محمود محمد شاكر شاعراً

إعداد
أماني حاتم مجدي بسيسو

المشرف
الدكتور محمد علي أبو حمدة

قدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في
اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا
الجامعة الأردنية

آب، 2004

الإهداء

إلى قلبه الذي صاغ لي قلباً، وبتّ فيّ من روحه روحاً، فهو في عروقي نبض وفي فكري نبع
إبداع.. لئن كان أولى لخطّ اسمه قبل اسمي، ولغلب ضياءُ شمسه ومضات نجمي..

إلى أبي،

إلى خطوها الذي رافق حانياً خطوي، إلى قلبها الذي أعطى فأضحى رمزاً لأطيب العطاء،
إلى أناملها الرفيقة التي مسحت دمعِي، إلى عينيها اللتين أطمح لسعادتهما..

إلى أمي،

إلى مَنْ شاطرني الكثير، همّي وآمالي والحياة، فهو لي نعمّ القرين..

إلى زوجي،

إلى بسمتها الوضّاءة بالأمل، إلى براءة الطفولة في ضحكتها، إلى بعض مني، أضحت كلّ

روحي..

إلى بُنيّتي "آية"،

إلى هؤلاء خاصّتي، وإلى عموم مَنْ سطر بقلمه كلمات حقّ، في عرفان فضل ذلك الطود

الشامخ: "محمود محمد شاكر" رحمه الله،

أهدي..

أمني

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة: (محمود محمد شاكر شاعراً) وأجيزت بتاريخ

التوقيع

أعضاء لجنة المناقشة

.....

الدكتور محمد علي أبو حمدة، مشرفاً
أستاذ مساعد النقد العربي - اللغة العربية

.....

الدكتور محمد بركات أبو علي، عضواً
أستاذ البلاغة العربية - اللغة العربية

.....

الدكتور محمد حسن عواد، عضواً
أستاذ النحو العربي - اللغة العربية

.....

الدكتور سلمان محمد القضاة، عضواً
أستاذ النحو العربي - اللغة العربية (جامعة اليرموك)

شكر وتقدير

اللهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك، اللهم لك الحمد حتى ترضى، ولك الحمد إن رضيت، ولك الحمد بعد الرضا.

أتوجه بعظيم الامتتان لأستاذي الفاضل الدكتور محمد علي أبو حمدة، الذي أشرف على جهدي في هذه الرسالة، وما ألاجهداً في نصحي وإرشادي، وتصويب خطاي على درب البحث العلمي السديد، كما أثني على سعة صدره، وحسن تقبُّله لذلك الإصرار العنيد، الذي قومه، فلم يقسُ ولم يظلم، فله جزيل الشكر.

كما أشكر لأستاذي العزيز الأستاذ الدكتور محمد حسن عواد عظيم حذبه علي، ورعايته لي، بعطفه الأبوي الودود.

والشكر موصول لأستاذي: الأستاذ الدكتور محمد بركات أبو علي، و الأستاذ الدكتور سلمان القضاة على تفضلهما بقبول مناقشة هذه الرسالة، وتقويم مُنادها، وتصويب رأيها.

وأعظم من الشكر، وأجلُّ من العرفان، إن كان بوسع الإنسان، لمقام والدي الحبيب، الذي أفدتُ إفادةً جليلةً من واسع علمه، وعميق محبته للغة القرآن الكريم، ومن مكتبته العامرة، ومن فائق تشجيعه، فقد كان قلبه يهتز طرباً كلما خطت يمناي حرفاً في هذه الرسالة، جزاه الله عني خير الجزاء، وأعظم له أجراً.

والشكر بعدُ لصديقتي الحميمة تغريد، التي أعاننتي على طباعة هذه الأوراق، ولأخي وقرّة عيني مجدي الذي بذل جهداً في تنسيقها لتظهر بصورتها الأخيرة على وجهٍ يُرضي.

والحمد لله أولاً وآخراً

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
شكر وتقدير	د
فهرس المحتويات	هـ
الملخص باللغة العربية	ز
المقدمة	1
الفصل الأول: محمود محمد شاكر: صورة حياة	4 - 21
التلقي والتكوين	5
الشباب والثورة والإبداع	8
الاكتهال والنضج	16
من سماته الشخصية	19
الفصل الثاني: محمود محمد شاكر: منهجه في التدوق	22 - 44
ماذا عنى محمود بالتدوق؟	23
أصول المنهج	29
نماذج من تجربة التطبيق:	
أ. المتبني	34
ب. نمط صعب ونمط مخيف	40
الفصل الثالث: محمود محمد شاكر: رؤيته الشعرية	45 - 58
تعريفه للشعر	46
أركان الشعر	46
التجربة الشعرية	48
مهمة الشاعر في الحياة	52
توافق مع النظرية الديوانية	55
الفصل الرابع: قراءة في شعر محمود محمد شاكر	59 - 84
قراءة في قصيدة: القوس العذراء	61
قراءة في قصيدة: ألسنت التي...؟!	71
قراءة في قصيدة: اعصفي يا رياح...!	77
الفصل الخامس: موازنة بين شعر محمود محمد شاكر وسيد قطب ...	85 - 122
أولاً: ظواهر موضوعية:	
1) الاغتراب الزماني	
أ. الموت والحياة	88
ب. التفكير والقلق الوجودي	94

96	 ج. المرأة (2) الاغتراب المكاني
102	 أ. الذات والمجتمع
103	 ب. الطبيعة ثانياً: ظواهر فنية: (1) الأخيلا والصور أ. انتماء الصور الشعرية إلى عالم الأفكار
106	 والشعور النفسي
108	 ب. الصورة الحية
111	 ج. الصورة التمثيلية (2) المعجم الشعري والتراكيب اللغوية أ. المعجم الشعري
113	
118	 ب. التراكيب اللغوية والأساليب التعبيرية
123	 الخاتمة
124	 قائمة المصادر والمراجع
129	 الملخص باللغة الإنجليزية

محمود محمد شاكر شاعراً

إعداد
أماني حاتم بسيسو

المشرف
الدكتور محمد علي أبوحمدة

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن مدى ارتباط النفس الشاعرة بمواقف صاحبها في الحياة، وبنظراته إلى الشعر، وبمنهجه في تذوق النصوص الشعرية، ثم انعكاس ذلك كله في شعره، وتقع في خمسة فصول:

- الفصل الأول يتناول صورة حياة محمود شاكر، كما يعكسها شعره وكتابات وشهادات معاصريه، وتسير في سياق تاريخي قائم على تتبع مراحل العمرية بدءاً بمرحلة التلقي والتكوين، مروراً بالشباب والثورة والإبداع، وانتهاءً بالاكتهال والنضج، وتقف الدراسة على وصف أبرز سمات شخصية محمود، التي تُعدّ مُفسّرةً لمواقفه في الحياة ومسيرته في الإبداع.
- أما الفصل الثاني فيركز على منهجه في تذوق الشعر، في محاولةٍ للوصول إلى حقيقته كما عاها محمود، ثم يتعرّض لأصول منهجه في محاولةٍ لاستنباط ما تشابه بين منهج محمود، ومنهج كلٍّ من الجرجاني في (دلائل الإعجاز) وابن سلام في (طبقات فحول الشعراء)، ثم يتم التمثيل لتذوق محمود، بالاستناد إلى تجربته في كتابي: (المتنبي) و(نمط صعب ونمط مخيف).
- ويتناول الفصل الثالث رؤية محمود الشعرية متضمنة تعريفه للشعر وأركانه، ووصفه للتجربة الشعرية كما يعانها الشاعر، وإيمانه بمهمة الشاعر ودوره في الحياة، ثم يتعرض لمشابه قامت بين نظراته للشعر، ونظرة جماعة الديوان، وما امتاز به عنها.
- ويأتي ذلك الفصل الرابع الذي يُركز على شعر محمود، ضمن منهج في القراءة لا يقتصر على الدراسة الفنية وحسب، بل يتناول - إلى جانب ذلك - رؤية الشاعر التي استنبطتها قصائده، وقد تناول نماذج من شعر محمود متمثلة في قصائده: (القوس العذراء)، (ألسنت التي...؟!)، (اعصفي يا رياح).
- وأخيراً يقيم الفصل الخامس موازنة بين شعر محمود، وشعر سيد قطب، حيث اشتركا في معالجة موضوعات متشابهة، بأساليب فنية متقاربة، إلا أن كلا منهما تميز في عرضها بأسلوبه الخاص.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
رَبِّ يَسِّرْ وَأَعِنُّ...

المقدمة

لعلّ رغبة التّبيُّر بمواهب أفذاذ هذه الأُمَّة وعلمائها، هي الدافع الأساسي لإنشاء هذه الدراسة، يُضاف إلى ذلك ما احتلّه شعر محمود شاكر ومواقف حياته من منزلةٍ في نفس الباحثة، فكان السعي للتعرف إلى محمود شاعراً، كما عُرف - من قبل - عالمَ لغةٍ، محققاً، أديباً، ناقداً، متعدد المواهب.

والدراسات التي تناولت جانب الشعر لدى محمود شاكر، اقتصرت على الوقوف عند إحدى قصائده، كالذي يُلاحظ فيما كتب الدكتور إحسان عباس عن القوس العذراء في (دراسات عربية وإسلامية)، وتناول الدكتور محمد مصطفى هذارة لها من زاوية الإبداع الفني، والوقوف على علاقتها بالتراث في كتيب للدكتور محمد أبو موسى يحمل عنوان: (القوس العذراء وقراءة التراث)، وإشادة الدكتور زكي نجيب محمود بها وتقريظها في مقال له بمجلة الكتاب، وإشارة محمد سعيد المسلم وجمال مرسي بدر إلى بعض أخطاء وردت في وزنها وتفعيلاتها، فيما تولى محمود شاكر الردّ عليه وقتذاك.

أمّا أفراد قصائده الأخرى، فلم يتناولها أحد بدراسة متكاملة، وقد أشار الدكتور زكريا سعيد علي إلى قصيدة: (أذكرني قلبي) في مقال له بعنوان: (محمود شاكر وشقاء العلماء)، إلا أنّ دراسته ركّزت على عاطفة الشاعر، وأسلوب التكرار الذي شاع في القصيدة وفي سائر شعره، أما الدكتور إبراهيم الكوفي فقد وقف في كتابه: (محمود شاكر سيرته الأدبية ومنهجه النقدي) على تتبع حركة وجدان محمود في الحياة من خلال حسّ تاريخي، وكذا فقد أورد الدكتور عادل سليمان جمال في مقدمة ديوان: (اعصفي يا رياح) حديثاً عن عصر محمود الأدبي والسياسي، وأثره في صقل شاعريته وتميُّز إبداعه، كما توقّف عند عدد من قصائده، فعكس من خلالها نظرتة للحياة ومعاناته فيها.

أمّا هذه الدراسة، فتقع في خمسة فصول:

- الفصل الأول يتناول صورة حياة محمود شاكر، كما يعكسها شعره وكتاباتته وشهادات معاصريه، وتسير في سياق تاريخي قائم على تتبع مراحل العمرية بدءاً بمرحلة التلقي والتكوين، مروراً بالشباب والثورة والإبداع، وانتهاءً بالاكتهال والنضج، وتقف الدراسة على وصف أبرز سمات شخصية محمود، التي تُعدّ مُفسّرةً لمواقفه في الحياة ومسيرته في الإبداع.
- أما الفصل الثاني فيركّز على منهجه في تذوق الشعر، في محاولةٍ للوصول إلى حقيقته كما عاها محمود، ثم يتعرّض لأصول منهجه في محاولةٍ لاستنباط ما تشابه بين منهج محمود، ومنهج كلٍّ من الجرجاني في (دلائل الإعجاز) وابن سلام في (طبقات فحول

(الشعراء)، ثم يتم التمثيل لتذوق محمود، بالاستناد إلى تجربته في كتابي: (المنتبي) و (نمط صعب ونمط مخيف).

- ويتناول الفصل الثالث رؤية محمود الشعرية متضمنة تعريفه للشعر وأركانه، ووصفه للتجربة الشعرية كما يعانها الشاعر، وإيمانه بمهمة الشاعر ودوره في الحياة، ثم تلتفت الدراسة إلى مَشَابَهة قامت بين محمود ونقاد جماعة الديوان في النظرة إلى الشعر ومفاهيمه، وتخلص إلى تميّزه عنهم بكونه تمثل نظريته في شعره، فيما وقف شعر الديوانيين دون نظريتهم.
- ويلى ذلك الفصل الرابع الذي يُركز على شعر محمود، ضمن منهج في القراءة لا يقتصر على الدراسة الفنية وحسب، بل يتناول - إلى جانب ذلك - رؤية الشاعر التي استبطنتها قصائده، وقد تناول نماذج من شعر محمود متمثلة في قصائده: (القوس العذراء)، (ألسنتي...!!)، (اعصفي يا رياح).
- أما الفصل الخامس فيُقيم موازنة - في الموضوعات الشعرية، والأساليب الفنية - بين شعر محمود وشعر سيّد قطب، وكنّا الشخصيتين - فيما استنتجت الباحثة - شخصية شاعرة، صاغت الشاعرية مواقف حياتها، وصيغت مواقفها في الحياة أقرب ما تكون شبيهاً بالشعر.

وفيما يخصّ منهج البحث، فإنّ الدراسة لم تقم على اصطناع منهج واحد بعينه، إذ اقتضى الأمر أن تعتمد الباحثة غير منهج، فاستعانت بالمنهج التاريخي بغية تتبع مراحل حياة الشاعر، وبالمنهج النفسي الذي أمكنها من تفسير سمات نفسية الشاعر، وتعدّي الأمر ذلك للاستعانة بالمنهج التحليلي الذي لا بُدّ منه للوقوف على بعض الأقوال الشعرية والنثرية وتحليلها لمعرفة ما يهدف إليه الشاعر وذلك قدر المستطاع، كما قامت الموازنة الشعرية على منهج من استقراء ظواهر معينة غلبت على شعر الشاعرين، ثم ملاحظة أسلوب كلّ منهما في عرضها فنياً، وأخيراً فقد حاولت الدراسة تطبيق منهج القراءة في تناولها لشعر محمود، وهذا المنهج يتوقف عند مضمون القصيدة محاولاً استنباط رؤية عامة تُجمّعها بحيث تقوم بناءً واحداً، وكياناً متماسكاً، كما يولي اهتماماً للناحية الفنية بالوقوف على التأمل في الصورة الشعرية، واللغة الشعرية، والإيقاع الموسيقي، وكلّ ذلك طيَّ قراءة أبيات القصيدة، دون التقيّد بترتيب الأبيات كما أوردها الشاعر.

وفصول هذه الدراسة - جميعها - محاولة للكشف عن مدى ارتباط النفس الشاعرة بمواقف صاحبها في الحياة، وبنظرة إلى الشعر، وبمنهجه في تذوق النصوص الشعرية، ثم انعكاس ذلك كلّ في شعره، وليس كلّ الشعراء - فيما ترى الباحثة - يصلح لأن يُدرَسَ بهذا الأسلوب، إنها رحلة طويلة مع شعر الشاعر، ومع نفسه ووجدانه، ليُمتحن صدقه، وليكون حقيقاً بهذه الخاصة.

وبعد، فالباحثة لا تستطيع أن تزعم أنها قالت الكلمة الفاصلة في هذا الموضوع، أو تدّعي أنّها استوعبت كل حقائقه ودقائقه، وحسبها أن تقول إنها بذلت الجهد في البحث والتقويم والحكم، وأنها حاولت أن تسير في بحثها سيراً منهجياً، وكلّ أملها أن يتابع الدارسون الكشف والقراءة النقدية الفاحصة، وأن يستكملوا الحلقات المفقودة.

والحمد لله أولاً وآخراً

أمانى حاتم بسيسو
قسم اللغة العربية وآدابها - الجامعة الأردنية
عمّان - الأردن
1425هـ - 2004م

ليست هذه الأوراق سرداً لسيرة حياة محمود شاكر، إنما هي محاولة للتأمل في شخص محمود: الإنسان، أخلاقه، ميوله، مبادئه، من خلال كلامه عن نفسه، وشهادة الآخرين له، وليس تقسيمها بحسب السياق التاريخي، إلا بغية ملاحظة تطور حياته، وأثر ذلك في شخصيته.

التلقي والتكوين ..

هو محمود بن محمد شاكر بن أحمد بن عبد القادر من آل أبي علياء، من أشرف جرجا بصعيد مصر، ينتهي نسبه إلى الحسين بن علي بن أبي طالب⁽¹⁾، ولد في مدينة الإسكندرية، ليلة عاشوراء الاثنين عام 1327 هـ، الموافق أول شباط/فبراير عام 1909م⁽²⁾.

درج في بيت علم ودين، فولده الشيخ محمد شاكر ابن الأزهر، ثم أمين دار الفتوى، ثم مفتي السودان، ثم وكيل الجامع الأزهر⁽³⁾، وقد أدخل تطويراً في تعليم الأزهر بتأييد من الخديوي عباس حلمي الثاني، كما اشترك معه في وضع حجر الأساس للجامعة المصرية عام 1912 ثم تفرغ للعمل السياسي، وكتابة المقالات في الصحف في مختلف الشؤون السياسية والاجتماعية والدينية⁽⁴⁾، وكانت داره مورداً كثير الزحام لعلية القوم، والعلماء والأدباء ورجال الأزهر⁽⁵⁾.

وجد محمود لأمه هو العالم الشيخ الجليل هارون عبد الرزاق، أحد كبار علماء المذهب المالكي في مصر، تعلم في الأزهر واشتغل بتدريس اللغة العربية، وكان له اهتمام بالتأليف⁽⁶⁾.

(1) ينظر: شاكر (محمود محمد)، جمهرة مقالات الأستاذ محمود محمد شاكر، جمعها وقرأها وقدم لها: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2003، (وسيلي ذكره تحت مسمى: جمهرة مقالات شاكر اختصاراً): 1011/مجلة المجلة، أحمد محمد شاكر: إمام المحدثين، العدد19، تموز/يوليو 1958.

(2) ينظر: سالم (محمد رشاد وأصحابه)، دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى أديب العربية الكبير أبي فهر بمناسبة بلوغه السبعين، مطبعة المدني، القاهرة، 1982: 13م.

(3) ينظر: ذاته: إمام (أحمد حمدي) أبو فهر محمود محمد شاكر والحضارة الإسلامية: 602.

(4) ينظر: شاكر (عبد الرحمن)، محمود محمد شاكر فنان الكلمة العربية، مجلة الهلال أيلول/سبتمبر 1997: 18-20، وسيلي ذكرها تحت مسمى (فنان الكلمة).

(5) ينظر: مكي (الطاهر أحمد)، معالم هادية على طريق سيرة عطرة، مجلة الهلال، شباط/فبراير 1997: 70.

(6) ينظر: الزركلي (خير الدين)، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1979، ج6: 156.

وأخوه أحمد الذي يكبره بسبعة عشر عاماً، إمام من أئمة الحديث الشريف، له اجتهاد ومذهب معروف بين المشتغلين بعلم جرح الرجال وتعديلهم، وقد عمل في القضاء، وأسهم في نشر التراث الإسلامي، بما حققه من كتب الحديث والفقه والأدب⁽¹⁾.

وقد اتصلت العائلة الشاكرية بالسياسة، لصلة الشيخ محمد شاكر مع الخديوي، ولأن ابنه علياً كان عضواً عاملاً في الحزب الوطني، وعضواً بلجنة الخطابة في الأزهر، فكان يتعرض لإلقاء القبض عليه، والمساءلة، والتفتيش، ومصادرة بعض الأوراق⁽²⁾. وهكذا، فقد نشأ محمود طفلاً، في بيت سمته أن من فيه يتحدثون بطلاقة وذلاقة، في مجالات العلم والدين والسياسة، لذا تربى معه التوق إلى محاكاة الكبار وتقليدهم، أكثر من الميل إلى عالم الطفولة، ومرح الأطفال وهزلهم.

دخل الفتى محمود المدرسة الابتدائية، وكان أول درس تلقاه هو درس اللغة الإنجليزية التي استولت على اهتمامه وانتباهه، واحتلت في نفسه مكانة فاقت إلفه القديم للغة، وكان ذلك مدعاةً لتهاونه في درس العربية، ومن ثم رسوبه في امتحانها، فاضطر أن يعيد السنة على مضض، وامتلاً قلبه ملأ من الدروس المعادة، واتسع وقته فشارك إخوته الكبار في الذهاب إلى الأزهر، وهناك سمع - لأول مرة - مطارحة الشعر، وهو لا يدرك من معنى الشعر إلا القليل، كما وقع تحت يديه ديوان المتنبي، فجعله وردة في ليله ونهاره حتى حفظه، ومن ذلك الحين طفقت أنغام الشعر العربي تتردد في جوانح الفتى⁽³⁾، ولم يكن يدري أنه سيتعلق بهذا الشعر حتى يتعشقه، ويدافع عنه دفاعه عن أعلى ما يملك.

وظل يتنازع الفتى محمود ميله للعربية، وميله للإنجليزية، وميل ثالث أقوى إلى الرياضيات، فلم يكن له هم سوى إتقانها والتوسع فيها، وطغى شغفه بها على سائر ميوله فأثر الالتحاق بالقسم العلمي، ونال درجة البكالوريا عام 1925.

وفي غضون عام 1922، توثقت معرفته بالشيخ سيد بن علي المرصفي، أحد كبار علماء الأزهر، حيث حضر بعض دروسه التي كان يلقيها على طلبة العلم في الأزهر، واتخذ المرصفي كبعض ولده لسابق معرفته بالشيخ محمد شاكر، وأخذ محمود يقرأ عليه الأدب والشعر في بيته، ولاح للفتى محمود فرق كبير في أسلوب إلقاء المرصفي للدروس العامة بالأزهر،

(1) ينظر: جمهرة مقالات شاكر: 1011، 1014، مجلة المجلة، أحمد محمد شاكر.

(2) ينظر: فنان الكلمة: 20، 21.

(3) ينظر: شاكر (محمود محمد)، أباطيل وأسما، مطبعة المدني، القاهرة، ط2، 1972: 556، 557.

حيث يلتزم الجدّ والوقار، يتخللهما شيء من المزاح، إلا أن سمت الأستاذية يغلب عليه⁽¹⁾، أما أسلوبه في بيته فتغلب عليه عاطفة الأبوة، وقد لمسه محمود في استقباله إياه، ومقاله ذات مرة وقد رأى الفتى ناحل الجسم ثائر الشعر: "كأنك آيب من سفر بعيد أيها الفتى"، ولم يزل يكرر مقاله ويده على يد الفتى⁽²⁾، ويقع ذلك من نفس الفتى محمود موقع الماء من ذي غلّة صادي، فأحساس شيخه بما كان ينتابه من شعور بالغربة، لهو بصيص أمل يقذف في نفسه - الفتية القلقة - شعوراً بشيء من الألفة، يطمئنه ويهدّئ من روعه.

ولتعلق الفتى بشيخه، شُغف بمواهبه، وبحسن تمثله للقصيدة، التي يُلقبها وكأنه يُوجّه بها خطاباً للمستمع، وقد تاق محمود لأن يكون مستمعاً - على قرب من الشيخ، وفي خلوة عن الناس - ليحس أن الخطاب يعنيه وحده، ولذا فقد تسرّب إلى نفس الفتى أن إلقاء المرصفي للشعر في بيته كان ذا ميزة مُفضّلة، فهو لا يقرؤه بقصد الشرح والإبانة، إنما هو يترنم، ويقف على الأبيات يعيدها ويردها، "ويشير بيديه وتبرق عيناه، وتضيء معارف وجهه، ويهتّر ويرفع من قامته ماداً ذراعيه ملوحاً بهما يهيم أن يطير، وترى شفثيه والكلمات تخرج من بينهما، تراه كأنه يجد للكلمات في فمه من اللذة والنشوة والحلاوة ما يفوق كل التصوّر"⁽³⁾، كما كان يحمل معنى الثقة والاعتدال والتمكن في فهم المعنى الذي يتغنى به، مما يلقي في ذهن السامع أن الشيخ توصل إلى إدراك المعاني الخفية التي طويت في نفس الشاعر⁽⁴⁾. وقد كان كل ذلك مما ملك نفس الفتى، وحدا به إلى إدراك سرّ مخبوء في طوايا ألفاظ الشعر، فتعلق بالشعر، وازداد شعوره بعظمة اللغة، بل وأصبح ديدنه التغني بالقصيدة، إذا همّ بقراءتها متذوقاً، على النمط الذي جرى عليه المرصفي.

وزاد كلف الفتى باللغة، تعرّفه على الرافعي عام 1923، حيث قرأ كتابه (المساكين)، فأرسل إليه برسالة يروم صلته، فكان ردّ الرافعي كتاباً رقيقاً أشرقت له نفس الفتى⁽⁵⁾، وتوثقت بعده روابط وشيجة بينهما، ويُنبئ رثاء محمود للرافعي عن عميق المحبة التي كانت تحيا معهما،

(1) ينظر: جمهرة مقالات شاعر: 1179، مجلة الثقافة، المتنبي: لبتني ما عرفته (3)، العدد 63، كانون أول/ديسمبر 1978.

(2) ينظر: ذاته: 314، مجلة الرسالة، بعض الذكرى، العدد 696، 1946.

(3) ذاته: 1179، مجلة الرسالة، المتنبي لبتني ما عرفته (3).

(4) ينظر: ذاته: 316، مجلة الرسالة، بعض الذكرى.

(5) ينظر: ذاته: 704، مجلة المقتطف، وحي القلم، المجلد 90، شباط/فبراير، 1937.

ولم تمت بوفاة الرافعي، بل إن محموداً ناجاه بتكرار ندائه: (أيها الحبيب)⁽⁶⁾، في مناجاة تثير كوامن الحزن.

وفي ذكرى الرافعي، يقول محمود: "لست أدري! فأنا أذكر الرافعي، أعرفه أديباً شاعراً فيلسوفاً... رجلاً قد انصرف بهمه إلى الأدب والفكر يجد فيهما ما يجد، ولكني حين أذكره، لا أجد في نفسي إلا الصديق وحده. لم أعاشره طويلاً حتى أقول إني أعي للناس خبره وأعرف عنه ومن أمره ما لا يعرفه غيري، كلا لست أدعي ما ليس عندي، ولكني كنت أبدأ معه بحبي له وصدائقي، وكان هو أبدأ يحوطني بروحه في أنفاس من حنانه وحبه. كنا روحين تناظرتا من بعيد وتتاسمتا من قريب فعرفته وعرفني. كان بيننا سرّ جامع لا أدري كيف أصفه، ولكن كان من يعرفني ويعرفه يجد آثاره ويرى من بعض بيناته"⁽¹⁾.

ومحمود يؤمن بأن الرافعي "كاتب قد استولى على الأمد في مادة الكتابة"⁽²⁾، ومرّد ذلك إلى فكره وعلمه وبيانه وفنّه، ففكره فكر المؤمن الذي يرى ببصيرته، فينفذ إلى أسرار السماء، وهو يُدمن الفكرة، ويدبّر النظر فيها، وتقليبها، ومقارنتها بقرائنها، فتولد له من الفكرة الواحدة آلاف الأفكار. أما علمه، فقد أخطأ من ظن الرافعي يريد الإغراب على الناس في كلامه بغية التفاصح، إنما كان لمعانيه حق اختيار الألفاظ المناسبة لها من مخزونه اللغوي الغني⁽³⁾، وأما بيان الرافعي وفنه فتمثل في إدراكه لجوهر الجمال وأصل البناء، فالخير والشر والفضيلة والرذيلة عنده موضوعات للأسرار، وهو إذ يقف عليها لا يصورها كما تبدو، بل يحاول أن يبيث فيها حركة الأحياء في الامتزاج والتداخل، حتى تبين عن أسرارها، فإذا الشر يلوح خيراً، والرذيلة تبدو فضيلة في كثير من الأحيان⁽⁴⁾.

وأما سرّ البيان في أسلوب الرافعي، فهو امتياز به بقلبه⁽⁵⁾، ولعلّ هذا ما أشبه به التلميذ شيخه، فمحمود يصدر في كل كتاباته عن عاطفة صادقة، يخال القارئ معها أنه يقرأ معاناة الكاتب لا فكره وحسب، وربما يزيد أسلوب محمود قرباً إلى القارئ ما يتمتع به من شفافية في النفس، ووضوح في التعبير، وغوص بعيد المدى إلى أغوار عالم الروح.

⁽⁶⁾ ينظر: ذاته: 167، مجلة الرسالة، نجوى الرافعي، العدد 358، 1940.

⁽¹⁾ المصدر السابق: 170، المقالة ذاتها.

⁽²⁾ ذاته: 705، مجلة المقتطف، وحي القلم، المجلد 90، شباط/فبراير 1937.

⁽³⁾ ينظر: ذاته: 705.

⁽⁴⁾ ينظر: ذاته: 706.

⁽⁵⁾ ينظر: شاكر (محمود محمد)، مقدمة كتاب (حياة الرافعي)، محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط3، 1955: 8.

الشباب والثورة والإبداع ..

سبق ذكر نزاع أهواء محمود، وتقلب ميوله بين العربية والإنجليزية وحب الرياضيات، وغلبة هذه الأخيرة، بما وجّهه لاختيار القسم العلمي والحصول على درجة البكالوريا عام 1925، إلا أن النزاع ما لبث أن عاود سيرته في تناوش أفكار محمود بعد أن غدا شاباً، يُدرك بعض الإدراك ما يُراد بلغته التي نالت ما نالت من قلة احتفال الطلبة بها، واستهزائهم بدرسها، وفرع الشاب محمود لهذا الإدراك الذي كان مردّه لإحساسه بالخطر السياسي المرصود لأمتة العربية⁽¹⁾. كما كان لتلمذته على يد المصرفي والرافعي شأن في إعلائه منزلة اللغة وآدابها في نفسه، حتى أضحت الكلمة عنده سرّاً مقدّساً.

وقاده هذا الإحساس القوي إلى العزم على تغيير دراسته، فتقدم للالتحاق بكلية الآداب في الجامعة، قسم اللغة العربية، والجامعة - آنذاك - لا تسمح لطلبة القسم العلمي بتغيير اختصاصهم، وقد أصرّ مدير الجامعة على ذلك، إلا أنه لأنّ أمام إصرار طه حسين، فكانت تلك يداً له لا يُنكرها محمود، بل يُثبتها ويُقرّ بها⁽²⁾.

وأثناء دراسة محمود بالجامعة، وفي عام 1927، انعقدت صلة له وثيقة بجمعية الشبان المسلمين، مذ كانت فكرة قامت رداً على قيام جمعية للشباب المسيحيين، وتوثقت علاقته بأحد مؤسسيها، وهو محب الدين الخطيب منشئ مجلتي (الزهراء) و(الفتح)، فكان له أستاذاً ومرشداً، بل وصديقاً⁽³⁾.

وقد كان الشاب محمود، بحياة هذه الفكرة في أعصابه الشابة، من أوائل مَنْ شارك في الدعوة إليها، وكانت تهدف إلى إحياء الروح الإسلامية في شباب العالم الإسلامي، وتقوية العقيدة في نفوسهم، دون أن يكون للتعصب مكان فيها⁽⁴⁾، وكذا فقد حمل محمود فكر الإصلاح والتغيير من مطلع حياته، وحدا به ذلك لأن يكون في مواقف حياته مثلاً أعلى، يُؤثر مشقة العزيمة على يُسر الأخذ بالرُخص.

(1) ينظر: أباطيل و أسمار: 559.

(2) ينظر: جمهرة مقالات شاعر: 1097، مجلة الثقافة، المتنبى: ليتني ما عرفته (1)، العدد 60، أيلول/سبتمبر 1978.

(3) ينظر: ذاته: 813، مجلة العصور، شكر، العدد 2، 9 كانون أول/ديسمبر 1938.

(4) ينظر: ذاته: 776، 777، مجلة الفتح، جمعية الشبان المسلمين، العدد 401، حزيران/يونيو 1934.

دخل الشاب محمود قسم اللغة العربية، تصحبه آمالٌ كبرى في معنى الجامعة، وبدأ طه حسين بإلقاء محاضراته حول الشعر الجاهلي، المتضمنة في كتابه (في الشعر الجاهلي)، الذي لم يزد على كونه حاشية على متن المستشرق مرجليوث⁽⁵⁾، ذاك المُدعي أن الشعر الجاهلي المعروف لدينا، إنما هو شعر إسلامي وضعه الرواة المسلمون، ثم نسبوه إلى أهل الجاهلية، فهو شعر منحول مصنوع⁽¹⁾.

وقد ضاق الشاب محمود لعجزه عن جدال أستاذه، لما يُكنّ له من احترام، ولعلمه أن محاضراته إنما هي سطو مجرد على مقالة مرجليوث، فوقع فيما يسميه (محنة الشعر الجاهلي)⁽²⁾، وإنما اعتبرها محنة لشعوره أنه مُجبرٌ على كتمان حقِّ عِلْم به، فهو يحتقب إثماً في سبيل رعاية ما تربى عليه من احترام أساتذته وتوقيرهم.

وبدأت هيبة الأستاذية تتضاءل أمام محمود الشاب، ولم يبق لتوقير السنّ عنده معنى، فاتخذ موقفاً فاصلاً في حياته، وواجه أستاذه بفساد منهجه في الشك، ومخالفته منهج ديكرت، فطه يُسلم تسليمًا لا يداخله الشك، بروايات هي في ذاتها محفوفة بالشك، فما كان من طه حسين إلا أن انتهره وأسكته، وأرسل إليه بعد المحاضرة يعاتبه، ولم يستطع محمود أن يصارحه بقضية سطوه على مقالة مرجليوث، لأنها مكاشفة جارحة، فصمت مطرقاً⁽³⁾.

ولم يتوقف محمود - منذ ذلك اليوم - عن مناقشة أستاذه، بعد أن زالت هيئته وتلاشت، كما لم يكف أستاذه عن استدعائه بعد المحاضرات، وتفاقم الأمر حتى عزم محمود على فراق مصر كلها، لا الجامعة وحسب، غيرَ مبالٍ بإتمام دراسته الجامعية، بعد أن فقدت الجامعة أمامه هيئتها⁽⁴⁾.

وقد اتخذت حياة محمود بذلك طابعاً ثورياً، لم يسعَ إليه، بل فُرضَ عليه فرضاً، فهو لم يكن يطمح لترك دراسته الجامعية، إلا أن سكوته عما رآه حقاً كان ضرباً من المحال، وهكذا فقد فُرضت ثورته عليه، وكانت حدثاً فاصلاً في حياته، بل محنة بحق.

⁽⁵⁾ في مقال قرأه محمود شاکر في مجلة الجمعية الملكية الآسيوية عام 1925. ينظر: شاکر (محمود محمد)، خطبة كتاب المتنبي، مطبعة المدني/ مصر، دار المدني/ جدة، 1987: 12.

⁽¹⁾ المصدر السابق: 13.

⁽²⁾ ينظر: شاکر (محمود محمد)، نمط صعب ونمط مخيف، مطبعة المدني/ مصر، دار المدني/ جدة، ط1، 1996: 330.

⁽³⁾ ينظر: ذاته: 16، 17.

⁽⁴⁾ ينظر: ذاته: 17.

ومن الحوادث ما ينزل في حياة الرجل "منزلة الآية المحكمة: تنسخ ما كان قبلها، ثم يأتي بعضها كالقنبلة: تخسف الأرض أمامه فلا يرى إلا هوةً وغبارها، فإذا تلاحقا لم يدر المرء ما يستدير من أمره ولا ما يستقبل، وإنما هو الحيرة والضلال والرعب، والترديّ كلما أقدم أو أحجم"⁽⁵⁾. وكذا كان، فأثر محمود أن ينسحب انسحاباً كريماً، ولم يقبل أن يعتذر لأستاذه، لأنه كان يرى بصواب رأيه، وهو في الحق لا يقبل مدهانة ولا تملقاً، فكانت هجرته بغرض استبانة وجه الحق في (قضية الشعر الجاهلي) لنفسه لا للرد على أستاذه.

ولم يكن يصف ما جرى بينه وبين أستاذه بـ (الخصومة)، بل هو لا يرى فيه ظلاً للخصومة⁽¹⁾، وكان اعتقاده أن "علينا نحن الشباب أن نوقر شيوخنا ونجلهم ونستفيد من تجاربهم، وعلينا أن ننزلهم ونصارعهم، ونأخذ من أيديهم المرتعشة ما يستقر في راحتنا الثابتة التي لا تخاف ولا تتهيب ... وعلى شيوخنا أن يعلموا أنه لا بُدّ لهم من شباب شديد الأسر يشد أزهرهم إذا ضعفوا ويخلفهم إذا هلكوا ولكنهم غفلوا زماناً فتركوا النشاء ينشأ بين أحضانهم، فلم يسدّوه ولم يعاونوه ولم يعدوه لغدهم، وقلبوا آية الحياة وبدّلوا معناها، فكانوا هم الصبيان حين تخلقوا بأخلاق الصبيان، وأصروا على حب التملك والتسلط والأثرة والعناد، واللجاج في كبير الأمر وصغيره"⁽²⁾.

فمحمود كان يخاصم فكر طه لا طه نفسه، بدليل أنه لم ينقطع عن زيارته مرة بعد مرة، خلال سنتي دراسته بالجامعة⁽³⁾. وقد فشلت جهود أستاذته في احتوائه من جديد وردّه إلى الجامعة، ذلك لاشتراطه أن يعلن طه أنّ الذي يقوله في مسألة الشعر الجاهلي هو قول مرجليوث، ولا تضر موافقته له أو مخالفته إياه، لأن ما أحفظ محموداً هو إقرار الجامعة بمبدأ السطو على الأفكار، ووعد أستاذته قائلاً: "فإذا فعل - يعني إقرار طه بالأخذ عن مرجليوث - فستجدي غداً أول طالب يربط في هذه الجامعة قبل أن تشرق الشمس، أما مع هذا الصمت فإن نفسي لا تطيق أن تسكن الديار الخربة!"⁽⁴⁾، وتلك هي النفس الأبية التي لا تُقيم وزناً لأراء المجتمع وأحكامه، إن خالف ذلك ما تؤمن به، وهي نفسٌ على درجةٍ من الوعي عالية، ذلك أنها

(5) جمهرة مقالات شاكر: 121، مجلة الرسالة، العودة، العدد 351، 1940.

(1) ينظر: المصدر السابق: 1106، مجلة الثقافة، المتنبي: لبنتي ما عرفته (1).

(2) ذاته: 306، 307، مجلة الرسالة، بين جيلين، العدد 692، سنة 1946.

(3) ينظر: ذاته: 1106، مجلة الثقافة، المتنبي لبنتي ما عرفته (1).

(4) ذاته: 1110، المقالة ذاتها، (هذا ردّ من محمود شاكر على صلاح فضل الذي يصف معركته هذه بأنها معركة عمره الخاسرة)، (ينظر: فضل (صلاح)، تكوينات نقدية، دار الكتاب المصري/ القاهرة، دار الكتاب اللبناني/ بيروت، ط1، 2000: 102)، فما هذا الإباء إلا لبّ النجاح. (الباحثة).

اتخذت موقفاً جريئاً، وهي بعدُ في مَبْدَأِ الطريق، فهي تملك - واثقة - إحكامَ سيرها، فيما أقرانها لا تكاد تستقر خطاهم.

هاجر محمود الشاب إلى رحاب أرض الحجاز، يستلهم من الله الهداية والثبات، ولم يكن هذا عناداً منه، بل ثباتاً على الحق، وكان بهذا يبتغي وقفة هادئة لامتناس صدمته، وأناءً يستبين فيها وجه الحق في (قضية الشعر الجاهلي).

وفي مدينة جدة عمل بوظيفة مدرس في المدرسة السعودية بوساطة الشيخ محمد حامد الفقي، شيخ محمد نصيف، ثم انتوى العودة وعاد أواسط عام 1929⁽¹⁾، وكان للغربة أثرٌ في صقل شخصيته، كما أكسبته قراءته طمأنينة تجاه إيمانه بالشعر العربي القديم.

وفيما بين عامي (1929-1935) عقد الشاب محمود عزمه على اجتياز رحلة طويلة في دروب الشعر العربي، فأعاد قراءته قراءةً متأنيةً طويلة الأناة، حدث به إلى استنباط منهج له في (التذوق).

وفي وقت غير معلوم على وجه التحديد، يطرق قلب ذلك الشاب المتوثب بالحياة طارق الحب، فيستجيب له، ويرى في حبيبته روحاً قوية أسرة متسلطة، ويملكه حبها حتى يخيل إليه "أن النسيم من حولها يطوف بها متعبداً خاشعاً ثم يسعى إليه حاملاً نفحة من نفحات الجنة"⁽²⁾، ويرى في نفسه "مجنوناً تنشئ له أعصابه المريضة الهالكة معانيها التي لا حقيقة لها في حقيقتها هي"⁽³⁾، وفي قلبه خلاصة صافية من الحنان والرفقة والشفقة والحزن، وفي روحه ثورةً وتوقداً ملتهاً عنيفاً⁽⁴⁾.

وإنما هو يراها عالمه كله، فنكون له أمماً تمهد له في قلبها عاطفةً وثيرةً لينية من الحنو والعطف، وأختاً تضحي في سبيل أخيها المنكوب، وأخاً مخلصاً يشد أزره إذا أطبقت الخطوب،

(1) يروي حمد الجاسر عن محمد حسين نصيف أن ترك محمود للوظيفة تم بطلب من مدير المدرسة، (ينظر: الجاسر (حمد)، حول الشيخ محمود محمد شاعر: تصحيح في السياق التاريخي، مجلة الأدب الإسلامي عدد 18، 1419هـ: 82-83) وقد يرجع ذلك إلى طبيعة محمود الثائرة، وربما عدم تقيده بمسئوليات وظيفة المدرس. (الباحثة).

(2) جمهرة مقالات شاعر: 177، مجلة الرسالة، إلى أين؟ (11) العدد 362، 1940. (يرى عادل سليمان جمال أن محموداً يتحدث عن نفسه ويختبئ خلف ستار صديقه، ينظر: جمال (عادل سليمان)، مقدمة ديوان اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، شرح وتقديم: عادل سليمان جمال، جمع وتحقيق: فهد محمود محمد شاعر، مطبعة المدني/ مصر، دار المدني/ جدة، ط1، 2001: 60، 61.

(3) ذاته: 178، مجلة الرسالة، إلى أين؟ (1).

(4) ينظر: ذاته: 179، والمقالة ذاتها.

وأباً حازماً يسدّد خطوه ويوجهه، وصديقاً تحرسه صداقته وترعاه، بل وأستاذاً يُلقي حكمته
الخالدة في حلّ ما تعقد⁽⁵⁾.

"بلى! كنت في قلبي سراجاً يضيئه فيفتّر عن أنواره كلّ جانب
وكنت حياةً للحياة ثمّ دها بأفراحها في عابسات المصائب
وكنت لي البرّ الوديع إذا غلت بأواجها وادّفعت بالمناكب"⁽¹⁾

ثم هي، بعد ذلك وفوقه، امرأة تملك حياة محبها، فيما تمنحه إياها، وإما تسلبها سلباً جباراً
دون رحمة أو هوادة⁽²⁾.

وتطاوت أماله، وامتدت أحلامه، حتى أفاق يوماً ليلمس السراب، وإذا هي تطير من عالمه
وتبتعد، لتتركه وراءها حائراً يتساءل: كيف تم هذا؟ ولم؟ ومن أين؟ وإلى أين؟⁽³⁾ ... وأعقب هذا
التساؤل المرير في حياة الشاب شرخاً تطاول وامتد، حتى أضحي طريق الحب طريقاً إلى
الجحيم، ورغم ذلك فهو يستعذب الألم، ويتوق إلى الجحيم، ويبحث عنه، لطول ألفته له⁽⁴⁾، ولأنه
لم يشأ أن يؤول حبهما للنسيان، الحب الذي اقترن في فكره بالمثّل الخالدة التي ينبغي أن تحترق
النفس في سبيلها لتحصل هي على الخلود، ولم تُطق حبيبته جهاده هذا، فودّعته⁽⁵⁾.

"في معبد الروح ومحرابها تسجد همساً صرخة الزاجر
يجثو ضرام الشرف في نورها ويزدهي في صمتها الطاهر
تسمو الأماني بين أرجائها قد طهّرت بالألم العاصر"⁽⁶⁾

⁽⁵⁾ ينظر: ذاته: 191، 192، مجلة الرسالة، إلى أين؟ (3)، العدد 364، 1940.

⁽¹⁾ ديوان اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، محمود محمد شاكر، جمع وتحقيق: فهد محمود محمد شاكر، شرح
وتقديم: عادل سليمان جمال، ط1، دار المدني، جدة، 2001: 206، 207. (ألست التي؟).

⁽²⁾ ينظر: جمهرة مقالات شاكر: 188، مجلة الرسالة، إلى أين؟ (3).

⁽³⁾ ينظر: ذاته: 192، والمقالة ذاتها.

⁽⁴⁾ ينظر: ذاته: 770، مجلة المقتطف، شاعر الحب والفوات، نو الرمة (3)، المجلد 103، حزيران/يونيو 1943.

⁽⁵⁾ ينظر: ذاته: 814، مجلة العصور، أنا وحدي، العدد (2)، 9 كانون أول/ديسمبر 1938.

⁽⁶⁾ اعصفي يا رياح: 242. (الشجرة ... ناسكة الصحراء!).

وقد خال محمود في حبيبته من القوة ما لم تُؤتّه، فصبر وشق طريقه، فيم استحال عليها ذلك:

قد جلا الوهم عروساً زُينت لبست حليتها للماتم
 إنما أنوابها أكفأؤها والأغاني لحن قبر معتم
 ووجوه اشرفت من نشوة لم تكذ... ثم هوت لم تسلم
 شهوات أشعلت... ثم خبت لم تكن إلا شكاة المغرم
 نظرة، ثم هوى، ثم منى ثم... وانفض كأن لم تحلم
 لا أرى إلا فناءً أو سدى فبصير في ضلال أو عم
 وليال أظلمت أنوارها وليال نورها لم يظلم⁽¹⁾

وكذا فقد كلفها حبه هذا فوق ما تطيق، ليس لأنه تعمد أن يشق عليها، بل لأنه تطلب من (الإنسان) ما يفوق طاقة (الإنسان)، وهذا ما يلحظه المتأمل في حياة هذا الشاب الذي خاض عمره كله محاربا، ينتصر لما يؤمن أنه حق، وإن كلفه ذلك جهد النفس وعناء القلب...

أبى القلب إلا أن يراها قريبة كأن رضاها مزنة تتحدر
 يرفّ شباب القلب في قسماها تكاد تراه ضاحكا يتحير
 تضيء ليالي همه بخيالها كما سلّ همّ الليل نجم منور
 وهيات! ضل القلب... إن بقاءها بقاء ربيع الزهر أو هو أقصر⁽²⁾

وعند التلمي في ذلك الاسم الذي اختاره محمود لديوانه: (ديوان البغضاء)، وملاحظة انتشار ألفاظ الكراهية والبغض في أنحائه: (انتظري بغضي، عقوق، لا تعودني، حيرة، رماد، من تحت

(1) المصدر السابق: 233-235. (من تحت الأتقاض).

(2) ذاته: 225، 226 (تحت الليل).

الأنقاض ...)، يقفز إلى الأذهان معنىً جدير بالاهتمام: هل البغض وجةٌ آخر للحب، وهل يبغض المحبُّ حبيبه إلا إذا كان لحيته في قلبه أكبر منزلة!! مَنْ يدري!!

ويمرُّ الشاب محمود بتجربةٍ مريرة، إذ يُقدم على الانتحار، بقطع شريان في يده⁽³⁾، ويثير بذلك جزع صديقه الرافي، فيسطر مقالات (الانتحار) في محاولةٍ لمواساة صديقه، وإعادة التوازن إلى نفسيته⁽¹⁾، معاتباً إياه: "أ كذلك المؤمن؟"⁽²⁾، ويصف لحظة الضعف في حياة الشاب على لسانه، فيقول: "ولم تكن نفسي فيّ ولا كنتُ فيها، فرأيت الدنيا على وجهٍ لا أدري ما هو، غير أنه هو ما يمكن أن يكون معقولا من تخاليط مجنون تركه عقله من ساعة: بقايا شعور ضعيف، وبقايا فهم مريض، تتصاغر فيهما الدنيا، ويتحاقر بهما العقل. فلما انتهيت إلى هذا لم أعقل ما عملت، وكانت الموسيقى قد أصابت من يدي عرقاً ناشزاً مُنتبراً، ففار الدم وانفجر منه... ويقولون: إن أختي قد رأتني أنشط في دمي فصاحت، وجاء الناس على صوتها، وكان فيهم طبيب، فبعد لأي ما، استطاع حبس الدم، واحتال حيلته حتى أسفَّ الجرح دواءً وضمده، فجعلت أثوب نفساً بعد نفس، وراجعتُ قليلاً قليلاً"⁽³⁾. ويستمر الرافي في بثّ روح الأمل في نفس صديقه، فيؤكد له أن الحياة تتجدد إن تجدد الإيمان في النفس، وأن هذه معجزة يهبها الله لمن كان صفاء قلبه في مثل صفاء قلوب الأنبياء⁽⁴⁾.

والرافي يردّ إقدام محمود على الانتحار إلى فراغ حياته من المرأة، وكونه رجلاً عزباً متعففاً⁽⁵⁾، ويلوح للباحثة أن الرافي بذلك لا يحبط بمجموعة الأسباب التي قادت الشاب إلى هذه التجربة، ولكنه يطرح في غضون ذلك الحلّ لأزمته النفسية، وهو فيما يرى: زواجه.

وقد يكون ضعف محمود الذي دفعه للانتحار عائداً إلى حالة قنوط عامة، الحب أحد عناصرها، أما البقية فمنها أنه ضحى بمستقبله الشخصي في سبيل قضية عامة لم يجد من يناصره فيها، فلم يُكمل دراسته بالجامعة، ثم كانت هجرته إلى السعودية، حيث دعاه الأمل إلى

⁽³⁾ يشير إلى ذلك محمد سعيد العريان، (ينظر: حياة الرافي: 281)، ولا يذكر العريان اسم محمود صراحة، إنما يرمز له، فيقول: صديقنا (م)، لكنّ العودة إلى ثبت الأعلام تكشف أن هذا الصديق هو محمود شاكِر. ⁽¹⁾ ينظر: الشيخ (خليل)، الانتحار في الأدب العربي، دراسات في جدلية العلاقة بين الأدب و السيرة، ط1، 54،55:1997.

⁽²⁾ وحي القلم، الرافي (مصطفى صادق)، المكتبة العصرية، لبنان، ط1، 2000، ج2، 112.

⁽³⁾ ذاته: 112، 113.

⁽⁴⁾ ينظر: ذاته: 113.

⁽⁵⁾ ينظر: ذاته: 110.

الطموح بإيجاد الحل هناك في الأرض التي منها نبع الشعر العربي، ولكنه مُني بخيبة الرجاء، وربما سبب هذا توتراً في نفسيته أثر على علاقته العاطفية⁽⁶⁾.

وأياً كانت الأسباب، فهي ضرب من التخمين، وقد شاء لها محمود أن يطويها الغموض، يقول: "وأنت لم تشهد تلك الأيام كيف كانت، ولا تجد اليوم من يحدثك عنها غيري. وكل ما بقي منها أنك تعرفني اليوم معرفة مبهمة بلا دليل يرشدك، إلا هذا الصيت الكاذب الذي لا أظن أن له عندك حقيقة تعرف بها صدقه، والذي أكسبته تلك المفاجأة المثيرة المتقادمة الموغلة في البعد عنك"⁽¹⁾، ويُخيل للباحثة أن تلك الحادثة تُنبئ عن شخصية مُتوثبة، تستعجل حسم الداء قبل استفحاله، فهي تُؤثر استعجال الموت على الشعور بالضعف المُفضي إلى موتٍ بطيء.

وتبع كل ذلك تغلب محمود على حالة اليأس التي انتابته، وتعاقب عليه نجاح إثر نجاح. فكان أن أثار كتابه (المتنبي) عام 1936، وما تلاه من أعوام صدىً واسعاً في كتابات النقاد والدارسين، ذلك أنه انتهج منهجاً جديداً، شكّل لديه صورة ذات ملامح فارقة لشخصية المتنبي⁽²⁾، وسطع اسمه وتألّق، فقام على إصدار مجلة (العصور) عام 1938، وتم له من ذلك إصدار عددين، ثم توقف لأسباب مادية⁽³⁾، كما عُرف بعدها كاتباً في مجلة (الرسالة) التي يرأس تحريرها أحمد حسن الزيات، تحت باب (الأدب في أسبوع)، ثم كان انغماره في أحداث السياسة بانضوائه تحت لواء الحزب الوطني الجديد بزعامة فتحي رضوان عام 1950⁽⁴⁾.

الاكتهال والنضج ..

وتمضي الأعوام، فيكتهل الشاب، ويصبح رجلاً ناضجاً مُكبّاً على التأليف وتحقيق النصوص، متميزاً بمنهج فدّ في التحقيق، وإنتاج وفير، فقد عكف على تحقيق كتاب طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي ونشره عام 1952، وتلا ذلك مشاركته أخاه أحمد في تحقيق تفسير الطبري (ستة عشر جزءاً) في الأعوام بين (1954 - 1969)، كما قام على شرح جمهرة نسب قريش وأخبارها للزبير بن بكار وتحقيقه، وزاد في حواشي كتاب الوحشيات الذي

⁽⁶⁾ من مكالمة هاتفية أجريت مع عبد الرحمن شاعر بتاريخ 2004/1/1.

(1) شاعر (محمود محمد)، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1992: 18.

(2) ينظر: الكوفحي (إبراهيم)، محمود محمد شاعر: سيرته الأدبية ومنهجه النقدي، مؤسسة الرسالة/بيروت، دار البشير/عمان، ط1، 2000: 59.

(3) يُنظر: جمهرة مقالات شاعر: 38، 39، مجلة الرسالة، من صاحب العصور إلى صاحب الرسالة، العدد 287، 1939.

(4) ينظر: دراسات عربية وإسلامية: 15م.

حققه عبد العزيز الميمني الراجكوتي، وراجع شرح أشعار الهذليين للعسكري، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج⁽⁵⁾.

كما امتاز محمود بعميق تمكنه وسيره لأسرار البيان، وتجلّى ذلك في قصيدته (القوس العذراء) التي نشرت عام 1952، يُضاف إلى ذلك مراسٍ له صلب في التصدي بالحجة والدليل لمن يسيء قراءة الإرث العربي التليد، من ذلك ردّه على ما نشر لويس عوض في ملحق جريدة الأهرام بعنوان (على هامش الغفران)⁽¹⁾ في سلسلة مقالات نشرت في مجلة الرسالة الجديدة بين عامي (1964-1965)، وقد كان ما أتى به محمود كشفًا لحقيقة لويس عوض الذي تقف من ورائه قوى خفية تبتغي هدم تراث هذه الأمة، تحت ستار من التعالم والتشدد بالمنهجية، وقد اتخذ (شيخ المعرّة) وسيلة للوصول إلى غايته تلك، بالاحتيال في الفهم والتأويل⁽²⁾.

وبين عامي (1969-1970) توجّه بسلسلة مقالات نشرت في مجلة المجلة، رداً على صديقه يحيى حقي الذي طرح أسئلة - عقب قراءته ترجمة عبد الغفار مكاوي ترجمة جوته لقصيدة (إن بالشعب الذي دون سلع) - بعضها يتعلق بهذه القصيدة، وبعضها الآخر يتعلق بالشعر القديم ورواياته عامة⁽³⁾، وتصدى محمود لكلا الأمرين بالشرح والتوضيح، وجمعت هذه المقالات في كتاب بعنوان: (نمط صعب ونمط مخيف).

كما دفعت به جرائته في الجهر بالرأي إلى المعتقل مرتين، الأولى إثر شتمه رجال الثورة، وعلى رأسهم عبد الناصر، خلال مكالمة هاتفية مع يحيى حقي الذي كان يشكو إليه نقله إلى عمل لا يناسبه، وقد كانت المخابرات ترصد كل شاردة وواردة في ندوة محمود شاعر العلمية⁽⁴⁾. ومكث محمود - آنذاك - في المعتقل تسعة أشهر من سنة 1959، ثم اعتقل مرة أخرى سنة 1965 ليقتضي عامين في المعتقل. يقول في ذلك: "وأحاطت بي الأسوار، وأظلمت الدنيا، وسمعت، ورأيت، وتقززت... وتسليت عن كل ما ألقى بقول شيخ المعرّة:

(5) يُنظر: ذاته: (27-32) م.

(1) جمعت هذه المقالات في كتاب الهلال: عوض (لويس)، على هامش الغفران، سلسلة دار الهلال، العدد 181، 1966.

(2) ينظر: أباطيل وأسمار: 13 من رسالة الكتاب.

(3) ينظر: نمط صعب: 37، 38.

(4) ينظر: الباقوري (أحمد حسن)، بقايا ذكريات، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1988: 240، 241.

يسوسون الأمور بغير عقل فينفذ أمرهم ويُقال ساسه
فأفّ من الحياة وأفّ مني ومن زمن رئاسته خساسه⁽⁵⁾

ويعرف قلب محمود الحب مرةً أخرى، في سياق قصةٍ يصفها بـ (العجيبة)، ذلك أن إحدى أخواته تعرفت بإحدى حفيدات الشيخ حسن الكفراوي - شارح الأجرومية - وقد هاجرت والدتها مع أخواتها من كفر الشيخ، فحث أخته على اصطحابها للبيت، وحين حضرت أعجب بدمائة أخلاقها وحيائها، فرباها في بيته، وحين بلغت الشباب وصار الشبان يتقدمون لخطبتها، أحس محمود أنه سيفقد كنزاً غالياً، فأشار عليه صديقه أحمد المانع بالزواج منها، فكان ذلك عام 1964⁽¹⁾، وكان له من الولد ابنه فهر وابنته زلفى.

وتتقدم السن بمحمود، فيؤثر عزلة في بيته، وترى الباحثة أن شخصية محمود الثورية لم تقبل يوماً أن تلتزم بضوابط أو حدود. فهو منذ كان شاباً يختلف مع أستاذه فيعتزل مصر كلها لا الجامعة وحسب، ويختلف مع مدير المدرسة بجدة فيترك السعودية آيماً لمصر، وينضم لجمعية الشبان المسلمين والحزب الوطني الجديد فترة ثم ينقطع، ولا يلتزم بوظيفة في كسب عيشه، ويعتزل الكتابة في الصحف والمجلات ثم يُعاود بعد انقطاع، وعزلته لا تعني عدم حبه للناس أو أنه يؤثر البعد عنهم، لكنه ارتضى أن يأتي من يريد لقاءه راغباً لا مجبراً.

ويصف عبد اللطيف عبد الحلیم عزلته بأنها (اختيارية مأهولة)⁽²⁾، ذلك أنّ طلاب العلم كانوا يؤمّون بيته، يغترفون من علمه الواسع، وكان يرحب بلقائهم، فيحرص على استقبالهم وتوديعهم بنفسه، وبقي كذلك حتى آخر أيام حياته⁽³⁾.

ورواد ندوته فيهم أستاذ الجامعة والطالب فيها، والدبلوماسي، والموظف الكبير بجامعة الدول العربية، واللاجئ السياسي بمصر، والكاتب الشهير، والموظف المرموق في الدوائر المصرية⁽⁴⁾، فكانت ندوته بذلك أشبه بجامعة عربية طالما تمناها محمود.

(5) أباطيل وأسمار: 583.

(1) ينظر: الشريف (عايدة)، محمود محمد شاعر قصة قلم، كتاب الهلال، تشرين ثاني/نوفمبر 1997، العدد 563.

(2) ينظر: عبدالحليم (عبد اللطيف)، أبو فهر .. عاشق العربية، مجلة الهلال، شباط/فبراير 1997: 106.

(3) ينظر: محارب (عبد الله)، قيس من روح هذه الأمة، مجلة العربي، كانون أول/ديسمبر 1997: 172.

(4) ينظر: الغنيم (يعقوب يوسف)، قراءة في دفتر قديم، مجلة العربي، كانون أول/ديسمبر، 1997: 168.

ومن ضيوفه: يحيى حقي، ومحمود حسن إسماعيل - الذي كان يكاد يلزم بيته يأكل وينام فيه⁽⁵⁾، ومنهم عبد العزيز الميمني، مالك بن نبي، إحسان عباس، ناصر الدين الأسد، عبد القدوس أبو صالح، وغيرهم كثير. ولم تكن علاقة محمود بتلامذته وضيوفه مقتصرة على الناحية العلمية، بل تجاوزت ذلك إلى رعايتهم الشخصية، فكانت تتعقد في مجلسه صداقات حميمة، يغذيها بدوام السؤال، وحقيق المحبة⁽⁶⁾.

أما بيت محمود شاعر، فقد كان (مكتبة بها بيت)⁽¹⁾؛ فالكتب تغطي جدرانه كاملة من المدخل حتى باب الحمام، وتتضمن كتباً في الفقه والحديث والتفسير والأدب والتاريخ واللغة والشعر، بل وأحدث دواوين الشعر الحر والروايات الجديدة، إضافة إلى كم هائل من الصحف و المجلات⁽²⁾.

وتمتاز مكتبة محمود شاعر بكونها زاخرة بالحواشي والتصحيحات والإحالات والتوضيحات، التي أفاد منها تلاميذه، وهو في تيسيرها لهم ما ادّخر وسعاً وما ألا جهداً، وما بخل، حتى كانت وفاته، رحمه الله، في السابع من آب/أغسطس سنة 1997، وقد سطر أبنائه ومريدوه في وداعه وذكر مناقبه شهادات حق⁽³⁾ رجوا أن تفي بعض الوفاء بواجبنا تجاه علماء أمتنا.

من سماته الشخصية ..

كان محمود شاعر أسمر اللون، طويل القَدِّ، نحيف الجسم، في شعره جعودة يسيرة، حادّ الصوت والنظرة، وسيماً، ذا تقاطيع (صعيدية) لا يخطئها الإنسان، توحى أسارير وجهه بالجد والرصانة، لكن له مع ذلك روحاً مرحة، وفكاهة عذبة، ومداعبة ظريفة⁽⁴⁾.

ولقب (الشيخ) الذي اتصل باسمه، كان يُوحى لمن لم تسبق له صلة به، أنّ عليه سيما الشيوخ، وأنّ عليهم - إذا رأوه - أن يقابلوا رجلاً معمماً، ذا لحية طويلة، يرتدي جلباباً ويتوكأ

(5) ينظر: حقي (يحيى)، محمود شاعر أديب العربية ومحققها، مجلة الهلال، آذار/مارس 1985: 12.
(6) ينظر: تكوينات نقدية: 99، الطناحي (محمود محمد)، أي شلال هادر توقف!، مجلة العربي، كانون أول/ديسمبر، 1997: 184.

(1) قصة قلم: 140.

(2) ينظر: تكوينات نقدية: 112.

(3) منها: جزء خاص في مجلة الهلال، شباط/فبراير 1997، محمود محمد شاعر في يوم مولده، ملف محمود شاعر، مجلة العربي، كانون أول/ديسمبر 1997، جريدة الرأي 1997/8/22، عدد خاص من مجلة الأدب الإسلامي 1998.

(4) ينظر: أبو صالح (عبد القدوس)، الشيخ محمود شاعر .. كما عرفته، مجلة الأدب الإسلامي، عدد 16، 1418هـ: 10، الربيعي (محمود)، في الخمسين عرفت طريقي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000: 75، العنوم (علي)، نعي أبي فهر للتراث والأصالة، جريدة الرأي، 1997/8/22.

على عصا، فكان يثير استغرابهم مقابلته إياهم رجلاً يرتدي القميص والبنطلون، أنيقاً إلى أقصى حد، يتحرك برشاقة ابن العشرين، ولا يلقي ضيوفه إلا مبتسماً⁽⁵⁾.

وُنسب له ذاكرة عجيبة، أعانته على حفظ لسان العرب، وديوان أبي الطيب، والمعلقات العشر بتاريخها وتاريخ أصحابها ومعاني ألفاظها، وهو بَعْدُ في سن الفتیان⁽⁶⁾، ويروي تلامذته في هذا حوادث تسترعي طول التأمل، ثم الدهشة، منها ما يرويّه عبد القدوس أبو صالح في الدلالة على حفظه للشعر القديم، فقد حار عبد القدوس أثناء تحقيقه لشرح ديوان ذي الرمة، في نحو أربعين شاهداً من شواهد الشرح، مع ما بذل من جهد في محاولة البحث عنها في مظانها، ولما سأل محموداً عنها أرشده إلى نحو نصفها، ذكراً اسم القائل واسم المصدر الذي ورد فيه الشاهد، أما النصف الآخر، فأخبره أن قائلها غير معروف، وليست من شعر فلان وفلان وفلان⁽¹⁾.

وقد أخذت على محمود شاكر خصلة مزاجية، جعلت الكثيرين يتهيبون لقاءه ويخشونه، هي حدة في طبعه استغلها خصومه في صدّ الناس، وترغيبهم عن لقاءه، وقد تركت حدّته أثراً سلبياً في نفوس بعض مرّبيه، أدّى بهم إلى اعتزال ندوته، فيما ألفها آخرون، وإن لم تطمئن إليها نفوسهم⁽²⁾، ودافع عنها أصفياؤه بوصفها حدةً متوهمة، وفي هذا يقص محمود الربيعي تجربته مع غضبة محمود، يقول: "لم أكن في مخالفتي حاداً أو جديلاً - وكذلك حالي دائماً معه - ولكنه غضب غضبة كبرى، وتقدم يقطع الطريق الطويل بينه وبينني، كان يهدر كالرعد، ولكنه لم ينعتني بنعت واحد مما سمعته يوجهه كثيراً إلى معارضيه. وحين كان في منتصف المسافة، نهضت توفيراً له، فتوقف، ثم كر راجعاً إلى مجلسه، وعلى وجهه - فيما ظننت - شبه ابتسامة. يومها صح عندي أنه يكنّ لي مودة هي بعض ما أكنه له، وأنه لا يهاجمني، وإنما يمارس عملاً يجيده من أعمال الفروسية، ويروض (خصمه) نوعاً من الرياضة العنيفة"⁽³⁾.

ورياضة الخصوم، نُدُّ لعجم الأعواد عنده، وما ذاك إلا ليروز صلابتها، فيرى هل يصبر من قصده على تكاليف العلم؟ فإن كان كذلك أقبل عليه و استمسك به، و قد يُفسّر طبعه الحاد هذا،

⁽⁵⁾ ينظر: قصة قلم: 130، في الخمسين عرفت طريقي: 75، تكوينات نقدية: 112.

⁽⁶⁾ ينظر: خطبة كتاب المتنبّي: 9.

⁽¹⁾ ينظر: الشيخ محمود شاكر ... كما عرفته: 11، 12.

⁽²⁾ ينظر: الأسد (ناصر الدين)، أبو فهر محمود شاكر.. لمحات من علمه وخلقه، جريدة الرأي، 1997/8/22.

⁽³⁾ الربيعي (محمود)، اذكريات حميمة، مجلة الهلال، شباط/فبراير، 1997: 79، 80.

بأنه ناتج عن إدراكه لمأساة أمته التي أضاعت أمجادها. و الحدة -إن كان هذا مبعثها- فهي لا تُذم في الإنسان، بل تُحمد له.⁽⁴⁾

و يُقال إن حدثه فترت حين تقدمت به السن، وأضناه المرض، فبعد أن كان يثور ويفور إذا خدش أحدهم حدود العروبة والإسلام، صار يهز رأسه صامتاً دون تعليق⁽¹⁾، وكان الألم يستبدّ به، فيبكي بحرقة حين يُذكر أمامه طلابه الذين هجروه، فلم يفهموا طيبة قلبه⁽²⁾.

ومما أساء الناس فهمه: اعتداد محمود بنفسه، فقد وصفوه بالكبر والتعالي، وما به من ذلك شيء، إلا أنّ من حقّ مَنْ كان في سعة علمه أن يترفع عن لا وزن لهم ولا شأن.

ويُروى عن ملاعبته لخادمه، وتبسطه مع أصحابه، و فكاخته⁽³⁾، ما يؤكد تواضعه، كما أنّ رفضه إجراء لقاءات صحفية معه، و كراهيته الظهور في التلفزيون والإذاعة، بل وإصراره أن يتوسط جمع الناس حين يحاضر فيهم، بدلاً من اعتلائه منبر المحاضر⁽⁴⁾ لهو بالغ الدلالة على انتقاء صفة الغرور عنه، يُضاف إلى ذلك أن مجلسه كان يضم إلى جانب كبار الشخصيات من وزراء وكبار مسؤولين، بعضَ أهل الحرف والصناعات، الذين لهم بالبيت وصاحبه صلة، كالمجدد والنجار و الحلاق⁽⁵⁾.

والحقّ أن كتابات محمود شاکر، ومواقفه الجريئة عبّر حياته هي أبرز دليل على أنه لم يكن مغالياً في الاعتداد بنفسه، وإنما كانت غلواؤه في الاعتداد بأمتة العربية وإرثها الأصيل. وكان بذلك يخلق للنائشة مثلاً يُحتذى، يُبصرهم بالكيفية التي ينبغي أن ينظر بها كل منهم لنفسه، باعتبار جندياً من أجناد خير أمةٍ أخرجت للناس.

(4) ينظر: الطناحي (محمود محمد)، مقالات العلامة الدكتور محمود محمد الطناحي: صفحات في التراث والتراجم واللغة والأدب، دار البشائر الإسلامية، بيروت، 2002: 434. وسيلي ذكره تحت مسمى: (مقالات الطناحي): 614-616.

(1) ينظر: قصة قلم: 157. (ويذكر وديع فلسطين أن حدثه فارقتة عقب خروجه من السجن، ينظر: محمد (حسين علي)، محمود شاکر في مرآة وديع فلسطين، مجلة الأدب الإسلامي، عدد 16: 55).

(2) ينظر: ذاته: 325.

(3) ينظر: ذكريات حميمة: 79.

(4) ينظر: قصة قلم: 163.

(5) ينظر: الطناحي (محمود محمد)، مقدمة قصة قلم: 8.

ماذا عنى محمود بالتذوق؟

سارت لفظة (التذوق) – بما تحمله من إبهام – على ألسنة نقاد الشعر وقرائه، حتى ألفوا استخدامها، دون أن يقوم في أذهانهم تصورٌ واضحٌ لحقيقتها وماهيتها، وكذا فقد كان التذوق معنىً قائماً في نفس محمود، لكنه لم يتضح إلا حين حاول الإبانة عنه.

يُلاحظ ذلك عند الوقوف على نعوت محمود للتذوق، والتدبر ملياً في دلالتها، وتطورها الذي يسميه بـ (تاريخ التذوق عندي)، فهو يعبر عنه – بادئ الأمر – بإحساسه به "شيئاً ينبعث"، "دبيب حركة تترك في نفسي أثراً خفية غريبة"، "حركة لا أدري ما هي؟!"⁽¹⁾، ولا يخفى ما في هذه التعبيرات من إبهام وغموض، مردّه إلى عدم استقامة (التذوق) في فكر محمود – آنذاك – على أساس منهجيّ قويم، أو على حدّ تعبيره: "كانت ممارسة جاهلة جافية غامضة، بلا منهج صحيح أوي إليه وأستعين به"⁽²⁾.

ويتطور المعنى عند محمود، فيصف ما كان يحسه خلال قراءته للشعر: "فما هو إلا (التذوق) المحض والإحساس المجرد. وبهذا (التذوق) المتتابع الذي ألفته مرة بعد مرة، صار لكل شعر عندي مذاق وطعم وشذا ورائحة"⁽³⁾.

وفي هذا الوصف دلالة على أن تذوقه للشعر بات يمكنه من تمييز قائله، والعصر الذي قيل فيه، يقول في وصف إحساسه بالشعر الجاهلي: "وجدت يومئذ في الشعر الجاهلي ترجيعاً خفياً غامضاً كأنه حفيف نسيم، تسمع حسه وهو يتخلل أعواد نبت غميم متكاتف، أو رنين صوت شجيّ ينتهي إليك من بعيد في سكون ليل داج، وأنت محفوف بفضاء متباعد الأطراف، وكان هذا الترجيع الذي أنسته مشتركاً بين شعراء الجاهلية الذين قرأت شعرهم، ثم يمتاز شاعرٌ (من شاعر) بجرس ونغمة وشمائل تنهادى فيها ألفاظه، ثم يختلف شعر كل شاعر منهم في قصيدة من شعره، وبدندنة تعلق وتخف تبعاً لحركة وجدانه مع كل غرض من أغراضه في هذا الشعر"⁽⁴⁾، وقد كان وصفه هذا للتذوق، سابقاً للمرحلة التي انتهى فيها إلى منهج، أعاد على إثره قراءة الشعر الجاهلي.

(1) جمهرة مقالات شاعر: 1180، مجلة الثقافة، المتنبي لبيتني ما عرفته (3).

(2) ذاته: 1180.

(3) خطبة كتاب المتنبي: 11.

(4) جمهرة مقالات شاعر: 1184، 1185، المتنبي لبيتني ما عرفته (3).

وإطلاق صفة (المنهجية) على الدراسة الأدبية أمرٌ يتراوح بين الذاتية والموضوعية، فما من شك أن كل نقد هو أمر نسبي، فيه من الانطباعية ما يُبهمه، بحيث تكاد طرائق التذوق تختلف و يبلغ عددها من الكثرة عدد المتذوقين، وهذا الأمر النسبي يدركه محمود ويعبر عنه بـ (التذوق الساذج)، الذي هو حاضر في دخيلة كل إنسان حي عاقل مدرك، والذي لا يشعر معه الإنسان أنه بذل جهداً في تبيينه⁽¹⁾، والحق أن الإنسان قادرٌ على أن يستمتع بالشعر دون أن يقرأ كتباً عنه، أو تكون له منهجية واضحة في قراءته، ذلك لأن تذوق الشعر عادةً ما يكون فطرياً، لا يقصد الإنسان إليه قصداً، وإنما للنقد دورٌ في تشذيب هذا التذوق الفطري بالدراسة، بحيث يرتفع النقد عن مجرد كونه ابتداءً لمقاييس تقدر ما هو حسن أو رديء، إلى كونه كشفاً جديداً، وتفسيراً للنص، يؤدي إلى مزيد متواصل من دراية الإنسان بنفسه وبالشعراء وينظم الشعر⁽²⁾، وهذا الأمر - على ما فيه من الذاتية - يُعدّ مُحكماً، لأن الذوق يُصدر حكمه بالرضى أو بعدمه، مبتعداً عن الهوى، متفتحاً على الكمال والمثال⁽³⁾، وخاصةً إذا صدر عن خبير بالشعر، عالم باللغة، شاعر بأدق ما تنطوي عليه النفس الإنسانية من عواطف وانفعالات.

أما التذوق المنهجي، فهو الذي يحتاج لإرادة واضحة، وإلى تتبعه وبصر، كما يحتاج إلى معاودة النظر ومداومة التأمل في الكلام، لملاحظة أوجه التمايز بين المتشابهين أحياناً، ومحاولة تحديد ضرب من التشابه بين غير المتشابهين ظاهراً أحياناً أخرى، وكل ذلك لا يتأتى إلا بالقصد والنظر بعين الدقة والعناية⁽⁴⁾، فالتذوق المنهجي إنما هو أسلوب التعبير الصريح الواضح، عمّا يُدركه المتذوق - بادئ الأمر - وعليه من الخفاء والغموض هالة تحوطه وتجلله.

وقد يتوهم البعض أن دلالة (المنهج)، فيما يخص الدراسة الأدبية، أمرٌ محدد اتفق عليه النقاد، وهذا ما ليس كائناً، وما ينبغي ألا يكون، لأن الطريق التي يسلكها أحد النقاد في تفسير النص الأدبي قد تخالف طريق ناقد غيره، وليس هناك منحى واحد، إذا سلكه الناقد إلى الآثار الأدبية أفضى إلى كل الحقائق حولها⁽⁵⁾، وهذا ما يؤمن به محمود شاكر، لذا فهو يرى أن (النقد)

(1) ينظر: المصدر السابق: 1188، 1189.

(2) ينظر: درو (إليزابيث)، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961: 9.

(3) ينظر: زكي (أحمد كمال)، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1982: 78.

(4) ينظر: جمهرة مقالات شاكر: 1189، المتنبي ليبتني ما عرفته (3).

(5) ينظر: ديتشس (ديفيد)، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967: 597.

و(المنهج النقدي) أمر واحد تتباين فيه وجهات النظر، أما ما يمكن توحيدده وجعله شرطاً أساسياً لقبول المنهج، أياً كان، فهو ما يُطلق عليه محمود شاكر وصف (ما قبل المنهج)، وهو خاصٌ بتلك القصائد التي تعددت رواياتها بأسانيد مختلفة، وألفاظٍ متباينة، واختلف ترتيب أبياتها باختلاف الروايات، و(ما قبل المنهج) ينقسم إلى شطرين، شطر في تناول المادة، وشرط في معالجة التطبيق، أما شرط المادة فمُتطلبٌ - قبل كل شيء - جمعها من مظانها برواياتها المختلفة، ثم تصنيف هذا المجموع، ومحاولة ترجيح الرواية الأصح بالاعتماد على ثقة الراوي، وعلى مناسبة اللفظة لمجرى العبارة، ثم لمجرى الكلام كاملاً، ويقضي ذلك تحليل المادة وفحصها فحصاً دقيقاً، ثم يلي ذلك شرط التطبيق الذي يُعنى بإعادة تركيب المادة على الصورة التي تنفي عنها الاختلال والخطأ، بحيث تقوم بعدها بناءً صحيحاً يفرض صحته على يقين المتدبر⁽¹⁾، ولما استقام المنهج في ذهن محمود وصفه بأنه: "تطلب الآثار العالقة في الأحرف والكلمات والجمل والتراكيب والمعاني الناشئة في حواشيهما وأغوارها، والتي تدل دلالة على ما في ضمير صاحبها الذي أنشأها من ألوف مؤلفة زاخرة من الغرائز والطباع والأهواء والنوازع والعادات والأخلاق، بل تدل أيضاً على الهيئة والسمت والحركة وسائر السمات الظاهرة والخفية"⁽²⁾.

وبيان محمود عن معنى التدوق، يكشف ميله إلى تفسير ألفاظ اللغة بدلالة الحروف على معانٍ أصلية ثابتة في طبيعة أصحاب السليقة العربية الأولى الذين أخذت عنهم اللغة⁽³⁾، ويعبر عن هذه الدلالة بـ (علم معاني أصوات الحروف)، وهو علم يبحث في "ما يستطيع أن يحتمله صوت الحرف - لا الحرف نفسه - من المعاني النفسية التي يمكن أن تنبض بها موجة اندفاعه من مخرجه ... وليست المعاني النفسية - أو العواطف أو الأحاسيس - هي كل ما يستطيع أن يحتمله صوت الحرف، بل هو يستطيع أن يحتمل أيضاً صوراً عقلية معبرة عن الطبيعة وما فيها من المادة، وما يتصل بذلك من أحداثها أو حركاتها أو أصواتها أو أضوائها أو غير ذلك مما لا يمكن استقصاؤه إلا بعد طول الممارسة لوحي الطبيعة في فطرة الإنسان، وبعد مدارس اللغة ومفرداتها على أصل دقيق من هذا الباب، والاحتفال في كل ذلك للتدبر والاستقصاء ومداورة

(1) ينظر: أباطيل وأسمار: 24، 25.

(2) جمهرة مقالات شاكر: 1170، المتنبّي لبيتني ما عرفته (3).

(3) ينظر: ذاته: 708، 709، مجلة المقتطف، المجلد 96، آذار/مارس 1940.

اللسان على مخارج الحروف مع حسن التقطن للمعاني الأولية التي يمكن اعتمادها أصلاً لمعنى الصوت في حرفٍ من حروف اللسان العربي⁽⁴⁾.

وهكذا، فدلالة الكلام — عند محمود — لا تقتصر على آثار الطبائع والغرائز والأهواء فحسب، إنما هي تمتد لتشمل ضروباً أخرى من الدلالات الخفية والظاهرة، والكامنة والمنسابة، تدل على هيئة صاحبها وسمته وصوته وحركاته، يقول في طول مدارسته للشعر الجاهلي: "كل ذلك رأيتُه وسمعتُه من خلال ألفاظ هذا الشعر، حتى سمعت في لفظ الشعر همس الهامس، وبُحة المستكين، وزفرة الواجد، وصرخة الفزع، وحتى مثلوا بشعرهم نصب عيني، كأني لم أفقدهم طرفة عين، ولم أفقد منازلهم ومعاهدهم، ولم تغب عني مذاهبهم في الأرض، ولا مما أحسوا ووجدوا، ولا مما سمعوا وأدركوا، ولا مما قاسوا وعانوا، ولا خفي عني شيء مما يكون به الحي حياً في هذه الأرض التي بقيت في التاريخ معروفة باسم (جزيرة العرب)"⁽¹⁾.

واللافت للنظر أن التذوق عند محمود شاعر لا يقع على الكلام ذاته وحسب، بل يتعداه ليقع على شمائل قائله وسماته⁽²⁾، بل وسمات عصره الذي عاشه، ويقود هذا إلى التساؤل عن مدى صدق دلالة شعر الشاعر على حياته وعلى شمائله، وعن السبيل إلى معرفة ذلك واكتشافه.

يعدّ محمود شاعر (صدق) الشاعر شرطاً أساسياً لجودة شعره، ويصف تطلبه في الشعر بأنه "شرط صحيح بلا ريب"⁽³⁾، ويرى أن الوسيلة الوحيدة لمعرفة صدق الشاعر لا تتأتى إلا من خلال الشعر نفسه، أي من خلال أحرفه وكلماته وجمله وتراكيبه، وما تؤدي إليه من معان، فكل تلك حاملة لآثار عالقة في جميعها، يستطيع (التذوق) استنباطها، وفي هذا الباب ينبغي الاحتراس من الوهم الذي يجعل مجرد مطابقة ما يقوله الشاعر لما يعتقده المتذوق أو يتوهمه دليلاً على صحته⁽⁴⁾.

وليدل محمود على صدق هذه القضية عنده، يورد مثلاً قدرة المتخصصين في قراءة ما وراء (الخط) المسطور، على أن يصيبوا صواباً كثيراً موفّقاً في قراءتهم للدلائل العالقة الناشبة في حواشي الخط وطواياه، وفي تعيين بعض تكوين صاحبه الذي يتميّر به عن غيره من الناس،

(4) ذاته: 708، 709، المقالة ذاتها.

(1) شاعر (محمود محمد)، مقدمة الظاهرة القرآنية: 35، (بن نبي (مالك)، الظاهرة القرآنية، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط4، 1987).

(2) ينظر: جمهرة مقالات شاعر: 1189، المتنبّي لبيتي ما عرفته (3).

(3) ذاته: 1172.

(4) ينظر: ذاته: 1172.

وفي تمييزه صاحب خط من صاحب خط آخر، وإن تشابه الخطان كل التشابه، بل ميزوا التقليد المتقن الخفي البارع من أصله الذي قلده، أو ميزوا الصادق من الكاذب، فإذا كان التوصل إلى استخراج هذه الدلائل ممكناً لمن تطلبه على وجهه الصحيح في شأن عمل من أعمال جارحة صماء بكماء لا تبين، فكيف بأشرف قوة مبينة في بناء الإنسان، إنها الأقدار على حمل آثار العواطف والأخلاق والشمائل⁽¹⁾، إنها "الوثيقة الجامعة" التي تميّز إنساناً من إنسان... وعليها تتعكس صور حياته كلها ظاهرة وباطنة. و(التذوق) عندي - والحديث لمحمود - هو الطريق إلى بعث هذه الصور، وإلى استنطاقها، وإلى حل رموزها المعقدة، وإلى بث الحياة في هامدها حتى تعود (إنساناً) يمشي ويتحرك ويتكلم ويغضب ويرضى⁽²⁾.

وفي هذا السياق يميز محمود شاكر بين استعماله للفظ (التذوق)، واستعمال غيره من الأدباء والكتاب له، وهو لا ينكر هذا التباين في الاستعمال، بل يرى أن وسائل التذوق، وأسبابه وطرائقه وأساليبه تختلف، وقد يقع الاتفاق على مظهر أو أكثر من مظاهر (التذوق)، ولكن لا يكون الاتفاق على طبيعة (التذوق)، وعلى وسائله ودرجاته وأبعاده، اتفاقاً قاطعاً لكل شبيهة اختلاف⁽³⁾، ويلوح للباحثة أن هذا الأمر يتجلى في تذوق محمود لشعر المتنبي، فهو لم يتعرض لفنية النص إلا في مواضع محددة، فيما استغرق حديثه عن حياة المتنبي ونفسيته، مستنبطة من شعره، جُلّ الكتاب.

وهذا المعنى القائم في فكر محمود للـ (تذوق) يعدّه عبد العزيز الدسوقي مفهوماً غير خصب للتذوق الفني، يحوّل العمل الأدبي إلى وثائق تاريخية أو اجتماعية أو نفسية⁽⁴⁾، ومحمود يردّ على هذا بأن الدسوقي يستعمل لفظ (التذوق) في أبهى زينته حين يصفه بـ (الفني)، وهذا مباين لاستعماله هو له مجرداً من كل زينة، و(التذوق الفني) أمر يسهل التعبير عنه، كما يسهل تطبيقه، لأنه يقع في منطقة محدودة هي النص نفسه، أما معنى التذوق عند محمود فهو مغرق في الإبهام قولاً وتطبيقاً، فهو ليس قواماً للآداب والفنون وحدها، بل هو بالإضافة إلى ذلك قوام كل علم وصناعة، وإذا أحسن الإنسان التذوق فإنه يدّل بذلك على سلامة عقله وقلبه ونفسه، وحسن مأخذه للأمور⁽⁵⁾.

(1) ينظر: المصدر السابق: 1174.

(2) ذاته: 1174.

(3) ينظر: ذاته: 1176.

(4) ينظر: الدسوقي (عبد العزيز)، في عالم المتنبي، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1988: 172.

(5) ينظر: أباطيل وأسمار: 134.

ويؤكد محمود تلك العلاقة الوثيقة القائمة بين النص الأدبي، وحياة قائله وعصره، والمناسبة التي قيل فيها، ويؤمن بارتباط الأدب بتاريخ الأمة ويصف ذلك بأنه "أمر مفروغ منه"⁽⁶⁾، واستطلاع تاريخنا العربي يؤكد أن الشعر يُعدُّ وثيقة مهمة للخبر التاريخي، خاصة إن أنشده مساهمون في الأحداث⁽¹⁾، كما أن رواة الأدب كانوا يعتمدون على التاريخ في تفسير كثير من القصائد وتحليلها، حتى امتزج الأدب بالتاريخ، وصار مألوفاً أن يكون المؤرخ راوية للأدب، وأن يكون راوية الأدب مؤرخاً⁽²⁾، ويلوح للباحثة أن دارس الأدب إذا لم يكن مطبقاً لدراسة التاريخ والعادات والأخلاق والديانات التي بها تعد الأمة كياناً قائماً متميزاً، فهو أشبه بمن يجتث الشجرة من أصولها، ثم يروم لها أن تنبت في الفضاء!

ومحمود يؤثر الاعتماد على الشعر ذاته، إذا خالفت الأخبار ما يرد في شعر الشاعر من دلالات على حياته، وفي كتابه: (المنتبي)، لا يركز على قراءة الشاعر من خلال تراجمه وأخباره، لأن هذه القراءة صورت حياة أبي الطيب مائجة مختلطة، يصعب فهمها على وجه صحيح⁽³⁾، إنما يولي اهتمامه الأكبر لتذوق قصائده، بما قاده للكشف عن حركة وجدان أبي الطيب في شعره واضحة كل الوضوح، ويُخيل للباحثة أن الصدق الذي استشعره محمود في شعر المنتبي إنما تأتي له، لتوافق قام بين شخصيتهما، وبين معاناتهما، فكلاهما ماجدٌ عظيم القدر لم يظفر بما يستحق من تقدير، يُضاف إلى ذلك موهبة فذة للمنتبي في الشعر، وأخرى مبهرة لمحمود في التذوق.

ومحمود لا يعدّ شعر كلّ الشعراء صادقاً في التعبير عن دخيلة أنفسهم، وعن حياتهم كما عاشوها، إنهم قلة أولئك الذين يُمثل شعرهم حياتهم، لكن يوسع المندوق الحدّق استتباط صدق الشاعر أو كذبه، إذا سبّر شعره مندوقاً، لا قارئاً وحسب، وترى الباحثة أن تناقض الشاعر في مواقفه وتعبيراته لا يُؤول بالكذب دائماً⁽⁴⁾، بل قد يكون تناقضه في التعبير انعكاساً لاضطراب نفسه وعدم استقرارها، والكذب — في هذا — لا يخفى لأن لغة الشاعر كفيلاً بكشف حقيقة وجدانه. ويظل (التذوق) معنى قائماً في فكر محمود بصورة واضحة، لكن معاناة الإبانة عنه، والكشف عن حقيقته شيء مختلف، ذلك أنه أمر متعلق باللغة، واللغة قمة البراعات الإنسانية

(6) ذاته: 26.

(1) ينظر: خليل (عماد الدين)، في التاريخ الاسلامي، فصول في المنهج و التحليل، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 131:1981.

(2) ينظر: ذاته: 116، نقلاً عن: علي (جواد)، موارد تاريخ الطبري، مجلة المجمع العلمي العراقي 1: 173.

(3) ينظر: شاعر، خطبة كتاب المنتبي: 48.

(4) هذا ما تمّ تجريبه في قراءة الباحثة لقصيدة محمود (ألسنت التي؟!)، فتعبيرات محمود، ولغته التي استعملها، تكشف فيه ضعف من يجب، لا جبروت من يبغض. (ينظر الفصل الرابع من هذه الدراسة، قراءة في قصيدة: ألسنت التي?!).

وأشرفها، وهي أبعد منألاً مما يتصوره المرء بأول خاطر، فما ظنك إذا كانت اللغة عندئذ لغة (شعر) أو (كلام مبین)! عندئذ تعی الألسنة عن الإبانة عن مكنون أسرارها⁽⁵⁾.

أصول المنهج:

أما عن ابتداء محمود لمنهجه، فهو ببراء من ذلك، ويرى أنه إنما عمد إلى ما كان خفياً فاستشفه، ودفيناً فاستنبطه، ومشتتاً فجمعه، ومفككاً فلام بين أوصاله، وفي هذا يقول: "ولا أزعم، معاذ الله، أني ابتدعت هذا المنهج ابتداءً بلا سابقة ولا تمهيد، فهذا خلل وتبجح. بل كل ما أزعمه أني بالجهد والتعب، وبمعاناة التفنیش في هذا الركام من الكلام، جمعت شتات هذا المنهج في قلبي، وأصلت لنفسي أصوله، مع طول التنقيب عنه في مطاوي العبارات التي سبق بها الأئمة الأعلام من أصحاب هذه اللغة، وهذا العلم، في مباحثهم ومساجلاتهم ومثاقفاتهم وما يتضمنه كلامهم من النقد والاحتجاج للرأي"⁽¹⁾.

وترى الباحثة أنّ هذا الغموض الذي أحاط بمناهج الأقدمين - والذي عبر عنه محمود بأنه خفي دفين- أمرٌ تفرضه طبيعة الباب الذي يدّرسونه، فالأدب باب من النظر غير دقيق، وقد طال الاختلاف في طبيعة كونه علماً أم فناً، وحرّي لذلك أن تكون مناهج درسه غير واضحة المعالم والحدود، وأن تكون الإبانة عنها أمراً صعباً، وقد عانى محمود هذا في منهجه، فبينما هو في ذهنه طريق لاحب مستتب، إلا أنه في ذهن من يقرؤه معنى يروغ ولا يبين، وقد يضل الكثيرون في فهمه على الوجه الذي أراد.

وبوادرُ هذا المنهج كانت تلوح كاللمحة الخاطفة، والإشارة الدالة منذ عهد صحابة رسول الله - صلى الله عليه وسلم - ثم ازداد وضوحها عند علماء التابعين، ثم تجلت بصورة أكثر تحديداً عند من تلاهم من الفقهاء والمحدثين وكبار الكتاب في التاريخ العربي، وعندما استقر تدوين الكتب، صار نهجاً مستقيماً عند الكاتبين جميعاً، والذي ميّز تطور المنهج عندهم صدوره عن ثقافة متكاملة متماسكة راسخة الجذور، فكان أن سار هذا التطور على نهج واحد بيّن، برغم اختلاف العقول والأفكار والمذاهب⁽²⁾.

⁽⁵⁾ نمط صعب: 169.

(1) رسالة في الطريق إلى ثقافتنا: 10.

(2) ينظر: ذاته: 26، 27.

ويعترف محمود للعلامة: عبد القاهر الجرجاني، بالسبق إلى منهجه في التدوق، فهو يقول: "وكلام هذا الإمام الجليل وإن لم يكن صريحاً كل الصراحة في الدلالة على منهجي، إلا أنه أشبه شيء به"⁽¹⁾، ولا يخفى تميّز منهج محمود في التدوق بالوضوح والشمول قياساً إلى الإشارة البسيطة، والتلميح الخفي عند عبد القاهر.

ومثال ذلك إشارة عبد القاهر⁽²⁾ إلى ما يكمن وراء اللغة، فاللغة ليست مجرد علامات اصطلاحية للفكر، إنما هي رموز تجسد حالة المتكلم الباطنة بكل ما فيها من خيال وإحساس وفن⁽³⁾، ويعبر عن ذلك بقوله إن "الكلم تترتب في النطق بسبب ترتيب معانيها في النفس"⁽⁴⁾. وهذا الذي يُلمح إليه عبد القاهر أو يكاد، يتجلى لدى محمود في وضوح أشد، فالتأمل في البيان الإنساني هو الذي قاده إلى الكشف عن شمائل قائل النص، فرأى حياة عرب الجاهلية من خلال شعرهم، ولم تغب عنه حتى حركاتها الخفية.

كما تستوقف المتأمل حيرة محمود في تذوقه للنصوص، فالتدوق ليس عملاً ميسوراً مهمداً السبل، ولا عملاً موقوتاً بساعته حتى إذا فرغ منه ذهبت حاجة النفس إليه، بل هو عمل خفي متشعب معقد يخالط العقل والنفس ويثيرها ويهزّها ويقلبها بتقلب الخواطر تقليباً لا تكاد تبلغه الصفة⁽⁵⁾، وإيهام لفظة (التدوق) شبيه بما عاناه عبد القاهر من قبل إزاء لفظة (البلاغة)، فقد كان — هذا الأخير — يجد أنه "ليس في جملة الخفايا والمشكلات أغرب مذهباً في الغموض، ولا أعجب شأنًا، من هذه التي نحن بصددنا (يعني البلاغة)، ولا أكثر ثقلًا من الفهم وانسلالاً منها وأن الذي قاله العلماء والبلغاء في صفتها والإخبار عنها رموز لا يفهمها إلا من هو في مثل حالهم من لطف الطبع"⁽⁶⁾.

(1) المصدر السابق: 11.

(2) سيتم الاستشهاد بما ورد عن عبد القاهر في كتاب (دلائل الإعجاز) وحسب، لأن محموداً يشير إلى أنه توهم حين فرغ من إجراء منهجه في التدوق على كل كلام غير الشعر، أنه قد سبق إلى ذلك، حتى طبعت (الرسالة الشافية) لعبد القاهر، بعد أكثر من عشرين عاماً، فوجد فيها ما توهم أنه سبق إليه، فالباحثة تشير إلى ذلك دون أن تعدّه من أصول المنهج، لأنه كان مجهولاً له حين طبق منهجه، ينظر: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا: 10، 11.

(3) ينظر: العشماوي (محمد زكي)، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، 1984: 282.

(4) الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني/ القاهرة، دار المدني/ جدة، ط3، 1992: 56.

(5) شاكر (محمود محمد)، قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، دار المدني/ جدة، ط1، 1997: 113، 114.

(6) دلائل الإعجاز: 250.

والكلمة - عند عبد القاهر - تحتل العديد من المعاني، فليس ما يرد في المعجم من معنى الكلمة هو كل شيء، وإنما يحدد المعنى السياق الذي ترد فيه الكلمة، وأنت تجد متى شئت الرجلين قد استعملا كلياً بأعيانها، ثم ترى هذا قد فرع السماك، وترى ذاك قد لصق بالحضيض، فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، لما اختلف بها الحال، ولكانت إما أن تحسن أبداً أو لا تحسن أبداً⁽¹⁾، والسياق والالتفات إلى أهميته هو ما دفع محموداً إلى استنباط معاني بعض الكلمات من الشعر القديم، متجاوزاً ما حدده المعجم من دلالات، من ذلك تفسيره لفظة (الحي) في قصيدة ابن أخت تأبط شراً، حين قال:

"فأدر كنا الثأر منهم، ولما ينج ملحيين إلا الأقل"

فـ (الحي) عند أهل اللغة (يقع على بني أبي واحد، كثروا أو قلوباً)، وعلى هذا المعنى اقتصرت كتب اللغة، بينما يقترح محمود أن يزداد على كتب اللغة: "أن (الحي) الطائفة، والفئة، والجماعة من الناس، كانوا بني أبي واحد أو جماعة من قبائل شتى"، ويورد شاهداً من الشعر جاء فيه (الحي) بهذا المعنى، كما يؤكد أن سياق الشعر يقتضي هذا المعنى⁽²⁾.

ويتنبأ محمود بخطأ الرواة في النقل، استناداً إلى المعنى في سياق الحديث، فهو يؤثر لفظة (سقنيها) على لفظة (فاسقنيها) في قول الشاعر:

"سقنيها يا سواد بن عمرو، إن جسمي بعد خالي لخل"

مع أن أكثر الرواية جاءت بلفظة (فاسقنيها)، ويعلل اختياره هذا بأنه وجد أن هذه الفاء تفسد المعنى، "لأنها تنقل (حديث النفس) هذا، فتجعله سرداً واحداً، كأنه قال: (حلت الخمر، فمن أجل ذلك اسقنيها) وهذا ليس بشعر صالح هنا. ثم لأن (سقنيها) بلا فاء، فيها من تصوير حركة العجلة والشوق، حتى كأنك تراه وهو يمد إليه يد المتناول من خلال النغم، وحتى كأنك تراه يتناول بيده قدحاً بعد قدح، قد تلاً وأوجهه، وضحكت عيناه بريفاً يومض".

(1) ينظر: نمط صعب: 223، 224.

(2) ذاته: 226.

بقيت إشارة إلى نظرة كلّ من الرجلين إلى مسألة (إعجاز القرآن)، فقد كانت هذه غاية عبد القاهر، وكان سبيله للبرهان عليها البحث عن العلل التي بها كان التباين في الفضل بين كلام شعراء الجاهلية الذين ملكوا ناصية اللغة، وتفوقوا في فصاحة القول وبلاغته، وأسلوب القرآن الذي كان على حدّ من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر، ويرى أن من المحال إدراك ذلك إلا بمعرفة الشعر في العصر الذي سبق نزول القرآن، وإثبات ما امتاز به، ليكون حجة على صدق النبوة، تُعرف في كل زمان وأوان⁽¹⁾.

وهذه الغاية - أي إثبات إعجاز القرآن - هي ذاتها التي سعى إليها محمود شاكر، إلا أنه سبقها بخطوة لم يكن منها بُدّ، وهي - كما يرى - "دراسة شعر أهل الجاهلية، من الوجه الذي يتيح لنا أن نستخلص منه دلالاته على أنه شعر قد انفرد بخصائصه عن كل شعر جاء بعد من شعر أهل الإسلام. فإذا صح ذلك، ... وجب أن ندرس هذا الشعر دراسة متعمقة، متلمسين فيه هذه القدرة البيانية التي يمتاز بها أهل الجاهلية عن جاء بعدهم، ومستبطين من ضروب البيان المختلفة التي أطاقتها قوى لغتهم وألسنتهم. فإذا تم لنا ذلك، فمن الممكن القريب يومئذ أن نتلمس في القرآن الذي أعجزهم بيانه، خصائص هذا البيان المفارق لبيان البشر"⁽²⁾.

وهكذا، فقد اتفقت الغاية التي قصد إليها عبد القاهر وغاية محمود - فيما ترى الباحثة - إلا أنّ الأول بادر إلى تطبيق منهجه على آيات القرآن الكريم، فيما أجلّ الآخر ذلك إلى حين تُمكن فيه محاولة التهدي إلى تلمس البيان الإلهي المعجز، بعد أن تستقرّ الخطى التي لا زالت تتلجج في تذوق بيان البشر.

كما ينوّه محمود بسبق أحد أئمة النقاد القدماء، وهو محمد بن سلام الجمحي، إلى الإشارة إلى الأساس الذي بنى عليه أهل العلم نظرهم في رواية الشعر الجاهلي، لتمحيصه وتمييزه صحيحه من سقيم، فهم لم يُشكّل عليهم ما وضع الرواة، ولا ما وضع المولدون، إنما كان يلتبس عليهم ما يقول أهل البادية من ولد الشعراء أو من غير ولدهم من شعر ينسبونه إلى شعراء الجاهلية، وقد كانوا - بحسن بصرهم بالشعر - قادرين على تمييز صحيح ذلك من باطله⁽³⁾، والشعر - عند ابن سلام - هو الذي يتضمن الدليل على صحة نسبته إلى الجاهلية أو

(1) ينظر: دلائل الإعجاز: 8، 9.

(2) مقدمة الظاهرة القرآنية: 35، 36.

(3) ينظر: الجمحي (محمد بن سلام)، طبقات فحول الشعراء، دار المدني، جدة، ط2، 1980، 1: 46، 47.

بطلان هذه النسبة، وصدق الراوي أو كذبه لا يغني عنه ولا يقدر فيه⁽⁴⁾، وهذه ذات الطريق التي سلكها محمود في تخليص الشعر الجاهلي والإسلامي مما لحقه من وضع الوضاعين، وتزييف المزيفين.

وهكذا فمحمود لا ينكر أن بعض طريقتيه وردت على أذهان الكثيرين ممن سبقوه، لكن أحداً منهم لم يتخذ ذلك منهجاً، أو طريقاً واضحاً يسير فيه ويلتزم به.

وتكمن أهمية هذا المنهج في كونه نابعاً من تراثنا وأنه برغم لقائه مع منطلقات المناهج النقدية الحديثة، لم ينقل عنها⁽¹⁾، وهذا ما يتجلى واضحاً في ذهن محمود حين يشير إلى أن التجديد ينبغي أن ينشأ نشأة طبيعية من داخل ثقافة متكاملة متماسكة، حية في نفوس أهلها، لا يتولاها إلا من تمكنت في نفسه ثقافته ولغته وتاريخه وعقيدته، وانغرس في كل ذلك بحيث أصبح قادراً على تدوقه وإدراك خفاياه⁽²⁾، وعلى دارس الفن الأدبي أن يكون مهيباً لقراءة النصوص النثرية والشعرية مستنبطاً منها ألفاظاً دالة على المعاني، وألفاظاً حملت دلالات التطور الأدبي والفكري والعقلي لأهل هذه اللغة، كما حملت سماتٍ مميزةً من ضمير قائلها⁽³⁾، مُجانباً - ما وسعه - لما أورثه من الاستهانة بها، لأن الاستهانة "داء وبيل يطمس الطرق المؤدية إلى العلم والفهم"⁽⁴⁾، ومحمود بهذا يؤكد ضرورة التجرد من اتخاذ فكرة مسبقة عند قراءة النص، والحكم عليه.

ولا ينبغي أن يُفهم مما ذكر أن محموداً استثنى المناهج الأخرى، بل إن ما رفضه هو دعوة المناهج الحديثة إلى العالمية، وإمكانية تطبيق مناهج الغرب على أدبنا وتراثنا العربي، دون أن يكون لكل أمة خصوصية تميزها عن سواها⁽⁵⁾، وهذا ذاته سبب اعتراض محمود على المناهج الأدبية الحديثة التي يصفها بـ (الفاصلة)، والتي يتسم الداعون إليها بميلهم إلى رفض (القديم)

(4) ينظر: نمط صعب: 365.

(1) ينظر: حافظ (صبري)، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار الشوقيات، القاهرة، ط1: 1996: 161، 2، ويُلاحظ التقاء منهج محمود في التدوق، بمنهج القراءة الفاحصة أو نظرية التلقي (Deep Reading)، (يراجع للقراءة حول هذه النظرية: المبارك (محمد)، استقبال النص عند العرب، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1999).

(2) ينظر: شاعر، خطبة كتاب المتنبّي: 25.

(3) ينظر: أباطيل وأسما: 25.

(4) شاعر (محمود محمد)، مقدمة أسرار البلاغة: 21، (الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاعر، دار المدني/ جدة، ط1، 1991.

(5) ينظر: عبد الدايم (صابر)، العلامة محمود محمد شاعر في مواجهة النص (رؤية ومنهج)، مجلة الأدب الإسلامي، عدد 16: 47.

والاستهانة به، دون وعي بأهميته، والغلو في شأن (الجديد) دون إدراكٍ لصدوره عن ثقافة لا تلائمهم ولا تتسجم معهم⁽⁶⁾.

نماذج من تجربة التطبيق:

أ. المتنبي:

يُعدّ ما جاء به محمود، في سياق تحليله لشعر المتنبي، خارجاً عما يعتبره كثير من النقاد مادة النقد والدرس الأدبي، وبحسب تعريفهم للنقد، فكتاب محمود يدور في الفضاء المحيط بالنص الأدبي، ويتفياً الظلال التي ينشرها بوحى من الخيال، دون أن يقصد إلى تحليل الجمال في النص من الناحية الفنية.

وقد سبقت الإشارة إلى معنى (التذوق) في فكر محمود، وكيف أنه يشمل النص، وما يحيط به، وما يعكسه من ظلال على حياة أصحابه، ويستشف - من تذوقه لشعر المتنبي وما ورد من أخباره - أنه علوي النسب، وقد قاده إلى استنتاج ذلك، الغموض الذي أحاط بنسبه نتيجة تناقض ما ورد من الأخبار عنه مع شخصيته التي يكشف عنها شعره، فهو في شعره يفخر بقومه، قائلاً:

وإني لمن قوم كأنّ نفوسنا بها أنّف أن تسكن اللحم والعظما⁽¹⁾

بينما الأخبار التي وردت عنه، تزعم أنه ابن سقاء بالكوفة!، وهو نفسه يكتم نسبه، فيما يثير الاستغراب والحيرة، يقول:

لا بقومي شرفت بل شرفوا بي وبنفسي فخرت لا بجدودي

وبهم فخر كل من نطق الضا دَ وعودُ الجاني وعودُ الطريد⁽²⁾

وما من قوم يفخر بهم (كل من نطق الضاد) غير أبناء عليّ كرم الله وجهه - وفاطمة بنت رسول الله صلى الله عليه وسلم، فلماذا يكتم فخره بهم، ويفخر بنفسه!

⁽⁶⁾ ينظر: شاكر، خطبة المتنبي: 22، 23.

⁽¹⁾ البرقوقي (عبد الرحمن)، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980، ج4: 243.

⁽²⁾ ذاته، ج1: 46، 47.

ثم يعاود الإشارة إلى حق له مسلوب، حين يقول:

سأطلب حقي بالقنا ومشايخ كأنهم من طول ما التئموا مُرد⁽³⁾

فكانه يميل إلى الإقصاح عن علويته، إلا أن ما يرده، عدم إقرار العلويين أنفسهم بذلك -لأمر ما لم يبلغ علمنا- وحين يحاول إظهار نسبة، يُتهم بادعاء النبوة، ويرمى به في السجن، فيخرج منه كارهاً للعلويين، أو - بعبارة أدق - لأدعياء العلوية.

يقول محمود: "وبعد تردد طويل وحيرة، بين دلالة تذوق الأخبار، ودلالة تذوق الشعر، لم أجد مناصاً من أن أفرض فرضاً يزول به هذا الغموض الذي يكتنف حياة هذا الشاعر، ويرفع اللثام عن مكنون شعره الذي دلني عليه التذوق. وأخذت هذا الفرض، وعرضت عليه شعر أبي الطيب كله متذوقاً متأنياً، فلان لي عصيه واستنقام مُعوجّه، وأسفر كل ما كان عليه نقاب وحجاب، وتحرك كل ما تذوقته من شعره، وتحركت معه أخباره. فعندئذ بلغت حد القطع بأن أبا الطيب (علوي) النسب فرضاً يشبه الحقيقة!!"⁽¹⁾.

وقد وقع محمود - فيما بعد - على الدليل الذي يثبت صحة ما ارتآه وذهب إليه، فقد وصلت إليه ترجمة المتنبّي نقلاً عن ابن عساكر، وابن العديم، يقرران فيها أن المتنبّي علوي بالرضاعة⁽²⁾، "والرضاع لُحمة كلحمة النسب"⁽³⁾. وهكذا فقد أثبت محمود أن منهجه كان مستقيماً، لا في دراسة الشعر فحسب، بل في نقد الأخبار كذلك.

كما شغل محمود بالرد على من ادّعى نبوة المتنبّي، اعتماداً على تذوق الأخبار الواردة في هذا الشأن، وهو يورد روايتين: إحداهما للتتوخي، والأخرى لأبي عبد الله اللادقي، فأما الأولى فيرويها علي بن المحسن عن أبيه المحسن التتوخي، عن القاضي أبي الحسن بن أم شيبان الهاشمي الكوفي، يقول فيها: "وقد كان المتنبّي لما خرج إلى كلب وأقام فيهم ادّعى أنه علوي حسني، ثم ادّعى بعد ذلك النبوة، ثم عاد يدّعي أنه علوي، إلى أن أشهد عليه بالشأم بالكذب في الدعويين، وحُبس دهنراً طويلاً، وأشرف على القتل، ثم استنّيب، وأشهد عليه بالتوبة وأطلق"⁽⁴⁾، ومحمود يقدح في صحة رواية التتوخي، لأنه يحمل لأبي الطيب في صدره شحناء، هي نتيجة

⁽³⁾ ذاته، ج: 2، 92.

⁽¹⁾ شاكر، خطبة كتاب المتنبّي: 53، 54.

⁽²⁾ ينظر: ذاته: 54-56.

⁽³⁾ ذاته: 57.

⁽⁴⁾ التتوخي (أبو علي المحسن بن علي) ت 384هـ، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، تحقيق: عبود النالجي، 1972، ج: 4، 247.

صلة المنتبي بأبناء عمومته الذين أورث الحقد عليهم، وروايته لا تخلو من العجب، ذلك أنه يرتب ظهور أمر المنتبي على درجات ثلاث: "الأولى: ادعائه العلوية = والثانية: ادعائه النبوة = والثالثة: ادعائه العلوية مرة أخرى. فأما أن يدعي العلوية، ثم يعود فيدعي النبوة، فهو قول لا بأس فيه، ولكن العجب أنه بعد هذا عقب على (النبوة) بلفظ التعقيب (ثم)، فقال: (ثم عاد يدعي أنه علوي). فالذي يدعي النبوة ويُبّاع بها، ... لا يعقب على هذه الدعوى بالعلوية. فادعاء الرجل النبوة، ثم انحطاطه منها إلى العلوية، إكذاب لنفسه، وإقرار منه بالمخرقة على الناس والعيب بهم"⁽¹⁾.

وحدّث التتوخي أيضاً، عن أبيه المحسن قال، حدّثني أبو علي بن أبي حامد قال: "سمعتُ خلقاً حلب يحكون، وأبو الطيب بها إذذاك، أنه تتبأ ببادية السماوة ونواحيها إلى أن خرج له لؤلؤ، أمير حمص من قبيل الإخشيدية، فقاتله وأنفره، وشرّد من كان اجتمع إليه من كلب وكلاب وغيرهما من قبائل العرب، وحبسه في السجن حبساً طويلاً، فاعتلّ وكاد أن يتلف، حتى سئل في أمره فاستتابه، وكتب عليه وثيقة أشهد عليه فيها ببطلان ما ادّعاه ورجوعه للإسلام، وأنه تائب منه ولا يُعاود مثله، وأطلقه"⁽²⁾، وهذا الحديث تكمن علته في غرابته عما جرت عليه الأحكام في شأن من يدعون النبوة، فإن يُستتاب المنتبي، ويُشهد عليه أنه تائب، فهذا ليس بغريب وهو الحكم مع المنتبين، وأما أن يكتب أمير حمص عليه وثيقة ببطلان نبوته، فهذا أمر لا معنى له، لأن الوثيقة إنما تُكتب فيما يُخاف من قبله معاودة الدعوى، فتكون إقراراً مكتوباً مشهوداً عليه بالبطلان من المدعي نفسه، ... أما النبوة فالأمر فيها على غير ذلك، فإن الرجل إذا ادّعى النبوة ثم استتاب وأشهد على نفسه بالكذب فيما ادّعى، ثم رجع بعد ذلك يدعيها مرة أخرى، لم يكن يُنظر حتى يُحاج الناس فيما يدّعي، ويقول لهم: إنكم لم تأخذوا عليّ وثيقة مكتوبة مشهوداً عليّ فيها بالكذب، وإنما يكون جزاؤه القتل من غير انتظار ولا استتابه"⁽³⁾.

أما ما يرويه اللاذقي فهو عجب كله، وبطلانه بيّن للمتدبر أدنى التدبر، فهو يضع الكلام وضعاً - ولا يرويه رواية، في حوار يديره بينه وبين المنتبي، يقرر في نهايته أنه بايع المنتبي،

(1) شاكر، المنتبي: 207.

(2) نشوار المحاضرة، ج8: 198.

(3) شاكر، المنتبي: 208.

وأخذ البيعة لأهله أيضاً على الإيمان به، لما سمع كلامه، ورأى معجزة حبس المطر، ومحمود يرى أن وصف اللاذقي كلام فتى في السابعة عشر بأنه (ما مرّ بسمعه أحسن منه) إما أن تكون "كلمة جاهل، وإما كلمة وضاع يريد أن ينتقص من الرجل، فهو يهين لانتقاصه بامتداحه وتعظيمه"⁽¹⁾، أما انبهاره بمعجزة حبس المطر، فأمرٌ ينفيه ما أورده اللاذقي من أنه رأى كثيراً "من أهل السكون وحضرموت يفعلون صدحة المطر ولا يتعاضمونها"⁽²⁾، فإذا كان اللاذقي على علم بهذه الصدحة، فكيف أمن بنبوة المنتبي!!

ويمضي محمود في تحليل رواية اللاذقي ومحاكمتها، فيُنكر عليه دعوى أن دعوة المنتبي قد عمّت كل مدينة بالشام وببيع له بها، فـ "كيف يكون هذا؟ والشام إنداك منزل من منازل أئمة الدين والعلم، ... ليكن اللاذقي رجلاً لا عقل له، أف يكون أهل الشام كلهم هذا الرجل!!"⁽³⁾.

ومما يؤكد كذب هذه الرواية، الادّعاء بأن المنتبي كان عارفاً بالفلوات ومواقع المياه، ومحالّ العرب بها، وهذا لا يتأتى إلا لمن وُلد بهذه البلاد ونشأ بها، لا لعابر مرّ بها، فأقام بعض الوقت كما كان المنتبي.⁽⁴⁾

ويتابع محمود نفي الروايات التي وردت في شأن نبوة المنتبي، معتمداً سبيل مراجعة السند، وعدالة الراوي، وسبيلاً آخر هو محاكمة الرواية ذاتها بقياسها إلى ما عُلم من سيرة حياة المنتبي، أو عرضها على المنطق العقلي.

ويبقى أمراً أساسياً، كان لمحمود السبق في استنباطه، والإشارة إليه، هو حب أبي الطيب لخلوة أخت سيف الدولة، وقد اهتدى إلى هذا الفرض بتذوق شعره لا غير، ومراقبة احتداد حركة وجدانه أو فتورها، أما الأخبار عن ذلك، فليس ثمة ما يؤيدها⁽⁵⁾، والذي لاحظته محمود من تتبع شعر المنتبي ذلك الفرق الكبير بين شعره الأول وشعره الذي قاله في حضرة سيف الدولة، من حيث التجويد في كلماته ومعانيه، وروعة حكمته وبلاغته، وقد استروح في شعر الرجل

(1) المصدر السابق: 209.

(2) ذاته: 210.

(3) ذاته: 210.

(4) ينظر: ذاته: 211، 212.

(5) ينظر: شاعر، خطبة كتاب المنتبي: 68.

"نفحة من نفحات (المرأة) التي تكون من وراء القلب تصنع للشاعر المبدع بيانه، وتتخذ من فنها النسوي مادة تهيئها لفن صاحبها وعبقريته ونبوغه"⁽⁶⁾.

وأبو الطيب، حين أحب، لم يكن في حبه شاعراً غزلاً رقيق البيان، بل كان يمتد إلى غايات بعيدة من الحكمة والرجولة والكبرياء تفرضها شخصية هذا الرجل، وربما كان عدم الالتفات إلى هذا الأمر، هو ما صرف النقاد عن افتراض وجود تجربة حب عنيفة في حياة المتنبي، إلا أنه لا يصح "أن لا يكون أبو الطيب عاشقاً صباً متدلهاً، ما لم نجد في شعره غزلاً ولا أنيناً وحنيناً وبكاء"⁽¹⁾.

ثم يحاول محمود أن يُعيّن (المرأة) التي أحبها أبو الطيب، بتذوق شعره، ويقوده هذا التذوق إلى الوقوف عند قصيدة رثاء يعزي بها أبو الطيب سيف الدولة بموت أخته الصغرى، يقول فيها:

قاسمك المنون شخصين جَوراً	جعل القسّم نفسه فيه عدلاً
فإذا قست ما أخذن بما غا	درن سرى عن الفؤاد وسلّى
وتيقنت أن حظك أوفى،	وتبينت أن جدك أعلى ⁽²⁾

"قأبو الطيب يطلب من سيف الدولة أن يقيس أخته الصغرى التي ماتت إلى أخته الكبرى التي بقيت له، فإذا فعل ذلك كان سلوى له وتسرية لهم عن قلبه. ولا ندري - والكلام هنا لمحمود - كيف يتفق أن يخطر لشاعر يرثي امرأة محجبة ماتت، أن يذكر أخرى وتكون أختها ويعزي أباها بهذا العزاء الغريب؟ ثم يزيد فيقول له: إنك إذا فعلت ذلك الذي دللتك عليه (تيقنت) أن حظك في بقاء هذه الكبرى أوفى من حظ الموت في أخذ الصغرى؟ وكيف يُيقن أبو الطيب سيف الدولة من حسن حظه ببقاء الكبرى، إلا إذا كان هو على يقين من ذلك؟ وكيف يكون على يقين من ذلك إلا وهو يعرفها معرفة تفصي به إلى هذا اليقين؟"⁽³⁾، ثم نجده يرثي هذه الأخت الكبرى (خولة) لما ماتت بعد ذلك بسنوات ثمان، والفرق بين القصيدتين واضح جلي، فقصيدته التي رثى بها خولة، عدّة أبياتها أربعة وأربعون بيتاً، منها واحد وثلاثون في ذكر خولة، وستة أبيات في ذكر الدنيا ونكدها، وسبعة أبيات في ذكر سيف الدولة، على حين أنه في رثاء أختها

(6) ينظر: شاکر، المتنبي: 335.

(1) المصدر السابق: 236.

(2) البرقوقى، شرح ديوان المتنبي، ج3: 246.

(3) ينظر: شاکر، المتنبي: 337، 338.

الصغرى لم يذكرها إلا في ثلاثة أبيات من قصيدة عدّة أبياتها اثنان وأربعون بيتاً، وهذا وجهٌ في الدلالة على منزلة خولة التي تحتلها من نفسه⁽⁴⁾.

ويجدر الإلماح إلى ما أعان محموداً على الكشف عن أسرار قلب المتنبي ونفسه وحياته، فأبو الطيب يصف وقوع الخبر عليه موقِعاً أليماً فيقول:

طوى الجزيرة حتى جاءني خبر فزعتُ فيه بآمالي إلى الكذب
حتى إذا لم يدع لي صدقه أملاً شرقتُ بالدمع حتى كاد يشرق بي⁽¹⁾

ويرى محمود أن هذين البيتين أول ما قاله أبو الطيب من القصيدة، حين بلغه خبر موت خولة، وهو يصرّح فيهما بكل ما يضمّر من حب لخولة، فخير وفاتها "يطوي الجزيرة كلها يقصده وحده دون غيره، وقد خصص ذلك بقوله (حتى جاءني)، وفي هذا من غلبة الحب على قلب أبي الطيب ما جعله يرى أن هذا الخبر بموته - الذي سمعه وهو بالعراق، وكان قد علمه الناس ولاشك - لم يقطع أرض الجزيرة إلا ليلغته هو، والحب دائماً يخص ويضيّق بمثل ذلك، ولا يرى فيه الشركة، ولو تساوى الناس جميعاً في المشاركة فيه أو العلم به ... فهذا من أبي الطيب دليل على أن كلامه هذا ليس كلام شاعر يرثي أخت صديقه وأميره، وإنما هو كلام قلبٍ محبٍ مفجوع قد تقطعت آماله من الدنيا بموت حبيب قد فجعته المنية فيه"⁽²⁾. كما تتجلى لوعة أبي الطيب في قوله:

أرى العراق طويل الليل مذ نعت فكيف ليل فتى الفتيان في حلب؟
يظن أن فؤادي غير ملتهب وأن دمع جفوني غير منسكب⁽³⁾

فالليل لا يطول على شاعر لموت أخت أميره، إنما يطول عليه لفقد حبيبته، والبيت الثاني، يشير إلى أن سيف الدولة كان على علم بهذا الحب، وأنه وعد أبا الطيب أن يزوجه أخته هذه، وكان هذا سراً بينهما، غير أنه لم يف بما وعد، ولولا علم سيف الدولة بذلك، لما استباح أبو الطيب لنفسه أن يُكثر الإشارة إلى أمره وأمر خولة، والحب الذي بينهما⁽⁴⁾.

⁽⁴⁾ ينظر: ذاته: 337، 338، وينظر: البرقوقى، شرح ديوان المتنبي، ج: 1: 215 - 225، ج: 3: 242 - 253.

⁽¹⁾ البرقوقى، شرح ديوان المتنبي، ج: 1: 216.

⁽²⁾ شاكر، المتنبي: 341.

⁽³⁾ البرقوقى، شرح ديوان المتنبي، ج: 1: 217.

⁽⁴⁾ ينظر: شاكر، المتنبي: 341، 342.

كما أن ذكر أبي الطيب أخلاق خولة وما كانت عليه من ⁽⁵⁾ علو النفس منذ نشأتها، بل وذكر حسن مبسمها، حين يقول:

ومن مضت غير موروث خلائقها وإن مضت يدها موروثه النشب
 وهمها في العلى والمجد ناشئة وهم أترابها في اللهو واللعب
 يعلمن حين تُحيّا حسن مبسمها وليس يعلم إلا الله بالشنب⁽⁶⁾

ليحمل دلالة واضحة على أن معرفته بها كانت معرفة صحيحة عن خبرة ولقاء،⁽¹⁾ وأيضاً قوله:

ولا ذكرت جميلاً من صنائعها إلا بكيتُ ولا وُدُّ بلا سبب⁽²⁾

"وهذا دليل على ما كانت تُسبغ عليه (خولة) من صنائعها وفواضلها مما يستجلب له البكاء حين يذكرها، وما نظنّ أن صنائع (خولة) عنده كانت معشار صنائع سيف الدولة، ولكن حُب أبي الطيب هو الذي جعل صنائعها من قلبه بهذه المنزلة"⁽³⁾، ثم إنَّ محموداً يطيل الوقوف على هذه القصيدة وعلى غيرها من قصائد الديوان⁽⁴⁾، ليكشف عن أعمق أسرار نفسية المتنبي، بطول التأمل، وحسن التدقيق، وما القصدُ - في هذه الإشارة العاجلة - إلا ضربُ المثل على الكيفية التي تناول بها محمود تنوُّق النصوص - شعراً كانت أم أخباراً - للكشف عن حياة الشاعر، لا كما عاشها، بل كما أحسها، ولعل القارئ يلحظ أن محموداً، حين يواجه الشعر متذوقاً، لهو (شاعر) يُدرك أخفى إشارات الشعراء، ويكتفي بالتلميح دون التصريح، وبالهمس دون الجهر من القول.

ب. نمط صعب ونمط مخيف:

يُعدُّ الوقوف على حقيقة قائل النص مقدماً عند محمود، والاستهانة به تُدخل الخلط والفساد في تمييز شاعر عن شاعر، وفي الكشف عن خصائص بنية كل شاعر في شعره، وحين قصد محمود إلى دراسة تلك الروايات المتعلقة بالشاعر في قصيدة (إن بالشعب الذي دون سلع ...) هاله الاختلاف الشديد بين الروايات، وقد حاول جاهداً التوصل إلى الحقيقة بين هذا الركام

⁽⁵⁾ البرقوقى، شرح ديوان المتنبي، ج1: 218.

⁽⁶⁾ ذاته، ج1: 218.

⁽¹⁾ ينظر: شاكر، المتنبي: 342.

⁽²⁾ البرقوقى، شرح ديوان المتنبي، ج1: 221.

⁽³⁾ شاكر، المتنبي: 342.

⁽⁴⁾ ينظر ما يلي ذلك من الصفحات: 343-355.

المضلل من الآراء المتضاربة، فردّ قول القائل بأن خلفاً الأحمر (ت 180هـ) هو الذي قالها ونحلها غيره، وذلك بنقد الروايات التاريخية التي ذكرت ذلك عند ابن قتيبة (ت 276هـ)⁽⁵⁾، والقفطي (ت 646هـ)، فبيّن أن انفراد ابن قتيبة بهذا الخبر يوجب الحذر، إذ أن شيخه الجاحظ (255هـ) - وهو أشدّ منه ضبطاً، وأقرب عهداً بخلف - كان أولى بذلك منه، فذلك القول اجتهاد من ابن قتيبة لم ينصره عليه أحد وكذا القول في رواية القفطي المتأخر زمنياً عن ابن قتيبة⁽¹⁾.

كما سلك محمود السبيل ذاتها حين أبطل نسبة القصيدة إلى (تأبط شراً)، بنقد منهج أول من نسبها إليه، وهو أبو تمام في كتابه (الحماسة)، فبيّن أن منهج أبي تمام كان اختيار جيّد الشعر لمعانيه وألفاظه، ولم يكن همّه تحقيق النسبة. ثم أبطل محمود نسبة القصيدة إلى الشنفرى، لاختفاء صدى ذلك في أخبار هذيل وأشعارها، ولأن صحيح شعر (تأبط شراً) دالٌّ على أن الشنفرى مات قبله، ويستطرد محمود في نفي نسبة القصيدة لعددٍ من الشعراء، ثم يستقرّ أمرُ نسبتها عنده على أنها "لشاعر يرثي خالاً له، كان شديد النكاية في هذيل، ثم قتلته، وتأبط شراً كان ذلك الرجل، وكان ذلك مصيره، ويؤيدهما تردد ذكر تأبط شراً في أيام الهذليين وأشعارهم وأخبارهم، وأنا أميل - والحديث لمحمود - أشد الميل إلى نسبة هذه القصيدة إلى ابن أخت (تأبط شراً) سُمي ذلك أم لم يُسم، وكل الدلائل ترجح ذلك عندي، فهي إذن قصيدة جاهلية خالصة"⁽²⁾.

ويلاحظ أن للمكان دوراً في تحديد قائل النص عند محمود وذلك لعمق خبرته بجغرافية المكان، وأماكن القبائل وتحركاتها⁽³⁾، فقد نعى على ابن هشام نسبة القصيدة إلى (الهجّال بن امرئ القيس الباهلي) - ابن أخت تأبط شراً، وقال إن هذا الخبر فيه خلط كثير، وليس في كتب النقّات ما يؤيده، ثم يقوم بتجريح رواية ابن هشام، فيقول إنه كان قليل العلم بالشعر، ويناقش مسألة نسب ابن أخت تأبط شراً وهو الهجّال في زعم ابن هشام⁽⁴⁾، ويقول: "نعم كان تأبط شراً من بني فهم بن عمرو بن قيس عيلان بن مضر، و(باهلة) التي يُنسب إليها (الهجّال) هم بنو

(5) ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري) ت 646هـ، إنباه الرواة على أبناء النحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1950، ج1: 348، 349.

(1) ينظر: نمط صعب: 58، 59.

(2) ذاته: 58.

(3) ينظر: محمود شاكر في مواجهة النص: 48.

(4) ينظر: بن منبه (وهب) ت 114هـ، كتاب التيجان في ملوك حمير، رواية أبي محمد عبد الملك بن هشام، عن أسعد بن موسى، عن أبي إدريس بن سنان، عن جده أمه وهب بن منبه، تحقيق ونشر: مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، المركز، 1979: 246.

مالك بن أعصر بن سعد بن قيس عيلان بن مضر، ولكنني أستبعد أن يكون الهجّال هو (ابن أخت تأبط شراً)، لأن ديار باهلة عند الإسلام باليمامة في شرقي نجد، وديار بني فهم (رهط تأبط شراً) كانت بالحجاز غربي نجد، ويا بُعد ما بينهما⁽⁵⁾.

ثم يتجه محمود إلى شطر التطبيق الذي يقتضي إعادة تركيب المادة بعد نفي زيفها، ويسلم بأنه "قل شعر قديم جاء إلى الناس عن طريق الرواية المتناقلة، قبل التقييد والكتابة إلا لحقه ما لحق الشعر الجاهلي من اختلاف الرواة في ترتيب الشعر، وفي ألفاظه"⁽¹⁾، ولذا فإن على الدارس في قصائد الجاهلية أن يبذل الجهد في استقصاء المصادر التي روت القصيدة تامة، أو روت قدراً صالحاً منها، مع التزام الترتيب التاريخي لهذه المصادر، كما ينبغي الوقوف عند اختلاف عدد الأبيات في كل رواية، واختلاف ترتيب الأبيات في رواية الرواة عن شيخ واحد من شيوخ الرواية، ثم اختلاف هذا الترتيب إن كان في رواية غيره من الشيوخ، مع مراعاة تحري كل اختلاف يقع في بعض ألفاظ الأبيات⁽²⁾.

وينتج من كل هذا، تنقية النص من جميع الألفاظ التي لا تمتلك طاقة إيحائية على درجة عالية من التوتر والإرهاف، ومحمود في كل ذلك شديد التيقظ إلى المسافة الدلالية الفاصلة بين اللغة المعجمية واللغة الشعرية⁽³⁾، فحين تُذكر الألفاظ في معرض الكلام عن الشعر عامة، فغير مرادٍ بها مجرد وجودها في اللغة وكتبتها، بمعانيها التي درج عليها أهل كل لسان في التعبير عما يريدون، لأن الشعراء يُلبسونها بالإسباغ والتعيرية ما يكاد ينقل اللفظ إلى الاستعمال المجازي وما جرى مجراه، وهذا ما تقتضيه لغة الشعر⁽⁴⁾.

ولا ينتهي محموداً عن محاولة إدراك القصد الذي قصده الشاعر بإيراده ألفاظاً معينة، مخالفته للشراح القدماء، ومن ذلك تفسيره لقول ابن أخت تأبط شراً:

يابسُ الجنبيين من غير بؤس ونديّ الكفين، شهّم، مُدل⁽⁵⁾

⁽⁵⁾ ينظر: نمط صعب: 53، 54.

⁽¹⁾ المصدر السابق: 327، 328.

⁽²⁾ ينظر: ذاته: 121، 122.

⁽³⁾ ينظر: محمود شاكر سيرته الأدبية ومنهجه النقدي: 289، 290.

⁽⁴⁾ ينظر: نمط صعب: 133.

⁽⁵⁾ أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي)، ديوان الحماسة، مختصر من شرح العلامة التبريزي، علق عليه وراجعته: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة ومطبعة علي صبيح وأولاده، مصر، 1955، ج1: 485.

فقدماء الشراح كالمرزوقي وغيره، أساؤوا حين ظنوا أنه أراد بقوله هذا أن خاله (يؤثر بالزاد غيره عن نفسه)⁽⁶⁾، ولو أراد الشاعر ذلك المعنى الذي ذهبوا إليه، لكان قوله (وندي الكفين) كأنه ذلك المعنى الذي ذهبوا إليه، لكن (يُبس الجنبين) هو في بدن الإنسان دلالة على استحكام قوته، لأنهما مناط حركته، ولا يكادان يبيسان إلا من طول الحركة في العدو والانتشاء والتلفت وسرعة الكر، وأمثلة مخالفة محمود للشراح القدماء تطول⁽⁷⁾.

كما أن محموداً لم يكتف بالاستدراك على الشراح القدماء، بل أبدع في التغلغل إلى أسرار اللغة، حيث استدرك على ما أخلت المعاجم بذكره، فزاد في معاني اللفظة ما يُكسب المعنى الشعري وضوحاً وجلاءً، مستمداً ذلك من كلام العرب وأصول لغتهم⁽¹⁾، فقد اعترض على تفسير أهل اللغة للفظ (المصمئل) بأنه المنفوخ من الغضب والشديد، فالافتقار على نص اللغة هنا، يُفقد الشعر معناه، وإنما أراد الشاعر أنه كلما زاد الخبر تأملاً، زاد تعاضماً، فأولى أن يُقال: إنه من قولهم (اصمأل النبات) إذا التفّ وعظم وأطبق بعضه على بعض من كثافته، ومحمود بهذا يزيد على نص اللغة، مستدلاً بأصل مادة اللغة⁽²⁾.

أما بشأن ترتيب الأبيات، فقد راعى محمود في ذلك حالة الشاعر النفسية، فهو يرى أن أول بيت قيل في قصيدة ابن أخت تأبط شراً هو قوله:

خبر ما نابنا مصمئل جل حتى دق فيه الأجل

لأنه "أشبه شيء بصرخات مفجوع تتابعت، وهو البيت الفرد في القصيدة كلها الذي يشبه أن يكون خرج مخرج الرثاء، وكأنه زوره في نفسه، ورجّعه لسانه ساعة جاءه نعي خاله، فاستناره، ثم كفّ عن الإيغال في رثائه لسبب ما، صرفه عن التفجع إلى ما هو أجل منه"⁽³⁾

ولا ريب أن الإيقاع العروضي قد حظي باهتمام بالغ من قِبَل محمود، لأنّ النغم والغناء أصلٌ في الشعر لا ينفكّ منه، وله معانٍ رافدة لمعاني الشعر ومبانيه، ومن ظن أن قراءة الشعر سرداً كقراءة النثر مغنية وكافية، فقد خلع الشعر من أصله، ودمّر مقاطعه التي أحكمها الشاعر

⁽⁶⁾ ينظر: المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسين) ت 421هـ، شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين، عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1936: 919.

⁽⁷⁾ ينظر: نمط صعب: 177، 187.

⁽¹⁾ ينظر: القيام (عمر حسن)، محمود محمد شاكر الرجل والمنهج، مؤسسة الرسالة/ القاهرة، دار البشير/ عمان، ط1، 1997: 194.

⁽²⁾ ينظر: نمط صعب: 145، 146.

⁽³⁾ ذلته: 143.

في تغنيّه وترنّمه⁽⁴⁾. ويفيض محمود في تحليل إيقاع بحر (المديد)، الذي تنتمي قصيدة ابن أخت تأبط شراً، ويُحلل قول العروضيين القدامى الذين وصفوا موسيقى هذا البحر بالتقل والصعوبة، ومن هؤلاء: الوزير الأندلسي أبو عبيد البكري حيث يصف هذه القصيدة بأنها (نمط صعب)، وعلل القدماء قلّة استعمال هذا البحر بقولهم: (وقلّ استعمال هذا البحر لتقل فيه)⁽⁵⁾، ويُعلق محمود على ذلك بقوله إنهم لا يعنون بالتقل ذمّ البحر، وإنما يعنون به صفة نغمه الذي يتراوح بين الإحجام والانطلاق، دون أن يفصل بين كلا الأمرين زمن طويل⁽¹⁾.

كما تنبّه محمود إلى طبيعة اللغة التي يفرضها هذا النغم، فهو نغم يطالب المترنم أن ينبذ إليه الكلمات حية موجزة مقتصدة خاطفة الدلالة، بل ربما زاد فطالبه بأن يكون بناء الكلمة ووزنها وجرسها دالا على المعنى الذي تحمله دون تكلف، ولأن بحر المديد ذو نغم يفرض سطوته على المترنم وعلى أدائه، فهو لا يطبق احتمال التشبيه المركب المسترسل، ولا الصور المزدحمة المتعانقة المستقيضة، بل الصورة فيه محددة القسمات، تشف عنها الكلمة والكلمات، وعلى هذا، فأوفق حالات المترنم حين يلبس هذا النغم، أن يكون على حال (تذكّر) لشيء كان ثم انقضى، فهو يسترجع ذكرى ينظر إليها من بعيد مليئة بالصور والتفاصيل، فيختار من صورها ما يُجسد الصورة كاملة، دون حاجة إلى التفصيل والإطالة في العرض⁽²⁾. ومحمود - بهذه النظرة - يخالف من يرى أن الوزن في ذاته، لا يمكن أن يحتل أي دلالة انفعالية، بدلالة أن الشعراء قد عبّروا في الوزن الواحد عن حالات انفعال مختلفة، بل انهم قد عبّروا عن حالات الحزن والبهجة في الوزن نفسه⁽³⁾.

ولعلّ منهج محمود في تذوق النصوص، بحاجة إلى أكثر من مجرد الوقوف عليه، لقد كان محمود يطمح لأن يلمس أثر كتاباته في مناهج الدرس والقراءة، لذا فقد أصرّ على شرح منهجه المرة ثلث المرة، وما بخل يوماً بما علّم، وما أحبّ أن يسمع قول قائل: (ما ترك الأول للأخر من شيء).

(4) ينظر: ذاته: 208.

(5) ينظر: البكري (أبو عبيد الله بن عبد العزيز، سمط اللالي ويحتوي على اللالي في شرح أمالي القالي، تحقيق: عبد العزيز الميمني، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1936: 919.

(1) ينظر: المصدر السابق: 110، 111.

(2) ينظر: ذاته: 113، 114.

(3) ينظر: إسماعيل (عز الدين)، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، 1963: 59، 60.

تتضمن رؤية محمود الشعرية: تصوره للشعر، وإعطاءه مفهوماً خاصاً، ومحاولة الإحاطة بأركانه التي يقوم عليها بنيانه المتناسك، ووصفه لحظات الإبداع، وإدراكه لوظيفة الشاعر ودوره وعلاقته بالمجتمع، ثم محاولة معرفة موقع نظريته الشعرية بالنسبة للنظريات التي سادت في عصره.

تعريفه للشعر:

إنَّ الغموض الذي أحاط بحقيقة (الشعر)، منذ كان وحتى يوم الناس هذا، راجعٌ إلى ظن خاطئٍ مؤداه أن الكلمة الواحدة، تستلزم بالضرورة الدلالة على مفهوم واحد، ولذا حار النقاد والشعراء أنفسهم في محاولة إيجاد تعريف للشعر يكون جامعاً مانعاً، ولم يدركوا أنهم تطلبوا حقيقة واحدة لكلمةٍ تضم أسرةً بأكملها؛ إن تشابه أفرادها بعض التشابه، فلربما اختلفوا على وجه من الوجوه، فـ (الشعر) ما هو إلا أسره كبيرة أفرادها القصائد التي قالها الشعراء⁽¹⁾.

وقد أدرك محمود كون الشعر في ذاته لا يدل دلالة صريحة على معنى من المعاني المجردة، فهو حروف مركبة في كلمات، وكلمات مركبة في جمل، مقدرة التناسق والتوازن فيما بينها⁽²⁾، ويبقى معناه مختلفاً باختلاف موضوع القصيدة، وأسلوب الشاعر في الخطاب، وحرارة عاطفته المنسكبة في كلماته.

أركان الشعر:

الشعر بناء لا يقوم إلا بتمام أركانه، وغياب أحدها كفيل بإبقائه مجرد ركام وأشلاء، لا يجمعها رابط، ولا يوحدتها نسق، ولا تصح لها حياة. ومعنى كون الشعر بناءً، أنه قائم - بوجه ما - على إرادة واعية يقودها العقل، ولا يلغي هذا أو ينقض ركناً آخر لا يقوم الشعر إلا به، هو الإحساس والوجدان ونفث الروح.

(1) ينظر: محمود (زكي نجيب)، مع الشعراء، دار الشروق، بيروت، ط3، 1982: 134.

(2) ينظر: جمهرة مقالات شاعر: 1140-1142، مجلة الثقافة، المتنبى لبيتني ما عرفته (2)، العدد 61، تشرين

أول/أكتوبر 1978

وقد ساد في القديم إيمان لدرجة اليقين بكون الشاعر إنساناً ملهماً، يستجيب لقوة خارجية تؤثر عليه مؤقتاً، وقد لجأ القدماء إلى هذا الاعتقاد، حين راعهم عنصر الغموض في شعر الشاعر وإبداعه⁽¹⁾، ولعل الشعراء أنفسهم قصدوا إلى ذلك قصداً، لإيهام الناس بامتيازهم وأفضليتهم، أو لعله غاب عن أذهانهم ذكر المرحلة الشاقة التي أعدتهم وهيأتهم للإبداع⁽²⁾.

وهناك مَنْ غالى فرأى أن عملية الإبداع كلها إرادية، والجهد فيها موجه تماماً من الشاعر الذي يشعر بما يريد أن يبدعه، فيرتب لخطواته القريبة والبعيدة في القصيدة، ويتضمن تخطيطه الواعي قرار عدد الأبيات، وكونها حزينة، على سبيل المثال، ويلبها تفكيره في القافية التي يمكن أن تثير الحزن أكثر من غيرها، ثم يعود إلى التفكير في أشد الصور اقتراباً من الحزن⁽³⁾.

وترى الباحثة أن الصواب قد جانب هؤلاء وأولئك، فالإنسان كلُّ معقد متكامل، قائم على العاطفة والعقل معاً، دون أن ينفي وجود أحدهما إثبات الآخر، وليس تقسيم طبائع الإنسان إلى عاطفية وعقلية أمراً صحيحاً، إنما قسّم لتسهيل دراسة كل من هاتين الطبيعتين المتميزتين، فيما هما تتداخلان في كثير من الأحيان، فلا يُستغرب وصف العاطفة بأنها عقلانية، أو العقل بأنه عاطفي.

ويرى محمود أن المنطق العقلي ينبغي أن ينقلب في شعر الشاعر إلى (حاسة دقيقة مدبرة)، وهو بهذا يهدم الفاصل الذي يُتوهم قيامه بين الإحساس والعقل، فالنظام العقلي أضحى (حاسة)، ووظيفته بذلك وظيفة (مدبرة) تقوم على ضبط مسار الإحساس بحيث لا يحيد عن الغرض الذي إليه يرمي، كما أنها (دقيقة) إلى حدِّ يُمكنها من تنظيم اختياره للألفاظ التي تعبر عما قصد تماماً دون أن يخطئ أو يتناقض، وأداته في ذلك اللغة، التي إن أجاد استخدامها، وقعت في حاق موقعها، فسار شعره سيراً طبيعياً⁽⁴⁾.

(1) ينظر: مرّي (بنيلوبي)، العبقرية تاريخ الفكرة، ترجمة: محمد عبد الواحد محمد، مراجعة: عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996: 26.

(2) ينظر: عيسى (حسن أحمد)، الإبداع في الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979: 27.

(3) ينظر: ذاته: 26.

(4) ينظر: جمهرة مقالات شاعر: 101، 131، مجلة الرسالة، الشعر والشعراء، العدد 347، 1940، توطن، العدد 352، 1940.

والمنطق العقلي يمدّ الإحساس بمخزونه من اللغة، الذي قد يتوافر عند بعض الشعراء، فتكون اللغة موصلًا جيدًا لإحساس الشاعر، وقد يشح عند آخرين، فتصبح اللغة آنذاك موصلًا رديئًا⁽¹⁾، وسرّ جودة التوصيل في أفاظ اللغة أن لكل لفظ جانبيين، جانب الدلالة المنطقية التي يُشار بها إلى الأشياء وحسب، فلا تجري مع المشاعر إلا بأقلّ القليل، وجانب الغزارة النفسية الذي يعب عبًا من تيار المشاعر، حتى تصبح اللفظة كنبضة القلب، وعلى هذا الجانب يركز الشعر⁽²⁾.

واللغة هي مادة الشعر التي ترفعه بين الفنون الأخرى الواقعة في خدمته، من نحت وتصوير وموسيقى، ليكون (الفن الأعلى)، وليس ذلك إلا لأن أدوات سائر الفنون - سوى الشعر - مواد مينة غير نامية، لا ينميها إلا الفن النابع من نفس الفنان، بينما أداة الشاعر (اللغة)، مادة حياة متوارثة نامية بحياة الإنسان ونمائه⁽³⁾.

ولا شك أن صفة (الحياة) و(النمو) تطلق على اللغة، إشارة إلى تطور أفاظها تبعاً لتطور المجتمع⁽⁴⁾، إلا أن ما عناه محمود بـ (حياة اللغة) هو تجدد معانيها، بعرض الشاعر لها، وعليها من فنه وخياله ميسم يميزها، فيجدها تجديداً ينقلها من "المعرفة إلى الشعور بالمعرفة، ومن إدراك المعنى إلى التأثر بالمعنى، ومن فهم الحقيقة إلى الاهتزاز للحقيقة، فتجد المعنى القريب وقد نقلك الشاعر إلى أغواره الأبدية وأسراره العظيمة"⁽⁵⁾.

التجربة الشعرية:

تحدّث كثير من النقاد وعلماء النفس والفلاسفة عن التجربة التي يمر بها إبداع الشاعر، قبل أن ينتهي إلى شكله المعروف باسم (القصيدة)، وحاولوا رصد الخطوات التي يمرّ بها إنتاج

(1) ينظر: المصدر السابق: 101، الشعر والشعراء.

(2) ينظر: مع الشعراء: 190، 191.

(3) ينظر: نمط صعب: 170.

(4) ويشير ابن جني في كتابه (الخصائص) إلى علاقة اللغة بالمجتمع، فيعرف اللغة بقوله: "أما حدّها فهي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"، ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952_1956.

(5) ينظر: جمهرة مقالات شاعر: 130، 131، توطئة.

القصيدة، فلاحظوا أنها تبتدئ بمثير ما، يثير انفعال الشاعر، ويهيئه للإبداع⁽⁶⁾، ويولي هذا الانفعال فترة كمون تحتضن المعلومات التي تم اكتسابها خلال فترة الإثارة، إلى جوار كثير من المعلومات السابقة الراسخة في الضمير من تجارب شعورية سبقت. وتتيح فترة الكمون للشاعر أن يحرر فكره من إطار النسق القديم الثابت للأفكار، الذي يعوق التفكير في أفكار جديدة، ذاك أن كمون الأفكار يعمل على التقليل من تركيز الانتباه على المشكلة، مما يساعد في تفكيك عناصرها، وإبراز بعضها دون البعض الآخر⁽¹⁾، وهي عملية لا شعورية يغيب فيها الجهد الواعي الذي يملك القدرة على الاختيار والانتقاء، ولعل هذا ما دعا دوماً إلى الاعتقاد بأن الشاعر إنسان ملهم.

ثم تأتي لحظة يتدفق بعدها الإبداع على المبدع، وتُسمى: (ومضة الإبداع)، وتنتج من انشغاله الشديد بموضوعه، ولا يشترط أن تحدث في ظروف ذات صلة بموضوع الإبداع، بل إن المثيرات التي تحدثها قد تكون تافهة⁽²⁾.

وقد انتقد في هذه الفكرة تسليمها المسبق بوجود (مراحل) للإبداع، مما يحجب خصائص جوهرية لعملية الإبداع، فالأجدى أن توصف بأنها (عمليات) مستمرة، لا (مراحل) متتابعة، لأنه لا يمكن فصل عملية الاحتضان مثلاً عما يسبقها أو يلحقها، لأن الاحتضان يؤدي عمله بدرجات مختلفة خلال عملية الإبداع، كذلك لا توجد مرحلة مخصصة للإشراق، بل هناك سلسلة من الإشراقات⁽³⁾.

وقد أصابت آراء العلماء والفلاسفة – في هذا المجال – بعض الإصابات، وغاب عنها الكثير، مما حدا ببعضهم إلى الاعتقاد بأن ما يدور في ذهن الشاعر من عمليات ليس ميداناً خصباً للبحث، ذاك أن وصفها ضرباً من التخمين والحدس⁽⁴⁾.

⁽⁶⁾ ينظر: فهيمي (ماهر حسن)، قضايا في الأدب والنقد: رؤية عربية، وقسفة خليجية، دار الثقافة، الدوحة، 1986: 9.

⁽¹⁾ ينظر: الإبداع في الفن والعلم: 31، 32.

⁽²⁾ ينظر: ذاته: 33.

⁽³⁾ ينظر: ذاته: 48، 51.

⁽⁴⁾ ينظر: ريتشاردز (أ.أ.)، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1963: 69.

ويلوح للباحثة أن الشعراء وحدهم أولى بتفسير جيشان نفوسهم واضطرابها، ولا تتبغى المطالبة بأن تتوحد تفسيراتهم أو حتى تتقارب، ذلك أن تصوراتهم تختلف باختلاف زاوية نظر كل منهم للإبداع، وبغاوت تركيزهم على جانب دون جانب، وهو ما يجدر التسليم به عند مجرد التأمل في تعقد عملية الإبداع، وتعقيد بيان أصحابها عنها. وحديث محمود عن رأيه في الإبداع يحمل من سمات التعقيد الشيء الكثير، ولعل بسط آرائه ومحاولة فهمها، على الوجه الذي عناه، يكون بالإمكان.

فابداع الشعر عنده مرتبط بتوالي الأزمنة المختلفة على الشاعر، وتداخلها في كثير من الأحيان، بحيث يحمل بعضها صفات البعض الآخر. وأول هذه الأزمان زمن ناشئ عن حدث أو أحداث مفروضة على الشاعر من خارج، لا يكون لها معنى حتى تكون سبباً في إثارة النفس ودفعها إلى الانتفاض والتأمل والاستغراق؛ وزمن الحدث الحقيقي زمن مؤقت سريع الانقضاء، أما ما يثيره في النفس من انفعالات فزمن لا يكاد ينقضي⁽¹⁾.

واستجابة النفس، حين تبلغ درجة من النضج والتحفز، تبعث النشاط في جميع آثار الأحداث القديمة التي تخلفت وكمنت في سراديب النفس، فتتأهب للالتحام بالحدث الجديد المثير، ولا يُشترط اتفاق هذه الأحداث جميعاً في جوهر المعنى وفحواه، بل يكفي مجرد اتفاقها في درجة النضج والتحفز⁽²⁾.

ومن ثم ينشأ زمن جديد يُعدّ الشاعر للإفصاح والبوح، ويوشك أن يحدد طبيعة أدائه، وطبيعة النغم الذي يتغنى به، ذلك هو (زمن التغني) الذي يحتوي زمن الحدث بجميع آثاره، وحركته مفروضة على الشاعر من داخل، ثم تبلغ الإثارة درجة تجعل الغناء ينفصل عن النفس بشكل طبيعي دون إكراه أو قسر⁽³⁾.

أما الزمن الشعري على وجه الحقيقة، فهو (زمن النفس) الذي يتناول ويمتد، فلا ينقضي إلا بانقضاء القصيدة، وهو زمن خفي جداً، كامن في قرارة النفس الشاعرة، لا يكاد يدرك إدراكاً واضحاً مفصلاً، فكيف بنعته والإبانة عنه!، وهو ذو قدرة خارقة على التحكم في نغم القصيدة،

(1) ينظر: نمط صعب: 300، 301.

(2) ينظر: ذاته: 301.

(3) ينظر: ذاته: 242، 301، 302.

بحيث يخلع عليها من نفس الشاعر سمات خاصة تكاد تنفذ في البحر الواحد الذي يستخدمه شاعران وثلاثة وأربعة، فإذا قصائدهم كأنها من بحور مختلفة!، وسرّ ذلك الأثر العظيم الذي يحدثه زمن النفس، أنه يصقل ألفاظ اللغة، ويطوعها للمعاني، ويتولى اختيار أوزان كلمات الشعر، ويتولى تركيبها، ثم يسقطها على أجزاء النغم المتكامل للقصيدة⁽¹⁾.

وزمن النفس قادرٌ على تشعيت أزمنة القصيدة، أي تشعيت أزمنة الأحداث وأزمنة التغني بالتقديم والتأخير والتفريق والجمع، إضافة إلى تشعيت مخارج الألفاظ، وتوزيع نسب الأنغام على أجزاء الغناء وعلى مقاطعه بميزان وتقدير. والشعراء يلجؤون إلى التعبير عن أنفسهم بأغراض ما في البيان الإنساني من المذاهب، وهو (تشعيت ما حقه الاجتماع)، لأنهم لا يبلغون حق الشعر إلا بهذا، فقد يعتمد الشاعر إيراد الأبيات في سياق يُخيل للقارئ أن القصيدة مختلة الترتيب، وأن شيئاً سقط منها، وقد يكون التشعيت في الأبيات من الخفاء بحيث لا يدرك إلا بعد طويل تأمل⁽²⁾.

وترى الباحثة أن (التشعيت) صادقٌ في الدلالة على الحالة النفسية التي لابست الشاعر وقت تغنى بالقصيدة، فهو يختار تقديم الأحداث والألفاظ والأنغام التي تلهب التهاباً، وتتسع حتى تسدّ الأفق أمامه، فإذا ذكرها هدأت في نفسه، وأتاحت المجال لغيرها مما خفّ بريقه بالظهور، إلا أن مضها هي يبقى الأقوى.

و لاطالما تمنى محمود أن يكون له مكان القلم الأصم قلم نابض بالحياة يصحبه أُنّى توجهه، وحيثما سار، ويلهمه الله من دقة الحس ما يجعله يتلف كل خاطرة تومض في أنحاء نفسه، فيلمّ ما تشعث منها⁽³⁾، وقد خيّل ذلك في نفسه، فبات قلمه - كما يصفه - أنيساً وحدة، وصاحباً كاتماً للسر، ومخبراً عن نفسه، ومبيناً عن معاني روحه⁽⁴⁾.

وهو حين يخلو إلى قلمه، أشبه بمن يخلو إلى حبيب بينه لواعج نفسه المكنونة، وأسرار روحه المخبوءة، ويصف محمود جوّ وحدته مع قلمه قائلاً: "من عادتي ... أن أعدل بأفكاري إلى الليل، فهو أحسن لها وأجمع. فإذا كان الليل، وهدأت النائرة، وأوى الناس إلى مضاجعهم، واستكنت

(1) ينظر: المصدر السابق: 243، 244، 302، 303.

(2) ينظر: ذاته: 129 - 131، 151، 240، 304.

(3) ينظر: جمهرة مقالات شاعر: 426، مجلة الرسالة، في الماضي، العدد 736، 1947.

(4) ينظر: ذاته: 870، جريدة الدستور المصرية، القلم المعطل، العدد 854، الثلاثاء، 17 أيلول/سبتمبر 1940.

عقارب الساعة في أبحارها، تفلتُ من مكاني إلى غرفتي أسدلاً ستائرهما، وأغلق أبوابها ونوافذها، وأصنع لنفسي ليلاً مع الليل، وسكوناً مع السكون، ثم أقعد متحفراً متجمعاً خاشعاً أملاً عيني من ظلام أسود، ثم أدع أفكارني وعواطفني وأحلامي تتعارف بينها ساعة من زمان، حتى إذا ماجت النفس موجهاً بين المد والجزر، ثم قرّت وسكنت، وعاد تيارها المتدفق رهواً ساجياً كسعادة الطفولة، دلفتُ إلى مكتبي أستعين الله على البلاء⁽¹⁾.

ووصفُ محمود جهده مع قلمه بـ(البلاء)، ناجم عن توقف قلمه -بعد استغراقه في الكتابة- كالفرس حين يحرن، ويبدو كمن يعاند صاحبه فيستقل عنه وينفصل، فيعاود محمود الكتابة كما أراد قلمه لا كما أراد هو، حتى إذا انقضت كتابته فوجئ بأنه لا يكاد يميّز شيئاً من الاختلاف بين ما دار في خذه، وما عبّر عنه قلمه⁽²⁾، يقول في ذلك: "وأنا قد جربت نفسي، فرأيتني إذا أردت أن أكتب أحياناً شعراً يدور في قلبي ويلحّ على خاطري، فأمسكت أيّ الأقلام وقعت عليه يدي، فإذا هو عصي عنيد لا تلين له سنّ - أو قنّاة على ما يقولون - فإذا ألقينته وحملتُ القلم الذي اعتدتُ زماناً أن أكتب به الشعر، أو الذي اعتاد هو أن يكتب لي الشعر، انطلق على سجيته طبعاً رقيقاً سهل المقادة حسن التهديّ إلى قبلة الشعر. فأحب الآراء إلي أن أجعل للقلم شخصية منفصلة تعين الكاتب أو تعانده، فذلك أشبه بالسلطان العريض العظيم الذي فرضته الأقلام على الحياة، والذي لولاه لعاش الإنسان ومات وكأنه لم يوجد قط"⁽³⁾.

وقد يُردّ ما يعترني الكاتب من جموح قلمه إلى كونه يقع على ألفاظ اللغة كما هي في أصلها وحشية لم تستأنس بعد ولم تُستهلك، فلا تزال تنمو بين يديه نمواً طبيعياً⁽⁴⁾، حتى تتخذ رونقاً جديداً لم يجر به الإلف.

مهمة الشاعر في الحياة:

إن كان يُثار تساؤل حول رسالة الشاعر، لزمّت الإشارة إلى موقع الشاعر في الحياة، ومدى فاعلية دوره المنوط به، فالشعر هو الأصول النفسية التي يقوم المجتمع الإنساني بها وعليها،

(1) المصدر السابق: 52، مجلة الرسالة، الإصلاح الاجتماعي، العدد 340، 1940.

(2) ذاته: 296، 197، مجلة الرسالة، هزل، العدد 691، 1946.

(3) ذاته: 297، مجلة الرسالة، هزل.

(4) ينظر: سارتر (جان بول)، ما الأدب، ترجمة: محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1961:

والشاعر هو الإنسان الحر الذي يوطن نفسه على الحرمان فيروض غرائزه الوحشية، وعلى التفرد والوحشية عن عالم السلبيات، فينتفض مشمئزاً كلما دعاه زيف المجتمع ونفاقه، ويشتد انتفاضة وألمه إذا أبصر الشعراء والأدباء والعلماء ناكسي رؤوسهم بين يدي فئة منهم سدّت أبواب رزقهم بما أوتيت من جاه وسيطرة وشهرة هي محض زيف⁽¹⁾.

ويؤمن محمود أن الشهرة إذا باتت همّ الشاعر الأول والأوحد، تردى شعره وانحط إلى أسفل سافلين، لأنه يسعى وقتها إلى كسب جمهور كبير من القراء، أيأ كانوا، ويكتب فإذا لغتهم الدارجة العامية تتسرب عبر كلامه الذي يكتبه من أجلهم، وخيرٌ لهؤلاء الشعراء أن يعودوا إلى منابع أنفسهم، ويستمدوا أساليبهم من باب واحد يكون أصلاً لإبداعهم، هو الاعتزال عن مغريات الشهرة⁽²⁾، وهذا الباب كفيل بفتح دنيا الخلود لهم على مصراعها، فيبقى ذكرهم ما بقوا في الدنيا، وبعد زوالهم منها⁽³⁾.

وعلى الشاعر إدراك خطر المسؤولية التي يضطلع بها دوره تجاه مجتمعه، وتجاه شباب المجتمع على وجه مخصوص، فالشباب حين يخرج للحياة، تستهويه أسماء الشعراء، فينزلهم منزلة القدوة والمثل الأعلى الذي يسير على منهجه، ويرث فكره. ويرثي محمود لضياح الشباب في العصر الحديث، فالمدينة الطاغية تقذف بالشباب في مجاهل تحمل عليه من التيه ما تحمل، دون أن يجد عصاماً يعصمه، ونوراً يستضيء بهديه، والمدارس لا تكاد تروي ظمأ الروح والفكر إلى شيء من الرأي أو الفن أو الأدب، وليس يتوفر للشباب إلا على مطالعة الصحف والمجلات والكتب التي يقدمها له أصحاب الشهرة الزائفة من الكتاب والشعراء، وليس إنتاج هؤلاء غير خطرات من الرأي أو الفكر أو الخيال، لا يجمعها مذهب صحيح على غاية من الترتيب والنظام، فما كان إلا أن زالت هيبتهم، وسخر الشعب منهم⁽⁴⁾، وهكذا، فإن جهل الشاعر ولم يدرك عظيم دوره فأمانته موضع سؤال واتهام.

(1) ينظر: جبهة مقالات شاعر: 59، 58، مجلة الرسالة، أسواق النخاسة، العدد 341، 1940.

(2) ينظر: ذاته: 853، 855، جريدة الدستور المصرية، أحلام مبعثرة، العدد 802، الأحد 21 تموز/يوليو، 1940.

(3) ينظر: ذاته: 829، جريدة الدستور، فوضى الأدب، العدد 764، الثلاثاء 11 حزيران/يونيو، 1940.

(4) ينظر: ذاته: 855، أحلام مبعثرة.

ولابدّ أن المسؤولية الملقاة على عاتق الشاعر تتعاضد في زمن الحرب، الزمن الذي ينبغي أن يصبح الشعراء فيه قادةً وطلّاع لجيوش⁽⁵⁾، ومن الخطأ الاعتقاد بأن عملهم قائم على مثل عمل الصحف اليومية في ذكر أخبار الحرب وأحداثها وعواقبها، بل إن دورهم يسمو إلى استشراف صورة حياة تخلو من الشر والبغي، تمجد العواطف السامية النبيلة، وتسعى إلى الحرب قدماً إن كانت مشروعة غايتها رفع الظلم، لا حرباً قدرة غرضها استبداد السلطان، واستعباد العباد⁽¹⁾، إن أفكار الأدباء التي تسمو بألفاظها ومعانيها سمو الروح بين خوافق السماء، وإن أحلام الشعراء التي تختال في زينتها رقيقة ناعمة أو ثائرة متفجرة - هي أحب إلى نفوس الناس في زمن الحرب، لأنها تنفيس عنهم من كرب الحروب، وإخراج لهم من حمأة الدم الذي ينشر رائحته مع كل نفس، ثم هي التمهيد الصحيح لتهديب النفس الإنسانية وتربيتها والتسامي بها عن المعنى الحيواني الضاري الذي تتشّته الحروب في مهد من الأشلاء والدم⁽²⁾.

وينبع التزام الشاعر بهدفه هذا من نفسه اختياراً لا إجباراً، فهو فرد في المجتمع، لا بدّ من أن ينفعل ويتأثر بمشكلاته، ومن ثم يجد نفسه متخذاً موقفاً ملتزماً دون ضغط خارجي⁽³⁾، وهذا لا ينفي حرية الشاعر أو الأديب، إلا أنها حرية مسؤولة ومقيدة ضمن قيود معينة، تبيح لها الانتشار والدخول على الأحرار والأمهات والزوجات والعذارى والأبناء، وهي إن لم توجه أو تقيد عُدت وقاحة ليس إلا، وكانت سبباً في خذلان القوى العاملة على إنشاء الحياة الاجتماعية⁽⁴⁾.

ولذا، فقد كتب محمود - الشعر وغيره - بغاية، هي تعجل انبعاث رجل من غمار ملايين العرب والمسلمين، يقود الشعوب بما يملك من إحساس حقيقي صادق بنبضهم وآلامهم وأمانهم⁽⁵⁾، وأيقن أن ظهور هذا الرجل "ليس بالأمر الهين، ولا إعدادة بالذي يترك حتى يكون"⁽⁶⁾، ولم تكن آماله رهناً بشخص يحمل من سمات التنزيه ما يمجده فيدعو الناس إلى إتباعه أصاب أم أخطأ،

⁽⁵⁾ ينظر: ذاته: 843، جريدة الدستور المصرية، لا تيكوا، لا تتوحوا، العدد 787، الجمعة 5 تموز/يوليو، 1940.

⁽¹⁾ ينظر: المصدر السابق: 837، 73، مجلة الرسالة، الحرب، العدد 1940، 343، جريدة الدستور المصرية، الأدب والحرب، العدد 770، الثلاثاء 18 حزيران/يونيو، 1940.

⁽²⁾ ينظر: ذاته: 74، مجلة الرسالة، الحرب.

⁽³⁾ ينظر: مندور (محمد)، النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت: 221.

⁽⁴⁾ ينظر: جمهرة مقالات شاكر: 862، جريدة الدستور المصرية، وقاحة الأدب: أدباء الطابور الخامس، العدد 813، السبت 13 آب/أغسطس 1940.

⁽⁵⁾ ينظر: ذاته: 558، 559، 587، مجلة الرسالة، لمن أكتب، العدد 766، 1948، فيم أكتب: العدد 1018، 1953.

⁽⁶⁾ ذاته: 55، مجلة الرسالة، الإصلاح الاجتماعي.

لأن ذلك أول درب الهلاك⁽⁷⁾، وإنما هو ينظر بعين البصيرة إلى الرجل المخلص الذي تتجلى سيماه في شباب هذه الأمة أجمعين.

وقد يتغنى محمود بالشعر لنفسه وحسب، ومذهبه في ذلك أن يقيد ما يعنّ له على عجل وبلا ترتيب، ثم يتوقف بعد الفراغ من الكتابة ونشر ما كتّيب، ليتساءل: "ولكن ما نفع هذا لك أنت أيها القارئ؟ هل يعينك شيئاً أن تطلع على حيرة نفس في ساعة من حياتها؟ هل يجدي عليك أن تطلع؟ بل مالي ولك! أتراني أكتب لأنفك؟ ما أسخف هذا! وماذا عندي مما تنتفع به؟ كيف أستطيع أن أدعي أنني أنفع بالذي أكتب آلافاً من القراء بذلك؟ وأتّى لي علم هذا السحر: أن أجمع في أسطر معدودات حاجة كل نفس؟ أوليس من السخف، ومن الغرور أيضاً أن يزعم امرؤ أنه يملك القدرة على نفع أحد، فضلاً عن آلاف؟ وما أملك إلا أن أصارحك بأني ما كتبت قط إلا لنفسي وحدها، ثم لا ألبث أن أعرض عليك ما أكتب - لا لأعلمك أو أنفك، بل لتعرف كيف يفكر إنسان مثلك! وكيف يخطئ وكيف يصيب! وكيف يصدق وكيف يخون؟ فإذا كان ذلك كذلك فلا بأس عليك إذن، إذا تصفحتني في ساعة من شتاتي وحيرتي، كما تتصفحني في ساعة هدأتي وسكينتي"⁽¹⁾.

وهذا النوع من الشعر، الذي يقتصر على خواطر الشاعر ومشاعره، هو الشعر الغنائي، وفيه يخاطب الشاعر نفسه ويُلقي ما أثقل كاهله، غير عابئ بأن يتلقى ذلك أحد، ثم يرد له أن يطالع الآخرون ما كتب، ليقع عليه مَنْ كان في مثل حالته، فينفس بها عن كربها، والناس - على اختلافهم - متشابهون في لحظات الضعف والحيرة والإحساس بالألم.

توافق مع النظرية الديوانية:

يتضح من العرض السابق لرؤية محمود الشعرية مدى التوافق بينها وبين نظرية الشعر عند جماعة الديوان التي يمثلها عباس العقاد وعبد الرحمن شكري وإبراهيم المازني، ويتجلى ذلك في ملاحظة فهمهم للعلاقة التي تربط العقل بالعاطفة، والفكر بالوجدان، فالعقاد يرى أن الأدب وجدان، ولكنه وجدان إنسان لا تتم مزاياه الإنسانية ولا تكتمل إلا بأن يتم له الحس والتفكير⁽²⁾،

(7) ينظر: عواد (محمد حسن)، دراسات عربية وإسلامية، محمود محمد شاكر مفكراً مسلماً: 433.

(1) جمهرة مقالات شاكر: 559، 600، مجلة الرسالة، لمن أكتب، غرارة ملقاة، العدد 1025، 1953.

(2) ينظر: العقاد (عباس محمود)، (مقدمة) ما بعد الأعاصير، دار المعارف، القاهرة، 1950: 12، 13.

(3) الربيعي (محمود) في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998: 138.

هذا إضافة إلى مزيدٍ من طاقات النفس الإنسانية التي لا يعمل أيُّ منها بطريقة منفردة، بل تتآزر وتمتزج ليظهر تكاملها في العمل الشعري⁽³⁾.

وبرغم إيمان شكري أن الشعر ترجمان العواطف الذاتية، إلا أن العاطفة عنده لا تتخذ سمة الانفعال المؤقت، بل هي طاقة بشرية قوية ثابتة، يشترك في توليدها الفكر والإحساس والذكاء والتأمل الطويل والخيال الواسع. يقول في ذلك: "ولا أعني بشعر العواطف رصف كلمات ميتة تدل على التوجع وذرف الدموع. فإن شعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصب، وذكاء وخيال واسع، لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها ودرس اختلافها وتشابها وائتلافها وتناكرها، وامتزاجها ومظاهرها وأنغامها، وكل ما توقع عليه أنغام العواطف من أمور الحياة وأعمال الناس"⁽¹⁾.

وهذا ما عبّر عنه محمود شاعر بأن المنطق العقلي ينبغي أن ينقلب في شعر الشاعر إلى حاسة دقيقة مُدبرة⁽²⁾، فالعقل يمتزج بالإحساس، وليس المقصود بالإحساس الشعور التلقائي المندفع الذي تسيطر عليه الهوجائية، بل هو الإحساس الصافي الذي يستقر ويتلبّث في النفس بعد انقضاء شحنة الانفعال الوقتية، وما يصاحبها من ثوران واضطراب.

والشاعر صادقٌ في نظرية نقاد الديوان، وشعر الشاعر الحق يحمل سماته وينطبع بطابع شخصيته، وكل شعر لا يشف عن نفس واحدة وراءه شعراً زائفاً، يقول العقاد في مقدمة كتابه عن ابن الرومي: "فنحن نقول موجزين إن الطبيعة الفنية هي تلك الطبيعة التي تجعل فنّ الشاعر جزءاً من حياته أياً كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر، ومن الثروة أو الفاقة، ومن الألفة أو الشذوذ. وتتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنّه شيئاً واحداً لا ينفصل فيه الإنسان الحي من الإنسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته؛ فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه، يخفى فيه ذكر الأماكن والأزمان، ولا يخفى فيها ذكر خالجه ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الإنسان"⁽³⁾.

والعقاد - في كتابه هذا - لا يتخذ شعر الشاعر وسيلة للكشف عن شخصية الشاعر وحسب، أو حياته التي تمنى أن يحيها، إنما هو يعدّه وثيقة صادقة تُنبئ عن حياته كما عاشها بالفعل، وهذا

(1) شكري (عبد الرحمن)، دراسات في الشعر العربي، مجموعة بحوث نشرت بالرسالة والثقافة والمقتطف والهلال وغيرها، جمعها وحققها وقدم لها: محمد رجب البيومي، دار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1994، (مقدمة الجزء الثالث "أناشيد الصبا"، ط1، 1915:235.

(2) ينظر صفحة 47 من هذه الرسالة.

(3) العقاد (عباس محمود)، ابن الرومي حياته من شعره، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1982:4.

ذات المسلك الذس سلكه محمود شاعر في كتابه: المتنبي. وترى الباحثة أن عباساً الشاعر، ومحموداً: الشاعر عكسا طريقتهما في الشعر على طريقتهما في النقد، فليس كل شاعر صادقاً في البيان عن طوايا نفسه ووقائع حياته، ولكن هكذا كانا، وهكذا أرادا لكل شاعر أن يكون.

ولعلّ قراءة العقاد لحياة ابن الرومي من شعره، تعكس جانباً كبيراً من التشابه بين شخصيتهما، وكذا قام التشابه بين شخصية المتنبي وشخصية محمود، فربما كان هذا التوافق في سمات الشخصية، هو ما حدا بكلا الناقلين - عباس ومحمود - إلى الإحساس بصدق كل من الشعارين - ابن الرومي والمنتبي - فأدى بهما ذلك إلى الطموح بأن يكون الشاعر صادقاً، ولا ينفي هذا إدراكهما أن كثيراً من الشعر محض ادّعاءٍ وتزييف، إلا أنهما يستلهمان ويستقرئان صدق الشاعر وكذبه، فيما تُقرّه أعراف الشعراء، وتُعرض عنه أنظار العلماء.

يقول العقاد: "ليس الشعر لغواً تهذي به القرائح فتتلقاه العقول في ساع كلالها وفتورها. ولو كان كذلك لما كان له هذا الشأن في حياة الناس. لا بل الشعر حقيقة الحقائق، ولُبُّ الألباب، وجوهر الصميم من كلّ ما له ظاهر في متناول الحواس والعقول. وهو ترجمان النفس، والناقل الأمين عن لسانها، فإن كانت النفس تكذب فيما تحسّ به أو تُداجي بينها وبين ضميرها، فالشعر كاذب، وكل شيء في هذا الوجود كاذب، والدنيا كلها رياء ولا موضع للحقيقة في شيء من الأشياء".⁽¹⁾

وغاية الشعر في نظرية نقاد الديوان تتفق وغايته في نظر محمود، يقول العقاد: "ولست أنا من القائلين بأن الآداب مطلوبة لذاتها، فإن هذا القول يبطل الحقيقة المقررة، وهي أن لكل شيء سبباً ونتيجة ولكنني أقول إن الآداب مطلوبة لمنافعها بأوسع معاني المنفعة، وإن كثيراً من منافعها ينظر بالأعين، ويلمس بالأيدي وليس معنى ذلك أن الناس يقصدون منافع الآداب إذ يشغفون بها، بل هو شغف لُدني كاشتهااء الجائع للطعام، فهو لا يجوع لأنه يعلم أن في الطعام قوام بدنه، وإن كان الأمر كذلك في الحقيقة"⁽²⁾، فغاية الشعر قوامٌ بين الفائدة، والمتعة المفيدة، وهذا ما عبّر عنه محمود حين طلب أن يكون الشاعر قائداً لكتائب النصر، يكتب لتحفيز الشباب، واستنهاض الهمم، ثم حين اعترف أنه لم يكتب إلا لنفسه وحسب، إنه يشكو همّه، ويبت قلمه لواعج قلبه، ثم يرى مَنْ يشترك معه فيما أهمه، فيطلعه على ما انتابه ساعة وحدته، فيقترب منه وتصبح الغاية الاشتراك في الإحساس، وبذا تتم الفائدة.

(1) ينظر: العقاد (عباس محمود)، مقدمته لديوان شكري الثاني (لآلئ الأفكار) - بعنوان (الشعر ومزاياه) - ديوان شكري ج2: 98 (ط. نقولا يوسف)، (نقلا عن كتاب: الشطي (عبد الفتاح عبد المحسن)، عبد الرحمن شكري "ناقداً وشاعراً، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة: 1999: 181.

ويعبر نقاد الديوان عن هذا بـ (المشاركة الوجدانية)، فهم لا يُغفلون دور المتلقي، يقول المازني: " وكذلك ينظر أحدنا بعيون الناس، فتكتحل عينه بعوالم متباينة. ويشاطرهم إحساسهم، ويسدّ النقص في تجاربه، فيحيا حياته، وكأنّ كلّ واحدٍ مرآةً مَجْلُوةً -علميّة شعريّة- طبيعية سحرية- نوّدُ لو أُتيحَ لنا أن نرفعَ ما أرسلَ عليها من الحُجُبِ لنرى وجوهنا ونُبصرَ في صقالها نفوسنا، ونستبينَ في نورها أغمضَ أسرار الضمير وأخفى طوايا الصدر".⁽¹⁾

والشعرُ بذلك -عند كلّ من نقاد الديوان ومحمود شاكر- أنيسٌ وحدة، وصاحبٌ مُعينٌ على الاحتمال، يظهر ذلك من تملي ما كتبه محمود في خطاب قلمه⁽²⁾، وقول العقاد إن الشعر مَسَلَةٌ لِمَنْ شاء السلوى، وصدىّ تسمعه النفس في وحشة الوحدة، فتطمئن إليه كما يطمئن الصبي التائه إلى النداء في الوادي، ليأنسَ برَجْعِ صوته أو يسمعَ من عساه يُقبلُ لنجدته.⁽³⁾

والشاعرُ، إذ يَبْثُ شكواه، يستشرف عالماً واسعاً من الآمال، وحياة تخلو من الشر، فيما يرى محمود⁽⁴⁾، وهذا ما يرى به عبد الرحمن شكري إذ يقول إن بعض الشعر رحلة إلى عالم أجمل وأكمل وأصدق⁽⁵⁾، ومهمة الشاعر ملء قلوب الشباب بالرغائب الجديدة في حياةٍ جديدة⁽⁶⁾.

وهكذا، تتفق نظرة محمود للشعر ومفاهيمه وغاياته مع نظرة جماعة الديوان، تلك الجماعة التي وقفت موقفاً وسطاً إزاء الآراء المختلفة، فلم تُغال في الأخذ أو الرّد، ولم تمل كلّ الميل إلى جانبٍ دون جانب، وذلك عائداً إلى اتساع الأفق، واستيعاب أوجه التعدد في الإبداع الشعري، غير أنّ الباحثة ترى أن شعراء الديوان: (العقاد وشكري والمازني) تفوقوا في النظر، فيما وقف إنتاجهم الشعري دون ما إليه طمحووا، فلم يُمَثّل شعرهم نظريتهم، بينما استطاع محمود أن يُجسّد أفكاره النظرية كائناً شعرياً حياً.

(2) التونسي (محمد خليفة)، فصول من النقد عند العقاد، (نصوص مختارة)، تقديم: محمد خليفة التونسي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 196 : 166، 165.

(1) المازني (إبراهيم عبد القادر)، حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، القاهرة، 1963 : 172، 173.

(2) ينظر صفحة 51 من هذه الرسالة.

(3) ينظر: العقاد (عباس محمود)، مقدمة ديوان شكري (لآلئ الأفكار)، نقلاً عن: الشطي، عبد الرحمن شكري "ناقداً وشاعراً" : 181.

(4) ينظر صفحة 53، 54 من هذه الرسالة.

(5) ينظر: دراسات في الشعر العربي، (في الشعر ومذاهبه)، مقدمة ج5 (الخطرات) ط1، 1996 : 243.

(6) ينظر: شكري (عبد الرحمن)، الاعتراف، (نقلاً عن: الربيعي، في نقد الشعر: 114).

إنّ قراءة النص الشعري قراءة نقدية، لهو أمر طال الاختلاف حول طرقه وأساليبه، ولم يكن أن اهتدى النقاد إلى توحيد مناهجهم ومذاهبهم، وسرّ ذلك عائذٌ لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر⁽¹⁾.

ومنهج الباحثة في قراءة الشعر يتوقف عند مضمون القصيدة، محاولاً استنباط رؤية عامة تجمعها بحيث تقوم بناءً واحداً، وكياناً متماسكاً، كما يولي اهتماماً للناحية الفنية بالوقوف على التأمل في الصورة الشعرية، واللغة الشعرية، والإيقاع الموسيقي، وكل ذلك طيّاً قراءة أبيات القصيدة، دون التقيد بترتيب الأبيات كما أوردتها الشاعر.

وتتناول هذه الدراسة نماذج من شعر محمود شاعر الذي كتبه بين عامي (1926، 1952)م، ونُشر بعضه في الصحف والمجلات المختلفة، وكان لابنه: فهد، ولابن أخيه: عبد الرحمن، ولتلميذه الودود: عادل سليمان جمال، مجهودٌ كبير في جمع شعره في ديوان يحمل عنوان (اعصفي يا رياح وقصائد أخرى).

أما النماذج التي اختيرت للقراءة دون باقي شعره، فهي تُمثل _ في نظر الباحثة _ أطراف شعره جميعاً، وتُقدّم صورةً كاملة لأبعاده المختلفة، وسماته العامة.

ويلاحظ أن موضوعات شعر محمود قليلة التنوع، فهي بين قصائد في التأمل: (اعصفي يا رياح، الشجرة: ناسكة الصحراء!)، وقصائد في الثورة الوطنية: (يوم تهطل الشجون!)، النجم الوافر ... والصبح الثائر!)، والاخوانيات: (وعد، كلمة مودع، أغنية الملاح التائه)، وقصيدة واحدة في (نشيد مولده صلى الله عليه وسلم)، بينما تشغل قصائده في المرأة غالبية الديوان: (لا تعودني!)، نفثة قديمة، انتظري بغضي، حيرة، عقوق، ألسنتي...؟!، رماد، اذكري قلبي، تحت الليل، الربيع، من تحت الأنقاض). أما القصائد المترجمة فلم تتناولها الدراسة، لأن محموداً ترجمها نثرًا لا شعراً.

(1) الأمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر)، الموازنة بين الطائيين، تحقيق: سيد أحمد صقر، القاهرة 1961، 1:6، 7.

الفصل الرابع

قراءة في شعر محمود محمد شاكر

قراءة في قصيدة:

القوس العذراء (*)

يجدر بالقارىء أن يقف - قبل الولوج إلى قصيدة القوس العذراء - حيث أراد له محمود شاعر،.. لدى ذلك الإبداع النثري الذي ساقه تقديماً لرائعته الفريدة، لأنّ فيه من روائع الحكمة ما يستوجب تأمله المرّة تلو المرّة، لاستكناه غاياتٍ بعيدة، وريادة آفاق جديدة.

هو تأمل في (الإنسان)، ذلك المخلوق الذي اصطفاه الله، فاتاه من علمه يومَ علمَ آدمَ الأسماء كلها، فبلغ علمه - يومذاك - غايةً من الكمال، إلا أنّ الله تعالى حجب عن الإنسان غايات علمه الكامل، وميّزه عن بقية الخلق بنعمةٍ كانت امتحاناً له، هي نعمة القدرة على الاختيار، وقد ابتلى الإنسان فأخفق، (وعصى آدم ربّه فغوى)⁽¹⁾، لأنه أراد أن يكشف ما اختار الله أن يبقى عنه محجوباً إذ أمره: (ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين)⁽²⁾، فأبى الإنسان إلا أن يختار هو: (فلما ذاقا الشجرة بدت لهما سوءاتهما)⁽³⁾، ومن يومذاك حاد عن النهج القويم الذي لا يختل، فأسلمه الله لاختياره، لأنه عصى الله باختياره، ولذا استحال طريقه ونهجه وهديه القديم الواضح، طرقاً ومناهج وضلالاتٍ محيّرة، شقّ طريقه فيها، فأصاب حيناً، وأخطأ في كثير.

ومحمود يصف حال الإنسان ذلك قائلاً: "تحدّثني عن الإنسان وقد فسق عن تلالد⁽⁴⁾ فطرتّه، واستغواه الشخّ حتى انسلخ من ركاز⁽⁵⁾ جبلّته⁽⁶⁾. غره ما أوتي من التدبير، فاقتحم على غيبٍ يعتسفه⁽⁷⁾ بسفاهة جراته. واستخفه ما أعين به من المشيئة، فهجم على خيرٍ مبذول، يستكثر منه بضراوة نهمته⁽⁸⁾، فانبت⁽⁹⁾ من يومئذٍ في فلاةٍ مطموسة⁽¹⁰⁾ بلا دليل، يظلّ يكدح فيها كدحاً حتى يُنادى للرحيل!"⁽¹¹⁾.

(*) معاني الكلمات الواردة في شرح أبيات القصيدة جاءت نقلاً عن حاشية (القوس العذراء).

- (1) سورة طه، آية 121.
- (2) سورة البقرة، آية 35.
- (3) سورة الأعراف، آية 22.
- (4) التلالد: القديم الموروث الذي يولد معك.
- (5) الركاز: أصله، قطع الذهب والفضة المركوزة المدفونة في باطن الأرض.
- (6) الجبلّة: الطبيعة الراسخة التي يبني عليها الخلق.
- (7) يعتسفه: يركب طريقه بلا روية ولا هداية ولا أناة.
- (8) النهمة: الشهوة التي تسوق النفس فلا تكاد تنتهي.
- (9) انبت: أتعب دابته في السير حتى انقطعت بلا رجعة.

فالإنسان وحده - دون الخلق المسير على منهج مرسوم - يملك القدرة على اختيار منهجه، وغايته، وقدوته. ومهارته بذلك ليست إرثاً لا يتبدل، لأنه يستدرك على خطى مَنْ سبقه بالزيادة أو التعديل أو النقص⁽¹⁾، وقد يعيد سيرتهم من حيث يحسب أنه أتى بجديد، وهو - بكل ذلك - يطمح إلى بلوغ الكمال، الذي عير عنه محمود بـ (المنهج المتقادم)، وعنى به (النموذج) أو (المثل الأعلى) الذي حُرّم الإنسان بلوغه لأنه اختار أن يحيد عنه. وقد جاءت رسالات الأنبياء - بَعْدُ - لتبين للناس أصول ذلك النهج، وكان مما دعت إليه: إتقان العمل، قال صلى الله عليه وسلم: (يحب الله للعامل إذا عمل أن يحسن)⁽²⁾.

وقد ظلَّ الإتقان (حلم) الإنسان، يحاول الوصول إليه بطريقته، وبأسلوبه، لذا أضفى على عمله طابعاً من شخصيته وسمات نفسه، ولذا أيضاً أحبَّ عمله، لأنه بعضٌ منه. يقول محمود: "... فكذاك جاشت نفسه، حتى اندفقت صُبابة⁽³⁾ منها فيما يعمل، وتضرّم قلبه حتى ترك ميسمه⁽⁴⁾ فيما أنشأ، فتدلّه بصنع يديه، لأنه استودعه طائفة من نفسه⁽⁵⁾، وفُتِن بما استجاد منه، لأنه أفنى فيه ضيراً من قلبه. وإذا هو يستخفه الزهو بما حاز منه وملك، ويُضنيه الأسى عليه إذا ضاع أو هلك"⁽⁶⁾.

ويتضح هنا لم اختار محمود أن يجعل قصيدته (صدى لصوت الشماخ)⁽⁷⁾، لقد أراد أن يمارس تَوْقَ الإنسان إلى إتقان العمل، وميله إلى الاستدراك على خطى مَنْ سَبَق، وهو بذلك إنما يتمثل سيرة الإنسان.

(10) مطموسة: دراسة لا أثر فيها.
(11) شاعر (محمود محمد)، القوس العذراء، دار المدني، جدة، د.ت، د.ط: 27.
(1) ينظر: المصدر السابق: 24.
(2) الطبراني (أبو القاسم سليمان بن أحمد) ت 360هـ، المعجم الكبير، تحقيق: حمدي عبد المجيد السلفي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 2002، ج19: 199.
(3) الصبابة: بقية الماء التي تصب.
(4) الميسم: أثر الوسم بالنار.
(5) تدله: ذهب عقله من الحب والهوى.
(6) القوس العذراء: 24، 25.
(7) يعبر محمود عن ذلك بقوله في مفتتح اللامية: (فاسمع إذن صدى صوت الشماخ)، يُنظر: القوس العذراء، 35، على حين يعبر عما سبقها من أبيات - ساقها على قافية الهاء المطلقة - بقوله: فدع الشماخ يُنبئك عن قواسمها البناس في حيث أتاها: وكان أبيات الهائية صوت الشماخ، فيما أبيات اللامية صوت محمود.

ويلاحظ - بالانتقال إلى التأمل في القصيدة ذاتها - أنّ الشاعر عندما يجودّ قصيدته، فهي أمام القراء نصّ مفتوح، لا ينحصر بتأويل واحد، بل يحتمل من التأويلات أوجهاً عديدة، ولذا تكاد طرائق تأويل النص الأدبي وتذوقه تتعدد بتعدد قرائه ومتذوقيه.

ولئن كان محمود شاعر نفسه قد اختار أن يقف في تقديمه لقصيدته الرائعة عند تلك العلاقة التي تقوم بين الإنسان وعمله، فلا ينبغي أن يدل ذلك دلالة قاطعة أن القصيدة تتوقف عند هذا وحسب، بل إنها لتتراحب وتمتد إلى أبعد من ذلك، فتستبطن في حناياها روح القصيدة الجاهلية باعتبارها لوحة متكاملة، وإن كان محمود قد اختار أن يبرز إحدى صورها (وهي صورة القواس)، فهو إنما يستمد الرمز من القصيدة الجاهلية قاصداً ذلك، أما المعنى الرحيب الذي يسري في كلتا القصيدتين: قصيدة الشماخ وقصيدة محمود شاعر، فهو ما يعبر عنه محمود في ثلاثة مواضع باللفظ ذاته:

فدمدم⁽¹⁾ بينهم صارخ: بقاء قليل!! ودينا دُول!!
 فعرشٌ يخرّ، وساع يقرّ، وساق يميل ... ونجم أفل!!
 ...
 (أجل بعثها؟ بعثها! بعثها! ... بقاء قليل، ودينا دُول!)
 ...
 أفق! يا خليلي! أفق! لا تكن حليف الهموم صريع العلل
 فهذا الزمان وهذي الحياة، علمتنيها قديماً: دُول!!

هذا المعنى هو أن طبيعة حياة الإنسان في الدنيا تقتضي أن يزول كل شيء وتدول كل دولة قامت وتمكنت، وإلا لما سُميت بالدول!، والأصوات التي حملت هذا المعنى، هي صوت صارخ (دمدم)، وكأنه صوت القدر الذي لا يُرد مهما كان من وقعه المزعج، يتلوه صوت القواس الذي يستعيد ذلك المعنى بحرفيته للدلالة على أنه أضحى (قانوناً) يسري بين بني البشر، فلا ينجو منه أحدهم، ثم يأتي صوت القوس مختصراً للدلالة على المعنى بكلمة واحدة (دول)، حيث أراد بذلك مجرد الإشارة ولم يُرد طول التوقف والتأني، فكأنه أراد أن يقول: إذا كان القلب وعدم الاستقرار على حال هما سيرة حياتنا، التي لا نملك ردّها، فلنفعل ما بوسعنا، لنبدأ من جديد.

(1) الدمدمة: صوت مزعج يرجف على الناس ويُطبق.

وحديث محمود - في المقدمة - عن عمل الإنسان وإتقانه، ذو علاقة بهذا المعنى الكبير، فالإنسان يتوق إلى (الخلود) و(البقاء)، ويعلم أن ما يبقى من الإنسان هو عمله⁽²⁾، فيجهد في إتقانه، ويعكس عليه من روحه وسمات شخصيته.

وصورة القواس في قصيدة الشماخ هي جزء من لوحة أدارها الشماخ حول حمار وحشي يحاول أن يجوز بأنته إلى مورد ماء ليسقيها، متحدياً ما قام أمامه من عقبات تمثلت في الصياد الذين كمنوا عند منابع الماء، ومقاوماً شغب الأتّن العطشى التي تتعصى عليه، ومع ذلك فقد أوردتها الماء أخيراً:

رأى حُمَرَ الوحش، فابتزّها⁽¹⁾ بلايلها⁽²⁾ من حيث الوجل
 رآها ظمأً إلى مورد، ففزّعها عنه خوفٌ مثل⁽³⁾
 فطارت سراعاً إلى غيره، بعدو تضرّم حتى اشتعل
 فلم تدنُ حتى رأت صائدين، فصدّت عن الموت لما أهلاً
 فكالبرق طارت إلى مأمن على ذي الأراكة⁽⁴⁾ صافي النهل⁽⁵⁾

وهكذا، فقد (بقي) الحمار الوحشي وفيّاً لأنته، لأنه حيوانٌ (مُسَيَّر) على فطرة ومنهج لم يختره هو، بل فرضه الله عليه، أما القواس - في قصيدة الشماخ - فهو رمزٌ للعلاقات الإنسانية التي تزول أمام إغراءٍ وامتحان، وقد (زالت) لأنّ الإنسان (مخيّر) في أعماله، لأنه يختار بنفسه، فهو لا يملك إلا أن يتخيّر ويتلدد، ويتصرف ثم يندم.

وقد كان اختيار محمود للوقوف على صورة القوس وقواسها، لأنه إنما أراد أن يستمد الرمز الدال على عمل (الإنسان / القواس) الاختياري، لا عمل (الحيوان / حمار الوحش) الفطري. وهو بذلك إنما يُشير إلى تقادم الإنسان واستمرار سيرته هذه، فبقاء الإنسان قليل،

(2) ترى الباحثة أن هذه الفكرة مستمدة من يقين محمود شاعر الديني وإيمانه بقوله (صلى الله عليه وسلم): "إذا مات ابن آدم انقطع عمله إلا من ثلاث: صدقة جارية، أو علم ينتفع به، أو ولد صالح يدعو له" رواه =مسلم (أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري) ت 261هـ، صحيح مسلم، شرح الإمام النووي، بإشراف: حسن عباس قطب، دار عالم الكتب، الرياض، ط1، 2003، مجلد(6): 88.

(1) ابتزّها: غلبها وغصبها وسلبها.

(2) البلايل: وساوس القلب التي تضطرب منه.

(3) مثل: انتصب قائماً.

(4) ذو الأراكة: موضع ماء.

(5) النهل: أول الشرب عن ورد مناهل الماء.

ودوام تعلق قلبه بعواطف الحب والوفاء موضع شك⁽⁶⁾، مهما تخيل الإنسان أنه موقن بعدم التحول. وبنو الإنسان - في ذلك - أمثال وأشباه، يعيدون سيرتهم في تقلب أحوالهم وعواطفهم، وإن اختلفت الأزمان والأشكال والظروف والمواقف، فما هو صدى صوت الشماخ:

تجاوَبُ عنه كهوفُ القرون، تردَّدَ فيها كأن لم يزل

فكأنَّ صوتَ الشماخ لا زال يتردد، وإن اختلف الإنسان والزمان. ولذا كان اعتبارُ الإنسان بمن سبقه أمراً لازماً، فما هي القوس تخاطب القواس قائلة: إنها منه قد تعلمت تقلب أحواله نظرياً وعملياً، مرّة حين (نظر) وتأمّل معها منازل السابقين:

يجوب الوهاد⁽¹⁾، ويعلو النجاد، ويأوي الكهوف، ويرقى القل⁽²⁾
ويُفضي إلى مُستقر الحتوف: في دار نمر، وذئب، وصيل⁽³⁾
منازلَ عادٍ، وأشقى ثمودَ، وحميرَ، والبائعاتِ الأول⁽³⁾
مجاهلَ ما إن بها من أنيس، ولا رسم دار يُرى أو ظل⁽³⁾
يُعلمها كيف كان الزمان، ومجدُ القديم، وكيف انتقل!

ومرّة أخرى (بعمله) هو، في تجربته السابقة مع أختها القوس.

فهذا الزمان، وهذي الحياة، علمتبيها قديماً: نول!!

وهذا يُفسّر لماذا جرت الحكمة على أفواه الناس منذ القديم، لأن التاريخ الإنساني يعيد نفسه، والإنسان يكرر سيرة آبائه الأولين، فيقع فيما وقعوا فيه من أخطاء، بينما اجتناب الخطأ في وسعه ومقدوره لأنه يملك الخيار، والقصيصة حافلة بأبيات الحكمة التي تحمل دلالة هذا المعنى:

يُساومني المالَ عنها؟! نعم! - إذا لبس البؤسُ حُرّاً أذل⁽³⁾
إذا ما مشى تزدريه العيون، وإن قال ردّ كأن لم يقل⁽³⁾
نعم! إنه البؤس!! أين المفر من بشرٍ كذئاب الجبل؟!⁽³⁾

(6) هذا المعنى - فيما ترى الباحثة - مستمد من قوله (صلى الله عليه وسلم): " أحب حبيبك هوناً ما عسى أن يكون بغيضك يوماً ما، وأبغض بغيضك هوناً ما عسى أن يكون حبيبك يوماً ما"، رواه الترمذي. (الترمذي (أبو عيسى محمد بن عيسى بن سوار) ت 279هـ، الجامع المختصر من السنن عن الرسول صلى الله عليه وسلم، حققه: ناصر الدين الألباني، دار المعارف، الرياض، ط1، 2003، مجلد واحد: 453.

(1) الوهاد: الأرض المنخفضة.

(2) النجاد: الأرض المرتفعة.

(3) القل: (جمع قلة): وهو رأس الجبل.

ثعالب نُكْر⁽⁴⁾ تجيد النفاق حيث ترى فرصة تُهْتَبَل⁽⁵⁾

كلابٌ مُعوّدةٌ للهوان تُبصبص بين يدي مَنْ بَدَلُ

...

ومن ساخرٍ قال: يا آكلا! تلبّس في سَمْتٍ من قد أكلُ

...

أفق! قد أفاق بها العاشقون قبلك، بعد أسىٍ قد قتلُ

أما (القوس) في القصيدة، فهي ثمرة جهد الإنسان، إنها عمله الذي به يُباهي، وبه يُطاول
دُرَى الكمال، وبه يحيا، وله يحيا:

وفي البؤس عامين يحيى لها، ويحييه منها : الغنى والأملُ

وعمل الإنسان وجهده هذا لا يتوقف عند الإنجاز المادي المحسوس، بل يمتد ليشمل كل ما
يصدر عنه من أعمال وأقوال ومواقف وأفكار، يقول محمود في مقدمة القصيدة: "وإني لمحدثك
الآن عن رجلٍ من عُرُض البشر، يتعيش بكدّ يديه، صابِر⁽¹⁾ الفاقة عامين، يعمل عملاً يُفَلتُ نفساً
من الغنى إليه، أغواه ثراءٌ يبهّره، فما كاد يُسَلِّمه للبيع حتى بكى عليه. لم أعرفه ولكن حدّثني
عنه رجلٌ مثله عمله البيان، ذاك فطرته في يديه، وهذا فطرته في اللسان."⁽²⁾.

وهذه القوس (عذراء) يتعشّقها الإنسان، ويُدافع عنها دفاعه عن عرضه، وفي هذا إشارة إلى
ما يُكَنّه الإنسان من شعور بالقداسة تجاه عمله الذي يجدّ في إتقانه.

ولعلّ مما يُكسب هذه القصيدة نبضاً مميزاً، أنها قصيدةٌ قصصيةٌ تستبطن بداخلها عناصر
القصة، فالأحداث تتطور، ثم تتعدّد شيئاً فشيئاً حتى تصل إلى الذروة، ثم يكون الحل بعد ذلك⁽³⁾.
إنها علاقة حُبّ تنشأ بين (قواس) و(قوسه)، والقواس هو (الإنسان)، والقوس هنا أضحت له
(حبيبة) يصونها ويخفيها عن عيون الناس، ويحميها كما يحمي الإنسان عرضه، ويبذل في
سبيلها ما أطاق وفوق ما يطيق:

(4) النُّكْر: الدهاء المنكر الخبيث.

(5) اهْتَبَل الفرصة: اغتتمها واقتربها على غفلة.

(1) صابِر: تكلف معها الصبر على عنتٍ ومشقة.

(2) القوس العذراء: 29، 30.

(3) يُنظر: هُدّارة (محمد مصطفى)، دراسات عربية وإسلامية: القوس العذراء - رؤية في الإبداع الفني:

يُغَيِّ لها، وهو بادي الشقاء، بادي البِذَاذَة⁽⁴⁾، حتى هُزِلَ
يُقَابِها بيدي مُشْفِقٍ، لهيفٍ، لطيفٍ، رفيقٍ، وَجِلٍ

...

أطاعته من بعد أن لوَّعته بالوَجْدِ عامين حتى نَجِلَ

وهي تُبادله بذلاً بيذلاً، فحين يُسلمها سهمه، تحتضنه كأنه أخوها الصغير، ويروعهما أن يُقْذَفَ
به بعيداً عنها، لكنها حين تعلم أن فقدته هو ما يُوفِّرُ لحبيبها هناة العيش، ترتضي ذلك الفراق.

فكفلها من بني أمها⁽¹⁾ صغيراً، تردى بريش كمل

...

فضمَّتْ عليه الحشا رحمةً، وكادت تكلمه ... لو عَقَلُ
فجُنَّ جنون المحبِّ الغيور ...، فأنبض⁽²⁾ عنها أبيُّ بَطْلُ
أرئت⁽³⁾ تَبْكي أخاها الصغير: ويحي!! أخي!! ويله!! أين ضلَّ
فظلَّ يُفَجِّعُها: أن ترى جناز إختها ... وائْكَلُ!
فأعرض⁽⁴⁾ ظبيُّ فنادى به أخوها ...، ونادته: ها! قد قتل
وقفاه ظبيُّ فصاحت به...، فخارت قوائمه...، فاضمحل
فأبا ... يُسألُها: هل رضيتِ بتكل الأُحبة؟ قالت: أجل

وتتعقد علاقة الحب بينهما، حتى يستبدلها بجميع من أحب:

زهدتُ إليك! وفارقتهُم: أخلاء عهد الصبا والجدل
فنعَمَ الصديقُ! ونعم الخليلُ! ونعم الأنيسُ ... ونعمَ البَدَلُ!!
صديقٌ صدَّقتهَا حُرَّةً، وخلَّ خالتهَا لا تُملُّ

(4) البِذَاذَة: رثاءة الهيئة وسوء الحال.

(1) الصغير من بني أمها: هو أخوها السهم، فإنهما من شجرة واحدة، القوس والسهم أخوان.

(2) أنبض القوس: جذب وترها ثم أرسله، فيسمع له صوت كالبعاء.

(3) أرنت: صاحت صياح النائحة الحزينة.

(4) أعرض الظبي: أمكن الرامي من عرْضه، أي جانبه.

ويصل تعقد الأحداث ذروته حين توضع علاقة المحبة بينهما في امتحان يزلزل كيانهما، ويُمْتَحَنُ فيه القواس العاشق فيُعْرَضُ عليه بيع حبيبته، ويقع الأمر منه - بداية - موقع الاستهانة والاستخفاف، فيقابل الشيخ الذي رام شراءها بنظرةٍ ساخرةٍ واثقةٍ، سائلاً إياه: بكم تشتريها؟!!

فباسمها⁽⁵⁾ نظرةً ... ثم ردّ إلى الشيخ نظرةً سُخِرَ مُطْلَ -
بكم تشتريها؟! ...

فصاحت به: حذار! حذار! دَهاكَ الخَبْلُ!!

ويُغالي الشيخ بثمنها!، وعندئذ تُعرض لوحة من أبداع لوحات القصيدة، تصوّر ضعف الإنسان أمام إغراء المال وإغواء الناس، وفي هذه اللوحة تبدو روح المسرحية، حيث تتعالى الأصوات وتتداخل، فيكاد القارئ يُبصر القواس، وتزاحم الناس من حوله، ويسمع تهامسهم وضجيجهم، بل وينصت لما يضطرب في أعماق القواس من هواجس النفس، ويُصغي لحشركة الموت في صوت القوس الواهن:

تتادوا به: أنت؟! ماذا دهاك؟! مالك يا شيخ؟! قل يا رَجُل!
وأت يصيح، وكف تشير، وصوت أجش، وصوت يصل!⁽¹⁾
وطئت مسامعه طئنة ... وزاغت نواظره واخْتُبِل⁽²⁾
وأفضى إليه كهمس المريض أشفى⁽³⁾ على الموت ما يستقل⁽⁴⁾
ثناديه: ويحك! ويحي!! هلكت!! أتوك بقاصمة! وأتكل!
تلقت يُصغي ... وبمثل اللهب ضوضاء وعواعة⁽⁵⁾ في زَجَل⁽⁶⁾
فهذا يُوَجُّج⁽⁷⁾ ... وهذا يَعَجُّج⁽⁸⁾ ... وهذا يخور⁽⁹⁾ ... وهذا سهل!⁽¹⁰⁾
ودان يُسير ... وداع يحث ... وكف تُرَبَّت: بع يا رَجُل!

(5) باسمها: نظر إليها نظرة سُخِرَ مِبْتَسِم.

(1) صلّ الصوت: إذا خالطته حدة كأنها صوت حديد على الصفا.

(2) اخْتُبِل: أخذ الخبل، كالجنون المضطرب.

(3) أشفى: أشرف.

(4) يستقل: ينهض.

(5) وعواعة: صوت مختلط كوعواعة الكلاب.

(6) الزجل: الجلبة كأصوات اللاعبين.

(7) يُوَجُّج: يُصوِّت بكلام مرتفع سريع.

(8) يَعَجُّج: يصيح صياحاً عالياً كالهدير.

(9) يخور: يصيح بصوت غليظ كخوار الثور.

(10) سهل: أخرج صوتاً مبحوحاً كسهيل الخيل.

لقد باع! باع! باع! لا لم يبيع! غنى المال! ويحك! بع يا رجل!
 (وحشجة الموت : خذني ... إليك!!
 - لبيك!! لبيك!)

بع يا رجل!!

وينقضي المشهد الملتهب، ويضعف القواس - أخيراً - فيبيع قوسه، دون أن يعي تصرفه ذلك، وتحلّ العقدة، إلا أن الصورة لا تزال تهتز، ولا تزال أصوات الناس تتداخل وتتعالى، وإيقاع الكلمات الذي تحدثه حروف الجهر والشدة⁽¹⁾ في قوله: (يُوج)، (يعج)، بالإضافة إلى ما يحمله تشديد الجيم من قوة، ليحمل ضجيجاً يناسب حركة الزحام وضوضاء الناس، ويلى ذلك استخدام أحرف الهمس يمثلها استخدام السين في (يسرّ)، والحاء والثاء في (يحث)، والثاء في (تربّت)، والشاعر بذاك يلتقط الهمسات والأصوات الخفية.

لقد بعّت! قد بعّت!

كلا كذبت!

لقد بعّت! قد باع!

- ويحي! أجل

لقد بعّتها ... بعّتها ... بعّتها ... جُزيتم بخير جزاء، أجل!!...
 أجل. بعّتها ... بعّتها ... بعّتها!! أجل بعّتها!! لا. أجل لا. أجل

ويعكس أسلوب التكرار ما انتاب القواس من ذهول سيطر عليه، فهو بين مصدّق ومكذب، يثبت وينفي: (أجل) (لا)، ويردد قوله: (بعّتها) كأنه يُنكر وقوعه. ثم تهدأ أصوات الناس، ويخلو القواس وحيداً بهمه وعذاب ضميره، ويسوق محمود وصفاً للظلام الذي اكتنف نفس القواس، حتى يكاد يمثله تمثيلاً، هو قمة الإبداع:

وأغضى على ذلّةٍ مُطرقاً، عليه من الهمّ مثلُ الجبلِ
 أقام...، وما إن به من حراك، تخاذلُ أعضاؤه كالأشئل

(1) الشدة : في اللغة: القوة، ويراد بها في الاصطلاح: انحباس الصوت في المخرج و ضدها الرخاوة، و هي مجموعة في قولك (أجد قط بكت)، أما الجهر فهو ضد الهمس و يعني انحباس النفس في المخرج عند النطق بالحرف فيكون انحصاره فيه قوياً و لذلك يصدر الصوت من المخرج مجهوراً و اضحاً قوياً، و حروفه ما سوى حروف الهمس المجموعة في قولك (فحّته شخص سكت). يُنظر: القاريء (عيد العزيز بن عبد الفتاح)، قواعد التجويد على رواية حفص عن عاصم بن أبي النجود، مكتبة الدار، المدينة المنورة، ط5، 1410هـ:62،63.

وفي أذنيه ضجيج الزَّحَام، و "بع! باع، بع، باع، بع يا رجل!"
وأخذ في حيث طار السُّوم⁽²⁾ بمهجته، كأروم⁽³⁾ مَثَل⁽⁴⁾
كأنَّ صخرةً نبتت، حيث قام، تمثالَ حزن صَلود⁽⁵⁾ عَثَل⁽⁶⁾

هذا التمثال الذي قام حيث وقف القواس ذلك الموقف، هو رمز ضعف الإنسان الأبدي، الذي أشبه فطرةً فيه لا تزول.

ويرى محمود في ختام القصيدة أن يبث روح الأمل في نفس القارئ، ويربط التفاؤل (بصنع
البيدين)، لبيّن أن بوسع الإنسان خلق حياة جديدة، وفي مقدوره وطاقته أن يستعيد ما فاته:

أضاء الظلامُ لها بغتةً، قوَضَ خيمته وارتحل
أطلت له من خلال الغصون عذراءً مكنونة لم تُتَلَّ
...

ونادته، فارتدَّ مُستوفزاً⁽¹⁾ بجُرح تلظى ولم يندمل:
...

أفق! لا فقدتك! ماذا دهالك؟! تمتع! تمتع بها! لا تُبَلَّ
بصنع يديك تراني لديك، في قدّ أختي! ونعمَ البَدَل!

فالأمل - في أحيان كثيرة - يسعى إلى الإنسان سعياً، وما عليه إلا إجابة ذلك الصوت
الداعي للحياة من جديد، والأمل في حياة الإنسان منبثق من إيمانه العميق بالله، فالمؤمن واثق
بهمه أن يمارس دوره في العمل، فإن أصاب أثيب على صوابه، وإن أخطأ أجر على اجتهاده.

صدقتِ صدقت!! ... نعم قد صدقت! وسرّ يديك كأن لم يزل
حباك به فاطر النّيرات، وباري النباتات، ومُرسى الجبل
فقم! واستهلّ، وسبّح له! ولبّ لربّ تعالَى وجَلّ

(2) السوم: المساومة في البيع.

(3) الأروم: أصل الشجرة إذا ماتت وسقطت أغصانها.

(4) مَثَل: انتصب.

(5) صلود: صلب أملس.

(6) عَثَل: غليظ ثقيل ثابت.

(1) المستوفز: هو القاعد إذا استقلّ على رجليه يتهبأ للقيام، ولما يَسْتَو قانماً بعد.

وبعد، فالتأمل في هذه القصيدة لا ينقضي، فكل بيتٍ منها يكاد يكون وحدةً فنيةً متكاملة، واستيعاب ذلك أمرٌ يحول دونه طول القصيدة، فأبياتها قاربت الثلاثمائة، إضافة إلى مقدمة نثرية، ومقدمة شعرية، وخاتمة، والمطولات في تاريخ الشعر العربي طالما أثارت إعجاب النقاد، فهي تفصح عن ذخيرة لغوية غنية، وشاعرية عميقة النفس، ثابتة الخطى.

قراءة في قصيدة ...

ألسن التي ...؟!

تبدو الصورة العامة لهذه القصيدة صورة محاكمةٍ للحبيبة التي خانته ما أبرمت من عهد الودّ، فما أبقته على عهد، ثم آبت تروم الحب، فحق أن يكون الحكم عليها حكماً قاسياً بالفراق، بيد أن الوقوف على أبيات القصيدة يرجّح أنها نغفات مصدر برّح به الألم، وأمضه الوجد، يجاهد نفسه لتتجمل بالصبر والسلوان، فلا تلدغ مراراً من ذات الجحر.

يدلّ على ذلك انفعال المحب الشديد الذي دفعه أن يشتط في الإدانة، فيحكم على كل (أنثى) بكون الشر فيها طبيعة وفطرة.

ولكن رمت بيني وبينك بعده ضريبة أنثى ... وهي شر الضرائب!

ثم هو يحاكمها أمام نفسه التي تاقت لتلقاها، وإن حاول أن يوهم القارئ أنه إنما يخاطبها من موقع قوة، فهو يترك خطابها ليُرسل حكمته التي يُخاطب بها عاطفته الرعناء وحسب.

بلى! كنت ... إذ عيني عليها غشاوة وإذ أتردى من سواد الغياهب
وأخرى على عين البصيرة خيلت لنفسي هداها بالأمانى الكواذب
أرى من تكاذيب الخيال كأنني إلى جنة الفردوس أحسو ركائبي
أغنى لأمالي لأبلغ غايتي وأدرك لذاتي، وأجني مطالبي
وما ذاك إلا راحة القلب بالهوى وبالودّ في عيش شديد المتاعب

ففي هذه الأبيات يترك خطابها بعد كلمتين (بلى! كنت) تتلوها علامة وقف فيها إشارة لكلام محذوف، وكأنه يقول: بلى! كنت كل ذلك، والحذف هنا أبلغ في الدلالة على مراد الشاعر، فكأنه أراد أن يستتبع قائلاً: (وأكثر من ذلك، مما تقف الكلمات دونه حائرة).

ثم يترك خطابها لينحو باللائمة على نفسه، لقد غرّته كاذبات الأمانى، فأسدلت غشاوة على بصره وعلى بصيرته، فما عاد يرى أو يدرك إلا ما أرادت له رؤيته وإدراكه. واضطرابه في الخطاب بين لومها، ثم التحدث إلى نفسه، دليل على ما انتابه من هيجان وعدم استقرار.

فما كدت أنجو بالحشاشة بعدما تلقيت من حبيك شرّ النواكب

...

ألا ويحها!! كم بتُ أرقب طيفها! وكم سهرت عينيّ نجى الكواكب!

والتأمل في أنغام بحر الطويل، الذي ساق عليه الشاعر غناءه، يوحى بما تملكه من رغبة في ضبط النفس أن تثور أو تضطرب. فبحر الطويل أحمل للهم، وأقرب ما تكون أنغامه إلى حالة مناجاة النفس، وإن لم يُوجّه لها الخطاب.

كما أنّ لإيقاع الكلمات دوراً عظيماً في التعبير عن حالة الشاعر النفسية التي لابسته وقت تلفظ بها:

وكنت لي البرّ الوديع إذا غلت بأمواجها وادّفعت بالمناكب

فلفظة (ادّفعت) تحمل من القوة ما لا تحمله لفظة (تدافت)، وهي أقوى في التعبير عن حركة التدافع والاصطدام، وكذلك في قوله:

تخشعت تحت الحب والوجد والجوى وطول اضطرابي في الهموم الغوالب

فلفظة (تخشعت) أبلغ من (خشعت) في عمق الدلالة على التماذي في الفعل.

وعنوان القصيدة (أست التي...؟!...) استنكار - فيما يبدو للناظر دون أناة - يواجه به الشاعر لوم حبيبته إياه، وأملها باستعادة الحب الذي كان، غير أنّ شيئاً من التأمل، يفضي إلى الكشف عن خبيئة نفس ذلك المحب الذي إنما يُنكر ما ثار في نفسه من هوى يكاد يدفعه دفعاً إلى تناسي جراحاته التي ما اندملت بعد، والعودة إلى ما عهد من قديم الحب.

وتتكرر إجابته على تساؤله: (أست التي...؟!...) بلفظة (بلى) في ثلاثة مقاطع متتالية، فتكاد (بلى) هذه تلخص مفاصل الحكاية، وهو في البداية يستجيب لهوى قام في نفسه، يذكره بمن ملكت قلبه:

بلى! كنت في قلبي سراجاً يضيئه فيفتّر عن أنواره كلّ جانب

ويصف منزلتها التي أنزلها إياها من نفسه، ويصورها بإجلال يعكس ظللاً باقيةً لحبها في قلبه، فهو لو (أبغضها) - كما يدعي - لما ذكرها بمثل تلك المنزلة، لكنه بعدها يصحو على مسّ الأثواك ..

بلى! كنت ... كنتِ السحر تبدو صدوره من الخير تخفي منه شرّ العواقب

ثم تتجلى الحقيقة لعيني، فينحو باللائمة على نفسه، ليست هي الملوحة لأن (الخدعة) صفة
رُكبت في جنس حواء - كما صور له الألم - إنما هو وحده الملوحة، يوم سمح لعواطفه أن تعمي
بصيرته، فتحجب عنه الحقائق:

بلى! كنت ... إذ عيني عليها غشاوة وإذ أتردى من سواد الغياهب

والشاعر فنان، يرسم صورةً لحبيته تكاد تتطوق:

وكنت حياةً للحياة تمدها بأفراحها في عابسات المصائب

ولا يخفى ما في كلمة (حياة) الأولى من معنى، فهي مفعمة بالحيوية والظلال، فيما لفظة
(الحياة) الثانية مجرد لفظة شاع استعمالها بين الناس حتى فقدت رونقها وجلالها، ولتتكبر كلمة
(الحياة) الأولى دلالة على جدتها وطابعها الفريد الذي يميّزها عن تلك (الحياة) بصيغة المعرفة
التي ألفها الناس وعاشوها.

والتأمل في صفات الحبيبة يعكس روحاً عميقة للصورة الشعرية في ذهن الشاعر، فهو لا
يركز على الصورة الحسية إلا حين يستحيل الحب (بغضاً)، وحين يذوق من مكرها ما يجعلها
تتردى وتتحط في نظره إلى صورة (حيّة رقطاء).

أرى الحيّة الرقطاء أجملَ منظراً وألين مسّاً من تُدّي الكواعب
إذا ما تراعتها العيون بريئة من الخوف خالتها دُعاية لأعب
تداني إلى اللاهي دنو مقارب فيدنو ويُدني كفه كالمداعب
ألا ارفع يداً ... واذهب بنفسك رهبة فمن حسنها نابٌ شديد المعاطب

أما يومَ كانت حبيبته، فهو لا ينعته إلا بالصفات المعنوية، التي تطرح أمام المتذوق معنىً
حياً نابضاً، يزداد تراحباً كلما زدته تأملاً، لا صورةً حسية محدودة الأفاق، فحبيبته ضياءً وملاذ
وحنان، بل ... وزينة وجمال:

بلى! كنت في قلبي سراجاً يضيئه فيفتّر عن أنواره كلُّ جانب
وكنت حياةً للحياة تُمدّها بأفراحها في عابسات المصائب
وكنت لي البرّ الوديع إذا غلت بأمواجها وادّفعت بالمناكب

وكنت نسيماً واللقى يَنشِف اللظى
 وكنت ملاذي والشؤون كأنها
 وكنت إذا ما العين مَدَّت هُيامها
 وكنت كأنفاس الرياض، عبيرها
 ويترك ظل الدوح ظلَّ اللواهب
 من الدمع ينبوع يجيش بغارب
 إليك تلقتهما أحسن الترائب
 على الفاقد المحزون فرحة آيب

ولا يخفى ما في هذه الأبيات من فنّية عالية، ذلك أن الشاعر يستخدم أسلوب التقابل حين يطرح الصفة وضدها، فالأفراح تقابل عابسات المصائب، والبر الوديع يقابل الأمواج المتدافعة، والنسيم يقابل صورة اللظى الذي ينشف اللظى، وفرحة الإياب تقابل مرارة الفقد، والأشياء تتميز بضدّها، فكذا كانت الصورة في هذه الأبيات أنصع وأشد سطوعاً.

ويسترعي النظر أحد الأساليب في هذه القصيدة ، هو أسلوب الإمعان في الوصف، الذي يضيف على الصورة والمعنى جلالاً ورحابة.

أغني لأمالي لأبلغ غايتي
 وما ذلك إلا راحة القلب بالهوى
 وأن أرد الماء الزلال - ولم أرد
 وأدرك لذاتي، وأجني مطالبي
 وبالوَدّ في عيش شديد المتاعب
 وقد عشتُ دهرًا - غيّر رنق المشارب

هي حال مَنْ يشْتَاق للماء ويطلبه، وقد طال انتظاره، لأنه تطلب ماءً زلالاً لا ماءً كدراً.

ألا فاعلمي أني ظمئتُ، وأنني
 تجنبتُ جُهدي - الماءَ جَمّ الشوائب

لقد استبدّ الظمأ بالشاعر، إلا أنه ما زال يتوق إلى الماء صافياً وحسب.

فجئتك ظماناً يموت بغلّة
 فأغربت بي الغلات من كلّ جانب

لقد تحطم الحلم، ولم يكن نصيب المحب ماءً عكراً ولا ماءً صافياً، ولا غلّة وحسب، وإنما

هي (الغلات من كل جانب!)، فأيّ ظمأ ذلك!! وأي وصف رائع!!

ومن جمال الوصف أسلوب المفارقة:

فلما التقينا ضمنا الشوق والهوى
 وكان حديث الوصل صمت الرغائب

لشدُّ ما اشتاق إليها، وناقت للقيها نفسه، حتى تمثل طيفها كأنه حقيقة لا خيال، فأفضى إليه
بمكون نفسه، إلا أنه عندما التقاها أخيراً، وضمهما الشوق والهوى، ألجم فصمت، وكان صمته
عن كل ما رغب في الإفضاء به هو وحده (حديث الوصل)!!

ومما يميز الشعرَ عن المنثور من الكلام، أن تعبيره يحسن أن يجيء مجملاً لا مفصلاً،
بحيث يُظهر جانباً من المعنى أو الصورة، ثم يدع لذهن المتذوق استلهاً بقيتها، ويترك للخيال
أن ينطلق فيكمل جوانب الصورة جمعاء⁽¹⁾، يقول الشاعر:

أمثلها حتى أكاد أمسها!! وألقي إليها ما تضمُّ جوانبي!

فقوله (ما تضم جوانبي)، تعبيرٌ لم يدع مما تضم جوانب النفس شيئاً من همٍّ وحيرة، وقلق
وغيره، وفرح وألم، وأملٍ وندم، كل ذلك تأتى للشاعر حين أجمل القول فلم يفصله.

ألا لا تقولي كيف كنت!!... فإنني أرى كل أنثى شرها غير غائب!
ترومين مني الودّ بقيا على الذي مضى؟! .. خاب فألي أن أرى غير نائب!
ترومين مني الودّ؟! ... تلك عجيبة وأسعى لذبحي؟! تلك أم العجائب!
تشهيت لحمًا، فات ما تشتهينه فلم يبق من لحمي طعاماً لساغب!
تمليت هذا البغض حتى رأيتني أربب حياتي وأغذو عقاربي!
فإن يك بغضي كلّ ذنب جنيته إليك، فإنني لست منه بتائب!
وكيف ... وقد أنهكتي وعرفتني وفدت على قلبي جيوش النوائب؟!
ذريني ... ولكن الحياة مليئة بكن! ... فما في الأرض منجى لهارب!

والمقطع الختامي في القصيدة، بالغ الدلالة على ما اعترى نفس ذلك المحب من صراع،
يتراوح فيه بين القوة والضعف، فعلى الرغم من قسوتها التي أضنته وأنهكته، إلا أنه ما زال
لقلبها في نفسه بقية:

(ألا لا تقولي كيف كنت!!..) وعلامة الحذف هنا توجب وقفة بسيطة، إنّ خواطر الماضي
(كيف كانت) تتبادر إليه سريعاً، تحاول أن تضعفه وتقت في عزمه، فينتفض كبرياؤه الجريح
ليطلق حكماً قاسياً: (أرى كل أنثى شرها غير غائب)، إلا أنه بذلك لا يقسو عليها وحدها، إنما

(1) ينظر: قطب (سيد)، مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر، مكتبة الأقصى، عمان، دار العربية
للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ط، د.ت: 97، 98.

يقسو على (كل أنثى)، وكأنه بذلك يُسوغ فعلها، فيردّه إلى طبيعتها وفطرتها التي لا تملك هي نفسها ردها.

(ترومين مني الودّ بقيا على الذي مضى؟! ...) هو بعد علامة الحذف هذه لا يملك إلا أن يعود بذهنه إلى ما مضى في لحظةٍ من لحظات ضعفه، ثم يستدرك سريعا (خاب فألي أن أرى غير ثائب!) في محاولةٍ لتتاسي ضعفه.

(ترومين مني الود؟! ...) هو لا يصدّق أنها عادت تروم الود، فيعيد الجملة ذاتها فعل من أراد أن يستوثق، ويصمت قليلا وهواه يغالبه، إلا أنه ينتبه: (تلك عجيبة!) هي كاذبة ليس إلا، (وأسعى لذبحي؟! تلك أم العجائب!).

(تشهيتّ لحما، فات ما تشتهينه) قد يبدو الشاعر هنا قويا، غير أنّ ضعفه يبرز في الشطر الثاني (فلم يبق من لحمي طعامٌ لساغب)، يقول: لقد فاتك ما تشتهين، لا لأنني قوي أستطيع دفعك، بل لأنه لم يبق من لحمي ما يسدّ جوعك إلى الإيذاء!

لقد سيطر عليّ الضعف طويلا حتى صاحبت (بغضك) الذي وهمته حبا زمنّا طويلا، أتعهده وأرعاه، فإذا أنا أتعهد حيات وعقارب نهشت جسدي.

(فإن يك بغضي كل ذنب جنيته إليك) ... لا يزال لها في قلبه مكانة، لأنه يحسّ أنه يقترب نحوها ذنبا، ويحاول أن ينتصر على هذا الشعور فيصرخ: (لستُ منه بتائب).

(وكيف ...) ثم يتملّى مفكرا في إمكانية العودة ويتأمل في حاله، لقد أنهكته وقادت على قلبه جيوش النوائب، فأئى له أن يعود؟!!

(ذريني) ... هذا هو الختام، لقد انتصر أخيرا هواه، فأضعفه، ولم يعد في طاقته أن يصدر حكما، فأصبح يرجوها رجاءً: ذريني ... لا أريد أن أبتعد أنا ... فإن أردت أن تترفقي بي فابتعدي أنت، ولكن هل ينبغي لي أخيرا أن أعتاد هذا الظلم؟ وأنى لي النجاة والهرب وكل جنس حواء كذاك صفته!!

(ولكن الحياة مليئة بكن! فما في الأرض منجى لهارب!)

قراءة في قصيدة ...

اعصفي يا رياح...!

هذه نظرة للكون والإنسان والحياة، أرسلها الشاعر في اضطرابٍ حائق، يهجس في ضميره، إلى معنى قام في نفس الإنسان من الأزل، ولا يزال قائماً إلى الأبد، ذلك هو حلمه بـ (الخلود) و (البقاء) وفزعه المروع من فكرة (الفناء).

إن الشعور المتحكم في بناء هذه القصيدة، والذي يسري في عروقها من مبتدئها حتى منتهاها، ويصبغ صورها الشعرية، بل وتراكيبها وألفاظها بقتامٍ مظلم، هو شعور (المرارة)، النابع من تكرار معاناته لأخلاقٍ من مشاعر (الخيبة) و (الخدعة) و (الوهم).

و (الرياح) في القصيدة، رمز (الأمل الخادع الكذاب)، الذي يجذب بنو الإنسان في طلبه، فإذا هو سرابٌ يحسبه الظمانُ ماءً، حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً، و (الرياح) جمع (ريح)، وفي القرآن الكريم يجيء الجمع في آيات الرحمة، والواحد في قصص العذاب، وفي الحديث، عنه - صلى الله عليه وسلم - كان يقول إذا هاجت الريح: اللهم اجعلها رياحاً ولا تجعلها ريحاً، يريد: اجعلها لقاءً للسحاب ولا تجعلها عذاباً.⁽¹⁾

وقد ركز الشاعر على إثارة عنصر المفاجأة لدى القارئ، حين ضمّ (الرياح) بما تحمله من معاني الخير والرحمة، إلى صفة العصف، وهي: شدة الهبوب⁽²⁾، تطلق على الريح، إذا كان هبوبها وبالاً، قال تعالى: لمثل الذين كفروا بربهم أعمالهم كرماد اشتدت به الريح في يوم عاصف⁽³⁾، فالشاعر يُفارق بضم النقيضين: صفة العذاب، وصفة الرحمة، ويثير بذلك عجب القارئ فيعكس أسلوبه في المفارقة، طبيعة ما ينتاب الإنسان من ذهول وحيرة حين يُمنى بخيبة أماله.

(1) ينظر: ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين) ت 630هـ، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، مادة (روح)، مجلد (3): 140.

(2) ينظر: ذاته، مادة (عصف)، مجلد (4): 352.

(3) سورة إبراهيم، آية 18.

اعصفي يا رياح من حيثما شئت... وعَفَيَّ الطلُولَ والآثارا

وانسفي يا رياح آية هذا الليل حتى يحور ليلاً سراراً⁽¹⁾
وازأري يا رياح في حرم الدهر زئيراً يزلزل الأعمارا

فَلِعَصَفِ هَذِهِ الرِّيحِ، سَمَةُ الحِدَّةِ، الَّتِي تَمحو وتزِيلُ، لا العِمرانَ الَّذِي شادَهُ الإنسانُ وحسبُ، بل بَقايا ذلك العِمرانِ: (الطُّلُولُ والآثارُ)، وهذا إِمعانٌ في وصفِ نِكايةِ إهلاكَها ودمارِها، فقد آبَت ترومُ القِضاءِ على ما تَبقى مِنَ الدِّيارِ الخِربةِ، وما كفاها خرابُ الدِّيارِ!

أَمَّا (نِصفُها) المدمَّرُ، فهو يمتدُّ لِيَطالَ أَكثَرَ مِنَ بَقايا آثارِ الإِبْداعِ الَّذِي صاغَهُ الإنسانُ، إنَّه لِيُودي بِقِوامِ حِياتِهِم، وعمادِ راحَتِهِم، فإذا نورُ قمرِهِم يَمسي بَدءاً، فيحورُ ليلِهِم مَظلماً، شَدِيدَ الرِّهبةِ.

وماذا بعد؟!، لم يبقِ إلا (الإنسان) نفسه!، والرياح غضبي، فلتشتد في الزئير، حتى يجاوز أثره خلع القلوب، وإثارة الرعب، ليجاوز ذلك كله حتى يطال عمر الإنسان، فيقضي على وهمه الأكبر، بالأمل في الخلود والبقاء، وليكن حرم الدهر حماها، فقد كان ولم يزل، لأنها كانت ولمّا تزل، قديمة وباقية.

والشاعر لا يصف الرياح ذلك الوصف المخيف مخاطباً بني الإنسان، إنهم أضلُّ من أن يُدركوا، بل هو يخاطب الرياح ذاتها (اعصفي)، (انسفي)، (ازأري)، فهو يحرضها على أن تتابع تدميرها، حتى تزيل ذلك الوهم الذي تنتشئه في نفوس البشر، وتخريهم بامتداده، وهو لا بُدَّ مُنقُض، ولا بُدَّ زائل.

اعصفي كالجنون في عقل صبِّ هتك الغيظ عزمه والوقارا
اعصفي كالشكوك في مهجة الأعمى تخاطفن حسه أين سارا
اعصفي كالغناء ينتسف الأوكار نسفاً ويصرع الأطيّارا

ضل ذلك الإنسان، حين صورت له - وهما - عزمًا ووقارًا، استحالا شكًا في مهجته العمياء بوهمك، بل جنونًا في عقله المنقاد لهواك، لا بل ضل حين وهم أن الأوكار التي تلجأ لها الطيور، أمانٌ لها وحمايةً وسكن، فحدا حدوها، وأنشأ لنفسه سكنًا وأمانًا، هو محض وهم.

(1) السرار: الليلة التي يستسر القمر فيها، لسان العرب، مادة (سرر)، مجلد(3): 274.

اعصفي كالوفاء صادمه الغدرُ ... فأغضى إغضاءً، ثم ثارا
 اعصفي كالضلال يسخر من هادٍ أذل القفارَ علماً، وحراراً
 اعصفي كالأسى أفاق من الصبر فلم يستطع قراراً، وفاراً

ما (الوفاء) وما (الغدر)!!، وما (الضلال) وما (الهُدى)!!، وما (فورة الأسي) وما (الصبر)!!،
 إنها أخلاطٌ كثيراً ما تلتقي في (الإنسان)، فالإنسان مهتدٍ إلى شيء وضالٌّ عن أشياء، وفي بوعدي،
 وغادرٌ بوعود، صابرٌ في محنةٍ، وقانطٌ في كثير، تلك سمته لأنه مفتقر للكمال والانسجام.

اعصفي وانسفي، فما أنتِ إلا نعمةٌ تنشئ الخراب اقتداراً
 عالمٌ لم يكن ولا الساكنوه غير أشباحِ نعمةٍ تتبارى!

هاهو الشاعر من جديد يجمع الأضداد، والمتقابل من الصفات، فيطرح عليها حكماً يُجمَعها،
 فد (النعمة) تقابل (النقمة) ويوحدهما الزوال.

والشاعر يميل إلى تشخيص الرياح، فيخاطبها كأنها شخص أمامه، قائلاً: (اشهدي، أذكري،
 أنصتي، اسمعي، أنظري)، وهو بذلك يخلع عليها سمة الحياة، لكن حياتها ليست شبيهة بحياة
 الأشخاص المحدودة، إنما هي ممتدة على مرّ الأباد:

كنتِ سِرَّ الأحياء طراً.. فما يملك سرّاً عن ناظريك استتارا

...

مَنْ مُجِيبٌ إِلَّاكَ، كَاهِنَةُ الأباد، في هيكَلِ تقادم دارا؟

...

ولعلّ روحَ أبي العلاء - شيخ المعرة - شديدة اللصوق بتأملات الشاعر، التي تحمل سمت
 النشاؤم، حتى مما ألفت الناسُ التناولَ والخيرَ به، فلئن تساوى البكاء والغناء في عُرف شيخ
 المعرة حين قال:

غيرُ مُجدٍ في ملّتي واعتقادي نوحُ بكٍ ولا ترثُمُ شادٍ

تلك الرياح أصبحت ذات سطوةٍ على البشر واستذلّتهم بشهواتهم، فأضحوا عبداً لها تأمر فيمتثلون، (اذكري كيف) ... كيف كان الإنسان قبل أن يخرج من الجنة غروره وأمله أن يحوز خلاً وملاً لا يبلى، (وانظري كيف) ... ليس أكثر من عاجز يبتغي قدرةً وحياءً لا تقنى، ثم يفنى حائراً: كيف كان ذلك!!

وتكرار الصيغ والكلمات والأحرف أسلوبٌ يركز الشاعر على استعماله، ويروم بذلك تعميق الصورة في خيال المتلقي، فهو في مطلع القصيدة يكرر صيغة الأمر، وكلمة: (اعصفي) على وجهٍ مخصوص، قاصداً بذلك تأكيد دلالتها على البطش والجبروت، ثم هو بعدها يكرر الظرف الدالّ على الزمن، وهو قوله: (مذ، منذ) تسع مرات في تسع أبيات متتالية، كما يُكرر استخدام الحرف الدال على التخيير: (أم) خمس عشرة مرّة في أحد عشر بيتاً، بدءاً بقوله:

أنصتي يا رياح.. ما أبشع الصوت! لقد سار في القرون مسارا!

أحنيماً.. أم صرخة، أم مكاء، أم عُولة، أم جُؤارا؟!

...

في دلالةٍ على عمق الحيرة التي وصل إليها الشاعر حينما أصغى لصوت البشر وهم يصطرون في الحياة، وكم هي بالغة الدلالة لفظة (يتباغون)!)، إنّ فيها انفعال الحركة وتدافعها، وصدورها عن الذات رغبة في السيق والظفر.

كيف أبصرت ما طويت من الدنيا بليل، وما اخترقت نهاراً؟!
 شهدي: هل رأيت عقلاً ونبلاً، أم جنوناً يؤمُّ خزياً وعاراً؟
 وخفايا من الخبائث تسعى، وحُقوداً من الخنى تتمارى
 وأساطير حيّة ألبستها قينة الدهر ثوبها المستعارة
 ...

وُدُمي لم تنزل تسير اضطراراً ... في غرور ينفى المسير اضطراراً
 وبقايا فرائس لم تكد تنبض حتى أهدت الأظفار!
 ودنايا تختال في زخرف البطش ... تخال الأقدار منها غياري!
 في حياةٍ مخبولةٍ أسكرتها شهوات تبقى ... وتفني السكاري
 كلُّ شيءٍ مسته يطغى ... فلا يزهد طبعاً، ولا يعفُّ اختياراً

هكذا خلقت الرياحُ المخاتلة حياة الناس: جنوناً، بل خزيًا وعاراً، وأخفت ذلك كله وأبسته ثوباً مستعاراً يُظهر الغلبة والقوة، ويُخفي من المخازي ضروراً وأصنافاً، وأضحى أتباعها عبيداً لها، أسرى في الأغلال، يُسيرون بوهم مغرور، حالهم حال الفريسة التي سرى في جسمها بقية من نبض، فأحدث أظافرها، متوهمة القوة!! هذه حال الدنيا، الشهوات مغرية، والناس منقادون إليها، غير أنهم يفنون وتبقى، لا يزهدون عن فطرة وطبع في نفوسهم، ولا يعقون عن إرادة وتكلف واختيار.

ولعلّ سيطرة الشاعر على اللغة تبدو واضحة دون خفاء، في قدرته على تكرار كلمة: (اضطرارا) مرتين في البيت ذاته، دون أن تستحيل لغة الشعر لغة نثرية، فرغم ما تحمله هذه اللفظة من ثقلٍ قد ينوء به الشعر، إلا أن الشاعر أحلها محلها، بحيث لا يقوم المعنى بغيرها.

أنصتي يا رياح، صرخة ملهوفٍ طعين أفنى الليالي انتظارا
 هام يستنفض الغيوب وحيداً... دامياتٍ جراحه لا توارى
 كلما ظنّ في دواءٍ شفاءً، عاد داءٌ يدمي جراحاً عذاري
 أفراراً من الجراح تُداويهن؟ كلا! أيقنت أن لا فراراً!
 سرّ جريحاً رثاً بالأمك الظمأى، وسائل... إن استطعت حواراً!
 غرق العالمون في عيّم النور فأطفأ جهارهم والسراراً⁽¹⁾
 شرقوا شرقاً بما حصلّوه، ذبحت علمهم فغاروا وغارا
 أين؟ ... لا أين! يا رياح أجيبي، مزقي الحجب وانزعي الأستارا
 من مجيبٍ إلّاك، كاهنة الأباد، في هيكلٍ تقادم داراً؟
 شادَ عبّاده المحاريبَ إيماناً، فملّوا، فأعرضوا كُفّاراً!
 سكرّوا، فانتشوا، فهبّوا يرقون إلى هيكل البقاء البواراً!!
 أخلوداً وحكمة، أم ظللاً وأحاديثٍ تُضحك السماراً؟
 مارداً في الثرى تُقلصُ عنه الشمس، يمسي ثرى... يطير غباراً!

هي ذي الرياح تمارس دورها في تصيّد الفرائس، وتنشّب مخالبتها في أجساد ذوي الحاجات، ويطلب الشاعر من الرياح أن تنصت لصوت ذلك الملهوف الذي طال انتظاره، وطال تعليقه

(1) العيلم: البئر الكثيرة الماء، لسان العرب، مادة(علم)، مجلد(4): 417.

بالدواء، ولكن أي دواءٍ ذلك الذي يعود (داءً يُدْمِي جراحاً عذارى)، وقد خلع الشاعر على الجراح صفة العذرية، ليُخَيِّل للقارئ جِدَّتْها ومدى إيلاهما.

لقد أيقن ذلك الطعين أن جراحه لا تُداوى، فيسأله: لم تدوايهم؟!... إنه سلطان الأمل الواهم!

اغتر العلماء بما نهلوا من بحر العلم، فشرقوا بغرورهم ذلك، فغار علمهم وغاروا، صرعى ربيّ آمالهم، إلى أين؟! (من مجيبٍ إلّاك)، ويكنّي عنها بوصفها (كاهنة الأباد)، التي قصدها ولا زال يقصدها - على مرّ الدهور - من تاق إلى كشف الغيب المستور، فتعبدها الناس أملاً بالمعرفة، والخلود، وعندما يئسوا من أملهم، كفروا بها، لكنها لم تُئسسهم إلا عندما اكتنفهم الموت! أوهمتهم أنهم ظفروا بالحكمة وسر الخلود، وكانت بذلك تسخر منهم، فما أحدهم إلا كماردٍ، يخال أنه يطاول عنان السماء، فإذا هو قابع في الثرى لا يريم، يمسي ثرى، ثم يفنى ذراتٍ من الغبار!!

وتقلبُ الشاعر بين استخدام أسلوب الإخبار، والخطاب، والنداء، والتعجب، يعكسُ فورةً نفسه، واضطرابَ مشاعره.

انظري يا رياح ذا القيس الوهاج ... قد راوغ الفناء اقتدارا!

عاش تحت الأطباق دهرًا فدهرًا، يتلوى بتقلهنّ انبهاراً⁽¹⁾

...

صدع الصخرة الملممة الكبرى ... وأسرى، حتى نمت فاستطارا

ورأى نورَه فجُنّ من الفرحة ... أعمى رأى الظلامَ نهاراً!

هذا الأمل الباطل الذي عاش في صدر الإنسان منذ الأزل - ظنّ نفسه نوراً وهجاءً، كشف أسرار الكون المغيبة المجهولة، وما هو إلا (أعمى رأى الظلام نهاراً)!)، والشاعر لا يفتأ يُلحّ على عنصر الوهم في القصيدة، فالأعمى لا يرى إلا الظلام، لكنّ تخصيصه وقتَ النهار، دليل على ما انتاب ذلك الأعمى من وهم، لقد وهمَ أن الظلام في الليل غيره في النهار، وليسا سيّان!

قد رأى عالماً مهولاً من المجهول، غشّاه نوراً فاستنارا

...

(1) الطبّق: غطاء كل شيء، والجمع أطباق، لسان العرب، مادة(طبّق)، مجلد(4):156.

واغلّ يعتدي... يُسائل عن أسرار خلق أجلّ من أن تُثار!!⁽¹⁾
 كيف غرته نفسه؟! كيف ظنّ الغيبَ يُلقى لثامه والخمار؟!
 أملٌ باطلٌ فلو أسفر الغيبُ لأعمى بنوره الأنوار!!

لا يزال الإنسان بجهله وغروره، يطمح إلى إدراك أسرار الكون، ليُرضي فضوله، وغروره، ولكن كيف ظنّ الغيب سينجلي له، وهو مجرد مخلوق ضعيف، لو تجلّى الغيبُ له لأعماه، وهنا يستلهم الشاعر قوله تعالى: {فلما تجلّى ربّه للجبل جعله دكاً وخرّ موسى صعقاً}⁽²⁾، فأئى للإنسان أن يدرك ما ليس في طاقته إدراكه؟! إنه (أملٌ باطلٌ) ..

(1) الواغلّ: الذي يدخل على القوم في طعامهم وشرابهم من غير أن يدعوهم إليه، أو يُنفق معهم مثل ما أنفقوا، ذاته، مادة (وغل)، مجلد (6): 466.
 (2) سورة الأعراف، آية 143.

الفصل الخامس

موازنة بين شعر محمود محمد شاكر

و

سيّد قطب

لعلّ التشابه الذي قام بين نظرة محمود شاعر للشعر، ونظرة جماعة الديوان إليه -فيما سلف شرحه- لمّا يسوّغ اختيار أحد أعضاء الديوان، في مقام الموازنة الشعرية، بيد أنه يلوح للباحثة أنّ شعر الديوانيين وقف بعيداً عن نظريتهم إلى حدّ ما.

لذا، فقد اختارت الباحثة شاعراً -طال أن خبرت شعره- يُنمى في نظريته الشعرية إلى جماعة الديوان، لكنه في التطبيق طرازاً فريداً؛ إذ هو ألصق بالنظرية وأشدّ قرباً وأوثق صلة، ذلك هو: سيد قطب.

وسيد قطب: الشاعر، نشأ في ظلال الثقافة العربية الإسلامية، نشأة محمود شاعر فيها، وتقلب كلاهما في ذات الظروف السياسية، في كنف المجتمع نفسه، وتتسمّ جواً أدبياً واحداً، ووافق كلّ ذلك شخصية شاعرة ملهمة، صاغت مواقف كليهما في الحياة.

وقد انهمك سيّد -فترة شبابه- في حياة أدبية، سعى فيها سعياً حثيثاً، فأصاب جدّاً يسيراً من الشهرة والاعتراف، ثم كانت منه التفاتة للتأمل في البيان القرآني تأملاً أدبياً، وكان أن استغرقته هذه التجربة، حتى أفضت به إلى التعلّق بالقرآن الكريم، وحدّت به إلى محاولة ترسم معالم في الطريق إلى فهمه وتطبيق ما جاء به، وكانت تلك نقلة فارقة في حياته.

ولا ينبغي أن يفهم أن سيّداً قد تنصّل -بعدها- من الشعر، أو تبرأ من إنتاجه الشعري القديم، إنما كان تبصّره بالنور القرآني الوهاج مما أخفت في ناظره روعة البيان الإنساني، الذي غدا بصيصاً.

وهزّت هذه التأملات في القرآن سيّداً، فصارت همّته تسمو إلى العمل، وأضحى العمل الإسلامي سمّته الغالبة، ولم يفقده ذلك شاعريته، فهو شاعرٌ خطّ شعره -شاباً- بعواطفه وأحاسيسه، ثم خطّه -كهلاً- بروحه ودمائه.

ويُصنّف د. عبداللطيف عبدالحليم سيّداً ضمن (شعراء ما بعد الديوان)، الذين شربوا فكر الديوانيين، وكتبوا شعراً التزموا فيه نظرتهم إلى الشعر، يقول عبداللطيف: «سيد قطب تلميذ العقاد بمعنى الكلمة، إذ لم يخرج في شعره -على الأقل- من نطاق أستاذه، وليس يعني ذلك أنه مُقلّد شديد التقليد للأستاذ، بل إنه شرب منهج العقاد وأصبح يسري في كيانه، أو أن السن التي يغلب فيها

الاحتذاء، ويبدو فيها أيضاً مشيح من النضج والاستواء، وبروز الشخصية⁽¹⁾.

وهذا الكلام دقيق في وصف جهد سيّد، إنما هو الجهد في بلوغ النظرية، لا في بلوغ قامّة العقاد، فشعر سيّد -فيما ترى الباحثة- مثالٌ حيٌّ للنظرية التي جاء بها العقاد، ولم يملك أن يتمثلها حيّة، فحاز العقاد سبقاً في النظر، وحاز سيّد سبقاً في التطبيق.

ولمّا تجلّى للباحثة من تشابه قام في التطبيق بين شعر كلّ من سيّد قطب ومحمود شاكر، كان اختيار سيّد في مقام الموازنة، ذلك أنّ أحدهما لا يرجح على الآخر، بل يستقيم الميزان، ويُقام لكلّ منهما مقام.

وتقوم الموازنة على استعراض المضامين التي تناولها شعر كليهما، وقد صنّفتها الباحثة في باب الاغتراب، وهو: أن يعيش الإنسان غريباً في وطنه، بين ظهراني أهله، فهو غربة النفس والإحساس لا غربة الأوطان والبلاد، وهو اغتراب عن الزمان: يتجلّى في قلق كليهما إزاء فكرة الموت والحياة، وطول التفكير في أسرار الوجود، ثم محاولة الهروب من شعور الاغتراب إلى عالم المرأة الذي يمثل رمزاً للوطن المثالي، ويمتد اغترابهما إلى المكان، ويتبدّى في نظرة كلّ منهما إلى الذات الشاعرة التي تستنكر قيم المجتمع وأحواله فهي معه في صراع لا ينقضي، ولذا فهي تتخذ من الطبيعة ملاذاً وملجأً في حين، وصورةً تعكس قيم المجتمع الإنساني، فإذا هي تطابقها، في بعض الأحيان.

ويتجه منهج الباحثة -بعد ذلك- إلى تناول ظواهر الفن، وكيف يعالجها كل من الشاعرين بأسلوبه الخاص الذي يميزه، ومن ظواهر الفن -التي تناولتها الدراسة-: الأخيّة والصور، وهي -عند كليهما- منتمية إلى عالم الأفكار والشعور النفسي في كثير من الأحيان، معتمدة على الصورة الحية والصورة التمثيلية في أحيان أخرى، ثم تُعرّج الدراسة على تأمل المعجم الشعري والتراكيب اللغوية والأساليب التعبيرية عند كل من الشاعرين، لا على سبيل الاستقصاء والحصص، بل على سبيل المثال وحسب.

ولعلّ نظرة عميقة إلى حياة كل من الرجلين، تعكس أكثر من مجرد التشابه في الشعر (نظرةً وتطبيقاً)، إنها تعكس تقارباً في الشخصية، وفي مواقف الحياة، وفي النفس الشاعرة. إنها

(1) عبدالحليم (عبداللطيف)، شعراء ما بعد الديوان، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ج: 1، ص: 24.

الشخصية المتعددة المواهب، التي تجمع بين موهبتي: الشعر والنقد، وفي كليهما تدع، والتي تقف إزاء غدر الحبيبة موقف المتجدد الصبور، الذي يحبّ ويتولّه، لكنه يصبر ويتجدد، وهي الشاعرية التي تهزها الكلمة، فتقف دون ما تراه كلمة الحق، ولو كلفها ذلك عمرها، أو شطراً من العمر!

أولاً: ظواهر موضوعية

1) الاغتراب الزمني:

أ- الموت والحياة:

يبدو الإمعان في تأمل حقيقة الموت والحياة هاجساً يلح على ذهن سيد، وهو -شأن الإنسان على مرّ الأزمان- مفطور على التعلق بالحياة، وما يمُتُّ إليها بسبب، وذلك ما يعكسه خوفه من فكرة الزوال والفناء اللذين يترصدان خطو الإنسان، فإذا هو خطو ذاهب في الرمال:

خطواتٌ ذاهباتٌ في الرمالِ وخيالاتٌ تراءتْ لخيالِ
وشخصٌ تتوارى كظلالِ للزوال ... كل شيء للزوال⁽¹⁾

ويصورّ السنين وهي تخطو، فإذا خطاها رزينة واثقة، وكأنما يقابلها بخطو الإنسان المتلجلج السريع المتهور، وإذا هي تهمس في الرمال، في إشارة لخفاء وقوع الموت، فهو خفي كما الهمس، غير أنه يترك الإنسان، وما بنى وما أنشأ، ذراتٍ من الرمال، وإذا صوت السنين ينشد في جلال هادئ أنشودة الزوال، وكأنما يستبطن سيد في طيات تصويره ذاك، صورة مقابلة لضجيج الإنسان وصخبه، الذي لا يُسفر إلا عن فناء:

ثم ساد الصمت كالطيف الحزين
وتسمعتُ لأقدام السنين
وهي تخطو خطوة الشيخ الرزين

هامساتٍ في الرمال ... منشداتٍ في جلال ... كل شيء للزوال

والشتات⁽²⁾

(1) قطب (سيد)، ديوان سيد قطب، جمعه ووثقه وقدم له: عبد الباقي محمد حسين، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، ط3، 1997، (قصيدة: أقدام في الرمال): 148.

(2) ذاته، (قصيدة: في الصحراء): 117.

وصخب الإنسان في الحياة، هو ما يثير استنكار محمود:

ماردٌ في الثرى تُقلِّصُ عنه الشمسُ، يُمسي ثرىً ... يطير غباراً!..

أحنيماً .. أم صرخة، أم أنيناً، أم مكاءً، أم عولاً، أم جواراً؟! (1)

فكيف يتمرد ويصخب ذلك الضعيف الذي مآله للفناء، مثلما كان وجوده من فناء:

لا أرى إلا فناءً أو سدىً	فبصيرٌ في ظلالٍ أو عم
وليالٍ أظلمت أنوارها	وليالٍ نورها لم يُظلم
وهما الدهرُ .. فلا ليلَ ولا	صبحَ، بل والدّة لا تَعقم
وحياةً من فناءٍ فُجرت	لفناءٍ في حياةٍ يرتمي (2)

ويُطيل سيّد تأملٍ مصير الإنسان، فيروعه الفناء الذي يترصده، وكأنّ سعيه ليس إلا إلى

هوّة جرداء:

إلى الهوّة الجرداء فالعمر مجذبٌ إلى الهوّة الجرداء فالدهر يلعب (3)

وكلا الشاعرين يُقلقه مرّ الزمان، لا من حيث هو وقتٌ ينقضي، بل لما يحمله انقضاؤه من معاني التبدّل والتغير، واختلاف عواطف الإنسان، ومكانته في قلوب مَنْ حوله، فالفناء ليس مقابلاً لأمل التعلّق بالحياة، بل هو مقابلٌ للأمل بدوام السعادة في الحياة، يدلّ على ذلك اعتزازُ سيّد بالدقائق في حياةٍ خصبة، واستهانته بالأعوام في حياةٍ مجدبة:

تغلو الدقائقُ في حياةٍ خصبةٍ وتهونُ أعوامٌ يعمرُ مُجذب (4)

ويُسجّل محمود في قوسه العذراء مرارة الشعور بالفقدان، في دنيا يدول فيها كل مجد وكلّ

(1) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): 143، 144.

(2) محمود يؤمن أن الفناء هو فناء حياة الإنسان في هذه الدنيا، لذا عبّر عن ذلك بقوله: (فناء في حياة)، إذ هو لا ينكر خلود الإنسان، ذلك المعنى الذي عبّر عنه شيخ المعرّة بقوله:

“خُلِقَ الناس للبقاء فضلت أمةً يحسبونهم للنفاذ
إنما يُنقلون من دار أعما ل إلى دار شقوةٍ أو رشادٍ”

ديوان سقط الزند: 112.

(3) ديوان سيد قطب، (قصيدة: على القمة): 139.

(4) ذاته، (قصيدة: الحياة الغالية): 194.

نعيم:

فدمدم بينهم صارخ: بقاء قليل!! ودينيا دُول!!⁽¹⁾
 وهو ينسب دولة الأمور وتصرفها إلى الدهر - ذلك الجبار - الذي يُمثل القوة الأزلية الباقية على
 مرّ الآباد، والتي تبقى بينما تُفني كلّ شيء:

وازأري يا رياح في حرم الدهر زئيراً يزلزل الأعمار⁽²⁾

ومن ذلك قوله:

سَمَلَ الدهرُ عيوناً أبصرتُ
 نصرَ موسى وهو الله أمينُ
 سمة الدهر يدُ الدهر تُرى
 وعيون السمل في القلب عيون⁽³⁾

والأمل بالدوام على حالٍ من الانتصار والسعادة والحب، هو جوهر فكرة (الخلود) التي تمتثلت
 حلماً يسعى محمود إليه وليس يناله، ويحس قيمته فلا ينعته إلا بأطيب النعوت:

ونفحة من نسيم الخلد هاربة
 وراحة كرياض الخلد محلال⁽⁴⁾
 ويقول:

ساعة فرّت إلى الذكرى .. إلى غير مآب
 تتجلّى كالخلود الغضّ في برق الشباب⁽⁵⁾

وفتنة سيّد بالخلود تتبدّى في جلاء، لكثرة إحاحه على رقيّ الخلود ونقائه:

مدى فيه من أفق الخلود مدارجُ
 رقيتُ إليها في سنى منك باهر⁽⁶⁾
 يقول:

سهوت يا أمنياتي
 عن النداء الخفيّ
 إلى مراقبي الحياة
 إلى الخلود النقيّ

(1) القوس العذراء: 51.

(2) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): 139.

(3) ذاته، (قصيدة: يوم تهطل الشجون): 179.

(4) أرض محلال: وهي السهلة اللينة، لسان العرب، مادة (حلل)، مجلد2: 142.

(5) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: لا تعودني): 172.

(6) مدارج: وهي المواضع التي يدرج فيها أي يمشى، لسان العرب، مادة (درج)، مجلد 2، 371.

بحاضر مأتني!⁽¹⁾

وهو بعدُ أعلى ما كان يتاح للإنسان، لو أن له أن يملكه:

وليالٍ يا حسنهما من ليالٍ يشتريهما مُخلدٌ بحياته⁽²⁾

ويتخذه رمزاً مثالياً للنقاء والهدوء، فيجعله مناط التشبيه، وغالباً ما تكون الصفة في المشبه به أكثر لزوماً والتصاقاً:

واليومَ آسفٌ للدقائق تنطوي من عمري الغالي الثمين الطيب

واليومَ أرقبُها وأرقب خطوها فأعيشها مثلين بعد ترقبي

وهي العميقة كالخلود وإنما تمضي حثيثاً في خطا المتوثب⁽³⁾

ويقول:

الليلُ أرخى ستوره في هدأةٍ كالخلود⁽⁴⁾

والخلود في الحياة خدعة ما فتئ الإنسان يُغرر بها، رغم يقينه أن لن ينالها:

خطواتك النشوى التي كادت تطير ويحي وويحك ما الحياة وما الخلود؟

وتوقز النظرات في ألقٍ مثير خُدغٌ تهدهدنا بها الأم الولود⁽⁵⁾

ويُدرك محمود خدعة الخلود التي يحيا على منى الظفر بها بنو البشر:

شغفوا بالخلود في هذه الدنيا، فأعطتهم

عمروا الأرض زينة ومتاعاً، ثم نودوا: كفى .. البدار البدارا !!

...
ضلّ هذا الإنسان! يكدح للخلد ... وأقصى الخلود: كان ... فصارا!⁽⁶⁾

وليقين الإنسان أنه لن يملك ما يستقبل من الزمان، لأنه يفنى قبل أن يُدرکه، فهو يحتال للبقاء بالتشبث باللحظة الحاضرة، وحين يفقدها تغدو من الماضي، فيتعلق بالماضي الذي ما عاد يملكه،

(1) المصدر السابق، (قصيدة: بين الظلال): 118.

(2) ذاته، (قصيدة: ليالات في الريف): 83.

(3) ذاته، (قصيدة: الحياة الغالية): 194.

(4) ذاته، (قصيدة: بين الظلال): 119.

(5) ذاته، (قصيدة: خدعة الخلود): 149.

(6) ديوان اعصفي يا رياح: (قصيدة: اعصفي يا رياح): 146.

وكل ما يملك منه هو الذكرى، والذكرى محاولة لاستعادة الماضي، وهي طيفٌ من وحي الخلود،
لذا يحرص الإنسان عليها ويضنّ بها، كما يحرص الشحيح على ماله، الذي هو في النهاية لا
يملكه، يقول محمود:

هلك الماضي! ... أما تهلك ذكراه
أهو مالُ الحي في دنياه يحويه ليغنى؟!
أم ثمارُ العمر قد أنضجها الشوقُ لثجنى؟!
أم هو الشح الذي لوعَ أرواحاً

والحنين إلى الماضي (فتنة) والذكرى (رؤية)، هي سبيل الإنسان للاحتفاظ بأيامه السعيدة التي
خَلَّت:

هذه الساعاتُ تتساب كأن لم تُكن!
هي كالحيات غابت في كهوف الزمن
رؤية الذكرى أطارت حية من وسن
فأرتتي القلبَ نشوانَ بسمّ الفتن!
فتنة الماضي! اذهبي إن شئت .. لكن .. لا تعودي!⁽²⁾

وهو يقول:

هي الدنيا.. تُفرّق ساكنيها
وفي الذكرى .. تزيدهم اقتراباً⁽³⁾
و(الماضي) عند سيد (بضعة من النفس)، يحرص عليه حرصه عليها:
أجل ذلك الماضي الذي هو بضعة
من النفس دُست في الحشا والترائب⁽⁴⁾
ولشد ما يتوق سيد إلى العودة للماضي، ولشدّ ما يؤلمه أن لن يعود:
ليبتني عشتُ بأحضان الصباح
أو قضيتُ العمرَ أستمتع طفلاً!
لا ولا هذا من الدهر يُتاح
لا ولا قد عدتُ أستمتع كلاً!⁽⁵⁾

(1) المصدر السابق، (قصيدة: لا تعودي): 173

(2) ذاته، والقصيدة ذاتها: 173.

(3) ذاته، (قصيدة، حيرة): 202.

(4) ديوان سيد قطب، (قصيدة: التجارب): 131.

(5) ذاته، (قصيدة: الصبح يتنفس): 235.

وذكرى الحب الذي مضى تُولمه، لأنها الفلق الذي يحيا بداخله، وهو عاجزٌ إزاءه، فلا هو يستعيد الماضي، ولا هو ينساه:

تُذَكِّرني حُباً قديماً دفنُهُ ونقضتُ كفي يائساً منه أسياً
هو اليومَ ذكرى لا تُرجى حياته فلا هو معدوماً ولا هو باقياً⁽¹⁾

وكما يعيش الماضي بذكراه -في خيال سيد- بديلاً عن حلم الخلود، فالحب يتمثل كذلك أملاً بالخلود، لأنه رمز للحياة الخصبة.

وغناءً عن الخلود غرام هو رمزٌ ووصلةٌ للبقاء⁽²⁾

وهو يتأمل الطبيعة، فلا تروقه إلا مناظر الريف، ذلك أنه يمثل ماضيه الذي عاش فيه طفلاً، والريف كذلك رمز للطبيعة البكر التي لم تعبت بها يد التغيير، فهو على سيرته الأولى منذ وُجد ومنذ كان:

يا ريف فيك من الخلود إثارة⁽³⁾ تنسابُ في خَلدي وفي أوهامي⁽⁴⁾

ويتعزّى سيّد عن انقضاء حياته وفواتها، ببقاء خلفٍ له، وامتدادٍ يحمل وسمًا من اسمه، لذا فهو يُهدي ديوانه لأخيه:

فأنتَ عزائي في حياةٍ قصيرةٍ وأنتَ امتدادي في الحياة وخالفي...
على أيّما حالٍ أراك مُخلدي وباعتِ أيام العذاب السوالف⁽⁵⁾

ويُدِير محمود مُطوّلتَه الفدّة (القوس العذراء) حول عمل الإنسان، الذي يرى أنه يُخلده، فهو يقول في مقدمة القصيدة، واصفاً علاقة الإنسان بعمله: "فكذلك جاشت نفسه، حتى اندفقت صبايةً منها فيما يعمل، وتضرّم قلبه حتى ترك ميسمه فيما أنشأ، فتدله بصنع يديه، لأنه استودعه طائفة من نفسه، وفُتِن بما استجاد منه، لأنه أفنى فيه ضراماً من قلبه، وإذا هو يستخفه الزهو بما حاز منه وملك، ويُضنيه الأسى عليه إذا ضاع أو هلك"⁽⁶⁾.

(1) ديوان سيد قطب، (قصيدة: صوت؟!): 158.

(2) ذاته، (قصيدة: عصمة الحب): 198.

(3) الأثر: بقية الشيء، لسان العرب، مادة (أثر)، مجلد 1: 38.

(4) ذاته، (قصيدة: العودة إلى الريف): 85.

(5) ذاته، (قصيدة: الإهداء): 7.

(6) القوس العذراء: 25.

ب- التفكير والقلق الوجودي:

غاية الوجود الإنساني سرٌّ حُجِبَ عن إدراك الإنسان، فتاق إلى معرفته، توقه للكشف عن كل مجهول، يقول سيدٌ في تلك الفطرة التي رُكِّبَ في بني البشر:

هو الشوقُ للمجهول يهمس طيفه وتهفو رؤاه مغريات وتغرب⁽¹⁾
كما يقول:

وقد كان في المجهول مطمح كاشف تُحجِّبه عن طالبيه الستائر⁽²⁾
ويصف محمود فرحة الإنسان بالكشف عما كان عنده مجهولاً بحال من أصابه الجنون لشدة فرحه:

ورأى نورَه فجُنَّ من الفرحة ... أعمى رأى الظلامَ نهرا!
والإنسان -في سبيل الكشف عن ذلك المجهول- حيران، لا يكف عن طرح الأسئلة التي لا يجد لها جواباً، فنتركه قلقاً مشتتاً، ويُمثل محمود حال الإنسان ذاك، حين يصور الحيرة التي تعصف به إزاء إيغاله في محاولة نزع الأستار عما احتجب عنه:

أيُّ شيءٍ هذا؟! وما ذاك؟! بل هذا؟!.. وزاغت لحاظه استكباراً
قد رأى عالماً مهولاً من المجهول، غشاه نوره
ليس يدري: أهم عدى.. أم صديق؟!!! أيبينون لو أراد حواراً؟
أم صموتٌ لا ينطقون، إزدراءً لغيريبٍ عنهم أساء الجوار؟!⁽⁴⁾

وتلك الأسئلة يطرحها سيد، ولا يظفر بجواب، يصرخ فلا يسمع غير صدى صرخاته:

قلتُ ماذا؟ قال لي رجع الصدى إيه ماذا؟! قلتُ للوهم علاماً؟!
قال لي اخشع أنت في وادي الردى حيث يطوي الضوء طراً والظلاماً!⁽⁵⁾
ويعود بعد لأي حائراً، لا يستبين طريقه:

(1) ديوان سيد قطب، (قصيدة: على القمة): 138.

(2) ذاته، (قصيدة: الإنسان الأخير): 138.

(3) ديوان اعصفي يا رياح (قصيدة: اعصفي يا رياح): 147.

(4) ذاته، والقصيدة ذاتها.

(5) ديوان سيد قطب، (قصيدة: الشعاع الخابي): 114.

ثم ضاع الصوتُ يَفنى بَدداً وتلاشى تاركاً منه النَّماماً⁽¹⁾
 وإذا بي عدتُ أسري مفرداً لا أرى شيئاً، ولا أدري إلا ما!⁽²⁾
 ويجول في وادي الموتى يُسائلهم عن سرِّ الحياة، وهل انكشفت عنهم الحجب بعد أن غادروا الدنيا
 الفانية:

"أنا الحي لما يَدُر أسبابَ خلقه أنا المدلجُ الحيران بين الخواطر"
 "دلفتُ إلى وادي المنايا لعني أفوز بسرِّ في حناياه غائر؟"
 "أما تعلمون السر في خلق عالم يموت ويحيا بين حين وآخر؟"
 "وماذا لقيتم بعدما قد خلعتمو قيود الليالي الخادعاتِ المواكر؟"
 "وماذا وراء الغيب؛ والغيبُ مُطبق؟ وهل يتجلى مرةً للنواظر؟"
 "سؤال أخي شوق، وقد طال شوقه وحيرته، بين الشكوك الكوافر"⁽³⁾

ويمثل كلا الشعارين موقف الإنسان في الحياة بموقف شجرة قامت وارفة الظلال في الصحراء،
 وهما بذلك يثيران الاستغراب والسؤال حول الغاية التي من أجلها كان خلق الإنسان، ذلك المخلوق
 الضعيف في عالم يموج بقيم القوة والقهر، وهو لا يملك من أمره شيئاً، يقول محمود:
 ما عجبني منك .. وما دهشتني! اختلط الوارد بالصادر!
 ... نحن -كلانا- غربة صُورت تمثال حيّ ساكن حائر
 ... ونحن وقفٌ للردى الجائر!
 نحن الأحاديث وأرواحنا مُعلقات في فم الأثر!⁽⁴⁾
 ويطرح سيد استغرابه على هيئة حوار يُديره بين نخلتين قامتا في الصحراء في وجوم كئيب،
 والنخلة الكبيرة تردّ على أسئلة أختها الصغيرة:
 أنا يا أختاه: لا أدري الجوابُ ودفين السر لم يُكشف لنا

(1) النميمة: الصوت الخفي من حركة شيء أو وطء قدم، لسان العرب، مادة (نم)، مجلد6: 261.

(2) سيد قطب، والقصيدة ذاتها.

(3) ذاته، (قصيدة: السر أو الشاعر في وادي الموتى): 126، 127.

(4) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: الشجرة.. ناسكة الصحراء!): 239، 240.

منذ ما أطلعتُ في هذا الخرابُ وأنا أسأل : ما شأنِي هنا؟

فيجيب الصمت حولي بالسكون!

وأنا أخبط في وادي الظنون

لست أدري حكمة الدهر الضنين⁽¹⁾

وسرّ الحياة -فيما يرى محمود- أجلّ من أن يُكشف للإنسان:

واعلّ يعتدي .. يُسائل عن أسرار خلقٍ أجلّ من أن تُنثار!!⁽²⁾

والناس -عند سيد- أمام الغيب المُخبأ، في ذلة الرقيق، وأتّى للذليل أن يُدرك الجليل، أو يكشف سرّه؟!

ومضينا ضمن قطعان الرقيق!

قد نثرناها على طول الطريق

مغمض العينين يسري موهنا⁽³⁾

موكبٌ يعطو إلى الشط السحيق

وسيدٌ -بعد هذه الحيرة والقلق المُمض- يستروح نعيم الراحة في ظلال الجهل⁽⁴⁾:

ولو كان لا يُريح العقولا!⁽⁵⁾

الظلام الظلام أروح للقلب

فالمعرفة كثيراً ما جرّت على الإنسان شراً كان في غنى عنه لو أنه أركن للجهل:

تكشّف عن بلوائها كل ساتر!"

"أيا ويلها تلك الحياة وأهلها

فتضرب في تيهٍ من الشك غامر"

"وتطلب أسباب الشقاء لنفسها!

إلى السرّ تشريه بأنفس حاضر!"⁽⁶⁾

"وتسأل عن (سرّ) وليست بحاجة

ومحمود يدرك ذلك، فيقرر أنّ نورَ الغيب لو أسفر، لما أطاق البشر احتمالَه، ولأعمى أبصارهم:

أملٌ باطلٌ .. فلو أسفر الغيب لأعمى بنوره الأنوار!!⁽⁷⁾

(1) ديوان سيد قطب، (قصيدة: في الصحراء): 116.

(2) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): 147.

(3) الموهن: نحو من نصف الليل، وقيل: هو بعد ساعة منه، لسان العرب، مادة (وهن)، مجلد 6: 499، ديوان سيد قطب، (قصيدة: قافلة الرقيق): 143.

(4) هذا ما يسميه سيد قطب (جناية المعرفة)، ينظر: قطب (سيد وإخوته)، الأطياف الأربعة، دار لبنان للطباعة والنشر، ط2، 1967: 187.

(5) ديوان سيد قطب، (قصيدة: في مفرق الطريق): 145.

(6) ذاته، (قصيدة السر أو الشاعر في وادي الموتى): 127.

(7) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): 147.

ج- المرأة:

كثيراً ما مثلت المرأة ملاذاً للشعراء من شعورهم المضني باغترابهم عن زمانهم الذي يعيشون، فهي الفرحة التي تتصدى لعظيم المصاب، وهي إزاء اصطخاب أمواج الحياة وتدافعها برّاً ودبع إليه يلجأ الشاعر، يقول محمود:

وكنت حياةً للحياة تمدّها	وأفراحها في عابسات المصائب
وكنت لي البرّ الوديع إذا غلت	بأمواجها وادّفعت بالمناكب
وكنت نسيماً والظي ينشف الظمي	ويترك ظلّ الروح ظلّ اللواهب
وكنت ملاذي والشؤون كأنها	من الدمع ينبوغ بجيش بغارب ⁽¹⁾

وقد أضنى سيداً طول الأسى والبكاء، وأظلمت طريقه حتى عرف قلبه الحب، فعرف للحياة طعاماً:

أنا أقوى على الحياة إذا عشتُ	حياتي مُزوداً من يقينك
ولقد عشتُ للمآسي إلى أن	قد عرفتُ السرورَ من تلقينك
ولقد عشتُ للبكاء إلى أن	قد سمعتُ الغناءَ في تلحينك
ولقد عشتُ للظلام إلى أن	قد لمحتُ الضياءَ بين عيونك ⁽²⁾

والحبُّ - عند سيد- نظرةٌ للكمال، فالرجل الجادُّ الرصين، الذي أرهفته أعباء السنين، يتوق إلى امرأةٍ تتوقد وتومض، وتدعوه إلى أملٍ واعدٍ بالحياة:

وقد عشتُ للجدِّ، جدِّ الرصين	أهْمُ وأكبو بعبء السنين
إلى أن لقيتُك خفاقة	توقدَ فيك الهوى والفتون
فأنت هنا فرحةٌ تمرحين	وأنت هنا نشوةٌ تقفزين
وأنت هنا جمرةٌ كاللظى	وأنت هنا شعلهٌ ثومضين
فأكمل هذا المراحُ الطروبُ	هدوءَ الحزين وجدِّ الرصين

وأعجبني حسن هذا الكمال

ولشعوره أنّ الحب معنى من معاني الكمال، فهو يستشعر قدسه وطهارته، لأنه رمز السمو

(1) ذاته، (قصيدة: ألسنت التي؟!): 206، 207.

(2) ديوان سيد قطب، (قصيدة: حديثي): 166.

(3) المصدر السابق، (قصيدة: لماذا أحبك؟!): 173.

والارتقاء:

هو عهدٌ صيغ من حُبِّ نقي
ووفاءً سابغ الفيض ندي⁽¹⁾
وسموً فوق إحساس البشر
وحنان مثل أرواح الزهر

صوّرتَه ساعة العطفِ السماء

ورعته يد أملاكٍ بـراء

فغذته بأفويق⁽²⁾ النقاء⁽³⁾

أما محمود فحبيبته تملأ حياته بمعنى الحياة:

ملأت دنياي نوراً
يضيء دنيا الأنام

فكلّ مرأى عليه
حلاوةً من وسام⁽⁴⁾

يغذوه نورك حُسنًا
حيًا كصوب الغمام

فما ترى العين إلا
زهراً على أكمّام⁽⁵⁾

وليشعوره بقداسة الحب، فهو يصون سرّ حبيبته، فلا يبوح به (ولو حزّ في القلب حدّ الألم):

ذكرتُك بين ثنايا السطور
وأضمرتُ قلبي بين الكلم

ولست أبوح بما قد كتمتُ
ولو حزّ في النفس حدّ الألم

تشابه في كتم ما نستسرُّ
سوادُ الدجي، وسوادُ القلم⁽⁶⁾

لكنّ حسّ الشاعر المرهف الذي يطمح في حُب مثالي، يُدميه مرّ الأثير، فكيف بالطعنة النجلاء يتلقاها ممن أحب!، إنها لتدفعه دفعا لكرهه حبيبته⁽⁷⁾، يقول سيد:

(1) ورد هذا الشطر في تحقيق عبد الباقي محمد حسين: (ووفاء سابغ الغيظ ندي) والمعنى لا يستقيم كذلك، (الباحثة).

(2) أفويق: مفردهما، الفيقة: اسم اللبن الذي يجتمع بين الحلبتين، لسان العرب، مادة (فوق)، مجلد5: 172.

(3) ديوان سيد قطب، (قصيدة: عهد ذاهب؟!): 80.

(4) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: رماد): 217.

(5) وسّم الرجل، بالضم، وسامة ووساما، مثل جَمَلٌ جمالا، لسان العرب، مادة (وسم)، مجلد6: 442.

(6) ذاته، (قصيدة: نفثة قديمة): 193.

(7) يعزو عبداللطيف الحلّيم مواقف سيد في الحب إلى أنه قد (أُشرج على قوة النفس والإرادة) لذا كانت سبيله أن يكون (حزنه في شعره هو الحزن المتجلد، لا حزن الاستخذاء الواصب، والإرادة الذائبة)، شعراء ما بعد

أفلاك⁽¹⁾ أفلاك كالشيطان أفلاك
أفلاك: إنك في نفسي وفي زمني
أفلاك كالسم يسري جدّ فتاك
وفي حياتي أفعى ذاتُ أشواك⁽²⁾

وهو لأجلها يعادي الحب ويكرهه لأنه أضحى رمزاً للحيرة والريبة والأشجان:

كرهتُك أيها الحـبّ
وضجّ بهولك القلبُ
كراهة مُحنق⁽³⁾ غاضب
وما تبلوه من واصب⁽⁴⁾

وهذا الشعور يتضخم عند محمود، حتى يُسمي ديوانه: (ديوان البغضاء)، والبغض، درجة من الشعور تفضّل الكراهية وتزيد عليها، وما كان أحرى الحبيبة بذلك البغض بعد أن جرّت على حبيبها صنوف العذاب:

تصاممت عن قلبي ورُمتِ مساءتي
وتنتظرين الحب! انتظري بغضي⁽⁵⁾

ولأجل خيانة حبيبته يُؤثر نسيان المودّة، واستبدالها بشعور العداوة:

أوفاءً لغادر يتسلّى بعذابي؟! تبّأ -لذا الحب- تبّأ!

المحبّاتُ تقتل القلب قتلاً والعداوات تردف القلب قلباً!⁽⁶⁾

...

فألدّ الأعداء مَنْ علّمته محن الحبّ أن يعقّ الحبّ!⁽⁷⁾

ولعلّ شعور البغضاء هذا، ناجمٌ عن إحساس الشاعر بضعفه، وهو القويّ الجلد الذي تحمل أرزاء

الحياة، فكيف يذل أمام امرأة!!

يقول محمود:

الديوان، 1: 32.

(1) القلى: البغض، لسان العرب، مادة (قلا)، مجلد5: 316.

(2) ديوان سيد قطب، (قصيدة: الكأس المسمومة): 217.

(3) الحنق: شدة الاغتيال، لسان العرب، مادة (حنق)، مجلد2: 173.

(4) واصب: الوصب: الوجع والمرض، لسان العرب، مادة (وصب)، مجلد6: 448، ديوان سيد قطب، (قصيدة: الحب المكروه!): 200.

(5) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: انتظري بغضي): 197.

(6) القلب: تحويل الشيء عن وجهه، لسان العرب، مادة (قلب)، مجلد5: 305.

(7) ذاته، (قصيدة: عقوق): (205/204).

كفى بك ذلاً أن تبيت على جوى وتصبح في ذكرى، وتمسي على رمض⁽¹⁾

ويقول:

أنا في الرِّقِّ أعاني ثورة الحُرِّ العنيد
أتحدّك .. ولكني ذليلٌ في قيودي!
لا ترقّي، واذهبي إن شئت .. لكن .. لا تعودي!⁽²⁾

ويحزُّ في نفس سيد أن تستذل المرأة كبرياءه التي ما هانت لولا حبّها:

أنسى الليالي التي قضيتها قلقاً وأنت ساكنة راضٍ محيّاك
أنسى الدموع التي أرسلتها غدقاً ولست لولا هواك المرّ بالباكي
وكبريائي التي ما كنت أخفضها من قبل أو بعد في دنياي لولاك⁽³⁾

ولعله يُستشف وراء هذا الشعور العارم بالكرهية، شعور حقيقي صادق بعميق الحب، فالإنسان لا يبغض من أحب، إلا إذا كان يرتجي منه دوام المحبة، وذلك ما يوحى به خوف سيد على حبيبته التي ألمته وأضنت قلبه، أن يمسخها طيفاً من العذاب:

أنا في الجحيم هنا وأنت بجنةٍ من رَوْحٍ⁽⁴⁾ إعجابٍ ورَيْقٍ⁽⁵⁾ شباب
أنا في الجحيم وأنت ناعمة المنى خضراء ذات تطلعٍ وطلاب
أنا لا أريدك ها هنا في عالمي إني أعيدك من لظى وعذاب⁽⁶⁾

وهو بعدُ حائرٌ بين الهوى والقلبي، فحبيبته تسقيه كأساً تمازج فيه سمّها برحيق، وهو يستطيب كأسها، غير أن خداعها يؤلمه، فيرجوها أن تسقيه سمها خالصاً، لأنه يستروح الألم إن كان في سبيلها، ولكنه لا يطيق الخداع:

(1) الرَّمَضُ: حُرقة الغيظ، وهو بالتحريك، وإنما سُنَّ للضرورة، لسان العرب، مادة (رمض)، المجلد3: 120، ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: انتظري بغضي): 195.

(2) ذاته، (قصيدة: لا تعودي!): 175.

(3) ديوان سيد قطب، (قصيدة: الكأس المسمومة): 217.

(4) رَوْحٌ: يقال: يومٌ رَوْحٌ: طيب الريح، لسان العرب، مادة (روح)، المجلد3: 140.

(5) رَيْقٌ: رَيْقٌ كل شيء: أفضله، رَوْقُ الشباب وغيره ورَيْقُه ورَيْقُه كل ذلك أوله، لسان العرب، مادة (روق)، المجلد3: 149.

(6) ديوان سيد قطب، (قصيدة: ريحانتي الأولى أو الحرمان): 89.

أفلاك؟ ليت فإني لست أفلاك
 أهوى وأقلى وأيامي مؤزعة
 هذا الرحيق وهذا السمّ قد مُزجا
 هاتي لي السم صرّفاً لا يُمازجه
 مللتُ كأسك لا ألتدّ نشوتها
 أهواك؟ ليت! فإني لست أهواك
 بين الهوى والقلى كالضاحك الباكي
 ولست أروى بكأس غير ريّك
 هذا الرحيق فإني لست بالشاكي
 ولا أحطمها تحطيم سقائك⁽¹⁾

ورغم ما يُظهر محمود من تجلّد أمام الحب، فإنه لا يملك إلا أن يرق، فيتمنى لحبيبته أن تسعد وإن شقيت بذلك روحه، ويرجوها أن تترك نارها تقضم في عوده لأنها أضحت برداً وسلاماً:

لا تعودي .. أحرق الشك وجودي .. لا تعودي
 اذهبي ما شئت .. أنى شئت في دنيا الخلود
 واتركي النار التي أوقدتها تقضم عودي
 هي بردٌ وسلامٌ يتلظى في بُرودي!

(1) ذاته، (قصيدة: الكأس المسمومة): 218.

فاسعدي في شقوة الروح .. ولكن .. لاتعودي!)
(1)

(1) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: لا تعودي!): 166.

2- الاغتراب المكاني:

أ- الذات والمجتمع:

يلاحظ أن سيداً ومحموداً، كلاهما ذلك الشاعر الذي عاش غربياً في مجتمعه، لأنه يسمو إلى عالم المثل، وفيه يعيش مُتَنَزِّهاً عن نقائص بني البشر، يقول محمود في صفة ذلك:

يعيش في الأرض جثماناً وناظرةً
قد نابذ الزمن العاتي فنابذه
وروحه للعوالي الشمّ تحتالُ
تصاولاً.. وكلا القرنين صوّالُ! (1)

ويقول سيّد:

الناسُ تقنع بالحياة وترتضي
والشاعرون تؤزّهم (2) أدرانها
منها محاسن شوّهت بمثالب
يبغونها لم تمتزج بشوائب
حسُّ أرقُّ من الأثير يُثيره
ما قد تمرّ عليه مرّ اللاعب (3)

وذلك المجتمع الذي عاش فيه سيد وعانى منه، جعله يُطلق ثورته في (اضطراب حانق):

أعربي عني بعيداً يا حياتي
أعربي محفوفةً باللعناتِ
قد سئمتُ العيش في جوٍّ قذرٍ!
أبعدي عن ساخطٍ جهمٍ ضجرٍ!

...
أناسياً أرى أم حشرات
يُشبهون الناس في تلك السمات

والدنيا - عند محمود - ظلمٌ وغدرٌ وصراعاتٌ ونفاقٌ:

وأهلها شرّةٌ صار كأنّ به
وخائنٌ يترأى في ملمعة (5)
من شهوة الفتك ذوبانٌ وأغوالٌ
بالصدق، والصدق في بيدائه آل!
وخوفه من عذاب الله! إغوالٌ
وبين جنبه فتاكٌ ومحتالٌ!

(1) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: وعد): 149.

(2) تؤزهم: تهزهم.

(3) ديوان سيد قطب، (قصيدة: سعادة الشعراء): 53.

(4) ذاته، (قصيدة: اضطراب حانق!): 42.

(5) أرض ملمعة: يلمع فيها السراب، لسان العرب، مادة (لمع)، مجلد 5: 552.

...

أفّ لما حملتُ أمّ وما وَصَعْتُ
 غدرٌ، ولؤمٌ، وطغيانٌ، وإسلالٌ! (1)
 وهي صفاتٌ أضحت غريزةً في بني البشر، فهم لا يقصرونها على العدو، بل يعاملون بها
 حتى الصديق، يقول محمود:

وكم صديق تفانوا في مودّتهم
 حتى إذا نبتت أنيابهم جالوا!
 فأنشبوا حيث لاقوا، لا تُروّعهم
 عما أراغوه (2) أمّاتٌ (3) وأطفالٌ..
 وفيتَ يا وعد! في دنيا صداقئها
 كما تلقع بالظلماء مُغتالٌ (4)

وسيد يبحث عن صديقه المفقود، فلا يلمس غير الغدر والخداع:

طالما همتُ بحبّ الأصدقاء
 وتغنّيتُ بألحان الوفاء
 سامياتٍ كأناشيد السماء
 سكرةٌ عجلي ومن ثمّ أفيقُ
 فإذا بي ألمسُ الغدرَ الحقيِرُ
 وإذا الإخلاصُ خلابٌ بريقُ
 من سرابٍ أو سنا برقٍ قصيرٍ (5)
 ب- الطبيعة:

طالما مثلت مظاهر الطبيعة في شعر الشعراء بديلاً عن الإنسان نفسه، وهذا يعكس إيمان
 الشاعر بوحدة الوجود، فما من دابةٍ في الأرض ولا طائر يطير بجناحيه إلا أمّ أمثال بني البشر،
 تسري عليها ذات قوانين الله في الوجود.

وهو ذا محمود يتخذ من موقف شجرة قامت خضراء في صحراء ممتدة صورةً يعكس من
 خلالها حياة الإنسان التي تبدو عامرةً بالنضرة في دنيا سيمئها الغالبة الفناء والزوال:

نحن -كلانا- غربة صُورت
 تمثالَ حيّ ساكن حائر

(1) السّل: انتزاع الشيء وإخراجه في رفق، لسان العرب، مادة (سل)، مجلد3: 232، ديوان اعصفي يا رياح،
 (قصيدة: وعد): 161-162.

(2) أراغ: بمعنى طلب وأراد، لسان العرب، مادة (روغ)، مجلد3: 148.

(3) أمّات: الأصل في الأمهات أن تكون للأميين، وأمّات أن تكون لغير الأميين.

(4) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: وعد): 159، 161.

(5) ديوان سيد قطب، (قصيدة: الصديق المفقود!): 56.

محتدم الأشواق ... مشبويها تحت خمود الظاهر الفاتر

...

نحن -كلانا- أملٌ مؤمنٌ بحقه في عالمٍ كافرٍ...

...

نحن -كلانا- صرخةٌ حرّةٌ مأسورةٌ في زفرة الزافر⁽¹⁾

ويُشبهه سيد حال الإنسان في هذه الحياة بحال قطيع من الغنم، يُساق في صحراء الحياة، دون أن يملك خطوه فيها:

فمال إلى الراعي الشطوط⁽²⁾ قطيعه يبيت رجاءً في ثغاءٍ مُتمّم

وناجاه، ويح الظل إن نحن لم نملٍ إليه، ويا بؤساه سعياً لمغنم!

عيينا بهذا الضرب في كل حرّة⁽³⁾ وراء ذمّاء⁽⁴⁾ من شراب ومطعم

وما أنت -لو تدري- برابح صفقةٍ ولا نحن، إنا كلُّنا ذلك العمي!

نسير بصحراء الحياة، ولا نرى سوى ظلُّنا، يطغى على كل معلم

يُسخّرنا من لا نراه لغاية يراها، ولم تُؤذن بها أو نُفهم⁽⁵⁾

والحيوان رمزٌ للفطرة النقية التي لم يُدنسها اللؤم والعذر والخداع، تلك الصفات التي لصقت بالإنسان، لأنه ملك الخيرة من أمره، حين وهبه الله هبة العقل، يقول محمود في خطاب الكلب (وعد):

فاقنع بما كان من نبج وببصبة⁽⁶⁾ واسخر بما حاز أهل النطق أو نالوا!..

...

فإنما العقل إزراءٌ، وتعنيةٍ وحيرةٌ، وضلالاتٌ، وأثقالٌ...

...

يا وعد! حبيبت من ذي نبجة فضلت نطق الخلائق ... إكرامٌ وإجمال⁽⁷⁾

(1) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: الشجرة .. ناسكة الصحراء!): 239، 240.

(2) شطّ: بمعنى بعدّ، لسان العرب، مادة (شطط)، مجلد3: 436.

(3) الحرّة: أرض ذات حجارة سود نخرة كأنما أحرقت بالنار، لسان العرب، مادة (حرر)، مجلد2: 57.

(4) ذمّاء: بقية الروح في المنبوح، لسان العرب، مادة (ذمي)، مجلد2: 470.

(5) ديوان سيد قطب، (قصيدة: القطيع): 135..

(6) الببصبة: تحريك الكلب ذنبه طمعاً أو خوفاً، لسان العرب، مادة (بصص)، مجلد (1): 214.

(7) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: وعد): 157، 160، 164.

ويقول سيد في رثاء قطته:

كنت لي كلك في هذي الحياة أين من ألقاه فيها لي كلة؟
كل من ألقى له فيها هواه وله أماله فيها وشغلة! (1)

وسيد إنما يرى الجمال والقبح صورة للنفس، فإن صفت النفس (خلعت صفوها على الأكوان):

كيف كان الربيع ثوباً بهيجاً وهو اليوم ناصل الألوآن؟
ها هو الروض والورد والزهر ر وهذا الحمام من فوق بان
لا أرى الورد غير جذر وساق أو أحس الغناء عذباً شجاني
إنها النفس حين تصفو تراها خلعت صفوها على الأكوآن
وهي النفس حين تغبر يبدو كل نور أمامها كالدخان (2)

ولذا، ينعكس حزن محمود على ربيعة، فإذا هو واجم كئيب:

هذا ربيع الناس، واحزني! وربيعي الأشواك في قلبي!
...
أمشي بأفكار محيرة بالشوق أونة وبالرعب
هذا شبابي.. سائر أبداً بربيعه في مقفر جدب
أحيا الشباب ربيع حبهم -نعموا به- وأماتي حبي! (3)

وقد تبدو عواطف محمود مضطربة اضطراب مظاهر الطبيعة:

حسرة ولى، وأخرى أقلت كيف؟ من أين؟ .. متى؟ لم أعلم!
موجة سوداء تنقض على موجة في بحر ليل مظلم
تنفاني وهي لا تفنى، وكم ردها تيارها كالضيغم!
صمت (4)، حتى إذا ما التهمت نور أيامي طاشت (5) في دمي
فهو أمواج ظلام .. لا ترى لا تبالي .. لا تعي .. لا تحتمي! (6)

(1) ديوان سيد قطب، (قصيدة: نوسة أو شطر من العمر): 272.

(2) ديوان سيد قطب، (قصيدة: جولة في أعماق الماضي): 75.

(3) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: الربيع): 228.

(4) صمم السيف: إذا مضى في العظم وقطعه، لسان العرب، مادة (صمم)، مجلد (4): 74.

(5) طاش السهم عن الهدف إذا عدل عنه ولم يقصد الرمي، لسان العرب، مجلد (4)، 215.

(6) ذاته، (قصيدة: من تحت الأنقاض): 232.

وها هو سيد يهيم في القفر، وتعصف في نفسه العاصفات، إثر توتر نفسيته:

وهمتُ تشردني المقفرات وتلفحني كاللظى الهاجرة
وتعصف في نفسي العاصفات وتنهشها الوحشة الظافرة⁽¹⁾

ثانياً: ظواهر فنية

(1) الأخيلة والصور:

أ- إنتماء الصور الشعرية إلى عالم الأفكار والشعور النفسي:

لعل تركيز الشاعر على إضفاء الصفات المعنوية على تشبيهاته، مما يسمو بالصورة، وينقلها من الإدراك المادي بالحواس، إلى الإحساس العميق بالمعنى، ولا يخفى أنّ صور الحياة - سواء مناظر في الطبيعة أو مواقف- لا تمرّ أمام الشاعر المجيد خالية من المعنى، بل إنها لتتفاعل مع النفس، حتى ينفث الشاعر فيها روحاً من روحه، فتحمل سيما فكره، وتعكس كثيراً من سمات شخصه.

وها هو سيّد، الشاعر التواق إلى عهد الطفولة بما يحمله من معاني الطهر والبراءة، يعكس ذلك على مظاهر الطبيعة المادية، فنور البدر كبسمة الوليد، وتعلقُ سيد بفكرة الخلود يلوح من خلال تشبيه هدوء الليل بما يحمل الخلود من معاني السكينة والاطمئنان للنفس البشرية المتوفزة المتخوفة من فكرة الموت والفناء:

الليل أرخى ستوره في هدأة كالخلود
والبدر أرسلَ نورَه كبسمةً من وليد
راضي المُحيّا سعيّد⁽²⁾

ويعكس تشبيه محمود القوس بالشعاع الحر، تعلقه بمعنى الحرية، فالنور حرٌّ منطلق، لا يتاح لمخلوق أن يأسره أو يُكبله، وكذا كان وتر القوس رمزاً لحرية الانطلاق:
أعدّها وترًا كالشعاع حرّاً ..، على أربع⁽³⁾ قد فُتِل⁽⁴⁾

(1) ديوان سيد قطب، (قصيدة: مصرع حُب!) : 183.

(2) ديوان سيد قطب، (قصيدة: بين الظلال): 119.

(3) على أربع: أي على أربع طاقات، وهو أكرم للوتر وأقوى.

(4) القوس العذراء: 45.

وينتقل الشاعر إلى أسلوب تشبيه الأمور المعنوية بالمادية التي تُدرك بالحواس، في محاولة لهدم الحواجز بينها، يقول محمود:

سلي ما شئت، واستمعي شكاتي
كمثل الدمع تنسكب انسكاباً⁽¹⁾

فـ(الشكوى) أمرٌ معنوي، وانسكاب الدمع أمر مادي، وإن كان ينطوي على معنى داخلي من معاني الحزن، ومثل ذلك قول سيد:

يا ليلة الأمس والليلا تـ ذاهبة
كغمضة العين في أضغاث أحلام⁽²⁾

فانقضاء الزمان من المعنويات، وغمض العين أي (النوم) مادي، يطوي بداخله معنى الأمل والوهم، إذ أن الحلم في النوم قد ينقل الإنسان إلى عالمٍ جدّ مختلف، وكل ذلك إلى ذهابٍ وانقضاء، فما أحلام الإنسان إلا (غمضة عين).

ولا ينفي انتماء الصور الشعرية - عند سيد ومحمود- لعالم المشاعر النفسية، ورواد تشبيهات تنمي إلى عالم المادة، لكنّها تظلّ تحمل بداخلها شيئاً معنوياً أكثر مما قد يتبدى من التشابه الظاهري، من ذلك تشبيه محمود لتفرّق زحام الرجال الذين أغروا القواس ببيع قوسه:

رأى الأرض تمشي بهم كالخيال، أشباحهم خُشبٌ تنتقل

...

وأغربة: بعضها جاثم يُحرّك رأساً، وبعضٌ حَجَلٌ⁽³⁾

فأشباحُ الرجال كـ (الخشب) تنتقل، هي صورةٌ مادية، لأنّ خيال الرجال كخيال العصي من الخشب، بيد أنّ المقصود أعمق من ذلك، إنّ فيه دلالة على سوء تصرف أولئك الرجال، فهم كأولئك الذين وصفهم تعالى بقوله: {وإن يقولوا تسمع لقولهم كأنهم خشب مسندة}⁽⁴⁾، وكذلك تشبيهه لرؤوسهم التي بدت من بعيد، برؤوس الأغربة التي جثم بعضها، وراح الآخر يتحرك، فرأس الإنسان في سواده وهيئته، قد يشبه رأس الغراب، لكنّ الإشارة واضحة إلى ما يحمله الغراب من معاني التطير، والشؤم، ومن ذلك تشبيه سيد تدفق الدم في عروق ناحته الصخر بهطول الماء في شدة الاندفاق وسرعته:

(1) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: حيرة): 201.

(2) ديوان سيد قطب، (قصيدة: ليلة؟!): 153.

(3) حجل: يمشي مِشياً قبيحة، وهي مِشية الغراب.

(4) سورة المنافقون، آية 4.

وقد جاش في أعضائه كلّ نابض وسال دمّ في صورة الماء يهطل! (1)
 إلا أنه لا تخفى دلالة تدفق الماء على عموم الخير. ودلالة تدفق الدم على قوة العزم التي يتبعها
 قضاء الهم:

وحين توالى طرقة بعد طرقةٍ تفتت تحت العزم ما كان يصمّل⁽²⁾
 ب- الصورة الحية:

الصورة الحية، والتمثيل الحي هما سمة الأسلوب البارزة عند سيد ومحمود، وغاية هذا
 الأسلوب: نث الروح في معاني القصيدة، فإذا هي كائن حي ينبض بالإحساس ويضج بالحياة،
 فمحمود يخلع الحياة على (الرياح) التي ترمز إلى أمل خادع بالحياة، فيخاطبها من مبدأ القصيدة
 إلى منتهاها، فتارةً يخلع عليها سمات الإنسان، حين يقول:

أنصتي يا رياح، صرخة ملهوف طعين أفنى الليالي انتظارا

...

اسمعي يا رياح، من ذا يناديك وقد أرخت الدياجي الستارا؟

...

أنظري يا رياح .. يا وحشة الطرف إذ دار يمنا أو يسارا! (3)

وتارةً تبدو عليها سمات الوحوش:

وازاري يا رياح في حرم الدهر زئيراً يزلزل

الأعمار⁽⁴⁾

وهو يشخص القوس أمام قوأسها، فتغدو حبيبة حُرّة حَصاناً، لا مجرد غصن ووتر:

فلما أذافته، إذ ذاقها، هوى أضمرته له لم يرل

تبيين، إذ رامها، حرّة حساناً، تعفُّ فلا تُبتدل

تلين لأنبل عشاقها، وتأبى عليه إذا ما جهل⁽⁵⁾

بينما يمثل سيد حلمه القديم في هيئة إنسان يخاطبه ويسأله، فيجيب أو يُغضي، ثم يمضي:

(1) ديوان سيد قطب، (قصيدة: ناحت الصخر أو "الفاعل"): 242.

(2) ذاته، والقصيدة ذاتها.

(3) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): 142، 143، 145.

(4) ذاته: والقصيدة ذاتها: 139.

(5) القوس العذراء: 45.

طاف بي مُستطلعاً حلمي القديمُ
فتطلعتُ إليه في وجـومٍ
قلتُ : من أنت؛ فأغضى خجلاً
قال لي: حلمك في العهد الوسيم!
...
ومضى عني في يأسٍ عقيمٍ
سادر⁽¹⁾ الخطوة في الأرض يهيم⁽²⁾

ويبرِّعُ سيد في إضفاء صفات الإنسان على مظاهر الحياة من حوله، فالكون ذو وجهٍ مُغبرٍّ
عبوس، بطلة اللثام فيه:

إنّ وجه الكون مُغبرٌّ عبوس بهمو، فليغربوا عنه يُنير! ⁽³⁾
والكون وما فيه يتراءى له شاخصاً صامتاً حزيناً مُجهداً في (يوم خريف):
وقفَ الكونُ شاخصاً في سكون وتراءى لخاطري كالحزين!
وشخوصُ الأحداث يغرقتها الصمت فتبدو كباهتات الظنون
وكانَ الزمان ساوره الحزن فأغفى إغفاءة المستكين
وكانَ الأفلاك أجهدها السير فناعت بحمل عبء القرون! ⁽⁴⁾

ويكاد استقراء هذه الخاصة عند سيد لا ينقضي إلا بانقضاء قراءة ديوانه. وشبابُ القلب في
قسمات وجه الحبيبة يكاد يتراءى لمحمود (ضاحكاً يتحير):

يرفّ شباب القلب في قسماتها تكاد تراه ضاحكاً يتحير⁽⁵⁾
بينما تتراءى له الشجرة النابتة في وسط الصحراء واقفة، صمّاء صوامة من عقة:
واقفة صمّاء في رُقعة تصمّ عن نجوى خطى العابر
...

(1) سادر: متحير، لسان العرب، مادة(سدر)، مجلد (3) : 264.

(2) ديوان سيد قطب، (قصيدة: حلم قديم): 48.

(3) ذاته، (قصيدة: اضطراب حانق!): 43.

(4) ذاته، (قصيدة: يوم خريف): 238.

(5) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: تحت الليل): 225.

صوامه الأيام من عَقَّةٍ ناسكةً في جِلدها الضامر⁽¹⁾
وقد يخلع محمود صفات الحيوان على أمور معنوية، في مثل قوله:

تَبَّأ لها! ولخلق كلما انتعشوا تفارسوا بنيوب البغي أو صالوا⁽²⁾
فالبغي صار صاحب أنياب، وكذلك قوله:

وحيث حشرجت الظلماء مُعولة كما تُسيرُ أنينَ الليل مثكال⁽³⁾
فإضافة صفتي الإعوال والحشرجة للظلمة، من هذا الباب.

وسيدُّ يَرُوضُ نفسه كما يروضُ الفارسُ فرسه الحرون، فتلين له بعد طول إبانها، وطويل صبره عليها:

وجدتُ نفسي وكانت ضاعت ضياع الإياس
ورُضتُ نفسي فلانت من بعد طول الشَّماس⁽⁴⁾
وبعد صعب المراس⁽⁵⁾

وذكرياته ترفرف إلى حيث موطنها الأول، كفعل الطير حين تشتاق إلى أوطانها، فتهيج بذلك حنين الشاعر، وتغدو أمنيته ذات نضرة بعد أن ذبلت (كالزهر حيناً):

ورفرت ذكرياتٍ أثرن قلبي حيناً
ونضرت أمنيته ذبلن كالزهر حيناً⁽⁶⁾

ويميل محمود إلى استعارة مواقف الإنسان وتصرفاته الصادرة عن فطرته، فيلصقها بالماديات، فالقواس يكفل قوسه صغيراً من بني أمها (هو السهم) فتكفله وتحذب عليه، بيد أنه لا يلبث أن يقذف به بعيداً، فكأنه ينتزع أخاها الصغير من أحضانها:

فكفلها من بني أمها صغيراً، تردى بريش كَمَل

...

(1) ذاته، (قصيدة الشجرة، ناسكة الصحراء): 238.

(2) المصدر السابق، (قصيدة: وعد): 159.

(3) ذاته، والقصيدة ذاتها: 163.

(4) شمس الدابة والفرس: شردت وجمحت ومَنَعَت ظهرها، لسان العرب، مادة (شمس)، مجلد (3): 471.

(5) المراس: الممارسة وشدة العلاج، ذاته، مادة (مرس)، مجلد (6): 41.

(6) ديوان سيد قطب، (قصيدة: بين الظلال): 119.

فضمّت عليه الحشا رحمةً، وكاد تكلمه .. لو عـقـل!
فجن جنون المحب الغيور ..، فأنبض عنها أبيّ بطـل!
أرئتُ بُكي أباها الصغير: ويحي!! أخي!! ويله!! أين ضل⁽¹⁾

ومن ذلك قصيدة سيد (الصباح يتنفس):

كانت الدنيا يُغشّيها السكون
وظلامُ الليل والنومُ العميقُ
طفلةٌ قد ضمها الليل الحنون
ضمّة الرحمة كالأم الشفوقُ
وتراءى الصبحُ في سمتٍ بديع
فإذا الطفلةُ تصحو من سباتٍ
ترسلُ الأنفاسَ في رفقٍ وديع
وإذا الأنفاسُ تلك النسمات⁽²⁾

فالليل يضم الدنيا، كما تضم الأم الشفوق طفلتها، فإن أقبل الصباح صحت الطفلة مرسلّة أنفاسها في رقةٍ ووداعة.

ج) الصورة التمثيلية:

الصورة التمثيلية هي التي تصف مشهداً درامياً متعدد النواحي، ويكمن جوهر التشابه بين مراد الشاعر والصورة التي يختارها، في حركة تلك الصورة وتطورها. من ذلك تصوير محمود لحقيقة الصداقة في دنيا الناس:

وكم صديق تفانوا في مودّتهم
فأنشبوها حيث لا قوا، لا تُروّعهم
توالغوا في الدم المسفوح عريدةً
كأن ما شربوا صهباءُ جريال⁽³⁾!
ثم انثوا وبهم من شرّة سفّة
وكلهم مَرِح العطفين ميّال⁽¹⁾
حتى إذا نبتت أنيابهم جالوا!

والصورة هنا بالغة الدلالة في التعبير، إذ هي تعكس ظلالاً، تُضفي على المعنى رحابة وعمقاً، فالأصدقاء ما كفاهم أن أنشبوها أظافرهم فيمن تفانى قديماً في مودّتهم، بل أخذوا يعبّون من دمه عباً، ويلتذنون نشوته التي تسري في عروقهم كنشوة الخمر.

(1) القوس العذراء: 46.

(2) ديوان سيد قطب، (قصيدة: الصباح يتنفس): 234.

(3) الصهباء: الخمر، لسان العرب، مادة (صهب)، مجلد (4): 80.

الجريال: الخمر الشديدة الحمرة، مادة (جرل)، مجلد (1): 411.

ومن ذلك وصف سيد لصديق عزيز:

زهره قد كاد يعروها الذبول
ثم حيثها تباشير الربيع
فهي ترنو بين صحو وذهول
مثلما تحترق في العين الديموع⁽²⁾

فهو زهرة تداركتها تباشير الربيع، بعد أن شارفت على الذبول، فأخذت تستفيق شيئاً فشيئاً، تصحو
أناً، وتذهل في أن:

ويميل كلا الشاعرين لحشد الصور وتركيبها، بغية إثارة أعمق انفعالٍ وأشدّه، أملاً في
استرعاء الانتباه إلى ذلك الخيط الخفي الذي يربط حياة الإنسان بحياة غيره من الناس، وبمظاهر
الطبيعة من حوله، وبمعاني الأشياء لديه، وصُور الشاعر -طيّ ذلك- من نوع التشبيه التمثيلي،
الذي يكاد يُجسد المعاني تجسداً، ويقذف فيها الروح، فإذا هي حيّة تتمثل بين الأحياء. من ذلك
أوصافٌ خلعتها محمود على (الرياح)، حيث يصفها قائلاً:

اعصفي .. وانسفي .. كأنك سُحرت خبالاً يساور الأقدار
اعصفي .. وازاري .. كأنك غيرى قذفت حقدًا شراراً ونارا
اعصفي كالجنون في عقل صبّ هناك الغيظ عزمه والوقار
اعصفي كالشكوك في مهجة الأعمى تخاطفن حسه حيث سارا
اعصفي كالفناء ينتسف الأوكار نسفاً ويصرع الأطيارا
اعصفي كالوفاء صادمه الغدر .. فأغضى إغضاءً، ثم ثارا
اعصفي كالضلال يسخر من هادٍ أذلّ الفقار علماً، وحراراً⁽³⁾

فلتلك الرياح سمة النقلب والمفاجأة، فكأنها تخالط الجنون، تساور العقل، فلا يستقر على قرار،
ولها سمة القدر، في إشارة إلى حتمية وقوعها، وأنها لا تُردّ، والإنسان لا يملك إزاءها إلا الحيرة،
وهي لذلك كالشكوك والضللال. وطابع القسوة جليّ في فعال تلك الرياح، وهي لذلك كالغيرى
التي قذفت لهيب حقدًا، وكالفناء الذي يخلف الأطيّار وأوكارها حطاماً.
وفي وصف ابتسامه يرتجفها سيّد من ثغر من يحب، يقول:

(1) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: وعد): 159.

(2) ديوان سيد قطب، (قصيدة: بريشة الشعر أو صورة صادقة): 230.

(3) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): 139.

وطالع بها وجه الحياة نديّة
وتسري إلى الأرواح روحاً مُهوّماً
فديتك لا تألُّ⁽¹⁾ الحياة ابتساماً
مُرّحة الأعطاف تُومض خلصة
تمس حشاشات القلوب ببلسم
يفيض عليها من رضاءٍ وأنعم
أرق وأحنى من خيالٍ مهوّم
وتخطر في رفقٍ بذّيالك الفم!⁽²⁾

فابتسامه المحبوب يدّ رفيقة تمرّ على القلوب، فإذا لها فعل الدواء، وهي في رقتها روحٌ تهوّم فلا تكاد تُمس، وفي ترددها بين الاختفاء والظهور فتاةٌ تخطر في رفق، وتلوح كالومض، ثم لا تلبث أن تحتجب.

(2) المعجم الشعري والتراكيب اللغوية:

أ- المعجم الشعري:

يظهر أثر القرآن الكريم واضحاً خلال تأمل شعر سيّد، وعادةً ما يلجأ الشعراء إلى تطعيم قصائدهم بذلك البيان الإلهي المعجز، في محاولةٍ لإكسابه جمالية من جماليات النص القرآني، من ذلك قول سيّد:

ماذا تُخلف يوم تذهبُ يا غدي؟
"ستخلف الأيام قاعاً صفصفاً"⁽³⁾
لا شيء بعد الفقد للمتفقد
تذرو الرياح بها غبار الفدْفد"⁽⁴⁾

فقوله: (قاعاً صفصفاً) مقتبس من قوله تعالى: {فيذرها قاعاً صفصفاً. لا ترى فيها عوجاً ولا أمتاً}⁽⁵⁾.

ومنه قوله:

وأرى الماضي أضحى لحظة
بعدما قد كاد أن يُنقضَ ظهري⁽⁶⁾

(1) لا تأل: من ألا يألو: قصر وأبطأ، لسان العرب، مادة (ألا)، مجلد (1): 98.

(2) ديوان سيد قطب، (قصيدة: ابتسامة): 102.

(3) صفصفاً: المستوى من الأرض، لسان العرب، مادة (صفف)، مجلد (4): 51.

(4) الفدْفد: الفلاة التي لا شيء بها، وقيل: هي الأرض الغليظة ذات الحصى، لسان العرب، مادة (فدْفد)، مجلد (5): 101. ديوان سيد قطب، (قصيدة: الغد المجهول): 62.

(5) سورة طه، آية: 106.

(6) ديوان سيد قطب، (قصيدة: قبلة): 186.

فهو اقتباس من قوله تعالى: ﴿ووضعنا عنك وزرك. الذي أنقض ظهرك﴾⁽¹⁾ ويقتبس محمود التعبير القرآني في قوله تعالى: ﴿وَأَذِّنْ فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا﴾⁽²⁾، فيقول:

فطال الزمان، فحنت به إلى الحج داعية تستهل⁽³⁾

أذان من الله! كيف القرار! وأين الفرار؟ وكيف المهل⁽⁴⁾

ومن ذلك قوله:

وأوغل في مضمرات⁽⁵⁾ الغيوب⁽⁶⁾ يطوي البلابل⁽⁷⁾ طي السجل⁽⁸⁾.

فهو اقتباس من قوله تعالى: ﴿يوم نطوي السماء كطي السجل للكتب﴾⁽⁹⁾، وليس هذا مقام الاستقصاء، إنما هو مجال لطرح الأمثلة.

وتنتشر ألفاظ العبادة - الإسلامية والمسيحية - في ديوان كل من الشعارين، في محاولة لإضفاء أجواء الخشوع والرهبة على جو القصيدة، واستشعار نوع من القدسية حول موضوعها، يقول سيد في صفة خضوع البشر أجمعين لسلطان الجمال:

المال معبود الحيا	ة المستذل قوي الرجال
هو بعض قربان النفوس	س إلى مقامك في ابتهال
وأرى الألوهة فيك تو	حي بالعبادة في جلال
ما أنت إلا مظهر	منها نوسيه الظلال

(1) سورة الشرح، آية: 2، 3.

(2) سورة الحج، آية: 27.

(3) تستهل: تُرفع الصوت إهلالاً بالحج، وتلبية لله سبحانه.

(4) القوس العذراء: 52.

(5) المضمرات: البعيدة التي يخفى مكانها.

(6) الغيوب: (جمع غيب): وهو الأرض المطمئنة، التي يغيب فيها سالكها.

(7) البلابل: قلقات الهموم.

(8) السجل: الكتاب أو الصك الذي يطوى. ذاته: 67.

(9) سورة الأنبياء، آية: 104.

فإذا عبدتُك لم أكن
يا حُسْنُ من أهل الضلال
بل كنتُ محمود العقي
دّة في الحقيقة والخيال

أعزو لمن تعنوله
كلّ النفوس بلا مثال⁽¹⁾

وحين خلا قلب سيد من الحب، كان أشبه بالمعبد الخالي من الصنم:

قد خلا الهيكل من وحي الصنم
وغدا معبودك الأسنى حُطْم
أتطبق الآن تحيا مُلحدا
أم تُرى تخلو لشيطان الندم⁽²⁾

ويصور محمود موقف القواس بعد بيع قوسه، وقد أجمته الدهشة، فيقول:

وأسفر⁽³⁾ وانجاب⁽⁴⁾ داجي السوادِ عن مُخِبت⁽⁵⁾ خاشع كالمُصل⁽⁶⁾

ويُصوّر جوَّ الرهبة الذي تملك أن تعيش فيه الرياح التي تُسيّر أهواءَ الناس في شتى المذاهب، وتنال منهم التسليم والانقياد، فيقول:

مَنْ مُجِيبٌ إلاك، كاهنة الأباد، في هيكل تقادم دارا؟
شاد عِبَادُهُ المحارِبِ إيماناً، فملّوا، فأعرضوا كُفّاراً!
سكروا، فانتشّوا، فهبّوا يزُقون إلى هيكل البقاء البوارا!!

وتمتاز ألفاظ محمود بأنها وثيقة الصلة بالقديم، إلا أنّ هذا لا ينفي كونها تحتل موقعها الذي يلائمها تماماً، وأمثال ذلك كثير في شعره، يقول:

(1) ديوان سيد قطب، (قصيدة: عبادة جديدة؟!): 91 (قد تجدر الإشارة إلى أن العبادة التي يعينها سيد هي التي بمعنى الخضوع، والخضوع من باب التشريف. كما كان سجود الملائكة لآدم سجود تشريف لا عبادة) الباحثة.

(2) ذاته، (قصيدة: نهاية المطاف): 69.

(3) أسفر: أشرق.

(4) انجاب: انكشف.

(5) المخبت: الخاشع المتضائل.

(6) القوس العذراء: 64.

(7) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): 143.

ليس مَنْ يطلب حقاً لاهياً... غير ملغ⁽¹⁾ فيل الرأي أفين! (2)
 فإلى المجد خفافاً أو دعوا
 علزّ الداء⁽³⁾ وحزّاز⁽⁴⁾ الأرون⁽⁵⁾
 ومن ذلك قوله:

فخالسها⁽⁶⁾ نظرة خقضت⁽⁷⁾ غوارب⁽⁸⁾ جأش⁽⁹⁾ غلا بالوهل⁽¹⁰⁾
 أفاق وقيذا⁽¹¹⁾، بطيء الإفاقة .. يرفع من رأسه كالمطّل⁽¹²⁾

وليست أمثال هذه الألفاظ - عند سيد- بهذا الحشد، إلا أنها ترد في شعره كقوله:

مصرعُ الجشام⁽¹³⁾ ما إن ينثني
 أو تُدكُّ الأرضُ أو تُطوى السماء⁽¹⁴⁾
 وكقوله:

-
- (1) الملغ: المُتملق، وقيل الشاطر، وقيل الأحمق الذي يتكلم بالفحش، وقيل الذي لا يبالي لما قال ولا ما قيل له، لسان العرب مادة (ملغ)، مجلد (6): 91.
- (2) فيل رأيه تقييلاً أي ضعفه، فهو فيل الرأي، لسان العرب، مادة (فيل)، مجلد (5): 181.
- الأقن: النقص. ورجلٌ أفين ومأفون أي ناقص العقل، لسان العرب، مادة (أقن)، مجلد (1): 86.
- (3) العلز: الضجر، لسان العرب، مادة (غلز)، مجلد (4): 407.
- (4) الحزّاز والحزّاز: وجع في القلب من خوف، لسان العرب، مادة (حزز)، مجلد (2): 73.
- (5) الأرون: السم، لسان العرب، مادة (أرن)، مجلد (1): 66. ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: يوم تهطل الشجون): 18، 182.
- (6) خالسها: نظر إليها خلسة.
- (7) خقضت: سكنت.
- (8) الغوارب: أعالي الموج.
- (9) الجأش: رواع القلب إذا اضطرب عند الفزع.
- (10) الوهل: الفزع الملحق بالجنون.
- (11) الوقيذ: المريض الدّيف، المشرف على الهلاك.
- (12) القوس العذراء: 54، 64.
- (13) تجشم الأمر: تكلفه على مشقة، لسان العرب، مادة (جشم)، مجلد (1): 127.
- (14) ديوان سيد قطب، (قصيدة: البطل): 260.

يا ويلَ قَطَافِ الجَمَا
لِ بغيرِ ما وَرَعِ وَنَطَسِ⁽¹⁾
وكذلك قوله:

عينا بهذا الضرب في كل حرّة
وراءَ دَماءٍ من شرابٍ ومطعمٍ⁽²⁾
وتجدر الإشارة إلى تلك الألفاظ التي غلب استخدامها في لغة النثر، ولم يتنازل الشاعران عن استخدامها بدعوى ثقلها على لغة الشعر، لأنهما يؤمنان أن الشعر ليس ألفاظاً فحسب، إنه وهج مشاعر قبل أن يكون ترتيب ألفاظٍ وتنسيق إيقاع.
من ذلك استخدام سيد لفظة (أسترَجع) في قوله:

وأسترجع الماضي رُيداً وهينةً
أداعب فيه الطفلَ أو أضحك الصبي⁽³⁾

واستخدام لفظتي: (اصطخاب، جأر) في قوله:

غفأت يا ذكرياتي
عن وحيك القدسيّ
بين اصطخاب الحياة
بكلّ صوتٍ دويّ
وكلّ جأرٍ⁽⁴⁾ قويّ!⁽⁵⁾

واستخدام لفظة (نمط) في قوله:

كم ربيعٍ مرّ يتلوه ربيع
وفؤادي في خريفٍ راكدٍ
ها مد الإحساس جاثٍ بالضلوع
في حياةٍ ذاتٍ نمطٍ واحدٍ⁽⁶⁾

ومن ذلك استخدام محمود للفظة (استجاشت) في قوله:

-
- (1) نطس: رجل نطس: عالم بالأمر حاذق بالطب وغيره، لسان العرب، مادة (نطس)، مجلد (6): 207.
 - (2) المصدر السابق، (قصيدة: القطيع): 135.
 - (3) ديوان سيد قطب، (قصيدة: خطأ الزمن الوثاب): 68.
 - (4) رجل جأر: صخم، لسان العرب، مادة (جأر)، مجلد (1): 365.
 - (5) ذاته، (قصيدة: بين الظلال): 118.
 - (6) ذاته (قصيدة: عودة الحياة): 109.

منذ ناحت بشجوها ذات طوق، فاستجاشت بنوحها الأسحار⁽¹⁾

ولفظة (اضطراباً) في قوله:

ودُمى لم تزل تسيرُ اضطراباً .. في غرور ينفي المسيرَ
اضطراباً⁽²⁾

ب) التراكيب اللغوية والأساليب التعبيرية:

شاع استخدام النداء في أسلوب محمود، وهو يحمل دلالات مختلفة، منها ما يحمله نداء العاقل من دلالة على الإيمان برسالة الشاعر، ودوره إزاء جيل الشباب:

يا شبابَ النيل لا تسعوا إلى معول الهدم، وردّوا الهادمين⁽³⁾
ولسيد - من ذلك - قوله:

يا شباب النيل ماذا؟ ويحكم!
أفأنتم حيث يُحييكم دُعاء؟⁽⁴⁾

وقد يتوجه محمود بالنداء لغير العاقل، لأنه يتمثل في خياله رمزاً ذا مدلول خاص، من ذلك خطابه للكلب (وعد)، الذي يرمز به للفطرة الصافية، والصدقة الحقة:

يا وعد! حُييتَ من ذي نبحةٍ فضلت نطقَ الخلائق .. إكرامٌ وإجمال⁽⁵⁾
وسيد يتوجّه بندائه لليلة الأمس، التي هي رمز للأمل بدوام النعيم:

يا ليلة الأمس والليلاتُ ذاهبة كغمضة العين في أضغاث أحلام⁽⁶⁾
وينتني سيد إلى نفسه يناجيهها، حين يعدم في الناس من يصغي إلى شكاته:

(1) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): 141.

(2) المصدر السابق، والقصيدة ذاتها: 140.

(3) ذاته، (قصيدة: يوم تهطل الشجون): 179.

(4) ديوان سيد قطب، (قصيدة: البطل): 262.

(5) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: وعد): 164.

(6) ديوان سيد قطب، (قصيدة: ليلة؟!): 153.

حدثني يا نفسُ إنني لسميع
وَصِفي إحساسك السامي البديع
وإذا الألفاظُ أعييت، فالدموع
ويخلو محمودُ بهمَّه، فإذا هو يخاطبُ قلبه:

مِلْ بنا يا فؤادَ ننسى الموداتِ، ونُلقي إلى العداوة حَبًّا⁽³⁾
وأسلوبُ الاستفهام في شعر سيّد، يقوم بإزاء حيرته، ويعكس مجالات كبيرة قامت للتساؤل في
نفسه، ولم تظفر بجواب:

قلتُ ماذا؟ قال لي رجُعُ الصدى
وأسئلة محمود - كذلك - تطرح حيرةً واستكاراً:

أحنيًا .. أم صرخة، أم أنينًا، أم مكاء، أم عولة، أم جُوار؟!⁽⁵⁾
أو هو من خلالها عاتبٌ على مَنْ قابلت حُبّه بالإساءة:

أعدلُ منك أن أجبتِ قلبي؟!
فلولا الصبرُ يمسكه لذابا!⁽⁶⁾
ويؤلم سيداً أن يكون حظه من حبيبته مجرد نظراتٍ، في صدفةٍ من الصُدْفِ:
أهو حظي منك تلك النظرات
كلما جادت بمرآك الصُدْفِ⁽⁷⁾؟
ويحمل أسلوب الأمر في شعر محمود استعجالاً منه لوقوع الأمر، من ذلك قوله:
اعصفي يا رياح من حيثما شئت .. وتمضي الطلول والآثارا
وانسفي يا رياح آية هذا الليل حتى يحورَ ليلاً سِراراً
وازأري يا رياحُ في حرم الدهر زئيراً يزلزل الأعماراً⁽⁸⁾

(1) لها: من اللهو الصدوف، لسان العرب، مادة (لها)، مجلد (5): 531.

(2) ديوان سيد قطب، (قصيدة: عزلة في ثورة!!!): 41.

(3) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: عقوق): 203.

(4) ديوان سيد قطب، (قصيدة: الشعاع الخابي): 114.

(5) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): 144.

(6) ذاته، (قصيدة: حيرة): 201.

(7) ديوان سيد قطب، (قصيدة: نظرة موحشة): 154.

(8) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): 139.

وفي قصيدة: (أذكرني قلبي)، يغدو قوله: (فأذكرني قلبي فقد ينضر من ذكراك عودي) ⁽¹⁾ أشبهه بلازمة يُتبع بها إنشاده، فهو إلحاح في رَجْع الماضي، واستعادة الحياة بعودته. ويكرر سيد جملة (يخفق القلبان، بل تهفو الشفاه) في ثلاثة مواطن في قصيدة بعنوان: (داعي الحياة)

يخفق القلبان، بل تهفو الشفاه منذ أن ضمّتك في شوق يداه

...
يخفق القلبان، بل نهفو الشفاه حين يلقي ناظرنيك ناظراه

...
يخفق القلبان، بل تهفو الشفاه كلما تبشّر بالحبّ الهداه ⁽²⁾

ويلاحظ استخدام كلا الشعارين لأساليب الاختزال في التعبير عما يطول شرحه، اعتماداً منهم على أن الشعر يُومض ولا يُفصّل أو يُطنّب، من ذلك قول محمود:

ضلّ هذا الإنسان! يكدح للخلد .. وأقصى الخلود: كان .. فصاراً! ⁽³⁾

و(كان .. فصاراً) تختصر عمراً كاملاً.

ويختزل سيد التعبير عن صراع الناس في الحياة حول المال والمنصب والشهرة بقوله:

إنّ نفسي قد تناست (خذ وهات) وانزوت في عالم جمّ السكون ⁽⁴⁾

وفي شعر كُُلّ من الشعارين تراكيب وصور منتمية للاستخدام الشعري القديم، منها قول محمود:

وسالت جموعهم في الرمال .. ومات الوغى ⁽⁵⁾ ... غير حيسّ يصل ⁽⁶⁾

ففيه من نَفَس الشاعر القديم ⁽⁷⁾، حيث يقول:

ولما قضينا من منى كلّ حاجةٍ ومسحّ بالأركان من هو ماسحُ

(1) المصدر السابق، (قصيدة: اذكرني قلبي): 219.

(2) ديوان سيد قطب، (قصيدة: داعي الحياة): 187.

(3) ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): 146.

(4) ديوان سيد قطب، (قصيدة: عزلة في ثورة!!!): 39.

(5) الوغى: الصوت المتداخل كأصوات النحل المجتمع.

(6) يصل: يكون له صوت من صوات أجواف الخيل إذا عطشت. القوس العذراء: 64.

(7) الأبيات تُروى لكثير، وليزيد بن الطثرية، ولعقبة بن كعب بن زهير بن أبي سلمى.

وشدّت على دُهم المهاري رحائنا
ولم ينظر الغادي الذي هو رائحُ
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناق المطي الأباطح⁽¹⁾

وفي قول محمود

يُقَلَّب جمجمة، خالها كجلمود صخر ركين⁽²⁾ حَمَل⁽³⁾

تضمنين لقول امرئ القيس:

مكرّ مفر مقبل مُدبر معا
كجلمود صخر حطّه السيل من عل⁽⁴⁾

ومن ذلك قول سيد في وصف تأمل الراعي لاقتراب الشياه من بعضها وتداخل رؤوسها بعد أن ارتوت:

فنام على الأعشاب، ما إن تُرى له
توحّد جسمُ الشاء كالزرد⁽⁵⁾ التقت
كأن شاء ذياك القطيعُ توحداً
ويا طالما قد فرّق الناس رأسهم
رؤوس، فقد دُست بأحناء مدخل
مداخله، وانساب جمّ التسلسل
فأغفل ذاك الرأس رمزَ التعقل
وما يقتضيه من طماح ومأمل⁽⁶⁾

(1) الجرجاني (أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن) ت471 أو 474، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني/ القاهرة، دار المدني/ جدة، ط1، 1991: 21.

(2) ركين: عالي الأركان ثقيل.

(3) القوس العذراء: 66.

(4) الزوزني (أبو عبدالله الحسين بن أحمد بن الحسين)، شرح المعلقات العشر، دار مكتبة الحياة/ بيروت، 1983: 64.

(5) الزرد: تداخل حلق الدرع بعضها في بعض، لسان العرب، مادة (زرد)، مجلد (3): 178.

(6) ديوان سيد قطب، (قصيدة: القطيع): 136.

(6) من ذلك وصف الشماخ للأتن، بعد ورودها الماء، فقد أخذت تحتك ببعضها، وتدخل الواحدة منها رأسها بين أخواتها، يقول:

وظلت تفالي باليفاع كأنها
رماح نحاها وجهة الريح راکزُ
الشماخ (معقل بن ضرار الذبياني) ت30هـ، ديوان الشماخ، تحقيق: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة، 1968: 201.

وتردُ صورة ماثلة عند أبي ذؤيب الهذلي في عينيته، حيث يقول:

فلبش حيناً يعلجن بروضيه
فيجدُ حيناً في العلاج ويشمُعُ

فهو يُشابه وصف شعراء الجاهلية، وصدر الإسلام⁽⁶⁾، لورود الأتّن، وبقر الوحش مورد الماء، وهي لوحة كثيراً ما تردد في شعرهم.

فالأتّن يعاضُ بعضها بعضاً لفرط نشاطها.

المفضل الضبي (محمد بن يعلى) ت 168هـ، المفضليات، تحقيق: قصي الحسين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1998: 240.

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة- بفصولها المختلفة- أن تبين أن حياة المبدع لا تنفصل عن إبداعه. فالشاعر الفنان هو محمود الإنسان، وهو ذاته الناقد، لذا فمحمود الشاعر ليس بين دفتي ديوانه فحسب، إن حياته كلها أشبه بقصيدة غناها فأبدع غناءها، وذلك يُستقرأ في مواقف حياته التي وقف فيها شامخاً. كما يتجلى في أسلوبه النثري، فكتاباتة أشبهت الشعر، وإن لم تكن شعراً، مما قاد الباحثة - في كثير من الأحيان - إلى نقل كلامه بنصّه بين أقواس.

أما الفصل الأول فلم يكن سرداً لسيرة حياته، إنما كان محاولة للتأمل في شخص محمود: الإنسان، أخلاقه، ميوله، مبادئه، من خلال كلامه عن نفسه، وشهادة الآخرين له، ولم يكن تقسيمها بحسب السياق التاريخي، إلا بغية ملاحظة تطور حياته، وأثر ذلك في شخصيته، وتناولت الباحثة في الفصل الثاني موقفه من قراءة الشعر - وكيف عاش للشعر ومع الشعر، وكيف تذوقه، وكيف تعامل مع القصيدة، ثم أشارت في الفصل الثالث إلى رؤيته الشعرية التي تتضمن تعريفه للشعر وأركانها، ووصفه للتجربة الشعرية كما يعانيتها الشاعر، وإيمانه بمهمة الشاعر ودوره في الحياة، كما التفتت الباحثة إلى مشابهة قامت بين محمود ونقاد جماعة الديوان، ولاحظت تميّزه عنهم، أما في الفصل الرابع فقد ركزت الباحثة على شعره، ضمن منهج في القراءة يتوقف عند مضمون القصيدة محاولاً استنباط رؤية عامّة تُجمّعها بحيث تقوم بناءً واحداً، وكياناً متماسكاً، كما يولي اهتماماً للناحية الفنية، بالوقوف على التأمل في الصورة الشعرية، واللغة الشعرية، والإيقاع الموسيقي، وكل ذلك طيّ قراءة أبيات القصيدة، دون التقيد بترتيب الأبيات كما أوردها الشاعر، وأخيراً أقامت الباحثة في الفصل الخامس موازنة بين شعر محمود وشعر سيد قطب، بدافع من تشابه كبير خالتهُ بينهما، فكلاهما أرقه الاغتراب ذاته، فكان موضوعاً لشعره، وكلاهما استهواه الخيال، وملاً جمال اللغة جوانب نفسه، فكان - بذلك - فنّاناً، وخُصت في النهاية أن لكليهما (شخصية شاعرة)، للشعر أثرٌ في صياغة مواقف حياتها، ومواقف حياتها - بعدُ - شيءٌ شبيهة بالشعر.

وبعد، فالباحثة لا تزعم أنها بلغت غاية من غايات الكمال، إنما تزعم أنها حاولت، فإن أصابت بعض الإصابة، فبفضل من الله جلّ وعلا، وإن أخطأت في كثير، فهي ترجو عفوهِ ورضاه.

وما توفيقني إلا بالله
والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات

المصادر والمراجع

كتب:

- إسماعيل (عز الدين)، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، 1963.
- إمام (أحمد حمدي)، أبو فهر محمود محمد شاكر والحضارة الإسلامية، في كتاب دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى أديب العربية الكبير أبي فهر محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين، القاهرة، 1982.
- الأمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) (ت370) الموازنة بين الطائيين ، القاهرة، 1961.
- الباقوري (أحمد حسن)، بقايا ذكريات، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة ، ط1، 1988.
- البرقوقي (عبد الرحمن)، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980.
- البكري (أبو عبيد الله بن عبد العزيز)، سمط اللآلي ويحتوي على اللآلي في شرح أمالي القالي، تحقيق: عبد العزيز الميمني، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1936.
- الترمذي (أبو عيسى محمد بن عيسى بن سوار) ت 279هـ، الجامع المختصر من السنن عن الرسول صلى الله عليه وسلم، دار المعارف، الرياض، ط1، 2003.
- أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي)، ديوان الحماسة، مختصر من شرح التبريزي، علق عليه وراجعته: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، 1955.
- التتوخي (أبو علي المحسن بن علي) ت 384هـ، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، تحقيق: عبود الثالجي، 1972.
- التونسي (محمد خليفة)، فصول من النقد عند العقاد (نصوص مختارة)، تقديم: محمد خليفة التونسي، مكتبة الخانجي، القاهرة، — 196.
- الجرجاني (عبد القاهر) (ت 471 أو 474هـ)، دلائل الإعجاز قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني/ القاهرة، دار المدني/ جدة ، ط3، 1992.
- جمال (عادل سليمان)، مقدمة ديوان: اعصفي يا رياح، محمود محمد شاكر، شرح وتقديم: عادل سليمان جمال، جمع وتحقيق: فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني/مصر، دار المدني/جدة، ط1، 2001.
- الجمحي (محمد بن سلام)، طبقات فحول الشعراء، دار المدني، جدة ، ط2، 1980، ج1.
- حافظ (صبري)، أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار الشرقيات، القاهرة، ط2، 1996.
- خليل (عماد الدين)، في التاريخ الإسلامي، فصول في المنهج والتحليل، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 1981.
- درو (إليزابيث)، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمه، بيروت، 1961.
- الدسوقي (عبد العزيز)، في عالم المتنبي، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1988.
- ديتشس (ديفيد)، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967.

- الرافي (مصطفى صادق)، وحي القلم، المكتبة العصرية، لبنان، ط1، 2000، ج2.
- الربيعي (محمود):
- في الخمسين عرفت طريقي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
- في نقد الشع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1988.
- ريتشاردز (أ.أ.)، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1963.
- الزركلي (خير الدين)، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1979، ج6.
- زكي (أحمد كمال)، النقد الأدبي الحديث أصوله وإتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1982.
- الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين) ت 486هـ، شرح المعلمات العشر، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1983.
- سارتر (جان بول)، ما الأدب، ترجمة: محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1961.
- سالم (محمد رشاد) (وأصحابه)، دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى أديب العربية الكبير أبي فهر محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين، القاهرة، 1982.
- شاكر (محمود محمد):
- أباطيل وأسما، مطبعة المدني، القاهرة، ط2، 1972.
- جمهرة مقالات الأستاذ محمود محمد شاكر، جمعها وقرأها وقدم لها: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2003.
- ديوان اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، شرح وتقديم: عادل سليمان جمال، جمع وتحقيق: فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني/مصر، دار المدني/جدة، ط1، 2001.
- رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1992.
- قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، دار المدني/جدة، ط1، 1997.
- القوس العذراء، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1972.
- المتنبي، مطبعة المدني/مصر، دار المدني/جدة، 1987.
- مقدمة أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991.
- مقدمة الظاهرة القرآنية، بن نبي (مالك)، ترجمة: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط4، 1987.
- مقدمة محمود محمد شاكر لكتاب (حياة الرافي)، العريان (محمد سعيد)، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط3، 1955.
- نمط صعب ونمط مخيف، مطبعة المدني/مصر، دار المدني/جدة، ط1، 1996.
- الشريف (عايدة)، قصة قلم، كتاب الهلال، تشرين ثاني/نوفمبر، 1977، العدد 563.
- الشطي (عبد الفتاح عبد المحسن)، عبد الرحمن شكري "ناقدًا وشاعرًا"، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1999.
- شكري (عبد الرحمن)، دراسات في الشعر العربي، مجموعة بحوث نشرت بالرسالة والثقافة والمقتطف والهلال وغيرها، جمعها وحققها وقدم لها: محمد رجب البيومي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1994.

- الشيخ (خليل)، الانتحار في الأدب العربي، دراسات في جدلية العلاقة بين الأدب والسيرة، ط1، 1997.
- الطبراني (أبو القاسم سليمان بن أحمد بن أيوب) ت 360هـ، المعجم الكبير، تحقيق: حمدي عبد المجيد السلفي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 2002.
- الطناحي (محمود محمد):
 ➤ مقالات العلامة الدكتور محمود محمد الطناحي: صفحات في التراث والتراجم واللغة والأدب، دار البشائر الإسلامية، بيروت، 2002.
- ➤ مقدمة قصة قلم، كتاب الهلال، تشرين ثاني/ نوفمبر، 1997، العدد 563.
- عبد الحليم (عبد اللطيف)، شعراء ما بعد الديوان، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1987.
- العريان (محمد سعيد)، حياة الرافي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط3، 1955.
- العشماوي (محمد زكي)، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، 1984.
- العقاد (عباس محمود):
 ➤ ابن الرومي حياته من شعره، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1982.
- ➤ بعد الأعاصير، دار المعارف، القاهرة، 1950.
- عواد (محمد حسن)، محمود محمد شاكر مفكراً مسلماً، في كتاب دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى أديب العربية الكبير أبي فهر بمناسبة بلوغه السبعين، القاهرة، 1982.
- عيسى (حسن أحمد)، الإبداع في الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979.
- فضل (صلاح)، تكوينات نقدية، دار الكتاب المصري/القاهرة، دار الكتاب اللبناني/بيروت، ط1، 2000.
- فهمي (ماهر حسن)، قضايا في الأدب والنقد: رؤية عربية، وقفة خليجية، دار الثقافة، الدوحة، 1986.
- القاريء (عبد العزيز عبد الفتاح)، قواعد التجويد على رواية حفص عن عاصم بن أبي النجود، مكتبة الدار المدينة المنورة، ط5، 1410هـ.
- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري) ت 726هـ، الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء، تحقيق: مفي قميحة، محمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.
- قطب (سيد):
 ➤ ديوان سيد قطب، جمعه ووثقه وقدم له: عبد الباقي محمد حسين، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، ط3، 1997.
- ➤ قطب (سيد)، مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر، مكتبة الأقصى، عمان، دار العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ط. د.ت.
- القفطي (جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف) ت 646هـ، إنباه الرواة على أبناء النحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1950.
- القيام (عمر حسن)، محمود محمد شاكر الرجل والمنهج، مؤسسة الرسالة/ القاهرة، دار البشير/ عمان، ط1، 1997.

- الكوفحي، إبراهيم، محمود محمد شاكر سيرته الأدبية ومنهجه النقدي، مؤسسة الرسالة/بيروت، دار البشير/عمان ، ط1، 2000.
- المازني (إبراهيم عبد القادر)، حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، القاهرة، 1936.
- محمود (زكي نجيب)، مع الشعراء، دار الشروق، بيروت، ط3، 1982.
- مرّي (بنيلوبي)، العبقريّة: تاريخ الفكرة، ترجمة : محمد عبد الواحد محمد، مراجعة: عبد الغفار مكايوي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.
- المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسين) ت 421هـ، شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين، عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1951.
- مسلم (أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري) ت 261هـ، صحيح مسلم، شرح النووي، بإشراف: حسن عباس قطب، دار عالم الكتب، الرياض، ط1، 2003.
- المعري (أبو العلاء) شرح ديوان سقط الزند، شرح وتعليق: ن.رضا، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1987.
- ابن منبه (وهب) ت 114هـ، كتاب التيجان في ملوك حمير، رواية أبي محمد عبد الملك بن هشام، عن أسعد بن موسى، عن أبي إدريس بن سنان، عن جدّه لأمه وهب بن منبه، تحقيق ونشر: مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء: المركز، 1979.
- منذور (محمد)، النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، (ت 771هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1300هـ.

(دوريات) ..

- الأسد (ناصر الدين)، أبو فهر محمود شاكر لمحات من علمه وخلقه، جريدة الرأي، 1997/8/22.
- الجاسر (حمد)، حول الشيخ محمود محمد شاكر: تصحيح في السياق التاريخي، مجلة الأدب الإسلامي، عدد 18، 1419هـ.
- حقي (يحيى)، محمود شاكر أديب العربية ومحققها، مجلة الهلال، آذار/ مارس، 1985.
- الربيعي (محمود)، ذكريات حميمة، مجلة الهلال، شباط/ فبراير، 1997.
- شاكر (عبد الرحمن)، محمود محمد شاكر فنان الكلمة العربية، مجلة الهلال، أيلول/سبتمبر، 1997.
- أبو صالح (عبد القدوس)، الشيخ محمود شاكر كما عرفته، مجلة الأدب الإسلامي، عدد 16، 1418هـ.
- الطناحي (محمود محمد)، أي شلال هادر توقف!، مجلة العربي، كانون أول/ ديسمبر، 1997.
- عبد الحليم (عبد اللطيف)، أبو فهر عاشق العربية، مجلة الهلال، شباط/ فبراير، 1997.
- عبد الدايم (صابر)، العلامة محمود محمد شاكر في مواجهة النص (رؤية ومنهج)، مجلة الأدب الإسلامي، عدد 16، 1418هـ.

- العتوم (علي)، نعي أبي فهر للتراث والأصالة، جريدة الرأي، 1997/8/22.
- الغنيم (يعقوب يوسف)، قراءة في دفتر قديم، مجلة العربي، كانون أول/ ديسمبر، 1997.
- محارب (عبدالله)، قبس من روح هذه الأمة، مجلة العربي، كانون أول/ ديسمبر، 1997.
- محمد (حسين علي)، محمود شاكر في مرآة وديع فلسطين، مجلة الأدب الإسلامي، عدد 1418، 16هـ.
- مكي (الطاهر أحمد)، معالم هادية على طريق سيرة عطرة، مجلة الهلال، شباط/فبراير، 1997.