، ٧ .

(٢) السابق ص ٦٩ ، ٧٢ .

هل خالداً إلا فتى من فهر
 زهو الصناديد بنى الجلال
 سماه سيف الله يوم مؤتة
 فما مضى في موطن أو همسا
 أليس كافى الإمام الشدة
 وقاتل الكذاب في المعارك
 أيامه مشهورة في فارس
 خاض بها الوقائع الكبارا
 واحتاجت الشام إلى همام
 يقحمها على جموع الروم
 فلم تقع إلا عليه الخيرة
 خلى العراق وتولى الشاما
 حتى حوى الجيش القرى فصار
 هبت على الشام قبولاً ريذة
 أوفت على اليرموك تطغى من طرد
 أقبل سيف الله يزجي خيله
 وأمر الجيش عليهم خالداً
 ونشبت جائحة الدهور
 فداهم الروم الرعيل المسلم
 واخترق الهيجاء فرسان العجم
 أما الرجال فاحتماوا في الخندق
 يوم كبدر في الفتوح منزلة
 لما رأى سلطانه تداعى

لم يشتهر بصولة وقهر
 ونفحة بالقوم والميلاد
 معظماً في الآخرين شأنه
 إلا وكان اسماً على مسمى
 وقامع الفتنة يوم الردة
 وكل أفك له مشارك
 مسطورة في صحف الفوارس
 وفتح الخيرة والأنبارا
 أروع يحمي عسكر الإمام
 وينثني بفتحها المروم
 إن الرجال أفضل الذخيرة
 نجماً لأهوال السرى جشاما
 بين ديار العرب والنصارى
 فاستروح الغوث أبو عبيدة
 يا مائت الروم ويا عرش العرب
 ويل هرقل منه ثم ويله
 وانتظروا اليوم العظيم الخالدا
 عدوة القاهر والمقهور
 إن العتيق بالعتاق أعلم
 تحت سروج الخيل أو فوق اللجم
 ليلاً فمساوا بالبلاء الخندق
 أمسى هرقل بعده لا عزله
 صاح الوداع سوريا الوداعا

والشاعر في هذه القطعة من منظومته، يتابع ويقلد حذو القذة بالقذة - في لون من السرد والتسجيلية المباشرة - أخبار خالد بن الوليد رضي الله عنه، ويحكي لنا نظماً محطات من حياته رضي الله عنه، كما هي في كتب السير والتراجم والتاريخ، ابتداءً بإسلامه، ومشاركته يوم مؤتة، وتسمية الرسول ﷺ له بسيف الله المسلول، ومروراً بأعماله البطولية في حروب الردة، وفتوحاته في العراق والشام، وانتصاراته الباهرة

في تلك الفتوحات، ذاكراً كل صغيرة وكبيرة من أخباره، كرحلة توجهه من العراق للشام بأمر الخليفة أبي بكر الصديق رضي الله عنه، وتأمير المسلمين له غداة اليرموك، ونحوها من أحداث هذه الفترة من حياة خالد.

وقد تناول شوقي هذه الملامح من حياة خالد في شكل من الغنائية، فهو يتغنى بها ويترم بها، والشاعر بهذا إنما ذكر القارئ بتلك الأخبار التي يعرفها عن خالد من كتب التراث (التأريخ والفتوحات)، وأعانه بنظمه لها على حفظها إن عزم على ذلك.

فشوقي لم يستلهم شخصية خالد استلهاماً توظيفياً من خلال تشكيل بنية فنية توظيفية، تؤثر في قضايا الشاعر المعاصرة، ويجعل من الشخصية المستلهمة شخصية فاعلة يعبر بها ويعمل على تفعيلها في البنية الحياتية للشاعر، بما تحمله تلك الشخصية من قيم بنائية موروثية، بل أبقى خالدًا كما هو في الماضي، منفصلاً انفصلاً بائناً عن قضايا الحياة المعاصرة.

وقد جاءت باقي مقاطع منظومة شوقي هذه على هذا النحو من البناء الفني (تسجيل، وسرد، ومباشرة) المتسم بالتكرار والمباشرة بلا تغيير فيها من حيث البنية الفنية مثلها مثل العمارة ذات الطابق الواحد الذي يحوي عدداً كثيراً من الغرف المتشابهة المتماثلة^(١).

أما النوع الثاني وهي القصائد الطويلة الجديدة فقد ظهرت بعد العملية التجديدية التي لحقت شكل القصيدة العربية ومضمونها في عام (١٩٤٧م) ونجم عنها القصيدة الحرة (التفعيلية) التي كانت في البداية قصيرة كما رأيناها عند الشعراء المجددين في الشكل الأول من أشكال بناء القصيدة الاستلهامية، ثم تطورت القصيدة الجديدة (الحرة) القصيرة إلى شكل القصيدة الطويلة^(٢) «ونتيجة لطبيعة الرؤية الشعرية في القصيدة [الجديدة] . . وتنوع الأدوات الفنية التي يستخدمها الشاعر في تجسيد هذه الرؤية، وطريقة استخدامه لها . أصبح بناء القصيدة على قدر من التركيب والتعقيد . . لأن القصيدة [الجديدة] . . انطلقت إلى الفنون الأخرى تستعير من أدواتها و [تقنياتها] الفنية، ما يساعد على تجسيد الرؤية الشعرية [الجديدة] من تركيب وتعقيد»^(٣).

«فالقصيدة الطويلة الجديدة حشد من الأشياء . . التي تعيش في واقع الشاعر النفسي، وتتجمع وتتضام . . ويؤلف بينها ذلك الخلق الفني الجديد ليخرج منها عملاً شعرياً ضخماً»^(٤)، يشبه العمارة ذات الطوابق والدهاليز والشرفات والنوافذ الخلفية و «البدر وم»^(٥).

وقد أخذ الشعراء المجددون بعد مرحلة ظهور القصيدة الجديدة، يتجهون بالقصيدة العربية

(١) انظر : الشعر العربي المعاصر - قضايه ، وظواهره الفنية والمعنوية ص ٢٤٠ .

(٢) انظر السابق ص ٢٤٢ .

(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٢٤ «بتصرف» .

(٤) الشعر العربي المعاصر - قضايه وظواهره الفنية والمعنوية ص ٢٤٩ .

(٥) السابق ص ٢٤٠ .

الغنائية نحو الدرامية^(١)، وهذا أكسبها الطول، وكان لاستلهاام التراث بعامة وشخصياته التراثية بخاصة أثره الجلي والبارز في تحقيق هذا البعد البنائي الدرامي للقصيدة الجديدة وسمة التطويل، من خلال ما أتاحتها تلك الشخصيات المستلهمة من تقنية التشخيص الذي أكسب القصيدة الجديدة خاصة الموضوعية والشمولية، بدلاً من الغنائية والذاتية. ومنحت تشكيل القصيدة عناصر البنية الدرامية، من بناء قصصي، وصراع، وحوار، وحركة، وتعدد أصوات^(٢).

فالقصيدة الطويلة هي مرحلة انتقال من القالب الغنائي إلى القالب الدرامي^(٣)، حتى «اقتربت بنية القصيدة وروحها شيئاً فشيئاً - مع اتساع إطارها، واستيعابه لكثير من الأصوات الداخلية - من بنية المسرحية»^(٤) حتى عد بعض النقاد عملاً طويلاً هو «مأساة الحلاج» لصلاح عبدالصبور قصيدة طويلة حديثة مركبة^(٥)، وعدد بعضهم أشكال هذه القصيدة الجديدة، فمنها: القصيدة «الطويلة»، و«المطولة» أو «العملاقة» و«نصف المطولة»^(٦). ومن ثم فإن من أبرز سمات هذا الشكل البنائي للقصيدة الجديدة الطويلة التي تستلهم الشخصيات الإسلامية هو البناء الدرامي الذي أصبح أساس تشكيلها ومعماريتها، والذي جاءها من اقتراضها له من الفنون الأخرى - المسرح والسينما والرواية - وقد جاء استلهاامها للتراث بعامة وشخصياته التراثية بخاصة وفي مقدمتها الشخصيات الإسلامية، عاملاً مهماً من العوامل التي ساعدت هذه القصيدة الجديدة على استيعاب هذا الأساس البنيوي الجديد الذي أدى بها إلى أن تصبح عملاً شعرياً طويلاً مركباً ومعقداً فنياً، وهذا منحها العمق والنضج الفني، وجعل لها بناءها ومعمارها الجديد الخاص بها، حتى أصبحت القصيدة من حيث الطول تصل إلى ربع ديوان الشاعر ونصفه، وقد تشكل ديواناً كاملاً، مما يمكن أن نسميها بالقصيدة / الديوان^(٧).

وقد توافر بناء هذه القصيدة الطويلة التي تستلهم الشخصيات الإسلامية، على عدد من الخصائص البنائية التي لم تتوافر لنظيراتها من القصائد الطويلة التقليدية، أو القصائد القصيرة، والتي منحتها شكلها البنيوي الخاص بها - بجانب الدرامية والطول - من ذلك تقسيم القصيدة إلى أجزاء ومقاطع ذات عنوانات وأرقام، واشتمالها على وحدة عضوية، وذروة فنية، ثم مزجها ومزاوجتها الشكل الشعري الجديد (التفعيلة) بالشكل الشعري القديم (العمودي).

(١) انظر : دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٥١ .

(٢) انظر : مبحث البنية الدرامية في ص ٦٠٩ من هذه الدراسة .

(٣) انظر : شعرنا الحديث إلى أين ص ١٠١ .

(٤) السابق الصفحة نفسها .

(٥) انظر السابق ص ٩٩ - ١٠٠ .

(٦) انظر : الخداعة في الشعر العربي المعاصر ، بيانها ومظاهرها، ص ٧٤ .

(٧) انظر : « من تحولات الحجاج في الليل » من ديوان دقات فوق الليل ص ٦١ - ٨٤ ، وانظر كذلك ديوان الكتب السبعة - رواية علي الربدي - لسميح القاسم ، وانظر كذلك جماليات القصيدة المعاصرة ، طه وادي ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية، ١٩٨٩م، ص ٣٨ .

أما سمة الطول والتطويل فقد أتاها من احتوائها على عدد من العناصر البنائية الدرامية التي استعارتها من الفنون الأخرى ومن ثم تحويلها إلى عمل فني مركب، ومتشابك ومعقد فنياً، يعادل ما يحمله الشاعر المعاصر من رؤية فنية ومضمونية للواقع المعاصر الذي هو غاية في التركيب والتشابك والتعقيد.

وعلى الرغم مما سبق أن أوضحناه من ملامح درامية للقصيدة الجديدة التي استلهمت الشخصيات الإسلامية عند حديثنا عن تجديدات الشعراء المعاصرين لهذه القصيدة^(١) إلا أننا سنفصل ما أجملناه هناك من العناصر الدرامية التي تدخلت في البناء الفني للقصيدة الجديدة الطويلة، وسنأتي على ما لم نتناوله هناك من هذه العناصر الدرامية التي استفادها هذا الشكل البنائي للقصيدة الطويلة الجديدة من ثلاثة أجناس فنية هي: المسرح، والرواية، والسينما. فمن أبرز العناصر الدرامية التي استفادتها القصيدة الطويلة الجديدة من المسرح: توالي الأحداث، والحوار، والحركة، وتعدد الأصوات وتداخلها، وهذه هي التي تخلق الصراع الدرامي داخل النص.

ولعل قصيدة أمل دنقل «من أوراق أبي نواس» من أبلغ النصوص الاستلهامية المجسدة لهذه العناصر الدرامية البنائية التي اقترضتها القصيدة الجديدة الطويلة الاستلهامية من فن المسرح، وذلك من خلال استلهم الشاعر لعدد من الشخصيات الإسلامية هي: أبو نواس وهارون الرشيد والحسين بن علي، حيث نقف على توافر عدد من العناصر الدرامية داخل النص؛ كسرود الأحداث والحوار والحركة وتعدد الأصوات وتداخلها وتصارع الأحداث.

فالشاعر يعبر من خلال شخصياته عن رؤيته لواقعه المعاصر، حيث الصراع بين السلطة الغاشمة والكلمة الحرة، جاعلاً من شخصيتي أبي نواس - كشاعر صاحب كلمة تتبنى كلمته الحق والحرة، والحسين بن علي كشخصية ثورية جهرت ونادت بالعدل والحرة - مثالين مجسدين لذلك الصراع الأبدي بين السلطان الجائر، وصاحب الكلمة الحرة النقية عبر التاريخ.

وبسبب تناول الشاعر لأحداث هذا الاستلهم من خلال البنية الدرامية ذات العناصر الدرامية المتعددة فإن القصيدة تطول مما يجعل الشاعر يقوم بتقسيمها إلى عدد من المقاطع، مسمياً لها بالورقات حتى أتت على سبع ورقات، ويدير الشاعر الصراع الدرامي في القصيدة من خلال عدد من الأشخاص الذين يجسدهم في صوته هو وصوت أبي نواس وصوت هارون الرشيد وصوت الحسين بن علي، جاعلاً أحداث القصيدة ومواقفها المتصارعة تمتد من ذلك الصراع التاريخي الذي قام في القرن الأول بين الحسين بن علي ويزيد بن معاوية، مروراً بأبي نواس والسلطة السياسية في عصره، إلى عصر الشاعر في الوقت الحاضر وعلاقته بواقعه السياسي المعاصر، خالقاً خيطاً بنائياً من الصراع الآتي من التضاد في المواقف التي وقفتها تلك الشخصيات من السلطات القائمة لها عبر التاريخ، وذلك الخيط البنيوي يشد الأحداث ويصل بعضها

(١) مظاهر التجديد، ص ٥٧٣ من هذه الدراسة.

إلى بعض من القرن الأول الهجري إلى واقع الشاعر المعاصر، مجسداً العمود الذي يقوم عليه بناء القصيدة.

ويظهر عنصر الحوار الحاكي لهذه الأحداث البنائية من خلال أصوات الشخصيات المستترة داخل النص / الشاعر، ومن تلك الأصوات صوت أبي نواس والرشيد والحسين بن علي - والتي يأتي في مقدمتها تداخل صوت الشاعر / الشخصية المعاصرة، مع صوت أبي نواس الشخصية التراثية المعادلة له، كما نجد أن الأحداث تتوالى من خلال هذين الصوتين الرئيسيين في القصيدة - صوت الشاعر وصوت أبي نواس، ومن خلال الأصوات الثانوية الأخرى الآتية من شخصيتي الرشيد والحسين بن علي، وحركة الشخصيات وتداخل أصواتها.

وفي ثانياً القصيدة يتبادل الشاعر وأبو نواس الأصوات من خلال تبادلهم للمواقف، واتخاذ كل واحد منهما الآخر قناعاً له يتحدث من خلفه، ويصنع الأحداث ويديرها من الآخر؛ فيتقمص أبو نواس شخصية الشاعر المعاصر أمل دنقل، ويتحدث باسمه، وفي هذا الموقف يُنطق الشاعر أبا نواس الشخصية التراثية بلسانه هو المعادل المعاصر له، معبراً عن معاناته المعاصرة. كما هو الحال في الورقة الأولى والثانية والثالثة والرابعة.

وتارة يتلبس الشاعر نفسه بشخصية أبي نواس المعادل التراثي له، ويتحدث باسمه معبراً عن معاناته المعاصرة من خلال معاناة أبي نواس في الماضي، كما هو الحال في الورقة الخامسة والسادسة والسابعة؛ وبهذا يتحقق لدينا عدد من العناصر الدرامية التي تنهض ببناء القصيدة، وهي عناصر: الأحداث والحوار والحركة وتعدد الأصوات وتداخلها، يظهر هذا في قول الشاعر من الورقة الأولى «من أوراق أبي نواس»^(١):

«ملك أم كتابة؟»

صاح بي صاحبي، وهو يلقي بدرهمه في الهواء

ثم يلقيه .. «ملك أم كتابة؟» صاح بي .. فانتبهت،

ورفت ذبابة حول عينين لامعتين،

فقلت: «كتابة» .. فتح اليد مبتسماً

كان وجه الملك السعيد باسمًا في مهابة!

وهنا يبرز تعدد الشخصيات، فنحن أمام شخصين، الشاعر (أبو نواس) وصاحبه، حيث يشكلان صوتين متحاورين، وهنا يبرز عنصر الحوار الآتي من المسألة - «ملك أم كتابة؟» صاح بي صاحبي .. فقلت: «كتابة» - ثم تأتي الحركة في قوله: «وهو يلقي بدرهمه في الهواء، ويلقيه»، فانتبهت، ورفت ذبابة حول عينين لامعتين» و «فتح اليد مبتسماً».

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٣٠٨.

وهنا يعلو صوت السلطان على صوت الكلمة الحرة . ثم يواصل الشاعر تنمية هذه العناصر الدرامية، الحوار، تعدد الأصوات، الأشخاص، الحركة توالي الأحداث في قول الشاعر / أبي نواس مخاطباً صاحبه^(١):

«ملك أم كتابة؟» صحت فيه بدوري . .

فرفر في مقتلتي الصبا والنجاة

وأجاب : «الملك»

وفتحت يدي . .

كان نقش الكتابة

بارزاً في صلابه

وهنا يكرس الشاعر المتحدث من وراء أبي نواس لعلو صوت الكلمة الحرة النقية على صوت السلطان القامع للكلمة، وهنا يبرز انحياز الشاعر للكلمة الحرة في مواجهة السلطة الغاشمة، وثقته بها في إمكانية غلبتها للقوة الغاشمة، «كان نقش الكتابة بارزاً في صلابه» .

«ولعل من أرقى نماذج الحوار - كما يقول جابر قميحة - ما جاء في الورقة الثالثة من أوراق أبي نواس وفيه يصف مشهداً أليماً علقت ذاكته وهو صغير، والمشهد للحرس وهم يقتحمون البيت في الليل البهيم للقبض على أبيه البريء وإلقاء التهم جزافاً عليه، مستخدمين القسوة العاتية حتى مع الزوجة والأبناء الصغار»^(٢) حين يصور أمل دنقل ذلك بقوله على لسان أبي نواس^(٣):

نأثما كنت جانبه ؛ وسمعت الحرس

يوقظون أبي

- خارجي

- أنا . . !

- مارق

- من ؟ أنا !

صرخ الطفل في صدر أمي

(وأمي محلولة الشعر واقفة في ملابسها المنزلية)

- اخرسوا

واختبأنا وراء الجدار

(١) السابق ص ٣٠٩ .

(٢) التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ص ١٨٧ .

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٣١٠-٣١١ .

- احرصوا

وتسلل في خيط من الدم

كان أبي يمسك الجرح ،

يمسك قامته . . . ومهابته العائلية

- يا أبي

- إحرصوا

وتواريت في ثوب أمي ، والطفل في صدرها ما نبس

ومضوا بأبي تاركين لنا اليتيم متشحاً بالخرس

فالقصيدة كما هو واضح «متأثرة بالعمل . . . المسرحي ، الاستعانة بالحوار والإكثار منه . .

حتى إن بعض القصائد تكاد تعتمد اعتماداً كلياً على الحوار وهي آخذة ذلك من المسرحية ، وإن اختلفت عنها في عدم ذكر أسماء الشخصيات التي يدور بينها الحوار»^(١).

وكما هو واضح في هذا المقطع تتوالى الأحداث في شكل من الصراع بين قيم الخير والشر وقيم الحق والباطل الممثل في الصراع بين الكلمة النقية الحق والسلطة الجائرة القامعة ، وقد عبر الشاعر عن ذلك كله في هذه العناصر الدرامية - الحوار والحركة الآتية من أصوات الشخصيات (الشاعر وأبو نواس والسلطان الغشوم) وتتنازع هذه الأصوات أحداث النص ، وبذلك يظهر أثر هذه العناصر الدرامية التي اقترضتها القصيدة الجديدة من المسرحية - الأحداث ، الحوار ، الحركة تعدد الأصوات وتداخلها - في تطويل القصيدة الاستلهامية الجديدة وفي تشكيل بنيتها ومعماريتها الفنية .

كما اقترضت القصيدة الاستلهامية الطويلة الجديدة من فن الرواية عنصر السرد والقص والحكاية للأحداث والمواقف ، كعنصر بنائي في نسيجها الفني ، ويظهر هذا العنصر الروائي على لسان الشخصيات المستلهمة من ذلك قول الشاعر أمل دنقل في نصه هذا وهو متقمص شخصية أبي نواس يحكي بعض تفاصيل حاله وحال صاحبه وهو يسأله عن حال الصورة التي تحت يده للعملة ، حاكياً وسارداً وقاصاً حالهما وحال البيئة المحيطة بهما^(٢):

(خارجين من الدرس كنا . . .

وحبر الطفولة فوق الرداء

والعصافير تمرق عبر البيوت

وتهبط فوق النخيل البعيد)

(١) التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ص ١٨٤ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٣٠٨ .

ففي هذا المقطع - الحكائي السرد القصصي الروائي - توضيح لمقدار تطلع الإنسان في براءته الأولى - مرحلة الطفولة - إلى نقاء الكلمة وصدقها وطهرها، الذي عبر عنه الشاعر في هذا المقطع البنائي الروائي «بالدرس» الذي هو العلم والمعرفة الذي أداته الكلمة الفاعلة في الحياة، والوسيلة المثالية لتفسير الكون والتعامل معه، كذلك «بالحبر» الذي هو أداة الكلمة وراقمها ومثبت نقشها والتي ينحاز لها الشاعر الناقد في صلابه، والمبرز لمقاطع حروفها وأصواتها، بمعنى أن هذا العنصر البنائي الذي استعارته «القصيدة» من «فن الرواية» قد شارك بفاعلية في بناء رؤية الشاعر داخل القصيدة وتعميقها وإنضاجها.

كذلك يظهر العنصر القصصي والحكائي في الورقة السابعة عندما يقول الشاعر حاكياً حال الحسين بن علي في كربلاء كمثال استدعاه ليوضح من خلاله طبيعة الصراع وأزليته بين الخير والشر، وبين الكلمة الحرة والسلطات الغاشمة، حينما يجعل الشاعر من الحسين رمزاً لصاحب الكلمة النقية الحرة، ومن قاتليه رمزاً للسلطة الجائرة القامعة، وفي هذا تكريس لرؤيته التي يظهر انحيازها لها المثلة في الكتابة / الكلمة المنقوشة في قوة وصلابة من خلال مأساة الحسين الذي ضحى بدمه في سبيل الكلمة الحرة النقية في وجه السلطة الغاشمة، حيث يقول في أسلوب سردي قصصي حكائي (١):

كنت في كربلاء ،

قال لي الشيخ : إن الحسين

مات من أجل جرعة ماء

وتساءلت كيف السيوف استباحت بني الأكرمين

فأجاب الذي بصرته السماء

إنه الذهب المتلألئ في كل عين

كما استعارت القصيدة الإستلهامية الجديدة الطويلة من فن الرواية عنصر «الارتداد والارتجاع الفني» - الفلاش باك FLASH BACK - وهو تقنية روائية . . انتقلت للسينما واستعارته القصيدة الجديدة محولة هذه الأداة الروائية الخالصة إلى أداة شعرية (٢)، والرتداد هو «قطع التسلسل الزمني للأحداث والعودة من اللحظة الحاضرة التي يتم منها الارتداد» (٣).

فالشاعر يعود أثناء التسلسل الزمني المنطقي للقصيدة إلى أحداث وقعت في الماضي فيذكرها لكي يوضح ظرفاً أحاط به أو موقفاً، أو يعلق على قضية بعينها في النص (٤).

يظهر هذا في نص أمل دنقل السابق في الورقة الثالثة والورقة الخامسة من أوراق أبي نواس،

(١) السابق ص ٣١٣.

(٢) انظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٢٢٠، والتراث الإنساني في شعر أمل دنقل ص ٢١٥.

(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٢٢٠-٢٢١.

(٤) انظر : التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ص ٢١٥-٢١٦.

وذلك حين يرجع أبو نوس المعاصر الذي ينطق بلسانه الشاعر - أثناء ذكره لأحداث سياسية معاصرة - ليعلم أحداثاً وقعت له في الماضي، قاطعاً التسلسل الزمني لأحداث القصيدة التي يعانيتها في حاضره، فيستحضر مشهد إلباس السلطان والده تهمة لم يقتربها ومداهمة الحرس له وقيادته ظلماً إلى السجن والاعتقال^(١).

كذلك نجد من هذا «الارتداد الفني» صورة أم الشاعر (أبي نواس) الذي يتحدث الشاعر أمل دنقل بلسانه - وهي فارسية كانت تعمل خادمة عند موالها حين رجع للماضي واسترجع لنا ما كان يحدث لها من انتهاك لعفتها وحرمتها أثناء خدمتها من قبل المتسلطين المتنفذين عليها من الذين يمثلون وجه السلطة العابثة والمتسلطة بالضعاف من أبناء الأمة^(٢):

وأمي خادمة فارسية
يتناقل سادتها قهوة الجنس وهي تدير الخطب
يتبادل سادتها النظرات لأردانها
عندما تنحني لتضيء اللهب
يتندر سادتها الطييون بلهجتها الأعجمية
نائماً كنت جانبها ، ورأيت ملاك القدس
ينحني ، ويُربّت وجنتها
وتراخي الذراعان عني قليلاً
وسارت بقلبي قشعريرة الصمت
- أمي ؛ وعاد لي الصوت
- أمي ؛ وجاؤني الموت
- أمي ؛ وعانقتها . . وبكيت
وغام بي الدمع حتى احتبس

والشاعر في ارتداده هذا إنما يوضح بعض تلك الممارسات الظالمة التي تمارسها بعض السلطات وأعوانها ضد حرية الإنسان وكرامته في كل زمان ومكان ، وقد استحضرها واسترجعها واستعادها الشاعر ليوضح ويدين كل ما يماثلها في العصر الحاضر الذي يعيشه ومن أجل أن يوضح ما يشابهها من ظروف الجور والظلم والاستبداد التي يتعرض لها هو في الحاضر ويسعى إلى إزالتها وتحرير الإنسان المعاصر منها .
ومن نماذج الارتداد الروائي والرجوع للماضي ما عمله الشاعر ممدوح عدوان في مخاطباته للثائر الشيوعي المعاصر «أرنستي غيفارا» الذي ثبت على ثورته ونضاله ضد أعدائه مضحياً بنفسه ودمه ،

(١) انظر النص في ص ٧٣٥ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ، ٣١٢ .

وقد انفض عنه رفاهه من المناضلين بسبب صعوبة الموقف ، فقد تذكر عدوان أثناء هذا الموقف المعاصرة لغيفارا موقف الحسين بن علي في الماضي عندما بقي ثابتاً أمام أعدائه ، وقد انفض عنه أصحابه ، في شكل من أشكال الارتداد للماضي واستعادة واسترجاع ذلك الموقف المشابه لهذا الموقف - في تقدير الشاعر - قاطعاً تسلسل الأحداث المعاصرة المتوالية في القصيدة الاستلهامية ليضع الماضي إزاء الحاضر حتى يظهر اشتراك غيفارا مع الحسين في جلال الموقف العظيم الممتد من الماضي للحاضر ، وذلك من خلال توافره على عنصر - الارتداد أو الارتجاع الفني - ذي الخاصية الدرامية ، وذلك حين يقول مخاطباً غيفارا^(١) :

حين أتاك ذلك النداء
«إن كنت تبغي شربة من ماء
فدع على الرمال هذا السيف
لم يبق واحد من الصحاب»
وكنت واقفاً تحيطك الغرابة
وسط أتون الصيف
حين تهاوا الناس مثل ورق الخريف عنك
وجلهم رغم ظهورك المضيء
قلوبهم تهنؤا إليك
لكن سيفهم غدت مشرعة عليك

فالشاعر في مخاطباته غيفارا قد ارتد إلى الماضي مسترجعاً موقف الحسين بن علي رضي الله عنهما عشية كربلاء وهو يحمل جلال قضيته ، وقد انفض عنه أنصاره ، مستعيداً تلك المقولة المشهورة التي قيلت للحسين من قبل أعدائه حين منعوا عنه الماء ، وطلبوا منه أن يلقي سيفه فرفض وأبى وأثر أن يقدم نفسه مضحياً في سبيل مبدئه الذي وقف بسببه هذا الموقف الذي يشبهه في تقدير الشاعر موقف «غيفارا» في العصر الحاضر ، وكان الشاعر يسترجع ذلك الموقف الحسيني في الماضي في معرض مخاطباته «لغيفارا» في العصر الحاضر ، لكي يعقد وجهاً من الشبه المقدس بين موقف الحسين في الماضي ، وموقف «غيفارا» في الحاضر ، وما يمثلانه من نضال وتضحية جلية في وجه الأنظمة الجائرة في الماضي والحاضر ، ولكي يمنح ثورة «غيفارا» في العصر الحاضر جلال ثورة الحسين وعظمتها في الماضي ويربطها إليها بسبب محترم وعظيم .

هكذا نجد أن القصيدة الاستلهامية الطويلة الجديدة قد استفادت في بنيتها الفنية من تقنيات الفن الروائي وعناصره البنيوية من خلال توافرها على عنصري القص والارتداد لأحداث وقعت في الماضي ، كما استفادت من تقنيات المسرح وعناصره الدرامية .

(١) تلوحة الأيدي المتعبة - الأعمال الشعرية الكاملة ج ١ ص ٣١ - ٣٢ .

وكما استعارت القصيدة الطويلة الجديدة من فني المسرح والرواية استعارت كذلك من فن «السينما»، عنصر «المونتاج» الذي هو من خصائص الفن السينمائي وعنصر من عناصر بنيتها، يستعيره الشاعر المعاصر ليدخله في بنية القصيدة الاستلهامية الطويلة، ويستعين به في التعبير عن رؤيته الفنية أثناء استلهامه للشخصيات الإسلامية، ونجد أن هذا العنصر الفني قد أخذ موقعه البنيوي المؤثر بين سائر عناصر البناء الدرامي لهذه القصيدة.

والمونتاج السينمائي «يعني ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين تعطي هذه اللقطات من خلال هذا الترتيب معنى خاصاً لم تكن لتعطيها فيما لو رتبت بطريقة مختلفة، أو قدمت منفردة»^(١).

وقد عدد علي عشري زايد أنواعاً عدة من «المونتاج السينمائي» الذي استعارته القصيدة الجديدة^(٢)، تتناول منها ما يمكن أن يكون له وجود في بنية القصيدة التي تستلهم الشخصيات الإسلامية، ويأتي من ذلك المونتاج القائم «على أساس الترابط، بمعنى تقديم مجموعة من اللقطات المتتالية التي ترتبط بموضوع واحد وتحدث في مجموعها تأثيراً معيناً»^(٣)، ويظهر هذا العنصر البنائي في قصيدة معين بسيسو «قصيدة على سيف البحري» حيث يحشد الشاعر مجموعة من الصور المتتابعة والمتراصة من خلال استلهامه شخصية البحري، ليجسد من خلالها رؤيته لبعض الشعراء المعاصرين الذين سخروا شعرهم لمدح الحكام الظالمين من أجل الحصول على المال، فيقول^(٤):

كان يدرّب القصائد . .
كيف تبيع رأسها على الوسائد
وكيف تحلب الثديين في نعلي أمير
كان مخبراً وشاعراً شريراً
كان قلبه دينار ، وسيفه مسمار
كان يكتحل ببصقة الأمير - قد تجمدت على عينيه - . .
قد كان شاعراً سمساراً ، يضاجع الدينار
وهو واقف أو راکع ، أو وهو ينشد الأشعار
كان ككلب الصيد ، يتبع المحارين ، يجمع الجراح في - مخلاته . .
يمجها قصائد ، كان يدرّب القصائد كيف تبيع رأسها على الوسائد

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٢٢٧ .

(٢) انظر السابق ص ٢٢٨ .

(٣) السابق الصفحة نفسها .

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٥٦٨ - ٥٦٩ .

فالشاعر بهذه الصور المتتالية المترابطة لشخصية الشاعر البحري المعادل التراثي للشاعر المعاصر المنبؤ المكروه من الشاعر، إنما يود أن يمنح هذا الشاعر الغاية في التشويه والتزوير لجمال الشعر، والغاية في الخط من قيمته وابتذاله، وليعبر عن مقدار مقتته وازوراره، وإدانتة لهذا الشاعر، ولم يكن ليتحقق للشاعر هذه الدرجة من الرؤيا لو لم يطلق هذه الصور في هذا الشكل من التتابع والترابط المهيئة لتجسيد رؤية الشاعر والموغلة في هذا التجسيد المؤثر والفاعل في المتلقي تجاه هذا الشاعر الممقوت المبعوض، وهو لو أتى بها على نحو غير هذا من الترتيب والترابط لما بلغت لدينا صورة هذا الشاعر هذا المبلغ الذي بلغته من التأثير بسبب أن معيئها على هذا النحو «المونتاجي» من الترتيب والتوالي المترابط، المؤدي للكرة لهذا النوع من الشعراء والمقت لشاعريته.

كذلك نجد أن الشاعر قد استفاد من تقنيات السينما التي قد يمارسها المخرج السينمائي أحياناً من خلال المونتاج حيث يركز على بعض الصور أو (اللقطات) أو يثبتها واقفة من أجل إبرازها وتضخيمها لتكون أكثر تأثيراً في نفس المشاهد لو أنها مرت مروراً عادياً مثل سائر الصور والمشاهد، ففي تركيز الشاعر على صورة بصقة الأمير التي يكتحل بها الشاعر بقوله «قد تجمّدت على جبينه» ما يصور لنا مقدار قبح هذا الشاعر وابتذال ذاته وشعره عند مدحويه، ولقد أوقف بيسو وجمد هذه الصورة التي تبرز مقدار هوان وذل هذا الشاعر بقوله واصفاً «البصقة» دون غيرها من الصور «قد تجمّدت على جبينه» كما يوقف المخرج السينمائي مشهداً من المشاهد، ويركز عليه آلة تصويره (الكاميرا) ويقربه من النظارة أكثر من سائر المشاهد ليقوي أثر هذا المشهد على النظارة، وينبههم إلى هذا المشهد لما سيكون له من فاعلية في نفوسهم، وهذه تقنية - كما نلاحظ استفادتها القصيدة الجديدة الطويلة من السينما، وأدخلتها في بنيتها الفنية والمضمونية حين أدركت إمكانية الإفادة منها.

والشاعر أمل دنقل من أبرع الشعراء المعاصرين الذين أجادوا في قصائدهم تحقيق البنية الدرامية وإدخالها في بنية القصيدة التي تستلهم الشخصيات الإسلامية التراثية، فقد جمع في قصيدة واحدة له هي قصيدة «الحداد يليق بقطر الندى» عدداً من العناصر البنائية الدرامية استعارها من الفنون الثلاثة السابقة - المسرح والرواية والسينما - فقد استعار الحوار وتداخل الأصوات والنشيد الذي يحكي الأحداث باستعارته «الجوقة» من «فن المسرح»، كما استعار فن قص الأحداث وحكايتها وسردها من «فن الرواية»، واستعار (المونتاج) القائم على التناقض والتوازي والتكرار من «فن السينما»، وذلك في قوله من تلك القصيدة^(١):

جوقة : قطر الندى . . يا خال

مهر بلا خيال

... ..

قطر الندى . . يا عين

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٢٠١ - ٢٠٤ .

أميرة الوجهين

... ..

صوت : كان (خمارويه) راقداً على بحيرة الزئبق

وكانت المغنيات والبنات الحور

يطأن فوق المسك والكافور

والفقراء والدراويش أمام قصره المغلق

ينتظرون الذهب المبذور

ينتظرون حفنة صغيرة .. من نور

جوقة : قطر الندى يا عين

أميرة الوجهين

... ..

قطر الندى

صوت : هودجها يخترق الصحراء

تسبقه الأنباء

أمامها الفرسان ألف ألف

وخلفها الخصيان ألف ألف

تعب في سيناء

جوقة : قطر الندى .. يا ليل

تسقط تحت الخيل

... ..

قطر الندى يا مصر

قطر الندى في الأسر

(استمرار) : تعب في مضارب البدو ، وفي نضوب الماء

عند انتصاف الصيف

تحلم بالوصول للأردن

ترخي أعنة الخيول حول مائه

تغسل وجه الحزن

جوقة : قطر الندى .. يا مصر

قطر الندى في الأسر

قطر الندى ..

قطر الندى ..

الصوت والجوقة :

. . كان (خمارويه) راقداً على بحيرة الزئبق

في نومة القيلولة

فمن تُرى ينقذ هذه الأميرة المغلولة؟

من يا تُرى ينقذها؟

من يا تُرى ينقذها؟

بالسيف

أو . . بالحيلة؟!

ففي هذه القصيدة يستلهم الشاعر شخصيتين إسلاميتين هما : قطر الندى ابنة خمارويه ،
الأميرة العربية التي تزوجها الخليفة العباسي وزفت إليه من مصر إلى بغداد مخترقة سبيلها والأردن إلى
بغداد وسط هالة من صور العزة والمهابة والكرامة العربية الإسلامية في الماضي .

والشخصية الثانية والدها خمارويه حاكم مصر القوي ، الذي كان يمثل في جانب من حياته -
كما تروي بعض المصادر - صورة الترف والبذخ ، وتبذير مال الدولة في سبيل متعه وملذاته (١) .

ويطرح الشاعر أمل دنقل رؤيته لواقعه العربي المعاصر من خلال استخدامه لشخصيتي قطر
الندى وخمارويه بعد أن «يجرد كل من خمارويه وقطر الندى من دلالتيهما التراثية ويضفي عليهما دلالة
معاصرة فيرمز بخمارويه إلى المسؤولين العرب الغارقين في بحار الترف والخمول ، وبقطر الندى إلى
الأرض العربية المسلوقة» (٢) ؛ ثم يبنى رؤيته هذه في القصيدة من خلال الاستعانة بعدد من العناصر البنائية
من الفنون الأخرى ، التي تضيف على النص بعداً درامياً بنوياً تتداخل في بناء النص ونسيج معماريته ،
وتنأى به عن الغنائية الذاتية ، وتمنحه بعداً موضوعياً شمولياً تجعله أكثر تأثيراً في المتلقي ، فنجدته يستعير
عنصر الجوقة ، وما يصاحبها من ذكر للأحداث ، وحوار وتداخل للأصوات من (فن المسرح) ، ويستعير
عنصر القصة والحكي والسرد ، وما يفيد من تفصيل وتوضيح من (فن الرواية) ، ويستعير عنصر (المونتاغ)
من (فن السينما) .

فالجوقة وهي جماعة المنشدين والمغنين في المسرحية الإغريقية القديمة مهمتها شرح الأحداث ،
والتعليق عليها (٣) ، وقد استعارتها القصيدة الجديدة من المسرح لتظهر من حين لآخر عبر المشاهد
والأحداث لتشكّل حالة من حالات الحوار مع صوت الشاعر داخل النص .

(١) انظر : مروج الذهب ٢٧٧/٤ ، وسير أعلام النبلاء ٤٤٨/١٣ ، وتأريخ الإسلام لحسن إبراهيم حسن ، الطبعة
السابعة ، ١٩٦٤م ، (بدون مطبعة ولا مكان طبع) ، ٣/ ١٣١-١٣٢ .

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٢٧٢ ، وانظر التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ص
١١٧-١١٨ ، ٢٠٩ .

(٣) انظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٢١١ ، وانظر معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة
وكامل المهندس ، مكتبة لبنان ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٤م ، ص ١٤١ .

والشاعر أمل دنقل في هذه القصيدة قد استعار الجوقة من فن المسرح باسمها ووظيفتها معاً، الذي يمثله صوت الشاعر نفسه، والذي عبر عنه بـ(صوت)، ويبدأ الشاعر كما نرى نصه بصوت الجوقة ويختمها بها في شكل من الحوار مع الخط الأساسي في القصيدة^(١)، الذي يمثله صوت الشاعر، وذلك «لتعبر عن صوت الحقيقة الأليمة التي تتمثل في سقوط قطر الندى التي يرمز بها الشاعر للأرض العربية التي وقعت في أسر العدو، بينما أبوها خمارويه راقداً على بحيرة الزئبق»^(٢).

فالجوقة في البداية تنبه وتحذّر وتلفت النظر إلى قطر الندى رمز الأرض العربية قبل وقوع الكارثة، وحين تحس بأن الكارثة قريبة الوقوع، ثم يأتي الصوت مصوراً حالة خمارويه حامي قطر الندى بما يشير إلى وقوع الكارثة، وهي وقوع قطر الندى في الأسر بمعنى سقوط الأرض العربية في قبضة العدو، مشيرة إلى أسباب وقوع هذه الكارثة، وهي غفلة خمارويه ولهوه عنها بمتعه وملذاته التي هو غارق فيها. وهنا تستعير القصيدة من فن الرواية عنصر القصص والحكاية والسرد في قول الشاعر^(٣):

كان خمارويه راقداً على بحيرة الزئبق
وكانت المغنيات والبنات الحور
يطآن فوق المسك والكافور
والفقراء والدرأويش أمام قصره المغلق
ينتظرون الذهب المبدور
ينتظرون حفنة صغيرة .. من نور

ويواصل الشاعر عنصر القصص والحكي فيذكر لنا حال قطر الندى كذلك وهو دجها وموكبها وحاشيتها المرافقين وهي تحتاز وتعبر من مصر إلى بغداد عبر سيناء والأردن^(٤)، حيث تتوالى الجمل الإخبارية في شكل من الحكاية والقصص التفصيلي للأحداث، وهذه تقنية روائية استعارتها القصيدة الاستلهامية الطويلة الجديدة (الحرّة) لتقيم من خلالها بناءها الفني مع سائر العناصر الدرامية التي استفادتها من الفنون الأخرى.

ثم تأتي الجوقة مرة أخرى لتقيم حواراً مع الصوت العام الذي هو صوت الشاعر الحاكي لحال كل من خمارويه وقطر الندى لتخبر ببداية الكارثة ووقوع قطر الندى / الأرض العربية في أسر العدو، وتأسف على ما وقع، مشيرة إلى المسؤولين عن ذلك، الرموز لهم بخماوريه المعادل التراثي لصاحب

(١) انظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٢١٣ .

(٢) السابق ص ٢١٤ .

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٢٠١ .

(٤) انظر ص ٧٤٣ من هذا الفصل .

المسؤولية المعاصر، الذي يعيش في اللهو والغفلة ولم يحم ذماره أو يصونه من العدو^(١) :

الجوقة : قطر الندى .. يا ليل

تسقط تحت الخيل

... ..

قطر الندى .. يا مصر

قطر الندى في الأسر

قطر الندى ..

قطر الندى ..

ولعل في قوله (يا ليل) مع ذكر قطر الندى وسقوطها ما يشير إلى الظلام المخيم علي حالة الذل والانهازم، ودخول الواقع السياسي العربي في سكون واستسلام وخوف واختلاط في تبين الأمر كما هو حال الإنسان في الليل الموحى بالسكون والظلمة والخوف، أو أن الشاعر يشير بقوله (يا ليل) إلى الغناء واللهو الذي غرق فيه المسؤول عن قطر الندى / الأرض العربية المسلوقة، حيث سلبت ووقعت في الأسر.

«وعلى هذا النحو يستمر الحوار بين الجوقة والصوت الذي يمثل المسار العام للقصيدة إلى النهاية، حيث يتحد الصوتان في صوت واحد حزين لينشد مخلصاً للأميرة الأسيرة، يخلصها من أسرها بأية وسيلة»^(٢)، بعد أن أعلنوا بأسهم وإدانتهم للقيادة - التي فرطت في قطر الندى رمز الأرض العربية السلبية - الممثلة في خمارويه رمز القيادة الغافلة اللاهية عن قضايا الأمة، يظهر ذلك في قول الشاعر^(٣) :

الصوت والجوقة : كان (خمارويه) راقداً على بحيرة الزئبق

في نومة القيلولة

فمن ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة؟

من يا ترى ينقذها؟

من يا ترى ينقذها؟

بالسيف

أم .. بالحيلة؟!

كذلك نلاحظ في هذا النص استعارته لتقنية الفن السينمائي، فقد استعار منها الشاعر تقنية (المونتاج) القائم على أساس التناقض والتوازي والتكرار، فالتناقض يظهر في الجمع بين صورتين لقطر الندى: الأولى صورة قطر الندى رمز العزة والكرامة العربية، والثانية صورتها في الحاضر وقد سلبت في

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٢٠٢ - ٢٠٣ .

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٢١٤ - ٢١٥ .

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٢٠٣ - ٢٠٤ .

الوقت الذي فيه خمارويه لاه مسترخٍ لا مبال، يمثل الضعف والخور والتخاذل، والشاعر في تركيبه لهاتين اللقطتين المتناقضتين، إنما يريد أن يحدث فينا الإحساس بمقدار المفارقة الأليمة بين الماضي حيث العزة والكرامة والمنعة - الممثل في موكب قطر الندى المهيب - وبين الحاضر حيث الضعف والخور والتخاذل الممثل في قطر الندى / الأرض العربية وقد سلبت وصاحب الأمر في لهو وغفلة وتراخي .

فموكب قطر الندى ينطلق من مصر لبغداد عبر سيناء والأردن فلم يجرؤ أحد على التعرض له أو الطمع فيه مع ما فيه من ألوان الطمع والإغراءات^(١) :

صوت : هودجها يخترق الصحراء

أمامها الفرسان ألف ألف

وخلفه الخصييان ألف ألف

تعبّر في سيناء

ثم يضع بجانب هذه الصورة الدالة عي العزة والمنعة والكرامة في الماضي صورة قطر الندى / الأرض العربية في الحاضر وقد استباحها العدو واستلبها دون خشية من أحد^(٢) :

جوقة : قطر الندى يا خال

مهر بلا خيال

... ..

قطر الندى .. يا ليل

تسقط تحت الخيل

قطر الندى يا مصر

قطر الندى في الأسر

قطر الندى

قطر الندى

أما (المونتاج) القائم على التوازي فيظهر في جمع الشاعر بين صورة قطر الندى وهي في الأسر مستباحة، وبين صورة خمارويه وهو غارق في لهوه وملذاته وغافل عنها، وذلك لإظهار الأسباب التي أدت إلى هذه الحالة التي نجم عنها أسر قطر الندى (استلاب الأرض العربية) ومن أجل إدانة القيادة العربية المعاصرة :

(١) السابق ص ٢٠٢ .

(٢) السابق ٢٠١-٢٠٣ .

الجوقة :

قطر الندى . . يا مصر

قطر الندى في الأسر

قطر الندى

قطر الندى

الصوت والجوقة :

. . كان خمارويه راقداً على بحيرة الزئبق

في نومة القيلولة

فمن تُرى ينقذ هذه الأميرة المغلوطة؟

أما (المونتاج) القائم على التكرار فيمثلته تكرر الشاعر لصورة (قطر الندى) وما آلت إليه من سقوط، ووقوع في الأسر، على لسان الجوقة في أربعة مناظر في ظهورها في القصيدة في شكل الإلحاح على هذه الصورة، حتى لا تغيب عن الذهن وتُنسى، بل لتظل راسخة في الذاكرة لإحداث التأثير حتى يظهر المخلص لها مما هي فيه (١).

هكذا نجد أن القصيدة الاستلهامية الطويلة الجديدة (الحرّة) قد أقامت بنيتها ومعماريتها الطويلة على أساس من الاقتراض والاستعارة لعدد من التقنيات والعناصر البنائية الفنية من فنون أخرى هي: المسرح، والرواية، والسينما، محققة بذلك البعد الدرامي الفني الذي يعد أهم عنصر بنائي حقيقته القصيدة أثر في بنائها الفني ومعمارها الجمالي.

كما توافرت القصيدة الاستلهامية الطويلة الجديدة في بنائها الفني هذا على سمات بنائية أخرى بجانب ما سبق يتمثل في :

* تقسيم القصيدة هذه إلى أجزاء ومقاطع بنائية متعددة :

وتحمل مقاطع القصيدة حيناً عناوين ثانوية غير عنوانها العام، وتكون أحياناً مرقمة (٢)، ويصف الشاعر عبدالوهاب البياتي قصائده من هذه الأشكال ذات الأجزاء والمقاطع والأرقام بقصيدة «العناقيد» (٣).

وقد لاحظ بعض الباحثين إيقاعات هذه التقسيمات النفسية ومن ثم أطلق على هذا النحو من البناء الفني للقصيدة «التوقيعات» ولكل توقيعة عنوان مستقل كما لو كانت قصيدة بذاتها، وهذا البناء الفني للقصيدة في أساسه، مجموعة من المشاهد المنفصل بعضها عن بعض، يكاد كل مشهد فيه يقوم بذاته حتى إذا ما انتهت القصيدة أدركنا أن هذه المشاهد . . مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة (٤).

(١) انظر تكرر الشاعر لقطر الندى باسمها في أكثر من مقطع من مقاطع القصيدة في ص ٧٤٢-٧٤٣ من هذا الفصل.

(٢) انظر جماليات القصيدة المعاصرة، ص ٣٨، والحادثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، ص ٧٥.

(٣) انظر تجربتي الشعرية ص ١٠.

(٤) انظر الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ص ١٦٦.

وهذه القصيدة ذات التقسيمات أو التوقيعات، أو الأجزاء المرقمة والمعنونة، وإن «اختلفت أشكالها أو أطرها الخارجية، فإن بنيتها تظل هي بنية القصيدة الطويلة والفكرة التي تنظم الكل، أو الوحدة التي تضم التنوع»^(١)، وأقصد بالطويلة هنا، الطويلة الجديدة (الحرّة)، أما الطويلة التقليدية فمقاطعها وأجزاؤها المعنونة ذات كيانات مستقل في كل مقطع أو جزء عن الآخر كما هو في المطولات والمنظومات؛ فإذا كانت عناوات مقاطع المطولات والمنظومات تحكي محطات منفصلاً بعضها عن بعض من حياة الشخصيات المستلهمة - كما هو قصيدة الرصافي عن الرازي^(٢) - بطريقة تسجيلية وهي مقاطع وعناوات موازية لعناوات ترجمة الشخصية في كتب التراث، فإن عناوات مقاطع القصيدة الجديدة (قصيدة التوقيعات) تحكي أجزاء تجربة واحدة متماسكة نابت بعضها عن بعض من أولها إلى آخرها.

ونجد بعض الدارسين يشير إلى حداثة هذه الطريقة في بناء القصيدة الشعرية وإلى إمكانية أن تكون من آثار (إليوت)^(٣) في الشعر العربي الحديث، إلا أنني لا أجد ما يمنع من أن الشاعر المعاصر، قد تأثر بهذا من خلال تلك القصائد التقليدية الطويلة التي نظمها شعراء المدرسة الإحيائية وقسموها إلى مقاطع بحسب حياة الشخصية - كما في المطولات أو إلى أجزاء بعدد الشخصيات المستلهمة كما في المنظومات^(٤)، ولكنهم - أقصد المجددين - منحوها الوحدة العضوية، لأنهم تمثلوا هذه الوحدة، التي لم يمثلها أسلافهم من الإحيائيين في شعرهم، فجاءت تقسيماتهم منصهرة في وحدة قصائدهم، أما شعراء المطولات والمنظومات فقد جاءت تقسيماتهم مفككة بسبب طبيعة قصائدهم ذات البناء الفني التسجيلي؛ ومما جعلني أذهب هذا المذهب مسلّك شاعر هو سليمان العيسى، ذلك الذي تعد قصائده الاستلهامية مرحلة انتقال من التسجيلية والمباشرة إلى الاستلهام التوظيفي بمفهومه الفني ففي قصيدته «ثائر من غفار» تحكي تقسيماته لقصيدته الطويلة طبيعة الانتقال بهذه التقسيمات من التسجيلية إلى التوظيفية، بمعنى أنه حول الأجزاء المفككة المستقلة إلى أجزاء ملتحمة متوحدة فقد قسمها إلى سبعة عشر نشيداً، جاعلاً كل مقطع نشيداً، والقصيدة تحكي موقفاً واحداً لأبي ذر هو موقفه من كنز المال طارحاً الشاعر من خلالها رؤيته الاشتراكية في قضية الأغنياء والفقراء، وهي تجربة يحاول الشاعر أن ينعق بها من الاستلهام المباشر التسجيلي إلى الاستلهام الفني التوظيفي، وقد وقع له هذا التطور كثيراً في الجانب المضموني وقلما حدث ذلك في الجانب البنائي الفني^(٥).

ولا يوفق لهذا البناء الفني لقصيدة (التوقيعات) ذات المقاطع والأجزاء المعنونة إلا كبار الشعراء . . ولقد خان هذا البناء الفني للقصيدة الطويلة الجديدة كثيراً من الشعراء والذين مارسوا هذا البناء الفني

(١) السابق ص ٢٧٧ .

(٢) انظر ٦٣١ - ٦٣٢ من هذا الفصل .

(٣) انظر الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ص ١٦٦ .

(٤) انظر ص ٦٣١ - ٦٣٤ من هذا الفصل .

(٥) انظر ص ٣٦٧ - ٣٧١ من الفصل الثالث بالباب الأول والأعمال الشعرية للعيسى ٣٤٩ - ٣٨٩ .

من باب التقليد ليس إلا ، فجاءت قصائدهم الموزعة على مقاطع وعنوانات لهذه المقاطع تكاد تكون ساقطة فنياً ، لا لِحُمة بينها وبين تجربة الشاعر في القصيدة وما تعالجه من مضامين فنية .

فعلى الرغم من أن قراءة القصيدة الجديدة ، وقصيدة التوقيعات والمقاطع منها بخاصة - تحتاج إلى صبر وروية وبذل جهد ليس باليسير من المتصدي لها في تلمس مفاتيحها ، ومداخلها القرائية ، فإننا لا نكاد نجد أدنى علاقة إلا إذا أردنا التكلف بين ما يمكن أن يربط مقاطع الشاعر أحمد الصالح مسافر «ليلى تورق» ، وبين العنوانات الفرعية التي وضعها لأجزاء القصيدة وتوقيعاتها ، ولتبيين ذلك من خلال إيراد القصيدة التي يقول فيها مستلهماً شخصيتي قيس وليلى^(١) :

الهاتف الأول

القدس في ثوب الفضيحة
والقبيلة في سريرتها الندم
الريح . . ؟!
في كل الجهات . .
تؤج . .
والمسرى عيون لم تتم

الهاتف الثاني

القدس . . ؟؟
تسأل عن زمان قد يجيء
عن سيف خالد أو صلاح الدين
في الزمن المضيء
ليلى . . ؟؟
تقيم على انتظار حبيبها
وحبيبها لما يجيء
... ..

قال المتلقي

من يدري . . ؟!
كيف يجيء زمان الحكمة
متى تملك . . ليلى العصمة

(١) انتفضي أيتها المليحة ص ١٥ - ٢٠ .

قال الراوي

زمن الحكمة . . ؟؟
يأتي قدراً ،
بين الرغبة بين الرفض
ليلي . . ؟؟
تورق مثل النبتة - تنشر ظلاً فوق الأرض
ليلي . . ؟؟ شفة تحكي ألماً
قلب . . ينزف حباً ودماً
ليلي ؟!
. . تورق . . تورق . . تورق

قال الشاهد

كانت ليلي تهوى قيس
تومض في عينيه . . شففاً
تهمي شعراً . . في شفثيه
تنضح جرحاً في جنبه
كانت ليلي . . قلب يبكي
تسكن قيساً ملء النبض

قال المتلقي

يا سادة . . قيس يعرف هذا الحب
علم كل طيور البيدر ، معنى العشق ، وبوح القلب
كف الأمس . . اغتالت قيساً ، مست ليلي
ذاقت ليلي - طعم الذنب

قال الراوي

ليلي . . ترفض ، تعشق . . تنبت . .
تورق . . تورق . . تورق

إن النص كما نلاحظ نصٌ استلهاميٌّ إبداعيٌّ يمكننا الدخول إليه وشرح رموزه ودلالاتها دون كبير عناء، فالشاعر يجعل من ليلي رمزاً لفلسطين أو للقدس العربية المسلمة، ومن قيس رمزاً للقائد العربي المسلم الذي أحب فلسطين / القدس، حباً جنونياً إلى درجة العشق، وسيكون خلاصها على يديه حين «يأتي قدراً . . بين الرغبة وبين الرفض»، فهو يملك الرغبة التي هي الإرادة الصادقة في التحرير، كما

أنه قادر على الرفض الذي هو رمز للثورة، التي هي السبيل الحقيقي لتحرير فلسطين / القدس وهو ما عبر عنه الشاعر بقوله في المقطع الثالث «متى تملك . . ليلي العصمة» .

والشاعر قبل ذلك يبدأ نصه بداية منطقية حين يصور فلسطين / القدس التي رمز لها بليلى - كأنثى تغتصب عفتها من قبل الأعداء، وتنتهك إرادتها دون أن يتحرك بسبب هذا أحد من أبناء العرب المسلمين المعاصرين، وذلك بسبب ضعفهم وتخاذلهم «القدس في ثوب الفضيحة، والقبيلة في سريرتها الندم»، ولما تأس القدس من هؤلاء المتخاذلين تبدأ تتطلع للقائد المخلص الذي يخبئه المستقبل من غير أبناء هذا الزمن، إنه قائد يحمل سيف خالد بن الوليد [وسيف البطل صلاح الدين الذي سبق أن خلص فلسطين / القدس من الصليبيين في الماضي .

إن العشق الذي تتمتع به ليلي / القدس من قيس / القائد المخلص المنتظر هو القوة التي ستدفع به إلى تحريرها من المغتصب، كما أن الشاعر يجعل من ليلي / القدس مشاركة في صنع وإظهار قائدتها المخلص المنتظر، فهي تحاول أن تثبت من داخلها بحبها وثورتها هذا القائد الذي هو جدير بتخليصها «ليلى ترفض تعشق . . تثبت . . تورق . . تورق . . تورق»، والشاعر بخاتمته هذه إنما يود أن يشير إلى مقدرة ليلي / فلسطين / القدس الفاعلة للثورة من خلال ما تحمله في نفسها من فيض الحب والعشق والإرادة الثورية، ومقدرتها في أن تصنع وتخلق القائد المنتظر المخلص لها، إن الحب والثورة قادران - في تقدير الشاعر من خلال هذه البنية الاستلهامية - على إيجاد الحرية والخلاص الذي تنتظره ليلي / القدس / فلسطين على يد بطلمها المنتظر .

لقد عبر الصالح مسافر من «خلال قصة العشق التي [ربطت ليلي] بقيس عن قصة العشق الأخرى التي تربط الأرض بأبنائها، فليلى هي الوطن والحببية، وهي القدس وفلسطين، وقيس هو كل [فلسطيني] أو مواطن عربي يخلص في عشقه لوطنه»^(١)؛ ومقاطع القصيدة متسقة مترابطة، ولا يكاد يخلو مقطع من مقاطع القصيدة السبعة إلا وفيه ذكر لـ «ليلى»، أو حديث عنها، أو صفات وملامح تدل عليها باعتبارها رمزاً أو معادلاً موضوعياً تراثياً لفلسطين / أو القدس في العصر الحاضر .

ويقيم الشاعر نوعاً من التمازج والتداخل البنيوي عبر مقاطع القصيدة، بين فلسطين (القدس) وليلى، حيث «يخلق كل ملامح ليلي العاشقة المعشوقة، على . . القدس يصورها تتألم لفراق حبيبها . . ابن القدس الذي يمثله كل مواطن عربي و . . ليلي التي تشمل القدس . . تستحيل إلى نبتة تظل تنمو وتورق وتقاوم»^(٢) عبر أجزاء القصيدة «حتى يأتي الخلاص عن طريق العشق»^(٣)، فكلما تعمق حب ليلي / القدس في قلب ابن القدس / قيس كلما نهض لتخليصها من يد غاصبها، بحيث تكون المقاومة

(١) توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر، ص ٦٢ .

(٢) السابق، الصفحة نفسها .

(٣) السابق، الصفحة نفسها .

ويكون الإصرار على الخلاص بمقدار الحب والعشق، الذي تعمق وتغلغل في نفس العاشق / قيس / ابن القدس أوكل مواطن عربي، وتظل تورق . . تورق حتى يأتي القائد المنتظر المخلص الحقيقي الذي يحمل إرادة الحب والثورة.

إننا لن نعدم من علاقة - على ضوء ما سبق من تحليل - بين هذه الرؤية التي يعبر عنها الشاعر عبر أجزاء ومقاطع وتوقعات القصيدة، وعنوان القصيدة العام «ليلى تورق»، فالقائد المخلص المنتظر الذي يحمل حب ليلي، والقادر على الثورة وتخليصها، هو الورقة الكبرى من الأوراق التي تنبت ليلي التي وصفها الشاعر بأنها «ترفض . . تعشق . . تنبت . . تورق . . تورق . . تورق» وإيمان الشاعر بقدره ليلي / القدس على إنبات هذه الورقة الكبرى هي التي جعلت الشاعر يعبر عن إيمانه العميق في قوله : «تنبت . . تورق . . تورق . . تورق» ويؤكد ذلك بهذا التكرار للإيقاع.

لكننا في المقابل لن نجد أدنى علاقة بين هذه الرموز والدلالات والإيحاءات المستلهمة من شخصيتي ليلي وقيس في مقاطع القصيدة، وبين تلك العنوانات الفرعية التي وضعها الشاعر لمقاطع وتوقعات هذه القصيدة، وتلك العنوانات هي (الهاتف الأول، الهاتف الثاني، قال المتلقي، قال الراوي، قال الشاهد، قال المتلقي، قال الراوي) ونحن نلاحظ أن بعضها مكرر.

وإذا ما حاولنا تكلف رابط بين هذه العنوانات ومقاطع القصيدة الموضوع تحتها فإنه يمكننا أن نقول : إن العنوانات السبعة السابقة يمكن أن نردها بعد تخليصها من التكرار إلى أربعة هي (الهاتف، والمتلقي، والراوي، والشاهد)، ويمكن أن نقول إن الهاتف إشارة إلى ليلي / القدس التي لا تنفك منذ اغتصبت ووقعت تحت الاحتلال اليهودي تنادي أبناءها إلى تخليصها، أما المتلقي فهو هذا المنادي الابن الفلسطيني والعربي والقائد المخلص المنتظر، أما الراوي فهو صوت الشاعر الصانع لهذه الأحداث والمتصور لها، وهو كذلك الشاهد عليها أو أن الشاهد هو الأمة بعامه.

لكن هذا التحليل والتفسير مبني على تأويل يكاد يكون بعيداً عن دلالات المقاطع ولا نكاد نجد من الألفاظ الدالة أو الرموز التي يمكن أن تشده إلى مقاطع القصيدة أو تشير بقوة إلى تلك العنوانات داخل مقاطع النص.

ثم إننا لا نستطيع أن ندرك السر في تكرار العنوان (الهاتف) بحيث يكون في النص هاتف أول، وهاتف ثان، مع أن المقطعين لا يكادان يحملان من الخصوصية اللفظية أو الرمزية أو الدلالية التي يمكن أن تصرف للأول أو للثاني، ولن نجد حرجاً لو دمجنا المقطعين في مقطع واحد تحت عنوان (الهاتف)، والاستغناء عن لفظي (الأول والثاني)، فكل أسطر المقطعين جمل إخبارية متوالية تتحدث عن القدس وواقعها الذي تعيشه وحالها مع أبنائها الضعاف عن تخليصها، وانتظارها للقائد المخلص.

ومثل هذا يمكن قوله في المقطعين المعنويين بـ(قال المتلقي) والمقطعين المعنويين بـ(قال الراوي)، وفي تقديرنا أن الشاعر وإن كان قد منحنا نصاً استلهامياً إبداعياً - ووظف شخصياته توظيفاً فنياً

معاصراً، كذلك هو قد وفق لعنوان عام (ليلى تورق) يتناغم مع مقاطع النص ودلالاته العامة - إلا أنه لم يعط شيئاً ذا بال مع مقاطع النص وعنواناته الفرعية التي وزع بها نصه هذا، فقد جاءت أقرب للعبثية ولمجرد العنونة ليس غير. وهي لم تصف إلى النص - في تقديري - شيئاً يمكن أن يبرر وجودها ولو أنه جاء خلواً منها لما غير أو بدل شيئاً في دلالاته وإيحاءاته.

لكن شاعراً هو صابر عبد الدايم نجده يوفق في العناوانات الفرعية التوقيعية التي يعنون بها مقاطع وأجزاء وتوقعات قصيدته (مشاهد من ملحمة العشق والبطولة لمحمد بن القاسم الثقفي)، حيث نجد أن هناك ما يربط لفظاً ودلالة وتأويلاً بين العناوانات الفرعية التي يتخذها والمقاطع التي تحتها، وعلى الرغم من أن الرؤية الإبداعية في قصيدة أحمد الصالح مسافر، (ليلى تورق) السابقة، أكثر ثراءً وعمقاً في الجانب المضموني والفني من الرؤية الإبداعية لدى صابر عبد الدايم في قصيدته هذه التي تكاد تنجح نحو التسجيلية والإخبارية، بحيث يبدو البعد التوظيفي لشخصية محمد بن القاسم يتضاءل بجوار البعد التوظيفي لشخصيتي ليلى وقيس عند الصالح مسافر، إلا أن تقسيم صابر عبد الدايم قصيدته هذه إلى مقاطع معنونة كان أكثر توفيقاً من تقسيم أحمد صالح مسافر وعنوانته لقصيدته (ليلى تورق).

يقول الشاعر صابر عبد الدايم من قصيدته (مشاهد من ملحمة العشق والبطولة لمحمد بن القاسم الثقفي)^(١):

١ - افتتاحية

من أفق الطائف ، في دائرة الرحلة ، بزغ القمر الثقفي
وسيوف العصبية تحمي مجد أمية
تصلب حتى الأرحام - الظمأى لعللي

٢ - التكوين

من ثدي السيف تغذيت
وعلى صدر أمية غنيت
وبقلب الحجاج دخلت
ونزعت النقط السود ، السارقة الأضواء وسافرت
في شرياني كلمات المصحف تهدر نهرًا من نار ضياء

٣ - التجربة

والهند بذاكرتي والسند أساطير وحقائق
وبعيني سيوف وبيارق
والله . . محمد ساريتان بأعلى عليين

(١) المسافر في سنبلات الزمن ص ٣٢ - ٣٧.

في ظلهما رحت أقاوم عسف الزمن المتماوج في سنوات العمر
استنبت من صخر الحلم زهور الآتي المخضر

.... .

في ظلهما احترق السيف - الطغيان - وجف الرمح - الكفر

٤ - الاقتحام

وبرغم السيف الغائر في عنقي . . .

. . . لم أسقط وعبرت النهر

والدليل صنم مرصود

قالوا : أسطورة أهل السند ولا تقهر

والسارية الحمراء مع الريح تدور

بكل جهات العالم وهي تفوه بنبض الصنم الأكبر

نسجت من نار الرعب وبان الوهم عليها تيناً أحمر

لكني وجنود الله على الأهوال علونا

والرايات الكافرة احتضرت بين يدينا

والحق اقتحم الساحة / كبر واستغفر

.... .

٥ - الحقيقة

آه . . لم أعرف أن العمر يكون رواية إحن وعفونة

ويكون يكون ملاحم عشق وبطولة

إلا حين هبطت إلى أعلى

من ذروة إقدامي للسفح الممتد على جسر الفردوس

ذلك أنني لم أسرق تاريخ الأمة وأسلمها العرض

لم أزرع في شطيها الصبار ، ولم أطفئ في عينيها الورد

لم أشرب من دم أعدائي

ولأحبابي قدّمت دمائي

٦ - الصراع

يسافر في زمن الدم الحجاج

. . ويبقى السيف والموت واللعة قصة عدو تنصب علي

والكرسي - الحكم - العدل - المنصب - ميزان مكسور

وسليمان كل الأشياء مسخرة لهواه الموتور
حتى التأريخ ، ضمير الثوار - الرأي
.. لديه مفاوز موت ورياض حياة !!!

....
الموت هو الظل الحاكم
من أين يمر الموتى الأحياء
من هذا المنعطف المحموم المتمرد

....
«تخل دماء المسلمين لديهم ويحرم طلع النخلة المتهدل»
والأحياء الموتى من شرفة هذا البيت يطلون
«وبدا الصباح كأن غرته وجه الخليفة حين يمتدح
... وسليمان يهوى
ووحوش البيد تخطف منسأته

- ٧

«وأنا» .. مسجون يرهبه السلطان
ضوء ناري خلف القضبان

السجن أفقي والسلاسل سدتي	والحب في زمن الضياع هويتي
قد أينعت رأس وحن قطافها	لكنهم لا يقطفون إرادتي
الطائرون الريح ضد هواهم	والقابعون على ضفاف الجنة
إني أنا النهر المسافر بالعطا	ء ولن يعوق الصخر عنف مسيرتي

فلو حاولنا تلمس شكل من أشكال الربط البنيوي بين هذه المقاطع وعنواناتها الفرعية ، وعنوانها الأصلي ، للمسنادون شك مثل هذا الخيط البنيوي الرابط والناسج لجسد القصيدة .

فالعنوان الرئيسي «مشاهد من ملحمة العشق والبطولة لمحمد بن القاسم الثقفي» يشير بأن الشاعر سيعرض لنا من خلال قصيدته لوحات ذات مشاهد إبداعية يخلقها مخيال الشاعر مستلهماً في عمله الإبداعي هذا ملامح شخصية محمد بن القاسم ، ولذلك استلزم الأمر أن تكون القصيدة ذات مقاطع وأجزاء ، أو قل لوحات ومشاهد ، من حياة الشخصية المستلهمة ، يقتضي الأمر أن يحولها الشاعر من مشاهد تسجيلية إخبارية ، إلى لوحات وإيقاعات استلهامية إبداعية ، ذات بعد توظيفي فني ، ولذلك فمجيء القصيدة على لوحات ومقاطع كان أمراً طبعياً ، يقتضيه العنوان العام (مشاهد من ملحمة العشق والبطولة) ، ومن ثمَّ فهناك علاقة وثيقة بين العنوان وبين القصيدة المقسمة إلى لوحات ومقاطع ، كذلك نجد

العلاقة اللفظية والدلالة الإيحائية، واضحة بين كل مقطع من مقاطع القصيدة، والعنوان الفرعي الدال عليها.

فالشاعر في القصيدة يعبر من خلال شخصية محمد بن القاسم عن القيادات العربية المعاصرة التي تذهب ضحية الدسائس والمكائد السياسية الفاسدة، وقد سلك الشاعر للتعبير عن هذه الدلالة عرض ملامح من سيرة حياة البطل الشاب محمد بن القاسم، مبتدئاً بمكوناته الشخصية والنفسية في صباه، ثم تقلده قيادة الجيش الإسلامي إلى بلاد السند، وانتصاراته هناك، ثم أخذه مظلوماً بجريرة خاله الحجاج التي لم يكن له يد فيها.

وقد جاءت العنوانات الفرعية دالة على مقاطع القصيدة التي عبرت عن هذه الملامح الشعرية من حياة الشخصية المستلهمة غير منفصلة عنها، أو متنافرة معها.

ففي المقطع الأول المعنون بـ(افتتاحية) يأتي كمقدمة عبر فيها الشاعر عن سر ظهور هذا القائد الفذ مشيداً به، وهي بمثابة افتتاحية للقصيدة، حتى الصورة التي يرسمها الشاعر لمحمد بن القاسم تحمل دلالات المقدمة والافتتاحية والبدء، عندما يصف ظهوره «ببزوغ القمر الثقيفي» والبرزوغ بنية لفظية تحمل في مضمونها مفاجأة البدء لما يأتي بعدها من ظهور، فقد جاء العنوان بالافتتاحية مناسباً ومتناغماً ومنسجماً مع دلالات البدء والظهور، ومقدمات التكوين، وأولويات تشكيل وتخلق شخصية هذا القائد الشاب مما كان له أثره فيما سيأتي من الملامح التي رسمها الشاعر له.

وتحت عنوان (التكوين) يشير الشاعر إلى منابع التي رضع منها محمد بن القاسم، فكونت شخصيته الفذة البطلة:

من ندي السيف تغذيت

وعلى صدر أمية غنيت

وبقلب الحجاج دخلت

وسافرت في شريان كلمات المصحف . .

هذه هي مكونات شخصية القائد الشاب محمد بن القاسم الثقيفي واللبنات التي شكلت حياته البطلة الشجاعة، فجاء عنوان (التكوين) معبراً دالاً عليها شديد الارتباط بها.

وفي المقطع الثالث يصور الشاعر تجربة القائد محمد بن القاسم مع طموحاته وتطلعاته، ومع السيف أداة القيادة والبطولة، وتفتح ذهنه على الجهاد، ولذلك عنونه بـ(التجربة):

الهند بذاكرتي، والسند أساطير وحقائق

وبعيني سيوف وبيارق

في ظلهم رحت أقاوم عسف الزمن المتموج في سنوات العمر

استنبت من الصخر الحلم ، زهور الآتي المخضر

.... .

أما المقطع الرابع (الاقترحام) فهو ظاهر في قول الشاعر على لسان الشخصية المستلهمة محمد بن القاسم الثقفي :

وبرغم السيف الغائر في عنقي

لم أسقط وعبرت النهر

فالعبور اقترحام بطولي مارسه محمد بن القاسم في تصوير الشاعر له بما يظهر بطولته وشجاعته ؛
والأكثر دلالة وارتباطاً بعنوان (الاقترحام) تصوير الشاعر لاعتلاء صوت الإيمان وجيوش الإيمان للمعابد
والرموز الحضارية التي كانت في البلاد المفتوحة في قوله :

والديبل صنم مرصود

قالوا أسطورة أهل السند لا تقهر

.... .

لكني وجنود الله على الأهوال علونا

.... .

والحق اقترحم الساحة كبر واستغفر

وفي المقطع الخامس تتفتح معارف القائد الشاب محمد بن القاسم الثقفي على حقيقة الدنيا ،
وما يدور فيها من الصراع والاختلاف والمدافعة التي هي سنة الحياة ، لذلك جاء عنوان هذا المقطع
(الحقيقة) :

آه . . لم أعرف أن العمر يكون رواية ، إحن ، عفونة

ويكون ملاحم عشق وبطولة

إلا حين هبطت إلى أعلى

وفي المقطع السادس يصور الشاعر الصراع بين الخير الذي يمثله محمد بن القاسم والشر الذي
مارسه سليمان بن عبد الملك ضده ظلماً لحنقه على الحجاج ولمجرد أن محمد بن القاسم من يمت للحجاج
المغضوب عليه من الخليفة سليمان بنسب فهو من قرابته ، فقد عزله وسجنه ، ولذلك عنون الشاعر لهذا
المقطع بـ(الصراع) ، وقد جاء محمد بن القاسم في هذا المقطع رمزاً للمقتول ظلماً في سبيل رأيه ، كما صور
فيه الشاعر محاربة السلطة الغاشمة لحرية الرأي واصطراعها معه :

سليمان كل الأشياء مسخرة لهواه الموتور

حتى التأريخ ، ضمير الثوار ، الرأي

... لديه مفاوز موت ، ورياض حياة !!!

ويأتي المقطع السابع يحمل رقم (٧) بدون عنوان، ولعل السبب أن هذا المقطع أو اللوحة من القصيدة لا تختص بملح خاص من حياة الشخصية المستلهمة، لكنه تصوير عام يشمل عموم ملامح محمد بن القاسم الثقافي، لذلك ابتدأه الشاعر بضمير المتكلم (أنا)، والمتكلم هو محمد بن القاسم نفسه، مصوراً من خلال هذا المقطع قوة المظلوم وضعف الظالم في الحقيقة:

(أنا) مسجون يرهبه السلطان

ضوء النار خلف القضبان

والحب في زمن الضياع هويتي	السجن أفقي والسلاسل سدتي
لكنهم لا يقطفون إرادتي	قد أينعت رأس وحن قفافها
والقابعون على ضفاف الجنة	الطائرون الريح ضد هواهم
ء ، ولن يعوق الصخر عنف مسيرتي	إنني أنا النهر المسافر بالعطا

إن الشاعر هنا يصور من خلال شخصية محمد بن القاسم علو الحق على الباطل وفوزه بالعاقبة، ثم فاعلية الثورة والوقوف على المبدأ، وهذه ملامح عامة حررها الشاعر، وأخلاها من أي عنوان فرعي يمكن أن يحصرها في جانب من حياة الشخصية المستلهمة محمد بن القاسم الثقافي، فجاءت بلا عنوان لتصلح أن تنضوي تحت كل ملح من ملامح شخصية محمد بن القاسم ولتكون أكثر شمولاً وعموماً في دلالاتها الإيحائية.

هكذا نجد أن الشاعر صابر عبدالدايم، قد أقام نوعاً من العلاقة البنائية، بين هذه العنوانات الفرعية، والمقاطع والتوقيعات التي شكل بها بناء قصيدته الاستلهامية الطويلة هذه، حيث اقتضت تجربته الشعرية أن يكون معادلها اللغوي (قصيدته الشعرية) في بنيتها ذات مقاطع وتوقيعات مشدودة إلى تلك العنوانات الفرعية التي اختارها لها، وليعبر من خلال مجمل هذه البنية، عن تجربته، في شكل من الانسجام والترابط بين التجربة والمقاطع والعنوانات؛ لتبدو القصيدة في بنيتها ومعماريتها، أكثر تلاحماً وتعبيراً عن التجربة التي يود الشاعر أن يعبر عنها من خلال الشخصية الإسلامية المستلهمة، حيث نجده هنا في قصيدته هذه عن محمد بن القاسم الثقافي قد حقق ما كان يصبو إليه من «رؤية تراثية معاصرة للبحث عن بطل إسلامي يعيد للكيان الإسلامي سطوعه وعطاءه الثري»^(١) وما كان يود أن يعبر عنه من اغتيالات تمارس في الواقع السياسي العربي المعاصر للكفاءات القيادية التي يمكن أن تعمل على النهوض بالأمة لو أنها لم تخط بمثل هذه الدسائس.

(١) التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث - دراسات وقضايا - صابر عبدالدايم - مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٤٠٩هـ - ١٩٩٠م، ص ٣٩.

* (الوحدة العضوية) وهي العنصر البنائي الذي يربط بين مجموع عناصر البنية الفنية التي تنهض عليها القصيدة الاستلهامية الطويلة الجديدة، فلقد سعت القصيدة العربية الحديثة منذ بدايات العقد الثالث من هذا القرن الميلادي إلى تحقيق الوحدة العضوية، في بنيتها الفنية، حين نادى أصحاب مدرسة الديوان بهذا العنصر البنائي الفني في القصيدة، لكن هذه الدعوة لم تتحقق على الوجه الفني المطلوب إلا بعد أن أرسى القصيدة الجديدة (الحرّة) تقاليداً فنية في أواخر الأربعينيات من هذا القرن الميلادي؛ ف«الشعر الجديد بفضل التخلي عن وحدة البحر والاستعاضة عنها بوحدة التفعيلة - كما يرى أحد الدارسين - غير المفهوم العربي التقليدي لنظرية الشعر، تلاءمت وحدة البيت ووحدة القافية ووحدة المعنى، وظهرت الوحدة القائمة على النمو العضوي للقصيدة، وتسلسل المعنى الواحد في عدد كبير من الأبيات»^(١).

وقد جاء استلهاهم الشخصيات التراثية بعامة، والإسلامية منها بخاصة عاملاً مهماً لقيادة القصيدة العربية الحديثة نحو الوحدة العضوية في بنائها الفني؛ فاستلهاهم القصيدة للشخصية التراثية لا بد وأن تحقق لها شيئاً من الوحدة، مهما كان نوع هذه الوحدة، لأن الشاعر بتصويبه النظر في إنشاء قصيدته الشعرية على الشخصية التراثية يجعل منها محوراً تدور حولها قصيدته، ويبقى داخل إطارها، وبذلك يكون قد حقق أدنى ما يمكن تحقيقه من الوحدة - وإن لم يحقق الوحدة العضوية لقصيدته بمفهومها الفني - وهي الوحدة الموضوعية لأنه قد جعل من الشخصية المستلهمة وحدة موضوعية تناولها قصيدته.

ومن ثم فحتى تلك القصائد الاستلهامية التقليدية التي أنشأها أصحابها قبل أن يعوا ويدركوا مفهوم الوحدة العضوية الفنية، كما هي قصائد المطولات والمنظومات - رغم تفككها - إلا أنها تكاد تتوافر على شيء من الوحدة الموضوعية، لأنها اختارت لنفسها الشخصية التراثية المستلهمة كإطار موضوعي تدور حوله.

ومع هذا لا نستطيع أن نقول إن الوحدة العضوية الفنية، قد كانت من تقاليد القصيدة الاستلهامية في مرحلة ما قبل ظهور القصيدة الجديدة (الحرّة)، وهي ليست حكرًا على قصيدة التفعيلة (الحرّة) لكن تبقى هذه الوحدة الفنية واحدة من تقاليد ومرتكزات بناء القصيدة الجديدة (الحرّة) بعامة والقصيدة التي تستلهم الشخصية التراثية منها بخاصة.

والوحدة التي نعنيها في القصيدة الجديدة ليست مجرد الوحدة التي تلتئم فيها وتتجانس أجزاء العمل الاستلهامي وأفكاره كما قد يحصل في مطولة مثل (العمرية أو البكرية . . .) لأن وحدة الشخصية المستلهمة قد تحقق هذا التلاؤم والانسجام بين المقاطع التي تحكي ملامح الشخصية العمرية أو البكرية، ولكننا نقصد بها الوحدة العضوية الفنية «القادرة على إذابة الأجزاء والأفكار والعواطف والإيقاع والصور

(١) تجديد الشعر العربي - إبراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص

في كل واحد، بحيث يبدو هذا الكل، جسداً متدامجاً ومتنامياً، يؤدي فيه كل جزء دوره في تنمية البناء وعضويته وتماصكه، وينفتح فيه الكل على سائر هذه الأجزاء، فيعطيها مع كل عمل [استلهامي] مذاقاً خاصاً يحقق له الفاعلية الجمالية المنشودة في الإبداع الجميل»^(١).

وبذلك تبدو «القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر والصور والمعلومات، ولكنها بناء متدامج الأجزاء منظم تنظيمًا صارماً بحيث لا يند جزء منها عن تناسقه مع بقية الأجزاء الأخرى وتكامله معها تكاملاً مقفولاً»^(٢).

ولأن القصيدة الاستلهامية هي قصيدة «الفكرة والخبرات الإنسانية والتجارب العميقة»^(٣)، فقد سعت القصيدة الطويلة الجديدة في بنيتها الفنية إلى ما يحدد هذه الفكرة بشكل حيوي تنظم فيه هذه الخبرات الإنسانية، وهذه التجارب العميقة، في شكل من الوحدة الفنية التي تستطيع التعبير عن الموقف المحدد الذي يقفه الشاعر من التقاء الماضي بالحاضر.

وقد استطاعت القصيدة الطويلة الجديدة باستعانتها بالبناء القصصي الرمزي، والدرامي المسرحي أن تحقق . . الوحدة الحية، وذلك أن وحدتها العضوية تقوم على الصراع بين عناصرها، والتداخل الأفقي والعمودي الوظيفي لكل عنصر من عناصرها^(٤).

وفي إطار البناء الفني للقصيدة الاستلهامية الطويلة الجديدة «الذي يعد النمط الأساسي لاستخدام الشخصية التراثية، تغدو الشخصية هي الإطار الكلي، والمعادل الموضوعي لتجربة الشاعر، حيث يسقط على ملامحها التراثية كل أبعاد تجربته المعاصرة»^(٥)، فتمنح أو قل تهيء الشخصية المستلهمة وملامحها الموظفة في القصيدة النسيج البنيوي الذي يجسد معمارية القصيدة، وغالباً ما يأتي استلهام الشخصية على أبيات القصيدة جميعها، وتصبح الشخصية متجسدة في عموم أجزاء القصيدة، بحيث لو حذف جزء من القصيدة ظهر عوار واضح في الفكرة التي يحاول الشاعر تجسيدها من خلال استلهامه للشخصية، وتغدو القصيدة من أولها إلى آخرها قناعاً يمكن أن يستشف القارئ من سطحه الرقيق الممتد على القصيدة الأبعاد المعاصرة للشخصية المستلهمة، وبذلك يمكننا أن نسمي هذا النمط من البناء الاستلهامي الفني، بالقصيدة / الشخصية، أو الشخصية / القصيدة.

ويمكننا تلمس أبعاد الوحدة العضوية الفنية في هذه القصيدة الاستلهامية الطويلة في شكلين

بنائيين :

- (١) جماليات القصيد - النص ومفهوم البناء - محمد أحمد العزب - مجلة المنهل - العدد (٥٤٣) مجلد (٥٩) العام (٦٣) جمادى الأولى ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م ص ٧٣.
- (٢) حياتي في الشعر - صلاح عبدالصور - ديوانه ٣/ ٣٢.
- (٣) الشعر العربي المعاصر - قضايه وظواهره الفنية والمعنوية ص ٢٥٠.
- (٤) انظر الخدائة في الشعر العربي المعاصر، بينها ومظاهرها، ص ٨٦.
- (٥) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٢٩٥.

الأول : أن يبني الشاعر قصيدته على شخصية إسلامية واحدة مستلهمة .

والثاني : أن يبني الشاعر قصيدته على استلهامه لعدد من الشخصيات في صور جزئية تؤول

فيما بعد إلى صورة كلية واحدة .

ففي الشكل الأول : القائم على وحدة الشخصية راح الشاعر يبني من خلال الشخصية المستلهمة وأبعادها التراثية رؤيته الشعرية المعاصرة في وحدة عضوية بنيوية مترابطة لحمتها وسداها الشخصية المستلهمة ، بحيث تستغرق تجربة الشاعر وحدات القصيدة البنائية الشعرية وصورها من أولها إلى آخرها ، وتغدو الشخصية المستلهمة إطاراً فنياً عاماً يقوم على أساس بناء القصيدة سواء كانت القصيدة كلاً واحداً مناسباً ، أم كانت مقسمة إلى مقاطع وإيقاعات ذات أرقام وعناوين ، وهذا الشكل هو ما قصدناه بالقصيدة / الشخصية يظهر هذا في قصيدة الشاعر علي الجندي (موسى بن نصير يتسول في شوارع دمشق) ، فقد جعل الشاعر من شخصية موسى بن نصير رمزاً للقائد البطل الذي حارب من معاصريه بالكمائد والدسائس حتى كاد أن ينهزم في داخله ويفقد بطولته - وذلك على سبيل المفارقة - ولكنه حين اهتدى لمن هم في انتظاره أن يخلصهم من أبناء أمته استعاد ذاته وبطولته ليقودهم نحو الخلاص المنتظر ، والمفارقة تكمن في أن يتحول موسى بن نصير كما صورته علي الجندي في نصه هذا من قائد فاتح كان يستقبل في دمشق استقبال الأبطال الفاتحين إذا ما قدم إليها ، إلى شخصية مجهولة مهملة من أبناء الأمة لا أحد يعرفها ، أو يقدّر قيمتها القيادية والذين هم - في الوقت نفسه في أشد الحاجة إليها ؛ لقد خانته عصره ، وأبناء عصره الذين ظهر فيهم ، وتجاهله من عرفه من الحكام والمسؤولين من أجل تحطيمه ، لكنه ما يلبث أن يجد من يقودهم نحو الثورة والتغيير وذلك عندما يهتدي إلى حي الفقراء الضعفاء المسحوقين الذين يعرفونه فيلتفون حوله ، ومن ثم يقودهم نحو الثورة والحرية والخلاص ، وكأن الشاعر باستلهامه هذا شخصية موسى بن نصير على هذا النحو البنيوي يريد أن يقول لنا إن القائد الثائر إذا ما أراد أن تنجح ثورته يجب عليه أن يتوجه بها نحو الفقراء المظلومين المسحوقين الذين يتطلعون للخلاص ، وليس الأغنياء والذين يمتون بسبب للنظام القائم والذين يتمتعون بمقدرات الأمة ومكتسباتها دون سواهم .

وفي هذا النص الطويل نجد أن الشاعر يبني رؤيته الفنية هذه - من خلال شخصية واحدة هي شخصية موسى بن نصير - بناءً عضوياً ، في وحدة عضوية تنتظم بناء القصيدة ، وفي بداية القصيدة يحكي دخول القائد موسى بن نصير إلى دمشق ومحاولته التعرف على الناس ، وتعريف الناس بنفسه ، لكن الناس يتحاشونه ويزورون عنه ويخذلونه مع أنه قد جاء لإنقاذهم مما هم فيه من ضعف وتردي ، وفي هذا إشارة إلى غربة القائد الصادق الناصح للأمة ، والساعي للنهوض بها في هذا العصر ، وتجاهل الناس له لأنهم مخدوعون بالأفانين الانتهازيين من القادة المزيفين^(١) :

(١) الزنف تحت الجلد - علي الجندي - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٨م ص ٩٩-١٠٦ .

يا موسى ماذا تفعل في هذا البلد الموحش
الناس يمرون بوجهك ، والعينين الزائغتين ، فما يلتفتون
إن عرفوك تغاضوا ، أو جهلوك امتعضوا
تبدو للناس جنازة ، إنسان مرمى فوق رصيف الدنيا
فانفر يا موسى !

ثم ينمّي الشاعر رؤيته الفنية من خلال شخصية موسى بن نصير بشكل تظهر فيها روح الوحدة والتلاحم والترابط ، فيصور الشاعر القائد موسى بن نصير وقد أصابه الإحباط واليأس ، والضعف والخور من المجتمع الذي حوله ، ويعبر الشاعر عن هذا الإحباط بتلك الممارسات التي يقوم بها القائد موسى من ركوبه لحجر أسود جاعلاً منه خيلاً يمتطيه ، وتلويحه بغصن شجرة سيفاً وكأنه يحن لماضيه ولشخصيته القيادية في الماضي والتي يرى أنه افتقدها في هذا الزمن الحاضر^(١) :

ينهض موسى بن نصير من قعدته
يشد بقامته ما ساعده الجسم التالف
يحدق قدماً في لاشيء
يجتر من الأشجار المهزولة غصناً . . ويسير
يلوِّح بالغصن بهمة شاب ، يتقن تلويح السيف
يخاطب جمعاً وهمياً تمتمة . . ويسير
يسير تباطؤاً خطوته ، يتوقف
يتخذ الغصن اليبس عكازاً
. . يلمح موسى حجراً أسود يشبه فرساً
يتوكأ

يستند على السيف الخشبي ، وينهر ممتطياً صهوته
ويلوح بالغصن رشيقاً ، يهزج بصرخ ، يطعن بالغصن الريح ،
يخذه ، يتهافت فوق الحجر ، يهتز فيسمع صوت نشيج مكتوم

ثم ينمي الشاعر استلهامه هذا لشخصية موسى بن نصير من خلال صور ذات دلالات إيحائية حاملة لرؤيته التي يود التعبير عنها ، مطوراً هذا الاستلهام عاملاً على انضاجه حتى يصل به إلى ذروته الفنية النابعة بشكل طبيعي والمتسلسلة من مواقف وأحداث الشخصية المستلهمة التي أخذ في استلهامه لها من بداية القصيدة ، وذلك حين يجعل الأحداث تتوالى وتتدافع في تتابع منطقي منظم ، يصل قمته الفنية ، بإحداث اللقاء ، بين القائد موسى بن نصير ، ومن هم مهيتون ومنتظرون ظهوره ليقدوهم نحو الثورة

(١) السابق الصفحات نفسها .

والحرية، إنهم الفقراء المنبوذون المسحوقون^(١) :

وتحامل موسى حتى ينهض من غفوته
أغمض عينيه لكي يبكي أو يتذكر
فجأة سمع حواليه لغظاً، وقع خطأ مهموساً
فتح عينيه على وسعهما ، وبدت فوق القسمات المفتولة
بسمة فرح أو دهشة
.. أطفال ونساء ، وشيوخ تحدث عينهم - وهي تحرق فيه -
عليه ،

جمع من بشر ، أسمال بالية ، وعيون متعبة
أوجه ناس طيبة ، تنظر للشيخ المتماسك في عطف
تنتظر قيامته ، وإشارة بدء مهما كانت ..
وانتبه ، هذا حلم ؟ انظر يا موسى ..
أين أنا ؟ أين مضت بي قدمايا الموهنتان اليوم ؟
يا موسى ها .. أنت وصلت إلى حي المنبوذين ، الجوعى ، المهجورين
اقرأ يا موسى ، اقرأ ماذا؟ إني لا أتقن إلا لغة السيف
اقرأ بالسيف .. اقرأ بالسيف ..
اقرأ .. اقرأ .. باسم الفقراء
وتأمل موسى بن نصير من خلل الدمع الساطع ،
قسمات تفصح عن أحرف تأريخ يولد

هذه هي ذروة القصيدة الشعرية - كما يسميها الشاعر صلاح عبدالصبور^(١) - ويرى أنها
محك الكمال في بناء القصيدة ، وهي قمتها الشعورية - كما تسميها الشاعرة نازك الملائكة^(٢) ، التي
دفع الشاعر الأحداث والمواقف في شكل من الوحدة العضوية الفنية انتظمت القصيدة من أولها إلى
آخرها ، للوصول إليها ، وهذه (الذروة أو القمة) الشعرية التي جسدها الشاعر ، ودفع بتسلسل الأحداث
إليها تتمثل في نص الشاعر علي الجندي عن موسى بن نصير في اكتشاف القائد موسى بن نصير للشريحة
الاجتماعية من أبناء الأمة المهيئة للثورة والحرية التي يود قيادتها نحو النصر ، واكتشافهم هم للقائد وموسى
القادر والمؤهل على قيادتهم نحو النصر ، وانتزاع حقوقهم ، بمعنى اكتشاف القائد موسى للثوار الحقيقيين
واكتشاف الثوار للقائد الثائر الحقيقي غير المزيف .

(١) السابق نفسه .

(٢) انظر حياتي في الشعر - ديوانه ٣/ ٣٨ .

(٣) انظر قضايا الشعر المعاصر ص ٢٤٧ .

وهذه الذروة الشعرية أو لقمة الشعورية هي جماع القصيدة الاستلهامية الطويلة، وبيت قصيدها التي تقود كل أبيات القصيدة إليها وتسهم في تجليتها وتنويرها^(١)، وهي الثمرة التي شاركت في صنعها وإنضاجها أبيات القصيدة الاستلهامية من خلال وحدة عضوية فية انتضمت القصيدة من أولها لآخرها، غدت فيها الشخصية المستلهمة (موسى بن نصير) هي محور القصيدة وعمودها الأقوى الذي تقوم عليه بنيتها الفنية ومعمارياتها الجمالية، فقد نمت شخصية موسى بن نصير نمواً عضوياً داخل القصيدة - كما رأينا - وشكلت عبارات القصيدة وصورها الجزئية من أولها إلى آخرها هذه الصورة النهائية لشخصية موسى بن نصير، حتى صارت القصيدة / هي الشخصية، والشخصية / هي القصيدة.

وإذا كانت الذروة الشعرية، أو القمة الشعورية - التي هي محصلة نمو الوحدة العضوية وتحققها في القصيدة الشعرية - قد جاءت في هذه القصيدة (موسى بن نصير يتسول في شوارع دمشق) في آخرها ونهايتها وهذه هي أيسر الأبنية الشعرية، فإن هناك قصائد شعرية ذات وحدة عضوية تنتظم القصيدة، من أولها إلى آخرها، لكن ذروتها الشعرية أو قممتها الشعورية، تأتي في وسطها بحيث يبدو أولها وختامها بالنسبة للذروة والقمة كالجنحين للقلب^(٢).

ومن نماذج هذا الشكل البنائي قصيدة ممدوح عدوان (الهروب من ثورة الزنج) وفيها يستلهم عدوان شخصية علي بن محمد قائد الزنج على امتداد القصيدة من أولها إلى آخرها، في وحدة عضوية فنية يبنى من خلال نموها وتطورها معمارية القصيدة، بحيث تصب أسطرها وصورها، وعباراتها في نسيج عضوي بنوي ينتظم القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، رابطاً بين أجزائها ضاماً أولها إلى وسطها إلى آخرها في وحدة عضوية تنهض عليها بنية القصيدة، وتبدو هذه الوحدة العضوية في خيط تجسده شخصية علي بن محمد الثورية، ينتظم بنية القصيدة - صورها وعباراتها - ومؤداها نقد الشاعر لتراجع بعض الثورات العربية المعاصرة عن مبادئها الثورية التي رفعتها وضحت في سبيلها قبل الوصول إلى غايتها بسبب خيانات قادتها المزيفين، ففي هذه القصيدة يكشف أحد الثوار المخلصين من الزنج خيانة قائدهم علي بن محمد لثورته، فيعمل على تعريته والتحذير منه ومن أمثاله من المزيفين، ثم ينتهي الأمر بالزنجي بأن يصاب بالإحباط الثوري.

فكما نلاحظ أن الذروة الشعرية أو القمة الشعورية لهذه القصيدة هي (تصوير الشاعر ردة علي بن محمد الثورية وتكشفه عن ثائر مزيف)، وهذا الدور نجد في وسط القصيدة، بعد أن يصور الشاعر على لسان الثائر الزنجي علي بن محمد ثائراً خرج باسم الزنج وأعلن ثورته هذه ودعا الزنج للثورة معه لانتزاع حقوقهم. وهذا هو الجناح الأول، أما الجناح الثاني الذي يلي الذروة أو القمة (القلب) فهو تحذير الزنجي الثائر - الذي يحكي الشاعر على لسانه أحداث القصيدة - سائر ثوار الزنج من قائدهم علي بن

(١) انظر حياتي في الشعر لصلاح عبدالصبور - ديوانه ٣٨/٣.

(٢) انظر السابق ٤٦/٣.

محمد المرتد الثوري ومن أمثاله من الثوار المزيفين ثم إصابته بالإحباط الثوري بسبب ما تكشف له من خيانة ثورية في شخص قائدهم علي بن محمد ؛ يقول عدوان على لسان هذا الثائر الزنجي (١) :

جاءنا ابن محمد ثم امتطانا . .

وحين التقى بالأعادي استحلنا أسنة

قال لي : إنني الفارس المنتظر

قال لي : تلك بغداد في الأفق

شمس من الفقر ترجو الأفول

... ..

فقرنا كان كل الذي في اليدين

فامتشقناه ، سرنا : طريقاً تشقى

تطويه للثأر من عمرنا ، قدم شققت في الطريق

وبدت لي مآذن بغداد

في هذا المقطع من ثلث القصيدة الأول يصور الشاعر علي بن محمد وقد أعلن الثورة باسم الفقراء من جموع الزنج ، وأخذ يقودهم من سباخهم نحو بغداد وهم مخلصون له في ثورتهم معه ، ثم يأتي الثلث الثاني وسط القصيدة بالمفاجأ التي هي ذروة القصيدة وقمتها الشعرية والشعورية التي بنى الشاعر قصيدته عليها وسلسل أحداث وملاح شخصية علي بن محمد في القصيدة للتكريس لها ، وهي رؤيته الفنية التي يود أن يعبر عنها من خلال استلهامه هذا لشخصية علي بن محمد على هذا النحو من الاستلها ، وذلك حينما يصوره وقد تكشف عن ثائر مزيف مخادع ارتد بثورته وانتكس بها عن غاياتها ، لمكاسب شخصية محدودة تحققت له دون سواء من ثوار الزنج الذين أخلصوا له ولثورته ، وذلك حين يقول الشاعر على لسان أحد الزنج الثائرين (٢) :

حينما اصطك جوعي بسيفي

اكفهرت وجوه الأعادي

غشاني بريق

عندها اندلع البرق ، حتى رأيت جذور الماراة

ورأيت بوجه علي تقاطيع حجاجهم

وأنا من رأى عينه الخابية

ورأيت علياً ينادم جند الموفق خلف ستارة

وأمامي رأيت المدائن تهوي

(١) الدماء تدق النواذ - الأعمال الشعرية الكاملة ج ١ ص ١٧ - ١٩ .

(٢) السابق نفسه من ص ١٩ - ٢٠ .

هذه هي الذروة / المفاجأة وهي قمة القصيدة الشعرية ، وهي الفكرة التي دفعت لها سلسلة الأحداث والمواقف التي استلهمها الشاعر من حياة علي بن محمد في وحدة عضوية قامت عليها بنية القصيدة ومعماريتها .

ثم يأتي الثلث الثالث من القصيدة كالجناح الثاني - الذي يحمل وسط الطائر الذي فيه قلبه - مع الجناح الأول الذي هو ثلث القصيدة الأول ، حيث يصور فيه الشاعر على لسان الزنجي الثائر ، الذي يحكي أحداث القصيدة وتحذيره من علي بن محمد الثائر الخائن المزيف وأشباهه من الثوار ، ثم ما أصابه من إحباط ثوري بسبب تكشف قائدهم الذي أخلصوا له - عن خيانة وخديعة للثورة التي أخلصوا لها ، فيقول (١) :

صحت فيهم : هو السيل ، إنا جرفنا قطعاً إلى الهاوية
وعلي هو الخدعة القاتلة ، ليس ثأراً ولا واحة للأمان
لم يعد بلسماً لجراح الزمان .. إنه الخدعة القاتلة

... ..

لم يعد جوعنا مبرقاً .. جوعنا ضاع في التخمّة الكاذبة
(أيها الجوع أعميتنا .. كلما اغتال عبد خصيٍّ خصياً هتفتنا :
أتي منقذ يبدأ الزمن المستقيم .. وامتشقا السيوف

... ..

كل يوم مسيلمة أو علي يهدد أحلامنا الغافية
يمتطي جوعنا زمناً .. يحقن الناس بالتحمة الكاذبة

... ..

لم يعد في طموحي موت ، ولا في الزمان حياة ، ولم يعد
حبي العشق ، ذلّي أصبح عادة ، ليس هذا رمان الجهاد
ولا أهله بالكماة ، إنه زمن يستوي فيه حتى الريا بالشهادة

أما الشكل الثاني : فهو أن يبني الشاعر رؤيته الفنية من خلال استلهامه لعدد من الشخصيات في صور جزئية ، تصور كل صورة جزءاً من تلك الرؤيا ، فما أن تنتهي من قراءة القصيدة حتى نجد صورها الجزئية تلك تتنظم فيما بينها ، وتنصهر في بوتقة واحدة مكونة رؤية الشاعر الفنية التي تشكل الوحدة العضوية لبناء القصيدة الفني .

ومن نماذج هذا الشكل للوحدة العضوية ، قصيدة الشاعر خالد محيي الدين البرادعي «المغني والرسميون» ، التي يعبر فيها - من خلال استدعائه لشخصيات الشافعي وأبي حنيفة وعبدالله بن وهب

(١) السابق نفسه من ص ٢٠ - ٢٨ .

الراسبي وعلي بن محمد صاحب الزنج - عن رؤيته التي يود من خلالها كشف حقيقة وواقع كل سلطان جائر يخشى صاحب الكلمة الحرة الطاهرة النقية ، فهو يستلهم ملامح جزئية من تلك الشخصيات التي تتظافر - بما تشكله من صور مفردة - وتتآزر فيما بينها مكونة وحدة فكرية وفنية لرؤية الشاعر المتمحورة حول السلطان الجائر والكلمة النقية^(١) :

رفيقتي ، وقال لي مراسل في القصر من يومين
جنده الأمير كي ينقح البريد
كنت تغني أمس في المقصورة الحمراء
وأفلتت من فمك الكبير أغنيات
في متنها كلمة «لشافعي»
وصدحة تحمل لحناً من «أبي حنيفة»
رفيقتي : قال لي مراسل في القصر من يومين
بعد أن أرهقت الأوتار
وشرب السلطان كأسه العشرين
وعدت للتصديح والتطريب
ناديت في حضرته : «يابن وهب»
وقلت في ترجعة طويلة من شدة الطرب :
يا ليتني «يا بن علي» راحتك أو لأمتك
أما علمت أنهم جميعهم مشاغبون
أفتوا بقطع عنق الأمير في سنة المجاعة
إذا تفشت بيننا الأمراض والبطالة
وسيدي يكره كلمتين :

الرفض .. والشغب

فالشافعي وأبو حنيفة رمزان يوحيان بالكلمة الطاهرة النقية والتنوير الآتي من تلبسهما بالعلم والمعرفة ، والزهد والإيثار الآتي من تقشفهما وإيثارهما لما في أيدي الناس .

أما ابن وهب وعلي بن محمد فهما رمزا الثورة والتمرد والخروج على الجور والجبروت والمناداة بإنصاف الفقراء والمسحوقين - كما يصورهما الشاعر في النص - ومن ثم تظافرت هذه الصور الجزئية الآتية من مجمل هذه الشخصيات المستلهمة لتصنع رؤية الشاعر المجسدة لوحدة المضمون في القصيدة التي مؤداها خشية السلطان الجائر من الكلمة النقية الحرة والتمرد والثورة ضد جوره ، وإدانة الشاعر له .

(١) صور على حائط المنفي ص ٣٥ - ٣٧ .

كما أن القصيدة الاستلهامية الطويلة ذات المقاطع والتوقعات التي تحمل عنوانات فرعية - تبرزها كأنها مفككة - لم تخل كذلك من الوحدة العضوية التي تعد أحد أساسيات بناء القصيدة الاستلهامية الجديدة العادية أو ذات المقاطع والتوقعات .

ففي حالة القصائد ذات التوقعات والمقاطع المعنونة ، بعنوانين فرعية ثانوية ، فقد رأينا قصدي أحمد الصالح مسافر ، وصابر عبدالدايم (ليلي تورق) و (شاهد من ملحمة العشق والبطولة لمحمد بن القاسم الثقفي) ، إن كل مقطع أو جزء أو توقيع من تلك القصيدتين يمثل فكرة محددة ، ثم إن هذه الفكر المربوطة بخيط بنيوي فني تشكل الفكرة العامة «العميقة الوثيقة التي تتعانق في إطارها كل الأبعاد ، وتمتزع عبر أجزائها كل المقاطع»^(١) في وحدة عضوية تنظم بناء القصيدة ، من أولها إلى آخرها ، وهي العمود البنائي الأساسي الذي تنهض عليه بنية القصيدة ومعماريتها الفنية .

فقد رأينا أن كل مقطع وجزء من تلك القصيدتين له صلتها الواضحة بشخصيتي ليلي وقيس في قصيدة (ليلي تورق) أو شخصية القائد البطل محمد بن القاسم الثقفي في قصيدة (مشاهد من ملحمة العشق والبطولة . .) بحيث تجسد تعدد المقاطع في رؤية مضمونية فنية موحدة تجسد العلاقة بين الحب والثورة والتحرر في قصيدة الشاعر مسافر ، أو البطل الإسلامي الذي يعيد للكيان الإسلامي سطوعه ونقاء وعطاء الشري في قصيدة صابر عبدالمنعم^(٢) .

ولذلك نحن في هذا النوع من القصائد «نجد أنفسنا منصرفين عن كل بلاغة جزئية ، قد تصادفنا إلى تمثل للمشهد في مجموعته وللصدي الذي يتجاوب فيه من المشاهد الأخرى»^(٣) ، ولم يحل التمييز الظاهر بين مقاطع [القصيدة ذات التوقعات والأجزاء المعنونة] دون وجود نوع من الوحدة الخفية العميقة ، التي تضم هذه المقاطع كلها ، وتربط بينها بأوثق الروابط»^(٤) .

ومن أقدر من وصف وحدة القصيدة ذات الأجزاء والتوقعات وعبر عن وحدتها العميقة رأياً وشعراً هو الشاعر عبدالوهاب البياتي ، فقد وصف وحدة هذا النوع من القصائد الاستلهامية بقوله «كما أن قصائدي . . الطويلة كانت مقسمة إلى عناقيد وكل عنقود منها يمكن أن يقرأ وحده ، لكن محصلة عناقيد القصيدة النهائي يشكل وحدة جديدة لهذه العناقيد بالرغم من وحدة كل عنقود منها على انفراد»^(٥) .

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٣١ .

(٢) انظر التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث ص ٣٩ .

(٣) الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ص ١٦٦ .

(٤) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٣٢ .

(٥) تجرّبي الشعرية ص ١٠ .

أما تمثلة لوحدة هذا النوع من القصائد، فيظهر في قصيدته «عذاب الحلاج»، فقد قسمها إلى عناقيد - كما يسميها وهو يقصد مقاطع وأجزاء - كل عنقود يُقرأ وحده، ثم ما تلبث أن تشكل هذه العناقيد وحدة جديدة هي الفكرة العامة التي يود الشاعر أن يعبر عنها، من خلال استلهاه ملامح الحلاج. وقد جعل البياتي من الحلاج «رمزاً سياسياً في قصيدته الطويلة التي اشتملت على ستة مقاطع حملت العناوين الآتية :

(المريد - ورحلة حول الكلمات - وفسيفساء - والمحكمة والصلب - ورماد في الريح)؛ وواضح من أن عناوين المقاطع ذاتها مستمدة من حياة الحلاج ولامح شخصيته^(١)، ولذلك نجد أن كل مقطع من هذه المقاطع يدل على فكرة جزئية معينة يستلهمها البياتي من ملامح الحلاج التي يوظفها للتعبير عن رؤيته الجزئية تجاه واقعه، ثم لم تلبث هذه المقاطع الستة ذات العلاقة المباشرة بحياة الحلاج أن تنظم في بنية عضوية فنية تتمحور حول شخصية الحلاج، لتعبر في مجملها عن الفكرة العميقة التي يدفع لها البياتي من خلال مقاطع القصيدة الستة، وتتسلسل جزئياتها من أول القصيدة إلى آخرها مشكلة الرؤية الكبرى التي يعالجها الشاعر، والتي مؤداها أن التضحيات العظيمة في سبيل المبادئ الحقة لا تموت بل تظل حية تنقي العالم من الشرور والآثام والمظالم على مر العصور والأزمان، وتشعل الضوء والنور فيه بما قدمت من دماء نقية قادرة على تفجير ينابيع الحياة في العالم^(٢).

هكذا نجد أن الوحدة العضوية، وما نجم عنها من ذروة شعرية وقمة شعورية قد كانت عنصراً مهماً من عناصر بناء القصيدة الاستلهامية الطويلة الجديدة (الحرّة) سواء كانت عادية انسيابية أو ذات أجزاء ومقاطع وتوقعات مرقمة أو معنونة بعنوانات فرعية.

*** ومن الملامح البنائية لهذه القصيدة الطويلة . المزج في بنيتها الموسيقية بين الشكلين (العمودي المقيد بالقافية) و (التفعيلي الحر) :**

فقد يلجأ الشاعر لتحقيق هدف فني أو مضموني إلى أن يزاوج في تجربته بين النمطين (العمودي الأصيل والتفعيلي الحر) وذلك ليشكل ثنائية متضادة متناقضة ومتصارعة . . وكأنه شكل من أشكال الحوار بين الشكل القديم والشكل الجديد ومكمل للصراع بين ماضي الشخصية التراثية الإسلامية المستلهمة والحاضر الذي وظفت من خلاله .

وقد يصاحب المزاج بين الشكلين مزاجية في المضامين فيسكب الشاعر في الشكل التراثي مضامين معاصرة، ويسكب في الشكل التفعيلي مضامين تراثية موظفة من حياة الشخصية المستلهمة، وهذا ما صنعه الشاعر عبدالعزيز المقالح في قصيدتين له هما : (هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٣١ .

(٢) ستناول دراسة هذه القصيدة وتحليلها بالتفصيل عند الحديث عن مبحث الرمز من هذا الفصل .

البغدادي^(١) و (ترنمة على قيثارة مالك بن الربيع)^(٢)؛ والشاعر بهذا التداخل والمزج بين الأشكال والمضامين التراثية والمعاصرة، إنما يمزج قضايا المعاصرة بمواقف الشخصيات التراثية المستلهمة من الماضي، ليحقق التوحد الفني والمضموني في تجربته الاستلهامية، بين تجربته المعاصرة والتجربة التراثية للشخصية المستلهمة، فتذوب الفوارق الزمانية ويتوحد الصوت وتتوحد الرؤيا.

وقد تكون المزاوجة باستعارة نصوص شعرية - بأوزانها ومضامينها - من شعر الشخصية الإسلامية المستلهمة إذا كان شاعراً، وإدخال نصوصه الشعرية التراثية أو جزء منها في نسيج القصيدة الاستلهامية الجديدة، وبنائها الفني، وقد صنع مثل هذا الشاعر المقالحي في قصيدته الآنف الذكر (هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي)، حينما ضمن قصيدته هذه أبياتاً معينة من قصيدة ابن زريق المشهورة.

كما صنع هذا الصنيع الشاعر حسن الأمراي في قصيدته (مقام الحزن) التي يستلهم فيها مواقف من شخصية الصحابي الجليل عبدالله بن رواحة رضي الله عنه، وذلك عندما ختم الأمراي قصيدته بأبيات عبدالله بن رواحة من أرجوزته النونية المشهورة التي قالها قبيل استشهاده يوم مؤته.

والشاعر الأمراي بهذه المزاوجة بين أسطر قصيدته الحرة التي تحمل تجربته المعاصرة، وأبيات ابن رواحة التي حوت تجربته موقفاً كان له من نفسه الأمانة - التي نازعته الإقدام على الشهادة فما كان منه إلا أن لامها ودفعها إلى الإقدام وكان قد أحس منها بالإحجام - إنما يريد الشاعر الأمراي أن يجعل من تجربته المعاصرة، ما يمكن أن يتناغم ويتداخل مع موقف ابن رواحة هذا العظيم في الماضي، ويجعل من ذلك الموقف البطولي الاستشهادي التراثي لعبدالله بن رواحة قدوة ومثال لموقفه الجهادي المعاصر، والأمراي يقيم بهذه المزاوجة بين الشكلين التراثي والجديد (العمودي والتفعيلي) شكلاً من أشكال البناء الحواري الدرامي، بين الموقف التراثي الذي حوته أبيات ابن رواحة رضي الله عنه (العمودية)، والموقف المعاصر الذي حوته أسطره التفعيلية (الحرة)، يظهر ذلك في قوله مستلهماً موقف عبدالله بن رواحة يوم مؤته كرمز للثبات والتضحية والاستشهاد من أجل المعتقد والمبدأ^(٣):

يا أيها الفارس

دلني إذاً على طريق الجنة

لم أر إلا يا سليل الحزن

أن تسير

فوق شفرات الموت والأسنة

أقول لا تحزن إذا داهمك الحصار

(١) انظر ص ٥٤٨ - ٥٥١ من هذه الدراسة.

(٢) انظر ص ١٠٣ - ١٠٤ من هذه الدراسة.

(٣) مملكة الرماد ص ٧٧ - ٧٩.

وبشر الصحاب حين يولد الغبار

أخرج من خوفي

ومن صمتي

ومن ترددي

أدخل في تهجد

توحدي : يا نفس لا تراعي

لتنزلنه أو لتكرهنه

مالي أراك تكرهين الجنه

هل أنت إلا نطفة في شنه

«أقسمت يا نفس لتنزلنه

إن أجلب الناس وشدوا الرنه

قد طالما قد كان مطمئنه

هكذا نجد من خلال هذه البنية الفنية في هذا المقطع من قصيدة الأمراني الاستلهامية تناعماً في هذه المزاوجة الشكلية بين الصوتين ، وتوحداً بينهما حتى تصبح التجربة الجديدة الحرة والتراثية العمودية تشكل عملاً جهادياً ، استشهادياً واحداً ، ممتداً من موقف الشخصية التراثية المستلهمة عبدالله بن رواحة رضي الله عنه المشرف يوم مؤته إلى موقف الشاعر ومعاناته في العصر الحاضر ، ومن ثم تكتسب التجربة المعاصرة الجديدة ثباتها وقوتها وفاعليتها ، من تلك التجربة التراثية المتأصلة في الماضي تأصل الشكل الشعري العمودي الأصيل في بنية الشعر العربي .

(ج) الشكل البنائي المسرحي (المسرحية)^(١) :

إذا كان العمل الشعري الذي استلهم الشخصيات التراثية ، مهما كان قصيراً هو عمل دارمي بالضرورة - لأنه سيتوافر بالضرورة على أدنى درجات الحوار والحركة والصراع ، المتمثلة في تحاور صوتين داخل العمل الاستلهامي هما صوت الشخصية المستلهمة ، وصوت الشاعر نفسه ، الذي استلهم هذه الشخصية ليعبر من خلالها عن تجربته الشعرية - فإن الشكل البنائي المسرحي الذي تشكل الشخصيات المتحاور والمتصارعة إحدى أساسياته الفنية ، قد كان أحد الأشكال البنائية والمعمارية التي مارس الشاعر العربي من خلالها استلهاماته للشخصيات التراثية بعامه ، والإسلامية منها بخاصة . وذلك منذ وقت مبكر في شعرنا الحديث ، يبدأ تأريخه ببداية ظهور المسرح الشعري في أدبنا العربي الحديث ، وذلك عندما اتجه الشاعر أحمد شوقي إلى استحداث المسرح في الأدب العربي ، «ومنذ ثبت أحمد شوقي دعائم المسرح الشعري . . جعل التأريخ بروافده المتعددة . . محوراً أساسياً لموضوع المسرح الشعري»^(٢) . وذلك باستلهامه للشخصيات التاريخية ، ومنها الشخصيات الإسلامية التراثية .

(١) للتعريف بالمسرحية انظر ص ٤٥٠ من هذه الدراسة .

(٢) جماليات القصيدة المعاصرة ، ص ١٥٢ .

وبسبب توافر القصيدة العربية الجديدة (الحرّة) على العناصر الدرامية في بنائها الفني وتمثلها للبنية الدرامية في معماريتها اقترنت القصيدة من المسرحية، واقترنت المسرحية من القصيدة، ورأينا عند حديثنا عن القصيدة الاستلهامية الطويلة كيف اقترضت بعض عناصر بنائها الفني من المسرح، كافتراضها للحوار والحركة وتعدد الأصوات والجوقة (الكورس)، حتى كادت تذوب الفوارق بين القصيدة الاستلهامية الطويلة والمسرحية، مما حدا ببعض النقاد لأن يعدّ مسرحية صلاح عبدالصبور (مأساة الحلاج) قصيدة طويلة^(١).

وبالحال الأعمال الشعرية الجديدة على استلهاهم الشخصيات التراثية والتأريخية الإسلامية منها بخاصة، أصبحت المسرحية شكلاً راقياً من أشكال الأعمال الشعرية التي تستلهم الشخصيات الإسلامية التراثية، وذلك لأن المسرحية هي أرقى الأشكال الفنية الدرامية وأقربها إلى تحقيق البنية الدرامية بكل عناصرها الفنية المتكاملة، التي كان لها أثرها في تطوير العملية الاستلهامية.

واستلهاهم الشخصيات التراثية من «أنسب الأساليب التعبيرية التي تتلاءم وطبيعة المسرح من حيث اللغة المركزة . . والحوار المختصر . . والحركة المضطربة . . والإيقاع المتواتر»^(٢).

ولذلك أصبح الشكل المسرحي شكلاً بنائياً بارزاً من الأشكال الفنية الشعرية التي استلهم الشاعر من خلالها الشخصيات الإسلامية، وعبر من خلالها عن تجربته الشعرية ورؤيته الفنية تجاه واقعه، و«قد أصبح القناع التاريخي لازمة أساسية في كثير من الأعمال المسرحية المعاصرة لكي يقدم الأديب من خلال ذلك القناع الرمزي . . وجهة نظر معاصرة وقد نجم عن استلهاهم الشعراء للشخصيات الإسلامية من خلال الشكل البنائي المسرحي شكلان بنائيان هما: الشكل التقليدي والشكل الجديد أو التجديدي .

أولاً: الشكل المسرحي التقليدي، ومن أبرز سماته البنائية قيامه على النمط الشعري العمودي الذي يعتمد الأوزان الشعرية العربية القديمة والالتزام بالقافية، كما تغلب عليه الغنائية ويضعف فيه البعد الدرامي، والشخصيات المستلهمة فيه مسطحة، ليست ناضجة ولا عميقة، ولا تتسم بالتطور الفني، وذلك بسبب ضعف البنية الدرامية، وضعف الوحدة العضوية بين أجزاء الشكل البنائي المسرحي التقليدي، وغلبة الصوت الغنائي الذاتي المجافي للموضوعية، فالمؤلف في المسرح الدرامي الراقى، «قريب الشبه بمن يقوم برحلة استكشافية ينسى خلالها ذاته، على حين أن الشاعر الغنائي تغطي عليه ذاتيته التي تحول بينه وبين الموضوعية»^(٣) ويمثل هذا الشكل التقليدي للبناء المسرحي الذي يستلهم الشخصيات الإسلامية في شعرنا الحديث الأعمال المسرحية التي استلهمت الشخصيات التأريخية الإسلامية لشعراء المدرسة الإحيائية^(٤) ومن سار على طريقتهم إلى عصرنا الحاضر، ومنهم أحمد شوقي وعزيز أباظة

(١) انظر: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص ١٠١.

(٢) جماليات القصيدة المعاصرة، ص ١٥٣.

(٣) المسرح الشعري بعد شوقي ص ٢٩.

(٤) انظر المسرح في الوطن العربي ص ٧٤-٧٨، ١٦١.

وهاشم الرفاعي وعدنان مردم بك . . ، وأبرز أعمالهم على التوالي (مجنون ليلي) و(العباسة) و (شهيد بني عذرة) و (الحلاج).

ونستطيع الوقوف على أبرز السمات البنيوية التي ذكرناها للشكل المسرحي التقليدي الذي يستلهم الشخصيات الإسلامية من خلال أخذ نموذج واحد من تلك النماذج وهي مسرحية (شهيد بني عذرة) لهاشم الرفاعي التي يستلهم فيها شخصيتي عروة بن حزام وعفراء بنت هصر، فقد جاءت في أربعة فصول، كل فصل يتكون من منظر واحد، ما عدا الرابع فقد جاء في منظرين .

والشاعر يستلهم في هذه المسرحية شخصيتي عروة وعفراء العذريين وما وقع بينهما من أحداث الحب والعشق وما تتسم به من صدق وعفة وظهر ونقاء وما شابه من حرمان وآلام .

والشاعر هاشم الرفاعي يلتزم في بنائه المسرحي هذا ملامح شخصيتي عروة وعفراء وأحداث علاقتهما وأقوالهما ومواقفهما بما روي عنها كما هي في كتب التراث، فهو يتناوله بشكل مباشر ومن قبيل الاستلهم التسجيلي وليس التوظيفي، فو يتحدث عن أحداث حياتهما ويعبر عنها، دون أن يتحدث بهما أو يعبر بهما، بما يجعل لها أثرها في واقع الحياة المعاصرة .

والشاعر بجانب متابعته وتقليده كتب التراث في تناوله لطبيعة الأحداث فإنه كذلك في بنائه المسرحي يقلد ويتابع كلاً من أحمد شوقي في (مجنون ليلي) وعزيز أباظة في (قيس ولبنى).

ويبني هاشم الرفاعي مسرحيته هذه على أساس من البيت الشعري العمودي، الذي يلتزم فيه بالشرطين وتساوي التفعيلات ووحدة القافية، وإن نوع فيها على مستوى المقاطع والقصائد الشعرية داخل المسرحية، لكنه ملتزم بالقافية ووحدها في كل مقطع شعري .

أما البعد الدرامي فقد جاء في المسرحية ضعيفاً لحساب علو الصوت الغنائي، فالحدث المسرحي غالباً «لا يأخذ شكل الحوار، بل ينظمه الشاعر على هيئة قطع ثم يوزعها بين المتحاورين»^(١)؛ ولذلك جاءت حوارات الشخصيات المستلهمة على هيئة قصائد أو مقطعات غنائية مثقلة بذاتية الشاعر هاشم الرفاعي أكثر منها تحكي أحداثاً ومواقف درامية متصارعة تنبت وتنمو على أساسها الأحداث .

يظهر هذا في كثرة المنولوجات والزفرات العاطفية التي تشكل قصائد شعرية غنائية متكاملة على لسان كل من عروة وعفراء، فتجد الشاعر وهو يصور عفراء وقد دخلت على عروة وكان قد اتفق مع أبيها على أن يزوجه بها، تقول مخاطبة عروة^(٢):

كان من الأولى بالشاعر أن يقف بالحوار عند البيت الأول يحث تخبر عفراء عروة بسماعها ما

(١) المسرح الشعري بعد شوقي ص ٢٩ .

(٢) ديوان هاشم الرفاعي ص ٤٤٨ - ٤٤٩ .

حولي وأثلج في الضلوع سخين
بين الحنايا في الفؤاد دفين
عهد من الشرع القويم متين
من غاية في العالمين تكون
فاضت لديك من العذاب شؤون
قضيت لنا في العاشقين ديون

إني سمعتكما فأشرق الدنيا
الآن يسمو في الحمى حب لنا
أنكون في الدنيا يجمع بيننا
هذي لعمري غاية ما بعدها
وأراك يا قلبي هدأت وطالما
قد ذقت طعمًا للهناء بعدما

دار بينه وبين أبيها من اتفاق على زواجهما، وفرحها وغبطتها بذلك، وهذه المعاني قد أداها البيت الأول خير أداء، لكن الشاعر يتمادى مع عاطفته وغنائته، ونسي الموقف الدرامي القائم على الحوار - وأضاف إلى البيت الأول الذي خاطبت فيه عفراء عروة خمسة أبيات لا تزيد في الحوار شيئاً وهي أبعد ما تكون عن الدراما وأقرب إلى الذاتية الغنائية الخالية من الحوار والصراع تتغنى فيها عفراء، أو قل يتغنى فيها الشاعر / المؤلف بعاطفته الذاتية على لسان عفراء، ثم إن الشاعر الرفاعي ما يلبث أن يصل هذه الأبيات الغنائية الخالية من الحوار والحركة والصراع، بأبيات على لسان عروة على الوزن نفسه والقافية نفسها، وهي في الحقيقة تكملة للقصيدة الغنائية الذاتية التي بدأها الرفاعي على لسان عفراء بالبيت الثاني، أكثر منها موقعاً حوارياً درامياً، وهي كذلك قصيدة غنائية عاطفية، أنشأها المؤلف مستقلة عن أي حوار درامي، ثم قسمها إلى نصفين أطلق نصفها الأول على لسان عفراء وهي الأبيات السابقة، أما نصفها الثاني فقد قالها على لسان عروة، قال فيها^(١):

بيد سهول رملها وحزون
أبدأ يحرقني إليك حنين
بَتَّ الوشائج والقصي يهون
للدهر، إن صرّوفه لفنون
إن الكريمة للعهود تصون
ما تحويه من الطريق شجون
إني على عهد الهوى لأمين

عفراء إن غداً تفرق بيننا
فإذا رحلت فإن حبك في دمي
أخشى إذا ما الشام بات يضمني
وأخاف من بعد الرحيل نوائباً
صوني زمام الحب وراعي عهده
وإذا تكنفك التبذل فاذكري
وترقبي بين المنازل عودتي

وتكثر مثل هذه القصائد الغنائية الكاملة التي تغتال البنية الحوارية الضعيفة في المسرحية والتي تدل أن الشاعر أنشأها قصائد غنائية مستقلة ثم وزعها على شخصيات المسرحية من ذلك قول عفراء تذكر

(١) السابق ص ٤٤٩ .

عروة وقد عرض عليها أبوها الزواج من أثالة^(١) :

عفراء أرى الدهر يا قلبي تأذن صروفه
: سأركب للآلام يدفعني أبي
ويؤلني الحساد لادردهم
وما حيلة العشاق فاضت عيونهم
فيا راكباً والوجد يضني فؤاده
توالت علي الحادثات كأنها
وحلت بي الأحزان تترى ذميمة
ألا هل أتاك اليوم أن الذي به
أطاح به صرف الليالي وقد غدا
جرى دون تحقيق الأماني بيننا
فيا عين هذا موطن الدمع فاسفحي
ويا قلب منذ اليوم يقتلك الهوى

بخطب أليم الوقع في النفس فادح
برغمي طريقاً مظلماً غير واضح
بمختلق زور من القول جارح
بدمع من الخدين للحب فاضح
أفديك من ناءٍ عن الدار نازح
دياجير ليل صحبه غير لائح
بتحقيق ما يسعى له كل كاشح
تعللت دهرأ فوق ظهر الأناطح
يهدمه مر الطيور البوارح
تقلّب دهر في المنى جد مازح
لما شئت من غيث الدموع السوافح
وتصرعك الذكرى ولست ببائح

ويفتح عروة المنظر الأول من الفصل الرابع من المسرحية بقصيدة غنائية طويلة تصل إلى ثلاثة وعشرين بيتاً وهو في وإد بالبقاء، وقد تذكر عفراء ودياره، نقتطع منها هذه الأبيات^(٢) :

عروة : ألا من لقلب ناوحته الزعازع
ونار لها بين الحنايا تأجج
وما زال هذا القلب مذ شط وليها
يكلفني عفراء والدار قد نأت
فيا قلب قد ألوت بها وبنا النوى
ويا قلب هذي دار عفراء قد دنت
تحدثني نفسي إليها بزورة
مخافة واشراً أو مظنة عاذل
أقمت بأرض قد أقامت بحيتها

وشوق قد انضمت عليه الأضالع
تزيد ضراماً إن سقتها المدامع
وقطّع ما بين الخليلين قاطع
وقد صدع العهد الذي كان صادع
فهل أنت بعد البين في القرب طامع
إليك بمن تهوى فما أنت صانع
ودون الذي توحى به النفس مانع
يمج لنا من سمه وهو ناعم
وإني بقرب الدار منها لقانع

(١) السابق ص ٤٥٥ .

(٢) السابق ص ٤٧٠ .

أظل مكاني في ارتقاب ورودها بسرب لدات مشيهن التتابع
وأرملقها عند المجيء بنظرة عجل بها يشفي من السقم جازع
لقيت بقربي من ربها سعادة وقرت بمرآها العيون الهوامع
أقيم غريب الدار والأهل نازحاً أحن كما حنت بغصن سواجع
وأذكر عهداً بالكثيب قد انقضى لنا مجلس في ظله ومراتع
نعمنا به دهرأ شربنا هناءه وقد جمع الشمل المفرق جامع

هكذا نجد أن المسرح التقليدي - كما هو واضح عند الرفاعي - لا يأخذ شكل الحوار والصراع الدرامي الذي يمكن أن نستشف منه الأحداث، بل يتحول إلى قصائد غنائية تحكي أحاسيس، ومشاعر الشخصيات المستلهمة، بحيث يخليل إليك أن الشاعر نظمها، ثم وزعها على الشخصيات المسرحية بعد ذلك.

و «القيمة الموسيقية في مثل هذه المسرحيات التقليدية تسبق الفكرة الدرامية التي ينبغي أن تكون الأساس، لذلك يلتزم [الشاعر] في شعره المسرحي بوحدة البيت، [فقد يكون] الحوار بيتاً أو أكثر ينطق به المتحاورون، وأحياناً يتقاسم البيت ذا الروي المحدد متحاوران أو ثلاثة»^(١)، وهذا النمط من البنية الموسيقية التي تكون بنية المسرحية الحوارية التقليدية «فرض عليه قيوداً لا يتسع لها المسرح، فكان لزاماً على الشاعر تقسيم البيت إلى شطرين متماثلين، والتقيد بعدد محدد من التفعيلات، ولهذا اضطر إلى الحشو في بعض الأحيان ليكمل حديثاً بدأته إحدى الشخصيات، ولا يتسع البيت لحديث شخصية أخرى»^(٢)، من ذلك قول الرفاعي في هذا الحوار بين عفراء وعروة^(٣):

عروة هل تمضي مع العير؟

عفراء : أجـل تاركاً في الغد هذي الأربعا
عروة : في حمى الرحمن إن غادرتنا حفظ الله فتانا ورعى

فنلاحظ أن الشاعر في البيت الأول كان من الواجب أن يقف بالحوار بين عفراء وعروة عند قول عروة مجيباً عفراء - وقد سألته عن سفره - أجل، لكن الشاعر من أجل أن يتم شطر البيت وتفعيلاته مدد كلام عروة، بما لا يفيد جديداً، وهو قوله «تاركاً في الغد هذه الأربعا»، فإن إجابته بأجل، كان يعرف منها أنه سيفارق أربع عفراء بالضرورة، وهذا يؤدي إلى تراخي الحوار الدرامي وتفكيكه، الذي من شأنه الإيجاز، وإحداث الحركة والصراع، بدلاً من التطويل والتمديد في المقولة الدالة على الحوار.

(١) المسرح الشعري بعد شوقي ص ٣٢.

(٢) السابق ص ٣٦.

(٣) ديوان هاشم الرفاعي ص ٤٤٥.

كذلك نجد في البيت الثاني أن الشطر الثاني يحمل الدعاء نفسه من عفرأ لعروة الذي قالته في الشطر الأول من البيت الحواري، ولم تزد في الشطر الثاني بقولها: «حفظ الله فتانا ورعى» أن كررت مضمون دعائها في الشطر الأول «في حمى الرحمن إن غادرتنا»، ثم نجد الشاعر يجزء عبارات البيت الواحد بين المتحاورين، من أجل أن يتم بنيته الموسيقية، وفي هذا من التضيق، والتكلف، والصنعة ما فيه، كذلك نجده يجزئ الإيقاعات بين المتحاورين، حتى يتم البيت دون زيادة أو نقص، وهذا يفرض على الشاعر قيوداً لا يتسع لها المسرح^(١).

والشكل المسرحي التقليدي مع أنه قد يدور حول شخصية محورية كما هو الحال في مسرحية الرفاعي هذه (شهيد بني عذرة)، إلا أن الغنائية فيه «تصرف المؤلف عن موضوعه، وتعوق الحدث عن التطور، وتحول دون إحكام الشخصيات . . وتتعدد الموضوعات دون توثيق الصلة بينها، وتورد المشاهد القصصية والوصفية، دون أن يكون لها اتصال بمجرى الحديث . . وهذا يضعف الحبكة المسرحية»^(٢).

فمن الموضوعات المقحمة التي لا صلة لها بموضوع مسرحية الرفاعي هذه ما دار من حوار حول الوضع السياسي في المدينة المنورة، وسياسة عثمان بن عفان رضي الله عنه في إدارته شؤون الدولة، والجدل الذي دار حول منهجه السياسي، اتهاماً له ودفاعاً عنه^(٣).

راشد :	يا قوم ماذا ترون اليوم من حدث	به توالى لنا الأنباء والنذر
أبو سلمى :	ما ذاك؟	
راشد :	نار يكاد الشر يضرمها	شعواء نكبأ لا تبقي ولا تذر
	إن ابن عفان قد مادت خلافته	هيهات ينفعه الإشفاق والحذر
	ما زال بالفتنة العمياء يشعلها	حتى تراء لها بين الورى شرر
	آلت إليه مقاليد الأمور فما	ساس الأمور كما قد ساسها عمر
	ذوو قرابته صاروا الولاة ولا	ترى سواهم بثوب الحكم يأتزر
	ما كان هذا يرى من صاحبيه ولا	جاءت به عنهما الأخبار والسير
	لكنها بدعة من قبل لم نرها	من خلفها كامن الأهواء يستتر
	هي الطبيعة تأبى غير خلتها	إن الخليفة من قبل التقى بشر
جعفر :	يا قوم ما هكذا . . لا تظلموا الرجال	من الذين لهم في ديننا غرر

(١) انظر المسرح الشعري بعد شوقي ص ٣٦.

(٢) السابق نفسه ص ٢٨.

(٣) ديوان هاشم الرفاعي ص ٤٣٨ - ٤٣٩.

ممن أعزت بهم في الأرض شرعنا على يديهم أتاها النصر والظفر
السابقون إلى الإسلام ليس لهم حصن من البغي يحميهم ولا وزر
هذا لعمرى حديث الشر فاقتصدوا فبعض ما قيل جرم ليس يغتفر

ويستمر الأشخاص يتحاورون على شكل مقطعات شعرية غنائية اتهاماً ودفاعاً حول الخليفة
الثالث عثمان بن عفان رضي الله عنه ، ويمتد بهم الحديث حتى يأتي على كثير من المقطعات الشعرية الغنائية التي
يضيق المقام بإيرادها مما ليس له صلة بموضوع المسرحية .

أما شخصيات المسرحية وفي مقدمتها شخصيتي عروة وعفراء ، فهي شخصيات مسطحة لا
تدل في حواراتها ومواقفها على أكثر من محبين عاشقين صادقين في حبهما وعففين خذلتهما قومهما
ووقف القدر ضد تحقيق إرادتهما ، فاتسم حبهما بالعفة والحرمان ، وهذه دلالات معروفة عنهما سلفاً من
كتب التراث ، لم يزيد الشاعر الرفاعي أن نظمها لنا شعراً على شكل قصائد ومقطعات غنائية ، وحوارات
ضعيفة مفككة ، ولم يستطع أن يوظف هذه المضامين التراثية لشخصيتي عروة وعفراء في أقتعة معاصرة ،
أو يجعل لها من أثر في هذا الواقع .

ثانياً : الشكل المسرحي الجديد ؛ ويأتي ظهور هذا الشكل الذي يستلهم الشخصيات الإسلامية
مع ظهور القصيدة الجديدة (الحرّة) في أواخر الأربعينات من هذا القرن الميلادي (١٩٤٧م) ، وذلك عندما
بدأ التقارب بين القصيدة الجديدة الطويلة والمسرح الشعري ، حيث اقترضت القصيدة الطويلة الجديدة
بعض عناصر البناء المسرحي كعناصر البناء الدرامي من حوار وحركة وتعدد أصوات وجوقة وصراع . .
واستخدم المسرح الشعري بدوره الشكل الإيقاعي الجديد (الحر) الذي حققته القصيدة الجديدة ، والذي
منح المسرح القدرة على إدارة الصراع بين شخصيات المسرحية من خلال سهولة إدارة التحوار بينها بما
أتاحه له الشكل الموسيقي الحر الجديد ، الذي يقوم على أساس من التفعيلات الحرة غير المقيدة بعدد معين ،
أو بقافية محددة لازمة الوجود .

وكان الشاعر سليمان العيسى من أوائل من حاولوا الاستفادة من هذا الشكل الإيقاعي الجديد
في مسرحياته ، فأنشأ عدداً من المسرحيات الشعرية القصيرة التي استلهم فيها شخصيات تراثية إسلامية
على هذا البناء الوزني الإيقاعي الجديد ، لكنها كانت أقرب إلى القصائد الحوارية الطويلة^(١) منها إلى
الشكل المسرحي الشعري الدرامي الذي تتنامى فيه الشخصيات المستلهمة ، وتتطور فيه الأحداث من خلال
الصراع الدرامي ؛ وذلك لضعف الحوار لدى الشاعر ، وسيطرة الغنائية والخطابية عليه ، وضعف الحبكة
الفنية^(٢) ؛ ومع هذا فقد استطاع العيسى أن يجدد في هذه المسرحيات أو القصائد الحوارية الطويلة على

(١) انظر فنون الأدب المعاصر في سوريا ص ٢٤١ .

(٢) انظر السابق ص ٢٤١ .

مستوى المضامين عندما وظف الشخصيات الإسلامية المستلهمة في واقعه السياسي القومي الاشتراكي دون أن يحقق كبير نجاح على المستوى البنائي الفني الدرامي .

ومن مسرحيات العيسى التي تدل على ذلك مسرحيته (إنسان) التي يستلهم فيها شخصية معن بن زائدة الشيباني ، و (الفارس الضائع) التي يستلهم فيها شخصية أبي محجن الثقفي ، ومسرحية (الإزار الجريح) التي يستلهم فيها شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه . . (١) ، وغالباً ما تجنح مثل هذه المسرحيات إلى الخطابية والغنائية بحوارات العيسى حتى نجد أنه ينظم مسرحية على الوزن الجديد (الحر) فيلم بالوزن العمودي الأصيل وبقافيته الموحدة ، وتأتي حواراته على الشكل البنائي العمودي ، وإن نثرها في صورة الكتابة على هيئة أسطر حرة كأنها من شعر التفعيلة ، من أمثلة هذا قول العيسى من مسرحيته (إنسان) على لسان معن بن زائدة مخاطباً رجلاً اسمه الأسود (٢) :

معن : أنا تك يا هذا !

سفكت دمي كبرا !

وأذلت

عريت المروءة والشعرا

أنا تك !

أرخصت الحياة بناظري

قذفت بوجهي الصيت والجود والعمر

خذ العقد

إني في غنى عنه . . ربما

أزاح عن البيت الذي تصف الضرا

يعينك في البأساء يوماً فخله

لديك . . تطوق هامتي مننأ خضرا

فإنه بجانب هذه الغنائية والخطابية ، وضعف الحوار والحركة (الصراع الدرامي) ، في هذا النص من مسرحية العيسى (إنسان) لو أردنا أن نعيد كتابة هذا النص مهتدين ببنيته الإيقاعية لأعدناه إلى بنيته الإيقاعية العمودية ذات القافية الوحيدة ولجاء على هذا الشكل البنائي من العمودية :

وأذلت .. عريت المروءة والشعرا

قذفت بوجهي الصيت والجود والعمر

أنا تك يا هذا ! سفكت دمي كبرا

أنا تك أرخصت الحياة بناظري

(١) انظر الأعمال الشعرية للعيسى ٣/ ٢٢٧ ، ٢٦١ ، ٣٣٩ .

(٢) السابق ٣/ ٢٥٨ - ٢٥٩ .

خذ العقد إنني في غنى عنه ربما
يعينك في البأساء يوماً فخله
أزاح عن البيت الذي تصف الضرا
لديك تطوق هامتي مناً خضرا

حتى التصريح في البيت الأول التزم به العيسى وجاء به مصرعاً كما هو حال بنية الشعر العمودي الفنية؛ وإن كان هناك من تجديد فيظهر في البعد المضموني القومي العروبي الذي يبرز به العيسى شخصية الأمير العربي معن بن زائدة الشيباني في هذه المسرحية أو بالأحرى القصيدة الحوارية الطويلة.

أما في مسرحية الشاعر عبدالرحمن الشرقاوي (الحسين ثائراً والحسين شهيداً) فإننا نجد أن الشكل البنائي المسرحي لاستلهام الشخصية الإسلامية يبدأ في التغير نحو محاولات التجديد البنائي، وذلك في عدد من الجوانب البنائية كما في الإيقاع (الوزن الشعري) والرؤية والدراما والشخصيات، ففي الإيقاع (الوزن الشعري) يستبدل الشرقاوي في مسرحه الشعر الحر (التفعيلة) بدلاً من الشعر العمودي الملتزم بالقافية، وبهذه النقطة يعدّ البعض أنه بدأت مرحلة الميلاد الحقيقي للشعر المسرحي^(١)، وذلك بما أتاحه هذا الوزن الجديد من حرية في إدارة أطراف الحوار والصراع الدرامي.

أما جانب الرؤية الفنية فقد بدأ الشاعر يتجه بالمسرح من شعر المناسبات والمدح، أو استعادة شخصيات الماضي ومواقفها كما هي في التراث، إلى الاتجاه نحو الموضوعات التي تهم الأمة في حياتها السياسية والاجتماعية والحياتية ومعالجتها من خلال الشخصيات المستلهمة برؤية جديدة ومعاصرة، تتفاعل مع الحاضر وتؤثر فيه.

والشرقاوي في مسرحيته (ثأر الله - الحسين ثائراً والحسين شهيداً) قدم رؤيته السياسية والاجتماعية للواقع من خلال هذه الشخصية الإسلامية المستلهمة، ولم يقف بها عند الماضي، كما هو حال شعر المسرح التقليدي^(٢).

أما الجانب الدرامي فإن الشرقاوي يجمع في مسرحيته هذه بين الحوار الناضج الذي يخلق الصراع الدرامي والغنائية الخطابية المسطحة.

فمن الحوارات ذات الصراع الدرامي الناضجة، ما دار بين الحسين بن علي وقائد جيش ابن زياد عمر بن سعد يوم كربلاء، فقد أحكم الشرقاوي في هذا الحوار البنية الدرامية التي أشعرنا الشرقاوي من خلاله - أي الحوار - بأثر الدنيا والإمارة والذهب والمتع والملذات في ارتكاب أكبر الفظائع، من ذلك تضييقه على الحسين وأصحابه وسفك دمه في سبيل الفوز بتلك الأمور الدنيوية عند ابن زياد، بحيث جعل القارئ لذلك الحوار الدرامي يمقت القائد عمر بن سعد بسبب ما أظهره في حوارهِ من حقد وحسد لمقام

(١) انظر المسرح في الوطن العربي ص ١٦٦، ١٧٢.

(٢) انظر ص ٢٨٣ - ٢٨٦ و ص ٤٣٦ من هذه الدراسة.

الحسين، وطلب للدنيا، كذلك ما أظهر ذلك الحوار الدرامي من ظلم واقع على الحسين وأهل بيته^(١):

الحسين : (صارخاً على المرتفع)

أفلا يخاطبني ابن سعد؟

(صوت من معسكر ابن سعد)

بل قد يخاف فإنه قد صار عبداً لابن هند !

عمر (للحسين) : ماذا تريد؟؟ هو القتال فما تريد؟

الحسين : اذكر مواقف سعد يا عمر بن سعد

اذكر أبأك . . اذكر أبأك

اذكر بسالته هنا في القادسية يا رجل

إذ كان أول هاتف بنداء جدي : الله أكبر

اذكر أبأك اذكر مواقفه الجليلة في أحد

اذكر أبأك ولا تكن عاراً على ذكر البطل

(عمر بن سعد يتأخر على هذه الكلمات بعيداً متجهاً نحو خيمته)

عمر (صارخاً) : فلتسكتوه فلن أدين بطاعة لبني علي !

... ..

أسكت . . اسكت . . لن أسمع منك !

الحسين : (مستمرّاً) رأس تطمس حكمته أحلام الملك

(على باب معسكر ابن سعد)

يا بن سعد . .

أفلا تخرج كي تسمع مني

(منادياً) يا عمر

عمر : (خارجاً) أنت قد أغلظت لي منذ قليل

فلماذا جئتني . . ؟

الحسين : كان موسى يطرق الباب على فرعون في كل نهار

بضع مرات عساه يهتدي !

يا بن سعد . .

(برقه) إنما عز على مثلي أن يبغني مثلك

عمر : أأنا باغ إذن !!

(١) الحسين شهيداً ص ٤٨ ، ٤٩ ، ٧٢ - ٧٧ .

أتراني باغيًا !

الحسين : يابن سعد نحن حاربنا معًا . . وقهرنا الظلم في كل مكان

ومضينا في ركاب واحد . . نرفع الآلام عن روح البشر

نحن حاربنا معًا ، وتعذبنا معًا ، وتعلمنا معًا

وعملنا كي يسود العدل في الناس معًا

عمر : (في أزمة) كان هذا عندما كنا كما نرضى وكان الدين ديننا

الحسين : ما الذي يجعل هذا الدين شيئًا غير ما كان قديما

عمر : حاجة الدولة والعبء الذي زاد علينا يا حسين !

الحسين : إن هذا كله ليس هو العزة إن قام على إهدار حق

عمر : إنما العزة لله جميعًا يا حسين بن علي ! . . .

أنت ذا تحكم بالكفر علي . . إنني لست كفر عون وربك

الحسين : ما أنا قاضيك لكنك قد تظلم نفسك

وأرى من واجبي أن أهديك

أنت مأخوذ بفعلك

عمر : إنما تصنع ما تصنعه اليوم لإشباع غرورك

الحسين : لا . . معاذ الله مالي والغرور (صمت) إنما المغرور من غرّ بكم

... ..

قد قضى الله علينا أن نجير المستجير

ليس للمؤمن أن يسكت عن طغيان سلطان يجور

هكذا نحن تعلمنا معًا

عمر : إن أهل الرأي راضون جميعًا ، فلتقل لي بعد هذا ما الذي تخرج له ؟!

... .. جئت كي تنتزع الثروة منا

كنت في أرض الحجاز ، آمنًا في ظل جدك ومهابًا كملك

الحسين : (مقاطعًا) أنا لا أطلب ملكًا أو ولاية ، إنني أنشد إصلاحًا ورشدًا

وهداية

عمر : كل شيء في يديك : احترام الناس والإجفال منك

الرضى والحب والنعمة لك ، وقلوب الناس ، والأحلام لك

ثم ميراث النبوة ، أي جاء بعد هذا أو مفاز ؟!

الحسين : (فجأة) أنت . . هل تنفس مالي في قلوب الآخرين ؟

عمر : (مضطربًا) أنا ؟! لا . . لا . . لا . . أكرهك غير أنني

. . ليس في مقدور مثلي أن يحبك . . أنت قد أحرجتني آثمتني

أنا إن طاوعت نفسي فلقد أخسر ديني

وإذا راعيت ديني فلقد أخسر نفسي ، ولقد أفقد رأسي

إنما تحرمني الري وجرجان وطيب العيش إن أحن عليك

إنما تفسد لي ما أنا موعود به ! إن كنت لك

ثم إني . . أو لا تفهم مني ؟!! إنها أمنية العمر . . ألا ترحميني؟

الحسين : أنت بين النار والجنة فاختر ما يروقك

عمر : ليس لي بعد خيار فيك يا سبط النبي

ما خيار بين حد السيف أو عرش الولاية ؟!!

إن هذا لهو القهر بعينه . . !

(عمر لا يواجه الحسين . . وهو يحول عنه عينه دائماً)

الحسين : (الحسين يحاول أن ينظر في وجه عمر ولكن عمر يدير وجهه)

فلتواجهني بعينيك ففي أغوار عينيك عذاب

هكذا نجد أن الشاعر يقيم حواراً درامياً بين الحسين بن علي والقائد عمر بن سعد يوضح فيه من خلال بنية درامية محكمة الصراع بين الحق والباطل والخير والشر والثورة من أجل المبادئ العادلة وارتكاب الفظائع من أجل الإمارة والذهب ، فقد أبرز الشاعر هذا من خلال الحوار بين الحسين وعمر بن سعد ، لا من خلال السرد والحكاية والإخبار ، لقد أفلح الشرقاوي في هذا المقطع وأمثاله في مسرحيته هذه في خلق الشعر الدرامي «وسعى . . لتقوية الصراع في المسرحية»^(١).

لكن مسرحية الشرقاوي هذه باعتبارها من أوائل الأعمال المسرحية الشعرية التي أخذت في الاستفادة من تقنيات الشعر الجديد (الحر) لم تخل من هنات في بنيتها الفنية ، فإنه بجانب ما سبق وأن أشرنا إليه من محاولة لإحكام البناء الفني الدرامي في مسرحيته (ثأر الله) نجد أن الشرقاوي لديه «إكثار في سرد التفاصيل والأحداث التاريخية»^(٢) ، كما تكثر الأصوات الداخلية وهي أحاديث شخصية مع نفسها (المنولوجات) الغنائية التي يقولها الحسين في هجاء عصره ونقده . . وأحاديث الحسين في المسرحية تكاد تكون جميعها قصائد كتبها الشرقاوي في صورة أصوات داخلية (منولوجات) ثم وزعها على [مقاطع وحوارات الحسين] فنحن لا ننتهي من قصيدة حتى نجد قصيدة أخرى ، وكلها تكرر للأفكار والمعاني نفسها في صور غنائية خطائية^(٣) ؛ ففي سرده لتفاصيل الأحداث التاريخية لوقعة كربلاء وللظروف التي أحاطت

(١) انظر المسرح في الوطن العربي ص ١٧١ - ١٧٢ .

(٢) انظر المسرح الشعري بعد شوقي ص ٨٨ .

(٣) انظر المسرح في الوطن العربي ص ١٧٢ ، وأدب عبدالرحمن الشرقاوي ص ١٢٠ - ١٢١ .

بها، تتبع الشرقاوي أحداث الحسين منذ طلب والي المدينة البيعة منه ليزيد عقب وفاة معاوية رضي الله عنه ، وامتناعه وخروجه من المدينة إلى مكة، حتى رحلته للكوفة، والأحداث التي صادفها في مسيره، وأحداث كربلاء بكل تفاصيلها، فلا يكاد يترك شيئاً من تلك الأحداث، فهو يصف لنا في قصيدة طويلة - يلاحظ أن هذه القصيدة تخلو من الحوار والصراع - على لسان الحسين لحظات مغادرته المدينة، وذهابه إلى قبر جده الرسول ﷺ لدواعه، ثم اللحظات التي تنازعه وهو يغادر المدينة، ثم وهو يعانق أخاه محمد بن الحنفية، ثم توجهه ووصوله إلى مكة بحيث يمضي الشرقاوي منظرًا كاملاً في هذا^(١).

ولعل أعمال الشرقاوي الروائية كان لها أثرها على أعماله المسرحية، من حيث كثرة التفصيلات، واتساع رقعة الأحداث، والامتلاء بالجزئيات وتعدد الشخصيات^(٢).

أما القصائد الغنائية التي يطلقها الشرقاوي على لسان الحسين في شكل أصوات داخلية (منولوجات) تحمل من الذاتية والخطابية، ما يجعلها تفقد الحوار والدراما التي يلم بها الشرقاوي من حين لآخر، فإنها تظهر في مثل قول الحسين وهو يهيم بالخروج من المدينة المنورة إلى مكة المكرمة^(٣):

ربي . . إلى من توكل العبد الضعيف
أنا ذاك أدعو مثل جدي
حين طارده رجال من ثقيف
قد أتاهم بالهداية
«إن لم يكن بك رب من غضب عليّ فما أبالي» !
إني فرغت إليك من دنيا يزيد
وهرعت نحو رحابك القدسي بالخير الطريد
وبكل أحلام السلام، وكل آمال العدالة
أنا إذ لجأت إليك، يا ذا الحول والجبر، يا رب الجلالة
بضني الفقير وعزة المستضعفين
فليفعل الأعداء بي ما يشتهون
أنعم عليّ بفيض نور بصيرتك
أنا لن أذل بعز جاهك
يا من أرجي نوره الوهاج في سود الليالي

(١) انظر الحسين نائراً ص ٦٤ - ٨٢.

(٢) انظر مجلة فصول - مجلد ٢ - عدد ١ - أكتوبر ١٩٨١م ص ٢٥٢.

(٣) الحسين نائراً ص ٧٢ - ٧٥.

أنعم علي بفيض نور بصيرتك

... ..

وقوله في إحدى ليالي كربلاء^(١) :

أنا وحدي ها هنا

أنا وحدي وظلام الليل ، والهول ، وفي الأعمال ما زال شعاع من رجاء

لم يعد غير الدم المسكوب في الصحراء ، لم يعد غير الأفاعي

وفحيح الجرح ، والويل الثقيل المدلهم

لم يعد إلا رياح الموت تعوي في العراء

وسعير الظمأ المجنون في التيه الأصم

أين أنتم يا أحبائي جميعاً أين أنتم . . ؟

أين فتياي . . أما عاد هنا غير الضياع

ظلمات . . ظلمات . . ظلمات

ها هنا يذوي الشعاع

ها هنا يهتك عرض الكلمات . . !

الأفاعي ها هنا أقوى من الإنسان أيّاً كان فضله

ها هنا الذئب أمير عنده السلطان كله

... ..

أما ما يتعلق بالشخصيات فقد أكثر الشرقاوي من الشخصيات الإسلامية التي استلهمها بجانب شخصية الحسين بن علي رضي الله عنهما في هذه الثنائية المسرحية ، مما جعله لا يستطيع أن يتعمق تلك الشخصيات ، ولذلك آل الأمر بتلك الشخصيات - باستثناء الحسين بن علي والحر الرياحي وعمر بن سعد - إلى التسطيح ، وعدم التعمق في استلهام مواقفها^(٢) .

وتبرز تعمقات الشرقاوي لهذه الشخصيات ، في تطويره لها بما يناسب أحداثها ، ففي شخصية الحسين استطاع أن يطوره من كونه شخصاً امتنع عن البيعة ليزيد لأنه يري في نفسه الأجدد والأحق بالخلافة من يزيد إلى نائر اشتراكي ثار وناضل من أجل إرساء مبادئ العدل والحق ، ثم ضحى بدمه في سبيل إنضاج ثورته وإبقاء أثرها على مر العصور والأزمنة .

أما الحر الرياحي فقد تطورت شخصيته تطوراً محدوداً من شخصية تقف في صف الشر والباطل ضد الخير والحق إلى شخصية أثرت بعد أن تبدت لها الحقيقة أن تتحوّل من الوقوف في معسكر

(١) الحسين شهيداً ص ١٢٦ - ١٣١ ، وانظر كذلك ص ١٤٢ - ١٤٥ ، ١٨٦ - ١٨٩ .

(٢) انظر المسرح الشعري بعد شوقي ص ٨٨ ، والمسرح في الوطن العربي ص ١٧٢ .

الشر إلى مناصرة الخير ، والتضحية في سبيله ، ومن ثم فقد تغيرت وتطورت شخصية الحر الرياحي إلى الأفضل في تصوير الشرقاوي لها حتى إنه جسد صحوة الضمير وبقظته وتحوله من الباطل إلى الحق^(١) ، ولكن الشرقاوي لم يعمق شخصية الحر أكثر حتى يجعل منه رمزاً للثائر المناضل المضحي الذي يحدث تحوله الثوري إلى تغيير شوكة الميزان بين الخير والشر ، فقد كانت نهايته كنهاية سائر أصحاب الحسين ؛ ولقد بالغ محمد عبدالعزيز الموافي حين وصف شخصية الحر هنا بأنها كانت من أنضج شخصيات المسرحية درامية ونبضاً بالحياة وتطوراً مقنعاً مع الأحداث^(٢) .

أما شخصية القائد عمر بن سعد فقد تعمقها الشرقاوي ، لكنه لم يوجد فيها كبير تطوير أو تغيير ، فقد جسد لنا الشرقاوي وأبرز من ملامح صورته ما يجعله رمزاً لمن باع مبادئه ومواقفه الخيرة - التي كان يمكن أن يقفها - بسبب تطلعه للمال والإمارة والخضوع لعاطفة الحقد والحسد في نفسه^(٣) .

هذه الشخصيات الثلاث هي التي يظهر فيها أثر الحوار والصراع الدرامي ، ولكن أثره في شخصية الحسين قد كان أعظم - من حيث التطوير والتغيير - أعظم من أثره في الشخصيتين الآخرين ، أما سائر الشخصيات الأخرى فقد كان كثرتها في المسرحية سبباً في تسطيحها ، وعدم قدرة الشرقاوي على ملاحظتها ومن ثم تعميقها وتطويرها .

من سمات هذا الشكل المسرحي الاستلهامي عند الشرقاوي احتواؤه على عناصر بنائية تحكي أحداثاً وشخصيات غير ذات علاقة بأحداث المسرحية وشخصياتها بل هي دخيلة ومقحمة على أحداث المسرحية وشخصياتها من خارجها ، قد خالف بها الشرقاوي حقائق التأريخ الذي جعله موضوعاً لمسرحيته (أحداث كربلاء) فهو يعالج أحداثاً تاريخية وليست خيالية .

تتمثل تلك الأمور المقحمة في ظهور شخصية وحشي في المسرحية ، يحكي أحداثاً وقعت خارج النطاق الزمني والمكاني للمسرحية (ثأر الله) ، وكذلك في منظر اقتصاص الحسين بن علي عليه السلام من يزيد في نهاية المسرحية وهو ليس من الأحداث الحقيقية للمسرحية ، بل هو منظر من خيال الشرقاوي ليس غير .

فوحشي كما نعرف كانت وفاته سنة (٢٥ للهجرة) والأحداث التي يحكيها في المسرحية كانت في أحد في السنة الثالثة للهجرة^(٤) ، أما مسرحية (ثأر الله) فإنها تعالج أحداثاً كانت في جنوب العراق وفي السنة (٦٠ من الهجرة)^(٥) .

(١) انظر ص ٢٥٩ - ٢٦٢ من هذه الدراسة .

(٢) المسرح الشعري بعد شوقي ص ١٠٥ .

(٣) انظر ص ٢٧١ - ٢٧٢ من هذه الدراسة .

(٤) انظر تأريخ الأمم والملوك ٢/ ٥٨ - ٦٦ .

(٥) انظر السابق ٣/ ٣٠٥ - ٣٤٤ .

والشاعر يظهر وحشياً في ثلاثة مواقع بنائية من المسرحية؛ في بداية بناء المسرحية قبل أن تقع المأساة في كربلاء^(١) كصوت نذير وتحذير من السقوط في هذه المأساة^(٢)، وفي وسط المسرحية مع بدايات وقوع المأساة، كتجسيد لعاقبة الظلم والاقتصاص من الظالم من خلال عرض ما وقع لمن وقف مثل مواقفه في الماضي.

ولعل في هذا شكل من أشكال الربط بين أجزاء المسرحية (بدايتها ووسطها وما آل إليه الأمر في نهايتها)، لكنه ربط بخيط من خارج نسيج خيوط المأساة، فلونه الغريب المخالف لسائر الخيوط الناسجة لمأساة كربلاء، يُظهر بوضوح الاختلاف بينه وبين سائر خيوط أحداث وشخصيات المسرحية.

ولعل الشاعر إنما أراد من ذلك أن يشبه مأساة الحسين يوم كربلاء بمأساة حمزة بن عبدالمطلب ﷺ يوم أحد، ويريد أن يربط من خلال شخصية وحشي أحداث مأساة كربلاء بين يزيد بن معاوية والحسين بن علي بما يمكن أن يكون جذراً تاريخياً لها في أحد، بمعنى أن الأمر في كربلاء ما هو إلا صراع سياسي بين البيت الهاشمي والبيت الأموي وأن جذوره التاريخية تمتد من كربلاء إلى أحد، ولذلك يقول الشرقاوي على لسان أحد شخصيات المسرحية واصفاً حال الحسين بن علي وجيش الكوفة بقيادة ابن زياد^(٣):

هكذا يصبح هذا الجيش والله كوحشي

ويغدو هو كحمزة

إن في أحشائه عشرين رمحاً

كما يوضح ذلك ما يصوره الشرقاوي من أحداث تحكي تذكير يزيد زينب بنت علي - ورأس الحسين بين يديه - بأحداث بدر وثاراتها، حيث صُرع فيها أجداده، وتصريحه بأن مقتل الحسين إنما هو لينال ثأر البيت الأموي من البيت الهاشمي، كذلك تمثله بشعر عبدالله بن الزبير في بدر، وذلك فيما أورده الشرقاوي في هذا الموقف من المسرحية^(٤):

يزيد : (شفيت منك النفس يا حسين)

(صاح الغراب فقلت صح أو لا تصح)

(فلقد قضيت من النبي ديوني)

... (ليت أشياخي بيدر شهدوا)، ليت جدي قد شهد!

(لعبت هاشم بالملك .. فلا)

(١) انظر الحسين ثائراً ص ١٥ - ١٨ .

(٢) انظر السابق ٦٨ - ٦٩ .

(٣) الحسين شهيداً ص ١٣٣ .

(٤) السابق ص ١٦٠ - ١٦١ .

... ..

(قد عدلنا ميل بدر فاعتدل)

(قد أخذنا الثار منكم يا حسين)

وهذا يدل على أن الشرقاوي قد جعل بناءه الفني - لمأساة الحسين في كربلاء - حلقة من حلقات الصراع بين البيت الأموي والبيت الهاشمي منذ وقعة بدر . . فأحد . . فكربلاء . . ومن ثم فمنظر وحشي جزء من التذكير بحلقات ذلك الماضي المرتبط بهذا الحاضر الدافع إليه .

ومهما يكن من أمر فإن المناظر التي يظهر فيها وحشي في المسرحية تشكل عنصراً بنائياً نشازاً عن زمان المسرحية ، غير ملتئم مع وقائعها وأحداثها وشخصياتها ، لم يوفق فيه الشرقاوي كثيراً ، وقد ضحى بهذا الخلل البنيوي في سبيل أن يقدم لنا تفسيراً يراه هو وراء وقوع مأساة كربلاء .

أما منظر التقاء الحسين بيزيد في آخر المسرحية فهو كما يرى بعض الدارسين « بمثابة تعقيب وتعليق من المؤلف على تلك المأساة الدامية »^(١) ، وهو مشاهد على الرغم من أنه يعبر عن أن النهاية والعاقبة للخير ضد الشر ، إلا أنه ليس من أحداث المسرحية الحقيقية في شيء ، بل إن الشاعر أدخل الخيال وأقحمه في غير محله ، فهو يعالج مسرحية ذات أحداث تاريخية ، ومواقف وأشخاص وقعت على وجه الحقيقة الواقعي ، وكان عليه أن يبدع من خلالها دون أن يضطر إلى تغيير الواقع والتأريخ ، فهو إنما يستلهم أحداثاً حقيقية تاريخية لكي يوظفها ويعبر من خلالها عن رؤيته ، لا أن يصنع أحداثاً خيالية ، ثم إن هذه الزيادة البنيوية في تشكيل المسرحية لم تزد شيئاً في مضامينها وفي رؤية الشاعر الثورية الاشتراكية التي أقام على أساسها مسرحيته هذه^(٢) .

وبالنظر إلى بنائية (ثنائية الحسين) هذه بشكل عام نجد أنه يتنازعها طرفان بنيويان يقوم بينهما الصراع الدرامي ، هما الخير والشر ، الخير ويمثله الحسين بن علي وأنصاره وأفعالهم ، والشر ويمثله يزيد بن معاوية ومن حوله من أفراد البيت الأموي الحاكم وأعوانهم من الأمراء والقادة والجنود .

والشاعر في هذا البناء الفني - للشكل المسرحي الاستلهامي الجديد - إنما انساق لإعجابه الشديد بشخصية الحسين^(٣) ، لأنه يمثل الثائر والثورة الاشتراكية ، كما صورها هو .

لذلك « فمعسكر الحسين نقي أبيض شديد الوضوء وكله خير مطلق ، ومعسكر يزيد أسود حالك السواد كله شر مطلق . . ومن ثم انعكس كل ذلك على الصراع . . فالمرء يكاد يحدس [في بناء الشرقاوي الفني لهذه المسرحية] بما يمكن أن تفعله الشخصية فور علمه بالمعسكر الذي تنتمي إليه »^(٤) .

(١) المسرح الشعري بعد شوقي ص ٩١ .

(٢) انظر ص ٥١١ - ٥١٢ من هذه الدراسة .

(٣) انظر المسرح الشعري بعد شوقي ص ١٠١ .

(٤) السابق نفسه .

يظهر هذا في حوارات الحسين بن علي والقائد عمر بن سعد^(١) وزينب بنت علي ويزيد بن معاوية^(٢)، ومن ذلك قول الشرقاوي من حوار بين زينب ويزيد^(٣) :

يزيد : من الغالب منذ اليوم يا زينب
زينب : إذا قمت إلى المسجد في يوم فأذنت
وصليت علي جدِّي وسلمت
ستعرف أينا الغالب

فإن لم تعرف الغالب يا هذا ، فمن ذا يسمع الصم؟
يزيد : إيه يا أخت الحسين بن علي ، إيه يا بنت علي . . رحم الله ابن ملجم
زينب : رحم الله أبي لا قاتله ، رحم الله أخي لا ذا بحيه

فالشرقاوي حين يصف يزيد خارج الإطار الشعري في هذا الحوار يصفه بمثل «الصبيان والعتبية . .» وحين يصف زينب، يصفها «بالمتحدية والمتنفضة»^(٤).

ومع هذا فالشرقاوي بثنائيته المسرحية هذه (ثأر الله - الحسين ثائراً، والحسين شهيداً) عن الحسين قد طور كما نلاحظ في الشكل البنائي المسرحي الذي استلهم فيه بعض شعرائنا المعاصرين بعض الشخصيات الإسلامية، بما جعله يغير في البناء التقليدي لهذا الشكل المسرحي، تغييراً يفيد منه البناء المعماري للأعمال الشعرية التي تستلهم الشخصيات الإسلامية التراثية.

ثم يبلغ البناء الفني للشكل المسرحي الذي يستلهم الشخصيات الإسلامية، نضجه الفني البنائي عند الشعراء؛ صلاح عبدالصبور في (مأساة الحلاج)، وعزالدين إسماعيل في (محاكمة رجل مجهول) ومعين بسيسو في (ثورة الزنج) وممدوح عدوان في (كيف تركت السيف)؛ ويتمثل ذلك النضج للبناء الفني المسرحي الاستلهامي - في إحكامهم للوزن الشعري الجديد حيث ابتعدوا به من الغنائية الذاتية والخطابية المسطحة كما رأيناها في بعض مسرحيات شوقي وأباطرة الرفاعي والعيسى، واقتربوا به أكثر نحو الدرامية، فأصبحت المسرحية تمثل أرقى أنواع الشعر الدرامي، من حيث القيمة الفنية كما كثفوا من العبارة الشعرية، وتعمقوا في استخدام الرمز الشعري.

وبذلك طوروا الشخصيات المسرحية المستلهمة، وربطوها بالواقع المعاصر، وابتعدوا بها من التسطيح إلى التعميق، من حيث تحويلها إلى رموز فنية قادرة على النهوض بمضامينها المعاصرة، وقابلة للتغيير الدرامي، والتطور الفني المسرحي.

(١) انظر ص ٧٨٨ - ٧٩١ من هذا المبحث.

(٢) انظر الحسين شهيداً ص ١٥٨ - ١٦٠.

(٣) الحسين شهيداً ص ١٦٢ وللمزيد انظر من ص ١٥٨ - ١٦٨.

(٤) انظر السابق ص ١٦٧ - ١٦٩.

كذلك أحكموا استخدام الحوارات القصيرة المركزة والمكثفة؛ وبذلك نأوا بالحوارات من أن تصبح - في هذا الشكل البنائي - قصائد ومقطعات طويلة غنائية، فجاءت حواراتهم مركزة وموجية بالفكرة، دالة على الموقف^(١).

كذلك من سمات هذا الشكل الاستلهامي المسرحي الجديد أن أغلب أشكاله جاءت على شكل بنائي مركب، بمعنى أن المسرحية تأتي على هيئة مسرحية داخل مسرحية، كما هو حال مسرحية (ليلي والمجنون) لصلاح عبدالصبور و (ثورة الزنج) لمعين بسيسو . . ، فمسرحية (ليلي والمجنون) على سبيل المثال جاءت عبارة عن مسرحية داخل مسرحية، حيث كان أبطال مسرحية (ليلي والمجنون) يقومون بتمثيل مسرحية (مجنون ليلي) العاطفية لأحمد شوقي، داخل إطار مسرحيتهم السياسية هذه، ويقوم بناؤها على أساس من مسرحية شوقي، ومثلها مسرحية (ثورة الزنج) لمعين بسيسو .

وتأتي في قمة البناء الفني للشكل المسرحي الاستلهامي الجديد أعمال صلاح عبدالصبور المسرحية (مأساة الحلاج - ١٩٦٤م) و (ليلي والمجنون - ١٩٧٠م) وهاتان المسرحيتان من أبرز المسرحيات الشعرية الاستلهامية التي تحاول تحقيق العناصر البنائية الشعرية والمسرحية الجديدة في جوانبها الإيقاعية والرمزية والدرامية التي توافر عليها الشكل البنائي الشعري والمسرحي الجديدين .

والمرحيتان في عمومهما تحكيان تجربة فنية وفكرية في حياة الشاعر صلاح عبدالصبور نفسه، ممتدة من مرحلة حيرته بين الكلمة والسيف كأداة ناضجة وصالحة للثورة وإصلاح الواقع ثم ترجيحه لفاعلية الكلمة على السيف إلى أن تطور هذا الإيمان وتغير للإيمان بضرورة السيف كأداة لانجاح الثورة بالكلمة وتحقيق الإصلاح في الواقع .

فالشاعر في مسرحيته هاتين يعطي الشخصيات المستلهمة بعداً توظيفياً معاصراً عندما يجعل منهم رموزاً تراثية لشخصيات معاصرة .

ففي (مأساة الحلاج)^(٢) يقسم الشاعر المسرحية إلى قسمين رئيسيين، الأول بعنوان (الكلمة) والثاني بعنوان (الموت)، وهو بهذا التقسيم البنائي إنما يجعل من الكلمة معادلاً للموت، ومن الموت ثمناً غالباً للكلمة، والكلمة هنا هي الكلمة الفاعلة المؤثرة في الواقع والمغيرة للأفضل، والموت هنا هو موت الشهداء الأبطال الذي يعبرون به إلى الحياة الحقيقية، وهذا يوضح مدى انعتاق الشاعر صلاح عبدالصبور بهذه البنية الاستلهامية من الإبقاء بالعملية الاستلهامية في ماضي الشخصية التراثية المستلهمة، والعبور بها نحو واقع الشاعر الحياتي المعاصر .

والمسرحية (مأساة الحلاج) تبدأ بنهايتها، حيث يظهر الحلاج مصلوباً على جذع شجرة، وقد

(١) انظر المسرح الشعري بعد شوقي ص ١٤٦ .

(٢) سبق أن ذكرنا رأي أهل السنة والجماعة في الحلاج (انظر، ص ١٣٥، ٢٦٤ من هذا الكتاب) .

قدم نفسه فداء لكلمته التي آمن بها ونطق بها في سبيل الإصلاح ، فالشاعر هنا جعل ذروة المسرحية وقمتها الشعورية في بدايتها ، وهذا يمثل احدى البنى الفنية في القصيدة الشعرية الاستلهامية الجديدة ، كما يمثل اتجاهًا جديدًا في بناء الشعر الجديد وتعارضه مع الفنون الأخرى كالسينما التي تستخدم هذه التقنية الفنية في كثير من حالاتها ، ثم بعد ذلك يأخذ الشاعر في الكشف عن المواقف والأحداث الحلاجية التي أدت بالحلاج إلى هذه النهاية المتقدمة .

ويتنازع مسرحية الشاعر صلاح عبدالصبور (مأساة الحلاج) هذه ثلاثة مكونات بنائية تمثل ثلاثة أشكال من أشكال الصراع الدرامي في داخل المسرحية هي :

صراع الحلاج مع نفسه ؛ وصراعه مع صديقه الصوفي التقليدي الشبلي ، وصراعه مع المؤسسة الرسمية في عصره^(١) .

أما صراعه مع نفسه فيظهر في مواجهة الحلاج ذاته المتصوفة العارفة بفقر الفقراء ، وجوع الجوعى ، وحاجة هؤلاء لتبصيرهم بحقوقهم ، ومجاهدته نفسه بعدم العزلة عن الناس ، وتسخير معرفته ، وما تكشف له من عالم التصوف في سبيل المطالبة بحقوق هؤلاء ؛ يظهر هذا في قول صلاح عبدالصبور على لسان الحلاج موضحاً تنازع ذاته وصراعها مع ما وصل إليه من قناعات^(٢) :

الحلاج : (للشبلي وقد سأله عن مقدار اشتياقه للحج)

الحج . .

هل أوقد قلبي ناراً إلا الحج

هل أنضج قلبي إلا وقد الصحراء ، وسعي الرضاء

والصوم إلى أن أغفى الجسم الناحل في جذع النخلة

في أرض مدينتنا الخضراء

... ..

... ..

عن فتنة طلعتها أنضوا أطراف ثيابي شيئاً شيئاً

حتى لا يبهرهم حسن الحمل

فيظنون بي السوء ، ويتهمون يقيني

يا شبلي

أنا لم أكشف عن طلعة حالي بعد

(١) مسرح صلاح عبدالصبور - ملاحظات حول المعنى والمبنى - ماهر شفيق - مجلة فصول - المجلد الثاني ، العدد الأول

- أكتوبر ١٩٨١م ، ص ١١٩ .

(٢) مأساة الحلاج ، ديوان صلاح عبدالصبور ٢/ ٤٨٥ - ٤٨٧ .

والحج سيلقي في قلبي حملاً آخر
لا .. لا .. قلبي لم يفرغ بعد
هل تذكر ما قال لنا عمر والمكي ..
لما أعطانا الخرقه والعهد؟

... ..

أنا إنسان يضيئني الفكر ويعروني الخوف
ثبّت قلبي يا محبوبي
أنا إنسان يظماً للعدل ، ويقعدني ضيق الخطو
فأعزني خطوك يا محبوبي

... ..

هل تسألني ماذا أنوي
أنوي أن أنزل للناس ، وأحدثهم عن رغبة ربي

... ..

... ..

هكذا نجد أن الحلاج يرى بأن نفسه قد حملت من خلال تجربته في الحج والصوم ، وما تلقاه من
دروس أستاذه عمرو المكي ، ولذلك هو في صراع شديد وتنازع بين القناعات الحياتية ومعارفه الصوفية
وعلاقة كل من ذلك بواقعه المعاش .

فالحلاج بعد أن استوعب المعرفة الصوفية ومبادئها الداعية للخير والحق والعدل أراد أن يلتحم
بها مع واقعه فينزل للناس ، ويحدثهم بما حملت نفسه من فكر يرفع من شأنهم ويمنحهم حقوقهم ،
ويجعلهم أقوياء أعزاء فعالين ، ولذلك نجده يقول معبراً عن صراعه مع ذاته ومجلياً حيرته مخاطباً أحد
مريديه^(١) :

الحلاج : لا أبكي حزناً يا ولدي ، بل حيرة ، من عجزني يقطر دمعي

من حيرة رأيي ، وضلال ظنوني

يأتي شجوي ، ينسكب أنيني

هل عاقبني ربي في روعي ويقيني ؟ إذ أخفى عني نوره

أم عن عيني حجبته غيوم الألفاظ المشبهة

هبني اخترت لنفسني ماذا أختار

هل أرفع صوتي ؟ أم أرفع سيفي ؟

(١) السابق ٥٤٦/٢ - ٥٤٧ .

ماذا أختار . . ؟ ماذا أختار . . ؟

أمّا صراع الحلاج مع صديقه الشبلي ، فهو في الحقيقة صراع مع مبادئ المؤسسة التقليدية للتصوف الإسلامي ، التي أحاطت نفسها بسياج من القيم والمفاهيم ، التي عزلتها عن واقع عامة الناس وهمومهم الحياتية الدنيوية ، والتي ترمد عليها الحلاج ، أو حاول تفعيلها في سبيل استعادة الحقوق الدنيوية للمظلومين من أبناء الأمة ، كما يصوره صلاح عبدالصبور .

يظهر هذا الصراع البنائي في مقارنة الشاعر بين الفنان الملتزم نحو مجتمعه المتفاعل مع قضاياها ، والمسخر معرفته من أجل الارتقاء به ، وبين الفنان السبلي المنعزل عن مجتمعه ، والمنفصل عن قضايا واقعه الحياتي ، وبلغ الشاعر القمة في هذا الصراع حين يصور خلع الحلاج لخرقة التصوف أمام الشبلي ونزوله إلى واقع الناس ليبصرهم بحقوقهم ، في الوقت الذي نجد الشبلي ينكفئ على معارفه الصوفية ، وينعزل بها عن واقعه حتى إنه ليبرر الشرور والآثام التي في واقعه بنوع من القدرية الثابتة غير المتغيرة^(١) :

الشبلي : . . يا حلاج اسمع قلبي ، لسنا من أهل الدنيا حتى تلهينا الدنيا

... ..

الحلاج : لكن . . يا أخلص أصحابي ، نبئني . . كيف أميت النور بعيني

الشبلي : . . لا ، بل حدّثت إلى الشمس ، وطريقتنا أن نلحظ للنور الباطن

ولذا فأنا أرخي أجفاني في قلبي ، وأحدق فيه فأسعد

الحلاج : لا ، إني أشرح لك ، لم يختار الرحمن شخصاً من خلقه

ليفرق فيهم أقباساً من نوره ، هذا ليكونوا ميزان الكون المعتل

ويفيضوا نور الله على فقراء القلب

الشبلي : لا يا حلاج إن أخشى أن أهبط للناس

الحلاج : هبنا جانبنا الدنيا ، ما نصنع عندئذ بالشر ؟

الشبلي : الشر ، ماذا تعني بالشر

الحلاج : فقر الفقراء ، جوع الجوعى . .

الشبلي : مهلاً . . مهلاً ، بل أنت الآن على حافة أن يظلم قلبك

الحلاج : لا بل ، إني أتنوّر من رأسي حتى قدمي

الشبلي : . . هل تسألني من صنع الفقر ؟ . . لكنني ألقى في وجهك بسؤال مثل سؤالك

قل : من صنع الموت ، قل : من صنع العلة والداء

إن هذا النوع من الحوار - في تقديري - من أرقى البنى الحوارية المسرحية التي تذكر الصراع ، و تحكم الحبكة الدرامية التي يأتي في ذروتها هذا السؤال الخطير الذي يطحه الشبلي في مواجهة سؤالات

(١) السابق ٢/ ٤٦٥ - ٤٧٢ .

الحلاج الموجهة إليه .

إن الحوار هنا موظف في خدمة الصراع والبناء الفني الدرامي المشكل لمعمارية المسرحية ، ثم يعمق الشاعر هذا الصراع البنيوي بين الحلاج والمؤسسة الصوفية التقليدية الممثلة في الشبلي رمز العارف السلبي حين يقول^(١) :

الشبلي : يا حلاج

الشر قديم في الكون ، الشر أريد بمن في الكون

كي يعرف ربي من ينجو ممن يتردى

.. يا حلاج

لا أدري للصوفي صديقاً إلا نجوى الليل ، وبكاء الخوف من الدنيا

ونشيد الوجد المشبوب ، وآهات الذل

وفتح المحبوب بنور الوصل ، فإذا ثقُلت في جنبه الوحدة

فليلزم أهل الخرقه ..

... ..

خفف من غلوائك يا شيخ ، فلقد أحرمت بثوب الصوف عن الناس

الحلاج : تعني هذه الخرقه

إن كانت قيداً في أطرافي

يلقيني في بيتي جنب الجدران الصماء ، حتى لا يسمع أحبابي كلماتي

فأنا أجفوها أخلعها يا شيخ ..

يارب اشهد ، هذا ثوبك ، وشعار عبوديتنا لك

وأنا أجفوه ، أخلعه في مرضاتك

يارب اشهد

يارب اشهد

يارب اشهد (يخلع الخرقه)

أما صراعه مع المؤسسة الرسمية ، فيظهر في محاولات الحلاج تشوير العامة - الفقراء ،

الجوعى ، المسجونين ، المصفودين .. - بكلماته ضد السلطان ، من خلال تبصيرهم بحقوقهم ، يظهر هذا في قول الشاعر^(٢) :

مجموعة الصوفية : كنا نلقاه بظهر السوق عطاشاً فيروينا من كلماته

... ..

(١) السابق ٢/ ٤٧٤ ، ٤٧٨ ، ٤٨٨ - ٤٨٩ .

(٢) السابق ٢/ ٤٥٦ ، ٤٥٩ .

وسنذهب كي نلقى ما استبقينا منها
في شق لمحاريت الفلاحين
ونخبئها بين بضاعات التجار
ونحملها للريح السواحة فوق الموج
وسنخفيها في أفواه حداة الإبل
وندونها في الأوراق المحفوظة بين طوايا الثوب
وسنجعل منها أشعاراً وقصائد

كما يظهر هذا الصراع في قول الشاعر يذكر حال السلطان مع أبناء المجتمع^(١):

والمسجونون المصفودون يسوقهم شرطي
مذهوب اللب

قد شرع في يده سوطاً لا يعرف من في راحته قد وضعه
من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد رفعه
ورجال ونساء قد فقدوا الحرية

تخذتهم أرباباً من دون الله عبيداً سخريا
إبراهيم (للحلاج) : قد كنت أزور اليوم القاضي ابن سريج
نبأني أن ولاية الأمر يظنون بك السوء

الحلاج : بي يا إبراهيم

إبراهيم : . . . ويقولون

هذا رجل يلغو في أمر الحكام ، ويؤلب أحقاد العامة
ماذا نقموا مني :

الحلاج :

أتراهم نقموا مني أن أتحدث في خلصائي
وأقول لهم إن الوالي قلب الأمة ، هل تصلح إلا بصلاحه
زعموا أن قد أرسلت رسائل سرية

إبراهيم :

لأبي بكر الماذرائي ، والطولوني ، ومحمد القنائي
وسواهم ممن يطمح في السلطة

وقد كان الحلاج يثور أبناء المجتمع ضد السلطان^(٢) ، وحين تحدث الحلاج عن جباة السلطان ،

وما يجوبونه من أرزاق الناس ، حتى يتركونهم جوعى في فاقة وحاجة ، يتهم الشرطة الحلاج بقول
الزندقة ، والكفر ، ويجرونه للسجن^(٣).

(١) السابق ٢/ ٤٧٠ - ٤٧١ ، ٤٧٦ - ٤٧٧ ، ٤٨٧ .

(٢) انظر السابق ٢/ ٤٨٧ .

(٣) انظر السابق ٢/ ٤٩٩ - ٥٠٥ .

ويبلغ الصراع قمته في مشاهد المحاكمة ، وذلك عندما يُحكم صلاح عبدالصبور هذه المشاهد ، ويُتقن الصراع فيها بين الحلاج والسلطة ممثلة في قاضي المحكمة غير التزيهين - أبي عمر الحمادي وابن سليمان - حيث يحور صلاح عبدالصبور في هذه المشاهد ، ويدير حواراها وصراعاها الدرامي البنائي ، بما يبرز رؤيته التي يود أن يفسر من ورائها قتل السلطان للحلاج ، والتي مؤداها أن وراء المحاكمة والقتل دوافع سياسية ليس غير (١) :

أبو عمر (القاضي) : يا حلاج .. أتدري لمَ جئت هنا
الحلاج : لئتم مشيئته يا سيد
أبو عمر : .. مولانا يدري من زمن أنك تبغي في الأرض فساداً
تلقي بذر الفتنة في أفئدة العامة ، وعقول الدهماء
آنأ تتستر خلف الذقن الشهباء ، أو أثواب المجذومين الفقراء
والأقوال الغامضة المشتبهات القصد ...
قل لي .. ماذا تبغي بهذائك
هل تبغي أن يضع المسلم في عنق المسلم سيف الحقد
الحلاج : لا .. يا سيد ، بل أبغي لو مد المسلم للمسلم كف الرحمة والود
...
أبو عمر : من أنت وما خطبك
الحلاج : أنا رجل من غمار الموالي ، فقير الأرومة ، والمنبت ، فلا حسبي
ينتمي للسماء ، ولا رفعتني لها ثروتي
.. لكي أطمئن ، سألت الشيوخ ، فقبل : تقرب إلى الله ، صل
ليرفع عنك الضلال
صل لتسعد

ويحاول صلاح عبدالصبور في هذا الموقف من الصراع بين الحلاج والسلطان أن ينفي - من خلال شخصية القاضي الثالث ابن سريج - عن الحلاج الجنب الدينية - تهمة الزندقة - التي يحاول أبو عمر أن يلبسه بها من خلال مقولات الوجد الصوفية التي تفوّه بها الحلاج ، ويحول الأمر إلى دوافع سياسية وراء موقف السلطة من الحلاج (٢) :

ابن سريج : .. هل أفسدت العامة يا حلاج؟
الحلاج : لا يفسد أمر العامة إلا السلطان الفاسد
يستعبدهم .. ويجوعهم

(١) السابق ٥٦٤/٢/٢ .

(٢) السابق ٥٧٥/٢ - ٥٨٢ .

هكذا نجد أن الشاعر صلاح عبدالصبور يقيم بنيته الدرامية والفنية في هذا الشكل المسرحي الاستلهامي من خلال هذه المكونات البنائية الثلاثة للصراع .

ومن الملامح البنائية في (مأساة الحلاج) التحوير والحذف والإضافة التي مارسها الشاعر، والممثلة في تغييره للكثير من الحقائق التاريخية الثابتة عن الحلاج، والتي منها تجاهل زندقته، وإبراز صلاحه السياسي والاجتماعي، وإضافة قاض متعاطف مع الحلاج، وهو ابن سريج ليتولى الدفاع عن الحلاج، أو قل انصافه ونفي الزندقة عنه، والتكريس للدوافع السياسية وراء محاكمته وقتله .

أما ما يخص شخصيات (مأساة الحلاج)، فعلى الرغم من ذهاب بعض الدارسين إلى انصداع شخصية الحلاج نفسه في هذه المسرحية، وانشطارها بين المعرفة الصوفية والفعل السياسي والاجتماعي فحاول أن يفرق بين الحلاج في أن يكون بطلاً ثورياً، وبينه حين يكون شهيداً في سبيل مبادئه^(١)، إلا أنها في تقديري هي أعمق شخصيات المسرحية، وأكثرها تطوراً، فقد تطورت من الصوفي للثائر بالكلمة ثم المناضل السياسي الاجتماعي المضحي بدمه في سبيل مبادئه، والذي يصل بسعيه نحو حتفه لتخليد مبادئه إلى بلوغ درجة البطل التراجيدي، الذي يمنح بموته الحياة لعناصر الوجود .

فالحلاج لم يبن صوفيته وحرركته الاجتماعية السياسية بناءً طبيعياً، بل حاول الإفادة مما تكشف له من عالم المعرفة الصوفية في عالم الناس الواقعي المعاش، أما حيرته بين الوسيلة - لإفادة هذا الواقع - هل هي الكلمة أم السيف؟ فهي ليست حيرة، بقدر ما هي محاولة من الشاعر صلاح عبدالصبور على لسانه لإبراز اختياره للكلمة على السيف - في هذه المرحلة من حياته - وذلك من خلال إظهاره مساوئ استخدام السيف .

ومن ثم فإن شخصية الحلاج في هذه المسرحية متحركة وعميقة في بنيتها الفنية للتعبير عن رؤية الشاعر، فقد حقق الشاعر هذه الصورة البنائية للبطل من خلال تحريكه لشخصية الحلاج، وإخراجه له من المعتزل الصوفي إلى الميدان الثوري، والحلاج يشكل الشخصية المحورية التي تربط المسرحية ربطاً عضوياً فنياً من أولها إلى آخرها، أما باقي الشخصيات في المسرحية فإنها لا تعدو أن تكون صوراً جزئية تساعد في رسم الصورة العامة للشخصية الرئيسية (الحلاج) .

وإذا كان صلاح عبدالصبور قد عبر من خلال بنية مأساة الحلاج عن حيرته بين الإصلاح بالكلمة أو السيف، ثم ما لبث أن انحاز للكلمة في (مأساة الحلاج)، فإنه في مسرحيته (ليلي والمجنون) ينتهي إلى ضرورة وجود السيف لتحقيق الكلمة إصلاحها للواقع، ومسرحية (ليلي والمجنون) امتداد بنيوي للمسار الثوري لعبدالصبور وتعديل في وسيلته نحو الثورة، وتقوم مسرحية (ليلي والمجنون) على البناء الفني القائم على الشكل المسرحي المركب الذي شاع كأسلوب فني استلهامي قائم على التضمين حيث

(١) انظر - الحلاج المسلم المتمزق بين السيف والكلمات - سامي خشبة - الآداب البيروتية - السنة (١٧) ، العدد (١٠) ، أكتوبر ١٩٦٩م ، ص ٢٦ .

تتداخل فيه مسرحية مع أخرى ليعبر الشاعر من خلال هذا التداخل المسرحي عن رؤيته من خلال الشخصيات المستلهمة، فاستدعاء شخصيتي قيس وليلى إنما جاء في المسرحية من خلال إعجاب الأستاذ - أحد أفراد (مسرحية ليلى والمجنون) - بمسرحية أحمد شوقي (مجنون ليلى) وقد قام بتمثيلها من خلال أبطال مسرحية (ليلى والمجنون) ذوو التوجه الثوري من العاملين في مجال الصحافة، ولكن الشاعر صلاح عبدالصبور قد جعل من شخصيات المسرحية التي مثلت فصلاً من مسرحية شوقي (مجنون ليلى) رموزاً لحالة مصر السياسية قبل عام ١٩٥٢ م. وفي أحداث هذه المسرحية يتجلى المسار السياسي الذي يطرح رؤية للفعل السياسي، مؤداها حاجة الكلمة الثورية الإصلاحية لوسيلة تفعيل هي القوة والسيف لتصل بها إلى غايتها.

فالبطل سعيد - المعادل المعاصر لقيس بن الملوح - الذي يؤمن بالثورة السلمية، لا يلبث بعد أن انفض تجمعهم أن يبشر بآثر منتظر يحمل السيف^(١)؛ ومن ثم فهو شخصية - في جانبها البنائي في المسرحية - نامية متطورة، وإن كانت مظاهر التطور تبدو في اللحظات الأخيرة في المسرحية، أما (ليلى) فقد رسم لها الشاعر صلاح عبدالصبور صورة محدودة وواضحة من أول المسرحية إلى آخرها وهي الشخصية الثورية ذات الملامح الحضارية النضالية المفتحة التي تميل للبذل والعطاء اللامحدود، ويظهر الأثر التركيبي كذلك في صورة ليلى هذه حيث هي تمثل المعادل المعاصر لـ (ليلى) التراثية صاحبة (قيس) وهي في الوقت نفسه تمثل معادلاً موضوعياً لمصر الأرض والوطن العاشقة والمعشوقة من قبل أبنائها.

وسعيد في مسرحية (ليلى والمجنون) امتداد لشخصية الحلاج في (مأساة الحلاج) وذلك في عموم مسرحية (ليلى والمجنون) باستثناء نهايتها، فهو رمز للآثر بالكلمة غير المؤمن بالعنف الثوري^(٢):

سعيد : ماذا غمك إلا الكلمات ، هل غمك شيئاً أفضل

ويتنازع صلاح عبدالصبور من أول للمسرحية إلى قبيل نهايتها تياران ثوريان أحدهما سلمي يمثل (سعيد) والثاني مسلح يمثل (حسام)، والشاعر يعبر عن تردده بين الثورة بالكلمة أو الثورة بالسيف - بعد أن كان يميل للثورة بالكلمة في (مأساة الحلاج)، لكنه ما يلبث في مسرحية (ليلى والمجنون) أن ينتهي إلى اختيار السيف لدعم الثورة بالكلمة، وذلك في نهاية المسرحية.

إن هذا يوضح أن مسرحيتي صلاح عبدالصبور (مأساة الحلاج) و (ليلى والمجنون) تشكل في تطورها البنائي رؤية صلاح عبدالصبور الثورية التي بدأت بالكلمة السلمية ثم تردت بين الكلمة والسيف، ثم انتهت بضرورة السيف لإنجاح العمل الثوري، هذا هو الخيط البنيوي الفني الذي يجسد ملامح البنية الفنية للشكل المسرحي الجديد عند صلاح عبدالصبور في هذين العلمين الذين يستلهم فيهما شخصيات إسلامية تراثية؛ وقد استعان في سبيل تحقيق هذا المنهج الرؤيوي لديه بعناصر بنائية، يأتي في

(١) انظر ٦٧٦ - ٦٧٧ من هذه الدراسة.

(٢) مسرحية ليلى والمجنون - ديوان صلاح عبدالصبور ٧٠٨/٢.

مقدمتها استفادته من الشكل الشعري الحر في بنية المسرح ، وإحكامه للحركة الدرامية داخل أعمال المسرحية حيث «ترتفع فيها الدراما إلى مقام الشعر ، ويعبر الشعر بالفعل عن أحداث درامية»^(١) ؛ ذات حوارات فنية مكثفة ومركزة ، وصانعة لصراع فني مسرحي خلاق تنهض عليه معمارية هذا الشكل من الأعمال الشعرية التي تستلهم الشخصيات الإسلامية التراثية .

ولا أريد أن أقف كثيراً عند البناء الفني للشكل المسرحي الذي استلهم من خلاله شخصيات إسلامية ، إلا بقدر ما يوضح جانباً محدوداً من بناء الشكل الشعري الذي استلهم شخصيات إسلامية تراثية دون الوقوف على تفاصيل البناء الفني المسرحي فهذا مجاله فن المسرح الذي أصبح فناً قائماً بذاته ، ومما جعلني أتناول هذه الاستلهامات للشخصيات الإسلامية في بعض البنى المسرحية المحدودة هو شدة التقارب الذي لمحناه بين القصيدة الجديدة والبناء المسرحي من خلال استخدام كل منهما لعناصر الفن الدرامي ، ولذلك قصرت حديثي عن مثل هذه المسرحيات على ما رأيت أن له صلة وارتباطاً شديداً باستلهم الشخصيات الإسلامية التراثية وما تجسد من خلال هذا الجانب من بناء فني ومعماري وبخاصة بعد أن وجدت من الدارسين من يعد عملاً مسرحياً مثل (مأساة الحلاج) قصيدة طويلة^(٢) ، دون أن أكلف نفسي بالدخول في تفاصيل البناء الفني للعمل المسرحي بشكل عام .

ثانياً - لغة القصيدة :

اللغة هي الشكل الفني الذي يجسد لنا العمل الشعري ، وهي البنية النهائية لأي تجربة شعرية يود الشاعر التعبير عنها ، ونقلها للآخرين ، واللغة هي لبنات العمل الأدبي التي تمثل بمضامينها مادته الداخلية ، وتجسد بمبناها شكله الخارجي ، إن اللغة هي الوسيلة والغاية التي يشكل بها الشاعر بناءه الشعري ، «فالشاعر والأحاسيس والأفكار ، وكل العناصر الشعورية الذهنية تتحول في الشعر إلى عناصر لغوية»^(٣) ، ولذلك فهي في تقديري العنصر البنائي الأهم في معمار القصيدة ؛ ويشبه (بول فاليري) اللغة في النثر والشعر بالخطوات في المشي والرقص ، فإذا كانت الخطوات للماشي وسيلة لغاية ينتهي دورها بالوصول إلى هدفه ، فإن الخطوات للراقص غاية وهدف في ذاتها ، كذلك اللغة فهي للنثر وسيلة بمثابة الخطوات في المشي وسيلة ينتهي دورها بأداء الغرض منها ، أما في الشعر فهي بمثابة الخطوات في الرقص ، فهي للشاعر غاية في حد ذاتها لا يستهدف بها شيء آخر وراءها^(٤) ؛ وفي العملية الاستلهامية قد تؤدي مفردة واحدة أهمية كبيرة في القصيدة ، بحيث تكون هذه المفردة اللغوية بما تقوم به من إحياءات عن الشخصية التراثية المستلهمة طاقة إيحائية عظيمة داخل القصيدة تتجاوز دلالتها القاموسية ، وقد ينهار البناء المضموني للقصيدة بذهاب تلك المفردة اللغوية أو تبديلها بأخرى .

(١) المسرح في الوطن العربي ص ١٧٣ .

(٢) انظر : شعرنا الحديث إلى أين ص ١٠١ ، وانظر كذلك استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٣٢٣-٣٢٥ .

(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٤٢ .

(٤) السابق ص ٤٣ (بتصرف) .

ففي استخدام الشاعر عبده بدوي للفظه الحجاج في سياق قوله من قصيدته (المخبر السري) ما يوضح ذلك حين يقول (١):

لما أن قلت لجاري : ما اسمك؟

قال : الحجاج

لما حاولت المخرج لم ألق سراج

لما أمسكت ولم انبس

أحسست يداً تهوي ومسدس

فلفظ (الحجاج) نقلنا إلى استحضار كل معاني البطش والظلم والجبروت والسجون والقتل، كما يحمله هذا الاسم في الذاكرة التاريخية من دلالات في هذا السياق، كذلك فرض على السياق البنيوي للنص قاموساً لغوياً معيناً، ومضامين لغوية تدور في إطار البنية اللغوية (الحجاج)، حيث محاولات الخروج والفرار، وحضور الظلمة (لم ألق سراج) ويمكن أن يستحضر من معاني الوحشة والخوف والقيود والقتل (أحسست يداً تهوي ومسدس)، وبذلك ظهر النص في هذا التشكيل البنائي اللغوي.

كذلك نجد في استخدام الشاعر عبدالله البردوني عبارة «صندوق وضاح» تأثيراً في رؤيته للمدينة (صنعاء) في العصر الحاضر وذلك في قوله مخاطباً الشاعر أبا تمام (٢):

ماتت بصندوق وضاح بلا ثمن ولم يمت في حشاها العشق والطرب

ففي وصف صنعاء العصر الحاضر بأنها (ماتت بصندوق وضاح) ما يدل على مقدار المأساة الحضارية التي أصابتها في العصر الحاضر، فقد دفنت وهي حية بطريقة فيها من القسوة والألم، فقد مورس ضدها من المأساة الحضارية، مثل ما مورس ضد وضاح الشاعر الذي تذكر الروايات التاريخية أن نهايته كانت بدفنه حياً في صندوق؛ فقد شكلت هذه البنية التركيبية اللغوية هذه الإشارات المضمونية التي أوضحت عظم المأساة من حال صنعاء في العصر الحاضر وما أصابها من موت حضاري.

وإذا حاولنا تلمس سمات لغة القصيدة التي تستلهم الشخصيات الإسلامية لتبصر من خلالها بعض ملامح البناء الفني لهذه القصيدة في جانبه اللغوي، فإننا سنجد أن هناك عاملين لهما أثرهما الواضح والجلي في لغة هذه القصيدة، ومن ثم في بنيتها اللغوية، وهذان العاملان هما:

١ - الفترة أو المرحلة الزمنية التي قيلت فيها القصيدة، أو بمعنى آخر الاتجاه الفني للقصيدة الاستلهامية تقليدياً كان أو تجديدياً.

٢ - الاتجاه الفكري والأيدولوجي الماثور داخل القصيدة الاستلهامية.

(١) الجرح الأخير ص ٧٧.

(٢) ديوان عبدالله البردوني ١/ ٢٥٤.

أما ما يخص العامل الأول، فإن القصائد ذات الاتجاه الفني التقليدي تسيطر عليها بنية لغوية ذات دلالات قاموسية أولية، وذات حس لغوي تراثي، كما هو حال البنية اللغوية في المطولات والمنظومات مثل (البكرية، والعمرية . . ودول العرب وعظماء الإسلام والإلياذة الإسلامية . .)، والمسرحيات التقليدية (كمجنون ليلي) لشوقي و (العباسة) لعزیز أباطة . . ومن سار على نهج هذا الاتجاه التقليدي من الشعراء المحافظين، فإنه يغلب على البناء اللغوي لهذه الأعمال الشعرية الاستلهامية المفردات والتركيبات اللغوية ذات الدلالات القاموسية والتراثية، وذات المنحى الوصفي الإخباري المباشر؛ فالشاعر عبدالحليم المصري حين يستلهم لنا موقف أبي بكر الصديق وعمر بن الخطاب رضي الله عنهما من حقيقة موت النبي ﷺ فإنه يستخدم بنية لغوية ذات دلالات قاموسية محددة تدل على معناها الحقيقي بشكل مباشر، وإخباري دون أي دلالة رمزية أو إيحائية^(١):

وربع أبو حفص بموت محمد	فهاج كما استعديت في الغيل ضاريا
وقال ورب البيت لست بمنشن	إذا قلتموها أو أقط النواصيا
وأنساه هول الخطب آية ربه	وليس أبو بكر على الخطب ناسيا
فلما استبان الموت حيا بأبلج	مسجى من الإشراق يحسب صاحيا
أهاب بهم يا قوم مات محمد	وألقي على شط الخلود المراسيا
فمن ظنه رباً فقد مات ربه	وإلا فإن الله ما زال باقيا

فالسمة القاموسية للدلالات اللغوية، والبعد الإخباري المباشر والحس الإسلامي واضح في هذه المقطوعة الاستلهامية من مطولة (البكرية) فهي تحكي ذلك الموقف الذي وقفه كل من أبي بكر الصديق وعمر بن الخطاب رضي الله عنهما من حقيقة موت الرسول ﷺ بشكل إخباري ومباشر، ونلاحظ أن هذا الاستلham لا يكاد يتجاوز الدلالة القاموسية الحقيقية. ويستلهم الشاعر علي محمود طه شخصيتي خالد بن الوليد وأبي عبيدة عامر بن الجراح رضي الله عنهما من خلال دلالتهما التاريخية الإخبارية المباشرة، ودلالات أوصافهما اللغوية القاموسية حين يقول يذكر البطل العربي فوزي القاوقجي^(٢):

وكم جـبـل هـبـطت برأس واد	يعز الجن أن ترقى إليه
حميت الغاصبين خطى إليه	فصان عراقه، وحمى شامه
بجيش من بني عندنان ماد	ترى نسرأ به وترى أسامة
يروعك خالد فيه وتلقى	عبيدة وهو في سيف ولامة

(١) القصائد الإسلامية الطوال ص ٢٣٣.

(٢) ديوان علي محمود طه، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م، ص ٧٩٦.

أما القصائد الاستهامية الجديدة التي قيلت في مرحلة ما بعد عام (١٩٤٧م) وهي التي استفادت من التقنيات الاستهامية الجديدة فتقل فيه البنية اللغوية ذات الدلالة القاموسية الحقيقية وذات الحس التراثي، كما تختفي فيها المفردات والتركيبات الوصفية الإخبارية المباشرة والمسطحة، وتسيطر عليها البنيات اللغوية ذات الحس المعاصر التي تميل نحو العمق والتعقيد في دلالتها المضمونية القائمة على الرمز والإيحاء والتكثيف، وتراسل الحواس، يظهر هذا في مثل استلهام الشاعر صلاح عبدالصبور لشخصية بشر الحافي، متجاوزاً الوقوف عند إخبارنا بصوفيته وزهده إلى أن يجعل من حياة بشر رمزاً لرفض الواقع العربي المعاصر الذي كان يعيشه الشاعر نفسه، وهجر كل ما فيه من مظاهر الحياة والعيش، في شكل من أشكال الرفض لهذا الواقع، مستخدماً بنية لغوية تتجاوز دلالاتها الإخبارية الحقيقية المباشرة والمسطحة إلى دلالات عميقة، تقوم على الإيحاء والرمز وتجاوز الظاهر القاموسي للمفردة إلى ما وراءها من الدلالات الإيحائية العميقة، حين يقول مخاطباً بشر الحافي، وهو في الحقيقة يخاطب ذاته هو وكل مثقف اصطدم بواقع حياتي مزيف^(١):

أحرص ألا تسمع

أحرص ألا تنظر

أحرص ألا تلمس . .

أحرص ألا تتكلم . . ولأنك لا تدري معنى الألفاظ

فأنت تناجزني بالألفاظ

يا شيخني بسام الدين : قل لي . . «أين الإنسان . . الإنسان»؟

يا شيخني الطيب : هل تدري في أي الأيام نعيش؟

ويتجاوز الشاعر عبده بدوي في استخدامه لشخصية (الحجاج) الشخصية التاريخية المعروفة في الماضي ليجعله رمزاً للدلالة على شخصية معاصرة تمارس الظلم والعدوان والطغيان والجبروت، وذلك من خلال استخدام بنية لغوية تعتمد على المتكلم مما يشير أن المقصود بالحجاج هنا ليس الشخصية التراثية، بل شخصية أخرى معاصرة للشاعر وذلك في قوله^(٢):

. . ماذا لو نادمت الإنسان الظالم في كل زمان؟

ماذا لو مالأت (الحجاج) بما يجري مذعوراً في الشريان؟

ورقصت لكي يتضحك منه البطن المלא

ويجعل الشاعر نزار قباني طارق بن زياد القائد العربي المسلم فاتح الأندلس رمزاً لقائد عربي معاصر كان مهيمناً لقيادة الأمة نحو النصر، لكن الواقع السياسي العربي حذله وحاك الدسائس والمؤامرات

(١) ديوان صلاح عبدالصبور ١/ ٢٦٤ - ٢٦٨.

(٢) الجرح الأخير ص ٧١.

ضده حتى سقط وخسرته الأمة^(١) .

سرقوا منا الزمان العربي
سرقوا منا الطموح العربي
سرقوا من طارق معطفه الأندلسي
أخذوا منه النياشين . . أقالوه من الجيش
أحالوه إلى محكمة الأمن . . أدانوه بجرم النصر
هل جاء زمان صار فيه النصر محضوراً علينا . . يا بني
ثم هل جاء زمان يقف السيف به متهماً عند أبواب القضاء العسكري

إن الشاعر في تركيبته اللغوية هذه يتجاوز الدلالة التراثية المباشرة لشخصية طارق وأوصافه وملامحه إلى دلالات أعمق توحى بأن المقصود بطارق وأوصافه هذه، شخصية قيادية معاصرة، جعل الشاعر من الشخصية التراثية رمزاً لها ليس غير، ومن ثم فالدلالة اللغوية هنا تجاوزت دلالتها الحقيقية الإخبارية المباشرة، إلى دلالات أعمق ذات بعد رمزي إيحائي، كما هو واضح في التركيب اللغوي: «سرقوا من طارق معطفه . . أخذوا منه النياشين . . أقالوه من الجيش . . أحالوه إلى محكمة الأمن . . أدانوه بجرم النصر»، فإن هذه التراكيب اللغوية تصرف (طارق) هنا عن دلالة التاريخية الحقيقية إلى دلالة رمزية معاصرة.

كما يشيع في استلهمات المجددين البنية اللغوية التي تحمل دلالات الرفض والتمرد والثورة حتى غدا هذا القاموس اللغوي الثوري الرافض المتمرد ظاهرة بارزة في استلهمات شعرائنا المعاصرين، وقد لمسنا البنية اللغوية ذات الحس الرافض للواقع في نص صلاح عبدالصبور السابق عن بشر الحافي الذي رفض واقعه، وهرب من الناس، وانعزل داخل ذاته.

ويمكننا الوقوف على ملامح الثورة والتمرد في الاستخدام اللغوي للقصيدة الاستلhamية في الملمح التجديدي الثوري الذي تحدثنا عنه في الفصل الأول من الباب الثاني من هذه الدراسة.

أما العامل الثاني الذي أثر في البنية اللغوية للقصيدة الاستلhamية وهو الاتجاه الفكري والعقدي الذي يسيطر على الشاعر، فإننا نلاحظ تأثراً واضحاً بشيوع البنية اللغوية التي تحمل دلالات ومضامين ذلك الاتجاه، وتعبّر عنه، ففي الوقت الذي نجد فيه المفردات والمصطلحات ذات المضامين الدينية الإسلامية تسيطر على استلهمات شعراء المدرسة الإحيائية، ومن سار على طريقتهم من المعاصرين، وشعراء النظرية الإسلامية في الأدب، نجد أن المفردات والتراكيب والمصطلحات اللغوية ذات الحس الاشتراكي والقومي واليساري والثوري والنضالي تسيطر على استلهمات شعراء الاتجاهات القومية والاشتراكية والشيوعية كما هو عند العيسى والشرقاوي وعدوان وتوفيق زياد . . فنجد مثلاً الشاعر توفيق زياد حين يستلهم

(١) الأعمال السياسية الكاملة ٣/ ٤٨٧ - ٤٨٩ .

شخصية أبي ذر الغفاري رضي الله عنه تسيطر على بنية قصيدته اللغوية المفردات ذات الحس اليساري الشيوعي، فهو يقول من قصيدته (عثمان) يذكر فيها صديقاً سودانياً له قابله في موسكو^(١):

إنني أذكر عثمان صديقي
وأنا من أجله اليوم سعيد
عامل من (أم درمان) البعيدة
هو إنسان عقيدة . . ذات يوم التقينا في (الساحة الحمراء)
قدام الضريح

وتحدثنا عن السودان، عن مصر، وكوبا والجزائر . . وعن الثورة . . وأبي ذر
وأصل الآه في الموال . . وعن المطاط والقطن . . عن ديالكتيك الطبيعة وعن
الثروة والفقر، وقانون الصراع الطبقي، والصعاليك الذين
اقسموا بينهم . . كل رغيف

إننا نجد في هذا النص الذي يستلهم فيه الشاعر توفيق زياد شخصية الصحابي الجليل أبي ذر الغفاري رضي الله عنه تسيطر عليه البنية اللغوية ذات الحس اليساري الشيوعي الاشتراكي كما هو ظاهر في قول الشاعر - عامل من أم درمان، هو إنسان عقيدة، في الساحة الحمراء قدام الضريح، . . كوبا، الثورة، ديالكتيك الطبيعة، الثروة والفقر، قانون الصراع الطبقي - وقد جمع الشاعر بين أبي ذر وهذه المفردات اللغوية ذات الدلالات اليسارية، جاعلاً من شخصية أبي ذر البنية المضمونية الكبرى أو العظمى التي تستقطب وتجذب إليها كل تلك المضامين والمصطلحات الشيوعية اليسارية والنواة التي تدور حولها تلك المفردات اللغوية ذات الحس (الأيدولوجي) الاشتراكي الشيوعي اليساري، لتظهر القصيدة في بنيتها ومعماريتها الفنية وهي تحمل تلك المسحة الثورية النضالية الحمراء التي تميز هذه الأيدولوجية اليسارية وذلك الاتجاه الفكري الشيوعي .

أما البنية اللغوية ذات الحس الصوفي فهي بنية لغوية لها حضورها وسيطرتها الواضحة والبارزة على الخارطة اللغوية البنائية للقصيدة الجديدة، ولا نكاد نتجاوز الحقيقة، إذا ما قلنا إنها تصل إلى درجة الظاهرة البنوية الفنية في بناء القصيدة الاستلhamية الفنية والمضمونية وتركيباتها الجديدة بخاصة، ويكثر حضور هذه البنية اللغوية الفنية عند شعراء مثل أدونيس والبياتي وصلاح عبدالصبور وحسن الأمراني . . من الذين استلهموا رموز التصوف الإسلامي أمثال الحلاج وبشر الحافي وإبراهيم بن أدهم . . وغيرهم من شخصيات التصوف^(٢).

(١) ديوان توفيق زياد ص ٣٤٩ - ٣٥٣.

(٢) انظر نماذج من هذا في مبحث الاتجاه الصوفي في الفصل الثالث من الباب الأول.

ومما ينبغي التنبيه إليه - ونحن نختم حديثنا عن البناء الفني للقصيدة التي استلهمت الشخصيات الإسلامية التراثية بالحديث عن نسيجها البيوي اللغوي - هو قضية تعامل الشاعر مع البنية اللغوية في هذه القصيدة الاستلهامية الجديدة .

فإذا ما أراد الشاعر لتجربته الاستلهامية أن يكون لها قدر من النجاح القائم على أساس من استلهام الحاضر للماضي ، وانطلاق تجربته المعاصرة من التجربة التراثية للشخصيات المستلهمة ، فإن الأمر يقتضي أن يقيم الشاعر نوعاً من التوافق والالتزام اللغوي داخل النص الاستلهامي بين البنية اللغوية ذات الدلالات التراثية - وأقصد بها هنا البنية اللغوية التي تحمل ملامح الشخصية التراثية المستلهمة - وبين اللغة المعاصرة - وهي الألفاظ ذات الدلالات المضمونية المعاصرة - التي يسندھا الشاعر للشخصية التراثية «المستلهمة» أو لمعادلھا المعاصر ، التي يمنح الشاعر من خلالها روح الجدة والمعاصرة للبنية التراثية المستدعاة لتلك الشخصية الإسلامية التراثية المستلهمة ، وينبغي للشاعر أن يحول دون أن تغطي بنية لغوية على أخرى ، حتى لا تتعرض العملية الاستلهامية للضعف ، وعدم الفاعلية الفنية والمضمونية في العملية الشعرية ، إما بسبب الإغراق في الماضي والوقوع في شرك الإخبار والتسطيح والمباشرة الغوية التي تجعل من الشخصية بنية ساكنة في ماضيها غير متحركة أو متفاعلة مع الحاضر كما هو حال استلهامات شعراء المتابعة والتقليد^(١) ؛ أو ينحرف الشاعر بطغيان البنية اللغوية الجديدة والمعاصرة على استلهامه ، بحيث تتلاشى الملامح التراثية للشخصية المستلهمة ، ومن ثم لا يقوى الشاعر على استولاد المضامين المعاصرة من خلال مضامين الشخصية التراثية ، لافتقار الشاعر لحضور عناصر لغوية تحمل مضامين الشخصية التراثية ، التي يود الشاعر الإفادة منها في تفسير وتفعيل وتوظيف شخصيته المستلهمة في واقعه الحياتي المعاصر ، ومن ثم تدخل العملية الاستلهامية إما في التقريرية المباشرة أو في الغموض المستغلق بسبب طغيان أحد طرفي البنية اللغوية المجسدة للعملية الاستلهامية .

ومن النماذج التي طغت فيها البنية اللغوية التراثية استلهام الشاعر كيلاني سند^(٢) لشخصية الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه بحيث لم نعد نتبصر المضمون المعاصر الذي استلهم فيه وجنت القصيدة نحو المباشرة والتقرير وذلك في قصيدته (يا عمراه) التي يقول منها^(٣) :

فلنذكر فالذكرى تنفع : «يا سارية الجبل»

ارتد إلى الجبل فسقط بعض قلاع الروم

لم تظلم فأمنت فمنت

(١) انظر بحث المتابعة من الفصل الأول من الباب الثاني .

(٢) هو : كيلاني حسن سند ، من شعراء مجلة الآداب البيروتية ، يوقع قصائده بـ(القاهرة) ولعله من مصر ولكني لم أفق له على ترجمة فيما وقع بين يدي من المصادر والمراجع ، [انظر : مجلة الآداب البيروتية ، السنة (١٨) ، العدد (٥) ، مايو ١٩٧٠م ، ص ١٣٠] .

(٣) مجلة الآداب البيروتية ، السنة (١٨) ، العدد (٥) ، مايو ١٩٧٠م ، ص ١٣٠ .

خفت إذا صليت على عتبات المعبد يتهدّم
فخرجت وصليت . . فأنشئ تحت الجبهة مسجد
لا تغتم فقد حرقوه اليوم . . لا تغتم سيكون الدرس الأول عنه
وينظم أحد الشعراء الجبناء رثاءً ، يتقرر هذا العام
كنت تطوف على الأبواب لتستطلع آهات المحزونين
وسمعت الجارية تقول : والله لولا الله تخشى عواقبه
لزلزل من هذا السرير جوانبه
فسألت : إلى كم تنتظر المرأة ؟ قالوا الثلاث
فدعوت الغائب أن يرجع . . كي لا يتزلزل مضجع
صاح الإعرابي وأنت على المنبر (تعطينا ثوباً . . وتخص النفس بشوبين
إنك أطول من رجلين)
صحت أبا عبدالله لمن ؟ ثوبي يا أبتاه . . قد أعطيتك إياه

هكذا نجد أن الشاعر في استلهامه لشخصية عمر انغمس في بنية لغوية تراثية طغت على ما يمكن
أن نتلمسه من رؤية معاصرة للشاعر من جراء استلهامه شخصية الخليفة عمر رضي الله عنه ، مما أدى إلى إحاطة
معمار القصيدة بأسوار لغوية تراثية غيببت إمكانية رؤيتنا لملامح البنية الجديدة المعاصرة للعملية
الاستلهامية .

وعلى النقيض من كيلاني سند نجد الشاعر سميح القاسم تكاد تغيب لديه الجوانب التراثية من
شخصية الخليفة العباسي المعتصم ، الذي استلهمه ليعبر من خلاله عن واقعه المعاصر ، بسبب طغيان البنية
اللغوية المعاصرة وسيطرتها على مضامين تجربته الاستلهامية ، وذلك في مطولته (في ذكرى المعتصم) ،
فعلى الرغم من طول القصيدة التي جاءت في أحد عشر مقطعاً ، فإننا لم نكد نجد من المفردات اللغوية
الدالة على شخصية المعتصم التراثية في غير العنوان أو في استخدامه لعبارة (وامعتصماه) في المقطع
الحادي عشر ، في الوقت الذي نجد الشاعر يؤثر استخدام البنية اللغوية ذات الدلالات المعاصرة في سائر
مقاطع القصيدة الاستلهامية ، يقول في بعض مقاطع تلك القصيدة^(١) :

ولم أسرج جياد الغزو يا بابل ، ولم أخدعك . . لم اغدرك يا بابل
وما علقت في بابي لواء الغدر والباطل ، فما لحبيبتني تسبي
وما لعواصف غضبي ، تفزع جنتي الوسنى ، وتهدم سوري الآمن
ومن مستنقع الأحزان تدمع ماءها الآسن ، يمزق شمل أطياري
ويخنق طيب أزهاره ، وما للشمس يزجرها غمام الحقد عن داري

(١) ديوان سميح القاسم ص ٥٨٨ - ٥٨٩ ، ٦٠٦ - ٦٠٧ .

وما للحاكم التري لا يأسى لأطفالي ، ويجلدني بسوط الغدر والقسوة
ويخطف زوجتي الحلوة ، يدوس مشاتلي الخضراء ..
فقد طالت سنون الجوع والفقر !
وطالت لهفة الصحراء .. للأنهار .. والأشجار .. والآلات .. والأطفال
وطالت صرخة الأجيال للأجيال ! معتصماه ! معتصماه ! معتصماه !!

يحاول الشاعر في هذه القصيدة الطويلة ذات المقاطع والأجزاء المعنونة أن يقيم نوعاً من المفارقة التصويرية بين حال الأمة في الماضي ممثلة في قوة المعتصم وعزته ومنعته وواقع الأمة العربية في العصر الحاضر الضعيف المنتهك والمتخاذل ، ولكن الشاعر - كما نلاحظ في هذا المقطع الذي اجتزأناه من القصيدة الطويلة - لم يصل بالمفارقة التي أحدثها بذكره للمعتصم في قوله : (معتصماه) وسط الضعف العربي المعاصر إلى درجة من القوة الفنية التي تبرز لنا الواقع العربي المعاصر من خلال المناظرة والموازنة بين البنية اللغوية لطرفي الاستلهام التراثي والمعاصر ، وذلك لأن الملامح المعاصرة التي استنفدت بنيتها اللغوية - مفردات وتراكيب - مقاطع النص قد طغت على الملامح التراثية للشخصية المستلهمة (المعتصم) فلم يذكر الشاعر من خلال البناء الفني لمفردات النص وإشارته اللغوية أي صفة ثابتة في الذاكرة العربية للشخصية المستلهمة (المعتصم) ، باستثناء الإشارة اللغوية (معتصماه) ، ومن ثم فقد ضعفت عملية المفارقة الآتية من الاستلهام للشخصية الإسلامية التراثية (المعتصم) بسبب قلة معطيات النص اللغوية ذات الملامح التراثية للشخصية المستلهمة التي يمكن وضعها إزاء مكونات النص اللغوية ذات الملامح المصورة للوضع العربي المعاصر المتردي والضعيف الذي سيطر على بنية النص اللغوية ، وهذا أضعف العملية الاستلهامية ، وقوض بنية القصيدة الفنية القائمة على غير أساس من الماضي المستلهم .

لذلك فإن على الشاعر من أجل أن يحافظ على بناء فني عميق ومتجذر لنصه الاستلهامي ، أن يقيم معمار قصيدته هذه ، على أساس من التعامل اللغوي القائم على المواءمة بين البنى اللغوية المكونة لنصه ، ذات الدلالات التراثية ، والدلالات المعاصرة ، حتى لا تميل احداها بالأخرى فيضعف البناء الفني للقصيدة الاستلهامية ، وتفقد العملية الاستلهامية قيمتها الفنية إن على حساب الماضي وإن على حساب الحاضر .

(٢) التقريرية والرمز :

أقصد بالتقريرية في استلهام الشخصيات الإسلامية .. تناول الشخصية المستلهمة بطريقة إخبارية مباشرة ، يسجل الشاعر في نصه الشعري ملامح الشخصية ومواقفها وأقوالها ، كما هي في كتب التراث دون أن تشي تلك الملامح والمواقف والأقوال بأي إحياءات جديدة تعبر عن تجربة شعرية معاصرة تعمل في نفس الشاعر ، ودون أن يعمد الشاعر إلى تعميق الشخصية أو استبطانها أو توظيفها ، بل يتناولها بشكل سطحي أفقي ، لا يضيف تناوله لها أي إضافة مضمونية أو فنية ، على ما هو ثابت ومعلوم

للشخصية المستلهمة في كتب التراث ، باستثناء أنه نظم أخبار تلك الشخصية في وزن ينقل به تلك المعلومات من الشربة إلى الإيقاعية في التعبير ، بجانب تحقيق أشياء لا علاقة لها بالعملية الإبداعية الفنية ، كالتذكير بالشخصية أو الافتخار بها ، أو الاستعانة بالوزن على حفظ واستظهار أخبارها ، أو تقديمها كنموذج تاريخي يحتذى ويقتدى به ، وهذه أمور يمكن أن نحصلها إذا ما قرأنا أخبار الشخصية في مصادرها من كتب التراث .

والتقريرية في الاستلham كما توجد عند شعراء المتابعة من الإحيائيين والمعاصرين ممن التزموا بالقصيدة العمودية ، توجد كذلك عند بعض شعراء القصيدة الجديدة ، ولكنها عند شعراء المتابعة أكثر منه عند شعراء القصيدة الجديدة ؛ ولعل ذلك بسبب اعتناء شعراء القصيدة الجديدة على تقنية الرمز ، وحذقهم له ، وتعمقهم فيه أكثر من شعراء المتابعة والتقليد .

وتغلب التقريرية بين شعراء المتابعة لدى شعراء المطولات والمنظومات الشعرية ، حيث «الاستعراض التاريخي للحوادث والشخصيات ، مع الغنائية والمباشرة . . والتركيز على الوقائع التاريخية كما وقعت فعلاً دون تحوير»^(١) فني ، أو توظيف تحمل من خلاله الشخصية المستلهمة رؤية جديدة ومعاصرة للشاعر حيال واقعه .

فالشاعر عبدالحليم المصري يستلهم شخصيتي أبي بكر وعمر رضي الله عنهما من خلال حادثة تاريخية تحكي منافستهما على عمل الخير من خلال عجز بالمدينة كان عمر يتعدها ، فكان إذا جاء وجد غيره قد سبقه إليها ، فأصلح ما أرادت ، فجاءها عمر مرة كيلاً يسبق إليها فوجد من قد سبقه ، فترصده عمر فإذا هو أبو بكر الصديق رضي الله عنه .

والشاعر عبدالحليم المصري عمد إلى نقل هذه الحادثة في مطولته (البكرية) ، كما هي في كتب التراث ، بشكل تقريرية مباشر ، دون أن يوظفها فيحولها إلى عمل شعري يطرح فيه رؤيته لواقعه المعاصر من خلالها ، فنجدته يقول^(٢) :

رأى عمر يوماً عجوزاً بدارها	غدا الموت فيها للبقية حاسيا
فقال : أواسيها وأقضي أمورها	فقد عدت في المسلمين مواسيا
مضى غاشياً في نهرة الصبح دارها	فألفى لها في نهرة الفجر غاشيا
فقال لها : من كان في الحي ساقي	ومن ذا الذي يبدو له ما بداليا
ف قالت : كريم يعتري الدار سحرة	فيجمع أشتاتي ويرحم ما بيا

(١) توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي - مصطفى رضاني - عالم الفكر - مجلد (١٧) عدد (٤) عام

١٩٨٧م ص ٨٢ - ٨٣ .

(٢) القصائد الإسلامية الطوال ص ٢٣٩ - ٢٤٠ .

وأرصد سباقاً إلى الخير ساعياً
ولكنه الصديق من كان بادياً
وما حملته النفس إلا المعاليا
وهيأ فيه للقدر الأثافيا
سواك أبا بكر ولا كنت راضيا

فقال : سأحيي الليل أرعى طروقه
فشق روان الليل عن رونق الضحى
فألقي الكلى عن كاهل عز قبلها
وألقى العصا في جانب من فنائها
فصاح به الفاروق : ما كان سابقي

وتستلهم الشاعرة عليه الجعار شخصية زينب بنت علي بن أبي طالب عليه السلام فتخاطبها بشكل مباشر تقرر من خلال مخاطباتها الشعرية الاستلهامية لها فتورد أخباراً معروفة عنها من كتب التراث ، فهي ابنة أكرم بنت وترت في بيت طهر وهي بضعة من علي وأمها فاطمة . . والشاعرة بهذا إنما قررت صفات وملامح ثابتة للشخصية المستلهمة دون أن توظفها أو تستفد منها ، عندما تقول من قصيدتها (إنني أحبك أنت) ^(١) :

يا بننت أكرم بننت
في ظل أطهر بيت
وللبتول انتسبت
ومن هداه ارتسويت
والخير بالخير يأتي
وسيدي .. يا (ستي)

إنني أحبك أنت
يا زهرة من تسامت
يا بضعة من علي
ففي نور طه نشأت
فالنور بالنور يسقى
يا بنت بنت حبيبي

فالشاعرة تخاطب زينب بما يوضح أصل منبتها ، وصلاحتها ، وتقواها ، وطهرها ، ونقاء نفسها ، وطيب مغرسها . . بشكل تقريرى مباشر يبقى الشخصية المستلهمة كما هي في الماضي ، ولم تزد أن أشعرتنا بعاطفتها الحارة اتجاه الشخصية المستلهمة دون توظيف لها في واقعها المعاصر .

ويستلهم الشاعر حسن بن يحيى الذاري عددًا من شخصيات الصحابة - عليًا وحمزة وأبا عبيدة وبلالاً وعبدالله بن مسعود - رضي الله عنهم من خلال جهادهم يوم بدر ، يخبرنا بما بذلوه من بطولات وحسن بلاء في ذلك اليوم بطريقة تقريرية مباشرة فيقول من قصيدته (من صرخات الحق) في ذكرى يوم النصر الأكبر بغزوة بدر ^(١) :

يجريه رب الخلق في إكمال

النصر بالإيمان والأعمال

(١) على أعتاب الرضا - آمون للطباعة و التجليد ١٩٩٣ م ص ٢٩ .

(٢) من صرخات الإيمان - مطابع مذكور - القاهرة ، ص ٢٨ - ٢٩ .

للمؤمنين بدينه ورسوله
النصر أسمى مطلب لجاهد
سل عنه آثاراً ببدر لم تز
حيث التقى الجمعان في ساح
فيهم رسول الله أخلص عابد
فتقدمت أبطاله في قوة
ببطولة أملى علي درسها
وأبو عبيدة والصحاب جمعيهم
فإذا بلال بعد طول بلائه
من رأس كفر سامه بضلاله
ذاق النكال أمية وصحابه
تركوا أبا جهل صريع غروره
وإذا ابن مسعود يحطم هامه
بدر سيبقى ذكرها بين الوري
فيها تأكد للبرية أننا

في فيض إخلاص وصدق فعال
ربح الجنان وفاز بالآمال
ل تتلى بعرض راع في الأنفال
الوغي ، من غير ميعاد مضى ومقال
لله في إيمانه بكمال
حصدت قواهم دونما إمهال
والحمزة المشهور بالأفعال
خاضوا غمار البأس دون كلال
يقتص في عدل بساح نضال
سوء العذاب بقسوة المحتال
من مؤمنين تميزوا بخصال
تسفي عليه الريح نقع رمال
في وثبة لغضنفر رئبال
قبس ينير الحق للأجيال
أصحاب حق ساطع بجلال

ومن الاستلهام التقرير ، استلهام الشاعر عمر أبو ريشة شخصية الشاعر العباسي (ديك الجن)
عبد السلام بن رغبان الكلبي ، من خلال حكايته التي روتها كتب التراث والشعر مع زوجته الحسنة التي
قتلها بسبب شدة حبه لها وغيرته عليها ، وذلك في قصيدته (كأس) ، وقد جعل عمر أبو ريشة من كأس
التي تقول الرواية أن ديك الجن صنعها من رماد الجارية منطلقاً لتناول شخصية هذا الشاعر ، وكأن أبو ريشة
باختياره لهذه الرواية قد رجحها على سائر الروايات الأخرى التي تحكي قصة ديك الجن مع زوجته أو
جاريته ، وقد قال أبو ريشة فيها^(١) :

دعها فهذي كأس ما
دعها فقد تشقيك فيها
وتنفس الشـيخ الشـقي
ما غـرـها مني ؟ وماذا ؟
الشـيـب مـر بـلـمـتـي

مرت على شفـتي نديم
لفحة البـغـي الرـجـيم
على جـذـى حـب أثـيم
أبـقـت الأيـام مـنـي
وأقـام في عـجـزي ووهـني

(١) ديوان عمر أبو ريشة ١/ ١٣٣-١٤٣ .

والشوق أحلام مخضبة
نادى هواها فالتفت
وشبابها الظمان بين
فوجمت مجروح الرجولة
ورجعت للأكواب أملاها
هي نشوة لم يبق لي
نامت وجنح الليل جن
أيضم غيري هذه النعمى !
قبلتها والليل ينفذ
ومدامعي تجري وكفي
هي وقفة رعناء ضاق
فحملت شلو ضحيتي
وجبلت من تلك الجذى
وغداً أحطمها أمام
فاشرب ودعها فهي ما

تموت وراء جـ فني
وما رددت له جوابا
يـدي يستجدي السرابا
أخفض الطرف اكتئابا
على غصص شرابا
من بعدها ما يطمع
وغيرتي الهوجاء غضبي
إذا وسدت ترربا
عنه أسراب النجوم
فوق خنجري الأثيم
بهولها حلم الحليم
والنار حمراء الأديم
كأسي ومن تلك الكروم
الله في ظل الجحيم
مرت على شففتي نديم

والشاعر عمر أبو ريشة أنطق (ديك الجن) بالرواية التي ارتضاها هو ، ويرى صحتها فيما روته
كتب التراث عن حكاية (ديك الجن) مع زوجته أو جاريته ، التي تذهب أن سبب قتلها شدة حبه لها ،
وغيرته عليها ، وأنانيتها من أن يتزوجها شخصاً آخر إذا ما مات قبلها .

واستلهم عمر أبو ريشة هنا لشخصية (ديك الجن) ، يقف عند إنطاق الشخصية وهي لما تنزل
ساكنة في ماضيها بتفاصيل حكايتها التاريخية على شكل إخباري مباشر فيه تقرير من الشاعر لإحدى
الروايات التاريخية لهذه الحكاية ، والوقوف بالعملية الاستلهامية عند هذا الحد من الاستلهم التقريري
الذي يرجع إحدى الروايات على سواها ، بجانب هذه الغنائية والخطابية المشوبة بالعاطفة المتدفقة التي لا
يمكن أن ننكرها للشاعر ونحن نقرأ هذه الأبيات ، أما أن يجعل الشاعر من شخصية (ديك الجن) وحكايته
هذه قناعاً فنياً له يتحدث من خلاله عن تجربة حياتية معاصرة عاشها هو في واقعه فهذا ما لم نجده في
استلهم الشاعر هذا لشخصية (ديك الجن) .

فعلى الرغم من إنطاق الشاعر لهذه الشخصية المستلهمة بهذه الأبيات ، إلا أنه لم يجعل منها
قناعاً له يتحدث من خلالها عن تجربة حياتية معاصرة وجديدة يعيشها هو في حاضره ، ويرى أنها تتلاقى
مع تجربة ديك الحجن ومأساته التراثية ويمكنه أن يستفيد منها في التعبير عن رؤيته المعاصرة ، أو يحمل ذلك

الموقف التراثي لديك الجن الذي وقفه في لحظة من لحظات ضعفه الإنساني، تجربة حياتية معاصرة، تعالج قضية من قضايا الحياة، بحيث يكون لذلك الموقف في الماضي أثره في مواقف الشاعر في الحاضر.

لكن عمر أبو ريشة قصر استدعاءه لشخصية ديك الجن ومأساته هذه على أن يحكي لنا تلك الحادثة وينظمها بشكل تقرير في شعر مشوب بالعاطفة العارمة، والغنائية اذاتية، والخطابية الجهيرة، وكأنه يود أن يقول لنا هذه هي الرواية التي أرجح أن تلك المأساة وقعت بها.

ولم يصنع أبو ريشة صنيع شاعرين استلهما هذا الموقف لديك الجن هما عبدالوهاب البياتي ونزار قباني اللذان كان استلهامهما له رمزياً توظيفياً خرجا بالحادثة وصاحبها عن الطور التاريخي الذي روته كتب التراث، إلى إطار معاصر جديد يعيشه كل منهما في واقعه الحياتي الخاص، عندما مارسا نوعاً من الاسقاطات السياسية والاجتماعية على شخصية ديك الجن ومأساته في الماضي، بعيداً عن التقريرية والمباشرة، وسنوضح هذا عند الحديث عن الرمز.

والاستلهام التقريري ليس محصوراً في شعراء المتابعة والتقليد، ولا في شعراء القصيدة العمودية دون سواهم، بل وقع فيه كذلك بعض المجددين من شعراء القصيدة الحرة، ومن تفتحت تجاربهم على المذهب الرمزي وغيره من تقنيات القصيدة الجديدة. وبخاصة عند شعراء القصيدة السياسية والثورية، ولكنه لم يشع لديهم كما شاع عند المتابعين والمقلدين لهم.

ومن شعراء القصيدة الجديدة الذين سقطوا أحياناً في التقريرية في استلهاماتهم الشاعر عبدالرحمن الشرقاوي في محطات من مسرحيته (الحسين ثائراً والحسين شهيداً)، فقد حوت «شيئاً من التسجيلية، إذ نجد الأحداث تنمو في الزمن بتسلسل قصصي طويل تنتقل كثيراً بين الأمكنة، فمن المدينة إلى مكة إلى الصحراء إلى الكوفة، يشرح باستطراد وسرد بعض مراحل حياة الحسين وآرائه، ومواقفه، ومواقف أصحابه»^(١)؛ وتغلب عليه في بعض المواقف الغنائية الخطابية، ومن مظاهر تلك التقريرية قول الشرقاوي على لسان الحسين مخاطباً مروان بن الحكم^(٢):

أنا ماض . . طال والله انتظار الفقراء الصالحين
أنت لا تملك أن تحرمني من ملاقات جموع الفقراء
وقوله على لسان الحسين مخاطباً محمد بن جعفر^(٣):

لا . . بل أنهض لأناضلهم

(١) الشاعر العربي الحديث مسرحياً - محسن اطميش - منشورات وزارة الإعلام العراقية، دار الحرية للطباعة - ١٣٩٧ هـ

- ١٩٧٧ م ص ٢٢٣-٢٢٥.

(٢) الحسين ثائراً ص ٣٠، ٣٣.

(٣) السابق ص ١٠٨، ٢٠٨ - ٢٠٩.

لا . . بل أنهض ضد الظلم . . وضد البغي ، وضد الجور
بل أخرج باسم الفقراء ، دفاعاً عن حق الضعفاء
أنا لن أكست عن منكر ، سأناضلهم حتى الموت
الحسين لبعض رجاله : . . كم ترى قد بقي على الكوفة ، قل لي . . يا بريد
بريد : لم يبق إلا ليلتان ونهار
الحسين : وينهض المظلوم والمستضعف والمنبوذ الدليل
ويسقط الجبار

نلاحظ أن الشرقاوي في هذه المقاطع يكاد يبتعد عن لغة الرمز والإيحاء والعبارة المكثفة المركزة، إلى ترديد مصطلحات أيديولوجية تقريرية، هي أقرب للشعارات المقررة سلفاً، وإلى الخطابة السياسية المباشرة، وتشتد مثل هذه النغمة التقريرية، ذات الحس الخطابي الشعاري الصارخة في مثل قول الشرقاوي على لسان الحسين (١):

فلتذكروني إن رأيتم حاكميكم يكذبون، ويغدرون ويفتكون . . .
ولا يراعون الضعيف . . وإذا انحنى الرجل الأبي . .
فلتذكروني عند هذا كله، ولتنهضوا باسم الحياة
كي ترفعوا علم الحياة، كي ترفعوا علم الحقيقة والعدالة

هذه المقاطع التقريرية في استلهاش الشاعر لشخصية الحسين في هذه المسرحية لا تصادر ما سبق أن ذكرناه من جهود فنية تجديدية للشرقاوي حققت من خلالها تقنيات فنية للعملية الاستلهامية في بعض مناحي هذه المسرحية .

والشاعر أدونيس يقع في الاستلهام التقريري بسبب غلبة الملامح التراثية للشخصية التي يستلهمها على الملامح المعاصرة التي يود أن يستلهم الشخصية التراثية للتعبير عنها، يظهر ذلك في قوله من قصيدته (مرأة لرأس الحسين) مستلهاً شخصية الحسين وخولي بن يزيد الأصبحي الذي احتز رأس الحسين عقب استشهاده وقدم به على زوجه نوار (٢):

(- سايرته رصدته . . غلغلت في جفونه
أيقضت كل شهوتي ، هجمت واحتزته
وجئت
كانت زوجتي نوار . . تفتح باب الدار
- أوحشتني ، أطلت ، كيف؟

(١) الحسين شهيداً ص ١٨٨ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ٨٤ / ٢ .

- أبشري
جئتكَ بالدهر ، بمال الدهر
- من أين ، كيف ، أين؟
- برأسه . . .
- الحسين؟
ويلك يوم الحشر
ويلك لن يجمعني طريق أو حلم أو نوم . . إليك بعد اليوم . . .)
وهاجرت نوار

نلاحظ أن الشاعر انغمس في سرد تفاصيل مقدم خولي برأس الحسين على زوجته نوار وما دار بينهما من جدل حول هذا الموقف بشكل تقريرى لا نحس فيه بأي توظيف من الشاعر لهذا الموقف في قضية حياتية معاصرة .

ويستلهم الشاعر عبده بدوي في نوع من التقريرية والمباشرة شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي وموقفه من عبدالرحمن بن الأشعث الذي ثار عليه مع القراء فيقول من قصيدته (كتيبة القراء)^(١) :

قال الحجاج ، ماذا قلت
تراني أخشى ابن الأشعث
وكتيبة قراء ملئت إشفافاً من خوف الله
وتكاد تموت من التقوى
لكأنك تدفعني دفعاً أن أفنيهم
... ..
حاصرهم في كل الأرض ، لا تترك إنساناً ينجو

لقد كان بإمكان الشاعر هنا أن يجعل من خروج عبدالرحمن بن الأشعث قائد القراء في يوم الجماجم ، رمزاً للثورة والتمرد والتحول من الباطل إلى الحق بخروجه على حاكم جبار كالحجاج ، لكن شيئاً من ذلك لم يقع من الشاعر ، وأثر هذه العبارات التقريرية التي أطلقها على لسان الحجاج تجاه ابن الأشعث والقراء ، بأنه لا يخشاهم ، وأنهم ضعاف القلوب ، ثم دعوته إلى مطاردتهم ومحاصرتهم وقتلهم في أسلوب استلهامي تقريرى مباشر .

كذلك نلاحظ أن أغلب الاستلهامات التقريرية عند شعراء القصيدة الجديدة هي تلك الاستلهامات التي تدور حول الثورة والسياسة ، فإن ميل هذه الموضوعات للخطابية والشعاراتية تنزلق بالشاعر - الذي يعالجها من خلال استلهامه لبعض الشخصيات - نحو التقريرية والمباشرة .

(١) دقات فوق الليل ص ٩٩ - ١٠٠ .

هكذا نجد أن الاستلهام التقريري كما وجد في استلهمات شعراء المتابعة والتقليد، وجد كذلك عند شعراء القصيدة الجديدة، بخاصة في استلهماتهم ذات المسحة الثورية والسياسية.

أما الرمز في استلهام الشخصيات الإسلامية فأقصد به هنا دلالاته الفنية الخاصة في الخطاب النقدي المعاصر «أي طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر، وإثارتها بدلاً من تقريرها، أو تسميتها، أو وصفها»^(١)؛ والإيحاء «قيمة [فنية] توقع في النفس ما لا يمكن التعبير عنه بطريق التسمية والتصريح»^(٢)، والرمز . . يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص . . إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة»^(٣)؛ ومن ثم فالرمز الشعري الاستلهامي الذي نعينه هنا يتجاوز الرمز بمفهومه اللغوي العام، إلى الرمز بمعناه الفني الخاص باعتباره «وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعري التي ابتدعها الشاعر المعاصر»^(٤)؛ فهو في الحالة الأولى - الرمز اللغوي - يدل على شيء محدد متفق عليه، وفي الحالة الثانية - الرمز الفني - «لا يشير إلى شيء محدد معين، يتفق الجميع عليه، وإنما يوحى بحالة معنوية تجريدية غامضة لا يمكن تحديدها، ومن ثم فالناس يختلفون اختلافاً بيناً في فهم الرموز الشعرية . . بينما يتفقون أو يكادون في فهم الرموز اللغوية»^(٥).

إذن فالرمز تقنية فنية تجريدية لحقت القصيدة الجديدة في شعرنا الحديث وتوافرت عليها من جراء تأثرها بالمذهب الرمزي في الآداب الغربية، وذلك عندما اتجه الشعراء العرب إلى الآداب الأجنبية للاستفادة من حركاتها التجديدية، فقد بدأت بواكر الرمز تظهر في شعرنا العربي الحديث من أواسط النصف الأول من القرن العشرين^(٦)، ثم ما لبث أن نضج هذا الاتجاه الرمزي في شعرنا العربي الحديث بعد الحرب العالمية الثانية^(٧)، حيث أخذ الشعراء العرب بعد هذا التأريخ يتناولون الرمز الشعري «كظاهرة فنية يلجأون إليها عن وعي بأصولها، وآثارها في العمل الشعري . . فقد برزت طائفة من الشعراء انعطفت إلى كهوف النفس، وأعماقها الواعية واللاواعية، وحاولت استغلال [التراث] في الإيحاء بالأفكار والمشاعر»^(٨).

وقد برز اتجاه الرمز في استلهام الشخصيات الإسلامية عند شعراء القصيدة الجديدة (الحرّة) أكثر

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٣.

(٢) السابق ص ٢٠٣.

(٣) زمن الشعر ص ١٦٠.

(٤) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١١٠.

(٥) السابق ص ١١٢.

(٦) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٤، والحداثة في الشعر العربي المعاصر - بيانها ومظاهرها، ص ٤.

(٧) انظر الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ١١، والرمزية في الأدب العربي ص ٤٠٤ - ٤١٧.

(٨) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٦، ١١.

منه عند شعراء القصيدة العمودية، وذلك «لما يمتاز به الشكل الجديد من مرونة في البناء، وقدرة على التشكيل الدرامي، ولما يمتاز به الشاعر الجديد نفسه من شمولية في ثقافته، ومن تنقيب دائم في قلب العصر والتراث»^(١).

ويلجأ الشاعر إلى الرمز لأسباب عدة تحول بينه وبين التصريح^(٢)، منها ما هو سياسي ومنها ما هو اجتماعي ومنها ما هو فكري، أو لأهداف فنية جمالية يود من جرائها إثراء عمله الفني؛ ففي الشخصيات التراثية بعامة والإسلامية منها بخاصة وجد الشاعر المعاصر الرمز خير أداة يمكن أن يختفي وراءها ليعبر عن آرائه بطريقة غير مباشرة مبتعداً به عن مغبة التصريح الموقع في الحرج، ومن ثم فقد استطاع الشاعر العربي في العصر الحديث التعبير عن واقعه السياسي والاجتماعي والفكري، وتعرية ذلك الواقع ونقده، ومحاولة تقويمه وإصلاحه، من خلال شخصيات إسلامية لكل منها مواقفها السياسية والاجتماعية والفكرية في الماضي الإسلامي كما هو حال عمر بن الخطاب وأبي ذر الغفاري والحسين بن علي رضي الله عنهم، والحجاج وأحمد بن حنبل والرشيد والحلاج... وغيرهم من الشخصيات الإسلامية التراثية التي استلهمت في شعرنا الحديث؛ فبالرمز الفني الشعري تتحول هذه الشخصيات «من أشخاص يمثلون اللحظة التاريخية التي عاشوها [إلى] نماذج صالحة جداً لإسقاطها على الحاضر قصد إضاءته أو تعريته أو إدابته»^(٣)، كذلك إثراء التجربة الشعرية بما يحققه الرمز من طاقات إيحائية لتجربة اشاعر و ثراء دلالي ومضموني لها^(٤)، وبما يبتعد بالتجربة الشعرية عن المباشرة والتقريرية، ويجعلها قادرة على التعبير عن معان، ودلالات لا تستنفذ بالشرح والتأويل^(٥).

فالشاعر أدونيس يتوارى خلف شخصية الحجاج كرمز يعبر من خلاله عن رؤيته لواقعه السياسي حين جعل منه رمزاً لنظام سياسي مرعب ومخيف ومتسم بالبطش والجبروت، بحيث استطاع أن ينقد من خلاله واقعه السياسي ويعريه، ويصور مدى ما يمارسه ذلك الواقع من قمع وإرهاب ضد الشاعر وما يبشر به من بنايع الحكمة والمعرفة التي تحمل الخير والنماء والحضارة للأمة، دون أن يضطر للتصريح أو أن يعرض نفسه للأذى أو التنكيل من ذلك الواقع السياسي^(٦):

كتبي يحرقها الطاغى هناك

هي ذرات من الغيم حزينة

(١) انظر: دبر الملاك ص ١٣٥، وفصول في الأدب الحديث والنقد، يوسف عز الدين، دار العلوم، الرياض، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م، ص ١٠٥.

(٢) الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن ص ٤٠٩.

(٣) الشعر والثورة في الأدب العربي المعاصر - عبدالرحمن حوطش - مكتبة المعارف - الرباط، ١٩٨٧م، ص ٤٧٦.

(٤) انظر دبر الملاك ص ١٦٢.

(٥) انظر الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٢٧٦.

(٦) الأعمال الشعرية الكاملة ١/ ٥٧٧.

فوق أشلاء المدينة
وغداً أو بعده تنهمر -
أيها الحجاج لم تحرق سواك
إن شعري لغة الأرض هناك
وأنا الريح هنا والمطر

ويستهلم الشاعر أحمد الصالح مسافر شخصية عمرو بن العاص رضي الله عنه جاعلاً منه رمزاً للقائد العربي المعاصر الذي أصابه الضعف والانكسار والخور والهزيمة أمام العدو وما لبث أن تنازل عن القيادة والقوة والأمجاد والعزة التي كان يملك زمامها في الماضي ، واستسلم للعدو ؛ والشاعر إنما يستتر خلف رمزية عمرو بن العاص التي صنعها له لينقد ويعري تلك القيادة العربية التي أصابها الفشل والانحيار حتى خارت قواها وتنازلت للعدو عن الصدارة والأخذ بزمام المبادرة فيما بينهما من مواقف وقضايا وأحداث^(١) :

يا حذام . . !
ضاجعوا قطر الندى في القدس
وافترضوا الخيول العربية
سلبوا (كافور)
خفي - طيب الذكر - حنين
وطوى (ابن العاص) فسطاط الفتوحات
وألقي في مياه النيل أمجاد أمية

لقد استطاع الشاعر من خلال الرمز الشعري الاستلهامي الذي يصور ضعف عمرو وتخليه عن القيادة ، أن يعبر عن مقدار نقده وتعريته لواقع القيادة العربية ، وما أصابها من انهزامية أمام العدو ، حيث نهضت شخصية عمرو بهذه الدلالة الرمزية الموحية والغنية مستخدماً المفارقة التصويرية التي يحس المتلقي من خلالها بمرارة الواقع العربي المعاصر الذي يعيشه الشاعر ، وقد طوي فسطاط الفتوحات وألقى القائد المهزوم في مياه النيل بما ورثه من انتصارات وأمجاد عريقة من الماضي .

ولنجاح استلهام الشخصيات الإسلامية التراثية كرموز فنية ينبغي أن يتوافر أمران^(٢) :

الأول : وجود علاقة عضوية بين الشخصية الإسلامية المستلهمة والقصيدة ، بمعنى أن تكون الحاجة إلى الشخصية المستلهمة نابعة من داخل الموقف الشعري .

(١) انتفضي أيتها المليحة ص ٤٧ ، ٤٨ .

(٢) انظر الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٣٢٣ (بتصرف) .

الثاني : وجود صلة سابقة بين المتلقي والشخصية الإسلامية المستلهمة ؛ بمعنى أن لا تكون الشخصية المستلهمة غريبة عن المتلقي حتى إذا ما ألح إليها الشاعر أيقظت في وجدان المتلقي هالة من الذكريات والمعاني المرتبطة به .

فإذا ما توافر هذان الشرطان في استخدام الشخصية الإسلامية استخداماً رمزياً، تحقق للرمز والتجربة الاستلهامية ثراء وغنى، وطاقات إيحائية بالغة الأثر، يظهر هذا في استلهام الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان شخصيتي الخليفة المعتصم بالله و هند بنت عتبة في قصيدتها (من صور الاحتلال الصهيوني، أهات أمام شبك التصاريح عند جسر النبي)، فقد استلهمت الشاعرة شخصية المعتصم بطريق الرمز فجعلت منه رمزاً للنصرة والعزة والكرامة العربية المفقودة في العصر الحاضر، في موقف استصراخ لها واستنفار واستغاثة للنخوة والعزيمة العربية المعاصرة، عندما تعرضت لصور من الذل والمهانة أمام شبك تصاريح الدخول الفلسطينية من قبل الجنود الإسرائيليين فقالت^(١) :

وقفتي بالجسر أستجدي العبورا
آه ، أستجدي العبورا
اختناقني ، نفسي مقطوع ، محمول على
وهج الظهيرة

سبع ساعات انتظار . .

آه آلاف العيون

علقتها اللهفة الحرّى مرايا ألم

فوق شبك التصاريح ، عناوين انتظار واصطبار

آه أستجدي العبور

ويدوي صوت جندي هجين

لظمة تهوي على وجه الزحام :

(عرب فوضى ، كلاب

ارجعوا ، لا تقربوا الحاجز ، عودوا يا كلاب)

ويد تصفق شبك التصاريح -

تسد الدرب في وجه الزحام

آه إنسانيتي تنزف ، قلبي

يقطر المر ، دمي سم ونار

(عرب فوضى ، كلاب . .) !

(١) ديوان فدوى طوقان ص ٥٢٩ - ٥٣١ .

آه وامعتصماه ! آه يا ثار العشيّة

كل ما أملكه اليوم انتظار . . ما الذي قص جناح الوقت

من كسح أقدام الظهيرة ، يجلد القيص جيبني

عربي يسقط ملحاً في جفوني ، آه جرحي ! مرّ الجلاّد جرحي في الرغام

الشاعرة هنا استخدمت في استلهاها شخصية المعتصم - بإشارتها الرمزيّة (وامعتصماه) - وموقفه العظيم في عمورية، بعد أن عرضت لنا لوحات من مظاهر الضعف والهزيمة والتخاذل الذي يمر به الواقع العربي المعاصر «وقفتي بالجسر استجدي العبورا . . سبع ساعات انتظار . . ارجعوا لا تقربوا الحاجز ، عودوا يا كلاب ويد تصفق شبك التصاريح . . عرب ، فوضى ، كلاب . .»، ثم أعقبت لوحات ومناظر الهزيمة هذه بإشارتها الرامزة «وامعتصماه» من خلال استلهاها لموقف المعتصم العظيم في ماضي الدولة العربية الإسلامية المعبر عن العزة والنصرة والكرامة ، فهي تستخدم أسلوب الرمز بما يحمله من إحياءات مضمونية وفنية ، بدلاً من سرد موقف المعتصم في الماضي بطريقة تقريرية مباشرة ، ففي قولها «وامعتصماه» - وسط ما سرده من مناظر الذل والإهانة التي أصابها وتصيب كل مواطن ومواطنة فلسطينية - إشارة رمزية مشعة بكل ما تحمله من إحياءات العزة والعظمة والقوة والنصر التي جسدها المعتصم تجاه المرأة الهاشمية ، التي قدر لها أن تقف في الماضي موقفاً مشابهاً لموقف الشاعرة في الحاضر ، وفي هذا إدانة من الشاعرة - من خلال عرض الموقف المعصمي في الماضي - للحاضر العربي ، وتعريته وإبراز ضعفه وانهاره وما وصل إليه من الضعف والتردي .

والشاعرة حين تتذكر ماضيها المشرق في شخص الخليفة العباسي المعتصم وموقفه من صرخة الهاشمية في عمورية ، وما آل إليه حال الأمة العربية اليوم ، المتجسد في موقفها المهين هذا ، فإنها تعتمد إلى التعبير عن هذه التجربة المريعة بأسلوب الرمز والإحياء الذي يستطيع حمل عمق المرارة التي تحس بها تتغلغل داخلها ، ويكون ذلك الأسلوب قادراً - بما شخصته فيه من عواطف وأحاسيس ومشاعر - على تصوير الموقف المزري الذي تقفه ، وتحسينه في هذه الصورة المؤثرة ، بما يجعله قادراً على استنهاض عزيمة قومها واستثارة نخوتهم العربية للثأر بكرامتها الجريحة ، وليشفوا هذه الرغبة الملتهبة في الثأر ، التي تلتهب في جوانحها ، عندئذ انبثقت في وجدان الشاعرة شخصية المعتصم وموقفه العظيم من استغاثة المرأة الهاشمية التي تعرضت للإهانة في عمورية بقولها «وامعتصماه» فتستحضر الشاعرة في موقفها ذلك الذي لم ينجدها فيه أحد موقف النجدة والإجابة التي مثلها المعتصم في الماضي العربي الإسلامي المشرق من خلال الاقتصاص حين حرك جيوشه نحو عمورية ، وأنقذ وأنصف المرأة الهاشمية وأغاثها ، ونال حق كرامتها وكرامة الدولة الإسلامية من العدو^(١) .

وتستطيع الشاعرة عن طريق استخدامها للرمز الشعري - بقولها «وامعتصماه» تشير

(١) انظر استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٢٠ .

للمعتصم وموقفه في الماضي - أن توحى لنا بكل هذه الدلالات وتستحضر ذلك الموقف العظيم بكل ما يحمله من تفاصيل ومضامين تبرز شاخصة من خلال الواقع الذي تعيشه الشاعرة المشحون بالمهانة والضعف والذل والعار، فهي تستحضر ما مثله المعتصم من ملامح النصر والعزة والقوة والكرامة والمنعة والقدرة على الانتقام من العدو والانتصار منه.

والشاعرة فدوى طوقان في استلهاها موقف المعتصم الذي كان يمثل الموقف الرسمي للدولة الإسلامية، إنما تريد بذلك أن تستثير - كما يقول علي عشري زايد - النخوة العربية على المستوى الرسمي، لأن صرخة المرأة الهاشمية في عمورية كانت استنجاداً بمثل السلطة الخليفة المعتصم^(١).

أما استلهاها الشاعرة لشخصية هند بنت عتبة واستخدامها لها استخداماً رمزياً يثري تجربتها الفنية ويجعلها أكثر غنى وأقوى تعبيراً عن مقدار حقدها للعدو الذي يذلها ويهينها فيتمثل في قولها من القصيدة نفسها^(٢):

آه يا ذل الأسار

حنضلات صرت ، مذاقي قاتل ، حقدي رهيب

موغل حتى القرار

صخرة قلبي ، وكبريت وفوارة نار

ألف (هند) تحت جلدي ، جوع حقدي ، فاغراه

سوى أكبادهم لا يشبع الجوع الذي استوطن جلدي

آه يا حقدي الرهيب المستثار

قتلوا الحب بأعماقي ، أحوالوا في عروقي الدم غسليناً ونار !!

الشاعرة هنا تستلهم شخصية هند بنت عتبة من خلال موقفها المفعم بالكره والحقد وعاطفة الانتقام يوم أحد، وهند بنت عتبة صارت رمزاً لعاطفة الثأر الملتهبة والرغبة العارمة في الانتقام، ومن ثم استخدمتها الشاعرة في التعبير عن حقيقة عاطفتها تجاه العدو الإسرائيلي من خلال الإشارة الرامزة «ألف هند تحت جلدي»، فاستطاعت باستخدامها الرمزي هذا أن تستثير ما تختزنه ذاكرتنا لشخصية هند وموقفها المشحون بعاطفة الثأر والانتقام في أحد، دون أن تلجأ إلى سرد ذلك الموقف لهند بشكل تقرير مباشر يذكرنا به دون أن يستثير عواطفنا، والشاعرة فدوى طوقان باستلهاها الرمزي هذا وموقفها الثأري، إنما تريد أن توحى لنا بمقدار ما تحس به هي من كره لليهود، ورغبة عارمة في الثأر والانتقام الشرس منهم، ولقد أوصلت الشاعرة لكل الرغبة الانتقامية إلى درجة من التشخيص عندما أحالت خلايا جسدها ومساماته إلى أسنان وأنياب حادة راغبة في الانتقام الثأري الشرس من العدو «ألف هند تحت جلدي، آه يا

(١) السابق ص ٢٢.

(٢) ديوان فدوى طوقان ص ٥٣١ - ٥٣٢.

حقدي الرهيب . . » إنها تريد أن تلتهم أكباد العدو كما حاولت هند يوم أحد التهام كبد حمزة ، وأن تنال الثأر من أعدائها في موقف يعادل موقف هند في الماضي لحظات غليان رغبتها الانتقامية ، إن خلايا الشاعرة ومسامات جسدها تود أن تلتهم أعداءها وتشفى منهم وتطفى لهيب الثأر الساكن فيها .

لقد استطاعت الشاعرة فدوى طوقان من خلال استلهاها شخصية هند - رمز الثأر والانتقام التاريخي - استلهاها رمزياً أن تتحوّل إلى كبار المنتقمين الآخذين بالثأر من أمثال هند بنت عتبة ، وعلى الرغم من أن هنداً انتقمت لباطل ، إلا أن الشاعرة استطاعت بحسن تعاملها - مع رمزها الاستلهامي الإسلامي «هند» - ومقدرتها الفنية على تطويع الاستلهام أن تستفيد من هذا الموقف غير النزيه ، لكي تصل بموقفها الانتقامي العادل إلى أقصى ما يمكن أن يتصوّر من عاطفة الثأر والانتقام ، فالشاعرة حين «أحست بما في تبنيها لهذا النموذج الإنساني من تناقض مع عاطفة الثأر النبيل التي تتأجج بين جوانحها فاعتذرت بأن هؤلاء الذين سلبوا أرضها وشرودها وشردوا أهلها قد قتلوا - بتصرفاتهم اللاإنسانية - عاطفة الحب في أعماقها»^(١) لذلك قالت «قتلوا الحب بأعماقي أحالوا في عروقي الدم غسليناً ونار - » .

وفي تقديري أن الشاعرة استطاعت أن تأخذ من موقف هند الثأري الانتقامي شدته وفضاعته وعرامته وشراسته مجرداً من مضمونه وذلك حين غيب اسم الشخصية النبيلة المنتقم منها في الماضي (حمزة) ولم تصرّح به حتى لا تجعل منه معادلاً تراثياً للعدو المنتقم منه في العصر الحاضر ، فكانها فرغت القلب الرمزي «هند» من مضمون موقفها التاريخي الذي وقفته من حمزة ، وسكبت بعد ذلك في ذلك القلب الفني - المفرغ من مضمونه - مضمون موقفها المعاصر الذي وقفته من جنود الاحتلال ، وهذه مهارة ومقدرة استلهامية رمزية وفنية حذقتها وأجادتها فدوى طوقان ، واستطاعت أن تنتقي من الماضي ما يمكن أن تعبر من خلاله عن رؤيتها لواقعها المعاصر .

هكذا نجد أن الشاعرة فدوى طوقان بهذه الاشارات الاستلهامية الرمزية لشخصيتي (المعتصم وهند) : وامعتصماه «ألف هند تحت جلدي» ، أن تمنح تجربتها الاستلهامية هذه غنى وثراءً وأن تجعلها أكثر إيحاءً وشمولية ما كانت لتحقيقها لو أنها سردت لنا بشكل إخباري تقرير موقف المعتصم يوم عمورية ومواقف هند يوم أحد ، لكنها بإشارات الرمزية تلك استشارت فينا كل العواطف والتذكر الكامنة في ذاكرتنا ومشاعرنا لذينك الموقفين التراثين لشخصيتي المعتصم وهند ، ومن ثم منحت بذلك قصيدتها واستلهاها هذه القوة وهذا التأثير الذي نشعر به عند قراءتها ، والآتي من فاعلية الرمز الفني القادر على الإحياءات والاشعاعات المضمونية والفنية الذي أخرجت به الشاعرة تجربتها الاستلهامية هذه لشخصيتي المعتصم وهند .

كذلك يمكننا من خلال غموض فدوى طوقان هذا أن ندرك كيف توافر استلهاها الرمزي هذا

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في العلم العربي المعاصر ص ٢٣ .

لشخصيتي المعتصم وهند على شروط نجاحه كاستلهم رمزي نابع من موقف القصيدة وحاجتها إليه ، ووجود صلة بين الرمز والمتلقي فكونه نابعاً من موقف القصيدة ، فقد أدركنا مقدار المشابهة بين موقف الشاعرة وما تعرضت له من مظاهر الذل والعار من العدو ، وموقف المرأة الهاشمية في عمورية عندما استغاثت بالمعتصم ، ومقدار حاجة الشاعر للقوة الرسمية التي تقتص لها كما احتاجت المرأة المستغيثة بالمعتصم في الماضي .

كذلك فإن إحساس الشاعرة بحقد العارم ورغبتها في الانتقام ذكرها بهند بنت عتبة رمز الثأر والانتقام الشديد في الماضي .

كذلك فإن الصلة وثيقة بين المتلقي وشخصيتي (المعتصم وهند) كرمزين تأريخين مستلهمين وذلك بما تختزله الذاكرة العربية والوجدان العربي للمعتصم من قدرة على الانتصار واستعادة الحقوق والكرامة في التأريخ العربي الإسلامي ، وما تختزله تلك الذاكرة وذلك الوجدان كذلك لهند من موقف ثأري وانتقامي عارم وشرس يوم أحد ، لذلك استطاع هذا الاستلهم الرمزي الذي تمثل في قصيدة فدوى طوقان أن ينهض بالإحياءات والدلالات المضمونية والفنية التي كانت الشاعرة تتوخاها من استخدامها لهذين الرمزين الإسلاميين .

ولقد استغل الشاعر العربي استلهامه للشخصيات الإسلامية استلهاً رمزياً من خلال ملامح رمزية متعددة منها : الرمز الجزئي والرمز الكلي والمرايا والقناع .

(١) الرمز الجزئي :

وفيه تكون الشخصية المستلهمة جزءاً من صورة فنية داخل القصيدة التي تحوي عدداً من الاستلهمات الجزئية القائمة على ذكر الشخصية أو الإشارة إليها أو الاعتراض بها ، مما يتخذ الشاعر وسيلة يتوسل بها . . ليثير بها لدى القارئ ما تنطوي عليه من شحنات معرفية . . تستخدم على نحو تأويلي يتجاوز بها لشاعر دلالاتها الأصلية^(١) .

من ذلك استلهم أدونيس السابق لشخصية (الحجاج)^(٢) كرمز للطغيان والجبروت جاء من ذكر اسم (الحجاج) في سياق الحديث عن الظلم والطغيان والجبروت ، كذلك اعتمدت الشاعرة فدوى طوقان في استلهامها الرمزي لشخصية المعتصم^(٣) على الإشارة الاعتراضية صيحة المرأة الهاشمية المستغيثة بالمعتصم في قولها (وامعتصماه) في سياق حديث الشاعرة عن إهانات جنود الاحتلال لها «عرب فوضى كلاب . . آه - وامعتصماه - آه يا لثارات العشيرة . . » .

(١) انظر مقال خلدون الشمعة (هكذا أثر - إليوت - في الشعر العربي الحديث) جريدة الشرق الأوسط اللندنية ، العدد (٥١٥٧) الأحد ١٠/١/١٩٩٣ م ص ١٩ .

(٢) انظر ص ٨٣١ .

(٣) انظر ص ٨٣٢ .

أما استلهاها لشخصية (هند بنت عتبة)^(١) فقد جاء كذلك في شكل صورة رمزية جزئية آتية من ذكر اسم (هند) في سياق حديثها عن شدة كرهاها لجنود الاحتلال ورغبتها في الانتقام منهم وذلك في قولها «ألف هند تحت جلدي».

فالشخصية المستلهمة في مثل هذا الاستلهام الرمزي جزء من صورة في القصيدة تستثير موقفاً معيناً، أو توحى بدلالة معينة يعبر الشاعر من خلالها عن رؤيته بالإشارة إلى الشخصية أو إلى ملمح من ملامحها «فتفجر هذه الإشارة بقية الإشعاعات المرتبطة بالشخصية»^(٢).

ومن الرمز الجزئي ما هو قائم على المجاز بأن يكون جزءاً من صورة بلاغية كتشبيه مصطفى الغماري بعض الأنظمة أو رؤوس الأنظمة المعاصرة ذات الطغيان والجبروت بـ(بُسر بن أرطأة) الأمير الأموي الذي كان سفاكاً للدماء في سبيل توطيد الحكم الأموي، حتى غدا رمزاً في هذه الدلالة . . كذلك جعل الغماري من خلال التشبيه كلاً من حجر بن عدي وعمار بن ياسر رمزاً لكل مظلوم مغدور به مسفوك ومسفوح دمه ظلماً وعدواناً . . وذلك في قوله^(٣):

موحدون وغير الكفر ما عرفوا مجاهدون وباسم الله ما ثأروا
ومؤمنون ولكن كلهم (بُسر) وكل قتلاهم (حجر) و (عمار)

وهذا النوع من الرمز الجزئي القائم على التشبيه باعتباره جزء من صورة بلاغية، هو أهون أنواع الاستلهام الرمزي القائم على المجاز والصورة البلاغية.

(٢) الرمز الكلي :

وهو ما أسميناه عند حديثنا عن القصيدة الاستلهامية الطويلة في منحها التجديدي بـ(القصيدة التي تشغلها الشخصية أو الشخصية التي تشغل القصيدة)، بمعنى أن الشخصية المستلهمة تستند عموم أجزاء القصيدة من أولها إلى آخرها، بحيث تكون كل جملة أو صورة أو كلمة في القصيدة عنصراً بنيوياً في صورة رمزية عامة، هي المحصلة النهائية لاستلهام الشخصية في رمز كلي.

والعملية الاستلهامية في هذه الحالة من الرمزية تكون أقرب لتحقيق الوحدة العضوية، لأن الشخصية المستلهمة في هذه الحالة تكون هي قطب الرحا الذي تدور حوله جزئيات القصيدة الاستلهامية، وعناصرها البنيوية.

(١) انظر ص ٨٣٥.

(٢) واقع القصيدة العربية ص ٥٩.

(٣) عرس في مآثم الحجاج ص ١٠٧.

والرمز الكلي يحقق ما يصبو إليه الفن الرمزي من مطلب قائم على أساس «أن العالم كتلة واحدة، لا أجزاء أو شظايا متفرقة»^(١).

وقد كثر هذا النوع من الرمز عند شعراء القصيدة الجديدة، الذين أدخلوا القصيدة في محيط البناء الفني الدرامي، «فالشاعر قد يبني قصيدته على رمز واحد كلي يستقطب كل الأبعاد النفسية في رؤيته الشعرية . . . وتحرك في إطاره كل الأدوات الشعرية الأخرى في القصيدة»^(٢) ومن أبرز من أجاد الاستلهام الرمزي الكلي من خلال استلهامه الشخصيات الإسلامية من الشعراء؛ عبد الوهاب البياتي، وصلاح عبدالصبور، وعبدالله البردوني، وعبدالعزیز المقالح، وممدوح عدوان، وأحمد عنتر مصطفى، وأدونيس، وعز الدين المناصرة، وعلي الجندي، وحسين علي محمد . . . وأغلبهم كما نلاحظ من شعراء القصيدة الجديدة (الحرّة).

ومن نماذج هذا النوع من الرمز الكلي في استلهام الشخصيات الإسلامية استلهام الشاعر ممدوح عدوان لشخصية القائد طارق بن زياد في قصيدته (أمة خلعت موتها)، حيث استنفذ الشاعر عموم أجزاء القصيدة من أولها إلى آخرها في بناء رمزية الشخصية المستلهمة (طارق بن زياد) فقد جعل من عناصرها وصورها لبنات منتظمة ومكونة ومجسدة للصورة الكلية العامة لشخصية القائد طارق الذي جعله الشاعر رمزاً للقائد المظفر الذي كانت الأمة تحلم بالنصر على يديه، لكنه ما لبث أن خذله الواقع وغُدر به قبل أن يحقق النصر الذي كان جديراً بتحقيقه للأمة، يقول الشاعر عدوان^(٣):

من أحرق السفن قبل مجيء طارق
وقبل أن نجينا البنادق
من أوصل النار إلى المدن
... ..
قد دفنا رؤي طارق بالهموم
كان سيفاً كسرناه فوق الصخور
هذه لعنة جلبتها إلينا السموم
لا نرى غير هذي الصقور
... ..
التي منذ جئنا تدور
لا ماء في البحار
والنار في السفن . . . تمتد للمدن

(١) مصطلحات فكرية ص ٣١٤.

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ١٢٤-١٢٥.

(٣) أقبل الزمن المستحيل، الأعمال الشعرية الكاملة ١/ ٥٤ - ٧٠.

وطارق كالحلم طار ، ولم تجنبنا في غيابه المزن

... ..

قلت أمضي بعيداً ، فلا أحد يسمع الصوت حولي

ووحدي أصبح

ليس هذا زماني . . من الغيظ للغيظ ، وحدي أطوف

قلت أمضي فلا أبتغي من حياتي بطولة

ضيعت هذه الأمة الوجه منذ الطفولة

... ..

قلت أمضي فلم أقو على الوقوف

... ..

والنار أضحت في الصواري . . تشع تفضح الخواء في المدن

جاءوا لكي ينال كل حصّة من الجوّاري

والبرمكي رابض في عينه وعيد ، النار ورائي وأمامي

وأنا أتقلب بين جموع مذهولة ، وبوهج النار أراها مقتولة

والنار في الخنادق . . وليس في أكفنا بنادق

ولم يعد إلى الجيوش طارق ، لا تلوموه إذا مات

رأينا الموت في عينيه مذ كان جنيئاً ، لقد أثقله الهم سنيناً

لا تلوموه إذا ما مات فينا . .

هذه أمة خلعت موتها . . فصدت موتها في جنازة طارق

قبل ركوب البحر مات طارق ، والنار جاءت في السفن

فلتتمسك بالشواطئ . . لا بأس أن نموت . . ونحن نرفع

البيارق

هذا النص واحد من النصوص التي تناولت مرحلة الهزيمة العربية وملايساتها عام ١٩٦٧م،

فقد جعل الشاعر من طارق بن زياد رمزاً للقائد المظفر الذي ظهر في زمن ليس زمانه، وفي رجال ليسوا

رجاله فاغتيال قبل أن يتحقق النصر على يديه للأمة، وقد كان مؤهلاً لقيادة الأمة نحو النصر المؤزر «كان

سيفاً كسرناه فوق الصخور . . طارق كالحلم طار . . قبل ركوب البحر مات طارق .

وتظهر فنية الشاعر ممدوح عدوان، ومقدرته على صناعة الرمز الذي يحمل رؤيته في استطاعته

على صناعة القائد المعاصر الذي خذله واقعه مع أنه كان قادراً على النصر، فقد صنع هذا الرمز من

شخصية طارق التي لم تعرف الانكسار في حروبها في ماضي الحضارة العربية الإسلامية، ولذلك عمد

الشاعر من أجل أن يصنع رمزه الحامل لرؤيته الخاصة هذه الواقعه إلى أن يأخذ من طارق الشخصية التراثية

ملاحم البطولة والانتصار، وأخذ من واقعه المعاصر الدسائس والمكائد التي تغتال آمال الأمة وقياداتها وانتصاراتها، ثم صنع من هذه الملاحم التراثية والملاحم المعاصرة، ملاحم الشخصية القيادية المعاصرة المصطنعة من شخصية طارق التراثية في حالة اغتيالها وخذلانها من الواقع المعاصر قبل أن تحقق النصر، وبذلك ظهرت ملاحم طارق المعاصرة مخالفة لملاحم طارق التراثية، بقدر ما اقتضاه واقع الشاعر الذي يود أن يعبر عنه ورؤيته التي يود رسم الواقع السياسي العربي المعاصر من خلالها.

لقد بث الشاعر في ثنايا هذه القصيدة التي تشغلها الشخصية، من بدايتها إلى نهايتها عدداً من الصور والعبارات الموحية بهذه المحصلة الرمزية النهائية العامة لشخصية طارق بن زياد الرمز التراثي للقائد المعاصر المخدول من الواقع العربي المعاصر ورجاله، بحيث كرست هذه الصور بإيحاءاتها لهذه الصورة الرمزية الكلية لشخصية طارق، فقد أحرقت سفنه قبل مجيئه، وهذه ملاحم تحوله من النصر إلى الهزيمة، وامتدت نار السفن إلى المدن، وهذا يحمل المحصلة النهائية للهزيمة، وقد مات طارق في ساعة ولادته، وهذا يصور بشاعة صور اغتيال آمال الأمة وقياداتها «رأينا الموت في عينيه مذ كان جنيناً» وهذا يصور تجذر الهزيمة والانكسار وتأصلها في الذات العربية المعاصرة.

لقد حاول الشاعر ممدوح عدوان أن يصنع رمزه الكلي العام من خلال هذه الصور الجزئية المتنفة والمتضامة والناسجة لخلايا النص المباشرة في أجزائه وثناياه، والتي صنعت في النهاية رمزية الشخصية المستلهمة طارق بن زياد، وربطت لنا أجزاء القصيدة، وسيطرت على صورها وعباراتها من أولها إلى آخرها، لتجسد لنا في النهاية رؤية الشاعر العامة حيال واقعه المجسد بشخصية طارق / الرمز التراثي للقائد المعاصر المغتال، والتي مؤداها إدانة الشاعر للواقع السياسي الذي يعيشه والذي أوصل الأمة إلى ما هي عليه من ضعف أمام عدوها.

واستلهم الشاعر أمل دنقل شخصية الأمير عبدالرحمن الداخل (صقر قريش)، في قصيدته (بكائية لصقر قريش) جاعلاً منه رمزاً كلياً، فقدمه من خلال قصيدة كاملة، رمزاً للأمة العربية التي تغير حالها في العصر الحاضر من القوة للضعف، ومن النصر للهزيمة، ومن العلو للانحطاط، مستنفداً من خلال رمزه الكلي هذا جميع أجزاء القصيدة، فأقام القصيدة على رسم ملاحم الضعف والهزيمة والانكسار التي أصابت الأمة العربية في العصر الحاضر، وجسد هذه الملاحم في شخصية عبدالرحمن الداخل صقر قريش على سبيل المفارقة، فعبدالرحمن الداخل الذي «كان رمزاً للمغامرة والرجولة»^(١)، ويمثل العز والقوة والتصميم، أصبح في العصر الحاضر ضعيفاً منهزماً، وهو يرمز بهذا لحال الأمة العربية في العصر الحاضر التي تحولت من العزة والمنعة إلى الضعف والانهياء^(٢)؛ يقول الشاعر أمل دنقل^(٣):

(١) هذا الشعر الحديث ص ٢٢٢.

(٢) انظر الفصل الثاني من الباب الأول ص ٤٧.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٤٠٠ - ٤٠٣.

عم صباحاً . . أيها الصقر المجنح
عم صباحاً . . هل ترقبت كثيراً أن ترى الشمس
التي تغسل ماء البحيرات الجراحا . .
هل ترقبت كثيراً أن ترى الشمس . . لتفرح
وتسد الأفق للشرق جناحا؟
أنت ذا باق على الرايات . . مصلوباً . . مباحا
تَصْرُ الرياح ، وأضلاعك كالروض المصوح
تشتهي لذعة الشمس التي تنسج للدفع وشاحا
أنت ذا باق على الرايات مصلوباً . . مباحاً
...

- اسقني

لا يرفع الجند سوى كوب دم ما زال يسفح !
بينما (السادة) في بوابة الصمت المملح
يتلقون الرياحا ، يلفوها بأطراف العباءات
يدقوا في ذراعيها المسامير
وتبقى أنت ، ما بين خيوط الوشي
زرّاً ذهبياً يتأرجح

وقف (الأغراب) في بوابة الصمت المملح
يشهرون الصلف الأسود في الوجه سلاحاً
ينقلون الأرض أكياساً من الرمل ، وأكداساً من الظل
على ظهر الجواد العربي المترنح!
... ..

عم صباحاً أيها الصقر المجنح

عم صباحاً

سنة تمضي ، وأخرى سوف تأتي

فمتى يقبل موتي

قبل أن أصبح مثل الصقر

صقراً مستباحاً

هكذا نجد أن الشاعر أمل دنقل نسج ملامح صورة الصقر في ثنايا القصيدة من أولها إلى آخرها
حتى شكل ذلك النسيج ، منظرًا رمزيًا عامًّا للصقر ، وقد أصابته علامات الضعف والهزيمة ، والانكسار ،

وغدا صقراً هزياً لا يقوى على الدفاع عن نفسه أمام البغاث الذي استباح جسده نهشه من كل جانب، وهو بهذا الرمز الكلي العام لشخصية الصقر إنما يصور ما وصلت إليه الأمة العربية من مظاهر الضعف والهزيمة والتردي حتى استباحها العدو وانتهك حرمتها، دون أن تقوى على الدفاع عن نفسها، والشاعر إنما بهذا الاستلهام الرمزي الكلي إنما «يندد بالتقاعس والجبن والانهازم»^(١) الذي وصلت إليه الأمة العربية التي رمز لها بالصقر المستباح.

ومن أبرز الشعراء الذين أجادوا صنع الرمز الكلي الشاعر ممدوح عدوان في قصيدته (الهروب من ثورة الزنج) و (خارجي قبل الأوان)، وأحمد عنتر مصطفى في قصيدته (أوراق مطوية من مذكرات سيف الله المغمّد) وأدونيس في (مرآة لزيد بن علي)، وتبلغ القصيدة الاستلهامية التي تشكل فيها الشخصية المستلهمة رمزاً كلياً قمته الفنية في قصيدة القناع التي سنتناولها فيما يأتي من هذا البحث.

(٣) المايا :

يعرف بعض الباحثين الصورة الشعرية بأنها «سلسلة من المايا موضوعة في زوايا مختلفة، بحيث تعكس الموضوع وهو يتطور في أوجه مختلفة»^(٢)، و «المايا أسلوب من النظر إلى الماضي»^(٣)، والمرآة في الصورة الرمزية الاستلهامية التي تستلهم الشخصيات التراثية تقنية فنية تعكس رأي الشاعر المعاصر في الماضي، أو الحاضر من خلال استدعاء العناصر التراثية المعكوسة في المرآة، أو بعضها، والشخصيات منها بخاصة، ومن ثم فهي رؤية معاصرة للماضي.

والمرآة في الرمز الشعري أقرب إلى الواقعية، وأشدّ حيادية - من حيث العموم - لأنها تعكس الأبعاد المتعينة على شكل صور أمينة للأصل، ومن ثم فهي تستطيع أن تكون بعيدة عن الموضوعية، لأنها في النهاية صورة ذاتية^(٤)؛ لكن الشاعر يصنع رمزيته الدقيقة من خلال السياق، والرمز في الاستعمال الفني - كما يقول مصطفى ناصف - ابن السياق وأبوه معاً^(٥)؛ لذلك يمكننا أن نعد استلهامات الشاعر عبدالرحمن العشماوي في رسائله المشهورة إلى خالد بن الوليد، وأحمد بن حنبل وهارون الرشيد - على الرغم من تناوله لهذه الشخصيات تناولاً أقرب إلى الواقع الحقيقي لتلك الشخصيات - شكلاً من أشكال المايا التي يرفعها الشاعر لواقع تلك الشخصيات في الماضي ليعكس من خلالها الواقع المعاصر له، فالشاعر عندما يتحدث عن بطولات خالد بن الوليد وشجاعته وانتصاراته وفتوحاته في الماضي إنما يعكس لنا من خلال جلاء شخصيته، ضعف القيادات العربية المعاصرة وانكساراتها في ساحات الصراع

(١) هذا الشعر الحديث ص ٢٢٢.

(٢) واقع القصيدة العربية، ص ١٣٠.

(٣) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١٢٥.

(٤) انظر السابق الصفحة نفسها.

(٥) الصورة الأدبية - مصطفى ناصف - دار الأندلس - بيروت - ص ١٥٥.

مع أعداءها، دون أن يحاول التغيير أو التحوير في شخصية خالد بن الوليد، لكن الذي صنع هذه المرايا للشاعر العشماوي في شخصية خالد هو نحن المتلقين لهذا العمل الطويل التقريبي عندما نضعه في سياقه المعاصر، ومن خلال أبيات محدودة يوضح فيها الشاعر أثر الواقع في الدفع به نحو نظم ملامح من حياة خالد، ولم يعمل الشاعر على صنعها صناعة رمزية، ولذلك نجد مرآته تكاد تكون غير مجلوة، وأبعد عن التصوير الرمزي^(١).

ومثل قولنا في أعمال العشماوي هذه نقول في أعمال استلهامية مثل (البكرية والعمرية والعلوية) وسائر المنظومات التاريخية، وذلك لأن مثل هذه الأعمال يبدو فيها الانفكاك والانفصال عن الحاضر واضحاً وظاهراً من خلال التغلغل في تفاصيل حيوات تلك الشخصيات المستلهمة، والابتعاد بها عن السياق الحياتي المعاش والمعاصر.

وقد تطورت المرايا التراثية كثيراً على يد شعراء القصيدة الجديدة حتى كادت أن تقترب من القناع، إلا أن «المرأة أوسع مجالاً من القناع لأنها تصلح أن ترفع - كما يقول إحسان عباس - للماضي، كما تصلح أن ترفع في وجه الحاضر، وأن تعكس الأشياء مثلما تعكس الأشخاص، بينما لا يصلح القناع إلا للماضي، ولا استحضار شخصيات أصبحت في تضاعيف التاريخ غموضية»^(٢). إذن فالمرايا تعكس رؤية الشاعر للحاضر كما تعكس رؤيته للماضي.

ومن النوع الأول - أي المرايا التي تعكس رؤية الشاعر للحاضر - قصيدة الشاعر صلاح عبدالصبور (أبو تمام) التي يرفع فيها الشاعر شخصيته الخليفة المعتصم ليعكس لنا - من خلال موقفه من صرخة المرأة الهاشمية في عمورية واستنجاها به، ونصرتة لها - حال الأمة العربية في العصر الحاضر مع أعدائها، حيث حرمانها المنتكحة، وحقوقها المسلوبة، وما وصلت إليه من ضعف وذلة وتردي.

فالشاعر عندما يرفع مرآة المعتصم التراثية (موقفه من المرأة في عمورية واقتصاصه لها من الروم) ويرفع بجوارها مرآة الواقع العربي المعاصر الممثل في سلبية الواقع السياسي العربي من استصراخ المرأة الفلسطينية المعاصرة واستغاثتها بالقيادات العربية للانتصار لها، يجعلنا ندرك مقدار مرارة الواقع من خلال واقعنا المعاصر المتطامن والضعيف أمام الماضي المتطاوّل والقوي، ففي الوقت الذي أجاب فيه المعتصم صرخة المرأة العربية في الماضي بالسيف وانتصر لها من أعداء الأمة، نجد القادة العرب - كما يصورهم الشاعر - يواجهون استغاثة المرأة الفلسطينية بعقد مؤتمر ما يلبث أن ينفذ منه المؤتمرون دون أن يقووا على نجدة المرأة الفلسطينية، ومثل موقفهم من المرأة الفلسطينية كان موقفهم من سواها من المستصراخات العربيات^(٣):

(١) انظر: رسالة إلى خالد بن الوليد ص ٥٣٩ من هذه الدراسة.

(٢) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١٢٥.

(٣) ديوان صلاح عبدالصبور ١٤١/١ - ١٤٢.

الصوت الصارخ في عمورية
لم يذهب في البرية
سيف البغدادي الثائر ، شق الصحراء إليه ولباه
لكن الصوت الصارخ في طبرية لباه مؤثمان
لكن الصوت الصارخ في وهران لبته الأحران

فالشاعر يرفع لنا مرأتين - تراثية ومعاصرة - متجاورتين ليقم بينهما نوعاً من التماهي ، وليعبر من خلالهما عن رؤيته للواقع العربي المعاصر ، كما نجد أن حضور المماهة بين المرأتين يغطي على ما يمكن أن يجسده موقف المعتصم وموقف القادة العرب المعاصرين من بعد رمزي للصورتين .

أما النوع الثاني من المرايا - وهي المرايا التي تعكس لنا رؤية الشاعر للماضي - فنجده في كثير من استلهامات الشاعر أدونيس وبخاصة في تلك الاستلهامات التي ضمنها ديوانه (المسرح والمرايا)^(١) ، ويكاد يختص أدونيس في شعرنا العربي الحديث بتقنية (المرايا) التراثية^(٢) .

ومن مراهات التراثية التي يعبر من خلالها عن رؤيته للماضي ، تلك الظاهرة في استلهامه شخصية الحسين بن علي رضي الله عنهما في قصيدته (مرأة لمسجد الحسين) حيث صور لنا من خلال المرأة التي عكست لنا مأساة الحسين في كربلاء ، مقدار الفاجعة التي انتهت بها ثورة الحسين وحياته ، كما صور لنا عظمة الحسين من خلال تعاطف عناصر الطبيعة والكون معه وحزنها عليه بعد مقتله ، عندما يقول^(٣) :

ألا ترى الأشجار وهي تمشي
حذاء

في سكر وفي أناة

كي تشهد الصلاة

ألا ترى سيفاً بغير غمد

يبكي

وسيفاً بلا يدين

يطوف حول مسجد الحسين

فالأشياء - كما يصورها أدونيس - قد تحركت لتتصف الحسين رمز الشهادة من جور التأريخ ، وفضاظة الإنسان ، فالأشجار - في مقتل الحسين - تمشي حذاء في سكر وفي أناة ، كي تشهد الصلاة ؛ حتى الأشياء التي كانت أداة لتنفيذ هذه المأساة - «سيفاً بغير غمد» رمز للسيف الذي سل لقتل الحسين

(١) انظر الأعمال الشعرية الكاملة ٢/ ٧٤ ، ٨٢ ، ٨٤ - ٨٦ ، ١٧٩ ، ١٨٣ .

(٢) انظر اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١٢٥ .

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة ٢/ ٨٦ .

«سيفاً بلا يدين» رمزاً للأيدي التي أعملت السيف ي جسد الحسين - ما لبثت أن أعلنت ندمها وحسرتها، فأخذت تبكي وتطوف حول مسجد الحسين .

وأدونيس في مراه «مَعْنِيْ بِشَدَّةٍ بالتأريخ الأموي»^(١)؛ وهو بانتقائه لبعض الشخصيات، إنما يمارس نوعاً من التفسير، أو النقد لذلك العصر من خلال اللوحات والمرايا التي ينتقيها ويرفعها، وهي على ما يظهر مرايا تشكل مناظر ذات مضامين متضادة، يقيم أدونيس من خلالها شكلاً من أشكال المماهة، والمقابلة، فهو يختار من جانب لوحات ومرايا لمعاوية رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ وللحجاج . . وغيرهما من رموز السياسة والحكم الأموي، ويبرزهم في صورة يرتكون فيها المراكب الصعبة وسفك الدماء لإقامة الدولة، وتوطيد أركانها، فمعاوية في قصيدة أدونيس (مرآة لمعاوية) يقيم ملكه بفعل سياسي منه وسط عظام من الأمور^(٢):

شعرة تقرع الرياح وتبني

ملكها في تفجر البركان

في زفير الأمواج

والزمن الهائم بين الإعصار والربان

ويرفع أدونيس للحجاج في قصيدته (مرآة للحجاج) مرآة صدئة ملطخة بالدماء تعكس جبروته وطغيانه وسفكه الدماء وتلذذه بكل ذلك^(٣):

التدُّ بالدماء ، صارت له رضاعة وأمّاً

. . وصعد المنبر في يديه قوس ، وفوق وجهه لثام

وقال بالسهم ، والقناع ، لا بالصوت والكلام

«أنا ابن جلاد وطلاع الثنايا . . »

أنا هو السؤال والنبراس . . أنا هو الفارس

ويل لمن يكون في فرائسي

وزلزل المكان ، واهتزت البلاد مثل شجرة

وسقط المسجد مثل ثمرة ، وسقط الزمان

فالشاعر يعكس في مرآة الحجاج - كما نلاحظ - صورة الطاغية والجبار المستبد المتلذذ بالدماء، وهذه المرايا أقرب إلى تفسير الماضي ومحاكمته من قبل أدونيس أكثر منه تصويراً للحاضر أو انعكاساً له .

وأدونيس كذلك ينحاز في هذه المرايا التراثية - التي يعكس من خلالها رؤيته للماضي وتفسيره

(١) السابق الجزء نفسه والصفحة نفسها .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ١٧٩ / ٢ .

(٣) السابق ٨٢ / ٢ - ٨٤ .

له - إلى جانب البيت العلوي - الحسين بن علي وزيد بن علي بن الحسين . . فهو يختار من جانب مرايا للحسين بن علي وزيد بن علي بن الحسين تعكس لنا هؤلاء في ملامح الشهداء^(١) . الذين ماتوا في سبيل الثورة والحرية . . حتى إن عناصر الكون لتحنو عليهم وتتألم لمصائبهم ، وفي هذا إدانة من الشاعر للتأريخ الأموي ، وإبراز ما وقع من بني أمية من ظلم على أولئك الشهداء .

إن أدونيس بهذه المرايا التي يعكس من خلالها صور هذه الأشخاص في الماضي ، إنما يرفع مرآة كبيرة لتلتقط صورة التأريخ الأموي كما يراها أدونيس^(٢) ؛ لأن المرأة أداة في يد الشاعر يضعها من التأريخ وشخصياته في الزاوية ، أو الجانب التي يود هو أن يعكسها ، وهو في الوقت نفسه قد يحجب جوانب أخرى يود أن يخفيها ولا يظهرها ، فإن المرأة كتقنية فنية «لا يمكن أن تعكس حقيقة التأريخ بالمعنى الدقيق ، وهي في الوقت نفسه انتقائية لا شمولية»^(٣) .

وعلى الرغم من أن إحسان عباس يري أن هذا الأمر مع تقنية المرايا طبعي «فللشاعر الحرية المطلقة في أن يختار - يقصد من الشخصيات والتأريخ عبر مراياه - ويهمل حسب نظرته الكلية للتأريخ والأشياء»^(٤) ، فإننا لا نستطيع أن نستخدم (المرايا) بهذا المنحى الإبداعي الذي يجيزه إحسان عباس في استلهم شخصيات تراثية مثل الصحابة رضوان الله عليهم إذا ما كان استخدام الشاعر لمراياه تجاه هذه الشخصيات - التي لها خصوصياتها - ستعمل على اختيار وإهمال أو (انتقائية) قد تشوّه أو تزور الشخصية المستلهمة ؛ ومع هذا تظل تقنية (المرايا) كأداة فنية تصويرية رمزية إحدى تقنيات الرمز الفنية التي لها أثرها في العملية الاستلهامية للشخصيات الإسلامية .

ويستلهم الشاعر محمد عفيفي مطر شخصية الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه في مطولتيه (تطوحات عمر ، وتحريضات عمر) فيرفع عددًا من المرايا التي تعكس لنا زوايا متعددة من حياة عمر وسيرته في خلافته ، بما يعبر عن رؤية الشاعر لواقعه السياسي المعاصر .

وفي واحدة من تلك المرايا يصور لنا محمد عفيفي مطر حفظ عمر رضي الله عنه لحقوق الرعية من المسلمين في بيت المال ، وحرصه رضي الله عنه كمسؤول عن الأمة على عدم المساس به ، فهو يحاسب أبا سفيان بن حرب على المال الذي اقترضته زوجته هند من بيت المال وتراخت في أدائه ، حين اشتكت لعمر وضيعة وقعت لها ، فما كان من عمر إلا أن سجن أبا سفيان حتى سددت ما أخذت^(٥) . فيصنع عفيفي مطر من هذا الموقف العمري مرآة يعكس من خلالها كل حاكم حاول العبث بحقوق الأمة المالية العامة في حاضره

(١) انظر اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١٢٦ .

(٢) انظر السابق الصفحة نفسها .

(٣) السابق الصفحة نفسها .

(٤) السابق الصفحة نفسها .

(٥) تأريخ الأمم والملوك ٢/ ٥٧٦ ، ٥٧٧ .

المعاصر ، وتأتي هذه المرأة من تصوير الشاعر جشع أبي سفيان الذي واجهه عمر بصرامته حين سجنه حتى أدى ما على زوجته لبيت المال ، والمرأة في الوقت نفسه تعكس لنا ملامح شخصية أبي سفيان التي يجعل منها عفيفي مصر رمزاً للجشع ، ولتصرف بعض المحسوبين على القوى الحاكمة بخيرات الشعوب^(١) :

أرى ظلالك التي تمتد يا أبا سفيان

أقنعة تلبسها الوجوه

أرى الطقوس فوق وجهك المشبوه

توتي ثمارها المرة في أربعة الفصول

فأنت في ولائم العرس مقدم مملئ الشدقين

وأنت في أزمنة الوباء . . تكتنر الفضة من تجارة الأكفان

أما تحسس عمر رضي الله عنه لشؤون رعيته فيظهر في وقوفه على حال المرأة التي غاب عنها زوجها في الجهاد مدة طويلة فحنّت إليه ، وتطلعت لعودته ، وقالت في ذلك شعراً عبرت فيه عن ذلك ، فأمر عمر بعد ذلك رجال الفتوحات أن لا يغيب أحد عن أهله أكثر من ستة أشهر ، يقول الشاعر رافعاً هذه المرأة من حياة عمر ، عاكساً ما يتطلع له الشاعر من هذه الملامح في واقع كل حاكم عربي معاصر^(٢) :

المرأة التي تنبت في أعراقها صبارة الشهوة

تخمش ما تراه من فاكهة الشوك التي تطلع في حدائق الجسد

تشد مارتخي من الثياب ، من تحتها يرتعش السرير

والرجل الذي يركب ناقة الفتوح قد طوحت بوجهه

زحزحة التخوم ، فصوته مركبة تسبح في السراب

وعطره ، جزيرة طافية تسكنها النجوم

صوتهما يلتحمان في مدارج الرحل

ويطلعان ثمرة في سعف الخرافة

أما في مطولته (تحريضات عمر) فيعكس لنا الشاعر محمد عفيفي مطر من خلال المرأة العمرية التي يرفعها لنا بجانب من سيرة عمر في الحكم موقف عمر رضي الله عنه من «الجوع والإثم»^(٣) ، جوع الرعية البعيدين عن الحاكم حتى إنه لا يعلم بهم ، وخوفه رضي الله عنه ورهيته من أن يكون أثماً فيصبيه حساب الله يوم القيامة بسبب الجلياع ممن يرعاهم دون علمه ، فيصوره الشاعر وهو يمر في الأسواق والأزقة ويأتي مضارب البيوتات ليتحسس أحوال الناس ، ويعيد الحق لأهله ، وهنا يتلبس الشاعر الشخصية العمرية ويرفع من

(١) المجلة - العدد (١٥٩) مارس ١٩٧٠م ص ٣٣ .

(٢) السابق ص ٣٢ .

(٣) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١٢١ .

خلال ذاته تلك المرأة العمرية الناصعة والنقية التي تعكس الواقع المعاصر من خلال الماضي العمري المشرق^(١):

مررت في الأسواق رافعاً من غضبي

علامة وراية

يدخل تحت ظلها الآبق والهارب من مظالم الولاية

مررت في مضارب العلية والأشراف

مشهراً باللص ، والغازن ، والسياف

أضرب في الوجه ما أرى من صلف الأجلاف

منتعلاً قساوتي ، وباكياً في الليل من محبة الضعاف

وخائفاً أن ترفع السوائم البكماء

- من غير أن أسمعها - صرختها بالجوع والشكاية

فالشاعر من خلال هذه المرأة يرفع لنا إحساس عمر بعظم المسؤولية الملقاة على عاتقه تجاه الرعية حتى البهائم، وخوفه الشديد من الإثم كمسؤول أول أمام الله عن خلقه حتى البهائم البكماء يخشى شكايتها التي لا يدركها.

ويكمل الشاعر مرآته العمرية هذه بموازاتها بمرآة تعكس لنا الواقع المعاصر وموقف الحكام المعاصرين من الرعية، وما يلحق فقراء الأمة وضعافها من مظالم، حيث تسرق أقواتهم وحقوقهم فتمتلى بها بطون غير مستحقة، بل إن جزءاً من تلك الأموال الواجبة لهم تصرف في اضطهادهم^(٢):

ها أنت يا عمر . . تثير من جلافة المبطن ما يميت

تثير ما استكن في وجوههم من صلف مقيت

ليدفعوا عليك من تجارة النذالة . . الرشوة المحيية المميته

أضاعت الكظة والتخمة في صدورهم نوازع الرجولة

فلن تموت يا عمر . . مجندلاً في دمك المشتعل الحزين

في زمن التخمة والمجاعة . . يُستأجر القاتل بالدرهم التي

تسرق من أرغفة القتيل

وهنا تزداد المرأة العمرية التي يرفعها الشاعر جلوة وتظهر الصورة أكثر وضوحاً لتعكس لنا جانباً من رؤية الشاعر للماضي والحاضر، الماضي ممثلاً في شخصية عمر رضي الله عنه وسيرته في الحكم وفي علاقته بالرعية وبالله، والحاضر ممثلاً في تلك الصورة الآتية من المرأة التي تعكس لنا من خلال المماهة واقع بعض

(١) مجلة المجلة - العدد (١٦٢) يونيو ١٩٧١م السنة (١٤) ص ٣٨.

(٢) السابق نفسه، ص ٣٨ - ٣٩.

الحكام المعاصرين وعلاقتهم بشعوبهم وباللغة تعالى ، وهذه الصورة الرمزية القائمة على المرايا والمماهة بين مرآتين (تراثية - شخصية عمر ومعاصرة ، كل حاكم معاصر ظالم) تظهر لنا مقدار تقنية المرأة ، وما تقوم به من تفاعل وتأثير بين الماضي والحاضر ، يجلي رؤية الشاعر لماضية وحاضرة .

(٤) القناع :

القناع : تقنية فنية استلهامية رمزية ذات منحى درامي ، دخل القصيدة الجديدة ضمن أساليب التجديد التي لحقت هذه القصيدة « ويمثل القناع شخصية تاريخية - في الغالب - يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده أو ليحكم نقائص العصر الحديث من خلالها ، ويشترك الشعر مع المسرحية الشعرية في استخدام هذه الوسيلة»^(١) ، ويوضح الشاعر صلاح عبدالصبور القناع بقوله : «هو إقامة الشاعر المعاصر إحدى الشخصيات . . لكي يتحدث من ورائها عن بعض شواغله وهمومه الفكرية»^(٢) ، ويرى الشاعر عبدالوهاب البياتي أن القناع هو : «الاسم الذي يتحد من خلاله الشاعر نفسه متجرداً من ذاته وبذلك يتعد عن حدود الغنائية والرومنسية»^(٣) .

والقناع في استلهام الشخصيات التراثية أرقى أنواع الرمز الكلي ، وقد أسماه إحسان عباس بـ(الرمز الكبير)^(٤) ، وهو من الرمز الذي يساعد على تحقيق الوحدة العضوية للقصيدة الذي يكون موضوعها ، لأن الشخصية فيه تدخل بلامحها وصورها الجزئية في نسيج القصيدة من أولها إلى آخرها ، ولذلك فالفرق بين شخصية القناع ، وأي شخصية أخرى موظفة في القصيدة ، أن شخصية القناع تستنفذ كل أجزاء القصيدة الاستلهامية وجزئياتها البنوية ، مضمونياً وفنياً ، لأنها تكون رمز الشاعر المتحد بها ، أما الشخصية الأخرى الموظفة في القصيدة ، فقد تكون مجرد رمز جزئي مثير لدلالة معينة .

والذي يفرق بين شخصية قصيدة القناع ، وشخصية السيرة في المطولات التاريخية (كالعمرية والعلوية . .) أن شخصية السيرة في المطولات التاريخية تظل خارج ذات الشاعر ، فلا تتمزج به ، حتى تصبح الشخصية هي الشاعر ، والشاعر هو الشخصية ، وإنما يكون الشاعر هو المتحدث عن الشخصية في قصيدة السيرة والمطولات ، فهو يصفه ويشير إليه ويشرح أفعاله ، بشكل سردي تقرير إخباري مباشر ؛ أما شخصية القناع ، فإن صوت الشاعر يذوب في صوت الشخصية ، كما يتحول صوت القناع هو الآخر إلى صوت الشاعر المعاصر ، فهما مثلما اتحدا موقفاً يتحدان لغة ، لأنهما قد امتزجا معاً ، وتقمص كل منهما شخصية الآخر^(٥) .

(١) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص ١٢١ .

(٢) حياتي في الشعر - ديوانه ٣/ ١٨٥ .

(٣) ديوانه ٢/ ٤٠٧ (المقدمة) .

(٤) من مقال بعنوان "قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر" عبدالرحمن بسيسو - جريدة الحياة اللندنية (عدد ١٢١٥٩)

الاثنين ١٠ حزيران (يونيو) ١٩٩٦م الموافق ٢٤ محرم ١٤١٧هـ .

(٥) انظر دير الملاك ص ١٠٧ - ١٠٨ ، والتراث الإنساني في شعر أمل دنقل ص ٤١ .

و «القناع أحد الوسائط الأساسية التي يحاول بها الشاعر المعاصر اقتناص الواقع، وإدخاله في شبكة الرمز . . وبمجرد أن يخلق الشاعر قناعاً فإنه يخلق رمزاً»^(١)، «وتنتمي قصيدة القناع إلى الأداء الدرامي، ذلك أن الشاعر فيها يستطيع أن يقول كل شيء دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر لأنه سيلجأ إلى شخصية أخرى يتقمصها، ويتحد بها، أو يخلقها خلقاً جديداً وسيحلمها آراءه ومواقفه تماماً كما يفعل المسرحي الذي يختفي وراء أشخاص من صنعه يتولون نقل كافة ما يريد دون أن يقول أو يوحي به»^(٢). «فهو محاولة لخلق موقف درامي لكن رقة الحاجز بين الأصل والقناع تضع هذه الدرامية في أبسط حالاتها»^(٣).

والفرق بين الشخصية التاريخية في وصفها المسرحي، ووصفها القناعي، أنها في الأول تكون في الغالب ذات وجود متكامل ومستقل عن المؤلف، أما في وصفها الثاني فإنها غير مستقلة عن الشاعر . . لأنها اتحاد الشاعر برمزه اتحاداً تاماً^(٤)؛ والقناع ليس شخصية مسرحية متكاملة، لكنها شديدة القرب من الشخصية المسرحية.

فالقناع كما يظهر تقنية رمزية فنية درامية «استعاره الشعر من المسرح ليصبح معبراً في أسلوب فني يفصح عن علاقة جديدة للشاعر بترائه، وليكون خطوة متطورة في الفن الشعري باتجاه الاغتناء من أساليب الفنون الإبداعية الأخرى التي بدأت تقترب من بعضها»^(٥).

وقد وجد الشاعر المعاصر في الشخصية التاريخية الأداة المثلى لتحقيق تقنية القناع في القصيدة الجديدة، لذلك «فإن أسلوب القناع، يمثل مرحلة متطورة في أساليب التعامل مع التراث، من خلال الاستعانة الفنية بالشخصية التراثية، لبناء قصيدة ذات منحى درامي»^(٦)؛ كما «أتاحت فكرة القناع للشاعر المعاصر أن يغوص في التاريخ، ويستلهم الأحداث الإيجابية فيه، وينتقي من خلال مواقف الأفراد الفاعلين والمؤثرين في الماضي، ما يلائم مواقفه المعاصرة، مما يكسب قصيدته أبعاداً شمولية، ورحابة إنسانية»^(٧).

وأهم قصائد القناع إنما تتجه للشخصيات التاريخية الفاعلة والمتفردة، ويتعجب أحد الباحثين لماذا لم يتخذ الشاعر المعاصر من الأفراد المعاصرين المؤثرين أقتعته؟ ولماذا يعزف عنهم متجهاً بذلك

(١) أقتعة الشعر المعاصر - جابر عصفور - فصول - مجلد (١) عدد (٤) يوليو ١٩٨١م، رمضان ١٤٠١هـ، ص ١٢٥.

(٢) دبر الملاك ص ١٠٣.

(٣) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١٢١.

(٤) انظر دبر الملاك ص ١٠٣.

(٥) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ص ١٤٩.

(٦) السابق ص ١٦٨.

(٧) دبر الملاك ص ١٠٤.

للشخصيات التاريخية^(١)؟ ولعل السبب في ذلك أن قصائد القناع نقد واحتجاج - في الغالب - من الشاعر لواقعه وشخصه المعاصرين، والقناع وسيلة تخف واستتار، والشخصية المعاصرة يصعب أن تتخذ أداة تخف واستتار، بخلاف الشخصية التاريخية التي يمكن توجيه النقد من خلالها دون حرج أو خشية.

ويتخذ الشاعر من الشخصية التراثية قناعاً «حين يحس أن صلتها بها قد بلغت حد الاتحاد والامتزاج بها، وأن الشخصية قادرة بملامحها التراثية على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة، ومن ثم فإنه يتحد بها، ويتحدث بلسانها، أو يدعها هي تتحدث بلسانه، مضيفاً عليها من ملامحه، ومستعيراً لنفسه من ملامحها، بحيث يصبح الشاعر والشخصية كياناً جديداً ليس هو الشاعر، وليس هو الشخصية، وهو في الوقت نفسه الشاعر والشخصية معاً»^(٢).

وهذا هو ما وقع للشاعر أمل دنقل عندما بلغ به اليأس من الوضع السياسي العربي الذي كان يشاهده، أن جرت في نفسه القناعة بعدم صلاحية ذلك النظام، ولا رموزه لقيادة الأمة وتصدر شؤونها السياسية، ووجد أن حاله هذه قد شابته تماماً تلك الحالة التي وصل إليها الصحابي الجليل أبو موسى الأشعري رضي الله عنه غداة التحكيم، فقد كان رأيه أن كلاً من علي ومعاوية رضي الله عنهما يجب أن يعتزلا الأمر - فضلاً للنزاع وحفاظاً على دماء المسلمين - ويختار المسلمون من بينهم من يرتضونه خليفة وحاكماً فهم، فقرر خلع الاثنين، وهذا هو الرأي الذي ارتأه أمل دنقل مع القيادة العربية المهزومة التي كان يعيش واقعها، فجعل من أبي موسى في موقفه هذا وفي قراره الذي اتخذه قناعاً أعلن من خلاله وعلى لسانه خلع حكام عصره، لختار الأمة العربية لها زعامة وقيادة أخرى ترتضيها لتقودها نحو النصر، يقول معبراً عن ذلك من قصيدته «حديث خاص مع أبي موسى الأشعري»^(٣):

حاربت في حربهما
وعندما رأيت كلاً منهما . . متهماً
خلعت كلاً منهما !
كي يسترد المؤمنون الرأي والبيعة
لكنهم لم يفهموا الخدعة . .
خلعت خاتمي . . وسيدي
فهل ترى أحصي لك الشامات في يدي
لتعرفين حين تقبلين في غد

(١) انظر السابق نفسه .

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٢٦٢ .

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة ص ١٨٠ - ١٨٢ .

وتغسلين جسدي

من رغوات الزبد !؟

ومن أجل نجاح القناع وتأديته مهمته «ينبغي أن تتوافر في القناع تلك المواقف والخصائص التي تشبه إلى حد بعيد مواقف [الشاعر] . . المعاصر وأفكاره وأزماته ، وعندها سيكون شخصا القصيدة الشاعر وقناعه شيئاً واحداً»^(١) ولابد أن يتحمل القناع أفكار الشاعر ومضامينه ، ويكون مهيباً للمضامين التي يود الشاعر أن يحمله إياها ويعبر عنها من خلاله^(٢) .

وهذا هو ما وقع وتحقق لأمل دنقل في قناعه لأبي موسى الأشعري في هذا النص ، فقد اتحد أمل دنقل / الشاعر بقناعه التأريخي / أبي موسى الأشعري لتشابه الأزمة السياسية التي عاشها كل من الشاعر وقناعه ، ولتشابه الحالة التي تطلب الموقف منهما وضع رأيهما فيها ، وتشابه واتحاد القرار الذي اتخذته كل منهما وهو خلع رموز النظام السياسي القائم جميعها بسبب ما وصلوا إليه من إحداث أزمات للأمة ، وعدم رضى بذلك النظام ودعوة الأمة لاختيار نظام جديد يرضون به ليقودهم ويخرجهم مما وصل إليه الحال من سوء ، فجاء القناع معبراً عن رؤية الشاعر تجاه واقعه لأنه صالح وقادر على الاتحاد به ، ونلاحظ هنا اتحاد صوت الشاعر أمل دنقل وقناعه واندغام أحدهما في الآخر ، بحيث أصبح الشاعر هو القناع ، والقناع هو الشاعر بمعنى أصبح أبو موسى الأشعري وموقفه رمزاً تراثياً ، ومعادلاً تراثياً للشاعر وموقفه ، كما أصبح الشاعر أمل دنقل وموقفه معادلاً معاصراً لأبي موسى وموقفه في الماضي ، مع أن القناع أبا موسى «هو الشاعر وهو شخصية مستقلة في الوقت نفسه»^(٣) .

إن أمل دنقل في توحده مع شخصية أبي موسى الأشعري ، استطاع أن يعبر عما عبرت شخصية أبي موسى عنه ، وفي الوقت نفسه منحها قدرة على تخطي الزمن بإعطائها نوعاً من المعاصرة^(٤) ، فقد تخفى الشاعر وراء قناعه التراثي هذا وعبر عن رأيه السياسي الجريء هذا دون خوف أو خشية ، ودون أن يلبس نفسه تهمة صريحة .

ومن أقنعة الشاعر أمل دنقل التراثية الإسلامية شخصية الشاعر العباسي أبي نواس الحسن بن هاني في قصيدته (من أوراق أبي نواس) حيث تشكل شخصية (أبو نواس) في هذه القصيدة قناعاً رمزياً كلياً يستنفذ جميع أجزاء القصيدة ، للدلالة على . . الصراع الأبدي بين الكلمة الحرة النقية والسلطة الغاشمة ، والقصيدة كما هي رمز كلي هي كذلك قناع يتبادل فيها الشاعر وقناعه أبو نواس ارتداء القناع ، حين يتمص كل منهما شخصية الآخر متحداً به متحدتاً بلسانه ، فتارة يرتدي أبو نواس شخصية الشاعر أمل دنقل قناعاً له يتحدث باسمه كما هو في الورقة الأولى والثانية والثالثة والرابعة والسادسة ، وتارة

(١) دبر الملاك ص ١٠٣ - ١٠٤ .

(٢) انظر التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ص ٢١٨ .

(٣) السابق الصفحة نفسها .

(٤) انظر استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٩ .

يلبس الشاعر شخصية أبي نواس قناعاً له يتحدث من ورائه وباسمه ، كما هو في الورقتين الخامسة والسابعة^(١) .

ويستلهم الشاعر المغربي حسن الأمراني شخصية عبدالله بن عمر رضي الله عنهما فيتخذ منه قناعاً تراثياً يعبر من خلاله عن آرائه حيال الواقع الإسلامي المعاصر ، فيجعل من شخصية عبدالله بن عمر ومعاناته المالية والسياسية مع بعض أمراء بني أمية وهو التقي الورع ، رمزاً لحياته هو ولحياة كل مسلم معاصر يعاني مرارة الواقع الإسلامي السياسي والاجتماعي ، يقول الأمراني من قصيدته (مكابدات ابن عمر) متحدثاً على لسانه^(٢) :

يساورني في طريقي الجفاف
ويغرق قلبي بنهر الظمأ
وتشربني حشرات الوجود
كنجم تألق ثم انطفأ . .
فما نابني يا ترى بغتة
لأعلن أمري أمام الملاء؟

والشاعر كما نلاحظ يبدأ قصيدته الاستلهامية القناعية هذه بلغة إشراقية وجدانية يناغي فيها صفاء الوجود ، يستوحى الشاعر من صفاء ونقاء ومجاهدات قناعه عبدالله بن عمر رضي الله عنهما ، وشخصيته النقية التقية الورعة الطاهرة التي نأت بنفسها حتى من أن تتلون بألوان السياسة حين عرضوا عليه البيعة بالخلافة عقب مقتل عثمان ، وهذه العبارات تتناسب وصفاء الشخصية المستلهمة ، وعلى الرغم من هذه المناجاة والتأوهات الذاتية - التي يطلقها الأمراني من خلال قناعه ابن عمر وعلى لسانه - لا تتناسب والقناع الذي هو أقرب للدراما الموضوعية ، إلا أنه ما يلبث الأمراني أن يعود إلى القبض على عناصر بنية القناع ، حين يمزج في استلهامه التوظيفي الرمزي هذا ، بين قناعه / الشخصية التراثية المستلهمة عبدالله بن عمر والشخصية المعاصرة (الشاعر نفسه) اللابسة لذلك القناع والمتوارية وراءه ، فيتحدث بطريق غير مباشر على لسان قناعه بحيث يظهر وكأن المتحدث هو ابن عمر ، ويمكن أن يكون الشاعر نفسه .

والشاعر استلهم من حياة قناعه الفني عبدالله بن عمر ، ملامح الصلاح والورع والثَّقَى والعبادة والزهد وخشية الإحداث في الأمة ، واعتزال الفتن وقمع تطلعاته السياسية والثورية في داخله ، ليعبر من خلاله عن علاقته وعلاقة كل مسلم معاصر بواقعه ، يقول الشاعر على لسان قناعه ابن عمر^(٣) :

(١) انظر ص ٧٣٧ ، ٧٣٨ من هذه الدراسة .

(٢) سأتيك بالسيف والأقحوان - مؤسسة الرسالة - بيروت - ط ١ عام ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م ، ص ٦٧ - ٨١ .

(٣) السابق نفسه .

شهدت المشاهد، وأسهرت ليلي، وأظمأت يومي
وأعددت فقري زاداً ليوم الحساب
يداهم هذا الحروري مالي
ويحجز مروان رزق عيالي
فأكنتم زفرة رمحي
أما للتقى من ثمن

فكما نلاحظ في السطرين الأخيرين ملمحاً من ملامح ابن عمر استغلها الشاعر وهي قمع ابن عمر الثورة داخل ذاته، وامتناعه عن الخروج على حكامه، والشاعر الأمrani بهذا إنما يود أن يعبر عن معاناته هو السياسية والاقتصادية ومعاناة كل مسلم معاصر تعرض للمطاردة والتضييق عليه سياسياً واقتصادياً. . على الرغم من صلاحه وتقواه وزهده وورعه، جاعلاً من القناع أداة يختفي وراءها ويستتر خلفها.

ثم يعلن الأمrani توقفه واعتزاله الفتن وعدم الخوض فيما تقع من صراعات في عصره، مستغلاً اعتزال قناعه ابن عمر في الماضي عندما اعتزل الصراع الذي قام بين المسلمين في عصره على الخلافة^(١):

يقولون لي :
اخترت في ساعة الغمرات الوقوف
أترهب حد السيوف ، وتنسى النشور
أنا ماعتزلت القتال اختياراً
ولم أعتزله اتقاء السيوف
ولكن تشابه من بعد صفين في نظراتي الطريق
هبوني سيقاً يميز بين التقي وبين الكفور
وبين العدو وبين الصديق

وينتهي الأمrani بالتوقف والاعتزال لأحداث العصر وصراعاته كما توقف قناعه التراثي ابن عمر واعتزل أحداث عصره السياسية .

لقد استطاع الأمrani من خلال قناعه التراثي عبدالله بن عمر أن يعبر بشكل رمزي إيحائي عن معاناته كمسلم معاصر من واقعه وعصره السياسي وينتهي بالتوقف والاعتزال من أحداث المسلمين المعاصرة حيث التبست عليه الفتوى فيها خشية الوقوع في الفتنة ؛ وقد جعل من شخصية قناعه الرمزي

(١) السابق نفسه .

التراثي ابن عمر ما يتوارى وراءه كي يتحدث من خلاله عن رؤيته لقضايا المسلمين المعاصرة .

وعلى الرغم من الذاتية التي أظهرها الأمراني في بدايات قصيدته هذه التي تجعل من ابن عمر قناعاً فنياً للشاعر ، إلا أنه ما لبث أن عاد إلى جادته الفنية من خلال تقنية القناع حين استغل كثيراً من ملامح حياة ابن عمر وتلبس بها وتحدث من ورائها معبراً عن آرائه من خلالها حيال واقعه الإسلامي المعاصر وقضايا هذا الواقع السياسي والاقتصادية والاجتماعية ، وموقفه من هذا الواقع .

كما نلاحظ سيطرة القناع الكلي الذي يتشكل هنا من الشخصية التراثية المستلهمة على أجزاء القصيدة من أولها لآخرها ، ووجود نوع من الصلة بين مواقف ابن عمر الاعتزالية للأحداث والفتن في عصره ، وبين مواقف الشاعر وما ارتضاه لنفسه ولكل مسلم من أحداث المسلمين في هذا العصر ، حيث اختلطت الرؤية وغبش النظر واشتبه الخير بالشر حتى لم يقو المسلم على التمييز بين الأمور .

كذلك يظهر واضحاً وجلياً تأثر الأمراني في رؤيته هذه لواقعه برؤية الشاعر صلاح عبدالصبور في مسرحيته (مأساة الحلاج) التي عبر عنها هو كذلك من خلال قناعه التراثي الفني الحلاج ، حيث وجدنا صلاح عبدالصبور من خلال قناعه الحلاج يستبعد السيف كأداة للإصلاح خشية الوقوع في الفتنة بإعماله دون تمييز حين يقول على لسان الحلاج وقد أغري بحمل السيف^(١) :

الحلاج : لا أخشى حمل السيف لكن أخشى أن أمشي به
فالسيف إذا حملت مقبضه كف عمياء أصبح موتاً أعمى
من لي بالسيف المبصر . . من لي بالصيف المبصر

يتأثر الأمراني في قناعه بهذا القناع فيقول علي لسان ابن عمر وقد أغري بحمل السيف والمشاركة في القتال الذي نشب بين فتي المسلمين^(٢) :

أنا ما عزلت اتقاء السيوف
ولكن تشابه من بعد صفين في ناظري الطريق
هبوني سيفاً يميز بين التقي وبين الكفور
وبين العدو وبين الصديق

ويتخذ الشاعر سميح القاسم من شخصية الأمير عبدالرحمن الداخل (صقر قريش) قناعاً له يعبر من خلاله عن علاقته الوجدانية بوطنه فلسطين ، وما يشعر به من ألم الغربة عنه ، وشدة الحنين إليه وتطلعه إلى العودة وإنهاء الغربة ، فيعمد سميح القاسم إلى تلبس شخصية عبدالرحمن الداخل (صقر قريش) والتحدث على لسانه بتلك الآلام والأحاسيس والمشاعر والعواطف التي يحملها تجاه وطنه

(١) مأساة الحلاج - ديوان صلاح عبدالصبور ٢ / ٥٤٤ - ٥٤٦ .

(٢) سأتيك بالسيف والأقحوان ص ٦٧ - ٨١ .

وغربته ، وكما نلاحظ اتفاق الشاعر مع قناعه عبدالرحمن الداخل في هذه القضية الوجدانية العاطفية التي يعانيتها ، فالداخل قد تغرب عن وطنه المشرق ، وتألّم من هذه الغربة ، وراوده الشوق والحنين لوطنه وهو في الأندلس ، ومن ثم فالقناع قادر على حمل أفكار الشاعر وقضيته التي يود أن يعبر عنها من خلاله ، بمعنى أن قضية الشاعر سميح القاسم لها جذورها التأريخي في حياة صقر قريش الذي اتخذ قناعاً له ، ومن ثم فالقناع الرمزي نابع ومشدود إلى تجربة الشاعر في القصيدة التي عنونها بـ(صقر قريش) والتي يقول فيها^(١) :

وداعاً يا ذوي القربى !

وداعاً . . والجراح النجل

في قلبي مضاضتها

طوال العمر . . في قلبي مضاضتها

ونفسي - والرواسي الشم عزّتْها -

تخف بنكبة النكبات

من قطر إلى قطر

تراوي في مغاليق الدجى

لمحاً من الفجر !

ونفسي . . يا ذوي القربى

ينازعها - وإن شيدتُ ملك الله في الغربة -

ينازعها حنين السّفَر للأوبة

ونفسي - رغم دهر البين

رغم الريح والمنفى

ورغم مرارة التشريد

تدرك . . تدرك الدربا !! . .

والشاعر كما هو ملاحظ يبني نصه على أساس الامتزاج والتداخل والاتحاد بين صوته هو وصوت قناعه الشخصية التراثية الإسلامية المستلهمة عبدالرحمن الداخل (صقر قريش) ، بحيث لا تستطيع أن تفصل بينهما ، فالقارئ للنص يمكن أن يتصور أن المتحدث هو الشاعر الفلسطيني سميح القاسم حيث يجد الشكوى من الغربة والبعد عن وطنه وما يخالجه من حنين وتطلع للعودة ورغبة في إنهاء الغربة ، كذلك يمكن إسناد النص بكامله لشخصية الداخل (صقر قريش) فعنوان النص يكرس لهذا ، وبنية النص كذلك وضمائره لا تتعارض وكون الحديث من عبدالرحمن الداخل كما هو في قوله «ونفسي . . يا ذوي

(١) ديوان سميح القاسم ص ٤٨١ - ٤٨٢ .

القربى، ينازعها - وإن شيدت ملك الله في الغرب - ينازعها حنين السفر للأوبة» فالداخل هو الذي شيد ملكاً وسلطاناً ودولة أموية في مغتربه الأندلس ومع هذا لم ينس وطنه، فقضايا النص ومضامينه تتناسب وكل مغترب فلسطيني معاصر كما هو حال الشاعر نفسه، وفي الوقت نفسه لها جذورها التاريخية في شخصية القناع عبدالرحمن الداخل - فوداع الأقارب، والغربة عن الوطن، والتنقل من قطر إلى قطر، ثم معاودة الحنين للوطن بعد الاستقرار في الغرب - كلها قضايا وملاحم حياتية انتشرت في ثنايا النص يصل إسنادها لكل من الشاعر سميح القاسم وقناعه عبدالرحمن الداخل .

هكذا نجد أن الشاعر قد استطاع من خلال قناعه عبدالرحمن الداخل أن يعبر عن «غربة الإنسان الفلسطيني، وتمزقه عبر المنافي، وأنه يحمل مأساته معه أين ذهب، وهو في النهاية مهما حقق من حياة رغيدة في الخارج لا يرضى بأرضه بدلاً»^(١).

ويستلهم الشاعر نزار قباني شخصية الشاعر العباسي (ديك الجن الحمصي - عبدالسلام بن رغبان الكلبي) في قصيدته (ديك الجن الدمشقي) من خلال تقنية القناع الرمزي، محملاً شخصية ديك الجن «دلالات عاطفية ذات طابع جنسي، حيث يعبر من خلاله عن عجزه عن قطع علاقته بالمرأة، رغم كراهيته واحتقاره لها، ورغم محاولته الخلاص منها عن طريق الجنس، ولكنه لم يكن يزداد بها إلا تعلقاً، ويكتشف أنه في الوقت الذي كان يتصور أنه يقتلها عن طريق الجنس لم يكن يقتل إلا نفسه»^(٢)، يقول الشاعر على لسان (ديك الجن) بعد أن يتوارى خلقه جاعلاً منه قناعاً مخاطباً المرأة^(٣):

يا أرخص امرأة عـرـفـت	إنني قـتـلـتـك واسـتـرحـت
وفي دمك اغتـسـلت	أغمـدت في نهـديـك سـكـينـي
ومن سـلـافـتـها شـرـبت	وأكـلت من شـفـة الجـراح
طعنته حتـى شـبـعت	وطعنت حـبـك في الـورـيد
لا رـحـمت ولا غـفـرت	ورميت للأسمـاك لـحـمـك
فوق الوسـاد كـمـا نـزـفت	لا تـسـتـغـيـثـي وانـزـفـي
ومسـحـت سـكـينـي ونـمت	نفذت فـيـك جـريـمـتي
ولكنـي .. فـشـلت	ولقد قـتـلتـك عـشـر مـرات
في يـدي أنـي انـتـصـرت	وظننت والسـكـين تـلمـع
طـي أعـمـاقـي وسـرت	وحملت جـثـتك الصـغـيرة
تحت الظلام فـمـا وـجـدت	وبحـثت عن قـبـر لـها

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٦٤ .

(٢) السابق ص ١٨٣ .

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة ١/ ٥٤٩ - ٥٥١ .

وهربت منك وراعني	أنني إليك أنا هربت
ففي كل زاوية أراك	وكل فاصلة كتبت
أنت القتييلة أم أنا	حتي بموتك ما استرحت
حسناء لم أقتلك أنت	وإنما نفسي قتلت

والشاعر نزار قباني يتمم في استلهامه شخصية (ديك الجن)، ويلبسها قناعاً يتوارى خلفه، ليبر عن قضيته هو التي يعانيتها مع المرأة، وهو كذلك يتنهنز اتحاد قضيته تجاه المرأة هذه التي يعبر عنها في نصه هذا، مع قضية ديك الجن المشهورة في كتب التراث مع زوجته، التي أحبها حباً حتى إنه ظن بها عمن سواه لو أنه مات قبلها وأرادت أن تتزوج بعده، ثم إنه شك فيها فكرها حتى إنه أعمد سكينه في عنقها وقتلها، وأحرق جثتها وجبل من رمادها قدحاً يشرب فيه وهو يرثيها، وهذا يهيء شخصية ديك الجن أكثر لتكون قناعاً فنياً تراثياً صالحاً لكي تنهض بتجربة نزار ويعبر عن قضيته تجاه المرأة من خلالها؛ ونزار «يوشي لنا منذ البداية أنه هو ديك الجن في القصيدة حيث يسميها (ديك الجن الدمشقي) فمعروف أن ديك الجن حمصي، أما الدمشقي فهو الشاعر ذاته»^(١)، فالشاعر من عنوان القصيدة يبدأ بالاتحاد بقناعه ومزج الشخصيتين (التراثية ديك الجن الذي هو القناع) و (المعاصرة الشاعر نفسه مرتدي القناع) في شخصية واحدة مكونة من ملامحهما معاً، ونزار يستغل بجانب وجود علاقة لكل منهما - الشاعر وقناعه - مع المرأة، اتحدهما والتقاءهما في صفة الشاعرية فكلاً من ديك الجن ونزار شاعر، وكل منهما أحب المرأة وكرها، كما نجد أن العنف العاطفي (السادية) قد مازج علاقة كل من نزار وقناعه ديك الجن بالمرأة، فديك الجن / القناع الفني قد عشق امرأته إلى درجة أنه ذبحها خشية أن يمتلكها غيره بعد وفاته، فذبحها وأحرقها - كما تقول الرواية - وجبل من رمادها قدحاً يشرب فيه وهو يرثيها، ونزار / لابس القناع كان يمارس علاقته العاطفية مع امرأته هذه - التي في هذا النص إلى درجة تصور أنه قتلها واغتسل بدمها كما هو واضح من الأبيات من ١ - ٧ من نصه الاستلهامي هذا، كذلك فإن كلا من نزار وقناعه ديك الجن يجد نفسه أشد قرباً من المرأة في الوقت الذي يظن أنه يهرب منها، ففي الوقت الذي نجد (ديك الجن / القناع) قد قتل امرأته من أجل أن يتخلص منها، ما يلبث أن يأخذ في رثائها بغرر شعره والبكاء عليها، نجد نزار يعيش الحالة نفسها في قوله من قصيدته هذه:

وهربت منك وراعني	أنني إليك أنا هربت
ففي كل زاوية أراك	وكل فاصلة كتبت
أنت القتييلة أم أنا	حتي بموتك ما استرحت
حسناء لم أقتلك أنت	وإنما نفسي قتلت

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٨٣.

ولعلنا نتجاوز الإطار العاطفي والجنسي الذي حاول علي عشري زايد حصر تجربة نزار الاستلهامية هذه إلى تفسير هذا القناع الاستلهامي الرمزي تفسيراً يتجاوز علاقة الشاعر نزار بالمرأة إلى علاقته القومية بأمتة العربية في العصر الحاضر، ومن ثم نقول إن المرأة هنا رمز لقضية حياتية قومية يعانها نزار في واقعه العربي الذي يعيشه، وعلاقته بأمتة العربية، لقد أحب نزار أمتة العربية وتغنى بقوميته، ثم ما لبث أن رفض هذه الأمة من خلال رفضه لرموزها المهزومين الذين كان يعول عليهم في استعادة عزة الأمة ومكانتها وهو مغشوش فيهم، وظن أنه انتصر برفضه هذا، ولكنه لم ينتصر، ثم هرب منها وظن أنه هرب، وهو في الحقيقة لم يهرب إلا إلى قضيته هذه نفسها التي رفضها وهي (القومية العربية)، إن نزار هنا يعلن فشله في قطع أواصره بأمتة حتى في محاولته الهرب منها ومن همومها وقضاياها في منفاه العالمي الذي اختاره بعيداً عنها، ومهما يكن من مرجعية المرأة التي يتحدث عنها نزار في نصه الاستلهامي القناعي هذا، ومهما يكن من رمزيتهما، فإن نزار قد أجاد الاتحاد وبقناعه (ديك الجن) وبأسأته في الماضي، والتقمص بشخصيته والتعبير من خلاله عن قضيته هذه التي يعانها في واقعه المعاصر، بشكل رمزي قابل لكثير من التفسيرات.

ومما ينبغي الإشارة إليه ونحن نتحدث عن القناع الرمزي في استلهام الشخصيات التراثية الإسلامية، أن البعض لا يرى في مثل استلهام سميح القاسم لصقر قريش ونزار قباني لديك الجن شيئاً من القناع الفني وأنهما ليسا من القناع في شيء، وذلك لأنه لا يرى القناع إلا في الشخصيات الثورية، بمعنى أن القصيدة القناع يجب أن تعالج موضوعات وقضايا سياسية ثورية من خلال شخصية ذات بعد سياسي ثوري، فلا بد أن يعبر القناع عن ثورة الشاعر المعاصر^(١)، كما هو حال شخصيتي أبي موسى الأشعري عليه السلام وأبي نواس في قصيدتي أمل دنقل اللتين أشرنا إليهما فيما سبق^(٢) (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري) و (من أوراق أبي نواس) وعلى هذا فإن (صقر قريش) عند سميح القاسم و (ديك الجن) عند نزار قباني في هذين النصين اللذين تحدثنا عنهما ليسا من القناع في شيء فهما أقرب إلى الذاتية منهما إلى القناع لأنهما عبرا عن قضايا عاطفية وجدانية وليست قضايا ثورية، وعليه فإن البعد الثوري شرط في صنع القناع الفني.

وأكبر الظن أن هذا الرأي متأثر كثيراً بصاحبه الشاعر عبدالوهاب البياتي الذي يرى هذا الرأي، وهو تحديد صارم نابع من شخصية البياتي الميالة في استلهاماتها الشعرية وتجاربها الشعرية بعامه نحو الرفض والثورة، فهو ذاته يعترف بأن «الرؤيا المتمردة قد غمرت كل المواضيع الشعرية التي كتب فيها»^(٣)، وإلا فإن كل قضية حياتية احتاج فيها الشاعر لكي يعبر عنها بالتخفي والاستتار صلحت أن تكون موضوعاً للقناع الفني وأنا نحتاج للقناع في كل قضية حياتية لا نقوى أن نصرح فيها بأرائنا سواء كانت سياسية أو

(١) انظر دراسة في لغة الشعر - رؤية نقدية - رجاء عيد - منشأة المعارف بالاسكندرية ص ٢٣٣.

(٢) انظر ٧٣٤ - ٧٣٨، ٨٥٦ من هذه الدراسة.

(٣) تجربتي الشعرية ص ٢٧ (بتصرف).

اجتماعية أو فكري، والرؤية الثورية تكون في القضايا الاجتماعية والفكرية أحياناً كما تكون في القضايا السياسية، ومن ثم فإن مناط اصطناع القناع الفني هو الحاجة للتخفي والاستتار وعدم القدرة على التصريح في أي قضية كانت، فمتى كان الموضوع المراد التعبير عنه غير مقدور على التصريح به نهض القناع، أما إذا لم يكن كذلك فلا قناع.

«وقد كثر استعمال القناع في الشعر الحديث»^(١) وأكثر استعماله قد كان من خلال استلهاهم الشخصيات الإسلامية التراثية، فمن أبرز أقنعة الشعر العربي الحديث الحلاج عند البياتي وصلاح عبد الصبور، وبشر الحافي عند الأخير منهما، وعمر بن الخطاب رضي الله عنه عند محمد عفيفي مطر ووحشي عند ممدوح عدوان، وعبد الرحمن الداخل (صقر قريش) عند أدونيس، ومالك بن الرب وابن زريق البغدادي عند عبدالعزيز المقالح. . «ولعل البياتي - كما يقول إحسان عباس - أكثر الشعراء لجوءاً إلى هذه الوسيلة عن وعي عامد»^(٢)؛ ولذلك فإن من أبرز قصائد القناع المصطنع من استلهاهم الشخصيات الإسلامية التراثية وهي في الوقت نفسه من أبرز قصائد القناع في شعرنا الحديث - قصيدة البياتي (عذاب الحلاج)، التي لبس فيها شخصية الحسين بن منصور الحلاج قناعاً تراثياً ليعبر به عن رؤيته الثورية القائمة على علاقته بفقرائه عصره وبالأنظمة السياسية المعاصرة له - كما يصور ذلك البياتي - ففي سبيل ذلك يتقمص البياتي شخصية الحلاج «متحلاً لنفسه من ملامح الحلاج التراثية ما يتلاءم وطبيعة تجربته»^(٣)، متحدداً به من خلالها، فقد أحس البياتي بمقدار التلاقي بين حاله في العصر الحالي، وحال الحلاج في الماضي، من حيث العمل من أجل الفقراء والمظلومين، والثورة على الواقع السياسي ومواجهة السلطان بذلك، والجها دعن طريق الكلمة، ثم تحمل العنت والآلام والمشاق، والتضحية في سبيل ذلك، يقول البياتي على لسان الحلاج موضعاً صلته بالفقراء والمظلومين والاهتمام بشأنهم والعمل من أجلهم^(٤):

توحدت . . تعانقت . . وباركت

- أنت أنا . . تعاستي . . ووحشتي . . وضع في خرائب المدينة

الفقراء إخوتي

يكون ، فاستيقظت مذعوراً على خطا الزمان

... ..

في سنوات العقم والجاعة

باركني . . عانقني . . ومد لي ذراعه . . وقال لي :

الفقراء ألبسوك تاجهم

وقاطعوا الطريق

(١) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١٢١ .

(٢) السابق نفسه .

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٦٣ .

(٤) عذاب الحلاج - سفر الفقر والثورة ديوان عبد الوهاب البياتي دار العودة - بيروت ج ٢، ١٩٧٢م، ص ١٥-١٨ .

والبرص والعميان والرقيق

أما اعتماد البياتي سلاح الكلمة، وثورته بها، ومواجهة السلطان بقول ما يراه، وثباته عليه دون خوف أو خشية، فهي مواقف سبق وأن وقفها الحلاج اتحد بها البياتي وتمثلها في نصه الذي يعبر فيه عن معارضته السياسية ونضاله في سبيل ذلك، فيقول على لسان الحلاج^(١):

بحث بكلمتين للسلطان

قلت له : جبان

قلت لكلمة الصيد كلمتين

ونمت ليلتين

حلمت فيهما بأني لم أعد لفظين

أما تحمل البياتي للمشاق والآلام بسبب موافقه تلك، وتضحيته فتظهر في قوله «مازجاً ملامح الحلاج - ككائن صوفي - بملامحه هو الخاصة ككائن عصري»^(٢)، قائلاً^(٣):

ولم أجد إلا شهود الزور والسلطان

حولي يحومون ، وحولي يرقصون

إنها وليمة الشيطان

بين الذئب ها أنا عريان

... ..

واندفع القضاة والشهود والسياف

فأحرقوا لساني ، ونهبوا بستانني

وبصقوا في البئر يا محيري ومسكري

عشر ليالي وأنا أكابد الأهوال

وأعتلي صهوة هذا الألم القتال

أوصال جسمي قطعوها ، أحرقوها ، نثروا رمادها في الريح

دفاتري تناهبوا أوراقها ، ومرغوا الحروف في الأوحال

وهنا نجد أن مفردات المعجم الصوفي الحلاجية تمتزج بمفردات معجم البياتي الخاصة، أو قل إن البياتي يستدعي مفردات الحلاج ذات البعد الصوفي ليوحي من خلالها بما يعانيه من نظامه السياسي، فهو يتلبس بمعجم الحلاج الصوفي ليتوارى من ورائه معجمه السياسي، فعبارات مثل - الشهود، يا محيري،

(١) السابق ١٥/٢ - ١٦.

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٢٦٤.

(٣) ديوان البياتي ١٥/٢ - ١٩.

وومسكري، أكابد الأهوال، الألم القتال، الأوراق، مرغوا الحروف في الأوحال - عبارات ذات حس صوفي جعلها أقنعة لمضامينه السياسية، ومزجها بالمفردات الشائعة في معجمه السياسي من مثل: السلطان، جبان، كلب الصيد، شهود الزور، الإعلام، القضاة، السيف.

لقد اتحد البياتي بقناعه الحلاج حتي إنه عد موت الحلاج في القرن الرابع الهجري إيذاناً بموته هو بعد ألف عام وذلك لاتحاد قضاياهما ورؤاهما وخصمهما، فهو يقول مخاطباً قناعه الحلاج المتحد به، في شكل من الحوار الذاتي الداخلي وعتاب الذات للذات المتحدة بها^(١):

قتلتني . . هجرتني . . نستني
حكمت بالموت علي قبل ألف عام
وها أنا أنام
منتظراً فجر خلاصي ساعة الإعدام

هنا نجد أن البياتي من شدة الالتحام والاتحاد الذي أقامه بينه وبين قناعه التراثي الفني الحلاج يتجاوز مجرد تلبسه لمظاهر الاضطهاد التي شابهت بينه وبين قناعه الحلاج إلى التعبير بأن موت الحلاج كان موتاً له وأنه بتضحيته وموته اليوم وما يشعر به من خلاص حقيقي وخلود لمبادئه، إنما كان في هذا امتداداً لتضحية الحلاج وخلود مبادئه بقتله قبل ألف عام.

هكذا «فقد أحس البياتي أن هذه الملامح من شخصية الحلاج تعبر عن جوانب من تجربته هو الخاصة، فقد كان واحداً من الذين نذروا شعرهم للتغني بآمال الكادحين وآلامهم، وقد تحمل في سبيل مبادئه الكثير من العنت من سلطات بلده في مختلف العهود فنفي وشرذ من بلده أكثر من مرة»^(٢).

وقد اعتمد الشاعر في نضاله (الكلمة) كما كان الحلاج قد اعتمد على الكلمة في تبصير الناس، ومواجهة السلطان «والحلاج ثوري النزعة، وكان يث كلماته بين الناس [في تقدير الشاعر] عن الحق والعدل والسلطان الجائر وهذه صفة . . يلتقي فيها الشاعر المعاصر [البياتي] بالشاعر القديم [الحلاج] . . ولهذه الأسباب كلها تكون عملية الالتقاء الفني والتوحد الفكري ممكنة، بل طبيعية»^(٣)، ولهذا «فقد انتحل البياتي لنفسه شخصية الحلاج، واتخذ منها قناعاً يعبر من خلاله عن أفكاره ومبادئه، مستخدماً ضمير المتكلم الذي يدل على كمال اتحاده بشخصية الحلاج إلى حد فناء شخصيته في شخصيته، أو إلى حد فنائهما معاً في كيان جديد»^(٤).

لقد قدم الشاعر عبد الوهاب البياتي من خلال قناعه هذا «البطل النموذجي» المنشود في عصرنا

(١) السابق نفسه.

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٢٦٣، وانظر دير الملاك ص ١٠٩.

(٣) دير الملاك ص ١٠٩.

(٤) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٢٦٤.

هذا - في تقدير البياتي - من خلال بطولة الحلاج في الماضي ، وقد استبطن البياتي مشاعر شخصية هذا البطل المعاصر في عمق حالات وجودها من خلال استبطانه للمحنة السياسية والاجتماعية والفكرية التي واجهها قناعه ، كما عبر عن تجاوز قناعه وتخطيه لعصره في الماضي إلى عصر الشاعر في الحاضر ، لذلك اكتسبت مثل هذه القصائد ذات المنحى الرمزي القائم على القناع التأريخي هذا البعد الجديد الذي يجعلها تولد من جديد كلما تقادم بها العهد^(١) .

هكذا رأينا أن أقنعة الشاعر المعاصر التي صنعها من الشخصيات الإسلامية التراثية قد تنوعت بتنوع الهموم والتجارب والرؤى التي حملها الشعراء ، وأرادوا التعبير عنها ، فرأينا القناع الانتقادي السياسي عند أمل دنقل وحسن الأمrani ، والقناع العاطفي الوجداني عند سميح القاسم ونزار قباني ، والقناع الثوري الاجتماعي والسياسي عند عبد الوهاب البياتي .

ومما نلاحظه على قصيدة القناع أنها غالباً ما تحمل اسم القناع التأريخي نفسه ، كما هو حال عنوانات بعض القصائد : (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري) ، (من أوراق أبي نواس) لأمل دنقل ، (صقر قريش) لسميح القاسم ، و (الصقر) لأدونيس ، و (ديك الجن الدمشقي) لنزار ، و (مأساة الحلاج) لعبد الصبور ، و (عذاب الحلاج) للبياتي ، و (مكابدات ابن عمر) للأمrani - كل هذه العنوانات لقصائد تستلهم هذه الشخصيات نفسها كأقنعة فنية تراثية يتحدث الشاعر من خلالها ، وكأن العنوان الذي يحمل اسم القناع يشكل الكاشف الفني لجزيئات القصيدة القناعية ، والمحور الذي تدور حوله ملامح الشخصية التراثية المستلهمة (القناع) ، والشخصية المعاصرة التي تتبازغ من وراء ذلك القناع الرمزي .

وإذا كان القناع يعد أرقى تقنيات الرمز بما يحققه من بعد موضوعي للعملية الاستلهامية ، والخروج بها من الذاتية والرومانسية والتقريرية المباشرة ، فإن هناك عيوباً قد تكتنف هذه التقنية الرمزية ، ومن ثم يعتبر القناع الضعف الفني الذي قد يؤدي به إلى نوع من التسجيلية بمعنى تسجيل السيرة الذاتية لشخصية القناع ، عندما تغطي ملامح الشخصية المستلهمة (القناع) على ملامح الشخصية المعاصرة المعادلة لها (الشاعر) ، ويخرج القناع من دائرة الفاعلية المعاصرة إلى السرد والإخبار والبقاء في الماضي ، أو إلى نوع من التقريرية المعاصرة التي يعالجها الشاعر من خلال قناعه عندما يعلو صوت الشاعر على صوت قناعه «لأن القناع في مثل هذه الحالة يصير ثانوياً تابعاً وشيئاً واقعاً في الظل من الحدث ، وليس هو الحدث نفسه»^(٢) فمن النوع الأول قصيدة (كأس) للشاعر عمر أبو ريشة التي يلبس فيها شخصية ديك الجن قناعاً لكنه بأسلوب التسجيل والمباشرة لحكاية ديك الجن مع جاريته ، ولم يستطع أن يصل به إلى عالم الرمز والإيحاء حتى يكون ديك الجن قناعاً بحق للشاعر ، وذلك بسبب طغيان ملامح ديك الجن (القناع) وصوته على ملامح المعادل المعاصر له لابس القناع (الشاعر عمر أبو ريشة) ، ومن ثم فلا نكاد نجد

(١) انظر تجرّبي الشعرية - ديوان عبد الوهاب البياتي ٤٠٩ / ٢ .

(٢) دير الملاك ص ١٠٨ .

أي تبادل للأدوار بين الشاعر ورمزه التراثي ديك الجن، كما لم نجد بينهما أي اتحاد أو انصهار لأحدهما في الآخر، ومن ثم فصورة الشاعر لابس القناع غائبة تماماً في التفصيلات الجزئية لشخصية القناع وحكايته^(١).

ومن النوع الثاني هذا المقطع من القناع الفني التراثي الذي يحاول الشاعر محمد عفيفي مطر تلبسه لشخصية الخليفة الراشد عمر بن الخطاب رضي الله عنه من مطولته (تطوحات عمر)^(٢):

أشعر أنني أدين للهواء
بالثمر الذي ينضج في حنجرتي الملتهبة
أشعر بالدماء
ترضع من عناصر الأرض وزرقة السماء
وفي فقار الظهر وانحناء الضلوع
أشعر بالدموع
والعرق الذي تسفحه السواعد المغتصبة
أشعر بالزروع - في جسدي - تصرخ في غرابة الجزاء . . .
أدين بالولاء للشمس والكواكب المحتجة
والجسد النسيئة يسألني في الصباح والمساء عن موسم الوفاء
ورد ما أحمله من الودائع المنتهية
تطلقني الرياح في فجاجها الدامسة الوضيئة
تسألني عن فديتي وذمتي البريئة
والموعد الذي تضربه ما بيننا سحابة النقاء

فلا نكاد نجد صفة أو ملمحاً تراثياً من ملامح القناع (عمر بن الخطاب رضي الله عنه) يمكن أن يكون سمة دالة يعبر من خلالها الشاعر عن تجربته المعاصرة، وقد استنفد صوت الشاعر هذه التجربة لهذا المقطع وعلا صوته على صوت القناع حتى اختفى صوت القناع هنا نهائياً ولم يعد له وجود بجانب صوت الشاعر، وبذلك تحول العمل الاستلهامي الرمزي القناعي إلى نص شعري لا علاقة له بشخصية القناع عمر بن الخطاب رضي الله عنه، الذي يوحى به عنوان القصيدة (تطوحات عمر).

وما قلناه هنا عن القناع يقال عن الرمز بعامه، فالقناع عملية رمزية راقية أو كبيرة في العملية الرمزية، فأى رمز استلهامي - جزئي أو كلي، مرياً أو قناع - «يحمل إلى جانب دلالاته الرمزية التي يوحى بها إحياء، دلالاته الواقعية المادية التي لا يتخلى عنها كلية، بل لا يتخلى عنها إطلاقاً في بعض الأحيان،

(١) انظر النص في ص ٨٢٣ - ٨٢٤.

(٢) مجلة المجلة - العدد (١٥٩) مارس ١٩٧٠م ص ٣١.

والمعنى والرمز في أي رمز يتولد من خلال التفاعل بين هاتين الداليتين^(١)، ولذلك يقع في خطأ فني مع وقوعه في خطأ مضموني من ينحرف بالشخصية الإسلامية المستلهمة انحرافاً ليس هو من التحوير الفني في شيء، حتى لم تعد الشخصية المستلهمة تحمل من دلالاتها التراثية الواقعية شيئاً، أو يخرج بها إلى أن تتضاد أو تتناقض دلالتها المعاصرة الرمزية مع دلالتها التراثية الواقعية، كما هو حال صورة سعد بن أبي وقاص رضي الله عنه عند محمد عفيفي مطر^(٢)، ولذلك فنجاح الرمز إنما يكون بالإبقاء على شيء من الدلالات الواقعية للشخصية المرموز بها، وأن تنطلق الدلالات الجديدة للشخصية من الدلالات التراثية الماضوية، وأن تكون مناسبة لها، لتقول دلالتها الرمزية المعاصرة. بمعنى «أن الرمز ينبغي أن يكشف عن دلالاته الإيحائية من خلال هذه الدلالة الواقعية ذاتها، وبهذا يصبح للرمز مستويان من الدلالة: مستوى الدلالة الواقعية المادية، ومستوى الدلالة الرمزية التي يكشف عنها الرمز من خلال دلالاته الواقعية المادية»^(٣).

ولذلك فإن نص محمد عفيفي مطر السابق - الذي يستخدم فيه شخصية عمر بن الخطاب قناعاً رمزياً لكي يعبر من خلاله عن رؤيته الثورية الناقدة للواقع السياسي المعاصر - لم يقع الرمز فيه موقع الرمز القادر على النهوض بفكرة الشاعر وتجربته الثورية النقدية لسببين:

الأول: أن خلفية شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه التراثية لا تحمل دلالات الرفض والضجر والضيق بالواقع الذي يظهر في النص الاستلهامي القناعي لعفيفي مطر، ويود هو أن يعبر عنها من خلال شخصية عمر الصالحة للنهوض بدلالات العدل والصلابة في الحق والتقوى والخوف من الله لما لها من أصل في حياته الواقعية.

الثاني: أن الشاعر لم يتوافر في هذا المقطع الاستلهامي على ملامح وصفات تراثية واقعية لعمر يمكنه أن ينطلق من دلالاتها وإيحائها الرمزية لتجربته المعاصرة التي يود أن يعبر عنها. لذلك فمن الضروري للعملية الرمزية وجود توافق بين آراء ومواقف الشخصية التراثية المستلهمة... [كرمز] وموقف الشاعر... حتى يستطيع أن يعبر من خلالها بصدق عن همومه وقضايا المعاصرة، وليس من الصواب أن نسقط أفكارنا وطموحاتنا، ورؤانا التي هي وليدة عصر جديد وعالم مغاير على شخصيات تراثية لم تقف مواقف شبيهة بمواقفنا المعاصرة ولم تعكس قضايا شبيهة بقضايانا المعاصرة^(٤).

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٢٠.

(٢) انظر ص ٢٦٣ - ٢٦٤ من هذه الدراسة.

(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٢١.

(٤) انظر دير الملاك ص ١١٨.

فالتفاعل والالتزام بين الدلالة التراثية كحقيقة تاريخية للمرموز له، وبين الدلالة الفنية المعاصرة كوسيلة فنية، وبعُد الرمز عن العلاقة التعسفية بين الدالتين^(١)، أمر مطلوب ومهم في نجاح العملية الاستلهامية بعامة، وفي الاستخدام الرمزي للشخصيات الإسلامية بخاصة.

وفي استلهاهم شعرائنا للشخصيات الإسلامية عبرت بعض الشخصيات المستلهمة من مرحلة كونها شخصيات تراثية إلى مرحلة أن تشكل (رمزاً تراثياً أو نموذجاً تراثياً)^(٢)، وذلك بسبب ما بلغته من ذبوع في تجارب الشعراء واستلهاماتهم، لثراها وغناها المضموني وتوجهها الإيحائي والدلالي، من تلك الشخصيات أبو ذر الغفاري والحسين بن علي رضي الله عنهم والحجاج بن يوسف الثقفي وهارون الرشيد والحلاج . . في دلالات عامة أصبحت ملازمة لها.

ويمكن أن نفرق بين الشخصية التراثية و (الرمز التراثي أو النموذج التراثي) في أن «الشخصية تعبر عن الملامح الفردية الخاصة»^(٣) كما هو حال استلهاهم شخصية أبي بكر الصديق رضي الله عنه مثلاً في التقوى، والصلاح، والجلود بما له، وسابقته في الإسلام، ونصرته له، أما (النموذج التراثي) فهو تلك الشخصية التي عبرت من الخاص إلى العام، ومن الجزئي إلى الكلي، واستجابت في دلالاتها الرمزية الجديدة للتطور والتحول داخل العمل الاستلهامي، كما هو حال شخصية أبي ذر في المضمون الاشتراكي والثوري. فشخصية أبي بكر رضي الله عنه لم يشع استخدامها في شعرنا الحديث عند عموم الشعراء في سياق مضموني أو دلالي بعينه، أو يكثر ذلك الاستخدام حتى تتحول إلى (رمز تراثي أو نموذج تراثي) بحيث لو ذكرت شخصية أبي بكر لتبادر إلى الذهن من أول وهلة دلالة عامة معاصرة بعينها شاعت في عموم استخدامات الشعراء له، كما هو حال حضور الاشتراكية عند استخدام شخصية أبي ذر رضي الله عنه، أو الثورة عند استخدام شخصية الحسين بن علي رضي الله عنهما، أو الجبروت والطغيان عند استخدام شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي، ومن ثم فشخصية تراثية مثل شخصية بي بكر الصديق أو سعد بن معاذ رضي الله عنهما . . يمكن للشاعر التحكم في استخدامها من خلال دلالات الشخصية الخاصة، وما يود هو أن ينتقي منها، أما الشخصية التي قد دخلت في محيط (الرمز التراثي أو النموذج التراثي) فغالباً ما تكون مرتبطة بدلالة ذلك الرمز أو النموذج التراثي العامة، التي شاعت في استخدام تلك الشخصية التي دخلت هذا الإطار الدلالي، ولا يبقى لدى الشاعر من خيار دلالي أو مضموني في استخدامه لتلك الشخصية إلا في اختراع أنساق تعبيرية فنية جديدة في التعبير عن تلك الدلالة الشائعة العامة، أو السقوط في قبضة تلك الدلالة العامة الشائعة والتردي في مهاوي التكرار.

- (١) انظر : دراسة توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي - مصطفى رمضاني - مجلة عالم الفكر - المجلد (١٧) العدد (٤) عام ١٩٨٧ م ص ٨٨.
- (٢) توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، علي عشري زايد - مجلة فصول - المجلد (١) العدد (١) عام ١٩٨٠ م، ص ٢٠٤.
- (٣) واقع القصيدة العربية ص ١٥٩.

يظهر هذا في استخدام كل من أدونيس ومحمد أبو دومة لشخصية الحجاج، فكل منهما استخدمه من خلال الدلالة العامة الشائعة التي ارتبطت به وهي ظلمه وجبروته وطغيانه، لكن أدونيس حاول التعبير عن هذه الدلالة العامة الشائعة من خلال اختراع أنساق تعبيرية جديدة غير مطروقة من قبله حين جسد ظلمه وجبروته وطغيانه في محاربته الشرسة للمعرفة ومصادرته لمقومات التنوير وأسبابه بأن أحرق كتب المعرفة التي تشع النور بين أبناء الأمة حتى لا تبصرهم بحقوقهم وممارساتهم الظالمة تجاههم^(١)، أما محمد أبو دومة فقد استلهمه في الدلالة العامة الشائعة الموضحة لظلمه وجبروته وطغيانه من خلال المسالك المعهودة المطروقة من قبله، وذلك من خلال مقولاته وخطبه وتهديداته وقسمات جهه، فوقع في مهاوي التكرار لاستلهمات من سبقوه، فيقول في ذلك^(٢):

أنا ابن جلا فصل عني السيوف المستحمة في حلاقيم العراق
أنا ابن اجلا وحيث أكون لا مزن ولا هتن ولا إغداق
أنا ابن اجلا وقد وليت ما وليت فالإذعان فالإذعان
أنا ابن اجلا وقد وليت لا حرا ولا بردا ولا غيمًا ولا إشراق
أنا ابن اجلا
أنا ابن اجلا

إلى أن شال منتخفًا عمامته

رأينا تحتها أفاق

فخلينا له الأوطان وارتحلت محاملنا بعمق الليل دون وداع

(٣) الحقيقة والأسطورة :

أقصد بالحقيقة هنا استلهام الشخصيات الإسلامية، من حيث هي شخصيات حقيقية وواقعية، ذات وجود تاريخي، عاشت في الماضي على وجه الحقيقة والواقع؛ واستلهامها بمعنى استخدامهما من خلال ملامحها وصفاتها ومواقفها وأقوالها الحقيقية الواقعية الثابتة لها في الماضي وفي وجودها التاريخي.

أما الأسطورة، فالمقصود تناول تلك الشخصيات واستلهامها من خلال المنظور الأسطوري، بمعنى إدخال تلك الشخصيات أو إدخال بعض ملامحها عالم الأسطورة أثناء استلهامها.

والأسطورة في الأصل «هي شيء أقرب إلى الوهم من الحقيقة»^(٣)، ولكنها في المنظور النقدي الأدبي «شكل رمزي تعبر به الثقافة عن نظرتها الخاصة للوجود، وعما هو بالنسبة إليها حقائق وجودية

(١) انظر ص ٨٣١ من هذا الفصل.

(٢) مشتكاى يا خامس الخلفاء، مجلة المجلة، العدد (١٧٢) إبريل ١٩٧١م، ذو القعدة ١٣٩٠ هـ ص ٨٠-٨١.

(٣) الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر، محمد عبدالحى، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٧م، ص ٨٨.

كونية»^(١)؛ فهي تصوّر خاص للوجود يتجسد في كل ما تبتدعه الثقافة من ديانة وفنون معمارية ولغوية وموسيقية^(٢).

وعلى الرغم من أن الشخصيات التي تتناولها هذه الدراسة شخصيات حقيقية وواقعية وذات وجود تأريخي، فإن الشعراء بتأثير من المنهج الأسطوري الفني الذي أخذوا يتمثلونه في تجاربهم الفنية - قد تأثروا به في استلهاماتهم للشخصيات الإسلامية التراثية الحقيقية هذه، وتناولوا بعضاً منها من خلال هذا المنحى الرمزي الأسطوري فإنه بعد شيوع الدراسات (الانثروبولوجيا) الحديثة «ظهرت أهمية الأسطورة باعتبارها أحد المنابع اللاشعورية التي يمتح منها الفنان»^(٣)؛ ما يعبر من خلاله عن تجربته الفنية ورؤيته الخاصة لواقعه المعاصر، فالأسطورة هي فكر الإنسان وتجربته الكبيرة، في مرحلة من مراحل تكوينه [وهي] تملك القدرة - شأنها شأن كل التجارب الإنسانية الكبيرة - على الحضور الدائم، أو التجدد المستمر، والالتقاء بتجارب الإنسان في مختلف العصور»^(٤)؛ وهي - في الخطاب النقدي الجديد - «عامل أساسي يساعد الإنسان المعاصر على اكتشاف ذاته وتعمق تجربته، ومنحها بعداً شمولياً، وضرورة موضوعية تستطيع النهوض - بما تملك من طاقات متجددة - بعبء الهواجس والرؤى والأفكار المعاصرة»^(٥).

ويمكننا أن نقسم شعراء القصيدة الاستلهامية في العصر الحديث من حيث الحقيقة والأسطورة في استلهاماتهم إلى قسمين:

القسم الأول: شعراء ما قبل ظهور القصيدة الحرة (التفعيلة) وهؤلاء كانت استلهاماتهم للشخصيات الإسلامية تدور في الإطار الحقيقي الواقعي لتلك الشخصيات، فهم عندما يستخدمونها يكون استخدامهم لها من خلال ملامحها الحقيقية وصفاتها الواقعية التي اتصفت بها في الماضي، وحفظتها لها كتب التراث، من ذلك قول أحمد شوقي يرثي مصطفى كامل ويشبه نعشه من حيث إحساس الناس حياله بالمصيبة والألم والحزن بنعش الحسين بن علي رضي الله عنهما عشية كربلاء، فهو عندما يستلهم شخصية الحسين من خلال أثر مقتله في الناس وحزنهم وتألمهم لهذا المصاب الجلل إنما يستلهمه على وجه الحقيقة والواقع، فهذه هي واقع وحقيق مشاعر الناس حيال مقتل الحسين، فهو يقول^(٦):

(١) السابق، ص ٨٧ - ٨٨.

(٢) انظر السابق ص ٨٧، ولزيد من التعريف انظر الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٢٨٨.

(٣) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٢٨٨ - ٢٨٩.

(٤) دير الملاك ص ١٢١ - ١٢٢.

(٥) السابق ص ١٢٢.

(٦) الشوقيات ١٥٨/٣.

يزجون نعشك في السناء وفي السنا فكأنما في نعشك القمران
وكانه نعش الحسين بكر بلاء يخال بين بكا وبين حنان

ومن هذا الاستخدام الحقيقي الواقعي للشخصيات الإسلامية ما نجده في المطولات - كالبكرية والعمرية والعلوية للمصري وحافظ وعبدالمطلب، والمنظومات - دول العرب وعظماء الإسلام لشوقي والإلياذة الإسلامية أو ديوان مجد الإسلام لمحرم - وعموم استلهامات شعراء مدرسة الإحياء ومن سار على طريقته ممن استلهموا الشخصيات الإسلامية، متخذين من منهج المتابعة لحقيقة الشخصيات وواقعها في الماضي أساساً لاستلهاماتهم.

على أننا لا يمكن أن نغفل تلك الجوانب الخيالية والمبالغ فيها التي لمسناها عند هؤلاء الشعراء من المتابعين لبعض الشخصيات الإسلامية المستلهمة، وهي جوانب من القلة بمكان كما هو حال استلهام شوقي لبعض القصص والحكايات المغرقة في الخيال من حياة (مجنون ليلي) مما روتها بعض المصادر الأدبية، وهي أقرب إلى المبالغات الخيالية منها إلى الحقيقة والواقع، ومثله صنع عزيز أباطة في (قيس ولبنى) وهاشم الرفاعي في (شهيد بني عذرة)، ولناخذ من ذلك ما صورته شوقي من التهام النار لجسد قيس وهو غارق في التأمل في وجه ليلي دون أن يحس أو يشعر بأن النار قد آتت على جسده حتى سقط مغمياً عليه^(١). كذلك ذلك الملمح الخيالي الذي ختم به شوقي مسرحيته، والذي يحكي موقف قيس وهو على قبر ليلي، وقد انتحل جسمه وتهالك، وهو يسمع صوت (ليلي) تناديه من داخل قبرها باسمه (قيس)، فيجيبها ثم ما يلبث أن يموت على القبر، وهو متأثر بصوت الهاتف باسمه من داخل قبر (ليلي)؛ يقول شوقي مصوراً ذلك^(٢):

الصوت :	قيس
قيس :	من الصوت
الصوت :	قيس
قيس :	زياد اسمع
الصوت :	قيس
قيس :	سمعت اسمي
الصوت :	قيس
قيس :	تناديني
	من قبرها باسمي

(١) انظر ص ١٢٩ - ١٣٠ من هذه الدراسة.

(٢) مجنون ليلي - الأعمال المسرحية الكاملة ص ١٧٨ - ١٧٩.

وشوقي بهذه الخاتمة يود أن يمنح حب قيس وليلى ملمحاً أسطورياً يدل على عظمة ذلك الحب، وتجاوزه العادي والنسبي والديني إلى المطلق (المتافيزيقي) بحيث يفجر الحب سكون القبر، ويحول وحشته إلى أنس، والموت إلى حياة نابضة بالمشاعر ليصل بين الطبيعة وما وراء الطبيعة، و (الديني) قيس وهو حي على قبر ليلي و (المتافيزيقي) ليلي وهي في قبرها في عالم البرزخ، ومهما يكن من أمر فإن مثل هذه الملامح التي تتخلل مسرحية شوقي واستلهامه شخصيتي قيس وليلى، هي إلى الخيال القائم على المبالغات أقرب منها إلى إدخال شخصيتي قيس وليلى ومواقفهما في عالم الأسطورة بمفهومها الفني الفلسفي .

إن شعراء ما قبل القصيدة الجديدة تناولوا مثل هذه الخيالات والمبالغات «وأخذوا الأساطير باعتبارها ميراثاً ثقافياً عن الأقدمين، فاستعملوه استعمالاً قصصياً، وسردوه أحياناً داخل أعمالهم الشعرية دون مراعاة للمحتوى الوجداني الانفعالي الكامن في هذه الأساطير»^(١)، وهذه الخيالات والمبالغات .

و «ظل استخدام العناصر الأسطورية [عند هؤلاء] على ما كان عليه في الشعر القديم قاصراً على الإشارة التي غالباً ما تكون ركناً في تشبيه، أو حداً لاستعارة»^(٢)، «ولم تكن الأسطورة إحدى وسائلهم في التجديد، ولم يتناولوا العناصر الأسطورية التناول الأمثل الذي يعطيها قيمة فنية في الشعر»^(٣) .

القسم الثاني : شعراء ما بعد ظهور القصيدة الحرة (التفعيلة) ف«الأسطورة كمعنى وكمنهج بناء [فني] لخلق عالم تسيطر عليه الشحنات العاطفية الشعورية، فلم يعرفها الشاعر العربي إلا بعد الخمسينيات من هذا القرن»^(٤) الميلادي على يد شعراء القصيدة الحرة (التفعيلة) من الذين تأثروا بالمذهب الرمزي الغربي، وبطرائق أدباء الغرب الفنية في استلهاماتهم للتراث والأساطير بعامة، وبتأثرهم بالشعراء أمثال: ازراباوند، واستويل، ت. س. إليوت بخاصة في استلهامه للتراث والأساطير في قصيدته (الأرض الخراب) ومسرحيته (جرمة قتل في الكاتدرائية)، وغيرها من الأعمال الشعرية التي تمثلت المذهب الرمزي الأسطوري في الأدب الغربي المعاصر^(٥) .

(١) لغة الشعر العربي الحديث - مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية - السعيد الورقي - دار المعارف - القاهرة ط ٢ - ١٩٨٣م، ص ١٦٧ .

(٢) الرمز والأسطورة في شعر بدر شاكر السياب ص ٣٤ .

(٣) السابق ص ٣٥ ، ٥١ .

(٤) لغة الشعر العربي الحديث ص ١٦٧ .

(٥) انظر السابق نفسه، والرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب ص ٥٣ - ٦٨، وحياتي في الشعر لصلاح عبدالصبور - ديوانه ٢٠٩/٣ - ٢١٠، والشاعر العربي الحديث مسرحياً ص ٢٧٢ - ٢٧٣، ومجلة الآداب البيروتية - العدد (٩) السنة ١٩٦٧م ص ٥٠، والعدد (١٠) السنة ١٩٦٨م، ص ١٨، وإليوت وأثره على عبدالصبور والسياب ص ٤٥ .

فقد أكثر شعراء القصيدة الجديدة، من استلهم الأساطير في شعرهم، وتوظيفها توظيفاً فنياً، يتجاوز رصدتها وتسجيلها، وأحالتها إلى رموز وأقنعة تحمل رؤاهم الفكرية والفنية، وقد وجد هذا المنحى الفني في استلهم الشعراء للتراث بعامة وشخصياته بخاصة، معطى خصباً لتمثل هذا البعد الأسطوري من خلال عناصر التراث وشخصياته، فالأسطورة عند (جرافز) . . «هي في الغالب تتعلق بالآلهة وعظماء البشر، ويدور محوراً حول دراما الخلق والتحول والانتصار»^(١) من خلال حياة تلك الآلهة وأولئك العظماء من البشر .

والأسطورة عند (باوند) ذات صلة وثيقة بالتراث والماضي بما فيه من أحداث وشخصيات فهي «تفعيل للموروث والماضي ليكون فعلاً في الحاضر أي أنها شرارة من الماضي تشعل نارها في الحاضر»^(٢) .

ولقد عمل الشاعر المعاصر على إيجاد نوع من التداخل بين الشخصية التراثية المستلهمة - ومنها الشخصيات الإسلامية - وبين الشخصيات الأسطورية، وألبس الشخصيات الإسلامية التاريخية الحقيقية لباس الأسطورة أحياناً، وأكسبها دلالاتها المضمونية والفنية ليبر من خلالها عن رؤيته لواقعه الحياتي .

وغالباً ما يظهر البعد الأسطوري في استلهم الشخصيات الإسلامية في قصيدة القناع التراثي، كما هو حال الحلاج عند البياتي في قصيدته (عذاب الحلاج)، وعند صلاح عبدالصبور في (مأساة الحلاج)، وكما هو حال الحسين بن علي وصقر قريش عند أدونيس في قصائده (الرأس والنهر) و (الصقر) . . وذلك لأن كلاً من القناع والأسطورة ينطوي على أبعاد الزمن الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، فالقناع «ينطق في الحاضر أحداثاً تتعلق بالماضي . . ولكنه يقودنا إلى الماضي ليعمق إدراكنا بما ينطقه في الحاضر . . وعندما يتجاوب الإدراك الحاضر والماضي يتولد إدراك المستقبل . . والأسطورة تشير دائماً [كما القناع] إلى أحداث وقعت في الماضي، ولكن القيمة الفعلية للأسطورة تكمن في أن هذه الأحداث الماضية إنما هي أحداث دائمة تفسر الحاضر والماضي والمستقبل»^(٣) .

فالشخصيات الإسلامية التي تناولها الشاعر العربي المعاصر تناولاً أسطورياً يمكننا تقسيمها إلى نوعين:

النوع الأول: شخصيات رويت عنها بعض الحكايات والقصص والأخبار الخيالية فاستغلها

الشاعر المعاصر استغلالاً أسطورياً ليحملها رؤيته تجاه الواقع الذي يعيشه، كما هو حال شخصية ديك الجن

(١) الأدب والأسطورة - محمد شاهين - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، الطبعة الأولى عام ١٩٩٦م ص ١٥ .

(٢) السابق ص ٥٥ .

(٣) أقنعة الشعر المعاصر - جابر عصفور - مجلة فصول - مجلد (١) عدد (٤) يوليو ١٩٨١م - رمضان ١٤٠١هـ ص ١٢٤-١٢٥ .

وقصته الخيالية مع جاريته التي تقول الحكاية الخيالية أنه قتلها غيرة عليها ثم أحرقها وجبل من رمادها كأساً كان يشرب فيها وهو يبكي عليها ويرثيها بشعره^(١).

وكذلك قصة الشاعر الأموي وضاح اليمن التي انتهت بدفنه حياً في صندوق من خشب^(٢)، كذلك من هذا القسم استلهم الشاعر أدونيس شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي - في قصيدته (مرآة الحجاج) استلهاً أسطورياً حين استلهمه من خلال تلك القصة الخيالية التي تدور حول حكاية ولادته وخلقته والتي تحاول أن تفسر سبب شغفه بالقتل وتلذذه بسفك الدماء، حيث تروي الحكاية أنه خلق ليس له ثقب است، فثقب له، وأنه كان يعاف ثدي أمه، فذبحوا له جدياً وتيساً وفأراً ودهنوه بدمها فأقبل عليه^(٣)، يقول أدونيس مصوراً الحجاج من خلال هذا الجانب الحياتي الأسطوري^(٤):

ليس له وراء . . يرفض ثدي أمه

كان اسمه الحجاج

وثقبوا وراءه . . وذبحوا فأراً . . ودهنوا بدمه الحجاج

وذبحوا تيساً ودهنوا بدمه الحجاج . . فالتذ بالدماء

صارت له رضاعة وأماً

. . وصعد المنبر في يديه قوس ، وفوق وجهه لثام

وقال بالسهم والقناع ، لا بالصوت والكلام

«أنا ابن جلا وطلاع الثنايا»

أنا هو السؤال والنبراس

أنا هو الفراس . . ويل لمن يكن من فرائسي

وزلزل المكان

واهتزت البلاد مثل شجرة

وسقط المسجد مثل ثمرة

وسقط الزمان

لقد أراد أدونيس أن يصور ويجسد من شخصية الحجاج شخصية معاصرة تتسم بالطغيان والجبروت والظلم والوحشية والتلذذ بالدماء والقتل، وتعمل على تدمير كل ما هو جميل ومزهر ومضيء

(١) انظر ص ٨٢٣ - ٨٢٤، و ص ٨٦٣.

(٢) انظر ص ١٣١ - ١٣٣، ٣٢٠ - ٣٢١، ٦٢٠ - ٦٢٤، والأغاني ٦/ ٢٢٤ - ٢٢٦.

(٣) انظر مروج الذهب ٣/ ١٥١ - ١٥٢.

(٤) المسرح والمرايا - المجموعة الشعرية الكاملة ٢/ ٨٢ - ٨٣.

من الحياة فاستلهم شخصية الحجاج من خلال بعد أسطوري خيالي روي حول ولادته وخلقته، موضحاً العناصر النفسية الكامنة في شخصيته المتلذذة بالدماء فقد جعل الشاعر مما روي حول ولادة الحجاج من أخبار خيالية هي أقرب للأسطورة منها للخيال وسيلة لذلك توضح أسباب بروز هذه الشخصية بهذه الصورة من الهدم والخراب والتدمير لكل قيم الخير والحق والجمال في الحياة، من ثم فالشاعر قد استفاد من هذا الملمح الخيالي الأسطوري وانطلق من خلاله لاستلهم شخصية الحجاج مستفيداً مما يضيفه البعد الأسطوري من إحياءات حول الشخصية المستلهمة.

أما الشاعر عبدالله البردوني فإنه يستلهم شخصية وضاح اليمن من خلال تلك الحكاية والقصة الخيالية التي هي أقرب للأسطورة منها إلى الحقيق والتي تحكي قصته مع أم البنين، والصندوق الذي دفن فيه حياً، وذلك لكي يعبر من خلال هذه الحكاية الخيالية عن خيبة أمله في كثير من القضايا الحياتية السياسية والحضارية الوطنية التي لم لو تنهار لكان له ولكل يمني مكان الصدارة، ولعوضته عن تلك الأمجاد الحضارية الغابرة التي افتقدها عبر ماضيه الحضاري القديم، والتي من حلقاتها تحول الزعامة السياسية في القرن الأول الهجري من عرب الجنوب إلى عرب الشمال، فعمد البردوني إلى التعويض عن تلك الاحباطات التأريخية لليمانية من خلال أسطورة وضاح اليماني الجنوبي مع أم البنين وزوجها الوليد بن عبد الملك كرموز للزعامة والأمجاد المضرة الشمالية، من خلال إسقاطات مارسها الشاعر البردوني على تلك الحكاية الخيالية، فقد اتجه منها إلى محاولة إثبات الذات، بأن وظف ما تحكيه القصة الخيالية من علاقة بين وضاح وأم البنين، للتعبير عما كان يقوم من صراع سياسي وعسكري أحياناً بين المضرة والقحطانية، هذا الصراع بينهما إلى صراع عاطفي نفسي، فما لم يتحقق على الصعيد السياسي والعسكري حاول البردوني تحقيقه على مسحات الجسد الأثوي، من خلال استلهامه للبعد الخيالي الأسطوري من حياة وضاح، ونهايته المأساوية، ومع هذا كما يوضح الشاعر نفسه أن الآمال قد خابت بقرار التصفية الذي اتخذته الوليد بن عبد الملك تجاه وضاح، وتغيبه له من الوجود في قعر قصره عندما دفنه مع صندوقه.

يقول البردوني بعد أن يحكي صراعات اليمانية ممثلة في الأوس والخزرج (الأنصار) والمضرة ممثلة في قريش (المهاجرين) حين اختلفوا على الخلافة في السقيفة^(١):

هاجر الحب والروابي خضيرة
قمرى الجبين باكي السريرة
- حسبما أخبرت - سمات كثيرة
فالأجرب هذي الفتوح اليسيرة

وإلى أين خامساً يا قوافي؟
فأنت ثانياً «دمشق» غراماً
قصر (أم البنين) هذا عليه
جربت أعسر الفتوح خيولي

(١) ديوان عبدالله البردوني ٢/ ٣٤٤ - ٣٤٥.

لعبة حلوة - ولكن خطيرة
كتف القصر بالهوى مستنيرة
غرفة فوق وصفها بالوثيرة
خشبيًا يموت يطوي زفيره
قطعة دون وصفها بالحقيقة
و (عطيل) الهوى صريع الحفيرة
خنجر الآخرين وهي العقيمة

لم أجعد روضة فأدركت أزهى
وعلى موعده رقت في ثوانٍ
فتن فوق ما يظن التمني
لحظة والتوى السرير ضريحاً
إيه «وضاح» دونك البئر فأنل
ولهمت (ديدمونة) في علاها
هكذا أخبروا .. لأن بلادي

هكذا نجد في هذا النوع تمثلاً للجانب الأسطوري من حياة الشخصية المستلهمة التي تكشف لنا عن بنية تركيبية أسطورية آتية من تلك الروايات الخيالية والمبالغ فيها، والتي تحكي جانباً من حياة الشخصية المستلهمة.

وهذا النوع من الاستلهام الذي يتناول هذا الملمح الأسطوري من حياة الشخصية المستلهمة هو الأهون والأقل أثراً في منحاه الفني من الاستلهام الأسطوري للشخصيات التراثية الإسلامية، لأن فيه استغلالاً لجانب أسطوري محدد من حياة الشخصية وليس فيه استغلالاً لكامل الشخصية أسطورياً، بحيث تتحول فيه الشخصية الإسلامية المستلهمة إلى كيان أسطوري كامل، فالبعد الأسطوري لم يصبح أصلاً في الشخصية، ولم تسيطر الأسطورة في الاستلهام على جميع أجزاء الشخصية المبثوثة في النص الاستلهامي.

النوع الثاني: الشخصيات التي يعاد خلقها وتشكيلها في الاستلهام من منظور أسطوري، وذلك بتضمينها دلالات الأسطورة الأصلية المحضة، وتحويلها بجميع ملامحها وصفاتها إلى أسطورة، لها دلالاتها العامة الشاملة المساوية تماماً لدلالة الأسطورة الأصلية التي لحقت بها، واكتسبت بدلالاتها العموم والشمول الزمني والمكاني، كما هو حال تضمين الحسين بن علي دلالة البطل الإغريقي الذي يدخل في صراع وتحذ ضد الآلهة من أجل الانتصار لقيم أخير والحق والعدل، أو دلالات (تموز وأدونيس) إلها الخصب والبعث والتجدد.

ومن خلال هذا المنحى الأسطوري استلهمت شخصيات مثل زيد بن علي، وصقر قريش عند أدونيس، والحسين بن منصور الخلاج عند البياتي وأدونيس وصلاح عبدالصبور، وأبي ذر الغفاري عند كثير من الشعراء المعاصرين الذين جعلوا منه معادلاً موضوعياً لأسطورة الموت من أجل الفداء عند المسيحيين^(١).

(١) انظر الاتجاه المسيحي ص ٣٥٨ من هذه الدراسة.

والشعراء المعاصرون في تعاملاتهم الأسطورية هذه مع الشخصيات الإسلامية واضحو التأثير باستلهامات الآداب الغربية للتراث والأساطير، وباستلهامات (إليوت) بخاصة، الذي وجدوا في استعماله للأسطورة في قصيدته (الأرض والخراب) . . تأكيداً على قدرة الإنسان على التضحية والعطاء، وكان أكثر ما جذبهم فكرة الموت قرباني الذي يؤدي إلى الولادة الجديدة^(١).

والشاعر عندما يمزج شخصياته المستلهمة بالأسطورة «يستطيع أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة»^(٢)، ومن ثم فقد أدرك الشاعر العربي المعاصر أن عليه أن يخلق أساطيره الخاصة بما فيه من موهبة وإلهام وقوة متخيلة، غير أن هذه القوة لم تعد تأتيه من شيطان أو ربة الشعر أو من السماء - كما يقول إحسان عباس - وإنما تصدر من قرارة نفسه^(٣)؛ فهي عند شخص مثل عبد الرحمن الشوقاني تأتيه من اطلاعه على الآداب الغربية واللاغريقية فيتأثر بذلك، ومن ثم نجده يضمن شخصية الحسين بن علي في مسرحيته (ثأر الله) ملامح وصفات الأبطال الأسطوريين كما هم في الأساطير الغربية الإغريقية، وملامح وصفات أسطورة الفداء المسيحية، فيجعل من الحسين بن علي في مواقفه عشية كربلاء رمزاً أسطورياً معادلاً للبطل الإغريقي الذي يصارع الآلهة والأقدار والشور فتصرعه لكن قضيته تبقى هي المنتصرة وبطولته تبقى هي الخالدة، وهو كذلك رمز أسطوري معادل للسيد المسيح على الصليب - كما في الأسطورة المسيحية - ليكسبه بذلك أسطورة الفداء للبشرية ولقضاياهم العدالة.

«فقد صور الشوقاني الحسين شهيداً منذ البداية، فهو يملك ذلك النقاء الروحي، والقول والعمل الذي لا يستطيع صاحبه أن يهادن معه الشر [كما هم الأبطال الإغريق] وكل ما يستطيعه هو أن يدخل مع الشر في معركة يعرف سلفاً أنه هو الخاسر، ولكنه يعرف أيضاً أن مثل هذه المعركة غير المتكافئة هي السبيل الوحيد لإنقاذ الإنسان وشرف الإنسان»^(٤) يقول الشوقاني مصوراً ذلك من مسرحية (الحسين ثائراً) بما يجعل من الحسين صاحب ملامح بطولية^(٥):

إن هذا لقضاء الله فينا

فإذا لم يفن من يلقي على الأيام نور . . فلماذا خلق الله الشموع؟

كما أدخل الشوقاني شخصية الحسين بن علي عالم الأسطورة من خلال هذه المواجهة المحتومة المصير، والمعروفة النهاية بينه وبين خصومه، فقد جعل الشوقاني الحسين - في المسرحية - يقبل على حتفه راضياً مختاراً كما يقبل البطل الإغريقي الأسطوري الدخول راضياً مختاراً في الصراع مع الآلهة التي هي أقوى صولة منه، حتى غدا الحسين لحظات استشهاده بطلاً أسطورياً، وغدت مأساته ملحمة أسطورية

(١) انظر لغة الشعر العربي الحديث ص ١٦٧ .

(٢) انظر الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ص ٢١٧ .

(٣) انظر فن الشعر لإحسان عباس، دار الشروق - الأردن عمان - الطبعة الرابعة ١٩٨٧ م ص ١١٣ .

(٤) المسرح في الوطن العربي ص ١٦٨ .

(٥) الحسين ثائراً ص ٢١٨ - ٢١٩ .

تسطرت أحداثها على صعيد كربلاء، «وهي أشبه ما تكون بمعركة الإنسان الإغريقي القديم مع القدر، تلك أيضاً معركة غير متكافئة نتيجتها معروفة سلفاً . . والبطل الإغريقي . . كان يشرف كثيراً بمجرد قبوله تحدي القدر كان يحصل على المجد لمحض دخوله لمعركة المحتوم المصير»^(١) يظهر ذلك في قول الشرقاوي على لسان الحسين يخاطب أصحابه^(٢):

ما يبغي القوم سوى رأسي

وأنا الميت . . أنا ذا الميت

فامضوا عني

أنا سأحاربهم وحدي

... ..

دعوني وحيداً أواجه قضائي

وألقي مصيري رضي الضمير

... ..

هي كربلاء . . أنا مقتول هنا

قدري خط لي الموت هنا

وعندما يستشهد الحسين يصبح بطلاً أسطورياً كما هو حال أبطال الإغريق الأسطوريين . . الذين طاولوا قوى عظيمة غير عادية، وفوق طاقاتهم البشرية، فهم بذلك حاولوا الانعتاق من العادي النسبي إلى الميتافيزيقي المطلق، وهذا هو ماجرى للحسين في تصوير الشرقاوي له حين يقول على لسان الحسين^(٣):

فأنا الشهيد هنا على طول الزمان

فلتنصبوا جسد الشهيد، هناك في وسط العراء

ليكون رمزاً دائماً للموت من أجل الحقيقة والعدالة والإباء

... ..

من قلبي الدامي ستشرق روعة الفجر الجديد

من حر أكباد العطاش سينبع الزمن السعيد

طوبى لمن يعطى الحياة لقيمة أغلى عليه من الحياة

ولكون الأسطورة في بداياتها تكون مشدودة ومتكئة إلى قضية دينية طقوسية، وأن الحس

(١) المسرح في الوطن العربي ص ١٦٩ .

(٢) الحسين شهيداً ص ٢٤، ٩٩، ١٠٣ .

(٣) السابق ص ١٠٤ - ١٠٥ .

الديني - كما هو عند اليونان وعند العوالم البدائية - يتدخل في خلق الأسطورة، فإن اتكاء الحسين على شرف النبوة والرسالة في البيت الهاشمي وقربه من نواة الدائرة الدينية في الإسلام وهو النبي محمد ﷺ أعطى أسطورة الحسين هذه بعداً طقوسياً دينياً يتطلبه خلق الأسطورة ونشوؤها، فالحسين هو ابن بنت رسول الله محمد ﷺ فاطمة رضي الله عنها، والرسول جده، وهو سبطه، وأبوه علي ابن عم الرسول ﷺ، فإن لهذا الإحساس الديني تدخلاً في صنع أسطورة الحسين وبطولته، وقد بدا هذا واضحاً وجلياً من مخاطبات أصحاب الحسين له عشية كربلاء بما يظهره إنساناً غير عادي، يتجاوز بشريتهم وله مقدرته في تصديه غير المتكافئ مع أعدائه، فهو تتكشف في تقديرهم له من الحقائق ما لا تتكشف لهم، وإن لم يظهر ذلك في الواقع^(١):

- زهير بن القين : قل لنا يابن رسول الله ما يكشف الله تعالى لك
عما نحن ماضون إليه؟
الحسين : أنا . . ؟ (يتوقف)
ابن عوسجة : قل لنا فالله قد أعطاك سره
نافع : قل لنا بعض الذي تعرف عن أخفى الأمور القادمة
الحسين : أنا لا أعرف ما لا تعرفون . . أنا لا أعرف خيراً منكم لو تدركون
زهير بن القين : إنما تخفض للناس جناح الذل من عزة علمك
الحسين : ليس لي علماً بما لا تعلمون
بريد : إن ما ضاق علينا من مدى لفسيح عند مثلك
ابن عوسجة : أنت أدنى الناس لله تعالى، ورحاب الله ممدود لديك
حبيب : وجناح الله مبسوط عليك
زهير : أنت مرسى الصالحين
حبيب : قل لنا ماذا عسى نصنع بعد
بشر : أنت منحى الناس في المسرى العظيم
نافع : قل لنا بعض الذي تعرف مما خصك الله به
ابن عوسجة : إنما تعرف ما لا نعرفه

فالحسين في تقدير أصحابه لديه من القوى والخصوصيات ما يتجاوز بشريتهم، ويبرز بطولته بما تتكشف له من حجب، وبما يقوى عليه من قراءة للمستقبل مما لا يكون لأصحابه وذلك كما يوضح الشرقاوي على لسان أصحاب الحسين بسبب أنه «ابن رسول الله» كما يخاطبه زهير القين، وهو «قلب

(١) الحسين شهيداً ص ٥١ - ٥٢.

رسول الله»^(١) كما تخاطبه عمته زينب، والشرقاوي يذكر على لسان الحسين نفسه من حين لآخر قرابته من الرسول ﷺ كلما اشتدت عليه الكرب والأزمات كقوله «أقتل مظلوماً وجدي محمد» و«أترك مهتوكاً وأمي فاطمة»^(٢) وينطق الشرقاوي زينب بما يكرس لهذه البطولة المقدسة للحسين وهي تخاطب قاتليه^(٣):

زينب : أنتم دهستم ويحكم جسد الرسول
وسفكتكم دمه الطهور . . دم الرسول المصطفى
يا أيها الجسد الجليل اصح . . انتفض
ابصق دماً فوق الوجوه المذعنات ، وعلى النفوس الخاسرات

هكذا نجد الشرقاوي قد هيا شخصية الحسين بن علي رضي الله عنهما بما منحها من خصائص البطل الإغريقي المضحى في سبيل قيم الخير والحق والعدل، والمتصدي للشر والأشرار بما يجعلها تدخل عالم الأسطورة لتبقى دلالاتها مضيئة عبر الأزمنة والعصور، فإذا كان «البطل هو الشخصية العالمية العظيمة في أبعادها إلى حد الأسطورة»^(٤) فإن الشرقاوي بهذا البعد الأسطوري المطلق الذي منحه للحسين وجعله أصلاً فيه، قد جعل شخصية الحسين تشف عن دلالات حياتية عامة وشاملة تتجاوز الزمان والمكان، وقادرة على الحضور في أي زمان وأي مكان كما هي حال دلالة الأساطير الحضارية الأصلية، كذلك فإن الشرقاوي بأسطرته لشخصية الحسين يكون قد «نقل [تجربته] من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني وجودي»^(٥).

وقد أدخل كل من عبد الوهاب البياتي وصلاح عبدالصبور شخصية الحسين بن منصور الحلاج عالم الأسطورة عندما حملوه دلالات الموت من أجل الحياة، والتعبير عن العذابات والآلام التي يتعرض لها الأبطال الذين يسعون بالخير للبشرية في صراعاتهم ضد قوى الشر، حتى تنتهي بتضحياتهم، فيحيون حيث يموتون، ويمنحون الكون الحياة بإقدامهم على أقدارهم وهم راضون بذلك.

وبجانب تأثر الشعراء في إبراز الحلاج بهذا المظهر الأسطوري بالأدب الغربية^(٦)، فقد تأثروا كذلك بما روته كتب التراث الإسلامي من روايات وأخبار حول حياة الحلاج ومقتله، شكلت شوائب أسطورية مازجت حياة الحلاج ومواقفه وقصة قتله وصلبه، فجعلت منه كائناً وبطلاً أسطورياً انعتق بموجبه - في استلهامي البياتي وعبدالصبور له - من عالم الإنسان الثوري المناضل إلى البطل الأسطوري

(١) الحسين شهيداً ص ٣٥.

(٢) السابق ص ١٣٥.

(٣) السابق ص ١٤٢.

(٤) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي - صلاح فاضل - دار المعارف - الطبعة الثانية ١٩٨٠م ص ١٣٩، ١٤٤.

(٥) مسرح صلاح عبدالصبور - دراسة فنية - ص ٨٩.

(٦) انظر حياتي في الشعر - ديوان صلاح عبدالصبور ١٦٥/٣، ١٦٨، واليوت وأثره على عبدالصبور والسياب ص ٤٥.

القادر والمتوقع منه أن يحقق آمال الإنسانية من خلال انتصاره على قوى الشر والجبروت القاهرة، فقد روى عنه من الأخبار التي تتجاوز الخيالات والمبالغات إلى الأساطير التي تتجاوز به إلى خصائص الألوهية - تعالى الله - فهو يقول بالحلول ويدعي عند أصحابه الألوهية^(١)، وكان يتكلم عن أسرار الناس وما في قلوبهم، وادعى أقوام بأنه إله يحيي الموتى، ويرددون أنه لم يقتل حقًا وإنما شبه على قاتليه، أما هو فقد غاب وأنه سيعود إلى أصحابه، وهم ينتظرون خروجه، ويقفون حيث قتل وصلب على دجلة يتوقعون ظهوره وعودته^(٢).

إن هذه الملامح الأسطورية التي دارت حول حياة الحلاج وموته جعلت عز الدين إسماعيل يقول: «إن شخصية الحلاج مهيئة لتكون شخصية أسطورية إذا ما أردنا التعامل معها من هذا المنطلق فهي شخصية أسطورية من الطراز الأول»^(٣)، ولعل هذا هو الذي جعل كلاً من عبد الوهاب البياتي في (عذاب الحلاج) وصلاح عبدالصبور في (مأساة الحلاج) يصور سعي الحلاج إلى قدره بالسعي الأسطوري، فقد جعلوا منه شخصية أسطورية وأنه من أصحاب البطولات المقدسة، وقد عملا على تحويله إلى كائن أسطوري كامل عندما ضمناه دلالات العذاب والآلام والفداء، والموت من أجل الحياة، ومنح الكون وعناصر الطبيعة الحياة بموته.

فالبياتي يصور موت الحلاج حياة وخلصاً للإنسانية حين يقول يخاطبه بعد تلبسه بشخصيته متشبهًا به في معاناته^(٤):

حكمت بالموت علي قبل ألف عام
وها أنا أنام ، منتظرًا خلاصي ساعة الإعدام

أما تحمله العذابات والآلام من أجل الإنسانية كما الأبطال الأسطوريين فيظهر في قول البياتي على لسانه^(٥):

عشر ليالي وأنا أكابد الأهوال
وأعتلي صهوة هذا الألم القتال
أوصال جسمي قطعوها ، أحرقوها ، نثروا رمادها في الريح

أما منح الحلاج بموته الحياة للكون مما يمنحه خصائص أسطورة الفداء المسيحي ومنح العالم الخصوبة بدمه الأسطوري المراق، فيصعد بذلك إلى درجة الإله الأسطوري في أسطورة الموت والانبعاث

(١) انظر الفهرست لابن النديم ص ٢٣٦.

(٢) انظر تاريخ بغداد ٨/ ١١٣-١١٤، ١٣٠-١٣١، ١٣٣، ١٤١، ورسالة الغفران ص ٣١٢.

(٣) انظر ندوة مجلة الآداب البيروتية - العدد (٨) آب أغسطس ١٩٦٦م السنة (١٤) ص ٥، ٧.

(٤) ديوان عبد الوهاب البياتي ١٦/٢.

(٥) السابق ٢/ ١٩ - ٢٠.

فيظهر في قول البياتي على لسانه (١):

أوصال جسمي أصبحت سماء ، في غابة الرماد
ستكبر الغبة . . يا معانقي . . وعاشقي . . ستكبر الأشجار
سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار ، فالزيت في المصباح لن يجف
والموعد لن يفوت ، والجرح لن يبرأ ، والبذرة لن تموت

لقد منح الحلاج - بقطرات دمه المسفوكة على الصليب - الكون الاخصاب والنماء والحياة كما تمنح الآلهة والأساطير في الوثنيات البابلية والفينيقية والاعريقية الكون الحياة والتجدد، إن الحلاج في تصوير البياتي الأسطوري هذا له قد جسد بموته الطريق إلى الحرية، وأصبح رمزاً أسطورياً للفداء، جمع فضائل المجتمع وجسد كل آماله، وأصبح بطلاً نموذجياً (٢).

أما الشاعر صلاح عبدالصبور الذي يعترف بأنه قد أفاد وانتقى في استلهامه للحلاج من الأخبار التي تحكي بعض الملامح الشخصية الأسطورية له مما ذكرها (ماسنيون) في كتابه (المنحى الشخصي لحياة الحلاج شهيد الصوفية في الإسلام)، فقد منح الحلاج هذا البعد (٣) الأسطوري في مسرحيته (مأساة الحلاج) وما ذكره ماسنيون يدخل الحلاج في محيط البعد الأسطوري (٤).

ويظهر هذا البعد الأسطوري في شخصية الحلاج عند صلاح عبدالصبور من خلال منحه إياه دلالات الفداء والموت من أجل الحياة في قوله عن الحلاج (٥):

كان يقول :

إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني

فقد توضأت وضوء الأنبياء

كان يريد أن يموت ، كي يعود للسماء

فالحلاج بدمه قد تطهر وطهر الوجود حتى عادت للكون براءته وصعد به نحو السماء حيث العلو النوراني المتعالي على كل شر، وفي هذا تأثر واضح بأسطورة الفداء في المسيحية.

والحلاج عند عبدالصبور قد سار - كالبطل الأسطوري - إلى موته هذا بنفسه لأن في موته الحياة الحقبة التي يريدها كبطل أسطوري منقذ لقيم الخير والحق والجمال، لكي يعيد للكون توازنه وجماله

(١) السابق نفسه .

(٢) انظر السابق ٢/ ٤١٥ وتحريتي الشعرية - عبدالوهاب البياتي ص ٢٧ - ٢٨ .

(٣) انظر ندوة مجل الأدب البيروتية - العدد (٨) اب أغسطس ١٩٦٦م - السنة (١٤) ص ٥ ، ١٤ .

(٤) انظر المنحى الشخصي لحياة الحلاج شهيد الصوفية في الإسلام، من كتاب شخصيات قلقة في الإسلام، ص ٨٧ - ٨٨ .

(٥) مأساة الحلاج - ديوان صلاح عبدالصبور ٣/ ٤٥٧ .

وهذه المشيئة للحلاج أو قل للبطل الأسطوري مشيئة عالية تتوافق والإرادة الإلهية للكون والحياة بأن تخلو من الشرور والآثام، ويصرح الشاعر بأن الحلاج بهذه الملامح قد بلغ مبلغ الأسطورة التي هي رمز الحياة الخالدة المطلقة بما تحمله من قيم عظيمة - في تقدير الشاعر - تتجاوز الزمان والمكان، يقول صلاح عبدالصبور عن الحلاج^(١):

كان يقول :
كأن من يقتلني
محقق مشيئتي
منفذ إرادة الرحمن
لأنه يصوغ من تراب رجل فان
أسطورة وحكمة وفكرة

لقد نقل الشاعر صلاح عبدالصبور شخصية الحلاج بإدخالها عالم الأسطورة من مستواها الشخصي الذاتي - رجل فان- إلى مستوى إنساني جوهري، لأن الأسطورة كما يعرفها عبدالصبور تعبير عن الذات الإنسانية في وحدتها وجوهرها^(٢).

كما بدا الحلاج في تصوير صلاح عبدالصبور «خارق لقدرات كل الوجود . . مجسداً في حركته دورة الموت والحياة والجذب والخصب»^(٣)، إنه بموته الأسطوري هذا قد أتم دورة الكون الكبرى، وأذن بولادة جديدة وخالدة للكون والوجود^(٤):

كان يقول :
من من يقتلني سيدخل الجنان ، لأنه بسيفه أتم الدورة
لأنه أغاث بالدماء إذ نخس الوريد
شجيرة جديدة زرعها بلفظي العقيم ، فدبت الحياة فيها وطالت الأغصان
ثمرة تكون في مجاعة الزمان ، خضراء تعطي دون موعد . . بلا أوان

«ليست هذه الصفات صفات إنسان عادي أو كائن واقعي وإنما هي صفات بطل أسطوري يخلق نوعه بدءاً من نفسه، وتتكشف دلالاته من امتزاج عناصره، ولا تنفصل حركة عناصر هذا البطل، عن حركة عناصر الكون، بل إن حركته تنسرب في حركة الكون نفسها فتصبح علة لها»^(٥).

(١) السابق ٤٥٧/٣ - ٤٥٨.

(٢) انظر حياتي في الشعر - ديوان صلاح عبدالصبور ١٨٢/٣ - ١٨٣.

(٣) أقتة الشعر المعاصر - جابر عصفور - مجلة فصول - مجلد (١) عدد (٤) يوليو ١٩٨١م رمضان ١٤٠١هـ ص ١٣٠.

(٤) مأساة الحلاج - ديوان صلاح عبدالصبور ٤٥٨/٣.

(٥) أقتة الشعر المعاصر - جابر عصفور - مجلة فصول - مجلد (١) عدد (٤) يوليو ١٩٨١م رمضان ١٤٠١هـ ص ١٢٧.

ولعل أبرز ما يتجلى الفعل الأسطوري في استلهاهم الشخصيات الإسلامية - والانتقال بها من الحقيقة إلى الأسطورة لغايات مضمونية وفنية - في استلهاهم أدونيس لشخصية الحسين بن علي التي اكتسبت عند الشعراء أبعاد آلهة الخصب وعودة الحياة كتموز وأدونيس^(١).

فأدونيس يستلهم شخصية الحسين بن علي استلهاماً أسطورياً في قصائده (مرآة الشاهد) و (مرآة للمسجد) ويبلغ به قمة الفعل الأسطوري في قصيدته الطويلة (الرأس والنهر) حيث يبرز في تصويره الأسطوري لشخصية الحسين بن علي رضي الله عنهما ما هو مستقر في أعماقه من معتقدات مذهبية شيعية علوية^(٢)، وحس صوفي حلولي، فهو في هذه الأعمال التي يستخدم فيها شخصية الحسين يضمّن دلالات الاتحاد والحلول في الكون والوجود، ودلالات الموت والانبعث والخصب والتجدد والقول بالغيبة والرجعة.

والشاعر قد بنى استلهاهم الأسطوري لشخصية الحسين على تلك القصص والحكايات العقدية المذهبية التي نسجت حول شخصية الحسين ومصيره بكر بلاء، بأنه عندما قتل تحول لون السماء إلى لون أحمر قان . . وأخذت السماء تمطر دماً، وأنه في الليلة التي قتل فيها تحولت أرض كربلاء إلى بركة من الدماء، وكذلك عندما حمل رأس الحسين مقطوعاً إلى مقر الخلافة في دمشق سمع الرأس يتكلم بما يفيد أنه حي في الحقيقة ولو مات في الظاهر، وأن رائحة عطر كانت تنبعث من الرأس، وأن الحسين اختار طوعاً أن يقتل بكر بلاء حين خيره ملاك الله بين النصر وبين لقاء رسول الله ﷺ وأن الحسين يرد النخل الميت حياً مخضراً يعطي الثمار، وأنه يسقي أصحابه عشية كربلاء من إبهامه، ويحضر لهم مأدبة من الجنة . . (٣)، هذه المعتقدات الأسطورية تمنح شخصية الحسين خصائص الألوهية - تعالى الله - من حيث تأثيره في الوجود وعلاقته به، وأدونيس يستغل هذه العناصر الأسطورية المذهبية استغلالاً فنياً من خلال استلهاهم لها في إطار أسطورة الموت والانبعث في الحضارات الشرق أوسطية القديمة ليعبر من خلالها عن «الوجه الرافض للواقع المدان في الحضارة العربية المعاصرة»^(٤).

ولا يخلو الأمر لدى أدونيس في استلهاهم هذا من إدانة للماضي العربي (الأموي) الذي وقف

(١) انظر : الغموض في الشعر الحر - خالد سليمان - مجلة فصول - مجلد (٧) العددان (١ ، ٢) أكتوبر ١٩٨٦م ومارس ١٩٨٧م ص ٧٣.

(٢) انظر الباب الأول - الفصل الثالث ص ٤٥ - ٤٩، وأسطورة الموت والانبعث في الشعر العربي الحديث ص ١٤٠، ومجلة فصول - مجلد (٧) العددان (١ ، ٢) أكتوبر ١٩٨٦م، ومارس ١٩٨٧م ص ٧٣.

(٣) انظر دلائل الإمامة لأبي جعفر الطبري - النجف - ١٩٤٩م ص ٧٢، ٧٦ - ٧٧ نقلاً عن كتاب (أسطورة الموت والانبعث في الشعر العربي الحديث ص ٦٤، وانظر كذلك ظاهرة الغموض في الشعر الحر - خالد سليمان - مجلة فصول مجلد (٧) العددان (١ ، ٢) أكتوبر ١٩٨٦م، ومارس ١٩٨٧م ص ٧٤.

(٤) ظاهرة الغموض في الشعر الحر - خالد سليمان - مجلة فصول مجلد (٧) العددان (١ ، ٢) أكتوبر ١٩٨٦م مارس ١٩٨٧م، ص ٧٤.

من الحسين ذلك الموقف ، والذي جعله رمزاً للموت والدمار الذي واجهه الحسين وانبعث من خلاله ليمنح الوجود ملامح الخصب والنماء والحياة الحقة القائمة على الخير والحق والعدل والجمال .

فقد ظهرت شخصية الحسين في مواضع متعددة من ديوان أدونيس (المسرح والمرايا) مُجسِّداً للملامح أسطورة الموت والانبعاث كما في (مرآة الشاهد، ومرآة لمسجد الحسين . . .) إلى أن اتخذت التعبير الأكمل عن ذاتها في قصيدة (الرأس والنهر)^(١) ففي (مرآة الشاهد، ومرآة لمسجد الحسين) يسري فاجعة موت الحسين إلى عناصر الطبيعة والكون والوجود، فيخرج عن إنسانيته إلى شكل من الاتحاد بعناصر الطبيعة التي تشاركه «في مظاهرها جميعاً بالحزن عليه والتألم من أجله، لأنه علة وجودها ومبدأ حياتها»^(٢)، ومن ثم فالحجارة تحنو عليه، والأزهار تنام عند كتفه حزينة عليه، والأنهار في جريانها وسيرها إنما مشيعة لجنازة الحسين، والأشجار تصلي عليه في حذب وحنو، والسيوف تطوف به وتبكي عليه^(٣).

أما في (الرأس والنهر) فيكتمل البناء الأسطوري عند أدونيس لشخصية الحسين، ففي هذه القصيدة ذات البعد الدرامي الطويلة - التي هي في الحقيقة تكملة لسابقتها لأنها تحكي حال الحسين بعد مقتله - تتجلى الأبعاد الأسطورية لشخصية الحسين عند أدونيس من خلال أسطورة الموت والانبعاث، ومعتقدات الشيعة العلوية الإمامية المذهبية الأسطورية، التي تتشابه مع جوهر هذه الأسطورة، وذلك حين يتحوّل الحسين في استلهام أدونيس له إلى إله حي مؤثر في عناصر الوجود .

والشاعر يقيم هذا الاستلهام الأسطوري من خلال بنية درامية «مصحوبة بشعائر طقسية . . والصراع في هذه الدراما . . صراع عناصر رامزة إلى الخصب، وأخرى رامزة إلى الجذب»^(٤)، ففي بداية القصيدة يبدأ الناس - الذين يتحينون ظهور الحسين مرة أخرى بعد موته - يتلمسون حقيقة وجوده في النهر الذي سُمك دمه على شاطئه؛ يقول أدونيس من قصيدته هذه (الرأس والنهر)^(٥):

أصوات (بعيدة ومجهولة) : قوافل سوداء مجهولة
تكمّن تحت الماء ، هل أنت ، يا سلالة الآباء
تجيء في الليل من البهار ، من توابل الرؤوس ، والقتل
من توابل الغابات والفؤوس

(١) انظر أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ص ١٤٠ .

(٢) أسطورة الموت والانبعاث ص ١٤١ .

(٣) انظر النص في ص ٤٠٥ .

(٤) أقنعة الشعر المعاصر - جابر عصفور - مجلة فصول - مجلد (١٠) عدد (٤) يوليو ١٩٨١م رمضان ١٤٠١هـ ص

١٤٥ .

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة ٩٥ / ٢ - ٩٦ .

هل أنت يا سلالة الأمواج
تصعد نحو كوكب المجهول ، كالمعراج
من أنت ؟ من يجيبني ؟ حنيني
نمّا هنا كسورة ، وطال
وها هو السؤال ، في جسدي بحيرة . .

فكما نلاحظ فإن أصوات منتظري شخصية الحسين ورجعته من غيبته وانبعائه من جديد تتلمس ظهوره من خلال الماء (النهر)، والماء رمز الحياة والإخصاب ، وتتواصل الأصوات عبر الجوقة ، وبعض أولئك المنتظرين معلنة بشارة ظهور الحسين وانبعائه حيّا وعلامة ذلك ظهور رأسه الطافي على سطح النهر ، مؤذّنًا بعودة الحياة لكل ما هو موات ومجذب من الكون ، كما يبعث (تموز وأدونيس) - آلهة الخصب في الأساطير القديمة شرق أوسطية - بظهورهما الحياة والنماء في الوجود بعد القحط الذي يقع بموتهما^(١) :

الجوقة : سيجيء السيل ، قبل حلول الليل
الراعي : حلمت أن رأسًا في النهر . .
امرأة (١) : هل سمعته يغني . . ؟
الراعي : سمعته يقول :

في البدء كان النهر ، كان حطام الزمن المكسور
يصهر في تنور ، من غضب الأمواج كان الجمر

فالحسين المرموز له (بالرأس في النهر) «ينبعث من ضفيرة الماء والنهر . . وفي المياه / الرحم يتحد الخالق بال مخلوق»^(٢) في تصوير أدونيس حيث يعم الماء (رمز الحسين) وحامل رأسه الأرض / رحم الوجود فيحدث الإخصاب وتتجدد الحياة^(٣) :

شيخ (٣) : كيف يسير الرأس ، والإنسان لا يسير
امرأة (١) : كيف يغني الرأس والإنسان لا يغني
شاب (١) : الرأس لا يسير بل يطير
الراعي : تسبح عن يساره ، تركض عن يمينه الضفاف
والأرض وجه امرأة تطوف ، والطواف تفاحة . .

وفي هذه الحياة الجديدة التي يجسدها ظهور الحسين (الرأس على النهر) تغيير للواقع الذي مات

(١) السابق ٩٦/٢ - ٩٧ .

(٢) أقنعة الشعر المعاصر - جابر عصفور - مجلة فصول، مجلد (١) العدد (٤) يوليو ١٩٨١ رمضان ١٤٠١ هـ ص ١٤٥ .

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة ٩٩/٢ - ١٠٠ .

الحسين بسببه وسقاه بدمه ليغيره للأفضل والأجمل^(١):

الجوقة : نسمع أن آتياً ، يغير الدروب

يدهن وجه الأرض يستيه

... ..

صوت من الماء يقول الصوت :

مات لكي ينهي عهد الموت

ثم ما يلبث الرأس (الحسين) أن يعلن عن حياته التي تبعث الحياة في الوجود، وهنا يمزج أدونيس في استلهامه للحسين البعد الأسطوري لآلهة الخصب وتجدد الحياة في الحضارات العربية واليونانية القديمة (أسطورة الموت والانبعث) بخرافات وأساطير غلاة التشيع التي تزعم تكلم رأس الحسين بعد قطعه، ورجعته في الدنيا من غيبته، فتحدث الرأس من النهر - كما يصور أدونيس ذلك - معلناً تغييره لوجه الأرض، وبشارته للناس بحياة أفضل وجديدة^(٢):

الرأس : صوتي النار والنفير

صوتي الصاعق المزلزل ، والطارع البشير

... ..

وكان موتي عشية

في الماء ، مثل طفلة من زهر (اللوتس)

مثل نورس يعرف أن يكون

زنقة بيضاء قوس قزح

يحب أن يكون ، كالبحر نبضاً هائجاً

وغابة

من فرح كالموج من كآبة

ترقد تحت شجر الصفصاف مثل طفلة

وكان موتي طائراً ، حوم في خميلة الغرابة

وطار

صار نهراً يفيض صار رأساً . .

كان موتي لاجئاً

يضيء مثل كوبك يضيء

وكان موتي فوهة الزمان ، كان الوعد والمجيء

(١) السابق ٢/ ١٠٥-١١٠ .

(٢) السابق ٢/ ١١٢-١١٤ .

وتظهر ملامح الحياة والانبعاث والتجدد - الآتية من موت الحسين ورجعته والتي كان يصنعها ظهور الرأس (الحسين) - على عناصر الكون وأشياءه حين يحل فيها ويتحد بها فيمنحها الحيوية والتجدد، يظهر ذلك في قول أدونيس على لسان الجوقة التي تصف ملامح تلك العودة ومظاهرها^(١) :

تفتحي يا وردة الدماء
في جثة العصفور ، في صبية
محروقة في نهر الأشلاء
في الأطفال يخنقون ، في السماء
يابسة كوجه مومياء
تفتحي كبذرة خفية
لدورة الفصول
تفتحي
هذا هو اللقاح ، هذي رعشة الحقول

ثم يختم الشاعر نصه هذا بحدوث التقاء الحسين (الرأس على سطح النهر) - رمز الحياة والخصب الآتي من موت الحسين رمز الخلاص ، «الذي مات لينهي عهد الموت» - بالناس المنتظرين له الذين ظفروا به بعد أن كانوا يتحينون لحظات عودته وخروجه وظهوره للحياة، فيطلبون على يديه الخلاص وبعث الحياة الحقيقية المتجددة في الكون لينعموا بها^(٢) :

الجوقة : مُدَّ لنا يديك
أفرغ لنا تأريخك الملائن
نلمح في عينيك ، من دمنا ، ناعورة ونبع
يا وطنًا ممتلئًا بالدمع
الرأس : . . .

اليوم أكملت واكتملت : صوتي يفهمه الزلازل والأطفال والربيع
يفهمه الجميع
صوتي لا يرد مثل موتي
سكنت كل عشبة
ألقت بين الصخر والنبات
بين غبار الطلع والمرايا . . وجنس أغنياتني

(١) السابق ١٠٧/٢ .

(٢) السابق ١١٤/٢ ، ١١٦ .

لي وطن لا يعرف التخوم ، لا تحده الشطآن
تحده علامتان . . الشمس والإنسان

ثم ما يلبث أن يتحد الرأس (الحسين) بصوت منتظريه في صوت واحد، في شكل من أشكال انبعاث الحياة وتجدها الآتية من حلول الخالق في المخلوقات - تعالى الله - (الرأس / الحسين بمنتظريه / الجوقة)، واحتواء الذات / الحسين لعناصر الكون من أناسي وحيوانات وطبيعة «فتسرب الحياة من المفرد إلى الجمع . . وفي أحضان النهر [رمز الحياة والإخصاب] . . يتحقق هجس التكوين»^(١) يظهر ذلك في قول الشاعر^(٢):

الرأس والجوقة معاً : غائب حاضر كمائك يا نهر
حويت الأسماء والأشياء
فاحتضني واستنفر الرعد في صوتي
وهجس التكوين ، والأنواء
واجر . . يا نهر مطرة ، وكن النشأة
وكن صرخة الدم العذراء

وفي قول الشاعر «كن صرخة الدم» في معرض مخاطبته للنهر (رمز الحياة) تلتقي الأساطير التي نسجت حول مقتل الحسين والتي فيها الحمرة التي سادت الكون عشية كربلاء ، والدم الذي امتلأت به أرض كربلاء واصفرت به السماء ، بأسطورة إله الخصب (أدونيس) الذي تصبغ دماؤه مياه الأنهار والبحار بلونها القرمزي^(٣) ، وصرخة الدم هذه هي رمز الموت الذي تنبعث منه الحياة / النشأة الجديدة .

هكذا نجد أن إدخال الشعراء المعاصرين للشخصيات الإسلامية عالم الأسطورة، ذات الوجود التاريخي الحقيقي والواقعي، يبلغ قمته عند الشاعر أدونيس، في استلهامه هذا لشخصية الحسين بن علي الذي يجعل منه رمزاً أسطورياً، لأسطورة الموت والانبعاث كما هي في الحضارات السومرية والفنية والإغريقية، ولأسطورة الغيبة والرجعة في الوعي الأسطوري المذهبي الشيعي، ولأسطورة الفداء في المعتقدات النصرانية، ولأسطورة الحلول والاتحاد في الفكر الصوفي، وهذا يوضح أن تناول الشاعر لشخصية الحسين هذا التناول الأسطوري قد كان «لإرضاء حاجات دينية عميقة»^(٤) منحرفة استقرت في

(١) أفنعة الشعر المعاصر - جابر عصفور - مجلة فصول - مجلد (١) عدد (٤) يوليو ١٩٨١م رمضان ١٤٠١هـ ص ١٤٥-١٤٦ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ١١٧/٢ - ١١٨ .

(٣) انظر أفنعة الشعر المعاصر - جابر عصفور - مجلة فصول - مجلد (١) عدد (٤) يوليو ١٩٨١م، رمضان ١٤٠١هـ ص ١٣٦ .

(٤) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١٢٨ .

أعماق أدونيس يعتقدونها ويؤمن بها، ويود أن يفسر الكون والحياة من خلالها، ولكنه لم يزد أن مزجها بفلسفات أسطورية مختلفة تتلاقى مع ما استقر في أعماقه؛ والأسطورة في علم النفس «تعبير غريزي عن رغبات مكبوتة في اللاشعور تظهر إلى حيز الوجود عندما تتاح لها الفرص المواتية»^(١). وأدونيس في استخدامه الأسطوري هذا لشخصية الحسين يستغل الجانب الفني من استخدام الأسطورة في التعبير الأدبي الذي يظهر الحسين رمزاً لأسطورة البعث والتجدد التي يود الإنسان أن ينتصر بها على الموت فيحقق الخلود واستمرارية الحياة.

ويظل هذا المنحى الاستلهامي للشخصيات الإسلامية عند بعض الشعراء المعاصرين والذي فيه «نواجه بطلاً يتقنع قناع الأسطورة فلا يفهم إلا في ضوء رمزيته الخاصة»^(٢) «من أجرأ المواقف الثورية في الشعر العربي الحديث [وهو منحى غالباً ما يكون منحرفاً ومضاداً للعقيدة الإسلامية الصحيحة والسليمة ولا يتناسب ومكانة بعض الشخصيات الإسلامية المستلهمة] لأن في استغلال الشاعر لهذه الأساطير استعادة للرموز الوثنية واستخداماً لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر»^(٣)، ففي هذا النوع من الاستلهام الأسطوري للشخصيات الإسلامية - الذي تستثمر فيه الشخصيات الإسلامية استثماراً فنياً أسطورياً بتضمينها مدلول الأسطورة - تجاوزات ملحوظة تخلط خلطاً واسعاً بين العقائد والأديان - كما رأينا في استلهام أدونيس للحسين - وتستخدم مع صلب العقيدة الإسلامية، والشعراء العرب في هذا المنحى الاستلهامي الأسطوري متأثرين بشعراء الغرب مثل (إليوت) دون تفكير عميق فيما تعنيه تلك الاستلهامات الأسطورية من الزاوية الدينية^(٤).

«إن التعامل مع الوقائع والشخصيات التاريخية المعترف بصحتها متناً وسنداً، جرحاً وتعديلاً - في تقدير بعض الباحثين - تعاملاً أسطورياً [دون وعي أو اهتمام بأمور العقيدة الإسلامية من الشاعر] يؤدي إلى الاستخفاف بجوانب تراثية، ولا يدل على فنية في التوظيف، بقدر ما يدل على ارتجالية في النظر إلى التراث»^(٥).

إن هذا المنحى الاستلهامي الأسطوري للشخصيات الإسلامية بقدر ما يقف بنا على ما أحدثه الشعراء المعاصرون من بعد فني ومضموني آت من أسطورتهم لتلك الشخصيات الإسلامية المستلهمة، إلا

(١) الأدب والأسطورة ص ١٦.

(٢) أقنعة الشعر المعاصر - جابر عصفور - مجلة فصول - مجلد (١) عدد (٤) يوليو ١٩٨١م رمضان ١٤٠١هـ ص ١٢٧.

(٣) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١٢٨ (بتصرف).

(٤) انظر مقال «القصيدة العربية الحديثة - الأزمة والأسئلة.. محاولة للفهم - محمد صالح الشنطي - جريدة الجزيرة السعودية - العدد (٨٣١٣) في ١٤١٦/٢/٥ هـ ٣ يوليو ١٩٩٥م ص ٩، وانظر كذلك اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١٢٨.

(٥) دلالات التجديد في الشعر - جرح وتعديد - محمد إقبال العروي - مجلة عالم الفكر - المجلد (١٧) العدد (٤) يناير، فبراير، مارس ١٩٨٧م ص ١١٤ - ١١٥ (بتصرف).

أنه ينبغي أن ندرك أن «تحقيق التجديد في استخدام الرموز في الشعر العربي يأتي - كما يقول أحمد هيكال - من اتفاقها مع الأصالة التي ينبغي أن تكون للشعر العربي . . ويكون باستخدام الرموز ذات الرصيد الحضاري الفني العربي . . أما إذا كان مرد الرمز إلى رصيد غريب فإنه يخدم التجديد ولكنه يسيء إلى الأصالة . .»^(١).

ولذلك ينبغي أن نفرق بين استغلال الأساطير التراثية في الأدب والشعر الاستلهامي بخاصة كاتجاه فني له أثره في إغناء التجربة وراثتها فنياً ومضمونياً، وبين أسطورة الشخصيات الإسلامية التي لها وضعها الخاص في تناول وتوظيف أقوالها وأفعالها ومواقفها ذات البعد الديني والأخلاقي بخاصة .

(٤) الوضوح والغموض :

الوضوح والغموض ظاهرتان في الأعمال الإبداعية ليست جديدتين، فهما موجودتان في الأعمال النقدية القديمة التي تناولت الأعمال الإبداعية بالدراسة والنقل والتحليل، ففي النقد العربي برز الحديث عن هاتين الظاهرتين عند «كثير من من النقاد القدماء . . وإلى ما يمكن أن تتركه في القصيدة من آثار»^(٢)، والمقولات القديمة التي دارت حول الشعر قبل التقعيد الفني له «تنبّهت لقيم الوضوح والغموض وعلاقتها بالشعر والشعراء، ومن ثم تلمس المهتمون بالفن الشعري علائق بين القوى الغيبية المستترة من آلهة وأنصاف آلهة وأبطال وقديسين وكهان وسحرة وشياطين - وبين الشعراء وطبيعة الشعر .

ولا أريد هنا الخوض في ظاهرتي الوضوح والغموض التي لا يكاد يخلو منهما كتاب نقدي فني أو أدبي ومن معالجتهما من جوانبهما المتعددة، لكنني سألمس منهما ما له صلة مباشرة باستلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث؛ وذلك لأنني لا أكاد أتصور قصيدة تتوافر على استلهام التراث بعامة والشخصيات منه بخاصة تخلو من ظاهرة الغموض ولو بقدر، وإن وجدت قصيدة خالية من الغموض تماماً فكفتها في ميزان الشعر شائلة؛ لأن العمل الاستلهامي في الشعر لا بد وأن يُلَبَّد ويلف القصيدة برداءين :

الأول : رداء الصورة الآتي من استخدام الشخصية كأداة فنية ترمز وتشير بطريقة غير مباشرة إلى مضمون يود الشاعر أن يعبر عنه من خلال تلك الصورة التي هي في الحقيقة إشارة وإيحاء ورمز، وليست تعبيراً مباشراً صريحاً عن المضمون، وهذا يحتاج إلى أعمال نظر حتى يمكن إدراك وفك دلالتها وتلمس إيحاءاتها وإشاراتها للوصول إلى المضمون والمعنى المراد من ورائها .

(١) دراسات أدبية ص ٤٢ - ٤٣ .

(٢) ظاهرة الغموض في الشعر الحر - خالد سليمان - مجلة فصول - المجلد (٧) العددان (١ ، ٢) أكتوبر ١٩٨٦م / مارس ١٩٨٧م ص ٦٥ .

الثاني : كون هذه القصيدة آتية من الماضي المخزون في الذهن والذاكرة للتعبير عن الحاضر ، وهذا يحتاج من المتلقي قدرًا من إعمال فكر وجهد بحسب مقدار قرب مأخذه أو بعده للكشف عن العلاقة أو العلائق التي خلقها الشاعر بين الماضي والحاضر - فالشخصية المستلهمة لها دالتان ماضية غير مقصودة وحاضرة معاصرة مقصودة - ومن ثم تفسير الحاضر أو خلق الرؤية اتجاهاه على ضوء الماضي المتسلهم ، أو تفسير الماضي وخلق الوعي به من خلال الحاضر ، ثم في النهاية يظل التعبير عن التجربة الشعرية بواسطة استلهم الشخصيات التراثية عملية رمزية لها إحياءاتها وإشارات المضمونية والفنية ، وهي فنان يتوارى الشاعر خلفه ليبر من خلاله عن واقعه لأسباب عدة أوضحنها في التمهيد لهذه الدراسة ؛ وهذا فيه ما فيه من الضبابية والغموض مما يحتاج معه المتلقي إلى بذل جهد للظفر بما يود الشاعر أن يعبر عنه ، ومن ثم فوجود غموض في العملية الاستلهامية للتراث أمر طبيعي ولازم لها ، لزوم الشخصية المستلهمة للقصيدة التي تستلهمها .

والناظر في تناول النقد قديمه وحديثه لظاهرتي الوضوح والغموض يجد اختلافاً كبيراً بين الدارسين والنقاد لوجودهما في العمل الأدبي مرده فهم كل منهم لمدلول (الوضوح) ولمدلول (الغموض) وعلاقة كل منهما بالشعر ، والمقدار المطلوب منهما في الشعر ، ففي الوقت الذي نجد ناقداً يرى أن الوضوح مطلوب في الشعر والغموض مرفوض ، نجد آخر يعكس القضية ، ويرى أن الوضوح مرفوض والغموض مطلوب ، ولكن بعد تبين الأمر نجد أن كلا من الرأيين له مراده وفهمه الخاص به لدلالة الوضوح والغموض لديه^(١) .

وإذا نظرنا في القصيدة العربية الحديثة التي استلهمت الشخصيات الإسلامية من حيث الوضوح والغموض ، نجد أنها تتنازعها ثلاث صفات هي : صفة الوضوح ، صفة الغموض الفني ، صفة الإبهام وهو الغموض (غير الفني) أي المعنى المستغلق .

(١) انظر الصنائع - لأبي هلال العسكري - تحقيق مفيد قمبيح - دار الكتب العلمية - بيروت ط ١ - ١٤١٠ هـ - ١٩٨١ ، ص ٨١ ، ودلائل الإعجاز - لعبدالقاهر الجرجاني - حققه وقدم له محمد رضوان الداية وفايز الداية ، مكتبة سعد الدين ، دمشق ، ط ٢ ، عام ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م ص ١٠٨ ، وأسرار البلاغة لعبدالقاهر الجرجاني - تصحيح السيد محمد رشيد رضا - دارالمطبوعات العربية ص ١١٨ - ١١٩ ، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء - حازم القرطاجني - محمد الحبيب بن الخوجة - دار الغرب الإسلامي - الطبعة الثالثة - بيروت ١٩٨٦ م ص ١٧٢ ، والمعجم الأدبي ص ٣ ، ١٨٧ ، ٢٩٤ ، وقضايا النقد الأدبي - بدوي طبانة - دار المريح - ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م الرياض ص ١١٩ ، ١٢٥ - ١٢٦ ، ١٢٩ . ولغة الشعر العراقي المعاصر - عمران خضير حميد الكبيسي - وكالة المطبوعات ، الكويت ، ط ١ ، ١٩٨٢ م ، ص ٢٤٨ - ٢٤٩ . وزمن الشعر ص ١٦ - ١٧ ، ٢١ ، ٢٧٦ - ٢٨٤ . والرمزية في الأدب العربي ص ٤٦٣ . وظاهرة الغموض في الشعر الحر ، خالد سليمان - مجلة فصول - مجلد (٧) العددان (١ ، ٢) أكتوبر ١٩٨٦ م ، مارس ١٩٨٧ م ص ٧٠ . وحركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي - إبراهيم الخاوي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م ، ص ٦٥ - ٦٦ ، ومدخل إلى الأدب الإسلامي - نجيب كيلاني - كتاب الأمة - قطر - الطبعة الأولى ١٤٠٧ هـ - ص ٢٩ . والشعر العرب المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ص ١١٩ ، ١٢٦ ، ١٩٣ ، ٢٣٨ . مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين - عز الدين إسماعيل - مجلة فصول - المجلد (١) العدد (٤) يوليو ١٩٨١ م رمضان ١٤٠١ هـ ص ٥٧ .

الأول : الوضوح في استلهام الشخصيات الإسلامية وأقصد به الاستلهام السطحي التسجيلي المباشر ، وهذا هو أدنى درجات الاستلهام وأقله فنية ، ففيه «جلاء النص بحيث يتيسر فهمه فهماً مباشراً بلا عناء أوكد ذهن ، ويتأتى ذلك عن إبراز الأفكار والمشاعر حسب نسق منطقي . . . وتعبير مبين»^(١) ، وتغلب هذه الصفة على استلهمات شعراء المتابعة للتراث ، وهم شعراء ما قبل القصيدة الحرة (١٩٤٧م) من الإحيائيين والإبتداعيين الرومانسيين ، ومن سار على نهجهم من المحافظين على طريقة القدماء في الشكل والمضمون الشعري ، الذي يرى أن «أجود الكلام ما يكون جزلاً سهلاً ، لا ينغلق معناه ، ولا يستبهم مغزاه ، ولا يكون مكدوداً مستكراً ، ومتوعراً منقوراً»^(٢) .

فالشاعر حافظ إبراهيم وهو من الإحيائيين يمدح أسلوب أحد الأدباء بخلوه من الغموض الذي هو في تصويره عيب يجب أن يتقى ويصنفى من الأسلوب الأدبي فيقول^(٣) :

جل أسلوبه النقي المصفى عن غموض ونفرة واضطراب

ونجده هو يتمثل الوضوح والمباشرة في استلهاماته التي تقوم على المتابعة والتسجيل لماضي الشخصية التي يستلهمها ؛ وفي استلهامه شخصية الفاروق عمر بن الخطاب رضي الله عنه في معرض وصفه لمصطفى كامل يقول مستخدماً التشبيه بطريق واضح ومباشر دون رمز أو غموض^(٤) :

قد كنت تغضب للكنانة كلما همت وهم رجأؤها بعثار
غضب التقى لربه وكتابه أو غضبة الفاروق للمختار

ولن يجد المتلقي صعوبة في إدراك العنى الذي يقصده أحمد شوقي من استدعائه شخصية الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه في معرض مدحه الخليفة العثماني عبد الحميد عندما شبهه بعمر في عموم صفاته من عدل واهتمام بشأن الفقراء والأيتام والمستضعفين وغيرها من الصفات التي كان يتحلى بها الخليفة عمر رضي الله عنه ، والتي هي من الشهرة بحيث يدركها العامة والخاصة من المتلقين^(٥) :

عمر أنت بيد أنك ظلٌ للبرايا وعصمة وسلام
ما تتوجت بالخلافة حتى توج البائسون والأيتام

ولا يكاد الرومانسيون من الديوانيين والمهجريين وجماعة أبوللو يختلفون كثيراً عن الإحيائيين في اشتراط الوضوح والابتعاد عن الغموض في الشعر حتى يكون المعنى صحيحاً ، إذ الشعر عند أصحاب

(١) المعجم الأدبي ص ٢٩٤ .

(٢) الصنائع ص ٨١ .

(٣) ديوان حافظ إبراهيم ص ٥٥٥ .

(٤) السابق ص ٥٦٦ .

(٥) الشوقيات ١ / ٢٤٠ .

المدرسة الديوانية «تعبير عن أحاسيس ينبغي أن تصل إلى المتلقي بلا اعوجاج أو مواربة»^(١)، «وأن الغموض عيب في الشعر»^(٢)، «وأن الكلام مجعول للإبانة عن الأغراض التي في النفوس وإذا كان كذلك وجب أن يتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد، وأوضح في الإبانة عن المطلوب»^(٣)، و«من هنا حارب العقاد (الرمزية) كمذهب من مذاهب الشعر، وشبه الرمزيين من الشعراء في العصر الحديث بالكهان في العصور القديمة الذين يخفون كهاناتهم بعبارات غير مفهومة تخالف المؤلف من أقوال الناس وعاداتهم»^(٤) «ويقف عبدالرحمن شكري موقف العقاد من وضوح المعنى مفضلاً العقل الظاهر كأساس في إصابة المعنى ووضوحه»^(٥).

والأدب عند المهجريين (ميخائيل نعيمة) «رسول بين نفس الكاتب ونفس سواه . . ويكون أثنه أجله بياناً، وأغناه حقيقة . . والمجد من الكتاب والشعراء من إذا شاء الإفصاح عن عاطفة أو فكر جمع بين مفردات يتولد من ارتباط معانيها معنى جلياً، أو من اندماج ألوانها صورة واضحة جميلة»^(٦)، وجبران خليل جبران «يدعو إلى اللغة المألوفة المألوفة التي تجري على ألسنة الناس في أفراسهم وأحزانهم، ويرفض البديع والبيان والمنطق، ويرضى باللغة السهلة الواضحة»^(٧).

أما جماعة أبولو فلا يكادون يختلفون في قضية الوضوح في القصيدة عن نظرة جماعة الديوان إذ إن الشعر عند رائدهم أحمد زكي أبو شادي «رسالة والشاعر رسول قومه مهما تألق في تعبيره ينبغي أن لا يرتفع صوته فوق مستوى أذانهم ومداركهم، وإلا كان غريباً عنهم ولم يرض عنه خاصتهم ولا عامتهم . . [كما ينبغي على الشاعر أيضاً] اجتناب . . غريب التعابير»^(٨).

وبناء على ذلك جاءت استلهمات شعراء هذه المدارس والجماعات والتيارات الشعرية التي سبقت ظهور القصيدة الجديدة (الحرّة) عام ١٩٤٧م أميل إلى الإبانة والوضوح، وأبعد عن الغموض والإبهام.

فالشاعر خليل مطران يستلهم شخصيتي عمر بن عبدالعزيز وهارون الرشيد في معرض مدحه للخدوي عباس، بما يجعلنا ندرك مراده دون غرابة أو غموض، ويجعل المتلقي أقدر على تمثيل المعنى

(١) حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي ص ٦٦ .

(٢) ظاهرة الغموض في القصيدة الحديثة - رسالة ماجستير مخطوطة تقدمت بها ميساء زهدي الخواجا إلى قسم اللغة العربية وآدابها جامعة الملك سعود عام ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م ص ٧٤ .

(٣) السابق نفسه .

(٤) حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي ص ٦٦ .

(٥) السابق نفسه .

(٦) نقلاً عن ظاهرة الغموض في القصيدة الحديثة ص ٧٦ .

(٧) حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق - عبدالحليم الباع - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٠م ص ٧٧ .

(٨) نقلاً عن ظاهرة الغموض في القصيدة الحديثة ص ٧٨ .

الذي يريد الشاعر أن يصف به ممدوحه (١):

في زمان به البلاد غدت روض أمن أغن ريانا
أمرها في يد الرشيد هدى وابن عبد العزيز إحسانا

ويستلهم الشاعر علي الجارم شخصيتي خالد بن الوليد وبلال بن رباح رضي الله عنهما في معرض مدحه سعد زغلول حين يشبهه بخالد في الشجاعة وبلال في علو صوته ونقائه وحمله للحق (٢):

فكأنه سيف المهيمن خالد وكان دعوته أذان بلال

ولا نجد صعوبة في فهم الدلالات التي قصدها عباس محمود العقاد من جراء استلهامه شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه في معرض مدحه الملك فاروق، بل إنه يزيد الأمر جلاء ووضوحاً حين يصرح بتلك الدلالات التي تدور حول العدل والفطنة والكرم والحزم التي يود أن يصف بها الشاعر ممدوحه فيقول (٣):

فاروق مولده ومولد نهضه تنمي إليك كلاهما متلازم
فإذا أظلك عرشه وجلاله فالعدل قسمته ونعم القاسم
شيم من الخطاب جمع شملها العادل الفطن الكريم الحازم

ويمدح الشاعر الروماني علي محمد طه فوزي القاوقجي وجيشه فيمنحه صفات الشجاعة والإقدام وحسن القيادة التي كانت لخالد بن الوليد وأبي عبيدة عامر بن الجراح، فيقول في شكل من الوضوح والإبانة (٤):

وكم جبل هبطت برأس واد يعز الجن أن ترقى سنامه
حميت الغاصبين خطى إليه فصان عراقه وحمى شامه
بجيش من بني عدنان فاد ترى نسراً به وترى أسامة
يروئك خالد فيه وتلقى عبدة وهو في سيف ولامه

(١) ديوان الخليل ٨٦/٢.

(٢) ديوان علي الجارم ٣٥/١.

(٣) ديوان عباس محمود العقاد - المجلد الثاني - الجزء الثامن ص ٧٠٠ - ٧٠١.

(٤) ديوان علي محمود طه ص ٧٩٦.

وتعلق نازك الملائكة على شعر علي محمود طه بقولها: «أما الغموض في التعبير مما هو صفة ظاهرة عند الرمزيين فإن علي محمود طه أبعد ما يكون عنه، لأنه مثال الوضوح والبساطة، في شعره، لا بل إن الوضوح يكاد يكون صفة علي محمود طه المعروفة التي لا خلاف حولها بين النقاد والقراء، إننا لا نجد في شعره أية عناية بتصوير الجهات المبهمة من النفس، ولا بالغوص وراء الأحلام، وعوالم ما خلف الوعي مما يلتسمه دعاة الرمزية التماساً، فذلك عالم لم يصفه شاعرنا، ولا اجتاز عتبة»^(١).

ويميل إلى الوضوح في استلهام الشخصيات الإسلامية كذلك أغلب شعراء الاتجاه الإسلامي - من شعراء النظرية الإسلامية في الأدب - ويرفضون كل ما فيه غموض وتعمية وإبهام، لأن الشعر لديهم ذو غاية هدفه الإصلاح والتهديب، ومن ثم فإنهم يرون أن تيار الشعر الحر والحداثة قد أفسد الشعر العربي بما ينطوي عليه من غموض وإبهام وتعمية، فالغموض - كما يرون - يحول دون غاية الأدب الإصلاحية، ويرى أحد أبرز نقاد النظرية الإسلامية في الأدب ومبديهم وهو نجيب كيلاي أن «مسؤولية الكلمة . . تقتضي الوضوح دون إهدار للقيم الفنية الجمالية»^(٢)، ويصف الغموض والإبهام «بأنه ضرب من الشذوذ [وأنه] قد أصبح قاعدة بل فلسفة يروج لها النقاد في مختلف الأنحاء، ويعتبرونها معيار الحداثة والإبداع»^(٣).

لذلك جاءت استلهمات شعراء الاتجاه الإسلامي - باستثناء القلة منهم - واضحة جلية مبينة عن معانيها ومقاصدها، حتى يمكن وصولها إلى المتلقين لتحديث الغاية الإصلاحية المقصودة والمتوخاة من الأدب والشعر والفن بعامة؛ ومن ذلك قول الشاعر محمد بن سعد الدبل^(٤)، مستلهم شخصيات الخلفاء الراشدين - أبي بكر وعمر وعثمان وعلي رضي الله عنهم - من قصيدته (من وحي البعثة النبوية) مذكراً للمسلمين بلامح وبمواقف تلك الشخصيات التي تمثل النموذج والقدوة التي يتوخى من ورائها اقتداء أبناء الأمة بها، والإفادة من أخلاقها وسلوكياتها^(٥):

ثم جاءت رسالة العدل والخير	ختاماً بسيّد العظماء
عم كل الأرجاء ضوء سناها	إذ رعاها محمد باعتناء
واعتلاها في قمة المجد صحب	بقيين وهممة ومضاء

(١) الصومعة والشرقة الحمراء، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م، ص ١٦٧.

(٢) مدخل إلى الأدب الإسلامي ص ٢٩.

(٣) السابق الصفحة نفسها.

(٤) محمد بن سعد الدبل ولد عام ١٣٦٣هـ - ١٩٤٤م في الحريق بالملكة العربية السعودية، ومن دواوينه: إسلاميات عام ١٣٩٥هـ، ومعاناة شاعر عام ١٤٠٩هـ، وخواطر شاعر ١٤١٢هـ، [معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٣٢٨/٤].

(٥) معاناة شاعر - محمد بن سعد الدبل - النادي الأدبي بالرياض - الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م ص ١٠.

سد وروى مناكب الغبراء
من ذوي الكفر عبر كل قضاء
زانه الزهد ملحفاً بالدعاء
أعربت للتأريخ معنى الوفاء
ك ويبني منابر العلياء

من جلال الصديق قد هتف المج
هيبه للفاروق راعت قلوباً
ولعثمان كلمة وعطاء
ليلة البرد سرها بعلي
سار مجد الأبابة يقتحم الشر

وتعبر الشاعرة عليّة الجعار عن أحاسيسها ومشاعرها تجاه الحسين بن علي رضي الله عنهما مستلهمة ملامحه وصفاته بلغة واضحة جلية تعبر عن معانيها دون غموض أو خفاء أو موارد، فتقول من قصيدة لها بعنوان «على أعتاب الحسين»^(١):

فكان المصطفى الجد النبيا
من التقوى وقد أغنتك رباً
بلغت بفضلته القدر العليا
حديث يحتوي الكنز الخفيا
لتبكيه وتكوي القلب كيا

حباك الله دون الخلق جاهها
وكانت أمك الزهراء نبعاً
وكنت الفرع من أصل عليّ
«فإني من حسين وهو مني»
شهيد الحق ذكرى كربلاء

وأغلب الشعراء الذين بدأوا نظمهم بالقصيدة العمودية - وبعدما شاعت القصيدة الجديدة (الحرّة) نظموا بها - تميل استلهاماتهم للوضوح، لأن ملكتهم الشعرية كانت قد نشأت وترتبت وتشبعت بقيم القصيدة العمودية التي تميل للوضوح والإبانة، ومن هؤلاء عمر أبو ريشة وسليمان العيسى ونزار قباني، فالشاعر نزار قباني يرى أن «الشعر خطاب نكتبه للآخرين، خطاب نكتبه إلى جهة ما، والمرسل إليه عنصر هام في كل كتابة، وليس هناك كتابة لا تخاطب أحداً... وإلا تحولت إلى جرس يقرع في العدم»^(٢)، وهو يعبر عن رأيه هذا نظماً بقوله رافضاً الغموض في الشعر حيث يقول^(٣):

قتلتنا القصيدة الكيمياء
كيف تستطيع أن ترى الظلماء

نرفض الشعر كيمياءً وسحراً
نرفض الشعر عتمة ورموزاً

ولكن هؤلاء الشعراء وأمثالهم قد ارتفعوا باستلهاماتهم من الاستلهام الواضح القائم على التسجيلية والمتابعة لماضي الشخصية والمؤدي للتسطيح والمباشرة إلى الوضوح الفني الذي يقرب العملية

(١) على أعتاب الرضى - عليّة الجعار، آمون للطباعة والتجليد - ١٩٩٣م ص ٢٣ - ٢٧.

(٢) قصتي مع الشعر - نزار قباني - منشورات نزار - الطبعة السادسة ١٩٨٢م ص ١٥٧.

(٣) نقلاً عن حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه ص ١٦٥.

الاستلهامية إلى الاستلهام التوظيفي بمفهومه الفني ، يظهر هذا في استلهام نزار نفسه لشخصيتي معاوية بن أبي سفيان وخالد بن الوليد رضي الله عنهما للدلالة على الضعف الذي وصل إليه حال الأمة في العصر الحاضر من خلال تصوير ماضيها المشرق، المسجد في أمثال معاوية وخالد، وهذا الاستلهام على الرغم من وضوح دلالاته وإدراكنا لها دون كدٍ للذهن، أو إجهاد للفكر، فهو كذلك يرتفع عن الوضوح المباشر السطحي، ومثل هذا يتضح في قول نزار مخاطباً الأمة العربية في العصر الحاضر ومستلهمًا شخصيتي معاوية وخالد رضي الله عنهما^(١):

يا شام . . أين هما عينا معاوية
وأين من زاحموا بالمتكب الشهباء
وقبر خالد في حمص نلامسه
فيرجف القبر من زواره غضبا
يارب حيَّ رخام القبر مسكنه
ورب ميت على أقدامه انتصبا
يابن الوليد . . ألا سيف تؤجره
فكل أسيفنا قد أصبحت خشبا

إن الشاعر يمنحنا دلالة معاصرة باستلهامه هذا تزيد عن الدلالة التاريخية للشخصية المستلهمة (معاوية وخالد) تتمثل في إدانته للحاضر العربي السياسي من خلال عظمة الماضي وقوته، وقد كان ذلك في وضوح فني لا يلجئنا إلى تكرار القراءات أو إعادة النظر تلو النظر، أو إعمال فكر أو ذهن زائد على المقدار الواجب في مثل هذا النص؛ ومثل هذا استلهمات الشاعر سليمان العيسى للشخصيات الإسلامية^(٢).

والشاعرة مباركة بنت البراء تستلهم شخية سعد بن أبي وقاص رضي الله عنه في نوع من الوضوح الفني البعيد عن الإبهام والتعمية وعن التسطيح والابتذال وذلك حين تجعل منه مثالا للقائد الذي سيكون على يديه نصر الأمة، إذا ما ظهر، والأمة من جهتها تنتظر ظهوره ليقودها نحو النصر في العصر الحاضر^(٣):

نعم سأعود . . وحين أعود، سأنسج من صفحات الورود
لحافاً لمهدك ، غطاءً للحدك ، أغنيك أغنية الأرض
أسميك سعداً

(١) الأعمال السياسية الكاملة ٣/ ٤٢٠ - ٤٢١ .

(٢) انظر ص ٢٢١ - ٢٢٢ من هذه الدراسة .

(٣) ترانيم لوطن واحد ص ٥٤ - ٥٦ .

وتملاً سلمى صحوون الشريد ، تنادي على الحي :

قد جاء سعد . . لقد جاء سعد

كمهر أصيل

لقد جاء سعد . .

كسيف صقيل

لقد جاء سعد . . كأرض النخيل

وتطلع من كل أرض بتول

وتطلع من كل عشب الحقول

تنادي تقول . . هلموا . . هلموا . . لقد جاء سعد

وكل الشموس بكفيه شمس ، لقد جاء كفاه ملء القدر

يعانق زنده رمل المحيط ، وتحمل عيناه بر الخليج

ويزرع في كل أرض قمر

الثاني : الغموض الفني ؛ وهو ما أسماه القرطاجني قديماً بـ(دلالة إيضاح وإيهام)^(١) وأسماء علي عشري زايد بـ(الغموض الموحي)^(٢) وأسماء أحمد هيككل بـ(الغموض الواعي)^(٣) ، ويعرفه هكيل بالغموض «المقبول الآتي من التوسع في المجاز ، الذي هو وسيلة جيدة من وسائل التعبير الشعري»^(٤) .

وهذا (الغموض الفني) ليس ضد (الوضوح الفني) - الذي فيه يبتعد الشاعر باستلهامه عن التسجيلية والمباشرة والتسطيح ، وقد رأينا أمثلته عند نزار قباني ومباركة بنت البراء- ، ولكنه تعميق له بما يجعل العمل الشعري الاستلهامي في دلالته أغنى وأثري وأبلغ تأثيراً في المتلقي ، لأنه أكثر امتلاكاً لأدوات الفن المؤثرة في النفس ، والقائمة على الإشارة والإيهام والرمز ، وقد أجمع الجمع - كما يقول عبد القاهر الجرجاني - على أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح . . وأن المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة^(٥) ؛ وبهذا فضل (الغموض الفني) (الوضوح الفني) ، وابتعد عن غموض الإيهام والاستغلاق والتعمية ، لأن الشرط فيه أن يُهَيَّئَ لذلك عبارة تفهم عنا ما نريد إفهامه^(٦) .

وإذا كنا نحتاج في حين إلى الإيضاح والتصريح عن المعاني - كما يقول القرطاجني - فقد نقصد أحياناً إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها . . ليعتمد الشاعر ما يليق بكلامه^(٧) .

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ١٧٢ .

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٨٨ .

(٣) دراسات أدبية ص ٤١ - ٤٢ .

(٤) السابق نفسه .

(٥) دلائل الإعجاز ص ١٠٨ .

(٦) انظر السابق نفسه .

(٧) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ١٧٢ .

والغموض الفني، وإن كان يحتاج لاختراقه إلى قدر من الفكر والخطر والهمة، لينجلي لك بعد ذلك عن معنى لطيف، إلا أنه يختلف عن الإبهام والتعقيد والتعمية والاستغلاق، الذي لا يُدرك إلا بتجاوز الحد في الفكر والتعب، فهو يتطلب فكراً زائداً عن المقدار الذي يجب في مثله^(١).

وهذا الغموض الفني في الشعر هو الذي عناه ابن الأثير بقوله «أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد ماطلة منه»^(٢)؛ ولذلك فإنني أقصد من الغموض هنا دلالاته الإيجابية الموصلة إلى اللطف والدقة، وليس دلالاته السلبية الموصلة إلى الإبهام والتعمية والاستغلاق، الذي لا يعرف له وجه يؤتى منه، ولهذا أسميته بـ(الغموض الفني).

وهو بهذا لم يبتعد عن دلالاته في الأصل اللغوي التي تميل كثيراً إلى الخفاء القائم على اللطف والنظر والدقة^(٣)، وتبتعد كثيراً عن الخفاء القائم على الإشكال والاستغلاق والاستعصاء، الذي يُهتدى لفتحه، ولا يتحدد المقصود منه^(٤).

فالغموض الفني في الأثر الأدبي هو ما يمكن كشفه وتوضيحه من داخله أي من داخل العمل والأثر نفسه ومن خلال عناصره اللغوية والتركيبية والتصويرية^(٥).

وهو «الحد الفاصل بين القصيدة التقريرية، والقصيدة المغلقة التي تقطع الصلة بين الشاعر والمتلقي ويشكل مكاناً وسطاً بين المباشرة والوضوح من جهة . . . والإبهام من جهة أخرى»^(٦).

والغموض الفني يجعل القصيدة قابلة للتأويل . . . وتعدد القراءات، والاختلاف في التأويل يهبها ثراء المعنى وسمة التجدد^(٧). وهو في الشعر الغنى والعمق أما الغموض المبهم فهو الفقر^(٨).

ويميل الشعراء والنقاد المعاصرون إلى الغموض الفني في العمل الشعري، فالشاعر صلاح عبد الصبور يرى أن الغموض الفني أمر مطلوب في الشعر، وأنه يؤثر في أعماله الشعرية وفي استلهام التاريخ بخاصة، حيث إنه في أعماله كان يخفي المادة التاريخية تحت السطح الظاهر للقصيدة، بحيث تختفي إلا عن الأعين النافذة الناقدة؛ وهو - كما يقول - يؤمن بالقراءة الثانية للقصيدة، كما يؤمن بأن كل قصيدة تمنح نفسها عند القراءة الأولى هي قصيدة متوسطة القيمة^(٩).

(١) انظر أسرار البلاغة ص ١١٨ - ١١٩.

(٢) المثل السائر - لضياء الدين بن الأثير - تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة - نهضة مصر بالقاهرة ومطبعاتها، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٣٧٩هـ - ١٩٥٩م، ٧/٤.

(٣) اللسان (غمض)، والشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ص ١٩٠.

(٤) انظر اللسان (بهم) والمعجم الوسيط (أبهم) ٧٤/١.

(٥) انظر المعجم الأدبي ص ٣.

(٦) ظاهرة الغموض في القصيدة الحديثة ص ٣٩.

(٧) انظر السابق نفسه وانظر كذلك معجم مصطلحات الأدب ص ١٢.

(٨) انظر المعجم الأدبي ص ١٨٧ وزمن الشعر ص ٢٧٦.

(٩) حياتي في الشعر - ديوانه ٣/ ١٨٨.

أما الناقد عز الدين إسماعيل فهو يربط بين الغموض الفني والنماذج الرائعة، فيرى أن الغموض من مقومات جودة الشعر^(١).

ومما ينبغي التنبيه إليه - ونحن نتحدث عن الغموض الفني في القصيدة التي تستلهم الشخصيات الإسلامية - أن ندرك أن هذا الغموض أمر نسبي باعتبار المتلقي، يختلف مقداره من متلق إلى آخر بين أن يكون فنياً يمكن إدراكه والوصول إليه، أو يكون مبهماً مستغلقاً لا يمكن إدراكه من قبل المتلقي، كما يتدخل في الغموض الآتي من استلهم الشخصيات الإسلامية، مقدار علاقة المتلقي بالشخصية المستلهمة، ومقدار معرفته لها، وإحاطته بأخبارها، فما هو معروف من أخبار وملامح وأوصاف ومواقف وأقوال شخصية مستلهمة عند متلق قد لا يكون معروفاً عند آخر، لأن معرفة الشخصيات التاريخية الإسلامية، والإحاطة بأخبارها من الأمور المكتسبة، فهو عند العارف المحيط بالشخصية المستلهمة ليس غموضاً استغلقاً، وهو غامض غموض تعمية واستغلاق عند المتلقي خالي الذهن غير العارف بتلك الشخصية؛ وكلما ازدادت معرفة المتلقي بالشخصية المستلهمة ازداد تكشف الغموض في الأعمال الاستلهامية، وكلما ازداد المتلقي جهلاً بالشخصية المستلهمة وقلت معرفته بها، ازداد غموض العمل الاستلهامي لديه حتى يصل للإبهام الذي هو الاستغلاق، ولذلك يرى بدوي طبانة أنه على «المتلقي أو المستقبل . . أن يكون على حظ من الثقافة الأدبية تتيح له القدرة على تأمل الأدب، وإدراك ما فيه من خصائص فنية»^(٢)، ولهذا فالمتلقي الذي نتحدث عنه والمستقبل للأعمال الاستلهامية هنا هو متلق خاص ومقياس الغموض في الأعمال الاستلهامية يكون باعتبار هذا المتلقي الخاص، وليس كل متلق سماع أو قارئ للعمل الاستلهامي، فلا نقيس مقدار غموض استلهم الشاعر أدونيس لشخصية الحسين بن علي في أعماله (مرأة الشاهد و امرأة لمسجد الحسين والرأس والنهر) - التي تحدثنا عنها في مبحث الأسطورة - على أي متلق لهذه الأعمال، وإنما نقيسها على متلق خاص له ثقافته التاريخية والعقائدية والأسطورية التي تداخلت في تشكيل صورة الحسين في هذه الأعمال الاستلهامية؛ فهذا بالنسبة لعموم المتلقين الذين ليس لديهم إدراك بتلك المعارف - التي استفاد منها أدونيس في استلهمه للحسين - نص استلهامي غامض غموض إبهام واستغلاق وتعمية لأنه لا يستطيع فك إشارات التاريخ والعقدية والأسطورية، ومن ثم يدرك إحياءاته ورمزيته، أما المتلقي الحامل لمخزون معرفي كاف عن تلك المعارف التاريخية والعقدية والأسطورية التي وظفها أدونيس في استلهمه للحسين فإن إشارات النص تلك ورموزه المعرفية ستستثير جملة من الإحياءات ذات الدلالات المضمونية والفنية الكامنة في ذاكرة المتلقي والمتواصلة مع إشارات النص مما يمكن أن يتولد عنه إدراك المتلقي لرؤية الشاعر المضمونية والفنية التي توخاها من وراء استلهمه هذا.

(١) الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ص ١٨٧ .

(٢) قضايا النقد الأدبي ص ١٣٩ .

وقد ساد هذا الغموض الفني - الذي يمنح النص الاستلهامي عمقاً وغنى وثراء فنياً، ويحتاج إلى جهد وإعادة النظر بعد النظر فيه، لتفكيكه وتحليله للوصول إلى أفكاره وجمالياته - أغلب استلهامات شعراء قصيدة التفعيلة (الحرّة)، أي في مرحلة ما بعد عام ١٩٤٧ م، ولعل ذلك يرجع إلى أسباب عدة منها ما هو سياسي، ومنها ما هو فكري (أيدولوجي)، ومنها ما هو فني جمالي يقصد منه إثراء التجربة فنياً؛ وهذه الأسباب التي دفعت بالشاعر المعاصر للغموض الفني في استلهامه للشخصيات الإسلامية، قد كانت أكثر بروزاً لدى شعراء ما بعد ظهور القصيدة الحرّة منه لدى شعراء ما قبل هذه القصيدة.

فالشاعر المعاصر بات أكثر اندماجاً في مشاكل مجتمعه وقضاياه السياسية والفكرية والأدبية، وأصبح يقاس نجاحه الشعري بمقدار ما يقدمه لهذا المجتمع من مكتسبات سياسية وفكرية وأدبية؛ ومن ثم أُلجأ خوضه في قضايا أمته هذه، والسياسة منها بخاصة، إلى التورية والمواربة والإشارة والإيحاء بدلاً من الوضوح والإفصاح والتصريح والإبانة، فأخذ يلف تجربته الشعرية بنوع من الغموض الذي يمكن اختراقه ورداك دلالاته دون تصريح قد يؤدي به إلى الاصطدام بالقوى السياسية في مجتمعه.

ومن أبرز الأمثلة على ذلك استلهامات الشاعر عبد الوهاب البياتي الذي عرف بنقده السياسي وتبنيه لقضايا أبناء وطنه السياسية، ففي استلهامه لشخصية (ديك الجن) - استلهاماً سياسياً يجعل منه رمزاً للمناضل السياسي من أجل الحرية والثورة والخلاص الوطني - نجد يلف استلهامه هذا بنوع من الغموض الفني فيقول^(١):

رأيت ديك الجن في الحديقة السرية
يضاجع الجنّة، يغمرها بالقبل الندية
لكنها تفر منه قبل ذروة العناق

يعود للأعماق، تاركة قميصها وحسرة، وخصلة من شعرها وزهرة

إن ديك الجن هنا ثائر سياسي وهو رمز للشاعر نفسه عاشق (الجنّة) التي هي رمز للحرية والثورة والخلاص السياسي الوطني، لكنه مفلول السلاح لا يملك من القوة سوى الشعر، لذلك فقد غرب وهجر من وطنه بسبب ثورته السياسية هذه، قبل أن يصل بثورته - التي رمز لها (بالجنّة) معشوقة ديك الجن في الماضي - «ذروة العناق» أي إلى نهايتها الناضجة والناجحة، ومن ثم فثورته لم تنجح وتنجح بعد، بسبب اعتماده على سلاح مفلول لا قيمة له في هذا العصر وهو الشعر، ولذلك فلقد غادرته محبوبة الجنّة / الثورة / الحرية تاركة إياه يعيش على ذكراها وأمل تحقيقها «تاركة قميصها وحسرة، وخصلة من شعرها وزهرة» وهذه الآثار التي تركتها، إنما لتجعلها باقياً على التعلق بها . . ليعمل على الوصول بها إلى غايتها متى تهيأت له الظروف؛ فهي لما تزل تنتظره، أو تنتظر الموت داخل الوطن الذي عبر عنه «بجزائر المرجان» متحملة كل أنواع الانتهاكات لحرمتها، والمصادرة لذاتها وإرادتها، يقول الشاعر^(٢):

(١) ديوان عبد الوهاب البياتي ١٧٧/٢ - ١٨٣ .

(٢) السابق نفسه .

تموت في جزائر المرجان ، عارية محترقة ، مسحوقة كزنبقة
يسقط في جبينها الإكليل . .

ها هي ذي في القاع ، تزحف فوق وجهها جحافل الديدان

فهي منتهكة في شخوص أبناء الشعب من السلطة الظالمة وكل العناصر المتسلطة من أتباع تلك
السلطة «تزحف فوق وجهها جحافل الديدان» .

ثم يصور الشاعر هزيمته وهزيمة كل شاعر ناثر معاصر ، وما يعانيه من تغرب وطرده وهجرة عن
وطنه بسبب مواقفه السياسية ، ونضاله من أجل الحرية والثورة ، وملاحقة مخابرات السلطة له في مغتربه
ومهجره (١) :

على جواد عصره المهزوم

يقاتل الأحزان

مهاجراً في داخل المدينة ، من شارع لبيت ، على جواد الموت

رأيت ديك الجن من فردوسه مطرود

يصطاد في قفار الليل موته الأسود ، والكلمات السود

ملطخاً بالخبر والغبار ، وعرق الأشعار

تنبجه الكلاب والأصفار

وحاجب الخليفة

ثم يخاطب البياتي في شكل من الغموض الفني جارية ديك الجن التي أحبها وهي الجنية رمز
(الثورة والحرية) بما يفيد أنه هو سبب شقائها وبؤسها ومصادرة حقوقها ، لأنه لم تكن لديه الشجاعة
والجرأة التي تخلص جاريته (الثورة والحرية) من أسرها أو التضحية في سبيلها (٢) :

أيتها الجارية الرومية - قلت لها - وسقط النصف

على بساط العشب والمغيب

تناولته وبكت عري سماء الليل والخريف

- أنا أمير الليل ، قتلتها - مزقتها

تحت سماء الصيف مرنحاً سكران

أشعلت في أشلائها النيران

صنعت من رمادها فراشة ودميه

وقدحاً مسحوراً ، لأرتوي منه ، فيا خمار حان النور

(١) السابق نفسه .

(٢) السابق نفسه .

هكذا نجد البياتي في استلهامه شخصية (ديك الجن) ومأساته مع جاريته يعمد إلى أسلوب فني يغطي تجربته السياسية هذه بغطاء شفاف من الإشارات والرموز ذات الصلة بالشخصية المستلهمة (ديك الجن ومأساته) وبمعاناة الشاعر السياسية المعاصرة، وهذه الدلالات العميقة والثرية والغنية لتجربة الشاعر، قد استطعنا إدراكها بشيء من الجهد وتكرار النظر، والربط والمساوقة بين إشارات النص التراثية (ديك الجن، يضاجع الجنية، يغمرها بالقبل الندية، تاركة قميصها، وخصلة من شعرها، عارية، مترفة، الجارية الرومية، قتلها مزقتها بالسيف، أشعلت في أشلائها النيران، صنعت من رمادها . . قدحاً . .) وبين إشارات النص السياسية المعاصرة (الحديقة السرية، جحافل الديدان، عصره المهزوم، يقاتل الأقرام في داخل المدينة من شارع لييت، مطرود، الكلمات، الخبز، الأسفار، أنا أمير الليل . .) فقد زاوج الشاعر بين هذه الإشارات والعناصر التراثية والمعاصرة بشكل لا يجعل أحداها يطغى على الأخرى، بل تتضافر وتتلاحم لتجسد من خلال إشاراتها غير الصريحة وإيحاءاتها الرامزة غير المباشرة رؤية الشاعر من خلال بنية النص ومسحته الفنية التي لفت بنوع من الغموض الشفاف الذي يخفي وراءه دلالات النص السياسية والثورية والنضالية.

والشاعر بهذا الغموض الفني الذي لف به تجربته من خلال الشخصية المستلهمة (ديك الجن)، قد عبر عن رؤيته السياسية متجنباً التصريح والمباشرة حتى لا يعرض نفسه لبطش القوى السياسية التي ينقدها.

والشاعر أمل دنقل من أجل أن يدين الواقع السياسي العربي وينقده، يستحضر كلمات القائد البطل الشجاع الذي كان النصر حليفه، خالد بن الوليد على فراش موته، التي تنبئ عن مقدار عزته وعظمته العسكرية، ليلف بها تجربته الشعرية الساسية الناقدة، في شيء من الغموض الفني، الذي يجعله ينقد واقعه وهو في الوقت نفسه إنما يستعيد مقولات تراثية لشخصية خالد ليس غير، والشاعر من أجل أن يتيح للمتلقي أن يدرك رؤيته، يستحضر مقولات خالد الشجاعة، بجانب وصفه للمخالفات التي تمارسها القيادة غير المسؤولة التي أوصلت الأمة إلى الهزيمة، والتي سهلت للعدو بتصرفاتها غير المسؤولة، أن ينتهك الأوطان ويدوس وجه الحق من قضاياها، وليس هناك من ينهض لمجابهته^(١)، يقول أمل دنقل من قصيدته (الموت في الفراش)^(٢):

أيها السادة : لم يبق اختيار

سقط المهر من الإعياء، وانحلت سيور العربية

ضاقَت الدائرة السوداء حول الرقبة

صدرنا يلمسه السيف وفي الظهر جدار

(١) انظر التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ص ٢٠٣ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٢٤٨ - ٢٥٤ .

سرحان يا سرحان ، الصمت قد هلك
حتى متى وحلك ، يخفرك السجنان ؟
«أموت في الفراش . . مثلما يوت العير»
أموت والنفير يدق في دمشق
أموت في الشارع : في العطور والأزيا
أموت والأعداء ، تدوس وجه الحق
«وما بجسمي موضع إلا وفيه طعنة برمح» . . إلا وفيه جرح
إذن ، «فلا نامت عيون الجبناء»

هكذا نجد أن الشاعر يصور «نفيراً يدق ولا مجيب . . وعطوراً وأزياء ، في وقت يقتضي جلال الحداد ووقاره ؛ إنها صورة معاصرة للمجتمع العربي المغصوب الحق - كما يقول جابر قميحة - . . والمفارقة تستخلص من صوت قائد يمزقه الحزن لأنه حرم أملاً كان حريصاً على الفوز به ، وهو الموت في ميدان الجهاد . . . وصورة قوم عابثين يحرصون على (حياة) . . أي حياة ، ولا يهزم ضياع الحق ، ولا يستثير شهادتهم جرح الكرامة»^(١) .

والشاعر يستخدم عدداً من التقنيات الفنية من خلال القشرة التراثية التي لف بها نصه (شخصية خالد المستلهمة) والتي يحيط بها تجربته السياسية المعاصرة ليعبر في غموض فني عن رؤيته لواقع زعاماته السياسية المخدولة ، وحال بعض القيادات الحقيقية التي تمزقها الغيرة على واقع الأمة وهزيمتها لكنها معزول بسبب تسلط تلك القوى المهزومة على واقع الأمة الداخلي .

والشاعر يخفي مضامينه السياسية هذه تحت تلك التقنيات الفنية التي صنعت غموض النص ، و التي أقامها من خلال استلهامه شخصية خالد بن الوليد رضي الله عنه ، والتي منها تقنية (المرايا) التي يرفعها في وجه الواقع العربي المعاصر (شخصية خالد في الماضي حيث الشجاعة والانتصار) ليعكس من خلالها حقيقة الواقع المهزوم ، وكذلك تقنية (المفارقة التصويرية) الآتية من المقابلة بين متضادين هما : الماضي العربي المضيء والمشرق مجسداً في شخصية خالد بن الوليد الذي كان النصر حليفه دائماً ، والحاضر العربي الذي تلازمه وتطارده الهزائم والانكسارات والمسؤولون في غفلة ولهو وعبث ، ثم تقنية القناع الفني الذي أتاح للشاعر المعاصر أمل دنقل أن ينقد واقعه السياسي هذا النقد القوي اللاذع من خلال تلبسه شخصية خالد بن الوليد دون أن يعرض نفسه للخطر بالتصريح أو المباشرة ؛ لأن هذه التقنيات الاستلهامية ، أتاح لنصه من الغموض الفني ، ما يستطيع أن يقول من خلاله ما يريد ، دون أن يلزم بمداول محدد ، وذلك إنما كان لإمكانية تأويل النص بما لا يوقعه في حرج .

(١) التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ص ٢٠٢ - ٢٠٣ .

أما الأسباب الفكرية التي يلجأ الشاعر بسببها إلى هذا الغموض الفني فمن أبرز نماذجها استلهامات أدونيس لبعض الشخصيات الإسلامية، فقد رأينا في قصيدته (الرأس والنهر)^(١) كيف حاول أن يلف استلهامه لشخصية الحسين بن علي بشيء من الغموض الفني ليخفي وراء رؤيته الفكرية للحياة القائمة على أساس من الإيمان ببعض الأفكار العقيدية والمذهبية والحضارية المتمثلة في إيمانه بأساطير الغيبة والرجعة والفداء والموت والانبعاث والاتحاد والحلول وأثر هذه الأفكار والمعتقدات - كما يظن هو - في تجديد الحياة واستمرارية العالم.

والشاعر أدونيس يؤمن بأثر الشاعر والكلمة الشعرية في تغيير العالم من منظور القدرة على الاتحاد به والحلول فيه بفنه، ولكنه في واقعه المعاصر يرى بأن هذا الإقنيم تعطلت فاعليته فلم يقو الشاعر المعاصر على الاتحاد بالعالم لأسباب كامنة في ذاته الفنية أو محيطه به من حوله، ومن ثم لم يستطع هذا الشاعر على تغيير العالم، ومن ثم النهوض بمهمته هذه التي يتوقف عليها - في تقديره - الواقع الحضاري المعاصر، فنجدّه يعبر عن هذا المعنى الفكري الحضاري من خلال شخصية أبي تمام كشاعر كانت له ثورته الفكرية والفنية والحضارية من خلال شعره في الماضي، مصوراً ما آل إليه معادله المعاصر من الشعراء المعاصرين في شكل من الغموض الفني حين يقول (٢):

جئت إلى بغداد
في سعف النخل، وماء البحر، وماء النهر
في رئة العصفور
كان أبو تمام
مشتعلاً كالجمر
خلف شتاء الليل والأحلام
يكتب أغنية، بالقصب المكسور، بنجمة الميلاد
عن رحلة الصيف الشتائية
تحية الآتي إلى بغداد

فأدونيس هنا يعلن اتحاد الشاعر بالعالم، والحلول فيه لتغييره، من خلال شخصية الشاعر التراثي أبي تمام ومعادله لمعاصر الشاعر نفسه، فهو يقول عن نفسه كشاعر معاصر معادل في فعله الشعري الفني الفاعل للشاعر أبي تمام، «جئت إلى بغداد في سعف النخل، وماء النهر، في رئة العصور»، إنه كامن في عناصر الكون من شجر وماء وحيوان، وهذا ما ينبغي أن يكون عليه الشاعر حامل الكلمة الخلاقة في تقدير أدونيس، لكن الشاعر المعاصر الذي رمز له الشاعر (بأبي تمام)، لم يحقق هذا الفعل الوجودي

(١) انظر ص ١٨٦ - ١٩٢.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ١/ ٤٨٧.

بعد، فهو يكتب أغنيته (فعله الحضاري في العالم) بالقصب المكسور (بأداة غير فاعلة) إنه يكتب بالشعر التقليدي غير الحدائي، الذي ما زال الشاعر العربي المعاصر متمسكاً به في التعبير عن الحياة، وهو أداة في - تقدير أدونيس - مكسورة، غير قادرة على التغيير في العالم، ولم يعد يقوى على التأثير في الكون، إن ثورة الشاعر المعاصر في تقدير أدونيس - كما يستشف من استلهامه هذا شخصية أبي تمام - إنما تكون بشعر جديد حدائي، - كما صنع أبو تمام في الماضي حين جدد في الشعر ليواكب تجديد الحياة، «فكان مشتعلًا كالجمر»؛ إن الشاعر أدونيس يعنى على الشاعر المعاصر الذي لم يع بعد القضية أي قضية الشعر الفنية والفكرية وعلاقتها بالعالم، فهو يحاول أن يصنع الثورة الملتهبة «رحلة الصيف» بأداة باردة متجمدة «شتائية» هي واقع وحال الشعر العربي والشاعر العربي في العصر الحاضر.

إن الشاعر أدونيس يحيط بدعوته هذه للرؤية الشعرية الحدائية القادرة - في تقديره - على الاتحاد بالعالم وتغييره، بنوع من الغموض الفني الآتي من طريقة استلهام الشاعر لشخصية أبي تمام، ومزج إشاراته التراثية بإشارات من واقع الشاعر المعاصر ليعبر من خلال هذا المزج، وهذه الضبابية الفنية عن رؤية فكرية حضارية يحملها للعالم، ورغبة في التغيير نحو الأفضل.

أما الغموض الفني الآتي من أسباب فنية حاول الشاعر أن يحققه في نصه الاستلهامي من أجل أن يكسب تجربته الشعرية ثراء وغنى فيظهر في لجوء الشاعر للرمز الفني والتعبير من خلاله. وتعد الرمزية أبرز التقنيات الفنية التي أتاحت للشاعر المعاصر تحقيق هذا الغموض الفني في تجربته الشعرية، بعد أن وعى طبيعة هذا المذهب واستطاع التعامل معه، وتمثله في تجربته الشعرية من خلال أبعاده الفنية، كما هو عند رواه من شعراء الغرب، ومن ثم لجأ الشاعر العربي من خلال الرمز الفني إلى كل ما فيه تعميق وتكثيف لرؤيته الشعرية، لتجعلها أكثر غنى وثراء وتأثيراً في المتلقي، وقد وجد الشاعر المعاصر في الشخصيات الإسلامية التراثية الأداة التي تحقق له هذا البعد الرمزي الصانع للغموض الفني، والذي يحمي تجربته الشعرية من الوضوح المبذل والتسطيح والمباشرة، ومن هنا فإن القصائد التي تقوم بنيتها الفنية على استلهام الشخصيات الإسلامية التراثية ذات علاقة أكده بسمة الإيحائية والرمزية، وبذلك يصبح الغموض الفني من أساسيات قصيدة الاستلهام إذا ما أحسن الشاعر استغلال الشخصية المستلهمة فنياً؛ فالرمز التاريخي حين يقف عليه المتلقي في القصيدة يوقظ ويثير لديه هالة من الذكريات والمعارف المخزونة في ذاكرته والمرتبطة به^(١)، وتتقاذف وتتبارز من خلف الرمز التراثي، وتراءى من خلف غلالته الشفافة في شكل من الغموض الفني الواعي الذي يتيح للمتلقي تأويلات عدة، تتيح له أن يختار منها - دون ابتذال أو استغلاق - ما يتناسب ورؤيته للواقع وتجربته التي يعانها.

لقد أصبح الشاعر المعاصر ينظر للقصيدة الجديدة بعامة والاستلهامية منها بخاصة بأنها «صورة من العالم، وبما أن العالم مركب، فلا بد أن تكون القصيدة مركبة أيضاً، ولا تعطي نفسها للوهلة

(١) انظر الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٣٢٣.

الأولى»^(١)؛ والتركيب في القصيدة هو أحد الأبواب المؤدية إلى الغموض الذي ميز جيل الشعراء المعاصرين من شعراء القصيدة الجديدة (الحرّة) عن الجيل السابق لهم^(٢)، ولكنه ليس محصوراً فيهم.

ومن أقرب الغموض الفني استلهم نزار قباني شخصية القائد طارق بن زياد فاتح الأندلس كرمز للحضارة العربية الإسلامية في الأندلس ومظاهرها العظيمة التي كانت عليها وبقيت في آثارها وأشخاصها، أو رمز للشجاعة والبطولة العربية الإسلامية التي كانت في الماضي، أو رمز للقوة والعزة والكرامة والإرث التاريخي العظيم الذي صنعه العرب المسلمون - وطارق في مقدمتهم - في الأندلس، أو رمز للشخصية العربية الإسلامية المتميزة في الماضي، وهو كل هذه التأويلات والتفسيرات لأن السياق الرمزي الذي صنعه الشاعر من استلهامه لشخصية طارق يقتض كل ذلك ويحتمل كل هذه التأويلات، يقول نزار مخاطباً فتاة أسبانية قبلها^(٣):

هل أنت أسبانية ساءلتها	قالت وفي غرناطة ميلادي
غرناطة وصحت قرون سبعة	في تينك العينين بعد رقاد
ما أغرب التاريخ كيف أعادني	لحفيدة سمراء .. من أحفادي
وجه دمشق رأيت خلاله	أجفان بلقيس وجيد سعاد
ودمشق أين تكون؟ قلت ترينها	في شعرك المنساب نهر سواد
قالت : هنا الحمراء زهو جدودنا	فاقرأ على جدرانها أمجاد
يا ليت وارثتي الجميلة أدركت	أن الذين عنتهم أجساد
عانقت فيها عندما ودعتها	رجلاً يسمى طارق بن زياد

فالشاعر لم يعانق طارقاً على وجه الحقيقية، وإنما عانق آثاره، وما صنعت يده وفتوحاته من مظاهر الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، التي تمثلها وشاهدها الشاعر وجسدها في ملامح فتاته الأسبانية هذه التي قابلها في إحدى زيارته لأسبانية، أو أن الشاعر عانق الإرث التاريخي العظيم الذي صنعه طارق بفتوحاته، أو أنه عانق الشجاعات والبطولات والانتصارات العظيمة التي سطرها طارق، وكان من آثارها ملامح هذه الفتاة التي تحمل الملامح والدماء العربية، أو عانق الشاعر الشخصية العربية الإسلامية - مجسدة في هذه الفتاة - التي كان طارق بفتوحاته سبباً في أن يمنحها هذا الشعب وهذه الرقعة الجغرافية من أوروبا أو أن الشاعر عانق كل هذه المظاهر والموروثات العربية الإسلامية المجسدة في شخصية تلك الفتاة الأندلسية الأسبانية.

(١) نقلاً عن ظاهرة الغموض في القصيدة العربية الحديثة ص ٨٣.

(٢) انظر السابق ص ٨٣ - ٨٤.

(٣) الأعمال السياسية الكاملة ٣/ ٥٦٩ - ٥٧٤.

ولعل قول الشاعر نزار «عانقت فيها» شكل بنية تركيبية في النص انتقلت بالواحد (طارق) إلى المتعدد من حيث الدلالة الآتية من البنية التركيبية^(١)، فمنحت طارقاً حضوراً في ملامح كل شخصية أسبانية معاصرة من خلال ملامح هذه الفتاة وشخصيتها ومن خلال هذا التركيب الذي أبرز به الشاعر شخصية طارق، مانحاً إياه بعداً بطولياً وحضارياً وجمالياً، وشخصيانية تاريخية متميزة، أغناه بهذه الدلالات المتعددة والمتاحة كلها للمتلقي وأن يتفاعل معها بحسب همه الذي يحمله ويعكسه على رمزية طارق داخل النص الشعري.

وعلى الرغم من عدم تعمق نزار في رموزه الشعرية بعامة، وسهولة مأخذها في تجاربه الشعرية، إلا أن رمزه الشعري الاستلهامي في هذا النص الذي عبر عنه الشاعر في نهاية قصيدته من خلال البنية التركيبية «عانقت فيها طارق بن زياد» قد كسى النص بهذه الضبابية الفنية الدلالية، التي تتيح لنا تفسيرات متعددة أشرنا إلى بعضها، فهذه التركيبية الرمزية ذات الغموض الفني قد أثرت النص فنياً أو أغنته ووسعت من دائرة طاقته الفنية والمضمونية.

إن الشاعر ابتعد عن الوضوح لأنه لا يريد أن يسرد علينا ويخبرنا بأعمال طارق بن زياد ومجهوداته في بلاد الأندلس، بقدر ما يود أن يشعرنا به من الألم والحزن على ذلك الماضي، ويلامس أحاسيسنا ومشاعرنا وعواطفنا بهذا الواقع المنهار المتداعي أمام ذلك الماضي العظيم «والمعنى ليس مقصوداً عند الرمزيين وإنما المقصود هو الإيحاء والتأثير»^(٢) وهو ما حاول نزار تحقيقه في قوله «عانقت فيها طارق بن زياد» وأنه «من الأهداف الرفيعة للشعر الرمز والإيحاء الذي يشع من الغموض وعدم الإفصاح... فمن الجميل في الشعر أن يلبس ثوباً من الغموض»^(٣).

ولقد كان لاحتفاء القصيدة الجديدة بالرمز والغموض الفني والهروب من الوضوح والمباشرة إلى الإيحاء والإشارة أثره في اتجاه الشعراء المعاصرين إلى الموروث الصوفي واستلهام شخصياته، والناظر في القصيدة الاستلهامية الجديدة (الحرّة) يجد أن «الصلة بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية وثيقة»^(٤)، ومن الشعراء المعاصرين من يوحد بين التجربة الفنية (الشعرية) والتجربة الصوفية، ويرى أنهما تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية، وهي العودة بالكون إلى صفاته وانسجامة»^(٥).

لقد تضافر المذهب الرمزي بمفهومه الفني الغربي، والبعد الصوفي الإسلامي، على التكريس للغموض في الشعر العربي المعاصر بعامة والقصيدة الاستلهامية منه بخاصة، فعالم التصوف ينزع إلى

(١) انظر مجلة فصول - المجلد (٣) العدد (١) عام ١٩٨٢م ص ٢٦٨.

(٢) الرمزية في الأدب العربي ص ١١٤.

(٣) السابق ص ١٠٧.

(٤) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٣٢ - ١٣٣.

(٥) حياتي في الشعر - صلاح عبدالصبور - ديوانه ٢١٩/٣.

الانعتاق من الواقع والحقيقة الصغرى (عالم الشهادة) والارتفاع إلى الأعلى والالتحام بالحقيقة الكبرى (عالم الغيب) وبقدر غموض عالم الحقيقة الكبرى وغيبته التي تمثلها الشاعر المعاصر في استلهامه تكون تجربته تتسم بالضبابية والغموض؛ لأن القصيدة ما هي إلا معادل لغوي لتجربة الشاعر.

وأعمق أنواع الغموض الفني ذلك الغموض الآتي من تضافر البعد الرمزي والبعد الصوفي في القصيدة الاستلهامية والذي نراه يشيع عند شعراء مثل أدونيس والبياتي وصلاح عبدالصبور والأمراني.

ومن خلال البعد الرمزي والبعد الصوفي نجد «الشاعر المعاصر يريد أن يجعل من قصيدته تجربة باطنية كاملة، وهو يهز اللغة هزاً عنيفاً - كما يقول محمد مصطفى هدارة - في سبيل الوصول إلى مدلولات أبعد كثيراً من ظواهر الألفاظ ومن هنا يستغرق الغموض»^(١) و«تستمد التجربة الشعرية الجديدة من التصوف [والرمز] كل ما يلج بها إلى الغموض من تجاوز للواقع، وحُدد، وتخيل، وخرق للعادة، ومطلق، ولا نهائي، وتصور الحياة من الموت، وإيحاء ورموز»^(٢)، مما يجعل الشاعر يحيط شعره بهذه اللقافة من الانطوائية والجوانية والضبابية «ويخلط المحسوسات معاً، ويمزج المحسوس والمتخيل»^(٣) وقيم تجربته على أساس من تراسل الحواس مما يجعلها أقرب إلى عالم الغموض.

فالشاعر صلاح عبدالصبور حينما يود أن يعبر عن بلوغه النضج الثوري، وإدراكه لرسالته ورسالة كل شاعر وفنان معاصر تجاه مجتمعه، يستدعي شخصية الحلاج ويستلهم مجاهداته الصوفية ويستعير لغته ومخاطباته التصوفية المعبرة عن معاناته في عالم التصوف حتى بلغ ما بلغه من رؤية لواقعه، جاعلاً من ذلك رمزاً لنضاله هو في العصر الحاضر وجهاده نفسه حتى بلغه هذا الحس الثوري، ومتخذاً من الحلاج رمزاً وقناعاً وستاراً يعبر من خلفه عن رؤيته الثورية الإصلاحية لواقعه الحياتي المعاش، وهنا تتحد تقنية الرمز بلغة التصوف، لتصنع في شكل فني يتسم بالغموض الواعي رؤية الشاعر صلاح عبدالصبور الثورية الإصلاحية لواقعه؛ يقول على لسان الحلاج^(٤):

لكي أطمئن

كان يلتقي الشوق شوق الصحاري العطاش بشوق

السحاب السخي

كذلك كان لقائي بشيخي: أبي العاص عمرو بن أحمد، قدس تربته ربه

وجمعنا الحب، كنت أحب السؤال، وكان يحب النوال

-
- (١) النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث - محمد مصطفى هدارة - مجلة فصول - المجلد (١) العدد (٤) يوليو ١٩٨١م رمضان ١٤٠١هـ ص ١٢١.
 - (٢) مقدمة للشعر العربي ص ١٣١ - ١٣٩.
 - (٣) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١٥٩.
 - (٤) مأساة الحلاج - ديوان صلاح عبدالصبور ٥٧٩/٢ - ٥٨١.

ويعطى فيبتل صخر الفؤاد
ويعطى فتندى العروق ، ويلمع فيها اليقين
ويخلع عني ثيابي ويلبسنى خرقة العارفين
يقول : هو الحب ، سر النجاة ، تعشّق تُفَزْ
وتفنى بذات حبيبك ، وتصبح أنت المصلي وأنت الصلاة
. . تعشّقت حتى عشقت ، تخيلت حتى رأيت حبيبي
وأتخفني بمال الجمال ، جمال الكمال
فأتخفته بكلمات المحبة ، وأفنيت نفسي فيه

إن الشاعر صلاح عبدالصبور يجعل من حب الحلاج الصوفي ومجاهداته فيه وعشقه للحقيقة الكبرى، رمزاً لحبه هو للثورة الإصلاحية ونضاله في سبيلها، كما يجعل من تفاني الحلاج وفنائه في تلك الحقيقة رمزاً لما ينبغي أن يكون عليه الفنان (الشاعر) من قدرة واستطاعة على التضحية في تحقيق غايته الثورية الإصلاحية، وبذلك باتت رسالة الفنان (الشاعر) لإصلاح واقعه معادلاً معاصراً لسعي الصوفي الخيث للظفر بالحقيقة العليا، ثم التحامه بها، وفنائه فيها «تعشقت حتى عشقت، تخيلت حتى رأيت حبيبي، وأفنيت نفسي فيه».

إن الحلاج هنا «مثال للمثقف الثوري الذي عرف، ولم يستطع أن ينعزل عن المجتمع، وحاول أن يوظف المعرفة في القضاء على الظلم والفقر وتحقيق الحرية والعدل لمجتمعه»^(١).

وفي أسلوب غامض يصور صلاح عبدالصبور الفرق بين الفنان (الشاعر) الذي أدرك رسالته تجاه مجتمعه، فضحى في سبيل أبناء أمته وقد رمز له بالحلاج على الصليب، والفنان (الشاعر) السلبي الذي أثر الانعزال والبعد عن مجتمعه فلم يعمل على ما فيه إصلاحه والثورة من أجله، بل أثر العافية والسكون، وقد رمز له بالشبلي الصوفي صديق الحلاج الذي أثر العزلة الصوفية على الخوض في الدنيا ومصالح الناس، وقد صور الشاعر ذلك من خلال ذلك الحديث الصوفي الغامض الذي توجه به الشبلي نحو صديقه الحلاج وهو على الصليب فقال^(٢):

الشبلي : يا صاحبي وحبيبي
«أولم نهك عن العالمين» . . فما انتهيت
قد كنت عطراً نائماً في وردته ، لم أنسكيت؟
ووردة مكنونة في بحرها، لم أنكشفت؟

(١) مسرح صلاح عبدالصبور ص ٢٠.

(٢) مأساة الحلاج - ديوان صلاح عبدالصبور ٢/ ٤٦١ - ٤٦٢.

وهل يساوي العالم الذي وهبته دمك . . هذا الذي وهبت
سرنا معاً على الطريق صاحبين . . أنت سبقت
أحببت حتى جدت بالعطاء ، لكنني ضننت
حين رأيت النور تفت للرجوع ، ها أنت قد رجعت
أعطيت بعض ما وهبت للحياة
... .. (يلقي إليه وردة جميلة)
لو كان لي بعض يقينك ، لكنت منصوباً إلى يمينك
لكنني استبقيت حينما امتحنت عمري
وقلت لفظاً غامضاً معناه

هكذا استطاع الشاعر عبر هذه اللغة الصوفية - ذات الإشارات الرمزية والغامضة غموض
الصوفية والرمز - أن يصور لنا الشاعر البطل المضحي بحياته من أجل الآخرين (البطل الإيجابي الفاعل)
والآخر الذي أثر السكون والعزلة والسكوت والإبقاء على حياته ، ولم يجد بنفسه في سبيل مجتمعه وأبناء
أمته (البطل السلبي غير الفاعل) ثم إن الشاعر بذلك قد وضع قيمة كل من البطلين حيث جاد الحلاج وبذل
وقدم وضم الشبلي ومنع وتأخر .

وقد سلك الشاعر في تصويره هذا أسلوباً فيه غموض فني معادل لغموض الموقف الصوفي ،
لكننا بالنظر والتدقيق نستطيع أن نصل إلى اللطيف من المعنى ، والدقيق من المضمون الذي يشري رؤية
الشاعر وتجربته ويجعلها أكثر غنى ولذة ، إذا ما استطعنا فك أسرارها .

ويعبر صلاح عبدالصبور عن تضحية صاحب المبادئ في سبيل إنجاح مبادئه ، وأن موته في
سبيل تلك المبادئ حياة حقيقية له ولمبادئه ، فيجعل من العشق الصوفي والذوبان والفناء في المحبوب
حتى يحيا حياة حقيقية رمزاً لذلك ، ويتضافر في صنع هذه الرؤية البعد الرمزي والبعد الصوفي ، فيقول
الشاعر على لسان الحلاج ناقلاً ما أوصاه به شيخه (عمرو المكي) (١) :

الحب الصادق
موت العاشق
حتى يحيا في المعشوق
لا حب إذا لم تخلع أوصافك
حتى تصف بأوصافه

هكذا «كان الرافد الصوفي من الروافد المهمة في حركة الشعر الحديث حيث استخدام الأسلوب

(١) السابق ٤٨٦/٢ .

الرمزي»^(١) وتحقيق الغموض الفني للقصيد الجديدة، فقد منح البعد الرمزي والبعد الصوفي القصيدة التي استلهمت الشخصية الإسلامية بعداً فنياً يقوم على الإشارة والإيحاء والخفاء والستر، وجاء الغموض الفني في الاستلهام من تلاحم هذين البعدين.

ونتيجة لاستخدام هذا المنحى التقني في القصيدة الاستلهامية فإن القصيدة الجديدة أضحت «توشح بنوع من الغموض الشفيف المشع، وهذا الغموض . . وسيلة يستخدمها الشاعر عن وعي لتقوية الجانب الإيحائي في الصورة وبخاصة إذا كانت هذه الصورة توحى بتلك الجوانب الخفية المستترة من تجربة الشاعر، وهذه الصورة . . تشف عن مجموعة من الدلالات والمعاني خلال هذه الغلالة الشفيفة من الغموض»^(٢) الذي يضع نفسه في احتمال بنيوي دلالي . . يفجر أكبر عدد من الدلالات الموحية غير المحدودة»^(٣) القادرة على احتواء حالات المتلقين على اختلاف همومهم ومعاناتهم.

كذلك فإن «توظيف الغموض المشع للإيحاء فنياً بالجوانب الغامضة المستترة في رؤية الشاعر يرتبط من بعض الجوانب بفكرة مشاركة القارئ للشاعر في عملية الاكتشاف والإبداع . . وهذا الغموض الموحى سمة من سمات معظم الصور الشعرية في القصيدة العربية الحديثة»^(٤).

وقد امتدح النقاد المعاصرون للشاعر مثل هذا الغموض الفني الواعي والموحي المشع وجعلوه «عنصراً جوهرياً في الشعر»^(٥) ومن مقومات القصيدة الجيدة، بل من أبرز خصائصها وأن تحقيقه في القصيدة يمنحها شرعيتها الفنية في الوجود، لأن القصيدة به تمتلك خاصية المعنى والثراء في الدلالة والتأويل، بما يجعلها قابلة للاكتشاف المتجدد^(٦).

أما الغموض السلبي فهو غموض التعمية^(٧) والاستغلاق ويسميه بعض النقاد الإبهام^(٨) وهو «ما لا يعرف له وجه يؤتى منه»^(٩)، «وما يصعب إدراكه على الفهم . . والغامض لا يتحدد المقصود منه»^(١٠)، و «المغلق الذي لا يدل عليه الظاهر ولا يمكن الوصول إليه إلا بإرشاد وتوضيح يأتيان من

(١) القصيدة العربية الحديثة - الأزمة والأسئلة - محاولة للفهم - مقال لمحمد صالح الشنطي - جريدة الجزيرة العدد (٨٣١٣) ٥/٢/١٤١٦هـ - ٣ يوليو ١٩٩٥م ص ٩.

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٨٦ - ٨٧.

(٣) مجلة فصول - مجلد (٣) عدد (١) عام ١٩٨٢م ص ٢٦٨.

(٤) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٨٦ - ٨٧.

(٥) الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ص ١٨٨.

(٦) انظر لغة الشعر العراقي المعاصر ص ٢٥٠ - ٢٦٦.

(٧) انظر دراسات أدبية ص ٤١.

(٨) انظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ١٧٢، والرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب ص ٢٣٧، وتجربتي الشعرية لأدونيس - مجلة الآداب البيروتية - العدد (٣) السنة (١٤) آذار مارس ١٩٦٦م ص ١٩٧.

(٩) اللسان (بهم).

(١٠) المعجم الوسيط (أبهم) ٧٤/١.

خارج الأثر نفسه، كأن يكشف الشاعر عن المضامين التي أرادها في قصيدته»^(١).

ولا نكاد نجد هذا النوع من الغموض المغلق عند شعراء ما قبل القصيدة الجديدة (الحرّة)، وهو يوجد بقلة عند رواد شعراء القصيدة الجديدة (الحرّة)، ويكثر ويشيع عند الشعراء التالين لرواد القصيدة الحرّة والشعراء المتأخرين منهم بخاصة، ولكنه مرفوض عند غالبية النقاد^(٢)، و«لا يمثل صفة فنية، ومن ثم فهو صفة سلبية في الشعر بخلاف الغموض [الفني] الذي هو صفة إيجابية»^(٣)، ولذلك يجب أن نفرق بين هذين النوعين من الغموض، الغموض الفني «الشفيف الموحى الذي تشع من خلف إحياءاته الصورة ودلالاتها الغامضة»^(٤)، والغموض المبهم المستغلق «الذي لا يكاد يشف عن شيء، والذي يقوم حاجزاً سميكاً بين القارئ والقصيدة... فهذا النوع من الغموض لا يستطيع القارئ أن يخترقه إلى عالم الشاعر مهما بذل من جهد وإخلاص»^(٥).

وإذا كان غموض التعمية والإبهام قد غدا ظاهرة في القصيدة الجديدة (الحرّة) عند المتأخرين من شعراء هذه القصيدة، فإن هذا النمط من الغموض قد كان أكثر حضوراً لدى هؤلاء الشعراء عند استلھامهم للتراث وشخصياته وفي مقدمتها الشخصيات الإسلامية، وذلك لأن من أبرز أهداف استلھام الشخصيات التراثية هو أن يحقق الشاعر من خلالها الرمز وعدم الوضوح بدلاً من التصريح والمباشرة، وأن يحقق القناع الذي يمكن أن يختفي ويستتر وراءه ليعبر عما يود التعبير عنه، وأحياناً لأسباب عدة تنشأ من هذا الاستلھام تتحول القصيدة إلى شكل من الإبهام والتعمية وتستغلق على المتلقي، ومن أبرز تلك الأسباب.

١ - الجهل بالشخصية المستلھمة من قبل المتلقي أو بالجانب المستلھم من حياتها، «فإن من أبرز المشكلات التي تواجه قارئ القصيدة [الاستلھامية] المعاصرة... لجوء الشاعر إلى استعمال رموز غير مشهورة، تنحصر معرفتها في قلة قليلة من المتخصصين، وما لم تشتمل القصيدة على بعض القرائن التي يمكن أن تهدي القارئ إلى تعرف هذه الشخصية الموظفة منها، فإن القارئ سيقف عاجزاً عن الإحاطة بأبعادها، وهذا ما يجعل عملية فهم النص عملية مبتورة»^(٦).

وقد تطرق القرطاجني (٦٨٤هـ - ١٢٨٥هـ) منذ القرن السابع الهجري لهذا السبب من أسباب

(١) المعجم الأدبي ص ٣.

(٢) انظر مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين - مجلة فصول - المجلد (١) العدد (٤) يوليو ١٩٨١م رمضان ١٤٠١هـ ص ٥٧، وانظر زمن الشعر ص ٢١، ٢٧٦.

(٣) الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ص ١٩١.

(٤) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٨٨.

(٥) السابق نفسه.

(٦) الغموض في الشعر الحر - خالد سليمان - مجلة فصول - المجلد (٧) العددان (١، ٢) أكتوبر ١٩٨٦م مارس ١٩٨٧م ص ٧٤.

الغموض السلبي المبهم وذلك عندما اشترط ضرورة معرفة أبعاد ومضامين الأخبار التاريخية المحال إليها في الشعر، والمضمنة فيه، وهو ما أسماه «بالإحالة» التي يحيل فيها الشاعر بالمعهود على المأثور، حيث يكون المعنى متوقعاً على العلم بذلك المضمّن^(١)، ويشدد القرطاجني على الشاعر حتى يتلافى هذا النوع من الغموض أن «لا يستعمل في الشعر من الأخبار إلا ما اشتهر»^(٢)، كذلك فإنه قد تكون الشخصية معروفة عند المتلقين من حيث العموم ولكن هناك جانب عميق وبعيد من حياتها ليس مما يقف عليه أو يدركه إلا المتخصصون، فيقف المتلقي غير المختص أو المتعمق في أخبار الشخصية المستلهمة حائراً أمام مراد الشاعر فيهم ويستغلق عليه.

فشخصية (غيلان الدمشقي) من الشخصيات التي ليس لها شهرة أو انتشار بين عموم المتلقين حتى المثقفين منهم - كما هي شخصيات عمر بن الخطاب وعلي بن أبي طالب وخالد بن الوليد - مثلاً - ولم يعرف أخبار غيلان سوى قلة يسيرة من المتخصصين في علم التوحيد والكلام والعقائد، فهو أول من قال بالقدر والإرجاء وتحدث في الإمامة ومؤسس فرقة في هذا تسمى (الغيلانية) وقد ناظره الأوزاعي فأفتى بقتله وصلبه فصلب بدمشق^(٣).

ويعمد الشاعر حسين علي محمد في قصيدته «من أقوال غيلان» إلى استلهامه من خلال مقولاته وآرائه تلك ليعبر من خلاله عن مدى خوف السلطان الجائر من الكلمة الحقة، جاعلاً من غيلان الذي مات مقتولاً مصلوباً بسبب عقيدته ومجاهرته بها رمزاً لمن ضحى بحياته في سبيل الكلمة الحرة ومواجهة السلطان، ولكن عدم شهرة هذه الشخصية لدى عموم القراء والمتلقين جعل النص غامضاً غموض إبهام واستغلاق عند الكثير من القراء^(٤):

لما مزقنا السيف
وصرنا برداً
ضاجعنا الكلمات على قارعة الشارع
أفقدناها العذرية
داستها خيل أمير الشرطة صبحاً
لكنّاها تحت الألسن جرحاً
دسناها خوفاً - عشقاً
بالأحذية الفزحية، قلنا

(١) انظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ١٧٣.

(٢) السابق ص ١٩٠.

(٣) انظر الملل والنحل للشهرستاني ١/ ١٦٢، ١٦٥، ١٦٧ - ١٦٨. والأعلام للزركلي ٥/ ٨٢٤.

(٤) حقائق الصوت ٣٥٤ - ٣٥٥.

خانتنا الكلمات بسوق إماء عصور المدنية

وضللنا السير

نسينا الكلمات البكر الأولى

فاستنجدنا بالقاموس

وبالكلمات الحجرية

فعلى الرغم من قولنا إن القصيدة الاستلهامية هي قصيدة المثقفين - بمعنى أنه يصعب فك رموزها وربطها بالواقع على غير العارفين بتاريخ وأخبار الشخصية المستلهمة - إلا أن هذا النص يستعصي ويستغل على عامة المثقفين من المتلقين بل غير المثقفين الذين لا يمكن عزلهم عن النص الذي أصبح ملكاً لهم بمجرد نشره وهو قادر على القراءة أو السماع ، بل إننا سنجد حتى من المتخصصين في (غيلانية) غيلان من علماء التوحيد والعقائد والكلام من سيجد صعوبة في فك النص ورموزه الذي تكاد تشع فيه ملامح غيلان وأقواله ، التي يمكن الاهتداء من خلالها إلى ما يود الشاعر قوله والتعبير عنه ، ولعل أوفر مفتاح يمكن للمحيط بأخبار غيلان أن يستخدمه لفك مغاليق هذا النص هو عنوان النص ذاته وما يمكن أن يقام من ربط وتفسير بينه وبين صور النص وعباراته .

وإذا ما طبقنا على هذا النص شرط (القرطاجني) السابق الذي يشترط أن لا تستعمل من الأخبار في الشعر إلا ما اشتهر خرج هذا النص الاستلهامي للشاعر حسين علي محمد من نطاق الاستلهام القائم على الغموض الفني المقبول إلى الاستلهام القائم على الغموض المرفوض أو الغموض المبهم بسبب استغلاقه وتعميته .

وعلى الرغم من أنه قد سبق لنا محاولات في فك رموز هذا النص ودلالاته^(١) ، إلا أن حديثنا هنا عن الغموض ومقداره يعتمد على مقياس قوامه عامة المتلقين ممن يتوافرون على أدنى حد من الثقافة من الذين لا يجدون صعوبة في إدراك استلهام المشهور من الشخصيات والأخبار وهم الشريحة الأعم والأغلب من المتلقين ، وليس من قوام مقياسنا هنا العامة من المتلقين الذين ليس لهم أدنى حد من الثقافة التاريخية ، أو الخاصة الذين هم علماء بالتأريخ وشخصياته وبالإبداع الشعري وأساليبه الفنية .

ولذلك فإنه بمقياسنا هذا فإن «غيلان الدمشقي» من «الشخصيات الغريبة على ذوق المتلق ووعيه [مثله مثل] الشخصيات المغمورة التي يستمدّها بعض شعرائنا من تراثنا وليس لها من ذبوع ما يجعلها تصلح لأن تكون رمزاً مشتركاً بين الشاعر والمتلقي . . وبدلاً من أن تكون هذه الشخصية جسراً يصل تجربة الشاعر بوجودان المتلقي وفكره ، وتغدو هوة تفصل بينهما»^(٢) .

(١) انظر الباب الأول - الفصل الثاني ص ٢٥٦ - ٢٥٧ من هذه الدراسة .

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٣٥٧ .

ولذا يحتاج المتلقي في مثل قصيدة حسين علي محمد هذه أن يعود إلى كتب التأريخ والتراجم ليوقف على أحوال وملامح وصفات غيلان هذا؛ لتفسير وإدراك دلالاته داخل النص، وهو ما فعلته عند محاولاتي تحليل القصيدة.

ولذلك فإن من «المفروض في الشخصية [المستلهمة] . . أن تكون وسيطاً بين تجربة الشاعر، وذهن القارئ لا أن تحتاج إلى وسيط بينها وبين القارئ»^(١) وغيلان من «الشخصيات المغمورة التي لا ترتبط في ذهن القارئ العربي ووجدانه بأية دلالات واضحة»^(٢) ما لم يكن متخصصاً في أصحاب الفرق العقدية، أو قد عاد وقرأ ترجمات غيلان في مصادرها من كتب التراث البعيدة.

وقد يلجأ بعض الشعراء إلى أن يضع حاشية تعرف القارئ بالشخصية المستلهمة مصاحبة للقصيدة، وتعرفه بالجوانب التي استلهمها من الشخصية، عندما يحس هؤلاء الشعراء أنفسهم أن شخصياتهم بعيدة عن فكر المتلقي ووجدانه غير أن هذا التعريف المقحم - كما يقول علي عشري زايد - لم يستطع أن يشفع للشخصية لكي تقوم بدور الوسيط أو الجسر الذي تعبر عليه التجربة إلى وعي المتلقي^(٣).

ومما زاد في استغلاق قصيدة حسين علي محمد هذه بجانب كون شخصية (غيلان) مغمورة وبعيدة عن فكر المتلقي ووجدانه، اضطراب الشاعر في جوانب من تناوله للشخصية كما سبق أن أوضحناه^(٤)، كذلك استلهم الشاعر شخصية (غيلان) في قضية محلية خاصة بالشاعر ومواطنيه، قد لا يدرك حقيقتها سواهم حين يقول من القصيدة نفسها^(٥):

وضللنا ننشر مقهورين ومنكسرين
شعار الطاغوت . . وحكم الهمجية
لكننا لما نام العسس مساء
كنا نحلم أن تنطلق الكلمات من الأسر
تحطم أصنام الخوف
وتنشر أشعاراً
من أجل عيون السد العالي

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٣٥٧.

(٢) السابق نفسه.

(٣) السابق ص ٣٥٨.

(٤) انظر الباب الأول - الفصل الثاني ص ٢٩١ - ٢٩٢.

(٥) حقائق الصوت ص ٣٥٥ - ٣٥٦.

ويستلهم الشاعر أمين الشنار^(١) في قصيدته (أويس) شخصية التابعي أويس القرني وهو شخصية مغمورة تقل الأخبار حولها، ويبعد تناولها من عموم المثقفين، ولا يكاد يعرفها ويعرف أخبارها عموم المتلقي، فيقع استلهامه من جراء ذلك في الغموض المبهم الذي لا يكاد القارئ يقف على مراد الشاعر منه حين يقول^(٢):

وقفت بأبواب مكة ، أسأل عنك الحجيح ، أفتش أفئدة الطائفين
أدس يدي في صدور المصلين والعاكفين
أفيكم أويس
وأستقري السحب المثقلات ، ألت حديثه عهد بربي
ألا تعرفين أويساً
أويس فتى من مزينة ، وفي ظهره درهم من بياض مقيم ، بقية داء قديم
فقير غريب بأسماله يتغنى الصغار ، تزود بالجوع والصمت ثم ارتحل
فلا يعرف العارفون
إلى أين ؟ من أين ؟ فيم ؟ متى ؟ كيف ؟

إن هذه التساؤلات التي يختم بها الشاعر نصه تدل على مقدار الغموض الذي يلف هذه الشخصية داخل النص بسبب جهل المتلقي بها، وعدم وقوفه على أخبارها، لأنها شخصية مغمورة بعيدة عن اهتماماته، وكأن الشاعر بقوله: «إلى أين؟ من أين؟ فيم؟ متى؟ كيف؟» وتساؤلاته هو نفسه للناس عن هذه الشخصية - تؤكد بعدها عن المتلقي ومن ثم غموض المقصود منها داخل النص بسبب غموضها وبعدها عن معرفته، والشاعر على الرغم من إتيانه في بداية النص ببعض الملامح التراثية لشخصية (أويس) - من مثل قوله: «فتى من مزينة، وفي ظهره درهماً من بياض مقيم، بقية داء قديم، فقير غريب» - فإن تلك الملامح مجهولة الدلالة لدى المتلقي بسبب جهله بالشخصية نفسها، ودلالاتها التراثية، وبعدها عن وعية وفكره، ومن ثم غموضها، فأويس من الشخصيات القليلة النادرة التي يتناقل عموم الناس أخبارها، وأخبار معجزة الرسول ﷺ حوله، ودلالات تلك المعجزة.

٢ - التعمق في الرمز بالشخصية الإسلامية المستلهمة، فقد كان لانفتاح الشاعر المعاصر على المذهب الرمزي أثره في إحاطة استلهاماته بالغموض المستغلق المبهم والمعمى «فالرمزيون يغالون في ذاتيتهم، ويثقون فيها، فيطلقون منها، ويرون أنها الحكم الصادق على الأشياء تعبر بصدق عن الغيبات والذي ينتابها من توتر يفيض بحقائق لا يدركها العقل، ومن هنا فإنهم لا يلتقون بالمتلقي، فحجبوا أدبهم إلا عن فئة قليلة... وعجز الجمهور عن إدراك ما يقرءون من نتاجهم»^(٣)، حتى إن منهم من يرى - وهم

(١) شاعر من فلسطين له ديوان سماه (المشعل الخالد) طبعه عام ١٩٥٧م [تاريخ الشعر العربي الحديث، ص ٥٤١].

(٢) نقلاً عن مجلة فصول - المجلد (٧) العددان (١، ٢) أكتوبر ١٩٨٦م، مارس ١٩٨٧م ص ٧٤.

(٣) الرمز في الشعر السعودي - مسعد العطوي - مكتبة التوبة - الرياض - الطبعة الأولى ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م ص ١٠٧.

السرياليون منهم بخاصة - «أن الإبهام عنصر الشعر الأساسي كما أنه عنصر الموسيقى الأولي»^(١). وعند الرمزيين السرياليين أن «الإبهام طبيعي في أدب يتجنب الواقع المحسوس ويتحدث عما وراء الطبيعة [الرؤية] ويسبح في عالم الغيب والمجهولات»^(٢).

وقد يأتي هذا التعمق والإغراق في أسلوب الرمز المؤدي إلى الغموض المغلق من إقامة الشاعر استلهامه للشخصية والرمز بها على أساس من الرؤية الصوفية المنطوية على نوع من الباطنية المغلقة التي لا تتكشف إلا على إشارات وتهويمات مغرقة في التصوف، بآئنة الدلالة عما قبلها وما بعدها من تركيبات بنائية، والبعد الصوفي كما لاحظنا له حضوره في التجربة الشعرية والاستلهامية المعاصرة، وأدونيس من أكثر من اشتهر بهذا النوع من الرمز الذي يجنح للغموض المبهم المستغلق، ويظهر هذا في استلهامه شخصية (الحلاج) من مطولته (والفضاء ينسج التأويل) عندما يقول^(٣):

وأنت ما أضيقك - إتسع يا حقل الإشارات
بين طبعي والطبيعة رؤى ومكاشفات - نشوة واحدة
رعشة واحدة - في أخوة خفية - عتمة بلورية !
إنه الانخطاف تلغزه السريرة ، إنه الرصد البصائري
في وهم يطوّف بين العناصر كأنه اليقين
وأنت أيها الذاهب صعداً في منارات سقراط
هل تلمح جثة الحلاج والذباب الذي يحوم
ترأف واكب هذه الفراشة
تمهل استبصر تحدّب هذه النملة
وفاءً للشمس . .
حيث الأعراس . . ينشأ دخان التكوين . . يحدث الفتق
ويسيطر قميص الأشياء

لا نكاد نلمس أي دلالة استلهامية هنا لشخصية الحلاج الواردة في النص يمكن أن يشترك في إدراكها المتلقي مع الشاعر، إن ذكر الشاعر للحلاج الذي يحوم الذباب حول جثته كالفقاعة على سطح من الإشارات الرمزية والصوفية التي لا تحيلنا على ملمح من ملامح الشخصية المستلهمة، إن هذا النص المعنى المبهم الباطني بلغ به الرمز والتعمية حد تحطيم البنية اللغوية للاستلهام، وتغيب دلالاته وسط عبارات من الألفاظ ذات الحس الصوفي غير المترابطة «ما أضيقك، اتسع يا حقل الإشارات، بين طبعي والطبيعة، رؤى ومكاشفات، نشوة، رعشة، عتمة، بلورية، السريرة، البصائر، اليقين»، حتى الوزن لم

(١) الرمزية في الأدب العربي ص ٨٩.

(٢) السابق ص ١٠٦.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة ٢/ ٤٥٥.

يبق عليه الشاعر في نصه هذا، فقد اكتفى بما يمكن أن توحى به هذه الإشارات والرموز والتهويمات من إيقاعات صوتية آتية من جرس الحروف ومواقع الكلمات، «فالرمزيون يعولون على موسيقى اللغة - دون كلماتها وعباراتها وتركيباتها - في نقل كل اهتزازات الحياة الباطنية ورعشاتها الغامضة . . كذلك كان انعطافهم تجاه الحياة الباطنية، واعتمادهم على الوقع الصوتي للألفاظ، وتمزيق النسيج التركيبي المألوف بغية تعطيل القوى الفاهمة، وإثارة القوى الشاعرة»^(١) كما هو واضح في هذا النص الذي يستهلم فيه أدونيس شخصية الحلاج، فقد قاد مثل هذا النوع من التعميق في الرمز والاتكاء على اللغة الباطنية إلى هذا المنحى من الإبهام والاستغلاق .

وفي سبيل تحقيق هذا الغموض المبهم المستغلق عمد بعض شعراء الاستلهام من المغرمين في الرمز إلى تحطيم البناء اللغوي والتركيبي للنص الاستلهامي بإهمال التشبيهات، وإسقاط كل ما يمكن أن يستعين به القارئ من أدوات وصل وربط، واعتمدوا على تراسل الحواس البعيد والمضاد للمنطق والعقل أحياناً، كما هو واضح في نص أدونيس السابق، ويتضح في قوله كذلك مستلهماً شخصية الحسين بن علي رضي الله عنهما^(٢):

كلمات . . كلمات هي الثورة . . اجترحنا كل ما يهدم المدينة
أو يخلق المدينة
كلمات الحسين وأقواسه الشريدة
كلمات تهاجر بين الغصون
كلمات تموت مع الحلم في آخر العيون
الحلول في الجذور وغاياتها ، كلمات
شهدت جثة الحسين وهي تبكي وتجري مع الرافدين
مت في حضنها وعشت
وطمرت شرايينها ونبشت . . كلمات المجيء
سفرٌ معتم، خطوات تضيء، في الزمان المهرول في وجهه البطيء
كلمات سفينة . . في البحار دفينه، بين نار الغموض، ومزماره الدفينة
تحت رقص الجذور الدفينة ، حيث تمضي وتمضي وتمضي
مطراً هاذياً
وتمضي
لهباً هاذياً، وتمضي

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ١٢٦ ، ١٤٣ (بتصرف) .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ٢٠ / ٢١ - ٢١ .

إن النص يكاد يخلو من التركيب البنائي القائم على أساس من أدوات الربط والشتبيه ذي الصور العقلية المنطقية، لقد تحول هذا النص الاستلهامي إلى جزر لغوية كل جزيرة لا تلامس الأخرى بل هي منظوية على ذاتها، وقد استعاض الشاعر عن ذلك ببنية تقوم على الحلول والتداخل والتمازج بين الأشياء والترسل الحسي المناقض للمنطق أحياناً، فالحلول بين الأشياء واضح في مثل قول الشاعر «كلمات تهاجر بين الغصون، كلمات تموت مع الحلم في آخر العيون، الحلول في الجذور وغاباتها»، أما البنية الاستلامية المتناقضة مع العقل والمنطق فيظهر في قول الشاعر «جثة الحسين تبكي وتجري مع الرافدين، متٌ في حضنها وعشت، كلمات شهدت جثة الحسين . . كلمات سفينة . . سفرٌ معتم، خطوات تضيء» كما تظهر تفكك البنية الاستلهامية في قوله: «كلمات تهاجر . . كلمات تموت، الحلول في الجذور . . كلمات شهدت جثة الحسين، سفر معتم، خطوات تضيء، سفر معتم، مطراً هاذياً . .» فلا نكاد نجد أدوات وصل أو ربط أو نوعاً من النسق المضموني أو التصويري بين هذه المقطعات اللغوية، إن أدونيس كما هو واضح في هذا المنحى الاستلهامي الرمزي الغامض غموضاً سلبياً «يرفض الطرق الشعرية التي تبحث عن حلولها في الفكر، وتخضع القصيدة لبنية العقل وحدوده وقواعده، ولزاماته المنطقية . . [ومن ثم فإن] الطريق التي يترسمها الإبداع [لديه] حدسية، إشراقية، رؤيوية»^(١) لذلك هو يغالي في تعمقه للرمز واستحضاره الإشارات والتهويمات الصوفية، وفي تحطيمه للبنية اللغوية للاستلهم التي يمكن أن تؤدي إلي مضمون عقلي مفهوم، أي أنه يسعى للغموض المبهم الباطني القائم على التعمية والاستغلاق.

ويكثر هذا النوع من الغموض المبهم القائم على الإغراق في الرمز والباطنية الصوفية عند شعراء الستينات، ومن تلاهم ممن يتصنّعون الحداثة الشعرية «حين بدأ الشاعر منهم يؤمن بأن القصيدة تخلق رمزها الخاص بها الذي ليس ضرورياً أن يكون واضح الدلالة، كما أنه يتغير باستمرار . . فالدلالة الرمزية . . تأتي لتخدم غرضاً مؤقتاً، ومضة من ومضات الإشراق، وستكون متغيرة من قصيدة إلى أخرى»^(٢).

ويمكن أن نعد من هذا ما نجده من غموض مطبق في استلهامات الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، فهذا الشاعر يصنع رموزه معتمداً على (الفلكلور الشعبي) الخاص بالحياة المحلية في فلسطين في شكل من التجريب، فيكون الرمز خاصاً به وبأفراد محدودين من أبناء وطنه، مما قد يصعب فهمه أو التواصل معه من عموم المتلقين العرب، بل سواهم ممن قد يقف على استلهاماته، وبذلك نعدم الدالة المشتركة للشخصية المستلهمة المرموز بها بين الشاعر وسائر المتلقين، يقول المناصرة مستلهماً شخصية الشاعر العباسي (علي بن الجهم) في نوع من الرمز الشعبي الخاص الذي يحيط دلالات الاستلهم بنوع من الغموض والتعمية، وذلك عندما يجعل من علي بن الجهم رمزاً للشاعر المرفوض بسبب عدم إخلاصه للقضية الوطنية التي يحملها الشاعر وذلك من قصيدته «عاصفة لفلل أكحل»^(٣):

(١) مقدمة للشعر العربي ص ١١٨ .

(٢) انظر دير الملاك ص ١٦٤ - ١٦٥ .

(٣) الأعمال الشعرية ص ٦٦١ - ٦٦٢ .

وأظن وبعض الظن سراب - أن علي بن الجهم يشابهني
أرعى في جبل الملح شجيرات الشيخ ، حين ركبت الناقة أقصد أسوار حدائقهم
في أعشاش الوقواق ، أشهد أنني كنت فتى مخصوص العود
وسمعت ضجيج مدائنهم ، وشممت الطقس الرطب ، في الزمن الصعب ، الصعب ، الصعب
رشوني بالعطر ، صحت من النوم ، ولكن الفتنة ملح ذاب وغاب
فتشت حدائقهم عنها ، وسألت العناب
أنكرني النهر ، وأنكرني الجسر ، وأنكرني الشعراء الوقواقيون
حينئذ قررت الهرب إلى الداخل
فهناك الكنعانيات يللمن الدمع ويفضضن جدائل . . حتى نشعل نيران الثلج
ونغسل رمل القلب
زيد لا يوصل مكتوباً ، رمل لا يصل إلى الحب

إن استلهم الشاعر لعلي بن الجهم يبدو في هذا النص مبهمًا مغلقًا على الرغم من وضوح دلالاته التراثية ، فإن أبرز ما في حياة هذا الشاعر هو أنه كان شاعر بادية ما لبث أن وفد على بغداد وعاش بالحاضرة فتأثر بها عندما عايشها فرقت طباعه وتحضر شعره ، وكان مدحه للخليفة بعد تحضره يختلف عنه قبل تحضره ، لكننا لم نجد شيئًا من هذه الدلالة التراثية أو إحياءاتها في استلهم المناصرة له ، بل وجدنا الشاعر يلفه بلامح شخصيته هو الغموسة في تراثه الفلسطيني المحلي الشعبي ذي الملامح الكنعانية القديمة - مع قلة في تلك الملامح - يظهر هذا الغموض المستغل من بداية عنوان النص المغرق في المحلية الشعبية الخاصة ، غير المفهوم لدى المتلقي وهو (عاصفة من فلفل أكحل) ثم الحديث عن الكنعانيين والكنعانيات ، والحجر الكنعاني ، وبذلك نجد أننا لا نكاد نقف على دلالة ذات معنى لشخصية الشاعر علي بن الجهم باستثناء هذه الإشارات الشعبية (الفلكلورية) الفلسطينية الخاصة ، أو ما يمكن أن نحاوله من دلالة يمكن أن نلمحها من علاقة الشاعر المناصرة نفسه بواقعه وليست من موقع الشخصية المستلهمة علي بن الجهم في النص .

إن فهم استلهامات الشاعر عز الدين المناصرة لبعض الشخصيات التراثية التي استلهمها في شعره ومنها شخصيات إسلامية - الحسين والحلاج والشاعر العرجي والشاعر علي بن الجهم ووضاح اليمن . . - يحتاج إلى معرفة عميقة بتراثه الوطني الشعبي الفلسطيني ومحلياته وكنعانياته بخاصة وما يتعلق بذلك من عادات وتقاليد وأساطير ، ولعل بعد المتلقي العربي عن أرض فلسطين وموروثها الشعبي ساعد على عدم معرفة الكثير من استلهامات الشعراء الفلسطينيين المفقوفة بمحلياتهم ، ثم محاولات طمس المحتل الإسرائيلي لمعالم تراث الشعب الفلسطيني وإبراز التراث اليهودي في فلسطين ألجأ الشاعر المناصرة وأمثاله من شعراء فلسطين إلى هذا النوع من بعث التراث الشعبي الفلسطيني الخاص ، ولم يفارقه حتى في استلهاماته لبعض الشخصيات التراثية الإسلامية .

ومن التعمق في الرمز المؤدي إلى غموض التعمية والاستغلاق والإيهام استلهام بعض الشخصيات الإسلامية استلهاماً أسطورياً، وذلك أن المتلقي حتى يفهم مختلف الأساطير ودلالاتها يحتاج إلى إطلاع واسع وقراءة متعمقة في عوالم الأساطير بمختلف بيئاتها وحضاراتها، ثم إلى فهم عميق لطبيعة الأسطورة والشخصية الإسلامية المستلهمة من خلالها، أضف إلى ذلك ما قد يؤديه طبيعة الاختلاف الجذري - بين الأسطورة وأساس بنيتها الخيالية والدينية الوثنية، والشخصية الإسلامية الواقعية والبعيدة عن الخيال وذات الملامح الدينية الخاصة - من اضطراب في ملامح الشخصية المستلهمة استلهاً أسطورياً قد يؤدي بها إلى الغموض المبهم المستغلق.

ولعل من أبرز الأمثلة على هذا النوع من الغموض المبهم استلهام أدونيس لشخصية الحسين بن علي استلهاً أسطورياً، مغلفاً بعقائد دينية ومذهبية منحرفة، في قصيدته (الرأس والنهر)^(١) رسمت للحسين صورة ذات دلالات رمزية، مضطربة ومتناقضة مع طبيعة الشخصية الإسلامية، ويستحيل أن يتقبلها العقل المسلم مما لف الاستلهام بنوع من الغموض والإيهام والاستغلاق على المتلقي الذي تكاد هذه الصورة للحسين عند أدونيس أن تكون بعيدة كل البعد عن وعيه ووجدانه وإمكانية تصوّره لهذه الشخصية الإسلامية بهذه الملامح الأسطورية العقيدية المنحرفة ومن ثم غياب القاسم المشترك من الفهم والإدراك لدلالات الشخصية الإسلامية بين الشاعر والمتلقي.

لقد «أصبح شائعاً في الشعر المعاصر التمرد على ما تراه العين أو يجده العقل من ظواهر، فالصورة في كثير من الأحيان حلم»^(٢) وهذا هو ما صنعه أدونيس مع صورة الحسين من أجل أن يعبر عن رؤيته الدينية والحضارية النابعة من تركيبته العقائدية والفكرية، فبدأ استلهاً للحسين في (الرأس والنهر) بحلم تخيل فيها صورة الحسين وملاحه ليتتهي له بصورة عقيدية أسطورية مناقضة للعقل المسلم غير جائزة عليه، وغامضة عن وعيه وإدراكه غموض إيهام واستغلاق.

هكذا نجد أن التعمق في الرمز والإغراق فيه بحس (سريالي) خارج عن نطاق عقل المتلقي ووعيه وإدراكه قد كان سبباً في تحطيم البنية التركيبية والتصويرية للشخصية المستلهمة والدخول بالتجربة الاستلهامية في دائرة من الغموض المبهم السلبي الذي يصل بالاستلهام إلى التعمية والاستغلاق على فهم وإدراك المتلقي، حتى «لم يعد يوحى بشيء من دلالات المرموز له، أو يوحى بسراب مبهم لا يقوى على شيء»^(٣).

٣ - غياب الملامح التراثية للشخصية المستلهمة وطغيان الملامح المعاصرة، وهذا يحول بين

(١) انظر ص ٨٩٤ - ٨٩٩ من هذا الفصل.

(٢) ظاهرة الغموض في الشعر الحر - خالد سليمان - مجلة فصول - مجلد (٧) العددان (١، ٢) أكتوبر ١٩٨٦م ومارس ١٩٨٧م ص ٨٣.

(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٢٠.

المتلقي والتواصل مع استلهم الشاعر للشخصية الإسلامية ، فيلف الاستلهم بغموض مبهم حين لا يجد المتلقي من الدلالات التراثية ما تساعده على إدراك المضمون أو المعنى أو الملمح أو الموقف الذي يود الشاعر أن يستلهم من خلال الشخصية ، ومن ثم يحتار المتلقي في المقصود من الشخصية عند الشاعر ، يظهر هذا في استلهم الشاعر عبد الوهاب البياتي لشخصية الإمام الشافعي في قصيدته (رسالة إلى الإمام الشافعي) حين يقول^(١) :

قوارب الصيد ، ويرتقالة الشمس ، على الأمواج
محفورة بالنار
وطائر من ذهب يغمس في الموج جناحيه ، ويهوى ميتاً
عبر رمال الشاطئ الحمراء
وطرق موحشة للبؤس فيها مدن تهيم في الليل غرقاً
ومن الحب نهراً ، ترتدي قناعاً تستر عريها
وتبكي في انتظار الليل والنهار
وقفت في أبوابها ملتاع

فالشاعر لو لم يذكر اسم (الشافعي) في عنوان القصيدة لما أدركنا أنه يستلهم شخصية تراثية إسلامية في قصيدته هذه هو الإمام الشافعي رحمه الله ، ونحن في استنطاقنا للنص لا نكاد نظفر بشيء من دلالات للإمام الشافعي داخل عبارات النص وصوره ، وذلك بسبب خلو النص من وجود ملامح تراثية لشخصية الشافعي ، وغياب أوصافه التي كان يمكننا أن ننطلق من خلالها للقبض على دلالاته الاستلهامية ولتفسير إشارات النص ورموزه ، لذلك فإن نجاح الرمز الاستلهامي للشخصية التراثية هو في أن يبقي الشاعر على شيء داخل النص من ملامح وصفات الشخصية الرموز بها من أجل أن تنطلق الدلالة الرمزية الجديدة للشخصية من ملامحها التراثية المستلهمة والموظفة لتقول دلالاتها الجديدة المعاصرة .

ومن ذلك أيضاً استلهم الشاعر كيلاني سند لشخصيتي الحجاج بن يوسف الثقفي وسعيد بن المسيب في قصيدته (من محاورات الحجاج وسعيد بن المسيب) فعلى الرغم من أن الشاعر يستلهم شخصيتي الحجاج وابن المسيب لكننا إذا ما تأملنا النص لا نكاد نظفر بشيء ذي بال من الملامح التراثية لشخصيتي الحجاج وابن المسيب المستلهمتين في النص ، مما يمكن أن نستوحي منه الدلالات التي يود الشاعر قولها في نصه ، وبذلك أصبح النص يسبح في غموض وإبهام لا نقوى من خلالهما على تبصر ما يريد الشاعر أن يقوله من جراء استلهمه^(٢) :

(١) قصائد حب على بوابات العالم السابع - ديوان عبد الوهاب البياتي ٥٩/٣ - ٦٠ .

(٢) مجلة الكاتب - السنة السادسة عشرة - العدد (١٨٠) مارس ١٩٧٦ ص ٤٢ - ٤٣ .

حين سئلت كما أنت ؟ . . تذكرت بأني ما زلت أحب بأوردتي الشفقية
أحككي أحلم ، أحدث عن ضوء يتألق ، عن جدول ماء يترقق
عن أطفال لا يكون ، لأن الأسعار جنون
حين سئلت ، أما زلت؟ فلونت إهابي ، وخلعت ثيابي
فتقدم سني ، والبرد القارس في امشير
جعلاني ألبس أردية الكهنوت . . أتكلم من خلف التابوت
«هاروت . . وماروت» . .

لكن الرأس المزهوة . . لم تتزحج ، ظلت تتشبث . . تقوى
تستل مخالب تنسبها في الكف الرخوة ، تراجع
تنقض من الثغرات ، لتضرب ، ثم تغلف أنفسها في أردية البلهاء

وعلى هذا النسق من الغموض المعمي يسير الشاعر في نصه هذا إلى نهايته بحيث لا نستطيع أن
نربط معظم عبارات النص وصوره بما تختزله ذاكرتنا من ملامح تراثية لشخصيتي الحجاج وابن المسيب ،
لنستشف من خلالها ما يود الشاعر أن يعبر عنه من رؤية في واقعه المعاصر ، فغياب الدلالات التراثية
للشخصيات المستلهمة في النص وطغيان العبارات والصور التي لا علاقة لها بماضي الشخصية غيب دور
الشخصية الإسلامية الاسلتهامي ، وجعلت الاسلتهام في شكل من التهويمات اللفظية ذات الغموض
المعمي بحيث لم يستطع المتلقي أن يلمس من الدلالات ما يمكن أن تمنحه صورة ذات شأن ، يستل من
خلالها ما يود الشاعر قوله من معاني ومضامين تجاه واقعه .

٤ - قد يأتي الغموض المبهم غير الفني من عدم استطاعة الشاعر التعامل مع الشخية المستلهمة
من خلال دلالاتها التراثية ، وما يعادلها من دلالات معاصرة يود الشاعر أن يوظفها فيها ، فيصيب أفكاره
الغموض وعدم الوضوح ، لأنه لم يستطع أن يطوِّع الشخصية المستلهمة لحمل أفكاره والتعبير عن تجربته
وذلك لواحد من سببين :

السبب الأول : عدم قدرة الشخصية المستلهمة على النهوض بتجربة الشاعر وأفكاره ، لأنها لا
تتلاءم وتتواءم معها ، فليس في ماضيها وملامحها التراثية ما يمكن أن يحمل تجربة الشاعر وأفكاره
المعاصرة ، يتضح ذلك عند الشاعر محمد عفيفي مطر في كثير من مقاطع مطولاته الثلاث عن عمر بن
الخطاب رحمته الله (تطوِّحات عمر ، وتحريضات عمر ، وطقس من مقتل عمر) عندما يحاول أن يحمل
شخصية عمر رحمته الله رؤيته اليسارية التي يود أن يحاكم من خلالها واقعه السياسي ودينه ، وهذه الملامح
المعاصرة لا تتناسب وماضي الشخصية العمرية التي اشتهرت بالعدل والزهد والتقشف ومحاربة الظلم
وحفظ المال العام للأمة ، ومن ثم فهي لا تنهض بأفكار تناقض هذه الملامح العمرية ، فلما أقحم الشاعر
رؤاه وأفكاره اليسارية على هذه الشخصية ، اضطربت وأصابها الغموض والإبهام والاستغلاق بالنسبة
للمتلقي ، فهو لا يتصورها في غير تلك الصفات واللامح النبيلة ، فالشاعر يظهر عمر رحمته الله في مقاطع

حاكماً يستغل عماله مناصبهم التي أعطاهم إياها فيظلمون ويفسقون وينهبون أموال الدولة العامة وذلك في معرض تصوريه لعامل عمر على العراق الصحابي الجليل سعد بن أبي وقاص^(١). كذلك يصور الشاعر عمر حاكماً أتاح للرأسمالية الجشعة أن تنفس في عهده ممثلة في أبي سفيان بن حرب، فهي تلتهم حقوق الضعفاء والمساكين والمسحوقين، فيقول من مطولته (تطوحات عمر)^(٢):

أرى ظلالك التي تمتد يا أبا سفيان

أقنعة تلبسها الوجو

أرى الطقوس في وجهك المشبوه

تؤتي ثمارها المرة في أربعة الفصول

فأنت في ولائم العرس مقدم ممتلئ الشدقين

وأنت في أزمة الوباء

تكتنز الفضة من تجارة الأكفان

ثم يصور الشاعر عمر مفاضلاً بين أبناء الشعب في الأعطيات، مانعاً العبيد والموالي من العطاء - أي غير عادل في قسمته ورعيته - فهو قد أثار عليه بهذه السياسة في المال حق الضعفاء المسحوقين من الموالى حتى ذهب ضحية هذه السياسة الظالمة حين اغتاله أبو لؤلؤة المجوسي^(٣). ثم ما يلبث أن صوره في مقطع آخر عادلاً مهتماً بشؤون الرعية^(٤):

ها أنت يا عمر . . تخرج للغلاة

مستعدياً عليك العالم الجبان والسعلاة

... ..

مررت في الأسواق رافعاً من علامة وراية

... ..

مررت في مضارب العلية والأشراف ،

مشهراً باللص، والحازن والسياف

أضرب في الوجوه ما أرى من صلف الأجلاف

إن هذه الرؤية المضطربة المتناقضة غير المتوائمة أو المتلازمة في بعض منها مع الشخصية العمرية رضي الله عنها تدخل المتلقي في تناقض واضطراب مع ما تختزنه ذاكرته من صور مضادة ومناقضة لها،

(١) انظر النص في الفصل الثاني ص ٢٦٣ - ٢٦٤ من الباب الأول من هذه الدراسة .

(٢) تطوحات عمر - مجلة المجلة - عدد (١٥٩) مارس ١٩٧٠م السنة (١٤) شوال ١٩٨٩م ص ٣٣ .

(٣) انظر الباب الأول، الفصل الثالث، ص ٤٣٠ - ٤٣١ .

(٤) تطوحات عمر - مجلة المجلة - السنة (١٤) اعدد (١٥٩) مارس ١٩٧٠م ص ٣١ .

ومن ثم تضطرب صورة عمر في ذهنه وتصاب بالغموض المعنى المعنى والمستغلق، فيدخل المتلقي في شكل من أشكال عدم تبصّر الحق في هذا الاستلهام، وتبقى علاقته بالنص غامضة مبهمة لا يكاد يتبصر فيها وجه الحق، زد على ذلك أن الشاعر نفسه في وسط هذا الاضطراب التصويري لشخصية عمر حاول أن يغلف رؤيته هذه، ويعمل على تمريرها في ذهن المتلقي في كثير من مقاطع مطولاته الثلاث هذه من خلال بنية تركيبية وتصويرية غير متسقة في نسق تركيبى يعطي رؤية متكاملة، فجاءت الصورة محاطة بالغموض والإبهام من ناحية المضمون، ومن ناحية الشكل والأسلوب، يظهر ذلك في قوله من مطولته (تطوحات عمر):

أشعر أنني أدين للهواء
بالثمر الذي ينضج في حنجرتي الملتهبة
أشعر بالدماء
ترضع من عناصر الأرض وزرقة السماء
وفي فقار الظهر وانحناء الضلوع
أشعر بالدموع
والعرق الذي تسفحه السواعد المغتصبة
أشعر بالزروع
- في جسدي - تصرخ من غرابة الجزء
أدين - حينما أفصح - في الأسئلة البريئة
للغة الخبيثة
أدين بالولاء للشمس والكواكب المحتجة
والجسد النسيئة
يسألني في الصباح والمساء . . عن موسم الوفاء
ورد ما أحمله من الودائع المنتهية
تطلقني الرياح في فجاجها الدامسة الوضيئة
تسألني عن فديتي وذمتي البريئة
والموعد الذي تضربه ما بيننا سحابة النقاء
ويقول من قصيدته (تحريضات عمر) (١):
كنت أدبر المؤامرة . . أرتمي الضباب في الفلاة
كنت أسائل النجمة الحصاة
عن صمتها الذي تخارجت عن طرق الردى وطرق الحياة

(١) تحريضات عمر - مجلة المجلة - السنة (١٤) العدد (١٦٢) يونيو ١٩٧٠م ص ٣٥.

أجاعني السؤال وخفت حنجرتي المارة
أبحث عن كفارة . . تجعلني محرر العبارة
أبحث عن تواطؤ يقدحني في اللقطة - الشرارة

هكذا نجد أن الشاعر بالإضافة إلى الاضطراب المضموني الذي لحق استلهامه شخصية عمر بسبب تحميله الشخصية العمرية أفكاراً وأيدولوجيات لا تنهض بها الشخصية العمرية، فهو «لم يحسن تمثيل الشخصية التي يستخدمها، ولم يستطع أن يستوعب جيداً دلالاتها التراثية»^(١) وهو بذلك يدخل القارئ في متاهات من العبارات والصور الغير ذات معنى كما في النصين الأخيرين «فلا نحس فيها بأي أثر لشخصية عمر عليه السلام ولا بأية سمه من سمات هذه الشخصية، ولا يكاد القارئ يتخيل أنه أمسك ببعض ملامح عمر في القصيدة»^(٢) فهو إما يقبض على ملامح وصفات تناقض طبيعة الشخصية العمرية ولا تنهض بها، أو أنه يجد أن تجربة الشاعر تسرب في ألفاظ وعبارات وصور لا صلة لها بالشخصية العمرية بل تلفها في غموض مبهم .

السبب الثاني : عدم نضوج استلهام الشاعر للشخصية ؛ إما بسبب ابتساره لملامح الشخصية قبل أن تنضج ويتكامل خلقها وتتلاحم أبعادها النفسية والوجدانية والفكرية في كيان واحد متكامل^(٣) .

ومن نماذج هذا النمط استلهام الشاعر حسين علي محمد شخصية عمرو بن العاص في قصيدته الطويلة (من إشراقات عمرو بن العاص أو التحديق في الشمس) التي تتكون من عشرة مقاطع يثر فيها الشاعر عبارات يسيرة ومبتسرة يمكن أن نستدل من خلالها على بعض ملامح عمرو بن العاص، وما أن نحاول تلمس تجربة الشاعر حتى تذهب وتلاشى وسط مقاطع طويلة من التهويمات اللفظية والتصويرية لا صلة لها بالشخصية المستلهمة (عمر بن العاص) بل إنها تدخل استلهام الشاعر في نوع من الغموض المبهم يقوض البناء الذي يحاوله الشاعر للشخصية ويجهضه قبل تمامه واكتمال بنائه ونضجه، فهو حين يقول على لسان عمرو بن العاص^(٤) :

خرجت وحيداً إلى الغيث . . نازلته . . فسقطت
وكالشبح الشفقي نهضت . . تحرّكت
أبصرت سرب عنادل في الظلمات . . يقول تقدم
رأيت الجبال تكرر . . شهدت الرجال تفر
رأيت البلاد تغوص . . وبينني والبوح شبر . . وقلبي المعذب
كنت مع الفجر بحر . . قافلة المبحرين تجوب الفيافي

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٦٠ .

(٢) السابق ص ٣٦١ .

(٣) انظر السابق ص ٣٦٠ .

(٤) حقائق الصوت ص ٣٦ - ٣٧ .

وفي صدرها كنت أركض :

يثرب وجهي وأحمد قبله روحي

كأن الشاعر هنا يصور بدايات إشراق الإسلام والإيمان في نفس عمرو والهواجس التي انتابته وهو يغادر مكة - وقلبه منشرح للإسلام - متجهًا نحو المدينة المنورة ليسلم ويتحول من الشرك إلى الإيمان ، ولذلك سمى الشاعر قصيدته هذه (من إشراقات عمرو بن العاص) ثم نجد كلمات متناثرة في ثنايا النص تشير إلى ملامح شخصية عمرو بن العاص التراثية مثل قوله : (النيل فسطاطنا . . جئت من البدو . . أحمل رؤيا السماء إلى الأرض والنهر) ، وفي هذه الإشارات إيماء بعلاقة عمرو بن العاص بمصر ، وفتحها لها وحمل الإسلام إلى أرضها وأبنائها .

لكن تظل هذه الإشارات عبارة عن ملامح لم تكتمل ، وفقاعات متباعد بعضها عن بعض ، ما تلبث أن تذهب وتلاشى وسط مقاطع عدة من النص الطويل هذا لا تحمل أدنى إشارة أو إيماء لشخصية عمرو بن العاص رضي الله عنه ، يمكن أن نستوحي من ورائها تجربة الشاعر الاستلهامية هذه ، ومن ثم تبسر التجربة لعدم اكتمال ملامح الشخصية ، وانقطاع دلالاتها المعاصرة عن ما كان ينبغي أن يرفدها ويوضحها من دلالات تراثية للشخصية المستلهمة (عمرو بن العاص) ، فينطوي الاستلهام من جراء ذلك على غموض وإبهام بسبب أن التجربة مبتورة ، يظهر ذلك في قول الشاعر من مقطع من النص السابق نفسه بعنوان (منازل الغيث)^(١) :

يوشوشني في المساء العنادل

إذا أمتطي في براريك صهوة هذا الجواد المخاتل

أركض في صحراء العيون ، وأبحث عن إخوة الصيد

إذ أبعدتهم أيادي المنون

تقدم فقد أذن البحر بالوصل ، مدت خيول تهامة أعناقها . . وتمطت

بحوف الصحاري رجال يسمون . . ينطلقون . . يغنون

فكيف نصيد الصقور . . ونحن نصاد . . وتشتعل النار تحت الرماد

وخوفي محبط من الرمل

ظلي دوائر حولي (أترن الرمال عيونًا

من السيل قرت

أطوي الضلوع جبالاً

بها الحشرات استبدت؟

لماذا تحيي خيول الشراسة . . تركض حولي . . يجيء اليمام / الربيع

(١) السابق ص ٣٤ - ٣٦ .

الصهيل / المياه

فيدهمني الحلم .. أطرح أرضاً .. وضوء .. ضجيج .. جبال

على أضلعي جبل

والعنادل ترثي فناها

إننا ونحن نقرأ هذا المقطع من مطولة حسين علي محمد (إشراقات عمرو بن العاص ..) نجد أن تلك الملامح التي أشرنا إليها في المقطع السابق التي حاول الشاعر فيها رسم صورة عمرو بن العاص ما لبثت أن ضاعت في هذا المقطع وأمثاله من قصيدته الطويلة هذه، وفي ثنايا عباراته الغامضة المبهمة التي لا علاقة لها بشخصية عمرو بن العاص ولا تحمل له أي ملمح تراثي من ملامحه المخزونة له في ذاكرتنا التأريخية يمكن أن تشد من إزر تلك البدايات القليلة التي أشرنا إليها في النص السابق على هذا النص، والتي بدأ الشاعر فيها يبني شخصية عمرو بن العاص من خلال حديثه عن بدايات توجهه للرسول ﷺ ليسلم، ثم أفلتت الشخصية من قبضة الشاعر قبل أن تكتمل ومن ثم جاءت التجربة مبتسرة ومبتورة للتحول إلى تجربة فجأة ناقصة غير مكتملة الخلق، ومن ثم فلا تشكل الشخصية المستلهمة كياناً تراثياً واحداً متكاملأً قادراً على حمل تجربة للشاعر ورؤية متكاملة، بل إن الاستلهام يعمل على ذوبان التجربة وتلاشيها وضياها داخل عبارات وصور هذه المقاطع المبهمة المستغلقة.

ومثل هذه الصور والتجارب الناقصة التي يبدأ بها حسين علي محمد استلهامه لبعض الشخصيات، ثم إنه لا يكملها نجدها في استلهامه لشخصية (سعد بن معاذ) في قصيدته (من أوراق سعد بن معاذ) وفي استلهامه لشخصية (صفوان بن أمية) في قصيدته (من مكابلات صفوان بن أمية) فهو يبدأ في استلهامه للشخصية لكنه لا يكملها، فلا يعطيها سماتها التراثية الدالة على رؤيته لواقعه المعاصر، ومن ثم يلفها الغموض السلبي المبهم المستغلق؛ فهو يقول من قصيدته (من أوراق سعد بن معاذ)^(١):

يا وجهها الماسي في غبش القصيدة

تسكن الأصوات حنجرة الفراغ، تخثرت لغة النشيج ..

أكملها أمني .. تطارد وجهي المجتاح قامتها الطويلة

من أين لي بالحب في هذا الشتاء

وشفرة العشاق هودجها المسافر

في غبار الليل تذبحه القبيلة

ففي وسط هذا البناء اللغوي الغامض يطلق الشاعر إشارات تحتوي على اسم الشخصية المستلهمة (سعد) ويذكر (البحر) الذي يشير لقول سعد في معرض حديثه للنبي ﷺ يوم بدر «لو

(١) السابق ص ٦٤.

استعرضت هذا البحر فخصته لخضناه معك»^(١)، ويشير لحكم سعد في يهود بني قريظة^(٢) بقوله في النص أبناء القردة، لكن هذه الإشارات - المتباعدة والمتناثرة وسط مقاطع لا تمت لشخصية سعد بصلة - لا تكفي لبناء استلهام الشاعر حسين علي محمد لشخصية سعد بن معاذ بناءً متكاملًا نقف منه على تجربة شعرية متكاملة للشاعر، بل إنها تتلاشى في ثنايا مثل هذا المقطع الغامض الذي أوردنا جزءاً يسيراً منه، والذي لا نكاد نجد فيه من الملامح والصور التراثية الدالة على الشخصية المستلهمة ما يمكن أن ننطلق منه لرسم رؤية متكاملة للشاعر تجاه واقعه، بل نجد الغموض المبهم يلف شخصية سعد ودلالاتها المعاصرة.

ومثل هذا يقال في استلهام الشاعر نفسه لشخصية صفوان بن أمية في قصيدته (من مكابدات صفوان بن أمية) والتي نقتطع منها هذا النموذج^(٣):

يزف نسيمك الفردوس أطلالا
إلى عرس الضيا المقهور
يفاجئني الربيع عباءة جرداء
فأنظر في غياهب موتي المعلن . . ويدخلني
طقوس الوهم والأرزاء
... ..
حقدك علك تبصره في الليل
يمشي يتقصى البعد . . يهرب من كابوس الفقد
وفي يده ماء الوعد . . أسأل : من سيعيد لنا ثمار النهر
ويفرح بالنصر . . ويلقي أوراق الفضة . . في باب القمر
الزهر
ويهز النخلة تمطرها بالثمر المر؟
ها أناذا أسقيكم من ماء النهر . .
... ..

وقد لا يستطيع الشاعر التعامل مع الشخصية المستلهمة - فيقع في الغموض المبهم - بسبب قصور في أدواته الفنية الاستلهامية، مثل عدم إحاطته التامة والواعية بأبعاد الشخصية المستلهمة في ماضيها، ومن ثم لا يقوى على تنمية صورتها ودلالاتها الرمزية في واقعه، فلا يكون استلامه لها من خلال رؤية كاملة وناضجة، وموظفة توظيفاً فنياً مكتملاً فيما استلهمت من أجله، فيصيب تجربته القصور

(١) السيرة النبوية ١/ ٦١٥.

(٢) انظر السابق ٢/ ٢٣٩-٢٤٠.

(٣) من قصيدة مخطوطة حصل عليها الباحث من الشاعر نفسه.

والغموض، ويتلشى ما يمكن أن تقوم به الشخصية من دلالات آتية من استدعاء الشاعر لها، وتقف إحياءاتها المضمونية بسبب عدم قدرة الشاعر على تغذيتها وتنميتها من مخزونها المعرفي في الماضي، الذي كان يجب على الشاعر أن يحيط به ويحمله عن الشخصية ويستغله في استلهامه لها، ولكن شيئاً من ذلك لم يحصل فلم تكن أبعاد الشخصية مكتملة في ذهن الشاعر، وبسبب ذلك تقصر التجربة عن استكمال دلالات الشخصية المستلهمة، ومن ثم يغمض المعنى ويصيبه الإبهام والتعمية، يظهر ذلك في استلهاهم الشاعر محمد محمود حبيبي^(١) لشخصية الشاعر (العرجي) في قوله من قصيدته (مخاطبات مكية)^(٢):

ودخلت مكة خلتنني (العرجي) جاء يرود بهاء فتننها

فخانتني اللغة !!

ودخلت مكة لم أجيء من بابها

كالهائمين ..

فقد وجدت مفاصلي مثورة

ما بين سحر دلالاتها ..

وغنائها ..

ودخلت مكة .. لم أجد جذرانها

تلك التي صفتها من حول روعي

خندقاً، يستل نهر الضوء

كنت بها كما «الأعشى»

فالمتلقي يستحضر بعض دلالات (العرجي) من جراء ذكر الشاعر له، ومن تلك الدلالات شاعريته ولهوه وغزله وعبثه وطردياته وسجنه بمكة وشعوره بالإحباط من معاصريه رغم علو همته وتطلعه للإمارة والولاية .. لكن شيئاً من تلك الملامح التي يمكن أن توظف من حياة العرجي توظيفاً سياسياً واجتماعياً لم يحدث باستثناء الملمح الغزلي من حياة العرجي الذي حاول الشاعر الإفادة منه بلمسة بعيدة جداً، ومن ثم فإن الشاعر لم ينم رمزه التراثي (العرجي)، ولم يستحضر من الملامح المعروفة للشخصية المستلهمة ما يمكن به أن يغذي رمزه في مناحي تجربته ويوجهه من خلالها الوجهة المضمونية التي يريد أن يعبر عنها، بخاصة أن القصيدة تتناول هموماً مختلفة من حياة الشاعر حبيبي ففيها الجانب التغريبي والإنساني والاجتماعي والروحاني.

(١) محمد محمود حبيبي شاعر من المملكة العربية السعودية، من مواليد عام ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م في (ضمد - بمنطقة جازان) أصدر أول مجموعاته الشعرية بعنوان «انكسرت وحيداً» عن دار الجديد ببيروت في طبعتها الأولى عام ١٩٩٦م، [معلومات حصل عليها الباحث من الشاعر نفسه].

(٢) مجلة النص الجديد - العدد (٢) من عام ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م، ص ١٥٩.

وعلى الرغم من أن الشاعر قد استلهم العرجي في معرض حديثه عن علاقته هو بمكة المدينة ذات العمق الحضاري والديني . . في العصر الحديث ، من خلال علاقة العرجي - الشاعر والسياسي والإنسان والمحبط والمهضوم الحق وصاحب التطلعات الحياتية . . - بمكة في الماضي إلا أن تجربة جيبني الاستلهامية للعرجي لم تستثمر تلك الملامح الواسعة والفنية للعرجي وعلاقته بمكة المكرمة كفضاء ديني وثقافي واجتماعي وحضاري . مكتفياً بالجانب الغزلي الجمالي من حياة مكة وعلاقتها بالعرجي «ودخلت مكة خلتي العرجي جاء لكي يرد بها فتنتها . . » بل إنه تناسى أو نسي أنه يستلهم شخصية (العرجي) واتجه يتحدث بعبارات وألفاظ وصور توضح بعض علاقته هو بمكة في العصر الحاضر غير النابعة من ماضي الشخصية المستلهمة (العرجي) ولا مستفيدة من استدعائه كرافد تراثي يرسم الشاعر من خلاله رؤيته لعلاقته بمكة في العصر الحاضر ، ولذلك فإن القارئ يحس بأن الشاعر قد تناسى وتجاهل الشخصية المستلهمة وانقطعت صلته به داخل النص فضمرت الشخصية وتوقف ثموها عند الجانب الغزلي الجمالي من علاقته بمكة .

لقد خان الشاعر استلهامه كما خانته لغته في قوله « . . فخانتني اللغة »، وفي تقديري أن السبب في ذلك هو عدم امتلاء الشاعر بالشخصية المستلهمة وعلاقتها بمكة في الماضي ؛ لذلك فهو لم يقو على استثمار الملامح العميقة من حياة العرجي وتوجيهها ؛ ليعبر من خلالها عن علاقته بمكة بشكل أثيري وأغنى وأعمق مما عبر عنه ، فالشاعر لم تتجاوز علاقته بالشخصية المستلهمة (العرجي) من أنه كان شاعر غزل وفنقة ليس غير ، ولذلك وجدنا إشارة منه إلى هذه العلاقة الضيقة المحدودة من حياة العرجي ، ثم ما لبثت أن ضاعت شخصية العرجي وسط غموض بهمهم وتهويمات خاصة بالشاعر نفسه لا علاقة لها بتفعيل أو تنمية الشخصية المستلهمة ، وإبراز أثرها في الواقع الذي يعيشه الشاعر في العصر الحاضر .

ويرى البعض ممن تناول هذه القصيدة أن الملمح الغزلي هذا الذي حاول الشاعر استغلاله يتنافى والروحانية المنبثة في النص «مخاطبات مكية» حيث الجو المفعم بالطهر الذي بثه الشاعر في نصه . . كذلك يرى بأن الشاعر لم يوفق في استخدامه هذا الرمز (العرجي) وهو يعالج موضوعاً روحانياً ، وقبل ذلك فهو لم يستطع استثمار ملامح في شخصية العرجي كان يمكن للشاعر الاستفادة منها لو أنه أراد^(١) . ولذلك توقف ثمو الشخصية المستلهمة وضمرت وضاعت في ثنایا القصيدة ، ولعل ذلك راجع كما قلنا إلى أن الاستلهام للتراث يحتاج إلى أدوات ناضجة فنياً ، وإجادة واسعة وعميقة بأحوال وظروف الشخصية المستلهمة في الماضي ، وكيف يمكن الاستفادة منها في تطوير الشخصية وتنميتها بدلاً من ضمورها وتوقفها وتلاشيها ، فتصبح غامضة غموضاً سلبياً ، لا نكاد نقبض منه على ذي طائل من الفائدة الاستلهامية .

٥ - وقد يكون الغموض غير الفني (المبهم والمعمى والمستغلق) آتياً في التجربة الاستلهامية من تشتت الدلالة المضمونية والمعنى المتوخى من الشخصية المستلهمة بسبب تكديس الشاعر لعدد من الشخصيات الإسلامية المستلهمة ذات الدلالات والإيحاءات المختلفة ، فيضعف الرمز ، وتصيبه الفجاجة

(١) انظر جريدة الجزيرة السعودية - العدد (٨٤٢٤) في ٢٨/٥/١٤١٦هـ، ص ٢٢ .

والتلاشي، وتغوص دلالاته وسط الجو النَّصِّي الغائم، فلا يقوى المتلقي بسبب تشتت ذهنه بين عدد من الشخصيات ذات الدلالات المتعددة - على تبيين دلالة كل شخصية وتنميتها وربطها بالواقع، فيسقط الاستلهام في الغموض المبهم وعدم تبصّر المعنى الذي يود الشاعر أن يعبر عنه.

يظهر هذا الغموض السلبي في استلهام الشاعر خالد محيي الدين البرادعي لعدد من الشخصيات الإسلامية التراثية ذات الدلالات المتعددة المختلفة، والمتناقضة أحياناً في قصيدته (المغني والرسميون) حين يستلهم كل من (عمر بن الخطاب وأبي ذر الغفاري، والحسين بن علي رضي الله عنهم والشافعي وأبي حنيفة رحمهما الله، وعبدالله بن وهب الراسبي)، ومن ثم لم يستطع القارئ استخراج المضمون والمعنى الذي يود الشاعر تحقيقه من وراء استدعائه لهذه الشخصيات المستلهمة ودلالاتها التراثية والمعاصرة، وما تقوم من تشويش وتشتت لذهن المتلقي بسبب اختلاف وتعارض ماضيها الحياتي ومن ثم دلالاتها التراثية كما هو حال شخصيتي عمر بن الخطاب وعبدالله بن وهب الراسبي، فهي غير منسجمة أو متألّفة حتى يجمع بينها في سياق دلالي واحد، يقول الشاعر (١):

رفيقتي .. وقال لي مفسر الأحلام :
ما شأنه عمر ؟ .. ما شأنه الغفاري .. ما شأنه الحسين ؟
رفيقتي ، وقال لي مراسل في القصر من يومين :
كنت تغني أمس في المقصورة الحمراء ،
وأفلتت من فمك الكبير أغنيات في متنها كلمة للشافعي ،
وصدحة تحمل لحنًا من أبي حنيفة
وبعدما أرهقت الأوتار ، وشرب السلطان كأسه العشرين
وعدت للتصديح والتطريب ، ناديت في حضرته :
يابن وهب ..
أما علمت أنهم جميعهم مشاغبون ؟
أفتوا بقطع عنق الأمير في سنة المجاعة

ومن ذلك استلهام الشاعر أحمد الصالح (مسافر) لعدد من الشخصيات الإسلامية التراثية ذات دلالات وإيحاءات ومضامين متعددة في سياق تجربة شعرية واحدة، فأثقل هذا التكسد للشخصيات والاختلاف لمضامينها الدلالية كاهل النص، وغيب ما كان ينبغي أن يكون عليه من وحدة وتلاؤم مضموني يبرز تجربة الشاعر التي يود أن يعبر عنها، وبذلك غمض المعنى وأبهم وتشتت رؤيته، حين يقول (٢):

كنت بباب سليمان

(١) صور على حائط المنفى ص ٢٩ - ٤٢ .

(٢) عندما يسقط العراف ص ٥٧ - ٥٨ .

أعرف من غلّ موسى

وأين انتهى بطل السند

واحتز رأس قتيبة

وأن أبا مسلم قد أطاح بشم العرائن من عبد شمس

إن أي نص وأي تجربة من الطبيعي إن لم تعجز عن الإحاطة بدلالات هذه الشخصيات المستلهمة الغنية بالمضامين والإيحاءات فإنها ستتهاوى وتسقط من ثقلها، فلكل من هذ الشخصيات المستلهمة (سليمان بن عبد الملك، موسى بن نصير، محمد بن القاسم الثقفي، قتيبة بن مسلم الباهلي، أبي مسلم الخرساني) دلالاته ومضامينه التي هي قادرة على أن تملأ تجربة الشاعر بمفردها، لكن الشاعر بتكديسه لها في نص واحد شكلت «عبئاً عليه وزيادة في تعمية معانيه واستغلاقه»^(١)، كما أن وضعه لها في تجربة واحدة بهذا التزامم والتكديس أطبق على تبين تجربة الشاعر بسبب تشتتها بين دلالات هذه الشخصيات المتنازعة لها، حتى إن المتلقي لم يدر ما يوده الشاعر من هذه الدلالات التي استحضرها بهذه الشخصيات، فهل الشاعر يود الإشادة بهذه الشخصيات ودلالاتها وتمجيدها لما تحمله وتثيره لدى القارئ من أمجاد إسلامية غابرة فهي شخصيات كما يلاحظ تشكل النموذج في الحكم والقيادة والسياسة، أم يريد إدانة بعض مسالكها وتصرفاتها كما هو حال سليمان بن عبد الملك وفتكه برموز القيادات الإسلامية في عصره من أمثال موسى بن نصير وعتيبة بن مسلم الباهلي ومحمد بن القاسم الثقافي، وكما هو حال فتك أبي مسلم الخرساني ببني أمية، أم يود أن يبرز مواهب بعض القيادات الإسلامية السياسية، وقدراتهم على النهوض بالمهمات كما هو حال أبي مسلم الخرساني . . هذا كله قد أصاب التجربة لدى الشاعر بالغموض السلبي الآتي من كثرة الشخصيات المستلهمة وتكديسها، وما يكن أن تؤدي إليه من اختلاف وتداخل وتعارض لدلالاتها، مما يوقع المتلقي في إبهام وضبابية وعدم تبين لتجربة الشاعر، فإن مما لا يوفق له الشاعر في تعامله مع الرمز هو - كما يقول عز الدين إسماعيل - تكديس الرموز بحيث يصعب معه تمثل دور كل رمز منها في السياق الشعوري للقصيدة^(٢).

(٥) التكرار والنمطية :

هناك تلازم بين التكرار والنمطية في استلهم الشخصيات الإسلامية، إذ أن الأول يؤدي للثاني، والثاني يأتي غالباً بناء على الأول، ولكنني سأحدث عن كل منهما على حدة - مع عدم إغفال هذا الترابط - من باب التوضيح، وبيان سمات كل منهما من أجل التمييز بينهما، وإلا فهما غالباً مترابطان ومتلازمان .

(١) توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر ص ٣٧ .

(٢) انظر الشعر العربي المعاصر ، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ص ٢١٤ .

(١) التكرار :

وأقصد به هنا متابعة الشاعر لمن سبقه عند استلهامه الشخصية التراثية في الدلالة نفسها التي سبق واستخدمت فيها تلك الشخصية في شكل من المتابعة والتكرار ، وعدم التجديد فيها أو الإضافة .

وفي استلهاقات الشعراء للشخصيات الإسلامية جانب ليس باليسير من هذه الظاهرة التي فيها يكرر المتأخر ما سبق أن استلهم فيه المتقدم عليه الشخصية من دلالات ومضامين ، فما إن يستخدم شاعر من الشعراء رمزاً معيناً ببدلول معين ويقبض لهذا الرمز قدر من التوفيق والنجاح حتى يتهافت الشعراء على هذا الرمز يستخدمونه بالبدلول نفسه^(١) .

ويأتي في مقدمة الشعراء الذين وقعوا في هذه الظاهرة شعراء المتابعة والتقليد من الإحيائيين ومن سار على طريقتهم في استلهاقات الشخصيات الإسلامية ، ويكون ذلك بتكرار استخدامهم لكثير من الشخصيات الإسلامية المستلهمة في صفات وملامح معينة ، وتكرار ذلك وإعادته عند كل استلهاق لشخصية من تلك الشخصيات ، كما هو حال خالد بن الوليد رضي الله عنه والعدل والإنصاف ، وعلي بن أبي طالب رضي الله عنه والشجاعة . . حتى لا تكاد الشخصية من هذه الشخصيات في استلهاقاتهم تفارق مثل تلك الصفات وللملامح المعادة والمكررة والمعروفة سلفاً لدى المتلقي .

وإذا كانت هذه الظاهرة قد عمت وشاعت عند شعراء المتابعة والتقليد من حيث متابعة هؤلاء وتكرارهم لدلالات تلك الشخصيات المأخوذة أساساً والمستفادة من أخبار تلك الشخصيات في كتب التراث ، فإن هذه الظاهرة لم تخل منها استلهاقات الشعراء المعاصرين من شعراء القصيدة الجديدة ، ولكن بشكل يخالف ما عهدناه عند شراء المتابعة والتقليد . وهو أشد منه خطراً وتمثلاً لهذه الظاهرة .

فما أن يخلق شاعر فذ مبرز من المجددين دلالة معينة تعبر عن رؤيته لواقعه يوفق فيها ويصاحبه النجاح في إبرازها من خلال شخصية بعينها حتى يتهافت شعراء آخرون في متابعة وتقليد ذلك الشاعر في استخدامهم لتلك الشخصية في تلك الدلالة نفسها في نوع من التكرار والإعادة لها دون تغيير فيها أو إضافة أو تجديد من جانبهم .

ولطالما اشتكى الشعراء والنقاد المعاصرون من هذه الظاهرة التي تفشت وبرزت في استلهاقات التراث بعامة والشخصيات منه بخاصة ، فالشاعر نزار قباني يعبر عن ذلك بقوله : « اكتب القصيدة فأجدها في اليوم التالي قد أنجبت آلاف الأولاد »^(٢) ؛ ويذكر أحد الدارسين أن من عيوب شعر التفعيلة ومظاهر انحرافه التقليد الأعمى للنماذج الناجحة من هذا الشعر ، فما أكثر ما قلده الشعراء الناشئون . . في مصر صلاح عبد الصبور إلى درجة أن أحد النقاد صرخ في إحدى الندوات في وجه أحد الشعراء بقوله : أريد

(١) انظر عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١١٩ - ١٢٠ .

(٢) من مقال له بعنوان «هل كان الشعر الجاهلي سريالياً» - جريدة الحياة اللندنية - العدد (١١٩٦٤) الجمعة ٢٤ تشرين الثاني نوفمبر ١٩٩٥م الموافق ٥ رجب ١٤١٦هـ ص ٢٠ .

منكم أن تتخلصوا من عقدة صلاح^(١)؛ يقصد مضامين ومعاني صلاح عبدالصبور التي لا يلوون على ترديدها وتكرارها ومتابعتها .

ولقد اشتكى الباحث محمد النويهي في دراسته «قضية الشعر الجديد» من دخول شاعرنا الجديد في التقليد لأقطاب هذا الشعر الجديد منذ زمن مبكر - السبعينيات - الذين اهتموا إلى عدد من التعبيرات المبتكرة فقلدهم من جاء بعدهم من صغار الشعراء دون أن يضيفوا إلى معانيهم تلك معاني جديدة، بل قنعوا بترديدها واجترارها^(٢) .

وتظهر مساوئ هذه الظاهرة في استلهاام الشعراء للشخصيات التراثية أكثر من ظهورها في المضامين الشعرية الأخرى، وذلك لأن توافر الشعراء على تكرار الشخصية في دلالة بعينها يؤدي إلى ابتذال الدلالة واستنفاد طاقة الشخصية الإيحائية وتحويلها إلى رمز لغوي عادي^(٣) .

والتكرار لا ينم عن جهد يبذله الشاعر في استلهاام الشخصية، أو تميز في استلهاامه أو شاعريته أو تجربته الشعرية، إنما يبين ضعف الشاعر وترديه فنياً، فهو يتناول في نوع من السكون والدعة المعنى السابق والدلالات السابقة للشخصية المستلهمة دون خصوصية تميزه .

والتكرار لا يتناسب والصياغة الشعرية التي هي صياغة مستأنفة - كما يقول محمد فتوح أحمد - بمعنى أن رموز الشاعر وصوره ومعانيه ينبغي أن تحمل من التمييز والخصوصية ما ينأى بها عن المحاكاة أو التقليد، وإلا فقدت مقدرتها على إثارة المشاعر وتحريك العواطف . . وما أسهل أن ينسى الشاعر نفسه فيقع رهين الصياغة الجاهزة «نتيجة لإعجابه بنموذج أو آخر»^(٤) وقد لاحظ بعض الباحثين على بعض الشعراء إخفاقهم في استخدام الرمز الذي استخدمه غيرهم من الشعراء، وأنهم يخفقون في أن يخلقوا له السياق الرمزي المناسب، الذي يجعل ارتباطه بتجاربه حيوياً، وذا مغزى لأن الرمز إذا كان له مغزى، كما يقول - فإنه يختلف نوعاً من الاختلاف من سياق إلى آخر^(٥) . ومن ثم فالتكرار إذا أصاب استلهاام الشاعر للشخصية يجعلها رمزاً لا مغزى له، ومن ثم لا جدوة ولا خصوصية، وهذا يخالف طبيعة الشعر الذي أساسه الاستئناف، والإبداع .

وقد ابتلى كثير من الشخصيات الإسلامية المستلهمة بظاهرة التكرار والاجترار لدلالاتها ومضامينها الأولى التي استخدمت فيها من قبل شعراء تميزت استلهااماتهم بالابتكار والخصوصية، فما لبثت تلك الشخصيات أن ابتذلت وهزلت وضعفت دلالاتها وإيحاءاتها بسبب تكرار استلهاامها في تلك الدلالات نفسها من قبل كثير من الشعراء والضعاف والصغار منهم بخاصة .

(١) انظر حوار مع الشعر الحر ص ٧٤ - ٧٥ .

(٢) انظر قضية الشعر الجديد ص ١٩٠ - ١٩١، ٣٧٢ .

(٣) انظر عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١١٩ - ١٢٠ .

(٤) واقع القصيدة العربية ص ٦٩ .

(٥) انظر الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ص ١٩٩ - ٢٠٠ .

من تلك الشخصيات أبو ذر الغفاري والاشتراكية، والحسين بن علي والفداء، وعثمان بن عفان واتخاذ قميصه ذريعة للوصول لغايات خاصة، وعلي بن أبي طالب وعلاقته بالفقر والتخلص منه، والحجاج بن يوسف الثقفي والجبروت والطغيان وسفك الدماء . . . لقد استخدم بعض الشعراء من رواد القصيدة الجديدة هذه الشخصيات في هذه الدلالات والمضامين، وكانت بالنسبة لهم تعد مضامين جديدة ومبتكرة . . . لكن ما لبث الشعراء من بعدهم أن وقعوا عليها فأعادوها وكرروها وأكثرها من ترديدها في استلهاMATهم لها، حتى استلهمت وابتذلت واستنفدت طاقاتها الإيحائية، ولم تعد تشكل مضامين جديدة مثيرة ومدهشة لدى المتلقي .

فلطالما استخدمت شخصية الحسين بن علي رمزاً للشائر الذي قدم نفسه فداء لقضيته العادلة وضحي في سبيلها، وهذه الدلالة وإن كانت تثير فينا الدهشة عندما نقرأها في مثل قول عبدالرحمن الشرقاوي على لسان الحسين نفسه لأنه من أوائل من رادها^(١) :

أنا إذ أحمل آلامي وأحلام الجميع
كالسيح المضطهد . . تتلقاه حراب الظلم في كل بلد

فإنها لم تعد تثير في النفوس مثل ذلك بعد أن أعادها وكررها من جاء بعده من الشعراء، ولم يعد استخدام الحسين في مثل هذا الرمز يثير لدى المتلقي دهشة وتطلعاً، بل لا يلبث أن يقابله بنوع من الألفة العادية، بعد أن يتوالى على هذه الصورة كثير من الشعراء فلا يزدون فيها شيئاً، كما هو حال خالد محيي الدين البرادعي في مثل قوله مخاطباً الحسين^(٢) :

وتظهر في الجلجلة مسيحاً جديداً
ليغسل أخطاءنا القاتلة
وتحمل مثل الصليب القديم صليباً جديداً . .
وترفع وزر الندامة عنا ، وتغسل أعيننا من قديم الدموع

إن البرادعي لم يأت بجديد عما سبق من دلالة للحسين عند الشرقاوي، بل أعاد وكرر ما سبق، والشاعر المعاصر من واجبه أن يخلق السياق الخاص لرمزه، وأن يكون للرمز مغزى يتحقق، من خلال اختلاف دلالة الرمز في سياقها الجديد عن دلالاتها السابقة - كما سبق أن أشرنا إلى ذلك^(٣) - فعلى كل شاعر يستلهم شخصية تراثية أن يتلمس لها في تجربته دلالات جديدة ومبتكرة حتى يقنعنا بأن فيه جذوة صادقة من الشاعرية الجديدة، فإن لم يستطع أن يبتدع دلالات جديدة للشخصية المستلهمة، فإن أقل تقدير ليحقق شيئاً من الشاعرية والتجديد لاستلهاMATه، أن يتناول الدلالات السابقة

(١) انظر الحسين نائراً ص ٦٨ .

(٢) انظر كذلك تداعيات المتنبي بين يدي سيف الدولة ص ٩١-١١١ .

(٣) انظر ص ٨٢٤ - ٨٢٥ من هذا الفصل .

عليه للشخصية نفسها لكن من منظور جديد^(١)؛ بمعنى أن يدخل عليها شيئاً من الطرافة مثلاً أو اللطف حتى يضمن لها نوعاً من الجدة والتغير يحقق لنفسه شيئاً من الخصوصية، وللشخصية المستلهمة نوعاً من الطاقة الإيحائية الجديدة التي تضيف ولا تقف عند مجرد التكرار، فتمنحها التأثير والفاعلية والجدة.

ومن المضامين التي أكثر الشعراء المعاصرون في تكرارها من خلال استلهاهم لبعض الشخصيات الإسلامية مضامين (الموت والانبعاث والموت من أجل الحياة وتجدها) في شخصيات مثل الحسين بن علي والحلاج . . فقد توافر كثير من الشعراء في تصوير عودة رأس الحسين إلي جسده بعد موته، وأن هذا إيذاناً بعودة الحياة وتجدها، ومن أوائل من حذق هذا أدونيس في ديوانه (المسرح والمرايا)^(٢) . . ثم تساقط في حضنه من جاء بعده من الشعراء في استلهاهم الحسين من هذا المنظور وإعادة تذكراه، والمعنى الذي أراد أدونيس هو أن الحسين يعود من غيبته يوم كربلاء بعودة رأسه من نهر الفرات الذي ذبح على شاطئه فتعود الحياة لعناصر الوجود بعودته ويتجدد الكون .

فيأتي حسب الشيخ جعفر^(٣) ويقع على هذا المضمون ويجعل من رأس الحسين رمزاً لعودة الحياة للوجود بعودته إلى منبته حياً مؤذناً بعودة الحياة، والجموع ملتفة حوله كالتفافها حول الراية المنتصرة الشامخة بينهم^(٤):

رأساً واحداً مترباً مقطوع
في طبق من ذهب يضوع
بالمسك والحناء
طاف على الرمح
وها عاد إلي منبته الرأس
حياً مكرراً بيرقاً مغبر

ثم يكرر الشاعر شوقي بزيغ^(٥) الدلالة الرمزية لرأس الحسين نفسها التي رادها أدونيس ووقع عليها حسب الشيخ جعفر مستخدماً العضو نفسه (الرأس) حيث يصور عودة رأس الحسين لجسده إيذاناً

(١) انظر قضية الشعر الجديد ص ١٩٠ - ١٩١ .

(٢) انظر ص ٨٩٤ - ٨٩٩ من هذه الدراسة .

(٣) حسب الشيخ جعفر شاعر من العراق ولد عام ١٣٥٦ هـ - ١٩٣٧ م في العمارة بالعراق ومن أعماله الشعرية: نخلة الله ١٩٦٩ م، وزيارة السيدة السومرية ١٩٧٤ م، وعبر الحائط في المرأة ١٩٧٧ م، والأعمال الشعرية ١٩٨٥ م، [انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ٥٤/٢] وانظر كذلك [ديوان الشعر العربي في القرن العشرين ص ٦٢٤] .

(٤) نقلاً عن استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ١٥٣ - ١٥٤ .

(٥) شوقي ابزيغ شاعر من لبنان، ولد عام ١٩٥١ م في زبقين من قضاء صور له من الدواوين: عناوين سريعة لوطن مقتول ١٩٧٨ م، الرحيل إلى شمس يثر ١٩٨١ م، وردة ندم ١٩٩٠ م، مرثية الغبار ١٩٩٢ م، [معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ص/٦٢٦] .

بتجدد الحياة وولادة الكون من جديد وسيادة القيم الحقّة والنبيلة فيه من جديد^(١) :

سيأتي زمان الولادة

والفصل بين الخلافة والسوط

ويرجع رأس الحسين وجسم الحسين سوياً

«إن توحد رأس الحسين بجسده من جديد [كما هو في النص] يعني عودة الحياة إلى نقائها ويعني بعث الحياة من جديد»^(٢) وهذا هو المعنى نفسه والدلالة نفسها التي رأيناها عند أدونيس وحسب الشيخ جعفر .

ويكرر قاسم حداد الشاعر البحريني المعنى نفسه والدلالة نفسها عند استلهامه شخصية الحسين فيصوره وقد عاد للحياة بعودة رأسه حياً ليقود الجموع نحو الثورة والتحرر وإعادة الحياة إلى نقائها وصفائها؛ يقول من قصيدته خروج رأس الحسين من المدن الخائنة^(٣) :

ويستقبل الجوع رأس الحسين

ويفتح باب الحريق . . ليدخل رأس الحسين

وسرنا مع الرأس . . سرنا إلى كل أرض وكل حياة

نسير بلا حيرة

أما شخصية الحلاج فيكفي أن نأخذ شاعراً واحداً هو عبد الوهاب البياتي لنذكر كيف أن كثرة تكراره لاستلهاام شخصية الحلاج في شعره للدلالة على الثورة والنضال والتضحية والموت من أجل الحياة - قد جعلت مجيئ الحلاج في هذه الدلالة أمراً مألوفاً وعادياً ومستنفداً إلى درجة الابتذال ، فابستثناء قصيدته (عذاب الحلاج)^(٤) لا نكاد نجد أن شيئاً ذا بال قد قاله البياتي في سائر قصائده الأخرى التي يستلهم فيها شخصية الحلاج وهي كثر وفي الدلالة نفسها التي جاءت في مفردته (عذاب الحلاج) ولا تكاد تخرج عن نطاقها ، فهو يقول في بعض تلك الاستلهاامات^(٥) :

للوطن المدهوش في زوبعة الأوراق

للوطن المسكون بالعشاق

للوطن الضارب في الجذور في الأعماق

لشاعر تحوم حول وجهه المضاء

(١) نقلاً عن الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث ص ١٨٥ .

(٢) السابق ص ١٨٥ .

(٣) خروج رأس الحسين من المدن الخائنة ص ٦٣ - ٧١ .

(٤) انظر ص ١٣٧ ، ٢٦٧ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ، والباب الثاني - الفصل الأول ص ٥٨٢ ، ٥٨٥ ، ٦٠٠ ، ٦٠٣ .

(٥) بستان عائشة - التجلي المقدسي والمؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط ٣ ، ١٩٩٤ م ص ٥٤ .

فراشة بيضاء

لكتب الأسفار ، والليل والنهار تطلع الحلاج
مفترشاً (دجلة) في الخريف ، والقباب والأبراج
وخبأ الرأس الذي أحرق بعد الصلب في الأمواج

فالحلاج من أجل الفقراء قدم نفسه ورأسه مضحياً في سبيل قضيتهم فقتل وأحرق ليعث بدمه
ورماده قيم العدل والحق والخير - كما يصوره البياتي في هذا النص وفي كثير من نصوصه^(٣) معيداً
ومكرراً هذه الدلالات حتى إنه استهلك واستنفد كل طاقات شخصية الحلاج الإيحائية في هذا المضمون ،
كما كرر هذه المضامين لشخصية الحلاج عدد من الشعراء بما لا يكاد يخرج عن هذه الدلالات من الثورة
والنضال والتضحية والموت من أجل الحياة ، حتى ابتذلت وأصبحت عادية لا تثير جديداً لدى المتلقي^(٢) .

هكذا نجد أن ظاهرة التكرار قد أضعفت وابتذلت تلك الشخصيات ودلالاتها الرمزية التي أكثر
الشعراء من تكرار استلhamها في المعاني والدلالات نفسها التي استلهمها فيها الرواد من الشعراء الكبار
الذين ابتدوها وابتكروها ، ويعد هذا التكرار من المزالق الفنية التي وقع فيها شعراؤنا ممن استلهموا تلك
الشخصيات الإسلامية ، لأنها تسببت في تنميط تلك الشخصيات المستلهمة .

(ب) النمطية :

وهي «تصور عقلي شائع ، بين أفراد جماعة معينة ، يشير إلى اتجاه هذه الجماعة نحو شخص
معين ، أو شيء بعينه»^(٣) ، وهي «الفكرة الثابتة لمعطيات شائعة . . ومجموعة من التعميمات المتحيزة
والمبالغ فيها عن جماعة أو فريق من الناس ، وغالباً ما تكون في شلك فكرة ثابتة ، يصعب تعديلها حتى
وإن توفرت الأدلة على خطئها . وتكون مغلوطة ، أو غير دقيقة وصحيحة»^(٤) ، وهي كذلك «الشيء
المكرر على نحو لا يتغير ، أو الصورة الفردية التي يشترك في حملها أفراد جماعة ما ، وتمثل رأياً مبسطاً إلى
حد الإفراط المشوه»^(٥) ، والصورة النمطية ظاهرة لحقت استلham الشعراء للشخصيات الإسلامية بسبب
إصرار الشعراء على تكرار استلham الشخصية في دلالة ومضمون محدد ، واستهلاك تلك الشخصية
واستنفاد إحياءاتها في تلك الدلالة دون الخروج بها إلى آفاق جديدة من الدلالات والإحياءات ، أو
التحرر من تلك الدلالة المكررة المبتذلة .

والنمطية «تتمثل كذلك - كما يقول محمد فتوح أحمد - في الإشارات الرمزية المطروقة ،

- (١) انظر الباب الأول - الفصل الثاني ص ٢٦٦ - ٢٦٨ ، والباب الثاني - الفصل الأول ص ٥٨٢ - ٥٨٤ .
- (٢) عند أدونيس - انظر الباب الأول - الفصل الثاني ص ٣٠٣ وعند صلاح عبدالصبور انظر الباب الأول - الفصل الأول ص ١٣٧ - ١٤٣ والفصل الثاني ص ٢٦٩ - ٢٧٢ ، والفصل الثالث ص ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ .
- (٣) نقلاً عن الصورة النمطية للإسلام والعرب في مرآة الإعلام العربي ص ١٣ .
- (٤) محاضرات النادي الأدبي الثقافي بجدة - مجلد (٨) الكتاب (٦١) ٢٥/٣/١٤١١ ، ١٤/١٠/١٩٩٠ ص ٢٥٨ .
- (٥) نقلاً عن الصورة النمطية للإسلام والعرب في مرآة الإعلام العربي ص ١٣ .

والاستعارات التي نضبت إحياءاتها بكثرة الاستعمال»^(١).

ويغلب تمثل هذه الظاهرة (التنميط) من الشعر العربي الحديث في استلهاهم واستخدام الشخصيات التراثية، وتكرار استلهاهم الشخصية في دلالة معينة، والإكثار من ذلك سواء كان من شاعر واحد أو عدد من الشعراء، وهذا التكرار هو أساس التنميط ووسيلته لتلك الشخصية، لأن الشخصية تدخل بذلك في إطار تلك الدلالة يحددها ويحصرها داخلها بحيث لا يمكن تصورهما إلا من خلال ذلك الإطار الدلالي، بمعنى أن الشخصية في حالة تنميطها تتحول إلى رمز لغوي عادي وتفقد إحياءاتها البكر اللامحدودة، وطاقاتها الإيحائية وقدرتها على الإشعاع، ويتحول استلهاهما إلى عملية تقريرية فجة ونمط محدود الدلالة^(٢).

وفي استلهاهم الشخصيات الإسلامية قد يقصد إلى تنميط الشخصية بدافع (أيدولوجي) فيتأثر الجانب الفني في العملية الاستلهامية، لأن أخطر شيء على الشعر - كما يقول عز الدين إسماعيل - هو استخدام الرمز فيه بطريقة آلية . . . وطبعي أن الرمز إذا تجمد عند مغزى بعينه فقد قيمته الشعرية»^(٣).

وتكاد هذه الظاهرة تكون مقصورة - في استلهاهم الشخصيات الإسلامية - على الشعراء المعاصرين وفي القصيدة الجديدة (الحرّة) بخاصة، ولا تكاد تكون موجودة عند شعراء القصيدة العمودية من الإحيائيين والمحافظةين ومن سار على طريقتهم من المعاصرين، وذلك لأن الهدف الفني من تنميط بعض الشخصيات الإسلامية عند من يتقصّد هذه الظاهرة يكاد يكون معدوماً، وأقوى منه بروزاً هو الهدف الفكري، فالتنميط ظاهرة فكرية أكثر منها ظاهرة فنية - لكن الصورة والتصوير والرمز هو وسيلتها - بل إن أثرها السلبي على الجانب الفني الشعري من الاستلهاهم لا يكاد يختلف عليه النقاد.

ولقد دخل عدد من الشخصيات الإسلامية من خلال استلهاهما من قبل بعض الشعراء في دائرة (التنميط) من خلال دلالات محددة رسمت ادعاءً وافتراءً لها فلم «تُتصوّر» إلا فيها كما هو حال أبي ذر الغفاري رضي الله عنه والاشتراكية، وهارون الرشيد والعبث واللهو والاستبداد بالسلطة، ومعاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه والمخادعة (السياسة الوصولية) وعثمان بن عفان رضي الله عنه والرأسمالية، وسنقتصر على مثالين أحدهما يبرز تنميط صورة أبي ذر الغفاري رضي الله عنه والثاني يبرز تنميط صورة الخليفة العباسي هارون الرشيد.

فأبو ذر رضي الله عنه قد نُمِطت صورته في إطار (الثورة والاشتراكية)، ولم يتصور عند أغلب الشعراء المعاصرين في دلالة أخرى سواها.

(١) واقع القصيدة العربية ص ٦٩.

(٢) انظر عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١١٩ - ١٢٠ واستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٣٧٣ - ٣٧٤.

(٣) الشعر العربي المعاصر - قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ص ٢١٧ - ٢٢٠.

فمن أوائل من بدأ هذه الصورة النمطية لشخصية أبي ذر الغفاري الشاعر سليمان العيسى في مطولته المشهورة (ثائر من غفار) حينما صورته ثائراً اشتراكياً، ثم توالى الشعراء على استلهم أبي ذر في هذه الصورة وتكرار ذلك والإلحاح عليه، حتى إنه لم يعد يتصور إلا ثائراً اشتراكياً ناضل وتحمل المصاعب والآلام والنفي والتشرد والغربة في سبيل ثورته الاشتراكية، وأضحت الصورة الفنية لشخصية أبي ذر هي هذه الصورة ليس غير، وإن ذكرت الثورة الاشتراكية ذكر أبو ذر الغفاري وحضر في ذهن، وإن استخدم في غير الاشتراكي الثائر فهو استلهم لا حظ له - عند أكثر الشعراء والنقاد المعاصرين - من الفن والتجديد والتطور والرؤية الحضارية المعاصرة، وبذلك تحول أبو ذر عليه السلام إلى «مجرد مقابل لعقيدة خاصة»^(١)، ورمز لغوي هو أقرب إلى التقريرية والثبات في دلالة هذه.

ومن أبرز الشعراء الذين توافروا على تنميط صورة أبي ذر في هذا المنحى الدلالي (الثائر الاشتراكي) عبد الوهاب البياتي وأدونيس ومعين بسيسو وممدوح عدوان وسميح القاسم وتوفيق زياد وخالد محيي الدين البرادعي وخالد أبو خلد وشاكر عاشور ومحمد مصطفى درويش . . وغيرهم^(٢) من الشعراء الذين لا يكادون يستلهمونه في غير هذه الصورة.

وإذا ما أخذنا من هؤلاء الشعراء نموذجين سنجد أنهما لا يفتآن يكرران في شكل من النمطية والقصر المضمون الثوري الاشتراكي الذي حصرت ونمطت صورة أبي ذر داخله، يقول محمد مصطفى درويش^(٣) على لسان أبي ذر^(٤):

هم ساوموا سيفي ليطعن نفسه وأنا الغفاري الشهيد الشاهد
أنا غاضب لكرامة طبقية أما سواي فراجم أو رائد

نلاحظ هنا ثورية أبي ذر من خلال إشهاره سيفه، واشتراكته الغاضبة على تصنيف المجتمع إلى طبقات والمفاضلة بينها، ومن ثم فأبو ذر كما يصوره الشاعر (ثائر اشتراكي) محطم للطبقات، ولم يغير الشاعر من صورته النمطية المعروفة شيئاً، ولم يحاول فك الإطار الثوري الاشتراكي المضروب حول صورته، وهذا هو الإطار الذي بدأه سليمان العيسى في (ثائر من غفار) وسار عليه من جاء بعده من

(١) انظر الباب الأول - الفصل الثاني ص ٢٠٩-٢١١، ٢٢٥، والفصل الثالث ص ٤٢٢-٤٣٠.

(٢) انظر الباب الأول - الفصل الثاني ص ٢١٣ - والفصل الثالث ص ٤٢٨-٤٢٩ من هذه الدراسة.

(٣) لم أقف له على ترجمة فيما وقع بين يدي من المصادر ولعله شاعر من سوريا وقد استشهد بشعره خالد الكركي في كتابه الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث وذكر أن له ديوان شعر بعنوان «من يدفع جسد النار» من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٥م، [انظر الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث ١٧٨، ٢٠٤].

(٤) نقلاً عن الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث ص ٢٠٤.

الشعراء^(١). بل إننا نجد محمد مصطفى درويش يقع داخل إطار العيسى اللفظي والمضموني الذي حصر فيه صورة أبي ذر، فالعيسى يصور أبا ذر ثائراً غاضباً على مظاهر الظلم، وأنه محطم الطبقات الظالمة في قوله عن أبي ذر^(٢):

ألا إن إسلامه ثورة على الظلم تحطم أو تحطما

ومثال محمد مصطفى درويش هذا من الأمثلة العربية العمودية القليلة التي سقطت في مهاوي التخطئ وإلا فالغالب هو في النمط الجديد من الشعر الحر.

وعلى غرار هذه الصورة النمطية يسير الشاعر شاكر عاشور في قصيدته (مأساة أبي ذر) حين يقول على لسان أبي ذر مصوراً ثورته الاشتراكية^(٣):

... ..
... ..
... ..

من البدوي يلهث تحته الدرب،

وتجلجل من لظاها الشمس حين يموت في الصحراء

على زنديه فوق جبينه النادي

من القدر المزمجر في السلاسل (آن يا خضراء)

أن تفتن أسوارك

... ..

يا فارساً مرمع الفجر، زنداه غيمتا ندى، وفي جبينه يعيش حباً،

خالداً ما عاش اسم الله

كسرة خبز من وراء السور

كسرة جعنا قد عرينا . . آه يا إطلالة العمر

يا فارساً مرمع الفجر

فصورة أبي ذر هنا صورة بطل ثائر «يا فارساً مرمع الفجر . . زنداه غيمتا ندى . .» ثار وخرج

من أجل الجوع والعري والشتد، فهو اشتراكي يرفع شعار المساواة ويهاجم الرأسمالية ممثلة في (قصر الخضرَاء وأسوارها) المرتفعة في وجوه الفقراء «آن يا خضرَاء أن تفتن أسوارك . . كسرة خبز من وراء

(١) انظر الباب الأول - الفصل الثاني ص ١٨٦-١٨٨، والفصل الثالث ص ٣٧٢-٣٧٣ عند كل من الشعراء سميح القاسم وخالد أبو خالد وتوفيق زياد، وخالد البرادعي.

(٢) انظر ص ٣٦٧ من هذا الكتاب.

(٣) انظر: للآبيات مجلة الآداب البيروتية، السنة (١٧) العدد (٧) تموز يوليو ١٩٦٩م ص ٥٦.

السور» إذن فهو نثر اشتراكي، وهذه هي الصورة النمطية التي طالما رسمت لأبي ذر، والشاعر شاكر عاشور لم يتجاوز أسلوب العيسى في رسم هذه الصورة النمطية فهذه الصورة هي نفسها ما صورته العيسى بقوله عن أبي ذر^(١):

من البدوي جلاله غبار الدرب والتعب
تكاد على محياها خيوط الشمس تلتهب

وشاكر عاشور يقول مما سبق واقعاً في غمط صورة العيسى حتى في ألفاظه «من البدوي يلهث تحته الدرب . . وتجلجل لظاها الشمس حين يموت في الصحراء . . «فالبدوي، والشمس، والعري والخضراء، والتشرد، والصحراء، ومحياه، وجبينه، وعينه» . . كلها ألفاظ لها إحياءاتها الثورية الاشتراكية يتابع فيها شاكر عاشور من سبقه في استلهاهم أبي ذر (كثائر اشتراكي) ولا يكاد يستطيع الخروج والفكاك من قبضتها الدلالية.

هكذا نجد أن صورة أبي ذر الغفاري رضي الله عنه كثائر اشتراكي تحول إلى صورة غمطية مكررة ثابتة، ذات دلالة محددة لا تكاد تخرج عنها، ولا تكاد شخصية أبي ذر تتصور إلا في إطارها ولا تستلهم إلا من خلالها.

أما النموذج الثاني الذي يتضح من خلاله تنميط الشاعر المعاصر لبعض الشخصيات الإسلامية في استلها ماتهم فهي شخصية الخليفة العباسي (هارون الرشيد) الذي أطره بعض الشعراء وفي مقدمتهم نزار قباني داخل دائرة الحاكم المستبد اللاهي العايب بقمدرات الدولة الذي لا هم له إلا إرضاء نزواته وزوجاته وجواريه والتلذذ والتمتع بالجنس والنساء، فقد كرس لمثل هذه الصورة نزار قباني في كثير من قصائده الشعرية التي ينقد فيها الرجل الشرقي وينتصف للمرأة في البلاد العربية.

وقد توافر على هذه الصورة النمطية للرشيد عدد ليس بالقليل من الشعراء المعاصرين وشعراء القصيدة الحرة بخاصة، حتى أصبح هذا المدلول ضربة لازب، لا يمكن رفعه أو إزاحته عن صورة هارون الرشيد، وكلما استحضرت شخصية الرشيد حضرت هذه الصورة النمطية الجامدة في الذهن بطريقة آلية وتلقائية عند أولئك الشعراء ولا إرادية، حتى بات استخدام الرشيد في الشعر بغير هذه الصورة عند البعض من النقاد صورة تقليدية غير متطورة فنياً ولا دلاليًا.

إن الناظر في استلها مات بعض الشعراء لهارون الرشيد يجد إصراراً منهم على حصره في هذا الإطار وهذه الصورة النمطية التي فيها كثير من المغالطات، التي هي قوام الصورة النمطية كما سبق أن أوضحنا عند تعريفنا لهذا المصطلح، ولقد بلغ الأمر بهذه الصورة النمطية بسبب تكرارها وتقليد الشعراء بعضهم بعضاً في رسمها أن أصبحت صورة مبتذلة فنياً كما هي مبتذلة معنوياً ومستهلكة لا تثير لدى

(١) انظر ص ٣٦٧ من هذه الدراسة.

المتلقي أي انتباه أو دهشة؛ لأنها معروفة سلفاً وهذا مزلق فني أصاب العملية الاستلهامية عند بعض الشعراء الذين وقعوا في شرك التصوير النمطي .

فتزار يجعل من الرشيد - على لسان المرأة الشرقية - حاكماً ظالماً مستبداً لا هم له إلا اللهو والعبث والسيطرة على الأنثى، ممثلة في زوجاته وجواريه، والعيش في بذخ القصور وملذاتها فيقول^(١) :

كهارون الرشيد أبي
جواريه تغطيه على تحت من الطرر
ونحن هنا سباياه، ضحاياه مماسح قصره القذر

ويكرر نزار مثل هذه الصورة للرشيد في كثير من دواوينه وأغراضه الشعرية السياسية والاجتماعية، فهو منغمس في الملاهي والملذات في قصره وبين خصيانه وعلمانه مضيع لحقوق الأمة^(٢)؛ ولا نريد أن نكثر من الأمثلة في هذا وإلا فهي كثيرة عند نزار .

وفي هذا الإطار من الصورة النمطية هذه يصور البياتي هارون الرشيد فلا يكاد يخرج عنها حين يجعل منه شخصية ذات متع وملذات نسائية سادية متسلطة ومستبدة^(٣) :

ما زال هولاًكو وهارون الرشيد
وقوافل التجار والفرسان والدم والحريم
يولدن ثم يمتن عن الفجر في أحضان
هارون الرشيد
حتى حملت سلاحي . . سلاح ثورتنا على الشرق القديم
وهدمت أسوار الحريم

وفي الصورة النمطية نفسها يتردى الشاعر شاذل طاقة^(٤) في تصويره للرشيد فلا يستطيع الخروج أو الفكك منها حين يصور الرشيد رجل جنس ونساء يصل فيه إلى درجة الشبق الجنسي^(٥) :

ويطل هارون الرشيد
شبقاً إلى نهد . . تتيه به بخارى
وإلى العيون الظامئات إلى السراب من الصحارى

(١) النص ص ١٤٨ - ١٤٩ من هذه الدراسة، وانظر كذلك ص ١٢٢ - ١٢٣ .

(٢) انظر السابق ص ١١٠ وللمزيد انظر لنزار المجموعة السياسية الكاملة ١/ ٨٠، ٨٤، ١٠٩ .

(٣) انظر ص ١٣٦، وديوان عبدالوهاب البياتي ١/ ٢٦٨ - ٢٦٩ .

(٤) شاذل طاقة شاعر من العراق من دواوينه الشعرية : «الأعور الدجال والغرباء» و «المساء الأخير» و «ثم مات الليل» [تأريخ الشعر العربي الحديث ص ٧٣٤] .

(٥) نقلاً عن أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ص ٢٥٤ .

إن هذه الصور وإن كانت رموز لشخصيات معاصرة رمز لها بالرشيد إلا أنها غمطت صورة الرشيد في هذا المنحى الدلالي وجمدته في هذه الدلالة الظالمة له، والتي لا تتناسب وصورته في الماضي، وحولت استلهامات الشعراء له إلى رمز لغوي باهت لا يشير أي جديد لدى المتلقي، فالشاعر من هؤلاء «قد أهمل الأساس التاريخي لشخصية الرشيد الخليفة الكبير الذي عاشت بغداد عصرها الذهبي في خلافته، فكان استخدام الشاعر له رمزاً يجسد صورة الحاكم المنشغل بلهوه عن قضايا أمته»^(١)، والشعراء في مثل هذه الصور النمطية لم يوفقوا في رسم الصورة ذات الدلالة المعبرة للرشيد^(٢)، وذلك لأنهم لم يزدوا أن كرروا وأعادوا هذه الصورة النمطية المعهودة عند المتلقي، التي سجن داخلها الرشيد فلم يعد تردادها شيئاً ذا بال من حياة الشخصية المستلهمة، ولم تعد الشخصية النمطية هذه للرشيد لها من الدلالات والإيحاءات الإشعاعية التي تجعل المتلقي يتطلع للوقوف عليها، وحظ الرشيد أنه سقط بين الشعراء التقليديين الذين لم يزدوا أن كرروا لنا صورته من خلال ملامحها في الماضي دون توظيف لها في الواقع المعاصر لهم، والشعراء من المعاصرين الذين تناولوه من خلال القصيدة الجديدة (الحرّة) ولم يستطيعوا كسر القمقم النمطي الذي أدخله فيها بعض رواد القصيدة، فلم نجد من استطاع التمرد على هذه الصورة النمطية.

ومما يضعف مثل هذه الصور النمطية لبعض الشخصيات الإسلامية التي مثلنا بها - بجانب تكرارها وإبذالها ومحدودية دلالاتها وتجميدها - انقطاعها عن حقيقة صورتها وواقعها في ماضيها مما هو ثابت عند ثقات المؤرخين، ومن ثم فلا دالة ولا رابط قوي يصل ماضي الشخصية المستلهمة بهذه الصورة النمطية المغلوطة التي توطن الشخصية داخلها، ووجود الرابط والدالة بين صورة الشخصية في الماضي وصورتها المعاصرة في استلهام الشاعر لها أساس استلهامي فني تنهض عليه فاعلية استلهام الشاعر للشخصية، وشرط فني في استلهام الشخصية التراثية بما يجعل الشاعر قادراً على توظيفها وتفعيلها في واقعه المعاصر.

هكذا نجد أن التكرار والنمطية قد باتت ظاهرة لها أثرها السلبي على الجانب الفني في استلهام الشعراء للشخصيات التراثية بعامّة والإسلامية منها بخاصة، ومزلق خطير يهدد هذا المنحى الفني التقني - أقصد المنحى الاستلهامي - البالغ التأثير في حركة شعرنا العربي الحديث، والذي له حضوره وفاعليته في تطور هذا الشعر وتوظيفه في الواقع العربي المعاصر الفكري والفني، وفي التعامل مع قضايانا الحياتية المعاصرة.

(١) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ص ٢٥٥.

(٢) انظر السابق نفسه.

الخاتمة

وبعد هذه الدراسة التي تناولت فيها استلهام الشعراء العرب في العصر الحديث للشخصيات الإسلامية التي عاشت في القرون الثلاثة الهجرية الأولى من الإسلام، والتي جاءت محققة للخطة التي رسمتها لها في مقدمة هذه الدراسة، حيث قامت بعرض قضايا هذه الظاهرة الشعرية وتفسيرها وتحليلها وطرح المريات تجاهها.

وقد جاءت الدراسة - والحمد لله - مطابقة في تناولها لقضايا هذه الظاهرة ومشكلاتها المضمونية والفنية كما رسمته لها في المخطط، وقائمة بدراسة تلك القضايا والمشكلات التي برزت في ذهني عندما عقدت العزم وتصديت لدراسة هذا الموضوع.

وقد جاءت أبرز نتائج هذه الدراسة على النحو التالي:

١ - تبين من خلال هذه الدراسة أن شخصيات القرن الأول الهجري هي أكثر الشخصيات استلهاً ثم يلي ذلك شخصيات القرن الثاني ثم شخصيات القرن الثالث، وأن فئة الصحابة رضوان الله عليهم من هذه الشخصيات هم أكثر الشخصيات الإسلامية استلهاً ثم فئة الشعراء، ثم فئة العلماء والدعاة، ثم فئة الحكام والأمراء والولاة. ثم يلي ذلك فئة القادة والفاخرين، ثم فئة الزهاد والعباد، أما أقل الشخصيات الإسلامية المستلهمة فهي فئة القضاة، وأن حظ الشخصيات النسائية المبرزة لا يقل في عدد الاستلهاً لهن عن حظ الشخصيات الرجالية.

٢ - إن استلهمات شعراء ما قبل النصف الثاني من هذا القرن الميلادي (١٩٥٠م) - من الإحيائيين ومن ساروا على نهجهم، ممن لم يأخذوا بقيم القصيدة الجديدة (التفعيلة / الحرة) الفنية - للشخصيات الإسلامية التراثية تكاد تكون في مضامينها خالية من أي شوائب مضمونية وتسير على النهج الإسلامي في تناولها لصفات وملامح تلك الشخصيات، أما في الجانب الفني فإن استلهمات كانت تسجيلية وسطحية ومباشرة لا تتجاوز الحديث عن الشخصية بما هو معروف عنها في كتب التراث، أو استلهاً عن طريق إحدى أدوات البلاغة كالتشبيه والاستعارة والكناية بعيداً عن التحوير الفني والاستلهاً التوظيفي.

وقد سار على هذا المنحى الاستلهاًمي أغلب شعراء النظرية الإسلامية في الأدب، ممن رفضوا الأخذ بقيم القصيدة الجديدة (التفعيلة) ومن لم يستطع تطعيم القصيدة العمودية الأصلية بفنيات الاستلهاًم التوظيفي العميق. أما شعراء القصيدة الجديدة (التفعيلة) أقصد قصيدة ما بعد (عام ١٩٥٠م) فأغلبهم كان أكثر إدراكاً وتحقيقاً لاستلهاًم الشخصيات الإسلامية التراثية استلهاًمًا توظيفياً عميقاً يستغل ملامح الشخصية الإسلامية المستلهمة استغلالاً فنياً لحمل قضاياها الحياتية والتأثير بها في واقعه، وكانوا أكثر قدرة

على التحوير الفني للشخصية المستهلمة بما يجعلها قادرة على حمل مضامينهم ورؤاهم السياسية والفكرية و (الأيديولوجية) التي غالباً ما تنحرف بتلك الشخصيات عن واقعها وحقيقتها التراثية في الجانب المضموني، ولا تعطي أهمية لموقع تلك الشخصيات من الإسلام بل تتعامل معها كعنصر من العناصر التراثية العامة، يكون قيمته بمقدار ما يحقق من مطالب فنية ومضمونية داخل القصيدة.

٣ - إن استلهام الشخصيات الإسلامية في شعرنا العربي الحديث لم يكن عفويًا ولمجرد تحقيق قيمة فنية ليس غير، بل كان استلهاماً مقصوداً لتحقيق أهداف مضمونية تختلف باختلاف العقائد والأيدولوجيات والأفكار التي يحملها الشعراء، وإذا كان المقصود من الاستلهام تحقيق قيمة فنية جمالية في القصيدة فهي إنما تطلب هذه القيمة الفنية لتكون قادرة على التأثير بما تحمله من أفكار، ولذلك فإن من أسباب لجوء الشعراء على مختلف اتجاهاتهم العقيدية والفكرية لاستلهام الشخصيات الإسلامية هو إيجاد مرجعيات تراثية - ذات حس ديني لها وقعها على وجدان المتلقي العربي والمسلم - لتلك الأفكار المعاصرة التي يعتنقها الشاعر ويدعو إليها ويود الإقناع والتأثير بها.

٤ - تبين من هذه الدراسة أن الانحراف (المرفوض) بالشخصيات الإسلامية المستهلمة الذي هو تحريف تشويه وتزوير بحيث يطمس ملامح الشخصية الأصلية أو يبرزها في صورة مضادة لحقيقتها كما هو مرفوض على مستوى المضمون مرفوض كذلك على المستوى الفني لأنه بذلك لم يحقق شروط الاستلهام التوظيفي الفنية كاشتراط (الدالة) وهي الرابط بين الصورة التراثية والمعاصرة وأن تكون الصورة المعاصرة نابعة من الصورة التراثية وغير مضادة لها.

٥ - إن هناك فرقاً بين الانحراف الذي هو تحريف في حقيقة الشخصيات الإسلامية المستهلمة، وتأويل خاطئ لها، وتصويرها بما يضاد ما هي عليه في الماضي من أجل تشويهها، أو تزويرها أو تحميلها فكرة منحرفة عن الإسلام لتؤثر بها في واقعها، والانحراف الذي هو التحوير الفني البريء من أي تشويه أو تزوير أو استغلال للشخصية بما يخالف حقيقتها الدينية، وأن التحريف مرفوض، أما التحوير الفني الذي يلحق الشخصية الإسلامية لكي تكون قادرة على حمل رؤية الشاعر غير المخالفة للدين فهو أمر مقبول بل مطلوب لمن تصدى لاستلهام الشخصية الإسلامية استلهاماً فنياً في الشعر.

٦ - لقد أثبتت قضايا استلهام الشخصيات الإسلامية التراثية في شعرنا العربي الحديث أنه لا يمكن الفصل بين البعد الفني والبعد المضموني في تناولنا للأعمال الإبداعية بعامة والشعرية منها بخاصة وذلك لما نلمسه من تعانق وارتباط شديد بين استلهام شعرائنا - وحتى المجددين منهم من شعراء التفعيلة - للشخصيات الإسلامية ومضامينهم الحياتية ذات المنحى الفكري التي يودون التأثير بها في واقعهم من خلال أدواتهم الفنية النابعة من استلهاماتهم للشخصيات الإسلامية.

٧ - إن استلهام الشخصيات الإسلامية استلهاماً توظيفياً - يقوم على أساس من استدعاء

الشخصية من الماضي واستغلال صفاتها وملامحها ومواقفها وأقوالها في قضايا الشاعر المعاصرة بما يجعلها مؤثرة في عصرنا الحاضر - يمنح تراثنا الإسلامي البعد التطوري الفاعل والمؤثر عبر العصور بمنح شخصياته دلالات حياتية نابغة من الماضي ومؤثرة في الحاضر، كذلك يمنح في المقابل الفعل الشعري مقدرة على الأصالة والفاعلية من خلال جسور التواصل الفني التي يقيمها الشاعر - داخل القصيدة المؤثرة - بين التراث والمعاصرة.

٨ - إن هذه الدراسة بتلمسها قضايا استلهام الشخصيات الإسلامية عند الرواد من شعرائنا في العصر الحديث من الإحيائيين والمحافظين ابتداءً بالبارودي وشوقي وحافظ قد أثبتت أن التفات الشاعر العربي لتراثه في العصر الحديث وإدراكه لأهميته في منجزه الشعري وإمكانية الاستفادة منه فنياً ومضمونياً كانت أقدم وأبعد وأعمق زمناً ووجوداً عند شعرائنا من بداية تأثر شعرائنا المعاصرين في أوائل الخمسينيات من هذا القرن بنظرية استغلال التراث في الشعر التي تأثروا بها من أوروبا ومن الشاعر «إليوت» بخاصة، أما استلهام الشخصيات الإسلامية استلهاً توظيفياً عميقاً فقد كان على يد شعرائنا المعاصرين من أصحاب القصيدة الجديدة من جراء هذا التأثير بالشعر الأوربي وبأطروحات «إليوت» الإبداعية والنقدية في استلهام التراث.

٩ - إن أكثر الشخصيات الإسلامية المستلهمة عند شعراء ما قبل القصيدة الجديدة (١٩٤٧م) من الإحيائيين والمحافظين وعند شعراء الاتجاه الإسلامي هي من الشخصيات الإسلامية السوية المضيئة والمشرقة التي تمثل الصفوة والنموذج والقُدوة من الصحابة والخلفاء والقادة والعلماء، والعباد الذين يجسدون الإسلام وقيمه العليا بنبالتهم وصادق إيمانهم ومواقفهم المشرفة، وذلك لأن هؤلاء الشعراء يتوخون من استلهامهم لهذه الشخصيات أن تمثل القدوة وتصور الأمجاد العربية الإسلامية، ويكثر ترديد استلهام هذه الشخصيات عند هؤلاء الشعراء عند الأزمات والانكسارات السياسية والعسكرية كما هو حال الشعر الذي قيل عقب أعوام (١٩٤٨م، ١٩٥٦م، ١٩٦٧م) وبالمقابل فإن أغلب شعراء القصيدة الحرة من أصحاب الأفكار المخالفة للإسلام (الوجودية والاشتراكية، والشيوعية...) تدور استلهاً ماتهم في أغلبها على الشخصيات المحسوبة على الإسلام التي تمثل الجانب المظلم من تأريخنا الإسلامي، من الشخصيات التي عرفت بالقلق، والخروج، والعقائد والثورات المنحرفة عن الإسلام، والتمردة عليه، لأنها تستطيع أن تحمل من خلال ملامحها التراثية هذه تلك الأفكار والمعتقدات المجافية للإسلامة.

١٠ - اعتماد الشاعر العربي في استلهامه للشخصيات الإسلامية على عدد من المصادر التراثية التي حوت أخبارها وصفاتها ومواقفها وأقوالها وملامح حياتها، وأن اعتماده على هذه المصادر كان اختيارياً انتقائياً مرتبطاً بما يمكن أن يجد فيها من ملامح الشخصية أنه يخدم رؤيته وفكرته التي يود أن يعبر عنها من خلال الشخصية المستلهمة، ولو تخطى في هذا الرواية الوثيقة إلى أخرى ضعيفة.

١١ - إن القصيدة التي تستلهم الشخصيات الإسلامية قصيدة ذات وعي ومعرفة وثقافة، وأن الشاعر الذي يود أن يستلهم الشخصيات الإسلامية في شعره لتحقيق أهدافه الفنية والمضمونية لابد وأن

يكون شاعراً على درجة من المعرفة والوعي والثقافة بمرجعيات الشخصية التراثية، وأن يكون لحظة إبداع القصيدة على وعي وإدراك بفنيات الشعر، وأخبار الشخصية المستلهمة والرؤية المعاصرة التي يود أن يحققها من خلال استلهامه تلك الشخصية، كذلك فإن المتلقي للقصيدة التي تستلهم الشخصيات الإسلامية لابد وأن يكون على وعي ومعرفة وثقافة بملامح الشخصية المستلهمة، والقضية الفكرية التي يود الشاعر أن يعبر عنها من خلال تلك الشخصية، وأنه لا تكفي موهبة الشاعر في حذق مثل هذه القصيدة.

١٢- تثبت هذه الدراسة من خلال تناولها للاتجاهات الفكرية لاستلهام الشخصيات الإسلامية أن هذه الظاهرة وما نجم عنها لدى بعض الشعراء من تشويه وتزوير للشخصيات الإسلامية المستلهمة واستغلالها فكرياً كانت من أقوى العوامل لظهور نظرية في الأدب الإسلامي.

١٣- يضاف إلى ذلك أن التجديد في استلهام الشخصيات الإسلامية بما يجعله استلهاماً توظيفياً عميقاً لم يكن مرتبطاً بظهور القصيدة الحرة على يد رواد التجديد (باكثير والسياب والملائكة) على وجه الدقة، بل كان تحققه في مرحلة متأخرة عن عام (١٩٤٧م) التي هي عام ولادة القصيدة الحرة وتالية لها، وأنه لم يكن لرواد القصيدة الحرة كبير شأن في العملية الاستلهامية التوظيفية، وذلك لانشغالهم بأمور التجديد في الوزن والبناء العروضي للقصيدة العربية، ولذلك كانت استلهاماتهم للشخصيات الإسلامية متواضعة وتكاد تكون نادرة، وأن ولادة القصيدة الحرة كانت إيداناً بأخذ الاستلهام المنحى التوظيفي لكن قضاياه الفنية والمضمونية لم تتحقق إلا على يد الجيل الثاني الذي تلى جيل الرواد وهؤلاء من أمثال عبدالرحمن الشرقاوي وصلاح عبدالصبور وأدونيس والبياتي وأمل دنقل وممدوح عدوان.

١٤- تبرز الدراسة مدى ارتباط الشخصيات الإسلامية المستلهمة بالظروف والأحداث التي تعصف بالأمة، بمعنى أن هناك «شخصيات» يكثر استلهامها في ظروف معينة كإكثار البارودي من استلهام شخصيات الشعراء في فترة نهضته بالشعر العربي الحديث، واستلهام شخصيات الخلفاء الراشدين رضوان الله عليهم عند سقوط الخلافة العثمانية حيث كثر استلهامها عند شوقي ومحرم وحافظ والجارم، واستلهام معاوية بن أبي سفيان ومعن بن زائدة لدى الشعراء الذين ناصروا الدعوات القومية عند بروزها كما هو حال العيسى، وحضور شخصيات أبي ذر الغفاري والحسين بن علي وقائد الزنج علي بن محمد في فترة احتدام التيار الاشتراكي اليساري الشيوعي، وتشبث الشعراء بالشخصيات القيادية أمثال خالد وطارق وعقبة بن نافع عقب نكسة ١٩٦٧م.

١٥- تأثر الشعراء في استلهاماتهم للشخصيات الإسلامية بالمنهج الأسطوري واتساع آفاق تلك الشخصيات لهذا المنهج، فأدخلت بعض الشخصيات الإسلامية المستلهمة عالم الأسطورة ونهضت بجماليات هذا المنهج في الإبداع الشعري، ولكنه كان على حساب صورتها الحقيقية وقديستها الدينية التي غالباً ما شوهت مضامينها، وأن الشخصيات التي دارت حولها أخبار أسطورية وخوارق ومبالغات في

ماضيها قد كانت أكثر الشخصيات استجابة فنياً للمنهج الأسطوري، وأكثر نهوضاً بهذا المنحى من غيرها من خلت أخبارها من الأساطير والخوارق والمبالغات، وهذا يؤيد ما أكدته هذه الدراسة من ضرورة وجود «دالة» بمعنى رابط بين صورة الشخصية الإسلامية في أصل صورتها التراثية وصورتها ومضامينها الجديدة التي وظفت لها حتى تنهض بالعملية الاستلهامية ذات المنحى التوظيفي.

١٦ - من خلال عرض هذه الدراسة للنصوص الشعرية التي استلهمت الشخصيات الإسلامية وتصنيف تلك النصوص وتفسيرها وتحليلها ظهر لها أن الشخصيات الإسلامية من أقدر وأغنى وأثرى العناصر التراثية للعملية الاستلهامية وللتعبير عن هموم الشاعر وقضاياها الحياتية بمختلف اتجاهاتها السياسية والاجتماعية والفكرية والأيدولوجية، لذلك رأينا الشعراء في كثير من قضاياهم يلجأون إليها، وأن بعض تلك الشخصيات تشكل ظاهرة عامة في توظيفاتها السياسية والاجتماعية والفكرية، كما هو حال أبي ذر والحلاج والحسين بن علي والحجاج. التي أثبتت سعة في آفاق استلهامها أكثر من أي عنصر تراثي آخر.

١٧ - ومع أن الشخصيات الإسلامية تمثل عنصراً من عناصر التراث إلا أننا لا ينبغي لنا أن نتعامل معها في توظيفنا لها كمجرد معطى تراثي بعيداً عن أي خصوصية يجب مراعاتها، بل علينا أن نراعي خصوصياتها الدينية التي لا يمكن التنازل عنها، إذا ما أردنا تحويرها، لتنهض بالغاية المتوخاة من وراء استلهامها، فلا يمكن أن نوظف أبا سفيان كشخصية عدائية تحارب الخير والحق لأنه قد أسلم وحسن إسلامه، ولا طلحة بن خويلد الأسدي كرمز للكذب والتضليل بسبب ادعائه النبوة، لأنه قد أسلم وحسن إسلامه ومات شهيداً في سبيل الله، ولا نطلق العنان في منح الشعراء الشخصيات الإسلامية أثناء استلهامهم لها البعد الأسطوري لأنه قد يزورها ويشوهها.

١٨ - توضح هذه الدراسة أن استلهام الشخصيات الإسلامية قد أغنى القصيدة الطويلة، وقصيدة التوقيعات، والمسرحية الشعرية، في شعرنا العربي الحديث وأنضجها، بما هيأ لها من قيم فنية أثرتها، كالرمز الذي يمنحها الإيحاء، وتعدد الدلالات، والوحدة العضوية التي تحقق لها الترابط والتلاحم، والبعد الدرامي الذي يمنحها الموضوعية، كذلك فإن استلهام الشخصيات الإسلامية قد حققت للشاعر المعاصر صناعة الرمز الموحى الذي هو مطلب وغاية كل فن عظيم وراقي، فلقد تطور البناء الرمزي من خلال ما أتاحتها الشخصية الإسلامية المستلهمة بخاصة - من بين عناصر التراث - من قصيدة القناع التي تعد مرحلة راقية ومتقدمة من المراحل التي وصل إليها البناء الرمزي في القصيدة المعاصرة.

١٩ - إن ظاهرة استلهام الشخصيات الإسلامية - بسبب تمثيلها لقيم الرمز والقناع والإيحاء وتوافرها على مضامين الثورة والسياسة والرفض والاعتراب - باتت أقرب الظواهر الشعرية للغموض الذي يصل بها إلى تخوم الإبهام والاستغلاق أحياناً، وأن هذا الغموض يكثر عند شعراء القصيدة الجديدة (الحرّة) ويكاد يكون نادراً عند شعراء المتابعة والتقليد. وأن الغموض الفني مطلوب في القصيدة

الاستلهامية بقدر وأن ما نشعر به من غموض استغلاق أو إبهام في قصائد الاستلهام قد يكون مرده إلى جهل المتلقي بأبعاد الشخصية المستلهمة أو عدم قدرة الشاعر على الإفادة منها .

٢٠- لقد أصاب التكرار والتنميط استلهام الشخصيات الإسلامية عند بعض الشعراء لأسباب أيديولوجية وتقليدية ، وإذا ما أصاب التكرار والتنميط استلهام الشخصية أضعف جانبه الفني وكان له أثره على تدني الاستلهام وجموده ما لم تحض الشخصية المكررة والمنمطة بشاعر مبدع مبتكر يخرج بها إلى آفاق استلهامية جديدة .

٢١- أن هذه الدراسة قد حققت وتوافرت على عدد من الموازنات تتعلق بقضايا هذه الظاهرة ومشكلاتها المضمونية والفنية ، بين الشعراء وطرائق تناولاتهم لقضايا هذه الظاهرة المضمونية والفنية ، من خلال منهج تحليلي ونفدي يجعلها أقرب إلى الحق في ذلك وأجدى وأكثر غنى وثراء لقضايا هذه الظاهرة في تناولات الشعراء لها .

٢٢- هذه الدراسة قد حققت بدراستها لهذه الظاهرة المهمة في شعرنا الحديث من خلال هذا المنحى من التناول ، مطلباً مهماً من مطالبها وهو تجلية ملامح وقسمات شخصيتنا الإسلامية وحضارتها العريقة عندما أبرزت وجلّت الصور الجميلة والمواقف النبيلة والمشرقة التي صورها شعراؤنا باستلهاماتهم لتلك النماذج العظيمة والمبرزة من الشخصيات الإسلامية التي مثلت الصفوة من رجالات الصدر الأول من الإسلام ، واستحضارهم لسيرها العطرة وماضيها المستنير ، وتقديمها غاذج قدوة يحثيها أبناء الأمة في العصر الحاضر ، كذلك بينت هذه الدراسة في المقابل الاستلهامات المشوهة والمزورة التي مارسها بعض الشعراء تجاه بعض الشخصيات الإسلامية ونهت عليها ، وعلى الأسباب الكامنة وراءها ، وبينت مقدار مجانبتها الحق ، الواجب فيها ، وهذه الدراسة بتحقيقها هذا الهدف تكون قد أولت الجانب المضموني لاستلهام الشخصيات الإسلامية الاهتمام الذي طالما تجنب كثير من الدارسين الخوض فيه لخطورته وتشابك قضاياها مع البعد الفني والقيم الجمالية للاستلهام التي يوليها الشعراء والنقاد جل اهتمامهم .

٢٣- وأخيراً أرجو أن أكون قد قدمت ببحثي هذا في «ظاهرة استلهام شعرائنا العرب في العصر الحديث للشخصيات الإسلامية التي عاشت في القرون الثلاثة الأولى من الإسلام» ما كنت أرغب في تحقيقه وهو تقديم دراسة مضمونية وفنية مستقلة ومخصصة لتناول هذه الظاهرة المهمة في شعرنا العربي الحديث تتمحض لدراسة قضاياها ومشكلاتها الفنية والمضمونية وتناولها بالتفسير والتحليل وطرح المراثيات الأقرب للكمال والصواب تجاهها ، وقد جاءت هذه الدراسة - في تقديري وبقدر جهدي - شاملة في قضاياها محققة لأهدافها ومطالبها وغاياتها مشكلة إضافة بكرةً وجديدة في دراستنا الأدبية والنقدية سادة الثغرة التي نهضت من أجل أن تسدها في ساحتنا الأدبية والنقدية .

أما المراثيات والتوصيات التي تود هذه الدراسة طرحها فهي تأتي على النحو التالي :

١ - لقد شكلت بعض الشخصيات الإسلامية التراثية المستلهمة ظواهر استلهامية بارزة لدى بعض شعرائنا، حتى غدت كل شخصية من تلك الشخصيات من خلال تناولات الشعراء لها رمزاً في قضية حياتية بعينها في العصر الحاضر، وتشكل بذلك ظاهرة استلهامية في ساحتنا الأدبية والفكرية كما هو حال أبي ذر الغفاري رضي الله عنه والاشتراكية والحسين بن علي رضي الله عنهما والثورة والنضال والفداء والحجاج بن يوسف والطغيان والجبروت وهارون الرشيد وملاحم صورت علاقة العربي المسلم بالمرأة والسلطة والمال.. بحيث إذا ذكرت الشخصية من تلك الشخصيات حضرت بذكرها قضية حياتية بعينها. وقد كثرت تناولات الشعراء لمثل تلك الشخصيات في تلك القضايا والظواهر وتداخلت وتشابكت واتفقت وتعارضت، لذلك ترى هذه الدراسة حاجة مثل تلك الشخصيات وما تشكله من ظواهر أن تخصص كل شخصية بدراسة مستقلة تدرسها دراسة مفصلة مما سيثري البحث الأدبي والفكري في هذا الجانب ويعمل على جلاء الحق فيه وتكون الدراسة تحت عناوانات مثل : «أبو ذر الغفاري في الشعر العربي الحديث أو المعاصر» ومثله الحسين بن علي والحجاج بن يوسف وهارون الرشيد.

٢ - قيام دراسات مستقلة ومفصلة لبعض للظواهر الفنية والمضمونية المهمة والحاضرة في الساحة الأدبية الناتجة عن استلهام الشعراء العرب في العصر الحديث والمعاصر للشخصيات الإسلامية التراثية بحيث تستقل كل ظاهرة بدراسة تفصيلية تقف بالقراء على نشوئها وتطورها وسبل الإفادة منها في الواقع الحياتي المعاش.

٣ - إقامة دراسات مفصلة ومستقلة عن استلهام شعراء القصيدة العمودية الأصلية من المعاصرين للتراث وشخصياته لتأكيد ما لاحظته هذه الدراسة أو تعديله أو تصحيحه من إخفاق كثير منهم في استلهامهم للتراث وشخصياته استلهاماً فنياً توظيفياً عميقاً يقوم على أساس من «التعبير بالشخصية» وليس «التعبير عنها» وتكرار ما هو معروف عنها والتعرف بعمق على أسباب ذلك وبيان ما إذا كان ذلك الإخفاق الفني يعود إلى آليات القصيدة العمودية كما يزعم البعض أو إلى الشاعر نفسه الذي لم يستطع تطوير آليات هذه القصيدة والإفادة منها لتحقيق فنيات هذه التقنية الشعرية الجديدة التي لحقت القصيدة المعاصرة، ويُعْمَل مثل هذا مع شعراء نظرية الأدب الإسلامي الذين هم أحوج الفئات الشعرية للتعامل مع هذه الشخصيات من خلال منظور استلهامي توظيفي فني يحقق أهدافهم العليا التي نهضوا من أجلها.

٤ - ونظراً لقيام الأعمال الشعرية والأدبية والفنية على مطلب التجديد والتطوير المستمر مضمونياً وفنياً وقيام أساسيات الاستلهام التوظيفي العميق على تقنية التحوير الفني للعنصر التراثي المستلهم بما يجعله قادراً على حمل رؤية الشاعر المعاصرة، وقد يتعذر أحياناً على الشاعر تحقيق هذا المطلب الاستلهامي الفني مع بعض الشخصيات الإسلامية المستلهمة حيث مناطه التغيير التحويري في حقيقة ماضيها، فإن هذه الدراسة توصي بعمل دراسة مستقلة ومفصلة يمكن من خلالها التعرف على الوسائل

والطرق الفنية التي تجعل الشاعر يحقق من خلالها استلهامه لبعض الشخصيات الإسلامية كالصحابة رضوان الله عليهم، بما يجعل الشخصية قادرة على حمل رؤيته الجديدة والمعاصرة دون التردّي في انتهاك قدسيّتها أو تشويهه أو تزوير صورتها.

الفهارس

(١) فهرس المصادر.

(٢) فهرس المراجع.

(٣) فهرس الرسائل العلمية.

(٤) فهرس الدوريات.

(٥) فهرس الموضوعات.

١ - المصادر:

- (١) أحمد الغزاوي وآثاره الأدبية . مسعد العطوي، الطبعة الأولى، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
- (٢) الأعمال السياسية الكاملة . نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٣م.
- (٣) الأعمال الشعرية الكاملة . أحمد عبدالمعطي حجازي، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٣م.
- (٤) الأعمال الشعرية . سليمان العيسى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م.
- (٥) الأعمال الشعرية . عزالدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.
- (٦) الأعمال الشعرية الكاملة . علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار العودة، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨٨م.
- (٧) الأعمال الشعرية الكاملة . محمد أحمد العزب (بدون اسم مطبعة)، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م.
- (٨) الأعمال الشعرية الكاملة . معين بسيسو، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م.
- (٩) الأعمال الشعرية الكاملة . مدوح عدوان، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦م.
- (١٠) الأعمال الشعرية الكاملة . نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثانية عشرة، ١٩٨٣م.
- (١١) الأعمال المسرحية الكاملة . أحمد شوقي، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م.
- (١٢) إلى الجنة عبر أدغال العذاب . محمد المنتصر الريسوني، مطبعة النور، تطوان (المغرب)، الطبعة الأولى، ١٣٩٨هـ.
- (١٣) انتفضي أيتها المليحة . أحمد بن صالح الصالح (مسافر)، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.
- (١٤) إيوان الألمي (شرح ديوان مصطفى صادق الرافعي). حققه وعلق عليه : أسامة محمد السيد، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م.
- (١٥) البراعم . محمد حسن عواد، مطبعة نهضة مصر بالقاهرة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٨م.
- (١٦) بستان عائشة . عبدالوهاب البياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٤م.
- (١٧) تداعيات التثني بين يدي سيف الدولة . خالد محيي الدين البرادعي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٦م.
- (١٨) ترانيم لوطن واحد . مباركة (بات) بنت البراء، المطبعة الطونوية (بدون مكان ولا تأريخ طبع).
- تنبيهات على أحكام تختص بالمؤمنات . صالح بن فوزان الفوزان، مطبوعات وزارة الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، ١٤١٨هـ.
- (١٩) ثار الله (الحسين ثائراً والحسين شهيداً). عبدالرحمن الشرفاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨م.
- (٢٠) جرح الإباء . أحمد فرح عقيلان، منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي (بدون تأريخ طبع).
- (٢١) حقائق الصوت . حسين علي محمد، دار الأرقم، الزقازيق، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.
- (٢٢) حكاية الشال الفلسطيني . محمود مفلح، دار العلوم، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.
- (٢٣) الحلم الأسود . حسين علي محمد، مطبعة الفارسي العربي، الزقازيق، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م.
- (٢٤) الحلم والسفر والتحول . صابر عبدالدايم، المركز القومي للفنون والآداب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (بدون تأريخ طبع).
- (٢٥) خروج رأس الحسين من المدن الخائنة . قاسم حداد، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م.

- (٢٦) دقات فوق الليل . عبده بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢ م.
- (٢٧) دول العرب وعظماء الإسلام . أحمد شوقي، مطبعة مصر، سنة ١٩٩٣ م.
- (٢٨) ديوان أحمد دحبور . دار العودة، بيروت، ١٩٨٣ م.
- (٢٩) ديوان بدر شاكر السياب . دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩ م.
- (٣٠) ديوان أبي تمام (شرح الخطيب التبريزي) . محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤ م.
- (٣١) ديوان توفيق زياد . دار العودة، بيروت، ١٩٧٠ م.
- (٣٢) ديوان الجواهري . جمعه وحققه وأشرف على طبعه: إبراهيم السامرائي وآخرون، مطبعة الأديب، بغداد، ج ١، ٢ - ١٩٧٣ م - ج ٣، ٤ - ١٩٧٤ م - ج ٥ - ١٩٧٥ م.
- (٣٣) ديوان حافظ إبراهيم . أحمد أمين وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٧ م.
- (٣٤) ديوان حسين عرب (المجموعة الكاملة) . شركة مكة للطباعة والنشر، مكة المكرمة (بدون تأريخ طبع).
- (٣٥) ديوان الحطيثة (شرح ابن السكيت) . تحقيق: نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م.
- (٣٦) ديوان خليل حاوي . دار العودة، بيروت، ١٩٩٣ م.
- (٣٧) ديوان الخليل (خليل مطران) . دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٦٧ م.
- (٣٨) ديوان الزبيدي . دار العودة، بيروت، المجلد (١) عام ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م، والمجلد (٢) عام ١٩٨٢ م.
- (٣٩) ديوان الزهاوي (جميل صدقي) . جمع وتقديم: عدلرزاق الهلالي، بيروت، ١٩٧٢ م.
- (٤٠) ديوان سميح القاسم . دار العودة، بيروت، ١٩٨٧ م.
- (٤١) ديوان سعدي يوسف . دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨ م.
- (٤٢) ديوان الشاعر القروي . منشورات وزار الإعلام العراقية، مديرية الثقافة العامة، دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية، بغداد، ١٩٧٣ م.
- (٤٣) ديوان صلاح عبدالصبور . دار العودة، بيروت، المجلد (١ - ٢)، الطبعة الرابعة، ١٩٨٣ م، والمجلد (٣)، ١٩٧٧ م.
- (٤٤) ديوان ضياء الدين رجب . دار الأصفهاني للطباعة، جدة، تأريخ المقدمة ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م.
- (٤٥) ديوان عباس محمود العقاد . منشورات المكتبة العصرية، بيروت، (بدون تأريخ طبع).
- (٤٦) ديوان عبدالله البردوني . دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩ م.
- (٤٧) ديوان عبدالوهاب البياتي . دار الآداب، بيروت، ١٩٦٨ م.
- (٤٨) ديوان عبدالوهاب البياتي . دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٧٩ م.
- (٤٩) ديوان عزيز أباظة . دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، (بدون تأريخ طبع).
- (٥٠) ديوان علي الحارم . دار الشروق، القاهرة وبيروت، الطبعة الثانية، ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م.
- (٥١) ديوان علي محمود طه (الأعمال الكاملة) . دار العودة، بيروت، ١٩٧٢ م.
- (٥٢) ديوان عمر أبو ريشة (المجلد الأول) . دار العودة، بيروت، ١٩٨٨ م.
- (٥٣) ديوان فدوى طوقان . دار العودة، بيروت، ١٩٨٨ م.
- (٥٤) ديوان مجد الإسلام أو (الإلياذة الإسلامية) . أحمد محرم، أشرف على تصحيح ومراجعته: محمد إبراهيم الجيوشي، مكتبة دار العروبة، ومطبعة المدني، القاهرة، ١٩٨٣ - ١٩٦٣ م.

- (٥٥) ديوان محرم (أحمد محرم). جمعه : محمود أحمد محرم، مكتبة الفلاح، الكويت، الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ - ١٩٨٤م.
- (٥٦) ديوان محمد العيد خليفة. منشورات وزارة التربية الوطنية بالجزائر، مطبعة البعث، قسنطينة، ١٩٦٧م.
- (٥٧) ديوان محمود درويش. دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية عشرة، ١٩٨٧م.
- (٥٨) ديوان محمود سامي البارودي. حققه وشرحه : علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار المعارف، مصر، ١٣٩١هـ - ١٩٧١م.
- (٥٩) ديوان معروف الرصافي. شرح مصطفى السقا، دار الفكر العربي، الطبعة الرابعة (بدون تأريخ طبع).
- (٦٠) ديوان من وحي فلسطين. عمر بهاء الدني الأميري، دار الفتح، بيروت، الطبعة الأولى، ١٣٩١هـ - ١٩٧١م.
- (٦١) ديوان هاشم الرفاعي (الأعمال الكاملة). جمع وتحقيق : محمد حسن بريغش، مكتبة الحرمين، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.
- (٦٢) الراية. محمود مفلح، دار عمار، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٣م.
- (٦٣) الرحيل على جواد النار. حسين علي محمد، الهيئة لمصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.
- (٦٤) الزحف المدنس. جابر قميحة، مكتبة وهبة ومكتبة النهضة المصرية، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.
- (٦٥) الزمان الجديد. حسن الأمراني، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م.
- (٦٦) سأتيك بالسيف والأقحوان. حسن الأمراني، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.
- (٦٧) شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة. شرحه وقدم له : عبد.أ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
- (٦٨) شموخ في زمن الانكسار. عبدالرحمن بن صالح العشماوي، مكتبة العبيكان، الرياض، الطبعة الثانية، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م.
- (٦٩) الشوقيات. أحمد شوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، البعة العاشرة، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.
- (٧٠) صدى الأعماق. محمد إياد صلاح الدين العكاوي، دار الخاني، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ.
- (٧١) صور على حائط المنفى. خالد محيي الدين البرادعي، دار غندور ودار الطليعة، الطبعة الأولى، ١٩٧٠م.
- (٧٢) الطريق إلى النور. محمد منير الجنبار، دار الشواف، مطابع الفرزدق، الرياض، ١٤١١هـ - ١٩٩٠م.
- (٧٣) طيفان على نقطة الصفر. أحمد بن يحيى البهكلي، مطابع دار الهلال للأوفست، الرياض، الطبعة الثانية، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م.
- (٧٤) العباسة. عزيز أباطة، شركة فن للطباعة، مصر، (بدن تأريخ طبع).
- (٧٥) عرس في مأثم الحجاج. مصطفى محمد الغماري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨٢م.
- (٧٦) على أعتاب الرضا. علي الجعار، آمون للطباعة والتجليد، ١٩٩٣م.
- (٧٧) على درب الجهاد. زاهر بن عواض الألمي، مطابع الفرزدق، الرياض، الطبعة الثالثة، ١٤٠٤هـ.
- (٧٨) على درب الله. محمد المنتصر الريسوني، ديسبريس، تطوان، المغرب، الطبعة الأولى، ١٣٩٨هـ.
- (٧٩) عندما يرف ابن تيمية صبح الولادة. محمد المنتصر الريسوني، تطوان، المغرب، الطبعة الأولى، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
- (٨٠) عندما يسقط العراف. أحمد صالح الصالح (مسافر)، دار المريخ، الرياض والقاهرة، الطبعة الأولى، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م.

- (٨١) عودة الغائب . محمد الحسناوي، دار الوفاء، المنصورة، مصر، الطبعة الثانية، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م .
- (٨٢) في زورقي . عبدالله بن إدريس، عالم الكتب، شركة العيكان، الرياض، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م .
- (٨٣) القصاصد الإسلامية الطوال في العصر الحديث . حلمي بن محمد القاعود، دار الاعتصام، القاهرة (بدون تأريخ طبع).
- (٨٤) الكتب السبعة (رواية عن الريزي). سميح القاسم، دار الجديد، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م .
- (٨٥) كيف ألقاك . نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م .
- (٨٦) المجموعة الكاملة . فاروق جويده، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م .
- (٨٧) مدائن الفجر . صابر عبدالدايم، دار البشير، عمان، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م .
- (٨٨) مدينة الكبار . نجيب كيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٨م .
- (٨٩) لمرايا . محمود مفلح، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م .
- (٩٠) مريئة فارس سابق . غازي عبدالرحمن القصيبي، تهامة للنشر، جدة، الطبعة الثانية، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م .
- (٩١) مسافر في سنبلات الزمن . صابر عبدالدايم، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٩٩٧م .
- (٩٢) معاناة شاعر . محمد بن سعد الدبل، النادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م .
- (٩٣) ملحمة البوسنة والهرسك (الجرعة الكبرى). عدنان رضا النحوي، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م .
- (٩٤) ملكة الرماد . حسن الأمrani، منشورات المشكاة، المطبعة المركزية، وجدة، المغرب، ١٩٨٧م .
- (٩٥) من الشعر الإسلامي الحديث . مختارات من شعراء الرابطة رقم (١)، إصدار رابطة الأدب الإسلامي العالمية، دار البشير، عمان (الأردن، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م .
- (٩٦) من صرخات الإيمان . حسن بن يحيى الذاري، مطابع مذكور، القاهرة، (بدون تأريخ طبع).
- (٩٧) الترف تحت الحجر . علي الجندي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨م .
- (٩٨) نقوش إسلامية على الحجر الفلسطيني . محمود مفلح، دار الوفاء للطباعة والنشر، المنصورة، مصر، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م .
- (٩٩) يا أمة الإسلام . عبدالرحمن بن صالح العشماوي، مكتبة العبيكان، الرياض، الطبعة الثانية، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م .

٢- المراجع :

- (١٠٠) الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن . عبدالعزيز صالح المقالح، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م .
- (١٠١) الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث . أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السادسة، ١٩٧٧م .
- (١٠٢) اتجاهات الشعر العربي المعاصر . إحسان عباس، دار الشروق، عمان، الطبعة الثانية، ١٩٩٢م .
- (١٠٣) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر . محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة السابعة، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٤م .
- (١٠٤) الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر . مفيد قميحة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م .

- (١٠٥) الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث . عمر دقاق، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٥ م.
- (١٠٦) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث . علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٦ م.
- (١٠٧) أخبار الدول وآثار الأول في التاريخ . لأبي العباس أحمد بن يوسف الدمشقي الشهير بالقرماني، عالم الكتب، بيروت، (بدون تأريخ طبع).
- (١٠٨) أدباء سعوديون . مصطفى إبراهيم حسين، دار الرفاعي، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤٠٤ هـ - ١٩٩٤ م.
- (١٠٩) الأدب الإسلامي ضرورة . أحمد محمد علي، رابطة الجامعات الإسلامية، الطبعة الأولى، ١٤١١ هـ - ١٩٩١ م.
- (١١٠) الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجنائية التطرف . جابر قميحة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م.
- (١١١) أدب عبدالرحمن الشرفاوي . ثريا العسلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥ م.
- (١١٢) الأدب العربي المعاصر في مصر . شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٧٤ م.
- (١١٣) الأدب في عالم متغير . شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية، ١٩٧١ م.
- (١١٤) الأدب والأسطورة . محمد شاهين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٦ م.
- (١١٥) الأدب وفنونه . عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، الطبعة السادسة، ١٩٧٦ م.
- (١١٦) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر . علي عشري زايد، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلام، طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى، ١٩٧٨ م.
- (١١٧) الاستشراق في الأدبيات العربية . علي بن إبراهيم النملة، مطبعة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤١٤ هـ - ١٩٩٣ م.
- (١١٨) الاستشراق (المعرفة والسلطة والإنشاء) . إدوارد سعيد، نقله إلى العربية: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤ م.
- (١١٩) الاستشراق والاتجاهات الفكرية في التاريخ الإسلامي . مازن مطبقاني، مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٥ م.
- (١٢٠) الاستيعاب في أسماء الأصحاب . القرطبي المالكي، حاشية على كتاب الإصابة في تمييز الصحابة لابن حجر العسقلاني، دار الكتاب العربي، بيروت (بدون تأريخ طبع).
- (١٢١) الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر . محمد عبدالحفي، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٧ م.
- (١٢٢) أسطورة الموت والانبعث في الشعر العربي الحديث . ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨ م.
- (١٢٣) الإسلام والحضارة الغربية . محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثامنة، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م.
- (١٢٤) إسلاميات أحمد شوقي . سعاد عبدالوهاب عبدالكريم، نشر مكتبة مدبولي، مطابع الأهرام، الجيزة الكبرى، الطبعة الأولى، ١٩٨٧ م.
- (١٢٥) الاشتراكية في الإسلام . طه المدور، دار الكتب، بيروت، (بدون تأريخ طبع).

- (١٢٦) **أضواء على الأدب الحديث**. أحمد محمد الحوفي، دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٨١ م.
- (١٢٧) **الأعلام**. خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السابعة، ١٩٨٦ م.
- (١٢٨) **الأغاني**. لأبي الفرج بن الحسين بن محمد الأصفهاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب)، (بدون تأريخ طبع).
- (١٢٩) **افتراءات فيليب حتى وبيروكلمان على التأريخ الإسلامي**. عبدالكريم علي باز، تهامة، جدة، الطبعة الأولى، ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م.
- (١٣٠) **ألف ليلة وليلة**. دار مكتبة الحياة، بيروت (بدون تأريخ طبع).
- (١٣١) **إليوت وأثره على صلاح عبدالصور والسياب**. محمد شاهين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢ م.
- (١٣٢) **الأمالي وذيل الأمالي والنوادر**. لأبي علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي، دار الكتب العلمية، بيروت (بدون تأريخ طبع).
- (١٣٣) **الانعزاليون في مصر**. رجاء النقاش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م.
- (١٣٤) **الأنواع الأدبية**. ترجمة: حسن عون، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٩٠ م.
- (١٣٥) **بحوث تجريبية في الأدب المقارن**. حلمي بدير، الدار الفنية، القاهرة، ١٩٨٨ م.
- (١٣٦) **بحوث في الأدب الإسلامي**. حلمي بدير، دار الوفاء للطباعة والنشر، المنصورة، الطبعة الأولى، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م.
- (١٣٧) **البداية والنهاية**. لأبي الفداء الحافظ ابن كثير الدمشقي، وثقه: علي محمد معوض وصاحبه، وضع حواشيه: أحمد أبو ملحم وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٥ هـ - ١٩٩٤ م.
- (١٣٨) **بدر شاكر السياب**. دراسة في حياته وشعره، إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة السادسة، ١٩٩٢ م.
- (١٣٩) **البيان العربي**. بدوي طبانة. دار العودة، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٧٢ م.
- (١٤٠) **تأريخ الأدب العربي**. ريجنس بلاشير، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٤ م.
- (١٤١) **تأريخ الأدب العربي (العصر الإسلامي)**. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة العاشرة، (بدون تأريخ طبع).
- (١٤٢) **تأريخ الأدب العربي**. كارل بروكلمان، نقله إلى العربية: عبدالحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة، (بدون تأريخ طبع).
- (١٤٣) **تأريخ الإسلام (السياسي والديني والثقافي والاجتماعي)**. حسن إبراهيم حسن، الطبعة السابعة، ١٩٦٤ م، (بدون مطبعة).
- (١٤٤) **تأريخ الأم والملوك (تأريخ الطبري)**. لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م.
- (١٤٥) **تأريخ بغداد**. لأبي بكر أحمد بن الخطيب البغدادي، دار الكتاب العربي، بيروت، (بدون تأريخ طبع).
- (١٤٦) **تأريخ الخلفاء**. لجلال الدين السيوطي، حققه: قاسم الشماخي الرفاعي، ومحمد العثماني، دار القلم، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٧ هـ - ١٩٩٦ م.

- (١٤٧) تاريخ خليفة بن خياط. تحقيق: أكرم ضياء العمري، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٣٩٧هـ - ١٩٧٧م.
- (١٤٨) تاريخ الشعر العرب الحديث. أحمد قبش، دار الجليل، بيروت، تأريخ المقدمة، ٧ ربيع ثاني من عام ١٣٩١هـ.
- (١٤٩) تاريخ اليعقوبي. أحمد بن أبي يعقوب، دار بيروت، بيروت، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.
- (١٥٠) تمهيد الشعر العربي. إبراهيم خليل، دار الكرم للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
- (١٥١) التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث (دراسات وقضايا). صابر عبدالدايم، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٤٠٩هـ - ١٩٩٠م.
- (١٥٢) تخريري الشعرية. عبدالوهاب البياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م.
- (١٥٣) تحت راية الإسلام. نجيب كيلاي، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
- (١٥٤) التراث الإنساني في شعر أمل دنقل. جابر قميحة، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
- (١٥٥) تعريف برابطة الأدب الإسلامي العالمية. من إصدارات الرابطة، الطبعة الثانية، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م.
- (١٥٦) توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر. أشجان محمد الهندي، مطبوعات النادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م.
- (١٥٧) الثالث والمتحول. علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار الساقي، الطبعة السابعة، ١٩٩٤م.
- (١٥٨) جدد وقدماء. مارون عبود، دارمارون عبود ودار الثقافة، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨٠م.
- (١٥٩) جماليات القصيدة المعاصرة. طه وادي، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، ١٩٨٩م.
- (١٦٠) الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث. عصام محمد الشنطي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م.
- (١٦١) الحداثة في الشعر العربي المعاصر بين التنظير والتطبيق. الكتاب الأول التنظير، عبدالحמיד جيدة، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.
- (١٦٢) الحداثة في الشعر العربي المعاصر. بيانها ومظاهرها، محمد حمود، الشركة العالمية للكتاب ودار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
- (١٦٣) الحداثة في الشعر. يوسف الخال، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
- (١٦٤) الحداثة في النقد الأدبي المعاصر. عبدالمجيد زراقات، دار الحرف العربي، بيروت، البعة الأولى، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.
- (١٦٥) حديث الأربعاء. طه حسين (أعماله الكاملة)، المجلد الثاني، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٠م.
- (١٦٦) حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق. عبدالحكيم بلبع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠م.
- (١٦٧) حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه. أحمد بسام ساعي، دار المأمون، دمشق، الطبعة الأولى، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م.
- (١٦٨) حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي. إبراهيم الخاوي، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.

- (١٦٩) حركة الإبداع . خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م.
- (١٧٠) الحلاج موضوعاً للآداب والفنون العربية والشرقية - قديماً وحديثاً. مصطفى الشبيبي، مطبعة المعارف، بغداد، البعة الرابعة، ١٩٧٦م.
- (١٧١) حلية الأولياء طبقات الأصفياء . للحافظ أبي نعيم أحمد بن عبد الله الأصبهاني، دار الكتاب العربي، بيروت ودار الريان للتراث، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
- (١٧٢) حوار مع الشعر الحر. سعد دعبيس، مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية، الطبعة الأولى، ١٩٧١م.
- (١٧٣) خزانة الأدب. لعبد القادر عمر البغدادي، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية، ١٤٠٢هـ - ١٩٨١م.
- (١٧٤) خصائص الأدب العربي. أنور الجندي، دار لكتاب اللبناني ودار الكتاب المصري، بيروت - القاهرة (بدون تأريخ طبع).
- (١٧٥) خصوصية المسرح العربي. خالد محيي الدين البرادعي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٦م.
- (١٧٦) دراسات أدبية. أحمد هيكل، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.
- (١٧٧) دراسات في الشعر العربي المعاصر. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة السابعة، ١٩٧٩م.
- (١٧٨) دراسات في النقد الأدبي. أحمد كمال زكي، دار الأندلس، بيروت (بدون تأريخ طبع).
- (١٧٩) دراسات في النقد الأدبي المعاصر. محمد زكي العشماوي، دار الشروق، القاهرة وبيروت، البعة الأولى، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.
- (١٨٠) دراسة في لغة الشعر (رؤية نقدية). رجاء عيد، منشأة المعارف بالاسكندرية، (بدون تأريخ طبع).
- (١٨١) دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر). محسن اطيماش، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨٢م.
- (١٨٢) ديوان الشعر العربي في القرن العشرين. راضي صدوق، دار كرم للنشر، فياعايتيا، روما، الطبعة الأولى، ٤١٤هـ - ١٩٩٤م.
- (١٨٣) أبو ذر الزاهد المجاهد. منير محمد الغضبان، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، الطبعة الثالثة، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
- (١٨٤) رؤية إسلامية للاستشراق. أحمد غراب، المنتدى الإسلامي، لندن، الطبعة الثانية، ١٤١١هـ.
- (١٨٥) رحلتي مع الأدب الإسلامي. نجيب كيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٥م.
- (١٨٦) الرمز في الشعر السعودي. مسعد العطوي، مكتبة التوبة، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م.
- (١٨٧) الرمز والأسطورة في شعر بدر شاكر السياب. علي بن عبدالمعطي البطل، شركة الربيعان، الكويت، الطبعة الأولى، عام ١٩٨٢م.
- (١٨٨) الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م.
- (١٨٩) الرمزية في الأدب العربي. درويش الجندي، نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، (بدون تأريخ طبع).
- (١٩٠) الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث. خالد الكركي، دار الجليل، بيروت، ومكتبة الرائد العلمية، عمان (الأردن)، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.
- (١٩١) زمن الشعر. علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣م.

- (١٩٢) **سير أعلام النبلاء**. شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤١١هـ - ١٩٨١م.
- (١٩٣) **سير الخلفاء الراشدين (سير أعلام النبلاء)**. شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي، تحقيق: بشار عواد معروف، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م.
- (١٩٤) **السيرة النبوية**. لأبي محمد عبد الملك بن هشام، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، الطبعة الثانية، (بدون اسم مطبعة ولا تأريخ طبع).
- (١٩٥) **الشاعر العربي الحديث مسرحياً**. محسن اطميش، منشورات، وزارة الإعلام العراقية، دار الحرية للطباعة، ١٣٩٧هـ - ١٩٧٧م.
- (١٩٦) **الشخصية الإسلامية في الأدب المسرحي المعاصر**. عبد المرحي زكريا خالد، نشر مكتبة زهراء الشرق، تأريخ المقدمة، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م.
- (١٩٧) **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**. عبد الحلي بن العماد الحنبلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت (بدون تأريخ طبع).
- (١٩٨) **شرح نهج البلاغة**. لابن أبي الحديد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، مصورة عن طبعة دار إحياء الكتاب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، الطبعة الثانية، ١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م.
- (١٩٩) **الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته (التقليدية)**. محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.
- (٢٠٠) **الشعر العربي المعاصر (روائعه ومدخل لقراءته)**. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.
- (٢٠١) **الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية)**. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٦٦م.
- (٢٠٢) **الشعر في إطار العصر الثوري**. عز الدين إسماعيل، دار الحداثة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م.
- (٢٠٣) **الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث**. محمد عبد اللطيف سحرتي، مطبوعات تهامة للنشر والمكتبات، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الثانية، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.
- (٢٠٤) **شعرنا الحديث إلى أين؟**. غالي شكري، دار الشروق، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.
- (٢٠٥) **الشعر والثورة في الأدب العربي المعاصر**. عبد الرحمن حوطش، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٧م.
- (٢٠٦) **الشعر والشعراء**. لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٣٧٧هـ - ١٩٥٨م.
- (٢٠٧) **الشيعة والتشيع (فرق وتأريخ)**. إحسان إلهي ظهير، لاهور، باكستان، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.
- (٢٠٨) **صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر**. صالح جواد الطعنة، مطبوعات النادي الأدبي بالرياض، ١٣٩٩هـ.
- (٢٠٩) **الصورة الأدبية**. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت (بدون تأريخ طبع).
- (٢١٠) **صورة العرب في الصحافة البريطانية**. حلمي خضر ساري، ترجمة: عطا عبد الوهاب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.
- (٢١١) **الصورة النمطية للإسلام والعرب في مرآة الإعلام الغربي**. عبد القادر طاش، شركة الدائرة للإعلام المحدود، الرياض، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.

- (٢١٢) **الصومعة والشرفة الحمراء**. نازك الملاثة، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.
- (٢١٣) **ضحى الإسلام**. أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة العاشرة (بدون تأريخ طبع).
- (٢١٤) **الطبقات الكبرى لابن سعد**. دار صادر، بيروت، (بدون تأريخ طبع).
- (٢١٥) **ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر**. محمد أحمد العزب، سلسلة إقرأ (٤٤٢)، دار المعارف، القاهرة، ديسمبر ١٩٧٨م.
- (٢١٦) **العبر في خبر من غير**. لأبي عبدالله محمد بن أحمد الذهبي، تحقيق: أبي هاجر محمد السعيد بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
- (٢١٧) **العقد الفريد**. أحمد بن محمد بن عبدربه الأندلسي، تحقيق: محمد سعيد العريان، دار الفكر ومكتبة الرياض الحديثة، الرياض، (بدون تأريخ طبع).
- (٢١٨) **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**. علي عشري زايد، دار مرجان للطباعة، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م.
- (٢١٩) **الفرق بين الفرق**. عبدالقاهر بن طاهر بن محمد البغدادي، تعليق: إبراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م.
- (٢٢٠) **فصول في الأدب الحديث والتقد**. يوسف عز الدين، دار العلوم، الرياض، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
- (٢٢١) **فصول في الشعر ونقده**. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، (بدون تأريخ طبع).
- (٢٢٢) **فن الشعر**. إحسان عباس، دار الشروق، عمان (الأردن)، الطبعة الرابعة، ١٩٨٧م.
- (٢٢٣) **فنون الأدب المعاصر في سوريا**. عمر دقاق، دار الشرق العربي، بيروت، المؤسسة العلمية للوسائل التعليمية، حلب، (بدون تأريخ طبع).
- (٢٢٤) **الفهرست**. لمحمد بن إسحاق النديم، تعليق الشيخ: إبراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م.
- (٢٢٥) **فوات الوفيات والذيل عليها**. محمد بن شاکر الکتبی، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (بدون تأريخ طبع).
- (٢٢٦) **في الأدب الإسلامي المعاصر**. محمد حسن بريغش، مكتبة الحرمين، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
- (٢٢٧) **في الأدب الحديث**. عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، الطبعة السابعة، (بدون تأريخ طبع).
- (٢٢٨) **في رحاب المسرح**. محمد السيد عباس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.
- (٢٢٩) **في الشعر العراقي الجديد**. طراد الكبسي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، تأريخ المقدمة ١٩٧٢م.
- (٢٣٠) **في نقد الشعر**. محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٧٧م.
- (٢٣١) **قصتي مع الشعر**. نزار قباني، منشورات نزار قباني، الطبعة السادسة، ١٩٨٢م.
- (٢٣٢) **قضايا أدبية (رؤية إسلامية)**. عبدالباسط بدر، مكتبة العبيكان، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م.
- (٢٣٣) **قضايا الشعر المعاصر**. نازك الملاثة، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السابعة، ١٩٨٣م.
- (٢٣٤) **قضية الشعر الجديد**. محمد النويهي، دار الفكر ومكتبة الخانجي، الطبعة الثانية، ١٩٧١م.
- (٢٣٥) **الكامل في التاريخ**. لأبي الحسن علي بن أبي الكرم محمد الشيباني المعروف (بابن الأثير)، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.

- (٢٣٦) كتاب النقائض (نقائض جرير والفرزدق). لأبي عبيدة معمر بن المثنى التميمي البصري، باعتناء المستشرق الإنجليزي (بيفان)، مطبعة بريل، ليدن، ١٩٠٥ م.
- (٢٣٧) لغة الشعر العراقي المعاصر. عمران خضير حميد الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، البعة الأولى، ١٩٨٢ م.
- (٢٣٨) لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية. السعيد الورقي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٣ م.
- (٢٣٩) المؤلف والمختلف. للحسن بن بشر الأمدي، تصحيح: فريتس كرنكو، مكتبة القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م.
- (٢٤٠) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. لضياء الدين بن الأثير، قدمه وحققه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، طبع ونشر مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بالفجالة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٣٧٩ هـ - ١٩٥٩ م.
- (٢٤١) مجموعة أعلام الشعر. عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٠ م.
- (٢٤٢) مجموعة الفتاوى. أحمد بن تيمية الحراني، عني بها وخرج أحاديثها عامر الجزار وأنور الباز، مكتبة العبيكان، الطبعة الأولى، ١٤١٩ هـ - ١٩٩٨ م.
- (٢٤٣) محمد ﷺ في الشعر العربي الحديث. حلمي بن محمد القاعود، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المصنورة، الطبعة الأولى، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٧ م.
- (٢٤٤) مدخل إلى الأدب الإسلامي. نجيب كيلاي، كتاب الأمة، قطر، الطبعة الأولى، ١٤٠٧ هـ.
- (٢٤٥) مدرسة بدر الشعرية وشعراؤها. أحمد الخاني، ١٤٠١ هـ، (بدون اسم مطبعة).
- (٢٤٦) مروج الذهب ومعادن الجوهر. علي بن الحسن المسعودي، شرح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م.
- (٢٤٧) مستقبل الثقافة. طه حسين، المجموعة الكاملة لمؤلفاته، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٣ م.
- (٢٤٨) المسرح بين الفن والفكر. نهاد صالحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ م.
- (٢٤٩) المسرح الشعري بعد شوقي. محمد عبدالعزيز الموافي، مطبوعات نادي المدينة المنورة الأدبي، الطبعة الثانية، ١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م.
- (٢٥٠) المسرح الشعري العربي. رفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ م.
- (٢٥١) مسرح صلاح عبدالصبور (دراسة فنية). محمد محمود رحومة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٠ م.
- (٢٥٢) المسرح في الوطن العربي. علي الراعي، عالم المعرفة، العدد (٢٥)، صفر وربيع الأول ١٤٠٠ هـ - يناير كانون الثاني ١٩٨٠ م، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت.
- (٢٥٣) مسلمون ثوار. محمد عمارة، دار الشروق، القاهرة وبيروت، الطبعة الثالثة، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٠ م.
- (٢٥٤) مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية. أحمد زكي بدوي، دار الكتب المصرية، القاهرة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٢ هـ - ١٩٩١ م.
- (٢٥٥) معجم الأدياء. ياقوت عبدالله الحموي، دار الكتب العلمي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١١ هـ - ١٩٩١ م.
- (٢٥٦) معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين. مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع، الطبعة الأولى، ١٩٩٥ م.
- (٢٥٧) معجم البلدان. لأبي عبدالله ياقوت بن عبدالله الحموي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م.

- (٢٥٨) المعجم الفلسفي . جميل صليبياء، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، ١٩٨٢م.
- (٢٥٩) المعجم الفلسفي . مراد وهبة، دار مأمون، الطبعة الثالثة، ١٩٧٩م.
- (٢٦٠) معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية . الدائرة للإعلام المحدودة، الرياض، الطبعة الثانية، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م.
- (٢٦١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب . مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م.
- (٢٦٢) مقالات في النقد الأدبي . محمد مصطفى هدار، دار العلوم، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.
- (٢٦٣) مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي . عبدالباسط بدر، دار المنار، جدة، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
- (٢٦٤) المنحى الشخصي لحياة الحلاج شهيد الصوفية في الإسلام . لويس ماسينون، ترجمة: عبده بدوي، ضمن كتابه شخصيات قلقة في الإسلام، وكالة المطبوعات، الكويت، الطبعة الثالثة، ١٩٧٨م.
- (٢٦٥) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي . صلاح فضل، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٨٠م.
- (٢٦٦) موسوعة التاريخ الإسلامي . أحمد شليبي، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثامنة، ١٩٨٥م.
- (٢٦٧) نحن والتراث . محمد عابد الجابري، المركز الثقافي العربي، بيروت، البعة السادسة، ١٩٩٣م.
- (٢٦٨) نحو أدب إسلامي معاصر . أسامة يوسف شهاب، دار البشير، عمان، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
- (٢٦٩) نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد . عبد الرحمن رأفت الباشا، دار البردى، الرياض، (بدون تأريخ طبع).
- (٢٧٠) نحو منهج إسلامي في رواية الشعر ونقده . مصطفى عليان، دار البشير، عمان (الأردن)، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.
- (٢٧١) النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر . حسن بن فهد الهويمل، من إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة، الرياض، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.
- (٢٧٢) النظام الأساسي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية . مطابع العبيكان، الرياض، الطبعة الثانية، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م.
- (٢٧٣) النقد الأدبي الحديث . محمد غنيمي هلال، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.
- (٢٧٤) النقد الفني . جيروم ستولينثر، ترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.
- (٢٧٥) هذا أبو ذر . حسني شيخ عثمان، دار المنار، جدة، الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.
- (٢٧٦) هذا الشعر الحديث . أحمد سليمان الأحمد، منشورات مكتبة النوري، دمشق، (بدون تأريخ طبع).
- (٢٧٧) واقع القصيدة العربية . محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م.
- ٣ - الرسائل العلمية :
- (٢٧٨) ظاهرة الغموض في القصيدة الحديثة . لمياء زهدي الخواجاء، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م.
- ٤ - الدوريات :
- (الملفات) :
- (٢٧٩) الاستشراق . صادر عن الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد الأول، كانون الثاني ١٩٨٧م.

- (٢٨٠) الاستشراق . الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العدد الثاني ، شباط ١٩٨٧ م .
- (٢٨١) بياذر . النادي الأدبي بأبها ، العدد (٢١) جمادى الأولى ١٤١٨ هـ .
- (٢٨٢) العقيق . النادي الأدبي بالمدينة المنورة ، مجلد (٤) ، العددان (٨ ، ٧) ، محرم ١٤١٥ هـ .
- (المجلات) :
- (٢٨٣) الآداب البيروتية . السنة (١٤) ، العدد (٣) ، آذار مارس ١٩٦٦ م .
- (٢٨٤) الآداب البيروتية . السنة (١٤) ، العدد (٨) ، آب أغسطس ١٩٦٦ م .
- (٢٨٥) الآداب البيروتية . السنة (١٥) ، العدد (٩) ، أيلول سبتمبر ١٩٦٧ م .
- (٢٨٦) الآداب البيروتية . السنة (١٦) ، العدد (١٠) ، تشرين الأول أكتوبر ١٩٦٨ م .
- (٢٨٧) الآداب البيروتية . السنة (١٧) ، العدد (٥) ، أيار مايو ١٩٦٩ م .
- (٢٨٨) الآداب البيروتية . السنة (١٧) ، العدد (٧) ، تموز يوليو ١٩٦٩ م .
- (٢٨٩) الآداب البيروتية . السنة (١٧) ، العدد (١٠) ، أكتوبر ١٩٦٩ م .
- (٢٩٠) الآداب البيروتية . السنة (١٨) ، العدد (٥) ، مايو ١٩٧٠ م .
- (٢٩١) الآداب البيروتية . السنة (٢٠) ، العدد (١١) ، نوفمبر ١٩٧٢ م .
- (٢٩٢) الإنسان . تصدر من باريس بفرنسا ، السنة (الأولى) ، العدد (الثاني) ، محرم ١٤١٠ هـ ، أوت - آب ١٩٩٠ .
- (٢٩٣) الدراسات الإسلامية . دبي ، الإمارات العربية المتحدة ، العدد (٧) لعام ١٤١٤ هـ - ١٩٩٣ م .
- (٢٩٤) عالم الفكر . الكويت ، المجلد (السابع عشر) ، العدد (الرابع) ، يناير ، فبراير ، مارس ١٩٨٧ م .
- (٢٩٥) عالم المعرفة . الكويت ، العدد (٢٥) ، صفر وربيع الأول لعام ١٤٠٠ هـ ، يناير - كانون الثاني ١٩٨٠ م .
- (٢٩٦) فصول (المصرية) . المجلد (١) ، العدد (١) ، أكتوبر ١٩٨٠ م .
- (٢٩٧) فصول (المصرية) . المجلد (١) ، العدد (٤) ، رمضان ١٤٠١ هـ - يوليو ١٩٨١ م .
- (٢٩٨) فصول (المصرية) . المجلد (٢) ، العدد (١) ، ذو الحجة ١٤٠٢ هـ - أكتوبر ١٩٨١ م .
- (٢٩٩) فصول (المصرية) . المجلد (٣) ، العدد (١) ، أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٢ م ، (الجزء الأول) .
- (٣٠٠) فصول (المصرية) . المجلد (٤) ، العدد (٣) ، إبريل - مايو - يونيو ١٩٨٤ م (الجزء الأول) .
- (٣٠١) فصول (المصرية) . المجلد (٥) ، العدد (٣) ، الجزء الأول ، إبريل - مايو - يونيو ١٩٨٥ م .
- (٣٠٢) فصول (المصرية) . المجلد (٥) ، العدد (٤) ، الجزء الثاني ، يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٥ م .
- (٣٠٣) فصول (المصرية) . المجلد (٧) ، العدد (١-٢) ، أكتوبر ١٩٨٦ م ومارس ١٩٨٧ م .
- (٣٠٤) الكاتب (المصرية) . السنة (١٦) ، العدد (١٨٠) ، مارس ١٩٨٦ م .
- (٣٠٥) المجلة (المصرية) . السنة (١٤) ، العدد (١٥٩) ، مارس ١٩٧٠ م .
- (٣٠٦) المجلة (المصرية) . السنة (١٤) ، العدد (١٦٢) ، يونيو ١٩٧٠ م .
- (٣٠٧) المجلة (المصرية) . السنة (١٤) ، العدد (١٦٣) ، يوليو ١٩٧٠ م .
- (٣٠٨) المجلة (المصرية) . السنة (١٤) ، العدد (١٦٦) ، أكتوبر ١٩٧٠ م .
- (٣٠٩) المجلة (المصرية) . السنة (١٥) ، العدد (١٧٢) ، إبريل ١٩٧٠ م .
- (٣١٠) المجلة (المصرية) . السنة (١٥) ، العدد (١٧٥) ، يوليو ١٩٧٠ م .
- (٣١١) المعرفة (السورية) . السنة (٣٥) ، العدد (٣٩٧) ، تشرين الأول - أكتوبر ١٩٩٦ م .
- (٣١٢) المنهل (السعودية) . مجلد (٥٩) ، العام (٦٣) ، العدد (٥٤٣) ، جمادى الأولى ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م .
- (٣١٣) النص الجديد . العدد (٢) لعام ١٤١٥ هـ - ١٩٩٤ م .

الصفحة	الموضوع
٥	الإهداء
٧	المقدمة
١٥	التمهيد : الشعر العربي الحديث والشخصيات الإسلامية
١٧	١ - مفهوم الاستلهام
٢٤	٢ - تحدد المراد بالشخصيات الإسلامية وأبرز تلك الشخصيات
٢٥	٣ - أسباب اتجاه الشعر العربي الحديث إلى استلهام الشخصيات الإسلامية
٢٦	أ - الأسباب الموضوعية لاستلهام الشخصيات الإسلامية
٤٣	ب - الأسباب الفنية لاستلهام الشخصيات الإسلامية
٤٤	٤ - بدايات اتجاه الشعراء إلى استلهام الشخصيات الإسلامية، وأطواره، وأبرز أعلامه ..
٤٥	* الطور الأول : طور البدايات (المباشرة والتسطيح)
٤٨	* الطو الثاني : طور التحول والانتقال (التعميق في الاستلهام)
٥١	* الطور الثالث : طور النضج والتوظيف (الاستلهام العميق)
الباب الأول	
٥٧	الفصل الأول : مصادر استلهام الشخصيات الإسلامية
٥٩	مدخل
٦١	أولاً : المصدر الديني
٦٣	أ - القرآن الكريم
٦٨	ب - الحديث النبوي الشريف
٧٤	ثانيًا : المصدر التاريخي
١٠٠	ثالثًا : المصدر الأدبي
١٠٠	أ - شعر الشعراء
١١٠	ب - كتب الأدب العامة
١٢٠	ج - كتب الأدب الشعبي
١٢٦	رابعاً : الاستشراق
١٤٣	خامساً : وسائل الإعلام
١٥٠	- تداخل المصادر
١٥٢	- طرق استلهام المصادر وشخصياتها

الصفحة	الموضوع
١٦١	الفصل الثاني : تصوير الشخصيات الإسلامية من حيث الواقع والانحراف
١٦٣	١ - مدخل
١٧٠	١ - صورة الخلفاء الراشدين والصحابة رضوان الله عليهم
١٩٨	٢ - صورة الحكام والأمراء والولاة
٢٢٦	٣ - صورة القادة والفاتحين
٢٤٠	٤ - صورة العلماء والدعاة
٢٥٩	٥ - صورة القضاة
٢٦٠	٦ - صورة الزهاد والعباد
٢٧٦	٧ - صورة الشعراء
٢٨٨	٨ - صورة المرأة
٣٠٣	١ - جدول إحصائي تصنيفي بالشخصيات الإسلامية المستلهمة
٣١١	١ - ملحوظات حول الجدول
٣١٣	الفصل الثالث : الاتجاهات الفكرية لاستلهام الشخصيات الإسلامية
٣١٥	١ - مدخل
٣٢٠	١ - الاتجاه الفكري الإسلامي
٣٤٧	٢ - الاتجاهات الفكرية الأخرى
٣٤٧	أ - اتجاه الغلاة
٣٥٤	ب - الاتجاه الصوفي
٣٥٨	ج - الاتجاه المسيحي
٣٦٣	د - الاتجاه اليساري الماركسي
٣٨١	٣ - الاتجاه القومي
٤١٢	٤ - الاتجاه الإقليمي (الانعزالي)
الباب الثاني	
٤٣٣	الفصل الأول : المتابعة والتجديد في استلهام الشخصيات الإسلامية
٤٣٥	١ - *مدخل
٤٣٦	١ - المتابعة (التقليد)
٤٧٥	٢ - التجديد

الصفحة	الموضوع
٤٧٥	أ - من المباشرة إلى التوظيف
٤٩٩	ب - مظاهر التجديد
٤٩٩	أولاً : التجديد في الإطار الأسلوبي الفني (الرؤية الفنية)
٤٩٩	أ- التحوير في الشخصية المستهلمة
٥٢٠	ب- تحويل الشخصية المستهلمة إلى معادل موضوعي لتجربة الشاعر
٥٣٠	ج- التجديد في استلهام الشخصية من خلال البنية الدرامية
٥٤٤	د- أن تتحول الشخصية المستهلمة إلى تجربة كاملة لدى الشاعر
٥٥٢	ثانياً : التجديد في إطار المضمون الحضاري (الرؤية الحضارية)
٥٥٣	أ- الملمح الثوري
٥٥٧	١- الملمح الثوري السياسي
٥٧٩	٢- الملمح الثوري الاجتماعي
٥٨٨	٣- الملمح الثوري الحضاري
٥٩٣	ب- الملمح البطولي أو التضحية القائمة على الموت من أجل الحياة
٦٠٥	ج- الملمح الوجودي
٦٢١	الفصل الثاني : الاتجاهات الفنية لاستلهام الشخصيات الإسلامية
٦٢٣	* مدخل
٦٢٤	١- بناء القصيدة
٧١١	٢- التقريرية والرمز
٧٥٧	٣- الحقيقة والأسطورة
٧٧٩	٤- الوضوح والغموض
٨٢٣	٥- التكرار والنمطية
٨٣٦	الخاتمة
٨٤٥	الفهارس
٨٤٧	١- فهرس المصادر
٨٥٠	٢- فهرس المراجع
٨٥٨	٣- فهرس الرسائل العلمية
٨٥٨	٤- فهرس الدوريات
٨٦١	٥- فهرس الموضوعات

