



استلهام التراث فى الشعر العربى المعاصر

من التعبير عن التراث إلى التعبير به

Inspiring heritage in contemporary Arabic poetry
from expressing heritage to expressing it

إعداد

د. محمد السيد إسماعيل
Dr. Mohamed El Sayed Ismail
ناقد أدبي

Doi: 10.21608/mdad.2022.249231

٢٠٢٢ / ٤ / ٢٦	استلام البحث
٢٠٢٢ / ٥ / ١٠	قبول النشر

إسماعيل ، محمد السيد (٢٠٢٢). استلهام التراث فى الشعر العربى المعاصر من التعبير عن التراث إلى التعبير به. *المجلة العربية - م.د.* المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٦ (١٨)، ٢٣ - ٦٢.

<http://mdad.journals.ekb.eg>

استلهام التراث فى الشعر العربى المعاصر- من التعبير عن التراث إلى التعبير به

المستخلص:

مر الشعر العربى الحديث بمدارس شعرية متعاقبة تأكدت علاقتها بالتراث الشعرى تحديدا وإن تغيرت نوعية هذه العلاقة من مدرسة إلى أخرى فقد كانت علاقة مدرسة الإحياء بهذا التراث مباشرة تقوم على المحاكاة الإبداعية واستعادة جماليات القصيدة القديمة وظلت هذه العلاقة قائمة - مع تغيير نوعيتها - مع الحركة الرومانسية وذلك من خلال إحياء التراث العذرى والوجدانى بصورة عامة وتقديم صورة عصرية له تهتم بخلجات الذات ورؤاها الفردية من خلال هذا الشعار العام الذى عبر عنه عبد الرحمن شكرى بقوله "ألا ياطائر الفردوس إن الشعر وجدان" وعلى الرغم من الاتهامات التى لاحقت شعراء التفعيلة بالقطيعة مع التراث فإننا نرى عمق علاقة هؤلاء الشعراء بتراثهم وليس أدل على ذلك من "ديوان الشعر العربى" الذى قام أدونيس باختياره، وعكوف صلاح عبدالصبور على الشعر العربى القديم وتقديم كتابه الهام "قراءة جديدة لشعرنا القديم" أما علاقة هذه المدارس الثلاث عامة بالتراث عامة فى مستوياته المختلفة: التاريخى والأدبى والدينى والشعبى فهذا ماسوف نتوقف عنده لمعرفة التحول النوعى الذى أحدثه شعراء التفعيلة حين انتقلوا من التعبير عن التراث الذى شاع فى مدرسة الإحياء إلى التعبير به وتوظيفه رمزيا لكن قبل هذا ينبغى أن نتوقف أولا أمام مفهوم "التراث" لكى ندرك كيفيات استلهامه شعرا .

الكلمات المفتاحية: الشعر المعاصر- التراث الدينى- التراث التاريخى- التراث الصوفى- التراث الأدبى.

Abstract:

Modern Arabic poetry has passed through successive schools of poetry whose relationship to the poetic heritage in particular was confirmed, even if the quality of this relationship changed from one school to another. By reviving the virgin and sentimental heritage in general and presenting a modern image of it that takes care of the self's feelings and individual visions through this general slogan expressed by Abd al-Rahman Shukri by saying, "Except, O Bird of Paradise, poetry is conscience." The depth of the relationship of these poets with their heritage, and there is no evidence for that from the "Diwan of Arabic Poetry" that Adonis chose, and Salah Abdel-Sabour's work on ancient Arabic poetry

and the presentation of his important book "A New Reading of Our Old Poetry." As for the relationship of these three schools in general to heritage in general at its various levels: historical and literary This is what we will stop at in order to know the qualitative transformation made by the Al-Tafeelah poets when they moved from the expression of the heritage that spread in The school of revival aims to express it and use it symbolically, but before this we must first stop in front of the concept of "heritage" in order to realize the ways in which it was inspired by poetry.

Keywords: contemporary poetry - religious heritage - historical heritage - mystical heritage - literary heritage.

على سبيل التمهيد : الشعر والتراث

مر الشعر العربي الحديث بمدارس شعرية متعاقبة للخروج بالشعر من حالة الضعف والتكرار التي ألمت به في العصرين المملوكي والعثماني، وكانت بداية النهوض ممثلة في مدرسة الإحياء والبعث التي كان من روادها : محمود سامي البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم وغيرهم وقد أحييت هذه المدرسة تقاليد القصيدة العربية في عصورها المزدهرة من حيث الاهتمام بجزالة اللغة ووحدة الوزن والقافية وتعدد الأغراض لهذا كثرت معارضات هؤلاء الشعراء للبحثى وأبى تمام والمتنبي وغيرهم ، ثم ظهرت بوادر الحركة الرومانسية ممثلة في ثلاث مدارس رئيسية هي: مدرسة " الديوان" بفرسانها الثلاث عباس محمود العقاد وعبد الرحمن شكري وإبراهيم عبد القادر المازني ومدرسة "أبوللو" بشعرائها الكبار أحمد زكي أبى شادى وإبراهيم ناجى وعلى محمودطه ومحمود حسن إسماعيل ومدرسة المهجر على يد إيليا أبى ماضى وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ومع غروب شمس الرومانسية في منتصف الأربعينيات من القرن الماضى بدأت إرهابات شعر التفعيلة على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ومحمد الفيتورى . وما يهمننا من هذا الاستعراض الموجز لمدارس الشعر فى العصر الحديث هو تأكيد علاقتها بالتراث الشعرى تحديدا وإن تغيرت نوعية هذه العلاقة من مدرسة إلى أخرى فقد كانت علاقة مدرسة الإحياء بهذا التراث مباشرة تقوم على المحاكاة الإبداعية واستعادة جماليات القصيدة القديمة وظلت هذه العلاقة قائمة – مع تغيير نوعيتها – مع الحركة الرومانسية وذلك من خلال إحياء التراث العذرى والوجدانى بصورة عامة وتقديم صورة عصرية له تهتم بخلجات الذات ورؤاها الفردية من خلال هذا الشعار العام الذى عبر عنه عبد الرحمن شكري بقوله " ألا ياطائر

الفردوس إن الشعر وجدان" وعلى الرغم من الاتهامات التي لاحقت شعراء التفعيلية بالقطيعة مع التراث فإننا نرى عمق علاقة هؤلاء الشعراء بتراثهم وليس أدل على ذلك من "ديوان الشعر العربي" الذي قام أدونيس باختياره، وعكوف صلاح عبدالصبور على الشعر العربي القديم وتقديم كتابه الهام "قراءة جديدة لشعرنا القديم" أما علاقة هذه المدارس الثلاث عامة بالتراث عامة في مستوياته المختلفة: التاريخي والأدبي والديني والشعبي فهذا ماسوف نتوقف عنده لمعرفة التحول النوعي الذي أحدثه شعراء التفعيلية حين انتقلوا من التعبير عن التراث الذي شاع في مدرسة الإحياء إلى التعبير به وتوظيفه رمزيا لكن قبل هذا ينبغي أن نتوقف أولا أمام مفهوم "التراث" لكي ندرك كيفيات استلهاه شعرا .

المبحث الأول

مفهوم التراث :

يرى زكي نجيب محمود أن التراث " هو كل مايصنعه الإنسان فالتراث كتب وفنون وغير ذلك ومن هذا الجسم المكتوب الموروث الذي نقرؤه ونستخرج منه مانستطيع بوجهة النظر التي نريدها أي أن الإنسان يختار مايستصفي من التراث ثم يؤول ويفسر ويضيف فاعليته الذاتية إلى هذا التراث فيخرج من ذلك برؤية تجعل التراث فاعلا ومفعولا به لأن قيمة التراث تتولد من التفاعل بين الذات المدركة والشئ المدرك" ^(١) يؤكد د.زكي نجيب محمود إذن ضرورة التفاعل الإبداعي بين الذات المدركة والتراث وتقديم رؤية خاصة له وهو ماتذهب إليه - أيضا - د.سيزا قاسم حين تؤكد أن على الأديب " أن يتمثل التراث تمثلا حديثا بمعنى أنه يجب أن يستخلص البنيات التراثية ويستوعبها ثم يعيدها في قالب جديد بحيث يصبح التراث مصدرا للاستعارات والرموز والنماذج العليا التي تعبر عن الحساسية العربية الحديثة وتشكلها في أن واحد" ^(٢) بهذا المفهوم يصبح التراث - كما هو حقيقة - الرافد الرئيسي للشعر المعاصر الذي يمد به بالرموز المتعددة وهو مايجعل التراث حقيقة متمثلة في النفوس وعندئذ " يفقد بعده التاريخي المتعاقب ويكتسب بعدا مكانيا تراكميا ويعيش والحاضر كوحدة متكاملة في متناول الوريث " إن فكرة التمثل والتعامل مع التراث بوصفه رافدا يعني أن أدب الحاضر ليس تقليدا للماضي بل إبداعا مضافا إليه فالتراث إذن " قضية موروث وفي الوقت نفسه قضية معطى حاضر على عدة مستويات" ^(٣) ويقدم الشاعر عبد الوهاب البياتي مفهوما لافتا لثنائية الأصالة والمعاصرة فالأصالة - عنده - هي " الواقع بكل مايشتمل عليه من عناصر من بينها التراث (بينما) المعاصرة هي استخدام المنهج العلمي في التفكير" ، وعليه فإن التراث " هو ماكان ويكون وسيكون وهو بالرغم من ثباته الخادع لكنه - في المحصلة الحضارية بعيدة المدى - ليس قيمة ثابتة ثباتا نهائيا بل إن عوامل الولادة والموت التي تطرأ عليه وتعتريه باستمرار تجعل منه عجيبة لدنة قابلة للتشكيل والتعين ولكن ليس بشكل نهائي" ^(٤) والحقيقة أننا أمام ثلاثة روافد هي الموروث

العربي الإسلامي والرافد الغربي والواقع بقضاياها الراهنة التي تحكم تمثل الشاعر لثنائية الموروث والوفاة في حالة من الجدل الدائم المتجدد وذلك لأن الإنسان عامة " لا يقدر أن يعيش قديما بشكل مطلق ولا يمكن أن يكون حديثا بشكل مطلق " (1) ومن الواضح أنني أتعامل حتى الآن مع التراث المكتوب الذي يمثل الجوانب الدينية والفكرية والأدبية كالعقيدة والشريعة واللغة والأدب والفن والكلام والفلسفة والتصوف لكن هناك من يتوسع في المفهوم فيرى " أن التراث يضم - إضافة لما سبق - الجانبين : الاجتماعي كالتقاليد والعادات والمادى كالعمران " (2) وهكذا يتسع مفهوم التراث ليشمل المكتوب والشفهي وهو ما استطاع الشعراء المعاصرون توظيفه للتعبير عن قضايا الواقع الراهنة. وقبل أن نستوضح كيفيات توظيف هذا التراث ومستوياته ينبغي أن نتوقف عند دوافع هذا الاستدعاء

- لماذا التراث :

تعددت دوافع الشعراء عودة الشعراء إلى تراثهم وقد صنف د. على عسري زايد هذه الدوافع إلى دوافع : فنية وثقافية وسياسية واجتماعية وقومية ونفسية وعلى الرغم من أهمية ذلك كله فإن العوامل الفنية هي التي تهتمنا في هذا السياق ومن ذلك أن الشعراء حاولوا الانتقال من " سيولة وإبهام المشاعر الأولى إلى صلابة ووضوح التكوين الموضوعي كيما يتحقق التكافؤ الشعري بين استقلال الشخصية التاريخية والتفسير المعاصر الذي يقدم به الشاعر هذه الشخصية " (3) ولاشك أن الأمر يتجاوز رغبة الشعراء في تحويل القصيدة من الذاتية المفرطة التي وسمت الشعر الرومانسي عامة إلى القصيدة الموضوعية أو شبه الموضوعية في حقيقة الأمر حيث تظل الذات فاعلة في كل الحالات ، الأمر يتجاوز ذلك - على أهميته - إلى تأكيد هوية مشتركة تجمع الماضي والحاضر وذلك لأنه " كلما مزج النص بين التراث والمعاصرة ازداد كثافة وأصالة فيصبح حلقة في سلسلة لا نهائية من الأعمال الأدبية إن هذه الاستمرارية هي التي تعطي الكاتب والقارئ إحساسا بالانتماء إلى تاريخ وإلى هوية مشتركة في نفس الوقت تساهم في بناء هذا التاريخ وتشكيل هذه الهوية " (4) الشعر إذن هو حامل هذه الهوية الفاعلة المتطورة وباعتد التراث الحضاري للأمة وهو - كما يقول ديوسف عز الدين - ما يمدها بالقوة المعنوية والثقة بالنفس ويحفظها من الذوبان والضياع والاستلاب (5) وهذا يعني أن الجديد - مهما بلغت درجة تمرده الفني - يحاول دائما أن يستمد شرعيته من تراثه الممتد عبر التاريخ وهو ما يضمن له البقاء والازدهار. والحق أن هذه النزعة التراثية لم تكن قاصرة على الشعر العربي المعاصر فقد كانت نزعة عالمية تأثر بها شعراؤنا كما تأثر بها غرهم ، ومن الدعوات التي أكدت هذه النزعة " دعوة الشاعر والناقد الإنجليزي ت. س. إليوت إلى ضرورة ارتباط الشاعر بموروثه وقد وضع إليوت الأسس النظرية لهذه الدعوة في مقاله الشهيرة التي نشرها في وقت مبكر " الاتباعية والموهبة الفردية " (6) وهو ما تؤكد - أيضا - عند ميخائيل باختين تحت

مأرف بالحوارية واللى عى بها " العلاة " بىن أى تعبىر والتعبىرات الأخرى ثم على ىء جولىا كرىسلىفا ورولان بارى فىما عرف بنظرىة " التناص " اللى ترى أن " كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فىه بمستوىات متفاوتة وبأشكال لىست عصىة على الفهم - بطرىقة أو أخرى - إء نىعرف نصوص الثقافة السابقة والحالىة فكل نص لىس إلا نسلجا جىءىءا من اسىشهاداى سابقة " (١٢) وعلیه فىن التناص الحاءى بىن النصوص الشعرىة المعاصرة والتراث بمستوىاىة المىعءة أمر طبقى وها ماسوف نقوم بمقاربىة فىما ىأى من صفحاى

المبأى الثانى

- ءوظلفى التراث الءىنى :

لاىمكن اعىبار التراث الءىنى أمرا ماضىا نسلرجه وىما نشاء لأن هذا التراث - ءءىءىءا - ىعىش ءاىلنا ءائما وىشكل سلوكنا ومواقفنا فى الحىاة من أجل هذا كان ءا حضور بارز فى القصىءة المعاصرة ولعل صلاح عبءالصبور بحسه الءىنى ونزعه الصوفىة أكثر شعراننا ءوظلفىا للتراث الءىنى . وىأخذ هذا ءوظلفى أشكالا مآىلفة منها اسىحضار هجرة الرسول صلى الله علیه وسلم اسىلهاما ولىس ءسجىلا وها ىعنى أننا أمام هجرة أخرى " ءتناص " مع الهجرة النبوىة ومن الطبقى - فى هءه الحالة - أن ءنشابه الهجرىان فى بعض الجوانب وأن ىآىلفا فى البعض الآخر وىظهر ءلك فى قصىءة " الخروء " (١٣) وهو اآىلاف أول بىن ءال " الهجرة " وءال " الخروء " فرغم أن حركة الاىنقال من مكان إلى آخر جماعة بىن ءاللىن فىن " الخروء " ىوحى بالءمرء والرفض ومحاولة الخلاص وهى ءلالاى لا ءوءء فى فعلى الهجرة النبوىة الءى كان الرسول صلى الله علیه وسلم مضطرا إلىه بسبب مالاقاء من معاناة وهو ىشهد أن " مكة " أآب بلاد الله إلى نفسه ولولا أن أهلها أآرءوه منها ماآرء لكن عبءالصبور ىآرء بارءاىة ناشءا ءلغىبر منذ السطر الأول :

أآرء من مءىنىى من موطنى القءىم

مطرا أنقال عىشى الألىم

فىها ، وىآىء الثوب قء حملى سرى

ءفنىة ببابها ثم اسىآملى بالسماى والنجوم

أنسل ءآىء بابها بللى

لاأمى الءلىل آآى لو ءشابهى على طلعة الصآراء

وظهرها الكءوم

فعلى الخروء وهو أول ءال فى القصىءة مسنوء إلى الشاعر بارءاىة الحرة فلىس هناى من أآرءه لكنه ىلمآ إلى معاناهى ءاىة وأنقال عىشه الألىم ءاىل هءه المءىنة القءىمة ثم ىأى الفارق الثانى الءى ىمكن ءمىلله فى ءناىة " العلىن والسرى " فالرسول

صلى الله عليه وسلم كان قد أعلن عن دعوته الجديدة وصدع لأمر ربه بالجهر بها وكان ذلك سبب معاداة مشركى مكة له لكن شاعرنا يحمل سرا لاندرية وهو حريص على إخفائه تحت الثوب أو دفنه بباب المدينة وكلمة " السر " تقرينا من عالم التصوف الأثير عند صلاح عبد الصبور فهناك أسرار وأحوال ومقامات ولكل صوفى سر لا ييوح به لهذا فشاعرنا حريص على إخفاء هذا السر ودفنه لكى يخرج مشتملا بالسماء والنجوم إنه يخرج من ضيق المدينة ومعاناتها إلى براح الكون ويختار الليل ظرفا زمنيا رغبة فى المزيد من الاختفاء وخروجه حركة انسلال تتم خلسة وهو لا يتخذ - على العكس من الهجرة - دليلا حتى لو أدى ذلك إلى متهاته فحس المغامرة دافعه الأساسى. وفى المقطع الثانى تتجادل ثنائية التشابه والاختلاف حين نقرأ :

أخرج كاليتيم / لم أتخير واحدا من الصحاب
لكى يفدينى بنفسه فكل ما أريد قتل نفسى القديمة
ولم أغادر فى الفراش صاحبي يضل الطلاب
فليس من يطلبنى سوى " أنا " القديم
حجارة أكون لو نظرت للوراء
حجارة أصبح أو رجوم
سوخي إذن فى الرمل سيقان الندم
لا تتبعينى نحو مهجرى نشدتك الجحيم

تبدأ هذه السطور بدال " اليتيم " وهو صفة مشتركة بين الرسول والشاعر لكن الاختلافات تتوالى بعد ذلك فالشاعر لم يتخير واحدا من الصحاب كما فعل الرسول حين اختار أبابكر رفيقا لرحلته وهو - أى الشاعر - لا يريد من أحد أن يفديه بنفسه فصراعه داخلى بين نفسه القديمة التى يريد قتلها ونفسه الجديدة التى ينشدها وحين يقول إنه لم يغادر فى الفراش صاحبا يضل الطلاب فهو يتناص بالسلب مع نوم الإمام على بن أبى طالب فى فراش الرسول لكى يضلل المشركين المتربصين أمام البيت ويتوالى فعل التناص بين قوله " حجارة أكون لو نظرت للوراء " وقصة امرأة لوط عليه السلام التى نظرت إلى الوراء لترى ما يحدث لأهل المدينة التى عصت ربها ولم تسمع نصيحة لوط ،فانهارت وتساقطت - أى امرأة لوط - مثل عمود من الملح لكن شاعرنا يخشى أن يتحول حين ينظر وراءه إلى حجارة أو رجوم ، لهذا فهو يناشد " سيقان الندم " أن تسوخ فى الرمل مثلما ساخت أقدام " سراقه " وهو يطارد الرسول صلى الله عليه وسلم. وتتحول رحلة الصحراء فى السطور اللاحقة إلى رحلة خلاص من أعباء العيش القديم وثقل الذات القديمة وتتحول آلام الرحلة إلى حالة من التطهر ،والموت فى الصحراء إلى بعث دائم كما يبدو فى قوله:

تجبرى كقلبك الخبيء يا صحراء / ولتسنى آلام رحلتك

تذكار ما اطرحت من آلام / حتى يشف جسمي السقيم
إن عذاب رحلتى طهارتى / والموت فى الصحراء بعثى المقيم
هكذا تتحقق الطهارة بعد آلام الرحلة وعذابها ويشف الجسم السقيم ويبعث بعثا
جديدا ويصبح الشاعر مهياً لدخول " المدينة المنيرة " غير أن الأمر كله مشروط
بموت نفسه القديمة الثقيلة ولنتأمل صفات هذه المدينة التى يستشرها الشاعر :

لومت عشت ماأشاء فى المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء
والشمس لاتفارق الظهيرة
أواه يامدينتى المنيرة
مدينة الرؤى التى تشرب ضوءا
مدينة الرؤى التى تمج ضوءا

وسوف نلاحظ أن " النور " بدلالانه المتعددة فى مقابل ظلام الليل والتخفى
الذى كان يهيمن على بداية القصيدة فالمدينة - هنا - تشرب الضوء وتمجه ، إنها
أقرب إلى اليوتوبيا أو بتعبيرات الشاعر " مدينة الرؤى " التى تراوح بين الواقع
والخيال أو الحق والوهم وهذا ماينهى به الشاعر قصيدته البديعة فى صيغة التساؤل
الحائر :

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل ؟
أم أنت حق ؟ أم أنت حق ؟

والتكرار يرجح أنها حق ويؤكد أمنية الشاعر فى أن تكون حقيقة واقعة .
إن صلاح عبد الصبور لم يسجل أحداث هجرة الرسول كما تمت فى الواقع
مثلما كان يفعل الشاعر الإحيائي لكنه يتناص معها مستعيرا بعض شيماتها لكى
يوظفها توظيفا جديدا يعبر عن تجربته الذاتية وهو مايعد نقلة نوعية فى علاقة
الشاعر بتراثه حيث انتقل من " التعبير عن التراث " فى المرحلة الإحيائية إلى
التعبير بالتراث فى المرحلة الحداثية .

وإذا كان " التناص " حوارا ضمنيا بين النصوص وتداخلا بينهما واستعارات
لبعض تيمات النص القديم سواء كان نصا لغويا أو حادثة تاريخية فإن الشاعر
الحداثى يلجأ - أحيانا - إلى " الحوار " الصريح وهذا ما فعله عبدالصبور أيضا فى
قصيدة " الموت بينهما " (٤) التى يصفها بأنها " حوارية " بين صوت عظيم
(الصوت الإلهى) وصوت واهن (صوت الشاعر) حيث يثبت الشاعر فى البداية
قوله تعالى "والضحى، والليل إذا سجي ، ماودعك ربك وماقلى، وللآخرة خير لك
من الأولى ، ولسوف يعطيك ربك فترضى" ثم يأتى الصوت الواهن معبرا عن طمع
الإنساء فى عطاء ربه بقوله :

أين ؟ / أين عطانى يارب الكون ؟

هأأنا ذا أتعثر بين البابين / هأأنا أسقط في المابين

إن الشاعر يشكو إلى الله تعثره بين البابين : باب الحياة وباب الموت وسقوطه بينهما أو في الحالة البرزخية الفاصلة بينهما إننا أمام شاعر راغب في الموت ليتصل بالله ويتخلص من حلله وضجره في الحياة الدنيا :

في مللى أتقلب ياربي

أتلقى كل صباح خنجر ضجري في صدري مسموم الحدين

ثم يتناص مع تلقى الرسول للوحى الذى يأتى به جبريل فى صورة تقوم على استعارة بعض الإشارات لا المحاكاة المرأوية :

أين ملاكك ذو المنقار الذهبى

(كان يوافينى فى أعقاب الليل المسحور ،

وفى ألم كاللذة ياربي ينزعنى من بين ندامى دار الندوة ،

يرفعنى منهوك البدن شتيت الروح

يخلق بى حتى يلقينى فى بطن الغار)

يستعير الشاعر دال " الملاك " من قصة الوحى لكنه يجعله - وهذا هو الجديد- ذا منقار ذهبى يخطفه من بين "ندامى دار الندوة " ثم يلقيه فى بطن الغار وهى رحلة عكسية لما كان يحدث فى قصة الوحى الذى كان ينزل على الرسول وهو فى بطن الغار وبعد أن يتلقى وحى ربه يعود لبيته ثم يبلغ قومه بما تلقى وهكذا تستمر القصيدة فى الحوار بين الصوتين موظفة فى موضع لاحق عودة الرسول محموماً إلى السيدة خديجة وهو يقول "دثرينى دثرينى / زملىنى زملىنى" رداً على قوله تعالى: " اخرج منها فإنك رجيم" مما يجعلنا نقول إن الشاعر قد استبدل "الأرض" بالسيدة خديجة أى أننا أمام وضعية وجودية جديدة تعبر عن أزمة الإنسان الروحية . يستعير محمود درويش فى قصيدة "أنا يوسف ياأبى" ^(١٥) قصة يوسف عليه السلام مع إخوته الذين ألقوه فى الجب وجاءوا على قميصه بدم كذب واتهموا الذنب فيه، يوظف درويش هذه القصة لكى يعبر عن الانشقاقات التى حدثت بين القوى الفلسطينية أو بين "إخوة " النضال ورغم إشارة درويش الصريحة إلى هذه القصة منذ العنوان فإن القصيدة تحمل الكثير من ملامح التجربة المعاصرة، إنه يستعير- فقط - غيرة الإخوة من يوسف لقربه من أبيه ثم يتوسع فى هذه التيمة ليعبر عما هو معاصر:

أنا يوسف ياأبى، ياأبى ،إخوتى لا يحبوننى ، لا يريدوننى بينهم ياأبى ، يعتقدون على ويرموننى بالحصى والكلام يريدوننى أن أموت لكى يمدحونى

إن الرمى بالحصى والكلام ومدح الميت بعد رحيله هو سلوك معاصر يحكم أغلب علاقاتنا الراهنة وهذا عدول عن القصة القديمة ويستمر هذا العدول فى مايلى:

وهم أوصدوا باب بيتك دونى وهم طردونى من الحقل هم سموا عنبى ياأبى وهم حطموا لعبى ياأبى .

غير أن القصيدة تتطابق في نهايتها مع القصة القديمة حين نقرأ :
وهو أوقعوني في الجب واتهموا الذئب والذئب أرحم من إخوتي ، أبت هل جنيت
على أحد عندما قلت إنى : رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لى ساجدين .
وشاعرنا لا يكتفى بالإشارة إلى ما يتوافق مع القصة القديمة - الجب / الذئب /
الإخوة - فحسب بل يضمن الآية القرآنية الكريمة في نهاية القصيدة . بغرض استحضار
أجواء هذه القصة بعد أن قام بتوظيفها بصورة عصرية في البداية .
شهدت فترة السبعينيات في مصر تحولات كثيرة الأمر الذي ترتب عليه هجرة
العديد من المفكرين والأدباء ولم يتبق في مصر سوى القلة التي واجهت هذا الطوفان
القادم وكان أمل دنقل من هذه القلة وحين أراد التعبير عن هذا لم يجد أنسب من
استحضار " طوفان نوح " وتوظيفه مع قلب دلالاته القديمة فهو يرى أن ركوب سفينة
النجاة نوع من الهروب وتخل عن مواجهة " طوفان " التحولات التي أغرقت الوطن
بينما ظل شباب الوطن المناضلون يواجهون هذا الطوفان مستعصمين بجبل يسمونه
الشعب . ويبدأ دنقل تصوير هذا الطوفان في بداية قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن
نوح"^(٦) على هذا النحو :

جاء طوفان نوح

.....
المدينة تغرق شيئا فشيئا ، تفر العصافير والماء يعلو على درجات البيوت -
الحوانيت - مبنى البريد - البنوك - التماثيل (أجدادنا الخالدين) - المعابد - أجولة
القمح - مستشفيات الولادة - بوابة السجن - دار الولاية - أروقة الثكنات الحصينة .
يأخذ هذا " الطوفان " عصريته من تلك الأماكن المعاصرة غير المعروفة
على عهد نوح مثل مبنى البريد والبنوك والتماثيل ومستشفيات الولادة وبوابة السجن
.إننا أمام مدينة حديثة مما يعنى أن دنقل يوسع دلالة الطوفان القديم ويجعل منه رمزا
لما يحدث في واقعه الراهن ويستمر العدول عن القصة القديمة حين يغير الشاعر
من هوية الفارين إلى السفينة فهم الآن الحكماء وهى صفة يطلقها سخرية على
الحريصين على مصالحهم الذاتية فحسب ولا يأبهون بمصالح الوطن :
هاهم " الحكماء " يفرون نحو السفينة : المغنون - سانس خيل الأمير -
المرابون - قاضى القضاة (.. ومملوكه) - حامل السيف - راقصة المعبد (لبتهجت
عندما انتشلت شعرها المستعار) - جباة الضرائب - مستوردو شحنات السلاح -
عشيق الأميرة فى سمته الأثنوى الصبوح .

يجمع هذا المقطع بين ما هو قديم مثل سانس خيل الأمير وقاضى القضاة
ومملوكه وحامل السيف وراقصة المعبد وعشيق الأميرة وما هو حديث مثل
مستوردى شحنات السلاح وما هو مشترك بين العصرين مثل المغنين والمرابين
وهذا يعنى أن هؤلاء " الحكماء " - لاحظ أن الشاعر يضعهم بين قوسين - الذين

يتمتعون بخيرات الوطن ثم يتخلون عنه في محنته موجودون في العصور كلها لهذا فإن الشاعر يكشف عن وجههم الحقيقي في نهاية هذا المقطع حين يقول "جاء طوفان نوح / هاهم الجبناء يفرون نحو السفينة " على النقيض من شباب المدينة الذين كانوا "يلجمون جواد المياه الجموح / ينقلون المياه على الكتفين / ويستبقون الزمن / يبتنون سدود الحجارة / عليهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة / عليهم ينقذون الوطن ". القضية إذن ليست – كما كانت مع قصة نوح – قضية كفر وإيمان بل قضية وطنية قضية من " طعموا خبزهم في الزمان الحسن / وأداروا له الظهر يوم المحن "في جانب ومن " قال " لا " للسفينة / وأحب الوطن " من جانب آخر.

المبحث الثالث

- توظيف التراث الصوفي :

يرتبط الشعر بالتصوف ارتباطا وثيقا ، فهناك وشائج قرى بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية " تتمثل في أن كليهما يحيل إلى العاطفة والوجدان ومعنى هذا أن التصوف والشعر كليهما لا ينتميان لنسقين مختلفين ففى التجربة الصوفية أو التجربة الشعرية على حد سواء نحصل على ضرب من الجهد المكثف ونخرط بواسطته في وعينا الداخلى الذى لا يفتأ يأخذ فى الاتساع والنمو والتمدد ونطرح ما كنا منغمسين فيه من تفاهة الحياة اليومية وابتذالها " (١٧) وكان صلاح عبد الصبور – نظرا للتجربة الصوفية التى مر بها حقيقة – أكثر شعرائنا توظيفا لهذا التراث الصوفى عبر أعلامه ورؤيتهم للحياة ، يظهر ذلك فى قصيدته "مذكرات الصوفى بشر الحافى" (١٨) وواضح من العنوان أن الشاعر لا يقف وسيطا بيننا وبين " بشر الحافى " بل يدعنا نتأمل مذكراته كما كتبها ونستمع إلى صوته الذى يصف به أحوال الدنيا ، غاية الأمر أن الشاعر يقدم لنا تعريفا موجزا لهذا الصوفى ندرك من خلاله لماذا وصفه بصفة " الحافى " فهو " أبو نصر بشر بن الحارث ، كان قد طلب الحديث وسمع سماعا كثيرا ثم مال إلى التصوف ومشى يوما فى السوق فأفزعه الناس فخلع نعليه ووضعها تحت إبطيه وانطلق يجرى فى الرمضاء فلم يدركه أحد وكان ذلك سنة سبع وعشرين ومائتين " وخلع النعلين يحمل الدالتين الحقيقية والمجازية التى تعنى خلع " النفس والهوى " وهو ما قيل فى تفسير الأمر الإلهى لموسى بأن يخلع " نعليه " لأنه بالوادى المقدس طوى وهذا يعنى أن "بشرا" لم يكن " حافيا " بالمعنى الحقيقى فقط بل بمعنى ترك الدنيا والهوى لهذا أفرغ تكالب الناس على الشهوات والمنافع الدنيوية فضل "الرمضاء" على العيش بينهم . وإذا تأملنا مقاطع هذه القصيدة الخمسة فسوف نلاحظ أن كل مقطع منها يحمل دلالة مركزية أو تيمة رئيسية يدور حولها ، فالمقطع الأول يدور حول قيمة الرضا، والرضا هو آخر "مقامات" التصوف الذى بدونه لاتنزل الأمطار ولا تورق

الأشجار ولا تلمع الأثمار فالرضا بقضاء الله والتسليم بإرادته هو سبب ماتشده الحياة من نعم الله وفقدان هذا الرضا يشوه الحياة ويجلب شياطين البغض:

حين فقدنا هداة الجنب / على فراش الرضا الرحب

نام على الوسائد / شيطان بغض فاسد

معانق شريك مضجعي كأنما / قرونه على يدي

والشاعر الذى يتلبس قناع بشر الحافى لا يكتفى بإيمان العوام بل يسعى إلى "جوهر اليقين" الذى لولاه لتشوّهت "أجنة الحبالى فى البطون" وأصبح "الشعر ينمو فى مغاور العيون". وفى المقطع الثانى تصبح قيمة "الصمت" هى المهيمنة فالصمت عبادة وتبدر فى ملكوت الله وبعد عن كلام الدنيا. إن الشاعر / الصوفى يحرص على إبطال حواسه ليتفرغ بكليته لله:

احرص ألا تسمع... احرص ألا تنظر... احرص ألا تتكلم

قف.. وتعلق فى حبل الصمت المبرم

ينبوع القول عميق.. لكن الكف صغيرة

من بين الوسطى والسبابة والإبهام

يتسرب فى الرمل كلام

ويبدو المقطع الثالث تعليلاً للرغبة فى هذا الصمت " فاللفظ حجر / اللفظ منية" ثم ينعى المقطعان الرابع والخامس حال الدنيا

تعالى الله هذا الكون موبوء ولا برء

ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت

تعالى الله هذا الكون لا يصلحه شىء

فأين الموت أين الموت أين الموت

وذلك لأن "الإنسان الإنسان عبر / من أعوام / ومضى لم يعرفه بشر / حفر الحصباء ونام / وتغطى بالآلام" إن الشاعر - هنا - يستعير قيم الصوفية ورؤيتها ويعبر عنها من خلال قناع "بشر الحافى" وهذا يعنى أن الصوت داخل القصيدة ليس خالصاً للشاعر أو الشخصية المستعارة بل مزيجاً منهما وعليه يمكن القول إن "القناع ينطوى على مفارقة تحدد طبيعته. إنه ينطق صوت الشاعر ولا ينطقه فى نفس الوقت، ينطق صوت الشاعر لأنه - أى القناع - شخصية استعارها الشاعر من التاريخ أو الأسطورة، ليتلفظ بها ما يريد ولكن القناع - فى نفس الوقت - لا ينطق صوت الشاعر ذلك لأن ضمير المتكلم الذى ينطق فى القناع هو - فيما يفترض على الأقل - صوت الشخصية التاريخية أو الأسطورية أو المخترعة وليس صوت الشاعر ومع ذلك فالصوت الذى نسمعه ليس هذا أو ذاك وإنما هو صوت مركب من تفاعل صوتى الشاعر والشخصية معا" (١٩) القناع إذن شخصية "مركبة" تنتمى إلى الماضى والحاضر معا والصوت الذى نسمعه ناتج عن تفاعل

صوتى الشاعر والشخصية المستعارة، لقد كان فى وسع صلاح عبدالصبور أن يعبر عن تلك الرؤى دون قنّاع لكنه كان يسعى إلى تبديل الصوت الذاتى إلى صوت يمزج بين الذاتية والموضوعية وهو ما يحقق مصداقيته الفنية .

فى السياق نفسه يوظف أدونيس شخصية " النفرى" (٢٠) صاحب "المواقف والمخاطبات" مؤكدا تيمة المنفى والغربة التى يعيشها الصوفى فى الدنيا متمنيا أن يفنى فى المخلوقات ويتوحد معها حين تساويه شمسها بعناصرها :

ساوتنى شمسى بالأشجار وبالأنهار وبالبؤساء
سلوها كيف نفتنى
نثرتنى فى الطرقات وفى لهجات الغربة حرفا حرفا
لاتسلوها / أسلمت لتيه الشمس خطاى
رضيت لوجهى هذا المنفى

" النفرى" - هنا - على عكس " بشر الحافى "لايتأمل" العالم من حوله بقدر ما يتأمل نفسه لهذا جاءت القصيدة موجزة أقرب إلى الومضة النفسية ، وتأخذ الشمس بعدا رمزيا دالا على شمس الحقيقة الساطعة داخل الصوفى التى تصله بالله وبالعالم من حوله

وكثيرا ما تنسب الكرامات إلى الصوفيين ولايهما الآن مناقشة صحة هذا أو عدم صحته بل يهمننا توظيف الشعراء لهذه الكرامات بوصفها أقرب إلى الخيال الشعرى ومن النصوص الدالة على ذلك قصيدة " مرآة الفقير والسلطان" (٢١) وهى قصيدة تقوم على الحوار بين صوت خارجى لانعرف كنه صاحبه وصوت ذلك الفقير الذى يطارده السلطان :

- ماذا ؟ ألا تخاف ؟

- لا قصب عندى ولا خراف

ومرة غرزت فى مكان أصابعى فأنفتح المكان

وبان شق خرج الدخان من فمه

وجاء ثعبان كبير أصفر ..أخذته فركته

وعندما حدقت فى رماده تلاشى

- وحرس السلطان ؟

- طاردى فجاء فرسانه / وكنت فى خلوتى أنام فانتبهت

رأيت قدامى نعامة أو ناقة نسيت لكننى ركبتها

فأخذت تمشى فى السقف والفرسان ينظرون

فبهتوا وسقطوا من خوفهم وماتوا

وبعدها لم يجرؤ السلطان ..على دخول بيتى

الصفة الأولى التي يخلعها الشاعر لهذه الشخصية التي يطاردها السلطان هي "الفقر" وفقدان متاع الدنيا ولهذا فهو يمتلك قوة المستغنى وشجاعته حيث "لا قصب عنده ولا خراف" والصفة الثانية هي قدرته على الإتيان بعجائب الكرامات فعندما يطارده فرسان السلطان يرى أمامه نعامة أو ناقة أخذت تمشى به فى السقف فبهت الفرسان وسقطوا من خوفهم وماتوا. ولم يكن من الطبيعي أن يجرؤ السلطان على دخول بيته مرة أخرى. فالمواجهة - هنا- ليست بالقوة أو بالحيلة بل بالأفعال الخارقة للعادة. فللفقراء والمساكين قوتهم الروحية التي تحميهم من بطش السلطان وأعوانه. يتوقف الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى أمام دال "النور" ونحن نعلم أن النور هو أصل الفلسفة الإشرافية عند شهاب الدين السهروردى كما أوضح ذلك فى كتابه "هياكل النور" والذي يقول فى مقدمته "ياقيوم أيدنا بالنور وثبتنا على النور واحشرنا إلى النور" ويتجاوز لفظ "الإشراق" عند السهروردى مفهومه الشائع حيث استعمله للدلالة على "مذهب يقوم على اعتبار النور المبدأ الخالص للوجود بأكمله وعند هذا المبدأ تصدر سلسلة من الأنوار تؤلف فى مجموعها الموجودات العالمية سواء النورية منها أو الظلمانية" (٢٢) ولا شك أن هذه الفلسفة الإشرافية تمثل رافدا أساسيا لأحمد حجازى فى قصيدة "النور" (٢٣) التي يقول فيها:

أيها النور / ياأيها النور/ يامهجة الكون
ياشوقه الأزلى ليخرج من سجنه / ويللم فوضاه
ياأخذ مايتطير فى حضنه / ويرى نفسه فى مراهه
ألوانه ورؤاه / ويكشف عن حسنه
فاتحا فى الغياهب أبوابها / ناسجا للكواكب جلبابها

تبدأ القصيدة بالنداء المتكرر للنور الذى يأخذ صيغة المناجاة والذى يصفه بأنه "مهجة الكون" التى بدونها يصبح الكون ميتا جامدا لاحرك له كأنه مسجون لايحركه إلا ذلك النور عندئذ يستطيع الكون أن "يللم فوضاه" و"يكشف عن حسنه" والنور ليس شيئا أثريا يسرى فى الكون فاتحا أبواب الغياهب فحسب بل إنه يتجسد فى كائنات الطبيعة ويتجرد حين يصبح فكرة مستنيرة تطرد ظلام الواقع حين نقرأ:

تتجسد فى زهرة أيها النور / أو تتجرد فى فكرة
أو ترفرف رفرقة الطير فى شرفات الأثير
تجد ذاتك فى ملكوتك / أو تتحرر فى الحلم من دورة الوقت
أو تتوهج فى يقظات الضمير

يأخذ النور - فى هذا المقطع - تجلياته العديدة ما بين التجسيد والتجريد والطبيعة الأثيرية الحلمية والتوهج فى يقظات الضمير ، وهو فى كل ذلك يعلو على قيود الزمان والمكان .

وهو ما يذكرنا بسلسلة الأنوار عند السهروردي التي تؤلف الموجودات النورية أو الظلمائية وفي المقطع الأخير يهبط الشاعر من إشراقية النور التي تضم جنبات الكون إلى عالم المدينة التي استرد الظلام معامله فيها حين يقول :

غير أن الظلام استرد معاقله في مدينتنا

وتوالت علينا الشرور

ثم يختم بمناجاة النور التي بدأ بها ويناشده أن يمد لنا في الظلام يدا لأننا "عمى" وهو "البصير البصير" وهكذا يمزج حجازي بين ماهو إشراقى نورى متعال وماهو واقعى فى أبعاده السياسية والاجتماعية والفكرية فى تركيب شعرى بديع.

المبحث الرابع

- توظيف التراث التاريخي :

يعد التاريخ بشخصياته وقائعه منجما ثرا للشاعر المعاصر يستطيع أن يستعير منه مايعبر عن تجاربه الذاتية ورؤاه لواقعه ، والحقيقة أنه يمكن اعتبار الشخصيات الحقيقية - لا المبتدعة - كلها شخصيات تاريخية سواء كانت صوفية أو أدبية أو شعبية على اعتبار أن لها وجودا تاريخيا ، فالشخصيات الأدبية - مثلا - " هي شخصيات تاريخية باعتبار ما ، فقد كان لها وجودها التاريخي ولكنها كان لها إلى جانب هذا الوجود التاريخي هوية خاصة تميزها عن كونها شخصية تاريخية وحسب .. كما أن الشخصيات الدينية والصوفية كان لها أيضا وجودها التاريخي ولكن كان لها أيضا هويتها الخاصة التي تميزها " (٢٤) ومن أجل تخصيص ما نقصده بالتراث التاريخي فإننا نعنى به ماورد من وقائع تاريخية وشخصيات تاريخية من حكام وقادة وثوار ولتوضيح ذلك يمكن أن نشير إلى قصائد أدونيس : " تحولات الصقر " التي تتحدث عن عبدالرحمن الداخل و" تيمور ومهيار " التي يستحضر فيها شخصية تيمور لانك و"مرأة الحجاج " و" مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف " و" امرأة السيف " الذى يتم استحضاره بالصفة لا الاسم وقصيدتي محمود درويش : " الكمنجات " التي تستحضر سقوط الأندلس و" هدنة مع المغول أمام غابة السنديان " وقصائد أمل دنقل : " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " و" حديث خاص مع أبي موسى الأشعري " و" الحداد يليق بقطر الندى " و" من مذكرات المتنبي فى مصر " وليس من المستطاع - فى حدود هذا البحث - أن نتناول هذه القصائد كلها لهذا سوف ننتخب بعض القصائد الدالة على هذا التوظيف الأدبي . يستحضر أدونيس شخصية " الحجاج بن يوسف الثقفى " رمزا للطاغية المستبد فى قصيدته " امرأة الحجاج " (٢٥) والتي تبتدىء بقوله :

ليس له وراء /يرفض ثدى أمه / كان اسمه الحجاج

هكذا تنفتح دلالات هذه السطور ، فما معنى أن الحجاج / هذا الطاغية "ليس له وراء؟" ربما يقصد الشاعر أنه بلا أسلاف أى أنه ليس امتدادا لطاغاة قبله ، كأنه حالة

فردية مباحثة لم تعرف من قبل ومما يؤكد هذه الدلالة أنه رفض ثدى أمه بما يعنى افتقاده للانتماء كأنما انشقت الأرض عنه . الدماء وحدها هي التي " صارت له رضاعة وأما " حين :

ثقبوا وراءه / وذبحوا فأرا
ودهنوا بدمه الحجاج
وذبحوا تيسا ودهنوا بدمه الحجاج / فالتذ بالدماء
صارت له رضاعة وأما

نحن - هنا - أمام طقوس غريبة تقترب من " التعميد " بالدم الذى سوف يظل ملازما له طوال عمره ، وفي منتصف القصيدة يقول أدونيس " واستطرد الراوى " مما يستحضر أجواء السيرة الشعبية التى يتناقلها الناس كأنها سيرة عابرة للعصور والقصيدة بهذه الحيلة تتأى عن الرؤية الذاتية للشاعر دون أن تنفصل عنها تماما وتدخل فى إطارها صوت " الراوى " الموضوعى الذى يروى حقيقة ما حدث :

واستطرد الراوى
وصعد المنبر فى يديه قوس / وفوق وجهه لثام
وقال بالسهام والقناع لا بالصوت والكلام :
" أنا ابن جلا وطلاع الثنايا .. "

هناك - فى هذه السطور - تغييب لكل ماهو إنسانى (الوجه - الكلام) واستحضار لآلات القمع والقتل (القوس - السهام) وإخفاء الوجه واستبدال اللثام والقناع به من علامات الغموض والرهبنة وينعكس هذا الاستبدال على وظيفة " المنبر " الذى يتحول من مكان للجهر بالحق إلى مكان الجهر بالاستبداد والترهيب ثم يأتى تضمين الشطر الأول من قول سحيم بن وثيل " أنا ابن جلا وطلاع الثنايا/ متى أضع العمامة تعرفونى " لتأكيد الدلالة السابقة نفسها . إلى هنا والحجاج مقدم عن طريق الراوى - الذى يتماهى مع الشاعر بطبيعة الحال - لكن السطور التالية تقدمه مباشرة من خلال ضمير " الأنا " :

أنا هو السؤال والنبراس / أنا هو الفراس
ويل لمن يكون من فرانسى

إن السلطة - هنا - هي مصدر السؤال الباحث عن سر الرعايا والمفتش عن دواخلهم كما أنها مصدر الإجابة بوصفها " النبراس " كما تدعى وبالتالي فإن كل من يخالف رؤيتها فهو فى ضلال فهي مالكة الحقيقة والخروج عليها عصيان وشق لعصا الطاعة ونشوذ عن الجماعة والإجماع وعندئذ يكون الويل لمن يكون من فرانسى ، ويتأكد هذه القدرة التى تكاد أن تكون مطلقة يتم تغييب المكان والزمان أو تصيح هي مكان البلاد وزمانها :

وزلزل المكان / واهتزت البلاد مثل شجره

وسقط المسجد مثل ثمره... وسقط الزمان
وفى قصيدة " مرآة السيف " (٢٦) يحضر السلطان - هكذا دون تسمية - فى
مقابل الشاعر على إطلاقه، واللافت - وهو أمر متوقع فى ظل السلطة القائمة - أننا
لانسجم إلا صوت " السلطان " الذى يخاطب الشاعر والسياف :

- هل قلت إنك شاعر؟ من أين جئت؟

أحس جلدك ناعما

سياف تسمعى؟ وهبتك رأسه

خذه وهات الجلد واحذر أن يمس

الجلد أشهى لى وأغلى

سيكون جلدك لى بساطا / سيكون أجمل مخمل

هل قلت إنك شاعر؟

والإشارة إلى السياف تحيل إلى التراث التاريخى ومع ذلك يظل الأمر موصولا
بالعصر الحديث فالشاعر متهم دائما ليس لذنب ارتكبه بل لمجرد كونه شاعرا وهنا يأتى
السؤال الاستنكارى فى البداية " هل قلت إنك شاعر؟ " والسؤال التعجبى " من أين
جئت؟ " ثم ينزل به إلى درجة الحيوانية حين يأمر السياف بسلخ جلده ليكون " بساطا " و
" مخملا " فالشعر صوت الحقيقة التى لاتحتملها السلطة ولاتتهاون معها .

تعد قصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " (٢٧) للشاعر أمل دنقل من أشهر
القصائد التى كتبت بعد نكسة السابع والستين فقد تجاوزت البكائيات التى وسمت أغلب
القصائد التى تناولت هذه الهزيمة التى زلزلت العالم العربى كله وسعت - أى قصيدة
أمل - إلى معرفة أسباب هذه الهزيمة وتصويرها شعريا حيث استدعت ثلاث
شخصيات تاريخية هى: عنترة بن شداد فارس بنى عبس وشاعرها الذى عانى من
عبوديته من قبل أمه، وزرقاء اليمامة وهى نجدية من جديس من أهل اليمامة ويقال إنها
كانت ترى الشخص من مسيرة ثلاثة أيام وفى إحدى الحروب استتر العدو بفروع
الأشجار وحملوها أمامهم فرأت زرقاء اليمامة ذلك فأندرت قومها، وقالت إنها ترى
شجرا يتحرك، فلم يصدقوها، ووصل الأعداء إلى قومها وأبادوهم، وقلعوا عيني زرقاء
اليمامة. ثم شخصية الزباء بنت عمرو ملكة الحيرة من خلال تضمين بيتها الشهير " ما
للجمال مشيها وئيدا / أجنذلا يحملن أم حديدا " عندما رأت الجمال تمشى بطيئة بسبب
اختباء جنود الأعداء بأسلحتهم على جانبيها. فكيف وظف دنقل هذه الشخصيات للتعبير
عن رؤيته؟ تبدأ القصيدة بصوت عنترة الذى يعد قناعا للشاعر المعاصر مخاطبا
" زرقاء اليمامة " التى اتخذها الشاعر رمزا للمتقنين الذين حذروا من بوادر الهزيمة
ولم يلتفت أحد لتحذيرهم :

أيتها العرافة المقدسة / جنت إليك متخنا بالطعنات والدماء

أزحف فى معاطف القتلى وفوق الجثث المقدسة

منكسر السيف مغبر الجبين والأعضاء

أسأل يازرقاء .. عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء
عن ساعدى المقطوع وهو مايزال ممسكا بالراية المنكسة
عن صور الأطفال فى الخوذات ملقاة على الصحراء
عن جارى الذى يهيم بارتشاف الماء
فيثقب الرصاص رأسه فى لحظة الملامسة

إننا - كما ذكرنا - أمام صوت مركب من صوت الشخصية القناع - عنتره -
وشخصية الشاعر المعاصر ، صوت يصل الماضى بالحاضر ويجعل الثانى امتدادا
للأول، ولهذا فإن الدوال اللغوية تتوزع بين العصرين حيث تنتمى دوال مثل :
الرصاص إلى العصر الحديث ويبدو عنتره - على خلاف صورته القديمة - منهزما
مثخنا بالطعنات مما يجعله رمزا للمواطن الفقير المعاصر المقموع الممنوع من الكلام :

أيتها النبىة المقدسة / لاتسكتى فقد سكت سنة فسنة
لكى أنال فضلة الأمان

قيل لى اخرس / فخرست وعميت وانتمت بالخصيان
ظلت فى عبيد عبس أحرص القطعان

أجتز صوفها / أرد نوقها
أنام فى حظائر النسيان

طعامى الكسرة والماء وبعض التمرات اليابسة
وهأنذا فى ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسان
دعيت للميدان / أنا الذى ماذقت لحم الضان

أنا الذى لاحول لى أو شان
أنا الذى أقصيت عن مجالس الفتیان

أدعى إلى الموت ولم أدع إلى المجالسة

تتحول العرافة التى تحاول استبصار المستقبل إلى نبىة تحمل رسالة هداية لقومها
وتحذير لهم مما ينتظرهم من مهالك ، لهذا يطلب منها عنتره / الشاعر المعاصر أن
تتكلم بعد صمته الطويل لكى ينال بعضا من الأمان بعد أن رضى بشظف العيش
واحصر دوره فى أن يدعى إلى الموت حين يتخاذل الجميع ثم يضمن الشاعر على
لسان قناعه بيت الزباء الدال على توجسها من اقتراب نذر الهزيمة وتنتهى القصيدة
بتصوير المفارقة بين " زرقاء اليمامة " التى أضحت وحيدة عمياء بعد أن فقأ العدو
عينها وهو البادى على سطح المدينة وكأن شيئا لم يحدث :

هأنت يازرقاء / وحيدة عمياء

وماتزال أغنيات الحب والأضواء

والعربات الفارحات والأزياء

فأين أخفى وجهي المشوها / كي لا أكر الصفاء الأبله المموها
في أعين الرجال والنساء
إنه بالفعل صفاء أبله مموه يقدم صورة زائفة لواقع مريز مهزوم.
المبحث الخامس

- توظيف التراث الأدبي :

سوف نقتر - من مجمل التراث الأدبي - على الشخصيات الأدبية ونعنى بها الشعراء والكتاب بصفة عامة وهي - بداهة - شخصيات تاريخية أيضا لكنها عرفت بصفاتها الأدبية وتم توظيفها في القصيدة الحديثة بهذه الصفة فشاعر مثل أبي تمام الذي كتب قصيدته الشهيرة في فتح " عمورية " على يد المعتصم بعد أن بلغته صيحة امرأة عربية " وامعتصماه " مستغثة به من إهانتها فتوجه المعتصم إلى عمورية وفتحها رغم تحذير المنجمين له ، وقد بدأ أبوتمام قصيدته بقوله : " السيف أصدق أنباء من الكتب / في حده الحد بين الجد واللعب " ، أقول إن شاعرا مثل أبي تمام يستدعيه صلاح عبد الصبور كما يستدعي الحادثة كلها في قصيدته " أبو تمام " (٢٨) لكي يصنع مفارقة بين ماكان في الماضي من عزة وانتصار وما آلت إليه حياتنا من ضعف وهوان حين يقول :

الصوت الصارخ في عمورية

لم يذهب في البرية

سيف البغدادى الثائر

شق الصحراء إليه ... لباه

حين دعت أخت عربية

وامعتصماه

هذا هو وجه الماضي المشرق الذي لم تذهب فيه صرخة الأخت العربية سدى ولم تضع في البرية حيث شق البغدادى الثائر - المعتصم - الصحراء بسيفه مليبا صرختها واستغاثتها. أما الآن فالصورة مختلفة وأقصى ما نستطيعه هو عقد مؤتمر أو مؤتمرين ردا على ما يحدث في الأوطان العربية :

لكن الصوت الصارخ في طبرية

لباه مؤتمران

لكن الصوت الصارخ في وهران

لبته الأحران

ولا يجد الشاعر بدا من أن يستعين بالمعتصم ويناشده العودة لكي يكشف هذه الغمة:

ياسيف المعتصم الثائر

اخلع غمد سحباك وانزل في قلب الظلمة

شق العتمة

واضرب يمنى في طبرية

واضرب يسرى فى وهران

وفى المقطع التالى يظهر أبو تمام حزينا مكتئبا لأننا لم نفهم ما قاله لم نفهم أن
"السيف أصدق أنباء من الكتب" فتخلينا عنه - أقصد السيف - واكتفينا بالكتب المروية
يقول صلاح عبد الصبور :

فى موعد تذكارك يا جد

يلقى الأبناء الأبناء

يتعاطون أفويق الأنباء

والسيف المغمد فى صدر الأخت العربية

مازال يشق النهدين

وأبو تمام الجد حزين لا يترنم

قد قال لنا ما لم نفهم

والسيف الصادق فى الغمد طويناه

وقنعنا بالكتب المروية

ولم يعد أبناء أبى تمام يمتلكون شيئا إلا تعاطى أفويق الأبناء بينما السيف مغمد
فى صدر الأخت العربية يشق نهديها. وينهى الشاعر قصيدته بما يشبه المرثية الحزينة
التي يصور فيها هذا الحال المتردى الذى وصلنا إليه :

يومك لا يسقينا فرحا

أو يسقيك رضا

التذكار ثقيل حين حملناه ندما

والحسرة فى وجهك بعد الأعوام ..الأعوام

صارت ألما

ولقاء الجد أبى تمام

عيد للأحزان المورقة الأكمام

عيد تعلات وكلام

عيد دما

تطلب سقياها فتجاب ظما

ولاشك أن الدوال اللغوية من قبيل : الندم - الحسرة - الألم - الأحزان - التعلات
- الكلام - الدم - الظما تصور هذه الحالة التى انتهينا إليها مما يؤكد حدة المفارقة بين
الماضى والحاضر .

يقول صلاح عبد الصبور فى كتابه " حياتى فى الشعر " : " لقد درجت فى
السنوات الأخيرة على أن أوطن نفسى على الإحساس بقرابتي إلى الشعراء فى كل
صقع من أصقاع العالم وفى كل فترة من تاريخه بحيث انتظم موروثى الأديب أبا العلاء
وشكسبير وأبانواس وبودليير وابن الرومى وإليوت والشعر الجاهلى ولوركا " (٢٩) بمثل

استلهام التراث في الشعر العربي المعاصر من التعبير عن... د. محمد السيد إسماعيل

هذه الرؤية المنفتحة على التراث العالمي يوظف عبد الصبور شخصية كل من لوركا وبودليير ومعروف أن لوركا هو شاعر إسبانيا الكبير وأشهر أعماله مسرحية " عرس الدم "، وفي بدايات الحرب الأهلية الإسبانية في التاسع عشر من أغسطس عام ١٩٣٦ وبعد انقلاب الجنرال فرانكو ألقى القبض عليه في منزل أحد أصدقائه وأعدم رميا بالرصاص على يد الثوار القوميين وهو في الثامنة والثلاثين من عمره بتهمة أنه جمهوري ولم يعثر على جسده كما تنبأ في قوله " عرفت أنني قتلت / وبحثوا عن جثتي في المقاهي والمدافن والكنائس / فتحوا البراميل والخزائن / سرقوا ثلاث جثث / ونزعوا أسنانها الذهبية / ولكنهم لم يجدوني قط " يوظف صلاح عبد الصبور هذه السيرة الدرامية في قصيدة " لوركا " (٣٠) وهي مقسمة إلى لوحتين ، تصوره اللوحة الأولى أثناء حياته وتقدمه الثانية بعد إعدامه بالرصاص : حيث تبدأ القصيدة على هذا النحو :

لوركا...نافورة ميدان
ظل ومقيل للأطفال الفقراء
لوركا أغنيات غجرية
لوركا شمس ذهبية
لوركا ليل صيفي منعم
لوركا أنثى متمم

يوحد الشاعر بين لوركا وعناصر الطبيعة أو يقارب بينه وبين هذه العناصر من خلال بنية التشبيه البليغ فو – أي لوركا – نافورة ميدان بما يعنى انفتاحه على العالم وهو " ظل ومقيل للأطفال الفقراء " وهو مايوحى بنزعه لمناصرة الضعفاء والمعوزين وهو " أغنيات غجرية " الأمر الذي يعنى انتماءه لواقع الحياة الشعبية حيث يمثل الغجر جزءا أصيلا منها ثم تتوالى عناصر الطبيعة المشرقة : الشمس الذهبية – الصيف المنعم وهو ما يستمر في السطور التالية :

لوركا سوسنة بيضاء
مسحت خديها في الماء
لوركا أجراس قباب
سكنت في جوف ضباب
قرب النجم المفرد

لكن هذه الصور المبهجة للوركا والتي تسعى إلى أسطرته تنقلب إلى النقيض – في اللوحة الثانية – بعد إعدامه وإذا كانت اللوحة الأولى تتميز بالغنائية فإن السرد يغلب على اللوحة الثانية :

في ليلة صيف راكدة الريح
صار الشاعر أسطورة
قتلته الخفراء الحفراء

قتلته الخفراء الحفراء

وتكوم جرحا فوق التل

شرقت جمجمة منحورة

بدما قلب معتل

والجسم الخشبي والقبعة المظمورة

صدنا فى الظل

أما الكلمات الحلوة والممرورة

فقد انسابت جدول

يمضى حيث سقطت وعض الترب فمك

لقد تحول الصيف المنعم - فى اللوحة الأولى - إلى ليلة صيف طويلة راكدة
الرياح بعد أن قتل الخفراء الحفراء الشاعر الذى تحول - بعد هذا القتل - إلى أسطورة
لقد ذهب الجسد الفانى ولم تبق إلا كلماته الحلوة والممرورة التى انسابت جدولا فى
الموضع الذى سقط فيه صريعا .

أما الشاعر الفرنسى بودليير صاحب " أزهار الشر " و " سأم باريس " الذى كان
سابقا لعصره فلم يعطه النقاد حقه ولم ينل شهرته الواسعة إلا بعد وفاته فقيرا مريضا
فيخاطبه صلاح عبدالصبور فى قصيدة " بودليير " (٣١) بقوله :

أنت لما عشقت الرحيل

لم تجد موطننا

ياحبيب الفضاء الذى لم تجسه قدم

ياعشيق البحار وخذن القمم

ياأسير الفؤاد الملول وغريب المنى

ياصديقى أنا

إن تيمة الرحيل هى المهيمنة فى هذه السطور وهو رحيل قد يعنى الموت الذى
كان جسر بودليير إلى الشهرة والمكانة العالمية اللتين لم ينلها فى حياته لهذا كان من
الطبيعى أن يرحل عن هذا العالم إلى الفضاء الأوسع الذى لم تجسه قدم بعد أن مل فؤاده
الإقامة وأصبحت أمنياته غريبة ويقرن عبدالصبور نفسه به بما يعنى اشتراكهما فى هذا
المصير وقد تحققت نبوءة عبد الصبور حقا بموته المبكر وهو فى أوائل الخمسينيات من
عمره ولاشك أن هذا الرحيل الذى جمع بين الشعارين ما هو إلا رغبة فى التحرر من
الواقع البائس الذى يبدو على هذه الصورة :

والنفاق ارتدى أجنحة

وتزيا بزي ملاك جميل

والطريق طويل

والتغنى اجترأ على كشف سر .

إن صلاح عبد الصبور – في حقيقة الأمر – يتخذ من " بودلير " قناعا يتحدث من خلاله عن واقعه الذي خلق فيه النفاق وتزيا بزى ملاك جميل إمعانا في الخديعة وهكذا يبدو الأمر كما لو كنا نرى واقع صلاح عبد الصبور في مرآة بودلير
خصية الشاعر العباسي أبي نواس من الشخصيات التي وظفها الشعراء كثيرا بسبب تمرده على الأعراف السائدة في عصره وهو مايتلاقى مع تمرد الشاعر المعاصر الذي وجد في أبي نواس قناعا فنيا يعبر من خلاله عن هذه النزعة التمردية. ومن هؤلاء الشعراء أمل دنقل الذي استدعاه في قصيدته (من أوراق " أبو نواس")^(٣٢) التي تبدأ من مرحلة الصبا حيث كان أبو نواس يلعب – مع رفيقه – لعبة " ملك أم كتابة " وفي نقلة زمنية مباحثة ينتقل إلى مرحلة الشباب وهي المرحلة التي أصبح فيها أبو نواس نديم الرشيد بينما رفيقه يتولى " الحجابة " :

" ملك أم كتابة "

صاح بي صاحبي وهو يلقي بدرهمه في الهواء
ثم يلقفه

(خارجين من الدرس كنا ..وحبر الطفولة فوق الرداء
والعصافير تمرق عبر البيوت
وتهبط فوق النخيل البعيد "

إننا أمام صورة مشهدية لانجد فيها أثرا للمجاز فهي تقوم على رصد الحركة الواقعية لطفلين يلهوان بعد خروجهما من الدرس ومروق العصافير بين البيوت وهبوطها فوق النخيل وسوف نعرف من السطور اللاحقة أن الشاعر اختار " الكتابة " وهو أمر لا يخلو من الدلالة بينما صاحبه اختار الملك وبعد أن دارت الأرض دورتها وانقضت سنوات التقيا على سلم قصر الخلافة وتبدو الورقة الثانية كما لو كانت تعليقا على ماسبق حين يقول أمل دنقل :

من يمتلك العملة

يمسك بالوجهين

والفقراء بين بين

من يمتلك هذه " العملة " التي كان يلهو بها أبو نواس وصاحبه وأفضت بهما إلى موضعين لايفترقان كثيرا – أقول من يمتلك هذه العملة يمسك بالوجهين – الملك والكتابة – بينما يظل الفقراء في هذه الحالة البيئية تتقاذفهم الصدف والحظوظ وفي الورقة الثالثة ترتد البنية الزمنية إلى الماضي إلى طفولة أبي نواس من خلال تقنية الاسترجاع وتقنية الحوار التي جعلت الورقة أقرب إلى المشهد المسرحي :

نانما كنت جانيه وسمعت الحرس

يوقظون أبي

- خارجي

- أنا ؟

- مارق

- من ؟ أنا

.....

ومضوا بأبى

تاركين لنا اليتيم ..متشحا بالخرس

تضيف هذه الورقة بعدا آخر يضاف إلى القهر الاجتماعى هو البعد السياسى الذى يطال الجميع بتهم باطلة وفى الورقة الخامسة تصور أمل دنقل / أبونواس موت الأم هذه الخادمة الفارسية التى "يتناقل سادتها قهوة الجنس وهى تدير الحطب / يتبادل سادتها النظرات لأردافها عندما تنحنى لتضىء اللهب " ثم يطرح أمل دنقل إحدى القضايا التى أثيرت فى العصر العباسى وهو قضية " خلق القرآن " وماترتب عليها من اضطهاد وصراعات فكرية ، يرى دنقل أن الأولوية الآن لقضايا أخرى أكثر إلحاحا كما يبدو فى قوله:

لاتسألنى إن كان القرآن

مخلوقا أم أزلى

بل سلنى إن كان السلطان

لصا أم نصف نبى

إن أمل دنقل يطرح همومه المعاصرة من خلال قناع أبى نواس ولم يكن انتقاله المكانى إلى " كربلاء " واستدعاء مأساتها لإلتعبيرا عن هذه الهموم حيث يستنتج أن " ثرثرة الشعراء " لاتستطيع أن تنقذ " الحق " الذى عجزت كلمات الحسين وسيوف الحسين وجلال الحسين عن إنقاذه

المتنبى شخصية إشكالية حيث لم يكتف بكونه شاعرا كبيرا مقربا من أميره سيف الدولة الذى رأى فيه وجه الفارس العربى الذى يحارب الروم ويصد غاراتهم على حدود حلب ويواجه تخاذل أمراء العرب من خلفه وفى ذلك يقول المتنبى مخاطبا سيف الدولة " وسوى الروم خلف ظهرك روم / فعلى أى جانبك تميل " أقول إن المتنبى لم يكتف بذلك بل كان طامحا للأمانة ، فيوغر جلساء سيف الدولة صدره عليه وتحدث الجفوة بينهما فيرحل إلى مصر فى زمن " كافر الإخشيدى " الذى يعده بإمارة إحدى أقاليم مصر لكنه لايفى بوعدده ومواعيده وفى هذا يقول المتنبى " أنا الغنى وأموالى المواعيد " ويشعر باغترابه ويسأم إقامته فى مصر ، بهذه الخلفية يستعير أمل دنقل قناع المتنبى واصلا بين الماضى والحاضر . يقول على لسان المتنبى :

أكره لون الخمر فى القنينة

لكننى أدمنتها استشفاء

لأننى منذ أتيت هذه المدينة

وصرت فى القصور بيبغاء

عرفت فيها الداء

إن الداء الذي يستشعره المتنبى - أو أمل دنقل - هو أنه قد أصبح " ببعاء " يكرر المدائح الكاذبة التي ترضى غرور كافور ولم يجد خروجاً من هذه الحالة إلا إيمان الخمر التي تغيب وعيه بهذا الواقع الزائف المهين أما الحقيقة التي يدركها جيداً فتظهر من وصفه لكافور :

أبصر تلك الشفة المثقوبه

ووجهه المسود والرجولة المسلوبه

أبكى على العروبه

ورغم يقينه هذا فإنه يردد ما يخالفه :

يومىء يستنشدنى

أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه فى غمده يأكله الصدا

ثم يستدعى فى سطور لاحقة قصة المرأة العربية التي استغاثت بالمعتصم فأغاثها وفتح عمورية ، يستدعى أمل دنقل هذه القصة بصورة معكوسة تؤكد حدة المفارقة :

سأءلنى كافور عن حزنى

فقلت إنها تعيش الآن فى بيزنطه

حزينة كالقطة

تصيح " كافوراه ..كافوراه "

فصاح فى غلامه أن يشتري جارية روميه

تجلد كى تصيح " واروماه ..واروماه "

لكى يكون العين بالعين والسن بالسن

ولا يخفى طابع السخرية المريرة من رد فعل كافور الذى كان أقصى ما فعله هو شراء " جارية رومية " وجلدها ولكى يزيد الشاعر من حدة المفارقة فإنه يحلم - وهو فى حضرة كافور - بسيف الدولة الذى يبدو مثل " شمس تختفى فى هالة الغبار عند الجولة " وهو يمتطى جواده الأشهب شاهراً حسامه الطويل المهلكا وهى صورة مغايرة تماماً لصورة كافور هذا السيد الرخو الذى :

تصدر البهوا

يقص فى ندمانه عن سيفه الصارم

وسيفه فى غمده يأكله الصدا

وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفىء

يبتسم الخادم

وابتسامه الخادم - هنا - تحمل دلالة واضحة على السخرية من هذه الادعاءات الكاذبة التي يرددتها كافور أمام ندمائه ليخفى بها واقعه المهزوم الذى يدركه الجميع

ذهب أحد علماء اللغة إلى قوم قيس بن الملوح يسأل عنه فقيل له " أى قيس تعنى؟ وهذا دال على أن من تسموا بقرىس كثيرون ولاشك أن هذا يصدق - أيضا - على ليلي ولعل هذا ما حدا بالشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر أن يستدعى قيس تحت هذا العنوان " آخر مجانين ليلي " (٣٣) إنه قيس آخر الزمان أو قيس الأخير المجنون بليلى وهكذا تأخذ ثنائية قيس وليلى صيغتها المعاصرة فقيس - فى هذه القصيدة - لا يعيش فى الصحراء ولا يهيم على وجهه فيها بل يعيش فى " فينا " مغتربا فى مزارها الحدائفة التى لا يجد له مكانا فيها ، يقول :

أضاعنى الباص الأخير من ترى يوسع لى ركننا يقينى البرد والمواصلات؟
غرفتى الوحيدة، الضوء إلى الفجر الجليدى الهزيل؟ ليلة ضائعة. الشارع فى فينا تحيدا
أنتحى ركننا بلا ذاكرة فى قهوة تعج بالأوانس الشقر الملطحات .
يحس الشاعر بضياح ليلته ما بين غرفته الوحيدة وأحد شوارع فينا بعد أن ضيعه
الباص الأخير ولم يجد ركننا يقيه البرد وانقطاع المواصلات وإلى هنا فإن وجه قيس
القديم لا يظهر لقد استعار منه شاعرنا الاسم فقط ويظل الشعر - وحده - هو الرابط
بينهما

لن أكتب شعرا هذه الليلة ، إنى مطر يصفح طفل النخل فى فينا ، وعشب يابس
يوقد فى ضاحية تلتف بالسرو وشمس تنضح المر الجنوبى وعظم مقمر يلهو به الصبية
إن واقع هذا المجنون الأخير أكثر قسوة بعد أن هرب الشعر منه وأصابه التشيؤ
وأصبح أشبه بالعشب اليابس الذى يوقد فى ضاحية تلتف بالسرو فى مواجهة البرد الذى
أشار إليه فى بدلية القصيدة ، ثم يصف الشاعر بعد ذلك انتهاء ليلته التى قضاه فى
إحدى الحانات ويوحى الشكل الطباعى فى هذه السطور بحالة الانتهاء على العكس من
السطور السابقة المكتوبة على نمط القصيدة المدورة :

منذ ساعة :

فارغة هى القناني البيض

منذ ساعة :

تكوم الساقى

اجمعوا آخر فلس واشتروا قنينة أخرى

انطوى النهار فى فحوص

برامج المنوعات أو فى طبخة اليوم

لمن يومىء فى عيونها النجم؟

فى السطر الأخير يبدأ ظهور " ليلي " الإذاعية الجميلة التى هام بها الشاعر ، إنها
ليلى السومرية ، وهكذا يخلق الشاعر - من خلالها - فوق واقعه المغترب ليعود إلى
أصوله الأولى ، يقول:

إنى آخر المتيمين فى ليلي الإذاعية

إنى قيسها الملوح الأخير ، ندنو خطوة تنكشف الروح لديها مدنا مهجورة تحفر
في عيني وجهها سومريا

فهل يمكن القول إن توظيف قصة قيس وليلى كان نوعا من مقاومة الاغتراب
والعودة إلى الجذور والتشبث بالهوية ؟ هذا تأويل وارد بطبيعة الحال لكن مأساة
الاغتراب تكتمل بـ " تفتت ليلى " وتحولها إلى جص وتراب لقد كانت أقرب إلى الحلم
العابر الذي سرعان ما انتهى ، إن حسب الشيخ جعفر – هذا المجنون الأخير – مفقود
للشعر والعشق وهو في هذا يختلف عن قيس القديم الذي ظل الشعر رفيقه وعزاه بعد
حرمانه من ليلى :

أصدقائي المكابرين لن أكتب شعرا هذه الليلة ، أصدقائي اللاهين منذ ساعة كنت
كما اعتدت طويلا أنتحي ركننا بلاذاكرة أبحث في السقف الترابي الخفيض، فجأة:
تفتت ليلى الإذاعية جصا وترابا .

ثم تنتهي القصيدة بما يشبه البكائية الأخيرة على هذا المصير الذي انتهى إليه
الشاعر وحبيبته :

من ترى يقنع ساقى البار أن الجص كان امرأة تدركني منغرس الخطوة في ركني
الهزيل الضوء كل ليلة

أرتقب اكتمالها الأخير في السقف الترابي الخفيض ؟

من ترى يوسع لي ركننا يقيني البرد ؟

تنتهي القصيدة – إذن – مؤكدة تقاطع مصيري قيس القديم وقيس الأخير وما
بينهما من وجوه التشابه والاختلاف .

يقدم أدونيس في ديوانه " المطابقات والأوائل " (٣٤) سبع قصائد قصيرة يستعير
فيها قناع سبعة شعراء: أبي تمام ، أبي نواس ، بولدير ، ريلكة ، امرئ القيس، عروة
بن الورد، مهيار. وفي قصيدته " أبو تمام " لا يشير إلى واقعة المعتصم الشهيرة التي
لاحظناها عند صلاح عبد الصبور وأمل دنقل بل يجعل – بتكثيف بالغ – ثنائية النور
والظلام هي الحاكمة لبنية القصيدة ، النور الذي كان والظلام الذي أصبحنا فيه تاركا –
أقصد أدونيس – إمكانيات التأويل المفتوحة المتعددة ، ويستدعي دال " النور " الشمس
التي يصغى الشعر إليها طالبا الوفاء بالعهد في أن تعاود إشراقها :

يحدث أن يأتي ليل وأن

يقرأ للضوء كتاب الظلام

يحدث أن يصغى شعري وأن

يقول للشمس : هنا عهدنا

صرنا دما فردا وصار المدى

في وجهنا مستقبلا للكلام

وفي " أبو نواس " يتحدث أدونيس عن اللغة – الفتنة التي لا تترك شيئا على حاله
– وعن الكلمات – الدم وكأنه يستعير قول نيتشه " لأعرف من الكلمات كلها إلا تلك

المكتوبة بالدم ، اكتب بالدم وستعلم أن الدم روح " وبهذه اللغة -الفتنة ، والكلمات - الدم يعبر أبو نواس مرتطما بالسماء :

لغة - فتنة / كلمات - دم

والسماء مفترق / وأنا عابر / بالسماء يلتطم

وفي قصيدة " بودلير " يربط أدونيس بين الشعر والشهوة فالشعر اشتهاه ولعلنا نتذكر " لذة النص " لرولان بارت ويصبح الجسد مصدر الشعرية فيما يعرف بـ"شعرية الجسد " وهو لايرى الجسد تقيضا للروح كما يبدو في آخر القصيدة :

شعر في شهواتي ، بين جفوني ، فوق سريري

شعر / جسد

كالأرض غريب

كالأرض أليف

والجنس قميص من نور

وفي قصيدة " رينيه ماريا ريلكه " يتوقف أدونيس أمام دال " الوردية " مستدعيا بذلك وصف ريلكه بأنه " الشاعر الذى قتلته وردة " وقد حدث ذلك أثناء قطفه "وردة" من حديقة منزله ليقدمها إلى حبيبته المصرية " نعمت علوى " فجرحته " شوكة " فى إصبعه وظل ألمه يشد حتى وافته المنية ولسنا هنا فى سبيل تحقيق هذه القصة وإنما يهمننا أنها ظلت مرتبطة بريلكه وهذا ما وظفه أدونيس :

بعد أن تستسلم الوردية للشمس وتذوى

ترث الريح الغبار الذهبى

وتقول الأرض عن أشلائها :

هذه أغنيتي ردت إلى

وفي قصيدة " الهامش " يشير إلى امرىء القيس بوصفه وعدا بالشعر ، وعروة بن الورد بوصفه نصيرا للفقراء وطالبا للعدالة ومن ورائهما يأتى الغاضبون الذين تصبح خطاهم لهبا يحرق التراتب القبلى الجائر يقول أدونيس :

كى يظل امرؤ القيس وعدا

ويكون لعروة أن يطعم الفقراء

رسم الغاضبون خطاهم

لهبا واختراقا

وأباحوا الفضاء

وبهذه الرؤية الثورية يستعير أدونيس - فى قصيدتيه " أول العهد " و" أول الحنين " - قناع " مهيار الديلمى " حيث تتوالى فى القصيدة الأولى الدوال الموحية بالمواجهة والتمرد من قبيل : الرياح - الفؤوس - الحطاب :

أين صارت رياحك مهيار أين ؟

لاتقل : خاني مدارى

لاتقل : ضللتني دروبى ولم تهدنى خطواتى

أين صارت أغانيك مهيار أين ؟

ولاشك أن تكرر البناء التركيبي في " أين صارت رياحك مهيار أين ؟ " و " أين صارت أغانيك مهيار أين ؟ " يوحى بالتوازي الدلالي أو الترادف بين الأغاني والرياح. ثم يأتى صوت مهيار قويا منذرا في رده على تساؤلات أدونيس :

- أعلن الآن أختار هذا المكان

كلماتى فؤوس

ولصوتى شكل البيدين

أعلن الآن أنى خطاب هذا الزمان

وفى القصيدة الثانية " أول الحنين " يرسم أدونيس صورة لمهيار بوصفه ثائرا على الذاكرة السائدة التى ترسخ لقيم الاستبداد والظلم خالفا ذاكرته الجديدة :

حن مهيار للقصبات النحيلة فى غابة الذاكرة

تقرأ الأرض كفيه

والليل يلبس أهديه / الذاكرة

عرس

كان فجر ينباع يتم والحب يكسو

جسد الذاكرة

حن مهيار للنار تلتهم الذاكرة

نستطيع أن نستنتج مما سبق أن أدونيس يستعير هذه الأقنعة كلها ليعبر عن رواه الإبداعية للشعر الذى يصغى للشمس وعن اللغة الفتنة والكلمات الجارحة التى تكتب بالدم وعن كون الشعر فعلا جسديا بقدر ما هو فعل تخيلى وعن وردة الشاعر / قصيدته المميّنة التى تفكك العالم لترده إلى بكارته الأولى وعن كون الشاعر نصيرا للفقراء وداعية للثورة والتمرد وخلق ذاكرة مغايرة .

يستحضر الشاعر المصرى أحمد عنتر مصطفى قناع " البحترى " فى قصيدته " صراع صورى بين البحترى والذئب " (٣٥) فالبحترى هو قناع الشاعر - وفى الوقت نفسه - قناع الإنسان العربى الذى يكتفى بالكلام - لا الحسام - فى مواجهة أعدائه الذين يرمز لهم الشاعر بالذئب فالبحترى - أو من يرمز إليه - يفرط فى توعد الذئب لكنه عند الجد يسقط كومة من الهشيم، والقصيدة تقوم على الحوار بين البحترى والشاعر الذى يبدأ بقوله :

- رحماك ياأبا عبادة

أفرطت فى توعد الذئب

حينما انصهرت فى توهج الرجولة

وفجأة سقت كومة من الهشيم

عند ومضة المفاجأة

دم وخوذة

وجثة على الثرى مهرة

فكيف كان ذلك ؟

إن المفارقة واضحة بين الإفراط في " توعد الذئب " والانهازم السريع بمجرد
المواجهة مما يستدعي التساؤل الوارد في السطر الأخير الذي يرد عليه البحترى بقوله:

- ملئت لست أدري كيف بالبطولة

وحين هم الذئب بافتراسى

هممت بالمناوأة

عوى

ثم ألقى

فارتجزت

(فلم يخف)

وأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

إلى أن طوتنى . . .

حسب هذا الذى ترى

فقد كان ماقد كان

والعرض ممتد

إن الشاعر لا يستعير - فحسب - قناع البحترى بل يضمن بعض أبيات قصيدته
التي يصف فيها الذئب وتبدأ بقوله :

سلام عليكم لاوفاء ولاعهد أمالكمو من هجر أحبابكم بد

ومنها :

عوى ثم ألقى فارتجزت فهجته فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

وقد استبدل الشاعر " فلم يخف " بقول لبحترى " فهجته " ثم تصل القصيدة إلى
حكمتها الظاهرة وهي أنه كان من المجدى إعداد السيف بديلا عن هذا الرجز الذى
لايجدى كما يبدو من قول الشاعر :

- أما كان أجدى لو غنيت عن الرجز

وأعددت حد السيف والهول يشند

فيرد عليه البحترى بما آل إليه مصيرنا وهو الاكتفاء بالقول لا الفعل :

- رويدك ،

رويدك إن القول ليس الفعل فى دمنا يشدو

وفي قصيدة " مأساة الوجه الثالث " يستعير أحمد عنتر مصطفى قناع امرئ القيس وهو يصرح بهذا على طريقة المسرح البريختي الذي يخاطب وعى المتلقى لاستنلابه وجدانيا ، يقول الشاعر :

القناع الذى فوق وجهى
أتيت به من صحارى الجزيرة
ومن زمن معتم الروح
تلمع فيه السيوف

حيث تحدد هذه السطور مكان الشخصية المستعارة وزمنها الذى يصفه الشاعر بأنه " زمن معتم الروح / تلمع فيه السيوف " دون أن يكون هناك تصريح باسم هذه الشخصية لكننا نقرب منها حين تقول مخاطبة قيصر الروم :

تذكر ياقيصر الروم من زمن
حين جنتك .. أشكو إليك الجروح
وأطلب ثأر أبى قلت :
ضيعنى فى البلاد صغيرا
وحملنى ثأره والدماء كبيرا
فألبستنى حلة الموت درعا
وعشرين موتا
وعشرين عاما ..أسير
وتنهش قلبى وكبدى الجروح

ومن المعروف أن عبارة " ضيعنى صغيرا وحملنى ثأره كبيرا " منسوبة إلى امرئ القيس بعد ثورة المتمردين على أبيه وقتله ثم رحيله - أى امرئ القيس - إلى قيصر الروم طلبا للثأر فما كان من الأخير إلا أن ألبسه - فيما يروى - حلة مسمومة ظلت تنهش قلبه وكبده حتى مات .

فما المعنى الذى يريد أحمد عنتر مصطفى أن يقوله من خلال هذا القناع ؟ ربما أراد أن يقول إن الاستعانة بالآخر الغربى أمر يفضى إلى الهلاك وأنه كان من الأجدى لامرئ القيس أن يلبي مطالب المتمردين ويحكم فيهم بالعدل .

حاول شعراء كثيرون تصوير مايمرون به قبل كتابة القصيدة وأثنائها فقد حاول صلاح عبد الصبور ذلك مستعيرا قناع السندباد وهو ماستعرض له لاحقا ، كما حاوله خليل حاوى حين وصف القصيدة بالبدوية السمراء التى يقطع الدروب وأودية الهجير للوصول إليها وهو مايتضح فى قوله :

دربى إلى البدوية السمراء
واحاح العجين البكر
والفجوات ، أودية الهجير
تعصى وليس يروضها

غير الذى يتقمص الجمل الصبور
وبقلبه طفل يكور جنة
غير الذى يقات من ثمر عجيب
نصف من الجنات يسقط فى السلال
يأتى بلا تعب حلال
نصف من العرق الصبيب

ولا شك أننا نلاحظ المعاناة التى يقاسيها الشاعر الذى يحمل براءة الطفل وصبر من يتقمص صلابة الجمل الصبور وصولاً إلى هذه البدوية السمراء فيسقط نصف ثمارها العجيبة فى السلال إلهاماً ووحياً والنصف الثانى جهداً ومعاناة وهذا ما يحاوله أحمد عنتر مصطفى فى المقطع الثانى من قصيدته " هكذا تكلم المتنبى " (٣٦) وهو يشير إلى هذا فى الإضاءات الواردة فى آخر الديوان بقوله إن هذا المقطع " استجلاء لمعاناة الخلق الشعرى واستلال القصيدة من الروح وإجابة - فنية متواضعة - عن السؤال الذى ألح على طويلاً : كيف يكتب الشاعر (المتنبى / أنا) قصيدته " (٣٧) والسطور دفقة شعرية واحدة تتوالى سطورها متعانقة عن طريق ما يسمى بالتدوير لهذا سوف نثبتها كاملة :

صدرى أم البيداء يلتهم السراب به
من هذى التى شفت غلائلها ورفقت ؟
كلما قاربته غامت ملامحها العصية
كلما ولغت خطاها فى دمي اشتعلت خلاياها
وإن راودتها ونضت غلائلها بأعماق
تكشف جمرها الوحشى
أجبت اليقين وأطلقت حمما
تسيل على شعاب الروح جامحة وعارية
فأكسوها شغاف النور
تلمع فى عيون الخلق والزمن
وتحول بين الجفن والوسن

تبدأ القصيدة سراها غير متعين ، خيالاً يراود الشاعر دون أن يمتلكه ثم تشف " غلائلها " وترف دون أن يعرف الشاعر كنهها بعد ، وعندما يقاربهها تغيم ملامحها العصية وتظل حالة المرودة المتبادلة بينهما فتقحمه القصيدة وتشعل خلايا دمه وتنضو غلائلها ويتكشف جمرها الوحشى حتى تتجسد أمامه أو بين يديه جامحة عارية فيكسوها نورا حتى تنهض فى أعين الخلق على مدار الزمن وهكذا تتدرج كينونة القصيدة من السراب إلى التجسد اللغوى الفنى لتكتسب - أخيراً - خلودها

المبحث السادس

- توظيف التراث الشعبي :

يمتاز التراث الشعبي بعدة خصائص جوهرية منها أنه المعبر الحقيقي عن الهوية لارتباطه بالوجدان الشعبي ومنها - كذلك - أنه شديد التنوع ولا يقتصر على نمط واحد حيث يشمل الثقافة المادية التي تتمثل في العمارة على سبيل المثال والثقافة المعنوية التي تظهر في المعتقدات والإبداعات الأدبية والفنية الشعبية والممثلة في الحكايات والأمثال والغناء . ولاشك أن هذا التراث الشعبي كان له أثره على القصيدة العربية الحديثة التي قامت بتوظيف العديد من أنماطه . وفي هذا السياق يقارن صلاح عبد الصبور بين الأسطورة التي شاع استخدامها في القصيدة الحديثة تأثراً بالشعر الغربي وبين التراث الشعبي فيقول "لاشك - بادىء ذي بدء - أن هناك خلافاً بين الأسطورة وبين التراث الشعبي وإن كان كلاهما يصلح مادة شعرية وكلاهما يعبر بطريقة ما عن الحياة الروحية للشعب لكن خلال مرحلتين مختلفتين فالأسطورة أقدم من القصة الشعبية كما أن الأسطورة تتعرض عادة لتفسير الكون أما القصة الشعبية تتعرض لحادث صغير من أحداث الحياة اليومية أو تنسيق نمط من التجربة الإنسانية في سياق يسهل ترديده وحفظه من جيل إلى جيل " (٣٨) بهذا الفهم استعار صلاح عبدالصبور شخصية " الملك عجيب بن الخصيب " لكي يتحدث - من خلالها - عن بعض شواغله وهمومه الفكرية، و" الملك عجيب بن الخصيب أحد ملوك ألف ليلة وليلة يرد ذكره في حكاية " الحمال مع البنات " حيث نشهده صعلوكاً خرج من ملكه إذ أدركه السأم فطمح إلى السفر للفرجة على البلاد والناس " (٣٩) لكن كيف تحول هذا الملك إلى صعلوك مشرد؟ فهذا هو السؤال الذي سكتت عنه " ألف ليلة وليلة " وحاول عبدالصبور الإجابة عليه حين يجعل من عجيب رمزا للإنسان باحثاً عن الحقيقة وسط بلاط " ملء بالتخليط في كل شيء ، التخليط في الأنساب إذ لاتصح نسبة الولد إلى أبيه والتخليط في الأفكار إذ يزدحم بالفسطة والحذقة " (٤٠) و" قصيدة " مذكرات الملك عجيب بن الخصيب " (٤١) مقدمة على لسان هذه الشخصية القناع وتبدأ بقوله :

لم آخذ الملك بحد السيف بل ورثته

عن جدى السابع والعشرين

(إن كان الزنا

لم يتخلل في جذورنا

لكننى أشبهه في صورة أبدعها رسامه

رسامه كان عشيق الملكة)

تطرح السطور السابقة بذور الشك القوية التي سوف تزلزل كيان عجيب بن الخصيب فهو لم يحصل على الملك بقوة السيف أو لجدارة شخصية ، وتبقى الوراثة المبرر الوحيد للحصول على الملك رغم ما يصيبها من اختلاط الأنساب . وفي المقطع الثاني يبدأ بوصف قصر الأب الذي " يضح بالمنافقين والمحاربين والمؤدبين " وكان

من بين هؤلاء المؤدبين " جرجياس " اللوطى المسيحى وبعد أن يستعرض " عجيب " مظاهر السفسطة والفساد والنفاق فى المقطع الثالث والرابع والخامس يبدأ فى المقطع السادس - وهو تقريبا نصف القصيدة - فى تصوير معاناته فى البحث عن الحقيقة :

أبحث فى كل الحنايا عنك يا حبيبتي المقنعة

يا حفنة من الصفاء ضائعة

لكنه يعجز فى الوصول إليها منتظرا سقوط ملكه / هيمنته على العالم :

يا خدام القصر ويحراس ويا أجناد

وياضباط ويا قادة

مدوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة

كى يسقط فيها ملككم المتدلى

.....

سقط الملك المتدلى جنب سريره

إنها حيرة الإنسان الوجودية داخل هذا العالم الحديث الذى شاع فيه الشك وافتقاد اليقين.

ذكرت - سابقا - أننى سوف أتوقف عند تصوير صلاح عبد الصبور لمعاناته الإبداعية من خلال رمزية " السندباد " الذى يجوب الأفاق ثم يعود بحكاياته العجيبة وهو ما يقارب رحلة الشاعر بحثا عن القصيدة وهذا مانجده فى المقطع الرابع من قصيدة " رحلة فى الليل " (٤٢) تحت عنوان " السندباد ":

فى آخر المساء يمتلى الوساد بالورق

كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط

وينضح الجبين بالعرق

ويلتوى الدخان أخطبوط

فى آخر المساء عاد السندباد

ليرسى السفين

هذه هى الحركة الأولى فى هذا المقطع وهى تدل على أن رحلة الشاعر هى رحلة خيالية لامكانية فهو لا يزال فى بيته وأمام وسادته يملأ أوراقه بخطوط متداخلة كالطلاسم وينضح جبينه بالعرق حتى يرسى السفين أخيرا على شاطئ المعنى لتبدأ الحركة الثانية :

وفى الصباح يعقد الندمان مجلس الندم

ليسمعوا حكاية الضياع فى بحر العدم

ثم يدور الحوار بين السندباد وهؤلاء الندامى :

السندباد :

لاتحك للرفيق عن مخاطر الطريق

إن قلت للصاحي انتشيت قال :كيف

السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت

الندامي :

هذا محال سندباد أن نجوب في البلاد

إنا هنا نضاجع النساء

ونغرس الكروم

ونعصر النبيذ للشتاء

ونقرأ " الكتاب " في الصباح والمساء

وحيثما تعود نعدو نحو مجلس الندم

تحكى لنا حكاية الضياع في بحر العدم

نحن - هنا - أمام طبيعتين مختلفتين : طبيعة الشاعر الرحال الذي يغامر بمواجهة مخاطر الطريق منتشياً باكتشاف المجهول والذي يشبه الإعصار "إن يهدأ يمت" فهدوء الإعصار لا يعنى سوى موته وكذلك الشاعر الذي لا يكف عن اقتحام كل ما هو غريب ومستغلق، وطبيعة الندامي الكسالى الذين يكتفون بمضاجعة النساء وغرس الكروم وعصر النبيذ للشتاء بما يعنى الحياة الروتينية اليومية المعتادة .
وفى هذا السياق يستدعى السياب شخصية السندباد ليس بوصفه قناعاً يتحدث من خلاله بل للمقارنة بين حالتيهما وذلك فى مرضه الأخير حين يقول فى قصيدته "الوصية"^(٤٣) :

أخاف أن أزلق من غيبوبة التخدير

إلى بحار مالها من مرسى

وما استطاع سندباد حين أمسى

فيهن أن يعود للعود وللشراب والزهور

صباحها ظلام

وليلها من صخرة سوداء

وفى قصيدة " رحل النهار"^(٤٤) يمزج السياب بين شخصيتي السندباد وعوليس الذى انتظرتة زوجته سنين كى يعود من سفره عبر البحار ، يقول السياب :

رحل النهار

ها إنه انطفأت ذبائته على أفق توهج دون نار

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

هو لن يعود

ومن الواضح أن السياب لم يسع إلى استعارة هذا القناع بغرض إسقاطات سياسية أو اجتماعية بل بغرض التعبير عن تجربة مرضه الأخير وهو ما فعله أيضاً مع قناع

أيوب الذى تحول فى الوعى الشعبى إلى رمز للصبر على البلاء حتى من الله عليه بالشفاء فى قصيدة " سفر أيوب " (٤٥) يقول :

لك الحمد مهما استطل البلاء

ومهما استبد الألم

لك الحمد إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم

من العادات الشعبية التى ظلت متوارثة حتى وقت قريب انتظار الريفيين لضاربة الودع أو ضاربة الرمل لكى يحاول - بذكائها - استطلاع ماقد يحدث لهم ولهذا فإنهم يخلعون عليها قدرات تفوق البشر وهذا ما يستدعيه محمد إبراهيم أبوسنة فى قصيدة "ضاربة الرمل " (٤٦) حين يقدمها على هذا النحو :

حديثها بقريتي حكاية طويلة تقال

أحن كلما رأيتها لرحلة بعيدة إلى الخيال

سمراء فى عيونها مزارع حزينة الظلال

تكوم الغيوب والسماء فى سلال

وكلما تطوف يحلم النساء والعيال

وهكذا أصبحت ضاربة الرمل حديث القرية لأنها تطلق خيالهم فى تصور عالم آخر وتشعل أمنياتهم فى المستقبل رغم أن عيونها - أى ضاربة الرمل - " مزارع حزينة الظلال " وفى السطور التالية تبدأ " أسطورة " هذه الشخصية من قبل أطفال القرية ونسائها:

أطفال قريتي يرددون أنها شيطانة من الجبال

...
وأنها إذا تحدثت

تكون فى ممالك المحال

وفى جزائر تكشفت سواحل الحياة عندها وكل حال

لكن هذه الرؤية لاتزيد عن كونها انعكاسا لرغباتهم وهنا يقدم الشاعر رؤيته الواقعية لهذه المرأة الحزينة :

ويجهلون أنها

تفتش البحار والسهول والتلال

فزوجها وكان راعيا

تقول كان سيد الرجال

يصيد لو أراد عشرة من الذئاب

إنها إذن امرأة تفتقد زوجها وتفتش البحار والسهول والتلال بحثا عنه فرغم قوته التى أشار إليها الشاعر فإنه :

..... في رقة الغزال

ويطعم الغريب

طيب

كأنما يدها بيدران للغلل

ورجل بهذه الصفات لا يستطيع أن يتخاذل عن تلبية صيحة النضال حيث :

دعته والعدو في التخوم صيحة النضال

ومنذ راح لم يعد وفي العيون يصرخ السؤال

ومنذ راح وهي تجمع الغيوب والسماء في سلال

لعلها تراه مقبلا

تزفه أشعة الزوال

وإن تكن تراه كلما

أطل فوقها هلال

لقد استطاع الشاعر تحويل هذا الرجل البسيط إلى بطل شعبي متوحد مع الطبيعة مثل أشعة الشمس وضوء الهلال لهذا لم يكن عجباً أن تنتظره أرملة لعلها تراه مقبلاً بهذا يمكن القول إننا بعد هذا المستوى الأخير - التراث الشعبي - نكون قد حاولنا تقصي كفيات توظيف القصيدة العربية الحديثة للتراث في مستوياته العديدة سواء أكان ذلك بغرض التعبير عن الهموم العامة أو التجارب الذاتية الخاصة وكما لاحظنا فإن الشاعر المعاصر قد تجاوز آلية التعبير عن التراث والتعريف به إلى جماليات التعبير به بوصفه مادة يستطيع الشاعر توظيفها لأغراضه المعاصرة .

الهوامش :

- ١- " موقفنا من التراث "، د.زكى نجيب محمود مجلة فصول ص٣٢ عدد أكتوبر ١٩٨٠
- ٢- " البنيات التراثية " د.سيزا قاسم السابق ص ١٩٢
- ٣- السابق ص ١٩١
- ٤- " الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والموضوعية " د.عز الدين إسماعيل ص٢٣٥ دار الفكر العربي الطبعة الثالثة ١٩٧٠
- ٥- " الشاعر العربي المعاصر والتراث " عبد الوهاب البياتي فصول ص١٩ المجلد الأول العدد الرابع يوليو ١٩٨١
- ٦- أدونيس نقلا عن السابق ص ٢٠
- ٧- " الرواية والتراث السردى - قراءة فى الرواية العربية الجديدة " د.محمدعبدالباسط عيد ص١٠ دائرة الثقافة والإعلام الشارقة ٢٠١٤
- ٨- عبد الجبار عباس نقلا عن " استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربي المعاصر " د.على عشرى زايد ص٢٤ دار الفكر العربي ١٩٩٧
- ٩- " البنيات التراثية " د.سيزا قاسم مرجع سابق ص١٩٣
- ١٠- " تراثنا والمعاصرة " د.يوسف عز الدين ص١٩
- ١١- " استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربي المعاصر " د.على عشرى زايد ص٢٧
- ١٢- رولان بارت نقلا عن " شعر خليل حاوى دراسة فنية " د.عايدى على جمعة ص١٠٤ الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة سلسلة كتابات نقدية ١٦٣ عام ٢٠٠٦
- ١٣- " الأعمال الكاملة " صلاح عبد الصبور ص٤٠١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣
- ١٤- السابق ص٦٠٧
- ١٥- " المختار من شعر محمود درويش " ص٩٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨
- ١٦- " الأعمال الشعرية " أمل دنقل ص٤٦٥ مكتبة مدبولى
- ١٧- " الرمز الشعرى عند الصوفية " د.عاطف جودة نصر ص٥٣ دار الاندلس بيروت ١٩٨٣
- ١٨- " الأعمال الكاملة " صلاح عبد الصبور ص٤٢٧
- ١٩- " أقتعة الشعر المعاصر- مهيار دمشقى " جابر عصفور فصول ص١٢٣ العدد الرابع ١٩٨١
- ٢٠- " المطابقات والأوائل " أدونيس ص١٣٧ دار الآداب ١٩٨٨
- ٢١- " الآثار الكاملة " أدونيس ص٣٤٣ المجلد الثانى دار العودة
- ٢٢- " أصول الفلسفة الإشرافية عند شهاب الدين السهروردى " د.محمد على أبو ريان ص٣٢ دار الطلبة العرب - بيروت ١٩٦٩

استلهام التراث في الشعر العربي المعاصر من التعبير عن... د. محمد السيد إسماعيل

- ٢٣- " الأعمال الشعرية الكاملة " أحمد عبد المعطى حجازى ص ٥٩٩ الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ٢٠١٨
- ٢٤- " استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر " د. على عشرينى زايد ص ٥٨٣
- ٢٥- " الآثار الكاملة " أدونيس ص ٣٤٧
- ٢٦- السابق ص ٣٣٠
- ٢٧- " الأعمال الشعرية " أمل دنقل ص ١٥٩
- ٢٨- " الأعمال الكاملة " صلاح عبدالصبور ص ٣١٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣
- ٢٩- السابق ص ١٥٥
- ٣٠- السابق ص ٣٩٣
- ٣١- السابق ص ٣٩٧
- ٣٢- " الأعمال الكاملة " أمل دنقل ص ٣٧٨ مكتبة مدبولي
- ٣٣- " نخلة الله وقصائد أخرى " حسب الشيخ جعفر ٤٥ الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٤
- ٣٤- " المطابقات والأوائل " أدونيس ص ١٤٣ - ١٥٩ دار الآداب ١٩٨٨
- ٣٥- " الأعمال الشعرية الكاملة " المجلد الأول أحمد عنتر مصطفى ص ٣٣ المجلس الأعلى للثقافة ٢٠١٤
- ٣٦- السابق المجلد الثاني ص ٢٠١
- ٣٧- السابق ص ٢٢٦
- ٣٨- ٣٩- ٤٠- الأعمال الكاملة صلاح عبدالصبور ص ١٤٠- ١٤٣- ١٤٤
- ٤١- السابق ص ٤١٩
- ٤٢- السابق ص ١٧٨
- ٤٣- ٤٤- ٤٥- " الأعمال الكاملة " الجزء الأول بدر شاكر السياب ص ١٣٥- ١٤١- ١٤٩ دار الحرية بغداد ط ٣- ٢٠٠٣
- ٤٦- " الأعمال الشعرية الكاملة " محمد إبراهيم أبوسنة ص ١٧٨ الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ٢٠١٤