

ذكرتني وقت مضى بياطئ

يُودِّ أنْ لي في الْعَيْنِ مَهْجَانٌ

شَبَّتْ في وَسْطِ الْجَوَانِحِ مَنَارٌ

وَبَنَا أَخْسَى

عَدَيْتُ عَقْبَ افْرَاقِهِمْ مَعْصِي

عَيْنَ الْذَّهَبِ

عَيْنَ الَّذِي مَا هَوْتُ لِي عَنْ

بَيْلَى سَرِّ

وَرَالَّكْ تَرْعَلَى وَنَافِيكَ مَفْ

مَاحْفَثْ . بِيَادِ

مَظْبَنُونْ مَا غَيْرَكَ مَعَ النَّاسِ مَظْ

إِلَّا وَلَا لِلْقَدْ

تَبَعَكَ لَوْفَالَّوَالْتَّائِمِ مَجْبِ

لَوْزَرَكَ بَاتِ

الْحَثْ دَائِقِي عَلَى النَّاسِ مَفْ

الَّتِي وَحْدَةِ الْأَ

الَّتِي يَعْرِفُونَ الْهَرَقَ لَتَعْدِ

بَرْدَ مَاءِ

لَوْهِي الَّلِي الْأَخْرَيْكَ لَمْ



السَّعَارُ عَبْرَ اللَّهِ الْفَرَصَلِ

بَيْنَ عَيْنَ عَزِيزِ الْمُرْعَانِ وَغَرَبِيِّ الرَّزْعِ

بِإِشْرَافِ

الدُّكْتُورَةِ نِعَادِ مُحَمَّدِ الصَّبَاجِ

إِعْتَدَادِ وَتَخْرِيرِ

الدُّكْتُورِ عَبْدِ الشَّهْبَنِ سَالِمِ الْمُعَطَّانِي

المُدِّيُّرُ التَّعْقِيْدِيُّ
مُحَمَّدُ خَالِدُ طَاهِرُ الْقَطْمَه



دارِ السَّلامِ الْمُعْتَدِلِ
لِلشَّرِّ وَالْمُؤْرِجِ

الشَّعْلُ عَبْرَ الْمَرْأَةِ الْيَسِيلِ
بِنْتِ شَعْلَ الطَّعَانِ وَغَرِيمِ الْأَرْجَمِ



الشّعاعُ عَبْرَ اللَّهِ الْفَيَضَلِ

بَيْنَ عَمَّا زَعَمَ وَغَيْرَهُ الْأَرْوَحُ

بإشراف

الدّكتورة سعاد محمد الصّبّاح

إعداد وتقديم

الدّكتور عبد الشّابن سالم المعطاني

المدير التنفيذي

محمد خالد طاهر القضماني

الجزء الأول



دار سعاد الصّبّاح

للنشر والتوزيع

٢٠١٤ - هـ ١٤٢٢ مـ

جميع الحقوق محفوظة
طبعة الأولى ١٤٢٢ - ٢٠٠١ م

دار سعاد الصباح
للنشر والتوزيع

ص. ب. ٢٧٢٨٠
الصفاة ١٣١٣٣

الكويت



اللجنة الاستشارية

أ. د. عبد الله بن سالم المعطاني	رئيساً
أ. د. منصور الحازمي	عضوأ
أ. د. محمد بن مرسيسي الحارثي	عضوأ
د. عاصم حمدان	عضوأ
د. عبدالله المعيني	عضوأ
أ. أحمد عيد الحربي	منسق اللجنة

طبع على طباع
دار ساطر
٢٠٠١ - ١٨٦٣
بيروت لبنان



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تحية تقدير و أكبار

تحية إلى رجل كبير

لوكانت الكتابة عن رجل ينحصر عطاوته في ميدان واحد لكن ذلك هو الأمر الذي يسهل فيه القول وتنجو العبارة بمضمنون يتفق والموصوف المراد تبيان إبداعه أو فضائله . ولكن كيّد يمكن لي أن أقدم لأسفارنا هذه ، المخصصة لنكرير رائد من رواد الثقافة العربية ، والمحنتى به متعدد العطاءات ومنتنوع الاهتمامات ، إلى حد يجعلني في حيرة من الأمر كبيرة . كيف لا وصاحب السمو الملكي الأمير عبدالله الفيصل سياسي حين شارك تجربته في الشأن الإداري ، ومن موقعه : الابن البكر للملك الكبير الشهيد فيصل بن عبد العزيز ، تعمده الله بواسع رحمته . والأمير عبدالله الفيصل حين تقرب من الشعر يطالعه بالقصيد حزيناً وعبرأً عن حزمان توجّه العنة وسوره الطهارة ، فما كان حزمان العاجز لو شاء . لقد طرق الأمير المكرم أبواب الشعر على تعددها وصال فيها وجال شعراً عمودياً وشعراً شعبياً ، ليعبر عن نفس تواقة إلى بناء حمل الكلمات الجميلة ، والتوازن البشرية السامية .

ولم يقتصر همه واهتمامه على السياسة والشعر ، فما نحن نقف معه على بساط الرياضة الأخضر ، وقد شغله فاهتم كثيراً بالسعى لخلق جبل من الرياضيين الذين ينتقلون بالفترة والجسارة إلى مرتبة الثانيي في سبيل رفع الرأية الخضراء عالية في كل منتدى : خليجياً أو عربياً كان أو عالمياً . وتشهد له في كل ما قدم علامات يتركها على دروب العطاء لتميز إبداعه وما قدم ولتجعله الإنسان المتعدد الإنجازات والمتعدد الأصوات . مبدعاً في كل منها وحيث كان له المشار .

عرفت الأمير عبدالله الفيصل منذ سنتين طويلة ، وما زالت صورته اليوم في نفسى كما كانت بالأمس : مشرق الابتسامة ، متواضع الحديث عن النفس حتى لتجسمه عن سواه يقول الكلام ولا يتضنه .

إذا كان الناس تعرف عنه الكثير من العطاء شعراً وبادرات إنسانية وثقافية ورياضية ، فإن ما لا تعرفه هو الجزء الأكبر وهذه سمة النبيل : إذا أعطى ثقاني وزاد في صيته تاركاً للزمن وللتاريخ أن يدون اسمه في سجل الخلود . وما نحن هنا ، مجموعة مختارة من أهله وأصدقائه ومربييه وعشاق إبداعاته على تنوعها ، نقف أمام الرجل الكبير لنلقى عليه تحية الإكبار وتزرع مع دعواتنا له أكاليل الوره والغار مشيدين بما قدم وما يقدم ، آملين أن يقبل منها هذه التحية التي تسعى إلى الارتفاع إلى قامته العالمية في دنيا الإنسان وفي عالم الثقافة العربية .

سعاد محمد الصباح

أخي عبد الله الفيصل

عرفت أخي عبدالله الفيصل أميراً للأخلاق شاعراً للجمال ورمزاً لإنسانية ، تشجيه النسمة العليلة ويطربه موج البحر ، ويعتصره الأسى أمام الظلم . أكرم من السحاب إذا همى ، وأسمح من الضياء إذا بدا .

من بين ثنيا هذا الحب النابض بالحياة الراعف بالألم ، وتحت ظلال هذه القصائد التابعة من حرمان فجرّ بنابع النور وتجليات اللغة المبدعة والصور المشرقية ، رأيت عبدالله الفيصل كثيراً في فنه وفي خلقه وفي قيمته . وكلما أراه أكثر يكبر في عيني وتمتد قامته أيام ناظري . عبدالله الفيصل الذي امتلأت به ساحات الحجاز ، وتطاولت به جبال نجد ، وزهرت به زمرة الثقافة والأدب من أبناء الخليج والعالم العربي بأسره . لقد علمني أخي عبدالله كيف أقرأ الشعر ، وكيف أندوّق جماله الرائع ، وكيف أعرف أنه مداد إنسانية وشريان الوجود وأنه إلهام الحضارة وغناء الخلود .

عبدالله الفيصل اسم يرتبط بتحولات الزمن الوردي ، ونقش جميل أراه في كل يوم على غلالة الفن وأديم الإبداع . لقد أهداني ديوانه «مشاعري» ، وكان الإهداء في سطرين ، رأيت من خلالهما عمراً كاملاً أو قل أعمراً وسنين ممتدة فعدت أسأل نفسي : هل أنا أتسع لشاعر عبدالله الفيصل هذا المبدع الكبير والإنسان الرائع الذي تغنى بقصائده عشاق الكلمة والغم في عالمنا العربي ، فامتد صوته الشجي إلى كل بيت تجمّلت نوافذه بأشعة الشمس وغزّدت في ردهاته بلا بل الصباح ، تردد أنعام كوكب

الشرق وتتحدى مع جوقة المطربين والعازفين على أوتار القلوب العاشقة للجمال والحب والحياة . أي إنسان يتسع قلبه لمشاعر عبدالله الفيصل التي ألهبت الفن ولوّنت الحياة وتشاكلت مع حضارة الكون . لقد أعياني أخي عبدالله بهذه المشاعر التي أرى أنني أنوء بحملها وأحرق بوهجهها وأتدثر بردائها .

سوف تنتهي أشياء كثيرة وتمرّ قرون عديدة وتتغير معلم وأحداث ، وببقى عبدالله الفيصل رمزاً للعشق الإنساني الخالد ، وسمفونية حالمه على لسان الشعر والفن العربي الأصيل . وبقى ثورته الشعرية وشكّه اليقيني وحرمانه اللذين نبراساً للثقافة والحضارة والفن .

أسجل كل التقدير للمبدعة الرائعة الشيخة الدكتورة سعاد الصباح على هذه الابادة الكريمة . ولم أجد في هذا المكان الذي يكرم فيه الأمير الشاعر عبدالله الفيصل أنساب من قصيدة أهديتها إليه في إحدى المناسبات وهي تحمل فيضاً من الوفاء والحب والإعزاز ، لأنه علمني هذه جميعاً :

وزن الحكى

يا سيدِي يا خويْ يا استاذ عمرِي
 علمْتني وزنِ الحكى قبلِ الاشعارْ
 إنْ جاز لكْ يا سيدِ الشعْرِ شعري
 تراه من فضلةِ معانيكْ تذكارْ
 مدِيون لكْ بـلسانِ قلبي وفكري
 بالـلـي يصـير وبالـذـي ما بـعـد صـارْ
 علمْتني وانا بالـأحوالِ ما ادرـي
 ودلـيتـي وـأنا بالـأـيـامِ محـارـ
 فـتحـتـ لي صـدـركـ وـغـذـيـتـ صـدـري
 وـحـطـيـتـ به للـعـلـمـ وـالـعـرـفـ مـقـارـ

ومديتْ لي يمناكْ من يوم صغرى
 ونلتني من صغُر لكتَّابْ واكبَارْ
 وأجلستني في مجلسِ العلمِ بدرى
 في مجلسِ الفكرِ وقفهْ ومسارْ
 واسقيني نبعِ من الجودِ يجري
 عليهِ ورَادْ ونَازلْ وصَدارْ
 واسمعتني ترنيمَةَ المجدِ تسري
 من جدكَ الأولَ إلى نسلِ الإبرَارْ
 ومديتْ لي شوفي ورا حدَ عصرى
 وشاهدتُ أنا المسرحُ قبلَ رفعِ الاستارْ
 ولو لاكْ ذاكَ الوقتُ حيرَنى أمري
 ولو لاكْ ما جالي على الصبرِ مقدارْ
 ودىَ أعيَّرْ عن جميلكَ وشكري
 لا شكْ مالي مقدريَهْ ولا كارْ
 محدودْ شعري يا اشعرَ الناسُ عذرِي
 فضلكَ بحرُ والشعرُ مقطورُ قطارْ

خالد الفيصل

هذا الكتاب

جاءت الأبحاث الأكاديمية والكلمات الاحتفائية في هذا الكتاب تعبرأً صادقاً وشميناً حقيقياً لقيمة الشاعر المبدع الأمير عبدالله الفيصل ، الذي ترجمت نصوصه الشعرية تجربة إنسانية مؤثرة ورؤى شاملية صادقة إلى الكون والناس والحياة ، فكانت شرعة مغربية للنقد والدارسين للنفاذ إلى أعمق تلك التجربة وتأثير طاقاتها الكامنة في داخل النصوص . وسوف أسعى جاهداً في هذه المقدمة المقتصبة إلى تلخيص أهم الخاور العامة والخطوط العريضة التي حفلت بها هذه الدراسات ممتنعاً دور العارض المقطط وليس المخلل المستبطن .

تتجلى قدرة المبدع وبراعته في تجاوز القيم الجمالية إلى مواقف إنسانية وتحولات فلسفية دون أن تفقد النصوص ثراءها الشعري وفضاءها الفني . ولعل مفهوم الحرمان عند عبدالله الفيصل الذي عنون به باكورة إنتاجه فجعله بدلاً لاسم وعبرأً عن ذاته ، أثار كثيراً من الدارسين فوقوا أمام هذا المفهوم وبعده الفلسفى ، متوجهين نحو مدخلين إلى الحرمان ، أحدهما تدثر في زوابيا شعره والآخر أصبح عنه في مقدمته التshire للديوان ، «إذا بالشاعر يقحم قارئه منذ لحظة البداية في عالمه الذاتي في ضربة إيحائية ناسفة كل جدران الموضوعية الباردة التي تنتصب حاجزاً بين المتقبل والنص» .

وتتوتر العلاقة الجدلية في تحليل معنى الحرمان حينما يتحول إلى لذة وتحول اللذة إلى حرمان ليصبح شعاراً للمعاناة الإنسانية ودلالة عميقة للتصور والاكتناه ، فينتقل من حالة شعورية إلى بعد إنساني موغل في العمق .

وجعله بعض الباحثين رمزاً للعفاف وبقاء دائمًا لوق المحب إلى من أحب ، مقارناً بين فلسفة الحرمان عند عبدالله الفيصل وفلسفة الحرمان عند ابن حزم الأندلسي . ويوازي هذا فلسفة البحث عن اليقين من خلال الشك عند شاعرنا ، فقد نظر إليها بشيء من الاحتفاء والمواجهة من قبل الباحثين لذلك كانت قصيده (عواطف حائرة) ، أو (ثورة الشك) التي تغتَّ بها أم كلثوم مجالاً فسيحاً للتناول الدلالي والفلسفي وتسلط الضوء على الأبعاد الرمزية والنفسية والفنية في هذا النص المبدع ، الذي أغري القناد بشكلٍ لافت فتفاعلوا معه عبر لغته الشعرية وبنيته الصوتية والإيقاعية وتراكيمه . وأحسب أن الشك المتعلق بالحب عند عبدالله الفيصل قضية تحولية تراحم الحرمان إن لم تكن هي الحرمان الذي يتحول إلى شك يلائم بالنفس فتصبح في حالة صراع دائم ينطوي على أسئلة ارتقائية في معظم قصائده .

وهناك ملمح مهم في شعر عبدالله الفيصل لفت انتباه النقاد والدارسين منذ زمن بعيد ، وتمدد في مساحات واسعة من بحوث هذا الكتاب ، وهو فن المعارضات الشعرية الذي يعود تاريخه إلى المراحل الأولى من حياة الشعر العربي . ولعل الدافع الأساسي له الإعجاب والتحدي في آن واحد . فهناك قصائد قديمة نالت شهرة واسعة في هذا الميدان مثل (فتح عمورية) لأبي تمام (ويردة) البوصيري (ولامية العرب) (ونوبة ابن زيدون) وغيرها . وما تجدر الإشارة إليه هنا أن هذه الظاهرة الشعرية برزت بملامحها الواضحة عند شعراء الإحياء في محاولة جادة لإثبات الحضور الفعلي لنضوج التجربة الإبداعية . فالبارودي عارض عنترة وابن الفارض والشريف الرضي وأبا فراس الحمداني وأبا نواس والبحترى والمنبهى وغيرهم . وأحصى لشوقى تسع وتلائون قصيدة معاشرة كلية . وقد عزا بعض النقاد هذه الظاهرة إلى مقدرة الشاعر وحسن تأثيره كما ذكر أبو العلاء المعري في ديوانه «سقط الزند» معلنًا عن قدرته على حماكة الفحول في الشعر العربي . تقول جوليا كريستفا : «إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات» .

ولعل الأمير عبدالله الفيصل كان مولعاً بهذا الفن فعارض كثيراً من الشعراء العرب القدماء ، مثل المنبهى وأبي فراس الحمداني والبهاء زهير وابن زيدون والشريف الرضي وغيرهم ، ومن المحدثين إبراهيم ناجي وأمين نخلة وأبو القاسم الشافى وبشارة الخوري

«الأخطل الصغير» وسعيد عقل وغيرهم . لكانما هاجسه أن يعارض الشعراء على نهج يستحدثه ، فيه المجانسة والمماهاة والتناظر وليس فيه المماهاة المطلقة .

وفي هذا الجانب اختلف النقاد في معالجة نصوص عبدالله الفيصل بناءً على اختلاف لون المصطلح ومرone تشكّله ، فقالوا : المعارضة والمواrade والاستهام والتداعيات النصية والمحاكاة والتحداي إلى غير ذلك . ناظرين بمنظور خاص ورؤيه تطبيقيه صارمة إلى ما يشيشه النص من مدارات متقطعة وفضاءات متشابهة . ومن هنا كانت المعارضة في شعر عبدالله الفيصل خصيصة لتفجير طاقات شعرية كامنة وبنية لغوية متتجاوزة ، لا خصيصة تجأنس وتقليد باهت . يقول المسئي في بحثه «شعرية عبدالله الفيصل» : «هكذا صنع عبدالله الفيصل بعد أن اعتملت في ذاكرته الإبداعية صورة القصيدة التي يعارضها ولا يعارضها ، والتي يستلهمها دون أن تذوب شعريته في شعريتها» .

وتوقف الدارسون عند الرومانسية التي تجلت بأعمق صورها في شعر الأمير عبدالله الفيصل ، ناظرين إليها كوجود شعرى قابل للكشف والتأويل ، يتجاوز فيه النص بساطة التركيب وليونة اللفظ وإثارة المتعة والجمال إلى مسرح إبداعي غني بالإيماءات والرموز تستقر في بنائه أبعاد دلالية مطلقة ومحشود إشارية مكثفة . وما عرضهم إلى مقارنة عبدالله الفيصل بشعراء الحب العذري العفيف لأنه تنكر للغريرة وترفع عن ابتدال المرأة لتصبح عنده بنوع الحب وملهمة الجمال والخلود ، فتبعد الضياء وتشع بالمثل الأخلاقية الصافية وتغري بالحرمان اللذيد .

واحافت بعض الدراسات بلغة النص الشعري عند عبدالله الفيصل ؛ فكان مجالاً واسعاً للقراءات النقدية والتحليل الأسلوبي الذي يعتمد على ترشيح النص وتفكيك وحداته متكتأً على الدلالات المفتوحة والتركيب المتحولة . فوقوا عند سيميائية النصوص وبنيتها الإيقاعية وتوازنها الصوتي ونسيجها الفني عبر الزمان والمكان وكثافتها الشعرية .

وفي هذا الإطار اهتم بعض النقاد بخصوصية المعجم الشعري عند عبدالله الفيصل الذي حفل بمفردات البيئة البدوية المتشكلة في جمال الصحراء والطير والرمال والظباء والأزهار ، وغير ذلك من صيغ لفظية بارعة رسمت الصور الفنية الموجية بالسحر

والجمال ، مجسدة هيئة دقيقة لشخصية شاعرها المتجردة في عروق الأصالة العربية والمتاهية بالعقيدة والوطن .

وهناك خصيصة فنية لافقة في شعر عبدالله الفيصل تتعلق بالمستوى التأثيري للنص ومدى التحامه بالملقى . وهنا يحضر الجانب الانفعالي الشعوري بكل حشوده وطاقاته ليحقق الانسجام النفسي والأثر الجمالي بين النص ومتلقيه ، مع مراعاة السياق الثقافي والمعرفي . وأكثر ما تتحقق هذه العملية في النصوص المغناة فيتتحول النص إلى صوت ونغم ليبلغ أقصى أنواع التأثير . ويبدو أن عبدالله الفيصل كان مدركاً لهذا قبل ولادة الصن ، ولذلك اختار الجملة الشعرية السهلة والمعنى الجمالي القريب ، مبتعداً عن التراكيب المقددة والمعانوي التأملية الفلسفية . ومن هنا عُرف شاعرنا عبر موجات الغناء الدافئة والمقامات الموسيقية المعبرة وخاصة حينما غنت أم كلثوم قصيده (عواطف حائرة) (من أجل عينيك) . وأول من وقع تحت التأثير الانفعالي لشعر عبدالله الفيصل أم كلثوم ذاتها فقد بكت على المسرح وهي تؤدي الأبيات الأخيرة من (ثورة الشك) ، ومن شدة هذا التأثير لم تستطع أن تكرر المقطع الغنائي في قول عبدالله الفيصل :

تُذَبِّ في هَبِ الشَّكْ رُوحِي
وَتَشَقِّي بِالظَّنْوْنِ وَبِالتَّمَنِي
أَجَبَنِي إِذْ سَأَلْتَكْ هَلْ صَحِحٌ
حَدِيثُ النَّاسِ .. خَنَّتْ أَلْمَ تَخْنِي

واحتوى الكتاب على جزء كبير من الشهادات الإنسانية الصادقة ، والقصائد الشعرية المعبرة ، التي تحمل فيضاً من الحب والوفاء لعبدالله الفيصل ، وتوضح بعث الذكريات الجميلة التي سجلها كاتبوها بكل إخلاص ومودة . كل هذه نستطيع أن نجمعها في إطار رائع يحمل صورة وضوءاً للأمير الشاعر عبدالله الفيصل ، كرجل مميز ورائد للثقافة والرياضة في وطنه ، وإداري ناجح ، وصديق مخلص ، وإنسان محب للخير ، لطيف العشر قريب إلى الناس ، امتلك قلوب محببه امتلاكه لعشاق إبداعه الرائع .

إن الاعتراف بالمبuden والمفكرين والعلميين بصمت يعد انتعاشه حقيقة لتقدير دورهم الفاعل في تشكيل الحضارة العربية ورسم خارطة كونها الثقافي ، احتراماً لكل ملتهم المؤثرة في صناعة الوعي وتأسيس الذات الإنسانية العربية المستقلة .

أسجل الشكر والعرفان لكل من أسمهم في هذا الكتاب بقلمه أو بآرائه النيرة أو بمحاضاته الصارمة ، منهاً بمتابعة خاصة وإشراف متواصل من الدكتورة سعاد الصباح حرصاً على أن يكون العمل لائقاً بالتكريم وصاحبه . وللجنة الاستشارية جهد يذكر فيشكر على كل ما بذلوه من وقت واهتمام وعناية منطلقين من واجبهم الوطني ودورهم الثقافي . وأخص بالذكر الأستاذ أحمد عيد الحربي الذي كان يتحرك في كل اتجاه من مرتكز واحد هو الوفاء الصادق والحب المخلص للأمير عبدالله الفيصل .

على صعيد آخر بذل الأستاذ الدكتور محمد يوسف نجم جهداً كبيراً في الإشراف على طباعة الكتاب وإنراجه ، فكانت ملاحظاته بلورة حقيقة للمتابعة الوعية . ولم يتوان الأستاذ الفاضل محمد خالد القطمة عن مؤازرة اللجنة وتعزيز جهودها وتسهيل مهمتها . لكل هؤلاء أقول : شكراً . وعلىّ وحدي تقع مسئولية التقصير .

عبدالله بن سالم المعطاني

سِيرَةٌ عَطِيرَةٌ وَمَانَزٌ عَظِيمَةٌ

— — — — —



عبدالله الفيصل

سيرة وآخر

- * في الخامس من شهر ذي القعدة سنة إحدى وأربعين بعد الثلاثمائة وألف من هجرة المصطفى ﷺ ، كانت الرياض العاصمة على موعد مع إطلاعه مولد الأمير عبدالله .
- * رعاه في طفولته جده الإمام عبد العزيز بن عبد الرحمن الفيصل حتى إذا ما بلغ الخامسة من عمره كانت المملكة قد حققت وحدتها الجغرافية . وكان فيصل بن عبد العزيز الأب نائباً للملك عبد العزيز على منطقة الحجاز .
- * انتقل الأمير عبدالله إلى الحجاز وهو في السادسة من عمره ليتفقد ظلال الأبوة ، وبدأ مرحلة جديدة من حياته .
- * كانت الشهادة الإبتدائية هي أعلى شهادة تعليمية تمنح لطلاب العلم في هذه المرحلة وقد حصل على هذه الشهادة من إحدى مدارس مكة المكرمة .
- * كان شغوفاً بقراءة الأدب والتاريخ ، وقضايا السياسة وكان الشعر أحب الفنون إلى نفسه وقد وسع نظره الثقافية من خلال قراءاته الحرجة ، ومجالسة الكتاب .
- * امتلك ناصية البيان في أرقى فنونه وهو الشعر امتلاك الغزيرة والخبرة فعدّ من الشعراء المطبوعين .

- * تأثر بوالده في الشعر الشعبي ، وقد كان الملك فيصل من المبرزين فيه .
- * من أبرز الشعراء القدماء الذين قرأ أشعارهم ووجدت هوى في نفسه : طرفة بن العبد ، والتابعة الديباني ، وامرؤ القيس ، وعترة بن شداد العبسي ، وعمر بن أبي ربيعة ، والتبني ، ومن المعاصرين : إبراهيم ناجي ، وأحمد شوقي ، وعلى محمود طه ، ويدوي الجبل ، وعمر أبو ريشة .

المشاركات العلمية ، والثقافية :

- * عمل الأمير عبدالله الفيصل وكيلًا لنائب الملك في الحجاز وكان النائب حينذاك جلاله الملك فيصل . وكان لنضجه الإداري السياسي المبكر ينوب عن والده في إدارة مجلس الوكالات .
- * يعدّ من أصحاب الوزارتين . فقد عين في عام 1370هـ وزيراً للداخلية ، وزيراً للصحة في آن واحد . ثم تفرّغ بعد ذلك لوزارة الداخلية .
- * ترك العمل الإداري الرسمي ، وتفرّغ لأعماله الخاصة وللقراءة ، والإطلاع .
- * شارك في المنتدى الأدبي في جرش في المملكة الأردنية الهاشمية عام 1986م .
- * رئيس وفد المملكة العربية السعودية لمجتمع الأدباء والشعراء في المربد في العراق عام 1986م .
- * من مؤسسي «مؤسسة الملك فيصل الخيرية» ، ورئيس مجلس أمنائها ، الذي يضم أبناء الملك فيصل .
- * له من الأبناء : خالد ، ومحمد ، وبدر ، وعبد الرحمن ، وسعود ، وطلال ، وسلطان ، وتركي ، وفيصل ، والابنة سلطانة .

منتجه الأدبي :

- * لعبدالله الفيصل صوته الشعري المميز ، الذي لم يتدخل مع غيره من الأصوات الشعرية العربية .
- * صدر له ديوان «وحى الحرمان» عام 1373هـ . في طبعته الأولى .

- وصدر له ديوان «حديث قلب» عام 1403هـ . وقد ترجمت بعض قصائده هذين الديوانين إلى الإنجليزية ، والفرنسية ، والروسية .
- له مجموعة من قصائد الشعر الشعبي ضمنها ديوانه «مشاعري» .

الجوائز والشهادات التي حصل عليها :

- إن عمر الإنسان يقاس بما أنجز ، وحين يترك الإنسان بضماته الإبداعية ، والإدارية ، والإنسانية ، واضحة وضوح النهار ومفيدة يتتفع بها الناس ، يكون والحالة هذه محل احتفاء الناس به إعجاباً بما قدم ووفاء لذلك . وقد حصل الأمير عبدالله الفيصل على إعجاب الناس به ، ووفائهم له :
- فقد منح الدكتوراه الفخرية في العلوم الإنسانية من مجلس أمناء الأكاديمية للعلوم والثقافة المتفرعة عن «مؤتمر الشعراء العالميين» المنعقد في سان فرانسيسكو بالولايات المتحدة الأمريكية عام 1981م .
- وحصل على جائزة الدولة التقديرية في المملكة العربية السعودية عام 1985م .
- وحصل على اللوحة الأنثينية لمدينة باريس من السيد جاك شيراك عام 1985م .
- ومنحه جلاله الملك الحسن الثاني عاهل المغرب العضوية في الأكاديمية الملكية المغربية عام 1986م ، بوصفه من أبرز الشعراء والأدباء العرب .
- ومنحه مجلس جامعة (شو) بولاية شمال كارولينا في الولايات المتحدة الأمريكية درجة الدكتوراه الفخرية في الأدب والعلوم الإنسانية عام 1989م .
- وُمنح شهادة تكريم من «نادي جده الأدبي» بتاريخ 17/1/1422هـ اعترافاً بمكانته الأدبية وتقديرأً لما قدمه من جهد وعطاء في نشر الوعي الثقافي والفكري ودعم الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية .

الأمير عبد الله الفيصل والقيادة الراينية والثروية

أ. د. عبدالرزاق سليمان أبواد

نشاهد ونسمع من كثيرين من التقوه ، أو تفاعلوا معه أن ثمة شيئاً خاصاً به ، أكثر من أي شيء آخر ، يمكن أن يكون تحدث به أو عنه أو فعله . وكثيرون هم أولئك الذين تسمع عنهم حقائق ومعلومات ، ييرر بعضها ما كانوا عليه من تميز حيناً ، وعقرية حيناً آخر . وهناك آخرون روت عنهم صفحات التاريخ الإعجاب والإشادة من هنا وهناك ، غير أن كل ذلك لم يكن في الحقيقة متساوياً أو متسقاً في بعض الحالات مع شهرتهم التي جابت الآفاق .

وهناك رجال تركوا صوراً جميلة على صفحات التاريخ ، وسطرت سيرهم بعقب ورحيق خاص ، غير أن أفعالهم ما كانت قاصرة عن بلوغ ما لحق بهم من شهرة وذيع . نمط نادر من الرجال يترك دائماً انطباعاً بقدراته على تجاوز ما هو متوقع من إنجاز ، نحو العبرية والفرد ، مندفعين دائماً بقوة خاصة متميزة في أعماقهم وشخصياتهم . Genius

هذا النمط من الرجال يتفرد بخاصية Attribute وسمة Trait تميزه عن الآخرين ، سمة تتبع من قوته الداخلية التي يحفظها ، وتظهر فاعلة من خلال أقواله وتعامله مع الناس على

اختلاف مشاربهم وطبقاتهم ، من غير أن يعمد استخدام وسائل خاصة لإظهارها أو التباهي بمكوناتها ونتائجها . إنها قوة شخصية Character يمكن إدراكتها بلا تجسيد ظاهر في كثير من الأحيان . إنها العبرة التي يمكن بواسطة دفعها ونضاتها الخفية عن الأعين توجيه المتميزين من الرجال ، نظراً لارتباطها بذخائتهم ونزاعتهم وغرايئهم بلا انقسام أو تعقيد .

وفي الإطار السابق ، هناك شخصيات عامة من اتجاهات اجتماعية متباعدة ، تعمل كمناذج طيبة للشباب والمجتمع على وجه العموم ، وتملك كثيراً من التأثير على الأساليب التي يتبعونها في حياتهم . فالرياضيون بصورة عامة ، وعلى سبيل المثال ، يعدون الشباب في غالب الحالات ، أمثلة أو نماذج محبوبة Idols تسهم في دفع حياة هؤلاء الشباب إلى الأمام . وبالمقابل فإن بعض رجال الدولة ، أو أفراد العائلات المالكة ، يمكن أن يقدموا بسخاء للتوجهات التي يعيش ويتصرف بها عامة الناس ، إما عن طريق تحديد الطرق الملائمة كأمثلة سلوكية وأخلاقية ، أو من خلال خلق مساهمات فعالة في البرامج أو المبادرات التي تضم لترويج ودفع وتطور وصناعة قدرات شبابية مستقبلية خلاقية . إن مثل هذه المساهمات تعد عنصراً مهماً في أي مجتمع إنساني متوازن يسعى إلى التطور والنجاح ، حيث يسعى قادة الفكر والأدب والثقافة وغيرهم إلى إظهار نفوذ إيجابي مشر على بقية أفراد المجتمع ، خصوصاً في مجالات التربية والتعليم والفكر والسلوكيات الإنسانية .

موضوع الدراسة وأهميته :

تمثل القيادة الإنسانية والتربوية Human and Educational Leadership أهمية كبيرة لنهضة وصناعة أجيال شبابية عربية صالحة ، تسهم في مسيرة ونهضة أمتها على أسس من الخير والحبة والإخاء والتمسك بالغايات والأهداف النبيلة للأمة العربية والإسلامية . وجود مثل هذه الشخصيات القيادية الإنسانية والتربوية أصبح من الضرورات الملحة في عالمنا المضطرب ، الذي يموج بالكثير من الأفكار والاتجاهات التي تؤثر على مسيرة شبابنا وتوجهاته المستقبلية ، مما قد يعده عن اتباع سبل ومسارات راسخة قامت عليها أمتنا على مر العصور .

ويعد صاحب السمو الملكي الأمير عبدالله الفيصل بن عبدالعزيز⁽¹⁾ أحد الشخصيات السعودية الرائدة ، التي ساهمت ليس فقط في مساعدة وتشجيع فئات عديدة من أبناء المجتمع السعودي والعربي ، لتمثل كثير من الصفات الأخلاقية والسلوكية السليمة ، وإنما المساهمة أيضاً في دفع شباب هذا المجتمع لعدة أجيال متلاحقة للتطلع إلى تبوء مراكز علمية وأدبية ورياضية وثقافية مؤثرة وفعالة .

ولا ريب أن للرياضة عموماً ، التي أولتها سموه الكبير من العناية والرعاية ، أهدافاً تدخل في إطار أهداف التربية العامة وطنياً وقومياً ، مما أدى إلى اعتبار الرياضة مادة منهجية تمثل عنصراً مهماً من عناصر التربية الحديثة . وسعت كثير من الأمم إلى إتخاذ الرياضة وسيلة قوية للتربية أبنائها وتنشتهم . وتعد الأنشطة الرياضية Sport activities عموماً ميداناً أساسياً من ميدانين التربية ، ومدخلاً طيباً لإعداد رجال المستقبل ، وإعداد المواطن الصالح خلقاً وعقلاً ، حيث إنها تستهدف نمواً إنسانياً متظاماً متكاملاً ، يهدف إلى النهوض بالشباب عموماً إلى مستويات تمكنهم من أن يمارسوا حياتهم ضمن أطر جماعية تتسم بالتعاون والعمل المشترك النافع (المنصوري ، 1980 م : 15) . ويرى سمو الأمير عبدالله الفيصل «أن الرياضة ركيزة أساسية ضمن حضارات الأمم ، بالرياضة لديه (الرياضي) وسيلة الإنتاج في معظم حقول الإنسان . . . إنتاج بالجسد والعقل الرياضي الخالق . . . إنتاج بالروح والأخلاق الرياضية . . . إنتاج بالطموح المشع في عقول وأرواح الشباب» تلك هي الرياضة في مفهوم أميرنا الرياضي (ساعاتي ، 1406 هـ : 9) .

أهداف الدراسة :

تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق الأهداف الأساسية التالية :

- 1 - التعرف على بعض أهم السمات القيادية الإنسانية والتربوية للأمير عبدالله الفيصل بن عبدالعزيز .
- 2 - بيان قدر من تأثيرات سموه الإنسانية والتربوية على أجيال متعددة من الشباب السعودي على وجه الخصوص ضمن عدد من المجالات .

3 - استخلاص واستلهم بعض العبر والدروس والخصائص المقيدة والخيرة من عطاءات سموه في الجوانب الرياضية والتربوية .

تساؤلات الدراسة :

في سبيل التوصل إلى تحقيق أهداف هذه الدراسة ، فإننا سننبعى للإجابة على التساؤلات الأساسية التالية :

1 - ما هي السمات والخصائص الإنسانية والتربوية المميزة للأمير عبدالله الفيصل بن عبدالعزيز ؟ .

2 - ما هي الآثار الإنسانية والتربوية التي صنعها الأمير عبدالله الفيصل بن عبدالعزيز ؟ .

3 - هل يمكن لنا تلمس جوانب محددة من عطاءات سموه الإنسانية والتربوية ؟ .

منهجية الدراسة :

سعياً إلى إنجاز نتائج علمية سليمة ومقبولة ، ستعتمد هذه الدراسة إلى تبني المنهج التحليلي الوصفي Analytical Descriptive Methodology بهدف تحقيق نمط من التواصل الإيجابي بين موضوع الدراسة وأهدافها وتساؤلاتها وإطارها الفكري ، من خلال تناول بعض الأفكار والنظريات المهمة في هذا الجانب الإنساني والتربوي .

الإطار الفكري للدراسة :

تحاول هذه الدراسة تقصي مجموعة محدودة من الأدبيات Literature (الإطار الفكري) الإنسانية والتربوية ذات الصلة بالسمات الشخصية والقيادة الإنسانية والتربوية ، مع الإشارة إلى محدودية مثل هذه الدراسات في مطانها أو مصادرها باللغة العربية .

مصادر الدراسة :

ستعتمد هذه الدراسة على مجموعة محدودة من المصادر المكتبة ، إضافة إلى حصيلة العديد من اللقاءات الشخصية للباحث مع الشخصية موضوع الدراسة على مدى يقارب 35 عاماً ، إضافة إلى ما استقاء الباحث من بعض الشخصيات التي عاصرت هذه الشخصية المميزة .

مفهوم القيادة :

القيادة Leadership قيمة تعني كثيراً من الأشياء لكثير من الناس ، ولكنها بالنسبة لمعظمهم هي عنوان لشخص لديه الرغبة في أن يقف كمثال ومثل يوجه Direct و يؤثر Effect على الآخرين في سبيل تحقيق الأهداف والغايات التي يطمحون إليها . و تبدأ القيادة Personality بنفس القوة والتأثير اللذين يمكن أن يتوفرا في هيكلية شخصية Structure معينة . وهكذا فإن تطوير المهارات Skills القيادية من هذا المنطلق ، هي تماماً شيء مشابه لإحساس القوي بالكيان الشخصي وأهميته بالنسبة لكل إنسان .

و كل إنسان يُعرف نفسه و ذاته الداخلية بـ «الأن» من خلال منطلقين أساسيين :

(أ) المحتوى الاجتماعي Social Content .

(ب) التركيب الفردي Individual Composition نفسياً وجسدياً وأخلاقياً .

و ينمازج هذان المنطلقان ، بلا ريب ، من خلال تحسّس وإدراك أفراد المجتمع الآخرين لهذا التركيب الفردي لكل منا ، كما أن هذا الإدراك الاجتماعي الجماعي يتأثر هو الآخر بما يتحسّسه كل منا عن نفسه ذاتها ، والعكس صحيح تماماً . إن السمات الشخصية لبعض الأفراد ، مثل السلطة والميونة ، والانصراف إلى الاهتمام بكل ما هو خارج الذات ، والمظهر الجسماني ، والذكاء والمرونة ، والتقمص والقدرات المميزة ، مجتمعة كلها مع السلوك الملاحظ ، يمكن رؤيتها كاختلافات وفارق بين القائد والتابع على السواء .

إن نمط القيادة هو في الحقيقة تعريف لخصائص السلوك الملاحظ Observed Behavior لدى قائد معين . وقد حدد الباحثون على سبيل المثال ثلاثة أنماط من القيادة المميزة :

1 - القيادة المستنيرة .

2 - القيادة المؤكدة لمشاركة جماعية واستشارية تأخذ بآراء المجموع .

3 - القيادة الذاتية المميزة بالتفاعل بين القائد والمجموعة (Pratch & Jacobowitz, 1997) .

ومن الممكن تحديد عاملين أساسين لسلوك القائد :

الأول : العامل المتصل بالح敏ية الشخصية ، أي الاستخدام الفاعل لتواصل تبادلي من المشاركة والاهتمام بمنشور التابعين .

الثاني : يركز على واجب التغذية الاسترجاعية والتوجيه Feedback, Directiveness ، والتلاحم مع الأهداف والغايات Goal Affiliation . وقد سمت هذه الأبعاد القيادية المتباعدة بكونها أبعاداً اجتماعية - عاطفية ، مقابل قيادة ترى توجهاتها في تحمل أعباء القيادة بلا عواطف قد تلامسها من هنا أو هناك .

ويرى بعض المنظرين أن دراسة طبيعة الأعباء وال موقف التي تحملها قيادة إنسانية أو تربية ناجحة أمر ضروري لفهم وفهم وتوقع سلوك هذه القيادة وعطاها . والمقصود بكل هذا تعريف وتصنيف الملامع والسمات المهمة للمواقف والشخصيات القيادية ونسبة ذلك كله إلى السلوك الملاحظ لهذه القيادات ، كما يمكن أن يظهر من تتبع بعض الأساسيات والسمات المميزة كالحالة العقلية والذهنية Mental and Cognitive Status المنظمة ، والاستجابة لموقف مقدمة ، وتحطي الحواجز الجمعية ، والتخطيط الذهني Cognitive Planning ، والمعارفة التراكمية Accumulative knowledge .

ويرى سايمون (Simon, 1987) أن العادات البناءة Creative Habits الموجهة ذاتياً حل المشكلات بصورة مباشرة ، من خلال المواجهة Confrontation ، يمكن أن تكون مفتاحاً لعناصر شخصية القائد الفعال .

وقد أدرك كل من كانينجو و ميسرا (Kanungo & Misra, 1992) أن كفاءة القائد الإنساني والتربوي الناجح يمكن أن تبرز من خلال الاستجابة الإيجابية Positive Coping للمصاعب التي يمكن أن تنتظم ضمن أنماط مختلفة من البشر العاملين ، أو من خلال اعتقاداتهم الذهنية أو توقعاتهم المفرطة Excessive expectations ، وردود أفعالهم العاطفية ورغباتهم المندفعة التي ربما تعيق تحقيق أهدافهم . ومهمة وكفاءة القائد هنا تكمنان في توسيع مدارك هؤلاء وتوجيههم توجيهاً سليماً بعيداً عن التوهّمات والتخيلات أو الانفعالات .

إن مثل هؤلاء القادة التربويين يمتلكون في حقيقة الأمر سمة خاصة من السيطرة الداخلية النفسية القوية ، التي يجعلهم قادرين على تصور وتفعيل مقدراتهم على التأثير في مسيرة

الأحداث ، في حين أن الأفراد العاديين يشعرون بأنهم مجبرون على تتبع خطى الأحداث وملحقتها . الفارق والفرق هنا يكمن بين الجبرية وحق الاختيار ، بين القررة الداخلية القوية على التأثير وصنع المسار ، وبين الارتماء في أحضان التبلد والتکاسل والقدرة المفرطة البعيدة عن معنى التوكل الحقيقي وتلمس أسباب ومسببات النجاح . الثقة بالنفس Self Confidence هي السمة أو الخاصية الأخرى التي تميز القادة الإنسانيين والتربويين ، تلك الثقة التي تمثل عادة في الرغبة إلى تحفيز Stimulate سلوكيات إيجابية في النفس ولدى الآخرين ، الثقة التي تدفع إلى اتخاذ الإجراء المناسب ، والمُؤمِّن أحياناً ، والإقدام على المهدف ومصارعة الظروف للوصول إلى الغايات النبيلة ، تماماً كما هو الحال في مواجهة الأزمات والتعامل معها بهدوء ورمانة ، بدلاً من الخضوع لمقتضياتها ، والاستكانة لتوابعها القادمة .

تعريف الشخصية :

المصطلح «شخصية» معنيان مختلفان ، ومن المهم التفريق بينهما . فمن جهة ، يشير المصطلح شخصية إلى السمعة الاجتماعية لفرد معين ، وإلى الأسلوب الذي يفهمه به الآخرون . هذه إذاً هي الشخصية من وجهة نظر المراقب ، وكما يلاحظ فإنها تهم بقدر من الاحترام أو التقدير والتجليل أو المكانة التي يحتلها شخص ما ضمن مجتمعه الإنسانية التي يتسمى إليها . والشخصية بهذا المعنى عبارة عن قيمة عامة وموضوعية نسبياً ، وذات صلة واضحة بعقليات القيادة .

ومن هذا المنطلق فإن تعريف القيادة يهتم بإنجازات الشخصية والعقليات السائدة التي تميز الشخصيات ويمكن للمراقب ملاحظتها لدى الآخرين . ونظراً لأن السمعة تمثل السلوك الماضي لشخص معين ، فإن كثيراً من العلماء يعتقدون أن الأداء السلوكي المنقضي لأي فرد يمكن أن يكون مفتاحاً لتوقع تصرفاته وسلوكه في المستقبل . ووفقاً للمنهج ذاته ، فإن إدراك وفهم قيادة إنسانية أو تربية معينة يمكن أن يكون مفيداً لتوقع اتجاهات هذه القيادة .

ومن ناحية أخرى ، فإن الشخصية بصفة عامة تشير إلى الهيكل الشخصي ، والحيوية ، والعمليات ، والخصائص التي يمكن أن تفسر وتبين كيفية تصرف كل فرد بطريقة معينة .

وهكذا فإن للشخصية معينين أساسين : أحدهما يتعلق بالسمعة الاجتماعية لفرد معين ، ومن ثم فإنه تعرّف اجتماعي عام ، والثاني يشير إلى البناء الداخلي لفرد معين . ومن الناحية المعرفية النظرية فإن المعنى العام لكل من المصطلحين مختلف عن الآخر تماماً .

تعريف القيادة :

مصطلح «القيادة» يستخدم عادة للإشارة إلى عملية التأثير على أنشطة مجموعة من الناس من حيث تحديد الأهداف والغايات المرجوة وتحقيقها وأساليب الوصول إلى ذلك . وضمن هذا المحتوى فإن القائد يعمل على توجيه أنشطة تابعه أو مرديه ، وتحفيزهم للقيام بواجباتهم بكفاءة وفعالية .

وغالباً ما تتحكم في تصرفات القادة على مستويات مختلفة مجموعة من العادات والأحكام والقوانين والأنظمة التي تبين الطرق والغايات . وعادة يقوم القادة بوظيفة تركيبية تتعلق بمعالجة المعلومات وتفسيرها ، وتوجيه الآخرين إلى كيفية التعامل معها .

ملامح من سمات القيادة الإنسانية والتربوية لـ «عبدالله الفيصل» :

في المملكة العربية السعودية يمثل الأمير عبدالله الفيصل بن عبدالعزيز أحد النماذج الرئيسة بالنسبة للمواطنين من خلال مساهماته المتعددة في مجالات الفكر والأدب والثقافة والإدارة والرياضة ، ودعمه المتواصل للتطور الأخلاقي والسلوكي للكثير من شباب المجتمع السعودي والعربي ، إلى حد أن أصبح سمه أحد أهم الشخصيات العربية في مجالات متعددة ، من ساهموا بشكل إيجابي في التأثير على توجهات وتطور الحركة الثقافية والفكيرية والرياضية في البلاد العربية على وجه العموم ، من خلال رعايته ودعمه وتشجيعه لعديد من المثقفين والمفكرين والرياضيين في مختلف المنتديات السعودية والعربية ، ودفعهم باستمرار إلى تطوير أدائهم وإبداعهم .

وإذا كان البارون الفرنسي بيير دي كوبيرتان⁽²⁾ Pierre de Coubertin يعتبر الرائد الأول في إعادة بirth الألعاب الرياضية الأولمبية العالمية من جديد ، ومؤسس نهضتها الحديثة عالمياً ، فإن سمو الأمير عبدالله الفيصل بن عبدالعزيز يعد بحق رائد الحركة الرياضية والشبابية السعودية ومؤسسها⁽³⁾ (صادق ، 1408هـ) ، ومنظراها ومنظمها الأول ، الذي أرسى

أسسها وقواعدها العريضة القوية ، وحمل مشعلها ، وأثار لها الطريق ، وساهم في تطورها ، وأزال المصاعب والمعوقات من أمامها ، وواجه الصعاب تلو الأخرى على نفس الطريق ، مما مهد السبل أمامها لكي تصبح في الوقت الحاضر في مقدمة الحركات الرياضية والشبابية بين الدول العربية والآسيوية المنظورة رياضياً وشبابياً .

في مواجهة العديد من المصاعب التي واجهت الحركة الرياضية في بداياتها ، ركز الأمير عبدالله الفيصل على ضرورة التحلی بالأخلاق والروح الرياضية والابتعاد عن المشاحنات . ففي إحدى المناسبات الرياضية ألقى الأمير الرياضي كلمة قال فيها : «إنكم جميعاً إخوان وأريد أن أرى لعباً فنياً نظيفاً وروحاً رياضية طيبة تشيع بينكم ، حتى أقول للمعارضين إنني كنت على حق حينما ناصرتكم وشجعتمكم» (القدادي ، 1419هـ : 141) . وتدل هذه العبارات على ما كان يواجه الحركة الرياضية السعودية عموماً من مشاكل ، وما بذلك رائدتها من جهود للتغلب على المعارضة التي كانت تسعى إلى تعطيل ومنع الرياضة أساساً بحججة العنف والتعصب .

تميز الأمير عبدالله الفيصل بالكثير من الصفات القيادية التي أهلته لمارسة قدر كبير من التأثير والنفوذ في كثير من المجالات . ومن ضمن هذه الصفات المميزة لهذا الأمير الإنسان ، والتي تحصل بقدراته القيادية والتأثيرية ، اتصافه بالذكاء العملي والاجتماعي ، وقدرته على التحمل والتعامل مع كثير من المواقف الصعبة والمتباعدة ، وقدرته على الرد والتواصل المرن واللائق ، وتمكنه النادر والقوى من السيطرة على النفس ، وملحوظة تصرفات الآخرين ، إضافة إلى استقرار مشاعري ونفسي يحوز بإعجاب والتقدير .

إن مثل هذه الصفات والسمجايا التي ميزت أميرنا الإنسان ، تمازجت مع عدد آخر من الخصائص الأخرى التي تتمحور في غياب السلبية تجاه الآخرين ، مما مكّنه من مد أوامر الصلة والتواصل والمحبة مع فئات مختلفة من طبقات المجتمع السعودي والعربي .

ومن الممكن تتبع وملحوظة تأثير قيادة سمو الأمير عبدالله الفيصل إنسانياً وتربوياً من خلال تتبع نشاطاته وإسهامه المتعدد من خلال مجالين أساسيين ، أولهما : المجال الرياضي ، حيث تحضّرنا تجربة رياضية ضخمة لأميرنا الرياضي ؛ فقد قاد الأمير عبدالله الفيصل وأنشأ

الحركة الرياضية السعودية واستمر راعياً وقائداً داعماً لها لفترة طويلة . وثانيهما : من خلال الآفاق والمناقشات الفكرية والإنسانية والتربوية التي كانت تخلل بها مجالسه الاجتماعية والأدبية⁽⁴⁾ التي ما فئت تشرع أبوابها للكثيرين منذ عشرات السنين .

في المرحلة الأولى للبناء الاجتماعي السعودي كان أميرنا الإنسان «يهيء الشباب والمجتمع - السعودي - إلى نقلة حضارية وشبابية عظيمة ، لينقلها من مرحلة الفوضى والاجتهداد إلى مرحلة التنظيم والتطور والتقويم والدراسة» (القدادي : 48هـ : 1419) ، وكان هذا التحول يتم بمبادرة وتعزيز من جده الملك المؤسس عبدالعزيز آل سعود ، الذي وضع ثقته فيه وعيشه وزيراً للداخلية التي تولت الإشراف على القطاعات الشبابية والرياضية في تلك الفترة .

ففي المجال الرياضي والشبابي ، ومن خلال تجربة شخصية طويلة لنا ، ومن خلال المعلومات التي حصلنا عليها من مجموعة من المعاصرین ، يمكن ملاحظة الخطوط الأساسية التربوية والإنسانية التي ابتدعها أميرنا الإنسان ، لكي تكون الأساس المتبين التي قامت عليه عمليات صياغة وتأهيل أجيال من القيادات والكوادر الرياضية السعودية التي تمواج بها الحركة الرياضية السعودية حالياً . فمعظم المترعرعين في المجالات الرياضية السعودية إما من الذين تمرسوا وتخرجوا من مدرسة «عبدالله الفيصل» الرياضية والشبابية ، أو من الذين تلذموا على أيدي من انطلقا أساساً من خلال ممارستهم الرياضية في إطار قيادته ورعايته التي شملت كافة الأندية والمخالف الرياضية السعودية .

إن أهم ما ميز القيادة الرياضية لأميرنا الإنسان حرصه الدائم والمتواصل على أن يستمد الرياضيون السعوديون تفوقهم وإبداعاتهم على أسس تربية سليمة ؛ فقد حرص رائد الرياضة السعودية باستمرار على إذكاء الثقة بالنفس والتخلص من عوامل الرهبة والخوف . فبمجرد انتهاء الحرب الكونية الثانية قيض الله للرياضة السعودية رائداً معطاءً مثلاً في الأمير عبدالله الفيصل الذي شمل الرياضة والرياضيين برعايته ، ومنحها ومنتجهم تشجيعه ودعمه المادي والأدبي ، حتى أخذت تتطور سريعاً من خلال إحضار لاعبين مهرة بفضل مساعدات وتوجيهات سموه الكريم (الراشد ، 1406هـ : 9) .

ولتحقيق التطور المنشود وتمهيد الطرق والسلل الملائمة له ، فقد ركزت قيادة «عبدالله الفيصل» التربوية في توجهااتها وارشادتها للرياضيين على ضرورة وأهمية التخلص من عنصر الخوف والتrepid ، وضرورة استبدال ذلك بالثقة في النفس ، والقدرة على تجاوز المصابع من خلال تطوير الذات ، ودفعها دوماً إلى المحاولة المستمرة بهدف تحقيق الإبداع الرياضي الجماعي والفردي . كانت الثقة لدى رائداًنا الرياضي تعني فيما تعنيه الثقة في الآخرين أيضاً ، ومشاركتهم أفراحهم وأتراحهم . وهذه الثقة التي بثها رائداًنا الرياضي كانت العنصر الأول الذي أدى إلى اقتحامآلاف من شباب الوطن المعرك الرياضي والتنافس الأخوي الشريف .

كانت الثقة بالنفس ، التي طلما نادى بها أميرنا الرياضي ، وأكدها في أعماله الرياضية والشبابية وإرشاداته ونصائحه للرياضيين ، تتطلب بالمقابل قدرة على الرؤية السليمة والتقدير الصائب للأمور والأحداث ، وتثير نتائجها ، وضرورة التعرف على الأهداف البعيدة التي يجب على الشباب الوطني السعي لتحقيقها من خلال الحركة الرياضية .

لم تكن الرياضة غاية وهدفاً في حد ذاتها لدى أميرنا الإنسان والرياضي ، ولكنها كانت ولا تزال وسيلة لتحقيق أهداف أخرى . تلك الأهداف التي طلما صمم على تحقيقها ، مؤكداً أهمية العمل الجماعي المنظم ، وضرورة احترام جهود الآخرين وتقديرهم ، إذ إن بلوغ الأهداف والغايات في رأيه يتطلب صبراً ومثابرة وجهداً لا بد منها .

الثقة بالنفس كانت مبدأ أساسياً لدى «عبدالله الفيصل» ؟ ثقته بنفسه دائماً وأبداً أمدت الآخرين من مرويده بقدر هائل من الثقة في أنفسهم ، وثقته في قدرة الأجيال الشابة الرياضية التي رعاها وبنها لتحقيق الإنجاز تلو الآخر كانت مستمدة منه .

وكثيراً ما سعى الأمير عبدالله الفيصل إلى رفع الروح المعنوية⁽⁵⁾ للشباب الرياضي من خلال استخدام أساليب متباينة ، وفي أوقات ومناسبات مختلفة . ويمكن حصر بعض من هذه الأساليب التي اتبعها في النقاط التالية :

- 1 - تحديد أهداف وغايات إيجابية أمام الشباب الرياضي وتوجيهه أنظارهم إليها ودفعهم وتشجيعهم على تحقيقها .

- 2 - إشعار الرياضيين دوماً بمدى تقدمهم في سعيهم إلى تحقيق أهدافهم المحددة .
- 3 - ضرورة اختيار أهداف فردية تتلاءم مع القدرات والمواهب الفنية لكل فرد من الأفراد وتشجيعه لتحسين قدراته .
- 4 - المساواة باستمرار وشفافية بين الأفراد في المكافآت والتضحيات ومكافأة التميزين .
- 5 - إثبات الاحتياجات والضرورات الشخصية لأفراد الجماعة الرياضية ، وتذليل الصعوبات التي يمكن أن تواجههم في حياتهم الخاصة .
- 6 - بث روح الأخوة والإخلاص والتقارب بين أفراد الجماعة الرياضية .
- كانت الروح المعنوية تعني بالنسبة لأميرنا الرياضي رغبة جماعية متوحدة لدى المجموعة الرياضية في سعيها لتحقيق هدف محدد واضح . إنها إخلاص وعمل وحماسة ومثابرة في العمل والتدريب ، وثقة في النفس والزملاء من أجل تحقيق الأهداف المشتركة . ولا ريب أن ارتفاع الروح المعنوية لدى أي جماعة يؤدي إلى زيادة فعاليتها ، وارتفاع إنتاجيتها ، والاقتراب من تحقيق أهدافها (طاشكendi ، آخرون ، 1408هـ : 80) .

في يوم من الأيام تلفت أميرنا الإنسان لكي يختار قائداً لفريقه الرياضي المفضل «الأهلي»⁽⁶⁾ . كان هناك موقف فاصل ، قام به «شاب» قادم جديد ، عرف الأمير الرياضي بال موقف ، نادى الشاب وسأله لماذا كان موقفك هذا ؟ ! . فرد الشاب لأنك قلت لنا ذات يوم «يجب أن تدافعوا عن حكمكم ومبادئكم النبيلة ، وأن تكون لكم الثقة في قدراتكم» . وفي اليوم التالي أصدر أميرنا الإنسان قراره التاريخي بإسناد قيادة الأهلي العظيم إلى هذا الشاب البسيط القادم حديثاً إلى مدرسة ورحاب «عبد الله الفيصل» .

لقد استشفف أميرنا الإنسان قدرة وثباتاً يمكن الاعتماد عليهما باستمرار ، وهكذا كان ، فقد دارت عجلة الأهلي من جديد ، وتناثرت الإنجازات بقيادة وتوجيه أميرنا الرياضي الإنسان . تلك نفحة من مواقف وتصور وعقيرية قيادة «عبد الله الفيصل» وقدرته الفاقعة على الاستشراق وبث وشاشة الثقة في الآخرين ، وتقدير خصائصهم وموافقهم أفضل تقدير ، والتعرف على قدراتهم .

ومن المواقف التي تدل على سمات الشخصية القيادية «عبدالله الفيصل» عندما أعلن في أحد الأيام الخواли عن اعتزاله الرياضة وترك أمور النادي الأهلي ، الذي احتضنه ورعاه حتى شب عن الطرق . وفور إعلان هذا «الاعتزال» ، عمدت فئة محدودة من «المتمنين» للأهلي إلى الابتعاد أسوة بما أعلنه ، ظناً منها أن هذا سيكون نهاية المطاف بالنسبة للأهلي ، وترك الأهلي الكيان والتاريخ والإنجاز ليواجه قدره ومصيره الحتمي ؟ ! .

غير أن رجالاً وشباناً من تخرجوا في مدرسة عبدالله الفيصل الرياضية ، وتربوا في ظل قيادته ، واصلوا أنشطتهم وتدربياتهم وارتباطهم بناديهم بكل ثبات ومسؤولية ، وفي أصعب الظروف ، بعد أن تخلى عنهم بعض «الإداريين والمدرسين» ! . وبعد أسبوع محدودة دعا الأمير الرياضي الكبير إلى اجتماع أهلاً وراوي حاشد لمسؤولي النادي الأهلي ، وأعلن أمام الجميع أنه عرف الآن وتيقن أن الأهلي سيكون بخير ، وأن أبناءه الحقيقيين لن يتخلى عنه أبداً . واستمر يدعم الأهلي بقوة وثبات ، وترك أمر قيادة شؤونه الإدارية والتدرية للأجيال التي تلمنت على يديه ، بعد أن أطهان إلى قوة وسلامة البنية التي شيده على أسس وقواعد ثابتة ومتينة . وهكذا توالى أجيال من أبناءه على قيادة هذا الصرح ، الذي يعيش عصراً زاهراً في وقتنا الحاضر بقيادة نجله الرياضي الرائع والخبير الإداري الحنك ، الأمير محمد عبدالله الفيصل حفظه الله ، الذي أعاد الأهلي إلى سابق عهده ، بحيث أصبح فريقاً عصرياً متطوراً ، أذهل المراقبين والتابعين بعطائه ، وأدخل السرور والبهجة إلى قلوب محبيه ومناصريه ، وأصبح المول الأساس للمنتخبات الوطنية السعودية في كرة القدم ، كما كان الأهلي تماماً في عهد والده الرائد الرياضي العظيم ، أطال الله في عمره ، وتمتع بالصحة والهناء .

كانت الثقة لدى أميرنا إنساناً تعنى دوماً ضرورة التفكير في أننا قادرون على تحقيق ما نطمح إليه من أهداف نبيلة . وكان من الصعب على فتيان مثلنا نحن الرياضيين ، في زمن مضى ، أن تتحقق لبعضنا المشاركة في المنافسات والمناسبات الرياضية الرسمية على مستوى الدرجة الأولى أو المنتخب الوطني . فكان أميرنا إنساناً يأخذ بأيدي الكثيرين من هذا الشباب ويدفع بهم دفعاً نحو المحاولة والمشاركة ، وبختهم دوماً على أن ينضموا بقوة وثبات لكي يحققوا ما يصبون إليه ، وساند كثيرين منهم معنوياً ومادياً حتى أكملوا

تعليمهم ، وتفوقوا في أنشطتهم الرياضية ، واحتلوا مراكز عملية جيدة .

كان الوصول إلى التفوق الرياضي صعباً ، ولم تكن طرقه مهددة وميسرة ، كما يرى بعض الناس ، قياساً على الأحوال والظروف في تلك الحقبة . كان على الشباب أن يتذمروا فرصهم ومراتبهم انتزاعاً ، وكان عليهم أن يتحققوا للإنجازات الرياضية من خلال الثقة بالنفس والاعتماد على الذات ، كما أراد لهم قائدتهم الرياضي وأميرهم الإنسان .

في تلك الأيام الجميلة ، في عقود الستينيات والسبعينيات والثمانينيات الميلادية من القرن الفارط ، تمثل أميرنا الرياضي الإنسان في نظر شباب الحركة الرياضية السعودية ، شهاباً لاماً ، وأنموذجاً رائداً ، وسنداً دائماً ، يأخذ بأيدي الشباب إلى التفوق والإنجاز الرياضي والعلمي على حد سواء . كانت مواقفه ووقفاته الرائعة في دعم هؤلاء الشباب أساساً وقاعدة في صنع إنجازات رياضية كثيرة رائعة ، ليس هنا مجال حصرها أو سردها .

يقول الكابتن أمين دابو ، أحد أبرز المهاجمين الذين عرفتهم رياضة كرة القدم السعودية والعربية ، إن الأمير عبدالله الفيصل «هو أستاذى ومعلمى ولو لا جهوده لما التحقت بالنادى الأهلى الذى عشت معه أحلى سنوات عمري . . . والأمير عبدالله الفيصل صاحب شخصية قوية ومن القلائل الذين يملكون الحاسة السادسة ، فقبل أن تتفوه بما يجول في خاطرك يكون قد فرأ كل شيء في عينيك . . . موسوعة شاملة في كل علوم وفنون وآداب العالم . . . يملك أسلوباً مميزاً في تشجيع اللاعبين ورفع معنوياتهم» (الراشد ، 1405هـ : 77) .

كانت مثل هذه الإنجازات الفردية والجماعية تدرج على مستويات وآفاق متباينة رياضياً وعلمياً وسلوكياً . كان أميرنا الإنسان ، ومع اغترابه بإنجازات أبنائه رياضياً ، غير متوقف كثيراً عند هذا الحد ، وإنما تتبع باستمرار المسيرة العلمية والعملية لكثير من الشباب الرياضيين وغيرهم . وكثيرون هم أولئك الذين حققوا تفوقاً علمياً وعملياً ، وانطلقوا في الأساس من ساحة وزخم الحركة الرياضية الشاملة التي صنعتها «عبدالله الفيصل» بفكره وعقله المستدير ، ووطد أركانها بتخطيطه ومثابرته على الإرشاد والتوجيه العملي والدعم المالي والمعنوي المستمر .

وفي مواجهة مع مفهوم خاطئ اعتقده بعض الناس ، في مرحلة من مراحل التطور الرياضي السعودي ، مؤدّاه أن ممارسة الرياضة من طلاب المدارس سوف يؤدي إلى فشلهم في تحصيلهم العلمي ، لأن الرياضة سوف تشغّلهم ، تصدى الأمير الرياضي لهذه الموجة بطريقة عملية ، ونشر في الصحف ما يؤكد عدم صحة هذا المفهوم ، وأثبت بالدليل القاطع كيف أن من بين الرياضيين من تفوقوا في تحصيلهم العلمي والرياضي معاً ، وكان موقف الأمير الإنسان في هذا الصدد ردود فعل إيجابية كبيرة في أوساط المجتمع السعودي عموماً ، فنلاشت وبالتالي مثل هذه المفاهيم الخاطئة (ساعاتي ، 1413هـ : 25) .

يقول الأستاذ أحمد عيد الحربي⁽⁷⁾ ، أحد عمالقة النادي الأهلي والمنتخب السعودي لكرة القدم ، ورئيس النادي الأهلي سابقاً ، وعضو شرفه ، وعضو مجلس إدارة الاتحاد السعودي لكرة القدم حالياً : إن أهم إنجازات التي حققتها قيادة الأمير عبدالله الفيصل للرياضة السعودية تكمن في استصداره قراراً من مجلس الشورى السعودي في السبعينيات المجرية ، وموافقة الملك عبدالعزيز على هذا القرار ، الذي سمح بعودة الرياضة السعودية إلى ممارسة إنشطتها ، بعد أن كانت توقفت بأمر الدولة نتيجة بعض الأحداث المؤسفة التي تسبّب فيها بعض الجهلة والمتعمّدين . ويضيف الأستاذ أحمد عيد الحربي : إن من أهم إنجازات الأخرى لقيادة الأمير عبدالله الفيصل للحركة الرياضية السعودية تبنيه للنادي الأهلي السعودي وتحويله إلى نادٍ رياضي نموذجي شامل تمارس فيه كافة الألعاب الرياضية ، مما دفع الأندية الأخرى إلى تتبع خطى الأهلي في هذا المجال ، وهو ما أدى في النهاية إلى اتساع الممارسات الرياضية السعودية وساعد اللجنة الأولمبية السعودية على إنشاء اتحادات وتكون مختلطة .

ولم تكن جهود أميرنا الإنسان تربوياً وإنسانياً منحصرة في النادي الأهلي السعودي ، الذي أعاد بناءه وتشييده على أسس جديدة من الانضباط والنظام والتفوق ، وإنما امتدت لتشمل شباب الأندية والمنتخبات الرياضية السعودية في مختلف مناطق البلاد . كانت عملية احتضانه للنادي الأهلي ، رعاية حب وصناعة نموذج يحتذى للتتفوق الرياضي والشبابي والتربوي .

قاد الأهلي والحركة الرياضية السعودية طويلاً برصانة وقوه واقتدار ، فكان عطاوه أئمذجاً ، وكانت قيادته الرياضية والإنسانية مثالاً ومثلاً حاكاه كثيرون ، وتمثلوه به واتبعوا خطواته .

ومنذ أن تبنى الأمير عبدالله الفيصل النادي الأهلي بجدة في عام 1960م (المهندس ، 1400هـ : 16) ، بدأت تظهر ملامح الإبداع والرقي الرياضي على هذا النادي الجماهيري الكبير ، وظهرت جليةً مجهودات الأمير عبدالله الفيصل في هذا النادي الذي أضحي بقيادة الأمير الرياضي ملحمة رياضية معبرة ، مليئة بإنجازات وإبداعات في كافة المجالات الرياضية والثقافية والشبابية والاجتماعية . وبالرغم من تفوق الأهلي رياضياً ، فإن دعم أميرنا الرياضي للإنسان ، لم تقتصر على الأهلي وحده ، وإنما اتسعت لتشمل العديد من الأندية الأخرى كالملال والاتفاق والاتحاد والوحدة وغيرها . فقد كان لسمو الأمير عبدالله الفيصل بن عبدالعزيز في المراحل الأولى للرياضة في المملكة العربية السعودية دور مادي ومعنوي كبير في رعاية كل الأندية التي انخرطت في إطار الساحة الرياضية المنظمة ، حيث كان على اعتقاد قوي من أن دعمه لكل الأندية فيه تدعيم وإثراء للرياضة عموماً ، إذ كان يرى أن المنافسة الشريفة بين هذه الأندية تعد الطريق الأمثل لإبراز المواهب الرياضية ودفعها إلى الأمام .

ومع هذا الدعم والتشجيع فإن الأمير عبدالله الفيصل لم يكن ليتساهم مع مثيري الشغب أو مطلقى الألفاظ النابية أو القيام بحركات مخلة أثناء أداء المباريات والأنشطة الرياضية ، مما قد يتسبب في الإخلال بالنظام . وقد أكد في تصريحات صحفية أنه سيأخذ مثل هذه التصرفات بمنتهى الشدة والحرزم (جدة ، 23 : 1402هـ : نقلًا عن صحيفة البلاد الصادرة بتاريخ 9/6/1370هـ) .

ومن جهة أخرى ، وعلى سبيل المثال وليس الحصر ، فقد ذكر الأستاذ حمزة فيحيى أحد مؤسسي نادي الاتحاد بجدة ، أن «سمو الأمير عبدالله الفيصل كان يتبرع بمبانٍ خمسة آلاف ريال سعودي سنويًا لنادي الاتحاد أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها ، حيث إن هذا النادي كان يمر بضائقة مالية خانقة من فترة إلى أخرى ، وكان هذا المبلغ يعد ثروة كبيرة في ذلك حين» (القدادي ، 106هـ : 1419هـ) . وهذه شهادة باللغة المعنى من مؤسس نادي الاتحاد ،

تدل على بعد نظر أمير الرياضة السعودية ورائتها ، ونيل مواقفه مع كافة الأندية السعودية ، وتساميه فوق كل التعصبات والمحاكمات وضيق الأفق .

وذكر كل من الشيخ محمد سعيد صالح سلامة ، ابن أحد مؤسسي الاتحاد ، وأحد أعضاء شرفه الحالين ، والأستاذان عبدالله سليمان أبو داود وعبدالمجيد سفيان بناجحه ، من إدارات نادي الاتحاد سابقاً ، وأعضاء شرفه الحالين ، أن سمو الأمير عبدالله الفيصل كان يدعم نادي الاتحاد سراً وعلناً في مناسبات متعددة في عقود السبعينيات والثمانينيات المجرية الماضية ، حيث كان النادي يمر بأزمات مالية وإدارية⁽⁸⁾ كادت أن تطيح به لو لا وقفة رائد الرياضة ودعمه وتشجيعه الذي شهد به كثير من رجالات هذا النادي ، كما أثبت في صفحات الكتب والمقالات والوثائق .

إن مثل هذه الشهادات دليل صادق على مواقف الأمير عبدالله الفيصل في دعم الرياضة والرياضيين ، بصرف النظر عن الاتتماء والمشاعر الشخصية . وهناك أمثلة عديدة على مواقف مشابهة لسموه مع العديد من الأندية الأخرى تزخر بها المراجع المتباينة عن الرياضة السعودية . فقد تكرر هذا الأمر مع أندية أخرى كالوحدة وأحد والملال والاتفاق والشباب وأهلي مكة والملال البحري وغيرها ، فقد كان أميناً الرياضي أمل ومحط انتظار الرياضيين (انظر في هذا الصدد ساعاتي ، 1406هـ : 96-100) .

وما فتئ «عبدالله الفيصل» يقود الحركة الرياضية والشبابية السعودية ، ويدفع بالأندية الأخرى لممارعة الأهلي ، ومنافسته وتمثله أنموذجًا ، ومجاراته حركة ونشاطاً وإنجازاً . وإذا كان النادي الأهلي السعودي هو الأنماذج الرياضي الذي صنعه «عبدالله الفيصل» كمؤسسة رياضية شبابية ، فإن الحركة التطويرية الرياضية التي أطلقها رائد الرياضة السعودية تجلت مظاهرها وآثارها فيما بعد على كافة الأندية الأخرى ، ودفعت جموعاً متزايدة من الشباب السعودي إلى الانخراط في ركب التطور والعمل الرياضي والشبابي الذي فجره أميناً الرياضي للإنسان ، وواجه في سبيله العديد من المعوقات والمصاعب في البدايات الأولى ، غير أن سمات القيادة والإصرار ، ووضوح المدف لدبه ، كانت هي الظاهرة في نهاية المطاف .

كان تأثير أميرنا الإنسان يتركز في بعض جوانبه المهمة في صناعة وتجيئ الشباب على وجه العموم إلى استشعار مواقف إيجابية صحيحة تجاه مجتمعهم وأسرهم وأصدقائهم ومحبيهم . فقد حرص هذا القائد التربوي دوماً على توجيه أبنائه الشباب في مختلف المحافل إلى ضرورة توسيع آفاق مداركهم ورؤيهم للأمور ، وضرورة الاطلاع والبصر والاستفادة من تجارب الآخرين . وكان يروى كثيراً من الحوادث والتجارب عن جده وعن أبيه العظيمين ، كما يروي أحداً تدلل مضامينها ومؤشراتها على أهداف وأسس ووسائل نبيلة ، وروايات تفصل سير عظام ملاؤ الدنيا حكمة وعزماً وتبصراً وبصيرة .

كان أميرنا يكتفي بالرواية التي تغنى عن كل شرح أو درس . وبجانب ذلك فقد كانت أحاديث أميرنا الإنسان تدل على تصره ومعرفته العميقه بما يروي أو يقول ، وطالما حض على استخدام العقل كنعمة إلهية تساعده في تفهم الحوادث وتقود إلى طريق الاستئارة والرشاد .

وتبرز السمات القيادية الإنسانية لدى أميرنا الإنسان من خلال أحاديثه المستمرة عن طريقة التفكير والتصرف الإيجابي ، والابتعاد عن سفاسف الأمور والواقف السلبية ، والتيقن عند نقل الأخبار أو الروايات ، وتجنب الكذب أو الغيبة والنسممة . بدلأً من هذا نادي أميرنا الإنسان بضرورة التفكير في أهمية النجاح ، وحضر الشباب على أهمية التفاؤل والعمل ، وضرب من نفسه مثلاً حياً في كيفية الاهتمام بالأصدقاء ومواساة الآخرين ، وحضور المناسبات الاجتماعية التي يدعى إليها ، بصرف النظر عن المستويات الاجتماعية أو المادية لأصحابها .

وكان اهتمامه وسؤاله عن الأصدقاء والمريدين من سماته القيادية الإنسانية الظاهرة ، وكانت سيطرته العجيبة على انفعالاته مداعنة للاحترام والتجالب . ومن السمات الأخرى لقيادة «عبدالله الفيصل» الإنسانية إصراره على دفع شرور الأنفس ، ومساعدة المحتاجين . وبالرغم من اهتماماته ومشاغله الكبيرة في فرات طولية من حياته المديدة ، فقد تبدت خصائص أخرى من تميزه القيادي الإنساني من خلال حالة الصفاء النفسي التي تحلى بها في معظم الأحوال ، وانعكاس ذلك إيجابياً على محبيه ومريدي مجالسه العاهرة ، بحيث ظهر دائماً في صور من التعقل الواعي ، والحكمة المهيبة ، والانضباط النفسي والحركي ، وحسن اختيار العبارات ، والتصريف حيال الازمات في دعوة وسهولة وثبات .

ويشير مارون عبود إلى أن الأمير عبدالله الفيصل كان يستهض على الدوام هم الشباب السعوديين للتطلع نحو المستقبل ، وصاغ في ذلك بعضاً من إبداعاته الشعرية مخاطباً شباب بلاده⁽⁹⁾ ، حيث يردد في إحدى قصائده :

مرحى فقد وضع الصواب
وهفا إلى المجد الشباب
عجلان يتنهب الخطى
هيمن يستدني السحاب
في روحه أمل يضيء
وفي شبيته غلاب

(عبود ، 1954 م : 286)

ويستطرد أميرنا في حث شباب بلاده على النهوض وتحمل مسؤولياته فيقول في نفس القصيدة :

قد فرق الجهل العقيم
وهش للعلم اللباب
ورنا إلى مستقبل
يرقى له من الصعاب
قد راح يستهدي العلا
ويصارع الموج العاب
في الأرض أو في البحر أو
في الجو فوق ذرى الضباب
ذاك لعمري عدة
الوطن الكريم المستطاب
ما المجد يطلب بالمنى
كلا ولا السمر القشاب

المجد يبني بالعلوم
 تهزم عالما العجب
 والعلم راية كل شعب
 ناهض سامي الرغاب
 وعلىه فلتبن الحياة
 ولا نسامون في الشواب
 ولننطلق في عزمنا
 مثل انطلاقات الشهاب
 كيما نرى فوق السها
 كيما نمجّد في المآب
 هذى نصيحة مخلص
 يهوى المجاده والطلاب
 كرمتمـونـي دائمـاً
 فلكلـمـ حـيـاتـيـ ياـ شـيـابـ

(الفيصل ، 1378هـ : 51-52)

ويضيف (بن إدريس) إلى ذلك أن أميرنا للإنسان توجه بالعديد من القصائد الشعرية التي يبحث فيها «شباب بلاده والتحقين على محاربة الجهل ومقاومة الاستعمار ، وتعريف الغرب الجاحد بما للشرق من منن عليه في علومه وحضارته الحديثة ، وما للعروبة من أمجاد وما ثر لم يدون التاريخ الغابر لها مثيلاً». (بن إدريس ، 1380هـ : 87).

الإخلاص في أداء العمل أساس مهم جداً للنجاح ، هكذا كان أميرنا للإنسان يردد دائمـاً ، لا بد أن تخلص في عملك في أي مجال كنت ، تلك نصيحة غالبة كان يزود بها أميرنا الرياضي شباب بلاده في مختلف المناسبات ، وهي نصيحة تلقفها أبناءه الشباب من خلال توجيهاته وورشاته في المخافل والمناسبات الرياضية ، أو من خلال مجالسه الفكرية والاجتماعية العامرة دومـاً وأبداً ب الرجال وشباب من شتى الفئات والمشارب والطبقات . واهتم «عبدالله الفيصل» بضرورة إخلاصه والجد في العمل . كان

الإخلاص في نظره يعني الاهتمام العميق بما نؤديه عن قناعة وحب ، وبدون هذا الاهتمام وذلك الحب لن نصل إلى ما نخطط له من أهداف ، فكرة كانت أو عملاً أو بطلة أو أهدافاً شخصية : الاهتمام والحب في تفكيره هما الأساس في النجاح .

وإذا كان أميرنا الإنسان «عبدالله الفيصل» ، وكما أسلفنا ، شخصية قيادية نادرة على مستويات متعددة ، فإن فن الاستماع لديه يعد ضمن أهم صفاتيه وسماته القيادية المميزة . كانت لديه قدرة عجيبة على الاستماع والإنصات إلى الآخرين ، ومن ثم تمييز وتحليل ما يرمون إليه بسرعة فائقة . وعادة ما يكون رده الصمت المطبق الذي يعني عن كل رد أو رد فعل ، أو نظرة تحمل بعضاً من المعنى الذي يقصده ، أو جملأً وعبارات بسيطة وموجة و مباشرة تصل إلى الصميم ، وتنفذ إلى الأعمق ، لتصل معانيها ومقاصدها إلى المستمع واضحة لا ليس فيها ولا غموض .

إن المتبع لطريقة أميرنا الإنسان في أحاديثه يعلم أن الاستماع إلى أحاديث الآخرين يقتضي عدداً من الشروط المهمة . الاستماع هو إنصات صامتاً ، أن تستمع بكل حواسك ، وبأعين مفتوحة تتركز مباشرة على المتحدث ، وأن يكون المستمع جالساً في حالة توحى بالاستماع مادياً ومعنوياً ، لا مقاطعة على الإطلاق حتى يتنهى المتحدث تماماً مما أراد أن يوصله من معانٍ ومقاصد . في مجالسه العامة بالكثير من الروايات الفكرية والتاريخية والثقافية والأدبية ، يجب أن يكون الحاضرون متبهين دوماً إلى ما بين السطور من معانٍ ومقاصد ، غالباً ما تكون في صور قصيرة وعبرة ، ذلك بعض من فن الاستماع الذي تعلمناه في مجالس أميرنا الإنسان ، التي كانت ، ولا تزال تخر بكثير من الفكر والثقافة والأدب والرياضة وشؤون الحياة .

ومن ناحية أخرى ، كانت سمات قيادة أميرنا الإنسان ترتكز في معظم الأحيان على براعته في أن يكون قائداً قادراً على شد الناس لاتباعه . وربما كان يردد داخلياً ويتسائل عما يمكن أن يقوله أو يفعله بهدف دفع الرياضيين والشباب عموماً لينخرطوا في عملية التطوير الرياضي والشبابي التي أطلقها من عقالها ، واستمر في دفعها سنوات طويلة . إن أفضل القادة هو من يمكن من الحصول على أكبر عدد من المعنعين بأفكاره ودواجهاته . وعادة

فإن الناس يفعلون ما تملئه عليهم عقولهم ، والقائد الجيد هو الذي يتمكن من فهم ما يدور في عقول الناس ، وحركتهم من واقع عقولهم . هنا يشعر الناس أن عقولهم في انسجام تام مع القائد ، وبذلك لا يتزدرون في اتباع طريقه . وهو ما جرى تماماً بالنسبة للحركة الرياضية والشبابية السعودية ، التي تتبع ، وإن تباطأت في بعض المراحل ، خطى رائدها ، حتى أصبحت الرياضة والأشرطة الشبابية تشغل حيزاً كبيراً من أوقات واهتمامات الناس عموماً ، بعد أن كانت قبل خمسين عاماً ، مثلاً ، مثار استهجان ومعارضة من الغالبية الساحقة ، كما تشير كثير من المصادر التاريخية .

القيادة هنا نوع من العمل السيكولوجي ، فإذا استطاع القائد تطبيق طرق القيادة الصحيحة والملائمة ، فإنه يكون بلا شك أكثر فعالية وتأثيراً . إن مهارات القيادة ليست كمهارات الإدارة بحيث يمكن تعلمها ، فالقائد يدرك الوضع السائد ، من خلال ملكاته الفطرية والفكرية ، وترامك خبراته وثقافته العامة ، ومكانته الاجتماعية والسياسية ، مما يمكنه بالفعل من التدخل والدفع باتجاه التغيير المنشود . والقائد يعتمد على مواجهة الأوضاع غير المرضية والانتقادات غير المرغوبة ، والظروف غير المؤاتية ، والصعوبات ، ثم التغلب عليها في نهاية المطاف . وتبين مسيرة الحركة الرياضية والشبابية السعودية ، أن رائدها «عبدالله الفيصل» قد مرّ بهذا الدور الذي أوضحناه تماماً ، وأنه بحكم ملكاته وقدراته وسماته القيادية المميزة ، تمكن بالصبر والأناء و اختيار الظروف الملائمة ، من إدخال عمليات تطوير كبيرة على هذه الحركة ، نقلتها من طور البدائية والعشوائية وبعض من الفوضى ، إلى طور تنظيمي ، ومنافسات شريفة قائمة على النظام . وساهمت هذه التوجهات بدورها في بلورة أدوار الأندية الرياضية السعودية ، ووضع القواعد الأساسية التي تحكم وتنظم شؤون الحركة الرياضية السعودية ، وإيجاد أجيال متعاقبة من الرياضيين والإداريين ، والحكام والخبراء ، والانطلاق إلى المشاركات الخارجية بشكل تدريجي ومستمر .

إن أهم المسؤوليات التي كان يتحمّلها الأمير عبدالله الفيصل تجاه الحركة الرياضية والشبابية السعودية ، بشكل عام ، هي القيام بالدور المردوج ، والمعارض أحياناً ، الذي تمثل في المحافظة والتجدد . فقد كان يحاول أن يحقق الثبات والاستقرار لهذه الحركة دون اضطراب ، ومن ناحية أخرى ، كان عليه أن يجدد في أساليب العمل والتوجهات وطرق

الأداء بما يحقق الدفع المتعدد لبرامجه وأهدافه ، وما يمكن أن يتربّى على هذا من اهتزاز في إطار الحركة ، وربما يسبّب بعضاً من الحيرة والارتباك . فالناس بطبيعتهم يخافون من الجديد لأنّهم أثروا التقديم وعرفوه ، وخبروا حلوه ومره ، أما الجديد فهو في طي المجهول وهم بحاجة إلى أن يكيفوا أنفسهم معه حتى يستوعبوا فوائده .

كان على رائد الحركة الرياضية والشبابية أن يضع في اعتباره أن مقاييس النجاح في العمل هو تحقيق المدفّع منه ، وهذا يقتضي منه تهيئه جو من الاستقرار حتى يسير العمل في إطاره الطبيعي ، وفي الوقت نفسه يحاول بذلكه وبصيرته أن يدخل التجديفات التي يراها مناسبة وبصورة تدريجية . وبعد تهيئه الأندية ومنسوبيها لها ، فإن كثيراً من التجديفات يمكن أن تنتهي بالفشل ، بل قد تموت بعد فترة وجيزة من إدخالها ، لأن القائمين عليها ينصرفون عنها لممارسة الأساليب القديمة التي عرفوها وخبروها . وهكذا فإن التتابع للعمليات التجددية والتطويرية التي أدخلتها رائد الحركة الرياضية والشبابية السعودية كانت تتم بشكل بطيء أحياناً ، إلا أنها آتت أكلها في المحصلة النهائية لتطور التوجهات .

وفي إطار هذا التجديد والتطوير ، يمكن حصر عدد من الخطوات والأولويات الرائدة لسمو الأمير عبدالله الفيصل في المجال الرياضي والشبابي ، نوجزها في السطور التالية :

- 1 - إنه أول من أقام مباريات تنافسية على كأس مقدم من رجال الدولة في المملكة العربية السعودية .
- 2 - إنه أسس وشكل أول اتحاد كرة قدم سعودي ، وكان أول رئيس له وذلك في عام 1375هـ/1955م ، وضمه إلى الاتحاد الدولي لكرة القدم FIFA في نفس العام .
- 3 - إنه أسس وشكل أول لجنة أولمبية سعودية وكان أول رئيس للجنة الأولمبية العربية السعودية ، وذلك في عام 1375هـ/1955م .
- 4 - إنه أول من كون منتخبًا وطنياً سعودياً لكرة القدم .

- 5 - إنه أول من أنشأ إدارة للإشراف على النشاط الرياضي والشبابي في المملكة العربية السعودية ، ممثلة في الإدارة العامة للتربية الرياضية والكشفية في وزارة الداخلية ، وذلك في عام 1372هـ/1952م .
- 6 - إنه أول من بادر إلى إرسال فرق ومنتخبات سعودية لعب خارج المملكة العربية السعودية .
- 7 - إنه أول من استقدم فرقة رياضية أجنبية للعب مع فرق سعودية .
- 8 - إنه أول من قلل ونظم تسجيل اللاعبين في الأندية السعودية .
- 9 - إنه أول من استقدم حكاماً أجانب لإدارة المسابقات الرياضية بالمملكة العربية السعودية .
- 10 - إنه أول من قام بإرسال حكام سعوديين للحصول على دورات تدريبية بالخارج .
- 11 - إنه أول من أنشأ مسابقات كروية على درجات مختلفة في مختلف الألعاب الرياضية .
- 12 - إنه أول من أشرف إدارياً وتربوياً على المنتخبات السعودية .
- 13 - إنه أول من قلل مشاركات اللاعبين الأجانب في الفرق السعودية ونظمها .
- 14 - إنه أول من ساهم في تدعيم أندية خارج المنطقة التي يقيم فيها .
- 15 - إنه أول من نظم وقلل عمليات انتقال اللاعبين بين الأندية السعودية .
- 16 - إنه أول رئيس شرفي لأندية الأهلي والاتحاد والمحلل والاتفاق وأحد وغيرها .
- 17 - إنه أول من قدم مساعدات مالية لأندية الرياضة السعودية .
- 18 - إنه أول من استقدم مدربين أجانب لتدريب فرق رياضية في المملكة العربية السعودية .
- 19 - إنه أول من أبتعث فريقاً سعودياً ليحضر ويشاهد فعاليات بطولة كأس العالم لكرة القدم في لندن عام 1966 .
- 20 - إنه أول من أقر عملية إعطاء اللاعبين فترات حرمة للانتقال بين الأندية بشكل رسمي ومنظم .

- 21 - إنه أول من وضع نظاماً حكومياً للحركة الرياضية والكشفية السعودية .
- 22 - إنه أول من صنف الأندية السعودية ضمن درجات محددة (أولى ، ثانية ، ثالثة) .
- 23 - إنه أول من ثبت انتمامات وشعارات الأندية واعتمد على التسجيلات الرسمية للممتنعين إليها .
- 24 - إنه أول من أنشأ نواة للمؤسسات الحكومية الرياضية في وزارتي الداخلية والمعارف في السعودية⁽¹⁰⁾ (ساعاتي ، 1420هـ ، 156) .
- 25 - إنه أول رئيس شرف سعودي لأندية عربية (الأهلي المصري ، والرييخ السوداني) .
- 26 - إنه أول من توقع وصول منتخب المملكة العربية السعودية إلى نهائيات كأس العالم ، إذ صرخ بذلك لصحيفة ديلي ميرور Daily Mirror أثناء حضوره نهائيات كأس العالم في لندن عام 1966 .
- 27 - إنه أول من أشرف على منتخب سعودي بأمر من سمو ولي العهد (عام 1974 بأمر وتكليف من ولي العهد في حينه ، الملك خالد بن عبدالعزيز رحمه الله ، أثناء دورة الخليج العربي الثانية لكرة القدم التي أقيمت في الرياض) . حيث إن هذه الدورة كانت ولا تزال تمثل أهمية خاصة فيما يتعلق بتضامن ووحدة دول الخليج العربية وترسيخ إلتحاء بين شعوبها .

خاتمة

ارتكتبت هذه الدراسة - في جوهرها الموضوعي - على عدد محدود من المراجع في مجال الرياضة وتاريخ الرياضة السعودية ، وبعض المقابلات الشخصية ، بالإضافة إلى حصيلة تجربة ومعايشة طويلة للباحث مع الشخصية موضوع الدراسة .

وقد حرصت هذه الدراسة بداية وانتهاء - من الناحية العملية على الأقل - إلى اتباع المنهجية التحليلية الوصفية في التعامل مع المادة العلمية المتاحة قدر الإمكان ، وتقديمها في قالب علمي متكملاً ومتسلسلاً تاريخياً ومنطقياً موضوعياً ، وذلك في إطار وظل الخلفية الثقافية والعلمية والرياضية والإنسانية لموضوع الدراسة والباحث معاً ، وما أحاط بذلك من ظروف موضوعية وشخصية وعامة .

وحددت هذه الدراسة منذ البداية مجموعة من التساؤلات أو المعيقات المنشقة ، وخلصت إلى تحليلها واختبارها والتحقق منها في سياق التناول الموضوعي الكلي لموضوع الدراسة ، ومن هذا المنطلق يمكن الإشارة إلى أن هذه الدراسة المختصرة قد توصلت إلى تحقيق النتائج التالية :

- 1 - أن سمات وخصائص القيادة الإنسانية والتربية للأمير عبدالله الفيصل بن عبدالعزيز تمثل بالأساس في نظرته الشمولية الواقعية بأهمية تنمية وتطوير حركة رياضية سعودية شاملة منظمة ، ودفعها إلى الأمام ضمن خطوات وإجراءات موضوعية متوازنة ، تأخذ في الحسبان عامل الزمن والتقاليد والعادات ، وذلك بهدف صناعة أجيال شبابية سعودية قادرة على خدمة وطنها وأمتها ، من خلال العمل الجماعي المنظم .
- 2 - أن الحركة الرياضية السعودية ارتبطت منذ نشأتها العامة بالقيادة الإنسانية والتربية الرائدة للأمير عبدالله الفيصل ، وذلك من خلال أعماله وإنجازاته ودعمه ورعايته

وتشجيعه المادي والمعنوي لها ، مما أفضى في نهاية المطاف إلى قيام حركة رياضية شبابية سعودية منظمة ومنضبطة إلى حد كبير ، مقارنة بغيرها من الحركات في دول أخرى ، حركة استطاعت في المراحل التالية لمرحلة الرائد الرياضي المؤسس ، أن تثبت وجودها على صعد إقليمية وقارية وعالمية . وهي نتيجة منطقية لإنجازات وأولويات وقيادة رائد الرياضة السعودية ، ومؤسس إطارها العام ، وموجه اتجاهاتها وانطلاقتها الأولى .

3 - أن قيادة وتأثير وتأثير الأمير عبدالله الفيصل الإنسانية والتربية لم تكن قاصرة على جهة أو نادٍ أو مجال رياضي أو شبابي معين ، وإنما امتدت لتشمل معظم الأندية والفرق والمخالف والأنشطة والمسابقات والتنظيمات والمشاركات الرياضية والشبابية السعودية ، كما شملت عدداً من الأندية العربية الشقيقة ، فضلاً عن تأثيره وتأثيره الأدبية والاجتماعية والفكرية التي لا تدخل في إطار هذه الدراسة .

وبعد ، فإننا نأمل أن تكون هذه الدراسة مختصرة الأهداف والحجم ، قد حفقت الأهداف التي رمت إليها ، ضمن سياق تحليلي عام عن سمات القيادة الإنسانية والتربية للأمير عبدالله الفيصل بن عبدالعزيز ، إذ طرحت عدداً من الأولويات وإنجازات والموافق والسمات والخصائص الإنسانية والتربية لهذا الأمير الإنسان .

إن النتائج التي تم خوضها عنها هذه الدراسة تؤكد أن الأمير عبدالله الفيصل بن عبدالعزيز هو رائد الحركة الرياضية السعودية ، الذي وضع أسسها الأولى ، وتغلب على كثير من الصعاب التي واجهته في سبيل تنظيمها وفتح مجالات دولية أمام نموها ومشاركتها . كأن معظم الكوادر الإدارية والفنية والتدريبية السعودية ولاعبي الأندية يعتبرون ناجحاً لاحقاً ومنطقياً للعمل الرياضي الضخم الذي قاده إنسانياً وتربوياً أميرنا الرياضي الرائد ، من خلال إنجازاته وتأثيره ، والعدد الكبير من الأولويات الرائدة التي حققها ، بحيث شكلت في مجلتها ومحصلتها النهاية الجمعية بنية أساسية راسخة ، ارتكزت عليها حركة الرياضة السعودية ، وانطلقت منها ملقة إلى آفاق محلية ودولية أرجح وأسمى .

إن كبر حجم الإنجازات الإنسانية والتربوية لقيادة الأمير عبدالله الفيصل يكمن في الواقع في تلك المسيرة الرياضية والشبابية التي قادها على مدى ما يزيد على ثلاثين عاماً ، متخطياً بها ومعها العقبة تلو الأخرى ، واضعاً لها أساساً تنظيمياً راسخاً ، وطاركاً لها تراثاً تاريخياً غنياً ، ودافعاً بها ، من خلال ذلك كله ، أجيالاً متعاقبة من الشباب الرياضي السعودي إلى الانخراط في هذا الإطار ، الذي هو في صالح الأمة والوطن وخيرها . لقد حول «عبدالله الفيصل» الحركة الرياضية والشبابية السعودية من مجرد اجتهادات وتطلعات فردية أو فرعية ضيقة ، وأنشطة تبدو بدائية ساذجة وغير منتظمة ، تكاد تصل إلى حالة من الفوضى ، حوها إلى حركة منظمة منضبطة ، تشمل أنديـة تعطي معظم أرجاء الوطن ، وتنضم آلـافاً من الشباب الذي أقبل على ممارسة مختلف الأنشطة والرياضات ، ضمن أسس تربية وأخلاقية تقوم على قاعدة من التفاس الشـريف والعمل المشترك .

وفي الختام ، فإننا نأمل أن تكون هذه الدراسة المختصرة بداية لدراسة أوسع وأعمق ، في المستقبل إن شاء الله تعالى ، عن القيادة الإنسانية والتربوية للأمير الجليل عبد الله الفيصل ، حلماً نتمكن من الحصول على مجموعة من المراجع الأساسية عـمـن يمكن له الرياضيون السعوديون ، على اختلاف انتماـتهم ، كل الحـبة والاحترام والتقدـير والامـتنان .

مراجع الدراسة

مراجع عربية :

- 1 - ساعي ، أمين ، تاريخ الحركة الرياضية في المملكة العربية السعودية ، دار العلم للطباعة والنشر ، جدة ، ١٤٠٦هـ .
- 2 - القدادي ، محمد ، التاريخ الرياضي في عهد الملك عبدالعزيز ، وكالة القدادي للدعابة والإعلان والعلاقات العامة ، الرياض ، ١٤١٠هـ .
- 3 - عبود ، مارون ، جدد وقدماء : دراسات - نقد - ومناقشات ، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٥٤ .
- 4 - الراشد ، حمد ، دموع وانتصارات ، مطابع سحر ، جدة ، ١٤٠٥هـ .
- 5 - صادق ، حاتم ، الأهل والذهب في خمسين عاماً ، مطبعة الفيحاء ، جدة ، ١٤٠٨هـ .
- 6 - المهندس ، أحمد ، بطل الكؤوس ، شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر ، جدة ، ١٤٠٠هـ .
- 7 - بن إدريس ، عبدالله ، شعراء نجد المعاصرون ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٣٨٠هـ .
- 8 - المنصوري ، علي ، الرياضة للجميع ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ١٩٨٠ .
- 9 - ساعي ، أمين وعمر ، تاريخ الحركة الرياضية في عهد الملك عبدالعزيز بن عبدالرحمن آل سعود ، مكان النشر غير محدد ، ١٤٢٠هـ .
- 10 - الفيصل ، الأمير عبدالله ، محروم : وحي الحرمان ، القاهرة ، مكتب الجامعات ، ١٣٧٨هـ .
- 11 - العجلاني ، منيرة ، عبدالله الفيصل : حياته وشعره ، جدة ، مطابع الأصفهاني ، د. ت .
- 12 - بحث ، تركي محمد ، السجل الرياضي السعودي ، القاهرة ، دار البارز للطباعة والنشر ، ١٤٠٢هـ .
- 13 - طاشكيندي ، أكرم وهاشم بلخي ورشاد دمنهوري ، علم النفس الصناعي والمهني ، جدة ، مكتبة مصباح ، ١٤٠٨هـ .
- 14 - مقابلات شخصية مع بعض الذين عاصروا موضوع الدراسة .
- 15 - بعض الصحف السعودية .

مراجع أجنبية :

- 1 - Kanungo, R. N. and Misra, S. "Managerial Resourcefulness: A Reconceptualization of Management Skills", *Human Relations*, vol. 45 (12), 1992, pp. 1311-21.
- 2 - Pratch, Leslie and Jacobowitz, Jordon, "The Psychology of Leadership in rapidly Changing Conditions: A Structural Psychological Approach", *Genetic, Social, and General Psychology Monographs*, vol. 123 (2), 1997, pp. 169-197.
- 3 - Simon, H. A., Making Management Decisions: The Role of Intuition and Emotion *Academy of Management Executive*, 1987, pp. 57-63.

المواهش

- (1) الأمير عبد الله الفيصل بن عبدالعزيز هو النجل الأكبر لجلالة الملك فيصل بن عبدالعزيز ملك المملكة العربية السعودية (1384-1395هـ) . ولد سمه في مدينة الرياض عاصمة المملكة العربية السعودية في الخامس من شهر ذي الحجة عام 1341هـ ، الموافق 1922م (العجلاني ، ص 17) . والدته هي الأميرة سلطانة السديري ، وله من الأبناء خالد رحمة الله ، محمد ، عبدالرحمن ، سعود ، وطلال رحمة الله ، وسلطان ، وتركي ، وفيصل ، وآية واحدة . كان سمو الأمير عبد الله الفيصل وكيلًا لوالده نائب الملك في إقليم الحجاز في عهد الملك عبدالعزيز ، وتولى وزارة الداخلية والصحة في المملكة العربية السعودية لعدة سنوات ، ويعتبر وبشهادة الجميع رائد الحركة الرياضية في المملكة العربية السعودية .
- (2) بيير دي كوبرتان فرنسي الجنسية (1863-1936م) ، اهتم برياضة البدنية ، وعمل على تحقيق أول لقاء رياضي تنافسي بين فرنسا وبريطانيا ، عمل كثيراً على تقوية العلاقات الرياضية بين الأمم والدول ، وأقام الكثير من المؤتمرات والاجتماعات لقادرة الرياضة الدوليين ، وتوجت جهوده بإعادة إنشطة الألعاب الأولمبية القديمة ، وأقيمت أول دورة أولمبية حديثة في أثينا باليونان عام 1896م . (Webster's International Encyclopedia, 1991, 795)
- (3) يقصد بالحركة الرياضية كافة الأنظمة واللواحة والتعليمات والإدارات والهيئات والأندية والمخالف والاتحادات واللجان والأنشطة والمسابقات والماراثونات والإداريين واللاعبين والمدربين والفنين والحكام والإعلاميين والجماهير الرياضية التي تنتظم جميعاً أو تهتم أو تعمل أو تشارك أو تشاهد أو تتابع بصورة أو بأخرى في كافة المجالات والمضامير الرياضية .
- (4) تعتبر مجالس الأمير عبد الله الفيصل المفتوحة نموذجاً للصالون الأدبي والفكري الذي يؤمن به كثير من المثقفين والمفكرين والأدباء والشعراء والأساتذة والرياضيين ، حيث تدور مناقشات أدبية وفكرية ورياضية على مستوى راقٍ ، وما تزال مجالس سمه العارمة تزخر بكثير من الحركة والنشاط والتفكير والثقافة والرياضة .
- (5) الروح المعنوية هي تلك الروح أو المزاج السائد بين مجموعة من الأفراد التي تميز شعورهم بالثقة في أنفسهم وزملائهم في الجماعة ، والشعور بالولاء والاتساع تجاه هذه الجماعة بهدف تحقيق أهداف مشتركة ، فالروح بهذا التعريف تعني العلاقات الإنسانية بين أفراد الجماعة الواحدة .
- (6) النادي الأهلي الرياضي بجدة ، واجهة ومؤسسة رياضية حضارية مشرفة ، يلقب ببطل الكؤوس والقلعة الخضراء ، حيث تزخر خزاناته بأكثير عدد من الكؤوس والبطولات في كافة الألعاب ، أكبر من أي نادٍ سعودي آخر . تأسس في مدينة جدة بالملكة العربية السعودية في عام 1357هـ ، في أكبر الأقوال والمصادر ، وإن أشار البعض إلى أنه تأسس في عام 1352هـ . ويعتبر حسن شمس رحمة الله المؤسس الحقيقي وأول رئيس للنادي الأهلي بمشاركة مجموعة من الأعضاء الآخرين . وتعتبر الفترة التي تولى فيها الأمير عبد الله الفيصل رعاية وتجويه النادي الأهلي فترة ذهبية رائعة في تاريخ هذا النادي العلماق . ويقود النادي الأهلي في الوقت الحاضر سمو الأمير محمد عبدالعزيز الفيصل ، حيث يعيش النادي حالياً فترة ذهبية رائعة في ظل قيادته .

(7) مقابلة شخصية مع الأستاذ أحمد عبد الحفيظ ، أحد لاعبي النادي الأهلي ورئيسه سابقاً .

(8) مقابلة شخصية مع الأساتذتين محمد سعيد سلامة ، وعبد المجيد باتاجه من رجالات نادي الاتحاد المستتررين .

(9) يعبر الأمير عبدالله الفيصل أحد أهم رواد الشعر المعاصرين في المملكة العربية السعودية ، قوله ثلاث دواوين

شعرية منشورة هي : مجموع : وحي الحرمان ، وحديث قلب ، ومشاعري ، كما يعبر رائداً من رواد الشعر النبطي

البارزين في الجزيرة العربية والخليج العربي . وقد تغنى بعضُ أشعاره وقصائده عدد من الفنانين العرب الكبار

كَامِ كثوم ، وعبدالحليم حافظ ، ومحمد عبده ، وطلال مداح وغيرهم .

(10) مرت الأجهزة الرياضية الحكومية السعودية ضمن أربع مراحل أساسية هي :

1 - الإدارة العامة للرياضة البدنية والكشفة بوزارة الداخلية ، (1372-1380هـ) .

2 - اللجنة الرياضية العليا بوزارة المعارف ، (1380-1382هـ) .

3 - رعاية الشباب بوزارة العمل والشؤون الاجتماعية ، (1382-1394هـ) .

4 - المجلس الأعلى لرعاية الشباب ، الرئاسة العامة لرعاية الشباب ، (1394هـ...) .

مع النقاد

1

بَيْنَ رُؤْيَاةِ الْعَالَمِ وَوَعْيِ النَّازِفِ
قِرَاءَةٌ فِي شِعْرِ عَبْدِ اللَّهِ الْفَيْصَلِ

أ.د. عَزِيزُ الدِّينِ إِسْمَاعِيلُ

1 . لا بد أن نعترف منذ البداية بأن مصطلح «رؤى العالم» Weltanschauung مصطلح نشأ في إطار الفكر الألماني وأصبح شائعاً منذ هايدجر في الربع الثاني من القرن العشرين ، ولكنه لم يصبح معروفاً في النقد الأدبي العربي إلا في الربع الأخير من هذا القرن . والمقصود بهذا المصطلح هو كيف يدرك المرء عالمه الذي يعيش فيه ، أو العالم إجمالاً . وقد صرنا منذئذ نطرح السؤال عن رؤى الشاعر أو الأديب أو الفنان بعامة عندما نريد أن نتحدث عن إنجازه . وهو سؤال لم يطرحه أسلافنا المباشرون فضلاً عن أسلافنا القدامى . وبالقدر نفسه لم يعرفه المبدعون من هؤلاء الأسلاف وأولئك . ولكن ليس معنى هذا أنه يمتنع طرح هذا السؤال عليهم ؛ فما من شاعر أو أديب أو فنان ، في أي مجتمع وأي عصر ، إلا وله رؤى للعالم ، على نحو أو آخر .

من هنا سنسمح لأنفسنا بالنظر في رؤى العالم لدى الشاعر عبدالله الفيصل على نحو ما تراءى لنا من خلال عمله الشعري .

والواقع أن لشاعرنا قصيدة بعنوان (منطق الحق) في ديوانه «حديث قلب» ، يطرح علينا من خلالها رؤية للواقع البائس للعالم الذي نعيش فيه ، فيها إدانة لهذا العالم ، واتهامه بالجهالة والظلم والعدوان ، وفقدان الضمير ، وتكريس الإثم ، وتاريخ العداوة ، وقتل الروح ، وتراجع القيم الإنسانية ؛ قيم العدالة والإخاء والمساواة والحب والأمن والأمان . ذلك بأن هذا العالم فقد نعمة العقل وتنكر لأحكامه ، ففرق في الشور والآثام ، وصار لا مخرج له من أزمته إلا أن يصيب قادة الشر فيه الخسارة ، على الرغم مما توافر لديهم من الأسلحة ، وأن يعرفوا أن السلام هو الحقيقة الإنسانية التي لا بديل لها ، والتي يتنهى إليها سعي الناس ، لينعموا بالحياة في كنفها .

تبدأ القصيدة بالحديث عن عصرنا الذي نزعم أنه عصر التنوير ، والذي يرفع فيه الإنسان منارة العقل ليهتدى بها ، فإذا هو - على التقىض - عصر الظلام والجهالة الذي يكرّس الصراعات الدموية ، و يجعل للغة الحرب والسلاح السيادة . إنه العصر الذي يخرج من مأساة ليدخل في مأساة أشدّ وأنكى :

أيَّ عَصْرٍ لِلنُورِ لَا نُورٌ فِيهِ
غَيْرَ مَا بَانَ مِنْ قِرَاعِ السَّلَاحِ

أيَّ عَصْرٍ هَذَا الَّذِي يَتَبَارِي
فِيهِ حَزَّ الظَّبَابِ بَطْعَنَ الرَّمَاحِ

تَشْرُقُ الشَّمْسِ فِيهِ فَوْقَ الْمَلَّاسِي
وَتَطْلُّ النَّجُومِ فَوْقَ الْجَرَاحِ

في عصرنا هذا ضربت الجهالة أطنابها ، وسادت نوازع الشر في العالم على كل المستويات ، وصار الإنسان فيه مسحوق البدن ، مسحوق الروح . ولا تسأل عن الضمائر اليقطة ؛ فهي عاجزة عن أن تقاوم هذا المد الشرير الساحق . ولا تسأل عن النفوس العالية ، لأنها - فيما صارت إليه من الغفوة - لا تقدر على شيء :

مَدُّ شَطَانِهِ الْجَهَالَةُ وَالشَّدَّ
سَرُّ وَسْعَتِ الْأَجْسَادِ وَالْأَرْوَاحِ

الضمير اليقطان فيه جريح
والنفوس الكبار غير صواح

كل ما هو مشرق وجميل يتوارى في هذا العصر ليحل محله الخراب والدمار . وكل ما هو وديع ولطيف ومسالم يتراجع وينكمش تحت وطأة العنف والجبروت الذي استشرى :

خِرِس العَنْدِلِيبِ فِيهِ وَرَاحَ
تَغْنِي غَرَبَانِهِ فِي الْبَطَاحِ
وَاسْتَطَالَتْ أَشْوَاكِهِ فَتَدَاعَى
هَلَّاً دُوْحَهُ الْوَدِيعُ الْأَقْاحِي

عصرنا هذا يقوم على مفارقة كبرى بالغة الدلالة على نمط الحياة التي يعيشها الناس ، حيث توافر للبشر كل مقومات الاستئارة ومع ذلك فإنهم يتخبّطون في الظلام ، يعيشون في قلب النور ولكنهم يفتقرُون إلى النور :

بَشَرٌ نَحْنُ عَائِشُونَ مَعَ النُّورِ
وَلَكُنَا بِلَا مَصْبَاحٍ

ونحن ندرك من هذه المفارقة – كغيرها من كثير من المفارقات – كيف يطفئ عصر السلب على عنصر الإيجاب لكي يستبعده وينفيه ، كيف يزخم الشر الخير ليخرجه من دائرة الفعل إلى فراغ الصمت ، كيف يُغيّر كل ما هو قبيح على كل ما هو جميل فيتحول دون أن يستمتع البشر بحياتهم استمتاعاً حقيقياً ، كيف يكون نفي القيم الإنسانية أو غيابها هو ما يشكّل الخاصية المميزة لمنظومة العلاقات التي تسود في هذا الزمان . وعلى هذا التحوّل تراءى الحياة في منظور الشاعر غارقة في السلب والغياب :

لَا إِخَاءِ يَرْهُو فَنَاثِمُ خَدِيهِ
وَلَا قَلْبٌ مِشْفَقٌ مِسْمَاحٌ
لَا رِبْعٌ يَخْضُو ضَلَالَ الْحُبِّ فِيهِ
بَلْ عَدَاءٌ تَدْمِي بِهِ كُلَّ رَاحٍ

أين من غيّنا غياب جهل
 كنّ بالأمس مثل هوج الرياح
 أين من عصرنا السلامه والأمن
 وقد بات مصدر الأتراح
 كلنا فيه نشكي غيبة الصفو
 ونهفو لعذب عيش قراح
 كلنا مدلنج بليل بهيم
 لأنّا نسير سير الأضاحي

وحين تفتقر الحياة إلى الأخاء والسماحة والحب والسلامة والأمن ، ويغيب عنها الصفو
 والعيش القرير ، فماذا تكون وماذا تكون فيها سوى ظلمات نضرب فيها على غير هادى
 (أتنا - كما قال الشاعر «بلا مصباح») إلى مصير مأسوي بشع ?

هذه المعاینة النافذة لعلم القبح في هذا العصر ، ولالمأساة التي تتحرك نحوها حياة البشر
 فيه ، جعلت الشاعر يرفع عقيرته بالتعني بالتعني بالقيم الإنسانية الغائبة ، داعياً - وإن صدر هذا
 الدعاء بلغة التمني - إلى إحلالها في موقعها الطبيعي والضروري لحياة البشر ، ونفي كل ما
 هو مضاد لها ، بل معاد وقاتل لتلك الحياة ، حيث يتمنى الشاعر أن يتحول هذا الوجود
 المسؤول الكثيف للحزن ليصبح منبع الأفراح ، وواحة تنعم في ظلّها الأرواح ، لا يسمح
 فيه من الأفعال إلا بما هو خالق بالإنسان ، ويتنفي منه كل ما يمثل جريمة في حق
 الإنسان . إنه الوجود الذي يعلى من شأن منطق الحق ، ويسوّحي في أحکامه العدالة
 والرفق والأمن والكرامة :

ليت هذا الوجود يمسى ويغدو
 واحدة للصفاء والأفراح
 ما تُحلَّ الأخلاق فيه مباح
 وسجال الآثام غير مباح

منطق الحق شرعة الكل فيه
لا احتمام فيه لغير السماح
وحي أحكامه العدالة والرفق
وأمن الامسأء والإصباح
ليت هذا الوجود ينعم بالعقل
وبالمكرمات خضر الماتحى

هذا هو الوجه المشرق الذي يتمناه الشاعر لهذا العالم ، حيث يتغى منه الظلم والخوف والذلة والمهانة ، والتفرقة بين الأبيض والأسود من الناس ، ومياله الكبير على الصغير بغير حق ، والتفرقة العنصرية في أشكالها المختلفة :

لَا اُنْيَنِ الْمُظْلُومُ فِيهِ شَجَرٌ
بَيْنِ خَوْفٍ وَذَلَّةٍ وَنَوَاحٍ
أَوْ دَمْوعَ الْمُضْعِيفِ تُسْكِبُ هُونًا
تَحْتَ أَقْدَامِ جَائِرٍ سَفَاحٍ
لَا فَرْوَقٌ فِي الْحَقِّ بَيْنَ صَغِيرٍ
سُودٍ بَغْيَ الْحَجَى وَغَيْرِ الصَّالِحِ
وَكَبِيرٌ مِنَ الْعَتَاهِ الْوَاقِحِ
لَا امْتِيَازٌ فِي الْعَرْقِ، فِي الْحَجْمِ، فِي الْلَّوْنِ، إِذَا كَنْ فِي نَفْوِسِ صَحَاجِرٍ

واوضح أن الشاعر إذ يمني تحقق هذا الوجه المشرق يدرك ملامح الوجه البشع لعلينا الراهن ، حيث يكال فيه بسمكيالين ، ويتمهن فيه القوي الضعيف ، ويستبعد فيه الأبيض الأسود ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، ويأخذ الصغير المتواضع بما لا يؤخذ به الكبير المتجرّب ، وتدعى فتات من الناس لنفسها التميّز على سائر الخلق .

ترى ماذا يتوسع الشاعر أن يصنع وقد تكشف له وجه عالمنا القبيح؟ . ماذا يملك هو وغيره من شعراء العالم إزاء كل ما يمارسه طغاة العالم من عدوان على إنسانية الإنسان؟ .

الشاعر كان ، وسيظل دائمًا ، في مقدوره أن يصنع الكثير . إنه لا يملك السلاح الفتاك بالبشر الذي يملكه الآخرون ، ولكنه يملك ما هو أقوى وأبلغ أثرًا ؛ يملك الكلمة ، والكلمة أمانة ورسالة . ومن ثم توجه شاعرنا — مستشعرًا مسؤوليته — بالنداء إلى شعراء العالم :

سادة الشعر ، يا سلاف عبير
الفكر ، يا نفح عَرْفَه الفوّاجِ
أنذروا قادة الشرور بخسر
رغم ما اكتظ بينهم من سلاح !
بلغوهم أن السلام هو الحق
وأفياؤه ظلال الفلاح !
علّموهم حصافة القول والفعل
وقولوا لهم بصوت اللاجي !
أيها المشترون بالحرب نصراً
لذة النصر في العقول الصواحي

دور الشعراء إذن — كالقادة الرسل — أن ينذروا «قادة الشرور» بالخسار في نهاية المطاف ، وبأن سلاحهم الفتاك لن يحميهم مدى الدهر ؛ لأن العدوان والباطل لا يغولان إلى أصل الوجود وأُسّ الكون ، وإنما يقوم الوجود على أساس من السلام والحق ، «والسلام هو الحق» — على حد قول الشاعر . ولكن ثنائية السلام والحق لا تنفصل — في الواقع ، وفي منظور الشاعر — عن العقل ، الذي سبق أن تمنى للوجود أن ينعم به (ليت هذا الوجود ينعم بالعقل) . ومن هنا تشكل هذه البنية الثلاثية : العقل ، والحق ، والسلام ، ركائز الرسالة التي يحملها شاعرنا إلى العالم .

والواقع أن شاعرنا شديد الإيمان بقيمة السلام الذي يؤازره العقل ويقوم على الحق . ولكن السلام في هذا العالم قد صار لا يتحقق بمجرد الإرادة العاقلة ، بل من خلال دحر كل أشكال الظلم والبغى التي تقض مضاجع الناس وتحرمهم الأمن والأمان . بعبارة

أخرى لا بد من «مشرع البغي» حتى تلوح في أفق العالم «تبشير السلام» .
في قصيدة بعنوان (درب النصر) ، في ديوان «حديث قلب» ، يتحدث الشاعر عن
انتصار العرب في حرب سيناء (1973) ، يهيب الشاعر بمن يسميهما في مستهل القصيدة
ليوث الحرب ورجال الحلم (العقل) أن يصرعوا البغي من أجل أن يجل السلام :

يا ليوث الحرب في يوم الوغى
ورجال الحلم إن حلّ السلامْ
أشروا بالنصر من رب الورى
ما بقيتكم في التحام ووئامْ

* * *

إن درب النصر بالإيمان مشروط المصيرْ
ومنال العزَّ بالإقدام دانٍ ويسير
فاحملوا من هب الإيمان أقباساً تغيرْ
واصنعوا من مشرع البغي تبشير السلامْ

وهذا ما تحقق على أرض الواقع في سيناء ، حيث انتصرت إرادة السلام على أشلاء البغي
والبغاء . وهذا ما يهيب الشاعر بالتاريخ أن يسجله :

أيها التاريخ سجَّل إتنا
قد ثارنا لعلًا أمسِ حظيمْ
ورددنا الشر عن طغيانه
وسحقنا مارد البغي الأثيمْ
نحن للحق جنود ، نصرنا
أبدَ الدهر على الحق مقيمْ

ومن كل هذا يتضح لنا أن رؤية الشاعر للعالم في كليته لا تنفصل عن رؤيته للواقع الذي تعيشه أمته ، حيث ما زالت أجزاء من الأرض العربية واقعة تحت نير البغي الآثم ، وفي مقدمتها «القدس» . وإذا كان أعداء الحق العربي قد سلوا تلك الأرض ظلماً وعدواناً ، وإذا كانوا قد طغوا ما شاء لهم الطغيان ، فإن الشاعر في قصيده المسماة (قل للفدائين) يبدو لنا كما لو كان قد تنبأ بما يجري في ارض الواقع اليوم من تصدي الفدائين لأولئك الطغاة بالسلاح لا بالخطب والكلمات ، من أجل أن يستخلصوا الحق السليم ، وكأنه يشد على أيديهم إذ يقول :

قل للفدائين قد آذنت
شمس العدا بعد الفدا بالغيابِ
وبان فجر الأمل المشتهى
 Zahyi ro'i Tashraq fihi ar-Ragab
وليلنا بعد اشتداد الدجي
ينفض عن برديه ثقل الضباب
وأصبح المدفع مرسالاً
للظلم الباغي وليس الخطاب

ثم هو يوجه الحديث بعد ذلك إلى مدينة القدس ، وكيف أن الفدائين أقسموا أن يتأنروا لها ولكل الدماء الزكية التي سفكت في ساحتها ، مؤكداً أن الأمل في النصر النهائي ما زال حياً ، وأنه يجيء مع ضوء الفجر ، بعد ليل طالت عتمته :

يا قدس ، يا مهد السلام ، انتهى
عهد الملمات وذاك الربا
وجاء عهد الصدق ، عهد الفدا
يحل فجرًا زاخراً بالعطاء
إن الفدائين بعد الذي
عانيت من شتى صنوف البلاء

قد أقسموا أن يثأروا للعلا
للطهر مسفوحًا ، لراكي الدماء

* * *

ليل الأسى ولئ بلا رجعة
فاستقبلني يا قدس فجر الضياء

2 . وحين نصل إلى هذا المدى في رؤية الشاعر للعالم ، ول الواقع المرير الذي يتمثل في بقعة عزيزة من وطننا ، يأتي السؤال عن روئته لنا ، من نحن ، ثم عن روئته لنفسه ، من هو ؟ ذلك بأن الشاعر الحقيقي هو أكثر الناس وعيًا بذاته وibern يتنمي إليهم .

وفي هذا الإطار يؤكّد الشاعر انتماءه العربي والإسلامي ، واعتزازه بهذا الانتماء :

نحن ، من نحن ؟ . هدا قادة
ربنا الله وهادينا النبي
لغة الصاد نَمَتْ أُعراقا
وروتنا بالدم المتخبِ
نحن في المشرق والمغرب من
سُطُرَتْ أمجادهم بالذهبِ
ملأوا الآفاق عدلاً وهدى
بكتاب الله خير الكتبِ

وهو إذ يتحدث في هذا السياق إلى أبناء المغرب الأقصى يلح على تأكيدعروبيتهم ، فهم
وأبناء المشرق العربي إخوة :

لكمو نحن كا أتم لـنا
إخوة ، أبناء أم وأبِ
نفتدي بالروح ما يكريكم
مثل ما تقدوننا في الكُرب

وهو يناديهم بأصولهم الضاربة في أعماق التاريخ ، في رافي العروبة : قحطان وعدنان :

يا سرة المجد في مغربنا
وبناة العز من كل أبِ
فخر قحطان وعدنان بكم
يتجلّى في الحبي اليعري
وبنوك ، وبنو أبايك
عرب من عرب من عرب

هذه هي رؤية الشاعر لنا ، لقوماتنا وأصولنا المشتركة . وشعره ينضح في عمومه بثنته الكبيرة في قدراتنا . ترى كيف كانت رؤيته لنفسه ؟ .

نحن نعرف أن الشاعر جعل من عبارة «وحي الحرمان» عنواناً لأحد دواوينه ، بما يشي بأن كل ما اشتمل عليه الديوان إنما أتجهه مشاعر الحرمان التي عاشها الشاعر . وأكثر من هذا أنها نجد الشاعر في مقدمته لديوانه يبدأ بأن يطرح على نفسه السؤال : هل أنا محروم حقاً ؟ . وإذا كان يرى أن الحرمان «مرادف للشقاء أو بداية له أو هو دليل عليه» ، فإنه يجعل الحرمان نقضاً لما نسميه السعادة ، فإذا فقد المرء الإحساس بالسعادة فهو محروم . وبهذا المعنى يشرح الشاعر نفسه ، ويفسّر معنى حرمانه .

والشاعر حر في أن يفهم نفسه كما يريد ، وأن يختار كما يشاء اللافتة الدالة عليه ، ولكنه يريدنا على أن نقرّه على ما يريد عندما يختار للديوان ذلك العنوان . وإذا نحن أخذنا بالتحليل «السيميولوجي» للنصوص كان علينا أن نصدقه ، حيث يدعونا هذا التحليل إلى الوقوف على عنوان الكتاب بوصفه عتبة من العقبات المفضية إلى النص والمتعلقة به . والعنوان هنا صريح لا يحتمل التأويل . ومع كل هذا فنادرًا ما انساق النقاد وراء ما يقوله الشعراء عن أنفسهم ، بل لعلهم يفكرون عندئذ في معكوس ما أراد لهم الشعراء أن يعتقدوه . على أنني لن أذهب هنا إلى هذا المدى ، وإنما أود أن أقول إنني أنظر في جملة من قصائد شعرية تتسم بالضرورة إلى شاعر ولكنها لا تعبر عن حياة هذا الشاعر كلها ، بل تعبر - كما وصف طه

حسين ذات يوم قصائد المتنبي (انظر : «مع المتنبي» ، ص 379) – عن لحظات في حياة هذا الشاعر . وعندما أتأمل في هذه القصائد أجده أنها موزعة توزيعاً يكاد يكون عادلاً بين شعورين متضادين ، تستطيع أن تقول إنهما السعادة والشقاء ، أو التحقق والحرمان ، أو النجاح والإحباط ، أو الانتصار والهزيمة ، أو ما شابه من هذه الثنائيات المتضادة . وعلى هذا الأساس فإنني أتردد كثيراً في أن أرى خلال هذا الشعر أو وراءه شاعراً محروماً على طول المدى ، ولكنني أرى شاعراً يلعب لعبة الحب ، معناً فيها . وكل لعبة شروطها و نتيجتها ؛ تكسب في مرة وتتسر في أخرى ، وقد تخسر في مرات عدة ثم تكسب في مرة فإذا بها الكسب يعادل كل تلك الخسائر وقد يزيد عليها . وبهذا يتحقق ما بين أيدينا من قصائد الشاعر . وليرأ من شاء آخر قصيدة في ديوان «وحى الحرمان» ليعرف منها أن الدهر – مهما بخل وعاند – يسمح أحياناً بتحقيق الأماني . واقرأ إن شئت معنى قصidته في هذا الديوان نفسه ، التي يعارض فيها أمير الشعراء أحمد شوقي ، والتي تحمل عنوان (في روضة الموى) ، لترى أن ما يسمح به الدهر الشجاع أحياناً قد يعوض أقصى وأقسى عذابات الحياة . تقول القصيدة :

قد ساءلتْ من أنت؟ قلتُ أنا الذي
قضيت عمرِي مدنفًا أهواكِ

وأطعْتَ عيني في الغرام وخافقني
أقضى الليالي السود في نجواكِ

و«الليالي السود» هنا كناية عن العذابات التي يعانيها الإنسان عندما يخلو إلى نفسه في هدأة الليل وتحت جنح ظلامه . ماذا تراه عندئذٍ يصنع؟ :

أرنو إليكِ – على بعادكِ – مثلما
يرنو الحزين لساطع الأفلاكِ

وأوثّ للنجم المسهد لوعتي
يا ليتني – بعد النوى – أفالكِ

هذا ما كان . أما الآن وقد سمح الدهر باللقاء وحقق للشاعر أمنيته فتأتي لحظة
الاعتراف :

ما كت أؤمن بالعيون و فعلها
حتى دهنتي في الموى عيناكِ
الحسن قد ولأك حقاً عرشه
فتحكمي في قلب من يهوالكِ
قلبي كما تبعين ، إلف صيابة
قد مل كل فريدة إلاكِ
بالله يا أمل الحبيب ترقني
إني وربك في الموى مضناكِ

وأمام هذا الاعتراف الذي توج تلك المحبوبة على عرش الحسن («والغولي يغرّن النساء» - كما قال شوقي) هل كان منها إقبال؟ . هل كانت استجابة؟ . المشهد الذي تصوره القصيدة في نهايتها يذكرنا بما نعرفه في المسرح أحياناً وفي كثير من أنماط القصص الشعبي باسم «النهاية السعيدة» . في الأجزاء الأولى من القصيدة كان الحب هو المتكلم عن نفسه ، أما في الأبيات الثلاثة الأخيرة الممثلة لنهاية القصيدة فإن المحبوبة تصبح في مركز المشهد ، وصاحبة الفعل في البيتين الأول والثاني منها ، ثم يأتي البيت الثالث والأخير ليجمع بين الحب والحبية في وحدة سعيدة :

فرنَتْ إلَيْ وقد تألق لحظها
أفديه من لحظ رنا فتاكِ
ونضت عن الوجه الوسيم وتمتنَتْ
يا روحه الظماء على رواكِ
وتعلق الروحان في روض الموى
فتشملت حتى غبت عن إدراكي

وهكذا ، من خلال هنا العناء الروحي ترول كل آثار الضياع والمعاناة والعذاب أو الحرمان إن شئت ، التي كانت قد استبدت بالحب ، ليتعش الحب في قلبه ، إذ هو يجني في آخر المطاف - ثمرة الحلوة .

وكأنني لم أخذ برأية الشاعر لنفسه على أنه نموذج الإنسان المحروم فإني أرى - من خلال شعره كذلك - أن «الغريبة» هي التي تشكل الخلفية الحقيقة لمعاناته ، وذلك لأن الغريبة لا تتعلق فحسب بتجارب الحب البخطئة وما يصحبها من معاناة ، بل تتعلق كذلك بجملة العلاقات التي تربط بين المرء وغيره من الناس ، فضلاً عن الأهل والأقرباء والأصدقاء . وبعبارة موجزة أقول : إن غريبة الذات أفاد أثراً في حياة المرء من أي إخفاق في تجربة عابرة . إلخاف في تجربة حب قد تعوضه تجربة حب آخرى ناجحة فنذهب بكل آثاره السلبية ، أما الغريبة فالخلاص منها عسير ، خصوصاً غريبة الذات في موطنها .

وفي ديوان «حديث قلب» قصيدة تحمل عنواناً مباشراً هو (غريبة الروح) ، يستهلها الشاعر بالإفصاح عن نوع غريبته وعن أشكال تجسدتها :

غريبي غريبة المشاعر والرو
ح وإن عشت بين أهلي وصحابي
أبداً أنشد المساء فالقى
حيثما رحت شِقْوَة الحس جنبي
أزرع السود والحنان وأُسقي
واحة الحب من روافد قلبي
فأرَى الشكّ والجحود وألقى
نائات الأشواك تملأ دربي

إنها غريبة الذات في موطنها ، وبين أهلهما و أصحابها ، وهي - كما نوهنا - أقصى أنواع الغريبة . هذه الذات التي تريد أن تناول حقها أو حظها من جمال الوجود ، والتي تبذل من نفسها في سبيل تحقيق ذلك كل ما تطيق - هذه الذات التي تسعى لتوطيد أواصر الحب مع الآخرين ، لا تجد من هؤلاء الآخرين إلا الجحود والإنكار . وأنكى ما يؤمن الذات أن

يجحد الناس سعيها ، وأن ينكروا حقها ، بخاصة حين يأتي هذا الجحد وهذا الإنكار من لدن الأهل والأصدقاء .

ثم تأتي في القصيدة بعد هذه المقدمة فقرة من ثمانية أبيات هي بمثابة تفصيل لما أجملته المقدمة ، تعقبها فقرة من ثمانية أبيات كذلك ، يبث فيها الشاعر آلامه وأحزانه في زمان تحكمه الأهواء الطائشة :

وتکاد الأحزان تطوى ضلوعي
وأنين الأشعار يروي نواحي
وغزتني الآلام حتى براني
زمن مثقل بهوج الرياح

وهو الزمن الذي سبق أن عرفنا ملامحه ومقوماته في منظور الشاعر ، وكأن الشاعر لا يستشعر غربته بين أهله وصحابه فحسب ، بل يرى ذاته غريبة كذلك في إطار هذا العالم . وهو لذلك يجد نفسه مضطراً لأن يزهد في صحبة الناس وفيما يأخذون من صخب ، مؤثراً التوحد مع ذاته وضميره الخاص :

أنا أحيا في البعد عن صَبَّ النا
س لأبقى في صحوتي معْ ضميري
لِي صنمتي واهسي وسكوني
ولكم كل متعة وجبور

ومرة أخرى ، إذا نحن نظرنا في الديوان الذي يحمل عنوان «وحى الحرمان» استوقفتنا فيه قصيدة بعنوان (أين مني ؟) ، ففيها يردد الكلام عن أحزان الغربة التي تؤرق نفس الشاعر ، وذلك من خلال التماهي بينه وبين الطائر الذي فقد موطنها وقد معه أليفه . وهذا التماهي متزع فـي تأكيد من خلاله حميمية المشاعر وصدقها . ولأنه يمثل – في قراءتنا – ظاهرة بارزة لدى شاعرنا فسوف نفرد له مساحة مناسبة من الكلام هنا . أما الآن فلتنظر كيف تمّ هذا التماهي .

يا طير هيچت آلامي وأشجاني
بما تعنيه من ألحان وملائ
بي مثل ما بك من أحزان مفترب
فالكلل منا وحيد ما له ثان
بعثت شکوای ألحاناً مرتلّة
وأنت شکواك ترجيع لأنلاني
تشکو فراق رفیق كنت تائفه
أما أنا فشكاتي بعد أوطناني

أحزان الغربية هي إذن العنصر المشترك بين الإنسان (الشاعر) والطائر (الوديع)؛ ذلك لأنَّ كلاًً منهما يعيش الوحدة، ولا يجد لنفسه أنيساً أو متنفساً إلا من خلال ما يشهه من شكوى: الطائر يشكُّو فراق إلَفَ ، والشاعر يشكُّو غربة المكان . غير أنَّ المكان عند الشاعر غير مقصود لذاته ، ولكنه مرتهن بالعنصر البشري الذي استكمل به المكان جماله . ولذا يتساءل الشاعر :

أين المصيف وأيام به سلفت ؟
وأين يما طير أحبابي وخلاني ؟

.....

في ظلمة الليل أرعاها وترعاني ؟
وأين - لا أين - ساعات مفضلة
كانت - بما راح فيها - خير أزمانى ؟
أيام كنّا وذاك الروض يجمعنا
جمع الأزهار في باحات نيسان

المكان ارتبط إذن بالزمان، وهو معاً صنعاً الإطار الذي اكتسب الأهمية من خلال العنصر الإنساني الذي اشتمل هذا الإطار عليه.

ومرة أخرى تطالعنا في هذا الديوان نفسه قصيدة عنوانها (يا ناعس الطرف) ، التي يعارض فيها شاعرنا (نونية) شوقي كذلك ، وهي القصيدة التي قالها شوقي في غربته عندما نفي إلى إسبانيا . وهذا العنوان حري أن يذكروا بقول شوقي كذلك في (نهج البردة) : يا ناعس الطرف لا ذلت الموى أبدا ! .. لكن هذا لا أهمية له إلا من جهة أن قصيقتنا التونية هنا تستهل بهذه العبارة :

يا ناعس الطرف قد فازت أعادينا

واستبشرروا بمناهم في تجافينا

وكف عنا كؤوس الصفو ساكبها

وعاد بالشجو والأحزان يسقينا

وودعتنا أمانى الوصل مسرعة

حتى غدونا بمنأى عن أمانينا

واستسلمت لظلام اليأس أنفسنا

إلا العلالات من ذكرى تلاقينا

وكان بالأمس شادي الورق يطربنا

لكته إذ يغنى اليوم يشجينا

فهذا الاستهلال قد أخفى عنا - في البداية وإلى حين - ما هنالك من تماهٍ بين الشاعر والطائر ، على نحو ما بز في قصيدة شوقي منذ اللحظة الأولى (يا نائع الطلع أشباء عوادينا) ، وفي قصيدة شاعرنا كذلك ، (أين مني ؟) . لقد أخفى النداء هنا (يا ناعس الطرف) النداء القديم (يا نائع الطلع) ، لكن البنية النحوية المشتركة بين الندائين ، بالإضافة إلى الاشتراك بين القصيدين في الوزن والقافية ، يجعلنا نستعيد غرابة شوقي لكي نقرأ في صوتها غرابة شاعرنا . إن شكرى الغرية إلى ناعس الطرف أو إلى نائع الطلع سواء . وإذا كان نائع الطلع قد غاب وراء ناعس الطرف فإن (شادي الورق) في البيت الخامس يبرز في المشهد شاكياً مصابه وعدباته . والمؤكد أن ناعس الطرف (المنادى هنا) ليس هو نائع الطلع (المنادى هناك) ، لكن الندائين معاً ، شأنهما شأن القصيدين ، يستبطنان شعور الغرية .

ولقد نوهت منذ قليل بعلاقة التماهي بين الشاعر والطائر ، حيث تلوذ الذات بما يجاسها وتتوحد معه ، ليكون في هذا عزاء لها عن وحدتها أو شعورها بالغربة . الواقع أن هذا النهج يغري الشعراء بل الفنانين عموماً ، لأنه يتيح مساحة لإنضفاء والبوج عن طريق الإيحاء لا التصرخ . وشاعرنا ينهج هذا النهج في بعض قصائده باقتدار . وللأهمية المعنوية والفنية لهذا النهج أسمح لنفسي أن أضيف إلى حالة التماهي السابقة حالتين آخرتين أو أكثر ، يتكشف من خلالها بعض محاولات الذات استبطان ذاتها والوعي بها .

في الحالة الأولى نقف على تماهي ذات الشاعر مع الليل في ديوانه «حديث قلب» :

أنا والليل ساهران حيari
شفنا السهد واحتوانا الوجومُ
والسكون الرهيب يطوي رؤانا
بطلام يطوف حيث نهيمُ
كلنا شارد الخطى ، غير أني
مشخن بالجراح وهو سليمُ
هو يرعى النجوم أني تبدت
وأنما أطبقت عليّ الممومُ

إن الذات والليل هنا يتماهيان في أشياء كثيرة : السهر والخير والسه德 والوجود والسكون والظلم وشروع الخطى ، وكل ذلك يؤكد الألفة بينهما ، ولكن الأهم هو أنه يكشف ضمناً كيف أن الذات مسكنة بتلك المشاعر الأليمة . على أنه إذا كان التماهي يعني التطابق في كل شيء بين الطرفين فإن الذات والليل يعودان فيفترقان في الآخر الذي يتركه وقع الأشياء عليهما : الذات تصبح مشخنة بالجراح والليل يظل سليم البدن ، والذات أطبقت عليها المموم في حين راح الليل يرعى النجوم . ومن خلال هذا التماهي ، أو هذا الاتفاق والاختلاف ، تتأكد معاني الضياع والغربة التي عهداها لدى الشاعر .

وَكَا تَمَاهَى الْذَّاتُ مَعَ الطَّيْرِ وَاللَّيلِ فَإِنَّهَا تَمَاهَى كَذَلِكَ مَعَ الْكَائِنَاتِ الطَّبِيعِيَّةِ . انْظُرْ فِي
الْقُصْبِيَّةِ نَفْسَهَا كَيْفَ تَمَاهَى الْذَّاتُ مَعَ الزَّهُورِ :

وَحْشَتِي وَحْشَةُ الرَّزْهُورِ عَدَاهَا
رِيقُ الْطَّلَلِ وَاحْتَواهَا السَّمْوُمُ
فَتَعْرَّتْ مِنَ الطَّيْبِ وَأَمْسَتْ
ذَابِلَاتِ الْأَغْصَانِ وَهِيَ هَشِيمُ

قد يقول قائل هنا إن الأمر لا يعلو «تشبيه» وحشة الذات بوحشة الزهور ، وقد يتسامح ويقول إنه «تمثيل» وحشة الذات بالحالة التي تصير إليها الزهور حين يصيّبها الجفاف وتحيط بها ريح السموم . . . إلخ . لكن هذا في الواقع من شأنه أن يسقط العلاقة التي ربطت في هذين البيتين ربطاً حسماً بين الذات والزهور حتى لقد بدت لنا الذات من ورائها هزيلة وناحلة ، تشكو العربي والنبيول . إن الذات إذ تماهى هنا مع الزهور لا تكشف لنا فحسب عن مكون مشاعرها ، بل تكشف كذلك عن وعيها بالكائنات المختلفة التي تحيط بها في هذا الكون الفسيح .

ومن أجل هذا - وعلى غير المعتاد لدى الشعراء - نجد شاعرنا حفيتاً بالليل ، مؤنساً به ، ومدافعاً عنه كما لو كان مثله - كائناً حياً جديراً بالتعاطف معه :

أَيْهَا الْلَّيْلِ يَا أَلْيَفَ سَهَادِي
يَا نَدِيمِي إِذَا جَفَانِي النَّدِيمُ
يَا أَنِيسِي فِي وَحْدَتِي وَعَذَابِي
يَا صَدِيقَاً عَلَى الْوَفَاءِ يَدُومُ
مَخْطَىءٌ مِنْ يَقُولُ عَنْكَ مَقْيَتٌ
كَاذِبٌ مِنْ يَقُولُ عَنْكَ بَهِيمُ

ثم يقدم الشاعر في خمسة أبيات أخرى «مسوّغات» هذا الدفاع ، لكي ينهي القصيدة بهذا النداء :

أيها الليل يا نجي حنيبي
 أنت أحلٌّ ما أرجو وأروم
 فالصفاء الذي حلّتَ أنيس
 والسكون الذي بعثت رحيم

وأنتقل الآن إلى حالة أخرى يتم فيها التماهي في شيء من الخفاء وبصورة ضمنية ،
 فيتحقق من ذلك جمال في الأداء يبلغ به الشعر ذروة تحققه ، وأقصد بهذا تلك الأبيات
 الخمسة التي وردت في ديوان «حديث قلب» ، في قصيدة بعنوان (شعر حبيبي) ،
 يستهلها الشاعر بقوله :

شعر حبيبي مرسل خلفهُ
 غاللة تسبي عيون الورى

أما الأبيات الخمسة فهي :

قال حبيبي للصبا مرة
 هيا انشقى من شعرى العنبرى
 فهبت الأنسام متاحلةً
 تلفح منه ما اختفى وانبرى
 ولم أدع منه ولا خصلة
 إلا وعلتها هياماً برى
 تشبعه ضمماً وشمماً فلم
 تتركه إلا بعد أن بعثرا
 كأنها الصادي رأى منهالاً
 فعبّ منه كل قطر جرى

وسنكون من أشد الناس براءة ، أو سذاجة إن شئت ، إذا نحن صدقاً أن الأنسام
 صنعت كل ذلك في شعر تلك المحبوبة . والذي نفهمه هنا ونظممن إليه هو أن الذات
 تماهت تماماً سرياً وضمنياً مع النسمات فإذا هي تسند كل ما قامت به من فعل إلى هذه

النسمات . وبعبارة أخرى تماهت الذات مع النسمات ، ذلك العنصر الطبيعي ، واتخذت منها قناعاً لرغباتها . وقديمأ تحدث عالم النفس «فرويد» عن «الإسقاط» وعن «اللاشعور» الذي يتحاشى أن يستخدم في التعبير عن نفسه ما من شأنه أن يصطدم بالأعراف وبالقيم الاجتماعية السائدة . وإذا فلا بأس بأن تمسك النسمات (اللهيفية !) بخصلات شعر الحبوبة وتشبعها ضمماً وثماً ثم لا تتركها إلا وقد بُعثرت وفقدت نظامها . وهذا هو جوهر الشعر الصحيح : أن يقول شيئاً ويضمّر شيئاً آخر .

3 . الواقع أن الذات الشعرية تصطليح حيلاً كثيرة من حيّل التخيّي والإفصاح معًا ، وفي الوقت نفسه ، فهي «تونسن» الطبيعة حيناً ، و«تموضع» ذاتها في غيرها ، أي تجعل من ذاتها «آخر» تتحرّك نحوه وتتجه بالحديث إليه ، حيناً آخر . وهي حيّل فنية بالغة الرهافة ، يتحقق بها الشعر في مستوياته العليا ، خصوصاً إذا جاء اصطناع هذه الحيّل عفوياً ولم يكن نتيجة تكّلف . والواقع أن شاعرنا يحسن استخدام هذه الحيّل التي تضفي على الشعر نوعاً ممّا أحب أن أسميه «الغموض الكاشف» .

ومن قبيل أنسنة الطبيعة ما نعاشه في قصيدة «لست أدرى» ، حين تقف على الأيات الخمسة الأخيرة منها :

أنت أغلى من الحياة وأحلى
من نشيد الصفاء في ميلادي
أنت نفح الطيب يملأ دنيا
ي ويفي أريجه في امتدادِ
فاللتقت نظرة العيون الحيامي
واحتفى الدوح بالهزار الشادي
واستراح الفؤاد بعد عناء
واختفت آهة الأسى والبعادِ
وانتشينا بعد النوى والتنائي
نشوة الروض أمطرته الغوادي

فالبيتان الأولان خطاب من الذات إلى «آخر» يقول السياق إنه المحبوبة . والأبيات الثلاثة الأخيرة هي بمثابة الاستجابة لذلك الخطاب . انظر إلى الفاء التي سبقت الفعل في قوله : «فاللقت». وفي البيت الأول منها يستوقفنا هذا الخبر الذي يقول : «واحتفى الدوح بالهزار الشادي» . والفعل «احتفى» معطوف على الفعل الذي يستهل به البيت «اللقت» ، وهكذا أصبح المشهد أمامنا كما يصوّره هذا البيت يتمثل على النحو الآتي : الذات الشعرية المتكلمة «المحب» تلتقي من خلال النظر مع ذات المحبوبة في جانب المحب . وفي جانب آخر يحتفي الدوح بالطائر المغرد الذي يحيط عليه . والآن ، ما العلاقة بين هذين الجانبين من المشهد ؟ . ما العلاقة بين المحب والمحبوب في جانب ، والطائر والدوح في جانب آخر ؟ . الواقع أن الطائر يجسد دور المحب حين يلوذ بالدوحة يتفيأ ظلامها فيعني لها أعدب الألحان ، وأن الدوحة تجسد دور المحبوب إذ تختفي به وتتصت إليه . وعندئذٍ تبدو الدوحة والطائر المغرد وقد تخلصا من صفاتهما الطبيعية واكتسبا الصفات الإنسانية . غير أن هذا التحول ليس مهماً في ذاته ، ولكن أهميته تأتي من التماهي مرة أخرى في هذا السياق بين الذات الشعرية (الذات الحبة) والطائر من جهة ، وبين المخاطبة (المحبوبة) والدوح من جهة أخرى . فإذا رأينا الدوح حفيأاً بالهزار أدركنا أن المحبوب كان في ذلك السياق حفيأاً كذلك بالذات الحبة . ودون أن أدخل هنا في تفصيل الشروح العلمية المتعلقة بالتحليل النفسي أكتفي الآن بلفت النظر إلى الدلالات الرمزية للشجرة وللطائر من منظور ذلك التحليل . ففي هذه الدلالات ما يدعم ما ذهبنا إليه من أنسنة الشاعر للطبيعة ، للدوح والهزار على السواء .

ولا شك في أن حفاوة المحبوب بالذات الحبة هنا هو الذي أتّج راحة الفؤاد وانخفاء الأسى - على نحو ما . يقول البيت الثاني . بل أكثر من هذا يمكننا أن نتساءل عن «الانتشاء» الذي يحدّثنا به البيت الأخير ، والذي يطابق انتشاء الروض حين يتهيأ له سحاب مطر . هذا الانتشاء ، أليس كذلك نتيجة لفعل الحفاوة التي لقيتها الذات الحبة من الذات المحبوبة ؟ . ولذلك - إذا أنت رغبت في شيء من معطيات التحليل النفسي - في إمكانية التماهي بين الروض والذات المحبوبة من جهة ، والسحاب المطر والذات الحبة من جهة أخرى ، على أساس من دلالة كل من الروض (الأرض) والسحاب (الماء) الرمزية .

هذا فيما يتعلق بأسننة الطبيعة . أما موضعه الذات فلها شواهد عند شاعرنا ، نقف منها هنا – لضيق الحيز – على قصيده (كبرباء) .

في هذه القصيدة يصدر الخطاب عن الذات الشاعرة ، ولكن إلى من يوجه هذا الخطاب ؟ . وكما قد ألفنا في قصائد أخرى أن يكون المخاطب هو المحبوب ، لتعلق الأمر به بصورة مباشرة ، ولكننا نتحرى هذا المخاطب فلا تجده ، إذ تعيّب سماته المميزة عن المخاطب في هذه القصيدة . وبعبارة أخرى أقول إن العلامات الدالة على أنوثة المخاطب لا أثر لها ، بل ربما كان النقيض هو الصحيح ، أي أن المؤشرات الذكورية هي التي تم عن هذا المخاطب . ترى تكون الذات الشاعرة ، صاحبة الخطاب ، هي نفسها المخاطب ؟ . هذا ما لا مندوحة عنه . وفي هذا يتمثل ما أعنيه بموضعه الذات ، حيث تجعل الذات من ذاتها موضوعاً تتجه إليه بالخطاب كما لو كان شخصاً آخر . وهكذا تصبح هذه الموضعية للذات حيلة فنية أخرى يبيحها الشعر للذات لكي تقضي من خلالها بذات نفسها . أما لماذا اللجوء في الشعر إلى هذه الحيلة فسؤال نجيب عنه بعد أن ننظر في القصيدة .

تبدأ القصيدة فقرتها الأولى بهذين البيتين :

لا تشُكْ لي همْ الموى فالموى
داء وبعض الداء صعب الدواء
ولا تقل لي كم لحت الرؤى
عن درب محظوظ يجيد الجفاء

وكلا البيتين يبدأ بصيغة نهي حاسمة : لا تشُكْ ! لا تقل ! وهذه الصيغة أهمية كبيرة سوف نبيّنها بعد قليل ، ولكن المهم هنا هو أن ذكر المحبوب في البيت الثاني يؤكّد أن هذا الخطاب موجه إلى ذات ذكورية .

وتبدأ الفقرة الثانية بهذين البيتين :

سلني عن الحب ولا تشُكْ لي
واستبدل الآهات بالكبرباء

فالدمع إن تسفحه خلف المدى
يجفوك ، لا يجديك غير الشقاء

وفي البيت الأول منها احتشدت صيغتان للأمر وصيغة للنهي ، شكلت في مجموعها خطاب الذات الشاعرة (حين نذكر الذات الشاعرة فإننا نقصد دائمًا الذات التي تتكلم في القصيدة ، سواء عن نفسها ، أو إلى غيرها ، أو عن غيرها) ، ومضمون هذا النهي وذاك الأمر يؤكّد ذكرية هذا المخاطب . الواقع أن هذا الأمر يصبح محسوماً نهائياً عندما نصل في الفقرة نفسها إلى قول الشاعر :

لا تشُكْ لي ظلم حبيب جفا
ففي الجفا يختال دل الرضا
ولا تقل خانك من لم تخن
عهداً له ، فالقول محضر افتراء

فالذى عرفناه دائم الشكوى هو الحب حين يجفوه المحبوب ، ومن ثم يتوجه إليه خطاب الذات الشاعرة أن يكف عن الشكوى لأن هذه الجفوة مصطنعة ، باطنها الرضا ولكن في تدلل ..

ثم تأتي الفقرة الأخيرة من القصيدة فيطالعنا في مستهلها هذان البيتان :

لا تشُكْ لي وانس الموى إنه
تضحية يرخص فيها العطاء
وارتح من الحب وأعابه
إن شئت عيشاً سائغاً كالغفاء

أول البيتين مبدوء بنهي والآخر مبدوء بأمر ، وهما يمثلان مع سائر الأبيات التي تحمل في القصيدة هذه الصيغة أو تلك – نوع الخطاب الصادر عن الذات الشاعرة . فهو خطاب يعلن ظاهره كـ تعلن صيغه التحويه أنه موجه إلى «آخر» مخاطب ؛ أي ليس إلى الذات نفسها ، أو إلى «آخر» غائب . ولكننا لم نعرف – وقد قرأنا القصيدة في إمعان – كنه ذلك الآخر المخاطب ، إذ المخاطب لا بد أن يكون له حضور عملي أو ملحوظ ، وهذا ما خلت

منه القصيدة . ولا يقى بعد كل هذا إلا أن نعود لنؤكد أن الذات الشاعرة قد موضعت نفسها فصارت كأنها «آخر» يمكن توجيه الخطاب إليه ، فهي تخاطب نفسها - في الواقع - إذ توجه الحديث إلى هذا الآخر .

ونعود الآن إلى السؤال : ما الذي يلجم الذات الشاعرة إلى هذه الحيلة ؟ .

في الكلمة التي صدر بها صلاح لبكي ديوان شاعرنا «وحي الحerman» وردت عبارة يصنف فيها هذا الكاتب شاعرنا ضمن شعراء الرومانسية . ولا بأس على وجه العموم بهذا التصنيف ، وإن كان الأمر يتطلب بعض التدقيق . ولكن ما علاقة هذا بسؤالنا ؟ .

الواقع أن شعراء الرومانسية عودونا أن يحدثونا عن أنفسهم بضمير المفرد ، أيـ الـ «أنا» ، فهم يثنون كل مشاعرهم وكل مخاوفهم وطموماتهم وكل آلامهم وأمالهم ، من خلال ضمير المتكلم هذا ، وعندئـ نلتقي بهم في القصيدة وجهاً لوجه . وفي وسعـ أنـ أـ ذلك علىـ كـثيرـ منـ المـواضـعـ فيـ قـصـائـدـ شـاعـرـناـ ،ـ الـ تـحـدـثـ فـيـهاـ الذـاتـ الشـاعـرـةـ بـضـمـيرـ المـتكلـمـ .ـ وـ فـيـ هـذـهـ المـواضـعـ تـكـوـنـ الـأـغـلـبـ الـأـعـمـ مـنـسـوـبـةـ إـلـىـ هـذـاـ الضـمـيرـ ،ـ كـاـ تـتـسـمـ بـالـمـباـشـرـةـ وـالـتـقـرـيـرـةـ .ـ وـ الـغالـبـ أـنـ يـنـشـأـ عـنـ هـذـاـ الأـسـلـوبـ تـأـثـيرـ مـحـدـودـ لـدـىـ المـتـلـقـيـ ،ـ مـهـمـاـ يـكـنـ مـنـ تـفـجـعـ الـأـنـاـ .ـ وـ الـسـبـبـ فـيـ هـذـاـ هـوـ هـذـهـ الـمـباـشـرـةـ ،ـ وـ الـفـنـ فـيـ جـوـهـرـهـ مـنـاـورـةـ وـمـداـرـةـ وـمـراـوـغـةـ .ـ إـنـ تـصـرـيـحاـ مـثـلـ «ـقـتـلـتـنـيـ عـيـنـاهـاـ»ـ إـذـاـ وـرـدـ عـلـىـ لـسـانـ ذـاتـ شـاعـرـةـ لـنـ يـكـافـيـءـ فـيـ تـأـثـيرـهـ السـوـالـ الـذـيـ طـرـحـتـ لـهـ ذـاتـ أـمـ سـيـفـ أـيـكـ؟ـ .ـ

قد يقال إنـاـ تـحـدـثـ هـنـاـ عـمـاـ يـعـرـفـ بـالـأـسـلـوبـ الـخـبـرـيـ وـالـأـسـلـوبـ الـإـنـشـائـيـ .ـ وـصـحـيحـ أـنـ صـيـغـةـ السـوـالـ هـذـهـ ،ـ شـائـهـ شـائـهـ صـيـغـتـيـ الـأـمـرـ وـالـنـهـيـ الـتـيـنـ وـقـفـنـاـ عـلـيـهـمـاـ فـيـ القـصـيـدةـ ،ـ تـنـتمـيـ إـلـىـ الـأـسـلـوبـ الـإـنـشـائـيـ ،ـ وـلـكـنـ الـمـسـأـلـةـ أـكـبـرـ مـنـ مجـرـدـ تـصـنـيفـ أـسـلـوبـيـ شـكـلـيـ ،ـ فـالـسـوـالـ بـطـبـيعـتـهـ ،ـ شـائـهـ شـائـهـ الـأـمـرـ وـالـنـهـيـ كـذـلـكـ ،ـ يـفـتـرـضـ تـفـاعـلـاـ بـيـنـ طـرـفـيـنـ بـالـضـرـورةـ ،ـ فـيـ حـينـ أـنـ التـقـرـيـرـ لـاـ يـنـشـئـ بـالـضـرـورةـ هـذـاـ التـفـاعـلـ .ـ لـذـلـكـ آثـرـتـ «ـذـاتـ الشـاعـرـةـ»ـ قـدـيـماـ (ـأـبـوـ فـرـاسـ الـحـمـدـانـيـ)ـ أـنـ تـتـوجـهـ إـلـىـ «ـالـآـخـرـ»ـ (ـالـحـبـوـيـةـ)ـ بـالـسـوـالـ :ـ «ـفـنـكـاتـ لـهـ ذـكـ لـهـ ؟ـ ؟ـ ؟ـ ؟ـ ؟ـ ئـأـنـ صـيـغـةـ السـوـالـ أـكـثـرـ فـاعـلـيـةـ فـيـ هـذـاـ السـيـاقـ ،ـ وـمـنـ ثـمـ أـكـثـرـ تـأـثـيرـاـ .ـ

وعلى هذا الأساس نقول - عوداً إلى قصيدتنا - إنه لما كان قد تبين لنا أن من وجهت إليه الذات الشاعرة أوامرها ونواهيها في جملة الأبيات التي أوردناها ، هو «آخر» ذكورى يتماهى مع هذه الذات ، إذ لا احتمال لمخاطب آخر غيره - لما كان الأمر كذلك فقد تطلب هذا قيام الذات الشاعرة بهذه المناورة من أجل أن تتجنب البوج المباشر والسطح ، ولكى تتحقق قدرأً من الحيوية والإيحائية في المشهد . وأعني بالمناورة هنا موضعتها لذاتها ، أي جعلها من ذاتها موضوعاً قابلاً لأن يخاطب ؛ فهو يؤمن مرة ، وينهى مرة ، ويوجه إليه السؤال مرة ، وهلم جرا .

وإذا كانت هذه المناورة تتحقق - كما حفقت هنا - مزية فنية على مستوى التأثير الجمالي للأداء الشعري فربما كانت دلالتها لا تقل عن ذلك أهمية . والدلالة التي لا نجد عناه في استنباطها الآن تمثل في أن الذات إذ تموض ذاتها فإنها تكون عندئذ قد تنبهت بالضرورة إلى هذه الذات تتبهاً خاصاً ، نستطيع معه أن نقول إن الذات أحذت تعى ذاتها . الواقع أن هذا المستوى يجاوز مستوى البوج التلقائي المباشر ، والفرق بينهما هو الفرق بين أن ننفع بالحياة وأن نتأمل في هذا الانفعال . ولم يكن عيناً أن تأتي الفقرة الأخيرة من قصيدتنا على النحو الآتى :

لا تُشكُّ لي وانس الهوى إله
تضحية يرخص فيها العطاء
وارتح من الحب وأعبائه
إن شئت عيشاً سائعاً كالغفاء
فالحب لا يدرك أسراره
إلا صبور مغرق في الوفاء
اما الذي يُشقّيه داء الهوى
ولا يرى في الحب غير العباء
خير له ترك الهوى جانبًا
فراحة العيش كعيش الإمام

فهذا الخطاب يعكس وعي الذات الشاعرة التي جاوزت مرحلة الانهماك في الأشياء وفي الحياة إلى التأمل فيها ؛ مرحلة الانفعال بها إلى التفاعل معها ، أو لنقل – بلغتنا الاصطلاحية المعهودة – إنها الذات التي جاوزت مرحلة «الغنائية» لتدخل في مرحلة «الدرامية» .

4 . الواقع أننا إذا تأملنا في ديواني «وحى الحerman» و «حديث قلب» ، وبخاصة في الأخير منها ، لن يكون من الصعب الوقوف على تلك القصائد الناحية نحو الدرامية ، أي تلك التي تتحقق فيها الظاهرة التي عبر عنها ذات يوم الشاعر والكاتب المسرحي الألماني «برتولد برتخت» بكلمة اشتتها لها هذا الغرض هي كلمة *gestus* . ومن الصعب ترجمة هذا الاصطلاح في الكلمة واحدة ، لكنه يعبر عن لب «الدراما» وجواهرها ، حيث تجسد الكلمة الفعل وتماهي معه ، أي تصبح الكلمة فعلًا والفعل الكلمة . وعلى هذا الأساس يمكن التفريق بين ما هو غنائي وما هو درامي . والقصائد التي أشير إليها هنا هي تلك التي تبرز فيها ، أو في أجواء منها على الأصح ، هذه الخاصية ، حيث يتم التحول عن صوت الذات الغنائي الأحادي ، لتدخل الذات في تفاعل مع المخاطب الآخر ، أيًا كان هذا الآخر .

ولأن هذه المسألة فرعية على وقوفنا على وعي الذات الشاعرة لذاتها ، فإنني أكتفي بأن أقف عند مثل يتضمن منه هذا الاختلاف .

لتفق قليلاً عند قصيدة (حطام الحب) من ديوان «حديث قلب» . منذ البداية يأتي إلينا صوت الذات الشاعرة مطلقاً من «أنا» ها اللصيق بها ليعلن عن جملة من المشاعر التي تعانى منها هذه الذات :

أنا في حيرتى أموت وأحيا
كل يوم ، وأدمعي لي شهود
أنا بين الأمس المضيّ واليو
م غرام عن الماء بعيد

أشهر الليل كالنجوم براها
حزن غمّاً ، وهدّها التسهدُ

وتستمر هذه النغمة «الفنائية» الشاكية بعد ذلك بضعة أبيات حتى نقرأ :

كان ظني أنّ التقى الحب دوحاً
مخملياً يزينه التغريدُ
فإذا بالمشيم يملاً درسي
وجراح الأسى بقلبي تریدُ
فتساءلت من أنا؟ وتراءى
لي أنسى ، وقال : ماذا تریدُ
قالت أهوى الموى وأعشق حسناً
زاده الصدق والوفاء الفريدُ
قال : هذا وهم ، فلا تسترده
ضرماً خاف ناره الجلمودُ
فاسترخ في ظلال حب حطيم
هذه الصبر واحتواه الجمودُ
لست إلا بقياً غرام هشيم
هو من عالم الموى مطرودُ

وهنا يتحول الصوت المنفرد الشاككي الذي يتمركز فيه «الأنّا» على نحو ما تعلنه الأبيات الثلاثة الأولى - يتحول شيئاً فشيئاً ليدخل بنا إلى حوار درامي واضح . وهذا التحول يتم منذ اللحظة التي تقف فيها الذات وقد افصلت عن ذاتها (بعد معاناة طال مداها في الماضي) لتأمل في هذه الذات وتتساءل عن حقيقة «من أنا» ، وإذا بالماضي يتجسد (يتموضع) فيصبح كائناً حياً آخر يتحاور مع الذات (التي هو في حقيقة الأمر ليس سوى تجسيد لماضيها) في مشهد درامي :

أنا : من أنا ؟ .

هو : مَاذَا تَرِيدُ ؟ .

أنا : أهْوَى الْحَوْى . . .

هو : هَذَا وَهُم . . . فَاسْتَرِحْ . . . ! (إِلَّخْ)

ولست أظن أن الفرق بين درامية هذا المشهد وغناية تلك الأبيات ما زال في حاجة إلى فضل بيان . وكل هذا يؤكد لنا أن رومانسيّة شاعرنا لم تكن على طول المدى رومانسيّةً أحادية الرؤية وغنايّة المترنح بل كانت في رؤيتها للعالم ، وفي غريته المكانية والنفسيّة ، وفي مواجهته لذاته وتأمله فيها ومساءلته إياها ، وفي مواجهته للأخر – كانت في كل هذا نازعة إلى شيء غير يسير من الدرامية . ولا شك في أن هذا المترنح قد حقق للشعر بعدهاً جمالياً إضافياً بقدر ما كان مسعفاً للذات الشاعرة في أن تطرح علينا – نحن قراء هذا الشعر – رؤيتها للعالم ووعيها بذاتها .

**شَبَائِيَّةُ التَّضَادِ وَشَمْوَلِيَّةُ التَّكَامُلِ
فِي شِعْرِ عَبْدِ اللَّهِ الْفَيْصَلِ
دِرَاسَةٌ اِسْلَامِيَّةٌ**

أ. د. لمياء باعشن

يقف الشاعر الأمير عبدالله الفيصل في بيته التعبيرية عند سفين بارزتين من وسائل التعبير الفني لهما تأثير كبير على شعره هما المقابلة والطابق ، فيتجلى المجاز في نصوصه تجلياً قائماً على المفارقة إما على مستوى النطق أو التركيب أو الدلالة . وقد لا تميز تجربة الشاعر بمجرد استخدامه لهذه المحسنات البدوية الدارج استخدامها في الشعر العربي منذ عصوره الأولى وحتى وقتنا الحالي ، فهي تعد من أبرز مقومات الشعر التي ارتکر عليها البلاغيون لبيان علامات جودته . ويتحدث حازم القرطاجي في «منهاج البلاغ» عن التأثير الفني لهاتين السمتين فيقول : «إإن للنفس في تقارن المتماثلات وتشافعها والتشابهات والتضادات وما جرى مجرها تحريكاً بالانفعال إلى مقتضى الكلام لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والتشابهين أمكن من النفس موقعاً من سنج ذلك لها في شيء واحد . وكذلك حال القبح . وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكاً لها . وكذلك أيضاً مثل الحسن إزاء القبح أو القبح إزاء الحسن مما يزيد

بغطة بالواحد وتخلياً عن الآخر لتبيين حالة الصد بالمشول إزاء ضده . فلنلذك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجياً (القرطاجني ، ص 44) . ولكن وفراً استخدام هذه التركيبة الأسلوبية وكثرة اطرادها وأيضاً تنوعها في المدى والوظائف والتركيب على نحو ملحوظ جعلها ظاهرة واضحة تغلب في شعر عبدالله الفيصل ، فهي لا تتغلغل في النسيج اللغوي لقصيدة أو قصیدتين فقط وإنما تسحب على قصائد الديوانين «حديث قلب» و«وحى الخرمان» وتجاور الجزء فيما إلى الكل .

وقد حفلت قصائد عبدالله الفيصل باستخدامات متعددة لهاتين الوسائلتين الأدبيتين انعكست على اختياره للكلمات والجمل والتركيبات التحوية والعناصر البنائية والمواصف الدرامية ، مما أدى إلى هيمنة الثنائيات المقابلة على صوره الشعرية . وإن نحن أمعنا اللام عن الحالات اللغوية التي هي مناط التشكيل الثنائي في تلك القصائد ، فإننا نكتشف أن الطابق والمقابلة ما هما سوى نواة دلالية تأخذ سمتاً معيناً عنده يكاد يكون مدخلاً لخصوصية مكانته الشعرية وأهميتها . ويؤكد محمد الحادي الطرابلسي على القيمة الدلالية للمقابلة حين يقول : «تأتي المقابلة بمختلف أنواعها وأشكالها لتعزز الدلالة في البيت ببيان وجه الصلة العميق بين شيئين يتضادان في الظاهر من حيث الدلالة عادة» (الطرابلسي ، ص 121) . وبوضع القصائد المخرومية تحت مجهر الرصد ، تتحدد الملامع العامة لهذه الرواية الثنائية في تشكيل الصور الشعرية ، وتظهر كنمط إيداعي ذي خصائص فكرية ونفسية معبرة عن ذات الشاعر بكل احساساتها ومنطبقاتها وتجهاتها ، وكمؤشر على براعته الفنية المتمثلة في قدرته على انتقاء اللفظ المناسب للمعنى الذي يريد له ليضممه في منظومته الأسلوبية الثنائية .

في عالمه الشعري ، يقيم عبدالله الفيصل الأشياء من حوله أزواجاً متقابلة فيتحقق من خلال هذا التقابل نفي الشيء لنقيضه المجاور له في سياق واحد ، بينما تؤدي المحاداة إلىربط بين فكرتين متضادتين في العادة . وبما أن الختمية اللغوية مرهونة أساساً بالاختلاف الذي يمنع اللفظ من التجدد بما يتضمنه من جزء من الدلالة وإن كانت عكسية ، وذلك لوجود ملابسات تصله نفياً بنقضه ، فمن الطبيعي أن تحمل الأشياء في ذاتها مرادفاتها العكسية ليجتمع الترداد والتضاد في بنية واحدة يصبح معها المعنى نتيجة مستخلصة من تشابك العلاقات بين المتضادات .

وحيث نستعرض أبعاد هذا التناقض الثنائي الذي يضفي على الديوانين صبغة سحرية خاصة ، نجد أن تلك الازدواجية التي يتواءز فيها اللفظ الأساس بمراده الفرع تخت蟠ن متواлиين متناقضين في وضع يوفق بين تناقضهما . « فالمقابلان لا يكادان يفترقان حتى يلتقيان أبداً» (الطرابلسي ، ص 121) ، وعندما سيتضح لنا أن هذا النحو الأس洛بي الذي يزاوج بين هذه وتلك من العناصر المختلفة تحكمه حركة متسلقة تضبط إيقاع الأطراف المتناطحة بغرض إيجاد صيغة توافقية مثل للموامة بين قطبي التعارض تنصهر عندها الثنائيات في بوتقة الموقف الشعري . عند اعتبار هذا الموقف ، تخت蟠د الكلمات المتطابقة بشحنة رمزية هائلة من خلال ارتباطها بنقاضها الجدرى والقطب المقابل لها ، وتفاعل مع بعضها البعض نتيجة التحامها في تركيبة نسقية واحدة تتسع معها قاعدة المعنى فتجدد الكلام التناقضى من مرجعيه المنافية ليظهر من ورائها القصد الأيدلوجى الذى يحيل فرضى تراجم المتناقضات إلى شبكة نظام كوني عجيبة .

ويظهر ولع الشاعر في هذا التعامل الثنائى مع مفردات الواقع المعيش المبثوث في قصائده في أبسط صوره حين يقول في الأبيات التالية من قصائد الديوانين⁽¹⁾ :

2 - (العمر لولا الحب) :

إني أرى فيك جمال الموى
قد ينجلِي العمر ولا ينجلي

1 - (يا شادي البان) :

إن أنس لا أنس يوماً قلتُ يا أمنى
متى تجود بوصل قلتَ لي : الآنا

1 - (أراك) :

أراك فما لعينك لا تراني
وأنت وصبوتي فرسا رهان

1 - (أمل المحروم) :

أو تكن لا تعرف الوجود الذي
لم يبنه آن أن تعرّفه

2 - (منطق الحق) :

أي عصر للنور ، لا سور فيه
غير ما بان من قراع السلاح

1 - (عواطف حائرة) :

وها أنا فاتني القدر المولى
بأحلام الشباب ولم يفتني

2 - (شاطئ الأفراح) :

يا شاطئ الأفراح كم وقفة
اذكرها إن كنت لم تذكر

2 - (ندمت على حبي) :

ندمت على عمر أضعت شبابه
على حب من لم أنسه وهو ينساني

2 - (منطق الحق) :

ما تُحلُّ الأخلاق فيه مباح
وسجال الآثام غير مباح

يتضح من الأمثلة السابقة أن الشاعر يقابل بين حالة معينة ونقضها ، وبدلاً من أن يذكر اللفظ النقض فيستبدل «النور» بـ «الظلم» ، «ويعرفني» بـ «يجهلي» ، «وأنسى» بـ «أذكر» «ومباح» بـ «الممنوع» ، فإنه يكتفي بتكرار اللفظ ذاته ثم نقضه بأدوات النفي : لا أو لم أو غير . ورغم تكرار صيغة اللفظ المقابل ، فهذا يبقى طباقاً من حيث هو جمع بين اللفظ وما يقوم مقام ضده . ويدخلون أدوات النفي على الأفعال المضارعة : ينجلي ، يفتني ، أنسى ، تعرف ، تراني ، تذكر ، وعلى الاسم «نور» ، ثم على الصفة «مباح» ، تنتقل كل تلك الألفاظ من حالتها الإيجابية إلى حالة معايرة سلبية

تضعها على طرف نقىض ، فيصبح المثبت والمنفي عنصرين متضادين أو هما توطة للثاني والثاني يفضي للأول .

ومن الألفاظ التي تنزل منزلة المقابلات اللغوية تلك التي تأتي بالصد مشتقاً من نفس الأصل ، كقوله :

2 - (لا تسلي عن الموى) :

أَمْ ترَاكَ اخْتَصَرْتَ دُرْبَ عَذْلِيٍّ
فِي سُؤَالِ الْغَلَابِ لِلْمَغْلُوبِ

2 - (حديث زهرتين) :

وَسُوفَ يَبْلُى الْقَصْرُ حَتَّى يَصِيرَ
مَوْعِظَةً الْمَظْلومَ لِلظَّالِمِ

2 - (عتاب) :

هَلْ يَشْتَكِي الظَّالِمُ مَظْلُومَهُ
وَأَنْتَ أَدْرِي بِالْمَوْىِ مِنْ سَوَاءِكَ

في هذه الأمثلة ، بُني اسم الفاعل « ظالم » واسم المفعول « مظلوم » من الثلاثي المجرد « ظالم » ، كاً بُني من الثلاثي المجرد « غلب » اسم المفعول « مغلوب » واسم الفاعل بصيغة المبالغة « غالباً » ، فتأتي هذا التبعي في الاشتاقاق مقابلين متضادين لكهما متناسقين ، إذ أضيف إلى عنصر المخاذاة عنصر آخر هو توحيد الصيغة الخارجية ، فجاء الضد من نفس جنس ضده . ولكن هذا التناقض الاشتاقافي لم ينقص من حدة النقض في هذه الوحدة المركبة من لفظين متضادين . إن معادلة الظلم والعدل قد استبدلت بالتمييز بين الظالم ومن وقع عليه الظلم ، كما حلت الموازنة بين الغلاب ومن غلب محل المراوحة بين الغلبة والهزيمة . وكانت النتيجة الحتمية لهذه العلاقة الوطيدة في البنية تولد الثنائية التقاطعية بين الألفاظ المقابلة تولداً طبيعياً لا يشوّه افتعال وكأنها قد وضعت عفواً فجاءت الغفوة في خطتها أجمل من البناء المعتمد .

ويتبع الشاعر منهجاً ملتزماً في توليف وخلط الثنائيات التي تبنّاها وصنع منها عالمه الشعري حتى وإن كانت المطابقات ليست محصورة بين طرفي ثنائية قسرية ، بل إننا نستشف من نماذج شعره خصوصية مبدعة في تقليل ظاهرة الثنائيات على مختلف أوجهها البنائية . في الأبيات اللاحقة ، نجده يوائم بين مفردات متباude لغويًا بزجها في علاقات تضاديه على خط السياق وحده :

1 - (أمل يخيب) :

بل لا يروعك الزمان بمكره
إن الكريم ليتلى بالماكي

2 - (ظماء) :

من قبل أن يذهب عهد الصبا
وقبل أن تقبل ريح الخريف

2 - (لست أدرى) :

لست أدرى هل أنت مثلي مشوق
أم ترى أنت كاذب في الوداد؟

2 - (لولا سماحي) :

فإذا ابتسمت ، أراك باسمة اللمي
وإذا غضبت ، حبست كل خضوع

2 - (دورة الأيام) :

ونسيت الدموع والألم المرء
وأحسست بالهدا والحبور

فـ«الكرم والمكر» يتصادان في أبعاد الدلالة وليسا بضدين في الوضع اللغوي رغم اشتراکهما في جناس باقص ، «فالكرم» يقابله في اللغة البخل ، وـ«المكر» تقابلة الطيبة ، ولكن الترابط المنطقي بينهما قائم على ما تحمله كل كلمة من دلالة متسعة وعميقة . وـ«الكرم» المقصود هنا هو كرم الأخلاق ، والمكر من الأخلاق السيئة ، لذا فهو مقابل

منطقي . كذلك ، فإن صلة الوضع اللغوي قد انقطعت تماماً بين «الصبا والخريف» ، كما انقطعت بين «مشوق» و «كاذب» ، لأن الخريف مقابله الربيع في الثنائي الأول ، والكذب مقابلة الصدق في الثنائي الثاني . ولكن المنطق يحتم أن الصادق في وداده لابد وأن يعني من الأشواق ، لذا فإن عدم المعانة من الشوق تدل على الكذب في الوداد ، ويحتم كذلك أن الصبا هو ربيع عمر الإنسان . وإمكانية تقابل الفعل «ابتسمت» مع نظيره «غضبت» تحكمها السبيبية في إحداث نتائج معينة ، فالبتسم لا بد أن يكون سعيداً ، بينما يتسبب الغضب في التجمّم ، وعليه فإن الابتسامة تمثل «السعادة» التي هي المقابل اللغوي للغضب . وعلى نفس المنوال ، يدرج الشاعر علامات الحزن من «دموع وألم» في سياق المقابلة مع «المتنا والجبور» اللذين يسببان «الضحكة والسعادة» ، وهما المقابلان اللغويان المناسبان «للدموع والألم» .

ويظهر هذا التطابق التقريري في أمثلة عديدة ، فيفعّلها بحيوية تجسديّة أكثر عمقاً وأشد دلالة . تتحدث الأبيات التالية عن تبدل وضع معين من حال إلى حال معاير ، فيوظف الشاعر فيها بكل مهارة تركيبة التضاد نفسها لتحقيق نوع من التمازج والتكميل مع التغایر من خلال ثنائية سياقية ذات امتداد دلالي متسع :

2 - (نعمـة الحـب) :

فأثـرتـ الـهـوىـ بـقلـبـ خـليـ
وـأـحلـتـ السـكـونـ فـيـ ضـرـاماـ

2 - (نعمـة الحـب) :

يـاـ حـبـيـيـ ماـ كـانـ بـالـحـبـ ظـنـيـ
أـنـ يـحـيـلـ الـفـجـرـ الـبـهـيـ قـاماـ

2 - (نعمـة الحـب) :

وـمـضـتـ بـعـدـهـ لـيـالـ قـصـارـ
بعـدـهـنـ الـوـدـادـ أـمـسـيـ خـصـاماـ

2 - (كـبـرـيـاءـ) :

سلني عن الحب ولا تشک لي
واستبدل الآهات بالكيرباء

2 - (كيرباء) :

ومن يهـن في حـبـه حـسـبـه
قلـبـ مـهـيـضـ الـكـبـرـ دـامـيـ الرـجـاءـ
يـغـدوـ بـهـ الـيـأسـ بـلـاـ رـحـمـةـ
قـبـلـ الفـنـاـ ، نـخـوـ درـوـبـ الفـنـاءـ

وقد يصعب لغويًا أن يتحول «السكون» إلى «ضرام» و «الفجر» إلى «قتام» ، كما يصعب أن يمسي الوداد خصاماً ، ويغدو اليأس بلا رحمة ، أو تستبدل الآهات بالكيرباء ، ولكن التطابق هنا يجري مع الخطوط العامة للمنطق ليعمل الصور بживية أكبر فتحتفق الوظيفة الشعرية التي لا تعتمد مبدأ التطابق وحده ، بقدر ما تتمو عبر قوانين التقابل والاختلاف والتضاد . فالضد وشبيه الضد ، كما بين الطرابلسي ، «قد تصح مقابلة كل منهما بالشيء نفسه إذا اطرد استعمالهما مقابلة في الكلام ، فاطراد استعمال الأسلوب من الأساليب بأي وجه من الوجوه أهم عوامل تعميده في اللغة . لا يفضي الأمر فيما نحن فيه إلى تراصف الضد وشبيه الضد دائمًا ، ولا يقوم عليه حتماً ، ولكنه يفضي إلى خلق إمكانيتين في المقابلة إلى حد يعسر معه أحياناً التفريق بين ما هو الأصل وما هو الفرع ، فتصح لكليهما التسمية بالمقابلة اللغوية لذلك» . (الطرابلسي ، ص 99) .

وإمكانية التي تسمح بمقابلة هذه الثنائيات تحدث في سلسلة الدوال التي تسمعنا صوت السنة النار وهي تشتعل بالتهمها وقودها فتحليل السكون ضجيجاً ، وترينا نور الفجر وهو يسطع بهياً ليبدد ظلام الليل القاتم . ويضع الشاعر «الوداد» مقابل «الخصام» و«الآهات» مقابل «الكيرباء» في ثنائية سياقية تأثر لتشكل الصورة الكلية للتداخل العقدي بين المشاعر الإنسانية وخاصة في قضية العشق . و«الوداد» بين العشاق لا يجتمع مع «الخصام» ، وأما «الآهات» فلا تصدر من شخص له كيرباء يرفض مذلة التشكي من قسوة الحبيب ، لذا فهما نقىضان لا يكون لأحد هما وجود إلا بانعدام الآخر . وتكشف لنا الحكمة الشعرية في

آخر بيتبين عن حقيقتين ثابتتين ، أولاهما أن المowan في الحب يقود إلى ضياع الكبارياء والرجاء ، وثانيتهما أن اليأس ما هو إلا يأس من رحمة ، فلا يكون إلا بغيابها . ولكن الجميل في هذين البيبين هو التناقض القائم بين كلمتي «الرجاء والرحمة» على التتطابق مع كلمة «اليأس» التي تشتبك مع الأولى في طباق لغوي ومع الثانية في طباق سياقي بدون أن يفسد التناقض القائم بين الأطراف الثلاثة . والأجمل من ذلك أن البيت الذي يسبقهما هو من نفس القصيدة «كبارياء» ، وبالرغم من أنه يسبقهما بثلاثة أبيات ، إلا أنه يفرز تنافساً مماثلاً بين كلمتي «آهات» و «الكبرياء» على التتطابق مع كلمة «يهن» التي تشتبك أيضاً لغويًا مع واحدة وسيقاياً مع الأخرى ، فترتبط هذه الاشتباكات أبيات القصيدة ترابطًا وثيقاً .

وتشير اشتباكات من نوع آخر في الأبيات التالية التي تبقى في مجملها مقابلات لغوية حتى وإن اجتمعت فيها عناصر ثلاثة . وقد أتاح هذه إمكانية في المقابلة الثلاثية كونها تمثل نظامي الرمان والمكان وكلاهما ثلاثي الأطراف . يقابل الشاعر بين اليوم والأمس والغد ، ثم بين الأرض والبحر والجو ، في سياق واحد ، ليعبر بذلك عن تو azi الأزمنة والأمكنة وتقابليها في ثلاثيات كونية لا تنفصل . أما في المثال الثالث ، فالسير والوقف حركتان متضادتان لا جدال ، ولكن الوقف أيضًا حركة في الصلاة تناسب مع التهجّد الذي يتقابل بدوره مع السير . وعليه فإن الرابط بين الكلمات الثلاث هو الخط الفاصل بين الحركة وعدم الحركة خلال تأدية فرض الصلاة من جهة ، وقبل الدخول وبعد الخروج من الفرض من جهة مقابلة :

2 - (غدي ويومي وأمسى) :

أنت مني غدي ويومي وأمسى
وأهزيج كل ماضٍ وآتٍ

1 - (إلى شباب بلادي) :

في الأرض أو في البحر أو
في الجو فوق ذرى الضباب

2 - (إلى الله) :

إِلَيْكَ فَوْادِي خَاشِعًا وَجُوارِحِي
إِذَا سَرْتُ أَوْ وَقَتْتُ أَوْ أَتَهْجَدُ

أما في البيتين التاليين ، فيعبر الشاعر باستخدامه أفعال القلوب من أخوات ظن ، «حسب وحال» ، عن الاختلاف القائم بين المستوى السطحي للأمور وحقيقة الموارية خلف مظاهر تختفي تلك الحقيقة :

2 - (نعمـة الحب) :

إِنْ عَيْنَ الْحُبِّ تَعْمَى عَنِ السَّوْءِ
وَقَدْ تَحْسَبُ الْجَفَاءَ التَّثَامًا

2 - (أليـف السـهـاد) :

كَمْ جَفَانِي مِنَ الْأَحْبَةِ صَاحِبُ
خَلْتُهُمْ مَصْدِرًا لِكُلِّ الْوَفَاءِ

ويوضح الشاعر كيف جفاه من خالهم أحبة أوفياه ، وكيف أن ما حسبته عين الحب التثاماً هو في الحقيقة جفاء ، باستخدام ثائياته المقابلة . و«الالتام والوفاء» هنا مترادافان يتنازعان في طلب المقابلة بـ«الجفاء» ، فينزلان منزلة المقابلات اللغوية رغم أن كلاً منها ليس ضدًا وإنما شبه ضد استمد شرعيته من السياق الدلالي الذي عوض عن كلمة «وصل» وهي المقابل اللغوي للجفاء ، مرة بكلمة «الثام» التي يقابلها «انفصل» ، ومرة أخرى بكلمة «وفاء» التي ي مقابلها «الغدر» . كما يظهر نوع آخر من هذه المقابلات السياقية في استعمال أكثر من لفظين في بيت واحد يتضادان في أبعاد الدلالة :

1 - (حـيرة) :

لِيسْ فِيهِنْ رُؤَى بَسَّامَةُ
كُلِّ مَا فِيهِنْ شَكُورٌ وَذَهَولٌ

والنظر في المقابلة السياقية في البيت السابق يمكننا من أن نلاحظ أنه رغم غياب العلاقة التضادـية لغـويـاً بين الثنائيـات الوارـدة به ، فإنـها في الجـملـة تخـضع لـلـانـسـجـامـ الذـي تفرضـه الدـلـالـة التـضـادـية . وبـالـحلـيل الاـشـبـاكـ الدـفـينـ بين «الـرؤـى الـبسـامـةـ» مع «الـشكـورـ»

من جهة و«الذهول» من جهة أخرى نكتشف تلازمهما والعلاقة العميقة بينهما . يقول الشاعر إن الحبوبة أخذت برحيلها من لياليه كل «الرؤى البسامة» وترك مكانتها «شكوى وذهول» . واختيار الكلمة «رؤى» متعدد لبيان عنصرية العلاقة بينهما لأن عيادها الخيال الذي لا أساس له في الواقع ، وهي امتداد لما يذكره الشاعر في مطلع القصيدة ذاتها واصفًا تأثير رحيل الحبوبة : «... فتواري طيف أحلامي الجميل» ، وترجع للبيت الذي ينهي القصيدة :

نحن صرعى لفتات ورؤى
وأمانٌ ما إليه سبيل

هناك إذًا مراحل متلاحقة يعتنق فيها الضدان ، فحين تختطف أحلام العاشق وخيالاته تأتي خسارته مزدوجة لأنه فقد برحيل معشوقته الأحلام وموضعها في آن واحد ، ففكرون شكوكه اعترافاً ويكون ذهوله صحة وكلاهما يحمل محل الرؤى البسامة التي ترعرعت في حجر الحلم المفقود .

كما يستغل في المثالين التاليين تركيبة خاصة في عقد العلاقة التقابلية بين الضد وأشباه الضد فتجمع في البيت الواحد أكثر من تركيبتين متقابلتين يرددان في شطر واحد :

2 - (كأس الخداع) :
النار للغدار مشبوهة
والرفق والرحمة للمنفي

2 - (غرية الروح) :
لي صمي وآهتي وسكتوني
ولكم كل متعة وجور

تقف «النار» ، وقد أُسقط عنها مقابلها اللغري «الجنة» ، في مواجهة «الرفق والرحمة» وهما مضاعفات ذلك المقابل اللغري ، فيخدم هذا الإيجاز البلاغي غرض المقابلة بين جحيم النار ونعميم الجنة وذلك بالاكتفاء بذكر الأولى ووصف ما تحويه الثانية ليتبادر إلى ذهن القارئ تلقائياً الثانية ومحنتي الأولى ، أي العنصرين الغائب ذكرهما . أما التركيبة

الثانية فهي التي تعتقد طباقاً بين «الغدار والتقى» اللتين تتناقضان في المدلول أيضاً وليس في الوضع اللغوي . وتعطي كلمة «التقى» معنيين يشيران الصورة الشعرية ، أو وهما التقى ، بما أن التقى يمارس أعمال الصالح التي تتنافى مع الغدار وسوء الخلق ، كما أنها تفيد باتقاء النار وذلك بتجنب ما يقود إليها من أعمال الشر التي منها الغدار . يتبعه الشاعر هنا من خدشه بشديد العذاب ويؤكد في نفس الوقت أنه يستحق هذه العقوبة وإن كانت قاسية ، إذ كان يامكانه تحاشيها باظهار شفقة تكون له اليوم وفاء من نيراته .

وفي البيت الذي يليه ، يعبر الشاعر عن زهده في الدنيا ورغبته في اعتزال صخب الناس بعقد نوع من المقايسة يأخذ بموجبها «الصمت والآلة والسكنون» ويتنازل لهم عن «المتعة والحبور» . وتعطل المقابلة بين هذه العناصر لو اعتمدت على الميزان اللغوي البحث ، ولكنها تتعدي الحدود المترافق عليها وتنتقل إلى نسق آخر تضفي من خلاله مفهوماً جديداً يعمق الصورة الشعرية المطلوبة . حين يعلن الشاعر عن تخليه عن «الحبور والمتعة» فهو يشير إلى أن تلك الأمور فقدت قيمتها في نفسه وما عادت مداعة للسرور ، وأن سعادته الحقيقية ستكون في ابعاده عن صحبة أشخاص ملأوا نفسه بالمارارة . لذا فإن «الصمت والسكنون» هما نتيجة حتمية لوحده ، و«الآلة» تعبير عن الألم الذي سببه أولئك الأشخاص الذين قاتلوا وفداء بالعقوق والجحود . تشتبك «الوحدة والمصاحبة» إذاً في علاقة تفاعل متوازن من خلال مقابلة سينائية بين أضداد تولد عنهما ، فيصبح وجودهما الغائب لفظاً مشخصاً في وعي الشاعر والمتلقى .

ولعل أفضل مثال على مساهمة المقابلة في شعرية التصعيد عند عبدالله الفيصل يلمس في واحدة من أخصب إمكانيات إخراج أزواج من التراكيب ، وهي التي يتم من خلالها عقد مقابلتين في بيت واحد . وتمثل هذه المعادلة المتوازنة على المستوى التركيبي في الصيغ التالية :

- 1 (توأم الروح) :

یهواک ان غبت وان حاضراً

ييهواك في الوحدة أو في السمر

2 - (غربة الروح) :

فغدت بسمتي بدياتها الآه
وبات البكاء رجع صدافي

2 - (دورة الأيام) :

ونسيت الدموع والألم المر
وأحسست بالهنا والحبور

2 - (كيراء) :

إن الذي يدرك معنى الهوى
يهوي به بالخل ويأبى السخاء

2 - (من ربى الشرق) :

كلكم تتبع من أعماقه
عزمـة الشاب ورأـي الأشـيب

2 - (جراح) :

فقد يئسنا واستوت عندنا
حـلاوة الـقـيـا وـمـرـ الـبـاعـ

يقوم الشاعر هنا بالجمع بين أزواج من الأضداد تتحرك في مجال واحد يجعلنا ننظر في اتجاهين متقابلين ، فتطرد العلاقة العكسية بين الطرفين ليتسع عن تفاعلهما حالة من التناسب والتضاد . ونلاحظ أن هنالك مرونة كبيرة في توسيع أشكال هذه المقابلات المزدوجة ، فقد يستقل كل شطر من البيت بمقابلة منفصلة كا في هذا البيت من قصيدة (تؤام الروح) الذي يعتمد على التكرار الصيغي فيعيد البناء النحوي المكون من فعل وفاعل ومفعول به «أهواك» ، بينما يظهر التغيير فيما يتبع أوطاها من مطابقة لغوية بين «الحضور أو الغياب» ، ويتبع الأخرى في الشطر الثاني من مطابقة بين «الوحدة والسمرا» . ويدو هذا التكرار الصيغي أيضاً في البيت الذي أعاد الصيغة التركيبية باستخدام فعلين من أختوات كان «غدا وبات» وأتبعهما في الشطر الأول بالمقابلة بين الضدين «البسمة والآهـة» ، وفي

الشطر الثاني بين «البكاء والصداح» .

إلى جانب المقابلات التي تناصر كل واحدة بشقيها في شطر من البيت ، نجد تلك المقابلات الرباعية التي تتجاوز الشطر الأول إلى الثاني إما بتوزيع الأضداد على الشطرين كا ورد في البيت الذي فصل بين «الدموع» ونقضها «المهنا» من جانب ، وبين «الألم» ونقضه «الحبور» من جانب آخر ، ليتلقى على صعيد البيت بأكمله ، وإما أن يستحوذ العجز بالمقابلتين كا جاء في البيت الذي قابل بين الفعلين «يهوى وبأى» وبين الاسمين المتضادين «البخل والمسخاء» ، وكذلك في عجز البيت الذي قارن بين «العزم والرأي» اللذين يختص بهما على التوالي «الشاب والأشيب» المتضادان المتجانسان لغويًا ، وفي البيت الأخير حيث تمّ الطلاق في العجز بين حالي «اللقيا والبعاد» بشكل عام ، وبين «الحلوة والمراة» اللتين تصاحبان تلك الحالتين بشكل خاص .

ثم ترد أجمل تلك المقابلات الرباعية وأكثرها تداخلاً في البيت :

2 - (عتاب) :

حتى كأني بين وهم المنا
وشقة الواقع شاكٍ وباكٌ

في هذه النسبة بين الاسمين في الأزواج التقابلية ، يتم تعريف المضاف «وهم / شقة» بالمضاف إليه «المنا / الواقع» فيتبع كل منهما الآخر في التركيب . ولكن التجاذب والتتشابك بينهما يشتد على نحو تعاقبي ديناميكي متواصل لأن المضاف الأول «وهم» يتطابق لغويًا مع المضاف إليه الثاني «شقة» ، وعلى الطرف الآخر يتطابق المضاف إليه الأول «المنا» مع المضاف الثاني «شقة» ، ليشكل هذا التجاذب في الواقع أعقد وأعمق أنواع الترابط الأزدواجي في النص الحروماني معبراً عن تقلب الأحوال وعدم الثبات في حب يسعده وهو ويشقيه واقعاً . أما في البيت التالي من قصيدة (أليف السهاد) ، فيقيم كل شق من الشقين المتقابلين مطابقة بين عصرين داخلهما متضادين أيضًا ، فيقابل الشاعر بين «السرور والأحزان» من جهة ، وعلى صعيد آخر تجري المطابقة بين علاماته من «نشوة وهناء» من ناحية و«شجون وأسى» من ناحية أخرى .

2 - (أليف السهاد) :

إن صدف السرور كت غنياً
عن جدى نشوتي وفيض هنائي
أو لقيت الأحزان كت شريكي
في شجوني على مدي بأسائي

ويؤثر هذا النوع الممتد من الطياب التقليدي ، والذي ينم عن مهارة أسلوبية وتركتيبة في مجمله على إيقاع البيت وامتداده واطراده إذ إنه يفرض على مصراعيه تنظيماً صوتياً وذهنياً معيناً . ويبدو أن الدارس بحاجة إلى وقفة متأنية للكشف عن العناصر الفنية واستجلاء الصور المميزة التي يذخر بها ديواناً عبد الله الفيصل ليتجلى له أن الشاعر قد وضع على شعريته قيوداً إيقاعية إضافية بتمسكه بخصوصية تعبيرية تقوم على ثنائية ذات طرفين متناقضين . يتجلى إخراج أزواج المقابلات اللغوية والسياقية في سياق النص الشعري المحرومى بنسبة عالية من الشبوع فتضفي عليه صبغة دورية تتكرر وتتكاثر وتؤكد أهمية هذه الصيغ المتواترة كمؤثرات شديدة التفاعل تثير الانتباه ويكملا بها الأداء الفني . ويخكم هذا المظهر الحيوي طبيعة النصوص وتحركاتها وذلك بربطه بين مستويات المضمون والإطار اللغوي ، وبعمله كترجمي صوتي تردد أصداوه في جوانب تلك النصوص .

منازل المقابلات :

ويظهر تفاعل حركة التقابيل بموسيقى إطار القصيدة جلياً إذا ما تبعنا منازل المقابلات وتوزيعها في أبيات القصائد . ولوفرة المقابلات في النص المحرومى ، فقد تنوّعت تلك المنازل بشكل كبير وتمّ توزيعها في كل الواقع الممكنة .

(1) لو نظرنا بداية إلى ثنائية التقابيل المزدوج الذي يطابق بين زوجين من العناصر المتناقضة ، لوجدنا كثرة استخدام المقابلة بين المصارعين كما في المثالين التاليين حيث نزلت المطابقة الأولى بين «اختصمنا ويجمعنا / لوعتي واغباطي» في صدر البيت ، بينما جاءت المطابقة الثانية بين «افرقنا ويدنينا / الضراء والسراء» في عجز البيت . ولكن موقع كل زوج داخل كل شطر جاءت أيضاً متسقة ومنتظمة ، فجاء الضد

الأول «اختصمنا» منفصلاً عن ضده في حشو الصدر ، كمثيله «افترقنا» الذي جاء منفصلاً عن ضده أيضاً في حشو العجز ، وورد الضدان «يجمعنا ويدنينا» في أواخر الصدر والعجز تباعاً . أما الزوجان الآخران فقد وقعا متباورين أحدهما في آخر الصدر والآخر في آخر العجز :

1 - (يا ناعس الطرف) :

مهما اختصمنا فإن الشوق يجمعنا
أو افرقنا فإن الحب يدنسنا

2 - (أليف السهاد) :

يا شريك في لوعتي واغباطي
 وأنيس الضراء والسراء

(2) ولا يختلف الأمر كثيراً في الشواهد التي تخلو من هذا التجمهر التكتل للمقابلات المزدوجة ، فحين يقابل الشاعر في هذا النوع الثاني من منازل الثنائيات بين الألفاظ المتضادة التي ترد مرة واحدة في البيت الواحد ، نجد أنها تخضع لنفس أحكام التوزيع من نظام وانسجام في ظل إطار عام من التشكيل والتلويع . ولو انحصرت المقابلة في الصدر وحده نجدها تبدل مواقعها على النحو التالي :

2 - (صناجة العرب) :

وليس نشيد من قول ومن عمل
إلا لنكتب حقاً غير مكتسب

2 - (إلى الله) :

تسبح باسم الله في الصبح والمسا
ونحوك يعلو حسها حين تسجد

1 - (توأم الروح) :

تشعد أيامي وليلي كما
يسعد بالأنجس نضو السهر

2 - (شقاء الحب) :

فأرحي من الموى أو فصلني
أي طعم للحب ... بعد المشيب؟

2 - (عيناك) :

يومي كأمسى مشرق أبداً
ما دمت قربى إليها الغالي

(3) في الأغلبية الساحقة من القوالب الشعرية لعبدالله الفيصل ، وهي التي تشكل النوع الثالث من توزيع المقابلات ، يكون العجز هو الإطار الرئيسي الذي تكمل فيه المقابلة وتبلور ، إذ يختضن عنصرها معاً فتولد فيه المقابلة وتكتمل ، وإن جاء الضد في آخر العجز يصبح آخر لفظ يختتم به البيت ، فيتضمن قافية ويتوج دلالته على التواخي التالية :

2 - (صناجة العرب) :

كأنها صورة الفردوس ماثلة
لكل مستوطن فيها ومترب

1 - (ثورة خيال) :

هل سمت بالوهم دنياك إلى حيث وجودي
وتوجهت على بعد رضائي وصوددي

2 - (حديث زهرتين) :

حصادنا أعمالنا لا مراء
والشهد لا يبتئه العقمُ

2 - (إشراق) :

غير أني ، ما دمت مني قريباً
لا أبالي إن عاد بي أو سرى بي

2 - (صناجة العرب) :

شدا بها الشعر الحاناً معطرة
لسالف الدهر أو مستقبل المقرب

ومن أشكال المقابلات القائمة بين ضددين يستقل بهما العجز ، تلك التي تفصل بينهما أداة الاستثناء (لا) ، فيزيد ذلك من حدة التباعد بينهما إذ يشكلان ضريبي من التناقض ، أحدهما يتحقق بالوضع اللغوي والآخر بالسياق . ولا جدال في كون الثنائيات «القلب والجسد» ، «الرحمن والناس» (معنی الرب والعباد) و«الطبيعي والصناعي» م مقابلات لغوية ، ولكن الشاعر لا يكتفي بالتوقف عند العنصرين المتضادين ، بل ينتقل من الصد إلى ضدده بإضافة (لا) التي تفيد باستثناء منقطع لأن المستثنى فيه ليس من جنس المستثنى منه ، ف يجعل أحدهما مخالفًا لما قبله في الحكم . ويعضد هذا البناء من خلال تداخل المستوىين اللغوي والسياسي تنافي الأطراف ، ويؤكد وجود رؤية ثنائية تحكم في التشكيل اللغوي وفي دلالة الصور الشعرية :

2 - (الألم الحي) :

عذيبه ما شئت ، فالألم الحي
غذاء القلوب لا الأجسام

2 - (غريبة الروح) :

فشكوك الزمان والناس الله
لأن الرحمن ، لا الناس حسي

2 - (إلى ابنتي سلطانة) :

أبصرت فيك الوداعه
مطوعة لا صناعه

(4) وفي حالة رابعة لتلك المنازل ، يستقل كل شق من شقي المقابلة بشرط من شطري البيت على حدة ، فترت الثنائيات المتضادة محكمة التوزيع على مصraعي البيت في الأشكال التالية :

2 - (فراغ) :

فت مدین بالحیاة يراعی
بعد أن أصبح الفراغ مدادي

2 - (دورة الأيام) :

كم ظنت الأنين بين ضلوعي
نفماً تلتقيه بالترحاب

2 - (جراح) :

وكل ما بي من هيب الجوى
أطفاءه اليأس وأمسى رماد

2 - (حطام الحب) :

كلما ساقني إلى البشر مذ
عاد بي للبكاء جزر شديد

2 - (فراغ) :

هو ميت مهما استطال به العمر ،
ولو عاشر في دنـا الأحياء

2 - (عودة) :

حين كانت أغنياتي بـسـما
لـجـراحـاتـ الـحـبـ الـمـولـيـ

1 - (طلائع خريف) :

من لي به ويد الخريف
تـزوـيـ أـزـاهـيـرـ الـرـبيـعـ

1 - (صبر ينفذ) :

تقـبـهـ الـيـوـمـ دـنـاـ الـخـيـالـ
وـيـعـدـهـ كـلـ حـادـ حـداـ

(5) وهالك نوع خامس لتلك المنازل لا تقييد فيه العلاقات بمحدود المصراعين ، بل نجد تباعداً ملحوظاً بين عنصري التضاد لتصبح كل مجموعة من الآيات هي الإطارات التي تكتمل فيها مقابلات الشاعر عموماً . ويقابل الضد «ليل» الوارد في حشو القدر من البيت الأول ضده «الصباح» المذكور في حشو القدر من البيت الذي يليه ، وكذلك الحال بالنسبة للضد «اللقاء» ونظيره في حشو القدر التالي «الصدود» ، كما تقابل كلمة «الرقاد» التي تنهي عجز البيت الأول كلمة «الشهد» التي تنهي عجز البيت الذي يليه :

2 - (شقاء الحب) :

رب ليل طواه بين أمانٍ
عاليات بطيفك الحبيب
فإذا أسفر الصباح تمنى
هرباً من لظى نواك المذيب

2 - (ليت ما كان) :

ورجوت اللقاء يقى طويلاً
فيعود المنا لتحقق القلوب
وإذا بالصدود يطوى الأماني
في حنایا معذب مغلوب

2 - (أيها النائي) :

سل نجوم الليل عن شاعرها
إن جفا عينيك في الليل الرقاد
وتلفّتْ حياماً شئتْ تجد
وهج أنفاسيَّ مشبوب الشهد

2 - (عودة) :

وبات يطوى جواه
خلف الإبا والحياة

كِبْلَا يَكُونُ ذَلِيلًا

وَالذَّلِيلُ طَبَعَ الْإِمَاءَ

2 - (لا تنتظر) :

أَلَا تَرَى السَّهْدَ بَرِيْ مَقْلَاتِيْ

وَهَدْنِيْ حَتَّى مَتَّ أَصْبَرُ؟

أَفْقَ منَ الْغَفَلَةِ يَا سَاحِرِيْ

فَمَا الْهُوَى إِثْمٌ وَلَا مُنْكَرٌ

2 - (حطام الحب) :

كَانَ ظَنِّيْ أَنَّ التَّقْيَى الْحُبُّ دُوْحًا

مُخْمَلِيًّا يَزِينُهُ التَّغْرِيدُ

إِذَا بِالْمُخْشِيمِ يَمْلَأُ دُرْبِيْ

وَجَرَاجَ الأَسْى بِقَلْبِيْ تَرِيدُ

2 - (حطام الحب) :

فَغَرَامِيْ مَا كَانَ غَيْرَ ضَبَابٍ

حَالَكَ اللَّوْنُ سَهْلَهُ أَخْدُودُ

قَدْرِيْ سَاقِيْ إِلَيْهِ فَكَانَتِ

فَرَحْتِيْ بَارِقًا تَلَتَّهُ الرَّعُودُ

2 - (غريبة الروح) :

أَزْرَعَ الْوَدَّ وَالْخَنَانَ وَأَسْقَيَ

وَاحَةَ الْحُبِّ مِنْ رَوَافِدِ قَلْبِيْ

فَأَرَى الشَّكَّ وَالْجَحْودَ وَالْقَنِيْ

نَاتِئَاتِ الْأَشْوَاكِ تَمْلَأُ دُرْبِيْ

(6) ولكن المقابلات تمتد أحياناً إلى بعد من بيتهن ، فترى الصد «ظامناً» الوارد في حشو

صدر البيت الأول ، يقابل ضده «يرتوي» في أول صدر البيت الثالث ، كما تتصدر

كلمة «كمتك» الشطر الأول من البيت لتقابل ضدها «أبدي» في الصدر أيضاً

للبيت الثالث . وكذلك تقابل كلمة «شب» الواقعة في بداية عجز البيت الأول ،
ضدتها «يشيب» الواقع في حشو صدر البيت الرابع :

- (ظماء) 2

وسوف أبقى ظاماً دائماً
حتى أرى خدناً لقلبي أليف
لا بد للهيمان أن يلتقي
بما يرجي من هواه العفيف
فيرتوي من منهل ساغ
منع لم تدن منه الأنوف

- (لوعة) 1

ولكني كمتك هول ما بي
وما زال التجلد من خلاقي
فلو زعم العواذل بي سلواً
فكـلـ حـديـثـهـمـ محـضـ اـخـلاقـ
ومـاـ أـبـدـيـ لهـمـ غـيرـ التـأـسـيـ
وـإـنـ كـانـ ضـلـوـعـيـ فـيـ اـحـتـرـاقـ

- (فجر حبي) 2

كلما مرت السنين عليه
شب فيه من الموى بر كانُ
أَتْ دُوحَ مِنْ فَتْنَةِ وَجْمَالٍ
وَأَمَانٍ فِيهَا الرَّضَا أَلْوَانٌ
وَأَنَا شاعر الموى في شعوري
أَخْصُبُ الْحُبُّ وَالْوَفَا وَالْخَنَانُ
قد يشيب الغرام إلا غرماً
هو عن وهج حبنا ترجمان

أما قصيدة (الألم الحي) فتتجاوز كل التوقعات حين تنزل صفة الفؤاد «قاسيًا» في أول العجز من البيت الأول ، ولا تسمح له بمقابلة نظيره «رقة» إلا في حشو العجز من البيت السابع ، أي أن هنالك خمسة أبيات تفصل بين الثنائيات المتضادة في هذا المقطع :

2 - (الألم الحي) :

1 / يا بنة الحب لو حملت فؤاداً

قاسيًا لاسترحت من الامي

/ 6.. / 5.. / 4.. / 3.. / 2

7 / إنما... والأسى يحدث عنني
لي قلب في رقة الأنسام

تراكيز المقابلات

ونلاحظ أن أشكال الصيغة الصرفية الاشتقاقة في مقابلات الشاعر عبدالله الفيصل قد تتنوع كثيراً بدون أن تكون الأولوية في تراكيزها صيغة على أخرى . وتفصيل صيغ المقابلات يتبيّن لنا أنه استعمل أغلب أنواع المشتقات في العربية التي ترد أحياناً منسجمة مع بعضها البعض من حيث النوع فيطابق الاسم الجامد اسمًا مثله ، والمصدر مصدرًا ، وال فعل فعلًا ، لكنها تخلط مراراً بين أشكال التراكيز فيطابق الفعل اسمًا والصفة مصدرًا . كذلك فقد يشترك المقابلان في وزن واحد إن انسجاماً في النوع مثل «الغرب / الشرق» وكلاهما اسم جامد ويتفقان أيضًا في الوزن فعل ، ومثل «قاصي / داني» وكلاهما اسم فاعل مشتق من ثلاثي معتل الآخر على وزن فاعل ، و«ضعيف / قوي» الصفتان المشتركتان في وزن واحد هو فعل ، و«أفراحى / أتراحي» وكلاهما جمع مصدر مشتق من فعل ثلاثي على وزن أفعال وتم إسنادهما إلى ياء المتكلّم ، فجاء الانسجام بينهما تاماً .

ولكن المقابلات ، المشتقات منها والجوامد ، المسجمة في النوع ، لا تتفق بالضرورة في الوزن أو في الإسناد أو التجدد مثل المصادر المتفقة في النوع وال مختلفة في الوزن : «وصل / هجران» و «هناه / شقرة» ، والاسمان الجامدان المختلفان في التعريف : «الغرب / شرق» . كما يظهر الاختلاف في الإسناد من خلال الاسمين الجامدين : «داء /

دوائي» ، والمصدران : «ذلتها / عزة خافقني». كذلك لم تخل الحالات التي كان فيها الانسجام في النوع ظاهراً من اختلاف في الجنس مثل : «نقطة / نعيم» التي تقابل المؤثث بالذكر ، أو العدد مثل : «زارع / الحاصدين» التي يقابلها اسم الفاعل المفرد بجمع المذكر السالم . أما الأوزان المعتمدة في تصريف الأفعال المقابلة ، فعدم اتفاقها يكاد يكون قاعدة ، وهي قد تتفق في الزمن مثل : «ضل / اهتدى» ، وكلاهما فعل ماضٍ فاعله ضمير مستتر تقديره المذكر الغائب ، ولكنها قد تختلف أيضاً مثل : «ماتت / تعيش» ، الفعلين اللذين يحدث أولهما في الماضي وثانيهما في الحاضر ، ومثل : «يموت / تحيا» ، الفعلين المضارعين اللذين يخصان فاعلين أحدهما مذكر وثانيهما مؤثر .
وهنالك م مقابلات لغوية وسيقانية عديدة ومتعددة في ائتلافها واحتلافها يمكن تصنيفها كالتالي :

1 . الاسم الجامد :

- مفرد نكرة + مفرد نكرة

2 - (حديث زهرتين) :

سيرة حواء روتها العصور
لأبد الأجيال من آدم

2 - (يا بعيد المناج) :

واستوت قمة وأمسكت سفحاً

بعد أن كنت شامخاً في العلاء

2 - (بل أنت حبي) :

يوم كنا نرعى إذ اتصف الش

شهر هوانا بكل حس ولبٌ

- مفرد نكرة + مفرد نكرة مضارف لضمير

2 - (أليف السهام) :

ولقيت الحنان في صدرك الر
حب دواء يريحني من دائني

- مفرد نكرة + جمع نكرة

: 2 - (عوده)

حين كانت أغنياتي بلسماً
لجرحات الحبيب الموله

- مفرد نكرة مضارف لضمير + فعل مضارع

: 2 - (أحبك)

لأشفي من صدى القبلات دائني
وتزرع من أضالعي السهامُ

- جمع نكرة

: 2 - (اليوبيل الذهبي)

فيه تلاقى بنو أم وذو رحم
كما التقى فيه أباء بأحفادٍ

- مفرد معرف + نكرة مضارف لضمير

: 2 - (عشت لي)

يوم كان الغرب في مجده
والنهى عن شرقاً لم تغبِ

: 2 - (كيرياء)

هل عاد جاني الورد من شوكه
إلا براح خضبتها الدماء
والحب كالورد طليق الشذى
في شوكه يضمن معنى البقاء

- مفرد معرف + مفرد معرف

2 - (كيراء) :

لا تشك لي هم الموى ، فالموى
داء ، وبعض الداء صعب الدواء

1 - (نداء) :

فعرفوا الغرب ما للشرق من من
فيما مضى وأعيدوا طيب المتن

2 . المصدر :

- مصدر نكرة + مصدر نكرة

2 - (نعمه الحب) :

وغدا الحب نعمة لا نعيمأ
ونحولاً لم يُعف حتى العظاما

2 - (دوره الأيام) :

كان بي ذلة ، وفيك اغترار
فتحرع ما كت منه أعاني

2 - (المغيب) :

أنا لا أرضي نفایات الموى تبقى بقري
فبنفسی عزة تائف إذلاً . . وربی

- مصدر نكرة + مصدر محلي بـأـل التعريف

2 - (ندمت على حبي) :

إذا كان كذب الموى طيأ
ففي الصدق طعم الموى أطيب

2 - (غرية الروح) :

أبداً أنشد الماء فألقى
حيثما راحت شقة الحس جنبي

- مصدر نكرة مضارف لضمير متصل

2 - (لولا سماحي) :

ومسحت ذلتها بعزة خافقني
وسوت فيها عبر كل رفع

1 - (البليل الصامت) :

يا أليف الشباب في أفراحى
وشركي الصدوق في أتراحى

1 - (إلى ذات الوشاح) :

ففي نظراتك الحيرى عذابي
وفيها سر برئي من جراحى

- مصدر نكرة مضارف لضمير متصل + مصدر محلى بالتعريف

1 - (نداء) :

لا الصد يشجى ولا لقياك تسعدي
فما أنا مثل ما قد كنت تعهدي

2 - (لا تنتظر) :

لا تنتظر دمعاً على وجنتي
إن إيمائى لا يطبق الخنوع

- مصدر نكرة + فعل مضارع

1 - (توأم الروح) :

وما أمر الدهر إن مر بي
من غير أن يملا فراغ العمر

- مصدر نكرة + فعل ماضي

2 - (الألم الحي) :

ومني خلتها حياة فماتت

كزهور ذبلى على الأكامِ

2 - (من أجل عينيك) :

بحلت قبل اليوم عن يذله

وفي سوى قلبى لم أبخل

2 - (إشراف) :

لا تقل حسبي العيون مجيئاً

ربما خطأت عيوني صوابي

- مصدر محلى بـأى التعريف + مصدر محلى بـأى التعريف

1 - (نداء) :

وما أنا بالذى تغريه بارقة

من الوصال ولا الهجران يهدمني

2 - (الحرمان) :

وأين حظى من الجمال؟

ونشوة الوعد والمطال

في المهر والصد والوصال

1 - (هل تناست) :

هذه المجر فانبرى

يقتل اليأس بالأمل

1 - (نداء) :

فيا بني وطني بالعلم سعدكمو

وليس في الجهل إلا فادح المحن

2 - (ليت ما كان) :

طوح اليأس بالأمانى وولت
أمسيات المخا وضلت دروي

1 - (إلى شباب بلادي) :

قد فارق الجهل العقى
ـ سـ و هـشـ للعلم اللبابـ
ـ مصدر محلى بـالـ التعـريف + فعل مضارع

2 - (كربلاء) :

ومن يهـنـ في حـبـهـ حـسـبـهـ
قلب مهـيـضـ الـكـبـرـ دـامـيـ الرـجـاءـ

ـ مصدر محلى بـالـ التعـريف + فعل أمر

2 - (غـدـيـ وـيـومـيـ وـأـمـسـيـ) :

واضـحـكـيـ مـثـلـمـاـ عـهـدـتـكـ إـنـيـ
ما حـبـتـ العـبـوسـ طـولـ حـيـاتـيـ

ـ مصدر محلى بـالـ التعـريف + فعل ماضي

2 - (ليت ما كان) :

أـمـلـ ضـاعـ فـيـ مجـاهـلـ أـمـسـيـ
وـهـوـيـ شـابـ قـبـلـ يـوـمـ المشـبـ

3 . الفعل :

- فعل مضارع + فعل مضارع

2 - (فجر حـبيـ) :

كـلـ شـيءـ يـهـوـنـ عـنـديـ إـلاـ
أـنـ يـمـوتـ المـوـىـ وـتـحـيـاـ الـظـنـونـ

2 - (كيرباء) :

إن الذي يدرك معنى الهوى
يهوبي به البخل ويأنى السخاء

2 - (ومرت الأيام) :

وكاد من فرط الجوى خافقى
يهجر أضلاعى ويعشى يدى

2 - (لولا سماحي) :

وتحاذرين من التطلع نحو ما
كان الموى يملى ، وكتت تعطى

- فعل مضارع + ماضى

2 - (الألم الحى) :

وعهوداً ماتت ولم يبق فيها
غير ذكرى تعيش في أوهامي

- فعل ماضى

2 - (ضياع) :

فمامدت لم تحفظ هوى فيك صته
وضياعت عهداً لم أشتراكه هدرا

1 - (عواطف حائرة) :

يقول الناس إنك خنت عهدي
ولم تحفظ هواي ولم تصنّى

1 - (سراء) :

ما بال قلبك ضل عنه
فما اهتدى يوماً سبile

- فعل أمر + صفة

2 - (العمر لولا الحب) :

واصدح كا عودتنى دائمًا
واملاً بنجواك فؤادي الخل

4 . الصفة :

- صفة + صفة

2 - (الصمت الناطق) :

حبيبي عدى لي فلستُ الضعيفَ
ولستَ القوي كا تحلمُ

2 - (أنا والليل) :

كلنا شارد الخطى غير أني
مشخن بالجراح وهو سليمُ

- صفة + فعل مضارع

2 - (ليت ما كان) :

شاكيًا باكيًا غرامًا قدি�ماً
والتياعًا يجدة بالتعذيب

1 - (هل تذكرین) :

أنت الحياة لقلب جد مكشب
وليس يسعده بالوصل إلاك

5 . اسم الفاعل :

- اسم فاعل + اسم فاعل

2 - (حديث زهرتين) :

في سالف الأزمان قصر كبير
كم راحل أخلاقه للقادم

2 - (ندمت على حبي) :

و هبتكَ قلباً طائعاً غير راض
لعينيكَ أمراً فاصياً كتَ أم داني

2 - (حديث زهرتين) :

يا زهرتي المحبوبة الثانية
ما قصة الزارع والحاصدين

- اسم فاعل + مصدر

2 - (أنا والليل) :

أنت لليائسين ذني أمان
رجبت فيك ساحة وتخومُ

1 - (هل تناسيت) :

منذ وعدت اللقاء في
عاجل يسبق الأجل

- اسم فاعل + فعل مضارع

2 - (ندمت على جبي) :

وفي أضلاعي خفق مرير وجبيه
وأنَّ بما أشغى به أبداً هاني

وكان يتبين لنا من الأمثلة السابقة ، فإن هذه الخصائص الصيغية والأبنية التحوية تأثيراً كبيراً في إخراج المقابلات وتلوين دورها في الأبيات الشعرية ، فهي تقوى موازناتها وتشترك معها في الإطار الموسيقي مساهمة بشكل فعال في إكمال قافية أو إتمام سجع أو استقامة نظام . وتعمل المقابلات من هذا المنظور عمل مفاصل إيقاعية متبااعدة لها وظيفة التكرار المتوازي الذي يتحول إلى نوع من الالزمه ، فتبرز من خلالها عناصر الوحدة الحضوية في النص الشعري لقصائد عبدالله الفيصل . ولعل أهم ما يجسد الدور الجوهرى الذى تلعبه المقابلات اللغوية والسياسية في شعر عبدالله الفيصل هو فرض هذا التركيب الثنائي وجوده خارج حدود الشكلانى والظاهري واحتراقه كامل شبكة المعنى بتلك

القصائد . وعلى ذلك فإن المقابلات تسهم بشكل واضح في تحقيق الوحدة لقصائده ، ولكن ليس فقط عن طريق الألفاظ المستخدمة ، بل تقوم بذلك أيضاً من خلال تطابق تلك الألفاظ مع طبيعة التجربة الشعرية وشحذات الانفعال المصاحبة لها .

وبانجلاء دلالات التركيب الثنائي العميق ، تعزز المقابلات معانٍ الأبيات المختلفة في موازنة تعتمد على الفوارق لتحقيق التوافق . وقد ينمى الشاعر في كثير من أبياته هذه الموازنة إلى أعلى درجاتها خارجاً بها من إطارها التقليدية ، مما يعطيها بعدها فنياً وجمالياً ويكتسبها رسوخاً وتتجدد في الوقت ذاته .

دلالات المقابلات :

1 - الساوي :

وباستقصاء نماذجه نجد أن الشاعر عبدالله الفيصل قد تخير الم مقابلات في إبراد الصور بشكل مواءمة توحد من خلالها الأجزاء كاً تمتزج المترفات ، وذلك من خلال إجراء مصالحة بين الشيء وضده لتجسيس الفجوة التي تفصلهما . وأول دلالة تستوّقنا لتلك المقابلات هي التي تشير إلى تساوي الضدين في عدم إحداث تغيير ، إذ يتقدم كل منهما تباعاً كعنصر طارئ على أمر ثابت لا يتغير بتواترها . وما يساعد على إلغاء المساحة الفاصلة بين الضدين أن الشاعر يجمعهما إما بجuxtaposition (و - أو - أم) ، أو بكاف التشييه ، فيكون الإيحاء قوياً بالتعادل التام بين المتعاطفين . تقوم علاقة المائلة في الأبيات التالية باتحاد التناقض ، مثلاً ، في المشاعر كالغضب والرضا المتساوين في عدم زعزعة الطمأنينة التي يجدها الشاعر في الواجهة كلما لجأ إليها ، أو كالأفراح والأحزان التي يمتدحها الشاعر في منظومة اشتياقه إلى شهر ، أو الموى الذي لا يتبدل في حضور الحبيب أو غيابه . وأمثلة دلالة تساوي الضدين كثيرة ، ومتعددة ندرج منها التالي :

أ. العطف بالواو

2 - (أليف السهاد) :

أنت لي واحـة أـفـءـ إـلـيـها
مـطـمـئـنـاًـ فـيـ غـصـبـتـيـ وـرـضـائـيـ

1 - (أين مني) :

وأين مني شهار؟ أين هضبته
يا جبذا فيه أفراحٍ وأحزانٍ

2 - (صناجة العرب) :

والحسن والفن والأغصان وارفة
على الرابع من ناء ومقرب

2 - (إلى ذات الوشاح) :

وفي لقياك آمال كبار
فأنت من الدنيا كأسٍ وراحٍ

2 - (كيف أنساك يا أبي) :

كيف لا أحسب الوجود جحيناً
يختويني في جيّسي ورراحي

2 - (منطق الحق) :

وحي أحكامه العدالة والرفق
وأمن إلمساء والإصباح

1 - (طلاع خريف) :

من لي به وقد افتقدت
ذني الحقيقة والخيال

1 - (نحوى) :

يا حبيبي أين أيام الصفا؟
يوم كنا كل صباح ومساء

2 - (إلى الله) :

فما أنا معصوم ولا أنا قادر
تحديك يا من طوعه الأمس والغدُ

2 - (من ربِّي الشرق) :

نَحْنُ فِي الْمَشْرِقِ وَالْمَغْرِبِ مِنْ
سُطْرَتْ أَمْجَادَهُمْ بِالْذَّهَبِ

2 - (عودَة) :

أَنَا فِي الْبَعْدِ وَفِي الْقُرْبِ كَمَا
كَانَ قَيْسٌ مَصْدِرًا لِلَّأَلْمِ

1 - (مني غدي) :

مِنِي غَدِي أَنْتَ لَكَنْ
سِيَّانٌ أَمْسِيَّ وَالْفَدْ

2 - (اليوبيل الذهبي) :

جَمِعْتُ شَمْلَ بَنِي مَصْرَ وَجِيرَتِهِمْ
فِي حَاضِرٍ مِنْ أَمَانِهِمْ وَفِي بَادِ

1 - (كنا وَكَانَ) :

يَا حَبِيبِي ذَكْرِيَاتِ الْأَمْسِ تَهْفُو
أَبْدًا أَصْحَوْ عَلَيْهِنَّ وَأَغْفُو

2 - (شاطئ الأفراح) :

وَكَنْتُ فِيهَا عَاشِقًا مَدْنَفًا
بِالْحُبِّ إِنْ يَسْكُنُ ، وَإِنْ يَظْهُرُ

2 - (نسيت الهوى) :

وَمَا صَرَتْ أَرْعَى الْبَدْرِ إِلَّا لَأَنَّهُ
كَوْجَهِكَ إِنْ تَسْفُرُ ، وَإِنْ تَبْسُمُ

1 - (ثورة خيال) :

هَلْ رَأَتِ عَيْنَاكِ فِي الصَّحْوَ وَفِي بَعْضِ السَّهَادِ
صُورُ الْبَعْدِ الَّذِي أَذْكَرَ خَيَالِي وَفَوَادِي

ب . العطف بأو :

1 - (إلى ذات الوشاح) :

ولني أنهل الذكرى مداماً
أعلّ بها مسائي أو صابحي

2 - (من أجل عينيك) :

هذا فؤادي فامتلك أمره
واظلمه إن أحببت أو فاعدل

2 - (أليف السهاد) :

ما تبرمت بي ولا كنت فطاً
بين حالي تقارب أو تناه

2 - (أليف السهاد) :

فيك مأوي بين دائني وبرئي
يا خليلي ، في الصيف أو في الشتاء

1 - (توأم الروح) :

يهواك إن غبت وإن حاضراً
يهواك في الوحدة أو في السمر

ج . العطف بأم :

2 - (ندمت على حبي) :

وهبتك قلباً طائعاً غير رافض
لعينيك أمراً فاصباً كنت أم دائني

2 - (ظلم) :

أهوى جمال الخلق في غادة
تحفظ هاوتها نأى أم دنا

د . الربط بكاف التشبيه :

2 - (الصمت الناطق) :

وقد شبّت النار في خافقٍ
وضاءع كأمسى لديك الغُدُّ

1 - (الليل الصامت) :

ودهته بما يروع العوادي
فإذا الليل عنده كالصباح

1 - (سؤال) :

من صدود وجفاء ودلال
أم ترى الآتي كيامي الخواли ؟

2 - (الحياد) :

وبين تساوي الصدرين وتبنيهما تظهر منطقة محابية تتمايل فيها الاختبارات فتشتدّ إلى هذا انشدادها إلى ذاك دون استقرار أو ثبات على أي منهما . ويحدد الشاعر هذه الحالة المتأرجحة باستخدامة ظرف المكان (بين) تعيرًا عن وسطية معتدلة يجري فيها تصيف الصدرين وإشراكهما في تلك الحالة بحسب متساوية . فالابتسامة تبقى حائرة بين الرضا والعتاب ، والنشوة تقدم رجلاً رغبةً وتؤخر رجلاً رهبةً ، والرؤى لا تكاد تظهر يقيناً حتى يعتريها الشك ، والشاعر يتنازعه اليمين والشمال فيبقى معلقاً بين وهم هنا وشقوة الواقع ، وبين يس المنى وياس الرجاء وهكذا . وظهور معالم هذه البنية كذلك في نطاق الزمن الذي يحبس الحالة في دائرة وقته لا تخططى به أطر الحاضر ولا تلقي به في دروب الماضي ولا تنقله للغد ، بل تطوح به بين هنا وهناك :

1 - (عتاب) :

وجرت على شفتيك بسمة حائر
ما بين شبه رضاً وشبه عتاب

2 - (فراغ) :

أيقظيه من هجعة وركود
بين يس المني و Yas الرجاء

2 - (عوده) :

لا تلمني يا حبيبي إن أجد

نشوتي بين إيات ومراح

2 - (أيها النائي) :

لڪاني بك طفل في الهوى
حائز ما بين وثب وقصور

2 - (أليف السهاد) :

أنت تغسي عني ولست غنياً
عنك بين الإصباح والإمساء

2 - (حيي البكر) :

شف وجد القلوب فيها وباتت
سيرة الحب بين ماض وآت

2 - (بريق المجد) :

الرؤى حولي غامت
بين شكّي وقيني

2 - (عتاب) :

حتى كأني بين وهم هنا
وشقة الواقع شاك وباك

2 - (حطام الحب) :

أنا بين الأمس المضيّ واليوم
غرام عن الهناء بعيد

ولا يكمل الحديث عن البنية في شعر عبدالله الفيصل دون التطرق إلى قصيدة «الخالدة» (عواطف حائرة) التي يشير إليها د. مصطفى إبراهيم حسين قائلاً: «وتظل القصيدة تتلألأ بالمشاعر الندية الدافقة ، وهي تشخيص ، في طباعية ، حالات الحيرة والتناقض النفسي ، بين الشك واليقين ، وبين حسن الظن وسوءه . وتظل كلمة (الشك) تتردد في ثنيا الأبيات ، لترسم صورة الحيرة النفسية ، التي عاشها المحروم في ساعات حرمته» (حسين ، ص 297) . في هذه القصيدة ، تنقسم ذات الشاعر على نفسها ، جزء معه وجزء ضدّه ، وتخاطط في وجدانه الحقائق والأكاذيب ويظل يتخبّط بين ما تقوله إليه حواسه وبين ما يعتقده وما يختشاه . والحق أن الشاعر قد برع في تصوير هذه المنطقة الوسطى بتجنيده الطبقات اللغوية والسياسية والتركمانية التي أعطت هذه المساحة التنازعية حيوية أثرت الإيماء بازدواج وظيفتها .

3 - التحول :

ويستمر التناجم الجميل بين عناصر الفضاء الزمني المقاطعة حتى في حالة إلغاء المساحة البيانية ، فتتصطدم ذكريات الماضي بآنية الواقع وتستشرف مرارة اللحظة الحاضرة آفاقها المستقبلية . وتنظم حركة هذه العناصر الزمنية روابط ، يمكن تسميتها بالتتابع أو التسلسل ، فيؤدي بموجبها السابق إلى اللاحق ، وتقف كل فترة زمنية في مواجهة الأخرى على خطين أفقين يتلاحقان ولا يلتقيان . ويقوم التماهي بين القديم والجديد على معاناة ذات الشاعر في دورانها بين أقطاب عالمها التاريخي وتجسيد الذكرى المستمر في دواخله فيستوي بها الماضي ليحتل موقع الحاضر الذي يتحول بدوره إلى إطار يحيط بذلك الماضي . في ساعة التذكر ، يقرن الشاعر بين الماضي والحاضر فيمنع العلاقة بينهما بعداً اتصالياً شفافاً ، وإذا بالذى كان متضاداً متنامراً يجتمع في كيان واحد .

ولكن الشاعر لم يقصد من تجسيد الحركة التعادلية لثنائيات الزمن مجرد تحديد نهاية فترة وبداية أخرى ، وإنما أراد تصوير رؤية تأملية تستدعي مرحلة ماضية متسقة بالمناء ، مازال وجودها معروشاً في أعماقه يوحيه الحاضر ويستدعيه فيتدافع من المجالن التي كان غالباً فيها يأخذ مكانه المضاد وتكتمل بذلك معادلة الذكرى المتزاحمة في نفس الشاعر .

الأحداث الحالية تعمل كمحفزات للذاكرة ومثيرات للحنين بكونها تحولاً عن وضع مختلف تمام الاختلاف . وما استدعاء الماضي السعيد من منطقة الغياب إلا حين منسوب إلى الذكريات التي يتتجىء إليها لتجسمه من التغير المؤلم الذي طرأ عليها . ويتمثل إلحاح الشاعر على سمة التحول كجزء من التطور الزمني للنص في موقع عديدة تسجل عملية التبدل التي تحول الصفو إلى الأحزان والغناء إلى بكاء والبسمة إلى الآهة والوصول إلى هجر واللقاء إلى صد وغياب وجفاء :

2 - (حبيب العمر) :

كان حلماً نجتنيه أبداً
كان حباً جام الشوق شهياً
فغداً والرُّوح تذروه بها
ذكريات مرة في أصغرها

1 - (يا ناعس الطرف) :

وكان بالأمس شادي الورق يطربنا
لكنه إذ يغنى اليوم يشجينا

1 - (يا ناعس الطرف) :

وكفَّ عنا كؤوس الصفو ساكيها
وعاد بالشجو والأحزان يسقينا

1 - (الليل الصامت) :

وغناء المزار عاد بكاء
وجفا حبه لكيد اللاхи

2 - (هل سمعت الجواب) :

حسبك هجراناً وحسبي أسي
فالأمس لا يعني عن الماضي

2 - (ومرت الأيام) :

فكدت أنسى لحظة الملتقى
نفسِي وأمسي والمنى في غدي

2 - (حبيب العمر) :

وإذا بي بعد حب جارف
ألتقي وصلك هجرانًا شجيًا

2 - (نعمَةُ الحب) :

وإذا باللقاء يصبح صدًّا
لم تذق مقلتاي فيه المناما

2 - (فجر حبي) :

واسمع ما يقول قلب لقلب
في حديث اللقاء بعد الغيوب

2 - (عودة) :

يا هاجرًا عاد يرجو
لقايي بعد الجفاء

2 - (صبوت إلى عينيك) :

لقد كنت قبل البعد أشكو مرارتي
وأصبحت بعد البعد أشთاق للمرّ

2 - (غريبة الروح) :

فعدت بسمتي بديلها الآه
وبات البكاء رجع صدافي

كما وتجري مجموعة من التحولات على مستوى معاكس تصبح فيه السعادة نتاج
الحاضر ونقضها الماضي التعيس ، فيكون التغيير من الدالة ذات البعد السلبي المساير
للأطلال ، إلى الدالة ذات البعد الإيجابي الذي تطور إليه الوضع السابق :

2 - (دورة الأيام) :

صرت أهنا بما شقيت زماناً
حين ردت إليك بؤس عذابي

2 - (لست أدرى) :

واستراح الفؤاد بعد عناء
واختفت آهة الأسى والبعاد

1 - (أمل المحروم) :

فجميل منك بعد الظلم يا
أمل المحروم أن تصفه

1 - (في روضة الموى) :

وأبى للنجم المسهد لوعتي
يا ليتني بعد السوى ألقاكِ

1 - (فيم التساؤل) :

ومشى اليقين إلى بعد تشكلك
في القلب هيج همسه بلباكي

وفي أمثلة أخرى ترد ثنائيات ذات دلالات مؤثرة تحمل صفات التحول المباشر الذي يتشكل بحسب طبيعة مضمون القصيدة ، فتارة يدل على تحول أحادي كالتقدم في السن وضياع الصبا أو على ضياع الأمل ، وتارة أخرى يدل على تحول مطرد مستمر وذلك باشتراط وجود عناصر يدل غيابها الحال إلى حال مغاير ، فدنيا العاشق روض في حضور المعشق ونار في غيابه ، والحب تشتعل ناره إن كان صادقاً وتنطفئ إن صار وهماً ، والسبب والنتيجة فاعلان بصفة دائمة . وفي المثال الأخير يأتي التحول ضمن أمنية تعبير عن رغبة دفينة في تغيير الوجود إلى وضع يشير إلى سلبيته وصف ضده ، الذي هو الوضع الآخر المأمول ، بالصفاء والأفراح :

2 - (عشت لي) :

فشبابي الغض أمسى يبساً
وامتلا بالشيب شعرى الذهبي

2 - (ابنة الأحزان) :

ودناي كالصحراء أخطأها الحيا
فحولت من خضرة لياب

2 - (المغيب) :

لا تسلني عن أمانينا
وقد أمست ببابا

1 - (هل تذكرين) :

دنياي نار من المجران حرقه
إذا نأيت وروض حبين القلبي

2 - (عودة) :

هو معنى الحب إن يصدق يكن
شعلة تحيا بوهج الضرم
فإذا ما انطفأت نيرانه
بات وهماً مثل ومض الحلم

2 - (منطق الحق) :

ليت هذا الوجود يسمى ويغدو
واحة للصفاء والأفراح

4 - التفاصيل :

وتظهر في قصائد عبدالله الفيصل ثنائية زمنية أخرى لها دلالة تحولية ، ولكن استخدامها كمؤشر لمقابلات تفاضلية أقوى وأعم . وما يعطي هذه الثنائية حضورها الملحوظ في قصائده هو ارتباطها بثنائية النور والظلم الأزلية العائمة في التجربة الإنسانية . وفي إطار

استعانته بجزئيات استمدتها من هذين العنصرين وأجوائهما ، فقد شيد عبدالله الفيصل منظومة ضوئية رائعة انطوى تحت لوائها العديد من الصور الشعرية في قصائده التي وإن لم تعدد مقابلات صريحة في تركيباتها ، إلا أنها عقدت مقارنات واضحة فاضلت فيها بين الظلام والنور . وتستوقف الدارس كمية هائلة من مفردات ضوئية انتشرت في فضاء الديوانين كالنجوم في سماء داكنة ، فندهشه القمرات (والأفلاك والبدر والسماء والمنارات) التي تسقط (وتتألأً وتبرق وتومض وتألق وتشعشع) بقبس (نور وسماء وضياء) لامع (وناصع ووضاء وشرق) ، ليشعل بوجهه عتمة (وقامة وظلمة) الدجى الملوك .

ولا بد أن الشاعر يدرك جيداً الخصائص اللونية المتناقضة التي ينطوي عليها هذان الطرفان الاطاريان اللذان يحدان الطيف اللوني من جانبيه الأساسيين ، فجاء توظيفهما توظيفاً شعرياً ضمن إيقاع لوني ونفسى ودلالي متماشٍ . ويشرح جوزيف ويليام دلالة هذين اللوينين قائلاً : « ويقوم قانون اللون ، كجزء من قانون العالمة العام ، على فرضية بسيطة هي أقرب إلى البديهة ، ومفادها أن الأبيض والأسود هما أساس اللعبة الكونية بأكملها ، أي أن هذه الثنائية اللونية تمثل قاعدة القانون ومنطلقه في كل الأشياء والظواهر ابتداء من اللغة المعبرة عن قوانين الواقع ، إذ نجد في كل اللغات كلمات غير مجازية لكل من الأبيض والأسود ، ومثل هذه الكلمات تغطي جميع ألوان الطيف » . (ويليام ، ص 172) .

فليس من قبيل المصادفة بعد ذلك أن تلمس معلم ارتباط إيقاع اللون بإيقاع الفظ بشكل متناغم يواكب فيه تدرجات الضوء والظل من نقطة الأسود إلى أفق الأبيض . وفي تلمس صور الليل والنهارات وانعكاساتها في قصائده يمكن القول بأن الشاعر قد استطاع ، ومن خلال مضامين هذه الصور ، أن يحولها إلى رموز تتلاءم مع حالته النفسية وشخصيته الذاتية . فتتراوح تأثيرات الظلام والنور في هذه الأبيات بوقف الأسود على الطرف النقيض للأبيض مجسداً انعكاس الحرمان على ليالي الصفو ، مما يدخل اللوين في إشكالية جدلية لا تكاد تخلو منها قصيدة للشاعر . يستمد اللون ومشتقاته في هذه الأشكالية بعداً رمزاً يتماشى مع الشعور الذي يكتنف كل بيت يرد فيه ، فيتفاصل الأسود مع الأبيض وتكون النتيجة في صالح أحدهما ضد الآخر . ولأن النتيجة ليست حتمية ، فقد يكون السواد هو الحب ، وقد يكون البياض هو الأثير ، كما قد تكون

الدلالة المعبرة في تنافسهما هي التعادل بلا نتيجة .

وعلى ذلك تحدد المجموعة الأولى من الأبيات التالية أفضلية النور ، فشمس الغرام لا ينالها الغروب ، والحب فجر العمر المظلم ، والحب ينال في المساء ، وعيناً الحبوب مصباح في ظلام دنيا الحب ، وإلى ما ذلك . ويتغير الوضع في البيت الذي يكون العطر من نصيب الليل والظنوں مصاحبة للنهار ، أو يتساوى الوضع ، كما تبين المجموعة الثالثة ، إما بأن يجد الشاعر راحة في الليل والنهار ، أو يشقى الليل كاً يشقى النهار :

أ. النور / الظلام :

2 - (لا تسلي عن الموى) :

لا ينال الغروب شمس غرامي
فهي أقوى من الدجى والغروب

2 - (العمر لولا الحب) :

فالعمر لولا الحب ، ليل بلا
فجر ، وأيام بلا مأمل

2 - (يا بعيد المناں) :

أنت روض يطوف في فلق الصبح
سريعاً النبoul عند المساء

2 - (هل سمعت الجواب) :

عيناك مصابحي إذا أظلمت
دنياي أو شاب الدجى خاطري

2 - (أحبك) :

أرى فيك الصباحة كل حين
وحين تصدّ يغمري الظلامُ

2 - (صناعة العرب) :

وكان من قبس الإلهم مقتيساً
نوراً يضيء به مخلولك الكرب

1 - (كيف الخلاص) :
 الكون يغمراه الضياء
 وترى منه شمس السماء
 وأنا الذي غمر الظلام
 روحسي وأضناها الجفاء

2 - (كيف أنساك يا أبي) :
 أي يتم أذل كبير أينسي
 وأراني ذجن المسا في صباحي

2 - (الحرمان) :
 في كل يوم حافل بالظنو
 وليلة عاطرة ساجيه

2 - (سأفي ويفني هواي) :
 وما زلت تنهل من أنها
 قبيل الشروق وبعد الغروب

2 - (فراغ) :
 كان ليلى من الشجون خلياً
 وصباحي يموج بالأقباس

2 - (معنى الهوى) :
 تطوي لياليك على شقوه
 وتستفيق الصبح بادي التحول

ب . النوم / السهاد :
 ويجرى نوع آخر من التفاضل بين ضدين يفرزهما عصر الليل وهو النوم والنهار ،
 فترجح كفة الميزان بأحد هما لتعود وترجح بالأخرى بعد حين . ويفحص الأمثلة التالية يتضح

أن المجموعة الأولى تحذر السهد وتتمسّك به وتحض عليه ، بينما تصور أبيات المجموعة الثانية تعب الحرمان من طيب المنام . وكما أسرف التفاضل سابقاً عن التعادل بين الليل والنهار في عدم قدرة أيٍّ منهما على تغيير وضع الشاعر من شقاء إلى سعادة أو العكس ، فإن النوم والشهاد يفعلن عند نفس مستوى العجز ، كما تبين أبيات المجموعة الثالثة ، إذ ينام الجفاء على قسوة ويصحو على ندم ، كما يفيق اللحن على وهم وينام على ذكرى :

2 - (من أجل عينيك) :

وأصبحت عيناي بعد الكوى
تقول للشهاد لا ترحل

2 - (كأس الخداع) :

لو ملت الأنجم تسهادها
ما هزك الشوق إلى المرقى

2 - (دوره الأيام) :

لا تصدق بأن نظرة حب
توقف القلب بعد نوم طويل

2 - (فراغ) :

أيقظيه من هجعة وركود
بين بيس المنى و Yas الرجاد

2 - (حطام الحب) :

والأنين اليقظان يقتات غفوبي
وعيني غفلة وشروع

2 - (أليف الشهاد) :

يا أليف الشهاد إن شفني الشهد
وجافى عيني طيف الغفاء

2 - (ومرت الأيام) :

حتى أكتوي صدري بحرمانه
مسهد الأحسان لم يهجد

2 - (لا تنتظر) :

لا يعذر العشاق أحبابهم
إن سهادوهم واستطابوا الملام

2 - (الصمت الناطق) :

فأصبحت لا مأملاً يرجى
وحبي استفاق ولا يرقدُ

2 - (ندمت على حبي) :

جفاء ينام على قسوة
ويصحو على ندم يلهبُ

2 - (ضياع) :

كأني من ماضيك لحن مبدد
أفق على وهم ، ونام على ذكرى

ج . الموت / الحياة :

ويقابل نوع آخر من النوم ، وهو «الموت» ، مع ضده «الحياة» في مفاضلة تتطرق إلى المصامين المتعددة لهذه الثنائية الأزلية ، فالتمييز بينهما إلحادي وتحولي يجعل البائع ذالياً والمشيد مهدياً والمشتعل رماداً . ولكن المقابلة بينهما تضع التفاعل والحيوية في الجانب الإيجابي من المعادلة التفاضلية ، وتوضع توقف التفاعل وجفاف الحيوة في الجانب السلبي . والموت كما يصوره الشاعر في هذه المجموعة من الأيات ليس أبداً ، إذ إن الحلول التبادلي مع ضده الحياة قائم ومأمول ، وكما يموت الحي ، فإن الميت قد يحيا :

2 - (حبيب العمر) :

يا حبيب العمر هل مات الموى
في حنائنا وقد شئناه حيا

2 - (حديث زهرتين) :

درت له كفي كدر السحاب
يحيى موات الزهر بين الغصون

2 - (فراغ) :

فتمدّين بالحياة يراعي
بعد أن أصبح الفراغ مدادي

2 - (سأفى ويفنى هواي) :

وأن الشكوك وسوء المقال
يهدم ما شيدته المنى

2 - (لست أدرى) :

فحسبت النيران تكوي ضلوعي
وابت آهتي سكون الرماد

2 - (حديث زهرتين) :

أهديتها زهرة يانعه
لكن روحي ذلت بعد حين

2 - (حطام الحب) :

أنا في حيرتي أموت وأحيا
كل يوم ، وأدعى لي شهود

د. العطش / الارتواء :

وتشتت دلالة الموت والحياة وضوحاً في شعر عبدالله الفيصل من خلال انعكاسها على مقابلة أخرى متشجرة عنها وهي التي تفاضل بين العطش والارتواء . ويتم التعبير عن العطش بمفردات أخرى ، مثل الظماء والصدى والعليل والحرمان ، كما نجد للارتواء مرادفات عديدة منها اليابوع والري والشرب والمعن والنهل والعقب . أما نتيجة المفاضلة فتسفر دائماً وبتلائمة شديدة عن فوز الماء الذي هو عنصر الحياة الأول والذي لا غنى عنه

حتى وإن كان مرأً :

2 - (لولا سماحي) :

حتى غدت أهزووجه بضم الدنا

والكون صادٍ ، وهي كالينبور

2 - (ندمت على حبي) :

ندمت على حبي ندمت على هوى

حسبت به رياً لهجة صديان

1 - (أمل يخيب) :

هي وردة ظمائي وقد روتها

إذ قلّ عنها الغيث ماء نواظري

1 - (في روضة الهوى) :

ونضت عن الوجه الوسيم وتمتمت

يا روحه الظمائي عليّ رواك

1 - (سمراء) :

أسعدته زماناً وروتى

وصلك الشافي غليله

2 - (الحرمان) :

أنا ضفت بالحرمان يا ربي

والري من حولي فما ذنبي ؟

2 - (شعر حبيبي) :

كأنها الصادي رأى منها

فعبّ منه كل قطر جرى

2 - (شقاء الحب) :

أو كروض صادٍ يحوم عليه

سرب غيم داجٍ وغير سكوبٍ

2 - (عيناك) :

وأعب منه ما اشتهى ظمائي
ومعنىـه يهمـي بـسلسـال

2 - (ضياع) :

تنـائـت عن مـغـناـك وـالصـبر رـائـدي
وـكـم طـاب لـلـظـمـان أـن يـشـرب المـرـاـ

2 - (ظماء) :

يـا ظـامـيـء القـلـب أـلا تـرـتـويـ
وـالـحـسـن من حـولـك زـاهـي الـظـلـالـ

هـ . الرـخيـص / الغـاليـ :

أـما آخر أـنـوـاع المـقـابـلات التـفـاضـلـية فـتـلـكـ التي توـازـنـ بين الغـالـيـ والـرـخيـصـ ، وهـيـ مـفـاضـلـةـ
تعـتمـدـ عـلـىـ توـضـيـحـ الفـروـقـ الـقـائـمـةـ بـيـنـ الـقـيـمـةـ الـمـادـيـ وـنـظـيرـتـهاـ الـقـيـمـةـ الـمـعـنـوـيـةـ التي يـخـصـ بهاـ
الـحـبـ . ولا يـكـفـيـ الشـاعـرـ بـرـفعـ الـعـواطفـ الـإـنـسـانـيـ السـامـيـةـ فـوـقـ كـلـ غالـ، بلـ وـيـرـتـقـيـ بهاـ
إـلـىـ درـجـةـ تـخـرـجـ فـيـهاـ عنـ نـطـاقـ السـلـعـ وـتـصـبـحـ غـيـرـ قـابـلـةـ لـلـتـبـادـلـ الـمـادـيـ :

1 - (أـراكـ) :

ولـولاـ الحـبـ فـيـ الـأـعـنـاقـ رـقـ
ملـكـكـ بـالـيـمـينـ وـبـالـيـمـانـ

2 - (لا تـتـنـظرـ) :

ذـكـرـتـ إـغـفاءـكـ يـاـ مـنـ لـهـ
أـرـخصـتـ مـاـ أـغـلـيـتـ عـبـرـ السـيـنـ

2 - (صنـاجـةـ الـعـربـ) :

وـماـ قـصـدتـ بـهـ تـبـراـ وـلـاـ ذـهـبـ
فـالـحـبـ أـرـفـعـ مـنـ تـبـرـ وـمـنـ ذـهـبـ

2 - (كـأسـ الـخـدـاعـ) :

حتى إذا استوحيته قلبه

ونلت ما لا يشتري أو يباع

2 - (غربة الروح) :

وفباء على العهدود مقيم

ليس يُشرى يوماً ولا قط يعا

2 - (شاطئ الأفراح) :

يستأنفها العشاق في لففة

لا بائع فيها ولا مشتري

5 - الحركة :

أ. متوازية :

ومن الأزواج التي رددتها الشاعر في مواطن كثيرة تلك التي توازي بين حركتين في مسارين معاكسين وتفيد بالانتقال بين موقعين متباعددين ، وذلك إما بتعيين موقع الضد على خارطة المسافة الفاصلة بينه وبين ضده ، أو بتحديد الحركة التي يقوم بها الضد في قطع تلك المسافة التي يقطعها ضده في اتجاه مخالف . فعلى خط المكانية الجغرافية الفاصلة بين الضدين يكون أحدهما قريباً والآخر بعيداً ، وكذلك فعل أحدهما أن يقطع تلك المنطقة الفاصلة ذهاباً أو أن يقطعها إياباً . ومن الملاحظ أن شعر عبدالله الفيصل يخلو من مواطن التقاطع والاصطدام بين هذين الاتجاهين الأفقيين أو بين البعدين ، فكل منهما يسير في مسار موازٍ وإن كان معاكساً ، فيتعايشان في تسوية وهمة دون أن ينزع أحدهما في تحركه إلى الانقاء بالآخر . وأكبر دليل لغوي على هذا التعايش السلمي بين المتضادين هو استخدام أسلوب العطف للجمع بينهما في الحكم كما تبين الأمثلة التالية :

2 - (إشراق) :

غير أني ، ما دمتَ مني قريباً

لا أبالي إن عاد بي أو سرى بي

2 - (كيف أنساك يا أبي) :

كيف لا أحسب الوجود جحيناً
يختويني في جيتي وروحي

2 - (فرحة الحب) :

لأنك في مهجتي خفقة
تروح وتغدو وتحجاً معي

2 - (أنا والليل) :

أنت لي ملعب أروح وأغدو
بين أفيائه ولا مَن يلومُ

2 - (هروب من الحب) :

هارباً من لطى الملوان على القرب
وفي بعد عن عذابي المقيم

2 - (أحبك) :

وحسب جوارح العشاق صبر
على بعد تدانيه حرامٌ

2 - (صناعة العرب) :

والحسن والفن والأغصان وارفة

على المرابع من ناء ومقربٍ

2 - (أليف السهام) :

ما تبرمت بي ولا كنت فظاً
بين حالي تقارب أو تناهى

2 - (ظماء) :

أهوى جمال الخلق في غادة
تحفظ هاويها نئى أم دنا

2 - (ندمت على حبي) :

وهبتك قلباً طائعاً غير راض
لعينيك أمراً فاصلياً كنت ألم دافي

(كيف الخلاص) :

ناء يقرئه الخيال

فافقع وحسبك ما جرى

2 - (صبوت إلى عينيك) :

يقولون إن الحب يزداد قوة
على بعد لكتني أكذب ما قالوا
أراني على قرب أزيد محبة
سواء شداصحب أم اغناط عذال

ب . معاكسنة :

وتسيير المطابقات في هذه المجموعة في اتجاه معاكس أيضاً ، وكما في الحركة السابقة يتضادى الضدان التناقض والتصادم في ما بينهما . ولكن الفارق هنا هو انعدام التعايش السلمي بينهما ، فأحدهما يكون دائمًا بمثابة ردة فعل عكسية غير متوقعة ، ولكن المتضادان يأتيان متزامنين في معظم الحالات ، فهما بذلك مشتركان في المساحة الزمنية . وتتتافر الاتجاهات في هذه البنية الدرامية الحركية ، فيبينما يروم الحب وصلاً ، يزداد تجني المحبوب ، وبينما يرنو إليه المحب يشيع عنه بوجهه ، وبينما يمد إليه يداً ينفر منه المحبوب ، وبينما يهأ كل إلف بالفه يظل الحب يشكو عذابه ، وبينما يظنه الناس حرّاً طليقاً يظل في الحقيقة مكبلاً بالقيود ، وبينما هو يتسم فخراً حزين ، وهكذا . ولهذه البنية التضاديه خاصية الاستمرار ، فقد تتكرر فيها الحركة المعاكسنة في حالة شد وجذب مطرد يدلل عليه استخدام الفاظ زمانية مثل « كلما » و« كم » و« إما » لتأكيد حدوث الأمر أكثر من مرة :

2 - (الصمت الناطق) :

إذا ما رنوت بطرف إليك
أشحت بوجهك يا أصيل

2 - (الصمت الناطق) :

وإما مددت إليك اليدين
نفرت . . . وصدق أستشهادُ

2 - (دورة الأيام) :

كلما أطفأته جدة دمعي
أشعلته ذكري غرامي الذليل

2 - (دورة الأيام) :
كم تصاحكت عندما كنت أبكي
وتمنيت أن يطول اتحابي

2 - (سأم) :
 وكلما رمت وصلاً
يزداد منك التجني

1 - (مني غدي) :
 وكلما رمت وعداً
بهجره يتوعد

1 - (صبر ينفد) :
تقربه اليوم دنيا الخيال
ويبعده كل حادٍ حدا

1 - (ليلة العمر) :
إن تكون مررت سريعاً
فهي ما زالت بفكري

1 - (أمل المروم) :
إن تكون تقوى على طول النوى
 فهو في بعده ما أضعفه

- (لوعة) :

وتسرف في الصدود وفي التجني
وأسرف في التباعي واشتياقي

- (لوعة) :

وكم حسروا عناني جد طلق
وقلبي جد مشدود الوثاق

1 - (أصداء الماضي) :

أجزاء الوصل مني
يا حبيبي منك صدُّ

1 - (مني غدي) :

وأنه يتجّنى
وأنني أتجّلد

1 - (أمل المروم) :

أنت قلب يبذل الوعد له
فإذا استجزه سوقه

1 - (سؤال) :

كل إلف قد تهنا وغرامه
غير قلبي لم ينزل يشكو هيامه

1 - (سهام الجفون) :

ويسمى الغر منـه
على فـؤاد حـزين

6 - تضارب :

أ . ظاهر وباطن :

ينشأ التضارب في قصائد عبدالله الفيصل بين عناصر لا تقوم بينها لا قطبيعة كلية ولا اتصال تام ، ويعود ذلك إلى طبيعة علاقة الاستبدال الفورية التي تربطها ، فالضد لا يمر

بمراحل انتقالية وسطى على صعيد انقلابه إلى ضده . وتلاشى نقاط التحول في هذا الصراع الذي تجسّدَه أبيات التضارب التقابلِي بين الظهور والإخفاء والكلام والصمت ، فتتصل أطراف الداخل بالخارج اتصالاً مباشراً في صيغة بنائية متماسكة تجعل من الضدين حالة واحدة لا مفر من تكاملها . ونلاحظ في هذه الأبيات ، فيما عدا الأبيات الأربع المدرجة أولاً ، مقاومة شديدة بين الضد وضده تمنعه من قمع الآخر والسيطرة التامة على الموقف ، فكل الأسرار إما مكشوفة أو مستشفّة أو معرضة للكشف ، وكل صمت هو مجاهرة وردود وضجيج ، فلا المختفي يتوارى ولا الصامت يخسر . وإزاء هذا الإصرار من الغائب على التنويم بوجوده المكبوت يشدّ التضارب بين الضدين فيستدعي أحدهما نقشه ليكمل بنية السر الذي يختفي ليعاد الظهور ويظل يتأرجح بين الإفصاح والإضمار :

2 - (أيها النائي) :

بعدما أخفيت عنِّي قصة
لم تكن ظاهرة قبل النوى

2 - (ومرت الأيام) :

ولم أذع سر المسوى لأمرِيء
بل صته في قلبي الموصد

2 - (غدي ويومي وأمسِي) :

لا تبوحِي بسرنا واكتميه
علَّ يوماًً نعود للوصول فيه

2 - (أنا والليل) :

لا لسانِي شادٍ ولا القلب زاءٌ
والسكون الطويل حولي مقيمُ

2 - (بريق المجد) :

لا تكون كالبرعم الخائف من هصر الأيدي
تحتمي بالشوك والذعر بما تخفيه بادي

2 - (بريق المجد) :

أستشف الوجود في عينيك آهات دفنه
يتواري بين أنفاسك كيلا أستبينه

2 - (بريق المجد) :

إن في صمتك معنى النطق
في كل رغابي

2 - (عيناك) :

إن تخفه عني فلست أرى
إلا جواك يشف عن حالي

2 - (لا تنتظر) :

عيناك لا تجهل ما أضمر
من عاصف الوجود وما أظهر

2 - (لا تنتظر) :

أحذر من الصمت فإن الهوى
يحيا مع النجوى وحلو الكلام

2 - (لا تنتظر) :

وبين جنبي يضج الهوى
فيحتويه صمتك الأكبر

2 - (ضياع) :

على وجنات الليل منها غلالة
يمحاول نور الصبح يكشفها سترا

2 - (شعر حبيبي) :

فهبت الأنسام ملتحة
تلفح منه ما اختفى وانبرى

1 - (رَدْوَا سَهَامُ الْجَفُونَ) :

كَمْتَهُ وَغَرامِي
بَادِ كَصْبَحْ مَبِينٌ

1 - (رَدْوَا سَهَامُ الْجَفُونَ) :

فِي صَمْتِهِ وَلُغَاهِ
أَثْارَةٌ مِنْ فَتَوْنٍ

1 - (رَدْوَا سَهَامُ الْجَفُونَ) :

وَإِنَّمَا هُوَ حَبِيٌّ
أَفْضَى بِسَرِيِّ الْمَصْوَنِ

1 - (حَبْ وَشَكْ) :

تَرِيدِينَ مِنِي أَنْ أَبُوحَ بِحَبْنَا
وَأَبْدِيَ الَّذِي قَدْ كَنْتَ أَخْفَى وَلَا أَبْدِي

1 - (سَؤَالٌ) :

اسْكَبِي فِي مَسْمَعِي الْحَانِ حَبْكُ
وَاكْشَفِي لِي لَحْظَةٌ مَكْوَنٌ قَلْبِكُ

1 - (ثُورَةُ خِيَالٍ) :

هَلْ أَدَارَيِ الْأَلْمَ الْعَاصِفَ فِي قَلْبِي بِصَبْرِيٍّ
أَمْ أَبُوحُ الْيَوْمَ بِالسَّرِّ وَهُلْ يَجْهَلُ سَرِيٌّ

2 - (الصمت الناطق) :

فَهَذَا صَدُودُكَ يَطْوِي الْمَىٰ
وَصَمْتُكَ فِي شَرْحَهِ يَسْهُبُ

2 - (نَدَمْتُ عَلَى حَبِيٍّ) :

أَجْبَنِي جَهَارًا إِنَّ السَّكُوتَ
جَوابٌ لِمَنْ جَبَهُ قَلْبُ

2 - (هل سمعت الجواب) :

صمتني هو الرد ولو هاجني
للبوح قلب واكتبـه المنون
فهل ترى في الصمت مثل الذي
كنت تراه في الجواب المحنون

2 - (معنى الموى) :

حسن لو آني طلته لانتهـي
شدوـي إلى صمت عميق طـويل

ب . العموض :

وتفتهر أروع استخدامات البناء الثنائي المفضل لدى عبدالله الفيصل في التوتر الناتج عن وضع المتضادين في مقابلات تفتح أفقين للمعنى ، أحددهما سطحي يفيد باستحالة الجمع بين الصدرين ، والآخر عميق تتضح من خلاله علاقة وثيقة مبنية على التحوير المتعلقـي . وتظل هذه العلاقة غامضة لوهلة ، ثم يعمل العقل ليجد الرابط الخفي بين لفظين متضادين بمحكم الوضع اللغوي أو متضادين سياقـياً ، وحينها تتحرك الثوابـة الساكنة في مخزون تجارـيه وتهتزـ النـمطـية الجـامـدة لـكـثـيرـ من المـفـاهـيمـ التي تـؤـطـرـ حـيـاةـ إـلـاـسـانـ . تـتمـ هـذـهـ العـمـلـيـةـ دونـ اـضـطـرـابـ أوـ خـالـطـ ، بلـ تـتـمـ فيـ تعـجـبـ مـنـ فـهـمـ ماـ كـانـ مـسـتـغـلـاـ وـنـشـوـةـ لإـدـرـاكـ أـبعـادـ الصـورـةـ المـعـقـدـةـ التيـ يـرـسـمـهاـ الشـاعـرـ بـبرـاءـةـ ، يـتـحـقـقـ مـنـ خـلـالـهـ سـرـ أـسـلـوبـ المـقـابـلـةـ الـذـيـ يـرـىـ الطـرابـلـسيـ أـنـ بـمـثـابـةـ «ـ مـفـاجـأـةـ أـوـ خـلـقـ غـرـابـةـ أـوـ خـرـقـ عـادـةـ ». (الـطـرابـلـسيـ ، صـ 121ـ).

وي Finch الأـمـثلـةـ التـالـيةـ ، نـجـدـ أـنـ بـؤـرةـ التـوتـرـ بـيـنـ عـنـاصـرـ التـتـافـرـ تـسـتـمـدـ طـاقـهـاـ الـحـيـوـيـهـ مـنـ استـحـالـةـ الـأـوـضـاعـ الـتـيـ تـتـنـاجـيـ فـيـهـاـ الـقـلـوبـ وـهـيـ خـرـاسـ ، وـيـتـبعـ الـحـبـ فـيـ قـرـبـهـ ، وـيـجـدـ فـيـ الشـقـاءـ وـالـلـوـعـةـ سـعـادـ وـفـيـ الـحرـمـانـ زـادـهـ . كـيـفـ يـتـمـكـنـ الشـاعـرـ مـنـ أـنـ يـرـجـوـ وـيـخـشـىـ ، وـيـشـكـوـ وـيـرـضـىـ ، وـيـمـوتـ وـيـحـيـاـ فـيـ آـنـ وـاحـدـ . وـاجـتمـاعـ هـذـهـ الشـائـيـاتـ المـتضـادـةـ فـيـ سـيـاقـ يـوـكـدـ تـزـامـنـ حـدوـثـهـاـ يـجـعـلـ الـمـسـتـوـيـ الـثـانـيـ الـعـمـيقـ لـلـمـعـنـىـ حـافـلاـ بـالـطـافـقـ الـحـافـرـةـ عـلـىـ التـعبـيرـ الـذـيـ يـتـجـلـيـ مـنـ خـلـالـهـ شـقـاءـ الـحـبـ ، الـذـيـ يـشـقـىـ أـكـثـرـ إـنـ اـبـعـدـ عـنـ مـحـبـوـهـ فـيـخـتـارـ الـبقاءـ بـقـرـبـهـ حـتـىـ وـإـنـ وـجـدـ أـنـ الـقـرـبـ الـمـكـانـيـ الـذـيـ يـزـوـدـ بـطاـقةـ الـحـيـاةـ مـاـ زـالـ يـعـدـ رـوـحـانـيـاـ لـأـنـ الـحـبـ

لا يعطف ولا يخنو . لذا نجد أن الشاعر يصف أحاسيس الحب المتضاربة عن طريق التناقض الثنائي الذي يسمح بتصوير وضع يتسم بالعزف على الورترين :

- (وحي الكرنك) 1 :

فصمتنا وتأجت باله

رسی خرس القلوب

: (صبر ينفد) - 1

أرى الصبر أوشك أن ينفدا

وأوشكت في القرب أن أبعدا

نداء - 1

روحى الفداء له إن قيل تضحية

إِنَّ الشَّرَاءَ بِمَا يَعْلَيْهِ يُسَعِّدُنِي

کنا و کان) - 1 :

لوعة الحب سعاده يا حبيبي

تزهد القلب فيسمو بالزهاده

کنا و کان) - 1 :

ویری حومانه فی الحب زاده

حين لا يبلغ في الحب مراده

١ - (ردوا سهام الجفون) :

بیرونی ویکی پاکستان

ما بين حين وحين

: (الحرمان) - 2

حولى جمال تلاقي العيون

في دفء شاكية راضيه

2 - (فراخ) :

هو ميت مهما استطال به العمر ،

ولو عاش في دنا الأحياء

1 - (كنا و كان) :

يا حبيبي كيف ذاك الحب مات

عندما دبت به روح الحياة

2 - (إلى الله) :

وهبت لنا الدنيا وذلتها لنا

فلان لنا صخر وأحصب فدفأ

1 - (هل تذكرین) :

وحين غنت على الأغصان شادية

أنشودة الحب في ترديدها الباكى

2 - (ليت ما كان) :

أترع الكأس من دنان عذابي

وأغسي على أنيسي الريّب

وترد هذه المراوحة التي يشتراك فيها الشكل والمعنى في بناء استقطابي يكونه الشاعر بمقابلة شيئين متناقضين متعاقبين يستقطبهما محور واحد . في الأمثلة التالية نجد المحبوب هو المحور الذي يستقطب الحب في فراره منه ثم في فراره إليه فهو بداياته التي ينطلق منها ومراجعته التي يعود إليها ، كما أنه المحور الذي يجد فيه سقمه وارتباطه ، وعلته وطبيبه . وتنيد هذه المتناقضات في مواقعها المتضاربة بالتوتر الذي يشعر به الحب في علاقته بالحبيب التي تتصف بالختمية وعدم القدرة على الخلاص ، لأن الألم الذي يسببه له لا شفاء له إلا عنده :

1 - (عتاب) :

أين المفر ومنك ثم إليك ما

أشعر وما بي في غرامك ما بي

1 - (أنت وغيرك) :

وإليك مرجعه وأنت بداية
لولاك لم يبعث لها ترديد

1 - (ذات الوشاح) :

فإني في هواك وجدت سقمي
كما أني وجدت به ارتياحي

2 - (لا تسلني عن الموى) :

يا حبيبي حسي من الحب أني
واجد فيك عالي وطسي

وتظل أبلغ الصور التي عبر بها الشاعر عن حالة التوتر بين وضعين متضادين هي تلك التي ترد في الأبيات التالية والتي اجتمع فيها الصدق الفني والتلقائية في التعبير . نلاحظ في هذه الأمثلة استخدام الشاعر لتركيبيات لغوية مختلفة عما سبق ، فتجده يضيف الضد المجرد إلى ضده المعرف ، أو الضد المعرف إلى ضده المعرف أيضاً ، أو الضد المجرد إلى ضده المجرد أيضاً . وفي كل هذه الحالات تكون النتيجة أن يصبح الضدان شريكين في تركيبة لغوية موحدة تعزز ارتكاز كل منهما على الآخر في تحديد معناه . والأجمل من كل ذلك أن كل فكرة تستحضر في أحشائهما الفكرة المنافضة التي تحويها لغويًا . فما كان دالاً على غير معين تم تعريفه من خلال ضد له ، فانتقل اليأس من حالته غير المعينة إلى نوع واحد بين ملامحه وميزه عن غيره ، وهو الرجاء ، كما أن الحلم لن يصيغ في زحمة الأحلام ، بل أصبحت له شخصية متمفردة باتمامه للنوع المسهد ، والبدء المشار إليه ليس مجرد بداية بل هي بداية بعينها تلك التي تحدد نقطة انطلاق لرحلة جديدة تنتهي بابتهاجها الرحلة القديمة :

2 - (فراغ) :

أيقظيه من هجعة وركود
بين يمس المنى ويأس الرجاء

2 - (أحبك) :

ودع عنك التدلّل يا حبيباً
هو الحلم المسهد والمرام

2 - (إلى الله) :

إلى أن نرى في الشيب بدء نهاية
لما كان يغوي عقلنا ويددُّ

ومن داخل هذه المضادات التوتيرية الغامضة تولد تجربة الاغتراب المزمنة التي هي من أبرز خصائص شعر عبدالله الفيصل . وقوى التضارب القائم على المستوى اللغوي بين الكلمات المعاشرة عن العزلة مثل الوحدة والغرابة والانفرادية من جهة ، والأهل والأصحاب والبشر من جهة أخرى ، من الارتفاع الدينامي والدرامي لمعاينة حركة الذات التي لا حضور دائم لها ولا غياب مستمر . والخيطون بالشاعر قد لا يساورهم الشك بأنه موجود معهم ، بينما هو منفصل عنهم بروحه ومشاعره في مفارقة حضورية غایية عجيبة . وكما يقاوم السر الاختفاء والصوت الكتمان ، فإن حركة الحضور والغياب يكتنفها شيء من هذا التمرد الضمني الذي يساعد في تقرير فكرة تصادم الذات الفردية مع محيطها الاجتماعي في بنية الواقع . وقد كان لإبراز هذه الفكرة في إطار التقابل السياسي دور كبير في تحقيق انسجام متوازن مع ما يسعى إليه الشاعر من تصوير إحساسه بالعزلة وانشاده إليها :

2 - (غراية الروح) :

غريتني غرية المشاعر والروح وإن
عشت بين أهلي وصحي

2 - (عشت لي) :

تأله الفكر بوادي حيرتي
واجماً كالحاضر المغرب

1 - (عتاب) :

ورأيت نفسي في الحياة وضيئها
أشكر اغترابي في ندى أصحابي

1 - (صبر ينفد) :

وكدت أعيش هذا الأنام
وقد عشت بينهم مفرداً

1 - (توأم الروح) :

وغشت الوحدة عني فما
يؤنس عيني كل هذا البشر

يعكس عالم الوحدة والغربة النبرة الرومانسية التي نشرها عبدالله الفيصل في ثانياً قصائده ، وبشكل واضح في شعره الغزلي الموسوم في غالبه بالحزن والحنين . يقول الدكتور مصطفى إبراهيم حسين إن الأمير الشاعر يعد « في الطبيعة الرائدة من شعراء المملكة العربية السعودية الذين جمعتهم المدرسة الرومانسية ، بنزعتها الذاتية ، العاطفية ، ونزعوها إلى الطبيعة ، وميلها إلى التعبير عن الحزن والاغتراب ، واسترجاع الذكريات والحنين إليها» . (حسين ، ص 295) . وليس من العسير على القارئ أن يستخلص أن ميزة النص الإبداعي الأساسية هي المعاناة والتجربة الروحية التي تركت في ذات الشاعر ندبات وجروحًا فأوجدت هذا المخاض الإبداعي المؤم . وتجربة عبدالله الفيصل الشعرية مرتبطة بتجربته الشعرية ، وقد عبر عما يجيش في ذاته المحروم بشفافية غير اعتيادية فجاءت قصائده طافحة بالهموم ، تغشاها غلالة قائمة من الأحزان والأسى العميق .

وعلى الرغم من أن السمة البارزة لشعر عبدالله الفيصل هي العناو الروحي وظلله الدرامية العالية التي تتبع من إحساس اغترابي حاد ، إلا أن الحerman في حد ذاته ليس هو المؤشر الأساسي الذي يؤكد عمق الانتماء الرومانسي عنده ، بل المثالية . تعرف المدرسة الرومانسية الغربية ، التي استقى منها رواد الشعر العربي الحديث بعد أن نقلها المهاجرين العرب إلى الشرق ، بملامح رئيسية أهمها الحب . ولكن مفهوم الحب الرومانسي يتعدى العشق المتبادل بين فردین ، ليصبح عاطفة شمولية تجاه الطبيعة وكل المخلوقات التي تسكنها . والسبب في هذه الشمولية هو أن شعاء الحركة الرومانسية كانوا ينشدون توحيد ذواتهم كأفراد مع كل هذا الكون برباط عاطفي وثيق يجعلهم جزءاً من التكامل

الذي يجمع بين أبعاده وجوانبه . وكما أن كلمة الكون (universe) تكشف عند تحليلها عن الكثرة في جزئية (verse) ولكنها الكثرة التي تجمعها جزئية الوحيدة ، (uni-) ، فإن الشاعر الرومانتي يرى أنه مشتبك كفرد مع عوامل فاعلية الحياة التي ينصلح فيها توحده⁽²⁾ .

ومن هذا المنطلق ، فإن النظرة الرومانسية للوجود نظرية مثالية بمعنى أنها تنظر إلى عناصر الوجود كمكونات لتكوينه ، وهي بذلك تقسم إلى أجزاء متعارضة تتجانس في الكل . فالكون ما هو إلا تقاطع قوانين الحياة ونوميس الوجود السلبية والإيجابية ، وفيه يتعارض الشقاء مع السعادة والشر مع الخير والأمل مع اليأس والأسود مع الأبيض . وقد يرى الشاعر الرومانتي هذه الانقسامات حتمية ، فالأمور عنده إما حقيقة أو وهمة وإما جميلة أو قبيحة ، فلا يهاود ولا يتنازل ولا يخلط في حكمه عليها . ولكنه في نفس الوقت يؤمن أن التقابل بين المتضادات في الواقع لا يفضي حتماً إلى تضاد كا يغلب الظن ، بل يفضي إلى تكامل أساسه وحدة هذا الكون .

ينطلق عبدالله الفيصل في منظومته الشعرية من تصور مثالي لفهم الوجود بتفسير الظواهر على أساس الربط بين الفكرة وال فكرة المضادة على صعيد التناقض والصراع . وبصادر الدكتور مصطفى إبراهيم حسين على وجود هذا الملمح الرومانتي العميق في النص المحروم حين يقول : « فغريزة الشاعر هنا هي غربة نفسية لا مكانية ، معها أنه يعيش بمثابة يتفرد بها » . (حسين ، ص 304) . وتفتقر المثالية أن يرى الشاعر الحياة طليقة من قيود الحدود القاطعة بين عناصر الوجود الثانية ، فيحرر التواصل في شعره بين كل زوجين طبيعياً كالالتلاقي بين بذرتين . وينوه الأستاذ محمد الخافي إلى هذا الشمول القائم على ثنائية التضاد قائلاً : « فقانون التضاد قانون لأن نظام يطرد عليه مدار حياة الإنسان بمختلف تجلياتها ». (الخافي ، ص 277) . وحين يبني الأمير المحروم هذا الأسلوب البديعي الذي ترتطم فيه المتناقضات بعضها بانتظام يسمح للواقع بأن يثير الوهم ، وللخيال بأن يستدعي الحقيقة ، وللعقل بأن يتزاوج مع الواقع ، وللعدم بأن يساهم في تأسيس الوجود ، فلا بد أنه يتبنى أيضاً رؤية شمولية تتجاوز الوضع الثنائي الذي تعددت أوجهه في نصوصه الشعرية .

والانفصال بين مكونات الوجود قائم لا محالة كما بين صاحب اللزوميات (المعرى) في قوله :

ويتعري النفس إنكار ومعرفة
وكل معنى له نفي وإيجاب

ولكن المتضادين في سلسلة اتساع المعنى يظهران كمعادلين جماليين لوجه الحقيقة الواحدة ، وكطرفين لا ينفصلان لكيونته لا تكتمل إلا بوجودهما . وقد لا يشغلك المخروم ، كما يقول صلاح لبكي ، «فلسفة ولا يجهدك باستقراء لتفسير عالم الكون وأحداث الحياة وأسرارها» . (لبكي ، ص 9) ، ولكن ظاهرة ثنائية التضاد المنتشرة في ديوانيه وعلاقتها بشمولية التكامل تفتح المجال واسعاً لدراسة مواقف أيدولوجية وفلسفية ذات إيحاءات عميقة ودلالات بعيدة ومتشعبة . والثانيات ، كما يخبرنا الدكتور علي جعفر العلاق «تنتهي إلى حقل ذي تضاريس متماثلة فإنها تتضاد وتلتجم في تنام جديٍّ حاد يؤكد ، في النهاية ، قدرة الإبداع والحقيقة على الوقوف في مواجهة الموت أو اليأس أو الكذب» . (العلاق ، ص 9) . والتفاعل بين زخم الثنائيات الواردة في قصائد عبدالله الفيصل ينم عن قدرة بارعة على تطوير اللغة وتحريك التراكيب وإحياء الصور في إطار تحكمه بنية درامية مسارية مختلفة الاتجاهات يتتحقق من خلالها انسجام بديع وغريب ومفاجئ بين المقابلات اللغوية والسياقية . وقد كان لهذه المتضادات دور كبير في توسيع مدار الدلالة وفي إضاءة المعنى والكشف عنه في سياق العلاقات المسجمة في تعارضها .

إن هذه القراءة الأسلوبية لشعر عبدالله الفيصل لا تتجاذب الصواب حين تقرر أن المتضادات الثنائية هي أبرز عناصر الوحدة العضوية في نصوصه الشعرية التي اكتسبت من خلالها بعداً فنياً وجمالياً وإبداعياً .

المواهش

1 - سدرج الشواهد بعد ذكر عنوان كل قصيدة . وستُبيّن الأبيات الواردة من ديوان حديث قلب (دار الأصفهاني ، جدة ، 1393 ، برقم (2) . أما قصائد وحى الحرمان ، دار الأصفهاني ، جدة ، 1981 . فيبيّنها رقم 1 .

2 - انظر : Ferguson, Frances, Solitude and the Sublime, Romanticism and the Aesthetics of Individuation, New York, Routledge, 1992.
 Fischer, Michael, "Accepting the Romantics as Philosophers". Philosophy and Literature, Oct.12 (2), pp. 179-189 , 1988 .

قائمة المراجع

- حسين ، مصطفى إبراهيم ، أدباء سعوديون ، دار الرفاعي ، الرياض ، 1994 .
- حازم القرطاجني ، منهاج البلاء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار المغرب الإسلامي ، بيروت ، الطبعة الثانية .
- الخافي ، محمد ، «نصوص اللغة وقانون الأضداد» ، علامات ، 7/1998 .
- الطرابلسي ، محمد المادي ، «خصائص الأسلوب في الشوقيات» ، منشورات الجامعة التونسية ، السلسلة السادسة : الفلسفة والآداب ، مجلد عدد 20 ، 1981 .
- العلاق ، علي جعفر ، «الشاعر العربي الحديث : رموزه وأساطيره الشخصية» . الآداب ، بيروت ، العددان 11 ، 12 ، تشرين الثاني - كانون الأول (نوفمبر - ديسمبر) ، 1988 .
- Joseph, William, "Semantic Laws", Ch. 8, in Linguistic Perspectives on Literature, BX – Ching, Halex Ford, London, FP. 1980.

3

عبدالله الفيصل

بَيْنَ خَصُوصِيَّةِ الْذَّاتِ وَنَفْوَزِ الْآخِرِ

أ.د. يوسف بكار

«أريد أن يكون شعري صورة طبق الأصل
لحياتي وصدى حقيقياً لشعوري وعواطفي ،
وآمالي وخيالاتي وانفعالاتي النفسية»

(عبدالله الفيصل)

1

كان هذه العنوان «خصوصية الذات ونفوذ الآخر» المبحث الأول من كتابي «أوراق نقدية جديدة عن طه حسين»⁽¹⁾ ، الذي كشفت فيه عن نفوذ المستشرق الإيطالي كارلو نالينو وتأثيره في تلميذه طه حسين في بعض تواليفه الأولى : «في الشعر الجاهلي» ورديفه «في الأدب الجاهلي» ، و«تجديد ذكرى أبي العلاء» و«حديث الأربعاء» ، ونبهت على خصوصية «الذات العلمية» المبدعة عنده أي «ذات الناقد» ، التي تنطوي على الملكات

المتعلقة بالخدس والذوق فضلاً عن إعمال الفكر بالتأمل الشخصي في الظواهر واستنباط النتائج⁽²⁾.

أمّا «الذات» في العنوان الحالي ، فهي «الذات الشاعرة» التي تجمع بين خصوصية الملكة الشعرية والتجربة الإبداعية والذوق الفني والتأمل الشخصي وما يتصل بهذه الأجهزة الإبداعية جمِيعاً .

ومن نفوذ الآخر مصطلح «الاحتلال» وليس المقصود به هنا المعنى اللغوي الأشيع ، بل ما يوحي منه بالمعنى التقدي الفنـي «الأخذ في نهـزة ومخـالتة»⁽³⁾ ، وما كان يعنيه المصطلح في الإجراء التقدي القديم ، الذي ر بما كان الحسن بن أـحمد بن يعقوب الهمـداني صاحب «صفة جزـيرة العرب» مبتـدـعـهـ فيـ القرـنـ الثـالـثـ المـحـرـيـ وهوـ يـتـحدـثـ عـنـ بـلـاغـتـهـ كـبـارـ الـبـلـوـيـ فيـ «رسـائـلـهـ» إـذـ قـالـ : «وـكـانـ . . . مـنـ أـبـلـغـ النـاسـ ؛ وـكـانـ بـلـاغـتـهـ تـُتـهـادـىـ فـيـ الـبـلـادـ ، وـكـانـ لـهـ فـيـهـ مـأـخـذـ لـمـ يـسـبـقـهـ إـلـيـهـ أـحـدـ وـلـمـ يـلـحـقـهـ فـيـهـ ، وـتـُعـجـبـ بـلـاغـتـهـ وـنـفـاستـهـ وـأـنـهـ فـيـهـ أـوـحـدـ ، وـأـنـهـ لـاـ يـشـابـهـ بـلـاغـتـهـ الـبـلـاغـ ، وـأـنـهـ مـنـفـرـدـ بـحـسـنـ اـخـتـالـاسـ الـقـرـآنـ»⁽⁴⁾ .

وقد ركـزـتـ وـدادـ القـاضـيـ عـلـىـ هـذـهـ السـمـةـ الـأـسـلـوـبـيـةـ الـفـنـيـةـ عـنـ الـبـلـوـيـ بـعـدـ أـنـ استـلـمـتـ الـخـيـطـ مـنـ الـهـمـدـانـيـ ، فـقـالـتـ : «الـخـتـالـاسـ الـقـرـآنـ كـانـ أـشـهـرـ مـاـ عـرـفـ بـهـ الـبـلـوـيـ ، وـلـعـلـهـ - لـهـذـاـ الـأـسـلـوـبـ الـجـدـيدـ الـمـسـتـغـرـبـ آـنـذـاكـ - لـهـجـ النـاسـ بـالـحـدـيـثـ عـنـهـ وـتـهـادـوـ رـسـائـلـهـ ، كـماـ يـقـولـ الـهـمـدـانـيـ»⁽⁵⁾ . وـبـاـنـ لـهـ مـنـ خـلـالـ تـحـلـيلـ الرـسـائـلـ أـنـ الـبـلـوـيـ لـمـ يـتـخـذـ مـنـ اـخـتـالـاسـ الـقـرـآنـ أـدـاءـ لـتـرـيـنـ رـسـائـلـهـ ، وـلـعـلـهـ فـعـلـ ذـلـكـ أـوـلـ الـأـمـرـ وـحـسـبـ وـهـوـ بـعـدـ فـيـ طـورـ التـمـرـسـ بـالـأـسـلـوـبـ ، فـإـنـ رـسـائـلـهـ تـُظـهـرـ أـنـهـ قـدـ جـعـلـ مـنـ هـذـهـ الـأـدـاءـ فـتـأـ معـقـداـ لـهـ غـايـاتـ الـفـنـيـةـ الـخـاصـةـ ، وـاسـتـغـلهـ أـحـسـنـ اـسـتـغـلـالـ»⁽⁶⁾ .

ثـمـ تـوـقـفـتـ عـنـ هـذـهـ الـأـدـاءـ الـفـنـيـ وـجـعـلـتـ تـحـلـلـ حـسـنـ اـسـتـغـلـالـ ذـلـكـ الكـاتـبـ لـهـ ، فـتـجـلـيـ لـهـ أـنـهـ لـمـ يـكـنـ يـسـتـشـهـدـ بـالـآـيـةـ الـقـرـآنـيـ بـنـصـهاـ إـلـاـ قـلـيلـاـ فـيـ الـأـمـاـكـنـ الـتـيـ يـحـسـ أـنـ النـصـ الـقـرـآنـيـ يـعـبـرـ بـأـحـسـنـ الـطـرـقـ عـمـاـ يـرـيدـ أـنـ يـقـولـهـ هوـ ، وـحـينـ يـرـيدـ أـنـ يـشـبـهـ الـمـوـصـفـ تـشـبـهـاـ مـاـ ، وـإـلـاـ فـإـنـهـ كـانـ يـحـوـرـ مـعـظـمـ الـصـوـصـ الـقـرـآنـيـ الـمـقـبـسـةـ لـتـلـائـمـ تـدـقـقـ نـصـ الـأـدـبـيـ

كثيর «الضمائر» ، وقطع الآية بكلمة واحدة ، وإضافة عبارات تزيد عما في الآيات ، وقلب الصيغة القرآنية مع الحفاظ على محتواها ، وإعادة ترتيب الآيات ليوافق تسلسل أفكاره ، و«اختيار انتقائي لبعض ما في القرآن ، فيستعمله مخرجاً إياه من إطاره القرآني إخراجاً تماماً . . . طلما أن الكلمة أو الكلمات التي اختارها تقوى موقفه وتشد من تماسك أسلوبه ولا تخليه - مع ذلك - من الناحية التأثيرية بـ«اختلاس القرآن» ، واختيار «الكلمة المفتاح» من آية ما ، تكفي لتدافع الآية كلها في ذهن من يعرف القرآن ، والاستشهاد بآيةين متناقضتين في الدلالة ويلبسهما شخصية يصفها ، وغير هذا من تطويق النص القرآني لحاجاته الأسلوبية ، وتحويله بطريقة جعلته ركيزة فنية أصلية من ركائز فن الرسالة عنده»⁽⁷⁾ .

ومن المؤسف أن البلاغيين والنقاد القدامى من بعد لم يقفوا طويلاً عند مصطلح «الاختلاس» أو يفيدوا منه أداة فنية في نقد الشعر . ولربما أن المعنى اللغوي الأشعى الذي يغري بالسرقة هو الذي حال بينهم وبين ذلك . فالقاضي الجرجاني (ت 392هـ) ذكره ذكراً فقط وقرنه بالإغارة في تعريفه الناقد الحق : «ولست تعدّ من جهابذة ونقاد الشعر حتى تميّز بين أصنافه وأقسامه ، وتخيّط علمًا بربته ومنازله ، فتفصل بين السرقة والغصب ، وبين الإغارة والاختلاس ، وتعرف الإمام من الملاحظة ، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه ، . . .»⁽⁸⁾ .

أما ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ) ، فقد ذكره وضرب له الأمثلة دون أن يعرّفه ، وإن حال أنه لم يعدّ من السرقة وإن ذكره في «باب السرقات وما شاكلها» ، لأنّه استشهد فيه بقول أمرىء القيس :

إذا ما ركبنا قال ولدان حينا
تعالوا إلى أن يأتي الصيد خطبُ

وذكر أن ابن أبي مقبل نقله إلى «القدح» وأن ابن المعتز نقله إلى «البازى» ، ثم قال «ونقلته أنا إلى قوس البندق» ؛ ولأنه تحدث في هذا الباب أيضاً عن «الموارد» التي لا تدخل في السرقة⁽⁹⁾ ، والتي لو أغارها النقد القديم مزيداً من الاهتمام لما توسع كثيراً في موضوع السرقات .

وأَمَا ابن الأثير (ت 637هـ) فلم يذكر «الاختلاس» في «المثل السائر» ، بل ذكره في «كفاية الطالب» ، الذي يرى محققوه أن صاحبه ألفه بعد «المثل السائر» واعتمد فيه على «العمدة»⁽¹⁰⁾ . ومن عجب أنه سماه «نقل المعنى» وأثبته في باب السرقات محتذياً احتذاء شكلياً بصاحب «العمدة» الذي نقل جلّ أمثلته عليه ، ثم عرّفه تعريفاً أقرب إلى «الأخذ في نهزة» وإلى «الختلاس القرآن» عند الهمданى ، الذي عرفناه وجهاً لا نصاً ، وتطبيقاته عند البلوي . يقول : «وهو أن يحول المعنى من تسيب إلى مدح أو فخر أو هجاء ، أو من أحدهما إلى الآخر ، أو عن وصف إلى غيره»⁽¹¹⁾ .

2

لقد أطلت في توضيح مفهومي «خصوصية الذات» و«الاختلاس» ، دفعاً لمنظمة التقليد أو «الاحتذاء» الحض ، واحتراساً من انصراف البال إلى معنى «الاختلاس» اللغوي الأشيع في شعر الشاعر الأمير عبدالله الفيصل الذي اكتفى من اطلعت على كتاباته عنه بديوانه الأول «وحي الحرمان» الذي طبع لأول مرة بالقاهرة عام 1954 – ربما لأنه لم يصدر له غيره حيتانٍ – حتى إنه عُدَّ في فريق الشعراء السعوديين الذين كادوا يقفون كلّ فنّهم على الغزل⁽¹²⁾ ، وانه من شعراء الرومانسية عند بعضهم⁽¹³⁾ ، وهو ما لا يرتضيه آخرون إن يكن مفهوم الرومانسية يقف فقط عند ذاتية «منطلقة» ، وبثّ عفوی ، وشكوى مرددة؟ فالرومانسية بمعناها الأبعد «أكثر من بثّ ذاتية وشكوى» . هناك روئي مرضية ، هناك توبية بعد زلة ، هناك إحساس مريض ، هناك عنف كأشدّ ما يكون العنف⁽¹⁴⁾ . لقد اكتفى بذلك في حين أن ديوانه الثاني «حديث قلب»⁽¹⁵⁾ من الشعر الفصيح تعمّد صاحبه أن يكون «بلا مقدمة ولا تعريف» ، ونوع «موضوعاته» ، وإن ظلت الغلبة للشعر الوجدي ، وفي أطره الإيقاعية الخارجية ورُقْمها الموسيقية ، فلم يقتصر على القافية الواحدة / الروي الواحد كي يحدّ من رتابة النغمة الإيقاعية الخارجية الواحدة⁽¹⁶⁾ .

3

ولقد كثر الحديث عمّا سمّي ظاهرة التقليد⁽¹⁷⁾ أو «التأثر» عند عبدالله الفيصل وشعراء جيله من السعوديين ، إذ صنف في «الجيل الثاني»⁽¹⁸⁾ الذي أطلق عليه عبدالله بن إدريس

«جيل القاعدة العريضة الشعرية الحديثة» وسماه محمود عارف «جيل التطلع والنضج»⁽¹⁹⁾ ، ووضع في النفر المخضرم القليل المحافظ منهم الذين «يجدّدون ببطء وتؤدة ، ويقدمون رجالاً و يؤخرون أخرى»⁽²⁰⁾ .

إن هذا النفر يجمع في تأثيره بين القديم والجديد . وربما كان أقدم من نبه على تأثيرات عبدالله الفيصل الشعرية العامة هم مارون عبود ، وطه حسين ، وهند سلامة ، فال الأول ألمح في سرعة إلى أن قصيدة (يا ناعس الطرف) لا تقل «عاطفة وجمالاً فنياً عن نونية ابن زيدون»⁽²¹⁾ . والثاني نبه على ما للمنتبي من القدماء وعلى محمود طه وإبراهيم ناجي من المعاصرين من أثر في بعض شعره ، حتى إنه قال في الآخرين : «وتأثير هذين الشاعرين في شعر هذا الديوان أظهر من أن يحتاج إلى دليل . ولو لا أن هذا الحديث لا يتحمل إطالة ولا تفصيلاً لبسقط القول في ذلك ولو ازانت بين كثير من شعر الديوان وشعر الشاعرين المصريين»⁽²²⁾ . أمّا هند سلامة فيبدو أنها نظرت إلى قول صلاح لبكى عن الشاعر «وهو أقرب ما يكون إلى شعاء لبنان ، وإلى الشعراء الوجدانيين»⁽²³⁾ – وهو ما لم يرتضه تماماً طه حسين – ، وقالت : «ويبين محروم وشعراء لبنان أكثر من صلة ، فكثيراً ما يلتقي معهم على صعيد واحد ، ولعلَّ بينه وبين أمين نخلة وسعيد عقل صداقة وإعجاباً» ، ثم دلت فقط ، على تأثير الأمير في (عاطف حائرة) بقصيدة (الحبيب الأول) لأمين نخلة ، وعلى تأثيره في (سمراء) بـ (سمراء) بـ (سعيد عقل)⁽²⁴⁾ .

وحيث أن بعض الدارسين السعوديين نظروا إلى كل هذا وأضافوا إليه . فعبدالله الحامد ، يقول : «وعبدالله الفيصل يكاد أن يذوب في شعاء الألم والوجدان والغزل كناجي ، والأخطل الصغير ، وسعيد عقل ، وأمين نخلة ، وغيرهم من شعاء الغزل المهموس . . . والفيصل تبقى هذه الأحكام صادقة على ديوانه الأول الذي أخرجه في السبعينيات»⁽²⁵⁾ وبكري شيخ أمين يرى «أن كثيراً من الشعر السعودي يبدو كأنه لشاعر مصرى أو سوري أو لبناني»⁽²⁶⁾ . بيد أن الدارسين كليهما يعترفان بشيء من الاستقلال للشعراء السعوديين ، فالحامد يرى أن «استقلال الشخصية موجود ، وأن أصالة الشعر قد بدأت في الظهور منذ الخمسينيات»⁽²⁷⁾ ، وبكري شيخ أمين يذهب إلى أن الشاعر السعودي «لم يكن يترسم المحدثين من زملائه العرب ، بل كان يمزج القديم بالحديث ، ويضيف إليه ألواناً محلية مناسبة»⁽²⁸⁾ .

إن تأثيرات عبدالله الفيصل العامة بشعرنا العربي القديم والمعاصر كثيرة ليس من هدف هذا البحث أن يستقرها ويتقصّها جميعاً ، بل حسبي أن يركِّز على تلك التي تندَرُج في الاختلاس الفني الذي اتخذه الشاعر مفتاحاً فنياً ولجه من خلاله إلى عالمه الشعري الخاص وتجليّات ذاته الشاعرة الأصيلة .

ويعود سر تأثيراته المتعددة إلى أنه «فنان مثقف اكتسب ثقافته الواسعة من المطالعة والمجهد الشخصي والأنكباب على القراءة والتأمل في الشعر العربي القديم والشعر الحديث العربي منه والمتّرجم من مختلف الآداب العالمية»⁽²⁹⁾ . وهو نفسه يذكر أن حبّ المطالعة التي أدهنها كان ثانٍ عاملين هيّاهما الله له لازجاجه أوقات الفراغ التي خلفها انقطاعه عن الدراسة المنظمة ، ويقول : «وكتت أحب من الكتب كلَّ ما له علاقة بالتاريخ قديمه وحديثه ، وما يتصل بالأدب شرعاً أو ثنراً . وأعتقد أن هذه الهواية هوائية المطالعة كبير فضل في تقييفي وتعويضي عمّا فات»⁽³⁰⁾ . أمّا خصوصية ذاته الشاعرة فمكمنها «موهبة خاصة وإحساس فطري مرهف» . لقد امترّجت هذه العناصر جميعاً في داخله وجعلت منه «شخصية متميزة» هي «شخصية عبدالله الفيصل»⁽³¹⁾ .

1/4

فمن الشعر القديم «ينظر» الشاعر - بتعبير طه حسين⁽³²⁾ - في قصيده (حيرة)⁽³³⁾ إلى «لامية»⁽³⁴⁾ المتنبي في مدح سيف الدولة التي تعدّ خمسة وستين بيتاً والتي مطلعها :

لياليَ ، بعد الظاعنين ، شكول

طوالَ ، وليل العاشقين طوبل

وهي من بحر الطويل وعلى «روي» اللام المطلق . أمّا (حيرة) التي مطلعها :

حارَت الأشعار في ماذا تقول

شرد الفكر وقد جدَ الرَّحيل

فمن بحر «المديد» وعلى روی اللام المقيد (الساكن) .

إن نظرة الأمير لم ت تعد حدود الأحد عشر بيتاً الأولى ، مقدمة قصيدة المتنبي التي مهد بها مدحه الأمير سيف الدولة والتي ركّر فيها على لفظة «الليل» وجعل منها ، بترديدها أربع مرات مركبة ، المفتاح الذي دخل به إلى المدح ، كـ دخل سيف الدولة نفسه أتون المعركة فتشفي نفس شاعره من «الليل» ومن الأعداء في آن :

لقيت بدرب القلة الفجر لقية
شفت كمدي ، والليل فيه قبيل⁽³⁵⁾

وما قبل سيف الدولة آثار عاشق
ولا طلبت عند الظلام ذحول⁽³⁶⁾

صحيح ، ان الأمير اختلس في نهزة من مطلع المتنبي «الليل» و«الطول» و«شكول» ،
غير أنه وزعها على بيتين ، الأول :

إنهَا روحي أراها أدمعا
تملاً الأجنان «والليل يطول»

والآخر خاطب فيه فؤاده هو تحديداً ولم يسحبه على العاشقين عامه كما فعل أبو الطيب :

يا «فؤادي» إن يكن جد النوى
فلياليك من اليوم «شكول»

أما بيته :

ما ترانا سُفحت أدمعنا
وكذاك الدمع للوجد رسول

فإن «الدمع للوجد رسول» تبسيط مباشر لما في البيت العاشر من مقدمة المتنبي :

و يوماً كأن الحسن فيه علامه
بعثت بها والشمس منك رسول

وأماماً البيت الذي يليه وهو مقطع قصيده :

نَحْنُ صَرْعَى لِفَتَاتٍ وَرَوَى
وَأَمَانٌ «مَا إِلَيْهِنَّ سَبِيلٌ»

فقد سدّ فيه السبيل و«غسل اليدين» من كلّ أمل في لقاء المحبوب أو وصله في آخر القصيدة فجاء نتيجةً لكلّ ما بشه من ألم وحسرة ووجود وشىء من الأمل ، في حين أنّ المتنبي أعلن النتيجة في البيت الثاني وحسّم الأمر :

يُبَيَّنُ لِي الْبَدْرُ الَّذِي لَا أُرِيدُ

وَيَخْفِينَ بَدْرًا مَا إِلَيْهِ سَبِيلٌ

وجعل ، بعد ذلك ، يسرد ما آلت إليه حاله من تحمل ومعاناة وتذكر وحنين وأمال وأمنيات .

وقد يكون من أدق الاختلاس وأخفاه ما نستشعره بخفاء بين قصيدة الأمير (أراك)⁽³⁷⁾ التي مطلعها :

أَرَاكَ فَمَا لَعِنْتَكَ لَا تَرَانِي

وَأَنْتَ وَصْبُوتِي فَرَسَا رَهَانِ

وقصيدة أبي الطيب المشهورة في مدح عضد الدولة⁽³⁸⁾ :

مَغَانِي الشَّعْبِ طَيْبًا فِي الْمَغَانِي

بِمَنْزِلَةِ الرَّبِيعِ مِنَ الزَّمَانِ

فالقصيدتان ، وإن تختلفا موضوعاً ومضموناً ، من بحر الوافر وروي «اللون» المطلق . وهذا هو وجه الاشتراك الأبرز بينهما . لكن التدقيق في قصيدة الشاعر الأمير يكشف عن أنّ أربعـاً من قوافيـه ، وفق مفهـوم الأخفـش للقافية (اللفـظة الأخيرة في الـبيـت) ، ماثـلة في قصيدة المتنـبي ، وهي تـكاد تـوحـي بالـدلـالة نـفـسـها ، وربـما أـسعـفـ الروـيـ الواـحدـ (الـلونـ) عـلـى شـيءـ أو أـشيـاءـ منـ هـذـاـ . إنـ «لـاـ تـرـانـيـ» وـ«رـهـانـ» فـي المـطـلعـ جاءـتاـ فـي بـيـنـ منـ القـصـيدةـ الأـخـرىـ ، لـكـنـ فـي مـجـالـ آخـرـ :

فَبَاتَ فَوْقَهُنَّ بِلَا صَاحِبٍ

تَصْبِحُ بِمَنْ يَمْرُّ : «أَمَا تَرَانِي» ؟

ولم أر قبله شبلٍ هزير
كشليلٍ ولا مهري «رهان»

وإن اليماني (السيف) في هذا البيت :
ولولا الحب في الأعناق رق
ملكتك باليمين « وباليماني »
تنتظر ما في بيت المتنبي :

فقد أصبحت منه في فرندي
وأصبح منك في عصبٍ (يمني)
ومثلها «المثاني» ، فهي في بيت الأمير :
أتى جبريله وأسرَّ وحيناً
إلى كأنه رجع (المثاني)

لا تختلف عنها عند المتنبي الذي أكدّها وقوّاها بـ (المثالث) قبلها :

بضربٍ هاج أطرب المثايا
سوى ضرب الثالث والمثاني⁽³⁹⁾

2/4

وقف الأمير الشاعر في (يا ناعس الطرف)⁽⁴⁰⁾ على «نونية» ابن زيدون المعروفة⁽⁴¹⁾ :

أضحي الثنائي بدليلاً من تدانيا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا

وكلا القصيدين من بحر «البسيط» وعلى روى «النون» المطلق بالفتح ، لكن الأمير لم يصف المحبوب إلا بـ (ناعس الطرف) فقط في المطلع :

يا ناعس الطرف قد فازت أعادينا
واستبشروا بمناهمْ في تجافينا

وببدأ القصيدة بإعلان النتيجة / التجافي الذي جهد الأعادي والعدال في تحقيقه ، وشرع

يسرد ما أعقبه من جفاء وقطيعة وحرمان سوى «العُلَالات من ذكرى تلاقينا» ، ثمأخذ يقرّر ، بشيء من الألم والعنى ، وهو الأمير ، أنها هي التي أصغت إلى العدال واللوشة والحساد والمشككين ، وأنها لم تصفع إليه ولم تسمع «معاذيره» ، وظلّ على الرغم من كل هذا :

وَمَا عَنَانَا سَوَامِكْ فِي الدُّنْيَا أَحَدْ
وَلَا غَرِبَنَا بِهِ إِنْ بَاتْ يُغَرِّنَا

أما ابن زيدون فاكتفى ، والمحبوب أميرة ، بسرد أخبار انفراط عقد الحبة بيد الأعداء والعدال واللوشة دون أن ينحي عليها باللائمة سوى ما يفهم من هذا البيت :

مَا حَقَّنَا أَنْ تَقْرَوْا عَيْنَ ذِي حَسْدٍ
بَنَا ، وَلَا أَنْ تَسْرَوْا كَاسْحَاهُ فِينَا

الذي قدم له بقوله :

لَمْ نُعْتَدْ بَعْدَكُمْ إِلَّا الوفاء لَكُمْ
رَأْيًا ، وَلَمْ نَتَقَلَّدْ غَيْرَهُ دِينًا
وأعقبه بقوله :

بَنَمْ وَبَنَا ، فَمَا ابْتَلَتْ جَوَانِحَنَا
شَوْقًا إِلَيْكُمْ ، وَلَا جَفَّتْ مَاقِنَا
فِي حِينَ أَنْ عَبْدَاللهُ الْفَيْصَلُ يَقُولُ :

مَهْمَا اخْتَصَّنَا فَإِنَّ الشَّوْقَ يَجْمِعُنَا
أَوْ افْتَرَقَنَا فَإِنَّ الْحُبَّ يَدْنِنَا
فَمَا تَرِى الْيَوْمَ مِنْ صَبَرِي وَمِنْ جَلْدِي
فَلَلْكَرَامَةُ فَضْلٌ مِنْ تَائِسِنَا

ويقف عند هذا لا يجوزه ، في حين أن ابن زيدون الذي أكد التزامه بمحبوبه :

لَا تَحْسِبُوا نَائِكُمْ عَنَّا يَغْرِنَا
إِذْ طَالَا غَيْرَ السَّأَيِّ الْحَبِيبِنَا

وَاللَّهُ مَا طَلَبْتُ أَهْوَأْنَا بِدَلَّا
مِنْكُمْ ، وَلَا انْصَرَفْتُ عَنْكُمْ أَمَانِنَا
وَلَا اسْتَفَدْنَا خَلِيلًا عَنْكَ يَشْغُلُنَا
وَلَا اتَّخَذْنَا بَدِيلًا مِنْكَ يَسْلِيْنَا

استغلّ سائر القصيدة ، وهو قسمها الأكبر ، في مخاطبة البرق ليسقي قصرها والسيم ليبلغها تحياته ، وفي وصف جمالها وصفاً يليق بها ، وفي استعطافها بالوفاء إن لم تبذل الصلة .

وصنفة القول ، إن قصيدة الأمير « لا تقلّ عاطفة وجمالاً فنياً عن نونية ابن زيدون . ففيها تلك السهولة الرائعة وذاك السياق المستعجل »⁽⁴²⁾ .

وقد يتadar إلى ذهن سائل بصير بالشعر حالاً : وماذا عن صلة (يا ناعس الطرف) بأندلسية شوقي (النونية) المعروفة⁽⁴³⁾ :

يَا نَائِحَ (الطَّلْحَ) أَشْبَاهُ عَوَادِينَا
نَشْجِي لَوَادِيكَ أَمْ نَأْسِي لَوَادِينَا ؟⁽⁴⁴⁾

وهي من البحر نفسه والروي ذاته ومعارضة لقصيدة ابن زيدون ؟ . إن الشوقية تنحو منحى آخر في الحب هو حبّ الوطن ومرارة البعد عنه والتشوق إليه وبته الشكوى والحنين . لكنّ قصيدة (أين مني ؟)⁽⁴⁵⁾ للأمير السعودي هي التي تتجاوب مع الشوقية هذه وتشاركها في الوزن والقافية أيضاً ، وتخلس مطلعها في نهزة تخاطب « طيرًا » وهان ولا تككي عنه بـ « نائح » أسيان :

يَا طَيْرُ هِيجَتْ آلَمِي وَأَشْجَانِي
بِمَا تَغْنَيَهُ مِنْ أَلْحَانِي وَهَانِي
بِي مِثْلِ مَا بِكَ مِنْ أَحْزَانِ مُغْتَرِبِي
فَالْكُلُّ مِنَّا وَحِيدٌ مَا لَهُ ثَانِي
بَعْثَتْ شَكْوَاهِي أَلْحَانًا مُرْتَلَةَ
وَأَنْتَ شَكْوَوكَ تَرْجِيعُ الْأَلْحَانِي

تشكو فراق رفيق كنت تألفه
 أمّا أنا فشكّاتي بُعد أوطاني
 والبون بين بُعد الأميرين عن الوطن كبير ، بُعد الأمير السعودي سفري اختياري
 طوعي⁽⁴⁶⁾ ، وبُعد أمير الشعراء إجباري قسري :
 ماذا تقض علينا غير أن يداً
 قصّت جناحك جالت في حواشينا
 رمى بنا اليـن أـيـكاً غـير سـامـرـنا
 أحـاـ الغـرـيبـ ، وـظـلـاً غـير نـادـيـنا
 كلـ رـمـتهـ النـوىـ ، رـيشـ الفـراقـ لـناـ
 سـهـماًـ ، وـسـلـلـ عـلـيـكـ اليـنـ سـكـيـناـ⁽⁴⁷⁾

ومن الافتراق الشعري بين القصيدين أنّ أَحمد شوقي أطلق عنان شاعريته الطويل لما هو عام من الوجد والشوق والحنين لوطنه وما فيه ومن فيه بشعرية تراوح بين التقرير والتعبير ، في حين أن عبد الله الفيصل عبر في أبيات قليلة وبأسلوب تعبرى استفهامي محض يشف عن التحسر والتعجب ويجمع بين العام / الوطن ، والخاص / الحبوب :

أين المصيف وأيام به سلفت ؟
 وأين يا طير أحبابي وخلاني ؟
 وأين مني (. . .) ؟ أين مجلستنا ؟
 في ظلمة الليل أرعاهما وترعاني
 وأين لا أين ساعات مفضلة
 كانت - بما راح فيها - خير أزمانى !

ومثل قصيدة (أين مني) قصيدة (يا شادي البان)⁽⁴⁸⁾ التي نظمها الأمير على قري الشوقيه وزناً وقافية كذلك ، غير أنه ، بعد أن استهلّها بمثل استهلال الشوقيه :

يا شادي البان ما أشجارك أشجانا
 إن الذي قد سقاك الشوق أسلانا

كأس من الصاب والآلام متربعة
من لي بكأس إليها كنت ظمآنًا ؟ !
وقتها على الغزل الحض يتذكر زمان الوصل وأفاويفه ويدرك به تذكر نشوان أنسى
الآلام والمجران :

أنساني الوصل ما لاقيت من زمني
في سالف العهد آلاماً وهجرانا
ويحيث المحبوب « بعث الطهر » و« أصل الجمال » على إرجاع ما كان وعلى عدم
الإصغاء إلى المرحفين وأهل الزور والبهتان ، لأنه :
مهما يزور ، فإني ما سلوكتمو
وكيف يُسلِّي زمان الحبَّ مذ كانا ؟ !

3/4

والشريف الرضي واحدٌ من التفت إليهم عبدالله الفيصل . فقصيدة (هل تذكرين ؟)
التي مطلعها :

هل تذكرين وداعينا مصافحة
أودعت فيها كريم الأصل يمناكِ
فيها رشاش فني في الشاعرية والمضمون من حجازية الشريف (ما أمركِ وما
أحلاك ؟ !) ذات المطلع المعروف :

يا ظبية البان ترعى في خمائله
ليهنك اليوم أن القلب مرعاكِ
فضلاً عن أن القصيدين من بحر البسيط وروي الكاف المطلق ، وأن الأمير ، على غير
عادته في الغالب ، خطاب ، كما الشريف ، المحبوب بضمير المؤنث لا المذكر .

وتناسب في الفيصلية بعض معاني الحجازية وتجلياتها الحبيبة انسانياً خفياً يتوااءم مع
الاحتلال ، فقي حين يؤكد الشريف في شائين ضدتين متباينتين حقيقة الموقف من

المحبوب :

أنت النعيم لقلبي والعذاب له
فما أمرك في قلبي وأحلالك

فإن موقف الأمير يكاد يكون الموقف عينه :

أنت الحياة لقلبِ جد مكتشب
وليس يسعده بالوصول «إلاك»

و«إلاك» في هذا البيت لها خصوصية ودلالة غير التي لها في قول الشريف :
لما عدا السرّب يعطو بين أرحلنا
ما كان فيه غريم القلب «إلاك» !

أما «يهواك» فتکاد تكون لها الدلالة ذاتها ، فالشريف يقول :
هامت بك العين لم تتبع سوانح هوى
من علم البين أن القلب يهواك ؟ !

وال الأمير يقول :

والذكريات إذا ما عزَّ قربك لي
سلوى فؤاد على الأيام يهواك

يرى طه حسين في الشاعر الأمير من خلال هذه القصيدة ، وإن لم يلتفت إلى تأثيره فيها بالشريف الرضي ، أنه «бедوي التزعة في هذا الحب النقي العفيف القريب البعيد في وقتٍ واحد ، ولكنه على ذلك مصرى اللغة أو لبنانيها . فهذا الوداعان (هل تذكرين وداعينا) وهذه الرؤيا التي تسعده (فيسعد القلب . . . لرؤياك) وهذا الضمير المتصل بعد إلا (إلاك) وأشباه هذه الأهنات ليست من لغة البادية في شيء . . .»⁽⁵¹⁾ ، وينذهب مارون عبّود إلى مثل هذا فيقول⁽⁵²⁾ :

«أما كلمة (وداعينا) في مطلع هذه القصيدة فما أراها طبيعية ، وكيف تكون ونحن في حديثنا نقول : (وداعنا) لا ثني ولا نجمع ؟ . إنها أخت قول شوقي : من خفريهما

ننسى هذه المئات حين نبلغ مثل هذا الشعر الصافي من القصيدة:

ففيك للقلب أهواه مجمعة

وفي لقائك دنيا الشاعر الشاكبي

دنسیا نار من المجران محرقة

إذا نأيت ، وروض حين ألقاك»

يبد أن الشريف الرضي قبل الأمير استعمل «إلاك»، ومثله فعل أحمد شوقي في قصيده (زحلا)⁽⁵³⁾ حيث يقول:

إن تكريمي ، يا زحل ، شعرى إنتي
أنكرت كل قصيدة «الاكل»

وليس بعيد أن يكون شوقي قد نظر إلى «حجازية» الشريف التي تتشابه مع قصيدة في الروي (الكاف المطلق) وتفترق عنها في الوزن (بحر الكامل)، وأن يكون الأمير نفسه قد نظر إلى القصيدين معًا، فتمة قوافي مشتركة بين القصائد الثلاث غير ما ذكر : (عيناك ، والباكي ، المتباكي ، والشاكي).

غير أن الذي لا مرية فيه أن الأمير السعودي نظر في (روضة الموى)⁽⁵⁴⁾ إلى (زحلة) شوقي ، فالقصصيتان من وزن واحد وروي واحد . فكما قال أمير الشعراء ، مثلاً :

وتعطلت لغة الكلام وخطبته
عيني في لغة المسوى عينك

قال شاعر الأمراء :

ما كنت أؤمن بالعيون و فعلها

حتى دهنتني في الهوى عيناك

الحسن قد ولّاك حقاً عرشه

فتحكمي في قلب من يهواك

وعاد إلى «إلاك» التي لم تعجب طه حسين في (هل تذكرين) ، فقال :
 قلبي كا تبغين إلف صيابة
 قد ملّ كلّ خريدة (إلاك)

4/4

ويلوح لي أن مقطوعة الشاعر الأمير الحمداني أبي فراس الحمداني ، الوصية المشهورة لابنته⁽⁵⁵⁾ :

أبنسي لا تجزعني
 كل الألام إلى ذهاب
 نوحى على بعرة
 ما بين سرك والمحاجب⁽⁵⁶⁾

كانت بمفتاحها الأهم «لا تجزعني» وراء فكرة قصيدة الأمير السعودي (أطيلي الوقوف)⁽⁵⁷⁾ ، الوصية إلى محبوبه الحقيقي أو الشعري المفترض ، وشأن بين الموصى إليها في النصين ، فهو مكمن تحلي أميرنا المعاصر وسر تخليقه دون أن يتخلى عن «لا تفزعني» و«لا تجزعني» وإن دعاها إلى ترك النواح والصراخ والبكاء مراعاة للشرعية الإسلامية :

هو الداء يبعث في أضلعي
 إذا ما نُعيت (فلا تفزعني)
 ولا تبعثي صرخة في الفضاء
 ولا ترسلني مدممع الموجع
 فلا بالمدامع براء الجراح
 فخلّي السواح (ولا تجزعني)
 ولكن عليك بحفظ الوداد
 وصوتي عهود الفتى الألعنى
 وعيشى مدى العمر بالذكريات
 وظوفي بمعنى الموى واخشعي

لَئِنْ ضَمَّ جَسْمِي ذَاكَ الشَّرِ
لَقَدْ ضَمَّ عَهْدِي وَحْتِي مَعِي
وَحَطَّيْ عَلَى الْقَبْرِ بَعْضَ الزَّهْوَرِ
فِي الرَّهْرَ ذَكْرِي لِقَاءً مُمْتَعِ

5

أَمَا الشِّعْرُ الْمُعَاصِرُ ، فَإِنَّ اطْلَاعَ الشَّاعِرِ الْأَمْيَرِ عَلَيْهِ وَاسِعٌ أَيْضًا ، وَإِنَّ شِعْرَهُ يَنْبَئُ عَنِ التَّفَاتَاتٍ فَنِيَّةً كَثِيرَةً إِلَيْهِ جَلَّهَا مَا نَحْنُ فِي صَدِّهِ .

1/5

فَقَصِيدَتِهِ (إِلَى شَابِ بِلَادِي) ⁽⁵⁸⁾ الَّتِي مَطْلُعُهَا :

مَرْحَى فَقَدْ وَضَحَ الصَّوَابُ
وَهُنْهَا إِلَى الْمَجْدِ الشَّابِ

تَنْظَرُ إِلَى قَصِيدَةِ إِبْرَاهِيمِ نَاجِي (نَدَاءُ لِلشَّابِ) ⁽⁵⁹⁾ الَّتِي مَطْلُعُهَا :

وَطْنَ دُعَا وَفْتَى أَجَابُ
بُورَكَتْ يَا عَزَّ الشَّابِ

عَنْوَانًا وَوْزَانًا وَقَافِيَةً (مِجْزُوءُ بَحْرِ الْكَامِلِ وَرُوَيْ بَاءِ الْمَقِيدِ) ، وَتَشَتَّرُكُ مَعْهَا فِي الْمَدْفَعَةِ
الْعَالِمِ وَهُوَ دُعْوَةُ الشَّابِ وَتَوجِيهُهُمْ وَحْشَهُمْ وَحْضُهُمْ وَتَشْجِيعُهُمْ وَبَعْثُ الْهَمَمِ فِيهِمْ .
قَصِيدَةُ نَاجِي مِنْ قَصَائِدِهِ الْوَطَنِيَّةِ الْحَمَاسِيَّةِ الْأُولَى الَّتِي يَغْلِبُ عَلَيْهَا «الْخَطَابَةُ وَعَلَوَ النَّبْرَةُ»
وَ«تَكَادُ تَصْبِحُ بِرْمَهَا نَمُوذِجًا لِلشِّعْرِ الْرَّاعِقِ الَّذِي يَتَسَمُّ بِالْطَّابِعِ الْمَدْرَسِيِّ» ⁽⁶⁰⁾ ، وَالَّتِي
يَدْعُو فِيهَا شَابِ بِلَادِهِ إِلَى حُبِّ مَصْرِ وَتَلْبِيَةِ نَدَائِهَا فِي الْكَوَارِثِ وَالْمَلَمَاتِ :

حَتَّى إِذَا نَادَتُكُمُ الْأَوْطَانَ
وَالْوَادِيِّ أَهَابُ
حَتَّى إِذَا طَغَتِ الْكَوَارِثُ
وَاسْتَفْزَكُ الْعَذَابَ

أَصْبَحْتُمْ كَالْغَيْلِ

تَحْمِيهِ الْلَّيْوُثْ بِأَلْفِ نَابِ

أَمَا قصيدة الأمير ، فتحو في هدفها الوطني التوجيهي العام منحى آخر هو الدعوة إلى «العلم» ومباركة التوجه إليه خدمة للوطن وسعياً لبنائه وتقديمه في أسلوب يعانق فيه التقرير : الخطابة :

فِي رُوحِهِ أَمْلَ يَضِي
ءٌ وَفِي شَبِيَّهِ غَلَابٌ
قَدْ فَارَقَ الْجَهَلَ الْعَقِيْدَةَ
سَمْ وَهَشَّ لِلْعِلْمِ الْبَابَ

* * *

وَالْعِلْمُ رَايَةُ كُلِّ شَعَرٍ
سَبِّ نَاهِضْ سَامِي الرَّغَابِ
وَعَلَيْهِ فَلَنْبَنْ الْحَيَاةَ
وَلَا نَسَوْمَ فِي الشَّوَابِ

ولست أرتتاب في أن (أطلال)⁽⁶¹⁾ إبراهيم ناجي التي وصفها صاحبها بأنها «قصة حب عاشر ، التقى وتحابا ، ثم انتهت القصة بأنها هي صارت أطلال جسد ، وصار هو أطلال روح» ، كانت في «لاوعي» عبدالله الفيصل أو «وعيه» ، وهو ينظم قصيده (كنا و كان)⁽⁶²⁾ التي أهدتها «إلى الحبيب الأول والأخير» ، وقصيده (كان حلماً)⁽⁶³⁾ . فالقصائد الثلاث من بحر «الرمل» ، و(كنا و كان) على قصرها مثل (الأطلال) الطويلة في تنوع القوافي ، إذ جعلها صاحبها في أربعة مقاطع مختلفة القوافي فكانت من بوادر تجدیده الإيقاعي المبكر التي نمت واطردت ونضجت في الديوان الثاني «حدث قلب» .

ففي حين جأر ناجي في مفتتح «ملحمته» كما سماها هو ناعياً ذاك الموى :

يَا فَوَادِي رَحْمَ اللَّهِ الْمُوْى
كَانَ صَرْحًا مِنْ خِيَالِ فَهُوَ

كيف ذاك الحب أمسى خبراً
وحاديّاً من أحاديث الجوى ؟

ينسأله الفيصل في (كنا و كان) متھرساً في مفارقة عجائبية عن موت الحب
حين دبت فيه الحياة مفارقة وصفت بأنها « صرخة عبرية قلماً نسمع مثلها في شعرنا
العاصر»⁽⁶⁴⁾ :

يا حبيبي كيف ذاك الحبّ مات
عندما دبت به روح الحياة ؟

وفي حين خاطب ناجي نفسه بـ«الم» :

أيها الشاعر تغفو
تذكر العهد وتصحو
وإذا ما التام جرح
جدّ بالتلذكار جرح
فتعلّم كيف تنسى
وتعلّم كيف تمحو

يدغدغ الشاعر الأمير محبوبه بذكريات الأمس لعل الذكرى تنجذب صفوّاً بعد هجر :

يا حبيبي ذكريات الأمس تهفو
أبداً أصحو عليهن وأغفو
كلما ودعت طيناً لاح طيف
أثرى قلبك بعد الهجر يصفو ؟

وإذا هو الذي عزّاه بأن تظلّ ذكر الموى مشعّشعة فيه وبنوده خفّافة بالحرمان من الحب
إن لم يبلغ فيه مراده :

يا حبيبي لوعة الحبّ سعاده
تزهد القلب فيسمو بالزهاده

ويرى حرماني في الحب زاده
حين لا يبلغ في الحب مراده
وهذا خلاف للذى في (كان حلمًا) :

كان حلمًا يا فؤادي حبّها
وخيالًا ما ألاقي من هواها
خدعني بالمنى معسولة
فضضت كالريح يا قلبي مُناها

أما إبراهيم ناجي فقد أضناه القنوط وأمضه اليأس ، ثم كسر الشارع واستسلم للأقدار
في هذا المشهد الدرامي التصويري الذي تفوح منه المأساة :

يا حبيبي كل شيء بقضاء
ما بأيدينا خلقنا تعساء
ربما تجمعنا أقدارنا
ذات يوم بعد ما عزّ اللقاء
فإذا انكر خلّ خله
وتلاقينا لقاء الغرباء
ومضى كلّ إلى غايته
لا تقل شيئاً ، وقل لي الحظ شاء !

وظلت (الأطلال) حاضرة في وعي الأمير أو لا وعيه في ديوانه الثاني كمثل الذي في
(كأس الخداع)⁽⁶⁵⁾ . فالعنوان أولاً وجه دلالي آخر لـ (الأطلال) التي كانت ، كما تقدم ،
قصة حب عاشر ، ورويها (الألف المقصورة) هو روي المقطع الأول من (الأطلال) ، وإن
يكن بحر القصيدين مختلفاً ، الذي لشخص في مطلعه :

كم قلت لي أهواك حتى إذا
صادفت غيري كان حظي النوى

قصة الخداع كا لخَصْها ناجي في أول بيتين من قصيده ، ومخاطب المحبوب ، الذي

يستوي فيه المذكّر والمؤنث بضمير المذكّر ، خلافاً لناجي وغيره في شعر الغزل .
ويلتقي الشاعران في القصيدتين في فكرة إغراء المحبوب وإغوائه التي أطنب فيها ناجي فجاءت في مقطعين تصويريين ولغة شفيفة كالذى في «أدمنت الطموح» :

لست أنساك وقد «أغريتني»
بضم عذب المناداة رفيق
ويد تمتد نحوى كيدٍ
من خلال الموج مدّت لغريق
لست أنساك وقد «أغريتني»
بالذرى الشمّ فأدمنت الطموح
يا لها من قمم كأنّ بها
تلاقي ويسرينا نوح
نستشف الغيب من أبراجها
ونرى الناس ظللاً في السفوح

أما الأمير الشاعر فلخص الفكرة في بيتين لا يخلوان من التصوير كالذى في «السراب العالق» :

وبعدما «أغريتني» لم أجد
إلا «سراباً عالقاً» في يدي
أهوى على قلبي يغتاله
في قسوة أعنف من حُسدي !

2/5

وأمين نخلة من أصحاب النفوذ الشعري في عبدالله الفيصل الشاعر ؛ فقصيدته (عواطف حائرة)⁽⁶⁶⁾ المشهورة غنائياً بـ(ثورة الشك) صاغها بقالب (الحبيب الأول)⁽⁶⁷⁾ لأمين نخلة وزناً وقافية ، فهما من بحر المتقارب وعلى روی «التون» المطلق . فبعد أن قال أمين نخلة :

أَحْبَكِ فِي الْقُنُوطِ وَفِي التَّمَنِّ

كَانَيِّي مِنْكَ صَرَتْ ، وَصَرَتْ مِنِّي !

راقت لعبدالله الفيصل وساغت هذه الـ «أنت مني» ليعبر من خلالها عن «شك» لا

عن «حب» :

أَكَادُ أَشَكَّ فِي نَفْسِي لَأَنِّي

أَكَادُ أَشَكَّ فِيلَكَ وَأَنْتَ مِنِّي !

يَقُولُ النَّاسُ إِنَّكَ خَنْتَ عَهْدِي

وَلَمْ تَخْفَظْ هَوَاهِي وَلَمْ تَصْنُّي

ويستمر إيقاع الضمائر المتصلة عند أمين نخلة في مثل «فيلك» و«عنك» و«منك»

و«مني» ، فيوغل الأثير في معارضته وموازاته . لقد باح الأول بجهة حتى أضحت كل

هبوط ريح حديثاً عنه وعن محبوه :

أَبُوحُ ، إِذْنُ ، فَكُلَّ هَبُوبِ رَحْ

حَدِيثِ عَنْكَ فِي الدُّنْيَا وَعَنِّي

بيد أن (ظلال شك) الآخر ، وليس «كل الشك» ! أوحى له بصورة أبدعت من

الليلي ركبأً يرحل في الدنيا يحدث عن أمره مع المحبوب :

وَكَمْ طَافَ عَلَيْ ظَلَالَ شَكَ

أَفَضَّلَتْ مَضْجُوعِي وَاسْتَعْبَدْتَنِي

كَانَيِّي طَافَ بِي رَكْبُ الْلَّيْلِي

يَحْدُثُ عَنْكَ فِي الدُّنْيَا وَعَنِّي

وَفِي حِينَ وَصَفَ أَمِينَ نَخْلَةَ حَبَّهُ بِأَنَّهُ :

هُوَ مُتَرَّنِحُ الْأَعْطَافِ طَلْق

عَلَى سَهْلِ «الشَّيَابِ الْمَطْمَئِنِ»

وهو يعني بالشباب المطمئن شبابه وشباب المحبوب ، عارضه عبدالله الفيصل ، ربما

دون قصد ، حين مشى هو إلى الحبوب بخطى الشباب المطمئن :

وأنت مناي أجمعها مشت بي
إليك خطى الشباب المطمئن

ولقد أحب أمين نخلة فوق «بلغ ظنه» :

أحبك فوق ما وسعت ضلوعي
وفوق مدى يدي ، «بلغ ظني»

أما عبدالله الفيصل فشقى ثنائية الظنون أحياناً و«حسن الظن» حيناً وبالمعنى في آن :

وما أنا بالصدق فيك قوله
ولكتني شفقت «حسن ظني» !

تعذب في هبـ «الشك» روحي
وتشقى «بالظنون وبالمعنى»

ولعل «الشقاء بالمعنى» هو الذي خفـ من وطأة الشكـ عنده فراح يغـلط سـمعه ،
وجعل يصرـ عـينـه «غيرـ الشـكـ» الذي لا يـصـرـ بـالـعـيـنـ . وـذـاـ مـلـمحـ فـيـ يـنـدـرـجـ فيـ تـبـادـلـ
مـعـضـلـاتـ الـحـواـسـ :

على أني أغـلطـ فيـكـ سـمعـي
وتـبـصـرـ فيـكـ «غيرـ الشـكـ» عـينـي

وإنـ تـكـنـ هـذـهـ «الـعـلـىـ أـنـيـ» ، كـماـ يـرىـ مـارـونـ عـبـودـ منـ «بـضـاعـةـ النـثـرـ»⁽⁶⁸⁾ .

إـلهـ فيـ الـلـمـحـ الـفـنـيـ يـقـاطـعـ معـ أـمـينـ نـخـلـةـ الـذـيـ يـحـدـثـ عـنـ أـنـ «جـهـ نـعـيمـ» كـلـهـ ،
وـيـدـعـ الـحـبـ إـلـىـ أـنـ يـنـظـرـ بـعـيـنـهـ هوـ وـيـسـمـعـ بـأـذـنـهـ وـكـأنـ الـحـبـ وـحـدـهـ فـأـضـحـيـاـ اـثـيـنـ فيـ
واـحدـ :

نعمـ حـبـناـ ، فـانـظـرـ بـعـيـنـيـ
وـعـرـسـ لـلـمـنـىـ فـاسـمـعـ بـأـذـنـيـ !

ومن أصحاب النفوذ الفني ، كذلك ، بشارة الخوري (الأخطل الصغير) ، قصيدة
 (هل تناستِ؟⁽⁶⁹⁾) نسجها الشاعر الأمير وفي ذهنه قصيدة الأخطل (جفنه علم
 الغزل)⁽⁷⁰⁾ .

القصيدتان من مجزوء بحر الخفيف ، لكن قصيدة الأخطل منظومة في خمسة مقاطع
 ثنائية الأبيات معقدة بأربع قوافي مقيدة مختلفه أولاًها روى «اللام» .

جفنه علم الغزل
 ومن العلم ما قتلْ
 فحرقنا نفوسنا
 في جحيم من القُبُلِ !

وهذا الروي هو الذي اصطفاه عبدالله الفيصل دون حروف الروي الأخرى (الباء
 والنون والراء) وتخذه «سمطاً» لقصيدته التي استهلّها بهذا المقطع :

ليته يعرف الملل
 دائم الحق لم ينزل

الذي اختلس فيه «لم ينزل» المفردة – وإن تكون عامة – وقصرها عليه من «ولم نزل»
 الأخطل الجماعية المرصوفة في سياق آخر يعيق بالأمل والضموم أكثر من رصيفه الدائم
 الترقب والخفقان .

ونشدنا ولم نزل
 حلم الحب والشباب
 حلم الزهر والندى
 حلم الهمو والشرابْ

وإن يكن الاستعمالان «لم ينزل» و«لم نزل» كلاهما من انتياحات الوزن الشعري التي
 تغتفر للشعراء ، وإلا فإن «أهل النحو» لا يجيزون غير «ما زال» في كل الأحوال .

وفي قول الأمير :

هل تناست ليلنا
إذ دفناه في القبر؟

شظايا من «جحيم قبل» الأختلط في البيت الثاني من قصيده حيث دفن فيه «الليل» ،
وليل وصل المحبين قصير ، أمّا الأختلط ففرق نفسه ومحبوبه في جحيم منشود من القبر ،
فأنى يكون «الجحيم» محبياً مقبولاً؟! . وماذا يقول مارون عبود في هذه الصورة ، وهو
القائل في صورة عبدالله الفيصل «أما زمن الليل في القبر فصورة جميلة ، جداً ، ولعله لم
أقع على أروع منها؟!»⁽⁷¹⁾ .

4/5

وسعيد عقل من ذوي النفوذ الفني العاطف في شعر الأمير ، لأن أهم ما سلط عليه
الضوء في قصيدة سعيد عقل (سمراء)⁽⁷²⁾ هو العنوان والموسيقى الخارجية : مجزوء بحر
الكامل وقافية الهاء المقيدة ، فنقلها جميعاً إلى قصيده (سمراء)⁽⁷³⁾ ، واحتلّت صدر المطلع ،
وغير العجز إلى ما يتواهم مع شخصه الرسمي والاجتماعي وربما الواقعى :

سمراء يا حلم الطفولة
يا منية النفس العليلة
كيف الوصول إلى حما
لك وليس لي في الأمر حيلة

أما سعيد عقل الشاعر ، فيقول دونما مواربة :

سمراء يا حلم الطفولة
وتمنّع الشفة البخيلة
لا تقربي مني ، وظلي
فكرة لغدي جميلة

الموقفان ، إذًا ، متقابلان متوازيان بمصطلح الرياضيات : سعيد عقل يريد سمراءه أن لا
تقرب منه وتظلّ فكرة لغده جميلة ، ثم :

سمراء ظلّي لذةُ
ين اللذائذ مستحيلةٌ
ظلّي على شفتيِّ شو
قهما وفي جفني ذهولةٌ
ظلّي الغد المشود يس
بقنا الممات إليه غيلهٌ

وعبدالله الفيصل يسعى للوصول إلى سرائه بكلّ الوسائل والسبيل : التذلل ، والقلب :

إن كان في ذلّي رضا
لك ، فهذه روحي ذليلهٌ
وسيلتي قلب به
مشواك إن عزّت وسيلةٌ
فلترحمي خلقانهٌ
لک واسمعي فيه عويلهٌ

إنهما بعد ، صاحبا خصوصيتين مختلفتين ، أو كما تقول هند سلامة⁽⁷⁴⁾ «ولكن ما يطول الأمر حتى يتبعاد الشاعران ، فيذهب محروم (عبدالله الفيصل) بيث شكوكه بلهفة متube وحرمان أليم ، بينما يمضي سعيد على هناء الطفولة وراحة الحب ، فترى أنهما يجتمعان في مطلع القصيدة ويفترقان في سياقها ، كل إلى فؤاده ، وكل إلى حبيبه» .

الهوامش

- 1 - منشورات دار المناهل ، بيروت ، 1991 .
 - 2 - حيد الحمداني ، «مدخل لدراسة مناهج النقد الأدبي» ، مجلة «الأطام» ، العدد (7) / 1421هـ ، ص 46 .
 - 3 - لسان العرب : خلس .
 - 4 - صفة جزيرة العرب ، تحقيق محمد بن علي الأكوع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 ، ص 107 .
 - 5 - بشر بن أبي كثار (نموذج من النثر الفني المبكر في اليمن) ، ص 99 .
 - 6 - المرجع نفسه ، ص 99 .
 - 7 - المرجع نفسه ، ص 98-109 ، وراجع تعريفي بكتاب وداد القاضي في كتابي : العين البصيرة : قراءات نقدية ، ص 21-32 ، كتاب الرياض (العدد 86) ، مؤسسة اليمامة ، الرياض ، 2001 .
 - 8 - الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد الجاوي ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ط 3 ، ص 183 .
- وليت الدكتور أحمد مطلوب تأكي أن يقول عن الاختلاس «من أنواع السرقات التي ذكرها الأولئك كالقاضي الجرجاني» ، معجم النقد العربي القديم ، 1 : 111 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 .
- وقدمن بالإشارة ، كذلك ، أن صبرى حافظ لم يدرج هذا الاصطلاح في مجموعة المصطلحات البدعية التي تثير فهمنا للنarrative وفتح أمام أي دراسة عربية فيه الباب إلى إضافات واستعضاeات هامة» والتي «يسكها أن تساهم في بلورة بعض ملابع هذه الإضافات» ر بما أنه اعتمد «الوسيلة الأدبية» لحسين المرضفي في المقام الأول ، وأنه لم يدقق النظر في «العملدة» الذي اعتمده كذلك ، راجع بخه : «النarrative وإشارات العمل الأدبي» .
- مجلة ألف ، الجامعة الأمريكية ، القاهرة . العدد الرابع ، ربيع 1984 .
- 9 - العمدة ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط 4 ، 1972 ، 2 : 287-289 .
 - 10 - كفایة الطالب في تقدی کلام الشاعر والكاتب ، مقدمة المحقّقين ، تحقيق الدكتور نوري حمودي القيسي وزميله ، منشورات جامعة الموصل ، 1982 ، ص 25 .
 - 11 - المصدر نفسه ، ص 113-114 .
 - 12 - يكري شيخ أمين ، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية ، دار صادر ، بيروت ، ط 1 ، 1973 ، ص 209 .
 - 13 - عبد الله الحامد ، الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية ، منشورات نادي المدينة المنورة ، السعودية ، ط 1 ، 1988 ، ص 336 .
 - 14 - مارون عبود ، جدد وقدماء ، ص 310 ، وبكري شيخ أمين : الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية ، مرجع سابق ، ص 387 و 437 ، وعبد الله المعقل : الشعر العربي المعاصر في المملكة العربية السعودية في : معجم الباطгин للشعراء العرب المعاصرین : دراسات في الشعر العربي المعاصر ، ط 1 ، الكويت ، 1995 ، 6 : 186 .
 - 14 - هند سلامة ، أصداء الصحراء ، دار الشمالى للطباعة ، حریصا ، لبنان 1959 ، ص 62-63 . وقدم بالإشارة أن صلاح ليكى يذهب إلى أن «شعر محروم ومنطبق ... على أنه خلو من الحالات المرضية ، خلو من الرؤى المحمومة ، خلو من العنف» (مقدمة وهي الحمام ، ص 12) .

- 15 - طبعة دار الأصفهاني ، جدة 1393هـ .
- 16 - انظر ، مثلاً القصائد : (قل للقدائين) ، ص 24 و(نشيد الغداء) ، ص 29 ، و(درب النصر) ، ص 41 ، و(إلى ابتي سلطانة) ، ص 45 و(الحومان) ، ص 52 ، و(غبة الروح) ، ص 55 ، و(كأس الخداع) ، ص 60 ، و(بريق المجد) ، ص 63 .
- 17 - عبدالله المغيلق : مرجع سابق ، 186 : 18 .
- 18 - عبدالله الحامد ، مرجع سابق ، ص 103 .
- 19 - المرجع نفسه ، ص 104 .
- 20 - المرجع نفسه ، ص 105 .
- 21 - جدد وقدماء ، ص 310 .
- 22 - من أدبنا المعاصر ، دار الآداب ، بيروت ، ط 3 ، 1979 ، ص 126-130 .
- 23 - مقدمة وحي الحرمان ، ص 12 .
- 24 - أصداء الصحراء ، ص 65-67 .
- 25 - عبدالله الحامد ، مرجع سابق ، ص 165 ، وانظر : ص 79 و164 كذلك .
- 26 - المرجع نفسه ، ص 424 .
- 27 - المرجع نفسه ، ص 469 .
- 28 - بكري شيخ أمين ، مرجع سابق ، ص 426 .
- 29 - محمد العيد الخطراوي ، شعراء من أرض عقر . منشورات نادي المدينة الأدبي ، ص 27 .
- 30 - وحي الحرمان ، المقدمة ، ص 21 .
- 31 - محمد العيد الخطراوي ، مرجع سابق ، ص 27 .
- 32 - من أدبنا المعاصر ، ص 129 .
- 33 - وحي الحرمان ، ص 33 .
- 34 - ديوان الشنبي ، نشرة عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 3 : 217 .
- 35 - درب القلة : مكان وراء الفرات .
- 36 - آثار : افتعل ، من الثأر . وأصله المهر : آثار يشير إثارة إذا أمرك الثأر . النحو : جمع ذحل ، وهو الثأر كذلك .
- 37 - وحي الحرمان ، ص 38 .
- 38 - شرح ديوان الشنبي ، 4 : 383 .
- 39 - هما الوتر الثاني والثالث في العود .
- 40 - وحي الحرمان ، ص 135 .
- 41 - ديوان ابن زيدون ورسائله ، تحقيق علي عبد العظيم ، دار نهضة مصر القاهرة ، 1977 ، ص 141 .
- 42 - مارون عبود ، جدد وقدماء ، ص 310 .
- 43 - الشوقيات 2 : 103 (مصورة الطبعة الأولى) .
- 44 - الطلح : واي ظاهر إشبيلية بالأندلس .
- 45 - وحي الحرمان ، ص 82 .

- 46 - محمد العيد الخطراوي ، مرجع سابق ، ص 32 .
 47 - ريش من راش السهم إذا أصق عليه الريش .
 48 - وحي الحerman ، ص 145 .
 49 - وحي الحerman ، ص 25 .
 50 - ديوان الشريف الرضي ، دار صادر ، بيروت 1994 ، 2 : 107 .
 51 - من أدبنا المعاصر ، ص 126 .
 52 - جدد وقدماء ، ص 303 .
 53 - الشوقيات ، 2 : 177 .
 54 - وحي الحerman ، ص 79 .
 55 - شرح ديوان أبي فراس الحمداني ، لابن خالويه ، إعداد محمد بن شريفة ، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البايطين لإبداع الشعري ، الكويت 2000 ، ص 354 .
 56 - وفي رواية أخرى :
 نوحسي على بحثرة من خلف ستوك والخجاب
 57 - وحي الحerman ، ص 96 .
 58 - المصدر نفسه ، ص 52 .
 59 - الأعمال الشعرية الكاملة ، تحقيق حسن توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط 1 ، 1996 ، ص 236 .
 60 - نفسه ، الدراسة ، ص 54 .
 61 - نفسه ، ص 308 .
 62 - وحي الحerman ، ص 65 .
 63 - نفسه ، ص 113 .
 64 - مارون عبود ، جدد وقدماء ، ص 306 .
 65 - حديث قلب ، ص 60 .
 66 - وحي الحerman ، ص 58 .
 67 - الديوان الجديد ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط 1 ، 1962 ، ص 27 .
 68 - جدد وقدماء ، ص 306 .
 69 - وحي الحerman ، ص 98 .
 70 - الديوان الكامل ، صنعة سهام أبو جودة ، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البايطين لإبداع الشعري ، الكويت ، 1998 ، ص 225 .
 71 - جدد وقدماء ، ص 308 .
 72 - ديوان رندل ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ط 4 ، ص 120 .
 73 - وحي الحerman ، ص 62 .
 74 - أصداء الصحراء ، ص 66 .

الدّاثُ إِلَيْهِ عِيَّشَةٌ فِي ثُورَةِ الشِّكْ

أ. د. إِدْرِيسِ بِالْمِيلِح

ما زلت أعتقد اعتقاداً راسخاً بأنّ نظام الشعر مخالف لنظام اللغة الطبيعية بشكل جذري . وهو ما يتربّط عليه أنّ الشعر :

أ - خطاب مستقل .

ب - ينبع أنظمة دلالية لا يمكن أن تتجها اللغة الطبيعية .

ج - يتشكل منه نظام سيميائي متميّز بعلاماته الخاصة .

1 - البنية الصوتية للخطاب الشعري :

وأول ما يجب أن ننظر فيه من هذه الأمور ، هو الكيفية التي يسعى بها الخطاب الشعري إلى تغيير البنية الصوتية للغة الطبيعية ، وإلى إزاحتها لتحلّ محلّها بنية صوتية مخالفة ، وذات سمات ليست هي السمات الفيزيائية التي تميّز بها أصوات اللغة في الكلام اليومي . وهو ما يؤكد أنّ الشاعر الصميم مبدع يتفاعل مع العالم بشكل مباشر ، ثمّ ينقل هذا التفاعل إلى المتلقّي عبر لغة خاصة بهذا التفاعل ، ووفق قواعد خطاب هو الخطاب الشعري الذي لا يمكنه أن يكون غير ما هو .

وستتّخذ من قصيدة الأمير عبدالله الفيصل (ثورة الشك) محوراً أساسياً لإبراز أنواع التغييرات الفيزيائية التي تلحق أصوات اللغة ، في حال استخدامها استخداماً شعرياً يعكس

التفاعل الأصيل بالعالم ، ويلور التجربة الإبداعية المتميزة الصميمة .

يقول الأمير :

أكاد أشك في نفسي لأنني
أكاد أشك فيك وانت مني

فلاحظ ميدانياً أن هذا البيت قد تألف من ثلاثة أصوات أساسية هي الغالبة عليه ،
ونعني بذلك :

- المءمة التي ترددت في البيت ست مرات .
- الكاف التي ترددت سبع مرات .
- النون ، وقد ترددت ست مرات .

فإذا نظرنا إلى السمات الفيزيائية لهذه الأصوات خارج الخطاب الشعري ، وجدناها متراقبة على الشكل التالي :

- المءمة : انفجاري + حنجرى + مجھور .
- الكاف : انفجاري + أقصى حنكى + مهموس .

فلاحظ أن الإنشار الشعري يغيب الصفة الحنجرية والانفجارية والجهورية للهءمة التي يجعلها تدرج من أول البيت إلى آخره نحو أن تصير : احتكارية وحنكية ولينة ، تکاد تشبه الياء ، وخاصة في : لأنني ، أكاد ، أشك ، وانت ، حيث إن الإيقاع الشعري يفترض أن ننشدها على الشكل التالي :

لَيْنِي + يَكَاد + يَشَك + يَنْت .

أما الكاف فإنها قد اقترنت في : أكاد ، وفيك ، إلى المدة الطويلة وهو ما يتضمن تلبيتها إلى أقصى حد ممكن كي تغيب صفتها الانفجارية ، وتتفوّق صفتها المهمosa .

ثم اقترنت إلى التضعييف في : أشك ، وهو ما يغيب صفة الممس لتضاعف الصفة الانفجارية بشكل قوي وناتيء ومتوتر .

إن هذه التغييرات الفيزيائية التي طرأت على المءمة وعلى الكاف لها ما يبررها من الناحية الدلالية . ولكننا لا نزيد أن نجح إلى التأويل إلا بعد أن نقتبّع اقتباعاً راسخاً بالقاعدة العامة

التي انطلقنا منها وهي أن للشعر نظاماً صوياً مستقلاً عن النظام الصوتي الذي يتحكم في لغة التواصل اليومي . وهو أمر لن يتأتى لنا إلا بمعرفة التراكم الكمي الذي خضعت له هذه الأصوات الثلاثة التي ارتكز عليها مطلع القصيدة .

إن الإحصاء الأولي والبسيط لهذه الأصوات سيسفر عن النتيجة التالية :

الهمزة : ترددت إحدى وعشرين مرة .

الكاف : ترددت ثلاثين مرة .

النون : وصلت نسبة ترددتها إلى ستين مرة .

ولذلك فإن حرف النون هو الحور الصوتي الذي ارتكزت عليه القصيدة ، فنتوقع حتماً أن مجمل التغيرات الصوتية قد ارتكزت عليه ، وأنه الحرف الذي سيسعفنا في فهم هذا المستوى من التحليل ، وكذا في تحليل وتأويل غيره من المستويات .

إن الصفات اللسانية للنون تكمن في أنه :

أنفي + لثوي + غير مفخّم + مجهر .

فلالاحظ مبدئياً أنه اقترب إلى التضعييف مرتين في :

لأني ، متى ، وقد ترتب على هذا الاقتران :

أ . مضاعفة صفتة الأنفية ، إذ تشتد هذه الصفة وتقوى إلى حدود أن النون تكاد تكون مجرد حرف أنفي يتراجع داخل الأنف .

ب . تكاد تغيب صفتة اللثوية بإزاء مضاعفة صفتة الأنفية إلى حدود أننا قد نضغط على لساننا في أي طرف من أطراف فمها دون أن يتعذر النطق بهذه النون الأنفية . وهو ما يتعذر بشكل جذري في غير هذا السياق . أي أننا قد استغنينا عن لثوية حرف النون بحسب قواعد إنشاد الشعر الصريح لهذا البيت (أو غيره من أبيات القصيدة) .

ج . وقد ترتب على التضعييف الأنفي والاستغناء عن اللثوية كون هذا الحرف قد فقد عدم التفخيم نهائياً ليصبح مفخّماً في البيت وفي مجمل القصيدة .

د . ثم إن هذه التغيرات خدمت صفتة المجهورة ، وتمارخت معها إلى أبعد حد ممكن ، إلى درجة أننا قد نصبح بمقاطع صوتية من مثل لأنني ، متى ، تصني ، دون أن يضرّ

ذلك بقواعد إنشاد أيما ضرر ، بل قد يكون ذلك صفة للإنشاد الصحيح والمائم للدلاله هذه المقاطع .

إنّ هذه الصفات الإنسانية تتحكم في السياقات الصوتية إلى الحدّ الذي يجعل منها السمة البارزة والنائمة داخل هذه السياقات ، وكأنّ الحروف التي قد تجعل النون لينة أو مهموسة حروف لا سمة صوتية لها ، إلاّ بما يخدم الجهر والتفحيم مضاعفة الصفة الأنفية . وذلك ما نلاحظه في [لأني] التي تعيب في سياق إنشادها ياء المتكلّم بما يجعل البيت على الشكل التالي :

أكاد أشك في نفسي . . .

لأنّ أكاد أشك فيك وانت مني

وما نلاحظه أيضاً في [أنت] ، إذ نقف بإنشاد عند النون الساكنة لرجوعها داخل الأنف وكأنّها بؤرة الكلمة أو مرکزها ، إذ تميل بها هي أيضاً إلى التضييف لتصير على الشكل التالي : [وانت مني] .

إنّ هذه الصفات الإنسانية التي أزاحت الصفات الفيزيائية لحرف النون ، وأعني مضاعفة الصفة الأنفية ، وغياب اللثوية ، ثم التفحيم ، والجهر ، هو ما ينطبق على القصيدة في مجلّتها . ودون أن نتابع تحليل الأبيات واحداً بعد الآخر ، نكتفي بإعطاء أمثلة للاقتاء من البيت الثاني :

يقول الناس إلّك خنت عهدي

ولم تحفظ هواي ولم تصنّى

حيث نلاحظ تضييف النون في : الناس - إلّك - تصنّى ، وهو تضييف يحدّ من وسوم الحروف التي وردت في سياقه إلى درجة يكاد يغيب معها نطق السين في [الناس] ، وذلك بالرغم من عدم موافقة هذا الغياب لقواعد العروض ، إذ يصبح قراءة الناس بتسكنين السين ، من أجمل موامة التوقف الموسوم بالخصائص الأنفية المضاعفة للنون . وهو نفس ما ينطبق على [تصنّى] ، إذ يتم إنشادها دونما حاجة إلى وصل حركة الرويّ بالياء بالرغم من تعارض هذا الإنشاد مع قاعدة الوصل .

وقد نلاحظ أيضاً بأنّ التوقف عند النون الساكنة في [خنت] توقف يؤكّد صفة

الترجيع الأنفي التي لمسناها في لفظة [أنت] في البيت الأول . ويصحّ أيضاً أن ننطق الممزة المكسورة في [إِنَّك] ياء ، وذلك لغلبة النون المضعة على الممزة المكسورة بالرغم من ثقل الكسرة وانفجاريه الممزة ، في مقابل خفة الفتحة وأنفية النون .

إنَّ هذا التحليل الأنفي تمتَّد نتائجه لتشمل الخصائص الإنسانية العمودية في القصيدة برمَّتها ، ويفكينا لإقامة الدليل على ذلك أن نلاحظ :

أ . استعمال الروي المضعف في ثمانية توقفات هي : لأنّي - منّي - تصني - المطمئنّ - عني - ظنّي - التمنّي - تخّني .

ب . التوقف بالتنوين في أربعة أماكن من الأسطر الأولى ، أي في : شكٌّ - قوله - كثيرون - صحيح .

ج . غياب الوصل بالياء في البيت الثالث حيث لا يصحّ نهائياً أن نقرأ المطمئنّ ، لا على أساس أنَّ ذلك يعارض قواعد اللغة ، ولكن على أساس ما أثبتناه في [لأنّي] وفي [تصني] ، إذ تستحوذ النون المضعة على محيطها الصوتي لتمثيل بؤرة الإنشاد حتى ليكاد يغيب هذا التضييف بإزاء عنصر المدة الطويلة ، الذي يتحول إلى نبر ومدة قصيرة .

2 - عناصر الإيقاع :

إنَّ هذه البؤرة الإنسانية تتحكم في عنصري المدة والنبر بنحو ما تحكمت في البنية الصوتية للغة الطبيعية . ولكنه لا بد من التذكير في هذا السياق بأنَّ عناصر المدة والنبر عناصر شعرية بالأساس ، وذلك لارتباطها الوثيق إن لم نقل الجوهرى بالإيقاع . أي أنَّ انعكاس نظام الوزن في نظام اللغة ، يغير البنية الصوتية للغة الطبيعية ، فيتولّد عن هذا التغيير بنية صوتية جديدة من الممكن أن نسمّيها بنية صوتية للخطاب الشعري . وهو ما ينتج عناصر جديدة ليست من صميم اللغة الطبيعية ، وإنما هي عناصر إيقاعية ملزمة للخطاب الشعري ومتماهية معه . ومعنى بذلك عناصر المدة والنبر التي تنقسم إلى :

- مدة طويلة ومدة قصيرة .

- نبر قويٌّ ونبر ضعيف .

وسرّكَ اهتماماً فيما يخصَ هذه العناصر الإيقاعية على العلاقة بينها وبين حرف النون الذي اعتبرناه بؤرة إنشادية مهيمنة على القصيدة.

لقد وردت النون أربع مرات في البيت الأول ، فاقرنت إلى :

أ . الفتاحة ثم إلى السكون في حال عدم التضييف [نفسـي - أنت] .

ب . إلى الكسرة الموصولة بالياء في حال التضييف : [لأنـي - منـي] .

ولذلك فهي تتشكل إيقاعياً في (أ) من نبر ضعيف ومدة قصيرة ، في حين أنها في (ب) متتشكلة من نبر قويٍّ ومدة طويلة .

ولكننا نلاحظ بأنَّ هذا الإيقاع الطبيعي يتصادم مع التغييرات التي طرأت على النون باعتبارها بؤرة إنشادية مهيمنة ، فأصبح النبر قوياً في [أنت] على أساس مضاعفة الصفة الأنفية التي وقفت عندها سابقاً ، إذ لا يصح إنشاد النون الساكنة على أساس من النبر الضعيف ، وإنما الأصح كما ذكرنا آنفًا أن يرجع فيها السكون داخل الأنف ، حتى تبر نبراً قوياً . ثم إنَّ هذا الترجيع يجعل المدة بالرغم من اقترانها إلى السكون مدة طويلة ، وكان النون في هذا السياق قد لحقها التضييف الذي ارتبطت به في سياقات أخرى ، فصارت في إنشاد على الشكل التالي :

[وأنت منـي]

ثم تتشكل هذه البؤرة في (ب) من نبر قويٍّ ومدة طويلة . ولكنَّ الملاحظ أنَّ هذا الإيقاع الطبيعي قد لحقه تغير إنشادي يتحكم في ما طرأ على النون من تغير صوتي بحكم التضييف الذي يخدم صفات الأنفية والجهر والتخفيم وغياب اللثوية .

ولذلك أصبحت المدة الطويلة - التي قد تجعل النبر ضعيفاً ومهموساً في [لأنـي] - مدة قصيرة ، فتضاعف النبر القوي إلى حدود التوقف عنده دونما حاجة إلى وصل الكسرة بالياء ، بل دونما حاجة إلى انضباط قواعد العروض من توقف عند الشطر الأول بمدة طويلة ، وتصريح ضروري وواجب بين : [لأنـي - منـي] . بل قد نتج عن ذلك انتقال [لأنـي] إلى الشطر الثاني من البيت ، دون أي شعور بالكسر أو الخروج عن قواعد العروض .

نعم إن المدة الطويلة ظلت حاضرة في نهاية الشطر الثاني لتشيّت قاعدة الوصل . ولكن هذا الوصل لا يدعو أن يكون هو أيضاً عنصراً يخدم الإيقاع الذي تسيطر عليه البؤرة وتوجهه ، إذ نلاحظ أنه يتوازى توازياً تماماً مع النبر القوي والمنتهى الطويلة اللتين تحولت إليها النون الساكنة في [أَنْتَ] . وهو ما نستطيع إبرازه على الشكل التالي :

[أَنْتَ مِنْتِي]

ولذلك فإن التوازي العروضي المفترض بين [لأنِي - مِنِي] قد غاب ليحل محله توازٍ إيقاعي نوضّحه بحسب الترسيمة التالية :

أُكاد

لأنَّ . . . نفسي

لأنِي . . . مِنِي

فالتوازي المفترض هو :

لأنِي . . . مِنِي

والتوازي الإيقاعي الذي تحكمت فيه البؤرة يتدرج على الشكل التالي :

نفسي . . . مِنِي

لأنِي . . . وَأَنْ

لأنِّ . . . مِنْتِي

وَأَنِّ . . . مِنْتِي

إن عناصر المدة والنبر تتصادم في هذه القصيدة تصادماً تورياً حاداً ، يجعل التركيب الإيقاعي تركيباً نيراً بالدرجة الأولى .

أي أن الصفات التي اكتسبتها النون في المستوى الصوتي للنص ، صفات امتدت إلى مستوى الإيقاع ليتم انسجام المستويين وتضافرهما بالنسبة للبؤرة ، وبالنسبة لما يجاورها من عناصر صوتية تشكل سياقها الصوتي أو محيطها .

ويمكّنا أن نأخذ من القوافي التي تبدو المدة الطويلة فيها غالباً على النبر القوي أمثلة واضحة لتأثير التبدلات الصوتية في العناصر الحيطية . وأقصد بذلك القوافي غير المنورة

بحكم عدم تضييف النون ، وهي : أذني – استعبدتني – عيني – تدعني .
فيظهر لأول وهلة أن المدة الطويلة [نـ] هي الغالبة على هذه الكلمات المشتملة على القافية .

ولكن تأملها قد يفضي بنا إلى أن هذه المدة التي أرجعت النون إلى أصولها الصوتية : [الأنفية – اللثوية – عدم التفخيم – الجهر] قد تصادمت تصادماً واضحًا مع عناصر السياق أو الحيط كي يظل النبر القوي هو الموجّه لجميع العناصر الصوتية في القصيدة . فنلاحظ :
أ . أن ورود العين في : استعبدتني – عيني – تدعني ، يجعل المدة الطويلة التي اقترنت إلى النون متصادمة مع الصفات اللسانية للعين [حلقية – احتكاكية – مجهرة] .
وهو ما جعل النبر القوي للمحيط متوازناً مع المدة الطويلة في البؤرة ، إن لم نقل مسيطرًا عليها يعوض صفاتها الإنسانية الغالبة عليها في مجلل القصيدة .
ب . ثم نلاحظ أن الذال الساكنة في [أذنـ] قد جعلت (أستانية) السياق ناتئة إلى بعد حـد ممكـن ، وهو ما أدى إلى توازن واضح بين العنصر النبرـي في الحيط (الذال الساكنة) وعنـصر المـدة الذي لـحق حـرف الروـي (ـنـ) ، بما يؤكدـ ما استخلصناه في أ) .

3 - المقاطع الصوتية ذات القدرة الكبيرة :

إن التبـير الصوتـي والإيقاعـي لـحرف النـون أـدى إلى تكونـ شبكة توزيعـية لـمقاطع من المـمكـن أن نـصفـها عـلـى الشـكـل التـالـي :

أ . التراـكـم الـكمـي لـحـرف النـون :

لقد تـرـدد حـرف النـون كـما ذـكرـنا ذـلـك سـابـقاً سـتـين مرـة دـاخـل القـصـيدة . وـقد شـمل هـذـا التـرـدد تـسـعاً وـثـلـاثـين كـلمـة هـي :

نفسـي – لـأـنـي – أـنـتـ – مـنـي – النـاسـ – إـنـكـ – خـنـتـ – تـصـنـي – أـنـتـ – مـنـايـ –
المـلـمـئـنـ – النـاسـ – أـذـنـي – شـكـ – استـعـبدـتـني – كـأـنـي – عـنـكـ – الدـنـيـا – عـنـي –
أـنـي – عـنـي – أـنـا – قـوـلـاً – وـلـكـنـي – بـحـسـنـ – ظـنـي – يـسـاـورـنـي – كـثـيرـ – مـنـ –
الـشـجـنـ – تـدـعـنـي – بـالـظـنـونـ – بـالـتـمـنـي – أـجـبـنـي – صـحـيـحـ – النـاسـ – خـنـتـ – تـخـنـي .

ب . المقاطع الصوتية المتشابهة في حرفين اثنين :

و سنكتفي بأن نعطي مثلاً محدداً لهذا النوع من التشاكل الصوتي ، وهو المقاطع الصوتية التي اشتملت على النون باعتبارها بؤرة صوتية ويقاعية ، وعلى الممزة على أساس أنها أول حرف من حروف الهجاء في العربية . إننا في حال الاكتفاء بمثال واحد لشبكة التوزيع الصوتي داخل القصيدة الشعرية ، لا بدّ من أن نعتقد اعتقاداً راسخاً بأنّ هذا التوزيع المقطعي يشمل النص الإبداعي في مجلمه ؛ ولذلك فإنّ المقاطع الصوتية تتألف من الصوت المترافق داخله ومن انتظام هذا الصوت مع غيره من أصوات اللغة ، وهو ما تتكون منه البنية الصوتية للنص في كلّيتها . أي أنّ الدراسة التنظيمية لهذه البنية ستكون على الشكل التالي :

- ن + ء : ...

ن + ء + ب : ...

ن + ء + ت : ...

... الخ

- ن + ب : ...

ن + ب + ت : ...

ن + ب + ج : ...

... الخ

وللاختصار والتركيز سنكتفي بالوقوف عند المقاطع الصوتية التي تكونت داخل (ثورة الشك) من النون والممزة ، ثم نقف بعد ذلك مباشرة عند المقاطع الصوتية ذات القدرة الكبيرة .

ن + ء : لأنّي - أنت - إنك - أنت - المطمئن - أذني - كأني - آني - أنا - أجبني .

فيسفر ذلك عن مقاطع صوتية متشابهة داخل هذه المجموعة في ثلاثة أحرف هي : لأنّي - كأني - آني . ثم في أربعة أحرف هي : إنك - كأني .

ثم نكتفي بذلك على أساس أنّا استخلصنا من خلال قراءات متعددة للقصيدة مقطعين صوتين متشابهين في خمسة أحرف هي : ن + ت + د + ء + ي .

ونعني بذلك المقطعين الصوتين :

استعبدتني = لا تدعني

وهما مقطعان متميّزان بقدرتهما الكبيرة على :

- أ . التعبير الصوتي والإيقاعي اللذين تنظم القصيدة وفهمها .
- ب . أن يعكسا التركيب المقطعي للقصيدة بشكل موفق .
- ج . أن يلورا النظام الدلالي العام للنص .
- د . أن يحدّدا الذات المنتجة للخطاب .

ونفضّل أولاً أن ننظر في هذه الذات على أساس أن نعود إلى النظام الدلالي للنص بعد ذلك .

4 - الذات المنتجة للخطاب :

إنَّ أبرز المدارس المعاصرة لتحليل الخطاب ترکَ مقارباتها على هذا الذي سُمِّيَّناه تبشيرًا صوتيًا وإيقاعيًّا يسفر عن مقاطع صوتية ذات قدرات ضعيفة ومتواضعة وكبيرة . ونعني بذلك المدرسة التوزيعية التي تجعل من كل خطاب تراكًا وتوزيعًا لوحدات معجمية تصنف في التحليل إلى ما يسمى كلمات محورية ، تصبح بمثابة مفاتيح كبرى تعكس الدلالة الأصلية للخطاب ، على أساس أنها دلالة مغلقة بعناصر الحشو .

وهو أمر متيسّر بالنسبة للخطاب الشعري ، إذ سنعمد في حال رصد الكلمات المخورية إلى اعتبار ما أُنجزناه في 1-2-3 ، أي إلى اعتبار المقاطع الصوتية ذات القدرة الكبيرة ووحدات معجمية تعكس دلالة القصيدة برمتها ، ثمَّ نعتبر في ضوء ذلك أنَّ المقاطع الصوتية ذات القدرة المتوسطة والضعفية عناصر للخشوع ، تعلّف هذه الدلالة أو تخدمها ، وهي في الحالتين معاً عناصر مبعدة لعناصر التشويش على هذه الدلالة .

ولكننا سنتعارض - إذا نحن اتبّعنا هذا المنهج - مع ما أكّدنا عليه سابقًا من أنَّ الخطاب الشعري يتميّز بخصوصيات صوتية وإيقاعية لا يمكن اعتبارها عناصر حشو لأمور متعددة أهمّها :

أ . أنَّ بنية الخطاب الشعري هي أصلًا بنية للتتشابه والتكرار ، ولذلك فإنَّ ما يعتبر حشوًا في الخطاب الصحفي والقانوني والسياسي . . . الخ يعدَّ مركزيًّا وجوهريًّا

بالنسبة للنص الشعري ؛ إذ إن عناصر التكرار والتشابه هي الميزة الأساسية لهذا النص . ومن هنا نؤكد من جديد بأن نظام اللغة في الشعر يغير بشكل جذري نظام اللغة الطبيعية ، فأولى إذن أن يغير نظام الخطاب .

بـ . إن بنية التكرار والتشابه تسجم كل الانسجام مع التشكيلات الصوتية داخل النص الشعري ، على أساس أن هذا النص ذو بعد إيقاعي يأخذ من اللغة ما يوائم هذا البعد ويخدمه . ولعل في المقارنة الواضحة بين نظام الشعر : التكرار والتشابه ونظام الموسيقى ، ما يوضح أن عناصر الحشو في النظامين معاً عناصر مركبة تخدم بنية النص وتوظف في إطارها .

جـ . إن التكرار والتشابه ، ثم تحويل عناصر الحشو إلى عناصر تخدم هذا النظام هو ما يجعل الدال الشعري يتوجه اتجاهًا عمودياً ، بعمل على تثبيت اللحظة الإبداعية واتجاهها إلى العمق ، كي يتحول الزمن الفيزيائي إلى زمن شعري . وإنه إذا كان الدال اللغوي يتوجه اتجاهًا سطриًا فإن الدال الشعري يتوجه اتجاهًا عمودياً . ولذلك فإن عناصر التكرار في الشعر والتي هي عناصر العودة في الموسيقى تحول الحشو إلى عنصر يخدم زمن العودة والتشابه حتى يصبح زماناً لثبت اللحظة الشعرية واتجاهها عمودياً .

إن تحليل الخطاب لا يكاد ينفصل عن الإطار النظري العام الذي اقترحناه غير ما مرّة لدراسة النص الشعري . ولنذكر بهذا الإطار نقول : إن كل عملية تواصلية هي عملية تفاعلية في منطلقاتها وأهدافها ، وذلك إلى الحد الذي لا تستطيع معه أن تنتج أي رسالة إلا على أساس أنها رسالة تشاركية ، يستحضر فيها المخاطب على أساس أنه عنصر مكون لصلب الرسالة وسياقها ودلائلها . ومعناه أن النص الفني انعكاس تخيلي لعملية إبداعية تفاعلية يستحضر عبرها المبدع متلقياً نموذجياً يتواصل معه في إطار عمليات من الفعل ورد الفعل الذي يصبح فعلاً ، وهو ما يجعل النص متولاً في المستوى التخييلي والتحققي عن أفعال تشاركية بين المبدع والمتلقي المفترض .

ولكن هذا الأمر لا يدعو أن يكون اصطناعاً ملتقاً وسياق تخيلي يظل المبدع معهما صاحب الامتياز التواصلي ورائه دون منازع . وهو ما ينتاج عنه أننا في مستوى الخطاب لا

نتمكن من تحليل الآليات المعتمدة فيه إلا إذا استحضرنا الذات المنتجة لهذا الخطاب . هذه الذات التي تميّز بسمات نصية واضحة تعتبر بمثابة مؤشرات تحيل عليها في كل مستوى من مستويات انعكاس الخطاب عبر النص . وهنا لا بدّ من التذكير بنوعية الخطاب ودلاته والأهداف المتواحّة منه . وذلك للتمييز بين أنواع التبيير التي تختلف بحسب اختلاف أنواع الخطاب .

إن الخطاب الشعري يتميّز – كما حددنا فيما سبق – بتبيير صوتيٍ واضح المعالم ، ولذلك فإنّنا نتوقع حضور المؤشرات الدالة على الذات المنتجة للخطاب الشعري في هذا المستوى بالأساس . أي أنَّ التراكم الكمي لحرف النون ، مع التشكّلات الإيقاعية التي صاحبته ، وكذا المقاطع الصوتية التي توّزعت عبر القصيدة اعتماداً عليه ، أمور ستحيلنا حتماً على الذات التي أنتجت النصّ على أساس أنه خطاب إبداعيٍ يكشف معلم هذه الذات وصورتها الكلية .

ولا بدّ هنا من الإشارة إلى :

أ . كون هذه الذات ذاتاً إبداعية ، أي أنه لا بدّ من أن نفرق هنا بين الذات التي تتبع الخطاب والذات المرجعية . إذ المقصود بالأولى ذات موجودة داخل الخطاب ، تميّز بمؤشرات تحيل عليه بحد ذاته ، فتكشف عن معاناة إبداعية صميمها لا علاقة لها باليومي والمتداول .

في حين أنَّ الذات المرجعية هي ما كان يقصد إليه في القراءة المعمودة التي تربط بين الإبداع والحياة اليومية في أبعادها الجزئية والمتبدلة . أي هذه القراءات الواقعة في الخلط الرهيب بين التخييلي والواقعي ، بين الفنِي واليومي ، بين الإشارات النصية وسمات الحياة بمعناها التافه والسطحي .

ب . إنَّ هذه الذات التي نقصد إليها ذات تخييلية ، يجرّدُها المبدع من ذاته اليومية ، وينفصل عنها عن ارتباطه بجزئيات الحياة اليومية المتداولة وإكراراتها ، ثم يندمج في إطار ما يتخيله من عوالم تسعفه في أن يبني خطاباً إبداعياً وفنّياً ، لا يصحّ في رأينا أن نقرأ قراءة مرجعية إلا إذا دمرنا الذات الإبداعية وأرغمناها في كثير من التمحل والتأويل السطحي على أن تعكس بعض مكوناتها الجزئية ذاتاً لا هي بالواقعية ولا هي من مستوى الخطاب الفني .

إننا نصرّ في هذا المقام على أنّ الذات التي تعكسها المكونات الصوتية للنصّ الشعري ذات من صميم التخيّل والإبداع والمعاناة الفنية والجمالية .

وتباعاً لأتين الملاحظتين ولما سلف من أن النصّ الشعري ذو مكونات صوتية هي التي تشكّل بنّيته ومؤشرات تأويله ، يمكننا القول : إنّ الذات المنتجة للخطاب الشعري ذات إيقاعية .

وتفصيل ذلك أنّ هذه الذات تتفاعل بالعالم مباشرة ، ثمّ تسعى إلى أن تعبّر عن هذا التفاعل عبر اللغة ، فعمد إلى أن تجعل هذه اللغة نظاماً إشارياً ملائماً لتفاعلها بالعالم أي بنيّة صوتية – إيقاعية هي التي تكشف عن محتوى التعبير وعن مكونات الذات المنتجة للخطاب . ولذلك فإنّ مؤشرات الذات ومقوماتها هي نفسها مؤشرات ومقومات بنية النصّ . أي أنّ النظام الصوتي للقصيدة الشعرية هو الذي يشكّل بنية هذه القصيدة ومقومات الذات المبدعة في الآن نفسه .

ومن هنا يمكننا أن نميز الخطاب الشعري عن غيره من أشكال الخطاب في الفلسفة والقانون والصحافة . . . الخ . أي أنه إذا كانت الذات المنتجة للخطاب الفلسفـي مثلاً ذاتاً تؤول إلى الوحدات المعرفية المعتمدة في تفكير فلسفـي ما ، فإنّ الذات المنتجة للخطاب الشعري ذات تؤول إلى الشبكة الصوتية وإيقاعية المعتمدة في التعبير عن التفاعل بالعالم والكون .

ومن هنا يمكننا اعتماد صوت النون مؤشراً مركباً يعكس الذات التخيّلية التي سندرس مقوماتها في القصيدة التي بين أيدينا .

لقد ورد حرف النون في القصيدة ستّين مرّة . منها سبع وعشرون مرّة في حال اقترانه إلى ياء المتكلّم . أي ما يناهز 50% من نسبة ترددّه أو تواتره داخل الشبكة الصوتية للنصّ . ومعناه أنّ أهمّ مؤشر يدلّ على الذات الإبداعية قد اقترن بشكل تلقائي إلى أهمّ مقوم نغمي وإيقاعي اعتمدته القصيدة . ولذلك فإنّ المقطع الصوتية ذات القدرة الكبيرة تكون في أغلبها مما يدلّ على الذات في المستوى النحوي بشكل مباشر . أي : ياء المتكلّم . وما يقترن إلى هذه الذات في المستوى الصوتي ، كي تصبح ذاتاً إيقاعية بامتياز . أي أنّ المؤشرات

الصوتية والوحوية قد اندمجت لتنصهر انصهاراً تاماً في مستوى الذات المنتجة للخطاب .
إن المقطعين الصوتيين المتميّزين بقدرتهما الكبيرة على أن يعكسا النظام الدلالي للنص
يسجّمان انسجاماً تاماً مع مكونات الذات الإبداعية والتخيّلية الكامنة في النص وأعني
 بذلك :

استبعدتني = لا تدعوني
حيث تشاكلت خمسة أصوات من جملتها النون والياء .

فعلينا إذن أن ننظر في طبيعة هذه الذات ، وفي النظام الدلالي الذي تعكسه وتخضع له .

5 - النظام الدلالي للنص والذات الإبداعية :

إن التحليل السيميائي في ضوء المنهج الذي نعتقده ، يقتضي اعتبار المقاطع الصوتية ذات القدرة الكبيرة وحدات دلالية صغرى خاضعة لشبكة من العلاقات من الممكن أن تبرزها بحسب الجدول التالي :

العامل	وحدة دلالية صغرى	سياق خاص	وحدة دلالية كبيرة	نظام دلالي
هي : ع فاعل	استبعدتني	استبعاد	تملك	تملك + استبعاد مالك VS ملوك
ي : ع مفعول	استبعدتني	استبعاد	تملك	تملك + استبعاد مالك VS ملوك
أنت : ع فاعل	لا تدعوني	ارتباط	تملك	تملك + ارتباط مالك VS ملوك
ي : ع مفعول	لا تدعوني	ارتباط	تملك	تملك + ارتباط مالك VS ملوك

إن الجدول الذي بين أيدينا يوضح ما يلي :

أ . أن الذات المنتجة للخطاب عامل مفعول ، في حين أن العامل الفاعل يتكون من ضميرين ، يعود الأول منها على : ظلال الشّك ، والثاني على المخاطب داخل النص .

ب . أن النظام الدلالي الذي يتحكم في العاملين هو نظام : مالك VS ملوك . أي أن العلاقة بينهما هي علاقة التملك من طرف العامل الفاعل : (ظلال الشّك +

المخاطب) ، وعلاقة الخصوّع ومحاولة التخلّص من طرف العامل المفعول أي الذات المنتجة للخطاب .

جـ . أنـ هذا النـظام والـعلاقـة الـرابـطـة بـين عـنـصـرـيـه : (ـمـالـكـ VS مـلـوكـ) ، وـكـذـا بـينـ الـمـكـونـيـنـ الجوـهـريـنـ لـهـذـينـ الـعـنـصـرـيـنـ : (ـالـذـاتـ الـمـنـتـجـةـ لـلـخـطـابـ باـعـتـبارـهـ عـامـلـاـ مـفـعـولاـ +ـ المـخـاطـبـ باـعـتـبارـهـ مـحـورـ هـذـاـ الشـكـ أـوـ الـعـنـصـرـ الـمـشـيرـ لـهـ وـالـمـخـاصـرـ مـنـهـ)ـ هوـ ماـ تـعـكـسـهـ مـخـلـفـ الـمـقـومـاتـ الـتـيـ يـخـضـعـ لـهـ هـذـانـ الـعـنـصـرـانـ .ـ وـذـلـكـ مـاـ يـمـكـنـ توـضـيـحـهـ بـحـسـبـ ماـ يـلـيـ :

1. المقطع الصوتي : استعبدتني :

هي = ظلال شك
ني = ياء المتكلّم

هي : + شيء + مجرّد + غير حقيقي + فاعل + مالك + ذو إرادة .

ني : + إنسان + محسوس + حقيقي + مفعول به + عبد + دون إرادة .

2. المقطع الصوتي : لا تدعني

مخاطب = أنت
ني = ياء المتكلّم

أنت : + إنسان + محسوس + حقيقي + فاعل + مخلص + ذو إرادة .

ياء المتكلّم : + إنسان + محسوس + حقيقي + مفعول به + ملوك + دون إرادة .

نتيجة : هي = أنت = مالك .

ياء المتكلّم = ياء المتكلّم = ملوك .

وـمعـناـهـ أـنـ الـذـاتـ إـلـاـدـاعـيـةـ تـتـمـلـكـهاـ الـظـنـونـ وـالـشـكـوـكـ وـالـمـواـجـسـ الـتـيـ يـثـيرـهاـ الـمـخـاطـبـ المستـحـضـرـ فـيـ النـصـ .ـ

إنـ هـذـاـ الـمـخـاطـبـ هوـ مـوـضـوعـ الشـكـ وـمـشـيرـهـ وـمـخـلـصـ مـنـهـ فـيـ آـنـ وـاحـدـ ،ـ إـنـ يـمـتـلـكـ الـذـاتـ وـيـسـلـبـهاـ إـرـادـتهاـ .ـ وـمـنـ هـنـاـ مـصـدـرـ الـمعـانـاةـ الـرـهـيـبـةـ لـهـذـهـ الـذـاتـ حـيـثـ لـاـ مـخـلـصـ لهاـ إـلـآـ بـأـنـ تـرـتـبـطـ بـمـوـضـوعـ معـانـاتـهاـ وـتـخـلـصـ مـنـ هـذـهـ الـمـعـانـاةـ فـيـ الـوقـتـ نـفـسـهـ .ـ وـهـوـ أـمـرـ يـكـادـ

يكون مستحيلاً إذا عرفنا بأنّ الذات المأساوية في الإبداع ذات يكون موضوع سعادتها هو نفسه موضوع شقائصها .

وذلك ما يدلّ عليه مطلع القصيدة بشكل صارخ حيث نلاحظ حضور الذات في :
نفسي = لأنّي = مني
وحضور المخاطب في : أنت .

ثم التعبير عن المعاناة المأساوية الرهيبة عبر اندماج المتكلّم بالمخاطب ، أو الذات بموضوع معاناتها ضمن علاقة التملّك والانصراف التي تعكسها المقاطع الصوتية في هذا البيت ، بفتح ما يعكسها النظام الدلالي للنص في مجلمه .

وذلك ما يمكن توضيحه عبر الجدول التالي :

العامل	وحدة دلالية صغرى	سياق خاص	قسم سياقي	وحدة دلالية كبيرة	نظام دلالي
ع . فاعل	لأنّي	شك	خضوع [للشك]	أنا + خضوع	مالك VS مملوك
ع . مفعول	مني	شك	خضوع [للشك]	أنا + خضوع	مالك VS مملوك

حيث نلاحظ معاناة الذات وخضوعها لها جس الشك الذي يكاد يمزقها إلى ذاتين اثنتين ، أولاهما تمثّل العامل الفاعل الذي يصدر عنه الشك ، والثانية تعكس العامل المفعول الذي تتملّكه المعاناة . أي أنها خاضعة مستسلمة لطواجسها بالرغم من كونها تمثّل عاملًا فاعلاً في المستوى الدلالي . إنها ذات يتملّكها الشك فتحيا مأساة الحقيقة واللاحقيقة ، مأساة البقين واللايقين . ولذلك فهي منقسمة ممزقة لا خلاص لها إلاّ بأن يتملّكها الشك وتتحرّر منه في آن واحد . إنها باختصار ذات مأساوية تحرق ببقينها وهواجسها كأي ذات مأساوية في الأدب العالمي .

وللتمييز بينها وبين أوديب وسيزيف وهاملت ، يمكننا أن نستحضر موضوع المعاناة الذي هو المخاطب في البيت الذي بين أيدينا وفي مجلّم القصيدة كي نتبين أنّ موضوع المعاناة هو الموى الذي يعكس في الشعر العربي قديمه وحديثه موضوعاً للتسلّك بامتياز .

فنشهد على ذلك بقول شوقي :

مولايَ وروحي في يده قد ضيَّعها سلمت يده

العامل	وحدة دلالية صغرى	سياق خاص	قسم سياقي	وحدة دلالية كبيرة	نظام دلالي
ع . فاعل	يدِه	مولاي	تملّك	يدِه + تملّك	مالك VS مملوك
ع . فاعل	يدِه	ضياع	تملّك	يدِه + تملّك	مالك VS مملوك

ويقول الأعشى :

علقتُها عرضاً وعلقت رجلاً غيري وعُقَّ أخرى غيرها الرجل

العامل	وحدة دلالية صغرى	سياق خاص	قسم سياقي	وحدة دلالية كبيرة	نظام دلالي
ع . مفعول	علقتها	حضور	تملّك	يدِه + تملّك	مالك VS مملوك
ع . مفعول	علقت	حضور	تملّك	يدِه + تملّك	مالك VS مملوك
ع . مفعول	علق	حضور	تملّك	يدِه + تملّك	مالك VS مملوك

إلا أن مأساة الذات الإبداعية والمتخيّلة في (ثورة الشك) للأمير عبدالله الفيصل ، تتميّز بكون موضوع المعاناة من صميم هذه الذات ، لا يكاد ينفصل عنها . وهو ما يمثل لا نهاية المأساة وقمة المعاناة . يدلّ على ذلك أنّ ضمير المخاطب (أنت) ضمير يمتزج امترجاً تماماً مع ما يمثل ضمير التكلّم .

ع . مفعول أنت شك حضور تملّك مالك VS مملوك
إنّ الموى يصل إلى درجة الانصهار بين الذات والموضوع ، ولذلك فإنّ الذات تشک في ذاتها ، وتتحيا مأساة الانشطار بين الماجس واليقين ، بين الظلّ والحقيقة . ثم لا خلاص لها إلا تحمل الصخرة وأن تسقط منها ، أو تكتشف ولا تكشف . ومن هنا معاناة هذه الذات وألامها ، ثم شقاوتها الذي قد يكون سعادتها في الوقت نفسه .

فعلّنا نستخلص أنّ نموذج الذات المأساوية هو ما تعكسه (ثورة الشك) ، وأنّ هذا النموذج نموذج إنساني يتمثّل في صيغٍ إبداعية مختلفة ، فيدلّ في كلّ صيغة على المعاناة الإنسانية التي قد تتمايز أشكالها ، ولكنّ جوهرها هو هو ، يكاد يسرُّ في خطوط متوازية مع

كل إنتاج إبداعي رفيع ، يسعف التخييل ويجرّه عن جزئيات الحياة اليومية وعن قيمها التافهة والمتذلة ، ليدخله إلى عالم الإبداع بكل آلامه وشروطه المضنية التي لا يتحملها إلا القليل القليل من البشر .

أكاد أشك في نفسي لأنني
 أكاد أشك فيك وأنت مني
 يقول الناس إنك خنت عهدي
 ولم تحفظ هواي ولم تصنّي
 وأنت مناي أجمعها مشت بي
 إليك خطى الشباب المطمئن
 يكذب فيك كل الناس قلبي
 وتسمع فيك كل الناس أذني
 وكم طافت على ظلال شك
 أقضت مضغعي واستعبدتني
 كانني طاف بي ركب الليلي
 يحدث عنك في الدنيا وعني
 على أنني أغالط فيك سمعي
 وتبصر فيك غير الشك عيني
 وما أنا بالصدق فيك قوله
 ولكنني شقيت بحسن ظني
 وبـي مـا يساورـي كـثير
 من الشجن المؤرق لا تدعـي
 تعذـبـ في هـيبـ الشـكـ روحيـ
 وتشقـىـ بالـظـنـونـ وبالـتـمنـيـ
 أجـبنيـ إذـ سـائـلـكـ هـلـ صـحـيـحـ
 حـديثـ النـاسـ :ـ خـنتـ ؟ـ أـلمـ تـخـنـ ؟ـ

**جَدِيلَةُ أَجْضُورِ وَالْغِيَابِ
فِي شِعْرِ عَبْدِ الرَّحْمَنِ فِيصلِ**

أ.د. لوبيزا عبد السلام بولبرس

قلة هم الشعراء الذين يعانون التجربة أو توفر لهم شروط الاندماج في تفاصيلها . إن الاعتماد على الذاكرة الشعرية في الغالب يوفر الصنعة ، لكن يوقف عند المشارف حيث الوصف البارد من خارج .

والشاعر الكبير الأمير عبدالله الفيصل من الذين استعواضوا بأنفسهم عن سواهم لتملكهم للأسباب وتوفيرهم على الدوافع ، من ثم كان من الطبيعي أن ننظر إلى إبداعه في علاقته بالذات في انفعالاتها وتفاعلاتها . وسأعتمد في تجسيد هذه العلاقة على منهج «النقد النفسي» من خلال بعض المفاهيم الإجرائية التي اقترحها رائده شارل مورون Charles Mauron ، وسأركز في تجلياته بالأساس على الشعر الشعبي من خلال «مشاعري» وعلى الشعر الفصيح عند الاقتضاء من خلال «وحي الحerman» و«حديث قلب» .

١ - لماذا النقد النفسي منهجاً :

أظن أن الاهتمام بنتائج المقاربة أولى من الاهتمام باختيار هذا المنهج أو ذاك ، ومع ذلك فإني أشير إلى أن تجربة الشاعر تسفر عن مكوناتها أكثر من خلال منها يقول بياطن متلقي بأردية من الصور والرموز قد لا تكشف عنها القناعة بالظاهر باعتباره المراد والمقصود .

لقد أبانت مرحلة تشبيه الإبداع بدعوى العلمية ، واجتثاث الذات بدعوى الموضوعية . وتسطيح النص باعتباره بنية مستقلة ومتنهية ، عن فشلها في إدراك العمل باعتباره بنية صغرى ، ضمن بنية أكبر تتعلق معها وتتفاعل ، وهذا ما أعاد للسياق أحقيته في التأثير ، وللكاتب اعتباره في القصد ، وللقارئ دوره في تخصيب النص وإنتاج المعنى . ولعل الاهتمام بالواقع النفسي ، يمكن إدخاله في إطار موقف حول الإنسان يُنظر إليه فيه بوصفه مفهوماً مركرياً ، وباعتباره ذاتاً لا تذوب في النسق ، ولا ترهن بالعلاقة^(١) .

لقد استفاد النقد النفسي من منهج التحليل النفسي في دراسة الأدب ، من بعض مرتکراته النظرية ، خاصة فيما يتعلق بمفهوم اللاشعور الفردي ، وأهمية الطفولة وخالف معه في الطريقة والهدف . إن غاية التحليل النفسي علاجية تنطلق من اعتبار النص عرضاً قابلاً للتشخيص باعتباره كحلم تحقيقاً مقنعاً لرغبة دفينة مكبوتة . أما النقد النفسي فغاياته ربط علم بفن من أجل إضاءة النص . من ثم فهو لا يشغل باعتبار النص عَرَضاً يرمز إلى مضمرات اللاوعي الشخصي ، بقدر ما يشغل باعتباره عَرَضاً يدل على حرکية «الأسطورة الشخصية» بوصفها صورة للشخصية اللاوعية . أما وسليته في ذلك فهي الصورة الفنية^(٢) . أو نقل بالتحديد الاستعارة ، أو الاستعارات الاستحوذية علىخصوص . ولهذا فإن حياة الكاتب في النقد النفسي لا يُرجع إليها إلا في نهاية التحليل الداخلي للنص من باب تأكيد النتائج^(٣) .

ويحسن أن نعرض بإيجاز شديد إلى الخطوات التي يبعها هذا المنهج والتي حدّدها شارل مورون في أربع :

- 1 . البداية بمطابقة Superposition نصوص الكاتب الواحد على بعضها البعض ، بغرض إظهار شبكة التداعيات أو مجموعة صور ملحّة (استحوذية) عفوية بالضرورة .

- 2 . البحث عبر عمل الكاتب نفسه عن كيفية تكرار هذه الشبكات أو التجمعات وتحولاتها ، وبكلمة واحدة البحث عن البنى المتجلية خلال العملية الأولى . إن العملية الثانية تجمع بين تحليل الماضي المتوعة وبين الأحلام وتغيراتها لتصل في النهاية إلى أسطورة شخصية .
- 3 . تأويل هذه الأسطورة الشخصية وتحولاتها بوصفها تعبيرات عن الشخصية اللاوعية وتطورها .
- 4 . مقارنة النتائج المتوصل إليها من خلال الدراسة بحياة الكاتب⁽⁴⁾ من أجل التحقيق . ومن خلال هذه الخطوات الأربع ، يتبيّن أن النقد النفسي لا يأخذ بُنى النص الظاهرية بوصفها الأساسية والنهائية . إنه يُضدّها ويراكمها ويُطابقها لكشف بُنى أخرى باطنية لا إرادية ، وهي عبارة عن شبكة من الصور والأنساق الاستعارية الملحة ، توحّي بدورامصراعات الباطنية المندمجة بينية الكاتب العقلية ، تؤلّف ما يسميه شارل مورون بالأسطورة الشخصية⁽⁵⁾ .

2 - لماذا الشعر الشعبي متّاً ؟

لقد اعتمدنا بالأساس على الشعر النبطي للشاعر ، لاقتناعنا بقيمة هذا الشكل التعبيري ، خصوصاً إذا كتب فيه من خبر الفصيح ، ووضع أول ديوان له فيه .

إن أول ما يمكن أن يطرحه الباحث على نفسه في مثل هذه الحال ، هو السؤال عن سبب عدول بعض الشعراء عن الفصيح إلى الشعبي ، أو سبب الجمع بينهما في أكثر الأحيان . إن الأمر أكبر من تفسيره بغلبة الميل ، أو الحرص على التجريب ، أو الرغبة في الانتشار ؛ ذلك أن للظاهرة ارتباطاً بالإحساس بالذات وتقدير المسافة بينها وبين الآخر ، خصوصاً في علاقة المثقف بمحيطه حسب فهمه لهذا الخيط ، وحسب فهمه لدوره الثقافي ، فغالباً ما «يسعى النجوي إلى إبقاء الصلات قائمة بينه وبين جذوره الشعبية ، أو أصوله الاجتماعية الثقافية ، كموضوع ، بصرف النظر عن التمرّب الاجتماعي الطبقي للنخب الاجتماعية الثقافية أو السياسية ذاتها . . .»⁽⁶⁾ .

وأمام هذا التزوع أصبح طبيعياً ومفهوماً أن تتماشى النخبة ، أو تقترب مع الكثرة الساحقة حيناً أو المسحوقه أحياناً ، وأصبح هذا التحرك الاجتماعي يتجسد في تحرك ثقافي متنوع «قطباً شعبي نخوي» و«اقرب العامي من الفصيح حتى في الشخص الواحد» وصار كلاماً من صميم الإرث العربي المعاصر⁽⁷⁾ .

ولعل الإبداع باللسان العامي في نفس مستوى الإبداع باللسان الفصيح ، زعزع اعتقاد من يرى أن لسان العوام «حظه من البلاغة زهيد ، ومرتبته في سلم الإبداع هامشية»⁽⁸⁾ . من ثم فإن الشعر النبطي الخليجي خاصة عند شعراء الفصيح يحتاج إلى الوقف على أسباب اختياره ، وأبعاد انتشاره ، إضافة إلى رصد خصائصه وصوره وأفكاره ، لتحديد أشكال الاتصال أو الانفصال بين الشكلين التعبيريين عند الشاعر الواحد أو عند أكثر من شاعر . نقول ذلك لأن الشعر النبطي باعتباره مستوى تعبيراً خاصاً غالباً ما ينظر إليه بمرجعية الفصيح ، مع أن مفهوم الفصاحة «حالة تجاوزية» ، تقوم على اعتبارات لا تمت للسان بصلة مباشرة ، وإنما هي اعتبارات سلطوية مشوبة بموقف طبقي محدد في تاريخ اللسان⁽⁹⁾ يسمح «لصورة لغة أن تبني فقط من وجهة نظر لغة أخرى مقبولة على أنها بمثابة معيار»⁽¹⁰⁾ .

3 – مطابقة النصوص :

أ . أسلوب النداء

أول ما يمكن أن نبدأ به هو حصر المادة التي سنشتغل عليها ، والتي تعتبرها دالة ، وسنركز في ذلك على أمثلة محددة لضيق الحيز الذي تسمح به مثل هذه الدراسة ، جاعلين في الاعتبار إمكانية تأثير مبدأ الاختزال على النتائج .

سنركز على ديوان «مشاعري» للأسباب التي أشرنا إليها أعلاه ، وسنرجع من حين لآخر إلى ديوان «وحى الحroman» و«حديث قلب» كلما ساهم ذلك في دعم التفسير وإسناد النتائج .

أول ما أثارنا ، إغفال الشاعر لتواريخ نظم القصائد في الدواوين الثلاثة جميعاً . وقد كان بإمكانها على العموم أن تساهم في رصد تطور بنية الصور والمشتركات والأنساق الاستعارية

تبعاً لمقياس التوالى والتعاقب . لكن بما أنها نطلق من أن مختلف تجليات البنية السطحية الظاهرية ترجع إلى أصلها إلى حقيقة واحدة تأخذ أكثر من صورة ، فإننا لن نفقد الكثير في غياب معرفة ذلك المقياس بالرجوع إلى بدائل أخرى .

إن البنية السطحية لمختلف قصائد «مشاعري» تتضمن تكرارات أسلوبية ودلالية ، تجعلنا نعتبر أن كل قصيدة يمكن أن تخزل فيها الديوان كله ، أو أن الديوان كله يمكن أن يكون قصيدة واحدة مطولة . وهذا الرأي الذي نذهب إليه يجعلنا نرى أن شعر الأمير عبدالله الفيصل عكس بالتواتر الفني توته النفسي ، إذ إن مبدأ الوحدة والانسجام داخل النص يقابل لديه مبدأ الاختلاف والانشطار داخل النفس . وهذه الحقيقة لا يمكن فهمها إلا بعرض بنية الأسطورة الشخصية على سيرة الشخصية الحقيقة .

أول ما نلاحظه على عنوان ديوان «مشاعري» هذه النسبة وهذا الإلصاق بالذات باعتبارها خبراً لمبنية أراده مخدوفاً . وقد أراد الشاعر - أو أريد له - من الديوان الأول أن يُخْبِرَ مخدوفاً ومنبناً عنه ما يدل عليه وهو «محروم» ، وأن يمحفظ في إهدائه - وهو غائب - من لم يشاركه «لذة الحerman»⁽¹¹⁾ .

أما فيما يتعلق بعناوين قصائد «مشاعري» باعتبارها عنبة نصية أساسية تمتلك دلالة لا تنفصل من خصوصية النص⁽¹²⁾، فإنها في كثير منها تعتمد بنية أسلوب النداء مع إيقاعاته غفلةً مما يصبحه أو يراد منه. وعدد العناوين التي وردت في صيغة نداء بلغ 47 من 161 عنواناً هي عدد قصائد الديوان ، وهذه النسبة العالية لافتاً ، ونسبة خروج النداء فيها إلى معانٍ كالتحسر والتوجع . . . عالية ولافحة أيضاً ، والسبب في ذلك كما سترى يرجع إلى سُرورة الإحساس بالغياب الذي لا يُبقي عند مشهد الحضور سوى الألم والحسنة والمحيرة .

يقول في تأمله لبعض من هذه اللحظات الحرجية المضطبة :

أَشْوَفُهُمْ كُلُّ يَنْجِي حَبِيبَةٍ
عَلَى مَلَامِحِهِمْ تَعَابِيرُ الْاَشْوَاقِ
كُلُّ تَهَنَّا يَوْمٌ حَصَّلْ بِصِيبَةٍ
كَا لَخْلَلَهُ سَاحِرًا تَأْعِمَّا

أَطْفَلُ غَرَامٍ كَمْ شِكْوَ مِنْ لِهِيَةٍ
 وَنَالُو بُرُوضٌ الْحِبَّ بِالْوَصْلِ مَا لَاقُ
 وَنَا غَرِيبُ الدَّارِ رُوحِي غَرِيبَةٌ
 هَامَتْ بُلْلِيلُ مَا كَيْشَفَ فِيهِ بَرَاقُ
 أَهِيمُ مَدْرِي فَرْخَتِي وَيْنُ هِيَ بَهْ
 وَتَحْتُ اِيَّ نَجْمٍ لِلْهَنَا الرَّجُلُ تِنسَاقُ⁽¹³⁾

مثل هذا التوتر الداخلي الذي يعكس العجز عن تحقيق الرغبة ، رغبة اللقاء ، لم يمكنه سوى من مناداة الحبيب الذي لا يجيب مهما أتيح الصوت ، وخارب الرجاء .
والقصيدة الأولى في الديوان وعنوانها (هذى يدى) تُسْفِر عن توق محموم إلى آخر يملك أن يغني عن سواه ، وتبتدئ بالإشارة إلى يد ممدودة ترجو الاستقرار في الراحة الأخرى .

هَذِي يَدِي مَمْدُودَةٌ لِلْمَوْدَةِ
 فِيهَا رِجَسٌ قَلْبٌ حَيَاةٌ بِرْجُوكُ
 أَرْجُوكُ يَا عَيْنَ الْوَحَشِ لَا تَرَدَّهُ
 يَشْقَى بُمَرَّ الْيَاسِ عَنْ حَلْوِ لَامَكُ
 بَابُ الْوَصْلِ مَا بَيْتَنَا لَا تَسْدَهُ
 خَلَّ الْعَمَرٌ تِنسُورٌ لِيَالِيهِ وَيَأَكُ
 عَمِّ بِدُونْ اَرْضَاكُ كَرْبُ وُشِيدَهُ
 يَا مُزِيلُ كَرِباتِ الْمَوْيِ طِهْتُ بِحَمَكُ
 يَا نُورُ قَلْبِ الصَّبِ يَا نُورُ جِدَهُ
 عَنْدِي ثَرَاهَا مِسْكٌ مِنْ لِمْسٍ مَا طَاكُ
 الْمَعْتَرِضُ نَعْلٌ لِمَا طَاكَ خَدَهُ
 لِي طَيْبٌ لِي مَا هَمَنَى ذَا وَلَا ذَاكُ⁽¹⁴⁾

ولو وقفنا عند عنوانين للقصائد الثلاث الأولى وهي :

(هذى يدى) ، (خذنى معك) ، (يا مالك الروح) ، لأمكنا تكوبن نصّ أو لنقل تجاوزاً جملة كبرى يمكن اعتبارها الجملة المفتاح لقراءة الديوان وهي : «هذى يدى خذنى معك يا مالك الروح» . بل يمكن لهذه «الجملة» أن تطول مسوعة أكثر عنوانين الديوان دون أن يختل في الغالب مثل هذا المعنى . والسبب في ذلك أن الكائن النصي يتمتع بوحدة بمعنى الاتصال ، أوجادتها وحدة عند الكائن الشخصي بمعنى الانفصال ، أو لنقل إن الاختلاف الموجود في النص لم يعكس الاختلاف الموجود في النفس . والسبب في ذلك أن الأدب تعويض أيضاً كالاستلهام حيث «دراما الرغبة تحول عند كل كاتب إلى دراما رغبة الكتابة»⁽¹⁵⁾ . ويصبح النداء في هذا الحال نداء إلى غير محدد ، وتحققه باعتباره رغبة يكمن في مجرد الجهر به وإعلان عنه .

إن «النداء يجعل مناداه أقرب إليه . لكن هذا القرب لا يجعل المنادي حاضراً في دائرة الحاضر وطمأنيته . فالنداء يدعو إلى القرب دون أن يتزع مناداه من البعد»⁽¹⁶⁾ من ثم كان النداء رغبة عن الغربة لأن الغريب يتبع النداء الذي يتكشف له ، ويجعله سائراً في الطريق إلى امتلاك وجوده ، باسترراجع روحه التي هي روح مناداه ، من ثم فإننا نجد بنية الغياب والحضور أو الخفاء والتجلّي تشكل البؤرة التي تلتقي فيها صور واستعارات كثيرة تعكس البنية اللاشعورية للشاعر .

ب . الصورة الاستعارية

* سيف الجفا :

وردت هذه الاستعارة عنواناً ومطلعًا لقصيدة يقول فيها :

سيف الجفا يَرِقْ بِيْمَاكْ سَلَّةُ
تهويني بَهْ يوْمٌ كَثُرَ طوارِيكْ
خَلَكْ بُعِيدٌ ، هُوَ لَكْ الْكِلَّهُ
حَسِيبِكْ الِّي بِالْفَعَالِلْ يُجَازِيكْ⁽¹⁷⁾

ووردت ثانية في قوله :

وَسَفَحَتْ دَمَّ الْقَلْبِ مِنْ فَوْقِ مَنْتِي
 بُسِيفَ الْجِفَا يَا حَاجِزَ الْقَلْبِ بِسِيَاجٍ
 أَقْسَمْتْ بِاللَّهِ مِنْ جِفَاكُمْ جِفَتْتِي
 سَعَادَةُ الدِّينِا وَسَمَّاتُ الْأَفْرَاجِ⁽¹⁸⁾

إن اختيار هذه الاستعارة عنواناً لما للعنوان من فاعليه ، واستنبات هذا العنوان في رحم النص وتكرار صورته تشبيهاً واستعارة في أكثر من قصيدة ، يؤكد على تمكّن هذه الصورة الاستحوذية من نفس الشاعر ، وبلغ تأثيرها إلى حد حضورها في أكثر من سياق .

إن سيف الجفا الالمعنون الذي لا شك جرحت ذؤابته الحادة الرقبة النحيلة الممتدة في شوق إلى اللقاء ، لا شك خلف مع الجرح رعباً قوياً ظل يلازم الشاعر ، يفضحه قوله : «تهويني به» الذي يوحى بالبراءة والطفولة⁽¹⁹⁾ ، وبالليل إلى السلام ، ولأنه أعزل إلا من لسان مبين واصف ، وعينين جاحظتين يخطفهما البريق ، ولأنه خبر السيف وعاني منه ، فإنه طفا إلى شعوره ليمدح به الأهل ويعيظ به الأعداء .

يقول في رثاء الملك عبد العزيز بعد زيارة لقبره :

دَاوَيْتُ بِالْجِسْنِي جَسْمُ مِجَارِيْخُ
 وَبِالْجُودِ صَفَّيْتُ الْقُلُوبَ الْغَلَابِيلُ
 سَوَيْتُ شِيخَانِ بُسِيفَكَ ذَوَابِيْخُ
 وَلَوْلَوْ الْجِدَا هُمْ مَا تِشِمَّ الْفَتَالِيْبِ⁽²⁰⁾

ويقول في مدح والده الملك فيصل :

أَخَافُ مِنْ هَرْجِ الْمَقَارِيدِ فِيْـا
 لَيْـنِ امْتَلَى وَجْهِيْ وَرَاسِيْ مِنْ الشَّيْـبِ
 إِلَـآ وَنَا سِيفَكَ إِلَـآ جَـآتِ حَـآتِـا
 الْجَوَهَــرِ الْقَاطِــعِ عَطِــيْــبِ الْمَضَــارِــبِ⁽²¹⁾

ويقول أيضاً في مدح والده الملك فيصل من ديوان «حديث قلب» :

«فَيْصَلِي» يَا مُهَنَّدًا مَا أَحَبَّ إِلَى

سَعِمْدَ يوْمًا ، وَلَا ارْتَوَى مِنْ طِمَاحٍ

يَا حَسَامًا فِي قَضَةِ الْحَقِّ وَإِلَيْهِ

سَمَانٌ سَلَّتْ شَاهٌ أَعْظَمُ رَاحٍ⁽²²⁾

ولعل إضافة اسم الأب «فيصل» إلى الابن المتكلم والنداء الذي خرج به إلى معنى الإغراء والتحريض ، يدل على الثقة فيه ، والاطمئنان إليه ، والاحتماء به ، لأنه يعرف مضاء السيف الآخر ، سيف الجفا الذي ما فتنه يشعر به وحده مُصلًّا فوق رقبته .

ولعل إضافة «الفيصل» إلى الذات من حيث كونه عالماً وصفة للسيف ، تجسد العلاقة الأبوية والشعور بالأمان ، فإنها تعكس من جهة أخرى مفهوم «الفيصل» لأن من معانبة الفاصل بين الأمور ، والانفصال والمحزان ، كما رأينا من قبل ، كانا من وراء صعود استعارة «سيف الجفا» إلى سطح الشعور ، باعتبارها صورة ملحة ساهمت في تشكيل شبكة من الترابطات والتداعيات . وإذا ما رجعنا إلى طفولة الشاعر فإننا سنجده يذكر حدث «الانفصال» «فيصل» عنه بسبب اشتغاله بأمور توسيع الملك قبل تخطي الشاعر السنة الأولى من عمره . وينص كما سترى فيما بعد على أن هذه المرحلة تركت في نفسه أبلغ الأثر من الحرمان حتى الآن ، ولذلك فإنه لا زال محرومًا⁽²³⁾ . وفي هذا إطار يجب أن نفهم اللعب الصوتي الذي كان يشبع به سمعه من خلال إدخال مفهوم «فيصل» في لغة الترادف والتضاد في مثل قوله من قصيدة (شقاء الحب) :

طَالَ وَجْدِي وَلَمْ أَنْلِ يَا حَبِي

مِنْ شَدَّاكَ الْفَوَاحَ نَفْحَةَ طِيبٍ

وَانتَظَارِي لَمْ يُجْدِنِي غَيْرَ وَمْضٍ

مِنْ سَرَابِ الشَّىْ بَوَصْلٍ كَذُوبٍ

ضَاحِكًاً مِنْ تَعَلُّقِي بِسَرَابٍ

مِنْ مَوَاعِيدِ وَصَلِكَ الْمَكْذُوبِ

فَارِحْيٰ مِنْ الْمُوْيِ اُوْ فَصْلِي
اِيْ طَعْمٰ لِلْحَب . . بَعْدَ الْمَشِيب⁽²⁴⁾

* الصقر ، السجين :

صورة الصقر لما يرمز إليه من شموخ وانطلاق وارتياد للأعلى كثيره في الشعر ، وصورته مقيدةً أو مهيضة الجناح كبيرةً أيضًا ، إذا رمز به للحظ العائز ، وسوء تقدير الناس للقيمة والقدر .

يقول الشاعر مشبهاً صدره بصقر غره شرك فبات يعالجه وقد علقَ الجناح :

لِي قِلْتُ سَجَّ القَلْبَ فَرَاهُ دَاكُوكُ
هَمٌّ عَنِ الرَّاحَةِ بُعِيدٍ يَسُوقَهُ
خَطْرٌ يُوْحَ الصَّدْرَ لَوَاهُ مَدْرُوكُ
مَحَايِيٍّ مِنْ كُلِّ يَمٌّ تَعْوَهُ
يَشْدِي لَفْرَخٍ مَعْ ضِيَا الصِّبَحِ مَشْبُوكٌ
عِقْبُ الْمَهَادِ مُضَايِقَاتِهِ سُبُوقَه⁽²⁵⁾

لا تهمنا مقارنة هذه الصورة بمثيلات لها أشرنا إلى وجودها في الشعر العربي وال العالمي ، لأن تنضيذ النصوص الذي تقوم به غير المقارنة ، لذلك لا يعنيها أن تقوماً من حيث القدم أو الجدة ، أو بالإضافة إن توفرت ، وإنما هدفنا التحليل تماثلي لهذه النصوص ، للوقوف على تضارفها في تشكيل شبكة ترابطية من الصور تجسد فكرة ثابتة أو عقدة راسخة⁽²⁶⁾ .

إن تشبيه الصدر بفرخ وهو يعني به الصقر - كما أشير إلى ذلك في المامش - يوحى بقلبه الغض والرطب ، وهذا أمر عادي من شاعر رقيق الشعور رهيف الإحساس ، لكن تحديد ظرف وقوعه وقيداً مع ضياء الصبح ، حيث تدب الحركة في الكون ، وتسرى قشعريرة الدفء في الحياة ، خاطر عفوي طنا إلى السطح للكشف عن وقع «صدمة البداية» . ولأن البداية دوماً صعبة التجاوز ، فقد قلَّ مَنْ لم تتعثر فيها خطاه . ورمزية «ضياء الصبح» إلى مرحلة البداية ، مرحلة الطفولة واضحة ، تسجم مع كثير من النصوص التي تخيل على ماض حزين جرح فيه الكبارياء .

يقول من قصيدة تحت عنوان (ليت ما كان) .

غَمَرَتْ لِيلَ الطَّوِيلَ طُوفٌ
منْ نَحِيبٍ يَلْوُحُ إِثْرَ نَحِيبٍ
أَمْلَ ضَاعَ فِي مَجَاهِلِ أَمْسِي
وَهُوَ شَابٌ قَبْلَ الْمَشِيبِ
شَيْعَ اللَّيلَ سَاهِدًا يَا فَوَادِي
وَصَلَ الصَّبَحَ بِالضَّحْيِ .. بِالْغَرَوبِ
شَاكِيًّا بَاكِيًّا غَرَامًا قَيِيمًا
وَالنَّيَاعًا يَجِدُ بِالْعَذِيبِ⁽²⁷⁾

هذه صورة جنائزية من صور كثيرة تحفل بها الدواوين الثلاثة ، وهي بمحصتها على الوصف الريتيب واقفاتها لآثار الألم ، تجسد حالة درامية باطنية ملزمة للشاعر ، تمتد من الصبح (الطفولة) مروراً بالضاحي (الشباب) وصولاً إلى المغيب (الشيخوخة) . واستغرق هذه الحالة لمراحل العمر الثلاث ، يبرر عنف القناعة بالتمني ، باعتباره طلباً لمستحبيل . فجملة «ليت ما كان» : التي يمكن أن تتمها بـ «ليت ما كان .. كان» تصبح أكثر دلالة إذا أعدنا كتابتها كالتالي : «ليت .. مكان» .

فالشاعر استوطن التمني منذ أن تلقى في غاره «وحي الحرمان» :

وَبِي مِمَّا يَسَاوِرِي كَثِيرٌ
مِن الشَّجَنِ الْمُؤْرِقِ لَا تَدْعُنِي
تَعَذَّبُ فِي لَهِيبِ الشَّكِ رُوحِي
وَتَشَقِّي بِالظُّنُونِ وَبِالْتَّمَنِي⁽²⁸⁾

والتمني كما في هذا النص ليس عند الشاعر راحة ، إنه مجرد استراحة ، لذلك فإنه يظل ينقب في الماضي لاتخاذ مرحلة منه – وغالباً ما تكون الطفولة – لإدارة صراع داخلي لا يخف أواره إلا بمقدار استراحة المحارب .

وما تحفل به الدواوين من نصوص شاهدة ، تسمح بالقول بوجود فكرة «التشييت» على

مرحلة الطفولة ، وفكرة «الثبت على الصدمة»⁽²⁹⁾ ، ويمكن قراءتها في ضوء فكرة «اضطرار التكرار» ، باعتباره محاولات يقوم بها الأنا لضعف حدة التوتر أو السيطرة عليه بُعْيَةً تغريجه بشكل تدريجي ومجزأً⁽³⁰⁾ .

يقول الشاعر من قصيدة (خَيْرَكِ رَبّك) مُناوِلاً مرحلة الطفولة :

يَا حَبِيبِي مَنْ يُشَبِّهُكَ الْغَرَازَ
أَشْهَدُ أَنَّهُ يَا وَرَشْ يَجْنِي عَلَيْكَ
خَيْرَكَ رَبّكَ بِمِيزَاتِ الْجَمَالِ
وَارْتَضَى لِلنَّاسِ مَا أَبْقَتْ يُدِيلُكَ
مَعْ بَرَاهَةِ الْطَّفَلِ فِي وَجْهِكَ جَلَالُ
فِيهِ سِيرٌ يَجْذِبُ النَّاظِرَ إِلَيْكَ⁽³¹⁾

ويقول من قصيدة (صبوت إلى عينيك) مستحضرًا لحظة البكاء بدليلاً عن التعبير الكاشف :

لَسَانِي وَإِنْ ضَجَّتْ شَكَاتِي عَاجِزٌ
عَنِ الْبُوحِ وَالآلَامِ هَرَّتْ مَضَاجِعِي
وَكُمْ لُذْتُ بِالدَّمْعِ السَّخِينِ مِنَ الْأَسَى
كَمَا لَذَ طَفْلٌ مُوجَعٌ بِالْمَدَاعِ
رَسُولِي إِلَيْكَ أَلَاهُ خَرْسَاءِ فِي الدَّجَى
تَبَثُّكَ فِي صَمْتِي أَتَيْنِ أَضَالِيعِي⁽³²⁾

ويقول من قصيدة (حبيب الروح) واصفاً طفلين حبيبين دليلاً على طهارة الحب :

حَبِيبُ الرُّوحِ وَشَوْلَهُ نَقْضِي وَقُتُّنَا زَعْلِينَ
تَرِي الْأَعْمَارِ فِي دُنِيَاكَ بِالسَّاعَاتِ مَعْدُودَةٍ
نَبِيَّ نَقْطِفُ زُهُورَ الْحَبَّ مِنْ قَبْلِ الْفِرَاقِ الشَّيْئَنَ
حَرَامٌ أَنَا نَحْرُمُ النَّفْسَ وَالْفِرَصَاتِ مَاجُودَةٌ

نما بقلوبنا نبته وحِنَا تَوَّنَا طَفْلِينَ
 وَحُوَطْنَاهُ بِالْأَضْلاعِ لَيْنَ إِنَّهُ قَسَى عُودَةَ
 بنينا به بُوقْتٍ فاتٌ عِيشٌ ضَمَّنَا يَا ثَيْنَ
 وَرُدْنَا بَهْ دُرُوبٌ قَبَلَنَا مَا هِيبَ مَرْيُودَةَ
 تِذَّكَرْ يومنا نَرْقِدْ وسايدنَا من الزَّنْدِينَ
 يَهِيمَ بِعَالِمَهُ وَآمَالَنَا مَا هِيبَ مَحْدُودَةَ
 شربنا من كرومـه خمرة سـكـرتـ به القلينـ
 كـرومـ الحـيسـ والـاشـواقـ ما هو كـرمـ عنـقـودـهـ⁽³³⁾

ويقول من نص آخر جميل يحفظه الصغير والكبير :

سـمـاءـ يا حـلـمـ الطـفـولـهـ
 يـا مـنـيـهـ النـفـسـ الـعـلـيـلـهـ
 كـيفـ الـوصـولـ إـلـىـ حـيـماـ
 كـهـلـيـسـ لـيـ فـيـ الـأـمـرـ حـيـلهـ
 إـنـ كـانـ فـيـ ذـلـيـ رـضاـ
 كـفـهـذـهـ روـحـيـ ذـلـيلـهـ
 وـوسـيـلـيـ قـلـبـ بـهـ
 مـثـواـكـ إـنـ عـزـتـ وـسـيـلـهـ
 فـلـتـرـحـمـيـ خـفـقـانـهـ
 لـكـ وـاسـعـيـ فـيـ عـوـيـلـهـ
 سـمـاءـ يا أـمـلـ الفـوـاـ
 دـ وـحـلـمـهـ مـنـذـ الطـفـولـهـ⁽³⁴⁾

هذه القصيدة ملأت الدنيا وشغلت الناس ، فقد لامست الباطن الذي ينما في
 الكبار ، وينصب فيه الادعاء من أن صاحبها أمير وابن ملك . فكيف استطاع وهو
 المتمكن القادر ، أن ينشغل بمحبوب عن سواه ، فيرى في التذلل له عزه ، وفي التصرع

إليه اقتداره . ومن تكون تلك التي أعيته دونها السبل ، وضاقت عليه فيها الحيل ، ولم يملك شفيعاً إليها إلا التوسل والرجاء ؟ !

إن الانطلاق من الإرادة والقصدية ، والاقتصار على البنية السطحية ومراعاة الشروط الفنية ، سيجعلنا مرغمين على قبول هذا التعليل أو ذاك ، لكننا في تلك الحال سنكون نملك من حجج الإثبات قدر امتلاكاً لحجج النفي . لذلك سوف ننتقل من هذا المستوى ، وسننظر إلى هذا النص من مستوى آخر أعمق يراعي تعاقبه مع نصوص أخرى من زوايا البني الاستحواذية والإلخامية باعتبارها صدى لأصوات احتجاج داخلية غير واعية ، تظل تتضغط كهاجس على خلفية الشاعر الفكرية وعلى ممارسته الفنية ، لتشكل الأسطورة الشخصية أو الشخصية اللاواعية باعتبارها جزءاً خفياً من الشخصية الواقعية⁽³⁵⁾ .

ولقد طفا إلى السطح لفظ «هاجس» صراحة ، أكثر من مرة في ديوان «مشاعري» وحده . مرة بلفظه الشعبي وهو «داكوك» . ومرات بلفظه الفصيح في صيغة الجمع «هاجس» .

مثاله في المرة الأولى :

لي قِلتْ سَجَّ القلب فَرَاهْ دَاكُوكْ
هَمٌّ عَنِ الرَّاحَةْ بُعْدِ يَسْوَقَةْ
خَطَرٍ يُؤْجَ الصدر لَوَاهْ مَدْرُوكْ
مَحَانِيْرِ مِنْ كُلِّ يَمٌّ تَعْوَقَهْ⁽³⁶⁾

ومثاله في المرة الثانية :

هَوَاجِسٍ لِي جَيَتْ آبِي النَّوْمِ جَتِنِي
تَرَوَدَنِي مِنْ كُلِّ فَجٌّ وَمِنْهَاجٌ
لي قِلتْ خَلَينِي لَنُومِي عَصَتِنِي
وَحْكَتْ حَنَابَا الصَّدْرِ مَدْهَلٌ وَمُسْهَاجٌ
وَهَاجَتْ عَلَيْهِ عَبْرَةِ جَاذِبِتِي
وَنَارِ بَقْلَبِي كِنَ الْأَقْسَرُ عَلَى صَاحِبِ⁽³⁷⁾

ويقصد «بالأقشر» ومعناه الشقي قلبه ، ووصفه بهذا الوصف يَمْعِنُ عنوعي ما بحاله ، ومعرفة بطبيعته . لذلك من باب الحرص على الشفاء الذاتي ، فقد كان يتسم النوم (ويمكن فهمه على أنه نوم الليل أو نوم اليقظة) . ليتحرر من أسر الواقع ويترك للحلم دور الإشباع الرمزي أو التفيس . وهذا يتماشى مع ما أشرنا إليه أعلاه ، وهو أن الشاعر كثيراً ما يتحصن بالطفولة لإدارة صراع داخلي لا يخف أواه إلا بمقدار استراحة المحارب . لأنّه وهو يُزُجُ نفسه في وضعيات مؤلمة (وهي هنا المواضيع ، والأغراض الشعرية) كان يستفيدُ قواها خوف اختلال التوازن .

ومما سبق يجوز لنا القول بأن فكرة التثبيت على مرحلة الطفولة ، أو فكرة التثبيت على «صدمة» الطفولة ، ساهمت في صياغة أسطورة الشاعر الشخصية باعتبارها عملية نفسية متصلة بالعالم الخالي للكاتب ، وعاكسة لحالته الدرامية الباطنية ، ومشكلة البنية إنتاجه الكامل .

من ثم نعتبر أن مختلف إنتاج الشاعر يمكن فهمه في ضوء ما نسميه «حصار الغياب» ، وهي فكرة واحدة راسخة ظلت تمارس هيمنتها باقتدار ، متخفية في أشكال إخراجية عاطفية ، وأقنعة رمزية .استعارية .

وهكذا يمكن القول بأن تكرار الأداء على شكل نداء ، يعكس رغبة في الحضور ، وتكرار استعارة «سيف الجفا» يعكس وطأة الإحساس بالغياب ، واستعارة الصقر «المشبوك» يعكس اليأس من حالة الانتظار .

إذا كان الإلحاد على الماضي والرجوع المتكرر إلى الأمس ، يعكسان بعد النكوصي للذات الذي جسده التثبيت على مرحلة الطفولة ، باعتبارها مرحلة «صدمة فقد الأولى» ، فإننا يمكن أن نقول بثقة ، ودون خوف من التقصير الآلي الأحادي ، بأن البنية العميقية لقصيدة الكتابة عند الشاعر تتصدع بما تلقته من وحي الحرمان .

يرى مورون أن «الكاتب يعبر من خلال عدد لا حصر له من الرموز عن فكرة ثابتة أو عقدة راسخة ، هذه الفكرة تكون أحياناً واقعية أو خيالية»⁽³⁸⁾ .

وترى هنا سيجال أن «أشكال الإبداع هي إعادة إبداع موضوع أو شخص أحبناه ذات مرة»⁽³⁹⁾.

وإذا قلنا بأن فكرة «حصار الغياب» أحاطت بالعالم الشعري عند الشاعر عبدالله الفيصل ، وأنطقت أجزاءه ومكوناته بلغة الحرمان ، فلنا الآن أن نتساءل : غياب من ؟ . والحرمان لماذا ؟ . أو ممَّن ؟ .

وإذا كانت كل أشكال الإبداع هي إعادة إبداع موضوع ، أو شخص أحبه الكاتب مرأة ، فما هو هذا الموضوع ؟ . أو من هو هذا الشخص ؟ .

لإجابة على هذه الأسئلة ، ولتأكيد تحديدنا لطبيعة الأسطورة الشخصية اللاوعية بعًا لمورون ، فإننا ننتقل في خطوةأخيرة إلى مقارنة النتائج بالسيرة الذاتية للشاعر في لحظاتها الكبيرة والأساسية .

سنعتمد على المقدمة القصيرة التي وضعها الشاعر لديوانه «وحى الحرمان» وهي تحت عنوان «أجل ! ... أنا محروم ! ...». حيث يقول :

«إليك الصفحة الكامنة⁽⁴⁰⁾ من تاريخ حياتي ، فأنا لم أولد وفي فمي ملعقة من ذهب ، كما يظن الكثيرون . قبل أن تُخطئي السنة الأولى من عمري ، أبعدت الظروف أبي عني سنوات كثيرة متعاقبة ، لاشغاله بالحروب والغزوات ، وشد أزر أبيه وتوطيد ملكه ، وملع الصبا في نفسي - وأنا على هذه الحالة - فلمعت معه أحاسيس وعواطف ، وثارت ثورته نوازع قلبية لم أستطع كيتها - وعجزت عن تحقيقها ففركت في نفسي أبلغ الأثر من الحرمان حتى الآن ، ولهذا فأنا لا أزال محروماً . فهل وعيت ذلك أيها القارئ ؟ . أعتقد هذا ولو أستطيع الإيضاح أكثر من ذلك ...⁽⁴¹⁾

نعم لقد وعينا بذلك أيها الشاعر الكبير ، ونهيء أنفسنا على حسن اعتقادك . كما أنها تفهم عجزك عن الإيضاح أكثر ، فالنص حين يقول أقل ، يقول أكثر بكثير ، لقد انتهينا إلى نتائج دالة رغم محدوديتها من غير استشارة للسيرة ، ولكن حينما تثبت المقارنة بين النص والشخص وجود علاقة ، فإن ذلك يبعث على الاطمئنان إلى صدق النتائج .

إن الشاعر يقف بصرامة عند حداث ابتعاد والده عنه لسنوات متواصلة ، قبل تخطيه السنة

الأولى ، ويدرك أن أحاسيس وعواطف لمعت مع صياغه وأن نوازع قلبية ثارت ثورته لم يستطع كبتها وعجز عن تحقيقها فترك في نفسه أبلغ الأثر من المحرمان حتى الآن ، وحدث مثل هذا مع ما ترتب عليه من مضاعفات ، يتضمن ما يبرر تحديد أصل الخلق الفني في طفولته .

فيما يلي خلف لديه الإحساس بما تسميه كارين هورني Karen Horney «القلق الأساسي أو القاعدي» وفي نظرها «يظهر القلق الأساسي نتيجة لحدوث أي شيء يهدد أو يزعج أمن الطفل»⁽⁴²⁾ .

ولعل الشعور بالمحجران ، وفقدان الاستقرار في مرحلة الطفولة ، كان وراء احتفاظه الدائم بها تداوياً بالداء ، وقد وقفتا عند نصوص كثيرة باحت من خلال مواقف درامية أدبرت على مسرح الغزل بالآلام الوحيدة والغربة والصد حتى بين الناس والأهل ، والسبب في ذلك أن غربته ليست مكانية خارجية ، وإنما هي غربة زمانية باطنية .

يقول الشاعر في هذه الحال من قصيدة تحت عنوان (غربة الروح) .

غريبي غربة المشاعر والرو
ح وإن عشتُ بين أهلي وصحبي
أبداً أنشد النقاء فألقي
حيثما رحتُ شقة الحس جنبي⁽⁴³⁾

لهذا نفهم لماذا أهدى الشاعر ديوان «مشاعري» إلى أخيه خالد الفيصل بقوله : «إلى شقيق الروحي وأخي الغالي أهدي مشاعري» فكأنه وهو يعرض غربة مشاعره عليه ويكشف غربة روحه إليه ، كان ينشد في ذلك بعض العزاء ، وتعزيز التجاوب الروحي⁽⁴⁴⁾ .

ولعل الفراغ الذي شعر به الطفل في غياب الوالد ، لم يملأه فيما بعد وجوده إلى جانبه لاستمرار شعوره بصدمة فقد الأولى ، ولهذا ظلّ يشعر بأنه مستطيع به دائمًا :

ولذلك يا حامي الونيات مختار
شال الثقيل ولا له آحدٍ يعينه

إلا أنت يا اللي في الميلمات صبار
 فان ما نقلت الحمل واشيب عينه⁽⁴⁵⁾

وهذا يؤكد أن «غاب الأب يخلق المعضلة . . . حيث يجب على الطفل أن يكتشف الحكمة عبر جهوده المحدودة والعاجزة»⁽⁴⁶⁾.

ويمكن على ضوء ما سبق أن نشير إلى أن شعر عبدالله الفيصل العاطفي ينبغي أن يفهم باعتباره فضاء لتشغيل طاقة روحية ظلت كامنة طوال مرحلة غياب الأب . إنه تفريغ انفعالي للتخلص من ذكرى الحديث الصدمي وخرق حصار الغياب . وإذا كان الحب دوماً هو المخصوص لإبداع الفني فإن «الحب الذي يخصب الإبداع الفني هو الحب الذي لا يرتوي»⁽⁴⁷⁾ لأن «السعادة والسلام الداخلي لا يتفقان مع الإبداع الفني ، فإنما الإبداع ابن الحساسية المرهفة العصبية»⁽⁴⁸⁾.

ولقد أكد الشاعر ذلك بقوله :

يُقُولْ مهِمَّومٍ عَلَيْهِ الْفَضَا ضَاقَ
 مِنْتَحِرٌ مَا عَادِ يُصْبِرُ طَرِيقَةَ
 كَيْتَيْ بُخَسْرِ لَفَةَ السَّاقِ بِالسَّاقِ
 وَلَكِنْ مَا بَيْنَ الْخَنَبِا حَرِيقَةَ

* * *

أَنَا أَشْهَدُ إِنَّ الْحِبَّ لِلْقَلْبِ تِرْيَاقٌ
 يُبَرِّيهُ لَوْ كَانَتْ اجْرَوَحَةً عَمِيقَةً⁽⁴⁹⁾

ولعلنا في ختام هذا البحث نحسن أن أشير إلى أن من نتائج الإحساس المبكر بغياب الأب ، ذلك الحرص اللاإرادي فيما بعد على تجسيد لحظة التوحد والاندماج مع شعور بالصعوبة لكتير النموذج وعظمة المثال يقول الشاعر :

من جُودِ جُودِكَ صرَتْ مشهورَ طَيَّا
 ولولاكَ مَا وَقَتْتُ عَلَيْ المَرَاكِبَ

لِي قِيلَ أَبُوهُ إِلَيْهِ عَلَى الْجُودِ عَيَا
 قالوا يحيى مثُلَّهُ ولو مثلَكَ أصعيب⁽⁵⁰⁾

وفي ضوء الشعور بصدمة فقد الأؤلي (صغيراً باشغال الأباء بأعباء الدولة) وصدمة فقد الثانية (كبيراً ، باستشهاد الأباء النموذج والمثال) نستطيع أن نفهم الصور الجنائزية القاتمة التي يحفل بها شعره الثنائي ، يقول :

أَنَا وَيَأْكُلُ يَالْحَرْمَانَ فِي الدُّنْيَا غَدَيْنَا أَخْوَانٌ
 مِسْيرُنَا سَوَا فِي كُلِّ حَاضِرَنَا وَمَاضِنَا
 مَشَيْنَا فَوْقَ دَرْبِ السَّهْدِ وَالآلَامِ وَالْأَحْزَانِ
 حِيَارًا فِي خِضْمٍ تِيهٍ مَا تَرْسِي مَرَاسِينَا

إلى أن يقول :

هَلَا بِاللَّهِ يِبْسِي يَنْظُرْ بَعِينِهِ شَقْوَةُ الْأَنْسَانِ
 يَحْيِي يَنْظُرْ تَجَسِّدَهَا بِكُلِّ أَطْوَارِهَا فِينَا⁽⁵¹⁾

وإذا كانت تجربة الانفعال هي دوماً تجربة كارثية ومؤلمة فإنها تكون دائماً وراء السمو والانتقال من الواقع إلى الممكن من خلال معاناة التجربة بدل وصفها .

لقد كان ابن الصغير يجهل أن لأبيه أبناء آخرين أحقر منه بالرعاية هم أبناء الوطن جمیعاً . ولو علم بذلك ما كان الشاعر الكبير الذي استعراض عن الرؤية بالرؤيا فخلق عالماً رأى منه البشرية جموعه وحقق له فيه الخلود .

لقد انشغل فيصل مجاهداً عن أسرته الصغيرة فعنى ابنه من « حصار الغياب » .
 وغاب فيصل مناضلاً عن أسرته الكبيرة فعنى أبناء الأمة العربية من « حصار الغياب » ،
 غياب الوحدة ، غياب الموهبة ، غياب القرار المستقل .

الهوامش

- 1 - نحن نميل إلى تمجيد النزعة الإنسانية باعتبارها وجهة نظر : فلسفية ، و موقفاً علمياً يمحوران حول الإنسان وبؤكدان على ماهيته الحقيقة .
لتحديد المفهوم والوقوف على أوجه قبول هذا التيار أو الاعتراض عليه يمكن الرجوع إلى : «موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر» لعبد الرزاق الدواي . دار الطليعة ، بيروت ، ط 1 ، 1992 ، ص 22 وما بعدها .
 - 2 - لقد بحث غاستون باشلار أيضاً في الصورة ، واعتمدتها معياراً للشعرية ، لكنه بحث فيها من خلال نماذج مثالية معتمداً على العناصر الأربع : الماء والترباب والمواء والتار ، وقد طبقنا هنا المنحى في التحليل في مقال تناول بالدراسة شعر سمو الأمير خالد الفيصل تحت عنوان «بُوْرَةُ التَّبَدِيِّ وَأَشْكَالُ التَّنَاصُّ فِي شِعْرِ خَالِدِ الْفَيَصِلِ» .
 - 3 - لقد أراد شارل مورون تجاوز ما يسميه «الآثار الأولى في التحليل النفسي الأدبي ، الآثار التي حررت بفكري طني محض» وذلك بانتقاده (نقداً نفسانياً) بهضم بالفعل الأدبي من حيث خاصيته .
انظر «النقد الأدبي والعلوم الإنسانية» لجان لويس كاباس ، ترجمة فهد عكام ، دار الفكر ، دمشق ، ط 1 ، 1982/هـ1402 ، ص 22 .
- Charles Mauron, "Des métaphores obsédantes au mythe personnel" - Introduction à la psychocritique; Librairie José Corti, Paris 1988, p. 32.
- 4 - إن الأسطورة الشخصية عبارة عن الهرام fantaisie أو fantaisme الأكثر تكراراً عند كاتب ما ، وهي جزء من شخصية الكاتب الحقيقة . وعليه كما يقول كاباس «فهناك أصل للأسطورة الشخصية لا يستقل عن حوادث الترجمة . ولكن تعقد تأثيرات هذه الحوادث بمعناها من توسيط علاقة آية بين الترجمة والأسطورة الشخصية .
مراجع سابق ، ص 55 .
 - 5 - ويشير فؤاد أبو منصور إلى أن «الأسطورة الشخصية مقوله قليلة من مقولات الخيال ، والعوامل الاجتماعية تسهم في تكوينها خصوصاً بعد «فاصل» الطفولة» انظر : النقد البنوي الحديث ، دار الجبل ، بيروت ، ط 1 ، 1985 ، ص 89 .
 - 6 - «مساحة الحضور الشعبي في الثقافة العربية المعاصرة» حليل أحمد حليل ، مقال في المجلة العربية للثقافة ، عدد خاص بالمؤثر الشعبي في الوطن العربي . مطبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم تونس ، العدد 36 ، مارس 1999 ، ص 45 .
 - 7 - نفسه ، ص 45 وص 54 .
 - 8 - نفسه ، ص 91 .

- 9 - نفسه ، ص 90 .
- 10 - المخواربة - النهجهن - الأسلبة انظر : الحوار الحالص من وجهة نظر «باختين» انظر : حيد الحمداني ، مقال ضمن مجلة ، دراسات أدبية ولسانية فاس ، المغرب ، العدد 2 ، السنة 1 ، شتاء 1986 ، ص 120-121 .
- 11 - نص الإلداء هو : «إلى الذين شاركوني في لذة الحرمان» ، وقد وقع الشاعر باسم «محروم» ويمكن فهم ذلك على الشكل التالي : «محروم» من المحروميين لا يملك سوى أن «يهدى» «وحي الحرمان» إلى من ليس لهم مثله سوى أن يستعنوا لذة الحرمان ، كما يستعبد غيرهم لذة الامتلاك .
- 12 - عبد الفتاح الحجمري ، عبيات النص : البنية والدلالة ، منشورات الرابطة ، الدار البيضاء ط 1 ، 1996 ، ص 16 . والعنوان ياتجيهه الدلالية يؤسس سياقاً مستقبلاً بهيء المستقبل لتلقي العمل ، وهو لذلك يؤسس علاقة بخارجه سواء كان هذا الخارج واقعاً اجتماعياً أم سيكولوجياً وعلاقة بالعمل ، وعلاقة بمقاصد المرسل من عمله أيضاً . انظر في هذا العنوان : وسيوطيقاً الاتصال الأدبي لمحمد فكري الجزاز ، أطياف المصرية العامة للكتاب ، 1998 ، ص 21-45 .
- 13 - مشاعري ، ص 141 .
- 14 - نفسه ، ص 1 .
- 15 - «مدخل إلى مناهج النقد الأدبي» . مجموعة من المؤلفين ، ترجمة رضوان ظاظا ، مراجعة المنصف الشنوفي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد 221 ، 1997 ، ص 109 .
- 16 - إنشاد المناذى : قراءة في شعر هولدرلن وتراكيل : مارتن هيدجر ، تلخيص وترجمة : سام حجار ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1994 ، ص 14 .
- 17 - مشاعري ، ص 35 .
- 18 - نفسه ، ص 35 .
- 19 - ستعرض ظاهرة الإلالة على الماضي عند الشاعر . ولل استحضاره الكبير لمرحلة الطفولة على الخصوص ، وقد علل البعض ذلك على العموم بأن «الشاعر المعاصر يلزم نفسه بالتروض على نوع من الطفولة أو البراءة في الإحساس كي يعيق تلك الحالة الأولى . ويكون شعوره قادرًا على الاتصال بها ، واستحضارها والقيام في حضرتها» .
- انظر في ذلك : الرمزية والسرالية في الشعر الغربي والعربي ، إيلينا حاوي ، دار الثقافة ، بيروت 1980 ، ص 38 . والرومانسية الواضحة في شعر عبدالله الفيصل لها جذور يمكن الرجوع بها إلى مرحلة الطفولة أيضاً . فهو الشروط المثلية للخبرة الجمالية في رأي الرومانطيكيين ، وكذلك العديد من الخلطين النفسيين نظر إليها على أنها صفات مميزة للطفولة المبكرة انظر في ذلك : التفضيل الجمالي ، دراسة في سيميولوجية التدوير الفني ، شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد 267 ، مارس ، 2001 ، ص 319 .
- 20 - مشاعري ، ص 186 .
- 21 - نفسه ، ص 196 .
- 22 - حدث قلب ، ص 11 . ويقول أيضاً في وصف الوالد مكرراً هذا المعنى :
عشت لي يا يصلح الحق الأبي والدأ يختال فيه نسي

- والدي : عفوك عنِي إنْ أُكِن
مثلاً بالضم بادي التعب
وأجماً كالحاضر المغارب
- تائِهُ الفكر بسوادي حبرتي
- Hadith قلب ، ص 13 و 15 .
23 - وحي الحerman ، ص 17 .
24 - Hadith قلب ، ص 105 و 107 .
25 - مشاعري ، قصيدة (يا شيخنا) ، ص 192 .
26 - انظر ، للوقوف على الفرق بين المقارنة والتراكب أو التنضيد في منهج مورون : Des métaphores obséquantes au mythe personnel, p. 23.
27 - Hadith قلب ، قصيدة (لَيْتْ مَا كَانَ) ، ص 76-77 .
28 - وحي الحerman ، قصيدة (عواطف حائرة) ، ص 60-61 .
29 - معجم مصطلحات التحليل النفسي . جان لا بلانش وج . ب ، بوناليس ، ترجمة مصطفى حجازي ، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر ، ط 3، 1997 . مادة «ثبيت» ، ص 153-155 .
30 - المرجع نفسه ، مادة «اضطرار التكرار» ، ص 80-82 .
31 - مشاعري ، ص 23 .
32 - Hadith قلب ، ص 191 .
33 - مشاعري ، ص 13 ، صورة هذين الطفلين جميلة جداً ، وأظن أن الشاعر كان في غنى عن الاستدراك بقوله : «ما هو كرم عقوده» لأن المرحلة التي يحكي عنها تبعد هذا الاحتمال . وللإشارة فإن التشبيه بالخمر قليل جداً في الدواوين الثلاثة ، والسبب في ذلك واضح ومنطقى .
34 - وحي الحerman ، ص 62-64 .
35 - للأسطورة الشخصية تعريفات متعددة وهي عند مورون أو دارسيه لا تخرج عن كونها هو إما لا واعياً تكرارياً وترايضاً منطماً لمجموعة من الإجراءات اللاوعية . انظر في ذلك ...Des métaphores...، p. 209 .
36 - مشاعري ، ص 192 .
37 - نفسه ، ص 17 ، ويقول أيضاً في ص 193 :
لي جا حُولُّ النوم واشفيت عاده هواجس يا ما غدت بي وجي بي
38 - النقد البيوي الحديث ، فؤاد أبو منصور ، مرجع سابق ، ص 87 .
39 - التفضيل الجمالى ، سلسلة عالم المعرفة ، ص 150 .
40 - التصصيص من عدنا .
41 - وحي الحerman ، ص 17 .
42 - من مشاهير علماء النفس ، فيرنون نربيري كالفن هال ، ترجمة : أحمد محمد مبارك الكباري ، مراجعة محمد عودة ، كلية التربية الأساسية ، الكويت ، 1992-1993 ، ص 108 .
43 - Hadith قلب ، ص 55 .

- 44 - ندرك مثل هذا التجاوب الروحي وهذا الحب أيضًا في قوله في حق أخيه : «كنت أستاذًا لخالد ، وهو الآن أستاذٌ» انظر : خالد الفيصل ، الديوان الثاني ، مازن للطباعة ، ط 7 ، 1991 ، ص 62 .
- 45 - مشاعري ، ص 194 .
- 46 - غياب الأب الرمزي ، عبدالله عسكل ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط 1 ، 1992 ، ص 82 .
- 47 - علم النفس والأدب ، سامي الدروبي ، دار المعارف ، ط 2 ، ص 231 .
- 48 - المرجع نفسه ، ص 232 .
- 49 - مشاعري ، ص 140 .
- 50 - نفسه ، ص 195 .
- 51 - نفسه ، ص 202 .

المصادر والمراجع

* دواوين الشاعر :

- وحي المحرمان : مكتبة الإرشاد ، جدة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1373هـ .
- مشاعري : دار الأصفهاني للطباعة والنشر ، جدة ، 1393هـ .
- حديث قلب : دار الأصفهاني للطباعة والنشر ، جدة ، 1393هـ .
- إنشاد المنادي ، قراءة في شعر هولدرلين وترانل ، تأليف : مارتن هيدجر ، تلخيص وترجمة : سام حجار ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1994 .
- التفضيل الجمالي : دراسة في سيميولوجية التدوين الفني ، شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد 267 ، مارس 2001 .
- «الخوارية - التهجين - الأسلبة - الحوار الخالص من وجهة نظر باختين» ، حميد الحمداني ، مقال ضمن مجلة دراسات أدبية ولسانية ، فاس / المغرب ، العدد : 2 السنة : 1 شناء ، 1986 .
- الرمزية والسرالية في الشعر الغربي والعربي ، إيليا الحاوي ، دار الثقافة ، بيروت ، 1980 .
- عتبات النص ، البنية والدلالة ، عبد الفتاح الحجمري ، منشورات الرابطة ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1996 .
- علم النفس والأدب ، سامي الدروبي ، دار المعارف ، مصر ، ط 2 ، 1981 .
- العنوان وسيوطيقا الأصال الأدبي ، محمد فكري الجزار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 .
- غياب الأب الرمزي ، عبدالله عسكل ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط 1 ، 1992 .
- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، مجموعة من المؤلفين ، ترجمة رضوان ظاظا ، مراجعة المصطفى الشنوفي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد : 221 ، 1997 .
- مساحة الحضور الشعبي في الثقافة العربية المعاصرة ، خليل أحمد خليل .
- مقال ضمن المجلة العربية للثقافة عدد خاص بالمؤثر الشعبي في الوطن العربي ، تونس ، العدد 36 ، 1999 .
- معجم مصطلحات التحليل النفسي جان لا بلانش ، ج ب/بوتاليس ، ترجمة مصطفى حجازي ، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر ، ط 3 ، 1997 .
- من مشاهير علماء النفس ، فيرونون زرباي ، كالفن هال ، ترجمة أحمد محمد مبارك الكندي ، مراجعة محمد عودة ، كلية التربية الأساسية الكويت ، 1992-1993 .
- موت الإنسان في الخطاب الفلسفى المعاصر ، عبد الرزاق الدواي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط 1 ، 1992 .
- النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ، جان لويس كابانس ، ترجمة فهد عكام ، دار الفكر ، دمشق ، 1982 .
- النقد البنوي الحديث بين لبنان وأوروبا ، فؤاد أبو منصور ، دار الجيل ، بيروت ط 1 ، 1985 .
- Des métaphores obsédantes au mythe personnel , Librairie José Corti - Paris, 1988.

تشكيّلات إبلاغيّة في شعر عبد الله الفيصل

أ.د. محمد بن مهدي الحارثي

التشكيّلات هي مجموعة العناصر التي يتكون منها بناء النص . أمّا البلاغية فقد ذكر الكاتب اللبناني سمير أبو حمدان بأنها «تيار نقدی ، حديث العهد ، يقف على الحدود المشتركة بين علم النفس ، وعلم اللغة الحديث»⁽¹⁾ . وما ذهب إليه الكاتب هنا ليس من الدقة بمكان . فالبلاغية التي توثق العلاقة بين علم النفس ، والإبداع ، أو قُل بين حرکة النفس ، ومعادها الموضوعي ، ليست من مبتكرات النقد الحديث ، من حيث آلياتها النظمية . فالنقد العربي لم يغفل عن البواعث النفسية التي تقود إلى التوترات النفسية المفضية إلى الإبداع . فقد تبيّن المقادير العربية منذ القدم إلى هذه العلاقة . فكانوا يقولون : أشعر الشعراً أمرؤ القيس إذا ركب ، وزهير إذا رغب ، والنابغة إذا رهب ، والأعشى إذا طرب . فهذه الدوافع كانت تعد من أبرز الأسباب النفسية في إنتاجية الشعر . «قيل لعبد الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود : كيف تقول الشعر مع الفقه والنسلك ؟ . فقال : لا بد للمتصدor من أن ينفث»⁽²⁾ وسئل صهار العبدى عن كيفية نظمه الشعر . فقال : «شيء تجيش به صدورنا ، فتقذفه على ألسنتنا»⁽³⁾ . وقال الفرزدق وهو من فحول الشعراء : «أنا عند الناس أشعر العرب ، ولربما كان نزع ضرس أيسر على من أن أقول بيت شعر»⁽⁴⁾ .

فلاقة النفس بالإبداع لم تكن غائبة عن حركة النقد العربي . أمّا الإبلاغية ، فإن تجدر دلالتها المعجمية والوظيفية في تراثنا اللغوي ، لا تخطئه العين ، ولا تخلو منه الذاكرة . تقول : بلغ الشيء ، يبلغ بلوغاً ، وبلاغاً . وصل ، وانتهى . وتبلغ الشيء . وصل إلى مراده .

وإبلاغ . الإصال . والبلigh من الرجال ، حسن الكلام فصيحة . فإذا بلغ بمعنى الإصال يجمع صفتى الحسن ، والفصاحة في الكلام⁽⁵⁾ .

وقد سميت البلاغة بلاغة لأنها تنهى المعنى إلى قلب السامع ، فيفهمه . فاجتمع في ذلك الإصال ، والفهم . قال أبو هلال العسكري في الإبانة عن البلاغة في اللغة ، وما يجري معه من تصرف لفظها : «البلاغة من قوله : بلغت الغاية . إذا انتهيت إليها ، وبلغتها غيري وبلغ الشيء متنه . والبلاغة في الشيء . الانتهاء إلى غايته»⁽⁶⁾ . وألاتها عند الرماني : الإيجاز ، والاستعارة ، والتشبث ، والبيان ، والنظم ، والصرف ، والمشكلة ، والمثل⁽⁷⁾ .

وقيل : «البلاغة تخير اللفظ في حسن إفهام»⁽⁸⁾ وهي مطابقة الكلام لمقتضى الحالة التي عليها حال الخطاب .

والبلاغية التي نبحث عن بعض تشكيلاتها البنائية في شعر الأمير عبدالله الفيصل ، لا تقابل الانفعالية مقابلة ثنائية ، أو ما يعبر عنه بعضهم بالتوصيل ، والإيجاء في لغة الإبداع ، أو التشكيل والمنوالية .

إن مفهومنا للبلاغية يتمحور حول دلالتها المعجمية ، والوظيفية . وهو الإصال ، والفهم ، مع حسن الكلام ، وفضحاته . ويتمحور كذلك حول مفهومنا للبيان العربي ، الذي عبر عنه الجاحظ بأنه «اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى ، وهتك الحجاب دون الضمير ، حتى يفضي السامع إلى حقيقته ، وبهجم على محسوله ، كائناً ما كان ذلك البيان ، ومن أي جنس كان الدليل ، لأن مدار الأمر ، والغاية التي إليها يجري القائل والسامع ، إنما هو الفهم ، والإفهام ، فبأي شيء بلغت الإفهام ، وأوضحت عن المعنى ، فذلك هو البيان في ذلك الموضع»⁽⁹⁾ .

واللغة العربية هي لغة البيان الذي يعد صفة من صفات السيادة العربية والذي امتدحه القرآن ، ونطق به ، فيه تكتشف المعاني الخفية في الأذهان ، والمتخلجة في النفوس . وجمال العربية يكمن في بيانها ، لذلك عبيراً بالإشارات المعلقة ، والدلالات البعيدة . ولم يفرق كثير من دارسي النقد المعاصرین بين الغموض المعيب الذي يبقى معه النص مستغلقاً لا تصل منه إلى شيء يكشف لك ما يتطلبه الفهم الثاقب ، والحس المصقول ، وذلك العمق الإلاغي الذي يحرك الذهن ، والحس معاً ، للوصول إلى تشریع عناصره ومعرفة مداخله ، ومحارجه ، والقبض على مكوناته البنائية من خلال العبارة البينانية ، وما وراءها من أبعاد نفسية ، لها أهميتها في الإسهام في حفريات العمق البيناني ، بوصفها وسيلة من وسائل التحليل ، والتفسير . ذلك أن أسلوباً كثيرة ، يأتي في مقدمتها الاتجاه الرمزي في الشعر ، قد دفعت بعض المهنمين بدراسة النقد الأدبي إلى القول بأن اللغة المنوالية لم تعد قادرة على استيعاب تجارب العصر الحديث ومعطياته ، ورأوا أنه لا بد من استحداث لغة جديدة من خلال اللغة ، لتوسيع النظرة الإبداعية ؛ فكانت الرمزية ، وما استتبعها من دعوات تحريضية مكثفة قد أخذت تقلّل من أهمية المطافية اللغوية العربية ، وتدعو إلى الاحرف عنها ، والافتتاح اللغوي غير النهائي . حتى ارتفعت أصوات غير قليلة ، ترى في هدم القوانين التحوية ، والدلالية طريقاً إلى استنبات لغة جديدة . واللغة ليست رمزاً منبته عن علاقتها بالفكر . فاللفظ ، والفكير متلازمان ، والدلالة التي ليس لها لفظ لا وجود لها . ولا يغيب عن البال بأن اللغة الإشارية قد تتجاوز الدلالات المقتنة لتجسيد مدلولات بعینها ؛ حيث تتعدد معطيات هذا المستوى من اللغة فتكثر حولها التأويلات ، والتربيات اللغوية ، والنفسية . وعلى هذا الأساس استقرّ في أذهان بعض الدارسين أن اللغة المجازية في الشعر هي لغة التشكيل المرغوب فيه ، وأن الانفعالية هي مصدر هذا التشكيل . ولم يكن للغة التوصيلية في جانبها الإلاغي تعاطف قوي ، وهذا التصور ناتج عن عدم القدرة على فهم وظيفتها البينانية ، وعلى أنها تعد اللحمة الأساسية في نسيج لغة النص الإبداعي . وبناء على هذا التصور رأوا أن مبدأ المغايرة اللغوية يعد أساساً جمالياً ، حتى لو خرج على قياسية اللغة ، وقانونها ، وأن المنوالية تعدّ نوعاً من المشاكلة البعيدة عن مثيرات التقبل ، مما أثر على أهمية دور اللغة القياسية في بناء النص الإبداعي . إن هذا المستوى القياسي من اللغة لا يعيق من قرب ولا من بعيد

استعمالات اللغة المجازية ، ذات الأبعاد التوسيعة فيما يخص توكيده المعنى والبالغة ، والتتوسع فيه ، من خلال القرائن الدالة عليه . هذه هي وظائف المجاز ، فهو لغة قياسية في علاقتها بالقرائن الدالة على التوسيع .

ومن هنا فاللغة القياسية لا تقف عند حدود البعد التوصيلي لها ، لسبب واضح هو أن هناك تلازمًا بين التوصيل ، والتشكيل في لغة الشعر . ونحن لا نقصد بالبعد التوصيلي للغة ذلك البعد البرهاني ، الذي يطغى على لغة الانفعال فيقلل من أهميتها المثيرة للحس . أضف إلى ذلك أن الذهن والحس هما مصدر الإبداع مما يجعل التأني والانسجام بين بعدي اللغة الإشاري والتوصيلي أمراً من التتحقق بمكان . فالنفس هي مركز الانفعال التي توظف في الذهن حركته ، وانتباذه . أنظر إلى واقع الشعر العربي منذ أوليته إلى يوم الناس هذا ، فإنك لن تجد فيه تماثيل الاستعمال القياسي ، وتشاكله في هذا الشعر ، وذلك عند المبرزين من شعراء العرب .

وشعر سمو الأمير عبدالله الفيصل في تشكيلاه اللغوية هو شعر الإبلاغية العربية ذات المستوى البياني العربي الذي آخى بين مثيرات الإبلاغية الرامزة ، والاستعمال المفنن للغة . مستثمراً هذا البعد القياسي في أوسع طاقاته الاستعملالية . فنعددت الأدوات الأسلوبية في شعره .

ولما كانت الإبلاغية ترتكز في وظيفتها البيانية على التعامل مع اللغة في أقصى طاقاتها ، وعلى بعد النفي في الواقع ، وفي كشف ما وراء العبارة الشعرية ؛ فإن هذا ما سنكشف بعض تشكيلاته وملامحه ووجوهه في شعر الأمير عبدالله الفيصل الغزلي من خلال ديوانيه «وحي الحerman» و«حديث قلب» . وقد اشتمل الأول منها على تسع وثلاثين قصيدة ، كلها من الشعر الغزلي الوجданى الحالص ، عدا ثلاث قصائد . الأولى قصيدة (طلائع الخريف) التي ضمنها رؤيته في بواعت الشعر ، وموحياته ، والثانية قصيدة (إلى شباب بلادي) ، والثالثة قصيدة (نداء) . أما الديوان الآخر . فقد ضمنه تسعاً وستين قصيدة . منها أربع وخمسون قصيدة في موضوع الغزل . وخمس عشرة قصيدة في موضوعات وطنية ، ومناسباتية .

وهذا الكم الشعري الذي موضوعه الغزل ، مؤشر واضح على تصنيف هذا الشاعر الوجداني في طبقات الشعراء الغزليين أصحاب الفن الشعري الواحد ، الذين برعوا في رصد تجاربهم الوجданية شرعاً خالصاً .

إن فرط الصيابة والشوق ، قريب من النقوس والقلوب «لما قد جعل الله في تركيب العياد ، من محنة الغزل ، وإلف النساء . فليس يكاد أحد من أن يكون متعلقاً منه بسبب ، وضارياً فيه بسهم ، حلال ، أو حرام»⁽¹⁰⁾ ، كما قال محمد بن مسلم بن قتيبة ، إمام أهل السنة في زمانه .

والشيء اللافت للنظر أن شعراء العرب الغزليين قد تواردوا على تقاليد شعرية تأصلت في نفوسهم وأذهانهم منذ أولية الشعر حتى اليوم ؛ منذ شعر المرقشين ، الأكبر والأصغر حتى شعر عبدالله الفيصل . وهي تقاليد تميل إلى الحسية . فالنفس تأنس بالشيء الحسي أكثر من استئناسها بالشيء المعنوي . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى تجد أن تقاليد الشعر العربي في الغزل ، وفي غيره من موضوعات الشعر الأخرى ، قد تجذرت في مخزون الذاكرة الشعرية العربية ، فحضورها في تجارب الشعراء اللاحقين لا يعني أن ذلك كان بداع التقليد الخض للغابرين ، بل هو وليد اللحظة الشعورية ذات العلاقة الوثيقة بتشكيلات المبدع ، ومكتساباته الذهنية والحسية معاً وورود الأمير الشاعر عبدالله الفيصل على قاموس الصفات الغزلية العربية كغيره من شعراء الغزل المبرزين أمر في غاية الوضوح . وهو من مظاهر التشكيلات الإبلاغية ذات البعدين الذهني والتفسي . انظر إلى قصيده (مني غدي)⁽¹¹⁾ :

كَمْ أَنْتَ وَاللَّهُ تَحْسِدُ
بِاللَّهِظَّةِ وَالرُّوحِ وَالْقُدُّ
عِنْكَ عِنْنَا مَهَاهَ
وَالشَّعْرُ كَاللَّيْلِ اسْوَدٌ
وَالثَّغْرُ عَقْدٌ لَآلٍ
يَا لِيْتَنِي فِيهِ أُنْصَدٌ

فبعد رصد هذه الصفات الحسية ، تجد الشاعر يعاني من تمنع المحبوبة كعادة عشاق العرب ، جسد ذلك في قصيده (لوعة)⁽¹²⁾ . وهي معاناة صهر عناصرها ، ومكوناتها في مصهره هو .

يدلّك على ذلك تفرّد بتجربته المستقلة ، حتى وإن اشتراك في معجم صفاتها مع غير شاعر غزلي :

ألاقي من عذابك ما ألاقي
وحبك في حنایا القلب باقي
وتسرف في الصدود وفي التجني
وأسرف في التباعي واشتياقي

وتستمرّ هذه الثنائية بين الصد والتجنّي من جهة ولوغة الاشتياق من جهة أخرى ، في القصيدة من أولاها إلى آخرها . وانظر إلى قصيدة (أصداء الماضي)⁽¹³⁾ وما فيها من حسية الأوصاف ؛ فالغصن يشبه قد المحبوبة ، والورد يشبه الخد . ثم انظر إلى بعض تلك الصفات في قصيدة (أمل المحروم)⁽¹⁴⁾ فالجبن مشرق ، والفهم كالعناب ، والثانياً لؤلؤ .

وفي قصيدة (ومضات الحنان)⁽¹⁵⁾ كسا المحبوب الورود لون وجنتيه ، أمّا الأنفاس فهي عبر العشايا ، والشفتان ينبعو الحب ، والملقاتان أصفى من الحلم ، وال حاجبان سيفان والشعر قطعة من الليل ، والقد غصن بان . إنه يتحدث بلغة المفردات والصفات المألوفة في فن الغزل .

إن هذه الصفات الحسية التي تأسّس بها النفس ما هو مرکوز في طبائعها المادية ، لم تدفع بالأمير إلى الإغرار في المتع الحسية المبتذلة . فمن أول قصيدة في ديوان «وحي الحرمان» ، وهي قصيدة (هل تذكرين) تجد أنّ همّه يكمن في مواصلة الإحساس بدفء الحب ، والتمتع بمعطيات الطبيعة ، ولا يعوقه عن ذلك سوى معاناة الحرمان منها .

فالبيئة التي بعثت في نفسه الذكريات ، هي البيئة التي يعتدل فيها المزاج ، مثل بيئه (وادي وج) ، وهو واحد من أودية الطائف المشهورة . هذه البيئة التي شهدت غير مغامرة عشقية كانت باعثاً للذكريات الوداعية في قصيده (هل تذكرين) . فالبيئة في هذه القصيدة

ذات أغصان ندية تغري الشادية بالغناء ، وأي غناء إنها تغنى أنسودة الحب ، مرددة مقاطعها في جوٌ يتجالى فيه سحر العيون ، وغناء الورق ، وأنشيد الحب ، مما يجبي القلب ويتحقق الوصال . إن البُعد عن هذه الأجواء سعيد القلب إلى جوٌ من الاكتئاب . وإن استمرار صور الوصول والقرب والأمني المخلمية هي الكون المرغوب في تشكّله . وإن مثل هذه المشاهد الوارفة الظلال من الحب الصادق الذي لا ينقطع وصله ، هي مثيرات أحاسيس الشاعر ، وبعض مشاعره . فهو يستلهم من ابتسامة الحبوبة تجربته الشعرية . إنها الباعث الحرك لمكامن الغزارة الشعرية ، ففي قريها إلهامه وفي بعدها جفاف بنوع شعره . فإذا لم يسعفه الحاضر على تحقق الأجواء المأهولة ، فإن الارتقاء في أحصان الماضي والانغماس في ذكرياته هو الملاذ الذي سيحفظ له توازنه في علاقته بالمحبوب . والأمير لا يفوته في هذه القصيدة ، ولا في غيرها من شعره ، الاعتداد بأصله ، ويصدق حبه ، وأن كرم الأصل الذي يتسمى إليه ، قمين بارتفاعه عن التبدل وقمين بالحفاظ على الود والصفاء :

هل تذكرين وداعينا مصافحةً
أو دعت فيها كريم الأصل يمناكِ
أو تذكرين بوادي وج وفتنا
وقد أفضحت علينا الطهر عيناكِ
وحيث غنت على الأغصان شادية
أنسودة الحب في تردیدها الباكي
انت الحياة لقلب جدّ مكتسبٍ
وليس يسعه بالوصول إلاكِ

* * *

والذكريات إذا ما عرّ قربك لي
سلوى فسوان على الأيام يهواك

إن العفاف من لوازم الاجتماع على الوداد . هذه هي رؤية الشاعر الأمير في علاقته بمن أحب ، وهي رؤية يتजاذبها الإمتاع والحرمان ، والمعاناة الوجدانية بينهما . يشدّه الماضي

إلى الإمتاع المكتسب ، ويواجهه الحاضر بالمعاناة ، يأنس ويسعد بالقرب والوصول ، ويكتوي بنار الْبُعْد والمجران . هذه الروية هي ما تدور حوله أحداث تجربة الشاعر الحب في عموم شعره . وهو في معاناة الحب يجري على عادة عشاق العرب في تمنّع المحبوبة ، وتوجع العاشق وحرمانه ، الذي يقوده إلى إلزام صور عديدة لعواطفه الحائرة مرة الشاكّة أخرى ، والحادنة حيناً ، والحادنة في بعض مشيراتها أحياناً . إنه لا يتجاوز اللحظة الشعرية المشيرة لمكونات نفسه ولا يتركها تفلت منه على أي صورة كانت ؟ من حيث حركتها الجوانية وفي معادها التعبيري . فالخارج والداخل من المشيرات يمترجان عنده في بنية نصيّة حية ، ذات كيان واحد . فعندما يبت مشاعره عبر الكلمة الشاعرة ، فإنه يبت مشاعر الطرف المشير لشاعره ، من خلال اتحاد المشاعر في عاطفة واحدة . إذ تمتزج العاطفتان مزج تخلق واحد ، في نفس واحدة ، حتى لا انفكاك من هذا المزج ، وحتى يصبح مجرد الإحساس أو التفكير في إحدى العاطفتين هو إحساس وتفكير فيما معاً ، ولا يؤرق الإنسان المتتحد في داخله إحسان في صورة إحساس واحد سوى موقف العدال ، الذي يصبح والحالة هذه ضريراً من الأباطيل ، حتى وإن أحدث نوعاً من القلق . فمهما أدعى العدال وزعموا من الأباطيل ، فإن الإحساس الواحد يكذب مزاعهم . فكل ما يقال في هذا الشأن من حسن فهو مقبول ، وكل ما يثار من شك مرفوض ومردود . يقول الشاعر في قصيدة (عواطف حائرة)⁽¹⁷⁾ :

أكاد أشكَّ في نفسي لأنِّي
أكاد أشكَّ فيكَ وأنتَ منِّي
يقول الناس إنك خنت عهدي
ولم تحفظ هواي ولم تصنِّي
يكذب فيك كل الناس قلبي
وتسمع فيك كل الناس أذني

* * *

على أي أغاظل فيك سمعي
وتبصر فيك غير الشك عيني
وما أنا بالصدق فيك قوله
ولكنني شقيت بحسن ظني

إن هذه العاطفة الصادقة في حبها ، المحرومة من متع ذلك الحب ، تبدى لك في قصائد
كثير من شعر الأمير عبدالله الفيصل . ولو أن الحب يتحقق بقوة السلطان لنال منه مبتغاه ،
ولما أضاع عمره في تطليبه . لكن الحب رق في الأعناق كما قال في قصيدة (أراك)⁽¹⁸⁾ :

وها أنا في هواك أضعت عمري
مقاربةً على أمل التداني
ومهما عنّ وصل عن شأن
ولولا الحب في الأعناق رق
ملكتك باليمين وباليماني

ويتكرر هنا الضياع الوجداني ، والقلق الروحي أمام ما يثيره تفرق الأحبة من تورات
نفسية ، ومن حيرة قاسية تحيل الحقائق إلى روئي ، وأمانٍ ، وخواطر ، يستحيل تحقيقها على
أرض الواقع :

نحو صرعى لفتاتٍ ورؤى⁽¹⁹⁾
وأمانٍ ما إليهٌ سبيل
وقد كان متربداً بين البح بما يموج في وجданه من لوعج الحب وكتمان السر⁽²⁰⁾ :

هل أداري الألم العاصف في قلبي بصيري
أم أبح اليوم بالسرّ وهل يجهل سري
لست أدرى هل أبح الآن؟ وبخي لست أدرى

إن هذه اللوعة المشبوهة ، والقلق الدائم على المصير الضبابي لرحلة الحب ، قد جسّدها
الشاعر في قصيده (لوعة) فالصدق والوفاء ، والإخلاص في الحب صفات قارة في نفس
المحروم مهما واجه في طريقه للوصول إليها من الصدود ، والتجمّي . بل قل : إن في

الصدود والتجمّي إذكاء لحنة العاطفة ، وقوساتها ، وبوح صادق بقصوة المواجهة بين قلين ، أحدهما يتألم ويخترق من لوعة المحران ، والآخر يسرف في صدوده لا تحرّكه بكل ما فيها من إشعال لجدوة الحب المستعر :

ألاقي من عذابك ما ألاقي
وبحبك في حنایا القلب باقٍ
وتسرف في الصدود وفي التجمّي
وأسرف في التباعي واشتياقي
أعيذك أن تعين على سقمي
معونتك الدموع على الماقني

وتتّنامي هذه الصور من صور الحب العفيف ، في علاقة عبدالله الفيصل بالمرأة ؛ فتتّالق شاعريته كلّما أمعن في دروب الحرمان ومسالكه .

وهو في ظماء الدائم لا يميل إلى كل بارقة هوى . فهو لا يرضي بكل الحسان وإنما يرضي بذات الجمال العفيفة ، التي تحفظ حبّها في البعد مثلما تحفظه في القرب ⁽²¹⁾ :

يا لائسي في ظمائي إنني
غريب أطوار الموى في الدّنا
أهوى جمال الخلق في غادة
تحفظ هاويعها نَائِي أم دنا

* * *

صابرّة مهما يُرثّها الجوى
تلجّم في عفّتها الألستنا

غير أن كثرة التعصي ، وتعمد الحرمان ، وعدم مقابلة الحب العفيف بمثله ، وكذلك عدم اقتناص حداثة الشباب ، سيؤول ذلك كلّه بصاحبه إلى النبول ، وفي هذه الحال سيتجه البحث عن حبيب آخر جديد الرواء . وهذا المزاج الذي يخلخل قانون الحب العفيف لا يظهر إلا في النزد اليسير من شعر الأمير ، ولا يشكّل ظاهرة كما هو الحال في ظاهرة الحرمان . والإمعان في

تطلب الحب وما يشيره من توترات نفسية قد لا تجد ما يروقها إلا في مسارب البحث عن الحبيب البعيد المثال ، المماطل في حبه . فقد أثار الأمير الشاعر في قصيدة (يا بعید المثال)⁽²²⁾ ما أحدهه البعض من لوعة وعنة ، ألمباً نار الوجد في الأحشاء ، دون إطفاء من لقاء أو بارقة أمل قريب يتعلّل بها العاشق ، حتى امتد الزمان وتقدم بالعمر الذي كان رواه وبهاه ما كان لولا المكانة الوجدانية المتمكنة في أعماق حسه . وقد كان في ندائِه البعيد يذکُره بأن تجاوز مرحلة الشباب والتقدم في العمر يضعف همة العشق إن لم يصرفها عن وجهتها إلى باعث آخر ، أكثر إثارة ، وأقرب استجابة لداعي الهوى . إذ الغلو في تطلب البعض من شر الأمور ، وكل حسن إلى ذبول ويس ، إلاّ ما خلّده غناء الحب والوصال . وكأنه بهذا الموقف يستنهض كوامن المحبوب لاقتناص هذه اللحظة الممتلأة بالحيوية والرواء :

أنت روض يطوف في فلق الصب
بح سريع النبول عند المساء
أين يلهمو العشق قل لي إذا ما
نفرت عنك مسحة من بهاء
نفروا عنك واستعراضوا عشيقاً
يتحدّاك في جديـد الرواء

غير أن هذه الرغبة في اقتناص اللحظة العمريّة الشبابية ذات الرواء بالقرب وحده ، لم تجدها في القصيدة الأخيرة من ديوان «حديث قلب» التي سماها (عودة)⁽²³⁾ والعودة في هذه القصيدة هي عودة حياة . فالحب هو الحب ، في البعد وفي القرب ، ما استمرّ لهيب وقده يتضمّن في أعماق الوجودان . والحب الصادق هو الصورة الحقيقة لما كانت عليه تقاليد الحب العربي القديم كحب الجنون . والحب الحقيقي الصادق هو ما كان مصدراً للألم والمعاناة الدائمة ، فإذا ما انطافت نيرانه بات وهوأً أو ضرباً من الأحلام :

عودة الشادي إلى أترابه
عدت للحب لكي أحيا به

* * *

ففرق يا حبيبي بشج
نادم واصنع به ما تشهي

* * *

أنا في الحب كما أنت رؤى
سابحات في مدار الأنجم
أنا في البُعد وفي القرب كما
كان قيس مصدراً للألم
هو معنى الحب إن يصدق يكن
شعلة تحيا بوهج الضرم
فإذا ما انطفأت نيرانه
بات وهوَّا مثل ومض الحلم

إن التقافي في الوفاء بقانون الحبِّين الواسع سعة الكون ، في علاقة حركته ، وتموجه بحركة المزاج وتموجه ، والوجودان في صفائه وشوبيه وقوته وفتوه ، لا يكدر صفوه عند الأمير عبدالله الفيصل سوى أربع صفات وردت أكثر من مرة في شعره هي : الكذب ، والخداع ، والخيانة ، والغدر . وإذا كان للناس فيما يعشقون مذاهب ؛ فإنه من الصعوبة بممكان أن تتحدد رغبات النفوس العشقية في مذهب واحد ، أو في رغبة واحدة . حتى في المذهب الواحد والرغبة الواحدة ، هناك تفاوت في المستويات داخل كلِّ منها . فالنفس تتألف وتختلف وفق تصوّرها لما يحسن من الأشياء ، وما لا يحسن منها . ومصدر الاختلاف الوئام والانسجام والتقارب ، ومصدر الاختلاف التناقض والتباين . وهلنا ، ولذلك أسباب ومتطلقات ، والأرواح جنود مجندة تحكمها علاقات موزونة إذا اضطربت ميزانها ، اضطربت وشائج تلك العلاقات ، ومسبياتها .

وروح الأمير عبدالله الفيصل لا يحكمها مزاج قارٌ في علاقته بالمرأة . فالقرب ، والبعد يتساويان عنده في معنى الحب . وفي الجفاء ذلّ الرضا كما في قصيدة (كبرياء)⁽²⁴⁾ ، والقرب يزيد الحب قوّة كما في قصيدة (صوت إلى عينيك)⁽²⁵⁾ . وهو لا يخضع لمارسات

ليست من الحب في شيء ، تلك الممارسات المشوهة بعدم الإخلاص للحب كما أشار إلى ذلك على سبيل المثال لا الحصر في قصائده (كأس الخداع) (الألم الحي) (دورة الأيام) (والغيب)⁽²⁶⁾ ، فهو يمتلك حساسية عالية في مواجهة الحدث العشقي أياً كانت صورته ومستوى دوافعه .

ونظراً لأهمية الزمن بوصفه عنصراً مهماً من عناصر البواعث الحركة للابداع ؛ فإن علاقته بالزمن كانت علاقة توتر وقلق ، وذلك في الأغلب الأعم من صور تلك العلاقة . فالحياة ، في نظره ، سريعة في وقها ، وعليه أن يستمر لحظة صفوها التي لن تعود في دورة جديدة متكررة . والزمن في إحساسه به بين ماض وحاضر ومستقبل ، هو زمن نفسي ، وليس زمناً وقبياً . لأن الزمن الوقتي المحسوس هو الزمن المقدر الذي لا يطول ولا يقصر . والذي يتحقق في تجربة الحاضر ومواجهة مشكلاته ، فالاحتمال الأقرب أن يتطلع إلى المستقبل بآمال مسكونة بتحولات جديدة تتجه إلى الأحسن ، حتى وإن كان الحاضر يجري نحو الماضي ، كا يجري المستقبل إلى الحاضر في علاقات تجاذبية تشبه إلى حدٍ ما الجذب المغnetي . وحياة الإنسان سلسلة ذات حلقات م McCluskey يرتبط ماضيها بحاضرها ، والإنسان الذي لا يخزن ذكريات ، ولا يكون الماضي عنصراً من عناصر تشكيلاه الذهنية والحسية ، هو إنسان مفتر . فالمستجدات والمكتسبات توثر جميعها من حيث علاقة النفس بالزمن ، في دورته من الماضي إلى المستقبل . والمخزون من فعل الماضي في ذاكرة الذهن ، والحس ، إنما أن يكون خيراً كله أو بعضه ، أو شرّاً كله أو بعضه . والمستقبل هو الأمل المحفوف بالغمارة ، وهي مغامرة قد تكون نتائجها متوقعة ، وفق آسياط المغامرة . وقد تكون غير متوقعة ، إذا كانت متتجاوزة دونما وضوح في الأسباب ، أو كانت عدمية الرؤية والأسباب .

أما الزمن الحاضر فهو حركة آنية يواجه بها المبدع وغير المبدع مشكلاته وتطلعاته ، بكل أبعادها النفسية أمام أي منشط من مناشط الحياة . وعندما يحيى الإنسان إلى الماضي فإن ذلك الماضي يمثل في نظره مرحلة الخداثة والتفتح والحب والقوة والفتنة في كل شيء ، ويمثل كذلك الأؤية في علاقة الإنسان بالإنسان وبالوجود . وإنسان الذي يتحقق في الماضي

نجاجات مرغوب فيها ، فإنّ الحاضر قد يسلب في نظره بعض تلك النجاحات أو كلّها . لذلك تجد من يحاول استعادة الوجه الحسن من فعل الماضي . هذا ما تجده حتى في حديث الإنسان نفسه . إذ يحاول دائماً استذكار المواقف الحسنة التي ترثاها النفس ، ويتناسي المواقف غير الحسنة التي تنقص عليه بعض متع الحياة الحاضرة إن وجدت .

وقد كان الأمير عبدالله الفيصل ينظر إلى الماضي في شعره نظرة ارتياح ، لأنّه حقّ فيه بعض تطلعات نفسه فيما يتعلّق برؤيته للحب ، ويركز إليه عندما يفتقد دفء الحياة في حاضره . وإذا لم يتحقق شيئاً من رغباته في حاضره فإن المستقبل سيكون أقسى عليه من هذا الحاضر ، وأبعد منالاً عن تحقيق ما يطمح إليه . فيدفعه الخوف من انفصاله عن حاضره إلى خلق شعور نفسي يخفيه على مواجهة هذا الحاضر ، وعدم الاستكانة لمنغصاته . وهنا يبدأ الإحساس المرّ : في هذه المرحلة يستعيد حلاوة الماضي ليعرض بها هذه المراة الآية ، يستعيد مغامرات الحب ، فيحاكي وجدانه الماضي الذي يمثل صفاء الحب وبهاءه ورونقه ، يقدمه في صورة قمينة بالاحتفاء بها . فهو في نظره روضات يانعات ، إذا ما قاربها بحاضره المجدب . وعلى هذا الأساس يتضاءل فعل الحاضر أمام فعل الماضي .

وأكثر قصائد الفيصل نابعة من خلال الشعور المارب من الواقع ومن خلال الذكرة المختزنة فعل الزمن الماضي وحركته .

والفيصل ليس بداعاً في موقفه من الزمن في دورته الحسية والنفسية ، فهذا الأمر مرکوز في طبائع الناس بعامة . لكنه يكون أكثر عمقاً وأشدّ إثارة عند المبدع التوتر ، والمحروم في أكثر حالاته ، وبخاصة الحالات الآية منها . لكنه لا يمكن بحال من الأحوال أن ينفصل عن الحاضر ، وعن مواجهته مهما كانت سلطة الماضي من القوة في فرض فاعليتها على الحاضر . إذ إن الارتماء في أحضان الماضي كليّة يفقد المبدع توازنه مع واقعه ، ومع حقيقة علاقاته مع الناس والمكان والزمان الحاضر وتوقعاته للمستقبل . فلكلّ جيل ولكلّ مرحلة من مراحل العمر زمان تتحول فيه المشكلات والمتطلبات الوجدانية والاجتماعية والتاريخية ، من قيمة إلى أخرى تطوراً ، أو مغایرة .

ولما كانت الذكريات بمعها الزمن الماضي فقد كان دوران الماضي في حركة الفعل ،

واستبطان النفس له عند الفيصل أكثر من دوران الحاضر والمستقبل . ولن تجهد إذا أردت أن تكتشف ذلك في عموم شعره .

إن التعبير عن الأفكار الجوانية العميقـة ، وكشف دوافعها يستند على ما يسمى بـ(المونولوج الداخلي) الذي يأتي في شكل مناجاة . والمناجاة في شعر الأمير الفيصل الغزلي يتناولـها السارد للحدث أو طرف الحوار من خلال رؤيته لتلك العلاقة . ومن هنا بـرـ الأسلوب الخبرـي في شـعر الأمـير بشـكل واضح . ولعلـ هذا قد سـاعد على حضور الفـعل وبـخـاصـة المـاضـي عـلـى غـيرـه من تقـسيـمات الزـمـنـ في كـثـيرـ من قـصـائـد الأمـير عبدـالله الـوجـانـيـة . وهذا لا يعني التقليل من حضور العـبـارة الشـعـرـية الإـشـائـيـة ذاتـ الإـيـحـاءـاتـ المـشـيرـةـ لـالـحسـ . فقد تـنوـعـتـ عـبـاراتـ الشـعـرـ الفـيـصـليـ بينـ الـخـبـرـيـةـ وـالـإـشـائـيـةـ ، مماـ خـلـقـ جـوـاـ منـ التـوتـرـ وـالـإـثـارـةـ فيـ تـرـكـيبـ العـبـارةـ ، وـبـالـتـالـيـ الـحـرـكـةـ الدـوـرـيـ فيـ تـطـوـرـ الـحـدـثـ وـتـنـامـيـهـ دونـ أـنـ تـجـدـ فيـ عـبـارـتـهـ شـيـئـاـ مـنـ التـعـقـيدـ ، وـالـالـتـوـاءـ ، وـالـبـعـدـ ، وـالـغـلـوـ ، وـالـإـبـاهـامـ الذيـ يـجـهـدـ مـعـهـ القـارـيـءـ لـلـوقـوفـ عـلـىـ تـجـرـيـةـ الشـاعـرـ فـيـ الـحـبـ . ذلكـ أـنـ يـطـعـ شـعـرهـ بـطـابـعـهـ الغـرـبـيـ ، وـخـبـرـاتـهـ المـكـتبـيـةـ منـ لـغـوـيـةـ وـاجـتمـاعـيـةـ وـتـارـيـخـيـةـ ، فـلاـ يـعـتمـدـ التـعـلـمـ وـالتـصـنـعـ لـأـنـهـ كـانـ حـرـيـصـاـ عـلـىـ إـيـصالـ رسـالـتـهـ الشـعـرـيـةـ فيـ صـورـةـ إـلـاـغـيـةـ وـاضـحةـ ، مـتـجـمـلـةـ بـصـورـةـ حـيـاتـهـ ، وـأـحـسـيـسـهـ الـمـخـتـلـفـةـ ، التيـ تـُعـدـ كـتـابـاـ مـفـتوـحاـ وـمـقـرـوـعاـ ، لـاـ يـشـوـهـ شـيـئـهـ مـنـ التـزوـيقـ وـالـتـلـويـنـ الـمـفـتـلـعـ . وـلـيـسـ هوـ صـاحـبـ دـعـوةـ اـخـتـرـاقـيـةـ تـجاـزـ ضـوابـطـ الـفـنـ وـالـعـرـفـةـ وـالـسـلـوكـ إـلـاـسـانـيـ ، فـيـعـمـضـ فـيـهاـ تـمـرـيرـ دـعـوـتـهـ خـارـجـ الـمـأـلـوفـ .

وـلـمـ كـانـ اللـغـةـ مـنـاطـ تـلـكـ التـشـكـيلـاتـ إـلـاـلـغـيـةـ ذاتـ الـمـعـلـمـ الـبـيـنـةـ فيـ شـعـرـ عبدـالـلهـ الفـيـصـلـ ، فـلاـ أـقـلـ مـنـ أـنـ تـوـصـفـ لـغـتهـ بـالـبـيـانـيـةـ الـعـرـبـيـةـ الـواـضـحةـ ، التيـ لمـ تـنـحـرـفـ عنـ مـجـارـيـ كـلـامـ الـعـربـ ، لـسـبـبـ وـاضـحـ هوـ أـنـ خـبـرـتـهـ الـلـغـوـيـةـ الـمـكـبـسـيـةـ خـبـرـةـ عـرـبـيـةـ خـالـصـةـ . وـأـنـ التـرـاثـ الشـعـرـيـ الـعـرـبـيـ كـانـ حـاـضـرـاـ فـيـ مـخـزـونـهـ الـلـغـوـيـ حـسـاـ وـذـهـنـاـ ، وـإـنـ كـانـ كـثـيرـ الـاحـتفـاءـ بـشـعـرـ الـعـربـ الـبـيـانـيـ ، وـالـغـنـاءـ مـضـمـارـ الـشـعـرـ ، وـقـدـ شـدـتـ مـغـنـيـةـ الـعـربـ السـيـدةـ أمـ أـرـقـ الشـعـرـ الـعـرـبـيـ الـغـنـائـيـ ، وـالـغـنـاءـ مـضـمـارـ الـشـعـرـ ، وـقـدـ شـدـتـ مـغـنـيـةـ الـعـربـ السـيـدةـ أمـ كـلـثـومـ بـشـيـءـ مـنـ شـعـرـ الـأـمـيرـ .

أضيف إلى ذلك أن شعر الفيصل هو شعر الموضوع الخالص الذي يصف ويصور فيه الشاعر حالات شعورية ذاتية خالصة ، وليس شعر الرؤية المعرفية المعقادة . وقد قال بأنه يريد لشعره «أن يكون صورة طبق الأصل لحياته ، وصدق حقيقياً لشعوره ، وعواطفه ، وأماله ، وانفعالاته النفسية»⁽²⁷⁾ فلم يهتم بدور الذهن اهتمامه بدور الحس في شعره . والنفس لا تفرز من حالاتها العجوانية في معاذها الموضوعي إلا مااكتشف من أسرارها ، أمّا ما لم يكتشف من تلك الأسرار فسيبقى في عالم المجهول ، ضمن خفايا النفس المستترة . والذين يربطون الموضوع في الشعر بغموض النفس يغفلون عن شيء مهم ؛ هو أن النفس إذا أفرزت شيئاً من خفاياها الداخلية ؛ فإنه إفراز يفضحه ذكرهم لها وإخبارهم عنها . أمّا ما استتر وخفي من المعاني القائمة في النقوس ، فسيظل في دائرة المدوم حتى يخرج في صورة تعبيرية تجلو ذلك الأمر الخفي .

وأنت واجد في لغة الفيصل الشعرية مقومات الأسلوب العربي البنياني المبين ، من حيث الدقة والصحة والوضوح . تجد الدقة في موافقة التجربة التعبيرية للتجربة الشعورية ، في تالف الحروف ، والمقاطع الصوتية نطقاً وسماعاً . فما لم يتغير في نطقه اللسان سيكون وقعه على السمع وقعاً حسناً . وتتجدد تالف الألفاظ داخل التركيب النظيمي تالفاً تحدثه دقة الربط بين الألفاظ والعبارات . أمّا الصحة فتضهر علاماتها في التزام الشاعر بالمعنى التحوي في تركيب الجمل ، وما وراء التحو من إيماءات وإنجاءات ترشحها معاني التحو ، مما تأى بشعره عن تعدد الاحتمالات والتبريرات الإسقاطية البعيدة . فلغته من هذا الجانب لغة الإشارة الصحيحة .

وقد قرّب عبارته للمتقبل ذلك الوضوح المتمثل في المعجم اللغوي التراثي ، وتطويره لهذا المعجم وفق حاجاته القائمة في نفسه ووفق ذوق المصر وطبيعته . وقرب لغته كذلك استحضار التقاليد الشعرية العربية ، وتكرار بعض الألفاظ ، والتراكيب في القصيدة الواحدة ، وفي السياق الشعري بعامة ، وإلتف الاستعمال للألفاظ ، والتراكيب ، ووضوح الدلالة الظاهرة . والوضوح الذي نرمي إلى بيانه في شعر الفيصل ؛ لا يعني ابتدا العبرة وبماشرتها الذهنية البرهانية . إذ الوضوح البنياني هو ما اشتراك الخاصة دون العامة في فهمه ، على اختلاف في مستويات ذلك الفهم .

إن هذه اللغة البيانية ذات التشكيّلات الإبلاغية في دقّتها وصحّتها ووضوحيّها ، تعد بهذه المقوّمات مستوًى أدائيًّا متطّورًا من مستويات البيان العربي المؤهّل لإيصال صوت الشاعر وبث رسالته إلى المستقبل ، الذي يبحث الشاعر في هذه الرسالة عن إثارته . لأن الاستجابة للشعر مؤشر واضح على تحقق غاية الفهم والإفهام الذي عليه مدار الأمر ، والغاية التي إليها يجري القائل والسامع ، كما قال الجاحظ في «البيان والتبيين» ، وقد سبقت الإشارة إليه .

ومن التشكيّلات النظمية الإبلاغية ذات الأثر البين في قرب لغة الشاعر ولبلاغيتها ، ظاهرة الاستفهام . تواجهك هذه الظاهرة ، من أول وهلة وفي أسماء بعض القصائد وفي التشكيّلات الشعرية البنائية . فقد جاءت أسماء سبع قصائد في شعره بصيغة الاستفهام . وسمى واحدة أخرى (سؤال) ، وهي (هل تذكرين) - (أين مني) - (كيف الخلاص) - (هل تناسيت) - (فيم التساؤل) - (كيف أنساك يا أبي) - (هل سمعت الجواب) . وقد تنوّعت أسئلته بين تحقيقية ، وتعجّبية ، وإنكارية ، وخبرية ، وتعريفية ، وتهكمية . ووظيفة الخبر كما هو معروف هي : الاستخبار بأن تطلب من المخاطب أن يخبرك ، سواء كان المستخبر خالي الذهن أو العكس .

هل تذكرين وداعينا مصافحة
أودعت فيها كريم الأصل يمناك

* * *

ما ذا يضيرك لو حققت أمنيتي
فيسعد القلب من شوق لرؤيتك

* * *

أراك فما لعينك لا تراني
وأنت وصوتي فرسا رهان

* * *

فمن عَنِي ثَالِثٌ وَمَنْ ثَانِي

* وقد أشربت (من) هنا معنى النفي .

* * *

حارَتِ الأشعارُ فِي مَاذَا نَقُولُ

* * * ما ترَاهَا يَا فَوَادِي ضَلَّةً

* * *

ما ترَانَا سُفْحَتْ أَدْمَعَنَا

* * *

أَيْ طَيْبٍ لَيْسَ يُوحِيُّ بِهَا
إِلَّا مُحِبَّاً فِي شَابِ الرَّهْرَهْ

* * *

يَا حَبِيبِي أَيْنَ أَيْمَ الصَّفَاءِ

* * *

كَمْ عَاشَقْ مُثْلِي جَرَعَتْهُ
حَبَّاً مَذَابِّاً فِي كُؤُوسِ الْخَدَاعِ

* * *

أَجْزَاءَ الْوَصْلِ مَنْيَ
يَا حَبِيبِي مِنْكَ صَدَّ

إِنَّ اسْلُوبَ الْاسْتِفْهَامِ فِي شِعْرِ الْفَيْصِلِ يُعْدُ ظَاهِرَةً بِنَائِيَّةِ ذَاتِ حُضُورٍ وَاسِعٍ . وَقَدْ جَاءَ
مُغَلَّفًا بِالْقَلْقِ ، وَالتَّوْتُرِ النَّفْسِيِّ وَالْحَيْرَةِ . يَدْلِلُ عَلَى ذَلِكَ أَنَّ تَلْكَ التَّسْأُولَاتِ لَمْ تَصُلْ إِلَى
إِجَابَاتٍ تَفْتَحَ لِلشَّاعِرِ مَا اسْتَعْلَقَ مِنْ حَيْرَتِهِ . إِذَ إِنَّ طَرْحَ مَجْمُوعَةٍ مِنَ الْأَسْعَلَةِ عَنِ الْحُبِّ

ومتعلقاته ، تحتاج إلى أوجية تمنع الالتباس عن الواقع في بؤر الشك والحيرة ، وتفضح الرؤى الداخلية عند طرف العلاقة ، أو على أقل تقدير عند الطرف الباث للتجربة . فالمونولوج الداخلي عادة ما يفصح حركة النفس ، وبخاصة في النص الخالص ذي الموضوع الواحد الذي تكشف فيه الحالة النفسية . وهذا يوفر الجهد المكتف في التفتيش بعيد عن هذه الحالة ، أو تلك . ولا تنسى أن آلية الاستفهام التي تواجهك في أسماء القصائد ، وفي مطالعها تصلح أن تكون بداية موافقة للغة الحوار بين شخصيات الحديث في القص الشعري الذي تلمسه لغته . وبعض تقنياته في شعر الفيصل الذي توافت فيه أبرز عناصر القص كالحدث ، والزمان ، والمكان ، والشخصيات ، والمشاهد الطبيعية ، الذي كان يتم التقاطها في لحظات سريعة .

وتأتي ظاهرة التكرار ملحةً واضحاً في بناء القصيدة عند الأمير عبدالله الفيصل ؛ كتكرار أدوات الاستفهام ، والنداء ، وتكرار بعض الأسماء ، وبعض صيغ الأفعال . والأفعال ، وبعض العوامل التحوية .

وللتكرار أهمية إيلاغية أبرز عناصرها تأكيد المعنى عندما يتكرر اللفظ الدال عليه . وعلاقة ذلك التكرار بحركة النفس تشوقاً ، وتنويعها ، وإشادة بذكر الشيء .

والذي يجعل وهج الإثارة كامناً في اللفظ المكرر هو ذلك الإسقاط النفسي ، من حيث الدلالة الشعورية .

وقد أضحت التكرار لازمة من لوازم الشعر الغربي نظراً لمثيرات العلاقة بين الشاعر ومن أحب . وبخاصة في بعض المفردات التي أصبحت من المشتركات القارة في قاموس الحب . كأسماء بعض العاشق ، والعشيقات ، والأماكن التي تحولت من أماكن بيئية إلى وجود شعري خارج المكان . وكذلك المفردات ، والصفات المألوفة لدى الذاكرة العربية في فن الغزل .

فعلى سبيل المثال تكررت أداة الاستفهام (أين) عشر مرات في قصيدة (أين متى)⁽²⁸⁾ وتكررت كثيراً في غير هذه القصيدة . وقل مثل هذا في تكرار باء النداء ، فقد كررها الشاعر سبع مرات في قصيدة (أصداء الماضي)⁽²⁹⁾ وتكررت كذلك سبع مرات في قصيدة

(أليف السهاد)⁽³⁰⁾ وتجدها مبثوثة بكثرة لافتة للنظر في كثير من القصائد . وقد سُمّي واحدة من قصائده (نداء) .

وقد كرر المنادى (الحبيب) في مواطن كثيرة من شعره . وكان هذا اللفظ من أكثر الألفاظ دوراناً في شعر الفيصل . فلم يكن للمحبوبة اسم صريح ، أو رامز ، أو مشترك . فإشارته تتوجه دائمًا إلى مناداة الحبيب المعرفة ، الذي اكتسب التعريف من إضافته إلى ضمير المتكلم . هذا الحبيب الذي استثار ذكره باهتمام الشاعر .

إن إضافة النكرة إلى ضمير المتكلم يقوّي ويؤكّد العلاقة بين المتضادين ، من حيث اكتساب المضاف النكرة تعريفه من خلال المضاف إليه ؛ فدخلت النكرة في الذات من باب التشوق والتلميح والاتخاد في الحالة . ولم يرد لفظ (الحبيب) غير مضاف إلى ضمير المتكلم إلا في حالات نادرة وقليلة جدًا ، كما هو الحال مثلاً في قصائد (ومضات الخان) و(هروب من الحب) و (فرحة الحب) من ديوانه «حديث قلب» .

وتجده دائمًا يضيف الصفات الحبيبة إلى نفسه إلى نفسه إلى ضمير المتكلم من مثل : (يا سميري) (يا نديمي) (يا شريكي) وهكذا .

وبقى بعض الصفات غير المرغوب فيها في نظره نكرة دونما إضافة تعريفية . مثل (يا هاجرًا) وغيرها .

وكان قد صرّح باسم المنادى في قصيده (نهاية الحب)⁽³¹⁾ :

قد هدّني طول البعد
لما تركتك في الرّغام
لما دفتلك يا سعاد
اسقطتني الموت الرّؤام

وقد تكررت صيغ الأفعال الماضية والمضارعة وأفعال الأمر في السياق الشعري عند الفيصل بعامة . وقد سبقت الإشارة إلى حضور صيغة الماضي بصورة لافتة للنظر . وقد أشرنا إلى أن الزمن في شعر الفيصل ليس هو الزمن المحسوس ، إنه الزمن النفسي الباعث على شحن النفس تمهدًا لحقن العبارة الشعرية بلغة انفعالية مؤثرة .

ومن التشكيّلات الإبلاغية ذلك الترابط والانسجام النظيمي بين عبارات القصيدة ، وجملها وأجزائها ، من حيث وحدة الشعور ووحدة المنطق ، ومن حيث الروابط اللغوية وتعاضد هذه الأبعاد الثلاثة في تحقيق وحدة المعنى ، ووحدة التجربة ، من حيث الرؤية الشاملة لموقف الشاعر من الحب ، وذلك من خلال السياق الشعري العام الذي يشكّل في عمومه لوحة وجدانية خالصة متناسقة في أبعادها وألوانها وظلاتها ومشاهدها . فلمنطقية الحدث وواقعه وحقيقة ، أثرها في تنظيم مجريات الحدث ودواوئه . ومن هنا تجد أن علاقة الخارج ، والداخل في التجربة الإبداعية علاقة وثام وتلازم ، وهذا يخفّف من وطأة تشبيه إبداع بالأحلام غير المنضبطة ، التي لا تستقرّ أمام التقديرات الذهنية المنطقية ، ولا أمام الإحساس المنظم للتجربة داخل النفس .

وقد استعمل الأمير عبدالله الفيصل إلى جانب الروابط المنطقية والشعورية للحدث ؛ أدوات الربط اللغوية في دلالاتها النظمية . فاستعمل (واو) العطف التي تفيد الملازمة ، والمشاركة في صورها الحالية والاستثنافية والمفعولية . كما استعمل (فاء) العاطفة في حالات الترتيب والتعليق والسببية .

واستعمل كذلك (ثم) و (أو) في حالة إشراك الثاني في الحكم النحوي والمعنوي ، وفي حالة تردد الفعل بين شيعين يجعلها لأحد هما لا بعينه .

أو تذكرين بـ وادي وج وقفتنا
وقد أفضت علينا الطهر عيناك

* * *

فيسعد القلب من شوق لرؤيتك

* * *

- هل سمعت اللحن من قلبي ينساب لقلبي
ثم يرتد فيروي لك ما قصة حبي

وتأثير الإبلاغية في شعر الأمير عبدالله الفيصل في لغة المجاز القرية من فهم المستقبل ، نظراً لاستعماله اللغة المجازية الإشارية في حدود وظيفتها الأدائية في توكييد المعنى والبالغة والتوسيع فيه ، بما لا يخرج عن طاقات اللغة الاطرادية . فالمجاز من الخيارات اللغوية المتاحة للاستعمال عندما لا تكون اللغة القياسية المقتنة قادرة على نقل التجربة الشعرية من منطقتها النفسي إلى منطقها التعبيري .

ويعد التشبيه من أكثر الوسائل التعبيرية في كلام العرب ، ومهمته توكييد المعنى والبالغة فيه من خلال المقاربة بين الشيئين تجمعهما صفات مشتركة . وكانت هذه الوسيلة التعبيرية واحدة من مقومات اللغة الشعرية عند الفيصل ، وكذلك اللغة الاستعارية المؤسسة على التشبيه ، حيث يتعدد فيه المشبه والمشبه به ليكونا شيئاً واحداً ، مما يشير عنصر الدهشة لدى المتقبل خاصة في الاستعارة المكنية ذات *البعد التشخصي* التي تضيف إلى توكييد المعنى ، والبالغة فيه ، ذلك الللمح الواسع ، في بعديها *الإبلاغي والنفسي* . فالإبلاغي تحكمه قوانين الرخصة وحدودها ، مما تتيحه شجاعة العربية من استعمالات ، وفق مجري كلام العرب في لغتهم القياسية المقتنة قوانين معيرة . لكنها من الاتساع بقدر الحاجة إلى التعبير عن كل ما هو قائم في النفوس .

غير أن قوانين الترخيص التي تقوم على بعض التداعيات الوجданية قد تضيق معها علاقات التناسب . لذلك كان *البعد الاتساعي* في المجاز ، وبخاصة في الاستعارة ، خياراً لتجاوز هذه الإشكالية بحيث يتم استصحاب الوجه المقدرة بالنفس . وقد رأى غير واحد من النقاد والبلغيين العرب القدماء أنَّ التوسيع المفرط في الاستعارة يكون التهدي إلى تمييزه بقبول النفس ونفورها .

وتأتي الكنابية رافداً إبلاغياً من رواده الإشارية في لغة شعر الفيصل . وهي تقوم على اللمح الدالة ، دون التصرّح الواضح ، تحفيزاً للمتلقي وتشويقاً له إلى كشف قناع المعنى .

وشعر الأمير عبدالله الفيصل تشع في لغته إيحاءات المجاز *الإبلاغي* من تشبيه ، واستعارة وكتابية :

دنياي نار من المجران محقة
إذا نأيت وروض حين ألقاك

* * *

دعوت الشعر فيك فما عصاني
ولان قياده بعد الحران

* * *

نصبت جبالي لك فاستحال
حبسي وبقيت منطلق العنان

إن التعبير عن حركة النفس باللغة الانفعالية يفتح الأفاق واسعة أمام تداعي الأفكار الذهنية ، وتخسيبها إلى صور وجدانية عندما تكون الأفكار مهيأة وقدرة على إثارة التداعي الشعوري ، وكلما كانت دوافع التداعي قوية ارتفعت النبرة الانفعالية ؛ فإذا ما بلغ التوتر النفسي ذروته من الاندفاع من دائريه الشعورية إلى معادلها الموضوعي فإن اللغة التعبيرية والحالة هذه ستكون محملة بذلك التوتر ، والشاعر هنا لا يهمه سوى إفراط تجربته وفق مكوناتها . هذا ما تجده في لغة شعر عبدالله الفيصل ذات التداعيات الوجدانية القوية . فهو في لغته يحاول أن يعيد خلق عالم كان ، في مقابل عالم يتكون . أو قل هو يرغب في تكوينه حسب رؤيه للأشياء . وهذا يقودك إلى البحث عن المعرفة الوجدانية في شعره ، وليس عن المعرفة الذهنية . حتى وإن كانت الصور الذهنية المتقطعة أفكارها من الخارج تمثل دوائر الإبداع في مرحلتها الأولى .

إن آليات النظم اللغوية جميعها ، وما يتطلبه بعضها – وبخاصة اللغة الإشارية – من استصحاب البُعد النفسي لكشف ما وراء العبارة المجازية من أبعاد معرفية ، ذهنية أو وجدانية ، تعد تلك الآليات العناصر الأساس التي تقوم عليها الإلاغية البيانية العربية . فإلاغية تأخذ من البيان عناصره النظمية ، وتضيف إليها الشحنات الوجدانية المشكلة للغة ، وتعطي هذه العوامل النفسية مساحة واسعة في تحليل النص .

كما تعطي في الوقت ذاته البعدين التوصيلي والإيحائي في اللغة ، أهمية من حيث تعاونهما في بناء النص الشعري .

فإلا بلاغية من هذا المنظور تعني آليات النظم القياسية الوضعية والإشارية مضافاً إليها العوامل النفسية . أو قل : إن العوامل النفسية المترابطة داخل النص هي التي تدفع إلى الإبلاغية اللغوية . وهذا يفسح المجال في تحليل النصوص أمام الذوق الذي يعد دوره دوراً أساساً في فهم النصوص ، فهماً يقوم على التأثير المستند على العلة .

إن اجتماع البعدين النفسي واللغوي في التشكيلات البلاغية يقود إلى كشف المعرفة الوجدانية كشفاً جمالياً . لأنه يتعامل مع تلك المعرفة بمنطق الشعر ، وليس بمنطق القوانين النفسية ، حتى وإن استعان بشيء من تناقض تلك القوانين .

إن قوانين علم النفس ليست مؤهلة للكشف عن الجوانب الجمالية في النص الشعري . بل إنها ليست قادرة على ذلك . أضعف إلى ذلك أن التحليل النفسي لم يكن شرطاً من شروط التذوق ، ولا يمكن له أن يكون بديلاً لإلادراك الجمالي . لكنه مع هذا يعد عنصراً من العناصر التفسيرية للشعر .

لقد استثمر عبدالله الفيصل في شعره الجانب الحسّي من الطبيعة وأحاله إلى حالات وجدانية تنبض بالشعور المتوتر الباحث عن إشباع ميوله ورغباته ، أمام صدمة الحاضر الذي يمثل في شعره ذروة الحزن ؛ وهذا ما كان يدفعه إلى التعويض عن هذه الحالة الحاضرة المتأزمة بما كان عليه من حالات ماضية ذات صور ماتعة يتحصن بها أمام منعّفات الرغبة والميول .

وإذا كان من خصائص الشعر الرومانسي في عمومه التزوع إلى الشك ، والقلق ، والخيبة ، والتوتر النفسي ، وهو نزوع تحكمه الموقف من الحديث الباعث على الإبداع ، فإن مثل هذه الخصائص قد غلقت شعر الأمير عبدالله بمساحتها تلك . غير أن مما تجدر الإشارة إليه أن رومانسية عبدالله الفيصل تكمن في طبيعة حياته . فشعره يحمل صورته الحقيقة وبعض شعوره وإحساساته المختلفة ، وصوته المستقل الذي لم يكن صدى لأي صوت ولم يتداخل مع غيره من أصوات الشعراء الوجدانيين .

وقد تنوّعت مصادر الشعر وبوعنته عنده تنوّعها عند أصحاب الاتجاه الرومانسي في الشعر ؛ فتردّدت في شعره بعض ملهمات البيئة المكانية من مياه وظلال وورود وطير ونبات وأودية ، وغير ذلك من مظاهر البيئة الصامدة .

ولما كان الأمير قد عاش في الحجاز منذ صغره فقد كان لهذه البيئة نصيبها من مناجاة الشاعر ، وبخاصة الطائف ، وأبخر ، كما كانت له بعض ذكريات على ضفاف النيل .

وكانت المرأة تمثّل البنية المتداقة من شعر الفيصل . فهو يُعدّ من الشعراء الذين غلب على شعرهم فن شعرى واحد كما أشرنا سابقاً ، وتجربته في هذا الشعر الوجданى واسعة عميقه ، لافتاته وتعلّقه بالجمال وما يثيره في نفسه من شجن تداعى فيه الأفكار والأحساس تداعياً شعورياً . ولا تبعده الأحلام المزاجية عن حقائق الأشياء وواقعيتها ، فلا يأسره الانغمس في الأحلام إلا إلى حين . بمعنى أنه يمدّ جسوراً من التواصل بين الأحلام المتصورة في الشعور ، والحقائق الواقعية . والنفس هي التي تطبع مثيرات مصادر شعره بطبعها الخاص ، وفق حالاتها المزاجية في أحلامها ، وألمها ، وأمالها .

ومثيرات النفس ، وما يبعثها على الإبداع في نظر الأمير عبدالله الفيصل أربع مثيرات . حداثة الشباب ، ورواؤه . والربيع بجماله البديع الأحاذ . وهزّات الفؤاد في الوصل ، وفي البعد على حد سواء . والباعث الرابع هو الخيال ؛ هذه القوة الصانعة للإبداع التي توحد بين المخلفات والمتضادات ، فتجعلها شيئاً واحداً . وأضداد هذه المثيرات هي ما يعيق الإبداع عن أداء مهمته الجمالية الماتعة . هذا ما أوحت به قصيدة (طائع الخريف)⁽³²⁾ .

الهوامش

- 1 - الإبلاغية في البلاغة العربية ، بيروت ، 1991م ، ص 8 .
- 2 - الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مصر ، 1975م ، ص 4 ، ص 46 .
- 3 - المصدر السابق .
- 4 - المصدر السابق ، ج 1 ، ص 130 .
- 5 - انظر ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (بلغ) .
- 6 - الصاعدين ، لأبي هلال العسكري ، تحقيق مفيد قبيحة ، بيروت ، 1981م ، ص 15 .
- 7 - انظر النكت في إعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله ، ود . محمد زغلول سلام ، مصر ، 1968م ، ص 75 .
- 8 - ابن رشيق ، العمدة ، تحقيق محمد محبي الدين عبد الحميد ، مصر ، 1963م ، ج 1 ، ص 247 .
- 9 - البيان والتبيين ، ج 1 ، ص 75 .
- 10 - الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، مصر ، 1966م ، ج 1 ، ص 75 .
- 11 - 14 - وحي الحرمان ، بيروت ، 1373هـ ، ص 44 ، 71 ، 106 ، 132 .
- 15 - حديث قلب ، السعودية ، 1393هـ ، ص 128 .
- 16 - 20 - وحي الحرمان ، ص 25 ، 28 ، 33 ، 37 .
- 21 - 26 - حديث قلب ، ص 115 ، 120 ، 139 ، 190 ، 222 ، 60 ، 87 ، 98 ، 108 .
- 22 - 27 - وحي الحرمان ، ص 23 ، 82 ، 71 .
- 28 - حديث قلب ، ص 165 .
- 29 - 32 - 31 - وحي الحرمان ، ص 49 ، 31 .

التجربة الإبداعية في لشعر شعبيٍّ لأمير الشاعر عبد الله الفيصل

أ.د. عبدالله بن محمد الحيد

مقدمة :

ديوان «مشاعري» للأمير الشاعر عبدالله الفيصل يحتوي على مائة وتسعة وخمسين نصاً شعرياً شعبياً ما بين قصيدة ومقطوعة ، ويقع في مائتين وثمانين من الصفحات من القطع المتوسط ، وهو مطبوع بجدة بتاريخ 1393/4/5هـ . كما أنه مصدر إلهاد جميل يفيض بالحب الكبير والعاطفة الجياشة إلى أخيه الأديب الشاعر المبدع الأمير خالد الفيصل ومهور بإمضاء أخيه الأكبر الشاعر عبدالله للفيصل حيث قال في ذلك إلهاد الجميل :

«إلى شقيق الروحي .. وأخي الغالي ، أهدي «مشاعري» إلى الشاعر الكبير خالد الفيصل .. إعزازاً ومحبة» .

وإن هذا الإهداء على وجازته ليحمل في طياته أروع معانٍ للحب بين الأخ وأخيه ، وإنجحاً بشاعرية المهدى إليه ، ووفاء صادقاً يفيض بالشاعر الفياضة بالإعزاز والإكبار من

أمير شاعر مبدع إلى الأمير الشاعر المبدع خالد الفيصل ، الذي تخرج من المدرسة الشعرية لأخيه الأكبر الشاعر عبدالله الفيصل .

التجربة الإبداعية في قصيدة (هذى يدى)

هذى يدى ممدودة للمودة
 فيها رجى قلبِ حياته برجواكْ
 أرجوك يا عين الوحش لا تردةْ
 يشقى بمرّ الياس عن حلو لاماكْ
 باب الوصل ما بيننا لا تسلا
 خلّ العمر تدور لياليه وآياكْ
 عُمْر بدون ارضاك كربٍ وشدَّة
 يا مزيل كريات الهوى طحت بحماكْ
 يا نور قلب الصبّ يا نور جدَّه
 عندي ثراها مسلك من لمس ما طاكْ
 المعترض نعلٌ لما طاحك خدَّه
 لي طبت لي ما همني ذا ولا ذاكْ

التحليل والتجربة الإبداعية في النص

لقد وفق الشاعر أيمًا توفيق في حسن الاستهلال لقصائد هذا الديوان بإحسان اختيار عنوان أول نص شعري فيه في قوله (هذى يدى) للدلالة على الاحتفال والترحيب بمحبوبته ، التي ملأ حبها أقطار فؤاده ، ولهذا فقد لجأ الشاعر إلى استخدام الاستعارة وهي من لوازم جمالية الصورة الفنية التي تزيد المعنى بهاء وروعة ، وذلك بقوله (هذى يدى ممدودة للمودة) للتعبير عن شدة الشوق من صاحب قلب مفعم بالحب لمحبوبه ، ولهذا فهو يأمل من ذلك الحبوب أن يختفي بمن يحبه حتى لا يصيبه الشقاء من مرارة

المجر واليأس ، ونجد أن الشاعر قد كَتَى عن محبوبته في البيت الثاني (عين الوحش) أي أن عينيها تشبهان في سعهما وجمالهما عيني لها ، وهذا تعبير مأثور طرقه أكثر الشعراء الأقدمين كقول أميء القيس :

تصُدُّ وتبدي عن أسليل وتنقي
بناظرة من وحش وجرة مطفل

ومن جمال التصوير في الشطر الثاني من البيت الثاني استخدام الطباق بين كلمتي (مر) و (حلو) وقد فسر ناشر الديوان كلمة (لامك) بمعنى وصالك وهذا التفسير غير صحيح ، وإنما المراد (اللهم) وهو السواد الذي يكون في الشفتين ، كما قال ابن منظور في لسان العرب :

«اللَّهُمَّ .. سُرْرَةِ الشَّفَتَيْنِ وَالثَّلَاثَ يَسْتَحْسِنُ .. كَمَا قَالَ طَرْفَةُ بْنُ الْعَبْدِ :

تَبَسُّمُ عَنْ أَمْلَى كَأَنَّ مَنْوَرًا
تَخْلَلُ حَرًّا رَمْلَ دَعْصًّا لَهُ نَدِي»

وما أجمل الصورة الفنية في البيت الثالث الذي يبين فيه الشاعر أهمية الوصال بين الحبيبين ، والذي تعطيه الحياة وتنير لياليها وأيامها حيث استخدم الاستعارة المكثية فجعل للوصل باباً يمكن أن يفتح ويسد فقال :

باب الوصل ما بيتنا لا تسدة
خل العمر تدور لياليه وإياك

ونظراً لعظيم مكانة الحبيب من حبيبه فإن المحب يرى أن رضا محبوبه من أسمى الغايات إذ بدونه تبئس الحياة وتتجدد ، ولهذا فإن الشاعر ينادي محبوبته فيقول يا مزيل كربات الموى طحت بمحماك . . . يا نور قلب الصبّ . . . يا نور جده ، ثم يبين في صورة بلاغية فائقة بأن ما يخلفه موطئ قدم محبوبته على ثرى جادة من أثر يتحول إلى مسك طيب الرائحة . ثم يختتم هذا النص بصورة تشبيهية بلغة حيث شبه الحاسد والعاذل بالتعل الذي يداس بالأقدام جراء له على حسده وحقده ، وكأنه بالشاعر يريد أن يقول ما دام

أن الحب متبدل بين الحبيبين فلا يهمه أمر العاذلين والكافحين والخاسدين الذين لا يستأهلون إلا أن يكون خد أحدهم موطئ نعلٍ لحبوته ، وهذا من أسمى معاني الوفاء والحب المخلص بين الحبيب ومحبوبه وهذه الأبيات الشعرية تجسد أعمق دلالات التجربة الذاتية الإبداعية لدى الشاعر ، والتي تخزن صدق العاطفة ، وحرارة الشعور ، والتخليق في الخيال ، وجمال الصور الفنية .

التجربة الإبداعية في قصيدة (هواجس)

هواجسٍ لي جيت آبي النوم جتني
 ترودني من كل فحجٌ ومنهاجٌ
 لي قلتْ خلّيني لومي .. عصتي
 وحطّت حنایا الصدر مدخلٍ ومسهاجٌ
 وهاجتْ عليهِ عبرة .. جاذبني
 ونارٍ بقلبي كنَّ الاقشرُ على صاحٍ
 من يوم شفت اسناعكم .. خالفتني
 وطاووت بي دكّاتْ حاسدٍ وهرأجٌ
 وسفحت دمَ القلب من فوق متنبي
 بسيف الجفا يا حاجز القلب بسياجٌ
 أقسمتْ بالله من جفامِ جفتي
 سعادة الدنيا وبسماتِ الافراج
 اقيس بم حطّكْ مع الناس فتني
 عن يمّكْ مهما حصلْ منكْ ما ناجٌ
 يا بو عيونِ في الهوى .. قيدتني
 واخلاقيك اللي بيسأ أيضً من العاج

إِنْ رَدْكُ اللَّهُ وَاللَّيَالِي .. عَطَتْنِي
 عَلَى هَوَى لِرَتَاحٍ قَلْبٌ بِهِ اخْلَاجٌ
 وَنْ دَامْ صَدَّكْ ذَكْرِيَاتِي كَفْنَتِي
 أَعِيشُ مَعْهَا دَامْ لِلْبَيْتِ حَجَاجٌ
 إِنْ كَانَ أَنَا مَخْطُوبٌ فَمَا سَامَحْتِي
 نَفْسِي تَمَحَّلَ الْحَقْدَ يَا سَيِّدَ مِنْ دَاجٍ
 مَا ظِنْهَا يَا فَائِنِي عَايْفَنَتِي
 تَشَرَّهُ وَشَرَهْتُهَا لِي النَّورُ وَهَاجٌ

التحليل والتجربة الإبداعية

إن الشاعر في هذه القصيدة يصور لنا معاناته مع الهموم والمواجس التي تفرض
 مضجعه ، وتمنع عنه النوم والخلود إلى الراحة ، إذ إنه كلما لامس الكري جفنيه هاجمه
 شتى الأفكار وجعلت مخيلته تسurg في شتى الأنداء ، مما يضطره إلى محاولات طردتها عن
 ذهنه وهي لا تزيد إلا ثقلًا على صدره بمختلف الهموم والغموم . وإن ما يزيدها اشعالاً
 ألوان الصد والجفا من حبيبته التي يهيم بها صباًًة وغراماً فلا يملك إلا أن يسحّ دموعه
 على محبوته التي يقسم لها بالله أنه سوف يظل وفيأً لحبها ، مخلصاً لذكرها مهما قابلته
 بصنوف المحران والجفاء ، لأنها قد سكت مهجته وخياله ، فهو يعيش على ذكرها .
 ولنلاحظ في القصيدة حسن استخدام للألفاظ المنتزعة من البيئة البدوية العربية مثل (مدهل)
 أي مرتع ، و(مسهاج) أي مستقر و (الأقشر) كناية عن القلب المتعب بالهموم و (صالج)
 وهو الملا ، و (سناعكم) أي طرقكم ، و (هراج) أي كثير الكلام و (ما انعاج) أي لا
 أحيد ، و (تشره) أي تعتب . . إلخ إلى جانب ما اتسمت به القصيدة من طول
 النفس ، وحرارة العاطفة ، والتحليل في الخيال ، وعمق المعاني ، وعنونة الألفاظ ،
 وجمال السبك ، وقوه التركيب .

التجربة الإبداعية في قصيدة (يا عين هلي)

يا عين هلي واستهلي وهاتي
 هاتي غزير الدمع لا تذرينه
 خلّيني أتعي في حياتي حياتي
 دفتها مع غالى دافنیه
 قلبٍ من اللي شاف يا عين مات
 قلبٍ تعرفيه ولا تجهلينه
 كم ليلة حرم عليك المبادىء
 بسهرك ويساهرك وتساهريه
 وقت مضى ليته يرائع ويأتى
 إن قيل شين قلت يا زين شيئاً
 أحب وأبغض فيه واتبع شفافتي
 واليوم ، وأغلاه ، ويني ووينه
 يوم أن لي شف بتلعن البنات
 هنذاك مدينـه وهذا مـعديـه
 واليـوم ذـي طـالـت وـذـي قـاصـراتـه
 ما شـفت زـول استـخـصـه ظـبـيـه
 لي قـلت : ذـا مـصـيـونـه هـذا مـنـاتـي
 وبـلا البرـيـه كلـهم عـارـفيـه
 استـبـشـري بـالـنـوـم فـي الـقـبـلـاتـه
 وـيش لـون اـبـسـهـرـه عـقـبـه ما صـارـ طـبـيـه

التحليل والتجربة الإبداعية

إن الشاعر في هذا النص يستدرّر الدموع من مقلتيه اللتين أضناهما السهر ، عساها تجودان عليه بعرات تختزنها في أعماقهما للتعبير عن أحزانه ولو عنده على تلك الحبيبة التي ماتت ودفنت في أعماق التراب . وهو يتمسّ من عينيه أن تسعفاه في نعي ذلك الحبيب الذي يغليه على حياته التي لم يعد يصبح لها معنى أو مغزى من غير وجوده ، فإن قلبه قد مات من هول ما حادث محبوبه بعد أن أذاق العين آلام الشهاد على أمل الوصال قبل أن يفرق الموت بين قلبي الحبيبين ، وغاب ذلك المحبوب الذي كان يحب أحبابه ويغضّ أعداءه . ثم يختم هذه الأبيات الجميلة بمخاطبة عينيه مبشرًا لهما بذهاب الأرق عنهمَا إلى غير رجعة لأنّ التي كانت تسبب لهما السهر قد رحلت عن الدنيا ، لتبقى الحياة بعدها غير ذات أهمية عنده . وإنّ ما يلاحظ في القصيدة البراغة في حسن استهلاها بقوله (يا عين هلي) هذا المطلع الرائع الذي يستغرق أكتاف الحزن والألم في نفس الشاعر ، مع ما صاحب أبيات القصيدة من عبارات تثير كوابئ الحزن في النفس مثل : (غزير الدمع) ، (خليني أتعي في حياتي حياتي) ، (دفتها مع غالي دافنيه) ، (حرّم عليك المبات) ، (وش لون ابسهر عقب ما صار طينه) ... إلخ وجميع هذه العبارات تتواءم مع غلالة الحزن التي تسيطر على نفس الشاعر ، مما جعلها ذات تأثيرات عميقة على الملقين . وهكذا يستطيع الشاعر البارع أن يستقطب عواطف الملقين بإجاده تصوير أرق العواطف التي تمور بين جوانحه ، ليرسم الصورة الفتية المناسبة للموقف الذي يتحدث عنه .

التجربة الإبداعية في قصيدة (سقيم الحال)

سقيم الحال ليِمُّ اللَّيْ يَلُومُكَ
يَلُومُكَ وَاحِدٌ يَجْهَلُ هُوَمُكَ
يَعَذِّرُكَ لَوْ يَعْلَمُ مَا تَعْنَى
وَمَا تَلَقَاهُ فِي لَيْلَكَ وَيَوْمَكَ

إِلَى ذَكْتْ هُوَاجِيسْكْ تِقْلَبْ
 عَلَى فَرْشَكْ وَتَسْهَرْ مَعْ نَجْوِمِكْ
 عَلَى شَوْفَ الْضِيَا تَعْطِي الْبَشَارِي
 وَفِي يَوْمِكْ تِضَائِقْ مَنْ هَدْوِمِكْ
 خَصْوَصِ لِي جَفَاكَ الْلِي تِبَوَدَّه
 وَشَفَتْ أَنَّهُ عَلَى الدَّلَّهِ يَسْوِمِكْ
 إِلَى رَأَزَّ عَلَى صَخْرَ الْمَذْلَمِ
 يُحْظِمْ مَا بَنَيْتَهُ مَنْ حَلَوْمِكْ
 تَرَفَّعْ عَنْهُ لَوْ جَرَّعْتَ عَلْقَمِ
 وَخَلَّهُ لَا تِسْمَعْ مَنْ يَلْوِمِكْ

التحليل والتجرية الإبداعية

في هذه الأبيات يخاطب الشاعر تلك الذات العليلة من فرط الحب والآلام وتأريمه ، والتي لن يفهم خطابها إلا من عاش تجربة الحب وعاني من عذاباته المستديمة في الليل والنهار ، فهذا هو الذي يغدر الحب لسقم جسمه وشروع ذهنه ، ذلك لأن الحب إذا ما قوي وحضرت هواجسه فإنه يبعد الكري عن جفني الحب ، وبخاصة إذا كان الجفاء هو التصييب الذي يلاقيه العاشق الوطحان من محبوه ، و ساعتمد تحطم جميع الأحلام والأمنيات ، ولا يبقى من خيار سوى المجران والسعى وراء النسيان لتلك التجربة القاسية على نفس الحب .

التجرية الإبداعية في قصيدة (هلا باللي)

هَلَّا بِالْلَّيْ بِهِ الْخَاقَنْ يَهَلِّي
 مَنْ الْفَرَحَمْ وَرُوحِي بِهِ تَهَلِّي
 إِلَى سِفَتَهُ وَلَوْ فِي النَّفْسِ ضَيْقَه
 تِفَرَّجْ كُلَّ هَمِّي وَاضْمَحَّلِي

رفع الشان عن درب الدنيا

نظيف العرض عما عاب جل
 يلا صافا بدرب الحب وافي
 ويلا واعد بوعدي ما يخلّي
 أنا في عالم الأعلام هايم
 مدام إني بظلّه مسنيطل
 ويلا جد النوى سامرت طيفه
 قرير العين والنور به محلي
 ملك من كيل حسن ما يربده
 تخير وأفضل الباقي على اللي
 يحسّبون إنهم بالزین آيه
 وهم ما حاشوا إلا اللي يخلّي
 أحاسِبُ الحب حِبٌ قد مضى لي
 وثُر ما فات من حبي تسلّي
 الّين الله رماني في طريقة
 وذقت الحب صدق وطحت كلي

التحليل والتجزية الإبداعية

في هذه القصيدة الجميلة التي غناها أكثر من مطرب يرحب الشاعر بالمحبوب الذي يخفى به القلب لأن طلعته تزيّل الهشوم والغموم ، حيث إنه إنسان ذو مقام عاليٍ متربع عن كل ما يجرح المشاعر والعواطف ، كما أنه في نظر مجبه موفور الحصول الحميد ، ينطق كل فعل ييدو منه نبلًا وشهامة إلى درجة أن مجبه حينما يكون بجواره يتصور أنه يعيش في عالم الأحلام والمثل . ولهذا فإن الشاعر قد رسم صورة باهية لذلك المحبوب بحيث أن غيره من الناس يظنون أنهم قد وصلوا الغاية في الجمال الحسي والمعنوي بينما هم لم يحصلوا إلا على ما أبقاء لهم منه .

التجربة الإبداعية في قصيدة (وين العشين)

وين العشير اللي يجيّك وتعلّيه
 اللي على حبل المودة يلاوي
 برجيك في بعدك ولّي غاب ترجيه
 لي غاب تسهر في فراشك شقاوي
 يسقيك من كاس الحبة وتسقيه
 خيلٌ على بعده له القلب هاوي
 هذاك والله خابرته وينهو فيه
 يا عونة الله بين الأجداد ثاوي
 يوم البخت قايم وربى مخلّيه
 ومن فارق الدنيا وقلبي عنافي
 العين عقبه ما بقا من تراعيه
 حماسن الخفرات غيره مساوي
 ليته رثاناً ما نظمنا مراثيه
 غدّيت عقبه بين ربّعي خلاوي

التحليل والتجربة الإبداعية

في مطلع هذه الأبيات يتساءل الشاعر عن مآل المحبوب الغالي الحريص على استمرار
 حبال المودة والوئام بين القلين التمحلين ، والذى من صفاته أنه يتبع أخبار حببه سواء في
 القرب أو البعـد ، ولا يصبر عنه لحظة من اللحظات ، حتى أنه إذا غاب عن ناظره أمضى
 ليـله ساهـراً يـتمـلـلـ في فراشهـ من كـثـرةـ التـفـكـيرـ في ذـلـكـ الـحـبـوبـ ، حيثـ إنـ الـحـبـةـ مـتـبـالـدةـ
 بينـهـماـ والـشـعـورـ الـوـجـدـانـيـ متـقـدـ بينـ قـلـبـهـماـ ، فـكـلـاـهـماـ يـشـعـرـ بـمـحـبةـ الـآخـرـ لهـ وـهـذـاـ مـاـ كانـ
 حـاـصـلاـ يومـ أنـ كـانـ ذـلـكـ الـحـبـوبـ مـتـمـتـعاـ بـأـسـبـابـ الـحـيـاةـ ، وـلـكـهـ بـعـدـ أنـ فـارـقـ هـذـهـ الدـنـيـاـ
 بـالـمـوـتـ ثـاوـيـاـ فيـ قـبـرـهـ ، فـقـدـ تـجـرـعـ الـحـبـ منـ اللـوـعـةـ عـلـىـ فـرـاقـهـ أـلـوـاـنـاـ وـذـاقـ مـرـارـةـ الصـباـةـ

أشكالاً ، وأصبح قلبه يعيش في فراغ الحerman والتعasse فلا مؤنس له ولا رفيق ، ولم يبق في الدنيا أحد تراعيه عيناه ، حتى ولو امتلأت الدنيا بالجميلات فإنهن في نظره مع جماهن قبيحات ، لدرجة أنه يتمنى لو كانت نفسه هي السبّاقة بالموت فداء لخبوته إلى الرحيل الأبدي .

التجزية الإبداعية في قصيدة (يا شيخنا)

لِي قَلْتْ سَعَ القَلْبَ قَرَاهْ دَاكُوكْ
 هَمْ عَنِ الرَّاحَةِ بَعِيدٍ يَسْوَقَهْ
 خَطِيرٌ يَبُوْجُ الصَّدْرَ لَوْلَاهْ مَدْرُوكْ
 حَمَانِيْرِ مِنْ كُلِّ يَمْ تَعْوَقَهْ
 يَشْدِي لَفْرَخِ مَعْ ضِيَا الصَّبْحِ مَشْبُوكْ
 عِقْبَ الْمَهَادِ مَضَايِقَاتِهِ سَبْوَقَهْ
 لَا شَكْ شَوْفَ اللَّيْ بَعِيدٍ عَنِ الرَّوْكَ
 غَدَالِهِ الْمَرْهَمْ يَدَاوِي فَتْوَقَهْ
 يَا شِيْخَنَا اللَّيْ عَصَتَ الْإِسْلَامَ يَبُوكْ
 وَقَوَيْتَ سَاسَ إِنْسَاهْ وَاعْلَيْتَ فَوْقَهْ
 لِي سَلَمْ لِي رَاسِكَ فَمَا فَاتَ مَدْرُوكْ
 يَا وَاحِدِ بَالْطَّيْبِ صَعْبِ لَحْوَقَهْ

التحليل والتجزية الإبداعية

وهذه مقطوعة شعرية ثالثة في الحديث عن الملك الشهيد فيصل رحمة الله استهلها الشاعر الكبير بالإشارة إلى ما يتعلّج في صدر الإنسان من المهموم والغموم التي تكاد من كثرتها تشق ذلك الصدر المحزون ، حتى يبدو من كثرة تلك المهموم مشبهًا للصقر المحبوس في قفصه وقد اشتاق إلى الطيران والتحليق في جو السماء . ولهذا فإن الشاعر يجد سلواه وتجليه همه في وجود والده العظيم الملك فيصل الذي أعز الله الإسلام به بعد أبيه صقر

الجزيرة الملك المؤسس عبدالعزيز - طيب الله ثراه - فجاء ابنه الملك فيصل من بعده ليتم ما بناه والده العظيم من عز ومجد وذود عن الإسلام والمسلمين . ثم يختم الشاعر الكبير مقطوعته هذه بأن صفات والده العظيمة ومناقبه الجليلة أكثر من أن تُحصى ولن يستطيع أحد أن يلحق بها ولا يصل إلى مستواها النادر في الشجاعة والخنكة وبعد النظر والخزم والصبر والنبل والوفاء والصدق والسخاء .

التجربة الإبداعية في قصيدة (أصبح يا فيصل)

أصبح يا فيصل على راس ما طال
وين أنت يا راعي العلوم المجيدة
حسيت بالوحدة ونا بين الأظوال
وجرحك بقلبي قام ينづف صديدة
الحال عقيك لا تسابل عن الحال
معيشتي ضنك وحياتي زهيدة
فارقت من فارقتكم راحة البال
ولذات عيشي والليالي السعيدة
مثل الغريق اللي شفوق على الجال
فترت زنوده ما بلغ ما يريد
مصالح الدنيا زمان وتنزال
ومصيبةك في كل يوم جديد
أبستني من لوعة الحزن سريال
لي قلت : ولئ شفت شيء بعيدة
دفنت في قبرك عظيمات الآمال
ومحسن الدنيا عليه بعيدة
والوعتي من شوفي الترب ينهال
عليك يا عزيز بجوف اللحيدة

لو مات نصف الناس ما سايل سال
 ما هُمْ فقيهُ اته اللّي فقيه
 لوني حظيظي كان فبأض الآجال
 خذني قبل موتيك منا وحيدة

التحليل والتجزئة الإبداعية

تعتبر هذه القصيدة من أكثر قصائد ديوان «مشاعرى» شفافية ، ورقة ، لأنها تضمنت بكاءً رجل مفجوع بموت والده العظيم الملك الشهيد فيصل بن عبدالعزيز - رحمه الله - وهو ليس كأى والد من الناس ولكنه كان زعيم الأمة الإسلامية في عصره ، ورائد دعوة التضامن الإسلامي والبطل الصنديد الذي شارك مع والده الملك المؤسس عبدالعزيز - طيب الله ثراه - في توحيد أرجاء هذا الوطن العزيز ، إنه ذلك الملك الصالح الذي دعا الله سبحانه أنه إذا كتب عليه الموت أن يمتهن شهيداً في سبيل الله ، فتحقق الله تعالى دعاه وأماته شهيداً في سبيله بعد أن أدى رسالته في خدمة الإسلام والمسلمين ، وزاد عن دين الله عز وجل ضدّ الصهيونية والقومية والشيوخية . فرحمه الله رحمة واسعة ، وأسكنه فسيح جناته ، وجزاه عن الإسلام وال المسلمين خير الجزاء .

ولهذا فإن شاعرنا الكبير يستهل هذه القصيدة الرثائية البليغة بمطلع بكلائي حزين أكد فيه بأنه يصرخ من هول الفجيعة فوق أعلى جبل منادياً أين صاحب الأخلاق الرفيعة والشمائل الكريمة ويعني بذلك والده الشهيد ، ومن أجل ذلك فقد شعر ابنه الشاعر الكبير بالوحدة مع أنه يعيش بين الناس ، كما أن قلبه لا زال ينزف بالحزن والألم والصدمة القاسية كما ينزف القلب المجرح بالصدى . ثم أشار إلى أن حياته بعد وفاة والده حياة بائسة ، ومعيشة ضنك نظراً لعظم الفجيعة بفارقته ، وهذا فقد فارقت الشاعر بسبب تلك المصيبة راحة البال ولم يعد يهنا بطعم ولا شراب ولا منام ، فحاله كحال الإنسان الذي أشرف على الغرق في خضم البحر وهو يحاول أن يصل إلى شاطئ البحر لكنه لا يستطيع بعد أن فترت يداه وأصابهما الوهن والضعف فلم يتحقق له ما يريد من النجاة ثم قال إن مصائب الدنيا مهما كبرت يمكن أن تزول وتُنسى إلا مصيبة في والده العظيم فإنها لا

ترال حيّة في نفس الشاعر بحيث إن ذكرياتها الأليمة تتجدد كل يوم ويتجزأ لوعتها متسللاً سريراً الحزن والألم . وبعد ذلك أخبر الشاعر الكبير أنه حينما شارك في دفن والده العظيم فقد أحس بأنه قد دفن الصدق والوفاء والشجاعة والكرم والحزم والنبل والشهامة والمرءة . ثم نقل لنا الشاعر صورة حزينة لخuschها بأنه حينما رأى تراب القبر ينهال على والده الشهيد شعر باللوعة والحسرة والفجيعة حتى إنه تسأله في نفسه قائلاً : كيف طاب للمُشيئين أن يهيلوا التراب على أبيه الشهيد ؟ لو لا أن ذلك شرع الله سبحانه وسنته رسوله محمد ﷺ . ثم صور لنا فجيئته فقال لو أن نصف الناس ماتوا ما أحس بهم أحد ، ولا افتقدتهم أحد ، بخلاف موت الملك فيصل رحمة الله فقد فقده أبناءه الذين هم من صلبه ، وفقد إخوانه الميامين وفقد كل فرد من أبناء هذه المملكة العزيزة بل فقد كل مسلم في أرجاء العمورة . ثم ختم هذه القصيدة بقوله لو أنه ذو حظ قوي لأخذته ملك الموت قبل وفاة والده حتى لا يشعر بعظم مصيبته في أبيه ، وتلك أمينة طالما تمناها ولكنها مشيئة الله النافذة على كل إنسان بأنه سوف يموت إذا حان أجله كما قال سبحانه : ﴿وَمَا كَانَ لِنَفْسٍ أَنْ تَموتَ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ كِتَابًاً مَوْجَلًا﴾⁽¹⁰⁾ .

التجربة الإبداعية في قصيدة (شكى الفراق)

شَكَىَ الْفَرَاقُ وَلَاجَ بِالصَّدْرِ وَاعْوَلُ
قَلْبٌ مِنْ الْوَعَهْ تَزَادُهْ وَجِيفَهْ
وَالْدَمْعُ مِنْ مَوْقِ النَّظِيرِينَ اهْلُ
مِثْ السَّحَابِ الَّتِي مُزُونَهْ ذِرِيقَهْ
عَلَيْكَ يَا شَيْخَرُكَ الْمَوْتُ مَا امْهَلُ
فَرَاقٌ مَا بَيْنَ الْوِلِيفِ وَوَلِيفَهْ
لِي جَاءَ بِوقْتِ الضَّيْقِ مَانِتَابُ بُتْرَعْلُ
تَضْحِكُ بِضَنَكَاتِ الْأَمْرِ الْكَلِيفَهْ

على رفيقك دائمٍ ما تبدلْ
 لوزلَ زلاته بحملك خفيفه
 ستار عوراته ايلا شفته أحملْ
 وتنقل حموله يا رب العصيَّه
 خفَّ مصيَّتنا العديم المفضلْ
 تباع قولُ الله ودينُ الخيفه
 زَحْلِ رسى يوم الرواسي ينزل
 يوم انها جتنا الأمور المخيفه
 ورايٍ يفك به الولي كل مقلَّ
 اللي مطوعها بفضله وسيفه
 شيخ الشيوخ اللي بنى فوق الأول
 مجده حصنَه عاليات منيفه
 هانت علينا به وما صعب يسهل
 ويامنا صارت ربِّ مريفيه
 وعصيده اللي للمنعير مدهملْ
 عين العديم اللي فُوله شريفه
 لي خف خطوي المشتبه قام يشقُّ
 يوم ان ولد الاش كمَّلْ غريفه
 وطبور شلوى كل حرّ مصالصلْ
 من ماكرٍ فرخه فرق عن وصيفه
 عياله اللي بالراجل لم دلَّ
 من هامهم ققا ونفسه معيفه

التحليل والتجزئة الإبداعية

وهذا النص الشعري يمثل لوناً بديعاً من مورثيات الشاعر الكبير الأمير عبد الله الفيصل في والده العظيم الملك الشهيد فصل بن عبدالعزيز ، رحمة الله . وقد ابتهأ بالشکوى من لوعة الفراق على ذلك البطل الصنديد الذي استشهد في سبيل نصرة دين الله عز وجل ، وهذا فقد اشتتدّ الألم بقلب الشاعر الكبير بمорт والده الشهيد ، فانهمرت الدموع من المآقى حزناً وحسرة ، وازاد خفقات القلب لوعة واشتباكاً إلى ذلك الشيخ الجليل حيث لم يمهله الموت الذي فرق بين المحب وحبيبه . ثم سرد الشاعر الكبير بعد ذلك طرفاً من مناقب والده العظيم ومن ذلك أنه كان يجاهد المصائب والتوابع بثبات وجلد وصبر حتى إنه ليضحك عند مواجهتها ولا يقيم لها شأنًا لما أتاه الله سبحانه من قوة تحمل ورباطة جأش . كما أنه كان يقيل عشرة الرفق ويتعاضى عن خطشه بعلمه وسعة صدره ، ولم يكن من طبعه التشهير أو التشفي وإنما كان مجبولاً على ستر أخيه المسلم ، وإقالة عشرته ، والعفو عن زلته وإغاثة الملهوف ، وقضاء حاجة الحاج . وتلك والله صفات الرجولة الحقة المستمدّة من هدي الكتاب والسنة .

ثم انتقل الشاعر بعد ذلك بالحديث عمما خفَّ من لوعة المصيبة بفقد الملك الشهيد ألا وهو مجيء ولِي عهده من بعده وعيديه الملك خالد بن عبدالعزيز - رحمة الله - ذلك الرجل الصالح ، والعبد الراهد الذي سار على نهج سلفه الصالح في تطبيق شرع الله وتطبيق حدوده . واستطرد في وصف بعض مناقب الملك خالد رحمة الله فأشار إلى أنه كان متصفًا بالحلم والزانة والصبر والحكمة ، وخصوصاً حينما عصفت بنا بعض الحوادث الرهيبة في عهده الميمون مثل حادثة الاعتداء على الحرم المكي الشريف فكان رحمة الله كالجبل الراسى في تعامله الحكيم مع هذا الحدث الجلل حتى انتهى بفضل الله بتطهير المسجد الحرام من الفئة الباغية الذين تم القبض عليهم وتطبيق شرع الله تعالى فيهم ليكونوا عبرة لغيرهم ممن يحاول العبث بأمن هذه البلاد المقدسة وحرماتها .

ثم إن ذلك الملك الصالح صاحب رأي سديد يفك به المضلات بمحنته ويعُد نظره

وحزمه وسيفه الصارم المسلط على كل معتدٍ أثيم بحق نفسه وحق دينه ووطنه . فتقمَّ الملك خالد رحمة الله ما بناه أسلافه من آل سعود الميامين من معلم المجد والحضارة في بلد الإسلام والمسلمين المملكة العربية السعودية . وكان عهده الراهن عهد خير وبركة وتقدم وازدهار في كل مجال من مجالات الحياة ، يعاونه في ذلك ولـي عهده الأمين خادم الحرمين الشريفين - يحفظه الله - والذي كان نعم العين والمؤازر على الحق ونصرة هذا الدين القويم والسعـي في رفعـة الوطن العزيـز والعمل على رقيـه وازدهارـه . وهذا هو شأن جميع أبناء الملك المؤسس عبدـالعزيز - طـيـب الله ثـراه - في التمسـك بأهـداف إـلـاسـلام و الشـجـاعـة فيـ الحق ، والتـضـحـيـة بالـغـالـيـ والـنـفـيسـ منـ أجل إـسـعـادـ أـبـنـاءـ شـعـبـهمـ السـعـودـيـ والـدـافـاعـ عـنـهـمـ ضـدـ كـلـ مـعـتـدـ أـثـيمـ وهذا ما عـبـرـ عنـهـ الشـاعـرـ الكـبـيرـ بـقولـهـ :

وطـيـورـ شـلـوىـ كـلـ حـرـ مـصـلـلـ
مـنـ مـاـكـرـ فـرـخـهـ فـرـقـ عنـ وـصـيفـهـ
عـيـالـهـ اللـيـ بـلـمـراـجـلـ هـمـ ذـلـ
مـنـ هـامـهـمـ قـفـاـ وـنـفـسـهـ مـعـيـفـهـ

ثم خـتـمـ الشـاعـرـ هـذـهـ القـصـيـدةـ بـقولـهـ :

إـذا بـدـتـ خـفـةـ فيـ عـقـولـ بـعـضـ الـشـكـكـيـنـ فـيـماـ ذـكـرـهـ مـنـ حـقـائـقـ فـإـنـهـ يـتـضـحـ نـقـلـ عـقـلـ
الـشـاعـرـ وـبـعـدـ نـظـرـهـ وـقـوـةـ فـرـاسـتـهـ فـيـ حـيـنـ أـنـ الـجـبـانـ خـفـيفـ الـعـقـلـ سـرـعـانـ مـاـ يـتـهـيـ ماـ يـكـونـ
لـدـيـهـ مـنـ الصـبـرـ وـالـحـكـمـةـ وـالـشـجـاعـةـ .

التجربة الإبداعية في قصيدة (أنا وياك والحرمان)

أـنـاـ وـيـاـكـ يـالـحـرـمـانـ فـيـ الدـنـيـاـ غـدـيـنـاـ اـخـوانـ
مـسـيـرـتـاـ سـواـ فـيـ كـلـ حـاضـرـنـاـ وـمـاضـيـنـاـ
مـشـيـنـاـ فـوـقـ دـرـبـ السـهـدـ وـالـآـلـامـ وـالـأـحـرـانـ
حـيـارـىـ فـيـ خـيـضـمـ الـتـيـهـ مـاـ تـرـسـيـ مـرـاسـيـنـاـ

تبشير السعادة عن نظرنا لفَها النسيان

و فوق اهداينا ماتٌ من الحسرة أمانينا
 على درب الألم تمشي مواطينا على اليران
 ظلام اليأس يُشرننا على حَبَّه ويَطْرُبنا
 تراثيم هنا في يوم مولدنا غدت صلباً
 صلبنا فرقها من غير ما تَجْنِي أياديها
 تَعَوَّضنا عن البَلْبَل وشدوه نَعْقَة الغربان
 وعن غصن الرَّهْرَهْ غصن بِعِكْف الشوك يَدْمِينَا
 هلا باللَّيْ يَبْيَي يَنْظُرْ بِعِينِه شَوْقَةُ الْأَنْسَان
 يَجْيِي يَنْظُرْ تَجَسَّدَها بِكُلِّ اطْوارِهَا فِينَا

التحليل والتجربة الإبداعية

إن الذي يقرأ شعر الأمير عبدالله الفيصل سواء ما كان منه عمودياً فصيحاً أو شعبياً عامياً يظن أن هذا الشعر لشاعر محروم من الحب ، وأنه لا يزال يشتكي من الحرمان ، ويبحث عن يدفعه به . وينعشه بنسماته فلا يكاد يشعر عليه . ومن ذلك هذه القصيدة التي يُعبر فيها الشاعر الكبير عن أوج معاناته ومكابده للأحزان في حياته فلقد أصبح مرادفاً للحرمان الذي لم يبارح حياته الماضية والحاضرة والتي تميزت بطفيان الحيرة والتيه في دوامة الموضوع . وما أتعس الذات الشاعرية إذا ما تراكمت عليها الأحزان ، وغابت عن محياتها تبشير الفرح والسعادة . إننا نشعر وكأن الشاعر الكبير ظلّ ظمآن إلى ذلك الحب يبحث عنه فلا يجده إلا قليلاً ، أو قل إن الحب الذي ظفر به لا يقنعه ولا يرضيه ، ومن العسير على مثله أن يصدق من يحبه على أنه يحبه حقيقة من أجل الحب لا غير . ويجب أن نتفهم موقف الشاعر الكبير من ذلك الحب في غياب وفاء الرجال والنساء على حد سواء في هذا العصر الذي نعيش فيه ، وشروع العقوق باستثناء أحوال لا تخذل قاعدةً يتم العمل بها في الحياة ، فالعقوق هو الأغلب على سلوك الناس ، والوفاء قليل فيهم ، على حين أنه ظلّ يحاول تجنب الحرمان فلا يكاد يجد في سبيله إلا هو . ولعل ذلك يعود إلى

أن الشاعر الكبير الأمير عبدالله الفيصل لم يزل يتناول في شعره العواطف الإنسانية الجيّاشة انطلاقاً من ذاته الحساسة ، وترجمة لوجданه المرهف ، فتراه يصورها في لغة شاعرية بمقدار ما هي أنيقة ورقيقة ورشاقة بمقدار ما هي بسيطة موحية معاً . ولعلّ مثل تلك الخاصية الجمالية هي التي جعلت شعره ذائعاً متقدلاً لدى عامة الناس وخاصتهم ، ولعلّ ذلك يعود أيضاً إلى حسن اختياره لإيقاع شعره الفصيح والشعبي مما يجعل القارئ له يقرؤه وكأنه يقرأ شعراً بسيطاً ، على حين أنه مما يمكن أن يصنف هذا الشعر في السهل الممتنع الذي إن قرأته أعجبك وإن أردته تأيي وازور عنك .

إن ذلك الحرمان الذي يترجمه شعر الأمير الشاعر عبدالله الفيصل قد تلخص في البيت الأخير من هذه القصيدة والذي يعتبر بيت القصيد وذلك في قوله :

هلا باللّٰي يَسِي يَنْظُرْ بِعِينِه شَقْوَةُ الْإِنْسَانِ
يَجِي يَنْظُرْ تَجَسِّدَهَا بِكُلِّ اطْوَارِهَا فِينَا

الخاتمة

من خلال دراستي الثانية هذه للشعر الشعبي في المسيرة الشعرية للشاعر عبدالله الفيصل وجدت أنه قد أضاف إلى التجربة الإبداعية في هذا اللون من الشعر ألواناً جديدة ، وصورةً فنية ملقة ، وأغراضًا متنوعة كشفت عن نظرته العميقه إلى الحياة والكون والوجود من خلال تجربته الشاعرية ، وأضفى عليها من إبداع ريشته حرارة عاطفته ، وروعة تصويره ، وعمق تجربته ما جعل شعره لوحة متكاملة الأبعاد والسمات ، غنية بالجمال والإبداع والشعور الصادق .

وإن المتأمل لسائر شعر شاعرنا الكبير يدرك كيف استطاع هذا الرائد العبرى أن يضيف إلى تجربة التعبير عن الإنسان والحب والجمال والقيم الأخلاقية ظللاً شعورية موحية ، وسمات وملامح فنية متفردة تموّج بالعواطف والأحساس ، حافلة بمعاني اللوعة والحرمان والتغفف والحب السامي النقي الطاهر المجرد من الأغراض الدنيا ، والذي غذّته قيم

الإسلام ومثله العليا ، وعمقه بعد ذلك أصالة البيت العربي الذي نشأ الشاعر وترعرع في أحضانه فهو أمير نبيل .. وابن ملك حكيم .. وإمام المسلمين ..

ولقد اجتمعت في شخصية الأمير الشاعر عبدالله الفيصل قيم النبل والفروسيّة .. والنخوة والشهامة والإحساس بالآلام للإنسان وهو مهومه والشعور بقيم التغفف والتظاهر والتسامي حتى أصبحت أعماله الشعرية ذخيرة فنية واجتماعية وثقافية وفكرية وحضارية نادرة المثال .. موفورة العطاء .. تقف الإنسانية إزاءها منهراً بكل تقدير وإجلال وعرفان .. لأنها يغوص إلى المعاني العميقـة ، والأفكار السامية النادرة فيستخرجها من مكانها ، وكأنه يغوص إلى أعماق البحر ليستخرج الجوهر واللآلئ النفيسة ، ويزرعها في أجمل صورة ، وأشرف عبارة ، وأبهى ثوب ، ولا يترك المعنى حتى يستوفيه ، ويستقصيه إلى آخره وهذه براءة في العبرية الشعرية للأمير الشاعر عبدالله الفيصل ..

ولا عجب بعد ذلك إذا رأينا شعره البارع يصور لمسة حب ، ونظرة حنان ، وأغنية لحن ، وشدو بلايل ، ليبدع أجمل اللوحات الشعرية بصورة متفردة في إطار من الخيال المجنح ، الموشّى بعبارات مختارة ، وألفاظ جميلة ، سهلة ، وترانكيب قوية ، وأساليب أخاذة فاتنة ..

رحلة لقوافي في شعر

الأمير عبد الله الفيصل

فضـار الـديـوان وـفضـار القـصـيدة

أ.د. محمد الدبـابـي

قد لا يختلف الدارسون في أن مقاربة الشعرية في أي ديوان يمكن أن تتأتى بالنفاذ إلى بعض أسرار تجلياتها ، من خلال مداخل أو معابر متعددة وتنظر إلى فاعلية كل مكون شعري وأليات اشتغاله ، دون تجاهل فاعليات المكونات الأخرى أو حجبها ، لأن هذه المقاربة تتم في اتجاه خططي استداري لا يجعل لأي مكون أهمية مطلقة أو أفضلية على ما سواه ، لإسهام كل واحد منها في تحقيق شعرية النص وبنائها . لكن هذا التكافؤ النظري لا ينفي أن يكون لبعض هذه المكونات في منجز بعض الشعراء أسبقية أو هيمنة على أخواتها ، لما قد يوليه إياها الشاعر من اهتمام فني خاص يبرر جعلها مدخلاً يقدم على ما سواه من المدخل عند دراسة شعرية المنجز ، وإن لم يلغ هذه المداخل أو يقلل من أهميتها .

إن المقارنة السريعة بين أغراض بعض قصائد الأمير الشاعر عبدالله الفيصل ومعانيها

الكبرى تنبئ بأن شاعريته كانت تتحرك بين حقول دلالية متعددة ، لكن التتبع الإحصائي الدقيق لموضوعات قصائده كلها يكشف عن أن ثنائية الجمال والحب تهيمن في ديوانه الفصيح الأول «وحي الحerman» على المعاني الشعرية كلها ، إلا 5 قطع من 39 أي ثمن (1/8) الديوان خرج فيها عن موضوع الحب والجمال إلى التأمل النقدي في حقيقة الشعر في قصيده (طلاع خريف)⁽¹⁾ ، ونصح شباب بلاده ، والغبني بوطنه والشکوى من البعد عنه ومن عوادي الدهر في قصائده : (شباب بلادي)⁽²⁾ ، (نداء)⁽³⁾ ، (أين مني)⁽⁴⁾ (والليل الصامت)⁽⁵⁾ . ولم تكن هيمنة «الحب / الجمال» على حسّه الشعري غريبة عن شاعريته ، فالنهل من الحب والفناء في الجمال كانا لديه السبيل إلى قهر الزمن المولى والتغلب عليه ، لأن «الذكرى» التي يحتفظ بها الوجдан عن الماضي السعيد تصبح بتأمل الشعر فيها حاضراً إبداعياً يتجدد ويحيا في النفس العاشقة المطلقة ، أي نفس كل مُتلقٍ من حيث هو إنسان ذو وجdan لا قارئ أو ناقد خبير :

يا حبيبي أين أيام خوال
يوم كنا بين سمار الليالي
نهل الحب وفنى في الجمال
وعلى النيل مواعيد الوصال
لم يدم لي غير ذكرى في خيالي⁽⁶⁾

أما ديوانه الفصيح الثاني «حديث قلب» فقد بدا من حيث عدد القصائد ومن حيث الأغراض فيها مختلفاً بعض الاختلاف عن الديوان الأول ، فمن بين 69 قطعة تضمنها ارتبطت 14 قطعة - أي خمسة (1/5) - بمعان بعيدة عن ثنائية الحب / الجمال ، لانصراف الشاعر فيها إلى الابتهاج⁽⁷⁾ ، والفخر بالوطن⁽⁸⁾ ، ومناجاة صغيرته⁽⁹⁾ ، والتنويه بفضل والده الملك المرحوم فيصل بن عبد العزيز في حياته⁽¹⁰⁾ وبعد موته⁽¹¹⁾ ، وتحمidge العروبة⁽¹²⁾ ، والغبني بانتصاراتها القديمة والحديثة⁽¹³⁾ ، وحث العرب على تحرير القدس⁽¹⁴⁾ والأراضي المحتلة⁽¹⁵⁾ ، والدعوة إلى ثقافة السلم والعدل⁽¹⁶⁾ ، والابتهاج بملتقى عكاظ الأديي الفكري⁽¹⁷⁾ ، والشکوى من مراوة الشعور بالاغتراب بين الأهل والأصحاب⁽¹⁸⁾ . وقد كان مجيء هذه الأغراض متلاحقة في أول الديوان شاهداً على

اهتمام الشاعر بها وقدرته الفنية على تطويق جماليات الشعر لاستيعابها ، لكن تواي همسات الحب والجمال في الأخماس الأربع اللاحقة من قصائد الديوان ، يدل دلالة نقدية ضمنية شبه صريحة على أنه اختار أن يسير بديوانه الثاني في نفس الطريق الفني الذي اختاره لديوانه الأول . إن هيمنة الحال الدلالي الغزلي على قصائد ديوانه الأول «وحي الحerman» ، وتناميه المتلاحم في ديوانه الثاني «حديث قلب» ، يوحيان بأن الشاعر أولى الوجه الدلالي لأنشاعره عنابة فنية خاصة لأنه أراد لها أن تكون حديث قلبه لا منطق عقله . ولذلك لا يستطيع الدارسون أن ينفوا قوة فاعلية المدخل الغزلي في تجلية شعرية الديوانين ، لكنهم لا يستطيعون أيضاً أن يتجاهلوا العباءة الفنية الذي تحمله نعم القوافي بالقياس إلى إيقاعات الأوزان وغيرها من المكونات الشعرية ، في تشكيل جماليات المتن الشعري الغزلي وتجلية سحر العشق في معانيه . وفي كل ذلك ما يؤكد أن الشاعر جعل شعرية الحقول الغزلية في الديوانين تمتتع من منعدين اثنين يتنازعان الأبية الفنية للقصائد : أوطا المنبع التصويري الذي يعد أحد أهم العناصر المشكّلة لرقعة المعاني الغزلية ، والثاني المنبع التتغيمي الذي استطاع أن ينقل قوافي القصائد من موقع التتغيم الصوتي المكمل لإيقاعات الأوزان ، إلى موقع التلوين النغمي المرقق المنافس بجمالياته الصوتية والإيقاعية / النغمية للجماليات التصويرية نفسها . ولأهمية هذه المنافسة آثرت البدء بتتبع رحلة القوافي في ديواني الشاعر الفصيحين ، قبل التتحول – إن شاء الله⁽¹⁹⁾ – إلى دراسة المكونات الشعرية الأخرى لتعرف آيات اشتغالها في منجزه الشعري الواسع⁽²⁰⁾ . وتسهيل تتبع هذه الرحلة أشير إلى أن من بين ما تختص به القافية في الشعر العربي ، كونها عنصراً شعرياً انفردت به الشعرية العربية زمناً طويلاً قبل أن تستعيده منها الأمم الأخرى⁽²¹⁾ لتنعييل الجماليات التصويرية في أشعارها . وقد نبه الفارابي على هذا التفرد في قوله عن الأقاويل الشعرية : «ومتى كانت الأقاويل ذوات الأجزاء تنتهي أجزاؤها إلى أشياء واحدة بأعيانها ، فإن كانت غير موزونة فهي تسمى عند العرب أقاويل مسجوعة ، ومتى كانت موزونة سميت أقاويل ذات قوافي ، فإنهم يسمون الأشياء الواحدة التي تتكسر في نهايات أجزاء الأقاويل الموزونة قوافي . . . وأشعار العرب في القديم وال الحديث فكلها ذات قوافي إلا الشاذ منها . وأما أشعار سائر الأمم التي سمعنا أشعارهم فجلها غير ذوات قوافي ، وخاصة القديمة منها . وأما الحداثة منها فهم يرومون

بها أن يحذفوا في نهاياتها حذو العرب»⁽²²⁾ . وأكد ابن سينا أصلية هذه الخصيصة النغمية للقافية في الشعر العربي ، فقال معرفاً الشعر من حيث هو معرفة مشتركة بين بني الإنسان : «ونقول نحن أولاً : إن الشعر هو كلام مخجل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعدد العرب مقفاة»⁽²³⁾ . لكن ما قد يبدو مستغرباً في الدرس التقديمي العربي كون القافية - رغم فاعليتها الجمالية المتأصلة هذه - لم تحظ من الدارسين القدماء والمحدين بالاهتمام المناسب لأهميتها البنوية في المنجز الشعري العربي . فعلم القافية لا يشغل في المصادر القديمة إلا حيزاً صغيراً يخصمه له المؤلف بعد الانتهاء من بسط قواعد علم العروض . والقاد الذين تعرضوا لأوجه الجودة والرداة في استعمالها اكتفوا في الغالب بتناولها من حيث هي روي ساكن أو متحرك يتعدد في أواخر الأبيات ، كما يتبيّن من تعريف قادمة بن جعفر لعيّب التجمع بأنه مجيء قافية «المصراع الأول من البيت الأول على روي متهميء لأن تكون قافية آخر البيت بحسبه ، فتأتي بخلافه»⁽²⁴⁾ ، وكذا من تعريفه الإقواء بأنه اختلاف إعراب «القوافي فتكون قافية مرفوعة مثلاً وأخرى مخفوضة»⁽²⁵⁾ ، أو بتناولها من حيث هي كلمة - أي وحدة معجمية - يبنيء أول البيت بمعجيمها فتكون موشحة⁽²⁶⁾ ، أو تفتقر إليها نهاية البيت بعد أن يكون معنى الكلام قد استوفى ، فتأتي لتزيد «معنى آخر يزيد به وضوهاً وشرحاً وتوكيداً وحسناً»⁽²⁷⁾ وتعد «إيغالاً»⁽²⁸⁾ مستجادة ، أو تأتي لمجرد ملء الفراغ الدلالي ف تكون قلقة⁽²⁹⁾ غير متمكنة وتعد «استدعاء»⁽³⁰⁾ معيناً . أما بعد الكمي التتغيمي للقافية فقد تناهى الدارسون جمالياته وتجاهلوها مقللين من أهميتها وفاعليتها بالقياس إلى فاعالية الأساليب البلاغية البديعية والبيانية . ولم ينصف القافية من القدماء إلا قلة من القاد المتذوقين كأبي العلاء المعري⁽³¹⁾ وحازم القرطاجي⁽³²⁾ . ولعل من بين ما يؤكّد قدرة القافية العالية على تحصيـبـ الشـعـرـيةـ استـهـواـهـاـ شـاعـرـيـةـ الـأـمـيرـ عـبدـالـهـ الفـيـصـلـ ، بعد إحساسـهـ الجـمـالـيـ بـهـذـهـ الـخـصـوـيـةـ الـخـفـيـةـ وـاهـتـائـهـ بـطـيعـهـ السـلـيـمـ إـلـىـ الغـنـيـ التـغـيـميـ وإـلـيـقـاعـيـ الذيـ تـيـحـهـ ،ـ مـسـتـشـمـارـاـ إـيـاهـ اـسـتـهـمـارـاـ فـيـاـ وـاسـعـاـ ،ـ وـمـقـدـمـاـ آـلـيـاتـ التـتـغـيـمـ إـلـيـقـاعـيـ الـتـقـيـفـةـ عـلـىـ آـلـيـاتـ الـمـكـوـنـاتـ الـشـعـرـيـةـ الـأـخـرـىـ تـقـدـيـمـاـ مـقـصـودـاـ ،ـ اـكـسـبـ بـهـ الـوـجـهـ التـغـيـميـ لـأـشـعـارـهـ فـاعـلـيـةـ قـوـيـةـ جـعـلـتـهـ يـهـيـمـنـ عـلـىـ الـمـحـىـ الـفـنـيـ التـشـكـلـيـ لـدـيـوـانـيـهـ هـيـمـنـةـ غـيرـ خـفـيـةـ .ـ إـنـ التـفـادـ إـلـىـ حـقـيـقـةـ التـوـظـيفـ الـجـمـالـيـ فـيـ الـأـبـيـيـةـ الـشـعـرـيـةـ فـيـ دـيـوـانـ الشـاعـرـ الـأـمـيرـ لـأـيـاتـيـ

بالنظر إليها - فحسب - من حيث هي قيمة صوتية محدودة ، يتحققها الروي المقيد أو المطلق في آخر أبيات القصيدة ، ولكن بتجاوز حدود الرويّات إلى الجمال النغمي الربح الذي تبيه القافية ، لأنها نظام متعدد الأنساق تتحرك عناصره بين طرق البساطة والتشابك البيوي ، لارتباطه⁽³³⁾ - أي النظام - بأنظمة أخرى تسهم في بناء الجملة الشعرية . وأعني بهذا أنها نظام إيقاعي هارموني⁽³⁴⁾ يختص بقوانينه ، ويفاعل في الحين نفسه مع الأنظمة اللغوية الأخرى التي تستقل هي أيضاً بقوانينها الخاصة بها . فالقافية في نموذجها الخليلي ترتبط ارتباطاً صريحاً بالنظام الدلالي والنحو والصرف ، وبنظام الأوزان وإنجاد ، فضلاً عن علاقتها بالفنون البلاغية البدعية .

وتبدو العلاقة بينها وبين هذه الأنظمة في شعره علاقة شد وإرخاء ، تكون فيها أحياناً هي المسقطة ، وأحياناً أخرى تابعة لا سططة لها . لكن تفاعل أنساقها المتعددة داخلها من حيث هي بنية ، يظل شاهداً على أنها رغم ضيق حدودها بالقياس إلى الامتداد الواسع للجملتين النحوية / العروضية داخل البيت ، تستطيع من موقعها المتأخر في نهاية الأبيات أن تتفاعل مع أنساق الكلام المعجمية والصرفية النحوية ، بمعناها المعجمي وزنتها الصرفية ودلالتها النحوية التركيبية ، ومع النسق الإيقاعي بحركة حروفها وسكنها ، والنسق الصوتي بدورها الصوتية التنغيمية ، وهي خصيصة تجعل جماليات القافية في الشعر العربي متأثرة بآليات هذه الأنساق كلها . وليس الاختلاف في تعريفها إلا وجهاً لهذا التداخل النسقي في بنائها ، فقد : (اختلاف الناس في القافية ، فرعم سعيد بن مسعدة أن القافية آخر الكلمة في البيت . . . وروي عن الخليل قوله : أحدهما أن القافية من آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك قبل الساكن الأول . . . وقال بعضهم : القافية ما لزم الشاعر بإعادته)⁽³⁵⁾ . والأخفش حين جعلها آخر كلمة في البيت إنما كان ينظر إلى وجهها المعجمي ، بينما كان الخليل ينظر إلى وجهها الإيقاعي المرتبط بتوزيع الحركة والسكن في بنيتها . أمّا من جعل القافية هي اللازم التي يتلزم الشاعر بتكرارها فقد كان ينظر إلى وجهها الصرفية / الصوتية . وقد «روى قطرب وأحمد بن يحيى أن القافية حرف الروي»⁽³⁶⁾ ، وهو تعريف ينظر إلى وجهها الصوتية التنغيمية فقط . والحقيقة أن القافية مزيج من كل ذلك ، لأنها هي المركب النغمي الإيقاعي الذي يتردد في نهايات الأبيات مستقطباً آليات الأنساق

المذكورة لتسهم كلها في منح القصيدة أو المقطوعة شعريتها النغمية . ويتبين من تتبع أساليب الشعراء في بناء نظام القافية في الشعر العربي أنهم يوظفون لتفعيل هذا النظام ثلاثة أبنية متكاملة ، تتفاعل في كل قصيدة أو مقطوعة تفاعلاً متكافئاً أو غير متكافئ ، لتسمح للحفل التنغيمي بالامتداد أو التقلص بين نهايتيه الإيقاعيين المتباعدتين أو المتقاربتين ، وأقصد بهذه الأبنية الثلاثة : البناء الصوتي والبناء الكمي النغمي والبناء الكمي الإيقاعي . وقبل الكشف عن آيات اشتغال بعض⁽³⁷⁾ هذه الأبنية في قوافي الشاعر الأمير عبدالله الفيصل ، أشير إلى أن الأصل في الشعر العربي أن الشاعر يسير بقوافيه في فضاءين متمايزين ، فضاء القصيدة وفضاء الديوان ، محكماً في سيره الفني هذا إلى ثنائية مرجعية هي ثنائية المشاكلة والمخلافة . أما المشاكلة فيقتضيها السير العمودي في فضاء القصيدة ، بينما يقتضي السير في فضاء الديوان اقتضاء فنياً عرفيًّا المخلافة والتغيير . والمقصود أن التقنية على المستوى العمودي تقوم على المجانسة بين أبنية القافية في كل أبيات القصيدة وعدم المخلافة بينها ، فإذا تحول الشاعر على المستوى الأفقي إلى قصيدة جديدة أتى بقافية مغایرة ، لأن الشعراء تعارفوا على تنوع أبنية القوافي عند مراكمته القصائد أفقياً في فضاء المتجز الشعري المتباumi الذي سيوسم بأنه «ديوان الشاعر» . والطريف – نقدياً – أن النسق المعجمي للقافية وحده يتمرد على هذا المعيار وبعكسه ، فيكون توظيفه مبنياً على عدم المشاكلة ، أي على المخلافة في فضاء القصيدة بين القوافي من حيث هي وحدات معجمية دالة ، فإذا أعاد الشاعر استعمال نفس الوحدة في نفس القصيدة كان ذلك إيهاء معيارياً ، إلا أن يخفف التباعد بين موقع التكرار من قبمه . وخلافاً لذلك يستطيع الشاعر أن يعيد توظيف كل الوحدات المعجمية المستعملة في قصيدة سابقة إذا تحول أفقياً إلى قصيدة أخرى ، رغم حرصه على جعل الأبنية الأخرى لقوافيها مخلافة لقوافي القصيدة السابقة . ويجب ألا يفهم من الحديث عن هذه الثنائية أن المخلافة تلزم الشاعر ، لكن العرف الفني جرى على أن تنوع القوافي بتتنوع القصائد ولو بتغيير أصغر عناصر البناء الصوتي ، أي مجري الروايات . أما المجانسة بينها في فضاء القصيدة فيعتبر أصلاً ملزماً للشاعر العربي ، إلا أن تأتي المغایرة عن قصد شعري لتكتسب هذا الفضاء جمالية نغمية متميزة يتحقق الشاعر من خلالها مقصدية فنية ما⁽³⁸⁾ . ويوضح من تتبع رحلة القوافي في «وحي الحerman» و«حديث قلب» ، أن

الشاعر الأمير اختار في عدد غير قليل من القصائد أن يحمل «المخالفه» محل «المشكلة» في تقوية الأبيات ، ليجعل المغایرة النغمية سبلاً إلى تحويل رحلة قوافيه المتعددة بأبنيتها الصوتية / النغمية / الإيقاعية ، من فضاء الديوان المفتوح أفقياً إلى فضاء مغلق مُنْتَهٍ عمودياً هو فضاء القصيدة ، وكأنه أراد بعض قصائده أن تصبح دواوين صغيرة يعيد داخل كل «ديوان / قصيدة» منها تشكيل أبنية القوافي ، ليغنى الحقل النغمي لمجزه الشعري ويخصب موسيقاها ، ويرضي ميله الفني إلى التنعيم الشعري . إن الرحلة التي تبدو لقارئه «وحى الحرمان» و«حديث قلب» مألفة هي رحلة القوافي في فضاء الديوان ، لاطرادها في دواوين الشعر العربي التي سلك أصحابها مسلك التمسك بالأصول الفنية الموروثة ، وهي أصول كانت رحلة القافية فيها ترتبط برحمة القصائد نفسها متراكمة في فضاء الزمن ، أي في فضاء العمر الذي تكون نهايته بمثابة الإعلان عن ميلاد «الديوان» ، إذ لم يكن الديوان الشعري يتصور إلا من حيث كونه ثمرة واحدة ووحيدة للمسيرة الإبداعية الطويلة التي تبدأ مع نظم أول نيت ، ولا تعد متوقفة إلا إذا أعلن رحيل الشاعر عن توقفها .

لكن هذا التصور الأحادي لحدود الديوان الشعري تغير نتيجة ابتكار الشاعر الضرير أبي العلاء لجمالية الدواوين المتعددة ، بتأليفه في فترات متلاحقة خمسة دواوين شعرية⁽³⁹⁾ ، محدداً بنفسه بداية كل ديوان منها ونهايته ، وعدد قصائده ، ومنحاه الفني ، ومعلناً عن ميلادها بمنع كل واحد منها اسمه الشعري الخاص به ، المميز إياه من باقي دواوينه ، كما يتبع مثلاً – من تسميته دواوينه الأول والثاني بـ : «سقط الزند» و«لزوم ما لا يلزم» . وبظهور هذه الطريقة المبتكرة في الكتابة الشعرية أصبحت رحلة القوافي – كما يتضح من ديواني الشاعر الأمير عبدالله الفيصل نفسه – تتم من خلال مجموعة متناثرة العدد من القصائد ، داخل فضاء كل ديوان على حدة ، وفي مرحلة زمنية بعينها من حياة الشاعر الإبداعية ، فتكون بداية الرحلة مع قافية – أو قوافي – أول قصيدة ، ونهايتها مع قافية – أو قوافي – آخر قصيدة من قصائد الديوان ، أما المتن الشعري العام للشاعر فتصبح فيه الرحلة هي رحلة الدواوين المتعاقبة نفسها كما أوضحت . إن توظيف جماليات القافية في المتن الشعري للأمير عبدالله الفيصل يتمي إلى الاتجاه الفني الثاني الذي يكون فيه الشاعر هو المتحكم في رسم الحدود الكمية والجمالية والزمنية لكل ديوان من دواوينه . وسواء كانت رحلة القوافي تتم

في فضاء «الديوان الوحيد» طوال الحياة الإبداعية ، الممتدة مع الزمن ، أم في فضاء «الدواوين المتعددة» التي تتوالى خلال المراحل الشعرية المتعاقبة ، فإن هذه الرحلة تظل «دياكردونية» تزامنية ، لارتباط ميلاد كل قافية جديدة فيها بقصيدة جديدة تنجز في فترة زمنية جديدة مخصصة لإنجازها . ويستطيع القارئ أن يتمثل هذا التحني الدياكردوني / التزامني في ديواني الشاعر الأمير تمثلاً واضحاً ، لاعتماد التقافية الأفقية فيما على كم وفير من القصائد بلغ في «وحي الحerman» 30 قصيدة من 39 قـ أي ما نسبته (76,50٪) ، وبلغ في «حديث قلب» 44 قصيدة من 69 قـ ، أي ما نسبته (63,76٪) .

لكن هذه الheimنة الكمية لا تحجب عن حس المتناثلي المتذوق الفاعلية الجمالية لرحلة أخرى «سانكرونية» تزامنية⁽⁴⁰⁾ تولد من مسار الرحلة الدياكردونية / التزامنية نفسها ، فتهيمن على فضاء التنصيد هيمنة نغمية كيفية ، من خلال تحول حركة القوافي داخل بعض القصائد من التنوع الأفقي في فضاء الدواوين إلى التغير العمودي في فضاء نفس القصيدة ، نتيجة تحلل الشاعر الأمير من صرامة ثنائية المشاكلة والمخالفة المشار إليها من قبل ، وتطهيله فاعليتها التنぎمية في بعض القصائد ملأ التنوع النغمي الأفقي الذي تعارف عليه الشعراء في بناء الدواوين ، محل التجانس العمودي بين القوافي الذي يفرضه فن التنصيد في الشعر العربي . ولم يكن هذا التحلل مجرد عدول متواهل عن الأسلوب الفني المألوف في التقافية ، ولكنه كان اختباراً فييناً مقصوداً لفاعلية النسج التنغيمي المعتمد على تسدية ولام تحرك بهما القوافي المنسنة في فضاء المنجز الشعري حركة أفقية وأخرى عمودية ، فتحتحول بذلك بعض القصائد إلى ما يشبه ديواناً صغيراً تنوع قوافيها بتوزيع قصائده ، وتصبح كل مجموعة موحدة القوافي من أبياتها أو أشطرها بمثابة قصيدة قصيرة في هذا الديوان الصغير . وما يدل على وضوح المقصد الجمالي في هذا الاختبار ، أن الشاعر لم يكتف بمنع هذا النسج التنغيمي المسدّى الملحم دلالة فنية كيفية فحسب ، ولكنه أراد له أن يكون في ديوانه الثاني «حديث قلب» ذا دلالة كمية أيضاً ، فذوات القوافي من قصائده لم تشغل في ديوانه الأول «وحي الحerman» إلا ما نسبته 23٪ ، أي أقل من ربع الديوان ، وذلك لاكتفاء الشاعر بتجربة هذه الطريقة في التقافية في 9 قصائد فقط من 39 قـ ، أما «حديث قلب» فقد شغل هذا النوع من البناء فيه أكثر من ثلث الديوان (36,23٪) ، لمجيئه في 25 قصيدة من 69 قـ ، وهو تفاوت

صربيح يدل على أن الشاعر الأمير وجد في هذا الأسلوب من التشكيل النغمي غنى موسيقياً يزيد مسموع القوافي تأثيراً في المتكلمين ، سواء كانوا نقاداً متذوقين أم مجرد منصتون عاديين لا خبرة لهم ب النقد الشعر . وإذا نحن أضفنا إلى هذا التزايد الكمي خصوصية الأساليب التي اختارها الشاعر لتزييف القوافي في فضاء بعض القصائد ، تبين أنه لم يكن يهدف من هذا التشكيل المتتجدد للقوافي إلى مجرد اختبار قوة فاعليتها التنغمية فحسب ، ولكنه تجاوز ذلك إلى توظيف جمالياته لرسم الموجة الأسلوبية النغمية لأشعاره ، والتحكم في زين موسيقى القوافي للحد من فخامتها والزيادة في رقتها ، حتى تكون منسجمة مع رقة المحتوى الدلاليية الغزلية في منجزه الشعري ومرسخة لها . ويمكن تَبَيَّنُ الآليات المتشابكة التي شغلتها الشاعر لترسيخ هذه الرقة في النسج التنغمي نفسه وتقوية خيوطها في سداه ولحمته ، من خلال تتبع الرحلة المزدوجة التي استطاعت بها القوافي أن تنتقل متتجدة تارة في فضاء الديوان حسب العرف الفني المأثور ، وتارة في فضاء القصيدة نفسها خلافاً للمشهور ، محققة بحر كيتها الأفتية والعمودية نوعاً من التماطع المعتمد بين الفضاءين .

أولاً . فضاء الديوان : والمقصود به - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - الميز الإنجازي الممتد الذي تتوالى فيه القصائد توالي خطياً خلال المراحل الزمنية المتلاحقة . واستثمار هذا الفضاء لتزييف القوافي هو ما تعارف عليه شعراء العربية كذا ذكرت ، لكن هؤلاء الشعراء يختلفون في طريقة الاستثمار . فالقواعد التي وضعها العلماء⁽⁴¹⁾ وهم يؤصلون علم القافية تسمح للشاعر - ناشئاً كان أم خبيراً - بأن يحتكم في تنفيذ إنشاعاته إلى معايير قياسية وفيرة ، تتيح له أن يختار بين إمكانات صوتية وصرفية نغمية وإيقاعية كثيرة ، لكن تبع أبنية القوافي في دواوين فحول الشعر العربي وحدها يكشف على أن التصور الجمالي الذوقي لهذه الإمكانيات مستقل عن القياس النظمي ، لأن بعض الاستعمالات التي يجيزها القياس في بناء القافية قد تكون في حكم التصور الأول - أي الجمالي الذوقي - مرفوضة لقبتها أو ثقلتها في السمع . فالقياس يستطيع أن يهدي الشعراء إلى الفروق بين الخطأ والصواب في التفعيف ، ولكنه لا يستطيع - إذا لم يتدخل الذوق والطبع السليم - أن يدلهم على حدود الجمال والطبع داخل الصواب نفسه . ويبدو من تحليل أبنية القوافي في ديوان الشاعر الأمير عبدالله الفيصل الفصيحين ، أنه كان يحتكم في بنائها إلى طبعه وذوقه الشعري الصافي قبل الاحتکام إلى

الأقيسة والقواعد العلمية ، فالقفافية في أشعاره تبدو بناءً فنياً مُجوداً تكامل فيه أحكام الطبع السليم والقواعد العلمية . وتقدم فيه الرؤيا الجمالية على الخيال النظمي ، لأن الغاية من التقافية لديه تظل غاية فنية لا تنظيمية يستوي عندها المستذهب والمستبرد . ولن يستوي النغمية التي تنساب بها موسيقى قوافيها على لسان المنشد أو في حس المتناثي ووجданه ، إلا دليلاً على أنه صدر في صوغها عن صفاء ذوقه وسلامة طبعه ، فلم تضللها أقيسة العلماء ولا أوقعه في شرك البرودة النظمية التي تتسلط على من يبالغ في الثقة بالقواعد العلمية ، فيحكمها في جماليات شعرية لا يحيط بأسرارها إلا الحس الثاقب والطبع الصافي . ونقتصر في هذا البحث لتجالية مظاهر التفاعل بين تصوره الجمالي الذوقي للقوافي ، وبينائها الفني ، والرقة النغمية ، على دراسة البناء الأول من ثلاثة أبنية تتكامل داخل نظام القافية لتشكل هويته الصوتية النغمية الإيقاعية ، وأقصد : البناء الصوتي والبناء الكمي النغمي والبناء الكمي الإيقاعي .

أولاً - البناء الصوتي :

أقصد بهذا الاصطلاح النسق التصوتي الذي يستثمر فيه الشعراء الخصائص الفيزيائية الصوتية لحروف اللغة العربية ويوظفون فيهم جماليات مسموع بعض هذه الحروف ومجاريها لتحسين الشرعية التفعيمية في القوافي ، وذلك بماليل بها نحو حقل الترقيق أو حقل التفحيم ، أو بالتوسط بينهما لتحقيق معادلة العذوبة . ويعود الروي بؤرة البناء الصوتي ، وهي بؤرة شعرية تفعيمية قوية الفاعلية لاكتفائها بمسماوعها في حالة السكون ، وقدرتها على استقطاب أصوات أخرى مقوية لها في السمع ، هي المجرى التي تنشأ من تحريك الروي بالفتح أو الضم أو الكسر . ويفيد حقل الرويّات في ظاهره مجالاً مفتوحاً يسهل على الشعراء استثماره لسعته ورحابته ، لكنه في حقيقته مأزق جمالي تزل فيه أقدام من يفتقر إلى سلامة الحس الشعري أو يقدم عليه أقيسة العلماء وقواعدهم النظمية . فحرروف المعجم التسعة والعشرون تصلح كالماء - في رأي العلماء - لأن تأتي روياً ، وهو حكم صحيح نظرياً لأن الشعراء أحرار في اختيار هذا الحرف أو ذلك ، ما دامت حروف العربية التسعة والعشرون تعد كلها فضيحة كما نص على ذلك سيبويه⁽⁴²⁾ والعلماء بعده ، لكن دراسة خريطة القوافي والرويّات في الشعر العربي ، تكشف عن أن المجال الصوتي الذي يستمد منه الشعراء المطبوعون

رويات أشعارهم أضيق في حكم الذوق من الحقل المعجمي الذي يعتقد أهل القياس أن كل حروفه صالحة لأن تكون رويا . إن بناء الأشعار على هذا الروي أو ذاك ليس استعمالاً اعتباطياً ، أو توظيفاً محابياً لحروف المعجم باعتبارها أصواتاً متكافئة القيمة الجمالية في الحس الشعري ، ولكنها انتقاء فني حذر يراعي جرس الحروف وخصائصها التغمية ، ويحد فيه الطبع من سلطة القياس العلمي الذي يكون أحياناً سبباً في التسوية بين النظم البارد والشعر المستعدب . وللطف معاير اختيار حروف الروي وارتباطها بالذوق السليم وحده ، حذر بعضُ النقاد مَنْ يتعاطى نظم الأشعار من مزالق الرويات لأن افتضاح الغوي⁽⁴³⁾ يكون بمحاجء الروي ، ولو قيل : إن القافية سميت بهذا الاسم « لأنها تقفو الجاهل بها أي تعيه ، لكن ذلك مذهباً من القول»⁽⁴⁴⁾ . ويتبين من رسم خريطة حروف الروي في فضائي ديواني الشاعر الأمير الفصيحين «وحي الحرمان» و«حديث قلب» ، أن بناء الرويات فيما يبدو بوجوده الشاملة ترجمة لتصوره الفني الذوقي – لا القياسي العلمي – لجمالية الحروف التي بنى عليها أشعاره ، وجفاء الحروف التي هجرها في سمعه وحسه الشعري الصافي . ففي القضاء الأفقي للديوان الأول الذي تمثله – أي القضاء الأفقي – 30 قصيدة⁽⁴⁵⁾ توحدت قوافي كل واحدة منها ، لم يستمر الشاعر من حروف المعجم التسعة والعشرين لبناء الرويات إلا 11 حرفاً ، أي ما نسبته 37,93٪ فقط ، أما الحروف الشامية عشر الباقية فقد آثر إهمالها والاستغناء عنها بما انتقاء من أخواتها كما هو بين في الجدول التوضيحي (1) . ولم تتغير خريطة الرويات في ديوانه الثاني تغيراً كمياً أو كييفياً محسوساً ، فحرروف المعجم التي اختارها لتكون روياً لقصائد القضاء الأفقي⁽⁴⁶⁾ لم تعدد 13 حرفاً ، أي ما نسبته 44,83٪ كما يتضح في الجدول (2) . وقد تبدو هذه النسبة عالية بالقياس إلى نظيرتها في الديوان السابق ، لكن الوقوف على النسبة الحقيقة لاستعمال الحرفين الزائدين في الديوان الثاني يكشف عن أنهما يبدوان بالقياس إلى وتيرة استعمال الحروف الأخرى في حكم المعدومين كما سيتضح . ولا نجد لهذا التضييق الكمي الصريح لحقل الرويات في أشعاره إلا تفسيراً نقدياً واحداً ، هو احتكامه في تصوير جمالية الروي إلى طبعه وذوقه الشعري السليم ، كما احتكم فحول الشعر العربي وحدهما قبله إلى طباعهم ، فأرشدتهم إلى ما يذهب من القوافي ، ونفرتهم ما يكره ويستريح منها . فأبو العلاء قد انتهى من خلال استترائه قوافي

الفحول إلى أنهم «قلما ينتظرون بالروي حروف المعجم ، لأن ما روي في شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئاً على الطاء ولا الظاء ولا الشين ولا الخاء ونحو ذلك من حروف المعجم ، وكذلك ديوان النابعة ليس فيه روبي بنى على الصاد والضاد ولا الطاء ولا كثير من نظائرهن . وهذا شيء ليس يخفى»⁽⁴⁷⁾ . ولا توجد أية علاقة سببية بين اقتصار فحول الشعر القديم على حروف بعینها لبناء الروي ، وبين جهلهم بالكتابة وبخروف المعجم لغالية الأممية عليهم ، فالانتقاء الجمالي للروايات مرتبط بالحس الشعري الفطري ، لا بمعرفة حروف المعجم وتعلمها ، أو معرفة الوحدات المعجمية التي تنتهي بهذا الحرف أو ذاك ، وإلا ما كان الشعراء المتأخرن – رغم معرفتهم بالقراءة والكتابة – ليكتفوا في بناء روايات أشعارهم بخروف دون أخرى كمن سبقهم من أهل السلية الشعرية . وقد نبه أبو العلاء على ذلك في قوله : «والمحذون أكثر تحققًا بالنظام لأن فيهم قوماً مستبحرين يكون ديوان أحدهم في العدة كدواوين كثيرة من أشعار العرب . وهذا أبو عبادة له شعر جم ، ولا أعلم في ما روي له شيئاً على الخاء ولا الغين ولا التاء ، إلا أن يكون شاذًا لم يثبت في أكثر النسخ»⁽⁴⁸⁾ .

وإذا كان الشاعر الأمير عبدالله الفيصل قد جعل ذوقه المطبوع مرجعه في تصور جماليات الروي ، فانتهى من حروف المعجم ما انتقى وأقصى ما أقصى ، فإن هذا الانتقاء الإقصائي ليس إلا المظهر الأول لاحتکامه إلى سلامة طبعه في بناء قوافيه . أما المظهر الثاني لهذا الاحتکام فيتجلى في الطريقة التي وزع بها – كمياً – حروف الروي في فضائی ديوانيه ، وفي الأسلوب الذي اختار به – كيفياً – أصوات هذه الحروف ونغمها ، لأن المقارنة بين الرتب التوزيعية الكمية لعدد الروايات التي وظفتها في الفضاء الأفقي لكل ديوان ، تبين أن هناك تفاوتاً بين أعداد القصائد المبنية على هذا الروي أو على ذلك كما يتضح من الجدولين (1 و 2) . ففي الفضاء الأفقي الممتد عبر 30 قصيدة⁽⁴⁹⁾ في الديوان الأول يرد روبي النون في 7 قصائد ليشغل 23,33٪ ، أي ما يقارب ربع نعم هذا الفضاء ، بينما كان نصيب الماء – مثلاً – قصيدة واحدة لم تشغل بها من الفضاء الأفقي إلا (3,3٪) ، وهي نسبة ضئيلة تحدد مع سابقتها المسافة الفاصلة بين وتيرتي الاستعمال العليا والسفلى التي تتأرجح بينها أصوات الروي التي انتقاها من حروف المعجم . وما يؤكّد تحكم طبع الشاعر في تحديد هذه المسافة

ثباتها في ديوانه الثاني «حديث قلب» ثباتاً شبه هندسي ، وكان الديوانين تصميم معماري رسمت خطوطه وأبعاده في لحظة زمنية واحدة ، فالباء قد شغلت في الفضاء الأفقي لـ «حديث قلب» ما نسبته (22,7٪) بمجيئها في 10 قصائد ، بينما لم تأت الباء - مثلاً - إلا في قصيدة واحدة لتشغل (2,2٪) فقط . ويمكن أن نلمس نفس التباعد بين الوتيرة العليا والسفلى ، بالمقارنة في فضاء «وحي الحرمان» بين نسب اللاميات والداليات والرائيات من جهة ، والعينيات والفائيات والقافيات من جهة ثانية . فروي كل واحدة من هذه الأخيرات لا يشغل إلا (3,3٪) ، وإذا جمعت روياتها الثلاثة لم تبلغ النسبة (10٪) ، بينما يشغل اللام وحده (16,6٪) (الجدول 3) . ويطرد نفس التباين الكمي في فضاء «حديث قلب» عندما تقارن بين نسب استعمال الميم والدال واللام من جهة ، والباء والكاف والماء من جهة ثانية ، وكل حرف من الحروف الثلاثة الأخيرة لا يشغل من نعم هذا الفضاء إلا (2,22٪) ، بمجيء كل روي منها في قصيدة واحدة فقط . وإذا جمعت نسب استعمالها كلها لم تتعذر (6,6٪) ، وهي نسبة ضئيلة بالقياس إلى الميم الذي يشغل وحده (18٪) من فضاء الديوان الثاني بمجيئه في 8 قصائد . ونستخلص من هذا الباء المطرد في فضائي الديوانين بين وثيرتي الاستعمال العليا والسفلى ، أن ذوقه الشعري المطبوع كان يرشد إلى الخصائص الصوتية المستعدبة لبعض حروف الروي ، فيختارها ويكثر منها أو من بعضها ، وينفره من عسر سماع بعض الرويات أو جفائه أو قبحه ، فيبالغ في التقليل منها أو يهجرها مطلقاً ، كما يتبيّن من الجدولين (1 و 2) . ونتيجة لهذا المفاضلة الصوتية الجمالية بين مسموع الرويات تصبح المسافة الفاصلة بين الوتيرة العليا والوتيرة السفلية ملوّنة بتضاريس نغمية ، تهيمن عليها الأصوات القوية المستعدبة والرقية المستلذة ، فتعلو فيها قمم الإطراب ، وتسد الطريق على ما ينبو في الأسماع من الأصوات . ويمكن تتبع هذه التضاريس في فضائي الديوانين من خلال تبيان علاقتها الإيجابية أو السلبية بعدة ألوان صوتية / نغمية منجزة أو ممكّنة هي : القوة المستعدبة والرقّة المستلذة والليونة المستهلة والعسر النافر والجفاء المستشق . ولتسهيل تمثيل التحولات التي طرأّت على هذه التضاريس عند إنجاز الديوان الثاني ، ارتأت الدراسة رسم الخريطة النغمية لكل ديوان على حدة قبل بيان مؤشرات الثبات والتغير فيها .

١ - وحي الحرمان :

انتهى أبو العلاء بن دوقه الشعري السليم وخبرته النقدية العميقه إلى أن المجال الشعري الجمالي لحروف الروي أضيق من أن يتسع فنياً لكل الحروف العربية ، وإن اتسع لها المجال النظمي الحايد ، لأن القوافي - لديه - تقسم حسب روایاتها «ثلاثة أقسام : الذلل والنفر والخوش . فالذلل : ما كثر على الألسن ، وهي عليه في القديم والحديث . والنفر : ما هو أقل استعمالاً من غيره كالجم والزاي ونحو ذلك . والخوش التي تهجر فلا تستعمل»⁽⁵⁰⁾ . وهذه القسمة مبنية على استقراء قوافي الشعر العربي حتى القرن الخامس الهجري ، أي تتبعها منذ كان الشعر ينظم بالسليقة في عصور الجاهلين إلى أن أصبح صناعة تكتسب بالدراسة وتتعلم بحفظ القواعد ، ويتعاطاها العرب والجم على السواء في العصور المتأخرة . ولذلك تظل شاهداً قوياً على أن الطبع السليم الذي يشترك الشعراء القدماء والمتأخرة في الاحتكام إليه ، كان هو التحكم الأول في رسم الخريطة الشعرية الجمالية لروایات القوافي في الشعر العربي . وعندما نعود إلى «وحي الحرمان» لرسم هذه الخريطة ، نلاحظ أن الشاعر الأمير اهتم بطبعه الشعري المتذوق إلى نفس التصور الجمالي الذي صدر عنه - سليقياً أو باكتساب الملكة الشعرية الصافية - فحوال القربي وحذاقه قديماً وحديثاً . فالمجال الصوتي الذي تحركت فيه قوافي الفصاء الأفقي لهذا الديوان لم يتجاوز 11 حرفاً كأووضحت من قبل ، وهي : الباء والخاء والدال والراء والعين والفاء والكاف والكاف واللام والنون والماء . وهذا الانتقاء الإقصائي ليس إلا المظهر الأول لتحكم الطبع في اختيار القوافي وروایاتها . أما المظهر الفني الصریح لهذا التحكم فيتجلى في مفاضلته الجمالية بين نغم هذا العدد القليل من الحروف ، وترتيبه إياها حسب خصائصها الصوتية التنغمية ترتيباً متفاوتاً ، جعل بعض الحروف تستحوذ على جل القوافي فلا ترك لأخواتها إلا الترر اليسير ، كما هو جلي في الجدول التوضيحي (3) . ويمكن أن نتعرف آثار هذه المفاضلة الجمالية في المنحى الكمي المتزايد أو المتناقض لوتيرتي الاستعمال ، وفي تلوين التضاريس التغمية للروایات ، من خلال حصر الألوان الصوتية ، الفونولوجية والفوئيتكية ، الآتية ، ورسم حدود الاستثمار والتعطيل فيها :

أ - الرويات القوية المستعذبة : والمتضود بها الباء والدال والراء واللام والميم والتون . وتلتقي هذه الأصوات في كونها من الرويات الموسومة بأنها قوية في السمع شريفة في الاستعمال ، لاجتماع خصيصتي القوة والحلابة فيها ، واشتراكها في سمات صوتية تنぎمية كانت السبب في كثرتها في قوافي الشعر العربي وهيمتها عليها . فهني تشتراك كلها في كونها من الحروف المجهورة⁽⁵¹⁾ ، وتلتقي كلها - إلا الدال - في كونها من الحروف المثلقة⁽⁵²⁾ ، وفي كونها - إلا الدال والباء - من الحروف المتوسطة⁽⁵³⁾ . وتشارك الباء الدال في الانتساب إلى حروف القلقة ، والميم في المخرج الشفوي⁽⁵⁴⁾ ، وتقابـل الراء اللام في المخرج . وتعـد اللام والميم والتون أعزـبـ هذه الأصوات وأغـانـها موسيقـيةـ كما أوضـحـ ذلكـ الفـارـابـيـ فيـ حـدـيـهـ عنـ قـرـنـ الـأـلـهـانـ بـالـأـقاـوـيلـ الشـعـرـيـةـ⁽⁵⁵⁾ . ويـدـوـ أنـ عـذـونـهـ هـذـهـ الرـوـيـاتـ كـانـتـ وـرـاءـ مـيـلـ طـبعـ الشـاعـرـ الـأـمـيرـ إـلـيـهـ ، فـبـاسـتـشـاءـ الـمـيـمـ تـشـغـلـ هـذـهـ الـحـرـوفـ فـيـ فـضـاءـ «ـوـحـيـ الـحـرـمـانـ»ـ قـوـافـيـ 22ـ مـنـ 30ـ قـصـيـدةـ ، أـيـ مـاـ يـمـثـلـ (73,33ـ%)ـ ، وـهـيـ نـسـبـةـ عـالـيـةـ تـقـارـبـ ثـلـاثـةـ أـرـبـاعـ (4/3)ـ الـفـضـاءـ الـأـفـقـيـ ، وـتـفـيدـ أـنـ طـبعـ الشـاعـرـ الـأـمـيرـ لـمـ يـتـرـكـ لـلـحـرـوفـ الـخـمـسـةـ الـبـاقـيـةـ⁽⁵⁶⁾ـ رـغـمـ اـنـقـائـهـ لـهـ - إـلـاـ رـعـيـ الـفـضـاءـ (4/1)ـ لـتـقـاصـمـهـ مـجـمـعـةـ . لـكـنـ تـقـاسـمـ الرـوـيـاتـ الـقـوـيـةـ مـعـظـمـ فـضـاءـ الـدـيـوـانـ لـاـ يـعـنـيـ أـنـ أـنـصـبـتـهـاـ مـنـ الـقـصـائـدـ كـانـتـ مـتـكـافـعـةـ ، فـالـحـلـابـةـ الـمـسـلـنـةـ الـتـيـ تـخـتـصـ بـهـاـ التـونـ لـمـ فـيـهـاـ مـنـ غـنـةـ⁽⁵⁷⁾ـ وـذـلـقـةـ ، وـلـامـ لـذـلـقـتهاـ وـجـرـيـانـ الصـوتـ فـيـهـاـ دـوـنـ اـعـرـاضـ عـلـيـهـ⁽⁵⁸⁾ـ ، خـصـيـصـتـانـ جـعـلـتـاهـماـ تـبـيـانـ الرـتـبـتـينـ الـأـوـلـيـنـ فـيـ فـضـاءـ الـدـيـوـانـ الـأـوـلـ . فـقـدـ شـغـلـتـ التـونـ وـحـدـهـ مـاـ يـقـارـبـ (4/1)ـ هـذـاـ الـفـضـاءـ (23,33ـ%)ـ بـمـجـيـئـهـاـ فـيـ 7ـ قـصـائـدـ ، وـشـغـلـتـ الـلامـ (16,66ـ%)ـ مـنـ بـمـجـيـئـهـاـ فـيـ 5ـ قـصـائـدـ ، وـيعـنـيـ هـذـاـ أـنـهـماـ استـحـوذـتـاـ عـلـىـ (40ـ%)ـ مـنـ فـضـاءـ «ـوـحـيـ الـحـرـمـانـ»ـ . وـلـاـ يـدـوـ ذـلـكـ مـسـتـغـرـيـاـ ، فـالـمـوـسـيـقـىـ الـمـسـلـنـةـ الـتـيـ عـشـقـهـاـ طـبـعـهـ الـشـعـرـيـ فـيـهـماـ ، هـيـ نـفـسـهـاـ الـمـوـسـيـقـىـ الـتـيـ نـصـحـ الـفـارـابـيـ مـلـحـنـيـ الـأـشـعـارـ باـسـتـشـمارـهـاـ فـيـهـماـ ، لـأـنـهـمـاـ دـوـنـ باـقـيـ الـحـرـوفـ الـصـامـةـ - إـلـاـ الـمـيـمـ - تـخـصـانـ بـقـابـلـيـهـمـاـ لـلـامـتـدـادـ مـعـ النـغـمـ وـالـأـلـهـانـ الـمـتـدـهـ دـوـنـ أـنـ تـبـشـعـ مـسـمـوـعـهـاـ⁽⁵⁹⁾ـ ، لـذـاـ لـاـ يـجـدـ ذـوقـ الـتـلـقـيـ أـيـةـ صـعـوبـةـ فـيـ تـمـيـزـ هـذـهـ الـخـصـيـصـةـ الـمـوـسـيـقـىـ عـنـ سـمـاعـهـ قولـ الشـاعـرـ الـأـمـيرـ :

أـكـادـ أـشـكـ فـيـ نـفـسـيـ لـأـنـيـ
أـكـادـ أـشـكـ فـيـكـ وـأـنـتـ مـنـيـ

يقول الناس إنك خنت عهدي
 ولم تحفظ هواي ولم تصنّي⁽⁶⁰⁾

أو قوله :

سمراء يا حلم الطفولة
 يا منية النفس العليلة
 كيف الوصول إلى حما
 ك وليس في الأمر حيله⁽⁶¹⁾

وقد يكون من باب تحصيل الحاصل التذكير بأن أشهر ما لحن وغنى من شعر الأمير اختبر من بين التونيات واللاميات . أما تفرد النون بالرتبة الأولى في «وحي الحرمان» دون اللام رغم اشتراكهما في الحالوة المستلذة ، فيعود إلى غنتها المستحبة التي جعلتها توسم بأنها «قينة الحروف»⁽⁶²⁾ . ويأتي الدال والراء في الرتبة الثالثة بعد النون واللام بمجيء كل واحد منها في 4 قصائد ، أي ما نسبته (33,13٪) لكل روبي منها . والدال حرف قوي يرجح فيه الصوت لشدته وقلقه ، لكنه يشبه الراء في سهولته⁽⁶³⁾ وطوعيته في القوافي ، ولذلك عد رويا متخيلاً⁽⁶⁴⁾ ، فقد اعتمد طرقه في قصيدة منفردة والنابغة في وصفه للمتجردة فشهرًا به⁽⁶⁵⁾ . ويعذب الدال مقيداً ومطلقاً بالحركات الثلاث ، إلا أن في وروده مكسورةً عنوية لا تخفي عند الإنشاد كما يتبنّى من الترميم يقول الشاعر الأميركي :

قضيت على حبي قضيت على ودي
 وأنت التي قد كنت أوري بها زندي⁽⁶⁶⁾

أما الراء فحرف تكرير يشارك اللام في بعض خصائصه ويقاربه في المخرج⁽⁶⁷⁾ ، ولذلك شاركه في العنوية ، إلا أن عنوية التكرير في الراء تتأثر بالتفخيم أو الإملالة اللذين قد يقتضي أحدهما الحرفُ السابق لها . ولهذا يخدرُ منتدى الرائيات من الإساءة إلى هذه العنوية بالجمع بين التفخيم والإملالة في رأية واحدة ، وينصح بأن يحمل الإنشاد على أغلب الصوتين ويأتي بها على منهاج واحد⁽⁶⁸⁾ ، «ليكون اللفظ بالروي متساوياً»⁽⁶⁹⁾ ويطرد الإطراب . وتفخم الراء في السمع مضمرة ومفتوحة ، وترقّ مكسورة ، وتلين مقيدة ،

والفخامة أقوى لها وأشرف ، والرقة والليونة أحلى لها وأخف . وقد مال طبع الشاعر الأمير إليها لينة ومرقة فسكنها مرة في قصيده :

يا توأم الروح نور البصر
ضاقت مُنِي الروح بهذا السفر⁽⁷⁰⁾

وكسر مجرها ثلاثة بمثل قوله :
لِيلَةَ مَرَّتْ بِدَهْرِي
لم تكن من خيط عمرى⁽⁷¹⁾

وإذا كانت الدال والراء قد نافستا اللام في علو وتيرة الاستعمال ، لقوتهما الصوتية المستعدبة التي يجعلهما أحياناً يتقدمان عليها في بعض الدواوين ، فإن الباء لم تحظ في «وحي الحرمان» إلا بقصيدتين اثنين ، جعلتاها تختل الرتبة الرابعة فلا تشغل إلا (6,6%) من فضائه الأفقي رغم قوتها في السمع . فهي حرف شفوبي كالميم ، لكنها تختلف عنه بارتداد الصوت فيها للشدة والقلقلة . وقد أشار بعض النقاد القدامى إلى قوتها التميزة حين وصفها بأنها الباء «التي خلصت من الرخاوة وضعف البناء إلى الشدة وتمكن الأنثاء»⁽⁷²⁾ . ولاكمال خصيصة القوة فيها كثرت في الشعر العربي قديمه وحديثه ، حتى وصفت بأنها «طريق ركوب»⁽⁷³⁾ سهل لا يعجز الشعراء ولا يعسر عليهم . وقد وردت البائيات في أشعار الفحول والخذاق مقيدة ومطلقة بالضم والفتح والكسر ، لكن إشار كثير منهم المجيء بها مكسورة يفيد أن الكسرة تكون أحسن لمجرها من الضمة والفتحة ، لميلها به نحو الرقة ولتلبيتها قوتها . وللحاظ أن البائية المطلقة الوحيدة في «وحي الحرمان» وردت مكسورة المجرى ، وقد أكسبها الكسر رقة نغمية تطالع المتلقى أول ما يسمع قول الشاعر الأمير :

لَا نَظَرْتَ إِلَى أَمْسِ مَشِيَّحة
بَيْنَ الْجَمْعِ بِلْحَاظِكَ الْمُرْتَابِ
وَجَرْتَ عَلَى شَفْتِيَكَ بِسَمَةِ حَائِرٍ
مَا بَيْنَ شَبَهِ رَضَّا وَشَبَهِ عَتَابٍ

أبصرت في عينيك عمرى كله
وعرفت أنى قد أضعتُ شبابي⁽⁷⁴⁾

ويستشف من اكتفائيه ببائبين فقط في ديوانه الأول أن طبعه لم يكن يرتأح إلى القوة شبه المفرطة لروي الباء أثناء نظمها لهذا الديوان . وإذا كان مجئيه ببائته الأولى مقيدة قد كشف له أن ليونة التقيد لا تحد من قوة الباء ، لما يقتضيه الوقف عليها من قلقلة وارتداد صوتي بين في السمع ، ويملوه كما ملأه في قوله :

مرحى فقد وضع الصواب
وهفا إلى المجد الشباب⁽⁷⁵⁾

إن مجيء بائته المكسورة ضمن القصائد الخمس الأخيرة من الديوان ، ينبيء بأنه ظل طيلة نظمها للقصائد المتقدمة ينفر من قوة الباء ، وأنه لم يطمئن إلى رقة الباء المكسورة إلا عندما كان قد عزم على ختم ديوانه الأول وإنحرافه إلى القراء . ويقوى هذا التفسير كون الشاعر الأمير عاد في ديوانه الثاني فأناصف الباء وخصها بالرتبة الأولى دون باقي الرويات ، متقيداً في كل بائاته بالجري المكسور إلا قضيدة واحدة بناها على الباء المضمومة كما سيتضح . ويدو أن الميم كانت في المرحلة الشعرية الأولى أقل حظاً من الباء ، فرغم عذوبتها المستحبة لم يستثمر الشاعر الأمير موسيقاها في الفضاء الأفقي إلا في ديوانه الثاني كما سيبين ، أما الديوان الأول فقد خلا فضاؤه الأفقي من الميميات مطلقاً (٪0) .

ومقصود بها مجموعة الحروف التي تلذ السمع لرقتها المستحفة المستمدّة من خصائصها الصوتية المتميزة ، وهي التاء والسين والفاء والعين التي تجمع بين الرقة والعسر⁽⁷⁶⁾ ، أو التي تناسب فيه بلبوتها المستسهمة لاتسابها إلى الحروف الصوائط التي يمتد فيها الصوت ، وهي الألف والواو والباء .

ب - الرويات الرقيقة والمستلابة : أما الرقيقة المستلبة فقد استعمل منها الشاعر في الفضاء الأفقي لديوانه الأول العين والفاء فقط . والعين تنسب برقتها إلى القوافي الذلل المستعلنة ، لكن مخرجها الحلقى يجعلها قريبة من العسر ، ومفقرة إلى السهولة المطلقة التي توافرت في جل أخواتها ، فهي قريبة من الحاء من حيث صفاتها لأنها تشاركها في الشدة

والمخرج الحلقى وإن شاركت الذلل فى خصيصة الجهر . وتعد العين أقصى حروف الحلق ، ولولا بحة⁽⁷⁷⁾ فى الحاء لأشبهتها . وقد نبه الفارابى⁽⁷⁸⁾ على خصائصها الصوتية التي تجعلها لا تسجم مع الألحان إذا اقرنت بها . ويبدو أن تأرجحها بين الرقة والعسر كان سبباً في تقليل الشاعر الأمير منها ، فهي تختل الرتبة الخامسة والأخيرة في فضاء الديوان الأول لأنها لم تشغل منه إلا (3,3٪) فقط ، بمحيطها في قصيدة واحدة خلصها المجرى المكسور وانسياپ إيقاع المتقارب من عسرها ، وجنحا بها نحو رقة شجية قوّت النّفَس الحزين الذي هيمن على القصيدة ، كما ينبيء بذلك قوله :

هو الداء يعث في أضلي
إذا ما نعيتُ فلا تفرزعي
ولا ترسلي صرخة في الفضاء
ولا ترسلي مدمع الموجع
فلا بالمدامع براء الجراح
فحلى السواح ولا تجزعي
ولكن عليك بمحفظ الوداد
وصوني عهود الفتى الألعي
وعيشي مدى العمر بالذكريات
وطوفى بمعنى الهوى وانشععي⁽⁷⁹⁾

ويبدو من هذا الانسجام الأسلوبى بين العين والأغراض الشعرية التي يغلب عليها الحزن والشجن ، أن طباع الشعراء لا تمثل إليها إلا عندما تسقط الانفعالات الحزينة على نفوسهم . ويقوى هذا الافتراض كون العينيات الثلاث⁽⁸⁰⁾ التي ختم أبو العلاء بها «سقط الزند» جاءت كلها نتاجاً للانفعالات الحزينة القاسية التي عانى منها عند رحلته إلى بغداد وخروجه منها خائباً ، أما السنوات الطويلة التي سبقت هذه الرحلة فقد ظل الشاعر فيها زاهداً في العينيات ، ولم تبتعد عينيتا الشاعر الأمير في فضاء ديوانه الثاني عن هذا الشجن كما سيتضمن . وخلافاً للعين التي تأرجح بين الرقة والعسر ، تأرجح الفاء بين الرقة والضعف . فهي حرف تفشّل مهموسٌ شفوبي المخرج كالباء والميم وذلتْ مثلكما ، لكنها ، رغم قربها

منهما ، لينة بالقياس إلى قوتها ، لأنها مهموسة رخوة وها مجهران شديدان . ولاجتماع المخرج الشفوي فيها مع الممس والتتشي ، افتقرت إلى القوة الصوتية التي يحتاج الشعراء إليها في أواخر الأبيات فضعفـت في السمع ، وهذا ما يفسـر قلتـها في الأشعار رغم كثرتها⁽⁸¹⁾ في أواخر الكلمات ، فالليونة هي التي زهدـتـ الشعراء فيها لا العسرـ كـاـ هوـ الشـأنـ فيـ العـيـنـ . وـيـظـهـرـ منـ الرـبـةـ المـتأـخـرـةـ التـيـ اـحـتـلـتـهاـ - كالعينـ - فيـ الفـضـاءـ الأـفـقـيـ فيـ «ـوـحـيـ الـحـرـمـانـ»ـ أنـ الشـاعـرـ الـأـمـيرـ زـهـدـ فـيـهـ مـثـلـهـ ، فـيـهـ لـاـ تـشـغـلـ مـنـ هـذـاـ الفـضـاءـ إـلـاـ (ـ3,3ـ)ـ فـقـطـ ، لـجـيـئـهـاـ فـيـ قـصـيـدـةـ وـاحـدـةـ مـنـحـاـ الـرـوـضـ الـهـائـيـ الـمـتـحـرـكـ بـالـضـمـ قـوـةـ لـاـ تـخـفـيـ فـيـ السـعـمـ كـاـ يـتـضـعـ فـيـ قـوـلـهـ فـيـهـ :

يا صغير السن يا مرهفة

شوق من جافيتها أتلفهُ

إن تكون تقوى على طول النوى

فهو في بعده ما أضعفه⁽⁸²⁾

ولم يعد الشاعر إلى الفاء في فضاء ديوانه الثاني ، وهو ما يؤكد أن طبعه زَهَدَ فيها .

وأما الرويات المستلامة - أي الألف والواو والياء - فقد خلا منها فضاءـ ديوانـهـ الأولـ والـثـانـيـ ، إلاـ الـيـاءـ التـيـ سـتـظـهـرـ فـيـ هـذـاـ الـأخـيـرـ ظـهـورـاـ مـحـتـشـماـ كـاـ سـيـتـيـنـ . وـماـ أـرـجـحـهـ أـنـ الـليـونـةـ الـمـفـرـطـةـ فـيـ هـذـهـ الصـوـائـتـ كـانـتـ السـبـبـ فـيـ زـهـدـهـ - كـحـلـ الشـعـراءـ - فـيـهـ . الـليـونـةـ فـيـ الـأـلـفـ مـطـلـقـةـ لـأـنـهـ لـاـ تـرـدـ إـلـاـ سـاـكـنـةـ لـتـعـدـ تـحـريـكـهـاـ ، وـهـذـاـ قـلـتـ فـيـ قـوـافـيـ الـشـعـرـ الـعـرـبـيـ إـلـاـ فـيـ مـقـصـورـاتـ مـعـرـوفـةـ يـغـلـبـ عـلـيـهـاـ الـقـصـرـ . أـمـاـ الـوـاـوـ وـالـيـاءـ فـيـقـرـيـبـهـاـ مـنـ قـوـةـ الصـوـامـتـ قـابـلـيـتـهـاـ لـلـحـرـكـةـ ، وـرـغـمـ ذـلـكـ تـظـلـ الـليـونـةـ مـتـجـذـرـةـ فـيـهـماـ ، إـلـاـ أـنـ تـحـرـيـكـ الـيـاءـ بـالـفـتحـ مـشـدـدـةـ يـوـلدـ فـيـهـ قـوـةـ وـحـلـوـةـ لـذـيـدـةـ لـاـ يـتـيـهـ عـنـهـ السـعـمـ ، وـهـذـاـ مـاـ يـفـسـرـ ظـهـورـهـاـ فـيـ فـضـاءـ الـدـيـوـانـ الثـانـيـ .

ج - الرويات العسيرة المطوعة : والمقصود بها حروف بعينها تأرجح بين العسر والليونة والقوة ، وتتطلب من الشعراء قدرة خاصة على تطعيـعـهاـ لـتـخـلـصـهـاـ مـنـ عـسـرـهـاـ أوـ لـلـتـخفـيفـ منـ دـوـيـهـاـ الـفـرـطـ ، فإذاـ لمـ يـخـرـسـواـ فـيـ بـنـاءـ مـجـارـيـهـاـ وـاـخـتـيـارـ الـأـبـنـيـةـ الـكـمـيـةـ الـنـعـمـيـةـ وـالـإـيقـاعـاتـ

الوزنية الملينة لعسرها ، أو المخففة من فحامتها المدوية ، نشرت في الأسماع . وهذه الحروف هي : الهمزة والخاء والضاد والطاء والعين والقاف والكاف والهاء . وقد أهمل الشاعر الأمير معظم هذه الحروف ، ولم يستعمل منها في بناء القوافي في فضاء الديوان الأول إلا الخاء والقاف والكاف والهاء . أما الخاء فقد شغلت فيه ما نسبته (6,6٪) بمجموعها في قصيدتين اثنتين محتلة بذلك الرتبة الرابعة ، وهي رتبة متاخرة تناسب العسر الصوتي الذي يشوبها . فهي صوت حلقي مهموس غير شديد ، والفارابي يعدّها من الأصوات التي تبشع مسموع النغم إذا اقتربت به لأنّه لا يمتد بامتدادها⁽⁸³⁾ ، ولذلك تبدو في الذوق بعيدة عن السهولة التي ترتاح إليها الأسماع . لكن عسر الخاء ليس خصيصة صوتية ملزمة لها ، فإذا كان المجرى المفتوح يزيدّها عسرًا بسبب البحة التي يسببها عند الإنشاد⁽⁸⁴⁾ فإن التزام الردف قبلها يخلّصها من عسرها ويميل بها نحو العذوبة المستحبة ، لتلاشي العسر بين المدينين السابق واللاحق . وتزداد هذه العذوبة بياناً في السمع إذا اختلف المدان ، كأن يكون الردف ياء والوصل ألفاً ، أو الردف ألفاً والوصل ياء متولدة من المجرى المكسور ، فإذا اجتمع ذلك مع إيقاع الوافر والخفيف بلغت غايتهما في الحلاوة . ولاستئمار هذه الحلاوة المغطية على عسر الخاء ، التزم الشاعر الأمير في حائياته بـألف الردف والمجرى المكسور ، وإيقاع الخفيف والوافر ، فأكسسها في فضائي ديوانيه الأول والثاني عذوبة الرويات الرقيقة كما يتبيّن من قوله في أولها :

تسائلني العوازل ما اقتراحي
وأنت على الزمان مدى اقتراحي
فإن لجّوا بعذل واستطالوا
فلست بسامع تفنيد لاحي⁽⁸⁵⁾

وقوله في الثانية :
آثر الصمت ببلبل الأدواح
وتولى عن روضه الممراح
وغناء الهزار عاد بكاء
وجفا حبه لكيد اللاحى⁽⁸⁶⁾

و تعد الكاف شبيهة بالقاف في العسر لمقارتها إليها في المخرج و اشتراكتها معها في الشدة ، إلا أنها تختلف عنها بكونها مهمسة ، ولذلك تكون أخف منها في السمع . وهي من الحروف القليلة التي تجمع بين وظيفتين : أولاهما صوتية وهي الأصل ، والثانية نحوية للدلائلها على المضمير وإشارتها إلى المخاطب ، ولذلك يسهل الوصول إليها في القوافي مفتوحة ومكسورة ومقيّدة ، ويقل المحيء بها مضمومة لأنها لا تضم إلا إذا كانت من بنية الكلمة ، خلافاً لكاف الإضمار والخطاب . وما يزيدها سهولة في القوافي أن كاف الإضمار ترد في محل نصب فتتصل بالأفعال ، أو في محل جر فتتصل بالأسماء وبحروف المعاني ، ولفرط سهولتها واستعمالها ضميراً شحيث في الأسماع لكثرتها ترددتها ، ولذا مال الشعراء إلى التغلب على هذا الشحوب الطارئ عليهما بازوم حرف آخر قبلها ، والعالب على هذا الحرف أن يكون لاماً لعدوته وقوته . وقد آثر الشاعر الأميركي أن يكون الحرف المترتم قبلها هو ألف الردف ، لما في هذه الألف من امتداد هاو أو عاليٍ يستطيع أن يعيد إلى الكافيّات نغمتها المنشودة كما يتبيّن من قوله في كافية الأولى :

هل تذكرين وداعينا مصافحة
أودعت فيها كريم الأصل يمناك
أو تذكرين بسوادي وجّ وفنتنا
وقد أفضلت علينا الظهر عيناك⁽⁸⁷⁾

لكن نصيب الكاف من فضاء «وحي الحرمان» ظل رغم ذلك قليلاً ، فكل ما نظمه عليها فيه قصيده السابقة وكافية ثانية مطلعها :

قد ساءلتْ من أنت قلتُ أنا الذي
قضيت عمرِي مدنفاً أهواكِ
وأطعْتَ عيني في الغرام وخافقني
أقضى الليالي السود في نجواك⁽⁸⁸⁾

وكل ما شغلته هاتان القصيدين من الفضاء الأفقي (6,6٪) ، وهي نسبة ضئيلة نزلت بها الكافيّات إلى الرتبة الرابعة أي ما قبل الأخيرة . أما الرتبة الأخيرة فقد شغلتها القاف والهاء ،

بمحيء كل واحدة منها في قصيدة واحدة فقط لتشغل (3,3٪) من فضاء الديوان . وتبعد هذه النسبة الضئيلة منسجمة مع الخصائص الصوتية للقاف والهاء ، فالقاف حرف لهوي عكدي فيه جهارة قوية واستعلاء⁽⁸⁹⁾ ، وقلقلة كبيرة تنتجه عن كون الناطق لا يستطيع أن يقف عليه إلا بصوت مصاحب ، لشدة الحقر والضغط . ولاجتماع هذه الخصائص فيه عسرٌ في القوافي ، فقل فيها بالقياس إلى الرويّات المستعذبة والرقيقة . لكن القاف رغم عسرها الشديد تلين عندما يطوعها الشعراء بالمحيء بها مكسورة المجرى ، كما لانت في قول الشاعر القديم :

ارقد هنيأً فلاني دائم الأرق
ولا تشقني وغيري سالياً فشق⁽⁹⁰⁾

وترداد ليونة فتعذب في الأسماع إذا استندت إلى ألف الردف قبلها ، كما عنثت في قول الشاعر الأمير في قافية الوحيدة :

الأقي من عذابك ما ألاقي
وحبك في حنایا القلب باقي
وتسرف في الصدود وفي التجني
وأسرف في التباعي واشتياقي⁽⁹¹⁾

أما الهاء فتعد بمخرجها الحلقى قريبة من عسر الهاء التي تشاركتها في الهمس والرخاوة . ويأتي هذا الحرف رواياً من أصل الكلمة كان أم ضميرًا ، إلا أن الهاء الأصلية قليلة في أواخر الكلمات ، ولذلك غالب في القوافي ما كان منها للإضمار إذا سكن ما قبلها . ورغم العسر الصوتى الذى يلزم مخرج الهاء يستعين الشعراء للتخلص من هذا العسر بالتزام الردف قبلها ، واحتياره من جنس المجرى إذا كان مكسوراً ، أو جعله ياء أو ألفاً إذا كان مفتوحاً ، لما ينشأ عن ذلك من عنوبة لا تخفي على السمع في مثل قول الشاعر الأمير :

كان حلماً يا فؤادي حبها
وخيالاً ما ألاقي من هواها

قبل هذا الشوق والوجود الذي

تركته في فؤادي مقلاتها⁽⁹²⁾

لكن هذه القدرة على تطويق عسر الماء لم تحل دون زهد الشعراء فيها ، فالسهولة التي اقرنـت باستعمالها نتيجةً كونـها ضمـيراً نحوـياً لا يـكلـفـ النـاظـمـ أيـ جـهـدـ فيـ التـذـكـرـ المعـجمـيـ ، جـعـلـتـهمـ لاـ يـكـثـرـونـ منـ المـائـاتـ . ولـعلـ هـذـهـ السـهـولـةـ كـانـتـ السـبـبـ فيـ اـكـفـاءـ الشـاعـرـ الـأـمـيرـ بـهـائـيـةـ وـاحـدـةـ فيـ الـفـضـاءـ الـأـفـقيـ لـديـوـانـهـ الـأـوـلـ .

د - الرويات الجافية المستشقة : والمقصود بجفائها كراحتها في الأذواق عندما ترد في القوافي ، لنبو الأسماع عنها فراراً من حوشيتها وغضظها الذي يصك السمع كالجندل كما قال بعض الشعراء النقاد⁽⁹³⁾ .

ولزهد الشعراء في خثارتها الصوتية الجافية أهملـتـ فيـ الشـعـرـ وهـجـرـتـ إـلـاـ أنـ تـرـدـ فيـ بـعـضـ المنـظـومـاتـ تـكـلـفـاـ ، أوـ تـسـلـلـ إـلـىـ بـعـضـهاـ لـسـقـمـ فيـ طـبـاعـ أـصـحـابـهاـ طـارـيءـ أوـ مـتأـصلـ . وقد عـدـ ابنـ الأـثـيـرـ مـنـ هـذـهـ الـحـرـوفـ الـجـافـيـةـ الثـاءـ وـالـجـيـمـ وـالـخـاءـ وـالـذـالـ وـالـرـايـ وـالـشـاءـ وـالـصـادـ وـالـظـاءـ وـالـغـينـ ، وـسـمـاـهاـ مـقـاتـلـ الـفـصـاحـةـ . ولـجـفـاءـ هـذـهـ الـرـوـيـاتـ فيـ الـأـذـوـاقـ لـاـ نـسـتـغـرـبـ أـنـ يـكـونـ الشـاعـرـ الـأـمـيرـ قـدـ هـجـرـهـاـ مـطـلـقاـ ، فـلـمـ يـفـسـحـ لـهـ مـجـالـاـ لـاـ فـيـ الـفـضـاءـ الـدـيـوـانـ الـأـوـلـ وـلـاـ فـيـ الـفـضـاءـ الـدـيـوـانـ الـثـانـيـ (0%) ، وـلـيـسـ أـدـلـ مـنـ هـذـهـ النـقاـوةـ الـنـغـمـيـةـ عـلـىـ سـلـامـةـ الـطـبـعـ .

ونخلصـ مـنـ هـذـهـ التـبـعـ الإـحـصـائـيـ لنـغـمـ الـقـوـافـيـ فـيـ الـفـضـاءـ الـأـفـقيـ لـدـيـوـانـهـ «ـوـحـيـ الحـرـمانـ» ، إـلـىـ أـنـ العـذـوبـةـ وـالـرـقـةـ هـمـاـ الـلـوـنـ التـنـعـيـميـ الـمـهـيـمـنـ عـلـىـ الـخـرـيطـةـ الـمـوـسـيـقـيـةـ لـرـوـيـاتـ قـوـافـيـهـ ، لأنـهـمـاـ تـشـغـلـانـ فـيـهاـ (80%) مـنـ الـحـيـزـ التـنـعـيـميـ أـيـ (5/4) مـنـ فـضـاءـ الـدـيـوـانـ ، أـمـاـ الـخـمـسـ الـأـخـرـ فـقـدـ شـغـلـتـهـ الـرـوـيـاتـ الـعـسـيـرـةـ بـعـدـ أـنـ طـوـعـهـاـ الشـاعـرـ وـلـيـنـ عـسـرـهـاـ لـتـعـذـبـ ، وـلـمـ يـتـسـلـلـ أـيـ روـيـ جـافـ مستـشـقـلـ إـلـىـ هـذـاـ الـحـيـزـ ، وـفـيـ ذـلـكـ كـلـهـ مـاـ يـدـلـ عـلـىـ أـنـ الطـبـعـ السـلـيمـ كـانـ مـرـجـعـهـ الـجـمـالـيـ فـيـ اـخـتـيـارـ الـروـيـ .

2 - حديث قلب :

ينتميـ هـذـهـ الـدـيـوـانـ إـلـىـ مـرـحـلـةـ ثـانـيـةـ⁽⁹⁴⁾ مـنـ حـيـاةـ الـأـمـيرـ عـبـدـالـلـهـ الـفـيـصـلـ الـشـعـرـيـةـ . ويـبيـنـ مـنـ الـمـقـارـنـةـ الـكـمـيـةـ بـيـنـهـ وـبـيـنـ الـدـيـوـانـ الـأـوـلـ أـنـ عـدـدـ الـقـصـائـدـ فـيـ «ـحـدـيـثـ قـلـبـ» يـقـارـبـ

ضعف قصائد «وحي الحرمان» ، لكن المقارنة بين الخريطتين النغميتين في فضائي الديوانين تكشف عن أن هذا التحول الكمي لم يكن له أي تأثير سلبي في موسيقى الرويات ، وهو ما يؤكد أن الطبع السليم كان المحكم الموثوق به الذي اطمأن إليه الشاعر الأمير وهو يختار قوافيه . فقد ظلت الهيمنة فيها للرويات المستعدبة والحقيقة المستلانة وحدها ، لا بحضور نفس الحروف فحسب ، ولكن بتقوية هذه الهيمنة بإلاغانه الكيفي والكمي لخلق العذوبة والرقه ، باستعمال رويات مطربة جديدة لم ترد في فضاء الديوان الأول والزيادة في وتيرة استعمال بعض ما تقدم منها ، أو بتضييق حقل العسر بالقصان من كم بعضها ، أو تعويض الأسر منها بما هو دونه عسرا . فنسبة الحروف المستعدبة ارتفعت من (33,33٪) إلى (75٪) بمجيئها في 33 قصيدة من الفضاء الأفقي⁽⁹⁵⁾ للديوان الثاني ، ونسبة الحروف الرقيقة والمستلانة ارتفعت من (6,60٪) إلى (9,1٪) بمجيئها في 4 قصائد . أما الرويات العسيرة فقد تراجعت نسبة استعمالها من (20٪) إلى (15,9٪) ، بعد أن أصبحت العذوبة والرقه المستلانة تشغلان متكاملتين (84,1٪) عوض (80٪) في الديوان الأول ل ويمتهما على 37 قصيدة في الثاني . وقد نجم عن هذا الاتساع الكمي الكيفي لخريطة النغم المطربة الملنة للأسماع أن اتجاه وتيرة استعمال الرويات تغير ، فمال نحو الزيادة أو النقصان إلا روين ظلاً مستقررين هنا الحاء والهاء ، كما يتبيّن من الجدول (3) ، ومن الوصف المقترن الآتي للتحولات النغمية في الفضاء الأفقي لحدث قلب .

أ - حقل الرويات القوية المستعدبة : تمسك الشاعر الأمير في فضاء ديوانه الثاني بكل الحروف القوية المستعدبة⁽⁹⁶⁾ التي بني عليها قوافيها في الديوان الأول ، إلا أنه قوى عذوبتها باستعمال الميم التي كان قد أهملها من قبل ، فقد شغل هذا الروي في فضاء الديوان الثاني ما نسبته (18,18٪) بمجيئه في 8 قصائد محلاً الرتبة الثانية . وتعده الميم – مثل النون – من الحروف المذلقة⁽⁹⁷⁾ ، ومن حروف الغنة⁽⁹⁸⁾ . والفارابي⁽⁹⁹⁾ يجعلها مثلها من الحروف التي لا تبشع مسموع النغم لامتدادها معها . ولاشتراكهما في نفس العذوبة استغنى بها الشاعر الأمير عن النون في فضاء ديوانه الأخير ، ولم يخصص للنونيات إلا (4٪) من هذا الفضاء لاكتفائيه ببنيتين فقط ، وكأن طبعه لم يرتاح إلى اجتماع روين متكاففين في عذوبتها في فضاء نغمي واحد ، فخصص كل ديوان بواحد منهمما . لقد وصف بعض الشعراء النقاد الميم

بأنها خفيفة على السنة القائلين⁽¹⁰⁰⁾ ، ولتأصل هذه الخفة فيها عذبت في القوافي مع كل الحركات كما يشهد على ذلك قول الشاعر الأمير في ميمية مفتوحة المجرى :

قلت لي والهوى يرنخ عيني
لـك حنيناً وصبوة وهىاما
أنا لولاك ما عرفت نعيم الـ⁽¹⁰¹⁾
حب إلا تصوراً أو كلاما
وقوله في ميمية ضم مجرها :
أنا والليل ساهران حيارى
شفنا السهد واحتوانا الوجوم
والسكون الرهيب يطوي رؤالنا
بطلام يطوف حيث نهيم⁽¹⁰²⁾

لكن يبدو أن الكسرة تكون أغلب لجرها من غيرها ، ولعل في هذه العدوية الراجحة ما يفسر لزومه المجرى المكسور في باقي ميمياته⁽¹⁰³⁾ ، واستئماره إيقاع الخفيف⁽¹⁰⁴⁾ لزيادة رجحانها كما يتبيّن من قوله في إحداها :

رعشة في الضلوع يا بنت حوا
ء لظاها المحموم يكوي عظامي
لم يثراها في خافقني ضعف جسم
يتلوى من وطأة الأسقام⁽¹⁰⁵⁾

والملاحظ أن المجرى المكسور الذي استعمله الشاعر في الميميات هو نفسه المجرى الذي جعل طبعه يرتاح إلى نغمة الباء في ديوانه الثاني ، بعد أن كان قد جربها⁽¹⁰⁶⁾ مرتين وهو يختتم ديوانه الأول ، فاكتشف قدرة الكسرة على تحويل القوة النغمية فيها إلى عدوية مطربة . فنسبة روい الباء قد ارتفعت من (6,6%) في ديوانه الأول إلى (22,73%) في ديوانه الثاني أي ما يقارب ربع الفضاء ، وذلك بمجيئها في 10 قصائد ، متفردة بالرتبة الأولى دون كل الرويات ، ومتقدمة على كل أنواعها المستعديّة . ولم يكتف الشاعر الأمير

بناء كل هذه البائيات على الكسر إلا واحدة ضم مجريها ، ولكن نجا بها منحى الميميات فجمع في نصف مجموعها بين خفة الكسرة وسهولة إيقاع الخفيف ، مع لزوم الردف في أربع منها⁽¹⁰⁷⁾ ، كما يتضح من مثل قوله في إحداها :

مثلما يشرق الضياء على الأف

ـق وينهل عبر حضر الروابي

وكا تسبح الخمائل في العـ

ـر وتهمي بالطيب مثل السحـ

ـكذا تشرق الأماني بنفسـ

ـ وتهـرـ الأحلـام غـضـ إهـابـ⁽¹⁰⁸⁾

أما بائتها المضمومة فقد اختار لها إيقاع المتقارب المخدوف ، ليكون انسياقه المستحلى مرققاً بعض الترقيق لفخامة التي أضفتها الضمة على الروي . ولنلمس تأثير هذا الانسياب واضحـاً في قوله في مطلعها :

ـأـتـخـلـفـ أـنـكـ لـاـ تـكـذـبـ

ـوـلـاـ يـخـتـوـيـكـ غـداـ مـهـرـبـ⁽¹⁰⁹⁾

لكن فخامة الباء تظل رغم ذلك أقوى من أن تلينها موسيقى المتقارب التلين الكافي ، ولذلك ظلت هذه القصيدة البائية المضمومة الوحيدة في فضائي ديوانه ، أما أحواتها المطلقة فقد كانت كلها من نصيب المجرى المكسور لخفته فيها . وإذا نحن استثنينا هذا التحول الكمي الكيفي في حقل الرويات المستعدبة ، المتمثل في التزايد العالى للبائيات والتراجع الصريح للثنيات ، والظهور الجديد للميميات ، فإن وتيرة الاستعمال ظلت بالنسبة للدلاليات والرأيـات والميمـيات شـبهـ مـسـتـقرـةـ ، لـعـدـهـ ماـ طـرـأـ عـلـىـ عـدـدـهـ مـنـ زـيـادـةـ أوـ نـقـصـانـ طـفـيفـينـ ، كـاـ هوـ بـيـنـ فـيـ الجـدـوـلـ التـوـضـيـحـيـ(3)ـ .

ب - حقل الرويات الرقيقة والمستلانة : وهي الحروف التي تستمد تأثيرها المطرب من خفتها وسهولتها لا من قوتها كما أوضحت من قبل⁽¹¹⁰⁾ . ويتبين من المقارنة بين الحيز النغمي الذي تشغله هذه الحروف في «وحـيـ الـحـرـمـانـ» وبين نظيره في «ـحـدـيـثـ قـلـبـ» أن

نسبة استعمالها ارتفعت من (6,67٪) في الأول إلى (9,1٪) في الثاني ، وهو تزايد يدل على أن الشاعر الأمير حريص على تقوية فاعلية الإطراب وترسيخها في قوافي ديوانه الثاني ، من خلال التغيير الكمي والكيفي الموسّع لحقل الرقة والليونة فيها . فنسبة العين ارتفعت من (3,3٪) إلى (4,5٪) بورودها في قصيدين⁽¹¹¹⁾ ، والفاء التي ظهرت في الأول قد اختفت لتأرجحها⁽¹¹²⁾ بين الرقة والضعف ، فنزلت نسبتها من (3,3٪) في «وحي الحرمان» إلى (0٪) في «حديث قلب» . وقد جدّت التاء فيه لتشغل في فضائه (2,27٪) بعد أن كان فضاء الديوان الأول قد خلا منها مطلقاً (0٪) . والتاء حرف مهموس مثل الماء ، لكن فيها شدة تجعلها أقوى منها في السمع ، ولهذا خفيت الماء فأشبّهت حروف المد في ورودها وصلا ، بينما لم تستعمل التاء إلا رواياً ، وإن كان بعض الدارسين قد رأوا أن بعض الشعراء التزموا قبلها راء أو لاما لتفويتها ، فظّلوا أنها تكون وصلا مثل الماء ، واحتجوا بأنها «تجيء للتأنيث مثلها ، وتكون اسمًا كـ تكون الماء اسمًا ، وتزاد كـ تزداد الماء»⁽¹¹³⁾ ، ويأن الماء⁽¹¹⁴⁾ تقلب تاء في درج الكلام . وتبدو التائيات في الشعر العربي قليلة بالقياس إلى مابني على الروايات الذلل ، لكن قلتها النسبية هذه لا تنفي كونها من أذب ما قيل في هذا الشعر ، خصوصاً ما ورد منها مكسورةً كائني الشنفري ودبعل . وقد اهتدى طبع الشاعر الأمير إلى هذه العذوبة فجمعها إلى حفة الوزن المثنيت - أي الخفيف - في قوله :

حديبي يا يكر حبي عن الأمد
س فإني أرتاح للذكريات
واحمليني على جوانح حلم
بشرق الوجه رائع القسمات⁽¹¹⁵⁾

لكن سهولة التاء التي جعلتها توصف بأنها لا تعجز عن الإيّاه⁽¹¹⁶⁾ لورودها للتأنيث في الفعل الماضي والجمع ، كانت السبب في تقليل الشعراء منها رغم رقتها المستحبة . ولعل هذا الاستسهال كان وراء اكتفاء الشاعر الأمير بتائية وحيدة لم يجعل لها أختاً في فضائي ديوانيه⁽¹¹⁷⁾ .

مثل : «ناهيا» ، فإذا جردت منها ضعفت فافتقرت إلى التشديد لتقوى وتتخلص من لينها المفرط . لكن استعمالها مشددة لا يخلو من مزالق فنية ، لتأثير حركة المجرى في مسموها مشددة . فالضم في مثل «الندي» يميل بها نحو القوة المفرطة ، والكسر في مثل «الشهي» يجعلها عسيرة ، بينما يمنحها المجرى المفتوح رقة لا تسأمها الأسماع ، ولذلك أنت جلاليات في الشعر العربي مفتوحة لما يحدّه فيها الفتح من تأثير مطرب . ولتنقية هذا التأثير في فضاء ديوانه الثاني جمع الشاعر الأمير في يائمه الوحيدة بين التشديد والجرى المفتوح وانسياب الرمل ، فأكسّبها رقة وخفّة تناسب بها القوافي على لسان كل من ينشد قوله فيها :

يا حبيب العمر هل مات الموى
في حنایانا وقد شئنا حبّا
أم هي الآمال تمشي لفة
خلف حبّ كان بالأمس نديا⁽¹²¹⁾

وتظل الياء متفردة دون اختيّها بهذه القابلية للتلون النغمي والانتقال من حقل الليونة المستضعة إلى حقل الرقة المستحبة . وخلافاً لها تلاميذ الليونة المستضعة الألف لتعذر تحريكها ، والواو حال سكونها ، فإذا حرّكت عسرت . ولذلك قلنا في قوافي الشعر العربي وأهمّهما الشاعر الأمير⁽¹²²⁾ كما هو مبين في الجدول (3) .

ج - حقل الرويات العسيرة : يبيّن من تتبع التحوّلات الكمية والكيفية في روایات الحقلين السابقيين أن حيز العذوبة والرقة والليونة اتسع وتمامٍ في فضاء الديوان الثاني . ولم يكن توسيع حيزها سبيل الطبع الوحيد إلى تغليبيها ، لأن تضييق حقل الرويات العسيرة⁽¹²³⁾

كان سبلاً ثانياً إلى تمكينها من الميمنة شبه الكلية على الخريطة النغمية «الحديث قلب» . فرغم مجيء الحاء في فضائه الأفقي في قصيدين⁽¹²⁴⁾ مكافتين لحائطي ديوانه الأول ، نزلت نسبتهما من (6,6٪) إلى (4,5٪) لتحتل الرتبة السادسة عوض الرتبة الرابعة في الأول . ومثل الحاء الحاء التي نزلت من (3,3٪) في الأول إلى (2,2٪) في الثاني ، رغم أنهما اقتسموا هائطييه بالتساوي كما يبين من الجدول (3) . أما الكاف فقد نقص عددها بمجيئها في قصيدة واحدة⁽¹²⁵⁾ ، فنزلت نسبتها من (6,6٪) إلى (2,2٪) لتحتل بها الرتبة السابعة والأخيرة . وخلافاً لأخواتها اختفت القاف من فضاء «حديث قلب» ، فنزلت من (3,3٪) إلى (0٪) . ولم يسمح طبع الشاعر لأي حرف عسير جديد بأن يتسلل إلى القوافي في فضاء ديوانه الثاني ، إلا الممزة التي جدت فيه منتقلة من النسبة المعروفة في الديوان الأول (0٪) إلى (6,8٪) بمجيئها في ثلاثة قصائد . والممزة حرف هجين⁽¹²⁶⁾ اختلف العلماء فيه ، فأطلقه بعضهم بحروف اللين ، وأطلقه بعضهم الآخر بالحروف الحلقية⁽¹²⁷⁾ . وتعود هجنة الممزة إلى أنها «تبدل العين وتجعل بين بين ، وتكون حرف لين ، وتارة مثل الصامت الرصين ، فهي لا تثبت على طريقة ولا تدرك لها صورة في الحقيقة»⁽¹²⁸⁾ ، ولا يشار إليها أي حرف آخر في هذه الخاصية الصوتية التي تسمح للشاعر بالجمع بين الصامت والصائب في قوافي نفس القصيدة⁽¹²⁹⁾ . وأكثر ما تستعمل الممزة في القوافي مدودة لخفتها النسبية في السمع بالقياس إلى الصور الأخرى للهمزيات ، وتزداد هذه الخفة تمكناً من الهمزيات عندما يجمع الشعراً فيها بين المجرى المكسور وإيقاع الح悱 كـ جمعهما الشاعر الأمير في قوله :

يا بعيد المثال ليتك تدرى

بعض ما بي من لوعة وعاء

لترى كيف أنتي بضلوعي

نار وجد تمور في أحشائي⁽¹³⁰⁾

وقوله :

يا أليف الشهاد إن شفني السهر

سد وجافى عيني طيف الغفاء

يا سميري اليقطان إن جن ليلي
 وتبست وحدتي وعيائي⁽¹³¹⁾

لكن الممزة لعسرها المتواصل وهجتها تظل طريقاً نعمياً غير مأمون⁽¹³²⁾ ، وهذا تحامي
 الشعراء مزقالتها فقلت في دواوينهم ، وتحامها الشاعر الأمير في فضاء الديوان الثاني فلم
 يضف إلى همزياته الثلاث همية رابعة ، رغم أن طبعه استطاع تطبيعها بالجري المكسور
 والوزن الخيث .

د - حقل الرويات الجافية : وهي المجموعة التي وسمت بمقاتل الفصاحة⁽¹³³⁾ كا
 أوضحت . وقد عجزت هذه الحروف عن أن تجد لها مكاناً في فضاءي ديوانيه الفصيحين ،
 لأن طبعه السليم حال دون تسللها إليهما ، فظللت نسبتها فيهما معدومة (٪0) .

إن البناء الصوتي للقوافي في فضاءي «وحي الحرمان» و«حديث قلب» مرآة نغمية ،
 عكس ذوق الشاعر الأمير وطبعه السليم من خلاها قدرة عالية على توجيه الفاعلية التغيمية
 لروياته نحو الإطراب ، بانتقاء الحروف التي تكسب القوافي العذوبة أو الرقة اللتين تتزند لهما
 الأسماع ، وتحامي الحروف التي تسيء بجفائها أو بعضها المفرط إلى جمالية التغيم . لكن
 ارتباط هذا البناء بالخصائص الصوتية المحبوبة أو المكرورة لهذه الحروف أو تلك ، لم يجعل دون
 إحساسه بالفاعلية التغيمية اللطيفة للمجاري ، وبقدرتها الخفية – إذا أحسن استعمالها –
 على تقوية خصيصة الإطراب في الرويات المستعنة والحقيقة المستلانة ، وإكساب العسيرة ما
 تفتقر إليه من رقة ولبونة ، أو على ترسيخ خصيصة العسر في الحروف النافرة ، وإضعاف
 الرويات العذبة الرقيقة إذا أساء استعمالها . والحكم في حسن استعمال السكون والحركات
 في القوافي يكون للطبع ، فكما توجه الطياع السليمة الشعراء نحو السكون أو الحركة ،
 توجههم نحو هذه الحركة أو تلك ، لأنهم «إذا اتفق لهم أن يجيئوا بالحرف وحركته ضمة أو
 غيرها ، فقلما يستوعبون مجده على كل الحركات ، وإن استعملوه في حال الحركة جاز أن
 يلغوه من حال الإسكان . مثل ذلك أن أبا الطيب استعمل الممزة المضمومة والمكسورة ولم
 يستعمل المفتوحة ولا الساكنة ، واستعمل السين المكسورة دون المفتوحة والمضمومة
 والساكنة . وكذلك جرى أمر الشعراء المتقدمين والحدثين ، يتبعون الخاطر كأنه هادي

الركبان ، أينما سلك فهم له تابعون»⁽¹³⁴⁾ . ويوضح من رسم خريطة الإطلاق والتقييد في قوافي الفضاء الأفقي في «وحي الحرمان» ونظيره في «حديث قلب» ، أن الشاعر احتمم إلى طبعه في بناء مجاري الرويات فاهتدى إلى أن الكسرة هي الأنسب لقوافيه . فقد شغلت المجاري المكسورة في فضاء الديوان الأول ما نسبته (60٪) بمجيئها في 18 قصيدة ، بينما لم تشغل المجاري المضمومة فيه إلا (3.3٪) لمجيئها في قصيدة واحدة فقط . وكان حظ الفتاحة أكثر من الضمة لمجيئها في 6 قصائد شغلت بها من الفضاء الأفقي ما نسبته (20٪) . أما التقييد فقد لرمي الشاعر الأمير في 5 قصائد صار بها للسكون ما نسبته (16,6٪) ، وهي نسبة قليلة إذا قيست بنسبة القصائد المطلقة الخمس والعشرين التي شغلت مجتمعةً (83,4٪) كا هو واضح في الجدول (1) . ولم يختلف توزيع حركات المجاري في فضاء ديوانه الثاني عن نظيره في الأول ، بل إن وتيرة استعمال الكسرة زادت ارتفاعاً لتوؤكد أن المجرى المكسور هو أحب المجاري إلى طبع الشاعر الأمير ، فقد شغل هذا المجرى فيها ما نسبته (19٪) بمجيئه في 30 قصيدة . وخلافاً لما تقدم ارتفعت نسبة المضمومات فيه إلى (13,6٪) بمجيئها في 6 قصائد ، بينما تراجعت وتيرة استعمال الفتح والسكون لنزول نسبة كل واحد منها فيه إلى (9,1٪) بمجيئه في 4 قصائد فقط . وإذا كانت هيمنة المجرى المكسور على قوافيه يفسرها ولع طبعه برقة الكسرة ، فإن زهده في المقيدات – كغيره من الشعراء المتذوقين – يعود إلى الليونة التي يحدّثها في القوافي إذ «كان التقييد ينقص به التأييد»⁽¹³⁵⁾ ، وهذا يغلب تسكين الروي في القوافي التي يؤدي إطلاقها إلى اختلاف الحركات الإعرابية أو إلى كسر الوزن ، فإن لم يُحوج الشاعر إليه ، فإطلاق يكون أجود للشعر ، لأن الحركة «قوة الحرف وحياته»⁽¹³⁶⁾ . ولذلك شغلت القوافي المطلقة في فضاء الديوان الثاني (90,9٪) ، بينما كان نصيب المقيدة منه (9,1٪) فقط .

ثانياً - فضاء القصيدة :

والمراد به – كما أوضحت – الحيز الشعري الذي تحول فيه رويات القوافي من التنوع والتجدد بتتنوع القصائد المتلاحقة في الديوان ، إلى التنوع والتجدد – خلافاً للمأثور – داخل القصيدة الواحدة نفسها ، لتجعل منها ديواناً صغيراً ، وتجعل من كل مجموعة

موحدة القوافي من أبياتها أو أشطرها قصيدة أو مقطوعة قصيرة فيه . وتشغل القوافي المتتجددة داخل فضاء نفس القصيدة (23,1٪) من ديوانه الأول «وحى الحرمان» بتنوعها في 9 قصائد ، وترتفع هذه النسبة في ديوانه الثاني «حديث قلب» فتلغ (36,24٪) بتنوعها في 25 قصيدة ، وهو تزايد صريح يفيد أن الشاعر الأمير وجد في هذا النوع من التشكيل الصوتي التلون طريقاً مختصراً ، ومسلكاً خصباً إلى إغناء المسنون النغمي لقوافيه وتوسيع حيزه ، دون أن يكون ذلك مقتنناً بالضرورة بكثرة القصائد أو تعدد الدواوين ، لأن القصيدة الواحدة بقابليتها لاستيعاب عدة قوافي متباينة الأبنية تحمل مجل الديوان والقصائد المتعددة . وقد نجم عن هذا المسار الذي سارت فيه قوافي الشاعر الأمير في رحلتها التنぎمية المتعددة ، أن بناءها الفني لم يعد مرتبطاً بقافية أول بيت في القصيدة وتابعاً لها وحدها ، ولكنه استقلَّ عن سلطتها الأحادية فأصبح مشركاً بينها وبين كل القوافي اللاحقة التي صار لها حق تقاسمه وإعادة تشكيله ، بحكم اتسابها إلى نفس القصيدة التي ترد فيها قافية البيت الأول . ولذلك تقتضي معرفة طبيعة البناء الصوتي والبناءين الكمي النغمي والكمي الإيقاعي في فضاء هذه «القصائد / الدواوين» استقصاء أنماط كل الأبنية الفنية المتنوعة بتنوّع القوافي وتتجددتها داخل نفس الفضاء ، أي داخل القصيدة الواحدة⁽¹³⁷⁾ .

I - تشكيل القوافي في الفضاء العمودي :

لم يكن تحول الشاعر الأمير إلى رحابة القوافي المتنوعة في بعض قصائده تخلياً عن الأسلوب المألوف في التقافية ، أي القافية الموحدة داخل كل قصيدة ، لأن هذا الأسلوب هو الغالب في ديوانيه الفصيحين ، وإنما كان ذلك نوعاً من الاستكشاف النغمي الباحث عن أساليب مرتنة مفتوحة ومتتجددة للتقافية ، تمكن الشاعرية من استئثار الفاعلية التنغيمية بعدد وفير من التلوينات الصوتية والنغمية والإيقاعية للقافية في حيز ثابت متناهٍ ، لا يحوج الشاعر إلى البدء في نظم قصيدة جديدة كلما مال طبعه أثناء النظم إلى تغيير القافية وأبيتها . ولمزونة هذه الأساليب في ديواني الشاعر الأمير تبدو أشكال القوافي المتجددة في فضاءات «القصائد / الدواوين» كثيرة ومتباينة ، لكن تتبع هذه الأشكال واحداً واحداً يكشف عن نسقيات هيكلية ومرجعيات تشكيلية متناهية ، يمكن أن ترد إليها كل التلوينات التي استئثرها

الشاعر الأمير ليرسم لقوافيه خريطة نغمية ثانية ، دون أن يفترط في الخريطة الأولى المألوفة . فالتدريج من التلوين البسيط للقوافي في الفضاء العمودي لبعض القصائد / الدواوين ، إلى التلوينات المتداخلة في بعضها الآخر ، يجعلنا أمام سلم تشكيلي تتكامل فيه الأنماط الهيكيلية / التنغيمية الآتية :

١ - التلوين النغمي الخفي :

وهو ضرب من التشكيل آخر فيه الشاعر الأمير الاحتفاظ بنفس الروي ، والاكتفاء بتنوع نغم القوافي تنويعاً محشماً من خلال تغيير حركة المجرى والجمع بين التجريد والردف ، وبين الردف بالألف والردف بالواو والباء ، ليصبح فضاء القصيدة مكوناً من هيكل تنغيمي ثلاثي ، يستهلّ مقطعاً الأول بيت من الرمل المجزوه ، ذي قافية بائية مكسورة المجرى ومردوفة بالياء أو الواو . ثم يتغيّر البناء الكمي الغمي بعد ٨ أبيات ، ليعلن بدء مقطع ثانٍ يستهلّه بيت من نفس الوزن ، مبني على نفس الروي ونفس المجرى المكسور ، لكن القافية تجرد فيه من الردف ، وبعد ٨ أبيات أخرى يتغيّر الوجه الثاني للبناء الصوتي أي المجرى فيصبح مفتوحاً ، ويعود الردف إلى الظهور لكنه يصبح ألفاً ، فيكون ذلك إعلاناً بدء مقطع ثالث من ٧ أبيات من نفس الوزن ، تستمر على نفس القافية إلى آخر القصيدة كما يتبيّن من الأمثلة الآتية التي يقول فيها الشاعر الأمير⁽¹³⁸⁾ :

فضاء القصيدة		
المقطع	البيت الأول فيه	القافية
الأول (٨ ب)	يا حبيبي آذنت شمس هوانا بالغيب	بائية مكسورة مردوفة بالياء أو الواو
الثاني (٨ ب)	لا تلمني أيها الغادر أن أغلقت قلبي	بائية مكسورة مجردة من الردف
الثالث (٧ ب)	لا تقل أين عشايانا وقد كانت عذابا	بائية مفتوحة مردوفة بالألف

ويتبين من تتبع آليات التلوين النغمي التي اختارها في هذا النمط أنه تمسك بالوجه المهيمن في البناء الصوتي ، من خلال احتفاظه بنفس الروي – أي الباء – لجعله هو البؤرة النغمية في القصيدة ، وأنه جعل الوجه الخفي في هذا البناء – أي المجرى – مع البناء الكمي

النغمي المتنوع بالردد والتجريد سبيلاً إلى تحقيق هذا التلوين الخفي ، كما يتضح من البيان الآتي :

المقطع الأول	المقطع الثاني	المقطع الثالث	القصيدة
روي الباء + مجرى مكسور + مكسور - الردف (تجريد) ردف بائي	روي ثابت (باء) + مجرى مفتوح + الردف بالألف	روي ثابت (باء) + مجرى	

وقد استطاع بهذا التلوين الخفي أن يجعل القوافي تبدو متجانسة ومتباينة في آن واحد ، فنبات الروي يوهم السامع بأنها موحدة ، وتغير المجرى والردف بشعره بأنها متنوعة . والملاحظ أن الشاعر الأمير لم يجرِب هذا النمط إلا من منتصف ديوانه الثاني «حديث قلب» ، وهو ما ينبيء بأنه اهتم بطبعه الشعري الرقيق – بعد تجربة التلوينات النغمية المعقّدة⁽¹³⁹⁾ – إلى أن التشكيل المتنوع للقوافي داخل فضاء القصيدة الواحدة ، لا يتأتى بتغيير الأبنية الصوتية من خلال تغيير حرف الروي فحسب ، ولكنه يتأتى أيضاً – وإن ظل الروي واحداً – بتغيير المجاري ، وتغيير البناء الكمي النغمي باستثمار الإمكانيات التنغيمية التي يتيحها الردف والتأسيس والتجريد ، لكن تجربة هذا النمط يظل مرتبطة بالقصيدة السابقة وحدها .

2 - النمط التسيطي البسيط :

وهو تشكيل أفقى يقوم على ثنائية نغمية تتقاسم فيها الصدور والأعجاز فضاء القصيدة ، فيكون لصدر البيت قافية ولعجزه قافية أخرى . ولا يكون لتراث الأبيات عمودياً في فضاء القصيدة أي تأثير على هذا التشكيل ، لأن قوافي الصدور تكون كلها موحدة ، وقوافي الأعجاز تأتي كلها على نفس الصورة الصوتية التي قُفي بها أول بيت من القصيدة ، كما يتبيّن من قول الشاعر الأمير في قصيدة كاملية ضمنها ديوانه الأول :

هددت حبي في المهد
ووادته قبل الفطام

مِيعَادُه يَوْمُ الْمَعَادِ
 يَوْمٌ تَعْدَ بِهِ الْعَظَامُ
 أَمْلَأُ أَضَاءَ بِهِ الْفَوَادُ
 لَا خَبَا سَادَ الظَّلَامُ
 الشَّوْقُ عِنْدِي فِي اِرْدِيادُ
 وَعَلَى الْمَوْى مِنِي السَّلَامُ⁽¹⁴⁰⁾

وقد استمرت هذه التقافية الشائبة حتى البيت الثامن آخر أبيات القصيدة⁽¹⁴¹⁾ ، وهو ما يدل على أن هذا الفن مستقل بهيكنته الممتدة عمّا عده بعض الدارسين⁽¹⁴²⁾ تربيعاً «لأن التربيع يأتي في بيتهن من أربعة أشطر يختص فيها الصدران بقافية والعجزان بأخرى ، وكثرة الأبيات في قصيدة الشاعر الأمير السابقة تدل على أن عدد الصدور والأعجاز ليس له أية دلالة نغمية في هذا النمط . ويبدو أن هذا النوع من التشكيل الغملي للقوافي - رغم ندرته - قديم في الشعر العربي الفصيح ، فقد ثرث على بيتهن من القرن الخامس الهجري نقلهما الخوبي من ديوان أبي العلاء الثالث «جامع الأوزان» ، وفيهما يقول شاعر المرة :

مَا لِلْغَرَابِ لَا يَزَالْ سَاقِطًا
 وَلِيسَ فِي مَسْقَطِهِ بِنَاعِبٍ
 أَقَامَ عَشْرًا مَا أَرَاهُ مَاقِطًا
 وَسْتَرَ الْأَرْضَ عَنِ الطَّوَالِبِ⁽¹⁴³⁾

ولم يتيسر لي العثور على مثال آخر قديم ، وهو ما ينبيء بأن هذا النمط عزيز نادر في الشعر الفصيح⁽¹⁴⁴⁾ . أما في الشعر البطني فقد اعتناد الشعرا على هذا النوع من التقافية كما يتبين من قول الشاعر الأمير نفسه في قصيدة نبطية له :

مَا يَفِيدُ السَّفَرُ يَا شَايَرَ بِالسَّفَرِ
 مَا يَداوِي صَوَابِي رُوحَتِي لِلطَّبِيبِ
 هِيَ حَيَاتِي بِجَسْمِي بَيْنَكُمْ يَا شَرِ
 هَكَيْلَ مَاشِي وَالرُّوحُ عَنْكُمْ غَرِيبٌ⁽¹⁴⁵⁾

والواضح من الرجوع إلى غير قليل من الدواوين البطية ، ومن استقصاء أبنية القوافي في ديوانه النبطي «مشاعري» ، أن هذا الأسلوب هو الغالب في الشعر النبطي . فمن بين 159 قصيدة نبطية يتكون منها هذا الديوان وردت 11 منها على أسلوب القصيدة الفصيحة الموحدة قوافيها ، وقصيدة واحدة على الأسلوب التسميطي ، أما ما سواها من القصائد – أي 147 ق – فقد وردت كلها مبنية على قوافيٍ موحدة في الصدور ، وعلى قوافيٍ أخرى غيرها موحدة في الأعجاز . ولأطراط هذا النوع من التقافية في أشعاره النبطية آثرت تسمية ما ورد على أسلوبها في شعره الفصيح بالنمط التسمطي البسيط ، لاشتهار الأشعار النبطية بذلك لا تكونها أصلًا له ، فيبيتاً أبي العلاء السابقين يدلان على أنه أسلوب قديم وفصيح في التقافية .

3 - النمط التسمطي المركب :

وهو نمط شبيه بالنمط السابق من حيث اختصاص الصدور بقوافيها الموحدة ، وانخصاص الأعجاز بقوافيٍ أخرى موحدة ، إلا أن ما يميزه من سابقه أن القصيدة فيه تقسم إلى مقاطع متعددة ، يعلن كل مقطع جديد منها عن ميلاد ثنائية جديدة في التقافية ، ثنائية تنفرد فيها قوافي صدور المقطع بقوافيٍ موحدة خاصة بها ، ومخالفة لقافية العجز وقوافي صدور المقاطع الأخرى⁽¹⁴⁶⁾ ، وتكون فيها قوافيٍ أتعجاز المقطع موحدة ، ومخالفة لقوافي الصدر وقوافيٍ أتعجاز باقي المقاطع ، كما يتضح من قول الشاعر الأمير في قصيدة من 10 مقاطع ، كل مقطع فيها مكون من ثلاثة أبيات متّبطة ، أي لصدرها قوافيها الموحدة ، ولأتعجازها قوافيٍ أخرى موحدة :

أهديتها زهرة يانعة
لكن روحي ذلت بعد حين
كأنها أنسودة ماتعة
ولي صداتها في ازدحام السنين
واحسرتا للحكمة الرائعة
أحظى بها في كل معنى حزين

* * *

يصوّح الزهر ويقى شداه
 ذكرى شباب ربي ناضر
 وينقضى العمر إلى متهاه
 سوى حديث في فم السامر
 ويشتكى الجازع مما دهاه
 من طعنات الزمن الغادر⁽¹⁴⁷⁾

ويستمر هذا التلوين النغمي الثنائي والمقطعي إلى أن تنتهي القصيدة بنهاية المقطع العاشر . وقد تكرر نفس النمط التبيطي المركب في قصيدة أخرى متعددة المقاطع ، إلا أن الشاعر أكفى فيها بستة مقاطع فقط ، بينما ارتفع عدد الأبيات إلى أربعة في كل مقطع . وفي هذه المفارقة العددية ما يدل على أن المقاالت والأبيات ليس له أية دلالة فنية في آيات التقافية التبيطية ، وإن كان تساوي المقاطع من حيث عدد الأبيات ينبيء بأن الشاعر يؤثر لهذا النمط أن يبني على التنااسب الكمي بين عدد القوافي . أما حقيقة التبيط المركب نفسها فنكمن في المخالفة الأفقية بين قوافي الصدور وقوافي الأعجاز ، ثم المخالفة العمودية بين قوافي كل مقطع وقوافي أي مقطع آخر في القصيدة ، كما يتبيّن من الوصف التقريري لتشكيل القوافي في قصيدهته (سأفني ويفني هواي)⁽¹⁴⁸⁾ :

فضاء القصيدة = 6 مقاطع من 4 أبيات				
المقطع	صدره الأول	الكافية	عجزه الأول	الكافية
الأول	أنذك أيام كان المسوى	ألف مقصورة	يسهد عينيك حتى الصباح	حاء مقيدة
الثاني	أنذك يوم التقينا على	لام مفتوحة	طريق الغرام بظل الوفاء	هزة مقيدة
الثالث	يقيني بآنك لم تنسها	سين	ليلي الديام الحنون الطروب	باء مقيدة
الرابع	غريبٌ على جفاك الجديد	دال مقيدة	وعهدكَ ما زالَ في مسمعي	عين مكسورة
الخامس	حبسيَّ المُحْ في ناظريك	كاف مقيدة	فتوراً تمنيتُ أن لا يكون	نون مقيدة
السادس	حبسيِّ أشكُّ بآنَ المُسلاَل	لام مقيدة	قديرٌ على العيش في قلينا	نون مفتوحة

4 - النمط الرباعي :

وهو نمط يقوم على هيكلة القصيدة هيكلة تصبح بها مقصومة حسب قوافيها إلى مقاطع متعددة ، ويكون كل مقطع منها مكوناً من بيتين ، أي من أربعة⁽¹⁴⁹⁾ أشطر أو أنصاف يشارك الصدر الأول فيها العجزين في نفس القافية . ويطرد هذا الاشتراك يكون في القافية بين صدر البيت الأول والعجزين في المقطع الجديد ، لكن الاشتراك يكون في قافية جديدة ، وهكذا إلى آخر مقاطع القصيدة كما يتبيّن من قول الأمير الشاعر في مقاطع قصيده طلائع خريف⁽¹⁵⁰⁾ :

فضاء القصيدة = 4 مقاطع من 4 أنصاف	
بٌْ بٌْ ٠	الشعر يوحه الشبابُ و خياله الراهي العجابُ من لي به وقد افقدَت لذائذِي عهدِ الشبابُ
غٌْ غٌْ ٠	الشعر يوحه الربيعُ و جماله الترف البديعُ من لي به ويد الخريفُ تذوي أزاهير الربيعُ
ذٌْ ذٌْ ٠	الشعر هرات الفوادُ للوصل أو خوف البعادُ ودعنه لما رأيَتْ فواده ليس الجمادُ
لٌْ لٌْ ٠	الشعر يبعثه الخيالُ إن عرَّ في الدنيا منالُ من لي به وقد افقدَتْ دني الحقيقة والخيالُ

ويبدو من القصائد الثلاث التي جاءت على هذا النمط في التقافية أن عدد المقاطع ليس له تناهٍ كمّيٌّ محدد ، فالقصيدة السابقة بنيت من أربعة مقاطع ، وقصيده (كيف الخلاص)⁽¹⁵¹⁾ بنيت من خمسة مقاطع ، بينما بلغت المقاطع في قصيده الثالثة (إلى ابتي سلطانة) ثمانية مقاطع ناغمت قافية الراء المفتوحة في أولها الراء المكسورة في آخرها ، كما يتجلّى من قوله فيها⁽¹⁵²⁾ :

فضاء القصيدة = 8 مقاطع من أربعة أنصاف		
رَهْ .. رَهْ .. 0	يا زهرة لي نضيره .. ونجمة لي منيرة أضئت بالنور عمري .. أيابسة لي صغيرة	المقطع الأول
ري .. رى 0 .. رى	على مهاد وثير .. نامي بطرف قرير ترعاك يا بعض نفسى .. عين إله القدير	المقطع الثامن (الأخير)

5 - نمط الثنائية النغمية العمودية :

وهو نمط يبني - مثل النمط التنبيطي البسيط ⁽¹⁵³⁾ - على ثنائية نغمية يستثمر فيها الشاعر داخل نفس القصيدة قافيةين مختلفتين ، لكنه يخالفه في وجهة القافية المثلثة . ففي النمط التنبيطي البسيط تكون وجاهة التقافية المتنوعة أفقية لمجيئها في الصدر والعجز كما تبين ، أما نمط الثنائية العمودية فيقوم على مجيء القوافي في آخر الأعجذار فقط ، وعلى تقاسها الفضاء العمودي لنفس القصيدة تقاسماً متعدلاً تفرد فيه القافية بالنصف الأول منها ، ثم تأتي القافية الجديدة لتتفرد بالنصف الثاني الباقى ، دون أن يتفاوت النصفان في عدد الأبيات ، كما تبين من قصيدهه (قل للفدايين) ⁽¹⁵⁴⁾ التي شغل فيها روى الباء 15 بيتاً ، ثم جاء روى المهزة ليشغل الأبيات الخمسة عشر الباقية . ولتقريب صورة المزاوجة النغمية فيها نقطع منها قوله في البيت الأول والبيت الأخير من النصف الأول مع البيتين الموالين له ، أي البيتين الأولين من النصف الثاني ، ثم البيت الأخير منه ⁽¹⁵⁵⁾ :

فضاء القصيدة = هيكل من مقاطعين ، كل مقطع 15 بيتاً		
هيكل القصيدة	بعض الأبيات	قافية الأعجذار
النصف الأول	قل للفدايين قد آذنت .. شمس العدا بعد الفدا بالغياب .. طاب الفدا هذا الجهاد الذي .. نبني به فوق المعالي قباب	بائبة مقيدة مردوفة بالألف
النصف الثاني	يا قدس بعد اليوم لا تجزعي .. واستبشرى بعد النوى باللقاء .. فلم يعد أمرك ملك الأللى .. طالوا على هامك مجد العلاء (إلى قوله في آخرها)	هزيمة مقيدة مردوفة بالألف
الأخير	ليل الأسى وَلَى بلا رجعة .. فاستقبل يا قدس فجر الضياء	

6 – نمط المطالع المصرّعة :

ويختلف عن النمط السابق ذي البيتين بتنوعه الأبيات في مقاطعه التي تأتي بالتساوي ثلاثة ورباعية . . . وثمانية . . . ، كما يختلف عن النمط التبطي بمجيء القوافي في أواخر الأعجاز فقط ، بينما تكون الصدور في النمط التبطي أيضاً مفافة وإن خالفت الأعجاز في القافية . وبshireه النمط المصرّع القصيدة التقليدية في كون البيت الأول فيه يأتي مصرعاً ، وكأن الصدر فقي ليكون إباء مبكراً بقافية البيت الثاني وما بعده يوحى بأنها ستظل موحدة العربية المصرّعة . فمجيء نفس القافية في البيت الثاني وما بعده يوحى بأنها ستظل موحدة إلى آخر القصيدة ، لكن الشاعر الأمير لا يلبث بعد عدد من الأبيات أن يتحول إلى قافية جديدة ، ليعلن عن ميلاد مقطع تغيمسي جديد تستمر قافية الموحدة أياً ، ثم يخرج إلى مقطع آخر ذي قافية متجددة ، وهكذا . . . كما يتبيّن من قول الشاعر الأمير في قصيده (غمدي ويومي وأمسى) ⁽¹⁵⁶⁾ :

فتحاء القصيدة = 5 مقاطع من أربعة أبيات		
القافية	بعض الأبيات	المقاطع
سميه ه فيه ٠ ٠ سوبه	لا تسوحي برسنا واتكمبه ه عل يوماً نعود للوصل فيه جينا لا تزيله غفوة الوجه ه د وبعض الصدود لا بطوبه	مطلع المقطع الأول
يات ٠ ٠ مات	اذكري الأمس بالرضا رب أمس ه عاد حيا على صدى الذكريات أنت معنayı كلما هزني الشو ه ق لبوح الوجدان في كلمائي	المقطع الثاني
بيب ٠	أسمعني ما شئت يا بكر حبي ه ليس أشهى من هينمات الحبيب	بداية المقطع 3
قاد ٠	جددي عهد جنا وتنامي ه ما يشوب الصدود من أحقاد	بداية الرابع
سنان ٠	لا تظني أني نسيت الليالي ه مقرمات يشهدن صفو هانا	بداية الخامس

7 – نمط المقاطع المصففة والمداخلة :

وهما نمطان يشبهان النمط السابق في مجيء القوافي في الأعجاز وتنوعها بتنوع المقاطع ، وفي تساوي عدد الأبيات المكونة لكل مقطع ، يختلفان عنه في كون أول بيت في القصيدة

يأتي غير مصرع . إلا أنهم رغم اشتراكهما في الخلو من التصرير يتمايزان من حيث الامتداد الإيقاعي للبيت فيكون أحدهما منصف الآيات ، بينما يكون الآخر مُداخِلَها كما يتضح من التفريع الآتي :

أ - النمط المنصف : والمقصود به ما كان البيت غير المصراع فيه منصفاً، أي مقسمًا إلى صدر مستقل بنهايته المعجمية ، وعجز مستقل ببدايته المعجمية . وهي خصيصة إيقاعية تستفيد منها القافية ، لأن وقوف المنشد على نهاية الصدر غير المقفى يجعل السمع يتضوّف إلى نهاية البيت ، ليكتشف الهوية اللغوية للقصيدة التي ستتصبح هوية المقطع الأول فقط كما أوضحت ، فيلتذبذب نسخة الاكتشاف . ويبدو أن طبع الشاعر الأمير أصبح يرتاح كثيراً إلى هذا النوع من البناء في المرحلة الشعرية الثانية ، فقد شغل النمط المنصف من مجموع القصائد الموعنة القوافي في ديوانه الثاني «حديث قلب» ما نسبته (24٪) ، أي ما يقارب الربع ، وذلك بمجيئه في 6 قصائد⁽¹⁵⁷⁾ . بينما كان نصيب ديوانه الأول : «وحى الحerman» ما نسبته (11,11٪) من مجموع ذوات القوافي ، لمجيئه في قصيدة واحدة فقط يقول في بعض مقاطعها⁽¹⁵⁸⁾ الخامسة :

فضاء القصيدة = 5 مقاطع من 4 أبيات				
فافية الأعجاز	العجز	...	الصدر	المقطع
صاحي	سانديمي كل صاح	..	سكن الليل وأغنى إلى	المقطع الأول
ماحري	هل لذكرى الأمس ماح	..	يا حبيبي وفؤادي	المقطع الثاني
ساواكي	للاي نسيان هسواك	..	كلما حاولت يالي	
شفاكمي	سرة من ذكرى جفاك	..	وليسالي السهد والحب	

ويتبين من المقارنة الكمية بين عدد المقاطع وعدد آياتها ، أن هذا النمط لا يخضع لأية هندسة عددية ، فالمقاطع في إحداها لم تتجاوز ثلاثة⁽¹⁵⁹⁾ ، بينما بلغ عددها في أخرى⁽¹⁶⁰⁾ خمسة . ومثل ذلك الآيات ، فهي تبلغ في مقاطع بعض القصائد 8 آيات في كل واحد ، وتتنزل في أخرى إلى أربعة في كل مقطع . لكن الملاحظ أن الشاعر الأمير لم يجعل مجموع بين كثرة

الأيات وكثرة المقاطع في القصيدة الواحدة ، فما كثرت ألياته قلت في المقاطع ، وما قلت فيه المقاطع ازداد في عدد الأيات ، وهذا ما جعل مجموع أليات هذه القصيدة مساوياً لمجموع أليات شريكها في النمط أو قريباً منه .

ب - النمط المداخل : ونقصد به ما كان الصدر والعجز في أول بيت من أول مقطع فيه مدخلين أو مدورين ، أي مشتركين في كلمة يكونا أوها إيقاعياً في نهاية الشطر وآخرها في بداية الشطر الثاني ، لأن أجزاء الوزن – أي تفاعيله – تقتضي توزيعها بينهما لإقامة الوزن وتفادى كسر إيقاعه . ويتجزء عن هذا التداخل اللفظي / الدلالي بين الصدر والعجز أن الوقفة الإيقاعية على نهاية الشطر الأول تصبح شبه معدومة ، لاسترداد المنشد في الإنဆاد حفاظاً على وحدة الكلمة المشتركة بين الشطرين ، وهو ما يجعل السير نحو القافية حيثاً ، فتصبح العودة إليها مستحقةً ومستعدةً لسرعة توالى نغمتها في السمع رغم تنوّعها بتنوع المقاطع . ويبين ذلك من قول الشاعر الأمير في قصيده (ثورة خيال) ⁽¹⁶¹⁾ :

قضاء القصيدة = 5 مقاطع من 3 أيات مداخلة				
القافية	العجز	الصدر	المقطع	
تائية	قلت أهواك وعن دنٌ سيالك بالحسب شغلتُ وبسدي لسو تحدثٌ ثُ بجمي وأطلتُ وتأملت الذي يسو حي إلى قلبي وقلتُ	الأول	
	هل سمعت اللحن من قدٍ سيَ ينساب لقلبي ثم يرتد فيروي لك ما فضة جمي ويناديك إلى عُشٍ هوانا المستحبُ	الثاني	
باءية				

وقد شغل هذا النمط في حيز القصائد المتنوعة القوافي التي تضمنها الديوان الأول ما يقارب الربع (22,22٪) بمجيئه في قصيدين ⁽¹⁶²⁾ من 9ق ، خلافاً للنمط المنصف الذي شغل فيه (11,11٪) بالقصيدة الوحيدة التي بنيت عليه ، ثم نزلت نسبته – أي النمط المداخل – في الديوان الثاني إلى (4٪) بمجيئها في قصيدة واحدة فقط ، خلافاً للنمط المنصف الذي شغل كما أوضحت (24٪) . وهي مفارقة تكشف عن أن النمط المداخل استهوى الشاعر الأمير في المرحلة الشعرية الأولى لسرعة العودات النغمية ، فلما بدأت

المرحلة الشعرية الثانية بنظم «حديث قلب» مال طبعه إلى النمط المنصف مستلذاً التشويف النغمي الذي تحدثه الوقفة الإنسادية الأولى في آخر الصدر .

8 - النمط التشطيري :

وهو نمط يشبه الأنماط الثلاثة السابقة في كونه يبني من مقاطع متعددة يكون عدد القوافي الموحدة في كل مقطع منها مساوياً لنظيره في المقطع الآخر ، إلا أنه يتميز منها بكون مقاطعه تبني من الأشطر المفردة عوض الأبيات المنصفة أو المداخلة وذلك لمجيء هذه الأشطر على إيقاع الرمل المشطور⁽¹⁶³⁾ المكون من ثلاثة أجزاء (تفاعل) فقط ، وهو بناء إيقاعي قصير يسرع به لسان المنشد فتصبح عودات القافية في سمع المتلقى أسرع من عودات أخواتها في النمط المدخل⁽¹⁶⁴⁾ وأخف ، لقلة التفاعل الفاصلة ما بين أول الشطر ونهايته بالقياس إلى أصلها السادس المتدا في الرمل التام غير المشطور ، كما يتبين من قول الشاعر الأمير في قصيدة⁽¹⁶⁵⁾ له من 5 مقاطع بني كل مقطع منها من أربعة أشطر رملية تختلف قوافيها الموحدة عن قوافي المقطع الآخر :

فضاء القصيدة = 5 مقاطع من 4 اشطر		
القافية	الأشطر	المقطع
تائية	يا حببي أين تلك الأمسيات يوم كان من هوانا في سبات يا حببي كيف ذلك الحب مات عندما دبت به روح الحياة	الأول
فائبة	يا حببي ذكريات الأمس تهفو أبداً أصحو عليهن وأغفو كلما ودعت طيفاً لاح طيف أترى قلبك بعد المجر يصفو	الثاني

ولتشبه هذا النمط بالنمط المدخل في سرعة العودة النغمية للقوافي ، اقترب مجيهه – مثله – بالمرحلة الشعرية الأولى التي كان طبعه أثناءها يميل بعض الميل إلى العودات النغمية السريعة ، لما تحدثه في السمع من طرب مستخف ، فأنت في قصيدتين⁽¹⁶⁶⁾ ليشغل ما يقارب

ربع حيز القصائد المتنوعة القوافي (22%). أمّا في المرحلة الشعرية الثانية فقد أصبح طبعه - كما أوضحت - ميلاً إلى الوقفات الإنسادية الأولى التي تسمح بها الأبيات المنصفة في نهايات الصدور ، ولذلك بدا زاهداً في النمط التشطيري زُهْدَةً في المُدَخَّل ، لأنَّه أخلٌ منه ديوانه الثاني فلم يأت به في أية قصيدة (0%).

9 - النمط المدرس :

وهو نمط يشبه الأنماط السابقة في تنوع القوافي داخل القصيدة الواحدة بتنوع المقاطع وعدد أبياتها ، لكنه يختلف عنها بتفاوت مقاطعه في عدد الأبيات رغم اتسابها إلى نفس القصيدة . وقد آثرت وصفه بالمدرس لتشبهه في ظاهره بالتضاريس في تفاوتها من حيث الارتفاع والانخفاض ، لأنَّ الشاعر لم يلتزم بوجهة تصاعدية أو تنازيلية ثابتة كالتي سيلترتها في النمط المدرج⁽¹⁶⁷⁾ ، ولكنه اختار النقصان من عدد الأبيات في المقطع الثالث ليجعله أطول من المقطع الأول عددها في الأول ، ثم عاد فأكثر من الأبيات في المقطع الثالث ليجعله أطول من المقطع الأول نفسه ، كما يتبيّن من قصيدهته (سؤال)⁽¹⁶⁸⁾ التي بدأها بمقطع ثالثي ، ثم خرج بتجديد القافية إلى مقطع ثانٍ ، ثم تحول إلى مقطع رباعي ذي قافية جديدة فقال :

فضاء القصيدة = هيكلة عددية مضرة لأشرط المقاطع السبعة			
المقطع	الأبيات المشطورة	العدد	القافية
الأول	كلما لاح رضاك في السداني خانتي أني فتاك أتراني خبريني وهواك عن مكاني	3	نونية مكسورة
الثاني	كل ما أرجوه يا ليلادي منك لحظة تمحو خيالاتي وشكى	2	كافية مكسورة
الثالث	اسكبني في مسمعي ألحان حبك واكشفني لي لحظة مكون قلبك فلعل القلب أن يهنا بقربك	4	كافية مقيدة مقواة باء متزمرة

لكن المقارنة بين بناء هذه المقاطع الثلاثة وبين المقاطع الثلاثة التي بعدها ، يكشف عن أنَّ الشاعر جعل هذا التفاوت الكمي المدرس نواةً لبيبة كمية مهندسة ، تقابل في نفس القصيدة

نظيرتها اللاحقة المكونة هي الأخرى - كالأولى - من مقطع ثلاثي ، يتلوه آخر ثالثي ، فمقطع رباعي بعدهما (3 + 2 + 4) . أما المقطع الأخير فقد تعمد الشاعر فيه أن يسمح لقوافي المقطع الأول بأن تعود إلى السمع عودة استدارية ، تتردد فيها نغم القافية ترددًا كثيفاً وكيفياً أميناً ليصبح نهاية القصيدة هي نفسها بدايتها ، ولذلك أثرت وصف هذا النمط المدرس بأنه استداري . ولتوسيع هذا التكامل الموسيقي بين التصريح الكمي وال مقابل الهندسي والعودة الاستدارية نقترح البيان الآتي :

فضاء القصيدة = هيئة عددية مصرية				
القافية	البنية الهندسية	العدد	الأبيات المشطورة	المقطع
نونية	مركب هندي أول	3	انظر المثال السابق = المقطع الأخير	الأول
كافية مكسورة		2	انظر المثال السابق	الثاني
كافية مقيدة مقواة بالباء		4	انظر المثال السابق	الثالث
ميمية مكسورة	مركب هندي ثان	3	لـو علمت ما ألاقي في غرامي ... وجوى في الصدر باق من ضرام	الرابع
ميمية مفتوحة + وصل هائي		2	كل إلف قد تهنا وغرامه غير قلبي لم ينزل يشكوا هيامه	الخامس
لامية مكسورة		4	يا ترى هل آن أن ينعم بالي ... أم ترى الآتي كأيماسي الخواли	السادس
نفس الأبيات الأولى لفظاً وقافية وعدداً	عودة نغمية استدارية إلى البداية	3	كلما لاح رضاك في النداني خلتني ألمي فنـاك أـترـاني خبرـينـي وهـواـك عنـ مـكـانـي ⁽¹⁶⁹⁾	السابع (الأخير)

وقد ظلت هذه القصيدة التي انفرد بها ديوانه الأول وحيدة في متنه الشعري الفصيح ، لأنه لم يعد إلى النمط المدرس في ديوانه الثاني مؤثراً المقاوطة الكمية المترجمة⁽¹⁷⁰⁾ . لكن طريقة بناء هذا النمط تنسى بأنه كان مع بعض الأنماط الأخرى المذكورة ، النواة التي تولد

منها النمط التوشيعي التسميطي الذي سيسنده الشاعر الأمير ، في المرحلة الشعرية الثانية التي يعد ديوانه الثاني «حديث قلب» ثمرة لها .

10 – النمط السُّلْمي المدرج :

وهو نمط يشبه النمط السابق في تنوع القوافي في القصيدة الواحدة بتنوّع المقاطع ، وفي التفاوت الكمي بين عدد الأبيات في المقاطع رغم اتسابها إلى نفس القصيدة . لكن هذا التفاوت الكمي يتحذّف فيه من حيث الزيادة والنقصان وجهة تدرجية واحدة ، يكون فيها إما تصاعدياً وإما تناظرياً خلافاً للمضرس .

أ – النمط التصاعدي : وهو النمط الذي جعل فيه الشاعر الأمير عدد القوافي الموحدة في المقطع الأول أقل من نظيراتها المجددة في المقطع الأخير ، كما يتبيّن من قصيدهته⁽¹⁷¹⁾ (فراغ) التي استهلّها بمقطع من 6 أبيات موحدة القافية ، ثم خرج إلى قافية جديدة في مقطع ثانٍ من 7 أبيات ، قافية ثلاثة في مقطع ثالث من 7 أبيات ، قافية رابعة في مقطع رابع وأخير من 8 أبيات . ويتضح ذلك من البيان التقريري الآتي :

رتبة المقطع	أول أبياته	عدد الأبيات	القافية
الأول	عليبني بالوصل يا منه القلب .. ب فإن النبول يغشى فوادي	6	دالية
الثاني	جaggi وثبة الموى وأعيدي .. زهو حب أضواه خوف المساء	7	هزمية
الثالث	أين أمسى وكان روضة عطر .. أشبعت بالعتبر كل حواسى	7	سينية
الرابع	لا تقولي شاب الغرام وماتت .. أغنيات المسوى على شفتينا	8	نونية

ب – النمط التناظري : وهو عكس النمط السابق ، لأن عدد أبيات المقطع الأول يكون فيه أكثر من أبيات المقطع الأخير ، كما يتبيّن من قصيدهته⁽¹⁷²⁾ (غربة الروح) التي استهلّها بمقطع من 8 أبيات بائية ، ثم خرج إلى مقطع آخر مساوٍ له قوافيه عينية ، وختّم القصيدة بمقطع من 7 أبيات حائمة . ونوضح ذلك من خلال البيان التقريري الآتي :

رتبة المقطع	أول آياته	عدد الأيات	القافية
الأول	غريتني غربة المشاعر والروح وإن عشت بين أهلي وصحي	8	بائية
الثاني	مر عمري بين الوداعة والرفح وما كنت خائفاً أو جزوعاً	8	عينية
الثالث	أوشك الزيت أن يجف وباتت موصفات النبoul في مصباحي	7	حالية

وعلى نقىض الممط المضرس الذي قصر الشاعر الأمير استعماله على ديوانه الأول ، ورد النمط السلمي المتدرج في الديوان الثاني فقط ، وهي مفارقة تبيّن بأن طبعه اهتمى في المرحلة الشعرية الثانية إلى أن التدرج النغمي التصاعدي أو التنازلي الذي يقترن بالنمط السلمي ، يكون أخف في السمع من التضريس⁽¹⁷³⁾ الذي يعلو فيه كُلُّ النغم وينزل ثم يعلو ، فرهد في المضرس وتحول إلى المدرج .

11 - النمط التوسيحي التسمطي :

وهو النمط الأكثر شعباً من بين كل الأنماط السابقة ، لأنه مزيج منها كلها أو من معظمها . ويستشف من اختصاص الديوان الثاني به أنه كان ثمرة فنية لتأمل الشاعر الأمير في كل أساليب التشكيل النغمي التي استثمر جماليتها في شعره . وقد آثرت وصف هذا النمط بأنه توسيحي تسمطي لشبيه بالموشحات والمسقطات في كثرة تنوع القوافي وغنائها ، وفي خصوبة الإيقاع وتلونه ، وإن لم يتنظم انتظامها من حيث البناء الهيكلي . وأشار إلى أن تشعب التشكيل النغمي في هذا النمط وطول قصائده⁽¹⁷⁴⁾ جعلا من الصعب التعريف البياني بمناذجه من خلال أمثلة تجمع بين إثبات الشعر ورسم الهيكل النغمي الإيقاعي ، لأن ذلك لا يتأتى إلا بإثبات القصيدة كلها . ولذلك آثرت في التعريف ببعض الأنماط الفرعية الاكتفاء برسم الخطاطة الهيكلية وحدها ، مع الاستعانت بعض الأيات المقطعة ، ليستأنس بها في معرفة بعض مظاهر التشكيل النغمي في هذا النمط إذا لم يخل اقتطاعها دون هذا الاستئناس . ولبيان القصائد المنسوبة إلى هذا النمط في التشبع ارتؤت تصنيف الأشكال المترفرفة منه التصنيف الآتي :

أ - النمط شبه التوسيحي : وقد استعرت له هذا الوصف من الموسّح ، لأنه يبدو بظاهر هيكلته كأنه مكون من أقسام وأبيات تخالفها في القافية . لكن ما يميزه من الموشحات كون

البيتين الأوليين اللذين يمكن أن يعدا فيه قفلاً ، يصبحان بعد انتهاء مقطع الأبيات الخفيفية الأربعية لازمة يمكن تسميتها اللازمـة القـفلـية ، لأنـ الشـاعـر يـكـرـرـ فيها بـيـتـيـ المـقـارـبـ اللـذـين افتـجـعـ بهـمـاـ القـصـيـدةـ دونـ أيـ تـغـيـرـ فـيهـماـ كـاـمـاـ يـتـبـيـنـ منـ قـوـلـهـ⁽¹⁷⁵⁾ :

فضاء القصيدة = الهيكلة شبه التوشيحية			
القافية	الوزن	الأبيات	الهيكلة
عي	المتقارب	يعيش خيالك في ناظري ٠٠ ويناسب صوتك في مسمعي لأنك في مهجنـي خـفـقةـ ٠٠ تـرـوحـ وـتـغـدوـ وـتـجيـعـ مـعـيـ	شبه قفل
سي	الخفيف	يا حبيبي حسي من الحب أني ٠٠ واحد فيك علني وطيبـيـ لا يـنـالـ الغـرـوبـ شـمـسـ غـرـاميـ ٠٠ فـهـيـ أـقـوىـ مـنـ الدـجـيـ وـالـغـرـوبـ	شبه بيت توشـيـحـيـ
عي	المتقارب	يعيش خيالك في ناظري ٠٠ ويناسب صوتك في مسمعي لأنك في مهجنـي خـفـقةـ ٠٠ تـرـوحـ وـتـغـدوـ وـتـجيـعـ مـعـيـ	لازمـةـ قـفلـيـةـ

ولا يتغير البناء في ما بقي من القصيدة لأنـ اللازمـةـ القـفلـيـةـ تـتـكـرـرـ حتىـ تصـبـحـ هيـ الـخـاتـمـةـ ، إلاـ أنـ المـقـطـعـ الأـخـيـرـ يـنـقـصـ عنـ سـابـقـيـهـ بـيـتـ لـجـيـعـهـ ثـلـاثـيـاـ ، وـيـحـلـ فيـ الرـمـلـ محلـ

الـخـفـيفـ ، فـيـدـوـ التـشـكـيلـ النـعـمـيـ لـلـقـوـافـيـ كـاـمـاـ يـلـيـ :

شبه قفل عيني من المقارب + مقطع رباعي يأتي من الخفيف + نفس اللازمـةـ القـفلـيـةـ +
مقطع رباعي هائي من الخفيف + نفس اللازمـةـ القـفلـيـةـ + مقطع ثلاثي يأتي من الرمل +
نفس اللازمـةـ القـفلـيـةـ = اللازمـةـ الخـاتـمـةـ .

ورغم تشعب هذا الشـكـلـ بالـقـيـاسـ إـلـىـ الـأـنـمـاطـ السـابـقـةـ ، يـظـلـ بالـقـيـاسـ إـلـىـ الـأـشـكـالـ

الـآـتـيـةـ أـقـلـهـاـ تـشـبـأـ .

بـ - النـمـطـ التـوشـيـحـيـ : وهو قـرـيبـ منـ النـمـطـ السـابـقـ منـ حيثـ بـنـاؤـهـ ، لـكـهـ يـتـمـيزـ منهـ

بـتـوشـيـحـيـهـ المـتـمـكـنـةـ منـ الـبـنـاءـ كـاـ يـضـحـ منـ قولـ الشـاعـرـ الـأـمـيرـ فيـ قـصـيـدـتـهـ⁽¹⁷⁶⁾ (ظـلامـةـ) ،

مـسـتـهـلـاـ القـسـمـ الـأـوـلـ مـنـهـ بـقـفـلـ منـ شـطـرـيـنـ عـلـىـ ثـلـاثـةـ تـفـاعـلـيـنـ كـامـلـيـنـ ، وـمـتـحـولـاـ إـلـىـ بـيـتـ

تـوشـيـحـيـ منـ أـرـبـعـةـ أـشـطـرـ مـبـنـيـةـ عـلـىـ تـفـعـيلـيـنـ كـامـلـيـنـ ، قـبـلـ العـودـةـ إـلـىـ قـفـلـ منـ شـطـرـيـنـ مـنـ

نـفـسـ الـقـافـيـةـ وـالـوـزـنـ :

فضاء القصيدة = الهيكلة التوسيعية			
القافية	الوزن	الأسطر	البناء التوسيعى
ميمية	الكامل المشطور	أتحبني قل لي ولا تك ظالمى فعل هواك عقدت كل تمائمى	الففل الأول
لامية	الكامل المنهوك	وعلى رضاك أعمل إلى قوله هل في فوادك منزل	البيت التوسيعى
ميمية	الكامل المشطور	للحب للأمل الشهي باسم قل لي ولا تخجل لي يجعل لائنى	الففل الثاني

ويستهل القسم الثاني بقفل جديد مماثل للسابقين في الكم والوزن ، لكن شطريه يختصان بقافيةهما التائية . وتتوالى أشطر البيت التوشيحية الأربع على وزن نظيراتها السابقة ، لكنها تفرد بورودها على روい القاف . ويريد القفل الخاتم للقسم الثاني على وزن الأفقال السابقة ، إلا أن تقوية شطريه تختلف ، فيتبع الشطرُ الأولُ القفلَ التائيَّ في قافيته ، ويتبع الشطرُ الثاني القفلَ الافتتاحيَّ في قافيته الميمية . ويوضح ذلك من قوله في نفس القطعة :

النحو	المعنى	الشكل	البناء التوسيحي
نحو المبالغة	أنت أنت أنت	الكلام	الجملة المترددة
نحو المبالغة	أنت أنت أنت	الكلام	الجملة المترددة
نحو المبالغة	أنت أنت أنت	الكلام	الجملة المترددة

ويأتي القسم الثالث كمياً وكيفياً على نفس النمط من حيث اطراد الإيقاع الكاملي المشطور والنهوك ، وتجدد القافية⁽¹⁷⁷⁾ في البيت التوشيحي والقفلين ، لكن قافية الشطر الثاني من القفل الأخير تظل ممية لارتباطها نغمياً بقافية القفل، الأول .

ج - النمط التسميطي ذو الازمة اللغوية / النغمية : وهو نمط مركب متلون الإيقاع والقوافي ، يتأنم فيه النمط التنبطي ونمطاً الأبيات المداخلة والمنصفة . فقد اجتمعت هذه الأنماط كلها في قصيدة الشاعر الأمير بمقطع تنبطي ثلاثي من الرمل التام ، صدوره مقصورة وأعجازه ميمية مقيدة ، ثم تحول إلى القافية الأحادية⁽¹⁷⁸⁾ داخل مقطع من أربعة أبيات مداخلة ، ثلاثة منها مبنية على الراء المقيدة المردوفة بالياء ، وآخرها مبني على الميم المقيدة المردوفة بالألف ، ليعود مرة ثانية إلى الثنائيه الغنية الأفقية من خلال مقطع تنبطي رباعي من الرمل التام ، صدوره نونية مفتوحة مؤسسة وأعجازه همزية مقيدة مردوفة بالألف ، قبل أن يعود مرة أخرى إلى الأبيات الأربع السابقة ليجعلها لازمة لغوية / نغمية⁽¹⁷⁹⁾ تكرر في كل الأقسام ، كما يتبع من قوله فيها⁽¹⁸⁰⁾ :

فضاء القصيدة = التسميط ذو الازمة الصريحة					
القافية	الشكل الغمي	الوزن	الأبيات		المقطع
مقصورة وميمية مقيدة مردوفة	تبنيط ثلاثي	الرمل التام	يا ليوث الحرب في يوم الوغى .. ورجال الحلم إن حل السلام إلى قوله ليس بعد اليوم وقت للكري .. قد صحونا لم يعد فيما نيام		الأول
رأائية وميمية مقيدتان مردوفتان	مدخل مقفى العجز	الرمل المجزوء	إن درب النصر بالإيمان مشروط المصير إلى قوله واصنعوا من مصرع البغي تباشير السلام		الثاني
نونية مفتوحة وهمزية مقيدة	تبنيط رباعي	الرمل التام	أرض سيناء أشهدي إنا هنا .. نصبخ الأرض بموار الدماء إلى قوله وعلى الخفاف من راياتنا .. يزهر المجد ويختزل العلاء		الثالث
نفس قوافي المقطع 2	لازمة نغمية	الرمل المجزوء	إن درب النصر بالإيمان مشروط المصير إلى قوله واصنعوا من مصرع البغي تباشير السلام		الرابع

ويستأنف التنبيط بنفس الطريقة في مقطع رباعي من الرمل التام ، صدوره ميمية مفتوحة وأعجائزه نونية مقيدة مردوفة ، لتنلوه نفس الالزمة النغمية السابقة . لكن هذا البناء لم يطرد حتى آخر القصيدة ، فقد جعل القسم الأخير منها مبنياً على مقطع من الرمل التام منصف الأبيات غير تنبطي ، قوافي أعجائزه ميمية ، ثم ختم القصيدة بمقطع من أربعة أبيات مدانحة بناها على نفس وزن الالزمة وقوافيهما أي الرمل المجزوء والراء والميم المقيدتين المردوفتين ، لكنه لم يكرر الألفاظها ومعانيها ، وذلك حتى يخرجها من صورة الالزمة الصريحية إلى صورة الالزمة الخفية . إلا أنه استثنى البيت الأخير منها مكتفياً فيه بتغيير يسير ليظل مذكراً باللازمية اللغوية المتناسة كما يتبع من قوله فيها :

قد عبرنا النصر بالإيمان والبذل المثير

إلى قوله

وأحلنا مصرع البغي تباشير السلام⁽¹⁸¹⁾

د - النمط التسمطي ذو الالزمة الخفية : وهو قريب من النمط السابق ، لكنه يتميز منه باعتماد الشاعر الأمير فيه على لازمة خفية يكرر فيها إيقاع الوزن ونغم القافية دون الألفاظ الصريحية . أمّا بناء هذا النمط فقد أقامه الشاعر على هيكلة بدأ فيها القسم الأول بمقطع تنبطي ثانٍ من الكامل التام المذال ، قافية مقصورة في نهاية الصدررين ، وهائية مقيدة مردوفة في آخر العجزين ، ثم أتى بثلاثة أشطر دالية من الكامل المنهوك⁽¹⁸²⁾ الأحد ثم بيّنين من أربعة أشطر ميمية مقيدة من الكامل المجزوء ، ثم بثلاثة أشطر من الكامل المشطور الأحد ، وختم القسم بيت فارد من الكامل المذال فقيٌّ كعجمي البيتين الافتتاحيين بهاء مقيدة مردوفة ، ليصبح لازمة نغمية خفية كما يتبع من قوله⁽¹⁸³⁾ :

قضاء القصيدة = التسميط ذو الالزمة الخفية				
القافية	الشكل النغمي	الوزن	الأبيات والأشطر	المقطع
هـ / ئـ مقصورة وهائية مقيدة	تبنيط	الكامل التام	أغديك يا وطني إذا عز الفدا .. « يأعز ما جادت به نعم الحياة » كل الوجود وما احتواه إلى الغنا .. « إلا هواك يظل مرفوعاً لواه »	الأول

المقطع	الأيات والأسطر	الوزن	الشكل النغمي	القافية
الثاني	يا مهد أجدادي ٠ ٠ يا كنز أحفادي يا ظل أمجادي	الكامل المنهوك الأحذ	تشطير	دالية مكسورة مردوفة
الثالث	منك الشجاعة والكرم ٠ ٠ فيك المروءة والشمس تعلو بعلياك الهمم ٠ ٠ لتطول مرفوع العلم	الكامل المجزوء	تربيع	ميمية مقيدة
الرابع	أهوى ثراك الطاهر الغالي ٠ ٠ أهوى ساك ومجده العالى يا فجر أحلامي وأمالي	الكامل المشطور الأحذ	تشطير	لامية مكسورة مردوفة
الخامس	تحيا وتحلو في معانيك الحياة	الكامل المذال	تشطير =	هائية مائلة لقافية العجز الافتاحي

وعندما انتقل الشاعر الأمير إلى القسم الثاني تغير التشكيل النغمي بعض التغير ، فاختفى المقطع التنبيطي وحل محله بيت نوني مصري (أو مزدوج) من الكامل الثام الأحذ ، تلاه مقطع من ثلاثة أسطر ميمية مكسورة على الكامل المنهوك الأحذ ، ثم أتى بعدها بيتين من أربعة أسطر تنظر بعدها وإيقاعها الكاملي غير الأحذ إلى المقطع الثالث ، وبرويها الدالي المكسور غير المردوف إلى المقطع الثاني الثلاثي الأسطر ذي القوافي الدالية المكسورة المردوفة ، لتصبح بذلك شبه لازمة خفية ثانية ، تتناغم عودتها النغمية مع عودة اللازمة الخفية المائية التي ستظهر بعدها مباشرة من خلال شطر كاملي مذال وحيد . وبعد هذا البيت أتى الشاعر الأمير ببيتين من أربعة أسطر ميمية مفتوحة على الكامل الثام ، قبل أن ينهي القصيدة بشطر خاتم من الكامل المذال اختار له اللازمة النغمية المائية ، ليجعل القافية الأخيرة من القصيدة خاتمة نغمية تستدير نحو الافتتاحية النغمية التي تشاركتها في نفس القافية ، أي الاء المقيدة المردوفة بالألف . ويوضح ذلك من قوله في القسم الأخير :

القافية	الشكل النغمي	الوزن	الأيات والأشطر	المقطع
نونية	بيت مصرع أو مزدوج	الكامل التام الأخذ	أهوى الذي يهواك يا وطني « وأصد من عادك يا سكني	6
ميمية مكسورة	تشطير ثلاثي	الكامل المنهوك الأخذ	يا مهد إسلامي « يا وحي إلهامي يا عزي التامي	7
دالية مكسورة مجردة	= تربيع شبه لازمة ثانية دالية	الكامل المجزوء	يا موطن الفضل الندي « يا أصل كل السؤدد ما بين أمسك والغد « وضع الحدى بمحمد	8
هائية	= شطر وحيد لازمة خفية	الكامل المذال	صلى عليه الله وهاب الحياة	9
ميمية مفتوحة	تربيع	الكامل التام	يا من إذا صل امرؤ أو سلما « كنت الحمى المأمون يانعم الحمى وإذا امرؤ للحج جاءك محرا « كانت رعايتك الخفية يلسما	10
هائية	= شطر خاتم لازمة نغمية مستدركة	الكامل المذال	عش موطنًا للمسجد يرعاك الإله	11

إن تحقيق العودات النغمية داخل القصيدة السابقة عن طريق اللازمية أو شبه اللازمية الدالية ليس إلا المظهر الممحوظ رغم خفاءه ، أما إذا نحن رأينا ورود الميم ساكنة ومكسورة ومفتوحة في المقطع الثالث والسابع والعشر ، فإن من الممكن الحديث عن شبه لازمة ثلاثة ميمية أخفى من الآخرين . وفي ذلك ما يؤكد أن الشاعر الأمير جعل هذه العودات ركناً فنياً

في هذا النمط من التشكيل التسمطي .

هـ - النمط التسمطي المتعدد الأوزان : وهو أكثر الأنماط السابقة كلها تشعباً لجمعه بينها ، ولاقتران التشكيل الغمي فيه بالتلويين الإيقاعي المعتمد على الأوزان المجددة والأضرب المنوعة ، فضلاً عن الأبيات المشاولة التي جعل فيها الشاعر الأمير الصدر غير مساوٍ للعجز من حيث عدد التفاسيل خلافاً للملأوف . فقد افتتح القسم الأول من قصيده⁽¹⁸⁴⁾ (الحرمان) بيت بائي مصرع أو مزدوج القافية من الكامل الأحد ، ثم أتى بمقطع تبسطي من السريع قافيته صدرية عينية مؤسسة مقيدة ، وقافية العجزين عينية مقيدة مردوفة بالياء ، ثم بمقطع من ثلاثة أشطر قافيتها بائية مكسورة مجردة على غرار البيت الافتتاحي ، لكن وزنها من الكامل المنهوك . وبعد ذلك عاد الشاعر إلى أول شطر في القصيدة فكرره ليجعله لازمة لفظية نغمية يعلن بها نهاية القسم التشكيلي الأول ، كما يتضح من قوله فيها :

فضاء القصيدة = التسميط المتعدد الأوزان				
الكافية	الشكل الغمي	الوزن	الأيات والأشرطة	المقطع
بائية مكسورة مجردة	مصرع أو مزدوج	الكامل الثام الأحد	أنا ضقت بالحرمان يا ربي « والري من حولي فما ذنبي	الأول
عينية مقيدة مؤسسة مردوفة	تبسطي	السريع	حولي شباب ضاحك يانع « كالزهر في أحلى ليالي الربيع والبدر من فوق الري ساطع « يلاحق السحب ولا يستطيع	الثاني
بائية مكسورة مجردة	تشطير ثلاثي	الكامل المنهوك الأحد	ونساه في قلبي « يهفو إلى الحب يا رب ما ذنبي	الثالث
كافية المطلع	لازمة لفظية نغمية	الكامل الثام الأحد	أنا ضقت بالحرمان يا ربي	الرابع

وببدأ الشاعر الأمير القسم التشكيلي الثاني ببيتين تبليطين متشاولين كما في بعض المoshحات⁽¹⁸⁵⁾ ، لأنه جعل كل واحد من صدريهما اللامين من مشطور السريع المكون من 3 تفاعيل مجتمعة (مستفعلن مستفعلن فاعلن) ، ونقص من عدد تفاعيل العجزين الميمين فبني كل واحد منها على تفعيلة واحدة فقط مضمرة مذالة (مستفعلان) ، وهو ما جعل إيقاع العجزين يقصر قسراً واضحاً بالقياس إلى إيقاع الصدررين لقصانه عنه بتفاعيلين . ثم أتى ببيتين مزدوجين من السريع ، قافية الأول رائية مجردة مفتوحة المجرى ، وقافية الثاني نونية مقيدة مردوفة بالياء ، وأنهى القسم بلازمة لفظية كرر فيها الشطر الثالث من المقطع الثالث ، وأول أشطر القصيدة كما يتبيّن من قوله :

القطع	الأيات والأشرطة	الوزن	الشكل النغمي	القافية
5	حولي أغاريد صداها على .. سعي حرام تعود بي في كل حين إلى .. ذكرى غرام	الصدر من السريع المشطور = 3	تبليط متشاول	لامية مجردة مفتوحة ومية مقيدة مردوفة بالألف
6	ذكرى غرام لون العمراء .. أقام فيه فرحة كبرى ⁽¹⁸⁶⁾ لكن نهاوى صرخه بعد حين .. وظل ما بين زحام السنين	السريع	مزدوج	رائية مفتوحة مجردة نونية مقيدة مردوفة
7	يا رب ما ذنبي أنا ضفت بالحرمان يا ربى	الكامل المنهوك الأخذ والكمال التام الأخذ	لازمة متشارلة لفظية نغمية	قافية المطلع

أما القسم الثالث الخاتم فقد كثف فيه التلوين النغمي للقافية من خلال مجئه بثلاثة مقاطع تنبيطية على السريع ، جاعلاً القافية في الأول منها⁽¹⁸⁷⁾ نونية مفتوحة مجردة في الصدر ، ورائبة موصولة بالباء الساكنة مفتوحة مؤسسة في العجز . وجعلها في الثاني⁽¹⁸⁸⁾ فائية مكسورة مجردة في الصدر ، ونونية مقيدة مردوفة بالواو والباء في العجز . ثم أتى بنفس القافية⁽¹⁸⁹⁾ – أي قافية العجزين السابعين – في صدر المقطع الثالث منها⁽¹⁹⁰⁾ ، بينما جاءت قافية العجزين يائبة مؤسسة مفتوحة موصولة بالباء الساكنة . أما المقطع اللاحق فقد جعله يتيمن من أربعة أشطر تشتراك كلها في قافية اللام المردوفة وفي إيقاع البسيط ، ثم عقب بيت مزدوج من السريع فنأه بالباء المجردة المفتوحة الموصولة بالباء المفتوحة ، وختم القصيدة بتكرار الشطرين المتشابلين المكونين لازمة الفظية النغمية السابقة . إلا أن ما يبدو جديداً في المقطع الرياعي اللامي أنه لم يأت به على البسيط الثامن كما فعل في البسيطيات الخامس⁽¹⁹¹⁾ التي ضمنتها ديوانه الأول ، والبسطيات الثالث⁽¹⁹²⁾ التي ضمنتها ديوانه الثاني ، ولكنه جاء به على مخلّع الذي لم يجد له مكاناً في آية قصيدة من قصائدہ إلا في هذا المقطع اللامي ، لأن ديوانيه الفصيحين يخلوان من مخلع البسيط مطلقاً . ولذلك تظل نكهة هذا الإيقاع تحفة في هذا النمط كما يتضح من قوله :

المقطع	الأيات والأشرطة	الوزن	الشكل النغمي	القافية
الثامن	حولي خيالات تطوف المنى .. من حوها عابرية صابرة والصبر لم يق لروحى أنا .. إلا ابتسامات الرضا حائزه	السريع	تنبيط	نونية مفتوحة مجردة ورائبة مؤسسة مفتوحة
التاسع	وصورة الماضي أراها وفي .. نفسي يقايا للشجى والشجون يسعدني أنني بقيت الوقي .. بين ضحايا الظلم للظلمين	السريع	تنبيط	فائبة مكسورة مجردة ونونية مقيدة مردوفة بالواو والباء

المقطع	الأيات والأسطر	الوزن	الشكل النغفي	القافية
العاشر	حولي جمال تلاقى العيون « في دفه شاكبة راضية في كل يوم حافل بالظنون » وليلة عاطرة ساجية	السريع	تبسيط	نوينة مقيدة مردوفة بالواو والباء . وبائية مؤسسة مفتوحة موصولة بالماء الساكنة
الحادي عشر	وأين حظي من الجمال « في الهجر والصد والوصال ونشوة الوعد والمطفال » وبهجة العز والدلال	مخلي البسيط	تربيع	لامية مردوفة بالألف
الثاني عشر	منية روح عرفت ربها « ما عرفت في جبها ذنبها	السريع	مزدوج	بائية مجردة مفتوحة موصولة بالماء المفتوحة
الثالث عشر	يا رب ما ذنبي أنا حفت بالحرمان يا ربى	الكامل الشهوك الأوحد والكامل التام الأوحد	لازمة متشاولة لفظية نجمية	بائية مجردة مكسورة

نخلص من هذا التتبع المتأني لمختلف الأنماط الهيكيلية التبغيمية التي استمدت منها القوافي تنوعها وتلونها الموسيقي أثناء رحلتها العمودية في فضاء ذوات القوافي من القصائد ، إلى أن الشاعر الأمير استطاع أن يكسب حقول التقافية في هذا النوع من القصائد غنىًّا نعمياً وخصوصية ، جعلتها تنافس حقول التقافية في القصائد الموحدة القافية . ورغم أن ذوات القوافي لم تشغل في ديوانيه الفصيحين إلا حيزاً محدوداً لعدم تجاوزها 9 قصائد من 39 في الأول ، و 25 من 69 في الثاني ، فإن تنوع القوافي فيها ألغى حقول التقافية في الديوانين

ووسعها ، فتولدت من التسع الأولى 40 قافية ، ومن الخمس والعشرين الثانية 148 قافية ، أي ما يفوق مجموع القصائد نفسها⁽¹⁹³⁾ . وإذا نحن جمعنا القوافي في الديوانين بعضها إلى بعض ، أصبح مجموع القوافي التي استثمر الشاعر الأمير نعمها في متنه الشعري الفصيح 296 قافية ، رغم أن مجموع القصائد الفصيحة التي نظمها في الديوانين لا يتجاوز 108 قافية . وفي كل ذلك ما يدل على أن طبع الشاعر قد استطاع أن يهتدى إلى أقرب طريق فني إلى حقول الخصوبة النغمية للقوافي ، فسلكه غير مفترى إلى كثرة القصائد ، لأنه جعل بعض القوافي ترحل في فضاء القصيدة نفسها عوض الرحلة في فضاء الديوان كأخواتها .

II – البناء الصوتي⁽¹⁹⁴⁾ للقوافي الموعدة :

وهو البناء المرتبط – كما انتصر – بجماليات الحقول النغمية التي تنسب إليها حروف الروي⁽¹⁹⁵⁾ التي تبني منها القوافي ومجاريها ، أي أحوالها عند تحريكها بإحدى الحركات . ويتبيّن من تحليل طبيعة هذا البناء في حقول التقافية العمودية داخل القصائد الموعدة القوافي ، أنه متأثر من حيث عدد الحروف المستعملة بعدد المقاطع التي جدد الشاعر الأمير قوافيها ، ونوع حروف الروي في أبياتها وأشرطها ، ومن حيث موسيقاها – أي الحروف – بالذوق الجمالي العام الذي تحكم في شعرية القوافي في متنه الشعري الواسع ، فوجئنا نحو حقل العذوبة والرق ، ونأى بها عن حقل العسر والجفاء ، إلا حروفاً قليلة استثمر فيها بعض خصائص الرويات العسيرة ، بعد ما طوعها عن طريق حركة المجرى وخففة الإيقاع أو انسياقه لتخلصها من عسرها . ولذلك لم تتأثر رحلة القوافي في فضاء القصيدة من حيث البناء الصوتي تأثيراً ملماساً ، رغم تحوله فيها من توحيد القافية إلى تنوعها . فالفارق الملاحظة بين حقول التقافية في فضاء الديوان ونظرتها في فضاء القصيدة ، تظل فروقاً يسيرة ترتبط بالوجه الكمي العددي للحروف ولا تكاد تتجاوزه إلى الوجه الكيفي ، إلا في حدود جد ضيقة تبدو كالمعدومة كما يتضح من التسع الآتى لحقول الرويات في ذوات القوافي من قصائد الديوانين :

1 – وهي الحرمان : نوع الشاعر الأمير القوافي وجدها في 9 قصائد من ديوانه الأول هذا ، لكنه لم يخرج في بناء الروي عن الحروف التي استعملها في متنه الشعري الفصيح ،

وإن كان ظهور بعضها في فضاء القصيدة يرتبط بديوانه الثاني . فقد اختار الشاعر من حروف المعجم الممزة والباء والتاء والخاء والدال ، والراء والعين والفاء والكاف والكاف ، واللام والميم والنون ، وأهل الماء رغم أنه استعملها في إحدى قصائده الموحدة القافية ضمن نفس الديوان . وهذه الحروف كلها كانت مما بيت عليه القوافي الموحدة عدا الممزة والتاء والميم ، فإنها لم تظهر فيها إلا في الديوان الثاني . ويدو من توزيع هذه الحروف ووبيبة استعمالها أنها كثرت أو قلت متأثرة بالخصيصة الصوتية للحقل الذي تتسب إليه ، ففأولت رتبها تفاوتاً أكد أن الرؤيا الجمالية التي سمحت للرويات القوية والحقيقة بأن تأتي في الرتب الأولى ، هي نفسها الرؤيا التي تحكمت في التوزيع الكمي والكيفي للقوافي داخل فضاء القصيدة كما يتبع من مواقعها داخل الخريطة النغمية الآتية .

أ - الرويات القوية المستعدبة : وهي السنة المذكورة من قبل⁽¹⁹⁶⁾ ، وقد استعملها الشاعر كلها فجعل الدال والنون في الرتبة الأولى ، بالمجيء بالدال في 6 قصائد من التسع الموعنة القوافي ، وتكرار النون 6 مرات . واحتلت الباء واللام بعدهما الرتبة الثانية لمجيء كل واحدة منها في 4 قصائد ، وتفردت الميم بالرتبة الثالثة لمجيئها في 3 قصائد ، بينما تأخرت الراء إلى الرتبة الرابعة لمجيئها في قصیدتين فقط . ولللاحظ أن الميم وحدها اختصت بكونها ظهرت في قوافي فضاء القصيدة دون فضاء الديوان⁽¹⁹⁷⁾ ، وقد أدى مجئها مع آخراتها المستعدبة إلى إغناه حقل الإطراب في ذوات القوافي ، لأنها شغلت معها ما نسبته (62,5٪) من مجموع القوافي الأربعين المتعددة في ما تنوّعت قوافيه من القصائد .

ب - الرويات الرقيقة⁽¹⁹⁸⁾ : وقد استعمل منها الشاعر ثلاثة ، وهي : العين والتاء والفاء ، وكان التقدم للعين التي احتلت دون أختيها الرتبة الأولى بمجيئها في 3 قصائد . وتلتها التاء في الرتبة بمجيئها في قصیدتين ، بينما تأخرت الفاء كحالها في فضاء الديوان إلى الرتبة الثالثة بمجيئها في قصيدة واحدة فقط . ونبه على أن التاء التي ظهرت في فضاء القوافي لم تجد لها مكاناً في فضاء الديوان⁽¹⁹⁹⁾ ، أي في القصائد الموحدة القافية .

ج - الرويات العسيرة⁽²⁰⁰⁾ المطوعة : وقد أهمل الشاعر منها الماء فلم ترد في أية قصيدة من التسع ، رغم أنها وجدت لنفسها مكاناً محدوداً في ذوات القافية الموحدة من القصائد .

أما الكاف فقد احتلت الرتبة الأولى بترددتها في 5 قصائد ، متقدمة على الممزة التي احتلت الرتبة الثانية بمجيئها في قصيدتين ، بينما تأخرت الحاء والقاف إلى الرتبة الثالثة بمجيئهما في قصيدة واحدة فقط . والملحوظ أن الممزة التي لم ترد رواياً في ذوات القافية الموحدة قد ترددت مرتين في قصيدتين تنوّعت قوافيها .

د - الروايات الجافية المستقلة : أي مقاتل الفصاحة⁽²⁰¹⁾ ، وهي الحروف التي تنبو في السمع عندما ترد رواياً . وقد هجرها الشاعر الأمير لنفور طبعه السليم منها ، فلم تجد لها مكاناً في متنه الشعري ، لا في فضاء الديوان ولا في فضاء القصيدة (0%).

ويتضح من التوزيع السابق أن الشاعر استثمر من حروف المعجم في ذوات القوافي المموجة 13 رواياً تفاوتت في ترددتها ، فأتمرت مجتمعة أربعين (40) تجداً نغمياً . ورغم أن التقدم فيها كان للروايات القوية المستعدبة ، استطاع بعض ما رق أو عسر منها أن يتقدم بكثرة التردد لينافس بعض المستعديات أو يعلو بعده فوقياً رتبها الكمية ، كما يتبيّن من التسلسل الكمي الآتي لمجموع الروايات التي استعملها لتجديد حقول النغمية وتوزيعها في فضاء ذوات القوافي من قصائد «وحى الحرمان» :

تردد القوافي في فضاء القصيدة (وحى الحرمان)		
الرتبة في الاستعمال	التردد	الروي
1	6 مرات	الدال والنون
2	5 مرات	الكاف
3	4 مرات	الباء واللام
4	3 مرات	العين والميم
5	2 مرتين	الممزة والثاء والراء
6	مرة واحدة	الحاء والفاء والقاف

2 - حديث قلب : تبدو حقول النغم التجددية في هذا الديوان أوسع من نظيرها في الديوان الأول ، فقد بلغت القصائد التي نوع الشاعر قوافيها في الفضاء العمودي لنفس

المنظومة 25 ق (202) من 69 ق يتكون منها ديوانه الثاني . وقد استثمر لإغناء موسيقى هذا الحقل وتلوين نغمه مجالاً واسعاً من حروف المعجم تجاوز الحروف الثلاثة عشر التي وظفها في تلوين رويات ذوات القوافي في ديوانه الأول إلى 18 حرفاً ، وهي : الألف المقصورة والهمزة والباء والتاء والخاء ، والدال والراء والسين والعين والفاء ، والقاف والكاف واللام والميم والنون والهاء والواو والياء . وقد استطاع الشاعر أن يولد من هذه الحروف الثمانية عشر 148 لوناً نغمياً ، رغم أن عدد القصائد لم ي تعد 25 ق كما أوضحت . ويبين من خلال مقارنة هذه الألوان بنظيراتها في فضاء الديوان (203) أن الشاعر الأمير لم يخرج عن حدود الرويات القوية أو الرقيقة المستلابة التي بني عليها قوافي منه الشعري الفصيح ، وإن كان قد وسع هذه الحدود باستعمال حروف أخرى لم تستثمر في ذوات القصائد الموحدة . أما من حيث التوزيع الكمي فقد كان التقدم في للرويات القوية المستعذبة التي شغلت الرتب الخمس الأولى ، دون باقي الحروف التي تقاسم الرتب الأخرى مع تقافوت كمي في التوزيع ، رجحت فيه كفة الرويات الرقيقة والمستلابة على العسيرة المطوعة كما يتضح من الخريطة النغمية الآتية :

أ - الرويات القوية المستعذبة : وهي ستة حروف كما اتضحت (204) ، وعددتها يبدو قليلاً بالقياس إلى حروف المعجم لأنها أقل من رباعها ، ويبدو قليلاً حتى بالقياس إلى الحروف الثمانية عشر التي استعملها لأنها لا تتجاوز ثلثها ، ورغم ذلك استطاعت بخصائصها الصوتية المطرية أن تثبت عنويتها في ما نسبته (66٪) من الألوان (205) النغمية المجددة التي ولدها الشاعر الأمير في فضاء ذوات القوافي داخل ديوانه الثاني . وهذه النسبة قريبة من نسبة نظيرتها في الديوان الأول التي بلغت (62٪) ، لكنها تزيد عليها زيادة توؤكد أن طبعه السليم قد جعل القوافي المستعذبة ترداد هيمنة على الخريطة النغمية لأشعاره في المرحلة الثانية من حياته الشعرية . وقد تقدمت النون قينة الحروف على كل أخواتها ، محللة الرتبة الأولى بترددتها 21 مرة في 21 قصيدة من ذوات القوافي الخمس والعشرين ، وتاتها الباء بترددتها (18 مرة) ، فالميم التي ترددت 17 مرة ، فالراء (16 مرة) ، فاللام (15 مرة) ، ثم الدال التي احتلت الرتبة السادسة بترددتها (12 مرة) ، مقتسمة هذه الرتبة مع العين التي تتسب إلى حقل الرويات الرقيقة .

ب - الرويات الرقيقة والمستلابة : وقد استعملها الشاعر كلها⁽²⁰⁶⁾ رقيقة ولينة ، فشغلت مجتمعة ما نسبته (18٪) ، وهي نسبة لم تحظ بها مثيلاتها في فضاء الديوان⁽²⁰⁷⁾ ، لأنها لم تشغل إلا (5٪) من القوافي الموحدة من «حديث قلب». ويعد هذا التفاوت إلى أن الشاعر خص فضاء القصيدة في هذا الديوان بحروف لم يستعملها في ذوات القوافي الموحدة وأهملها مطلقاً في ديوانه الأول ، وهي السين والألف المقصورة والواو . ولا يبدو هذا الحضور الخاص للسين مستغرباً ، فهذا الحرف رغم شبهه بالزاي والصاد في الانساب إلى حروف الصفير⁽²⁰⁸⁾ ، يختلف عنهما برقه تجنب عن توسطه بين عسر الصاد واستغلاق الرأي ، ولهذا شاع في قوافي الشعر العربي⁽²⁰⁹⁾ وحسن في الأذواق ، فسمى ابن المتن سينية البختري المشهورة بسلامل الذهب⁽²¹⁰⁾ لرقة توالي السينات فيها . وقد تقدمت العين على كل أخواتها الرقيقة والمستلابة بترددتها (12 مرة) ، مبتعدة برتبتها عن ألف المقصورة والسين والياء التي ترددت ثلاث مرات فقط . أما التاء والفاء والواو فقد احتلت الرتبة الأخيرة لاكتفاء الشاعر بتريدها مرتين . وأذكر بأن القاء التي كانت قد ظهرت في ذوات القوافي الموحدة في ديوانه الأول ، قد اختفت من نظيراتها في الثاني ، لكن زعمها ظلت حاضرة فيه باحتشام في فضاء ذوات القوافي المتنوعة ، لخصائصها الصوتية التي سبقت الإشارة إليها من قبل⁽²¹¹⁾ .

ج - الرويات العسيرة المطوعة : وهي أربعة حروف من ستة⁽²¹²⁾ طوعها الشاعر الأمير لتخلصها من عسرها ، مستعيناً بعدة أساليب فنية استطاع بها أن يخرجها من حقل النفور إلى حقل قريب من الرقة . وقد تقدمت المهمزة على أخواتها بترددتها ثمانية مرات ، وتنتهي الماء في الرتبة متعددة خمس مرات ، فالكاف (4 مرات) ، ثم الحاء (3 مرات) ، وأدت الكاف في الرتبة الأخيرة لترددها مرتين فقط . وللحظ أنه قصر استعمال الكاف في الديوان الثاني على ذوات القوافي المتنوعة دون القصائد الموحدة القافية ، بعد أن كان قد استعملها في ديوانه الأول في الفضاءين معاً . والنتيجة التي نخرج بها من التأمل في علو نسب استعمال بعض هذه الحروف العسيرة ، أن عسرها لم يحل دون استئثارها في فضاء القصائد المتنوعة القوافي . والتفسير النقدي الأسلوبي الذي نجده لهذا التوسيع في استعمالها بالقياس إلى إهماله إليها أو تقليله منها في فضاء الديوان⁽²¹³⁾ ، أنه أحسن بأن استعملما وسط ما عذب أو رقّ من

الحروف يخفّف من عسرها أو يجزل ليونتها ، فوسع حيزها النغمي حتى نافست بعدها ورتبتها الحروف التي كانت تتقدم عليها برقها ، كما يتبيّن من رتب الاستعمال الآتية المتنازلة حسب وتيرة ترددتها :

تردد القوافي في فضاء القصيدة (حديث قلب)		
الروي	التردد	الرتبة في الاستعمال
النون	21 مرة	1
الباء	18 مرة	2
الميم	17 مرة	3
الراء	16 مرة	4
اللام	15 مرة	5
الدال والعين	12 مرة	6
الهمزة	8 مرات	7
الهاء	5 مرات	8
الألف المقصورة والهاء والسين والباء	3 مرات	9
الناء والكاف والواو	2 مرتين	10

د - الرويات الجافية⁽²¹⁴⁾ : وهي الرويات التي حرص طبعه على ألا يسمح لبعضها بالتسليل إلى ديوانيه ، ولذلك كان تصييّبها من فضاء ذوات القوافي الموعة معذوماً كتصييّبها من ذوات القوافي الموحدة ، لأن شعره خلا منها مطلقاً .

نخلص من هذا التتبع للخريطة النغمية وألوانها في القصائد التي نوع الشاعر قوافيها في الديوانين ، إلى أن حقول العذوبة والرقة التي هيمنت على فضاء الديوان قد هيمنت على فضاء القصيدة أيضاً ، لأن الذوق الجمالي الذي وجه القوافي في هذا الفضاء هو نفسه الذوق الذي وجهها في الفضاء الآخر . ولنفس العلة لم يكن غريباً أن يكون المجرى

المكسور الذي رق به الشاعر نعم كثير من القوافي في فضاء الديوان ، قد تقدم بوتيرة استعماله على الفتح والضم والسكون في فضاء القصيدة . ففي القوافي الأربعين المجددة⁽²¹⁵⁾ في الديوان الأول حرك الشاعر الأمير الروي بالكسر 15 مرة ، وقيده 15 مرة ، وضمه ثلاثة ، وفتحه سبعاً . وفي الـ 148 قافية المجددة في الديوان الثاني كسر المجرى 56 مرة وقيده 51 مرة ، وضمه 13 مرة ، وفتحه 28 . وفي هذا التقدم العددي البين للمجرى المكسور ما يؤكد أن الكسرة كانت أحب المجرى إلى طبعه . أما ما يلفت الانتباه في هذا الإحصاء فهو ميله الصريح إلى تقيد القوافي في فضاء القصيدة ، بعد أن كان في القوافي الموحدة قد اكتفى بالتقيد في خمس قصائد في الديوان الأول وأربع في الديوان الثاني . وهي مفارقة يستشف منها – إذا قرنت بتوسيعه حقل الرقة والليونة في ذوات القوافي الموعنة – أنه كان يميل فيها إلى توسيع حقل الرقة ، لتصبح مكملة للعدوينة الكامنة في الرويات القوية . أما ذوات القوافي الموحدة فقد جعل الغلبة فيها للنفس العذب لأنه وجده الأنسب للبناء التقصيدي المأثور المعتمد على وحدة القافية .

إن الرحليين المتباينتين اللتين اختارهما الشاعر الأمير لقوافيه في منه الشعري الفصيح ، قد تطلبنا من قريحته الشعرية أن تراقب آليات التنغيم وهي تشغل في فضاءين جماليين متلاطعين : فضاء الديوان الذي تتناغم فيه القوافي وهي تتولى فيه موحدة في عمود نفس القصيدة ، ومتعدة أفقياً بتتنوع القصائد التي تزداد عبر الزمن لتصبح ديواناً مستقلاً باسمه وقصائده ، وفضاء القصيدة الذي تتناغم فيه القوافي وهي تتتنوع وتتجدد في الفضاء العمودي لنفس القصيدة ، قبل أن تُجاور آخرتها في الديوان . وقد نجم عن هذه المراقبة الثانية أن طبع الشاعر وفر لأبنية القوافي كل ما اهتدى إليه من شرائط التجويد ، فخلص بناءها الصوتي من كل شوائب النفور والجفاء السمعي ، ومال به ميلاً صريحاً وكاملاً نحو خصيصة الإطراب التي ترسخها الرويات القوية المستعدبة ، والحقيقة المستلذة ، والمستلانة المستحبة ، ووجه المجري نحو خدمتها ، وأحكم صياغة البناءين⁽²¹⁶⁾ الكمين التنجيمي والإيقاعي ، ووجه الخصائص الإيقاعية المطرية لبعض الأوزان ، لتحسين تشكيلات الألوان النغمية وتخلص بعضها من العسر ، أو لتجديد الأنماط التشكيلية وتنويعها ، فاستطاع بذلك أن يتحف التلقى بنسيج موسيقي ساحر تناسب أنغامه الفرزحية في

السماع ، فتتشوف إلى ما يليها فيأتيها غير ضنين ، لأن الرحابة النغمية التي وفرها لقوافيه بتنويعها وتتجديدها في فضاءات بعض القصائد ، تبدو من حيث تلون مسموعها أوسع من الحيز الكمي للقصائد نفسها . فقد أصبح مجموع نغم القوافي المترددة التي استمر الشاعر الأمير موسيقاها في ديوانيه «وحي الحرمان» و «حديث قلب» 262 لوناً نغمياً ، رغم أن مجموع القصائد في الديوانين⁽²¹⁷⁾ لم ي تعد 108 قصيدة .

المدخل ١ : فضاء المطور الأول (وحي المطرمان)

= 30 قصيدة موحدة من وق

الرتبة	البلد										العدد
	البرول الماء	البرول الساكن	البرول الساكن	برونز	برونز	متدرجة	متدرجة	متدرجة	متدرجة	%	
٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٥
١	٤٥	٠	٠	٢	٢	٠	١	٠	٠	٦,6	٢
٢	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٣	٣	٠	١	١	١	٠	٠	٠	٠	٣,3	١
٤	٤٥	٠	٢	٢	٠	٢	٠	٢	٠	٦,6	٢
٥	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٦	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٧	٣	١	١	١	١	١	١	١	١	٣,3	٤
٨	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٩	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	١٣,33	٤
١٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
١١	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	١٣,33	٤
١٢	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
١٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	١٣,33	٤
١٤	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
١٥	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	١٣,33	٤
١٦	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
١٧	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	١٣,33	٤
١٨	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
١٩	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	١٣,33	٤
٢٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٢١	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	١٣,33	٤
٢٢	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٢٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	١٣,33	٤
٢٤	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٢٥	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	١٣,33	٤
٢٦	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٢٧	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	١٣,33	٤
٢٨	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٢٩	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	١٣,33	٤

شتمة الجدول ١

المدول 2 : فضاء الدبوران الثاني (حدث قلب) = 44 قصيدة مورحدة القافية من 69 ق

الجدول 2: لحاجة المليون الثاني (حاليت قلب) من 69 قصبة موحدة الفلاحية من									
الرتبة	الرول	الرسول الملاك							
29	مقدمة	مقدمة	مقدمة	مقدمة	مقدمة	مقدمة	مقدمة	مقدمة	مقدمة
٢٥	٣	٦,٨	٢	١	٢	٠	٢	١	٥
٤	١٠	٢٢,٧	١٠	٠	١٠	١٠	١٠	١٠	٠
٦	٢,٢٧	١	٠	١	٠	١	٠	٠	٣
٧	٤,٥	٢	٠	٢	٠	٢	٠	٢	٣
٨	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٩	١٣,٦٣	٦	٥	٥	٥	٥	٥	٥	٣
١٠	٦,٨	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣
١١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠
١٢	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
١٣	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
١٤	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
١٥	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
١٦	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
١٧	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
١٨	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
١٩	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٢٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٢١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٢٢	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٢٣	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٢٤	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٢٥	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٢٦	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٢٧	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٢٨	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٢٩	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٣٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٣١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٣٢	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٣٣	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٣٤	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٣٥	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٣٦	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٣٧	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٣٨	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٣٩	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٤٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٤١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٤٢	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٤٣	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٤٤	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٤٥	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٤٦	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٤٧	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٤٨	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٤٩	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٥٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٥١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٥٢	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٥٣	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٥٤	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٥٥	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٥٦	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٥٧	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٥٨	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٥٩	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٦٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٦١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٦٢	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٦٣	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٦٤	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٦٥	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٦٦	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٦٧	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٦٨	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٦٩	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٧٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٧١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٧٢	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٧٣	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٧٤	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٧٥	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٧٦	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٧٧	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٧٨	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٧٩	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٨٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٨١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٨٢	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٨٣	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٨٤	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٨٥	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٨٦	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٨٧	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٨٨	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٨٩	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٩٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٩١	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٩٢	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٩٣	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٩٤	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٩٥	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٩٦	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٩٧	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٩٨	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
٩٩	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣
١٠٠	٤,٥	٢	٤	٣	٣	٣	٣	٣	٣

تتمة الجدول 2

الخطاب ٣ : أسلحة الرهبات في لفظاعي الديوب اتنين = رويات الفصاند الموحدة القافية

أهوا مش

- وحي الخرمان ، ص 31 .
- نفسه ، ص 52 .
- نفسه ، ص 89 .
- نفسه ، ص 82 .
- نفسه ، ص 148 .
- قصيده : (نجوى) ، وحي الخرمان ، ص 57 .
- قصيده : (إلى الله) ، حديث قلب ، ص 5 .
- قصيده : (نشيد الفداء) ، نفسه ، ص 29 .
- قصيده : (إلى ابتي سلطانة) ، نفسه ، ص 45 .
- قصيده : (عشت لي) ، نفسه ، ص 13 .
- قصيده : (كيف أنساك يا أبي) ، نفسه ، ص 10 .
- قصيده : (من ربى الشرق) ، نفسه ، ص 47 .
- قصيده : (صناعة العرب) ، نفسه ، ص 19 .
- قصيده : (قل للخدائين) ، نفسه ، ص 24 .
- قصيده : (درب النصر) ، نفسه ، ص 41 .
- قصيده : (مقطع الحق) ، نفسه ، ص 31 .
- قصيده : (قادة الفكر) ، نفسه ، ص 37 .
- قصيده : (غيرة الروح) ، نفسه ، ص 55 .
- أنوي إن شاء الله إنجاز دراسة موسعة عن جمالية الأنساق في أشعاره الفصيحة والبطية
- أنوي - إن شاء الله - إنجاز دراسة موسعة عن جمالية الأنساق في أشعاره الفصيحة والبطية .
- تقصد الشعوب التي كانت معروفة بحضارتها وثقافاتها العالمة كالفرس واليونان .
- كتاب الموسيقي الكبير ، ص 1091 .
- الشفاء ، فن الشعر ، ص 161 .
- نقد الشعر ، ص 209 .
- نقد الشعر ، ص 210 .
- نقد الشعر ، ص 191 ، والصناعتين ، ص 397 .
- الصناعتين ، ص 399 .

- 28 - نقد الشعر ، ص 192 ، والصناعتين ، ص 395 . والإيغال عند بعضهم يسمى التبليغ ، انظر العمدة ، 57/2 .
- 29 - الصناعتين ، ص 397 .
- 30 - انظر العمدة : 62/2 ، حيث يعرف ابن رشيق الاستدعاة بقوله : «وهو ألا يكون للقافية فائدة إلا كونها قافية فقط ، فتخلو حينئذ من المعنى». وانظر نقد الشعر ، ص 254-255 .
- 31 - انظر مثلاً مقدمة اللزوميات : 1/1-5-37 .
- 32 - انظر الباقى من كتاب القوافي ، تحقيق د . علي الغزيوى .
- 33 - أي النظام .
- 34 - انظر موسيقى الشعر ، شكري عياد ، ص 116 .
- 35 - ضوء السقط لأبي العلاء ، تحقيق د . فاطمة بنحاجي ، ص 92 .
- 36 - نفسه ، ص 92 .
- 37 - سأقتصر في هذا البحث على دراسة البناء الصوتى فقط .
- 38 - كا هو الشأن في المoshحات والمسمطات .
- 39 - حسب ما انتهى إليه البحث المستقصى . وقد يكون نظم دواوين أخرى لم تصل إلينا أسماؤها .
- 40 - تعتبر لحظة إبداع القصيدة فرقة زمنية واحدة وثابتة رغم التوالى الخطى للأبنية اللغوية فيها .
- 41 - انظر مثلاً العقد الفريد ، 5/499 ، ومقدمة اللزوميات ، 1/1-37-5 .
- 42 - انظر كتاب سيبويه ، 4/31 .
- 43 - انظر الصاهيل والشاحج لأبي العلاء ، ص 156 .
- 44 - نفسه ، ص 156 .
- 45 - أما القصائد التسع الباقية فتعتبر ممثلة لنضاء القصيدة .
- 46 - يتكون هذا القضاء من 44 قصيدة توحدت قوافي كل واحدة منها ، أما القصائد الخمس والعشرون الباقية فتعتبرها ممثلة لنضاء القصيدة .
- 47 - مقدمة اللزوميات ، 1/29-30 .
- 48 - مقدمة اللزوميات ، 1/29-30 .
- 49 - أذكر بأنني أقيس القضاء الأفقي للديوان بعدد القصائد التي أتت قوافيها موحدة . أما القصائد التي تعددت قوافيها ، فنقيس بها القضاء العمودي للتفقية أي فضاء القصيدة .
- 50 - مقدمة اللزوميات ، 1/37 .
- 51 - كتاب سيبويه ، 2/489 .
- 52 - هي : (فر من لب) ، انظر متن الجزرية لابن الجزري ، ص 8 . ولسان العرب : باب الباء ، واللاحظ أن ابن منظور يجعل الحروف الثلثة : اللام والراء والنون .
- 53 - هي (لن عمر) ، انظر متن الجزرية ، ص 7 .
- 54 - كتاب سيبويه ، 4/433 .
- 55 - كتاب الموسيقى الكبير ، ص 1073 .
- 56 - وهي : الحاء والعين والفاء والكاف والباء .

- 57 - انظر كتاب سيبويه ، 434/4 .
- 58 - انظر كتاب سيبويه ، 434/4 .
- 59 - كتاب الموسيقى الكبير ، 1073 .
- 60 - قصيدة : (عواطف حائرة) ، وهي الحerman ، ص 58 . وانظر باقي التنوينات ، ص 82 ، 89 ، 115 ، 135 .
- 61 - قصيدة : (سراء) ، وهي الحerman ، ص 62 . وانظر باقي اللاميات ، ص 33 ، 76 ، 98 ، 101 .
- 62 - رسائل أبي العلاء ، طبعة عطية ، ص 119 .
- 63 - رسالة الغفران لأنبي العلاء ، ص 486 .
- 64 - رسائل أبي العلاء ، عطية ، ص 118 .
- 65 - المقصود معلقة الأول : (لحولة أطلال بيرقه شهمد) ، وdalila الثاني : (أمن ال مية رائح أو مغشدي) .
- 66 - (حب وشك) ، وهي الحerman ، ص 132 ، وانظر الداليات الأخرى ، ص 44 ، 110 ، 127 .
- 67 - كتاب سيبويه ، 433/4 .
- 68 - انظر عبث الوليد ، ص 122 .
- 69 - شرح ديوان ابن أبي حصينة ، 184/2 .
- 70 - قصيدة : (تؤام الروح) ، وهي الحerman ، ص 40 .
- 71 - قصيدة : (ليلة العمر) ، وهي الحerman ، ص 150 .
- 72 - رسائل أبي العلاء ، عطية ، ص 118-119 .
- 73 - رسالة الغفران ، ص 485 .
- 74 - قصيدة : (عتاب) ، وهي الحerman ، ص 139 .
- 75 - قصيدة : (إلى شباب بلادي) ، وهي الحerman ، ص 52 .
- 76 - ولذلك يمكن تصنيفها مع الرويات العسيرة .
- 77 - المرشد ، 47/1 .
- 78 - كتاب الموسيقى الكبير ، ص 1072 .
- 79 - قصيدة : (أطلي الوقوف) ، وهي الحerman ، ص 95-96 .
- 80 - انظر شروح السقط ، ص 741 ، 1332 ، 1487 .
- 81 - المرشد ، 49/1 .
- 82 - قصيدة : (أمل المحروم) ، وهي الحerman ، ص 132 .
- 83 - كتاب الموسيقى الكبير ، ص 1072 .
- 84 - المرشد ، 69/1 .
- 85 - قصيدة : (إلى ذات الوشاح) ، وهي الحerman ، ص 120 .
- 86 - قصيدة : (البليل الصامت) ، وهي الحerman ، ص 148 .
- 87 - قصيدة : (هل تذكرين) ، وهي الحerman ، ص 25 .
- 88 - قصيدة : (في روضة الموى) ، وهي الحerman ، ص 79 .

- 89 - رسالة الغفران ، ص 375 .
- 90 - التنبير ، 142/1 .
- 91 - قصيدة : (لوحة) ، وحي الحerman ، ص 106 .
- 92 - قصيدة : (كان حلماً) ، وحي الحerman ، ص 113 .
- 93 - رسالة الغفران ، ص 375 .
- 94 - صدر سنة 1393هـ ، بعد أن كان ديوانه الأول وحي الحerman قد صدر في طبعته الأولى سنة 1373هـ .
- 95 - أذكر بأن هذا الفضاء يتكون من 44 قصيدة موحدة القوافي ، أما القصائد الخمس والعشرون الباقية فتمثل فضاء القصيدة لتنوع القوافي في كل واحدة منها .
- 96 - انظر ما تقدم ، حيث الإشارة إلى أنها هي : الباء والراء واللام والنون .
- 97 - هي : (فر من لب) ، انظر من الجزرية ، ص 8 .
- 98 - انظر كتاب بسيويه ، 4/434 ، والكشف عن وجوه القراءات السبع لأبي محمد مكي القيسي ، 1/137 .
- 99 - كتاب الموسيقي الكبير ، ص 1072 .
- 100 - رسائل أبي العلاء ، عطية ، ص 119-120 .
- 101 - قصيدة : (نعمة الحب) ، حديث قلب ، ص 135 .
- 102 - قصيدة : (أنا والليل) ، حديث قلب ، ص 123 .
- 103 - انظر حديث قلب ، ص 37 ، 87 ، 152 ، 158 ، 173 .
- 104 - خمس قصائد من نويناته وردت على الخفيف .
- 105 - قصيدة : (الألم الحي) ، حديث قلب ، ص 87 .
- 106 - المقصود الباء . انظر ما تقدم .
- 107 - انظر حديث قلب ، ص 68 ، 76 ، 105 ، 131 .
- 108 - قصيدة : (إشرافي) ، حديث قلب ، ص 68 .
- 109 - قصيدة : (قسم) ، حديث قلب ، ص 215 .
- 110 - انظر ما تقدم ، والخروف المقصودة هي : النساء والسين والعين والفاء ، ثم الألف والواو والياء .
- 111 - انظر حديث قلب ، ص 18 ، 181 .
- 112 - انظر ما تقدم .
- 113 - انظر العمدة ، 1/158 .
- 114 - المقصود هاء السكت في مثل ناجحه .
- 115 - قصيدة : (حيي البكر) ، حديث قلب ، ص 184 .
- 116 - رسالة الغفران ، ص 486 .
- 117 - انظر في ما تقدم سبب إيهالها .
- 118 - المقصود بها الألف والواو والياء . انظر ما تقدم .
- 119 - تكون وصلاً إذا كانت مدة ساكناً ، فإذا سكتت وسكن ما قبلها في مثل هواي صارت رواياً .
- 120 - مقدمة اللزوميات ، 1/35 .

- 121 – قصيدة : (حبيب العمر) ، حديث قلب ، ص 155 .
 122 – انظر ما تقدم .
 123 – والمقصود بها كما تبين : المهزة والضاد والطاء والغفن والكاف والكاف والماء .
 124 – انظر حديث قلب ، ص 10 ، 31 .
 125 – انظر حديث قلب ، ص 219 .
 126 – المرشد ، 64/1 .
 127 – الكشف ، 139/1 ، ولسان العرب : باب المهزة .
 128 – رسائل أبي العلاء ، ص 37 .
 129 – كاجتماع : ناجي ، لاجي (لاجي) . لأن الياء الأخيرة هزة مخففة .
 130 – قصيدة : (يا بيد المثال) ، حديث قلب ، ص 120 .
 131 – قصيدة : (أليف الشهاد) ، حديث قلب ، ص 165 ، وانظر المهزة الثالثة ، ص 138 .
 132 – رسالة الغفران ، ص 485 .
 133 – انظر ما تقدم .
 134 – مقدمة اللزوميات ، 30/1 .
 135 – رسائل أبي العلاء ، ص 119 .
 136 – الصاهل والشاحج ، ص 440 .
 137 – أذكر بأنني اقتصرت في هذا البحث على دراسة البناء الصوتي فقط .
 138 – قصيدة : (المغيب) ، حديث قلب ، ص 108-109 .
 139 – كما سيتضمن .
 140 – قصيدة : (نهاية حب) ، وحي الحerman ، ص 48 .
 141 – خلافاً للموشحات التي تكون فيها قوافي الأفقال – رغم توحدها – مخالفة لقوافي الأبيات .
 142 – انظر موسيقى الشعر لإبراهيم أنس ، ص 304 .
 143 – التنوير ، 12/1 .
 144 – أقصد الشعر الساقى لما سمي بعصر النهضة ، أما في العصر الحديث فقد شاع هذا النوع من التقافية بين المؤاخرين كالعقاد وعلى محمود طه وغيرهما ، لكن هوئاء قصرروا استعماله على أبنية تربوية مكونة من صدررين وعجزين ، انظر موسيقى الشعر ، ص 304 .
 145 – قصيدة : (ما يفيد السفر) ، ديوانه البطيبي : مشاعري ، ص 150 .
 146 – وهذا ما يجعل هذا النمط مختلفاً عن الموشحات لأن الموشح يعتمد على عودة بعض القوافي .
 147 – قصيدة : (حديث زهرتين) ، حديث قلب ، ص 71 .
 148 – حديث قلب ، ص 193 .
 149 – انظر موسيقى الشعر ، ص 303-304 .
 150 – قصيدة : (طائع خريف) ، وحي الحerman ، ص 31 .
 151 – وحي الحerman ، ص 92 .

- 152 - حديث قلب ، ص 45-47 .
- 153 - انظر ما تقدم .
- 154 - حديث قلب ، ص 24 .
- 155 - حديث قلب ، ص 24-28 .
- 156 - حديث قلب ، ص 209-211 ، وانظر ص 98 ، 142 ، 197 ، 222 .
- 157 - انظر حديث قلب ، ص 60 ، 79 ، 115 ، 118 ، 190 ، 200 .
- 158 - قصيدة : (أصداء الماضي) ، وهي الحرمان ، ص 71 .
- 159 - قصيدة : (عودة) ، حديث قلب ، ص 118 .
- 160 - قصيدة : (هل سمعت الجواب) ، حديث قلب ، ص 62 .
- 161 - وهي الحرمان ، ص 37 .
- 162 - نفسه ، ص 37 ، 50 .
- 163 - وهو بناء غير معروف في المنظومة الخليلية ، لارتباط الشطر فيها عند الخليل بالجز والسريع فقط .
- 164 - انظر ما تقدم .
- 165 - قصيدة : (كنا وكأن) ، وهي الحرمان ، ص 65-67 ، وانظر ص 56 .
- 166 - انظر وهي الحرمان ، ص 56 ، 65 .
- 167 - أي النطسلاني المدرج . انظر المبحث اللاحق .
- 168 - وهي الحرمان ، ص 142 .
- 169 - نفس القصيدة السابقة ، وهي الحرمان ، ص 142 .
- 170 - انظر المبحث اللاحق .
- 171 - حديث قلب ، ص 161-164 .
- 172 - حديث قلب ، ص 55 ، وانظر قصيده : (أيها الثاني) ، حديث قلب ، ص 3-2 ، حيث ينزل البناء الكمي للمقاطع : من 4 أبيات إلى 3 : (3 + 4 + 4 + 4) .
- 173 - انظر ما تقدم .
- 174 - وردت خمس قصائد على هذا النمط ، وعدّ أبيات كل واحدة منها بالتوالي : 19 ، 24 ، 27 ، 30 ، 32 .
- انظر حديث قلب ، ص 187 ، 176 ، 29 ، 52 ، 41 .
- 175 - قصيدة : (فرحة الحب) ، حديث قلب ، ص 187 .
- 176 - حديث قلب ، ص 176-177 .
- 177 - تأتي لامية مردودة مقيدة في القفل ، ولامية مؤسسة مكسورة في البيت التوسيحي .
- 178 - المقصود أنها ترد في أواخر الأبيات فقط .
- 179 - نصفها بذلك لأنها تتكرر بألفاظها وقوافيها .
- 180 - قصيدة : (درب النصر) ، حديث قلب ، ص 41-42 .
- 181 - حديث قلب ، ص 44 ، وفي البيت الأصلي : واصنعوا من مصرع البغي تباشير السلام .

182 - هذا الاستعمال غير معروف في المقومة الخالية . ولهذا فالمقصود بهذا الوصف أن الشاعر بنى الشطر على تعبيتين فقط أي ثلث أجزاء الكامل .

183 - قصيدة : (نشيد الفداء) ، حديث قلب ، ص 29-30 .

184 - حديث قلب ، ص 52-54 .

185 - موسيقى الشعر ، ص 225 .

186 - في الأصل : وأقام ، وهي زيادة تجعل إيقاع العجز من الكامل لا السريع الذي بني عليه البيتان ، والراجح أنها من زيات المطبعي ، أما إذا كانت أصلية في الديوان فسيكون الشاعر قد نحا بالسريع في الإنဆاد منحى كاملياً كما فعل المرقش في ميميته :

لو كان رسم ناطقاً كلام
هل بالديسار أن تجib صممْ وفها يقول :

ما ذنبنا في أن غزا ملك من آل جفنة ظالم مرغم

187 - وهو المقطع الثامن في الترتيب العام لمقاطع القصيدة .

188 - وهو المقطع التاسع في الترتيب العام لمقاطع القصيدة .

189 - أي النون المقيدة المردوفة بالياء .

190 - وهو المقطع العاشر في الترتيب العام لمقاطع القصيدة .

191 - انظر وهي الحمران ، ص 25 ، 89 ، 82 ، 145 ، 135 .

192 - انظر حديث قلب ، ص 19 ، 173 ، 207 .

193 - مجموع قصائد الديوان الأول : 39ق ، ومجموع قصائد الديوان الثاني 61ق ، ومجموع قصائد الديوانين 108ق .

194 - نكتفي في هذا البحث بالتعريف السريع بطبيعة هذا البناء في فضاء القصيدة ، مرجحين التوسيع فيه ودراسة البناء الكمي التعمي والبناء الكمي والإيقاعي إلى بعث آخر إن شاء الله .

195 - انظر القسم الأول من هذه الدراسة (فضاء الديوان) ، حيث الإشارة إلى الخصائص الصوتية لحروف الروي التي استعملتها الشاعر الأمير .

196 - انظر البحث الخاص بفضاء الديوان . وأذكر بأنها : الباء والدال والراء واللام والميم والنون .

197 - انظر ما تقدم ، حيث الإشارة إلى خلو القصائد الموحدة القافية في وهي الحمران من رويم .

198 - وهي الناء والسين والعن والفاء ، انظر ما تقدم .

199 - المقصود فضاء الديوان الأول .

200 - وهي المزة الحاء والكاف والقاف والباء .

201 - انظر ما تقدم .

202 - بينما كان عدد ذوات القوافي في وهي الحمران : 9ق من 39 ي تكون منها الديوان .

203 - المقصود فضاء الديوان الثاني المكون من القصائد الموحدة القافية .

204 - اذكر بأنها : الباء والدال والراء واللام والميم والنون ، انظر ما تقدم .

- 205 – عددها 148 لوناً كما أوضحت ، وقد استطاع توليدها من 25 قصيدة فقط ، بتنويعه القرافي داخل القصيدة الواحدة .
- 206 – وهي الثناء والسين والعين والفاء ، ثم الألف والواو والباء .
- 207 – المقصود ديوانه الثاني ، حديث قلب .
- 208 – الكشف ، 137/1 .
- 209 – موسيقى الشعر ، ص 248 .
- 210 – أخبار البحري ، ص 73-72 ، والمقصود قوله : صفت نفسى عما يدنس نفسى .
- 211 – انظر مبحث فضاء الديوان ، حيث دراسة البناء الصوتى لقرافي وحى الحمران . (الرويات الرقيقة والمستلابة) .
- 212 – هي المهرة والخاء والضاد والطاء والكاف والكاف . وقد أحمل منها الضاد والطاء .
- 213 – المقصود فضاء الديوان الثاني ، حديث قلب .
- 214 – انظر ما تقدم عن مقابل الفصاحة .
- 215 – المقصود بتجديدها تنويعها داخل القصيدة الواحدة .
- 216 – لم نعرض لدراستهما في هذا البحث .
- 217 – في وحى الحمران 30 قصيدة موحدة المقافية + 40 قافية متعددة تضمنتها القصائد التسع الباقية ، المجموع = 70 لوناً نغمياً .
وفي حديث قلب 44 قصيدة موحدة المقافية + 148 قافية متعددة تضمنتها القصائد الخمس والعشرون الباقية ، المجموع 192 لوناً نغمياً .

أَحْسَنُ الْإِنْسَانِيَّ وَأَحْمَدَ الْيَابِسِيِّ فِي شِعْرِ الْأَمِيرِ عَبْدِ اللَّهِ الْفِيصلِ

أ. د. محمود جبر البداوي

يصطلاح النقاد والأدباء ومجموعة الدارسين على تسمية العصر الحديث الذي بزغ مع بزوغ مقدمات القرن العشرين باسم عصر النهضة ، وهم محقون بهذه التسمية إلى حد ما لأن طلائع العصر كانت تبشر بمقدم نهضة في الوطن العربي ، أبرز معالمها النهضة الأدبية وما استتبعه من نهضة ثقافية وفكورية ؛ فكانت نهضة على تراكمات العصر الذي اصطلح عليه باسم عصر الانحطاط ، وما لحق الأدب عموماً والفكر خصوصاً من جمود وتوقف عن حركة الإبداع الجاد ، والتفكير الخلاق . وكانت نهضة بمقاييس العصر ، لما أخذ به العقل العربي من أساليب النهضة العربية في ميادين متعددة من ميادين الحياة . وكانت نهضة ، أو طلائع نهضة ، لأن الفكر العربي القديم أخذ يحدث نفسه ، وأخذ يتعامل مع التراث المجيد منذ حين تعاملأً نيراً واعياً . وتفتحت يومئذ على الفكر العربي نوافذ على الثقافتين اللاتинية والإنكلوساكسونية يسرتها سبل المواصلات التي غدت في ميسور الأفراد والجماعات ووسائل النشر التي غدت مبذولة . لكل هذه الاعتبارات أخذت

تومض في ساحة الرقعة العربية ، في ميدان الشعر ، أسماءً أسهمت في مفهوم النهضة ، وعمقت سير تقدم الأدب وتطوره .

فمنذ أن أخذ نجم من سمو شعراء المرحلة الانتقالية بين القديم والحديث بالأقوال ، كالبارودي وشوفي وحافظ ومطران والرصافي والتجفي ، أخذت إيمانات جديدة تتلاؤ في سماء الشعر العربي بتألقٍ يبشر باتجاه جديد ، وبإشراقة تتماشى مع معطيات العصر الجديد الذي نعيشه .

فبرز في مصر : علي محمد طه ، وإبراهيم ناجي .

وفي سوريا : بدوي الجبل ، وعمر أبو ريشة ، وخير الدين الزركلي ، ونزار قباني .

وفي لبنان : سعيد عقل ، وصلاح لبكي .

وفي العراق : بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، والجواهري .

وفي فلسطين : إبراهيم طوقان .

وانتشرت ثلاثة من الشعراء على ساحة الأرض العربية في شمالي إفريقيا وشرقها لعل من أبرزهم الشاتبي وغيره من شعراء الجزائر والمغرب و Moriyania .

في هذا الجو الذي بُرِزَ فيه هؤلاء العمالقة ، وفي زحمة تصارع المذاهب الأدبية والفنية التي هبَّت على أرض العرب ، وهبوب رياح الأدب الذي كان يهب على بلاد المتوسط والخليج من القارة الجديدة التي يطلقون على أدبها اسم أدب المهاجر وما حركه هذا الأدب من اللُّغة الساكنة ، ولدت مدرسة أبوابو والديوان وسوهاها . أقول في زحمة هذا التقاطع الشفافي ، والتشابك الشعري ، نهض في جزيرة العرب جيل من الشعراء كحسين سرحان وحسن عبدالله قرشي وطاهر زمخشري ، كان أبرزهم وأكثرهم شهرة الشاعر الأمير عبدالله الفيصل .

أقف عند عبدالله الفيصل ؛ لأنَّه سليل أسرة شعرية ، فوالده المغفور له جلاله الملك فيصل شاعر ، وجده الملك عبد العزيز يقول الشعر ، والأمير خالد أخي عبد الله صاحب دواين شعرية ، ومن أبناء عبدالله من هو شاعر ، إن في الفصيح أو النبطي . وهذا يذكرني بأنَّ موهبة

الشعر تورّث من الآباء والأجداد إلى البنين والأحفاد ، كما يقر علماء النفس ؛ فقد حفظ لنا تاريخ الشعر العربي مجموعاتٍ كثيرةً من الأسر الشاعرة ، كأسرة جرير التي تعاقب عليها أئمّة نوح وعكرمة وبلال ، وحفيده عقيل ، وابن حفيده عمارة بن عقيل ، هذه سلالة جرير في العصر الأموي ، أما في العصر العباسي ، فقد ذكر لنا فؤاد سزكين في كتابه (تاريخ التراث العربي)⁽¹⁾ مجموعاتٍ عدّة من الأسر الشاعرة ، كأسرة أبي أمية ، وأل اليزيدي ، وأل البرمكي ، وأل النويختي ، وأل طاهر بن الحسين وغيرهم .

وما استوفني عند الأمير عبدالله هذه الشاعرية التي استطاعت أن تثبت ذاتها بين هؤلاء العمالقة من الشعراء الذين عدّناهم في الأقطار العربية . وشدني شعره الذي نظمه على النهج الفضيح لأنّه جمع فيه بين جزالة الشعر القديم ، ورزانة الفكر المصور ، مع إشارة الصياغة العصرية ، وتلّقى الصورة الفنية . ومن هنا جاء إقبال الجماهير العربية ، إن في الجزيرة أو في شتى بقاع دنيا العرب ، فتجاوّبت لشعره القلوب ، وصفقت الخنایا ، فلاقي هذا الشعر من الشيوخ والسيّورة ما لم يلاقه فن شاعر سعودي آخر ، وباعتقادي أنه احتلّ إمارة الشعر في الجزيرة فوق إمارته كسليل للأسرة الحاكمة في هضاب نجد وربوع الحجاز .

ولربّ قائل يتّهمني بالملالفة في نعت فن الشاعر ، وبعد ذلك من باب المجاملة ، غير أنّي أدفع هذه التّهمة بالاستشهاد براءة ثلاثة من الأدباء الذين سبقوني بكتويم شعر الشاعر ، بعضهم من داخل المملكة ، وبعضهم الآخر من خارجها . ويتمتع هؤلاء الأدباء بوزن راجح في حقل النقد والأدب من مثل الدكتور طه حسين ، والدكتور أحمد كمال زكي ، والدكتور يوسف نوبل في مصر . ومن لبنان الشاعر الناقد صلاح ليكى ، ومن سوريا الأستاذة منيرة العجلاني التي اتخذت من فن الأمير مادة حصلت بموجبها على رسالة الماجستير من جامعة (السوربون) في باريس . وما دمنا في فرنسا ندرج شهادتي الرئيس جاك شيراك ، وجان غيون ، هذا فضلاً عن شهادة كل من الأدباء السعوديين أمثل : محمد بن سعد بن حسين وهاشم عبده هاشم ، وإبراهيم بن فوزان الفوزان ، وعبدالله بن إدريس⁽²⁾ . فكلّهم نقدوا شعره مقرّظين فنه مع الإشادة والإعجاب بقدرة الشاعر وموهبه الفنية .

فهذا الدكتور طه حسين يقول عنه : «ليس هو إلا واحداً من شعراء وطنه (نجد)

ومستقره (الحجاز) يجب أن يضاف اسمه إلى أسمائهم ، وكلهم قاسي الحرمان وشققي به ، ولم يستطع أن يبين عنه ، لأنه لم يعرف حقائقه ، وإنما اتخد التصوير الرمزي وسيلة إلى الشكوى منه ، والتمرم به ، والتمرد عليه أحياناً . بدوي التزعة في هذا الحب النقي العفيف القريب البعيد في وقت واحد ، ولكنه على ذلك مصرى اللغة أو ليبانىها⁽³⁾ . واللغة التي يقصدها الدكتور طه لا تعنى اللغة العربية ، فهي واحدة في مصر وفي لبنان ، وكأنه به يقصد باللغة المدرسة الفنية التي ينتهي إليها الأمير عبدالله . ومع أنها لا تافق الدكتور طه على أن شعر الأمير – وهو شعر نجدي – ينتهي إلى المدرسة المصرية أو اللبنانية . لأن الدكتور طه وصف الشعر النجدي بقوله ، «حافظ في لغته محافظة غربية ، يتخير القوافي الصعبة ، ويطيل فيها ، ويكثر منها ، ويسرف في الأنفاظ الغريبة البدوية ، وكأنه يتمسها من المعاجم»⁽⁴⁾ .

وهذا أيضاً الدكتور أحمد كمال زكي يقول في دراسة أسلوبية نفسية اجتماعية وأدبية : «إذا كان عبدالله الفيصل – وهو شاعر مرموق – قد خرج إلى دائرة العالمية ، فلا بد أن يكون وراء هذا الخروج إيماناً تطور لغوي أسفر عن نتائج أسلوبية باهرة ، وإنما إلحاح على رسالة إنسانية نجح في توصيلها إلى المتلقى بمحنة العاطفي ، وبشفرته المفهومة»⁽⁵⁾ .

أما الدكتور يوسف نوبل فيري في الأمير عبدالله حصيلة إرث فني جمع خصائص المدارس الأدبية المعاصرة ، فصهرها في شعره ، قال : «إن شعر الأمير عبدالله الفيصل حصيلة تأثر فني بصيحات التجديد في المضمون لدى جماعة التجديد الذهني (جماعة الديوان) و(جماعة أبولو) واتجاههم الوجданى ، وشعراء (رابطة الأدب الحديث) وشعراء المهجّر»⁽⁶⁾ .

و يأتي صوت من لبنان ، هو صوت الشاعر الناقد صلاح لبكى ، يقدم لـ(الديوان) «وحي الحرمان» بقوله واصفاً شعره بأنه : «هتف قلب من أول كلمة حتى آخر كلمة ، هو هتف صادق مخلص لا تعمّل فيه ولا تصنّع ، الفن فيه كل الفن ابتعد عن التعامل والزخرف .

هي البساطة ، ولعل في البساطة كلمة الفن الأخيرة ، وهذه البساطة يصل إليها محروم دفعة واحدة ، فكانه مطبوع عليها لم يقتبسها اقتباساً ، ولم يقلّد فيها أحداً ، كل فنه أنه أرخي لفنه العنان ، وبسط ذاته واجداً في البث والشكوى راحة وعزاء»⁽⁷⁾ .

ربما نقول إن صلاح ليكي صدح بهذا الرأي لأنه شاعر يلتقي مع الأمير في المدرسة الشعرية ، ولأنه عمد إلى كتابة مقدمة لوحى الحرمان ، ولكن ماذا نقول عن منيرة العجلاني التي كتبت عن فن الأمير كتابة علمية في بحثٍ أكاديمي بعيد عن المجاملة والبالغة ، يخضع لتحكيم لجنة علمية من غير الأدباء العرب الذين ربما يتعاطفون مع الباحثة أو مع الشاعر ؟ . تقول العجلاني : «ومهما يكن الأمر ، فإن الأمير الشاعر أعطانا من (حرمانه) ومن صراع هذا الحرمان في نفسه ، عطاءً باقياً رائعاً ، شعراً عربياً أصيلاً ، لم يتعد فيه عن الوزن ، ولا خالف القافية ، ولم يلجم فيه إلى تعلم أو صنعة ، وإنما أرخى العنان لنفسه تتحدث حديث النفس الصادقة بكل أحاسيسها المرهفة وأخيالها الملهمة»⁽⁸⁾ وتضيف العجلاني في مكان آخر من دراستها لشعره في ديوانه «وحى الحرمان» ، ودراستها لهذا الكتاب كانت قبل أن يطبع كتاباه «حديث قلب» و«مشاعري» وإن كانت قد اطلعت على القلة من قصائدما في مسوداتهما قبل الطبع ، قالت : «إن ديوانه «وحى الحرمان» يشبه طاقة زهر غير كبيرة ، ولكنها كقطعة الماس الكريمة الصافية ، لا يبلغ حجمها فقط حجم القطع الزجاجية الضخمة ، وعبدالله الفيصل يعده النقاد أحد رواد المدرسة الرومانسية في الشعر السعودي ، وربما كان الحرمان الذي عرف به هو المؤثر المباشر الذي قاده إلى هذا الاتجاه المميز»⁽⁹⁾ .

وكتبت أride مزيداً من شهادات الأدباء السعوديين كعبدالله بن إدريس ومحمد بن سعد بن حسين وإبراهيم بن فوزان الفوزان وهاشم عبده هاشم وغيرهم ، وشهادتهم أستثناء على شعر الأمير ، لكنني خشيت أن تقول : «وشهد شاهد من أهله» ، ولذلك سأتيك بشهادة رجل أجنبي يتمتع بمنزلة أدبية مرموقة ، لأنه يشغل عضوية الأكاديمية الفرنسية . يدعى هنا الرجل (جان غينيون) الذي قدم لكتاب (ديوان الحب) وهو قصائد غزلية من شعر الأمير مترجمة للفرنسية ، قال جان غينيون : «عبدالله الفيصل وفي لأصول الشعر العربي ، فهو على العكس من العديد من الشعراء العرب المعاصرين الذين حولوا جوازاتنا الشعرية المغربية ، نراه يوجب على نفسه الصبر والزهد والتضحية فاستطاع بهذا المسلك الصعب أن يهب أغاني الحب الخالدة حياة جديدة في صحراء هذا العالم»⁽¹⁰⁾ .

وما دمنا نتحدث عن شهادة الغربيين عامة والفرنسيين خاصة ، في شعر الأمير ، فمن

الجدير بالذكر ألا نكتم شهادة الرئيس شيراك في شعره . صحيح أن الرئيس شيراك يصنف في عداد السياسيين ، فهو أدرى بعلم السياسة والدبلوماسية منه في علم الأدب وال النقد ، ولكن كلمته التي ألقاها في حفل تكرييم الأمير في باريس شارك في إعدادها فريق من الأدباء والنقاد الفرنسيين بعد أن قرأوا شعر الأمير وفهموا منه ، وصاغوا هذه الكلمة لا مجرد صياغة مستشار ثقافي ، وإنما صياغة أديب ناقد ، عارف بخصائص فن الشاعر المتفقد ، مطلع على دوافع شعره الفصيح والنبطي ، مقدر لمنزلة الشاعر بين شعراء زمانه ومكانه وشعراء أمته . ولو لا خشية إطالة لذكرا نص كلمة السيد شيراك ، لأنها نص أديبي جميل ، ولكن حسبنا أن نقليس من هذه الكلمة المسهبة بعض المقاطع ذات الصلة المباشرة بفن الأمير ، يقول شيراك : «إذا كانت عبريتكم في ميدان الشعر قد تفتحت قبل بلوغك سن الثلاثين فلأنك قد أظهرتَ منذ نعومة أظفارك من خلال كتابتك إدراكك وإمامك بقواعد المجاز ، وفنون الرسم الخيالي التجليلية في موهبة التعبير الصائب الصحيح ، الطارئ المفاجيء ، التي هي من المزايا التي يتحلى بها شاعر كبير . وإن الروائع الأدبية مهما كان البلد الذي يتميّز إليه صاحبها تأتي عبارة عن مجرد نتيجة اتفاق بين الكاتب وعقرية اللغة التي يستعملها بإضافة زخرف جديد عليه ، ولعل هذا هو الذي وقع بالضبط بين صاحب السمو الملكي واللغة العربية الأدبية التي أصبحت الأداة والملمهة من ملهمات الفن لشعركم . وفي عام 1953 صدر ديوانكم الأول «وحي الحرمان» الذي أثار على الفور إعجاب وحماس الأدباء والمتقين العرب والسعوديين .

ولن أذكر من بين الأدباء الذين أشادوا بكم سوى المعروفيين منهم ، وهم : طه حسين ، ومارون عبود ، وعمر أبو ريشة ، وصلاح لبكي . وفي عام 1982 تعزّز عملكم الأدبي بظهور ديوان جديد : «حديث قلب» إلا أن لكم أكثر من ديوان ما زال مخطوطاً لم يدفع به إلىطبع ، على أن محب الشعر مثل ليأسف لذلك ، وقد كانت روائعكم الأدبية مادة لإنجاز أعمال جامعية ، ذلك أنها كانت موضوع رسالة للماجستير في جامعة السوربون .

إذا كان قلمكم انتقائياً واصطفائياً ، فإنه أي أن يتعد عن قسم اللغة العربية الأدبية فاتجه إلى ميدان الشعر الشعبي ، وساهم في الشعر النبطي ، الذي يحبه البدو ، وفي هذا المجال كذلك فقد تجلّت براعتكم في غزارة الصور ، وفي رشاقة وانسجام الأسلوب ،

بحيث أن عدداً كبيراً من الفنانين يتنافسون قصد الحصول على شرف تحويل شعركم إلى أغاني ، ولعل المثال الساطع في هذا المجال تجسده المغنية الراقصة الصيّت في الشرق الأوسط السيدة أم كلثوم التي غنت بعض قصائدهم .

وإنكم يا صاحب السمو الملكي كشاعر تمت ترجمة أعمالكم إلى عدة لغات إنجليزية وروسية وفرنسية ، وحصلتم على دكتوراه في العلوم الإنسانية ، ودكتوراه فخرية من الأكاديمية العالمية للفنون والثقافات التي منحت لكم في عام 1981 ، وقد استطعتم أن تجعلوا من مجلسكم الأدبي أحد مراكز الحياة الثقافية في العالم العربي»⁽¹¹⁾ .

هذه الفقرات - على طوها - مجرد مقتبسات من الكلمة الأطول التي افتح بها جاك شيراك حفل تقديم اللوحة الأنفينة لمدينة باريس للأمير عبدالله . ومع أنني حاولت الاقتصار على الخطاب المتصل بتقويم الجانب الفني ، فثمة جوانب أخرى أشارت إليها الكلمة ، وكأني بالمتكلم - على الرغم من أنه رجل سياسة - قد تناول جميع الجوانب الفكرية والأسلوبية والنفسية التي يتميز بها الشاعر . وعلى الرغم من وجاهة الفقرات التي اقتبسناها فقد عدم صاحبها إلى الإمام ب نقاط كثيرة كخصائص النصوص الشعرية ، وما حول النصوص الشعرية كآراء الأدباء العرب الذين نقدوا هذه النصوص . و كنت أتمنى أن ألتقي بكلمات عند القادة العرب فيها من الشمول والعمق ما في هذه الكلمة الجامحة ، على الرغم من أن جاك شيراك يعترف بأنه من محبي الشعر ، ولكنه ليس من فرسان النقد ، فالنقد ميدان ليس ميدانه .

يمار المرء ، ويتمكنه نوع من التهيب ، وتشابك في ذهنه شتي مشاعر الإجلال المتداخلة مع ما يحمله من أفكار متراكمة من موروثاته الأدبية والقديمة والجمالية ، عندما يعتزم الكتابة عن شاعر يمتلك شاعرية بحجم الشاعرية التي يمتلكها الأمير عبدالله الفيصل ، شاعر وضعه قراره أن يأتي في المرحلة الانتقالية بين تالد الشعر وطارقه ، بين قديم الأدب وحديثه ، فكان نموذجاً قدر على المواجهة بين تليد الشعر وطريقه ، فسلم راية الشعر القديم وسلمه للشعراء الحديثين بعد أن أضفي عليها شيئاً من مستلزمات الأمانة التي حملها .

قلت : يمار المرء إذا جرد يراعه للكتابة عن شاعر تلك هي شاعريته ، فقد سبق لنا

التمرس بالكتابة عن شعراء كانت لهم في تاريخ أدبنا منازلٌ رفيعة . عالجنا أفكارهم ، ودرستنا شعرهم ، على بعد الشقة بيننا وبينهم . وقد تكون أكثر دقة في أحکامنا ومرئياتنا إذا أطلقناها على شاعر يعيش بيننا ، ويشاركتنا في استجلاء أحداث عصرنا ، ويرسمها لنا بأسلوب أيامنا ، ومصطلحات زماننا ، ولكن الحيرة والتهيب مردّها إلى عدة أسباب :

أولاً ، أن هذا الشاعر الذي شرّعَتْ قريحته بإنتاج الشعر ، واستوى له ديوان دفعه للنشر سنة 1954م ، توالى الأدباء والنقاد على دراسته ، منذ ذلك الحين إلى يوم الناس هذا ، فلم تبق مجلة أدبية أو صحفية مرموقة في المملكة إلا أسهمت في دراسة هذا اللون من شعر الأمير ، فإذا أضفت إلى المجالات والصحف الكتب التي خصّصتْ كلياً أو جزئياً صفحاتها لدراسة شعر الأمير ، أدركتَ أن الأدباء والنقاد لم يتركوا مزيداً لمسترِيد . ولو رحتُ أعدد هذه الكتب والمجالات والصحف السياحية ملأة صفحات كبيرة في تعدادها ومضمون مقالاتها ، التي تناولت هذا الشعر من جوانب متعددة ، وزوايا مختلفة .

والسبب الثاني ، الذي كان يغريني بالتهيب ، ويلجم قلمي عن الكتابة عن عبدالله الفيصل لأنني عرفت شعره أول ما عرفته عندما كنتُ أعيش في بلاد الشام ويعيش شاعري الذي أعتزُم الكتابة عنه ، في ربى نجد ، ومرابع الحجاز ، وبعد الشقة بين المواطنين يقف حاجزاً بين الشام والجاز .

أعترف أنني عرفتُ شعر الأمير مسموعاً قبل أن أعرفه مقروءاً ، عرفه مسموعاً موقعاً مغنى على ذبذبات الأثير ، فشدّتني العواطف والأفكار والمشاعر التي تراءى من وراء الألفاظ الموجعة والجمل الرنانة ، فتاقت نفسي إلى معرفة صاحب الشعر ، وتملّكتي إعجاب بالشاعر لدرجة أنني جمعتُ ما تناثر من أبياته الموجعة ، وجعلتُ منها نصاً درسته لطلابي في الجامعة ، فلم يكن وقعي في أنفسهم بأقلّ من وقعي في نفسي .

وليس هذا مكان الحديث عن الجهد الذي بذلته حتى حصلت على نسخة من ديوانه المسمى «وحي الحerman» . ولكي تكتمل الصورة عن الشاعر الذي ندرسه - نحن الذين ندرس الأدب والشعر - لا بد لنا من الإلمام بما تعارف عليه النقاد أمثال (سنت بيف ، وتين وبرونتير) من أن النص وحده لا يفسر كل شيء ، كما يذهب إلى مثل ذلك

النصوصيون . فرحتُ أجمع الشعر وما حول الشعر ، وعلّمنا أولئك النقاد أنَّ ما حول الشعر هو حياة الشاعر وحياة مجتمعه وحياة بيته تضافر كلها فتخرج هذا الشعر مغموماً بعاطفة متوجه وخيال وأفكار معانٍ . ولما رحتُ أبحث عن هذا الثالث : الشاعر والمجتمع والبيئة ، حاولت التوفيق بين مبادئ الدراسات القديمة ، وما ينفع من مبادئ الدراسات الحديثة ، مستفيداً ، وأنا أدرس حياة الشاعر ، من مسلمات علم النفس وعلم الطياع وعلم الجمال ومخلفات المبادئ التي طرحتها المدارس الفنية في القرن الماضي كالرومانتسية والطبيعية ، وأضفتُ إليها نظريات المدارس الأكثر حادثة كالبنيوية والتشريحية وغيرها .

والسبب الثالث الذي جعلني أتهيب وأنا أكتب بمحني هذا بمناسبة تكريم الدكتورة سعاد الصباح للأمير ، أنَّ هذه ليست المناسبة الأولى التي يُكرَم فيها الأمير ، فقد سبقتها مناسبات تكريمية كثيرة . بعضها كان على مستوى الوطن ، كتكريمه يوم نال جائزة الدولة التقديرية في المملكة العربية السعودية ، إذ كان أحد ثلاثة كرمتهم الملكة عام 1405هـ . وبعضها تكرييم تجاوز حدود الإقليمية ، وحدود الناطقين باللغة العربية إلى مشارف العالمية واللغات الأجنبية ، كتكريمه يوم تقلد وسام باريس الذي يُمنح عادة مرّة أو مررتين كل عام للملوك ولرؤساء الدول أو رؤساء الحكومات ، أو لرجالات الفكر وإنجازات العلمية ، وذلك تقديرًا لشعره الذي اختار منه جواد صيداوي وأنا نازدوتراسي وترجماه إلى الفرنسية ، فصدر باسم (ديوان de l'Amour) ، وقدّم هذه الترجمة الكاتب الأديب (جان غينون) عضو الأكاديمية الفرنسية - كما سبق - وكان ذلك في قصر من قصور باريس التاريخية ، هو قصر مبني بلدية باريس ، حيث قُلد الأمير أرفع وسام فرنسي ، قُلد إيهام عدمة باريس آنذاك ، رئيس الجمهورية الفرنسية حالياً ، الرئيس جاك شيريك ، كما مرّ معنا سابقاً ، ولا لزوم لإعادة كلمته الرائعة بهذه المناسبة . وتكريمه أيضاً يوم منح الدكتوراه الفخرية في العلوم الإنسانية بقرار من مجلس أمناء الأكاديمية العالمية للعلوم والثقافة المتفرعة عن (مؤتمر الشعراء العالميين) المنعقد في سان فرنسيسكو بالولايات المتحدة الأمريكية عام 1981م . وتكريمه يوم منحه جائزة الملك الحسن الثاني ، عاهل المغرب ، العضوية في الأكاديمية الملكية المغربية عام 1986م كواحدٍ من أبرز الشعراء والأدباء العرب . وتكريمه

يوم منحه مجلس جامعة (شو) بولاية شمالي كارولينا في الولايات المتحدة الأمريكية درجة الدكتوراه الفخرية في الأدب والعلوم الإنسانية عام 1989 م.

أَبْعَدَ مثل هذه الكلمات العديدة في التكريم والشهادات التي أشاد بها قائلوها بمزايا الأمير الشعرية ومواهبه الفنية تستطيع أن تتصور أن باحثاً مثل يستطيع أن يجد فسحةً من القول يضيفها إلى كل ما قيل في هذه المناسبة؟ ! .

هذا السبب ، وقبله السيبان السابقان ، من شأنها جميعاً أن تفت في عضدي وتصيبني بشيء من الإحباط ، لأنني أطمح في كتاباتي عن الأمير أن أضيف شيئاً جديداً ، فمن أين لمني أن يأتي بجديد؟ ! .

إذا أخذت بقول النقاد القدامى : «ما ترك الأول للآخر شيئاً» توقفت عن الكتابة ، ولكنني حريٌ بأن آخذ بقول أبي تمام :

«كم ترك الأول للآخر»

فلكي أُحقق مقوله أبي تمام يغدو لزاماً عليًّا أن أتناول شعر الأمير بطريقة مغايرة للطرق التي تنوو بها ، وأطمح أن آخذ على نفسي أن الج مداخل في فن الرجل لم يلجهما باحثون سابقون ، وأحسب أنني واجد ذلك . وإذا كان الدارسون قد سبقوني إلى ظواهر فنية في شعره فقد مروا عليهما مروراً سريعاً ، فإني أجهد أن أعمقها ، وأن أتعامل معها بما تسعفي به المناهج الحديثة ، وتفصح عنه الوسائل المعينة . وقد يكون من بينها مسلمات النقد والفلسفة وعلم النفس والطابع ، وعلم الجمال ، ولذلك حضرت كل هذه العلوم وكشفتها فوجدتتها تدرج تحت عنوان :

الحس الإنساني والجمالي في شعر الأمير عبدالله الفيصل :

واخترت لفظة (الحس) لأنني وجدت هذا الشاعر كتلة من الأحساس المرهفة . وليس من المبالغة في شيء أن أقول - بعد أن قرأت شعره مثنى وثلاث ورباع - إنه منجم أحاسيس ، والإحساس هي صفة الشاعرية ؛ لأن الإنسان الحساس يرى الدنيا ويخسّ بها بغير ما يراها الإنسان العادي . فالشاعر يتصل بما حوله من مؤثرات العالم الخارجي بحواسه الخمس المعروفة ، ولكنه ، فضلاً عن ذلك ، يتصل بالعالم الخارجي بالحاسة

ال السادسة التي يسميها بعضهم الموهبة الشعرية ، وبعضهم يسميها المشاعر ، ومن هذه المشاعر أخذ الشاعر اسمه . وقد تصفحت ما كتبه الأدباء والنقاد عن شعر الأمير فما وجدت واحداً فيهم ، على كثريتهم وتعدد مذاهبهم الفنية ، لم يصفه بوفة الإحساس ، فلما وجدت إجماعهم على وصفه بهذه الصفة عزّ ذلك في نفسي ، فرحتُ أقرأ شعره مرة أخرى ، على ضوء هذا التصور ، فألفيت مظاهر الحسَّ تأخذ مناحي مختلفة ، حضرتُ منها ما يلي : الحس الإنساني ، والحس الوطني والقومي ، والحسُّ الأسري ، والحسُّ الشعري ؟ وتحت الحسُّ الشعري يمكن أن ندرس الحس العاطفي ، والحسُّ النفسي ، والحسُّ العجمالي ، واللغوي والغنائي . وتنبع الحسُّ الشعري بالحسِّ القدي والتربيوي والأخلاقي والاجتماعي التقليدي والثقافي والحسُّ الديني . أرأيت مصداق ما أقول لك : إن هذا الرجل منجم أحاسيس ، وكلمة من المشاعر لا يكتشها إلا الدارس المتمرس الذي يطيل الوقوف عند الصورة الشعرية ، ويقبلها على شتي الأوجه والاحتمالات ، ليستشفَّ من وراء اللفظة الظلال المستترة وما تبوح به من فكر وعاطفة وخيال .

أنا لا أزعم أنتي أفرطت في التركيز على ظاهرة الحسَّ عنده ، فكوكبة النقاد الذين درسوه يعترفون بذلك . هذه هي السيدة منيرة العجلاني تقول : «فجمع الشاعر بين تأثيره وإحساسه مع المدرسة الرومانسية إلى جانب تأثيره بالشعر التقليدي»⁽¹²⁾ .

وقالت مرة أخرى : «ولكن يجب ألا ننسى حساسية الشاعر وشفافيته ، وموهبهة الخلاقة أضفت على شعره جمالاً وحلوة هما من خصائص عبقريته»⁽¹³⁾ .

وقالت في مكان آخر : «لتقلُّ إن عبدالله الفيصل شاعر ينشد الحب والجمال والخير في الإنسان عبر شعر ذاتي ، اتسم بالعاطفة المتداقة ، والإحساس المرهف يشيع منه أحياناً ألم شارك فيه ، مأخوذين بموسيقى الشاعر وصوره وأفلاذه التي تضمننا في أجواءه العاطفية»⁽¹⁴⁾ .

وهذا محمد بن سعيد بن حسين يقول : «... وإنما جمع إلى ذلك الغوص في أعماق النفس البشرية ، فتلمس أحاسيسها ومشاعرها ، وتحسس أنها وآمالها ، ليؤوب من ذلك

بلوحاتٍ ضمت إلى سحر الألوان قوة الأداء ، ووروف الظلال⁽¹⁵⁾ . وما لنا نذهب بعيداً والشاعر نفسه يصرخ بهذا الحسّ ، وإن كان بطعمه المر في غربته ، غربة المشاعر ، يقول :

غريتي ، غربة المشاعر والروح ، وإن عشتُ بين أهلي وصحابي
غير أنّي أحسّ بالمرّ يزداد
د ، ويختال مارد اليأس قُربِي
أبداً أشدّ الهناء ، فألقى
حيثما راحت شقة الحسّ جنبي

فمن النقاد من نظر إلى عمق العاطفة ، وصدق الإحساس ، وعدّ الشعر وسيلة لنقل ما استنسّ من أحاسيس النفس وكمن من خلجلاتها .

ونقف هنا قليلاً لنتساءل : ما الإحساس وما الحسّ ، وما الحساسية ؟ .

هذه المسميات التي أسرفنا في الحديث عنها ، وسنسرف أكثر من ذلك عندما تتناولها بالتطبيق على شعر الشاعر .

يقول الدكتور جميل صليبا في المعجم الفلسفى :

«الإحساس ظاهرة نفسية ، متولدة من تأثير إحدى الحواس بمؤثر ما ، وله معانٍ مختلفة تابعة لتحليل هذه الظاهرة تحليلًا كلياً أو جزئياً ، . . . وهو على كل حال ظاهرة أولية يتعدّر عليك أن تظفر بها نعية خالصة ، مجردة من الشوائب ، ويمكن أن يعتبر الإحساس ظاهرة مختلطة ، أي ظاهرة انفعالية وعقلية معاً . فهو انفعالي ؛ لأنّه عبارة عن تبدل في نفس المدرك ، وهو عقلي ؛ لأنّه يشتمل على معرفة بالشيء الخارجي ، . . . والإحساسات الداخلية هي التي يعزّوها المدرك إلى بدنـه ، لا إلى شيء خارج عنه .

والحس هو القوة التي ندرك بها الإحساسات . والحس هو القوة المدركة النفسانية ، والحواس هي المشاعر . والحسي أو المحسوس هو ما يدرك بالحواس ، ويعاين الحسي العقلي .

والحساسية أو قابلية الحس : تدل على عدة معانٍ :

- أ . قوة الحس ، وهي بهذا المعنى مقابلة لقوة العقل .
- ب . قوة الشعور بالأحوال الانفعالية كاللذات والآلام والميجانات والأهواء .
- ج . دقة الإحساس ، هي الشعور بالإحساسات الداخلية»⁽¹⁶⁾ .

ألا تكفي هذه التعريفات لمفهوم الحس والإحساس والحساسية ؟ . أحياناً أوضحتها بين يدي دراستي لحس الشاعر عبدالله الفيصل الذي أعقد العزم على دراسة الحس بجوانيه المختلفة ، وخاصة الحس الجمالي الذي يرسم بوضوح على صفحات نفسه ، ويتراءى مائلاً بين جمله وعباراته .

١ - الحس الإنساني :

في علم النفس وعلم الطياع مقوله مشهورة ترى أن النقوس في الأجناس البشرية تنقسم - تبعاً لتحكم الغرائز - إلى قسمين : قسم يتمحور في الاهتمام بالذات النفسية ، وتترك كل اهتمامات الكائن البشري حول ذاته وحول (الأنما) عنده ؛ حول تلبية غرائزه وما يخدم هذه الغرائز ، ويطلق على هذا النوع من البشر اسم (الأناي) . والنوع الثاني هو الذي يسمى على هذه الغرائز ، ويتعلق عن تلبية الأهواء الذاتية ، فيرتفع عنده الحس من الميل الذاتية إلى الميل الغيرية ، وهذا ما يُطلق عليه اسم أصحاب (الحس الإنساني) . وإن كان الصنف الأول يشكلون الغالبية العظمى في المجتمعات البشرية ، فإن الصنف الثاني وإن كانوا أقلية إلا أنهم يمثلون النجوم المضيئة في ظلام التعاملات الإنسانية التي تغلب عليها - وفي كل العصور من تطور البشرية - نزعة الذاتية والتمحور الأناني . ولو طبقنا هذا المبدأ على نفسية الأمير عبدالله وما يصدر عنه من سلوك إن في حياته العملية أو في أفكاره الشعرية ، لوجدنا التزعة الإنسانية تغلب عليه ، مصداق ذلك في حياته العملية ما سجله التاريخ له من مؤثرة في تأسيسه لمؤسسة الملك فيصل الخيرية ، التي استمرت فروعها على تقديم مآثر تتفنن قطاعات متعددة من جوانب الحياة الإنسانية ، إن على مساحة المجتمع العربي المسلم أو على نطاق الفكر العلمي خارج الخارطة العربية الإسلامية ، هذا فضلاً عن ترسیخ مزية (البر) التي تمثل بتعاون أنجال الملك فيصل على إحياء ذكره بما تقدمه هذه المؤسسة على النطاق الإنساني ، في زمان شاع فيه عقوق الأبناء لأبائهم ، ونكران اللاحق لفضل السابق .

هذا على المستوى العملي أما على المستوى الشعري فللشاعر أفكار إنسانية مبنية في ثنايا شعره ، يمارس الحس الإنساني على شكل تواضع رجل من عامة الناس ، مع أنه سليل أسرة حاكمة ، شغل مناصب مهمة منها الوزارة والإماراة ، وتواضعه دفعه إلى أن ينظر نظرة التساوي إلى القوي والضعف والغني والفقير والمشقق والأمي ، والعارف والأجنباء والألوان ، استمع إليه يقول :

ليس للبيض فيه فضل على السو

دَ بِغَيْرِ الْجِحْيِ وَغَيْرِ الصَّلَاحِ
لَا فَرْوَقٌ فِي الْحَقِّ بَيْنَ صَغِيرٍ
وَكَبِيرٍ مِنَ الْعُتَّاَةِ الْوِقَاحِ
لَا امْتِيَازٌ فِي الْعَرْقِ فِي الْحَجْمِ فِي الْلَوِّ
نَ إِذَا كَنَّ فِي نُفُوسِ صِحَّاحِ
كُلَّنَا آدَمُ أَبُونَا ، وَهُوَ
أَمْنَا وَالدَّنَا مُجَرَّدُ سَاحِرٍ
لِيَتْ هَذَا الْوُجُودُ يَنْعَمُ بِالْعَقْدِ
لِلْوَالِمَكْرَمَاتِ خُضْرِ الْمَنَاحِي
لَا أَنِينُ الْمَظْلُومِ فِيهِ شَجَيُّ
بَيْنَ خَوْفِ وَذَلَةِ نَوَاحِ
أَوْ دَمْوعِ الْمُضَعِيفِ تُسْكِبُهُونَّا
تَحْتَ أَفْدَامِ جَائِرِ سَفَاحٍ⁷⁾

ويستنجد الشاعر برفاقه الشعراء وأصدقائه من رجال الفكر أن يكونوا دعاة سلام ، ووسطاء بين بني الإنسان وأولئك الذين يقلقون البشرية بقمعهم لطموح الحرب ، لعل قادة الشر يرعون فتستيقظ ضمائرهم ، يقول :

سادة الشعر يا سلاف عبير الـ
فـكـر ، يا نـفحـ عـرـفـهـ الفـواـحـ

فجمال الحياة عنده أن تعيش الإنسانية ، كل الإنسانية ، في ظلال السلم ونعم البشرية كلها في دعة وطمأنينة ، اسمعه يردد :

الإنسانية في هذا العصر تعاني من ويلات الحرب ما لم تعاشه في أي وقت آخر . بسبب ما ابتكره الإنسان من آلة الحرب المدمرة ، وتفنته في وسائل الدمار الشامل التي تعددت المتاحرين إلى الآمنين ، يقول :

اين من عصرنا السلامه والأم
نُ ، وقد بات مصدر الأتراح
كلتا فيه نشتكي غيبة الصدف
سو ونهفو لعذب عيش قراح
كلتا مُدلج بليل بهيم
لકائا نسيير سير الأضاحي
ليت هذا الوجود يمسى ويغدو
واحة للصفاء والأفراح
ما تُحل الأخلاق فيه مباح
وسجال الآثام غير مباح
منطق الحق شرعة الكل فيه
لا احتكام فيه لغير السماح
الضمير اليقطان فيه جريح
والنفوس الكبار غير صواح

هذه القصيدة مهما اقتبست منها تظل طويلة ، وبطني أنها أطول قصيدة في ديوانه ، وهي مشحونة بأفكار الشاعر المشفق على هذه الإنسانية المعذبة ، في هذا الزمن الرديء . ولذلك أجد من يشاركتي في تلمس الحس الإنساني عند الشاعر ، فهذا الدكتور هاشم عبده هاشم يقول : «سمو الأمير عبدالله الفيصل قال شعراً يتسم بالروية (الإنسانية المتسمة بالشمولية) التي أعطت القيمة للحس الإنساني ، وعبرت عن إحساسه الشاعري وتفاعلاته مع مجتمعه ، بل ومع إنسان هذا الوطن تعبرياً صادقاً ولصيقاً بمشاعره وتأملاته وأزماته وأحلامه ومطامحه ، وهي التفاعلات التي يستمد منها الإنسان إكسير الحياة ، ويفلح بعض

الشعراء في تصويرها فقط ، . . . فيما يفلح آخرون في تجسيدها وبلورتها ، لتكون تجربة تتجاوز إطار الخلية إلى العالمية»⁽¹⁹⁾ .

2 - الحس العربي القومي :

أطل القرن العشرون والعالم العربي الواقع في غربي آسيا وشمالي إفريقيا باستثناء جزيرة العرب ، أشهى بقسيسأ عرقية ، ذلك بسبب موقعه في جزء من الكورة الأرضية تتلاقى فيه القارات القديمة . فبالإضافة إلى العنصر العربي هناك الأقباط والبربر وبقایا مخلفات الإمبراطورية العثمانية ، وشعوب هاجرت إلى منطقة الشرق الأوسط طوعاً أو كرهاً ، لأسباب سياسية أو اقتصادية . وزاد في ألوان هذا الطيف اتحام جيوش المستعمررين لهذه المنطقة في الربع الأول من هذا القرن . حاملة معها ألواناً جديدة من الأعراق والأجناس والألوان الانثropolوجية . فكان من الطبيعي أن يتبني العرب ، وهم السكان الأصليون لهذه المنطقة الذين يشكلون الأكثريّة العظمى ، إلى قوميتهم ومقومات هذه القومية التي غزتها القوميات الأخرى الوافدة ، كمفهوم اللغة والدين والتاريخ ، فظهر التنافس واضحأ بين النزعات العربية والتزعّعات القومية الأخرى .

أما في الجزيرة العربية التي كانت ، إلى حد ما ، في منأى عن مثل هذه الغروات العرقية ، ولذلك حافظت على صفاء كيانها اللغوي والديني والتاريخي وحتى القبلي ، وكانت ، على العكس ، هي التي تقدّف بموجات بشرية ، وربما بفعل العامل الاقتصادي ، إلى البقاء المجاورة ذات الخصب والنماء .

ومع وجود هذا التجانس العرقي والوحدة السكانية فإنه لم يمنع المفكر العربي في الجزيرة العربية من التطلع إلى أواصر القربي بينه وبين أبناء جنسه المنشؤين على طول الخارطة العربية وعرضها .

ونجد مصداق ذلك في شعر شاعرنا الأمير عبدالله في القصيدة التي تحمل عنوان (من ربى الشرق) التي هي رسالة واضحة لأمة العرب من مشرقها إلى مغاربها ومن خليجها إلى عيظتها ، مضمونها الإشادة بهذه المقومات المشتركة بين العرب في مشرقهم ، وإن كانواهم العرب في مغربهم ، يرسل هذه الرسالة :

من ربى الشرق بأرض العرب
 لربى العُربُ بأرض المغربِ
 قبلات عاطرات كالسنا
 من بعيد للبعيد الأقرب
 وتحيات وأشواق سرت
 بين أنسام الفضاء الأرحبِ
 لكمو نحن ، كاً أنتم لنا
 أخْسَوةُ أبناء أم واب
 نفتدي بالروح ما يكربكم
 مثل ما تقدوننا في الكربِ
 ربط الله بكم أشاجنا

فاجتمعنا من قديم الحقِ⁽²⁰⁾

بعد هذه التحيات والأشواق والقبلات التي يزجيها من الشرق العربي إلى الغرب العربي ، وهي مقدمات عاطفية وجذانية ، يتلفت ليذكر إخوانه العرب بالروابط الفكرية التي أجمع المنظرون على أنها تكون نسيج الرابطة (العروبية) فقال :

بالدم الزاكِي ، وبالدين الزكِي
 وبأرحام العلا والحسَبِ
 وبأجداد سَمَوا حتى غلدوا
 شهباً تخال فوق الشهب
 نحن ، مَنْ نحن ؟ هداة فادة
 ربُّنا الله ، وهادينا النبي
 لغة الضاد نمت أعراقنا
 وروتها بالدم المتخب
 نحن في المشرق والمغرب مَنْ
 سُطِّرتْ أمجادهم بالذهب

ملاوا الآفاق عدلاً وهدى
 بكتاب الله خير الكتب
 رأية إسلام قادتهم إلى
 أدب الفتح ، وفتح الأدب
 شرع المجد لهم أسبابه
 فارتقاوا فيه لأعلى سبب⁽²¹⁾

بعد حديثه عن هذه المقومات القومية التي جعلت من الأمة العربية (خير أمة أخرجت
 للناس) نادي عرب المغرب بهذا النداء :

يا سراة المجد في مغربنا
 وبناة العز من كل أب
 فخر قحطان وعدنان بكم
 يتجلّى في الحيا العربي
 وبنوكم وبنو أبناءكم
 عربٌ من عربٍ من عرب
 كلّكم ينبع من أعماقه
 عزمه الشاب ورأي الأبيب⁽²²⁾

لا أريد أن أتحدث في هذا الموضوع عن سمو الأفكار التي تناولها الشاعر ، ولا عن جزالة
 الألفاظ ورصانة التراكيب التي تذكرنا برصانة تراكيب شعر عمر أبي ريشة وإشارة صوره
 في القصيدة التي سماها (عروس المجد) ، فالتماثل بين القصيدتين بين ، والمحاكاة واضحة ،
 فإذا أزحنا فكرة المعارضة جانباً حكمنا بأن العصر الذي يعيشه الشاعران واحد ،
 والأحداث التي يمران بها متقاربة ، فالإلهام الشعري متماثل عند شعراء المدرسة الواحدة ،
 وقراءة شاعر لشعر شاعر آخر قمينة بإلهامه بعض المعاني ، وحتى إبداع الصور المتماثلة ،
 هذا عمر يقول :

يا عروس المجد تيهي واسحبني
 في مغانيها ذيول الشهب

لن ترى حفنة رمل فوقها
 لم تعطّر بدماء حرّ أيٍ
 لا يموت الحق مهما لطمت
 عارضيه قبضةُ المغتصب
 يا روّابي القدس ، يا مجلِّ السنَا
 يا روئي عيسى على جفن النبي
 لَتَ الْآلَامُ مَنَا شَمَلَنَا
 وَنَمَتْ مَا بَيْتَنَا مِنْ نَسْبٍ
 فَإِذَا مَصْرُ أَغَانِي جَلَقٌ
 وَإِذَا بَغْدَادٌ نَجْوَى يَثْرَبُ
 ذَهَبَتْ أَعْلَامُهَا خَافِقَةً
 وَالنَّقْى مُشْرَقُهَا بِالْمَغْرِبِ
 فَبِالْمَعْنَى الَّذِي يَنْهَايِي عَمَرُ فِيهِ بَائِتَهُ ، يَبْدأُ الْأَمْيَرُ بِهِ بَائِتَهُ أَيْضًا :
 مِنْ رَبِّ الْشَّرْقِ بِأَرْضِ الْعَرَبِ
 لِرَبِّ الْعَرَبِ بِأَرْضِ الْمَغْرِبِ
 وَتَسْلِسلُ الرَّوْيِ وَالْأَفْكَارِ ، وَلَكِنْ تَظَلُّ لَكُلُّ شَاعِرٍ طَرِيقَتِهِ فِي السِّيَطَرَةِ عَلَى التَّعْبِيرِ
 وَالصَّوْبَرِ .

لم تكن المغرب البلد العربي الوحيد مهوى فؤاد الأمير ، وإنما شاطرتها مصر في انتزاع
 محبة الشاعر لها ، فلقد ذكرت الأستاذة منيرة العجلاني أن أول قصيدة قالها الشاعر كان
 مطلعها (حيران في سفح المرم) ⁽²³⁾ يقول فيها :

حيران في سفح المرم
 أشكو البعد من السقم
 جسمي بمصر ، ومهجتي
 والروح في كنف المرم

قد هلتني بعد الذي
يا هل ترى صانوا الذمُّ

ولقد بحثت في ديوانيه على عجل عن هذه القصيدة فلم أجدها ، ولكنني لم أستغرب غيابها من الدواوين ، لأن الشاعر كان كثير النظر في ترتيب قصائده وتغيير عناوينها . ولكن حبه لمصر لا يقلل من غياب هذه القصيدة الباكرة فهناك أكثر من قصيدة يتغنى فيها بذكرياته العذبة في مصر ، وبجمال مصر ، وحبه لأرض مصر ، منها (وحى الكرنك)⁽²⁴⁾ (وعلى ضفاف النيل)⁽²⁵⁾ وغيرها . ولكن البوح الصريح بحب مصر جهر به في قصيده (صناجة العرب) ويقصد به شاعر مصر شوقياً ، الذي تعقّب به كثيراً وهاجت ذكرياته عنه عندما زار دارته المسماة بـ (كرمة ابن هانئ) فقال :

أُسلدة المتهى ، أم كرمة العنبر
قد كان شوقي بها صناجة العرب

شدا بها الشعر أحاناً معطرة
لسالف الدهر أو مستقبل الخقب

أهدى إلى الشرق من مكتون حكمته
جواهر الحكمة الوهاجة اللهب⁽²⁶⁾

هذه مقتطفات من إشادته بأمير شعراء العرب ، لكن إشادته ببلد أمير الشعراء قد فاقت حبه للشاعر نفسه ، فمصر ، عند الأمير ، زينة الدنيا ، ولذلذ العلم والأدب ، وأم الحضارة والتاريخ ، قال :

يا مصر ، يا زينة الدنيا وفتنتها
ما كنت إلا ملاد العلم والأدب
النيل يمرح في واديك منعطفاً
على الخصيب ، ويروي غير مختصب
والحسن والفن والأغانٍ وارفة
على الرابع من ناء ومقرب

كأنها صورة الفردوس ماثلة

لكل مستوطن فيها ومترب
أم الحضارة والتاريخ من قدم
كم سطّرت مجدها في رائع الكتب
وكم أقامت حصنون المجد شامخة
وحظّمت من حصنون الإفك والحرب

وذكره مجد مصر التليد بمجدتها الطريف ، وهو كشاعر عربي يعيش أحذث عصره ،
تذكر أمجاد مصر في حرب أكتوبر (تشرين الأول) حيث دك المصريون حصن (بارليف)
واسترجعوا سيناء ، فقال مشيداً بهذه المآثر العربية :

و يوم (تشرين) قام الحق مرتفعاً
على الذرى ، وخصوم الحق في صبِّ
دُكَّتْ حصنون بني صهيون وانظرت
في خط (بارليف) أكdas من الكذب
عَدَتْ عليهم ليوث الغاب فاحتقروا
ولاذَ من لاذ بالإفلات والهرب
دارت عليهم دواعي الشر فانقلبوا
على عوائقهم في شر منقلب
والجيش يرهبهم ، والمول يرعبهم
والموت يرقبهم في كل مرقَّب

تذكّرني قصيدة الأمير هذه التي قالها مشيداً بنصر العرب على إسرائيل في حرب أكتوبر
(تشرين الأول) ، بقصيدة أبي تمام الباية في انتصار العرب على الروم في معركة (عمورية)
التي مطلعها .

السيف أصدق أنباء من الكتب
في حدة الحدّ بين الجد واللعب

فبائية الأمير ، في أفكارها وزنها وقافيتها معارضة لبائة أبي تمام ، وللأمير رغبة جامحة في معارضه كبريات القصائد العربية تحدي ، فنياً ، كبار شعراء العربية ؛ فقد تحدى من الشعراء القدامي ، البهاء زهير ، القائل في قصيده القافية متسلقاً إلى مصر :

أُسْفِي عَلَى زَمْنِ التَّلَاقِ
وَالْعِيشِ مُتَسْعِ النَّطَاقِ
أَيَّامِ مَصْرِ لَيْتَهَا
فُدِيتْ بِأَيَّامِ الْبَوَافِي

عارضه الأمير بقصيدة قافية غزلية ، تحرر فيها من شرط الوزن في المعاشرة قال :

أَلَاقِي فِي عَذَابِكَ مَا أَلَاقِي
وَحْبُكَ فِي حَنَاءِ الْقَلْبِ باقِ
وَتَسْرُفُ فِي الصَّدُودِ وَفِي التَّجَنِّي
وَأُسْرَفُ فِي التَّيَاعِي وَالشَّيَاعِي
وَلَوْ يَدْرِي فَوَادِكَ مَا أَعْنَى
وَمَا أَلْقَاهُ مِنْ أَلْمِ الْفَرَاقِ
لَمَا أَمْعَنْتَ فِي هَذَا التَّجَانِي
وَلَا أَذَلَّتَ مِنْ دَمْعِ الْمَرَاقِ
وَلَكِنِي كَمْتَكَ هُولَ مَا بِي
وَمَا زَالَ التَّجَلُّدُ مِنْ خَلَاقِي⁽²⁷⁾

وعارض ابن زيدون في نونيته المشهورة «أضحى الثنائي بدليلاً من تلاقينا» ، وقبله عارضه شوقي في نونية مشهورة في الشوقيات (يا نائع الطلع . . .) فعارضهما الأمير بـ نونيته التي يقول في مطلعها :

يَا نَاعِسَ الْطَّرْفِ قَدْ فَازَتْ أَعْدَادِنَا
وَاسْتَبَشَرُوا بِمَنَاهِمِ فِي تَجَافِنَا

وكفَّ عنَّا كؤوس الصفو ساكِبُها

وعاد بالشجو والأحزان يسقينا⁽²⁸⁾

ولكن معارضاته للشعراء المعاصرين أمثال إبراهيم ناجي حيث تأثر به الأمير في قصيده (من وحي الكرنك) وسعيد عقل بـ (سمراء) وأمين نخلة والأنخل الصغير ، وكل هذه المعارضات يأتي الحديث عنها في مكانها من البحث ، وإن كنتُ أنا لا أرى بأساً في فن المعارضة ، لأنها تدلّ على مقدرة الشاعر ، وحسن تأثيره ، وخاصة إذا جاء - كالأمير - في معارضاته ، بما يرضى الذوق وينسجم مع العصر ، وربما يتتفوّق في بعض صوره على الشاعر المعارض . ولكن حسبنا أن نعود ، بعد هذه الاستطرادة ، إلى شعره ذي الحس العربي ، بعد أن رصدنا مخاطبته للقطريين : المغرب ومصر ، وهو هوذا يشرك سوريا مع مصر في حرب تشرين ، التي كانت ساحتها في سيناء والجولان قال :

في أرض سيناء منها شاهد عجب

وكم تحدثت الجولان بالعجبِ

وما وردنا الوغى بغياً ولا عباً

لكنْ لندفع عنا بغي مغتصبِ

الفضل غايتنا في كل معتركِ

والعدل غايتنا في كل مطلبِ

وليس نشد من قولٍ ولا عملٍ

إلا لنكس حقاً غير مكتسبِ

يحس الشاعر بهذه البائية (اليعربية) التي يهديها لأرض الكناة وهضاب الجولان بمشاعره العربية تجاه أخيه له فيعروبة ، توجب عليه مشاعره أن يشارك أشقاءه العرب في فرحتهم بالنصر فيهدى لهم ما يهديه شاعر لقومه ، وقديمًا كان الشاعر لسان قومه ، لهذا ختم قصيده البائية بقوله :

من الجزيرة أهديها مغلولةً

إلى الكناة في تاريخها الذهبي

أودعتها كل أشواقي ومدحري
من العواطف والإخلاص والأدبِ

كأنها من بنات النيل غالية

تختال بين معاني الأنس والطرب

من شاعرٍ عربيٍ كل غايتها

أن يظفر العرب بالأمال والغلب

وما قصدت بها تبرأ ولا ذهباً

فالحب أرفع من تبرأ ومن ذهبِ

وحاشى للأمير أن تكون غايتها ذهباً يجنيه من وراء شعره وعواطفه ومشاعره . وإنما هو الحس (العروبي) الذي يخلج بين جنبيه ، ويؤرق خافقه .

وما دمنا نتحدث عن حسه القومي جديراً بنا بل واجب علينا أن نشير إلى شعره في فلسطين التي هي لب الصراع العربي مع أعداءعروبة . ويعجبه من فلسطين من أطلق عليهم في مرحلةٍ من مراحل هذا الصراع اسم (الفدائيين) وهم الذين أطلق على أحفادهم في المرحلة المعاصرة اسم (أبطال الحجارة) فهم ورثة الفدائيين ، يتوجه إليهم بالخطاب ، لاعتقاده أنهم هم الذين يستطيعون أن يعيدوا ما استلبه من أوطانهم ، فيما أخذ بالقوة لا يستعاد إلا بالقوة ، مقوله ترددت كثيراً في الخمسينيات ، ولكنها ظلت شعاراً في أبواب الإذاعات ، والذين يستطيعون أن يترجموا هذا الشعار إلى لغة الواقع هم الفدائيون ، لذلك توجه إليهم بالقول :

قل للفدائيين قد آذنتْ

شمس العدا بعد الفدا بالغيابِ

وبان فجر الأمل المشتهى

زاهي الرؤى تشرق فيه الرغاب

ولينا بعد اشتداد الدجى

ينفض عن برديه ثقل الضباب

وأصبح المدفع مرسالنا

للظلم الباغي وليس الخطاب

وبحفر الفدائيين أن يموتوا في سبيل (القدس) هذه المدينة المقدسة التي ورث الأمير عبد الله حبه لها عن والده الفيصل الذي كانت أمنيته أن يصل إلى مسجدها ركعتين قبل أن ترافقه المنية ، هذه الأممية التي لم يحققها الوالد عاد فضممنها الولد في شعره فقال :

فالموت دون القدس أمنية
يُحرّل فيها للشهيد الثواب
قل للفدائِيْ : هنئاً لَه
معارك تُنطَق فيها الحراب
يمضي إلى الحرب عزيز الخطى
لا مطعم يمحّزه للسلام
لا يرهب الموت ولا يتشَى
عن عزمه شأن الشجاع المهاب
سلاحه الإيمان في ربّه
وهمة عالية كالشهاب
يرفع عن موطنِه طاغياً
ميزته في الحرب غدر الذئاب

ويلتفت إلى القدس يخاطبها مستبشرًا متفائلاً بعودتها لل المسلمين بعد أن ولّ عهد الرياء السياسي ، وأقبل صدق الجهاد . يقول :

يا قدس بعد اليوم لا تجزعي
واستبشرى بعد النوى باللقاء
يا قدس يا مهد السلام ، انتهى
عهد الملمات وذاك الرياء

وجاء عهد الصدق عهد الفدا
 يحمل فجراً زاخراً بالعطاء
 ليل الأسى ولئ بلا رجعة
 فاستقبلي يا قدس فجر الضياء⁽²⁹⁾

3 - الحس الوطني :

إذا لخنا مشاعر الأمير فيما قدمناه من حديث الحس العربي وشواهد من شعره تدلّ على ذلك ، فإن مشاعره الوطنية وما فاضت به من شواهد شعرية لأكبر وأعظم من ذلك .

إن الحقبة التي عاشها الأمير هي الحقبة التي تلت تأسيس الدولة السعودية بعد توحيدها ، فقد اتضحت معالم الدولة على خريطة العالم ، وأصبح أولاد الملك عبد العزيز وأحفاده يعتزون بالوطن الذي صنعه عبد العزيز ويفتخرن بالانتماء إليه . وأصبحوا يشعرون شعوراً عميقاً بالمسؤولية المنوطة بهم بأنهم ملزمون بتطويره وتحديده ، بتطويره بمعطيات العلم وبتحديده بكل الوسائل المتاحة من مفرزات المعرفة . فإذا أضفنا إلى ذلك أن الموجة التي كانت تجتاح الوطن العربي خارج الجزيرة العربية ، هي موجة الصراع بين الوطنيين من أبناء الأمة العربية والمستعمرات الذين أنجحوا بكلائهم على يقان متعددة من أرض العرب ، وهذا الوضع استدعي من الشعرا ، وهم رجال الفكر ، أن يهموا منهما أبناء أمتهم إلى مناهضة الاستعمار من جهة ، وإلى استثارة الشعور الوطني من جهة أخرى . وفي البلاد التي خلت من دنس الاستعمار التفت الشعراء إلى تعزيز الحس الوطني في مواطنיהם ، وبدأوا بأنفسهم ، فكشفوا عن مكونات أفقدتهم من مخزونات الحب عندهم ، كالذى نجده عند شاعرنا الأمير في قصيده (نشيد الفداء)⁽³⁰⁾ ، يقول :

أُفديك يا وطني إذا عزَّ الفدا
 بأعزَّ ما جادت به نِعْمَ الحياة
 كل الوجود وما احتواه إلى الفَنَّا
 إلا هواك يظلَّ مرفوعاً لواه

ونظراً لأن القصيدة تأخذ نمط النشيد فقد احترق فيها نظام القصيدة المألوف القائم

على وحدة الوزن ووحدة القافية ، ونظمها على نمط النشيد ، فجاء المقطع الثاني على النحو التالي :

يا مهد أجدادي يا كنز أحفادي
يا ظل أمجادي
منك الشجاعة والكرم فيك المروءة والشمم
تعلو بعلياك الهمم لتظلل مرفوع العلم

* * *

أهوى ثراك الطاهر الغالي أهوى سماك ومجدك العالي
يا فجر أحلامي وأمالى تحيا ، وتحلو في معانيك الحياة
مناجاة وطنية ، وتعداد للمآثر ، تحرز المرء أن يستمر في الاقتباس :

أهوى الذي يهواك يا وطني وأصد من عادك يا سكبي
يا مهد إسلامي ، يا وحي إلهامي ، يا عزيّ النامي
يا موطن الفضل الندي يا أصل كل السُّودَد ما بين أمسك والغد
وضح المدى بمحمد صلى عليه الله وهاب الحياة

وستستمر القصيدة بهذا التقطيع الجميل على هذا المنوال .

وإذا حللت لفظة (أهوى) التي كرّرها في الأنشودة السابقة وجدت الشاعر يقسم (هواه وجّهه) إلى قسمين : حب الوطن وحب المرأة ، حب الديار ، وحب الفتاة ، وعلى الرغم من أن ديوانيه حافلان بحب المرأة إلا أنه يخالف ، في بعض شعره ، الشاعر الذي يقول :

أمر على الديار ديار ليلي
أقبل ذا الجدار وذا الجدارا
وما حب الديار شفعن قلبي
ولكن حب من سكن الديارا

وكأنه بالشاعر الأمير يأبى عليه كبرياً أنه يصنع صنيع ذلك الشاعر الوهان (فيقبل ذا

الجدار وذا الجدار) بل تراه يقول بشتم وكمرياء :

نسيتُ ما كان من حبٍ وموجدة

شُغلتُ عنها بما يصبو له وطني

روحِي الفداء له إن قيل : تصحية

إن الشقاء بما يعليه يسعدني⁽³¹⁾

ويتجه إلى أبناء وطنه فيحضّهم على ما من شأنه أن يرفع شأن الوطن ، وليس يرفعه إلا العلم ، يهيب بأبناء وطنه قائلاً :

فيما ببني وطني ، بالعلم سعدكم

وليس بالجهل إلا فادح المحن

فعرّفوا الغرب ما للشرق من من

فيما مضى ، وأعيدوا أطيب المن

ذودوا الغواة عن الأوطان وانتبذوا

من فرق الشمل بالغaiات والفتن

فكرتان أطلقهما في هذه الأبيات الثلاثة . الأولى تُرجمت إلى حبّ الواقع ، وكانت هذه الجامعات الشمالي في المملكة . والثانية يطبع إلى أن يزدود الغواة عن الأوطان ؛ لأن دين الغواة تفرق الشمل وإثارة الفتنة .

4 - الحس الأسري :

في الشخصية المتوازنة لا يجد الإنسان فيها سجايا متصادة ، بل يجد مزايا متكاملة ، ومرد هذا التكامل والتوازي يعود إلى التربية ، والتربية الأولى التي تطبع أخلاق المرء وسلوكيه بطابع التعادل والتوازن ، ولذلك لا تجد في أخلاقه سمة التضاد ، أو ميزة التعاكس .

إذا كان الفرد محباً لإنسانية ودوداً لأبناء جنسه ووطنه ، تجده أكثر حباً لذويه وأسرته ، ذلك المجتمع الصغير الذي يعيش بينه ، ومن هنا تلتزم روابطه به ، وتمثل نفسيته بنفوس أهله وذويه . من هنا نلتمس الحس الأسري عند الأمير ، ممثلاً في شعره ، نلمس ذلك في

إعجابه بجده عبد العزيز ، باني هذا الوطن الكبير ، ولا يبني الوطن الكبير إلاً رجل جمع بالإضافة إلى مزايا الشجاعة والبطولة ، الخلق الكريم والفواد الرحيم ، يقول عنه :

هو عبد العزيز خير ملوك
حصن الملك بالسلوك الحكيم
جامع الخير والبطولة والإقدام
دام بالخلق والفواد الرحيم

هذا الجد العظيم الذي عاش الخفيف الصغير السنوات الخمس الأولى في كفنه يربيه على مكارم الأخلاق ، ويروّضه على السلوك القويم ، ثم يلحظه بوالده فيصل في الحجاز ، فيعده والده على ما يُهِيئاً لملته في قادمات الأيام ، فترى الفتى الصغير ينهض بمسؤوليات السياسة تارةً وزيراً لأبيه ، وتارة وكيلًا له . ولكنكه ، مع معاونته له ، ظل ينهل من معين حكمته في السياسة والأدب ، لذا يقول عن والده : «والدي رحمه الله ، كان مدرسة جامعة ، وكانت أشعاره يجب على أن انهل منها ما استطعت ، بالإضافة إلى أن الملاخ الشعري الذي أحاط بوالدي أثر في أكبر الأثر . ومن هنا عرفت محبتي للشعر ، فالوالدي كان هو أيضاً شاعرًا نبطيًا من الطراز الأول ، وكانت المساجلات الشعرية تقوم آنذاك في منزلنا بين شعراء الحجاز ، وكانت أحضر هذه المساجلات ، وأرقب عن كتب هذه اللغة العاطفية التي تناسب ، فنطرب لها الآذان والقلوب»⁽³²⁾ .

ويقول معرفًا بفضل والدته بعد أن تربى خمس سنوات من طفولته الأولى في كف جده ، يقول في مقدمة ديوان «وحى الحرمان» : «ثم تولّت تربيتي والدتي التي كتبت وحيدتها في هذه الحياة ، ففكّرت كل جهودها ، ووقفت حياتها في سبيل تنشئتي نشأة صالحة ، وحافظت على في صدق وإيمان ، من الوقوع في مهاوي الزلال ، وعلّمتني بحق أن أعرف من أنا . غير مذكورة في الغرور ، ولكن تعذّنني لما يطلبني وضعني في المستقبل ، ولتفهموني أن عليّ من الواجبات تصيّباً أوّفي من أي نصيب . ولكنها - رحمة الله - دفعت ثمن ذلك باهظاً : صحتها أولاً وحياتها أخيراً ، فلها إذاً الفضل الأول في توجهي وتربيتي» .

ففي منزل والده بالحجاز كان الفتى يتعلم ، باعترافه ، السياسة والإدارة والشعر أيضاً ، فارتقى في الإدارة إلى مرتبة وزير ، وارتقى في الشعر إلى مرتبة أمير .

أمّا والدته فقد تولّت تربيته وأعطيته من حنانها وجّهها وعطفها ما كان له فيما بعد أكبر الأثر في حياته وشعره ، وإجلاله للمرأة ، يقول عن أمّه : «حرستُ والدي ، رحمها الله ، على أن تقوم على تربيتي وتنشئي بنفسها ، لم تستعن بمربيّة لا عربية ولا أجنبية . بل أرادت أن تدعني بنفسها لمتطلبات الحياة ، ومتطلبات المراكز التي شغلتها فيما بعد . ومن هنا كانت علاقتي بها حميمة»⁽³³⁾ .

وما إن غابت عن رؤى الشاعر أمّه (سلطانة السديري) حتى بزرت لرؤاه ابنته (سلطانة آل سعود) التي وجد في شخصها وفي اسمها عوضاً عن أمّه ، فلذلك خصّها بقصيدة في ديوانه «حديث قلب»⁽³⁴⁾ ، وهي أنسودة قلب أنسدّها من عصارة قلبه يداعب فيها (صبيته) الصغيرة قال :

يا زهرة لي نضيره	ونجمة لي منيره
أيا ابنة لي صغیره	أصّات بالنور عمری
يا نغمة في وجودي	أوحشت إلى نشيدی
وبعد ما طال صمتي	أهمتنی من جديد
أبصرتُ فيك الوداعه	مطبوعة لا صناعه
في ناظريك بريق	يضفي على شعاعه
إن داعيتك يداك	برقة كالملاك
أحسستُ عود شبابي	مجسداً في صباك
على مهادِ وثیر	نامي بطرف قریر
ترعاك يا بعض نفسي	عين إله القدير ⁽³⁵⁾

ونعود إلى علاقة الأمير بوالده الملك ، فالمتّعارف عليه أنها علاقة أكثر من حميمة ،

ذلك لأن الأمير بعد السنوات الخمس التي قضها في كنف جده عبد العزيز التحق بوالده الذي كان ينفذ تعليمات والده عبد العزيز في توحيد الحجاز بضمّها لتجدد . وكان الوالد حريصاً كل الحرص على تربية ابنه الذي كان في مرحلة الصبا ، في السن التي تحوله دخول المدرسة النظامية بعد أن كان قد تعلم مبادئ القراءة والكتابة وسورة من القرآن الكريم في كتاتيب نجد ، فشاء له الفيصل أن يلتتحق بمدرسة عامة ، يحثك فيها بأنباء الشعب ، شأنه في ذلك شأن بقية أولاد المواطنين الحجازيين ، فلم تكن له ميزة ، ومدرسة خاصة ، وإنما التحق بالمدرسة الفيصلية بمكة المكرمة ، ثم بمدرسة الطائف الاصطيافية فيه . صحيح أنه توقف في تعليمه النظامي عند هاتين المدرستين ، ولكن المدرسة الكبيرة التي تلتمذ عليها الأمير كانت مجالس والده . فلوالده أثر كبير في تربية الابن وتشريعاته أدبية وشعرية إذ كان الوالد من عشاق الشعر النبطي ، يحفظ جيداً ويعده ، ويُدرِّب ابنه على حفظه وقوله ، وكان يختبره في بعض الأحيان وينقد ما يصدر عنه في أحيان أخرى في هذه السن المبكرة .

وبإضافة إلى تأثير الوالد فهناك بعضٌ من جلة الشيوخ الذين تعلم الأمير على أيديهم اختار له الوالد صحبتهم ، مثل الشيخ (عبد الله حياط) إمام الحرم المكي ، والسيد (حسن كتبى) أحد المشاركين في تأسيس المدرسة الفلاحية ، والشيخ محمد علي خوقير . لكن يظل الفيصل المعلم الأول والأكبر في أخلاقه وسجاياه وسلوكه ، ويعرف الأمير بعزمته هذا المعلم فيقول : «والدي الذي كان أستاذًا عظيمًا بكل ما في العظمية من معانٍ ، ولا أقول هذا لأن هذا الأستاذ أبي فأطلق عليه هذا الوصف تحت تأثير الأبوة ، وانفعالاتها ، كلا والله ، فكثيراً ما حاولت أن أتجرب من هذه العاطفة لأحلل شخصيته ، فأخرج من كل هذه المحاولات وأنا مؤمن بأن أبي رجل مثالي عبقري عظيم ، فإذا كنتُ على شيء من طيبة الخلق ، أو أنتي أتمتع بمميزات كما يقول بعض الناس عنِّي ، فالفضل الأول فيها لوالدي»⁽³⁶⁾ .

هذا الحسن الأسري الذي جسّدَه الأمير في الكلمات المنشورة التي قرأناها قبل قليل ، لا تلبث هذه الكلمات أن تتحول إلى حسٌّ شعري عندما يتملك الأمير ناحية الشعر فيصوغها مشاعر موزونة مقفاة ، لأنه لا تنقصه المشاعر والأحساس ، فهي متوفّرة وصادقة ، وتمرُّس

صاحبها بالعمل الشعري أصبح ناضجاً . ومثل هذا الوالد العظيم الذي يمتلك مقومات العظمة جدير بأن يُفتخر به ، والمعروف المشهور بين الناس أن أنجال فيصل جميعهم يتبرّون بأنهم أبناء بربة ، تقانوا في احترام أبיהם حياً ، وخلدوا ذكره أبداً تخليداً بعد استشهاده . صحيح أن الشهداء ⁽³⁷⁾ أحياء عند ربهم يرزقون ⁽³⁷⁾ في الدار الآخرة ، وصحيح أيضاً أن أنجال فيصل خلدوا ذكرى أبיהם في الدار الدنيا بعد رحيله إلى جوار ربّه بما شيدوه من مؤسسات وأعمال تتطوّر بذكره ، وتخلد مثواه . وعدا عن هذه المؤسسات المادية التي جعلوها معبراً عن إحساسهم الأسري تجاه أبائهم ، نطق شاعرهم بقصيدة افتخر فيها بمزايا هذا الوالد العظيم ، فقال :

عشَّتْ لِي يَا فِيصلَ الْحَقَّ الْأَيْ
وَالْدَّادُ يَخَالُ فِيهِ نَسِي
وَأَرَى الدُّنْيَا بِعِينِي دُنْيَ
مِنْ بَطْوَلَاتٍ وَفَضْلٍ مَخْصُبٍ
يَا شَبَابًا أَرْلَيَّا لِلْعَلَا
دَائِمَ الْوَثْبَ مَجِيدَ الْمَطْلَبِ
وَالْمَرْوَعَاتِ بِهِ عَالَقَةٌ
كَمَصَابِيحِ السَّنَا فِي الشَّهَبِ

صحيح أن زمن فن الفخر القبلي قد ولّ مع جرير والفرزدق ، وزمن الفخر بالإسلام قد حازه حسان وابن رواحة منذ عشرات القرون ، ولكن فيصل بن عبد العزيز جمع الكثير من القيم العربية والإسلامية مما أصبح لدى ابنه الشاعر قيماً استغلها في صناعته الشعرية :

عَلِمْ أَنْتَ عَلَى هَامِ الرَّجَا
تَلْقَيَ فِيهِ أَمَانِيَ الْعَرَبِ
عَزَّةُ إِلَسَامِ رَفَّتْ فَوْقَهُ
وَحْبَتْهُ الْمَهْدِيَّ عَنْ خَيْرِ نَبِيٍّ

والدي ، يا واحة العزّ التي
جمعتْ كل معاني الغَلَبِ

ثم يكتشف الحس الأسري واضحاً في هذا الوالد الذي يصرّ الشاعر بالانتساب إليه ،
وما هو إلا الغصن أو البرعم من هذه الشجرة الزكية التي ساقها فيصل وجدورها عبد
العزيز ، يقول :

أنت دنياي التي أزهوا بها
مطمئنَ الحس إن أنتسبِ
فإذا غنيتُ يوماً للعلٰى
لحن مجدي الغابر المستعدبِ
كان لي عذرٍ بـأني فنِ
لأصول الفخر جدي وأبي
جديَّ الباقي على ضوء المدى
وأبي المكمل صرح الحسبِ

أفلًا يحق للشاعر أن يزهو بحسب يرفعه إلى ذوحة المجد المتمثلة بالجد الذي بني هذه
الدولة ، وبالوالد الذي كملَ البناء ووطّد أركانه ؟ . ولقد درج شعاء الفخر على أن
يعدّوا مزاياً من يفتخرُون بهم ، وهي في تاريخ الفخر من الشعر العربي لا تُعدُّ البطولة
والعقل ، والإيمان والعفة والعدل . وهذه الشخصيات سبق لأفلاطون أن جعلها الفضائل
الكبرى الأربع : العقل والشجاعة والعدل والعفة . وبما أن مدح الرجال معناه ذكر
فضائلهم فمن أتى بمدحه في هذه الفضائل الأربع كان مصيبةً ، ومن مدح غيرها كان
مخطاً . ولقد اصطنعوا قدامة بن جعفر وهو يتحدث عن نعوت المدح في كتابه (نقد
الشعر)⁽³⁸⁾ ، وانظر تطبيق ذلك في شعر الأمير حيث يقول :

يا أبي ، يا قطبُ أبطالِ الوجهِ
يا فريدَ العزمِ عبرَ الحقبِ

خصَّكَ اللهُ بِعَقْلٍ راجحٍ
 نلتَ فِيهِ عالياتِ الرتبِ
 وبِإيمانٍ عميقٍ صادقٍ
 هُوَ قاموسُ جدودي النجُبِ
 وبِحُلمٍ ندرتْ أَمْثالَهِ
 تَقَىيَ فِيهِ سُوافِي الغضبِ
 وَبِجُودٍ عَجَزَتْ عَنْ مُثَلِهِ
 دَيَمْ هَطَالَةَ السُّبُّ
 فَغَدوتِ النَّهَجُ لِلنَّاسِ ، وَلِيَ
 وَغَدوتِ المرَّاجِيَ فِي التُّوبِ
 ثُمَ حَفَرَهُ حَسَنَ الْأَسْرِيَ أَنْ يَتَقدَّمْ بِطَلْبِ الْعَفْوِ مِنْ وَالِدِهِ ، كَمَا عَلَمَهُ الْقُرْآنُ قَائِلاً :
 ﴿وَانْخُضْ لَهُمَا جنَاحَ الذَّلَّ مِنَ الرَّحْمَةِ﴾⁽³⁹⁾ ، يَقُولُ :
 وَالَّذِي ، .. عَفْوُكَ عَنِي إِنْ أَكُنْ
 مُنَقَّلًا بِالْهَمَّ بِادِي التَّعبِ
 تَائِهَ الْفَكْرِ بِوَادِي حِيرَتِي
 وَاجْمَأَ كَالْحَاضِرِ المُغَرَّبِ
 فَشَيَابِيِ الغَضَّ أَمْسَى يَسَّاً
 وَامْتَلَى بِالشَّيْبِ شَعْرِيِ الْذَّهَبِ
 وَيَخْتَمْ قَصِيدَتِهِ بِخَطَابِ وَالِدِهِ مُتَبرِّمًا مَا يَرَاهُ عَلَيْهِ شَابُ الْعَصَرِ الَّذِي كَانَ الشَّاعِرُ
 يَرْجُو لَهُ مُسْتَقْبَلًا خَيْرًا مِنْ مُسْتَقْبَلِهِ ، يَقُولُ أَيْضًا :
 وَالَّذِي ، عَفْوُكَ عَنِي إِنْ أَقْلُ
 عَصْرَنَا عَصْرَ نَعِيمِ الْلَّغَبِيِ
 أَئِنْ جِيلَ الْيَوْمِ مِنْ آبائِهِ
 يَوْمَ عَاشُوا لِلْعُلَا وَالْأَدَبِ

ويل هذا الجيل من تاريخه
وليه من مشيه المضطرب
هو في وهم الحضارات مشى
كفراسٍ في مهب اللهب

في هذا الجو الحميمي بين الشاعر وأسرته تقع المأساة الكبرى التي زللت كيان الشاعر ، وهي استشهاد والده الذي قال فيه ما قال وهو حي يُرزق ، فماذا عساه يقول بعد أن رحل أبوه وعلمه إلى جوار ربه ؟ ! . في ديوان « حدیث قلب » قصيدة نائحة بعنوان : (كيف أنساك يا أبي) صدر بها « حدیث قلب » ، نقتطف منها أبياتاً دالة على مدى اللوعة التي عانها شاعر بكل مشاعره وأحساسه من فقدان الوالد العزيز الذي كان المعلم والمثل الأعلى له ، يقول :

أي ذكرى تعود لي بعد عام
لم تزل فيه نازفاتٍ جراحٍ
أي شهر ربيع عمري ولّى
فيه ، وارتاح في ضلوعي التياحي

وتتوالى أبيات القصيدة التي ابتدأها بهذا التساؤل الحائر (أي ؟) تليها إجابات قسرية بعدة أبيات مبدوءة بـ (إنه) ليخاطبه باسمه (فصل) وبنعت الفيصل كالمهند والحسام والسيف ، يقول :

فيصلٌ ، يا مهندًا ما أحب الـ
غمد يوماً ، ولا ارتوي من طماحـ
يا حساماً في قبضة الحق والإـ
مان سلـت شاه أعظم راحـ
وبعد هذا النداء الحرarin المفعم بالنعوت المتعتمدة ، قال :

كيف أرثيك يا أبي بالقوافي
وقوافي قاصرات الجناح ؟

كيف أبكيك ، والخلود التقى في
ييك شهيداً مجسماً للفلاح ؟

وتتوالى صيغة الاستفهام الحائر أيضاً (كيف) يختتم بآياتها القصيدة الحزينة .

وهذه القصيدة الحائمة التي قالها الشاعر تمثل بحق حسه الأسري الذي لم يكن مقصوراً عليه ، وإنما شاركه فيه ثلة من شعراء المملكة العربية السعودية ، مما جعل بعض المؤلفين يجمع هذه القصائد الحزينة في رثاء الملك العظيم بموقف سماه «الثلاثاء الحزين» ، لأن رحيل الملك لم يكن مأساة لأسرته فحسب ، وإنما كان كارثة على الأمتين العربية والإسلامية ؛ لما كانت هاتان الأمتان تعلقان الآمال على العهد الذي كان يُتوقع أنه يقوم به الملك الشهيد .

5 - الحس الرومانسي :

هناك مقوله نقدية كان يصطنعها المؤدبون القدامى ، عندما كانوا يؤدبون الأمراء وأولاد الخلفاء ، خلاصتها أنهم يحفّظون طلابهم مئات القصائد ، وآلاف المقطوعات من أشعار الرجال والنساء ، ثم يطلبون إلهم أن ينسوها بعد حين . وهذه المقوله القديمة يؤيدها علم النفس الحديث ؛ لأن حفظ القصائد ثم نسيانها من شأنه أن يقي الصور التي تضمنتها هذه القصائد في ذهن حافظها ، وكذلك تزيد مخزونه اللغوي مفردات وتراتيب وجملأ ، هنا المخزون الذي يحتاجه الشاعر - إذا كانت عنده موهبة الشعر - ليستخدمه في التعبير عن تجربته الشعرية . وتحقيقاً لهذه المقوله ألف المفضل الضبي مفضلياته ، وعبد الملك من قريب أصمعياته ، وأبو تمام الطائي حماسته ، لتساعد هذه المؤلفات الناشئة من أولاد الخلفاء وغيرهم على تخزين الصور ، وتراتيب التعبير التي تقرها اللغة ، ويتعارف عليها المثقفون والأدباء ، فضلاً عن تمكينهم من ممارسة الأساليب ذات الصبغة السامية التي ارتسمت في مخيلاتهم .

نقرر هذه الحقيقة بين يدي الحديث عن الحس الرومانسي أو العاطفي أو الوجداني في شعر الأمير . ففي مسيرة حياة الأمير الأدبية نقطة يجدر الوقوف عندها ، تقول إنه في زمان صباح ، وفي مرحلة من مراحل تكوينه الثقافي اطلع على الشعر القديم ، وقرأ لشعراء جاهلين كامرئ القيس والنابغة وطرقه وعنته ، والأمويين كعمر بن أبي ربيعة ، والعباسين كالمنسي

وغيره ، وعندما وصلت قراءاته للعصر الحديث كثرت على الصائد الضباب ، فلم يقرأ لشوفي وحافظ ومطران ولعلي محمود طه وإبراهيم ناجي فحسب ، بل اطلع على المدارس الفنية السائدة في ذلك العصر كالمدرسة الإحيائية والرومانسية ومدرسة ابواللواء ومدرسة الديوان والمدرسة المهاجرية . وكان يقرأ شعر شراء هذه المدارس بشغفٍ ونهم ، ينهل من معين هؤلاء الشعراء ، ويستقى من ينابيعهم ليصدر بعد ذلك عن شعر من نتاج عواطفه وأخيته . وفي الحقبة التي أبْيَنَ فيه شبابُ الْأَمِيرِ ووعيه كانت البلاد العربية تمور بهذه المدارس الفنية الأصيلة والدخيلة ، وبرزت كوكبة من الشعراء كل يميل إلى مدرسة ، ويصطمع مذهبًا فنياً يلذ له أن يكون شعره محتدىً حذوه . وكان الْأَمِيرِ – وهو في الجزيرة العربية – يقرأ الشعر العربي القديم ويتأثر به ، ولكنه وهو الرجل الموسر يشتري دواوين الشعر الشامي كبدوي الجبل⁽⁴⁰⁾ وزنار وعمر أبو ريشة وسعيد عقل وصلاح لبكي وأمين نخلة ، وهؤلاء يتّمّنون إلى الشعر الحديث ، والشعر الحديث يومها كان يمثل الترّزة الرومانسية ، فهي الترّزة المسيطرة على شعراء الشام عامة ولبنان خاصة لتماسّ شعراها بالمهجرين ، الذين كان أكثرهم من شعراء الشام ، خاصة من لبنان . فجبل الرومانسية موصول بين المهجري الذي اتخذ من أمريكا دار إقامة وارتزاق ومن بلاد الشام وطنيًّاً . أما في مصر فقد كان الْأَمِيرِ مُعجِّباً بشعراء الرومانسية : علي محمود طه الذي « جمع في شعره بين الواقعية والخيال ، وكان في أيامه اتجاه واضح نحو ما سُميّ (بالرومانسية) ويقصد بها العاطفة الغنائية والكلامية والخيال والميل إلى الوحدة ، وقد ظهر هذا الاتجاه أوضح ما يمكن في شعر علي محمود طه ، بحيث كان خير مثال له في عصره »⁽⁴¹⁾ ، والدكتور إبراهيم ناجي ، صاحب (الأطلال) . فالْأَمِيرِ ، على الرغم من أنه عاش هذه الحركة الأدبية ، وزامن رجالها ، وكان منزله منتدى لبعض أعلامها ، فهذا لا يعني أنه كان صدّيًّا لبعض شخصياتها . صحيح أن الشاعر – أيًّا كان الشاعر – يتأثر ب الرجال زمانه ، ويتفاعل مع أفكارهم ، كامرئ القيس بين شعراء المعلقات وجبرير بين شعراء النقاءض ، وبين حجة بين شعراء البدعيات ، ولكن تظل للشاعر شخصيته المعبرة عن ذاته ، والترجمة عن خصائصه . وهكذا كان عبدالله الفيصل الذي يقول عن ثُرَّ هؤلاء في ثقافته : « لا أجد الأثر المباشر لأحد من هؤلاء الشعراء بصفةٍ خاصة في شعرِي ، ولكنَّ كُلَّاً منهم على حدة ، أضاف إلى

حصيلتي الشعرية شيئاً جديداً ، فكل هؤلاء الشعراء كانوا بالنسبة لي كمجموعة أزهار استنشق عبير كل واحدة منها على حدة ، وأنقل بينها معجباً محبّاً . وحتى المدارس الأدبية التي كانت تهيمن على الجو الأدبي آنذاك كان يعاصرها ويمزج طريفها بالتليد دون أن يُصهر بها ، يقول : «إذا كتبتُ أؤكدُ أنني غير متأثر أو متبع لمدرسة طرفة بن العبد وامرئ القيس في الشعر الجاهلي ، أو لمدرسة شوقي ، فهذا لأن هناك اختلافاً كبيراً بيني وبينهم ، ولكن رغم ذلك فلا أستطيع أن أتفقُ التأثير (اللامباشر) في شعري ؛ وذلك من قراءاتي المستمرة لهؤلاء ولغيرهم من الشعراء الذين ذكرتهم فيما سبق ، وربما كانت قراءاتي المتعددة والكثيرة هي السبب الذي أعطى شعري رونقاً خاصاً من الجرالة والقوّة»⁽⁴²⁾ .

ومع هذا فإذا أردت أن تقرب شعره وأحساسه فأقرب مدرسة عليه هي المدرسة الرومانسية ؛ لأنه دواوينه ، بعنواناتها الرومانسية تشهد بذلك بدءاً من (الحرمان) الذي أمل عليه عنوان الديوان الأول «وحي الحرمان» وانتهاءً بـ(أمل الحرمان) في نهاية ذلك الديوان ، مروراً بقصائده التي تحمل عنوانات رومانسية كـ(عواطف حائرة) ، وـ(أمل يخيب) ، وـ(أطيلي الوقوف) ، وـ(حب وشك) وغيرها كثير . وإذا جاز لنا الاستشهاد بقصيدة رومانسية التقاطناها من ديوانه الثاني «حديث قلب» بعنوان (إني على الحب) يقول فيها :

قالت ، وفي همسها آهاتٌ عاشقةٌ
والليل يغمزنا بالصمت والظلمٍ
والناسُ في هجعة ضموا جفونهم
على الغفاء ليسوا حُرقةَ الألمِ :
ما للهزار عراه الزهد ، وانقطمتْ
ألحانه ، وهو مفظور على النغمِ ؟
لا يملاً الروض ألحاناً كعادته
ولا يبدد عنّا وطأةَ السمِّ
ولا يطلّ على العشاق في كلف
كومضة البشر شقتْ مهجةَ الحُلمِ ؟

ما مرّ يومٌ على قلبي بلا دنف
 ولا انطوت أضليع إلا على ضرم
 أحب للحب ، لا عجزاً ولا نهماً
 وارتقي بالهوى عن حمأة البهم
 فالحب كالفن يسمو في مداركه
 عن النائقص إذ يعلو على القمم
 إني على الحب مفظور ،ولي كبدُ
 ترعاه بالوجود ، في قلبي وفي قلمي⁽⁴³⁾

عقب على هذا النص الرومانسي الدكتور محمد صالح الشنطي فقال : «ونخلص من ذلك إلى أن هذا النص رومانسي الطابع ، تمثّل فيه الظواهر التالية : التعبير عن التجربة الذاتية الوجدانية ، اللجوء إلى الطبيعة ، كمنصر من عناصر التعبير باعتبارها بُعداً من أبعاد الكون الخاص بالشاعر ، المعجم العاطفي الوارف الظلال من حيث الدلالة ، دينامية التصوير التي ترتكز على بعد النفسي ، ولا تتعلق بالمماطلة السطحية»⁽⁴⁴⁾ .

عندما نصل إلى الحس الجمالي عند الشاعر تكون قد وصلنا إلى بيت القصيد ، أو إلى واسطة العقد من بحثنا هذا ؛ لأن شاعرنا ليس حساساً للجمال فقط ، بل هو مفرط الإحساس بالجمال ، يتحسّسه بكل جوارحه ، ويدخره في ذاكرته ، ثم تفرزه مخيّلته شعراً حافلاً بصور الجمال . بعضها مما استلهمه من جمال الإنسان والطبيعة والفن ، وبعضها من التشكيلات الفنية التي صنعتها مخيّلته ، وهي مخيّلة صناع ، تستلهم الصورة من الواقع ، ولكنها لا تخرجها كما أخذتها ، وإنما تزيّنها بمزيج من التصور والعاطفة ، وتترخّفها بخلط من الاستعارات والتشبيهات والتّمثيلات التي تستثمر المجاز وتحوله إلى لغة توّقظ في المتلقي أحاسيس لا تقل غضارة ونضارة عمّا أحسّ به الشّعر نفسه .

و قبل الولوج إلى عالم الحس الجمالي عنده نقول ، كما قال به علماء الجمال ، إن الشاعر - ككل بني البشر - مفظور على حب الجمال ، وإن كان هو قد حاز قسطاً أوفر من هذه الفطرية ، ولا نقول عن فطرية حب الجمال مجاملة للشاعر موضوع الدراسة ،

وإنما هي حقيقة قرّرها علماء الجمال وعلماء النفس ، فهم يذهبون إلى أن الإنسان السوي – أياً كان – هو مفظور على حب الجمال وكراهية القبح ، فهذا الكسيس كاريل يقول : «إن الإحساس بالجمال موجود في الإنسان البدائي مثلما هو موجود في أكثر الناس تعلّنا». ويقول رسكن – وهو كاتب إنكليزي وناقد فني واجتماعي ، قرن النقد الجمالي بالوعظ الأخلاقي – : «إن الشعور الجمالي موجود في الإنسان ، أي أنه سابق على التجربة». وقبلهما قرر أبو حامد الغزالى فطرية حب الإنسان للجمال ، سواء في الطبيعة أو في الإنسان عندما قال : «والطابع السليمة قاضية باستلاذ النظر إلى الأنوار والأزهار والأنوار المليحة الألوان ، الحسنة النقش ، المناسبة الشكل . . . ولا أحد ينكر كون الجمال محبوّاً بالطبع». وحتى العالم الفقيه شيخ الإسلام ابن تيمية أكد هذا الإحساس بفطرية الجمال حيث قال : «إن الإنسان مجبول على محنة الحَسَن ، وبغض السيء ، فالحسَنُ الجميل محوب مراد ، والسيء القبيح مكروه مبغض». وتلاته تلميذه ابن قيم الجوزية ، وهو أكثر جرأة في حديثه عن الجمال وعلاقته بالحب ، فقال مؤكداً فطرية الجمال الظاهر : «والقلوب كالمطبوعة على محنتها ، كما هي مفظورة على استحسانه». وتلالي علماء المسلمين على تكريس هذا المفهوم كابن حزم ولسان الدين بن الخطيب القائل : «وكان صورة الإنسان ظاهراً في تناسب الشكل ، واستواء البنية ، وحسن اللون . . . وهذا الكمال هو مظهر الجمال الروحاني ومجلده ، والنقوس الإنسانية مولعة به ، واقفة عنده ، كلّفه باستحسانه ، والميل إليه ، وربما تتعاده إلى مظاهر الجمال المبدد على صفحات الموجودات من المياه والخضر والبساتين والشخصوص والروائح الطيبة ، والأصوات اللحنية. والنفس ، بادي الرأي ، لا تعرف سبب حنينها ، ولا علة ميلها ، ولا داعية استحسانها»⁽⁴⁵⁾.

من كل هذه الشهادات التي قدمّناها للعلماء والمفكرين ندرك أن الجمال فطرة مغروسة في الإنسان ، وأن أكثر الناس تحسّساً به هم الشعراء والفنانون ، وقد رُزق شاعرنا قدرًا كبيراً من الإحساس بالجمال ، ولكن قبل أن نستجليه في شعره دعنا نبين المتركتات النظرية للجمالية كما قرّرها علماء الجمال ، فإذا اقتصرنا حديثنا من مرتكز احترام الشكل ألقينا علماء الجمال يذكرون له مجموعة من المتطلبات ، هي :

1 - الدقة : وهي وضع الشيء في موضعه الصحيح ، وينسبون إلى أفلاطون أنه كان يقول : «إن الأشياء ليست جميلة جمالاً مطلقاً ، وإنما تكون جميلة عندما تكون - كما يقول هيبياس - في موضعها ، وقيمة عندما تكون في غير موضعها» . وهذا الذي لمحه عمر أبو ريشة عندما قال :

كان وقفًا على النسوج وكانت روعة الشيء وضعه في مكانه

2 - الجودة : وهي في الشعر القدرة على استخدام الألفاظ استخداماً حسناً ينسجم مع الأصول والقواعد ، وبين أناقة الذوق ، ورهافة الإحساس ، ومن هنا جاءت كلمة كولردرج : الشعر هو أجدود الألفاظ بأجود نسق .

3 - مراعاة النظام : ويقصد بها وضع الألفاظ والتراتيب وضعاً خاصاً يتميز بصفاتٍ معينة ترضي الذوق وتريح الإحساس . وهذا الذي اشار إليه أفلاطون منذ القدم عندما قال : إن الوزن والتناسب هما عنصراً الجمال والكمال . ويقول أرسطو : إن الجمال يتربّك من نظام الأشياء الكثيرة . وأعقبه القديس أوغسطين فقال : إن هذا يرضي لأنه جميل ، وهو جميل لأن أجزاءه تتشابه ، ويتنظمها انسجام واحد . ويقول إريك نيوتون : «في أعماق الإنسان توق إلى شيء اتفقنا على تسميته باللذة الجمالية ، توق للنظام والانسجام والتوازن والنغمة والنمط ويلحق بهذه القيم ما جاء غير متتكلف من ضروب الجنس والطابق والسعج وأنواع البديع الأخرى . فهي في اصلها تقوم على فكرة النظام» .

4 - الصورة الفنية : وهي شيء يجمع بين الخيال والقدرة الفنية ، فالخيال هو الروح ، والقدرة الفنية هي الجسم . والصورة الفنية هي الفاصل الذي يميز بين الشعر والعلم . وتقوم الصورة الفنية على المجاز والاستعارات وأصناف التشبيه والكتابات ، ولهذا قال راي : إن الصورة وحدها تكسب العمل جمالاً .

5 - الموسيقى : وتشمل ضروب الوزن والإيقاع ، ولهذا السبب رفض إليوت الشعر الحر أو الشعر المشور محتاجاً بأن الحرية لن تكون أبداً هروباً من الوزن في الشعر ، وإنما هي السيطرة عليه واتقاده . وهذا ما أكدته روبرت فروست وإليزابيث درو أيضاً⁽⁴⁶⁾ .

ولو رحنا نلتمس تطبيق هذه المتركترات النظرية على شعر شاعرنا لوجданا شعره يزخر بهذه المتركترات ، وقد يكون من السذاجة في التحليل أن ندلّ على موضعها في البيت الشعري ، ولكنَّ هذا لا يغفينا من إيراد القصائد أو القطع التي تُستثنَف منها أمثال هذه الشواهد : يقول في قصيدة بعنوان (على ضفاف النيل) :

كلما قلت : على الذكرى سلامٌ
هفتَ بالقلب أيام خوالٍ
لم تدم لي يا حبيبي غير ذكري
ليت شعري هل أرى تلك المجالى
قد تراءات لي على بُعد المدى
ما أحِلَّها إذا مررت يمالي
يا لذكرى القلب أيام لقاً
كل ما فيها نعيم لخيالٍ
يا حبيبي هل نسيت الأمس لما
كنتَ تجعبي بين سمار الليل والليل
وضفاف النيل مهوى حبنا
وعلى شطيه ساعات الوصالٍ
حين ترنو لي بطرف ساحر
ورنتَ عيني بقلب غير خالٍ
ليتنى ، والبعد يفرى خافقى
بالذى لاقيتُ من ذاك الجمالٍ
أعرف الحب هنِّي طيباً
لا أجافيَه لغدرٍ أو مطاليٍ
يا حبيبي بالذى آتاك حسناً
يُؤْسِرَ القلب بألوان الدلالٍ

إِرْغَ حَبْيٍ ، ذَاكِرًا أَيامِنَا

فُعْلِي ذَكْرَكَ لِلْعَهْدِ اتَّكَالِي⁽⁴⁷⁾

عقبت منيرة العجلاني على هذه الأبيات ، وهي تدرس جمالية الألفاظ والأوزان والموسيقى في ثنايا التراكيب : «إلى جانب الواقع الموسيقي خدمت هذه المفردات في إعطاء الصيغة ذات المعنى الذي أراده الشاعر بصورة أعمق وأجمل ، وهناك كثير من المفردات التي تلائم المعنى أشد ملاءمة ، وتعبر عن شحنة من المعاني والأحساسات النفسية التي أراد الشاعر أن ينقلها إلينا .

واستعمال الألفاظ السهلة والجزلة في آنٍ معًا لا يمنع عنها في شعر عبدالله الفيصل الرصانة والقوّة في اللغة ، وهذا لطبيعة ثقافة الشاعر من الموروث العربي الشعري القديم والمحدث ، وأيضاً من طبيعة البيئة التي عاش فيها الشاعر ، والتي اتسمت بعدم ابعاد لغتها عن اللغة العربية حتى في لغتها الحكيمية» .

وبالرغم من ذلك فإن عبدالله الفيصل في شعره بالألفاظ الموسقة والجزلة يؤكد لنا طبيعة حبه للشعر الغنائي ، وحبه بشكل عام للغناء وللصوت الرخيم الذي ينشد الكلام الحلو العذب ، إلى جانب الوزن والموسيقى كانت الألفاظ الرقيقة هي السبب في أن بعض قصائده غيت فعلاً . وقد غيّر بعضها أشهر مطربين في مصر ، وهما : أم كلثوم ، وعبد الحليم حافظ .
إذ غيّرت أم كلثوم قصيده⁽⁴⁸⁾ :

من أَجْلِ عَيْنِيكَ عَشَقْتُ الْمَوْى

بعد زمان كتُتْ فِيهِ الْخَلَي

وأَصْبَحْتُ عَيْنِي بَعْدَ الْكَرَى

تَقُولُ لِلتَّسْهِيدِ : لَا تَرْحِلْ

يَا فَاتَنَاً ، لَوْلَاهُ مَا هَرَّنِي

وَجَدْ.. . وَلَا طَعْمَ الْمَوْى طَابَ لِي

يَا مَنْ عَلَى أَقْدَامِهِ بُعْثِرْتُ

غَلَائِلُّ مِنْ ظَلَّهُ الْمَخْمُلِي

إذا رنا فائزهـ من حوله
 مرج طيوب سال كالجدولـ
 وإن شـدا أصـغـت إـلـيـهـ الدـنـاـ
 إـصـغـاءـةـ إـلـاصـبـاحـ لـلـبـلـلـ
 هـنـاـ فـوـادـيـ فـامـتـلـكـ أـمـرـهـ
 وـاظـلـمـهـ إـنـ أـحـبـتـ أـوـ فـاعـدـلـ
 لـكـنـتـيـ بـعـدـكـ يـاـ فـاتـنـيـ
 أـصـبـحـتـ عـنـ كـبـرـيـ فـيـ مـعـزـلـ
 وـيـاتـ قـلـبـيـ بـعـدـ تـيـهـ الـهـوىـ
 أـسـيـرـ حـبـ فيـ هـوـاـكـ اـتـلـيـ
 لـوـ شـغـلـ النـاسـ بـمـاـ فـيـ الدـنـاـ
 لـمـ يـعـنـ إـلـاـ بـكـ ،ـ أـوـ يـشـغـلـ
 وـأـمـاـ عـبـدـ الـخـلـيـمـ حـافـظـ فـقـدـ غـنـىـ لـهـ قـصـيـدـتـهـ (ـسـمـراءـ)ـ ،ـ وـالـسـمـرـةـ صـفـةـ الـمـرأـةـ الـعـرـبـيـةـ صـفـةـ
 مـحـبـيـةـ عـنـدـ شـعـرـاءـ الـعـرـبـ ،ـ وـكـثـيرـاـ مـاـ تـغـنـىـ الشـعـرـاءـ الـعـرـبـ بـالـسـمـرـةـ فـيـ الـقـدـيمـ وـالـحـدـيـثـ ،ـ
 فـالـقـدـامـيـ أـكـثـرـ مـنـ أـنـ يـحـصـواـ ،ـ وـفـيـ الـحـدـيـثـ لـسـعـيدـ عـقـلـ قـصـيـدـةـ (ـسـمـراءـ يـاـ حـلـمـ الـطـفـولـةـ)ـ ،ـ
 وـلـبـدـوـيـ الـجـبـلـ قـصـيـدـةـ (ـسـمـراءـ)ـ وـلـنـزـارـ قـبـانـيـ دـيـوـانـ بـعـنـوـانـ :ـ «ـقـالـتـ لـيـ السـمـراءـ»ـ .ـ أـمـاـ سـمـراءـ
 عـبـدـ اللهـ الـفـيـصـلـ الـمـغـنـّـةـ فـيـقـولـ فـيـهـ :

سـمـراءـ يـاـ حـلـمـ الـطـفـولـهـ
 يـاـ مـنـيـةـ النـفـسـ الـعـلـيلـهـ
 كـيـفـ الـوـصـولـ إـلـىـ حـماـ
 كـيـ وـلـيـسـ لـيـ فـيـ الـأـمـرـ حـيـلهـ
 إـنـ كـانـ فـيـ ذـلـيـ رـضاـ
 كـيـ فـهـنـهـ رـوـحـيـ ذـلـيلـهـ

ووسيلتي قلب به
 مثالك إن عزّت وسيلة
 فلترجمي خلقاني
 للك ، واسمعي فيه عويله
 قلب رعاك وما ارتضي
 في جبهه أبداً بدبله
 اسعدته زماناً وروى
 وصلتك الشافي غليله
 سراء يا أمل الفوا
 د وحلمه منذ الطفولة⁽⁴⁹⁾

وواصلت منيرة العجلاني تعقيبها ، وهي تبحث عن مواطن الجمال في الصورة الشعرية ، من خلال مقابلة أجرتها مع الشاعر قائلة : «والذى لاحظناه نحن في (ديوانه المخطوط) - تقصد ديوان «حديث قلب» قبل أن يطبع - أن الشاعر حين يستعدب الكلمة أخرى أحلى نغماً ، أو وجد النفس أميل إليها شطب الكلمة الأولى ، واستعاض عنها بالكلمة الأخرى المفضلة عنده . إن الشاعر - كما يقول - في تغييره لبعض الكلمات لا يتّخذ الصعب مجرد إظهار براعته اللغوية ، بل على العكس يكون اختياره للفظة التي يجدها (أجمل) وأميل للنفس ، وتعبر بصدق عن المعنى الذي أراده هو من ورائها . ويشرط في هذه الكلمة ، وعند تبديلها بالطبع ، أن لا تغير في جوهر الصورة وجمالتها ، بل على العكس تساعد على إظهار الصورة بالشكل الأوضح والأعمق . فنأتي حالة النظم إذًا من طبيعة الشعر عند الشاعر ، والتي هي انفعال وإحساس بهذه الكلمات ، ونقلها دون تكليف ظاهر أو صنعة مجده». أما عن إبقاء القصائد عنده لفترة من الزمن قبل نشرها ، فهذا ما أكدّه الشاعر قائلًا : «أنا صاحب وسواس بالنسبة لقصائدي ، وبعد أن أنتهي من نظم قصيدة معينة أبقيها في جيبي مدة من الزمن ، أقرأها وأطالعها في اليوم عدة مرات ، وأطلع أصدقائي عليها ، حتى أشعر فعلاً بأنني مرتاح إليها أو أشعر أنه ليس بالإمكان أحسن مما كان ، وهنا لا أمانع في نشرها ، وإن كنت لا أسعى إليه»⁽⁵⁰⁾ . هذا

القول الذي باح به الشاعر واصفًا عمله الشعري يتم عن طموح لتوخي الجمال في اللغة والجملة والتركيب والصورة ، ويدلّ على أن الشاعر يسعى جاهدًا ، بهذه العملية التقييحية المتألقة ، أن يوصل للمتلقي مشاعره وأحساسه كما أحسّ بها ، ولا يطمئن إلا إذا كانت الشحنة العاطفية الحسية قد وصلت إلى المتلقي بكل نضارتها وزخمها ، وهذه رغبة الفنان الحريص على فنه .

كنت أريد الاسترسال بالحديث عن فن الشاعر ، ولكن حسبنا الوقوف عند هذه النقطة ، كما يفرضها على الالتزام بعنوان البحث . ولني وقفة مطولة مع فن الشاعر ، في غير هذا المكان ، إن شاء الله .

الهوامش

- 1 - تاريخ التراث العربي ، فؤاد سزكين ، المجلد 2 الجزء 4 ، انظر الفهرس .
- 2 - انظر كتاب عبدالله الفيصل ، رحلة مع شعره ، يوسف السالم ، ص 25-34 .
- 3 - كتاب من أدبنا المعاصر ، طه حسين .
- 4 - ألوان ، طه حسين ، 47 .
- 5 - مجلة الفيصل ، العدد 100 ، ص 24 ، دراسة بقلم الدكتور أحمد كيل ركي .
- 6 - عبدالله الفيصل ، رحلة مع شعره ، يوسف السالم ، ص 26 عن كتاب : أدباء من السعودية .
- 7 - وحي الحرماني ، مقدمة صلاح لبكي ، ص 8 .
- 8 - عبدالله الفيصل ، حياته وشعره ، ص 126 .
- 9 - عبدالله الفيصل ، حياته وشعره ، ص 57 .
- 10 - عبدالله الفيصل ، رحلة مع شعره ، يوسف السالم ، ص 28 نقاً عن مقدمة ديوان الحب المترجم إلى الفرنسية .
- 11 - مقططفات من كلمة السيد جاك شيراك عمدة باريس في حفل تكريمه للأمير عبدالله الفيصل ، مجلة الفيصل ، العدد 100 ، ص 7-8 .
- 12 - عبدالله الفيصل ، حياته وشعره ، منيرة العجلاني ، ص 105 .
- 13 - نفسه ، ص 124 .
- 14 - نفسه ، ص 125 .
- 15 - مجلة الفيصل ، العدد 63 ، ص 90 .
- 16 - المعجم الفلسفى ، د. جميل صليبا ، ص 43-44 .
- 17 - حديث قلب ، عبدالله الفيصل ، ص 34 ، وردت هذه القصيدة في مجلة «المتهل» بعنوان (جمال الحياة) العدد 1 السنة 40 المجلد 35 ، حرم 1394 ، ص 56 . وفُقِّلتْ ها المجلة بعبارة «في تأييه عاصمة الصين الوطنية عقد المؤتمر الثاني للشعر وموضوعه (السلم بين البشر) وقد نظم الأمير عبدالله الفيصل هذه القصيدة الفريدة ، وألقاها في ذلك المؤتمر ، وحازت التقدير والإعجاب» .
- 18 - حديث قلب ، عبدالله الفيصل ، ص 33 .
- 19 - عبدالله الفيصل ، رحلة مع شعره ، يوسف السالم ، ص 28 ، الفيصل العدد 100 ، ص 36 .
- 20 - حديث قلب ، عبدالله الفيصل ، ص 47-49 .
- 21 - نفسه .
- 22 - نفسه .
- 23 - عبدالله الفيصل ، حياته وشعره ، منيرة العجلاني ، ص 31 .
- 24 - وحي الحرماني ، عبدالله الفيصل ، ص 46 .

- 25 - نفسه ، عبدالله الفيصل ، ص 71 .
 26 - حديث قلب ، عبدالله الفيصل ، ص 19 .
 27 - وهي الحرمان ، عبدالله الفيصل ، ص 102 .
 28 - نفسه ، عبدالله الفيصل ، ص 131 .
 29 - حديث قلب ، عبدالله الفيصل ، ص 24 .
 30 - نفسه ، عبدالله الفيصل ، ص 29 .
 31 - وهي الحرمان ، عبدالله الفيصل ، ص 86 .
 32 - عبدالله الفيصل ، حياته وشعره ، منيرة العجلاني ، ص 18 ، نقاً ، من مقابلة أجرتها المؤلفة مع الأخير .
 33 - نفسه .
 34 - وهي الحرمان ، عبدالله الفيصل ، ص 15 .
 35 - حديث قلب ، عبدالله الفيصل ، ص 45 .
 36 - مقدمة وهي الحرمان ، ص 17 .
 37 - سورة آل عمران ، الآية : 169 .
 38 - نقد الشعر ، قديمة بن جعفر ، ص 66 .
 39 - سورة الإسراء ، الآية : 24 .
 40 - بدوي الجيل اسم مستعار ، اسمه الحقيقى محمد سليمان الأحمد .
 41 - الصومعة ، والشرفه الحمراء ، تارك الملائكة ، ص 25 .
 42 - عبدالله الفيصل ، حياته وشعره ، منيرة العجلاني ، ص 29-30 من مقابلة شخصية مع الأخير .
 43 - حديث قلب ، عبدالله الفيصل ، ص 173-175 .
 44 - في الأدب العربي السعودي ، فونه واتجاهاته ونماذج منه ، د . محمد رضا الشستري ، ص 216 .
 45 - روضة التعريف بالحب الشريف ، لسان الدين بن الخطيب ، ج 1 ، ص 280-290 .
 46 - النظرية الجمالية في الشعر بين العرب والإفرنج ، د . جميل علوش ، مجلة عالم الفكر ، 293 ، ع 1 ، ص 249-248 .
 47 - وهي الحرمان ، عبدالله الفيصل ، ص 72 .
 48 - حديث قلب ، عبدالله الفيصل ، ص 65 .
 49 - وهي الحرمان ، عبدالله الفيصل ، ص 58 .
 50 - عبدالله الفيصل ، حياته وشعره ، منيرة العجلاني ، ص 99-101 .

١٠

المأفوظ الشعري والمنطوق النفسي

في

ـ وجـيـ اـحـمـدـ مـانـ

أ.د. حامد بن صالح بن خالد الريبي

هذه القراءة تلتزم المفروء بقدر ما تتجاوزه أحياناً ، إذا كان للتجاوز قيمة ، تلتزم النص متخطية المؤثرات الحافة به إلى حد بعيد ، وصولاً إلى قوانين الديوان الشعري المفروء ونظامه . وهذا النوع من القراءات لا يتعامل مع أحكام سابقة يسقطها على النصوص ، بل يتعامل مع أحكام تتوجهها النصوص ، فهو لا يستند إلى أحكام ، بل يتبع الأحكام ، انتلافاً من أن المدونة الأدبية مادة خام ، تحكم بها قوانين وضوابط تعلن عن طريقة ما للتناسج والتباين .

وفي سعينا إلى الكشف عن القوانيں نضع نصب أعيننا المخاطر والمواقف التي يمكن أن تواجهنا ونحن نرجم النص على الإفصاح عن قوانينه . ولا يخفى أن مخاطر النقد على الأدب كثيرة ، إذا لم يكن الناقد مسلحاً بمنهج متماسك ، يدخل به إلى النصوص أو النص يفتش في عالمه الغامض ، ويواجهه أسراره المتوعنة ، حينها يمتنع النص على الناقد ، ويستعصي على داخله ، مما يدفع بالناقد إلى الاستسلام ، واللجوء إلى قوله نقدية محفوظة ، يسقطها على النص تجنياً لعجزه ، فيزداد بعدها ، ويزداد النص انغلاقاً وتمنعاً .

هنا هنا في هذا البحث وضع أيدينا على آليات الإبداع وقوانيينه ، مسلحين بالمنهج الوصفي ، فلا نستعين بما هو خارج عن النص إلا بمقدار ما نراه مساعداً لنا في اكتشاف ما يعسر علينا اكتشافه ، من ذلك على سبيل المثال : معطيات المنهج التاريخي ومعطيات المنهج النفسي . والدراسات الأسلوبية – كما هو معروف – لا تمانع من الاستعانة بما هو خارج النص بمقدار ما يمكن من الانتصار على النص .

لقد عاش الأمير عبدالله الفيصل كما يذكر هو في مقدمة «وحي الحرمان» حرماناً من عطف أبيه وحنه عدداً من السنوات ، تبدأ من السنة الأولى من عمره ، مما ترك في نفس الأمير أبلغ الأثر من الحرمان – حتى الآن – يقول : فأنا لا أزال محروماً .

ترى الأمير في كف جده الملك الراحل عبدالعزيز أمداً لم يزد على خمس سنوات ، تركت في نفسه على قصرها أبلغ الآثار ، ثم تولت تربيته والدته حتى التحق بوالده في الحجاز حيث ألحقه بمدرسة من مدارس الشعب ، فاختلط بالشعب في : المدرسة ، و «الحارة» ، وشاركه في أفراحه وأحزانه ، وشاطر أبناءه من سعد بمراميلتهم آلامهم وأالمهم .

انقطع عن الدراسة بعد حصوله على شهادة التعليم الابتدائي ، فكان الفراغ الذي سده بالطالعة والرياضة .

معنى ذلك أن الشاعر عاش درجة قصوى من الحرمان ، فهو لم يلد وفي فمه ملعقة من ذهب كما يظن الكثيرون ، وإنما عاش الحرمان كما يتصوره هو ، سواء بفعل غياب الأب ، أو بفعل التنقل بين الأمكنة ، مما لم يمكنه من الاستقرار الانفعالي ، فكان «وحي الحرمان» حسبما يذكر في مقدمته : «صورة طبق الأصل» لحياته ، وصدقى لشعوره وعواطفه وأماله وخيالاته وانفعالاته النفسية ، والحرمان الذي يعنيه هو مرادف للشقاء أو بداية له ، أو هو دليل عليه ، والشقاء عكس السعادة⁽¹⁾ .

هذه الدراسة تتناول ديوان «وحي الحرمان» للشاعر الأمير عبدالله الفيصل ، وسيكون لها محوران كباران ، أولهما يخص الشاعر الأمير ، وفيه تتناول آليات الكتابة الشعرية ، أو الملفوظ الشعري . والآخر يخص الأمير الشاعر وفيه بحث عن الجانب الإنساني للشاعر ، كما يتجل في نصوص ديوانه ، أو ما يعرف بالمنطق النفسي ، ونخن على دراية أن الفصل بين الأمير الشاعر

والشاعر الأمير غير مقبول منهجياً ، غير أنها ستأتيه للسيطرة المركزة على المادة الشعرية بعناصرها كلها ، على نحو نتمكن معه من المقاربات النقدية من خلال عدد من الظواهر .

١ - النظام العلامي للضمائر :

في تعاملنا مع النظام العلامي تتوقف عند بنية تصريف ضمائره ، وهذا النظام رمنا اختياره وتفكيكه بوجي مما يسميه جاكبسون «نحو الشعر» ، فيما قارب بين الألسنية والشعرية في قوله : «لا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية ، فخصوصيات الأجناس الشعرية المتخلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللغوية الأخرى بجانب الوظيفة المهيمنة ، وذلك في نظام هرمي متعدد . إن الشعر الملحمي المتركز على ضمير الغائب يفتح المجال بشكل قوي أمام مساهمة الوظيفة المرجعية ، والشعر الغائي الموجه نحو ضمير المتكلم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية ، وشعر ضمير المخاطب يتسم بالوظيفة الإدراكية ، ويتميز بوصفه التماساً وعظياً وفق ما إذا كان ضمير المخاطب فيها تابعاً لضمير المتكلم . . .»^(٢) فضمير الغائب يبرز الوظيفة المرجعية «ضمير الماء» ، وضمير المتكلم يبرز الوظيفة الانفعالية «ضمير الأنـا» ، وضمير المخاطب يبرز الوظيفة الإدراكية «ضمير الأنـتـ» .

وتبين لنا بعد قراءة ديوان «وحى الحرمان» سيطرة ثلاثة أنواع من الضمائر ؛ ضمير المتكلم المجسد في «ضمير الأنـا» ، وضمير المخاطب المتمثل في ضمير «الأنـتـ + الأنـتـ» . ويتراجع ضمير الغائب إلى حد كبير ، فترجع الوظيفة المرجعية في الديوان ، وتسيطر الوظيفتان الانفعالية والإدراكية ، وقد تمكنا من ضبط حركتهما في الديوان ، ووجدناهما على الشكل التالي :

- + / + +	علاقة الأنـا بالأنـتـ
- + / -	علاقة الأنـتـ بالأنـا
..... + +	علاقة الأنـا بالمهـو + الهمـ

علاقة أنا + أنتـ = // في الإحساس والسلوك . وهي علاقة تبني على المصالحة التامة :

هل تذكريـن وداعـينا مصـافحة
أودـعـتـ فيهاـ كـرـيمـ الأـصـلـ يـمـالـكـ

أو تذكرين بوادي وج وفتنا
وقد أفاضت علينا الظهر عيناك⁽³⁾
علاقة أنا + أنت = متعارضة في الإحساس والسلوك ؛ أنا وفية وأنت سالبة غير وفية ،
وهي علاقة منبوبة على القطيعة :

ففيم هذا التجافي
والهجر - يا حلو - والصد

لكم سهرت الليالي

وقلت : يا نجم فاشهد

بأنني منه مضنى

وأنني فيه أحسد

وأنه يتتجنى

وأنني أتجلد⁽⁴⁾

وتتجلى قمة القطيعة بين الأنما + الأنت في حوار درامي بين سلوكين ، يتعارضان تعارضًا
تمامًا مع مرجعيات الحب وطقوسه ومستلزماته :

لا حبٌ والغدر الخون يحوطه

ولى الغرام مع الحبيب الغادر

هي وردة ظمائي وقد رويتها

إذ قل عنها الغيث ماء نواظري

لم أدر حين سقيتها ورعيتها

أني سأجزي بالعقوق السافر⁽⁵⁾

هكذا تظهر الأنما مضمته مقهورة ، وفي الوقت نفسه وفية . وتصادم طرف هذه
المعادلة غير المتكافئة أنتج صرachaً مدوياً ، رغبة وندماً وأملًا ، وهذه الصريحات سرعان ما
تحولت في مرحلة ثالثة إلى شكل جديد للعلاقة التي تصل الطرفين : الأنما + الأنت .

الأنما + الأنت = // في الإحساس وفي السلوك هنا تخرج الأنما من بعدها إيجابي في
الوفاء والإذعان إلى بعد سلبي هو في الحقيقة إيجابي إذا ما قيس بمنطق الطرف الآخر ،

وطبيعة معاملته للأنا ، وهنا تختتم دورة العراق الوجوداني والتمرد الروحي للشاعر :

فاريأ بنفسك أن تكون معدباً

وانظر إلى الماضي بعين الساخر⁽⁶⁾

غير أنه من اللافت للنظر أننا لا نجد في الديوان أبداً كثيرة تكشف لنا مرحلة استيقاظ الروح من تيئها الدرامي ، وعودتها إلى وعيها ؛ أي لا نجادل نجد لحظات مواجهة كثيرة ، أو مكاشفة موضوعية حقيقة لخيال النفس ، وهذا يعني أنها مواجهة غير جدية تلمع إلى عدم قدرة الشاعر على السيطرة على عواطفه ، وضبط إيقاع مشاعره ، فيعلن ذلك العجز عن روح شفافة للشاعر الأمير تضيّط الديوان ، ولا تلبث أن تنفلت في لحظة سريعة ، ليتحول الشاعر من الشاعر الأمير حيث العواطف إلى الأمير الشاعر حيث السلطة والقوة والإلزام والحياة :

ولولا الحب في الأعناق رق

ملكتك باليمين وباليماني

ولو فوق العنان تخذت مثوى

هتكك عليك أغشية العنان⁽⁷⁾

وتتجلى انكسارات الأنـا في مواجهة الأنـت قياساً إلى علاقة الحـب ، وما تستدعيه من موقف وسلوك وعواطف ، فالحب يواجه بالحب علاقة موجـبة ، والـصد يواجه بالـصد علاقة موجـبة ، لأنـ الجزء يكون بـحجم الفعل . أما الحـب الذي يواجه بالـصد فهو لقاء بين موجـب وسـالب ، والعـعكس صـحيح أيضـاً ، والـتمرد على المـتمرـد فعل إيجـابـي نقـيض لـفعل سـلـبي وإنـ تساـويـا في الصـفـة ، ويـمـكـن تـلـخـيـص ذـلـك في الجـدول التـالـي :

الـصفـة	الـأنـت	الـأنـا
+	راغـبة	راغـبة
-	متـجـاهـلة	راغـبة
-	غـيرـ عـابـقةـ مـعـنـعـةـ فـيـ الصـدـ	متـجـاهـلة
-	مـلـغـاةـ	مـتـمـرـدـةـ

الأنـا + المـو + الـهم // عـلاقـة موجـبة بـين الأنـا المـثـلـة لـلـشـاعـر ، والـمو المـثـلـل لـلـوطـن ، والـهم المـثـلـة لـلـمـجـتمـع . وـتـقـضـي عـلاقـة الأنـا بـالـمو إـلـى فـضـاءـات جـديـدة مـخـتـلـفة كـلـيـاً عن منـطـقـة العـلاقـة السـابـقـة بـين الأنـا وـالـأـنـتـ ، هي عـلاقـة إـيجـاجـية . وـهـذـا يـعـني أـنـ إـنـتـاجـ العـلاقـة بـين الصـصـائـر المـخـتـلـفة لـا تـبـيـت عـلـى صـفـة وـاحـدـة ، فـهـي بـين الأنـا وـالـأـنـتـ مـتـغـيرـة ، أـمـا بـين الأنـا وـالـمو أـو الـهم إـنـها عـلاقـة ثـابـتـة غـيرـ مـتـحـولـة ، فـتـحـت لـلـشـاعـر أـلـوـابـ النـجاـة مـنـ التـمزـقـ الحـادـ الذـي يـعـيشـه ، يـقـولـ :

نسـيـتـ ما كانـ منـ حـبـ وـمـوـجـةـ
شـغـلتـ عنـهـا بما يـصـبـوـ لهـ وـطـنـيـ (8)

بعد الصراع المحموم بين الأنـا وـالـأـنـتـ ، والـتـمزـقـ النفـسـيـ الحـادـ الذـي يـؤـديـ غالـباًـ إـلـى حـالـةـ منـ الـلـاتـواـزنـ ، لـجـأـ إـلـى وـطـنـهـ ، إـلـى الـموـ وـالـهمـ منـ جـحـيمـ معـانـتـهـ وـتـمزـقـهـ ، ليـجـدـ تـواـزـنـهـ بـهـذـا التـحـولـ ، وـليـتـجـاـوزـ مـقـولةـ الأنـاـ الـمـسـتـسـلـمـةـ الـضـعـيفـةـ الـخـايـدـةـ إـلـىـ الأنـاـ الصـانـعـةـ لـرـمـانـهـ ، النـاسـجـةـ لـدـرـاماـ الـوـجـودـ الـوـاقـعـ خـارـجـ الشـاعـرـ . فـخـرـوجـ الشـاعـرـ مـنـ مـلـحـمةـ الذـاتـ فيـ عـلاقـتـهاـ مـعـ الأنـتـ مـتـصـرـاًـ إنـماـ هوـ اـنـتـصـارـ لـوـجـودـ الـحـيـ الـمـشـرـ ، اـنـتـصـارـ تمـثـلـ فيـ تـجـاـزوـهـ إـلـىـ الأنـاـ الـتـجـاـزوـةـ ذاتـهـ إـلـىـ زـمـنـهاـ الـاجـتمـاعـيـ ، وـالـمـخـطـيـةـ إـنسـانـهـ إـلـىـ إـنسـانـيـهـ .

وـفـيـماـ وـصـلـناـ إـلـيـهـ تـكـشـفـ لـنـاـ ، بلـ تـأـكـدـ سـيـطـرـةـ ضـمـيرـ المـتكلـمـ وـالمـخـاطـبـ ، أـيـ سـيـطـرـةـ الـوـظـيفـتـينـ الـانـعـالـيـةـ وـالـإـفـهـامـيـةـ عـلـىـ الـدـيـوـانـ ، وـنـدرـةـ الـلـجوـءـ إـلـىـ ضـمـيرـ الغـائبـ ، إـذـ لـاـ تـحـلـ نـسـبـةـ وـرـودـهـ إـلـىـ (1%)ـ مـنـ مـجـمـوعـ أـشـعـارـ الـدـيـوـانـ .

هـذـاـ إـلـىـ جـانـبـ أـنـ سـيـطـرـةـ ضـمـيرـ الأنـاـ ، أـيـ ضـمـيرـ المـتكلـمـ ، تعـنيـ سـيـطـرـةـ الوـظـيفـةـ الـانـعـالـيـةـ (ـالـغـنـائـيـةـ)ـ ، وـبـالـتـالـيـ سـيـطـرـةـ السـمـةـ الـرـوـمـانـسـيـةـ الـتـيـ تـسـعـيـ بـالـضـمـائـرـ كـلـهـاـ فيـ صـنـاعـةـ مـلـحـمةـ النـصـ مـنـ نـاحـيـةـ وـمـلـحـمةـ الذـاتـ مـنـ نـاحـيـةـ أـخـرىـ ، وـتـنـاسـجـهـاـ وـتـعـاـضـدـهـاـ يـخـرـجـ الضـمـيرـ الـوـاحـدـ مـنـ السـيـطـرـةـ - كـاـ يـرـىـ جـاـكـبـسـونـ - وـيـجـعـلـ مـنـهـاـ فيـ تـعـالـقـهـاـ مـجـمـعـةـ صـانـعـةـ درـاماـ الشـعـرـ وـمـلـحـمةـ الذـاتـ فيـ مـواجهـةـ ماـ يـتـعـارـضـ مـعـ الـأـحـلـامـ وـالـرـوـئـيـ .

فـضـمـيرـ المـتكلـمـ يـسـعـيـنـ بـالـغـائـبـ ، وـيـسـعـيـانـ بـالـمـخـاطـبـ ، وـيـتـمـ التـنـاسـجـ بـيـنـهـاـ فيـ صـنـاعـةـ تـمزـقـ إـلـانـسـانـ الدـاخـلـيـ ، وـالـتـنـاقـضـ الـخـارـجـيـ الـذـيـ يـتـنـجـعـ التـمزـقـ الدـاخـلـيـ وـيـتـنـجـعـ بـهـاـ . فـتـنـاسـجـ

الضمائر في وقت واحد هو وسيلة اختزال الخارج في الداخل ، وإخراجه ملفوظاً شعرياً عالمياً يضبط إيقاع انفعال الإنسان وصراعه مع ما حوله .

نخلص من ذلك إلى أن ملامع الغنائية في ديوان الشاعر تحيات طبيعتها في نصوص ودواوين الشعر العربي ، ولكن بمقدار ما فيه من محاكاة ، هو محاولة للتتجاوز ، وهو تعبير عن ذات تختلف ، يتجاوز النسق أو النظام المألف . وبذلك يكون الشاعر مجدداً مبتدعاً في إطار من أصلته وتراثه ، مبشرًا بنظام عالمي يعلن عن شاعرية رقيقة متميزة ، وعن شاعر قادر على اختزال الوجود والعواطف وإعادة إنتاجها بطريقة تتعايش مع رؤاه ، يعبر الغياب حاضراً والحضور غياباً .

2 - المعجم الشعري :

ينقل إلينا المعجم الشعري طبيعة تجربة الشاعر ، وهو إجمالاً معجم ثري ، يكشف لنا عن حركة الشاعر العاطفية وعن تصوره للعالم ؛ لأنه هو المادة التي ينشيء منها عالمه . وأول ما يواجهنا من المادة التي اعتمدها الشاعر في ديوانه «وحى الحerman» عنوان الديوان ، وهو عنوان يحيلنا إلى بعد نفسي ، طرفه الأول يتصل بالعقيدة ، وطرفه الثاني يتصل بذات مازومة مهزومة معدنة ملتاعة . فالشاعر يقدم الخارج على الداخل ، ليظهر أنَّه مع وجود الوحي يمكن أن يكون الحerman ، فبدأ العنوان من المطلق واتجه نحو المحدود ، بدأ من خارج الذات وانتهى داخلها ، فكانت الذات حقلًا تربى فيه الآلام وفضاء تصاغ فيه الأحلام .

وطالعنا في الديوان جملة من الألفاظ بعضها نفسي ينتهي إلى المعجم الابداعي ، مثل : (الوداع ، القلب ، الخيال ، الدمع ، الشقاء ، الوجد ، الأماني ، الألم ، المجر ، الحerman ، الوصل ، الصد ، الأنين ، الحزن) . وهناك معجم جمالي يتصل اتصالاً كبيراً بالمعجم الابداعي ، الذي يتعامل المتنمون إليه مع الجمال تعاماً حسياً ، من ذلك على سبيل المثال : (عينا مهأة ، الشعر ليل ، التغز عقد لآل ، الفم عنّاب ، الشايا لؤلؤ) . وهناك معجم صوفي منه : (الطهر ، الحياة ، الإلهام ، الوصال ، الوحي ، الوهم ، النوى ، النور ، الوحدة ، الشوق ، الله ، الروح) .

ويبدو لنا في المعجم توادر يدل على أن الديوان بنصوصه كلها ينتهي إلى فترة زمنية

واحدة ، تمكن الشاعر بمعجمه هذا من إجلاء خصائص الديوان .

وضبطنا للمعجم الشعري في المدونة يظهر لنا معجمًا عاطفياً نفسياً مسيطرًا يفتح أمامنا أبواب النص ، فالشاعر مسكون بالهنك ، مسكون بالآخر ، بمقدار ما هو مسكون بالأنا المأزومة التي تواجه آخر لا يذعن . أما فنياً فالمعجم الشعري ليس مجرد قائمة من الكلمات المنعزلة ، بل هو قائمة من الكلمات التي تتردد لتنبع تعلق النص وتماسكه ونظامه .

ويمكنا بضرب من التجاوز أن نرسم بنية معجمه الشعري بطريقة تكشف لنا حركة بناء النص باعتبار المعجم ، أو باعتبار حضور مكونات المعجم . فالحضور الأكبر هو للمعجم النفسي الذي يعلن عن انتهاء الديوان إلى المذهب الابتداعي دون مواربة ، وهو ينقل إلينا أشكال الضغط النفسي التي تعرض لها الشاعر في علاقته بالمرأة ، ولحظات الألم التي خلقتها على صفحة حياته .

هذا الخط من خطوط المعجم . تبعه بالحضور سبب تحققه ، أو سبب صورته ، فكانت المرأة «الجمال» حاضرة في هذا المعجم ، ثم تبعه المعجم الصوفي الذي يمكننا اعتباره تناج مرحلة متطرفة جعلت الشاعر يلتجأ إلى المجردات ، وإلى معجم الصوفية الذي ينقل إلينا صورة المنحى الجديد الذي نجاه الشاعر في حياته . وحتى لا يفهم الأمر على غير حقيقته فإن المعجم التي أمكن تحديدها لم يكن كل معجم منها في نصوص معينة ، بل كانت متداخلة ، مما يؤكد على مسألة تنازع الشاعر بين الموجود والمفقود ، بين الواقع الذي لم ينل منه سوى الحرجان ، وواقع نقي بريء لا ألم فيه ولا شقاء . بين الانتصار للواقع والانتصار للروح ، والتزوع في كل ذلك إلى عالم الطهر .

3 – نظام الجملة :

تعتبر الجملة جزءاً من النظام العلامي ، أو جزءاً من الملفوظ الشعري في النص ، وقد استرعى انتباها في تتبعنا نظام الجملة الأسلوب الإنسائي القائم على الاستفهام باعتباره مفتاحاً من مفاتيح دراسة الظاهرة الغنائية ، وما تفضي إليه من إنتاج شبكة مدليل متنوعة على مستويات (المبني والمعنى والمعنى) . فالشاعر استعمل الاستفهام في عدد من الموضع ، احتلت أدوات الاستفهام – في أغلبها – مطالع الأبيات التي ترد فيها ، وهي تدور في

مجالات السؤال عن السماع ، أو الإبصار ، أو التذكر ، أو السمو . من ذلك «هل» كما في قوله :

هل تذكرين وداعينا مصافحة
أودعت فيها كريمة الأصل يمناك⁽⁹⁾

وقوله :

هل سمعت اللحن من قلبي ينساب لقلبي
ثم يرتد فيروي لك ما قصة حبي
هل رأت عيناك في الصحو وفي بعض السهاد
صور البعد الذي أذكى خيالي وفؤادي⁽¹⁰⁾

وقوله :

هل سمت بالوهم دنياك إلى حيث وجودي
وتوهمت على البعد رضائي وصدودي
.....

هل أداري الألم العاصف في قلبي بصربي
أم أبوح اليوم بالسر وهل يجهل سري⁽¹¹⁾

و«ماذا» في قوله :

ماذا يضيرك لو حققت أمنيتي
فيسعد القلب - من شوق - لرؤيتك⁽¹²⁾

و«أي» في قوله :

أي طيب ليس يوحني بها
إلا محيانا في شباب الزهر⁽¹³⁾

ونجد بعض أدوات الاستفهام تتصدر الشطر الثاني من الأيات التي وردت فيها ، وهما أداتان : «أين» في قوله :

سوى محياك دجى حalk

⁽¹⁴⁾ فَإِنْ مِنْهُ لَحْمَةٌ لِلنَّظَرِ

و«كم» في قوله :

وَتَذَهَّبُ الْوَحْشَةُ عَنْ خَاطِرِ
كَمْ غَالِبُ الشَّوْقِ وَكَمْ ذَا صَبِيرٌ⁽¹⁵⁾

وجملة الإنشاء في ديوان الشاعر - كما يتضح مما تقدم - صرخات حادة محمومة ؛ هي سؤال المتفجع عن سبب الفجيعة ، وسؤال المعدب معده ، والمجلود جلاده ، وهي في الوقت نفسه سؤال استدراجي ، يستدرج به الشاعر من يحب إلى اللجوء إلى الذاكرة علها تتجده في العودة إلى أحضانه . أو هي من جانب ثالث تحديد المساحات الجمالية بالسؤال عنها .

ومما لا يخفى أن الجملة الإنسانية تشارك الجملة الخبرية في بناء النص ، ومثلكما هو مألف في أي نص شعري تغلب الجملة الخبرية على الإنسانية حضوراً ، وسيطرتها تحول عناصر الموضوع من عناصر تساير زمن القول إلى عناصر تتجاوز زمن القول ، وتدخل بين الأزمنة ، تستحضر الغائب في الحاضر ، وتعيد الحاضر إلى الغائب ، بصير الزمان فضاء تتشكل فيه الأزمنة المتعارضة ، وتشترك في إنتاج زمن النص ؛ أي بفعلها يخرج النص من زمنه الفيزيائي إلى زمنه الشعري ، وتخرج عناصر الموضوع من حيادها وخصوصيتها إلى عناصر تدخل في صميم التجربة الشعرية للشاعر .

والمرأة مركز الديوان ، والحرمان هو طرف المعادلة الآخر المشكّل للمركز .

المرأة => الحرمان

ون فعل العلاقة بين المركز وما يشكل المركز ، ثم بفعل ذلك الحوار بين إنشاء والخبر تغادر المرأة طبيعتها المألوفة في أفراد جنسها ، لتصير جزءاً من تجربة فنية لا حدود لها ، تجمع فيها بين ما لا يجمع :

موجب => المرأة => سالب

حرمان => المرأة => متعة

هشوم => المرأة => سعادة

غائب في الحقيقة => المرأة => حاضر في الذاكرة

هي معبر نحو زمن غائب يفتح أفق زمن قادم ، تتجسد فيه الأحلام وتتجمع فيه الرؤى وتتمو . بهذا خرج الشعر من خطابية تكفل بها بعض عناصر إنشاء إلى شعر درامي تجسد في تلك المعركة الوجданية والنزاع الحاد بين حالتين نفسيتين ؟ رغبيتين ، إحساسين ، موقفين ، هذا النزاع الحاد كان وراء ميلاد الشاعر الدرامي ، وكان أحد صناع عجائبية الشعر عنده .

والحديث عن الجملة الشعرية في مسألتي إنشاء والخبر يقودنا مرغمين إلى زمن الجملة الشعرية ، وزمن الجملة الشعرية في ديوان الشاعر لافت للنظر ، إذ إن المسافة بين زمني الماضي والحاضر تتلاشى أو تكاد ، وانهيار المسافة بينهما يوحدهما في نقل مشاعر الشاعر المتألة ، ويوحد من طرف آخر صورة حياته الفنية ، يصير الزمن واحداً يواجه إحساساً واحداً ؛ فالماضي كالحاضر في طبيعة العلاقة ، وإلحساس واحد في مواجهة تلك العلاقة .

فالزمن الحاضر المتمثل في الفعل المضارع يقصد به الزمن الماضي ، أو حدث حدث في الزمن الماضي ، وهو تحول يحدث بفعل الاستحضار ؟ فاستحضار الشاعر للزمن الماضي والتحدث به في الذاكرة ، وكأنه زمن حاضر يجعل من الذاكرة مساحة يختصر فيها الزمان ، ويفقد قيمة تصنيف التحوي . يقول :

هل رأيتك في الصحو وفي بعض السهاد
صور بعد الذي أذكى خيالي وفؤادي
(¹⁶) وترامي بظنواني في النوى في كل واد

ويقول :

لكم سهرت الليالي
وقلت : يا نجم فاشهد
بأنني منه مضنى
وأنني فيه أحسىد
وأنه يتجنى

وأنتي أتجلد⁽¹⁷⁾

وكذلك أمر الخروج من الماضي إلى الحاضر ؟ أي استخدام الفعل الماضي في الحديث عن الحاضر ، يصير الفعل الماضي في الجملة الشعرية ناقلاً لفعل حاضر ، ووجود هذا وذاك في موضع متعددة وسياقات مختلفة في « وهي الحرمان » يؤكد أن المسافة بين الفعلين مسافة تتلاشى عند شاعرنا إلى حد بعيد ، من ذلك :

وكلما رمت وعدا
بهجره يتوعد
وإن خلوت بنفسي
وجدتها تمرد⁽¹⁸⁾

حتى يقول :

أقولها وفؤادي
على اللظى يتوقد⁽¹⁹⁾

4 - الصورة :

اختللت وجهات نظر النقاد فيما يخص المسافة التي تفصل بين التشبيه والاستعارة ، فمنهم من ألغى المسافة الفاصلة بينهما اعتماداً على المصطلح السائد ، وهذا رأي لا يخلو من الإسراف ، وأصحابه يجدون أنه من الأنساب إلغاء المسافة بين التشبيه والاستعارة ، باعتبار أنهما وجهان لقضية واحدة ، هي الصورة .

أما الأسلوبيون الحدثيون فيعتقدون أن الاستعارة ليست شيئاً آخر غير التشبيه ، ويرى بعض النقاد أن الفصل بين التشبيه والاستعارة مصطنع ، فمن التشبيه إلى التطابق الاستعاري يتأتى الاختلاف ولا يمكن شرحه بمجرد وجود أداة التشبيه أو إسقاطها ، ولا شيء يبرهن على أن الذهن مجبر على المرور بالتشبيه كي نصل إلى الاستعارة .

وثمة فكرة قديمة عند البلاغيين العرب تجعل من الاستعارة تشبيهاً مختصراً ، غير أنه من المتأكد لدينا أن التدريب الكامل للمسافة بينهما أمر غير مستحب ، والفرق بينهما واقع بسبب المنطق الذي يتأسس عليه التشبيه وتعتمد عليه الاستعارة ؛ إذ في الوقت الذي يعتمد

فيه التشبيه على المماثلة فالاستعارة تعتمد على التضاد ، والتشبيه يعتمد على المماثلة الإيجابية أو السلبية ، وهما طرفان يقعان في حيز الممكن الحدوث ، أما المنطق الذي تبني عليه الاستعارة فيقع خارج الممكن . وفي الوقت الذي يتأسس التشبيه على التماثل فالاستعارة تتأسس على الففارق ؛ أي تحويل أمر ما ليس من طبيعته ، فهي قوة اختزالية للكون ، قوة تخترق التواميس ، وتعيد تركيبها بطريقة مختلفة ، وبذلك تكون الاستعارة أكثر قدرة على فتح أبواب تعددية التأويل ، وتفاوت القراءات عكس التشبيه ، فتخرج الأشياء من مداراتها لتتصير لها مدارات أخرى .

ويرجوعنا إلى ديوان الشاعر وجданا التشبيه حاضراً ، وهو حضور لافت للنظر من زاويتين ؛ أولاهما اهتمام الشاعر به ، والأخرى تعامل الشاعر مع التشبيه تعاملًا اباعيًا إلى حد بعيد ، وبخاصة في تصوير المرأة .

المهم في الأمر أن للشاعر منهجاً حسبما يبدو في التعامل مع التشبيه ، يظهر ذلك في بعض المظاهر ، لعلَّ أهمها ما يأتي :

أ. الأركان : فهو مرة يتجاوز أداة التشبيه ، ومرة يبتئها ، وهي في ديوانه لا تخرج عن أداتين ؛ وردت «كأن» مرة واحدة في قوله :

أتنى جبريله وأسرَّ وحيًّا
إلى كأنه رجع المثاني⁽²⁰⁾

وما تبقى من أبيات استرقدت التشبيه في صناعة عالمها الجمالي واعتمدت على كاف التشبيه بنسبة عالية جداً قد تصل إلى 99% من مجموع التشبيهات ، من ذلك على سبيل المثال قوله :

وتهاوى الدمع في آثارهم⁽²¹⁾
وهو كالجمر على الخد يسيل

وقوله :

حاربت نومي والوساد⁽²²⁾
والقلب أمسى كالحطاط

وقوله :

هل تذكرت الذي كان لنا بالضفتين
يوم كنا والموى يجتاحتنا كالزهرين⁽²³⁾

وقوله :

وساحرتني بعينيهما
وروح كالنسا يسري⁽²⁴⁾

وقوله :

و Flem لو قال من ينته
هو كالعناب ما عرفة⁽²⁵⁾

وقوله :

ولمست في الأجنان وكف مداععي
كالجدول المترافق المناسب⁽²⁶⁾

وقوله :

فالحية التي أحب وأهوى
أصبحت كالجحيم ملء جراحى⁽²⁷⁾

ولا نعثر في مدونته على أدلة أخرى غير ما ذكرنا ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فقد جاءت أركان التشبيه مرتبة ترتيباً واحداً (المشي - الأداة - المشي به) وفق قانون التشبيه المرسل ، ولا نكاد نجد تقديمًا أو تأخيرًا لأحد الأركان . والأركان كلها ظاهرة إلا في النادر من تشبيهاته ، مثل قوله على البلوغ :

إنا وياكم نجمان في فلك
يديره الحب في آفاق ماضينا⁽²⁸⁾

وهذا النوع من التشبيه إجمالاً يقع في مجال الوصف الجمالي للمرأة ، من ذلك قوله :

وثانياً لؤلؤٌ مؤتلف
الْقَ سُبْحَانَ مِنْ أَنْفَهِ⁽²⁹⁾

والشاعر في تعامله مع أركان التشبيه - كما هو واضح - يستند إلى المرجعية البلاغية العربية ، دون أي محاولة للتجاوز أو التغيير أو الخروج عن عناصرها وقوانينها القارة .

بـ. الموقع :

يتضح مما وقفت عليه في ديوان الشاعر أنه يوزع التشبيه توزيعاً متظهماً ، بعضه نجده محصوراً في الشطر الأول من البيت :

عيناك عيناً مهأة
والشعر كالليل أسود
والنغر عقد آل
يا ليتني فيه ⁽³⁰⁾أنضد

بعضه يقع في الشطر الثاني دون الأول ، مثل :

حاربت نومي والوساد
والقلب أمسى كالحطام ⁽³¹⁾

ولجوء الشاعر إلى واحد من الشطرين ينسج فيه خيوط تشبيهه قليل إذا قيس بما توزع منه على الشطرين معاً . ويظهر لنا من تبع المادة الشعرية ميل الشاعر إلى توزيع التشبيه على الشطرين ، فعادة ما يقع المشبه في الشطر الأول وبقية الأركان في الشطر الثاني ، كما في قوله :

وتهاوى الدموع في آثارهم
وهو كالجمجر على الخد يسيل ⁽³²⁾

وقوله :

و Flem لو قال من ينته
هو كالعناب ما عرفه ⁽³³⁾

جـ. الصفة :

للتشبيه صفتان ؛ صفة الإفراد ، أي يأتي المشبه مفرداً والمشبه به كذلك ، وما ذكرناه كله يؤيد هذه الصفة ، وكثيرة هي الأيات التي ورد فيها تشبيه شيء بشيء . غير أننا نجد

في بعض أبيات أخرى – وهي قليلة نسبياً – تشبيهات يتعدد فيها المشبه أو المشبه به ، وهي خطوة متميزة نحو الصورة المركبة . صورة يكون طرفها الأول مفرداً وطرفها الثاني متعددًا ، مشبه واحد ومشبه به متعدد ، كما في قوله :

دنياي نار من المجران محقة
إذا نأيت وروض حين القاء⁽³⁴⁾

وأحياناً يكون الطرف الأول متعددًا والطرف الثاني مفرداً ، من ذلك قوله :

أراك فما لعنتك لا تراني
وأنت وصيتي فرسا رهان⁽³⁵⁾

وبعض ذلك يتسم بالإضمار ، أي يتحول المشبه المتعدد من اسمين ظاهرين إلى ضمرين ، يقول الشاعر :

هل تذكريت الذي كان لنا بالصفتين
يوم كنا والموى يجتاحتنا كالزهرين⁽³⁶⁾

وهناك نوع آخر من أنواع الصورة الشعرية في الديوان ، وهي تلك التي يجتمع فيها عدد من التشبيهات لإنتاج صورة جزئية ما ، يظهر ذلك في قوله :

عيناك عيناً مهأة
والشعر كالليل أسود
والنغر عقد لآل
يا ليتنى فيه انضد⁽³⁷⁾

وهي صورة مركبة من عدة صور تنقل لنا مظهراً جمالياً تتكامل عناصره وتعاضد في إنتاج صورة أكثر شمولاً مما يؤديه التشبيه الواحد .

أما الاستعارة في ديوان الشاعر فهي قليلة إذا ما قورنت بالتشبيه ، فنحن لا نجد من الاستعارات الكثير ، ولكنها – على قلتها – كثيراً ما دفعت النص إلى الخروج من المباشرة المطلقة إلى ضرب من التخييل ، يكشف الدلالة ويفجر المعنى . والاستعارة تقوم على متباعددين

يلقىان شعرياً ، وتأسس على جمع طرق الاستعارة عبر التجسيم والتشخيص والتجريد ، وهي عناصر تعمق مسافات التوتر بين الدال والمدلول والعلامة والمرجع ، يزيد من تعريف المسافة تلك اتكاء الشاعر على التشبيه في صناعة الاستعارة ، كان يصير المشبه به طرفاً في إنتاج الاستعارة . يقول :

إنا وإياكم نجمان في فلك
يديره الحب في آفاق ماضينا⁽³⁸⁾

ومن الصور الاستعارية الأكثر تميزاً واحتلافاً وتوتراً ما جاء في قوله :

لولا الهوى ووفاؤك المعهودُ
خفقت لغيرك في الفؤاد بند
وتقبسم القلب الذي روّيه
ما شئت من شوق به تسهيد
حرضاً عليك وأنت في أحشائه
قبس يشب هيامه ويزيد
والنار تُعشق إن تغب فإذا دنت
بك فرّ من رمضانها المؤود⁽³⁹⁾

والشاعر لا يتعامل مع الصورة البلاغية المفردة فحسب ، بل يتعامل مع نوع آخر من الصور الشعرية ، هي الصور الكلية التي تجمع بين أكثر من صورة بلاغية في إنتاج نفسها . نجد استعارات ونجد تشبيهات تقضي مجتمعة إلى صورة كلية ، فقصيدة (حلم الهوى العذري)⁽⁴⁰⁾ نص تتضافر فيه الأساليب الخبرية والإنسانية والصور الجزئية لتنتج صورة للمرأة الموصوفة ، صورة شملت الروح ، العينين ، البسمة ، الالتفات ، الجيد ، الوجنة ، اللون ، الشعر ...

ولا يخفى أن الاستعارة بما هي قصة مجازية أو أسطورة مصغرة تعطي اللفظ حرافية وتفجرها ؛ لأن عدم التطابق واحتلال التناوب في العلاقات بين الدوال والمدلولات ، وكذا الصور البعيدة المأوى والتوزيعات التي لا تخضع لمنطقنا المعروف ، كل هذه التحديات

الخاصة بالوظيفة المرجعية للغة ، لا تبدو من قبيل الخدقة المجانية أو العمل الاعتباطي ، ذلك أن هذا النظام الذي يمنح كل استعمال خاطئ ما يبرره ضرورة وما يقتضيه بداهة ، إنما يقوم - فيما يلوح - على قدرة الأنفاظ على توليد جمل متربطة ، لكنها في استقلال نسبي عن الواقع ، تلك هي الأنفاظ في ديناميتها المتجذرة على حد قول ريفاتير .

وللحصورة في ديوان الشاعر مرجعياتها المتعددة ، هي : النار والزمن والماء والطبيعة والدين . فدنيا الشاعر نار⁽⁴¹⁾ ، ومشتقاتها مثل : الجمر في قوله :

وتهاوی الدمع في آثارهم
وهو كالجمر على الخد يسيل⁽⁴²⁾

والضوء في قوله :

وساحرتی بعینیه سا (43) کالسن سری روح و

هذا بالإضافة إلى استعماله مصطلح «الجحيم» وإرادة ناتجه أو لازمه، وذلك في قوله:

فالحياة التي أحب وأهوى
أصبحت كالجحيم ملء جراحى⁽⁴⁴⁾

أما فيما يتعلق بالزمان فالشاعر مولع باستخدام زمن الليل مادة تتشكل فيها أحاسيسه ، يقول :

وأطعـت عـيـني - فـي الـغـرام - وـخـافـقـي
أـقـضـي الـلـيـالـي السـوـدـ في نـجـوـاـكـ⁽⁴⁵⁾

و المرجعية الماء نجدتها في لفظ الجدول الذي اتكأ عليه الشاعر في صياغة بعض
تشبيهاته ، كما في قوله :

ولست في الأجنان وكف مداعي
كالجدول المترافق المناس (46)

ومرجعية الطبيعة في قوله :

هل تذكرت الذي كان لنا بالضفتين
⁽⁴⁷⁾
 يوم كنا والهوى يجتاحتنا كالزهرين

وتعلن المرجعية الدينية عن نفسها حين يستعمل الشاعر كلمة الخراب لإعلانه عن
 السجود في قوله :

وأنت محراب قلبي
⁽⁴⁸⁾
 فحيثما كنت يسجد

5 - إيقاع :

لرجأ الشاعر إلى المرجعية الإيقاعية العربية ، يتواخاها ، ويستند إليها في مستوى العروض والقافية ، دون أي تجاوز يذكر ، أما في مستوى التوقيع الصوتي فقد وجدنا الشاعر يعتمد عليه كثيراً وبأشكال مختلفة ، أبرزها ما يأتي :

أ . الصوت الجزئي المفرد : وهو الشكل الذي يتم فيه الترديد في المستوى الأفقي ، وله مواضعه ، منه ما يكون في الشطر الأول لا يتتجاوزه ، وهو نادر في الديوان ، ومنه تكرار حرف الراء في بداية فعل ونهاية اسم يليه ، يقع موقع المفعول به في قوله :

إن رأيت البدر في كبد السماء⁽⁴⁹⁾

ومن اللافت للنظر أننا لا نجد الصوت الجزئي المفرد يجتمع في الشطر الثاني ، بل نجد للشاعر ميلاً إلى توزيع الصوت البسيط المشابه على الشطرين ، وهو بهذا يدعم القافية العمودية بقافية أفقية مشابهة إن اتفق الصوت البسيط مع القافية ، أو مثل قافية مستقلة مختلفة تدعم القافية العامة بصوت مختلف ، وكلها إثراء لإيقاع ، تجعل منه قوة مساعدة في إنتاج نص شعرى متميز .

من الأول تكرار حرف الكاف في حشو الشطر الأول وفي القافية في قوله :

ماذا يضيرك لو حققت أمنيتي
⁽⁵⁰⁾
 فيسعد القلب - من شوق - لرؤيائِ

ومنه تكرار الصوت نفسه في خاتمة الصدر وفي القافية في قوله :

والذكريات إذا ما عزّ قربك لي
سلوى فؤاد على الأيام يهواك⁽⁵¹⁾

وهو سعي من الشاعر إلى إنتاج جملة إيقاعية تصل بين صدر البيت وعجزه .

ومن هذا النوع ما يعرف بالتصريح ، وهو تصوير مقطع المصراع الأول في البيت كمقطع المصراع الثاني ، وهو دليل على تمسك الشاعر بالمرجعية الشعرية العربية في إبداعه . من ذلك قوله :

الشعر يوحيه الشباب
وخياله الزاهي العجاب⁽⁵²⁾

ومن هذا النوع من التكرار - أيضاً - ما يقع في مطالع الأبيات ، فيشكل قافية عمودية تواجه قافية عمودية هي قافية النص الرئيسة ، يقول :

قلت أهواك وعن ذنائك بالحب شغلت
وبودي لو تحدثت إلى الدنيا بحبني وأطلت
وتأنمت الذي يوحسي إلى قلبي وقلت⁽⁵³⁾

وعلى عادة الشاعر فهو يسعى باستمرار إلى جمل إيقاعية مرکزة ، اعتماداً على الثنائية ، مما جعله في بعض الأحيان يتلزم في الأشطر الأولى من أبيات القصيدة قافية تختلف عن القافية العامة لها ، وهو فعل يتبين علاقة متميزة بين المرسل والمترقي ، كما هو الحال في قصيدة (نهاية حب)⁽⁵⁴⁾ ، يقول فيها :

هددت حبي في المهد
ووأدته قبل الفطام
ميعاده يوم المعاد
يوم تعاد به العظام

أمل أبناء به الفؤاد
 لما خبا ساد الظلامُ
 الشوق عندي في ازديادِ
 وعلى الموى مني السلامُ
 عفتُ البلاد مع العبادِ
 واستشقلت نفسي الكلامُ
 قد هدّني طول البعدِ
 لما تركتك في الرغامِ
 لما دفتوك يا سعادِ
 أسلقيني الموت الزوامِ
 حارب نومي والوسادِ
 والقلب أمسى كالحطامِ

ب . الصوت المزدوج : يمثله تكرار الأدوات أو الضمائر ، وهو على نوعين ، أو يقع في مكابين ؛ في شطر واحد ويكتفي بما يصنعه من إيقاع بسيط ، أو يصل بين الشطرين ويكون بذلك أكثر قدرة على إنتاج جملة أو جمل إيقاعية تثيرها القافية .
 في هذا النوع تتتنوع مسألة الاسترجاع ، فنجد الشاعر ينبعج بها قافية داخلية تدعم القافية العامة ، وهي عنده مرة تتحقق في الشطر الثاني ف تكون قريبة من القافية مثل :

ولي فوق السها عزم طموح
 فمن عني ثناك ومن ثناي⁽⁵⁵⁾

ومن ذلك استخدامه للأداة «كم» في الشطر الثاني من قوله :
 فيصباح الكون بأوصافه
 كم صور الله وكم ذا ابتكر⁽⁵⁶⁾

ومرة نراها تجمع في الشطر الأول ، وذلك حين يستخدم الشاعر ضمير «الأن» ، وهو الضمير الوحيد الذي تكرر في ديوان الشاعر في موضع واحد :

وأنا - حيث أنا - أعبث في دنيا خلودي⁽⁵⁷⁾

ومرة نجد الإيقاع الذي تنتجه الأصوات المركبة يتوزع على الشطرين ، ولذلك يكون أكثر قدرة على خلق مزيد من المشاكلاة الإيقاعية بين الشطرين ، كما في قوله :

هل رأى عيناك في الصحو وفي بعض السهاد⁽⁵⁸⁾

ومرة نراه يكثر في البيت الواحد ويتتنوع ، مما يثير الجملة الإيقاعية ، من ذلك قوله :

في الأرض أو في البحر أو

في الجو فوق ذرا الضباب⁽⁵⁹⁾

وهذا التكرار - كما هو واضح - ينبع إيقاعات متلاحقة ومتتشابهة إلى حد ما ، وموزعة عروضياً التوزيع نفسه ، وهذا التنوع لا يقتصر على تكرار الحرف أو الأداة نفسها ، وإنما قد يتتجاوز ذلك إلى تكرار حرفين أو أداتين في الشطرين ، كما هو الحال في تكرار «إن» وفي قوله :

يهواك إن غبت وإن حاضرًا

يهواك في الوحدة أو في السمر⁽⁶⁰⁾

ويلاحظ أن التكرار في البيت يقع في المساحات العروضية التي يقع فيها التكرار في سابقه إلى حد بعيد ، وهنا يصير التوقيع مساندًا قوياً يعين الإيقاع العروضي في إنتاج إيقاعية النص :

يهواك إن / غبت وإن / حاضرًا

يهواك في الـ / وحدة أو / في السمر

وأحياناً نجد الشاعر يكرر المزدوجات عمودياً ، ويدعمها بتكرار الأصوات البسيطة ، وذلك في قوله :

لكم سهرت الليالي

وقلت يا نجم فأشهد

بأنني منه مضنى

وأني فيه أحسد

وأنه يتجنّى
وأنني أتجلى⁽⁶¹⁾

جاء التوزيع على النحو التالي :

..... سهرت قلت د
.. أني مضنى .. أني د
.. أنه يتجنّى .. أني د

ونجد من الجمل الإيقاعية ما يعتمد فيه الشاعر على تكرار كلمات ذات أصوات متفقة ومعانٍ متفقة في الوقت نفسه . ونجد هنا النوع يتجه في المساحتين الأفقية والعمودية ، مثل أشكال التكرار السابق كلها ، ومنها أيضاً في المستوى الأفقي قول الشاعر :

أكاد	أشك	في	نسبي	لأني	أكاد	أشك	وأنت مني	فبك	أشك	في	أكاد
3	3	2	3	3	1	3	3	3	3	2	1

في هذا وأشباهه يعلن الشاعر عن أن الشعر ليس مجرد دلالة أو مقصود أو رؤيا ، إنما هو إيقاع أيضاً ، إيقاع يحقق للشعر التميز من ناحية ، ومحافظة على جنسه في مواجهة الأجناس الأخرى .

ومنه ما نجده في المستوى العمودي ، مثل قوله :

إن رأيت البدر في كبد السماء
أو رأيت الطير يشدو بالغناء⁽⁶³⁾

بعد هذا كله يمكننا القول بأن الشاعر كان يؤسس إيقاعاً خاصاً به في نصوصه ، وهذا الإيقاع نقرأ فيه عدم اعتقاد الشاعر بالاكتفاء بالقافية عنصراً كلباً ووحيداً للإيقاع ، ونجد ميله إلى الثقة بالأصوات وأنواعها في إنتاج إيقاعية النص ، فالجملة الإيقاعية تتوزع بعفوية وتدفق جميل ، وهذا يفضي بنا إلى أن التكرار وسيلة أثيرة لدى الشاعر ، إثراء للإيقاع وإشاعاً للدلالة . وحظ الشاعر الأمير من الإيقاع موفر إلى حد بعيد ، لذلك أنتج نصوصاً ذات خصوصية إيقاعية ، مستوفية لشروط الشعرية .

6 - المنطق النفسي :

لنا أن نتصور في البدء هذه السلسلة من الأحساس والمشاعر التي ملأت حياة الشاعر ، وبيدو أن عالمه الشعري قد تشكل من خلالها ؛ لأن كلاً منها كان سبباً في نوع من المعاناة ، وهي سلسلة متصلة الحلقات يفضي بعضها إلى بعض في تلامح عجيب .

حرمان = غربة = حب = حرمان = غربة نفسية = حزين

ولحرمان الشاعر مصادر

يصف صلاح لبكي الشاعر بأنه محروم⁽⁶⁴⁾ ، ويؤكد الشاعر على هذه الصفة حين يقول : أجل . . . أنا محروم⁽⁶⁵⁾ .

لقد باعدت الظروف بينه وبين أبيه سنوات كثيرة ، وهو لم يتخط السنة الأولى من عمره بعد ، وحرمانه من أبيه هو مصدر حرمانه الأول ، الذي ختم كلامه عنه قائلاً : وهذا فانا لا أزال محروماً⁽⁶⁶⁾ .

أما المصدر الثاني فالحرمان من الأم التي انتقلت إلى رحمة الله تعالى ، بعد أن أدت واجها نحوه ، وغضبه عن حرمانه من أبيه . . . ولكن بموتها راح الشاعر يبحث عن مصدر حنان يعيشه عن الحنان الذي فقده ، فكانت المرأة المصدر الثالث ؛ إذ لم يتمكن في بحثه عنها من إلغاء حرمانه ، لأنه حسبما يقول عجز عن تحقيق عواطفه ، فترك عجزه في نفسه أبلغ الأثر حتى الآن⁽⁶⁷⁾ .

معنى ذلك أن مصادر حرمان الشاعر متعددة . تعددها وضيقها عليه وعواطفه الابتدائية الشفافة جعلته يحس بضرر من الغربة الإنسانية ، لذلك كانت أشعاره تنقل إلينا باستمرار لحظة الألم ومصدرها ، ولحظة الحلم ومصدرها . فالشاعر يعيش تمزقاً حاداً وحزناً عميقاً ، هو حزن الباحث عن صورة محققة في الذاكرة . هو شاعر يختزن مراوحة حادة بين الواقع والحلم ، بين الموجود والمفوض ، بين المتحقق وغير المتحقق ، بين الممكн والممتنع . ومن هنا جاءت روئيته محمولة على انكسارات الموجود المفوض ، ومتأنسة على تمزق نفسي حاد ، ورغبة محمومة في الانتصار على المادة . ورغبة محمومة - أيضاً - في تجاوز المال والسلطان إلى الذات المختبئة وراء أحلام لا صلة لها بالمال والسلطان ، ويسبب هذه الرغبة

جاءت رؤيته ضرباً من التحدي لـهـما ، لأنهما لم يتمكنا من إلغاء الآمهـ وتحقيق أحـلامـهـ . ومن هنا فإنـا نقرأ تمرداً هادئـاً مـصـحـوباً بـأـيـنـ الذـاتـ في مـواـجهـةـ عـجزـهاـ عن إـنـتـاجـ ذاتـهاـ بـمـعـزلـ عن المؤـثـراتـ الـهـامـشـيةـ الـحـافـةـ بـقـضـيـتهـ الـمـركـزـيةـ ، والـتوـازـنـ الـفـنـسـيـ الـمـرـهـونـ باـصـالـهـ بـمـنـ يـحـبـ .

والأمر الجدير بالذكر هو أن المنطوق النفسي في أشعاره لم يكن مجرد حالة نفسية تحملها إلينا تلك الأشعار ؛ لأن الشاعر تمكـنـ باـقـتـارـ من تحويل حـيـاتهـ الـفـنـسـيـ إـلـىـ حـيـاةـ فـنـيـةـ ، أي صـبـرـ الـأـلـمـ فـنـاـ ، لـذـاـ لـاـ نـسـغـرـبـ حينـ يـقـولـ فيـ الإـهـادـ : إـلـىـ الـذـينـ شـارـكـونـيـ فـيـ لـذـةـ الـحـرـمانـ⁽⁶⁸⁾ .

ولو أـنـاـ عـدـنـاـ قـلـيلـاـ بـالـذـاكـرـةـ إـلـىـ الـورـاءـ ، إـلـىـ فـضـاءـ قـرـاءـةـ الـمعـجمـ الـشـعـريـ لـتـمـكـنـاـ مـنـ تـحـدـيدـ السـمـاتـ الـدـقـيقـةـ لـحـيـةـ الشـاعـرـ الـفـنـسـيـ وـإـعادـتـهـ إـلـىـ صـورـتـهاـ ، وـمـكـوـنـاتـ تـلـكـ الصـورـةـ الـدـاعـيـةـ وـالـمـعـيـنةـ عـلـىـ تـشـكـلـهـ بـصـفـاتـ مـعـيـنةـ وـانـفـعـالـاتـ مـحدـدةـ .

وفي عودتنا إلى ديوان الشاعر يتـبـيـنـ لـنـاـ حـالـ التـمـزـقـ الـخـادـ والـصـرـاعـ الـمـرـيرـ الـذـيـ عـاـشـ شـاعـرـناـ ؛ تـمـزـقـ أـنـيـ منـ سـلـوكـينـ مـتـعـارـضـينـ وـرـغـبـتـينـ مـتـخـالـفـتـينـ وـإـحـسـاسـينـ مـتـبـاـيـنـ يقولـ :

أـجـزـاءـ الـوـصـلـ مـنـيـ
يـاـ حـبـيـيـ مـنـكـ صـدـ؟ـ
وـأـنـاـ الـأـحـرـىـ بـعـطـفـ
مـنـكـ مـاـ اـسـتـجـدـاهـ سـهـدـ
كـلـمـاـ حـاـولـتـ نـسـيـاـ
نـ غـرامـيـ ، بـاتـ يـدـوـ
فـاذـكـرـيـ بـالـذـيـ كـاـ
نـ فـقـلـيـ بـكـ يـشـدـوـ⁽⁶⁹⁾

ويصلـ الشـاعـرـ مـنـ تـمـزـقـهـ هـذـاـ إـلـىـ لـحـظـةـ مـكـاـشـفـةـ بـرـيـةـ مـعـ نـفـسـهـ ، حـينـاـ يـعـلـنـ عـجزـهـ عـنـ مـمارـسـةـ سـلـوكـ غـيـرـ مـاـ تـطـيـقـهـ نـفـسـهـ وـمـاـ تـخـنـهـ عـلـيـهـ ، وـيـعـلـنـ اـسـتـسـلـامـهـ لـعـوـاطـفـهـ الـطـيـبـةـ :

لا يطيق القلب يا سـ

رواية بعد اليوم بعده⁽⁷⁰⁾

والديوان كله يتحرك في ثلاثة محاور : محور عرض الحال بما تعانيه من حرمان وأشواق ، وقد سجل عنوان الديوان هذا الأمر بعنوانين متلاحقين (محروم + وهي الحرمان) ، ومحوراً آخر هو الفاعل في المخور الأول ، وهو منتجه ، يتمثل في الوصف الجمالي والإحساس بالرضا عن الفعل ، ومحور ثالث يتمثل في انتفاضات سريعة لا ترقى إلى مستوى القرار ، بسبب المرور السريع بها ، وعدم تكرارها أو تأكيدتها ، وهي تمثل ضرباً من المكاشفة حين يجد أنه أذل نفسه كثيراً ، وهوت به عواطفه إلى حيث لا يحب ولا يرغب ، مما جعله يعلن القطعية . وأفضل هنا - انتقاء عدد من الأبيات ، من قصيدة تبين لنا الأمر بجلاء . يقول في قصيدة (أمل يحيى) :

ودعت أيام الربع الناضر
وبدفت آمالى ووحى خواطري
ووأدلت ما في القلب من ذكر الصبا
ونفضت عن ذهني خيال الشاعر
لا حب والغدر الخؤن يحوطه
ولى الغرام مع الحبيب الغادر
هي وردة ظمائى وقد رويتها
ـ إذ قل عنها الغيث ـ ماء نواظري
ومنحتها قلباً ـ على أترابها
قد عز ـ يرعاها بحب طاهر
لم أدر حين سقيتها ورعيتها
أنى سأجزى بالعقوق السافر
يا قلب لا يحزنك ما ضييعته
من حبك الواقى لعهد غابر

وما يسترعي الانتباه أن إعلان الشاعر القطعية جاء خلال وصف حال العلاقة وضبط

حدودها في ثنائية طرفيها الأول موجب ، ويمثله الشاعر ، والآخر سالب وتمثله المرأة العادرة . وقد كشف لنا في هذه الثنائية عن أسلوبين أو سلوكين متعارضين ، تعارضهما كان مصدر التمزق والألم والأحزان التي عانى منها الشاعر ، والتي اختمتها بالقطيعة ، وبذلك يكون انتصار على آلامه وأحزانه وواقعه .

وبعد تصفح الملفوظ الشعري والمنطوق النفسي في ديوان «وحي الحرمان» ، نجد الشاعر ابتداعياً يبحث عن الالم ، وبجثه عن الالم جعله يختار معجمه الشعري ، أو الملفوظ الشعري الذي يصلح أن يكون الفضاء الذي تتشكل فيه أحراه بطريقة فنية ، وفي إعلانه القطيعة أعلن عن ولادة معجم شعري مختلف ، أو ملفوظ شعري مختلف ، يتناسب والحالة النفسية التي يعيشها . . . فحياته حوار بين القبول والإذعان والألم ، ومعجمه يتأسس على مفردات من نوع : الوداع والقلب والدموع والخيال والشقاء والوجود والأمانى والألم والمحجر والحرمان والصد والأئن والأحزان . . . ونحو ذلك . هذا المعجم يواجهه معجم آخر يتأسس على الفعل والاسم : دفعت ، دفت ، وأدت ، نقضت ، الغدر ، الخوئون ، العذر ، العقوق ، الابتلاء . . .

هذا يفضي بنا إلى حقيقة لا تقبل الشك أو الجدل ، وهي تعالق الملفوظ الشعري والمنطوق النفسي في صياغة هذا العمل تعالقاً مدهشاً ، إذ تمكّن الشاعر أن يجعل حياته النفسية إلى حياة فنية ، وإحساسه المتألم إلى إحساس في ، فكان بذلك ديوان ينبيء عن شاعر متتمكن ، يختصر العالم ويختزله ، يعيد تنظيم العالم تنظيماً جماليًّا ، ويعيد تنظيم الوجود على معاناته بطريقة جمالية ، فنقل إلينا مشاعره الإنسانية الحزينة نقلًا جميلاً ، أو مثلها تمثيلاً جميلاً . وبذلك يكون قد حقق الرواية الفلسفية التي تحدد شروط الشعرية المتميزة ، يقول كانت : «الفن ليس تمثيلاً لشيء جميل ، بل هو تمثيل جميل لشيء ما ، حتى لو كان ذلك الشيء قبيحاً .

ولله الحمد من قبل ومن بعد .

الهوامش

- (1) انظر : مقدمة وهي الحerman ، عبدالله الفيصل ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ص 16 وما بعدها .
- (2) قضايا الشعرية ، جاكبسون ، ت . محمد الولي وآخر ، دار تويقال ، الرباط ، 1988 ، ص 32 .
- (3) وهي الحerman ، ص 25 ، وانظر : ص 50 ، 56 ، 57 .
- (4) نفسه ، ص 45 ، وانظر : قصيدة (في روضة الحدي) ، ص 80 ، (لوعة) ، ص 106 ، (ردوا سهام الجفون) ، ص 115-116 ، (مني غندي) ، ص 44 ، (أمل يخيب) ، ص 85 .
- (5) نفسه ، قصيدة (أمل يخيب) ، ص 85-86 .
- (6) نفسه ، قصيدة (أمل يخيب) ، ص 87 .
- (7) نفسه ، قصيدة (أراك) ، ص 29 .
- (8) نفسه ، قصيدة (نداء) ، ص 91 وانظر : قصيدة (صبر ينفذ) ، ص 127 .
- (9) نفسه ، ص 25 .
- (10) نفسه ، ص 38 .
- (11) نفسه ، ص 38-39 .
- (12) نفسه ، ص 26 .
- (13) نفسه ، ص 42 .
- (14) نفسه ، ص 40 .
- (15) نفسه ، ص 41 .
- (16) نفسه ، ص 38 .
- (17) نفسه ، ص 45 .
- (18) نفسه ، ص 46 .
- (19) نفسه ، ص 46 .
- (20) نفسه ، ص 30 .
- (21) نفسه ، ص 33 .
- (22) نفسه ، ص 49 .
- (23) نفسه ، ص 50 .
- (24) نفسه ، ص 68 .
- (25) نفسه ، ص 133 .
- (26) نفسه ، ص 140 .
- (27) نفسه ، ص 149 .

- . 138 (28) نفسه ، ص 138
- . 134 (29) نفسه ، ص 134
- . 134 (30) نفسه ، ص 44 ، وانظر ، ص 134
- . 49 (31) نفسه ، ص 49
- . 33 (32) نفسه ، ص 33
- . 149–140 (33) نفسه ، ص 133 ، وانظر ، ص 149–140
- . 26 (34) نفسه ، ص 26
- . 28 (35) نفسه ، ص 28
- . 50 (36) نفسه ، ص 50
- . 44 (37) نفسه ، ص 44
- . 138 (38) نفسه ، ص 138
- . 37 (39) نفسه ، ص 110 ، وانظر ، ص 37
- . 68 (40) نفسه ، ص 68
- . 26 (41) نفسه ، ص 26
- . 33 (42) نفسه ، ص 33
- . 110 (43) نفسه ، ص 68 وانظر ، ص 110
- . 149 (44) نفسه ، ص 149
- . 140 (46) نفسه ، ص 140
- . 50 (47) نفسه ، ص 50
- . 47 (48) نفسه ، ص 47
- . 56 (49) نفسه ، ص 56
- . 26 (50) نفسه ، ص 26
- . 27 (51) نفسه ، ص 27
- . (52) نفسه ، ص 31 . وانظر مجلمل قصائد الديوان
- . 37 (53) نفسه ، ص 37
- . 48 (54) نفسه ، ص 48 ،
- . 28 (55) نفسه ، ص 28
- . 43 (56) نفسه ، ص 43
- . 38 (57) نفسه ، ص 38
- . 38 (58) نفسه ، ص 38
- . 53 (59) نفسه ، ص 53
- . 41 (60) نفسه ، ص 41

-
- . 45 (نفسه ، ص 61)
 - . 58 (نفسه ، ص 62)
 - . 56 (نفسه ، ص 63)
 - . 9 (نفسه ، ص 64)
 - . 16 (نفسه ، ص 65)
 - . 17 (نفسه ، ص 66)
 - . 17 (نفسه ، ص 67)
 - . 7 (نفسه ، ص 68)
 - . 74 (نفسه ، ص 69)
 - . 75 (نفسه ، ص 70)
 - . 86-85 (نفسه ، ص 71)

١١

النص وصَاحِبُه ..

قراءة توسيعية في شعر عبدالله الفيصل

أ. مروك الشامي

كانه يقتطفُ قصائده من أبجدية النبض ، ويختلسها من قاموس التراب . يتوسط عطر المسافة بين الاثنين لتأتي القصيدة باسقةً كشجر الشغف الجميل ، راعشةً كوتير مشدودٍ بين عاشقين ، دافقةً كما ينبوع رراق ، وأصيلةً كما شاعرها تنتهي إلى جمرة الصدق التي نفتقد إليها هذه الأيام في الشعر والمشاعر معاً .

عبدالله الفيصل ، الذي ينحدر من عائلة الملك ، ينسج بالشعر الصرف تاجه الخاص . إنه يسعى في قصائده إلى مملكة يرصفها بالكلمات . الكلماتُ لديه مدائٌ وقصورٌ وعروشٌ لا يطالها الغبار . تَمَيَّزَ أنه في عباءة الأمير يخفى ملامع العاشق . وأحياناً يجعل هذه الملامع تبادر إلى السطوع ليؤكّد لكل قارئه أنَّ الكمال كله في إمارة الشاعرية ، وانصهار الأمير بالعاشق الذي يفتح قلبه نافذةً لكل العصافير .

لا تُقرأ قصائد عبدالله الفيصل مطلقاً من منظور النقد الأكاديمي . ولا يمكن إخضاعها لمجاهر المدارس النقدية ، وتعريفها للايزر النبיש والتدقيق العلمي ، .. ولكل شافٍ المقاييس الشعرية وأساليبها المختلفة . شعره بكل اختصار يُقرأ كما هو ، .. شعرٌ صرفٌ يتميّز إلى مدرسة البليبل ، وأكاديمية الحفيف ، وإلى جامعة الشفافية . وهذه المعرفة بالتغيير والشجر والشفافية ، .. لا تأتي بالتعلم والتلقين . إنها تتبع من داخل ، .. لا يمكن اكتسابها على الإطلاق من خارج كون الشاعر الفسيح .

إنَّه في قصائده يقدم صورة شخصيةً عن ذاته . صورة أقل ما يقال عنها ، إنها بلا مساحيق وبلا مكياج . إنها صافيةٌ حدًّا لإبهار والإدھاش والقطريّة الدافئة البياض .

* * *

١ - إيجابية الحرمان : فلسفة التواضع :

ينطوي معظم ما كتبه عبدالله الفيصل على بيانات فلسفيةٍ غايةً في الحكمية ، وفي تفجير منطق واقع الحال بلغم التواضع النبيل .

ففي تقديميه الشخصي لديوانه «وحي الحرمان» نقرأ درساً إنسانياً بالغ الأهمية في استقراء الذات والآخر على حد سواء .

أجزمُ أنتي ما قرأت في كل أدبيات الميسورين وأصحاب العجاه والسلطات وسلالات الملوك ، نصاً كالذى قدم به «محروم» لنفسه . إنه بكل اختصار قدم الشاعر الذي فيه مجرداً طواعيةً من كل الأوسمة والنباشين ، نافضاً عن ذاته كلَّ إرثٍ مكتسبٍ من خارج ، .. ليعلن جوانبته على الملا ، تماماً كما هي صورة عن قصائده ، ومراةً صادقة لها ، في وقتٍ لا يتورع فيه أصغر الشعرا عن ادعاء ما ليس فيه ، .. وعن اختلاس الفضائل والحسب والنسب والفتورات والفروسيّة ، نصاً وكياناً ، فقط كي يقنع قارئيه بعظمته وتميّزه ، وانحداره من سلاله الاختلاف .

عبدالله الفيصل في اختياره «محروم» كلقب يوقع به ديوانه الشعري ، وتأكيده في المقدمة «أجل . أنا محروم» ودفاعه عن اللقب وأسبابه ، وشرحه لمعنى الحرمان الذي يعيشه رغم أنَّ حياته وما هو عليه من جاهٍ وسلطان نقىضٌ لذلك إلى حد التجاوز ، لدليل أكيدٌ على شدة التواضع أولاً ، .. وعلى اعتماد فلسفة التوحد بالآخرين ، والاقتناع بأن القصيدة لا تكون عالية القامة إلا إذا شابتِ السنبلة التي تحني مثقلةً بموهبة العطاء ، لا منكسرة بمذلة الالتباس .

«لم أولد وفي فمي ملعقة من ذهب» ، «مع الصبا في نفسي - وأنا على هذه الحالة - فلمعتْ معه أحاسيس وعواطف وثارت ثورته نوازع قلبية لم أستطع كبتها - وعجزتُ عن تحقيقها ، فتركـتْ في نفسي أبلغ المأثر من الحرمان - حتى الآن - وهذا فأنـا لا أزال محروماً» .

«فالحرمان مرادفٌ للشقاء أو بداية له أو هو دليل عليه ، والشقاء عكس السعادة» .

«وأنت محروم من السعادة إذا فقدت الإحساس بها ولو اجتمعت لك كل مقوماتها واعتبراتها» .

هذه بيانات تمهدية يعلن بها «محروم» عن نفسه ، ثم يعزّزها بسيرته التي تؤكّد تساويه بالمعاناة مع كل المحيطين به من العامة ، حتى إنه في بعض مراحل حياته يفوقهم معاناةً واقتراضاً من الوحشة .

حرمانه في طفولته من رفقته أليه ، .. ثم من أمّه التي واكبته سنواته الأولى ، ثم من استكمال تعليمه وهو الطموح الذي لا يخفى عشقه للتعلم والمعرفة : كلّ هذه العناصر شكّلت ملائعاً شخصيته ، ورفدتتها بقدرة فائقة على الزهد ، .. والشكُّ أيضاً ، وأسست في نفسه مفاتيح خطابه الشعري الذي هو كما قال : «أريد أن يكون شعري صورة طبق الأصل لحياتي» والسؤال المطروح هنا ، هل كان شعره حقاً صدّى حقيقياً لشعوره وعواطفه ، وصورة طبق الأصل عن صاحبه ! ؟ .

في شبابه صار وزيراً لوزارتين ، وغداً كبير النفوذ وغير المال ، .. وهذا كله يستدعي التفاف الناس حوله بالمديح والثناء . ورغم ذلك لم يغادر الحرمان .

يقول : «هل ما أحس به الآن من معاملة خاصة أو عامة لم يكن إلا لأنني إنسان يستحق هذا عن جدارة ، أو لأنني أتمتع بهذه الميزات الثلاث ؟ ». . .

«فَإِنَّا لَا أَحْبَبُ التَّدْلِيلَ عَلَى شَعُورٍ تَكْمِنُ ورَاءَهُ غَايَةً ، أَوْ تَكْرِيمٍ يَكُونُ وسِيلَةً إِلَى شَيْءٍ مَا» .

ما أعظمه وأشدّ تواضعه ، إنه يبحث عن محبة الناس له مجردةً عن تأثيرات هالة السلطة ، .. يبحث عن حضوره الإنساني بينهم ، .. عن حضور الشاعر العاشق الزاهد المخوم ، لا عن حضور الأمير ، وإن كان عبدالله الفيصل شاعراً في الإمارة وفي الوقت ذاته أميراً في الشعر .

10

2 - صورةً طبق الأصل : النصُّ وصاحبُه :

في غزليات عبدالله الفيصل ، ومعظمها يأتي في ديوانه «وحي الحرمان» ، نقف أمام عاشقٍ تُوجَّحُ فيه الحِجَّةُ جمِّرَ المعاشرة والعناد ، وبالتالي فهو عاشقٌ محروم من لقاءٍ مَنْ يحب ، محروم من التواصُل مع السعادة التي هي نتيجة طبيعية للمعاشر العاشقة . هو لا يطرح نفسه بالقصيدة زيرَ نساء ، وباستطاعته فعل ذلك طالما الشعر ساحة للخيال واختلاف الحكايات ، وطالما يقولون «أعذب الشعْرُ أكذبه». عبدالله الفيصل صادق تماماً في شعره لأنَّه يؤكد من خلاله على تقديم ذاته كَمَا هِي دون إضافاتٍ أو زيف .

إذاً ، النصُّ وصاحبُه لا اختلاف بينهما ، والواقعيةُ في تناول الموضوعات تردمُ الهوية التي غالباً ما تكون موجودة بين الشاعر ونتاجه ، حين يلْجأُ معظم الشعراء إلى اختراع بطولاتهم على الورق :

وَأَنَا مَا زَلتُ أَشْكُو
مِنْ هُمُومِي وَجَرَاحِي
فَأَنَا فِي الْحُبُّ - يَا لِي
سَلَايَ - مَسْلُوبُ السَّلَاجِ

هذا التصرُّفُ هوَّيَّةُ عبدالله الفيصل في جمهورية الحب .

إنه المهموم المحروم الشاكي المسقوب السلاح ، .. ودلائل هذه المهمومية تحضر في كل قصائد الديوان ، وقلما نقع على جملة واحدة تصف لحظة لقاءٍ وفرحٍ ومسرةٍ ، .. المسرة تحضر في الذكريات ، في الحلم ، والأمنية والمشتهى . أما في الواقع فليس هناك سوى الحرمان وشكوى الآخر المعشوق وتصنيف الواقع الاشتياق مقابل الخيانة أو الجحود :

مَاذَا يَضِيرُكِ لَوْ حَتَّقْتَ أَمْيَنِي
فَيُسْعِدُ الْقَلْبُ - مِنْ شُوقٍ - لِرَؤْيَاكِ

* * *

أراكَ فما لعْنَكَ لا تراني
وأنْتَ وصْبُوتِي فَرَسَا رهان

* * *

نَحْنُ صَرْعَى لَفَنَاتٍ وَرَوْيٌ
وَأَمَانٌ مَا إِلَيْهِنَّ سَبِيلٌ

* * *

فِيْمَ هَذَا التَّجَافِ
وَالْمَحْرُ - يَا حَلُو - وَالصَّدَّ

* * *

هَدَهَدْتُ حَبَّيِ في الْمَهَادِ
وَوَدَتْهُ قَبْلَ الْفَطَامِ

هذه بعض النماذج ، ومعظم غزليات عبدالله الفيصل لا تخرج أبداً من طقس الحزن والحرمان . فالأمنيات غير محققة ، والسعادة رهن بقاء لا يتمُّ ، .. ومقابل اللهفة جحود وهجر وصدُّ ، .. ودائماً ثمة حبُّ غَيْب قبل أوانه ، .. أو وئد في مهده قبل الالكمال .
ويتجلى أكثر من المحبوب في القصائد الحبُّ ذاته .

فكأن «وحي الحرمان» نشيدُ قلب مكلومٍ لا يسعى قاصداً إلى تجسيد الحبوبة أو استيلادها ، بل يتمتع بوهج المسافة المحموم ، المسافة التي هي أجمل ما في العناق ، .. التي هي تؤسس لعناقٍ لا تطفئه رياح الوصول .

عبدالله الفيصل قرين نصه الشعري بامتياز ، مرادف له ، ولصيق بجوانته ، إنه لا يعتمد المكروث على أسطحة المعنى بل ينحصر فيه ليكون القصيدة وجهين حرمان واحد ، حرمان إيجابيٌّ خلاقٌ ، لا حرمان يقود إلى الرماد والانغلاق على الذات ، والاستسلام إلى يأس قاتل . القصيدة شمس أمله ، لهذا يعتمدها وسيلة تَشَظِّي وتفجير وخروج من الإحباط إلى الفاعلية ، .. حتى إنه يتمدد على حرمانه وغريته وخسارات القلب العاشق ،

فيعلن تمرّدَه شكوىًّا واعتراضًا وقناعةً كذلك بأنه يقف في الجانب المضيء من هذا العالم الذي لا يصر جوهر المعنى ، ولا يدرك ما تحفيه المخارة من لؤلؤ ثمين :

أنا ضفتُ بالحرمانِ يا ربِي
والريُّ من حولي فما ذنبي ؟ ! .

* * *

غربتي غربةُ المشاعر والروح
 وإن عشتُ بين أهلي وصحابي
 فشكوت الزمانَ والناسَ اللَّهُ
 لأنَّ الرَّحْمَنَ ، لا الناس حسي

هل ثمة يأسٌ هنا ، أظنه الزهد الشفاف ، .. الزهدُ المترن بيمانٍ عميق لا يُشاهي .
أظنه يعطي كلَّ مَن حوله درساً في كيف تكون الشمسُ الكبيرةُ خادمةً في بلاط
النجوم المتناهية في الصغر .

* * *

3 - أنسنة القصيدة : قومية الشعر :

في ديوان «حديث قلب» يذهب عبدالله الفيصل إلى أغراض شعرية أكثر انتماًءاً إلى الجماعة ، والمطلق . حديث قلبه هذه المرة ليس موجهاً إلى حبيبٍ فردٍ فقط ، ولا إلى معشوقٍ جاحِد . إنه يتوجه في غالبية قصائد هذا الديوان إلى العرب . يحيي انتصاراتهم ويشير بعين العاتب إلى انكساراتهم . وهو في كل الحالين لا يخرج عن حزنه وحرمانه ، فبدأ من قصيده (إلى الله) التي نقرأ فيها خطاب العابد المستجير والقويّ معاً بإيمان والتقوى ومدى الخبرة بمسائل الحياة والآخرة ، وصولاً إلى قصائده في رثاء أبيه الشهيد ، إلى قصائده في أحمد شوقي والفدائين ، ومنطق الحق ، وقاده الفكر ، ودرب النصر ، انتهاء بعودته إلى غزلياته الرائعة .

يكتب للعرب بعين المحبّ الناقد ، العين التي تسعد لأمجادهم وتحزن لخسارتهم المتعددة ، ولا يكتفي بانتقاده شارحاً أسباب النكوص ، .. بل يعمد إلى استثارة العزائم وتبييد الرماد كي تظهر مشعةً جمرة النهوض إلى البناء والتواصل مع العالم المتتطور :

والدي .. عفواًكَ عني إنْ أَقُلْ

عصرُنا .. عصرُ نعيمٍ للغبي
عندليبُ الروض يعشى وكرهُ

المغاني فُنتَ بالعقربِ

ويلٌ هذا الجيل من تاريخه

ويلةٌ من مشيهِ المصطربِ

هو في وهم الحضارات مشى

كفراشٍ في مهبٍ اللهبِ

هذه الأبيات من قصيده (عشت لي) التي قالها في رثاء أبيه .

وهي كما نرى تخرج عن نمطية الرثاء الذي عرفناه في الشعر العربي القديم والحديث أيضاً . فهو لم يكتفي بتذكر فضائل المرثي وتعداد خصائمه والبكاء على فقدانه ، .. بل بكى معه جيلاً بأكمله يتجه إلى العدم والعبئية معاكساً خطى الأجداد والآباء :

أين جيل اليوم من آباءه
يوم عاشوا للعلا والأدب !! ..

ليس انتقاده لفلتان الجيل من باب الشماتة أو التصال من مسؤولية السعي إلى إصلاحه ، .. فهو في موقع آخر يقدم الحلول والدواء الناجع حين يقول في قصidته (قادة الفكر) :

خلفكم في الخطى مسيرة جيلٍ
يحرّاكمو بشوقِ الفطيمِ
لا تضنوا عليه بالنصحِ والتوجُّ ..
جيئ فالفكُرُ معدنُ التقويمِ

ويؤكد كذلك في أكثر من قصيدة أهمية المعرفة والتعليم لإصلاح المجتمع وبناء الحضارة التي لا يعلو صرح بنائها العالي إلا بجيل الشباب المتعلّم المؤمن .

كما يقول في قصيدة (نداء) في «وحى الحرمان» :

فيما بني وطني بالعلمِ سعدُكمو
وليس في الجهلِ إلا فادحُ المحنِ

عبدالله الفيصل شاعرً توحيد قومي ، إنه ينتمي إلى سلالة الشعراء الفرسان ، هؤلاء الذين ساحتهم تسع العالم وقلوبهم يفوق حجمها مساحة الصدور . إنه ينطلق من محلّيته أولاً ليتصّل بمحيّطه العربي ، ثم ليصل به إلى العالم في نزعة إنسانية توّنسُ القصيدة وتحملها خارج اللغة أحياناً وخارج الأبعديّات المتاحّة ، سعياً إلى تدويلها وإلى جعلها خطاب إحساس ومشاعر أكثر منه خطاب حروف ومعانٍ وقواميس محدّدة الأُسقُف والماسّات .

ليس في قصidته (منطق الحق) محاولة لتشريع العقل وتكريس الحق في مواجهة الانهيار العام الذي تعاني منه الإنسانية كافية .

إنه يصف أولاً العلة ويشرح أسبابها ، ثم يعمد بعدها إلى اقتراح العلاج الشافي .

يرفض منطق الحرب وقراع السلاح ، ومنطق تفسيّي الجهالة والشر ، وغفلة الضمير ، وفقدان السلامة والأمن وتخلخل الأخلاق ، وصمت البلبل أمام سلطان الغربان .. يقول :

بشرٌ نحن عائشون مع النور
ولكتنا .. بلا مصباح
لا إخاء يزهو فنلشم خديه
ولا قلبٌ مشفيٌ مسامح.

* * *

ليتَ هذا الوجودُ يمسي ويغدو
واحةً للصفاء والأفراح
منطقُ الحق شرعة الكلّ فيهِ
لا احتكاكٌ فيهِ لغير السماح
ووحْيُ أحكامه العدالةُ والرفقُ
وأمنُ الإماماء والإصلاحِ
ليتَ هذا الوجود ينعم بالعقلِ
وبالمكرمات خضر المناحي
كَلَّا آدمُ أبونا ، وَحْوَا
أَمْنَا ، والدنا مجرّد ساحِ

هل ثمة خطاب إنساني أكثر شمولية وجدوى من هذه الكلمات ، وهل ثمة قصيدة تختصر في أبياتها داء الكون وتقدم دواءه كهذه القصيدة ؟ ! .

ومن كان يمْدُّ يده هكذا بسماحٍ ومحبةً للبشرية كلها ، فإن يده ذاتها حين تمتدّ لكلّ عربي في مشرق العروبة ومغاربها ، تكون اليد التي ترفع عالياً راية التوحيد ولمّ الشمل والدعوة إلى بناء المجتمع العربي الموحد .

يقول في قصيده إلى أحمد شوقي ومصر :

من الجزيرة أهدىها مغلولة
إلى الكنانة في تاريخها الذهبي
من شاعرٍ عربيٍ كلُّ غايتها
أن يظفرُ العربُ بالأمالِ وال غالبِ

ويتابع رسالته القومية في قصيدة (من ربى الشرق) :

من ربى الشرق بارض العربِ
لربى العربِ بارض المغربِ
لهمو نحنُ كَا أَنْتُمْ لَنَا
إخْوَةُ أَبْنَاءُ أَمْ وَأَبِ

وكما هو الداعية إلى التوحيد ، . . فهو الداعي إلى الثورة من أجل تحرير كل شبر تراب مستلب من أرض العروبة . . يقول في قصيدة (قل لل Freedmen) :

وحِرْمَةُ الدِّينِ تَقُولُ : افْتَدُوا
أَرْضَ الْقَدَسَاتِ ، وَدَكَّوْا الصَّعَابِ

طَابَ الْفَدَا ، هَذَا الْجَهَادُ الَّذِي
نَبَني بِهِ فَوْقَ الْمَعَالِيْ قَبَابُ . .

* * *

عبد الله الفيصل ، يحقق إذاً مقوله رسولية الشعر .
هو لا يكتب الفن لأجل الفن ، . . إنه قنديل مشتعلٌ متألمٌ ، محرومٌ ، محترقٌ بلا ظى
عذاباته وأمنياته . . وقصائده ضياء هذا القنديل ، صداح المشعّ وصارخه .

* * *

4 - حداثة الأصول ، وأصولية التحديد :

إذا كان أهل الحداثة ، حاولوا إقصاء القصيدة الكلاسيكية عن لوائح حداثتهم المعاصرة ، معتبرين أنها لم تعد بنت هذا الزمن ، وأن موقعها الحقيقي في متحف التراث الأدبي ، وأنها تقصّر عن إيقاع العصر ، ولم تعد الوسيلة الشعرية الأنفع لتصوير الحياة المتحضرة بكل ما دخل عليها من تقنيات ومخترعات جديدة ، وأنها غير قادرة على مواكبة اللهاث البشري السريع ، وأنها - كما يدعون - تتبع إيقاعاتٍ بائنة ، وتنتمي إلى زمنٍ مضى ، وبالتالي آن لها أن ترث في المواتش لتفسح المجال أمام «خيالي الحداثة» يصولون وحدهم ويحملون في ساحة الشعر العربي .

إذا كان أهل الحداثة حاولوا ذلك وحاربوا من أجل تكريسه ، . . فقصائد عبدالله الفيصل ثبتت العكس تماماً ، وتوقف في موقع المواجهة مع نتاج كبار شعراء القصيدة الأصلية (الأخطلل الصغير ، وعمر أبو ريشة ، والجواهري ، والخرين) لتؤكد أن الخلل لا يمكن في الشكل ولا في ثوب القصيدة ، . . إنه يمكن في الشاعرية ، . . وأن العديد من أهل الحداثة رغم كل بياناتهم الشعرية لم يصلوا بعد إلى جمرة القصيدة المقة .

لا يمكن قراءة نتاج عبدالله الفيصل بمعزل عن الحداثة . فهو رغم اعتماده القصيدة الكلاسيكية ، والتزامه القافية وبخور الشعر العربي ، . . يعتبر شاعراً حدائياً بامتياز .

فهو أولاً يخرج عن أغراض الشعر القديم ، وعن كلاسيكية سياق القصيدة القديمة بمراحل انهمارها وتدوينها . ليكون في أغراض العصر وقضاياها ، إنه مطوابع الشاعرية ، . . لم يترك شيئاً من شؤون العصر إلا كتب فيه وعالجها بالشعر . . شعره إذاً في عمق إيقاع الحياة المعاصرة ، في تفاصيلها الصغيرة والكبيرة ، وشعره كذلك في المستقبل ، لأنه شعر كشافٌ وراء وسباقٌ في كثير من رؤاه وتجلياته .

وهو ثانياً عفوياً البوج ، لا يلحّا إلى لغة قاموسية ، . . ولا إلى عبارات مستهلكة أكل الزمان عليها وشرب . ولا يتعب صفاء موهبته بالترويق والزخرف والركشة والبحث عن الصور المركبة واللفظة المتخصمة بالتأويل . بساطة شعره هوّية لهذا الشعر . وورقة عبارته ، وانسيابها كينيوج ، ملمع أساسٍ فيه .

هو يكتب حدايته انطلاقاً من الأصول ، .. لا يلغى تراثه كـ يفعل الآخرون ، .. وليس مصاباً بعقدة قتل الأب ، .. حتى يمحو بحيرة قلم كلّ الإرث الشعري العظيم الذي تركه شعراء العربية الكبار ، ليسجّل اسمه على لوائح حداة ملتسبة .

في قصائده هندسات موسيقية خلابة ، .. فهو لا يكتفي بالأوزان الموسيقية التي هي أصلاً تفصل بين الشعر والنشر ، .. بل يعتمد تنسيقات صوتية لكلمات موسقة أصلاً . لهذا لا تغيب عن معظم نتاجه الغنائية الشفافة ، وتبدو بكل وضوح اللُّحمة المرأة التي تحول القصيدة بكامل أبياتها إلى نَعْمٍ لا يغادر أبداً وترية النشيد ، وخصوصية الانحياز إلى تمایل الفراشة ، .. ورقسمة النسيم .

من بريق الوجه في عينيك أشعّلت حنيبي
وعلى دربك آتى رحت أرسلت عيوني
الرؤى حولي غامت بين شكّي ويفيني
ولمني ترقص في قلبي على لحن شجوني

نلاحظ في هذه الأبيات التوازنات المتشابهة والمتباعدة ، .. والدلالات التي تجمع التالف والتضاد . والإيقاع الذي يبعن أولأ من البحر المستخدم ، ثم من المعنى واللفظة معاً . إضافة إلى التكثيف اللغطي والحركية في اللفظ .

من بريق .. أشعّلت / عينيك ، حنيبي
رحت ، أرسلت / ثم عودة إلى / عيوني /
شكّي / يفيني . لمني ترقص / لحن شجوني

هذه المعادلة تتوارد في معظم قصائد عبدالله الفيصل . يقول في قصيدة (الصمت

الناطق) :

تعيش ظلّالك في ناظري
وصوتك ينساب في مسمعي
كأنكَ في أضلعي خفقة
تروح وتغدو وتحيا معِي

نلاحظ هنا أيضاً الحركة والترادف الإيجابي وأنسنة اللفظة وموسيقى معه . إنه أحياناً يرسم بالكلمات مشهديةٌ تشكيليةٌ متماسكة ، ترك القارئ هذا الشعر أن يطلق في فضاءات الخيال في محاولة لاصطياد ما وراء المعنى الوظيفي ، ليزدحأ أمام اكتماله مع النص . ليس كل الشعر يكتمل بالقارئ ومعه ، .. قصائد عبدالله الفيصل تبني هذه المخواربة الإيجابية ، .. هذه فضيلة أخرى لشعره .

وإذا كان الكثيرون من شعراء الكلاسيك ، يقعون في الشريحة أحياناً ، وفي المباشرة أحياناً أخرى ، .. ويقدمون نتاجاً منظوماً أكثر من كونه نتاجاً شعرياً على درجة عالية من التوتر والحساسية .

فعبدالله الفيصل يقدم قصيدته بناءً متكاملاً متماسكاً المعنى والمبنى معه ، وقلما نلحظ نشريّةً في بوجهه ، فهو ينفصل عن عباراته غبار الاسترسال اللامعجي ليضع العبارة حيث تستحق من البيت الشعري ، بحيث أنَّ حذفها يصل إلى خلل مباشر . وهذا يقيمه بعيداً عن النظم ، وعن اللهواث وراء قافية تصطاده قبل أن يصطادها ، وتوقعه في التكلف قبل أن يوقعها في الموقع الصحيح لوظيفتها التعبيرية .

ولا أظنه يقضي طويلاً وقتاً في دراسة فنية ما يكتب ، وفي خلط أدواته اصطناعياً ليؤسس عمارة القصيدة . العمارة الفنية لقصيدته عالية الجودة ، لأنها ترتكز أصلاً على سلقة شاعر حقيقي مطبوعٍ على شعريةٍ أصليةٍ تتبع من جوانبٍ خصبةٍ بالشفافية والرهافة ، ومن خبرةٍ بلاغية صافية وليس متكلفة .



لا يقل عبدالله الفيصل أهميةً عن كبار شعراء هذا العصر . بل إنه يفوق بعضهم عفوياً وغزارةً وغنائيةً متميزة . هو يقارب عمر أبو ريشة ويوازيه في المحتوى الوطني القومي النقدي ، . . ويقارب الأخطل الصغير ويوازيه في غزلياته ورومانسيته ، . . ويقارب الجواهري متنانةً في اللفظة وغنّيًّا في العبارة ، . . ونزار قباني في تنوع الأغراض واللغة البسيطة المفرطة في الحسّ الشاعري .

إذا كان هؤلاء اكتسبوا اللونية والمعنى التشكيلي من بيئاتهم وغناها بطبيعة خلاة ، فإن عبدالله الفيصل استطاع ابتكار بيته الشعرية الخاصة خضراء ويانعة . ولم يتأثر بقصيدة الصحراء وصعوبية مناخها ، ولو في ذلك فضلان : فضلُ التخييل ، وتأسيس الواقع افتراضي . وفضل اشتقاء لقاموس الحرمان وتوظيف دلالاته في إخضاب نصوصه بالحكمة والتضوف والخلق الإيجابي .

إنه شاعر تأمليٌ التزعة ، . . معظم نتاجه يرتكز إلى الماضي كنقطة انطلاق إلى الحاضر ثم إلى المستقبل . ونصوصه ليست مبنوته عن محياها إطلاقاً ، . . لنصوصه وظيفة اجتماعية تحمل روئي وتعلّمات مدعها لصناعة حياة أفضل للآخرين . إن البطولة في كل شعره ليست له . إنه الضحية في كل ما كتبه ، ضحية قلبٍ رائع الطيبة ، وأخلاقٍ على درجة عالية من التواضع والإنسانية والبياض الشفيف .

البطولة في شعره للكمال ، . . لإنسان المحيطي ، وهو يمثل هذا الإنسان تماماً ، حين يهبط كالراهدين من أعلى برج السلطة بحكم الولادة والانتماء ، إلى بساطة الحياة بين الآخرين .

إنه يعتمد شعره وسيلة حوار ، بطاقةً هوية . . . جوازَ مرور إلى العالم . وينجح بذلك إلى حدٍ كبير حين يتوحد فيه الكائنُ الأمير ، . . بالكائن الشاعر . ويتحقق ما أراده حقاً من الشعر تماماً كما طلب في مقدمة ديوانه الأول «وحى الحرمان» : «أريد أن يكون شعري صورة طبق الأصل لحياتي». كان شعره صورة عنه ، . . وكان هو صورة طبق الأصل عن قصائده ، ولعله في ذلك يكرس مقولته :

«أذبُّ الشعر أصدقه» . وليس أكذبه ، كَا قالت العرب .

* * *

لم أضفْ جديداً إلى عبدالله الفيصل ، .. ما فعلته أنتي قرأتَه كَا هو تماماً ، .. كَا يستحق فعلاً .

حين نفكّك الماء ، فقدَه خاصيَّة الريّ والحياة ومعنى الصفاء ..

وهكذا هو شعر عبدالله الفيصل ، .. إِنَّه كلامَ الصافي العذب ، لا يمكن أن نجد في تفجيره وتفكيكه وتحليله سوى العذوبة وحدها .

أليست العذوبة هي الشعريَّة الخالصة .

أظنُّها تكمن بلا ادعاء في نتاج هذا الشاعر الكبير .

12

**الصورة الفنية في شعر
الأمير عبد الله الفيصل**

أ.د. بكري شيخ أمين

1 - محور الشعر العربي الفصيح :
 الحمد لله رب العالمين ، والصلة والسلام على نبيه أفسح العرب أجمعين ، وعلى آله
 وصحبه الطيبين . وبعد :

فقد تملكتني فرح يوم أن طلب مني إخوة أحبة أنأشترك بكلمة تدرج في كتاب تكرييم
 الأمير عبد الله الفيصل آل سعود . وقبلت التكليف راضياً ، مبتهجاً ، ولاسيما أني التقيت
 الأمير الشاعر مرات عدّة يوم كان ديوانه «Hadith Qurb» يطبع في مطبعة الأصفهاني ،
 وأحبيت شخصه حباً خالصاً ، بعيداً عن كل مصلحة ، أو غاية أو منفعة .
 وتساءلت - بعد قبول التكليف - في نفسي عما يجب أن أتحدث ، والأمير الشاعر ملأ
 الدنيا ، وعطر الآفاق بشعره وقصائده التي غناها أشهر مطربى العصر الحديث .
 وقررت - أخيراً - أن يكون حديثي عن «الصورة الفنية في شعره» ، إذ فيها يطلع
 القارئ على ثقافته ، وعالمه الصغير والكبير ، وعلاقاته الاجتماعية ، ووجهه ، ونوع هذا
 الحب ، ومنهجه في التعبير عن آرائه وعواطفه ، ولغته الحبية ، أو بالأحرى معجمه الشعري ،

وما إلى ذلك من أمور ، وتلك المناخي يجمعها عنوان واحد هو «التصوير الفني» .

إن دراسة الصورة الفنية عند أي أديب ، شاعراً كان أم كاتباً تقضي أن يقدم الدارس شيئاً عن مرتكزاته الثقافية والعلمية التي استقى منها أدبه ، ثم يأتي إلى عرض الأجراء المختلفة التي أحاطت به فكانت شخصيته ، وطبعته بهذا الطابع أو ذاك ، وجعلته يتبع على هذه الشاكلة أو تلك .

ولم يكن هذا المطلب عسيراً على ، فلقد تحدث الشاعر الأموي في مقدمة ديوانه الأول «وحي الحرمان» عن بعض ثقافته الأولى ، ثم تحدث في إحدى الجلسات إلى السيدة ميرة العجلاني عن بعض آخر ، ذكر أسماء الشعراء الذين أحبهم ، وكان منهم في العصر الجاهلي امرأ القيس ، وطرفة ، والتاجة النباتي ، ومن العصر الأموي عمر بن أبي ربيعة ، ومن العصر العباسي أبو الطيب المتنبي ، وأبو فراس ، ومن الأندلس ابن زيدون ، ومن العصر الحديث أحمد شوقي ، وإبراهيم ناجي ، وعلى محمود طه ، وبعض شعراء العصبة الأندلسية ، وعمر أبو ريشة ، ويدوي الجبل ، ونزار قباني .

2 - ثقافة الشاعر عبدالله الفيصل :

إن قراءة مطمعنة في ديوانيه : «وحي الحرمان» ، و«حديث قلب» ، توقف على تأثيرات أكثر ، وبصمات لشعراء آخرين يزيدون كثيراً عما تحدث به للباحثة .

من هؤلاء الشعراء الذين ظهرت بصماتهم : مهيار الديلمي ، وقبس بن الملوك العامري ، وعمر الخيم ، وبهاء الدين زهير ، والبحترى ، وجميل بشينة ، وابن الرومي ، والحلاج ، والحضرى القىروانى ، وحافظ إبراهيم . . .

وكانى بالرجل اطلع على دواوين أكبر الشعراء على مر العصور ، وترشّف من رحيقهم ما وسعه الترشّف ، وهضم ذلك الرحيم ، ثم أرسله عسلاً فيصلياً مصفى .

وهناك جانب آخر من الثقافة لم يتحدث به إلى باحث ، ولا سجله في مقدمة ، ولا في مقابلة ، ذلك الجانب يتصل بالدراسة الدينية الإسلامية . فالرجل عاش في عصر كل ما فيه يرشح بالدين ، ابتداء من الطعام والشراب ، ومروراً بمقابلة الناس الأقرىء والأعدى ، وانتهاء بالعقيدة الثابتة الراسخة في العقل والقلب والسلوك . كلها توزن بميزان الشريعة ،

صغرت تلك التصرفات أم كبرت .

ثم لا ننسى أن البيت الذي تربى فيه كان الحامي للعقيدة ، والسيف المسلط لنصرتها ..
فجده الملك عبد العزيز ناشر الدعوة الإسلامية في أرض الجزيرة العربية ، وأبواه فيصل اليد
اليمني لعبد العزيز بن عبد الرحمن .

والمدرسة التي انتسب إليها - كما حدثنا في مقدمة ديوانه «وحي الحرمان» - ما كانت
تدرس سوى التعاليم الشرعية ، وقليل من علوم اللغة العربية وأدبها .

ذلك الأثر ترك بصمات كبيرة في سلوك الشاعر ، وحديثه ، ونظمه ، وصوره ،
وعلاقاته مع الرجال والنساء ، أحبة أو غير أحبة .

ولا يبالغ إذا قلنا : إن هذا الأثر هو أكبر الآثار ، وطوابعه أرسخ الطوابع ، وأوضحتها بل
أكثرها ..

حرب أن تقرأ أي قصيدة من قصائده ، سواء في الديوان الأول أم في الديوان الثاني ،
سواء أكانت في الغزل والنسيب ، أم في التضريح إلى الله ، أم في مخاطبة شباب البلاد ،
أم في الفخر بوالده أم في رثائه والبكاء عليه ، أم في مخاطبة أحمد شوقي صناعة العرب ،
أم في إشادته بالفدائين ، أم في رسالته إلى ملك المغرب وشعبه .. فإنك ستقنع على
الآثار الدينية من حلال وحرام ، وتقوى وفساد ، وجنة ونار ، وعبادة ومحراب ، وذنب
 واستغفار ، وخير وشر ، وما إلى ذلك من مفردات أصبحت جزءاً لا ينفصل عن معجمه
الخاص والذاتي .

ويتصل بالأثر الديني : التاريخ الإسلامي أولاً والتاريخ العربي ثانياً . ويقف في مقدمة
هذا التاريخ سيرة الرسول محمد بن عبد الله صلوات الله عليه ، والخلفاء الراشدين والسلف الصالح ،
والفتوحات الإسلامية ، وتاريخ الشعوب المسلمة ، والعوامل التي دفعتها إلى هذا الاتجاه
أو ذاك ، ويظهر هذا الأثر في قصائده التي خاطب بها شباب البلاد ، والفدائين ، وملك
المغرب وشعبه ، ومدح أحمد شوقي ، والإشادة بمصر ، وبحرب تشرين التحريرية .

ثم إن عبدالله الفيصل حفيد ملك عظيم ، وابن ملك عظيم ، ومن أسرة توارثت
الملك والحكم ، كبراً عن كابر؛ ومثل هذه النشأة ، وفي هذه البيئة ، وهذا الخيط الضخم

تجد فيه ثقافة ، وعلوماً ، ودراءةً في نواحٍ لا يعرفها الناس الآخرون . كما تدور في هذه المجالس قصص وحكايا ، وأخبار ، وأشعار ، وندوات ، ومساجلات . . نادراً ما تطرق سمع سواهم من العالمين .

والشاعر الفيصل يعبر بالرمز عن هذه المدرسة الملكية الخاصة ، فيقول : «والدي كان أستاداً عظيماً ، بكل ما في العظمة من معان . ولا أقول هذا لأن هذا الأستاذ أبي ، فاطلق عليه هذا الوصف تحت تأثير الأبوة ، وانفعلاً بها ، كلا والله ، فكثيراً ما حاولت أن أجرب من هذه العاطفة لأحلل شخصيته ، فأخرج من كل هذه المحاولات وأنا مؤمن بأن أبي رجل ، مثالٌ وعقربيٌّ عظيم . . .» .

وقال في موطن آخر : «والدي – رحمه الله – كان مدرسة جامعة ، وكانت أشعر أنه يجب عليَّ أن أنهل منها ما استطعت ، بالإضافة إلى أن المناخ الشعري الذي أحاط بوالدي أثر في أكبر الأثر ؛ ومن هنا عرفت محبتي للشعر ، فوالدي كان هو أيضاً شاعراً نبطياً من الطراز الأول ، وكانت المساجلات الشعرية تقوم آنذاك في منزلنا بين شعاء الحجاز ، وكانت أحضر هذه المساجلات ، وأرقب عن كثب هذه اللغة العاطفية التي تناسب ، فتطرُّب لها الآذان والقلوب ». .

والأثر الآخر هو تلك البيئة العربية الصافية الخالصة ، بيئه نجد والهجاز ، في تلك الأيام ، كانت من الصفاء والنقاء إلى حد يكاد يقارب بيئه القرون الإسلامية الأولى ، لم تعكر صفوها مذاهب الشرق والغرب ، ولا أفسدتها فلسفات ونظريات وسياسات ، وظلت على مئات السنين ، بل آلافها ، تعج فيها المرءات ، وتمشمى في ذراها مكارم الأخلاق والعادات . وإنسان ابن بيته ، يصلح بصلاحها ، ويفسد بفسادها ، وشعاعينا جزء من هذه البيئة العربية الصافية ، عاش في محيط الفكره ، وترى في مدارس الفضيلة والنقاء . .

وهنا ، يجب ألا يغيب عن ذهاننا أثر البيئة المقدسة . . ويكتفى أن تذكر مكة المكرمة والمدينة النبوية المنورة حتى تراءى أمام عينيك النبات ، والقداسات ، وملايين ملايين الحجاج والمحبين ، والقلوب التي جاءت إلى هذه المواطن ، وسكنت فيهما رحباً من زمن ،

وعاد أصحابها دونها ، بل دون دموع ، لأن دموعهم نشفت من كثرة البكاء فيها ، واستقرت على أديمها ..

إن رجلاً ينشق من هذه البنابع ، ويعيش في هذه الأجواء ، ويعرف هذه الآثار ، قد يدتها وحديتها ، ويعيش في قلب الأحداث ، بل يشترك في صنع التاريخ ، إنسان متميز يختلف كل الاختلاف عن الناس العاديين .. لم تستطع الدراسات التي صدرت أن تحيط به كما يجب أن تكون الإحاطة ، ولا أن تصف آفاقه ، كما يجب أن يكون الوصف ، ولا أن تبلغ مراميه ، واكتفت بذكر شعراً لا يزدرون على أصوات اليدين عدداً .

اقرأ أي قصيدة شئت من كلام ديونيه ، وحينئذ ستتراءى أمامك آثار الثقافات المتشابكة ، ولسوف ترى نجداً والخجاز ، وترى مصر وبلاط الشام ، والشرق والغرب ، والماضي والحاضر ، ولسوف تلمس القداسات والطهارات ، وتختلط بالمرءات وكرائم الأخلاق .. كما تتراءى أمام عينيك الملوك والشعب ، والحكام والمحكمون ، والحبيب مع الحبيب ، والفجر مغموراً في ضوء القمر . لسوف تجد عبدالله الفيصل أمّة في رجل ، وتاريخاً في إنسان . تلك هي الأرضية الثقافية التي وقف عليها الشاعر ابن الفيصل ..

وفي الجانب الآخر ، أو في الكفة الثانية من التأثيرات تقف شخصية الرجل ، بكل ما فيها من شباب ، وجاه ، ومال ، وسلطة ، وظهر ، وكرم محتد ، وأصالة ، وعنفوان ، ورجولة ، ورقه وعاطفة ، وقلب خافق ، وعين تحب الجمال ، وأذن تعشق الغم ، ورجل بكل معنى الرجولة . ذلك هو عبدالله الفيصل الذي تحدث عنه المؤلفون ، والكتابون ، ووقفوا على الشواطئ والسواحل من شخصيته ، ولم يستطيعوا أن يبحروا فيه إلى الأعمق والأمواج العالية الكبيرة .

في كل قصيدة ملامح وإشارات وإيماءات إلى هذا الجو الواسع العريض .. مرة ترى نفسك في قلب الأندرس ، ومرة تقف مع أحمد شوقي تشاركه آلام المنفى ، تخاطبان معاً (نائج الطلح) أو (ناعس الطرف) ، ومرة ترتد مع الشاعر إلى أرض الجاهلية فرى امرأ القيس الذي بكى واستبكى ، والنابغة الذي طلب من ابنته أميمة أن تكله لهم الذي أقض مضاجعه ، ومرة تجده رفياً لعمر بن أبي ربيعة يتغزل أو يُتعَزّل به ، ومرة تجد حافظ

إبراهيم ينادى العرب أن يصونوا لغتهم لأنها عنوان شرفهم ، ومرة يقف مع مهيار الديلمي وهما يفتخران بالحسب والنسب واتباع دين محمد ﷺ ، ومرة يتراوى لك المتنبي وهو يخفي بكتأه كاً يخفي حبه لخولة ، ويثير غاضباً إذا شعر أن أحداً داس على كبرائه أو مسّه أدنى مس . . . وحينما تجده مع عمر أبو ريشة يحسن مثله ختام القصيدة ، و يجعل البيت الأخير فيها مثلاً شروداً ، أو حكمة ينتفع بها الناس ، وقد تجد البحترى تترافق على شفتيه أحلى المناجاة وتعابير الحب والنشيد . .

لكن ، كثيراً ما تجده المعلم الإسلامية ، وال تعاليم الدينية فوق كل سطح ، رفيقة لكل قصيدة ، دون أن تقرأها حروفاً وكلمات .

فالشاعر ، رغم انتسابه إلى أسرة ملكية ، ورغم شبابه ، وجاهه ، وماله ، ورغم قدرته على الوصول إلى كل ما تشتهيه النفس ، وتلذ الأعين ، محجوز بالدين ، مسلسل بالفضيلة ، محبوس عن كل ما يشين أمثاله ، ويشين الرجل المسلم ، بهل الأمير السعودي والشاعر المرموق .

قصائد الحب في دواوينه الفصيحة والشعبية خالية من كل ما يجرح الأذن المسلمة ؛ فيها العفة وفيها الشرف الرفيع ، وفيهاخلق العظيم ، وفيها الترفع عن الدنيا ، والرزايا ، والشهوات .

يقول في وصف علاقته بمن يحب وفي وصف حبه :

فإن نسيت وداداً كان يجمعنا

على العفاف ، فقلبي ليس ينساك

والحب في دواوين الشاعر حب له مذاق خاص ، وطعم متميز . . فيه روح الشباب وعنفوان الرجولة ، ورغبة الذكر بالأثنى . . وفيه ما في كل حب من قلق ، وشك ، ووصل ، وهجران ، وألم ، وعتاب ، وشكوى ، ونجوى ، وسهد ، وما إلى ذلك من صفات .

وإذا شفت بعض القصائد عن علاقة جسدية فهي لا تعلو القبلات ، والضحكات ، والسمر في ضوء القمر ، والنزهة على ضفاف النيل ، والسهر مع السمر حتى يزول الغجر .

أما معظم القصائد في الديوانين ، «وحي الحرمان» و«حديث قلب» ، فمغمومة في الأرق ، والسهر ، والعذاب ، والشكوى ، والألم ، والدموع . . . لكن ذلك كله لم يهبط بالشاعر إلى مستوى التذلل والخضوع ، كما هو شأن كثير من الرومانسيين . إن بكاء شاعر كعبدالله الفيصل فيه سمة بكاء الرجال الأصحاء ، غير المرضى ، . . بكاء أصحاب القلوب الكبيرة والرحيمة . . . ولقد بكى النبي ﷺ عند موت ولده إبراهيم وقال : إن العين تدمع ، والقلب يحزن . . كذلك بكى الشعراء من عهد الجاهلية إلى يومنا هذا .

فامرؤ القيس بكى واستبكى حين وقف على آثار أحبته وقال :

قنا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وإن شفائي عبرة مهراقة
فهل عند رسم دارس من معوّل

وكثيراً ما بكى الشريف الرضي حتى ليتمكن أن يعد الشاعر الباكى على الدوام . .

ومما شهر من شعره قوله :

يا ظَبَيَّ الْبَانِ تَرْعَى فِي خَمَائِلِهِ
لِيَهْنَكِ الْيَوْمَ أَنَّ الْقَلْبَ مَرْعَاكِ

الماء عندكِ مبذول لشاربه
وليس يرويك إلا مدععي الباكى

وبكى ساعة وداع الأحبة وحاول أن يخفى دمعه فقال :

صار دَرَّ الدَّمْوعَ يَخْلُفُ ثَغْرِي
في حواشي تلك الخدود الرقادِ
عزٌّ صَبْرِي يوم اللقاء ولكن
فضحشه الأشجان يوم الفراق

نسرق الدمع في الجيوب حياء

وينا ما بنا من الأشواق

ومن الغريب أنه لا يبكي لنفسه وحدها ، وإنما يشارك سواه من المحبين في بكائهم ،
قال :

ضاع قلبي فانشده لي بين جموع

ومبني عند بعض تلك الحدائقِ

وابك عنى فطالما كتت من قبر

سل أغير الدمشق للعشاقِ

وأبو فراس بكى حين أضواه الليل .. وقال :

أراك عصبي الدمع شيمتك الصبر

أما للهوى نهي عليك ولا أمرُ؟

نعم ، أنا مشتاق وعندني لوعة

ولكن مثلِي لا يذاع له سرّ

إذا الليل أضواي بسطت يد الهوى

وأدلت دمعاً من خلائقه الكبير

وبكى العباس بن الأحنف على سربقطا ، وقال :

بكيتُ إلى سرب القطا إذ مَرَنْ بي

فقلت : ومثلي بالبكاء جدير

أسربَ القطا ! هل من يعيّرُ جناحه

لعلِي إلى من قد هَوَيْتُ أطير ؟

مثل هؤلاء القوم كان عبدالله الفيصل ، بل إنه أولاً وأخيراً إنسان ، يبكي ويفرح ،
يصح ويمرض ، يأكل ويشرب ، ينام ويستيقظ ، ويعيش كـ كل فرد من أفراد بني
آدم ، فلا عجب أن يبكي عند المصيبة وفي الحزن ، ويفرح عند اللقاء ونجاح التصد .

أَزْمَعُ الْأَحَبَابَ سَفَرًا فِي بَكَى :

أَزْمَعُوا بَيْنًا وَشَدَّوا رِحْلَهُم
فَتَوَارَى طَيفُ أَحْلَامِي الْجَمِيلِ
وَتَهَاوَى الدَّمْعُ فِي آثَارِهِمْ
وَهُوَ كَالْجَمَرِ عَلَى الْخَدِ يَسِيلُ

إِنَّهَا رُوحِي أَرَاهَا أَدْمَعًا
تَمَلًّا لِلْأَجْفَانِ وَاللَّيْلُ يَطُولُ

وَبَكَى حِينَ شَعَرَ بِجَفَاءِ مِنْ أَحَبِّ :

وَلَوْ يَدْرِيْ فَوَادُكَّ مَا أَعْنَىٰ
وَمَا أَقْنَاهُ مِنْ أَلْمِ الْفَرَاقِ
لَمَّا أَمْعَنْتَ فِي هَذَا التَّجَافِ
وَلَا أَذَلَّتَ مِنْ دَمْعِي الْمُرَاقِ
أُعِيْدُكَ أَنْ تَعِينَ عَلَيَّ سَقْمِي
مَعْوِنْتَكَ الدَّمْسُوعَ عَلَى الْمَاقِ

وَبَكَى حِينَ أَشَاحَ الْحَبِيبَ عَنْهُ وَجْهَهُ :

وَسَمِعَتْ قَلْبِي فِي الصَّبْلَوْعِ مَعَاتِي
بِوْجِيَّهِ ، يَا صَفَوَةَ الْأَحَبَابِ
وَلَمْسُتُ فِي الْأَجْفَانِ وَكُفْ مَدَامِعِي
كَالْجَدُولِ الْمُتَرْقِرِقِ الْمُنْسَابِ

وَبَكَى حِينَ اسْتَغْفَرَ اللَّهَ :

وَمَا دَمَعْتُ عَيْنِي إِلَّا تَوَسَّلَ
وَشَكَرًا لِنَعْمَكَ الَّتِي لَا تُحَدَّدُ

ذنوبي وإن كانت كثاراً فادعى
على توبتي منها تَنِمْ وتشهد
وبكي حين استشهد أبوه الملك فيصل :
أيَّ يوم ودعتُ فيه حبيبي
شم أسلمتُ مهجتي للنواحِ
وبكي حين شعر بغربته النفسية :
شاخ صبّري على الجراح وسالت
أدمع عن مناحة الصبر تُنْبِي

* * *

وغرَّتني الآلام حتى براني
زمن مُنْقَلٌ يهُوْج الرياح
فقدت بسمتي بديلتها آ .. .
وبكي حين أحس بضياع حبه ، وتعنى أنه ما أحب ولا عشق :
أُمِلَّ ضاع في مجاهل أُمسِي

وهوَ شابَ قبل يوم المشيب
شَيْعَ الليلَ جاهداً يا فؤادي
وصل الصبح بالضحي .. بالغروب
شاكيَا باكيَا غراماً قدِيمَا
والتياعاً يجِدُ بالتعذيب

البكاء عند الرجال ليس نقصاً ، ولا عيّاً ، بل إنه تعبر عن إحساس مرهف ، وعاطفة متوقدة ، وقلب صادق .

ولئن كثُر الدمع والبكاء في شعر الأمير عبدالله الفيصل لقد كثُر كذلك عند الأمير الهاشمي العباسي الشريف الرضي ، أشعر الطالبين ، ونقيب الأشراف في عصره . فكلا

الرجلين أمير في عصره ، وشاعر مبدع ، وشريف في قومه ، ومحب صادق ، وعاشق مخلص ، ورجل عفيف .

وكم نأمل أن يفرغ باحث في حقل الأدب المقارن ، فيدرس هذين الشاعرين اللذين يتفقان في كثير من نواحي الإبداع ، وطُرُز الحياة ، والسلوك الديني القويم ، والشعر الذي يأخذ بمجامع القلوب .

3 - صفات الحبيبة في شعر عبدالله الفيصل :

ونتساءل عن صفات الحبيبة عند الشاعر الأمير فخرى أول ما نرى أنه خاطها بصيغة المذكر في كثير من القصائد كـ خاطبها بصيغة المؤثر في قصائد أخرى ؛ لكنه في كلا الحالين أخفى اسمها ، ولم يسمح لها أن تشفَّ ، أو تعرف ، ولو من وراء حجاب .

أربع وتسعون قصيدة حب في الديوانين منحت هذه الحبيبة صفات لا أحل منها ولا أجمل ندر مثيلها في شعر الشعراء الآخرين .. فهي : توأم الروح ، ونور البصر ، وموحش النفس ، وحلم الطفولة ، وأمل الفؤاد ، وابنة البدر ، ومبعد الطهر ، وأصل الجمال ، وسرّ الإلهام ، ومجلِّ الأحلام ، وفتح الطيوب ، وبعيد المثال ، وابنة الأحزان ، ونديم الروح ، وأليف الضلوع ، وشريك اللوعة ، ورهيف اللقاء ، وبكر الحب ، وفجر الحب ، والأبهى من الفجر ، ومهوى الأحساس ، وحبيب المنى ، والملائكة ، والزهرة ..

إنها صفات باذخة مترفة ، لا يأتي بها إلا أمير باذخ ، عالي الرتبة والمقام . ومن شخصه العالي ، ومحيطة المترف جاء الحبيب يحمل كثيراً من علوه وترفه .

على أن هذه الصفات الأنثقة الباذخة ، المترفة ، للمحبيب ، قد توحى للقارئ العجلان أن صاحبها ينام على فراش من حرير ، ويقضي العمر بين وصال واتصال ، وسرور ونجوى ، ولقاء فرح يشدو مع الحبيب ليل نهار . لكن الحقيقة غير هذا ، وقد تكون على النقيض في معظم الأيام ، وفي أكثر القصائد ؛ فالشاعر العاشق يلقي من محبيه الوصال يوماً ، والجفاء أياماً ، ويخلو له اللقاء ساعة ، وتسوّد الدنيا في عينيه من الغرّاق أيامًا وليلًا .

معظم القصائد في الديوانين مغمومة في الألم طافحة بالعذاب ، غارقة بالدموع . ولقد شفت المفردات التي سكبت بها عن هذه اللوعات والآلام .

وتقرأ كثيرةً من القصائد فتطالعك مفردات وعبارات توحى بأن الشاعر ينام على شوك من قناد لا على ريش نعام . فمنها : النبول يعشى فؤادي ، طول سهادي ، لوعة الحب ، حبيبة كالرماد ، الفراغ مدادي ، خوف المساء ، ييس المني ، يأس الرجاء ، أمسيت في خريف بكّي ، واهي اللحن ، الفراغ الرحيب يعصر قلبي ، يطل الشحوب ، وحدتي ، وحشتي ، مدرار عيني ، لاهيات المآلسي ، شاب الغرام ، حبي عينيك ، وطأة الظلم ، الخريق في خافقينا ، صفرة السهد ، شحوب البكا

على أن هذا الكم الهائل من تصوير العذاب لم يمنع الشاعر في قصائد لم تتجاوز أصابع اليد الواحدة عدداً غير فيها عن فرح لم ينفعه كدر ، ولقاء لم يدخله حذر ، ووصال لم يقطعه قدر .

من هذه التوادر قصيدة (حبى البكر) .

هي أشهى ما تكون بالمناغاة أو بالمناجاة . . فيها يقول :

يا بكر حبي ! ويا أول من أحببت !

حدثيني عن رائع الذكريات ، فهي تريحني .

يا حبيبة العمر !

طيري بي على أجنهحة من حلم نوراني .

أعيدي على مسامعي ذكريات حب اخترق العظم ، وسكن في النخاع .

زفوري . . يا بهجة القلب ، وخفق الفؤاد !

حدثيني . . أسعيني ما شئت أن تسمعيني ، فحدثيلك أغلى وأحل من التغريد

ومن نيات الوجود .

لا تتوقف عن الحديث ، فلأنه فيه أغرق طرباً .

يا عمر عمري !

اسمعيني قصة حبي . . أعيديها . . رديها .

إنها قصة الحب الذي سما على الدنا والدنایا .

حب ترقق فيه الوجد حتى شفَّ عن أحلٍ ما يكتنِه قلب عاشق .

يا فجر حبي ! يا قيارة وحدي !

ذكرني بالسنا الوهاج . . بليلينا الخولي . . بأمانينا الوضاء . . بوشوشاتنا في ضوء القمر المنير .

ذكرني بالهمسات . . بنغمات حبنا . . بالطيب . . بالعطر . . بالشذى . . بنغمة القلب الرافق . . بالقبلات التي تتهاوى على الشفاه الشمل .

ذكرني بالدهر الذي غفا عنا ، وتركتنا نعيش ساعات من صفاء ، شهدت بها علينا نجوم السماء ، ووشحتنا بوشاح من حلم ، ما كان أللَّا وأحلٍ .

ذكرني بالأمس يا فجر حبي

إنه بارقُ المنى في حياتي

ذكرني بالوشوشات عذاباً

باللليالي ، على المدى مقمرات

ذكرني بالهمس .. بالطيب .. بالآ ..

و .. . بأنغام قلبي الرقصات

حين كانت شفاهنا تتهاوى

ثملاتٍ . . محمومةً قبلات

يوم نام الوجود عنا ، وكنا

وحDNA طائرین بالصبوات

النجوم الوضاء تحنو علينا

بعيونِ من السنّا إلقات

وعلينا من الصفاء وشاح

طَرْزْتَه بوارقُ النيرات

حدثيني عن أمسنا ، واستريدي

منه وقداً للأضلع الخاقفات

وقصيدة (ومضات الحنان) تضارع قصيدة (حيي البكر) .
 وقد تفوقها حلاوة ، وتبزها مشاعر وعواطف .. فيها الدلال ، وفيها الجمال ، فيها
 المناغاة والرققة ، فيها الود الصافي ، والحب المكين . خلت من العتاب ، والشكوى ،
 والدموع ، وكأنها لؤلؤة نادرة فاقت كل لآلئ الديوان . ونظمت على وزن البحر الخفيف
 فاكتسبت منه خفة الروح والدم ، وتسرّبت بموسيقاه الصادحة .
 الحبيب فيها كامل الأوصاف ، أمير الجمال ، يزهو بجماله على أمراء الجمال وحمل
 الأمراء .

والشاعر الوهان يتبه على الوجود بمحببه الذي فاق بحسنه كل الوجود ، فهو يتمنى أن لو
 ملك الدنيا إذن لوضعها رخيصة بين يديه .. هو لا يناديه بقوله : أحبك بل يقول له : إياك
 أحب ، وكفى .

ويمضي الأمير المفتون بمحببه في رسمه ظاهراً وباطناً ، ليقول للدنيا : إنه يستحق الحب .
 عيناه صافيتان كقلبه ورؤاه .

خداه موردان ، بل يرهوان على الورد ، لسان حاله يقول :

تفَنَّنَ الْوَرْدُ أَلْوَانًا لِيَفْتَنِنَا
 أَيْحِيلُ الْوَرْدُ أَنَّا مَا فَتَنَاهُ ؟

طيب الأنفاس كعبير العشايا ، أو عبق الخزامي
 شفاته أشهى وأطيب ما كانت عليه شفاه .
 عيناه أصفي من حلم العذاري .
 حاجبه سيفان مصلنان على المهج والقلوب .
 هو في الأرض معشوق الكواكب ، وفيها الشمس والقمر .
 الترجس الأخضر مقطوف من مقابله .

غداة مستشرزات إلى العلي
 تضل المداري في مشتى ومرسل

قدْه غصن بان يتهادى ويتلوي تبهاً ودللاً .

وقلبي ! يا وبح قلبي ! هو ظل حبيبي كيما سار وخطا .

إن رنا تألقت من عينيه نجوم وأقمار وأنوار .

وصدق أبو الطيب الذي عبر عن قد حبيبته حين قال :

كأنّما قدّها إذا انفلت

سکرانٌ من خمرٍ طرفها ، ثمُّ

بي حَرُّ شوقٍ إلى ترشفها

ينفصل الصبر حين يتصل

فالنغرُ والنحرُ والمخلخلُ والـ

معصمُ دائِي ، والفاجمُ الرَّجَلُ

إذا سكر الناس بالرّحِيق ، فشرابي من سَنَا عينيه ، ومن ومضات الحنان في مقلتيه . . .

قدّه ! يا لَقَدَه ! غصنُ بانٍ

يتهادى الرُّؤاء من طرفيه

إن مشى تأة ظله ، ثم تاهت

نظرات العشاق في قدميه

يَنْبَغِي القلب ظلّه حيّما سا

ر ، ويزهو الدلال في بُرديه

وإذا ما رنا تألق فجرٌ

مشرقُ كالضياء في عينيه

خمرةُ الناسِ من رحِيق ، وخمري

ومضات الحنان من مقلتيه

أسلوب هذه القصيدة - كأسلوب القصائد الأخرى - يشير بوضوح إلى هوية صاحبها . . حتى لو سمعها رجل من أي قطر عربي ، ولم يكن يعرف من قبل اسم ناظمها لقال من غير تردد : صاحب هذه القصيدة إنسان متوف ، يعيش في النعيم ،

ويتقلب على فراش من حرير . . وهو - في الوقت ذاته - رجل رصين ، ذو خلق عالٍ رفيع ، ملتزم إلى حدٍ بعيد بتعاليم الدين الحنيف ، لا يسف ، ولا يهدر ، ولا يتجاوز الحدود .

ويقول كذلك : إنها لشاعر فيه من صفات الصحراء كما فيه من صفات المدينة والمدنية الراقة المترفة الشيء الكثير .

وللبرهان على صحة هذا الحدس تقف كثيرة من المفردات مشيرة إلى النعيم والحياة البادحة منها : الصفاء البهيّ - الورود - طيب الأنفاس - عبر العشايا - الترجس الصبيح - يزهو الدلال في برديه - التائق . .

عبارات الخلق الرفيع ، منها :

أوقفت كل حبي عليه - وضع الوجود بين يديه - الصفا البهيّ منهل عينيه - طيب أنفاسه عبر العشايا - خمري ومضات الحنان من مقلتيه .

وآثار الصحراء تشف عنها :

عبر العشايا - حاجياه سيفان طابا نصالاً - عشقته النجوم والبدر - الترجس الصبيح - شعره قطعة من الليل - مشرق كالضياء .

هذه العبارات والدلالات تقودنا إلى دراسة معجم الأمير الشاعر عبدالله الفيصل .

وبكل طمأنينة يمكن أن نقول :

عبدالله الفيصل يفجر ينابيع الكلمات ، ويختار منها ما يحسن في الأسماع وقوعه ، ويعذب في الأذواق طعمه . أما الموشى الغريب المستهجن فله طبع يندوه ، وذوق يتحمامه .

اللقطة مع اللقطة تشكلان صورة تتحرك ، وتتنفس ، وتتدفق فيها آلاء الحياة ، فكأنها جسد حيّ ، أو كائن ذو حياة وحركة وكتلة من أحاسيس . . .

لم تكن أفالله من أحرف

إنما الألفاظ كانت صورا

فإذا استطع عيناً نطق
فبدا من سرها ما استرا
مقلة تحفي هواها خلدة
فإذا هزَّ بلفظ ظهرا

من نافلة القول أن نقول : إن عبدالله الفيصل تفرد بقاموس أنيق من الألفاظ الخاصة به ، والمقضلة لديه ، والتي تدور بمعظمها حول المرأة والحب وما يتصل بهما .

تلك الألفاظ من طبيعة واحدة ، وذات دلالات نفسية ، واجتماعية ، وأخلاقية ، كما أنها متنقة بعنابة ، وكأنه اختار أرقها معنى ، وأعندها نطقاً ، وأحلالها جرساً ، فجاءت لغة خاصة ، فريدة رائعة ، خفيفة الظل ، رقيقة كأجنحة الفراشات ، كرفة النسمات ، سائحة كالعسل المصفى .

الشعر عند عبدالله الفيصل صناعة ألفاظ مأتوسة ، وألوان مميزة ، وخطوط متشابكة ، تخلب البصر ، وتلذ السمع ، وبخاصة عندما يدعي تلك الألفاظ بألوان العاطفة المتأججة ، والحركة الشعرية التي هي صفة من صفات الشعر الرفيع . وبهذه الألفاظ هو شاعر بكل معنى الشاعرية .

4 - شخصية الشاعر من خلال قصيدة (فراغ) :

هذه محاولة علمية جادة لتحليل شخصية الشاعر عبدالله الفيصل ، ومعجمه лингвистي ، وصوره وأخياته ، من خلال قصيدة واحدة عنوانها (فراغ) .

القصيدة منسولة من ديوان «حديث قلب» ضمت ثمانية وعشرين بيتاً من البحر الخفيف ، ستة روتها الدال ، وسبعة روتها الممزة ، وسبعة أخرى روتها السين ، والثمانية الأخيرة روتها التون .

عَلَّلْنِي بِالوَصْلِ يَا مِنْيَةَ الْقُلْ
بِإِنَّ الذِّبْولَ يَغْشِي فَوَادِي
اَنْثَرِي الْعَطَرَ فِي دروبِيَ حَتَّى
يَنْتَشِي بِالْأَرْبَعِ طَوْلُ سُهَادِي

وأضيئي بنور عينيك حسناً
 ليس يحيا بغیر صفو الوداد
 واذكري لوعة المحب إذا ها
 م ولقى حبيبة كالرمايد
 ربما يستيقن فيما حنين
 لعشايا الأمس الوضاء الشوادي
 فتمددين بالحياة يراعي
 بعد أن أصبح الفراغ مدادي

* * *

جَدِّي وَبْتَهُ الْمَوْيِ وَأَعْيَدِي
 زَهْوَ حُبٌّ أَصْوَاهُ خَوْفُ الْمَسَاءِ
 أَقْظَيْهِ مِنْ هَجَعَةٍ وَرَكَدٍ
 بَيْنَ يَسِّيِّ النَّسِّ وَيَاسِ الرَّجَاءِ
 وَانْفَضَّيْهِ عَنْ جَبَبِنِيهِ سَيْنَةَ النُّؤُ
 مَلْكُلَّا يُخْلَلَ فِي الْإِغْفَاءِ
 وَتَعَالَيْ نَخْلَلُ عَلَى هَوْدَجِ التِّيْ
 كَطْبِرِينَ حَلَّقَا فِي الْفَضَاءِ
 لَا تَعِيشُ الْقُلُوبُ مِنْ غَيْرِ حُبٍّ
 دُونَ جَنْحِيَّهِ قِمَّةُ الْعُلْيَاءِ
 إِنْ قَلْبًا يَمُوتُ فِي خَفْقَةِ الْوَجْ
 لَدُ وَيَرْتَاحُ فِي ظَلَالِ الْخَوَاءِ
 هُوَ مَيْتٌ مَهْمَا اسْتَطَالَ بِهِ الْعَدْ
 سُرُّ ، وَلَوْ عَاشَ فِي ذُنُونِ الْأَحْيَاءِ
 أَينَ أَمْسِيَ وَكَانَ رَوْضَةُ عَطْرٍ
 أَشْبَعَتْ بِالْعِبَرِ كُلَّ حَوَاسِي

تنشهي عينايًّاً مواجهة الخضـ
 سـ وقد كان شطـهاً انفاسـ
 كان ليـ من الشـجون خـلـاـ
 وصـاحـي يـموجـ بالـأـقـابـ
 ثم أـمسـيـتـ فيـ خـريفـ بـكـيـ
 واهـيـ اللـحنـ، رـاعـيـ الإـحـسـاسـ
 الفـرـاغـ الرـهـيبـ يـعـصـرـ قـلـبـيـ
 ويـطـلـ الشـحـوبـ منـ نـيرـاسـيـ
 وـحدـتيـ، وـحـشـتـيـ، وـمـدـرـارـ دـمعـيـ
 لـمـحـاتـ منـ لـاهـيـاتـ المـآـسـيـ
 فـاعـيـدـيـ إـلـىـ بـهـجـةـ عـمـرـ
 أـنـتـ فـيـهـ دـائـيـ، وـأـنـتـ الآـسـيـ

* * *

لا تقولي شـابـ الغـرامـ وـماتـ
 أـغـيـاثـ الـهـوىـ عـلـىـ شـفـقـتـيـناـ
 لا تقولـ فـرـتـ خـيـالـاتـ حـلـمـ
 كـرـمـالـ تـسـلـلتـ منـ يـدـيـناـ
 إـنـ حـمـيـ عـيـنـيـكـ منـ وـطـأـ الـظـلـ
 سـمـ تـثـيرـ الـحـرـيقـ فـيـ خـافـقـيـناـ
 وـعـلـيـ وـجـنـتـيـكـ منـ صـفـرـةـ السـهـ
 لـدـ شـحـوبـ الـبـكاـ عـلـىـ ماـ يـبـيـنـاـ
 لا تـلـوـذـيـ بـالـصـمـتـ كـبـراـ وـتـيـهاـ
 فـارـتعـاشـاتـناـ شـهـودـ عـلـيـناـ

غَيْرُ مُجْدٍ أَنْ يَحْتَوِينَا اِنْخَدَاعٌ
 كَبَّتْهُ الدَّمْوَعُ فِي مُقْلَتِنَا
 فَتَعَالَى نُعَذْ إِلَى الْحَبْ مَعْنَا
 هُوَ وَتَمْسِكُ عَلَى الْوَفَا رَاحِتِنَا
 وَهَلْمَى نُعَذْ لَيَالِي هَوَانَا
 قَبْلَ أَنْ يَحْرُقَ الظَّلَى أَصْغَرِنَا

معجم الشاعر

أ . مفردات الرفاه والإمارة والحياة البادحة :

منية القلب - انثري العطر - يتشي بالأريح - أضيئي بنور عينيك - صفو الوداد - عشايا الأمس الوضاء الشوادي - هودج التيه - روضة عطر - أشعبت بالعبير - صباحي يومح بالأقباس - بهجة عمر - أغنيات الهوى .

ب . مفردات الألم والعذاب :

الذبول يغشى فؤادي - طول سهادي - لوعة الحب - حبيبة كالمراد - الفراغ مدادي - خوف المساء - يَسِّى المني - يأس الرجاء - إن قلباً يموت في خفقة الوجد هو ميت - أُمسِّيَت في خريف بكى - واهي اللحن - الفراغ الرهيب يعصر قلبي - يطل الشحوب - وحدتي - وحشتي - مدرار عيني - لاهبات الماسي - شاب الغرام - حمى عينيك - وطأة الظلم - الحريق في خافقينا - صفرة السهد - شحوب البكا .

ج . تكير بعض المفردات :

كثيراً ما كان الشاعر عبد الله الفيصل يلجأ إلى تنكير بعض الأسماء لتحمل معنى التعظيم حيناً ، أو التحقير حيناً آخر ، أو التقليل ، أو التكثير ، أو إرادة الأفراد ، أو النوع ، حسب السياق . . .

ومن أمثلة التكير للتحقير أو التقليل :

أيقطلية من هجعة وركود - أُمسِّيَت في خريف بكى - غير مجدٍ أن يحتوينا انخداع - إن قلباً يموت في خفقة الوجد هو ميت .

ومن أمثلة التكير للأفراد أو للنوع :

تعالي نختل على هودج التيه كطيرين .

د . تعريف الأسماء ودلالاتها :

ترجمت تعريفات الأسماء باللام بين لام الحقيقة والماهية ، ولام الجنس ، ولام الشمول . فالأولى وهي التي تعني كنه الشيء وحقيقة : كصفو الوداد ، وكان ليلي من الشجون خلياً ، وصباحي يموج بالأقباس .

ولام الجنس كقوله : علّيني بالوصل ، والنبول يعشى فؤادي ، ولوّعة الحب ، وأصبح الفراغ مدادي ، وجدي وثبة الهوى ، ويُس المني ، ويأس الرجاء ، وسينة النوم ، وهو دج التيه ، واستطال به العمر ، وأشبعت بالعبير ، ويطل الشحوب ، وشاب الغرام ، وأغنيات الهوى ، وتثير الحريق ، ولا تلوذى بالصمت .

لام الشمول التي لو أبدلناها بكلمة (كل) صح المعنى واتضح ؛ كقوله : انتري العبير أي : كل العبير ، يتتشي بالأريح .

ه . التعريف بالإضافة :

بالإضافة يختصر الكلام ، وكذلك تشف عن تركيز على المضاف والمضاف إليه .

والملاحظ على الشاعر من خلال الإضافة أنه بارز الشخصية ، معتمدًّا بذاته ، كثير الاعتماد والتركيز على نفسه . ويكفي أن نذكر أنه أضاف إلى ذاته خمساً وعشرين مفردة في قصيدة واحدة منها :

فؤادي - دروي - سهادي - براعي - مدادي - أمسى - حواسى - عيناي - أفالسي -
ليلي - صباحي - قلبي - نبراسي - وحدتي - وحشتي - مدرار دمعي . . .
وأضاف إلى نفسه وحبيبه معاً في صيغة الجمع عدداً آخر ، وكان منها : شفتينا - يدينا -
خافقينا - ارتعاشاتنا - مقلتينا - راحتينا - هوانا - أصغرينا .

و . تقديم ما حقه التأخير :

ويلجأ الأديب إلى هذا اللون من الترتيب لغرض فني ، غالباً ما يريد به الحصر والقصر ، وتوجيه الاهتمام لهذا المتقدم ، وإشعار الآخر بأن في تقديمه غاية يجب الانتهاء إليها ..

وفي القرآن الكريم وكلام الفحول من الكتاب والشعراء ، والمتني على رأسهم كثير من

تقديم ما حفته التأثير ..

وعبدالله الفيصل شأنه شأن الفحول من صنّاع التعبير الرفيع ، قدم وقصر ولفت الأنظار إلى ما قدّم وفعل . من ذلك قوله :

يتتشي بالأريج طول سهادي - أضيئي بنور عينيك حسًّا - ربما يستفيق فيما حين - فتمدين بالحياة براعي - وانفضي عن جبينه سِنة النوم - استطال به العمر - أشبعك بالعتبر كل حواسٍ - كان ليلي من الشحوب خلياً - وأعidi إلى بهجة عمر - أنت فيه دائمي - إن حمي عينيك من وطأة الظلم تثير الحريق - وعلى وجنتيك من صفرة السهد شحوب - غير مجد أن يحتوينا انخداع - فتعالي نعد إلى الحب معناه - دون جنحيه قمة العلية .

ز . التصوير بالتجسيم أو بالتشخيص :

حين تستحيل الفكرة المعنوية إلى جسم مادي ملموس محسوس يكون التجسيم ، وحين تنفع في الجامدات الروح فتحترك كـما تتحرك الكائنات الحية وتتنفس وتتصرف تصرف الناس وسائر المخلوقات فذلك هو التشخيص ، والتجسيم والتشخيص عنصران أساسيان في علم البيان ، سماهما علماؤنا الأوائل بالاستعارة ، وسماهما المعاصرون بالتصوير .

وعبدالله الفيصل عربي أصيل ، ذو بيان رفيع ، استخدم التصوير بكل أبعاده تجسيماً وتشخيصاً ، وحرك الجامدات ، ونفع الروح فيها ، وجسد المعنويات حتى لكانك تحسّها وتلمسها .

من هذه الصور المشخصة قوله :

الذبول يغشى فؤادي - يتتشي بالأريج طول سهادي - أضواه خوف المساء - تتشهى عيني أمواجه الخضر - ربما يستفيق فيما حين .

ومن صور التجسيد قوله : علّيني بالوصل - جددي وثبة الموى - أعيدي زهو حب - صبّاحي يموج بالأقياس .

ح . الرمز بالكتابية :

وهذا اللون لا يستطيعه إلا الفحول من الأدباء .. وفيه يعبر الأديب بجملة ظاهرها ممكن الواقع والتحقيق ، ولكنه لا يسعى إلى هذه الغاية ، وإنما يريد معنى المعنى ، أو كما يقول الأسلاف : لازم ذلك المعنى .

مثال ذلك قول الشاعر الأمير : «أثري العطر في دروي» . المعنى القريب أن تفتح زجاجة عطر ، وترش طريقه بها .. وأما معنى المعنى فهو طلب إسعاده بوصالها وتصرفاتها وحّبها ..

من هذه الكتابيات الواردة في القصيدة (فراغ) قوله :

أضيئي بنور عينيك حسًّا ليس يحيا - فتمدين بالحياة يراعي - أصبح الفراغ مدادي -
أيقظيه من هجعة وركود - كان شطها أنفاسي - ثم أمسيت في خريف بكـيـ .

ط . التصوير بالتشبيه البليغ :

احتل التشبيه البليغ مرتبة عالية في شعر الأمير . وتتجدد في القصيدة الواحدة عدداً من هذا اللون الرائع ، ذلك لأن التشبيه البليغ يرقى بطرف التشبيه إلى مرتبة التوحيد ، فالأنـا يصبح الأنـت ، والأـنـت أنا ، وأـنـا من أـهـوـي ، ومن أـهـوـي أنا .. وصدق الرافعـي حين عـبـرـ عن هذه الوحـدةـ حين قال : لا يكون الحـبـ حـبـاً إـلاـ إذا قال الحـبـ لـحـبـيـهـ : ياـ أناـ .

بالتشبيه البليغ يمتزج المشـبـهـ بالمشـبـهـ بهـ والمـشـبـهـ بهـ بالـمـشـبـهـ ويـصـبـحـانـ كـلـاـ واحدـاـ لاـ يـتـجـزـ ،ـ أوـ ماـ سـمـاءـ الـعـلـمـاءـ الـمـعـاصـرـونـ (ـبـالـغـشـتـالـتـ)ـ .

وأميرنا الشاعر أورد التشبيه البليغ في معظم الحالات على شكل إضافة المشـبـهـ إليهـ إلىـ المشـبـهـ كـاـ فعلـ الشـاعـرـ الـقـدـيمـ إذـ قالـ :

والـرـيحـ تـبـعـ بـالـغـصـونـ وـقـدـ جـرـىـ

ذـهـبـ الأـصـيـلـ عـلـىـ لـجـيـنـ المـاءـ

لـقـدـ أـورـدـ عـدـدـاـ مـنـ التـشـبـيـهـاتـ الـبـلـيـغـةـ الـمـقـلـوـبـةـ ،ـ وـكـانـ مـنـهـاـ :

أـيـنـ أـمـسـيـ وـكـانـ رـوـضـةـ عـطـرـ ؟ـ ،ـ هـوـدـجـ التـيـهـ ،ـ يـسـ المـنـيـ ،ـ يـأـسـ الرـجـاءـ .

ي . التصوير بالتمثيل :

وتشبيه التمثيل يعتمد على صورة مركبة تقابل صورة مركبة ثانية .. وهذا اللون ورد في القرآن الكريم ، والشعر العربي بكثرة ، وكان من روائع التعبير . وبيت بشار مشهور في هذا الصدد :

كأنَّ مُشارَ النَّقْعِ فوق رؤوسنا
وأسيافنا ليَلَّمْ تَهَاوِي كَوَاكِبُهُ
ولقد أتى الشاعر الأمير بأكثـر من تشبيه تمثيلي ارتقاء بمستوى التعبير والتوصير فقال :
واذكري لوعة الحب إذا هام وألقـي حبيـه كالـمـاد

* * *

وتعالـي نـختـل عـلـى هـودـج التـيـهـ كـطـيرـين

* * *

إـن قـلـباً يـمـوت فـي خـفـقـةـ الـحـبـ هـوـ مـيـتـ

ك . بنية المفردات :

قبل دراسة بنية الكلمات وهيكلها العظمي ينبغي الوقوف على المعاني العامة الكبرى في النص الأدبي .

في قصيدة (فراغ) حزن عميق ، آهات حرى ، وذكريات ماضٍ حبيب ، ورؤيه لحاضر حزين ، واستهانه لعاطفة أبيسها الجفاف وقلة الرواء ، ودموع تساقط حيناً ، ويخفيها صاحبها في أكثر الأحيان .. إذن ، فالقصيدة مغمومة بالآهات والدموع والمحسرات .. ومثل هذه الأجواء تحتاج إلى مفردات تتبع من الأعمق ، وتسلـل فيها الأنـاتـ والآهـاتـ لتستطيع التعبير عما يقلق الشاعر ويزعجه ..

ودراسة متأنية للحرروف التي نسجت منها الكلمات وجدنا المدود طاغية على كل الحروف حتى لقد بلغ عددها مائتي مدة إلا ثلاثة . فقول الشاعر :

عَلَّيْنِي بِالوصلِ يَا مُنْيَةَ الْقُدْ
بِـ فـيـ النـبـولـ يـعـشـيـ فـؤـاديـ

انْثَرِي الْعَطَرَ فِي دروبيَّ حَتَّى
 يَنْتَشِي بِالْأَرْبَيجِ طُولُ سُهَادِي
 وَحَدِيدِي ، وَحُسْنِي ، وَمِدْرَازُ دَمْعِي
 لَمَحَاتُ مِنْ لَاهِيَاتِ الْمَلَسيِّ
 لَا تَقُولِي شَابَ الْغَرَامُ وَمَاتَ
 أُغْنِيَاتُ الْمَسوِّيِّ عَلَى شَتَّيَنِيَا

تحوي قراءة هذه الأبيات بصوت مرتفع مع إعطاء المدود حقها الذي قرره علماء التجويد بأن الشاعر يكفي ويتأوه ويرسل الآه تلو الآه من أعماقه ..

ألا تذكرنا هذه الآهات والمدادات بابن زيدون يوم خرج من السجن ورأى حبيبته ولادة التي أحبها وأخلص لها وسجين من أجلها قد فرت مع غريمها ابن عبدوس وتركته يكفي وحده ولا من مجيب .. نظم آنذاك دموعه وآهاته في قصيدة التونية :

أَضْحَى التَّنَائِي بِدِيلًا مِنْ تَدَانِيَا
 وَنَابَ عَنْ طِيبٍ لُقِيَانَا تَجَافِيَا
 أَلَا وَقَدْ حَانَ صَبْحُ الْبَيْنِ صَبَّحَنَا
 حَيْنٌ ، فَقَامَ بَنَا لِلْحَيْنِ نَاعِيَا
 مَنْ مَبْلِغُ الْمُلِيسِيَا بِإِنْتَرَاجِهِمْ
 حَزَنًا مَعَ الدَّهْرِ لَا يَلِيلُ وَيُلِيلِنَا
 يَنْتَمِ وَيَنْتَ فَمَا ابْتَلَتْ جَوَانِخَا
 شَوْقًا إِلَيْكُمْ وَلَا جَفْتَ مَاقِيَا
 نَكَادُ حِينَ تَنَاجِيَكُمْ ضَمَائِرِنَا
 يَقْضِي عَلَيْنَا الأَسْيِ لَوْلَا تَأْسِيَا

ابن زيدون في هذه القصيدة يكفي بمرارة ، والمدود إن هي إلا هذه الآهات الحرى التي تکويه وتشويه ..

وكذلك كانت مدود الشاعر الأمير في قصيدة (فراغ) كذلك الأمر في حروف الحلق

المعروفة في علم التجويد ، وقد بلغت مائة وستة وخمسين عدداً ، وكأنها تشير إلى أن الشاعر ينضح المفردات من أعماقه ليعبر بها عن حزنه العميق .

وتأتي حروف القلقلة (قطب جد) في آخر السلم العددي ، إذ لم تتجاوز المائة والسبعين حروف . وكأنها تركت المجال للمدود وحروف الحال أن تسيطر على الساحة ..

وفي ختام هذه الدراسة نقول :

لا يكون النص الأدبي ناجحاً إلا إذا انسجم المبني مع المعنى ، وشكلاً كلاماً لا يتجزأ ، أو ما نسميه بالتجاوب الموسيقي : TRANSMISSION MUSICALE . وقد وصلت قصيدة (فراغ) إلى هذا المستوى الرفيع .. وكان صاحبها الأمير الشاعر في قمة النجاح فيها .

وننتهي إلى القول :

إن الأمير الشاعر عبدالله الفيصل شاعر تميز في العصر الحديث ، وشعره يضارع شعر الفحول في الوطن العربي الكبير .

ولمن كان معظم قصائده في فن الغزل والنسيب ، إنه لم يهبط به إلى الدنيا ، وتأله الشهوات ، ومحرم العلاقات ، وما كان أشبهه بشعراً الغزل العذري ، أو بشعر الشريف الرضي .

أما لغته فقد كانت مصفاة ، تغلب عليها سمة الفصاححة والخلاوة ، سهلة على جهاز الإرسال طيبة الواقع على جهاز الاستقبال .

وكأني بالشاعر الأمير وضع أحلى مفردات العربية وأفصحها بين يديه ، ثم راح يتنقى منها اللفظ المناسب للمعنى المناسب ، كما يفعل الصانع والجوهرى في نظم العقد النفيس ، فجاءت قصائده على أحلى وأمتع ما تكون عليه رواى الشيد ..

ولا غرابة إن تهافت عليها كبار المطربين في العالم العربي ليغنّوها ولينشدوها وليملاؤا آذان الناس وقلوبهم بكلمة المرهفة والصورة الأنثقة والمعنى الرائع الرفيع .

حفظ الله للأمير الشاعر ، وأمدّ في عمره ، وجراه عن العربية الفصحى خير الجزاء .

13

فلا ينفعه الحب في اشتراكية الحب
في شعر الأمير عبد الله الفيصل

د. نزار العكاني

تمهيد وتقديم :

تتكىء هذه الدراسة على مجموعتين من المصادر :

أولاً : إبداعات الشاعر عبدالله الفيصل المتمثلة في ديواني «وحي الحerman» و«حديث قلب» وفقاً لتوالي صدورهما .

معظم قصائد هذين الديوانين هي قصائد غزلية ، باستثناء مجموعة من القصائد تند عن هذا التوصيف ، منها قصيدة مناجاة مرفوعة لباري الكون وعنوانها (إلى الله)⁽¹⁾ :

إلهي يا ربّاً عبدك طاعة
وتقوّي وإيماناً بأنك تعبد

وقصائد عرفان موجهة لوالد الشاعر الملك فيصل رحمة الله ، عنوان الأولى : (كيف أنساك يا أبي ..⁽²⁾)

كيف أرثيك يا أبي بالقوافي
وقوافيٌ قاصراتُ الجناح

وعنوان الثانية : (عشت لي)⁽³⁾ ، وقصائد وطنية تستلهم عين جالوت وحطين ، وتمجد انتصار العرب في حرب أكتوبر / تشرين الأول ، وأخرى للقدس والفدائيين ، ولقيادة الفكر وحكماء الأمة ، مع وقفات شعرية مخضبة بالعاطفة الجياشة لابنة الشاعر أحياناً ، للتاريخ العربي ولغة الضاد ، وللشباب الطالع من رحم الحضارة ، متسلحةً بالعقل والعلم ، متحفزاً لبناء المستقبل فوق هامات السحاب⁽⁴⁾ .

مشروعية الحب بين الرفض والقبول :

يختمني شعور خفي أن الشاعر الأمير عبدالله الفيصل حين اكتوى بالرغبة الدفينة العارمة لمعاقرة قصائد الغزل ، كان صادقاً مع نفسه ، ولم يكن خياره ورهانه على قضية الحب كفاحمة للوجود الإنساني برمته موضع مراجعة ، فالحب قدره الذي لا يملك أن يقف منه موقف الرفض . ولكن الحب كلمة فضفاضة استعاضت على التعريف والتاطير لمحات من السنين ، إن لم نقل لآلاف السنين ، ولا تزال هذه الكلمة عرضة لكل أشكال المراجعات النفسية واللغوية والاجتماعية والدينية والأخلاقية ، وهي حتى اللحظة قضية خلافية بين الفنانين والمبدعين والشعراء والfilosophes والعشاق الكبار ، حتى ليحال المرء أن الحب مسألة وهمية غير قابلة للتحقق .

«ثمة لغات عديدة قد اصطنعها البشر في حديثهم عن الحب . ومعنى هذا التعدد ليس وفقاً على موضوعات الحب ، بل هو قد امتد أيضاً إلى لغات الحب ، فأصبحنا نجد لغة شعرية ، ولغة أخلاقية ، ولغة بيولوجية ، ولغة اجتماعية ، ولغة صوفية . . . إلخ . وليس من شك في أن تعدد لغات الحب قد أفضى إلى نوع من البلبلة الفكرية في فهم الدلالة الإنسانية الحقيقة لخبرة الحب»⁽⁵⁾ .

ولكي يخرج الشاعر عبدالله الفيصل من احتمال الوقوع في «البلبلة الفكرية» كما وردت أعلاه عند الدكتور زكريا إبراهيم ، فقد شاء أن يحدد سمات الحب الذي ارتضاه لنفسه ، وفق مقاييسه هو ، آخذناً بالاعتبار محدوداته الدينية كمسلم ، واتنماه الأسري

الملكي وما يفرضه هذا الاتماء من معايير سلوكية ثابتة ، منسجماً في الوقت نفسه مع أطروه الاجتماعية والتربوية التي لم يشاً إخضاعها لاحتمالات القطيعة . وتكتسب تجربة الحب مشروعيتها ، بجانبيها الفني / الشعري ، والواقعي / الحياتي ، من كونها تجربة تستقي فرادتها من خصائص عبدالله الفيصل الذاتية ، ولا شيء من خارجها ، وهو ضمناً يسوغ لقصيدته أن تجوس في عالم الغزل غير المنفلت من شروطه ومحدوداته الأخلاقية والاجتماعية والعلمية والدينية ، غير أنه بتجربة الحب المطلقة كما اتسمت عند غيره ، وفي سياقات زمنية وفكرية وفلسفية غريبة وبعيدة عن مكوناته التي يعتّر بجذورها .

ولذلك ليس من قبيل المصادفة أن يصدر الشاعر عبدالله الفيصل ديوانه «حديث قلب» بقصيدة تمتلئ بالضراوة وعمق الإيمان ورفض الغواية والانحياز للعقل وعصيان الشيطان والحسن المفعم بالاستغفار والتوبة المسقبة من احتمال الرلل :

دعوك يا ربى لنغفر زلتى
وما أكثر الزلات حين تُعَدُّ
ذنبي وإن كانت كثارة فأدمى
على توبتى عنها تيمٌ وتشهد⁽⁶⁾

الحب ضرورة حياتية وإنسانية :

ليس على الناقد أن يقبل كل ما يقوله الشاعر عن نفسه دون إخضاع ما يقوله للتفنيد والتفكير والمراجعة . يقول صلاح لبكي في تقديميه لدبليان «وحي الحرمان» عن شعر عبدالله الفيصل : «لا ثورة إذن ولا صخب ولا ضجيج . بل كآبة تشيع حتى ليضيق بها الجو من غير ما دموع ولا عويل ولا نحيب»⁽⁷⁾ وبلهجة لا تخallo من الإحساس العميق بالشفافية والبوج الصادق ، يؤكّد الشاعر ما ذهب إليه صلاح لبكي عن ثيمة الشقاء الكامنة في نسيخ حياة هذا الإنسان الذي توحّي ظاهر الأمور أنه والشقاء على طرقٍ نقىض : «أجل ! .. أنا محروم ! .. محروم ! ..

». فالحرمان مرادف للشقاء أو بداية له أو هو دليل عليه ، والشقاء عكس السعادة ..
وأنت محروم من السعادة إذا فقدت الإحساس بها ولو اجتمع لك كل مقوماتها

واعتباراتها . . ولهذا وحده أنا محروم»⁽⁸⁾ .

تجربة الشعر إذن ، وتجربة الحب تحديداً كموضوع شبه وحيد ينسد تجربة الشعر الفنية ، ولدتا كاستجابة حياتية وإنسانية لعمق الإحساس بالشقاء والحرمان عند الشاعر ، والرغبة العارمة في التخلص من قيود الحزن الوجودية وكسرها . ولعله الوهم في ولادة فجر سعادة متنظر قد تأتي على جناح الشعر / الفن ، أو جناح الحب ، بعد أن استوطن الحرمان عميقاً في تربة الشاعر الروحية .

والناظر إلى قاموس الشاعر الأبيّر ومفرداته على مدى الديوانين ، لا يحتاج إلى اعترافاته الصريحة بوجود بذرة الحزن الطارئة في عمق كينونته ، فهو حزين بالفطرة ، وإنما تواترت مفردات الشقاء بهذه الوفرة في خطابه الفني والشعري والحياتي .

إن إطلالة سريعة على بعض عناوين قصائد الشاعر تفصح عن مادة الألم وعلو كعبها في مراقيء وجوده الضائعة : (الحرمان) ، (غربة الروح) ، (ضياع) ، (ابنة الأحزان) ، (شقاء الحب) ، (المغيب) ، (ظماء) ، (سأم) ، (فراغ) ، (أليف السهاد) ، (حطام الحب) ، (أمل يخيب) ، (كيف الخلاص) ، (لوعة) ، (أمل المحروم) .

إطلالة ثانية على مفردات قصيدة واحدة تؤكد الظلال التي أومأت إليها عناوين القصائد المذكورة أعلاه : غربة ، شقة الحس ، الجحود ، الأشواك ، شاخ ، الجراح ، أدمع ، الآلين ، المرّ ، اليأس ، الخوف والجزع ، أشقى ، المأسى ، الذبول ، الأحزان ، نواحي ، الآلام ، البكاء ، المموم ، العقوق ، الغريق ، الغم ، الصمت ، الآهة ، السعير⁽⁹⁾ . أما كامل المعجم الحزين للشاعر فلا يخصيه العدد .

إن مفردات الشاعر عبدالله الفيصل وقصائده التي أراد لها أن تكون كاً كتب : «صورة من شعوري وإحساساتي المختلفة كا هي ، لم يجعلها التزويق ، ولم تلونها الأصباغ ؛ لأنني أريد أن يكون شعري - صورة طبق الأصل - حياتي ، وصدقى حقيقياً لشعوري وعواطفى ، وأمالي وخيالاتي وانفعالاتي النفسية»⁽¹⁰⁾ كافية بموازين النقد ، وحتى لو لم يعرف الشاعر بذلك ، للتدليل على حجم التوتر النفسي ، والقلق الداخلي الموار ، والشجن الوجودي العميق الذي عاناه الشاعر ، والذي لا بد من حضوره كي

يدع المبدع ، كما أجمع على ذلك علماء الجمال ونقاد الشعر .

يتساءل الناقد يوسف يوسف : «ترى ، لماذا نجد الشاعر العربي ، منذ امرئ القيس حتى اليوم ، ينوح ويكي ساخن الدموع ؟ .. الجواب ، ببساطة ، هو أن النزوع النيرفاني⁽¹¹⁾ لدى الإنسان العربي مخنوق عبر التاريخ»⁽¹²⁾ أي أن حلم الوصول للسعادة الداخلية التي تمثلها النيرفانا مسألة مستحيلة برأي الناقد ، وبالتالي فإن الحرجان الذي تحدث عنه عبدالله الفيصل ، والذي وقف حائلاً بينه وبين العثور على السعادة والفرح الداخلي ، هو الذي فجر عنده النزوع للشعر والحب ، وتلك هي ورطته الحقيقة في انصياعه لضرورتي الشعر والعشق ، ومن خلال الورطة نفسها مارس الدفاع عن هذه الضرورة ، واحتج ضد كل أشكال قمع الحب الجاهزة .

يسأل علي عبد الفتاح ويتساءل : «إلى أين يتوجه عشاق الحزن الجميل ؟ هل الحزن بطولة ؟ هل الدموع تفرد ؟ هل المزيمة اباعت ؟ كيف يلملم العاشق جراحه ، وينهض يغنى للهزيمة والضياع ؟ ولا يعرف سوى نبع الحزن إلهااماً في رحلة الحياة»⁽¹³⁾ .

وتقعمة عشاق الحزن الجميل في كتاب علي عبد الفتاح طويلة تضم نخبة من المبدعين الكبار ، العرب والأجانب ، أجذبني ملزاً بإضافة اسم عبدالله الفيصل إلى هذه القافلة الباختة عن معنى النور في الظلمة ، وعن فسحة أمل في دياجير اليأس :

شاخ صبري على الجراح وسالتْ
أدمعَ عن مناحة الصبر تبني
فحجبست الأنين عن مسمع النا
س لثلاً يطول عذلي وعتبي
غير أني أحس بالمر يزدا
د ويختال مارد اليأس قريبي⁽¹⁴⁾

وهكذا وجد الشاعر عبدالله الفيصل نفسه وجهاً لوجه أمام ضرورة حياتية وإنسانية تتمظهر في اللجوء إلى فن الشعر موئلاً ، ويتمحور الفن فيها حول المرأة كطرف في تجربة الحب اللغوية أو الواقعية أو التخيّلة ، وتنبع الضرورة معينها من بحر الحرجان والحزن

والوجع . فما هو الإطار الذي ارتضاه عبدالله الفيصل أو اختاره لصورة الضرورة ؟ .
هناك عدّة معايير ناظمة تؤطر الضرورة :

«أنا» الشاعر ، يقابلها المرأة التي تمثل «الآنت» في علاقة الحب الجدلية بينهما ، فهي «سر إلهام في إنشاده للشعر»⁽¹⁵⁾ وهي «أعلى من الحياة»⁽¹⁶⁾ عنده ، وهي «نفح الطيوب»⁽¹⁷⁾ الذي يملأ دنياه بالشذى .

الحياة تبدو رحلة موحشة وصحراء قاحلة إذا خلت من غيمات الحب التي ربما ترخ
مطر سعادة محتملة :

إنما العمر بلا حُبٌّ ، أَسَى
جامع ، لا يعرف الدمع العصبياً
وكلانا دونما حب ، نرى
أنَّ كُلَّ العمر لا يعدل شيئاً⁽¹⁸⁾
أو قوله :

إذا عشنا بلا حب نرى
أنَّ هذا العمر لا يعدل شيئاً⁽¹⁹⁾
ولولا الحب لما تزحزح الليل ، ولأمست الأيام مجردة من الأمل :
فالعمر لولا الحُبٌّ ، ليل بلا
فجرٍ ، وأيام بلا مأمل⁽²⁰⁾

وأن الحب كفيل بارتقاء الإنسان من مستوى البهيمية إلى أفق القيم النبيلة الجديرة
بالأنسنة ، والحب ليس دليلاً على عجز أو ضعف أو حاجة حيوية ترتبط بالغرائز :

أَحَبُّ للْحُبِّ لَا عَجَراً وَلَا نَهَماً
وأرتقي بالموى عن حمأة البَهَمِ⁽²¹⁾

والحب فطرة أصلية لا يجوز قمعها : «إني على الحب مفطور»⁽²²⁾ وهو خيالات
ورؤى جمالية تهب الواقع معنى الاكتناف والتتجسد وتحمييه من الوقوع في وحدة الوهم :

أنا في الحب كما أنتَ رؤى
 سايمات في مدار الأنجمر
 فإذا ما انطفأت نيرانه
 بات وهوًّا مثل ومض المُلُم⁽²³⁾

والشعر هو جوهر الفن ، به تكتمل لذة الوصول ، وبه نجاح على الزمن ووحشته ، وتجاوز به الشعور بالشيخوخة ونرد عنا غائلاً التهديد بالزوال ، وهو معبرنا إلى الإحساس الدائم بالحضور والشباب وبهجة التمتع بالخلود ويقظة الروح :

الشعر يوحّي الشباب
 وخياله الزاهي العُجَابْ
 الشعر يوحّي الريّع
 وجماله التُّرف البديعْ
 الشعر هزّات الفؤاد
 للوصول أو خوف البعدْ
 الشعر يعيش الخيال
 إن عزّ في الدنيا منال⁽²⁴⁾

وفي خضم ضرورة الفن والحب واعتباراتها وأطّرها ، والتي اختارها عبدالله الفيصل قدرًا فردياً يواجه بها تصوراته الكونية ، ويغادر من خلالها الموضع الذاتي إلى الواقع الجمعية ، حاول رسم الخطوط العامة لما أسمّيه فلسفة الحب في شعره .

نظريّة الحب في التاريخ وعند عبدالله الفيصل :

تجاوز عدد قصائد الحب التي كتبها عبدالله الفيصل المائة قصيدة ، وهو في تجواله الحر في عوالم الحب ، حاول رسم ضفافها وفيافيها ، فهل نجح يا ترى في الكشف عن حقيقة الحب ؟ . وهل استطاع رسم ملامع هذه الحقيقة ؟ . وهل توصل إلى الكشف عن نظريته الخاصة في الحب ، وما كنه فلسفته حولها ؟ .

بادئ ذي بدء ، لقد أجمع الباحثون على مر التاريخ استحالة وضع تعريف شامل ناجز

للحب ، فكيف الأمر في وضع نظرية عامة له ؟ . ذلك أن الحب تجربة فردية ذاتية تختلف باختلاف الإنسان والزمان والمكان ، وهي غير قابلة للتعميم ، رغم اتفاق الجميع على ما للحب من منزلة كبرى في حياة الناس : «ليس في وسع أحد إذن أن ينكر ما للحب من دور خطير في تجربة البشرية»⁽²⁵⁾ .

رغم هذا التحفظ ، حاول الدارسون وال فلاسفة منذ أفالاطون ، وما كتب عن الحب الأفلاطوني ، وصولاً إلى العديد من المفكرين والمبدعين ، إن لم نقل معظمهم ، حاولوا جميعاً إلادلاء بدلولهم . من بين هؤلاء الفيلسوف إريك فروم الذي تحدث بإسهاب عن نظرية الحب : «إن أية نظرية عن الحب يجب أن تبدأ بنظرية عن الإنسان ، بنظرية عن الوجود الإنساني»⁽²⁶⁾ . وتقوم نظرية الحب عند إريك فروم على مبدأ الاتحاد بالطبيعة الذي كان واقعاً تاريخياً عند الإنسان البدائي ، وانفصاله عنها لاحقاً ، وأن الحب محاولة جسورة عند الإنسان المعاصر لإعادة اللحمة بينه وبين الطبيعة والمجتمع والناس ، لأن العزلة لا تطاق ، فهي كالسجن ، وأن تحرر الإنسان من هذا السجن الوجودي يبدأ بأن «يوحد نفسه - بشكل أو آخر - مع الناس ، مع العالم الخارجي»⁽²⁷⁾ .

هذا الشعور بالعزلة ، والإحساس العميق بها ، والرغبة الدفينة في تفادي اختصار التواجد الدائم في مممة الصخب الاجتماعي ، ونزعة الرهد بالآخرين ، نجدها واضحة عند عبدالله الفيصل في الأبيات التي تقول :

أنا أحيا في البعد عن صخب النا
س لأبقى في صحوتي مع ضميري
لي صمتى وآهتى وسكنى
ولكم كل متعة وحبور⁽²⁸⁾

وهو حتى لو تواصل مع الآخرين ، ظلت الفردانية دينه :
وكدت أعيش هذا الأنام
وقد عشت بينهم مفردا⁽²⁹⁾

هل مهد انفصالة القسري المبكر في سنوات طفولته الأولى عن أبيه ، وافتقاره لرعايته

الأب المنشغل بأحداث وطنه الجسم كما يعترف الشاعر نفسه ، وانكفاوه إلى حضن والدته التي تولت تربيته وهو وحيدها ، هو السبب في إحساسه بالفراغ الذي يحيط به كبيراً ، وبحياته المحدودة⁽³⁰⁾ .

بكلمة أخرى ، هل كان استغراقه في الكتابة الشعرية عن الحب تعويضاً عن إحساسه العميق بالعزلة ؟ . وهل نجم ثراء مخزونه العشقي من مرارة الانفصال عن الآخرين ، وحلوة الحلم بمعاودة الاتصال بهم ، وهل تلخص نظرية الحب عنده جدلية الالقاء والافتراق ؟ . نعم . . . فكل قصائده تتحدث عن هجر وشيك ووعد قادم بالاقتراب وال تمام الشمل ، ومن توادر الاثنين ، يحيى عبدالله الفيصل في حيرة من أمره :

أنا في حيرتي أموت وأحيا
كُلَّ يوْمٍ ، وأدْمِي لِي شهُودٍ
بِكُلِّمَا ساقِي إِلَى الْبَشِّرِ مَذْ
عَادَ لِي للبكاء جزر شديد⁽³¹⁾

وتکاد لا تخلو قصيدة للشاعر عبدالله الفيصل من هذه الحيرة ، ومن الدليلون الداخلي ، أو الحديث الخامس بين النفس وأصدائها ، حيث تُطرح الأسئلة وتظل معلقة دون إجابات ، لتعتمق الحيرة ، ويتأصل الشك ، وينحدر الدرب للبيزن ملتفاً بالضباب :

طَوَّحَ اليَأسَ بِالْأَمَانِيِّ وَوَلََّ
أَسْيَاتَ الْهَنَاءِ وَضَلََّ دُرُوبِي⁽³²⁾
يَرْحِمُ الشَّكَ خاطِرِي فَأَرَانِي
مِنْهُ فِي شَوْقَةِ العَذَابِ الرَّهِيبِ

ولعل قصيدة عبدالله الفيصل (عواطف حائرة) التي غنتها سيدة الغناء العربي أم كلثوم ، ومطلعها :

أَكَادُ أَشْكَ فِي نَفْسِي لَأْنِي
أَكَادُ أَشْكَ فِيْكَ وَأَنْتَ مِنِي⁽³³⁾

تحتل بأمانة نظرية الشاعر حول الحب ، أو نظرته إليه ، وبأنه قضية ملتبسة منذ فجر

التاريخ ولا تزال ، وأن القول الفصل في هذه النظرية أو القضية مسألة مستحبة ، ويشخص هذه الحيرة ما نقله المسعودي عن أعرابي قال عن الموى :

فأوله سقمٌ وآخره ضنى
وأوسطه شوقٌ يشفّ ويتلفُ
وروعٌ وتسهيدٌ وهمٌ وحسرةٌ
ووْجَدَ عَلَى وَجْدِ يَزِيدِ وَيَضُعُفُ⁽³⁴⁾

وبين الفلسفة والأدب ، واللغة والفكر ، والمنطق والشعور ، والتاريخ وعلم النفس ، والقديامي والمحدثين ، تطل الحيرة برأسها كلما جرى الحديث عن الحب ، كما فعل عبدالله الفيصل في معظم قصائده . وتتعدد النظرة إليه بتنوع العشاق ، وتبني نظرياته بتباين المحبين ، حتى تصبح التورية في حديث الأعرابية عنه كأنه الملتقى : «العشق جلّ أن يُرُى ، وخفي عن الورى ، فهو كامن في الصدور ، كالثار في الحجر ، إن قدح أورى ، وإن ترك تواري»⁽³⁵⁾ .

المعلم الفلسفية العامة في شعر عبدالله الفيصل :

الحديث عن الحب فيتراثنا العربي الإسلامي ، ينطوي دائمًا على حساسية وحرج من احتمال المواجهة بين موضوع الحب ، وهو إشكالي في طبيعته ، وبين قضايا الشريعة والأعراف الاجتماعية والتقاليد الموروثة . ويرجع سبب هذا الخرج إلى العنصر الدرامي الذي أضافه لإخباريون إلى حكايات الحب وما رافقها من ظلال ، مما وسّع الشقة في الرأي بين القابلين للحب والرافضين له . ومن الروايات التي أثارت اللغط حول رفض العشق أو قبوله ، حكاية القصيدة المكشوفة التي يصف بها النابغة النباني زوجة الملك النعمان المتجردة ، والقصيدة الأخرى التي كتبها طرفة بن العبد : «فقد كان ينادم عمرو بن هند ، فأشرفت أخته ذات يوم ، فرأى طرفة ظلها في الجام الذي في يده ، فقال في ذلك شعرًا أحنق عليه ابن هند ، فلبر مقتله»⁽³⁶⁾ . ومن الروايات التي أضفت بعد التشويق إلى المسألة حكاية : «عمارة بن الوليد – الذي – يذهب إلى الحبشة سفيراً مع عمرو بن العاص ليرد النجاشي مهاجري المسلمين إلى مكة ، فيهوى عمارة زوجة النجاشي أو تهواه ، ويشي به صاحبه فيلقى عمارة حتفه»⁽³⁷⁾ ، فضلاً عن الجدل غير المنضبط الذي أثير على مر السنين

حول «ماهية الحب» ، وما كتب عن «ذم الموى»⁽³⁸⁾ ، والسياط التي سلطتها الفقهاء عليه . كل ذلك جعل من الحب مسألة خلافية ، دلف إليها الإمام ابن حزم في كتابه الشهير «طرق الحمام» بكثير من الحرص والخذر والموضوعية ، متوجزاً عن عدم مادة الإثارة التي انطوت عليها روايات الإخباريين مكتفياً بالرصانة والتحليل والقصد الموضوعي : «وبعد : فإن يعرض ابن حزم للحب على ورع منه ونسك . . . لشيء يثير الإعجاب ، ويدعو إلى التقدير»⁽³⁹⁾ .

وأكاد أرى أن ما كتبه إبراهيم الأبياري ، وذكرناه للتو أعلاه ، في تقديميه لكتاب «طرق الحمام» ، وتقريظه لنهج ابن حزم الأندلسي ، ينطبق تماماً على الأسلوب الفني الذي انتهجه الشاعر الأميركي عبدالله الفيصل في مطاراتاته الغزالية . فشاعرنا ليس رجلاً عادياً ، وهو رغم عواطفه الجياشة الصادقة ، ألم نفسه برقة عقلية صارمة فيما قال وكتب وأنشد وتغنى ووصف ، وجاء الإلزام متفقاً مع حشمة وعفة طاغية على سجاياه . وأملت مكانته العائلية والاجتماعية عليه أن يوازن بين الرغبة في البوح والإफاصاح بما يعتلج في الصدر والقلب ، وبين الحفاظ الأمين على الموروث والتقليد وعدم تجاوزه ، فكان عشقه في قصائده ملكياً بحق ، يرشح من ثياته نبل المقصود ونباهة العقل ، ويتحاشى فيه الانزلاق وراء جيشان الغرائز ولعن الحسية ، كما لو أنه رسم لعاطفته حدوداً تخضعها لمنطق العقل ، أو لكان الجاحظ كان يقصده حين تحدث عن الفرق بين حب الأعراب وحب الملوك ، لفارق في الطياع والاهتمام بينهما : «رجلان لا يعشقان عشق الأعراب : أحدهما الفقير المدقع ، فإن قلبه يشغل عن التوغل فيه ويلوغ أقصاه ، والملك الضخم الشأن لأن في الرياسة الكبرى وفي جواز الأمر ونفذ النهي وفي ملك رقاب الأمم ما يشغل شطر قوى العقل عن التوغل في الحب والاحتراق في العشق»⁽⁴⁰⁾ .

والحق ، أن عبدالله الفيصل في صولاته الشعرية فوق ميادين الحب الشاسعة لم يتقمص تقليد الكتابة العشقية ، ولم يلبس قناع الشاعر المغرم ، وكان في كل ما كتبه مخلصاً أولاً وأخيراً لذاته ، وما كان همه أن يربح العالم ويخسر نفسه ، بل كان عادلاً فيما يعطي ويأخذ ، مثل فرسان الروايات الرومانسية . الحب في قصائده يبني على النقاء والصراحة والبساطة ، ورغم ما فيه من عوامل التناقض واحتمالات الخذلان ، يظل محكوماً بمبادئ

الحياة المشتركة والمسؤولية المتبادلة . وليس في تجليات الحب ومداراته عند عبدالله الفيصل حاكم ومحكوم ، أو آسر ومسور ، أو مالك وملوك ، بل محاولة للبذل والتضحية غير المشروطة . وتقف هذه السمات وراء شعوره المستمر بالحرمان ، «فالحب إنما يمنع ذاته للمحظوظ ، والمحبوب بدوره إنما يضع نفسه تحت تصرف الحب ؛ وليس في هذه (المنحة المتبادلة) أي حساب نفسي ، أو أية رغبة مغرضة ، أو أي سعي نحو التملك . وعلى الرغم من أن كلاً من الطرفين العاشقين يجد لذة كبرى في تقديم هذه المنحة للأخر ، إلا أن الأصل في العطية أنها تستلزم شيئاً من الحرمان والإيثار والتضحية . فلا بد من أن يكون في منحة الحب ضرب من الحرمان . . . وربما كان أعظم فعل ينطوي عليه الحب - في حياة الإنسان - هو فعل المنح أو العطاء ، لا فعل التقبل والأخذ»⁽⁴¹⁾ . وقارئه شعر عبدالله الفيصل يستطيع العثور في أكثر من قصيدة على سمة العطاء والمنح والرفق بالمحبوب والحنو عليه وإنصافه إنْ هو - أي المحبوب - التزم بالضوابط الأخلاقية والقيمية لعلاقة الحب ، من وفاء وصدق وابتعاد عن الخداع ، ودون أن يتتجاوز ذلك المحبوب حدوده الإنسانية في الحفاظ على كبراء الحب :

إنني أحميك بالأصلع من غدر الأعدى
وعلى مبسمك النّديان أغلقتُ فوادي⁽⁴²⁾

فمن شمائل الشاعر الرقة والعطف واللين والمساحة ، وكل هذه الشمائل تشكل عيناً عليه يتحمّل وحده تبعاته ، ولو كان قاسياً لاستراح :

آه لو كان في ضلوعي خفق
طَيْعٌ يَسْتَطِيبُ مِنْكِ انتقامي⁽⁴³⁾

ويقول محوماً حول هذه المعاني البليدة في الحب :

فالحب لا يدركُ أسراره
إلا صبورٌ مغرقٌ في الوفاء
أما الذي يشقّيه داء الموى
ولا يرى في الحبِّ غير العياء

خَيْرٌ لِهِ تَرْكُ الْمَوْى جَانِبًا
 فِرَاحَةُ الْعِيشِ كَعِيشِ الْإِمَاءِ⁽⁴⁴⁾

و قبل الدخول إلى كنه المعاني والمفردات التي أجال عبدالله الفيصل بصره حولها ، وكيف عالجها ، وما موقعه منها ، وكيف انتظمت عنده في فلسفة عامة ، أود الإشارة مرة أخرى إلى صراعٍ واضح احتمم داخله ، بين «العقل» و«مطلوب النفس» ، وهو إشكال أطلق عليه د . صادق جلال العظم : «مفارقة الحب الكبري» ، وهي مفارقة أشار إليها ابن حزم ، وتجلّت بوضوح في كل ما أنسد الشاعر عبدالله الفيصل . يقول الدكتور العظم : «وصف ابن حزم في رسالته المشهورة هذه المفارقة على أنها صراع بين النفس التي ترمز عنده إلى نزعة العشق وستنها ، وبين العقل الذي يرمز إلى استمرار الحب واستقراره ، فقال : فهاتان الطبيعتان قطبان في الإنسان ، وما قوتان من قوى الجسد الفعال بهما . . . فهما يتقابلان أبداً ويتنازعان دأباً»⁽⁴⁵⁾ وعلى الصعيد الفني ، تبدّي هذا الصراع بين العقل والنفس في شكل القصيدة عند عبدالله الفيصل ، وظهر في حواريات (ديالوغ) بين الحب والمحبوب ، أو في الرواية والأفكار المتباينة داخل وجдан الحب (مونولوج) ، وأضافت هذا الصراع المفترض بعدها دراماً لقصيدة عبدالله الفيصل ، وأضفت على شعره الكثير من الحيوية والتشويق :

قالت أتهواني . . فقلت أسائل
 خفق ضلوعي واسمعي ما يقول
 فحدقت بي ثم قالت : ألا
 يكفيك من حبك هذا النبول
 قلت حسي من هوانا مني
 زاهية لا يعتريها أقول
 لأنني أرنسو إلى واحدة
 خيرٌ . . والحسن فيها يجول⁽⁴⁶⁾

وفيمما يلي ، أمر بشيء من التركيز ، على بعض هذه السمات الفلسفية في شعر عبدالله الفيصل الغزلي ، وليس كلها ، لضيق المقام :

الحب والعذرية :

يرى يوسف يوسف أن من أهم سمات القصيدة الغزلية العذرية «امتلائها بسمة (47) التهـر»⁽⁴⁸⁾ ، كما «شدد العذريون على تصوير الجسد الأنثوي بالفاظ ذات طابع جمالي لا شبقي»⁽⁴⁹⁾ ، وأن العذريين «يضمرون احتجاجاً خلف تغزلم الصرف»⁽⁵⁰⁾ ، وأن «الشعر العذري يعكس التمزق بين المثال وال الحاجة ، بين الكلـي والجزئـي ، أو بين رغبات المجتمع ومشاربـه وبين رغباتـ الفرد و حاجاته . ونتيـجة هـذا الانقسام تولد الوجـع»⁽⁵¹⁾ ، وأن «العذرية ، إذن ، هي الوجـع المأزوم ، أو التوتر الداخـلي الكثيف الناجـم عن خـطر العـشق»⁽⁵²⁾ . ومن الظواهر التي ترصـدها دراسـة يوسف يوسف في الغـزل العـذري ظـاهرة طـيف المـحبـوب ، وظـاهرة الوـسـتـالـجـيا أو «ـتوـقـانـ المـنهـومـ إـلـىـ المـاضـيـ وـإـلـىـ أـماـكـنـ مـعـيـنـةـ»⁽⁵³⁾ ، فضـلاـ عن إـحـسـاسـ العـذـريـ بالـمـحـرـ وـ«ـشـعـورـ بـالـمـنـعـ وـالـحـرـمـانـ»⁽⁵⁴⁾ ، وـطـغـيـانـ «ـالـرـاقـبةـ»⁽⁵⁵⁾ الـدـاخـلـيـةـ مـنـهـاـ وـالـخـارـجـيـةـ ، وـإـيمـانـ الشـاعـرـ العـذـريـ «ـبـالـحقـ الـأـزـلـيـ لـلـفـوـادـ»⁽⁵⁶⁾ ، وـ«ـطـراءـ الـلـغـةـ»⁽⁵⁷⁾ الـذـيـ «ـلـاـ يـقـودـ الـأـسـلـوبـ إـلـىـ أـيـةـ مـيـوـعـةـ عـلـىـ إـلـاطـلـاقـ ، إـذـ عـلـىـ التـقـيـضـ مـنـ ذـلـكـ جـاءـ الـأـسـلـوبـ العـذـريـ مـتـرـعاـ بـالـرـصـانـةـ وـالـتـمـاسـكـ الـلـغـويـ»⁽⁵⁸⁾ ، وـالـاستـعـاضـةـ عـنـ الـمـرأـةـ بـأـشـيـائـهـ أـوـ بـصـورـتـهـاـ ، وـالـكـثـيرـ مـنـ الـأـمـرـاتـ الـأـخـرىـ الـتـيـ وـسـمـتـ الـقـصـيـدةـ الـعـذـرـيـةـ بـمـيـسـمـهـاـ وـمـنـهـاـ الـحـدـيـثـ عـنـ الزـمـنـ وـالـمـوـتـ وـالـلـيلـ .

ولا يحتاج قارئ شعر عبدالله الفيصل ، والمفترض في قصائده ، إلى كثير من الحصافة ، ليغير على كل هذه السمات ، تطل وتواري ، تحضر وتغيب ، وفقاً لمهارات الشاعر في استخدامه للغته ، ولكنها تشكل خلـفـيةـ معـقولـةـ لـاستـنـاطـاقـهـاـ وـتـوصـيـفـهـاـ بـالـطـابـعـ الـعـذـريـ ، حتى إن شاعرنا يعترف بذلك دون مواربة حين يقول :

أنا في البعد وفي القرب كـاـنـ قـيـسـ مـصـدـراـ لـلـأـلـمـ⁽⁵⁹⁾

ويقول أيضاً :

أـنـاـ وـحـديـ فـيـ الـوـجـدـ أـخـلـفـ قـيـساـ
فـيـ هـوـيـ غـامـرـ مـدـيـدـ الـمـبـوبـ

أنا والحب تؤمنان خلقنا

وتلانتا في العشق كل حبيب⁽⁶⁰⁾

وله قصيدة في ديوان «وحي الحرمان» عنوانها : (حلم الموى العذري)⁽⁶¹⁾ ، يقول فييتها الأخير مخاطباً حبيبه : .. أنت ألحاني وحلمي في الموى العذري .. فهو الخليفة الأوحد للشاعر قيس بن الملوح شيخ العذريين ، وقصارى حلمه أن تستحق المحبوبة نزوعه العذري في الموى المكرّس لها ، وهو لا يفتّأ يطلق على محبوبته ويناديه بـ «ليلي» في أكثر من قصيدة وبيت ، وفي ذلك إشارة عذرية ، كما أنه يشير إلى جميل بشينة قائلاً :

حسدوا قبلنا جميلاً وقيساً

فاستطال الموى وباتوا رغاماً

إن قلباً يغرّد الحبُّ فيه

يجعل الصخر مِثْلَهُ مستهاماً⁽⁶²⁾

وسأكتفي بذكر نماذج عشوائية وبشكل مختلف تدلل على صحة التطابق بين سمات القصيدة العذرية كما جاءت في دراسة اليوسف وبين شعر عبدالله الفيصل .

* عن القهر يقول :

وغداً الحب نومة لا نعيمًا

ونحولاً لم يُعْفَر حتى العظاما⁽⁶³⁾

* وعن الطابع الجمالي لا الشبقي في وصف جسد المرأة يقول :

شُعْرُهُ قطعةٌ من الليل طالت

وتَدَلَّتْ نشوى على كفيفه

إن مشى تاه ظِلُّه ثم تاهت

نظرات العاشق في قدميه⁽⁶⁴⁾

* وعن نزعة الاحتجاج الكامنة في تلaffيف الغزل نقرأ :

أَخْلَمُ أَنْ تَحْتَوِينِي القيود

وينهل كَبِيرِيَّ من مدععي

سأفي ويفنى هواي المديد

وتبىو المذلة عن مضجعي⁽⁶⁵⁾

* وعن الوجع المأزوم وعنف التوتر الداخلي يكتب :

الْأَقِيْ مِنْ عَذَابِكَ مَا أَلَقِيْ

وَجَبْكَ فِي حَنَاءِ الْقَلْبِ بَاقِ

وَلَوْ يَدْرِي فُؤَادُكَ مَا أَعْنَى

وَمَا أَلْقَاهُ مِنْ أَكْمَ الفِرَاقِ

لَمَا أَمْعَنْتَ فِي هَذَا التَّجَافِي

وَلَا أَذَلَّتَ مِنْ دَعَى الْمَرَاقِ⁽⁶⁶⁾

* وعن ظاهرة طيف الحبوب واستحضاره ، فإن الطيف يتردد كثيراً في شعر عبدالله الفيصل ، وهو يرد في ديوان «حديث قلب» في الصفحات (69 ، 97 ، 106 ، 158 ، 188) وفي ديوان «وحى الحرمان» في الصفحات (61 ، 93) ونختار الأبيات التالية على سبيل المثال لا الحصر :

كَلَمًا وَدَعْتَ طِيفًا لَاحْ طِيفُ

أَتَرِي قَلْبَكَ بَعْدَ الْمَجْرِ يَصْفُو⁽⁶⁷⁾

* وعن التوستالجيا والخين للألمكة والأيام الخواли والأمس الذي مرّ ولن يعود ، وابعاث أصداء الماضي في قلب الحاضر ، فإن شعر عبدالله الفيصل يكتظ إلى آخره بهذه الظلال :

كَلَمًا قَالَتْ : عَلَى الذَّكْرِ سَلَامٌ

هَفَتْ بِالْقَلْبِ أَيَّامٌ خَوَالٍ

وَضَفَافُ النَّيلِ مَهْوِي حَبَّا

وَعَلَى شَطَّيْهِ سَاعَاتُ الْوَصَالِ⁽⁶⁸⁾

أما سيف المجر المثال في كل لقاء ، وذلك الشعور الغامض غير المبرر بالحرمان ، فلا أدلّ عليه من غياب اسم الشاعر الصريح من غلاف ديوانه الأول ، واستبداله بلقب أثير هو :

«محروم» وفي ذلك يقول الفيصل :

إن قلب – المحروم – يرجوك نطقاً

وحرام حرمانه من جوابٍ⁽⁶⁹⁾

وتشكل الرقابة ، الداخلية منها والخارجية ، مسألة هامة في اكمال حلقات سلسلة الحب :

وحيث العشاق لومٌ وَعَتْبٌ
ودليلٌ ، ونظرة من رقيب⁽⁷⁰⁾

وكان فعل كل العذرين الكبار ، يستوفي عبدالله الفيصل حكاية العاذل والعدول وحضوره في الصورة كنموذج للرقابة المحموجة .

* ويكتب عبدالله الفيصل مئات الأبيات عن حق الفؤاد بالحب ، وأزليه تدفقه في الكيان الإنساني ، ولكنه بيّن واحد من الشعر لا غير ، يغلق الجدل بين أتباع وأشياع «دم الموى» وبين طائفة المدافعين «روضة الحسين وزهرة المشتاقين» ليتخذ موقفاً فردياً لا رجعة عنه :

الموى غائيٌ وأنت حبيبي
وسأرقى إلى لقاك الغماما⁽⁷¹⁾

وتبدو سمة طراء اللغة ولبنها وابتعادها المقصود عن التعمير والغموض واضحة جلية في ديوان «وحي الحerman» ، ومرحلاته زمنياً سابقة على ديوان «حديث قلب» . فهو يختار لقصائد ديوانه الأول قوله شكلية سهلة ، يكاد التوشيح يتسلل إلى بنيتها .

ويجتمع عبدالله الفيصل في كثير من قصائد «وحي الحerman» إلى الأوزان العروضية السهلة الأنقياد ، إلى درجة يفوح منها النّسق الغنائي ، ويتقدّم شاعرنا القوافي المنشورة من سجية شعرية أصيلة غير ميالة للتركيب والغرابة .

يختطىء من يظن أن البحر العروضي ينفصل عن أغراض الشعر . وفي دراسة للمفكر الكبير سليمان البستاني عن البحور وعلاقتها بأغراض الشعر : «فالطويل بحر حضم . . يتسع

للفخر والحماسة والتباين والاستعارات وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال»⁽⁷²⁾ وأن البحر الكامل «به نبرة تهيج العاطفة»⁽⁷³⁾ وأن بحر الرمل «بحر الرقة». ولهذا لعب به الأندلسيون كل ملعب وأخرجوا منه ضروب المoshahat»⁽⁷⁴⁾. ويقول البستاني عن المتقارب: «بحر فيه رنة ونغمة مطرية»⁽⁷⁵⁾.

وسليقة عبدالله الفيصل أسعفه في الوصول إلى «طراء لغوي» في قالب شعرى مناسب:

يا قلب حاربك الكرى
والحب منك كا ترى
ناء يقرّه الخيال
فأقمع وحسبك ما جرى⁽⁷⁶⁾

وفي قصيدة أخرى عنوانها (ردوا سهام الجفون) يقول :

ردوا سهام الجفون
عن قلبي المسكين
لا توقعوها جراحًا
أغضى عليها حنيفي⁽⁷⁷⁾

ولن أعلق على طراء اللغة وترافق الایقاعات دون الواقع في فن الميوعة ، التي أشار إليها الناقد يوسف يوسف ، فهي واضحة كالشمس .

أخلاص من ذلك ودون الاستطراد في البحث عن الجزئيات ، إلى أن شعر عبدالله الفيصل مهما قلبه الناقد على حمل المبنى والمعنى ، لا يخرج كثيراً عن الانلتصاق بتيار الغزل العذري والسباحة فيه ، ولكن مع الفوارق التي يمليها الراهن الاجتماعي على شاعرنا ، وسنته التطور في تناول أشياء الحياة ، والمزاج الفردي وتفاوت النقوس والعقول بين شاعر وآخر . وأرى بأن عبدالله الفيصل ، وهو من علية القوم ، ما كان باستطاعته في ظرفه الاجتماعي المشروط والمحدد ، أن ينسج قصيده من خيوط الحسية والغرائزية والشهوانية ، واختار لها عامداً معيار «العذرية» المتسنم عموماً بالعفة :

ولا تخشَ عذلًا في هواي ولومةٌ
 فإن هوانا العفَّ غيرُ محِّمٍ⁽⁷⁸⁾

وطالما كانت العفة هي الجسر الواسط بين الحبّين ، فلا تشرب من البوح بالحبِّ الرصين
 والعريق على الملاء :

وكلُّ غرامٍ عفيفٌ المالِ
 يُشَبَّهُ بالعمق في حبنا⁽⁷⁹⁾

وشاعر العفة بريء من تهمة الإثم :

أفق من الغفلة يا سامرِي
 فما الموى إثمٌ ولا منكر⁽⁸⁰⁾

والحب العذري في وجهِه من وجوهه «فكرة شعرية»⁽⁸¹⁾ ، كما استنتاج الدكتور أحمد عبد السatar الجواري ، أي أن الشاعر قد يقول وبمحض عن الفعل⁽⁸²⁾ ، وهو يكتب شعراً لأنَّه يتبع فنَّا ، وليس علينا دائمًاأخذ الشعر على محمل الصدق الواقعي ، طالما أن التخييل أساس الصورة فيه . وحكاية أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، مع النعمان بن عدي بن فضلة معروفة . فقد قال النعمان شعراً عن النديم والشраб ، وكان عمر قد استعمله على ميسان من أرض البصرة ، وقد عزله حين بلغه ما قيل في الأبيات . وحين رجع النعمان إلى مكة ، وقليل عمر قال له : «والله يا أمير المؤمنين ما شربتها قط ، وما ذاك الشعْر إلَّا شيءٌ طفح على لسانِي»⁽⁸³⁾ .

الحب والزمن :

علاقة عبدالله الفيصل بالأمس والغد والحاضر وطيدة . إنه يهجم باستمرار بسربان الوقت وال ساعات والأيام والسنوات ، ويبدي خشنته في أكثر من قصيدة من الشباب الذي قد يولي والشيخوخة التي لا ترحم ، ويرى بالحب فلسنته الوحيدة الممكنة التي تقف سداً في وجه تيار الزمن ، وتبقى على حيوية الشباب في روح العاشق . وساخت أمثلة معدودات عن تجليات الزمن في شعر عبدالله الفيصل ، للوصول إلى تصور أولي حول

مفهوم الزمن في سياق المُسالِّتين الأُساسيَّتين اللَّذِين رَسَخُوا بِإِدَاعِهِ ، وأَقْصَدُ الشِّعْر والحب . يقول شاعرنا :

والزَّمَانُ الَّذِي تَعُودُ فِيهِ
سَمِعَ آهَاتِ قَلْبِي التَّبَوُّل
قَدْ تَنَضَّى وَلَنْ يَعُودُ .. لَا إِنِّي
لَمْ أَعُدْ أَسْتَجِيبُ لِلتَّضْليل⁽⁸⁴⁾

ويقول :

فَالزَّمَانُ الَّذِي عَرَفْتُ تَنَاءِي
وَانْطَوَى فِي غِيَابِ الدِّيَجُور⁽⁸⁵⁾

ويقول :

فَالسِّنُونُ الطَّوَالُ مَرَّتْ ثَقَالًا
وَهِيَ مَلَأَتْ بِشَعْوَتِي وَنَجِيَّبِي⁽⁸⁶⁾

ويقول في قصيدة (صبر ينفد) :

يَذَكُّرُنَا كُلُّ أَمْسٍ مُضِي
وَكُلُّ غَرِيبٍ بِسَاءِ شَدَا
وَمَا نَحْنُ إِلَّا الزَّمَانُ الَّذِي
عَدَا فِي الْأَنَامِ عَلَى مِنْ عَدَا
فِي حِسْبَنَا النَّاسُ أَقْوَى عَلَى
يَدِ الدَّهْرِ مَا يَكِيدُ الْعِدَى⁽⁸⁷⁾

كم هي مفردات الزمن عالقة بوعي الشاعر أو لاوعيه على حد سواء . وفي قصيدة (صبر ينفد) نعثر على مفردات : (اليوم ، أمس ، الزمان ، الدهر) متقاربة في النص والشاعر يلهث وراءها . وفي الأبيات التي قبلها نواجه فكرة الزمن الذي لا يعود ، وابتعاده وانطواءه وراء تزاحم الأحداث ، وثقل السنين وطوطها . ومفردات الزمن والتتابع على الاشتباك منها وكل ما له علاقة بها كثيرة جداً في شعر عبدالله الفيصل ، إلى درجة لا يمكن للمرء إلا الوقوف

عندما ، وأحصيت منها خمسين مفردة في الديوانين .

شبكة عنكبوتية من مفردات الزمن منسوجة بإحكام ، والشاعر عالق بجهازها يبحث عن مخرج من ماتهتها ، وليس هذا غريب على الشعر والشعراء ، ولا أحسب شاعراً في التاريخ القديم والحديث ، وحيثما كانت حضارة ، إلاّ وكان الزمن في صلب كينونته .

يقول الشاعر النمساوي الألماني راينر ريلكه (1875-1926م) وهو أحد عمالة الأدب الحديث : «أَنِّي لشيء ما أُنْبَهُ إِلَى مَا أَنْبَهَنِي ، إِنَّمَا يَقْدِمُ الْمُسْتَقْبَلُ بِكُلِّهِ ، وَالْمُرْكَبُ بِمُلْكِهِ ، لِمُقْبَلَتِنَا»⁽⁸⁸⁾ ودعا ريلكه الإنسان لكي يحيا زمنه مبدعاً نفسه في كل لحظة من جديد كالشعلة المتقدة دائماً ، ولا شيء مثل الحب يجدد الإبداع ، والعشاق الكبار وحدهم ينعمون بالوجود ، وبالنسبة لهؤلاء : «.. لا أمس ، لا غد : لأن الزمان انهار وهم يزهرون خارج أفقهم ..»⁽⁸⁹⁾ .

ويكتب سمير الحاج شاهين عن سر الرابطة بين المحبين والزمن من وجهة نظر الشاعر ريلكه ، ويقول عن إحساسهم بذلك :

«إن الحب يصونهم ويوطد أقدامهم على هذه الأرض فيتجاوزون نظام الزمان والفناء إلى نظام الأبدية»⁽⁹⁰⁾ ، وعلاقة الشاعر تحديداً بالزمن أكثر توهجاً ، إذ يقول هنري برغسون ، وهو على حق : «إن الشعراء هم أرهف المخلوقات إحساساً بالزمان»⁽⁹¹⁾ فالزمان عزاء الشاعر : «كل شيء يعبر ويزول والشاعر يتعرى في أنه يستطيع أن يترك وراءه ذكرى ، أثراً ما يتغلب بفضله على الفناء ، ينقذ حاله ، ويعثر على مبرر لكيانه»⁽⁹²⁾ .

هذه الرؤى العامة عن الشعر والحب والزمن نجد لها متوارية في نسيج كثير من قصائد عبدالله الفيصل ، هو لا يريد لها لذاتها ، وإنما تسنب ولا يجد سبيلاً إلى كبحها فيما هو يتأمل جيشان عواطفه وأفكاره في أتون الحياة التي يعطيها ولا تقابلها العطاء بالعطاء ، فتردد جرعة الحمران داخل روحه المنكسرة . وكأنه بشاعرنا كان يبحث عن خلاص من أسر الزمن وماتهته عبر الحب ، فإذا الحب وألغازه تزيد من وطأة الزمن عليه .

من هذه الرؤى المبنوة في شعر الأمير قوله :

وَهَامَتْ رُؤَانَا فِي مَتَاهَاتْ غَيْنَا

كأنّ لنا يوماً وليس لنا غدّ⁽⁹³⁾

- تائه الفكر بـوادي حيرتي

⁽⁹⁴⁾ **الحاضر المغترب** **واجماً**

- ليس بعد اليوم وقت للكرى

قد صحونا لم يعد فينا نیام⁽⁹⁵⁾

- وصورة الماضي أراها وفي

نفسه بقايا للشجاع والشجون⁽⁹⁶⁾

- فشكوت الزمان والناس لـ

⁽⁹⁷⁾ ه لأن الرحمن ، لا الناس حسنه

- **كلما جددَ الزمان سلاحاً**

⁽⁹⁸⁾ مكَ الله بالقَبْرِ سلاح

— وتكاد الساعات وهي ساعه

⁽⁹⁹⁾ تختَط بالحِفْظِ السَّابِقِ

كأنهـا أنسـدة مـاتـعـة

(100)° ماء حار في اندماج الـ

مشتك الحازم ادهم

(101) Al_2O_3 Al_2O_3

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

هُوَدِي

اکٹؤن شال

صورة

أَنْتَ إِلَهُنَا كَانَ مَوْلَانَا

عوای

ترمیم

- فالعمر لولا الحبُّ ، ليلٌ بلا

فجِّرٍ ، وأيام بلا مَأْمَلٍ⁽¹⁰⁵⁾

ثلاث جهات متتصارعة في ساحة الوجود ، جهة الزمن وجهة الحب وجهة الشعر يمثلها الشاعر . جبهتان شرستان سرمديتان أزليتان هما جبهتا الحب والزمان ، وجبهة معطوبة فانية هي جبهة الإنسان ، وليس أيام هذا الأخير سوى الصبر والعناد في معركة غير متكاففة ، ورحى الوجود تتحرك حول محورها ، والزمن يتدفع نحو المجهول ، في حركة ميكانيكية لا خلل فيها ، وليس لشاعرنا سوى التسليم والإقرار :

لا تحاول ردَّ الزمان إلى الخد
فـ لأنَّ الأَيَامَ في دُورَانٍ⁽¹⁰⁶⁾

وقوله :

لا تسأليني كيفَ أَحْلَامُنَا
عفا عليها زَمْنٌ لا يَعَادُ
لا تسأليني وَاكْتُفِي بِالسُّؤْدِ
فالزَّمْنُ الغَابِرُ لَا يَسْتَعَادُ⁽¹⁰⁷⁾

ولكن إيماناً ما ، حداً صوفياً ، رهاناً بطولياً ، يجعل عبدالله الفيصل ينجاز إلى الحب في معركته الدامية مع الزمن ، لأن شمس الحب أقوى من ظلمة الوقت ، ولذا يتشبث بالشمس :

لا ينال الغروبُ شمسَ غرامي
فهي أقوى من الدُّجَى والغروبِ⁽¹⁰⁸⁾

شاعرنا لا يملّ ولا يكلّ من الحب ، رغم كل ما فيه من خيبة وانكسارات مثلاً في إصراره ما تقوله القصيدة الشعبية اليابانية : «هكذا هي الحياة / نقع سبع مرات / ونهض ثمانٍ»⁽¹⁰⁹⁾ .

الحب والموت :

حين يتورط الشاعر في إقامة علاقة نفسية أو فكرية أو حتى فنية خالصة مع الزمن ، ضجراً منه ، أو رفضاً له ، أو متفلساً حوله ، لا بد أن تقوده الورطة إلى الحديث عن الموت ، طلما أن الأخير هو المسؤول عن كسر الزمن الفردي للإنسان .

وإذا سلمنا بأن الشاعر الأمير عبدالله الفيصل يحمل في إهابه الكثير من السمات العذرية ، أو صلة عضوية بالأعمم بالتراث الشعري العربي ، فهو في الحالين لم ينجح من الخلاص من هاجس الموت ، ولو عبر قصيدة واحدة طويلة في ديوان «وحي الحرمان» عنوانها : (أطلي الوقوف)⁽¹¹⁰⁾ وشذرات متفرقات هنا وهناك .

يقول يوسف يوسف متكئاً على تحليله الخاص لفقرات من كتاب «دم الموى» لابن الجوزي : «كان شباب قبيلة عذرة يموتون حين يعشقون ، وهو خبر لا أشك بصحته ، فإن العشق يغدو في زعمه - زعم ابن الجوزي - شكلاً من أشكال الموت لا حاجة بنا إليه . ونحن نلاحظ أن هذا العالم يكاد يلتقي مع فرويد⁽¹¹¹⁾ على أن الحب ينطوي على غريرة الموت ، مع أن أفكار ابن الجوزي تنطوي انطواء ضمنياً على تفنيد هذا الزعم»⁽¹¹²⁾ .

ويقول يوسف أن بعض العذريين يحملون مولاً انتحرارية . وتروي كتب التراث الكبير من الحكايات التي تدور حول هذا الموضوع :

«قال سعيد بن عقبة الهمذاني لأعرابي حضر مجلسه :

- من الرجل ؟
- من قوم إذا عشقوا ماتوا !

فصرخ سعيد :

- عذرِيُّ وربَّ الكعبة»⁽¹¹³⁾

وكاً أسلفت ، يذهب بعض الدارسين إلى اعتبار مثلث الشعر والحب والزمن يتجه برأسه أحياناً نحو الموت . يقول الدكتور عبد الحميد جيده : «الإحساس بالزمن إحساس إنساني قائم على الوعي الحضاري لمصير الأشياء . إن المعرفة والخبرة يزيدان الإنسان إحساساً بالزمن

حيث تنمو الأشياء فيه وتتجدد وتموت»⁽¹¹⁴⁾.

هذه الظلال العامة تتماوج في شعر عبدالله الفيصل ، تلميحاً أحياناً ، وتصريحاً في أحيان أخرى كما في قصيدة (أطلي الوقوف) ، ولكن التلميح والتصريح يندغمان عميقاً في إيمان الشاعر وتسليمه الكلي والمطلق بالله وقضائه وقدره مثلاً جاء في مناجاته التي عنوانها (إلى الله) ومطلعها :

إلهي يا ربّ عبدك طاعة
وتقوى وإيماناً بأنك تعبد⁽¹¹⁵⁾

وسأقصر تناولي لسمة الحب والموت في شعر عبدالله الفيصل على قصيده (أطلي الوقوف) ، متباوِزاً الشذرات ، لأن القصيدة كافية لإفصاح عن الدلالات والظلال المقصودة ، ويمكن للقاريء العودة إليها للتدقيق في استنتاجاتنا . ومطلع القصيدة يقول :

هو الداء يبعثُ في أضليعي
إذا ما نعىتُ فَلَا تَغْرِي

تقول القصيدة إن الموت عند الشاعر لا يشير الفرع والجزع لأنه حق ، وعلى الإنسان أن يتقبله ويسلم به وبكثير من طمأنينة الخاطر والقلب ، دونما صخب أو بكاء أو دموع ، ذلك أن الجسد المتواري في التراب ليس هو الحقيقة الناجزة في الحياة ، وإنما تكمن الحقيقة في خلود الروح وبقاء القيم الأصلية وديومومة الذكريات وأصالتها وصون العهود المجدولة بمحاب الوفاء والصدق . إن الحفاظ على الوداد والتحوال تحت أفيائه الوارفة هو الذي يمنع الوجود بالطلاق معناه الحقيقي ، وإن الصمت والسكون في حضرة الموت والثرى والقبر والمدفن إنما هي المتفاوض الإنساني المتراجح في حياتنا العابرة والقصيرة ، فلا شيء يبقى بعد الموت سوى الأصداء المختلفة عن إشراقة المعانى الكبرى ماضي المرء الذي طواه الغيب ، ومن بين هذه المعانى معنى الحب .

بكائية حزينة ونبيلة وظاهرة ، ورثاء النفس يتزرعه الشاعر من دوامة الصخب المجلجل في سياق عيشة نغرقها أحياناً بسفاسف الأمور الدنيوية ، متناسين عظمة ما يمكن للموت وجلاله أن يمنحه لهذا الكائن الفاني الذي لا خلاص نهائياً له إلا بالعودة للخالق الذي بيده

وحده أمر الموت والحياة ، وبهذه وحده أمر النفوس وما لها .

ليس الخوف أو القلق من الموت هو الذي ولد هذه القصيدة الفريدة في عطاءات الشاعر الأمير ، رغم أن هذه المسألة طبيعية كما يرى البعض : «يرى فرويد أن الكائن وإن أبعد عن تفكيره فكرة الموت ، تبقى في اللاشعور»⁽¹¹⁶⁾ وهي «تبقي ماثلة كأجل محظوظ ومقلقة جداً ، طلماً أن تاريخها مجهول لا بد منه»⁽¹¹⁷⁾ . ولم تبعث القصيدة في وجدهانه نتيجة الرغبة في تقليب معنى الموت أمام الفكر كما فعل الشعراء العرب الجاهليون ومنهم قس بن ساعدة الأيادي على سبيل المثال لا الحصر :

يا باكي الموت والأموات في جدي
عليهم من بقايا يزهّم خلقُ
دعهم فإن لهم يوماً يُصاح بهم
كما ينبعه من نوماته الصعق⁽¹¹⁸⁾

وما كانت الغاية عند شاعرنا أن يذهب مذهب الشعراء وال فلاسفة المسلمين في مقارباتهم عن الساعة والحضر ، إنما هو على خلافهم جميعاً فصل إلى استحضار حالة درامية مؤجلة ، ووقع الحال في الكشف عن كنه الشعور أمام مأساوية الموت وتراجيديته للعاشق والمشوق . بمعنى آخر اعتمد شاعرنا على فكرة الموت كوسيلة فنية قائمة على بث المشهد المسرحي لإضافة الأبعاد المجهولة والخفية لأغوار النفس ، وهدف الشاعر أن يجذب المحبوب إلى صدقه ويجعله في خندقه ، خلال الحياة الحاضرة ، عبر رسمه لتفاصيل الصورة الجنائزية المهيأة للموت . إن الشاعر الأمير في كل ما كتب لم يخرج أبداً عن دائرة الواقع المرئي والمعيش ، ولم يدلّف أبداً إلى الميتافيزيقاً أو ما وراء الواقع ، فهذا الأمر لا يشغل باله بتاتاً لخلة إيمان في فطرته ، ولكن حالة الحرمان – وهي مفتاح عالمه – وحالة الحصار ، أفضتنا به إلى مغادرة الواقع قليلاً ، ليتجسس فيه الظباء للمكاشفة في حالة المخة – وهي الموت هنا – معتبراً أن الموت في صلب الزمان والمكان ، وهو معنى بهما : «فشاشر الغزل لم يخرج أبداً من دائرة الحصار في كل الأزمنة . . . إنه محاصر بين حرمان الواقع وعطاء الحلم . إن شاعر الغزل على موعد دائم مع الحبيب ، في زمن الانتظار حيث تنسحق الروح

بيضاء وبطولة العذاب»⁽¹¹⁹⁾ . ولم يكن مشهد الموت في قصيدة (أطلي الوقف) سوى برهة زمنية دبرتها المخيّلة الشعرية ، ليتحقق اللقاء ، في زمن الموت كما في زمن الحياة ، في الأمكنة الأليفة العامرة بالمسرّة ، أو عند قبر موحش راعش بالمرارة ، فما لحظة اللقاء على المستويين ، سوى التجسيد الحي لانتصار إرادة الفن وعلوّ كعبه في ضمير الشاعر عبدالله الفيصل .

الحب والليل :

آخر ما كتبه عباس محمود العقاد بخط يده السطور التالية : «عند الحب سهر أحلى من حلم النوم ، ونوم أبقيظ من سهر الخلود . عند الحب نور يطوي الشمس والقمر ، وموعده ينسى الليل والنهار . عند الحب حياة يهون من أجلها الموت ، وموت تباع من أجله الحياة»⁽¹²⁰⁾ .

العقّاد صاحب السبعين كتاباً وأكثر يختتم حياة قلمه العظيم بكلمات عن الحب والموت والسهر والليل ! ولعله هو نفسه ، إن لم تخن الذاكرة ، الذي سئل أينهما الأقرب إليك النهار أم الليل ؟ . أجاب : «في النهار أنت جزء صغير من العالم ، أمّا في الليل فإن العالم كله جزء صغير منك» . وفي الشهادات التي ضمها كتاب الدكتور مصطفى سيف «الأسس النفسية للإبداع الفني – في الشعر خاصة» يعترف معظم الشعراء أن الوحي والإلهام لا يهبط عليهم في أطراف النهار بل يزورهم في آناء الليل ! .

الليل سمير المبدعين والفنانين والشعراء ، ويستطيع قارئ التراث الإنساني والعربي أن يؤلف كتاباً كاملاً حول علاقة الشعر والشعراء بالليل .

ومن عيون الشعر العربي في هذا الموضوع قول قيس بن ذرخ :

نهاري نهار الناس حتى إذا بدا
لي الليل هزتني إليك المضاجع⁽¹²¹⁾

أقضّي نهاري بالحديث وبالمنى
ويجمعني بالليل والمم جامع⁽¹²²⁾

ومن الطريف في هذا الباب قول أحدهم :

لَيْلُ الْجَبَّينِ مَطْوِيٌّ جَوَابِنِهِ
 مَشْمُرُ الذِّيلِ مَنْسُوبٌ إِلَى الْقِصْرِ
 مَا ذَاكَ إِلَّا لَأَنَّ الصَّبَحَ نَمَّ بَنا
 فَأَطْلَعَ الشَّمْسَ مِنْ غَيْظِ عَلَى الْقَمَرِ
(123)

وقول آخر :

فَلَمْ أَرْ مُثْلِ لَيْلٍ ذُو التَّصَابِيِّ
 وَكُلُّ يَشْتَكِيهِ بِكُلِّ حَالٍ
 فَيَشْكُو طَوَّلَةُ أَهْلِ التَّجَافِيِّ
(124) وَيَشْكُو قَصْرَهُ أَهْلِ الْوَصَالِ

وفيما تمر علاقة الليل بالشعر والشاعر والحب عند القدامى في أبيات متبايرة ضمن القصائد وكأنها شطحات يتضاءل فيهاقصد ، ويفعل هذا عبدالله الفيصل أيضاً ، إلا أنه يخصص قصيدة كاملة عن علاقته بالليل في ديوان «حديث قلب» وعنوان القصيدة (أنا والليل)⁽¹²⁵⁾ ، قصيدة يقل نظيرها - فيما أعلم - في الشعر العربي القديم والحديث ، ومطلعها :

أَنَا وَاللَّيْلُ سَاهِرٌ حَيَارٍ
 شَفَنَا السَّهْدَ وَاحْتَوَانَا الْوُجُومُ

الليل عند شاعرنا في هذه القصيدة الطويلة ، صديق وجليس وسمير ، فقد وهبه الشاعر صفة الأنسنة ، وهو مثله يسهر ويختار ويصر ويتعرّ ، والفرق بين الشاعر والليل أنه ملدوغ بالجراح فيما صديقه الليل ينعم بالطمأنينة سليماً يرعى النجوم الزاهيات ، وهنا تكمن المفارقة في صداقتهما المعطوبة ، فالليل لا يكابد من الوحشة مثلما يكابد الشاعر .
 الليل هو الأليف والنديم والأنيس والصديق الوفي ، وهو لا يستحق الدم :

مَخْطُطٌ هُوَ مَنْ يَقُولُ عَنْكَ مَقِيتُ
 كاذبٌ مَنْ يَقُولُ عَنْكَ بَهِيمُ

فولاه لما انجل إلهام ولما تفجّر الإبداع ولما أضاءت الخواطر مع ابتسامات الفجر
الحانية ، ولو لا الليل وكمانه لانفضحت أمور العشاق ، وهو الرب المتسع التخوم ، فيه
يعثر اليائس والمكلوم على أفياء الأمان ، وهو وحده الراعي والحارس لراح الشاعر وغدوه
ولعبه ، وكلما برح الأين المحكوم بقلب الشاعر ، وأحسّ بصيق الزمان والمكان ، وجد
مطلوبه من الحرية في ساحات الليل المترامية . وليس في الوجود من مرفاً تستتبّ به سفن
النجوى والختين ، أحلى وأروع من الليل ، فهو العاية النهاية التي يرومها ملاح الشعر الثاني ،
وفي أحضانه يمكن لهذا الملاح أن يعثر على الصفاء والسكينة والرحمه .

صورة متألقة لعلاقة توحد نادرة بين شاعرنا والليل ، حيث لا مكان للضفينة واللغو ،
وحيث تغيب المكائد ويشرق الوجد الصافي . عبدالله الفيصل لا يستخدم الليل كحيلة
لاستدراج طيف الخيال كما فعل معظم الشعراء ، من عمر بن الفارض إلى ابن نباتة
وغيرهم⁽¹²⁶⁾ بل يحسّ ويهياً فيه ويتنفسه ، فهو الشريك لا الطريق ، وهما – الشاعر والليل –
من طينة واحدة ، ولا مكان في هذه الشراكة لرغائب الجسد ، والتواتر على تحقيقها بل
هي رفة الألم الروحي وأمل البحث عن خلاص .

يقول الدكتور عبد الحميد جيدة : «الليل مرتبط بزمن الحب والعشق عند الشعراء ،
يطول في زمن الفراق والعشق ويقصر في زمن الوصال واللندة . ليل الشعراء يفتّن الجروح
ويبرد المموم التي ينساها صاحبها في النهار ويضاعف حزنه»⁽¹²⁷⁾ . ولكن الليل عند عبدالله
الفيصل لا يرتبط بهاتين التزعين ، إنه مطلوب لذاته ، فالليل من جنس الشعر ومن جوهر
الحب ومن معدن الزمان ومن كنه الفكر والمشاعر ، وهو تأمّل الرؤى الصوفية والروحية
الخالصة التي تجد مكاناً لإلاصاح عن مكونها الفلسفية في حياة نهارية ذئبية . ومن هنا
بالضبط ، ولدت وتوطدت صداقه شاعرنا الأمير بالليل . ويفسر يوسف اليوسف علاقة
الشعراء بالليل تفسيراً فرويدياً ونفسياً ويعلّقه عندهم – في شعر ذي الرمة تحديداً – بالرغبة
الدفينية بالتواري الذي يهفهم الطمأنينة المفقودة⁽¹²⁸⁾ .

الحب والكمان :

يقول عبدالله الفيصل عن الإطار التربوي والتعليمي الذي ترعرع في أحضانه إنه تلقى
دراسته وثقافته في مدرسة الكتاب المفتوحة دائمًا للقراءة والاطلاع . ولا أشك إطلاقاً من

معايشتي الطويلة لديوانيه في أنه قرأ الكثير الكثير من شعر الغزل العربي ، وكان أميناً لتقاليده . فقد تحدث بغیر ما قلناه عنه حتى الآن وطرق أبواب المحرر والوصال ، واللحظ ، والعتب ، والخداع ، والسراب ، والعاذل ، والواشی ، والحسن والجمال ، والصبر والتجدد ، والاعتذار ، والشك ، والغيرة ، والغدر ، إلى آخر ما هنالك من أبواب غزليه صنفتها كتب التراث بصورة لافتة . ولستنا في معرض البحث عن دخائلها في شعر عبدالله الفيصل ، فذلك يحتاج إلى كتاب كامل ، وحسبنا أن نثير ذلك أمام المهتمين . ولعل من أهم الأبواب التي انعقدت حولها كتابات الإنباريين الفلسفه والنقدin هو باب «الكتمان»⁽¹²⁹⁾ ، ولم ينجُ صاحبنا الشاعر من الخوض فيه ، حتى شكل لدينا سمة فلسفية تضاف إلى السمات الأخرى عند الشاعر الأمير .

إن أشهر منْ باح بكل قصصه الغرامية في تاريخ الأدب الإنساني هو «جاكومو كازانوفا» ؛ ويقول عنه ستيفان رفاج الأديب النمساوي الكبير : «نحن إزاء رجل يشتعل بحب الملذات ، ولا هم له إلا اغتنام سوانحها العابرة والطائرة يتمتع بذاكرة قوية للغاية لا تكاد تفلت ظلاً من الظلال أو صدئ من الأصداء . . . لا يعرف وازعاً يردعه عن كبيرة من المحرمات ، أو حشمة تحول بينه وبين الإدلاء بكل شيء في غير تخرج أو خجل . إنه يمضي في سرد ما حدث بغیر تحفظ ، وبغير تزويق ، وبغير تبرير فلسفى أو تهويين»⁽¹³⁰⁾ .

هذه الصورة المتهنكة للعاشق لا نجد مثيلاً لها لا في الغرب ولا في الشرق . وقد قدم لنا الغرب رغم ماديته وحساسيته نماذج لعشاق كبار يعزّ نظيرهم ، فقد «ارتبط أمير الرومنسية ، فكتور هوغو ، بالمثلة المغمورة جولييت درووبيه ، بعلاقة حب استمرت خمسين سنة ، وتجسدت بثمانية عشر ألف رسالة»⁽¹³¹⁾ .

ومن المؤلوف في تراثنا العربي الإسلامي ، والحضارات الشرقية عموماً والمتسمة بالروحانية والوجدانية ، أن يكتم العاشر قصة حبه ، ويطويها بين جوانحه ، ففي ذلك إشارة إلى فروسيّة الخلق .

وفي دراسة لكاتب هذا البحث ، تقول : «من المواجهات الأخرى التي تلح على

البوسعيدي⁽¹³²⁾ في شعره هاجس الكتمان . وهو أيضاً من الموروث في الشعر العربي والعماني ويرتبط بظاهرتي الحزن والعفة . ولقد استقر في وجданنا الجمعي كعرب أن إعلان عن الحب رذيلة ، وكتمانه فضيلة ، رغم الأسى المصاحب لقسر النفس على حفظ أسرار الموى وعهوده .

ويتكرر هاجس الكتمان والدوران عليه عند كثيرون من الشعراء . . . ويستند بالشاعر البوسعيدي . . . تصرحأ وتلميحاً :

كتمت هواكم برهة جهد طاقتى
ولاني به حتى الممات ضنين
فلا عتب إن باحت دموعي بسره
ولاني لأسرار الحبيب مصون

ولعل هذا الحزن الرقيق الذي تلمسنا بعض ظلاله في أبيات البوسعيدي ، ينبع من هذه المجاهدة الأخلاقية العاقلة التي تبتعد بالحب عن الإسفاف والمكاشفة والفضح»⁽¹³³⁾ .

وينطبق ذلك على الشاعر عبدالله الفيصل ، فهو يتحصن أبداً بالكتمان ، ليس هذا فحسب ، بل هو لا يستحضر صورة حسية للمرأة إلا فيما ندر ، لأنها عنده مجموعة من الصفات الذهنية والعقلية والنفسية ، وهي محجوبة برقع من الظلال يمنحها سحرًا خفيًا ، وفي استخدامه للضمائر داخل القصائد ، يدعها مغفلة من الإشارة للجنس عامدًا ، وفي معظم شعره يستخدم الضمير الذي يشير إلى المذكر لا إلى المؤذن ، وكأنه يريد إخفاء المرأة وراء برقع اللغة زيادة في الكتمان وحرصاً على الوقار والعفة والخشمة المتصلة فيه . أحياناً يقول :

(قالت ، كوني كما شئت ، يا زهرتي ، صدقيني ، لا تكتسي ، عَلَّيلِي . . . إلخ) وفي
الأغلب والأعم يقول : (لا تحاول ، لا تقل ، سل ، أتذكُر ، أراك ، أنت ، كم تصاحكت ،
واماً . . . إلخ) وهذا الأسلوب في التورية مألوف في شعرنا القديم ، هجره الشعراء
المعاصرون ، وظل الشاعر الأمير وفيأ له إذا ما أسعفه السياق .

يقول عبدالله الفيصل في الكتمان :

ولم أُذْعِ سرّ الموى لامرئٍ
بل صُنْتَه في قلبي الموصى
حتى اكتسوي صدرى بحرمانه
مُسْهَدَ الإحساس لم يَهُجُدَ⁽¹³⁴⁾

وشاينا بالضرورة في متنه الحرص على كتمان الحب ، ولكن زиادة في الحيطة يرى أن الكتمان يجب أن يتشارك فيه الطرفان ، وهو هو يطلب من المحبوب :

لا تبُوحِي بسرّنا واكتسيه
علّ يوماً نعود للوصل فيه⁽¹³⁵⁾

وفي الكتب أن بعض الشعراء كانت تتملكهم رغبة شديدة في الكتمان والإخفاء ، ولكنهم لم يفلحوا في تحقيق ذلك . وقد حكى أن الأحوص بن جعفر كان يهوى أخت زوجته واسمها في كتاب «الأمالي» نخلة . وتزوجت هذه برجل من العرب اسمه مطر . وحين اشتدَّ بالأحوص الغرام ، لم يملك نفسه فباخ به وأنشد مواربة في اللعب على الآسين :

ألا يا نخلة من ذات عرق
عليك ورحمة الله السلامُ
إإن نادى هديلاً ذات فلج
مع الأشواق في فنِ حمام
سلام الله يا مطر عليها
وليس عليك يا مطر السلام⁽¹³⁶⁾

وشاينا يستعين بالنطق والجدل لإقناع نفسه بفضيلة كتمان الحب ، إذ لا يرى من وراءه نفعاً أو ضرراً ، فلماذا ينشره وقد أمسى من الماضي البعيد ؟ ولماذا يستعين بمن ينشره :

ولى من الحب الذي ولى فما
لبي ناشرا منه الصحف ما ؟ !
ففقد طويت براحتيك كتابه
ودفت فيه سوانحه وخالي⁽¹³⁷⁾

ويستمر الجدل في جدو الكتمان ، إذا كانت السرائر تفضح ما في القلب ، وهو
رحمة بالمحبوب يكتم عنه الأسى المضر ، رغم ظهور علامات الغرام كا الصبح :

وفي لحظي دليل
على أساي الدفين
كتمته وغرامي
باد كصبح مبين⁽¹³⁸⁾

وشاينا في كتمانه أشد حنوناً على الشريك من الحنو على النفس ، وهو لن يقبل بالروح
حتى لو أتاه له الآخر أن يفعل ، حفاظاً عليه :

تریدین منّی انْ ابُوح بِجَبَّنا
وأبدي الذي قد كنتُ أخفي ولا أبدي
ولستُ منْ يرضى لليلة بالخنا
ولا بانخداع بالسراب من الوعد

إذن ، قضية الكتمان قضية محسومة عند عبدالله الفيصل ، فلا أسماء ولا أوصاف ولا
دلالات زمانية أو مكانية تفي بالمقصود ، فكان شعر الأمير يدور في فضاء المطلقات . هناك
كتابات ضبابية عنده ، فليل وسعاد أسماء شائعة ساقطة من التراث الشعري إلى أرض
الشعراء ، فلكل عاشقٍ سعاده وليله ، هكذا فعل شاعرنا عبدالله الفيصل ، وهكذا فعل
الدكتور زكي مبارك في كتابه : «رسائل حب مجهرة»⁽¹³⁹⁾ ، إذ إن كل الرسائل المتخلية
فيه موجهة إلى سعاد ، واسم المرسل بديع الزمان ، الواقع أن زكي مبارك يعمل بهذا على
وتر الإيهام ، أليس هو الذي يردد في مكان آخر :

يقولون ليلى في العراق مريضة
فيما ليتني كنت الطبيب المداويا

وعلى وتر الإيهام يلعب أيضاً عبدالله الفيصل ، فيكتب إلى (سراة)⁽¹⁴⁰⁾ وإلى (ذات الوشاح)⁽¹⁴¹⁾ وإلى (ناعس الطرف)⁽¹⁴²⁾ كاً يبعث زفات روحه الشعرية إلى (الحبيب الأول والأخير)⁽¹⁴³⁾ وإلى (من هدم من بنى)⁽¹⁴⁴⁾ وذلك في فاتحة صغيرة تلي العنوان وتسبق القصيدة ، وكأنه يكتم ويهمس في آن معاً ، متربداً بينه وبين نفسه ومتسائلاً هل يوح أم يكتم :

هل أُدري الأَلَمُ العاصفَ في قلبي بصربي
أم أَبُوحُ الْيَوْمَ بالسُّرِّ وهل يجهل سرّي
لستُ أُدري هل أَبُوحُ الْآنَ وبخسي لستُ أُدري⁽¹⁴⁵⁾

خاتمة

يقول إلياس خوري : «ماذا يريد الشعر ؟ ، حين تعلو الفجيعة وتمتزج بالبحر ، يصبح الشعر موجة»⁽¹⁴⁶⁾ . وشعر عبدالله الفيصل موجة في بحر الشجن الإنساني ، موجة اعتلاها شعره ليتجاوز إحساسه الوجودي بالحرمان ، موجة متوحدة تكسرت على صخور الغربة ، وتتأثر رذاؤها الممتزج بالضياء ، ثم تجمع كفلادة من حسن في عنق الفن والخلود :

فَانَا الشاعرُ الَّذِي مَجَدَ الْحُسْنَ
سَنْ يَشْعُرُ مُنَوِّرٌ كَالضِّيَاءِ
عَاشَ فِي الْهُوَى وَعَاشَ حَبِيبِي
خَالِدًا فِي قَلَائِدِ الشُّعُراءِ⁽¹⁴⁷⁾

الهوامش

- 1 - الفيصل ، عبدالله ، حديث قلب ، دار الأصفهانى للطباعة بجدة ، ١٤٣٩هـ / ٥/١٣٩٣ ، ص ٥ .
- 2 - نفسه ، ص ١٠ .
- 3 - نفسه ، ص ١٣ .
- 4 - الفيصل ، عبدالله ، وحي الحberman ، دار الأصفهانى للطباعة بجدة ، ١٤٠١هـ ، ص ٤٨ ، قصيدة (إلى شباب بلا迪) ومطلعها :
- مرحى فقد وضع الصواب
وهفا إلى المجد الشباب
عجلان يتهدب الخطى
هيما يسكنى السحاب
- 5 - إبراهيم ، زكريا ، مشكلة الحب ، دار الآداب ، الطبعة الأولى ، بيروت ، أكتوبر (تشرين الأول) ، ١٩٦٣ ، ص ٢٢ .
- 6 - ديوان حديث قلب ، مرجع سبق ذكره ، ص ٨-٩ .
- 7 - ديوان وحي الحberman ، مرجع سبق ذكره ، ص ١١-١٠ .
- 8 - نفسه ، ص ١٢-١٣ .
- 9 - قصيدة (غرة الروح) في ديوان حديث قلب ، ص ٥٥-٥٩ .
- 10 - ديوان وحي الحberman ، ص ١٩ .
- 11 - التيرفانا في الفلسفة اليونانية تعنى الجاهة والحصول على اللذة الصادقة والسعادة الدائمة ، والوصول إلى التيرفانا يعني تجاوز شقاء الحياة وعناءها وضجرها . انظر د. أحمد شلبي ، مقارنة الأديان ، ج ٤ ، أديان الهند الكبرى ، مكتبة الهضة المصرية ، ط ٣ ، ١٩٧٠ ، ص ١٥٩ .
- 12 - يوسف ، يوسف الغزل العنزي - دراسة في الحب المتموج ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٨ ، ص ١٩٢ .
- 13 - عبد الفتاح ، علي ، عشاق الحزن الجميل ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، الكويت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥ ، ص ٧-٨ .
- 14 - ديوان حديث قلب ، ص ٥٥ ، ص ٥٧ ، ص ٥٨ .
- 15 - نفسه ، ص ٨٣ .
- 16 - نفسه ، ص ٨٤ .
- 17 - نفسه .
- 18 - نفسه ، ص ١٥٧ .
- 19 - نفسه ، ص ١٨٩ .
- 20 - نفسه ، ص ١٧٢ .

- 21 - نفسه ، ص 174 .

22 - نفسه ، ص 175 .

23 - نفسه ، ص 223 .

24 - ديوان وحي المرمان ، ص 27-28 .

25 - إبراهيم ، زكريا ، مشكلة الحب ، مرجع سابق ، ص 17 .

26 - فروم ، أريلك ، فن الحب .. بحث في طبيعة الحب وإشكاله ، ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد ، دار العودة ، بيروت ، ط 2 ، 1981 ، ص 19 .

27 - نفسه .

28 - ديوان حديث قلب ، ص 59 .

29 - ديوان وحي المرمان ، ص 123 .

30 - نفسه ، ص 16 .

31 - ديوان حديث قلب ، ص 178-180 .

32 - نفسه ، ص 77-78 .

33 - ديوان وحي المرمان ، ص 54 .

34 - الحب عند العرب ، إعداد المكتب العالمي للبحوث ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص 14 .

35 - المراجع السابق ، ص 28 .

36 - عبدالله ، محمد حسن ، الحب في التراث العربي ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ، العدد 36 ، ديسمبر (كانون الأول) ، 1980 ، ص 14 .

37 - نفسه .

38 - ذم الموى عنوان كتاب لإمام ابن الجوزي .

39 - ابن حزم ، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد ، طرق الخمامنة في الألفة والآلاف ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، تقديم إبراهيم الأباري ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، بدون تاريخ ، المقدمة (ز) .

40 - الحب في التراث العربي ، مرجع سابق ذكره ، ص 136 ، نقلًا عن «رسالة في العشق والنساء» للمجاخط .

41 - مشكلة الحب ، مرجع سابق ، ص 268 .

42 - ديوان حديث قلب ، ص 64 .

43 - نفسه ، ص 88 .

44 - نفسه ، ص 141-140 .

45 - العظيم ، جلال صادق ، في الحب والحب العذري ، دار الجرمون للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، الطبعة الرابعة ، بدون تاريخ ، ص 40 .

46 - ديوان حديث قلب ، ص 103-104 .

47 - هكذا وردت بالنص ، ولعل المقصود «امتلأها بسمة القهوة» وأثبتناها كما جاءت في المرجع .

48 - الغزل العذري ، دراسة في الحب المقموع ، مرجع سابق ذكره ، ص 5 .

- . - نفسه ، ص 9 .
 . - نفسه ، ص 14 .
 . - نفسه ، ص 30 .
 . - نفسه ، ص 33 .
 . - نفسه ، ص 43 .
 . - نفسه ، ص 61 .
 . - نفسه ، ص 67 .
 . - نفسه ، ص 68 .
 . - نفسه ، ص 69 .
 . - نفسه ، ص 136 .
 . - نفسه .
 . - نفسه ، ص 223 .
 . - نفسه ، ص 132 .
 . - ديوان وحي الحerman ، ص 64 .
 . - ديوان حديث قلب ، ص 144 .
 . - نفسه ، ص 63 .
 . - نفسه ، ص 136 .
 . - نفسه ، ص 129-128 .
 . - نفسه ، ص 195 .
 . - ديوان وحي الحerman ، ص 102 .
 . - نفسه ، ص 61 .
 . - نفسه ، ص 73-72 .
 . - ديوان حديث قلب ، ص 70 .
 . - نفسه ، ص 133 .
 . - نفسه ، ص 137 .
 . - العاني ، نزار ، البهاني بين الاتباع والابداع ، المنتدى الأدبي ، وزارة التراث القومي والثقافة ، ط 1 ، 1993/1413هـ ، ص 14 ، نقلًا عن د. عبد الكريم اليافي ، دراسات فنية في الأدب العربي ، ص 152 .
 . - نفسه ، ص 15 .
 . - نفسه .
 . - نفسه ، ص 16 .
 . - ديوان وحي الحerman ، ص 88-90 .
 . - نفسه ، ص 115-111 .
 . - ديوان حديث قلب ، ص 160 .
 . - نفسه ، ص 196 .
 . - نفسه ، ص 197 .
 . - نفسه ، ص 80 .

- 81 - الحب في التراث العربي ، مرجع سابق ، ص 323 .
- 82 - إشارة إلى قوله سبحانه وتعالى : ﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّهِمُونَ أَلَمْ ترَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهْيَمُونَ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَعْلَمُونَ﴾ .
- 83 - نفسه ، ص 20 .
- 84 - ديوان حديث قلب ، ص 99 .
- 85 - نفسه ، ص 100 .
- 86 - نفسه ، ص 105 .
- 87 - ديوان وحي الحerman ، ص 124-125 .
- 88 - الحاج شاهين ، سمير ، لحظة الأبدية - دراسة الزمان في أدب القرن العشرين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1980 ، ص 243 .
- 89 - نفسه ، ص 244 .
- 90 - نفسه .
- 91 - نفسه ، ص 321 .
- 92 - نفسه ، ص 325 .
- 93 - ديوان حديث قلب ، ص 6 .
- 94 - نفسه ، ص 15 .
- 95 - نفسه ، ص 41 .
- 96 - نفسه ، ص 53 .
- 97 - نفسه ، ص 56 .
- 98 - نفسه ، ص 58 .
- 99 - نفسه ، ص 68 .
- 100 - نفسه ، ص 71 .
- 101 - نفسه ، ص 71 .
- 102 - نفسه ، ص 76 .
- 103 - نفسه ، ص 86 .
- 104 - نفسه ، ص 101 .
- 105 - نفسه ، ص 172 .
- 106 - نفسه ، ص 102 .
- 107 - نفسه ، ص 126-127 .
- 108 - نفسه ، ص 133 .
- 109 - بارت ، رولان ، شذرات من خطاب العشق ، ترجمة د . إمام سليم حطيط وحبيب حطيط ، إيداعات عالمية ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، الطبعة الأولى 2000 ، ص 133 .
- 110 - ديوان وحي الحerman ، ص 91 .

- 111 - سيموند فرويد (1856-1939م) ، طبيب أمراض عصبية نمساوي ، مؤسس طريقة التحليل النفسي .
- 112 - الغزل العذري ، دراسة في الحب المقاوم ، مرجع سابق ، ص 21-22 .
- 113 - للاستراحة يمكن الرجوع إلى باب «استشهاد الحسين شوقي» من كتاب ترين الأسواق في أخبار العشاق ، للعلامة داود الأنصاري ، دار مكتبة الملائكة ، بيروت ، ط 2 ، 1986 ، ص 36 ومن ص 174 إلى 244 .
- 114 - جيده ، عبد الحميد ، مقدمة لقصيدة الغزل العربية ، دار العلوم العربية ، بيروت ، الطبعة الأولى 1992 ، ص 38 .
- 115 - ديوان حديث قلب ، ص 5 .
- 116 - العودات ، حسين ، الموت في البيانات الشرقية ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، الطبعة الثانية 1992/3 ، ص 20 .
- 117 - نفسه .
- 118 - نفسه ، ص 158 .
- 119 - مقدمة لقصيدة الغزل العربية ، مرجع سابق ، ص 51-52 .
- 120 - العاني ، نزار ، «في ذكرى عباس محمود العقاد» ، مقال منشور في جريدة «تشرين» السورية ، 1979/3/2 . وهذه المعلومة مأخوذة من شهادة مذكورة في كتاب ألفه عامر العقاد بعد رحيل عمه .
- 121 - وفي رواية أخرى :
- نهاري نهار الوالدين صباية وليلي تبوي فيه عني المضاجع
- وبينما البعض هذين البيتين لقيس بن الملوح (مجنون ليلي) ولكن الأنصاري يقول : «وقد تقدم أن البيتين لقيس بن ذريح وصرح في نزفة العشاق بذلك وقال إن المجنون كان يمثل بهما وهذا هو الصحيح» .
- 122 - الأنصاري ، داود ، مصدر سابق .
- 123 - الأبيشيبي ، شهاب الدين محمد بن أحمد ، المستطرف في كل فن مستظرف ، تحقيق درويش الجويدي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، الطبعة الثانية ، 2000 ، ص 313 .
- 124 - نفسه .
- 125 - ديوان حديث قلب ، ص 123-125 .
- 126 - يقول أحدهم :
- إذا الليل أعطانا من الوصول بلغة ثنتنا تباشير الصباح من الفجر
- ويقول آخر :
- فكم من يد للليل عندي حيدة وللصبح من خطب ندم هوالله
- انظر للاستراحة ترين الأسواق في أخبار العشاق ، ص 416-420 .
- 127 - مقدمة لقصيدة الغزل العربية ، مرجع سابق ، ص 54 .
- 128 - الغزل العذري - دراسة في الحب المقاوم ، مرجع سابق ، ص 111-113 .

- 129 - أسماء ابن حزم في طوق الحمامه باب «طي السر» ، ص 36 . ويدركه الأبيهبي في المستطرف ، باب «فيمن عشق وعف والافتخار بالعفاف» ، مرجع سبق ذكره ، ص 267 . وتزد متفرقات كبيرة حوله في كتاب الأنطاكي تزين الأسواق ، ويقاد لا يخلو كتاب في الحب من ذكر الكھمان وتقليله على ميزان المطلق والأخلاقي .
- 130 - زفاج ، ستيفان ، كازانوفا ، دار الملال ، سلسلة كتاب الملال ، العدد 158 ، ذو الحجة 1383هـ / مايو 1964م ، ص 25-26 .
- 131 - ويضم الكتاب طائفة من أجمل أبيات الشعر الغربي ومنها أبيات لصاحب ، السمو الملكي الشاعر الأمير عبدالله الفيصل ، ويجدتها التالية في ص 58 .
- نعمة الله ، هيكل ، أشهر رسائل الحب في التاريخ ، جرسون برس ن طرابلس ، لبنان ، الطبعة الأولى ، 1991 ، ص 110 .
- 132 - هلال بن بدر البوسيعيدي (385-1314) ، شاعر عماني .
- 133 - العاني ، نزار ، قراءات في فكر السيد هلال بن بدر البوسيعيدي ، حصاد الندوة التي أقامتها المنتدى الأدبي ، سلطنة عُمان ، وزارة التراث القومي والثقافة ، الطبعة الأولى ، 1998 ، ص 167-168 .
- 134 - ديوان حديث قلب ، ص 91 .
- 135 - نفسه ، ص 209 .
- 136 - تزين الأسواق . . . ، مرجع سابق ، ص 58 .
- 137 - ديوان وحي الحرمان ، ص 101 .
- 138 - نفسه ، ص 114 .
- 139 - مبارك ، زكي ، رسائل حب مجهولة ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 1990 .
- 140 - إشارة إلى قصيدة (سراة) ، التي غناها عبد الحليم وتعرّفها الأجيال . وبالمناسبة يعلم الجميع أن سيدة الغناء العربي أم كلثوم قد غنت له أيضاً (ثورة الشنك) وعنوانها في ديوانه «وحي الحرمان» : (عواطف حائرة) . وقال لي صديق سوداني هو الأستاذ محمد عثمان أن مطربين بالسودان هما : العاقب محمد حسن والتاج مصطفى قد غانيا من قصائد الشاعر الأميركي ، وإحداها قصيدة (نجوى) ، وهذه المعلومة على مسؤوليته .
- 141 - ديوان وحي الحرمان ، ص 116 .
- 142 - نفسه ، ص 131 .
- 143 - نفسه ، ص 61 .
- 144 - نفسه ، ص 67 .
- 145 - نفسه ، ص 35 .
- 146 - خوري ، إلياس ، الذاكرة المفقودة ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1982 ، ص 215 .
- 147 - ديوان حديث قلب ، ص 122 .

النظم والسراب

دراسة في شخصية الأمير عبدالله الفيصل الشعري

أ.د. نذير العظمة

1 - مدخل في طبيعة إنتاجه الشعري وتاريخه :

كيف نقرب من عالم الأمير عبدالله الفيصل الشعري الذي يتحفنا بما يزيد عن مئة وعشرين قصائد غالبية منها يدور حول تجربة الحب والتي تزيد على المئة قصيدة . والقليل منها يعبر عن عاطفة الشاعر نحو أبيه الملك الشهيد فيصل بن عبد العزيز آل سعود وانتفاء الشاعر إلى العرب وهويتهم الحضارية واهتمامه بالشباب عنصر الحيوة في الأمة ومعدنها وأمل المستقبل ، رغم أنه أودع قلبه وروحه في معظم قصائد المجموعتين اللتين صدرتا له الأولى بعنوان «محروم : وحي الحرمان» ، جدة (1401هـ/1981م) والثانية بعنوان : «حديث قلب» عن دار الأصفهاني بجدة (1413هـ) . ونفترض أن هناك طبعات أخرى قد صدرت على الأقل لديوانه الأول «وحي الحرمان» الذي قدم له الشاعر اللبناني صلاح لبكي ، رئيس جمعية أهل القلم وتبنته مقدمة أخرى للشاعر الأمير تلقي الضوء على جزء من سيرته الذاتية والعاطفية (بتاريخ 1973م) . لذلك يمكن أن نعتبر أن كلتا المجموعتين

تعبران عن تجربة وجданية واحدة في الحب في مراحلتين اثنتين ، وأن «وحي الحرمان» توطئه كما تمهد لمجموعة «حديث قلب» خلافاً للتاريخ المثبت على الغلاف لهذه الطبعات التي بين أيدينا .

إذا أردنا أن نتعرّف على نظام القصيدة عنده فلا بدّ لنا أن نتلمس كيف يحسّ ، وكيف يفكّر ، وكيف يعبر ، وكيف يصور وكيف يقول ذلك كله إلى غناء طري عذب لا يخلو من طرافة وجدة على انتقامه إلى تقاليد عربية شعرية عريقة .

والكتابة عن الأمير الشاعر عبدالله الفيصل بهذا المعنى مهمة ليست باليسيرة لأن انتقامه إلى الإمارة لا يلغى خصوصيته الشعرية ، بل يمده بأهم السدى التي تشکّل لحمتها بتميز واضح .

وهو ذاته لا يخفى هذا الانتقام ولا ينكره كما أنه لا يسعى إلى تميّزه الشعري وخصوصيته أو يتعمّدّها ، بل يأتي ذلك طبيعياً . فالقصيدة عنده تتبع من رحم التراث ؛ ولكنها كالنهر الذي لا يستوي بغير مجراه وضفتّيه . كما لا يستوي بغير مصدره ومصبّه . وينسحب هذا على الإحساس وال فكرة والعبارة والصورة كما ينسحب على الموسيقى الشعرية والسكب والصياغة عنده ، فهو يحس بالأمان في ظل الله والوطن والتّراث وفي هذا الظلّ يتولّد عنده الضوء الشعري ، ويجد مطراً مع عمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة وقيسبني عامر ، وكثيراً ما يصرّح بذلك في متن القصيدة أو يوميء إليه .

2 - الظمآن والسراب ، تجربة في الوجدان :

الحب في شعر الفيصل تجربة وجدان ، وضرورة للبقاء ، ومبرر للوجود ، يقترن بالحياة والموت ، وهو بالنسبة للإنسان كما الماء للتراب ، والأرض التي تتشوق إلى عنق المطر والسحب ، والروض الذي يحلم بالتفتح والازدهار . ولا يملأ فراغ العمر غير الحب ، يقول في قصيدة (توأم الروح) من مجموعة «وحي الحرمان» :

يا توأم الروح ونور البصر
ضاقت مني الروح بهذا السفر

وَمَا أَمْرَ الدَّهْرِ إِنْ مَرَّ بِي
مِنْ غَيْرِ أَنْ يُمْلأَ فِرَاغَ الْعُمُرِ

(وحى ... ، ص 36-37)

والحب المخروم هو ظمآن قاتل كامتناع الأرض عن الغيث والإنسان عن الماء :
فرجعت للظمآن الذي هو قاتلي
بعد الفراق وخيبة الآمال

(وحى ... ، ص 100)

ولطاما خدع الظمآن بارق السراب ، أو أخطأهم الحيا فصاروا يباباً :
ودناي كالصحراء أخطأها الحيا
فتحوّلت من خضرة ليباب

(حديث ... ، ص 90)

وليس الحب عنده هو الوصول إلى الحبيب ، بل هو الشوق إليه والمعاناة من أجله والطريق الشائكة التي تبتلي بالعذاب وتؤدي إلى الحلم بالرحمة :

إِنَّ الْهَوَى لَوْلَا عَذَابَ النَّوْى
أَرْخَصَ مِنْ مِذْوَلٍ طَينٌ وَمَاءٌ

(حديث ... ، ص 39)

إِنَّ الَّذِي يَدْرِكُ مَعْنَى الْهَوَى
يَهُوَى بِهِ الْبَخْلُ وَيَأْتِي السَّخَاءَ
قَالُوا الْهَوَى مُرَّ فَهُلْ فَكَرُوا
كَمْ كَلَفَ الصِّحَّ افْتَرَارَ الصَّيَاءِ
هَلْ عَادَ جَانِي الْوَرْدَ مِنْ شُوكَهِ
إِلَّا بِرَاحَ خَضْبِهَا الدَّمَاءِ

(حديث ... ، ص 84)

ويقول :

وانتشينا بعد النوى والثانية
نشوة الروض أمطرته الغوادي

(حديث ... ، ص 115)

فالحب إذن إن هو إلا هذا الظمآن الذي لا يرتوي :

يا ظامئ القلب ألا ترتوى
والحسن من حولك زاهي الظلال
وأنت تشكو ظمآن . . دائمًا
للحب .. للنجوى .. ل يوم الوصول

(حديث ... ، ص 115)

وسوف أبقى ظامئًا دائمًا
حتى أرى خدنا لقلبي أليف

(حديث ... ، ص 117)

وكما تحلم الأرض بالسحاب كذلك يحلم الحبّ الظاميء بالماء ، والحب إن هو إلا هذا السعي الظاميء إلى الماء . إن الكرياء والمنعة هما ما يجتذب الشاعر فالجمال السائب وغير المحسن لا يثير فيه وترة ، ولا يبعث شوقاً :

لعن ذوى حسنك في بعضه
فأي زهر عاش لم ينبل ؟
أهواك لا للحسن أزهو به
زهو صوادي الطير بالجدول
وإنما أعشق فيك الإبا
وأكفي بالأنحسن الأفضل

(حديث ... ، ص 172)

فالشوق إلى المتعة والمغامرة في اقتحام المحسن هو الذي يديم هذا الظمآن في قلب الشاعر إلى الحب :

أُسقاني الوجد من حرى مراسفة
وما ارتويت وأضحت القلب سكرانا

(وحي...، ص 142)

يقول اللورد بيرون شاعر الرومانسية الإنجليزية بلا منازع في الحب في إحدى أقواله المأثورة : «لَيْتْ لِلنِّسَاءِ كَلَهُنَّ فَمَا وَاحِدًا إِذْ لَقِبْلَتْهُ وَاسْرَحْتَ» ، والارتواء عند الحبّ العظام هو الصفة الخافرة التي تجعل من عاطفة الحب مغامرة ذات معنى لاكتشاف النصف الآخر بشكل متجدد ، مما يطرد الملل والضجر من حياة الإنسان الربطية . والظمآن الذي يطالعنا في كثير من قصائد الفيصل إنّه هو إلّا مظهر من هذه المغامرة المتتجددّة عنده لاكتشاف العشق المتجدد عند الجنسين ورفعه إلى مستوى الرسالة الجمالية والإنسانية .

لكن الحب يتحول من ينبوع يزود العاشق بالحيوية والحلم إلى سراب يحسبه الظمآن ماءً وما هو إلّا خداع برّاق على رمال الحياة . وبالنسبة إلى شاعرنا الذي يطلق كلاماً من قيم راسخة في معاناة حبّه كالتوحيد والوفاء والعفاف والاحتفال بالظمآن الذي لا يرتوى ويأنف من الري من ماء آسن ، من الطبيعي أن يرى في التحليل الأخير أن المعاناة وحدها هي الحب لأنها طريق النفس إلى عاطفة عليا وكل ما تثمره المعاناة الصادقة في الحب هو هذا الشوق الإنساني إلى التجلي في مرآة الآخر في صورة مكتملة ، أو أن تتلاقى ذات الحب وذات المحبوب في ذات واحدة ، سيما إذا استكملت الصفات التي ذكرناها سابقاً والتي كانت في أساس تجربة الشاعر في الحب ومغامرته .

ومع أن شاعرنا يلتقي مع الرومانسيين برباط العهد ما بين الحبّين وما يستتبعه من وفاء والتزام وإخلاص ، إلا أنه طراز وحده بين محبي الرومانسية العربية لصدروره عن التوحيديين في الحب والعقيدة . وهو مثلهم يعظم الألم كنار تصرّه النفس في تجربة الحب ، وتطهيرها من دنس الأرض (ص 146).

أنا في البعد وفي القرب كما
كان قيس مصدرًا للألم

هو معنى الحب إن يصدق يكن
شعلة تحجا بوهج الضرر
فإذا ما انطفأت نيرانه
بات وهماً مثل ومض الحلم

(الحديث ... ، ص 223)

فالحياة ظمأً دائم إلى الأسمى ، والحب بهذا المعنى من فضائل النفس الكريمة ؛ لأنه سعي
إلى كلها وتجلّيها في مرآة الآخر :

فما أنا إلاّ واحد منبني الورى
نعيش ظماءً والأمانى شرداً

(الحديث ... ، ص 8)

فالحب على هذا هو الداء والدواء والحبيب علة وطبيب في آن .

فإنني في هواك وجدت سقمي
كما أني لقيت به ارتياحي

* * *

(وهي ... ، ص 117)

يا حبيبي حسي من الحب أني

وأجد فيك علسي وطبيبي

* * *

(الحديث ... ، ص 132)

ففي نظراتك الحبرى عذابي
وفيهما سر برئي من جراحى

* * *

(وهي ... ، ص 118)

وَحِينْ يَنْجُلُ الْبَرِيقُ لَا يَرِى غَيْرَ السَّرَابِ :
 وَأَتَيْتِي أَلْقَى الْوَرَى وَكَانَى
 مِنْهُمْ عَلَى وَهْمٍ وَلَعْنَى سَرَابٍ

(وَحِي ... ، ص 136)

لَكُنَ الشَّاعِرُ حِينَ يَلْتَقِي بِالْحَبِيبِ تَجْرِي السَّاعَاتُ سَرَاعًا وَيَشْفُ الزَّمْنَ وَيَتَخْطُى أَعْبَاءَ
 الظَّمَاءِ إِلَى الْفَرَحِ وَالْأَرْتَوَاءِ وَيَتَخْطُى السَّرَابِ :
 وَتَكَادُ السَّاعَاتُ وَهِيَ سَرَاعٌ
 تَخْطُى بِالْجَرِيِّ وَهَجَ السَّرَابِ

(حَدِيث ... ، ص 68)

وَحَوَاءُ فِي التَّحْلِيلِ الْأَخْتِيرِ هِيَ عَلَةُ دَائِهِ كَمَا هِيَ شَفَاؤُهُ وَدَوَاؤُهُ . وَحِينَ يَجْنُونَ الشَّوْقَ فِيهِ
 يَتَوَجَّهُ إِلَيْهَا لِكَيْ تَشْبِعَهُ مِنْ حَنَانٍ يَشْفِيهِ مِنْ دَاءِ الْحُبِّ وَتَأْكِيدُهُ عَلَى الْخَنَانِ وَرَبِطَهُ فِي الْقَصْبِيَّةِ
 بِمَهْجَةِ الْآبَاءِ لَا مَهْجَةَ الْأَمْهَاتِ ، يَسْتَعِدُ إِلَى ذَاكِرَتِنَا مَا ذَكَرَهُ فِي مُقْدَمَةِ «وَحِيُّ الْحَرْمَانِ»
 بِأَنَّهُ فِي طَفُولَتِهِ كَانَ يَشْكُوُ فَقْدَانَ حَنَانِ الْأَبِ الَّذِي تَشْغَلَهُ الْأَمْوَارُ الْجَسَامُ ، لِذَلِكَ فَهُوَ يَلْمِسُ
 فِي حَنَانِ حَوَاءِ الْحَبِيبَيْةِ لَا حَدْبٌ وَعَطْفُ الْأَمْ بَقْدَرِ مَا يَلْمِسُ فِيهِ حَنَانَ الْأَبِ :

يَا أَلِيفَ الْضَّلَوعِ إِنْ هَرَاهَا الْحُبُّ
 وَجَنَّتْ شَوْقًا إِلَى حَوَاءِ
 فَوْجَدَتِ الْخَنَانَ فِي صَدْرِكَ الرَّحْبِ
 دَوَاءَ يَرْجُنُنِي مِنْ دَائِيِّ
 وَلِسْتَ الْخَنَانَ فِيْكَ مَقِيمًا
 وَحَنَوْنًا . . كَمَهْجَةِ الْآبَاءِ

(حَدِيث ... ، ص 168)

وَغَالِبًاً مَا تَكُونُ الْيَدُ الْعُلِيَا فِي مَعَانَةِ حَبَّةِ لِرْوَحِهِ الْوَفِيَّةِ الشَّفَافَةِ وَلَوْ عَلَى حَسَابِ كَبْرِيَائِهِ ،
 إِلَّا أَنَّهُ فِي أَحْوَالِ قَلِيلَةٍ يَسْتَعْرُّ الْحَرْبُ بَيْنَ الْجِنْسَيْنِ فِي مَعْرَكَةِ الْحُبِّ وَيَخْرُجُ مِنْهَا بِصَدَمَةِ
 الْحَقِيقَةِ مُتَخْلِلًا عَنْ رَؤْيَا الْبَصِيرَةِ :

بيد أني وقد ثارت لحي
وخلصت من خداع السرابِ

(حديث...، ص 101)

حين يقابل الوفاء بالوفاء ، والعهد يصان من الطرفين ، يتثبت الشاعر بإخلاصه وودّه
لكنه حين يصبح الحب لعبة خداع يجهز بالقول :
كان بي ذلة ، وفيك اغترار
فتجرّع ما كنت منه أعاني
لا تحاول رد الزمان إلى الخلف
لأن الأيمان في دوران
إن قلباً حطمته . . . وتعافي
لن يواسيك بعد فوت الأوان

(حديث...، ص 102)

الموى ، الحب ، الغرام ، العشق ، الهم ، الولع ، الوجه ، الدنف والتيم
وغيرها من الأسماء التي احتفل بها ابن حزم في رسالته الرائعة «طوق الحمام» في فن
الحب ، العشق يصبح طائراً من الفردوس يرف إلى عالم الأوجاع والمدوع الذي أبدع
الفيصل في التوغل فيه ، ويصير بنوعاً ينطوي على الشفاء والداء معاً لمن يحمل بين جنبيه
قلباً للقلق والشوق . وهكذا فإن الحب في شعر الفيصل كالعشق في شعر العرب ومن
قبلهم الساميين ، هو أشبه بالداء وأشبه بالهبوط من الجنة إلى أرض الآلام . إنه ليس بالداء
فحسب بل سراب لا يقبض منه على ماء ويقود إلى الموت .

هو الداء يبعث في أضاعي
إذا ما نعيت فلا تفزعني

(وحـي...، ص 191)

لـما دفتـك يا سعاد
أـسقـيـتـي المـوـتـ الزـوـاءـ

(وحـي...، ص 45)

كما أن الحب عنده ليس تنكرًا للغريرة أو تصعيديًا لها في صيغة عاطفية مقبولة في التقاليد الأدبية والاجتماعية ، إنه فن الحب من أجل الحب لا من أجل شيء آخر . وتعمق عاطفة الحب عنده بعد جمالى معين فلا يأتي الحب مجردًا عن الشعر ولا الشعر مجردًا من الحب ، فالغناء والتغريد والحسن الذى يشكل الدوح والشدو الذى يختلف باكتشافات النفس ، والطيب الذى يملأ المكان لا يفارق مغامرته في الحب :

أحب للحب لا عجزاً ولا نهماً
وارتقى بالمحوى من حمأه البهم
فالحب كالفن يسمو في مداركه
على النائقص إذ يعلو على القمم

(حديث ... ، ص 174-175)

وهكذا يصير الحب عنده نموذجاً للمحبين :
فأصبح الشعر يروى للورى مثلاً
عني ، ليرشفه من للغرام ظمى

(حديث ... ، ص 174)

3 - حرمان اللذة ولذة الحرمان :

يجدر بنا هنا أن نلتفت إلى اللقب الذي أعطاه الشاعر لنفسه في باكورة إنتاجه الشعري واشتهر به ألا وهو محروم . فقد أدخله محل اسمه على الغلاف ثم ثنى بـ « وهي الحرمان » كعنوان لمجموعته الأولى وأردف بمقدمة تلقى ضوء على جانب من سيرته الذاتية تحيل معنى الحرمان ودلالاته إلى حواجز لقب الإمارة والانتماء إلى الأسرة الحاكمة الأمر الذي يجعل دون تواصل الذات الشاعرة مع الآخر . ويخص بالذكر طفولته المبكرة ويشكو من بعده عن أبيه الذي كان مشغولاً بأمور الحكم وتبثت نظام أبيه وسلطته . وجواهر إحساسه في موضوع الحرمان أنه كباقي الناس إنسان يتوق إلى الطمأنينة والسعادة وأنه نشاً كباقي الأطفال في مدارس عادية لا أبراج عاجية .

ويؤكد صلاح لبكي على معاناة الشاعر للغربة في مقدمته لهذه المجموعة الأولى إلا أن

لبكي يفتق الغربة غربتين : الأولى غربة الشاعر النفسية في الأرض ، وغربته عن الآخرين الذي يؤاخذونه ويؤاخذهم .

لكتنا أياً كان الأمر ، سنتولي اهتماماً للغربة كما تجلّت في شعره . وفي اعتقادنا أن نفسه الشفافة وذاته الشاعرة طورت معاناتها في الحب وقابليتها للتواصل مع الآخر حبيباً أم متلقياً وأقام نظاماً نفسياً يعوضه التقص الذي أفقدته إياه الحواجز من مال وسلطة وسلامة . وهذا النظام قائم على تجربته في الحب أصلاً ، فهو يفجر من الحرمان وحيأ و يجعله عنواناً لهذه التجربة . فكأن حرمان اللذة عنده قاده إلى لذة الحرمان لا سيما أنها فجررت قلبه بالغناء فاقترن حرمانه بالوحى ووحى بالحرمان ، وما قلناه عن هذه التجربة بأنه موحد في الحب كما هو موحد في العقيدة يلتقي ضوء على احتفاله بالوحى لا الإلحاد كمصطلح يومئ إلى طبيعة تجربته في الشعر والحب وأصولها النفسية العميقة . إلا أنه في شعره خلافاً للمقدمة يعطينا تعريفاً آخر للحرمان أكثر صلة بأبعاد تجربته النفسية وبعيداً عن اللقب والمال والسلطة ، يقول :

يا حبيبي لوعة الحب سعاده

ترهد القلب فيسمو بالزهاده

ويرى حرمانه في الحب زاده

حين لا يبلغ في الحب مراده

(حرمان . . . ، ص 263)

وهذا التعريف الشعري للحرمان لا يصله بالسياق النفسي فحسب ؛ بل يربطه أيضاً لا بالوصول الاهين إلى الحبيب بل بالجهاد النفسي والسعى المعنوي للوصول إليه . فالحب من أجل الحب ، والحب كفن ، والحب كمعاناة صادقة واحدة ، تتكرر عنده في سياقات وأطر مختلفة .

وشاعرنا يدرك أن الوصول ينهي مغامرة العشق وما فيها من جمال وعذاب لذلك يشمن هذا الجهاد الذي تجاهله النفس في العشق لأنها لا تكون بغیره :

حسن لو اني طلته لانتهى

شدوبي إلى صمت عميق طويل

لكن حرمانى منه غدا
متتجعاً فيه الأمانى شكول
فما الموى . . يا غرة في الموى
إلا أمانٍ لا تراها العقول
من أجلها تبقى الرؤى حلوة
وعبرها تطوى الري والسمهول
حتى إذا طال المدى بالسرى
زالت خيالات المنى بالوصول

(حديث . . . ، ص 104)

فالحرمان هنا يزيد عمر السعادة وللذة التي يسعى إليها الشاعر ، وهو ما اختلقناه في حرمان اللذة ولذة الحرمان ، وهو تعبير عن الإحساس بلذة سامية تترافق مع الوفاء والعفاف وصون العهد . وجهاد الشاعر في الحب ومعاناته في سبيله لا يؤديان إلى الوصول والراحة والارتقاء ، بل غالباً ما يتصل السعي ويؤدي الحرمان إلى حرمان :

وما كان لي منه سوى وهم عاشق
أضاف إلى الحروم آهات حرمان

(حديث . . . ، ص 214)

بينما كان يؤمل من هذا السعي وهذه المجاهدة إلى أن ينتهي الحرمان بنهاية طبيعية إلى الارتواء ، إلا أن الظما الذي رأينا في فصل آخر من هذه الدراسة يتجدد فكان ماء الحب لا ييل الصدا بقدر ما يورقه ويعشه ويخرضه :

وأملت أن تطفى ظمای إلى الموى
وتقضى على الحرمان في خافقى الواني

(حديث . . . ، ص 213)

هل تسعى ذاته بقيمها الموحدة الروفية إلى الذات الأخرى فلا يجدها فيعود سعيه في الحب من جديد إلى نقطة البدء ، أم أن تجربة الحب الحسية قائمة على الصور والحواس والأشكال

والتعدد بينما تسعى النفس التوّاقاة إلى الوحدة دونما رأب . وهذا السعي هو ما يعطي تجربته هذه خصوصيتها ومعناها والنكهة الشعرية الفريدة :

وهبتك أعلى ما لدى لأنني
أحبك جبًا لم يلتج قلب إنسان
وأطلقت أحلامي حواليك حوما
كامواج عطر واكبت رقصة الباز
وهام فؤادي حيشما همت في السرى
كأنك مني توم حبي ووجداني
أخاف عليك بعد حتى إذا التقى
بنا الدرب زادت في اللقاءات أشجانى

(الحديث ... ، ص 212)

هيهات إذن أن تصل الذات الشاعرة إلى المطلق في الحب الذي يطمح إليه الشاعر فالمعدد لا يصل إلى الواحد إلا ببناء الأنما وبقاء الآخر . وحرمان اللذة الذي أدى إلى لذة الحerman والشوق إلى التوحد مع الذات المثلث ، هو ما أعطى إيماءات الشاعر المحسنة وبساطتها أبعاداً عميقة ، وصار الشعر والفن هو القضية لا الغرام والوصال فحسب :

دعوت الشعر فيك فما عصاني
ولأن قياده بعد الحران
أتى جبريله وأسر وحيا
إلى كأنه رجع الثاني

(وهي ... ، ص 26)

4 - سلالة العشق وعهد الحبين :

حين يتذكر شاعرنا سلالة الحبين في سياق جبهة وتوجده ، لا يتردد في أن يعلن نفسه فارس الحب والوجد ، يتقبل الملام كما تقبله من قبل جميل وقيس . ويدرك أنه لتميزه أصبح رمزاً لأصحاب الهوى والهيات ، كما كان عمر بن أبي ربيعة . لكنه لا يتردد في أن يعلن أنه يختلف قيسبني عامر من بين الحبين جميعاً ، فهو موحد في العقيدة كما هو موحد في الحب .

ففي قصيدة (أنت وغريك) من مجموعة «وحي الحرمان» يهتف عالياً :
 إني وربك في هواك موحد
 إن كان عندك في الموى توحيدُ

(ص 107) بعد أن يؤكّد في مطلعها على الوفاء الذي لا يفارق حبه وشعره :
 لولا الموى ووفاؤك المعهود
 خففت لغيرك في الفؤاد بنوْدُ

(ص 106) وفي قصيدة (لا تسلي عن الموى) من مجموعة «حديث قلب» يقول :
 أنا وحدي في الوجد أحلف قيساً
 في هوَي غامر مدید المبوبِ
 أنا والحب توأمان خلقنا
 وتلذنا في العشق كل حبيب

(ص 132) ويقول في المجموعة نفسها من قصيدة (فجر حبي) :
 وإذا لامنا على الحب قال
 أجمل الحب ما أثار الملاما
 حسدوا قبلنا جميلاً وقيساً
 فاستطال الموى وباتوا رغاماً
 إن قلباً يغرّد الحب فيه
 يجعل الصخر مثله مستهاماً

(ص 144) ويقول في قصيدة (بل أنت حبي) من المجموعة ذاتها :
 أنا ما زلت فارس الحب والوجود
 وكل الغرام ملك لقلبي

فاستعد ذكريات . . . إلخ

(ص 150)

ويقول من قصيدة (إني على الحب) من المجموعة نفسها :

فأصبح الشعر يروي للورى مثلاً

عني ، ليرشفه من لغرام ظمي

وصرت - شأن أبي الخطاب - في زمني

رمزاً لكل فؤاد بالهيمام رمي

(حديث . . . ، ص 174)

إن تحول العقدي إلى شعرى عند الفيصل ببراعة ويسر ، يذكّرنا بقول جميل بشينة الذي جعل من الجهاد في الحب كالجهاد في العقيدة حين يقول :

يقولون جاهد يا جميل بغزوة

وأي جهاد غيرهن أريد

لكل حديث عندهن بشاشة

وكل قتيل عندهن شهيد

فالشهادة في الحب كالشهادة في الجهاد . فالوفاء يكاد يكون علاماً بارزة على معاناة الحب عند عبدالله الفيصل ، إن لم يكن شرطاً أساسياً من شروطه . فالتوحيد في الحب والوفاء للمحبوب ، والعفاف في حضوره وغيابه ، تتدخل في موقف مشترك محولاً الجانب العقدي والأخلاقي من النفس العاشقة إلى شفافية شعرية بارعة فتعجب ونهز لهذا التماوج ما بين الفكر والنفس وتحول الأخلاقي إلى شعرى ، كقوله من مجموعة «محروم . . . » :

فإن نسيت وداداً كان يجمعنا

على العفاف فقلبي ليس ينساك

(ص 23)

وغالباً ما يرتبط الوفاء بالعهد وهو شرعة المحبين في الحركة الرومانسية قديماً وحديثاً .

يقول من المجموعة نفسها في قصيدة (حب وشك) :

ولي من غرامي ما يقدس حبّها
ولي من وفائي ما يذكرني عهدي

(ص 120)

والعهد لا يصونه إلا المتعاهدان العاشق والمشوق فإن نكثه واحدهما انتكث جميعاً :

ارع حُبِّي ذاكراً أيامنا
 فعل ذكراك للعهد اتكلى

(ص 174)

لا حب والغدر الخوؤن يحوطه
 ولّي الغرام مع الحبيب الغادر

(ص 81)

زعمتمونا نقضنا عهدم وغدا
 لنا بغيركم شغل يعنيـنا
 وما عنانا سواكم في الدنى أحد
 ولا غربـنا به إن بات يغـربـنا

(ص 133)

وهكذا فإن منظومة قيم في شعر الفيصل تحيط بالحب وعواطفه المتربدة ليشعر الحب بالأمان الذي هو دائماً مهدّد بنزوات النفس العاشقة . وجواهر هذه المنظومة التوحيد ، كما رأينا ، والعفاف والوفاء والعهد ، فالذات العاشقة تطمح أن ترى صورتها في الذات المشوقة غير مجزأة ولا مقسمة ، غير أن الحب الذي ينشد الحب الكامل كالذى يركض ليقبض على السراب ، يصل إليه ولا يتمكن منه ، ويرجع إلى ظمئه الذي لا يرتوي .

وفي قصيدة (حطام الحب) من «حديث قلب» يؤكّد على الحب الذي يزينه الوفاء والصدق ، لكنه لا يقْبض إلا على ثثار الهشيم وتزايد الجراح في قلبه :

كان ظني أن ألتقي الحب دوماً
محظياً يزينه التغريد
فإذا بالمشيم يملأ دربي
وجراح الأسى بقلبي تزيد
فتتساءلت من أنا . وتراءى
لي أمسى ، وقال : ماذا تزيد ؟ .
قلت أهوى الهوى وأعشق حسناً
زاده الصدق والوفاء الفريد
قال هذا وهم ، فلا تسترده
ضرما خاف ناره الجلمود

(ص 179)

ويقول في قصيدة (فرحة الحب) من المجموعة ذاتها :

وشباهي ما كان غير حطام
قبل أن دلني فؤادي عليه

(ص 188)

وهكذا ، فإن الحزن من السمات الدالة على هذا الحب الذي يتصل بحياة تلفها الغمة
والضباب :

يا حبيبي هل أنت مثلي شجي
لا يرى في الحياة غير الضباب

(ص 69)

ويمنع هذا الحزن من أن حب الشاعر لا يتحقق ذاته فهو في يقين الحب شيء كاذب يحاول
أن يكون صادقاً ، هو مجرد وهم لا يلامس الحقيقة وخيال يمر سريعاً ولا يرسخ على
الأرض لذلك تسعى النفس العاشقة إلى التثبت بالصدق وإنما فليس إلا الملائكة في نهاية
المطاف :

كأضلاع حلم بدا زاهيا
وائر سراب الضيا يغربُ
حبيبي قل لي كيف ابتدأ
هوانا وهل حبنا قلبُ؟

(ص 217)

إذا كان كذب الموى طيباً
ففي الصدق طعم الموى أطيب

(ص 218)

وتجربة الحب تقود الشاعر من البراءة والظهور إلى المعاناة والعذاب الذي لا ينتهي :

وبعد ما جربت معنى الموى
عرفت ما يعنيه ظهر الملائكة
لكنني أوغلت في رغبتي
وقد براني في هواك الملائكة

(ص 220)

فكأنما الخروج من البراءة والظهور في تجربة الحب والتثبت بالصدق منجة من هذا
الملائكة الذي يقود إليه الكذب . والوهم هو الموت .

5 - العودة إلى الوطن والأوبة إلى الله :

إن عاطفة الشاعر لا تتسع للمرأة فحسب فهو لا يستنكف أن يضحي بقلبه من أجل
الوطن . وهو في أوج مغامرة العشق ، قد لا يتعارض عشق المرأة وعشق الوطن . ولكن إذا
تعارضا فالشاعر يختار الوطن ، الأمر الذي عبرت عنه قصيدة (نداء) من «وحي الحerman»
التي يعلن فيها صراحة :

نسيت ما كان من حب وموجدة
شغلت عنها بما يصبو له وطني

روحي الفداء له إن قيل تصحية
إن الشقاء بما يعليه يسعدني

(ص 86)

ولعل العودة إلى الوطن بهذه الحدة يعكس درجة الولاء العالية جداً على توتر الأزمات الكبيرة التي تهدد الوطن والإنسان على حد سواء . وحين يذهب الوطن ترول المرأة من خيال الشاعر وتض محل الصباة ، لذا نرى الشاعر يعطي نفسه لقباً آخر ألا وهو صنّاجة العرب في حرب ثمار ضد الصهيونية المحتلة ، ويغنى ملحمة التضحية التي ساهم في صنعها أبوه المغفور له الملك فيصل الذي جند إمكانيات المملكة العربية السعودية وطاقاتها من أجل انتصار العرب وحقّهم :

من شاعر عربي كل غايته
أن يظفر العرب بالأمال والغلبِ
وما قصدت بها تبراً ولا ذهباً
فالحب أرفع من تبر ومن ذهب
وقلب الشاعر الذي اتسع للمرأة واتسع للوطن احتفظ بجوهره لإيمان الذي يشعّ
وهاجأ في قصيده (إلى الله) .

وحين نتكلّم عن عشق الفيصل للمرأة والشعر وعشّقه للوطن والأمة واتساعه للحضارة والعقيدة ، لا نتكلّم عن خيوط منفردة بدون لحمة ، إنه كشاعر يجمعها في صيحة واحدة بعد أن فردها في أصواته الشعرية المتعددة في حياة حافلة وبهها للشعر والحب والعقيدة :

أهوى الذي يهواك يا وطني
وأصدّ من عاداك يا سكني
يا مهد إسلامي ، يا وحي إلهامي ، يا عزّي النامي
يا موطن الفضل الندي
يا أصل كل السوّدد

(حديث ... ، ص 30)

والنداء وحده بالشهادة هو الذي ينهض الشاعر من الصمت والموت كما تنهض القدس :

ليل الأسى ولِي بلا رجعة
فاستقبلني يا قدس فجر الضياء

(حديث ... ، ص 28)

ويصير الموت من أجل القدس مهد السلام حياة وجائزة :

فالموت دون القدس أمنية
يجزل فيها للشهيد الثواب

(ص 25)

الجهاد في الحب والجهاد للوطن والعقيدة والهوية إن هما إلا جدولان طبيان يصدران من نبع واحد في شعر الفيصل وشخصيته .

وحين يقبل الشاعر على العشق لا يأتيه كالصفحة البيضاء بل يأتيه محملًا بمنظومة قيم من العهد والوفاء والعفاف والتوحيد في الحب ؛ لكنه يدرك أنه يطارد السراب فتلوذ الذات الشاعرة بالظلمأً كرسيلة ، دفاعاً عن وجودها وسعيها إلى السعادة . ويتحول المحرمان إلى لذة واللهة إلى حرمان في سياق الحلم بالريّ بعد الشقاء والظلمأً .

لكنه حين يعود إلى المحراب محملًا بانكسارات الظلماً على وجه السراب يعود وعشقه معه ، وكما كان قيس لا يدرى إذا صلى هل القبلة من خلفه أم قدامه ، فإن الفيصل يحمل العشق معه والقلق إلى محاربه :

ورجعت للمحراب أنسد عزلي
لكن خيالك كان في محاري

(وحي ... ، ص 137)

وهكذا فإن شاعرنا في سعيه إلى الوئام والحب ومطاردة السعادة على الأرض يستجيب لدوافعه الطبيعية في الداخل ، لكن النظام الثقافي بتعريفاته الدينية والأخلاقية والأدبية تزوده بالأدوات التي تمكنه من مواجهة عشق يؤدي إلى الموت ، أو التضحية بالذات من أجل الحياة .

ويبدو الشاعر مطمئناً إلى اتمائه العقدي الذي يزوده بالموازين العادلة في صراعات الحياة والموت وال الحرب والسلم :

كَلَّا آدَمُ أُبُونَا وَحْوَا
أَمَّا وَالدَّنَا مَجْرِدُ سَاحِرٍ
لِيسَ لِلبيضِ فِيهِ فَضْلٌ عَلَى السُّودِ
بَغْيَرِ الْحَجَى وَغَيْرِ الصَّلَاحِ
لَا فَرْوَقَ فِي الْحَقِّ بَيْنَ صَغِيرٍ
وَكَبِيرٍ مِنَ الْعَتَّةِ الْوَقَاحِ
لَا امْتِيَازٌ فِي الْعَرْقِ فِي الْحَجْمِ فِي الْلَّوْنِ
إِذَا كَنْ فِي نُفُوسِ صَحَّاحِ

(حديث ...، ص 234)

و واضح أن هذا إعادة صياغة شعرية لما جاء في خطبة الرسول ﷺ في خطبة الوداع وصدى للآية الكريمة : «وَجَعَلْنَاكُمْ شَعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعْرَفُوا» ، إلا أن المشكلة ليست في الأفكار بقدر ما هي في تجسيداتها الحضارية والإنسانية حيث تبيع المأساة ، لأن الإنسان والحضارة تاريخ يتحول ويتحدد . أمّا الروح فترتبط بالعقيدة ونظام ثابت لا يتغير .

وعلى حين أن شاعرنا يحسن الالتفات إلى جذوره وانتماءاته إلا أن صورته عن مأساة الإنسان أكثر ألقاً وإبداعاً حين يقول :

بَشَّرْنَا حَنَّ عَاشُونَ مَعَ النُّورِ
وَلَكَنَا بِلَا مَصْبَاحٍ

(ص 32)

أليست هذه صورة بصرية لعلاقة الظماً بالسراب ، في تعبيره عن مواقف العشق وسعيه للوصول إلى الشبع والري ؟

فكما أن هناك في الحب سراباً ولا ماء كذلك هناك نور ولكننا بلا مصباح في علاقات السلم وال الحرب ، فكأنما السراب ضياء خلب والضياء سراب ، فالماء والنور غائبان . وهو

نفسه يتكلّم عن ضياء السراب في موضع آخر ، وحرمان السعادة أو اللذة هو نفسه حرمان السلام والطمأنينة وإن اختلفت الساحات . الأمر الذي يهوي للشاعر العودة إلى الوطن والأوبة إلى الله في قصائد أخرى ليرسي مؤساته كإنسان على بُرَّ آمن .

ففي قصيدة (إلى الله) هو نفسه يشير إلى الظّمآن الذي يعبر عن مازق الإنساني عبريراً بيولوجياً . فالظّمآن يتطلّب الرّيّ لكن أين الظّامعون من الارتواء في هذه الحياة ؟ ! . وهذا الإحساس الطبيعي عند الإنسان لكن الرّيّ بعيد عنه لأنّ الله خلق الإنسان في كبد فسعيه إلى الماء لا يعني الوصول إلى الرّيّ ، لذلك يهتف شاعرنا في موضع آخر :

أنا ضفت بالحرمان يا ربّي
والريّ من حولي فما ذنبي ؟ ! .

(ص 52)

في معرض الكلام عن ظمآن الحب وعلاقته بالحرمان كذلك في قصيدة (إلى الله) يقول :

ظمئنا ولم تشع ظمانا جهالة
وتهنا عن العقل الذي فيه نرشد

(ص 46)

وهذا الظّمآن الذي يشير إليه الشاعر ويواجهه في عشق القلب وتطلب السعادة واللذة يقابل بالحرمان . أمّا الرّيّ الحقيقي للإنسان فهو في الأوبة إلى الوطن سكن قارّ له ، والعودة إلى الله كملاذ للروح المأثرة في الحبّ وصراعاتها الدامية في الحرب .

خاتمة :

في الخيال الشعبي غالباً ما يربط الحب بالخطيئة والجنس والمبوط من الجنة إلى العالم الأسفل بعد أكل التفاحة ، وحواء هي المسؤولة عن هذا المبوط في عرف هذا الخيال .

والسؤال هو : هل يمكن لأدم خلال العصور أن يعيش بلا حواء ؟ . قطعاً السؤال يُحاب عليه بالنفي ، لكن إخفاق آدم في الحب يلقي الذنب على عاتق حواء .

ولأنّ الحب يسكن القلب فإن القوانين الشرعية لا تنظر إلى الحب بقدر ما تنظم عقود

الزواج وقضايا التكاثر والتناسل ، والشعراء هم الذين يستعيدون الإنسانية إلى الحب وصورة الزاهية ، إلا أنهم لا ينجون من سطوة القوانين الاجتماعية والشرعية . وعلى هذا فالابداع الشعري تحكم به الطبيعة كما تحكم في الثقافة .

الموى أصلًا كما يدلّ معنى اللفظة في الفقه – لغوي هو السقوط . وإنجليزية تكرر هذا المعنى في عبارتها الوقع في الحب "Fall in love" . ومع أن القوانين تنظم العلاقات الجنسية بإياحتها في الزواج وتحريمها في غيره ، فإن الجنس يبقى إثماً أو خطيئة في عرف الكثرين والخيال الشعبي ليس بعيداً عن ذلك كله ، لأنه يتغلب بالإنسان من الأسر التنظيمي إلى حرية الطبيعة أو يقصد الغريرة إلى مستوى الفن .

يقول شاعرنا :

سيرة حواء روتها العصور
لآبد الأجيال من آدم

(ص 74)

فهي كما ترى سيرة حواء فأين هو آدم من هذه السيرة ؟ ! .

يقوم شعرنا العذري تاريخياً على التوحيد في الحب بينما يقوم شعرنا العمري على التعدد . فإذا كانت الحببية واحدة عند العذريين فهي تتعدد عند العمريين . وشاعرنا يتمي في شعره إليهم جميعاً فكيف ينسق ذلك ؟ ! .

هؤلاء جميعاً هم سلالة الوجد وشاعرنا يتمي إليهم في تجربة العشق وأحوالها ومصاحباتها وخفاياها وإخفاقاتها ونجاحاتها ، إلا أن الموى عنده إذا كان عفأً فهو غير محرم . وهنا تتكيف الطبيعة مع الثقافة والعقيدة بشكل بارز ، كما عند العذريين ، فيكون لها حضور إلى جانب الطبيعة عبر التحليل والتحريم . وكذلك قيم الوفاء وصون العهد تلعب دوراً مماثلاً فالأخير يدفع بالأخلاق إلى مسرح اللعبة الغرامية ، والثاني ، أي العهد ، هو شريعة المحبين في الحركة الرومانسية لا من خلال تدخل العقيدة والأخلاق بل من خلال احترام الذات وكبرياتها في العلاقة مع الآخر في سياق الحب وغمارة العشق .

ويخيل إلينا أن هناك إشكاليتين عند شاعرنا بما ترمي إلينا من شعره في تمجيد الصورة

الإنسانية والشكل الإنساني تعبيراً عن نوع جمالي أصيل فيه لا يجاذب مفهوم العفة ، فهو عف يচون العهد ووفي للطرف الآخر طلما أنه لم يقع في إثم الخطيبة – لذا لا تستهجن في شعره كما لا تستهجن في شعر بعض العذريين أسلافه الإشارات إلى بعض صور التلامس الجنسي معبراً عنه باللمس والرشف وهصر اللمى وهو وارد عند شاعرنا ، وحين يقول : «إن هوانا العف غير محرم» (حديث . . . ، ص 160) يستثنى من الحرم هذا التواصل المقدس لسريان الروح من الأنما إلـي الآخر وبالعكس عبر هكذا وصال . وأغلبها رمزي أو مجازي في سياق مذهب الشاعر وقيمه ، أو أنه لا يخالف من منظوره مفهوم العفاف لأنه لا يغمس في الخطيبة .

كانت كاترين زوجة الشاعر الروماني والصوفي وليم بليك تقول : لو وجدته عارياً مع امرأة في سرير واحد لما شككت في براته . وعفاف العذريين يعني أكثر ما يعني حب الواحدة ، وعدم تحقق هذا الحب بالزواج . أما بث الواقع الشوق وما يرافق ذلك من تواصل بالحس واللمس فهو أمر معروف لديهم ، والستيما من مراشف أو لبس الصدر وهصر اللمي عند عبدالله الفيصل لا تبعد أن تكون رمزاً مجازياً لهذا التواصل .

هذه هي الإشكالية الأولى ، أما الإشكالية الثانية فهي هل كان صاحبنا من أصحاب الواحدة كجميل وكثير وقيس بن الملوح وقيس بن ذريع أم تعددت محبوباته وتتجزأ الحب عنده واحدة ؟ ! فالتوحيد عنده في الحب لا للحبوبة . رأينا فيما سبق كيف يرى شاعرنا نفسه رمزاً في العشق ، كما كان أبو الخطاب عمر ، لكنه في نهاية المطاف يتهمي لقييم أصحاب الواحدة ويعلن أنه خليفة قيس في سلالة الحسين وأصحاب الوجود .

ولا يذكر الشاعر في قصائده غير اسم واحد للمحبوبة في «وحي الحerman» وهو سعاد ، أمّا في قصيدة (حلم الموى العذري) فيترك ثلاث نقاط أفقية تتم عن الاسم الذي أهمل ذكره ربّما لأنّه لأسباب اجتماعية وخلقية لا علاقة لها بعذرية الحب . في قصيدة (كأنّ وكان) التي تفلسف الحerman في رباعيتها الأخيرة واستشهدنا بها في موضع آخر من هذه الدراسة . اللافت هو أهداؤها إلى الحبيب الأول والأخير ، لكن قصائده في الحب على كثرتها لا تدلّ على أنها وجهت إلى حبيبة واحدة ، وإن نمت عن وحدة تجربة الحب

عنه ، فالعشاق المميزون في تاريخ الشعر الغزلي يغنون المرأة المثال القادر على بعث الحب فيهم كداء عضال لا شفاء منه ، وإن كان في البال امرأة بعينها تتعاد في مشاهد العشق .

أضف إلى ذلك مسألة التوبة التي صرّح بها في قصيده التأملية (إلى الله) . وتاريخ التوبة في موروثنا الشعري يعود إلى شعراء لا ريبة في انغماسهم في الإثم تلبيحاً أو تصريحًا في سيرتهم الشعرية مثل عمر بن أبي ربيعة وأبي نواس ؛ لكن التوبة وهي من تقاليد حركة الرهد والتصوّف قد تصدر عن شخصيات لا شبهة للخطيئة في حياتهم مثل أبي العتاهية والحسن البصري ورابعة وغيرهم . حتى إن بعض الباحثين شكّوا في أن تكون التوبة لا تتفق مع الواقع التاريخي لهذه الشخصيات وأنها من إنتاج حركة الرهد أو مؤثراتها في الحركة الشعرية ؛ لكننا نرى أن التوبة طبيعية عند شاعرنا طالما أنه يصرّح بها في قصيده :

ذنبي وإن كانت كثارة فآدمي
على توبتي عنها تسمّ وتشهدُ

(ص 9)

وهذه التوبة الصريحة بالإضافة إلى كونها صادرة عن الإحساس بالذنب من خلال انغماس الشاعر في تجربة العشق في ريعان الصبا وشرج الشباب ، إلا أنه يعود إلى الوطن في الرمن الصعب والكوارث الجسماني ويوّه إلى الله تائياً في زمن الكهولة والشيب كباقي البشر ، إذ يقول :

فما أنا إلّا واحد من بنى الورى
نعيش ظماء والأمانى شردُ
إلى أن نرى في الشيب بدء نهاية
لما كان يغوي عقلنا ويدد
فنلجلأ للباري نفوساً هلوعة
ونطرق من أبوابه ليس توصد

(ص 8)

هنا نجد الطبيعة والسن تصل إلى رشاد العقيدة والثقافة لأنهما معنيان بالحياة والأجيال جمِيعاً لا بجيل واحد أو بمراحل الشباب والفتنة فحسب اللذين تسيطر على حركتهما الطبيعة ، وتقْدُّم معهما الفرح والاحتفال بالحيوة الريفية ، ويكون الجمال والحب والشباب في صدارة الأولوية والاهتمام ، كما يكون الغناء والشعر والفن حرية وتحليقاً في الأجواء إلى أن يأتي النضج فيقوّي حسَّ الرسالة ويقوّي حماس الاتماء إلى الحقّ والخير والرشاد وإلى الله مطلق القيمة .

ولا يمكننا أن نختتم هذه الدراسة دون أن نلتفت إلى اللغة والشكل الشعري عنده ؛ فهو شاعر له قاموس شعري خاص وشكل بياني متَّبِّر . ففي الشطر المبكر من إنتاجه نسمع أصداء الجيل الثاني من جماعة أبوابو لا سيما علي محمود طه وهو أقرب إلى الرقة والطراوة في اللفظة والصورة الشعرية . والكثير منه قوي جزل مبتكر بصوره البيانية يذكُّرنا بعمر أبي ريشة وفوزي الملعوف لكنه يدلّ على خصوصية شاعرنا روحًا وشكلاً . ونستطيع أن تحفظ بعض أبياته لعدوبتها وحسن سبكها من المرة الأولى لا سيما أن هذا السبك يحيلك إلى إيحاءات نفسية وإيماءات فكرية ذات عمق ، ولا يكفي أن ننمطه بالتأثير الأسلوبية الشائعة : «السهل الممتنع» ، فهو يستحق دراسة مستقلة في غير هذه المناسبة . وفي استشهاداتنا الضافية في متن هذا البحث ما يغنينا عن الإفاضة في هذا الشأن مكتفين باللامعات القليلة التالية :

وتعالي نختل على هودج التي
كتطيرين حلقاً في الفضاء
لا تعيش القلوب من خير حب
دون جنجيه قمة العلياء
إن قلباً يموت في خفقة الوجد
ويرتاح في ظلال الخواء
هو ميت مهما استطال به العمر
ولو عاش في دنى الأحياء

ومثله أيضاً :

إن قلباً نما على الحب طفلاً
 كالسنا في عيون فجر مهيب
 سوف يقى على المدى دائم الحق
 وأن مال رأسنا للمشيب

(ص 134)

* * *

خمرة الناس من رحيق وخمري
 ومضات الخنان من مقلتيه

(ص 130)

* * *

فيدينني إليك الشوق حتى
 تكاد تئن في صدرِي العظامُ

(ص 93)

* * *

حتى غدت أهزوحة بضم الذى
 والكون صلٍّ وهي كالينبوع

(ص 183)

* * *

عد لي فإني لم أعد حالاً
 يغنى عن الماء بوهج الرمالُ

(ص 20)

إلا أنها نعم ونؤكّد أن قوّة شعر الفيصل قائمة على خصوصية تجربة في الحب وأنها تعبر عن معاناة إنسانية ، وهذا ما يؤسّس لإبداعه الشعري بتميزه عن جذوره التراثية ومنافسته لمعاصيه في الجنس الشعري نفسه ومشروعية تفرّده . فالشاعر يصدر عن تجربة وجданية متميزة ويعبر عنها في أغلب الأحيان في وحدة موضوعية وشكل بياني جذاب ومبتكر .

ونفرد عذوبة موسيقاه الشعرية بشفافية روحه ، فهو على سيطرته على عدد وافر من البحور الخليلية تتّنوع أوزانه وأنغامه ولكن موسيقاه العميقه واحدة يتّناغم فيها الإحساس والعبارة والصورة والإيقاع في سكب منسجم يعبر عن شخصية شعرية متميزة ببناءٍ فسيٍّ وفيٍّ موحد .



15

ظاهره احرمان في ابراء
الأمير الشاعر عبد الله الفيصل

أ.د. خليل محمد عصامية

1 - تمهيد :

لأنّ كان النثر وسيلة التعبير اليومية التي يمتلكها كل فرد من أفراد المجتمع موروثاً اجتماعياً يختلط فيه عطاء الفطرة باكتساب الفرد من مجتمعه ، فيحيط معيراً عما في نفسه من مشاعر وأغراض ، أو كما يعبر ابن جني عن ذلك في حده اللغة بأنها «مجموعة من الأصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»^(١) ، وإن كان كل فرد ناطق في المجتمع يمتلك قدرة للتعبير عن مشاعره وأغراضه بمستوى لغوي يتأثر فيه بالمجتمع الذي يعيش فيه ، وبالبعد التعليمي والثقافي الذي يصل إليه ، وبالطبقات الاجتماعية والمهنية التي يحتمل بها ، فإن الشعر قد ظل منذ فجر التاريخ الإنساني المعروف ، العربي منه وخاصة ، عدة تمتلكها فئة من المبدعين ، يتهدونها فستقيم وتتجدد ، ويغذونها فتفتوى وتصقل ، ويسبكون بها نسيج الفكر وصفاء النفس ، ويثنون بها الواقع ما يشتركون به مع غيرهم ولا يشاركونهم تلك العدة .

ولكن كان الشعر بعامة ملكرة فئة من المبدعين ليث المشاعر والأفكار ، فإن شعر الغزل وخاصة يعد مرآة النقوس بعامة ، وانعكاس خيوطها في تعبير المبدع عن صدق العاطفة في العاطفة الصادقة ، لا يدفعه طمع في كسب أو عطاء ، ولا تمنيه زلفي الاقتراب أو التملك ، ولا يشده بريق خيوط التسلق على جدران السلطة والتسلط ، ولا أئن الألم من منافس أو ظالم أو مفاحر . بل تدفعه بسلامة رغبة في الإفصاح عن وجдан ، وإخراج عاطفة داخلية ، وسطر تجربة نفسية وجذانية تتنازعه فيها رغبة الإفصاح والخوف من الافتضاح ، مرجحاً كفة الإفصاح لما لها من معاونة القبول الإنساني الشامل ، وإلقاء عليها تعبيراً عن عاطفة إنسانية تعاورها الأجيال في كل مكان وفي أي زمان ، بقطع النظر عما تتلوون به تلك العاطفة الإنسانية من تأثر بالبيئة أو الجنس أو العقلية ، أو أسلوب الشعر أو ثقافته ، أو تفصيل القول أو الإيجاز فيه .

وكلما كان حافر الإبداع الشعري صادقاً ، ترجيه عاطفة لها جذورها في قلب منْ أحب ، كانت الكلمة الشعرية تحمل شحنة عاطفية أقوى ، وكانت وشائج الصلة بينه وبين المتلقى ، فضلاً عما بينه وبين محبوبه ، أعمق دلالة وأكبر صلة ، أو أكثر التقاء بينه وبين متلقيه عند مرجعية الألفاظ ودلائلها . وكلما كان المتلقى قد عانى تجربة مماثلة كان إدراكه للدلالة المرجعية التي يجعل إليها الإبداع أكثر ارتفاعاً عن الحد الأدنى من التطابق مع المبدع ، وكانت الكلمات تنطق بالتجربة وإعادة شعر التجربة أوضح وأقوى ، وإمكان دخول المتلقى إلى أعماق النفس الإنسانية من خلال كلمات تجربة المبدع وتراكيبها انعكاساً لتجربة ذاته . إذ يقوم المتلقى بالتحليل الوعي لعملية الإبداع غير الوعي ، متلمساً طريقه إلى فك رموز الإبداع مما تحمله اللفظة من دلالة مرجعية في صورة جزئية ، ثابتة أو متحركة ، في إطار الصورة الكلية ، وما يؤديه التركيب من دلالة كبيرة في الصورة الكلية بوقوع مبنائه في مواقعها الأصل ، أو بحركتها تقديمياً وتأخيراً ، أو باختفائها من التركيب وهو يتطلبها ويقتضيها . وإن غياب ذاك المبني في ما يسمى بالحذف يؤدي دوراً دلائياً ، أو جزءاً من الصورة الكلية ، يتحرك خلف ضباب يصنعه المبدع واعياً ، أو يقتضيه التركيب فيدفع المبدع إليه من غير وعي في بداية الأمر لما تحمله تلك الحركة من دلالة . هذا بالإضافة إلى توظيف عدد من عناصر الدلالة الأخرى

كالحركة الإلأعربية التي يقتضيها السياق أو أنها تخالف اقتضاءه ، والتغيم أو كيفية أداء التركيب في إطار النص ، فضلاً عن إطار السياق النصي ، وامتلاك ناصيته الشعرية . . . وغيرها من العناصر .

2 - نحو تحليل النص الشعري :

إن من يتصدى بالتحليل الوعي لتجربة الإبداع الشعري بخاصة ، يجد أن السبيل والجري وراء عناصر التحليل المعيارية قد تمضي به إلى ما لم يكن بذلي بال عند المبدع وإن كان لا يرفض ، أو قل إن نصه الإبداعي لا يرفضه . غالباً ما تكون المعاير الجزئية التي يحتمل إليها محلل الإبداع منبثقه عن الأطر الكبرى الكلية وتوظيفها بكيفية أو بأخرى وفقاً لرغباته أو مقدار استكمامه لمدرسة ما ، فضلاً عن أن يحتمل إلى معاير مدرسته . وهذه الأطر هي : الأصوات Phonetics ووظائف استعملها Phonology والمبنى الصرفية Morphology وتوجيهه تعدد معاني مبنيتها ، والتركيب Syntax وما يجري فيها مما هو جائز وما ليس كذلك ، مع توجيه كل خروج فيها عن الأصل توجيهاً دلائلاً ، والبحث في المعاني المعجمية Lexical Semantics وما يمكن أن تصرف إليه في إطار سياقي context وصولاً إلى الدلالة Semantic meaning .

وليس الباحث معيناً هنا بالتشعب الذي تنصرف إليه وجهات نظر الباحثين في المعنى ؛ اللغويين والنحاة والبالغين ، أو المناطقة والفلسفية ، أو علماء النفس أو علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا ، وغيرهم . فكلّ له منهجه وثوابت تحليله ومعطياته وفقاً لاهتمامه⁽²⁾ . وقد يكون معيناً بعض الشيء بما ساد في بعض المنهاج التاريجية والتفسير المقارن للواقع اللسانية وظواهر الإبداع اللغوي عندما شق طريقه العالم اللغوي دي سوسير المتوفى 1913⁽³⁾ ، فانتفتح بدراسة النص دراسة تعتمد على العناصر اللسانية القائمة على العلاقة بين الدال والمدلول ، صادرة عن الذات المتكلمة لغاية دلالية معينة في نسق لغوي معين له عناصره التي يتم الجمع بينها وتسييقها بكيفية معينة ، واستخلاص النتائج اللغوية الدلالية في زمن ثابت غير قائم على التطور أو النظرة التطورية ؛ أي الناظرة إلى العناصر اللسانية في الإبداع النصي في توافق أو تعارض داخلي ، متخدًا من معطيات النحو وأسس بنائه وأقسام مكوناته ،

وحدات تجريدية ذات وظائف تركيبية ، ينظر إليها في إطارها الأهم وهو الإطار الترابط الوظيفي ، الذي تتفاعل فيه هذه العناصر كلها : المفردات والتركيب والحركات والتغييم ، بالمعنى السياقي والمعنى المعجمي والسوابق والواحد Suffixes and Prefixes للوصول إلى المعنى الدلالي . وبذل يتلاحم علم الصرف بعلم التركيب بعلم المعجم بعلم الأداء في تناسق صوتي يصعبها بصيغة يقتضيها تركيب النص الإبداعي . أي أن الكلمة مجموعة من الأصوات المناسبة التي لها تحديد في الذهن ، يتم إبرازه في كلمات منطقية أو مكتوبة . وتحدد الكلمة مع الكلمة في إطار معين ، ووفق ترتيب مخصوص يضم ترتيب الكلمة الداخلي ، ويصعبها بصيغة يقتضيها التركيب ذاته ، فتكون لها دلالة منفردة ، أي أنها دوال مدلولات منفردة معجمياً ، وهي أيضاً دوال مدلولات آخر تتصل بالمدلولات السابقة بسبب ، وتضم جزءاً من الفكرة التي تحملها إليه الجملة في نسقها الجديد ، ولحتمتها الترابطية النصية في ما يسمى Morpho-Syntax بيان خصائص البنية الصرفية وقواعدها ، ثم وصف قواعد اتحادها وترتبطها بغيرها في نمط جملي مع مراعاة البعد المعجمي لكل لفظة تتكون منها الوحدات الجملية التي تتدخل لتكوين الهيكل الكلي للنص^(٤) . وبذل يرتبط الدال بالمدلول ، أو الشكل بالمضمون أو المحتوى ، في إطار لا يستقيم أحد ركينه من غير الآخر ، وتتجلى فيه الكلمة بوصفها كلمة توحى بما فيها ، وليس بديلاً عن الشيء المسمى بها كالحدث أو الزمن أو المسمى . فتحقق بذلك الشعري التي تجعل من النص أثراً فنياً بعيداً عن مدلول جزئياته الفونولوجية أو الفيلولوجية أو المورفولوجية أو التركيبية ، وبصرف النظر عما فيه من صدق أو تطابق مع مقتضى الحال أم غير ذلك^(٤) ، وفقاً لمعايير صنعة النص الشعري وخصائصها التي من أبرزها الوزن والقافية اللذان يحققان البعد الجمالي فيه ، ويساعدان في إيجاد الموسيقى الخاصة بالألفاظ في داخل النص ، فضلاً عن تحقيق جمال الموسيقى العامة لهذا الاستعمال اللغوي الخاص . يقول رومان ياكبسون : «من المفروض أن يكون نبر الكلمة مساوياً لنبر الكلمة أخرى ، وعلى نفس المنوال ، تساوي الكلمة غير المنبورة الكلمة غير المنبورة ، والكلمة الطويلة (تطريزاً) تساوي الكلمة الطويلة ، والكلمة القصيرة تساوي الكلمة القصيرة ، ويساوي حد الكلمة حد الكلمة ، وغياب الحد يساوي غياب الحد ، والوقفة التركيبية تساوي الوقفة التركيبية ، وغياب الوقفة يساوي غياب

الوقفة»⁽⁵⁾ . ويقول قدامة بن جعفر : «إن الشعر شأنه شأن الصياغة والتصوير والنقش»⁽⁶⁾ وكل ذلك لا يكون إلا باستخدام أدوات هذه الفنون استخداماً خاصاً . ولعل ذلك ليس بعيد عما يقوله الجرجاني في أحد رأيه في النظم⁽⁷⁾ : «إن سبيل المعنى الذي يعبر عنه ، سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه ، وإن الصياغة متوحدة مع المعنى ، فالشعر نظير الصياغة والتحبير وكل ما يقصد به التصوير» ، وليس الفرق كبيراً بين هذا القول وما ذهب إليه الجاحظ في قوله بأن الشعر : «صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»⁽⁸⁾ .

إذا كانت الظاهرة اللغوية في الإبداع النصي ذات وجهين⁽⁹⁾ : حدث تفكير وحدث تعبير ، فإن القدرة تكمن في تحقيق المنهج السليم لدراسة كيفية الوصول من الثاني إلى الأول . ولعل هذا هو الذي يمكن خلف تعدد المدارس اللغوية ونظرتها إلى أدوات الوصول من التعبير إلى التفكير . ولعله أيضاً السبب في تعدد طرائق التفكير في المعنى عند المفكرين باختلاف أزمانهم ، وأماكن حضارتهم ، والفتات الفكرية أو المنهجية التي يتمون إليها ؛ كالأصوليين والنحاة والفلسفه والبلاغيين والنقاد وعلماء اللغة من المعاصرین : تاریخین ووصفین أو سیاقین أو مقارنین أو تحویلین ، أو غيرهم .

إذا كانت الظاهرة اللغوية ذات وجهين في المبني الجملي التي يعمد إليها الباحثون في التحليل اللغوي ، فإن هذه السمة تبدو في الشعر أكثر شفافية وأكثر تعقيداً في الوصول من الوجه الأول إلى الثاني ، ومن الثاني إلى الأول . فلتتحقق الوجه الأول ، وهو الأصل ، يقتضي تحقيق كفاءة معينة في التكلم (الشاعر)⁽¹⁰⁾ ، فيكون قادراً على تحقيق توظيف العلاقات اللغوية توظيفاً شعرياً تتحول فيه العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية ، وتمظهر بالطريقة الملمسة جداً والأكثر قوة ، نقول : وتحول فيه العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة جلية إلى علاقة خفية أيضاً ، ويكون الشاعر قادراً على تحريك كلماته لتؤدي دور⁽¹¹⁾ السحر الإيجائي الذي تمارسه اللغة عموماً واللغة الشعرية على وجه القصيدة تؤدي دوراً دقيقاً لا يخضع للوضع بالصدفة ، يقول ياكيسون : «إن الشاعر برفضه المعتمد لكل لغة صدفة ، يضع حداً للتخمينات السخيفة لهؤلاء النقاد الذين يزعمون أن

القصيدة يمكن أن تحتوي على بعض البيانات التي لا تلعب أي دور في وظيفتها ولا في تأثيرها باعتبارها أثراً أدبياً ، فترتدي الأفكار التي في ذهن الشاعر ثوباً دقيقاً من الكلمات التي تُنسج لها قدماً بقد ، متميزةً عن غيره من فنون الأدب الشريه .

يقول جان كوهن⁽¹²⁾ : «إن طبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية ، أي شكلية ، أي أنه لا يكمن في المادة الصوتية ، ولا في المادة الأيديولوجية ، بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى» .

فتتم العلاقة في الشعر بين الدال والمدلول والمدللة بين المبدع والمتلقي في نسق وتابع على درجة كبيرة من الغرابة في الاعتماد على تدرج الإثارة للصورة الكلية تجاوزاً للآثار الجزئية المحدودة ، المحددة أو المقيدة بمعجم أو بعد دلالي قريب في دائرة من الدوائر الدلالية اللغوية ، فيما إن تتعلق الكلمة في عمل المبدع حتى تأخذ مكانها في بناء الصورة الذهنية الكلية في ذهنه ، وتؤدي دورها في نفس سامعها على اختلاف أو اتفاق بينهما. فهي هنا عند المبدع لينة في بناء أو خط في صورة . وهي هناك ، عند المتلقي ، مشير تجربة أو منشىء صورة . يكون التفاعل بين الدورين بمقدار تعرض صاحبى الحديثين لحدث واحد أو تجربة واحدة أو متماثلة ، أو هما صاحبا حدث أو تجربة واحدة . فتنصرف الكلمة حرقة طليقة من كل قيد من قيود المعجم أو الدلالة الإفرادية إلى سلسلة متلاحقة من الدوائر الدلالية تسع اتساعاً مطروداً إلى أن تستقر في دائرة معينة . وكلما اتسعت الدائرة زادت حرية الكلمة ، فزادت قوتها في حفز الصور الذهنية عند المتلقي ، وزادت قدرتها على خلق الصور وتعدد الاحتمالات وأوجه التصوير ، أو الوقوف في زوايا الإسقاط على منظور كلي متكامل .

وريما كانت حرية حركة الكلمة في دوائرها الدلالية هي المسؤولة بشكل مباشر عن الاختلاف في تحليل الصور الشعرية عند أصحاب المدارس اللغوية والنقدية فضلاً عن الأفراد . بل ربما كانت حرية الحركة هذه هي المسؤولة عن الخلاف والاختلاف بل الصراع أحياناً بين النقاد العرب القدماء ، الجاحظ والعسكري وقدامة والجرجاني ، في فضل اللفظ على المعنى أو المعنى على اللفظ .

ومن ثم نقول كلما قيدت حرية حركة اللغة في إطارها الدلالي اقتربت من الدائرة الأولى الباهة ، مثقلة بأغلال المدلول اللغوي المعجمي ، ترسف بها وتنس فيها ، فلا يرى صاحبها - الملقي - ما ذهب إليه المبدع ، ولا ما يمكن أن يراه صاحب تجربة أوسع ، أو من أعطي حرية الانطلاق للكلمة في الصورة . لذا تراه إذا ما عاد لقراءة النص مرة أخرى في زمن آخر اتسعت فيه تجاربه ، أو تحملت عنده فيه قيود الكلمة ، فإنه واجد فيه ما لم يجده سابقاً ؛ لأن الكلمة قد أدت دوراً عند الملقي كما كانت قد أدت دوراً - ولا نقول الدور - عند المبدع . يقول أمبيرتو إيكو⁽¹³⁾ «إذا ما استطاع عمل أن يصبح معتبراً في عيون متفرج فذلك بفضل وجود دلالات وقيم صادرة عن تجارب سابقة وقابلة لأن تصهر مع الخصائص التي يقدمها العمل الفني» .

3 - في الغزل والحرمان :

بعد أن وضعنا إطاراً عاماً لتحليل نص الإبداع الشعري بعامة ، فإننا نرى أن نقترب هنا قليلاً من الظاهرة التي رأينا أن نقف معها في إبداع الشاعر المبدع الأمير عبد الله الفيصل ، وهي ظاهرة الحرمان كـأ جاء في العنوان ، ولكن منهجية البحث تلزم بالوقوف قليلاً مع إبداع الغزل الشعري الذي عنه تنبثق ظاهرة الحرمان ، بل هي رمز العفاف فيه ، وتصوير خلجان النفس الداخلية ، تكشف عن سريرة الحب ودخيلة المحبوب ، وبؤرة النبع الشر الذي تصدر عنه العاطفة الحارة في كلمات الحب المبدع نحو من تراه عينه على غير ما يراه عليه الآخرون ، مؤملاً ومتأملاً ، ومورياً عمّا يختلج قلبه ويعتلج في نفسه⁽¹⁴⁾ .

فالغزل انفجر عاطفة الحب في كلمات ، والكلمات انعكاسٌ لنفسية القائل . لذا ، فقد حضي الغزل عند معظم النقاد قديماً وحديثاً ، بمعايير تختلف عن معايير غيره من فنون الشعر وأغراضه ، لكنه ، غالباً ، بعيداً عن التكلف والمحاكاة . فهو وسيلة اجذاب المرأة واستهواها بذكر ما تحب ، وتغيير عاطفة فطرية تكمن في أعماق ذاتها ، وتتوق إلى صدق منْ يذكيها فيها لتبعد في تصرف سلوكه : كلامي أو غيره ، يدفع الحب إلى مزيد من العطاء ، ويقذف بها إلى مزيد من التدلل والتندله ، والإقبال والانصراف ، لترى ما فيه من شوق ووجد وأرق ، وما يصطرب في داخله من ألم وأهل . ينوه بجمالها في عينيه ، وسحر

هيكلها وروحها ، متفوقة على أترابها ؛ مما اقتضى أن يقصر قلبه عليها فيخصها بما يقول ، بل يقصر عليها ما يقول .

ولن كان الحب عنصر تفجير ينبوع الغزل ، فإن توق المحب لمن أحب ، واصطدامه بالحرمان ، يعد العنصر الأقوى في صدق كلمة الغزل وتساميها على العنصر الجسدي الذي كان يوازيها ، ففيه الصدق والتسامي إلى روحانية صيتها بالمعنى الجسدي محدودة وإن كانت لها فيها جذور . يقول ابن حزم⁽¹⁵⁾ : «الحب أوله هزل ، وآخره جد ، رقت معانة لجلالتها عن أن توصف ، فلا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة» ، ويقول في موضع آخر⁽¹⁶⁾ : «الحب سرور بالمحبوب لذاته ، لا لأنه يقضي شهوة أو يحقق رغبة» . ويقول الحوفي في أثر الحرمان في صدق الغزل وحرارته⁽¹⁷⁾ : «والحب الذي يحزم فيه الحب من متعته ، هو الحب الحار الموجي بالغزل الحار» . وينقل عن هكсли قوله⁽¹⁸⁾ : «حينما وجدت القيود ، وضيقـت على الحب ، وجدـ الحبـ الحـقـيقـيـ لأنـهـ قـائـمـ عـلـىـ الـحرـمانـ ، وـحـيـشـماـ كـانـ الـوصـلـ خـفـتـ حـدـةـ الـحـبـ» . ولعلـ هذاـ التـوجـهـ فـيـ التـفـكـيرـ هوـ الـذـيـ يـقـفـ قـوـيـاـ فـيـ تـفـسـيرـ غـزـلـ بـنـيـ عـذـرـةـ قـدـيـماـ ، وـمـنـ سـارـ عـلـىـ نـهـجـهـ بـعـدـهـمـ . سـأـلـ سـعـيدـ بـنـ عـقـيـةـ الـهـمـذـانـيـ أـعـرـابـيـاـ⁽¹⁹⁾ : «مـنـ الفـتـيـ؟ـ . قـالـ : مـنـ قـوـمـ إـذـاـ عـشـقـوـاـ مـاتـواـ ، قـالـ : عـذـرـيـ وـرـبـ الـكـعـبـةـ ، فـمـمـ ذـاكـ؟ـ . قـالـ أـعـرـابـيـ : فـيـ نـسـائـنـ صـبـاحـةـ ، وـفـيـ فـتـيـاتـنـ عـفـةـ» .

فإن كان الحرمان من أقوى الأسباب في دفع المبدع إلى إلهاب حرارة كلمة الإبداع ، حتى لتكاد تحرق فؤاد المتألق الذي عانى مثلها ، فيدرك رقة معانٍ التجربة التي يصعب إدراكها كما يصعب وصفها كما ذكر ابن حزم ، فإن ذلك يقتضي وقفة مع بعض أسباب تلك الظاهرة بعامة ، وفي شعر الشاعر الأمير ، أو الأمير الشاعر عبدالله الفيصل وخاصة .

يقولون إن العفة ناشئة عن حرمان أو عائق⁽²⁰⁾ . وأقول : إن الحرمان ناشيء عن عفة فهي العائق . جاء في الأثر : «من عشق فutf فمات ، مات شهيداً»⁽²¹⁾ ، وفي رواية⁽²²⁾ : «من عشق فutf ، فكتم ، فمات ، فهو شهيد» . وفي رواية أبي جعفر السراج⁽²³⁾ : «من عشق وكتم وعف وصبر ، غفر الله له وأدخله الجنة» . فالأمر الطبيعي أن من يحب يشتق ويتوقد لأن ينال من حبيبه ، ولكنه ، إن لم تكن هي سبب الحرمان ، فإنه يغالب ما في نفسه

من جيشان العاطفة وغليانها ، وفقاً لما فطر الله عليه البشر من اندفاع النفس للوصول إلى ما أو من تحبه النفس ، ويقاوم اندفاعها ، فتتشي لتعود إلى مصدر الإبداع بالكلمة ، فتخرج كلمة حارة ملتهية ، صادقة التعبير عن تجربة النفس وتفاعلاتها الداخلية في ما يمكن أن يطلق عليه بعض الباحثين في الرومانسية ، قصيدة الإبداع الرومانسي (24) .

إن من يدرس إبداع الأمير الشاعر عبدالله الفيصل ، يجد بأن جلّ فنه في الغزل ، فلم تأخذ منه الأغراض الأخرى إلا حيناً قليلاً – سنعرض قسماً منه في هذا البحث – وكان فيه صريحاً واضحاً ، فلم ير فيه كغيره ما يهبط بمقامه فضلاً عن مقام الرجال ، ولا «أن مركره في المجتمع يفرض عليه أن يكون جاداً ، والغزل سمة الشباب ، وصاحبه تملكه العاطفة لا العقل» (25) .

وكما كان الأمير الشاعر صريحاً واضحاً في احتضان شعر الغزل ميدان إبداع ، فقد كان بارعاً في إظهار الحerman النابت في أرض العفة والبراءة التي تكتفي من الحبيب بملامسة نبيلة ليمناه ، أو بأن يحتفظ الحبيب بذكرى وقفة بريئة يستمتع فيها بالنظرية الظاهرة إلى عينين تف ipsان الطهر تحت أغصان ترنمت ، تردد كلمات قصيدة الحب وعيناها تف ipsان من الدمع باكية ألم الفراق (26) :

هل تذكرين وداعينا مُصافحةً
أودعت فيها كريم الأصل يُمناك
أو تذكرين بوادي وج وفتنا
وقد أفاقت علينا الطهر عيناك
وحين غنت على الأغصان شادية
أنشودة الحب في ترديدها الباكى

فلم يستطع الحبيب إلا أن يهمس إليها ، بل يجهر أمام الأغصان التي تترنم فتنقل ما همس ، ليكون مشاعراً تتناقله الأجيال تعبيراً عن تجربة حبيب يوَدَّع حبيبه ، فيذكّرها بما كان قد أحس به في اللحظة الأولى للقاء بها : «أنت الحياة» مبتدأ وخبر ، والجملة الاسمية كما يقول الأصوليون جملة سريعة الحركة في توصيل ما يرمي إليه المتكلم ، يكون التعبير بها

في موقف يقتضيها ، وأي موقف أفضل من هذا يقتضيها حقاً ، يده في يدها ، وعيناها تفيضان من ألم ما في نفسها ، والأغصان تهتز فرسل أنشودة الحب الباكى . وكأنى بها تميل بنفسها تهم بالانصراف ، ويدها في يده ، فيدرك أن بإمكانه أن يطيل الجملة الاسمية تقييد يقتضيه المقام : أنت الحياة لقلبي ، وليس لي ، والقلب رمز الحياة كا هو معلوم . وأي قلب هذا ، جد مكتتب ، فقدم النعut على المنعوت ، والمنعوت قد ورد أصلاً بكلمة هي الأقوى في إطارها «مكتتب» ، دلالة على الانصراف الوعي عمما في الحياة ، غيرها أو سواها : «مكتتب ليس يسعده بالوصول إلاك ، وفي لقائك دنيا الشاعر الشاكى» :

أنت الحياة لقلب جد مكتتب

وليس يسعده بالوصول إلاك

ماذا يضيرك لو حفقت أمنيتي

فيسعد القلب من شوق لرؤياكِ

ففيك للقلب أهواه مجمعة

وفي لقائك دنيا الشاعر الشاكى

وتبدو ظاهرة العفاف والعفة التي كانت سبب الحرمان في شعر الأمير الشاعر ، فآخر جته إيداعاً حاراً ملتهباً ، عندما يعبر عن استلهام الشعر من مظهر الحبوبية وهي باسمة فرحة كأنها فراشة في روضة ، أو كأنها بلقائه روض ، وهي نار تحرق فلا تبقي إن وقع المجران والحرمان من رؤية ثغر باسم هو أقصى أمانيه :

أقصى أمانى لو تبدين باسمة

استلهام الشعر من باهي مُحيّاكِ

دنياي نارٌ من المجران مُحرقة

إذا نأيت ، وروضٌ حين القاءكِ

ثم يحاول استدراج الكلمة من عيني حبيبته التي ربما أفلتت يمناه من منهية بذلك مصافحة الوداع ، متوجهة بجسدها على طريق الوداع وعيناها تفيضان متوجهتين إليه . يستدرج منها كلمة العهد بالبقاء على ما هما عليه . فلم يبن صرح حبه لها إلا على الطهر والعفاف الذي لن يخجل من فتح صفحات ذكرياتها عندما يعزّ عليه لقاوئها :

فإن نسيت وداداً كان يجمعنا
على العفاف فقلبي ليس ينساكِ
والذكريات إذا ما عرّ قربك لي
سلوى فؤاد على الأيام يهواكِ

ولكن كانت هذه القصيدة معلماً بارزاً لما نذهب إليه في ظاهرة الحرمان في ديوان الشاعر
الأمير «وحى الحرمان» ، فإن هذه السمة تبدو بارزة بقوة في معظم ، بل ربما في قصائد
الديوان كلها ، حتى إن الديوان قد وسم على غلافه بوسم الحرمان ، يقول :

حارث الأشعار في ماذا نقول
شد الفكر وقد جد الرحيل
يا فوادي إن يكن جد النوى
فلياليك من اليوم شكول
ليس فيهن روئي ساماً
كل ما فيهن شكوى وذهول

فقد غابت باهية الحياة ، باسمة الغروب ، روض اللقاء ، فجفت الأغصان ، وأفترت الدنيا ،
وكف ترنم الشادي ، وسكت رجع قصيدة المحب ، ولم يعد أمام الأعين إلا ما يهول :
ولقد أفترت الدنيا فما

تبصر الأعين إلا ما يهول
وظلال يحيى أغصانها
وأمانٍ لم تزل فيك تجول
ما ترانا سُفتح أَدْمُعاً
وكذاك الدمع للوجد رسول
صراع نفس عجيب ، ولم يعقبه انكسار ، تتبعه موجة ثائرة بلا غضب :

نحن صرعى لفقات ورؤى
وأمانٍ ما إلهن سيل

كل ذلك بحركة عجيبة من الكلمات ، وانتقاء دقيق للمعاني ، وتتابع موسيقي في إيقاع صوتي يدركه من يقرأ النص بصوت نفسه الداخلي قبل إخراجه صوتاً مجهوراً منطقاً ، تعبّر عنه بجلاء حركة السكون على صوت اللام في القافية (ل) مسوقة بصوت الواو (و) . ول : يهول ، تجول ، رسول . . . إلخ) . والواو ضمة مشبعة أو مطلولة كما يقول ابن جنني⁽²⁷⁾ ، وهي في هذه القافية رمز التعبير عن الإحساس بإشباع الألم . ويدرك عمق التجربة من نظر في كلمات التجربة تعبيراً رمزاً لمضمونها العميق الكامن فيها ، من غير أن يجردها لينظر إليها على أنها بدائل عن مسماتها . يقول رومان ياكبسون⁽²⁸⁾ : « . . . تتجلّى (الشعرية) في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة ، وليس مجرد بدائل عن الشيء المسمى ، ولا كائنات للأفعال ، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليس مجرد أمارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة» . وانظر إلى ما يمكن أن يبدو صرائعاً للكلمات ، بل صرائعاً للوحدات ، وهو في الحقيقة صراع بين الذات التي هي الحبيب وما يكن لمحبوبه ، والمحبوب القاطن في حبيبه لا يغادره وإن كان عنه قد رحل ولم يتبعه :

هل رأيتك في الصحو وفي بعض السهاد

صور بعد الذي أذكى خيالي وفؤادي

إلى أن يقول :

هل أداري الألم العاصف في قلبي بصيري
أم أبوح اليوم بالسر ، وهل يجهل سري !! !!
لست أدرى !! !! هل أبوح الآن ، وبحي لست أدرى !! !!

بل هو في الحقيقة يدري ، ولكن الباب مفتوح للمتلقى ليرى ما يرمي إليه المبدع في حيرة الإبداع . يدري ، فهو الذي يراها (توأم الروح)⁽²⁹⁾ ، وكيف لا يدري وهي مبعث الطهر وأصل الجمال⁽³⁰⁾ :

يا مبعث الطهر ، يا أصل الجمال ألا

أرجو من الدهر إرجاع الذي كانتا

فإن يك عنها ابتعد ، أو معها اختصم ، فضلاً عن أن تكون عنه ارتحلت ، فإن آفاق الحب
ترتبطهما في فلك هما فيه نجمان⁽³¹⁾ وإن الحب يلفهما بمعطف واحد :

إنا وإياكم نجمان في فلك
يديره الحب في آفاق ماضينا
مهما اختصمنا فإن الشوق يجمعنا
أو افترقنا فإن الحب يضئنا

إنها حقاً تتابع موسيقي التجربة تكاد تعرض نفسها عليك من غير كلمات إن أنت
أغمضت عينيك لترى فضاء ليس فيه إلا هما ، وما الخاص بينهما إلا نبضة من نبضات
الشوق المضني لكل منهما . تصريح رجل محب لا يرى في تصريحه ما ينزل به من برج
الوقار إلى عتبة الماجنين من العشاق . فيه شكوى وفيه حيرة ، فيه ألم وحرقة ، فيه فلق
وسهد ، ولكن فيه شموخ ، وفيه كبراء لا يدنو بها أنها الين للمحبوبة ، فذاك هو الوفاء
للحب الذي لن يتنكر له ، وإن كان كبش الفدا⁽³²⁾ :

فعد لي حبيبي كما قد عهدتُ
على الدهر يا سيدى مُسعدا
ومد حبيبي إلي من براه
غرامك عطضاً وأهدر اليدا
أو اهزأ كاشئت بالذكريات
وأذهبُ في الحب كبش الفدا

ويقول⁽³³⁾ :

فما ترى اليوم من صبري ومن جلدي
فللكرامةِ فضل من تأسينا

وفي ذلك انعكاس لثقافة المبدع الواسعة ، ووعيه الواضح للبيئة الاجتماعية التي يعيش
فيها ، متصلة بالعمق التاريخي لشعر الغزل عند العرب ، فيعبر عن المعنى بلغة أنيقة ،
تراها سهلة قرية ، فإذا ما حاولت الاقتراب من مثلها ثابت عليك أو عسر قيادها . يقول

ابن إدريس⁽³⁴⁾ : «تغلب على شعره سمة الترف والأناقة ، وكأنها الصدى المتجاوب لحياته الأرستقراطية الناعمة ، ومركزه الاجتماعي الكبير» .

ولم يفارق الحرمانُ الشاعرُ الأمير في نصصات «حديث قلب» الذي جاء نشره بعد ما يقرب من عشرين سنة من ديوانه السابق «وحى الحرمان» أي من 22 رجب 1373هـ كا جاء في مقدمة الأمير الشاعر ، إلى 5 ربيع الثاني 1393هـ كا جاء في ترخيص الطباعة لدار الأصفهاني في جدة لطباعة الديوان ، الذي حرص المبدع على أن يضعه بين يدي المتلقى قائلاً : «بلا مقدمة ولا تعريف أضع بين يديك يا قارئي الحبيب حديث قلبي ، تارِكَ الحُكْمَ لِكَ»⁽³⁵⁾ .

فيظل عليك الديوان أو تظل عليه ، لنرى أركان ثوابت تجربة الشاعر الأمير قد تعمقت وازدادت قوة ، وإن كنت ترى أن الحرمان الصادر عن العفة قد رافقه أيضاً إلى الحد الذي جعله يضجّ بأعلى صوته عائداً إلى ثوابته العميقه «إلى الله» ، ثم إلى حسنه العريق ، وملحمة العز وأسطورة العلا والكتفاح التي سطرتها أسرته بأحرف المجد في التاريخ⁽³⁶⁾ الحديث .

فانظر إلى عمق ثوابته التي تبرز بقوة في ديوانه هذا ، ونستطيع وضعها في العناصر التالية :

الأول : عمق الإحساس بالإيمان بالله :

فها هي أكفر الضراعة مرفوعة إليه في نداء وخطاب ، وإقرار واعتراف ، وانخاء ورجاء ، وسؤال بالغفران بعد البوج بالزلة ، ولجوء إلى الباري الذي يستعان ويقصد .

إلهي يا ربِّ عبدك طاعة

وتقوى وإيماناً بأنك تُعبد⁽³⁷⁾

إليك فؤادي خاشعاً وجوارحي

إذا سرتُ أو وقفتُ أو أتهجد

فقد امثل إلى عبادة الله طائعاً ، وتلك قمة الالتماء إلى الله ، ثم أردف : «وتقوى وإيماناً بأنك تُعبد» . فاسلم إليه الداخل والظاهر ، المضمّن والمصرّ به ، في حالاته كلها :

الفؤاد ، والجوارح ، في الوقوف ، وفي السير ، وفي العبادة ، أي في أمور الدنيا والآخرة .
فيعرف بفضل الله اعتراف شاكر عن ذاته وعن الآخرين لكتمة ما حباه الله وأنعم على غيره
في الوجود :

وجودي وما يحوي الوجود بأسره
رذاذ عطائك التي ليس تنفذ

وَهَبَتْ لَنَا الدُّنْيَا وَذَلَّتْهَا لَنَا

فلان لنا صخر وأخشب فدف

وَمِيزَنَا بِالْعُقْلِ حَتَّى نُرَى بِهِ
صَرَاطًا قَوِيمًا حِيثُ نَهَا وَنَسْعَدُ

ولكن الناس كما أن منهم المؤمن الشاكر ، فمنهم ظلوم جاهل كفار :

فمنا أنس قد عصوك جهالة

ومنا من استهوى خطفهم تمدد

وقد هجر الإيمان بعض أضلهم

زبانية الشيطان عمداً فأخذوا

إلا أن هناك فئة تتمسك بهديك وتطلب رضاك وتسبيح بحمدك ليل نهار :

ولولا نفوس منهم قد تمسكت

بهدیک تستجدي رضاک و تعبدُ

تسبح باسم الله في الصبح والمسا

ونحوك يعلو حسّها حين تسجد

للا ظل في الدنيا من الخير بارق

ولا طاب للأخيار في العيش مورد

شاعر الأمس ، هـ التـ تقـفـ خـلـفـ

بالحرمان رادعاً قريباً ، وقاعدة تربوية نشأ فيها الأمير الشاعر ، في بيت يستمد قوته من قوة الله ، لا تخده مظاهر الترف ، ولا يصرفه عن الاعتراف بالذنب إحساس بالقوة أو

غرور بالعظمة :

إلهي ما يوماً عصيتك مرة
و كنتُ بعصياني إلى العمد أقصد
وما كتبت مغروراً بعزمي وقوتي
ولا غرّني جاه ومال وسؤددُ
إنما هو في الحقيقة الضعف الآدمي أمام بهرج الدنيا ومطالب الغرائز :
ولكنه ضعفي أمام غرائزى
ويهرج دنيا خالب ومسهدُ
فما أنا إلا واحد منبني الورى
نعيش ظماء والأمانٌ شردُ
إلهي بعد الذنب جنتك راجياً
حنانك يا من تستعان وتقصد
وأسألك الغفران رفقاً بأصلع
من الخوف نار الذعر فيها تَوَقد
دعوتك يا ربى لنغفر زلتي
وما أكثر الزلات حين تعدد

فإن كان هذا ثابت قوياً ، فإنه يضفي على ما سواه بعداً آخر في علاقة المرء مع غيره ،
وفي وقفة المبدع مع إبداعه . فما أن يميل إلى الضعف الآدمي حتى تراه يقف دامعاً معبراً
عن ضعفه ، أو أنه يهرب من ذنب الضعف الآدمي قبل وقوعه إلى الاحتلاء بمن يملك
الغد كـ ملك الأمس :

فما أنا معصوم ولا أنا قاصد
تحديك يا من طوعه الأمس والغدُ
ذنبي وإن كانت كثارةً فآدمعي
على توبتي عنها تسمّ وتشهد

الثاني : عمق الإحساس بعراقة الحسب وفورة الإنجاز الأسري بعامة ، وبما كان والده المغفور له الملك فيصل قد حققه ، والفجوة الكبيرة التي تركها رحيله :

إن الإحساس بالانتماء إلى أسرة استطاعت أن تصنع المعجزات في التاريخ الحديث في شبه جزيرة العرب ، بتوحيد عدد كبير من القبائل في إطار دولة حديثة ، ذات نظام يواكب غيره في ميادين السياسة والاقتصاد والثقافة والتعليم ، ويتحذى من الشريعة الغراء دستوراً يحتمكم إليه ، إنه إحساس قد ترك في خلفية الشاعر الأمير ما كان قد تربى عليه الأمير الشاعر في بيت الملك المؤسس . يقول⁽³⁸⁾ : « لم تقم بتربيتي مربية إنجلizerية أو فرنسيّة ، بل تربيت وترعرعت في كنف جدي العظيم - الملك الراحل عبد العزيز - أمدأ لم يزد على خمس سنوات ، تركت في نفسي ، على قصرها ، أبلغ الآثار ، ثم تولت تربيتي والدتي التي كنت وحيدها في هذه الحياة ، فكرست كل جهودها ، ووقفت حياتها في سبيل تنشئتي تنشأة صالحة ، وحافظت على في صدق وإيمان من الواقع في مهاوي الزلل . وعلمتني بحق أن أعرف من أنا ؟ غير مذكورة في الغرور ، ولكن لتعذرني لما يتطلبه وضعي في المستقبل ، ولتفهمي أنَّ عليَّ من الواجبات نصيباً أُوفى من أي نصيب » .

ويأتي إحساسه بإنجاز والده منذ طفولته الأولى ، وهو الرجل الفذ العظيم الملك فيصل بن عبد العزيز - يرحمه الله - الذي استطاع أن يترك آثاره تلاؤ بأحرف من نور في كل صقع من أصقاع العالم الإسلامي المعاصر . فإنك ألمى نظرت في منظمات العمل الإسلامي المشترك ، منظمة المؤتمر الإسلامي ، والبنك الإسلامي للتنمية ، وما اتصل بهما من مؤسسات إعلامية أو اقتصادية أو سياسية ، فإنك ستجد اسم ذاك الرجل وجهوده العجيبة ، واتساع أفقه ، وسعة إدراكه ، بلا شك خلف إقامتها . ففي بيت هذا الرجل عاش الأمير الشاعر ، وفي مدرسته تلمنذ . يقول⁽³⁹⁾ : « . . . وانتقلت بعد هذه الفترة من حياتي إلى مدرسة الحياة الكبرى ، وكان أستاذي في هذه المدرسة الحياتية والدي . والذي الذي كان أستاذاً عظيماً بكل ما في العظمة من معانٍ . ولا أقول هذا لأن هذا الأستاذ ألي ، فأطلق عليه هذا الوصف تحت تأثير الأبوة وانفعلاً بها ، كلا والله ، فكثيراً ما حاولت أن أتجدد من هذه العاطفة لأحمل شخصيته ، فأنخرج من كل هذه المجالات وأنا مؤمن بأن ألي رجل مثالي عقري عظيم . فإذا كنت على شيء من طيبة

الخلق ، أو أئني أتمتع بميزات كما يقول بعض الناس عنى ، فالفضل الأول فيها لوالدي» . ولعل هذا العنصر الهام من ثوابته كان الأبعد غوراً في نفسه وتعزيز ظاهرة الحرمان في نفسه ، ليس في غزله أو في شعر الحب عنده ، بل في علاقته بالآخرين . يقول⁽⁴⁰⁾ : «وعلمتني الأيام - يا صديقي القاريء - أن المركز الخطير ، والنفوذ الكبير ، والمثال الوفير ، كلها مجتمعة ، مدعوة لتغيير أسلوب الناس في معاملتك ، لعل ذلك من بعض دواعي الشعور بالحرمان» .

وقد ظهر هذا العنصر من ثوابته بقوة في غرة ديوانه الذي يعد بحق «حديث قلب»⁽⁴¹⁾

فولا قوة الثابت الأول لما استطاع الشاعر الأمير احتمال هول ما وقع به وبالوطن ، بل
بالمملكة جمعاء⁽⁴²⁾ :

.. ليس لي والذهول أمسى نديمي
والأسى رغم وأده فضاحي
غير ربي أرجوه مديي بالصبر
ولقائك في الجنان الفساح

فإن كانت الدمعة تقطر من كل كلمة من كلمات هذه القصيدة ، أو الآلة يرتفع
رجوها من كل سطر فيها ، ومن حقها أن تكون ، فإن القصيدة التي تلتها تمسح الدمعة ،
وتندع الآلة ، وتبقى الكلمة والتركيب يعبران بجلاء عن إحساس الشاعر الأمير بما
حصل عليه الأمير الشاعر من بيت فيه نشاً وترعرع ، وإليه يتنسب ويه يفخر (43) :

عشت لي يا فيصل الحق الأبي
 والدأ يختال فيه نسي
 وأرى الدنيا بعينيه دُنى
 من بطولات وفضل مخصوص
 عزة الإسلام رفت فوقه
 وحجه المهدى عن خيرنبي
 والدي يا واحة العز التي
 جمعت كل معانى الغلب
 أنت دنیاً التي أرزوها بها
 مطمئن الحس إن انتسب
 جديي الباني على ضوء المهدى
 وأبى المكمل صرح الحسب
 فالترابط بين الثابت الأول والثابت الثاني عند الأمير الشاعر ترابط قوي لا يتزعزع .
 بل قد وصل في هذا الديوان إلى ذروة القوة بإدراكه تجده أحياناً واعياً مقصوداً⁽⁴⁴⁾ :
 وبإيمان عميق . . صادق
 هو قاموس جدودي النجد
 إن عصراً ماجناً نحيا به
 يوصم الفضل به بالكذب
 صير الجيل الجديد المرتجى
 غارقاً بين اللهـا واللعـب
 وقليل من شباب العصر من
 يتقى اللهـ بـلـ الأـرب
 هاتان دعامتان قويتان اتكـاً عليهـما بنـيانـ الأمـيرـ الشـاعـرـ ، فأـصـافـ إـلـيـهـماـ ثـابـتاـ ثـالـثـاـ
 يستمدـهـ منـ الشـاعـرـ الأمـيرـ .

الثالث : الإحساس القوي بالمسؤولية نحو الحضارة العربية الإسلامية ، والتفاعل مع ما يجري في أقطار العرب ، وما يعورها من حوادث وأرzae ومحن :
يتعنى بها ويتالد مجدها ، ويندرف الدمع حزيناً لما يصيّها ويفجعها . يربط ماضي تاريخها بحاضرها ، يشيد بدورها الحضاري التاريخي ويستهضف الهم لبناء الحاضر على قاعدة الماضي⁽⁴⁵⁾ :

أُسْدِرَةُ الْمُتَهَىْ أَمْ كَرْمَةُ الْعَنْبِ
قدْ كَانَ شَوْقِيْ بِهَا صَنَاجَةُ الْعَرَبِ
أَمْ الْحُضَارَةُ وَالتَّارِيخُ مِنْ قَدْمِ
كَمْ سَطَرَتْ مَجْدَهَا فِي رَائِعِ الْكُتُبِ
وَكَمْ أَقَامَتْ حَصُونَ الْمَجْدِ شَامِخَةً
وَحَطَمَتْ مِنْ حَصُونِ الْأَفْلَكِ وَالْحَرْبِ
فِي عَيْنِ جَالِوتَ أَوْ حَطَبِيْنِ مَقْبَرَةً
لِكُلِّ مُغْتَصِبٍ بِالْأَثَمِ مُخْتَبِ
وَيَوْمَ تَشْرِين قَامَ الْحَقُّ مُرْتَفَعًا
عَلَى النَّذْرِيِّ وَخَصُومُ الْحَقِّ فِي صَبَبِ
ذُكْتَ حَصُونَ بَنِي صَهِيْونَ وَانْظَمَرَتْ
فِي خَطِّ بَارِيْفِ أَكْدَاسِ مِنَ الْكَذْبِ
يَا لِلرَّجَالِ إِذَا طَارَتْ عَزَائِيْمُهُمْ
لِلثَّارِ أَمْطَرَتِ الْأَعْدَاءِ بِالشَّهَبِ
فِي أَرْضِ سِينَاءِ مِنْهَا شَاهَدَ عَجَبٌ
وَكَمْ تَحْدَثَتِ الْجَوْلَانِ بِالْعَجَبِ

وليس بغريب أن يكون الأمير الشاعر الذي عاش في كنف جده سنوات بناء الأساس ، وفي مدرسة أبيه سنوات إدراك المسؤولية ، هو الشاعر الأمير الذي ترابط ثوابته الثلاثة عند رأس الثوابت ، وهو الثابت الأول ، الذي من خلاله يتتجي الشاعر الأمير العدل والحق ، أو

الحق بالعدل في ترابط نفسي وعضوي ، بل ترابط مصير بين أبناء الجزيرة وأبطال الكنانة ، في قضية المصير العربي ، التي يقضى والده شهيداً مدافعاً عنها ، قضية القدس ، قضية فلسطين :

وَمَا وَرَدْنَا الْوَغْيَ بِغَيْأً وَلَا عَبْثًا
لَكُنْ لَنْدَفْعُ عَنَا بِغَيْ مُغْتَصِبٍ
الْفَضْلُ آتَيْنَا فِي كُلِّ مَعْتَرَكٍ
وَالْعَدْلُ غَایْتَنَا فِي كُلِّ مَطْلَبٍ
مِنَ الْجَزِيرَةِ أُهْدِيْهَا مَغْلَلَةً
إِلَى الْكَنَانَةِ فِي تَارِيْخَهَا الْذَّهَبِيِّ

ويقول في قصيدة أخرى مخاطباً بؤرة الفداء (قل للقدائين) ⁽⁴⁶⁾ :

وَحْرَمَةُ الدِّينِ تَقُولُ : افْدُوا
أَرْضَ الْقَدَسَاتِ وَدَكُوا الصَّعَابَ
فَالْمَوْتُ دُونَ الْقَدَسِ أَمْنَيَّةً
يَجْزِلُ فِيهَا لِلشَّهِيدِ الثَّوَابَ
سَلَاحَهُ إِلَيْمَانَ فِي رِبَّهِ
وَهَمَّةً عَالِيَّةً كَالشَّهَابِ
يَا قَدَسَ بَعْدَ الْيَوْمِ لَا تَجْزُعِي
وَاسْتَبْشِرِي بَعْدَ النَّوْيِ بِاللَّقَاءِ
وَجَاءَ عَهْدَ الصَّدْقِ عَهْدَ الْفَدَا

يَحْمِلُ فَجْرًا زَانِحًا بِالْعَطَاءِ

هذه هي ثوابت الشاعر الأميركي ، وهذه منطلقاته الثلاثة ، منها يستقي حركة كلمته ، وإليها يحتمم في علاقته ، ولعلها كانت سبب إحساسه بحرمانه وغربته ⁽⁴⁷⁾ :

غَرْبِيَّ غَرْبَةِ الْمُشَاعِرِ وَالرُّوحِ
وَإِنْ عَشْتَ بَيْنَ أَهْلِ وَصَحْبِيِّ

أبداً أشد المساء فألقي

حيثما رحت شفوة الحس جنبي

أزرع الود والخنان وأستقي

واحة الحب من روافد قلبي

فأرني الشك والجحود فألقي

ناتئات الأشواك تماماً دربي

فأخذ يطوي صفحات حب لم يزل منه إلا ألم الحرمان أو لذة معاناته ، وأخذ صوت أنين
جراحات الهوى يدفع به إلى رقاد النسيان ، أو إلى نسيان الرقاد⁽⁴⁸⁾ :

لا تسأليني عن جراح الهوى

وكيف وارها أنين المؤاذه

فلم يعد للقلب من نشوة

ينسى بها الحرمان غير الرقاد

فقد يعسنا واستوت عندنا

حلاوة اللقىا ومرّ البعد

وقد طوينا حبنا وانطوطت

ستارة الوجد وعزَّ العاد

هذه هي ثوابت الأمير الشاعر ، ذات جذور قوية عميقه ، تركت بصمتها في إبداعه
وسلوكيه . أما الشاعر الأمير فمتغيراته كثيرة ، تارة يحب الحب من أجل عيني حبيبته ،
ويرى الدنيا جميلة بدقائق حسنتها الأمثل⁽⁴⁹⁾ :

من أجل عينيك عشت الموى

بعد زمان كنت فيه الخل

وأنحرى تغيب شمس حب الحبيب ويطوي أحلامه وبغلق قلبه⁽⁵⁰⁾ :

يا حبيبي آذنت شمس هوانا بالغيب

وانطوى حلم رعيناه بدقفات القلوب

لا تلمني أيهـا الغـادر إنْ أغلـقت قـلبي
وطـوبـت الأمـس وـاستـغـيـت عن وجـدي وـحـبي
وـثـالـثـة يـعـشـقـ ، بل يـنـدـفـعـ فيـ العـشـقـ ، رـافـضـاً كـلـ ماـ يـمـكـنـ أنـ يـحـمـولـ بيـهـ وـبـينـ مـحـبـوهـ ،
ليـسـتـمـتـعـ بـقـرـبـهاـ مـهـمـاـ قالـ عـذـالـهـ⁽⁵¹⁾ :

أـهـواـكـ مـهـمـاـ قالـ عـذـالـي
يـاـ منـ أـضـاءـ هـوـاهـ آـمـالـي
يـوـمـيـ كـأـمـسـيـ مـشـرقـ أـبـداـ
ماـ دـمـتـ قـرـبـيـ أـيـهـاـ الغـالـيـ
فـهـوـ هـنـاكـ ثـابـتـ لـشـوتـ ثـوابـتـهـ ، فـشـعـرـهـ فـيـهـ كـلـهـاـ ثـابـتـ لـاـ تـقـلـبـ فـيـهـ وـلـاـ تـغـيـرـ ، مـتـرـابـطـ
آـخـرـهـ بـأـوـلـهـ ، كـإـطـلـالـةـ آـخـرـهـ عـلـىـ أـوـلـهـ . أـمـاـ الـتـغـيـرـاتـ فـهـيـ نـتـائـجـ تـعـالـمـ سـلـوكـيـ ، وـرـدـ فعلـ ،
تسـاحـمـ وـعـطـاءـ ، وـعـتـابـ وـانـقـطـاعـ .. إـلـخـ⁽⁵²⁾ :

يـاـ حـبـيـبـ الـعـمـرـ هـلـ مـاتـ الـمـوـيـ
فـيـ حـنـايـاـنـاـ وـقـدـ شـنـاهـ حـيـاـ
يـاـ حـبـيـبـ الـعـمـرـ مـاـ عـودـتـيـ
حـرـقـةـ الـهـجـرـ وـقـدـ كـنـتـ الـوـفـيـاـ

* * *

يـاـ حـبـيـبـ أـعـطـيـتـهـ كـلـ حـبـيـ
وـتـوـسـمـتـ فـيـهـ قـلـبـ الرـحـيمـ⁽⁵³⁾
فـطـوـيـ بـالـجـحـودـ حـلـمـاـ كـبـيرـاـ
ثـمـ أـلـقـاهـ يـابـسـاـ كـالـهـشـيمـ

ويـقـىـ الـحـرـمـانـ الـظـاهـرـ الـأـقـوىـ بـيـنـ مـتـغـيـرـاتـ الشـاعـرـ الـأـمـيرـ ، لـمـ لـهـ مـنـ اـرـتـبـاطـ بـثـوابـتـهـ
الـتـيـ أـسـهـمـتـ فـيـ إـيجـادـ هـنـاكـ الـظـاهـرـةـ فـيـ إـيدـاعـهـ . وـقـدـ قـلـنـاـ مـنـ قـبـلـ : إـنـ الـعـفـةـ تـوـجـدـ
الـحـرـمـانـ ، وـلـيـسـ كـلـ ذـهـبـ الـبـاحـثـونـ إـلـىـ أـنـ الـحـرـمـانـ يـوـجـدـ الـعـفـةـ ، وـبـيـنـهـمـ بـوـنـ وـاسـعـ .
فـهـوـ فـيـ حـرـمـانـ يـعـبـرـ عـنـهـ بـأـعـلـىـ صـوـتـهـ ، وـلـكـنـهـ يـرـدـهـ إـلـىـ ثـوابـتـهـ الـتـيـ لـاـ يـحـيـدـ عـنـهـ⁽⁵⁴⁾ :

أنا ضفت بالحرمان يا ربِي
والري من حولي فما ذنبي
حولي شباب ضاحك يانعْ
كالزهر في أحلى ليالي الربيعْ
والبدر من فوق الري ساطعْ
يلاحق السحب ولا يستطيعْ
يا ربِي ما ذنبي
أنا ضفت بالحرمان يا ربِي

ولكنه وسط هذا الظلام الدامس في تقلب المتغيرات ، سعيد بالارتباط بالثابت الأول :

يسعدني أني بقيت الوفي بين ضحايا الظلم للظالمين
حولي جمال تلاقى العيون في دفنه شاكية راضية
...

يا ربِي ما ذنبي
أنا ضفت بالحرمان يا ربِي

وقد استطاع الشاعر الأمير بأبعاد ثقافته ، وسلامة لغته ، أن يختار الكلمة المناسبة والصورة المناسبة لبناء التركيب السلس الجميل ، في عبارة غنائية جميلة ، وعاطفة بعيدة كل البعد عن التصنّع أو الصنعة ، وخيال تراه قريباً لسلامة عبارته ، ولكنّه بعيد عسيرة الحاكاة أو التقليد ، وظفّه الشاعر الأمير بطريقة بثت الروح في شعره وشعريته ، فتمكّن من التعبير عن عواطفه ومشاعره ، وأماله وألامه ، في تعبير أدبي شاعري . ولا غرو فالخيال عند كولدرج هو القوة السحرية التركيبية التي تعمل مع الإرادة الوعائية ، وبه يتم اندماج بين الفنان وما يحيط به خارجاً عنه في محيطه وبيئته ، وبالخيال يتمكّن الشاعر أو الفنان من خلق كلِّ عضوي حي ، فحيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة العضوية ويصبح للعمل الفني شكله الخاص الذي يميّزه⁽⁵⁵⁾ .

إنه حقاً الشاعر الأمير ، شاعر الطبع والعبارة الغنائية الغناء . فلا غرو أن تكون قصائده موضع تنافس الملحنين وفناني الطبع ومجافأة الصنعة ، حتى تعدد قصائده من أبرز ما صدحت به أصوات النخبة من فناني هذا العصر في شبه الجزيرة العربية وفي مصر وفي بلاد الشام .

أهوا مش

(٥) ليس الأمير الشاعر بحاجة إلى تعريف ، ولا الشاعر الأمير كذلك بحاجة إلى تعريف ، فهو حفيد مؤسس المملكة العربية السعودية ، الملك عبد العزيز آل سعود ، في كفته تربى وعاش سنوات التأسيس التربوي الأول ، وهو ابن الرجل الذي بنى صرحاً إسلامياً شاملاً ، بجهود دؤوبة ممنية ، فأسس معظم منظمات العمل الإسلامي المشترك في مصر الحديث . وهو وزير لوزارتين ، وترعرع مختلف الأوساط بوضوح في مختلف أنحاء العالم العربي . عن والده بعد جده أحد ثوابته التي يرجع إلادعه الأديبي في مختلف جوانبه إليها ، وعنه أحد الإحسان المعنى المسؤولية ومعرفة «من أنا؟» كما يقول .

1 - ابن جني ، *الخصائص* ، ت محمد علي النجار ، دار الكتب ، القاهرة .

2 - انظر في فلسفة البحث عن المعنى Richard and Ogden, the Meaning of Meaning وكتاب حازم القرطاجي ، منهاج البلاغة وسراج الأدباء .

3 - انظر دي سوسيير ، دروس في الأنسنة العامة .

(٦) انظر ، خليل عماريه ، من نحو الجملة إلى الترابط النصي .

4 - انظر : رومان ياكوبسون ، قضايا الشعرية ، ص 13 ، 19 ، 25 ، 33 .

5 - نفسه ، ص 19 ، 33 .

6 - قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 101 .

7 - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 196 .

8 - المحافظ ، الحيوان ، 3 : 132 .

9 - انظر ، خليل عماريه ، «في تحليل لغة الشعر» .

10 - ياكوبسون ، مرجع سابق ، ص 54 .

11 - نفسه ، ص 81 .

12 - جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص 191 .

13 - أمبيرتو إيكو : «تحليل اللغة الشعرية» .

14 - انظر ، أحمد محمد الحوفي ، الغزل في مصر الجاهلي ، ص 145 .

15 - ابن حزم ، طرق الحمامنة في الألفة والآلاف ، ص 4 .

16 - نفسه ، ص 6 .

17 - الحوفي ، مرجع سابق ، ص 157 .

18 - نفسه ، ص 157 .

19 - أبو جعفر السراج ، مصارع العشاق ، ص 315 .

- 20 - الحوفي ، مرجع سابق ، ص 168 .
- 21 - الراحل الأصبهاني ، محاضرات الأدباء ، ج 2 ، ص 62 .
- 22 - أبو بكر محمد بن داود الظاهري ، الهرة ، ص 66 .
- 23 - أبو جعفر السراج ، مرجع سابق ، ص 4 .
- 24 - بكري شيخ أمين ، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية ، ص 386 ، 436 .
- 25 - نفسه ، ص 209 .
- 26 - عبدالله الفيصل ، ديوان وحي الحerman ، قصيدة (هل تذكرين) ، ص 25 .
- 27 - ابن جني ، الخصائص ، وسر صناعة الإغارات .
- 28 - رومان ياكوبسون ، مرجع سابق ، ص 19 .
- 29 - عبدالله الفيصل ، وحي الحerman ، ص 40 ، قصيدة (تؤام الروح) .
- 30 - نفسه ، ص 145 ، قصيدة (يا شادي البان) .
- 31 - نفسه ، ص 135 ، قصيدة (يا ناعس الطرف) .
- 32 - نفسه ، ص 130 ، قصيدة (صبر ينفذ) .
- 33 - نفسه ، ص 138 ، قصيدة (يا ناعس الطرف) .
- 34 - عبدالله بن إدريس ، شعراء نجد المعاصرة ، ص 86 .
- 35 - عبدالله الفيصل ، حديث قلب ، ص 5 .
- 36 - عبدالله الفيصل ، حديث قلب ، ص 10 ، قصيدة (كيف أنساك يا أني) .
- 37 - نفسه ، ص 5 .
- 38 - عبدالله الفيصل ، وحي الحerman ، ص 18 .
- 39 - نفسه ، ص 21 .
- 40 - نفسه ، ص 22 .
- 41 - عبدالله الفيصل ، حديث قلب ، ص 11 ، قصيدة (كيف أنساك يا أني) .
- 42 - نفسه ، ص 12 .
- 43 - نفسه ، ص 13 قصيدة (عششت لي) .
- 44 - نفسه ، ص 14 قصيدة (عششت لي) .
- 45 - نفسه ، ص 19-21 ، قصيدة (صناجة العرب) .
- 46 - نفسه ، ص 24 .
- 47 - نفسه ، قصيدة (غربة الروح) ، ص 55 .
- 48 - نفسه ، قصيدة (جراح) ، ص 126 .
- 49 - نفسه ، قصيدة (من أجل عينيك) ، ص 65 .
- 50 - نفسه ، قصيدة (المغيب) ، ص 108 .
- 51 - نفسه ، قصيدة (عيناك) ، ص 110 .
- 52 - نفسه ، قصيدة (حبيب العمر) ، ص 155 .

- 53 - نفسه ، قصيدة (هروب من الحب) ، ص 154 .
 54 - نفسه ، قصيدة (الحرمان) ، ص 52 .
 55 - انظر لمزيد من التفصيل في توظيف العناصر البلاغية في تحليل النص الأدبي ، خليل عمايره ، مرجع سابق .

قائمة المصادر

- 1 - ابن إدريس ، عبدالله ، شعراء نجد المعاصرون ، ط 1 ، دار الكتاب العربي ، مصر ، 1960 .
- 2 - الأسبهاني ، الراغب ، محاضرات الأدباء ، مطبعة المولى الحسيني ، القاهرة .
- 3 - أمين ، بكري شيخ ، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية ، دار العلم للملاتين ، ط 6 ، 1994 .
- 4 - أنيس ، إبراهيم ، دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1963 .
- 5 - أومان ، سيفن : دور الكلمة في اللغة ، ترجمة كمال بشر ، مكتبة الشباب ، المنيرة ، القاهرة ، 1990 .
- 6 - إيكو ، أميريلتو : «تحليل اللغة الشعرية» ، في : أصول الخطاب الناطقي الجديد : ترجمة أحمد المديني ، دار الشروق الثقافية العامة ، بغداد ، 1987 .
- 7 - الجاحظ ، الحيوان ، ت . فوزي عطوي ، دار صعب ، بيروت ، 1982 .
- 8 - ابن جنى ، الخصائص ، ت . محمد علي النجار ، دار الكتب ، القاهرة ، ودار المدى ، بيروت .
- 9 - ابن جنى ، سر صناعة الإعراقب ، ت . حسن الهداوى ، دار القلم ، دمشق ، 1985 .
- 10 - ابن جنى ، عبد القاهر ، دلائل إعجاز ، نشر محمد عبد المنعم خفاجي ، القاهرة ، 1969 ، ونشر محمد رشيد رضا .
- 11 - الجرجاني ، عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، ت . محمود محمد شاكر ، دار المدى ، 1991 .
- 12 - ابن جعفر ، قادمة ، نقد الشعر ، تحقيق محمد عبد المعلم خفاجي ، مكتبة الكليات الأزهرية ، 1980 .
- 13 - ابن حزم : طوق الحمام في الألفة والآلاف ، مكتبة عرفة ، دمشق .
- 14 - ابن حزم ، أبو محمد ، الغزل في العصر الجاهلي ، دار القلم ، بيروت ، 1961 .
- 15 - الملوقي ، أحمد محمد ، مصارع العشاق ، مطبعة المحواث .
- 16 - السراج ، أبو جعفر ، مصارع العشاق ، مطبعة المحواث .
- 17 - سوسير ، دي : دروس في الألسنية العامة ، ترجمة صالح القرمادي وزميليه ، الدار العربية للكتاب ، 1985 .
- 18 - الظاهري ، أبو بكر محمد بن داود ، الزهرة ، نشر المستشرق نيكيل .
- 19 - عمايره ، خليل أحمد ، في نحو اللغة وتراثها ، ط 2 ، مؤسسة علوم القرآن ، عجمان ، 1990 .
- 20 - عمايره ، خليل أحمد : «في تحليل لغة الشعر» ، مجلة التواصل اللسانى ، مجلد 6 ، عدد ممتاز 2-1 ، 1994 .
- 21 - عمايره ، خليل أحمد : «من نحو الجملة إلى الترابط النصي» ، مجلة كلية الآداب ، جامعة صنعاء ، 1998 .
- 22 - القرطاجي ، حازم ، منهاج البلاغة وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، 1966 .

-
- 23 - الغزالي : معيار العلوم (منطق تهافت الفلسفة) ت . سليمان دنيا ، القاهرة ، 1979 .
- 24 - الفيصل ، عبدالله : ديوان وحي المرمان ، مكتبة الإرشاد ، جدة ، ودار الكتاب العربي ، بيروت .
- 25 - الفيصل ، عبدالله : ديوان حديث قلب ، دار الأصفهاني للطباعة ، جدة ، 1393هـ .
- 26 - كولدرج : ترجمة محمد مصطفى بدوي ، دار المعارف ، القاهرة .
- 27 - ارشيبالد ماكليش : الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الحبشي ، منشورات دار اليقظة العربية ، دمشق .
- 28 - هلال ، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ، القاهرة ، 1964 .
- 29 - ياكيسون ، رومان : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبarak حنون ، دار توبيقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1988 .