الشاعر عبد الله الفيصل

بين مشاعر الرحمن وغربة الروح

إشراف

الدكتورة سعاد محمد الصباح

إعداد وتحرير

الدكتور عبد الله بن سالم المعطاني

المدير التنفيذي

محمد خالد طاهر القطمه

دار سعاد الصباح

للنشر والتوزيع

السيد عبد الله الفيصل

بدون مسمى عن الرحمان وغريم الروح

الشاعر عبد الله الفيصل

بين مشاعر الحرمان وغربة الروح

بإشراف

الدكتورة سعاد محمد الصباح

إعداد وتحرير

الدكتور عبد الله بن سالم المعطاني

المدير التنفيذي

محمد خالد طاهر القطمه

الجزء الثاني

دار سعاد الصباح

للنشر والتوزيع

١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١ م

جَميع الحُقوق محفوظَة

الطبعَة الأولى ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م

دار سعاد الصباح
للنشر والتوزيع
ص.ب. ٢٧٢٨٠
الصفاة ١٣١٣٣
الكويت

اللجنَة الاسْتشاريّة

أ. د. عبد الله بن سالم المعطاني	رئيساً
أ. د. منصور الحازمي	عضواً
أ. د. محمد بن مريسي الحارثي	عضواً
د. عاصم حمدان	عضواً
د. عبدالله المعيقل	عضواً
أ. أحمد عيد الحربي	منسق اللجنة

طبع على نفقة
دار صادر
١٨٦٣ - ٢٠٠١
بيروت لبنان

16

استلهام الشعر
في تجربة عبد الله الفيصل الإنسانية

أ.د. كمال عمران

المدخل

1ـ الشعر العربي مرجعية ثقافية :

الشعر ديوان العرب ، ولعلنا نضيف إنه السَنَن الثقافي الذي لا يعرف الوهن مهما ضعفت همة الإنسان العربي وخارت قواه ، ومهما تألبت عليه الظروف واشتدت الأزمة عليه عاتية . فكأنه لا طاقة له بأن يأبق من مملكة الشعر ، وأنى له ذلك ، وإلا انطفأ شعاع الوجود من حوله ، هذا حكم الموروث فيه راسخ الأقدام لا يأتيه الانحلال من خلفه ولا من بين يديه ، ولعلنا لا نجانب الصواب إن قلنا إن التلازم بين السَنَن الثقافي والسَنَن الجيني (البيولوجي) هو المحدد للنسق الفاعل عند العرب .

لقد وجدنا في المدوّنة الشعرية للأمير عبدالله الفيصل المطيّة للوقوف وقفة المستذكر عند هذه الملاحظة ذات المعين المزدوج ، طرف فيها أدبي شعري إبداعي والطرف الثاني حضاري فكري . فالميزة الأولى لهذه المدوّنة تلخص في المنبت العربي الصافي الذي تنهل منه وعليه تؤسس الرؤية الشعرية وإليه تستدعي كل الكون الشعري بمرتكزاته وملابساته . هي مدونة

لا تخلو من الإشكالية ومردها إلى الجمع بين خصائص الموروث الشعري العربي ونتوءات الحياة المعاصرة جمعاً يقتضي البحث والتسآل . وإنه من المسائل المطروحة على الدرس النقدي اليوم بنوع من الحدة المنهجية والفكرية النظر في قضايا الشعر دونما انزلاق في الانتماءات الضيقة إن لم نقل في الخيارات المَرَضية . لقد أصبحت للنص ، بما هو مناط علم[1] ، أهمية كبيرة في التعامل مع الأدب تعاملاً نقدياً ملازماً قدر الإمكان للحياد المنهجي المطلوب ، وهي مقاربة تسعى إلى الظاهرة الإبداعية سعياً تفكيكياً يولّد المعنى من رحم النص (قد يكون نصاً واحداً مفرداً وقد يكون مجموعة من النصوص وقد يكون كامل النصوص بالنسبة إلى الأديب الواحد . . . .) وينتج عليه القراءة والعملية النقدية برمتها . صحيح أن عصرنا هو عصر الحداثة وأنها تمخّض لصياغة شعرية ملائمة ، وأن تقصيد القصيد ، كما كان يقول أساطين النقد العربي القديم[2] ، هذا التفكيك اتخذ منحى جديداً فيه من التجاوز والتطوير ما صاغ له عالماً مخصوصاً يعسر الإغضاء عنه . بيد أن للعمود والعيار ولبنية القصيدة المعتقة[3] منزلة غير ذات عوج لن تنال منها الأيام مهما تدافقت ولن تفتّ فيها تيارات التجديد أو التطوير مهما برزت وتمكنت . وهذا من عوالق الموروث فهو بمثابة النواة الأصلية لخلية الثقافة في الذات العربية مهما تغيرت الأحوال وانقلبت .

ونحن نجوس مع مدوّنة الأمير عبدالله الفيصل خلال شعر عمودي لا نقول إنه يجري مجرى السنن الثقافي العربي فحسب بل ، نضيف إنه يقتحم على السائد الحداثي في الشعر العربي ـ لعقود متتالية ـ نفَساً يحيل إلى سؤال الهوية ، والإبداع كيف يكون وكيف يتبلور . وقد ركّزنا العمل على :

- ديوان «وحي الحرمان» ، مكتب الإرشاد جدة ، دار الكتاب العربي ، بيروت .
- ديوان «حديث قلب» دار الأصفهاني للطباعة بجدة ، 1393هـ .

ورأينا أن المسألة التي رمنا معالجتها وهي ترصد عبدالله الفيصل الإنسان من خلال مواقفه من الشعر تسعى إلى أن تستكشف الشعر على الشعر في هذه المدوّنة ، لا تنظيراً بل إجراء وبحثاً عن المراجع التي يثوب فيها الشاعر إلى الشعر . هذه المراجع هي مناط هذا العمل وهي تفضي إلى النظر في العلاقة بين الشاعر وشعره لا من الجهة الشكلية اكتفاء بعملية الإحصاء والإشارة إلى المواضع في القصيدة ، بل من جهة الوظيفة من زاويتين

وهما : الصورة الشعرية المحيلة إلى التشكيل من ناحية ، والمعنى من ناحية ثانية . وآثرنا أن نجوس خلال هذه المواضع بمنهج العمل المخبري فنحدد القصيدة الجامعة في القضية الواحدة بعد الإحصاء وتقليب البصر في ما يميز القصيدة النواة في المعالجة ويجعل محيطها من القصائد الأخرى في الغرض نفسه . وانتهى بنا العمل وقوفاً عند المواضع إلى صياغة تعتمد الثنائيات ، وهي العلامة على أن هذه المدوّنة تمخض لتأجج المعاني واندفاقها كلما سعى إليها الناقد وأخضعها للقراءة .

إن هذه الخاصية في مدونة عبدالله الفيصل مطية للإشارة إلى أسئلة تحوم حول الشعر العربي المعاصر نعتبرها إسهاماً في طرح الإشكالية وهي ماذا يوفر الشعر المعاصر من أمارات ترجع إلى ذاتية الشعر بصفة عامة وهي منوطة بعبدالله الفيصل بصفة خاصة .

2 ـ الشعر والعصر :

من الأسئلة المطروحة في عصر التكنولوجيا المتطورة تطوراً مذهلاً ، هل بقي للشعر مكانة في الحياة الأدبية للإنسان المعاصر ؟ . إن الجواب عن هذا السؤال محفوف بالمكاره لأنه يبدو موضوعياً عقلانياً مفروضاً في عصر لم يعد فيه للعواطف وللوجدانيات في مستوى الظاهر نصيب ، كما كانت عليه حال البشرية في البنية الثقافية التقليدية . وقد يلوح السؤال المعكوس أقرب إلى منطق الحياة الراهن وهو : هل يجوز الحنين إلى الماضي بمركباته وملابساته في عصر نسف المسلمات وانعقدت فيه المرتكزات على النسبية ؟ . الجواب البديهي هو إن للإبداع مجالاً لا يمكن أن يتغير وأن للشعر مكانة لا يمكن أن تتبدل . الجواب من هذا القبيل كما لا يخفى غير ذي تأثير وقد اتخذت الذائقة الإنسانية مسالك في الجمال جديدة[4] متشعبة ليس من الهين الوقوف عندها دونما رصد عميق للأسباب والمسببات . ولقد طرح السؤال فيلسوف فرنسي يؤمن بالشعر وبالوظيفة التي يضطلع بها[5] . ومدار الموقف عنده منوط بالوضع الحضاري في الغرب حيث هيمنة المصطلحات والمفاهيم حتى عمي الإنسان عن خواصّ الأشياء ومداها وهي هيمنة تكاد تكون شاملة لم تنج منها اللغة والمناهج اللازمة للقراءة والنقد .

ناهيك عن القول بانهيار الأسطورة وتعطل العجيب وفتور الأحلام في ذهن الإنسان

نتيجة الرياح العاصفة التي ذهبت بيقين المسلمات وهزت تراكم الطمأنينة والمقدسات الموروثة .

وإذا ولينا البصر شطر الواقع العربي اليوم في هذه المسألة فإننا سنجد وابلاً من الأطروحات والأقاويل يصعب الوقوف عندها في هذا السياق . وقد اخترنا أن نكتفي بإشكالية واحدة ذات وجهين : وجه رأى فيه أصحابه أن الشعر العمودي هو ديوان العرب وسجل المآثر التي لا تنقضي ، ووجه رأى فيه أصحابه أن الشعر الحداثي هو المخرج من ضيق محبس التقليد والانطلاق إلى المجال الرحب ، وفيه التجربة الشعرية الجديدة[6] وما يلازمها من رؤى تستدعي تغيير العالم والعلاقات وتهدف إلى صوغ للإنسان على صورة متميزة . إجمال القول في هذه المسألة يجعل التنافر إن لم نقل الصراع بين الوجهين المذكورين حائلاً دون توفير الإجابة عن دور الشعر في العصر الحديث . أليس هذا الصراع هو الذي ينطق عن التفاوت بين السؤال المطروح في الغرب والسؤال المطروح في الوطن العربي ؟ . ولعل هذا التفاوت هو الذي يفسر التباين بين وظيفة الشعر الحضارية في أوروبا . وليس الشعر فيها الديوان ووظيفته عند العرب . لقد أقامت الرومنطيقية مدرسة في قول الشعر منظومة متكاملة أفضت إلى الثورة ـ الثورة الفرنسية ـ فقلبت الموازين وأسست لقِيَم جديدة لم تغنم منها أوروبا (ألمانيا وفرنسا أساساً) فحسب بل حظي بها الإنسان أنى كان . وقد اصبح الشعر في أوروبا ينبىء بالتحولات ويستدعيها بفضل التناغم بينه وبين سائر الفنون فكانت السريالية والدادائية والرمزية سمة لذلك . وانقلب السؤال في الوطن العربي إلى : هل ينبغي أن نقلد الشعر الأوروبي أم يجب التطوير من الداخل . ألم يصبح بودلير وسير ورمبو وإليوت من أبرز الأساطين التي ينسجُ على منوالها الشعراء العرب وبهم يعرف النقاد[7] وقد يصرحون بذلك وقد لا يصرحون .

3 ـ في شعر عبدالله الفيصل :

في أي إطار نضع دراستنا لمدوّنة عبدالله الفيصل وهي في النصين اللذين اخترنا[8] تكتفي بالعمود والعيار وتقوم عليهما وبهما ترضى ، مما يجعل اختيار الشاعر ناطقاً عن رؤية ومبادىء تربط بين الطريقة في قول الشعر والموقف الحضاري المنبجس عنها .

ويتسنى في هذا الإطار أن نرصد القضايا التي أثارها الشاعر في الديوانين وهي تميل إلى الوعاء الشعري الذي أجرّه به الشاعر .

ففي «وحي الحرمان» جاءت القضايا على نحو ناطق وقد اخترنا أن نرصده تدرجاً من القليل إلى الكثير :

* الوطنيات : 2 .
* الشعر على الشعر : 3 .
* التأملات : 4 .
* الغزل : 28 .

ينطق هذا الجدول عن دلالة الحرمان في هذا الديوان وهي واسعة لا تقتصر على المعنى في ذاته بل تتسع إلى المعاني الصواحب . فنحن إزاء نواة هي الحرمان ومحيط هو المعاني الخاصة . ولا ريب في أن قيمة النواة تستمد من الوظيفة التي تضطلع بها عناصر المحيط . وتنضاف إلى هذا الأساس الأول ظاهرة ذات بال وهي تنويع دلالة الحرمان والانتقال بها من حالة الشعور والإحساس والعاطفة (وهي عرضية) ، إلى حالة الوجدان (وهو باطني عميق جوهري) والبعد الإنساني والتجربة البشرية . وعلى هذا النحو يمكن أن نسلم مع الشاعر تسليماً أن قول الشعر على الطريقة التقليدية وعاء ولبوس ، وأن الأهم هو القدرة على إكساب هذه الطريقة الطاقة على التعبير عن المشاغل الإنسانية العميقة وهي التي لا تحد بزمان أو بمكان . وقد أفلح الشاعر في تحقيق الغاية بالانتقال من مستوى القول الشعري الفردي إلى مستوى القول الشعري الذاتي . والفرق بينهما في ما نذهب إليه هو أن الفردية مقصورة على الشخص تمس مشاغله العارضة وأحواله السطحية فهي تتعلق بضميره الشخصي . أما الذاتية فهي إطار الاتصال بين أنا الشاعر أو المبدع بصفة عامة ، وأنا الآخرين على نحو ما قيل قديماً «إن الأدب الخالد هو الذي يصل نفسه بكل النفوس ومجتمعه بكل المجتمعات وعصره بكل العصور» . وإننا في شعر عبدالله الفيصل إزاء الذاتية ـ في الغالب ـ وهي عنده قدرة على الانتقال من التجربة الشخصية إلى التجربة الذاتية إلى التجربة الموضوعية ، فالمنطلق حالة عاشها عبدالله الفيصل والمآل حالة إنسانية يمكن أن يمر بها كل إنسان . وحري أن نؤكد في هذا السياق فنقول هو الإنسان السعودي العربي المسلم الشرقي المنفتح على

الإنسانية برمتها .

وهو بهذا الشكل يوفر الصلة العضوية بين النفس الأعرابي والنفس العربي . الأوّل تجذّر في الأصول وارتقاء إلى الشعر العربي البدوي وهو رمز الأصالة والصفاء ، والثاني رسوخ في العروبة حضارة وثقافة وما فيهما من قِيَم أصيلة .

وفي «حديث قلب» لم يتغير النحو ولم يغرب عن الصورة التي توفرت في «وحي الحرمان» .

* الوطنيات : 1 .
* الأبوة : 1 .
* المناسبات : 2 .
* المدح والمآثر : 2 .
* الحميّة الفلسطينية : 2 .
* الرثاء : 3 .
* المناجاة والوجدانيات : 5 .
* الغزل : 51 .

ليس من وجه أن نتعامل مع هذا الجدول على أساس الفصل بين المحاور فصلاً قطعياً ، ذلك أن المعاني متداخلة عند عبدالله الفيصل فالوطنيات على سبيل المثال وجدانيات والأبوة كذلك والمآثر المدحية والرثاء والحماسة لا تخرج كذلك عن الوجدانيات . أما الغزل فهو حري بدراسة خاصة ونكتفي في هذا السياق بالإشارة إلى أن الغزل في هذا الديوان ليس الغزل التقليدي القائم على السنن العربي كما يشير إليه النقاد ومؤرخو الأدب العربي[9] . هو غزل لا يجري إلا على تجربة الشاعر وهي كما ألمعنا إلى ذلك بالنسبة إلى ديوان «وحي الحرمان» لا تقتصر على النواحي الفردية بل تتجاوزها إلى المعدن الإنساني ، حتى حق أن نتكلم على التجربة البشرية الأصيلة ، ومعناها في هذا الإطار مقترن بالدرجة التي بلغها شعر عبدالله الفيصل من تجويد الصورة على النمط القديم من ناحية ، ومن اندفاق الوجدانية على إيقاع غنائي لا يتميز بالتفعيلات وموسيقى البحر بقدر ما يتميز بنغمية داخلية راجعة إلى المقاطع وإلى اختيار الأصوات بما يلائم المشاعر والمواقف . فتصبح الموسيقى عنصراً من

عناصر تشكيل الصورة وعلامة من علامات التجربة البشرية ، وهي النوسان في كل القصائد بين قطبين متقابلين لا يتجسمان بالمعاني والوصف بل يتحققان بالدرجة الأولى عبر التناغم بين المبنى والمعنى على مستوى الجمل الشعرية والتراتب وتنبجس باختلاف النغم الذي يختاره الشاعر لها .

4 ـ الموارِدة والطرافة في شعر الفيصل :

مثّل الزوج التقليد والطرافة ، أو الاتباع والإبداع منهجاً سارت عليه الدراسات النقدية العربية زمناً من الدهر[10] . وما زالت إليه تستند إلى يومنا هذا رغم ظهور المدارس الجديدة والمقاربات الناشئة عنها . ولعلّ في هذا الزوج من ينطق عن التعلق العميق بالسنّة الشعرية عند العرب وقد لا يؤثر فيها ما يطرأ من التصورات المتعاقبة بما فيها من مرجعيات حداثية متغيرة ، ذلك أن لمعدن الشاعرية عند العرب حضوراً متميزاً يعتبر من مرتكزات الثقافة العربية . وقد استبدلنا التقليد بالموارِدة لسبب أملاه التعامل مع شعر الأمير عبدالله الفيصل . فهو شعر مجذوب إلى قوانين الشعر العربي القديم إلا أنه لا يتحجر فيه ولا يتقيد به تقيداً مخلاً بالسمة الذاتية . فالاعتياض عن التقليد بالموارِدة علامة على أن المدوّنة في «وحي الحرمان» أو «حديث قلب» تحمل إلى مراعاة ظاهرتين : الأولى هي الصلة الوثيقة بين ما فيهما من شعر يحيل إلى ذاتية الشاعر من جهة ، وما فيهما من رواسم الشعر العربي كما أنشده أهل الطبقات بمختلف مشاربهم وأهوائهم الشعرية . فنحن إزاء عمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة وكثيِّر عزَّة والعبّاس بن الأحنف مجتمعين في غرض الغزل . ونحن مع امرىء القيس وعنترة والمتنبي في غرض الفخر والقِيَم البدوية الملازمة له . ونحن مع حسان بن ثابت وكعب بن زهير في الشعر الإسلامي ، ونضيف أبا العلاء المعرِّي في الحكمة والتأمل . ونحن مع إيليا أبي ماضي وجبران خليل جبران وأبي القاسم الشابيّ في روح الشعر الجديد الحريص على التجديد في التصوير وفي المعاني . على أننا إذ نلمع إلى هذه الموارِدة لا ندعي أن الشاعر الأمير عبدالله الفيصل قد علا على هؤلاء الشعراء . إننا نؤكد فكرة واضحة هي أن المعنى[11] الشعري المتوفر عند هؤلاء الشعراء موجود عنده ، وأن علّة الترابط بينهم وبينه هي الموارِدة وهو ما يوحي بأن البيئة التي عاش فيها الشاعر والثقافة التي نهل منها كانتا مشبعتين

بالقيم الأصيلة والموروث فيهما راسخ الأقدام والاستعداد للإبداع واضح الأثر . وتنجم عن الموارد الطرافة وهي خارجة عن الحدود التي نلمسها عند الشعراء قديماً كأبي العلاء بدأ «بامتحان السوس» كما ذكر في ديوانه الأول «سقط الزند» وفيه أبان عن قدرته على محاكاة الفحول في الشعر العربي ، ثم اتخذ لنفسه مسلكاً إلى الطرافة في ديوانه «اللزوميات» فبدأ شعره فيها خارجاً عن قوانين الشعر العربي المعروفة[12] .

الطرافة عند عبدالله الفيصل هي عمليتا التوليد والتوليف . التوليد من معدن السنة الشعرية عند العرب ، والتوليف راجع إلى النسيج الشعري وفيه تتناغم الصور بالجمع بين الشكل العريق في القول الشعري ، وخاصة من الجانب الموسيقي والدلالات الراهنة الآيلة إلى تجربة عبدالله الفيصل الذاتية وقدرتها على الانعتاق من حدود الذات إلى اتساع التجربة الموضوعية ذات الركائز الإنسانية .

وعلى هذا النحو تتخذ الطرافة معنًى خاصاً في المدوّنة الشعرية عند الفيصل لا تنبتُ عن جذورها كما عرفت في الشعر العربي القديم ولا تنفصل عن ملابسات الراهن[13] ، كما فرضها العصر وحال الوقت كما كان يقول المصلحون المحدثون . ولعل تقليب البصر في العلاقة التي بناها الشاعر بينه وبين الشعر عبر المواقف والصور التي رتبها في ديوانيه «وحي الحرمان» و«حديث قلب» هي وجه ناطق عن المعادلة المتوفرة بين ما هو من رواسب الموروث وما هو من علائق المستجد في الطرافة عند هذا الشاعر . على أن التميّز كامن في الصلة الرابطة بين جانبي المعادلة وهي ما عبرنا عنه بالتجربة الذاتية وقد انتشرت عناصرها بشكل نسعى إلى الوقوف عنده بطريقة تأليفية .

5 ـ في المنهج :

للحرص على التعرض إلى المنهج ، وقد ألمعنا إلى نتفة منه آنفاً ، مبررات مختلفة أردنا أن نجعلها مدخلاً يفصح عما تم السكوت عنه . ونجمل هذه المبررات في ملاحظات متصلة بالطريقة .

الملاحظة الأولى تتعلق بالنظرة التي بها تعاملنا مع المدوّنة وهي ذات أوجه متكاملة وإن هي متنوعة . الوجه الأول هو اعتبار المدوّنة كلا لا نعبأ فيها بالمراحل التاريخية بشكل

حريص . فلقد عنَّ لنا بعد القراءات المتكررة للنصين ، أن المسألة التي طرحنا وهي الاستلهام الكاشف عن عبدالله الفيصل الإنسان لا تتجزأ ، فهي مما ينطق في مسيرة أي شاعر توفرت في شعره العلامات عليها عن رؤية كاشفة عن الموقف من الشعر وعن وظيفة الشعر من خلاله وعن الوظيفة الشعرية كيف تنضج عنده وكيف يرصد الناقد من خلالها ما به يكون الكلام عند الشاعر شعراً . وقد قلبنا النظر في الديوانين فوجدنا المسألة منثورة موحية برسوخ النظرية الشعرية عند الفيصل . وهي تحوج إلى تفصيل لأن الشاعر يعرض مخزونه بأشكال متنوعة منها ما نسميه «الشعر على الشعر» وهي الأبيات أو المقاطع أو القصائد[14] التي يخبر فيها بموقفه ، ومنها ما يرد طي الأبيات بطريقة غير مباشرة ، ومنها ما يجدر استطلاع خبره من خلال الأغراض والصياغة والصور .

وقد أتاحت لنا المدوّنة المقاطع المفصحة عن الشعر عند الفيصل على أن بلوغ المقصد منها يدفع إلى استقصاء المسألة عبر المواقف والصور والمعاني كلها . والوجه الثالث في هذه المدوّنة يفتح على قضايا لها أهميتها عند الشاعر وهي ما زالت كالبكر تنتظر الدراسات المعمقة ، فقد سلك إلى الاستلهام في مواضع دون أخرى ، والسؤال المطروح هو لماذا هذا الاختيار ؟ . وهو لئن بدا على عفو البديهة فإنه عند الدرس موطن بحث ونظر .

الملاحظة الثانية هي طريقة التعامل مع المسألة وقد جعلناها مادة خاماً قصدنا إليها بالتحليل والتفكيك على نحو قريب من العمل المخبري وهو يحرص على أن يلم بكل عناصر المادة وعلى أن يسعى إليها بمنهج واضح . هذا المنهج أخذ من المقاربات بطرف راعى خصوصية المدوّنة ووعى ضرورة الاستناد إلى المسلك الشعري (نسبة إلى الشعرية) على قدر ما يسنح . ولعل من الجزئيات التي لم نثبتها في العمل ما له أهمية إلا أننا ادخرناها إلى دراسات أخرى ممكنة ، فضمورها أو غيابها والاستئناس بما هو جوهري لا تفهم إلا بالاجتهاد في الملاءمة بين المقال والمقال .

الملاحظة الثالثة تتصل بآلية المنهج وهي تتجلى في دراسة الصورة الكلية أو الجامعة ، ثم الصور التابعة على نحو يريد أن يبرز العلاقة بينهما . وتوسلنا إلى ذلك في إعداد العناصر المنهجية الضرورية لمعالجة الصور بالمعجم والسياق وسجلات الكلام . وليس المعجم

الكلمات المفاتيح بقدر ما هو ما ينبجس عن التفكيك انطلاقاً من الجهاز النحوي إلى النسيج الدلالي إلى عملية التدلال[15] (SIGNIFIANCE) من كلمات مفترق الطرق هي السديم في تشكيل الصورة . وإن السياق هو الذي وفّر لنا الربط بين المعجم ومسألة الاستلهام من جهة وذاتية الشاعر من جهة ثانية . أما سجلات الكلام فهي التي أدت بعد الوصل بين المعجم والسياقات إلى تنضيد المراتب والانتباه إلى المحاور . وليس من الممكن أن نوفر في هذا البحث المراحل كلها بما فيها من دقائق ، وإن من الطبيعي أن النتائج التي توصلنا إليها هي ناجمة عن هذا المنهج . ولعله هو الذي يبعد البحث عن مخاطر الانطباعية أو مجاراة النص باستعادة ما جاء فيه بطريقة مختلفة . والملخص هو أن الغاية تحددت في هذا العمل بإنتاج المعرفة على مدوّنة عبدالله الفيصل في المسألة المعينة التي اخترنا .

1 ـ استلهام الأبوة :

توفرت في المدوّنة قصيدة واحدة جعلها الشاعر لابنته سلطانة ولعلها كافية لنلج من خلالها عالماً شعرياً يقدم قطباً دلالياً يعتصر كل الدلالات المنتثرة في هذا الشعر .

رسمت الصورة في العلاقة بين الأب الشاعر والبنت الملهِم على شكلين :

1 / أ ـ البنت الرمز : الشكل الأول : ينعكس في المقطع الطويل الأول وهو ما نسميه المرحلة الأولى من القصيدة ، والقاع فيه زماني يشكل صورة على امتدادين في الزمان ما قبل وما بعد واساس التصوير المقابلة وقد توفرت على النحو التالي :

صفرة يأسي ـ اخضلَّ دوح حياتي ـ طال صمتي ـ ألهمتني مـــن جديد

قامت المقابلة الأولى على نوعين مختلفتين من الاستعارة . انبنت الأولى على اللون وأحالت على الصفرة دليل الذبول والمرض والملال ، فلم يكن يأس الأب الشاعر عادياً وإن هو في حد ذاته معبر إلى حالة نفسية ضيقة غير عادية ، وإن فيه من سمة اللون ما يجعله عصيًّا على طاقة الإنسان محمولاً على الكآبة بوصفها حالاً متمكنة من ذات الشاعر . اللافت في هذه الصورة الجزئية الاقتضاب الراجع إلى الدور الذي يلعبه التركيب الإضافي في صياغة الاستعارة ، فكان الإيجاز في هذا الوجه عتقاً للصورة من الانحسار وفتحاً للدلالة على التدلال . أما النوع الثاني فقد انتقل إلى الاستعارة وفيها حركتان متلازمتان : الحركة الأولى

متعلقة بفعل «اخضلّ» وهو يحمل من المعاني ما يبدأ في الظاهر بالمقابلة بين صفة وهي «الصفرة» وفعل هو «أخضل» . وله في هذا السياق داخل المقابلة دلالتان ، تعود الأولى إلى الصفة أفعل وهي تؤدي معنى اللين وتجمل دلالة الندى . ولا شكّ في أنّ لهذه الصفات في المعجم العربي ما يكشف عن التقابل بين البيئة العربية وتغلب عليها صفرة الصحراء والبيئة الطبيعية الزاهية ويغلب عليها النّدى .

وتعود الثانية إلى المعنى المعجمي وهو يفيد في «لسان العرب» لابن منظور معنى البلل جاء فيه : خضل وأخضل الثوب : بلّه . وأخضلتنا السماء : بلتنا بلاًّ شديداً[16] . فالمعنى المعجمي مقترن بالماء رمز الخير في الثقافة العربية . وتصبح الاستعارة قائمة على مرتكزين يتصل الأول بالروح والثاني بالحياة .

والحركة الثانية روح الحياة وفيها اتجاهان : الاتجاه الأول متصل بالمعنى الأول للروح وهو المعنى المعجمي المباشر . جاء في «اللسان» : الدوحة الشجرة العظيمة المتسعة . وهي ذات دلالتين الأولى تعود إلى الخضرة وإلى رمزية الشجرة في الثقافة العربية ، والثانية تعود إلى الظل وفيه من رمزية الهدوء والرخاء ما يجعله علامة على الخير أيضاً .

أما المقابلة الثانية فقد تبدو في الظاهر عادية داخلة في حيز الكلام العادي قائمة على التنافر بين الصمت وقول الشعر . إلا أن النظر فيها من زاوية الإبداع الشعري يخترق ما هو ظاهر إلى ما هو كامن في عادات الشعراء بل قل في شؤونهم الذاتية بالقياس إلى المحيط الذي يعيشون فيه ، فننتقل من دلالة على مستوى السطح إلى أخرى على مستوى العمق . وتستحيل الصورة إلى حال وموقف ورؤية هي حال من جفّ عنده معين الشعر لطارىء جلل قد يطول وقد يقصر ، وهو موقف من رأى أن للشعر مجالاً وكوناً لا يندفق إلا بهما ، وهي رؤية من يستوحش الاستجابة للشعر عند انسداد الأفق . فقيمة هذه الصورة متوسطة بخصّيصة عند الشعراء في فترات من وجودهم يمتنع فيها الشعر ويتأبّى . كذا صمت ابن خفاجة عند دخول المرابطين بأرض العدوة . وكذا حال أبي فراس الحمداني وغيرهما من الشعراء الذين لاذوا بالصمت فكان صمتهم صخباً مدوياً علامة على الرفض العميق . صحيح أن القصيدة إلى (ابنتي سلطانة) لا تنطق عن أسباب الصمت ، ولكن

حسبنا أن نقرن بين رمزية البنت بما فيها من خصب وخير لنرجح أن صمت الأب كان مقروناً بخطب عظيم أدّى إلى عدم الخصب والخير في سياق نجد له إحالات في ديوان «وحي الحرمان» بشكل لافت[17] ، وهي تميط اللثام عن رقة الشاعر ورهافة حسّه إزاء القِيَم التي تهوي وهي ذات صلة متينة بالعلاقات البشرية .

مناط هذه الصيغة الأولى الزمن فهي محددة معينة وهي تشير إلى فعل الانتقال والتغيّر الناجم عن أثر البنت في أبيها .

أما الصيغة الثانية وهي المتواترة في كل مقاطع القصيدة فقد نهجت نهجاً مختلفاً وانعقدت الصورة فيها على وتيرة واحدة ، وهي الإطلاق ، وقد تضافرت المعاني والدلالات لتفيه مداه وغاياته . وقد صغنا جدولاً للإبانة عن ذلك وفيه مرحلتان متكاملتان :

المرحلة الأولى :

البنت	الأب	الأثر
زهرة نضيره	لي	
نجمة منيره	لي	
أضأت	عمري	بالنور
أعدت صفو	صفو أمسي	عاد أنسي
نغمة	وجودي	
أوحت	نشيدي	
فيك	أبصرت	الوداعة مطبوعة لا صناعه
في ناظريك	على	بريق ـ شعاعه

المرحلة الثانية :

البنت	الأب	الأثر
تداعب (باليد)	أنا	إحساس

البنت	الأب	الأثر
الصبا	أنا	عود الشباب
	أنا	الرؤية
	الكبرياء	
الرجع		صوت الآباء
أنت		وهج حنان
	أنا : الهناء	يضيء
كف	جبيني	يسري بيسر
	محياي	يرتوي العمر
النوم	دعاء	بعض نفس

لهذه الصورة وحدات ثلاث الوشائح بينها هي قوام التشكيل الفني . الوحدة الأولى هي البنت ، وقد أخرجها الشاعر من حيز الواقع إلى حيز الحقيقة . الواقع هو الموجود وهو يحيل إلى الحياة الأبوية وإلى المشاعر الأسرية . والحقيقة هي المنشود فهي الأبعاد الرمزية التي ألبسها الشاعر للبنت فأضحت صورة عن الوجدان الأنموذجي لا في واقع الأب الشاعر فحسب بل في حقيقة الوجدان المبني على صدق الأحاسيس بين أي أب وأية بنت . كل الصفات المحفوفة بالبنت مجردة أو هي تنزع إلى التجريد ؛ فاختار من الزهرة ، وهي محسوسة ، النضارة ، وهي مجردة . واصطفى من النجمة وهي محسوسة النور وهو مجرد . ثم انقلبت البنت الرمز إلى الضياء والنغم والوحي .

1 / ب ـ البنت الحافز : إن المرحلة الثانية في القصيدة هي التي حولت ما انتهى إلى رمز وتجريد إلى تجسيم وحسّ لا يدرك إلا في ضوء الصلة التي بناها الشاعر الأب مع ابنته .

وقوام هذه العلاقة استراتيجية في التصوير تحمل المعنى من آخر القصيدة في هذه المرحلة الثانية . فنحن إزاء صورة تأخذ بيد القارىء أخذاً فيه من المراوغة ما يشدّ إلى

عنصر المفاجأة ، وهي في هذا السياق مفاجأة فنية صرف تتمثل في الإعلان عن العناصر المنثورة سابقاً في آخر مقطع من القصيدة . ويتسنى أن نرسم هذا النوع من التصوير رسماً معبّراً عن إسهام العنصر الهندسي في تشكيل الصورة .

كفّ البنت		يندى محيا الأب	الجزء
جبين الأب		ارتواء عمر الأب	الكل
	بعض نفسي		
رجع لصوت اباء الأب		إضافة لومض الهناء عند الأب	
يد البنت		عود الشباب (الأب)	
مداعبة الأب		صبا البنت	الحاضر

تقرأ هذه الصورة في المرحلة الثانية من قصيدة (إلى ابنتي سلطانة) حسب مستويات مختلفة نقتصر فيها على مراتب تدعم ما ذهبنا إليه من تآزر بين المعنى والمبنى أو بين الدلالة والصياغة .

1 / ب ـ 1 . المرتبة الأولى :

المستوى الحسّي وقد اتفق للشاعر أن آثر أداة للتصوير واحدة وهي اليد والكف ولهما في المنطق البلاغي عند العرب من الدلالات ما يثري الصورة ويجعلها قائمة أساساً على مبدأ التدلال .

فنحن بهذا المستوى الحسّي إزاء قطب في الدلالة يصل إلى أدقّ معاني الحسّية كما يرقى إلى أجلّ معاني التجريد ، حسّية اليد عنوان التلاقي والألفة والتمازج والأخذ اللطيف والمصاحبة الرقيقة . وتجريد اليد علامة العطاء والكرم (الأخلاقي) والسماحة والصفاء . . . على أن الحسّية رافقت في الأب الجبين وهو أمارة على الكل الحسّي ، بكف البنت مقدمة الوجه والوجه إحالة إلى الجسم فالكيان كله متوسط بالجبين ، وجبين الأب محفوف فيرث الجانب التجريدي المنطلق الحسّي ويأتي الصفاء نتيجة للكف الممتلىء امتزاجاً بين ما هو

محسوس وما هو مجرّد . فكف البنت صفاء عند الأب وهذا يعني أن العلاقة بين البنت والأب هي صنو العلاقة بين الجانب الحسّي في الكف والجانب التجريدي فيه . والمسلك إلى التصوير في المقطع قائم على ما هو ظاهر وهو التجزئة : البنت إزاء الأب والكف إزاء الجبين والحسّي إزاء المجرّد . وعلى ما هو باطن وهو سر الصورة وهو يجري على التماهي : البنت جزء من الأب والكف يتوق إلى الجبين والمجرّد ينبثق عن الحسّي .

1 / ب ـ 2 . المرتبة الثانية :

تنطوي على طريقتين في التصوير وهما ثنائية الجزء والكل من جهة وثنائية الماضي والحاضر ، وهما يجتمعان في نواة هي التواصل .

أمّا الثنائية الأولى فقد قرنت بين سبب ونتيجة ، السبب هو يتعلق بالجزء وهو المحيا ، والنتيجة بالكل وهو العمر . قوام الصورة في هذا المقطع ينهض على ترتيب حجاجي[18] فيه مقدمة هو فرضية ظاهره افتراض ومقتضاه البناء على الممكن بل على ما هو جارٍ وما هو سلوك يربط بين كف البنت وجبين الأب . هذا في المستوى الحسي . ومحيا الأب وعمره هذا في المستوى العلّيّ : العلية قائمة الذات بين العناصر الحجاجية التالية :

أ ـ الفرضية (الإمكانية أو المقدمة) : لو مر كفّك . . .

ب ـ العلّية أو السببية : ب ـ 1 السبب : يندى محياي صفوا .

ب ـ 2 النتيجة : فيرتوي منه عمري .

المحيا هو الجزء والعمر هو الكل . والعلاقة بينهما على غير منطق مباشر بل على منطق بناه الشاعر واستجدّه . فالمنطق المباشر يجعل الكل بالنسبة إلى الجزء مستنداً إلى الجسم والمحيا . والمنطق المستجد هو الجزء المحكوم بالحسّية والكل الملازم للتجريد . فالمحيا معيار جسمي والعمر معيار زماني ، وهو ما يخوّل التعامل مع هذه الصورة انطلاقاً من الثنائية : الإنسان (مذكور بالمحيّا) والزمان (مذكور بالعمر) . وهذا النوع من التشكيل هو الذي يرجع بنا إلى مقومات التجربة البشرية كما ألمعنا إليها آنفاً . وأمّا الثنائية الثانية فهي مخصوصة بالزمن استمدت من التواصل بين الماضي ، وهو شباب الأب ، والحاضر ، وهو صبا البنت القاعدة في التصوير وهو يجري على الإحساس . ولعلّه جدير بنا أن نقول إنه سحر الإحساس وله من القدرة ما يزيّن للأب أن يرى شبابه في صبا ابنته على النحو الحجاجي ذاته الذي رأيناه في

المقطع السابق وهو يدرك من خلال البنية التالية :

أ : **الفرضية** (الإمكانية أو المقدمة) : إن داعبتني . . .

ب : **السببية** ، وهي تختلف عمّا وقفنا عنده في المقطع السابق لأنها منوطة اكتفاء بالمقدمة .

ب1 : المقدمة هي السبب : إن داعبتني . . . برقه كالملاك .

ب2 : النتيجة : أحسست عود شبابي .

فما الذي يميّز هذه الصورة في هذا المقطع عن الصورة في المقطع السابق ؟ .

إن أبرز ما يميّز بينهما تفرّد هذه الصورة الثانية بالتشبيه والاستعارة ، فهما المطية لتثمين رمزية البنت عند الشاعر . وإنها لرمزية متوسطة بثقافة الشاعر والعلامة عليها في التشبيه ، المشبه به وصلة الشبه . فالأول راجع إلى معجم ديني حضاري وهو الملاك . هو ديني رمز للإخلاص المحض في عبادة الخالق . وهو حضاري رمز للوداعة والطهارة . فالواقع مزدوج يفتح على دلالات تكاد لا تحد . وصلة الشبه تضفي بتلك الدلالات على البنت سياجاً من المعاني الأصيلة لا تقف عند الأبوية بل تتخطاها إلى القِيَم الإنسانية المتفق عليها ، بالقياس إلى رمزية البنت في مستوى ما رتبه أهل الذكر في علم النفس من مركبات ليست في هذا السياق من قبيل الخلل في النفسية والحالات المرضية الناجمة عنها ، إن هي إلا الوضعيات الطبيعية في الميل الفطري من البنت إلى أبيها على نسق ما جاء في المثل العربي «كل فتاة بأبيها معجبة» . على أن الصورة في هذه القصيدة تعرّد بعنايتها عن هذه المرجعية النفسية وتلوذ لواذاً بالتجربة الذاتية فتصبح البنت معنًى عميقاً في حياة الأب ، نسفاً لظاهرة الوأد الحسّي أو المعنوي وتجاوزاً للمنزلة الدونية التي غلبت على المجتمعات ذات النزعة الذكورية . إن لهذه الصورة في مستوى التشبيه الذي انطلقنا منه صياغة من عمق العلاقة بين الشاعر / الأب/ الإنسان ، والبنت بما تحمله من الإشارات الموحية .

والعلامة عليها في الاستعارة ، الصلة بين شباب الأب وصبا البنت . وقد نهضت الاستعارة على التجسيد وأبان الامتزاج بين سني الأب القديمة وسني البنت الراهنة عن توظيف لطيف عند الشاعر . فإذا أخرجتنا صلة الشبه إلى الآفاق الرمزية البعيدة فإن

الاستعارة أدخلتنا عالم الذات عند الشاعر واستغرقت فيه الزمن والوجدان في آن . فنحن إزاء حركتين ، الأولى تنطلق من العلاقة بين البنت والأب نحو شبكة من القِيَم التي لا تحدّ . والثانية تنطلق من العلاقة ذاتها إلا أنها تثوب إلى أعماق الباطن عند الأب فتصبح البنت رمزاً لمادة الخلق الأولى ، عبارة عن طاقة التجدد والتقمص الرمزي[19] .

خلاصة القول هو إن المرحلة في هذه القصيدة تقرأ من أسفل إلى أعلى ويجوز أن تقلب ثانية من أعلى إلى أسفل . فالقراءة قلّب بالضرورة وليس من الوجيه الاكتفاء بالاتجاه الواحد . وأنّى قصدنا إلى الدلالات والصور فإن محط الرحل في القصيدة هو«يا بعض نفسي» ، ولهذه النواة من البعاد ما ينطق عن ثراء التجربة ، تجربة الأبوة عند الشاعر ما له من البديهي أن ندرك أن «بعض» في هذه النواة بؤرة شعرية منفتحة على كل المقاطع في المرحلة الأولى أو الثانية انفتاحاً مولّداً .

أليس من مناط الاستلهام الجوهرية عند الشاعر البنت ، فهي مصدر لاستيحاء الشعر . ولئن كان المقطع المخصص لهذا الاستلهام محدوداً في الظاهر عرضياً فإنه كافٍ لينطق عن معدن من معادن الشاعرية عند عبدالله الفيصل .

2 ـ استلهام الحبيبة :

لاحظنا في المداخل أن للمرأة حظّاً كبيراً في شعر عبدالله الفيصل . على أن ملاحظة ذات بال تفرض علينا صوغ إطار منهجي مهم يستمد أبعاده من الدراسات الشعرية الحديثة ، وهي التي رجعت إلى مقاربات بنيوية أو نصّانية أو إنشائية بصفة عامة اعتمدت في ما اعتمدت عليه مبادىء غير معيارية راسخة في الآليات المتولدة عن الأعمال المخبرية كمبدأ التواتر والتداول والشذوذ (بمعنى القلة) . مدار هذه الملاحظة على ان كثرة التداول والتكاثر في عملية الإحصاء لا تنطق ألبتة وبشكل حتمي عن القيمة الملزمة كما تشير إلى أن الشذوذ فرادة وإلى أن الفرادة علامة مميزة في شاعرية الشاعر . وقد انتبهنا في الإطار الأوّل للاستلهام المتصل بالبنت ، وإن اكتفينا بقصيدة واحدة ، فإن ذلك كان كافياً للغوص في لجج من الدلالات العميقة حمّالة التجربة البشرية الأصيلة على النحو الذي حددنا .

لا تحتوي كل القصائد المفردة للغزل ـ وله خصائص مميزة عند عبدالله الفيصل أشرنا إليها سابقاً ـ على علاقة استلهام بين الشاعر والحبيبة . فلم نقف في القصائد الغزلية الثمانية والعشرين في ديوان «وحي الحرمان» وفي القصائد الواحدة والخمسين في ديوان «حديث قلب» إلا على أربع قصائد في الديوان الأول (هل تذكرين ـ حلم الهوى العذري ـ أمل يخيب ـ نداء) وعلى أحدى عشرة قصيدة في الديوان الثاني (لست أدري ـ ابنة الأحزان ـ يا بعيد المنال ـ لا تسلني عن الهوى ـ فجر حبي ـ نسيت الهوى ـ إني على الحب ـ صبوت إلى عينيك ـ لا تنتظر ـ أيها النائي ـ عودة) . والعدد قليل بالقياس إلى جملة الأغراض في الديوانين . وهو ما يدعم الملاحظة التي أبدينا فتكون القلّة أحياناً مادة كافية للتعبير عن مواطن الشعرية عند المبدع .

القصيدة الجامعة في استلهام الشاعر الحبيبة لقول الشعر تحمل عنوان (هل تذكرين) وهي من ديوان «وحي الحرمان» . وهي توفّر الصورة الحاملة للدلالات المنتثرة في القصائد الأخرى .

صيغت الصورة على مستويين غير متكافئين . تناول الأول بالتصوير حالة الشاعر انطلاقاً من نواة القلب . وعالج الثاني مظهر الاستلهام وجعل النواة له الشعر .

2 / أ : القلب المفعم بالكآبة

أمّا المستوى الأوّل فهو منثور في القصيدة كلها وهو الشاهد على الحب الوفي وما ينجم عنه من حرمان . وقد أناط الشاعر هذا المستوى الأوّل بطريقة حجاجية جسّمها بنوعين من الاستفهام . جعل الأوّل سؤال البداية «هل» وجعل الثاني سؤال الحوار بينه وبين الحبيبة «ماذا» . وقد جاءت الصورة الأولى استنكاراً والثانية استشرافاً .

وبنيت الصورة على الترديد المؤدي إلى معنى التداعي وهو ذو تشكيل أعرابي يصل بالشعر القديم . الحركة الأولى في هذه الصورة نواتها الوداع والوديعة وهو جناس يؤسس أركان الصورة قائمة على الأصوات في مستوى المقاطع وفي مستوى اختيار الحروف ، فجاء الوئام بين الحبيب والحبيبة مستجيباً للتناغم الموسيقي ودلّت المصافحة باليدين عن إحساس وموقف لا إحالة إلى التحية بل فتحاً على كون من العشق الجزء فيه كافٍ للتعبير عن الكل ،

بل إن الإيجاز إن لم نقل الغموض[20] هما الوسيلة الفنية لرسم المشهد الغرامي المنبثق إشارة لا عبارة .

واستندت الحركة الثانية إلى المرتكز نفسه وهو الذكرى وفيها علامتان . الأولى هي الإطار المكاني وهو بدوي يكتنز بذاته مرجعية شعرية عربية معتقة . وهي ذات معين جاهلي أساساً . والثانية تجمع بين حسّ وتجريد وتربط بين العين والطهر . أمّا العين فهي على قول ابن حزم في «طوق الحمامة» باب النفس الشارع[21] فلها نسق نطق عن علامات في الكلام داخلة في إطار الحب يكتفي بما هو محدود وهو العين ليفتح على ما لا حدّ له ، وهو علامات العشق ومعانيه وأبعاده . ولعلّ العين بما هي أداة حسّ حادّة بليغة أسرع إلى الشهوة وأقرب إلى الرغبة إلاّ أنها محاطة في هذه الصورة بالطهر وهو معجم عذري ولكنه يبدو في هذه الصورة أرسخ في القِيَم الإسلامية الأصيلة . ونحن في هذا الموضع نستدعي المعجم الأخلاقي عند فلاسفة العرب لندرك أن قيمة الطهر تؤخذ بمسلكين الأوّل يرتضي مستوى السطح فيوهم بما هو عادي أخلاقي وعظي ، والثاني يهدف إلى مستوى العمق فينفذ إلى ما هو رمزي . فالطهر يقتضي نفساً مروّضة على العفّة تتحاشى التفريط بالتزهّد والإفراط بالشره . ولا يتأتى للنفس أن تستحصل العفّة إلاّ إذا بلغت الاعتدال في الانفعالات فتجنبت التهور في الإفراط والجبن في التفريط وعلمت معنى الشجاعة فضيلة النفس الغضبية . وليس لها أن تدرك هذه الفضيلة ما لم تتخط الجهل وهو تفريط والسفه وهو إفراط ، وما لم تنته إلى الحكمة فضيلة النفس الناطقة . فالطهر صنو العفّة والعفّة إيراء إلى عالم أخلاقي يجمع بين الشاعر وحبيبته . وهو متى خرج من السياق الأخلاقي إلى السياق الوجداني الغزلي يتحوّل عند عبدالله الفيصل إلى معدن من معادن قول الشعر وصورة من الصور الدالّة على الرؤية الشعرية .

جماع هذه الصورة يثوب إلى معجم غزلي فيه الوداع والخصال ، وهي كرم الأصل ، والطهر وتنتهي إلى أنشودة الحب . وفيها تكامل بين منبتين الأوّل خاص بالحب والغزل والثاني خاص بذات الشاعر . فنحن إزاء تشكيل جديد في هذه الصورة خرج من المنهج السابق الملازم لاستلهام البنت عند قول الشعر وهو الانطلاق من الإطار العام (سجل الكلام الغزلي) وحطّ الرحل في الإطار الخاص (سجل التجربة الذاتية عند الشاعر) . فكانت جاذبية

الصورة الأولى في استلهام البنت من الداخل إلى الخارج وهو ما يتضمن رؤية عمادها الإشباع بالتجربة الذاتية وصولاً إلى الإقناع في الدلالات الموضوعية وهي التجربة الجماعية ذات الأساس الإنساني . ثم أصبحت الجاذبية في هذه الصورة إحراماً في معبد الغزل ، جاذبية اتجاهها من الخارج إلى الداخل أو من التجربة الموضوعية (السياق الغزلي) إلى التجربة الذاتية (السياق المشبع) بعلاقة الشاعر العاشق بحبيبته .

وهل يجوز أن ترسم الصورة دون أن تحف بالإطار الموسيقي المناسب ؟ . الإطار عند الشاعر على نوعين ، الأوّل هو مسلك كنّا وقفنا عليه في استلهام البنت واستنفار الوجدان الأبوي بشكل غنائي ملائم . والثاني هو استحضار المشهد الموسيقي وحشره في الصورة الغزلية حشراً يلفت الانتباه لأن فيه من العناصر ما يجعل لهذه الصورة الجزئية المتعلقة بالموسيقى داخل الصورة الشاملة الغزلية مكانة وظيفية لا تقتصر على ذاتها بل تتجاوزها إلى إضفاء طابع متكامل على الغزل : فهي تغري بقراءتين الأولى تفكّك جزئياتها والثانية تنحت متعلقاتها مع ما سبق ومع ما هو لاحق . الإطار الموسيقي يحمل معجماً وهو الغناء والشدو والأنشودة والبكاء والترديد . وهي تحوج إلى نظر فاحص نكتفي فيه بما هو وظيفي . الأنشودة هي القلب النابض لهذه الصورة وهي مضاف إلى الحب تكاد تأتي على كل الدلالات بما فيها من إيجاز قادر على توليد الإيحاءات المتنوعة . فالأنشودة تقترن بالأجرام السابحة حولها من غناء ، وهو مطلق الدلالة ، ومن الشدو وهو تخصيص لنوع من الغناء بدوي الجذور على نحو ما قال الشاعر العربي قديماً : «إذا عيسنا بالبيد شدوا حداتها» فجعل الأصوات المتناغمة عند الحداة شدواً يرسم التناغم على إيقاع بدوي لا تقدر على تحقيقه على وجه طبيعي إلا العيس ، ومن ترديد يشف عن نغمية دالّة على التجاوب الباطني والخارجي ، الوجداني والحسّي الصوتي الممزوج بالسمعي ، ومن بكاء هو أداة التخلص من فلك النشيد أي فلك الحب . وإذا كانت دلالات الأنشودة مقتصرة على غايتها فإن دلالات الحب هي المنثورة في القصيدة منذ بدايتها إلى نهايتها . وهذه الطريقة في صياغة الصورة هي المرقاة إلى التضافر بين صفتها الجزئية (الموسيقى) وصفتها الكلية وهي انصهارها في الصورة الغزلية الشاملة . وينضاف إلى هذا الوجه من التشكيل الفني دور آخر تضطلع به الموسيقى في هذا الأنموذج الذي اخترنا ، وهو الإنباء بأن الإيقاع في هذا الشعر ليس خارجياً منضداً

تنضيداً ـ وهو حاضر بديهياً ـ بقدر ما هو تدرج نحو عملية الاستلهام وكأن تقصيد القصيد عند عبدالله الفيصل لا يتم إلا بالإطار الموسيقي . ولنا أن نخلص إلى طرفين يضمنان المعادلة في الصورة الموسيقية وهما الإيقاع الشجي من جهة والبكاء من جهة ثانية . ولا شكّ في أنهما يحيلان إلى نوع من الحبّ الحزين أو إلى مصدر له في ذات الشاعر وقع في أثر الإيلام غبّ عشق شديد فلات حين هروب من البكاء . وهو عند ابن حزم قريب من النار التي تعلن تأجج الحب . فكلّما كان الحب صادقاً أورث بكاء وهل عرفنا حبّاً في المورث العربي غير بائس حزين يستعذب فيه المحب العذاب[22] ويرجو فيه العاشق لقاء الحبيب في عالم الملكوت[23] . هو البكاء حينئذٍ في المعادلة التي بنتها الصورة الناطقة عن وجدان حاد المعبّرة عن موقف إنساني لا يرى في الحب بداية لانتصار للغريزة بل يجد فيه من الموجدة ما يعلو به إلى سماوات الروح التي لا تحد .

نجم عن صورة الموسيقى تراتب اختاره الشاعر ليصوغ العلاقة بينه وبين المرأة من جهة وبين الشعر من جهة ثانية . وفي هذا الصوغ ما يومىء إلى صلة الرحم التي يعقدها بين المرأة والشعر وكأنهما توأمان لا ينفصلان . وليس من المجازفة أن نبصر ما ينشأ عن هذه الصلة من توليد ذي دلالات خصبة هو من مواطن الرصد التي نحرص على توفيرها . جرى التراتب على مسافتين متنائيتين ، الأولى بعيدة شاملة مجردة والثانية قريبة جزئية حسّية هي المقابلة بين الحياة والقلب ، الحياة في صف الحبيبة والقلب في الشاعر . ولعلّ للصورة من التعبير الاستعاري ما يجعل التنائي في الحجم والمسافة والرمزية بين طرفي المقابلة زائلاً منصهراً في دائرة لا تقدر المعايير العادية على ضبطها . إنها تنبجس من عمق المشهد المجازي وهو يطوع البعيد والشامل والمجرد للقريب والجزئي والحسّي ، ويصوغ الصورة عليه فتكون الحياة في قبضة القلب والحبيبة في شغاف الشاعر . على أن الصورة لا تكتمل إلا إذا استحضرنا وجه المقابلة من جهة أخرى . هو التضاد بين الجملة الاسمية المتعلقة بالحبيبة وهي مقتنعة بما أدنى ، المبتدأ (أنت) والخبر (الحياة) فجاء الإيحاء مفصحاً عن عمق الصورة في هذا المستوى . والمركّب المجرور التابع للنواة الإسنادية السابقة هو المطية لإدراك وجه العلاقة بين «أنت» و«أنا» أي بين امكانية الاكتفاء : «أنت الحياة» جملة اسمية يمكن أن تفيد بذاتها من جهة ، ودلالة الترابط والتبعية لقلب جد مكتئب من جهة ثانية . وليس يسعده بالوصل

«إلاك» علامة التقابل ناجمة عن التركيب النحوي لا من حيث الاختلاف بين الجملة النواة والمركّب بالجر فحسب بل من جهة الترتيب الأصلي البسيط : «أنت الحياة» والتركيب الفرعي وقد احتاج إلى صفة الجملة المركبة ليكتمل التعبير ويفيد . فللصياغة مستويان الأوّل مكتفٍ بذاته (أنت) والثاني يحتاج إلى الاكتفاء بما هو زيادة تمثلت في النعت وفي الجملة الاسمية اللاحقة والخبر فيها جاء جملة فعلية منوطة من حيث المعنى بـ «أنت» الحبيبة ، فكأن الحبيب لا حركة فيه ولا طاقة له إلا بالحبيبة . وقد كان الضمير عندها محصناً للحياة كلها . فللتراتب في هذه الصورة وظائف بلاغية متنوعة يمكن حصرها في طبيعة المقابلات .

المقابلة الأولى : أنت الحياة (ضد) القلب : الكلي / الجزئي .

المقابلة الثانية : الكآبة (ضد) السعادة : ذات الشاعر / ذات الحبيبة .

المقابلة الثالثة : الحياة (ضد) القلب جد مكتئب . . . الشامل الكامل / الناقص .

لهذه المقابلات سياقات مختلفة لعلّ أهمها ما يربط بما سبق ولنا امتزاج متنوع يحقق أنسجة ثريّة منها .

أنشودة الحب ـ الحياة .
البكاء ـ الكآبة
الغناء ـ السعادة
الترديد

وهذه المعادلات هي التي تهيىء الصورة الأولى بجميع عناصرها ، وقوامها الاستفهام «هل» استدعاء لمواقف غزلية ماضية لتغور مقابل انبثاق صورة ثانية قوامها «ماذا» ، وهي الانتقال من المقدمة وحال الحبيبة فيها تكاد تشارف التمثال المعبود إلى حال الحبيبة والمرأة التي يناجيها الرجل .

انبنت الصورة في دائرة المناجاة على التداعي فهي استمدت مما كان عاماً مخصوصاً بالإبانة عن رمزية الحبيبة ما اصبح تفصيلاً فرضية طبيعية السؤال «ماذا» وفيه ما يتصل به من تمييز بين حالة المناجاة وحالة الحرص على الجواب عن السقام المستبد بقلب الشاعر ووجدانه . وإذا كان تشكيل الصورة في المناجاة مقتصراً على الإيحاء بما هو جوهري كلي

يحقق الترميز فإنه في الحجاج موكول إلى التأكيد وإلى التحليل . فما هي الأداة التي استعملها الشاعر في هذا السياق ؟ .

إن التطرق إلى الكيفية وإلى المنهج والفن تتم عبر الرجوع إلى المعجم ، هو معجم الشاعر المنبثق عن التركيب النحوي المشدود إلى السياق الملازم لسجالات في الكلام لا يبوح بها إلا التفكيك . فرصد المعجم في هذا العمل ناجم ـ بحتمية منهجية ـ عن تعامل مخبري مع النسيج التركيبي والمشهد السياقي ومقتضيات السجالات الكلامية . هذا المعجم له طرفان يعلنان عن الصورة وهما الأمنية في المنطلق والشوق في المنتهى . وبينهما طرفان أيضاً هما سعادة القلب من ناحية ورؤية الحبيبة من ناحية ثانية .

إننا إزاء إطار في التصوير جديد خرج بنا من كون منسوج على التجريدات نسقه مستقيم بأدوات اختارها الشاعر من القِيَم والمُثُل ، واختار هذا الإطار أن يهدف إلى كون حسّي تكون فيه رؤية الحبيبة حسّاً دقيقاً ووجوداً حقيقياً معبراً إلى القيمة والمجردات والمُثُل وهي مستندة إلى مفهوم السعادة . لقد كان القلب في الإطار الأوّل قانعاً بمستوى من التعبير والتفكير مطلق وهو كافٍ ليحيل إلى طبيعة الحب الرابطة بين الشاعر وحبيبته . فكان المرتع مما هو محصور إلى ما هو ممتد انعكاساً لهندسة في التصوير تلائم دلالة الكآبة . والقلب في الإطار الثاني طالباً الإفادة مما هو واسع ممدود ليغذي ما هو محصور مقصور . وإن تقليب طرائق التشكيل في الصور الشعرية عند عبدالله الفيصل لهو من الخصائص الجديرة بأن تتخذ موضوعاً للدرس المتأني .

واللافت في الصورة من أي طرف أخذت ، طرف الاتساع أو طرف التضييق أنها تحتكم إلى أصل واحد من الوجدان هو اليأس . وقد جاء في الطرف الأوّل كآبة قلب فهو عميق في الباطن وجاء في الطرف الثاني أمنية وشوقاً فهو من استدعاء الخارج واستمداد الأحلام المنشودة . وإذا كانت الكآبة حالة نفسية شديدة الوطأة فإن الأمنية إحالة على اليأس وليس التمني كالترجّي الأوّل امتناعاً بل استحالة والثاني امكان بل تحقق ميسور .

ولم يبق الشاعر الصورة كالمركب الزلوق . لقد اختار ما هو مروض نفسه العود إلى الصلة ـ نواة القصيدة والصورة الجامعة في شعر عبدالله الفيصل الغزلي في المدوّنة التي

اختارها بين الشاعر وأنا الحبيبة . وإن لهذه الصلة عنده محراباً من القداسة رمز إليه بالطهر وأحاطه بعدد من الاستعارات والتشابيه والمقابلات أضحت كالمحيط المغذي لقلب الصورة النابض .

من المقابلات في هذا الإطار ما هو في طرف منه صدى لما كان صيغ في الإطار الأول . فنحن ـ على سبيل المثال ـ بين قطبين يبدوان متكافئين إلا أنهما لا يصدران عن مرجعية واحدة ، والنسبة بين المنتسبين فيهما ذات عوج مبين . القطب الأول مداره على فلك الحبيبة ونسبته إلى الحياة فيها من الحياد الدلالي[24] ما يجعل لها سلطاناً على الوجود وعلى بث الروح في الموجودات . ويقابله قطب آخر مناطه عالم الشاعر ونسبته إلى الدنيا فيها من الإلزام الدلالي[25] ما يخضعها لاختيار الإنسان هل يملك فيها سبيل الهدى أم يغريه سبيل الضلال فيخسر . هذا الاختيار هو ملخص المسؤولية التي عرضها القرآن الكريم على بني آدم[26] .

فما القول والاختيار قد انقلب في هذه المقابلة إلى الحبيبة هي التي تدبر أمره وتسيره حيث شاءت وهل ترد لها مشيئة في هذا الكون الذي ينتصب على عرشه ، كون الحب والأشواق . لقد رسمنا بلطائف مدروسة صياغة للصورة تبين عن التماس دقيق بين إطار العقيدة وإطار الشعر ، وحسبنا أن نردد ما كان قاله الجرجاني في هذه المسألة ومؤداه «ليست الديانة عياراً على الشعر» .

وما القول والشاعر يبدع في قصائد كثيرة إبداعاً يحتاج إلى المعالجة والتفكيك جعل به الإيمان علامة له في الحياة وفي السلوك ناهيك أنه عرّد بعنايته عن شيطان الشعر وصرّح بأن له ملكاً وأي ملك هو إنه جبريل يُسرّ وحياً «كأنه رجع المثاني»[27] . وولّد الشاعر في صلب هذه المقابلة بين أنت الحياة ودنيا الشاعر (أو دنياي) ، مقابلة فرعية تؤكّد الأولى وتوضح بعض ملامحها . مجال المقابلة الفرعية بالحبيبة وهي تفرض جدولاً يميّز بين حالة الشاعر في سياق اللقاء وحالته في سياق الهجر ، وهما يخضعان لمشيئة الحبيبة ويحددان السنخ الذي تريده للدنيا عند الشاعر . فالأولى دنيا من الشعر ، والثانية دنيا من النار وأداة الحبيبة في إلباس الحبيب الحزن أو الفرح ، النسيان أو الابتعاد وهي صورة تقليدية في الغزل العربي يكملها الشاعر بتأكيد اخلاصه ووفائه أوّلاً والتذكير ثانياً . ولم يشذ عبدالله الفيصل عن هذه الطريقة

وإن هو ـ كما أشرنا ـ جعل لها مقدمة من تجربته الذاتية .

على أن سبب التميز في هذا المشهد الغزلي ونواته القلب في الإطارين المختلفين المذكورين ما طرأ بينهما وفي غضونهما من استلهام للشعر ورسم لصورة لهذا المعنى هي في الموضع الذي اختاره الشاعر كالنبض للقلب . جاء الاستلهام في مقطع واحد اخترق الصلة بين الشاعر والحبيبة ، فاندفقت الصلة بين الشاعر والشعر من جهة والحبيبة من جهة ثانية . يقول :

أقصى أمانيّ لو تبديــن باسمة
أستلهم الشعر من باهي محيّاكِ

يعتصر هذا البيت موقفاً رأيناه ذا بال في شعر عبدالله الفيصل وهو الإحالة إلى مصدر القول الشعري عنده . وقد رتّبه بطريقة تدفع إلى الإقدام على التفكيك بالأناة والصبر لأننا نزعم أن ما يأتي في هذه المدوّنة قليلاً عزيزاً هو أمارة من أمارات الشاعرية والشعرية في آن . إنه اندساس لطيف في عباب من الشعر ينحت لحظات من المكاشفات الشعرية هي منارات في هذه المدوّنة .

قامت الصورة على نوعين من التشكيل متضافرين .

أمّا النوع الأول فقد احتضنه حد غير محدود على نحوين : النحو الأوّل هو طلب الأقصى وتعيين المدى الذي لا ينتهي ، والنحو الثاني هو دلالة الغاية معقودة على الأماني وهي كما ألمعنا إلى ذلك آنفاً من الممتنع كالسراب الخلّب أو كالسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء وما هو بماء . فدرجة التصوير تبوح بالمسافة الحسّية والمعنوية في آن . ثم يعود الشاعر إلى صيغة أخرى من الطلب أسند فيها الامتناع والاستحالة إلى طرفين لا يجمع بينهما إلا المشهد الدرامي . «فلو» للاستحالة ولطلب البعيد أنّى يدرك ، و«تبدين باسمة» ممكن بل عادي ومألوف ولا عسر فيه . على أن الطوق الذي به طوّقه الشاعر هو الذي يستحيل به القريب بعيداً والمألوف عزيزاً .

الجهد في شكل الصورة موكول إلى الانزياح عن الطلب إلى المفارقة . ومن المفارقة في هذا الشعر حضوراً يمكن تعقّبه من خلال التداول أو التبادل بينها وبين المقابلة . وجه

المفارقة هو أن العادي عند الحبيبة يتحوّل إلى خيالي معصوم عن التحقق عند الحبيب ، وإننا في هذا المستوى أيضاً في رحاب خصلة من خصال القول الشعري عند عبدالله الفيصل مجاله الرسم بما هو يسير والإيحاء بما هو عميق . فيحسب المستعمل أن الشعر يجري على ما هو مباشر أو بسيط ذي سذاجة ويتفطن المقبل عليه إقبال الدرس والاختبار أن له من قوة المتخيل ما يرهق ويشق على صاحبه أن يطلبه بالسهولة .

وأمّا النوع الثاني فقد تبلور بظاهر هو التقرير والإثبات وبعميق هو بناء رؤية كاملة وموقف لطيف من مسألة هي من القضايا التي أغرت النقاد بالبحث فيها بشكل لافت . للصورة في هذا النوع الثاني مساحتان هما الأصل : أنا / استلهام / الشعر من جانب والمصدر : من باهي محياك (أنت) من جانب آخر . ولعلّ استحضار «الشعر» في هذه المدوّنة هو الذي يعين على الإحاطة بما لهذه الصورة من المدى . لقد وقفنا عند قصائد جاس خلالها الشاعر في القول على الشعر ورأينا أنه ينعقد على ركائز منها :

- الشعر / الشدو ـ الألحان المعطرة «حديث قلب» ص 19 ، ص 173 ، ص 174 ، ص198 .
- الشعر / الهوى «حديث قلب» ص 96 ، ص 122 ، ص 143 .
- الشعر / الزمن «حديث قلب» ص 11 .
- الشعر / الحق «حديث قلب» ص 23 ، ص 33 .
- الشعر / اللحن والعقل «حديث قلب» ص 36 .
- الشعر / الفكر «حديث قلب» ص 38 .
- الشعر / الفردية «حديث قلب» ص 55 .
- الشعر / الحرمان «حديث قلب» ص 132 .
- الشعر / البلسم «حديث قلب» ص 233 .
- الشعر / الشكوى «وحي الحرمان» ص 82 ، ص 89 ، ص 148 .

ويتسنى أن نقرأ هذه الركائز قراءة تأليفية هي محاور لدراسات ممكنة عن عبدالله الفيصل في الخط الذي ارتأيناه .

ثمة **اتجاه أوّل** يبوح بطبيعة الشعر عند الشاعر وملاك هذه الطبيعة الجوهر الموسيقي المتمثل في اللحن والشدو والنتيجة الناجمة عنهما هي البلسم .

تلك العناصر التي تهدي السبيل إلى مرتبة من مراتب الشعر في هذه المدوّنة .

والاتجاه الثاني هو قضايا الشعر وهي الحب والهوى والحق والعقل والفكر ثم الزمن ، فنحن إزاء وحدات ثلاث متكاملة . تبدأ بما يحيل إلى غرض الغزل عند القدامى ثم تنتقل إلى ما يربط بالتأملات من قبيل ما استجده أبو العلاء المعري في «اللزوميات» وتنتهي بالزمن هادم اللذات عند الجاهليين والقادح إلى الأمم والأمل في كل أغراض الشعر العربي .

والاتجاه الثالث سميناه موطن الشعر ، هو وطن الشعر في ذات عبدالله الفيصل وفيه تجتمع الغربة والشكوى بالحرمان . وفصلنا هذه المحاور عن طبيعة للشعر قسيمة تحت كل الشعراء يستهدون بالموسيقى لصياغة القصيد . أما وطن الشعر فهو التجربة الذاتية ولكل شاعر غربة وحرمان وشكوى وبها يتمايزون .

ويدعم هذه المواقف ما ذهب إليه الشاعر وهو يتعرض إلى مسؤولية الشعراء . وهي لا تنأى عن معنى الشعر وعن الوظيفة التي رآها عبدالله الفيصل حتمية في الظرف التاريخي الذي يعيشه العرب . وهو ظرف متّسم بسمتين هما الأزمة الفلسطينية وما يتبعها من مأساة عربية ، والجهل المدلهم على العرب وهو مؤذن بالإثم الفكري المقيت . وإذا أوجد الشاعر رموزاً للقضية الأولى وهم الملك الفيصل والسادات والجيوش العربية المصرية التي طهرت سيناء ، فإنه خصّ المعضلة الثانية بنظرة ثاقبة جعل عماداً لها قادة الفكر عامة والشعراء خاصة . تنهض هذه الوظيفة على عناصر ثلاثة متآزرة وهي لوحة رسم فيها عبدالله الفيصل طريقة لا تخلو من الحماسة والنفير الوجداني من جهة ، ومن قوة الفكرة وإعمال للعقل وتوسل بالبلاغة والفصاحة لإضفاء الطابع الجمالي من جهة أخرى . فاللحن هو علامة الشعر المميزة والعقل هو اقتضاء فرضته الملابسات الراهنة في الواقع العربي . وقد يبدو من المفارقة أن يدعو شاعر إلى إعمال للعقل جعله إطاراً لعودة محمودة إلى القول الشعري يقول :

في رحـاب النهى وصرح العلوم
جمــع الشمل مثــل عقد النظيمِ

وأعيـــدت إلى «عكاظ» أمـــانٍ
كـــن حلمـــاً مجنـــح التهويمِ
فاستعاد الأديب والشاعر الصدّاح
جنحـــاً إلى مطـــاف النجوم

إن ما يلفت في هذه الصور المحدقة بعمل الشاعر تردّدها بين مساحتين ، ترسب الأولى ـ على مستوى الظاهر ـ في الكلام العادي القريب من الوعظ سليل التهويمات في عوالم السفلي الساذج . وتندفق الثانية ـ في مستوى العمق ـ مؤججة وطيس الإشارات والإيحاءات وقوامها على واقع مهيض وشاعر ليس له من العمل إلا أن يتماهى في الطائر الصداح وهو يحلّق . فالمقابلة بين ثابت وأعيد تنظيمه رسماً على مثال من الماضي المجيد من جانب ، والحركة والسباحة في رحاب السماء من جانب آخر هي المطية لبث الحياة ولاكتناز الرموز .

العنصر الأول في هذه الوظيفة الكشف . وهو حال الانتقال بالشعر الأثير من الظلمة إلى النور . والمعجم المنضد لهذه الحركة هو الذي يحقق للصورة أبعادها الرمزية . فقد جاءت الصيغة على اسم الفاعل تناغماً مع الطارىء الداعي إلى العمل بعد طول خمول وانتظم المعجم على هذا النحو :

العتمة ـ الضياء ـ النجوم
الحبر ـ الاختيال ـ المجال

ففي مستوى الأوّل تدرّج محمود من النقيض إلى النقيض مع تفاوت في الإحالة بالمعجم بين دائرة الظلمة ودائرة النور . على أن الدائرة الثانية جاءت ـ في نظرنا بعد التفكيك ـ ذات أثر بليغ انعكس في تخير الضياء على النور في سياق كانت فيه المقابلة بين شدة الظلمة العتمة والنور المصدر الأصلي أقرب إلى التوازن الدلالي . بيد أن الضياء وهو انعكاس للنور وصياغة غير أصلية له هو الذي يضمر ما يراه عبدالله الفيصل من عمل للشاعر إزاء عمل الشعر . فالأوّل نور سكت عنه والثاني ضياء أكّده ودعمه بالنجوم وهي كالاً يخفي من السياق القرآني ـ أحد المرجعيات المهمة في هذه المدوّنة ـ زينة لا تصل إلى العيان الظاهر إلا

بعد تحرّكها الهائل .

وفي المستوى الثاني تواصل بين المادة الخام وسيلة الإبداع والحال فيها رسم وترميز يقرّ الأول بجلال العمل ويسترفد الثاني الطاقة السحرية الكامنة فيه ، وإنها في هذا السياق لثاقبة . فليس الكشف حركة عادية أو جهداً مألوفاً أو نظرة مستوفاة إن له أبعاداً متكاملة تستوي فيها المنطلقات مع الآفاق .

والعنصر الثاني ، الجعل في صيغة اسم الفاعل أيضاً وقد وجدنا العبارة مفعمة بالدلالات ففي «لسان العرب» جعل الشيء وضعه وصنعه وصيّره وجعل خلق أيضاً .

وجعل في هذه الصورة خلق لم ينبس به الشاعر تبعاً لنسق في التعبير عنده يتحاشى اللبس ويتوق إلى الفصل بين ما هو من أفعال الله المنزّه عن كل شيء وما هو من أفعال العباد المطالبين بالسعي واتّخاذ الأسباب . والربط بين الدلالة المعجمية كما في «اللسان» والدلالة السياقية كما في البيت الشعري هي الأمارة على أن اللغة عند الفيصل مطواع لا تستخدم بوصفها أداة بل باعتبار ما فيها من طاقة على الإيحاء بداية وعلى الإشجاء جوهراً . وقد جاءت الصورة مشبعة بالاستعارة المتضمنة للمقابلة كقوله «خرس = الخرف» فالأوّل إضافة تعلن البداية والثاني تنافر يعلن الانعتاق والصخب المدوي في الحرف المتمرد ، وإن في ذلك لبداية الخلق . ولم تشذ الصورة في هذا البيت أيضاً عن المقابلة (الخرس / النطق ، الدواء / السقم) وهي الوسيلة الجوهرية عند الشاعر لصياغة المرتكزات اللازمة للحركة النواة الآلية في المدوّنة للإفصاح عن رؤية الشاعر وما تتضمنه من موقف إزاء الواقع العربي الثقافي والاجتماعي بالدرجة الأولى .

والعنصر الثالث العبور ، وفيه من وحي التعبير والاعتبار ما يؤصل الفعل في الحركة وما يبث فيه من مقتضيات التحوّل من وضع إلى وضع ومن حال إلى حال ما هو نتيجة للتحول من قول (شعري) إلى قول . وليس من وجه مع هذه الصورة الجزئية إلى المقابلة لأن العبور منوط بالفعلين السابقين الكشف بدأً والجعل تباعاً . فحلّت الاستعارة المحض محل أداة التصوير فيه بدوية صرفاً قرنت بين المعالي في اتجاه الفوق بالجياد في اتجاه التحت واستوت فيهما مراتع النثر والشعر .

لهذه العناصر دور في تأكيد الموقف الذي اتخذه عبدالله الفيصل من الشعر ، ونحت لإيمان لا يلين بأن الشعر إبداع خارق وإنه قادر على أن يؤول إلى قوة نابذة مطهرة .

إن مرتكز «الشعر» في هذا النوع الثاني من التصوير موهم بالوضوح ولكنه مناط كما لاحظنا لنظرية وموقف وتجربة . وإن الإلمام بها ليحتاج إلى عمل خاص له من الأهمية ما يسهم في استخراج مظاهر الشاعرية عند عبدالله الفيصل .

وإن للمصدر العنصر المكمّل للصورة أهمية مقتبسة من التحليل الذي عالجنا به الأصل الكامن في الشعر . على أن الفصل بين مستويين من التشكيل والصياغة ضروري إذ إن مرجعية الأصل تختلف عن مرجعية المصدر . فالأصل قائم على مفاهيم ومعايير راسخة في الذائقة العربية وإن لها عند الشاعر كالمرتع الخصيب يستنفر من المخزون ما يجعل العبارة حبلى بكثير من المعاني فتأسس الأصل على معرفة وذوق . أمّا المصدر الراجع إلى «محياك» فهو استلهام موقوف على نوع العلاقة التي يراها الشاعر بينه وبين الحبيبة . وليس بعيداً أن نقول إن الأصل / الشعر هو الثابت وإن المصدر / المرأة هو الفرع في السماء ، سماء العشق والوجدان . فالعلاقة موصولة على نسبة مختلة بين منتسبين .

3 ـ استلهام الشباب :

لعل هذا المستوى الثالث من صور استلهام عبدالله الفيصل الشعر هو الذي يرسم ـ وإن جاء ضامراً محدوداً ـ الأرضية الأخلاقية والأبعاد الفكرية عنده . هي أرضية أخلاقية مشبعة بالقِيَم الإسلامية ، وهي أبعاد فكرية تؤكّد أن الشاعر يتوثب بالشعر إلى استصلاح حال الأمة . وليس الاستصلاح في هذا الإطار عملية وعظية مباشرة . إننا نكاد نرجع إلى أبي العلاء المعرّي في اللزوميات في المقدمة وفي المتن الشعري لنربط بين ما قاله في العظة وهي من نسيج المعقول الذي سلطه منوال شعر أبي العلاء وفيها ما انضاف إليها تجويداً للصورة الشعرية وترقيقاً من سلطان العقل عند المعري ، إلى سيادة الوجدان عند عبدالله الفيصل . الاستصلاح هو التجربة الذاتية الآيلة إلى التجربة الموضوعية . وإن استلهام الشعر في هذا السياق لهو حفر في أعماق الماضي كالتجربة تأتي في السيرة الذاتية محاسبة واستحضاراً للأنا تقويماً وتفكيكاً .

يمثل الشباب مرحلة زاهية لكل إنسان فوق الأرض ، وهو الفترة التي يجد فيها المرء أسباب القوة والتمكّن وقد وقفنا عند هذا النمط من الصور في القصيدة التي اعتبرناها أنموذجاً ثالثاً لاستلهام الشعر . وفيها صور ثلاث كبرى :

3 / أ . استلهام ذكرى الشباب :

لئن اعتبرنا الشباب صياغة شاملة في استلهام الشعر فإن الأمر يقتضي الرجوع إلى المعنى نفسه بوصفه فرعاً تكمّله فروع أخرى تنحت الصورة الكبرى إلى جانب البنت والحبيبة .

اللافت في هذا السياق الربط بين الشعر والشباب والوحي . وفيه إقرار من الشاعر بأن الشباب مصدر من المصادر الجوهرية في الاستلهام يقول عبدالله الفيصل :

الشعر يوحيــه الشبابُ
وخياله الزاهي العجاب

قامت الصورة على عدم التكافؤ الظاهر بين الطرفين . الشعر طرف أوّل مكتف بذاته والشباب طرف ثانٍ استدعى المقتضى والملحق . وقد اختار الشاعر أن يفصل ما في الشباب من دلالات بالخيال ، وفي الاختيار ما يصل فعلاً وتصريحاً بين الشعر المنبجس عن التخييل والشباب المتميّز بالخيال . صلة الرحم بين الطرفين هي الخيال وله في شعر عبدالله الفيصل مجالان . المجال الأوّل هو الخيال الموازي للواقع . فهو ما يبتعد وينفصل ليمثل كوناً يجد الشاعر فيه بصفة خاصة وكل إنسان بصفة عامة سبيلاً إلى تجاوز الراهن بل إلى كسر قيود الماثل . وإن هذا النوع من الخيال هو الذي فاض على شعر الشاعر ليبوئه منزلة من الوجدانيات كبيرة ، هي تفسير من التفسيرات التي يقف إزاءها الناقد القارىء للتواصل بين تجربة عبدالله الفيصل الذاتية والتجربة الموضوعية . هذا النوع من الخيال هو المسيطر في هذه الصورة . وهل من مزيد على كون ينتشي فيه الإنسان بالخيال ؟ . نسمي هذا النوع من الخيال «الملهم» . المجال الثاني هو الخيال الملازم للواقع . فهو يبدو على مستوى الظاهر خيالاً كالإلهام والإيحاء والإشارات ، على أنه سرعان ما يعود إلى حقيقة الواقع فهو اختراق له نسف لما فيه من الخلل وهو اعتياض عمّا فيه من زيف . هذا الخيال منثور في شعر عبدالله الفيصل في كل الأغراض ، وهو الذي يحفظ شعره من النزعة المباشرة ومن

مفسدة التكلّف والاصطناع ويدخله في دائرة العظة على النحو الذي حدّدنا آنفاً .

وألحق الشاعر بهذه الصورة الفرعية الأولى حجاجاً صاغه على طريق مختلفة تميّزت بالفصل البداية «من لي به» والنهاية «عهد الشباب» ، وهي الجملة الاستفهامية بجملة تقريرية ممعنه في الذاتية هي قوله «وقد افتقدت لذائذي» وقد اقتضى الوزن أن يقطع الشاعر «الفاعل» «افتقد» عن علامة الأنا «ت» بما يجعل التركيب من ناحية والتقطير الموسيقي طرفين في الصياغة والتشكيل . إن الربط بين الشعر والخيال في المرتبة الأولى وهي المدخل العام المشترك بين كل الناس ، والحالة الذاتية المنسوجة على الترجمة الذاتية المكتنزة بالدلالات العميقة مرتبة ثانية هي المنفذ إلى البعد الوجداني . ثمة حينئذٍ حركة جذب ومدّ هي النوسان المحيل إلى التجربة الأصيلة فيها الشكوى والألم (الشباب الذي انقضى) وفيها الحلم والأمل (الشعر) لا يتجزءان .

3 / ب . الشعر / الربيع :

ترتب على الصورة الأولى صورة أخرى محكمة الاتصال بها لما بين الشباب والربيع من قربى . ولعلّ هذا ما يبرّر الصوغ على المنوال ذاته وهو القائم على حركتين .

الحركة الأولى هي الصلة بين الشعر والربيع والوحي . وإذا كان الخيال تفصيلاً في الصورة السابقة ، فإن الجمال هو التأكيد في هذه الصورة . وللجمال عند الشاعر مساحات متعددة منها جمال المرأة ، وقد بناه على الطهر وجعله وجهاً من وجوه إبداع الخلق . ومنها جمال الوجود ، وقد وقفنا عند جمال القِيَم وجمال الأخلاق وجمال الوطنية وجمال عزّة النفس وجمال الجهاد وجمال الكون . . . ومنها جمال آخر يحتاج إلى دراسة مفردة هو جمال الحرمان . لقد استأنس عبدالله الفيصل بالحرمان فجعله كالأصل في فروع قصائده وخصّه بمنزلة لم نرَ فيها ما يسم حياة الرجل بالحرف أو بالنكد أو الضنك ، بل وجدنا فيها من القدرة على طلب أعماق النفس وعلى النفاذ إلى كل ما يفتعل فيها من المتناقضات والحالات الازدواجية (Ambivalence) المعبّرة عن التجربة الأصيلة . الجمال في سياق الحرمان تحوّل إلى جمالية ، فنحن إزاء حرمان لطيف اكتنفته الصورة الجميلة فنزعت ما فيه من شوائب وحوّلتها إلى منارات وجدانية .

والحركة الثانية منسوجة على المنوال السابق أيضاً جزئياً . احتفظ فيه الشاعر بالسؤال وتجاوز الجملة الاعتراضية ليخلص إلى تركيب بالحال قام على غير منطق زماني بنَته الصورة على التلاحق بين الربيع رمز الشباب والخريف رمز الشيخوخة . فكان الاستفهام انكارياً يلخّص معنًى موروثاً لم يجد عنه الشاعر من محيد[28] .

3 / ج . الشعر / الفؤاد :

إذا كان المقطع الأوّل والثاني راجعين إلى الزمان : فترة الشباب وفصل الربيع وهما إطار خارجي ، فإن المقطع الثالث والرابع يعودان إلى الذات وإلى ما فيها من باطن هو الفؤاد ومن أداة تربط بين الباطن والأعماق ، باطن النفس وأعماق الوجود المتمثل في الخيال .

وإن الزوج ، الشعر والفؤاد ، هو المتفرد من حيث التشكيل الفني لأن الحركة الأولى فيه لا تقوم على طرفين بل على ثلاثة أطراف هي الشعر والفؤاد والعلاقة . الشعر مكتفٍ بذاته والفؤاد مقترن بالهزات علامة الاضطراب والانفعال العاتي . والعلاقة هي التي تبين عن الهزات وقد جاءت على معنيين ، الوصل ويقابله الفصل ، وهما كافيان لتحديد القطبين اللذين يرمزان إلى عنف المتخيل في الصورة قائماً على الهزّات . الشر في هذه الصياغة كون إذا اجتاح الباطن رفعه إلى درجة التوتر الذي لا يتوقف . والدائرتان المحددتان له لا تقتصران على ما هو ظاهر مأخوذ من المعجم الغزلي بل إن هذا المعجم هو الذي يزيل الحجب دون الاتساع والامتداد . فيكون الوصل علامة على الوئام والتناغم والسعادة ويكون البعاد علامة على الخصام والفوضى والشقاء . على أن توفّرهما معاً ضروري ليكون للفؤاد موطن في الأحاسيس العنيفة المتضاربة . أمّا الحركة الثانية فهي مختلفة عمّا وقفنا عليه في المقطعين السابقين ؛ اختفى فيها الاستفهام وحضر التقرير وغاب الأسلوب الحجاجي وظهر الأسلوب السردي . وإذا كان الضمير في المقطع الأول الشعر / الشباب ذكرى يعود إلى الخيال وهو في المقطع الثاني يعود إلى الجمال ، فإنه في هذا المقطع يغضي عن الطرف الثاني «الفؤاد» ويقصد إلى الطرف الأوّل «الشعر» . فهذا المقطع الثالث يكسر الطريقة المتوخاة ويعلن تفرّده وبذلك يتبوأ منزلة القلب النابض في موقف عبدالله الفيصل من الشعر . فله إطار خارجي على درجة من الأهمية كبيرة وله دائرة مركزية هي الفؤاد[29] . وليس الشعر في هذا

المقطع طرفاً إنه هو الأصل وهو الإطار والمحيط وهو يكشف عن رؤية يهتم بها من يعنى بلحظات المكاشفة الشعرية وينطلقون منها لاستطلاع خبر الرحلة والموضع والمال في شعر الشعراء . للشعر في هذا السياق مجالان : مجال القول مع الانفعالات ، ومجال الصمت مع الجماد والسكون . هو شعر الصادقة كما كان يقول المعرّي وليست الصادقة الصدق الأخلاقي إنها صدق التجربة وصدق العبارة وهما لا يخرجان عن مبدأ «أعذب الشعر أكذبه» .

3 / 4 . الشعر / الخيال :

جاء الخيال في المقطع الأول تابعاً صفة للشباب وعنصراً ملازماً له . أمّا في هذا المقطع الرابع فهو أصل عاد إليه الشعر ليصوغ منه صورة مختلفة لا تتعلّق بمعنى مطلق من جنس ما يعقله في فترة الشباب ، بل تتشوف إلى رسم كون ذاتي يدعم الصورة القائمة على العلاقة بين الشعر والفؤاد .

والخيال في المقطع الأوّل خارج عن دائرة الشعر تابع لحلقة الشباب . وهو هنا من أصول الشعر ومن المعادن التي ينحت والمنابت التي ينبثق عنها .

الصلة بين الشعر والخيال هي صلة بين المورد والوِرد وبين العين والماء . والتلخيص الفطري في قول الشاعر «الشعر يبعثه الخيال» هو في ذاته شعر على الشعر وفي وظيفتيه مدخل نقدي لقراءة شعر عبدالله الفيصل به . لأن القراءة والتفكيك والتأليف هي التي تبوح بسر العلاقة بين الشعر والخيال ، وإن المحطات التي مرّت بنا (البنت ، الحبيبة ، الشباب) هي من داخل تلك العلاقة ، واستنفار المعاني الأخرى في المدوّنة يسمح باستيعاب كل المرتكزات النظرية والعملية في تجربة القول الشعري عند الشاعر .

والحركة الثانية في هذا المقطع انعكاس للطريقة التي توخّاها الفيصل في المقطعين الأول والثاني . وإن الرجوع إلى الأسلوب ذاته منبىء بصورة تبدو استدعاء لما سبق إلا أنها عند التحليل تبوح بخواصّها وترقى إلى مأساة هي الفاجعة عند الشاعر ، فاجعة الحرمان تتأكد بإيقاع تتردّد فيه الأصوات لتحدث إيقاعاً شجياً فيه من نغمية الطرب (بمعنى الحزن وهو من الكلمات الأضداد) ما يؤلف بين الجِرس والدلالة (ترديد القاف والدال والياء) . هذه

الحركة الثانية كون شعري فيه المعنى والموسيقى يتداخلان ويفصحان عن المعنى الشعري وعن الاستلهام العميق ، وهو المأساة التي يعيشها الشاعر قائمة على رمزين : الحقيقة بما هي وجود وتوفّر وتمتّع وحضور ، والخيال بما هو منشود وآمال وامتناع وغياب .

ليس من العفوي أن جعلنا البحث يثوب إلى المقطع الأخير فهو الاستلهام العميق الفعلي وهو العلامة على ثراء التجربة الشعرية وكذلك التجربة الحياتية . وهو ما ينتهي بنا إلى العناصر الجوهرية في مسألة الاستلهام نجترها من هذه القصيدة الشاملة مبتدؤها بالشباب ومنهاها بتراجيديا الذات . هذه العناصر هي :

1 . الشعر / الشباب : وهو ثنائية تحتضن في عملية الاستلهام كل العناصر المتعلقة بمسيرة الشاعر وبمغامراته وبتلاوين الحياة التي عاشها والعلاقات التي أقامها .

2 . الشعر / الربيع : وهو يحتضن المعاني والرموز المستندة إلى الحركة والجمال . البنت والحبيبة عنصران من ربيع الشعر عند الفيصل . وخاصية هذه الثنائية الموسيقى والانسياب والرومانسية .

3 . الشعر / الفؤاد : وهي القلب النابض والوجد الحي والوجدان المنفعل . الفؤاد هو الأداة التي بها أحكم الشاعر الصلة مع الوجود والموجودات وهو مصدر الآلام والأحلام والرضى والشكوى .

4 . الشعر / الخيال : وهي ثنائية المنبت والنبات والماء والعطاء وهي تحمل دلالات الحرمان وتكشف عن أحاديث القلب ، فإذا سرّ الشعر خيال حزين وسرّ الخيال وجود عليل .

هذه المراحل هي المعاني الكبرى في عملية الاستلهام عند عبدالله الفيصل وقد أُحلت في كل تجلياتها على إنسان نفسه حرى وخلجة الوجود عنده مرهفة تحيل إلى باطن عميق زكي ، فالتجربة البشرية عند هذا الإنسان الشاعر الفرد تقرأ بصيغة الجمع وتفتح على ديوان الإنسان المضام . ولعلّه من الوجيه أن يقال : كلّما تألّم الإنسان عرف آفاق الأمل بشكلٍ أفضل لأن هذا يقيه طمأنينة الحمقى ويجنبه حال أهل السماجات .

الهوامش

1 ـ انظر دائرة المعارف الكونية في مقال «النص» "Encyclopedie Universalis, article "texte .

2 ـ ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، دار الثقافة ، بيروت (د . ت) ، ج1 ، ص 20 .

3 ـ ابن رشيق ، العمدة ، مطبعة السعادة ، مصر 1963 ، ج1 ، ص 119–121 .

4 ـ لعل المدارس النصانية والمداخل الشعرية (Poétiques) هي أبرز مثال على الجماليات الجديدة .

5 ـ إيف بونوفوا Yves Bonnefoy : مقال عنوانه «الشعر في الزمن الحاضر» ، جريدة لوموند Le Monde يوم 8 يناير 2001 .

6 ـ انظر توفيق رفيق بكار ، شعريات عربية ، دار الجنوب ، تونس 2000 ، ص 121–135 .

7 ـ محمد مندور ، في الميزان الجديد ، وهو يحمل من المواقف ما يربط بين الإبداع العربي والغربي .

8 ـ بغض النظر عن الشعر النبطي وهو دونما شك يفتح على قضايا أخرى مهمة .

9 ـ يذهب ابن رشيق في العمدة إلى أن الشعر قفل أوّله مفتاحه ، ص 217–241 (باب المبدأ والخروج والنهاية) .

10 ـ انظر ، على سبيل المثال ، يوسف حسين بكّار ، اتجاهات الغزل في القرن الثاني للهجرة ، دار الأندلس ، بيروت ، 1981 .

11 ـ ونريد به الغرض وكذلك ما ذهب إليه الجرجاني في قوله : «ولا يتصوّر أن يكون صورة المعنى في أحد الكلامين أو البيتين صورته في الآخر البتة ، اللهم إلا أن يعمد عامد إلى بيت فيضع مكان كل لفظة منه في معناها ولا يعرض لنظمه وتأليفه» . دلائل الإعجاز ، ص 325 .

12 ـ أبو العلاء المعري ، ديوان سقط الزند (المقدمة) .

13 ـ يطلق في النقد الحديث مصطلح الإبداع بدل الطرافة مقابل الاتباع بدل التقليد .

14 ـ لقد جاءت قليلة في الديوانين ولكنها كافية للكشف عن رؤية الشاعر . ونضرب مثلاً على هذا المنحى شعر أبي القاسم الشابّي في أغاني الحياة .

15 ـ التدلال : شبكة ونسيج تتوزع فيه الدلالات بشكل يختاره الشاعر وهو من قضايا القراءة الدلالية .

16 ـ ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، (د . ت) .

17 ـ انظر المقدمة النثرية في الديوان بقلم عبدالله الفيصل ص 16–23 ، وكذلك القصائد ص 132 ص 148 وص150 .

18 ـ نستعمل الحجاج بالمعنى المعاصر وهو الحوار المبني على قواعد المنطق المستمد من طاقة اللغة من جهة ومن الصياغة في الصورة عندما تتوفر فيها عناصر الحجاج المعروفة .

19 ـ لا نقصد بالتقمص المعنى الثيوزوفي أو الهندوسي بل نقف عند ظاهرة التوالد التي أشار إليها الشاعر في دائرة من النبل والطهارة موحية .

20 ـ ليس الغموض الإبهام أو اللبس هنا بل هو المعاناة .

21 ـ ابن حزم الأندلسي ، طوق الحمامة .

22 ـ الاستثناء لنوع نزر قليل نذكر من الأمثلة عليه شعراً لعمر بن أبي ربيعة فيه نرجسيته .

23 ـ كقول ابن زيدون في نونيته الشهيرة :

إن كان قد عزّ في الدنيا اللقاء بكم ... في موقـف الحشر نلقاكم وتلقونا

24 ـ الحياة في القرآن الكريم محمودة في ذاتها إذا كانت مطية للآخرة قائمة على الطاعة : سورة البقرة ، الآية : 179 .

25 ـ الدنيا في القرآن الكريم مذمومة وهي تفيض بصفتها على الحياة : سورة البقرة ، الآية : 85 .

26 ـ سورة الأحزاب ، الآية : 72 .

27 ـ يقول :

دعوت الشعر فيك فما عصاني ... ولان قيـاده بعـد الحرانِ

أتـى جبريلـهُ وأسرّ وحياً ... إليّ كأنـه رجـع المثـاني

وحي الحرمان ، قصيدة (أراك) ، ص 30 .

28 ـ كقول ابن زيدون :

من مبلغ الملبسينا بانتزاحهم ... حزناً مع الدهر لا يبلي ويلبلينا

29 ـ انظر قول الشابي :

شعـري نفاتـة صـدري ... إن جـاش فيـه ضميري

17

صور الحب والطبيعة في شعر الأمير عبدالله الفيصل

أ. د. فوزي عيسى

لعلَّ أبرز ما يلفت القارىء في شعر الأمير عبدالله الفيصل هو استغراقه في تجربته الشعرية استغراقاً تاماً أتاح له أن يعبر تعبيراً صادقاً عن مشاعره ووجدانه ، فصوَّر نوازع النفس في حالات الصفاء والرضا والغضب والسخط والغيرة والشك والحرمان . فشعره من هذه الناحية فيض تلقائي لعاطفته القوية الصادقة .

إن التجربة الشعرية في أصدق تعريفاتها «إفضاء بذات النفس ، بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره في إخلاص يشبع إخلاص الصوفي لعقيدته»[1] .

وإلى جانب الاستغراق في التجربة الشعرية ، فثمة ظاهرة أخرى تبرز بوضوح في شعر الأمير عبدالله الفيصل ، وهي اتحاد صور الحب بالطبيعة ، وهو يتفق في ذلك مع أضرابه من شعراء المدرسة الرومانسية . فالشاعر عند الرومانسيين «يستعين على جلاء الصور في الشعر بالطبيعة ومناظرها ، على أن يراعى صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر ، بحيث لا يقف التشابه عند حدود المظاهر الحسية . وفي هذا

رجوع إلى محاكاة الطبيعة في إخراج الأفكار الذاتية صوراً طبيعية ، ولكن على أن يحتفظ الفنان أو الشاعر بأصالته في البحث عن الصور الطبيعية التي تمثل أفكاره ، وتربط ما بينها عضوياً حول موضوع واحد . وهذه الصور ـ عند الرومانتيكيين ـ تمثل مشاعر وأفكاراً ذاتية ، إذ يخلط الرومانتيكيون مشاعرهم بالصور الشعرية ، فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية ويرون الأشياء أشخاصاً تفكر وتآسي وتشاركهم عواطفهم ، وينفرون من المناظر الطبيعية التي تبدو وكأنها لا تشاركهم شعورهم . وفي أشعارهم تبدو ذاتهم محور تصويرهم» .

إن التعبير عن الوجدان بالصور الشعرية ، والمناظرة بين الطبيعة وحالات النفس من أبرز الظواهر في تجربة الأمير عبدالله الفيصل الشعرية ؛ فمن النادر أن يرد المعنى بمعزل عن الصورة ، ومن النادر كذلك أن تنفصل صور الحب عن الطبيعة ، فهما صنوان متلازمان . وتتنوع صور هذا الامتزاج ، فالشاعر يتوحد بالطبيعة ، فيتراءى في صورها المختلفة ؛ يتراءى هزاراً مغرداً أو بلبلاً صادحاً أو نجماً ساهراً أو بحراً فياضاً أو سحابة معطاءة ، والمحبوبة هي الأخرى تنحلُّ في الطبيعة ، فتشرق كالشمس ، وتبدد الظلام كالبدر ، وتجود بالشذى كالأزهار ، والطبيعة هي الإطار الذي يحتضن تجربة الحب ، فتشهد لقاء المحبين ، وتبارك حبهما وتكون شاهداً على عهودهما .

إن الأمير عبدالله الفيصل يصدر في نظرته للطبيعة عن حسٍ عميق بها ، وامتزاج رائع بمظاهرها وعناصرها ، بحيث تنعكس صورها على ذاته . ومن هذه الصور التي يتحقق فيها التناظر بين الطبيعة والحالة النفسية للشاعر هذه الأبيات[2] :

مثلما يشرق الضيـــاء على الأفـ
ـق وينهلُّ عبـــر خضر الروابي
وكما تسبح الخمائـــل في العطـ
ـر وتهمي بالطيب مثل السحاب
هكـــذا تشرق الأمـــاني بنفسي
وتهـــزّ الأحـــلام غضَّ إهابي

فأحس الوجــود ملكــي ، وأنسى
كلَّ ما فيــه من أسىً وعذابِ
وتكــاد الساعات وهــي سراع
تتخطى بالجري وهج السراب

إن صور الضياء الذي أشرق على الأفق وغمر الروابي الخضراء ، وكذلك صورة الخمائل السابحة في العطر التي تجود بشذاها كماء السحاب . . . هاتان الصورتان بما تشيعانه من بهجة وإشراق وعطاء قد انعكستا على الحالة النفسية للشاعر ، فأشرقت الأماني بنفسه كما أشرق الضوء ، وتجددت أحلامه ، وأحسّ أن الوجود كله ملك له ، واستطاعت هذه الطبيعة المبهجة المشرقة أن تبدد سحابات الأسى والعذاب التي طالما عانى منها الشاعر الرقيق .

إن صور الضياء والنور والإشراق المنبعثة من عناصر الطبيعة كالقمر والشمس والنجوم من أكثر الصور دوراناً في شعر الأمير عبدالله الفيصل . وهي ترد غالباً في سياق الحالة النفسية للشاعر ؛ فالبدر شاهد صدق للقاء المحبين ، وسطوعه يذكر الشاعر بوجوده ، والنجوم تستمد رعشتها من ومض عيني المحبوبة[3] :

سطــع البــدر يــا حبيبي فهلا
ذكرّتك الأضواء وجدي وحبــي ؟
يــوم كنا نرعى إذا انتصف الشهــ
ــر هوانــا بكــل حسٍّ ولــبِّ
وارتعاش النجوم من ومض عينيــ
ــك وأخشى عليك منها . . وربي

وفي بعض الأحيان تتجاوز علاقة الشاعر بالطبيعة حدَّ التكافؤ والتناظر إلى التفوق والاستعلاء على النحو الذي نراه في هذه الصورة[4] :

وأنــا في الهــوى حديث المحبيــ
ــن وروض المنى ، وناي القلوبِ

أبــداً تشرق النجـوم حـواليّ
وتهوى الأنسام مهــوى طيوبي
لا ينــال الغروب شمس غرامــي
فهي أقوى مــن الدجى والغروبِ

إن موقف الشاعر من الطبيعة هنا موقف تحدٍّ وقوة ، فهو محور الدائرة ، حيث تشرق النجوم حوله ، وتعشق الأنسام عطره . وإذا كان الغروب ينال من الشمس الحقيقية ، فإنه لا يستطيع أن ينال من شمس غرام الشاعر لأنها أقوى من الظلام والغروب .

وتمتزج صورة المحبوبة دائماً بالطبيعة ، فهي ابنة البدر ، وينبوع الشذى ، ويسري الضوء في وجناتها فيلهب بشرتها الخمرية ، والدجى يستمد سواده من شعرها[5] :

يــا ابنــة البــدر وينبوع
الشــــذى العطــــرِ
وملهمتــي تسابيحــي
وآياتــي مــــن الشعرِ
وساحرتــي بعينيهــا
وروح كالسنــا يسري
وبالبسمات مــن ثغــر
شهيّ بالهــوى يغري
وباللفتات مــن جيــد
بــه مــاء الصبا يجري
وبالوجنات فيهــا الضو
ء يلهب لونها الخمري
فتحسب أنهــا شفــقٌ
تلفّــع هالــة البــدر

وداجي الليل من شعرٍ
يهيم بها ولا تدري

إن الشاعر «يصف الوجنات من كثرة تألقها بأن نوراً يشع منها ويعطي لونها الخمري لهباً . وتستمر الصورة في النمو في البيت الذي يليه ، فمن كثرة الضياء تحسب أن الوجنات هي الشفق تلفّه هالة البدر . ويستمر عبر هذه الصور المستمدّة من الطبيعة في تصوير الحبيبة ؛ فشعرها يشبه الليل في حلكة الظلام . الليل ، في هذه القصيدة ، أعطى الشاعر القدرة على تصوير الحبيبة بصور مختلفة ، وربط بين كل صور الليل المختلفة وبين تصوير محاسن حبيبته ، وربط هيامه بالحبيبة وهيامه بهذه الطبيعة الرائعة ، فكأنما اختلط الليل في هذه القصيدة بالحبيبة ، فتوحدت الصور في ذهن الشاعر»[6] .

وكثيراً ما تنحلّ المحبوبة في الطبيعة بمظاهرها الفاتنة ، فهي تستعير أنفاسها الطيبة ورائحتها الذكية من عبير الرياض الفوّاح ، وشفتاها كالينبوع الشهي ، وشعرها قطعة من الليل ، وقدها كغصن البان ، وعيناها كالنرجس الصبوح ، وإذا رنت تألق الفجر وأشرق الضياء في عينيها ، وقد بلغت من السمو والرفعة أعلى مكانة ، فعشقتها النجوم والبدر[7] .

طيب أنفاسه عبير العشايا
هزّها النشر فاستراحت إليهِ
شفتاه ينبوع حب شهيٍّ
ليتني ما فطمت عن شفتيه
وله مقلتان أصفى من الحلـ
ـم إذا افترّ نجم حظّي لديه
حاجباه سيفان طابا نصالاً
من تُراه السليم من سيفيه
عشقته النجوم والبدر حتى
غار قلبي عليه من عاشقيه

وارتمى النرجس الصبيح بعينيـ
ـه يعـــلّ الفتون من ناظريه
شعره قطعة من الليـــل طالت
وتدلّـــت نشوى عـــلى كتفيه
قـدّه يـــا لقـــدّه غصن بانٍ
يتهـــادى الرواء مـــن طرفيه
إن مشى تاه ظله ثـــم تاهت
نظـــرات العشاق في قدميه
يتبع القلبُ خطوه حيثمـا سا
ر ويزهـــو الدلال في برديه
وإذا مـــا رنـــا تألـــق فجـر
مشرق كالضيـــاء في عينيه
خمرة الناس من رحيق وخمري
ومضات الحنـــان مـــن مقلتيه

وفي بعض الصور نجد المحبوبة تعلو على الطبيعة وتتجاوز المشابهة والتكافؤ ، كما نجد في هذه الصورة[8] :

يـــا فاتنـــاً لولاه مـــا هزني
وجدٌ . . ولا طعم الهوى طاب لي
يـــا مـــن على أقدامـه بعثرت
غلائل مـــن ظلـــهِ المخملي
إذا رنـــا فالزهـــر مـــن حوله
مرج طيـوب سال كالجدول
وإن شدا أصغت إليـــه الدنا
إصغـاءة الإصبـــاح للبلبل

وإن مشى كان السها ركبــه
عبر نجـوم شعشعت من عل
هــذا فــؤادي فامتلك أمره
واظلمه إن أحببت أو فاعدلِ

فالمحبوبة في هذه الصورة تطل على الطبيعة من عل ، وترتفع وتسمو وكأن السها تمشي في ركبها السامي .

وفي حالات الهجر والفراق تعود علاقة الشاعر بالطبيعة إلى التناظر ، فيقرن الطبيعة بحالته النفسية ، وتختفي صورة الطبيعة المبتهجة المشرقة لتحل محلها صورة الطبيعة وقد أحاط بها الذبول والجفاف على نحو ما نجد في هذه الصورة[9] :

وقــد طوينــا حبنــا وانطوت
ستــارة الوجـد وعــز المعاد
والقمـر الهيمــان مــن فوقنا
أوغــل في عليائــه واستزاد
والروضة الغناء قــد صوحت
وأصبحت أزهارهــا كالقتاد

وتنعكس الحالة النفسية أو المزاجية على نظرة الشاعر للطبيعة سلباً ، كما سبق أن انعكست عليها بالإيجاب[10] :

لا الصيد يشجي ولا لقياك تسعدني
فما أنا مثل مــا قد كنت تعهدني
فلا البلابــل تسبينــي صوادحها
في مطلع النــور إن غنت على فنن
ولا الزهــور إذا ما الطــلّ بللها
توحــي لِيَ الشعر أو بالحسن تفتنني

ومـا أنـا بـالذي تغريـه بارقة
من الوصال ولا الهجـران يهدمني
فقـد نسيت مـن الأيام أعذبهـا
كما تناسيـت آهـات تعذبنـي

وكثيراً ما تتحقق المشاركة الوجدانية بين الشاعر وعناصر الطبيعة ، على النحو الذي نجده في قصيدة بعنوان (أين مني ؟) حيث يستثير غناء الطير الحزين آلام الشاعر وأشجانه ، فكلاهما يشكو أحزان الغربة وآلام الوحدة ، مع اختلاف في بواعث الحزن ، فالطائر يشكو فراق أليفة ، أما الشاعر فيشكو غربته عن وطنه ، ويتذكر أحبابه وخلانه ومعالم الطبيعة في وطنه من جبال وهضاب ورياض ويتحدث عن ذكرياته في تلك الأماكن ، وتمتزج شكواه وأحزانه بشكوى الطير وأحزانه . يقول[11] :

يا طير هيجت آلامي وأشجاني
بما تغنيـه مـن ألحان ولهانِ
بي مثل ما بك من أحزان مغترب
فالكل منهـا وحيـد ماله ثانِ
بعثت شكواي ألحانـاً مرتلـة
وأنـت شكواك ترجيع لألحاني
تشكو فراق رفيـقٍ كنت تألفه
أمـا أنـا فشكاتي بعد أوطانِ
أين المصيف وأيـام به سلفـت
وأيـن يـا طير أحبابي وخلاني ؟
أين الجبال التي تكسو أعاليها
بمُذهب من كثيف السحب هتَّانِ
وأين منـى شهار ؟ أين هضبته
يـا حبذا فيـه أفراحي وأحزاني !

وأين منى (. . .) ؟ أين مجلسنا ؟
في ظلمة الليل أرعاهـا وترعاني
وأين ـ لا أين ـ ساعات مفضلة
كانت ـ بما راح فيها ـ خير أزماني ؟
أيام كنـا وذاك الروض يجمعنا
جمع الأزاهر في باحات نيسانِ
إن عـزَّ يـوم على الأيام عودتها
فالحلم ـ يا طير ـ أدناها وأدناني

إن حضور الطبيعة لم يقتصر في الأبيات السابقة على المشاركة الوجدانية بين الشاعر والطير ، وإنما تمثل هذا التفاعل في حضور الروض ومشاركته الفاعلة في تجربة الحب ، فقد جمع الروض العاشقين في أحضانه كما يجمع الزهور في الربيع وكأن العاشقين استحالا زهرتين ناضرتين يحنو عليهما الروض ويحتضنهما .

وتحضر صورة الطائر المغرد حضوراً قوياً في شعر الأمير عبدالله الفيصل ، وكثيراً ما يتحقق التوحّد والتماهي بين الشاعر والطائر فيصبح الشاعر هو الطائر والطائر هو الشاعر كما يتمثل في قصيدة (إني على الحب) حيث نجد الحبيبة تتساءل في أسى عن سبب صمت الهزار / الشاعر ، وانقطاعه عن التغريد بعد أن كان يملأ الروض بألحانه العذبة ويغمر دنيا العشاق بأنغامه الساحرة ، ويبادر الشاعر الهزار بطمأنة الحبيبة على مواصلة الشدو والغناء . يقول[12] :

قالت وفي همسها آهات عاشقة
والليل يغمرنـا بالصمت والظُّلَمِ
والناس في هجعة ضمّوا جفونهم
على الغفـاء لينسوا حرقة الألم
ما للهزار عراه الزهد وانفطمت
ألحانـه وهـو مفطور على النغم

لا يمـلأ الروض ألحانـاً كعادته
ولا يبـدّد عنـا وطـأة السأم
ولا يطل على العشاق في كَلَفٍ
كومضة البِشر شقت مهجة الحلمِ
فراعني عتبها وهي التي عرفت
أني عن السجع والتغريد لم أنم
ملأت بالشعر دنيا طالما هزجت
بما تُردّد من شدوي ومن كلمي
فأصبح الشعر يُروى للورى مثلاً
عني ليرشفه مـن للغـرام ظمي
وصرت شأن أبي الخطاب في زمني
رمـزاً لكل فؤاد بالهيام رُمي
ما مرَّ يـوم على قلبي بلا دنف
ولا انطوت أضلعي إلا على ضرمِ
أساجل الطير ألحانـاً مهينمـةً
تغـار مـن وقعها تهويمة النسمِ

وهذه النعمة المتفائلة تختفي في قصيدة (البلبل الصامت) وفيها يتحد الشاعر بالبلبل ، فنرى الشاعر يحضر في صورة هذا الطائر الذي آثر الصمت وهجر روضته المراح وعاد غناؤه بكاءً . ويتوقف الشاعر ليتساءل في ألم وحسرة : كيف يغني من أذاقه الدهر كؤوس الأسى ، فاعتراه الذهول وغرق في النواح وأصبحت الحياة التي يعشقها كالجحيم بعد هجر الحبيب . يقول الشاعر[13] :

آثـر الصمت بلبـل الأدواح
وتـولى عـن روضه المراحِ
وغنـاء الهـزار عـاد بكـاءً
وجفـا حبـه لكيـد الـلاحي

يا أليــف الشباب في أفراحي
وشريكــي الصدوق في أتــراحي
كيف يهوى الغناء من قد تحسَّى
من أسى الدهر مترع الأقداح
فاعذر اليوم مــا ترى من ذهولي
ودع القلب مغرقــاً في النواح
فالحياة التــي أحــبّ وأهــوى
أصبحت كالجحيم ملء جراحي

وتتردد صورة الطائر المغرد بكثرة في الصور الشعرية التي يشحنها الشاعر بانفعالاته وأحاسيسه ، فيحضر الهزار في هذه الصورة[14] :

سل هزار الطير عن شاعر الحـ
ـب وشعر الحرمــان والتعذيبِ

ونرى هذا التوحد بين الشاعر والطائر المغرد في هذه الصورة[15] :

لا تلمني يــا حبيبي إن أجد
نشوتــي بــين إيــاب ومراحِ
روعـــة التغريــد في أنغامــه
وعندما يصبح رفّــاف الجناح

ونرى الشاعر يمثل في صورة طائر في فضاء الحب ويترك الدنيا وراءه إلا قلبه الذي لا يفارق الحبيبة . يقول[16] :

كن مثلمــا يرضيك أمــا أنا
فسوف أبقــى طائراً في فضاكْ
كل الدنــا خلفــيَ خلَّفتهــا
إلا فؤادي فهو دومــاً وراك ! !

وفي صورة أخرى يسأل الشاعر حبيبته عن عشهما بعد أن اخلا في صورة طائرين أليفين . يقول[17] :

أين يـا ليـلاي منّـي عشنا
لم يـدم في العش إلا طيفنـا

ومن عناصر الطبيعة التي تحضر حضوراً كثيفاً في سياق تجربة الحب : الروضة والأزهار والعطر ، فالشاعر يشبه الماضي الجميل بروضة العطر التي أشبعت بعبيرها الفوّاح حواسّه كلها ، كما يشبه حالته بعد فراق الحبيبة بالخريف الباكي . يقول[18] :

أين أمسي وكان روضة عطرِ
أشبعـت بـالعبير كل حواسي
تتشهى عيناي أمواجه الخضـ
ـر وقـد كان شطهـا أنفاسي
كان ليلي مـن الشجون خلياً
وصباحـي يمـوج بالأقباسِ
ثم أمسيت في خريـفِ بكيٍّ
واهيَ اللحن ، راعش الإحساسِ

وفي إحدى غنائيات الشاعر التي يصف فيها حبه تبرز الحبيبة في صورة دوحة الحسن الساحرة ، يقول[19] :

أحبك فوق مـا يصف الكلام
ويهجرني إذا غبـت المنامُ
فيدنيني إليـك الشوق حتـى
تكـاد تئن في صدري العظام
لأنك في ضلوعي كل خفـق
وفي عينـيّ وجـد واضطرام

وأهوى فيـــك أنساماً رقاقـــاً
على نهداتهـــا شـــفَّ الهيام
كأنك دوحة للحسن خُصّت
بكـل السحر والدنيـــا رغام

وتتردد صورة المحبوبة الدوحة في قوله[20] .

أنت دوحي الموار بالطل والزهـ
ـر ودنيا سعدي وراحة طيبي

ومن الصور المبتكرة التي تلفتنا ببكارتها وطزاجتها صورة الأمواج الخضر في إشارة إلى دفقات العبير المنبعثة من الروضة ، وامتزاج الصور البحرية بصور الروضة واتحاد الشاعر بهذه العناصر حيث يجعل من شاطىء هذه الأمواج العطرية أنفاسه .

وقد تحل الحبيبة في صورة الدوح المزدان بالفتنة والجمال ، كما نرى في هذه الصورة[21] :

أنت دوح مـــن فتنة وجمالٍ
وأمـــانٍ فيهـــا الرضـــا ألوانُ

وقد يكون الشاعر هو الروضة التي تتغنى البلابل على أفنانها كما نرى في هذه الصورة[22] :

واصدح كما عودتنـــي دائمـــاً
واملأ بنجواك فـــؤادي الخلي
واطرب فـــإني روضة صوّحت
أفنانهـــــا في هجعـــــة البلبلِ

وتتردد ثنائية النار ـ الروض في مقابل الهجران ـ واللقاء كما نرى في هذه الصورة[23] :

دنياي نار مـــن الهجران محرقة
إذا نأيـــت وروض حـــين ألقاكِ

فإن نسيت وداداً كان يجمعنا
على العفاف فقلبي ليس ينساكِ

وتتنفس تجربة العشق في أجواء الأزهار والورود والعطر ، ويرى الشاعر أن الصلة وثيقة بين الحب والورد ، فكلاهما عطاء وشذى ، كما يرى أن للحب أشواكاً مثل أشواك الورد ، وأن لهذه الأشواك معنى وفائدة . يقول[24] :

قالوا الهوى مـــرّ فهل فكروا
كم كلف الصبحَ افترارُ الضياءْ
هل عاد جاني الورد من شوكه
إلا بـــراحٍ خضّبتهـــا الدماءْ
والحب كالورد طليـــق الشذى
في شوكه يضمن معنى البقاءْ

وفي صورة أخرى يقسم الشاعر أن يرعى حبه رعاية ساقي الورد للبرعم الغض ، يقول[25] :

وأقسمت أن أرعى هواك على المدى
رعاية ساقي الورد رقـــة برعمِ

ويشبه في صورة أخرى خجل المحبوبة بأنفاس البراعم في الورد ، فيقول[26] :

عرفتك يا أبهى من الفجر طلعة
خجولاً كأنفاس البراعم في الوردِ

وتتردد صورة البرعم غير مرة في تشبيه المحبوب في حالات مختلفة ، فيبدو في هذه الصورة كالبرعم الخائف المحتمي بالشوك حتى لا تقطفه أيادي الطامعين بينما يحميه الشاعر المحب من الأعادي[27] :

لا تكن كالبرعم الخائف من عصر الأيادي
تحتمي بالشوك . . والذعر بما تخفيه بادي

إنني أحميك بالأضلع من غدر الأعادي
وعلى مبسمك النديانِ . . أغلقت فؤادي

والمحبوب في صباه يشبه البرعم الغضّ[28] :

لا أوحش الله خيـالي مـن الـ
حـب ولا تلك الليالي الأُخَر
حيث صباك البرعمُ الغض في
أوراقـه يشتـاقه مـن عبر

ويطلّ الشاعر في صورة عاشق الورد بينما تحاكي وجنتا المحبوبة الدوحة ، كما نرى في هذه الصورة[29] :

هل في حناياك بقايـا هـوى
ترحم خفاقاً بكى مـن نداك
أم أن زهو الحسن يعميك عن
عاشق ورد دوحـه وجنتاك

وتمثل المحبوبة في صورة الزهرة التي تستمد السقيا والحياة من عاشقها الماثل في صورة السحاب الممطر الذي يحيي موات الزهر في الغصون[30] :

يا زهرتي بالأمس كان التراب
مثوى صباك العاجز المستكينْ
درّت لـه كفي كدر السحاب
يحيـي موات الزهر بين الغصون

وتطل المحبوبة مرة أخرى في صورة زهرة عطشى قلَّ عنها المطر ، فرواها الشاعر عاشق الورد من ماء عينيه ولم يعلم أنه سيجازي على رعايته وسقياها بالعقوق والجحود[31] :

هي وردة ظمأى وقد روّيتها
إذ قلَّ عنها الغيث ـ ماءَ نواظري

أيقظتها بـل صغتهـا في قالب
من نـور آمالي وزين مشاعري
ومنحتها قلبـاً على أترابهـا
قد عـزّ ـ يرعاهـا بحب طاهرِ
لم أدر حـين سقيتها ورعيتها
أني سأجزى بالعقـوق السافرِ

وفي صورة أخرى يحل العاشقان في زهرتين نبتتا على ضفتي النهر وقد برّح بهما الشوق والهوى فجادتا بالزفرات الحارة والدموع الساخنة فوق سطح النهر[32] :

هل تذكرت الذي كان لنـا بالضفتين
يـوم كنا والهوى يجتاحنا كالزهرتين
إذ بعثنا مـن هوانـا وجوانـا زفرتين
وسكبنا فـوق سطح النهر منا دمعتين

وحين يصور الشاعر وحشته ووحدته وهو بمعزل عن الحبيبة فإنه يشبه حالته هذه بوحشة الزهور وقد حُجب عنها المطر واحتوتها رياح السموم القاسية فأصابها الجفاف والذبول ، يقول[33] :

وحشتي وحشة الزهـور عداها
ريِّـقُ الطَّل واحتواها السَّمومُ
فتعرت مـن الطيوب وأمست
ذابلات الأغصان وهـي هشيمُ

ويبدو الشاعر في صورة الزارع الذي يزرع الود والحنان ويسقي واحة الحب من روافد قلبه ، ولكنه لا يحصد إلا الأشواك ، يقول[34] :

أزرع الـود والحنـان وأسقي
واحـة الحـب من روافد قلبي

فأرى الشك والجحود وألقى
ناتئـات الأشواك تمـلأ دربي

وتحتشد تجربة العشق بالصور العطرية ، فتتراءى المحبوبة نفحة من العطر ، فتملأ الدنيا بأريجها وشذاها ، ويتوق الشاعر العاشق دائماً إلى نفحات العطر حتى تتحقق له النشوة والبهجة ، بل إنه يشبه الحب الطاهر بالعطر ، كما في قوله[35] :

وتعلَّق الحبُّ الطهور بخاطري
كالطيب بـين خمائلٍ وروابي

وكثيراً ما تطل صورة المحبوبة الأثيرية أو العطرية التي تغمر نفحاتها الدنيا وينتشر أريجها في كل مكان ، فينتشى العاشق نشوة الروض حين يهطل عليه الغيث ، كما يتراءى في هذه الصورة[36] :

أنت نفح الطيـوب يمـلأ دنيا
يَ ويبقى أريجـه في امتدادِ
فالتقت نظـرة العيون الهيامى
واحتفى الدوح بالهزار الشادي
واستراح الفـؤاد بعـد عنـاء
واختفت آهـة الأسى والبعاد
وانتشينا بعـد النـوى والتنائي
نشوة الروض أمطرتـه الغوادي

ولا يغيب عن الشاعر وهو يتغنى بمحاسن محبوبته أن يؤكد الصورة العطرية كما نرى في هذه الصورة التي يشبه فيها العطر الفوّاح الذي تنشره المحبوبة بالمطر انهماراً وغزارة وكثافة[37] :

شعر حبيبـي مرسل خلفه
غلالـة تسبي عيون الورى
تسابق الأنظـار في أثـره
ملهوفة تنفض عنـه الكرى

وتُنضح الأطياب من حوله
حتى كأن العطر قد أمطرا

وفي سياق احتفاء الشاعر بحبيبته وتقديره لمكانتها ، فإنه يخلّصها من طبيعتها البشرية مخلوقاً عطرياً يغمر الكون كله بأريجه[38] :

حبيبيَ هل في الكون لولاك نفحة
من العطر تسري في النسيم المحوِّم

ويعبر الشاعر في صور كثيرة عن اشتياقه إلى عطر المحبوبة ، كقوله[39] :

طال وجدي ولم أنل يا حبيبي
من شذاك الفوّاح نفحة طيبِ

وفي صورة أخرى يرجو الشاعر حبيبته أن تنثر عطرها في دربه لتحقق له النشوة والسعادة يقول[40] :

عللّيني بالوصل يـــا منية القلـ
ـــب فإن الذبول يغشى فؤادي
وانثري العطر في دروبـيَ حتى
ينتشي بالأريج طـــول سهادي

وتقترن صورة الذكريات السعيدة التي عاشها الشاعر بالزهور الغضة التي تعبق طيباً ، كما في قوله[41] :

ذكريات الأمس مـا أعذبها
ليتها ظلـت كما كنت أراها
جنة ذات زهـــور غضـــة
عبقت طيباً كما لـــذّ جناها

الصور العلوية :

تمثل الطبيعة العلوية مصدراً مهماً لصور الحب والطبيعة في شعر الأمير عبدالله الفيصل ، بحيث نرى صور الليل والنجوم والشمس والقمر والأفلاك تتغلغل بصورة مؤثرة في تجربة

الشاعر ، فيخلع عليها أحاسيسه ونوازع نفسه ، ويشخّصها ويستنطقها ، فتتحق المشاركة الوجدانية بينه وبين هذه المظاهر الطبيعية في أبدع صورها .

وأبرز ما يستوقفنا صورة النجوم ، فالعاشقان يرتفعان بحبهما إلى أعلى الآفاق ، ويتمثلان في صورة نجمين في فلك يديره الحب ، كما نرى في هذه الصورة[42] :

إنا وإيـــاكمُ نجمـــان في فلك
يديره الحـــب في آفـاق ماضينا

ويشف العاشقان ويتجردان من ربقة المادة ويتحولان في الحب إلى رؤى تسبح في مدار الأنجم البعيدة[43] :

أنـــا في الحـــب كما أنت رؤى
سابحـــات في مـــدار الأنجـم

وفي صورة أخرى تتحقق المشاركة الوجدانية بين الشاعر العاشق والنجم ، فيناجيه الشاعر ويشكو إليه آلامه وما يعتريه من وجد وشوق[44] :

إذا ما احتواني الليل أبديت لوعتي
ويعلمها نجم رقيب على سهدي
أناجيـــه والآلام تفري حشاشتي
بما يعتريني من غرام ومن وجدِ

ويتخذ الشاعر من النجم شاهداً على سهره ومعاناته أمام قسوة الحبيب[45] :

لكـــم سهرت الليالي وقلت : يا نجم فاشهدْ
بأنني منـــه مضنـــى وأننـــي فيـــه أُحسد
وأنـــــه يتجنّـــــى وأننـــــي أتجلّـــــد

وتلفتنا تلك اللوحات التي يرسمها الشاعر لليل ، وفيها يشخصه ويتخذه خدناً وصاحباً ، فكلاهما قد شفّه السهد واحتواه الوجوم ودار في فلك السهر والحيرة . وإذا كان الليل يرعى النجوم ويبدو شارد الخطى ، فإن الشاعر يبدو مثخناً بالجراح قد أطبقت

عليه الهموم[46] :

أنـا والليل ساهـــران حيارى
شفّنـــا السهد واحتوانا الوجومُ
والسكون الرهيب يطوي رؤانا
بظـــلام يطـــوف حيث نهيم
كلنـا شارد الخطـــى غير أني
مثخن بالجـراح وهـــو سليم
هـــو يرعـــى النجوم أنّى تبدَّت
وأنـــا أطبقـــت عـــليَّ الهمـــوم

ويناجي الشاعر الليل في القصيدة ذاتها ، متخذاً منه نديمه وأليفه في سهاده وأنيسه في وحدته ، وصديقه المحافظ على وفائه ، ويرى في الليل مجلى الإلهام وصديق العشاق ودنيا الأمان للمعذبين اليائسين . يقول[47] :

أيهـا الليل يـــا أليف سهادي
يا نديمـــي إذا جفـاني النديمُ
يا أنيسي في وحدتـي وعذابي
يا صديقـاً عـلى الوفـاء يدومُ
مخطىء من يقول عنك مقيت
كاذب مـن يقـول عنك بهيم
أنت مَجلى الإلهام في بسمة الفجـ
ـر وبين الأصحاب أنت الحميم
أنت للعاشقين خير صديـــق
صـــان سر الغرام وهو عليم
أنـــت لليائسين دنيـــا أمـــانٍ
رحبت فيـــك ساحـــة وتخوم

أنت لي ملعــب أروح وأغدو
بــين أفيائــه ولا مــن يلوم
وإذا برَّحت ضلوعــي جراح
فأنينــي على الــورى مكتوم

وتنعكس الحالة النفسية للشاعر على مرئيات الطبيعة ، فيرى أن غياب وجه الحبيبة عنه يجعل الدنيا ظلاماً حالكاً لا ينقشع إلا بحضور حبيبته . يقول[48] :

يا تــوأم الروح ونــور البصر
ضاقت منى الروح بهذا السفرْ
وغشّت الوحدة عينــي فمــا
يؤنس عينــي كل هــذا البشر
سوى محياك دجــىً حالــك
فأيــن منــه لمحــة للنظر
تسعد أيامــي وليــلي كما
يسعد بالأنجــم نضــو السهر
وتذهب الوحشة عــن خاطر
كم غالب الشوق وكم ذا صبر
يهواك إن غبــت وإن حاضراً
يهواك في الوحدة أو في السمر

وكثيراً ما يقارن الشاعر في صور الطبيعة بين زمنين متقابلين ، أحدهما الزمن الخارجي الذي يعيشه الناس جميعاً ، والزمن الداخلي الذي يعيشه الشاعر على نحو مضاد ، كما يتضح في هذه الصورة[49] :

الكــون يغمره الضيــاءْ
وتزينــه شمس السمــاءْ
وأنا الذي غمــر الظلامْ
روحي وأضناهــا الجفاءْ

ونلاحظ أن صور الطبيعة العلوية ولا سيما صور الليل والنجوم تأتي غالباً في سياق قصصي أو حكائي ، ففي إحدى هذه الصور تبرز صورة الحبيبة التي تشبه النجم في إطار حكائي ماضوي ، فيستحضر الشاعر ذكريات لقائه بالحبيبة التي كانت نجماً بين سمار تلك الليالي ، وقد اجتمعا عند ضفاف النيل موطن حبهما وأمضيا على شاطئيه أجمل ساعات الوصال ؛ يقول[50] :

يا حبيبي هل نسيت الأمس لما
كنت نجمي بين سمـار الليالي ؟
وضفاف النيل مهـــوى حبنا
وعلى شطيـــه ساعات الوصال
حـين ترنـو لي بطرفٍ ساحرٍ
ورنت عيني بقلـبٍ غير خالِ

وقد تتدخل عناصر أخرى في الصورة القصصية كالحوار الذي يتدفق محملاً بالمشاعر الفياضة ويشف عن عاطفة متأججة حتى يصل إلى ذروته مفضياً إلى اللقطة الختامية ، كما يتضح في هذه الصورة[51] :

قد ساءلتَ : من أين ؟ قلت : أنا الذي
قضّيت عمري ـ مدنفـاً ـ أهواكِ
وأطعت عيني في الغـرام وخافقي
أقضي الليـــالي السود في نجواكِ
أرنو إليك على بعـادك مثلمـــا
يرنـــو الحزيـــن لساطع الأفلاك
وأبـــثّ للنجـــم المسهّـــد لوعتـي
يـــا ليتني ـ بعـــد النـوى ـ ألقاك
مـــا كنت أومـــن بالعيون وفعلها
حتى دهتنـــي في الهـــوى عيناك

الحسن قــد ولاك حقــاً عرشه
فتحكمي في قلــب مــن يهواك
قلبــي كما تبغــين إلــف صبابــة
قــد مــلَّ كل خريــدة إلاّكِ
بالله يــا أمــلي الحبيب ترفقي
إني وربــك في الهــوى مضناك
فرنــت إليَّ وقــد تألــق لحظها
أفديــه مــن لحــظٍ رنــا فتّاك
ونضت عن الوجه الوسيم وتمتمت
يــا روحــه الظمــأى عليَّ رِواك
وتعانق الروحان في روض الهــوى
فثملت حتــى غبت عن إدراكي

ومن صور الطبيعة العلوية التي تتحد بتجربة الحب صورة البدر . ونلاحظ أن الشاعر يتجاوز المشابهة السطحية التي لا تتعدى الجزئيات ؛ فالمحبوبة تتحد بالبدر وتسمو إلى درجة علوية وتشيع النور والبهجة في دروب الشاعر ، كما يبدو في هذه الصورة[52] :

أنت كالبدر سابــح في سمائي
يتهــادى ســناه عبر دروبي

وفي صورة أخرى يخلع الشاعر أحاسيسه على القمر ، فيراه عاشقاً هيمان مثله ، ولكنه فارق من يحب ، فأوغل في عليائه[53] :

وقــد طوينا حبنــا وانطوت
ستارة الوجــد وعــزّ المعــادْ
والقمر الهيمــان مــن فوقنا
أوغل في عليائــه واستزاد

ونرى الشاعر ينتقل بالشمس من مجالها الحقيقي المباشر إلى مجال دلالي مغاير ، فيذيبها

في تجربته ، كما نرى في هذه الصورة[54] :

يا شقوة الآمال لما أن بدت
للعين شمس وفاك وشْكَ زوالِ
شيعتها بدم الجفون وكابدت
في إثرها عيناي سهد ليالِ

صور الصحراء :

هيمنت الصحراء برمالها وكثبانها ووديانها وعواصفها وسحرها وظبائها على صور الحب في شعر الأمير عبدالله الفيصل . وامتاح خياله الشعري من معين هذه الطبيعة المتفردة التي أحبها وعاش في أجوائها . وبرع الشاعر في نقل مفردات الصحراء إلى مجال العشق ، فانصهرت هذه المفردات في تجربته واتحدت بها ، واللافت أن أغلب صور الصحراء لا تأتي إلا في سياق الحديث عن الهجر والبين ، حيث يتحول الحب إلى سراب في أخاديد كثبانية ، وتضيع الأماني في صحراء النسيان والهجران ، ويبدو الشاعر العاشق كمن ضل طريقه في الصحراء ولم يجد حوله آثاراً لأقدام إنسان ، فتخور قواه ويضيع في متاهة الصحراء . وتطالعنا هذه الصور التي امتزجت فيها مفردات الصحراء بتجربة الهجر في قوله[55] :

ولم ألق إلا ما تجنبت ظنه
سراب غرام في أخاديد كثبانِ
وقد ملّني الصبر الطويل وصوّحت
أمانيّ في صحراء نسيٍ وهجرانِ
ولم يُجدني لومٌ ولا آه عاتبٍ
سوى غرق في رملةٍ عند شطآني
فأشبهت من ضل الطريق ولم يجد
حواليه آثاراً لأقدام إنسانِ
إلى أن تعرّى من قواه وأطبقت
عليه المآسي في شكولٍ وألوانِ

ويخلع الشاعر أحاسيسه على ما حوله ، فيرى الدنيا وقد تحولت إلى صحراء مقفرة بعد رحيل الحبيبة ، فكل ما حوله يحاصره الذبول والجفاف ولا تبصر الأعين إلا ما يهول ويفزع . يقول[56] :

ولقد أقفـــرت الدنيـــا فما
تبصر الأعين إلا مـــا يهولْ
أربع مقفـــرة في صمتها
وشقاء ليتـــه عنـــا يزول
وظـــلال ييست أغصانها
وأمـــانٍ لم تزل فيك تجول

وفي صورة أخرى يشبه الشاعر دنياه وقد خلت من الحبيبة بالصحراء التي تجاوزها الغيث فتحولت من الخضرة إلى القفر واليباب . يقول[57] :

هـــذا شبابك ضائـــع كشبابي
أرثي لمـــا بـــك أم أنوح لما بي
دنياك قفر مـــن خيـــال متيـــمٍ
يرنـــو إليـــك بلهفـــة الأحباب
ودناي كالصحـــراء أخطأها الحيا
فتحولـــت مـــن خضرة ليباب

وينتقل الإحساس بالوحشة الذي يحاصر الإنسان في الصحراء إلى دائرة العشق ، كما نرى في هذه الصورة[58] :

يـــا موحش النفس وفي النفس من
هـــواه أشتاتُ المنـــى والفكرْ
لا أوحش الله خيـــالي مـــن الـــ
ـــحب ولا تلـــك الليـــالي الأخر

وتطل صورة الأودية الصحراوية في تجربة العشق ، كما نرى في هذه الصورة[59] :

هل رأت عيناك في الصحو وفي بعض السهادِ
صور البعد الذي أذكى خيالي وفؤادي
وترامى في ظنوني في النوى من كل وادِ

ومن مجال الرعي يلتقط الشاعر هذه الصورة[60] :

إني على الحب مفطور ، ولي كبد
ترعاه بالوجد في قلبي وفي قلمي

ومن أكثر الصور الصحراوية شيوعاً صورة الرياح والعواصف ، فيشبه اللقاء العاصف بين العاشقين بالرياح . يقول[61] :

سيرة الحـــب لقاء وجفا
وعتـاب واعتـــذار وسماحْ
وحياة العشق سهد وأسى
ولقـاء عاصف مثل الرياح

وتتردد صور الألم العاصف والوجد العاصف والزمن المثقل بالرياح الهوجاء ، كما نرى في هذه الصور[62] :

هل أداري الألم العاصف في قلبي وصدري
أم أبوح اليوم بالسر وهل يجهل سري

وتنتقل العواصف إلى دائرة الوجد في قوله[63] :

عيناك لا تجهل مـا أضمر
من عاصف الوجد وما أظهرُ

ويشبه الشاعر زمن الهجر كمن أثقلته هوج الرياح ، فيقول[64] :

وغزتني الآلام حتـى براني
زمـن مثقل بهـوج الرياحِ

وفي صورة أخرى يشبه الأماني المعسولة بالرياح فيقول[65] :

خدعتنـــي بالمنـــى معسولـةً
فمضت كالريح يا قلبي مناها

وتتراءى المحبوبة في صورة الغزال النافر أو الشارد في موقف الصدود والنفور . يقول[66] :

إذا مـــا رنوتُ بطرفٍ إليك
أشحـت بوجهـكَ يا أصيدُ
وإما مددتُ إليـك اليديـن
نفـرتَ . . وصدَّك أستشهدُ

ويشبه ـ في صورة أخرى ـ عيني محبوبته بعيني المهاة ، فيقول[67] :

عينـاك عينـا مهـــاة
والشعر ـ كالليل ـ أسود

وهذه الكثرة في الصور الصحراوية تقابلها ندرة في الصور البحرية لأن الشاعر عاش بعيداً عن هذه البيئة ، ومن هذه الصور ما نراه في قوله[68] :

حبيبـيَ ألمـــح في ناظريـك
فتـــوراً تمنيـــتُ ألا يكـونْ
وينقلني المـــوج من مقلتيك
إلى لجة مـن مهاوي الظنون

وتطلّ صورة الزورق والشراع والضفاف في قوله[69] :

ليتنا يا حب نحيـا فيـه ساعه
نوقظ الزورق أو نزجي شراعه
ونناجـي ضفتيـــه في ضراعه
تسعد القلب ولا تشفي التياعه

وفي صورة أخرى يشبه الشاعر ما يتنازع نفسه من فرح وبكاء بالمدّ والجزر ،

فيقول[70] :

أسهر الليل ، كالنجوم ، براها الـ
ـحزنُ غمّاً ، وهدَّها التسهيدُ
والأنين اليقظان يقتات غفوي
وبعينـيَّ غفلـــــة وشرودُ
كلما ساقني إلى البشر مـدٌّ
عـادَ بـي للبكاء جزرٌ شديدُ

نظرة إجمالية :

كانت الطبيعة بمجاليها الساحرة ملهمة الشاعر الأمير عبدالله الفيصل ، كما كانت مصدراً أثيراً لأخيلته وصوره فالتحمت صور الطبيعة بصور الحب ، وتدفقت في لوحات تفيض وجداً وهياماً .

وقد شاركت الطبيعة مشاركة فعَّالة في صور الحب في شعر الأمير عبدالله الفيصل ، فكانت الطبيعة هي الأم الحانية التي تحتضن أحاسيسه ومشاعره ، وتنفعل معه ، وتتحد بعواطفه ، وتشاركه أفراحه وأتراحه ، فتطرب لطربه ، وتأسى لأساه ، وتتألم لألمه .

وانعكست الحالة النفسية للشاعر على الطبيعة ، فرآها ـ لا كما هي في الواقع ـ وإنما من خلال ذاته ومشاعره وعاطفته ، وهذه هي الإضافة الحقيقية أو الرؤية الجديدة التي صدر عنها الشاعر في رؤيته للطبيعة . فهو لم ينظر إليها نظرة المصور أو الرسام الذي يحاكي مناظرها فحسب ، ولا يعنيه إلا إخراج الصورة أو اللوحة كما هي في الواقع ، وإنما نظر إليها نظرة إنسانية من خلال ذاته وانفعالاته وعواطفه ، فارتبطت رؤيته لها بحالته النفسية ارتباطاً وثيقاً .

وأكثر ما جذب الشاعر من الطبيعة مظاهرها الجميلة الفاتنة ، كالرياض والأزهار ، واتحد هو وحبيبته بهذه المظاهر الساحرة ؛ فالمحبوبة زهرة يتعهدها الشاعر العاشق بالرعاية ويسقيها ماء الوفاء ، والمحبوبة هي نفحة الشذى التي ينتشي الشاعر بأريجها ، وهي كذلك الدوحة الفينانة التي يأوي إلى ظلالها ، وهي الروضة المثمرة المزهرة المزدانة بالمفاتن والمحاسن .

والشاعر هو الهزار أو الطائر المغرد الذي يملأ الدنيا شدواً في حالة الصفاء والوصال ، ويغمره الأسى في حالة الهجر والفراق ، فيهجر الروض ويتوقف عن الشدو .

وانجذب الشاعر كذلك إلى الطبيعة العلوية ، فحلق بحبه في آفاق السماء ، واستحال هو وحبيبته إلى نجمين يدوران في فلك العشق ، وتجسدت المحبوبة كذلك في صور علوية أخرى ، فهي الشمس مصدر الضوء ، وهي ابنة البدر التي تنير دنيا العاشق .

وبرع الشاعر في نقل صور الصحراء إلى تجربته ، فانحلت مفردات الصحراء كالسراب والأخاديد والكثبان في صور العشق ، وتراءت الحبيبة في صورة الغزال والمهاة .

وعلى هذا النحو برع الشاعر الأمير عبدالله الفيصل في توظيف صور الطبيعة ، والتوحد بمظاهرها ، فاكتسبت تجربته بذلك بعداً فنياً عميقاً .

الهوامش

(1) النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر ، ص 364 .
(2) ديوان حديث قلب ، شعر الأمير عبدالله الفيصل ، دار الأصفهاني للطباعة بجدة ، ص 68 .
(3) ديوان وحي الحرمان ، مكتبة الإرشاد بجدة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ص 148 .
(4) نفسه ، ص 133 .
(5) نفسه ، ص 68 ، 69 .
(6) عبدالله الفيصل حياته وشعره ، منيرة العجلاني ، دار الأصفهاني للطباعة ، جدة ، ص 107 .
(7) ديوان حديث قلب ، ص 128 ، 129 .
(8) نفسه ، ص 66 .
(9) نفسه ، ص 127 .
(10) ديوان وحي الحرمان ، ص 89 ، 90 .
(11) نفسه ، ص 82 ، 83 .
(12) ديوان حديث قلب ، ص 173 ، 174 .
(13) ديوان وحي الحرمان ، ص 148 .
(14) ديوان حديث قلب ، ص 132 .
(15) نفسه ، ص 224 .
(16) نفسه ، ص 221 .
(17) ديوان وحي الحرمان ، ص 57 .
(18) ديوان حديث قلب ، ص 163 .
(19) نفسه ص 93 .
(20) نفسه ، ص 210 .
(21) نفسه ، ص 143 .
(22) نفسه ، ص 170 .
(23) ديوان وحي الحرمان ، ص 27 .
(24) ديوان حديث قلب ، ص 140 .
(25) نفسه ، ص 160 .

(26) نفسه ، ص 190 .
(27) نفسه ، ص 64 .
(28) ديوان وحي الحرمان ، ص 42 .
(29) ديوان حديث قلب ، ص 221 .
(30) نفسه ، ص 72 .
(31) ديوان وحي الحرمان ، ص 85 ، 86 .
(32) ديوان وحي الحرمان ، ص 50 .
(33) ديوان حديث قلب ، ص 124 .
(34) نفسه ، ص 55 .
(35) نفسه ، ص 96.
(36) نفسه ، ص 84 .
(37) نفسه ، ص 112 .
(38) نفسه ، ص 158 .
(39) نفسه ، ص 105 .
(40) نفسه ، ص 161 .
(41) ديوان وحي الحرمان ، ص 114 .
(42) المرجع السابق ص 138 .
(43) ديوان حديث قلب ، ص 223 .
(44) ديوان وحي الحرمان ، ص 124 ، 125 .
(45) نفسه ، ص 45 .
(46) ديوان حديث قلب ، ص 123 .
(47) نفسه ، ص 124 .
(48) ديوان وحي الحرمان ، ص 40–41 .
(49) نفسه ، ص 93 .
(50) نفسه ، ص 77 .
(51) نفسه ، ص 79 .
(52) ديوان حديث قلب ، ص 210 .
(53) نفسه ، ص 127 .
(54) ديوان وحي الحرمان ، ص 103–104 .
(55) ديوان حديث قلب ، ص 213 ، 214 .
(56) ديوان وحي الحرمان ، ص 34 ، 35 .
(57) ديوان حديث قلب ، ص 95 .
(58) ديوان وحي الحرمان ، ص 42 .

(59) نفسه ، ص 38 .
(60) ديوان حديث قلب ، ص 175 .
(61) نفسه ، ص 224 .
(62) ديوان وحي الحرمان ، ص 39 .
(63) ديوان حديث قلب ، ص 197 .
(64) نفسه ، ص 57 .
(65) ديوان وحي الحرمان ، ص 113 .
(66) ديوان حديث قلب ، ص 80 .
(67) ديوان وحي الحرمان ، ص 44 .
(68) ديوان حديث قلب ، ص 195 .
(69) ديوان وحي الحرمان ، ص 66 .
(70) ديوان حديث قلب ، ص 178 .

18

قراءة في خطاب الشاعر الأمير
عبد «وحي الحرمان»

أ. د. صلاح فضل

كان ديوان «وحي الحرمان» هو الذي أعلن مولد شاعر موهوب ، ولعب مكان إصداره ، وزمانه ، وحجب اسم المؤلف عن غلافه ، دوراً طريفاً في توشيح صدوره بغلالة من الإبهام والإثارة المشوّقة . فقد اشتق المؤلف من الحرمان اسم مفعول ليصدّر به الديوان ، فتقنّع تحت اسم «محروم» لكنه لم يلبث أن أسفر عن وجهه في المقدمة التي تلت كلمات «صلاح لبكي» ووقع عبدالله الفيصل أولى قصائده الناضجة المفعمة بالشعرية المراوغة . فالأمير ذو الوزارتين حينئذٍ يعلن «حرمانه» العاطفي ، ويزهو به ، ويتخذه شعاراً وسمة مائزة له ، على عكس ما يظن الناس في حياة الأمراء وبيت الملك من الامتلاء والوجدان ، لا الفراغ والحرمان . إنه يقيم بذلك أولى مفارقاته الشعرية ومغامراته الأدبية : يناور دون أن يقامر بترك اسمه للمجهول ، أو شعره للنسيان ، ثم يطبعه في جدّة ، في الثغر القريب من موطن حلمه الذي كان يرفّ على «ضفاف النيل» حيث تنتصب خيمة الشعر الحديث الواسعة ، منذ رفعها البارودي وشوقي وحافظ ، وأعلتها مدارس الديون وأبولو ، وأصداء المهجر وأصوات

الشام والعراق التي تدوي في أرض الكنانة ، وحركة البعث الحضاري التي تلهب النصف الأول من القرن .

ولا ينسى الشاعر عند توقيعه أن يسجل زمن النشر «رجب 1373هـ» فإذا ترجمناه إلى التاريخ المتداول أصبح «مارس 1953م» ، أي أن هذه القصائد قد كتبت غالباً في عقد الأربعينيات ، كان كاتبها يقرأ كثيراً لعلي محمود طه وعزيز أباظة وإبراهيم ناجي ، ويسمع أشعارهم في المنتديات ، بل وينعم بحلاوتها وهي تترقرق في صوت عبد الوهاب وأم كلثوم خاصة ، لكنه يريد أن تكون قصائده ـ كما يقول في مقدمته «صورة طبق الأصل من حياته» ، فهو لا يبغي أن يبعد عن ذاته ليكون «صوت عصره» كما فعل شوقي والإحيائيون معه ، بل يرفع راية الصدق ، باعتباره استراتيجية تمنح الإبداع قيمته ورسالته .

ومن الطريف أن نلمح منذ بداية الديوان حرص الشاعر على تقديم مفهومه للشعر ووظيفته في قصيدة بعنوان (طلائع الخريف) ، ونرى عندئذٍ جديلة مضفورة من عنصرين متباعدين ، أحدهما الفكر التأملي الواضح المتدرّج ، والثاني التكرار الغنائي النشوان ، وكلاهما يدور على محور مشترك هو الزمن ، بعفوية توهم بالبراءة الساذجة ، بينما تضمر واضحاً في الرؤية والتعبير . وتصبح القصيدة كأنها مجموعة منتظمة من الإجابات المتبادلة عن سؤالين محددين ، هما : ما الذي يوحي بالشعر وماذا لديك منه ، يقول الشاعر :

الشعـــر يوحيـــه الشبابْ
وخيالـه الزاهـــي العُجابْ
من لي بـــه ـ وقـد افتقد
ت لذائذي ـ عهـد الشبابْ

واللافت أن عدوى الرومانسية كانت قد انتقلت مبكراً إلى الشاعر ؛ حيث يتضاعف شعوره بالفقد ، ويتسارع إحساسه بإيقاع الزمن ، ويبدو الشاب ـ ولما يبلغ الثلاثين من عمره ـ كما لو كان قد طوى صفحة العمر ودخل في خريفه . ولكي يبرر ذلك يعتمد على فقدان اللذائذ باعتبارها معادلاً لضيعة الشباب . ثم يمضي في الحركة الثانية قائلاً :

الشعـــر يوحيـــه الربيعْ
وجمالـــه التـــرف البديعْ
من لي بـــه ، ويد الخريفْ
تُـــذوي أزاهيـــر الربيعْ

ومع أنه لا يخرج عن المنطق المألوف فيما يتعلق بمثيرات الشعر ، فيجعل الربيع مصدره الأساسي ، وهو شباب الزمن ، غير أنه يلاحظ طبيعة التحوّل التي تجعل الخريف الذابل يكنس آثاره ، ويظل السؤال مطروحاً يلتمس الإجابة الشافية على أن الفكرة القارّة خلف هذه الحركات هي اعتبار الشعر جوهر الحياة ، فكيف له أن يرتبط بمظاهرها المتحولة ؟ . الأمر الذي يسلمنا إلى الحركة الثالثة في القصيدة :

الشعـــر هـــزّات الفؤادْ
للوصـــل أو خـــوف البعادْ
ودّعتـــــه لمـــا رأيـــت
فـــؤاده لبـــس الجمـــــاد

فيطرح احتمالاً ثالثاً ، يغور في أعماق القلب ، عندما يجعل الشعر قرين الحب في تقلّباته بين الوصل والهجر ، ويأس لما عاناه من قسوة المحبوب التي تجفف منابع الشعر لديه ، وإن كان «لبس الجماد» من قبيل التصوير المفتعل الذي تنهكه القافية وتلتبس به العبارة الصافية :

الشعـــر يبعثـــه الخيالْ
إن عـــزّ في الدنيـــا منالْ
من لي بـــه وقـد افتقدتُ
دُنـــى الحقيقـــة والخيالْ

الشباب والربيع ، الحب والخيال ، منظومة مثيرة تصنع نكهة الشعر وتضمن حلاوته ، وشاعرنا يجد نفسه محروماً منها وهو في ذروة الفتوّة والسلطة ، فتأخذه سكرة الكلمات ويتغنّى بعذوبة حرمانه . ولا يجمل بنا أن نجادل الشاعر في مبررات شعوره ، فهذا مما لا

يخضع للمنطق ، لأن الإحساس بالتوق والشوق والفقد أساسي في إرهاف الحسّ وتشكيل الشعر معاً . وقد كان نصيب عبدالله الفيصل من هذا الحرمان مضاعفاً لأنه رشّحه لامتلاك شعرية غنائية فذّة بقدر ما طاوعته اللغة على استصفاء موسيقاها وانتظام أبنيتها التعبيرية .

خطاب الشاعر / الأمير :

من ميزات مصطلح الخطاب المتداول الآن في الدراسات الإنسانية والأدبية ، أنه يشير بطريقة مباشرة إلى أطراف التواصل الجمالي ، دون أن يغفل الطبيعة النوعية المميزة للنص ، في معادلة متوازنة تشفّ عن الخواصّ الداخلية وهي ترصد الإطار السياقي في اللحظة ذاتها ، فليست هناك انتقالات متعثرة بين الداخل والخارج ، ولا فجوات واضحة في علاقتهما المتبادلة . وقد يجمع السمات المميزة لشعر عبدالله الفيصل على المستوى الأسلوبي والجمالي أن نصفه بأنه «خطاب الشاعر / الأمير» ، فقارئه لا يستطيع أن يتجاهل هذه الحقيقة وهو يصنع أفق توقّعاته ويستجيب لإشاراته ويبني دلالته ، والنص ذاته ينطق بها في كل لفتة وصياغة وترميز . ومهما حاول صاحبه أن يتجمل في تقديمه لذاته بإنكار الاسم حيناً ، والتواضع حيناً آخر ، فهو لا يستطيع أن ينسلخ من إهابه باعتباره الشاعر الأمير ، ولا يفيدنا هذا الانسلاخ شيئاً في القرب الحميم من أوضاع الشعر وفهمها وتذوّقها ، وإقرار مكانتها في ديوان الشعر المعاصر إبداعاً وتلقياً بالوسائط المختلفة .

وربما كانت مجموعة القصائد المغنّاة من هذا الشعر ـ في طبعات ذهبية تحمل أصداء الحناجر العبقرية الصادحة على أوتار الثقافة الحية ـ هي التي يعدّ مستمعوها بالملايين المتكاثرة من جيل إلى آخر ، وهي التي رسمت معالم صورة «الشاعر / الأمير / العاشق» ، كما أصبحت ماثلة بقوة في الوجدان العربي . ولنا أن نعيد قراءتها نقدياً كي نتبيّن مواطن شعريتها وخواصّها الأسلوبية والدلالية البارزة .

أولها قصيدة (عواطف حائرة) التي غنّت معظم أبياتها أم كلثوم تحت عنوان آخر هو (ثورة الشك) ولم يكن للأمير أن يبادر باستخدام كلمة «الثورة» الموسومة في مطلع الخمسينيات ، حتى لو كانت مضافة لجميع أشكال «الشكّ» ، كما كانت كوكب الشرق تنتقل من الرعاية الملكية السامية إلى التقمّص الثوري حتى في مجال العواطف الحائرة الحارة .

ولأننا لا نريد أن نصادر على ما تبوح به القصيدة من دلالات فلنرجىء الفصل في معنى هذا التغيير إلى نهاية القصيدة . على أنها تبدأ هكذا :

أكاد أشكّ في نفسي لأني
أكاد أشك فيك وأنت مني
يقول الناس إنك خنت عهدي
ولم تحفظ هواي ، ولم تصنّي
وأنت مناي أجمعها مشت بي
إليك خطى الشباب المطمئن

وإذا كان الشك شعوراً حادّاً يمزق طمأنينة القلب وينسف سكينته ، فإن الشعر لا يستغرق فجأة فيه ، بل هو يكاد يلامسه ، يوشك أن يقترب منه ، في حركة رقيقة وبطيئة تستكشف المواقف والأوضاع . إنه لا ينزلق بعنف إلى دوامته ، بل يتريث طويلاً شأن أصحاب المسؤولية الذين لا يتعجلون في الأحكام ، ولا يندمون عليها إن أصدروها . هنا يتقدم الأمير ليملي على الشاعر طريقة تعبيره ، فهو لا يشك ولكنه يوشك أن يفعل ، وهو يعرف أن الشك في من اختاره طعن في قدرته على الاختيار ، فمن أحب أحداً ووثق به صار جزءا من نفسه ، فهل تبرهن الأيام على سوء اختياره وفساد ثقته . ليس العاشق ولا الشاعر مَن على هذا الخطاب المتريّث الحكيم ، بل هو الأمير ، صاحب الحِلم والتدبير ، فهو يطلق العيون ويعرف الأقاويل ويسمع ما تردده الشائعات ، وهي تفجعه في أقرب الناس إلى قلبه عندما تزعم أنه «خان عهده» ولم يحفظ هواه ، بينما يمثل له الحبيب كل المنى الجميلة التي ذهب نحوها في موكب أميري مهيب «مشت بي إليك خطى الشباب المطمئن» . ومع أننا لا نعرف تاريخ كتابة القصيدة على وجه التحديد ، وكل ما نعرفه هو تاريخ طبع الديوان – مارس 1953م – فإن هذه الصورة السلبية الغزلية تخفي تحتها ، فيما نظن ، بنية دلالية أخرى عميقة ، ذات علاقة وشيجة بالسياسة . فالمحبوبة ليست الأنثى الغادرة فحسب ، والعاشق ليس الرجل المخدوع ، فربما كانت السلطة الفاتنة اللعوب في أقصى درجاتها تثير شهية الأمراء أيضاً وتؤرق مضاجعهم ، وتزرع في قلوبهم الريبة القاتلة .

هل أدركت أم كلثوم ، بفطنتها البالغة ، إسقاطات هذه البنية الدلالية السياسية على المقطع التالي فاستبعدته ولم تشدُ به :

وقد كاد الشباب لغير عودٍ
يولّي عن فتى من غير أمنِ
وها أنا فاتني القــدر الموالي
بأحلام الشباب ، ولم يفتني
كأن صباي قــد رُدّت رؤاه
على جفني المسهّد أو كأني

الكلام ملتبس بشيء آخر غير الحب والهجران ، يطلقه فتى لا تودّ كوكب الشرق أن تتبنى صوته وتصدح بمخاوفه ، فهو لا يشعر بالأمن ، العاطفي والمستقبلي ، مع أنه كان يتولى وزارة الداخلية في بلاده ، ويعلن أنه قد فاته حظ عظيم ، قدرٌ موالٍ ، لما راود أحلام صباه وشكّل رؤى شبابه . فأي شيء يا ترى كان يتوّج أحلامه في ذرى السلطة ويجعله متردداً بين الفوات والإدراك ؟ .

هذا التراوح بين رؤى الصبا على الجفن المسهّد ، خاصة عندما يستغرق كل الكينونة (أو كأني) ، لا يمكن له أن يتعلق حصراً بالمرأة ، وإن كانت هي التي تثيره ، لا بد لها أن تكتنز بالدلالة لتصبح «الدنيا» بكل مباهجها أو فتنتها .

وإذا كان حدس أم كلثوم الذي لم يقم عليه دليل سوى تجاوز هذا المقطع قد أنبأها أنه شائك في شكّه ، درامي في غنائيته ، مبهم فيما يريد ولا يريد قوله ، فإنها تقفز إلى المقطع التالي مسقطة دلائل الحيرة ، لتؤكد حقيقة الشك ، فالأغنية بطبيعتها لا تحتمل الإبهام ، والمستمع ليس لديه فرصة لمراجعة النص ومعاودة فهمه مثل القارىء ، وهي مطالبة بأن تصنع هذا «المونتاج» في الأبيات الشعرية حتى تكون أصفى وأخلص وأكثر عمومية من أن تتلبس بموقف الشاعر / الأمير المتميز الذي يريد من الآخرين أن يفهموه وكأنهم لم يدركوا طموحاته وأحلامه العريضة . ثم يتابع الشاعر أطروحته :

يكذّب فيك كلَّ الناس قلبي
وتسمع فيك كلَّ الناس أذني
وكم طافت عليّ ظلال شكٍّ
أقضّت مضجعي واستعبدتني

مرة أخرى يفرض الأمير منطقه على الخطاب ، فهو وحده في جانب ، وكل الناس في جانب آخر ، هذه طبائع الأمور بالنسبة للأمراء ، وهم دائماً بين الشك واليقين ، لا يملكون من وسائل رفض الوشايات ما يعفيهم من وطأتها ، ولا يقدرون على تجاهلها ، وعليهم دائماً أن يتقلّبوا ـ لا في أعطاف النعمة وحدها ، بل في جحيم الظن والشكوك أيضاً . على أن الثنائية المتناغمة إيقاعياً ودلالياً بين القلب المكذِّب والأذن الصاغية لا تستمر طويلاً ، فعندما يدب الشك إلى النفس جدّياً يصبح في وسعه أن يهز يقين القلب ويصدع ثقته المطمئنة .

كأني طاف بي ركب الليالي
يحدث عنك في الدنيا وعنّي
على أني أغالط فيك سمعي
وتبصر فيك غير الشك عيني
وما أنا بالمصدّق فيـك قولاً
ولكنّـي شقيت بحسن ظني

تلعب الصورة الملكية دوراً ناطقاً في التعبير عن «لا وعي الأمير» بشكل لغوي ، فهو جالس في إيوان الزمن ، والليالي تطوف أمامه في مواكب متوالية ، وهي تلهج بذكره والحديث عن أحوال حبّه في الصفاء والجفاء ، والشك واليقين ، وهو مصرّ على أن يكذّب حواسّه المفتوحة دائماً كي يحسن الظن بمعشوقه ـ أيّاً كان ـ إنها لعبة السياسة ومناورات السلطة ، وهو يعلن شقاءه بالوعي بها وفطنته بقوانينها الدقيقة . وإذا كانت بعض الأقاويل تتخرّص بتوسيع دائرة الشك ليقع في نسبة هذا الشعر أو غيره للأمير كله ، فإن تحليل «البصمة الأسلوبية» على لغته وصوره وشبكة متخيّله ودلالاته الظاهرة والباطنة ، لا بد أن

يفضي إلى أن هذه الشكوك مجرد سراب تصنعه رؤى الوهم وحسد الأدباء للأمراء ومنازعتهم لمواهبهم الطبيعية . ويستمر خطاب الشاعر / الأمير ليختم القصيدة بهذا المقطع الشجيّ :

وبـــي ممّـــــا يساورني كثيرٌ
من الشجن المؤرّق ، لا تدعني
تعذّب في لهيـــب الشك روحي
وتشقـــى بالظنـــون وبالتمنّي
أجبنـــي إذ سألتك هل صحيح
حديث الناس : خنت ؟ ألم تخنّي ؟

وإذا كان الشاعر قد أخلص في الظاهر في تجسيد أمثولة الحب والشك ، بعد أن ناوش الدلالات الإيحائية الهاربة ، معتمداً على ذكاء القارىء وفهمه لطبيعة الشعر الذي يقول شيئاً ويقصد شيئاً آخر ، خضوعاً لمبدأ تعدد المعنى ورمزيته ، فإنه قد أزاح عن سطح خطابه بهذا المقطع الأخير ما طفا بغير إرادة من أطياف سياسية ، كي يجسّد بأسلوبه الذي «يصوّر حياته» عواطفه الحائرة ، كما جسّد «عزيز أباظة» مثلاً في الآونة ذاتها همسته الحائرة وغنّاها عبد الوهاب كذلك .

وبينما كان الشاعر المصري بريئاً في عشقه ، لا يستبق الحوادث ولا يفترض الخيانة ، لأنه يريد أن يقدّم لنفسه صورة المحب المخلص الوفيّ ، كان الشاعر الأمير وهو يتقلب في التصور والمواثيق الصارمة للنظام الذي يصنع تقاليده ، يتعذب في لهيب الشك بين طموحاته وقصور إمكاناته . فهو يريد من «الدنيا» ـ لا من الحبيبة فحسب ـ المبذولة لغيره أن تقسم له يمين الولاء والطاعة . ولنتذكر أنه لم يتغنّ لحظة بجمالها ، ولم يتغزّل بأية صفة حسّية أو معنوية فيها ، كل ما تركزت فيه مشاعره هو أطياف مجده وصور شكوكه ، إنه لا يعشق فاتنة حسناء مثلما كان يفعل شاعر الهمسة الحائرة أو غيره ، بل لا يعشق سوى ذاته وطموحها الذي يقض مضجعه ويؤرق لياليه ، ومن ثم فإن عواطفه الحائرة لا يمكن أن تفضي إلى الثورة ـ كما أرادت لها كوكب الشرق ـ بل لا بد لها أن

تذوب في إيقاع الزمن وتسبح في موج التاريخ حتى ترتمي على رمال المستقبل الذي ينتظرها عند الأفق .

قصيدة سمراء ونقد طه حسين :

كتب طه حسين مقالاً جميلاً عن ديوان «وحي الحرمان» في صحيفة الجمهورية بتاريخ 1957/3/6م ، نشره بعد ذلك في كتاب «من أدبنا المعاصر» عام 1958م . ورأى فيه أن الشاعر متأثر «بشيئين واضحين كل الوضوح ؛ أحدهما طبعه العربي الخالص الذي يأتيه من نسبه ومن وطنه الذي نشأ فيه وهو نجد ، والذي يعيش فيه الحجاز ، والآخر هذه الحواضر العربية التي يلمّ بها بين حين وحين» . وأن هذه الحواضر ، خاصة لبنان ومصر تتنازعه مثلما تنازعت من قبل أبا تمام والمتنبي ، وخلص طه حسين من ذلك إلى القول بأن الشاعر : «مصري اللهجة ، بدوي النزعة ، وأكاد أعتقد أنه تأثر باثنين من شعرائنا المعاصرين خاصة هما علي محمود طه ، وإبراهيم ناجي ، وتأثير هذين الشاعرين في شعر هذا الديوان أظهر من أن يحتاج إلى دليل» .

والطريف أن طه حسين وهو يرصد ذلك التأثر الطبيعي كان يأخذ على شاعرنا ليونة لغته وعصرية معجمه وحضرية عباراته وبعده عن لغة البادية الجزلة كما كانت تتجلى عند أجداده من الشعراء العذريين خاصة . ولست أدري كيف كان يتصور طه حسين شاعراً يعيش في قلب الحواضر العربية الزاهرة منتصف القرن العشرين ثم يخلص لعرقه البدوي الخالص مصفّياً لغته من زبدتها الحضارية التي تترقرق فيها . ولعل قصيدة (سمراء) التي غنّاها عبد الحليم حافظ أن تكون نموذجاً لهذا المزيج المركب من حضارة وبداوة ، وقد لاحظ طه حسين نفسه أنها من «هذا الشعر الذي يسيل عذوبة ورقّة وخفّة روح ، وأنه غناء نفس محرومة حقّاً ، وأنه صالح للغناء لو حسن الغناء في هذه الأيام» . ويبدو أنه كتب مقاله إثر سماعه لغناء عبد الحليم لها ، فلم يعجبه اللحن ولم يَرُق له الأداء ، على عادته في اعتبار الموسيقى العربية «نكراً ما بعده نكر» فترك لنا في هذا المقال وثيقة نادرة عن نقده لما كان يعتبره تلاعباً بالصوت وعبثاً بالألفاظ إذ يقول :

«هذه المقطوعة الحلوة غنّى فيها المغنّون وليتهم لم يفعلوا ، فقد خرجوا بها عمّا ينبغي لها

من الصدق في تصوير الحزن والحنان ، إلى هذا النحو من التلاعب بالصوت والعبث بالألفاظ ، وإفساد بعضها لسوء النطق بها ، كما يفعلون في كلمة «الأمر» في البيت الثاني ، فيفتحون بالهمزة في أولها أفواههم وحلوقهم إلى أقصى ما يمكن أن يفتحوها ، ثم يضمون شفاههم فجأة على الميم ، ثم يفخمون الراء شيئاً فيقرعون الأذن ويصدمون الذوق صدماً مزعجاً . .» ولنقرأ الأبيات لاسترجاع هذا النقد على اللحن :

سمراء يـــا حلم الطفولهْ
يـــا منيـــة النفس العليلهْ
كيف الوصول إلى حماكِ
وليس لي في الأمر حيلهْ
إن كان في ذلي رضاكِ
فهـــذه روحـــي ذليلهْ

وقد تمنى طه حسين أن يضع الشاعر في البيت الأخير كلمة «نفسي» بدلاً من «روحي» ، دون أن يلاحظ أن المغنّي قد تفادى الشطرين الأخيرين موفراً على روحه ونفسه ألوان الذل .

بيد أن ما يعنينا في هذه الأبيات كلها هو نموذج المحبوبة «السمراء» المعتصمة بمضارب الأهل ، المنيعة في حماها الحصين ، وهو نموذج بدوي بالفعل . . ، وإن كنا لا نقنع بدلالته الظاهرة ، فإعلان العجز والفخر بقلّة الحيلة ، وكذلك نشدان الذل ، كل هذا من تقاليد الغزل العربي العف ، لكن الشاعر يوظفها ـ ربما دون قصد منه ـ للتعبير عن المنى المستحيلة المتأبّية ، مما لا يجرؤ على تحقيقه بكل سطوته . هذه السمراء ليست في تقديري سوى رمز فاتن لطموح عظيم متلفّع بالعذرية ورداء العشاق ، كما كان يتلفع به المتصوّفة وهم يتشوّفون لمناجاة الذات الإلهية . أحسن الشاعر صناعة الأمثولة وترك لنا مهمة اعتصار دلالاتها المتعددة ، طبقاً لما تجود به قريحة كل قارىء ، ثم مضى يقول :

ووسيلتـــي قلـــبٌ بـــه
مثواك إن عزّت وسيلهْ

فلترحمـــي خفقـــانَهُ
لك واسمعي فيـه عويلهْ
قلب رعاك وما ارتضى
في حبّـــه أبـــداً بديلهْ

وإذا كانت هناك كلمة تستحق الاستبدال فهي كلمة «المثوى» التي تستخدم للجثمان ، مع أنه يستعطفه ويستنزل رحماته بحق ما له عليه من واجب الرعاية ، خاصة وهو موحّد لم يشرك في حبّه أحداً آخر . والواقع أن المعجم الديني يسيطر على الشاعر في هذه المقطوعة ، فهو يستخدم كلمة «الوسيلة» التي يحبّها عشاق أهل البيت ويحرمها حرّاس العقيدة المتشددين ، كما يصرّ على ذكر الرحمة والعويل واستنكار البديل ، وكلها من دلائل الإخلاص والصدق في الشعور .

أسعدتـــه يومـــاً وروّى
وصلـــك الشافي غليله
مـــا بال قلبك ضلّ عنه
فمـــا اهتدى يوماً سبيله

هنا تبرز صورة العلاقات الحضرية بما تحققه من سعادة الوصال ، والارتواء الشافي ، بما يعطي للحرمان معناه الذي يفتقده ، وتظل المسحة الدينية ظاهرة في لغته عند الحديث عن الهدى والضلال ، لكنها مضمّخة بعطر الأحباب من شعراء مدرسة أبولو وصياغاتهم الفريدة ، فالشاعر يمزج بين هذا الروح البدوي الملتاع الذي لا يستبدل بالمحبوب أحداً من أشباهه ، وبين ذلك الحسّ الحضري الذي يشهد جماعات المتيّمين ، وهم يعكفون على طقوسهم في السهد والغرام ، كأنهم فرقة من دراويش الحب ، إذ يقول :

في ليلـــة نسج الغرام
طيوفهـــا بـيـــد نحيلهْ
وأطال فيهـــا سهد كل
متيّـــمٍ يشكـــو خليلهْ

سمراء يـــا أمل الفؤاد
وحلمـــه منـــذ الطفولهْ

ومهما كان مزاج طه حسين في رفض اللحن الشرقي الناجح محكوماً بما ألفه من موسيقى سيمفونية لا تخلّ بأوضاع الكلام ، ولا بما درسه في الأزهر من قواعد التجويد في قيم الأصوات اللغوية ، فإن إلحاحه على الطابع الغنائي العذب لأبيات الشعر في تعبيرها عن حرمان أعمق من أن ترويه حسان الأرض ، لأنه لا يعرف ما يشتهي ولا يكتفي بما يبذل له ، كل ذلك يشير إلى أن ذكاء الشعر لا يقابله سوى حلاوة القراءة ، وأن ما كانت ترحب به بعض الأقلام غير البريئة من تشكيك في نسبة هذا الشعر لصاحبه ليس سوى السراب الذي تبدده فطنة النقد ، وهو يتأمل النصوص الشعرية الرائعة بما تستحقه من إعجاب .

أسطورة العذرية :

إذا كانت اللغة هي التي تمنح الأشياء وجودها المعقول ، مثلما تحدد القوالب شكل الثلج ، فإن دورها في صياغة مشاعرنا المبهمة أكثر فاعلية ووضوحاً ، لأن العالم الباطني للإنسان مختلط ومحتدم ، والعواطف متضاربة وساخنة ، وتراث اللغة المقطّر في الشعر والسرديات هو الذي يبلور هذا العماء ، ويصنف أحواله ويسمي تياراته . ذاكرة الشعراء في حساسيتها ونفاذها وقوة بصيرتها هي القناة التي تصل بين الأجيال ، وتضمن تداول المشاعر ونمو الأحاسيس . تيار الشعر العذري في الثقافة العربية من أعذب وأصفى ما يتألق فيه العشق متلفعاً بالنبل والإيثار ، مترفعاً عن الابتذال . فالعذرية ليست مجرد تقاليد قبيلة في البادية العربية ، وليست نتاج حرمان اقتصادي أو سياسي فحسب ، ولكنها نموذج متوهج لنشوة الروح وهي تعتنق المثل الأعلى للحب ، تكرر في الممارسة الشعرية ما سبق أن حدست به الفلسفة الأفلاطونية في مستوى الفكر والتنظير . وعندما تتسرب هذه الأشعار إلى مخيال الشباب فهي تسقيهم تصوراتها وصورها ، تلهب وجدانهم بالوجد ، وتشلّ حركة جسدهم نحو الامتلاك الحسّي الغريزي . وقد تهيىء لها التقاليد الصارمة مناخ الازدهار ، ولكن الأشعار وحدها هي التي تبني نموذجها السلوكي

والشعوري . من لا يحفظ هذه الأشعار يقع في أول نبضة جسدية محمومة تدفعه إليها غريزة البقاء ، ويكرر بوعيه ولاشعوره معاً أحبولة الغواية وفخ المناورة في سبيلها . وقد تمثّل شاعرنا هذا العالم العذري في منطلقه الأول ، فشدا متغنياً بالحرمان على ما رأينا من قبل ، باعتباره مجلًى لثراء الروح لا مظهراً للعجز ، فهو ليس وضعاً منقوصاً يبرأ منه ويتعالى عليه ، بل هو اكتمال النموذج المثالي للقادر على الوفاء به ، هو حرمان إرادي في مجاهدة النفس ومغالبة النقص .

لنقرأ بعض قصائده التي تنتظم في هذا الفلك ، ولنتخيّر (حلم الهوى العذري) لنشهد ملامح هذا النموذج في صياغة المواقف والخطاب معاً . فنلاحظ على التوّ أن دينامية الصدق الذي التزم به قد فرضت عليه تغييب اسم التي يتغنّى بهواها ، فهذا مما لا يزال فاعلاً في تقاليد النخوة العربية ، والشاعر لم يحترف العشق مثل أجداده العذريين ويتهتك في التصريح بالاسم ، بل يترك فراغاً لا تملأه الكناية ولا تسدّه الأسماء المستعارة التي درج الشعراء على اتخاذها أقنعة وأوسمة ، فهو لا يضع بديلاً لمن يحب كما قال لنا من قبل ، ولا يرضى بكشف سرّه ، يقول :

. . . يـــا ابنة البدر
وينبوع الشذى العطري
وملهمتـــي تسابيحـــي
وآياتـــي مـــن الشعرِ
وساحرتـــي بعينيهـــا
وروح كالسنـــا يسري
وبالبسمات مـــن ثغـــرٍ
شهيّ بالهـــوى يغـــري
وباللفتـــات مـــن جيـــد
بـــه مـــاء الصبا يجري

ونستطيع أن نقيّم كيان المطلع باستعارة اسم عذري يسد فراغه ، وليكن «بثينة» مثلاً ،

حتى ينعكس على الشاعر فيجعله «جميلاً» حيث يشبع إعجابه بذاته وهو يتولّه في محبوبته . فهو حينما يزهو بتسابيحه وآياته الشعرية يقدم في محرابها ما يسمو إلى مستواها من قول . إنه لا يفخر بالحب وحده ، بل بالشعر من قبله ، كما أنه يجلو صورة كاشفة عن مفهوم العذرية اليوم ، وهو مختلف عما كان بالأمس ، فهو لا يتورع عن الفتنة بجسد المرأة والتغني بمناطق الجمال فيها ، مضيفاً عليها طبيعة نورانية روحية في الآن ذاته . فقد أسفرت الثقافة الحديثة عن رؤية جديدة للمرأة ، لا تفصل بين جسد وروح ، فهي ابنة البدر وروحها مضيئة كالسناء ، لكنها ذات شذًى عاطر يجعل العاشق يسكر من سحر عينيها وينهل من بسمات ثغرها الشهيّ ، وهو معجب بلفتات جيدها الريّان الذي يجري فيه ماء الصبا ، ثم يمضي في تتبع محاسنها :

وبالوجنات فيهـــا الضوء
يلهب لونهـــا الخمري
فتحسب أنهـــا شفق
تلفّـــع هالـــة البدرِ
وداجي الليل مـــن شعر
يهيم بهـــا ولا تدري
. . . أنـــت ألحاني
وحلمي في الهوى العذري

عندئذٍ يمتزج التراث العذري ببقية مستويات التراث الغزلي في الشعر العربي ، ويصبح الشاعر سليل تلك القبيلة الكبرى من العرب كلهم ، التي رفعت من ذكر الجمال في المرأة وتعبدت بمفاتنه دون أن تفصل بين الحسّ والفكر والشعور فصدقت في التعبير عن طبيعة الفن والحياة .

السلالات الشعرية :

من مآثر الخطاب النقدي الحديث أنه نظر في العلاقة الحميمة التي تربط دائماً بين النصوص الشعرية التي تنتمي إلى آفاق مختلفة باعتبارها ظاهرة طبيعية وضرورية ، وصكّ لها مصطلحاً جديداً محايداً هو «التناصّ» الذي يشير ببنيته الصرفية إلى تفاعل النصوص

وتراسلها ، متجاوزاً به أشكالاً أخرى من التسميات القديمة ابتداء من السرقة إلى التقليد والتأثر ، كاشفاً عن حقيقة إبداعية توازي حقائق العلوم الحديثة . فكما أن المادة لا تفنى ولا يخلق شيء من العدم ، فالشعر كذلك لا يذهب هباء ، ولا تتخلق القصائد إلا من خلايا قصائد أخرى . ومن يتأمل الشعر العربي على وجه الخصوص يتبيّن فيه سلالات عديدة من القصائد تنتشر في مختلف العصور ، وتستجيب لأصداء النماذج الكلاسيكية في أبنيتها الإيقاعية والتركيبية والتخييلية ، لتقف حيالها في لون من التحدي المعارض حيناً ، أو الاستلهام المحاور حيناً آخر ، وقد أفاض النقّاد في شرح وظائف «التناصّ» الجمالية مما لا يتسع له المجال ، لكن ما يعنينا في سياق قراءة «وحي الحرمان» أن نشير إليه بإيجاز إنما هو اكتناز عالمه بأطياف الشعر العربي وائتناسه بإيقاعاته وأجوائه ، دون أن يفقد القارىء إحساسه بتفرّد صاحبه وتميّز صوته ، فهو ينتمي إلى «سلّم الشعرية العربية» الذي يعزف عليه ألحانه الخاصة المنوّعة .

وسنكتفي في ختام هذه القراءة بالإشارة الوجيزة لمطلع أحد النصوص الضاربة في ضمير الشعر العربي من الأندلس إلى اليوم ، وأقصد به مطلع قصيدة عبدالله الفيصل (يا ناعس الطرف) التي يقول فيها :

يـا ناعس الطرف قد فازت أعادينا
واستبشروا بمناهـم في تجـافينا
وكفّ عنّـا كؤوس الصفو ساكبها
وعاد بالشجـو والأحـزان يسقينا

وهي معارضة واضحة لقصيدة شوقي التي نظمها ـ كما يقول في مقدمتها ـ في منفاه بإسبانيا ، وفيها يحنّ للوطن العزيز ، ويصف كثيراً من مشاهده ومعاهده ، ومطلعها ـ إن كتبناه بالطريقة الشطرية ـ يقول :

يـا نائـح الطلح أشباهٌ عوادينـا
نشجى لواديـك أم نأسى لوادينا

مـــاذا تقصّ علينـــا غير أن يدا
قصّت جناحك جالـت في حواشينا

وكان شوقي بدوره يعارض بها نونية ابن زيدون الشهيرة التي أرسلها الشاعر الأندلسي ـ كما تقول مقدمتها في ديوانه ـ إلى ولادة بنت المستكفي التي كان يتعشّقها ، يسألها أن تدوم على عهده ، ويتحسّر على أيّامهما الماضية ، فيقول :

أضحى التنائـــي بديـــلاً من تدانينا
ونـــاب عـــن طيب لقيانا تجافينا
ألا وقد حان صبح البـــين صبّحنا
حَيْن فقام بنـــا للحـــين ناعينا

ومن حق القارىء أن يتساءل : لماذا نربط الشاعر الأمير بأمير الشعراء ولا نعقد له صلة مباشرة بابن زيدون الأندلسي ، وهي ماثلة في معجمه ، إذ إن قافية البيت الأول متطابقة عندها «تجافينا» . والسبب في هذا الربط الثلاثي أن صياغة شوقي هي التي تتوسط بين عبدالله الفيصل وابن زيدون ، فشوقي هو الذي ابتكر صيغة النداء في قصيدته ، يخاطب بها «البلبل الباكي» «يا نائح الطلح» ويعقد معه قرابة الشجى والعذاب ، أما ابن زيدون فيشرع مباشرة في الحديث عن التنائي والتباعد مع المحبوب دون توسيط هذا الطائر الجميل ومخاطبته ، ويتشبع عبدالله الفيصل بصيغة شوقي على مستويين :

أحدهما ، اتخاذ النداء الملهوف صيغة للاستهلال الشعري الأنيق . والثاني ، تسمية المحبوب بما سبق لشوقي أن ابتكره من أسماء أيضاً ، فهو يناجيه «يا ناعس الطرف» ، وهي صيغة شوقية وردت في (نهج البردة) إذ يقول :

يا ناعس الطرف لا ذقت الهوى أبدا
أسهرت مضناك في حفظ الهوى فنمِ

لكن دوران هذه المطالع الثلاث في نسق شعري متقابل ومتراسل يسمح لنا بتأمل خصوصية كل من الشعراء المبدعين ، مع انتظامهم في سلالة متقاربة ، فيبدو «التناصّ» مثل مباراة متكافئة في التخيّل والتمثيل والتعبير ، تكشف عن تنوّع الأساليب ، ومدى ما يتمثّل

في كل منها من كثافة شعرية وخواصّ تصويرية .

فابن زيدون يتراوح في أعطاف ثنائية مكرورة يحل فيها النأي محل التداني والجفاء مكان اللقاء ، ويرى أن في ذلك نذير الشؤم على الحبيبين معاً . وهو يوظّف في صياغته أشكال التقابل البديعي ليؤكد في مبالغة واضحة تعادل الخصام مع الموت ، مستعيناً بإيقاع نادب مطوّل ، يستقطر ما في الكلمات من نغم ، ويستنفد أشكالها المتوافقة في الحروف والمتخالفة في الدلالة مثل كلمة «حين» . أما شوقي فهو يرهف حسّه ، ويغمض عينيه ، ليرى رمزه المجسّد ، ويناجي صوته وصورته ؛ فهو البلبل الذي حُرِّم عليه الدوح ، وحُلّل لبقية الطير من كل جنس . ومحبوبته التي يتعشّقها هي «مصر» بكل فتنتها وعظمتها الخالدة ، وهو في منفاه الأندلسيّ يستحضر طيف ابن زيدون ليغنّي على ليلاه ، يخاطب الطير ويتقاسم معه الأسى ويتبادل معه الحوار ، فماذا يمكن أن يروي له هذا الطائر ؟ . إن قال له إن يداً قصّت جناحه ، فإن يد الغدر قد مزّقت أحشاءه . هذه الصورة المركبة المفعمة بجلال الطبيعة وحكمة التاريخ تضفي على مطلع شوقي كثافة شعرية وصفاء وتخييلاً وحلاوة تعبيرية يتفوق بها على أقرانه ومحاوريه .

ويأتي خطاب الأمير / الشاعر في مطلعه ليستثمر منجزات شوقي ويوظف صيغه ، فهو يعود لمخاطبة المحبوب برسمه الجميل ، فيستقطر في كلماته عصارة التحنان «يا ناعس الطرف» ، وينبهه إلى أنه بتجافيه قد حكم للأعداء بالفوز وحقّق لهم الأماني ، وأكثر من ذلك أدار كأس الحزن والشجو بدلاً من الصفو والوئام . فهو يعود إذن ليعزف على وتر ابن زيدون في نشدان الحب والوصال لكنه يبرأ من مغالاته ، ويتخفف من محسناته ، ويصدق في التعبير عن أمنياته بطريقة لا تخلو من لمسة التخييل الرقيق المترف ، الذي يمتح صوره من مجالس الأنس والصفاء . وإذا كان شعر ابن زيدون في هذا المطلع الوجيز يتّسم بقوة الرصف وجزالة البناء ، فإن شوقي يرتفع إلى أفق التجسيد الحيّ لأشواق الطبيعة والإنسان ، بينما يرفرف عبدالله الفيصل ـ شاعر الوجدان ـ في أفقهما برقته وعذوبته وقدرته على التحليق الماهر في فضاء الإبداع العربي العريض .

19

شعريّة صورة الحبّ عند عبدالله الفيصل

أ.د. محيي الدين محسّب

إذا كان ثمة دراسات سابقة قد أشارت إلى المعالم الأساسية التي شكلت النموذج الرومانسي في الشعر العربي الحديث[1] ، فإن قراءة شعر عبدالله الفيصل تكشف عن امتياح واضح من هذا المنبع الرومانسي[2] ـ أو الوجداني بمصطلح عبدالقادر القط ـ الذي شكل ركيزة مهمة من ركائز رؤيته للعالم من ناحية ، ولتشكيل منجزه الجمالي من ناحية أخرى .

ومع ذلك فإننا ـ عند التدقيق المتأني ـ نرى أن هناك خصوصية تميز رؤيته وتعطيها طابعها الشعري الذي يجعلها مختلفة نوعياً عن التجارب الرومانسية الأخرى . وربما كان تحليل الصورة الشعرية المتعلقة بتجربة الحب عند عبدالله الفيصل مدخلاً ملائماً للوصول إلى تحديد قسمات هذه الخصوصية النوعية .

وهنا لا بد من تقرير أولي في مستهل هذه الدراسة ؛ وهو أننا لن ندخل في استعراض نظري لمفهوم «الصورة الفنية» عموماً و «الصورة الشعرية» خصوصاً . ولكن قد يكون كافياً أن نقول إن أي تحليل يغفل كون «الصورة» «علامة» بالمعنى السيميائي ـ أي أنها تحيل إلى علامات أخرى غيرها ـ فإن هذا التحليل قد لا يكون بمقدوره إنتاج الدلالة الشعرية التي يبدو من أجلّ خصائصها الكثافة والتكاثر في مراكمة طبقات المعنى والمغزى .

ونحن عندما نقصر هذه الدراسة على ديوان «حديث قلب» إنما نريد أن نقرأ الصورة الشعرية لتجربة الحب في نصوص الديوان بوصفها سياقاً نصياً كلياً تشتبك داخله عناصر هذه الصورة / العلامة ، وتتعالق تأويلياً .

أما عن المسوّغ الذي يبرر اختيار شعرية الحب مدخلاً دون غيره من مداخل دراسة شعر عبدالله الفيصل ، فإن ذلك يكمن في أن هذه التجربة استحوذت على التجربة الشعرية التي أبدعها الشاعر بشكل لا يكاد تقترب من نسبته نسبة تجربة أخرى ، كذلك فإن الوجود المهيمن لهذه التجربة في الشعرية العربية الرومانسية يجعل من دراستها عند عبدالله الفيصل طريقاً لاكتشاف عناصرها الثابتة والشائعة بينه وبين غيره من الشعراء ، ولاكتشاف تنويعات الرؤية وخصوصية التشكيل التي تسم شعريته ومدى إبداعيته .

* * *

لعلَّ أول ما يستلفت إليه النظر في قصائد عبدالله الفيصل تلك الدوالّ التي تنتمي إلى الحقل الدلالي : (النار) : الاشتعال ، الوقد ، المرجل ، اللهيب ، اللظى ، اللفح . . . إلخ . وهذه المنظومة الدلالية تبدو هي الصورة التعبيرية التي تجسد الشعور بتجربة الحب في اتجاهيها : البداية والنهاية . ومن ثم فإن هذه التجربة محفوفة دائماً بدائرية نارية سواء في اشتعالها متجهة إلى موضوعها ؛ أي إلى الآخر المحبوب ، أم في اشتعالها أيضاً متجهة إلى داخل الذات التي تكتوي بفقد هذا الآخر غياباً مؤقتاً ، أو هجراً دائماً ، أو غدراً مباغتاً .

وفي سياق هذه الدائرة النارية يمكننا أن نفهم هذا الدوران التشبيهي الذي يجعل النار مشبَّهاً ومشبَّهاً به في آن واحد :

سيرة الحب في الشفاه وحبـــي
ضرم شب في دمـــي كاللهيب

(ص 133)

ومع ذلك فنحن هنا لسنا أمام ترادف دلالي بين (الضرم) و(اللهيب) بقدر ما أننا أمام تكثيف دالّ لصورة تلك النار التي تحول الدم عن مائيته المضادة لكينونتها فيصبح قابلاً للاشتعال بها . إننا أمام تحولات وجودية في طبيعة العناصر . وهذه التحولات ليست ذات

طابع تاريخي ، وإنما ذات طابع ظاهراتي . فشعرية هذا الوجود الناري تلغي التكرارية والثبات الماثلين في خطاب (الحب) . ثمة فارق جوهري بين (الحب) و(حبي) ، وبين (الشفاه) و (دمي) . إنه الفارق بين المعنى الموضوعي والتجربة الذاتية ، وبين خطاب الكلام وخطاب الكيان ، أو لنقل ـ بعبارة وجيزة ـ بين العام والخاص .

وهنا يبدو مما له مغزى أيضاً ذلك التقابل بين الشيوع الماثل في مفردة (سيرة) ـ بدلالة الابتذال الضمنية فيها ـ والغرابة الماثلة في مفردة (ضرم) سواء بندرة استعمالها ، أم برمزيتها الصوتية . وكأن البنية العميقة لهذا التقابل هي تكريس فرادة التجربة ومفارقتها الغريبة ، وتعاليها الخاص .

ولعلَّ التأمل في صورة هذا الضرم الشابّ في دم الذات يكشف عن وجه هذه المفارقة : فعلى حين يرسّخ هذا الضرم دلالة الحياة الخالصة لتجربة الحب فإنه ـ في الوقت نفسه ـ يحمل في طياته دلالة إهلاك الذات واحتراقها في هذه التجربة . ومن ثم تبدو تجربة الحب رهينة جدل دائم بين رغبة الذات الحارقة في أن تكون هذه التجربة إبداعاً وتحولاً جديداً في طبائع عناصر الوجود ، وبين خشيتها العميقة من الاحتراق في أتون هذا التحول .

رغبة الذات في تحول عناصر الوجود إلى التشكل بطبائع مغايرة لسيرتها المعهودة تقودها إلى التعلق بطقوس البكارة وعلاماتها ، سواء في الفعل الإنساني أم في أفعال الطبيعة ، وهذا التعلق هو ما تجسّده تعبيرية (الظمأ الدائم) في شعر عبدالله الفيصل :

وأنـــت تشكو ظمـــأ دائمـــاً
للحب . للنجوى . . ليوم الوصالْ
كأنك الهـــارب مـــــن ديمة
لتبلـغ الري بوهـــج الرمال

(ص 115)

وفي هذا السياق نجد متتابعة من الصور التي تكرّس حلم الذات بنشوة البدايات الأولى ، أو حلمها بعالم من المثل المطلقة في مثاليتها ، أو حلمها بالأمكنة الفردوسية التي تنعم بصفائها الخالص النقاء .

يقول الشاعر :

وأكـــره التسيار في روضـة
إن لم يكن خطويَ في الأولِ

(ص 67)

ولعلَّنا هنا نكون إزاء تعلق واضح بالرغبة في امتلاك دهشة الاكتشاف . ولما كانت الأرض هي مجلى ثبات عناصر الوجود على طبائعها وعاداتها فإن الذات كثيراً ما تحلم بالأعلى :

الهوى غايتـي وأنت حبيبي
وسأرقى إلى لقـاك الغماما

(ص 137)

وفي هذا السياق فإن ثمة موضوعتين أثيرتين لدى عبدالله الفيصل كثيراً ما يعبر بهما عن تحقق الحب وهما : موضوعة (الدوحة) ، وموضوعة (الطائر) .

فأما الدوحة فإن لنا أن نتأمل الأبيات التالية :

كان ظني أن ألتقي الحب دوحاً
مخمليـاً يزينـه التغـريدُ

(ص 179)

أنت دوحي الموّار بالطل والزهـ
ـر ودنيا سعـدي وواحة طيبي

(ص 210)

كأنك دوحـة للحسن خُصّت
بكـل السحر ، والدنيـا رغامُ

(ص 93)

أنـت دوح مـن فتنة وجمال
وأمـانٍ فيهـا الرضـا ألوانُ

(ص 143)

إن (الدوحة) لا تعطي دلالة الانعتاق من عالم الأرض ، والقدرة على الوجود في رحابة الفضاء فحسب ، وإنما تعطي أيضاً ـ بتشعب فروعها وامتدادتها ـ تناصّاً مكثفاً يعيد إنتاج رمزية (الغابة) في شعر الرومانسيين ، أي أنها رمز للمجهول البكر الذي يستثير لذة الاكتشاف ، مع كونها هنا تأخذ بعداً رأسياً ، ودلالة فردية . وبطبيعة الحال فإن هذا التناصّ العميق تتضاعف كثافته الدلالية من خلال سياقين : أولهما : سياق فكرة (الحرمة) أو (القداسة) التي تتأتّى من (دوحة الحرم) التي يرد في الحديث النبوي أن قاطعها أُمِر بأن يعتق رقبة ، وثانيهما : سياق قيمة عليا في الثقافة العربية يحملها ذلك التعبير المصكوك : (فلان من دوحة الكرم) ؛ فهي هنا دوحة الحب السخي العطاء . وإذا دفعنا هذا التحليل خطوة ظاهراتية إلى الأمام فإن حلم الشاعر بالدوحة لا بد أن يستدعي حلمه بطمأنينة «الوجود المكثف المنطوي على ذاته» على حد تعبير باشلار[3] .

وإذا انتقلنا إلى رمزية (الطائر) الذي يجسد تنويعة أخرى للحلم بالأعلى فإننا نتأمل الأبيات التالية :

حبيبيَ زدني في هــواك تعلقـاً
وطـر بــيَ في أجواء حبك أنعمِ

(ص 159)

لا تعيش القلوب من غير حب
دون جنحيــه قمــة العلياءِ

(ص 162)

يوم نــام الوجــود عنّـا وكنّا
وحدنـــا طائريـــن بالصبواتِ

(ص 186)

أكاد إلى لقياك ينقلني الجــوى
على جنح قلب طائر من لظى الوجدِ

(ص 191)

كأنـك طير يجـوب الدنـا
ويسكـر واحاتهـا بالصداح

(ص 193)

كن مثلمـا يرضيك أمـا أنـا
فسوف أبقى طائـراً في فضاكْ

(ص 221)

ولعلَّه من الواضح أن ثمة اتكاء واضحاً على الفكرة الرومانسية الشهيرة عن القوة السحرية للحب . على أن ما يستلفت التأمل هنا هو أن هذه القوة السحرية لا تتأتى إلا من خلال رحلة الطيران في فضاء مطلق من محدودية الوجود الأرضي وانغلاقه الذي يستدعي علاقة وشيجة بالنسق الثقافي . ففي هذا الفضاء العلوي اللانهائي الاتساع والجلاء يقيم العاشقان نعيمهما وصبواتهما ، ويتحول المعشوق إلى صداح خمري يهب الفارين من صحراء الدنا إلى واحات الراحة والطمأنينة مزيداً من إمعان الغياب عن الحس بهذا الوجود / النسق . وحين تضع الذات يقينها في أن الخلاص والإخلاص لتجربة الحب إنما يتحققان في فضاء الأعلى ؛ أي في «قمة العلياء» بعيداً عن سفلية عالم الأرض ، فإنها بذلك إنما تصدر عن رؤية محددة للعالم .

وإذا كان سياق هذه الدراسة لا يتسع لإعطاء تأصيل معمق لمكوّنات هذه الرؤية فإن ثمة جانباً من جوانبها يبدو ذا صلة وثيقة بسياقنا الحالي ؛ وأعني بذلك حلم الذات بمثالية أخلاقية مطلقة في تجربة الحب . وتدور هذه المثالية حول نشدان قيم الطهر والصدق والوفاء وصون العهد كما يتجسد ـ مثلاً ـ في الأبيات التالية :

وتعلق الحـب الطهور بخاطري
كالطيب بـين خمائـل وروابي

(ص 96)

وبعدما جربـت معنـى الهـوى
عرفـت مـا يعنيه طهر الملاكْ

(ص 220)

أهــوى جمال الخلق في غادة
تحفظ هاويهــا نــأى أم دنــا

(ص 116)

ومــا طلبت الوصل في رجسه
فالحــب مــن إثم الدنايــا بري
لكننــي أحببت مــن فاتِنــي
عصر اللمى والصدق في المعشر

(ص 146)

قلت أهوى الهوى وأعشق حسناً
زاده الصدق والوفــاء الفريد

(ص 179)

ولعلَّ هذا البيت الأخير يمكن أن يكون نقطة انطلاق لتحليل أبعاد هذه المثالية الأخلاقية . فهنا ينشطر الحب إلى ثنائية الحسّي والمعنوي ليكون الأول هو الأساس الذي أعطاه تصدره في العبارة صدارته في الرؤية ، تماماً كما تصدَّر في البيت الثاني (هوى الجمال) قبل (حفظ المحبوب في نأيه وقربه) ، وكما تصدر في البيت الرابع (عصر اللمى) قبل (الصدق في المعشر) . أما الطرف الثاني من هذه الثنائية فهو يمثل إغلاقاً لدائرة الكمال بزيادة قيمة مضافة هي في جوهرها سياج حماية لهذا الحسن الذي تريد الذات الاستحواذ الكامل والدائم عليه .

ولأن الحلم بمثالية الكمال هذه يتصل اتصالاً وثيقاً برؤية الذات لمعنى (السعادة) ، أو (الهناء) بتعبير الشاعر ، ولأن هذا الحلم يصطدم بواقعية التجربة الإنسانية ومتغيراتها فإنه يصبح من الطبيعي أن ترفع الذات دائماً هذه اللازمة التعبيرية التي تصف الشاعر بـ (المحروم) ، والتي تنعكس في وصف الشعرية لذاتها بـ (شعر الحرمان) . إننا أمام فقد متكرر لثبات الطرف الثاني من الثنائية . وهذا ما يدفع إلى تواتر مقابل لمفهوم (الشقوة) التي تحيل إلى انكسار الحلم ، ومن ثم إلى جملة من التساؤلات المطلقة :

أنـــا ضقت بالحرمـــان يـــا ربي
والريّ مـــن حـــولي فما ذنبي ؟

(ص 52)

فلماذا أشقى وتَنـــدى جراحي
وأحس الوفـــاء حـــولي صريعا ؟
ألأني سمـــوت فكـــراً وقلبـــاً
ومن الحب قد أضأت الشموعا ؟

(ص 57)

إن الذات تسائل هنا قيمة مثاليتها التي تفترض (طبيعيتها) . فمن أين يتأتى (الحرمان) و(الشقوة) مع وفرة منابع الإشباع (الريّ) ؟ . إنه يتأتى من جملة التناقضات التي تحاول الرؤية ـ بلا طائل ـ أن توجد الانسجام والتوافق بين عناصرها :

1 ـ يشغل الجانب الحسي صدارة البنية العميقة في رؤية الذات لتجربة الحب ، ولكن هذا الجانب بطبيعته اللذّية[4] محكوم عليه بدورة الاشتعال والانطفاء . وهذا ما يسميه الشاعر بـ (شقوة الحس) التي تصيب حلم السعادة بالإخفاق :

أبـــداً أنشد الهنـــاء فألقـى
حيثما رحت شقوة الحس جنبي

(ص 55)

2 ـ ثمة إطار ثقافي ، وثمة سياق رومانسي عام ، وثمة سياق شخصي يعود إلى المكانة الاجتماعية للشاعر ذاته ، كل ذلك يمثل قوة واقعية أو نصية ضاغطة نحو الإعلاء من قيم العفاف والطهر والسمو . ومن هنا تتوالى التأكيدات الشعرية المعلنة عن اعتناق الشاعر لهذه القيم ، وكأن هذا الإعلان تأكيد ضمني لمقولة (الحب البريء) التي تطامن القيم الشعورية السائدة :

فالحب كالفن يسمو في مداركه
عن النقائص إذ يعلو إلى القممِ

(ص 175)

هو عهد القلوب صحّت وفـاء
وأبـت للغـرام غـدر الذئابِ
عهد قلبـين مؤمنين بـأن الـ
حب أسمى مـن خدعة وارتياب

(ص 69–70)

فالحـب عنـدي وفـاءٌ
يبقـى مـدى العمر بعدي

(ص 119)

فالحـب لا يـدرك أسراره
إلا صبـور مغـرق في الوفاءْ

(ص 141)

ومن ثم يحدث ذلك الصراع الشعوري بين صدارةٍ حسية تشتعل وتنطفىء ، ومثالية أخلاقية تصب في رصيد العرف الجمعي من ناحية ، ويراد لها في القرار العميق أن تكون ضامنة لبقاء المحبوب على حبه ـ أو لنقل : توهّجه ـ من ناحية أخرى . ويكون الناتج من هذا الصراع ذلك الشعور الدائم بالحرمان الذي يدفع الذات إلى مساءلات شكية معذبة :

فتساءلت : مـن أنـا ؟ وتراءى
لي أمسي وقال : مـاذا تريد ؟

(ص 179)

وبطبيعة الحال فإن هذا الشك ينفتح على أفق ضبابي يتجسد فيما أسماه الشاعر بـ (أمانٍ ما إليهن سبيل) حيث يعيد إنتاج بيت المتنبي الشهير :

يـبنّ لِيَ البـدر الذي لا أريده
ويخفين بـدراً مـا إليه سبيلُ

وما تلك الأماني المستحيلة إلا نتيجة محاولة الذات التحقق في تجربة الحب من خلال أقطاب ثنائية متباعدة :

الانصهار الحسي / التسامي الأخلاقي ، الاشتعال المؤقت / العهد الدائم ، تجربة الواقع / حلم المفارقة .

ومن ثم فإن هذه الذات تعاني تحولاتها من أقصى درجة لليقين بهناء الحب واستمراره :

لا ينال الغروب شمس غرامي
فهي أقوى من الدجى والغروبِ

(ص 133)

وما كنت أخشى الدهر يمحو سطوره
لأن هوانا البكر لا يرهب الدهرا

(ص 86)

إلى أقصى درجة من درجات الشك في وجوده أصلاً :

أزرع الود والحنان وأسقي
واحة الحب من روافد قلبي
فأرى الشك والجحود وألقى
ناتئات الأشواك تملأ دربي

(ص 55)

يزحم الشك خاطري فأراني
منه في شقوة العذاب الرهيبِ

(ص 78)

كذلك فإن هذه التحولات بقدر ما تجعل الذات سابحة في نداءاتها واستعطافها للمحبوب ، بقدر ما تجعلها تعلن (حطام الحب) أو (الهروب) منه ، أو (الندم) عليه[5] . . . إلخ . ثم تصل هذه التحولات إلى إعلان الذات أن (الألم الحي) هو الجوهر الثمين لتجربة القلب :

عذّبيه ما شئتِ . . فالألم الحي
غذاء القلوب . . لا الأجسامِ

(ص 89)

وكأن الذات هنا «تعوض عن الحرمان بقبول الحرمان ، والإعلاء من شأنه ؛ فبالحرمان . . . يتطهر الإنسان ويصدق ويسمو» ـ على حد عبارة ناجي نجيب[6] في تحليله القيِّم لرومانسية الأحزان المنفلوطية التي نتصور أنها كانت ذات أثر عميق في تكوين الرؤية الجمالية عند عبدالله الفيصل ، وهو أثر يضاف ـ بطبيعة الحال ـ إلى الآثار الناجمة عن واقع تجربته الذاتية والمجتمعية .

تحاول الذات ـ إذن ـ أن تعلي من قيمة هذا (الألم الحي) ، ولكنها في الحقيقة تحاول أن تهرب منه ، أو أن تتحاشى آثاره المعذبة للقلب والروح ، وهنا تلوح فكرة (الفردوس المتخيل) حيث تبدو المحبوبة هي :

(الواحة) :

أنـت لي واحـة أفيء إليها
مطمئناً في غضبتـي ورضائي

(ص 167)

أو (منتجع الرّيّ) :

كنت لي منتجع الـري إذا
هدني سقمي ومـا صادفت رِيّا

(156)

أو (جنة الخلد) :

وكان لي الحب وقد كنت لي
جنـة خلـد حفلت بالنعمْ

(ص 72)

ومن الواضح في مثل هذه النماذج النصية أن ثمة توزيعاً لمحوري الثبات والتغير . فالذات تعطي لنفسها الحق في تبدل الأحوال ، أما المحبوبة فلا بد أن تكون هناك ثابتة ودائمة العطاء الأبدي ثبات الجنة ونعيمها . وهنا يعتور تجربة الحب انزياح خروجها من كونها (علاقة) إنسانية ثنائية الاتجاه إلى كونها ثواباً يعوض الذات عما تحملته من ظمأ وخوف ؛ أي من آلام الحياة وقسوتها .

الهوامش

(1) انظر : د . شكري عياد ، «انكسار النموذجين الرومانسي والواقعي في الشعر» ، مجلة عالم الفكر ، مجلد 19 ، العدد 3–1988 ، ص 47 وما بعدها .

(2) في الفصل الذي عقده الدكتور حسن الهويمل عن (الشعراء الرومانتيكيين) في نجد ، ص 221 ، يضع عبدالله الفيصل «زعيم الإبداعيين بدون منازع» ، ويقول أيضاً : «ففي شعره نلمس الكثير من خصائص الرومانتيكيين» ص 222 . انظر كتابه : اتجاهات الشعر المعاصر في نجد ، مطبوعات نادي القصيم الأدبي ، 1404هـ .

(3) جاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسا ، ص 213 ، ط3 ، 1987 ، المؤسسة الجامعية ، بيروت .

(4) هناك علاقات تناصّية متنوعة بين شعر إبراهيم ناجي وشعر عبدالله الفيصل ، وفي دراسة سابقة لكاتب هذه السطور ثمة تحليل لمفهوم الطبيعة اللذية عند ناجي . انظر : د . محيى الدين محسب ، «التحليل الأسلوبي التزامني مع دراسة تطبيقية على نص (أنوار المدينة) للشاعر إبراهيم ناجي» ، كتاب اللغة العربية ، جامعة القاهرة ، 1994م .

(5) انظر مثلاً : قصيدته (حطام الحب) ، ص 178–180 ، وقصيدة (هروب من الحب) ، ص 152 ، وقصيدة (ندمت على حبي) ، ص 212 .

(6) د . ناجي نجيب ، كتاب الأحزان ، فصول في التاريخ النفسي والوجداني والاجتماعي للفئات المتوسطة العربية ، ص 60 ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1983 .

20

ثورة الشكّ أم ثورة اليقين ؟
طفوح الشعريّة وتجليّات الذاتيّة
لدى عبدالله الفيصل

أ.د. عبدالملك مرتاض

تقديم :

لعلّ الأمير عبدالله الفيصل أن يكون أحد كبار شعراء القرن العشرين ، في كلّ بلاد العرب ، مشرقاً ومغرباً . ولعلّه أن يكون أيضاً أحد كبار الشعراء السعوديين في هذا القرن . وهو أحدُ مَن تهافت أكبرُ المغنِّينَ والمغنِّيات العرب على شِعره لترديده بالغناء ، وتبسيطه باللّحن الجميل ، ونشْره بين عامّة النّاس صوتاً صادحاً ، وإيقاعاً غامراً ؛ فلم تَحُل لغتُه الفصيحة العاليةُ الفصاحةِ ، ولا نسوجه الأنيقةُ الرّائقةُ الأناقةِ ، بينه وبين انتشاره وتذوّقه لدى المستمعين العرب مشرقاً ومغرباً . وإذا كان ذلك هو شأن شعرِه لدى عامّةِ النّاس وهم يتذوّقونه ويستمتعون به عن طريق الاستماع إلى الأغاني الرّاقية التي لُحِّنتْ وغُنِّيَتْ خصوصاً من نصوصه الشعريّة الأنيقة الرّشيقة ، فما القولُ في جمهور المثقّفين ، وعامّة المستنيرين من القرّاء والأدباء العرب . . .

ولعلّ ممّا يمكن ملاحظتُه حول شعر الأمير أنّه ظلّ شاعراً قبل كل شيء على الرّغم من مركزه السياسي الكبير ؛ فالذي يقرأ شعره ، دون أن يكون قد عرف اسمه ، يعتقد أنّ هذا الشعر لرجل محروم من الحبّ ، وأنّه لا يزال يشكو من الحرمان ، وأنّه يَنشُدُ من يدفىء قلبه به ، ويُنعشُ رُوحَه برَوْحه فلا يكاد يعثر عليه . ويبدو ذلك في شعره الفصيح مثلما يتجلّى في شعره النّبطيّ ، كما يلاحظ ذلك في بعض قوله :

أنا وِيّاكْ يالْحرمانْ في الدّنيا غَدينا اخوان
مسِيرتْنــا سوا في كلّ حاضِرْنــا وْماضينا
مشينا فوق دربْ السّهــدْ والآلام والأحزان
حيارا في خضمْ التّيه مــا تَرْسِي مراسينا
تباشيرْ السّعادة عــن نظرنــا لفّها النَسيان
وْفوقْ اهدابنا ماتــت من الحسرة أمانينا[1]

إنّنا نُحسّ وكأنّ الشاعر ظلّ ظمآن إلى هذا الحبّ يبحث عنه فلا يجد منه لدى النّاس إلاّ قليلاً ، أو قل : إنّ الحبّ الذي يظفرَ به منهم لا يُقنعه ولا يُرْضيه . ومن العسير على مثله أن يصدّقَ أنّ مَن يُحبّه ، على أنه لا يُحبّه من أجل الحبّ لا غير . ويجب أن نتفهّم موقفه من هذا الحبّ في غياب وفاء الرّجال والنّساء ، وشيوع العقوق والرّثاء في الناس باستثناء أحوال لا ينبغي لها أن تُتّخذ قاعدةً فيتمّ العمل بها في الحياة . فالعقوق هو الأغلب على سلوك النّاس ، والوفاء فيهم قليل . على حين أنّ الشاعر ظلّ يحاول تجنُّب الحرمان فلا يكاد يجد في سبيله إلاّهُ :

أنا وِيّاك يا الحرمان غدينا اخوان

ولعلّ ذلك يعود إلى أنّ عبدالله الفيصل لم يزل يتناول العواطف الجيّاشة ، والمشاعر النضّاحة ، انطلاقاً من فيض ذاته ، وترجمةً لدفْق وجْدانه . فيصوّرها في لغة شعريّة بمقدار ما هي أنيقةٌ رقيقة رشيقة ، بمقدار ما هي بسيطةٌ موحيَة آسرة معاً . ولعلّ مثل هذه الخاصّية الجماليّة هي التي جعلت شعره متقبَّلاً لدى العامّة والخاصّة جميعاً . ولعلّ ذلك أن يعود أيضاً إلى حُسْن اختيار الشاعر لإيقاع شعره الذي يجعلك تقرؤه وكأنّك تقرأ شعراً

بسيطاً ، على حين أنّه ممّا يمكن أن يصنَّف في السّهل الممتنع الذي إن قرأته أعجبك ، وإن أردتَه ازورّ عنك وتأبّى عليك .

وكان من المنتظر أن يقتصر شعر الأمير عبدالله الفيصل ، في الأحوال المتصوَّرة ، على الحبّ والعلاقات الغراميّة بين العشّاق وحدَها دون مجاوزتها إلى الموضوعات الاجتماعيّة والقوميّة . ولكنّنا نجد عبدالله الفيصل يندّ عن هذه القاعدة ، فيتناول بعض القضايا القوميّة والإنسانيّة الأخرى ومنها قضيّة العرب الأولى ، وهي قضيّة فلسطين والقدس أعادهما الله لأهلهما ، في قصيدة بعنوان : (قل للفدائيين) . وممّا يقول فيها :

قــل للفدائيــين قــد آذنت
شمسُ العِدا ، بعد الفِدا ، بالغِيابْ
وبان فجــر الأمــل الْمُشتَهى
زاهِـي الرُّؤى ، تُشرق فيه الرِّغابْ
والمجــدُ تدعونــا هُتافاتُــه
للزّحْف في عزم الأسود الغِضابْ
فالمــوت دون القدس أمنيّــةٌ
يُجــزَلُ فيهــا للشَّهيد الثوابْ[2]

والذي يمكن أن يلاحظه القارىء الملمّ بأشعار عبدالله الفيصل أنّ الذاتيّة الطافحة التي تصادفنا في كثير من أشعاره الأخرى تختفي هنا أو تكاد ؛ فالشاعر في هذه القصيدة ذاتٌ تتعامل مع موضوع ، بل كأنّه موضوع يتعامل مع ذات . فالمسألة ليست شخصية ، ولا ذاتية فيلقي عليها من فيض حنانه ودَفْق وجدانه حتى يطفحَ بها الكيل ، وتسيل منها البطاح . ولكنّها قضيّة قوميّة يجب معاملتُها معاملة أخرى ؛ فالشاعر هنا يذكّر بالإذلال الذي تعرّض له العرب جميعاً حين احتلّ اليهود القدس ودنّسوها وهم ينظرون ولا يكادون يفعلون شيئاً ممّا كان يجب عليهم أن يفعلوه ؛ كما نُلفيه يحثّ الفدائيين على المزيد من التضحية من أجل تحرير القدس من ربقة الرّجس الصهيوني :

ففـي الحشا تصـرُخ ثاراتُنـا
ويْلٌ لِمَـن مرّغَنـا في التّرابْ !
وحرمـةُ الدِّينِ تقـول : افتدُوا
أرضَ القَداساتِ ، ودُكّوا الصّعابْ[3]

غير أنّ المجال الذي تتفتّق فيه عبقرية عبدالله الفيصل وتنضر حقّاً ، هو مجال الذاتيات الحميمة ، والعواطف النبيلة . ولعلّ من أجل ذلك كان ذهب صلاح لبكي ، الأديب اللبناني ، منذ قريب من نصف قرن ، حين قدّم لديوانه الأوّل «وحي الحرمان» ، إلى أنّ شعر الأمير عبدالله الفيصل هو «فيض من الذات»[4] . وهو حكم سليم لا يسعنا إلاّ أن نوافق عليه . فهذا الفيض المنبثق عن تلك الذات الكريمة هو الذي يمكن أن يُتّخذ قاعدة ينطلق منها المنطلق في مدارسة شعره .

غير أنّنا ، نحن هنا والآن ، ليس لنا من سبيل إلاّ على قصيدة واحدة نحلّلها من خمسة مستويات ، كما دأبْنا أن نفعل ذلك لطائفة من أشهر القصائد العربيّة المعاصرة ، وهي قصيدة (ثورة الشّكّ) . وأمّا لماذا آثرنا أن نحلّل هذه القصيدة دون سواها فللأسباب التالية :

1 . أنّ هذه القصيدة يحفظها عامّة الناس في المشرق والمغرب بعد أن غنّتها أمّ كلثوم ، فتراهم لا يزالون يردّدونها معها : فخلُدتْ بها وخلّدت .

2 . أردنا أن يجتمع لهذا النص الكبير بُعدٌ قوميٌّ كبيرٌ ، أمام تمزّق الصف العربي أو قابليته للتمزّق الوَحِيّ ، فيكون شاعرُه من المملكة ، من الأسرة الحاكمة الماجدة ، ومُغنِّيتُه من مصر العربيّة ، ومحلِّلُه من الجزائر الثوريّة .

3 . أنّ هذا النصّ ، فعلاً ، بديع قشيب . وإنّ الذي يتقصَّدُه من القرّاء لن يخيّب فضولَه الجمالي : ليس من حيث غِنى إيقاعه ، ولا من حيث أناقةُ لغته ، ولا من حيث تنوُّعُ نُسوجه الشعريّة البديعة فحسْب ؛ ولكنْ من حيث إنّه ، أيضاً ، قد يُمثّل ما كان نَبّه إليه صلاح لبكي حين زعم ، منذ عهد بعيد ، أن شعر عبدالله الفيصل «فيض من الذات» ؛ وهو تمثُّل الشاعر في نصوصه بكلّ عواطفه الجيّاشة ، وإنسانيته النبيلة ،

ووجدانه الطافح ، وشعوره الدّافق ، وأنانيته السّمحة ، لكنها ليست تلك الأنانيّة التي تجسّد مرضاً نفسيّاً ، ونرجسيّة معقّدة ، ولكنّها الأنانيّة التي يوجد منها مقدار معتدل في كل النفوس الكريمة ، والشخصيّات القوية لتذودَ عنها الضعف والتحلّل ؛ فكأنّ هذه الأنانية تلك التي تنبع من الطّبع السّمح ، والنّجْر الشّهم . أي الأنانيّة التي يوجد الحدّ الأدنى منها في سلوك جميع عباد الله الأسوياء ، دون أن تكون أنانية التعصّب أو الحقد أو الغيرة ممّا يشيع في سلوك الرّجال المعقّدين أو المنحرفين .

ونقول كلّ ذلك لأننا لاحظنا أنّ الشاعر ركّز كثيراً ، في هذه القصيدة البديعة ، على «الأنا» وعلى كل ما له به صلة ؛ فنُلْفيه يَكْلَفُ باستعمال ياء المتكلّم ، وضمير المتكلّم في الفعل المضارع (وحتى لدى استعمال ضمير الغائب في المضارع ، فإنّ ذلك في حقيقته ينصرف إليه كقوله مثلاً :

تَعَذَّبُ في لهيب الشّكّ روحي
وتشقـــى بالظّنـــون وبـالتّمنّي

فليس العذابُ ، هنا ، المقترنُ بالفعل المضارع الدّال ضميرُه على الغائب إلا عذابَ روحِ الشخصيّة الشعريّة ، وقَلَق نفْسِها ، مثلُه مثلُ الشقاء . . .) ، ونون الوقاية ، مثل ما يتجسّد ذلك في بعض قوله :

أكاد ، أشكّ ، نفسي ، لأنّي ، أكاد ، أشكّ ، منّي ، عهدي ، هوايَ ، تَصُنِّي ، مُنايَ ، أجمعها ، بي . . .

ولعل مثل هذه الذاتية الطافحة ، ومثل هذا الوجدان الفيّاض ، وهذه العاطفة الدافقة ؛ هي التي تطبع شعرَ عبدِالله الفيصل بعامّة ، وقصيدة (ثورة الشكّ) المطروحةِ لإجرائنا التحليلي بخاصّة .

ولا نحسب أننا نستطيع أن نبلغ من هذا النصّ الشعري الفيصليّ مبلغ التحكّم ، والقدرة على تناوله من سائر أطرافه ، والإحاطة به من كل أقطاره ؛ ما لم نعمِدْ إلى تقسيمه إلى لوحات شعريّة تكون بمثابة الوحدات الداخليّة الكبرى للنصّ الذي يأخذ ، في الحقيقة ، بعضُه

بتلابيب بعضٍ حتى كأنّه مجرّد لوحة شعريّة واحدة . لكنّ الإجراء قد يقتضي تقسيمه حتى يَيْسُرَ فهمُه ، وحتى تتكشّف مكوِّناتُه النسجيّة ، والبنويّة أيضاً بحيث يمكن تبيُّنُ سِتِّ لوحاتٍ فيه هي في تمثلنا :

اللّوحة الأولى :

أكاد أشُكّ في نفسي لأنّي
أكاد أشكُّ فيكَ وأنتَ منّي
يقول النّاسُ إنّك خنتَ عهدي
ولم تحفَظ هـوايَ ولم تَصُنّي

اللّوحة الثانية :

وقد كان الشّبابُ لغير عَـوْدٍ
يولّي عن فتًـى في غير أمْنِ
وها أنا فاتَنـي القَـدَر المُوالي
بأحـلام الشّباب ولَم يَفُتْني
كأنّ صِبايَ قـد ردّت رواه
على جفني المسهَّـدِ ، أو كأنّي

اللّوحة الثالثة :

يكذب فيـك كلُّ الناس قلبي
وتسمع فيـك كلّ الناس أذْني
وكم طافت عليّ ظِـلالُ شكّ
أقضّتْ مضجَعي ، واستبعدتْني

اللّوحة الرابعة :

كأنّي طاف بـي رَكْبُ اللّيالي
يحدّث عنك في الدنيا ، وعنّي

على أنّي أغالط فيــك سَمْعي
وتُبصرُ فيك غيرَ الشّكِّ عيني
وما أنا بالمُصدِّق فيــكَ قولاً
ولكنّــي شقِيــتْ بحُسْن ظنّي

اللّوحة الخامسة :

وبــي ، ممّــا يساورُني ، كثيرٌ
مــن الشَّجَن المؤرِّق لا تدعْني
تَعَذَّبُ في لهيب الشكّ روحي
وتشقَــى بالظُّنــون وبالتّمنّي

اللّوحة السادسة :

أَجِبْني ، إذ سألتك : هل صحيحٌ
حديثُ النّاس ، خنتَ ؟ ألم تَخُنِّي ؟

* * *

ذلك ، وإنّا قد دأبْنا في سيرتنا مع تحليل معظم النصوص الأدبية التي نتناولها ، على تبنّي الإجراء المستوياتيّ المركَّب الذي هو من ابتكارنا في تحليل النصوص ؛ وذلك على نحو يتيح لنا أن نقرأ النصّ الأدبيّ الواحد من زوايا متعدّدة ؛ بحيث نقرؤه أوّلاً ، مثلاً ، من الوجهة اللغويّة فنُعْنى بكلّ ما له صلة باللّغة الشعريّة المستعمَلة من حيث طبيعتُها ، ومن حيث نسْجُها ، ومن حيث المادة التعبيريّةُ الأولى المحبوكُ فيها . . . وهي سيرة تظاهر على استكشاف البنية اللغويّة للنص التي هي العنصر الأوّل للبناء الشعريّ دون أن يكون ذلك ، على وجه الضرورة ، إجراء متداولاً في إجراءات المدرسة البيئوية الميكانيكيّة . . . حتى إذا أتينا على بعض ذلك ، في هذا المستوى ، انتقلنا إلى قراءة النص المطروح للتحليل من زاوية ثانية كأن تكون البنية العميقة المتحكّمة فيه ، دون أن يقع الانزلاق ، على وجه الضرورة أيضاً ، إلى مسألة المضمون التي روّج لها أصحاب المدرسة الاجتماعية وكلفُوا بها كلفاً شديداً ؛ وهو ما كنّا أومأنا إليه

منذ حين ؛ على أن نتناوله بتفصيل لدى حَيْنُونة تحليل مستواه . ثم من بعد ذلك يمكن البحث في مظاهر إضائيّةٍ أخرى كأن يقع تحليل العناصر السّيمائيّة من وجهة نظرنا ؛ وذلك انطلاقاً ممّا تكشّف لنا من عطاءات اللغة الشعرية لدى تعامُلنا مع نصوص أدبيّة سابقة كثيرة ، وعبْرَ تجربة مارسنا خلالها تحليل أكثر من عشرة نصوص أدبية كبيرة ؛ كتناوُل النصّ الأدبيّ من حيث الدلالةُ الانتشاريّة والانحصاريّة ، وهو إجراءٌ من محْض بلْوَرتنا أيضاً (وذلك على أساس أنّ أيَّ سِمَةٍ (علامة) لفظية لا يمكن أن تخرج دلالتُها عن أحد أمرين اثنين : فإمّا أن يكون اللفظُ جارياً في إطار الدلالة الانتشاريّة مثل النور ، والصباح ، والنهار ، والأرض ، والفضاء ، والحقل ، والبحر . . . ، وإمّا أن يكون جارياً في إطار الدلالة الانحصارية مثل القبو ، والقبر ، والدهليز ، والغرفة ، والمغارة ، والسرّ . . .) ؛ ومن حديث التشاكل والتقابلُ وهو إجراءٌ كان قريماس طبّق عليه في بعض كتاباته ، كما يمكن تمثل ذلك ، خصوصاً ، في بعض كتابه : «الدلالة البنيويّة»[5] . غير أننا نعتقد أنّ العرب كانوا ، في الحقيقة ، سبقوه إلى ذلك بأكثر من ثلاثة قرون[6] . ولا يمتنع أيّ نصّ أدبيّ ، من حيث هو ، عن أن يتكشّف لقارئه عن مظاهر سيمائيّة أخرى ـ من وجهة نظر بيرس ، وما تابعه عليه أمبرتو إكو[7] ـ كأن يُقْرأ مُماثِلِيّاً ، وقرينَتِيّاً ، ورمزيّاً ، وهلمّ جرّا . . .

وذلك هو ما نسعى إلى أن نقاربَ به هذا النص الشعري الجميل .

* *
*

المستوى الأوّل

بنية اللغة الشعرية في قصيدة (ثورة الشكّ)

يستعمل هذا النصّ الشعريّ مادة لغويّة تنهض أسُسُها على تكرار سِمات بأعيانها وجمل بألفاظها ؛ وذلك ، فيما يبدو ، من أجل تأنيق النَسج وتجميله ، وتيسير الفهم وترسيخه ، وإثارة المتلقّي ، إثارة لطيفة ، إلى أهمية القضيّة التي تطرحها الشخصية الشعرية على الموضوع الذي يُوهِم ، هو نفسُه ، بالْتِصاقه بالذات ، وانتمائه إليها ، وتعلّقه بها ، وحرْصِه على الاقتراب منها ؛ حتى كأنّ الموضوع ليس إلاّ امتداداً عاطفيّاً للذات النضّاخة بالحَنان ، والنضّاحة بالوِجدان .

ويلاحظ النّاظر في هذا النصّ الشعريّ أنّ المحور المركزيّ الذي يضطرب من حوله هذا النصّ هو الشكّ الذي يطالعنا أمره ، في الحقيقة ، منذ الوهلة الأولى ، وذلك انطلاقاً من العنوان نفسِه . ولأمرٍ ما صيغ هذا العنوانُ في عبارة تُحيل على بركان جوّانيّ هائل ، وهي قوله : (ثورة الشكّ) ؛ فليس الشأن منصرفاً ، هنا ، في الحقيقة ، إلى مجرّد شكّ وانتهى الأمر ؛ ولكنّنا نلفيه ينصرف إلى ثورة داخلية هائلة تنهض أسُسُها على الشكّ في الحبّ الذي يزعمه الآخر ، بل لعلّ أسُسَها أن تقوم على الشكّ في الذات نفسها التي أحبّت ؛ ثم لم تستطع تقبُّلَ حبِّ مَن أحبّتْ ؛ لطُغيان هذا الشكّ الغامر عليها ، ولزومه الشديد لها ؛ ذلك بأنّ معانيَ هذا النصّ الشعريّ تكاد تركض كلّها حول قيمة فنيّة مركزيّة هي هذا الشكّ الذي كثيراً ما يُفضي إلى تمزيق الأُسَر ، وتسميم العلاقات ، وإفساد المودّات ، والتنكيد على ترعرُع اللّذات .

غير أننا نُلفي الشكّ في هذا النصّ ينزلق من مستوى الدلالة المعجميّة البسيطة إلى مستوى القيمة الفنيّة التي تجسّد كياناً ممزّقاً يتطلّع عارماً إلى أن يُحبّه الآخر ، حتى إذا أحسّ بشيء من حبّه ذاك ، انقلب على عَقِبه فارتاب في نواياه ، وشكّ في مشاعره . والأسوأ من كلّ ذلك

أنّ هذا الشكّ لم يستطع أن يتحوّل إلى شكّ يقينيّ ، أو شكّ حقيقي ، فترتاح الشخصية الشعرية ، وتستسلم للأمر الواقع ـ وذلك من باب أنّ اليأس إحدى الراحتين ـ وإنّما ظلّ هذا الشكُّ يتجاذبه اليقينُ طوراً ، وتتنازعُه الرّيبة طوراً آخر ؛ فأفضى ذلك إلى تعذيب الشاعر ، ونَهْشِ كِيانه الجوّاني بالقلق الذي يشبه الجحيم المقيم .

ولمّا كان الشكّ ينطلق من منطوق العنوان نفسه ؛ فقد امتدّ إلى نسج النصّ نفسه الذي يطرح علاقة تنهض على يقينية الشكّ ، القائم على شيء آخر من الشكّ ، الذي يحكم علاقة غيرَ مؤكّدة الوقوع بين الذات والموضوع . وبملاحظة بسيطة ينتهي الناظر في هذا النصّ إلى أنّ الشكّ هو الذي يضرب بجِرانه على كلّ الملابسات التي أفضت إلى كَيْنونته فهو المتحكّم الطّاغي :

أكاد أشكّ في نفسي لأنّي
أكاد أشُكّ فيكَ وأنتَ منّي
يقول الناس : إنّكَ خنت عهدي
يولّي عن فتًى في غير أمنٍ
على جفني المسهَّد ، أو كأنّي
وتسمع فيك كلّ الناس أذني
وكم طافتْ عليّ ظلالُ شكٍّ
على أنّي أغالط فيك سمعي
وتبصر فيك غير الشّكّ عيني
وبي ممّا يساورني كثيرٌ من الشّجَن المؤرّق
تعذبُ في لهيب الشّكّ روحي
وتشقى بالظنون وبالتمنّي
أجبني إذ سألتك هل صحيحٌ
حديث النّاس : خنت ؟ ألم تخنّي ؟

فالشّكّ ، والارتياب ، والقلق ، والأَرَق ، والسُّهاد ، والخيانة ، والشّجن ، والاحتراق ،

والعذاب . . . هي معانٍ من نار مُحرقة لا تزال روح الشاعر تصْلاها ، ولكن لا تخشاها ، وتلقاها ، ولا تهواها . ولقد تولّد عن ذلك تتالي هذه السِّلسلة من العناصر اللغويّة المهيمنة على نسج هذه القصيدة .

غير أنّ القيمة المركزية تظلّ ، في كلّ الأطوار ، هي الشّكّ ؛ إذ ليست السماتُ اللغويّة الأخرى إلاّ راكضةً في فَلَكها ، وجاريةً في مُضْطَرَباتها . بل إنّنا نجد هذا الشكّ ينتقل من مستوى الارتياب في العلاقة التي تربط الذات بالموضوع ، إلى مستوى الذات نفسها التي أمست «في غير أمن» من الطّوارق والنّوازل ؛ وقبل من جاثوم الشّكّ القاتم الذي لا يزال يحوّل حياة الشخصية الشعريّة إلى نار متأجّجة بقلقه المُقيم .

ولعلّ أوّل ما قد يثير عناية القارىء ، وهو يركّز ناظره على البناء اللغويّ في هذا النصّ ، تكرارُ ألفاظٍ بأعيانها يُحيل كثيرٌ منها على الشكّ ، ويحيل كلّها على الذات ؛ مثل «الروح» ، و«القلب» ، و«العين» ، و«الأذن» ، و«الصِّبا» ، و«السَّمع» . . .

ولمّا كان هذا النص يقوم على توصيف الذات من داخلها ؛ ثمّ من خلال مخاطبة الذات للموضوع أساساً ، فإنّ كلّ هذه السمات اللفظية يُحيل على حميمية الذات ، وجوّانية النفس ، حاملاً إليها كلّ الدّلالات والمعاني والحركات والعواطف والهواجس واللّواعج فإذا هو يسوقها إليها سَوْقاً ، ويزجّيها نحوها إزجاءً ؛ كما يمثُلُ ذلك في بعض قوله :

«نفسي» ؛ «صِبايَ» ؛ «جفْني» ؛ «قلبي» ؛ «أذني» ؛ «سَمْعي» ؛ «عيني» ؛ «روحي» .

فالذاتيّة هنا تتصارع داخل الذات نفسها ؛ فهي لا تزال تتكاثر وتتنامى من خلال هذه السّمات اللفظيّة التي تُحيل على معانٍ كانت في أصل اللّغة لحميميّة الذات ، ولجوّانيّة الوِجدان ؛ فقول قائل مثلاً : «كتابي» ، هو غيرُ قوله : «روحي» . فالكتاب قيمة مُكتَسَبةٌ بالشراء أو الإهداء أو التأليف . على حينَ أنّ الروح جزء من أصل الكيان ، فهي هبة من الله تعالى الكائن الحيّ . فهي ، إذن ، قيمة منبثقة من صميم السّمات الدّالّة على الذات . ولا يقال إلاّ نحوُ ذلك في بقية الألفاظ التي استشهدنا بطائفة منها من هذا النصّ .

غير أنّ هذه الذاتيّة تفيض من خلال استعمالات لغويّة أخرى ، عمَدتْ كلّها إلى التركيز ، بعناية بادية ، على استعمال ياء المتكلّم ، أو «ياء الاحتياز»[8] ، كما نودّ نحن أن نطلق عليها .

ولو جئنا نتابع السّمات اللفظيّة الدّالة على حميميّة الوجدان ، وفيض الذات ؛ لتبيّن لنا أنها تمثّل ظاهرة لغويّة في هذا النصّ فعلاً . فهناك ما لا يقلّ عن ثلاث عشرة سِمةً لفظيّة تُحيل على هذه الخاصيّة الذاتيّة :

نفسي ؛ عهدي ؛ هوايَ ؛ مُنايَ ؛ جفني ؛ قلبي ؛ أذني ؛ مضجعي ؛ سمعي ؛ عيني ؛ ظنّي ؛ روحي .

ويمكن أن نُلحق بهذه السّمات اللفظيّة المُحيلة على فيض الذات ، وحرصها على الامتلاك والاحتياز ما له بذلك صلةٌ مباشرة ، وهي أكثر من النوع الأوّل حيث تتواتر في النص تسعَ عشرة مرة ؛ وهي على كلّ حال تصُبّ في مصبّها ـ وسواء علينا أكانت واردةً في الأفعال المقترنة بنون الوقاية ، أم بياء الاحتياز ـ مثل قوله :

لأنّي ؛ منّي ، تصنّي ، بي ؛ فاتَني ؛ يفُتْني ؛ كأنّي ؛ عليّ ؛ واستبعدتْني ؛ كأنّي ؛ بي ؛ وعنّي ؛ على أنّي ؛ ولكنّي ؛ وبي ؛ يساورُني ؛ لا تدعْني ؛ أجِبْني ؛ ألم تخُنّي .

ففيْض الذات ، من خلال هذه اللّغة الشعريّة ، طافحٌ ، ورجْعُ الموضوع على هذه الذات غامر . فكأنّ العالم كلَّه ينهض ، في هذا النصّ الشعريّ ، على هذه الازدواجية العجيبة المتلازمة التي تتوامق ولا تتفارق ، والتي تركّب الشخصية الشعرية عليها هذا الكيان الذي يوشك الشكّ أن ينخره نخراً ، ويَهُدّه هدّاً .

غير أننا حين نُمعن النظر في هذه السّمات اللفظيّة التي استشهدنا بها على أنها تعبّر عن طفوح فيضِ الذات انطلاقاً من الموضوع ، أو مخاطبة الموضوع انطلاقاً من الذات ، نلاحظ أنها في معظمها تنصرف إلى الذات وتحيل عليها بحيث لا نجد إلاّ أربعَ سِمات فقط هي التي تربط الذات بالموضوع ، وهي قوله :

تصنّي ، لا تدعني ، أجِبْني ، ألم تخنّي ؟

على حين أنّ خمس عشرة سمة تتمحّض للذات وحدها .

غير أنّ كلّ الذي ذكرنا لا يمثل ، في الحقيقة ، واقع طفوح هذه الذات ؛ ذلك بأن السمات الدالّة على مثولها في النصّ أكثر من ذلك كثيراً ؛ فليس من المعقول عدُّ ما يتّصل بياء الاحتياز وحْدَها ذاتياً ؛ بل إن هناك سماتٍ أخرى كثيرة دالّة على قيمة الاحتياز إمّا باللفظ صراحة ، وإما بالقرينة ضمناً ، وتصبّ كلّها في ذلك المصبّ ؛ وهي تبلغ زهاء خمسٍ وأربعين سمةً دالّة ؛ وهي :

أكاد ؛ أشكّ ؛ نفسي ؛ لأنّي ؛ أكاد ؛ أشكّ ؛ منّي ؛ عهدي ؛ هوايَ ؛ ولم تصنّي ؛ منايّ ؛ أجمعها ؛ بي ؛ يولّي عن فتًى ؛ وها أنا ؛ فاتني ؛ ولم يفتني ؛ صبايّ ؛ جفني ؛ أو كأنّي ؛ قلبي ؛ أذني ؛ عليّ ؛ مضجعي ؛ واستبعدتني ؛ كأنّي ؛ طاف/ بي ؛ وعنّي ؛ على أنّي ؛ أغالط ؛ سمعي ؛ عيني ؛ وما أنا ؛ بالمصدِّق ؛ ولكنّي ؛ شقِيتُ ؛ ظنّي ؛ وبي ؛ ممّا يساورني ؛ لا تدعْني ؛ روحي ؛ أجبني ؛ سألتُك ؛ ألم تخنّي ؟

وإذا كنّا زعمنا أنّ هذا النص ينضح بالذاتية المتأججة ، فإنّ تلك الذاتية ، في حقيقة أمرها ، هي شديدة الارتباط بموضوعها أيضاً . فلقد تواترت سِماتٌ لفظية دالة على وثوق هذه العلاقة ، أو ترابُطها ترابطاً شديداً بحيث نجد هذا التواتر المتمحّض لتكريس هذه العلاقة الثنائية يتكرّر تسع عشرة مرّة في أربعة عشر بيتاً :

فيكَ ؛ وأنت ؛ إنّك ؛ خنتَ ؛ ولم تحفظْ ؛ ولم تصنِّي ؛ وأنتَ منايَ ؛ إليك ؛ يكذب / فيك ؛ وتسمع / فيك ؛ يحدّث / عنك ؛ أغالط / فيك ؛ وتبصر / فيك ؛ وما أنا بالمصدّق / فيك ؛ لا تدعْني ؛ أجبْني ؛ سألتك ؛ خنتَ ؟ ألم تخنِّي ؟

غير أنّ الذاتية ، على الرغم ممّا استخلصنا ، تظلّ هي الطاغية ؛ أرأيت أنّ خمساً وأربعين سمة في النصّ تُحيل صراحة على الذات ، أو تصدر عنها ، أو تتعلّق بها ؛ من حيث لا نصادف إلا تسع عشرة سمةً تشترك فيها الذات مع الموضوع ؛ أي الشخصيّة الشعريّة مع الحبيبة .

والأمر الآخر الذي يمكن ملاحظته في تحديد أسس هذه الذاتية الطافحة في هذا النصّ ، أنها تنهض على الأسماء ومُلازماتِها (الحروف) أكثر من قيامها على الأفعال . ولعل ذلك أن يدلَّ على أنها ثابتة لا متحركة ، ومقيمة لا متنقّلة .

وأمّا حين نصرف الوهم إلى بنية النّسج العامّ لنصّ القصيدة ، دون اعتبار السّمات الدالّة على الذاتيّة ، فإننا نلاحظ أنّ هذا النسج يحكمه ثلاثة وثلاثون فعلاً موزّعة على الأربعة عشر بيتاً التي يتألّف منها هذا النصّ . ونجد هذه الأفعال تتصدّر كلّ المصاريع فتتحكّم فيها بحيث نجد ما لا يقلّ عن خمسة عشر مصراعاً تبتدىء بفعل ، من حيث تبتدىء خمسة أبيات أيضاً بمثل ما ابتدأت به المصراعات من أفعال . على حين أننا نجد ثلاثة عشر مصراعاً فقط تبتدىء بالاسم ، مقابل سبعة أبياتٍ تبتدىء بمثل ما ابتدأت به تلك المصاريع . ولو حقّ لنا أن نوزّع كتابة هذا النصّ ، على القرطاس ، توزيعاً قائماً على طريقة الشعر الجديد لحصل لنا من ذلك أحدَ عشرَ سطراً تبتدىء بفعل ، من حيث لا نجد إلا ثلاثة أسطار فقط تبتدىء صراحةً باسمٍ وهي قوله :

وأنت مُنايَ أجمعها مشَتْ بي
حديث النّاس ، خنتَ ، ألم تخنّي
بأحــلام الشّبــاب ولم يفتني

وعلى أنّ هذا الإحصاء يمكن أن يوجَّه إليه النّقد بحكم أنّه لا يراعي بعض الخصائص النحوية مثل الحروف التي تلزم الدخول على الأفعال فقط ، والحروف التي تلزم الدخول على الأسماء فقط ، والحروف الأخرى التي تلزم الدخول على الفئتين معاً كالواو . أرأيت أنّنا لو راعينا النصّ من هذا المنظور النحويّ في خصائص نسْجِه السطحيّ لتغيّرت المعطيات الإحصائية السابقة ؛ ولاستحال الوضع إلى شيء من التوازن في النصّ بين النظامين الاسميّ والفعليّ على نحو نجد معه المصاريع التي تبتدىء بفعلٍ تبلغ خمسة عشر ، وتلك التي تبتدىء باسمٍ تبلغ ثلاثة عشر . وبذلك يتبين أن النص متوازنٌ في تعامُله الأسلوبيّ مع النظامين الاسميّ والفعليّ معاً .

كما نلفي هذا التوازن في العلاقة بين الذات والموضوع قائماً في البيت الأوّل من نصّ القصيدة حيث نلاحظ أنّ الشخصيّة الشعريّة تحرص حرصاً بادياً على موازنة هذه العلاقة :

أكاد أشكّ في نفسي
أكاد أشكّ فيــك

فالارتياب هنا بمقدار ما هو نابع من جوّانية نفس الشخصيّة الشعريّة ، بمقدار ما هو متسلّط على الحبيب المخاطَب ؛ حذوَ النّعل بالنّعل . فدرجة الشكّ هي هي في الحالتين الاثنتين ؛ فالشخصيّة الشعريّة تشكّ في الذات هوناً ما ، كما تشكّ في الموضوع هوناً ما ؛ فلا هو شكّ مطلق ، ولا هو يقين مطلق . ولكنها حالة بين الحالتين . وذلك أسوأ موقف يضطرب فيه المرء ؛ فالأمل أو اليقين راحة تامة ؛ كما أنّ اليأس أيضاً إحدى الرّاحتين . أمّا أن يجد المرء نفسه لا إلى هذا ، ولا إلى هذا ، تلك حالٌ في غاية الإزعاج .

وأمّا توازي أو تقارب السّمات اللفظيّة : الفعليّة والاسميّة في النصّ فقد يدلّ ذلك على أنّ علاقة الذات بالموضوع من وجهة ، وعلاقة الشخصيّة الشعريّة بالحياة من وجهة أخرى ، بمقدار ما هي علاقة قائمة على الرتابة والثبات اللّذين تمثلهما الأسماء ؛ فهي ، في الوقت ذاته ، قائمة على الحركة والتغير اللذين تمثلهما الأفعال .

خصائص النّسج :

لعلّ كلّ نصّ أدبيّ ، حين تسلّط عليه القراءةُ المجهريّة ، وتخضعه للملاحظة الدقيقة ، وتضعه تحت الضّياء الكاشف ، أن يُبْديَ عن طبيعة المادّة اللغويّة التي يتألّف منها ، أو يعوّل عليها في نسجه . فليس أي نصٍّ ، في مبدأ الأمر ومُنتهاه ، إلا سماتٍ لفظيّةً تجمّع على أسطار ، وتعبّر عن أفكار ؛ فتكوّن نسيجاً لغوياً قائماً على نظام نسجيّ خاص . فالحروف هي التي تُفضي إلى الألفاظ فتتألّف منها ، والألفاظ هي التي تُفضي إلى الجُمل فتنبثق عنها ، على حين أنّ الجُمل هي التي تُفضي إلى النص الذي يتّخذ له ، من بعد ذلك ، أو أثناء ذلك ، سيرة الخطاب . فهذه المُركّباتُ الثلاثةُ هي التي تتضافر فيما بينها مجتمعة ، منذ الأزل ، لتحديد الصورة الجماليّة لنسج الخطاب الأدبيّ بعامّة ، والخطاب الشعريّ بخاصّة . وإذن ، فهيئة الصورة الجماليّة التي تمْثُلُ عليها ، أو فيها ، السّماتُ اللفظيّة في النصّ هي التي تمثّل طبيعة النّسج التي يكون عليها الخطاب الأدبيّ .

من أجل كل ذلك نرى أن الذي يعمِد إلى تحليل نص أدبيّ قد يكون من الأمثل له أن يَعُوجَ على طبيعة النصّ المطروح لإجراءات التحليل فيُسائل عن المائدة اللغويّة الأولى التي تكون لحمته ، وتُقيم نسيجه . ولما كانت اللغة ، في أصلها ، مجرّد أصوات طائرة ، ولكنها

نظامية ودالّة ؛ فقد أخضعها المبدعون إلى نظام يتحكّم في استعمالها فأذعنت لذلك إذعاناً عجيباً . ولقد أفضى ذلك إلى وجود تكرار كثير من السّمات اللفظيّة في معظم النصوص بعامّة ، والنصوص الأدبية بخاصّة ، وفي جميع اللغات الإنسانيّة ، وعبر كلّ الآداب القديمة والحديثة .

وقبل أن نعمد إلى تحليل التكرارات المتمحّضة للبنية اللغوية التركيبيّة في هذا النصّ الشعريّ ، ووظيفتها ، نودّ أن نتوقّف لدى بعض هذه التكرارات في مستوى البنية اللغويّة الإفراديّة .

وتمثُل هذه التكرارات تحت زوايا مختلفة على نحو تجد معه التكرار يتمثّل طوراً في ترداد أدواتٍ للنّفي ، وطوراً ثانياً في ترداد أدوات للتشبيه ، وطوراً آخر في تَرداد أدوات للاستفهام ، وهلمّ جرّا . . .

ولعلّ معترضاً أن يعترض على ما ننهض به هنا ؛ وذلك على أساس أنّنا نخلط بين التحليل البلاغيّ ، والتحليل السِّمائيّ للنّسج الشعريّ ؛ وهو مجرّد توهّم قاصر للأشياء . فكلّ عقلاء النقّاد الكبار أمسَوا اليوم يركّبون بين المناهج ، ويعدّدون بين الإجراءات من أجل تناول هذه المؤسسة الأدبيّة الشديدة التعقيد ، وهي النصّ . فأيّ إجراء يزعم أنه قادر ، هو وحدَه ، على الذهاب إلى الآفاق البعيدة لمعنى النصّ وتحليله ؟ وكلّ من يتعصّب لإجرائه أنّه الأقدر على ذلك لا يعدو أن يكون إمّا قاصراً في العلم ، وإمّا متعصّباً في الرأي .

من أجل ذلك لم نرَ بأساً من قراءة نصّنا هذا الذي نطرحه للتحليل من المستوى البلاغيّ الذي يتيح لنا الكشف عن جماليّة النّسج الشعريّ ؛ وذلك بمتابعة الأدوات التجميليّة التي اصطنعها النصّ في نسجه . ولو اجتزأنا بالمستوى السيمائي وحده نحلّل بإجراءاته لَما بلغنا في تحليل النصّ بعض ما نريد .

1 . التّكرار على مستوى النّفي :

إذا نُسِج أيُّ كلام نسجاً عادياً رتيباً ؛ فإنه قد تمُجّه الأذواق ، وتتجانف عنه النفوس . من أجل ذلك لا يزال البلغاء ممّن يحترفون تنميق الكلام ، ويتكلّفون تدبيج القول ، وممّن يستهويهم جمال النّسج ، يحرصون ما أمكنهم الحرص ، على الخروج بكلامهم من مستوى

الرتابة الأسلوبيّة المألوفة بين الناس ؛ وهي التي كثيراً ما تلامس الابتذال ، وتهوي إلى حضيض الإسفاف ، إلى مستوى آخر يُبدعون فيه ويتألّقون ، فتراهم ينزاحون بالصّوغ الأدبيّ إلى شأن يحمل على الانتباه ، ويفضي إلى الإعجاب ، ولعلّ النّفي أن يكون أداة من هذه الأدوات التي يقع بها تأنيق الكلام ، وتنميق القول ، وذلك بشحنِه بدلالات أثقل ، ومعانٍ أعمق .

ولذلك نصادف في هذا النصّ بعض الأدوات النافية التي انزاحتْ بالكلام من المستوى الرتيب إلى مستوًى فيه شيءٌ قليل أو كثير من الجدّة والحركية الأسلوبية خصوصاً . أرأيت أن النصّ حين عمد إلى مخاطبة الحبيب ليُخبره شأنَ ما كان يقول الناسُ عن حقيقة عاطفته إزاءه :

يقول الناس : إنّكَ خنت عهدي !

انتقل إلى التعبير عن المعنى نفسه مؤكّداً إيّاه بنسْجٍ آخرَ من الكلام ، ولكنه أقوى دلالةً ، وأنق صياغةً ، فساقه في نفيٍ مُثْبَت :

1 . ولم تحفظْ هوايَ ، ولم تَصُنّي

ذلك بأنّ عدم حفظ الهوى ، وعدم صيانة هذا الهوى : هما ليسا ، في الحقيقة ، إلا خيانةً للعهد ، وتكريساً للخيانة والغدر . لكن سَوْقَهُما في شكل معانٍ منفية منَح الكلام حركية أسلوبية بديعة . فالنفي هنا أخرج الكلام من موقع المباشرة والابتذال ، أو من معنى الخبرية الرتيبة ، إلى معنى الإنشائية الدالة

وأياً كان الشأن ، فإن النفي الملفوظ هنا لا يعدو أن يكون مغالطة أسلوبية يراد منه إثباتُ الخيانة ، وتوكيد الغدر ، واستبعاد حصول الوفاء ، أكثر ممّا كان يُرادُ منه نفي الدلالة التي يحتويها :

2 . وما أنا بالمصدّق فيك قولاً

نلاحظ أن النفي هنا من جنس النفي القصري ؛ فهو مختلف ، حتماً ، عن النفي السابق الرتيب الذي لا يخلو من بعض الرتابة : فلقد عزّز هذا النفي هنا من تماسك النسج تعزيزاً

شديداً ؛ إذ لا سواءٌ قولُ قائلٍ : «أكذبُ كلّ ما يقال فيك . . .» ، وقولُهُ :

وما أنا بالمُصدِّقِ فيك قولاً

ففي الحال الثانية نجد الكلام ينطوي على دلالة قوية من حيث المعنى ، كما ينطوي على جمالية طافحة تتمحّض لهذا النسج الشعري البديع :

أ . فهناك أوّلاً «وما أنا» الدالة على امتداد القصر ، أو على النفي المقصور ، أكثر من دلالتها على مجرّد الأنا ممّا أبعدَ كلَّ احتمال لوجود شخصية ثالثة تقتحم مكانها بين الذات والموضوع .

ب . وهناك آخراً هذه الباء التي يَعُدّها النُّحاة زائدة ، وكان من الأولى لهم أن يَعُدّوها مؤكّدة ، طبقاً لمقولتهم الشهيرة . هم أنفسهم : «الزيادة في المبنى ، تدلّ على الزيادة في المعنى» ؛ وهي الواقعة في قوله : «بالمصدّق» . فكأنّ المعنى الذي تحتمله هذه الباء المؤكّدة ، في تمثلنا نحن على الأقلّ ، وما أنا ممن يمكن أن يصدِّق بحال من الأحوال ما يقال فيك . . .

وأمّا قوله : «ولم يَفُتني» فهو نفيٌ ، في تمثلنا ، رتيب ، ولا يكاد يحمل أي معنًى قثيب .

2 . التّكرار على مستوى التشبيه :

نلاحظ أن النصّ اصطنع ثلاثة تشبيهات فقط طوال أربعة عشر بيتاً . ويبدو أن أداة التشبيه «كأنّ» هي التي كانت تستهوي الناصّ فيصطنعها دون سواها . ولا يعرف جمال هذه الأداة ؛ والفرق بينها وبين أدوات التشبيه الأخرى مثل الكاف إلاّ من تعامل مع تدبيج نسج القول العربي وأفنى عمره في معالجته . فأداة «كأن» مشدّدة ومخفّفة كَلِفَت بها الشعراء منذ لبيد إلى شوقي .

1 . كأني طاف بي / ركِب الليالي :

لكنّ الذي نلاحظ أن أداة «كأنّ» ، هنا ، حوّلت الكلام كلّه إلى مغالطة أسلوبية أبعدتْ ما كان يمكن أن يقع في الذهن على سبيل الحقيقة إلى مجرّد فعل افتراضيّ يقع في الخارج ولا يعدوه إلى أي تصوّر آخر ؛ ذلك بأن «كأنّي» جعلت المعنى لا يقع على الحقيقة ، ولكنه إنّما كان يقع لو لم يقع شيء آخر . . . لكنّ ذلك كلّه على ظاهر الصياغة الشعرية ، وأمّا إن تعمّقنا

سيرة هذا المعنى الذي وقع التوصّل إليه عن طريق هذه الأداة التشبيهية الجميلة فإنها تغتدي كأنها زائدة ؛ وأنّ أصل نسْج الكلام كان : «طاف بي ركْب الليالي» . ولكن شتّان بين ما ورد في النسج الشعري ، وما خرّجناه نحن . غير أنّ المعنى يظلّ هو الذي تقصّدنا إليه في القراءة الأخيرة .

2 . كأن صباي / قد رُدّتْ رؤاه :

يجري شأن المعنى في هذه الأداة ، فيما جرى في صنوتها في التمثيل السابق . فهذه الأداة العجيبة ، والتي لم يتفطّن إليها النحاة الأقدمون في حدود ما بلغ إليه علْمنا على الأقلّ ، فعدوّها مجرّد «أنّ» دخلت عليها أداة التشبيه ؛ على حين أنها أداة معقّدة الاستعمال تأتي مشدّدة ومخفّفة[9] تؤدّي وظيفة جمالية في الأسْلَبَة العربية عجيبة . . .

فكأن معنى «كأنّ» هنا ، إذا حاولنا التعمّق في التعامل معها أنها تحيل على معنًى يشبه التوكيد . فكأنّ الكلام : «إنّ صبايَ» . ولا تعني هنا النفي ، ولا التمنّي .

3 . أو كأنّني :

تناولنا هذه السّمة من الوجهة الجمالية في المستوى الثاني من هذا التحليل . والناصّ هنا شارف القمّة حين عمد إلى حذف كلام كثير ، على طريقة فطاحل القدماء ، من آخر البيت فكثّف وجوّد . فقد كان لبيد حذف وكثّف من شعره حين قال :

أفِدَ الترحّــلُ غير أنّ ركابَنا
لَما تزلْ برحالنا ، وكأنْ قدِ[10]

على حين أنّ ابن قيس الرُّقَيّات لم يأتِ إلاّ شيئاً من سيرته ؛ وذلك حين ختم بيتاً له فقال وهو يحذف كلاماً كثيراً ، لو قاله لَما كان لكلامه ذلك الرونق وذلك الانزياحُ اللذان لم يزل الناس مأخوذين بهما وهم مبهورون :

ويقلــن شيبٌ قــد عــلا
كَ ، وقد كبرتَ ، فقلتُ : إنّهْ[11]

3 . التّكرار على مستوى الاستفهام :

يندرج النّسج الواقع تحت نظام الاستفهام تحت طائلة الإنشائية لا الخبرية مما يجعل ، من حيث المبدأ ، من كلّ كلام واقع تحت نظام الاستفهام ، أبلغ وأجمل ممّا هو واقع تحت النظام الخبري القاصر .

1 . هل صحيح / حديث الناس . . . ؟

لعلّ الذي جمّل من هذا الاستفهام المُلْقَى في أبسط صور الاستفهام ، فجعله يندرج في النّسوج الشعرية الانزياحية ، أو كاد ؛ وهو الذي يتمّ بأداة «هل» ، هو أنّ النصّ قدّم الكلام الذي كان يمكن أن يتأخر فتبوّأ هذا الاستفهام مكانةً سجيّة جميلة ؛ فلو نسج النصّ على نحو : «هل حديث الناس ، صحيح . . .» ؟ لَما كان له هذا الوقعُ الجمالي الذي كان له وهو على صورة البناء النسجيّ الوارد : «هل صحيحٌ / حديث الناس» ؟ .

2 . ألم تخنّي ؟

الأصل في استعمال هذا الاستفهام : أمْ لم تخنّي ؟ ويدلّ عليه الاستفهام المتضمّن قبله «خنت ؟» ؛ ذلك بأنّ الاستفهام الثاني إنما وقع إجابةً عن الأوّل . وقد عُوّم هذا الاستفهام في السياق الذاتي العام الذي يجري فيه نسْج القصيدة كلها ؛ فنجد الشخصية الشعرية هنا تتساءل في حيرة وسُمُود ، وشكّ وارتياب ، فتصرخ في وجه الآخر : هل وقعت الخيانة أم لم تقع ؟

3 . خنت ؟

لا يجوز بأيّ وجه قراءة عبارة «خنتَ» ، هنا ، على سبيل الخبرية ؛ لأنّ الاستفهام الذي يرد بعده ، في النصّ ، يُقصي هذا الوجه من الاحتمال . وأمّا استعمال الناصّ لعبارة «خنت» تحت نظام الخبرية ، دون الاستعانة على ذلك بأي أداة استفهامية ، فشيء اقتضاه الإيقاع الشعري ، ثم هو شيء من عادة الشعراء ؛ فقد كان سبقه إلى بعض ذلك شعراء أقدمون كبار ؛ ومنهم عمر بن أبي ربيعةَ حين يقول :

ثمّ قالوا : تُحبُّها ؟ قلتُ : بهــرًا
عــددَ الرّمل والحصى والتّراب[12]

ولعلّ ورود هذه العبارة في نظام الاستفهام هو الذي رقِيَ بهذا الكلام إلى مستوى الشعرية الرفيعة .

وعلى أنّ هناك أدوات أخرى وردت لتأنيق النسج ، وتنصيع صَوْغه ، ومنها « كم» الخبرية :

وكم / طافت عليّ ظِلالُ شكٍّ . . .

4 . التكرار على مستوى النّسج :

1 . على مستوى السّمات الإفراديّة :

لاحظنا وجود جملة من السّمات اللفظية تتكرّر في معانٍ متقاربة ؛ فشكّلت ببعض ذلك في النصّ وحدات موضوعية امتدّت إلى جملة من الحقول منها :

الوحدة الأولى : القلق والعذاب وما في حكمهما :

لمّا كانت الفكرة الأولى التي يقوم عليها النصّ هي التعبير عن الذاتية الطافحة أساساً ؛ فقد كان منتظراً أن تنهض هذه الذاتيّة على ما يدلّ عليها من معانٍ تعكسها سِماتٌ لفظيّة تعبّر عنها ؛ ومن ذلك السّماتُ الدالّة على القلق والعذاب والشقاء والحزن وما في حكمها حيث تتواتر بما لا يقلّ عن ثماني مرّاتٍ في النصّ المطروح للتحليل ؛ فنجد :

على جفنـي / المسهّد / أو كأني
أقضت مضجعـي واستبعدتني
وبي ممّا يساورني كثير . . .
من الشّجَن المؤرِّق / لا تدعني
تعذب / في لهيب الشّكّ روحي
وتشقَـى بالظّنـون وبـالتّمنّي
تعذب / في لهيب الشّكّ / روحي
ولكنّي شقِيتُ / بحسن ظنّي

والذي يلاحظ في هذه السّمات أنّها ، وربما بحكم دلالتها على معانٍ متقاربةٍ ، متشاكلةٌ على سبيل الانتشار ؛ فلا نكاد نجد سمةً واحدة من التماني تندّ عن معنى الانتشار . خذ لذلك مثلاً قوله : «المسهَّد» ؛ فهو سمة تُفضي إلى معنًى يتشكّل من ظروف خارجية حادّة وقاسية تحظُرُ على الشخصية الشعرية أن تستمتع بالسعادة ، وتتملّى بالهناء ؛ فتُخْلد إلى الكرى في راحة بال ، وهدوء نفس .

فهذه السّمات المتجمّعة ، والمتضفّرة من أجل التعبير عن موضوع واحدٍ هي في حقيقتها متشاكلة ، كما سنرى ذلك في المستوى التحليلي الآخر لهذا النصّ .

الوحدة الثانية : الشباب وما في حكمه :

نجد الشخصية الشعرية تردّد ألفاظاً أخرى بأعيانها ، ومنها الشبابُ وما له به صلة . وكأن هذا يدل على أنها حين كتبت هذا النصّ كانت جاوزت مرحلة الشباب ؛ فكانت تحِنّ إليه حنيناً عارماً يجسّده ما يتردّد منها هنا ؛ ومن تلك السّمات اللفظية الدالّة على هذا المعنى :

إليك خطى / الشباب / المطمئن
يولّي / عن فتًى / في غير أمن
بأحلام / الشباب / ولم يَفتني
كأنّ / صِبايَ / قد رُدّت رُؤاه
وقد كان / الشباب / لغير عَودِ

الوحدة الثالثة : الخيانة والغدر وما في حكمهما :

يقوم الحب ، بعد تبادل العواطف الجياشة ، والأحاسيس العامرة ، على الشكّ والارتياب ، وهما اللّذان يُفضيان إلى اتهام الحبيب لمجرّد فتور في العلاقة ، أو برودة في التعامل بالخيانة ؛ وذلك ما يمثل في سطح هذا النصّ وعمقه معاً :

يقول الناس / إنك خنتَ عهدي
ولم تحفظ / هواي / ولم تصنّي
حديثُ الناس : خنتَ ؟ / ألم تخنّي ؟

الوحدة الرابعة : الناس وما في حكم ذلك :

لعلّ من المعروف أن العُشّاق ، وخصوصاً عشاق الشعراء ، كثيراً ما يردّدون لفظ «الناس» ؛ وخصوصاً أولئك الفضوليين والمتسقّطين لأخبار الأحبة حين يلتقون ، أو حين ينوون أن يلتقوا ؛ فإذا هم لا يزالون يُشيعون الأخبار الكاذبة ، والأقوال المغرضة ؛ من أجل بعض ذلك نجد الشخصية الشعرية لا تزال تردّد ، في هذا النصّ ، شيئاً من تلك السّمات :

يقول الناس / إنك خنتَ عهدي
يكذب فيك / كلّ الناس/ قلبي
يكذب فيك / كلّ الناس : أذني

2 . التّكرار على مستوى التركيب :

ولقد يقع تكرارُ السِّمات اللفظية في بعض النصوص الأدبية إلى درجة أنّ الكلام نفسَه يؤدي معانيَ مختلفةً لمجرّد إدخال قيد صغير عليه ؛ كما قد يمثُل ذلك في قول بعض الشعراء متحدثاً عن الورقاء وهو يصف حالها ، ويقارنها بحاله :

فبكائـــي ربمـــا أرَّقَهـــا
وبكاهـــا ربمـــا أرَّقني
ولقد تشكو فمـــا أفهمُها
ولقد أشكو فمـــا تفهَمُني
غيرَ أنّي بالجوى أعرفُها
وهيَ أيضاً بالجَوى تعرفني

ففي البيت الأول نجد النظام اللغوي ، الشعري ، يقوم على مجرّد ثلاث سماتٍ لفظية في المصراعين الاثنين معاً ، هي : البكاء ، والأرق ، وربما . على حين أن البيت الثاني يقوم على تكرار ثلاث سمات لفظية أيضاً هي : ولقد ، الشكوى ، والفهم . ولا يقال إلاّ نحو ذلك في البيت الأخير الذي ينهض تركيبه اللغوي على سمتين لغويتين مركزيتين وهما : بالجوى ، وتعرفني . ولكن في كلّ عملية تكرارية يخضع النظام التركيبي لقيد صغير يحمل على الاختلاف ، فيختلف المعنى أو يتقابل على الأقل . أو قل إنّ التحويل التركيبي هو

وحده كان كافياً لحصول الدلالة ، وانتقاء العبثيّة من المعنى ؛ فصار «بكائي» في المصراع الأول «بكاها» في المصراع الآخر ؛ كما تحولت سمة «أرّقني» في الصدر إلى «أرّقها» في العجز . على حين أن سمة «ربما» ظلّت هي ، هي في البيت كلّه . وليُقَسْ على ذلك ما لم يُقَلْ في الباقي . . .

والشاعر عبدالله الفيصل لم يكن بدْعاً في هذا النصّ من بقيّة المبدعين ، قديماً وحديثاً ؛ ولذلك نجده يكرّر سماتٍ لفظيةً بأعيانها في تركيبه اللغوي عبر نصّه الشعري هذا . ونعوج على طائفة من الأبيات التي تتكرّر فيها تركيبات بأعيانها لرصْدها في هذه الفقرة . خذ لذلك مثلاً قوله :

أكاد أشكّ في نفسي لأنّي
أكاد أشكّ فيك وأنت منّي

فأكثر من نصف السّمات اللفظية مكرّرٌ ، أو قل إنّ ثلاث سماتٍ من خمسٍ تتكرّر في المصراعين الاثنين ، على حين أنّ السّمات الأربع البواقي هنّ اللائي ينهضن بوظيفة الاختلاف لإنقاذ الدلالة من العبثيّة في معنى البيت :

أكاد أشكّ في + نفسي لأنّي
أكاد أشكّ في + كَ وأنت منّي

وعلى أن اختلاف السّمات الذي أعقب التكرار لم يكن في حقيقته إلا ظاهراً ؛ وإلاّ فإنك حين تتأمله تجده يتصاقب ويكاد يؤدّي المعنى نفسَه . أرأيتَ أن قوله : «نفسي» في المصراع الأوّل يصاقب «كَ» (أي نفسك) . ثم إنك تلاحظ أن سمة «لأني» في الصدر تُصاقب سمة «منّي» في العجُز . ويضاف إلى كلّ ذلك أن قوله : «نفسي» يكاد يعني قوله : «وأنت منّي» فكأن المعنى واحدٌ عُبِّرَ عنه بطريقتين أسلوبيتين . فالاختلاف يسير ، والتّكرار كثير . غير أن المسألة ، هنا ، لا ينبغي لها أن تنهض على إصدار حُكم قيمةٍ رتيبٍ ؛ بمقدار ما هي سيرة تتأوّب المبدع ، في إشراقة لحظة الإبداع ، فينسجها كما تنثال عليه وهو في شبه غيبوبة إبداعية فتتكوّن لحمتُها النّسجية على القرطاس من حيث لم يكن له فيها جهدٌ ولا اختيار يُذكران .

وعلى أن تكرار السمات ، هنا ، لم يكن من أجل غاية جمالية ، ولا من أجل تسجيل مجرد حالة شعرية طفحت على القريحة ففاضت ، فكانت ؛ ولكنه وُظّف ، بالإضافة إلى ذلك ، توظيفاً فنياً على نحو نجد معه التّكرار يُفضي إلى تكريس حالة القلق الغامر الذي كان ينتاب نفس الشخصية الشعرية فكان التّكرارُ ، بالإضافة إلى التركيبة الإيقاعية الجميلة التي تولّدت عنه ، بمثابة تقدمة دالة ، مطلع القصيدة ، على ما سيكون عليه شأن النصّ سطحاً وعمقاً .

وللذين يَهْوَوْنَ الإحصاء نلاحظ لهم أنّ سمات البيت الأول من هذا النصّ تتفق أصواتها اللغوية ، أو تتوحّد ، ستّاً وعشرين مرّة ، من حيث لا يشمل الاختلاف إلا ثمانية أصوات فقط .

وكما كان أساس النّسج التركيبي قائماً على تكرار سمات بأعيانها في البيت الأول الذي توقّفنا لدى تحليله ، فإن ذلك يمثل في بعض البيت الثاني أيضاً ، وإن كان ذلك على درجة أدنى .

يقول الناس : إنك خنت عهدي
ولم تحفظ هــوايَ ، ولم تصنّي

ذلك بأننا نلاحظ أنّ التركيب اللغوي في المصراع الثاني ينهض على تكرار عبارتين اثنتين ، وهما :

ولم تحفظ هواي ؛ ولم تصنّي

مما يمكن ترجمتهما بالرموز الرياضيّة إلى : (أ + ب) + (أ + ب) = 2أ = 2ب .

يكذب فيــك كلّ الناس قلبــي
وتسمع فيــك كلّ الناس أذني

وأما هذا البيت فقد يكون من أثرى أبياتِ هذه القصيدة تناسُقاً ، وتناغماً ، وتماثلاً من حيث التركيب اللغوي ؛ وذلك إلى درجة أنه يمكن معه التماسُ ما مُثِلَ في المصراع الأول ، في المصراع الآخر :

يكذب + فيك كلّ الناس + قلبي ؛
وتسمع + فيك كلّ الناس + أذني .

أرأيت أنّ ثلاثَ سماتٍ من الخمسِ التي يتشكّل منها المصراعان الأول والآخر تنهض على التكرار التام . فالتشاكل في هذا البيت يقترب من الإطلاق . وباعتبار كلّ السّمات العشرِ المؤلَّف منها البيتُ يستبين لنا أن ستّاً من عشرٍ تتكرّر على حين أنّ الأربعَ البواقي تتشاكل هي أيضاً في تركيبها اللغوي ، وبنائها النحوي ؛ بحيث نجد لفظ «يكذب» يماثل لفظ «وتسمع» . ولا يقال إلاّ نحو ذلك في قوله : «قلبي» الذي يماثل تركيبيّاً وإيقاعيّاً ونحويّاً «أذني» . ويعني ذلك كلّه أن كلّ مصراع من الاثنين يطابق الآخر ويماثله تماثلاً مطلقاً في التركيب .

تعذب في لهيب الشّكّ روحي
وتشقـــى بالظّنـــون وبالتمنّي

لا يرقى هذا البيت إلى تناسق التركيب اللغوي الذي كنا رأيناه في البيت السابق ، غير أنه يقوم ، هو أيضاً ، مثل ما يقوم كثيرٌ من أصنائه في هذا النصّ ، على شيء من ذلك . فكلا المصراعين يبتدىء بفعل مضارع متبوع بقيد : تعذب في + وتشقى بـ . وحين نتابع التركيب العام في هذا البيت نجده ينطلق من فعلين متبوعين بقيدين متبوعين ، بحكم وظيفتهما النحوية ، بسلسلة من السّمات الاسميّة : لهيب + الشّكّ + روحي من وجهة ، والظنون + والتمنّي من وجهة أخرى .

وعلى أننا إن تأملنا عامّة التركيب اللغوي لهذه القصيدة ، وخصوصاً فيما يعود إلى بداياتها ، استبان لنا أنّ هناك نظاماً تركيبيّاً تشاكليّاً مدسوساً في نسج القصيدة لا يكاد يبين ؛ ولكنّه موظَّفٌ ، حتماً ، فنيّاً وجماليّاً في النصّ ، مثل بدايات الأبيات الآتية :

أكاد ، أكاد ، يقول ، يولّي ، يكذب ، يحدّث ، تعذب ؛
وتسمع ، وتبصر ، وتشقى .

تشكيلات تركيبية متماثلة ومتناسقة في نص هذه القصيدة البديعة .

* *
*

المستوى الثاني

سيماء التشاكل والتقابل في قصيدة : «ثورة الشكّ»

سبق لنا أن تناولنا مفهوم التشاكل والتباين في طائفة من أعمالنا التحليلية تزيد عن العشرة[13] . ويمكن أن نعرّف التشاكل باختصار شديد ، وبتجاوز شديد أيضاً في التعبير ، على أنّه تماثُل شيئين اثنين ضمن كلام واحد ، أو هو تقارب معنيين أو تشابههما إمّا على سبيل اللفظ ، وإما على سبيل المعنى ؛ وذلك كقول قائل : «الصباح والمساء» . فهاتان السمتان اللفظيتان ، على الرغم من أنهما متباينتان من منظور بلاغي ، إلا أنهما متشاكلتان من المنظور السيمائي . ويأتي إليهما التشاكل من جملة من الوجوه ، لعلّ أهمها :

1 . أنّ كُلاً منهما معرّف بألف ولام ؛ فهما ، من هذا المنظور ، متشاكلان نحوياً .

2 . أنّ كُلاً منهما يتخذ في مرفولوجيّته هيئة الآخر بحيث يتألف من خمسة أحرف فيتماثل مع صِنوه تماثلاً كاملاً .

3 . أنّ كُلاً منهما يتشاكل مع الآخر زمنياً بحيث على الرغم من التباين ، أو التقابل ، الذي تُقرّه البلاغة كما سبقت الإيماءة إلى ذلك ؛ فإنّ الزمنية التي توجد في كلّ منهما هي التي يجب أن تجعل هاتين السمتين اللفظيتين ، في الحقيقة ، متشاكلتين .

4 . غير أن التباين يمكن أن يمتدّ إليه إذا راعينا أن معنى الصباح منتشر ، ومعنى المساء منحصر ؛ أي أنّ الصباح يُفضي إلى الضياء الوهّاج ، على حين أن المساء يُفضي إلى الظلام الدامس .

5 . لكننا إن راعينا أن معنَيَي السّمتين الاثنتين يُفضيان إلى إنتاج سِمة الانتشار : الأوّل للضياء ، والآخر للظلام (الصباح يَطوي الظلام ، والمساء يطوي الضياء) ننتهي إلى

استخلاص معنَيَيْن منتشرين ، أحدهما منتشر ، والآخر منحصر على ظاهر الدلالة التي تُستخلص لأول وهلة .

ونودّ أن نعمد في تحليل هذا النص إلى هذه التقنية السيمائية فنحاول تطبيق مظاهر منها على نماذج من نص (ثورة الشك) للشاعر عبدالله الفيصل .

1 . أكاد أشكّ في نفسي لأني أكاد أشكّ فيك وأنت منّي

إننا نلاحظ أن هناك تشاكلاً لفظياً ومعنوياً بين المصراع الأوّل والآخر : على نحو يجعلنا نتوهّم أن المعنى الذي ورد في الصدر ، هو نفسه الذي يرد في العجز ، وهو محضُ توهّم طبعاً . ذلك بأنّ هناك عناصرَ تباينيةً هي التي تُنقذ هذه اللغة الشعرية من عبثية اللامعنى . وإنما قلنا هناك تشاكل لفظيّ ومعنويّ في هذا البيت لأن الأمر كذلك فعلاً :

أ . «أكاد أشكّ في نفسي» يتشاكل ، لفظاً ومعنًى مع قوله : «أكاد أشكّ فيك وأنت مني» .

ب . فأمّا التشاكل اللفظي فظاهر (أكاد أشكّ في + أكاد أشكّ في) . وأمّا التشاكل المعنوي فمن حيث إنّ الشك في النفس ، والشكّ في الآخر الذي هو في الحقيقة من النفس ، هما مستويان في المعنى .

ج . ويمكن أن نبحث في لطائف التشاكل المعنوي ونِشْدانِهِ في هذين الزوجين اللغويين على سبيل إمّا الانتشار وإمّا الانحصار . فبالإضافة إلى ظاهر المعنى في الألفاظ المكرّرة والتي يمكن أن يقتصر التشاكل فيها على مجرّد هذا التكرار اللفظي ؛ فإنّ هناك التشاكل الانتشاري المتولّد عن معاني هذا التكرار . فليس الشك (اشكّ) إلا شبكة من التوهّمات والحقائق والهواجس والوساوس تجتمع في أعماق النفس فتشغل الذهن بالارتياب في سلوك ما ، أو فعل ما ، أو قول ما . وهذه الشبكة من التوهمات النفسية تنتشر في أعماق النفس فتشغل الذهن كله ، فهي ذات معنى انتشاري . وإذن ، فقد تولّد عن التشاكل اللفظي الظاهر تشاكلٌ في المعنى الباطن .

د . وبحكم أن هذا الكلام شعريٌّ فإنّه من المفترض في تدبير كل محلّل أن يعمد إلى التماس هذا التشاكل في الإيقاع أيضاً . فالقراءة التشاكلية من مستوى الإيقاع تجعلنا نقترح تفكيك لغة البيت إلى تركيبات غير التي جرتْ فيها :

أكاد أشك فيكَ (من قوله : «في نَفسي + أكاد أشكّ فيكَ) .

ذلك بأن خيانة العهد هي نفسها تعني انعدام حفظ الهوى ، وأن انعدام حفظ الهوى هو نفسه يعني انعدام صيانة هذا الهوى ؛ فالكلام كله ينهض على التشاكل المعنوي العام . فإذا جئنا نحلّل هذا الكلام بإجراءة الانتشار والانحصار تبين لنا أن هناك تشاكلات أخرى تطفر في لغة هذا البيت الشعري :

أ . يقول الناس : يعني القول نشر الكلام بصوت ، وبثّه للمتلقي ؛ فهو محمول المعنى على الانتشار . ولا يقال إلا نحو ذلك في سمة «الناس» . أرأيت أنّ المعنى في هذه السمة ينصرف إلى تكاثر كائنات حية عاقلة في مجتمع ما . فالزوجان المتلازمان هنا يتخذان معنى الانتشار ؛ مما يجعلهما متشاكلين متآلفين .

ب . على حين أنّ خيانة العهد (خنتَ عهدي) هما زوجان متشاكلا المعنى على سبيل الانتشار ؛ ذلك بأنّ الخيانة هي تشتيت لقيمة الوفاء ، وتفريط فيها ؛ فالمعنى إذن منتشر . وأمّا العهد فهو قيمةٌ موثِقية تُعقد بين كائنين اثنين ؛ فهو رباط روحي وعاطفي متين يربط بين شخصين اثنين متحابين . ولا يكون الرباط ، في (؟ ؟ ؟) تصوّرتَه ، إلا شيئاً ممتداً أو منتشراً ؛ مما يجعل الكلام هنا أيضاً قائماً على التشاكل الانتشاري .

ج . يبدو من خلال هذا التحليل أن التشاكل الانتشاري هو الذي يتحكّم في كلّ سمات المصراع الأوّل من هذا البيت بحيث ينحدر هذا التشاكل إلى المستوى الإفرادي : القول مع الناس ؛ والخيانة مع العهد . فهناك أربع متشاكلات إفرادية حين تنعزل وتنزوي ، على حين أنها تستحيل إلى متشاكلات تركيبية حين تتصاقب وتتقابل .

وكل هذه التشاكلات تقوم على معنى الانتشار ، وتشاكُلُها يتمّ على مستويّي الإفراد والتركيب حين تُعتَبَر داخل المصراع ، على أن تشاكلها يتم على مستوى التقابل حين تُعتبر عبر المصراعين الاثنين اللذين يتألف منهما البيت .

وهناك تشاكلات أخرى يمكن أن تُلتمَسُ في التكرار اللفظي الذي يتولّد عنه بالضرورة تشاكل مرفولوجي :

* ولم + ولم .

كما يمكن أن تلتمس في هذا التناسق اللغوي القائم على ذكر فعل مضارع منفي (ولم تحفظ) ، ثم العطف عليه بفعل مضارع آخر منفيّ (ولم تصنّي) ، وهذا تشاكل نحوي .

وهناك تشاكل نحوي آخر يمثل في سمتي «عهدي» ، و«هواي» ، وذلك على أساس أنّ كُلاًّ منهما ينتهي بياء الامتلاك (ياء المتكلّم) .

غير أن هناك سماتٍ يمكن قراءتُها قراءةً تبأيُنية بإجرائها تحت زاوية التأويل للسمات ؛ وذلك مثل : «عهدي» ، و«هَوايَ» . فعلى الرغم من أنّنا كنا قرأنا عهدي على أساس أنه ميثاق عاطفيّ يربط بين شخصين اثنين ، أو قل بين الشخصية الشعرية والحبيبة ، وأنه منتشر فيتشاكل مع الخيانة ؛ فإنه لا يمتنع من أن يُقرأ انحصاريّاً ؛ وذلك على أساس أنّ ياء الامتلاك (ياء المتكلّم) يمكن أن تنزوي بالمعنى إلى حميمية خاصة فتجعله وقْفاً على الشخصية الشعرية دون سواها . ولا يقال إلاّ نحو ذلك في سمة «هوايَ» .

وركْحاً على هذه القراءة ، فإنّ الكلام في هذا البيت ينهض أساساً على المعاني الانتشارية ، ولكنه لا يمتنع أن يخضع معناه لبعض المعاني الانحصارية ؛ فيتشاكل انتشارياً ، ويتباين انتشارياً وانحصارياً ، كما يتشاكل أيضاً انحصارياً (عهدي ، هواي) .

ونلحظ في هذا البيت سيرتين مختلفتين للزمن ؛ فقول الناس هنا كأنه لا يزال مستمراً متجدد ؛ فكأن الغاية من دلالة قوله : «يقول الناس» : «لا يزال الناس يقولون ، ثم لا يزالون يقولون . . .» : زمناً مستمراً هو الذي جئنا عليه تمثيلاً ، وزمناً آخر مضى وانقضى من حيث الظاهر على الأقلّ ؛ فيكون في هذه العلاقة الزمنية تباين يقوم على اختلاف في فترتين اثنتين . غير أننا حين نمعن النظر في هذا البيت نلاحظ أن هناك مغالطة أسلوبية ، أو قل إن شئت : إنّ هناك مغالطةً انزياحيّةً تمثُل في أن قوله : «خنت عهدي» ؛ «ولم تحفظ هوايَ» ؛ «ولم تصنّي» لا يعني إلا استمرار العذل والتهمة بعدم الوفاء ؛ فكأن معنى الكلام : «يقول الناس : إنّك تخونني ، ولا تحفظ هوايَ ، ولا تصونني ، فما أنت في ذلك كلّه قائل ؟» . ذلك بأنّ تشكّي الشخصية لا يزال مستمراً وتجسّده الأبيات الموالية من القصيدة ، فلا يعقل أن يكون المعنى هنا قائماً على دلالة

الزمن المنقضي . . . وتتغيّر الدلالة من هذا المنظور ، إلى هذا الكلام فيغتدي كلّه متشاكلاً زمنياً ونحوياً جميعاً .

3 . وأنت منايَ أجمعها مشتْ بي إليك خُطـى الشبـاب المطمئنّ

نلاحظ ، في هذا البيت الشعري ، وجود جملة من التشاكلات المعنوية التي تتولد ممّا نطلق عليه «الانتشار» و«الانحصار»[14] .

فالأولى ، أن سمة «أنت» تتخذ لها دلالة الانتشار المعنوي وذلك على أساس أن أنت يعني الآخر ، والخارج ، والمحال عليه ؛

والثانية ، أنّ قوله : «مناي أجمعها» يحيل على معنيين انتشاريين ؛ وذلك من حيث إنّ المُنى جمعٌ ، فهو تكثير لهذه القيمة ، فكأنّه منتشر ، على حين أنّ قوله «أجمعها» يحيل على أشياء مشتّتة فتقع المحاولة من أجل تجنيبها هذا التشتت ، فالمعنى ، حتماً ، منتشر ؛

والثالثة ، أن قوله : «مشتْ بي» يعني وقوع حركة انتشار في مسالك أو في دروب ، أو في أمكنة مختلفة ، فالمعنى انتشاري .

والرابعة ، أنّنا نلاحظ وجود تشاكلٍ تلازمي وتلاؤمي معاً ، ويمثل في سمتين متقابلتين : إحداهما واردة في المصراع الأول وهي «مشتْ» ، والأخراة ماثلة في المصراع الآخر وهي «خطى» . ذلك بأن حركة المشي لا تتمّ منطقياً إلا باتخاذ خطوات متتابعة في حيز ما . ولا نريد أن نقرأ هذا التشاكل هنا على سبيل الانتشار ، ولكن على سبيل التلازم والتلاؤم . غير أن الانتشارية في معنيَي السمتين تظل ماثلة قائمة .

والأخرى ، أنّ قوله «خُطى» سمة حاضرة تدل على سمة غائبة منتشرة المعنى حتماً ؛ فالخَطْوُ لا يكن إلا بحركة وتحرّك ، ولا يمكن أن تتم حركة إلاّ في حيز ضيّق أو واسع ، فالمعنى انتشاري . ومما يزيده انتشارية ربْطُهُ بحركة الشباب ، لا بحركة الشيوخ . فمشي الشباب قوي الحركة نشيطها ، مما يتولّد عنه انتشارية المكان الذي تطويه الخُطى .

وكلّ هذه التشاكلات تقوم على معنى الانتشار ، وتشاكُلُها يتمّ على مستويَي الإفراد والتركيب حين تُعتَبرُ داخل المصراع ، وعلى مستويَي التقابل حين تُعتبَر داخل البيت كلّه .

ويمكن التماسُ مظاهر من التشاكل الزمني في هذا البيت بحيث يجوز تمثُّله في سمة «وأنتَ» التي لا تكتسب هنا ، في الحقيقة ، العلاقة الزمنية وحدها ؛ ولكن قد تتخذ لها شيئاً من المكانيّة التي تضطرب فيها ، والإنسانية التي تتميز بها . فليست سمةُ «أنت» ، إذن ، إلا ذلك الآخر الذي تحاوره الشخصية الشعرية وتتعلق به تعلقاً شديداً . ومن أجل كلّ فإنّ هذا الأنتَ لا ينبغي له أن يندّ عن دلالة الزمن فيمرُقَ من سلطانها ، بل نراه يرزح تحت هذا السلطان . كما أنّ الجمع ، والمشي ، وتحريك الخُطى ، ليست إلا دلالات تحيل على الزمن وتُفضي إليه . وهي كلها تشاكلات تضطرب في مضطرَب الزمنية الحافية التي تُلتمَسُ ولا تمسّ .

على حين أن المشي والخطى ، من وجهة أخرى ، يُحيلان حتماً على الحيز ؛ إذ لا يجوز المشيُ إلا في حيز معلوم ؛ وذلك على الرغم من أنّ هذا الحيز لا وجود له في الدلالة التقليدية للكلام ، لكنّه ، كما نرى ، واردٌ في اللوحة الخلفية التي تُحيل على هذا الكلام . وركْحاً على التأسيس ، فإنّ سمتي «مشتْ» ، و«خُطى» يشتملان على تشاكل حيزي ، بعد أن اشتملا على تشاكل زمني .

4 . وقد كان الشّباب لغير عَوْدٍ يولّـي عن فتـى في غير أمنِ

يمكن أن نقتصر على تشاكل انتشاري واحدٍ يمثل في زوجين اثنين في هذه الوحدة الشعرية هما «الشباب» ، و«فتى» ؛ وهو تشاكل مركّب يقوم على علاقة التلاؤم والتماثل بين معنيي الشباب والفتوّة من وجهة ، ثم على معنى الانتشارية في كلّ منهما وذلك على أساس أنّ الشباب صفة انتقالية تقع وسطاً بين الصبا والكهولة ، من حيث لا يعني عهد الفتوّة إلا شيئاً من ذلك من وجهة أخرى .

ويمكن التماس تشاكل معنوي ينهض على العلاقة الزمنية الماثلة في كلّ من سمتي الشباب ، و«يولّي» . فليس معنى الشباب هنا إلاّ العهد ، والفترة التي تتحدّد بالحدود الزمنية فتمثّل مرحلة الإقبال ابتداءً وانتهاءً . ثم جاءت إليها لحظة زمنية حوّلتها عن مسارها ، وغيّرت من شكلها الخارجي وهي مرحلة الإدبار . فالتشاكل يقوم في هذين الزوجين ، كما رأينا ، على أساس من العلاقة الزمنية . ويمكن أن نفصّل في أمر هذا الزمن

فنعدّ مرحلة الشباب الأول قيمة زمنية في حالة إقبال ؛ من حيث يمكن أن نعدّ الزمن حين بدأ يولّي ابتداءً من سن معينة على أنه في حالة إدبار ؛ فيستحيل المعنى الزمني ، من هذا المنظور التفصيلي ، إلى معنًى قائمٍ على التباين لا على التشاكل .

ويمكن قراءة تشاكل نحوي يمثل في قوله : «لغير عَود» + «في غير أمن» .

وإذا كان معنى الشباب انتشارياً ، فإن معنى «يولّي» انحصارياً مما يجعلنا لا نستبعد قراءة هذين الزوجين قراءة تباينية أيضاً :

5 . وها أنا فاتني القَدَرُ المُوالي بأحـــلام الشبـــاب ولم يَفتني

ليس هناك تشاكلات كثيرة في هذا البيت إلا ما قد يكون من أمر سمة «فاتني» التي توحي بوجود معانٍ انتشارية فيها ؛ ذلك بأن الفَوات (فاتني) يعني عدم إدراك شيء كان البحث عنه جارياً ، أو الإرادة به متعلقة ؛ فهو قد انتشر خارج إطار التحكّم الإرادي للشخص . فالمعنى فيه انتشاري . على حين أنّ الأحلام «أحلام الشباب» هي في الحقيقة تميل إلى التشتت والتشرذم والتشظي أكثر ممّا تجنح للالْتئام والتجمع ؛ فهي منتشرة المعنى . ويقال إلا نحو ذلك في سمة الشباب التي تبدو منتشرة المعنى أكثر ممّا هي منحصرته . وإذن ، فهذه المعاني تجري كلها مجرى التشاكل القائم على انتشارية المعنى .

ويعني الفَوْتُ ، من وجهة أخرى ، ذهاب زمنٍ كان يجب أن لا يذهب ، وقد ذهب بالأحلام والآمال فلم يبقَ إلا اليأس والضياع . ولعلّ في بعض ذلك شيئاً من العلاقة الزمنية الخفية .

6 . كأن صبايَ قد رُدّت رُؤاهُ على جفني المسهَّدِ أو كأنّي . . .

لعل أوّل ما يجب أن نلاحظ هو هذا الحذف الجميل الذي وقع لدى نهاية البيت ؛ فقوله : «أو كأني» من فلتات النسج الشعري التي لا تقع للمعاصرين إلاّ نادراً . وقد كان رواة اللغة وعلماء النحو توقّفوا طويلاً لدى قول النابغة الذبياني :

* وكأنْ قدِ[15] .

فقوله : «أو كأني . . .» يطوي كلاماً كثيراً ، ويُحمل على عدة معانٍ منها مثلاً أو «كأني مسهَّد الجفن» . . .

وأوّل ما يطالعنا من تشاكل هو هذا التلاؤمُ بين الرّؤى (رؤاه) والجفن (جفني) . فالتشاكل ، هنا ، ينهض على التناسب والتلاؤم والتلازم ؛ إذ يتولّد عن معنى الجفن النظرُ ، كما يتولد عن معنى النظر (رؤاه) الجفنُ . وفي المعنيين الاثنين شيء من التشاكل الانتشاري ؛ وذلك بحكم وجود الجفن الذي ينتشر منه فعل الرؤية . كما أنّ الرؤية التي هي نتيجة من نتائج فعل الجفن ووظيفته هي بحكم أدنى دلالاتها تحيل على الانتشار ، لا على الانحصار .

ونلحظ في هذا البيت تشاكلاً زمنياً عاماً يمثل في : «صباي» الذي يُحيل على سِني العمر المبكرة ، و«المسهَّد» الذي يُحيل على زمن الأَرَق والسّهاد . لكن إذا راعينا أنّ زمن الصّبا يعدّ بالسنوات ، على حين أنّ حين زمن السهاد قد يقتصر على ليلة واحدة ، أو حتى على عدة ليال فقط ، يغتدي الزمن تفصيلياً في نفسه بحيث ينصرف الأوّل إلى الطّول ، والآخر إلى القصر ؛ فيقع التباين على هذا الأساس في نفسه . كما قد يقع هذا التباين على أساس الانحصار الوارد في زمن «السّهاد» القصير ، والانتشار الوارد في زمن الصّبا الطويل .

7 . يكذبُ فيك كلَّ الناس قلبي وتسمع فيـك كلَّ النّاسِ أذني

قد يكون هذا البيت ، ومعه البيت الثالث عشر أيضاً ، من أغنى أبيات هذه القصيدة تشاكلاً وإيقاعاً داخلياً . فهناك زوجاً : فيك كلّ الناس ؛ فيك كلّ الناس ، وهما متشاكلان تشاكلاً مركّباً على سبيلي التكرار والمرفولوجيا معاً . وهناك زوجاً : يكذب ؛ تسمع ، وهما متشاكلان تشاكلاً نحوياً . وهناك أيضاً زوجاً : قلبي ؛ أذني المتشاكلان على سبيل النحو .

والأهمّ من كل ذلك أن صدر البيت يتشاكل مرفولوجياً مع عجزه :

يكذب/ فيك /كلّ / الناس/ قلبي .
وتسمع / فيك / كلّ / الناس / أذني .

فكلّ سمة تقابل أختها فتتشاكل معها إمّا على سبيل التماثل التام (التكرار) ، وإمّا على سبيل المرفولوجيا والتشكيل اللفظي .

وهناك تشاكلٌ آخر تلاؤمي يمثل في زوجي : يكذب (. . .) قلبي ؛ وتسمع (. . .) أذني . فالتكذيب يتلاءم مع هواجس النفس وشكوك القلب ، في حين أن التقوّل والإشاعات يأتي تقبّلُها عن طريق السمع .

غير أنّ هذا الكلام قد يستحيل إلى متباين بتأويل آخر للقراءة وذلك أنّ المصراع الأول يحتمل تصديقاً تحت رداء التكذيب ؛ فقلب الشخصية الشعرية لا يريد أن يُنصت إلى أيّ أحد ما عدا صوت القلب . فالقلب يقع تحت دائرة التصديق الأعمى ، بحيث إذا قال الناس شيئاً عن الحبيب رفضه القلب رفضاً مطلقاً . غير أنّ التكذيب يأتي عن طريق السمع ، أي عن طريق الخبر السطحي العابر الذي يلج من الأذن ، ويخرج منها دون أن يستقرّ في القلب ، أو يقرّ في الجَنان . غير أنّ هذا التكذيب يبدو عارضاً لا جوهرياً . وببعض هذا المنظور من القراءة يرتد الكلام ، في البيت كلّه ، تارة أخرى ، إلى مُتشاكِل ؛ وذلك على نحو يغتدي التكذيب وارداً لدى القلب صراحة ، ولدى السمع ضمناً .

ذلك ، ويمكن أن نقرأ معنى التكذيب على أساس انحصاري بحيث نعتبر المكذب رافضاً لما يأتيه من أخبار وإشاعات ، والرفض طيٌّ للشيء وحصر له في طويّة النفس . على حين أنّ معنى السمع هو تَلَقٍّ للأخبار ، وتقبّلٌ لها على نحو ما ، فهو نشْر لها في الوعي والذاكرة . وبهذا المنظور من القراءة يغتدي التكذيب والسمع متباينين . غير أنّه يمكن قراءة السمع على أساس أنّه ، هو أيضاً ، طيٌّ لأخبار مبثوثة في الخارج داخل الوعي الجوّاني ؛ فيستحيل المعنى إلى انحصاري مما قد يجعل معنَيَي التكذيب والسمع انحصاريّين ، وهي السيرة التي تُعيد الكلام إلى دائرة التشاكل ، ولكن على أساس من الانحصارية .

8 . وكم طافتْ عليّ ظِلالُ شكٍّ أَقضَتْ مضجَعي ، واستبعدتْني

وكما كان التشاكل في البيت السابع قائماً على هواجس الشك ، بل نجد هذا الشك هو الذي يفتِك بعلاقة الشخصية الشعرية مع الآخر فتكاً ذريعاً عبر النص كلّه ؛ فإن هذا الشكّ يزداد هنا مثولاً ، في هذا البيت ؛ فإذا هو كأنه فاغرُ الفم ، شاخصُ البصر . ومما يجسده بشيء كثير من القوة سمة «وكَم» الخبرية التي تدل على كثرة الشيء وتواتره وتكراره . فكأن ظِلال الشكّ لا تزال تُطوِّف على الشخصية الشعرية فتُقِضُّ مضجَعَها ، وتُنْئيها من غايتها .

ويبدو أن اللغة الإفرادية في هذا البيت تتشاكل معانيها على أساس الانتشار : ابتداءً من قوله : «وكَم» ، إلى «واستبعدتْني» . فسِمة «وكَم» تجري في سياق الانتشار الذي يدل عليه معنى التكثير والتعديد . ولا يقال إلا نحو ذلك في سمة «طافت» ؛ وإلا فما الشيءُ الأكثر كثرة وانتشاراً وتواتُراً منه ؟ وأما سمة «ظلال» فالانتشار المعنويّ فيها واردٌ بعنفوان وقوّة ، فالظلّ يمتدّ في وُروفه وانتشاره تحت الجسم الذي يكون علّة فيه . وليس الشك إلا انتشاراً لهواجس نفسية باطنة تجتاح القلب فتجعلُه لا يصدّق القول الظاهر ، ولكنّه يجنح لاقتناعه هو فلا يحيد عنه . وقد ينتابه ، أثناء ذلك ، شكّ فيما شكّ فيه فيزداد قلقُه ، وينتشر الهمّ داخل نفسه انتشاراً عارماً فيوشك أن يَهُدَّه هدّاً . . . وأما تعرُّض مضجَع الشخصية الشعرية للقَضَضِ فلم يكن إلا نتيجة لتلك الهموم التي كانت لا تزال تنتاب النفس فتُقْلقها بالشك ، وتعذبها بالارتياب . على حين أن الاستبعاد يعني انتشارَ معانٍ نحو الخارج لتنفصل عن الذات ، أو قل : لتفصلَ الذات عن كيانها ؛ ففي القراءتين معاً معنى الانتشار . وكذلك نجد كل معاني هذه السِّمات تقوم في أساسها على الانتشار لا على الانحصار ؛ ومن ثم فهي متشاكلة كلها من هذا المنظور من القراءة السيمائية .

9 . كأنّي طاف بي ركْب اللّيالي يحـدّث عنـك في الدّنيا وعنّي

كم هي جميلة الصّياغة في هذا البيت ، واللذين يَليانه في هذا النص !

لو جئنا نبحث في سيرة معنى «كأنّي» لرأينا أنه معنًى مجهَضٌ ، فهو شيء كأنه كان يريد أن يكون ، فلم يكن . أو هو ، في أحسن الأطوار ، شيء كائنٌ ، ولكن كينونته تظلّ ضمنية لا حقيقية . فهو حين يقول :

كأنّي طـاف بـي ركْبُ اللّيالي
يحدّث عنـك في الدّنيا ، وعنّي

فكأنه يقول : لم يَطُفْ بي ركْبُ اللّيالي ، ومن ثمّ لم يحدث عنّي وعنك في دروب الدّنيا . . . فأداة «كأنّ» من أحسن القيود التي تلطّف المعنى وتشفّفه وتدقّقه فتجعله عائماً ، من حيث كان يجب أن يكون ثابتاً قائماً .

من أجل ذلك نَعُدّ ، من الوجهة السيمائية ، معنى «كأني» معنًى طائراً يحوم ولا يقع ، ويَهُمّ ولا يثبُت ؛ فهو أدنى إلى الانتشار منه إلى الانحصار . وأمّا «طاف» فهو ذو معنى انتشاري على أساس أنّ الطَّوَفان حركة تنهض على الانتشار ، لا على الانحصار . على حين أنّ الرّكْب يتولّد عن مثوله في الذهن اضطرابُ جماعةٍ من السَّفْرِ لا يزالون يَمْضون في طريق نحو غاية معيّنة ، فالمعنى يجري مجرى الانتشار .

وإذا جئنا إلى المصراع الثاني ألفينا : الحديث (يُحدِّث) ؛ عنك ؛ الدّنيا ؛ وهي سمات كلّها واردة في سياق الانتشار . على حين أن «في» ، و«عنّي» سمتان تجريان في مجرى الانحصار .

وببعض هذا التحليل يستبين لنا أنّ التشاكل الانتشاري هو الذي يتحكّم في اللغة الإفرادية لهذا البيت . وينشأ عن التشاكل الإفرادي تشاكل تركيبي تزدان به سماتُ هذا البيت العجيب .

والزمان والحيز وهميّان لا حقيقيان في هذا البيت ؛ وذلك بأنّ سمة «كأني» أسقطتْ كلّ الدلالات الحقيقية للكلام فتركته عائماً حائماً ، وهي سيرة من الجمال بمكان . فلو لم تكن «كأنّي» لاستحال الكلام إلى رتابة خبرية ، أو إلى سياق خبريّ رتيب ؛ فيكون : طاف بي ركب الليالي ، يحدّث عنك في الدنيا وعنّي . ولكن حين سُبق بهذا القيد الملطِّف المشفِّف انقلبت دلالة اللغة الشعرية رأساً على عقب ؛ ومن ذلك غياب الزمن الذي كان يمكن أن يقوم في «الليالي» ، والحيز الذي كان يمكن أن يمثل ، مثلاً ، في قوله : «طاف بي ركْب» .

ونلاحظ تشاكلاً آخرَ يقوم على تجلّي الذات بعنفوان ، وتمثل الأنا بقوة ، مثل : كأني ؛ بي ؛ وعنّي . ولا نجد إلا سمة واحدة هي قوله : «عنك» تقابل كلّ هذه المتشاكلات القائمة على حضور الذات .

10 . على أنّي أغالط فيك سمعي وتُبصرُ فيـك غير الشكّ عيني

يشبه هذا البيت في معناه ، من بعض الوجوه على الأقل ، البيت السابع من هذه القصيدة :

يكذب فيــك كلّ النّاس قلبــي
وتسمع فيــك كلّ النّاس أذني

وأول ما نلاحظه أن العلاقة بين الذات والموضوع تقوم على هذه المغالطة التي تغالط بها نفسَها الشخصية الشعرية ؛ فإذا هي كأنها لم تسمع شيئاً إذا سمعتْ ، ولم تُبصر أي أمرٍ يدعو إلى الريبة إذا أبصرتْ .

ويأتي التشاكل إلى الكلام في هذا البيت من أكثر من مستوى ؛ فهناك التشاكل النحوي الماثل في قوله : «أغالط» ؛ «تبصر» . وهناك التشاكل المركّب القائم على تجسّد الوظيفتين النحوية والمرفولوجية معاً ويمثل في قوله : «سَمْعي» ؛ «عيني» . وهناك التشاكل اللفظي الماثل في قوله : «فيك» ؛ «فيك» .

وهناك تشاكل تلاؤمي يمثل في قوله : «وتبصر» و«عيني» .

وأمّا التشاكل القائم على انتشارية المعنى فيمثل خصوصاً في قوله : سمعي ، وعيني ؛ وذلك على أساس انّ السمع يلتقط الأصوات المنتشرة في الفضاء فيطويها في جهاز السمع ، فكأن وظيفة السمع تقوم على النشر والطّيّ جميعاً . في حين أن العين تنشر الرؤية على ما تقع عليه ، فدلالتُها هنا انتشارية مما يمنحنا تشاكلاً قائماً على الانتشار ، ويمثل في علاقة السمع بالعين ؛ فإن راعينا أن السمع يمكن أن يشتمل أيضاً على دلالة انحصارية انقلبت هذه العلاقة إلى متباينة .

والتشاكل الذاتي لا يُخطىءُ هذا البيت أيضاً ، ويمثل خصوصاً في قوله : أغالط ؛ سمعي ؛ عيني . وأمّا قوله : «وتُبصر» فلا يعني إلا ذاتية هو أيضاً فيجب أن يعوّم في السّمات السابقة ؛ فهو متشاكل مع سمة «عيني» تشاكلاً نحويّاً بحكم أنّ أحدهما ، مسند والآخر مسند إليه . ولا يقابل كل هذه السّمات المحيلة على الذات ، إلا سمة واحدة تحيل على الخارج ، أو على الأنت ؛ وهي «فيك» والتي تكرّرت مرتين . وكل هذه القراءات تعزّز من حضور التشاكل في لغة هذا البيت :

11 . وما أنا بالمُصدِّقِ فيك قولاً ولكنِّــي شقِيــتُ بحُسْن ظنِّي

التصديق هو تلقّي الدماغ مجموعةً من المعلومات ، ثم تحليلها ، ثم اتّخاذ موقف

إزاءها بالقبول لا بالرّفض . وهي كلها عملية ذهنية تنعكس أطواراً على الطرف الخارجي للمرء فتبدو آثارها إما في نبرات صوته ، وإما في ألفاظ كلامه ، وإمّا في ملامح وجهه ، وإمّا في انفعال عواطفه . والتصديق في كل الأطوار شبكة من المعطيات التي يتلقّاها الدماغ من هنا وهناك فتشكّل وحدة واحدة فيه ؛ فكأن التصديق من تمثلنا هذا له أشياء متناثرة تتجمّع ؛ فمعناه يحتمل الانتشار باعتبار الأحوال الأولى ، والانحصار باعتبار الحال الأخيرة . فكأن التصديق في نفسه يمثل رسالة تقوم على هذين المعنيين في الوقت ذاته . وأمّا القول فهو أصوات طائرة ، ولكنّها تخضع لنظام لساني خاص ، تنتشر متشتّتة في الهواء ، فتشكّل رسالة يتلقّاها المتلقّي ؛ فمعناه لا يقوم إلاّ على الانتشار . وأمّا الشقاء فهو تعرّض النفس لعوامل خارجية ضاغطة ، سيئة تُفضي إلى إحداث انفعال يقوم على الاستياء مما تلقّت النفس . والشقاء معنى عام يجمع مظاهرَ مختلفة ممّا يؤلم النفس ويُؤْذيها : كالإهانة ، والفقر الشديد ، والفقدان ، والعقوق ، والإهمال وهلمّ جرّاً . . . فهذه كلّها أسباب نتائجها الشقاء . . . فالمعنى في جملته ينهض على الانتشار . ولعلّ سمة الظنّ (ظنّي) هي نفسُها تقوم على معنى الانتشار ؛ وذلك بحكم أنّ الظنّ هاجس نفسيّ داخليّ ينتاب النفس فتتصوّر شيئاً غير صحيح ، أو هو صحيح ولكنها ليست متيقّنة منه ؛ فإذا كان التصديق يقابله التكذيب ، فإن الظنّ يقابله اليقين .

وكذلك نجد لغة هذا البيت في نسجها العامّ تنهض على التشاكل المعنوي الذي رأينا من بعضه ، في التحليل السابق ، ما رأينا .

ونجد الذات هنا ، في هذا البيت ، أو الأنا ، أطغى من الآخر ؛ فهناك : أنا ؛ بالمصدِّقِ (أنا) ؛ ولكنّي (أنا) ؛ شقيتُ (أنا) ؛ ظنّي (أنا) . ولم يقابل كلّ هذه السّمات المعبّرة بعنفوان عن الذات إلاّ قوله : فيك . ولعلّ ذلك يزيد لغة هذا البيت تشاكلاً في أكثر من مستوًى ، وفي أي سيرةٍ سيّرتها فيها :

12 . وبي ممـــا يساورُني كثيرٌ من الشجَنِ المـــؤرِّقِ لا تدعْني

الشيء الذي يساور النفس هو المُوالجُ لها والمُداخل ، ولكن بشيء من التلطّف المؤذي ؛ فالمساورة شبكة من الهواجس واللّواعج تنتاب ملكة النفس فتجعلها تتقبّل أشياءَ لا تزال في

طور التكوّن الذهني ؛ فكأنّ المساورة أداةٌ يتمّ من خلالها تكوّن الشكوك والظنون . ولعلّ كلّ هذه المزاعم تجعل هذه السّمة تدرج في سياق المعنى الانتشاري المركّب المعقّد . على حين أن الشجن حالة تعتور النفس ، تحت تأثيرات خارجية سيئة ، فتجعلها مكتئبةً منقبضةً أقرب إلى تَذراف الدّموع منها إلى أيّ حالٍ أخرى . وتلك الحالُ التي وصفناها تتكوّن ، إذن ، من شبكة من المؤثّرات التي تنتشر من الخارج فتتجمّع واقعةً في الداخل ؛ فتبتدىء منتشرة ، وتنتهي منحصرة . وأمّا التأريق (المُؤرِّق) فمعناه يركض في سياق معنى سمته السابقة عليه ؛ فهو يتّخذ حالَه من حاله .

ونلاحظ هنا أيضاً سلسلة من المتشاكلات الذاتية ، أو السّمات المعبّرة عن الذات على وجه التشاكل ، مثل : وبي ؛ يساورني ؛ لا تدعني . وهذه السّمات تزيد معانيَ الكلام تشاكلاً ، وتُبْعدها من التباين .

13 . تعذبُ في لهيب الشّكّ رُوحي وتَشْقـى بالظُّنـون وبـالتّمنّي

تصادفنا شبكة من السمات ذات المعاني الانتشارية وهي : العذاب ، واللهيب ، والشكّ ، والرُّوح ، والشّقاء ، والظّنون ، والتّمنّي ؛ فهذه السمات كلها تتشاكل فيما بينها باعتبار ما ذكرنا . وهناك تشاكل الملاءمة بين سمتيْ «تعذب» ، و«لهيب» . ويمكن أن تقرأ سمتي «تعذب» و«تشقى» قراءة تشاكليّة على سبيل الملاءمة النحوية . كما أنّ العذاب والشقاء يتقاربان ، كما رأينا ، في الإحالة على نكال ؛ فهما متشاكلان من حيث هذا التماثُل المعنوي . على حين أنّ الشكّ والظنون يتشاكلان أيضاً من حيث المنظورُ السابق . ويمكن التماس شيء من التشاكل النحوي بين سمتي «بالظّنون» و«بالتمنّي» .

14 . أجبْني ، إذا سألتك : هل صحيحٌ حديثُ الناس : خنتَ ؟ ألم تَخُنّي ؟

لعل معنى هذا البيت أن يكون قريباً من معنى البيت الثاني من هذا النص :

يقول الناس : إنّك خنت عهدي
ولم تحفظْ هـواي ولم تصنّي

ذلك ، ولا نرى أنّ هذا البيت يختلف عن أصنائه من الأبيات الثلاثة عشر السابقة ؛ من حيث اشتمالُه على جملة من السِّمات المتشاكلة منها : «أجبْني» ؛ «تخنّي» . وينهض التّشاكل بين هاتين السمتين على التلاؤم اللفظي الدالِّ على الذاتية .

وأمّا عن السّمات المتشاكلة من الوجهة الانتشارية فيمكن أن نلاحظ أنّ سمة «أجبني» تدل على أمر مشترك بين المرسل والمتلقّي ؛ ويظلّ أمرُ هذا المعنى معلّقاً بينهما ما لم يُجب المتلقّي عن السؤال ؛ فهو معنًى دالٌّ ، كما نرى ، على الانتشار . على حين أن معنى السؤال نفسه (سألتك) يُحيل على معنى مشترك ، هو أيضاً ، بين المرسل والمتلقّي ؛ ويتوقّف قيام الشأن على طبيعة إجابة المتلقّي . ويعني ذلك أنه معنى منتشر . وأمّا عن «حديث الناس» فهو كله انتشار . على حين أن سمة الخيانة (خنت) تعني تمزّق ميثاق غليظ كان يربط بين شخصين اثنين ، وهنا بالذات والموضوع ؛ فهو لا يدلّ إلا على معنى الانتشار .

يبقى أن نلاحظ أنّ التشاكل العام يقوم بين المصراعين : الأوّل والآخر من حيث إنهما كليهما وردَ ي سياق إنشائيّ ، فكلاهما إذن يقوم على السؤال المحيّر ، لا على الجواب الشافي .

الهوامش

1 ـ عبدالله الفيصل ، مشاعري ، ص 202 .

2 ـ عبدالله الفيصل ، حديث قلب ، س 24–25 .

3 ـ نفسه ، ص 24 .

4 ـ عبدالله الفيصل ، ديوان محروم ، المقدمة ، ص 13 .

5 ـ Cf. A.J. Greimas, Sémantique structurale, Larousse, Paris, 1966.

6 ـ وقع لنا نص عجيب للشيخ عمر بن مسعود بن ساعد المنذري يذكر فيه (من كتاب مخطوط عنوانه : «كشف الأسرار المخفية ، في علم الأجرام السماوية والرقوم الحرفية» ألفيناه يصطنع فيه مصطلحَي «المشاكلة» و«المقابلة» ؛ فازداد اقتناعنا بعظمة التراث العربي الإسلامي (توفي الشيخ المنذري عام 1160 للهجرة) .

7 ـ Cf. Umberto Eco, Les limites de l'interprétation, tr. De l'Italien par Myriem Bouzaher, Grasset, Paris, 1992.

8 ـ لعل من الأمثل أن يُطلق على ما يُطلق عليه علماء النحو العرب «ياء المتكلم» : «ياء الاحتياز» ، أو «ياء الامتلاك» . وكذلك يطلق عليها الغربيون في بعض نحوهم ؛ ذلك بأن اعتبار الياء في قولهم : «كتابي» ياء متكلم هو أمرٌ لا يكاد يعني شيئاً ؛ خصوصاً إذا قورن هذا الاستعمال بهمزة المتكلم في المضارع مثل قول قائل : «أكتبُ» . فإن هذا الهمز إذا كان هنا همز متكلم فذاك شيء منطقي إلى حد بعيد ، أما أن تعد ياء الامتلاك في «كتابي» ياء المتكلم فإننا نجرّد هذه الياء من دلالتها الحقيقية ، فتغدو الوظيفة النحوية متناثرة مع الوظيفة الدلالية للسمة .

9 ـ من أجمل ما وردت فيه مخفّفة قول الشاعر :

ويـــــوم تُوافينـــــا مقسّـــم كأنْ ظبية تعطُو إلى ناضِر السَّلمْ

ويزعم النحاة أنهم سمعوا العرب تنصب «ظبية» وتخفضها ، وترفعها ؛ فمن نصب على تقدير خفض الإعمال ، ومن خفض على تقدير : «كظبية» ، ومن رفع فعلى تقدير : «كأنها ظبية» . (ينظر ابن منظور ، لسان العرب ، أنن) . والحق أن ذلك يدل على أن هذه الأداة كانت تعجب الشعراء ، فكانوا لا يزالون يتفنّنون في استعمالها . وكان الكسائي نبّه إلى أهميتها في الربط وتزييح الدلالة في نسج الكلام فذهب إلى أنها تأتي للجحود ، والتمنّي ، والعلم والظنّ ؛ من حيث يعدّها عامة النحويين أنها مجرّد «أن» دخلت عليها أداة التشبيه .

10 ـ يراجع ، ابن منظور ، (قدد) .

11 ـ نفسه ، (أنن) .

12 ـ استشهد بهذا البيت ابن هشام ، مغني اللبيب ، عن كتب الأعاريب ، ج1 ، ص 15 . ويزعم بعض النحاة ممن لا ذوق لهم أن قوله «تحبّها» وارد على سبيل الخبرية ؛ وهو محض توهّم ؛ لأن قوله «بهراً» يدل على استفهامية ما قبله ، لا على خبريته .

13 ـ منها : تحليل الخطاب الشعري ، شعرية القصيدة ، قصيدة القراءة ، التحليل السيماني للخطاب الشعري . . .

14 ـ يراجع ملحق المصطلحات السيمائية الذي عقدناه في آخر كتابنا : قراءة النص : بين محدوديّة الاستعمال ولا نهائية التأويل ، (تحليل سيمائي لقصيدة «قمر شيراز» مؤسسة اليمامة ، الرياض ، 1997 ، ص 301–308 .

15 ـ البيت :

أفِد التّرحُّلُ ، غير أن ركابَنا لَمّا تَزَلْ برحالنا وكأن قد

«أي وكأن قد زالت فحذف الجملة» (ابن منظور : لسان العرب ، قدد) . وانظر أيضاً ديوان النابغة الذبياني ، شرح محمد الطاهر ابن عاشور ، ص 93 . وقد فصّل الشيخ عبارة ابن منظور فقال : «وكأنها قد زالت برحالنا» . نشر الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 6197 .

21

شعريّة عبدالله الفيصل
بين وَجيِ الحرمان وحديث القلب

أ.د. عبدالسّلام المسدّي

على لسان عبدالله الفيصل عانق الشعرُ شتى الأغراض ، بل جلَّ ما عرف العرب من مدارات القول الشعري إلا الذي استهجنوه منه ، ثم أضاف إلى الجداول المأثورة ـ من مدح وغزل وفخر ورثاء ـ أغراضاً أملاها عليه تجدُّد الزمن وتبدُّل أحقاب التاريخ .

خاطب الشبابَ فوصف امتلاءهم النفسي بآمال المستقبل وذلك في قصيدته (إلى شباب بلادي)[1] ، ثم شكا انسلاخَ الجيل الجديد من قِيَمه فأرسل نداءه يستنهض الهمم وهو جاثٍ بين يدَي والده يفخر به ويمتدح فضائله ، واجداً فيه خير نبراس يقتدي به الشباب الصالح ، نائحاً على الدهر كيف انقلبت فيه معايير القِيَم[2] :

21 ـ إنّ عصراً ماجنـــاً نحيا بـه يوصم الفضـل بـــه بالكذِبِ
22 ـ صيّر الجيــلَ الجديد المرتَجى غارقــاً بــين اللّهـــا واللّعبِ
23 ـ وقليل مـــن شباب العصر مَـن يتّقـــي الله بنيـــل الأَربِ

لذلك تحدّث عن تدهور الأخلاق وما يسود العصر من شرور أضاعت الإحساس بالمثل

العليا ، وخَصّ من تلك الشرور آفة العدوان والتسلّط فصوَّر فظاعة الحروب ، ونادى بالإخاء دستوراً أخلاقياً بين الأمم ، وبالتسامح شرعة مدنية بين الشعوب . وقد أجال كلَّ تلك المعاني السامية بدلالاتها الدقيقة في قصيدة اتخذ لها من العناوين عنواناً مُفحِماً : (منطق الحقّ)[3] .

وأودع الشاعر في شعره ما دلّ دلالة رشيقة على انتماءٍ قومي أصيل ، واستغل إطار المدح الذي كان يسوقه إلى الملك الحسن الثاني كي يفيض في صياغة التزامه العربي الشامل[4] :

مِن رُبى الشرق بأرض العربِ لرُبى العُرب بأرض المغربِ
قُبلاتٌ عاطرات كالسّنى من بعيدٍ للبعيد الأقربِ

هو ذاك الالتزام الحضاري الذي أخذته النشوة إليه فانبرى متغنياً بانتصارات العرب في حرب أكتوبر 1973 ، مؤكداً على قوة الضفيرة العربية حين تَوهّج الحُلْم القومي المشتهَى فاشتد الأزر بين نجد والكنانة ، فصاغ قريضَه لمصر ، جالباً إيّاه من ينابيع التاريخ ، موشِّحاً المكان الذي غدر به الزمان . ولكنه آثر أن يدخل إلى ربوع المجد الفسيحة من الباب الاستثنائي : أن يَستهلّ التطريبَ الشعريّ باستدعاء ذاكرة أمير الشعراء كأن التطريز الخلفي قد همس : لا يَستدعي أميرَ الشعراء إلاّ شعرُ الأمراء ، واتخذ للقصيدة عنواناً لافتاً (صنّاجة العرب) ليقول في مطلعها[5] :

أسدرةَ المنتهَى أم كرمة العنبِ قد كان شوقي بها صنّاجةَ العربِ

ولم يكن أحمد شوقي قد عُرف بهذا الاسم ، بما أن الاسم قد كرّسته أعراف الشعر العربي التليد ، حين كان اسم الأعشى كنيةً لعدد وفير من الشعراء فأصبح لزاماً على الذاكرة الجماعية أن تعمِد إلى التخصيص فأرسلت الاسم مشفوعاً بنعت الكبير ، فقيل الأعشى الكبير وقيل أيضاً أعشى قيس . ثم غلبت على الاسم واللقب كنية أخرى هي صنّاجة العرب . وإذ قد عمد الشاعر عبدالله الفيصل إلى تغييب اللقب «أمير الشعراء» ـ وهو الشاعر الأمير ـ فلأنّه هو أيضاً يبتغي التناظر المرآوي : يريد أن يعلن نفسه صنّاجةً لأمجاد العرب في يومهم هذا بعد أن تولّى أحمد شوقي مهمة استمجاد التاريخ . ومن أجل هذا التضمين اللطيف ختم قصيدته المتغنّية قائلاً :

31 ـ مـــن شاعر عربـــي كلُّ غايته أن يَظفر العُرْب بالآمـال والغَلَبِ
32 ـ وما قصدتُ بها تبراً ولا ذهباً فالحبّ أرفع من تبرٍ ومن ذهبِ

ومن الموقع الالتزامي ذاته شَدّ الشعر ـ على لسان عبدالله الفيصل ـ عصا الترحال إلى فيافي الاستنهاض لإيقاد جذوة الحميّة المتجدّدة ، فنادى مستنفِراً بعد أن وضع العلامة الواسمة الفارقة (درب النصر)[6] :

يا لُيوث الحرب في يوم الوغى ورجالَ الحلـــم إن حلّ السلامْ

كي يعلن وهو على مشارف النفير النضالي الدائم ومن داخل القصيدة المأهولة بالوجع الحضاريّ ، أن سيناء والجولان توأمان في النفس وتوأمان في المصير . ثم يناجي الزمن المسكون بالضّجر :

24 ـ أيُّهـــا التاريـــخ سجّـــلْ إنّنـــا قـــد ثَأَرنا لعُـــلا أمسٍ حطيمْ

وهو إبحار في إرغام الزمن على أداء شهادته بمداد الفعل لا بأصوات الشفاه ، لذلك تحوّل فعل الأمر «سجّل» إلى طلقة شعرية تدوّي أصداؤها بين القصائد المضرَّجة بالكتمان ، ويتباين المخاطَب المأمور بفعل التسجيل : مرّةً لا يُذكر لأن الشاعر نافر من ذكره : (سجّل أنا عربيّ)[7] ، ومرّةً يُذكر لأن في الشاعر نفساً أبيّة لا تهاب نهر التاريخ ولا زجره بالأوامر والنواهي .

لقد كان طبيعياً جداً أن يزدان شعرٌ هذا قوامُه وهذا نَفسُه بالحلية الوطنية الفياضة ، وأن تُسكَب المعاني في وعاء التغريد الأمثل فتتخذ لنفسها جلباب النشيد (نشيد الفداء) وذلك في الدلالة والإيقاع وفي الجواهر والأعراض :

أَفْديكَ يا وطني إذا عـزّ الفدا بأعزِّ مـــا جادت به نِعم الحياهْ
كلُّ الوجود وما احتواهُ إلى الفَنا إلاّ هواكَ يظـــلّ مرفوعاً لواهْ

ولئن جاء هذا التغريد الشادي في «حديث قلب»[8] فإنه من الأغراض الأصيلة التي رافقت مسيرة الشاعر مبكّراً منذ «وحي الحرمان» ولا سيما في قصيدة تميّزت بعنوانها (نداء)[9] ، وسالت فيها صيغ الشعر في انسياب يُناظِر على التقابل ما كان يسمُ القصائد

يومئذٍ من جزالة يتّشح بها الأداء :

11 ـ نَسيتُ مـــا كان مـن حبّ وموجدةٍ
12 ـ شُغلتُ عنهـا بمـــا يصبو لـــه وطني
13 ـ روحـــي الفداءُ لـــه إن قيل تضحيةٌ
14 ـ إنّ الشقاءَ بمـــا يُعْليـــه يُسعدني

بين طارىء وأثيل يعانق الشعرُ ـ على لسان عبدالله الفيصل ـ فضاءً رحباً من الأغراض ربما ينسلك جميعها في جداول المأثور حتى الذي منها قد بدا كأنه رهين الخصوصية التاريخية ، ولكنّ المعانقة الفنيّة كانت تتسامى بالخاصّ نحو الأعمّ الأرحب ، لذلك كان التثبيت ديدناً في الصوغ الشعري ، وما قصيدة (قل للفدائيين)[10] إلا العربون المُوفِي بالدليل لأنها تترقّى نحو الزمن التاريخي المطلق حتى لكأنّها في يومها ذاك استشراف للقادم وفي يومنا هذا تصوير صادق لما نحن فيه :

8 ـ فالمـــوت دون القُـــدس أُمنيّـــة يُجْـــزَل فيهـــا للشهيد الثوابْ
16 ـ يا قدسُ بعـدَ الموت لا تَجزعي واستبشري بعـــدَ النّوى باللقاءْ
24 ـ يا قدسُ ، يا مهدَ السلام ، انتهى عهـــد الملمّـــات وذاك الرياءْ
25 ـ وجـاء عهد الصدق ، عهد الفدا يحمـل فجـراً زاخراً بالعطاءْ
26 ـ إن الفدائيـــين بعـــد الـــذي عانيتِ مـن شتى صنوف البلاءْ
27 ـ قـــد أقسموا أن يثأروا للعُـلا للطُّهر مسفوحاً ، لزاكي الدماءْ

* * *

في عام 1954 أصدر عبدالله الفيصل ديوانه الأول «وحي الحرمان» ، وبعد عقدين من الأعوام أصدر ديوانه الثاني «حديث قلب» . ومن طاف بالقصائد التي ضمّتها دفّات الديوانين ووقف عند الأغراض الشعرية التي رأينا فيما سلف نماذج منها ، سَلّمَ تسليماً بأن صاحبها شاعر مقطوع له بموهبة الشعر . عندئذٍ ينبثق السؤال النقدي الحاسم : هل يتفرّد صاحبنا بشعريّة مخصوصة ؟ . وبأي الألياف قد حيكت فرادته كي يَصْدق عليه حكم النقد بأنه شاعر لا يقول الشعر حين يريد قوله أو حين يُريده الناس على قوله ، وإنما تنطق

بالشعر ذاتُه الشعرية سواء رغب أو لم يرغب وسواء رَغِبوه عليه أو لم يَرْغبوا .

قبل كلّ النماذج السالفة ، وبعدها ، سيقف الراصد النقدي على أن الغرض الذي صنع شعريّة عبدالله الفيصل هو شيء آخر غير تلك النماذج وإن لم يكن مفارقاً لها ، إذ هو يداخلها ويواشجها رغم أنه ليس منها : إنه الغزل إذا رمنا استبقاء المفاهيم المُماهية للخانات التوزيعيّة كما حملها الإرث العربي الأصيل ، وإنه الشدو الرومنسي إذا تطلّعنا إلى ما جَدّ من تيارات وتسميات وإلى ما عَلِق من تأثيرات واستجابات .

ولكن هذه الشعرية جاءت من طينة خاصة ، فلئن كان سَداها الغزلَ فإن لحمتها هي كل ما له صلة بعالم الوجدان وكل ما له وشيجة بفضاء العواطف . وبناءً على هذه الفرضيّة التي نصادر عليها بحكم استنطاق النص الشعري خارج كل مؤثرات الخطاب النقدي المنسوج حول النص ذاته ، فإن الأغراض التي ألمحنا إليها إلى حد الآن إن هي إلا كواكب تسبح في فلك الشعر الوجداني لا يخرج شيء منها عن المدار المحوري المؤسِّس لفيض الموهبة الأولى .

فكيف السبيل إلى ولوج هذا الكون الفنّي المتّحد قولاً وإلهاماً ؟ .

في البدء كان عنوانٌ ليس كمألوف العناوين ، وفي البدء كانت التسمية التي خالفت قوانين الأسماء : ينشر الشاعر ديوانه الأوّل فلا يضع اسمه عليه ، وإنما يسمّي نفسه على واجهة الغلاف وعلى الصفحة الأولى الداخليّة تسمية أخرى فيقول «محروم» ، ثم يضع للديوان عنواناً من نفس الدائرة الدلالية «وحي الحرمان» ، فإذا بالشاعر يُقحم قارئه منذ لحظة البداية في عالمه الذاتي ، في ضربة إيحائيّة ناسفة ، كلَّ جدران الموضوعية الباردة التي تنتصب حاجزاً بين المتقبّل والنص ، حتى ولو اعتزم القارىء أن يستقبل النص استقبال الباحث الدارس الملتزم بصقيع العقلانية .

ثم يمعن في اختراق الأعراف فيكتب مدخلاً ـ بعد الإهداء ـ ويجعله جواباً عن سؤال افتراضي ويضع له العنوان التالي « أجل ! . . . أنا محروم ! . . .» معززاً المعنى بتلك الطريقة في رسم العلامات الدالة على التعجب وعلى ابتسار ما يُستتبع من الكلام . عندئذٍ يغدو متعذراً تعذّر الاضطرار أن يتمادى الناقد في غض الطرف عما يرافق النص الشعري من الحواشي السيميائية غير الشعرية ، ومتعذراً من جهة أخرى أن يستنطق القولَ المقصود لذاته

في تغافل عن القول المقصود لغير ذاته . وهكذا تنشأ حواريّة استثنائية بين خطاب الوعي النقدي وخطاب الوعي الشعري ، وإذا بالنتيجة الموضوعية التي لا مراء فيها تتمثل في حضور الذات الشاعرة وسيطاً حتمياً بين الناقد وشعر الشاعر . ومهما يكن منزعك في التعلق بتلابيب النص خارج سلطة صاحب النص ، فأنت هنا مع تجربة استثنائية لأن الشاعر قد قدّم لك نفسه كجزء لا يتجزأ من النص ، بل أسلم إليك نفسه نصّاً قائماً بذاته يمازج القول ويمتزج به .

في تلك اللحظة بالتعيين وتحت إغراء تمرّدك النقدي على صاحب النص ، لأنك متمسك براية النص أوّلاً وآخراً ، يبقى لك أن تؤجّل النظر في الخطاب النثري الذي حاكه الشاعر توطئةً للديوان لتُبْحر في أمواج القول الشعري حتى تفحص مدى صدقيّة الامتزاج بين الذات الشاعرة وفنّها القوليّ . وعلى سبيل الشاهد دون حيرةٍ حاصرة للأشتات سيستوقفك (حُلم الهوى العذريّ)[11] فتدرك أنك أمام قول يريد أن يعرّفك ذاتَ قائله بوعي تام وقصد كامل ، وأن هذه الذات الشاعرة لا يُلهمها قولَ الشعر إلا التغني بأنبل الأحاسيس وبأصدق عواطف الحبّ :

. . . يـا ابنـة البـدرِ
وينبوع الشَّذى العطرِي
وملهمتـي تسابيحـي
وآياتـي مـن الشعرِ

ثم لا ينفكّ الصدى يتردّد في تصويبٍ واحد هو ذاك الذي يجعل الشعر ناطقاً باسم صاحبه متغنّياً بشهوات قائله ليعرّف المتلقّيَ أنّ الشاعر أقرب إليه من الشعر نفسه ، لأنه يمتطي صهوة الشعر ليحلّ ضيفاً أليفاً على القارىء :

9 ـ وأنـا **شاعر الهوى** ، في شعوري أَخصبَ الحبُّ والوفا والحنانُ[12]

حينئذٍ تتبدّى هنات التردد حيال ثنائية الشعر وقائله وسط الجدل الأكبر ، جدل النص وصاحبه ، بحكم هذا التسويغ المتجدّد :

16 ـ أنا ما زلت **فارسَ الحبّ** والوَجدِ ، وكلُّ الغـرام مِلـكٌ لقلبـي[13]

لقد ألان عبدالله الفيصل قناة الشعر حتى صيّره كالناطق باسم الذات الشاعرة لا فقط باسم الذات الشعرية ، نعني أنه كاد أن يصير مدوِّناً لتفاصيل الذات الفطريّة خارج حدود التخييل الفني المشروع :

13 ـ **أُحبّ للحبّ** لا عجزاً ولا نهماً وأرتقي بالهوى عن حَمْأة البَهَمِ

19 ـ إنّي **على الحب مفطورٌ** ولي كبدٌ ترعاه بالوجد ، في قلبي وفي قلمي[14]

وهكذا يتم الإعلان عمّا يسمّى بميثاق السيرة الذاتية ، وهذا في سياقنا البحثي المخصوص مُلزِم بحيث يتأكّد ـ به ومعه ـ أن النص ملتفٌّ على صاحبه وأن الشاعر قد أجاز بالتصريح العلني أن يكون شعره مدخلاً أميناً لذاته . وفي أثناء كل ذلك نظفر بما يَعْضد مُصادرتنا الأولى وهي أن التغنّي بالعاطفة هو نسغ الشعريّة الأوّل في كلّ من «وحي الحرمان» و«حديث قلب» . ولئن أخفى الشاعر اسمه يوماً ليطلق على نفسه اسماً اصطلاحياً ثانياً فكم كان أحرى أن يُشيِع الناس عنه أنه يتوارى ـ في مسافةِ ما بين الديوانين ـ خلف تسميةٍ أخرى ليست أقلَّ من الأولى وجاهةً له ولا هو أقل منها جدارةً بها ، ألا وهي (فارس الحب) كما قد ردّد لنا :

أنا ما زلتُ **فارسَ الحب** والوجد . . .

ومن حيث لم يُرتّب أحدٌ بإضمارٍ سابق نجد أنفسَنا من جديد وجهاً لوجه أمام لحظة البدايات ، لنتصفّح ورقات الخطاب الذي نسجته الذات الشعريّة بغير الشعر حول نفسها وحول شعرها . فالمنطلق هو ذاك الاسم المختار «محروم» كبديل عن عبدالله الفيصل ، الذي ظهر في خاتمة المقدّمة للتّوقيع عليها عند ختمها بإمضاء الاعتراف اللاغي لكل احتجاب أو تنكّر أو استنصال . ويأتي بعدئذٍ العنوان الذي اصطفاه الشاعر لديوانه «وحي الحرمان» ليناغِم الاسمَ المستعار حاكياً الصدى الصوتي بتلك الحاء المهموسة المتموّجة بين الحنين والأنين لأنها صوت الزفرة عند الوجَع المباغت . ثم يجيء الإهداء : «إلى الذين شاركوني في لذة الحرمان» ، فيُوقِعنا في سياج الذاكرة المتّسعة ، ذاكرة الأدب الإنساني الذي شَرّع التّغنّيَ بلذة الألم في سماء الفنّ دون انخراط في ماسوشيّة الذات المتعذّبة .

لقد سبق للتيار الرومانسي أن أبدع في الإشادة بالخبرة التأمليّة العالية حين يرافقها الأسى ، فترجم الفرنسي الفريد دي موسّيه ذلك بقولته الشهيرة وهو يخطّ سيرته الذاتية بعنوان : «اعترافات أحد أبناء هذا القرن» فقال : «عجباً كيف نحمل بين أضلعنا ما به نستلذّ الشقاء !» . وها نحن على مسافة الشعر البعيدة نفتح أبيات القصيدة المؤشِّرة لكل ذلك (الألم الحي)[15] فنقرأ :

16 ـ إنمـــا . . . والأسى يحدّث عني لِيَ قلـــبٌ في رقّـــة الأنسامِ
17 ـ عذّبيهِ مـــا شئتِ ، **فالألم الحيُّ** غـــذاءُ القلـــوبِ لا الأجسامِ

إن ميثاقنا المنهجي واحد لا يتعدد ، ومتحد لا يتفرّع : ليس على الناقد فريضة التصديق لما يقوله الشاعر عن شعره ، ولكن متى قام في الشعر ما يوائم القول الخارجي واحتدّت القرائن على المطابقة ، تعيّن التقريب وتعيّنت المناظرة ولزِم التصديق ، بل ولزم الامتثال لنتائج التصديق .

يأتي جوابٌ أوّلي في مفتتح المقدمة التي كان عنوانها كما رأينا «أجل ! . . . أنا محروم ! . . .» وذلك بالتخصيص الافتراضي : «محروم ، أثارت وتستثير كثيراً من التساؤل والاستغراب لا سيما بين القراء الذين يستطيعون تطبيق الاسم على الشخصية التي تحمله أو تتوارى خلفه لأول وهلة» . وهنا نتلقّى الوثيقة التي هي كميثاق الترجمة الذاتية في عرف النقد العالمي ، وهو البوح بالإعلان عن النفس ، ثم نمضي مع النص النثري المزاوج للشعر : «ولمع الصبا في نفسي (. . .) فلمعت معه أحاسيس وعواطف وثارت لثورته نوازع قلبية (. . .) فتركت في نفسي أبلغ الأثر من **الحرمان** حتى الآن ولهذا فأنا لا أزال **محروماً**» .

ويمتطي الشاعر مظنّة أخرى فيتوسل لدى القارىء : «أرجو أن تسمح لي أن أتفلسف قليلاً في معنى الحرمان» ، ثم يجيئنا بفيض غزير من البوح تتماثل بين سطوره مفاتيح الوعي الذاتي ، وكان كلّ الرمز في قولته وهو يتحدث عن نشأته وعن حيثيات تربيته «عَلَّمَتني بحقٍّ أن أعرف مَن أنا» . وحول هذا المدار يرسو بنا خطاب الشاعر على مرفأ الإفضاء المكاشف : «إنني أريد أن يكون شعري صورة طبق الأصل لحياتي ،

الفن القولي ، أو يغوص على دلالات الشعر جاعلاً إياها على محك التماثل مع ما قيل عند التقديم ليرى مدى تطابق القول الشعري على القول النثري المُفاتح .

سيّان إذن أن يصادر الناقد على صدق التقديم ليرى مدى امتثال الشعر أو أن يصادر على أصالة الشعر لينظر في مدى انسجام الخطاب الاستهلالي الذي قد تمّ تصوّره وتمت كتابته بعد استواء القصائد على أقدامها بدون أي ريب .

هما سيّان لأن المدار الأهم هو أننا أمام شعر قد حيك نسيجه بألياف الوعي بالحرمان ، فنبضت إيقاعاته وهو يتغذى من جسد صاحبه ، ولا يهمنا كثيراً من الناحية الفنية هل كان الحرمان لدى الذات الشاعرة مجانساً لصورة الحرمان كما يراها الآخرون أو غير مجانس .

وتبدأ رحلة الاستكشاف : استكشاف التماهي بين الذات الشاعرة وشعرية الذات الشاكية ، فنقف من أعلى شُرُفات الرصد على الهاجس الأوّل وهو يتسلل بين الفينة والأخرى ، نعني ذاك الخطاب المرافق للقول الشعري ، كما لو أننا نظفر على قرينة أخرى تُمْعن أمامنا في تخييل الصدق المطلق بين الحقيقة الفنيّة والحقيقة الحيويّة المَعيشة ، فقصيدة (كنا وكان)[16] عليها إهداءٌ نصه : «إلى الحبيب الأول والأخير» . وقصيدة (أصداء الماضي)[17] مهداة «إلى من هَدَمَ ما بَنى» . وفي كلتا اللحظتين تنعقد الضّفيرة التي صادرْنا على كفاءتها التفسيريّة في اقتران شعرية عبدالله الفيصل بفضاء الوجدان لأنها شعرية الذات إذ تروي شعراً أو نثراً عن ذاتها .

وبين أيدينا أدلّة يسعفنا بها منطوق الشعر ومدلوله : ففي القصيدة التي ذكرنا آنفاً مع الإهداء الأول ، يترقّى شدو الحرمان إلى مرتبة القوة فيبرهن بأمانة تامة على لحظة التأمّل

الفلسفي كما جاءت في مقدمة الديوان :

17 ـ يـا حبيبي لوعة الحبّ سعادهْ
18 ـ تُزْهد القلبَ فيسمو بالزهادهْ
19 ـ ويَرى **حرمانَه** في الحب زادهْ
20 ـ حين لا يَبلغ في الحب مُرادهْ

ورجْع الصدى يتثبّت كأنه التتويج بالقصيدة التي جاءت تحمل أمارتها بنص عنوانها : (أمل المحروم)[18] وقد أدارها على المناجاة مجرِّداً من نفسه مخاطِباً فاعلاً ومخاطَباً مقصوداً بالخطاب ، وشادياً بالوجد حين يَكْفله النّوى كي تتطاير شظايا النفس المعذَّبة ، ثم يسهب الشاعر في رسم اللوحة التي تجلو لنا الحبيب المجافي .

لقد عمد عبدالله الفيصل إلى تراكب لغوي ممعن في مخاتلة الحس الشعري : يتوسّل في مناجاته بضمير المخاطَب وهو قاصد ذاتَه ثم يمازجه بضمير المخاطب حيث المناجَى هو الحبيب حتى يختم بالقول الواسم :

23 ـ فجميلٌ منـكَ بَعـد الظلم يا
24 ـ **أمـلَ المحـروم** أن تُنصفـهُ

فإذا بالمحروم هو الذات الشاعرة وإذا بالحبيب هو الذات الشعرية الملهِمة . ولكن الجميل اللافت هو أن هذه البذرة المزروعة على وشاح الديوان الأوّل «وحي الحرمان» قد وَجدت تربتَها الخصبة في الديوان الثاني الذي لم يجدد عنوانُه العهدَ مع الحرمان بقدر ما أرسل الخاطر على سجيّته في «حديث قلب» . إنه الاستزراع الدلالي المؤكِّد لتلك الخصيصة التي راهنّا عليها في الموضوع المتصل بشعرية عبدالله الفيصل : سَداها الغزلُ ولُحمتها الوجدان وها هو نسيجها مَخيطاً بأسلاك الألم الذي ربما لا يصنعه الحرمان ذاتُه بقدر ما تصنعه فكرة الحرمان حين تتغلغل في النفس وتتسرب إلى أحناء الشعر فتستبد بمناهل الإلهام .

تأتي قصيدةٌ على غُرّتها الوشمُ الصريح في عنوانها : (الحرمان)[19] ، ثم في مطلعها :

أنا ضِقتُ **بالحرمان** يـا ربّي
والرِّيُّ من حولي فما ذنبي ؟ .

ثم تعتمل عناصر هذا الطالع اعتمالاً عجيباً فيعتصر منها الشاعر صياغة ثنائية يتخذها كالقفلة ، أو كالرَّجع ، أو ربما ـ طبقاً لما في قاموس الموسيقى ـ كالجملة التي يعزفها التّخت على وجه «المحاسبة» : محاسبة المؤدِّي لألحان التطريب ، فتتخلل مفاصلَ القصيدة ثلاثَ مرّات :

يا ربّ ما ذنبي
أنا ضقت بالحرمان يا ربّي

ومنذئذٍ ستتواصل الصور الفنية من هذه البذرة «الحرمانية» التي وسمت شعرية عبدالله الفيصل وسماً فارقاً ، وستستبدّ فكرة الحرمان بكل عوالم اللاشعور الفني فلا تنفكّ تتسلل من وراء مَسامّ النسيج اللغوي كأنّها الدبيب الذي لا يهادن . فمع قصيدة (إشراق)[20] ينثال الصوغ الشعري في جداول الغزل متخذاً من الخطاب المباشر دعامته القصوى ، ومتكئاً على أسلوب الإنشاء نداءً ، وأمراً ، واستفهاماً ، ونهياً :

8 ـ يـا حبيبي قـل لي أتشعر مثلي بـارتعاشات حبّنـا الغـلاّبِ ؟
9 ـ وأجبني هل أنـت طيفٌ غريب عن دُنا الناس إن صحبتَ اغترابي ؟
10 ـ يا حبيبي هل أنـت مثلي شجيٌّ لا يرى في الحياة غيرَ ضبـابِ ؟
15 ـ لا تَكِلني للصّمـت يُلهب قلبـاً لم يعـد فيـه موطن لالتهـابِ

ثم يتواصل أسلوب النهي على مدى أبيات ثلاثة أخرى مَفاتحها : لا تَدَعْني ، لا تَقُلْ ، لا تَلُذْ ، ويأتي ختم القصيدة بذاك البذر الجوهري الأوّل :

19 ـ قُلْ ولـو هامسا أحبكَ ، أهوى فيكَ كلَّ المنـى الكبارِ العِذابِ
20 ـ إنّ قلـب «**المحروم**» يرجوك نطقاً **وحـرامٌ حرمانـه** مـن جوابِ

فكأنما أرسى الشاعر على تسمية نفسه بنفسه في ضرب من رجع الصدى الوافد من ديوان البدايات ، وأمعن في استثمار الرمز فانعطف على الجناس يكرّر به رنينَ الصوت بين المحروم والحرام والحرمان . وهكذا تغدو البذرة «الحرمانية» جوازَ سفر بيد الشاعر

يستدعيها في كل ملمّة إبداعيّة لتُغدق عليه بالإلهام الفني المتجدد . يكتب تحت عنوان (المَغيب)[21] ما يشبه التأبين وهو يهجر إذلال الهوى ويستلهم من نفسه القوة مستنجداً بالعزّة والإباء :

11 ـ أنا لا أرضى نُفايات الهوى تبقَى بقربي
12 ـ فبنفسي عـــزةٌ تأنـــف إذلالاً وربّي

حتى يعثر على المِقْفز فيصعد منه إلى نُبل الاعتراف وشهامة الإقرار فيبوح من جديد بالاسم الذي هو دوماً الاسم البديل القابع وراء قناع الحقيقة :

15 ـ أنـــا **محرومٌ وحرماني** عن العفّة يُنْبِـــي

ويستمر العزف على هذه المادة اللغوية (ح ر م) بكل تقلياتها الخليلية ، ويمتزج الإفضاء بالخصائص لتوطيد معمار الترجمة الذاتية ، ويتخالط كل ذلك تخالطاً رشيقاً نافذاً فينسكب في مِرجل الغزل بما هو إشادة بالأحاسيس المنصهرة ، وتَرقُّ اللغة منسابة في تقطّع هادج متهدّج ، وينطلق الأمر والنهي كأنهما نداء الملاذ واحتضان الشفيع : (لا تَسلني عن الهوى)[22] وإذا بالكلمات تتراصف وتتدافع كما اللّبنات المصفوفة في انتظام خليلي موقّع موزون :

لا تَسَلني عن الهوى يا حبيبي
فبعينـــيَّ ألـــف ردّ مُجيـــبِ
نظراتي وصبوتـــي وسهـــادي
وهيامي وغيرتـــي وشحوبي
وظنوني وحيرتـــي ورغابـــي
ونحولي وطولُ صمتي المريب

ثم يتقاذف إفضاء الشعر وبوح الذات فينبثق الخطاب الحاكي عن صاحبه ذاتاً شاعرة وذاتاً شعرية في نفس الرحاب :

7 ـ أنا وحدي في الوجد أَخْلف قيساً في هـــوًى غامرٍ مديـــدِ الهبوبِ

8 ـ أنـــا والحـــبّ توأمـــان خُلِقْنا وتلانـــــا في العشق كلُّ حبيبِ

وتكتمل بعدئذٍ أضلاع المثلث في جدل متضافر مثير : إنه شاعر الحب ، فإن رُمتَ قلت : إنه شاعر الحب العذري الجديد ، وإن رمت قلت : إنه قيس بن الملوّح ذهب الحب بصوابه في زمن الخلود حيث يذهب الصواب ، ولكنك ستقول بعد كل ذلك ما هو أقرب إلى نفس صاحبه : إنه شاعر الحب وإنه شاعر الحرمان :

9 ـ سل فؤادي هل ضَمّ غيرَك يوماً سل ضلوعي سل غيرتي سل دروبي
10 ـ سل سطوري إذا سجا الليلُ سارت لاعِجاتُ الهوى بـــــه في دبيبِ
11 ـ سل هَزارَ الطيور عن شاعر الحب **وشعـــر الحرمـــــان** والتعذيبِ

لكأنما الخلاصة التي ما بعدها خلاصة ألاّ حب إلا في الحرمان ، وألاّ حرمان كحرمان الحب ! . وتطفو «تِيمة» الحرمان حيثما فتّشتَ في أوراق الشعر وصفحات الديوان ، فهي على السطح كالرُّغاية على سوائل اللفظ إذ تمور موراً : يتحدث الشاعر عن (نعمة الحب)[22] فيصف أيام الوصل وما يعقبها من الخصام وما يندلف فيه من الصدود والأرق فتنبعث «البذرة» الأولى متدفقة تحتكر حقول الدلالة :

7 ـ ومضـــت بَعـــده ليـــالٍ قصارٌ بعدهـــن الـــوداد أمسى خصاما
8 ـ وإذا باللقـــاء يصبـــح صـــدّاً لم تَـــذُق مقلتـــايَ فيـــه المناما
9 ـ فعرفـــتُ الأنـــينَ والسُّهـــد واليأس **وحِمل الحرمان** فوقي تَرامَى

ليس جزافاً إذن أنْ صادَرْنا على أن شعرية عبدالله الفيصل هي شعرية الحرمان بلا منازع لأنها قد استَمدّت نسغها من عالم الوجدان حين يَكْسر رتابتَه الوعيُ العميق بتناقضات الوجود وحين يُفَتّق كوامنَه التأمّلُ الحارق في تمزّق الذات بين دواعي الرغبة وحوافز الإباء ومُغريات الظفر بالمأمول .

التغنّي بتيمة الحرمان غدا ديدنا إبداعياً يلهم الشاعرَ بالمعاني البكر ولو تصادمت مظاهرها على سطح الخطاب الشعري ، وها هي تقترن ـ في سياقٍ يتيم بصراحته ـ بفكرة الإخفاق عند انكسار الأحاسيس التوّاقة :

11 ـ وارتضيتُ الهروب من عالم الحب فـــراراً مـــن عُـــذّلٍ وخصومِ
12 ـ وائـــداً بـــين أضلعي خفقاتٍ لفـــؤادٍ محطَّـــم **محـــرومِ**[24]

ويتدحرج صدى الشدو نحو السفح عند الاقتراب من خواتم المطاف في «حديث قلب» فَيَطلع علينا شبح الحسرة النابعُ من الندم ، وليس كالندم مولّداً لمواجع الألم في تقلب الذات على جمار الزمن ، فيظهر العنوان الذي هو كالشعار المنبىء عن النفس (ندمتُ على حبي)[25] ويرسو القول الشعري على مرفأ نهاية القصيد :

19 ـ ندمتُ على عمرٍ أضعتُ شبابَه على حبِّ مَن لم أَنْسَهُ وهو ينساني
20 ـ ندمت على حبّي ندمت على هوًى حسبتُ به رِيّـــاً لُمهجة صَدْيانِ
21 ـ وما كان لي منه سوى وَهْمِ عاشقٍ أضاف إلى **المحروم** آهاتِ **حرمانِ**

وتنغلق الدائرة داخل أسيجة الشعر في ما لا طائل للناقد عليه أن يحكم بصدقيّة الذات الشاعرة أوّلاً أم بصدقيّة الشعرية قبلها . ولكنه يخرج بحصيلة نقدية ثمينة . إننا أمام تجربة إبداعية بالغة التفرد في مكوّناتها المتوارية : سنقول عنها إنها شعرية التّداعيات حيث تتوالد المعاني الكبرى من نطفة شعرية واحدة ، هو الكل الذي مهما تعدّد فمرجعُه إلى الأصل الواحد المتفرد ، ولقد سما هذا التناسج الداخلي بمنزلة الأداء اللغوي فصيّره متناوباً كالسلك المعدني الذي يتخلل الإسمنت ليصح فيه القول إنه الإسمنت المسلّح . وانظر ، أو راجعْ ، بذرة الحرمان كيف تسامقت بعد أن أينعت كأنها الشجرة الباسقة ، وانظر كذلك إلى الكثافة الرمزيّة في تقلياتها الأسلوبية تجدْ أنّ تناسلاً خفيّاً ظل يسكن زوايا الإبداع فاستحال هاجساً يتملّك جداولَها ويكاد يقبض على مناهل الإلهام فيها . أفلا يعنّ للناقد أن يمتطي صهوة اللغة باحثاً عن امتدادات هذه الخصيصة الشعرية ، مستكشفاً ما قد تكون «شعرية التداعيات» قد تركته من وشم على واجهة القصائد أو من وسم بين طيّات المفاصل ؟ .

بلى .

* * *

على غير ميعاد مع مقولة الروّاد الرمزيين كما عرفتها بعض الآداب العالمية حين أسّسوا مفهوم «التراسل» بين الحواسّ على حد ما صنعه الشاعر الفرنسي شارل بودلير (1821–1867) صاحب ديوان «أزهار الشر» ، وعلى غير ميقات مع مقولة النقد الحديث حين ابتدع لنفسه آلية الكشف عن أسرار الموهبة باستقراء ما قد يكون تركه الحافر على الحافر أو ما قد تكون الذاكرة الفردية والجماعية قد اجتلبتاه من خزائن النصوص الماضية ، بوسعنا ـ مطمئنين وفي غير تبرّم ـ أن نزعم بأن شعرية عبدالله الفيصل قد امتازت بهذا «التنادي» الإلهامي الدقيق . فالصور يأخذ بعضها بأعناق بعض ، والعبارة الواسمة تتجاذبها المواقع بين القصيدة والأخرى ، والخاطرة تتداعى أطرافها في إحكام كأنّ التلابيب واحدة على سجف متقاسمة .

لقد تعزّزت شعرية الحديث عن الذات فيما ينطق بالصدق الوجودي ، وشعرية المكاشفة والبوح على مناويل الإفضاء الفني المتسامي بشعرية التناوب ، تلك التي مركزها الحبّ الجيّاش ، وهوامشها الوصف المعانق لسائر الأغراض ، فكان من كل ذلك شعر هو حمّال أوجه يتناسج سَداه داخل لُحمته بهذا التّناصّ «القديم الحديث» . إنه بمثابة الذاكرة الشعرية التي تشي عن نفسها من خلال اللغة ، ثم إنها ذات حركتين متعامدتين : ذاكرة أفقية بين داخل النص وخارجه ، وذاكرة رأسية بين القصيدة والقصيدة داخل الكون الشعري الذي صنعه عبدالله الفيصل . هي شعرية الأنا والآخر من وجه ، وشعرية الأنا والأنا من وجه آخر .

وعندما يقف الناقد على عتبات النجوى[26] فينطلق من طالعها (يا حبيبي أين أيّامُ الصّفاء ؟) في الخُماسية الأولى ثم يستوقفه مطلع الخماسية الثانية (يا حبيبي أين أيامٌ خوالِ ؟) يدرك في حينه أن الشاعر يَرصف لَبِنات القصيدة طبقاً لمثال معماري متماسك متين فيه النداء وفيه الاستفهام الذي لا ينتظر ردّاً ولا جواباً . ولكن صدى المستفهَم عنه يظل مصاحباً لحاسة السمع وحاسة الشجن الشعري فتنقلب العبارة إلى مفتاح إلهامي ينبعث كانبعاث الأطياف ، وها هو يطفو فوق الوعي (على ضفاف النيل)[27] منذ الطالع مردّداً لنا عبارة (الأيام الخوالي) :

كلّما قلتُ على الذكرى سلامٌ هتفتْ بالقلب **أيامٌ خوالِ**

ثم ها هو يطلّ علينا من جديد متسلّلاً من مسارب الإفضاء الفني داخل قصيدة حملت عنوانها الحائر (سؤال)[28] ، كما لو كان جسراً معلّقاً على النهر :

15 ـ يـا تُـرى هـل آن أن ينعـم بـالي ؟
16 ـ بعـد مـا لاقيـت في تلك الليالي
17 ـ مـن صـدودٍ وجفـاء ودلالِ
18 ـ أم تُـرى الآتي **كأيامـي الخـوالي** ؟

وإذا بهذه العبارة الثنائية ـ نعتاً ومنعوتاً ـ تتشكّل كتلةً إيحائية بالغة الشجا لأنها تأتي دوماً عند نقطة التقاطع بين حاضر كليم وماضٍ مُفارِق للزمن غير مأمول استنساخُه وقادمٍ لا يَحْدس الشاعر إلاّ بإمعانه في مفارقة الماضي الزهيّ .

إنه التّناصّ من داخل النص بين أروقة الفضاء الشعري الواحد ، ولكنه يهمس بالوشاية الإبداعية الجميلة ، فمَن بوسعه أن يتغافل عن التداعيات الخارجية سواء أجاءت سابقة للنص أم لاحقة له ؟ . ألم تردّد مسامع الذائقة العربية على مدى نصف قرن أو يزيد مطلعاً من مطالع إحدى قِصص الحب الباقية :

ذكريـات عبرتْ أُفْقَ خيالي بارقـاً يلمـع في جُنْح الليالي
نبّهـت قلبـيَ مـن غفوتـه وجلـتْ لي سِتْرَ **أيامي الخوالي**[29]

إنّ التّناصّ المتولد في عالم النص الشعري هو ضرب من الذاكرة داخلَ الذاكرة ، وهو بصورة أخرى الذاكرةُ الشاعرة داخلَ الذاكرة الشعرية . ولو خطر للناقد أن يستقرىء كلَّ أشعار عبدالله الفيصل بهذا العيار النقدي الكاشف لانتهى إلى رسم خريطة جنينية تنجلي على سطحها رسوم التداعيات الإبداعية فيما يشبه الحفريّات التكوينيّة لكل وَصْلة لغوية ناتئة .

فمِن شُرفات مرصد التّناصّ ستقف أنظارنا على رجع الصدى الواحد بين البيت الثالث عشر من قصيدة (إني على الحب)[30] .

أحب للحبّ لا عجزاً ولا نَهَما وأرتقي بالهـوى عن حَمْأة البَهَمِ

والبيت الثالث عشر كذلك من قصيدة (حطام الحب)[31] .

قلتُ **أهوى الهوى** وأعشق حُسنا زادُهُ الصـــدقُ والوفـاءُ الفريدُ

كما سيستوقف مَسمعَنا الصوتُ وصداه بين (حبيب العمر) و(فرحة الحب) على مسافةٍ ما بين دفَّتَي «حديث قلب»[32] . ففي الأولى يتأسى الشاعر لأن الحب قد قتلته الأيام فيصوغ شدوه على أوتار الأفعال الماضية لينتهي في خاتمة مطاف القصيدة إلى المزج بين العبارة الجزلة المتحدّرة من ذاكرة الفصيح الموغل في دواوين فقه اللغة ، والعبارة المبسوطة على سفح التداول كأنها اليوميُّ المَعيش الذي يساق به الكلام في قضاء الحاجات وتدبير الأوطان :

18 ـ إنمـــا العُمْـر بـــلا حبٍّ أَسًى جـامحٌ ، لا يَعرف الدمعَ العَصيّا
19 ـ وكلانـــا دونمـــا حبّ ، نرى أنّ كلَّ العمـــر **لا يَعْـدل شَيّا**

وها نحن على تلك المسافة نقف عند (فرحة الحب) وهو بهيج بذاته والشاعر ينفض عن شعره أدران الهجر ليستردّ الفنُّ زهوه فتنساق العبارة على طلاقتها ويتم استدعاء الذاكرة من داخل النص ليترافق النِّضو بنضوه فنتلقّف نحن شاهدَنا الرشيق على هذا التّناصّ الداخلي القائم على تداعيات الأداء اللغوي :

15 ـ أنـتَ لي فرحـةُ حـبّ غامر تَنشر الحسنَ وتُلقيـــه عليّـــا
16 ـ أنـــت همّـــي وانشغـــالي أبداً أنـــت فجـــر باسمٌ في ناظريّـــا
17 ـ وإذا عشنا بـــلا حـــبّ نـــرى أنّ هـــذا العُمْـــر **لا يَعْدل شيّا**

فإنْ استبدّ بالناقد هاجس الحفر الأركيولوجي على بواطن الذاكرة للكشف عن لحظات الولادة الجنينية لكل عبارة بارزة واسمة ، أو ناتئة لافتة ، تعيّن عليه أن يقرن بين (الفجر الباسم) وجملة عناصر القافية برويّها وإشباعه ثم يعود إلى حيث طاف آنفاً وهو يبحث عن المنهل المجانس لوصلة (الأيام الخوالي) ، فيجد أن تلك القصيدة التي قالها أحمد رامي قد اشتملت هي الأخرى على السمة الجامعة للقرينتين ، الفجر الباسم والقافية اليائية الممدودة بلا تنوين :

كان **فجراً باسماً** في مقلتيّـا
يومَ أشرقتَ مـن الغيبِ **عليّا**

وفجأةً ـ كأنّ على مداخل التّناصّ حواسيبَ الذاكرة المتوالجة المتناضدة ـ تقفز إلى الذهن من إحدى الغيمات أصداء بيت قاله إبراهيم ناجي واحتلّ موقعه في الثقافة الجماعية احتلالاً عتيداً فكان إيذاناً بالقافية الواسمة على جدران (الأطلال) :

أعْطني حرّيتـــي أطلقْ **يديّا**
إنني أعطيتُ ما استبقيت **شَيئا**

إننا مع أشعار عبدالله الفيصل أمام ظاهرة أدائية تحمل كل خصوصيّات التّجوال بين مستويات التعبير اللغوي ، بل أمام «شعريّة» تَصهر في مظانّها كلّ روافد الذاكرة الفنية في مجال الإبداع الشعري . ولا نكاد نشكّ في أن كثافة التداعيات التعبيريّة لو تمّ استقراؤها بشكلٍ قَصيّ قاطع لاجتمعت الدلائل البرهانية على هذه الفرادة التامّة .

ولمّا كنّا في سياق الفحص الانتقائي فإنّنا نستكشف ما يعنّ لنا استجلابه على سبيل الحافز للبحث ، والقادح لآليّات المنهج النقدي . ويكفي أن نستعرض البعض من الكلّ حتى ندرك كيف يتحوّل النص الشعري إلى مخزن للذاكرة الجماعية في حاضرها وفي تالدها سواء كان السبق الزمني للذي يجيء أو للذي يؤتى به ، وسواء أكان النصّ حاكياً للصدى أم محكيّاً عنه الصدى . فعندما يقول عبدالله الفيصل قصيدة يضع لها عنوان (**قادة الفكر**)[33] نعلم أنه قد رَكّب عبارةً من أيسر ما قد يخطر بالبال على بديهته ، ولكنه قد تلقّف فيها صدًى صنع لها مجداً استثنائياً منذ كرّسها عميد الأدب العربي بكتابه الذي قد حملها عنواناً له سنة 1925 ، وإذ جاءت معاني القصيدة تصويراً دقيقاً لوظيفة **قادة الفكر** في مناظرتهم الضمنية لقادة المجتمع ، فإنك لست درياً إلى أي مدى أَلهمتْ العبارة القصيدةَ أم أَسْبغت معاني القصيدة على العبارة وقعَها وجاذبيتها . ولكنّ الصّدى يتسرّب من عنوان القصيدة إلى داخل بنائها :

15 ـ **قادةَ الفكر** في ربـــوع بلادي يـــا أَحـــقَّ الرجـال بالتكريمِ

وتتتالى الشواهد بتلك الومضات التعبيرية الجالبة لمفاتن الذكرى من كل سواقيها ،

فمع :

وَهَلُمِّي نُعِـدْ ليـــالي هوانـــا
قبل أن يَحرق اللّظى أصغرَيْنا[34]

يخال السامع الغِرّ أنّ الشاعر يستحثّ حبيبته على استرداد صفاء الماضي اتّقاءً لاحتراقٍ يصيب الذي هو منهما أصغرُ سنّاً من الآخر . ولمّا كان الشاعر مهموماً بنفسه لأنّ الهجران قد تسلّط عليه فكان ضحيّةً له فسيستنبط قارئُ النص على عواهنه بأنّ الشاعر يتغزّل بحبيبةٍ تَكْبره سنّاً ، بما أن اللّظى سيحرق الأصغر منهما ولا يكون هو إلاّ الشاكيَ من حرق اللّظى ، وهكذا يتورّط المعنى الشعري في التبذّل اللاّغي لإبداعيته بل يجنح نحو الإسفاف بسبب التغاضي عن تداعيات الرمز اللغوي .

أمّا البصير فستنقدح في ذائقته شرارة الذاكرة الحيّة فيتقبّل لفظ الأصغرين ـ دون كبير عناءٍ أو عسيرِ تأويل ـ على شاشة بنك الخزانة اللغوية لأن «المرء بأصغريه : قلبِه ولسانه» ، وإذا بالتّناصّ هو المرآة الناصعة لما كان يسمّى عند البلاغيين بالتّضمين الموازي لآلية الاقتباس . وتتألّق الصورة تألّقاً جديداً مفاجئاً ، فالقلب مَجْمع العواطف ، والحبّ تخصيصاً ، واللسان رمز الإفصاح عامّة والإفصاح الشعري تدقيقاً . ويعود إلى البيت قارئُه ليرى كيف يزدهي الفن الشعريّ بالتداعيات الملهِمة . وقد يرسو الخاطر على أمهات الأدب والأخبار فنستدعي بذاكرتنا طيف المَقّريّ من خلال **نفح طيبه** بعد إبقاء المفرد مفرداً بين النفح والنفح ، وتحويلِ المفرد جمعاً بين الطيب والطّيوب على حدّ ما فعل عبدالله الفيصل في قصيدته (لست أدري) :

أنتَ **نفح الطّيوب** يَملأُ دنياي
ويبقـــى أريجُـــه في امتـــدادِ

وبوسع الباحث ـ من أعلى شرفة المرصد النقدي ـ أن يواصل رحلته بين أزقّة القصائد كاشفاً المُخبّأ من تلك المكوّنات الجنينيّة التي بها يصنع الشاعر لوحاته الفنية بعد التقاط الحبّات الفسيفسائية الجميلة ، فلمّا نقرأ[35] :

لمّـــا دفنتكِ يـــا **سعادْ**

أسقيتِني المــوتَ الزّؤامْ

نستقبل رجع الصدى باللقطة الندائية الواشية بحوافر الأزمنة النائية منذ أيامِ (بانت سعاد) ، تماماً كما يحصل لنا ونحن نحسن وفادة الذاكرة المطلّة علينا من الحجاز في القرن الأوّل حيث الهوى العذريّ وحيث **صريع الهوى** :

أُحبّــك حتى كأن الهــوى
تَجمّعَ وارتــاح في أضلعي
وأصبحتُ بعد الفراغ إمرَأً
صريعَ هوًى جــامعٍ مُوجعِ

وعلى المنوال ذاته سيخاطب حبيبته بالاسم الرمزي الموغل في الذكرى والغائص على درر الخزينة التراثية : **ليلى** .

كلُّ مــا أرجوه يــا **ليلايَ** منكِ
لفظــةٌ تمحــو خيالاتــي وشكّي[36]

لقد أتقن عبدالله الفيصل لعبة الاستدعاء فزرع قصائدَه كُتلاً صغيرة من العبارات القادحة ينبثق بها الذهن محلّقاً في سماء الذاكرة بكلّ ودائعها : تصادفك عبارة **الصِّبا والجمال**[37] :

ولم أعــد كالطفــل مسترسِلاً
في الوهم ما بين **الصِّبا والجمالْ**

فتدرك كيف حوّل الشاعر وجهة العبارة المسكوكة تحت ختم الذاكرة الجماعية ، ولكنّك تصادف على غير ميعاد شقيقةً من شقيقات تلك العبارة هي **الهوى والشباب** وقد ازدانت بها قصيدة (حديث زهرتين)[38] فجاءت كعقد الواسطة في ثلاثية سادسة بين عشر ثلاثيّات اشتملت عليها القصيدة :

وتمّت الفرحــةُ يومــاً لنــا
بالوافد المرموق غَضِّ الإهابْ

وارتدَتْ الجَنّةُ مـن حولنا
أجملَ أيّام **الهوى والشبابْ**
وقلتُ عَلَّ الحبَّ أو عَـلَّنا
نُبقي له ظلاً وريفَ الجنابْ

فتفعل اللقطة الشعرية فعلها في إثارة الذاكرة عازفة على وترين من أوتار المخزونات : وتر الشعر ووتر الغناء ، إذ يطلّ طيف الأخطل الصغير بقصيدته التي قالها سنة 1925 ووسمها بهذه الومضة اللغوية الثنائية في عنوانها وفي مطلعها الذي هو **الهوى والشباب** :

الهوى والشبابُ والأملُ المنشودُ توحـي فتبعثُ الشعرَ حيّا
الهوى والشباب والأمل المنشود ضاعت جميعها من يديّـا[39]

فإن طاب لنا الاستطلاع على مرصد التداعيات كما ارتأيناه ووصفناه وبنيناه بفضل خصائص هذه الشعرية «الفيصلية» ، فإننا سنقرأ بعض أبيات الشاعر قراءةَ الباطن الإبداعي لا قراءةَ الظاهر اللغوي ، فحين يغرّد في قصيدة (بل أنت حبّي)[40] قائلاً لحبيبه بعد أن أمطره نداءً :

6 ـ يـا حبيبي هـلاّ تذكّرتَ يوماً كنتَ فيـه تحتاج وصلي وقربي
9 ـ وعلى ثغـرِكَ الوضـيءِ كلامٌ يتشهّـى سماعَـه كلُّ صَـبٍّ
10 ـ في ترانيمـه قصائـدُ بَـوحٍ أيـن منهـا **خرائـدُ المتنبّي**

نستشفُّ المخاتلة الفنية بين بهجة الإعجاب بالشاعر الرمز وكبرياء التحدِّي التي لا تتقصّد إغاظةَ البطل الشعري بقدر ما تستهدف إملاءَ الحبيب بزهو اللحظة الغرامية . أمّا دليلنا القاطع على هذه «التورية» البلاغية و«المراوغة» الرياضية فهو حضور الذاكرة متسلّلةً بين مسامّ الإيقاع الشعري . فلصاحبنا قصيدةٌ صاغها على منوال الذاكرة المتنبّيّة بلا أدنى ريب ، هي قصيدة (أُحبّك)[41] جاءت ميمية ، ومردوفة ، وجاءت قوافيها على محامل معجم أبي الطيب المتنبّي في بعض تغاريده : الظلام والعظام والمنام والسقام ، فتقفز إلى الذاكرة إيقاعاتٌ وافدة علينا من قصيدة (الحمّى) بتطابق ضروبها العروضية :

وزائرتـــي كأن بهـــا حيـــاءً
فليس تـــزور إلاّ في الظلامِ
بذلتُ لهـا المطارف والحشايا
فعافتْهـا وباتـــت في عظامي

فإذا بكلّ شيء موضّب حتى نقول إن عبدالله الفيصل قد كان في قصيدة (أُحبّك) يعارض البطل الشعريّ بعد أن خاتلَنا بإغاظته وهو يستميل قلب الحبيب :

2 ـ فيُدْنينـي إليـــكَ الشوقُ حتى تكاد تئـــنّ في صدري العظامُ
7 ـ أرى فيكَ الصباحـــة كلَّ حين وحـين تصدّ يغمـــرني الظلامُ
12 ـ فكُـــن لي مَـأمَـلاً حلـــواً إليهِ أعـــود إذا تَناوبنـــي السَّقامُ

نعرف أنّ الجوّ الإلهامي واحد هو التظلّم والاشتكاء ، ثم نعرف أن الشاعر قد بَيَّت على اقتباسِ الجدول القاموسي واقتفاء الوزن «الوافر» الخليليّ ، تماماً كما فعل صاحب «الخرائد» ، ولكنه جاء إلى حركة الرويّ فرفعها بعد كسر ، فكأنما وَجَّه بفعله رسالةً إخباريّة بديعة يقول لنا فيها : «نعم» للمنافسة المتسامية . «لا» للمماهاة المتصاغرة .

وليس شيء من كل ذلك بمحمول على التأبّي ، ولا بمؤوَّل على الاستثناء المُطلق ، وإنّما هي المبارزة على ركح الفن الخالص . والدليل على ما نزعم هو أن عبدالله الفيصل ينصاع إلى آلية «المعارضة» الشعريّة انصياعاً منساباً ، وما قصيدة (يا ناعس الطرف)[42] إلاّ شاهد لافت على الوفاء إلى السَّنن الشعري الأثيل ، فطيف ابن زيدون في (أضحى التنائي) يتردَّد صداه بين حنايا :

يا ناعسَ الطرف قد فازت أعادينا واستبشَروا بمُناهـــم في تجافينا

حيث يتناظر وزن البحر «البسيط» مع «العروض» الحاملة لمكوّنات القافية : تَجافينا هنا وتجافينا هناك .

وما إن يسترسل الناقد في رصده الاستقرائي حتى يمعن في جمع الأشباه والنظائر دون أن يوغل في أي فرضية ينقطع فيها حبل الأسباب مع الشاهد الشعري . إن شعرية التداعيات

النصيّة تملي علينا أن نَحْدس بوجود آلية مغموسة في بواطن اللاوعي الإبداعي سنطلق عليها ما يطلقه أهل التمثيل المسرحيّ وأهل التمثيل السينمائي عندما يختص أحد الأبطال عندهم بعبارة يقولها أو بلفظة يؤدِّيها أو بزفرة يطلقها لتكون جميعها كالعلامة المميّزة ، وذلك في سياقاتٍ تتجانس حيناً وتتضارب حيناً آخر ، فتلك العبارة يسمّونها «لازمة» على معنى المنبّه الذاتي ، أو الحافز التلقائي ، وهو ما يصطلح عليه في قاموس الدخيل اللغوي بلفظ (لايتموتيف) .

ولكنّنا مع عبدالله الفيصل نقف على استثمار مخصوص للظواهر الفنية ، وذلك بالتقاء خصيصتين : آليةِ استدعاءِ مخزون الذاكرة الشعرية الجماعيّة وآلية تحويل الومضة القادحة إلى «لازمة» متحفّزة .

فحين نراجع (حلم الهوى العذري)[43] يستوقفنا الاستهلال على النداء :

يــا ابنةَ البدر وينبوعَ الشذَى العطرِي

فنعرف أننا أمام نواة إفضائية متنشّطة : فالمنادَى مع حرف النداء قائمان مستويان ، والذي سيضاف إليه المنادَى متقلّب متموّج ، هو هناك «البدرُ» وهو في (الألم الحيّ)[44] الحبُّ :

يا ابنةَ الحبّ لــو حملتُ فؤاداً
قاسياً لاسترحــتُ مــن آلامــي

ثم يصير المضاف إليه لفظَ «الأحزان» في قصيدة تحمل أمارة هذه اللازمة[45] :

لا يــا ابنة الأحزان لا تتخوفي
من شاعــرٍ يهــواكِ أو ترتابِــي

ولا يتجوّل الخاطر بين (يا ابنة البدر) و(يا ابنة الحب) و(يا ابنة الأحزان) حتى يراوده طيف الذاكرة من قلب ملحمة وجدانية صَنعت لصاحبها مجداً متفرّداً حتى غدت له إحدى مُعلَّقَتين شقيقتين : (صلوات في هيكل الحبّ) كالتاج الرومانسي على رأس أبي القاسم ، و(إرادة الحياة) التي طالعها : إذا الشعب يوماً . . . كالدرّة النضالية على جبين

الشّابيّ . وفي الأولى أبرقت تلك الجوهرة :

يا ابنةَ النور إنني أنا وحدي
مَن رأى فيكِ روعةَ المعبودِ[46]

ولكن المثال الأروع لهذا التداعي المزدوج بين شعرية النص مع ذاته وشعريته مع ذاكرة النصوص الخارجة عنه سيتحفنا به الشاعر ـ من حيث يَعي أو لا يعي ـ عندما تُسْتلّ لازمةٌ أخرى استحالت بحقٍّ إلى حافزة وَلُود يَصْدق عليها لفظ (اللايتموتيف) تماماً . وسنقف على ذلك بالتعقّب الاستنباطي المثابر :

لنستعرضْ ببساطةٍ منهجية مكشوفة قول الشاعر في (حلم الهوى العذري) :

13 ـ فتحسَبُ أنها شفقٌ
14 ـ تَلَفَّعَ هالةَ البدرِ
15 ـ وداجِي الليل من شَعْرٍ
16 ـ يهيمُ بها **ولا تَدرِي**

فلا يبقى في الخاطر إلا صدًى خفيّ غامض من آخر عبارة وردت في المصراع الأخير وهي الجملة الفعلية التامة : «ولا تدري» فنواصل السير لنقف في (حبيب العمر)[47] عند التساؤل الذاتي الحائر :

14 ـ **كيف لا أدري** ولا أنتَ به عالِمٌ كيف انطوى التَّحْنانُ طيّا

فتتشكّل في الذهن خاطرة تُلحّ على اقتران المثل بمثله بين (لا تدري) و(لا أدري) ثم تَلُوح فرضية غامضة لا تلبث أن تستدرجنا إلى الاقتناع المتمهّل حين تتكتّل العبارة المتكاتفة : **لست أدري** فنراها ماثلةً تدقّ دقّاً على خاتمة الأبواب في (ثورة خيال)[48] عند ثلاثيّتها الخامسة والأخيرة :

هل أداري الألم العاصفَ في قلبي بصبرِي
أم أبوح اليومَ بالسرّ وهل يُجهَل سرِّي
لست أدري هل أبوح الآن ويحي **لست أدري**

كما نراها في (ليلة العمر)[49] منسابة تتخلّل النسيج في تَقارع ثنائي كالذي جاءت عليه فيما رأيناه آنفاً ، بعد أن تعانقت أصداء هل أداري بأصداء (لست أدري) :

ليلـةٌ مَـرَّت بدهـري
لم تكـن من خيطِ عُمْري
إن تكـن مـرّت سريعـاً
فهـي مـا زالـت بفكري
لستُ أدري كيـف مـرّت
يـا حبيبـي **لست أدري**

ونصادفها أيضاً في (صبوتُ إلى عينيكِ)[50] وقد استقرّت لازمةً بحكم أنها لا تُطابق سياق الاستفهام إلا على باب المجاز المنسرح :

19 ـ **ولستُ أرى** في البعد إلاّ **مرارةً** يطاولنـي فيهـا ظنـونٌ وأهوالُ

ثم ها هي الحافزة تنتصب مستوفية خصائص الرمز في (دورة الأيام)[51] إذ هي تشي بلحظة التأمّل عند مَطارف الملحمة المستعادة ، فالحبيب الذي كان صادّاً وأمعن في اللامبالاة حتى الإيذاء ، يجيء إلى شاعرنا وقد ألانت الأيامُ قناته راجياً استئناف الزمن الأليف . ولكن الشاعر يثأر لنفسه ولقلبه باسم العزّة والإباء . وفي لحظة من لحظات الحرج بعد أن كاد الإمعان في الثأر يصل حدّ التشفّي يفاجئنا بالتّسآل :

27 ـ أيها العائد الذي أَلِفَ المكرَ وقد هَدَّ بالخِداع كياني
28 ـ لست أدري هل جئتَ تطلب ودِّي أم ترى جئتَ شامتاً بهواني

لم تعد عبارة (لست أدري) مجرّد أداء لغوي ، ولم يعد معناها مجرّد حصيلة معجمية نحوية ، هي جملة تامّة العناصر في منطق علم التركيب ولكنّ دلالاتها القاموسيّة قد احتجبت أوّلاً وراء دلالتها السياقية في مستوى الأداء اللغوي ، ثم احتجبتا معاً وراء دلالتها المَقامية عند تخيّل عناصر التخاطب المكوِّنة للجهاز التواصلي : الشاعر الباثّ ، والذي إليه يَتوجّه بالخطاب من حبيب أو خصيم أو أي شخصية فنية أخرى ، ثم المتلقّي لخطاب

الشعر بكل مستوياته كالسامع أو القارىء ، وكالناقد بالعادة والمألوف أو الناقد بالرصد والاستثناء . وقد لا نكون مجازفين لو زعمنا بأن اطّراد الحافزة (لست أدري) وتواتر سياقاتها المتباينة فيما بينها قد أكسبها دلالة رابعة «فوق المقامية» ، هي دلالة النص الشعري القائم على آلية الاستدعاء عبر الصدى ، أو آلية التداعي من داخل أنسجة النصوص ، أو آلية التراسل عبر الإيماء حيناً والإفضاء حيناً آخر . أمّا خاصيّة هذه الدلالة «فوق المقامية» فتتمثّل في الإلغاء إذ تتحوّل عبارة (لست أدري) النافية لفعل الدراية إلى تضمين مضادّ لأنها أصبحت تعني (أنني أدري ولكني أصوغ المُثْبَت في قالب المنفيّ تأكيداً على ثباته وإشراكاً للمتلقّي في السّعي إلى استخلاص المسكوت عنه) .

وبينما أنت بين تحسّس للقرائن الدالّة على حدسك النقدي وشك في مدى الصنعة الشعرية المستحكمة ، إذا بك تتيقّظ على الشاهد الأوفى بما أن الشاعر عبدالله الفيصل قد طرز لك قصيدة جعل عنوانها (لست أدري)[52] ، وفاتحك منذ عنوانها بما هو من لوازم القلق الوجوديّ ولو حيال الشأن الصغير من شؤون الحياة :

يـا شجيّـا أضناه طولُ السُّهادِ
يتحرَّى الجَـوى بخَفْقِ فؤادِي
لستُ أدري هل أنت مثلي مشوقٌ
أم تُرى أنت كاذبٌ في الودادِ

عند هذا المنعرج تقف لتغوصَ أكثر فأكثر على ما في المُضْمَر الشعري ، وعلى ما في التربة الفنية ، بل وعلى ما في «القاع» الإبداعي ، ماسكاً بفوانيس الكشف اللغوي ، نابشاً بمِعول الحفر الدلالي ، بيدك المصادرة المنهجية التي انتقلت إلى حالٍ تشبه حال اليقين المتماسك . وتسأل : من أين جيء بهذا الإلهام الفني ؟ . وأيُّ المناهل قد غذاه ؟ . وكيف طفح القصيد بكل هذه التداعيات ؟ .

وتوشك أن تتردّد ولكنّك تَحْزم أمرَك بعد أن قطعتَ المسافات متدرجاً من لحظتك الحدسية الأولى إلى مشارفة اليقين القاطع فتمسك بقبضتك النقدية على النطفة الجنينية التي هي كالبذر النّشوئيّ الولود ، فتتهادى لك صورة الشاعر عبدالله الفيصل وهو واقع تحت

سحرين تضافرا عليه فأنطقا قريحته بروائع من الفن الشعري . أمّا القادح الأوّل والذي إليه ترجع تلك العبارة الحافزة القادحة بعد أن زرعها بين حنايا قصائده فهي قصيدةٌ متفرّدة ، بالغة التأثير ، جليّة الوقع ، بائنة الاستثناء ، قالها إيليا أبو ماضي ، واختار لها (الطلاسم) عنواناً[53] وجعلها من المطوّلات ، فكانت منعرجاً بارزاً في تاريخ الرومانسيّة العربية ، وزادها تألّقاً المَغْنى الموسيقيّ فثبّتها في الذاكرة الجمعيّة .

إنها القصيدة التي عرفها النّاس بغير اسمها ، وأصرّوا على تسميتها بغير الاسم الذي اختاره لها صاحبها ، سمّوها بالقفلة التي وسمتها والتي هي (لست أدري) فكانت مفتاحاً ، وكانت خَرجةً ، وكانت رمزاً بالغاً :

جئتُ لا أعلم من أين ولكنّي أتيتُ
ولقد أبصرتُ قُدّامِي طريقاً فمشيتُ
وسأبقى سائراً إن شئتُ هذا أو أبيتُ
كيف جئتُ ؟ . كيف أبصرتُ طريقي ؟
لستُ أدري

ويبلغ الدَّفَق سَنَمَه الأعلى بعد التحفّز والتوثّب وذلك عند الرباعية الخامسة :

أتُـراني قبلمـا أصبحتُ إنساناً سويّا
كنتُ محواً أو مُحالاً أم تُراني كنتُ شيّا
ألهـذا اللغـز حـلٌّ أم سيبقـى أبديّا
لستُ أدري ولمـاذا **لست أدري** ؟
لست أدري

عبدالله الفيصل صانعٌ للحظة الشعرية ، وعبدالله الفيصل شاهد على أنّ سطح الأداء في الفنّ القولي هو اختمار ناضج للباطن الإبداعيّ : يساوق الوعيَ ويخاتل اللاّوعي . ما غطّاه إيليا أبو ماضي وانتشت الذائقة العربية في إجلائه حين أصرّت على هجر الاسم الشرعي للقصيدة وإطلاق كنيتها عليها بالجزء الدالّ على الكلّ ، قد عمد إليه عبدالله الفيصل ليكاشف الذوائق الفرديّة والجماعية بما هو باطن مستور ، وبما هو متخفٍّ ينحجب ، فأقام

الكنية عنواناً للقصيدة التي هي قصيدته . لذلك ردد على نغم واحد وبإبداع متفرّد في الموضع الآخر وقد أسلفناه :

لستُ أدري هل أبوح الآنَ ويحي **لستُ أدري**

ولكن شاعرنا عبدالله الفيصل قد أسلم موهبته الإبداعية إلى سحر ثانٍ كان واقعاً تحت سلطانه وقد رأيناه أيضاً : إنه سحر الصلوات في هيكل الحبّ . أمّا الدليل فأدلة :

قصيدة (لست أدري) جاءت على البحر الخفيف ، وقصيدة (صلوات في هيكل الحب) جاءت هي الأخرى عليه .

واختار عبدالله الفيصل الدَّالَ رويّاً وكذلك فعل قبله أبو القاسم الشّابّي .

وكان رويّ مكسوراً هنا ومكسوراً هناك .

وأراد عبدالله الفيصل أن يخرق الرتابة فلوّن إيقاع التماهي فبعد أن فعل ما فعله الشّابيّ وعاضَدَ الرويَّ بردفٍ ، عمد إلى جعل الردف مدّاً للفتحة لا امتداداً بالتناوب للواو والياء .

قال عبدالله الفيصل :

يا شجيّـاً أضناهُ طولُ السُّهادِ
يتحرَّى الجوى بخفْقِ **فؤادي**

وقال الشّابّي :

عذبةٌ أنتِ كالطّفولةِ كالأحلامِ
كاللّحـــن كالصَّبـاحِ **الجديدِ**

أفلا تذكّرنا هذه الخرجة ـ أو الانزياحة ـ عن نسق المعارضة التامّة الكاملة ، بتلك الانكسارة التي أحدثها حيال قصيدة (الحمّى) لأبي الطيب المتنبّي عندما عمد إلى تغيير حركة الرويّ ؟ . لكأنّما هاجسُه أن يعارض الشعراءَ على نهجٍ يستحدثه ، فيه المجانسة والمماثلة والتناظر وليس فيه المماهاة المطلقة .

وبعد الأدلّة دليل ، هو دليل الحبكة الواشية ، وهي ـ في دستور الباطن الشعري ، وفي ميثاق اللاّوعي اللغوي ، وفي قوانين اللاشعور النفسي ـ تنطق بنفسها عن نفسها ويكفي

الإشارة إليها لإيقاظ الحسّ بها : إنها التخصيص بضمير الخطاب المؤنث ، وهو ضمير المخاطبة : أنتِ . فقد قام بدور القارع على أبواب البيت الشعري مثلما الضَّربات الاستهلالية قبل ارتفاع الستار على ركح المسرح :

12 ـ أنتِ حبِّـي الوحيدُ أنتِ الملاكُ أنتِ سرّ الإلهـامِ في إنشادي
13 ـ أنتِ مَجْلى الأحلام في خاطري الصَّفو وأنـتِ الهناءُ في أعيادي
16 ـ أنتِ أغـلى مـن الحياة وأحلى من نشيدِ الصّفـاءِ في ميلادي
17 ـ أنتِ نفح الطّيوب يمـلأ دنيايَ ويبقـى أريجُـهُ في امتدادِ

هكذا صنع عبدالله الفيصل بعد أن اعتملت في ذاكرته الإبداعية صورة القصيدة التي يعارضها ولا يعارضها ، والتي يستلهمها دون أن تذوب شعريته في شعريّتها . لقد قال الشّابّي :

13 ـ أنـتِ روحُ الربيع تختالُ في الدنيا فتهتزّ رائعـاتُ الورودِ
18 ـ أنتِ تُحْيين في فؤاديَ مـا قد ماتَ في أمسيَ السعيدِ الفقيدِ
23 ـ أنت أنشودةُ الأناشيدِ غنّاكِ إلاهُ الغِنـاءِ ربُّ القصيـدِ
31 ـ أنتِ ، أنت الحياة في قُدْسها السامي وفي سحرها الشّجيّ الفريدِ[54]

أفكان جزافاً أن يجنح شاعرنا عبدالله الفيصل إلى أسلوب التّدوير العروضي جاعلاً مَصاريع الأبيات متفاصلة حيناً ، مُتضامّة حيناً آخر في تخليلٍ متناوب لولا أنه ـ في الوعي أو في اللاوعي ـ كان يُحاكي صدًى من أصداء المُعارضة الشعرية المقنَّعة التي لا تبوح بنفسها بقدر ما تغمز غمزاً على نفسها في مخاتلةٍ بديعة تُخالطها مكابَرةٌ أنيقة .

وها نحن مع عبدالله الفيصل في تجربة متميّزة خَبِرت على التجريب إحدى آليّات الإيحاء اللغويّ فتوقّفت إلى ابتداع ضرب من «التّناصّ الأكبر» بما هو جسورٌ مفتوحة بين النص الفردي والنصّ الجمعيّ ، ثم بما هو أنفاق محفورة بين ذاكرة الشعر وذاكرة الشعرية لأنه دوران بالذاكرة داخل الذاكرة ، ولأنه ـ تبعاً لذلك ـ تجوال دائم بين الذائقة الفنية المترسّخة والسعي إلى إغنائها بالحسّ الغائم الجديد .

لنقل هي شعرية التّناصّ المزدوج ، أو شعرية التناوب الأدائيّ ، بعد أن قلنا هي شعرية التّداعيات الإيحائية .

ولمَ لا نقول إنها شعرية الوشاية الفنية ؟ .

* * *

ومن أعالي شُرفات المَرْصد النقدي نَلْمح المصباح القادح : «لست أدري» فنراه متكثِّفاً وهّاجاً . هو في ذاته شعري حتى الرميم :

لَسْتُ أَدْرِي = فاعِلاتُنْ

وهو في مُخَبَّئه الدلالي نفي متولّد من السؤال الحائر حول الحقائق ، فهو بهذه الحيثية مرتبط بلحظة الحيرة ، مؤشّر على فلسفة القلق ، متلبّس برداء التأمّل ، متغلّف بشعرية الشكّ .

وهنا مَجْمع القضية : رومنسية الحب ، وتداعيات الذاكرة ، وإلهاب وَهَج العواطف الوجدانية الجيّاشة ، ثم تَلمّسُ الحَبّات المتناثرة لجمعها في لوحة جمالية متماسكة . وفوق كل هذا هاجسُ الحرمان وهو يطارد المخيَّلة الشعرية دون مهادنة .

ليس عسيراً على الناظر أن يستقرىء ما يتوارى خلف النص الشعري لا سيما إذا استذكر تلك المقدمة التي خطّها عبدالله الفيصل لديوانه الأوّل ، حين كان يستأذن قارئهُ كي يبحر على سفينة التأمّل الفلسفيّ الخالص حول مفهوم السعادة ومفهوم الوجود . ومِن (لست أدري) يتدفّق ينبوع البحث عن اليقين جرياً وراء الحقيقة ، ولكن هذا السعي اللاهث مغامرة لم تكن يوماً آمنة ولا مأمونة ، ولم يمتَطِ صهوةَ جوادها مغامرٌ إلاّ أورثَتْه الشكّ .

تبدأ الرحلة بضرب من غربة الذات عن نفسها حين يتذكّر الشاعر نشأته الأولى : «تولّت تربيتي والدتي التي كنتُ وحيدَها في هذه الحياة ، فكرّستْ كلّ جهودها ووقفتْ حياتَها في سبيل تنشئتي نشأة صالحة ، وحافظت عليّ في صدق وإيمان من الوقوع في مهاوي الزلل ، وعلّمتني بحقّ أن أعرف مَن أنا»[55] .

«أنْ أعرف مَن أنا» : هي خلاصة كلّ الفلسفات ، وعصارة أمّ القضايا ، وهي كذلك الجسر الذي يحوِّل علاقة الشاعر بالكون إلى أسئلة وجوديّة تبدو في ظاهرها صغرى ولكنها بحجم المَجرّات أحياناً .

ولفرط ما غاص السؤال إلى أعماق شاعرنا وغاص معه القلق التأمّليّ انبثقت على يديه خصيصةٌ هي على غاية من الاستطراف وربّما من التفرّد والاستثناء . فمنتهى الغزل عنده يلامس منتهى التأمّل المجرّد ، وبداية القلق الوجوديّ يحاذي حيرةَ المحبّ وهو يقلّب تناقضات الكائن بين وعيه الإدراكي وأحاسيسه ، ثم بين مشاعره كما يراها هو ومشاعر الآخرين كما يتوهّمها هو أو كما يوهمه بها أصحابها .

ولقد نجم عن كلّ ما سلف شيء عجيب فريد هو امتزاجُ العاطفيّ بالماورائيّ ، أمّا قلب الرحى فهو الشكّ وما توحي به الظنون ، وكثيراً ما كان السؤال كالمفتاح بيد الشاعر يَطرق به الأبواب كافة وبابَ الغزل تخصيصاً لأنه شاعر خُلق «فارساً للحب» كما قد أبان وَوَعى ، فالسؤال ديدنٌ مُحايِث لشعرية عبدالله الفيصل ، فانظر إليه وهو يقلّب المعاني الشعرية أو يشتقّ لقصائده أوسمة لافتة . في لحظةِ ما يقول لك (فيم السؤال ؟) وهو يكتب عنواناً لإحدى قصائده[56] . وفي لحظة أخرى يتّخذ لقصيدة ثانية العنوان التالي (سؤال)[57] ، وكلتاهما غزلية خالصة ، ولكنّ المعانيَ غير المعاني ، ففي الأولى يعمد إلى مدخل تأمّلي فسيح الأرجاء متّسع الآفاق :

حـــالي بمعترك الحـوادث حالي
فيمَ السؤالُ ولاتَ حين سؤالِ
فيمَ التّساؤل والسّؤال وقد بدا
لكَ ما ترى مـــن محنتي وهُزالي

وهذا كافٍ كي يحوّل شدو العاطفة إلى نشيد فلسفي كأن نسيجه قد حيك على مناويلِ «لزوم ما لا يلزم» . والجميل عند عبدالله الفيصل أنّ المعاني تتداعى على الأطراف فيلامس الغزليُّ منها ما هو ورائي بعيدَ الأغوار دون أن يتصدّع معمار القصيدة ودون أن يتسلّل إلى بنيتها أيّ نشاز :

شيّعتُها بـــدم الجفون وكابدتْ
في إثرهـا عيناي سُهْـدَ لَيالي
ومشى اليقينُ إليَّ بعد تشكّك

في القلـــب هيّـج همسُه بَلْبالي

ومع القصيدة الأخرى (سؤال) ينطلق البدء غراماً وهياماً ثم يرسو على اللفظة التي هي «الاسم الرمز» : ليلى ، فيتملّكها بإضافة النسبة جاعلاً إيّاها ليلاه ليتظلّم أوّلاً وآخراً من عذابات الشكّ وفقدان اليقين كما سبق أن رأيناه :

كلُّ مـــا أرجوهُ يا ليلايَ منكِ
لفظةٌ تمحـــو خيالاتي وشكّي

بل حتى عتابه فإنّه يجيئك في منتهى الرقّة الوجدانية كما هي حاله وهو يعارض قصيدة ابن زيدون بقصيدة (يا ناعس الطرف) ، كما سبق أن ذكرنا ، ولكنه يمزجه بقضية الشك لأنها مَعينُ كلِّ الأذى وكلّ الأوجاع :

ما كان ظنّي بكم يا منتهى أملي
أنّ الوشاةَ تُقَصِّيكم فتُقْصينا
وأنّكم تُؤْثرون الشكّ إن عَرَضتْ
بـــه البوارق مـــن إرعاد لاحينا

إن مسألة البحث عن اليقين قد لازمت عبدالله الفيصل منذ البدايات ، ولم تكن ثمرةً من ثمار الصنعة الشعرية ، ولا هي ناتجة عن احتراف الصّوغ الفنّي . ومن هذه النافذة نزعم أن شعريته ـ تلك التي قامت على التّداعيات وعلى التّناصّ وعلى التسامي بكل الأغراض الأدبية إلى منزلة الوجدان الخالص ـ قد كانت ترتوي من منهل غزير هو فلسفة الشك ، فتراه يمزج بها كلَّ غرض يطرقه . فمع قصيدة (صبر ينفد)[58] منذ زمن البدايات نرى كثافة أفعال المقاربة ـ كما يقول النحاة ـ تحضر لتجعل الشيء في حكم الحاصل دون أن يَحْصل . تبدأ اللوحة بالغائب : أوشك ، وتثنّي بضمير الناطق المتكلّم : أَوْشكتُ ، فالغائب ، ثم الغائب ، ثم تعود إلى الأنا : «كدتُ» ، وأخيراً ترسو على فعل التخييل «يُخيَّل لي» :

أَرى الصبرَ أوشك أن ينفـدا
وأوشكتُ في القرب أن أَبْعُدا
وأوشكَ قلبـــيَ أن يستريحَ

وأوشك طـرفيَ أن يرقـدا
وكدتُ أعايش هـذا الأنامَ
وقـد عشتُ بينهـم مُفرَدا
يخيَّـل لي أنني قـد أضعتُ
شبابي وقلبي وعمـرِي سُدى

ولا يغرب على القارىء ، ولو كان غضّاً ، أن يقرن فعل المقاربة وفعل التخييل ثم يصل بينهما وبين عزلة الذات وجوديّاً ، بما أن الشاعر قد عاش مفرَداً بين الحضور . وتطول التوطئة الفلسفية حتى لا يبقى من القصيدة إلاّ بقيّة صغرى تنحو بنا نحو الغرض الغزليّ . وإذا بنا مع التأمّل الماورائي نسافر على جناح الأسئلة الكبرى حول معضلات الوجود ، وإن لم نغادر كلياً واحة العواطف بكل تقلّبات الكائن فيها وبكلّ تناقضات النفس البشرية . أمّا الجسر الجامع بين الأشتات والهوامل فهو «الزمن» ، هذا المارد الذي يَنْخر الكيان على مَهل فيدبّ سوسُه في جدران معمارنا إلى أن يأتي على الصّرح من قواعده :

يذكّرنا كلَّ أمس مضى
وكلَّ غريـب بـآهٍ شدا
وما نحن إلاّ الزمان الذي
عدا في الأنام على مَن عدا

ثم تتواصل ملحمة لَيّ الذّراع بين الإنسان والدهر فتتمازج الأحاسيس بالقوّة مع الأحاسيس بالوهن ، لأن الزمان كلّما امتدّ قويَ واشتدّ ، والإنسانَ كلّما امتدّ ضعف واسترخى عزمه . وبناء على هذه العناصر التكوينيّة الأولى تتكاتف شعرية الشكّ لتصبّ في جدول السّؤال الفلسفيّ بكلّ دهشته وبكل انفتاحه . وما يظلّ سمة فارقة في أشعار عبدالله الفيصل هو هذا الجمع المُؤالف الفريد بين دلالة الحبّ ودلالة الشك ، ومن بساط التجربة الحيّة المعيشة يرقى النصّ الشعريّ إلى تصوير الكدر الوجوديّ المتأتّي من لحظة الارتياب . لذلك بدا الشكّ هدّاماً لكلّ وصل لأنه ناسف للثقة وماحٍ لليقين ، وإذ يختار الشاعر لإحدى قصائده عنوان (حبّ وشكّ)[59] فَليظلّ داخل سياج الغرض الغزليّ متّخذاً لنفسه

حرية التلوين الفنّي المتموّج :

قضيتِ على حبِّـي قضيتِ على ودِّي
وأنتِ التي قـد كنتُ أُوري بها زَنْدي
شككتِ بإخلاصي فعكَّـرتِ صفوَنا
كما ارتبتِ في حبٍّ ترعرع في مهدي
فآثرتِ أن تقضِـي على الحـب والهوى
بما جئتِ من شك وما شئتِ من بُعدِ

وتنتهي القصيدة على بيت قافل لدائرة القلق :

فما بعـد هـذا الشكّ حُبٌّ مؤمِّلٍ
ولا بعد هذا الشكّ في الوصل ما يُجدي

يَقينٌ أن الذي أكسب شاعرَنا كلَّ هذا الفيض التأمّلي حتى أورثه الضيقَ ، إنّما هو الامتلاء بالوعي العميق . ولئن خُلق عبدالله الفيصل شاعراً فقد وُهب إلى جانب الحسّ الفنّي المرهف عقلاً متدبّراً يكاد أن يأخذه الجموح فيه إلى تخوم العزّة المتأبية . ويكفي أنه حين أيقن بأن تنشئة الشباب توشك أن تزوغ بالجيل نحو الانحلال السلوكيّ وربما نحو الاستلاب الحضاري أيضاً ، لم يتردَّد في وصف ما به مِن هَمّ ومن تعب ، وفي وصف ما استبدّ به من قلق جعله :

تائـهَ الفكر بـوادي حيرتي
واجمـا كالحاضر المغترب[60]

وهو ما يشهد على الاغتراب النفسيّ وسط الجماعة عندما يتكدّر صفو الانسجام ويطرأ النشاز على الوئام السلوكي بين «الكائن الفرد» و«الكائن المؤسّسة» . والذي يُنجدنا في فرضيّتنا هذه ، القائمةِ على شعريّة الاغتراب ، المتولّدة من فلسفة الشكّ الإبداعيّ التوّاق ، هو نصّ عبدالله الفيصل نفسُه ، أفلا نراه كيف نطق بمضمون الباطن ليجعل عنوان إحدى قصائده (غربة الروح)[61] ثم انبرى مصوّراً حيرته التأملية تصويراً ميلودراميّاً فيسعفنا بالشاهد المتين على روعة المزج بين نشيد الغزل ونشيد القلق الماورائي كأنّه جميلُ

بني عُذرة في حضرة أبي العلاء ، أو كأنّه واحد من شعراء الرومانسيّة الألمان عندما تألّق على أيديهم ـ باكِراً وقبل غيرهم ـ الهمُّ العاطفيّ ممزوجاً بالهمّ الوجوديّ . وهكذا ينحت شاعرنا من معجم اللغة قاموس قصيدته مرصّعاً إيّاه بالمفردات المفاتيح : الغربة ، والروح ، والمشاعر ، والشقاء ، والحسّ ، والحبّ ، والشكّ ، والجحود .

غربتي غربة المشاعر والروح وإن عشتُ بين أهلي وصحبي
أبـــدًا أنشد الهنـــاءَ فألقـى
حيثما رُحتُ شِقوة الحسّ جنبي
أزرع الـــودّ والحنـــان وأسقي
واحة الحـبّ من روافـــد قلبي
فـأرى الشكّ والجحود وألقى
ناتئـات الأشواك تمـــلأ دربي

فهل بوسعنا أن نعود أدراجنا على درب المنهج الاستقرائي لننعطف بأنفسنا على بعض مسلّماتنا حين أسَّسنا نظريّاً لآليّة الحافز الذاتيّ المرتهن بوجود قادح لغويّ سمّيناه اللازمة على معنى اللايتموتيف الأدائي . إنه الشكّ : بمفرده مرّة ، وبضديده (اليقين) مرّة أخرى : يُعلن لنا الشاعر عن (المغيب)[62] فإذا هو المجاز المنساق في التمثيل لأنه يُؤْذن بالانكسار العاطفي : فالشمس شمسُ الهوى ، والمغيب انطواءُ الحلم ، وصدى الرعب تصنعه لحظة الارتياب : (كلُّ ما فيها تهاويمُ من الشكّ المريب) تماماً كما كان الأمر عند (بريق المجد)[63] حيث ينطلق النداء «يا مَلاكي» ليسرد على الحبيب قصّةَ موكب الأوهام ، وقصّة الحلم المتبعثر ، ثم جموح القلب وبريق الوجد وشعلة الحنين لينتهي إلى مشارف الفاجعة عند احتجاب الحقيقة : (الرؤى حَوْلِيَ غامت بين شكّي ويقيني) .

. . . حتى نعثر على واسطة العقد . . .

ففي ديوان البدايات ـ إن صح لنا أن نعتبره كذلك ـ والذي صدر وعبدالله الفيصل على مطالع عقده الرابع ، تقوم قصيدة متفرّدة بمميّزات غير مألوفة ، جعل الشاعر لها عنواناً يلخّصُ الميلودراما التي نحن بصدد تحليلها فقال (عواطف حائرة)[44] جامعاً في

عبارته الثنائية الواجهتين الكبيرتين : عالم الوجدان وفلسفة القلق . هذه القصيدة جاءت تعتصر لنا كلّ الأنساغ التي منها يتشكّل رُواءُ الشعرية «الفيصلية» . وليس جزافاً ولا مجّاناً أنْ دخلتْ هذه النونيّة في جدول النّسق الثقافي العربيّ من أبواب مختلفة . فلقد جاء عنوانها الذي اصطفاه لها صاحبها معبِّراً عن مضمونها الذي هو الحبّ ، وعن حيثيّات قولها وهي الحيرة ، ولكنّ إبراز الشاعر للعنصرين مجتمعين شاهد على وعيه النقديّ بما وراء حسّه الإبداعي ، وهو في لحظة انتقاء العنوان كان «شاعراً ناقداً» و«ناقداً شاعراً» في نفس الأوان .

كانت (عواطف حائرة) قصيدة ذات شعرية عالية فتأهّلت بنفسها لاستحقاق المجد الجمالي ، ولكن شيئاً آخر قد صنع لها مجداً ثانياً وجمالاً مضافاً ، رغم أنّ فن الشعر هو الأحقّ بمجدها الأدبيّ في التفافٍ عتيد أثيل إذ تضافر العاملان بفعلهما المتّحد المتين وشيّدا لها منزلة أخرى ضمن سجلاّت النسق الثقافي العام ، وأصبحت الذائقة الشعرية حيالها منقادة تحت مظلّة الذائقة الفنية الأعمّ .

لقد أدّت أم كلثوم هذه القصيدة مغنّاةً بألحان رياض السنباطي[65] . والغريب أن عنوان القصيدة كأنّما اختفى من الذاكرة العربية إطلاقاً ، فقد استقرّت الأعراف ـ الفنية الموسيقية ، والأدبية الإبداعية ، والثقافية الجماهيرية ـ على تعيينها بأحد لقبين : إمّا بمطلعها فيقولون : (أغنيةُ أكاد أشك) وإمّا بقولهم «ثورة الشك» . وليست كلمة «الثورة» من الألفاظ المتداولة في معجم الشاعر عبدالله الفيصل رغم النّبض الثائر الذي قد يعتري نصَّه الشعري ، وسبق له أن ردّدها في مقدّمته النثرية التي كتبها لديوانه الأوّل ـ كما رأينا ذلك ـ حين قال : «ولمع الصّبا في نفسي (. . .) فلمعتْ معه أحاسيسُ وعواطف ، وثارت لثورته نوازع قلبيّة» . وسبق له أن استخدم تلك اللفظة مرّة واحدة وهو يختار عناوين قصائده وذلك في (ثورة خيال)[66] ، ولكن القصيدة جاءت في انسياب فنيّ ومعجميّ لا يَرْشح منه أي توتّر ثائر ولم تَرِدْ فيها لفظة الثورة نفسُها أبداً . ولكن الثورة الصّامتة التي حرّكت إلهام الشاعر إلى درجة الإثارة هي تلك اللازمة التي صنعت شعريته في بعض واجهاتها لأنها هي القصيدة التي خُتمت ـ كما أسلفنا ـ بقولته القادحة (لست أدري هل أبوحُ الآن ويحي لست أدري) .

فلماذا أُطلق على قصيدة (عواطف حائرة) اسم (ثورة الشك) ؟ .

هناك جواب الوعي وهناك جواب اللاوعي .

فأمّا جواب الوعي فالناقد السيميائي في غنًى عنه ، وأمّا جواب اللاّوعي فيتمثّل في أنّ القصيدة قد كانت من صميم الجدول العاطفي المرموز إليه في الأدب العربي بغرض الغزل ولكنّ أشياء حفّت بها ـ من داخل نسيج النصّ ومن خارجه ـ حوّلتها عن مجراها الدلاليّ تحويلاً تخييليّاً فأنزلتها في خانة أخرى هي إلى التساؤل الفلسفيّ والتأمّل الوجوديّ أقرب منها إلى الوجدانيّات الرومانسيّة . ولفرط ما امتزجت في أبيات القصيدة القرائن الرمزية الرفيعة لم يَبقَ صالحاً لتحديد غرضها الشعريّ إلاّ أن نقول هي في التأمّل الغزليّ أو هي في الغزل التأمليّ .

والذي أعان على تعميق هذه القناعة في اللاّشعور الجمعيّ أمران آخران ، أوّلهما أن أمّ كلثوم عندما اختارت هذه القصيدة عمدت إلى ثلاثة أبيات فأسقطتها وهي الأبيات التي تطفح فيها النبرة الغزلية بأشجانِ هوى الشباب . وتلك الأبيات لو بقيت ضمن القصيدة المؤدّاة لجعلت الغرض الغزليّ مكاشفاً مكشوفاً ، بينما أعان إسقاطها على إقامة حجاب يتعتّم به الغرض الأصليّ ويبرز بدلَه الغرضُ التأمّليّ الضاغط ، هذه الأبيات هي الرابع والخامس والسادس :

وقـد كاد الشباب لغير عَـوْدٍ
يُولّي عـن فتًـى في غير أمْنِ
وهـا أنا فاتني القَـدَرُ المُوالي
بأحـــلام الشبـاب ولم يَفُتني
كأنّ صِبايَ قـد رُدَّت رُؤاهُ
على جَفنـي المُسهَّـد أو كأنّي

ويستوقفنا هنا منطقٌ سياقيّ خاصّ جدّاً ، هو منطق آلية الاقتطاع . والأبيات هذه «تفضح» الحيثية النفسية التي كان عليها الشاعر وهو يَنْظمها لأنها تصبّ في جدول السيرة الذاتية بوجه من الوجوه ، وفي حَجْبها من القصيدة المغنّاة مخاتلةٌ لطيفة تحول بين السامع

وشحنة النّدم التي تخلّلت معانيها . وكان في هذا الاقتطاع صنعة فنية ثابتة لأنه استَلَّ من تسلسل الأبيات ما يَنتج عنه فساد نظام التركيب النحوي ، فالبيت الذي سيأتي بعد البيت الأخير المُسقَط هو خبرٌ للناسخ (كأنّ) في قوله (كأنّي) ولكن الانتظام الجديد جعل ما سيأتي – وهو في أصله المسند في الجملة الاسمية – كلاماً مستقلاً بنفسه قائماً على الاستئناف النحويّ .

أمّا الأمر الثاني الذي أعان على تعميق اللاّوعي الجمعي بما بين الجدول الأصليّ للقصيدة والخانة الجديدة التي اندرجت فيها من انزياح دلالي إيحائي ، فهو المَغْنى الذي حلّى به الملحِّن إيقاع القصيدة . فقد جاءت – حسبما يفسّره أهل الذكر في عِلم الموسيقى – إلى فضاءات (وُلد الهدى) و (نهج البردة) من جهة ، و (رباعيّات الخيّام) من جهة موازية أقرب منها إلى (رَقَّ الحبيبُ) و (شمسُ الأصيل) و (الأطلال) . وهكذا حيكت الأنسجة النسقية فسَحبت من تحت أقدام القصيدة بساط انتمائها الوجداني فجعلتها تأمّلية وجوديّة وسوّغت تسميتَها بقصيدة (ثورة الشكّ) .

الحاصل لدينا إذن هو أنّ هذه القصيدة – في منظور المنهج النقدي الذي صادَرْنا عليه ومارسناه – شاهد صادق على ما كنّا زعمنا من تَوضُّب الشعرية الفيصلية على فلسفة القلق وعلى امتلاء الحيرة واستغراق التأمّل الأنطولوجي العميق .

لقد جمع طالعها بين قادحين : ارتباك لحظة الحدوث واهتزاز قاعدة اليقين ، فالأوّل رمزه فعلُ المقاربة (أكاد) والثاني فعل الرّيْب (أشك) . أمّا مدار هذا الانكسار المزدوج فهو الأنا المتماهية مع كيان المحبوب :

أكاد أشكّ في نفسي لأنّـــــي
أكاد أشكّ فيــكَ وأنتَ مِنّي

ويتكاثف فعل الارتياب بحكم حضور الصدى الخارجيّ المتأتّي من ترديد الناس لخبر انتكاس العهد ، وهو ما يوضّب عناصر الميلودراما على ثلاثية الأبطال : أنا وأنت والآخر .

يقول الناس إنّكَ خنــتَ عهدي
ولم تحفـظ هــوايَ ولم تَصنّي

ومن بدايات المطالع يتراءى الإفضاء لسامع الشعر أو لقارئه أو للمُصغي إلى الأداء الغنائي ، انسيابٌ جليّ يطوي به عبدالله الفيصل كلّ سجلاّت الجزالة التي يعنّ له أحياناً امتطاؤها ببراعة بالغةِ الفصاحة كما فعل في قصيدتَيْ (أراك) و(مُنى غدي) . وهذا الانسياب الذي في (عواطف حائرة) قد حاكه الشعر بمعجم لغوي انتقاه من الشائع المتداول وببناءٍ نحويّ تتوالى فيه الإسنادات بعطفٍ خالٍ من كل تشارط تركيبيّ ، بل تتعاقب الجمل على الوصف أو على النعت أو على الحالية دونما رابط لغوي صريح :

وأنتَ مُنايَ أجمعُها مشتْ بي
إليـكَ خُطَى الشَّبابِ المطمئنِّ

ولكنّ النسيج الشعري قد زانته السّمات اللغوية المتراسلة كما قد عوَّدَنا به عبدالله الفيصل منذ أسَّس لنفسه نهجاً متفرّداً في التداعيات الفنية والإيقاعية : فبدءا بلفظة الطالع (أكاد) ارتسم صوتُ الكاف متخلّلاً كلَّ الإيقاعات وجلّ الأبيات . ويكون مفيداً ناجعاً أن يتمّ تحليل القصيدة بأكملها من خلال تتبّع الصّدى الإيقاعيّ الراجع إليها من تواتر الكاف بين كل أحنائها ، ثم يتمّ استجماع القرائن حول المنبع التوليديّ على مستوى الدلالات بواسطة فكرة (الشكّ) صوتاً وإيقاعاً ومعنىً . وإذا ما جارينا آلية الاقتطاع وتصنّعنا إسقاط الأبيات الثلاثة (4–5–6) وقَبلنا ببناء القصيدة «المضادة» بدلَ القصيدة «الأصل» ، فإننا سنجتاز مباشرة إلى البيت السابع الذي أمسى رابعاً :

يُكذّب فيـكَ كلَّ الناس قلبي
وتَسمع فيك كلَّ الناس أُذْني[67]

فجاء محمَّلاً بكلّ خصائص الشعرية الفيصلية في التصويت ، وفي الإيقاع ، وفي السلاسة إلى حدّ الانسياب ، وفي تبادل أدوار الصّدى بين مكوّناته اللغوية ، ولكنّه جاء مُبْرِزاً للتخييل التام بين تكذيب القلب وهو نسفٌ لليقين . ولكنّه نسف هادىء مريح موفّر للسعادة والطمأنينة . وسماع الأذن كناية عن التصديق الذي هو فتنة وبلاء وجحيم لأنه إرغام على الحقيقة القاسية . وبناءً على هذه اللوحة المضطربة يأتي البيت الموالي بصورته التي هي خلاصة الخلاصات فيما يخصّ شعرية القلق وفلسفة الحيرة داخل عالم الشكّ :

وكم طافت عـليَّ ظلالُ شك
أقضتْ مضجعـي واستعبدَتْني

وبهذه الصورة المركّبة من بلاغة التمثيل وأساليب التعجّب يوسّع عبدالله الفيصل أُفق الانتظار الشعري ليتّخذه مصعداً نحو الأعمّ والأشمل ، وعندئذٍ يقع التّخييل الذي به تُفارق القصيدة غرضها الغزليّ المُحايِث لتلامس اللحظة التأملية العليا :

كأنّي طاف بـي رَكْبُ الليالي
يحدّثُ عنكَ في الدنيـا وعنّي

ولكنّ احتراف الموهبة الشعرية هو الذي سيمكّن للشاعر تمكيناً يجعله يظفر بالاستدراك البديع ، فيأتي بقول ينسخ العجز الذي جاء بتصديق الوشاية وتغلغلِ الظنون حين أسلف (وتَسمع فيك كلَّ الناس أُذْني) ، وإذا هو يقول :

على أنّي أغالـط فيـك سمعي
وتُبصر فيـك غيرَ الشكّ عيني

ويبلغ الشاعر في هذا البيت مرتبة راقية في باب تسخير الرمز اللغويّ خدمة للغرض الشعريّ ، مستنجداً بتلك البلاغة الجديدة التي أجادها كثير من الشعراء الرمزيين الكبار في الأدب العالمي والتي هي قائمة على تراسل الحواس : فالإبصار وظيفة تؤدّيها حاسّة العين وكلاهما مذكور ، ولكنّ موضوع البصر هو مجرَّدٌ غيرُ محسوس ، هو «اليقين» الذي ألمح إليه بقوله «غير الشكّ» . ثم تدخل القصيدة في مشهد رائع أحكم فيه الشاعر الحبكة الميلودرامية حين يقرن الحبّ بالتسليم على منوال اقتران الحقيقة بالإيمان ، وحين يقرن أيضاً بين سعادة الفطرة وشقاء الوعي :

ومـا أنـا بالمُصدِّق فيكَ قـولاً
ولكنّـي شَقيـت بحسن ظنّي

وينحدر المدّ الدراميّ ليجالس على السّفح الرومنسيّ دلالات الشجن والأرق متلطّفاً على الشكّ بالإيحاء دون تصريح .

وبـي ممّـا يساورني كثيـر
من الشجن المؤرّق لا تَدَعْني

ليعود مجدَّداً إلى وصف ملحمة الكائن المعذَّب على جمرات التناقض ، بعد أن توسّل في نهاية البيت بفعل الأمر الدال على الاستغاثة (لا تَدَعْني) :

تُعذَّب في لهيبِ الشكّ روحـي
وتشقـى بالظنـون وبالتمنّي

وينهي الشاعر مطافَ القصيدة بالأمر الزاجر كأنه صيحة المطعون قافلاً نداءه باستفهامات مُعَلَّقة بين الإقرار والإنكار :

أجبنـي إذْ سألتكَ هـل صحيحٌ
حديثُ الناس : خنتَ ؟ ألم تخنّي ؟

* * *

لقد سبق للشاعر أن ختم فاتحته النثريّة التي جاءت خطاباً للذات الشاعرة حول شعريّتها الذاتية فقال وقد رأيناه : «إنّي أريد أن يكون شعري صورةً طبق الأصل لحياتي ، وصدًى حقيقياً لشعوري وعواطفي وآمالي وخيالاتي وانفعالاتي النفسية ، وذلك هو الشعر» . ثم سأل وتساءل : «فهل وُفّقتُ ؟ .» وعطف بعد ذلك بالقول : «الجواب عندك يا عزيزي القارىء وعليك السلام» .

ليس لنا أن نجيب السائل ولكنْ لنا أن نعتمد السؤال حجّة على صاحبه ، وبمنطق هذا السؤال نُحوّل وجهة النظر من الشاعر نحو شعره ، وإذ نجده يمعن في الحضور من وراء ستائر القول نَعلم أنّنا أمام شعرية ذاتية تفرض على الناقد أن يكون متحرّكاً في مسافةِ ما بين النصّ وصاحبه دونما حرج حيال المنهج ودونما غضاضة على القول الإبداعي . وكسائر الشعريّات المجانسة لها تظلّ شعرية عبدالله الفيصل مرهونة بحضور الذائقة الفردية القادرة على تلمّس الذائقة الجمعيّة من خلال الحدث النوعيّ .

الهوامش

1 ـ وحي الحرمان (و . ح .) دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1973 ، ص 52–55 .
2 ـ قصيدة (عشت لي) ، حديث قلب (ح . ق .) ، جدة ، 1393هـ ، ص 13–17 .
3 ـ ح ق ، ص 31–36 .
4 ـ (من رُبى الشرق) ، ح ق ، ص 47–51 .
5 ـ هو العنوان الذي اختاره لقصيدته في الموضوع ، ح ق ، ص 19–23 .
6 ـ ح ق ، ص 41–44 .
7 ـ هي العبارة الواردة في قصيدة محمود درويش (بطاقة هوية) ضمن مجموعة «أوراق الزيتون» 1960 . أمّا الجمع بين سيناء والجولان في مصير واحد فقد جاء في البيتين الثامن والعاشر من قصيدة عبدالله الفيصل :

أرضَ سيناءِ اشهدي إنـا هنا نَصْبغ الأرض بمـوّار الدماءِ
فَعَلى الجـولان مـن أعدائنا جثث ضاقت بها أرضُ الفداءِ

8 ـ ص 29–30 .
9 ـ ص 98–91 .
10 ـ ح ق ، ص 24–28 .
11 ـ و ح ، ص 68–70 .
12 ـ (فجر حبِّي) ، ح ق ، ص 142–144 .
13 ـ (بل أنت حبِّي) ، ح ق ، ص 148–150 .
14 ـ (إنِّي على الحُبّ) ، ح ق ، ص 173–175 .
15 ـ ح ق ، ص 87–89 .
16 ـ و ح ، ص 65–67 .
17 ـ و ح 7، ص 1–75 .
18 ـ و ح ، ص 132–134 .
19 ـ ح ق ، ص 52–54 .
20 ـ ح ق ، ص 68–70 .
21 ـ ح ق ، ص 108–109 .
22 ـ ح ق ، ص 131–134 .
23 ـ ح ق ، ص 135–137 .
24 ـ قصيدة (هروب من الحبّ) ، ح ق ، ص 152–154 .
25 ـ ح ق ، ص 212–214 .

26 ـ قصيدة (نجوى) ، و ح ، ص 56–57 .

27 ـ و ح ، ص 76–78 .

28 ـ و ح ، ص 142–144 .

29 ـ القصيدة لأحمد رامي وهي تحمل عنوان (قصّة حبّي) حيناً وعنوان (ذكريات) حيناً آخر ، لحّنها رياض السنباطي وأدّتها أم كلثوم .

30 ـ ح ق ، ص 173–175 .

31 ـ ح ق ، ص 178–180 .

32 ـ ص 155–157 ، ص 187–189 .

33 ـ ح ق ، ص 37–40 .

34 ـ هو آخر بيت من قصيدة (فراغ) المشتملة على 28 بيتاً ، ح ق ، ص 161–164 .

35 ـ قصيدة (نهاية حبّ) ، و ح ، ص 48–49 .

36 ـ أ ـ مطلع قصيدة (الصمت الناطق)

ب ـ قصيدة (سؤال) ، و ح ، ص 142–144 .

37 ـ قصيدة (هل سمعتَ الجواب) ، ح ق ، ص 200–202 .

38 ـ ح ق ، ص 71–75 .

39 ـ راجع الأعمال الكاملة ، مؤسسة البابطين ، بيروت 1988 ، مج 2 ، ص 242 .

40 ـ ح ق ، ص 148–150 .

41 ـ ح ق ، ص 93–94 .

42 ـ و ح ، ص 135–138 .

43 ـ و ح ، ص 68–70 .

44 ـ ح ق ، ص 87–89 .

45 ـ قصيدة (ابنة الأحزان) ، ح ق ، ص 95–97 .

46 ـ هو البيت 38 من قصيدة (صلوات في هيكل الحبّ) في ديوان أبي القاسم الشّابيّ «أغاني الحياة» ، قالها في 13 أكتوبر 1925 واشتملت على 68 بيتاً ، طالعها :

عذبةٌ أنتِ كالطفولة كالأحلام كاللحن كالصباح الجديدِ

47 ـ ح ق ، ص 155–157 .

48 ـ و ح ، ص 37–39 .

49 ـ و ح ، ص 150–151 .

50 ـ ح ق ، ص 190–192 .

51 ـ ح ق ، ص 98–102 .

52 ـ ح ق ، ص 82–84 .

53 ـ نشرت لأوّل مرّة في مجموعة «الجداول» 1928 ، ص 139–177 . راجع في شأنها : د . محمد قوبعة : الرومنطيقية ومنابع الحداثة في الشعر العربي ، منشورات كلية الآداب ، منوبة ، تونس ، 2000 .

54 ـ ويواصل الشّابّي تهليلاته الشعرية على إيقاع ضمير المخاطَبة أنتِ :

أنتِ أنتِ الحياة في رقــة الفجـر في رونـق الربيع الوليدِ
أنـــتِ أنـتِ الحيـــاة كلَّ أوانٍ في رُواء من الشباب جديدِ
أنتِ أنتِ الحيـــاة فيكِ وفي عينيكِ آيات سحرها الممدودِ
أنتِ دنيا مـــن الأناشيد والأحـلام والسحر والخيال المديدِ
أنتِ فوق الخيال والشعر والفـن وفوق النّهَى وفوق الحدودِ
أنتِ قُدْسي ومعبدي وصباحي وربيعي ونشوتي وخلودي

55 ـ و ح ، ص 19 .
56 ـ و ح ، ص 101–105 .
57 ـ و ح ، ص 142–144 .
58 ـ و ح ، ص 127–131 .
59 ـ و ح ، ص 123–126 .
60 ـ و ح ، ص 15 .
61 ـ ح ق ، ص 55–59 .
62 ـ ح ق ، ص 108–109 .
63 ـ ح ق ، ص 63–64 .
64 ـ و ح ، ص 58–61 .
65 ـ اختلفت المراجع في تحديد تاريخ أدائها الأوّل ، انظر : حمادي بن حماد : أم كلثوم ، تونس 1997 ، ويرجعها إلى سنة 1962 (ص 169) أمّا التي تخصصت في توثيق حياة أم كلثوم د . نعمات أحمد فؤاد فيستفاد منها أنها أدّتها سنة 1958 . انظر «أم كلثوم وعصر من الفن» ، الهيئة المصرية العامة ، 1976 ، ص 295 .
66 ـ و ح ، ص 37–39 .
67 ـ ذكرت د . نعمات أحمد فؤاد (في المرجع أعلاه) أن أم كلثوم في سنة 1958 قد تحدّثت عبر أمواج الإذاعة إلى المستمعين عن قصيدة (ثورة الشك) (وهكذا سمّتها المؤلّفة وهي تروي الخبر) وأنها قد أجابت مُحاوِرها الذي سألها عن أشدّ الأبيات تأثيراً في نفسها فقالت :

يكذّب فيك كلَّ الناس قلبي وتَسمع فيك كلَّ الناس أُذْني

كما أوردت المؤلّفة (ص 287) تفاصيل اللقاء الذي جمع أم كلثوم مع الشاعر عبدالله الفيصل في باريس ، عندما كانت عائدة من رحلتها إلى الولايات المتحدة للتداوي في شهر يوليه 1971 .

22

رومانسيّة محْـرُوم

د. جَميل محَمُود مغربي

مدخل :

قدر عبدالله الفيصل أن يكون محروماً .

فمن أثنى عليه عن قناعة تربص بأفواه الناس ترجمه بالنفاق والتزلف .

ومن تعنّت فغمطه حقّه التفت إلى داخله يفتش عن الأدواء النفسية المتواشجة مع كراهية الأمراء والأثرياء والوجهاء .

ولا يسلم من دوامة هذه المتاهة المتشابكة إلا من احتزم بالعزم وتنصل من علة التأرجح بين الإحجام والإقدام ، ليفضي إلى ما يمليه عليه ضميره في نشدان الحق والتماس الصدق فهو النجاة وهو قارب السلامة الموصل إلى شاطىء الأمان .

إن حرج الباحث الصادق يترجمه إحساس الشاعر الصادق الباحث عن الحقيقة المجردة من خلال ركام القلق الشعري وهو يقول :

«وكان التعليم ـ إذ ذاك مع الأسف ـ في أولى خطواته فلم تصب البلاد منه سوى التعليم الابتدائي الذي أخذت شهادته .

وها أنا ذا الآن أسطر لك هذه المقدمة وشهادتي الابتدائية في إطار يزدان بها مكتبي ، ويداعب ذهني في نفس الوقت هذا السؤال :

هل نلت هذه الشهادة عن جدارة وحملتها باستحقاق أو أنه كان لمركز والدي فضل كبير في أخذيها»[1] .

حياة الأمير عبدالله الفيصل توزعت نحو اهتمامات متعددة وطاقاته وقدراته تنوعت نحو مسارات وتوجهات متعددة .

فشخصية عبدالله الفيصل تشبه راية المملكة العربية السعودية الخضراء .

فهي ترتفع على كل منشآت حكومية وتخفق على صارية كل ميدان رياضي وتتوسط المناسبات الأدبية والفنية والاجتماعية .

ولنشر ذلك الطي نتدرج في إيضاح ذلك لنستهله بالتعريج على تفسير الأستاذ صلاح لبكي لبواعث الحرمان في مقدمته لوحي الحرمان حيث يقول :

«لعلَّ أعمق ما في مأساة محروم أنه لا يستطيع الإطلال عليك إلا من وراء أمير شاب ، في مقتبل العمر ، غني ، وزير لوزارتين ، من أسرة حاكمة فهو لا يعرف ما وراء معاملة الناس له . هل يكرمونه لنفسه لأنه إنسان يستحق عن جدارة ، أو لأنه يتمتع بالمركز الخطير ، والنفوذ الكبير ، والمال الوفير»[2] .

وإذا كانت إحدى هاتين الوزارتين هي وزارة الداخلية في عهد الملك عبدالعزيز وهي التي تحتضن كثيراً من القطاعات المتعددة التي تشعبت عنها فيما بعد وأصبحت وزارات مستقلة ، أدركنا حجم أهمية هذا المنصب الذي لا يمكن أن يخضع للمجاملة لولا توفر القدرة الإدارية لمن يتولى إدارة شؤونه وهو ما يومىء إلى النبوغ الإداري المبكر لدى الأمير عبدالله الفيصل في إناطة مسؤولية وزارة الداخلية إليه في مرحلة التأسيس .

وارتبط تأسيس الرياضة باسم عبدالله الفيصل فأُطلق عليه لقب (رائد الرياضة) إضافة إلى لقب أمير الشباب[3] وأصبح ملعب رعاية الشباب في مدينة جدة يحمل اسم (ملعب الأمير عبدالله الفيصل) .

أما الجانب الاجتماعي فيتجسد في العلاقة الحميمة التي تربطه بكثير من الشخصيات والأوساط الاجتماعية وتفسير ذلك يكمن فيما أفضى به في مقدمة ديوانه حيث يذكر :

«ثم انتقلت بعد ذلك إلى الحجاز ، حيث رأيت والدي لأول مرة ، وعشت بقية عمري في كنفه ، وقد حرص ، أمد الله في حياته ، على تعليمي كل الحرص ، ولكنه لم يجعل لي مدرسة خاصة أو مدرسين خاصين ، بل ألحقني بمدرسة من مدارس الشعب ، وأمر بأن لا تكون لي ميزة تميزني عن غيري ، فاختلطت بالشعب في المدرسة و (الحارة) وشاركته في أفراحه وأحزانه ، وشاطرت أبناءه ممن سعدت بمزاملتهم آلامهم وآمالهم ، وربطت حياة التلمذة السعيدة بيني وبين أفراد منهم ، لا أزال احتفظ لهم بالحب الصادق واعتز بصداقتهم أي اعتزاز»[4] .

وفي المجال الفني انداحت الكلمة الشعرية التي صاغها (محروم) لتصدح بها حناجر كبار فناني المملكة ممتدة إلى أرجاء الوطن العربي من خلال صوت عبدالحليم وسواه لتبلغ ذروتها من خلال صوت أم كلثوم .

وإذا كانت شاعرية عبدالله الفيصل اكتسبت سيرورة وذيوعاً أكبر من خلال انتشار صوت كوكب الشرق في مختلف أصقاع الكرة الأرضية وهي تترنم بثورة الشك أو بعواطف حائرة كما في الديوان[5] ، ثم تردف ذلك بقصيدته (من أجل عينيك) فإن الانصاف يقضي التنويه بأن سيدة الغناء العربي لم تكن تتغنى إلا بتلك القصائد المنتقاة والمتجانسة مع روائع كبار الشعراء في القديم كأبي فراس وفي الحديث كأحمد شوقي وناجي ورامي وسواهم .

وعلى الرغم من كل هذه المناقب والمزايا مجتمعة والتي قلَّ أن يحظى بها امرؤ فرادى يظل الإحساس بالحرمان هو السمة اللازمة لهذه الشخصية وتظل كلمة محروم مدوّنة على جفنيه ويعلل ذلك بقوله :

«فالحرمان مرادف للشقاء أو بداية له أو هو دليل عليه ، والشقاء عكس السعادة .

والسعادة ما هي ؟ وفي أي شيء تكون ؟ هل هما في المنصب والجاه ؟ أم هي في الإمارة والوزارة ؟ أم هي في الشباب والجمال ؟ أم هي في الثروة والمال ؟ ! إن كانت

كذلك فأنا سعيد كل السعادة .

ولكنك تعلم يا عزيزي القارىء أن السعادة ليست في كل هذه الصفات والمميزات ، إن مقرها في النفس ومنبعها من الإحساس .

فأنت سعيد إذا أحسست بالسعادة ولو فقدت كل أسبابها الظاهرة ومقوماتها المعبّرة .

وأنت محروم من السعادة إذا فقدت الإحساس بها ولو اجتمعت لك كل مقوماتها واعتباراتها .

لماذا ؟ لأن إحساسك يتأثر بعوامل أخرى من الألم أو الأسى تشغله . تستأثر به عن الشعور بالسعادة . ولهذا وحده أنا محروم»[6] .

هذا الحرمان الذي يتلظى به الشاعر عبدالله الفيصل هو المصباح الذي نهتدي بضوئه ليقودنا إلى بوابة (الرومانسية) وهو المفتاح الذي نلج به عالمها الذي عاش في رحابه الشاعر بقلقه وعواطفه ومشاعره وكما عبر وردزروث من الرومانتيكيين عن التجربة الفنية أنها «فيض تلقائي للعواطف القوية» ولكن على أن «يثير الشاعر آثار الانفعال في حال طمأنينة وهدوء»[7] .

ويبدو أن صدى مقولة وردزورث قد انعكس على صفحة شعر محروم بعد أن أذكته لوعة الحرمان فقد «فجّر الشعور بالحرمان أحاسيس الشاعر فأنطق شعراً رومانسي النزعة في التأمل والحديث عن الذات ، والتعبير عن العواطف ودفق الوجدان»[8] .

الرومانتيكية :

لا نتطلع إلى طرح تعريف دقيق ومحدد للرومانتيكية : للقناعة النابعة من تصور مفهوم الرومانتيكية واستجابة لتحذير بوركوم القائل : «من يحاول تعريف الرومانسية يدخل في مهمة خطرة راح ضحيتها كثيرون»[9] .

وهو موقف يتجانس مع بعض توجهات الدراسات التي وعت حقيقة الرومانتيكية ، ورأت فيها حركة أدبية «لا يمكن تحديد طبيعتها على وجه الدقة أو حصرها في فترة زمنية معينة . فالرومانتيكية اصطلاح شامل لعدد كبير من الاتجاهات نحو التغير ، نشأت في أواخر

القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، وهي اتجاهات تتباين في أوقاتها وأماكنها ودعاتها . وتندرج من مجرد بحث عن نواحٍ جديدة في نطاق القديم للتقاليد إلى الثورة الصريحة على هذا الإطار نفسه»[10] .

فالرومانتيكية حققت كينونتها ووجودها من خلال قيامها على أنقاض الكلاسيكية فهدمت ما أتت به الكلاسيكية وأشادت موضعه مفاهيم وتوجهات مناقضة لها ولذلك وصف بعض الدارسين الرومانتيكية بأنها : «تيار يتضاد تضاداً كاملاً مع تيار الكلاسيكية»[11] وكما أن التفكيكية أعقبت التركيبية في النقد المعاصر فكذلك الرومانتيكية أعقبت الكلاسيكية كتوجّه أدبي ولم يتبلور توجهها إلا عقب ظهور سابقتها . ويعيدنا الدكتور يوسف عيد إلى التعليل المطروح سلفاً بقوله : «على الرغم من أن الرومانسية لم تُصبح مذهباً أدبياً إلا بعد ما لا يقل عن قرن ونصف من ظهور الكلاسيكية ، فإن طابعها الأساسي كان الثورة على الكلاسيكية ، وعلى أصولها وقواعدها كافة ، حتى أمكن القول : إن الرومانسيّة كانت في جوهرها ثورة تحريرية للأدب من سيطرة الآداب الإغريقية واللاتينية القديمة»[12] .

وهكذا يتجلى من التلازم المتضاد بين الكلاسيكية والرومانتيكية ضرورة اللجوء إلى المقارنة القائمة على التفصيل بين المذهبين فالكلاسيكية تنطوي على خصائص عدّة يجملها الدكتور محمد مندور في أربع خصائص :

1 ـ استيحاء الآداب اللاتينية واليونانية واستقاء مادته منها .

2 ـ أنه أدب يصدر عن العقل ويحكمه ، والعقل أهم صفاته الاعتدال والوضوح .

3 ـ العناية بالصياغة وتجويد الأسلوب .

4 ـ خضوعه لأصول وقواعد ، وقد جمعها الناقد الفرنسي (بوالو) في قصيدة تسمى «فن الشعر» كتبها محاكاة للشاعر اللاتيني هوراس في كتابه «فن الشعر»[13] .

بينما يفصّل تلك الخصائص الدكتور شكري عياد استناداً إلى الناقد الفرنسي هنري بير في كتابه (ما هي الكلاسية) فجعلها عشر خصائص ، خمس منها تتعلق بالأفكار وهي :

1 ـ العقلانية ، لولوع الكلاسيكية بالهندسة العقلية والوضوح الفكري .

2 ـ وتتصل بالعقلانية ـ رغم التميز عنها ـ صفة الموضوعية باعتبار أن الشاعر المسرحي لا يغني لنفسه وإنما يمثل أمام الجمهور فتعامله مع أفكار مشتركة مع الجمهور والعواطف الأدبية إنسانية عامة .

3 ـ التزام القواعد والمقصود بها القواعد المستقاة من كتاب «الشعر» لأرسطو والالتزام بالوحدات التي نص عليها وهي وحدة العمل الأدبي ووحدة الزمان والمكان اللتان تعرض لهما دون أن ينص عليهما نصاً صريحاً .

4 ـ مشابهة الحقيقة ، وهي مستقاة أيضاً من المبادىء الأرسطية في جعل الفنون محاكاة للواقع الخارجي .

5 ـ الأخلاق والمقصود بها الأعراف السائدة بين طبقة النبلاء ويضع لتلك الخصائص إطاراً شاملاً يجمعها تحت مسمى واحد هو (الموضوعية الاجتماعية) .

بينما يفصل الخصائص الخمس المتصلة بالأسلوب في :

1 ـ الاختيار .

2 ـ النظام .

3 ـ البساطة .

4 ـ القصد إلى العادي .

5 ـ الوضوح .

ويجمعها كذلك إطار واحد هو (الشكل المهذب)[14] . ثم أتت الرومنتيكية لتقوّض تلك المفاهيم وتجهز على تلك المقاييس الصارمة التي تحصر الإبداع في محاكاته للنماذج الإغريقية المحددة وتعلي من شأن العقل وتسعى إلى عمومية التجربة مغفلة الذات الإنسانية والمشاعر الخاصة فاستهلوا خطواتهم بالانعتاق من هيمنة العقل وصرامته إلى عالم الخيال الرحب مستفيدين من التحول الذي تحقق في مفهوم الخيال على يد الفيلسوف الألماني (كانت) الذي يرى أن الخيال أجلُّ قوى الإنسان ، وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال «وقلما وعى الناس قدر الخيال وخطره»[15] .

كما أن انطلاق الرومانسي إلى عالم الطبيعة الرحب ليسبغ عليها عواطفه ومشاعره ويستفيد من إيحاءاتها وظلالها قاده إلى التنصل من مفهوم كلاسيكي سنّه أرسطو في جعل الإنسان هو موضوع الأدب[16] ، وهو ما يتجانس مع موضوعية الكلاسيكية ويتنافى مع خصوصية الإنسان التي شرعتها الرومنتيكية .

فأهم ما يميز الرومانتيكية هي الذاتية التي تقوم على فردية الإنسان وخصوصيته ، ولذلك اهتمت بالطبيعة لانعكاسها على مشاعر الإنسان كما اهتمت بالعناصر الموحية للإنسان كالليل والموت والأحلام ، واللاوعي ، وشملت موضوعات الرومانتيكية المناظر والثقافة في غير البلاد الكلاسيكية والعصور الوسطى والماضي القومي .

ولذلك فإن البطل الرومانتيكي يتجه صوب وجهتين إما الحزن أو التمرد ولكنه في كلتا الحالتين يتسم بالغموض وهو ما يفسر تفضيل الرومانتيكيين الأشياء المثالية والتطلع إليها على الواقع والتسليم بالضرورة بسبب تفضيلهم للعاطفة على العقل[17] .

ومن شعراء الرومانتيكية الإنجليز : توماس جراي 1716–1771 ، وليم بليك 1757–1827 ، وليم وردزورث 1770–1850 ، صمويل بتلر كولردج 1772–1834 ، السير والتر سكوت 1771–1832 ، جون كيتس 1795–1821 ، جورج جوردون بيرون 1788–1824 ، وأخيراً بيرسي بيش شللي 1892–1822 ، والذي ترجم له الشاعر إبراهيم ناجي قصيدته (أغنية إلى رياح الغرب) والتي يقول فيها :

يا رياح الغرب العاصفة ، يا نفساً ينبعث من كيان الخريف ،
أنت يا من تساق أمام وجودك الخفي الأوراق الميتة ،
كأشباح تولي هاربة من ساحر ،
صفراء ، سوداء ، شاحبة ، وحمراء محمومة :
جموع روعها الوباء ! أنت
يا من تحملين البذور المجنحة في عربتك ،
إلى مثواها المظلم الشاتي فلا تزال باقية فيها باردة ذليلة
كأنها جسم قد ثوى في رمسه

حتى تجيء أختك اللازوردية . . . ريح الربيع ،
وتنفخ في بوقها فوق الأرض الحالمة
(فتدفع البراعم الحلوة أسراباً تغتذى في الهواء)
وتملأ السهل والتل بالعبير والألوان الحية ،
أيتها الروح الهائجة ، الهائمة في كل مكان ،
أيتها المخربة الحافظة ، اسمعي . . اسمعي ![18]

ومن النماذج الرومانسية المشهورة قصيدة الشاعر الفرنسي لامارتين (البحيرة) التي يقول فيها :

«وهكذا نظل مندفعين نحو شطآن جديدة ، نضرب في ليل الأبد إلى غير عودة أفلا نستطيع أبداً ـ فوق محيط السنين ـ أن نرسي القلاع يوماً ؟ كاد العام ينتهي ، أيتها البحيرة . . . فانظري ! . . هاأنذا آتي إليك وحيداً أجلس فوق هذه الصخرة ، حيث رأيتها تجلس ، قريباً من الأمواج الحبيبة التي كانت ستراها من جديد . وهكذا كنت تهدرين تحت هذه الصخور العميقة ، وعلى جوانب هذه الصخور كنت تتكسرين ، وهكذا كانت الريح ترمي بزبد موجاتك على أقدامها من بعيد فوق الموج وتحت السماوات ، سوى خرير المجاديف تضرب ـ في إيقاعها ـ أبحاث موجاتك . . أيتها البحيرة . . . والصخور الصماء ـ والكهوف ـ والغابة المظلمة . . . أنتن في أمان من الزمن ، بل إنه يعيد إليكن الشباب ، فلا أقل من أن تحتفظن ، وأن تحتفظي ـ أيتها الطبيعة الجميلة ! ـ بذكرى هذه الليلة»[19] .

وللشاعر الفرنسي فيكتور هيجو قصيدة (كآبة أولمبيو) التي يقول فيها :

الحقول لم تكن سوداء قط سوداء ،
والسماوات لم تكن متجهمة ،
كلا ، فإن النهار كان يشعّ في فضاء لا نهائي
على الأرض المضطجعة الممدودة ،
كان الهواء مفعماً بالبخور ،

والمروج مخضلة بالاخضرار
عندما شاهد تلك الأمكنة حيث
كان قد نزف وانهمرت منه دماء كثيرة .[20]

الرومانسية في الشعر العربي :

يأخذ بعض الدارسين بيد الرومانسية ليرود بها حقول الشعر العربي القديم في حقبه الضاربة في أعماق التاريخ قائلاً : «من يتنقل في حقول شعرنا القديم ، لن يفوته أن يلمح لمعاً رومانسية واضحة في بعض هذه الحقول»[21] .

وفي خضم هذه المحاولة لاقتناص اللمع الرومانسية بين ثنايا الشعر العربي ، يتنقل الباحث بين أبيات المرقش الأكبر إلى أبيات امرىء القيس التي يقول فيها :

غرائرُ في كِـنٍّ وصونٍ ونعمة
يُحَلَّينَ ياقوتــاً وشذراً مفقّرا
وريحَ سناً في حقّــةٍ حميريَّــةٍ
تُخصّ بمفروكٍ من المسك أذفرا
وباناً وأُلويًّا مــن الهنــد ذاكياً
وَرَنداً ولُبْنــى والكِبــاءَ المقتّرا

ويرى الباحث أن أمرأ القيس أَلَّف في أبياته بين حاستي اللمس والبصر في لحظة واحدة وهي كما نعلم من خصائص شعراء المذهب الرومانسي ، ثم يضيف ملمحاً آخر عمد الشاعر إليه وهو محاولة التوحيد بين المرأة والطبيعة في ذلك الشعور العفوي الحاد والعميق كما يصفه ليعلل بأنه قد يكون منبعثاً من حسٍ رومانسي عميق بفتنة المرأة والطبيعة معاً[22] .
ويجد الباحث في شعر العذريين مادة ثرة تؤازره في المضي في رحلة التنقيب عن الملامح الرومانسية في الشعر العربي ، فهؤلاء قد أفضى بهم الحب إلى حالات مرضية فبثوا شكواهم في ثنايا شعرهم ويرى (في هذا ما يذكرنا بتعبير (مرض العصر) "Mal du Siècle" الذي كان مستعملاً في وصف حال الحب والرومانسية في فرنسا) .

ولعلَّ الباحث وجد في دراسة الشاعر صلاح عبدالصبور خير معين ليتشح بالشجاعة في المضي في تتبع الومضات الرومانسية في الشعر العربي حيث يقول : ويتابع الشاعر صلاح عبدالصبور تقييمه للملامح الرومانسية في الشعر العربي القديم بقوله :

«الحب إذن مرض يصرف الإنسان عن النظر في حاله ويجعله قائماً قاعداً لا يذكر إلا محبوبته ، حتى يذبل بدنه ، وتشف روحه ، ولا خلاص من هذا الداء إلا بالموت ، لعلَّ فيه راحة القلب المعنّى ، والجسد العليل» . ويستشهد الباحث على ذلك من أشعار العذريين كقول جميل[23] :

لقد ذرفت عيني وطال سفوحها
وأصبح من نفسي سقيماً صحيحها
ألا ليتنا نحيا جميعاً وإن نمُت
يجاور في الموتى ضريحي ضريحها
فما أنا في طول الحياة براغب
إذا قيل قد سوى عليها صفيحها

وقول عروة بن حزام :

على كبدي من حبِّ (عفراء) قرحة
وعيناي من وجد بها تكفان
فعفراء أرجى الناس عندي مودة
وعفراء عنّي المعرض المتواني
كأنّ قطاة علقت بجناحها
على كبدي من شدة الخفقان

وقول المجنون :

خليلي ، لا والله لا أملك الذي
قضى الله في ليلى ولا ما قضى ليا

قضاها لغيري ، وابتلاني بحبهـــا
فهـــلا بشيء غير ليـــلى ابتلانيا

ولعلَّ الذي قاد الباحث إلى هذا الاستنتاج هو التداخل القائم بين الذاتية في المذهب الرومانسي والغنائية في الشعر العربي والباحث قد تنبه لذلك حيث يقول : «فالشعر العربي ، شعر غنائي وجداني ينبع من الذاتية عند الشاعر ، تلك الغنائية الفردية تمثل في صيرورتها الوجدانية المذهب الرومانسي» .

وهذه التعميمات في الحكم تذكر بموقف الناقد غالي شكري من مقدمة الناقد رجاء النقاش لديوان أحمد عبدالمعطي حجازي «مدينة بلا قلب» حيث قال : «غير أنني لاحظت في هذه النقطة أن الدارس يخلط بين الموضوع ووجهة النظر في قصيدة (العام السادس عشر) يقول حجازي :

عامـــــي السادس عشـــر
يـوم فتّحت على المـــرآة عيني
يومهـــا واصفـــر لـــوني
يومهـــا درت بدوّامـــة سحر
كان حبي شرفة دكناء أمشي تحتها
لأراها

ويمضي الشاعر في سرد هذه التجربة الرومانسية في موضوعها ولكنها ـ بلا ريب ـ تحمل (وجهة نظر) بعيدة عن (الرومانسية) حتى أنها تنتهي بتحذير مباشر من العام السادس عشر . الرومانسية هي وجهة نظر وبناء للقصيدة ، فإذا اكتشفنا أن قصيدة حجازي هي (صحوته) من الأحلام الرومانسية ، ندرك أن تجربته الشعرية نابعة أصلاً من الصراع مع الرومانسية لا من الاستسلام لها . وإلا ما كانت هذه الروح الثورية التي تشع بها أبعاد القصيدة والتي يراها الناقد تصويراً دقيقاً لتلك المرحلة من حياتنا العربية»[24] .

على أن اختلاط الغنائية بالذاتية لا يقتضي نسبة تلك القصائد القديمة للرومانسية لمجرد

العثور على ملمح هنا أو هناك يتجانس مع خصائص الرومانسية . على أن بعض الدراسات قد وضعت الأمر في نصابه وتتبعت تأثير المذهب الرومانسي على الشعر العربي وفق الترتيب التاريخي في المرحلة التي أعقبت نشوء المذهب الرومانسي في أوروبا في القرن الثامن عشر وبداية ظهور ملامح تلك التأثيرات في الشعر المعاصر من خلال مدرسة الديوان والتي تشكلت من العقاد والمازني وشكري وحملت لواء التجديد في مواجهة مدرسة شعرية كانت تهيمن على الساحة الشعرية ويتبوأ ذروتها أحمد شوقي ، وانتهجت مدرسة الديوان مسارين لتقويض شوقي ومدرسته أحدهما نقدي والآخر شعري و(حرص أصحاب الديوان) على (محاكاة) شعر الحركة الرومانسية ، فيما كانوا ينظمون من قصائد ، في جانبيها اللُّغوي والموضوعي من ناحية ، وإثرائها بالمشاعر الذاتية (الصادقة) من ناحية أخرى ، يريدون بذلك أن يقابلوا بين أشعارهم وأشعار شوقي ليؤيّدوا عن طريق هذه المقابلة آراءهم في تخلُّف صيغته الفنية ، وتقليديتها[25] .

ونزوع شعر مدرسة الديوان نحو الشعر الوجداني الذي لم يقتصر على العاطفة وما يكتنفها من مشاعر وانفعالات وإنما امتد لتصطبغ به القضايا الاجتماعية والسياسية ، ولكون هذا الشعر ينطوي على رؤى مغايرة لما ألفه الناس فلقد رأى فيه بعض النقاد ثورة على التوجه التقليدي فقالت د . رشيدة مهران : «وأصبحت مظاهر التجديد هي تلك الثورة الرومانسية التي جاءتنا بشائرها من الغرب مع ما وفد إلينا من ثقافات ومذاهب أدبية ثم من هذه الآراء التي نادى بها كل من (العقاد) و(المازني) و(شكري)»[26] . فالعقاد كدأب الرومانسيين يعلي من شأن الخيال ويُومئ إلى اطلاعه على ثقافات الآخرين وكأنه يشير إلى الرومانسية من طرف خفي حينما يقول في مقدمته للجزء الثاني من «ديوان شكري» الذي طبعه عام 1913م بعنوان (الشعر ومزاياه) : «. . . وأيما شاعر كان واسع الخيال قوى التشخيص فهو أقرب إلى الإفرنج في بيانه وأشبه بالآريين في مزاجه وإن كان عربياً أو مصرياً ، ولا سيما إذا جمع بين سعة الخيال وسعة الاطلاع على آداب الغربيين»[27] .

بينما يعرّف المازني الشعر تعريفاً وجدانياً متجانساً مع أصحاب التوجه الرومانسي حينما يقول : «للشاعر أن يتعرّض لما يهيج فيه العواطف والمعاني الشعرية ، وأن يعيش عيشة شعرية موسيقية بقدر استطاعته وينبغي له أن يعود نفسه على البحث عن كل عاطفة من عواطف

قلبه ، وكل دافع من دوافع نفسه ، لأن قلب الشاعر مرآة الكون فيه يبصر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة أو قبيحة مرذولة وضيعة»[28] ولا ينأى عنهما المازني في تصوره للشعر ضمن الإطار الرومانسي الثابت على العاطفة الجياشة حينما يقول : «وليس بشعر ما لم يعبر عن عاطفة أو يثيرها . . وبما أن العاطفة تحتاج إلى لغة حارّة تعبر عنها ، فقد استخدمت المحسنات البديعية ، ولكن هذه المحسنات صارت مرذولة بالصنعة والتكلّف ، أما عند شعراء الطبع فتأتى عفواً ، وتكاد لا تحسّ فهي جميلة الوقع معبرة تعبيراً صادقاً عن العاطفة .

وليس الأصل في الشعر الاستقصاء في الشرح والإحاطة في التعبير ولكن الأصل فيه أن نترك كل شيء للخيال»[29] .

وفيما يتصل بالنماذج الشعرية فيقول العقاد في ديوانه «عابر سبيل» :

ولم أحمد من الضيـ فان ضيفاً مثل فنانِ
تولاني بإبداع من الفن واتقان
وغطى كل جدراني بمنظور ومزدان
وأوحى الحسن واستو حاه من جنات رضوان
فحينا حسن مكسوٍّ وحيناً حسن عريان
بريئاً في سماء الفـ نّ من عبث وأدران
وفتّانا على الحا لين لكن أيّ فتان
كما تفتنك الزهر ة في أعطاف أغصان[30]

ويقول في اهدائه لديوان «أعاصيرُ مَغرِب» :

إيه يا من أوحت الشعر
وخانت شاعرَهْ
لك أُهديَه لِوَحيك
إيه يا من ليس يوحيه
ويمسي ذاكرَهْ
لك أهديه لرعيك

هكذا أبرأ في الحالين من حمد خيانه
وأصون العهد ممن رام شعري بصيانه
وأُداري حيرتي خافيةً أو ظاهره[31]

على أن الملامح الرومانسية تبدو أكثر وضوحاً على قسمات مدرسة أبولو التي تألفت من مجموعة من الشعراء والأدباء الشباب في الثلاثينيات الميلادية من القرن الماضي بينهم أحمد زكي أبو شادي ومصطفى السحرني وعبدالعزيز عتيق وحسن كامل الصيرفي ومختار الوكيل وأبو القاسم الشابي وصالح جودت وعلى محمود طه وجميلة محمد العلايلي[32] .

كما أن رابطة الأدب الحديث بالقاهرة أصدرت بياناً في شهر مارس عام 1980م أعلنت فيه قيام أبولو الجديدة وحددت أهدافها ومن بينها الهدف الرابع الذي ينص على الدعوة إلى الرومانسية الجديدة التي تجمع شعراء العرب جميعاً على الاحتفاظ بالأصول والتجديد فيها والإضافة إليها مع استشراف المستقبل[33] .

ويتبوأ على محمود طه منزلة الشاعر النموذج بين الشعراء الرومانسيين العرب المعاصرين بل حتى في وصفه للشاعر نفسه يمنحه المنزلة نفسها التي منحتها إياه المفاهيم الرومنتيكية إذ يذكر أحمد كمال زكي : «لقد سجَّل على محمود طه للشاعر ـ في مثالية تشي برومانسيته العربية ـ منزلة توشك أن تكون كالمنزلة التي جعلها أبو عمرو بن العلاء للشاعر الجاهلي فقال إنه :

هبط الأرض كالشعاع السنيِّ
بعصا ساحر وقلـــب نبي»[34]

ويلاحظ الدكتور محمد سعد فشوان في دراسته غلبة الألفاظ المتصلة بالبحر على معجم علي محمود طه ، فأسماء دواوينه «الملاح التائه» و«ليالي الملاح التائه» و«شرق وغرب» و«الشوق العائد» و«أغنية الرياح الأربع» و«أرواح وأشباح» و«زهر وخمر» ، كما أن ألفاظ معجمه الشعري تدور في فلك البحر مثل : (البحر) (الموج) (الماء) (السفينة) (الشراع) (المجداف) (الجندول) (عروس البحر) (النوتي أو الملاح) (النجوم) (القمر) (الطيور المحلقة فوق السفن) ، يضاف إلى ذلك الألفاظ المتصلة بحياة الليل في أوروبا

كالرقص والغناء والخمر والراح والأقداح والعود المرنّ وكذلك ألفاظ الغربة وما يقترن بها من (أشواق) و(خيالات) و(أوهام) و(أرواح) و(أشباح) . ويعزو ذلك إلى كثرة سفره وترحاله إلى البلاد الغربية»[35] .

وكأن ذلك يشي من جانب آخر بعمق تأثره بالمدرسة الرومانسية . أما خطى شعره فلا تكاد تبرح المسار الرومانسي . ولنصغي إليه وهو يتحدث عن قبر شاعر قائلاً :

رفَّت عليه مورقات الغصونْ
وحقَّــهُ العشب بنـــوّارِهِ
ذلك قبرٌ لم تشِدْهُ المنـــونْ
بـــل شاده الشعــرُ بآثارِهِ
أقامــه مــن لبنات الفنُون
وزانــه المجــدُ بأحجارهِ
ألقى به الشاعر عبءَ الشجون
وأودعَ القلـــب بـأسرارهِ

* * *

وجاورتــه نخلــةٌ باسقهْ
تجثـم في الوادي إلى جنبهِ
كأنهــا الثاكلــة الوامقــه
تقضي مدى العمر إلى قربه
تئنّ فيهــا النسمة الخافقــه
كأنمــا تخفــق عــن قلبه
وتُرسل الأغنيــة الشائقــه
قمريّــة ظلــت على حبه

* * *

ويقبل الفجرُ الرقيق الإهاب
يحنـــو على القبر بـــأضوائه
كأنما ينشد تحـــت التراب
لؤلـــؤة تُـــزري بـــلألاءِ
استل منها الموتُ ذاك الشهاب
غيرَ شعاعٍ في الدجـــى تـــائه
يظل يهفو فوق تلك الشعاب
يطوف بالينبوع مـــن مـــائه[36]

ويرسم لنا الدكتور إحسان عباس خريطة تحدد مواقع الشعراء الرومانسيين العرب وفق توجهاتهم الدقيقة مشيراً إلى تدفق هؤلاء الشعراء نحو مجرى الرومانسية وكأنهم الجداول والنهيرات التي تصب في نهر الرومانسية حيث يقول : «وقد كثر تلامذة هذه المدرسة سواء بتأثير من مدرسة المهجر ، أو بمؤثرات مباشرة من أوروبة ، فإذا بها تعم البلاد العربية فتظهر في الزهد والتصوف والإغراق في الروحانية والميل إلى الطفولة عند التيجاني يوسف بشير ، وفي الميل إلى الطفولة وعشق المرأة المنحوتة من الوهم في شعر الشابّي ، كما ظهرت في تقديس الالم والكآبة عند أبي شبكة ، وفي الانطوائية الباكية عند أنور العطار ، وفي البرج العاجي والهيام بالتطواف مع شعر علي محمود طه ، وفي العودة إلى الريف والبدائية والبساطة عند محمود حسن إسماعيل وغيره ، وزادتها الحرب الثانية امتداداً ، فظهرت في شعر المرأة قريبة الشبه بالمرض ، كما هي عند فدوى وعند نازك في ديوانها الأول : إغراق في الوهم ، وعشق للأخيلة وعالم اليوتوبيا ، وتمثلت في شعر الشباب العراقي المعاصر حنيناً إلى المجهول ، وصورة للتعب والإرهاق واليأس ، وهي النغمات التي تعلّق بها البياتي وبلند الحيدري والمحروق والوتري وغيرهم ، وإن كان بعض هؤلاء قد حاول أن يتخلص منها بعد فترة من الزمن . ولنمثل بالبياتي فإنّه بعد ديوانه «ملائكة وشياطين» حاول أن يخلع ثوب الرومانطيقية ، فإذا بها تسري في شعره في ديوانه الثاني «أباريق مهشمة» وتطلّ في الحنين إلى الطفولة وتقديس الريف وكره الحياة في المدينة وغير ذلك من سمات رومانطيقية»[37] .

ولم يغفل إحسان عباس الإشارة إلى بداية المدرسة الرومانسية في العصر الحديث وفق خصائصها المميزة ، حينما يحدد بشكل صارم وقاطع قائلاً : «ولا نستطيع أن نجد مدرسة رومانطيقية واضحة المعالم إلا في العصر الحديث . ومؤسسها جبران كان رومانطيقياً إلى أطراف أصابعه ، وصوره تكاد لا تفترق في شيء عن شعراء الرومانطيقية بفرنسا وانجلترا»[38] .

وكذلك يقول أدونيس بعد أن يصنف الشعر في النصف الأول من القرن العشرين إلى ثلاث صور :

1 ـ التقليد والسلفية .

2 ـ الدفعة الثورية التجديدية في المضمون والشكل .

3 ـ التأرجح بين رومانطيقية الكآبة حيناً والغضب حيناً آخر ، من جهة ، ورومانطيقية التألق الشكلي التجميلي ، من جهة أخرى[39] . يقول مبرزاً دور جبران في تأسيس التوجه الرومانسي : «وتأتي جِدّةُ جبران من انفصاله ، في المقام الأول ، عما نسمّيه عصر النهضة ـ فلم تكن آثاره ولا لغته خصوصاً ، وليدةَ هذا العصر أو استمراراً له ، وإنما كانت تفجرًّا خاصاً .

مع جبران تبدأ في الشعر العربي الحديث الرؤيا التي تطمح إلى تغيير العالم فيما تصفه أو تندبه أو تفسّره . مع جبران يبدأ بمعنى آخر ، الشعر العربي الحديث ، ففي نتاجه ثورة على المألوف ، آنذاك ، من الحياة والأفكار وطرائق التعبير جميعاً»[40] .

بينما يلمح الدكتور شكري عياد إلى أن ارهاصات الرومانسية وأشعتها الأولى ظهرت على يد شاعر القطرين خليل مطران الذي يصفه بأنه كان «سائراً على نهج التجديد الحذر . اشتمل الجزء الأول من ديوانه (1908) على قصيدة قصصية (فتاة الجبل الأسود) لا نعرف الآن تاريخ نظمها على وجه التحديد ، وقد سلك فيها مسلك الشعراء الرومانسيين»[41] ثم أسند تيار التوجه الرومانسي ـ كما ذكرنا سلفاً ـ من خلال مدرسة الديوان وعبر أقطابها الثلاثة العقاد والمازني وشكري وتواصل عبر مدرسة أبولو من خلال رموزها ، أبي شادي وناجي وعلي محمود طه والشابّي والسحرتي والوكيل وغيرهم .

وظل الشاعر الرومانسي السعودي يغرّد خارج السرب فلم تلتقط إذن ناقد تغريده ولم تبصر عين راصد تحليقه إلا من إشارات وتلميحات ذكرها الدارسون السعوديون عن نسبة بعض الشعراء السعوديين إلى التيار الرومانسي ، دون دراسة علمية معمقة ، فكان الظلم في حجب أضواء هذه الالتماعات الشعرية المتألقة ، وكانت العزلة التي فرضت على هذا التيار الشعري دون الوصول إلى أعين القراء ووعي المتلقين ، فنكأت جراح هؤلاء الشعراء الرومانسيين ، وضاعفت نزفهم العاطفي ، وهم الفئة المتميزة برهافة الحس ودقة الشعور مما اقتضى التصدي لهذه المهمة بتسليط الضوء على شعر أحد أبرز الشعراء الرومانسيين اللامعين فوق وهج الصحراء الذهبي لإضافة معدنٍ إلى معدن وزيادة بريق على بريق .

رومانسية محروم :

في مقابل الصمت المطبق من النقاد العرب إزاء التيار الرومانسي في الشعر السعودي تأتي دراسة الناقد السعودي عبدالله عبدالجبار كأول دراسة تتصدى للتيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية بشقيها الشعر والنثر ، ليعرّج فيها على شعر عبدالله الفيصل ويذكر أنه «من شعرائنا الذين مزجوا بين الغنائية القديمة والروح الرومانسية»[42] مستشهداً بقصيدته (ثورة الشك) التي تغنت بها مطربة الشرق أم كلثوم وعنونت في ديوان «وحي الحرمان» بـ (عواطف حائرة)[43] .

وإذا كان الناقد عبدالله عبدالجبار قد زاوج بين الغنائية القديمة والروح الرومانسية في نسبة شعر عبدالله الفيصل إليهما ، فإن الدكتور عمرالطيب الساسي قد محّضه للرومانسية معللاً ذلك بالشعور بالحرمان «وقد فجّر الشعور بالحرمان أحاسيس الشاعر ، فأنطقه شعراً رومانسي النزعة في التأمل والحديث عن الذات ، والتعبير عن العواطف ودفق الوجدان»[44] .

وليس ثمة تعارض بين التصنيفين إذا رجعنا إلى المقارنة بين الكلاسيكية والرومانتيكية . فتأثر الكلاسيكيين بأرسطو أفضى إلى غلبة الشعر المسرحي عندهم على الشعر الوجداني الغنائي ، بينما يرجح الرومانتيكيون وجهة نظر أفلاطون فرجحوا جانب الشعر الغنائي بل يرون أن الشعر الغنائي هو الشعر في معناه الصحيح إذ أن منبعه نفس الشاعر ، ولا يعتمد على

الأحداث الخارجة عن ذاته في تحليلها وسردها[45] .

ولذلك يذكر ليليان فرست هذا التداخل بقوله : «وهكذا يتضح وجود اشتباكات معينة من التشابه والاختلاف عند الرومانسيين الأوروبيين»[46] .

وهو ما نجد صداه عند الدكتور شكري عياد وهو يقول : «ولكننا رأينا كيف يتنوع المذهب الواحد داخل أوروبا نفسها»[47] ، ثم يؤكده مع الاستشهاد بقوله : «وكل ما ذكرناه من اختلاف بين طوائف الرومانسيين في العالم العربي كان اختلافاً في التطبيق لا في الجوهر كما وصفه العقاد»[48] . وهو ما يعيدنا إلى تصنيف الدكتور إحسان عباس السابق أو يقودنا إلى تصنيف الناقد عبدالله عبدالجبار للشعراء الرومانسيين السعوديين إلى (الهيام بالطبيعة) كعبد العزيز الرفاعي وحسين سرحان أو (اللجوء إلى الخمر) كإبراهيم الفيلالي ، أو (الغربة الروحية) كأحمد قنديل وحسن بن عبدالله القرشي ، أو (اللياذ بالماضي) كأحمد عبدالجبار ومقبل عبدالعزيز ، أو (القلق والتمزق) كمحمد سعيد المسلم ، أو (الطيران في عالم الخيال) كمحمد حسن فقي ومحمد عامر الرميح ، أو (روح التشاؤم) كمحمد سعيد الخنيزي ، أو (التصوف الشعري) كمحمد حسن عواد[49] .

ونسبة شعر عبدالله الفيصل إلى الرومانسية تعضدها تلك الصور المتجانسة مع هروب الرومانسي إلى الطبيعة الحالمة وخيال الشعر المحلّق في عالم التأمل واستكناه الوجود وإلى تلك المسحة من الحزن التي تشبه غمامة تلاحق المشاعر بين حروفه وألفاظه ، وفي تلك اللغة الشعرية التي تشي بل وتؤكد أنك بإزاء شاعر رومانسي يستجدي ويستعطف محبوبته متنازلاً عن كبرياء الإمارة ليذعن لكبرياء الشعر والعاطفة الصادقة .

ولاستجلاء تلك الدلالات الرومانسية نستعرض تلك العوامل التي أذكتها :

اللقب :

ولعلَّ اختيار لقب (محروم) من المنظور النفسي المخفي يتيح تفسير الهروب المتعمد من حالة الترف المتاحة أمام أمير يحظى بتحقيق ما يتوق إليه والعزوف عن هذا المناخ الوثير إلى حالة المعاناة التي يحياها الرومانسيون ويتلظون بأوارها وكأنها عملية صقل الذهب ليلمع ويتوهج بريقه في أعين ناظريه .

وهي تكشف عن الرغبة الملحّة في هجر حياة الدعة إلى حياة الشعر بلظاها ومعاناتها وليس ذلك بغريب على عربي تحمل جيناته بصمات الشعر التي يحملها عبر تعاقب السنين وتجري في دمه مجرى كريات الدم .

فهو نزفنا السرمدي للتعبير عن مشاعرنا والإفصاح عن مكنونات أنفسنا والمناداة بحقوقنا كأمة في حقها التاريخي عبر رحلة الصراع مع الآخر من مستعمر ومغتصب ، وحقوقنا الذاتية كأناس تحمل عواطف ومشاعر يؤججها قلق الشعر ويبلورها في صورة قصيدة أو مقطوعة تنم عن تلك الذات المتوارية خلف سدف الجاه والملتحفة عباءة الإمارة .

وقد أشار الشاعر إلى من يعامله وفق الاعتبارات الخارجة عن إطار الذات أو الإنسانية بقوله :

«وعلمتني الأيام ـ يا صديقي القارىء ـ أن المركز الخطير والنفوذ الكبير ، والمال الوفير ، كلها مجتمعة ، مدعاة تغيير أسلوب الناس في معاملتك ، فهل ما أحس به الآن من معاملة خاصة أو عامة لم يكن إلا لأني إنسان يستحق هذا عن جدارة ، أو لأنني أتمتع بهذه الميزات الثلاث ؟ هل ذلك من بعض دواعي الشعور بالحرمان»[50] .

وهذا ما يفسر هروبه الشعري إلى عالم الرومانسية والحياة النمطية التي يعيشها كل طفل بأحلامه وأمانيه التي يسعى جاهداً لتحقيقها في مسيرته فهي متأرجحة بين التحقق والإخفاق .

فبين جنباته مشاعر فيّاضة وقلبه يخفق بالعواطف وأحلامه وأمانيه تبحران نحو السعي إلى التجسيد فهل تتحقق أم تخفق .

سمراء يـــا حلم الطفوله
يـا منيـــة النفس العليلـه
كيف الوصول إلى حمـاك
وليس لي في الأمـر حيلـه[51]

وكأن هذه الصورة تجسد الصراع بين رؤية الناس من خارج الإطار لهذا الأمير الشاب ورؤيته لذاته في إطار النمطية لطفل يحمل عواطف ومشاعر وأمنيات قد يراها تحققت وهو

يسعى خلفها لاهثاً وقد يراها اضمحلت وذوت .

وتظل هذه الأمنية تطارده ولا يستطيع الفكاك منها باستغلال عنصر الزمن ليحجبها عنه :

علِّليني بالوصل يا منية القلْـ
ـبِ فإن الذبولَ يغشي فؤادي
وانثرى العطرَ في دروبي حتى
ينتشي بالأريج طولُ سُهادي[52]

ويمتد تواصلها معه وتظل تعانقه إلى أن يبلغ خريف العمر بينما تظل شابة فتية تعيش عنفوانها غير المتوازن مع ضعفه ووهنه :

ثم أمسيت في خريف بَكِيٍّ
واهيَ اللحن راعش الإحساس
الفراغ الرهيب يعصر قلبي
ويطلُّ الشحوبُ من نِبْراسي
وحدتي وَحْشَتِي ومدرار دمعي
لمحات مـــن لاهبـات المآسي
فأعيـــدي إليَّ بهجـــة عُمْرٍ
أنت فيـــه دائي وأنت الآسي[53]

اليتم :

اليتم تجربة إنسانية مريرة ومؤلمة لا يعتصر لها اليتيم فحسب بل يحس بشعوره ويدرك معاناته من يرى البؤس مرتسماً على محيا اليتيم ويرى الشقاء يفترش قسمات وجهه . ولذلك حثت العقائد والأعراق وقيم الأخلاق على مواساة اليتيم ولو بالمسح على رأسه تعبيراً عن مشاعر التعاطف معه وحذرت من اغتصاب حقوقه وأكل ماله .

وإذا كان إحساس الإنسان العادي باليتم يبعث على الإشفاق والرأفة فإحساس الشاعر باليتم يتضاعف إلى درجة التمزق والألم ، والشاعر (محروم) لم يستطع الصبر على كتمان

إحساسه باليتم وهو من يستطيع أن يعيش في ظروف حسنة باعتبار انتمائه لأسرة ملك وحكم ، ولكنه يبوح كضرب من التعبير عن الشعور المكبوت في داخله من الإحساس بمرارة اليتم ليقول :

«ثم تولت تربيتي والدتي ، التي كنت وحيدها في هذه الحياة . فكرست كل جهودها ووقفت حياتها في سبيل تنشئتي نشأة صالحة ، وحافظت علي ، في صدق وإيمان ، من الوقوع في مهاوي الزلل ، وعلمتني بحق أن أعرف من أنا ؟ غير مذكية فيَّ الغرور ، ولكن لتُعدني لما يتطلبه وضعي في المستقبل ، ولتفهمني أن عليَّ من الواجبات نصيباً أوفى من أي نصيب :

ولكنها رحمها الله ، دفعت ثمن ذلك ، باهظاً : صحتها أولاًوحياتها أخيراً»[53] .

ونلاحظ في عجز الاستشهاد أن الشاعر برهافة حسه يعزو وفاتها إلى معاناتها في تربيته ولم يكن الأمر أولاً وأخيراً سوى القدر والأجل الذي أراده الله ، ولكن المشاعر السامية لدى الشعراء تجعلهم يضيفون إلى تبعاتهم تبعات وإلى مسؤولياتهم مسؤوليات تشكل بوتقة المعاناة التي تنصهر فيها أحاسيسهم لتتبلور قصائد وروائع شعرية :

لساني وإن ضجَّـت شكاتيَ عاجزٌ
عن البوح ، والآلام هزّتْ مضاجعي
وكم لُذْتُ بالدمعِ السخين من الأسى
كما لاذ طفـــل موجـــعٌ بالمدامع
رسولي إليك الآهُ خرساءَ في الدجى
تبثك في صمتِ أنـــين أضالعي
فـلا تجزِني بـــالآه صمتـــاً لأنّني
يكـــادُ يثير الشكُّ دامي مواجعي[54]

فهذا الطفل الموجع المكبل بالصمت فلا يتحدث إلا بالآهة ليس إلا الطفل اليتيم الذي لا يجد الأم الرؤوم التي يبوح لها بشكواه فيلوذ بالدمع ليترجم عن أحاسيسه ومشاعره .

لذلك يتنامى لدى (محروم) الشعور باليتم فيقود إلى المشاعر المعكوسة فيرى في ابنته الصغيرة (سلطانة) صورة الأم التي فقدها وكأنه استعادها في صراعه مع الزمن فيلتمس منها أن تمر بيديها الصغيرتين لتعويضه عن مشاعر تلك الأم التي فقدها ولم يهنأ بحنانها وعطفها :

لـــو مـــرّ كفُّك يسري
عـــلى جبينـــي بيُسْرِ
يندى مُحيَّـــاي صفواً
فيرتوي منـــه عمـــري[55]

الشك :

يمثل الشك اللفظة المحورية في شعر (محروم) ويعتبر المفتاح الذي يسهم في إضاءة مغاليق شعره . فمن خلال الشك عرف العالم العربي شعر عبدالله الفيصل حينما توسد صوت كوكب الشرق في الأغنية التي تنازلت عن اسم القصيدة التي يحتضنها الديوان بعنوان (عواطف حائرة) لتصبح (ثورة الشك) .

والشك تنطلق سهامه لتصيب الشخصية المشكوك بها ، ولكن رهافة حس الشاعر تجعله شكاً نبيلاً إذ ترتد سهامه لتصيب الشاعر نفسه ، فكأنه يميل إلى حسن الظن في شكه ويعاقب نفسه من غائلة الشك كدأب النفوس الشاعرة السامية في تعذيب ذواتها لتمنح السلامة والبرء والبراءة للآخرين :

أكاد أشك في نفسي لأني
أكاد أشك فيك وأنت مِنّي[56]

ثم يعود الشاعر ليصور لحظة المعاناة في تأرجحه بين الشك واليقين :

يُكذِّب فيكَ كلَّ الناس قلبي
وتسمع فيكَ كلَّ الناس أذني
وكم طافت عليّ ظلال شكٍّ
أقضّت مضجعي واستعبدتني[57]

ولذلك يلوذ بحسن الظن ليغالب شكه :

على أني أغالط فيــك سمعي
وتبصر فيك غير الشك عيني
وما أنا بالمصدّق فيــك قولاً
ولكنِّــي شقيت بحسن ظنِّي[58]

وثمرة حسن الظن في الحبيب المتلون مؤلمة ومعذِّبة :

تُعذَّب في لهيب الشك روحي
وتشقى بالظنــون وبالتمني[59]

وليس التمني ها هنا سوى الوصول إلى الحقيقة ، ولذلك حينما يعجز الشاعر عن الوصول إليها يلتمس في آخر أبيات القصيدة التعرف عليها من خلال المحبوب نفسه :

أجِبْنِــي إن سألتُكَ هــل صحيحٌ
حديثُ الناسِ : خُنْتَ ؟ ألم تَخُنِّي ؟[60]

وتستمر رحلة الشك ملازمة للشاعر عبر مسيرة حياته حتى تصل معه إلى ديوانه «حديث قلب» :

فــلا تجــزني بالآه صمتاً لأنني
يكاد يثير الشكُّ دامي مواجعي[61]

والشك لا يصدر من الشاعر تجاه المحبوب فحسب بل يسلك بعداً آخر حينما يرتد إلى الشاعر ذاته ، وكأنه ضاق ذرعاً بذلك الشك فأخذ كعادة الرومانسيين يعذب به نفسه :

شَكَكْت بإخلاصي فعكرتِ صفونا
كما ارتبت في حُبٍّ ترعرع في مهدي
فآثرت أن تقضي على الحب والهوى
بما جئت من شكٍّ وما شئت من بُعْدِ

ويقول في موضع آخر :

وإنّكــم تؤثرون الشكَّ إن عرضت
بــه البوارقُ مــن إرعــاد لاحينا

وإنكم قــد صممتم عــن معاذِرنا
لم تسمعوهــا وأُسْمِعْتُــم أهاجينــا

المواضع :

اعتمد الشعر الرومانسي على عنصر الخيال مقابل اعتماد الشعراء الكلاسيكيين على العقل ، ونجم عن ذلك حرص الشاعر الرومانسي على الطبيعة بخصائصها وظلالها الموحية فهي التي تؤازره في تشكيل صوره وبلورة أحاسيسه ، ويقول في ذلك د . محمد غنيمي هلال :

«والرومانتيكي ذاتي في صوره ، لأنه يرى الطبيعة من خلال مشاعره ، ويضفي على الطبيعة صبغة نفسه ، ويقابل بين مناظرها وإحساساته»[64] .

فعبدالله الفيصل الذي ولد في الرياض في يوم 5 ذي الحجة سنة 1341هـ/2 يوليو سنة 1923م[65] لم يعرّج على ذكر المدينة التي ولد بها وتربى على أرضها في كنف جده ، وهي المدينة التي تغنى بها الشعراء من أبنائها ومن شعراء العروبة من خارج أرضها . ولم يسر على نهج الشعراء في التغني بمواطن ميلادهم والترنم بمراتع الصبا والشباب وإنما اقتاده الحس الرومانسي إلى تتبع المواضع الموحية التي تلهم الشاعر الرومانسي وتلهب أحاسيسه حتى مدينة (جدة) التي أحبها الشاعر وعاش فيها حياته لم ير من وجوهها إلا ذلك الوجه الرومانسي المطل من خلال البحر بإيماءاته وإلهامه في شرم أبحر :

يا شاطىء الأفــراحِ في (أبحر)
يــا صورة من حلميَ الأخضرْ
يا قطعة أهدى إليهــا الصفا
هــدأة فجــر بالسَّنــى مقمِرِ
رمالك السمراءُ مجــلى الرؤى
ومتعـــة الشاديــن والسُّمَّرِ
وموجــك التيـــاه في حَوْمِهِ
كالعطر فــوق الغيدِ إن يُنْثَرِ

مفاتـــنٌ هامـــت بها أنفس
لا تسأمُ الحسنَ ولا تفتـــر[66]

ونجد موضعاً آخر من المواضع التي يبحث عنها الرومانسيون في شعر عبدالله الفيصل يتمثّل في (الطائف) ، تلك المدينة التي اشتهرت كما يصفها الشاعر (بالمصيف) لكثرة بساتينها وحدائقها فيذكرها في شعره ويذكر مرابعها مثل شهار في قوله :

أين المصيفُ وأيام بـه سلفت
وأين يا طير أحبابـــي وخلاّني
أين الجبال التي تكسو أعاليها
بمُذْهَبٍ من كثيف السحب هتّان
وأين منّي شِهار ؟ أين هضبته
يا حبذا فيـه أفراحي وأحزاني[67]

وامتدت تطلعات الشاعر محروم خارج بلاده بحثاً عن تلك الصورة التي تحتضنها الطبيعة وتنعكس على مشاعره ويتفاعل معها في توليد تلك الصور العاطفية التي تنم عن التجاذب بين المشاعر والمواضع الموحية . ومن ذلك قصيدته عن نيل مصر التي تحمل عنوان (على ضفاف النيل) والتي يقول فيها :

يا حبيبي ! هل نسيت الأمسَ لمّا
كنتَ نجمي بين سمّار الليالي ؟
وضفاف النيل مهـــوى حبنا
وعلى شطيـــه ساعات الوصال
حين ترنـــو لي بطرف ساحر
ورنت عيني بقلـــبٍ غير خال[68]

ثم يذكر النيل في قصيدة أخرى مقروناً (بالكرنك) حينما يستحضر ذكرياته التي كان مسرحها ذلك الموضع :

هل تذكـرت الذي كان لنا بالضفتين

يــوم كنا والهوي يجتاحنا كالزهرتين
إذْ بعثنا من هوانــا وجوانــا زفرتين
وسكبنا فوق سطح النهر منّــا دمعتين

* * *

لحظة مرت بنا يا حُبُّ من قبل الغروبْ
إذ تولى الشمسَ قبل الليل أعْراضُ الشحوب
ورأينا الليلَ في أعطافه النورُ يذوب
فصمتنا وتناجت بالهوى خُــرْسُ القلوبْ
هل تذكرت الذي كان لنا في الكرنكِ
حين أشهدنا على الحــب نجومَ الفلك
فكأني لم أُمَتَّــع بشذًى مــن حُسْنِكِ
وكأني لمْ ألِــجْ يومــاً مغاني عَدْنِكِ(69)

ملامح رومانسية أخرى :

تتجلى في شعر عبدالله الفيصل كثير من الملامح الرومانسية المبثوثة بين ثنايا شعره وتتجلى في ألفاظه وأخيلته وعاطفته المتأججة ومشاعره الرقيقة بدءاً من عناوين قصائده مثل :

(طلائع الخريف) (حيرة) (توأم الروح) (نهاية حب) (وحي الكرنك) (نجوى) (عواطف حائرة) (حلم الهوى العذري) (أصداء الماضي) (نداء) (كيف الخلاص) (لوعة) (كان حلماً) (أمل المحروم) (البلبل الصامت) (الحرمان) (غربة الروح) (كأس الخداع) (حديث زهرتين) (الصمت الناطق) (ابنة الأحزان) (ضياع) (شتاء الحب) (المغيب) (أنا والليل) (شاطىء الأفراح) (سأم) (فراغ) (أليف السهاد) (ظلامة) (حطام الحب) (سأفنى ويفنى هواي) (عتاب) .

وفي اللوحة الشعرية (المغيب) يصور محروم انعكاس تلك اللحظة التي حفل بها الرومانسيون من خلال اللحظات الأثيرة لديهم كالمغيب والأصيل بإيحاءاتها وتضخيمها للإحساس بالفراق والنهاية حيث يقول :

يـــا حبيبي آذَنَـــتْ شمسُ هوانـا بالمغيبِ
وانطوى حلـــمٌ رعينـــاه بدقّـــات القلوبِ
والرؤى تلك الرؤى البيضاءُ في الروض الخصيبِ
أصبحت مثل صدى الرعـــبِ بإنشادٍ كئيبِ
كل مـــا فيهـــا تهاويمُ مـــن الشك المريب
زاد في أقتامها عمقـــاً فزادت في الشحوب
وغدت مثل اللظى الوهّـــاج في لفح اللهيب
كلما لاحت ، يَلُحْ في ناظري . . غَدْرُ حبيبي[70]

ولكن يظل النبض العاطفي لدي محروم في «وحي الحرمان» أكثر منه في «حديث قلب» وتتجلى المسحة الرومانسية في الأول بدرجة تفوق ضريبتها في الثاني ، وذلك لأن «وحي الحرمان» يقترب من المرحلة العمرية الأولى وهي مرحلة الصبا والشباب ، التي يتأجج فيها النبض العاطفي ويميل فيها الشاب إلى القلق والتمرد ورهافة الحس والمشاعر ، بينما يتزامن «حديث قلب» مع رحلة النضج والاستقرار العاطفي وإن كانت أحاسيس الشاعر لم تخب وأوار العاطفة لم يخمد . ولكن «وحي الحرمان» كان أقرب إلى النزعة الرومانسية . ولنستمع إلى قصيدة (أطيلي الوقوف) التي يقول فيها :

وزوري ثراي إذا مـــا السكون
أطـــلّ وعنـــد الثرى فاركعي
لئن ضـــمّ جسميَ ذاك الثرى
لقـــد ضم عهدي وحبي معي
وحطـــي على القبر بعض الزهور
ففي الزهـــر ذكـــرى لِقـــاً ممتع[71]

وبعد :

فهذه بعض الملامح الرومانسية التي تنبض بين ثنايا شعر محروم ، ولا زال في شعره كثير من الدلالات والأبعاد لمن أراد أن يبحث .

الهوامش

(1) وحي الحرمان ، ص 20 .
(2) نفسه ، ص 9 .
(3) الموجز في تاريخ الأدب السعودي ، ص 202 .
(4) وحي الحرمان ، ص 19–20 .
(5) نفسه ، ص 58 .
(6) نفسه ، ص 17–8 .
(7) د . محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص 389 .
(8) الموجز في تاريخ الأدب السعودي ، ص 205 .
(9) موسوعة المصطلح النقدي ، 161/1 .
(10) هارولد مارش ضمن مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنجليزي ، ص 9 .
(11) د . كمال عيد ، فلسفة الأدب والفن ، ص 159 .
(12) المدارس الأدبية ومذاهبها ، 76/1 .
(13) في الأدب والنقد ، ص 120 .
(14) المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، ص 160–3 .
(15) د . محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ، ص 388 ، ودراسات ونماذج في مذاهب الشعر والنقد ، ص75 .
(16) المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، ص 180 .
(17) هارولد مارش ، ضمن مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنجليزي ، ص 9 .
(18) مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنجليزي ، ص 342 ، وسير الشعراء وقصائدهم في الباب الثاني من الكتاب ، ص 73–325 .
(19) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص 392–3 ، وقد ترجمها كذلك الدكتور يوسف عيد في المدارس الأدبية ومذاهبها ، 81/2–5 .
(20) المدارس الأدبية ومذاهبها ، 89/2–90 .
(21) نفسه ، 109/2 .
(22) نفسه ، 113/2–4 .
(23) نفسه ، 109/2 .

(24) شعرنا الحديث إلى أين ، ص 120 .
(25) مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث ، ص 150 .
(26) الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر ، ص 63 .
(27) مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث ، ص 153 .
(28) نفسه ، ص 153 .
(29) نفسه ، ص 154 .
(30) عابر سبيل (ضمن ديوان العقاد) ، 255/7 .
(31) أعاصير مغرب (ضمن ديوان العقاد) ، 647/8 .
(32) مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث ، ص 5 .
(33) نفسه ، ص 7 .
(34) شعراء السعودية المعاصرون ، ص 169-170 .
(35) مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث ، ص 149 .
(36) الملاح التائه (ضمن ديوان علي محمود طه) ، ص 159-160 .
(37) فن الشعر ، ص 46-7 .
(38) نفسه ، ص 45-6 .
(39) مقدمة للشعر العربي ، ص 77 .
(40) نفسه ، ص 79-80 .
(41) المذاهب الأدبية والنقدية ، ص 95 .
(42) التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية (الشعر) ، ص 293 .
(43) ص 58 .
(44) الموجز في تاريخ الأدب العربي السعودي ، ص 205 .
(45) د . محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص 353 .
(46) موسوعة المصطلح النقدي ترجمة د . عبدالواحد لؤلؤة ، 219/1 .
(47) المذاهب الأدبية والنقدية ، ص 178 .
(48) نفسه ، ص 105 .
(49) التيارات الأدبية الحديثة ، ص 274 .
(50) وحي الحرمان ، ص 22 .
(51) نفسه ، ص 62 .
(52) حديث قلب ، ص 161 .
(53) وحي الحرمان ، ص 19 .
(54) حديث قلب ، ص 191 .
(55) نفسه ، ص 46 .
(56) وحي الحرمان ، ص 58 .

(57) نفسه ، ص 59 .
(58) نفسه ، ص 60 .
(59) نفسه ، ص 61 .
(60) نفسه ، ص 61 .
(61) ص 191 .
(62) وحي الحرمان ، ص 123 .
(63) نفسه ، ص 137 .
(64) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 81 .
(65) د . عمر الساسي ، الموجز في تاريخ الأدب العربي السعودي ، ص 203 .
(66) حديث قلب ، ص 145 .
(67) وحي الحرمان ، ص 83 .
(68) نفسه ، ص 77 .
(69) نفسه ، ص 50–1 .
(70) حديث قلب ، ص 108 .
(71) وحي الحرمان ، ص 96–70 .

23

الشعر وثناغم الكون
في قصائد عبدالله الفيصل

أ.د. محمّد مفتاح

تمهيد :

سأحاول في هذا المبحث ، أن أتناول شعر الأمير عبدالله الفيصل من زاوية محددة ، هي الزاوية العروضية الإيقاعية ، أو علاقة الشعر بالموسيقى . وكما يعلم الباحثون ، فإن هذه الزاوية ليست إلا مستوى واحداً من بين مستويات الخطاب الشعري مثل المعجم والتركيب والدلالة والترميز والانتماء إلى الجنس وإلى المحيط . وكل مستوى من هذه المستويات يجد فيه المهتم دراسات مفيدة وقيمة . لقد اشترطت على نفسي دراسة هذا الشعر من تلك الزاوية لأنها قَمِينَةٌ بمَا يُبْذَلُ من مجهود لإبرازها بتبيان إواليتها وأوَّليتها وآلاتها . إنه شعر ألحان وأنغام عبرت عن تجارب وجدانية ، وتباريح إنسانية ، وآلام وَضُرُوبٍ من العذاب اللذيذ . إن هذا الشعر صنو أصيل لشعر الغزليين العذريين الإنسانيين في مشارق الأرض ومغاربها ، وفي أقطارها الشمالية والجنوبية . إنه وريث للحب الأفلاطوني ولما نسج على منواله من كتب أَلَّفَهَا فلاسفة وفقهاء وأدباء . إن هذا

الشعر امتدادٌ وإحياءٌ لما في المجموعات الشعرية الغنائية التي هي معروفة ومتداولة بين الخاصة والعامة .

تأسيساً على الشرط الذي ألزمت به نفسي سأتناول عروض هذا الشعر وإيقاعه في ضوء نظرية صناعية تسند إلى أوَّليَّات منطقية رياضية موسيقية كونية ماورائية ؛ وقد اقتديت في هذا التناول واهتديت بصنيع الفلاسفة الأقدمين ، والفلاسفة العرب والمسلمين ، واستوحيت آراء الموسيقاريين النَّابهين ، اذكر من هؤلاء : فيثاغوراس وأرسطو كسينيوس وكِنْتِليانوس والكندي والفارابي وابن سينا وإخوان الصفاء وابن باجة ، وحازم ، ومثل الخليل وابن المنجم والأرْمَوِي والبُوعَصَّامِي والتطواني مؤلِّف الحائك وعبدالله الطيب وآخرين من الباحثين الذين اهتموا بعروض الشعر وإيقاعه .

إن الباحث ، وهو مستفيد من كل ما سبق ، سينظر إلى عروض هذا الشعر وإيقاعه في إطار النظرية العروضية أولاً ، وفي إطار النظرية الموسيقية ثانياً ، وفي إطار تحقيق تناغم بين النظريّتين ثالثاً .

1 ـ النظرية العروضية :

جرت عادة كثير من الباحثين في عروض الشعر وإيقاعه أن يحصوا الأوزان التي استعملها الشاعر ثم يستخرجوا نسبة استعمال كل وزن ليصدروا بعض الأحكام حول موسيقى شعر ما . وأما إن كان الباحث من المستوحين بعض التقاليد النظرية الفلسفية والمتفلسفة ، فإنه يخص كل بحر بغرض ، أو كل غرض ببحر ، ويسنَد إلى البحر خصائص ووظائف معينة . وكاتب هذا البحث يعتقد أن أية دراسة علميّة تفترضُ مثل هذه المقاربة لأنها تتأسّس على معطيات موضوعية تبنى عليها أحكام عادلة أو كالعادلة ؛ لهذا فإن منطلقه في البحث سيكون منها .

أ . المعطيات :

للشاعر ديوانان ؛ هما : «وحي الحرمان» و«حديث قلب» باللغة العربية الفصيحة ، وديوان «مشاعري» باللهجة المحلية .

1 . «وحي الحرمان» :

البحور المستعملة	القصائد
الطويل	1) حب وشك .
البسيط	1) هل تذكرين . 2) أين منّي . 3) نداء . 4) يا ناعس الطرف . 5) يا شادي البان .
الوافر	1) أراك . 2) عواطف حائرة . 3) حلم الهوى العذري (مجزوء) . 4) لوعة . 5) إلى ذات الوشاح .
الكامل	1) طلائع خريف (مجزوء) . 2) نهاية حب (مجزوء) . 3) إلى شباب بلادي (مجزوء) . 4) سمراء (مجزوء) . 5) في روضة الهوى . 6) أمل يخيب . 7) كيف الخلاص (مجزوء) . 8) فيمَ التساؤل . 9) أنت وغيرك . 10) عتاب .
الرمل	1) حيرة . 2) ثورة خيال . 3) وحي الكرنك . 4) نجوى . 5) كُنَّا وَكَانَ . 6) أصداء الماضي (مجزوء) . 7) على ضفاف النيل . 8) كان حلماً . 9) أمل المحروم . 10) سؤال . 11) ليلة العمر (مجزوء) .
السريع	1) توأم الروح .
الخفيف	1) البلبل الصامت .
المجتَث	1) مُنَى غَدِي . 2) رُدُّوا سهام الجنون .
المتقارب	1) أطيلي الوقوف . 2) صبر ينفد .

2 . «حديث قلب» :

البحور المستعملة	القصائد
الطويل	1) إلى الله . 2) ضياع . 3) نَسِيتُ الهوى . 4) صبوت إلى عينيك . 5) ندمت على حبي .
البسيط	1) صَنَّاجَة العرب . 2) إنّي على الحب .
الوافر	1) أجل لولاك . 2) أحبك .
الكامل	1) نشيد الفداء . 2) الحرمان . 3) ابنة الأحزان . 4) عيناك . 5) ظلامة . 6) لولا سَمَاحي .

البحور المستعملة	القصائد
الرمل	1) من رُبَى الشرق . 2) بريق المجد . 3) المغيب . 4) حبيب العمر . 5) أيها النائي . 6) اليوبيل الذهبي . 7) عودة .
السريع	1) عشت لي . 2) قل للفدائيين . 3) درب النَّصْر . 4) كأس الخداع . 5) من أجل عينيك . 6) حديث زهرتين . 7) ومرَّت الأيام . 8) معنى الهوى . 9) شعر حبيبي . 10) ظمأ . 11) جراح . 12) كبرياء . 13) شاطىء الأفراح . 14) ما العمر لولا الحب . 15) لا تنتظر . 16) هل سمعت الجواب ؟ . 17) عِتَاب .
الخفيف	1) كيف أنساك يا أبي . 2) منطق الحق . 3) قادة الفكر . 4) غُرْبة الروح . 5) إشراق . 6) ليت ما كان . 7) لَسْتُ أدري . 8) الألم الحي . 9) دورة الأيَّام . 10) شقاء الحب . 11) يا بعيد المنال . 12) أنا والليل . 13) ومضات الجنان . 14) لا تسلني عن الهوى . 15) نعمة الحب . 16) فجر حبي . 17) بل أنت حبي . 18) هروب من الحب . 19) فراغ . 20) أليفُ السهاد . 21) حطام الحب . 22) حبي البكر . 23) غدي ويومي وأمسي . 24) هل تناسيت ؟ ! .
المجتث	1) إلى ابنتي سلطانة . 2) عودة . 3) سأم .
المتقارب	1) الصمت النّاطق . 2) فرحة الحب . 3) سأُفْنِي ويَفْنَى هَوَايَ

ب . ملاحظات :

يستنتج الباحث من المعطيات أعلاه ما يلي :

1 . ما لم ينظم فيه الشاعر :

إن بعض البحور لم ينظم فيها الشاعر أية قصيدة ؛ وهي المديد والهزج والمنسرح والمضارع والرجز والمتدارك والمقتضب . فما هو السبب أو الأسباب ؟ . هل لتمدد أجزاء المديد الخماسية والسباعية ؟ . لكنَّ هذا حاصل في كل البحور المركبة من الخماسية والسباعية ، مثل الطويل والبسيط ، وقد نَظمَ فيهما بدرجات متفاوتة . ألم يُستَعْمَلِ المديدُ تامًّا ومجزوءاً في الشعر العربي بكمية تكاد تكون كثيرة ؟ ! . لماذا لم ينظم في الهزج الذي هو من البحور التي شاعت لدى الموسيقاريِّين والمغنّين ، وقد نوَّعوه أنواعاً مذكورة في كتبهم ؟ ! . بيد أن عزوفه عن قول الشعر في تلك البحور يمكن أن يسوّغ بما ورد لدى بعض المهتمين بعروض الشعر وإيقاعه . ذلك أن المنسرح له تفاعيل ثقيلة : تساعية فسباعية فخماسية ، والمضارع نعته حازم

بأخَسِّ الأوصاف ؛ يقول : «فأما الوزن الذي سموه المضارع فما أرى أن شيئاً من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه . لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها»[1] . إن في وزن المضارع كل قبيحة ، والمتدارك ليس من الأوزان الأصيلة الكثيرة . وأما المديد فقل كلام العرب فيه لأن فيه ليناً وضعفاً ، والمنسرح فيه بعض اضطراب وتقلقل ، والهزج فيه سذاجة وحدة زائدة ، والمقتضب قليل الحلاوة . وقد استند حازم في أحكامه إلى تقاليد الشعر العربي الأصيلة ، وإلى الصناعة النظرية بما تقتضيه من منطق ورياضيات وموسيقى وما وراء طبيعة[2] .

2 . ما نظم فيه دون عشر قصائد : وهي المجتث والمتقارب والطويل والبسيط والوافر .

3 . ما نظم فيه دون عشرين قصيدة : وهي الكامل والسريع والرّمل .

4 . ما نظم فيه فوق عشرين قصيدة : وهو وزن الخفيف .

ما قاله الشاعر يخالف بعض الخلاف ما جاء لدى حازم . يقرر حازم أن أعلى الأوزان أو البحور درجة في الاستعمال هي الطويل والبسيط والوافر والكامل ، كما يحكم حازم على وزن السريع بالكزازة ، والرمل باللين والضعف . لكن الشاعر لم تخضع غريزته الشعرية إلى هذه الأحكام التي تَبْقَى مُلَوَّنَة بوجهة نظر حازم الخاصة ، فكان أكثر ما قال في أوزان الرمل والسريع والخفيف . فلأُقَدّم موازنة بين ترتيبات حازم وإنجاز الشاعر ليتضح الأمر :

حازم : الطويل والبسيط والوافر والكامل والخفيف والمديد والرّمل والمنسرح والسريع والرجز والمتقارب والهزج والمجتث والمقتضب والمتدارك والمضارع .

الشاعر : الخفيف والرّمل والسريع والكامل والبسيط والطويل والوافر والمتقارب والمجتث .

ونسبها ما يلي :

الخفيف : 23,14٪ ، والرمل : 16,66٪ ، والسريع : 16,66٪ ، والكامل : 14,81٪ ، والبسيط : 6,48٪ ، والوافر : 6,48٪ ، والطويل : 5,55٪ ، والمتقارب : 5,55٪ ، والمجتث : 4,62٪ .

يتبين من المعطيات السابقة أن أوزان الخفيف والرمل والسريع والكامل هي البحور المُهَيْمِنَة لدى الشاعر ؛ بيد أنّ الرمل والكامل يكثران في ديوان : «وحي الحرمان» : 28,20٪ ؛ 25,64٪ ، والخفيف والسريع في ديوان «حديث قلب» .

ج . خلاصات :

إن أجزاء أَشْطُر هذه الأوزان ما يلي :

الخفيف : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن .

الرمل : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن .

السريع : مستفعلن مستفعلن مفعولات .

الكامل : متفاعلن متفاعلن متفاعلن .

تتركب هذه البحور ، إذن ، من أجزاء سباعية ، لكن الرمل والسريع والكامل سباعية ساذجة ؛ إذ تتألف كل منها من ثلاثة أجزاء متماثلة قبل حدوث الزحافات والعلل . بيد أن هذا التماثل يتحول إلى تشافع بالزحافات والعلل . وقد قرر حازم «إن كان متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان المناسبة»[3] ؛ هكذا يستعمل الضرب الثاني من الخفيف فتصير (فاعلاتن) (فاعلن) أو (فعلن) ، و (مستفع لن) (مُتَفْعِلُنْ) . إن ما ينبغي الاهتمام به هو أن التغييرات التي تقع على الجزء تجعل هذا الوزن من أنواع المتضارعات الحسنة لتحقق شرطين ؛ أحدهما مساواة أكثر الجُزْءَيْن : (فاعلا) (تن) = (فاعلن) ؛ و (مسـ) (تفعلن) = (فاعلن) ، وثانيهما تجاور الحيزين : (مُفْـ) (تَعِلُنْ) = (فعلن) ؛ أي أن تماثلاً حَدَثَ بين ترتيب عَجُزِ الجزء الأول ، وترتيب عجز صدر الآخر .

وأما الرمل ذو الأضرب الثلاثة : (فاعلاتن) ، و (فاعلان) ، و (فاعلن) . . والسريع الذي له الأضرب التالية : (مفعولات) ، (فاعلن) ، و (فاعلان) ، و (فعلن) ، و (فعِلن) . . فإنها تصير بالزحافات والعلل من المتشافعات المتضارعات ؛ وبعض أمثلة هذا في قصيدة (حديث زهرتين) :

أهديْتِنيهَـا زَهْـرَةً يَافِعَـةً لكنّ رُوحي ذَبُلتْ بعد حينْ
(مستفعلن مستفعلـــن فاعلن) (مستفعلن مفتعلـــن فاعلان)

* * *

يصوِّح الزهـــر ويبقى شذاه ذكـــرى شباب ريّـقٍ نَاضِرِ
(متفعلن مفتعلـن فاعـلان) (مستفعلن مستفعلـــن فاعلن)

هناك تماثل بين (مُسْتَفْعلن) و(مستفعلن) ، ومضارعة بين (مستفعلن) و(مفتعلن) ، وبين (فاعلن) و(فاعلان) ؛ أي أن هناك زيادة ونقصاً تقابل نقصاً وزيادة .

خلاصة ما تقدم أن البحور الشعرية منها ما هو متماثل ، ومنها ما هو متشافع ، ومنها ما هو متضارع ، ومنها ما هو متدافع ومتخالف ، ومنها ما هو بين هذا وذاك ؛ انظر الرسم الهندسي الشهير[4] . وجرت التقاليد الشعرية باستثقال التماثل المطلق والتشافع المطلق ، وبإبعاد المتدافع المتخالف ؛ وأما ما تبقى فله درجات في الملاءمة والمناسبة . على أن حازماً لم يكتف برصد الملاءمة والمنافرة فقط لكنه قدم مرتكزاتها ، وهي الأركان . ينطلق حازم من افتراض بنية لها حد أقصى من الأركان وحد أدنى ، فالحد الأقصى اثنا عشر ركناً والحد الأوسط ستة أركان والحد الأدنى ثلاثة أركان[5] . أقصى ما يُبْنَى عليه شطر الكامل ستة أركان مما يجعل البيت بشطريه ذا اثني عشر ركناً ، لكن تناله تغييرات حتى يصير ذا تسعة أركان ، ثم الوافر بخمسة أركان (5 x 2 = 10) . والحق أنه ليس إلا صنفاً واحداً من بين أصناف عديدة ؛ إذ تتراوح أركانه ما بين (8) و(4) في جزء ، وما بين (15) و(9) في البيت جميعه . المتقارب له (8) أركان مما يَنْتُجُ عنه (16) ركناً ، لكنها تتراوح ما بين (16) و(8) ؛ أي التمام والتَّجْزِيء ، وما بينهما (15) و(13) و(12) و(10) و(9) . والطويل (20) ركناً ثم تتحول إلى (17) و(16) و(15) ؛ لكن لا يخلو أحد شطريه من أن تكون فيه ثمانية أركان (8) . وأجزاء شطر البسيط (8) ، ولكن تصير أركان شطريه معاً بالزحاف (12) ركناً . والخَبَبُ مبني على (8) أركان . والسباعيات مبنية على (18) ركناً إلى (11) ركناً . وقد يحتوي أحد شطري الخفيف على (6) ثم على (5) . وأما ما بني على ثلاثة أركان (3) فهو مشطور الرجز . على أن الباحث يمكن أن يتساءل عن الأسس التي اعتمد عليها

حازم في اقتراحه ذلك . يمكن افتراض أنه تبنى أصلاً أساسياً ، أو نواة تولّدت عنها تلك التفعيلات . تلك النواة هي (مستفعلن) ، إذ يمكن إرجاع تفعيلات الخفيف والرمل والسريع والكامل إليها ، ذلك أنها إذا أفردت تؤدي إلى ثلاثة أركان (3) ، وإذا ثنيت فإلى ستة (6) ، وإذا ثلثت فإلى تسعة (9) . والحق أنها هي النَّواةُ وأصل الأصول : (فعولن) = (مسـ)تفعلن)) ، (مَفَاعِيلُنْ) = (مستفعلن) ، (فاعلْتن) = (مُسْتَفْعِلُنْ) . لكن حازماً يجعل النّواة هي (فعولن) ؛ أي تركيب وتد مع سبب ؛ ومعنى هذا أن هذه النواة قابلة للنمو مفردة أو مع فُرُوعِها لتوليد عدد (غير محدود) من الأركان ؛ لكن تقاليد الشعر العربي حدَّدَتِ الأركان في (20) ، بل إنها جعلت ذوات العشرين هي أحسن الأعاريض . يقول حازم : «إن الطويل والبسيط عرِضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع . فإذا أزيل عنهما بعض أجزائهما ذهب الوضع الذي به حسن التركيب وتناهى في التناسب فلم يوجد لمقصراتهما ذلك»[6] ؛ بل إنها «هي الأعاريض الكاملة الفاضلة»[7] .

ذلك هو موقف حازم الذي يزعم أنه أسس أحكامه على العلم الكلي ، وعلى ما روي عن العرب من صحيح الشعر . وجوهر هذا الموقف هو افتراض وجود طبوع أو طبائع للأوزان الشعرية تجذب المعاني إليها وتتصرف فيها . فهل كانت الطبائع الوزنية وراء ضمور وجود بعضها ، وانعدام بعض آخر منها ؟ ! . أكان الشاعر واعياً بذلك ؟ . للتّدليل على هذه يجب استعراض بعض مضامين القصائد التي قالها في بحر الطويل ، ولباحث آخر أن يُجَرِّبَ الطّريقة في البسيط .

للشاعر قصيدة واحدة في ديوان «وحي الحرمان» من بحر الطويل بعنوان (حب وشك) . وعنوانها يدل على معناها ومضمونها ، إذ إنها قصيدة تتحدث عن مكونات الحب من كتمان وتمنع ، وأمل ويأس ، وبسط وانقباض . . لكن في لغة غزلة عفيفة مقدسة للحب حَاثَّة على الوفاء . . ألا يكون طبع بحر الطويل ذا سمات قدسية ربانية متعالية لدى الشاعر فجعله وعاءً جميلاً يصب فيه معاني كل ما هو مقدس ومحترم وروحاني ؟ ! . إن الجواب عن هذا السؤال بالنفي أو بالإثبات يفرض قراءة قصائد ديوان «حديث قلب» المصوغة في بحر الطويل .

لقد احتوى هذا الديوان على خمس قصائد من الوزن المذكور ؛ هي (إلى الله) ، و(ضياع) ، و(نسيت الهوى) ، و(صبوت إلى عينيك) ، (وندمت على حُبِّي) . إن أول قصيدة يستهل بها الشاعر ديوانه هذا هي قصيدة (إلى الله) ؛ وهي قصيدة في محبة الله والتوسل إليه والتضرع إلى جلاله وطلب العفو والمغفرة منه . وقصيدة (نسيت الهوى) في محبة عُذريَّةٍ تُضَاهِي الآداب المثالية في المحبة ، وقصائد كبار شعراء الصوفية . إذ الشاعر احتله الحب احتلالاً وسرى في كيانه مثلما هو محتلٌ للكون وسار فيه : إنه النسيم الذي يستنشقه ، والنور الذي يهديه ، والجمال الذي يشغف به ، والجلال الذي يَهُزُّ كِيَانَهُ :

نسيت الهـوى إلا هــواك فإنَّهُ
تَغَلْغَلَ في الأعماق وانْسَاب في دَمِي
حَبيبِيَ هل في الكون لولاك نفحةٌ
من العطر تَسْرِي في النَّسيمِ المحوِّمِ

* * *

ولا تَخْشَ عَذْلاً في هَوَاي ولَوْمَة
فإنَّ هَوَانَــا العَفّ غَيْرُ مُحَرَّمِ[8]

وتسير في الاتجاه نفسه وتعزف على المثاني والمثالث نفسيهما ، وتجمع بين الزير والبم كليهما قصيدة (صبوت إلى عينيك) . الحب يملأ كل حياته في يقظتها ونومها ، إنه حبيب حَالٌّ في كل الكون ، ومن ثمة فهو قريب بعيد ، وحاضر غائب . إن هذه المحبة انجذاب إلى هذا المحبوب وتوق إلى التقرب منه وإليه وبه ، وشهادته شهادة بصيرة وبَصَرٍ ؛ لكن هيهات أن تتحقق هذه الشهادة ، وذلك الوصال ، إذ كلما اقترب ازداد بُعداً فهياماً :

رُوَيْــدَكَ لا تَبْرَحْ خَيَالِي وَلاَ تَكُنْ
حياتك في نَـأْيِـي سَبيلاً إلى نُكْرِي

* * *

من القلب يَا مهوى الأحاسِيسِ وَالْمُنَى
أناجِيـكَ فِي أَيِّ البِـــلاَدِ تُقِيمُ[9]

* * *

يَقُولُــونَ إنَّ الحــبَّ يَــزْدَادُ قُـوَّةً
عَلَى البُعْدِ لَكِنِّـــي أَكَذِّبُ مَا قَالُوا

على أن قصيدة (ضياع) يمكن اعتبارُهَا قصيدة مكفِّرة على شاكلة القصائد المكفّرات لدى بعض الشعراء الكبار ؛ إذ يُرْجَى منها أن تكون مَحَّاءةً لما يمكن أن يكون صَدَرَ من الشاعر من زلاتٍ لسانية وهفوات بلاغية :

وَأَدْتُ الهَوَى فِي القلب تكفينيَ الذكْرَى
وَعَنْ مَرْكب الإذلال لي خطـــة أخرى

* * *

فإنِّـــي عَلى صَـدِّ أُجَــازِي بِمِثلِـهِ
وَلَسْتُ مَلُومــاً إنْ أَطَلْتُ لـك الهَجْرَا
سَتَنْدَمُ يَوْمــاً حَيْـثُ لاَ وَصْلَ يَرْتَجَى
وَتُدْرِكُ مــا ضَيَّعْتُ مِـنْ نِعْمَةٍ كُبْرَى[10]

قد يقال : إن هذه القصيدة تنقض ما قيل بحيث لن يعدو ذلك الحب والأقاويل حوله ، وهي مجرد تعبيرات عادية متوارثة نَجِدُها عند كل شاعر في هذا الغرض ، أو كاتب فيه . لكن هذه المقالة تصير واهية إذا تَبَنَّينا مقولة المفارقة التي هي ملازمة لكل عمل فني ، بل لكل عمل إنساني . والشاعر لا ينجو من هذه المفارقة ، فهو مُحِبٌّ ومحبوب ، كان مُحِبًّا في تلك القصائد ، وهو محبوب في هذه القصيدة فيتحدث بلسانه ويقوم بدوره ، بل إن مفهوم المفارقة لا يمنح اعتباراً إلا في عالم الأعيان ، وأما في عالم الأذهان والمُثُلِ فليس له ذلك الاعتبار : إذ لا زمان ولا مكان ولا أشخاص ، ومن ثمة فلا قبل ولا بعد ، ولا أمام ولا خلف ، لا زيد ولا عمرو ، إنه كون الأحدية والوحدانية والتوحّدية .

مهما يكن الأمر فإن الشاعر حافظ على هيبة بحر الطويل وجلاله وجماله وتناسبه وملاءمته ، ولذلك لم يصب في وعائه إلا الحالاَّت الجليلة المبجَّلة : مواضيع المحبة الإلهية ومواضيع المحبة الإنسانية التي تكاد خواصها وأوصافها تقرب من المحبة الإلهية . وبهذا حقق الشاعر بدون وعي منه أو بوعي تناسباً بين الشكل والمضمون . فَلْيَتَحَرَّ من أراد رَصْدَ العلاقات بين البحور والمعاني في غير ما قدمته له ، وأما أنا فسأتَّجِهُ صوب وجه آخر من العملة لِصَقْلِهِ وإضَاءتِهِ ؛ ذلك هو وجه القافية .

د . تعدد المعطيات :

اقتصر الشاعر في صَوْغِ قريضه على تسعة أبحر استعملها بنسب متفاوتة تبعاً لعوامل لغوية وتأريخية ونفسانية ودينية وجمالية . لكن الشاعر عدَّدَ قوافي بعض البحور أحياناً ، وحينما فعل فإنما كان يهتدي بما أنجزه كثير من شعراء المشرق والمغرب في تنويع قوافيهم ، كما كان يقتدي باعتناء القدماء من العروضيين والموسيقاريين بالقافية ، مثل قولهم : «أجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشعر ، أي عليها جريانه واطراده ، وهي مواقفه فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته»[11] ؛ ذلك أن القافية تقع في النهاية ، والنفس تعتني بما يقع في النهاية «لكونها مَظِنَّة اشتهار الإحسان أو الإساءة»[12] . لن يعيد الباحث القول فيما هو معروف ومتداول في الكتب العروضية القديمة والحديثة ، وإنما سيتعدَّاها إلى طرح أسئلة فإجابات عنها لفتح آفاق جديدة للتعمق في قوانين الشعر وقواعده للاستمتاع به وتقديره ، ولتبيان صعوبة ركوب سلمه . هكذا سيتناول الباحث القافية بطريقة إحصائية لإظهار تعددها في مرحلة أولى ، وإبراز خلفيات مستندات حازم في مرحلة ثانية .

1 . تعدد القوافي :

لن يقف الباحث عند القصائد ذات القافية الواحدة لأن شأنها سهل مُيسَّرٌ ، لكنه سَيَعْتَنِي بما تعددت قوافيه لأنه هو حجر زاوية هذا المبحث ، وسأبدأ بديوان «وحي الحرمان» ، ثم بديوان «حديث قلب»[13] .

أ . «وحي الحرمان»		
القصائد	البحر	القوافي
ثورة خيال	الرمل	التاء ، والباء ، والدال ، والراء .
نهاية حب	مجزوء الكامل	الدال ، والميم .
وحي الكرنك	الرمل	النون ، والباء ، والكاف ، والقاف .
نجوى	الرمل	الهمزة ، واللاّم ، والنون .
كنا وكان	الرمل	التاء ، والفاء ، والنون ، والهاء .
أصداء الماضي	مجزوء الرمل	الحاء ، والكاف ، واللاّم ، والدال ، والكاف .
كيف الخلاص	مجزوء الرمل	الراء ، والباء ، والهمزة ، والنون ، والعين .
سؤال	الرمل	النون ، والكاف مكسورة ، والكاف ساكنة ، والميم ، والهاء ، واللام ، والنون .

ب . «حديث قلب»		
القصائد	البحر	القوافي
قل للفدائيين	السريع	الباء ، والهمزة .
درب النصر	الرمل	الميم ، والراء ، والهمزة ، والراء ، والنون ، والراء ، والميم ، والراء .
نشيد الفداء	الكامل	الهاء ، والدّال ، والميم ، واللاّم ، والنون ، والدال ، والميم .
إلى ابنتي سلطانة	مجزوء المجتث	الراء ، والسين ، والدال ، والعين ، والكاف ، والهمزة ، والراء ، والراء .
الحرمان	الكامل	الباء ، والعين ، والباء ، والميم ، والراء ، والنون ، والباء ، والراء ، والنون ، والياء ، واللام ، والهاء ، والباء
غربة الروح	الخفيف	الباء ، والعين ، والحاء ، والراء .
كأس الخداع	السريع	الواو ، والدال ، والعين ، والقاف .

القصائد	البحر	القوافي
بريق المجد	الرمل	الراء ، والنون ، والهاء ، والباء ، والدال .
حديث زهرتين	السريع	النـون ، والراء ، والهمزة ، والنون ، والميم ، والباء ، والدال ، والميم ، والنون ، والميم .
الصمت النّاطق	المتقارب	العين ، والدال ، والباء ، والميم .
دورة الأيام	الخفيف	اللاّم ، والراء ، والباء ، والنون .
المغيب	الرمل	الباء ، والباء ، والباء .
ظمأ	السريع	اللاّم ، والنون ، والنون ، والفاء .
عودة	المجتث	الهمزة ، والكاف ، والدّال .
فجر حبي	الخفيف	الباء ، والنون ، والميم .
فراغ	الخفيف	الدال ، والهمزة ، والسين ، والنون .
ظلامة	الكامل ومجزوءاته	وفيها عدة قواف .
فرحة الحب	المتقارب	العين ، والباء ، والعين ، والهاء ، والعين ، والباء ، والعين .
صبوت إلى عينيك	الطويل	الراء ، والدال ، والعين ، والميم ، واللاّم .
سأفْنَى وَيفنى هَوَايَ	المتقارب	الحاء ، والهمزة ، والباء ، والعين ، والنون ، والنون .
لاَ تنتظر	السريع	الراء ، والنون ، والميم ، والعين .
هل سمعت الجواب	السريع	النون ، والميم ، واللاّم ، والراء ، والباء .
أيها النَّائي	الرمل	اللاّم ، والراء ، والألف ، واللاّم ، والدال ، والكاف .
غدي ويومي وأمسي	الخفيف	الهاء ، والتاء ، والباء ، والدال ، والنون .
عودة	الرمل	الباء ، والهاء ، والميم ، والحاء .

حينما يقارن الباحث بين البحور التي نظم فيها الشاعر وبين القوافي تتجلى له الفروق بينة واضحة ؛ ذلك أنه اقتصر على القول في تسعة بحور ، لكن الشاعر عَدَّدَ قوافي البحور إلى قافيتين فأكثر ما عدا البسيط والوافر . إنَّ قوافي الرمل تجاوزت (54) ، وقاربت (30) في

السريع ، وكانت حوالي (20) في الخفيف ، و(18) في الكامل ، و(17) في المتقارب ، و(11) في المجتث ، و(4) في الطويل . كما يتجلى له أن البحور التي احتلت المكانة الأولى هي ما عددت قوافيها مع بعض التبديل في المواقع إلا أن المتقارب تقدم على الكامل . ويظهر أن النزعة الغنائية لدى الشاعر جعلته ينوع قوافيه في تلك البحور الخاصة بالغِنَاء مثل بحر الرمل الذي هو أحد البحور المغنى بها . ولعلَّ قصيدة (عودة) التي ختم بها «حديث قلب» تصحح هذا الافتراض . يقول :

عــودة الشادي إلى أتْرَابِـهِ
عدت للحب لكي أُحْيَـا بِهِ

* * *

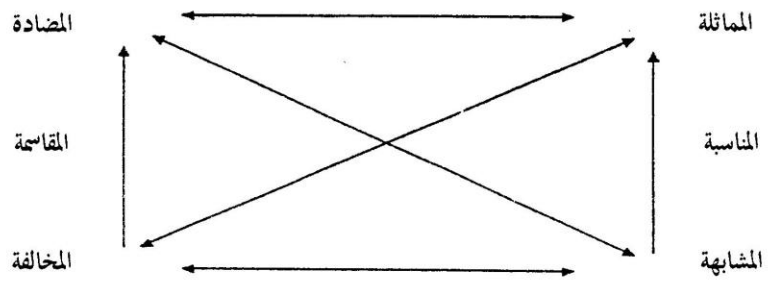
جنّ شوقي لأحاديث الهوى
بين بــوح العين للثغر الشهي

* * *

روعة الغرّيــد في أنغامـــه
عندما يصبح رفّاف الجناحِ[14]

2 . مستندات التعدد :

هكذا ولّد الشاعر من سبعة أبحر ما يدور حوالي (150) قافية . قد يقال : إن هذا التنويع ليس له أهمية كبرى ؛ لكن بعض القدماء من العروضيين الصناعيين بَيَّنُوا أَهَمِيَّةَ القوافي في التحكم في بنية الأبيات الشعرية . إن القوافي يبنى ما قبلها عَلَيْها لكنها تبنى على ما قبلها أيضاً ؛ هكذا قرر حازم أن بناء صدور الأبيات على القوافي يحقق الملاءمة بين المعاني على جهات من المماثلة والمناسبة والمخالفة والمضادة والمشابهة والمقاسمة . وهذه تقسيمات مبنية على أساس نظرية التقابل لأن التقابل عملية توليدية للمعاني ، ومن ثمة ، كان «بناء صدور البيوت على أعجازها بالنسبة إلى وضع التقابل أسهل شيء»[15] ؛ وتوضيح هذه الأقوال فيما يلي[16] :



3 . برهنــة :

سأختار قصيدة لإبراز صحة الأقوال السابقة أَوْ فَسَادِهَا ؛ وهي قصيدة (ثورة خيال) ؛ هذه القصيدة من بحر الرّمل وتحتوي على خمس قواف : التاء ، والباء ، والدال المردوفة بألف ، والدال المردوفة بواو ، والراء . وسأتبنّى معنى القافية كما ورد عند الأخفش[17] ، أي أنها آخر كلمة في البيت . هي ، إذن ، في الأبيات الثلاثة الأولى : (شغلت) ، و(أَطَلْتُ) . و(قلت) ، وفي الثلاثة الثانية هي : (قلبي) و(حُبِّي) و(مُسْتَحبّ) ، وفي الثالثة هي : (سهاد) و(فؤادي) و(وادِ) ، وفي الرابعة هي (وجودي) و(صدودي) و(خلودي) ؛ وفي الخامسة ؛ هي (صبري) و(سيري) و(أدري) . وما دامت القصيدة تتحدث عن موضوعة واحدة ، هي الحب ، فإن الشاعر لَوَّن هذه الموضوعة بعدة ألوان ؛ وعليه ، فإن كل قافية من هذه القوافي أدت إلى تلوين جهة من الجهات : جهة المناسبة في الأبيات الثلاثة الأولى ، وجهة المشابهة في الأبيات الثلاثة الثانية ، وجهة المقاسمة في الأبيات الثلاثة الثالثة ، وجهة المضادة في الأبيات الثلاثة الرابعة ، وجهة المماثلة في الأبيات الثلاثة الخامسة ، وما أَبْعَدَ هو جهة المخالفة لأنه لا يمكن الجمع بين المتناقضين[18] .

4 . النظرية الموسيقية :

تلك هي النظرية العروضية لضبط العروض والإيقاع . وهي نظرية ذات إمكانات هائلة لم تطور لأنّها بقيت حَبيسة اجتهادات الخليل التي بنيت على أساس الشعر المعتاد ذي الوزن الواحد والقافية الواحدة أو المتعددة . لكن المستجدات الغنائية التي أثرت في تطور الشعر إيقاعاً ومضموناً حصل عنها بعض التنويع في الأبحر الشعرية واشتقاق فروع من الأصول

كالمجزوء والمشطور والمنهوك والمقصور والمقطوع والمخبول والمشكول[19] . . . وكانت ذات قافية واحدة أو قوافٍ متعددة . لكن الفروع القديمة والحديثة لم تنشأ لها لغة واصفة مثلما صنع الخليل بن أحمد ذلك ، ولعلَّ مرد ذلك سيادة النزعة التقليدية التي غيبت الأساس العددي الموسيقي الحكمي الذي بني عليه العروض . لذلك لا مناص من الشجاعة وبذل الجهد من بعث الأصول الحكمية حتى يمكن توصيف القول الشعري كيفما كان شكله ولغته وجنس قائله وعرقه ، ويمكن إعادة غناه وخصوبته .

إن الواقع يشهد أن الموسيقى والشعر يتداخلان ؛ الموسيقى تتكون من سبعة مكَوِّنات ، هي الأصوات والأبعاد والأنساق والأجناس والأنغام والتحويلات والألحان[20] . وإذا ما سعى الباحث إلى المقايسة وإدماج أصل في فرع فإنه يجعل الشعر يتكون من غالبية تلك المكوِّنات . إن الشعر مثل الموسيقى يتكون من أصوات أفاض الباحثون قديماً وحديثاً في صفاتها ومخارجها ؛ الشعر مثل الموسيقى يتجلى في أعظام (قصائد) لها بداية ونهاية تنتمي إلى بحر معين محكومة بقوانين التأليف القائم على مبدأ التلاؤم والتنافر ، مبنية على بحر واحد وقافية واحدة أو قوافٍ متعددة . القصيدة الشعرية بمثابة الديوان الموسيقي تحتوي على جنس توافقي ، وعلى جنس ملوّن[21] ؛ الجنس التوافقي ما احتوى على أبعاد متداخلة كثيرة وصغيرة مثل الشعر الذي تتعدد فيه القوافي تعدداً كثيراً . والجنس الملوّنُ ما تعددت فيه القوافي لكنها تكون بينها مسافة أطول . كما يمكن مقايسة الشعر بالموسيقى في البحور أيضاً ؛ فقد اقترح أرسطو كيسنيوس ثلاثة عشر بحراً (نغمة) ، ولدى آخرين خمسة عشر بحراً (نغمة) ؛ وهي مسماة لديهم[22] . والقارىء المهتم بالعروض العربي يعرف أعدادها وأسماءها . يمكن أن تمزج البحور في الموسيقى ويدخل بعضها في بعض مما يدعى بالتحويلات[23] ، وهذا ممكن أيضاً في الشعر . وتهدف البحور الموسيقية إلى التأثير في الطبائع ، مثلما الشعر يهدف إلى التأثير فيها بحث الإنسان على الفعل أو الترك[24] .

يظهر مما تقدم أنه وقعت مقايسة بين مجال الشعر ومجال الموسيقى ، والغاية من هذه المقايسة هي إعادة الحياة للنظرية المنطقية الرياضية الموسيقية التي تأسس عليها الشعر لدى الإغريق ولدى بعض العرب والمسلمين . ولعلَّ ذلك الإحياء يرجع إلى الشعر العربي غناه وخصوبة مضامينه وغاياته[25] . فما مدى استجابة الشعر لهذا التوجه المقترح ؟ .

أ . القصيدة ذات البعدْ :

سأشأكِلُ بَيْنَ القصيدة الواحدة ذات البحر الواحد ، والقافية الواحدة ، وبين النغمة المستقلة ذات البعد[26] . ومن ينظر في دواوين الشاعر يجد قصائد ذات بعد واحد لكنه أدخل عليها تحسينات ؛ ومن بينها الاكتفاء بشطر واحد من كل بيت مما جعل البيوت تكوّن وحدات متراصَّة ذات طوابق وليست مِنْ مِصْرَاعَيْن كالخيمة[27] . ويرى القارىء هذا في : (هل تذكرين) و(أراك) و(حيرة) . . ، ومن بينها توظيف الأبحر المجزوءة : (مُنَى غدي) ، و(نهاية حب) ، و(إلى شباب بلادي) و(سمراء) ، و(حلم الهوى العذري) ، و(أصداء الماضي) ، و(رُدُّوا سهام الجفون) . . ، ومنها وضع نجمات بين أجزاء القصيدة الواحدة ذات الموضوع الواحد ليقوم الشاعر بما يسمى بـ «الترجيع» ؛ ومثل هذا قصيدة : (إلى الله) ، إذ يُرَجع فيها كلمة (إلهي) ثلاث مرّات ، وقصيدة (عِشْتِ لِي يا أبي) تبتدىء بـ (فيصل الوالد) ثم الترجيع بـ (والدي) ، ثم (يا أبي) ، ثم (والدي) ، ثم (والدي) ؛ وقصيدة (قل للفدائيين) تبتدىء بـ (قل) ، ثم (قل) ، ثم (يا قدس) ، ثم (يا قدس) . وقد يكون الترجيع في آخر بيت من القصيدة على أولها :

ردوا سهام الجفون
ردوا سهام الجفون

وقصيدة : (سؤال) يرجَّع مقطعها الأول بتمامه في آخر القصيدة .

وقصيدة (درب النصر) أعيدت فيها أربعة أبيات ثلاث مرات .

فَلْيَسِرْ من أراد في هذا الطريق ؛ لكن ما ينبغي الاهتمام به هو افتراض القصيدة في هذا الشكل بمثابة لحن موسيقي يبدأ بالنغمات الثقيلة ثم الوسطى ثم الحادة . إن الترجيعات هي أجوبة موسيقية تعبر عن درجة من الحدة الزائدة التي تعبر عن ارتفاع في الحدة الانفعالية[28] .

ب . القصيدة التوافقية :

لكن بعض قصائد الشاعر لا تسير على هذا النسيج دائماً ، لكنها تكون محتوية على أبعاد متداخلة كبيرة وصغيرة ، مما يجعل من الممكن اعتبار القصيدة ذات البحر الواحد محتوية على

بحور متعددة مزج بعضها ببعض فحدث ما يسمى في الموسيقى بـ «التحويلات» . وفي ضوء هذا يمكن النظر إلى قصيدة (نشيد الفداء) ؛ فهي تحتوي على بحر الكامل وعلى مجزوءاته و/ أو على مجزوء السريع . وآية ذلك توزع المقاطع وهي (16) . وهذا هو الحد الأقصى ثم يقع التنويع داخله على أساس من التناسب الرياضي ، وأما النواة فهي (12) لأن الكامل يمتاز بتنمية النواة أو النقص منها :

16 = 4 : 4 : 4 : 4

12 = 0 : 4 : 4 : 4

15 = 0 : 5 : 5 : 5

10 = 0 : 0 : 5 : 5

5 = 0 : 0 : 0 : 5 [29] .

ج . القصيدة الملوّنة :

وإذ القصيدة التوافقية تعتمد على أبعاد صغيرة فإن القصيدة الملونة تتكون من أبعاد كبرى ، وأقصد بها اختلاف أصوات القوافي وتنوعها . يمكن التمثيل لهذا النوع من «الامتزاج» بعدة قصائد ذات قواف متعددة ، لكني سأقتصر على التنبيه إلى قصيدة (حديث زهرتين) . هذه القصيدة تشتمل على عشر قواف (10) ، كل قافية لها ثلاثة أبيات . فقد تبنت هذه القصيدة موقفاً وسطاً بين القصيدة ذات البعد الواحد الكبير ، والقصيدة التوافقية ذات الأبعاد الصغيرة .

د . هيمنة الامتزاج :

بيد أن أية قصيدة تشتمل على هذه الخاصيات كلها ، لكن خاصية مّا قد تهيمن على الأخريات في سياقات معينة[30] . وفيما يظهر للباحث أن خاصية التوافق هي ما يَسُود في الشعر الذي هو موضوع للدراسة . ذلك أن أية قصيدة من قصائده ذات إيقاعات مختلفة إذ تَمْتَزِجُ فيها البحور . هكذا تبتدىء القصيدة الواحدة بتفعلة بحر الكامل ، ثم تنتقل إلى تفعلة السريع ، أو إلى تفعلة الرجز ، يحصل هذا الانتقال بالزحافات . الزحافات . إذن ، تلوينات إيقاعية لَحْنِيَّة وليست ذات حمولة قدحية ؛ يمكن أن تدعى هذه العملية بالامتزاج الدّاخلي .

لكن حينما يقع التقاطع بين أجناس البحور يمكن أن تُسمَّى بالامتزاج الخارجي .

لمزيد من الإيضاح سيختار الباحث نماذج من ديوان (مشاعري) ليبرهن على الامتزاج الخارجي وكيفياته وأبعاده . بيد أن هذا الديوان باللغة الدارجة وليس باللغة الفصيحة ، لذلك لا يصح الاعتماد على الأسباب والأوتاد والفواصل لتركيب التفاعيل حسب قوانين التناسب ليقع التمييز بين البحور أو الأوزان . وعليه ، فلا ملجأ للباحث إلا الارتكاز إلى المقاطع[31] ؛ إليك بعض القصائد وعدد مقاطعها :

1 - (تزل الليالي) - (20) مقطعاً .
(عسى الله يفرج) - (20) مقطعاً .
(حبيب الروح) - (20) مقطعاً .
(سلي القلب) - (20) مقطعاً .
(تمنيتك البارح) - (20) مقطعاً .
(شارع الحب) - (20) مقطعاً .

* * *

2 - (يا طول حرماني) - (20) مقطعاً .
(من يسر بمكانه) - (20) مقطعاً .
(يا عين هلي) - (20) مقطعاً .
(وراك يَا خلي) - (20) مقطعاً .
(هذا نصيبي) - (20) مقطعاً .
(يا شيخنا) - (20) مقطعاً .

* * *

3 - (يا هوى البال) - (16) مقطعاً .
(هواجس) - (16) مقطعاً .
(عساها مسافير) - (16) مقطعاً .
(عاد ليل) - (16) مقطعاً .

(سقيم الحال) ـ (16) مقطعاً .
(سلي الفراق) ـ (16) مقطعاً .

* * *

4 ـ (هو بالي) ـ (14) مقطعاً .
(يا هل الدلك) ـ (14) مقطعاً .
(يا زين حبك) ـ (14) مقطعاً .
(وش بدلك) ـ (14) مقطعاً .

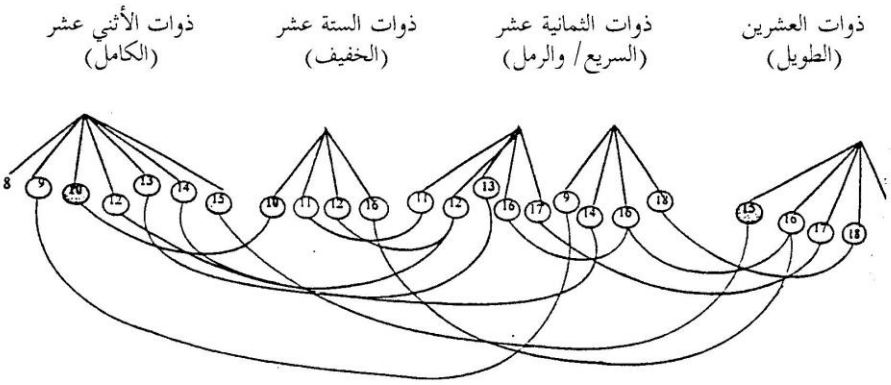
* * *

5 ـ (يا مالك الروح) ـ (12) مقطعاً .
(يا مرسل الورد) ـ (12) مقطعاً .
(اليوم غنّي) ـ (12) مقطعاً .

* * *

تبيّن من المقطوعات والقصائد السالفة التي جُزِّئَتْ إلى أن هناك أجناساً خمسة . هي جنس ذوات العشرين مقطعاً ، ويمكن أن يسمى ببحر الطويل ، وجنس الثمانية عشر مقطعاً ، ويمكن أن يدعى بالسّريع ، وجنس الستة عشر ، ويمكن أن يقال عنه إنه الرمل ، وجنس الأربعة عشر هو الخفيف ، وجنس الأثني عشر الكامل . فما هي الأدلة على هذا الصنيع حتى لا يصير عشوائياً تحكمياً ؟ . لعلَّ أهم الأدلة هو أن البحور التي احتلت مكانة مرموقة في ديواني الشاعر الفصيحين وهي السريع والرمل والخفيف والكامل والطويل . ومن المفترض أن تكون هي المهيمنة في الشعر العامي ، وأن يكون لكلّ بحر من البحور حَدٌّ أقصى من المقاطع لا يعدوه . وبحر الطويل له عشرون مقطعاً بدون زحافات وعلل ، وبحر السريع له ثمانية عشر ، وكذلك الرمل الذي ينزل إلى سبعة عشر . والخفيف الذي يَنْحَطُّ إلى ستة عشر ، وأما الكامل فله أثنا عشر . هناك بحور تسّاقط هي الطويل والسريع والرمل والخفيف ، وهناك بحر يصّاعد ويسّاقط وهو الكامل . وهذا الانحطاط أو السقوط والارتفاع يؤدي إلى تداخلات وامتزاجات بين البحور وإليك الإيضاح :

أجناس البحور



إن هذه الامتزاجات تطرح شكل التعرف على جنس البحر وفرزه من غيره . وحله هو العثور على التفاعيل الأوجية داخل القصيدة أو المقطوعة[32] . وحين الحصول عليها يسهل عزو الفرع إلى أصله ، والتفرقة بين الأجناس . فإذا ما كان الأوج هو العشرين فذلك الطويل وهكذا دواليك . كما يمكن الفرز والتسمية بالبحث عن تفعيلات تقارب التفعيلات الفصيحة لِقُرْبِ الشعر النَّبطي من الشعر الفصيح . هكذا يمكن أن «يحتال» على بحور بعض الأبيات حتى تتماثل مع تفعيلات البحور الفصيحة الأصيلة .

القصيدة بمثابة النغمة الموسيقية ؛ ومن ثمة ، فإنّها شبيهة بالأنغام الموسيقية ، وتأليفها شبيه بتأليف الأنغام . ولمزيد من الإيضاح أقدم موازنة بين علائق بحر الطويل ببحور السريع والرمل والخفيف والكامل ، وبين كيفية استخراج (نغمة الراست) : البداية من بردة أصل (الراست) ثم الهبوط إلى بردة تحت المقلوب ، ثم إلى تحت بردة الحسني ، ثم الصعود إلى بردة تحت المقلوب ، ثم إلى بردة أصل الراست ، وهو المحط[33] . استخراج هذه النغمة ليس إلا مثالاً من بين الأمثلة العديدة ، وما يهم هو أن الاستخراج يتم بذهاب وإياب وصعود ونزول

واتصال وطفرة[34] ، وهي عمليات يمكن رصدها في القصيدة الواحدة من قبل المختص في العروض وفي الموسيقى معاً . لكن الباحث ليس مختصاً في الموسيقى ، ومن ثمة فهو يذر التفاصيل لمن يجمع بين الحسنيين ؛ ومع ذلك يمكن الإتيان ببعض الأمثلة :

بنية الطويل المثالية المقطعية هي (20) ، لكن قصيدة (إلى الله) بَيْتاهَا الأولان من ذوات (15) ، ثم البيت الثالث من ذوات (17) ثم الرابع من ذوات (16) ، ثم الرجوع إلى (15) في البيت الخامس ، ثم الصعود إلى ذوات الثمانية عشر (18) في البيت السادس . . . وهو حينئذٍ يمتزج بالكامل المنمَّى ، وبالرمل (17) وبالسريع وبالرمل وبالخفيف (16) ، وبالسريع (18) . . ، يمكن لمن أراد أن يسير في هذا الاتجاه ليتبيّن كيفية تأليف القصيدة وتآلف أنغامها مشاكِلة لتأليف اللحن وتآلف أنغامه .

من ينظر في الامتزاجات السابقة من حيث الأعداد فإنه يرى أنها تنحصر بين (20) و(18) ، وأغلبها متعالق بغيره حسب خواصّ التناسب المعروفة . بيد أن ما يريد الباحث أن ينبه إليه هو بعض الخواص المتجلية في الشعر المدروس .

ـ خاصة الإبدال :

إن النسبة المستقيمة هي : أ : ب : : جـ : د ؛ لكن هذه النسبة تصاب بخاصة الإبدال فتصير : أ : جـ : : ب : د . وهذه النسبة يعثر عليها القارىء على مستوى القافية في قصيدة : (نهاية حب)[35] .

أ . هَدَهَدْتُ حُبِّي في المِهَادْ .

ب . ووأدته قبل الفطامْ .

جـ . ميعاده يوم المعاد .

د . يوم تُعاد به العظام .

قافية الأبيات هي : أ : جـ : : ب : د .

ـ خاصة التركيب :

يرى القارىء هذه الخاصة التركيبيّة في بعض القصائد : مثل قصيدة (السؤال)[36] ؛

وهي من بحر الرمل :

كل مـا أَرْجُوهُ يـا ليـلايَ مِنْكِ
لفظــة تمحـو خَيالاتي وَشَكِّـي

الشطران : 9 + 9 = 18

أو : 4 + 5 = 9

* * *

كلمـا لاح رضاكِ في التـــــداني
خِلْتُنِي أنِّـي فَتَاكِ أَتُرَانِـــي . . ؟
خَبِّرِينِـي وهـواكِ عَـــنْ مكـاني

الشطران : 5 + 3 = 8

6 + 2 + ؟ = 8 = 16

5 + 3 = 8

3 . الوسائل والغايات :

حاول الباحث في هذه المقاربة إبراز إمكانات النظرية العروضية وحدودها . ولقد تبين له كما تبيَّنَ لغيره أن النظرية العروضية تَفُوتُها ظواهر شعرية كثيرة ؛ لهذا اسْتَعَارَ مفاهيم موسيقية لتوصيف ما عجزت عنه النظرية العروضية مما أدى إلى إغناء المقاربة بصفة عامة ، وإلى البحث عن إيقاع عميق يتحكم في الشعر الفصيح والشعر العامي ، وتأسيس هذا الإيقاع على المقاطع وعددها وعلائقها . لإنجاز هذا المشروع سوَّلت له النفس الأمّارة أن يدمج قوانين النظرية العروضية في النظرية الموسيقية لارتباط الشعر بالموسيقى ولأدائهما الوظائف نفسها في التعبير عن الطبائع .

منح الفلاسفة الإغريق لكل بحر موسيقي أكان شعرياً أم موسيقياً أوصافاً أو خصوصية أو طبيعة معينة . هذا ما يجده المهتم لدى أفلاطون وأرسطو وهراقليطوس . . ؛ وإلى القارىء هذا المثال حتى يتضح له المقال :

البحر الدوريانى (Dorien)[37] :

هراقليطوس : رجولي وجليل وفعّال وقاسٍ .

أفلاطون : قوي ومهيىء للعمل السلمي والاعتدال ومستعمل في الصلاة وفي الإقناع .

أرسطو : معتدل ومصلح للأخلاق .

هكذا أسند إلى كل بحر من البحور السبعة صفات وطبائع ، ثم إلى كُلّ بَحر من البحور الثلاثة عشر ، ثم إلى كُلّ بحرٍ من البحور الخمسة عشر . هذا التقليد اليوناني الإغريقي هو ما انتقل إلى الثقافة العربية الإسلامية بالتفاعل الثقافي فتداوله الفلاسفة والموسيقاريون خلفاً عن سلف مثلما يجد الباحث عند الكندي والفارابي وابن سينا وإخوان الصفاء والأرموي والونشريسي وموسيقى الآلة المغربية بصفة عامة . هكذا تحدثوا عن الطبائع والطبوع والعناصر وتأثيرات الموسيقى . ينقل عن ابن سينا ما يلي : «ينبغي أن يلحن وقت الصبح الكاذب (براهوي) ، ووقت الصبح الصادق (بالحسيني) ، وعند ارتفاع الشمس قدر رمحين (براست) ، ووقت الضحى (بأبي سليك) ، ووقت نصف النهار (بزنكولة) ، ووقت الظهر (بعشاق) ، وبعد الصلاتين (بحجاز) ، ووقت العصر (بعراق) ، ووقت الغروب (بأصفهان) ، ووقت المغرب (بنوى) ، وبعد صلاة العشاء (بِبَزرك) ، ووقت النوم (بزير افكند)»[38] .

وإذ بين ابن سينا الأوقات التي يلحن فيها ، فإن الأرموي بين أنواع التأثيرات في الأشخاص وفي النفوس ؛ يقول الأرموي : «اعلم أن كل شد من الشدود له تأثير في النفس ملذ إلا أنها مختلفة ؛ فمنها ما يؤثر قوة وشجاعة وبَسْطاً ، وهي ثلاثة : عشاق وبَوُسليك ونوى ، ولذلك فإنها تلائم طبائع الترك والحبشة والزنج وسكان الجبل . وأما راست ونوروز وعراق وأصفهان فإنها تبسط النفس بسطاً (لذيذاً) لطيفاً ؛ وأما بزرك وراهوي وزير افكند وزنكولة وحسيني فإنها تؤثر نوع حزن وفتور . فينبغي أن تقرن بكل شد من الشدود شعراً يناسب ذلك»[39] ؛ وهذه مقارنة بين ما ورد لدى الرجلين :

الشد أو الطبع	الوقت	الوظيفة
1 ـ راهوي	وقت الصبح الكاذب	الحزن والفتور
2 ـ الحسيني	وقت الصبح الصادق	الحزن والفتور
3 ـ راست	عند ارتفاع الشمس	بسط النفس
4 ـ نوروز	عند ارتفاع الشمس قدر رمحين	بسط النفس
5 ـ بوسليك	وقت الضحى	القوة والشجاعة والبسط
6 ـ زنكولة	نصف النهار	الحزن والفتور
7 ـ عشاق	وقت الظهر	القوة والشجاعة والبسط
8 ـ عراق	وقت العصر	بسط النفس
9 ـ أصفهان	وقت الغروب	بسط النفس
10 ـ بزرك	وقت صلاة العشاء	الحزن والفتور
11 ـ الحجاز	بعد الصلاتين	بسط النفس
12 ـ زير افكند	وقت النوم	الحزن والفتور

يجد الباحث أيضاً أصداءً لهذه الوظائف لدى الموسيقاريين المغاربة ؛ طبع الاستهلال عند طلوع القمر ، ونوبة المايةَ عند مبادىء الأيام لأنها تجلب النوم لمستمعيها ، والحسيني مَوْعِدُهُ عيد المولد النبوي[40] ؛ ما يهم الباحث ليست الموازنة من أجل الموازنة ، وإنما للتّنبيه إلى أن هناك خمس مقامات خاصة بالحزن والفتور ، وأربع مقامات لبسط النفس ، وثلاثاً للشجاعة والقوة ، وأن الواجب كل الواجب هو اختيار الشعر المناسب لكل طبع من الطبوع ؛ وفيما يلي تركيز لما يهم الموضوع[41] :

الزير	المثنى	المثلث	البم
وقت الصيف	وقت الربيع	الخريف	الشتاء
7 ـ 14 من الشهر	من 1 ـ 7	من 14 ـ 21	من 21 إلى نهاية الشهر

الزير	المثنى	المثلث	البم
من الظهر إلى الغروب	من طلوع الشمس إلى الظهر	من وسط الليل إلى طلوع الشمس	من الغروب إلى وسط الليل
الصفراء	الدم	السوداء	البلغم
الطفولة	الشباب	متوسط السّن	كبير السن
يشحذ العقل	يفسح الخيال	يعلم التحفظ	الذكر
يرطب القلب	يعالج الكبد	ينشط الدماغ	خاص بالذكورة
يقوي الشجاعة	يقوي الكرم	يعلم الاحتياط	الصبر
يستعمل أشعاراً تحث على الشجاعة	يستعمل أشعاراً تثير الحزن	يستعمل أشعاراً مسكنة	يستعمل أشعاراً مبهجة

هذه الخواصّ تتعلق بطبائع الإنسان وسنّه ومقدراته العقلية وبعلاجه وبفضائله وبرذائله ، وكل هذا حاصل باندماج الموسيقى بالشعر والشعر بالموسيقى ، سواء أكان شعراً فصيحاً أم موشحات أم زجلاً أم ملحوناً أم نبطياً . وبهذا ، فإن الشعر مرتبط بالكون وبالإنسان وبالطبيعة مثله مثل الموسيقى . وهذا ما أفاض فيه فلاسفة الإغريق والمسلمين . جعل اليونان «لكل غرض وزناً يليق به ولا يتعداه إلى غيره»[42] ؛ وَقُرِّرَ أن لكل وزن طبعاً مثل الطبع الموسيقي ، وهكذا فإن الأوزان هي بمثابة المقامات اللحنية . أولاً يفترض أن الأصول الأربعة للتفاعيل التي تولدت عنها ستة فروع مما نتج عنه عشر تفعيلات مثلها مثل البم والمثلث والمَثْنى والزِّيرِ التي لما تؤلف تصير عشر نغمات ؟ . . يقول إسحاق الموصلي : «إن النغمات عشر ليس في العيدان ولا المزامير ولا الحلق ولا شيء من الآلات أكثر منها»[43] .

خاتمة للاستذكار والاعتبار :

في ضوء هذه المقايسة بين الشعر والموسيقى يجب النظر في كيفية تصنيف العرب قبل مجيء الإسلام لمعارفهم حتى تتبين منزلة الشعر ورتبته بينها ، ويتعرف على وظائفه وأدواره . فهل كان الشعر المعرفة أو (العلم) الذي لم يكن للعرب عِلْمٌ سواه ؟ . فهل استحق بذلك اسم

ديوان العرب ؟ . وإذا كان الأمر هكذا فإنه ليس مدعاة للخجل أو للافتخار ، إذ المعارف والعلوم انبثاق من الظروف الطبيعية والاقتصادية والاجتماعية . هكذا هيمن الحساب في بابل ، والهندسة في مصر ، والمعقولات في الإغريق ، والعمليات في الصين[44] .

ما موقع الشعر والموسيقى بعد أن بدأت تؤثر النظرية الإغريقية في الثقافة العربية فنشأت مدرسة غنائية متأغرقة إلى جانب المدرسة العربية القديمة ؟ . هل كانت أبْحُرُ الشعر والموسيقى مرتبطة بانتظام العالم في كلتا المدرستين ؟ . كيف فك ارتباط أكثر الشعر العربي بالوظائف الأولية والأصيلة للشعر والموسيقى[45] ؟ . ألم يحن الوقت للتشبيك بين الموسيقى والشعر وبين انتظام العالم بإعادة الاعتبار إلى كتب الأغاني والكتب التي تتحدث عن المحبة ؟ . أو ليست إعادة الاعتبار هذه تخفف من غلواء الهجوم على الشعر في زمن قزم فيه الخيال وفرضت المرئيات سلطانها على العامة والخاصة ؟ . أو لا يؤدي النظر إلى علاقة الشعر بالموسيقى إلى حل مسألة «النثائر» التي تشغل بال المتأدبين الآن ؟ . ألا يمكن بناء عروض وإيقاع جديدين لحلِّها ؟ . هل يمكن الاستغناء عن الموسيقى بغض النظر عن أبعادها الإنسانية ؟ . هل يمكن الاستغناء عن الشعر باعتباره موسيقى كلامية ؟ . ألا يفترض أن كل كلام إنساني له درجة ما من الموسيقية ؟ .

إن إنْفَاق الوقت لمحاولة الإجابة عن هذه الأسئلة ليس من قبيل إحياء تفكير ماورائي سكوني ثبوتي جوهري منافٍ للعقل وللصيرورة ، وليس من قبيل الدعوة إلى حياة اللهو والقيان والملاهي ، لكنه من قبيل إعادة تقويم التأريخ الفكري للأمة ، والتعرف على العوامل الفاعلة فيه ، والكشف عن جوهر الشعر الذي هو الموسيقى ، واعتباره يكوّن وحدة مع بعض العلوم المجردة الضاربة في أعماق النفس البشرية فهو ، إذن ، حاجة وضرورة وحُسْنَى .

الهوامش

1 ـ حازم القرطاجني ، ص 243 ، وص 268 .
2 ـ انظر المبحث الثاني من هذا البحث .
3 ـ حازم ، نفسه ، ص267 .
4 ـ انظر المبحث الثاني من هذا البحث ، وكتاب مشكاة المفاهيم ، النقد المعرفي والمثاقفة لمحمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، 2000 ، ص 50–52 ؛ ص 98–112 .
5 ـ انظر المبحث الثالث من هذا المبحث .
6 ـ حازم ، نفسه ، ص 238 .
7 ـ حازم ، نفسه ، ص 259 .
8 ـ عبدالله الفيصل ، حديث قلب ، ص 158–160 .
9 ـ نفسه ، ص 192 .
10 ـ نفسه ، ص 58–86 .
11 ـ حازم ، نفسه ، ص 271 .
12 ـ نفسه ، ص 271 .
13 ـ لن يهتم الباحث بالتأسيس والإرداف والمجرى وغيرها مما هو متعلق بالقافية لأن ذلك موضعه كتب العروض .
14 ـ عبد الله الفيصل ، حديث قلب ، ص 222–224 .
15 ـ حازم ، نفسه ، ص 278 ، 279 .
16 ـ انظر كتاب مشكاة المفاهيم . . . ، ص 50–52 ؛ ص 98–111 .
17 ـ السكاكي ، مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1983 ، ص 564 .
18 ـ لا يفهم هذا الكلام حق الفهم إلا بمعرفة أنواع التقابلات ، والتحليل بالمقومات .
19 ـ السكاكي ، نفسه ، ص 465 .
20 ـ Aristide Quintilien, La Musique, Traduction et Commentaire de François Duysinx, - DROZ, Paris, 1999, pp. 19-114.
في القسم الأول من هذا الكتاب كل ما يتعلق بمفاهيم النظرية الموسيقية الإغريقية التي كان لها تأثير في فلاسفة المسلمين وانعكست في مؤلفاتهم .
21 ـ انظر كتاب الأدوار للأرموي ، شرح وتحقيق الحاج هاشم محمد الرّجب ، سلسلة كتب التراث ، العراق ، 1980 ؛ وانظر أيضاً : كتاب الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام ، تحقيق وشرح غطاس عبدالملك خشبة ود . أيزيس فتح الله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1983 . ورسالة يحيى بن المنجم في الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف ، دار القلم ، القاهرة ، 1964 . وانظر كتاب كمال أدب الغناء للحسن بن أحمد بن علي الكاتب ، تحقيق غطاس عبدالملك خشبة ، مراجعة دكتور محمود أحمد الحِفْني ، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر ، 1975 .
22 ـ انظر الكتاب المذكور في الهامش (20) ، ص 45 ؛ 249–252 .
23 ـ هي ما يقابله باللغة الفرنسية : Modulation .

24 ـ Fadlou Shehadi, Philosophies of Music in Medieval Islam, Leiden, 1995.

25 ـ في ضوء هذا التوجه تُفْهم أعمال حازم القرطاجني وعبدالله الطيب .

26 ـ ينبغي أن يفهم معنى المشاكلة هنا بمعناه الفلسفي ، وهي مبدأ ، انظر ما ورد في الهامش (24) ، ص 20 . The Principle of Affimity .

27 ـ توضع المفاهيم أحياناً بما تقدمه الحواس ؛ ذلك أن الخليل استعمل ما يتعلق بالخيمة ، وحازم زاوج بين الخيمة والبناء ، واستند الباحث هنا إلى المعمار والموسيقى .

28 ـ هذه مقايسة يحكمها مبدأ المشاكلة ؛ ومبدأ المقايسة (أو القياس) ليس إلا المنهاجية التمثيلية القياسية : "Analog" .

29 ـ لفهم هذا تراجع خاصيات التناسب في المبحث الثاني من هذا البحث .

30 ـ قصيدة المدح التقليدية ليست هي النشيد .

31 ـ انظر المبحث الثالث من هذا البحث .

32 ـ هذا الصنيع شبيه بما يسمى بالبيت الأوجي : "Climactic point" .

33 ـ انظر كتاب الشجرة ذات الأكمام ، ص 53 .

34 ـ Carra de Vaux, Les penseurs de l'Islam, Sp. la Musique, 1984, Roth-Hotz Reprise, Paris, pp. 339-373.

أي الانتقال على استقامة أو بالعَطْفِ .

35 ـ عبدالله الفيصل ، ديوان وحي الحرمان ، ص 48–49 .

36 ـ ما تقدم أعلاه ، ص 142–144 .

37 ـ ما تقدم في هامش 20 ، ص 46 .

38 ـ فارمر ، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي ، ترجمة جرجيس فتح الله المحامي ، منشورات مكتبة الحياة ، بيروت ، ص 284 .

39 ـ كتاب الأدوار ، الفصل الرابع عشر : في تأثير النغم ، ص 157 .

40 ـ ينظر في هذا الشأن كناش الحائك لأبي عبدالله محمد بن الحسن التطواني الأندلسي ، تحقيق مالك بنونة ، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية ، الرباط ، 1999 .

41 ـ هذا الجدول اعتمد على عمل فَضْلُو شحادة المذكور في الهامش (24) .

42 ـ تنظر الفقرات المتعلقة بحازم .

43 ـ انظر رسالة ابن المنجم المذكورة أعلاه ، ص 17 .

44 ـ انظر د . يمني طريف الخولي ، فلسفة العلم في القرن العشرين . الأصول ـ الحصاد ـ الآفاق المستقبلية ، عالم المعرفة ، عدد 264 ، ديسمبر 2000 ، ص 34–48 .

45 ـ انظر كتاب عبدالله الغذامي ، النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2000 .

24

الظاهرة الشعرية عند الأمير عبدالله الفيصل

أ. د. جريدي سليم المنصوري

للشعر سلطانه ، وهو سلطان لا يخضع لقوة البأس ولا قوة المال ولا قوة الإمارة والجاه ، وليس لهذا البحث أن يقف عند عبدالله الفيصل الأمير ، ولكنه سيقف عند الشاعر عبدالله الفيصل ، والشاعر فقط ، ذلكم الذي لم تنقذه الإمارة من هموم الحياة الإنسانية بكل ما تحمله من قلق وشك وغربة نفسية وخيبة أمل في علاقة حب أو صداقة ، ولم تخرجه مما وقع فيه غيره من الشعراء من تجارب الحياة العاطفية المتقلبة الطقس ، ولم تسعفه قرارات الإمارة ليكون حاكماً يقضي لنفسه فيأخذ حقه من حبيب ظالم أو معشوق غادر أو غريم لاذ بالفرار بعد أن أوقد النار .

وإذا كانت الشعرية تتعلق بكيفية تموضع الأشياء ، فإن النظم الشعري لدى عبدالله الفيصل قرين البساطة والسهولة والبعد عن التكلف والتعقيد على مستوى اللفظ وعلى مستوى المعاني والصور . وكثيراً ما نجد الكلام يأتي سمحاً يأخذ بعضه برقاب بعض بلغة فصيحة يفهمها كل الشعب . ولولا الوزن والقافية لأخرجته من المنظوم إلى المنثور دون أن يفقد شيئاً من جماليته التي لا يجتهد الشاعر كثيراً في البحث عنها والغوص إليها ، وإنما

يكتفي بما يتيسر له مما يأتيه من طبعه السليم وحسه المرهف الذي يجود له بمثل قوله الرائع :

يا صغير السن يـا مرهفـه
شوق مـن جافيتـه أتلفـه
إن تكن تقوى على طول النوى
فهو في بعـدك مـا أضعفه
أو تكن لا تعرف الوجد الذي
لم يُبنـه آن أن تعرفـه
فلقـد أدنيتـه مـن حتفـه
وسوى وصلـك لن يسعفه

(وحي الحرمان ، ص 132)

هذا الهمس الرقيق في حوار هادىء متدفق قوامه الجدل والإقناع بأدواته اللغوية وأساليبه الإنشائية ، ولج به الشاعر دائرة الوجود الشعري بدرجة تستحوذ على إعجاب المتلقي ودهشته .

وتبدو ثقافة الصحراء وقيم البدوي الأصيل ذات أثر في تشكيل صوره وبناء معانيه ، كما هو الحال في قوله :

كأنك دوحة للحسن خصت
بكـل السحر ، والدنيـا رغامُ
ولست إلى سواك أعير طرفاً
ولا تُحنـى أمـام سواك هام

(حديث قلب ، ص 93)

الحرمان والمرأة :

إن غياب اسم المحبوبة يفتح الباب لأحد جوانب قضية الحرمان ، فلماذا يحرم الشاعر نفسه من ذكر اسم محبوبته والتلذذ بذلك على مرأى ومسمع ؟ . إن إخفاء اسم المعشوقة أو المعشوقات هو حرمان من الاستفادة من مساحات الحرية في ذلك التي يتمتع بها غيره من

الشعراء الذين ينطقون بما يريدون مثلما تنطق محبوباتهم بالتعبير الصريح عن مشاعرهن :

إن قلب المحروم يرجـوك نطقاً
وحــرام حرمانه مـــن جواب

(حديث قلب ، ص 70)

وتجده يقول :

أنا ضقت بالحرمـان يـا ربي
والري من حولي ، فما ذنبي ؟

والسؤال الذي يشرع أبوابه للنقاش هو : لماذا الحرمان ؟ . وأي حرمان هذا الذي يتحدث عنه الشاعر حتى أطلقه على ديوانه «وحي الحرمان» وخلعه على ذاته «محروم» بين أقرانه في عالم الشعراء ؟ .

لقد أعاد الشاعر اللبناني صلاح لبكي هذه الظاهرة إلى علاقة الأمير بغيره من الناس وتخوفه من أن يكون ما يجده من تقدير واحتفاء إنما هو نتاج لمجاملات كاذبة ورياء زائف «ولعلَّ أعمق ما في مأساة «محروم» الأمير عبدالله الفيصل أنه لا يستطيع الإطلال عليك إلا من وراء أمير شاب في مقتبل العمر ، غني ، وزير لوزارتين ، من أسرة حاكمة ، فهو لا يعرف ما وراء معاملة الناس له ، هل يكرمونه لنفسه لأنه إنسان يستحق التكريم عن جدارة ، أو لأنه يتمتع بالمركز الخطير والنفوذ الكبير والمال الوفير ؟»

(مقدمة وحي الحرمان ، ص 6)

وربما وجدنا من يعيد ظاهرة الحرمان في شعره إلى العلاقات العاطفية التي كان يعقد عليها الآمال الكبيرة في السعادة ، وهكذا يمكن النظر إلى تجاربه الأربع في الحب والتي يذكر أنه فشل في جميعها . (عبدالله الفيصل ، منيرة العجلاني ، ص 51 ، 52) .

ولعلَّ الشاعر كان يرغب في نوع من الحب يفجر كل الطاقات الكامنة في نفس الشاعر ويهزه من الأعماق ويحلق به في عالم الأحلام الواسع كأمير وشاعر ، ما يكون له لا يكون لغيره ، وحين لم يتحقق ذلك وجد لذته في هذا الصراع النفسي الذي يقيم له وجوداً يحمل حقيقته التي يرغبها وليس الحقيقة كما تبدو في أعين الناس مما جعله يرى نفسه محروماً ويخلع

على نفسه اللقب الذي يشعر فيه باللذة ، على نحو ما يظهر من إهدائه في مقدمة الديوان الأول حيث قال : «إلى الذين شاركوني في لذة الحرمان» . وربما ظهر جانب من المسألة في شعره الذي يتوقف فيه أمام المسألة في ظل القيم والمبادىء التي يؤمن بها وهو ما جاء في ديوانه الثاني ليوضح ما لم يتضح في ديوانه الأول من دلالة الاسم وحقيقة المسمى ، وذلك قوله :

أنا محروم وحرمـــاني عـــن العفة ينبي
أنشد الرفعة في الأحباب مهما طال دربي

(حديث قلب ، ص 109)

والمرأة في شعر عبدالله الفيصل أشبه ما تكون بالمرأة لدى الشعراء العذريين :

أهوى جمـــال الخلق في غادة
تحفـظ هاديهـا نـــأى أم دنا
وأرتوي مـــن حـــب فتّانـــة
لغير مـــن تهـــواه لا تجتنـى
صابرة مهمـا يثرهـــا الجـوى
تلجـــم في فتنتهـــا الألسنا

(حديث قلب ، ص 116)

فهو لا يعنى بتفاصيل ملامح المرأة وتجسيد مظاهر حسن الخلقة والنظر إلى المفاتن الجسدية ، وغاية الجانب الحسي في غزله الوقوف عند الشعر واحمرار الوجه ونحو ذلك :

شعـر حبيبي مرسل خلفـه
غلالـة تسبي عيـون الـورى

(حديث قلب ، ص 112)

واحمر من فرط الحيا وجهه
كأنـــه عـــن شفـــق أسفرا

(حديث قلب ، ص 114)

أو استعادة بعض تشبيهات أجداده العرب الأوائل في الأوصاف العامة :

كم أنـــتَ والله تحسد
باللحـظ والروح والقد
عيـــناك عـــين مهـاة
والشعر كالليـــل أسود
والثغـــر عقـــد لآلٍ
يـــا ليتني فيـــه أُنضد

(وحي الحرمان ، ص 44)

وهي أوصاف طالما ترددت عنده في أكثر من موضع :

وساحرتـــي بعينيهـــا
وروح كالسنـــا يسري
وباللفتات مـــن جيـــد
بـــه مـــاء الصبا يجري
وبالوجنات فيهـــا الضو
ء يلهب لونها الخمري
وداجـــي الليل من شعر
يهيـــم بهـــا ولا ندري

(وحي الحرمان ، ص 69)

وليس غريباً أن ينهي هذا النص بقوله :

وحلمـــي في الهـــوى العذري

(وحي الحرمان ، ص 70)

هكذا يتجه شاعرنا إلى منهج العذريين وطريقتهم في التعامل مع صورة المرأة ، وتلك هي محبوبة الشاعر تعرف بالصفة دون الاسم ، حتى لا تكاد تعثر على اسم امرأة في شعره ـ وهو بذلك يختلف عن شعراء الغزل الصريح الذين تتعدد أسماء النساء المعشوقات في قصائدهم

مثلما يختلف عن العذريين الذين يعنى كل واحد منهم بمعشوقته الوحيدة فيردد اسمها كثيراً في قصائده .

توظيف الزمن :

مفردات الزمن في شعر عبدالله الفيصل تمتد من دلالات أفعال الماضي والحاضر والمستقبل إلى النقاط والمحطات الأساسية فيه ، مثل الليل واليوم والفجر والأمس والغد . وتتجاوز ذلك إلى ما هو أكثر ثراء على المستوى الشعري مثل الغروب والخريف والشيب والعمر تلك التي تحتضن التجارب المؤرقة .

إن توظيف الشاعر للزمن الماضي يبدو أكثر من سواه ، وهذه ظاهرة تجدها كثيراً لدى الشعراء الرومانسيين ، وهي مرتبطة برغبة الشاعر الحديث عن الماضي وذكرياته وما فيه من معالم البهجة والذكريات الجميلة ولحظات السعادة التي تحتفظ بها الذاكرة . والشاعر الرومانسي كثيراً ما يرتمي في أحضان الماضي ويعيش اللحظة الشعرية التي يحس فيها باللذة والسعادة وهو ما نجده في عدد من الشواهد الشعرية :

أتذكـــر أيـام كان الهوى
يسهّـــر عينك حتى الصباحْ

* * *

أتذكـــر يوم التقينـــا على
طريـق الغـرام بظل الوفاءْ

* * *

حـذار هروبـك من أمسها
ففيه هروب المنى والطيـوبْ

(حديث قلب ، ص 193 ، 194)

ويقول في قصيدة أخرى :

اذكري الأمس بالرضا ، رب أمس
عـاد حيًّـــا على صدى الذكرياتِ

* * *

ويقول :

لا تظنـي أني نسيت الليالي
مقمرات يشهدن صفو هوانا

(حديث قلب ، ص 209 ، 211)

وهي رؤية لم تتغير في ديوانه الثاني عما هي عليه في ديوانه الأول ، أليس هو القائل :

يـــا حبيبي ذكريات الأمس تهفو
أبـداً أصحـو عليهـن وأغفـو

(وحي الحرمان ، ص 65)

وتحيط الحيرة بالزمن وتغلّفه ثم يدخل الشاعر مع الأمس في حوار يحاول الشاعر من خلاله طرح رؤية الماضي والإفادة من التجارب السابقة عن الحب والهوى :

أنا في حيرتـــي أموت وأحيا
كل يوم ، وأدمعي لي شهودُ
أنا بـــين الأمس المضيّع واليو
م غـــرام عـــن الهنـاء بعيد
فتساءلت مـــن أنا ؟ وتراءى
لي أمسي ، وقال : ماذا تريد ؟

إن هذا العالم الذي يقوم فيه الأمس كأحد أفراد الدراما الشعرية يفيض بمعاني القلق والتوجس والريبة التي تعتلج داخل وجدان الشاعر ، والتي تتغذى على خبراته السابقة وتجاربه الماضية في علاقاته العاطفية .

وربما اتجه الحوار إلى الحبيبة كما في قوله :

ذكّريني بالأمس يا فجـر حبي
إنه بـارق المنـى في حياتي
ذكّريني بـالوشوشات عذابـاً
بالليالي على المـدى مقمرات
ذكريني بالهمس ، بالطيب بالآه
بأنغـام قلبـيَ الراقصاتِ
حدثيني عن أمسنا واستزيدي
منـه وقداً للأضلع الخافقات

(حديث قلب ، ص 185)

وهنا يظهر اهتمام الشاعر بعنصر التكرار في قوله «ذكريني» الذي يكرس دور الذكريات والزمن الماضي ، والذي حاول الشاعر أن يخلع عليه صوراً ذات فاعلية بحيث تذكي الدلالة المرغوبة ، وهو ما نلمسه في كلمات «بارق ، مقمرات ، وقداً» التي توزعتها الأبيات على مستوى المرئيات على حين جاءت «الوشوشات ، والهمس» على مستوى الصوت وعلى مستوى الحركة تظهر كلمات «بارق والراقصات والخافقات» حيث تنهض عناصر الصوت واللون والحركة بدورها في بناء الصورة الشعرية .

ولعلَّ أهم القضايا المتعلقة بالزمن والتي يلح عليها الشاعر هي قضية العمر وما يتعلق بها من أمور الشيب والحب ، حيث ينطلق الشاعر من فلسفة تقوم على أن عمر الشاعر هو عمر القلب وأنه لا يقاس بالسنوات :

إن قلباً نما على الحب طفـلاً
كالسنا في عيـون فجر مَهيبِ
سوف يبقى على المدى دائم الخفـ
ـقِ وإن مال رأسنا للمشيبِ

(حديث قلب ، ص 134)

وهو ما نجده أيضاً في قوله :

لا تخش إن ولى زمان الصبا
فالحب بالأعمـــار لم يحفل
والعمر لـــولا الحب ليل بلا
فجـــر وأيـــام بـــلا مأمل

(حديث قلب ، ص 172)

هكذا ينتج الشاعر الزمن ، إنه يقدم لنا زمناً للحب غير الذي عرفناه مثلما قدم لنا زمناً لحياة الشباب لا يخضع لمعايير الشيب وزمن غير العاشقين . وهنا يكون عمر الحب له مقاييسه الزمنية عند المحبين بما لا يكون عند سواهم «فالحب بالأعمار لم يحفل» ولعلَّ هذا ما نلحظه في قوله :

لا ينال الغروب شمس غرامي
فهي أقوى من الدجى والغروب

(حديث قلب ، ص 187)

والغروب نهاية زمنية تدرك شمس النهار ، أما شمس الغرام فنهارها طويل لا يدركها الغروب في وجودها الشعري عند عبدالله الفيصل . وتفرده في هذا جعله يقول في موضع آخر :

لا تقل فاتنـــا شباب هوانا
فهوانـــا الشبـــاب والعنفوانُ
قد يشيب الغـــرام إلا غرامًا
هـــو عن وهج حبنا ترجمان
كلما مـــرّت السنين عليـــه
شبّ فيـــه من الهوى بركان

(حديث قلب ، ص 143)

إنه منطق جديد لهذا الكائن الشعري الذي ما فتىء الشاعر يشكله ويقيم وجوده من خلال الكلمات ، ولذا صح له أن يقول :

يا قلب لا يحزنـك مـا ضيعته
من حبـك الوافي لعهـدٍ غابرِ
بـل لا يروّعك الزمان بمكره
إن الكريـم لَيبتلى بالماكر
فارأ بنفسك أن تكون معذباً
وانظر إلى الماضي بعين الساخر

(وحي الحرمان ، ص 87)

وفي قصيدة (حديث زهرتين) تبدو لنا فلسفة الشاعر المستقاة من تأمله للزمن وحياة الأحياء فيه وخروجه بحكمة يطلقها من عقالها في الآفاق ؛ فالزمن يعصف بالزهر ويبقى شذاه ذكرى لشبابه ، والعمر ينقضي ولا تبقى إلا الأسماء ، والجنة لا تلبث أن تصبح حصيداً وتلك حكاية الزراع والحاصدين في رحلة الحياة المضنية :

سيرة حـواء روتها العصور
لآبـد الأجيـال مـن آدمِ
في سالف الأزمان قصر كبير
كم راحـل أخـلاه للقـادم
وسوف يبلى القصر حتى يصير
موعظـة المظلـوم للظـالم

(حديث قلب ، ص 74)

ولعلنا نلمس طرفاً من هذه المسألة في مواضع أخرى من شعره ، كما هو الحال في قوله مخاطباً الحبيب :

لا تحاول رد الزمان إلى الخلـ
ـف لأن الأيـام في دورانِ

(حديث قلب ، ص 102)

وربما خلع على الزمن ثوب العدو المحارب :

كفانـا أن تحاربنـا الليـالي
ويخفت صوتنـا ويفيض جامُ

(حديث قلب ، ص 94)

غير أن الليالي هنا تتلبس دلالة الزمن وفق مراد الشاعر . أما ليل العاشقين فتجربة الشاعر معه مختلفة بل على الضد تماماً وهو ما أودعه إحدى قصائده التي جعل عنوانها (أنا والليل) .

وتجربته مع الليل تجربة تستحق الوقوف عندها وتأملها لأنها حفلت بالكثير والكثير من القدر المشترك بين العاشقين ، وشيء من الخصوصية التي لا تتوفر عند كل أحد من الشعراء في نظرته ورؤيته لليل وتأمله لطبيعته والتعامل معه في ظل معاني الحب والغرام :

أنـا والليل ساهـران حيـارى
شفّنا السهد واحتوانـا الوجومُ
والسكون الرهيب يطوي رؤانا
بظلام يطوف حيـث نهيم

(حديث قلب ، ص 123)

وهنا نجد أنسنة الأشياء حيث أقام لليل وجوداً ينبض بالحياة يشارك الشاعر في السهر والحيرة والحزن والسكون وسيطرة اليأس وفقدان الأمل . لكن هذه المقدمة لا تلبث أن تفضي بكل منهما إلى طريق مغاير مع هذا القدر من التشابه ويطالعنا ذلك من الشطر الثاني في البيت الثالث :

كلنا شارد الخطـى غير أني
مثخنٌ بالجـراح وهـو سليمُ

ولك أن تنظر إلى ملاحظة أسلوبية هامة هنا ، حيث فصله بعد أن ضمّه ووصله ، كان يقول : ساهران ، شفنا ، احتوانا ، رؤانا ، نهيم ، فيلتصق بالليل الذي أبعده في ضمير

الغائب في قوله : «وهو سليم» مقابل أنا وياء المتكلم ، وفي البيت الذي يليه يقف في شطر والليل في الشطر المقابل :

هو يرعـــى النجوم أنّى تبدّت
وأنا أطبقـــت عـــلي الهمومُ

(حديث قلب ، ص 123)

ولكن الشاعر لم يلبث أن جعل الليل صديقاً يقف أمامه يحاوره ويستجلي المعاناة والشكوى :

أيهـــا الليل يـــا أليف سهادي
يا نديمـــي إذا جفـــاني النديمُ
يا أنيسي في وحدتي وعذابي
يـــا صديقاً على الوفـــاء يدومُ
مخطىء من يقول عنك مقيت
كاذب من يقـــول عنـــك بهيمُ

وإذا كان الشاعر قد حاول خلخلة صفات الليل التي يرددها الآخرون عنه وأنه مقيت وأنه بهيم ، فإنه يفعل ذلك ليلتمس في صفاتـه معـاني أخرى غير تلك التي وجدها غيره فيـه :

فالصفـــاء الذي حملـــت أنيس
والسكون الذي بعثت رحيمُ
أنت مجلى الإلهام في بسمة الفجر
وبـــين الأصحاب أنت الحميم
أنت للعاشقين خير صديـــق
صان سر الغـــرام وهـــو عليم

(حديث قلب ، ص 124)

وهكذا فإن الليل لم يجثم على الشاعر بالهموم والأحزان والظلام ، ولكنه كان معيناً له على مواجهة الحياة والخروج من دوائر الحزن والضيق ، فألبسه صورة الصديق والنديم والأنيس والأليف الرحيم والصاحب والحميم والعليم بالأسرار . وما دامت الحال هذه فقد صح للشاعر أن ينفي عنه ما علق به من أوصاف سلبية حيث لم يعد عنده بهيماً ولا مقيتاً فهذه الصفات تنازعها أضدادها في ظل تجربة الشاعر حيث شاركه الليل السهر والسهد والوجوم ولا عجب في هذا أليس الليل عند الشاعر صديق العاشقين .

الصوت القديم :

ويستحضر الشاعر عبدالله الفيصل أصوات أجداده من الشعراء القدماء ، فقد تذكرك قصيدتـه بقصيدة لأبي تمام أو ابن زيدون أو الشريف الرضي . انظر (وحي الحرمان ، ص135–145) و(حديث قلب ، ص 23) ، وربما وجدت شيئاً من ذلك على مستوى المعاني الجزئية على نحو ما نجد في قوله :

وراح يحمـي جيـده في يـد
وددت لـو كنت لهـا الأظفرا

(حديث قلب ، ص 114)

والذي ينظر شطره الأول إلى الشطر الثاني من قول النابغة :

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه
فتناولتـــه واتقتنـــا بـــاليدِ

أما قوله :

حسدوا قبلنـــا جميـــلاً وقيساً
فاستطال الهـوى وباتوا رغاما

(حديث قلب ، ص 144)

فيذكرنا بقول الشاعر الأموي :

حسداً حملنـــه مـــن أجلهـا
وقديمـاً كان في الناس الحسدْ

وقد يلتقي مع بعض الشعراء المعاصرين ، ولك أن تنظر إلى قوله :

غربتـــي غربـــة المشاعـــر والرو
ح وإن عشت بين أهلي وصحبي

(حديث قلب ، ص 55)

ثم تقارنه بما جاء عند طاهر زمخشري أو بما جاء عند أحمد قنديل :

مـــا تغرّبت عن أناسي وأهلي
بل تغربـــت في صميم الحياةِ

وهي غربة الشاعر الرومانسي في هذا العالم الذي طغت عليه المادة والآلة وتوارى الجانب العاطفي . وهي غربة قد تختلف عن غربة أصحاب الطموح في الإمارة والسلطة كقول المتنبي :

أنا في أمـــة تداركهـــا الله
غريـــب كصـــالح في ثمـــودِ

وإلى جانب استلهام روح النص القديم نجده يوظف أسماء الشعراء القدماء وبخاصة شعراء الغزل ، وقد رأيناه في الأمثلة السابقة يذكر جميلاً وقيساً من العذريين ، ومثل قوله :

أنا وحدي في الوجدِ أخلف قيساً
في هوى غامر مديـد الهبوبِ

(حديث قلب ، ص 132)

وربما وجدناه يذكر أعلام الغزل الصريح كعمر بن أبي ربيعة وذلك قوله :

وصرت شأن أبي الخطاب في زمني
رمـزاً لكـل فؤاد بالغرام رمـــي

(حديث قلب ، ص 174)

المكان :

ويمثل المكان لدى شاعرنا مرفأ للذكريات ووعاء يحتضن تاريخ الماضي ، فهو يلوذ به يناجيه ويخاطبه ويحاور معشوقته محاولاً العودة بها إلى الأماكن القديمة التي تعج بالذكرى وبقايا اللحظات الساحرة . ونجده يختار الأماكن المعشبة الخصبة التي تفيض بمعاني السعادة وتبعث في النفس روح الحياة على نحو ما نجد في اختياره لوادي وج وهو من أشهر أودية مدينة الطائف مصيف المملكة الجميل ، وذلك في قصيدته (هل تذكرين) حيث يقول :

هل تذكرين وداعينـــا مصافحة
أودعت فيها كريم الأصل يمناكِ
أو تذكرين بوادي وج وقفتنـا
وقـد أفاضت علينا الطهر عيناك

(وحي الحرمان ، ص 25)

ولا يختلف الحال حين ينتقل إلى ضفاف النيل فيستعيد الماضي بكل ملامح الأنس والبهجة :

يا حبيبي ! هل نسيت الأمس لما
كنت نجمي بـين سمـار الليالي ؟
وضفاف النيـــل مهـــوى حبنا
وعلى شطّيه ساعـــات الوصال

(وحي الحرمان ، ص 77)

وتجربة الشاعر مع الوطن تجربة أقرانه من الشعراء الرومانسيين الذين يشكون البعد والفراق وفقدان الألفة مع المكان ، فهو يسمع غناء الطير فيذكر وطنه :

تشكو فـــراق رفيـق كنت تألفه
أمـــا أنا فشكاتـــي بعد أوطاني

ويأخذ في تعداد الأماكن يتلذذ بذكر أسمائها ويستجلي ذكرياته فيها بطريقة تسجيلية عاطفية :

أيــن المصيف وأيام به سلفت ؟
وأيــن يـــا طير أحبابي وخلاني
أين الجبـــال التي تكسو أعاليها
بمذهب من كثيف السحب هتان ؟
وأين منـــي شهـــار ؟ أين هضبته
يـا حبذا فيــه أفراحي وأحزاني

(وحي الحرمان ، ص 83)

إن هذه الأماكن احتضنت طرفاً من ذكريات أيام الصبا والشباب ولذا فهي تثير معاني الشوق والوجد وتذكي شرارة الحب كلما قلب صفحاتها . ولم تكن الجبال لديه رمزاً للشموخ والإباء والمنعة كما هي الحال عند القدماء ، بل وجد فيها صورة لوحة جميلة يتأملها في لحظات السعادة ساعات الغيث في وقت الأصيل .

وفي قصيدة (شاطىء الأفراح) نجد شاعرنا يقف عند موضع محدد من وطنه الواسع وهو «شاطىء أبحر» بمدينة جدة ، ويأخذ في مناجاته وتصوير مظاهر حسنه وينتقل بين معالمه يصفها ويربطها بذاته وعلاقاته :

يا شاطـــىء الأفـــراح في (أبحُر)
يـــا صورة عـــن حلميَ الأخضرِ
رمالك السمراء مجلّـــى الرؤى
ومتعـــــة الشاديـــــن والسمّر
وموجـــك التيّـــاه في حومـــهِ
كالعطر فـــوق الغيـــد إن ينثر

(حديث قلب ، ص 145)

إن اختيار الشاعر لصفات «السمراء» و«التياه» ليست معزولة عن صفات المحبوبة ، ذلك أن شاعرنا يحرك عناصر الطبيعة حين يسقيها كأس الشعر :

إن قلبـــاً يغرد الحـــب فيه
يجعل الصخر مثله مستهاما

(حديث قلب ، ص 144)

والقبر عند الشاعر ليس مكاناً يضم الجثة ولكنه مكان يحتضن المعاني السامية والقيم العليا :

لئن ضمَّ جسميَ ذاك الثرى
لقد ضم عهدي وحبي معي

(وحي الحرمان ، ص 96)

ولذلك كانت وصيته لمحبوبته تستحضر رموز تلك العلاقة ممثلة في الزهور التي توضع على القبر والمتصلة بذكريات حياة اللقاء والوصال ، حتى إن الشاعر أقام لنفسه وجوداً حياً في القبر بحيث سيبقى صوتها وطيفها معه للأبد :

وحطي على القبر بعض الزهور
ففي الزهر ذكرى لقا ممتعِ
أطيلي الوقـــوف على مدفني
إذا ما اعتزمت بأن ترجعي
فطيفك يخفق في خاطري
وصوتك يهتف في مسمعي

(وحي الحرمان ، ص 97)

إن القبر هنا يناهض مفهومه وتاريخه المقترن بالفناء والنهاية ، حيث جعله الشاعر امتداداً لسواه من الأماكن التي تعج بعلاقات شوقه وحبه لمعشوقته واتخذ من الطيف معبراً يخترق الحواجز فتحضر الذكرى ويهتف الصوت .

ويستخدم الشاعر الأشياء ذات الطابع المكاني فيبعث فيها روحاً شعرية تمنحها دلالات تتصل بالوجدان ومتطلبات الرومانسية ، على نحو ما نجد في استعماله لكلمة «العش» في قوله :

هل سمعت اللحن من قلبيَ ينساب لقلبي
ثم يرتدُّ فيروي لـك مـا قصة حبي
ويناديـك إلى عُشٍّ هوانـا المستحبّ

(وحي الحرمان ، ص 37)

ونجده في قصيدة أخرى يكرر كلمة «العش» مرتين في بيتين متتاليين :

إنمـا سلواي ذكـرى حبنـا
أين يـا ليـلاي منـي عشنا ؟
لم يـدم في العش إلا طيفنـا

إن الشاعر هنا ينتج المكان ممثلاً في العش ويحتله بالوجود .

وهناك قصيدة وقف فيها الشاعر يصف «مصر» ويتأملها ويستعيد تاريخها ويذكِّر بما كان من أمر المسلمين في معاركهم الخالدة في حطّين وعين جالوت :

يـا مصر يـا زينة الدنيا وفتنتها
مـا كنت إلا مـلاذ العلم والأدبِ
النيل يمـرح في واديك منعطفاً
على الخصيب ويروي غير مختصبِ
أم الحضـارة والتاريخ مـن قدم
كم سطرت مجدها في رائع الكتبِ

(حديث قلب ، ص 20)

ولا شك أن طبيعة موضوع القصيدة جعل الشاعر يختار لها لغة خطابية مجلجلة تتمشى مع مقاصد الجد ومعاني البطولة ومتطلبات الإنشاد والمناسبة ، دون أن يخرج عما استقر في

وجدانه عن المرأة والحب :

من الجزيـــرة أهديها مغلغلة
إلى الكنانة في تاريخها الذهبي
كأنها مـن بنـات النيل غانية
تختال بين معاني الأنس والطرب

(حديث قلب ، ص 23)

ولا يختلف المنهج واللغة الشعرية كثيراً حين ينتقل الشاعر إلى «المغرب» فهو يصف المكان من خلال استلهام تاريخ الفتح والوقوف عند القبائل العربية الأصيلة التي شكلت المجتمع العربي في بلاد المغرب والدين الذي وحد القلوب :

من ربى الشرق بأرض العرب
لربى العـرب بأرض المغربِ
ربـط الله بكـم أوشاجنـا
فاجتمعنا مـن قديـم الحقب
بالدم الزاكي وبالدين الزكي
وبأرحـام العـلى والحسب

(حديث قلب ، ص 47)

هندسة المعمار الموسيقي :

وإذا نظرنا إلى البنية الموسيقية للقصيدة عند الشاعر عبدالله الفيصل فإننا نستطيع تسجيل المظاهر التالية :

- الاهتمام بالتصريع في المطالع والحفاظ على ذلك ولم يترك ذلك إلا في قصائد محدودة .
- يحافظ في أكثر قصائده على تقاليد المعمار الموسيقي للقصيدة الكلاسيكية فيما يخص الوزن والقافية .
- عني كثيراً بعدد من البحور أكثر من سواها ، كما هو الحال في بحور الخفيف والرمل والكامل .

- ركز على القوافي الذلل وابتعد عن القوافي النفر .
- بناء القصيدة على نظام المقاطع حيث تتكون القصيدة من عدد من المقاطع كل مقطع يتكون من عدد من الأبيات وكل مقطع على قافية مختلفة ، كما في قصيدة (وحي الكرنك) ضمن ديوان «وحي الحرمان» وقد بناها الشاعر على أربعة مقاطع كل مقطع يتكون من أربعة أبيات . ومثلها قصيدة (كنا وكان) في نفس الديوان التي تقوم على المقاطع ونظام الرباعيات . على أن الشاعر قد يوسع دائرة نظام المقاطع فتتكون من ستة أبيات أو سبعة أو ثمانية دون التزام بعدد معين لكل مقطع من مقاطع القصيدة ، وهذا ما يتمثل في بعض قصائد ديوان «حديث قلب» كما في قصيدة (غربة الروح) و(قصيدة المغيب) .
- وعلى مستوى آخر نجد لدى الشاعر طريقة في بناء بعض القصائد المتعددة المقاطع كل مقطع ثلاثة أبيات ، ويحافظ فيها على توحيد قافية الصدر والعجز لكل مقطع كما في قصيدة (حديث زهرتين) من ديوان «حديث قلب» ومنها :

يا زهرتـــي بالأمس كان التراب
مثوى صباك العاجـــز المستكينْ
درَّت له كفـــي كـــدر السحاب
يحـــي موات الزهر بـــين الغصون
وعشت أرعـــى بالأماني العذاب
هـــواك تيّاهـــــاً عـــلى العالمين

(حديث قلب ، ص 72)

- وربما وجدنا شاعرنا ينوع في الموسيقى الشعرية لقصائده ، فتتعدد البحور والقوافي داخل النص الواحد المبني على المقاطع ، كما هو الحال في قصيدة (الحرمان) في ديوان «حديث قلب» والمكونة من ثلاثة عشر مقطعاً هذا أولها :

أنا ضقت بالحرمان يـــا ربـــي
والري مـــن حـــولي فمـــا ذنبي ؟

حولي شباب ضاحـك يانـع
كالزهر في أحـلى ليـالي الربيعْ
والبدر مـن فـوق الربى ساطع
يلاحـق السحـب ولا يستطيعْ
وسنـــاه في قلبـــي
يهفـــو إلى الحـــب
يا رب ما ذنبي ؟ .
أنا ضقت بالحرمـان يا ربي ! .

والشطران الأخيران يتكرران كلازمة معنوية موسيقية .

وهذا الانفتاح على التجديد الموسيقي يذكرنا بهندسة معمار الموشحات وإن اختلف عنها الشاعر ، يجربه مرة أخرى حيث نجد أنفسنا أمام قصيدة (ظلامة) التي فيها تنوع في الأوزان والقوافي على هذا النحو :

أتحبنـي ؟ قـل لي ولا تـك ظالمي
فعـلى هـواك عقدت كل تمائمي
وعـلى رضـاك أعوِّلُ
وبمـا تجيـب أؤمل
يـا مـن بقلبـي تنزل
هـل في فـؤادك منزل ؟
للحب . . للأمـل الشهـي الباسم
قل لي ولا تخجـل . . ليخجل لائمي

إن فكرة التجديد في موسيقى الشعر تحمل رغبة الشاعر في التجريب وعدم الوقوف عند النمط الواحد ، فهو يمارس الخروج على التقاليد والرغبة في التعدد . ومن هنا اتجه إلى تجريب نظام المقاطع المتعددة للنص الواحد ، ثم الفن الأندلسي ممثلاً في نظام الموشح وإن لم يحافظ عليه لأنه لم يقصد التقليد وإنما حرية الإبداع والاختيار حسب متطلبات

التجربة على المستوى النفسي والمعنوي في ظل ما تمليه طبيعة الذائقة في تلك المرحلة .

ومهما يكن من أمر فإن الشاعر عبدالله الفيصل قد سلك طريقاً خرج فيه عن منهج العذريين ليدخل فيه ، وذلك حين غاب اسم المحبوبة من شعره مع تعددها على مستوى الوجود وعلى مستوى الصفة . في حين أدت بساطة المعنى وسهولة اللفظ إلى شعبيته فاتسعت القاعدة الجماهيرية التي تتعاطى شعره ، مما أدخله دوائر الغناء ليسير في الآفاق بما تهيأ له إلى جانب ذلك من موسيقية تتغذى على قدراته الفنية التي جعلته ينفتح على التجديد الموسيقي ويتقاطع مع نظام الموشحات في أكثر من قصيدة وينوع في القوافي دون أن يفلت من أسر الأصالة التي جعلته في مواضع عدة يستلهم أصوات أجداده على مستوى المعمار وعلى مستوى المعاني الجزئية . وهو مع ذلك صاحب فلسفة واضحة في تعامله مع الزمان والمكان ، والبقاء والفناء ، والوصال والانفصال ، وهي أمور ربطته بالطبيعة التي يشكو إليها ومنها ، باحثاً عن إنسانية الإنسان وقيمه العليا فيما حوله حتى صح له أن يرى نفسه غريباً ، ويسمي نفسه محروماً . وهو الذي يعيش بين جموع الناس أميراً .

25

المسافة بين الوحي والحديث في شعر الفيصل

أ.د. حسن بن فهد الهويمل

(1)

1/1 : عندما دخلت قاعة (العقاد) في كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر عام 1394هـ لمناقشة البحث المكمل لدرجة الماجستير «اتجاهات الشعر المعاصر في نجد» ، كنت أقول في نفسي : كيف يتأتى للمناقشين الوقوف على وجوه النقص في دراسة لا تقع ضمن اهتماماتهم . وكنت مستعداً للدفاع عن الخطة والمنهج ، إذ هما مظنة النقاش ، ولكن المفاجأة الأكثر إرباكاً : أن يكون المناقشان على معرفة عميقة بالقضايا الفنية والدلالية لدى الشعراء المعاصرين في نجد ، اعتماداً على ما يتوقع لنجد ومنها من قيم دينية واجتماعية وأدبية . وأن يكون عندهما تصور لما يجب أن يكون عليه شعراء نجد في ظل أوضاع خاصة ، تمنح الشعر سمته وخصوصيته في سياق الشعر العربي المعاصر . ومن ثم وقعت في موقف مربك .

كانت المناقشة والملك فيصل ـ رحمه الله ـ في أ وج توهجه السياسي والإسلامي ، وكان

ابنه الأكبر الأمير عبدالله حاضراً في الذهنية العربية ، وبخاصة في المشهد الثقافي . طال النقاش ، واحتدم الجدل حول قضايا تبين لي فيما بعد أنني لست في أكثرها محقاً . وكنت قد قلت بالنص :

ـ «إذا كان الشاعر النجدي المرحوم محمد بن عثيمين ـ ت1363هـ ـ زعيم المحافظين ، فإن الأمير عبدالله الفيصل يعد بحق زعيم الإبداعيين بدون منازع»[1] وأعني بذلك التجديد والرومانسية . ولتأكيد ذلك سقت أطرافاً من شعره . ولما يصدر له آنذاك إلا ديوانه الأول «وحي الحرمان» الذي استقبله عمالقة النقد العربي من أمثال طه حسين[2] ومارون عبود[3] بالدراسة والنقد ، ولم أكن يومها مسدداً في انتقاء الشواهد التي تعزز ما ذهبت إليه من دعوى الزعامة ، على الرغم من وجودها . وكنت قد سقت لغيره شعراً كثيراً ، وبخاصة الشاعر حمد الحجي[4] ـ رحمه الله ـ ، فوقف المناقشان على ما سقت لهما ، واستعملا منهج الموازنة ، وتوصلا إلى أن الشواهد التي اخترتها للشاعر الأمير ليست من عيون شعره ، بحيث فاقتها شواهد لداته ، ومن ثم فلن يكون الأمير بهذه الشواهد زعيماً (بدون منازع) . وفي سبيل شرعنة الرؤية عوّلت على ما قاله الدارسون من قبلي ، وهم شهود عدول ، فهل من إثارة أقوى مما قاله طه حسين ومارون عبود ؟ . ولما لم أكن موفقاً في اختيار الشواهد ، لفتا نظري إلى إبداعات متألقة للشاعر الأمير كنت قد عدلت عنها لأنها قصائد مغنّاة . وانفض سامر المناقشة ، وطبع البحث على ما هو عليه . ولقيت من النقد ما لا يُحتمل ، ورضيت أن تظل هذه الرسالة الطلابية المتواضعة كما هي محتفظة بتسجيل مرحلة تاريخية من حياتي التي تركتها خلفي لمن أراد أن يجرب أدواته النقدية . وما زلت أعود إلى الشاعر وشعره ، حين أدخل قاعة الدرس ، أو حين أعلو منصة المحاضرة ، أو حين أكتب بحثاً ، أو أنشيء مؤلفاً ، أو أناقش رسالة ، أو أحكم في بحث عن الأدب العربي في المملكة . واتسع الحديث عنه في رسالة الدكتوراه ، «النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر» ، وها أنذا أعيد قراءته من جديد ، بعد أن صدرتْ دراسات أكاديمية وتطوعية عن شعره[5] ، كشفت عن أبعاد فنية ولغوية ودلالية ، وهيأت للدارسين فضاءات معرفية . وفي غمرة الدراسات عنَّ لي أن أرصد المسافة الفنية والدلالية واللغوية ، بناءً وشكلاً ، بين ديوانه الأول «وحي الحرمان» وديوانه الثاني «حديث قلب» وما بينهما من اقتراب وافتراق ، وما مستواهما في السياق الشعري محلياً

وعربياً ، محاولاً اكتشاف ما إذا كانت المسافة الدلالية والفنية بينهما بقدر المدى الزماني ، أو أن هناك متغيرات وتحولات سبقت الزمن أو تخلفت عنه ، بحيث أصبحت الفجوة بعيدة الغور أو قصيرة المدى .

* * *

2/1 : لقد ترك لنا الشاعر الأمير عملين ، أكاد أشك أن يكونا كل إبداعاته . والشعراء الذين يمتد بهم العمر ، وتتغير عندهم الرؤى والمواقف والتصورات ، ليس من المستبعد أن تمتد أيديهم الجائرة فتئد الكثير من الشعر الذي أبدعوه في ريعان شبابهم ، مما كان أصدق قيلاً في تصوير حياتهم المفعمة بالحيوية وبشيء من اللمم واللهو البريء . فعل هذا من قبله محمد بن عبدالله بن عثيمين ، وفعله من قبلهم جميعاً أحمد شوقي ، حين أخرج «الشوقيات» ، مما حفز البعض للتنقيب في الدوريات والصحف وتعقب ما هو مفرق في الرسائل الإخوانية ، فكان أن جمعت «الشوقيات المجهولة» في مجلدين ، لتكون أكثر قولاً وأصدق قيلاً وأمتع شعراً من الشوقيات المعروفة . والراصدون لأعمال العمالقة يقفون على موءودات إبداعية من هذا القبيل . ومن الشعراء الذين تخلصوا من بعض شعر الصبا أبو الطيب المتنبي ، إذ وقف على جمع شعره ، وندب بعض اللغويين لشرحه .

والشاعر الأمير عبدالله الفيصل لم يخرج للناس من شعره الفصيح إلا عملين هما : «وحي الحرمان» الذي صدر عام 1373هـ و«حديث قلب» الذي صدر عام 1413هـ . وأكاد أجزم بأن الموءود من شعره يفوق ما أخرجه إليهم . والمسافة الفنية والدلالية واللغوية بينهما تجسّد المتغيّر الذاتي والاجتماعي والتطور الفني والدلالي . فالنص وثيقة تنطوي على سمة العصر وطبيعة الرؤية الذاتية والجمعية ، والشاعر في النهاية محصلة ظروف خاصة وعامة ، وهو صدى لمؤثرات تكاد تختبىء وراء الكلمات كالبيئة المكانية والزمانية والموقف والموهبة والذكاء والثقافة . ونحن لن نقترف مشقة الحفريات المعرفية لتصور حياة الشاعر واستخلاصها من شعره ، فتلك مجازفة نقدية خطيرة وممتعة ، وإذ لا نريد أن نفعل مثل ذلك بالقدر الذي يفعله البعض ، فإننا في الوقت ذاته لا نريد أن نضرب صفحاً عن هذه الرغبة .

وعملية التنقيب عن حياة الشاعر في شعره قائمة ومقبولة عند كثير من الدارسين والنقاد ، فعل ذلك غير واحد ، على أن الشاعر الفذ لحظة المخاض الشعري إنسان آخر مفصول عن ذاته ، فهو لا يصنع ولا يتصنّع . ومن هذه الحالات الاستثنائية طرحت أسطورة (شياطين الشعراء) ، والمؤكد تنزلها على الأفّاك الأثيم ، وليس الشعراء كلهم كذلك . والرؤية الشعرية قد لا تصطلح مع الرؤية الذاتية خارج الفعّل الإبداعي . ولو أننا أخذنا برؤية (النقد النفسي) لكنَّا بإزاء تناقض صارخ بين الوثيقة والسيرة ، وهذا الفرزدق الشاعر الشهواني الذي لا يحسن الغزل ، وهذا البحتري الأنيق الشعر الخشن السيرة والمظهر ، وهذا الأصفهاني صاحب «الأغاني» الذي يتخطفه الكبراء لتفوقه في المنادمة ، وتجلّيه في الرواية ، مع أنه يوصف بأقذع الأوصاف في مظهره وطريقة أكله ، وهذا العتاهي الشحيح المتزهد في شعره ، وهذا ابن أبي ربيعة الغزل الذي أقسم أنه لم يحل إزاره على معصية . ولا أحسبنا منصفين حين نختصر سيرة الشاعر الأمير في ديوانيه ونمارس التماس حياته من شعره على شاكلة ما فعل (العقاد) و(عزالدين إسماعيل) وسائر النقاد النفسيين مع طائفة من الشعراء . والعقاد الشاعر والناقد والمفكر لم يستطع المؤاخاة بين حياة ابن الرومي وأبي نواس وما تركاه من وثائق شعرية ، وإن تصور ذلك ، وسعى إلى تقريره في ظل تعالقه المستميت مع (المذهب النفسي) في الأدب ، حتى لقد سخر طه حسين من إصراره على التقاط حياة الشاعرين من شعرهما ، وكذلك يغامر المتعالقون من النقاد مع علم الاجتماع .

ونحن إذ لا نسلّم للمختلفين معاً ، فإننا لا نتصور القضايا الفنية بهذه الصرامة والدقة ، بحيث لا ينم الشعر عن أخلاق صاحبه ، أو يصور وضع المجتمع . فالعقاد على أشياء من التوفيق وطه حسين على شيء من الصواب .

ولو أخذنا عبدالله الفيصل وشعره على ضوء إحدى الرؤيتين لبخسناه أشياءه ؛ فرجل تسنّم أخطر المسؤوليات وأهم المناصب ، وتفوق في المضاربات التجارية لا يمكن اختصاره في شعره . وشاعر رقيق الحواشي صادق التعبير واضح التجربة لا يمكن أن نقطع صلته بشعره ونصفه بالتعمّل وقول ما لم يفعل . وبين هذا وذاك تقوم الخيارات الصعبة ، ومع هذا فالشاعر لا يمكن أن يقع في سلة الناقد بحيث يكون كما يتصوره ، ولكن الناقد يكشف ذاته من خلال النص ، وكم من نص إبداعي حمّال أوجه تحول إلى مصيدة . وتظل الإشكالية ذات

فضاءات لمزيد من الطرح . وحين نقترب من الشاعر ببعض هذه الآليات وتلك المناهج بوصفه موضوعاً تُغيَّب معه الذات لتقوم الممارسة الإبداعية مقامه ، ثم نستدعي تلك الوثائق لتجيب على بعض التساؤلات ، نجد أننا نتحرك في منطقة حساسة ، لم يسلّم بها البعض ، ولم يستغنوا عنها . والبراعة في حفظ التوازن . وعبدالله الفيصل الذي استهل حياته مضطلعاً بأخطر المسؤوليات لا يمكن أن نختصر حياته في إبداعه ، كما لا يمكن أن نلغي وثوقية الوثائق . والموضعة للذات من خلال إفضاءاتها الإبداعية تتطلب البحث عن مكونات النص وظروف الأداء ، لتصل إلى النص بمجموعة من المفاتيح . ويقوم تساؤلٌ ملحٌّ وحساس عن مدى تلاحم الذات سلوكياً مع الأداء إبداعياً ، وبخاصة حين نستشعر الطائفتين من الشعراء ، كما وصفهم القرآن الكريم ، ثم نضع إلى جانبهم طائفة ثالثة ، وسَّعت على نفسها وأعجبها اللهو المباح ، كما الأنصار الذين قال عنهم المصطفى ﷺ : «يعجبهم اللهو» وهو لهو بريء مباح لا يعف عنه إلا المتورعون الذين ضاقوا ذرعاً بالمطلع الغزلي لـ (بانت سعاد) حتى قالوا بانتحاله .

* * *

3/1 : والشاعر الأمير الذي ضرب بسهم وافر في مطارح اللهو البريء ، اقترف الفعل الشعري قبل خمسين سنة ، وأصدر ديوانه الأول قبل ثمانٍ وأربعين سنة ، وسمّى نفسه «محروماً» ، وجعل شعره من وحي الحرمان . وهنا يقف الناقد أمام دعوى عريضة ، فأي حرمان ذلك الذي فجر موهبة شاب أمير ، تقلد أخطر المناصب وأهمها ، وعاش عيشة الملوك ؟ . وصيغة «محروم» اسم مفعول ، فمَن الذي حرم الشاعر ؟ . وهل الإبداع الشعري وليد الحرمان المعنوي أو الحسي ؟ . والشاعر حين وصف نفسه بالمحروم ، وصف الحرمان بأنه «لذيذ» كما يقول في إهدائه . فكيف يلذ الحرمان ؟ . إنه حرمان من نوع آخر ، قد يكون فلسفياً ، ولكن النص الشعري ليس فيه شيء من الفلسفة ، بل ولا شيء من التأمل الفلسفي العميق الذي شاع عند الديوانيين والأبوليّين والمهجريين وسائر شعراء الشام والعراق المعاصرين الذين تعالق معهم الشاعر . وإذ لا يكون الحرمان معرفياً فقد يكون الحرمان اجتماعياً ، فالأمير قد يفرض عليه وضعه الاجتماعي سيرة تتناسب وأبهة الإمارة وهيبة

السلطان ، ومن ثم يحرم من أشياء يتمتع بها غيره من البسطاء . (الحرمان) في عالم الفيصل إشكالية ، أو قل «شفرة» سوف نجتهد في فك مغاليقها ، وليس من المهم أن نتفق مع الشاعر أو مع غيره في تصور الحرمان ، المهم أن تكون فضاءات النصوص حمّالة الدلالات تتناسل بعدد القراء . والشاعر ليس مسؤولاً عن تأويلات النقاد ، متى اتسعت فضاءات النص ، وتعددت دلالاته . الناقد اللبناني الساخر مارون عبود أفاض بالحديث عن (الحرمان) ودواعيه حين كتب دراسة مطولة عن ديوان الشاعر الأول ، والشاعر الناقد صلاح لبكي أدلى بدلوه حين قدم الشاعر إلى قرائه ، وآخرون غير هذين كانت لهم تساؤلاتهم الملحة ، ولكن المعنى سيظل في بطن الشاعر .

لقد وقف كثير من النقاد والدارسين حول كلمة «الحرمان» وتساءلوا عن طبيعته ، وحال بينهم وبين ما يودون الوصول إليه ما كان عليه الشاعر من سعة في الجاه وبسطة في المال وقوة في السلطان . ولو أنهم قربوا النجعة ، ونظروا إلى الأمير من خلال بشرية الشاعر ورهافة حسه ، بوصفه إنساناً يألم كما يألمون ، لقضي الأمر ، ولكنهم كلما نظروا إلى زينته وسلطانه بهرتهم أضواء الجاه والسلطان من حوله ، فأعشتهم عما تحت أقدامهم ، ولا أحسبهم بهذا الشعور سيتفقون على شيء ، ومن الخير للفن ألاّ يتفقوا . إن الوصول إلى قعر الدلالة يعني نضوب النص . والنص الأكثر ثراء هو النص المراوغ الممعن في الانغلاق والتفلّت من إسار الدلالة المتفق عليها ، النص الذي يجد فيه كل قارىء استجابة لهمه وتصوره . وما خلد الشعراء إلا بالانفتاح النصّي والاحتمال الدلالي ، ومن نعم الله على الأمير أن كانت إمارته مساعدة على مراوغة النص .

صلاح لبكي قال رأيه في أمر الحرمان ، ولكنه لم ينه التساؤل ، فالشاعر «لا يعرف ما وراء معاملة الناس له . هل يكرمونه لنفسه لأنه إنسان يستحق عن جدارة أو لأنه يتمتع بالمركز الخطير»[6] . تلك رؤية لها مشروعية القول ، ولكنها لا تحسم الإشكالية ، ولا تفك «الشفرة» . سيظل «الحرمان» قضية ، والشعر وحده الذي يكشف طبيعة الحرمان . لقد أحسّ الخليفة العالم المفكر المأمون بشيء من هذا الحرمان ، فالناس يجاملونه ، والندماء يبدون عنده متخشبين لا يتحدثون حتى يريد ، ولا يتحدثون إلا بما يريد ، لقد ضاق ذرعاً بغياب العفوية في التعامل وحضور الهيبة ، ولهذا تحايل عليهم ، بحيث اختفى عن مجلسهم

وفتح (كوّة) يسمع منها ما يقولونه في غيابه ، وكان يقول : «أمتع شيء عندي ما أسمعه من تلك الكوّة» . ثم إن دعوى «الحرمان» تستدعي مقولة تراثية : «الشعر نكد لا يقوى إلا في الشر» . فمعاناة الحرمان شرّ على صاحبها ، لما تتركه من ألم ، وهي حين تكون نكداً ، تكون خيراً للمشهد الأدبي وللمتلقي ، لأن الشاعر إزاء المواقف الضاغطة يعطي أكثر وأعمق وأجود . فالحرمان الذي ينجز لنا هذا الشعر حرمان إيجابي بالنسبة لنا ، ونكد وشر بالنسبة للشاعر . وذلك هو التفسير الحقيقي لتلك المقولة التراثية التي اختلفت حولها الآراء . والنابغة حين رهب قال عيون الشعر ، والمتنبي حين نفاه حساده من بلاط سيف الدولة قال أروع الشعر ، والشعراء الذين رثوا أنفسهم كانوا عمالقة في رثائهم . ومن ثم فنحن سعداء في هذا الحرمان الذي اجتاح الشاعر الأمير ، لقد ترك لنا شعراً ممتعاً يشدو به المغنون ، ويتشفى به المهمومون ، ويطيل الحديث عنه النقاد والدارسون . وكم أتمنى ألاّ ننهي الحديث عن نوع الحرمان وباعثه وألا نتفق على شيء من ذلك . واستنطاق النص يتيح لنا العيش في ظلال الدلالة ولكنه لا يغمسنا فيها ، والشاعر حين ينفلت من إسار التوصيل المباشر يتمكن من أسر المتلقي ، وذلك ما فعله الشاعر حين وصف نفسه بالحرمان ، ولما يحدد نوعه وبواعثه بلغة مباشرة ناجزة .

(2)

1/2 : وشعر عبدالله الفيصل في ديوانه الأول وصف بأنه (هتاف القلب) هكذا قال صلاح لبكي في مقدمة الديوان . ويأتي الديوان الثاني «حديث قلب» . فهلا تكون هناك مسافة وهمية نفترضها كما خطوط الجغرافيين والسياسيين بين العملين ، برغم عشرات السنين التي تفصل بينهما ؟ . تلك إشكالية أخرى ، ينشئها البحث عن الوشائج الدلالية والفنية التي تربط (هتاف قلب) بـ «حديث قلب» وهي وشائج قائمة ، ومن اليسير استبانتها . والسؤال الأكثر إلحاحاً ، هل من علاقة بين التسميات والمسمّيات ، أم أن المسألة اعتباطية ؟ . مثلما جاء ترتيب القصائد في الديوانين ، ومثلما جاءت تسمية بعض القصائد ، إذ لم تراع في الترتيب ظواهر الشكل ، ولا تجانس الموضوعات ، ولا التراتب الزمني . وحين نفترض وعياً في التسميات والترتيب أو في أحدهما ، نجد أنفسنا أمام روابط خفية تشد العمل بعنوانه والعملين ببعضهما . والخيط السري يشكل تحدياً للقارىء الذي يتجاوز الظواهر إلى

البواطن ، والنص الذي يتولد عن موهبة وثقافة وموقف يتوفر على تجانس شعري ولغة شاعرة توفر النبض والماء كما يقول الجاحظ ، وكل هذا لا يتجسد بالشكل النوعي ولا بالبناء اللغوي ، إنه نبض خارج الشكل والبناء ، ومن ثم فالشعر كالسعادة والحب ، يتصورهما الإنسان ، ولا يحققهما بالقول . الشعر امتلاك وسيطرة وتأثير ، ولهذا قيل عن الرسول ﷺ بأنه شاعر وساحر ، لأنه بمعجزته القولية قلب الموازين ، وأفشل التحصينات ﴿لا تسمعوا لهذا القرآن والغوا فيه﴾ . الشعر نفاذ روحي يتفلت من حسيته ليكون شيئاً آخر ، وإن تجسد في القول شكلاً وبناء . كما الروح يحملها الجسد ولا يكونها ولا تتراءى من خلاله ولكنه تكون بأعراضها . والشعراء التجاوزيون الخالدون هم الذين يبدعون الشعر ثم يختلف الناس حولهم . المتنبي حين امتلأ ثقة بشاعريته نام ملء جفونه . هناك نوم الواثق وسهر المتخوف واشتغال المختلفين ، وبين هذا وذاك يكون الشعر الحقيقي . وأنا هنا لن أكون شاهد إثبات لتألق الشاعر الأمير ، وإنما سأكون باحثاً عن سرّ هذا الحرمان الذي فجر الموهبة وأنتج الشعر ، وعن (هتاف القلب) و(حديث قلب) . وعن الخيوط الخفية التي تشكل اللحمة والسدي لهذا العمل الشعري . و(القلب) هو ذلك المفتاح ، لقد تكرر في ديوانه الأول قرابة الستين مرة ، فيمَ لم يرد لفظ (العقل) إلا مرة واحدة ، وورد (الضمير) و(الفؤاد) قليلاً . و(القلب) في لغة الحب غير العقل ، وكذلك الفؤاد والضمير . إن هناك علاقة وثيقة بين الشاعر وقلبه من جهة والمعاناة التي اجتاحته في ريعان شبابه من جهة أخرى ، إن شيئاً ما ينطوي عليه الديوان «وحي الحرمان» ولا أحسبنا قادرين على تقصي المنطويات ، ولكننا واثقون من الاقتراب منها وسماع حسيسها ، ولا شك أن هناك بقايا بانتظار من سيأتي بعد . والقلب حين يتكرّر بهذا القدر يكون وراء ذلك التكرار سر مثير ، وهذا التكرار ينطوي على هاجس وخصوصية : هاجس شعوري وخصوصية لغوية . فالشاعر حين تتسم لغته بخصوصية في تكوينات الكلمة والجملة والعبارة والأسلوب ، ثم يأتي كل ذلك على شكل شعري مغاير للسائد ، يكون الشعر كله ذا خصوصية وتميز ، ويتيح أكثر من مرجعية للتفكيك والوصول إلى أدق التفاصيل ، ولغة الشعر حين تتوفر على خصوصيات بنائية يكون الشاعر على قدر من التألق . وعبدالله الفيصل لم يكن شاعراً غنائياً بالصدفة ولا بالتعمل ، ولم تطاوعه اللغة وتمده بالكلمة المغناة

إلا لإحساس ذاتي غير مفتعل ، والبحور الشعرية الخفيفة الصافية والقافية السلسة الموقعة ، كل ذلك لم يكن عن رغبة متعمدة ، وإنما كان عن استعداد فطري . فالفرزدق عاشق لا يحسن الغزل ، وجرير غَزِلٌ لم يجرب العشق ، أمَّا عبدالله الفيصل فعاشق يحسن الغزل ، ولهذا رقّت حواشيه وعذب إيقاعه وحل القلب محل العقل . والقلب الذي يجيش بالمشاعر والعواطف غير العقل الذي يرتبط بالتأمل والتفكير . لكل هذا أعطت كلمة القلب مؤشراً على طبيعة الشعر .

وإذا أمسكنا بخيط اللغة في الديوان الأول وجدنا سمات لغوية خالصة وسمات جاءت عن طريق اللغة ، هذه السمات مؤشرات لما نود الوصول إليه . فالديوان الأول فيه احتدام مشاعر ، يقصر فيه النفس الشعري ، ويسرع فيه الإيقاع ، ليتناغم مع خفقان القلب ، ولهذا أصبح شعره غنائياً ، يشدو به المنشدون ، ويردده المغنون . فالصفاء الموسيقي ونكهة التوشيح وقصر الجمل وقرب المخارج آخت بينه وبين اللحن الموسيقي ، فكان عشق المغنين ، والشعر عنده عطاء الشباب والربيع والوصال وخوف البعاد . إنه الإشفاق : (الشعر يوحيه الربيع) ، وكيف يتأتى له : (. . . ويد الخريف . . . تُذْوي أزاهير الربيع) .

وهو حين ينسلّ من هذه الأجواء ، يكون كما هو في رقته وعذوبته وشفافيته ، لغة سمحة طيعة سهلة ممتنعة ، والقلب ذلك الشفرة الذي في جوفه كل المعاني .

(قلب كئيب) . و(أهواء مجمعة) ، (لا ينسى الحبيب) ، و(اللحن ينساب من القلب للقلب) و(الألم يعصف بالقلب) و(القلب وتر يصدح) و(القلب متحطم) (أخرس مأسور محكوم) و(القلب سوى الحبيب لا يرضى به بديلاً) و(هو يسمو بالزهد يسعد ويشقى يشكو ويسلو) (ولا يطيق) ، (يهتف ، ويمتلىء ، ويألف ، ويحزن ، ويهتاج ، ويبتسم ، ويجيش ، ويعاتب ، ويهنأ ، ويسكر ، ويغرق في النواح) . وعلى مدى خمسين مرة أو تزيد يكون للقلب شأن مع الحبيب . ولما لم يكن نسق الحياة واحداً ، فإن أحوال القلب ليست واحدة ، ومن ثم جاء على أوضاع متعددة ، والقلب هو ذلك الشاهد العدل للتقلبات والأحوال والظروف التي تعصف بالشاعر ، وتجسد معاناته وتجاربه التي كرست مفهوم (الحرمان) ،

وهو لا يريد لأي جزء من جسمه أن يستبد في تجسيد معاناته ، وحين يجليها قلبه تكون العذابات أنكى .

* * *

2/2 : والتقصي الدلالي واللغوي والفني والشكلي والإيقاعي يجلي في عمله الشعري وحدة فنية آسرة . فالشاعر يعيش حالة نفسية واحدة وشعوراً متجانساً لا يكاد شيء من ذلك يفارقه في كل كلمة ، وكم نحن بحاجة إلى استجلاء ذلك الأثر الفني العميق ، ما سره ؟ . وما قيمته في الأداء الشعري ؟ . لقد تجلت الوحدة الموضوعية في القصيدة الواحدة عند قلة من الشعراء العموديين رشدت عمودية القصيدة ، وقلَّ أن نجد الوحدة الموضوعية في الديوان كله . هذه الوحدة نراها مثلاً عند ابن أبي ربيعة ، ونراها عند سائر العذريين وعمالقة الحب الصوفي . والشاعر عبدالله الفيصل لا نستطيع أن نستله كالشعرة من عجينة أولئك ، كما لا نستطيع أن نسلكه فيهم دونما استثناء . إن مناجاته لمحبوبته وخصامه معها وثورته عليها تبدي لك العذرية المتصوفة . نرى بعض ذلك عنده في ديوانه الأول ، ونرى أمشاجاً منه في ديوانه الثاني . والشاعر حين يأسره الحب فلا يفرغ إلا له ولا يناجي إلا من خلاله ، يتوحّد موضوعه ، وتتجانس لغته ، وتتشابه صوره ، ويتشاكل إيقاعه ، ثم تحاز له الوحدة بكل حذافيرها . وأذكر أن الناقد العنيف زكي مبارك أفاض بالحديث عن (الوحدة الفنية) التي يعدها جماع الوحدات : العضوية والموضوعية واللغوية والنفسية والموسيقية . وحين تتجلى تلك الوحدة يكون عالم الشاعر عالماً متميزاً ، يعرفه القراء بسيماه ، والشاعر الصادق مع نفسه من يقدم ذاته إلى قرائه فيعرفونها بأسلوبه ، وهل أحد ينكر أسلوب الرافعي أو طه حسين أو الزيات ؟ . وهل أحد ينكر نكهة البحتري والمتنبي وأبي العلاء ؟ . ونكاد نقول جازمين : إن عبدالله الفيصل في أعماله الشعرية من هذه النوعية التي يعرفها الناس فلا ينكرونها ، وقد قيل : «الرجل هو الأسلوب» ، والأسلوب امتداد يسلكه القارىء ليصل إلى صاحبه ، ومتى كان قاصداً مستقيماً هدي القارىء إلى سواء السبيل . وقليل من الشعراء من يمهد الطريق إلى ذاته ودواخلها ، ويكون شعره ذا سمة متميزة . والشعراء الأقدمون يفاخرون باللحمة المتميزة ويعيبون التنافر . لقد جاء عند الجاحظ ـ على ما أذكر ـ افتخار

أحد الشعراء بإبداعه البيت وأخاه ، فيم يقول غيره البيت وابن عمه . وعبدالله الفيصل يحقق التجانس والتلاحم والوحدة الموضوعية واللغوية والشعورية والموسيقية ، وذلك ما لم يركز عليه الدارسون ، وهو سمة تألق ومؤشر صدق فني .

والدراسة النصوصية بأي آلية وعلى ضوء أي منهج ، تقرب من الهم والرؤية ، وتحدد معالم الخصوصية ، إن في اللغة أو في الدلالة ، ولكنها لا تمكن منها . فالعملية الإبداعية مراوغة وخادعة ، وقديماً قيل : «المعنى في بطن الشاعر» ، والشاعر بشوارده وأوابده التي يطاردها النقاد ثم لا يظفرون إلا بالأقل ، والنص الذي لا يستسلم ولا يذعن لقارئه إلا بعد عناء ومغالبة ليس نصاً إبداعياً متميزاً . والشاعر قد يكون ذا مستويين دلاليين : المعنى القريب ، ومعنى المعنى ، أرهص لذلك الجرجاني وجلاه ريتشاردز وجاء شعر الأقلين قريباً وبعيداً في آن . فالبنية الشعرية تقوم على لغة انزياحية إلماحية إيجازية مجازية مكثفة ، ذات بعد جمالي بعيدة عن التقريرية والهذر والمباشرة ، والشاعر الذي لا يشغل المشهد بشعره ، ولا يصعد الخصومات حول شوارده ، ولا تحتدم حوله المشاعر ، لا يوفر اللذة ، ولا يحقق الحضور السوي . وكم طوت الكتب من شعراء يمر بهم الناس مرور الكرام ، لا يقفون عندهم ، وإن مروا بهم لسبب ما فإنهم لن يعودوا إليهم مرة ثانية . والنادر من الشعراء من يصطحبه الناسُ ، ويوصف شعره بالسيرورة . فهو على كل لسان ، يستجيب للأحداث والمواقف ، وكأن قائله ينوب عن الناس في الجمجمة عما في نفوسهم ، ولك أن تتذكر (عواطف حائرة)[7] التي عرفها الناس فيما بعد (بثورة الشك) ولك أن تقرأ :

أكاد أشـــك في نفسي لأنّي
أكاد أشك فيــك وأنــت مني

ثم لك أن تحاول أن تتخلص منها ومن أثرها . إنك لن تستطيع ذلك ، هذه القصيدة تحفر لنفسها في الأعماق ، وتمثل أقصى حد من السيرورة . والشاعر الذي أبدع هذا اللون من الشعر بوزن خفيف ولغة حب راقية وإيقاع داخلي مكثف وجدل عقلي مقنع ، شاعر يشد الناس إليه ، ويجر أقدام النقاد إلى أفيائه ويحرّضهم على نفسه .

والشعر النفَّاذ إلى القلوب هو ما يكون تعبيراً عن موقف أو تجسيداً لتجربة ، يتخفف

بقوله الشاعر عن معاناة أمضّته أو حدث أقلقه . وهو حين يكون ذاتياً أو غيرياً لا يتألق إلا حين يفضي به إلى الناس موهوب مجرب عميق الرؤية بعيد الغور شمولي الثقافة ، والعطاء مع هذه الحالة وبتلك المواصفات يعلق في نفوس القراء مثلما علقت انتفاضات المتنبي ، وسينية البحتري ، وروائع إقبال المترجمة من الأردية (شكوى . . وجواب شكوى) . ومن المقلين من خلدتهم مقطّعات قليلة ، ولعلّنا نستذكر شعر شعراء القصيدة الواحدة ممن خلدوا بها ، ولم تخلدهم دواوين كبيرة . على أن الاقتراب من عوالم الشعراء المتميزين يتطلب آليات متعددة لاكتشاف سر التميز وبواعثه ، فالشاعر لا يمكن اختصاره في الشكل أو في البناء أو في الدلالة ، إنه خليط غريب عجيب ، تراه في مفردات التشكل الشعري ، وتراه في مجموع المكوّن الشعري . إن هناك شفرات وأجواء وملابسات ودواعي تضافرت في تكوين النص ، وبقدر التمكن من كل ذلك يكون الأداء النقدي متميزاً ، وعلى ضوء ذلك فإن مقاربة الشاعر مغامرة ، لأن النص المتألق هو الذي لا يحتفي بالمعالم ، إنه النص الملتف المغلق الغامض ، وهو المنفتح والفضائي الرحب في الوقت ذاته . وقد يستأثر النص بالتألق حين يكون سمحاً ذا مياسرة ، ولذلك أسراره التي يعرفها صيرفيو الشعر وحذاقه ، فالغموض الفني بكل أنماطه ومجالاته ومستوياته غير التغامض المتعمد المتكلف الذي أجهض به الحداثيون أثر الكلمة الطيبة . والتجديد الموسيقي الطوعي غير النثرية المتخشبة التي أذهبت ريح الشعر ، والشعر حين يخفق بأجنحة الموهبة والتجربة والثقافة يتحول إلى مضمار سباق بين النقاد .

* * *

3/2 : لقد قرأت شعر عبدالله الفيصل من خلال ديوانيه ، ووجدت أن المسافة الفنية والدلالية غير المسافة الزمانية . وحاولت أن أتلمس الأسباب ، هناك وحدة فنية دلالية لغوية تنتظم ديوانه الأول ، حتى لكأن قصائده ذات تجربة واحدة . فيما يأتي ديوانه الثاني بوحدة فنية ودلالية ولغوية مغايرة بعض المغايرة ، إذ لم تكن بحجم المسافة الزمانية ، واحتفاظ الشاعر بنفسه الشعري مع تحرف دلالي غير لافت للنظر على الرغم من المتغيرات يثير التساؤل ، فالشاعر يمضي غير بعيد منتبذاً مكاناً غير قصي من لغته ودلالته ثم لا يلبث أن يعود إلى ما

كان عليه ، هذه المبارحة وتلك العودة المتجليتان تحملان على التساؤل عن طبيعة الشاعر ، أهو ذاتي يكره نفسه على الغيرة ؟ . أم غيري يكره نفسه على الذاتية ؟ . فالشاعر حين يجلّي في الموقفين الغيري والذاتي ثم لا يكون بالإمكان كينونة الشاعر فيهما معاً تصعب عملية التنبؤ . ثم إن المسألة ليست داخلة في الجودة أو الضعف ، وإنما هي في تلك السمة الفنية التي ظلت كما هي مع شيء من التغيير . ففي أي الديوانين نجد الشاعر ؟ . وفي أيهما يقدم الشاعر نفسه تعبيراً صادقاً عن ذاته ؟ .

كان في ديوانه الأول شاعر ولهٍ وشكاية وعتاب فرغ لنفسه وهمه وأحلامه ، ولم يلتفت إلى الناس ، بل عاش عذابات الحب ، ومطال الحبيب ، وكأن مثلَه مثلُ ابنِ أبي ربيعة الذي شغلته عواطفه الذاتية ، فيم شغلت المكاسب هموم الشعراء . قال الشاعر الأمير شعره عن نفسه ، وقال الآخرون شعرهم عن الناس ، فكان ذاتياً خالص الذاتية . وكانت الحبيبة والوطن مطارح إبداعاته . والذين يرونه في ديوانه الأول معابثاً للمحبوبة يفجؤهم بوطنيات لا تقل عما قاله عمالقة الشعراء الوطنيين ، ومع هذا يظل في ديوانه الأول شاعر حب ليس غير . ولو أنك ابتسرت قصيدتين من ديوانه الأول هما (إلى شباب بلادي)[8] ، و(نداء)[9] ، وأضفت إليهما : (أين مني)[10] ، لقلت : إن عبدالله الفيصل شاعر وطني حماسي ثوري . ولكن هذا الخروج من سرب الحب والتغريد خارج أفياء المحبوبة ، يسلكه في شراك محبوب آخر هو (الوطن) . فهو إذاً شاعر (حب) حب الوطن ، وحب السكن . وهل الوطن إلا سكن ؟ . وهل المرأة إلا سكن ؟ . إذ يبحث عن السكن ، هن الهدوء والعزة والكرامة . وهو حين يحن إلى وطنه لا يتخلص من لغة الحب والشوق والتوله :

يا طيرُ هيَّجت آلامـي وأشجاني
بمـا تغنيـه مـن ألحان ولهانِ
بي مثلُ ما بكَ من أحزانِ مغترب
فالكلُّ منَّـا وحيدٌ مـا لـه ثاني
تشكو فـراق وفيٍّ كنـت تألفه
أما أنـا فشكاتـي بعـدُ أوطاني[11]

إذاً الحب والعشق ولغة الحب والعشق لا تفارق الشاعر في توله لمحبوبته وفي حنينه إلى وطنه . وعشق الساكن يوحي بعشق المسكون :

ومـــا حـــب الديار شغفن قلبي
ولكن حب مـــن سكن الديارا

والشاعر في وطنياته لا يبرح قاموسه اللغوي ولا تشكيله العروضي ، ومن ثم لا تحس بشيء مختلف ، وإن تغنى بأمجاد أمته ، وحنَّ إلى مراتع صباه ومسارح أحلامه . إنه أسير الشوق ، الشوق إلى الحبيب والحنين إلى المحبوب . والحب العذري عند الشاعر كما هو عند قيس بن ذريح شكول تقصّاها الشاعر ، كما لو أنه يسجلها من الذاكرة لكيلا تضيع :

(فمنهن حب للحبيب ورحمة) ، (وحب بدا بالجسم واللون ظاهر) ، (وحب لدى نفسي من الروح ألطف) .

وابن ذريح في هذا التفصيل ، يأتي على مستويات الحب العذري الذي تبدت ملامحه عند شاعرنا . كانت عند ابن ذريح مجموعة في قصيدة ، وكانت عند شاعرنا منثورة في ثنايا قصائده . والشاعر الأمير يتفيأ ظلال الشعراء العذريين ، ويتناغم معهم ، وكأنه واحد منهم لا يفصله عنهم إلا ذلك الزمن السحيق . وهنا يثور تساؤل مشروع عن المعين الذي يمتح الشاعر منه لغته وصوره ودلالاته ، والنقد بكل ما أوتي من آليات دقيقة لا يستطيع أن يقطع في تحديد المعين . هناك مقروء ، وهناك معيش ، هناك صورة محبوبة ينقلها الشاعر من الواقع المعيش إلى الكتابة المقروءة ، وصورة أخرى كانت ملامحها منقولة من قبل ، ومرصودة من قبل ، فأي الصورتين أمدت الشاعر ؟ . وما الصورة المتعالقة والأخرى المبادرة ؟ . الشاعر مع كل الاحتمالات شاعر عاش الحب ولم يصطنعه ، وأبدع الشعر ولم يحاكه . والشعر عنده ينبيء عن تجربة حية ، وهذا لا يمنع من أن يكون الشاعر قد قرأ الشعر العذري ، وتسرب شيء منه كما العبق الذي يهتك التكتم ، وكما النور الذي يمزق الظلام ، ولا أظنه بقادر على اصطناع برزخ بحيث لا يختلط المعيش مع المقروء ، والمتفق عليه أنه لا يمكن تصور نص بريء ينشئه مبدعه من درجة الصفر ، فالتعالق النصي مشروع ، والإشكالية في تحقيق هذا التعالق دون وقوع في المحذور . فالأشباه والنظائر حفزت (الخالديين) على تقصي وقوع

الحافر على الحافر ، ومن ثم فإن فيوض الشعر تنطوي على المعيش والمقروء ، والشاعر حين يدلي دلوه ليمتح من عمق الذاكرة يختلط الاثنان معاً ، ثم لا تجد مناصاً من القول بالتناصّ . وليس التناص مأخذاً ، وإنما هو ظاهرة قائمة ومشروعة ، (ما ترانا نقول إلا معاداً) و (هل غادر الشعراء من متردم) ، وأمرؤ القيس يبكي الديار كما بكاها ابن حذام . ومن مهمات الناقد البحث عن مصادر ثقافة النص ليس بحثاً عن الإدانة وإنما تجلية لثقافة النص وهويته . لقد فعل ذلك (الخالديان) في كتابهما المشهور «الأشباه والنظائر» وما بذلاه من جهد وتقصٍّ كشف عن التعالق المشروع وغير المشروع ، وجاء العصر الحديث بالنقاد النصوصيين فأتوا بما لم تستطعه الأوائل . وهل أحد منا لا يتذكر بائية أبي تمام حين يقرأ للشاعر قصيدته التي يقول فيها :

ويـوم تشرين قـام الحـق مرتفعاً
على الذرى وخصوم الحق في صبب

إنك بلا شك ستذكر أبا تمام وبطله المعتصم ، والروم الذين اندحروا في وقعة (عمورية) ، وسلطان الأنموذجين : (البائية) و(السينية) غلب على كثير من الشعراء ، وشاعرنا ليس بدعاً من الشعراء ، والتداعيات تجلب معها المحفوظ لتتبدى ملامحه في الإبداع . وشاعرنا لا شك أنه سليل الغزل العذري والعشق الصوفي .

(3)

1/3 : وإذ نتفق أو نكاد على أن الشاعر صور جانباً من حياته وبعض ما عاشه من معاناة ، لم يتفق أحد على نوعها أو مصدرها ولم يختلفوا حول مصداقيتها ، فإنه أتى على ألوان من الحب ، كان الشعراء قد مروا بها وسجلوا أطرافاً منها في شعرهم ، ولما كان المقروء والمعيش مصدرين هامين ، فإن إشكالية الناقد تكمن في الفصل بين ما هو تعالق نصيّ ، وما هو تجسيد لمعيش . وابن أبي ربيعة صور مواقف ولقاءات وخلوة وتوديع ، واختلف الورعون حول تداول شعره لما ينطوي عليه من غزل لا يليق ، وقصة (أمن آل نعم) مشهورة . هذا الشاعر أقسم حين حضرته الوفاة : أنه لم يحل إزاره على حرام . وعلى

ضوء التداخل بين القولي والفعلي فإن من حق المتابعين لفيوض التولّه والتشوق والمناجاة والعتاب والتحسر أن يلتمسوا في ثنايا النصوص صوراً من حياة الشاعر وألواناً من أنواع الحب عنده كالحب العذري ، أو الحب الصوفي ، أو الحب الرومانسي ، أو الحب الإسقاطي ، إضافة إلى حب التقنع ، وحب الرمز ، وما لا نهاية له من أصناف الحب . وعلى ذكر (الرومانسي) فقد وقفت على كلمة توحي بعربيتها ، وهي أن اسم زوجة النعمان بن المنذر (رومانِسْ) وهذه التسمية قد تنشيء علاقة دلالية بين الأغراض الرومانسية في الشعر العربي وما يُوحي به اسم تلك المرأة ، ذلك ما سنفرغ له . والمرأة التي شدت وثاق الشعراء فكان الشعر منًّا أو فداء ، خرجت من مركزية الحب الجسدي لتكون شيئاً آخر تضل به الأفهام وتزل فيه الأقدام ، فكانت عند قوم وطناً ، وكانت عند آخرين رمزاً للصراع الحضاري ، واستعملها المتصوفة قناعاً أو رمزاً ، وبقيت عملية الفرز عملية شاقة . والشاعر لا يبعد النجعة ، ولا يدفع بك إلى التيه وراء تلك الألوان والطعوم ، ولكنه يطوي في أعماقه ألواناً من الحب والإخلاص والرفض والإباء المخلوطة بالألم والحزن والتعالي ، وبخاصة حين يغرق في أضواء إمارته ، بحيث يدفعه إلى التهديد (باليمين وباليماني) :

ولولا الحب في الأعناق رقٌّ
ملكتك باليمين وباليماني

وتلك ليست من لغة الحب في شيء ، ولهذا جاء بـ (لولا) التي تدل على امتناع لامتناع . إن لغة الحب وأجواءه يفعلان باليمين وباليماني ما فعلته حالة ابن شداد . فالحب وأجواؤه يجذبان السيف والرمح من عالم القوة والحرب إلى عالم التولّه ، حتى يود الشاعر تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغر محبوبته . والشاعر المحتمي بسلطانه يمتلك صفاءً روحياً في تولّهه ، يرتفع بحبه إلى درجات من الصفاء المزدوج : صفاء في اللغة ، وصفاء في الإيقاع ، وصفاء في الروح ، ولمَّا يكن الحب عنده شكلاً ولا جسداً ، وإن ألمَّ بمثل ذلك ، ولكنه إلمام عابر . والشاعر الذي عاش عذابات الحب ، ولم يصطنعها ، لم يركن إلى بوادر العصر الحديث ورؤيته المتطرفة للقيم والمفاهيم ، كما لم يكن أحادي النظرة . فالمتمعن في

شعره تتراءى له غابة متشابكة من الإشكاليات الدلالية . ومع هذا فلا أحسبه بعيداً عن حسيس الرومانسية الغربية ، وإذا لم يكن مستسلماً لشيءٍ منها ، فقد تراءت له من خلال متابعاته وتسربت كما العبق تحسه ولا تراه . ولأنه ذو حظوة وحظ عظيم ، فقد سعى إليه الكتاب والمثقف وخالطه الكتاب والشعراء مثلما سعى إلى أحد الممدوحين المنبر أو كاد يسعى . وهذه الحياة الطيعة شكلت له الأجواء المقدور عليها ، وبدت ملامح هذه الحياة بهذا الشعر الذي تلقفه المتعذبون بالحب ، وأعادوا شحنه بما يعانونه .

وعند النظر إلى الشكل والتشكيل والبناء والانتقاء ، نجد الشاعر في ديوانه الأول ذا خصوصيات وسمات تذكرنا بالموشحات الأندلسية التي جسدت الطبيعة الحالمة والنعيم المقيم في الفردوس المفقود ، وبالرباعيات الخيامية ، وبالتولّه العذري ، وبلغة الحب العذبة السلسة الرقيقة . ومع الصفاء اللغوي والعذوبة الموسيقية ، يقع الشاعر في تجاوزات دلالية لا أظنها من سماته ، وهي تجاوزات لا نتفق معه عليها ، وقد تكون من ذلك الإيغال الذي قال عنه البلاغيون : «والشاعر يود في بعض حالات الرفض والتمرد لو أنه اتخذ من كلماته حراباً حادة ليغرسها في صدور الذين لا يشعرون بعذاباته . ومن ثم تراه يوغل في تجسيد تلك المعاناة التي لا نراها ، وهو في مناجاته يصل إلى ذروة المبالغة ، وله مع هذا إدلال في شعره ومباهاة به ، قد تكون محمودة خارج نطاق الحب ومجادلة الحبيب» :

إني وحيـــد القـــــوافي
وأنـــت بـــالحسن أوحـــدْ[12]

* * *

دعوت الشعر فيك فما عصاني
ولان قيـــاده بعـــد الحـــران
أتـــى جبريلـــه وأسرّ وحيـاً
إليَّ كأنـــه رجـــع المثـــاني[13]

ولا شك أن في ذلك مبالغة مسرفة ، ما كانت من سمات الشاعر ، وما كان له أن يقترفها ، إذ لا نتفق معه على الانتقال من شياطين الشعر الأسطورية إلى ملائكة الوحي

الحقيقية المتنزلة بالحق ، كما لا نرى مبالغته في رسم المصير لمحبوبته (إذا مانعي) :

وعِيشي مـــدى العمـــرِ بالذكريـــات
وطـوفي بمغنـى الهـوى واخشعـي
وزوري ثـراي إذا مـــا السكونُ
أطـــلّ وعنـــد الثـرى فاركعـــي[14]

والشاعر المتولّه ذو الحب العذري المتسامي قد يقع في الوصفية الحسية ، بحيث يخرج من ألق التولّه إلى فقاعة الحس ، ولكنه لا يتلبث في ذلك العارض الذي لم يكن من سماته :

عينـــاك عينـا مهاة
والشَعر كالليـل أسودْ
والثغـــر عقـد لآلٍ
يـا ليتني فيه أُنضدْ[15]

والشاعر المتألق هو الذي يرتبك في رحابه النقاد ويختلفون ، ولهذا فإن شاعراً كأبي العتاهية يُخْرِجُ الشعر من كُمِّه لم يشغل الناس ، ولم يختلف حوله أحد . إن الشاعرية الفذة هي التي توتّر الأعصاب وتثير كوامن الرؤى ، ولا يصل فيها المختلفون إلى أرض مشتركة . ذلك بعض تجليات ديوانه الأول ، وهي بعض ما ينطوي عليه من معانٍ ، ولو امترى أخلافه آخرون لجاد بالمزيد من الدلالات .

* * *

2/3 : وحين نتخطى إلى ديوانه الثاني لسبر أغوار المسافة بين الديوانيين ، نجد أن هناك مسافتين : مسافة دلالية وأخرى فنية ، وكلتا المسافتين ليستا بشاسعتين ، والاختلاف بينهما دون ما كنا نؤمله . فالمسافة الدلالية تراوح بين القرب والبعد ، وهي مفارقة متوقعة ومحسوبة . فالشاعر في تلك المرحلة بلغ أشدّه ، واستوت مداركه ، ونضجت رؤيته ، واختلطت همومه الذاتية مع هموم أمته ، فكاد يكون ديوانه الثاني غيرياً بقدر ما كان ديوانه الأول ذاتياً . ولكن الحب المتجذر جذبه ليغمسه في أعماقه من جديد . لقد كاد شعره يبتعد حين تحدث عن وطنه حديث الخائف المترقب ، وتحدث

عن أمته حديث الناصح المشفق ، وتغنى بأمجادها وتفجع على شهيدها ، وتحسر على واقعها ، وسجل طائفة من أحداثها ، وابتهل إلى الله ابتهال المخبت . ودخلت عالمه امرأة أخرى ليست معشوقة ، ولكنها ابنته التي اخترقت عوالمه بعواطف الأبوة لا بوله العاشق . ولكنه مع هذا لم يبرح القاموس اللغوي للحب ، ولم يندّ تشكيله الشعري عما كان عليه في ديوانه الأول ، وإن هدأت موسيقاه ، وطال نفسها بعض الإطالة . ثم هو إذ لم يتخلص من لغة الحب ولا من الحب ذاته ، فإنه استهل ديوانه بالوطنيات والحماسيات والابتهالات والرثائيات والأبويات ، وكان فيها متألقاً كما هو في الهوى والحب . ومع هذه التجارب التي كشفت عن قدرات فنية ودلالية فإنه لم يبعد النجعة ، لقد عاد أدراجه كأقوى ما يكون العاشق المدنف ، ولك أن تقرأ (بريق المجد) :

من بريق الوجد في عينيك اشعلت حنيني[16]

أو (من أجل عينيك) :

هــذا فــؤادي فامتلك أمره
واظلمه إن أحببت أو فاعدلِ[17]

فكان أن تقاربت المسافة الفنية واللغوية وتباعدت المسافة الدلالية شيئاً قليلاً ، لتعود من جديد . وتلك ظاهرة طبيعية ، أو تكاد تكون طبيعية ، فالتجارب والمواقف أضافت هموماً جديدة . وليس علينا من بأس في اختيار مقاطع من شعره في ديوانه الأخير يبدو فيها العدول الدلالي ، وتتجلّى من خلالها المسافة الفاصلة بين القيم الدلالية هنا وهناك . ففي حالة من الإنابة النادمة يتلاحق الاعتراف وطلب العفو من خلال نفس صوفي ابتهالي :

إلهيَ مـا يومـاً عَصيْتُكَ مـرةً
وكنتُ بعِصيْاني إلى العَمْدِ أقصِدُ
وما شَدَّني للذنبِ شِركٌ بمبدعٍ
يَخـرُّ لـه نجـمٌ ويسجدُ فرْقَدُ

وما كنتُ مغروراً بعزمي وقوتي
ولا غـرَّني جـاهٌ ومالٌ وسؤْدَدُ
ولكنـه ضعفـي أمام غرائزي
وبَهْـرَجُ دُنيـا خالِبٌ ومُسَهِّدُ[18]

والشاعر المفجوع باستشهاد والده الملك فيصل ـ رحمه الله ـ تتلاحق عنده الاستفهامات الإنكارية مجسِّدة حجم الفاجعة :

كيف أُرثيك يـا أبي بالقوافي
وقَوافِـيَّ قاصـراتُ الجَنَاحِ
كيف أبكيكَ والخلودُ التَقَى فيـ
ـك شهِيـداً مُجسّماً للفلاحِ
كيف تعلو ابتسامةُ الصَّفْوِ ثغري
كيـف تحلـو الحيـاةُ لِلْمُلْتاحِ
كيف لا أحسبُ الوجودَ جحيماً
يحتوينـي في جيئَتـي ورَوَاحي
كيف أقوى على احتباسِ دموعي
وأنـا لا أخافُ فيـكَ اللأَّحي
كيف أنساكَ يا أبي ... كيف يمحو
من خيالي خيالك الحُلْوَ مـاحِ[19]

وهو حين يعيش فرحة الانتصار على العدو وتحطيم خط بارليف ، تخف حدة الانكسار عنده ، وتعود إليه الثقة بالمقاتل العربي ، وتعود به هذه الثقة إلى تلك البطولة العربية التي جسدها أبو تمام ، ومن ثم راح يمتري أخلاف بائية أبي تمام التي تعيش الأجواء نفسها :

ويـومَ تِشْرينَ قـام الحـقُّ مرتفِعاً
على الذُّرَى وخصومُ الحق في صَبَبِ

دُكَّتْ حُصُونُ بني صهيونَ وانطمرتْ
في خطٍّ بارْليفَ أكداسٌ من الكَذِبِ
عَدَتْ عليهم ليوثُ الغابِ فاحترقوا
ولاذَ مَـنْ لاذَ بالإفلاتِ والهَرَبِ
كأنهم بين أبطالِ الوغَى جُرُذٌ
مذعورةٌ وقعت في كفِّ مُخْتلبِ
دارت عليهم دواعي الشرِّ فانقلبوا
على عواتِقِهم في شرِّ منقلَبِ[20]

والعمل الفدائي شفاء لما في النفوس ، والشاعر حين يمجده يمارس التحريض على القتال :

قُلْ للفدائِيِّ هنيئاً له
معاركٌ تنطقُ فيها الحِرابْ
يمضي إلى الحربِ عَزيزَ الخُطَى
لا مطمعٌ يَحْفِزُهُ لِلسِّلابْ
وإنما تحدوه سُقيا العِدَا
كأساً جَرَعْنا منهُ مُرَّ العذابْ
لا يرهبُ الموتَ ولا ينثني
عن عزمه شأنَ الشُّجَاعِ المُهَابْ
سلاحُهُ الإيمانُ في ربِّهِ
وهمةٌ عَالِيَةٌ كالشِّهَابْ[21]

وهو في غمرة الانتصار والعمل الفدائي ، يجنح للسلام ، ويدعو إلى الوئام ، ويحذر أهله وعشيرته من مغبة الحروب مثلما فعل ابن أبي سلمى :

سادةَ الشِّعرِ يا سُلافَ عبيرِ الـ
ـفكر يا نفح عرفه الفوّاحِ

أنـذروا قـادة الشرور بخسر
رغم ما اكتظ بينهم من سلاح
بلّغوهـم أن السلام هـو الحـ
ـق وأفيـاؤه ظـلال الفلاح
علموهـم حصافة القول والفعـ
ـل وقولوا لهم بصوت اللاحي
أيهـا المشترون بالحـرب نصراً
لذة النصر في العقول الصواحي
حطموا عـدة الحروب وذودوا
عن حمـاكم بالعلـم والإصلاح
لا تطيب الحياة مـن غير أمـن
مشرق كالسنـا بثغـر الصباح[22]

وأحسبنا بحاجة إلى مساءلة النص واستنطاقه لمعرفة أعمق وأشمل بأسباب التحولات . وإذ قد استوفينا الحديث عن ديوانه الأول الذي أسس فيه لمنهجه الموضوعي والفني ، فإن استيفاء مثل ذلك عن ديوانه الثاني يكاد يحكم القبضة على الشاعر ، ويجعله في متناول يد القارىء . والشاعر الذي أستلذ الحرمان في ديوانه الأول ، ضاق به في ديوانه الثاني :

أنـا ضقت بالحرمان يـا ربِّـي
والرِّيُّ مـن حولي فما ذنبي[23]

ولعلَّنا نستذكر مقولته في كلمة الإهداء : «إلى الذين شاركوني في لذة الحرمان» ، ثم نعود لنبحث عن هذا الضيق وكيف انتقل به الحرمان من اللذة إلى الضيق ، فلربما يكون الحرمان اللذيذ شيئاً والآخر شيئاً آخر ، فأي حرمان هذا الذي قلب له ظهر المجن ؟ .

وإذ يكون قد استهل الديوان الثاني بالوطنيات والابتهالات والتفجعات فإنه لم يطل

المكث فيها فما خلق لها وما خلقت له ، وما كان لها أن تصرفه عن معاناته وحبه ومغالبته للحبيب . لقد عاد حيث تكون الحبيبة ويكون الحب الذي لا يعكر صفوه ما تفيض به الحياة من مشاكل ألمح إلى شيء منها ، وهو يمجد وطنه أو يرثي أباه أو ينعي مصير أمته ، ولعلَّه التقط عنوان ديوانه الثاني من حديثه إلى حبيبته في (فجر حبي) :

واستمع مـا يقول قلب لقلب
في حديث اللقاء بعد الغيوبِ[24]

والديوان برمته يمثل انكسارات الحب ورحلة العودة من شواطىء الركض في فيافي الحب والتوله ، إنه تصفيات لحسابات قديمة :

أيها العائـــد الذي ألـــف المكـــر
وقـــد هـــدّ بالخـــداع كيـــاني
لست أدري هل جئت تطلب ودي
أم تـــرى جئـــت شامتـــاً بهواني[25]

وفظاعة الانكسار تتمثل بقوله :

يا حبيبي آذنت شمس هوانا بالمغيب
وانطوى حلمٌ رعيناه بدقات القلوب[26]

وقوله :

دعْني فقـد مـات حبٌّ
أضناه طـول التحدّي[27]

هذا الحرمان الذي ضاق به بعد لذة ، وهذا الحب الذي مات بعد طول التحدي ، وهذا الكيان المتهدم ، كل هذه المصائر تعني أن المحارب أخذ طريق العودة ، لقد ملّ التنازع ، وملّ الجدل ، وملَّ العتاب ، وما عاد قادراً على مواصلة السفر في فيافي الحب والركض وراء سراباته . هذا الديوان يمثل رحلة العودة والإنابة .

(4)

1/4 : تلك إلماحات عن بعده الموضوعي ، وهو بعدٌ قريب بعيد . قريب لمن أراده كما هو في حبه وتوله ، وبعيد لمن التمسه من خلال الرمز والقناع والتورية ، والنص حمال أوجه بالقدر الذي يراه البعض ممن يحلو لهم تغنيص النصوص . أما عن صوره الشعرية فإنها تشكل فضاءات واسعة ، وتأتي على أشكال وصيغ متعددة ، وتستمد كينونتها من المعيش والمشاهد والمحفوظ ، لا يتأمل الشاعر في تشكيلها ولا يستحضر انبثاقها ، ولكنها حين تتجسد في سياقه الشعري تتخذ وجهتها وتعطي سمتها ، تكون قديمة ، وتكون حديثة ، تكون رمزية ، وتكون سريالية ، تكون عقلية ، وتكون حسية ، تكون ثبوتية ، وتكون متحركة . وهو لا يريدها أن تكون شيئاً من هذا أو ذاك ، أو قل : لا يعنيه أن تكون بهذا التنوع ، ولكنها كأي فعل تعبيري يتشكل من خلال الإبداع ثم تبحث عن انتمائها ، ويجتهد النقاد في استجلائها وتصنيفها . إن الصورة أي صورة ، عفوية كانت أم متعملة ، لا بد أن يكون لها طبيعة ومجال ونمط ، والناقد الذي يتعمد التفكيك يدرك التشكلات وعلاقات البناء ، ويستجلي جماليات الصورة وتنوعها وخصوصيتها في التشكيل الشعري . وعلى الرغم من أن الشاعر عاش متولهاً رومانسياً غزلاً إلا أنه تسامى بالجسم الأنثوي ، ولم يتخذه مادة ممتهنة مبتذلة لصوره . وكان بإمكانه أن يستغل طاقات الجمال الحسي ، فتكون صوره حسية جمالية . لقد تسامى فوق النفعي المادي ليصل إلى الروحي المثالي ، وإذ لم يكن على رأس المبتكرين ، إلا أنه اتخذ الجماليات الروحية ملاذاً له ، وإن جذبته المرأة إليها في لحظات ضعف بشري . ولأنه عربي تثيره الصحراء اللافحة وتستهويه شوامخ الجبال ، فقد استمد من الصحراء بعض صوره وحوّلها من الحسية إلى المعنوية . ومن تقنيات الصورة عنده عنصر التقابل ، والتقابل يعمق الحالة الشعورية : هناك : (قفر ، وصحراء ، وخضرة ، ويباب ، وحياء) ، وتلك معهودات حسية يعرفها ابن الصحراء ، يكتوي بحرها ، ويتجرع مرّها ، وذلك من اقتيات المعيش ، وقلَّ أن تراه مستدراً لأخلاف الذاكرة ، هذا المعجم الذهني المعيش نهض بمهمة التصوير الشعوري وتجسيد المعاناة :

دنياكِ قَفْرٌ مـــن خيـــالٍ متيَّـم
يرنـــو إليـــك بلهفـــةِ الأحبابِ
ودُنَـــايَ كالصحراءِ أخطأَها الحيا
فتحوّلت مـــن خضرة ليَباب[28]

والشاعر الواقعي ، واقعية الدلالة واللغة ، لا يبارح المعيش ، ولكنه حين يلتقطه ليكون موقفاً فنياً ، يحتاج إلى إمكانيات استثنائية في اللغة والفن والثقافة ، لكي يحوله من عادي إلى فني . والمكان قد يتحول من معهوداته الظرفية ليكون شعرياً ، والنقاد المحدثون يولون المكان أهمية ، ويجعلونه جزءاً من العملية الإبداعية ، ويعالجون جمالياته وإيحاءاته ، والأقل منهم يوفق في استجلاء انعكاسات المكان على العملية ومدده لها . وهذه الأطلال والموارد والمراعي التي عايشها الشعراء مع محبوباتهم ، وهذه المياه المتدفقة والجبال الشاهقة والطبيعة الناطقة والصامتة تحوّلت من حسيتها الظرفية لتكون حالة شعورية زاخرة بالدلالات والمعاني . فالبحتري جسد شعوره وصور انكساراته من خلال (الإيوان) واستطاع المؤاخاة بين خريف الذات وخريف (الإيوان) . وابن خفاجة شخصن الجبل ثم راح يسائله عن ذكرياته ، كم طوى داخله من أجيال ، وكم مرت به من قوافل ، وكم أفلت في ذراه من أحداث . وشوقي أبدع رائعته في (أنس الوجود) . والثلاثة عاشوا مرحلة التأمل والتذمر ، وجاء من قبلهم الشعراء والقصاص والروائيون ، فكان المكان عندهم عنصراً هاماً في العملية الإبداعية ، وكان للمكان عند عبدالله الفيصل شؤون ، وشعر الطبيعة في سائر العصور يعيش حضوراً فاعلاً في تعميق الأحداث ، وشاعرية المكان وجمالياته قضية أدبية ناشطة ، والصورة ليست في مادتها ، ولكنها في التشكيل والتخيل والحركة . وقصيدة (ابنة الأحزان)[24] تتلاحق فيها الصور والتشبيهات . (كالنور) (كالطيب) (طويت على جسد الشرور ثيابي) (والهوى سطر مكبر) (والجوى طيف حائم) (كأن الآه شدَّت عذابك في وثاق عذابي) (وكأن قلبينا . . . ركزا على مدِّ النوى الغلاّب) .

والشاعر الذي يواجه بالعقوق والتنكر ، ينقل المشاعر إلى مشاهد والرؤى إلى حسيات ليعمق المأساة . ويدين الحبيب :

أَزْرعُ الـودَّ والحنـانَ وأسْقي
واحةَ الحبِّ مـن روافد قلبي
فـأرى الشك والجحود وألقى
ناتئات الأشواك تمـلأ دربـي[29]

هذه الصورة غابة متشابكة متناسلة . البذل المعنوي فيها من : (الود والحنان) يتحول إلى بذور حسية مؤذية تخز المشاعر ، فـ «الحب» يتحول إلى «واحة» و«القلب» يتحول إلى نبع متدفق في مسارب تلك الواحة . وإذا كان هناك (واحة) و(بذور) تزرع و(ماء) يتدفق فالمتوقع أن يكون هناك نبات له طعم في الفم ورائحة في الأنف وجمال في العين . ولكن الصورة تجيء على عكس ما يتطلع . (شك) و(جحود) كأنه الشوك الناتيء الذي يملأ طريق الشاعر ، وهو لا يقصد ما تطأه الأقدام ، وإنما يريد ما تعبره المشاعر . إنها صورة متعددة الأشكال والألوان ، صورة مركبة ، تتشابك مفرداتها لتشكل لوحة مليئة بالألم ، ثم هي نسيج من البيئة التي يعيشها الشاعر بوصفه ابن الصحراء وربيب شعراء الصحراء .

وهو إذ يتحامى الصورة الحسّية يقع فيها كأحسن ما يكون الوقوع :

شفتـاه ينبـوع حـب شهـيٍّ
ليتني ما فطمت عن شفتيه[30]

وعليك أن تتصور الينابيع المتدفقة بالماء العذب الزلال ومن حوله يشتهيه ويتهافت عليه ، ثم تتصور الطفل الرضيع الذي لم يبلغ الفطام وتكون الشفاه كثدي الأم المتدفق بالحياة ، هناك تدفق الينابيع ودر الحليب ، وهناك الوارد الهيمان والطفل الرضيع ، شبكة من التصورات جسدها بيت واحد ، وكل قصيدة (ومضات الحنان) غارقة في الحسية مأخوذة بالتدقيق والتفصيل ، فالوجنة بلون الورد ، وأنفاسه عبير ، وشفتاه ينبوع ، وحاجباه سيفان ، وشعره قطعة ليل ، وقده غصن بان ، والشاعر يحاول الخلوص من تلك الحسية الصارخة والتفصيل المكرور ، فتكون (المقلتان أصفى من الحلم) و(الدلال يزهو في برديه) و(شعره قطعة طالت فتدلت نشوى على كتفيه) و(الصوت منسرح

كالنور) . هذا التراسل الحسي عفوي انسيابي إبداعي ، فيه إغراق خيالي ، ولكنه إغراق مشروع ، ومؤشر براعة واكتمال آلة ، وتأتي الصورة المعنوية العميقة كأجمل ما يكون التصوير :

والأنــين اليقظان يقتات غفوي
وبعينــيَّ غفلـــــةٌ وشرودُ
كلما ساقني إلى البشر مـــدٌّ
عاد لي بالبكاءِ جـــزر شديـــد[31]

صورة جامعة ، تتداخل فيها المجازات ، ويتبدى التراسل ، وينفتح لها فضاء الدلالات ، لتأخذه حيث يكون التكثيف . فالأنين يوصف باليقظة ، وهو مخلوق نهم أكول يقتات من الغفو . والغفو المعنوي يتحول إلى مادة يعيش عليها الأنين . والبحر له مد يسوق الشاعر إلى البشر ، وكأنه شيء على الساحل وجزر يعود به إلى أعماق البحر ليجد البكاء كالقرش أو كالحوت . وهكذا تتداخل الصور والتصورات ، وتتفاعل الحركة والسكون ، ويمتزج الحسي بالمعنوي ، وتسقط الحواجز مشكلة بسقوطها لوحة رائعة يتآزر فيها الحسي والمعنوي ليعمقا الألم والحزن والمعاناة .

وللشاعر (فرحة) و(غرام) ، وكان يود لو أن الفرحة تدوم ومطامع الغرام تتحقق ، ولأنه الشاعر المعذب المتعذب لم يكن غرامه إلا ضباباً حالك اللون ، سهله أخدود ، ولم تكن فرحته إلا برقاً ورعداً عارضاً غير ممطر :

فغرامــي مـــا كان غير ضباب
حالك اللــونِ سهلــهُ أخدود
قــدري ساقنــي إليــه فكانت
فرحتـــي بارقــاً تلتــه الرعود[32]

والنصوص التي اخترناها تستدعي مظاهر بيئية عاشها الشاعر (البحر) و(الصحراء) و(الرعد) و(البرق) . والشاعر يستغل بيئته لنسج الصور بشكل دقيق وبوعي تام ، فعناصر الصورة عناصر طبيعية بيئية يعيشها الشاعر ويكتوي بسلبياتها . والشعراء إما أن يقتاتوا من

الذاكرة القرائية أو من مشاهداتهم البيئية ، والأمر مرتبط ببراعة الالتقاط وحسن الأداء . وقد يمتاز الشاعر البيئي ببراعة الابتكار ، فيما يمتاز الشاعر الثقافي بحسن الاختيار ، والمسألة في النهاية مرتبطة بصدق التجربة وبراعة الموهبة وتناغم الصورة مع الحدث وقدرتها على تعميق الرؤية وتكثيف الدلالة . وصور الشاعر الملتقطة من البيئة الصحراوية تجسد المعاناة ، فالرعد والبرق حين لا يعقبه مطر ينعكس أثره السيِّيء على ابن الصحراء . والمدُّ الباحث عن البشر يسلمه لجزر يعود به إلى البكاء ، ومشاهد الطبيعة يراها الشاعر رأي العين قريباً من داره ، والصحراء والواحات والبذر والسقيا أشياء ألفها الشاعر ، وذاق حلوها ومرها .

والشاعر يتيح للحواس أن تتراسل ، فهو ينظر بأنفه ويشم بعينه ويرعى بأذنه ، وهو يشخصن المعنويات وتتحول الأشياء عنده إلى معانٍ ، والمعاني إلى أشياء ، وهكذا يعطي نفسه سعة من حرية القول ، فيتمكن من تلوين صورة وتحريكها بشكل مثير ومبهج .

* * *

2/4 : والشاعر الذي يقصر نفسه وتتكثف دلالته تبدو بوادر الطول والاستفاضة في ديوانه الأول ثم تشيع تلك الظاهرة في ديوانه الثاني . ومع هذا تراه يحتفظ بالأشواط الدلالية والمقاطع العروضية . ولكن القصيدة تمتد معه ويدخل في جدلية دلالية ، وبخاصة فيما هو خارج سرب التغني الذاتي . ومقدمة (صبر ينفد)[33] يطول فيها النفس ويزيد فيها التفصيل ولكنه يحتفظ بخواصّه الشعورية والإيقاعية والإيحائية ، ويبدو التماسك العضوي والنمو الموضوعي والقصيدة استدراج واستعطاف وتحسر :

يخيل لي أنني قــد أضعت
شبابي وقلبي وعمري سُدى

وكم تمنيت لو أنه يخلص من الإطناب الذي يقترب من التكرار باستبدال (شيبي) بـ (عمري) وإن كان العموم بعد الخصوص أو الكل بعد الجزء ، فالشباب جزء من العمر . ولست متراجعاً عن تلك الرغبة ، وإن أصاب المريديون . ذلكم هو الشاعر الذي عبر عن مشاعر الوالهين لم يرض تقديم نفسه بكل ما قال ، وإنما قدمها ببعض ما قال ، ولم يظفر

المشهد الأدبي إلا بعملين اثنين ، وآخر باللهجة العامية ، وهذان العملان يقعان في 1803 بيت ويشتملان على 131 قصيدة ومقطوعة تتراوح كل قصيدة من ثلاثة أبيات إلى واحد وعشرين بيتاً . والشاعر الذي مدّ الله في عمره ومكن له في أرض الأدب وهيأ له الأسباب لم يخرج للناس إلا هذين العملين ، ومن خلالهما يستقرىء النقاد حياة حافلة بالمغالبات ليكون في النهاية المغلوب . . ولم لا يكون . والنساء يغلبن الكرام ويغلبهن اللئام .

الهوامش

1 ـ اتجاهات الشعر المعاصر في نجد ، ص 221 .
2 ـ في أدبنا المعاصر ، ص 160 .
3 ـ جدد وقدماء ، ص 283 .
4 ـ صدر له ديوان عذاب السنين .
5 ـ لعلَّ من أهمها :
أ . صالح جمال حريري ، الأمير عبدالله الفيصل آل سعود والبيئات العربية السعودية بمصر .
ب . محمد الغزالي ، الأمير عبدالله الفيصل في مصر ، دار الكتب ، مصر ، 1952 .
جـ . منيرة العجلاني ، عبدالله الفيصل وشعره ، دار الاصفهاني ، جدة ، 1982 .
د . عزت محمود عليّ الدين ، ظاهرة الاغتراب في شعر إبراهيم ناجي وعبدالله الفيصل .
هذا بالإضافة إلى مؤلف عبدالكريم نيازي ، وما كتبه نقاد ودارسون من المملكة أو من الوطن العربي ممن كتبوا عن الأدب العربي في المملكة . راجع ، د . حسن بن فهد الهويمل وآخرين ، الأدب السعودي بأقلام الدارسين .
6 ـ مقدمة وحي الحرمان .
7 ـ وحي الحرمان ، ص 58 .
8 ـ نفسه ، ص 52 .
9 ـ نفسه ، ص 89 .
10 ـ نفسه ، ص 82 .
11 ـ نفسه ، ص 80 .
12 ـ نفسه ، ص 44 .
13 ـ نفسه ، ص 30 .
14 ـ نفسه ، ص 96 .
15 ـ نفسه ، ص 44 .
16 ـ حديث قلب ، ص 63 .
17 ـ نفسه ، ص 66 .
18 ـ نفسه ، ص 7 .
19 ـ نفسه ، ص 12 .

20 ـ نفسه ، ص 21 .
21 ـ نفسه ، ص 25 .
22 ـ نفسه ، ص 35 .
23 ـ نفسه ، ص 52 .
24 ـ نفسه ، ص 142 .
25 ـ نفسه ، ص 102 .
26 ـ نفسه ، ص 108 .
27 ـ نفسه ، ص 119 .
28 ـ نفسه ، ص 95 .
29 ـ نفسه ، ص 55 .
30 ـ نفسه ، ص 128 .
31 ـ نفسه ، ص 178 .
32 ـ نفسه ، ص 179 .
33 ـ نفسه ، ص 127 .

26

تجليات الرؤية الإسلامية في شعر الأمير عبدالله الفيصل

أ. د. حسن الوراكلي

وما الشعرُ إلا خطبةٌ من مؤلّفٍ
لمنطق حــقٍّ أو لمنطــق باطلِ

(الأحوص)

I

- 1

قبل الشروع في رصد تجليات الرؤية الإسلامية في شعر الأمير عبدالله الفيصل بغاية تحليل مكوناتها المضمونية والشكلية أحب أن أتريث قليلاً عند مصطلح (الرؤية) . فغير خافٍ أن هذا المصطلح كان ، ولا يزال ، مثار جدل ونقاش بين الدارسين والنقاد لم ينتهوا في هذا وذاك إلى كلمة سواء .

وحقاً أن الرأي النقدي ـ كما أوضحنا في مناسبة سابقة ـ على غير اتفاق حول مصطلح (الرؤية) ، إلا أننا لا نحسب أن أي طرف في هذا الرأي ينكر كونها ـ أي (الرؤية) ـ ما يتشكل لدى المبدع ، بالوراثة أو بالاكتساب أو بهما معاً ، من منظومة قيم ومبادىء ومثل ، بصرف النظر عن (استوائها) أو (إكبابها) ـ يرى في ضوئها ووفق معاييرها (الأيديولوجية) الكون ، والحياة ، والمجتمع ، والناس ، والتاريخ ، ثم يصدر عنها فيما يكتب من فنون القول .

ويستخلص من هذا أن الرؤية موقف عقدي (أيديولوجي) من العالم يكشف عن مرجعية صاحبه التصورية والثقافية مثلما يبين عن غاية خطابه أياً كان شكل هذا الخطاب .

غير أن ما ينبغي ألا تفوتنا الإشارة إليه ، هنا ، هو أن الرؤية مثلما قد تكون عند مبدع نابعة من إيمانه بمنظومة عقدية ومرجعية ثقافية يرى الكون والحياة ، وفقهما ، ببصره هو وببصيرته هو ، قد تكون عند آخر مجرد استعارة ـ مردها إلى مؤثرات وأسباب ثقافية وحضارية لا يتسع المجال لذكرها هنا ـ لرؤية هذا المبدع أو ذاك أو هذا التيار الإبداعي أو ذاك ، مما يجعله ينظر إلى الكون والحياة بغير بصره وبصيرته ، وهو أقبح صور العمى ! .

والرؤية ـ أياً كانت طبيعتها ـ قد تنتظم الخطاب الشعري عند أكثر من شاعر في عصر واحد ؛ بل في جيل واحد أو أكثر من جيل واحد دون أن تعزل النص الشعري عن خويصة صاحبه ؛ أي عن ذاتيته بما تختزنه هذه الذاتية من رؤى فكرية ومشاعر وجدانية .

على أن الرؤية (التصوّرية) المذهبية تظل كسيحة عاجزة عن التحرك ، مقصوصة الجناح ، غير قادرة على التحليق ما لم ترفدها رؤية أخرى ، أو إذا شئت قلت : ما لم تتقمص في رؤية إبداعية يحشد صاحبها لتشكيلها في (قالب) ما طاقاته الفنية ووسائله التعبيرية بما يمكنه من إبلاغ فحوى خطابه لمتلقيه . وهذه وتلك يلحم بينهما ما يصطلح على تسميته بـ (الرؤية الشعرية) .

ولعلَّه يحسن بنا أن نشير ، هنا ، إلى أن الرؤية الشعرية أو الإبداعية أو الفنية بالاعتبار السابق إنما هي ثمرة التجربة الذاتية للشاعر .

وإذا كانت التجربة الشعرية تعني معايشة كاملة لإحساس ما بدءاً من لحظة انقداح شراراته الأولى بين أطواء الشاعر حتى استوائه في شكل ما أو في إطار ما ، وكانت تجربة أي شاعر تتميز عما سواها من حيث عناصرها الموضوعية والشعورية فإن صاحبها ، وهو يعيش تجربته بما تستدعيه هذا المعايشة من مكابدة ومعاناة ، لا شك أنه يكون ـ لحظتئذ ـ في مسيس الحاجة أحوج لمدد عقلي ووجداني لا يلفيه إلا في (كينونته) التي يستغور ترسباتها العقدية والتصورية فيتفتق (ذهنه) و (شعوره) في آن واحد عما يرتبط به حاضره بماضيه ويمتزج به (فعل) التجربة عنده بـ (فعل) الذاكرة ؛ وينبثق (الموقف) عن (الرؤية) ، وبذلك يكون الشاعر مبدع تجربته أو (الطائر المحكي) ـ بلغة المتنبي ـ وليس (صدى) تجربة (الآخر) .

ـ 2

أما الرؤية الإسلامية التي سنعنى برصد تجلياتها في شعر عبدالله الفيصل فتقوم على عنصرين جوهريين ، هما الدين والتراث . أما الدين فهو الإسلام بوصفه عقيدة تتوحد وفق مقوماتها الإيمانية ومضامينها التحررية تصورات الأفراد وأفكارهم ، وبوصفه شرعة تحكم حياة الأمة وتهيمن عليها بضوابطها ومعاييرها ، وبوصفه منهاجاً تنتظم بمقتضى مثله الأخلاقية ومبادئه التربوية ، حياة أبناء الأمة أفراداً وجماعات . وبهذا التصور للإسلام يكون هذا الدين بوتقة عقدية ، وفكرية ، وحضارية ، واجتماعية تنصهر فيها تجارب الأمة الفكرية ومنشآتها الإبداعية . . وأما التراث فالمراد به مجموع الإرث الإبداعي والثقافي والعقلي الذي أنجزته أجيال الأمة ، خلفاً عن سلف ، في ضوء فهمها للأصلين ، مودعة إياه خلاصة تجاربها الشعورية والعقلية حتى إذا انتهى إلى الجيل الراهن كان له منبع طاقة وقوة روحيين يتوسل بهما في ربط حاضره بأصول ذاتيته الثقافية ، وجذور هويته الحضارية .

ومن تعاليم الدين وأدبيات التراث استمدت هذه الرؤية منظوراً شمولياً كلياً ، يتداخل في نسيجه عالما الشهادة والغيب مثلما يتداخل عالما الواقع والمثال مثلما يتداخل الوجدان الفردي والوجدان الجماعي ، مما أكسبها رحابة مدى وسعة أفق تنداح عبرهما إشعاعات

خطابها الإبداعي يبث في صدر الإنسان ـ أياً كان موقعه من أرض الله ـ دعوة الحق والحب والجمال . ومن ثم تجد نفسك مثلما أجدها ويجدها غيرك وغيري في الشعر الذي ترفده مثل هذه الرؤية . وأي الناس لا يحب أن يجد فيما يقرأ من شعر ويسمع ، شيئاً مما تمور به أطواؤه من أحاسيس ، أو شيئاً مما تئن به أنفاسه من مكابدات ، أو شيئاً مما تحتدم به أفكاره من آمال ، أو شيئاً مما تتأرج به أحلامه من أمان . ومتى قرأت أو سمعت شعراً فوجدت فيه ذلك أو شيئاً من ذلك فهو الشعر حقاً ؛ لأن الشعر الحق هو الذي تطوى له المسافات وتفتح له الآفاق وينصت لخطابه الإنسان ـ أياً كان موقعه من شرق الأرض والمغرب ـ فينفعل به إن انقباضاً أو انبساطاً بعبارة حازم . ومن هذا الشعر شعر الأمير عبدالله الفيصل ، فهو إنما تحقق له ذلك ليس ـ كما قد يظن وقد ظن ـ لأنه أو غالبيته شعر غزل ، والغزل ـ كما يقال ـ لغة يفهمها العربي والعجمي ويستجيب لندائها هذا وذاك ، ولكن لأن رؤيته التي امتاح منها خطابه رؤية قيم بانية ، هادية ، راشدة ، تكرس منطق الحق في العقول وتستثني بوح الحب في النفوس ، يتعشقها ذوو الفطر السليمة ولا يعرض عنها من الناس إلا من سفّه نفسه .

ـ 3

والآن ، فماذا عن صلة شاعرنا عبدالله الفيصل بهذه الرؤية ، وكيف تشكلت قصيدته في ضوئها ؟ . إن صلة الشاعر بهذه الرؤية ومعرفته بها في بعديها التصوري والفني ترتد إلى فترة باكرة من حياته .

أ ـ حين فتح عينيه على والدين شديدي التمسك بالدين : والدة «تقية نزيهة صالحة»[1] ووالد «لصدقه مع ربه كان يكره الرياء والنفاق والكذب . . . وكان صبوراً جلوداً ، يسهر ويعمل للحفاظ على القيم والأخلاقيات»[2] .

ب ـ وحين بدأ يخطو خطواته الأولى في بيئة تهيمن عليها مُثل الإسلام ، تهتدي معاملات أفرادها بتعاليم الإسلام ، وتسترشد سلوكياتهم بقيم الإسلام .

ج ـ وحين كان يختلف إلى حلقات المقرئين والمعلمين في نجد ثم في الحجاز يستظهر من كتاب الله تعالى ويحفظ من حديث رسوله ﷺ .

د ـ وحين كان يُكِبُّ على قراءة النص الشعري في أروع نماذجه القديمة والحديثة ، وحين كان ينصت إلى والده الملك فيصل يرحمه الله وهو ينشد من محفوظه نصوصاً من الشعر الجيد فصيحه ونبطيه أو حين كان يساجل غيره من أرباب القريض في مجلسه[3] .

وإذن فقد بدأ وعي الشاعر بهذه الرؤية يتشكل لديه منذ صباه الأول ، ثم ازداد رسوخاً في طفولته وشبابه حتى تبلور في قناعاته العقلية قبل أن يتبلور في شعره . وكان من آثار ذلك ما وقر في نفسه من أن رسالة الدين الإسلامي ـ وهو المقوم الأول للرؤية الإسلامية ـ هي التي «وحدتنا أولاً ، وكوّنت العاطفة الإنسانية في أنفسنا وقومت اعوجاجنا ، وهذبت أخلاقنا ، وأوجدت لنا حضارة وعلماً»[4] ، وأن التراث موروث الأمة في مختلف المجالات الثقافية والحضارية ، وأنه حتى يتصل حاضر الأمة بماضيها ، ثقافياً ، وفكرياً ، وأدبياً يتوجب ـ وفي الشعر خاصة ـ أن يصدر الشاعر المعاصر في تجربته الإبداعية عن قيم ذلك الموروث دون أن يعوقه هذا الاقتداء بالموروث عن إكساب مضمونه «تجربة آنية ورؤية خاصة»[5] هي حين ترتبط بعصرها تشكل إضافة لا تخرج بالتجربة «عن الأصل ولا تشذ عن الموروث ، وإنما تعطيها بعداً إنسانياً آنياً مناسباً»[6] . بل إن (المعاصرة) أو (الحداثة) إنما تتحقق ـ في تصوره ـ في الاقتداء التلقائي بموروث الأمة . أما القول بالتخلي عن كل موروث باعتبار أنه يعكس «مرحلة عقيمة ، وأن على هذه الأجيال أن تتخلى عن كل ما هو موروث»[7] فهو قول «يهدم ويدمر اللغة والفكر والحياة في آن واحد»[8] .

ومن المفيد أن نشير ، هنا ، إلى أن الشاعر ـ وهو يكتب الفصيح من الشعر كما يكتب النبطي ، وهو في الأصل شعر فصيح ـ مثلما كان شديد الحرص على استرفاد التراث في إبداعه الفصيح كان شديد الحرص على ذلك في إبداعه النبطي على اعتبار أن هذا الشعر ثروة إبداعية «تعمق الصلة بين هذه الأجيال وتزيد في إثراء ثقافتهم وتعزيز صلتهم بموروثهم لأنه جزء من تاريخ هذه الأمة وبعض من إحساسها . فإن نحن أغفلنا هذا الجانب فإننا نصبح أمة بلا تاريخ ، وهذا ما يريده الأدعياء والموتورون»[9] .

ومهما يكن من شيء فإن المُسلَّم به أن للدين طاقة روحية تتحدد بها أو تتشكل وفقاً لحياة الإنسان العقلية والوجدانية ، وأن للتراث ، بعامة ، سلطة قوية تتمثل فيما له من آثار بعيدة الغور في حياة الناس في جدها وهزلها ، وأن للسوي منه ، أي المتوافقة آثاره مع تعاليم الدين ، أبعد الأثر وأعمقه في الحياة العقلية والوجدانية عند الأسوياء من الناس .

وإذا كان الأمر على النحو الذي ذكرنا فإن مما لا يمارى فيه أن أحاسيس الناس ومشاعرهم ، وأحاسيس الشعراء ، بخاصة ، ومشاعرهم ـ مع كونها ذات خويصة وتفرد ـ تتلون في فورانها وهمودها بأثر من هذا الرافد أو ذاك . ومن هنا يصح القول بأن شعر الفيصل كان جميعه ـ ذاتياً وغير ذاتي ، وفصيحاً وغير فصيح ـ موصول الأسباب بالرافدين المذكورين ، وهو ما أفصح عنه الشاعر نفسه في مقدمة ديوانه «وحي الحرمان» حين أكد أن أشعار هذا الديوان هي «صورة طبق الأصل لحياتي وصدى حقيقياً لشعوري وعواطفي وآمالي وخيالاتي وانفعالاتي النفسية»[10] وهو تعبير عن التجربة الحياتية ، وهي في جوهرها «معاناة وتعب وكد وكفى» . قد قال الله تعالى ﴿لقد خَلَقنا الإنسانَ في كَبَدٍ ﴾[11] .

ـ 4

فإذا نظرنا ، بعد هذا ، إلى تصور عبدالله الفيصل لمهمة الشاعر وأثر خطابه ، وجدناه يؤكد على أن مهمة الشاعر العربي القديم كانت تتأطر في كونه «لسان حال قبيلته»[12] ، وهي في عصرنا تتمثل في كونها «قوة تعزز قدرة قومه وأهله ومجتمعه وأمته»[13] . أما أثر الخطاب الشعري ففي تصوره أنه أكثر ما يكون «قوة وتأثيراً في المواقف التي تتصل بالأوطان ، الأمر الذي يؤكد بأن الكلمة الشاعرة أكثر وقعاً في النفس وتأثيراً في المجموع وأداء لرسالة الكفاح في كل صوره وألوانه»[14] . وهذا يقتضي من الشاعر توظيف فنه وإبداعه في الجاد والكريم من الأمور وليس في سفاسفها ، «وإذا كان هناك من خرج بأغراضه عن المناحي الكريمة والجادة فإن ذلك لا يعني أن الشعر قد تخلى عن أبرز وظائفه وأغراضه»[15] . وبما أن «عالم الشعر يتسع للحياة بكل ما فيها من أفراح وأتراح وتجارب ومواقف زاخرة بالعطاء والجيشان الحسي»[16] فإن الإنسانية بحاجة إلى «صوت شاعر أمين يعكس مشاعر الناس وهمومها بصدق وصفاء»[17] .

وواضح مما تقدم أن رسالة الشعر ـ في تصور الفيصل الرؤيوي والفني ـ تسع كل قضايا الإنسان وتجاربه ، وأنها ، لذلك وبذلك ، «لا تعترف بالحدود الجغرافية ولا تؤمن بالمسافات ، ولا ترتبط بالمناخات والحواجز»[18] لكن (شموليتها) إذا كانت تعني (إنسانيتها) فهي لا تنفي عنها (ذاتية) صاحبها بما تعنيه هذه الذاتية من خصوصية تجربة ، انفعالاً ومعايشة ، وتميُّز رؤية ، مضموناً وفناً .

من ثم فإنك إذا أردت أن تقف على تجلّيات هذه الرؤية بمستوييها الفكري والفني في تجربة عبدالله الفيصل الشعرية فلا تلتمسها فيما يسميه بعضهم بـ (الشعر الديني) ، ويريدون به أغراضاً شعرية محددة من ابتهال إلهي ، ومديح نبوي ، ووعظ ونصح وما إلى ذلك ، ولكن التمسه في جميع موضوعات شعره ؛ ذلك أن الرؤية التي كان يصدر عنها الشاعر ـ كما أسلفنا ـ يترامى أفقها ويتسع عنده حتى يستوعب مجموع متنه الشعري من (الابتهال) إلى (الغزل) . وهما موضوعان قد يبدوان ، لأول وهلة ، متنافرين ، أو على الأقل ، متباينين ؛ لكننا حين نقرأهما في شعر الفيصل قراءة فهم وتفتيش نلحظ أن خيطاً رفيعاً ينتظمهما وينتظم ، بالآن عينه ، معهما غيرهما من الموضوعات التي عالجها الفيصل في شعره ، ذلكم هو ما يتمثل لنا في (قيمة) (الحب) الصافي ، الصادق ، المعطاء الذي هو ـ في تصور الشاعر ـ «صياغة كريمة لمشاعر البشر ، يقود الطيبين من الناس إلى الارتفاع إلى الذروة ، يهذب مشاعرهم وينقي أحاسيسهم من الشوائب»[19] ، وهو حب يشمل الذات الإلهية العلية ، ويشمل الكون من طبيعة ناطقة وغير ناطقة ، ويشمل الوطن في جغرافيته الإسلامية والعربية ، ويشمل الإنسان قريبه والبعيد . ومعنى هذا أن الفيصل وفق إلى أن يجعل لنصه الشعري ـ على اختلاف موضوعاته ـ محوراً رئيساً أو (فلكاً) يسبح في أجوائه ولا يخرج عنه ؛ أي أنه وفق في أن يوظف قيمة (الحب) هذه بما يفيض عنها من قيم الحق والخير والجمال كعنصر رئيس ليس فقط في الإلحام بين أجزاء القصيدة ؛ بل في الإلحام بين نصوصه الشعرية جميعها حتى ليمكننا القول بأن شعر الفيصل ـ ذاتياً كان أو غير ذاتي ـ تنتظمه من ألفه إلى يائه وجهة فكرية فنية تسترشد بصورة رؤيوية مميزة لا يضل معها صاحبها ولا يطغى ! وهو ما أكسب تجربته عمقاً وخصوبة ومنحها القدرة على الانسياح في أمداء وسيعة والتحليق في آفاق رحيبة .

II

وعوداً على بدء نقول إن (الحب) ، على اختلاف بواعثه وتباين مقاصده ، شكّل (القيمة / الوجهة) للنص الشعري عند عبدالله الفيصل . ويستفاد من مختلف السياقات الدلالية والمعنوية للحب عنده أن مفهومه من السعة بحيث يستوعب قيم الاستواء جميعها ، وفي مقدمتها قيم الحق والخير والجمال ، ويدفع بالإنسان إلى البحث عن مكملات النفس ، ومطهرات الروح ، ومقومات الفكر ، وممحصات الفعل مما يجعله مبعث استعلاء روحي ، واستواء فكري ، واستقامة سلوكية ينزع بالإنسان إلى فعل الخيرات وإشاعة المكرمات .

والحب في نص عبدالله الفيصل ذو مستويات ، أسماها وأشرفها حب الله تعالى . وهو نبع ليس ينضب على تزاحم الوراد آناء الليل وأطراف النهار ، كل لا يصدر إلا وقد ارتوى وتضلّع . وحب الله تعالى هدى ورحمة وشفاء من تلمَّسها ، وقلبه مطمئن بالإيمان ، ظفر بها فإذا بالنفس منه تصفو ، والروح تسمو ، والفعل يزكو . وهذا ما يرجوه الفيصل من ربه حين يتوجه إليه تعالى مبتهلاً متوسلاً على نحو ما نقرأ في هذه الأبيات التي تجسد لنا حباً عارماً تتفجر به نفس شاكرة راضية :

إلهـيَ يـــا ربًّا عبدتك طاعة
وتقـــوى وإيمـــاناً بأنـك تعبدُ
إليك فؤادي خاشعاً وجوارحي
إذا سرت أو وقّفـت أو أتهجد
وما دمعت عينـــاي إلا توسلاً
وشكراً لنعمـاك التـــي لا تحددُ
وجودي وما يحوي الوجود بأسره
رذاذ عطايـاك التـــي ليس تنفد
وهبت لنـــا الدنيـــا وذلّلتها لنا
فلان لنا صخـر وأخصب فدفد

وأطلقتنا شكـلاً وعزمـاً ومنطقاً
على خير ما نهوى ونرضى وننشدُ
إلهيَ بعد الذنـب جئتـك راجياً
حنانك يـا من تستعان وتقصد
وأسألك الغفـران رفقـاً بأضلع
من الخوف نار الذعر فيها تَوقَّد
دعوتك يـا ربـي لتغفر زلتي
ومـا أكثر الزلات حـين تعدد
فما أنـا معصوم ولا أنا قاصد
تحديك يا من طوعه الأمس والغد
ذنوبي وإن كانت كثاراً فأدمعي
على توبتـي عنهـا تنم وتشهد[20]

ومثلما تألق إيمان الشاعر بربه ، وهو في موقف الشكر والحمد ، توهج حبه له تألق ذاك وتوهج هذا ، وهو في موقف الاعتراف بما فرط في جنب الله ، ومقام الرجاء في عفوه وغفرانه :

إلهيَ مـا يومـاً عصيتك مرة
وكنت بعصياني إلى العمد أقصدُ
وما شدّني للذنب شرك بمبدع
يخـر لـه نجم ويسجد فرقدُ
وما كنت مغروراً بعزمي وقوتي
ولا غرني جـاه ومـال وسؤدد
ولكنـه ضعفي أمـام غرائـزي
وبهـرج دنيـا خالب ومسهد

فما أنا إلا واحد من بني الورى
نعيش ظمـــاء والأمـــانيُّ شرد
إلى أن نرى في الشيب بدء نهاية
لمـا كان يغـوي عقلنـا ويبدد
فنلجـأ للباري نفوساً هلوعـــة
ونطرق مَـــن أبوابه ليس توصد[21]

كما تلألأ النص الغزلي عند الشاعر الأمير بتجليات مفعمة بقيم الرؤية الإسلامية ، تتكشف لك من خلالها معاناة الشاعر الصادقة تحوطها مشاعر التسامي بعاطفة الحب من عفة وطهر وبراءة :

هل تذكريـــن وداعينا مصافحة
أودعت فيها كريم الأصل يمناكِ
أو تذكرين بـــوادي وجّ وقفتنا
وقـد أفاضت علينا الطهر عيناك
وحين غنّت على الأغصان شادية
أنشودة الحب في ترديدها الباكي
أنت الحياة لقلب جـــدّ مكتئب
وليس يسعـــده بـــالوصل إلاك
فإن نسيت وداداً كان يجمعنا
على العفاف فقلبـــي ليس ينساكِ
والذكريات إذا ما عز قربك لي
سلوى فـؤاد على الأيام يهواك[22]

ففي هذه الأبيات تصوير لموقف يتأجج بلواعج قلبين نقيين وأشواق روحين طاهرين يحنو عليهما وادي (وج) في حضن طبيعة بهية ، ترقب موقفهما المترع بالحب والعفاف عصفورة سال صمتها بغناء شجي كأنما استشعرت مكابدة الشاعر من فراق محبوبته :

دنياي نار مـــن الهجران محرقـة
إذا نأيت وروض حـــين ألقاكِ

والأبيات تنطق ليس فقط بما يكنه الشاعر من حب عف لهذه الفتاة ، ولكنها ، قبل ذلك أو خلاله ، تنطق بشغفه بقيم العفاف والطهر التي تزين فتاته ، كما تنطق بتشبثه بهذه القيم وهو ما يسلو به فؤاده إذا عز اللقاء :

والذكريات إذا ما عز قربك لي
سلوى فـــؤاد على الأيام يهواك

ومثلما يشيع هذا النفس العفيف في ثنايا هذه الأبيات يشيع في غيرها من أبيات شعر الغزل عند الشاعر الأمير ، على نحو ما تشف عنه هذه الأبيات ، كسابقتها ، من عفة ووفاء وسلامة سريرة :

قل ولا تخش لائمـــاً فهوانـــا
لم يدنس بالزيـــف أو بالكِذابِ
هو عهـــد القلوب صحّت وفاء
وأبت للغـــرام غـــدر الذئاب
عهـد قلبـــين مؤمنين بأن الـ
حب أسمى من خدعة وارتياب
لا تكلني للصمت يلهـب قلباً
لم يعـــد فيـــه موطن لالتهاب
لا تدعني أهيـم خلـــف ظنوني
فلبعض الظنـــون وقـــع الحراب
لا تقل حسبك العيـون مجيباً
ربمـــا أخطـأت عيوني صوابي
لا تلذْ بالحياء مـــا دمت تدري
صدق حبـي وعفتي في رغابي[23]

وهذا التعلق بقيم الفضيلة من وفاء وصدق وعفاف ليس ـ كما قد يظن ـ من أثر الاتجاه الرومانسي الذي يقرن ، عادة ، لدى أصحابه مشاعر الحب ومواقف الهيام بالفضيلة ، وإنما هو من أثر الرؤية الإسلامية التي تنزع قيمها ومثلها بأصحابها إلى التحلي بالفضائل التي يرشد بها الفكر والوجدان بآن ، ولا سيما في مثل مواقف الحب والهيام .

ومثل هذه الفتاة في الطهر والعفاف والحياء وحفظ الغيب كانت ضلة نفس الشاعر ومهوى الفؤاد :

أهوى جمال الخلـق في غادة
تحفـظ هاويهـا نأى أم دنا
وأرتوي مـن حـب فتانـة
لغير مـن تهـواه لا تُجتنـى
لها فـم عـن هفوتي صامت
وفي حناياهـا تضيـىء المنى
صابرة مهمـا يثرهـا الجوى
تلجـم في عفتهـا الألسنا[24]

وهو لتمسكه بقيم الفضيلة يصبر على ما يجد من ظمأ عاطفي يحدوه أمل في الظفر بالخدن الذي تتجسد فيه تلك القيم :

وسوف أبقـى ظامئـاً دائمـاً
حتى أرى خدنـاً لقلبي أليفْ
لا بـد للهيمـان أن يلتقـي
بما يرجّـي من هواه العفيف
فيرتوي مـن منهـل سائـغ
ممّـع لم تـدن منـه الأنوف[25]

هذه الفتاة ، أنموذج الفضيلة ، هي التي كان الشاعر يحلم بها ويرسم صورتها بريشته التي يغمسها تارة في وجدانه ، ويغمسها تارة في فكره ، ثم يخرجها فيجريها على ورقة

وهي تقطر صبابة ووجداً ، ونقاء وطهراً :

. . . يا ابنـــة البـدرِ
وينبـــوع الشذى العطري
. . . أنـــــت ألحـــــاني
وحلمي في الهوى العذري[26]

وما ظنك بشاعر يصدر فيما يقول من شعر وينشىء عن رؤية إيمانية تنأى بأصحابها عن السوء والفحشاء ؟ . وما ظنك بشاعر كهذا غير أن يتسامى بالحب عن كل نقيصة تشين ورذيلة تهين :

أحب للحب لا عجزاً ولا نهماً
وأرتقي بالهـوى عن حمأة البهمِ
فالحب كالفن يسمو في مداركه
عن النقائص إذ يعلو على القمم[27]

وما ظنك بشاعر كهذا غير أن لا يسبيه جمال إلا إذا زانه الصدق والوفاء :

قلت أهوى الهوى وأعشق حسناً
زانه الصدق والوفاء الفريد[28]

وما ظنك بشاعر كهذا غير أن يتحاشى الوقوع في كل ما يدنس نقاء الحب :

ومـــا طلبت الوصل في رجسه
فالحب من إثم الدنايـا بري[29]

ومثل صاحب هذا القول في استواء رؤيته ، وسداد فكره ، واستقامة سلوكه ، ونقاء سريرته ، وسلامة طويته ، لن تجد في شعره عن الحب والغزل المبتذلات من النساء والمتهتكات ؛ بل إنما تلفي عنده منهن نقيات الذيل طاهرات الإزار ، الوفيات ، الحافظات الغيب :

لـولا الهـوى ووفاؤك المعهود
خفقت لغيرك في الفـؤاد بنودُ
وتبسّم القلـب الذي روّيتـه
مـا شئت من شوق بـه تسهيد
حرصاً عليك وأنت في أحشائه
قبس يشـب هيامـه ويـزيد
فاحفظ ودادي إنه أغلى الـذي
يفنـى فـؤاد دونـه ويبـيد[30]

بل إنه لفرط تمسكه بقيم الفضيلة وبالغ حرصه على تحلي المحب بخلال الوفاء وحفظ الود ، وجدناه يوصي حبيبته بالوفاء وحفظ عهده بعد موته على نحو ما نقرأ في هذه الأبيات من شعر شكاة ووصاة :

هو الداء يعبـث في أضلعـي
إذا مـا نُعيـت فـلا تفزعي
ولا تبعثـي صرخة في الفضاء
ولا ترسلي مدمـع المـوجع
فـلا بالمدامـع بـرء الجراح
فخـلّي النـواح ولا تجزعي
ولكن عليـك بحفـظ الوداد
وصوني عهـود الفتـى الألمعي[31]

ثم إنه في هذا الوصف لم يكن يشيد بامرأة بالذات لاتّصافها بخلال حميدة من صدق عاطفة ، ووفاء عهد ، وحفظ وداد ؛ ولكنه كان يشيد بهذه الصفات باعتبارها صفات المرأة التي يحلم بها ، أي المرأة التي كانت تمثل عنده ـ في ضوء رؤيته التصورية ـ رمز المثل الأعلى للمرأة . وهو مثلما يحب أن تتجسد قيم الفضيلة في شخص حبيبته يحب أن تتجسد في شخصه هو كذلك :

ولست بمـــن يرضى لليـلاه بالخنا
ولا بانخداع بالسراب مـــن الوعدِ
فلي شيمـــة تأبـــى على خداعهـا
إذا ما استجاش القلب تبصرني جُندي
ولي مـــن غرامـي مـا يقدس حبها
ولي من وفائي مـــا يذكرني عهدي[32]

على أن ما قدمنا من غزل الشاعر إن دل على أن الشاعر كان مفتوناً في المرأة بحسن أدبها ، مأخوذاً بكمال خلقها فليس يعني ذلك أنه لم يفتن بحسن المرأة الحسي ولم يؤخذ بجمال خلقتها . إذ كيف يتصور هذا وذاك عند رجل عشق الجمال حيث كان وتعلق بالحسن حيث كان . وينبثق عن مثل هذا القول سؤال ، هو : كيف ، إذن ، وصف شاعر يصدر عن رؤية ملتزمة متخلفة هذا الجمال وذاك الحسن في المرأة ؟ .

والجواب : بلى ، قد وصف ، ولكن في غير تهتك ولا تبذل ، ووصف ، ولكن في غير فحش ولا تفسخ . فاستمع إليه في مثال من وصفه ذاك يقول فيه :

إن رأيت الغصن مـن شو
قي حسبت الغصـــن قدّكْ
أو رأيـــت الـورد صبحـاً
خلـــت ذاك الـورد خدك[33]

وفي ثانٍ يقول فيه :

كم أنـــت والله تحسد
باللحـظ والروح والقدْ
عينـــاك عينـــا مهـــاة
والشعر كالليـــل أسود
والثغـــر عقـــد لآل
يـــا ليتني فيـــه أُنضد[34]

بيد أن مثل هذه الأوصاف يصح القول فيها بأنها إلى شعر (الذاكرة) أقرب منها إلى شعر التجربة .

ومن خلل قيمة الحب ـ وجهة الشعر عند الشاعر الأمير ـ تتجسّد لنا قيم الاستواء الفكري والشموخ الخلقي يتمثلها الشاعر في شخصية والده الشهيد الملك فيصل على نحو ما نقرأ في هذه المرثية المضمخة بالحب والإيمان والصبر والاحتساب ، وهي ـ في حاق الأمر ـ مرثية القيم السامية ، والمثل البانية ، والمواقف السوية :

أي يــوم ودعت فيــه حبيبي
ثــم أسلمت مهجتــي للنواحِ
إنه يــوم ميتتي قبــل موتي
واختلاج الضيــاء في مصباحي
إنه يوم (فيصل) خرّ فيــه الطو
د لله ساجـــداً غير صاح
يوم مــن كان للوجود وجوداً
عامراً بالتقــى وكل الصلاح
(فيصلي) يا مهنداً ما أحب الغمـ
ـد يومــاً ولا أرتوى من طماح
يا حساماً في قبضة الحق والإيـــ
ـــمان سَلّت شباه أعظم راحِ
ليس لي والذهول أمسى نديمي
والأسى ، رغــم وأده ، فضّاحي
غيرُ ربــي أرجوه مدّيَ بالصبـ
ـــر ولقياك في الجنان الفساح[35]

وفي قوله :

عشت لي يا فيصل الحق الأبي
والدا يختـــال فيــه نسبي

وأرى الدنيـا بعينيـه دنـى
من بطـولات وفضل مخصب
يـا شبابـاً أزليـاً للعـلا
دائـم الوثـب مجيد المطلب
علم أنـت على هـام الرجـا
تلتقـي فيـه أمـاني العرب
عـزة الإسلام رفـت فوقـه
وحبتـه الهـدي عـن خير نبي
والمـروءات بـه عالقـة
كمصابيـح السنى في الشهب[36]
يا أبي يـا قطب أبطال الوغى
يـا فريـد العـزم عبر الحقب
خصك الله بعقـل راجـح
نلـت فيـه عاليـات الرتب
وبإيمـان عميـق صـادق
هـو قاموس جـدودي النجبِ
وبحلـم نـدرت أمثالـه
تتقـي فيـه سوافي الغضب
وبجـود عجـزت عـن مثله
ديـم هطالـة بـالسحب
فغـدوت النهـج للنـاس ولي
وغـدوت المرتجـى في النوب[36]

وبأثر من قيمة هذا الحب حين يشيع في أعطاف الحياة من حوله تخضلّ حياة الشاعر ويرتوي عمره ، فاستمع إليه يخاطب ابنته سلطانة :

أعدت لي صفو أمسي
وعـــاد لي فيك أنسي
واخضـــلّ دوح حياتي
من بعـــد صفرة يأسي
لـــو مـــر كفك يسري
عـــلى جبينـــي بيسر
يندى محيـــاي صفواً
فيرتـــوي منـــه عمري[37]

فإذا غاض معين الحب في حياة الناس صوحت المعاني النبيلة التي ترويها ينابيع الحب والوفاء ، فإذا بالحياة من حوله وقد «أصبحت كالجحيم ملء جراحه» ، وإذا به كئيب حزين ، يمضه إحساس جارف بالحرمان ويعتصره شعور مرير بالغربة . إن ما يحلم به ؛ بل يعيش به وله من قيم الحق والحب والفضيلة ، ومثل الخير والجمال والوفاء ، تغيض ينابيعه من حوله ، بل تغيض في كل أفق يمد إليه بصره ، وهنا يرفع عقيرته بالشكوى من زمان بلا ربيع يخضل الحب فيه بين البشر :

تشرق الشمس فيه فوق المآسي
وتطل النجوم فـــوق الجراحِ
لم يعـد فيـــه موئل أو مكان
لأليـــف الهنـــا وخدن السماح
مـــــد شطآنه الجهالة والشـــ
ـــر وسحق الأجساد والأرواح
الضمير اليقظان فيـــــه جريح
والنفـــوس الكبـــار غير صواح
ضاق عن آهة الجزوع من الإثـ
ـــم وما ضاق عن أثيم الجماح

خرس العندليب فيـــه وراحت
تتغنـــى غربانـــه في البطـاحِ
واستطالـــت أشواكـــه فتداعـى
هلعـاً دوحه الوديـع الأقاحي
بشر نحـــن عائشون مـع النو
ر ولكننـا بـــلا مصبـاح
لا إخـــاء يزهـو فنلثم خدّيـ
ـــه ولا قلب مشفق مسماح
لا ربيع يخضوضل الحب فيـــه
بل عـــداء تدمي بـه كل راح[38]

ومع أن الشاعر في هذه الأبيات الطافحة بالمرارة ينعي غياب السلم والأمن والصفو من حياة الناس في هذا العصر وفي أرجاء الأرض ، أي أنه ينعي الحب وما يفيض عنه من قيم ومثل تسترد بها الإنسانية المتمرغة في الأوحال عافيتها واستواءها ، إلا أن الحلم بقيام مجتمع إنساني ملؤه الحب ، والعدل ، والإخاء لم يفارقه :

ليت هذا الوجود يمسي ويغدو
واحـــة للصفاء والأفـــــراحِ

وها هنا يخفت صوت المشاعر الأسيانة لتحل محلها الأفكار البانية التي تتمحور حول معنى رئيس يقول إن فساد الوجود الإنساني وما يكتوي الإنسان به في أتونه لا مصلح لذاك ولا منقذ لهذا إلا بالالتفاف حول (الإسلام) رسالة الحق والحب والعدل من رب العالمين إلى العالمين ، لا ظلم ، في ظلها ، ولا حيف ، والناس سواسية :

منطق الحـــق شرعـــة الكل فيـه
لا احتكـــام فيـــه لغير السماحِ
وحـــي أحكامه العدالـــة والرفـ
ـق وأمـــن الإمساء والإصبـــاح

ليت هـذا الوجود ينعـم بالعقـ
ـل وبالمكرمـات خضـر المناحي
لا أنـين المظلـوم فيـه شجي
بـين خـوف وذلـة ونواح
أو دمـوع الضعيف تُسكب هوناً
تحـت أقـدام جائـر سفّاح
لا فـروق في الحق بـين صغير
وكبيـر مـن العتـاة الوقاح
لا امتياز في العرق ، في الحجم ، في اللو
نِ إذا كُـنَّ في نُفُـوس صحاح
كلنـا آدم أبونـا ، وحـوا
أمنـا ، والدنـا مجـرد ساح[39]

إن نضوب ينابيع المثل السامية من حول الشاعر ، بل في أقصى الأرض وأدناها كان مثار إحساس حاد بالشقاء والقلق والحيرة :

فلماذا أشقى وتنـدى جراحي
وأحسّ الوفـاء حـولي صريعـا
ألأني سمـوت فكـراً وقلبـاً
ومـن الحب قد أضأت الشموعا

بل كان نضوب ينابيع تلك المثل في نفوس الناس ، دانيهم وقاصيهم ، وتقلص ظلالها عن حياتهم ، خاصة وعامة ، مبعث شعور متفجر بالغربة والحرمان صوّره في قصيدته (غربة الروح) حيث تتجسد غربته من خلال إحساسه العميق بضياع القيم المثلى . ويتجسد حرمانه من خلال إحساسه العميق كذلك والمتعاظم ـ على حد قوله ـ بمآسي الغير ومشاركته لهم فيها وتنبهه لتعاستهم وتأثره بما يتأثرون . وهذا يعني ـ بعبارته ـ «أن الحرمان لا يصدر من أعماق الإنسان ولكنه يأتي نتيجة تصرفات تدمي القلب ، فأنت لا ترى الكثير من صور الوفاء أو التضحية في هذه الأيام ؛ بل العكس يصدر الجحود والنكران والحسد والكراهية ، وتحرك

مشاعرك الكثير من التصرفات اللإنسانية في زمن لم يعد فيه معنى أو قيمة للكثير من الأخلاقيات والقيم ، ومنها التضحية والصدق والوفاء»[40] :

غربتـــي غربـة المشاعر والرو
ح وإن عشت بين أهلي وصحبي
أبـــداً أنشد الهنـــاء فألقـى
حيثما رحت شقوة الحس جنبي
أزرع الـــود والحنـــان وأسقي
واحة الحـب مـن روافد قلبي
فـأرى الشك والجحود وألقى
ناتئات الأشواك تمـــلأ دربي
شاخ صبري على الجراح وسالت
أدمع مـن مناحـة الصبر تنبي
فحبست الأنين عـــن مسمع النا
س لئلا يطـول عـذلي وعتبي
غير أني أحس بالمـــر يـــــزدا
د ويختـال مـارد اليأس قربي[41]

ومع هذا الشعور الفاجع بتردي قيم الحق والحب والخير والجمال في حياة الناس فإن الشاعر ظل ثابت اليقين بقيمه ومثله على ما يصور في قوله :

مثلي في الحيـــاة آبـاء صدق
ويقـــين مـا كنت عنه هجوعا
ووفـــاء على العهـــود مقيم
ليس يُشرى يومـاً ولا قط بيعا[42]

وفي قوله :

سوف أبقى ثبت العقيدة صلباً
وشغوفـــاً بخلقـــي المراحِ

كلمـــا جـــرّد الزمـــان سلاحاً
مكـــــن الله باليقـــين سلاحي[43]

ومثل الشاعر في صلابة عقيدته ، وعمق إيمانه ، وثبات يقينه إنما يعوذ بربه يشكو إليه بثه وحزنه من الزمان والناس :

فشكوت الزمـان والنـاس للّـــ
ـــه لأن الرحمن لا الناس حسبي[44]

إن مثل هذه التجربة كان من شأنها أن تطوح بصاحبها ـ إن لم يكن قوي الإيمان بربه ـ إلى براثن الضياع والتمرد . لكنها ـ على عنفوانها ووقعها الشديد ـ لم تنل من يقين شاعرنا بربه قلامة ظفر ، فسلاحه به مكين :

مكـــن الله باليقـين سلاحـــي

وأسبابه بربه موصولة :

فبربـــي وصلت كل مصيري[45]

ولذلك وجدناه ـ وقد عراه شعور مرير من جراء ما منيت به قيمه الهادية ومثله البانية ـ يعرض عن متع الدنيا ومباهجها ويعتزل الناس ، حين كثر الهرج والمرج ، مؤثراً العيش في كنف قيمه ومثله داخل حدود (خويصة نفسه) :

لا تلوموا الغريق في غمرة اليم
إذا فـــاض دمعـــه في الزفيرِ
أنا أحيا في البعد عن صخب النا
س لأبقى في صحوتي مع ضميري
لي صمتـــي وآهتـــي وسكوني
ولكـــــم كل متعـــةٍ وحبورِ
إن كل الوجود لا يعـدل الزهـ
ـــد بدنيـــا مآلهـــا للسعير[46]

ومثلما هيمنت قيمة الحب على تجربة عبدالله الفيصل في الموضوعات الشعرية سالفة الذكر ، وجدناها تهيمن على شعر الطبيعة عنده ، وهو شعر يلتحم التحاماً ـ في كثير منه ـ بشعر الغزل حتى إنك لا تكاد تجد سبيلاً للفصل بينهما . وكيف لك أن تفعل وكلاهما نبع من وقدة إحساس مشبوب بالجمال : جمال المرأة وجمال الطبيعة .

إن الشاعر مثلما رأيناه يتقرّى الحسن والجمال في المرأة وجدناه يقرأ الحسن والجمال في الطبيعة . بل وجدناه يمزج بينهما مستجلياً قدرة الله البديعة في الأنفس والآفاق :

لا أوحش الله خيـالي مـن الـ
حب ولا تلـك الليالي الأخرْ
حيث صباك البرعم الغض في
أوراقـه يشتاقـه مـن عبر
يوحي إلى الدنيـا أهازيجـه
مبتدعـاً في كل قلـب وتـر
فيصـدح الكـون بأوصافـه
كم صـور الله وكم ذا ابتـكر[47]

بل إننا وجدنا الشاعر حين يريد إلى وصف حبيبته يعمد إلى الطبيعة ليستمد من جمالها ما يصور به جمال حبيبته :

وقوام يتهادى في الربى
فيقول البـان : ما أهيفه
وفـم لو قال من ينعتُه
هـو كالعناب مـا عرّفه
وثنايـا لؤلـؤ مؤتلف
ألق سبحان مـن ألّفه[48]

بل إننا وجدناه ، أحياناً ، يندمج ، بأحاسيسه ومشاعره ، في الطبيعة اندماجاً يصور من خلاله ما يتلظى به من معاناة ومكابدة في غياب حبيب تكتحل عيناه برؤيته على نحو ما نقرأ

له في هذه الأبيات :

أنـــا والليـــل ساهران حيارى
شفنا السهد واحتوانـــا الوجومُ
والسكون الرهيب يطوي رؤانا
بظـــلام يطـــوف حيـــث نهيم
كلنا شارد الخطـى غيـــر أني
مثخـــن بالجـــراح وهو سليم
لا لساني شادٍ ولا القلـــب زاهٍ
والسكون الطويـــل حولي مقيم
لا حبيب أرنـــو إليـــه حواليَّ
لتبرا مـــن أصغـــريَّ الكلوم
وحشتي وحشة الزهـــور عداها
ريّـــق الطلِّ واحتواها السمومِ
فتعرت مـــن الطيوب وأمست
ذابلات الأغصان وهـــي هشيم[49]

ويبدو أن نفس الشاعر اطمأنت إلى الليل لما ألفت عنده من أنس ، ووفاء ، وحفظ للسر ، وأمان ، وصفاء . وهذه الصفات جميعها يمتاحها الفيصل من (قيمة) الحب التي توجه مجموع نصه الشعري :

أيها الليل يا أليـــف سهـــادي
يا نديمي إذا جفـــاني النديمُ
يـــا أنيسي في وحدتي وعذابي
يـــا صديقـاً على الوفاء يدوم
مخطىء من يقول عنك مقيت
كاذب مـــن يقـول عنك بهيم

أنت مجلى الإلهام في بسمة الفجـ
ـر وبين الأصحاب أنت الحميمُ
أنـت للعاشقين خير صديـق
صـان سر الغـرامِ وهو عليم
أنـت لليائسين دنيـا أمـان
رحبـت فيـك ساحة وتخوم
أيهـا الليـل يا نجـيّ حنيني
أنت أحـلى مـا أرتجي وأروم
فالصفـاء الذي حملـت أنيس
والسكون الذي بعثـت رحيم[50]

وفي بوح شجي مترع بمشاعر المحبة الصادقة ، تتقاطع فيه الطبيعة والذات ، يكشف به لنا الشاعر عن أثر الحب إذا تمكن في ترسيخ قيمة الوفاء للحبيبة أكانت رفيقة حنّت ورفقت أم أرضاً أنبتت وأقلت :

يا طير هيّجت آلامـي وأشجاني
بمـا تغنيـه مـن ألحان ولهانِ
بي مثل ما بك من أحزان مغترب
فالكل منـا وحيد مـا له ثان
بعثت شكواي ألحـاناً مرتلـة
وأنـت شكواك ترجيع لألحاني
تشكو فراق رفيـق كنت تألفه
أمـا أنـا فشكاتي بُعد أوطاني
أين المصيف وأيام بـه سلفت
وأين يـا طير أحبابي وخلاني
أين الجبـال التي تكسو أعاليها
بمذهب من كثيف السحب هتان

وأين مني شِهارٌ ؟ أيــن هضبته ؟
يـا حبذا فيه أفراحي وأحزاني[51]

وشبيه بذلك قوله يتحدث عن بلبل الدوح الذي ترك روضه وأمسك عن الغناء حين افتقد في حياته قيمة الحب فإذا بها ـ أي حياته ـ كالجحيم ملء جراحه ، وما من (بلبل) دوح إلا هو :

آثـــر الصمت بلبـــل الأدواح
وتـــولى عـــن روضـه المِمراحِ
وغنـــاء الهـــزار عـــاد بكاء
وجفـــا حبـــه لكيـــد الـــلاحي
يـــا أليـــف الشباب في أفراحي
وشريكـــي الصـــدوق في أتراحي
كيف يهـــوى الغناء من قد تحسّى
من أسى الدهـــر متـــرع الأقداح
ودهتـــه بمـــا يـــروعُ العوادي
فـــإذا الليـــلُ عنـــده كالصباح
مـــن أساه ولوعـــةٍ تتلظّـــى
تركتـــه في عـــالم الأشباح
فالحيـــاة التـــي أحـــب وأهوى
أصبحت كالجحيم مـــلء جراحي[52]

ومن أثر (قيمة) التحابّ في إطار أدبيات الرؤية التي يصدر عنها الشاعر أنها تلحم بين الوجدان الفردي والوجدان الجماعي . ومن ثم فقد ألفينا شاعرنا يتنقل من أفق ذاتي على نحو ما رأينا فيما عرضناه عليك من أشعاره في الابتهال ، وفي الغزل ، وفي الطبيعة ، وفي القلق والغربة ، إلى أفق جماعي يعانق فيه وطنه ويصور حبه الغامر له ، وهل من دليل على حب امرىءٍ أجلى من انشغاله بما يشغل حبه ، ومن اهتمامه بما يهم حبه ؟ .

ولقد كان في صدارة ما يشغل وطن الشاعر ويستأثر باهتمامه قضايا جوهرية ذات محور رئيس ، هو الانعتاق من كل معوق له عن النهوض ومعثر : الانعتاق من (عماية) الجهل ، والانعتاق من (قبضة) الأجنبي ، والانعتاق من (شرك) التمزق .

ولقد كان الشاعر ، شأن كل محب وامق ، يرجو أن يرى حبه على أمثل صورة وأبهاها . كان يرجو أن يرى وطنه ، قوياً بعلمه ، مستعلياً بسيادته ، متماسكاً بوحدته ، يهاب ولا يضام ، ويقدر ولا يهان ، ويحفظ ولا يستباح .

وعلى نحو ما كانت المرأة التي شغفها الشاعر حبا امرأة واحدة ، وإن تعددت (شخوصها) ، من حيث كونها (رمزاً) للقيم والمثل التي علقها ومجدها ، كذلك كان الوطن الذي أحبه وقال فيه شعره ، وطناً واحداً وإن تعددت (جغرافياته) ، من حيث كونه (رمزاً) للقيم والمثل التي علقها ومجدها .

وعلى نحو ما تُلفي كلٌّ (امرأة) سوية هويتها ، ملامحها وقسماتها ، ماضيها وحاضرها ؛ بل ومستقبلها في شعر عبدالله الفيصل ، يلفي كل (وطن) إسلامي هويته ، ملامحه وقسماته ، ماضيه وحاضره ، بل مستقبله ، في شعر الفيصل .

امرأة عبدالله الفيصل ، حيثما كان منبتها من أرض الله مشرقها والمغرب ، رمز للمرأة المسلمة الواعية بقيمها ومثلها ، ووطن عبدالله الفيصل ، حيثما كان موقعه من أرض الله مشرقها والمغرب ، رمز للوطن الإسلامي الواعي بقيمه ومثله .

وإذن فوطن عبدالله الفيصل ، على ذلك ، ليس وطن (أرض) يقف عليها الشاعر ولاءه ويؤثرها على غيرها بحبه ، ولكنه وطن (العقيدة) ، عقيدة التوحيد التي حررت الإنسان من الجهل ، ورفعت عنه إصر الاستعباد ، وعلمته معنى الوحدة .

ذلك هو الوطن الذي أحبه الشاعر وأحب أبناءه الذين تبوأوا في ظله الدار والإيمان :

أهوى الذي يهواك يـــا وطني وأصد مـــن عاداك يا سكني
يا مهد إسلامي ، يا وحي إلهامي ، يا عزّيَ النامي
يـــا موطـــن الفضل الندي يـــا أصـــل كل السؤددِ

مـــا بـــين أمسك والغـــد وضـــح الهـــــدى بمحمد
صـــــلى عليـــــه الله وهـــاب الحياه
يا مـــن إذا صلى امرؤ أو سلما كنت الحمى المأمون يا نعم الحمى
وإذا امرؤ للحج جـــاءك محرما كانـــت رعايتـــك الحفيّة بلسما
عش موطنـــاً للمجد يرعاك الإله[53]

وحب عبدالله الفيصل لوطنه إنما هو ـ في حاقّ أمره ـ حب لماضي هذا الوطن وتراثه ، وحب لمستقبله ، وقبل ذلك وبعده ، حب للقيم المثلى التي فاضت من أفقه ثم انداحت في شاسعات الآفاق في المشارق والمغارب . أليس مثلُ هذا الوطن حقيقاً بأن يُفْتدى ويُسترخص الغالي والنفيس في سبيل رفعته . . ؟ . وهذا جواب الشاعر تنطق به هذه الأبيات :

أفديك يا وطنـــي إذا عز الفدا بأعز مـــا جادت بـــه نعم الحياه
كل الوجود وما احتواه إلى الفنا إلا هـــواك يظلّ مرفوعـــاً لواه
يـــا مهد أجدادي يـــا كنز أحفادي
يا ظل أمجادي
منك الشجاعة والكرم فيـــك المروءة والشمم
تعلـــو بعليـــاك الهمم لتظـــل مرفـــوع العلم[54]

هذا هو الوطن الذي يحل في سويداء الفيصل ويتدثر بشغافه فيلهيه هواه عما سواه ليتدفق ، على لسانه ، كلمات طافحات بالأمل في غد يسترد فيه بنوه ، بالعلم والمعرفة ، وعيهم بذاتيتهم الحضارية وروحهم الجهادية :

نسيت ما كان من حب وموجدة
شغلت عنها بما يصبو لـــه وطني
روحي الفداء لـــه إن قيل تضحية
إن الشقاء بمـــا يعليـــه يسعدني
لن تعرف اليأس روحي والشباب يد
إذا دهتني دواهـــي الدهر تسندني

فيا بنـي وطنـي بالعلم سعدكمو
وليس في الجهـل إلا فـادح المحن
فعرّفوا الغرب ما للشرق من منن
فيمـا مضى وأعيدوا أطيب المنن
ذودوا الغواة عن الأوطان وانتبذوا
من فرّق الشمل بالغايـات والفتن[55]

وبدافع غلاب من حب الشاعر الجارف لوطنه الذي تترامى أطرافه ترامي عقيدته ، لم يفتأ يستحث بنيه على طلب العلم ليبوئوا وطنهم مكاناً عليًّا بين الأوطان :

المجـد يبنـى بالعلـو
م تهـز عالمنا العجابْ
والعلم رايـة كل شعـ
ـب ناهض سامي الرغابْ
وعليـه فلنبـن الحيـ
ـاة ولا نساوم في الثواب
ولننطلـق في عزمنـا
مثل انطلاقـات الشهاب
كيما نـرى فوق السها
كيما نمجـد في المآب
ذاكم لعمري عـدة الـ
ـوطن الكريم المستطاب[56]

ومثلما رأيناه في هذه الأبيات ، مدفوعاً بحبه وطن الدار والإيمان ، يستحث إخوته في الدين على التعلم للانعتاق من عماية (الجهل) ، نراه في الأبيات التالية ، من خلال صورة نابضة يرسمها للفدائي المتسلح بالإيمان بربه المجاهد في سبيله ، يستحثه على الشهادة لعتق أرض القداسات من يد مغتصبيها :

وحرمة الديــن تقول افتدوا
أرض القداسات ودكّوا الصعابْ
فالموت دون القــدس أمنيــة
يجــزل فيهــا للشهيد الثواب
قــل للفدائــيِّ هنيئــاً لــه
معــارك تنطــق فيها الحراب
يمضي إلى الحرب عزيز الخُطى
لا مطمــع يحفــزه للسلاب
وإنمــا تحــدوه سقيــا العدا
كأساً جرعنــا منــه مر العذاب
سلاحــه الإيمــان في ربــه
وهمــة عاليــة كالشهــابْ
طاب الفدا ، هذا الجهاد الذي
نبني بــه فــوق المعالي قباب[57]

على أن الشاعر لا يفوته ، وهو يمتاح من رؤية تلح مرجعيتها العقدية على الإيمان والتضامن ، أن يؤكد على ربط انتصار المسلمين على عدوهم بإيمانهم ، وإقدامهم ، وتضامنهم في قوله :

إن درب النصر بالإيمان مشروط المصيرْ
ومنــال العــز بالإقــدام دانٍ ويسير
فاحملوا مــن لهب الإيمان أقباساً تنير
واصنعوا من مصرع البغي تباشير السلام[58]

وفي قوله :

يا ليوث الحرب في يوم الوغى
ورجال الحلم إن حلّ السلامْ

أبشروا بالنصر من رب الورى
مـــا بقيتـــم في التحام ووئامْ[59]

وحول هذا المعنى السامي ، معنى التضامن والاتحاد ، ذي الأثر البعيد الغور في حياة الأمة الإسلامية ، يودع الشاعر أبياته التالية تحية المشرق للمغرب مضمّخة بشذى الحب الأخوي الصافي النابع من وحدة العقيدة ، ووحدة اللسان ، ووحدة التاريخ :

مـــن ربى الشرق بأرض العرب
لربى العرب بـــأرض المغربِ
لكمـــو نحـــن كما أنتـــم لنا
إخـــوة أبنـــاء أم وأب
نفتدي بالروح مـــا يكربكم
مثل مـــا تفدوننا في الكرب
ربـــط الله بكـــم أوشاجنا
فاجتمعنـــا مـــن قديم الحقبِ
بالدم الزاكي وبالديـــن الزكي
وبأرحـــام العـــلى والحسب
وبأجـــداد سمـــوا حتـــى غدوا
شهبـــاً تختال فـــوق الشهب
نحن ، من نحـــن ؟ هداة قادة
ربنـــا الله وهادينـــا النبـــي
لغـــة الضاد نمـــت أعراقنا
وروتهـــا بـــالدم المنتخـــب
نحن في المشرق والمغـــرب مَن
سُطـــرت أمجادهم بالذهب

ملأوا الآفـــاق عدلاً وهدى
بكتـــاب الله خيـــر الكتب
رايـــة الإسلام قادتهم إلى
أدب الفتـــح وفتـــح الأدب[60]

ولما كانت الرؤية التي يصدر عنها عبدالله الفيصل في مجموع نصه الشعري ، مع وحدتها التصورية ، ذات مستويات موضوعية متعددة ، فقد اقتضت ـ حين يعتمدها المبدع مرجعية في تجربته الشعرية ـ مستويات من الأداء أو التعبير اللغوي ذات (نغمات) متباينة تتسق مع ما يناسبها من مستويات الرؤية الموضوعية . ومن هنا فإننا نقع ـ أحياناً ـ في النص الشعري عند عبدالله الفيصل على لغة انسيابية هادئة إذا كان السياق سياق بوح ذاتي شفاف على حد قوله :

وأقسمت أن أرعى هواك على المدى
رعايـة ساقي الورد رقَّـةَ برعمِ
فكن لي على مـر الليالي منـارة
تبدد عن دنيـــاي كل تجهم
ولا تخش عذلاً في هواي ولومة
فإن هـوانا العـــفّ غير محرم[61]

وإذا كان السياق سياق إشادة بقيم آمن بها ويحب أن يوصل القول بها لمتلقّيه وأنه لا معدل له عنها ، جاءت لغته فائرة جاهرة على نحو ما نقرأ في هذه الأبيات من قصيدته (منطق الحق) :

سادة الشعر يا سلاف عبير الـــ
ـفكر يـا نفح عرَفـــه الفوّاحِ
أنذروا قـــادة الشرور بخسر
رغم مـا اكتظ بينهم من سلاح

بلغوهـــم أن السلام هو الحـ
ـق وأفيـاؤه ظـــلال الفلاحِ
علموهم حصافة القول والفعـ
ـل وقولوا لهم بصوت اللاحي
أيها المشترون بالحـــرب نصراً
لذة النصر في العقول الصواحي
حطموا عدة الحروب وذودوا
عـــن حماكم بالعلم والإصلاح
لا تطيب الحياة من غير أمن
مشرق كالسنا بثغـــر الصباح
ميزة العقل أن نعيش مع السلـ
ـم بلحـــن مشنّـــف صدّاح
وجمال الحيـــاة أن ننشر الحق
ونُمضـــي الحيـاة دون جُناح[62]

III

لقد رأينا في الفقرات السابقة كيف اتخذ الفيصل في تجربته الشعرية وجهة خاصة من حيث الرؤية الفكرية التصوّرية . والآن ـ وبعد أن رصدنا في النص الشعري للفيصل نماذج من تجليات تلك الرؤية التي امتاح منها في مختلف ما عالج من موضوعات ـ يحق لنا أن نسأل عن رؤيته الفنية في هذا النص أو عن (شعريته) بما تعنيه (الشعرية) من خصائص فنية بنائية .

وأول ما نشير إليه من هذه الخصائص لغة الأداء والتعبير عند الفيصل . ولعلَّ أبرز خصائص هذه اللغة ، على مختلف سلامتها في بعدها التركيبي ووضوحها في بعدها الدلالي . أما سلامة تراكيبها فليس يعني ، فقط ، سلامتها من (الخطأ) ، أياً كان مأتاه ومن (الضرورة) ؛ ولكنه يعني ، إلى ذلك ، أنها لغة حرص الشاعر على أن ينتقي لها من

الأساليب والتعابير ما يوائم موضوع نصه . وأما وضوح هذه اللغة في بعدها الدلالي فيعني تبلور المعاني المتجانسة والأفكار المتوافقة في نسيج تعبيري لا أثر فيه لأي شكل من أشكال التعقيد لفظياً كان أو معنوياً ، ولا يعز استنباط معناه أو إدراك دلالته على أي من المتلقين . ومع أن الشاعر كان لا يهمل ما تتطلبه لغة الشعر من تصوير وإيحاء إلا أنه كان ـ أحياناً ـ يفرط في انتقاء السهل غير الممتنع لنسيجه التعبيري حتى إنه ليقع أو ليوشك أن يقع في شرك اللغة النثرية التقريرية ، إلا أنه بإيضاح لفظه أمكنه بلوغ غرضه في (إفهام المعاني التي في نفسه) ـ بتعبير نقادنا القدامى ـ أي أنه بذلك الوضوح اللغوي كان ، من جهة ، منسجماً مع طبيعة الرؤية الفكرية التي يصدر عنها ، ومن أخرى ، كان يضمن به لخطابه الشعري غايته الجوهرية المتمثلة في توصيل القول للمتلقي على نحو يتم فهمه من قبله على هذا الشكل أو ذاك . وهذه ميزة وضوح اللغة في كل نص شعري ، ذلك أن تعثر التوصيل أو فقدانه ليس يعني شيئاً غير عجز صاحبه في التعبير عن تجربته الشعورية وعدم قدرته على إثارة نظيرها في النفوس .

ومهما يكن من شيء فلا شك أن عبدالله الفيصل يمتلك ناصية اللَّغة وأنه ـ على ما تدل عليه لغته في مستوييها التركيبي والدلالي ـ وفيٌّ للقيم البيانية والجمالية الأصيلة مما يتناغم مع مرجعية الرؤية التي يصدر عنها في تجربته الشعرية .

ولعلَّ أبرز ما يجلو هذا الوفاء للقيم المذكورة في التعبير الشعري عند عبدالله الفيصل ما يطالعنا فيه من تفاعل مع نصوص بيانية وإبداعية تعتبر إرثاً رؤيوياً وتشكيلياً بآن ، وذلك إما بالاستعارة من تركيبته الدلالية والإيحائية على نحو ما نقرأ في قوله :

فطـــال وجـــدي وسهـــدي
ودبّ في العظـــم وهني[63]

وفي قوله :

كأضغاث حلـــم بـــدا زاهياً
وإثـــر سراب الضيا يغربُ[64]

وفي قوله :

لا تستمع للذي قد قال خانكم
فإن في قولــه زوراً وبهتاناً[65]

أو بالاستعارة من معانيه على حد قوله :

إن تنالوا النصر فــالله رمــى
بِكُمُو غَيًّــا عتيَّ العنفوان[66]

وقوله :

ليس للبيض فيــه فضل على السو
د بغير الحجــى وغير الصــلاحِ
لا فــروق في الحـق بــين صغير
وكبير مــن العتــاة الوقــاح
لا اعتبار في العرق ، في الحجم ، في اللو
ن إذا كـنّ في نفــوس صحاح
كلنــا آدم أبونــا وحــوا
أمنــا والدنــا مجـرد ساح[67]

وواضح أن الشاعر يصوغ هذه الأبيات في ضوء أساليب معانٍ قرآنية ، حيناً ، وحديثية حيناً آخر .

وتوسل عبدالله الفيصل في تجلية رؤيته في خطابه الشعري بالصورة ، وهي تستمد ظلالها وألوانها من طبيعة تجربته الشعورية ومناخها . وحرصاً منه على وضوح خطابه حتى يتسق مع وضوح رؤيته وجدناه يتحاشى الأوصاف التي تقوم على الاستبحار في المجاز وإطلاق العنان للحواس في التراسل . ويمكن القول بأن الصورة التي طبعتها البساطة والعفوية في نص عبدالله الفيصل كشفت عن تجربته الصادقة التي لا افتعال فيها ولا تقليد ؛ بل إنها بغناء مضمونها وتدفق نبضها شكلت ما يشبه المعادل الموضوعي لواقع التجربة التي أراد الشاعر إلى نقلها إلينا .

أما بخصوص البنية الإيقاعية لهذا النص فالملاحظ أن عبدالله الفيصل حافظ في الغالب على القالب الشعري الموروث بإيقاعه الخارجي . على أنه كان ، أحياناً ، يعدد قوافي شعره ويلونها استجابة لتعدد مستويات الانفعال الوجداني عنده . كما أنه كان يعمد ـ أحياناً ـ إلى صوغ تجربته في مقطعات . ولا شك أن كلاً من هذا وذاك ـ أي تنويع القافية والركون إلى المقطعات ـ يعكس لنا اعتناءه بموسيقى شعره واهتمامه بتوظيفها بما يوائم تغاير انفعالاته الوجدانية ، ويناسب تباين دفقاته الشعورية ، ويتناغم مع المعاني والرؤى التي يعبر عنها .

* * *

إنه ليسعنا القول ، في خاتمة هذا الحديث ، بأن الخطاب الشعري عند الشاعر الأمير عبدالله الفيصل تميز بسمات مضمونية وفنية تمثلت في شمولية الرؤية الفكرية ، ورحابة أفقها الإنساني ، وصدق التجربة الشعورية ، وعمق المعاناة الوجدانية ، ووضوح اللغة الجمالية ، وأن هذا الخطاب بات حقيقاً أن يتخطى بتلك السمات حدود الجزيرة مبعثه ؛ بل حدود وطن الضاد مسرحه ، إلى آفاق إنسانية وسيعة بقصيدة عربية الوجه واللسان ، إسلامية الفكر والوجدان ، تمجد منطق الحق الذي لا يدركه هرم ، وتغني بوح القلب الذي لا يعلوه درن .

الهوامش

1 ـ من أقوال الشاعر ، انظر مقدمته لديوان وحي الحرمان ، ص 19 .
2 ـ التضامن الإسلامي الكبير في ظلال دعوة القائد الزعيم فيصل بن عبدالعزيز ، تأليف محمد حسن عواد ، ص 120 ، 122 ، 123 .
3 ـ «حوار مع الأمير الشاعر عبدالله الفيصل من إعداد منيرة العجلاني» ، المجلة العربية س2 ، ع9 ، ص34 .
4 ـ المنهل مج 32 ، ع184 ، 1348 .
5 ـ «لقاء مع عبدالله الفيصل . . الشاعر والإنسان» ، مجلة الفيصل س9 (شوال 1405هـ) ، ع100 ، ص15 .
6 ـ نفسه ، ص 15 .
7 ـ نفسه ، ص 15 .
8 ـ نفسه ، ص 15 .
9 ـ نفسه ، ص 14 .
10 ـ وحي الحرمان ، ص 32 .
11 ـ «لقاء مع الشاعر عبدالله الفيصل» ، المجلة العربية ، س 9 ن (شعبان 1405هـ) ، ع91 ، ص 51 .
12 ـ «لقاء مع عبدالله الفيصل . . الشاعر والإنسان» ، مرجع سابق ، ص16 .
13 ـ نفسه ، ص 16 .
14 ـ نفسه ، ص 16 .
15 ـ نفسه ، ص 16 .
16 ـ نفسه ، ص 16 .
17 ـ نفسه ، ص 17 .
18 ـ نفسه ، ص 14 .
19 ـ نفسه ، ص 12 .
20 ـ حديث قلب ، ص 5 ، 8 ، 9 .
21 ـ نفسه ، ص 8 .
22 ـ وحي الحرمان ، ص 25 ، 27 .
23 ـ حديث قلب ، ص 69 .
24 ـ نفسه ، ص 116 .

25 ـ نفسه ، ص 116–117 .
26 ـ وحي الحرمان ، ص 68 ، 70 .
27 ـ حديث قلب ، ص 174–175 .
28 ـ نفسه ، ص 179 .
29 ـ نفسه ، ص 146 .
30 ـ وحي الحرمان ، ص 60 .
31 ـ نفسه ، ص 95–97 .
32 ـ نفسه ، ص 123–126 .
33 ـ نفسه ، ص 75 .
34 ـ نفسه ، ص 44 .
35 ـ حديث قلب ، ص 10 ، 11 ، 12 .
36 ـ نفسه ، ص 13 .
37 ـ نفسه ، ص 45 ، 46 .
38 ـ نفسه ، ص 31 .
39 ـ نفسه ، ص 31 ، 32 ، 33–34 .
40 ـ «لقاء مع عبدالله الفيصل الشاعر والإنسان» . مجلة الفيصل ، مرجع سابق ، ص13 .
41 ـ حديث قلب ، ص 55 .
42 ـ نفسه ، ص 56 .
43 ـ نفسه ، ص 58 .
44 ـ نفسه ، ص 56 .
45 ـ نفسه ، ص 59 .
46 ـ نفسه ، ص 59 .
47 ـ وحي الحرمان ، ص 42–43 .
48 ـ نفسه ، ص 133–134 .
49 ـ حديث قلب ، ص 123–124 .
50 ـ نفسه ، ص 124–125 .
51 ـ وحي الحرمان ، ص 82–83 .
52 ـ نفسه ، ص 148–149 .
53 ـ حديث قلب ، ص 30 .
54 ـ نفسه ، ص 29 .
55 ـ وحي الحرمان ، ص 90–91 .
56 ـ نفسه ، ص 54–55 .
57 ـ حديث قلب ، ص 24–26 .

58 ـ نفسه ، ص 41 .
59 ـ نفسه .
60 ـ نفسه ، ص 47–48 .
61 ـ نفسه ، ص 159–160 .
62 ـ نفسه ، ص 35–36 .
63 ـ نفسه ، ص 151 .
64 ـ نفسه ، ص 217 .
65 ـ وحي الحرمان ، ص 147 .
66 ـ حديث قلب ، ص 43 .
67 ـ نفسه ، ص 34 .

شہادات

مِن رئيسٍ إلى أمير

1

خطاب الرئيس جاك شيراك

في حفل تقديم اللوحة الألفينية لمدينة باريس إلى

الأمير عبد الله الفيصل آل سعود (*)

صاحب السمو الملكي

أصحاب السعادة السفراء

سيداتي سادتي

لقد حالفني الحظ خلال الشهور الثلاثة الأخيرة إذ مكنني من إجراء اتصالات عديدة وشخصية مع كبار الشخصيات التي تتحمل ثقل مسؤولية تسيير دفة الحكم في بلدكم العظيم ، الأبي ، الجميل .

وكنت قد وصلت إلى المملكة العربية السعودية في شهر نوفمبر - وعلى الفور غامرني تأثر كبير وأنا أحل بهذا البلد الذي هو مهد الحضارة . إن الاستقبال الرائع الذي خصني به صاحب الجلالة الملك فهد والمحادثات التي أجريتها مع عدد كبير من كبار المسئولين

(*) يوم الخميس 24 يناير (كانون الثاني) 1985م الساعة السادسة مساء .

السعوديين والزيارة التي قمت بها للأمير سلمان حاكم مدينة الرياض الجميلة التي تعتبر اليوم بفضل تنظيمها وهندستها المعمارية من أجمل مدن العالم . ولا أنسى هنا أن أشير إلى جامعتها الضخمة الرائعة ، ومقابلتي مع عدد من أفراد الجالية الفرنسية اللطيفة والنشيطة التي تتعاون بهمة وحيوية مع المسئولين في المملكة . كل ذلك قد ترك في نفسي إحساساً وانطباعاً كبيرين كما عمل على تقوية مشاعر الصداقة والمحبة التي أكنّها لبلدكم وللساهرين عليه الذين يضطلعون بمقاليد الحكم بحكمة ومهارة .

واسمحوا لي أن أعبّر في هذا المقام عن صادق الامتنان بالجميل لصاحب السعادة السيد الحجيلان سفير المملكة العربية السعودية في باريس الذي يتحلى بصفات رفيعة ومزايا كبيرة ، الأمر الذي يمكنه أن يكون في آن واحد أحد كبار العاملين في خدمة جلالة الملك وفي نفس الوقت صديقاً صادقاً ومخلصاً للفرنسيين .

وإن مدينة باريس ليسعدها اليوم أن تستقبل صاحب السمو الملكي لتعبّر لسموّه عن مشاعر الاحترام والمحبة .

وسوف تتشرف فرنسا في الأيام القادمة بالزيارة الرسمية التي سيقوم بها الأمير عبدالله بن عبد العزيز . وإن ابتهاجي سيكون عظيماً وأنا استقبل في قصر بلدية مدينة باريس سمو ولي العهد الذي خصّني في الرياض باستقبال لطيف لأعبّر له عن مشاعر تعلق عاصمتنا بسموّه .

تلكم هي جملة الاتصالات التي عملت على توثيق أواصر الصداقة التي تجمع البلدين والشعبين .

وأنه لشرف عظيم وفرح كبير أن استقبل اليوم في قصر مدينة باريس الذي كان مسرحاً لعديد من الأحداث التاريخية ، أميراً يحتل مكانة مرموقة وأصيلة داخل أسرة آل سعود النبيلة . ذلك أن صاحب السموّ الملكي ـ الذي هو حفيد الملك عبد العزيز والابن الأكبر للمغفور له الملك فيصل ، وابن شقيق الملك فهد الذي تقيم معه فرنسا علاقات الاحترام والصداقة ، وأهنىء نفسي على ذلك ، يعطي للعالم قدوة نادرة لرجل الدولة الذي أصبح مؤرّخاً شاعراً ذائع الصيت وراعياً للفنون والأدب .

ومما لا شك فيه أن طفولتكم قد احتوت على أسباب هذا التحوّل ؛ ذلك أنكم قد

عشتم فترة الطفولة في منطقة الحجاز في قلب مكّة المكرمة ، التي هي العاصمة الروحية والثقافية للعالم الإسلامي . وفي بيت الملك عبد العزيز ، أشرف والدك الذي أصبح الملك فيصل على تعليمك على يد أساتذة كبار وعلماء أجلاء من كبار البحاثة والمنقبين مثل الشيخ عبدالله خياط وحامد حابس والمنصوري والمردیني إضافة إلى تلقينك العلم في معاهد مكة المكرمة والطائف .

وإن تربيتكم الشاملة المستفيضة التي تمت تحت شعار الثقافة والإيمان والتي أقيمت على التوفيق بين التأصيل في التاريخ وتقاليد شعبكم العظيم والاستيقاظ أمام العالم العصري باستيعاب شعبه وأنظمته العلمية ، قد مهدت أمامكم السبيل لتصبحوا أميراً مثقفاً مستنيراً وأديباً كبيراً ، ذلك أنه سرعان ما أهتديتم إلى الآداب مفضلين الثقافة الأدبية .

إن مؤسس دولتكم الملك عبد العزيز الذي كان يعرف كيف يعاير ويقدّر قيمة الرجال ويتذوق مواهبهم قد اكتشف في سموّكم الفضائل والقدرة والمهارة التي يجب أن يتحلى بها رجل الدولة .

ولما كان لطيفاً مع عائلته حريصاً على مستقبل أحفاده الذين خلّدوا فيما بعد عظمته وذكراه ، فإن اهتمامه كان منصباً عليك بالدرجة الأولى لأنك كنت الابن الأكبر لنجله الثاني فيصل . وقد برهن عن ذلك عندما عيّنك وأنت لا زلت في نعومة الشباب في منصب المستشار الثاني الخاص ، علماً بأن والدك ، وكان وقتئذٍ الأمير فيصل ، كان ساعده الأيمن ومستشاره الرئيسي . وقد كنت كثيراً ما تمثل والدك في مجلس الوزراء الذي يدرك الجميع أهميته في تسيير دفة الحكم في المملكة العربية السعودية ، ما يؤكد مدى الثقة التي كان الملك يضعها في آرائك ورصانتك وفطنتك .

وفي عام 1950م وكنت آنذاك تبلغ من العمر 28 عاماً صدر مرسوم ملكي بتعيينك وزيراً للداخلية والصحة ، وهي مهمة من الأهمية بمكان لأنها حمّلتك أعباء السهر على أمن البلاد وكذلك الحفاظ على صحة وسلامة المواطنين السعوديين .

وحتى هذا التاريخ فإن مسيرتك كانت كما نرى المسيرة الخاصة بالأمير ورجل الدولة المضطلع بأعباء المسئولية لمدة عدة سنوات في عهد الملك عبد العزيز ثم في عهد عمّك الملك

سعود . ولما خلف هذا الأخير جدك في اعتلاء العرش لبّيت نداء القلب وقررت أن توقف نفسك على صقل موهبتك في مجال الشعر والحياة الأدبية .

وإذا كانت عبقريتك في ميدان الشعر قد تفتحت قبل بلوغك سن الثلاثين ، فلأنك قد أظهرت منذ نعومة أظفارك من خلال كتاباتك إدراكك وإلمامك بقواعد المجاز وفنون الرسم الخيالي المتجلية في موهبة التعبير الصائب الصحيح الطارىء المفاجىء ، التي هي من المزايا التي يتحلى بها شاعر كبير ـ وإن الروائع الأدبية مهما كان البلد الذي ينتمي إليه صاحبها تأتي عبارة عن مجرد نتيجة اتفاق بين الكاتب وعبقرية اللغة التي يستعملها باضافة زخرف جديد عليه . ولعل هذا هو الذي وقع بالضبط بين صاحب السمو الملكي واللغة العربية الأدبية التي أصبحت الأداة والملهمة من ملهمات الفن لشعركم . وفي عام 1953م صدر ديوانكم الأول «وحي الحرمان» الذي أثار على الفور إعجاب وحماس الأدباء والمثقفين العرب والسعوديين .

ولن أذكر من بين الأدباء الذين أشادوا بكم سوى المعروفين منهم وهم : طه حسين ومارون عبود وعمر أبو ريشة وصلاح لبكي . وفي عام 1982م تعزز عملكم الأدبي وانتمى بظهور ديوان جديد «حديث قلب» إلا أن لكم أكثر من ديوان ما زال مخطوطاً لم يدفع به إلى الطبع ، على أن محب الشعر مثلي ليأسف لذلك . وقد كانت روائعكم الأدبية مادة لإنجاز أعمال جامعية ، ذلك أنها كانت موضوع رسالة للماجستير في جامعة السوربون .

وإذا كان قلمكم انتقائياً واصطفائياً فإنه أبى أن يبتعد عن قمم 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 أغانٍ . ولعل المثال الساطع في هذا المجال تجسّده المغنية الذائعة الصيت في الشرق الأوسط السيدة أم كلثوم التي غنت بعض قصائدكم .

وأنكم 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 1981م . وقد استطعتم أن تجعلوا من مجلسكم الأدبي أحد مراكز الحياة الثقافية في العالم العربي .

فأنتم المستشار النيّر الذي يقصده الباحثون من أماكن نائية ذلك لأنكم تتمتعون بنفوذ كبير في ميدان تاريخ الملك ابن سعود والدولة التي أسسها ، وبصورة عامة في المواضيع المتصلة ببناء المملكة العربية السعودية .

إلا أنكم ككاتب ومثقف وكوزير أمين للصحة وشعوراً منكم بصواب الحكمة القائلة : «العقل السليم في الجسم السليم» ، فقد أوليتم عناية فائقة لتنمية الرياضة في بلدكم . وبصفتكم وزيراً للداخلية فقد كنتم أول من أرسى قواعد الرياضة العصرية في المملكة العربية السعودية باحضار الحكام والمدربين من ذوي الكفاءة وتشجيع الشباب السعودي على التنافس الرياضي . وليس عجيباً أن تصبحوا الرئيس الشرفي لعدة أندية رياضية سعودية وكذلك أندية سودانية ومصرية وتونسية . كما أنه كان من الطبيعي أن تلجوا في عام 1981م رئاسة اللجنة الأولمبية في المملكة .

وأن مدينة باريس لتدرك إدراكاً تاماً هذه الظاهرة المزدوجة في شخصيتكم ذلك أنه إذا كانت باريس تحظى منذ عدة قرون بمكانة مرموقة كعاصمة أوروبية للثقافة والفنون فإنها تعتبر كذلك مدينة رياضية كبيرة مزودة بالتجهيزات الجيدة مثل قصر بيرسي لممارسة مختلف أنواع الرياضات . وكما تعلمون فإن باريس قد رشحت نفسها لاحتضان الألعاب الأولمبية في عام 1992م .

واعتباراً لمزاياكم العديدة فإن مدينة باريس وبلديتها ليسعدهما أن يستقبلا صاحب السمو الملكي . إن عاصمة الفنون والآداب لتقدر حق التقدير هذه المقابلة مع الشاعر والأديب الكبير ، كما أن عاصمة فرنسا لسعيدة بزيارة صاحب السمو الملكي أحد أقارب الملك فهد . وإن هذه الزيارة سوف تعمل على تعزيز أواصر الصداقة التي تجمع بين فرنسا والمملكة العربية السعودية . وفي اتجاه هذه الآفاق الوضاءة أقدم لكم الآن أعلى وسام لهذه المدينة العريقة ، هذا الوسام الذي يجعل منكم مواطن شرف لباريس التي تشعر مع ممثليها بالسعادة والاعتزاز .

عبد الله الفيصل ...

في عيونهم

2

مشاعر الأمير عبدالله الفيصل

د. عبدالله محمد باشراحيل

بين يديّ ديوان «مشاعري» للشاعر الرائد سمو الأمير عبدالله الفيصل ، تفضل بإهدائه إليّ سموه الكريم بكلمات عذبة نقية ولا يسعني إلا أن أقدم بين يديه الشكر وأبادله الوفاء . وديوان «مشاعري» طبع طبعة فاخرة تدل على ذوق فني رفيع . ولست هنا المكرر لقول الكثير في قولهم إنه يحتوي على كذا قصيدة وعدد صفحاته كذا . . فهذا عمل الباحث أو الناقد ـ إنما أحببت هنا أن أشير إلى بعض الإعجاب الذي أستشعره نحو سموه ، وهو أديب وشاعر كبير من شعراء السعودية والعالم العربي المرموقين (الذي أسمعت كلماته من به صمم) حينما شدا بشعره فنانو العالم العربي أمثال أم كلثوم وعبد الحليم حافظ وغيرهم ـ هذا الشاعر الذي لا زال يبحر على أفنان البيان ، ويسكب إيقاعاته البلاغية للإنسان يستلهم من إيحاءات الزمان الإحساس بالوجود وما حوله ، يصوغ تلك الأحاسيس أدباً راقياً ينطلق من الذات ويمتزج مع الحياة بحركيتها سلباً وإيجاباً . ولن أتحدث عن سموه في شعره الفصيح فلقد دُرس شعره على المستويين العربي والعالمي ونال وسام باريس في الأدب .

وقد قرأت ديوان «مشاعري» فلم أجد إلا شعراً رفيع الأسلوب والمضمون يمتزج مع الذات في شجن الحياة صيغ باللهجة العامية لكنه لم يخرج عن الوزن والقافية ـ وإن تنوعت

الموضوعات ـ ولكني أسأل سمو الأمير الشاعر لماذا لم يتضمن الديوان قصيدة (سليتكم) ـ التي يقول فيها :

سليتكم وارخصت غـالي هواكم
لا تتعبون انفسكم خاطري طابْ
من شفت تغير الأحبـة جداكم
دايم ورغبتكم تعلق بالاحباب
تبديلة الصاحب بغيـــة منـاكم
تسهل عليكم مثل تبديل الاسلاب
يأمر خصين الحب هـذا جزاكم
خليتكـم عبرة لمـاشي وركاب

هذه القصيدة قرأتها في إحدى المجلات يوم كنت أدرس الحقوق بجامعة القاهرة بمصر ، ومن فرط إعجابي بها حفظت هذه الأبيات وذلك قبل خمسة عشر عاماً تقريباً .

إن الأمير عبدالله الفيصل شاعر أعتز بأدبه ـ وقد تتلمذت عليه في صفوف الدراسة ـ وهو اليوم يظهر لنا في ديوان «مشاعري» بلون آخر ونكهة أخرى من أفنان الكلمة الفنية العذبة التي تتبلور في مجموعة قصائد ديوان «مشاعري» الذي يعتمد الأسلوب الشعبي الدارج وبلسان سموّه ولهجته الطبيعية التي لا يشوهها التكلف أو التنميق المصطنع .

وأكثر ما شدني في قصائد الديوان قصيدة (شقاي يا خالد) التي يقول مطلعها :

شِقاي يـا خالد على المال يِغنيكْ
يغنيك عن حاجـةْ قليل المروَّه

فهذه القصيدة تعبر عن صدق العاطفة وسلامة الأسلوب وقوة المضمون ، فهو الأب الذي يعطي عصارة تجاربه لابنه ويود له أن يتأسى بخلائق العظماء وأفعالهم .

وكما نراه في قصيدة (أصيح يا فيصل) فهو الابن الذي عرف أن مرارة الفقد للأبوة عظيم فكانت تلك القصيدة تجسيداً قوياً لألم الفقد ومرارة الوقت الذي يعيشه ، وهذا استشعار لا

يختلف في كل من فقد أباً أو عزيزاً له ، وخصوصاً إذا كان مثل الملك فيصل رحمه الله ورحم والديّ والمسلمين .

من شدة إعجابي بهذه القصيدة أوردها للقارىء ليرى لوعة الفقد إذا كانت الاستحالة هي الموت :

أصيح يا فيصل على راس ما طال
وين انت يا راعي العلوم المجيدَهْ
حسّيت بالوحدة ونا بين الأظوال
وجَرحك بقلبي قام ينزف صديدَه
الحال عِقبِك لا تسايِل عن الحال
معيشتي ضنكْ ، وحياتي زهيده
فارقت مِن فارقتكم راحة البال
ولذّات عيشي والليالي السعيده
مثل الغريق اللي شفوقٍ على الجال
فترت زنوده مـا بلغ مـا يريده
مِصايبْ الدنيـا زِمـان وتِنزال
ومصيبتِك في كل يـومٍ جديده

(وكبر الوسام)

إلى الشاعر الرائد الأمير «عبدالله الفيصل» :

شعر : عبدالله محمد باشراحيل

عَرِّجْ على الشَّرْق واهْتفْ باسْم شاديه
وقُلْ هنيئاً لِمَنْ طابَتْ . . أمانيهِ
الشَّاعِرِ الفَذّ . . والإعجاز غايته
ما أعذبَ القَوْل . . ما قَدْ جاء من فيهِ

رَقَّ النَّسيمُ وقدْ سارتْ لطلْعته
بيادرُ الصَفْـو في أرْقى . . معاليهِ
وتوَّجْتهُ أيادي المجْدِ . . سابغَةً
أَنْعامُها وهي بَعْضٌ مِـنْ أياديهِ
نثيرُها لَمْ يَزَلْ فَوْقَ الرُّبى جَذلٌ
وذكرهُ في صَدى الآبادِ يَرْويهِ
فرائدُ اللَّفْظ حارتْ في بَراعتهِ
وللبيانِ كتـابٌ مِـنْ مَعانيهِ
خَطا إلى النُّور حَتَّى كان مِشْعَلُهُ
وبدَّل اللَّيْل سعْداً وهـو يَضْويهِ
حتَّى تربَّـع في الأَفْلاك منْزلةً
فصار للبَـدْر خِدْنـاً في تَدانيهِ
فكان للشَّرْق صَرْحاً من مَناقبهِ
وكان في الغَرْب صَوْتاً . . في تَناجيهِ
وقدْ تَمايَلَت . . الفُصْحى مُعَبّرةً
إنِّي ازْدَهَيْتُ بثوْبِ الفَخْرِ والتِّيهِ
وخاطَبْتهُ بَناتُ الشِّعْرِ قائلةً
إنْ كان للعُرْب فَخْرٌ أنْتَ راعيهِ

* * *

باريسُ يـا فتنَةَ الأنْوارِ ساحِرةً
ومُنْتدى الفكْر يَسْري في . . مساريهِ
لَقَدْ جَعَلْتِ نسيم الودِّ يجْمعُنا
على بساط النَّدى طابتْ مَجانيهِ

إنَّا قَرَأْناكِ يا باريسُ . . يا وَطَناً
حَوى من الأَدَب الأسْنى تَساميهِ
أَسْفارُ مَجْدك . . ما زالَتْ مُدوِّيةً
وعلْمُ شَعَبكِ أغْرَتْنا . . مَراميهِ
ولَنْ تَمُوتَ شُعُوبٌ وهْيَ صانعةٌ
مآثراً أخْضَعَتْ للكوْن عاصيهِ
فللْحضارةِ في أَوْطانِكُم . . ألقٌ
يَظـلُّ في غيبـةِ النسيانِ يحكيهِ
أهفُو إلى الشَّرق والأنواءُ عاصفةً
وسِرُّه في حَنايا القلبِ . . يُخفيهِ
في سالِفِ العَصر دانَت عندنا دولٌ
وهيمنَ الدينُ . . والإسلامُ يحميهِ
مَدائنٌ يذكرُ التَّاريخُ . . نَهضتها
ويعرفُ الفَتْحُ قاصيها . . ودانيهِ
بفتيةٍ سامروا الآمـال فارتفعت
مآذنُ المجدِ من أصواتِ داعيهِ
وأمَّـةٌ خَـلَّدتْ أَسْمى مآثِرها
حَصادُها العلْمُ نجني من مَغانيهِ
أعلامُنا في الذُّرى الشَّمَّاء وقفتُهُمْ
نوابغٌ حَقَّقَتْ للفِكـر . . آتيهِ
يا مَوطنَ العُرب قد عادت مباهِجُنا
فاليَوْمَ عِرسُ العُلا في الشَّرقِ يرويهِ

3

شاعرٌ أعطى للشجن نبرة

أ. عبدالله الجفري

* لا أكتب ـ هنا ـ عن الشاعر الرقيق الأمير عبدالله الفيصل لأول مرة . . فقد كنت في كل مرة أجلس فيها إليه ، أحسّ أنني أكتب سطراً لافتاً عن : التجربة في الحياة . . وعن : «بوح» الوجدان في حداء القلب !

وهذا الشاعر المميز . . قد حظي بالتفاتات عربية وعالمية ، من خلال تقييم النقاد العرب لشعره ، وامتزاج شعره بالموسيقى العربية : تلحيناً لبعض قصائده . . ومن خلال الاهتمام بشعره في أوروبا بحصوله على : (وسام باريس) ، وعلى الدكتوراه الفخرية من الأكاديمية العالمية للثقافة والفنون بتاييبه ، وترجمة شعره إلى اللغات العالمية : الإنجليزية ، والفرنسية ، والروسية !

والشاعر عبدالله الفيصل : كلما صاغ قصيدة جديدة ، كان يحس أن الفرح يشكل خطوط صدره ، في اللحظة الحميمية المُشعَّة وجداً ، وشجناً ، وبوحاً . . . وهو بدون الشعر ، لم يكن يجد للحياة صدى ، ولا ذكرى ، ولا نكهة ، ولا ملامح لصيقة بوجدانه !

إنّ «الشعر» في كيان عبدالله الفيصل يعبّر عن الثقة لديه نحو مكوِّنات الحياة : الحب ، الأمل ، الموت ! !

* * *

* وفي ديوانه «مشاعري» : نجد تلك المكوّنات التي بدأت مع تفجّر موهبته الشعرية ، وتبلورت في ديوانه الأول : «وحي الحرمان» ، وتعمّقت في معاني هذا الديوان النبطي :

يا طُـولْ حِرمـاني . . عيوني تِراعِيـكْ
وعَنْ ما تريدْ الروحْ . . تِقْصِر يديني !

إنّ الشاعر يتألّم منذ أصدر «وحي الحرمان» ، وحتى تلألأ في «حديث قلب» ، وإلى أن استقر في «مشاعري» . . . لأنه أراد التعبير عن الحب ، وتجسيده بألوان قوس قزح !

ورؤيته للحياة . . كانت تنطلق من شطط الناس في ماديّاتها ، حتى ابتعدوا عن جوهرهم ، وفقدوا القدرة على التعبير عن الحب ، ومظالمه ! .

* وكان يقول لي ، كلّما تقدَّمْت للسلام عليه :

ـ أنت ما زلت تكتب ؟ ! . . . إذن ، فابدأ كتابتك بنداء : «يا حبيبي» ، وسوف تواصل الكتابة بعد ذلك بلا ملل ! .

* وفي كل مرّة أسأله : فقط . . . يا حبيبي ؟ ! ! .

ـ أجابني : الناس يحتاجون إلى الحب . . . إنهم في حاجة إلى من يُذكِّرهم بعواطفهم التي ضاعت منهم في زحمة الماديات وغربة الروح ! ! .

* * *

* إن (التطبُّع) في شعر الأمير عبدالله الفيصل ينحاز إلى الرومانسية ، والتحليق في أجواء الشفافية والعاطفة المتقدة . . . ممزوجاً ذلك كله بفلسفة (الحرمان) التي طلع بها الشاعر في قصائده الأكثر وبالرمز الذي كان ينشر به قصائده باسم : محروم ! .

ولكنّ «الحرمان» في بلورة العاطفة وجلوتها ، لم يكن محدوداً في الماديات . . . بل كان مترفعاً وحافلاً بمعاناة المعاني ! .

ويذكّرنا الشاعر عبدالله الفيصل في انبعاثه الإنساني / الشعري . . بالشاعر الفرنسي «إيلوار» الذي وضع رؤية الحياة ونجوى الحب في قالب الذكرى ، وصاغ هذه الصورة في قصيدة عن الفنان المشبع بحس الحياة ، والنابض بعنف الموت ، والمسترسل في دفء الحب :

لا خَيْر في حب بـــه النفس : تِنْداس
أصونهـــا ، وارْضـــى الحيـــاة العصيبه
اعْتَضْت عن حلو الرجا مِنك . . بالياس
هذا نصيبي . . يـوم كِلّ ونصيبه !

إنه «دائم الحب لم يزل» مثل قلبه الخفاق . . . يتحدث عن الفقر النفسي والعاطفي ، ويصفه بأنه : الكارثة ، والأكثر قسوة وإيلاماً من الفقر المادي !

وقد تشكّلت (مشاعر) الأمير الشاعر عبدالله الفيصل من هذا الحرمان . . . وفيه لم يزل يمنح الحب للآخرين دوماً ، ويقول :

ـ لكنَّ نهايتي مع الحب ، أو نهايته معي : مؤسفة . . . وهذا سبب من أسباب تكويني كشاعر ! ! .

* * *

موقف . . . حميمي :

* وهناك محطات في ذلك التواصل الجميل الذي أعتزّ بخصوصيته مع الشاعر الكبير الأمير عبدالله الفيصل . . . أحسب أن سموّه محَّضني من خلاله تقديره الذي يغرسه نبتة حب . . . ولا بد لي أن أتوقّف ـ بكل الاعتزاز ـ أمام هذا الموقف الذي لم تفاجئني به خصاله ووفاؤه ، ولكنه بهرني كثيراً إلى درجة البكاء ! .

* كنت أعاني من الإصابة بذبحة صدرية ، وآلام في القلب . . مما اضطر الأطباء إلى إدخالي للعناية المركَّزة بجدّة . . . وفاجأني هذا الأمير الشاعر الصديق عبدالله الفيصل بوجهه الذي أطلَّ عليّ وملأت قامته باب «العناية المركّزة» . . . تحامل على نفسه ، وحمل مرضه معه ، واستعان برَجُلين من القائمين على خدمته في مرضه ، وهو يعاني أيضاً من بقايا جلطة في الدماغ .

رأيت عبدالله الفيصل ينحني عليّ في سريري ، ويقبِّل جبهتي وفي عينيه دموع عصية إلاّ على مَنْ يحب . . . وحين اقتعد كرسياً ملاصقاً لسريري ، قال لي بصوت متهدج :

ـ لا تموت يا عبدالله . . . بعدنا نحتاج إلى نداء : «يا حبيبي» . . وأنت مِن أصدق من

يذكرنا بهذا النداء ! .

وشعرت أن خفقات قلبي تنتعش ، وأنني أعطش للحب من جديد . . وهذا الإنسان الشاعر أمامي : يُحرِّضني على الحب ، وهو بذلك يحرّضني على الحياة ! ! .

* * *

أن تصير شيئاً :

* يذكّرني الأمير عبدالله الفيصل في شعره كمضمون . . بعبارة الشاعر الإسلامي الكبير «إقبال» القائلة : «ليس منتهى غاية الذات أن ترى شيئاً . . بل أن تصير شيئاً» ! .

بمعنى : أن تستشرف الحقيقة الروحية . . الحقيقة الميتافيزيقية . . المواقف الثابتة ! .

العشق روح ، والنسيان مادة .

نحن الذين ننكر ما نشعر به أحياناً ـ في طبيعة العصر المادي ـ لأننا نخاف استمرارية أي شيء فينا ولنا ، لئلا نلتزم به . . . فالالتزام : كلمة قناعة ، والكلمة : معنى ، والمعنى : ينبض بالروح . . بالإيمان ! .

فهل تسمحون لي الآن أن أحزن قليلاً من أجل غياب عاطفة الإنسان ؟ ! .

وهل تسمحون لي الآن أن أحزن قليلاً من أجل غياب لحظة الصدق في التلقي لبوح الشاعر ؟ ! .

لقد تموَّهت الكلمة الصادقة . . ولكنها لم تَغِب ، ولن تغيب ! .

ونتلفت إلى الشعر : أين هو الشعر . . لماذا الشعر ؟ ! .

الآن الشعر يكاد أن يسقط ! ! .

الآن «حبة الفاليوم» أصبحت بديلاً عن بيت شعر . . كما قال شاعر جلس يشكو تحوّل الزمان إلى نثر رديء ؟ ! .

* * *

* ذات صباح قبل عدة سنوات ، ولم يكن المرض يسكن جسده ، أقبلتُ على شاعرنا الأمير عبدالله الفيصل في مجلسه الصّباحي . . . أستروح من أحاديثه نداوة الكلمة الشاعرة ، وأتزوَّدُ من حواره بإحساس مشترك يجمعنا . . يجمع كل عاشق للكلمة في

سرحة الروح عندما تتحدث عن المعاني .

* سألت الشاعر عبدالله الفيصل : إنني أتساءل مع كثيرين أحبّوك شاعراً ، لماذا تصمت الآن كثيراً . . أين قصائدك الجديدة ؟ ! .

ـ أجابني وهو يردّد بيتاً من شعره ، فقال :

حُبّنا لا تزيلـه غفوة الوجـد
وبعض الصُّدود . . لا يطويه ! .

ولا بد أن يملأني الشجن حينذاك . . فقلت :

ـ إن الغبطة ذاتها . . قد أصبحت صدفة في حياة الإنسان ! .

إذن . . نحن مع الشاعر الذي جعل للشجن نبرة ، وللخفقة نداء يهمس . . مع الشاعر الذي كان ـ وما تعب ـ يُفتش عن الإنسان الذي تَصْدُقُه الأحاسيس ويَصْدُقُها ! .

نحن هنا . . . كل واحد منا ، وكل واحدة : لن يكونا وحدهما ، ولكننا جميعاً مع ذلك السر الذي نكتمه أحياناً (علَّ يوماً نعود للوصل فيه) . . كما يقول شاعرنا الكبير ! .

* * *

أغالط فيك سمعي :

* والسؤال الذي يطرح نفسه بحق :

ـ تُرى . . . ما هي الأسئلة التي يمكن أن توجّهها (المرأة) إلى شاعر رومانسي ، قد اصطبغ أكثر شعره بلون الحزن الأرجواني ، وحفلت صوره الشعرية بالبوح عن الحرمان ، والحب ، والعاطفة النبيلة المشبوبة في الإنسان ؟ ! .

إن الأمير عبدالله الفيصل هو بلا شك يمثّل تاريخاً طويلاً في تجربة الحياة والعمل ، وفي هذا الإحساس الذي غزله شعراً غنائياً ، موسقاً ، برغم نبرة الحزن التي تشيع في أكثر صوره .

وفي أصداء إحدى مناسبات التكريم للشاعر . . كان لا بد لي أن أتذكر عبارة للشاعر الذي أذاب قلبه في نغمة حب وكلمة : (أحمد فتحي) . . . سمعتها منه في الزمن القديم

بصوته عبر المذياع ، وهو يتحدث عن شاعرية الأمير عبدالله الفيصل ، فقال يومها :

ـ الحرمان في الشاعر الأمير عبدالله الفيصل : هو حسّ إنساني متفوق بروح المشاركة والتمازج مع هموم الناس ، ومعايشة أمانيهم . . . وهو ـ أيضاً ـ يرتفع بالصدق إلى أن يكون قمة الشعور ، وهو ذلك الذي تمثل في بيتَيْ شعر للأمير عبدالله الفيصل أطرباني ، وحفظتهما :

على أني أغالـط فيــك سمعي
وتبصر فيــك غير الشك عيني
ومــا أنــا بالمصدِّق فيك قولاً
ولكني شقيت بحسن ظنِّــي !

* وأتوقف بكم أمام سؤال طرحناه على الأمير عبدالله الفيصل ، ونحن نسترجع معه أزمنة القصائد الجميلة في ذكرياته ، ومشوار حياته . . فسألناه :

* تُرى . . ما هي القصيدة الأقرب إلى نفسك والحميمة مع روحك وأشجانك ؟ .

ـ أجاب الشاعر عبدالله الفيصل : إنها قصيدتي (غربة الروح) في ديواني «حديث قلب» .

وفي هذه القصيدة يرتفع الشاعر بصوره وتعبيراته إلى معاناة الروح والنفس في الغربة الأقسى : غربة الروح والمشاعر . وهو يركب الصعب ويشرئب إلى المعاني الأعمق في رحلة إبحار إبداعي تتجاوز صحة الألفاظ المعبّرة عن ذاتها المباشرة ، إلى بعد التعامل مع نبض التعبير الشفاف المتدفق من ضمير شاعر تربَّى وعاش وكبر وأعطى في زمن الشعر وحده ، وكان في غربته الروحية يلتزم بالصدق والعهد والوفاء ، فيقول :

أيهــا العاتبــون زُهدي بصحبي
وعــزوفي عــــن العتاب المريرِ
أيهــا الضاحكــون مما ألاقي
في زمــاني مــن العقوق المثير

لا تلوموا الغريق في غمرة الغم
إذا فـــاض دمعـــه في الزفير
أنا أحيا في البعد عن صخَب النا
س لأبقى في صحوتي مَعْ ضميري
ليَ صمتي وآهتـــي وسكـــوني
ولكـــم كل متعـــة وحبور
إن كل الوجود لا يعـدل الزُّهْـ
ـــدَ بدنيـــا مآلهـــا للسعير
فاهزجوا ، واطربوا لطول شقائي
فبِربِّـــي وصلت كل مصيري !

* * *

وحي الحرمان :

* ولقد ازدهرت شاعرية عبدالله الفيصل بعد ذلك ، فيما قرأناه له من جديد ومتتابع ، فتفتحت وأبدعت أكثر ، وضم ديوانه «حديث قلب» تلك الرؤية الناضجة ، وعمق التجربة . . . وتُرجم بعض شعره إلى اللغة الفرنسية ، وكان ذلك مواكباً لحصوله على الجائزة التي منحتها له بلدية باريس .

وما بين ديوانه الأول : «وحي الحرمان» ، وديوانه الثاني «حديث قلب» : سنوات طويلة من الحب ، ومن المعاناة ، ومن الاشتعال ، ومن الحزن ، ومن فرح الشموس وهمسات الأمسيات الشجية ، والندية بالشعر .

وفي ديوان الأمير عبدالله الفيصل الأول الذي لم يضع عليه اسمه الحقيقي ، بل رمز إلى الشاعر فيه بصفة : (محروم) ، نجد تلك الفلسفة العميقة للحرمان ، وذلك التعريف المنسوغ من التجربة والمعاناة لمفهوم السعادة والإحساس بها . . . يومها كتب «محروم» قصائد في عشقه للسعادة التي يطارحها النجوى ، وصاغ أشعار الحرمان من موحيات المعنى في إهداء ديوانه الأول بقوله : (إلى الذين شاركوني في لذة الحرمان) . . . ولذة

الحرمان تعني : لذة الألم ، وهي تجسيد لمعنى جبران المعروف : «ابتغوا اللذة في الألم ، وابتغوا الألم في الحب» . .

وتساءل الشاعر المحروم عن السعادة من منطلق رغبته في الإفصاح عن المشاعر الصادقة والنقية ، فقال : «هل السعادة في المنصب والجاه ، أم هي في الإمارة والوزارة ، أم هي في الشباب والجمال ، أم هي في الثروة والمال ؟ ! . . إن كانت كذلك فأنا سعيد كل السعادة ، ولكن السعادة ليست في كل هذه الصفات والمميزات ، إن مقرها في النفس ومنبعها من الاحساس . . . فأنت سعيد إذا أحسست بالسعادة ولو فقدت كل أسبابها الظاهرة ومقوماتها المعبرة . . وأنت محروم من السعادة إذا فقدت الاحساس بها ، ولو اجتمعت لك كل مقوماتها واعتباراتها . . . لماذا ؟ ! . لأن إحساسك متأثر بعوامل أخرى من الألم والأسى ، تشغله وتستأثر به عن الشعور بالسعادة ، ولهذا وحده : أنا محروم» ؟ ! .

ولم أستطع أن أتجاوز أو أجتاز الديوان الأول : «وحي الحرمان» حين مطالعتي للديوان الثاني : «حديث قلب» . . . ذلك أنني أعتبر الديوان شاهداً صادقاً على فترة هامة من حياة الشاعر وعطائه وشعوره ، وهي الفترة التي كان فيها وزيراً لوزارتين ومسئولاً ، وكان شاباً يتدفق بحيوية الرغد والطموح والوسامة ، وكان يتلقى ترشيده وتجربته ويستاف من نبع والده العظيم الذي كان معلماً ـ ليس في السياسة وحدها ـ بل في الأدب والشعر والثقافة . . . وكانت صلات الشاعر يومها بكبار الشعراء في العالم العربي من المبدعين والمتوهجين أمثال الأخطل الصغير ، وأحمد فتحي ، وأحمد رامي ، ثم كامل الشناوي . . . وكل هذا الزخم في التعبير الوجداني امتلأ به إحساس عبدالله الفيصل وانصهر فيه ، وتشكّل وأضاء ، حتى إن الأخطل الصغير وأحمد رامي توقفا أمام أبيات قالها «المحروم» وتمنيا لو قالاها .

وهناك بعض أبيات للشاعر ، تعتبر من الأشعار التي تحمل روح الشاعر القديم في الجزيرة العربية ، مثل قوله :

ما كنت أومـن بالعيون وفعلها
حتى دهتني في الهوى عينـــاك

وقوله أيضاً :

أكاد أشك في نفســـــي لأني
أكاد اشك فيــك وأنت مني

انطلاق نحو العالمية :

* إن انطلاقة شعر الأمير عبدالله الفيصل إلى العالمية جاءت تتويجاً للدأب الذي أصرّ عليه من خلال القراءة ، وتثقيف النفس ، والامتزاج بمجتمعات الأدباء والشعراء في العالم العربي ، حتى أصبح صديقاً لكثير من أعلام الثقافة العربية منذ ريعان شبابه .

ولقد اكتسب عبدالله الفيصل من والده الملك الراحل عشقه للشعر ، ومجالسته للأدباء والشعراء ، وموهبته التي كانت تتفتق عن حسّ شاعري متفوق ورحب .

وعندما وقف هذا الشاعر العربي في صدر قاعة الاحتفالات بمبنى البلدية بباريس ، ليلقي كلمته في العام 1986م ، شاهدت من خلال إهابه ووقفته ، ونبرة صوته ، وإيقاع كلماته العربية هذا الفارس العربي الذي صاغ بالكلمة انتماءه ، وطرز بالحرف توقه الرائع لفضيلة التلاحم الإنساني . . ذلك الذي ينطلق خلف إشعاع الثقافة ، وخصائص الحضارة ، إنساناً مبدعاً ، وشاعراً يتصف شعره بملامح بيئته وقيمه وتقاليده .

كانت اللحظة : ميلاد فخار عربي ممتع ومانح العزة .

ذلك أن الكلمة العربية حينذاك قد اختلطت بألوان اللوحات التاريخية التي رسمها عباقرة الفن على مر العصور في مهد الحضارة الأوروبية . . فكان هذا التواؤم بين الكلمة وأبعاد اللوحة يشكّل تمازجاً بين الحضارتين ، العربية والأوروبية . . كما يشكل تلاقحاً بين الثقافتين ، وعمق جذور الشعبين . . بما يدل على أن الإنسان العربي لم يقتحم العالم من فراغ ، ولم ينشر رسالة دينه ودعوة الحق من اعتساف أو بطش القوة . . بل إن هذا الإنسان العربي هو صاحب رسالة ، وصاحب حضارة ، وصاحب قِيَم ومشاعر إنسانية نبيلة .

لم يكن مهرجاناً «سعودياً» بحتاً ـ ذلك الذي أقيم بين الأعمدة التاريخية الشاهقة داخل مبنى «العمودية» في باريس . . بل كان مهرجان الكلمة العربية ، وإيقاع «بيت الشعر» العربي في عاصمة النور والآداب والفنون . . . تدفقت إلى قاعة الاحتفالات ينابيع ثرة من الثقافة الأصيلة ، يمثلها صفوة من المثقفين الإنسانيين ، وكان في مقدمتهم الشاعر الإنسان ـ الرئيس السابق للسنغال ـ «ليوبولد سنغور» ، والأكاديمي الذي هداه الله إلى الإسلام : «رجاء جارودي» . . ليشهد الجميع لحظة مشرقة في تاريخ «توأمة» الحضارة والثقافة العربية ـ الإسلامية بالحضارة والثقافة الأوروبية !

ـ ولا شك أن «اعتراف» عاصمة النور والثقافة العريقة بانبعاث جديد للثقافة العربية في عصرنا الحديث . . قد تمثل في هذا التقدير لمبدع من أعلام الشعر العربي المعاصر ، وهو الأمير الشاعر عبدالله الفيصل الذي حظي بهذه الالتفاتة العالمية من خلال التقييم الأوروبي في باريس لأعماله الشعرية . . ولم يكن «وسام باريس» هو التقدير الأول والوحيد لابداعه ، فقد حصل من قبل على منح علمية وثقافية ، كان من أهمها :

ـ في عام 1981 منحته الأكاديمية العالمية للفنون والثقافة بتاييبه بتوصية من مجلس أمنائها الدكتوراه الفخرية .

ـ ترجم شعره إلى اللغات العالمية : الإنجليزية ، والفرنسية ، والروسية .

ـ كان شعره موضوع أطروحة لرسالة الماجستير من جامعة السوربون ، تقدمت بها «منيرة العجلاني» وأشرف عليها المستشرق الفرنسي «مسيو مارسيه» ، ونجحت امرأة سعودية مثقفة في تقديم نماذج من شعر (رائد) في بلده إلى الفرنسية باجادة وقدرة .

ولو أراد ناقد أن يقارن بين ديوانَيْ الشاعر ، القديم «وحي الحرمان» ، والثاني ، «حديث قلب» . . فهو لا يلحظ فارقاً في البناء الشعري ، وفي الصياغة اللفظية ، وفي كثير من الصور . . . ولكن الجديد في ديوانه «حديث قلب» نجده في لغة العاطفة ، أو في لغة الغزل . . فلا بد أن عامل السن في قصائد الديوان الجديد قد أثر كثيراً على بعض تصويره ، وعلى بعض محاوراته ، ولكن هذا التأثير لم ينل من روح الشاعر الشابة ، وإن كان قد كثف تعبيره عن الحرمان ، فهو يقول :

قد سئمت الهوى ، وأحببت دمعي
فبدمعـــي رِيٌّ لقلبـــي الحطيمِ
وارتضيت الهروب من عالم الحـ
ـــب فراراً من عُـــذَّلٍ وخصوم
وائـــداً بـــين أضلعي خفقات
لفـــؤاد ، محطـــــم ، محـــــروم ! !

* * *

* وبعد . . .

إن عبدالله الفيصل هو البقية الباقية من تلك المدرسة الغزلية الحديثة التي روت ظمأ الحب في نفوسنا الصديّات ، وغذت أفئدتنا بروح الشباب وغمست مشاعرنا في الحزن المتوهج العظيم . . مدرسة : الأخطل الصغير ، وأحمد رامي ، وإبراهيم ناجي ، والشناوي ، وآخرهم عبدالله الفيصل الذي حافظ على هذه الروح . . يبقى هو المسكون بالهوى الحزين ! !

ويبقى الأمير عبدالله الفيصل أحد رواد الحركة الشعرية في المملكة العربية السعودية ، وواحداً من القمم التي أعطت نبضها واحساسها كلمة وصوراً شعرية باهرة !

4

الأمير الإنسان والشاعر الرومانسي

أ. يحيى توفيق حسن

ربما يعجز البعض عن تفسير وفهم حيرة الأمير عبدالله الفيصل في بداياته ، واضطراره إلى التستر خلف ذلك الغلاف الشفاف من أسلوب التخفي واستعماله اسم (محروم) فترة من الزمن عند نشره أي من قصائده ، ثم محاولاته الجادة بعد ذلك في الخروج بشعره إلى الساحة المحلية ثم العربية ونشره وترويجه ووسمه باسمه في بيئته المتحفظة التي نبت فيها وترعرع فوق تربتها وتشرب بقيمها وعاداتها وأخلاقياتها . . وهي بيئة كانت تنظر إلى الشعر العاطفي وإلى الشاعر . . نظرة مشوبه بكثير من الحذر . . فالرجل في نظر تلك البيئة الصارمة ينبغي أن لا يستسلم لعاطفته ولا يضعف أمامها بل ينبغي أن يكون مثالاً للفارس الذي لا يهزّه شيء . . فالحياة جافة من كل جوانبها بعيدة كل البعد عن أي أسلوب من أساليب الترف المعيشي أو ربما العاطفي . . واحات تحيط بها الصحراء من جميع الأطراف ويقل فيها الماء في الصيف ، فلا زرع اللهم إلا في النادر وإذا جاء الشتاء بغيث أنبت تلك الصحراء القاحلة فاخضرّت ونوّرت وازدهرت الحياة قليلاً ثم لا تلبث أن تحرق حرارة الشمس كل شيء حتى وجوه البشر . ومع ذلك فإن الحياة كان لا بد لها أن تستمر والناس كان لا بد لهم أن يواصلوا كفاحهم لتأمين القوت ، فلا وقت لديهم للترف واللهو فالكل في شاغل بهموم المعاش . . الذي يغلفه الكفاف حتى في الطبقة المميزة فلا فرق بين الجمع . . حياة يغلب عليها طابع العمل والجد والصرامة من كل جوانبها . . والتقشف هو الأمر

السائد فيها ولا شكوى ولا تمرّد فتلك كانت الحياة كما عرفوها في قلب هذه البيئة من جزيرة العرب .

وفي هذا الجو البعيد عن الترف ولد ونشأ الأمير عبدالله الفيصل في عاصمة الملك الرياض . . لكن ملك جدّه الإمام عبد العزيز ما لبث أن اتّسع وشمل أطراف الجزيرة من الشرق ومن الغرب . . ولم يلبث هو أن انتقل إلى مكة إلى جوار أبيه المهيب الملك فيصل . . الذي كان نائباً للملك في الحجاز . وفي أجواء مكة وجد الأمير الصغير نفسه في وسط يسوده شيء من نعومة الحياة بل ربما ترفها من بعض الوجوه . وفي المدرسة اختلط مع أقرانه ، وكان لا بد لهذه البيئة الجديدة أن تفرض تأثيرها على الأمير الجميل الحالم . وكان لا بد لهذا الأمير الجميل الحالم أن يستأثر ويستحوذ على حب واعزاز الشيوخ قبل الشباب في بلد يكبر الجمال ويجله ويقدّر السمات الكريمة والشيم الرفيعة . . نفوس مقبلة على الحياة بكل معاييرها وأبعادها . ذلك كان مجتمع مكة في تلك الحقبة من الزمن ؛ على أن كل ذلك الحب والإجلال والاعزاز كان يمكن أن يتبخر لو أنه ووجه بشخصية غير شخصية الأمير عبدالله . . فهذا الأمير العبقري استطاع وبسرعة عجيبة أن يملك قلوب الناس بتواضعه ونخوته ومروءته وكرمه ، فأحاطوه بقلوبهم وألبسوه كل الألقاب الجميلة التي تعبّر عن حبّهم وتقديرهم وإكبارهم : فهو أمير الشباب وهو أمير الرياضة وشاعر الحب .

وما لبث جدّه الملك عبد العزيز وقد عرف كل تلك الشعبية الكبيرة التي استطاع حفيده أن يستأثر بها ويكتسبها بذكائه وفطنته وعبقريته في أوساط الحجاز ، أن عيّنه وكيلاً لأبيه ثم ما لبث أن أصبح وزيراً لوزارتي الداخلية والصحة وقد كان من قبل نائباً لوالده في وزارة الخارجية فاجتمعت الحكومة بكاملها في يده . . فيما عدا المالية التي كانت بيد وزيرها الشيخ عبدالله السليمان .

فهل غيَّر كل ذلك الجاه وكل ذلك السلطان عبدالله الفيصل ؟ . أبداً . إنه ذات الإنسان الرقيق الودود الذي أحب الناس فأحبوه ، عطف عليهم وواساهم فالتفّوا حوله في وله حقيقي يشدّهم إليه . وفي وسط هذه الهالة الكبيرة من الحب والجاه وفي وشي هذه

الشعبية التي تحف به وتحيط بروحه كان لا بد له أن يتنفس . . ولا بد أن يحب . . وهو الكبير بأبيه وبجدّه . . الكبير بنفسه وبهذه المسئوليات التي نيطت به . . هل يمكن لهذا القلب المترف الرقيق أن يعبّر عن أحاسيسه وأن يخرجها إلى الملأ ؟ . وأن يكشف عن نفسه ويرسل أناشيد الحب والهوى والشباب وقيود تلك البيئة التي نشأ فيها ما زالت راسخة في ذاته تكبّله وتسيطر على كيانه ؟ . فماذا يفعل ؟ . لا بد أن ينفس عما في صدره ، ولا بد أن ينفث ذلك شعراً لكن كيف ؟ . وأين ؟ . ومتى . . ؟ .

تذكرني هذه الصورة المتجلية لحيرة الأمير الجميل الحالم وهو مكبل بكل تلك التقاليد والعادات والشِيَم التي نشأ فيها وتربّى عليها . . تذكرني . . بالعهود الخوالي حينما كانت الكلاسيكية تسيطر على الساحة الأدبية في أوروبا وما أشبه ذلك المذهب الكلاسيكي العقلاني المتحفظ الذي ظل سائداً في أوروبا ولأكثر من قرنين ، والذي كان مسيطراً على قنوات التعبير من شعر وأدب وفنون التي من خلالها تطلّ وتتعرف على سمات وأخلاق الأوروبيين في تلك الحقبة من الزمن وعن سلوكياتهم وترجمتهم لتلك السلوكيات في أدبهم وفنونهم . ما أشبه ذلك الجو المحافظ بجو الحياة الذي كان سائداً في قلب جزيرة العرب . ولقد ظلّت الكلاسيكية تسيطر على شعراء وأدباء أوروبا ردحاً من الزمن حتى أواخر القرن الثامن عشر بل إنه امتد إلى بدايات القرن التاسع عشر في بعض دول أوروبا فلا شعر ولا أدب ولا معرفة إلا عن طريق العقل وتحت سيطرته التامة ، وكان ذلك التزاماً لا يستطيع الخروج عنه أي شاعر أو أديب . والرفض كل الرفض لأحاسيس القلب وما يمليه من عواطف مشبوبة ، فذلك ضعف لا يليق بالرجل وهو فارس عصره وإن حدث فلا ينبغي أن يجاهر به . فالرجل القوي لا يستسلم لعواطفه ولا ينبغي أن يبوح بما يتفاعل في وجدانه من عاطفة متأججة مهما كانت نبيلة وشريفة وقويمة ، بل عليه أن يطويها ويخنقها ويخبئها كما يخبأ العيب والخطيئة . تلك كانت خلاصة وفحوى المذهب الكلاسيكي . . لكن المذهب الرومانسي ، أو الرومانتيكية ما لبثت أن هبطت إلى الساحة الأوروبية جارفة كل صلابة وتحفظ المذهب الكلاسيكي وطاوية له إلى الأبد . وأصبح من أروع الروائع التعبير عن مكنونات القلب وخبايا النفس والعاطفة بكل وضوح وبلا أي تردد أو خوف أو وجل . وقرأنا روائع الفريد دي موسيه

وهو الذي يقول ناصحاً صديقاً له : «اقرع باب القلب ففيه وحده العبقرية وفيه الرحمة والعذاب والحب . . وفيه صخرة صحراء الحياة حيث تنبجس أمواج الألحان يوماً ما إذا مستها عصى موسى» . وقرأنا جان جاك روسو الذي كان بحق أب الرومانتكين وتلاه فيكتور هيجو وغيرهم من أعلام الرومانتيكية التي سيطرت على أفئدة الأوروبيين ، وقد كانت في مجملها تعبيراً عن مشبوب العاطفة واستسلاماً للمشاعر الوجدانية وانغماساً في الإحساس بالذات ، وحرية في الإلهام والتعبير عن الحب بجميع أشكاله .

ولم تعرف الساحة العربية في عصرنا الحديث المذهب الرومانسي أو الرومانتيكية إلا في بدايات القرن العشرين وعلى يد (مدرسة أبولو) التي قامت لتعارض (مدرسة الديوان) التي كانت ما زالت متمسكة وملتزمة بالمذهب الكلاسيكي بعقلانيته المتحفظة . ورأينا مزيجاً من الكلاسيكية والرومانسية في كثير من نتاج أدبائنا وشعرائنا العرب . وأذكر دون حصر الشابيّ وأبو شادي وناجي وعلي محمود طه ، وهؤلاء كانوا قادة الرومانسية في مصر . ورأينا جبران في لبنان وعبدالله الفيصل وحمزة شحاتة في السعودية . وفي الناحية الأخرى رأينا العقاد والمازني اللذين كانا من أعلام الكلاسيكية أو العقلانية وقادتها والمحافظين عليها بشدّة وحماس بالرغم من اندثارها في أوروبا منذ أمد بعيد تجاوز القرن .

ومن هنا بدأ الأمير عبدالله مشواره في الشعر ، ومن أولى قصائده عرف انتماؤه إلى المدرسة الرومانسية وتجنبه للمدرسة الكلاسيكية . وبدأنا نحن في مطلع شبابنا نقرأ بشغف كبير كل ما تجود به قريحة هذا العبقري . . فقد كانت تعبّر تماماً عن مكنونات صدورنا ومشبوب عواطفنا :

هـل تذكرين وداعينا مصافحة
أودعت فيها كريم الأصل يمناكِ
أو تذكرين بوادي وج وقفتنا
وقد أفاضت علينا الطهر . . عيناكِ
أنت الحياة لقلب جد مكتئب
وليس يسعده بالوصل . . إلاك

مـاذا يضيرك لـــو حققت أمنيتي
فيسعد القلب . . من شوق . . برؤياك
أقصى أمانيَّ لـــو تبديـــن باسمةً
استلهم الشعر مـــن باهـــي محيّاك

أرأيت كيف تسيل الرقة وتتجلى الشفافية في أحلى صورها فتجعلك تذوب من شدة الوجد ، وينقلك هـذا الأمير الحالم إلى عالمه المترف الأنيق المشبع بـالحس والعاطفـة والرقـة . . فتحس كأنما أنت الذي يكتب ذلك الشعر لأنه يعبّر بصدق وبحس كبير عن مكنون قلبك أنت وخلجات نفسك أنت . وتلك ميزة توضح وتبين قدرة الأمير على تصوير مشاعره وأحاسيسه في تلك الصور الشعرية الرائعة المفرطة في الرقة . . والتي تتلبس المتلقي فيتفاعل معها .

ثم جاءت الرائعة الكبرى (ثورة الشك) التي هزّت الوجدان العربي عندما غنّتها (الست) كوكب الشرق أم كلثوم وتجلّت فيها أم كلثوم بكل حواسها . وليس كل قصيدة يمكن أن تتجلّى فيها أم كلثوم . فهي إنسانة في قمة الشفافية فإذا وافق وكانت القصيدة أيضاً قمة في الشفافية رأيت أم كلثوم المتزنة دائماً والرصينة أبداً ترقص في طرب وتطريب وهي واقفة تردد بكل إحساس الدنيا :

يقـــول الناس إنـــك خنت عهدي
ولم تحفـــظ هـــواي ولم تصنّـــي
وأنت منـــايَ أجمعهـــا مشت بي
إليـــك خطـــى الشبـــاب المطمئن
يكـــذّب فيـــك كل الناس قلبي
وتسمع فيـــك كل النـــاس أذني
على أني أغالـــط فيـــك سمعـــي
وتبصر فيـــك غير الشك عينـــي

اجبني إذ سألتـــك هـــل صحيح
حديث الناس . . خنت ؟ ألم تخنّي ؟

فإذا وصلت أم كلثوم الرائعة أبداً إلى . . (خنت . . ألم تخنّي) بلغت الذروة في أدائها وتصويرها للمعاني وانفعالها وإحساسها بالكلمات ، وأحسست أنت من خلال أدائها الرائع أن الشاعر العبقري كان يبكي وهو يصوغ هذا البيت الأخير في القصيدة القمة . ونادراً ما أتماسك وأنا أسمعها تردد هذا البيت الأخير ، وغالباً ما يجرفني الحزن من فرط اندماجي بكل حواسي في ذلك الشعر واتفاعل مع بعض فيض حسّه وعاطفته فتتساقط دموعي ، خاصة إذا كنت وحيداً وعشت في أجواء القصيدة بإحساسي وعاطفتي .

فإذا انتقلنا إلى قصيدة (كنا وكان) :

يـــا حبيبي ذكريـــات الأمس تهفو
أبـــداً أصحـــو عليهـــنّ وأغفـــو
كلما ودّعت . . طيفـــاً . . لاح طيف
أتـــرى قلبـــك بعـــد الهجر يصفو

* * *

يـــا حبيبي لوعـــة الحـــب سعادة
تزهـــد القلـــب فيسمو بالزهاده
ويرى حرمانـــه في الحـــب زاده
حـــين لا يبلـــغ في الحـــب مراده

رأيت كيف يفلسف الشاعر العبقري في هذين البيتين الأخيرين معنى الحب . . الحب الحقيقي قد يقول بعض المتفذلكين أن المقطع : (يا حبيبي لوعة الحب سعادة) فيه نوع من أنواع السادية ، ولكن أولئك النفر لا يعرفون شيئاً عن الحب فالقلوب المتكلسة التي لا تنبض بالحب لا تفقه هذه الأحاسيس والمعاني الجميلة الرائعة . إن ذروة المتعة في الحب هي لوعة الحرمان ، فإذا أطفئت تلك اللوعة باللقاء بعد الجفاء والرضا بعد الخصام . فاعتقد أن القلم ربما يعجز عن التعبير عن مقدار السعادة في تلك اللحظات الوجيزة الهنيئة التي تحيط

بالحبيبين وقلة من الشعراء من يستطيعون ـ كما استطاع الأمير الحالم ـ وصف التقاء عيني الحبيبين بعد الفراق ، أو رقة المصافحة أو ملامسة الأكف أو التقاء الشفاه بعد طول العطش والظمأ والجفاف .

قد يتصور من لا يعرفون الأمير عبدالله أن تلك هي سجيته في الحب وأنه العاطفي الذي يذوب رقة مع من أحب ومن أحب فقط . لا . فالأمير الحالم رغم حزمه الذي فرضته عليه المسئوليات التي نيطت به يظل الإنسان الذي يتفجر عطفاً وحناناً ورقة في المواقف الإنسانية التي تفرضها الظروف عليه من خلال عمله في مركزه الحساس الخطير في الدولة ، ومن خلال التصاقه بالناس ومعايشته لمشاكلهم وآلامهم . فتراه عندما يتبين ظلماً وقع على أحد ، خاصة إذا كان هذا الأحد من الضعفاء اللذين لا يستطيعون كف الأذى عن أنفسهم ، تراه ينتفض مسارعاً ويمد يده لينتشل المظلوم ويرد الظلم عنه . فإذا كان ذلك الظلم قد بلغ مبلغه منه تمادى في عطفه وأعانه مادياً كجزء من المواساة التي يقدمها للمغبون والمظلوم البريء .

أذكر أن مجموعة من أطفال حارتنا الذين تقل أعمارهم عن السادسة عشر خرجوا في العيد إلى ملهى من الملاهي خارج مدينة جدّة ، منهم من كان أبوه ثرياً وكان معه سيارة وسائق فاصطحبوا بعض زملائهم ، ومنهم من اشتركوا في استئجار سيارة أجرة للحاق بزملائهم .

وقد أرادوا أن تجمعهم صورة فاصطفوا ، فحشر سائق التاكسي نفسه بينهم وأخذت الصورة لهم جميعاً والسائق معهم .

وبعد أربع أو خمس سنوات طعن ذلك السائق طعنات مميتة في ليلة من ليالي جدّة وفي أحد أزقتها المظلمة . وحققت الشرطة معه وسألته إن كان يعرف من الذي طعنه وأقرّ أنه يعرفه وأنه سوف يأخذ ثأره بنفسه . ورفض ذكر أي اسم . لكن المنية عاجلته وقامت الشرطة بتفتيش داره وعثرت على الصورة التي تجمعه بالأطفال اللذين أصبحوا رجالاً بالغين كباراً . وألقت عليهم القبض فقد تصورتهم أصدقاءه وأخذت في استجوابهم وحجزتهم عندها أياماً . وروع الأمر أسر هؤلاء الشباب ورأوا أنهم لا بد أن يفعلوا شيئاً لرفع الحيف

عن أبنائهم ، فقد كانوا أطفالاً صغاراً عندما صور معهم القتيل ولم يعرفوه إلا كسائق تاكسي في الحارة وقرروا الذهاب إلى الأمير الإنسان عبدالله الفيصل مستنجدين به . وذهبت معهم مواسياً ومؤازراً تطوّعاً مني فلم يكن أحد منهم يعرف الأمير عبدالله وكان ذلك في ليلة من ليالي رمضان . كانوا مجموعة من أهالي جدّة ، وعندما شرحت للأمير الموضوع سأل والد أحد الشباب المسجونين سؤالاً فأجابه في ارتباك وقد أخذته الرهبة والتهيب من الأمير . لكن الأمير بكل تواضعه الحميم أخذ بيده وأجلسه بجانبه وراح يمازحه حتى سرّى عنه . ثم سأل عن مدير الشرطة . فجاء مسارعاً فتبادل معه بعض الحديث الخافت وما لبث الأمير أن أمر مدير الشرطة بإطلاق سراحهم جميعاً بدون تأخير في تلك الليلة وغادروا مركز الشرطة . لقد كان هذا موقف من المواقف النبيلة الكريمة التي ظلت وسوف تظل عالقة في ذهني راسخة في نفسي لأن مكارم الأخلاق تأسر القلوب وتستعبد النفوس .

موقف آخر لم أشترك فيه ولكني عرفته وعاصرته . فقد تعارك شابان من حارة واحدة بل كانا جارين صديقين في الحي . ويبدو أن أحدهم استعان بحجر حطّم به راس الآخر بشدة فسقط ميتاً وطالبت أسرته بالقصاص . وتوسط كل وجوه وكبراء جدة عند والد القتيل لكنه رفض وأصرّ على طلب القصاص . وتوجه أهل القاتل إلى الأمير عبدالله يستنجدون به كعادتهم فقد كان غوث الملهوفين وكان حينئذٍ قد اعتزل كل مراكزه في الحكومة . وتحرك الأمير الإنسان وأخذ معه بعض وجوه أهل جدّة وقصد دار والد القتيل الذي فوجيء بحضور الأمير بنفسه . ولم يغادر الأمير بيت والد القتيل إلا وقد أخذ موافقة الرجل على السماح والعفو والتنازل عن القصاص .

تلك مواقف لا تنسى ، ولا يمكن حصر المواقف الكبيرة التي كان للأمير فضل فيها فهي كثيرة .

شيء آخر كان من مزايا هذا الرجل الكبير ؛ فقد كان صلباً حازماً في مواقف الحزم ومواقف الحكم التي تقتضي العزم والحزم ، وكان على رغم تواضعه وتبسطه مع الناس مهيباً ولكنها الهيبة التي تمتزج بالحب في قلوب الناس ، فلا يترددون في قصده إن ألمّ بهم طارىء من مكروه ، وكان دائماً العون والسند للضعيف والفقير والملهوف .

هذا شيء قليل من كثير أردت أن أشارك به في هذه المناسبة السعيدة لعلّنا نعبّر لهذا الأمير الإنسان عن بعض ما تكنّه له نفوسنا وقلوبنا . ولعلّي أذكر بعض من أبيات قصيدتي التي كتبتها عندما حصل الأمير عبدالله على جائزة الدولة التقديرية .

ومبـــدع الحـرف (عبدالله) رائدنا
يأسو باشعـــاره المجـــروح يشفيهِ
قـــد كان مدرسة للشعر يذهلنا
نحن الشباب فنفنـــى في مغـــانيه
كم ردّد النيـــل في شوق قصائده
ونهـــر دجلـــة كم غنّـــى أغانيه
فثـــورة الشك كم راحت ترددها
غِرّيدة الشرق (للمحروم) تشجيه
وريم وادي ثقيـــف راح ينشدها
في الشام في المغرب الأقصى مغنّيه
نصغي لها والهوى يذكي عواطفنا
ونسهر الليـــل مـــن وجد نعانيه
هو الكريـــم إذا ما جئت تقصده
في أمر بِـــرٍّ سعى في الأمر يقضيه
يلقاك بالبشر مهمـــا جئـــت تطلبه
كأنما أنـــت قـــد أقبلـــت تعطيهِ
حلـــو شمائله جـــم تواضعـــه
يسبي القلوب بفضل عاش يُسديه
وصاحب الفضل بعض الناس يحسده
وربمـــا خص بالاكـــرام قاليه

* * *

5

عبدالله الفيصل وشعره الفصيح

أ. منيرة العجلاني

عشرون عاماً مضت أو أكثر على كتابة رسالتي عن شعر عبدالله الفيصل ومناقشتها في جامعة السوربون في باريس . .

ما أسرع مضي الأعوام وما أسرع عودة الذاكرة التي تحتفظ بشريط موثق لأهم الأحداث التي تمر بحياة الإنسان .

كانت مقابلتي لسمو الأمير عبدالله الفيصل في جدة وأنا أعد رسالتي عن شعره ، من أهم الأحداث التي لا تنسى ، لأنها تركت في نفسي أعمق الأثر وأجمل الانطباع عن هذا الإنسان الشاعر الذي أحببت شعره بقدر ما أعجبت بشخصيته المتعددة الجوانب .

إنه شاعر بأسمى معاني الكلمة وأرقها وهو إنسان بأسمى معاني الإنسانية وأعظمها .

تحدّثنا في مواضيع كثيرة تخص شعره وحياته وشخصيته ونشأته وحرمانه ، فتمنيت آنذاك لو يتوقف الزمن لأستزيد وأسأل . فمع كل جواب كانت تفتح أمامي الآفاق المختلفة الرائعة لهذا الشاعر المبدع .

لم أختر الكتابة عن شعر عبدالله الفيصل آنذاك لكونه أميراً وابن ملك عظيم ، ولكنني

اخترته لأن شعره يمثل وحدة وانسجاماً وديوانه «وحي الحرمان» يشبه طاقة زهر غير كبيرة ، ولكنها كقطعة «الماس» الكريمة الصافية لا يبلغ حجمها قط حجم القطع الزجاجية الضخمة . . . وشتان بين من اختار لنفسه ، وأحسن الصنع والاختيار ، وبين من يضع أمامك قليلاً من الدر في تلال من الحجارة والتراب .

والأمير عبدالله الفيصل يجمع بين ملكتين قلّما تجتمعان بنفس المستوى الرفيع في شاعر واحد :

ـ ملكة الشعر العمودي الفصيح .

ـ وملكة الشعر النبطي .

وهناك عدة مقطوعات رائعة من شعره النبطي «المطعم» بالفصحى بحيث تتقبله الأذواق والثقافات المختلفة . . فكأنه أضاف طراوة اللغة الفصحى ومفرداتها المفهومة وصورها المتأججة إلى الشعر النبطي ، فأكسبته بذلك ليونة وطراوة متحضرة أو أكسبته وجهاً بدوياً بصورة عصرية متجددة .

اشتقت لك فرحة العمر وين انتْ
يا اللي عيوني مِنـــكْ يَنبعْ ضياها
لولاك يا لغايــة بدِنياي ما كِنت
اشفـــق على ايامـي يْطول مِداها[1]

عبدالله الفيصل هو واحد من ألمع الشعراء العرب المعاصرين الذين بلغوا الغاية في التعبير عن عاطفة الحب والإحساس المرهف بالجمال ، وربما كان هو أيضاً واحداً من الشعراء الذين نستطيع أن نرى في شعرهم نوعاً من الالتزام ، إن صحّ التعبير ، بهذا النهج العاطفي المرهف الشفاف .

فديوانه «وحي الحرمان» يضم 38 قصيدة غزل بكل ما تحمله كل قصيدة من معنى أكان في الشكوى ، أم في الألم ، أم في البعد ، أم في التغزّل والحديث عن صفات الحبيبة ، إلى كل ما هنالك من تشعبات شعر الغزل المختلفة ، وإلى جانب هذه القصائد هناك قصيدة وطنية .

أما ديوانه «حديث قلب» فإلى جانب القصائد الغزلية وهي الأكثر عدداً ، نجد عدّة قصائد في أغراض شعرية مختلفة ، ولكنها كلها وجدانية .

السمات الظاهرة على شعره :

1 ـ الحرمان :

نتساءل ونحن نقرأ شعر عبدالله الفيصل عن الحرمان ومعناه ومسبباته ولماذا سمى نفسه «المحروم» . . .

يشرح الأمير أبعاد هذا الحرمان في مقدمة ديوانه «وحي الحرمان» فيقول :

«أجل أنا محروم . . . فالحرمان مرادف للشقاء أو بداية له ، أو هو دليل عليه ، والشقاء عكس السعادة ، والسعادة ما هي ؟ أو في أي شيء تكون ؟ هل هي في المنصب والجاه ؟ أم هي في الإمارة والوزارة ؟ أم هي في الشباب والجمال ؟ أم هي في الثروة والمال ؟ إن كانت كذلك فأنا سعيد كل السعادة . . وأنت محروم من السعادة إذا فقدت الإحساس بها ولو اجتمعت لك كل متمماتها واعتباراتها . . لماذا ؟ لأن إحساسك متأثر بعوامل أخرى من الألم والأسى تشغله وتستأثر به عن الشعور بالسعادة . . ولهذا وحده أنا محروم»[2] .

ما أفجع الحرمان الذي يحول دون المرء وحقيقة ما يكنه الناس له كإنسان .

لشد ما أوجعه ! إنه يأبى إلاّ أن يظل صاحبه رهين غربتين ! غربة نفسه في الأرض وغربة مؤاخاته لمن لا يعرف مدى الصدق في عواطفهم .

لقد تمكن الشك من قلب الشاعر ، ومن نفسه ، فلم يعرف قلبه موطناً لراحة . . ومن هنا كان عذابه أكبر . إنه يتعذب من شكه ، ولكن أين اليقين الذي يدحض هذا الشك الذي يؤرقه ويعذبه ؟ .

أين اليقين الذي يود لو يزيل كل المخاوف والشكوك ؟ إننا لنصل مع الشاعر إلى قمة الحرمان ، بل إلى قمة الشك ، في قصيدة بعنوان (عواطف حائرة) :

أكاد أشك في نفســـي لأنـي
أكاد أشك فيـــك وأنـت مني

يقول الناس إنــك خنت عهــدي
ولم تحفــظ هــواي ولم تصنّي
وأنت مناي أجمعهــا مشت بي
إليــك خطــى الشبــاب المطمئن[3]

2 ـ الرومانسية :

وعبدالله الفيصل الذي اتخذ العاطفة والهيام بالطبيعة والجمال ونشدان الحقيقة في إطار ذاتي مسلكاً لشعره ، يعدّه النقاد أحد رواد المدرسة الرومانسية في الشعر السعودي . .

ربما كان الحرمان هو المؤثر المباشر الذي قاده إلى هذا الاتجاه المميز ، فغربته التي عاشها في حياته ، وفي مجتمعه ، ردته إلى ذاته ليبحث في أعماق نفسه عن اليقين الذي لم يجده ، هذه الغربة ردّته إلى نفسه ووحدته مع الطبيعة ، ليبكي الحرمان أبياتاً شعرية مرهفة وصادقة :

يا طير هيجت آلامــي وأشجاني
بمــا تغنيــه مــن ألحــان ولهانِ
بي مثل ما بك من أحزان مغترب
فالكل منــا وحيــدٌ مالــه ثــانِ[4]

بين ديوان وديوان :

إن السمة البارزة لشعر الغزل عند عبدالله الفيصل في ديوانه «وحي الحرمان» هي التركيز على شخصية الشاعر نفسه ، وتصوير مشاعره بكل ما تحمل من ألم وعذاب وحيرة وشك وذكريات تبطن اللوعة والألم .

لقد تكلم دون أن يدعم المجال في الكلام للمرأة ولكن لا يلبث أن يطرأ بعض التجديد في ديوانه الثاني «حديث قلب» . تبدأ المرأة في هذا الديوان بالحوار وفي التعبير عن عشقها وهذا أمر جديد يذكرنا بقصائد عمر بن أبي ربيعة والحوار القصصي الذي كان يدور في قصائده مع المرأة .

من قصيدة (معنى الهوى) :

قالــت أتهــواني : فقلت اسالي
خفق ضلوعي واسمعــي مــا يقولْ
فحدقــت بــي ثــم قالت ألا
يكفيك مــن حبك هذا الذبول[5]

أما التجديد الثاني الذي نستشفه في ديوان «حديث قلب» فهو أننا أصبحنا نشعر بلقاء حسيّ مع الحبيبة :

قالت وفي همسها آهــات عاشقة
والليل يغمرنــا بالصمت والظلمِ
والناس في هجعــة ضموا جفونهم
على الغنــاء لينسوا حرقــة الألم[6]

والتجديد الثالث الملاحظ في ديوان «حديث قلب» فهو في وصف الشاعر للمرأة . . فبينما غلب الوصف النفسي في «وحي الحرمان» وإن وصفها وتحدث عن محاسنها فهي صور لأوصاف جمالية قديمة (عيناك عيناها) .

أما في ديوان «حديث قلب» فهناك وصف حسّي للمرأة :

قلتَ لي والهوى يرنّح عينيكَ
حنينــاً وصبــوةً وهيامــا
أنا لولاك ما عرفت نعيم الحب
إلا تصــوراً أو كلامــــا[7]

ومن قصيدة أخرى :

شفتاه ينبوع حــب شهيٍّ
ليتني مــا فطمت عن شفتيه[8]

وتبقى المرأة بين ديوان وديوان هي الرمز أو المثال ، هي التي تتأجج عواطفه في

الحديث عنها ، رغم أن كل واحدة من هذه النماذج أعطته مقدرة كبيرة على التعبير ، فهو إن خاف خيانتها بحث عن اليقين لشكّه ، وإن عشقته وحاورته وسألته تمنّاها . . امرأة أخرى ممتنعة :

في وجهه حسن فريد البها
ممتنع البذل ولا يشترى[9]

الأداء الفني لشعر عبدالله الفيصل :

1 ـ الشعر التليد :

حافظ عبدالله الفيصل في قصائده على ملامح الشعر التليد شكلاً وصياغة ، فهو يؤمن أن للشعر خصائص هي التي تميّزه عن النثر ، وبدونها يبطل أن يكون شعراً . ولكنه رغم ذلك لا يعترض على التجديد المعقول في بعض الأوزان وذلك في إطار البحور المعروفة في علم العروض . وهو كذلك لا يرفض شيئاً من التنويع في القافية ، أسوة بما صنع الأندلسيون في القديم وشعراء المهجر في العصر الحديث .

2 ـ مراعاة عمود الشعر :

التزم عبدالله الفيصل بالوزن والقافية في شعره باستثناء قليل من التنويع في القوافي لا يخل بالقاعدة . أما موسيقاه فحلوة طربة .

3 ـ اختيار البحور الشعرية :

يقول الشاعر : بحور الشعر لا تشغل بالي إطلاقاً عند النظم فميزاني أذني ، وأول بحر أجده مهيأ لي أنساق فيه[10] .

استعمل الشاعر معظم البحور :

في قصيدة (حب وشك) استعمل البحر الطويل .

قضيتِ على حبـــي قضيت على ودّي
وأنت التي قد كنتِ أوري بها زندي[11]

واستعمل البحر المتقارب في قصيدة (أطيلي الوقوف) :

هو الداء يعبث في أضلعي
إذا ما نعيت فلا تجزعي[12]

وكذلك في قصيدة (صبر ينفد)

أرى الصبر أوشك أن ينفدا
وأوشكت في القرب أن أبعدا[13]

كما استعمل البحر الوافر ومجزوء الوافر :

. . . يـــا ابنة البـــدر
وينبوع الهـوى العذري[14]

واستعمل البحر الخفيف وبحر الرمل ومجزوء الرمل :

قلـــت أهـــواك وعن
دنياك بالحـــب شغلت[15]

واستعمل البحر البسيط والبحر السريع والبحر الكامل ومجزوء الكامل .

وكما ذكرنا لم يتخير الشاعر الأبحر عن سابق تصور وتصميم وإنما انقاد في ذلك إلى الهامه .

4 ـ تنويع الرويّ :

نوع الشاعر الرويّ في عدد من قصائده منها قصيدة (ثورة الخيال) حيث تتبع كل ثلاثة أبيات روياً واحداً ، وجاءت الأبيات الستة الأخيرة على روي واحد .

وقصيدة (وحي الكرنك) خضعت كل أربعة أبيات منها لروي واحد .

أما قصيدة (نجوى) فجاءت كل خمسة أبيات منها على روي واحد .

أما السمة الغالبة فهي المحافظة على القافية الواحدة وإن لم تكن إلتزاماً كاملاً .

5 ـ الألفاظ والمفردات :

الألفاظ والمفردات في شعر عبدالله الفيصل هي ألفاظ جزلة ومفردات سهلة الفهم . . ومعظم الألفاظ ذات وقع موسيقي محبب على الغالب ، وهذا يفسر لنا طبيعة صياغة الشعر عنده ، فهو غير متكلف وغير متصنع ، لا يجهد نفسه في البحث عن الغريب وغير المألوف من الألفاظ والمفردات . .

وقد استعمل الشاعر التصغير مما أعطى للمفردة هيئة ووقعاً جميلاً فتصبح أحلى (أحيلاها) من قصيدة على ضفاف النيل :

قد تراءت لي على بعــد المدى
ما أحيلاها إذا مرت ببالي ![16]

وعبدالله الفيصل له شغف بالألفاظ الموسيقية والجزلة وهذا يفسر طبيعة حبه للشعر الغنائي وإن البعض من قصائده قد غنى فعلاً من قبل أشهر المطربين في العالم العربي مثل أم كلثوم وعبد الحليم حافظ . .

6 ـ وحدة الموضوع :

عبدالله الفيصل لا يُفرّط بوحدة الموضوع في قصائده وكل قصيدة على حده هي في غرض معين أكان في الشكوى أو الحيرة أو تصوير الغربة أو رثاء والده أو القصيدة الوطنية أو الوجدانية (إلى الله) .

هناك نمو وتطوّر في وحدة القصيدة حتى يصل بنا إلى الغرض الذي أراده من قصيدته . . هناك وحدة الانفعال بالقصيدة الواحدة ، وليس فقط بالبيت الواحد . .

وهذا ما يفسره الشاعر إذ يقول :

نظم القصيدة عندي ربما كان في جلسة واحدة ، أو أكثر ، ولكن المهم أن تتصل المشاعر وتنساق في نفس الجو الملهم ، والحالة النفسية ، فالشاعر لا يكره نفسه على متابعة قصيدة إذا لم يكن مهيأ لها وإذا لم يشعر بالرغبة في متابعتها . . وكم عندي من مطالع القصائد التي أبدأها ببيت أو بيتين ثم أتوقف ولا أشعر مطلقاً بالرغبة في العودة إليها لعدم المقدرة على متابعتها بنفس التوهج والعاطفة[17] .

يقول في قصيدة (عتاب) :

لمـــا نظـــرت إليَّ أمس مشيحة
بـــين الجموع بلحظك المرتابِ
وجرت على شفتيك بسمة حائر
مـــا بين شبـــه رضى وشبه عتاب
أبصرت في عينيك عمريَ كلـه
وعرفت أني قـــد أضعت شبابي[18]

كما نود أن نشير إلى أن قلة عدد الأبيات في القصيدة كان أيضاً من الأسباب التي ساعدت على تماسك القصيدة بوحدة معينة .

7 ـ الصورة الشعرية :

إذا تتبعنا الصور الشعرية التي كونت حصيلة شعر عبدالله الفيصل نجد أن بعضها صور متتابعة تتدفق وجداً وهياماً وفيها ابتكار ضمن المألوف والمفهوم بالإضافة إلى اتحاد ملاحظ بالطبيعة والتصوير من خلال الطبيعة بقمرها ونجومها وبحرها ورمالها ورعودها وبروقها . .

كذلك رأينا بعض الصور المألوفة والتقليدية في الشعر العربي القديم كتطابق أو تقارب الصورة بين المشبه والمشبه به .

وأيضاً نرى أن الصورة الشعرية في بعض القصائد كانت ضمن وحدة قصصية متتابعة تعبّر عن حالة وجدانية تصل إلى قمتها مع نهاية القصيدة ومع ما أراده الشاعر أن يصوره لنا .

فمن قصيدة (البلبل الصامت) :

آثـــر الصمت بلبـــل الأدواح
وتولّى عـــن روضـــه المراحِ
وغنـــاء الهـــزار عـــاد بكاء
وجفـــا حبـــه لكيد اللاحي
. . . . . .

إلى أن يقول :

فالحيـــاة التي أحـــب وأهـوى
أصبحت كالجحيم ملء جراحي[19]

8 ـ أثر البيئة في الأداء الفني :

نجد أثر البيئة الدينية واضحاً في الأداء الفني لشعر عبدالله الفيصل سواء أكان ذلك في المفردات أم في الصور .

فالمفردات تعبّر عن معانٍ ومفاهيم دينية وتدلّنا على أثر البيئة الدينية في نفس الشاعر وفي بيانه . فكثير من المفردات كالإيمان ، والتوحيد والشرك والعبادة والقداسة والملائكة والجنة والنار والجحيم تظهر في شعره .

أما الصور ففيها الكثير المستلهم من الدين الإسلامي (الوحدانية) وصور (النار والجحيم) .

إذاً فإننا نتبين في وضوح تام أثر الدين في إضفاء الطهر والصفاء والعذرية على معاني الشاعر الرقيقة وفي الأداء الفني لشعره . وهذا الطابع لا ينجلي فقط في المواضيع الوطنية والاجتماعية ، ولكنه يظهر كذلك في شعره الغزلي المرهف الجميل .

وأخيراً نقول :

إن عبدالله الفيصل شاعر ينشد الحب والجمال والخير في الإنسان عبر شعر ذاتي اتسم بالعاطفة المتدفقة والإحساس المرهف يشيع منه أحياناً ألم ، نشارك فيه ، مأخوذين بموسيقى الشاعر وصوره وألفاظه التي تضعنا في أجوائه العاطفية المتميزة إن صح التعبير ، «بمخزون وافر من الحزن» .

الهوامش

1 ـ مشاعري ، ص 63 .
2 ـ وحي الحرمان ، مقدمة الديوان ، ص 16–18 .
3 ـ نفسه ، ص 58 .
4 ـ نفسه ، ص 82 .
5 ـ حديث قلب ، ص 103 .
6 ـ نفسه ، ص 173 .
7 ـ نفسه ، ص 135 .
8 ـ نفسه ، ص 128 .
9 ـ نفسه ، ص 112 .
10 ـ مقابلة مع الشاعر .
11 ـ وحي الحرمان ، ص 123 .
12 ـ نفسه ، ص 95 .
13 ـ نفسه ، ص 127 .
14 ـ نفسه ، ص 68 .
15 ـ نفسه ، ص 37 .
16 ـ نفسه ، ص 76 .
17 ـ مقابلة مع الشاعر .
18 ـ وحي الحرمان ، ص 139 .
19 ـ نفسه ، ص 148–149 .

6

أميرُ ثروتـه ... الحرمان !

أ. سـليم نصّـار

كان اللقاء الأول مع الأمير عبدالله الفيصل على هامش «القمة الإسلامية» التي أرادها المغفور له الملك فيصل . أن تكون تظاهرة سياسية ناجحة تؤشر إلى تجربته الجديدة في الحكم .

وظهرت شوارع مدينة جدّة في تلك المناسبة ساحة كبيرة تعجّ بأرتال السيارات الفارهة التي كانت تتحرك ببطء تحت أشعة الشمس . وكان الصحافيون من نزلاء فندق «الكندرا» ينتظرون حلول المساء للخروج باتجاه شارع «قابل» حيث تختلط أصوات باعة شراب الليمون والشاي المثلج بأصوات الأمواج الخفيفة المتكسرة على جدار كورنيش البحر الأحمر . وبعد انتهاء جلسات القمة ، دعيت إلى منزل الأمير عبدالله الفيصل للمشاركة في حفلة ضمت بعض ضيوف المؤتمر الإسلامي ، إضافة إلى مجموعة كتّاب وشعراء وصحافيين . وربما مثلت تلك الدعوة التي هيأ لها الصديق المرحوم فريد أبو شهلا (الجمهور الجديد) . . . المدخل إلى سلسلة لقاءات دورية زادت معرفتي بالأمير الشاعر ، وما تنطوي عليه سيرته من صور عاطفية رسمها في ديوانيه «حديث قلب» و«وحي الحرمان» .

قد تكون جدة المدينة الوحيدة التي ارتبطت جاذبيتها بنفس الأمير عبدالله الفيصل إلى حد الوله الدائم . ثم تنامى لديه هذا الشعور الآسر خلال فترة الصبا التي أمضاها في الحجاز نائباً لوالده . وهو يعتبرها فترة النضج النفسي لأنها أمدته بالغذاء العاطفي والحنين الدائم إلى المدينة التي تطفح فيها الشمس من كل زوايا السماء . ومع أنه أمضى في مدينته المفضلة وقتاً طويلاً جداً أكثر مما ينبغي ، إلا أنها بقيت في مخيلته المرفأ الأمين الذي يرمي فيه مرساته كلما استبد به الشوق إلى استعادة ماضٍ يتعذر استرداده .

وأذكر جيداً يوم زرته في مدينة مراكش ، ورأيته غارقاً في تأمل النقوش المجصصة التي يجريها في دارته حِرَفيّون اختصاصيون في العمارة الأندلسية ، أذكر أنه أخبرني أنه لم يبق في المغرب سوى عدد محدود من متقني هذا الفن المتوارث عن جدود ساهموا في صنع قصور قرطبة وغرناطة وأشبيلية . وقد استنفرهم وأكرمهم بسخاء لكي ينجزوا عملهم بمهارة فائقة حتى ظهرت دارته الوسيعة تحفة معمارية من الطراز الأعلى . لكن تعلقه الوثيق بحجراتها الأنيقة وموقعها الشاعري لم يمنعه من تقديمها هدية إلى نسيب يكنّ له مودّة وتقديراً . ويبدو أنه تعامل مع دوره الأخرى خارج المملكة بمنطق السائح لا بمنطق العاشق للمكان المحبب والمأوى الأصيل . وحدها جدّة ظلت المدينة الحاضنة لذكرياته ، والملجأ الآمن الذي يرجع إليه كلما استبدت به حالات الأرق والسهاد .

يعترف النقاد بأن القصيدة الرومانسية الوجدانية التي سجلت مراحل المعاناة في شعر الأمير عبدالله الفيصل ، كانت تسيطر على ألفاظها صفة الحرمان والقلق . وبما أن هذه الصفة لم تكن تطابق الصورة الخارجية البهية التي رسمت الملامح البارزة لشخصيته ، فقد كثرت الأسئلة عن المعنى المستتر وراء هذه التسمية : هل يعقل أن يصاب بالحرمان من تولى مسؤوليات أهم وزارتين ـ الداخلية والصحة ـ في عهد جدّه المغفور له الملك عبد العزيز وهو لم يبلغ الثلاثين ؟ . وهل من المنطق أن يستلهم الحرمان في شعره من كان نائباً لأمير الحجاز ورئيساً لإدارة مجلس الوكلاء في منطقة تضم أهم الأماكن المقدسة ؟ .

في تبريره وتفسيره لدلالات هذا اللقب ، كتب الشاعر اللبناني صلاح لبكي (رئيس جمعية أهل القلم خلال الخمسينيات) في مقدمة ديوان «وحي الحرمان» يقول : «لعل أعمق ما في مأساة محروم أنه لا يستطيع الإطلال عليك إلا من وراء شاب ، في مقتبل العمر ،

غني ، وزير لوزارتين ، من أسرة حاكمة ، ولكنه لا يعرف ما وراء معاملة الناس له : هل يكرمونه لنفسه ـ لأنه إنسان يستحق الإكرام عن جدارة ـ أم لأنه يتمتع بالمركز الخطير والنفوذ الكبير والمال الوفير ؟ ! . ويا ما أفجع هذا الحرمان الذي يحول دون المرء وحقيقة ما يكنه الناس له كإنسان !» .

وفي تفسير آخر يحمل شهادة «المحروم» نفسه ، يفصح الأمير عبدالله الفيصل عن جوهر تجربته الشعرية ، ومدى ارتباطها بالإحساس الطاغي الذي أثقل طفولته وصباه ، ومنعه من تناسي ذكريات كانت دائماً تتداخل في سطور قصائده . وهو يصف هذه المرارة في مطلع قصيدة (غربة الروح) فيقول :

غربتي غربــة المشاعر والروح
وإن عشت بين أهلي وصحبي
أبــداً أنشد الهنــاء فألقــى
حيثما رحت شقوة الحس جنبي

ويلتقي في هذه الغربة النفسية مع نزار قباني القائل :

يا رب : إن لكل جرح ساحلاً
وأنــا جراحاتــي بغير سواحل
كل المنافي لا تبــدد وحشتي
ما دام منفاي الكبير . . . بداخلي

وبخلاف ديوانه الثاني «حديث قلب» ، الموقع باسم المؤلف «عبدالله الفيصل» حرص الأمير على استعمال لقب «محروم» كاسم قلمي يدل على هوية المؤلف في ديوانه الأول «وحي الحرمان» . لقد اتخذ هذا الاسم القلمي الرمزي المعبّر لكي يربط في ذهن القارىء بين شخصيته وقصيدته . تماماً كما فعل شعراء آخرون ممن استعاروا أسماء قلمية مثل بشارة الخوري (الأخطل الصغير) وخليل مطران (شاعر القطرين) ومحمد سليمان الأحمد (بدوي الجبل) وعلي أحمد أسبر (أدونيس) . ويبدو أن حال الحرمان التي يعانيها الشاعر تحولت كابوساً مؤرقاً وهاجساً تستبد به فكرة البحث عن جواب شافٍ ، كأن الأسئلة الملحة التي

يطرحها تحتاج إلى عالم نفسي لا إلى ناقد أدبي . ويتساءل في مقدمة ديوانه عن تعريف السعادة فيقول : هل هي في المنصب والجاه ؟ أم هي في الأمارة والوزارة ؟ أم هي في الشباب والجمال ؟ أم هي في الثروة والمال ؟

وبعد تعداد هذه المميزات والامتيازات يجيب : إن كانت السعادة تجتمع في هذه المواصفات ، فأنا سعيد كل السعادة !

ثم يستطرد بأسلوب من اهتدى إلى الحل فيقول للقارىء : «إن السعادة ليست في كل هذه الصفات والمميزات . إن مقرّها في النفس ومنبعها من الإحساس . أنت سعيد إذا أحسست بالسعادة ولو أنك فقدت كل مظاهرها الخارجية ومقوماتها المعبّرة . وأنت محروم من السعادة إذا فقدت الإحساس بها ولو اجتمعت لديك كل مقوماتها . لماذا ؟ لأن إحساسك متأثر بعوامل أخرى من الألم أو الأسى تشغله وتستأثر به عن الشعور بالسعادة ، ولهذا السبب فقط أنا محروم» .

ويستفاد من هذا التفسير المبسّط أن الأمير عبدالله الفيصل يحمل في عواطفه المكبوتة خزاناً من القلق ساعده الشعر على التخلص من بعض رواسبه . وهو يعترف بأن والده غاب عن نظره منذ السنة الأولى من عمره ، لينصرف إلى شد أزر أبيه الملك عبد العزيز ويعينه على توطيد ملكه . وترعرع الأمير الصغير في كنف جدّه في الرياض ، حيث أشرفت والدته على تربيته إلى أن بلغ الخامسة ، وعندما توفيت لم يكن من السهل العثور على قلب حنون يملأ الفراغ الذي أحدثه غيابها المؤثر . وبعد مرور فترة قصيرة عُين الأمير فيصل نائباً لوالده في الحجاز . وكان من الطبيعي أن ينتقل ولده عبدالله معه ، حيث وجد في قربه العزاء والراحة اللتين افتقدهما بعد انقطاع طويل عن العالم . وقفز من عالم الطفولة إلى عالم الصبا من دون أن يستمتع بسن النضج والرشد . كل ذلك بسبب الوحشة التي كان يعانيها إثر وفاة والدته وانشغال والده بشؤون نيابة الملك . وقبل أن يُكلف تحمّل مسؤولية أي عمل منتج ، عهد إليه جدّه الملك عبد العزيز القيام بمهمات وزارتَي الداخلية والصحة ، ثم أضاف إليهما والده تبعات تعيينه نائباً له يتولى الإشراف على تسيير الأعمال في منطقة الحجاز أثناء غيابه .

وبما أن الأندية الرياضية كانت ملحقة بوزارة الداخلية ، فقد حرص الأمير عبدالله الفيصل على إيلائها العناية اللازمة فتحولت في فترة قصيرة إلى شبه نهضة شعبية عامة . وربما مثلت اهتماماته صورة الريادة في هذا المجال ، خصوصاً أنه كان يشجع الرياضيين البارزين بمنحهم مكافآت سخية . واحتفظ بهذه الهواية بعد اعتزاله المناصب الرسمية وانصرافه إلى أعمال التجارة . ومن المؤكد أن نجله الأمير محمد العبدالله ، رئيس اللجنة لبطولة الصداقة الدولية لكرة القدم ، لن يجد تكريماً مرضياً لوالده أفضل من تكريم اللجنة التي قررت إطلاق اسم «عبدالله الفيصل» على إحدى دوراتها .

عقب اغتيال والده المغفور له الملك فيصل ، لمس القرّاء في شعر عبدالله الفيصل طلباً للموت كأنه يريد إنهاء ما بقي من عمره التعيس . لقد وضع حدّاً لحياته يوم أدرك أن ملكة الإبداع جفت في ذهنه ، الأمر الذي أشعره بأنه انتهى كإنسان وكفنّان . وأذكر أنني زرته معزّياً في جدّة لأكتشف أن المأساة اجتاحته كالإعصار الجارف ودمرت كل صروحه الشعرية . وأخبرني أنه أمضى أسبوعين من دون أن يغمض له جفن وهو يحاول أن يجمع انفعالاته على الورق من شظايا قلبه المحطم . واعترف بأنه فشل في إيقاظ عواطفه المخدرة فلم يسعفه القلم في نظم أبيات تستحق أن تكون مرثاة لوالده . وبعد صمت طويل تفجرت آلامه في قصيدته : (كيف أنساك يا أبي) التي يقول في مطلعها :

أي ذكرى تعود لي بعد عام
لم تزل فيــه نازفاتٍ جراحي
أي خطب مروع كنت أخشا
ه فأبلى عزمي وفـلّ سلاحي ؟
أي يتــم أذلَّ كبر أنينــي
وأراني دجن المسا في صباحي
إنه يــوم ميتتي قبـل موتي
واختلاج الضياء في مصباحي

ليتني كنت فديــة للذي ما
ت فماتت من بعده أفراحي

ومع أن أعماله الشعرية السابقة كانت مغلفة بحالات شتى من الحرمان والمعاناة والتوعك النفسي ، إلا أن موت نجله خالد ثم اغتيال والده الملك فيصل ، كانا بمثابة «رصاصة الرحمة» التي أطلقتها الأقدار على ينبوع عواطفه فإذا به يجف وينقطع . لكنه في مطلق الأحوال يعتبر نفسه واحداً من الرعيل الذي حافظ على القصيدة العربية في وجه محاولات التخريب التي يقوم بها دعاة الشعر المنثور . ولأنه يتصور نفسه نتاج ثقافة عربية تؤمن بالوزن والقافية والصياغة التقليدية ، فهو يرى أن عشقه للغة يشكل هاجسه الأول والأخير . في حين تخيل الحداثة مجرد عملية انتقام من التراث يقوم بها العاجزون عن التمرس بأساليب القصيدة العمودية الموزونة . وعلى الرغم من انقطاعه عن ممارسة العمل السياسي ، إلا أنه عبّر في مجموعته الشعرية عن تعاطفه مع المقاومة الفلسطينية ، وعن فرحته بمأثرة «حرب العبور» ، فتدفقت الأبيات لتترجم بهجته في كثير من القصائد مثل : (قل للفدائيين) و(درب النصر) و(منطق الحق) و(نشيد الفداء) .

في كتاب عن سيرة الملك فيصل ، تحدث الصحافي الأميركي فانسنت شيّان عن نجله الأكبر الأمير عبدالله الفيصل فوصفه بأنه «إنسان ذكي يتقن لغة الحوار ، ظريف المعشر ، كريم الخلق» . وبمثل هذه الأوصاف كانت تتحدث عنه أيضاً صديقته صاحبة الحنجرة الذهبية المطربة أم كلثوم . وقد اختارت من مجموعته قصيدة (من أجل عينيك) لتغنيها في احتفال حاشد . كذلك انتقى العندليب الأسمر عبد الحليم حافظ قصيدة (سمراء) لينقل إلى المستمعين تجربة عاشق يكتب بأعصاب مشدودة . في حين كان أصدقاؤه الشعراء من أمثال صلاح لبكي وأمين نخلة وعمر أبو ريشة ، يعتبرونه حالة شعرية نادرة تقمّصت شخصية ابن ملك وجعلته يسعى مختاراً للانضمام إلى حلقة شعراء العشق والهيام والحرمان . وهو بالتأكيد مدين بالكثير من جاذبية شعره لحساسية وضعه الاجتماعي ، باعتبار أنه يمثل نقيض الواقع المتعارف عليه ، أي أنه تعيس وابن ملك . . . وأنه محروم وتاجر ثري ! . لذلك يعتبره النقّاد نسخة عصرية عن الشخصية الإغريقية للملك

«تنتالوس» . وتزعم الأسطورة أنه عوقب بأن غُمر إلى ذقنه بالماء وقد تدلّت الأغصان المثقلة بالفاكهة قرب شفتيه . لكنه عوقب بالجوع الدائم والظمأ المتواصل لأن الفاكهة كانت ترتد بعيداً عنه كلما حاول بلوغها ، وكذلك المياه . واشتقت من هذه الحال المنغصة كلمة تعبيرية عرفت بكلمة Tantalize ومعناها «يعذب» بإدناء شيء مرغوب فيه ثم إبعاده على نحو موصول .

من هنا قول الأمير عبدالله الفيصل بأن من الخطأ الحكم على سعادة المرء من مظهره الخارجي ، لأن نفسه قد تكون مثقلة بالأحزان ، وهذه هي العبرة الشهيرة المستقاة من كتاب «الأمير الصغير» لمؤلفه «أنطوان دو سانت اكزوبيري» . وهو يدور حول محور واحد خلاصته أن الإنسان لا يبصر جيداً إلا من قلبه ، وأن غير المرئي وغير المنظور أهم بكثير مما تراه العين . وهذه هي دلالات القصيدة عند الشاعر «المحروم» الأمير عبدالله الفيصل .

عطر الأحباب

7

عبدالله الفيصل شاعر الشباب

أ.د. منصور الحازمي

لم يؤثر شاعر سعودي من شباب جيلي ، في خمسينيات القرن العشرين ، مثلما فعل شاعر الشباب آنذاك سمو الأمير عبدالله الفيصل . كان الأدب في أيامنا مطلباً نفيساً نتهافت عليه ، وكانت مكتبات باب السلام ، بجوار الحرم المكي ، تعج بالطلاب الباحثين عن الكتب الأدبية وكتب التراث العربي ، بل وعن المجلات الأدبية الشهيرة في ذلك الزمان ، مثل الرسالة والثقافة والآداب والأديب التي كانت تصلنا من مصر ولبنان . لقد كانت فترة الأربعينيات والخمسينيات هي فترة الأدب والثقافة في العالم العربي ، بل هي فترة التحفّز والتفاؤل ، ولم تنحسر الأضواء بعد عن كبار الأدباء القدامى ، من أمثال طه حسين والعقاد والمازني ومارون عبّود .

لقد كان عبدالله الفيصل ، الشاب الشاعر الأنيق ، رجل الدولة ، حاضراً معنا دائماً نحن طلاب المعهد العلمي السعودي وطلاب مدرسة تحضير البعثات ، يتصدّر حفلاتنا ويرتاد معارضنا وعروضنا التمثيلية ، ويشجّعنا ويشدّ على أيدينا ويصفّق لنا . وقد كانت «المسامرات الأدبية» التي كانت تقام أسبوعياً بين طلاب المدرستين الشهيرتين ، في فنائهما الخلفي على سفح جبل أبي قبيس ، ميداناً صاخباً للتنافس الشريف وتفتّح المواهب في فن

الكلمة البليغة وفن الإلقاء وجمال الأداء . ولم يكن التنافس مقصوراً على الطلاب ، بل كان للأساتذة دور مهم في احتضان المواهب وتشجيعها ، ومنهم الشعراء والعلماء والمربّون الكبار من أمثال إبراهيم فطاني وإبراهيم علاف ومحمد متولي شعراوي ومحمد أبو شهبه ومحمد حلمي وعبدالله بغدادي وعبدالله أهرار وغيرهم ، رحمهم الله جميعاً ، وجزاهم على ما قدموا لأبنائهم خير الجزاء .

لقد كان شعر عبدالله الفيصل يتسرّب إلى نفوسنا الغضّة المتطلعة ، ويملأها نشوة وأملاً . وأذكر أن قصيدته الشهيرة (إلى شباب بلادي) قد هزّتنا في ذلك الوقت وفتحت أمام أعيننا دروب العمل وآفاق المستقبل . كيف لا وهي تتحدث عن الشباب الطموح الذي يستدني السحب ، ويتوق إلى العلم ويتغلب على الصعاب كي يبنى وطنه ويحيي أمته :

ذاكم لعمْـري عدة الوطن
الكريـــــم المستطـــابْ
مـــا المجـد يطلب بالمنى
كـــلاًّ ولا السّمر القضابْ
المجـــد يبنـــى بالعلـوم
تهـــزّ عالمنـــا العجـابْ
والعلمُ رايـــة كل شعب
ناهـــض سامـــي الرّغابْ

وفي آخر القصيدة ما يؤكد تلك العلاقة الوثيقة التي نشأت بين الأمير وبين أترابه من الشباب حيث يقول :

كرمتمـــوني دائمـــاً
فلكم حياتي يا شباب

ونحن نجد في مجلة «المنهل» التي خصّصت للحديث عن أدباء المملكة العربية السعودية عام 1386هـ–1966م مقطوعة شعرية لعبدالله الفيصل تحمل نفس العنوان الذي حملته القصيدة القديمة في ديوان «محروم» (إلى شباب بلادي) . وبين القصيدتين ما يقرب

من خمسة عشر عاماً . ويبدو أن مرور الزمن قد أثار شيئاً من المرارة في نفس الشاعر حيث يقول :

الشعر يوحيــه الشبابْ
وخياله الزاهي العجابْ
من لي به وقد افتقدت
لذائذي عهــد الشباب

* * *

الشعــر يوحيــه الربيعْ
وجمالــه الترف البديعْ
من لي به ويد الخريف
تــذري أزاهير الربيع

ولكن عبدالله الفيصل كان ممتلئاً دوماً شباباً وحيوية . وأذكر أنني اشتركت مرة في تمثيل بعض المسرحيات الطلابية التي أقيمت بمناسبة انتهاء العام الدراسي وعلى شرف أمير الشباب في مبنى بنك مصر بأجياد حوالي سنة 1372هـ–1952م . وكان الأمير يشاهدنا ويصفق لنا مما أثار حماستنا وحفزنا على بذل المزيد من الإجادة في الأداء . وحينما انتهت المسرحية قام الأمير وجئنا إليه نصافحه واحداً واحداً . وكنا نشعر بسعادة بالغة .

ومن عجائب الصدف أن أعثر الآن على ورقة قديمة من أيام الشباب كتبتها بخط يدي حينما كنت طالباً في السنة النهائية بالمعهد العلمي السعودي بمكة المكرمة ، أصف فيها الحفل الذي أقيم في حي الزاهر ببستان الشهداء . وقد أرّخت تلك الورقة بليلة السادس من شهر جمادى الأولى 1373هـ ـ علماً بأن مقدمة ديوان «محروم» أرّخها الأمير عبدالله الفيصل في 22 رجب 1373هـ . وقد قلت في مطلع تلك الورقة القديمة ما نصه كالآتي :

«حفلة أقامتها مديرية المعارف العامة بمساعدة المعهد العلمي السعودي ، وذلك تكريماً للأمير فهد بن عبد العزيز آل سعود بمناسبة توليه وزارة المعارف الجديدة ، وكذلك الأمير

سلطان بمناسبة توليه منصب وزير الداخلية . وفي الساعة الثانية عشرة بدأت وفود رجال المعارف ورجال الدولة ، ومن بينهم الشيخ محمد سرور الصبّان والشيخ حسن نصيف وسفير مصر في جدّة . وقد حضر إلى محل الاحتفال جميع أفراد البعثة المصرية المنتدبة للتدريس في مكة المكرمة ، وكانوا بزيّهم المصري الجميل . وفي تمام الساعة الثانية إلا عشر دقائق قدم حضرات [أصحاب] السمو الأمراء : الأمير فهد ، والأمير سلطان ، والأمير عبدالله الفيصل . . .» .

لقد كان أميرنا الشاب ، إذن ، من بين حضور ذلك الحفل البهيج الذي امتلأ بالقصائد والخطب والابتسامات . وممن شنف الآذان في تلك الليلة ، كما جاء في الورقة ، كلٌّ من محسن باروم وسراج فراز وإبراهيم فطاني . ولكن القصيدة الرائعة التي صفّق لها الحضور كثيراً كانت للأديب المعروف الأستاذ محمد متولي شعراوي ، رحمهم الله جميعاً .

لقد قام عبدالله الفيصل ـ في مقدمة ديوانه الأول «وحي الحرمان» بتحليل معنى «الحرمان» ، هل هو الحرمان المادي أو الحرمان المعنوي ، وذكر أنه كان وزيراً آنذاك لوزارتين ولم يسمّهما . ولكن عبد القدوس الأنصاري أشار في ترجمته للأمير بأنه كان وزيراً للصحة وللداخلية ، ولكنه استقال منهما عام 1378هـ .

وأخيراً ، فإن الأمير عبدالله الفيصل يعتبر ظاهرة في حياتنا الأدبية والثقافية ، ولا سيما في فترة الخمسينيات الميلادية من القرن المنصرم ، سواء على مستوى الإبداع أو على مستوى الرياضة أو على المستويات الإنسانية الأخرى . أتمنى له الصحة والسعادة وراحة البال . ولا شك أن شاعرتنا الكبيرة سعاد الصباح قد اختارت الرجل المناسب في الوقت المناسب ، فلها منا جميعاً عاطر الشكر وجزيل الثناء .

8

عبدالله الفيصل

أ. عـلي الرابـغي

. . اسم شاع واتسع وعبر القارات . . حلق في الآفاق . . طوف بالابعاد تغلغل في الأعماق . . تسلّق الهامات . . أثرى من مختلف الثقافات . . اكتنز آلاف الصور الناطقة بالتعابير والمعاني . . الناطقة بالإبداعات . . غاص في أعماق تجربة الرجال العظماء . .

كان قدره أن يكون . . في قلب أحداث التاريخ . . وصنع القرارات . . عركته الحياة وصهرته في بوتقة الأيام الصعبة . .

ولا أقول لمعته . . فانسكبت الخبرة الناضجة . . في وجدانه وفي قلبه وقالبه .

وواجه الخيارات الصعبة . . وكان رجل المواقف .

عبدالله الفيصل ، ربع الدنيا :

هذه مقولة انطلقت من الرجل الباني عملاق التاريخ عبد العزيز . . فقد قرّر في مقولته عبدالله الفيصل ربع الدنيا . . بعداً معنوياً . . من عمق رجل . . كما قال عن حفيده (ربع الدنيا) ، رجل يصنع الرجال . .

لقد واجه عبدالله الفيصل مقدرات وطنه من داخل أعماقه . . إذ تصدى لتحديات الظروف القاسية والصعبة . . في وقت كانت فيه المملكة تواجه أقصى وأعتى التحديات لترسيخ توحيد الوطن . . والانطلاقة المباركة نحو . . إقامة الأهداف الكبيرة . . في وقت كانت فيه مقومات بناء الدولة تعاني . . من فقر الإمكانات والمادية في مقدمتها . . ومع التسليم بهذه الحقائق . . إلا أن عزيمة الرجال . . لم تركن إلى الدعة والتطامن مع الواقع بل حفرت الصخر . . معبدة طريق المستقبل لتأخذ هذه المملكة الفتية . . مكانتها المرموقة ووضعها القيادي المتقدم . . والذي شاء لها الله أن تكون كذلك . . خادمة لأقدس البقاع وأطهرها دار الحرمين الشريفين . . ولتكون أمينة على هذا الإرث الروحاني العظيم .

عبدالله الفيصل ، رجل المسئوليات :

كنا نحن الفتية في حقل الأيام الماضية . . في السبعينيات ، نرمق هذا الشاب الفاره طولاً وهامة وشموخاً وهو يعبر الطرقات في موسم الحج في سيارته المكشوفة . . يدير حركة الحجيج . . يتابع متابعة ميدانية تسيير الأمور وحل المشاكل عندما كان وزيراً للداخلية .

الصحة تاج :

وفي موقع آخر . . كان الناس يتابعون بإعجاب وتقدير بصمات هذا الشاب . . وهو يكرّس ويؤسس في قاعدة البناء الطبي . . ليؤمن الرعاية الطبية لمواطنيه . وما زلت أذكر ويذكر أخونا وصديقنا حسين هوندجي الذي أقام الدليل التاريخي . . على حقبة زمنية ماضية . . عندما قام عبدالله الفيصل وزير الصحة . . وفي تلك الحقبة بزيارة لمستشفى خالد إدريس . .

وتصادف ميلاد النجل الأكبر للأستاذ الهوندجي . . فما كان منه إلا أن بادر باطلاق اسم فيصل على نجله الأول الكابتن طيار الآن (أبو فهد) .

نائب النائب :

وكان عبدالله الفيصل حركة لا تهدأ . . فهو رغم الوزارتين . . يشرف بالنيابة عن والده . . في منطقة الحجاز . . هذه مناصبه الرسمية . .

وعرفه الحجاز صبياً ثم فتى يتقد حماسة وذكاء .

حفاوته بزملاء الدراسة :

ولقد عايشته عن قرب في مجلسه . . الذي كان بحق صالوناً أدبياً تهوي إليه أفئدة جهابذة المعرفة وعبقريات الأدب والإبداع والنبوغ . . كنا مجموعة سعدت برفقته . وأثرت من معايشته . . الكثير . . فقد كان معلماً . . في سلوكياته . . أستاذاً في فن التعامل مع الأحداث ومع الآخرين . . كان يتفانى في حبّه لعبد العزيز إلى درجة العشق . . ويرسم له بالكلمات صورة مشرقه . . في موضوعية وإقناع . . ودونما صنعة . . أو تنميق أو تزويق . . وكان أميناً مع التاريخ ينصف عبد العزيز . . وينصف رفاقه فهو يرى بتجرّد . إن هذا المجد لم يصنعه عبد العزيز بمفرده وإنما أسهم فيه بجهد وافر . . رفاقه . . وكان عبد العزيز عبقريّاً . . في نظرته لرجاله واختيار بطانته . . وكان جريئاً في الحق مع الآخرين . . وينصف من نفسه . .

عبدالله الفيصل الإنسان :

بحكم الاقتراب منه . . ومجالسته كان يخص عبد المجيد شبكشي . . بحفاوة بالغة يحفظ له زمالة إبان تولّيه منصب وزير الداخلية . . وعاشا معاً أسراراً عرفنا بعضها . . وظلّ بعضها حبيس قلبيهما .

وحسين العساف رفيق دربه وخال نجله سعود . . وكانت العلاقة قمة . . في التعامل الإنساني . . فقد كانت الصراحة ديدنها وكان الحوار بينهما لا تنقصه الصراحة . وعبد اللطيف باناجه ومحمد حسن أصفهاني وضياء الدِّين رجب ومحمد على مغربي . . وعبدالله العقيلي وسلمان السميري واللواء هاشم سعيد هاشم والأديب عبد الرحمن النانية . . تصادق الأضداد :

لقد كان معظم هؤلاء يشجعون أندية منافسة من مشجعي الاتحاد وسموّه الكريم يشجع النادي الأهلي . . ولكن . . كل ذلك على بساط أحمدي وفي سموّ ورفعة ومثالية .

لقد داعبني سموّه :

مضت فترة طويلة وسموّه الكريم . . يطلق قلمي ونقدي في حرية متناهية . . وكنت لا أجد حرجاً . . في التعامل مع الواقع . . لدرجة أن البعض كان يظنّني أهلاويّاً . . وكنت استغرب كيف أن ممارسة النقد لا تغضبه رغم تحرجي . . وفي الأخير عندما . . ألقى عصاه

واستراح كشف الحقيقة قائلاً لقد كنت استثمر . . نقد اللاعبين بأن أريهم الجريدة وأنخاهم . . انظروا . . ماذا يقول الرابغي عنكم .

مواقف إنسانية :

كان عبدالله الفيصل سبباً في اعتاق العديد من الرقاب وكان يستخدم جاهه وماله . . ولا يجد حرجاً . . في الذهاب إلى بيوت لا يعرفها . . ولقد أكبره أهل الحجاز كثيراً . . فهو قد عمق حبهم . . في دواخلهم من خلال مواقفه النبيلة . . وستر العورات . . وحفظ ماء الوجه للكثيرين .

ذات مرة قال لي يا علي :

إن السعادة نسبية . . كما هي مقاييس الجمال عند البشر . . ترى هل استطيع أن أركب سيارتين في آن واحد أو أضع ساعتين . . في يد أو يدين . . أو ألبس حذائين . . إن الأمير هو في مطلق الأحوال إنسان . . والأمير من سكن قلوب الناس ودّاً وحبّاً واحتراماً .

العاطي الله :

ويقرّر حقيقة عجيبة . . تنزع نحو واحة الإيمان إذ يقول العاطي الله . . فإنا أحياناً . . أودّ أن أعطي زيداً من الناس فأنادي على المسؤولين عندي فلا أجد أحداً . . ثم أنسى . . وفي المقابل يطلبني من لا يستحق وأنادي فأجد أكثر من واحد . ثم إني . . أنوي قدراً محدداً من المال . . فأجد . . مبلغاً أكبر ينطق به لساني فهذه عطية الله .

كيف استحق عبدالله الفيصل الجائزة :

لم يسع عبدالله الفيصل إلى الجائزة . . ولم يسألها . . لا ولم يغش تلك الأماكن . . وإنما سعت الجائزة إليه . . لم تأته منحة . . ولا منّة ولا مكرمة . . ولكنها صدرت عن فلسفة اليقين بأحقية هذا الشاعر الكبير .

ولعبدالله الفيصل الشاعر الإنسان مواقفه الأدبية المرموقة . . وله أولوياته في ميادين الشعر والأدب . . فهو قد أثرى الوجدان السعودي والعربي بنتاجه الجيد الأصيل . . كان ذلك من خلال قدرته على صياغة الشعر الجزل المقفى العمودي الذي يخضع لقاعدة الشعر

العربي الأصيل ، وقدرته الفائقة والمتفوقة . . في إبداع الشعر النبطي حتى شهد له أساطين هذا الفن بنبوغه وبلوغه الذروة . .

ولو قدر لقرّاء العربية . . ولقرّاء العالمية . . أن يقرأوا ترجمة صادقة وأمينة لنتاجه في هذا المجال . . لأصاب منهم مكامن الحس الجيد . . وهي أمنية طرحناها على سموّه ، ليفتح نافذة يطل منها الشعر النبطي على العالم . . وكذلك هي دعوة للأكاديميين من ذوي القدرة على ترجمة الروائع لسموّه . . ولأساطين هذا الشعر ، والخروج به من دائرته الإقليمية الضيقة .

وحي الحرمان :

كانت البداية ديوانه الشعري «وحي الحرمان» . . والذي لم يذيله باسمه . . بل توارى خلف . . رمزه (محروم) . . وكان ذلك الديوان محل حفاوة النقّاد على مستوى الساحة العربية والمحلية . .

لقاؤه بأم كلثوم :

وكانت أم كلثوم أيضاً شهادة لشاعرنا . . بالأصالة والاقتدار . . فهي قد وضعته في مصاف شعراء العربية الكبار عندما تغنّت بقصيدتيه . . (ثورة الشك) . . و(من أجل عينيك) . .

حديث قلب :

وجاء ديوانه الثاني «حديث قلب» نقلة جريئة وواعية . . أتت مستوعبة لكل تلك الأشياء التي احتواها وعاء التجربة عنده . . وكم هي التجارب في حياة الشاعر فهو الذي ولد في أكناف أسد الجزيرة عبد العزيز . . وحظي . . بحبّه وحدبه ورعايته . . وثقته . . وهو كذلك وبحكم موقعه من فيصل بن عبد العزيز . . ارتقى سلّم المجد . . من أول عتباته وارتفع عليه . . وشهد الكثير وعاش الأمل . . والألم . . والحب . . والمعاناة . . والجهد والعرق . . والحرمان . . وحتى الفقر . . فلم تبعده الأمارة ولا المناصب . . عن أن يعايش الناس . . بل كان ولعه بالثرى . . فهو أستاذ في معرفة تقاليد مجتمعه . . عاش في الحجاز . . وعاش في نجد . . تجده عندما يتكلم في التاريخ مرجعاً . . وعندما تحتاجه في أصول الناس تجده خير من يعينك . . ولا أجد تعبيراً يطابقه في دقّة وانسجام . . ولكنه بكل ما تعني الكلمة . . رجل

مجتمع وتاريخ ميزته أنه يقول الحق . . فهو لا يتورّع أن يقول كلمة حق في أعدائه يسجّل لهم بها حق الامتياز والتفوّق . . وجاء «حديث قلب» . . مختلفاً عن «وحي الحرمان» . . في الموضوع ولكن الأسلوب لم يختلف . . وإن كانت الأيام قد أكسبته مزيداً من النضج والوضوح . .

الشاعر . . رسالة ماجستير :

وتقدمت به الأستاذة منيرة العجلاني . . عنواناً لاطروحتها . . في دراسة الماجستير . . ذلك الرصيد الهائل من الإنتاج الشعري الأصيل الجيّد . . ودوره التاريخي الذي لعبه . . منذ نشأة هذه الدولة . . حتى غادر السلك الوظيفي . .

مشاركاته الثقافية :

لقد كان لسموّه مواقفه الأدبية الكثيرة . . خلال الأمسيات . . والندوات الأدبية والشعرية . . في جامعة الملك عبد العزيز . وجامعة الملك فيصل . . وجامعة أم القرى . . كما شارك سموّه في مهرجان كرمة ابن هانىء . . في الاحتفاء بأمير الشعراء شوقي . . وكانت له لقاءات مع الإعلام العربي . . والدولي . . في أكثر من مناسبة . .

سموّه يفوز بجائزة فرنسا للشعر :

وقد فاز سموّه بجائزة فرنسا الكبرى للشعراء الأجانب : وذلك عن أعماله التي نشرت بعنوان «ديوان الحب» ترجمة الأديب اللبناني جواد صيداوي . . والشاعر الفرنسي انتاز داوتراس . . وقد جاء في حيثيات لجنة الجائزة : «أن شعر الأمير عبدالله الفيصل يتميّز بصفاء مطلق وشفافية وقصائد ذات سحر خاص وعباراته غنية وأنيقة ونفسه الشعري انعكاس خلاق لكبار الشعراء القدامى» .

صدى هذه الجائزة :

لقد هتفت قلوب الملايين من العرب . . هنا . . وفي كل مكان . . لهذا الكسب الأدبي العالمي . ولعلّ من حق عبدالله الفيصل أن يفخر بأن هذا التقدير . . إنما يجيره بكل معاني الحب لهذا البلد الذي أنجبه . . ومن حقّه علينا . . كشاعر كان شعره سفارة ناجحة . .

ارتفعت بمستوى الشعر العربي السعودي إلى مستوى العالمية . . أن نهتف له جميعاً ومن الأعماق فهو نصر ثقافي وأدبي كبير . . مبارك لسمة الجائزة ولكل سعودي .

جائزة الدولة :

واعتزّ سموّه كثيراً بنيله الثقة الكريمة . . وتسلّمه جائزة الدولة من يد خادم الحرمين الشريفين .

حتى إنه زهد فيما بعدها عن قبول أي جائزة .

هذه . . بعض الانطباعات العابرة أسجّلها مقدّراً المساحة المحدودة للنشر . . وإلا فإن حياة عبدالله الفيصل جديرة بكتب وليست بكتاب ، فقد دخل دائرة المعرفة العالمية كشخصية من أبرز الشخصيات العالمية امتازت بسمات لا تتوفر إلاّ للأفذاذ .

9

عبدالله الفيصل

اللواء علي زين العابدين

كلما جمعنا مكان أو زمان منذ ستين عاماً إلى اليوم ، كلما نظر إليّ أو قدمني إليه من لا يعرف صلتي به قال : زميلي . زميلي .

يقولها هو . . ولا أقولها أنا . لو قلتها لقال الناس إنه يتفاخر وحقّ لي أن أفخر وأفتخر وأتفاخر ، لكن عندما ينطق بها لسانه أشعر بسعادة غامرة تملأ أرجاء نفسي ، وتستهدفني نظرات من حولي ليشهدوا من هو زميله . إنه منه تواضعٌ كبير وتشريف لي أكبر ولكن لا غرابة أن يصدر هذا التواضع وهذا التشريف من رجل عرفه المجتمع العربي كله بكل الصفات الطيبات الشامخات ، إنه الأمير عبدالله الفيصل الذي شرفت بمزاملته في الدراسة التحضيرية والابتدائية . إن الشهامة والنبل والوفاء صفات متأصلة في سموه ، في دمه ، وينبض بها قلبه ، وترتسم على محياه المشرق . إنها زمالة رسخت جذورها عام 1352هـ وأخذت في النمو والرسوخ والازدهار حتى يومنا هذا . إنها زمالة امتدّت عبر الزمان حتى بلغت ستين عاماً بالتمام والكمال ، نعمت بهذا الشرف الكبير وما أزال أنعم به وسأظل أنعم به مدى العمر بل مدى التاريخ بإذن الله .

وبمناسبة مرور ستين عاماً على هذه الزمالة الوارفة الظلال أهدي سموه نبضات قلب امتلأ

بالحب والتقدير له . وليس أجمل من أن أضع عنوان قصيدتي باسمه الكريم لتنال شرف الانتساب إليه على مرّ العصور وتعاقب الدهور حفظه الله وأبقاه ورعاه .

زَميلي . . حين يَنْطُقها أميري
تَمَسُّ شِغافَ قلبـــي بالسرورِ
وأشعـــر بالسعادة تَحْتَوينـــي
وروح الفخر تطفح في شعوري
زميلٌ للأمير فمـــن كَمثـــلي ؟
له الشرفُ المطلُّ على العصور
يُصافحني ، ويهْتِفُ بي : زميلي
أجلْ إنِّي زميلك يا أميري
عرفْتُك في صبايَ أخاً كريماً
رفيعَ القـــدْرِ ذا عقْـلٍ كبير
نبيلاً باسمَـــا طلْـــقَ المحيَّـــا
رحيبَ الصدر كالبَحْـــر الغَزِير
يقول إذا اجتمعنـــا يـــا رفاقي
أنا منكـــم وأنتم في ضميري
(كعبْدِ اللهِ) لم أصحبْ زميـــلاً
يشارك في السرور وفي الكدور
وكنا يا ابن (فيصل) حوْلَ عشرٍ
من الأعـــوام باسمـــةِ الثغور
بمكةَ يا ابْن (فيصل) قد نشأنا
طَهارى الروحِ في بَلَدِ الطُّهور
ودارَ بنـــا الزمانُ وكنتَ فينا
زعيمـــاً للشبـــاب المسْتَنير

شبابٌ لم يعِشْ أبـــداً لِلهْـوِ
ولا عَبَـثٍ يقـــودُ إلى ثُبورِ
ولكنّـا اتَّخذنـــا العلمَ وِرْداً
ليشفي غُـلَّـةَ الصادي الحَرور
وحقَّقنـــا الأمـــانيَ باهراتٍ
فما بعـدَ السُّرى غير السرور
أتذكر يا ابنَ (فَيْصَل) حين كنّا
صغارَ السنِّ في عُمـر الزهور
يغازلنـــا القريـــضُ فيستبينا
فننظمُـــه عقـــــوداً للنحور
قصائدَ مـــن بيـــانٍ أو بديع
وألفـاظٍ تـــلألأُ في السُّطور
يفـــوقُ الدرَّ حسنـاً واللآلي
سلاستُـــه أرقُّ مـــن النمير
أجلْ يا صاحبي فالشعْر يحلُو
إذا ما صيغَ من عَزْفِ الشعور
فآثرت اللقـــاء بنـــا جميعاً
لتسمعَ عـــذْبَ ألحان الطُّيور
أتيْنا والقلـــوبُ تهيـــم شوْقاً
للقيـــا شاعـــرِ النشءِ الطَّرير
فليس كروعـــةِ اللقيـــا مثيلٌ
ظِماءٌ حُـــوَّمٌ حـــولَ الغدير
روِينَـــا مـــن روافِـــدِه وأُبْنَا
بنُضرةِ رائـــدٍ وحِمى ظهير

تواضَعَ حـاكماً وسَمَـا حكيماً
وأبْدعَ شاعـراً عذْبَ البحور
أجبْني يا ابن (فيصل) عن سؤالي
أمن أدَبٍ خُلقْتَ ومن شعور ؟!
أميري هــذه النفثاتُ فاضتْ
بقلبي فاستعرتُ لُغـى الطيور
وقُمتُ مغـرِّدًا في كلِّ روْضٍ
أطــرِّبُ للزميــلِ و«للأمير»
أميرَ الأوفيـاء رأيْتُ شِعْـري
قصيراً عـن مقامك يا عذيري
ولكني عرفتــك منـذُ بـدْءٍ
كريمــاً لا تؤاخِـذُ بالقصور
فَدُمْ في صِحَّـــةٍ وعُلوِّ شأنٍ
ورضـوانٍ مــنَ اللهِ القدير

10

هذا الطود الشامخ

أ. أسامة بن عبد المجيد شبكشي

مَن أنا حتى أكتب عن الأمير عبدالله الفيصل آل سعود . . الرجل الذي قال فيه مؤسس هذا الكيان الكبير المغفور له عبد العزيز بن عبد الرحمن آل سعود أنه مستعد أن يعطي ربع ملكه لحفيده عبدالله . . إن عبدالله الفيصل هو جامعة متحركة إن كان أدباً أو شعراً . . ثقافة أو إدارة . . إن كان رياضياً أو اجتماعياً . . وقد برّز في كل من هذه المناحي . . وكان له صولات وجولات وباع كبير . . ويعتبر نموذجاً فريداً في العديد من المجالات .

إلا أن ما يمسّ شغاف القلب أن هذا الرجل الأبي الكريم له من الصفات الحميدة الكثير الكثير التي يعجز القلم عن حصرها وسردها . . غير أنني أستسمحكم في أن أتحدث عن خصلة من هذه الخصال ، ألا وهي الوفاء .

لقد كان لي شرف أن أحظى بالاقتراب من سموه . . يحفظه الله . . في بعض اللحظات التي كان يسمح لي والدي عبد المجيد شبكشي . . رحمه الله . . أن أذهب معه إلى قصر الأمير عبدالله الفيصل لكي أحظى بشرف السلام عليه . . وكان سموّه آنذاك وزيراً للداخلية . . ورغم جميع مشاغله الجمة في أوقات تأسيس هذا الكيان الكبير إلا

أنه كان يهتم بكل صغيرة وكبيرة . . كما أنه كان يداعب ويلاطف ويتحدث مع جميع من يحضر مجلسه صغيراً كان أم كبيراً . . كل بلهجته . . وكل بلسانه . . وكل بمستواه . . مما حبّب الناس فيه فأحبوه وأخلصوا له .

كان قصره العامر دائماً نقطة التقاء الأدباء والشعراء . . فإذا تغيّب أحد الذين يحضرون مجالسه كان يزوره ويقوم برعايته والاهتمام بأمره . . وكم سمعت وقرأت وعرفت أنه كان يزور أصدقاءه المقربين في منازلهم ما بين الفينة والأخرى ، للتعرف على أحوالهم وتلمّس احتياجاتهم ليقضيها نيابة عنهم دون أن يشعرهم بأي حرج .

كان والدي رحمه الله أحد منسوبي وزارة الداخلية . . وحينما أحيل إلى التقاعد ذهب إلى القاهرة لفترة قصيرة فكان سمو الأمير عبدالله الفيصل لا يكفّ عن السؤال عن أحوالنا والاتصال بنا للتأكد من أننا بخير . . كما أنه كان كلّما سافر إلى القاهرة يقوم بزيارة الوالد هناك للاطمئنان عليه وعلى صحته .

حينما توفى الله والدي ولبى نداء ربّه . . لم يتردد الأمير عبدالله الفيصل لحظة واحدة بأن يخفف عنا لوعة الفراق . . وقد كان سموه الكريم دائماً ودوداً كريماً معطاءً لطيفاً دمث الأخلاق . . مذكراً إيانا بهذه الخصلة الكريمة في سموه وهي أهم خصال عبدالله الفيصل يحفظه الله .

أسأل الله سبحانه وتعالى أن يحفظه ويرعاه . . وأن يمنّ عليه بالصحة والعافية . . وأن يجزيه عن أصدقائه ومحبِّيه كل خير .

11

بعض صفات الأمير

أ. عمر يوسف عبد ربه

الأمير عبدالله الفيصل آل سعود ، غني عن التعريف ، أخباره انتشرت في مساحات واسعة من العالم العربي .

وهو ، كما معروف عنه ، أديب وشاعر ، شعره رقيق وأدبه رفيع . وهو إلى جانب ذلك رجل إدارة وحكم فقد تولى الكثير من الأعمال الحكومية ، فكان نائباً لوالده في الحجاز ، ووزيراً للداخلية والصحة ، وهو من أوائل الذين وضعوا اللبنات الأساسية لهاتين الوزارتين . وبالرغم من تقلده لهذه المناصب الكبيرة وشرفه الرفيع بأن ذلك لم يحرمه من إنسانيته ونبله ، فلقد كان جم التواضع كثير التلاحم مع أبناء الشعب وكان يعرف غالبية الناس من أهل البلاد على مختلف مستوياتهم ويعرفونه ، ولا يترك مناسبة إنسانية إلا وهو في المقدمة ، لذا فقد سمي بالأمير المحبوب وديوانه «وحي الحرمان» يعطي القارىء مقدار ما يحمله قلبه من أحاسيس .

وصلتي به تزيد على الخمسة والخمسين عاماً ، وتوثقت أكثر وأكثر عندما توليت رئاسة النادي الأهلي في جدة فهو الرائد الأول للرياضة في المملكة العربية السعودية . هذه الصلة جعلتني أتعرف وبعمق على جوهر سموه النبيل الأصيل . ومواقفه الإنسانية المتعددة ، ولا أبالغ إذا قلت إني لا أوفيه حقه في هذا المجال فالكثير يعرف ذلك والشواهد على ذلك كثيرة .

وسموه الكريم حريص كل الحرص وفي كل الأوقات على أن يكون على مائدته وقت الظهيرة وفي المساء الكثير من المحبين والأدباء . وله جلسات مستمرة يسأل فيها عن أحوال الناس ويواسي من يحتاج إلى ذلك ، فهو كريم شهم متواضع محب للخير وأهله ، حسن المعشر ، كريم في طباعه وعطائه . وهو بذلك اكتسب اسم الأمير المحبوب بين أغلب المواطنين وعند كل من يعرفه ويتعامل معه ويتحدث إليه . ولقد علمت من كثير من زملائه في الدراسة بمكة المكرمة حينما كان تلميذاً أنه كان ذكياً ونبيهاً وكريماً وصاحب وفاء مع جميع من عرفه من زملاء وأصدقاء .

وللحقيقة والواقع أقرر أنه كان لقيامي بادارة النادي الأهلي رئيساً له تحت إشراف سموه ومتابعته المتواصلة والسؤال عن أفراد النادي وما لكل واحد منهم من نشاط . وكان على علم تام بكل فرد منهم من ناحية قدرته ومكانته وحتى عن اتجاه اللاعب لناديه ويوصينا ببذل قصارى الجهد للالتفات لأي لاعب نرى فيه القصور والتقصير ـ وكنا نجتمع بسموه على الدوام وخصوصاً بعد أي مباراة يقوم بها النادي مع أي نادي آخر ـ سواء في جدة أو أي منطقة من المملكة ، ليتباحث معنا في الشوائب التي ظهرت في المباراة سواء كانت إيجابية أو سلبية . ولقد كان لسموه أيضاً الفضل الكبير في تيسير شؤون النادي والانفاق عليه بكل ما يلزمه من رواتب ومكافآت ومساعدات لأي لاعب يرى فيه الحاجة ـ كل ذلك أعطاني فرصة طيبة لادارة كثير من أعمالي التي كنت أؤديها أيام كنت رئيساً للنادي . ثم بعد الانتهاء منه والالتفات لأعمال الوظيفة فقد كانت لدي مسئوليات كثيرة في ادارة أعمال المالية حيث كنت مديراً لها وفي جهات أخرى كثيرة . كما كنت عضواً في الجامعة الإسلامية في المدينة المنورة مندوب وزارة المالية أيام كان المرحوم الشيخ عبد العزيز بن باز رئيس الجامعة الإسلامية ، ومهمات أخرى كثيرة . لقد كان لكل ما ذكرت مجال كبير في توسيع مداركي الادارية والعملية واكتسبت أشياء كثيرة فجزاه الله خيراً ، وأسبغ على سموه الصحة والعافية وأمده بعون من عنده وأطال في عمره ، والحمد لله رب العالمين .

12

المحور الإداري والتنموي في حياة الأمير

أ. عبدالوهاب أحمد عبدالواسع

إن سمو الأمير عبدالله الفيصل آل سعود شخصية معروفة ومرموقة لها مكانتها في مجتمعنا السعودي بل والعربي والدولي . فعندما كنت طالباً بمدرسة تحضير البعثات بمكة المكرمة كان سموه ملء السمع والبصر ، فقد كان نائباً لسمو والده الأمير فيصل بن عبد العزيز نائب الملك في الحجاز .

وكان الناس يقصدون سموه من كل حدب وصوب . ثم تخرجت من كلية التجارة بجامعة فؤاد الأول بالقاهرة وعينت مديراً مساعداً لإدارة الميزانية بوزارة المالية وكان من ضمن مهمات هذه الإدارة دراسة الموازنات للوزارات والمصالح الحكومية . وكانت مفاجأتي أن حضر سموه الكريم لمقر لجنة الميزانية بفندق البساتين بجدة ليناقش ميزانية وزارة الصحة ، وقد كان سموه آنذاك وزيراً للصحة ووزيراً للداخلية . وكانت بالنسبة لي هي المرة الأولى التي أرى فيها سموه مباشرة . وكان يناقش مناقشة الخبير مع حسن الخلق وكريم التواضع وكان ملماً بتفاصيل ميزانية وزارة الصحة وكان يركز على ضرورة دعم

وزارة الصحة ببنود مالية كافية لكي تحقق للمواطن المقيم بالمملكة أمناً صحياً ومستوى لائقاً . فالمرض يقضي على مستقبل أي شعب ما لم تكن وزارة الصحة فيه مهيأة لمتطلبات علاج أمراضه بل وقادرة على أن تحقق الوقاية منها «فالعقل السليم في الجسم السليم» . وكان سموه يفيض شباباً وحيوية وعذوبة في اللفظ وقوة الحق وحسن المنطق . ولم يكن ذلك غريباً على سموه فهو تربية جدّه الملك المؤسس يرحمه الله وابن الفيصل . وقد عرف عن سموه حبه للشعر وحبه للرياضة وخاصة كرة القدم ، فقد كان رائداً لها في المنطقة الغربية ولن أنسى ما يتميز به سموه من سعة أفق وقوة وحجة وبيان وتواضع جم أثناء شرح لجنة الميزانية ـ مجمل البحث ـ أهداف وزارة الصحة وخطتها المستقبلية والإطارات التي رسمها لها كي تعايش متطلبات المملكة في مرحلتها التأسيسية ، ولتواجه توافد حجاج بيت الله الحرام والعمار والزوار والذين يحجون ويعتمرون ولكل منهم أمراض بيئية وظروفه .

وأوضح لنا أنه علينا أن نعرف أننا في المملكة في بداية تطورنا ولابد من بث الوعي الصحي عبر وسائل الصحافة والإذاعة والنشر ، كما أنه لا بد لمناهج التعليم في المدارس بمراحلها المختلفة أن تبث الوعي الصحي التثقيفي اللازم بين التلاميذ والطلاب بما يحفظ مستوى طيباً من الصحة ، وبما يغير من كثير من السلوك والعادات المضرة بالصحة ؛ وبما يعوّد الناشئة على النظافة التي تحمي من كثير من عدوى المرض خاصة وأن ديننا يؤكد على أن النظافة من الإيمان . وقد كنت أتابع عن قرب الأدوار التي تقوم بها وزارة الداخلية ووزارة الصحة خاصة وأن عدد الوزارات كان محدوداً آنذاك ، فالوزارات على ما أظن كانت (المالية ـ الخارجية ـ الداخلية ـ الصحة) وكانت وزارة الداخلية تشتمل على أعمال كثير من الوزارات التي استجدت فيما بعد ، ففيها الشؤون الثقافية والتعليمية والإدارة المحلية إضافة إلى اختصاصها الأساس ـ الأمن العام ، السواحل ، والجوازات ، ومسؤولية إمارات المناطق والرياضة البدنية وغير ذلك . وقد قام سموه باستقدام الخبراء لإعادة تنظيم سير الأعمال بكل من وزارة الداخلية ووزارة الصحة حتى تتماشى مع مستويات الدول العربية الأخرى المتقدمة . وقد تحقق الكثير من التنظيم وتربية الأطر في كل من الأمن العام وخفر السواحل والحدود وكذا التنظيم بالنسبة للإمارات .

قام سموه باتخاذها تطويراً لأعمال الوزارتين المشار إليهما .

فقد كان لسموه نظرة ثاقبة وآمال كبيرة وإدراك إداري وقدرة على كسب ودّ موظفيه ومنسوبي وزاراته ورفع روحهم المعنوية لتحقيق أكبر قدر من الإفادة منهم لصالح العمل .

يجلل ذلك كل خلق رفيع وثقافة متنوعة وتذوق للشعر والأدب ورعاية للأدباء والشعراء والمثقفين ، كما كان يحرص على التواجد في كل الميادين العملية بنفسه ، من مستشفيات وأقسام شرطة ومدارس . وقام بتهيئة كوادر الشرطة وإيجاد مدارس لهم وميادين للتدريب لرفع مستوياتهم العلمية والميدانية والثقافية والنفسية .

كل ما ذكرته يوضح المحور الإداري والتنموي فكل إنجاز في هذا الحقل إنما ينعكس على التنمية ويرفع قدراتها من أجل مستقبل أفضل . وبهذا نستطيع القول إنه بعد هذا التطور الإداري الكبير بقيت أسس وزارتي الصحة والداخلية هي القاعدة في كل تطور شهدته .

وظل سموه مصدراً للسخاء الاجتماعي والإنساني حتى بعد أن ترك العمل الحكومي المباشر ، فكان مقصداً للناس وملاذاً للمحتاجين وعوناً للضعفاء .

فإلى مزيد من التوفيق والنماء ، من أجل مملكتنا الغالية .

13

عبدالله الفيصل والبنات الأولى للنهضة التعليمية في المملكة

د. أحمد محمد علي

بسم الله الرحمن الرحيم

لقد أدركت قيادة المملكة العربية السعودية منذ لحظة انطلاقها ، قيمة العلم كثروة رئيسة في بناء شعبها ، اتساقاً مع دستورها القائم على الشريعة الغراء وأهمية العلم فيها . فلم يكد الباني المؤسس جلال الملك عبد العزيز ، طيب الله ثراه ، ينتهي من توحيد الجزيرة ، وتوفير الأمن والاستقرار الحقيقي لأبنائها في دولة تقوم على أسس متينة من العدل في الحكم ، وفقاً لدستور يقوم على الاستمساك بالشريعة الغراء منهاجاً لتنظيم جميع جوانب الحياة في البلاد ، حتى التفت إلى حركة التعليم ليضعها في مسارها الصحيح ، وفي إطارها العصري الحديث ، بإنشاء المدارس والمعاهد العلمية ، تلتها حركة إرسال البعثات إلى الخارج للتحصيل الجامعي والعودة إلى أرض الوطن ، ليأخذ

الخريجون مواقعهم في البناء والتعمير ، تحقيقاً لما آمن به القائد الباني إيماناً مطلقاً ، بأن نهضة بلاده وتقدمها يجب أن تقوم على ركيزة العلم في مختلف المجالات ، ونشره في مختلف أرجاء البلاد ، مع العناية بمواءمة ذلك كله للدين الحنيف[1] .

وفي فترة مبكرة من هذه المسيرة الزاخرة من النمو الحضاري الكبير الذي شمل جميع أوجه الحياة في هذا الوطن العزيز ، مترامي الأطراف ، وشاركت فيه مختلف فئات المواطنين رجالاً ونساءً ، نهد الأمير الشاب اليقظ عبدالله الفيصل ، إلى حمل المسؤولية في دفع مسيرة التعليم الذي يعد الدعامة الرئيسة في النهضة الحضارية في المملكة الفتية ، في ميدان مسؤوليته التي كانت من أدق المجالات وأكثرها حساسية ، مسؤولاً عن توفير الأمن والأمان ، وتوفير الظروف الصحية الملائمة لجميع المواطنين في وطن يتسم بظروف خاصة من حيث اتساع أرضه وانطلاق جميع جوانب التنمية فيه بعد توحيد كلمته على يد الباني المؤسس ، طيب الله ثراه ، جد الأمير المثقف والشاعر المرهف ، وحيث عاش سنوات عمره الأولى ، يتتلمذ عليه ، ومن مدرسته ينهل دروسه الأولى عن الحياة وتحمل المسؤولية . وقد صقلت تلك المسؤولية لدى الأمير اليافع وازدادت أهمية التعليم في نفسه عندما انتقل ليعيش في مدرسة أبيه ، الملك فيصل ، طيب الله ثراه[2] .

في كنف هذا الرجل الذي سطر اسمه بحروف من نور في مختلف مؤسسات العمل الإسلامي المشترك ، وفي منتديات الدفاع عن قضايا المسلمين في مختلف بقاع الأرض ، عاش الأمير الشاب عبدالله الفيصل ، وفي مدرسته تعلم الإجابة عن السؤال «من أنا ؟» كما يقول : «لم تقم بتربيتي مربية إنجليزية أو فرنسية ، . . . ، ثم تولت تربيتي والدتي . . فكرست كل جهودها ، ووقفت حياتها في سبيل تنشئتي نشأة صالحة ، وحافظت عليّ ، في صدق وإيمان ، من الوقوع في مهاوي الزلل ، وعلمتني بحق أن أعرف من أنا ؟ غير مذكية فيّ الغرور ، ولكن لتعدني لما يتطلبه وضعي في المستقبل ، ولتفهمني أن عليّ من الواجبات نصيباً أوفى من أي نصيب»[3] .

ولفرط ما كان في الأمير الشاب من نباهة ولما كان يتمتع به من ثقافة واسعة ، وإدراك لروح المسؤولية ، فقد عينه جده الملك عبد العزيز ، يرحمه الله ، وكيلاً لنائبه في الحجاز

الملك فيصل بن عبد العزيز ، يرحمه الله . وكان الأمير الشاب ينوب عن والده في إدارة مجلس الوكلاء كلما اقتضى الأمر ذلك . فتمرس الشاب الأمير حتى كان بحق أهلاً لأن يحمل أعباء وزارتين من أكثر الوزارات تشعباً في المسؤولية ، في مجتمع قد تحركت عجلة نهضته الحضارية بقوة ، هما وزارة الداخلية ، ووزارة الصحة ، وذلك سنة 1370هـ .

وكان الأمير يدير موقعه الدقيق ويوجهه انطلاقاً من الأسس التي كونها في طفولته في بيت جده ومدرسته الأولى التي غرست فيه حب الوطن ، والرغبة الصادقة في خدمة المواطنين ، يقول : «. . . بل تربيت وترعرعت في كنف جدي العظيم ـ الملك الراحل عبد العزيز ـ أمداً لم يزد على خمس سنوات تركت في نفسي ، على قصرها ، أبلغ الآثار»[4] ، ثم في بيت أبيه ومدرسته ، حيث كانت نوافذ مدرسة الحياة وأبوابها مشرعة له ، بإشراف طَب بارع ، ومربٍ عجم الحياة وأدرك كثيراً من خفاياها ، وعالجها بعبقرية قوية ، يقول : «وانتقلت . . إلى مدرسة الحياة الكبرى ، وكان أستاذي في هذه المدرسة الحياتية والدي . والدي الذي كان أستاذاً عظيماً بكل ما في العظمة من معانٍ . . . . ولا أقول هذا لأن الأستاذ أبي ، فأطلق عليه هذا الوصف تحت تأثير الأبوة وانفعالاً بها ، كلا والله ، فكثيراً ما حاولت أن أتجرد من هذه العاطفة لأحلل شخصيته ، فأخرج من كل هذه المحاولات وأنا مؤمن بأن أبي رجل مثالي عبقري عظيم . فإذا كنت على شيء من طيبة الخلق ، أو أنني أتمتع بميزات كما يقول بعض الناس عني ، فالفضل الأول فيها لوالدي»[5] .

ومع تلك الأسس الثابتة التي أُتي الأمير الشاب على أسبابها ، فإنه قد عاش مع أبناء المجتمع ورأى ما يحتاجون وما يعانون ، عاش معهم في مدرستهم ، واختلط بهم في مجتمعاتهم الكبيرة والصغيرة ، يقول : «. . ولم يجعل لي مدرسة خاصة أو مدرّسين خاصّين (يقصد والده ، طيب الله ثراه) ، بل ألحقني بمدرسة من مدارس الشعب ، وأمر بأن لا يكون لي أي ميزة تميزني من غيري ، فاختلطت بالشعب في المدرسة و«الحارة» ، وشاركته في أفراحه وأحزانه ، وشاطرت أبناءه ممن سعدت بمزاملتهم آلامهم وآمالهم»[6] .

كان التعليم عندما تولى الأمير الشاب وزارتيه ، تحت إشراف «مديرية المعارف العامة» التي أنشئت 1344هـ–1926م ، وكانت ترتبط بالنائب العام[7] . وكان التعليم

في المملكة آنذاك في أربعة مسارب متضافرة الجهود : أحدها في المدارس النظامية في المدن الكبرى والقرى ، والثاني يهتم بالتعليم الأهلي ، والثالث يعني بالمرشدين في القبائل والهجر ، والرابع يعني بالبعثات إلى الخارج[8] . وكان عدد المدارس قبيل أن يتولى الأمير عبدالله الفيصل وزارتيه ، أي سنة 1369هـ-1950م بضع مدارس ثانوية موزعة في المدن الكبرى في المملكة غير مكتملة سوى مدرسة واحدة هي مدرسة تحضير البعثات بمكة المكرمة ، و87 مدرسة ابتدائية ، و49 مدرسة قروية . وكان عدد المدرسين في هذه المدارس 634 يعلمون 16029 طالب . وفي سنة 1370هـ-1950م وبإشراف سموّه بصفته وزيراً للداخلية ، تم افتتاح العديد من المدارس فازداد عددها إلى 196 مدرسة ، وازداد عدد المدرسين إلى 943 ، وازداد عدد الطلاب إلى 23835 . وفي عام 1373هـ-1952م عندما أنشئت وزارة المعارف ارتفع عدد المدارس إلى 326 مدرسة وعدد المدرسين إلى 1652 مدرس وعدد الطلاب إلى 43734 طالب[9] . وكانت صلة الأمير عبدالله الفيصل ، الشاعر المثقف بهذا النمو في حركة التعليم وانتشارها صلة مباشرة تحت إشراف جدّه المؤسس أولاً ، وثانياً بإشراف والده نائب الملك في الحجاز ، يرحمهما الله .

وما من شك في أن هذه النهضة[10] قد تحققت بالجهود القوية التي بذلها الملك المؤسس ، ورعاها من بعده أبناؤه البررة ، وكل من أوكلت إليه مهمة تغذيتها ورعايتها من الرعيل الأول من البناة الأوفياء ، الذين يقف سمو الأمير عبدالله الفيصل طوداً شامخاً في ميدانهم . فعلى أكتاف نفر من الأوفياء وبجهودهم المضنية ، وكفاحهم المستمر ، شق الوطن طريقه في مسارب الحضارة المختلفة ، في التعليم[11] والصحة ، وفي التطوير والتنمية وفي وضع البنية الأساسية التي أخذت بأسباب استيعاب التقنيات الحديثة وفقاً للأسس التي يرتضيها الراعي والرعية ، على هدي من تعاليم الدين الحنيف الذي يوجه مختلف جوانب الحياة في هذا الوطن الغالي . فاستطاع الوطن بتتابع جهود أبنائه الأوفياء الذين يعد سمو الأمير عبدالله الفيصل حلقة هامة في سلسلتهم ، وركيزة أساس في قاعدة بنائهم ، ومعلماً واضحاً على طريقهم المثمر ، استطاع أن يصل إلى ما وصل إليه من رفعة في مدارج الحضارة ، حتى غدا يشار إليه بإعجاب في مختلف المنتديات والمحافل الدولية .

فقد حق لهذا الوطن أن يفخر بإنجازاته ، وبجهود المسؤولين فيه ، والعاملين المخلصين في مختلف قطاعاته . وحق للأمير عبدالله الفيصل أن ينظر شامخاً لما تم إنجازه في وطنه العزيز ، ولمساهمته في هذا الإنجاز الغالي . وحق لنا جميعاً أن نضرع إلى الباري لأن يحفظ الأمين على إنجازات هذا الوطن ، خادم الحرمين الشريفين ، الملك فهد بن عبد العزيز ، يحفظه الله ويرعاه ، وأن نبتهل إليه سبحانه ، لأن يرعى الأمير عبدالله بن عبد العزيز ، ولي العهد ونائب رئيس مجلس الوزراء ، ورئيس الحرس الوطني ، ولأن يديم على هذا البلد نعمة الأمن والأمان ليتمكن من أداء رسالته السامية تجاه أمته واتجاه العالم أجمع .

الهوامش

1 ـ عبد الرحمن صالح عبدالله ، تاريخ التعليم في مكة المكرمة ، دار الشروق ، جدة ، 1982م ، ص 139 .
2 ـ أنظر ، الموسوعة العربية العالمية ، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع ، ج 673/17 وما بعدها .
3 ـ عبدالله الفيصل ، ديوان وحي الحرمان ، مكتبة الإرشاد ، جدة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ص 19 .
4 ـ عبدالله الفيصل ، ديوان وحي الحرمان ، ص 18–19 .
5 ـ نفسه ، ص 21 .
6 ـ نفسه ، ص 20 .
7 ـ خير الدين الزركلي ، شبه الجزيرة في عهد الملك عبد العزيز ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1985م ، ص633 .
8 ـ نفسه .
9 ـ نفسه ، ص 632–633 .
10 ـ انظر ، إحصائيات أولية عن تعليم البنين في المملكة العربية السعودية ، وزارة المعارف .
11 ـ انظر ، تعليم المرأة في المملكة العربية السعودية خلال مائة عام ، إعداد لجنة مختصة بإشراف معالي الدكتور علي بن مرشد المرشد ، الرئيس العام لتعليم البنات ، ص 101–105 .

14

عبد الله الفيصل

أ. محمد حسن الفقي

شِفاؤكَ قَـد أَشفى القُلُوبَ الحَوانِيـا
عَلَيكَ وَقَد أشفى العُيُـونَ البَواكِيا
فَعِش مِثلَمـا أنـتَ الأميرَ مُجلَّـلاً
بِحُـبٍّ سَماوِيٍّ يَـرُدُّ العَوادِيا
لَقَـد كُنْتَ رَيْحانَ المَجالِسِ . نُورَها
وَما زِلتَ حَتى اليومَ تَطْوِي الدَّياجِيا
وَمـا زِلْتَ مِـن كُـلِّ النُّفُوسِ مُحَبَّباً
وَمِـنْ كُلِّ عَيْـنٍ تَسْتَشِفُّ المَعانِيا
فَتَشْهَـدُ أَنَّ اللهَ أَعْطـاكَ مُهجَةً
وَعَقْـلاً سَدِيـداً يُهِجـانِ المَغانِيا
وتَشْهَـدُ أَنَّ المَجْـدَ أَلْقـى قِيـادَهُ
إِلَيْـكَ فَجاوَزْتَ المَـدى والنَّواصِيا

طَلاقَةُ وَجْـهٍ . . . وانْبِلاجُ مَلامِحٍ
وَجُودُ يَـدٍ يُسْدِي الأَمانِي الغَوالِيا
وتَطْوِي على الخَطْبِ الحَنايا فَما تَرى
عُيُونُ الـوَرى إلاّ ابْتِسامـاً مُواسِيا
وإلاَّ اصْطِبـاراً بادِيـاً في بَشاشَةٍ
فَما يَعْـرِفُ الرَّاؤون مـا كانَ خافيا
وَمَجْلِسُ عِلْمٍ زانَـهُ الفَضْلُ والنَّدى
فَأَرْوى كعذْبِ المُـزْنِ مَنْ كانَ صادِيا
يَجُـولُ بِـهِ شِعـراً وَنَثْراً مُسَوَّدٌ
عَلى سامِعَيْهِ . . بُلْبُـلٌ عاشَ شادِيا
فَنَطْـرَبُ حَتـى مـا نَكادُ نُحِسّهُ
سَوى بَلْسَمٍ يَطْوِي الخُطُوبَ الضَّواريا
فإن غابَ عَنا يَوْمُهُ كانَ يَوْمُنا . . . كَئِيباً
وَيَغْـدُو أَمْسُنـا مُتَداعيـا
وَيَبْقـى لَنـا مِنْـهُ غَـدٌ مُتَرَقِّبٌ
شَوارِدَ شِعْـرٍ تَسْتَفِـزُّ القَـوافِيا
فَقَـدْ كانَ مِنْطيقـاً . . . وَكانَ مُجَلِّياً
وَفَـذّاً يُرِينـا الماضِـيَ المُتَواريـا
وَنَسَّابَةً يَـرْوِي لَنـا مـا تَعَذّرَتْ
رُؤاهُ عَلَيْنـا . . مَعْشَراً . . وَمَجـالِيا . .
قَبائِلَ مِنْ ماضٍ بَعِيـدٍ . . . وَحاضِرٍ
وَأَمْكِنَـةً يُدْنِـي بِهـا المُتَقاصِيا
وَذَوْقٌ رَفِيـعٌ بِالمَخائِـلِ يَزْدَهِـي
رَأَيْنـا بِـهِ مِنْـهُ العُجابَ المُناغِيا

مَآثِـرُ مِـنْ عِـرقٍ كَرِيمٍ تَجَمَّعَتْ
لَدَيْكَ وَمِـنْ مَجْـدٍ وَفَضْلٍ تَوالَيا

وَبَعْـد فَـانَّ الحَمْـدَ للهِ واجِبٌ
عَلَيْنا وَقَدْ عُـدتَ المعافَى المُصافِيا

هُنـا أَعْيُنٌ شَتّـى تَعيشُ قَرِيـرةً
بِقُربِكَ لَم تَهْنَـأ وَقَـد كُنْتَ نائِيا

هُنـا أَنْفُسٌ أَرْضَيْت رَبَّـكَ حانِيـاً
عَلَيْهـا وَأَرْضَيْتَ الهُـدى وَالمَعالِيا

وَكُنْتَ لَها أَدْنى مِـنْ الرَّحِـمِ التي
تَرَجَّتْ نَـداهُ . . . رَحْمَةً وَتَقاضِيا

فَقاطَعَها لُؤْمـاً . . . وَآثَـرَ شُحَّهُ
فَلَمْ تَلْـقَ إلاَّ بُـعْـدَهُ والتغاضِيا

إذا جَمَـعَ الله الكَرِيمَيْـنِ لِلْفَتى
مِن الدِّين والدُّنْيـا تَوَقّـى الدَواهِيا

وَعافـاهُ مِـنْ سُوءِ العَواقِبِ رَبُّـهُ
بِمـا كانَ أَوْلاهُ . وَعافـى الذَّراريا

أَمِيري ، وَشِعْري لم يَكُنْ يَبْلُغ المَدى
مَداكَ ، وَلَمْ يَظْفَرْ بِمـا كانَ راجِيا

فَقَــدْ كانَ يَرْجُــو أَنْ يُجَلِّيَ مِثْلَما
تُجَلِّـي فأكـدى واسْتَوى ثَــمَّ جاثِيا
وَقالَ لَــهُ الجِــدُّ الصَرِيحُ بِحِكْمَةٍ
لَقَــدْ كُنْتَ طَمَّاحاً وَقَــدْ كُنْتَ لاهِيا
فمَعْــذِرَةً مِنِّــي إلى النَّهْــرِ جائِشاً
وَمَعْـذِرَةً مِنِّــي إلى الرَّوضُ حــالِيا
إذا الشِّعْرِ لم يَمنَحهُمــا غَيْرَ قَطْــرَةٍ
فَقَــدْ كانَ هــذا جُهْــدَهُ المتَفــانِيا
مَتى يَمْنَــحُ الشِّعْرُ الصَّــدُوقُ رَذاذَهُ
فَقَدْ مَنَــحَ الجُلَّـى وَأَدْنــى المَجانِيا
فــإنِّ رَذاذَ الشِّعْرِ نُعمــى وَرُبَّما
لَقينا غَــداً مِنْــهُ السَّحابَ الغَوادِيا

15

عبدالله الفيصل الإنسان

د. فريد محمد ياسين القرشي

أشير بكل التقدير إلى تلطفكم باختيار شخصي المقل للكتابة عن الأمير الشاعر الإنسان عبدالله الفيصل ، أحد رموز الوطن العزيز الذين شاركوا في تأسيسه . وتخرجوا من مدرسة الملك المؤسس عبد العزيز آل سعود رحمه الله ومدرسة والده الملك الشهيد فيصل ، ونهل من صاحبَي المدرستين الكثير من جوانبهما الشخصية والسياسية والاجتماعية والإنسانية .

وقد أخترت على جهل مني أن أكتب عن الجوانب الإنسانية للأمير عبدالله الفيصل لما سمعته من مواقف نبيلة من بعض الأعزاء اعتقاداً مني أنني سأجد ممن سيتحدثون عن هذه الجوانب النبيلة ، ولكنني فوجئت بأن العديد من المقربين يحرصون على عدم التطرق لهذه المواقف ليس لعدم معرفتهم بها ، ولكن لأن الأمير كان من الحريصين جداً على أن يخفي حتى عن أقرب المقربين الكثير من أدواره الإنسانية النبيلة وخاصة تلك التي تتعلق بعطائه المالي .

في دراسة الماجستير التي قدمها أ . عزب محمود عبد الرحمن علي الدين عن ظاهرة الاغتراب في شعر إبراهيم ناجي وعبدالله الفيصل (1414هـ) ، يقول الباحث :

«كان الأمير الشاعر لا يحب جمع المال واكتنازه ، فالمال عنده وسيلة وليس غاية» ويقول الأمير عبدالله الفيصل «المال لا يؤمن حياتي وحياة أولادي فالله وحده يفعل ما يشاء والأمن والأمان من عنده وحده» .

* **الأمير الأب والجد :**

كان للأمير عبدالله الأب حفظه الله دور كبير في زرع روح المحبة في نفوس أولاده وأحفاده . . . يبادلهم الحب والحنان متأثراً بعاطفة الإنسان أكثر من تأثره كرجل دولة حازم .

* **راعي الشباب ورجل البرّ :**

وكان أمير الشباب يتجاوز في اهتمامه بالرياضة ورعاية أبنائها إلى احتضانه وتشجيعه للشباب وإيجاد الحلول لمشاكلهم وأذكر هنا بعض المواقف .

- الموقف الأول : مبادرة الأمير عبدالله لإيجاد حل لمشكلة الشباب غير المتزوج والوافد من خارج مدينة جدة لطلب العلم أو العمل بإنشاء أول مجمع سكني للشباب (العزاب) في حي الكندرة لتوفير السكن المناسب لهم .
- الموقف الثاني : دعمه لإنشاء جامعة الملك عبد العزيز ـ الأهلية ـ قبل أن تتبناها الدولة وإهداؤه مكتبته الخاصة للجامعة ليستفيد منها طلابها .
- الموقف الثالث : حدثني عنه شقيقي الدكتور نبيل القرشي والذي كان طالباً في كلية الطب بجامعة الملك فيصل بالمنطقة الشرقية وبموافقة من الجامعة جاء إلى الأمير عبدالله بمشروع مجلة الفيصل الطبية فكانت استجابة الأمير بتعهده دفع تكاليف طباعة المجلة التي استمرت لسنوات تساهم في التثقيف الطبي لأبناء هذا الوطن العزيز .
- الموقف الرابع : مساعدة الفقراء والمحتاجين .
- الموقف الخامس : عطفه على الطلاب السعوديين أعضاء البعثة التعليمية السعودية بمصر ومشاركتهم .

وفي مجلس الشيخ حمزة جمجوم وفقه الله دار الحديث عن المواقف الإنسانية للأمير عبدالله الفيصل ، فحدثني السيدان مصطفى ونزار جمجوم عن مساعداته لعدد كبير من

الأسر الفقيرة المستورة ، وعن تحمله للالتزامات المالية المستحقة لعدد كبير من ذوي الدخل المحدود الذين كانوا يقيمون في مجمع الفيصلية .

وتجاوزت مساعدات الأمير عبدالله الفيصل للأسر المحتاجة مباشرة حيث كان يحرص على دعم الجمعيات الخيرية والأعمال الإنسانية داخل المملكة وفي العالم العربي .

* **رعاية الرياضيين :**

ولعل من أجمل المواقف الإنسانية للأمير عبدالله الفيصل مواقفه الإنسانية تجاه الرياضيين . وقد استمعت مرات عديدة من الدكتور عبد الرزاق بكر لاعب الاتحاد المعروف عن وفاء الأمير عبدالله وإنسانيته تجاه كافة اللاعبين . ولم يكن يمنعه حبه للنادي الأهلي من أن يبر ويزور ويحنو على أبنائه في نادي الاتحاد والأندية الأخرى .

* **رعاية الأدباء :**

وكان الأمير عبدالله شاعراً مرهف الحس ، وقد انعكس هذا الحب المرهف إلى ترجمة إنسانية واقعية تمثلت في رعايته للعديد من الأدباء داخل المملكة وخارجها وخاصة أولئك الذين تعرضوا لظروف حياتية قاسية كالفقر والمرض .

* **الخير بدون حدود :**

امتد كرم الأمير عبدالله وإنسانيته إلى خارج حدود المملكة وخاصة مصر التي كانت لها مكانة خاصة في نفسه فهو القائل :

حيران في سفح الهـــرم
أشكو البعـاد مـع السقمْ
جسمي بمصر ومهجتـــي
والروح في كنـف الحرمْ

وقد شملت أياديه البيضاء العلماء وأهل القلم والرياضيين في مصر . ومن أمثلة مساهماته تخصيص جائزة أدبية سخية في مصر في شكل مسابقة ثقافية .

هذه بعض الجوانب القليلة والأمثلة المتواضعة التي تعتبر جزءا يسيراً من المبادرات الإنسانية للأمير عبدالله الفيصل . ولكن يظل بر أبناء الفيصل بوالدهم الشهيد الملك فيصل رحمه الله يجسده الأمير عبدالله رئيس مجلس أمناء مؤسسة الملك فيصل الخيرية وإخوانه البررة ، ويبرز نموذجاً متطوراً لعطاء عبدالله الفيصل الإنساني .

16

دموع المراهق.. وشعر المحروم

أ. غازي القصيبي

كنتُ في الرابعة عشرة من العمر . .
في بداية علاقتي مع الشعر . .
أنظم . .
وأسمي ما أنظمه شعراً . .
وكان بعض ما أنظم موزوناً . .
أما بعضه فقد كان من النوع
الذي يُسمّى هذه الأيام «قصيدة النثر» . .
وكان الشعر الذي أكتبه رومانسياً . .
مفرطاً في الرومانسية . .
والرومانسية في عهد المراهقة تكاد تنحصر
في كلمة واحدة : الحرمان . .
الحب الظامىء . .

والحبيبة التي لا ترقّ . .

والبحيرات التي يجوبها العاشق بمفرده . .

والقمر الذي يشهد على دموع الشاعر الساهر . .

في تلك الفترة الحرجة من حياتي . .

فاجأني سيدي الوالد ، رحمه الله ،

بديوان اسمه «وحي الحرمان» . .

وعندما فتحت الديوان كانت بانتظاري

مفاجأة أخرى . .

كان الديوان مهدى لي من صاحبه «المحروم» . .

الأمير عبدالله الفيصل

لم أسمع قبلها . . بالمحروم . .

ولا بشعره . .

وأخذت أقرأ . .

ووجدت في الديوان كل ما كنت أريد أن أقوله . .

كل مشاعر الحب . .

كل أحاسيس الحزن . .

كل عواصف الحنين . .

والحرمان . .

الحرمان كلّه . .

وبدأت أتوقف عند القصائد :

هـو الداء يعبث في أضلعي

إذا ما نُعيت . . فلا تفزعي . .

وشعرت وأنا المراهق الممتلىء صحة . .

. . .

ولكن عليك بحفظ العهود . .

. . .

ولا ترسلي صرخة في الفضاء

. . .

كنت أشعر أن المحروم يكتب ما كنت أحاول أن أكتبه :

* سمراء يا حلم الطفولة !

* ما كنت أؤمن بالعيون وفعلها

حتى دهتني في الهوى عيناك .

هل تذكرين وداعينا مصافحة

. . .

مرّت الشهور . .

مرت السنوات . .

تعرفت على الأمير عبدالله الفيصل . .

قابلته عشرات المرّات . . . حدّثته عن مئات المواضيع . .

ولكن . .

يبقى عبدالله الفيصل في ذاكرتي . .

هذا الشاعر الرقيق المحروم . .
الذي كنت أقرأ شعره في مراهقتي . .
واحفظه . .
وأردده . .
وأبكي . .
يبقى الشاعر الرومانسي رومانسياً طول حياته . .
مدّ الله في حياته !

17

«حَيّ العذاب اللّي معه رِفعة الرأس»

أ. عبدالقادر بن عبدالحي كمال

هذه شطرة بيتٍ من الشعر ، أحسبها ـ في قوة تعبيرها ، وجمال سبكها ، وارتكاز شموخها ـ تساوي دواوين شعر كاملة ، شطرة بيتٍ من الشعر ملوكيّة التعبير ، أميريّة التذوّق ، لا تتأتى للعامة ، فيها شموخ وعزّة ، وكبرياء ورفعة ، تُرحّب بالعذاب وتستملحه طالما أن فيه رفع رأس ، وشموخ هامة ، وارتفاع قامة ، وموقع كرامة ، ومقام عز . الشاعر في هذه الشطرة الجميلة المعبّرة الرائعة يُحيِّي العذاب ويستعذبه ، ويأنس به ويستطعمه ويتذوّقه ، لأن فيه مكانته الرفيعة ، وموقعه النايف ، وشرفه العالي الذي لا يقبل الخضوع ، ولا يتقبّل الاستكانة .

هذه الشطرة وردت عجز بيتٍ من الشعر في قصيدة غزلية للشاعر الأمير عبدالله الفيصل بن عبد العزيز ، وتمام البيت يقول :

وطويت مـا بـين الجوانح صوابي
حي العذاب اللّي معه رفعـة الراس

كتم الشاعر الإصابات ، وداري الطعنات ، حتى لا يبين عليه ألم ، ولا يُنبيء عن سريرته تأوّه ، ولا يظهر عليه دليل ضعف ، يقف الشاعر منتصباً في شموخ ، وفي داخله

ضرام يتأجّج ، وجروح تنزف ، يحبس دمعه ، ويكتم تأوّهاته ، ويواري حزنه ، ويداري ألمه .

الشاعر يُغضي إذا رأى حبيبه ، يخفي ألمه ، ويستر عذابه ، وقلبه مع حبيبه ، وجسمه مع الناس . لنسمع الشاعر يقول :

أغضي ليـــا شفتك واخفّـــي عذابي
وأنا معك قلبي وجسمي مع الناس

لا يقدر على هذا الصبر إلاّ أبناء الملوك ، الذين لم يتعوّدوا الخضوع ، ولم يألفوا التذلّل . وكتمان مشاعرهم فيها حرمان وأي حرمان ، وعذاب لا يطيقه الصبر ، ولا يحتمله الاحتمال .

ومع أن الشاعر في بعض الأوقات والظروف يضيق بحبّه ، ويتمرّد على قلبه ، ولا يطيع هواه ، ولا يصيخ لميل فؤاده . إلا أنه لا يملك إلا أن يعترف أن الحبيب ظل ظليل ، وهواء عليل . لنستمع إلى الشاعر الأمير عبدالله الفيصل يقول :

أنـا بليت بحبّكـم من هبالي
وإلاّ أنت ظلٌّ ما لنا فيه منزالْ

أبتُلي الشاعر بالمحبّة ابتلاءٍ جرته عليه قلّة دُرْبته ، وقليل تجربته ، ورغم هذا الضيّق من تصرّفات المحبوب وصدّه وإعراضه ، إلا أن الشاعر اعترف أمام الملأ بأن الحبيب ظل ، ولكن هذه الظّلال ليس للشاعر فيه منزال ، أرأيتم إنساناً في لفح الهجير ، عندما تكون الشمس في كبد السماء ، ترسل شواظاً من نار ، ويرى ظلاً ظليلاً أمامه ولكنه لا يستطيع أن يتّخذه مقيلاً من الرمضاء والسموم ، لا يعرف ذلك إلا من عرف الصحاري ، وذاق هجيرها ، وشوته سماؤها ، ولوّحت بشرته شمسها .

لعليّ بهذا قد لامست قليلاً المذهب الشعري للأمير الشاعر عبدالله الفيصل ، لعليّ بهذا قد أضأت إضاءة بسيطة على نهجه ، لعليّ بهذا قد أوقدت بصيص نور خافت على أسلوبه ، الذي يعتمد على حسن اختيار مطلع قصائده ، ودقة تخيّره لنهايتها . الشاعر الأمير عبدالله الفيصل يروقه المطلع الجيد ، ويأسره المحط الجميل ، وسواء في فصيحه أو في شعره الشعبي

نلحظ أنه يختار ـ في أغلب قصائده ـ مطلعاً يشد المتتبّع ، ويأسر المتذوّق ، مطلعاً يشجّع القارىء على استكمال قراءة القصيدة ، واستكناه أبعادها وإبداعها ، وهو بانتقاء ألفاظه ، وتخيّر أدواته ، يفصّلها ، ويجانس بينها ، مثلما يعتني الجواهري بصنعته .

وشاعرنا من أوائل المجدّدين في الشعر الشعبي ؛ فهو لم يقتف قول من سبقه من الشعراء الشعبيين الذين كانوا يستهلون عادة قصائدهم بقولهم «يا راكبٍ . . . إلخ» أو «عدّيت رجم . . . إلخ» ولم يستسغ المقدّمات في الشعر ، وسنّ سنّة حميدة بالدخول إلى الموضوع مباشرة دون حاجة إلى مقدّماتٍ أو تمهيد .

أرأيتم إنه شاعر يهتم بالقارىء ومذاقه ، ويهتم برقته ، شاعر يحفل بالناقد ، شاعر يحتفل بالمتلقّي ، يحترم ذوقه ، ويراعي تذوّقه ، ويتخيّر له ما يروق له ، ويطيب عنده ويستطيبه . وهذا هو الفرق بين شاعر وشاعر ، وهذا هو فضل شاعر على شاعر .

قلت ما قلت لا لأني أملك أدوات الناقد الحصيف ، ولكنّي من غمار المتذوّقين ، فإن قصّرت في تحليلي ورؤيتي ، فأرجو ألاّ أكون قد قصّرت في تلمّس بعض جوانب الإبداع عند الشاعر الأمير عبدالله الفيصل ، ونحن أمام قامة شعرية ، ومقام إبداعي ، وقدرة فنية ، يعجز عن تناولها والإحاطة بها من هم مثلي وعلى شاكلتي رغم الجهد والاجتهاد . والله من وراء القصد .

18

تحيّة إلى الأمير

أ. عبدالرحمن السليمان الناجي

تمنيت أن تكون شاعريتي كشاعرية شاعرنا العملاق الكبير الأستاذ محمد حسن فقي لأصفه بحق كما وصفه ولأقول ملحمة بما رأيته وما شاهدته من أعمال سموه الخيرة . فلم يصفه بوصف إلا شاهدت بنفسي عند سموه مثيله ليس مرة واحدة ولكن مرات ومرات . فكم من أناس كانوا فقراء فأصبحوا بفضل الله عزّ وجلّ ثم بفضل سموه أثرياء . وكم من أناس وصلوا إلى مناصب كبيرة في الدولة وزراء وسفراء كان لفضل الله عزّ وجلّ ثم ليد سموه الخيرة اليد الطولى فيما وصلوا إليه . وكم من أناس حملوا أعلى الشهادات (الماجستير والدكتوراه) بفضل الله ثم بفضل سموه حيث وفّر لهم التعليم في الداخل والخارج إلى آخر حدود مؤهلاته من ماله الخاص ولا تدري يمينه ما أنفقت شماله . وكم من مريض سمع بمرضه فأسرع لمد يد العون إليه ، فمنهم من عالجهم داخل المملكة ومن لا يوجد علاجه داخل المملكة ، أرسله على نفقته الخاصة إلى أوروبا وأمريكا ليمكثوا ما شاء الله أن يمكثوا ثم يعودوا وقد شفاهم الله . وكم من أسرة فقيرة داخل المملكة وخارجها تتقاضى من سموه رواتب شهرية . وكم من عائلين يستلمون من سموه قواعد سنوية . وكم واسى الناس بماله وكم من طفل ربّاه على مائدته الخاصة كأولاده وأحفاده وأهله من فقراء المسلمين . وكم من

مهموم ومكروب فرج عنه همومه ومد يد المساعدة إليه . وكم من عمل علمي وتشجيع رياضي وسبق خيري قام على أكتافه وحده . بيته مفتوح للغادي والبادي وعلى مائدته الكريمة التي يجلس إليها كل يوم ظهراً ومساءً دون انقطاع مع خلص أصحابه وأصحاب الشأن في المملكة وغيرها ، يجلس معه إليها الفقراء والمعوزون يتناولون من الطعام مثلما يأكل ولا يستأثر لنفسه أو لخاصته بشيء حتى عندما يكون خارج منزله ، فإن المائدة مفتوحة لمن يجلس إليها فقيراً كان أم ثرياً ، جاهلاً كان أم عالماً ، صغيراً كان أم كبيراً . أما في رمضان فمائدته تعد لمئات الناس يجلسون عليها أفواجاً أفواجاً ، ومن أراد أن يحمل من الطعام حمل من مطبخه ما يشاء . وما رأيته يتردد في عمل خير ولا توصية فما جاءه إنسان يطلب منه توصية إلى وزير أو أمير أو جامعة أو غيرها إلا كتب له التوصية التي يطلبها وكأنما يطلبها لنفسه . محب للناس ، محب للعلماء تضم جلسته الصباحية خيرة العلماء والشعراء والأدباء ورجال الفكر . وكم جرت مناقشات في العلم ومساجلات في الشعر والأدب . صداقاته كثيرة فهو صديق للفقراء يواسيهم بلطيف كلامه وبما يستطيع من ماله وجاهه ، بل بما لا يستطيع أحياناً فيقترض ليواسي . صديق للملوك والأمراء ورؤساء الدول وعظمائها العربية وغير العربية . ومن المأثور عنه صداقته للملك الحسن الثاني ملك المغرب وقد منحه الدكتوراه الفخرية ، وصديق لشيراك رئيس جمهورية فرنسا وقد كان شيراك يزور سموه في منزله الخاص في باريس . وقد احتفل بشاعريته التي ترجمت إلى لغات متعددة ومنها الفرنسية وأقام له حفلاً عالمياً ومنحه وسام باريس وهو أعلى وسام تمنحه فرنسا لنجوم علمائها . كما أنه صديق لرئيس جمهورية النمسا الذي كان أميناً عاماً للأمم المتحدة . ومهما تكلمت فلن أفيه ما رأيته منه من خلق كريم وصفات سامية . لقد قلت بمناسبة شفائه هذه الأبيات النبطية وهي العرضة النجدية التالية :

يا مرحبا مرحبا مـــا هل همالي
بالطيب اللي صفات الخير حاويها
يا ذايع الصيت بـالأول وبالتالي
يـــا كاسب المدح بافعال تسوّيها

حلم وعلم وبذل يذهل اذهالي
قول وفعل وحـظ لـك ياريها
الشاهد الله وقـول الحـق ينقالي
طالت علينا يـا أبو خالـد ليْاليها
يا الفيصلي يا عريب الجد والخالي
يـا راعي المعرفة باسمى معانيها
من عقبكم والله اللي يعلم الحالي
نسهر ليالي تـروع من بلاويها
هواجس جايره كالسيل إلّى سالي
تدك بالقلب ولا لـه دبرة فيها
والله فرجهـا وطبت وهمنا زالي
والحمـد لله على أولهـا وتاليها

له معرفة بالرجال وفراسته قوية جداً يعرف الأسر الحاضرة وخلفياتها ويعرف القبائل معرفة دقيقة ويعرف شيوخ القبائل وخلفياتهم . ويعرف الخيول الأصيلة وغير الأصيلة ، الجيد منها وغير الجيد ، والإبل كذلك والصقور ويعتبر من أكبر الخبراء فيها ويعرف أنواع الأطياب معرفة دقيقة .

ماذا أقول عن سموه وبماذا أصفه . فمئات الحوادث تتوارد في ذهني كل منها ينضح بعظيم خلقه وسماحة يده وكريم محتده ، ولعل بعض النماذج التي سآتي على ذكرها ومثلها عندي مئات ، أمّا عند الناس فأمثالها الكثير والكثير جداً مما سيجده في صحيفته عند الله بعد عمر طويل إن شاء الله . فهو قمة في أخلاقه ، قمة في ثقافته ، قمة في إنسانيته ، قمة في إيثاره الغير على نفسه لا يرد طالبه وشهم لا تقف مروءته عند حد ، محب لله وهبه الله الذكاء الخارق والفراسة القوية والعلم الغزير . وسأذكر نماذج عالقة في ذهني من مواقف سموه الإنسانية التي شاهدتها بنفسي وشاهدت أمثالها منه الكثير ، أما ما سمعته من أفواه الغير فأكثر من أن يحصى أو يعد . فحياة سموه كلها مكرمات . كان كساباً بفضل الله وقدرته ووهاباً ، يدخل عليه المال من فضل الله كالنهر بالطرق المشروعة ولكنه يخرج من الجانب الآخر .

1 ـ ومن أحياها فقد أحيا الناس جميعاً :

ودخل عليه ذات يوم رجل وقور يقوده شاب وكنت حاضراً في مجلسه وأخبر هذا الرجل سموه أن شاباً من أهل جدّة سبق عليه القدر وقتل وصدر حكم شرعي بقصاصه وأنهم عرضوا على والد القتيل ملايين كثيرة ليعفو عن قاتل ابنه ولكنه أبى وبقي مصرّاً على القصاص (كان المليون في حينها شيئاً كبيراً جداً بل يعادل اليوم عشرات الملايين) . فلما سمع سموه كلام الرجل واستوعبه أمر فوراً بإحضار سيارته وأخذ معه المستنجد المستغيث بالله ثم بسموّه ، كما أخذ معه صديقه الأستاذ محمد حسين الأصفهاني رحمه الله وانطلق إلى بيت والد القتيل فوجده جالساً في فناء داره فسلّم عليه وجلس بجانبه . فرحّب به والد القتيل وعرف الغرض من حضور سموّه وقال له : أهلاً بسموّ الأمير عبدالله الفيصل وأبشر بما جئت به ولكن على شرط . فظن الأمير أن والد القتيل سيطلب زيادة عن الملايين التي كانت عرضت عليه وكان سموّه على استعداد لدفع ما يطلبه والد القتيل من ماله الخاص . ولكن والد القتيل قال له : إن ابني لا يقدّر عندي بثمن وعوضي على الله ، وإني متنازل لوجه الله تعالى ثم إكراماً لمجيء سموّك إليّ . وتمّ التنازل وأطلق سراح القاتل من السجن . ولكن هل ضاع حق المتنازل ، أم أهدر دم القتيل ؟ لا ، فما هي إلا بضعة أيام حتى زار سموّه والد القتيل في بيته ، وقال له : أمالك فأنا على الشرط الذي اشترطه علينا ، ولكنني أقدم هذا العقار لأولاد القتيل ليغطي لهم جميع احتياجاتهم ، وكانت قيمة العقار أكثر بكثير من الملايين التي كانت عرضت على والد القتيل ، وكان العقار من ماله الخاص .

2 ـ جابر عثرات الكرام :

كان في جدّة تاجر مرموق من كبار التجار وأقدمهم وأكرمهم ولم يكن له مواصلة مع سمو الأمير ، وكان سموّه يسمع عن هذا التاجر وعن مكانته في المجتمع وعن حسن معاملته . ودارت الأيام وتعثّرت تجارة هذا الرجل وساءت حالته الصحية والمالية وفقد كل ماله ولكنه أخفى حاله عن الناس ولزم بيته وحبس نفسه فيه مكتفياً بعلم الله تعالى بحاله . ونمى خبر فقره وتعثّره إلى الأستاذ محمد حسين أصفهاني ، فحدث سموّ الأمير عبدالله بخبره ، فما كان من سموّه إلا أن اشترى منزلاً فخماً وفرشه بأحسن الأثاث وسجّله لدى كاتب العدل باسم

هذا الرجل وأعطاه إياه عطية كما أجرى له مصروفاً شهرياً يكفيه ويرفع عنه الضيق وأصبح يزوره باستمرار ويتفقد أحواله .

3 ـ دخلت عليه مرة في قصره بطريق المدينة المنوّرة حوالي العام 1389 فقال لي أريدك أن تذهب معي . فانطلقنا معاً إلى الرويس فأوقفني على قطعة أرض وقال لي إضافة إلى هذه الأرض هناك قطعة أرض بطريق المحجر سأفرغها باسمك لتبيعها وتأتيني بثمنها لأنني أحرجت فيهما وأصحابهما يستحقون التقدير والقيمة غير متوفرة لدي . ثم استدعى كاتب العدل في ذلك الوقت وأفرغهما باسمي على أن أعرضهما للبيع عن طريقي وأحضر ثمنهما إليه لأنه كان في حاجة ماسة لتسديد قيمتهما ، ولم يصبر سموّه حتى أعرضهما وأبيعهما بل أرسل لي حوالة يطلب مني دفعها لشخص من قبله ، ثم أتبعها بحوالة ثانية لشخص آخر ، ثم أمرني أن أبيعهما بسعر منخفض بأقل من ثمنهما حتى لا يكلف عليَّ . وفعلاً دفعت قيمة الحوالات وأحضرت الباقي فطلب مني أن أسلمها لعلي التركي حسب طلبه . تسديداً لما عليه .

4 ـ كان الشيخ غازي إبراهيم شاكر وكيلاً لسيارات اللاندروفر وقد زرته مرة في معرضه فرأيت عنده سيارة جيب كثيرة الميزات نادرة بين السيارات مجهزة بجميع لوازم الصيد . فقلت في نفسي هذه السيارة تصلح لسموّ الأمير عبدالله الفيصل فاشتريتها وذهبت بها إلى دار سموّه وأخبرته بمميزاتها وأهديتها له . فشكرني وأمر بتسليمها للمسئول في قصره الأخ عبدالله بن رضيان وأخبرني بأن سموّه قد سرّ كثيراً من هذه السيارة لأنه لم ير مثل ميزاتها ولكن . . . كان في مجلسه رجل زائر له وكان له ولأسرته ماضٍ مشكور ، وقد سمع الأمير يتحدث عن مميزات الجيب فقال له : الحذية يا طويل العمر ، فقال له الأمير على الفور : جاتك العطية ، وطلب من ابن رضيان إخباري لتسجيلها باسم هذا الرجل . فسألت ابن رضيان : وماذا سيفعل هذا الرجل بهذه السيارة ، فقال سيبيعها ويستفيد من ثمنها . فقلت له : اشترها لي منه ودفعت له الثمن وأخذت منه تنازلاً وأعدت الجيب لقصر الأمير مع خطاب لطيف مني ، فشكرني سموّه وقال هذه خرجت من عندي ولا تعود إلي فاحتفظ بها وقد وصلتني هديتك ومشكور .

5 ـ حدث لي مرة حادث بسيارة BMW جديدة وسلمني الله من الحادث ، أما السيارة فقد أصابها تلف كبير ، فبلغ الخبر سموّ الأمير في وقتها فأمر بإعطائي إحدى سياراته الخاصة التي يركبها وهي الأودي ، وأرسلها مع سائق سيارة سموّه شحاتة وحاولت أن أعتذر عن قبولها لوجود سيارات أخرى عندي ولله الحمد ، ولكن هيهات أن يرجع سموّه في هديته .

6 ـ كان عندي مناسبة زواج ودعوت سموّه في فندق الرمال فحضر سموّه المناسبة ومعه مرافق يحمل عطية سموّه الغالية بهذه المناسبة أمام الناس . فانطلق لساني على الفور بهذه الأبيات النبطية ، وهذه الطريقة هي عادة سموّه مع جميع أصدقائه في جميع المناسبات :

يا الفيصلي في الحفـل جتنا هديتك
والكل منـا مـن غلاهـا حضنها
غالي ثمنها والكـرم مـن سجيتك
ومعناها أغـلا عندنـا من ثمنها
والمرجلة يـا مير طبعك وعادتك
ماشي يفوتك يابيض الوجـه منها
من طلعتك والمرجلة مـا تعدتك
عنـد الفـرح وإلا بساعـة محنها
وشكراً يا بو خالد وهذه طبيعتك
ثابـت ثبوت القطب طيلـة زمنها

7 ـ كان الشيخ عبد الوهاب مؤمنة من أعيان مكّة المكرّمة ووجهائها وفي الوقت نفسه كان وكيلاً لسموّه على عقاره في مكة . وكانت تربطني به صداقة فزرته مرة فوجدته مغضباً ، وقال لي : يا أخي الأمير عبدالله الفيصل عنده سوق تجاري بمكة وأنا وكيله بالتأجير وقبض الإيجارات ، وتأتيني الحوالات من عنده وفلان وفلان ، وكأن دخل السوق للناس . قل له أن يمسك نفسه قليلاً .

هذا غيض من فيض وقطرة من بحر ومحيط لا يدرك ساحله إلا الله سبحانه .

ندعو الله عزّ وجلّ أن يطيل في عمره الخير وأن يكثر من أمثاله وأن يجزيه خير الجزاء .

19

... هل هو وحي حرمان ؟

د. محمد عبده يماني

وقفت لحظات أفكر وأنظر في حياة هذا الشاعر الذي شغلنا ونحن صغار ، فقد كان اسمه يتردد ، وعرف باسم الشاعر المحروم ، و«وحي الحرمان» . وكنا نسأل أنفسنا ونحن صغار ، ما هي أوجه الحرمان في حياة هذا الشاعر وقد عاش حياة رغدة ، واستمتع بكل مباهج الحياة ، وحظي بعطف كبير من جده الملك عبد العزيز الذي دلله كثيراً وأحبه كثيراً واحتضنه وقدّمه وآثره . فمنذ سنواته الأولى التي عاشها في الرياض كان تحت رعاية جده رحمه الله ، ثم أنه عاش نفس الدلال ، وأحيط بحبّ والده الملك فيصل رحمه الله عندما انتقل إلى الحجاز ، ودرس في المدرسة الفيصلية بمكة ، وكان يحب القراءة ويجنح إلى الثقافة ، ولكن حتى في هذه الفترة يصعب على الباحث أن يجد جانباً من جوانب الحرمان في حياته ، فقد كانت حياة فيها كل ما يتمناه الإنسان من بهجة وحب وحنان ، وخاصة عندما اقترب من والده في الحجاز ، فكل حياة عبدالله الفيصل توحي بأنه ولد وفي فمه ملعقة من دلال ، لا أثر فيها للحرمان ولا المعاناة بأي شكل من الأشكال .

وفي مراحل شبابه الأولى دفعه جده رحمه الله تعالى لتولي أدوار مهمة في الحكم والإدارة بعد أن عيّنه وكيلاً لنائبه في الحجاز ، ثم بعد ذلك عينه وزيراً للداخلية ، فوزيراً للصحة في وقت واحد ، فأين الحرمان في حياة عبدالله الفيصل .

ويقول أيضاً في أبيات منها :

أجـــد الآمال يقظى
والمنى أبهـــى وأحلى
فأنا ، بالعطف والتَّحْنانِ
مـــن غيـــري أولى

و(البلبل الصامت) : ويقول في مطلعها :

آثر الصَّمت بلبل الأدْواحِ
وتولَّى عن روضه المراح
وغِناء الهَزارِ عاد بكـــاءِ
وجفا حبَّـهُ لِكَيْـدِ اللاَّحِي

ويختم القصيدة بقوله :

فاعذُرِ اليوم ما ترى من ذهولي
ودع القلـــب مغرقاً في النُّواح
فالحيـــاةُ الَّتي أحبُّ وأَهـــوى
أصبحت كالجحيم ملءَ جراحي

هذا هو الشاعر والأديب عبدالله الفيصل ، ولم أحس بمعنى شعوره بالحرمان واليتم إلا بعد وفاة والده الملك فيصل ـ رحمه الله ـ ، وكنت يومها بجواره ، ورغم تخطيه عتبة الستين إلا أني شعرت بحرمانه ويتمه في تلك اللحظات . والحق أننا في الفترة التي كنا نجتمع معه فيها كثيراً أيام جامعة الملك عبد العزيز ، كنا نحس بكرم الرجل وأريحيته ، وكان عشرياً يسأل عن أصدقائه ، وكان يروي في مجلسه الكثير من ذكرياته مع الملك عبد العزيز رحمه الله . ولا شك أنه من الرجال الذين عاشوا حياتهم طولاً وعرضاً ، واستمتع بكل لحظاتها ، وأحاط نفسه بصفوة من الأصدقاء والأحباب . . نسأل الله أن يمنحه الصحة والعافية وأن يبارك في أولاده من بعده . .

والله من وراء القصد وهو الهادي إلى سواء السبيل .

تاريخ في صُوَر

مِن أيّام الطفولةِ حتى مطالع الرجولة

في مرحلة الطفولة

في مرحلة الطفولة

في مرحلة الطفولة

في بواكير الشباب

في مطالع الشباب

في مطالع الشباب

مرحلة الشباب

مرحلة الشباب

في باريس - مرحلة الشباب

مرحلة الشباب

مرحلة الشباب

مرحلة الشباب

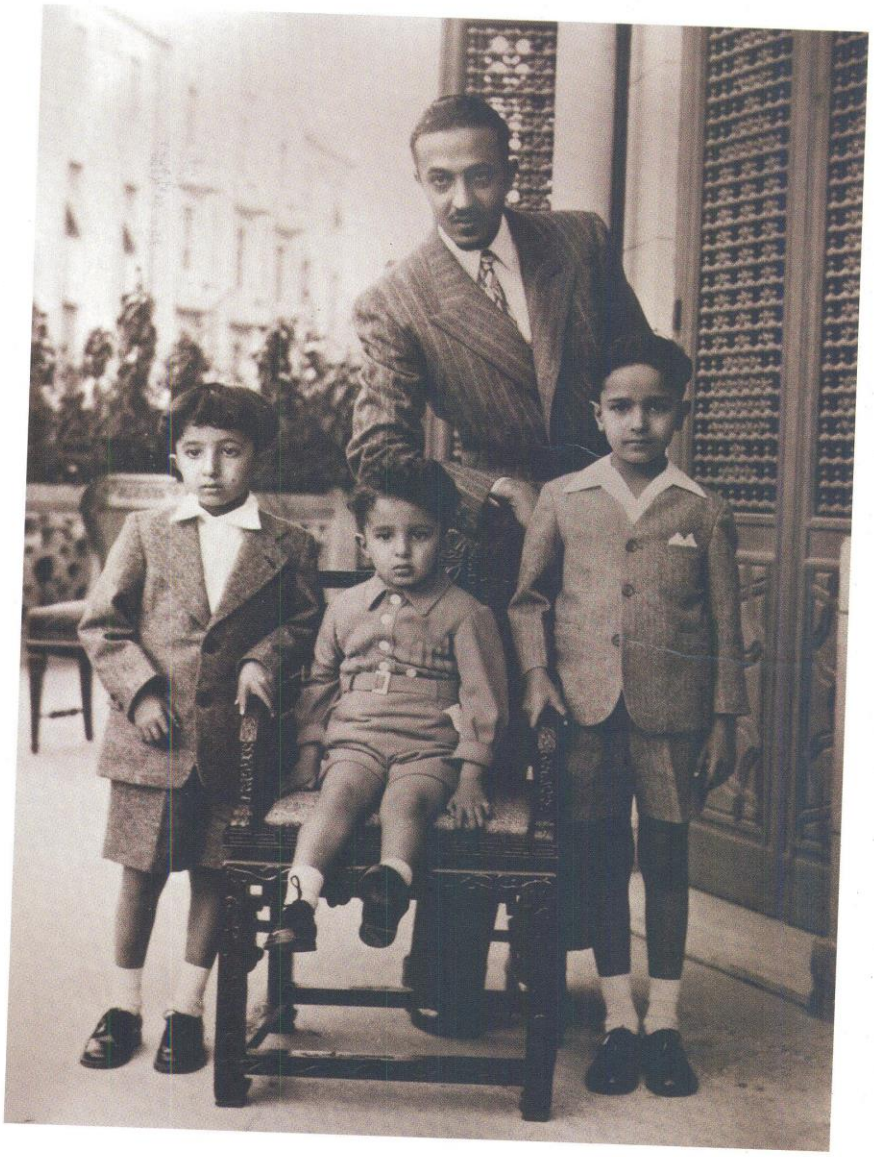
مرحلة الرجولة - في مكتبه بوزارة الداخلية

في كنفِ الأسرة

سموّه مع ابنته سلطانة

سموّه مع احد ابنائه

سموّه مع ابنيه محمد وعبدالرحمن



سموّه مع ثلاثة من ابنائه

صورة أخرى لسموّه مع ثلاثة من ابنائه

في رِحَابِ العَائِلَة

سموّه مع والده المغفور له الملك فيصل

سموّه مع والده المغفور له الملك فيصل

سموّه مع والده المغفور له الملك فيصل

سموّه مع سمو الأمير أحمد بن عبدالرحمن

سموّه مع المغفور له والده الملك فيصل، والأمراء محمد بن عبد العزيز
وفهد بن عبد العزيز ونواف بن عبد العزيز

سموّه مع الأميرين سلطان وتركي وبعض الأصدقاء

سموّه مع الأمراء سعد بن خالد وسعود الفيصل وسعد الفيصل وسعود العبدالله

سموّه مع اخوته الأمراء محمد وخالد وسعود وتركي وبندر وعبدالرحمن وسعد

في اجتماع لمجلس أمناء مؤسسة الملك فيصل الخيرية. ويظهر في الصورة الأمير خالد والأمير تركي

سموّه في القاهرة سنة ١٩٥٥، ويظهر في الصورة اخوته الأمراء خالد وسعد وبندر وتركي

سموّه مع سموّ الأمير عبدالله ولي العهد، النائب الاول،
وسموّ الأمير سلطان، وزير الدفاع، النائب الثاني، المفتش العام

سموّه مع خادم الحرمين الشريفين

مع شخصيات عربية وعالمية

سموّه في صحبة المغفور له والده وعدد من الأمراء مع محمود فهمي النقراشي (باشا)
وعبد الرحمن عزام (باشا) والفريق محمد حيدر (باشا)

سموّه في خلوة مع الرئيس محمد نجيب

سموّه مع الرئيس جمال عبد الناصر

سموّه مع الرئيس جمال عبد الناصر

سموّه مع اعضاء من مجلس قيادة الثورة في مصر هم:
زكريا محيي الدين وعبداللطيف البغدادي وحسين الشافعي

سموّه مع جلالة الملك الحسن الثاني

سموّه مع جلالة الملك الحسن الثاني، ويظهر في الصورة الأمير محمد،
ولي العهد آنذاك، الملك محمد السادس حاليًّا

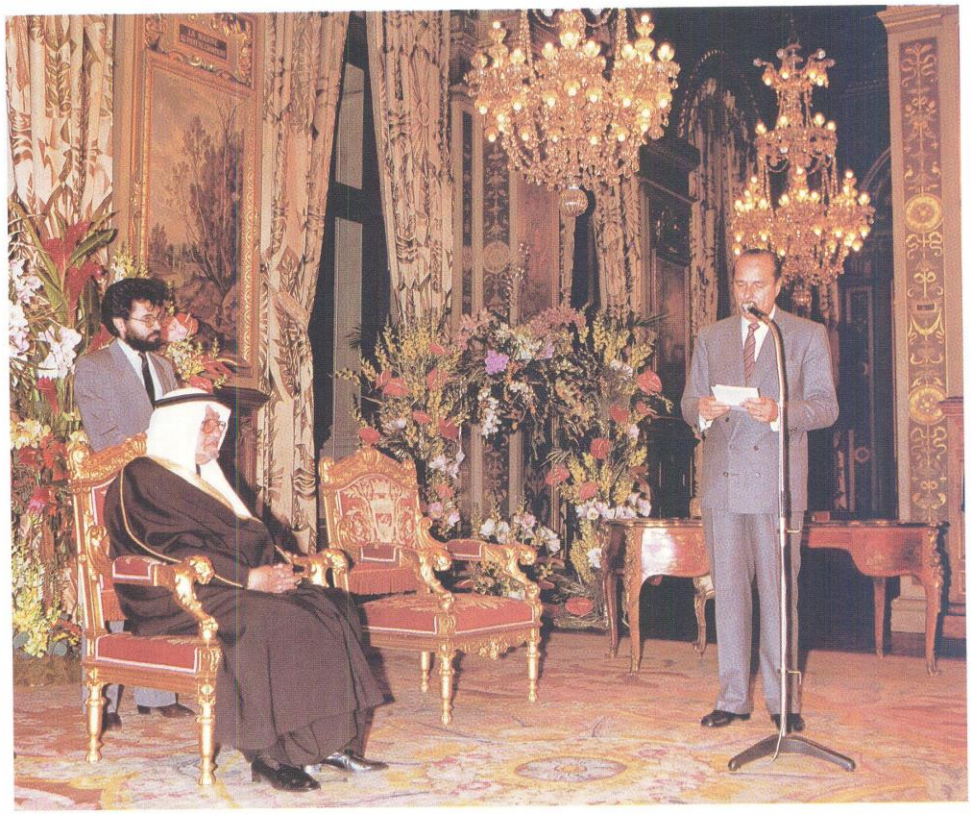
سموّه مع المرحوم الأمير عبدالله ولي عهد المغرب آنذاك

سموّه مع شاه ايران

سموّه مع الرئيس محمد علي جنه

سموّه مع الرئيس جواهر لال نهرو

الرئيس جاك شيراك اثناء استقباله في مبنى بلدية باريس



الرئيس جاك شيراك يحييه ويرحب به في مبنى بلدية باريس

سموّه مع المستشار الالماني جيرهارت

سموّه مع الزعيم رياض الصلح في بيروت

سموّه مع عبدالخالق حسونة (باشا) امين عام جامعة الدول العربية

سموّه مع أحمد حسنين (باشا) رئيس الديوان الملكي في مصر

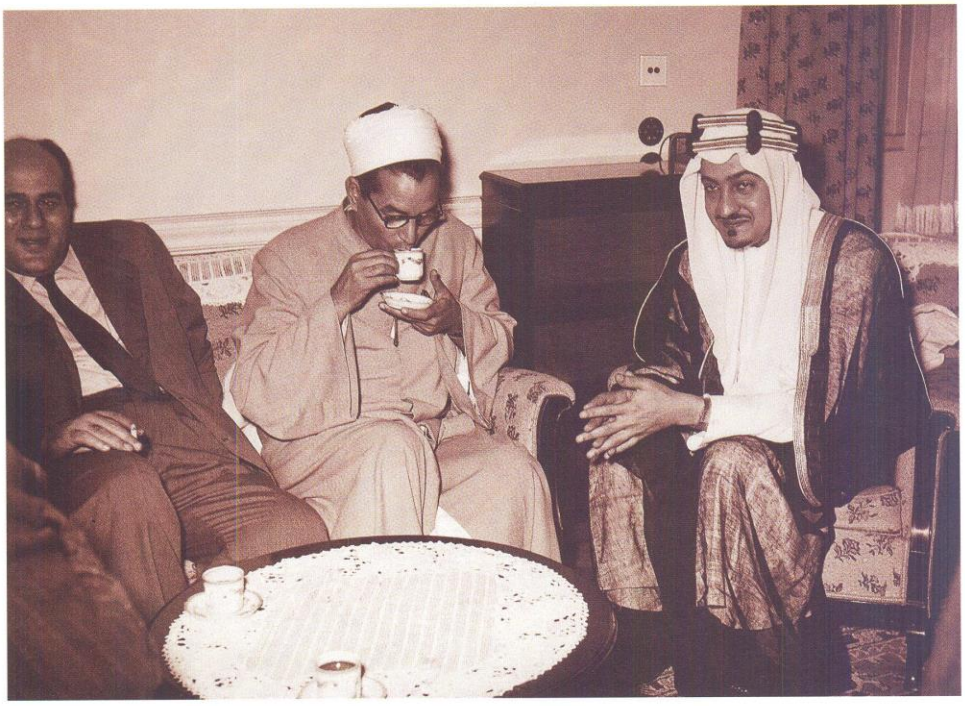
سموّه مع ابراهيم عبدالهادي (باشا) رئيس وزراء مصر

سموّه مع بعض الشخصيات المصرية ويظهر في الصورة الأمير عباس حليم وابراهيم دسوقي اباظة (باشا)، ومحمد أحمد خشبة (باشا)، والفريق محمد حيدر (باشا)، واحمد عبود (باشا)

مع شخصيّات ثقافيّة وأدبيّة وفنّيّة

سموّه مع الشاعرة الدكتورة سعاد الصباح

سمّوه مع سيدة الغناء العربي ام كلثوم



سموّه مع الشيخ أحمد حسن الباقوري والاستاذ مصطفى أمين

سموّه مع الشاعر كامل الشناوي

سموّه مع شاعر الكرنك أحمد فتحي وبعض الأصدقاء

مناسبات وطنية

سموّه يتدرب على ضرب النار اثناء مشاركته في صد العدوان الثلاثي على مصر

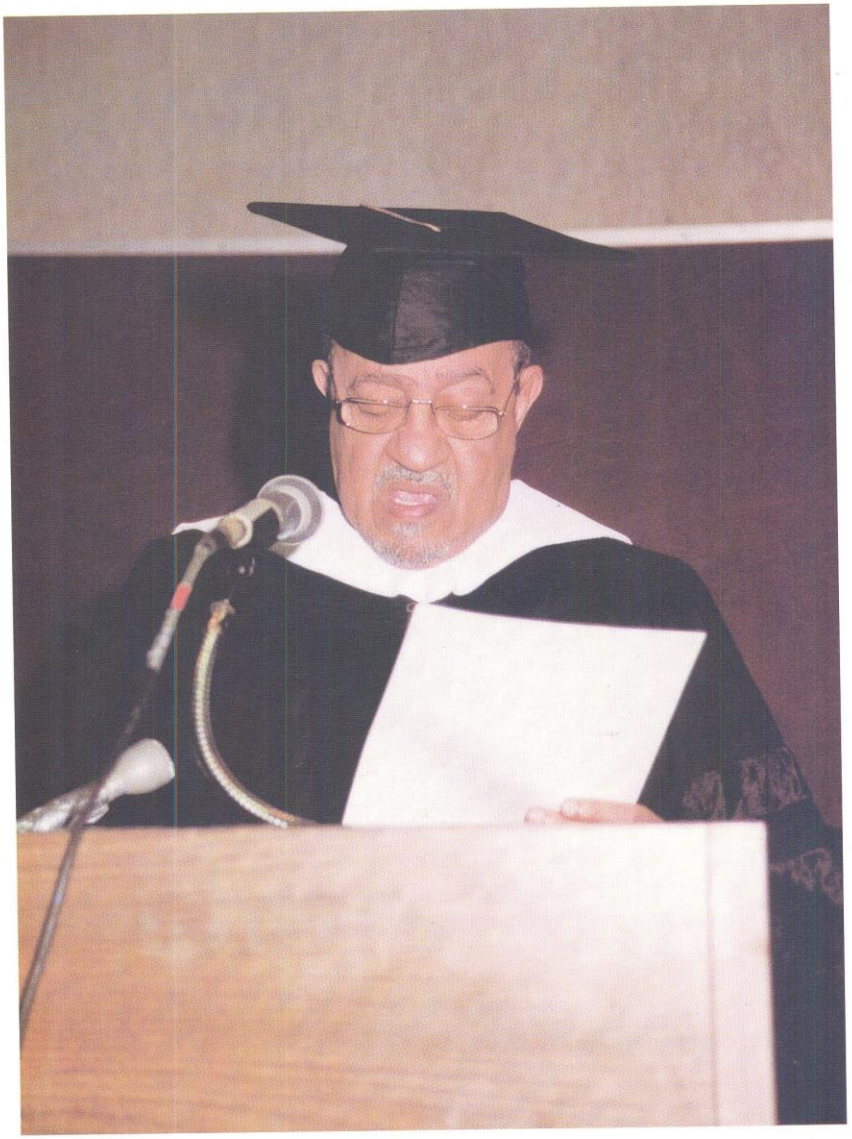
سموّه يرفع علم المملكة العربية السعودية في مقدمة المناضلين السعوديين
الذين شاركوا في صدّ العدوان الثلاثي

سموّه في دورة تدريبية اثناء التصدي للعدوان الثلاثي

مناسبات ثقافية

سموّه يلقي محاضرة عن المزايا الشخصية والانجازات العظيمة للراحل الكبير المغفور له الملك فيصل بجامعة الملك عبدالعزيز في جده

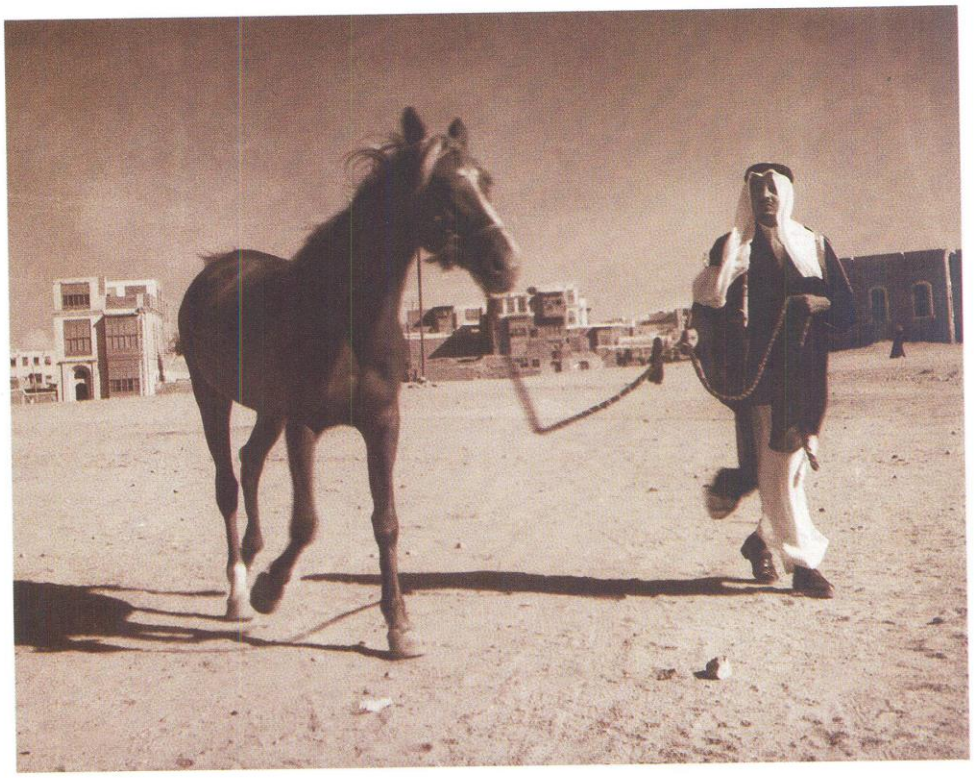
سموّه في موكب الاساتذة في جامعة شو بنورث كارولينا بمناسبة منحه الدكتوراه الفخرية



سموّه يلقي كلمة تحية وشكر في مناسبة منحه الدكتوراه الفخرية

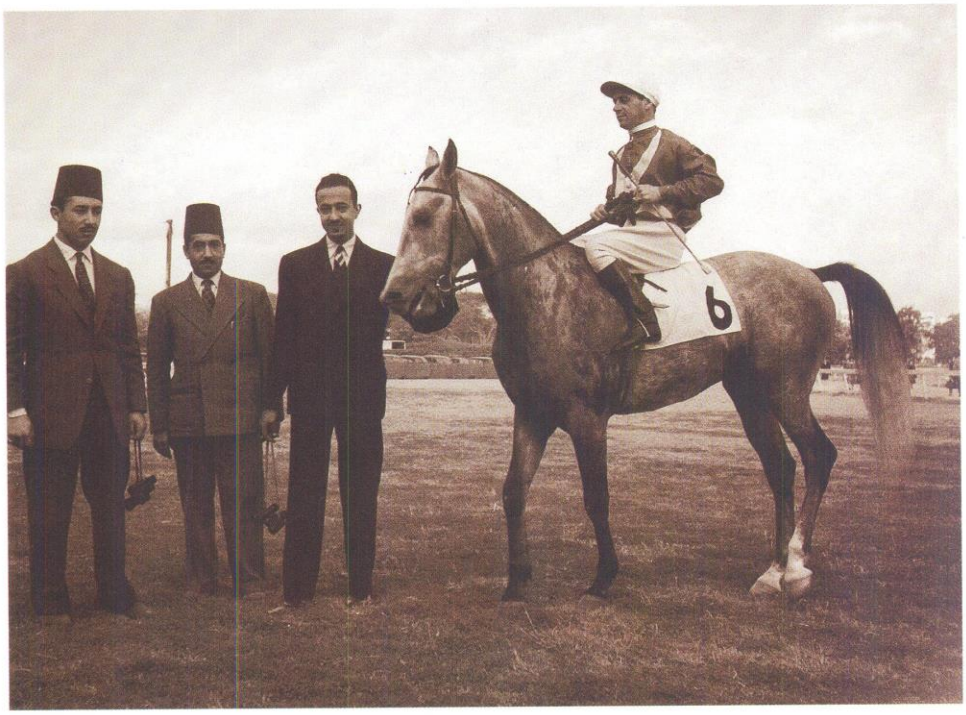
مناسبات رياضية

سموّه يشارك في رقصة العرضة



سموّه مع جواده أمام القشلة في مدينة الطائف

سموّه في لقطة أخرى مع جواده المفضّل



سموّه في مضمار سباق الخيل

لقطة اخرى لسموّه في مضمار سباق الخيل

سموّه مع لاعب الكرة العالمي مارادونا

سموّه مع محمد علي كلاي ويظهر في الصورة فقيد الثقافة والرياضة في المملكة
المغفور له الأمير فيصل بن فهد

المستشرقون في الدراسات

المسهمون في الدراسات

أ . د . عبد الرزّاق سليمان أبو داود

* أستاذ في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الملك عبد العزيز في جدّة .
* نشر العديد من البحوث في المجلات العربية والأجنبية ، في موضوع الجغرافية السياسية .
* أشرف على العديد من رسائل الماجستير في الجامعات السعودية .
* شارك في العديد من اللجان والندوات في حقل اختصاصه .

أ . د . عز الدين إسماعيل عبد الغني

* وُلد في مصر ، 1929/1/29 .
* حصل على ليسانس الآداب من جامعة فؤاد الأول ، وعلى الماجستير والدكتوراه من جامعة عين شمس .
* تدرّج في وظائف التدريس بجامعة عين شمس حتى اختير عميداً لكلية الآداب فيها سنة 1980 .
* شغل وظائف عدة منها : مدير المركز الثقافي العربي في مدينة بون بألمانيا الغربية ؛ رئيس مجلس إدارة الهيئة العامة للكتاب ؛ أمين عام المجلس الأعلى للثقافة ؛ رئيس أكاديمية الفنون .
* عمل أستاذاً زائراً في عدد من الجامعات العربية ، منها جامعة أم درمان الإسلامية ؛ جامعة بيروت العربية ؛ جامعة الملك محمد الخامس بالمغرب ؛ جامعة الملك سعود بالرياض .
* أشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه .
* أسس المجلات الأدبية التالية : إبداع ؛ عالم الكتاب ؛ القاهرة .
* أسس المعرض الدائم للكتاب في الهيئة المصرية العامة للكتاب ؛ والمعرض الدولي لكتاب الطفل ؛ والجمعية المصرية للنقد الأدبي .

* شارك في عضوية عدد من التجمعات الأدبية والثقافية .
* ألف وترجم العديد من الدراسات النقدية ، والأعمال الإبداعية .
* شارك في العديد من لجان التحكيم في مصر والبلاد العربية .
* حصل على الجوائز التالية : جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ؛ جائزة القلم الذهبي (يوغوسلافيا) ؛ جائزة الدولة التقديرية (مصر) ؛ جائزة الملك فيصل العالمية للأدب العربي .

أ . د . لمياء محمد صالح باعشن

* حصلت على درجتي الماجستير والدكتوراه في الأدب الإنجليزي والنقد الأدبي من جامعة أريزونا بالولايات المتحدة .
* تشغل حالياً منصب أستاذ مساعد بجامعة الملك عبد العزيز بجدّة .
* لها العديد من البحوث الأدبية باللغة الإنجليزية .
* عنيت بدراسة الحكاية الشعبية في المملكة العربية السعودية ، وصدر لها فيها كتاب «التبات والنبات» .

أ . د . يوسف بكّار

* وُلد بجسر المجامع سنة 1942 .
* حصل على بكالوريوس الآداب من جامعة بغداد ، وعلى دبلوم الدراسات الأدبية واللغوية من معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة ، وعلى الماجستير والدكتوراه من جامعة القاهرة .
* عمل أستاذاً زائراً في جامعة قطر .
* يشغل حالياً منصب الأستاذية ، ونيابة الرئيس بجامعة اليرموك بالأردن .
* شارك في عضوية العديد من الجمعيات واللجان الأدبية والثقافية .
* حصل على عدد من الجوائز وشهادات التقدير منها جائزة التفوق في التدريس من جامعة مشهد ؛ وجائزة التفوق في البحث العلمي من جامعة اليرموك ؛ وجائزة الدولة التقديرية في الآداب من وزارة الثقافة بالأردن .
* شارك في العديد من المؤتمرات والندوات الثقافية والأدبية في الأردن ، والبلاد العربية ، والهند والولايات المتحدة ، وإسبانيا .
* أشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه .
* ألف وترجم وحقّق وحرّر عشرات الكتب والبحوث .
* شارك في العديد من الندوات التلفيزيونية والإذاعية .

أ . د . إدريس بلمليح

* وُلد في فاس ، سنة 1949 .
* حصل على إجازة اللغة العربية وعلى الماجستير والدكتوراه من الجامعات المغربية .
* عمل في سلك التدريس الثانوي والجامعي في المغرب ، ويشغل حالياً منصب أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الخامس بالرباط .
* شارك في العديد من الجمعيات واللجان الثقافية والعلمية .
* حصل على جائزة المغرب للكتاب في النقد الأدبي (الترجمة) ؛ وعلى جائزة مؤسسة عبد العزيز البابطين في نقد الشعر .
* له العديد من المؤلفات في النقد الأدبي ؛ وله ثلاث روايات .

أ . لويزا عبد السلام بولبرس

* حصلت على الإجازة وعلى دبلوم الدراسات العليا من جامعة سيدي محمد بن عبدالله في فاس .
* تعمل حالياً أستاذة للسانيات والمنطق في تلك الجامعة .
* شاركت في العديد من الجمعيات واللجان الأدبية .
* شاعرة وباحثة نشرت الكثير من نتاجها في مجلات المغرب ، والبلاد العربية .

أ . د . محمد بن مريسي الحارثي

* وُلد سنة 1363هـ .
* حصل على الدكتوراه في الأدب العربي ـ تخصص النقد الأدبي .
* عمل في سلك التدريس بوزارة المعارف السعودية ، ثم في جامعة أم القرى وتدرّج في وظائفها حتى عيّن عميداً لكلية اللغة العربية . وهو الآن أستاذ فيها .
* شارك في العديد من اللجان والجمعيات والمجالس والمؤتمرات والمناشط الثقافية والأدبية .
* أشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه .
* ألّف عدداً من الكتب ، ونشر عدداً من البحوث في الصحف والمجلات ، في حقل تخصصه .

أ . د . عبدالله بن محمد الحميّد

* وُلد في أبها في 1376/7/28هـ .
* حصل على الليسانس في علوم اللغة العربية من كلية الشريعة في أبها ، وعلى الماجستير والدكتوراه في الأدب العربي من كلية اللغة العربية بالرياض .

* يعمل حالياً أستاذاً مساعداً في قسم اللغة العربية ووكيلاً لكلية اللغة العربية والعلوم الاجتماعية والإدارية بجامعة الملك خالد للشؤون التعليمية .
* له مشاركات عديدة في الندوات والاجتماعات والمحاضرات .
* له مشاركات في الصحف المحليّة .
* يعمل خطيباً لجامع الملك فهد بأبها منذ 1411هـ .
* له عدد من الكتب التي لم تنشر بعد .

أ . د . محمد الدناي

* وُلد بالمغرب سنة 1948 .
* يعمل أستاذاً باحثاً بقسم الدراسات العليا ، شعبة اللغة العربية ، كلية الآداب ، ظهر المهران ، جامعة سيدي محمد بن عبدالله ، فاس .
* يعمل عضواً في عدد من اللجان والمجموعات البحثية .
* له دراسات في نقد الشعر .

أ . د . محمود جبر الربداوي

* وُلد في محافظة درعا بسوريا سنة 1932 .
* حصل على الإجازة في الآداب من جامعة دمشق ، وعلى الماجستير والدكتوراه من جامعة القاهرة .
* عمل مدرّساً فأستاذاً في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة دمشق ، وتولّى العمادة فيها على فترتين .
* درّس في عدد من جامعات الجزائر ، وفي الجامعة اللبنانية ببيروت ، وفي جامعة الملك سعود بالرياض .
* أشرف على عدد من رسائل الماجستير والدكتوراه .
* شارك في العديد من المجالس واللجان والجمعيات الثقافية والأدبية .
* نشر العديد من الدراسات في اللغة والأدب العربي ، قديمه وحديثه ، وفي النقد الأدبي .

أ . د . حامد بن صالح الرّبيعي

* أستاذ مشارك ، ووكيل لكلية اللغة العربية بجامعة أم القرى .
* أشرف على عدد من رسائل الماجستير والدكتوراه .
* شارك في العديد من اللجان والمجالس العلمية واللجان التحكيمية .
* نشر بحوثاً عدة في البلاغة ، والنقد ، وله بحوث ودراسات تحت الإعداد والطبع .

أ . مردوك الشامي

* شاعر وناقد سوري مقيم في بيروت .
* رأس الأقسام الثقافية في عدد من الصحف والمجلات الأدبية .
* نشر مجموعة شعرية بعنوان «أسئلة ساذجة» ، بيروت ، 1990 . وله مجموعتان قيد الطبع .
* ألف ثلاث مسرحيات هي : أدون وقد مثلت في بيروت (1997) ، وأوزوريس ، وقد مثلت في أوبرا القاهرة (1998) ، وأورنينا ، وقد قدمت في بيروت (1999) ، ونالت الجائزة الأولى في مهرجان بابل .

أ . د . بكري شيخ أمين

* وُلد في حلب ، 1930/12/3 .
* حصل على الدكتوراه من معهد الآداب الشرقية في جامعة القديس يوسف ، بيروت ، 1970 .
* درّس في جامعة حلب ، 1970–1980 .
* عمل فترة في الجامعة اللبنانية ، بيروت .
* عمل في جامعة الملك عبد العزيز بجدة ، 1979–1989 .
* عاد إلى حلب ليدرّس في جامعتها .
* أصدر العديد من الكتب في تاريخ الأدب والبلاغة والنقد .

د . نزار العاني

* وُلد في سوريا ، سنة 1942 .
* عمل لفترة أستاذاً في جامعة دمشق .
* نشر كتابين في نقد الشعر ، وله متابعات نقدية عديدة في الصحف والمجلات .

أ . د . نذير العظمة

* وُلد في دمشق ، سنة 1930 .
* تخرج من جامعة دمشق ، وحصل على الماجستير والدكتوراه من الولايات المتحدة .
* عمل في الوظائف التدريسية في سوريا ولبنان ، وكان أستاذاً زائراً في جامعات جورجتاون وهارفرد وإنديانا ، ثم عضواً في هيئة التدريس بجامعة بورتلاند الرسمية ، ثم في جامعة الملك محمد الخامس بالرباط .
* يعمل منذ 1993 أستاذاً للأدب الحديث والمقارن في جامعة الملك سعود بالرياض .

* أصدر عدداً من المجموعات الشعرية ، وألّف العديد من الدراسات النقدية ، نشر بعضها في المجلات العربية والأجنبية .

أ . د . خليل أحمد عمايره

* أردني الجنسية .
* حصل على الليسانس في اللغة العربية وآدابها من جامعة الإسكندرية ، سنة 1968 ، وعلى الماجستير في النحو والصرف والعروض من كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، وعلى الدكتوراه في علم اللغة الحديث من جامعة مانشستر .
* قام بالتدريس في جامعة اليرموك بالأردن ، وجامعة الملك عبد العزيز بالرياض ، وجامعة الإمارات العربية المتحدة . وعمل أستاذاً زائراً ومحاضراً في بعض الجامعات الأميركية .
* أشرف على عدد من رسائل الماجستير والدكتوراه .
* نشر حوالي عشرة كتب في الموضوعات الخاصّة باللغة ، وعدداً من البحوث في المجلات العربية والأجنبية المتخصصة .

أ . د . كمال عمران

* وُلد في تونس (العاصمة) ، سنة 1951 .
* يعمل حالياً أستاذاً للتعليم العالي بكلية الآداب ، جامعة منوبة ، ومديراً للمعهد الأعلى للتوثيق في الجامعة ، ومستشاراً لوزير التعليم العالي .
* له مشاركات متعددة في الأنشطة الثقافية والأدبية والتربوية .
* نشر عدداً من الكتب الأدبية والثقافية العامة ، والعديد من المقالات في حقل اختصاصه .

أ . د . فوزي عيسى

* وُلد في البحيرة ، بمصر ، 1949/10/30 .
* حصل على الليسانس والماجستير والدكتوراه في الأدب العربي من جامعة الإسكندرية .
* تدرّج في وظائف التدريس في الجامعة حتى عين أستاذاً للغة العربية ، ثم رئيساً للقسم في الجامعة .
* درّس في جامعة الملك عبد العزيز بجدّة 1982–1986 ، 1991–1995 .
* شارك في العديد من المؤتمرات الأدبية في مصر ، والبلاد العربية . وله نشاط بارز في قصور الثقافة .
* شاعر نشر أربع مجموعات .
* نشر العديد من الدراسات الأدبية والنقدية ، ولا سيّما في الأدب الأندلسي .

أ . د . صلاح فضل

* وُلد في قرية شباس الشهداء بوسط الدلتا ، مصر ، 1933 .
* حصل على الليسانس من كلية دار العلوم ، 1962 ، ودرّس فيها ، ثم على الدكتوراه من جامعة مدريد المركزية ، 1972 ، التي عمل فيها مدرساً للأدب العربي والترجمة .
* عمل بعد عودته أستاذاً للأدب والنقد بكليتي اللغة العربية ، والبنات ، بجامعة الأزهر .
* عمل أستاذاً زائراً بكلية الدراسات العليا بالمكسيك ، 1974–1977 ، وأنشأ خلال وجوده فيها كليّة اللغة العربية وآدابها .
* عمل بعد عودته ، 1979 ، أستاذاً للنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية الآداب بجامعة عين شمس .
* انتدب مستشاراً ثقافياً لمصر ومديراً للمعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد 1980–1985 .
* عمل أستاذاً زائراً بجامعتي صنعاء ، والبحرين .
* شارك في عضوية العديد من المجالس واللجان والجمعيات الثقافية والأدبية .
* له العديد من المؤلفات والبحوث التي تتناول الأدب العربي والآداب الأوروبية .
* ترجم العديد من الإبداعات عن اللغة الإسبانية .

أ . د . محيي الدين محسّب

* وُلد في سوهاج ، في 1954/3/6 .
* حصل على الليسانس والماجستير والدكتوراه من كلية الآداب بجامعة المنيا .
* يشغل حالياً منصب عميد كلية الآداب ، ورئيساً لقسم علم اللغة والدراسات السامية والشرقية بكلية دار العلوم بالجامعة .
* قام بالتدريس في جامعة الملك عبد العزيز بجدة ، 1990–1995 .
* شارك في عضوية العديد من المجالس واللجان العلمية ، والجمعيات والأنشطة الأدبية .
* ألف وترجم العديد من الكتب المتصلة بعلم اللغة وبالنقد الأدبي .
* له ديوانا شعر .

أ . د . عبد الملك مرتاض

* وُلد في مجيعة ، ولاية تلمسان (الجزائر) ، 1935/1/10 .

* حصل على ليسانس الآداب من جامعة الرباط ، 1953 ، وعلى درجة الدكتوراه ، الدورة الثالثة من جامعة الجزائر ، 1970 ، وعلى درجة دكتوراه الدولة من جامعة السوربون الثالثة ، 1983 .
* عمل في سلك التدريس الثانوي ، ثم التحق بالعمل في جامعة وهران ، 1970 ، حيث عين رئيساً لدائرة اللغة العربية وآدابها 1971 ، ثم مديراً لمعهد اللغة العربية وآدابها ، 1974 . ورقّي إلى درجة الأستاذية سنة 1986 .
* شارك في العديد من المجالس واللجان العلمية والدينية .
* أسس عدداً من المجلات ، ومنها «الحداثة» و«دراسات جزائرية» و«اللغة العربية» .
* ألف حوالي أربعين كتاباً في النقد الأدبي والدراسات اللغوية ، بعضها بالمشاركة . كما نشر العديد من المقالات في صحف ومجلات الجزائر والعالم العربي .
* نشر من إبداعاته خمس روايات ومجموعة من القصص .

أ . د . عبد السلام المسدّي

* وُلد في صفاقس ، تونس ، 1945 .
* تخرّج من دار المعلمين العليا بتونس وحصل على شهادة التبريز في اللغة والآداب العربية ، وعلى دكتوراه الدولة .
* يتولّى تدريس علم اللسانيات ومناهج النقد الحديث في الجامعة التونسية منذ 1972 .
* كان وزيراً للتعليم العالي والبحث العلمي ، وسفيراً لتونس لدى الجامعة العربية ، ولدى المملكة العربية السعودية .
* له العديد من المؤلفات في اللسانيات والنقد .

أ . د . جميل محمود المغربي

* وُلد في مكّة المكرّمة .
* حصل على البكالوريوس والماجستير في اللغة العربية وآدابها من جامعة أم القرى ، وعلى الدكتوراه من جامعة مانشستر .
* يعمل حالياً رئيساً لقسم اللغة العربية بجامعة الملك عبد العزيز بجدّة .
* يشارك في عضوية عدد من اللجان الثقافية .
* ينشر مقالاته الأدبية والثقافية في عدد من الصحف والمجلات .
* له عدد من المؤلّفات الأدبية ، وديوان شعر غير مطبوع .

أ . د . محمد مفتاح (بن الغزواني)

* وُلد بالدار البيضاء ، المغرب ، 1942 .
* حصل على دكتوراه في الآداب ، 1981 .
* عضو في هيئة تحرير بعض المجلات المغربية .
* عضو في عدد من الجمعيات الثقافية والهيئات العلمية .
* نال جوائز عدة ، مغربية وعربية .
* له مؤلفات عدّة تناول فيها الأنثروبولوجيا الثقافية وتحليل الخطاب الأدبي بمناهج مركّبة .

أ . د . جريدي سليم المنصوري (الشبيتي)

* وُلد في المجمعه ، المملكة العربية السعودية ، 1377هـ .
* حصل على الشهادة الجامعية الأولى من جامعة الملك عبد العزيز بجدّة ، وعلى الماجستير والدكتوراه من كلية الشريعة بمكّة .
* عمل رئيساً لقسم الأدب بمكة المكرّمة ، وهو الآن رئيس قسم اللغة العربية بكلية التربية بالطائف .
* عضو في عدد من اللجان والجمعيات العلمية والثقافية .
* شارك في العديد من المؤتمرات والندوات .
* لديه عدد من الدراسات الأدبية .

أ . د . حسن بن فهد الهويمل

* وُلد في بريدة ، عام 1361هـ/1942م .
* حصل على الليسانس في اللغة العربية من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، وعلى الماجستير من جامعة الأزهر ، وعلى الدكتوراه من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية .
* انخرط في السلك الوظيفي ، وشغل مناصب عدة فيه ، ثم انتقل إلى التعليم الجامعي .
* عمل أستاذاً للأدب الحديث ونقده بكلية العلوم العربية والاجتماعية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية .
* يعمل بعد تقاعده أستاذاً غير متفرغ للأدب العربي الحديث بتلك الجامعة .
* أشرف على عدد من الرسائل الجامعية .
* شارك في عضوية عدد من المجالس واللجان العلمية والثقافية والأدبية والدينية .
* طبع له عدد من الكتب النقدية والثقافية ، وما يزال عنده عدد منها تحت الطبع .

أ . د . حسن عبد الكريم الوراكلي

- حصل على شهادة الإجازة ودبلوم الدراسات المعمّقة في الأدب العربي من كلية الآداب بمدينة فاس .
- وحصل على الأستاذية في الأدب واللغة من المدرسة العليا للأساتذة بالرباط ، وعلى الشهادة العالمية من كلية أصول الدين بجامعة القرويين ، وعلى الماجستير والدكتوراه من مدريد .
- عمل في سلك التدريس الجامعي في جامعات المغرب ، وفي جامعة أم القرى بمكة .
- شارك في عضوية عدد من الجمعيات والهيئات واللجان العلمية والأدبية .
- له العديد من الدراسات الأدبية المطبوعة ومن المقالات النقدية .

الفهرس

تحية تقدير وإكبار

تحية إلى رجل كبير

سعاد محمد الصباح 3

أخي عبدالله الفيصل

خالد الفيصل 5

هذا الكتاب

عبدالله بن سالم المعطاني 9

سيرة عطرة ومآثر عظيمة

عبدالله الفيصل

سيرة وإنجاز 17

الأمير عبدالله الفيصل والقيادة الإنسانية والتربوية

أ . عبد الرزاق سليمان أبو داود 21

مع النقّاد

1 بين رؤية العالم ووعي الذات : قراءة في شعر عبدالله الفيصل

أ . د . عز الدين إسماعيل 55

2 ثنائية التضادّ وشمولية التكامل في شعر عبد الله الفيصل : دراسة أسلوبية

أ . د . لمياء باعشن 83

3 الشاعر الأمير بين خصوصية الذات ونفوذ الآخر

أ . د . يوسف بكار 151

4 الذات الإبداعية في ثورة الشكّ

أ . د . إدريس بلمليح 181

5 جدلية الحضور والغياب في شعر عبدالله الفيصل

أ . د . لويزا عبد السلام بولبرس 199

6 تشكيلات إبلاغية في شعر عبدالله الفيصل

أ . د . محمد بن مريسي الحارثي 223

7 التجربة الإبداعية في الشعر الشعبي للأمير الشاعر عبدالله الفيصل

أ . د . عبدالله بن محمد الحميّد 249

8 رحلة القوافي في شعر الأمير عبدالله الفيصل : فضاء الديوان وفضاء القصيدة

أ . د . محمد الدناي 269

9 الحسّ الإنساني والجمالي في شعر الأمير عبدالله الفيصل

أ . د . محمود جبر الربداوي 349

10 الملفوظ الشعري والمنطوق النفسي في «وحي الحرمان»

أ . د . حامد بن صالح بن خلف الربيعي 399

11 النصّ وصاحبه : قراءة توثيقية في شعر عبدالله الفيصل

أ . مردوك الشامي 429

12 الصورة الفنية في شعر الأمير عبدالله الفيصل

أ . د . بكري شيخ أمين 445

13 فلسفة الحب وإشكالية العشق في شعر عبدالله الفيصل

د . نزار العاني 473

14 الظمأ والسراب : دراسة في شخصية الأمير عبدالله الفيصل الشعرية

أ . د . نذير العظمة 513

15 ظاهرة الحرمان في إبداع الأمير الشاعر عبدالله الفيصل

أ . د . خليل أحمد عمايره 541

16 استلهام الشعر في تجربة عبدالله الفيصل الإنسانية

أ . د . كمال عمران 569

17 صور الحب والطبيعة في شعر الأمير عبدالله الفيصل

أ . د . فوزي عيسى 607

18 قراءة في خطاب الشاعر الأمير عبر «وحي الحرمان»

أ . د . صلاح فضل 639

19 شعرية صورة الحب عند عبدالله الفيصل

أ . د . محيي الدين محسّب 657

20 ثورة الشّكّ أم ثورة اليقين ؟ طفوح الشّعرية وتجلّيات الذاتيّة لدى عبدالله الفيصل

أ . د . عبد الملك مرتاض 671

21 شعريّة عبدالله الفيصل بين «وحي الحرمان» و«حديث قلب»

أ . د . عبد السلام المسدّي 715

22 رومانسية محروم

أ . د . جميل محمود مغربي 759

23 الشعر وتناغم الكون في قصائد عبدالله الفيصل

أ . د . محمد مفتاح 791

24 الظاهرة الشعرية عند الأمير عبدالله الفيصل

أ . د . جريدي سليم المنصوري 821

25 المسافة بين الوحي والحديث في شعر الفيصل

أ . د . حسن بن فهد الهويمل 843

26 تجليات الرؤية الإسلامية في شعر الأمير عبدالله الفيصل

أ . د . حسن الوراكلي 875

شهادات

من رئيس إلى أمير

1 خطاب الرئيس جاك شيراك في حفل تقديم اللوحة الألفَيْنِيَّة

لمدينة باريس إلى الأمير عبدالله الفيصل آل سعود 919

عبدالله الفيصل . . . في عيونهم

2 مشاعر الأمير عبدالله الفيصل

د . عبدالله محمد باشراحيل 927

3 شاعر . . أعطى للشجن نبرة !

أ . عبدالله الجفري 933

4 الأمير الإنسان والشاعر الرومانسي

أ . يحيى توفيق حسن 945

5 عبدالله الفيصل وشعره الفصيح

أ . منيرة العجلاني 955

6 أمير ثروته . . . الحرمان

أ . سليم نصار 967

عطر الأحباب

7 عبدالله الفيصل شاعر الشباب

أ . د . منصور الحازمي 977

8 عبدالله الفيصل

أ . علي الرابغي 981

9 عبدالله الفيصل

اللواء علي زين العابدين 989

10 هذا الطود الشامخ

أ . أسامة بن عبد المجيد شبكشي 993

11 بعض صفات الأمير

أ . عمر يوسف عبد ربّه 995

12 المحور الإداري والتنموي في حياة الأمير

أ . عبد الوهّاب أحمد عبد الواسع 997

13 الأمير عبدالله الفيصل واللبنات الأولى للنهضة التعليمية في المملكة

د . أحمد محمد علي 1001

14 عبدالله الفيصل

أ . محمد حسن الفقي 1007

15 عبدالله الفيصل الإنسان

د . فريد محمد ياسين القرشي 1011

16 دموع المراهق . . وشعر المحروم

أ . غازي القصيبي 1015

17 «حي العذاب اللّي معه رفعة الراس»

أ . عبد القادر بن عبد الحي كمال 1019

18 تحية إلى الأمير

أ . عبد الرحمن السليمان النانيّه 1023

19 . . . هل هو وحي حرمان

د . محمد عبده يماني 1029

تاريخ في صور 1033

من أيام الطفولة حتى مطالع الشباب 1035

في كنف الأسرة 1063

في رحاب العائلة 1075

مع شخصيّات عربيّة وعالميّة 1101

مع شخصيّات ثقافيّة وأدبيّة وفنيّة 1141

مناسبات وطنيّة 1153

مناسبات ثقافيّة 1161

مناسبات رياضيّة 1169

المسهمون في الدراسات 1185

الفهرس 1197