مَلامِحُ شِعرِ السِّتينِيَّات فِي بدايَاتِ مُحَمَّد أَبُو سِتَّة
﴿دِرَاسَة مُقارِنة﴾

إعداد

أ.د/ مُحَمَّد مَحْمُود أَبُو عَلِيّ

أستاذ النقد والبلاغة

كلية الآداب جامعة دمنهور

مجلة الدراسات التربوية والانسانية. كلية التربية. جامعة دمنهور. المجلد السادس عشر- العدد الثالث- لسنة 2024

مَلامِحُ شِعْرِ السِّتينِيَّات فِي بِدَايَاتِ مُحَمَّد أَبُو سِنَّة(دِرَاسَة مُقَارِنَة)

أ.د/ مُحَمَّد مَحْمُود أَبُو عَلِيّ

المُلَخَّص

شَهِدَ الشعرُ العربي في ستينيات القرن العشرين تحولات جوهرية تمثلت في التمرد على القوالب التقليدية ، والانفتاح على تجارب فكرية جديدة .

برز محمد إبراهيم أبو سنة بوصفه أحد أبرز شعراء الجيل ، جامعًا بين الرومانسية والواقعية ، والأصالة والتجديد .

وتتناول هذه الدراسة ملامح تجربته الشعرية الأولى ، وعلاقتها بشعراء جيله ، مثل : صلاح عبد الصبور، وأمل دنقل ، ومحمد عفيفي مطر ، وأحمد عبد المعطي حجازي ، وفاروق شوشة ، مع الإشارة إلى نقاط الالتقاء والاختلاف من حيث اللغة ، والإيقاع ، إضافة إلى تحليل أبرز الظواهر الفنية والفكرية في شعره .

يهدف هذا البحث إلى دراسة ملامح شعر الستينيات كما تتجلى في شعر محمد إبراهيم أبو سنة ، ذلك الشاعر المبدع ، صاحب الدور الكبير في سياق الحركة الشعرية الحديثة ، مع التركيز على الخصائص الفنية والموضوعية التي ميزت هذه الحقبة ، وكيف انعكست في تجربته الشعرية .

وقد انقسم البحثُ إلى تمهيد (عبقرية الإبداع بين التفرّد والتأثُّر) ، وثلاثة محاور : أولها : شعر محمد إبراهيم أبو سنة ، وثانيها : رومانسية الستينيات في شعر محمد إبراهيم أبو سِنَّة ، وثالثها : البناء الفني . وقد تناولتُ كُلَّ مِحْوَرٍ مِنْهُم بِالتَّمْثِيل .

يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي ؛ حيث يتم تحليل النصوص الشعرية لأبي سنة من خلال الشواهد الشعرية ، مع الربط بينها وبين السياق التاريخي والثقافي للستينيات ، كما يستند البحث إلى مقارنة تجربته مع تجارب شعراء آخرين في تلك الحقبة .

Abstract

The 1960s witnessed profound transformations in Arabic poetry, marked by a rebellion against traditional forms and an openness to new intellectual horizons. Among the most prominent poets of this generation was Mohammed Ibrahim Abu Sinna, who masterfully blended
romanticism and realism, authenticity and innovation

This study explores the defining features of his early poetic works and their relationship with the poetry of his contemporaries—such as *Salah Abdel Sabour, Amal Dunqul, Mohammed Afifi Matar, Ahmed Abdel Muti Hijazi, and Farouk Shousha—highlighting points of convergence and divergence in
language, rhythm, and artistic vision. Additionally, it analyzes the most significant artistic and intellectual currents that shaped his poetry .

The research aims to examine the essence of
1960s poetry as embodied in Abu Sinna's verse, shedding light on his pivotal role in the modernist poetic movement. It focuses on the stylistic and thematic qualities that defined this era and how they manifested in his creative output .

The study is structured into an introduction ("The Genius of Creativity: Between Individuality and Influence") and three main sections :

.1The Poetry of Mohammed Ibrahim Abu Sinna
.2The Romanticism of the Sixties in Abu Sinna's Poetry
.3Artistic Structure

Each section is supported by detailed poetic analysis and examples .

Methodologically, the research employs descriptive and analytical approaches, examining Abu Sinna's verses through close readings while situating them within the historical and cultural context of the 1960s. Furthermore, it compares his poetic experience with that of his peers, offering a comprehensive understanding of his artistic distinctiveness and literary influence .

This study not only illuminates Abu Sinna's contributions but also enriches our appreciation of a transformative period in Arabic literature

المُقَدِّمَة

تمثل الستينيات مرحلة انتقالية في الشعر العربي ؛ حيث ازدهر الشعر الحر ، وتعددت التجارب الإبداعية .

ويُعدّ شعر الستينيات في الأدب العربي الحديث مرحلةً فارقةً شهدت تحولات جذرية في البنية الفنية والموضوعات الشعرية ، متأثرةً بالسياقات السياسية والاجتماعية والثقافية التي سادت تلك الحقبة الزمنية .

من أبرز ملامح شعر الستينيات : الشعر الحُرّ (التفعيلة) ؛ حيثُ تخلى شعراء الستينيات عن نظام العروض التقليدي (البحور الخليلية) ، واعتمدوا على الشعر الحر ، الذي يعتمد على التفعيلة الواحدة بدلاً من البيت الثنائي المتكامل ؛ مما منح الشاعر حرية أكبر في التعبير .

كما استخدم الشعراء الطبيعة للتعبير عن قضايا الإنسان المعاصر ، وبرزت الصور الشعرية المكثفة التي تعكس الواقع بطريقة غير مباشرة .

لقد كان شعر الستينيات منبرًا للتعبير عن آمال وآلام الأمة العربية ، وبخاصة بعد نكسة 1967م ، حيث تناول قضايا التحرر والمقاومة والهُوِيَّة .

وشهدت هذه الحقبة الزمنية توجهًا نحو التجريب في اللغة والشكل ، مع الابتعاد عن القافية الواحدة والإيقاع الرتيب ، كما أعطى شعر الستينيات مساحة واسعة للتعبير عن الذات الفردية وصراعاتها الداخلية .

ومن بين شعراء جيل الستينات في مصر ، يبرز محمد إبراهيم أبو سنة بوصفه أحد الأصوات البارزة ، التي جسّدت هذه المرحلة بما تموج به من صراعات فكرية وسياسية وتحولات ثقافية كبيرة ، ويتميز أبو سنة بقدرته على مزج الهمّ الشخصي بالقضايا الجماعية ، وقد تخلى عن القافية التقليدية والوزن الخليلي لصالح إيقاع داخلي يعبر عن الحرية الفكرية ، وقد تأثر شعره بالأحداث السياسية ، مثل هزيمة 1967م .

يهدف هذا البحث إلى دراسة ملامح شعر الستينيات كما تتجلى في شعر محمد إبراهيم أبو سنة ، ذلك الشاعر المبدع ، صاحب الدور الكبير في سياق الحركة الشعرية الحديثة ، مع

التركيز على الخصائص الفنية والموضوعية التي ميزت هذه الحقبة ، وكيف انعكست في تجربته الشعرية .

وقد انقسم البحثُ إلى تمهيد (عبقرية الإبداع بين التفرّد والتأثُّر) ، وثلاثة محاور : أولها : شعر محمد إبراهيم أبو سنة ، وثانيها : رومانسية الستينيات في شعر محمد إبراهيم أبو سِنَّة ، وثالثها : البناء الفني . وقد تناولتُ كُلَّ مِحْوَرٍ مِنْهُم بِالتَّمْثِيل .

يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي ؛ حيث يتم تحليل النصوص الشعرية لأبي سنة من خلال الشواهد الشعرية ، مع الربط بينها وبين السياق التاريخي والثقافي للستينيات ، كما يستند البحث إلى مقارنة تجربته مع تجارب شعراء آخرين في تلك الحقبة ، مثل : صلاح عبد الصبور، وأمل دنقل ، ومحمد عفيفي مطر ، وأحمد عبد المعطي حجازي ، وفاروق شوشة .

التمهيد :

* عبقرية الإبداع بين التفرّد والتأثُّر :

يتأرجح المُبْدِع بين صوت ذاته المتفرّدة ، وصدى الأصوات المحيطة به ؛ فالإبداع يُسْتَمَدُّ من البيئة ، لكنه – في جوهره – لا يكتمل إلا حين يتجاوز التقليد ، ويصوغ من التأثر تفردًا ، وعندئذٍ تتجلى العبقرية : في القدرة على الإصغاء إلى ما حولك دون أن تذوب فيه ، وفي التميّز وسط الزحام .

إن كل مذهب أدبي ، وكل حركة فنية ، ليست سوى محاولة لفَهْم العالَم ورسمه بلغة مغايرة ، ولكن المبدع الأصيل له بصمة لا تتكرر ؛ فالتأثر ليس ضعفًا ، بل مادة أولية ، يصوغ منها العبقري عملاً يشبهه وحده .

إذا كان معلومًا أن العبقرية هي التفرّد في الأسلوب , والامتياز الفائق الجليّ , الذي يعلو به الأديب والفنان عن سابقيه ولاحقيه , فضلاً عن معاصريه ؛ فإننا نكون في إشكالٍ دائم مع أمر التأثير والتأثر الذي كان وما زال يشيع بين الأوساط الأدبية الفنية ؛ مما ينتج منه المدارس , والحركات التي تمتاز بأسلوب متقارب , كحركة الانطباعية في الفن التشكيلي مثلاً , فقد كان قوامها عند أهلها سيطرة الألوان ؛ حيث تفكك وتُركب ؛ فلا تمثل اللوحة شيء عندهم غير الألوان , وكالسيريالية التي تزعمها (أندريه بريتون) (André Breton) (ت1966م) ؛ فقوامها

عند أهلها كره المعتاد أولاً وأخيرًا , وإثارة الدهشة عند المتلقي, غير عابئين بالموضوع الذي يعالجونه, إن كان ثم موضوع ؛ لذلك كان الحُلْم هو مادتهم الخام, وغيرها كثير من الحركات الأدبية الفنية .

فأمر التأثير والتأثر موجود بالضرورة ؛ فلا يعيش المبدع في معزل عن عصره , مهما كان في حالة عداء معه , بل إن هذا العداء خليق بأن يضيّق الهُوَّة بينه وبين العصر الذي يعيش فيه , وأهله الذين يشاركونه في الوجدان الذي هو نتاج – في جزء كبير منه – الأحداث الحياتية التي تظللهم ؛ فالفلسفة الوجودية مثلاً , وما تبعها من آداب تحمل نفس أفكارها قد ظهرت في فرنسا في العشرين بقوة بعد أهوال الحرب العالمية الثانية , التي اجتاحت فيما اجتاحت مدينة باريس ؛ فظهرت الفلسفات المتشائمة التي تقوم على أن الوجود عبث , وعبء على كاهل الإنسان .

للشعر في كل لغة خصائص ينفرد بها عن النثر ؛ بحيث يصبح من المستطاع القول بوجود ما يُسَمَّى بـ(لغة الشعر) .

ولقد اتفق النُّقَّاد قديمًا وحديثًا على أن للشعر لغته الخاصة به التي تختلف عن الكلام العادي [1] .

إن التجربة الشعرية – أو المعنى على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) – هي التي تفرض الألفاظ التي تريد التعبير عنها ، وتُرَتِّبَهَا على وفق ترتيب المعنى في النفس ؛ « فإذا وجَبَ لِمعنًى أنْ يكونَ أَوَّلاً في النفسِ، وجَب لِلَّفْظِ الدال عليه أن يكونَ مثْلَه أوَّلاً في النُّطق » [2] .

إن التأثير لم يقتصر على الأدب ؛ فقد ظهرت في فرنسا حركة سينيمائية , عُرِفَتْ باسم (الموجة الجديدة) كانت ثورة على السينما التقليدية ؛ حيثُ تَنَكَّرَتْ تمامًا للموضوع , وركّزت جهودها على التجديد في الأسلوب الفني المُغَايِر للأسلوب القديم , ومن أبرز روّادها : فرنسوا تروفو (François Truffaut) (ت1984م) ، وجان لوك جودار (Jean Luc Godard) (ت2022م) ، وربما لذلك لم تستمر طويلاً .

وتأثير الحرب يُرى كذلك بوضوح في حركة السينما الإيطالية ؛ فيما عُرِفَ باسم (الواقعية الجديدة) , التي اهتمت بنقل الواقع على شاشة السينما , بمشكلاته , وديكوراته ؛ فقد

استعان أغلب هؤلاء الواقعيون بالشارع , دون الأستوديو , واستعانوا بالممثلين غير المحترفين ، ومن أبرز روّاد هذه الحركة : (روسيلليني) , و(دي سيكا) .

لكن ذلك كله لا ينافي عبقرية الأديب أو الفنان الفردية ؛ فإشكالية التفرّد والتأثّر لا تكون إشكالاً إلا عند أنصاف الموهوبين , والأدعياء , الذين يجرون وراء (الموضة) في كل عصر , بينما يبقى المبدع في منأى عن التأثر الساذج , وإن لاحقته عوامل التأثير ؛ فالمُصَوِّرَانِ : (رينوار) , و(فان جوخ) على سبيل المثال مختلفانِ , على الرغم من كونهما ينتميان إلى المدرسة الانطباعية ؛ فنجد رينوار متفائلاً غاية التفاؤل , يصور الجميلات , والمناظر الطبيعية , بألوان مبهجة , بينما نجد فان جوخ متشائمًا غاية التشاؤم , يصبغ كل شيء تقع عليه عيناه بصبغة الحزن واليأس , وكلاهما عبقريانِ متفردانِ , وإن كانا ينتميان إلى نفس المدرسة الانطباعية .

ويرى الناقد ريموند بيكوك أن المأساة والملهاة معًا إنما ينبعان من التوتر القائم بين حياتنا التي تفتقر إلى الكثير ومطامحنا المثالية ، إنهما يوجدانِ معًا في اعتمادهما على تناقضات الحياة ، إنهما تعبيرانِ متوازيانِ ، بشكلينِ مختلفينِ ، عن فكرتهما عما هو خير وجميل .[3]

وغيرُ خافٍ أنَّ الشعرَ « ميدان تجسيدات مُتَواصلة ، وتناسُخات مُرْهَفة ؛ فلكل قطعة شعرية حيوات سابقة تُطْوَى ذكراها إلى حد أن الجهد المبذول لإحياء الذكرى لا يستعيد إلا بقايا مادة لا تُفْصِحُ عن الصورة الوحيدة المُجِيدة للقطعة المُعَنَّيَة . إلا أن هذه البقايا تكون ، في بعض الأحيان ، كافية للكشف عن تناسُخ المقطوعات الذي لا يقل غرابة عن تناسُخ الألفاظ » .[4]

وقد تقلب النص الأدبي بين مناهج متعددة ؛ فتمحور بين الانطباعية والعقلانية والأخلاقية والعملية والاجتماعية والتاريخية والنفسية وغيرها ؛ حتى استوى عُودَهُ ، وصار عِلْمًا قائمًا بذاته على يد مُؤَسِّسِه (ڤان ديك) ، واستطاع أن يحقق إنجازات باهرة من خلال إسهام كل من : بارت (Barthes) (ت1980م) ، وياكبسون (Jakobson) (ت1982م) ، وتودوروف (Todorov) (ت2017م) ، وريفاتير (Riffaterre) (2006م) ، بنقدهم الإبداعي ، وقراءتهم العميقة للنص [5] .

الحُرِّيَّة هي النور المقدس للعقل ، الذي يقوم الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية بتسليطه على وقائع وعلاقات ما يقوم بدرسه ؛ كي تتكشف حقائقه المُلْتَبَسَة [6] .

المحور الأول : شعر محمد إبراهيم أبو سنة :

عندما نقرأ ديوان الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة (ت2024م) , لن تفوتنا صلته بعصره ؛ فقد جاءت إبداعات الشاعر في مرحلةٍ خصبة من تاريخ الشعر المصري , والعربي على وجه العموم ؛ فيما عُرِفَ بجيل الستينيات .

وهذه التسمية تضم شعر الرُّوَّاد ، الذي بدأ من الخمسينيات ، كصلاح عبد الصبور (ت1981م) , وأحمد عبد المعطي حجازي , ومَنْ تَبِعَهُمْ مِنْ : محمد عفيفي مطر (ت2010م) , ثم أمل دنقل (ت1983م) , وفاروق شوشة على سبيل المثال .

وإن كان محمد إبراهيم أبو سِنَّة يُمَثِّل بينهم عنصرًا مكملاً لهم ؛ فنحن ندرسه هنا لنبين من خلاله إلى أي مدى كان أمر التأثير والتأثر عاملاً لاكتمال المشهد الشعرى آنذاك , فنيًّا وثقافيًّا .

يتضح ذلك في دواوين الشاعر الأولى , وهي : (قلبي وغازلة الثوب الأزرق) سنة 1965م , و(حديقة الشتاء) سنة 1969م , و(الصراخ في الآبار القديمة) سنة 1973م .

فقارئ هذه الدواوين لا بُدَّ من أن يلاحظ ملامح شعر الستينيات فيها على المستويات المختلفة كافة , أفكارًا , وأسلوبًا فنيًّا .

المحور الثاني : رومانسية الستينيات في شعر محمد إبراهيم أبو سِنَّة :

من الأمور الواضحة في ذلك أسلوب الشاعر الرومانسي ؛ فالصفة الغالبة عليه في دواوينه هي الرومانسية , والرومانسية كانت سمةً واضحة في هذا الجيل , على الرغم من أنهم كانوا يمثلون ذروة الحداثة ساعتئذٍ , والحق أن رومانسيتهم اختلفت عن الأجيال السابقة عليهم ؛ فباتت أكثر نضجًا , وأكثر اقترابًا من وقائع الحياة , من جيل الديوان ، وأبوللو .

بمعاينة مفهوم الحدس في مسيرة الشعر العربي المعاصر ، سنجد أن كُلاًّ من حركتي الكلاسيكية الجديدة والحركة الرومانسية ، ثم حركة شعر التفعيلة فيما بعد ، قد تأثرت جميعًا بمفهوم الحدس الفني ، الذي يتأسس على فكرة الإلهام ، دون أن تتطرق إلى المصطلح نفسه ،

أي أن الحدس الفني كان حاضرًا في تلك الحركات بآثاره ، لا بمصطلحه ، إلا أن المصطلح لم يبزغ إلى الوجود إلا في بداية الستينيات من القرن الماضي ؛ حيث كان واحدًا من إفرازات الحداثة في الشعر العربي ، كما أنه كان بؤرة القصيدة فيما سُمِّيَ بقصيدة (الحساسية الجديدة) [7] .

وعند ظهور الاتجاه الرومانسي ، بدا الأمر وكأن وضعية قد استقرت على ما وصلت إليه من قبل ؛ فالشعر عند كولردج (Coleridge) (ت1834م) – أهم رُوَّاد ذلك الاتجاه – « إدراك عاطفي للحقيقة ، وغايته أن يعرض التجربة الإنسانية عرضًا خياليًّا ، أن يعطينا قيمًا ، ويبصرنا بحقائق الطبيعة والنفس البشرية ، وذلك ليس كما هي في خِضَم الحياة ، وإنما بعد أن يحيلها الشاعر إلى شكل مُوَحَّد ذي مغزى » [8] .

إن الشاعر يتميز « بقسط غير عادي من اليقظة ؛ فتنشأ في ذهنه علاقات لا تظهر في ذهن الرجل العادي الذي يتصف بالجمود ، والذي لا تتداخل دوافعه بِحُرِّيَّة ، وعن طريق هذه العلاقات الأصلية تتسنى للشاعر القدرة على استرجاع كمية أكبر من الماضي متى شاء » [9] .

والشعر في أحواله كافة كتابة عن الذات في العالم ، وعن العالم في الذات ، وهو بهذا التعبير وعي ينم في جوهره عن حراك جدلي بين قطبين : خبرة الانفعال والرؤية ، الرؤية تُنَظِّمُ الانفعال ، وتَحْكُمُ اتجاهه ، والانفعال يُشَكِّل الرؤية ، ويُطَوِّرُ من دلالتها [10] .

ينتمي محمد إبراهيم أبو سِنَّة إلى ما يُعْرَف بشعراء الستينات ، وهو الجيل التالي لجيل الرواد المُجَدِّدِينَ الأوائل ، مثل : بدر شاكر السياب (ت1964م) ، وعبد الوهاب البياتي (ت1999م) ، ونازك الملائكة (ت2007م) في العراق ، وخليل حاوي (ت1982م) ، وأدونيس (ت2025م) في لبنان ، وصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطي حجازي في مصر [11] .

فالقصيدة تمثل أحد المحاور الأساسية التي تقوم عليها تجربة محمد إبراهيم أبو سِنَّة الإبداعية ، ونعني بذلك فكرة الإيمان بالحرية والنضال في سبيلها ، وهي فكرة متعددة الأبعاد كما يرى الشاعر نفسه ؛ فهناك حرية المُبْدِع ، وهي مسألة أساسية لأن الإبداع هو مخالفة المألوف ، وتجاوز ما هو قائم ، وزلزلة ما هو مُتَّفَق عليه [12] .

وإن شئنا تَتَبُّع تلك السمة عند الشاعر , تَدُلُّنَا في البَدْءِ عناوين قصائده الأولى , من تلك العناوين : (عندما نكون وحدنا) [13] ، (رسائل إلى حبيبة غائبة) [14] ، و(النجم الحزين) [15] ، و(أرجوكِ واصلي الغناء) [16] ، و(الهدية والملاح الصغير) [17] ، و(فارس بلا جواد [عنوان فرعي]) [18] ، و(يقول الحب) [19] ، و(الملاح وحوريات البحر) [20] ، و(المُمَثِّل يخلع القناع) [21] , وغيرها من العناوين , فضلاً عن الألفاظ ذات الطابع الرومانسي التي تمتلئ بها صفحات ديوانه ؛ كقوله في قصيدة (رسائل إلى حبيبة غائبة) :

مِنْدِيلِكِ الجَمِيل فَوقَ هَامَةِ المُسَافِرِين
حَمَامَة تُشِيرِ لِي سَتَرْجَعِين
تُرَاكِ تَذْكُرِين ؟
سَوَّيتِ لِي القَمِيص قَدْ نَفَضْتِ مَا عَلَيهِ مِنْ غُبَار
سَوَّيتِ لِي شَعْرِي الجَمُوح .. قُلْتِ لِي : سَلام
وَعِنْدَمَا تَحَرَّكَتْ سَفِينَتِك
وَضِعْتِ فِي الزَّحَام
تَحَوَّلَتْ سَفِينَتِي إِلَى حُطَام
وَعِنْدَمَا أَشَرْتِ لِي .. إِلَى اللِّقَاء
عَرَّيتِ أَرْضَنَا
أَخَذْتِ مَا يُظِلَّنَا
أَخَذْتِ يَا حَبِيبَتِي مِنْ فَوقِ أَرْضِنَا السَّمَاء . [22]

فأنت ترى ألفاظ الشاعر تعزز فكرة الرومانسية في خطابه نحو صديقته ؛ فموقف الشاعر هنا موقف رومانتيكي بحت ؛ حيث جعل المرأة مركز الكون , تميد الأرض والسماء في لحظة فراقها ؛ لذلك فليس غريبًا أن تكون محبوبة الشاعر – كأي رومانتيكي – ملاذه الآمن , وتعويذة تقيه من رياح حُزْنِه الجائر , وتُسَلِّيهِ في ليلٍ قاسٍ , يقول في القصيدة نفسها :

عَامَانِ يَا مَلاذِي القَدِيم
عَامَانِ مَا أَرَحْتُ رَأْسِيَ الكَلِيلَ فِي وِسَادَةِ الغُيُوم

عَامَانِ مَا نَظَرْتُ لِلنُّجُوم
حَبِيبَتِي وَأَنْتِ تَعْلَمِين
كَفَّاكِ كَانَتَا وِسَادَتَين
أُرِيحُ فِيهُمَا الهُمُومَ فِي المَسَاء
عَينَاكِ كَانَتَا السَّمَاء (23)

ويقول في قصيدة (النَّجْم الحزين) :

دَعِيهِ يُكْمِلُ الحَدِيث ؛ لَمْ يَقُلْ جَمِيعَ مَا لَدَيه
لا تسحبي يديك من يديه
فنحن لا نعيش مرتين
ونحن إما نموت كل يوم
وصاحبي لا يطلب القمر
يكفيه أن يعلق اسمكِ الجميل في سفينته
تعويذة من الرياح
ونجمة أمام رحلته (24)

ويقول في ختام قصيدة (أرجوكِ واصلي العناء) :

عَزِيزَتِي أَرْجُوكِ كُلَّمَا أَتَى المَسَاء
أَنْ تُشْعِلِي أَمَامَ أَعْيُنِ الشِّتَاء
تَوَهُّجَ النَّمَاءِ فِي بِدَايَةِ الرَّبِيع
لَعَلَّ زَهْرَةً تَكُونُ قَدْ نَجَتْ مِنَ الغِنَاء
لَعَلَّ حُزْنَنَا العَمِيقَ لَمْ يُمَزِّقِ الوَتَر (25)

فبهذه المقاطع وغيرها نرى أنَّ محمدَ إبراهيم أبو سنة شاعرٌ رومانسي .

وإن كان الشاعر نفسه غير ميال لقبول هذه التهمة – على حد تعبيره –, واصفًا تجربته بالإنسانية (26) .

ولا نعرف أي فارق بين الرومانسية والإنسانية ؛ فمعلوم أن أية تجربة صادقة –مهما اختلفت – تصب في نهر الإنسانية الرحب .

إن السلوك الصادر عن أي شخص في موقف معين هو نتيجة رد فعل تلقائي سبق له أن تعلمه تجاه مثير خارجي معين [27] .

والفرصة تكون سانحة في أن نطلق العنان لملكتنا بإقامة ترابطات ، وبملء الفجوات التي تركها النص نفسه [28] .

عالم الشعر – بخاصة – شديد الشبه بعالم الأحلام [29] ؛ فالحُلْم « هو الطريق الملكي الذي يقود إلى اللاوعي » [30] .

وقارئ دواوين شعراء الستينيات , سيلحظ هذه النفثات الرومانسية التي تتخلل كتاباتهم , يقول **صلاح عبد الصبور** في قصيدة (سوناتا) :

وَلا تُشْغَلِي إِنَّنَا ذَاهِبَانِ إِلَى قَرْيَةٍ لَمْ يَطَأْهَا البَشَرْ
لِنَحْيَا عَلَى بَقْلِهَا , لا الحَيَاةُ تَضِنُّ عَلَينَا ، وَلا النَّبْعُ جَفْ
وَنَصْنَعَ كُوخًا حَوَالَيهِ تَلٌّ مِنَ الوَرْدِ بَاحَتُهُ ، وَالسُّجُفْ
وَيَا فِتْنَتِي ، سَأُمِي رِحْلَتِي وَغُرْبَتُنَا المَرْفَأُ المُنْتَظَرْ
...
وَقَبَّلْتُ ثَوبَكِ يَا فِتْنَتِي لأَنَّكِ أَنْتِ رَجَائِي الوَحِيدْ [31]

ويقول في قصيدة (أغلى من العيون) :

عَينَاكِ عُشِّيَ الأَخْيرْ
أَرْقُدُ فِيهِمَا ، وَلا أَطِيرْ
هُدْبُهُمَا وَثِيرْ
خَيرُهُمَا وَفِيرْ
وَعِنْدَمَا حَطَّ جَنَاحُ قَلْبِيَ النَّزِقْ
بَينَهُمَا , عَرَفْتُ أَنَّنِي أَدْرَكْتْ
نِهَايَةَ المَسِيرْ [32]

وبالنبرة نفسها يقول **أحمد عبد المعطي حجازي** في قصيدة (أغنية انتظار) :

أَقْبِلْ إِلَيَّ مَرَّةً ، تَرْعَى السَّمَاءُ مَحْمَلَكْ
سَأُوقِدُ الشُّمُوعَ لَكْ
وَأَعْزِفُ القَيثَارَ لَكْ
فَإِنْ رَضِيتَ يَا حَبِيبِي ، كَانَ قَلْبِي مَنْزِلَكْ
وَإِنْ مَلَلْتَ صُحْبَتِي ؛ فَاذْهَبْ فَلَنْ اسْتَمْهِلَكْ
لَكِنَّنِي سَأَنْتَظِرْ
مَهْمَا مَضَى بِيَ العُمُرْ
أَغْدُو إِذَا جَاءَ القَمَرْ
ثُمَّ أَعُودُ فِي السَّحَرْ
وَفِي الرَّبِيعِ سَوفَ آتِي حَامِلاً لَكَ الزَّهَرْ
وَعِنْدَمَا يَأْتِي الخَرِيفُ , أَخْتَفِي تَحْتَ المَطَرْ (33)

وبالمنطق الرومانتيكي نفسه , يقول **محمد عفيفي مطر** في قصيدة (الصوت والقمر واللصوص) :

بِخَدَّيكِ أَعْيَادُ قَلْبِي
وَعَينَاكِ فِي أُفْقِهِ كَوكَبَانِ
يَفِرَّانِ فِي لَفْتَةِ اللَّيلِ ، لا يَبْرُحَانِ الضُّلُوع
يَطِيرَانِ بِي فِي سَمَاءِ الرُّؤَى وَالأَغَانِي
وَقَلْبِي مَرِيضٌ بِأَشْوَاقِهِ الخُرْسِ وَالإِنْتِظَار
تَوَقَّعْتُ صَوتَ الخُطَى فِي الدُّجَى وَالنَّهَار
فَيَصْفَرُّ وَجْهِي , وَيَحْمَرُّ عَبْرَ الثَّوَانِي (34)

والأمر نفسه عند **فاروق شوشة** , كأن يقول في قصيدة (أنادي عليك) :

أُنَادِي عَلَيكِ ..
بِرَغْمِ المَسَافَاتِ , رَغْمَ انْهِمَارِ اللَّيَالِي

بِرَغْمِ انْطِلاقِ الزَّمَان , بِرَغْمِ امْتِدَادِ المُحَال
بِرَغْمِ اقْتِرَابِكِ مِنِّي .. أُنَادِي
بِرَغْمِ ابْتِعَادِكِ عَنِّي .. أُنَادِي
وَأَعْلَمُ أَنَّكَ فِيَّ ..
وَأَنَّ طَرِيقِي إِلَيكِ يُؤَدِّي إِلَيَّ
وَيُفْضِي إِلَى خَاطِرِي وَاعْتِقَادِي

– – –

وَأَدْنُو ..
أَمُدُّ إِلَيكِ اليَدَا
لِتَرْتَاحَ طَيِّعَةً فِي يَدَيكِ ..
وَيَرْتَجِفُ اللَّمْسُ , تَرْتَجِفُ اللَّحْظَةُ البَاهِرَة (35)

ويزداد الأمر تأكيدًا , عند **أمل دنقل** , الذي اشتهر بالكتابة في الموضوعات السياسية , إلى حد بعيد ؛ مما جعله شاعرًا قوميًّا في المقام الأول , يقول في قصيدة (العينان الخضراوان) :

العَينَانِ الخَضْرَاوَانِ
مَرْوَحَتَانِ
فِي أَرْوِقَةِ الصَّيفِ الحران
أُغْنِيَتَانِ مُسَافِرَتَانِ
أَبْحَرَتَا مِنْ نَايَاتِ الرَّعْيَانِ
بِعَبِيرِ حَنَان
بِعَزَاءٍ مِنْ آلِهَةِ النُّورِ إِلَى مُدُنِ الأَحْزَانِ (36)

وإِنْ قِيلَ إِنَّ القصيدة السابقة من أوائل أشعار **أمل دنقل** ؛ فلنقرأ قوله في ديوان (العهد الجديد) ، الذي يمثل ذروة الحداثة في شعره ، يقول في (الإصحاح الخامس) :

قَبِّلِينِي لأَنْقِلَ سِرِّي إِلَى شَفَتيكِ ..
لأَنْقِلَ شَوقِي الوَحِيد

لَكِ .. لِلسُّنْبُلَه
لِلزُّهُورِ التِي تَتَبَرْعَمُ فِي السَّنَةِ المُقْبِلَه
قَبِّلِينِي وَلا تُدَمِّعِي !
سُحُبُ الدَّمْعِ تَحْجُبُنِي عَنْ عُيُونِكِ ..
فِي هَذِهِ اللَّحْظَةِ المُثْقَلَه
كَثُرَتْ بَينَنَا السُّتَرُ الفَاصِلَه
لا تُضِيفِي إِلَيهَا سِتَارًا جَدِيد ! (37)

يُرَاعِي **محمد إبراهيم أبو سنة** في بناء جملته الشعرية البنية الأساسية للجملة العربية ، التي تتألف من مكونين أو مركبين هما المسند والمسند إليه (الفعل والفاعل أو المبتدأ والخبر) ، وتعد هذه البنية شرطًا لازمًا لِتَوَفُّر حدّ أدنى من الإفادة والفهم ؛ إذ ينشأ عنها تركيب يحمل معنى تامًّا (جملة) (38) .

ويمكن النظر إلى « هذه البنية – مع إضافة مقولة المفعول في حالة الفعل المتعدي– بوصفها (درجة الصفر النحوي) ، التي يمكن من خلالها رصد تعامل الشاعر الخاص مع بنية الجملة العربية ، أي مدى التزام الشعر بتراتيبة مكونات الجملة (التقديم والتأخير) ، ومحاولاته اختزال بعض أركان الجملة (الحذف) ، نوعية وحجم الزيادات /الفضلات/ المكملات التي تضاف إلى أركان الجملة الأساسية (طول الجملة ودرجة تعقيدها) محاولات الإطاحة ببنية الجملة الأساسية » (39) .

يعد التكرار والعطف والتعدد – داخل الجملة – « من الوسائل الواضحة التي يلجأ إليها أبو سنة لبناء جملته الشعرية ، وتقع هذه الوسائل لأجزاء رئيسية في التركيب (الخبر – المفعول) ، أو لأجزاء تابعة (الصفة– الحال– شبه الجملة...) ، ويأخذ (التكرار) و(العطف) منحنًى تنازليًّا في شعر محمد إبراهيم أبو سنة ، أي أن الشاعر يسعى إلى التخفف من هاتين الوسيلتين في بناء الجملة وإطالتها ؛ إذ تُحَقِّق هاتانِ الوسيلتانِ تراكُمًا عدديًّا واضحًا في مكونات التركيب يرغب الشاعر في العدول عنه ، بينما يأخذ التعدد منحنًى تصاعديًّا في نتاج الشاعر ؛ فالتعدد

وَإِنْ حَقَّقَ تراكُمًا في التركيب ؛ فهو يعد وسيلة إطالة غير واضحة وملموسة كالتكرار والعطف » [40].

ومن المواضع كذلك التي نتبين فيها منهج **محمد إبراهيم أبو سنة** الرومانسي , في خطابه تجاه المرأة , صياغة البطل في قصيدته صياغة رومانتيكية , بحيث يوقفه موقف العاشق الفقير الذي يحب أميرته , يقول في قصيدة (ريفيات حزينة ؛ فارس بلا جواد) :

العَازِفُ النَّحِيلُ حَقْلُهُ بِلا حَصَاد
وَجُرْحُهُ يَلُوحُ فَوقَ صَفْحَةِ الغَدِير
عَارِيًا بِلا ضِمَاد
وَيَعْشَقُ الغِنَاءَ جَاءَ يَطْلُبُ الوِدَاد
...
مَا زِلْتِ تَذْكُرِينَ وَهْوَ يَنْقُلُ الأَقْدَامَ فِي اتِّئَاد
وَيُقْسِمُ الأَيمَانَ أَنْ يَعِيشَ عَاشِقًا
...
تُرَاكِ تَنْظُرِينَ لِلمِرْآةِ فِي اعْتِدَاد
وَتَحْلُمِينَ أَنْ يَجِيءَ فَارِسٌ جَوَادُهُ الرِّيَاح
يَمْلِكُ البِلادَ وَالعِبَاد
تُرَاكِ تَرْفُضِينَهُ الفَارِسَ الذِي بِلا جَوَاد ؟ [41]

فالقارئ يرى مدى رومانسية الفكرة ؛ حيث البطل الفقير , العازف النحيل , الذي لا يملك جوادًا – وهي ألفاظ رومانسية إلى حد بعيد – في مقابل الغريم ، الذي يملك البلاد والعباد .

ويتضح ذلك أيضًا في قوله في قصيدة (الطريق إلى المستحيل) :

كَأَيّ طَرِيقٍ إِلَى المُسْتَحِيل
طَرِيقُكَ هَذَا طَوِيلٌ طَوِيل
تَمُوتُ عَلَيهِ خُطَى الذَّاهِبِين
وَيَأْكُلُهَا الظِّلُّ قَبْلَ الوُصُول

...

وَحَدَّثْتُ نَفْسِي مَاذَا أُرِيدُ ؟

وَأَنْتِ رَفَضْتَ أَنَالُ بِبَابِكَ فَخْرَ المُثُول

خِطَابِي لا شَكَّ تَحْمَرُّ مِنْهُ السُّطُور

فَإِنَّ خِطَابِي خَجُول

وَأَنْتِ أَيَا رَبَّةَ الحُسْنِ رِفْقًا بِهَذَا العَلِيل

فَلا تَقْذِفِيهِ وَقُولِي بِرِبِّكِ : مَاذَا أَقُول ؟

أَقُولُ بِأَنِّي فَقِيرٌ وَأَنَّ صِحَابِي قَلِيل (42)

هكذا يكون الجمال صادرًا عن نفس الشاعر ، مُنْعَكِسًا على الحياة (43) .

فتلك غنائية تفوق ما غَنَّاهُ روميو شكسبير رومانتيكية , بل هي أقرب نسبًا إلى ترجمات مصطفى لطفي المنفلوطي (1924هـ) ؛ فها هو الشاعر يشكو لِرَبَّةِ حُسْنِهِ , ذلته , وفقره , وقلة حيلته , والحق أن هذه الفكرة التي عالجها محمد إبراهيم أبو سنة كانت نافرة غريبة في إبداعه الشعري , كما كانت عند جيله ؛ فنرى مثلاً **صلاح عبد الصبور** يقول في قصيدة (لحن) – وإن لم يصل إلى فجاجة طرح محمد إبراهيم أبو سنة – :

بَينَنَا يَا جَارَتِي بَحْرٌ عَمِيق

بَينَنَا بَحْرٌ مِنَ العَجْزِ رَهِيبٌ وَعَمِيق

وَأَنَا لَسْتُ بِقُرْصَانٍ , وَلَمْ أَرْكَبْ سَفِينَه

بَينَنَا يَا جَارَتِي سَبْعُ صَحَارَى

وَأَنَا لَمْ أَبْرَحِ القَرْيَةِ مُذْ كُنْتُ صَبِيّا

أَلْقَيتُ فِي رِجْلِيَ الأَصْفَادُ مُذْ كُنْتُ صَبِيّا

أَنْتِ فِي القَلْعَةِ تُغْفِينَ عَلَى فَرْشِ الحَرِير

وَتَذُودِينَ عَنِ النَّفْسِ السَّآمَهْ

بِالمَرَايَا وَاللآلِي وَالعُطُورْ

وَانْتِظَار الفَارِسِ الأَشْقَرِ فِي اللَّيلِ الأَخِيرِ

...

جَارَتِي ! لَسْتُ أَمِيرا

لا ، وَلَسْتُ المُضْحِكَ المِمْرَاحَ فِي قَصْرِ الأَمِير

سَأُرِيكِ العَجَبَ المُعْجِبَ فِي شَمْسِ النَّهَار

أَنَا لا أَمْلِكُ مَا يَمْلأُ كَفِّيَّ طَعَامَا

وَبِخَدَّيكِ مِنَ النِّعْمَةِ تُفَّاحٌ وَسُكْر (44) .

ويُظْهِرُ **محمد إبراهيم أبو سنة** – كالشعراء الرومانسيين – « ميلاً واضحًا إلى الالتفات نحو الطبيعة بعناصرها المختلفة من : أشجار ، نجوم ، أنهار ، سحب ، طيور ، أمطار ، وتكاد تمثل مفردات الطبيعة الجانب الأهم (الجوهري) في معجم الشاعر ، على أن تَوَجُّهِهِ إلى الطبيعة ليس – كالرومانسيين – هروبًا إليها من سطوة الواقع وبؤسه ، وطلبًا للعزلة والانفراد ، وليس تغنيًا بجمال الطبيعة وتوحدًا معها بالانغماس في مظاهرها الباعثة على النشوة والبهجة ... بل على العكس تمامًا فإن الشاعر يتخذ من مفردات الطبيعة أدوات للرؤية ، أي تتحول إلى عناصر تُشَكِّل – في مجموعها – رؤية الشاعر لعالَمِهِ/ واقعه ، بهذا يقوم الشاعر – باستخدام مفردات الطبيعة – بترميز العالم ؛ حيث يرتبط كل عنصر من عناصر الطبيعة بدلالة/ دلالات رمزية محددة في السياقات المختلفة ، ويعطي مجموع هذه العناصر – في النهاية – صورة موازية للعالم الخارجي » (45) .

ونجد تلك الفكرة عند **أحمد عبد المعطي حجازي** , في قصيدته (قصة الأميرة والفتى الذي يُكَلِّمُ الماء ..) , يقول :

أَمِيرَةٌ شَرْقِيَّةٌ تَهْوَى الغِنَاءْ

تَهْوَاهُ لا تَحْتَرِفُهْ

وَتَعْشَقُ اللَّيَالِي المَاسِيَّةَ الضِّيَاءْ

– صَاحِبَةُ السُّمُوِّ أَقْبَلَتْ !

... وَيُصْبِحُ البَهْوُ المَلِيءُ ضَفَّتَين

وَتَهْمِسُ الشِّفَاهُ كِلْمَتَينْ .. كِلْمَتَينْ

– عَشِيقُهَا هَذَا المَسَاءُ شَاعِرٌ أَنِيقْ

– نَعَمْ ... فَإِنَّهَا تَضِيقُ بِالعَشِيقْ

إِذَا أَتَى الصَّبَاحُ وَهْوَ فِي ذِرَاعِهَا

وَتَهْمِسُ امْرَأَه

– دُولابُهَا يَضُمُّ أَلْفَ ثَوبْ

وَتَهْمِسُ امْرَأَه

– وَقَلْبُهَا يَضُمُّ أَلْفَ حُبّ (46)

ويمضي **حجازي** في قصيدته حتى يصل إلى الفكرة نفسها , يقول :

قَالَتْ لَهُ : (فَمَا الذِي تُعْطِيهِ لِي لَو أَنَّنَا عِشْنَا مَعًا ! ؟)

فَدَمَّعَا

ثُمَّ أَجَابَهَا وَصَوتُهُ مُنَغَّمٌ حَزِين

سَيِّدَتِي .. أَنَا فَتًى فَقِير

لا أَمْلِكُ المَاسَ وَلا الحَرِير (47)

ونجد تلك الفكرة – أيضًا – عند **أمل دنقل** , يقول في قصيدة (قالت) :

قَالَتْ : تَعَالَ إِلَيَّ

وَاصْعَدْ ذَلِكَ الدَّرَجَ الصَّغِيرْ

قُلْتُ : القُيُودُ تَشُدُّنِي

وَالخَطْوُ مُضْنًى لا يَسِير

مَهْمَا بَلَغْتُ فَلَسْتُ أَبْلَغُ مَا بَلَغْتِ

وَقَدْ أَخُور

دَرَجٌ صَغِير

غَيرَ أَنَّ طَرِيقَهُ .. بِلا مَصِير

فَدَعِي مَكَانِي لِلأَسَى

وَامْضِي إِلَى غَدِكِ الأَمِير (48)

وإن كانت الفكرة ساذجة على هذا النحو ؛ فمرجع ذلك أن هذه النصوص كانت في بدايات الشعراء .

لكن الرومانسية عندهم لم تقتصر على الخطاب العاطفي تجاه من يحبون ؛ فقد تعدت الرومانسية لتشمل علاقة الشاعر بالوجود الذي يعيشه , وعلاقته بذاته .

فأما الرومانسية تجاه المجتمع الذي يعيش فيه الشاعر , والعصر الذي يتكبّد مَنْطِقَهُ المُغَايِر لِمَنْطِقِه , تتضح في علاقة محمد إبراهيم أبو سنة بمدينته , وهي علاقة شغلت كل أبناء جيله ؛ فنرى الشاعر يصرخ في وجه مدينته , الصرخة ذاتها التي أطلقها عبد المعطي حجازي في ديوانه الأول (مدينة بلا قلب) , يقول **أبو سنة** في قصيدة (نرجس والمدينة) :

رَأَيتَهُمْ جَمِيعَهُمْ يُبَحْلِقُونَ فِي المِرْآة

مَدِينَتِي مَدِينَةُ المِرْآة

تُحَدِّقُ العُيُونُ فِي صَلاة

مَدِينَتِي مِنَ الصَّبَاحِ لِلمَسَاء

تُطِلُّ فِي المِرْآة

فَنَحْنُ يَا حَبِيبَتِي نَعِيشُ فِي حَضَارَةِ المِرْآة (49)

إن الشاعر هنا ينعى على عصره الأنانية , وغياب الأُلْفَة , التي تُضَاعِف إحساسه الداخلي بوحدته بوصفه رُومانِسيًّا ؛ حيثُ يرى كُلَّ فرد مشغولاً بنفسه ؛ حتى يُصْبِحَ الحب ضربًا كذلك من الفعل الآلي ، يقول في قصيدة (ما أقسى برد الليلة) :

مَا أَبْهَظَ ثَمَنَ الحُبّ

فِي عَصْرِ الثَّلاجَات (50)

تلك هي المعاني كانت في ذهن **صلاح عبد الصبور** ؛ إذ يقول في قصيدة (أغنية للشتاء) :

يُنْبِئُنِي شِتَاءُ هَذَا العَامِ أَنَّ هَيكَلِي مَرِيض

وَأَنَّ أَنْفَاسِيَ شَوكُ

وَأَنَّ كُلَّ خَطْوَةٍ فِي وَسْطِهَا مُغَامَرَه

وَقَدْ أَمُوتُ قَبْلَ أَنْ تَلْحَقَ رِجْلٌ رِجْلاً
فِي زَحْمَةِ المَدِينَةِ المُنْهَمِرَه
أَمُوتُ لا يَعْرِفُنِي أَحَدْ
أَمُوتُ ... لا يَبْكِي أَحَدْ (51)

والمعنى نفسه لدى **أمل دنقل** ؛ حيث جعل أهل المدينة يقتلون القمر , يقول في قصيدة (مقتل القمر !) :

وَسَحَبْتُ جَفْنَيهِ عَلَى عَينَيهِ ..
حَتَّى لا يَرَى مَنْ فَارَقُوه !
وَخَرَجْتُ مِنْ بَابِ المَدِينَه
لِلرِّيف :
يَا أَبْنَاءَ قَرْيَتِنَا أَبُوكُمْ مَات
قَدْ قَتَلَهُ أَبْنَاءُ المَدِينَة
ذَرَفُوا عَلَيهِ دُمُوعَ إِخْوَةِ يُوسُف
وَتَفَرَّقُوا
تَرَكُوهُ فَوقَ شَوَارِعِ الأَسْفَلْت وَالدَّم وَالضَّغِينَه (52)

ويقول كذلك في قصيدة (مَارِيَّا) :

– لا يَا مَارِيَّا
النَّاسُ هُنَا – فِي المُدُنِ الكُبْرَى – سَاعَات
لا تَتَخَلَّفْ
لا تَتَوَقَّفْ
لا تَتَصَرَّفْ
آلات .. آلات .. آلات (53)

ولعل الأمر لا يحتاج إلى تدليل عند **أحمد عبد المعطي حجازي** ؛ فالمعنى يزداد وضوحًا , واتساعًا عنده في ديوانه (مدينة بلا قلب) سنة 1959م ؛ فلا شك في أن شعراء جيله

قد تأثّروا بفكرته , ومن بينهم محمد إبراهيم أبو سنة ؛ فمثلما وجدنا في مدينة حجازي التي بلا قلب , صورًا يعرض الشاعر من خلالها مأساة الفرد (الريفي خصوصًا) في المدينة الكبيرة , كقصيدة (الطريق إلى السيدة) , و(سلة ليمون) , و(مقتل صبي) , و(أنا .. والمدينة) [54] .

نجد الأمر نفسه عند **محمد إبراهيم أبو سنة** ؛ إذ يعرض صُوَرًا تُشْبِه صُوَر حجازي , من ذلك قوله في قصيدة (ريفية في مدينة الغرباء) :

أَنَا يَا أُمَّاهُ قَدْ جِئْتُ إِلَى هَذِي المَدِينَة
أَصْنَعُ الشَّاي لِنَاسٍ غُرَبَاء
أَمْسَحُ الأَرْضَ بِثَلْجٍ فِي الشِّتَاء
أَنَا يَا أُمَّاهُ مُذْ جِئْتُ سَجِينَة
وَوُجُوهُ النَّاسِ لا تَعْرِفُنِي
وَوُجُوهُ النَّاسِ يَا أُمِّي حَزِينَة
رُبَّمَا أَفْتَحُ فِي قَلْبِي بَابًا لِلرِّيَاح
أَتَمَنَّى أَنْ أَرَى فِي قَرْيَتِي وَجْهَ الصَّبَاح [55]

ويمضي **محمد إبراهيم أبو سنة** على هذا النحو في قصيدته , والملاحظ أن تجربته لم تكن في صدق تجربة حجازي في هذا الشأن ؛ لذلك نجده يتجاوز نفسية تلك الريفية , ويتكلم بحنجرته ؛ إذ يقول في القصيدة نفسها :

أَيُّ جَان
أُفْرِغُ الأَعْمَاقَ جَمْرًا
وَدِمَائِي صَارَتِ اللَّيلَةِ خَمْرًا
غَيرَ أَنَّ النَّاسَ لا تَعْرِفُنِي
وَوُجُوهُ النَّاسِ فِي هَذِي المَدِينَة
تَرْتَدِي أَلْفَ قِنَاع
وَأَنَا بَعْدِ غَرِيرَة [56]

فهذه اللغة لا تناسب مقام الريفية الساذجة , ثم إن الذي يعرف أنه غرير , لا يكون كذلك , وكان أجدر بالشاعر أن يتكلم عنها بلسانها , لا بلسانه .

والشعراء في علاقتهم بذواتهم , لا ينفصلون عن الإطار الرومانسي , بل الأمر يزداد , ويتضح في هذا الشأن عن غيره ؛ فنادر أن تجد شاعرًا لا يتغنى بآلامه , وإخفاقاته , وكأن الإخفاقَ سمة تميز , ومحل فخر له , ونحن نجد هذا الشعور بكثرة في شعر **محمد إبراهيم أبو سِنَّة** , كأن يقول مثلاً في أول دواوينه في قصيدة (ترحمي عليه) :

تَرَحَّمِي عَلَيهِ إِنْ سَمِعْتِ أَنَّهُ غَرَق
وَأَنَّهُ انْتَهَى هُنَاكَ فِي مَوَاقِدِ الشَّفَق
فَصَاحِبِي رَآكِ لِلحَيَاةِ شَاطِئًا
وَفِي عُيُونِهِ شَوَاطِئُ الحَيَاةِ تَخْتَنِق
فَبَاتَ يَنْسِجُ القُلُوعَ لِلرَّحِيل
يَحْتَمِي مِنَ الدُّمُوعِ بِالأَسَى
مِنَ الظَّلامِ بِالغَسَق (57)

فواضحٌ – أتم الوضوح – في كلامه السابق سمات الرومانسية , عاطفيًّا (تجاه المرأة) , وذاتيًّا ؛ حيث صورة الفارس الدون كيخوتي الشهيد .

وتتضح الفكرة في ديوان الشاعر (الصراخ في الآبار القديمة) ؛ فكله تنويعات على اللحن نفسه , اللحن الذي عزفه **صلاح عبد الصبور** في قصيدته الشهيرة (أحلام الفارس القديم) , يقول :

قَدْ كُنْتُ فِيمَا فَاتَ مِنْ أَيَّامْ
يَا فِتْنَتِي مُحَارِبًا صُلْبًا , وَفَارِسًا هُمَامْ
مِنْ قَبْلِ أَنْ تَدُوسَ فِي فُؤَادِيَ الأَقْدَامْ
مِنْ قَبْلِ أَنْ تَجْلِدَنِي الشُّمُوسُ وَالصَّقِيعْ (58)

فقارئ ديوان **محمد إبراهيم أبو سِنَّة** يرى ذلك الفارس الذي ضاعت أمانيه , وصارت سرابًا , كأن يقول في قصيدة (هشيم الأشجار الحمقاء) :

لَـكِنْ شُجَيرَةً
حَلَمَتْ أَنْ تُصبحَ عَرْشًا فَوقَ البَحْر
كَانَتْ تَحْمِلُ أَلْفَ جَنَاحٍ مِنْ أَجْنِحَةِ الطَّاوُوس
وَمَرَايَا تَتَضَاحَكُ فِيهَا الأَلْوَان
تَحْلُمَ أَنْ تَسْكُنَهَا الأَنْجُم
...
رَفَعَتْ رَأْسَ الزَّهْوِ الغَلاَّب
وَازْوَرَّتْ عَنْ أَشْجَارِ الحِكْمَة
مُبَحِّرَةً نَحْو جَزِيرَة
تَتَقَاطَعُ حَولَ شَوَاطِئِهَا الأَشْجَار
...
لَكِنِ الرِّيحَ أَمَالَتْهَا
وَاقْتَلَعَتْ مِنْهَا الأَقْدَام
وَانْهَارَتْ فَوقَ البَحْرِ مَرَايَا الأَلْوَان
ذَابَتْ فِي المَاءِ جَزِيرَتُهَا الهَشَّة
سَقَطَ الرَّمْلُ إِلَى القِيعَان (59)

ويحس بآلام الآفل ، خائب الرجاء ، الذي صار يشك في كل شيء حتى الحب , يقول **أبو سنة** في قصيدة (الملاح وحوريات البحر) :

كَذِبٌ مَا كَانَ الحُبُّ لِيُنْقِذَ مِنْ طَيشِ المَوجِ سَفِينَة
مَا لَمْ تَصْحَبْهُ الحِكْمَة .
يَا مَلاحَ الحُبِّ السَّاذِج
وَظَنَنْتُ البَحْرَ إِذَا ثَارَ تُهَدِّئُهُ البَسَمَات
يَكْفِي أَنْ تَلْمَسَ بِالإِصْبَعِ شَعْرَ الرِّيح
حَتَّى تَرْقُصَ جَذْلَى فَوقَ شِرَاعِك .

...

عَبَثًا يَا مَلاح الأَحْلام

كَانَتْ رِحْلَتُكَ إِلَى عَرْضِ البَحْر (60)

يرسم **أبو سنة** – في غير قصيدة – ملامح البطل التراجيدي الرومانسي , بإخفاقاته , ذلك البطل نفسه ، الذي نراه بوضوح عند **أحمد عبد المعطي حجازي** , كأن يقول في قصيدة (موعد في الكهف) :

دَسَسْتُ نَفْسِي بَينَكُمْ

لَكِنَّنِي أُحِسُّ أَنِّي لَمْ أَزَلْ مُطَارَدًا

إِنِّي أَنَا الرَّاعِي القَدِيم

مَنْ يَا تُرَى يَذْكُرُنِي ؟

بَعْدَ اخْتِفَاءِ الفَارِسِ الشَّهِيد , وَالشَّيخِ الحَكِيم

مَنْ يَا تُرَى يَذْكُرُنِي ؟

مِنْ بَعْدِ أَنْ فَقَدْتُ إِيمَانِي ، وَصِرْتُ مُلْحِدًا

مَنْ يَا تُرَى يَذْكُرُنِي ؟

لَيسَ سِوَى الوَحْشِ الذِي يَنْهَشُ صَدْرِي

دُونَ صَوتٍ .. أَو صَدَى ! (61)

ولهذا كله , لن يكون عجيبًا أن يشترك أبناء ذلك الجيل في الإعجاب ، الممتزج بالحزن الرومانسي ، بشخصية (أنور المعداوي) (ت1981م) الناقد الأشهر في أربعينيات القرن العشرين , فلعل إعجابهم بالرجل كان لأنهم وجدوا فيه نموذجًا للبطل الرومانتيكي , الذي ملأ الدنيا حينًا , ثم انحسرت المياه عن شواطئه للأبد إثر قيام انقلاب يوليو 1952م , بنظامه الجديد .

فنرى **أبو سنة** يرثيه في قصيدة (الفارس الذي رحل) , يقول فيها :

عَبَرْتَ , لَمْ تَرُقْ لَكَ الحَيَاةُ وَالأَحْيَاء

أَرَدْتَهَا أُنْشُودَةً مِنَ الضِّيَاء

وَصَحْوَةً نَبِيلَةً وَحَفْلَ أَصْدِقَاء

وَعِنْدَمَا رَأَيتَهَا تُبَارِكُ الطَّغَامْ
تُقِيمُ عَرْشَهَا المَجِيدَ فِي الوَحَلْ
وَيَمْلِكُ الأَوغَادَ فِي رِحَابِهَا الزِّمَام
وَبَائِعُو الأَوهَام
حَمَلْتَ سَيفَكَ الشَّرِيفَ لِلطِّعَان
وَلَمْ يَكُنْ هُنَاكَ مِنْ أَقْرَان
فِي السَّاحَةِ التِي تَضِجُّ بِالدِّيدَان
وَمَا حَمَلَتْ مِنْ دُرُوع
سِوَى قِنَاعِ كِبْرِيَاء
لَكِنَّمَا طَاحُونَةُ الهَوَاء
تَدُورُ لا يَنَالُهَا الإِعْيَاء
يَا فَارِسَ الفَضِيلَةِ العَزْلاء (62)

فالمعداوي لدى محمد إبراهيم أبو سِنَّة كان دون كيخوت عصريًّا , يحارب الطواحين الهوائية القديمة , ويلقى المصير نفسه .

ولا يبعد عنه **محمد عفيفي مطر** ؛ إذ يقول في قصيدة (مرثية إلى أحمد المعداوي) :

قَدْ جِئْتُ إِلَيكُمْ – عَبْرَ فُصُولِ الأَرْض –
أَتَكَلَّمُ عُشْبًا , أَضْحَكُ أَقْمَارًا ،
أَبْكِي أَمْطَارًا خَضْرَاء

أَتَنَفَّسُ طَمْيًا , أَرْقُصُ بَرْقًا وَغِنَاء
أَتَطَوَّحُ صَيفًا عُلْوِيّا (63)

ويقول في القصيدة نفسها :

قَدْ جِئْتُ إِلَيكُمْ .. أَتَأَرْجَحُ فِي مَشْنَقَةِ اللَّبْلاب
أَغْتَصِبُ اللَّفْظَةَ بَعْدَ اللَّفْظَةِ , أَصْرُخ :

يَا ... أَرْض

كُونِي قُدَّاسًا يُتْلَى فِي صَلَوَاتِ الرَّفْض

كُونِي سِكِّينًا تُغْرَسُ فِي أَضْلاعِ البُغْض

كُونِي لَفْظًا مَسْنُونًا يَفْقَأُ عَينَ الصَّمْت .. (64)

فقد جعل محمدُ عفيفي مطر أنورَ المعداوي شهيدَ عصرٍ وصوليّ , قِوَامُهُ النفاق , ذلك العصر الذي لا يمكن بحال أن يتكيف معه فارس له صدق دون كيخوت , وبراءته الأولى .

ويرسم **أمل دنقل** كذلك ملامح البطل التراجيدي الرومانسي , في قصيدته (البطاقة السوداء) , التي كتبها في رثاء المعداوي , يقول :

وَعِنْدَمَا دَخَلْتُ (بَارَادِاي) فِي اليَومِ الأَخِيرْ

رَأَيتُهُ .. يَخْتَرِقُ المَقَاعِدَ المُلْقَاةَ وَالأَضْوَاءْ

وَيَفْتَحُ الصُّنْبُور

مُشَعَّثُ الشَّعْرِ .. يَضُجُّ قَلْبُهُ بِالرُّعْبِ وَاللَّهَاثْ

تَسَاقَطَتْ – قَبْلَ اغْتِسَالِهِ – عَلَى الحَوضِ النَّقِيّ بُقْعَةً حَمْرَاء

لَكِنَّهُ لَمْ يَكْتَرِثْ !

رَجَّلَ فِي المِرْآةِ شَعْرَهُ الغَزِيرْ

ثُمَّ دَنَا مِنْ جَمْعِ أَصْدِقَائِيَ الصَّغِيرْ

مُقَلِّبًا عَينَينِ فِي الوُجُوهِ .. صَامِتًا

وَفَجْأَةً ..

أَلْقَى إِلَينَا وَرَقَةً دُونَ اكْتِرَاثْ

وَدُونَ أَنْ يَلْتَفِتَا ..

مَضَى إِلَى الخَارِجِ

تَارِكًا عَلَى المِنْضَدَةِ الحَيرَى بِطَاقَتِهْ

كَانَتْ بِطَاقَةً سَودَاء

.....

وَمَاتَ فِي المَسَاءْ ! (65)

وربما لهذا الحس الرومانسي الذي تميز به أبناء هذا الجيل الشعري , قد اشترك معظمهم في رؤية شخصية الرئيس جمال عبد الناصر (ت1970م) ، بوصفه مثالاً لهذا البطل الرومانتيكي ؛ فعلى الرغم من انتقادهم أوضاع الحقبة الزمنية ، التي كانت قبل النكسة وبعدها ؛ فإنهم يكادون يجتمعون على رؤية شخصية عبد الناصر بتلك النظرة .

فعلى سبيل المثال نرى **محمد إبراهيم أبو سنة** ينتقد الأوضاع التي صارت إليها البلد , في ديوانه الذي خصصه لهذا الحدث (حديقة الشتاء) ؛ فهو يُعَرِّي بعض أسباب الهزيمة , مرجعًا إياها إلى شيوع الزيف في المجتمع المصري ؛ إذ يقول في قصيدة (الخوف) :

قُلْنَا : لا يُهْزَمُ قَلْبَ المُؤْمِن
لا يُدْرِكُهُ جَزَعٌ فِي مَوقِف
لَكِنَّا حِينَ أَتَانَا الأَعْدَاء
حَاصَرَنَا ثُعْبَانُ الخَوف
عَبَثًا نَبْحَثُ عَنْ سَيفِ شَجَاعَتِنَا
حِينَ كَذَبْنَا .. خِفْنَا
وَفَرَحْنَا بِهَدَايَانَا مِنْ سُوقِ الزَّيف (66)

لذلك فهو يجعل الجميع مشتركين في هذه الهزيمة , توضح ذلك قصيدته (المحاكمة) ؛ حيث بائع الخمور , وقارئ الكُتُب , وماسح الحذاء , وزارع الحقول , والحاكم , كلهم مشتركون في هذا المصير ، يقول :

يَا سَادَتِي
مَا رَأْيُكُمْ فِي المَيّتِ الذِي دَفَنْتُمُوه
تُحَاوِلُونَ أَنْ تَنْسَوه
يَقُولُ : إِنَّكُمْ جَمِيعًا خَدَعْتُمُوه (67)

لكنـه علـى الـرغم مـن ذلـك كلـه , لا يـرى فـي شـخص عبـد الناصـر إلا ذلـك البطـل الرومانسي الذي كان في أذهان معاصريه , يقول **أبو سنة** تحت عنوان (أغنية إلى عبد الناصر) :

يَا حُبَّ بِلادِي الأَوَّل
تُبَحِّرُ فِي عَينَيكَ الآمَال
تَبْدَأُ رِحْلَتَهَا
بَينَ خَمَائِلِ هَذَا الحُبِّ الأَجْيَال
فِي مِصْرَ العُلْيَا يَخْفِقُ قَلْبَك
فِي الأُغْنِيَّةِ الصَّخْرِيَّة
فَوقَ جَوَادٍ مُنْدَفِعٍ أَبْيَض
فِي أَحْجَارِ السَّدِّ
يَخْفِقُ قَلْبَك .
فِي مُدُنِ الدِّلْتَا
فِي الأَبْنِيَةِ الطِّينِيَّة
فِي المَدْخَنَةِ المُرْتَفِعَة
تَشْتَعِلُ حَمَاسًا (68)

والقصيدة كلها على هذا النحو من الغزل الرومانسي ، الذي لا يوافق شخصية كعبد الناصر عليه من الأخطاء , ما له من الحسنات .

وملامح هذه الصورة ذاتها , نجدها في قصيدة **صلاح عبد الصبور** (الحُلْم والأغنية) التي رثى بها عبد الناصر , يقول فيها :

تَتَجَمَّعُ الكَلِمَاتُ حَولَ اسْمٍ سَرَى كَالنَّبْضِ فِي شِرْيَانِهِمْ ،
عِشْرِينَ عَامًا
كَانَ المَلاذَ لَهُمْ مِنَ اللَّيلِ البَهِيم
وَكَانَ تَعْوِيذَ السَّقِيم

وَكَانَ حُلْمَ مَضَاجِعِ المَرْضَى , وَأُغْنِيَّةَ المُسَافِرِ فِي

الظَّلام

وَكَانَ مِفْتَاحُ المَدِينَةِ لِلفَقِيرِ , يَذُودُهُ حَرَسُ المَدِينَه

عَنْ حِمَاهَا

وَكَانَ مَوسِمَ نِيلِهَا ،
يَأْتِي فَيَنْثُرَ أَلْفَ خَيطٍ مِنْ خُيُوطِ الخِصْبِ تُورِقُ فِي رُبَاهَا
وَكَانَ مَنْ يَحْلُو بِذِكْرِ فِعَالِهِ فِي كُلِّ لَيلَه
لِلمُرْهَقِينَ النَّائِمِينَ بِنِصْفِ ثَوبٍ ، نِصْفِ بَطْن
سَمَرُ المَوَدَّةِ وَالتَّغَنِّي وَالتَّمَنِّي وَالكلامْ (69)

فالقارئ يري أية صورة رومانسية رآها صلاح عبد الصبور للرجل ؛ حتى كاد يُصَرِّحُ بأنه المسيح .

ولا يبعد **أحمد عبد المعطي حجازي** , عن تلك الصورة , إذ يقول عنه في قصيدة (البطل) :

رَأَيتُهُ الإِنْسَانَ أَصْفَى مَا يَكُون
أَلْصَقَ مَا يَكُونُ بِالأَرْضِ , وَأَبْوَابَ البُيُوتِ , وَالشَّجَر
أَكْثَرَنَا حُزْنًا , أَشَدَّنَا تَفَاؤلاً , أَبَرَّنَا بِنَا
أَحَنَّ مِنْ صَافِي النَّدَى عَلَى الثَّمَر
وَكَانَ بَادِي الوَنَى .. وَمَا يَلِين
ثُمَّ انْتَصَر
وَكَيفَ لا ؟
حِصَانُهُ أَحْلامُنَا
كَرٌّ وَفَرٌّ فِي السِّنِين
وَسَيفُهُ أَحْزَانُنَا
يَا هَولَ غَضْبَةِ الحَزِين !

فَلْنَمْلأ الطَّرِيقَ , هَذَا هُوَ رَكْبُ المُنْتَصِر
هَذِي يَدَاهُ , وَجْهُهُ ، ابْتِسَامَتُه
جَبِينُهُ الذِي يَمُوجُ بِالغُضُون
هَذَا الذِي سَعَى إِلَيهِ أَلْفُ سَيفٍ وَانْكَسَر
هَذَا الذِي تَمْسَحُهُ الأَيدِي وَتَجْلُوهُ العُيُون
هَذَا الذِي مَشَى عَلَى أَيدِي المَنُون
وَعَادَ بَاسِمًا , كَمَا يَعُودُ زَارِعٌ تَنَسَّمَ المَطَر (70)

فأنت ترى أن حجازي لم يره رئيس جمهورية , إنما رآه يوليوس قيصر , ونابليون , كما أملت عليه رؤيته الرومانتيكية .

والحق أن الأمر لم يقتصر على شعراء مصر ؛ فنحن نرى الشاعر الفلسطيني **محمود درويش** (2008م) , يشاركهم في رؤيتهم ؛ إذ يقول في قصيدة (الرجل ذو الظل الأخضر) التي كتبها في عبد الناصر :

وَلَكِنْ لِمَاذَا تَمُوتُ عَنِ المَاء
وَالنِّيلُ مِلْءُ يَدَيك ؟
لِمَاذَا تَمُوتُ بَعِيدًا عَنِ البَرْق
وَالبَرْقُ فِي شَفَتَيكِ ؟
وَأَنْتَ وَعَدْتَ القَبَائِل
بِرِحْلَةِ صَيفٍ مِنَ الجَاهِلِيَّة
وَأَنْتَ وَعَدْتَ السَّلاسِل
بِنَارِ الزُّنُودِ القَوِيَّة
وَأَنْتَ وَعَدْتَ المُقَاتِل
بِمَعْرَكَة ... تُرَجِّع القَادِسِيَّة
نَرَى صَوتَكَ الآنَ مِلْءَ الحَنَاجِر
زَوَابِع

تلو

زَوَابِع

نَرَى صَدْرَكَ الآنَ مُتَرَاس ثَائِر

وَلافِتَة فِي الشَّوَارِع (71)

فدرويش إنما يعيب على الفارس النبيل سقوطه في منتصف الطريق .

كان يوجين جيللفيك يقول : (إن الشعر جواب يتساءل) ، وهذه المفارقة الذكية هي القيمة التي ينبع منها – فيما أرى– شعر محمود درويش. وهي على الرغم من كونها مفارقة ، تصلح أن تكون ملكًا لكل شاعر ؛ فإنها تجد وعيها الخاص ، المرهف والحادّ ، في سؤال الهويَة (من أنا؟... من أنا؟) أو تساؤلها ؛ لأنه السؤال الذي يمثل جوبا عبقريّا عن علاقة الأنا بفكرها ؛ باللغة (72) .

يقول بريمون : إن الشاعر جلاد رقيق يجلد اللغة ، ومعنى ذلك أن اللغة تتعذب باستمتاع ، وأن أنوثتها تنكسر واهنة على أنامل ذلك الذي يفتح في جسدها شغب ذكورته (73) .

ويصرح الشاعر السوري **نزار قباني** (ت1998م) بما لم يصرّح به الآخرون , وقصدوه , يقول في الزعيم الراحل جمال عبد الناصر :

قَتَلْنَاكَ .. يَا آخِرَ الأَنْبِيَاءْ

قَتَلْنَاكَ ..

لَيسَ جَدِيدًا عَلَينَا

اغْتِيَالُ الصَّحَابَةِ وَالأَوْلِيَاءْ

فَكَمْ مِنْ رَسُولٍ قَتَلْنَا ..

وَكَمْ مِنْ إِمَامٍ ذَبَحْنَاهُ وَهْوَ يُصَلِّي صَلاةَ العِشَاءْ ..

فَتَارِيخُنَا كُلُّهُ مِحْنَةٌ ..

وَأَيَّامُنَا كُلُّهَا كَرْبَلاءْ ... (74)

الأدب عامة صورة لمزاج الأمة ، وفلسفة حياتها ، وترجمة عن واقعها النفسي ، وتطورها على الأصعدة كافة ، إنه الميراث الذي ينتقل عبر الأجيال مشكّلا الذوق المتلقي للإبداع الفني ومنه الشعر [75] .

في الخمسينيات حمل الشعر المصري حس التطلع إلى المشروع القومي الذي طرحه عبد الناصر ؛ فأيقظ الشعب العربي كله ، ومد أمامه حُلم الأمل بمستقبل فيه العزة والرخاء والكرامة ، وكان ضروريًّا أن يساير الشعر الهبة الثورية ، وتشيع فيه روح الأمل والزهو ، وفتوة المشاعر ؛ حتى إذا وقعت هزيمة 1967م ، وكانت هزيمة قاسية ، بددت الحُلم الجميل ، وهدّت كل التصورات المتطلعة إلى غد أفضل ؛ فأصاب الناس ، الإحباط ، واليأس والاكتئاب ؛ فانطمس الطريق ، وتعثرت الأقدام ، ونحن نشير هنا في إيجاز إلى حقبة عاصرناها منذ ابتداءاتها ، مؤكدين أثرها خاصة في نفوس الشباب ، الذين شعروا أن الحُلم قد تحطم ، والأزمات قد تفاقمت ، والمستقبل أمامهم قد أظلم [76] .

ما أكثر الشعراء الذين كتبوا عن جمال عبد الناصر منذ أن أصبح زعيمًا عربيًّا تتجسد فيه رموز الإرادة الوطنية والاستقلال القومي والتحرر العالمي . وكانت هذه القصائد استجابات إبداعية للوجدان الوطني القومي ، الذي انطوى عليه هؤلاء الشعراء ، والذي رأى في عبد الناصر الزعيم الذي حقق الأحلام [77] .

فشعر الخمسينيات ، والستينيات ، كان مواكبًا لثورة عبد الناصر ؛ ولذلك غلبت عليه روح الثورة التي شملت الأمة العربية كلها ؛ فكان الاتجاه الشعري العام هو اتجاه الواقعية الرومانسية ، ولن يستطيع أحد أن يزعم (بصرف النظر عن نماذج شعر هذه الحقبة الزمنية ، وهي مسيرة وعهدها قريب جِدًّا ؛ إذ إنها الشعر السابق على شعر الحداثة) أن في الخمسينيات والستينيات كانت هناك إرهاصات أو مقدمات للسريالية التي كان بدؤها في شعر الحداثة السبعيني ؛ فلا لقاء بين الواقعية التي تفرضها ثورة شاملة أيقظت أمة في وقتها وبين السريالية التي تمثل البطر والعبث والهذيان ؛ فالواقعية والسريالية – بداهةً – نقيضان لا يجتمعان [78] .

لا يسمح الحاكم الديكتاتور بظهور المثقفين الأحرار الذين يستطيعون أداء رسالتهم التنويرية الكاشفة لتزييف الوعي [79] .

فقد اشتركت رؤيتهم للرجل , وما كان ذلك إلا لاتفاق حسهم الرومانسي الذي كان يريد أن يرى إلهًا جديدًا يتجسّد إنسانًا , وبطلاً خرافيًا , لا رئيس جمهوية بلد فقير , بالغ في الطموح بنزق لا يوافق الواقع .

المحور الثالث : البناء الفني :

مثلما اشتركت الأجيال الشعبية في ذلك الحقبة الزمنية أفكارًا , وشعورًا , فإنهما قد اشتركا كذلك في أسلوبهم الفني , وتشابها بعض الشبه .

فكل عصر لا بد له من هيئات جديدة للتراكيب ؛ فإن كانت مدرسة الإحياء قد أعادت الأساليب القديمة ؛ فإن المدارس بعدها حاولت التجديد بكل ما استطاعت ؛ فغلبت عليهم أساليب معينة , كشيوع الشعر المرسل (متعدد القوافي) , واستخدام الألفاظ السهلة الميسورة , بخلاف سابقيهم , وغيرها من الأمور , ثم جاء هذا الجيل الذي يدور حديثنا في مداره , من خلال حديثنا عن الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة , بمشروع حداثي قد بدأ في الشيوع على أرجاء الوطن العربي , قوامه الاعتماد على التفعيلة , غير آبهين بالمعترضين , وإن كان على رأسهم عباس محمود العقاد (1964م) ؛ فقد رفض بحدة هذا الشعر الجديد .

ولهذا فإن سماتًا بعينها قد ظهرت لدى هذا الجيل واضحة , مثلما ظهرت في الجيل السابق ملامح بارزة , ونحن إذا قرأنا ديوان محمد إبراهيم أبو سنة , سنلحظ هذا (التكنيك) الجديد , الذي كان شائعًا في ذلك الجيل الشعري .

إن القصيدة الجديدة تؤسس جماليات مفارقة ، ولا تستثمر جماليات سابقة ؛ فهي وإن تجاوزت الصور الجزئية ؛ فإنها وجهت اهتمامًا خاصًا للصورة الكلية ؛ حيث أصبحت القصيدة تستقبل بوصفها كيانًا واحدًا ، وليس أجزاء متناثرة ، كما أنها في مقابل تخليها عن اللغة المفارقة ، أصبحت تؤسس جمالياتها على اللغة التداولية ، وعلى ما يمكن أن نسميه (شعرية التقرير) ، وهذه شعرية تستدعي – بالضرورة – مفهوم التجانس الكوني ؛ حيث إنها – تتحقق – فإنها لا تعول على شعرية الكلمات ، ولكن على شعرية العلاقات [80] .

من تلك السمات تكوين بنية القصيدة العامة ؛ فنحن نرى قصيدة الحكاية قد شاعت حينئذٍ ؛ حيث يقف الشاعر موقف الحَكَّاء الشعبي , سارِدًا بنفس النفس الملحمي لجمهوره أحداث

أبطاله , على خلاف أمل دنقل الذي اتبع أسلوبًا سينيمائيًّا , من الواضح في ذلك قصيدة محمد إبراهيم أبو سنة (مضى في غير يومه) , يحكي فيها عن جابر الفلاح الذي مات إجهادًا في خدمة سيده المُتخم بالنعمة , يسرد **أبو سنة** بعضًا من حكايته على النحو الآتي :

وَفِي الصَّبَاحِ أَحْرَقَ النَّبَأ
عَنْ خَادِمٍ فِي بَيتِ سَيِّدِ البَلَد
جُدْرَانُ قَرْيَتِي
عَنْ جَابِر الذِي مَضَى فِي غَيرِ يَومِه
وَكَانَ عَامِلاً كَآلَةِ الحَجَر
يُنَظِّفُ الأَرْوَاثُ مِنْ حَظَائِرِ البَقَر
وَيَحْمُل المِيَاهَ فِي البُكُور
وَيَمْلأُ المَسَاءَ بِالغِنَاء (81)

ويمضي في قصيدته على هذا النحو إلى أن يصل إلى نهاية القصة ، التي تنتهي – بدورها – بموت ذلك الفلاح .

ونرى الحكاية ذات الحس الملحمي كذلك عند **صلاح عبد الصبور** – ومحمد إبراهيم أبو سنة دائمًا متأثر بصلاح عبد الصبور–, في قصيدته (شنق زهران) , يقول فيها :

كَانَ زَهْرَانُ غُلامًا
أُمُّهُ سَمْرَاء ، وَالأَبُّ مُوَلَّد
وَبِعَينَيهِ وَسَامَهْ
وَعَلَى الصُّدْغِ حَمَامَهْ
وَعَلَى الزَّنْدِ أَبُو زَيدٍ سَلامَهْ
مُمْسِكًا سَيفًا وَتَحْتَ الوَشْمِ نَبْشٌ كَالكِتَابَهْ
اسْمُ قَرْيَهْ
(دِنْشِوَاي)
شَبَّ زَهْرَانُ قَوِيًّا

وَنَقِيًّا) [82]

وتتصاعد الأحداث على هذا النسق حتى النهاية , ذات النهاية التي يموت عندها زهران شنقًا .

ونرى ذلك أيضًا عند **حجازي** , في شعره كقصيدة (قصة الأميرة والفتى الذي يُكَلِّمُ الماء ..) , وكقصيدة (القِدِّيسَة) , التي يقول فيها :

كَانَ اسْمُهَا جَمِيلَه !
أَفْدِيهِ مِنْ سَمِّي
الوَجْهُ وَجْهُ طِفْلَةٍ لَمْ تَتْرُكِ الأُمَّا
وَالعَينُ عَينٌ سَاحِرَهْ
مُضِيئَةٌ كَحِيلَهْ
...
كَانَ اسْمُهَا جَمِيلَه !
وَالعُمْرُ عُمْرُ الزَّهْرِ , لَكِنَّ الرَّبِيعَ غَادَرَ
الزَّمَانْ [83]

وتمضي القصيدة كذلك باستعراض أوصاف جميلة وأنبائها , وعلاقة الحب التي تربطها بصديقها , إلى أن تنتهي القصيدة كذلك بموت جميلة شهيدة النضال .

وَجَدَتْ مرحلة المد القومي في قصيدة حجازي تجسيدها الدال ومنجزها الإبداعي المتولد من بنيتها الخاصة ، كما وجدت قصيدة حجازي في المشروع القومي لهذه المرحلة الأصل التكويني ، الذي أنطقها صوته ، وأكسبها ملامحه [84] .

فمفهوم الصدق بالنسبة إلى الشاعر الغنائي معناه أن يكون الشعر مُعَبِّرًا عن وجدان قوي وشخصية متفردة ، ومن ثم فقد لا تكون الحصيلة كلامًا يطمئن إليه القراء على أنه حقيقة [85] .

والأمر نفسه نجده عند **محمد عفيفي مطر** ؛ إذ يقول في المقطع الأول من قصيدة (من أغاني الحواكير) :

كَانَ كَالنَّخْلَةِ .. ذَا وَجْهٍ مُدَوَّرْ
وَعَلَى صُدْغَيهِ وَشْمٌ لِحَمَامَاتٍ وَقُبَّرْ
وَعَلَى ظَاهِرِ كَفَّيهِ رُسُومٌ لِصَبَايَا البَحْرِ تُسْكَرْ
وَأَبِي زَيدٍ ، وَخَيلٍ تَتَأَطَّرْ
لَفَّ أُذُنَيهِ بِمِنْدِيلٍ مُعَفَّرْ
وَمَضَى يَشْرَحُ لِلَّيلِ فُنُونَ الضَّحَكَات
عَلَّمَ القَرْيَةَ أَنَّ الضَّعْفَ يَمْحُوهُ مِنَ القَلْب
ارْتِشَافُ الضَّحَكَاتِ الصَّافِيَاتْ (86)

ويمضي هو الآخر يذكر الصفات والأنبياء ؛ حتى نهاية المقطع الذي ينتهي بموت البطل كذلك .

ومن السمات كذلك في شعر **محمد إبراهيم أبو سنة** , إنشاء القصيدة على هيئة رسالة , ولعل ذلك من دواعي الحس الرومانسي عنده , نرى ذلك مثلاً في قصيدة (رسائل إلى حبيبة غائبة) , وقصيدة (إلى مجهولة) , يقول – مثلاً – في القصيدة الأولى :

بِالأَمْسِ يَا حَبِيبَتِي خَرَجْتُ لِلطَّرِيق
لأَقْرَأَ الهُمُومَ فِي العُيُون
هُمُومَهُمْ ، أُولَئِكَ الذِينَ يَعْبُرُونَ
فِي شَارِعِ المَدِينَةِ الحَزِين
لَعَلَّ هَمَّ وَحْدَتِي يَهُون (87)

وهكذا يمضي يحدّث صديقته عبر رسائل إليها ليقص لها ما يجيش في نفسه , ويصف وقع غيابها عليه .

ولعل محمد إبراهيم أبو سنة تأثر في ذلك بصلاح عبد الصبور ، الذي أنشأ بعض قصائده على هذا النحو , كقصيدة (رسالة إلى صديقة) , و(رسالة إلى سيدة طيبة) , يقول **صلاح عبد الصبور** في الأولى – مثلاً– :

صَدِيقَتِي

عِمِي صَبَاحًا ، إِنْ أَتَاكِ فِي الصَّبَاح
هَذَا الخِطَابُ مِنْ صَدِيقِكِ المُحَطَّمِ المَرِيضْ
وَادْعِي لَهُ إِلَهَكِ الوَدِيعَ أَنْ يَشْفِيه
وَسَامِحِيهِ ، كَيفَ يَرْجُو أَنْ يُنَمِّقَ الكَلام
وَكُلُّ مَا يَعِيشُ فِيهِ أَجْرَدٌ كَئِيبْ .. ؟
فَقَلْبُهُ كَسِيرْ (88)

والتشكيل نفسه نجده عند **حجازي** في قصدته (رسالة إلى مدينة مجهولة) , يقول فيها :

أَبِي ..
إِلَيكَ حَيثُ أَنتْ
إِلَيكَ فِي مَدِينة ، مَجْهُولَة السَّبِيل ،
مَجْهُولَة العُنْوَان وَالدَّلِيلْ
إِلَيكِ فِي مَدِينَةِ المَوتَى , إِلَيكِ حَيثُ أَنتْ
أُوَلى رَسَائِلِي ،
وَإِنَّهَا رِسَالَةٌ حَزِينَةٌ حَزِينَه
بِغَيرِ حَدْ ! (89)

ويمضي حجازي يسرد أخباره , وأنباء حياته في المدينة , كسابقيه . وعلى ذلك الهدي يستهل **فاروق شوشة** أولى دواوينه (إلى مسافرة) , يقول :

إِلَيكِ ... يَا مُسَافِرَة
أُغْنِيَّة مُسَافِرَة
لَيسَ لَهَا أَرْضٌ وَلا قَرَارْ
الشَّطُّ نَاءٍ ، وَالمَزَارُ يَا فَرِيدَتِي مَزَارْ !
وَغُنْوَتِي قَصِيرَة ، وَعَابِرَة (90)

أتصور أن أهم سبب يَشُدُّنَا إلى شعر صلاح عبد الصبور في الستينيات هو التمرد المقترن بالجرأة على تحطيم التقاليد الجامدة الثابتة ، التي كنا نعاني من تصلّبها في عوالم الإبداع

والفكر والسياسة . كان التمرُّد يدفع بعضنا إلى المادية الجدلية فيغدو ماركسيًّا يكتفي بالفكر منهجًا للفهم والتأويل ، أو شيوعيًّا يجاوز الفكر إلى فعل الانخراط العملي في هذا التنظيم السري أو ذاك [91] .

وجاء في كلمة هنري لوييز أنهم يحتفلون بحجازي ؛ لأنه شاعر من مصر التي هي انعكاس لإفريقيا كلها ، ولأنهم ينظرون باحترام بالغ ، في جنوب الصحراء الإفريقية ، إلى أهرام الحضارة الفرعونية ، التي تظلل شعر حجازي الضارب بجذوره في أعماق الهوية العربية [92] .

وهكذا تشابهت طرقهم في تشكيل قصيدتهم , مُشَكِّلِينَ أسلوبًا جديدًا طغى على الأسلوب القديم , لغة وإيقاعًا ؛ فمن تلك السمات عند محمد إبراهيم أبو سنة وغيره من عشراء جيله سمة التكرار ؛ فالشاعر يكرر أسلوبًا ما , استدعته أفكاره المتداعية , كأن يقول **أبو سنة** في قصيدة (حين فقدتُك) :

كَانَتْ تَأْتِي الذِّكْرَى
ذِكْرَى العُشْبِ النَّابِتِ فِي الكَلِمَاتْ
ذِكْرَى أَوَّلِ حُلْمٍ فِي لَيلِ العُمْر
ذِكْرَى أَوَّلِ أُغْنِيَّة غَنَّاهَا لاثْنَينِ فِي النَّهْر [93]

ويقول في قصيدة (مرثية شهداء الجزائر) :

دَفَعُوا ثَمَنَ القُبُلاتِ لِعُشَّاقِ الغَد
ثَمَنَ الأُغْنِيَّةِ الأُولَى فِي لَحْنٍ لَمْ يَبْدَأْ بَعْد
ثَمَنَ الجَلَسَاتِ الزَّرْقَاءِ عَلَى شَاطِئِ نَهْر
ثَمَنَ الأَجْنِحَةِ المَبْسُوطَةِ لِلطَّير
ثَمَنَ الزُّرْقَةِ فَوقَ جَزَائِرِهِمْ
ثَمَنَ مَنَاجِمِهِمْ
ثَمَنَ العِيدِ لِمِيلادِ الطِّفْلِ الأَوَّل
ثَمَنَ الإِنْسَانِ الضَّائِعِ فِي قَلْبِ بِلادِه
ثَمَنَ دَجَاجِ الرِّيفِ , وَثَمَنَ جِيَادِه [94]

ويقول في قصيدة (الجفاء) :

بِدُونِ مُقْلَتَيكِ يَا حَبِيبَتِي .. لا آمَنُ الطَّرِيق
بِدُونِ لَمْسَةِ اليَدِينِ عِنْدَمَا أَكُونُ فِي الفِرَاش
بِدُونِ سَاعِدَيكِ يُورِقَانِ تَحْتَ رَأْسِي الكَلِيل (95)

وذلك قليل من كثير في شعر محمد إبراهيم أبو سنة , ذلك ما استرعى انتباه عبد القادر القط , وسمّاه امتدادًا للصورة الواحدة , وإيرادها هي نفسها بأكثر من وجه في بناء ممتد (96) .

ولعل ذلك كان من دواعي الغنائية الرومانسية لدى الشاعر , وكأنه يحس فراغًا دائمًا في تعبيره , يُحَاوِلُ أَنْ يُنَمِّيهِ في نفسه , والحق أن ذلك الأسلوب لم يكن خاصًّا بالشاعر , وإنما وجدناه في شعر غير شاعر في جيله , يقول **صلاح عبد الصبور** في قصيدة (شنف زهران) :

قَرْيَتِي مِنْ يَومِهَا لَمْ تَأْتَدِمْ إِلاَّ الدُّمُوعْ
قَرْيَتِي مِنْ يَومِهَا تَأْوِي إِلَى الرُّكْنِ الصَّدِيعْ

قَرْيَتِي مِنْ يَومِهَا تَخْشَى الحَيَاهْ (97)

ويقول في قصيدة (لحن) :

جَارَتِي مَدَّتْ مِنَ الشُّرْفَةِ حَبْلاً مِنْ نَغَمْ
نَغَمٍ قَاسٍ رَتِيبِ الضَّرْبِ مَنْزُوفِ القَرَارْ
نَغَمٍ كَالنَّار
نَغَمٍ يُقْلِعُ مِنْ قَلْبِي السَّكِينَه
نَغَمٍ يُورِقُ فِي رُوحِيَ أَدْغَالاً حَزِينَهْ
بَينَنَا يَا جَارَتِي بَحْرٌ عَمِيق
بَينَنَا بَحْرٌ مِنَ العَجْزِ رَهِيبٌ وَعَمِيق
وَأَنَا لَسْتُ بِقُرْصَانٍ , وَلَمْ أَرْكَبْ سَفِينَه
بَينَنَا يَا جَارَتِي سَبْعُ صَحَارَى (98)

ويقول في قصيدة (أحبك) :

لا , لا تَنْطِقَ الكَلِمَهْ

دَعْهَا بِجَوفِ الصَّدْرِ مُنْبَهِمَهْ

دَعْهَا مُغَمْغَمَةً عَلَى الحَلْقِ

دَعْهَا مُمَزَّقَةً عَلَى الشِّدْقِ

دَعْهَا مُقَطَّعَةَ الأَوصَالِ مَرْمِيَّه (99)

والأمر نفسه نجده عند **أحمد عبد المعطي حجازي** كأن يقول في قصيدة (دفاع عن الكلمة) :

وَأَكِيل الضَّرْبَ ، وَلا أَهْدَأ

بِاسْمِ الكَلِمَه

بِاسْمِ الأَرْضِ الخَضْرَاءْ

بِاسْمِ قُرَى غَنَّيَاهَا ، بِاسْمِ الإِنْسَانْ

تِلْكَ الكَلِمَاتُ الحُلْوَةُ مَاتَتْ فِي شَفَةِ الخَائِنْ

مَا عَادَتْ فُصْحَى

مَا عَادَتْ تَعْصِفُ بِالقُرَّاءْ

مَا عَادَتْ تَلِدُ الجُرْحَا (100)

ويقول في قصيدة (العيون) :

سَمَّيتُ جُبْنِي يَومَهَا عِفَّه !

عَينٌ تَقُولُ غَيرَ مَا تُعْطِي الشِّفَاهْ !

عَينُ زُجَاجٍ لا تَرَى فِي قَاعِهَا مَعْنَى

عَينٌ تَرَى لِلخَلْفِ لا تَرَى سِوَى جُدْرَانِهَا (101)

ومثال ذلك عند **محمد عفيفي مطر** قوله في قصيدة (رسالة إلى شاعر سجين) (102) :

أَنَا هُنَا .. وَجْهِي بِلَونِ التَّمْرِ حِينَمَا

يَسِيلُ فِيهِ سُكَّرُ العُصِير

أَنَا هُنَا .. يَشُدُّنِي إِلَى الجِدَارِ حَارِسٌ ضَرِيرْ

فَلا أَرَى الشَّمْسَ , وَلا أَرَى النَّخِيلَ , وَهِيَ

تَسْكُبُ الظِّلالَ فِي مَسَارِبِ الأَصِيلْ

وَلا أَرَى الحُبَالَى فِي مَفَارِقِ الطُّرُق

وَلا أَرَى طَيشَ الطُّيُورِ فِي الأُفُق (103)

ويقول في قصيدة (صوت امرأة) :

فَتَعُودَ فِي الضَّوءِ المُضَبَّبِ صُورَةُ الوَجْهِ الغَرِيب

فَكَأَنَّ طِفْلاً بَينَنَا

وَكَأَنَّ صَوتًا فِي دَمِي يَبْكِي لأَنَّ الطِّفْلَ مَزْمُومُ الشِّفَاه

وَكَأَنَّ صَوتَ الكَونِ يَغْسِلُ جَرْسَهُ قَبْلَ الصَّلاة (104)

ونرى ذلك عند **فاروق شوشة** , كثيرًا كأن يقول في قصيدة (تحت ظلال الزيزفون) :

يُبْهِرُنَا اخْضِرَارُكِ المُطَرَّزُ الأَنِيق

يُبْهِرُنَا قَوَامُكِ المُتَّئِدُ المَمْشُوق

يُبْهِرُنَا فَضَاؤُكِ الطَّلِيق

تُبْهِرُنَا عَينَاكِ حِينَ تَهْجُمِينَ طِفْلَةً . وَحِينَ تُصْبِحِينَ (105)

ومن الذين اتبعوا تلك الطريقة بكثرة **أمل دنقل** فهو يكرر مثلاً لازمة (في + الجملة) , في المقطع الثاني من قصيدة (بكائية الليل والظهيرة) سبع مرات متتالية (106) , كذلك تكررت إحدى عشرة مرة في قصيدة (رباب) (107) .

ومن ذلك التَّكرار – أيضًا – قوله في قصيدة (سفر ألف دال ؛ الإصحاح التاسع) :

دَائِمًا أَنْتِ فِي المُنْتَصَفْ !

أَنْتِ بَينِي وَبَينَ كِتَابِي ..

وَبَينِي وَبَينَ فِرَاشِي

وَبَينِي وَبَينَ هُدُوئِي ..

وَبَينِي وَبَينَ الكَلام (108)

لكن التَّكرار لا يقف عن هذا الحد ؛ بحيثُ تُكَرَّر لفظةٍ ما أو جملة على التوالي ؛ لِتَمُدَّ صورة المعنى الذي يريده الشاعر , إنما نجد في شعر محمد إبراهيم أبو سنة تكرارًا من نوع آخر , قريب من ذلك ؛ فهو يكرر جملة ما ؛ ليجعلها مدخلاً للكلام , يتجدد عبر القصيدة , أو به تنتهي , على غرار السطر الشعري : (مطر مطر مطر) ، الذي كرره الشاعر العراقي بدر شاكر السياب في قصيدته الشهيرة (أنشودة المطر) .

ومثل ذلك جملة : (لا تسألي) التي كررها محمد إبراهيم أبو سنة ثلاث مرات في قصيدة تحمل الاسم نفسه [109] , وجملة : (أنا يا أماه /إنني أماه) ، التي كررها خمس مرات في قصيدة (ريفية في مدينة الغرباء) [110] , وجملة : (يخفق قلبك) ، التي تكررت خمس عشرة مرة في قصيدة (أغنية إلى عبد الناصر) [111] .

وإذا تتبعنا التكرار في شعر صلاح عبد الصبور ، سنجده على سبيل المثال يُكَرِّر كلمتي : (أطلال ... أطلال) تسع مرات في بداية كل مقطع من قصيدة (أطلال) [112] , ويُكَرِّر جملة : (قضى ! قضى ! , وعن ديارنا مضى) ثلاث مرات في بداية ثلاثة مقاطع من قصيدة (الحرية والموت) مرتان مذكرة , ومرة مؤنثة [113] , وجملة : (ألا مَا أَشْرَفَ الإنسانِ) ، التي تكررت ثلاث مرات في ثلاثة مقاطع من قصيدة (موت الإنسان) [114] .

والأمر نفسه نجده عند حجازي ؛ فيكرر على سبيل المثال جملة : (يا أيها الإنسان في الريف البعيد) ثلاث مرات في قصيدة (لمن تُغَنِّي ؟!) [115] ,

ويكرر لفظة (أبي) خمس مرات في بداية خمس مقاطع من قصيدة (رسالة إلى مدينة مجهولة) [116] , وجملة : (في عيد ميلادها) , كررها مرتين في نهاية كل مقطع من قصيدة (هدية عيد الميلاد) [117] .

والأمر نفسه نجده عند **محمد عفيفي مطر** , فيكرر جملة : (ودقت ساعة الميدان) ست مرات في قصيدة (الملكة واللوردات) [118] , وجملة : (كان كالنخلة ... ذا وَجْه مُدَوَّر) تكررت ثلاث مرات في المقطع الأول من قصيدة (من أغاني الحواكير) [119] , وجملة : (في ليلة عرسك يا أيوب) تكررت أربع مرات في بداية كل مقطع من قصيدة (العُرس العظيم) , كذلك لفظة (أيوب) تكررت ثلاث مرات في القصيدة نفسها [120] .

والأمر نفسه عند **فاروق شوشة** ؛ فهو يُكَرِّر جملة : (العام ، بعد العام ، بعد العام) في بداية مقطعين من ثلاثة مقاطع من قصيدة (هدية الأيام) [121] , ويُكَرِّر جملة : (بين عينيك موعدي) ثلاث مرات في بداية ثلاثة مقاطع من قصيدة (بين عينيك موعدي) [122] , وجملة : (أنادي عليك) يكررها في بداية كل مقطع في القصيدة التي تحمل الاسم نفسه [123] .

والأمر نفسه عند **أمل دنقل** ؛ فنجده يُكَرِّر جملة : (أيتها العَرَّافَة المُقَدَّسَةْ) مرتين , وجملة : (أيتها النَّبِيَّه المُقَدَّسَةْ) مرتين ، في بداية أربع فقرات من قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) [124] , كذلك تكراره لجملة : (قلتُ لكم ...) أربع مرات في بداية كل مقطع من قصيدة (تعليق على ما حدث في مخيمات الوحدات) [125] .

من السمات الستينية كذلك التي نلاحظها في شعر **محمد إبراهيم أبو سنة** , الأسلوب النثري التقريري الذي نجده في بعض قصائده , كأن يقول في قصيدة (حتى يطلع قمر الحب ؛ يا شيخي الفاهم) :

يَا شَيخِيَ الفَاهِم
خَدَعَتْنِي القَدَمُ مَعَ السَّاعِد
خَدَعَتْكَ عَلَى البُعْدِ الأَلْوَان
لَيسَ الإِنْسَانُ المَكْتُوبُ لَدَيكَ هُوَ الإِنْسَان
وَالعَالَمُ لا يَحْفُلُ أَبَدًا بِالحِكْمَة
القُوَّةُ تَحْكُمُ هَذَا العَالَم
وَالحُزْنُ نَصِيبُ الضُّعَفَاء [126]

ويقول في قصيدة (الصرخة والخوف ؛ الصرخة) :

لَسْنَا نَحْنُ الأَبْطَال
هَذَا زَمَنٌ آخَر
فَلْيَبْقَ الطَّائِرُ دَاخِلَ عُشِّه
وَتَشَبَّثْنَا بِرِتَاجِ البَاب
فَبِطُولَتِنَا فِي هَذَا العَصْر

أَنْ نُغْلِقَ بَابًا تَأْتِي مِنْهُ الرِّيح (127)

ويقول في قصيدة (عصر الإنسان) :

(اعْرَفْ نَفْسَكْ)

قُلْتَ الكِلْمَةَ يَا سُقْرَاط

ثُمَّ مَضِيت

مَا كُنْتَ لِتَعْلَم

أَنَّ الإِنْسَانَ المُتَأَلِّم

سَوفَ يَنَالَ المَلَكُوت (128)

إن مساحة القول الشعري تسمح لنا بتجميع كم وافر من الظواهر الأفقية والرأسية ، ذات الطبيعة التراكمية ، وهذا التراكم يولد نوعًا من الإيقاع الداخلي والخارجي ، لا يقل عن الإيقاع العروضي ، إن لم تجاوزه أحيانا (129) .

الإيقاع الداخلي والخارجي من عناصر الشعر المهمة ؛ لأن الشعر تعبير عن انفعال ، والانفعال له إيقاعه الصوتي حتى في الحياة اليومية (130) .

فأنت ترى اللغة المحايدة , والأسلوب المستقيم , والإيقاع الرتيب , فضلاً عن مباشرة الفكرة في القصائد , والحق أن تلك الآفة لم تكن في شعر محمد إبراهيم أبو سنة فريدةً , إنما وجدناها في أغلب شعراء الستينيات , ولعل مرد ذلك كانت محاولاتهم الدؤوب للخروج عن الإيقاع الموسيقى السائد في الأجيال السابقة عليهم , فهم وإن اتجهوا في أغلب قصائدهم إلى شعر التفعيلة دون العمودي ؛ فإن ذلك لا يُنَجِّيهِمْ من رتابة الإيقاع – وقد وقعوا فعلاً في ذلك – لذلك فقد كتبوا القصائد بلغة أقرب إلى لغة التقرير في بعض الأحيان , معتمدين على الحدث , وبعض الصور التخيلية بوصفها عامل تأثير وجداني , ومن هؤلاء الشعراء نجد **صلاح عبد الصبور** يقول في قصيدة (الحُزْن) :

فَشَرِبْتُ شَايًا فِي الطَّرِيقِ

وَرَتَقْتُ نَعْلِي

وَلَعَبْتُ بِالنَّرْدِ المُوَزَّعِ بَينَ كَفِّي وَالصَّدِيق

قُلْ : سَاعَةً أَو سَاعَتَينِ

قُلْ : عَشَرَةً أو عَشَرَتَينِ (131)

ويقول في قصيدة (نام في سلام) :

أَمَّا التَّلامِيذُ الذِينَ أَنْفَقُوا أَيَّامَهُمْ مَحَبَّةً لِلحِكْمَهْ

فَقَدْ تَهَامَسُوا بِدَهْشَةٍ

أَيَبْتَسِمُ المُعَلِّمُ ؟

عِنْدَئِذٍ أَجَابَ أَكْثَرُ الشَّبَابِ فِطْنَهْ

أَلَمْ يَقُلْ لَنَا المُعَلِّمُ الشَّهِيدُ حِكْمَةَ الأَجْيَال

يَا أَيُّهَا الإِنْسَانُ ...

اِعْرَفْ نَفْسَكْ ..

وَهُوَ يَمُوتُ وَدَاعًا ؛ لأَنَّهُ عَرَفْ

فَمَاتَ فِي سَبِيلِ سُنَّةِ الكَمَالْ (132)

ومثل ذلك في شعره كثير , كذلك نجد الأمر نفسه عند **حجازي** ؛ إذ يقول في قصيدة (السجن) :

لِي لَيلَةٌ فِيهِ

وَكُلُّ جِيلِنَا الشَّهِيد

عَاشَ لَيَالِيهِ

فَالسِّجْنُ بَابٌ ، لَيسَ عَنْهُ مِنْ مَحِيد !

وَالسِّجْنُ لَيسَ دَائِمًا سُورًا , وَبَابًا مِنْ حَدِيد

فَقَدْ يَكُونُ وَاسِعًا بِلا حُدُود (133)

وكذا يمضي يقرر للقارئ فكرته عن السجن بأسلوب نثري , ومن ذلك أيضًا قوله في قصيدة (عودة فبراير) :

كَأَنَّنِي أَشْهَدُ مِيلادًا جَدِيدًا فِي الغُرُوب

أَسْمَعُ عَبْدَ النَّاصِرِ الذِي بَكَى

وَهُوَ يَقُولُ فِي الخِطَاب

فِبْرَايِرُ الشَّهِيدُ عَادَ لِلجَنُوب ! (134)

وبالأسلوب نفسه يقول **أمل دنقل** في قصيدة (يوميات كهل صغير السن) :

أَفْهَمْتُهُ أَنَّ القَوَانِينَ تُسَنُّ دَائِمًا كَي تُخْرَق

أَنَّ الضَّمِيرَ الوَطَنِيَّ فِيهِ يُمْلِي أَنْ يَقِلَّ النَّسْل

أَنَّ الأَتَاتَ صَارَ غَالِيًا لأَنَّ الجَدْبَ أَهْلَكَ الأَشْجَار

لَكِنَّهُ .. كَانَ يَخَافَ اللهَ .. وَالشُّرْطَةَ .. وَالتُّجَّار ! (135)

ويقول في قصيدة (صفحات من كتاب الصيف والشتاء) :

حِينَ سَرَتْ فِي الشَّارِعِ الضَّوضَاءْ

وَانْدَفَعَتْ سَيَّارَةٌ مَجْنُونَةُ السَّائِقْ

تُطْلِقُ صَوتَ بُوقِهَا الزَّاعِقْ

فِي كَبِدِ الأَشْيَاء

تَفَزَّعَتْ حَمَامَةٌ بَيضَاء

كَانَتْ عَلَى تِمْثَالِ نَهْضَةِ مِصْر

تَحْلُمُ فِي اسْتِرْخَاءْ (136)

وعلى الإيقاع الرتيب نفسه يقول **فاروق شوشة** في قصيدة (سقوط الوهم) :

أَسْأَلُ – يَا مَذَلَّةَ السُّؤَالِ – :

هَلْ آنَ أَنْ نَعُودَ لِلبَرَاءَةِ ؟

لِفِطْرَةِ الإِنْسَانِ حِينَ يَمْلِكُ الإِنْسَان

بِقَبْضِ كَفَّيهِ الضَّئِيلَتَينِ زَهْوَةِ الحَيَاة

هَلْ آنَ أَنْ نَعُودَ لِلجَرَاءَة ؟

لِفِطْرَةِ الإِنْسَانِ حِينَ يُؤْمِنُ الإِنْسَان (137)

ويقول في قصيدة (نداء سلام) :

فِي (باكو) أَو فِي (مُوسكو) أَو فِي أَيِّ مَكَانٍ آخَر

تَمْلِكُ أَنْ تُصْبِحَ إِنْسَانًا

إِنْسَانًا يَمْلِكُ أَنْ يَحْتَضِنَ العَالَمَ عَبْرَ تُخُومِ الأَسْوَارِ المَحْدُودَة

وَيَرَى الأَشْيَاءَ كَمَا لَو كَانَتْ تُولَدُ أَوَّلَ مَرَّة (138)

لكننا على الرغم من ذلك لا نستطيع أن نقول إن ذلك الأسلوب كان هو الغالب على شعرهم , وإنما نقول إن ذلك كان موجودًا بقدر ما كانت جهودهم في محاولة التغيير , وعدم النمطية , وإن تجاوزا رتابة الإيقاع التقليدي , إلى رتابة الإيقاع النثري .

ولعل منشأ تلك السمة النثرية في شعرهم استخدامهم بعض المصطلحات العامية , والعصرية , ولعل ذلك أيضًا يرجع إلى استخدامهم أوزان شعرية تقف في شعر التفعيلة –أحيانًا – موقف الوسط بين النثر والموسيقى الشعرية , مثل : (الرجز) , و(المتدارك) , على خلاف (الوافر) الذي يشع موسيقى ؛ لذلك نجا شعر محمد عفيفي مطر من شبه النثرية لاستخدامه بحر الوافر كثيرًا , على خلاف غيره من شعراء جيله ؛ فإن الغالب لديهم كان (الرجز) , و(المتدارك) , والأخير وإن كان يبدو فج الإيقاع ؛ فإنه قد يكون في مواضع كثيرة ركيزة الشاعر ؛ فتفعيلته (فَاعِلُن – فَعِلُنْ) تعطي الغرضين في سهولة .

ونحن إن تتبعنا هذه السمة عند محمد إبراهيم أبو سنة , سنجده في الثلاثة دواوين الأولى , قد نظم قصائده على النحو الآتي :

على الرجز : (56) قصيدة

وعلى المتدارك : (28) قصيدة

وعلى الرمل : (7) قصائد

وعلى المتقارب : (5) قصائد

وقصيدة على (الكامل) .

ومن الواضح غلبة وزني : (الرجز – المتدارك) , والحق أن تلك سمة واضحة في شعر الستينيات , تأثّر بها محمد إبراهيم أبو سنة .

ونظم **صلاح عبد الصبور** ديوانه الشعري على النحو الآتي :

على الرجز : (35) قصيدة

وعلى المتدارك : (15) قصيدة

وعلى الرمل : (5) قصائد

وعلى البسيط : (3) قصائد

وعلى المتقارب : قصيدتين

وعلى الوافر : قصيدتين

وعلى السريع : قصيدة

وعلى الخفيف : قصيدة

وأربع قصائد مختلطة البحور , اشترك (الرجز) , (والمتدارك) فيهما .

أما **أحمد عبد المعطي حجازي** ؛ فرصد عروض ديوانيه الأولين , وقصيدته الطويلة (أوراس) , جاء على النحو الآتي :

على الرجز : (34) قصيدة

وعلى المتدارك : (6) قصيدة , منهم قصيدة (أوراس) الطويلة .

وعلى الرمل : (5) قصائد

وعلى المتقارب : قصيدتين

وعلى الوافر : قصيدتين

وعلى البسيط : قصيدتين

وعلى الكامل : قصيدة

وعلى الطويل : قصيدة

أما **أمل دنقل** ؛ فعروضه في ديوانه جاءت على النحو الآتي :

على الرجز : (25) قصيدة

وعلى المتدارك : (23) قصيدة

وعلى الرمل : (11) قصيدة

وعلى المتقارب : (6) قصائد

وعلى الوافر : قصيدتين

وعلى الكامل : قصيدتين

وعلى السريع : قصيدتين

و(12) قصيدة مختلطة البحور , منهم عشرة كالآتي :

رجز + ومتدارك : (4) قصائد

رجز + بحر آخر غير المتدارك : (5) قصائد

متدارك + بحر آخر غير الرجز : قصيدة

أما عروض **فاروق شوشة** في دواوينه الثلاثة الأولى ؛ فقد جاء على النحو الآتي :

على الرجز : (25) قصيدة

وعلى المتدارك : (15) قصيدة

وعلى المتقارب : (6) قصائد

وعلى الرمل : (5) قصائد

وعلى الوافر : قصيدتين

وعلى السريع : قصيدتين

وعلى الكامل : قصيدة

و(6) قصائد مختلطة البحور , خمسة منهم على النحو الآتي :

رجز + ومتدارك : قصيدتين

متدارك + بحر آخر غير الرجز : قصيدتين

رجز + بحر آخر غير المتدارك : قصيدة

من الرصد السابق نرى – بوضوح – أن بحر الرجز ثم بحر المتدارك هما الأكثر شيوعًا في تلك المرحلة ؛ حتى وجدناهما قد أمليا على الشعراء هيئات تراكيب مخصوصة , كالهيئة المكونة من :

(اللفظة /الجملة + يا فعيلتي (مدينتي – حبيبتي – عزيزتي – أميرتي ... إلى آخر هذه الكلمات التي تكون على الوزن الصرفي نفسه)

لا شك في أن الأمر بالنسبة إلى محمد إبراهيم أبو سِنَّة لا يقتصر على كونه مجرد تخلٍّ عن إمكانات التنويع الإيقاعي ، وإنما يعكس – في حقيقته – تطورًا في البناء الشعري ، فلم يعد الضرب – ومن ثم القافية – يمثل (قمة) السطر الشعري ، والمقصود بـ(القمة) مفهومها الإيقاعي

لاجتماع (القافية والتنغيم) في نهاية السطر الشعري ؛ حيثُ تقع تفعيلة الضرب ، والسبب في هذا التغير في وضعية (الضرب) ، هو إلغاء استقلالية السطر الشعري عروضيًّا (بفعل التدوير) ، وتركيبيًّا دلاليًّا (بفعل التضمين) ؛ مما أدى إلى إذابة القافية ، إلى حد كبير ؛ حيث توجد تفعيلة الضرب [139] .

لم تقف الحرية التي يطمح إليها محمد إبراهيم أبو سنة عند التحرُّر من قيود البحر الشعري ، والاكتفاء بالتفعيلة متصرفًا في عددها في كل سطر ، بل تجاوز ذلك إلى إحداث تغييرات/ تشكيلات في إطار التفعيلة ، بعضها يقع في التفعيلة الأخيرة (الضرب) ، وبعضها يقع في حشو السطر (تفعيلات السطر باستثناء الضرب) [140] .

وقد شَهِدَ (الحشو) في شعر محمد إبراهيم أبو سنة كثيرًا من التشكيلات الوزنية ، بعضها يأتي متوافقًا مع قواعد العروض ، ومع ما كان يحدث في الشعر القديم ، وهو ما كان يُطْلَق عليه (الزَّحَاف) ، بينما يأتي الآخر مخالفًا للعروض القديم ، دون أن يؤدي هذا إلى الخروج عن حدود الوزن المستخدم إلى غيره [141] .

من ذلك عند محمد إبراهيم أبو سنة ؛ إذ يقول في قصيدة (أغلى من العيون) :

وَالحُبُّ يَا حَبِيبَتِي نِهَايَةُ المَطَافْ [142]

ويقول في قصيدة (رسائل إلى حبيبة غائبة) :

أَخَذْتِ يَا حَبِيبَتِي مِنْ فَوقِ أَرْضِنَا السَّمَاء .

...

بِالأَمْسِ يَا حَبِيبَتِي خَرَجْتُ لِلطَّرِيق [143] .

ويقول في القصيدة نفسها :

المَوتُ يَا حَبِيبَتِي لا يَعْرِفُ الإِشَارَةَ الحَمْرَاء

...

المَوتُ وَالحَيَاةُ يَا حَبِيبَتِي

...

أَضِيقُ يَا حَبِيبَتِي أَضِيق

...

أَتَذْكُرِينَ أَنَّنِي حَكَيتُ يَا حَبِيبَتِي (144)

ويقول في القصيدة نفسها :

وَالآنَ يَا حَبِيبَتِي الآن (145)

ويقول في القصيدة نفسها :

فَنَحْنُ يَا حَبِيبَتِي نَعِيشُ فِي حَضَارَةِ المِرْآة (146)

ويقول في قصيدة (أَرْجُوكِ وَاصِلِي الغِنَاء) :

فِي هَذِهِ الأَيَّامِ يَا عَزِيزَتِي

...

سَمِعْتِ يَا عَزِيزَتِي غِنَاءَكِ الطَّلِيق (147)

ويقول في قصيدة (إلى مجهولة) :

فَالسُّحْبُ رَغْمَ ذَاكَ يَا عَزِيزَتِي صَدِيقَة الحُقُول (148)

ويقول في قصيدة (الجفاء) :

بِدُونِ مُقْلَتَيكِ يَا حَبِيبَتِي .. لا آمَنُ الطَّرِيق (149)

وهذه الهيئة نفسها نجدها عند صلاح عبد الصبور ؛ إذ يقول في قصيدة (رحلة في الليل) :

اللَّيلُ يَا صَدِيقَتِي يَنْفُضُنِي بِلا طَرِيق (150)

ويقول في القصيدة نفسها :

إِلَيكِ يَا صَدِيقَتِي أُغْنِيَةً صَغِيرَهْ (151)

ويقول في قصيدة (أناشيد غرام) :

عَلَيكِ يَا حَبِيبَتِي ؛ لأَنَّهُمْ أَصْحَاب (152)

ويقول في القصيدة نفسها :

لَحْنُ الخِتَامِ يَا حَبِيبَتِي هُوَ السَّلامُ وَالدُّعَاءْ

...

وَكُلُّ شَيءٍ يَا حَبِيبَتِي يَهُون (153)

ويقول في قصيدة (أغنية للقاهرة) :

لِقَاكِ يَا مَدِينَتِي حَجّي وَمُبْكَايَا

لِقَاكِ يَا مَدِينَتِي أَسَايَا (154)

ويقول في القصيدة نفسها :

لِقَاكِ يَا مَدِينَتِي يَخْلَعُ قَلْبِي ضَاغِطًا ثَقِيلا

لِقَاكِ يَا مَدِينَتِي يَنْفُضُنِي

لِقَاكِ يَا مَدِينَتِي دُمُوعُ

أَهْوَاكِ يَا مَدِينَتِي الهَوَى الذِي يَشْرُقُ بِالبُكَاءْ

...

أَهْوَاكِ يَا مَدِينَتِي الهَوَى الذِي يُسَامِحْ

...

أَهْوَاكِ يَا مَدِينَتِي ..... (155)

ويقول في قصيدة (الحُبّ فِي هَذَا الزَّمَان) :

الحُبُّ يَا رَفِيقَتِي ، قَدْ كَان

...

الحُبُّ فِي هَذَا الزَّمَانِ يَا رَفِيقَتِي .... (156)

ويقول في قصيدة (أغلى من العيون) :

الحُبُّ يَا حَبِيبَتِي أَغْلَى مِنَ العُيُونْ

...

الحُبُّ يَا حَبِيبَتِي مَلِيكُنَا الحَنُونْ

...

الحُبُّ يَا حَبِيبَتِي هَدِيَّةُ الحَيَاةِ لِي ، ولَكْ

...

الحُبُّ يَا حَبِيبَتِي فِرْدُوسُنَا الأَمِينْ (157)

ونجد تلك الهيئة عند حجازي إذ يقول في قصيدة (أغنية في الليل) :

اللَّيلُ يَا حَبِيبَتِي (158)

ويقول في قصيدة (الدم والصمت) :

...

مِنْ أَينَ يَا مَدِينَتِي جَاءَ العَفَنْ ؟ (159)

ويقول في قصيدة (حبيبتي) :

عَينَاكِ يَا حَبِيبَتِي ، (160)

ويقول في قصيدة (الأمير المتسول) :

غَنَّيتِ يَا حَبِيبَتِي (161)

ويقول في القصيدة نفسها :

شَمْسُكِ يَا مَدِينَتِي قَاسِيَةٌ عَلَيَّ وَحْدِي

...

أَهْرُبُ مِنْهَا أَينَ يَا مَدِينَتِي

...

مَاذَا أَقُولُ يَا أَمِيرَتِي السَّجِينَهْ (162)

ويقول في قصيدة (أغنية أكتوبر) :

آنَ الأَوَان ؛ كَي أُغَنِّي لَكِ يَا مَدِينَتِي (163)

...

أَحْلُمُ يَا مَدِينَتِي فِيكِ بِحُبٍّ هَادِئٍ

...

أَحْلُمُ يَا مَدِينَتِي فِيكِ بِأَنْ نَبْكِي مَعًا (164)

ونجد تلك الهيئة عند محمد عفيفي مطر , في قصائده القليلة التي نظمها على الرجز في مقابل الوافر , كأن يقول في قصيدة (الزفاف الدموي) :

إِلَيكِ يَا أَمِيرَتِي .. وَنَبْدَأُ الحِدَادَ وَالغِنَاءَ . (165)

...

لَو أَنَّنِي .. أَوَّاهُ يَا أَمِيرَتِي الصَّغِيرَهْ (166)

والهيئة نفسها عند فاروق شوشة ؛ إذ يقول في قصيدة (أغنية مسافر) :

الشَّطُّ نَاءٍ ، وَالمَزَارُ يَا فَرِيدَتِي مَزَارْ ! (167)

ويقول في قصيدة (ضَاعَ فِي الزَّحَام) :

عَرَفْتُ يَا صَدِيقَتِي مَعْنَى السَّأَم

...

وَذُقْتُ يَا صَدِيقَتِي شَوكَ القِمَم

...

وَغِبْتُ يَا صَدِيقَتِي مَعَ الظُّلَم (168)

ويقول في قصيدة (أَنَا إِلَيكِ) :

سَيُشْرِقُ الصَّبَاحُ يَا حَبِيبَتِي ، سَيُشْرِقُ الصَّبَاح (169)

ويقول في القصيدة نفسها :

وَجِئْتُ يَا صَدِيقَتِي كَلُؤْلُؤَةٍ

...

وَجِئْتُ يَا صَدِيقَتِي لِعَالَمِي الجَدِيب (170)

ومن الشيء اللافت في هذا الجيل كذلك , الذي يُعَدُّ من الهيئات التشكيلية , تكرار لفظة (عيناك) في بداية الجملة , كأن يقول **محمد إبراهيم أبو سنة** , متأثرًا بسابقيه من جيله الشعري , ومعاصريه ، في قصيدة (رسائل إلى حبيبة غائبة) :

عَيناكِ كَانَتَا السَّمَاء (171)

ويقول في قصيدة (تَرَحَّمِي عليه) :

عَيناكِ معْبَدَانِ قَالَ عَنْهُمَا : (172)

ويقول في قصيدة (إلى مجهولة) :

عَيْنَاكِ لاحَتَا وَرُبَّمَا عَرَفْتِ مَا أُرِيدُ أَنْ أَقُول

...

عَيْنَاكِ شُرْفَتَانِ مِنْهُمَا رَحَلْتُ لِلحُقُول (173)

ويقول في قصيدة (عَينَاكِ) :

عَيْنَاكِ مَعْزَفَانِ لِلهَوَى وَأُغْنِيَّة (174)

ويقول في قصيدة (عَينَاكِ فِي الخَفَاء) :

عيناك طَائِرَانِ لَيلَيان (175)

...

عَيْنَاكِ سَاعَتَا الإِعْدَامِ وَالمِيلاد (176)

ويبدو أن تلك المودة عند هذا الجيل كان وراءها صلاح عبد الصبور , إذ يقول في قصيدة (أناشيد غرام) :

عَيْنَاكَ نُعَاسٌ مَخْمُور (177)

ويقول في قصيدة (أغلى من العيون) :

عَينَاكِ عُشِّيَ الأَخْيرْ (178)

فنجد **حجازي** , يقول في قصيدة (العُيُون) :

عَيْنَاكِ أُمِّي وَأَبِي

عَينَاكِ فِي الشبَّاكِ تَطْلُبَانِ مِثْلَ مَطْلَبِي (179)

يقول في قصيدة (حبيبتي) :

عَينَاكِ يَا حَبِيبَتِي ،

مِثْلَ عُيُونِ الشُّهَدَاء (180)

يقول في قصيدة (موعد في الكهف) :

عَينَاكِ مَلْجَأي الأَخِير (181)

...

عَينَاكِ عُشْبٌ وَنَدَى (182)

...

عَينَاكِ ! يَا لِكَلِمَتَينِ لَمْ تُقَالا .. أَبَدا (183)

وعلى الرغم من قلة استعمال محمد عفيفي مطر للرجز والمتدارك , نجد عنده ذلك , كأن يقول في قصيدة (الشمس التي لا تشرق) :

عَينَاكِ مَدْخَنَتَانِ فِي سَقْفِ المَدِينَة (184)

ويقول في قصيدة (في أرض الموت ؛ منظر قتل) :

عَينَاكِ الوَاسِعَتَانِ (185)

وعلى هذا النحو نجد **أمل دنقل** يقول في قصيدة (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري) :

عَينَاكِ : لَحْظَتَا شُرُوق (186)

...

عَينَاكِ .. يَا حَبِيبَتِي شُجَيرَتَا بَرْقُوقْ (187)

ويتضح الأمر عند فاروق شوشة , كأن يقول في قصيدة (إلى مسافرة) :

عَينَاكِ يَا فَيرُوزَتِي .. مَعْبَدَاي (188)

ويقول في قصيدة (الرغبة المُعَتَّقَة) :

عَينَاكِ لِلغَرِيبِ دَار

عَينَاكِ مَلْجَئِي الأَخِير حِينَ يُدْبِرُ النَّهَار (189)

ويقول في قصيدة (لؤلؤة في القلب) :

عَينَاكِ .. فَيضُ السِّحْرِ.. فَيضُ الحَنَان

عَينَاكِ .. مِنْ تِبْرٍ هُمَا أَمْ مِنْ جُمَان (190)

ويقول في قصيدة (أروع من عَينَيكِ .. لا) :

عَينَاكِ فِي الطَّرِيقِ كَوكَبَانِ يَهْدِيَانِ (191)

ويقول في قصيدة (يارا) :

عَينَاكِ لِي مَنَار

عَينَاكِ لِي مَرَايَا .. [192]

ويقول على (مُسْتَفْعِلُنْ) السريع في قصيدة (سَمِعْتُ عَينَيكِ) :

عَينَاكِ .. لَمْ أَشْهَدْ سِوَى مَرْفَأٍ [193]

فالقارئ يرى كيف اشتبهت بعض هيئات القول عند شعراء هذا الجيل , بل تشابهت الألفاظ ؛ فجملة (عَينَاكِ مَلْجَئِي الأَخِير) قد تكررت عند حجازي وشوشة , وقريب منها جملة (عيناك عُشِّي الأخير) في شواهد صلاح عبد الصبور .

إن قصيدة النثر تعتمد على التوازن بين الإيقاع وعدم الإيقاع ، وبذلك فإنها في حاجة إلى نوع من الفوضى الإيقاعية ، لكنها فوضى جمالية إن صح التعبير[194] .

لكن على الرغم من سمة النثرية التي اتكأوا عليها لتكون خروجًا على سائد الإيقاع حينئذٍ ؛ فإن قافيتهم – على الرغم من ذلك – ظلت موجودة بقوة في شعرهم , شيئًا بارزًا في بنيان قصيدتهم , بل إن الأمر قد وصل عندهم إلى حد الفجاجة والتكلف أحيانًا , نجد ذلك الأمر عند **محمد إبراهيم أبو سنة** , إذ يقول في قصيدة (أَرْجُوكِ وَاصِلِي الغِنَاء) :

وَكُنْتُ قَبْلَ لَحْظَةٍ أَكَادُ أَنْ أَضِيعَ فِي الحُفَرْ
عَينَايَ فَوقَ الشَّمْسِ ، مُقْلَتَايَ فِي سَفَرْ
لَكِنَّمَا يَدَايَ شُدَّتَا لأَسْفَلِ النَّهَرْ
وَحِيدَةٌ إِلَيكِ يَا عَزِيزَتِي يَدِي
نَحِيلَةُ العُرُوقِ عَاشِقَة
وَالعِشْقُ مَمْرَعٌ خَصِيب
وَذَلِكَ الفُؤَادُ فِي انْتِظَارِ صَوتِكِ الحَبِيب
يَجِيءُ مِنْ مَكَانِهِ السَّحِيق
يُحَرِّكُ الرُّوَّادَ وَالطَّرِيق
وَيُوقِظُ الشُّرُوق
فِي الأَعْيُنِ اليَتِيمَةِ التِي بِلا نَهَار
وَرُبَّمَا يُصَبُّ لَحْنُكَ الحَزِينُ مَوجَةً مِنَ الدَّوَّار [195]

فيرى القارئ كيف توالت القوافي بعضها في إثر بعض ؛ كقوافي المقامات , فنجد قافية الراء (الحفر– سفر – النهر) فصلتها سطران عن قافية الباء (خصيب – الحبيب) ، ثم قافية القاف (السحيق – الرطيق – الشروق) ، ثم قافية التي قبلها مد (نهار – الدوار) من فواصل بينهم .

وعلى ذلك اقرأ قوله في قصيدة (مِنْ قِرْيَتِي إِلَى مُرَفَّهَة) :

تَذَكَّرِي ، وَأَنْتِ فِي المِرْآةِ تُصْلِحِينَ ثَوبَكِ الحَرِير
وَتَبْسُمِينَ فَرِحَةً إِذَا رَأَيتِ حُمْرَةَ الزُّهُور
عَلَى الخُدُودِ تَزْدَهِي وَفِي العُيُونِ غَرَّدَتْ طُيُور
وَتَسْكُبِينَ فَوقَ وَجْهِكِ المُضِيءِ مَوجَةَ العُطُور
تَذَكَّرِي بِأَنَّنِي هُنَا مَعَ الذِينَ زَيتُهُمْ يُضِيءُ لِلعُصُور (196)

وتمضي كلها على هذا النحو , مما يجعل القصيدة أقرب إلى الشعر العمودي منها إلى التفعيلة .

ومن شواهد تكلّف قوافيه , قوله في قصيدة (المسافر وفيروزة البحار) :

لَكِنَّهُ وَرَغْمُ أَنَّهُ لا يَرْهَبُ النِّزَال
عَزِيمَة , المَوتُ عِنْدَ بَالِهَا هُزَال
رَأَيتُهُ هُنَاكَ سَاجِدًا
لِوَجْهِكَ الذِي يُنَوِّرُ الطَّرِيقَ لِلهِلال (197)

فأي فائدة لاختصاص الهلال دون البدر مثلاً , ولو كان يريد بيان نور وجهها كان البدر أجدر بالقول هنا . ومن ذلك قوله في قصيدة (أشاعوا) :

وَأَنْتَ تُجَامِلُنِي بِالحَدِيث
وَبِالنَّظْرَةِ المُولِعَة
وَتَكْرَهُ مِنِّي الكَلامَ وَتَخْجَلُ أَنْ تَقْطَعَه .
أَشَاعُوا بِأَنِّي كَالضُّفْدَعَة
أُحَاوِلُ أَلْهُو عَلَى شَاطِئَيكِ بِبَعْضِ النُّجُوم (198)

فلعل القارئ يحس بوقع كلمة (الضفدعة) وتكلفها من الشاعر ؛ لتتناسب مع القافية ؛ حتى إن السطر التالي لم يُفْلِحْ في إقناع القارئ بضرورة اللفظة المُفْتَعَلة .

توقف صلاح عبد الصبور وقفة طويلة أمام جملة سقراط الشهيرة (اعرف نفسك) ؛ ليخلص منها – ضمن ما خلص – إلى أن معناها الأساسي هو : (أن تعرف الجذور التي تنتمي إليها) ، وهي جذور البشرية الممتدة في ذاتك المفردة .

لس هناك ، إذن ، شعر ذاتي وشعر موضوعي ، إلا إذا كنا نود النكوص إلى المفاهيم التقليدية التي دأبت على تقسيم الإنسان تقسيمات (سكولائية) تعيسة ومتعسفة .

وتفصيل ذلك ، عند صلاح عبد الصبور ، ينبع من أن الإنسان هو الموجود الوحيد الذي يستطيع أن يعي ذاته ، والإنسان – بهذا المعنى– هو وعي الكون [199] .

حينما تصبح حياة شاعر في شعره ، وشعره في حياته ؛ فمعنى هذا أن درجة مُرْهَفة من التفاني والمعاناة والاعتناء ، ستكون متوفرة في شعره . لقد أعطى أمل دنقل نموذجًا متفردًا للشاعر الذي يكون شرف الشعر عنده فوق كل شرف ؛ لأنه – حينئذٍ – من شرف الإنسان ومن شرف الوطن [200] .

وكان في كل حياته وشعره عقلانيًّا بالمعنى الفلسفي ؛ ولذلك لم يحب في الشعر الإنجليزي سوى الشعراء الميتافيزيقيين لقربهم من العقلانية التي زادوه تَمَسُّكًا بها . وهذا هو السبب في تمسكه بالحداثة على طريقة ت. إس. إليوت (Eliot) (ت1965م) ، وليس على طريقة الحداثة الفرنسية التي تأثر بها أدونيس والمدرسة اللبنانية [201] .

لقد صاغ صلاح عبد الصبور رؤية شعرية متكاملة للوجود ، قضاياه البارزة : الإنسان والمطلق والطبيعة ، الإنسان من حيث هو مجلى المطلق المسكون برغبة المعرفة التي تقوده إلى المحظور ، والإنسان الذي لا يخلو من مَلاك يضم كل ما هو حق وخير وجمال ، والإنسان الذي لا يخلو من شيطان ، يفترس غيره ؛ فيحيل الوجود إلى غابة ، والكائن إلى وحش في فوضى زمن لا يعرف فيه مقتول مَنْ قاتله ومتى قتله [202] .

وهذا النسق الإيقاعي نفسه نجده عن **صلاح عبد الصبور** ؛ إذ يقول في قصيدة (هجم التتار) :

وَأَنَا اعْتَنَقْتُ هَزِيمَتِي , وَرَمَيتُ رِجْلِي فِي الرِّمَالْ

وَذَكَرْتُ – يَا أُمِّي – أَمَاسِينَا المُنَعَّمَةِ الطِّوَال
وَبَكَيتُ مِلْءَ العَينِ يَا أُمِّي لِذِكْرَى كَالنَّسِيمْ
وَغَمَائِمُ الكَلِمِ القَدِيمْ
أُمِّي ...
وَأَنْتِ بِسَفْحِ ذَاكِ التَّلِّ بَينَ الهَارِبِينَ
وَاللَّيلُ يَعْقِدُ لِلصِّغَارِ الرُّعْبَ مِنْ تَحْتِ الجُفُون
وَالجُوعُ وَالثَّوبُ الشَّفِيف
وَالصُمُّ وَالسِّعْلاةُ وَالظَّلْمَاءُ تُقْعِي فِي الكُهُوف (203)

وقوله في قصيدة (أغنية ولاء) :

يَا أَيُّهَا الحَبِيب
مُعَذِّبِي ، يَا أَيُّهَا الحَبِيب
أَلَيسَ لِي فِي المَجْلِسِ السَّنِّي حَبْوَةُ التَّبِيعْ
فَإِنَّنِي مُطِيع
وَخَادِمٌ سَمِيع
فَإِنْ أَذِنْتَ إِنَّنِي النَّدِيمُ فِي الأَسْحَار
حِكَايَتِي غَرَائِبٌ لَمْ يَحْوِهَا كِتَابْ
طَبَائِعِي رَقِيقَةٌ كَالخَمْرِ فِي الأَكْوَاب
فَإِنْ لَطَفْتَ هَلْ إِلَيَّ رَنْوَةُ الحَنَانْ
فَإِنَّنِي أَدُلُّ بِالهَوَى عَلَى الأَخْدَان (204)

ومن شواهد قوافيه المتكلفة , قوله في قصيدة (الشيء الحزين) :

لَعَلَّهُ التَّذْكَارْ
تَذْكَارُ يَومٍ تَافِهٍ بِلا قَرَارْ (205)

فأي فائدة لجملة (بلا قرار) في هذا الموضع , غير الحشو؟

ومن ذلك أيضًا تكراره لقوافيه الواحدة في غير قصيدة , كأن يكرر على سبيل المثال قافيتي (صموت , ويموت) ؛ إذ يقول في قصيدة (السلام) :

وَيَظَلُّ يَسْعَلُ ، وَالحَيَاةُ تَمُوتُ فِي عَينَيهِ , إِنْسَانٌ يَمُوت

وَعَلَى مُحَيَّاهُ القَسِيمُ سَمَاحَةُ الحُزْنِ الصَّمُوتْ (206)

ويقول في قصيدة (الحزن) :

حُزْنٌ صَمُوتْ

وَالصَّمْتُ لا يَعْنِي الرِّضَاءَ بِأَنَّ أُمْنِيَةً تَمُوت (207)

ويقول في قصيدة (ذكريات) :

سَيِّدَتِي ! وَحِينَمَا عَاهَدْتُهُ كَانَ يَمُوت

سَيِّدَتِي ! أَمَا عَرَفْتِ أَنَّنِي صَمُوت (208)

والأمر نجده عند **حجازي** , كأن يقول في قصيدة (سلة ليمون) :

سَلَّة لَيمُونْ !

تَحْتَ شُعَاعِ الشَّمْسِ المَسْنُونْ

وَالوَلَدُ يُنَادِي بِالصَّوتِ المَحْزُونْ

(عِشْرُونَ بِقِرشْ

بِالقِرش الوَاحِدِ عِشْرُونْ !) (209)

ويقول في قصيدة (بغداد والموت) :

مِنْ قَاعِ حُفْرَتِي أُغَنِّي ، يَا أَوَائِلَ النَّهَارْ

أَحْلُمُ كَالبُذُورِ فِي الثَّرَى بعيد الاخْضِرَارْ

وَكُلَّمَا يَئِسْتُ مِنْ بَعْثِي ، وَمِنْ صِدْقِ المَدَارْ

نَدَّى ثَرَايَ دَمْعُ بَغْدَاد ؛ فَعَادَ الانْتِظَارْ (210)

ونرى ذلك عند **محمد عفيفي مطر** ؛ إذ يقول في قصيدة (من أغاني الحواكير) :

مَرَّ فِي اللَّيلِ غَرِيبٌ يَسْأَلُ الرِّفْدَ

فَعَضَّتْهُ الكِلابْ

طَرَقَ الأَبْوَابَ .. لَمْ يُفْتَحْ لَهُ فِي اللَّيلِ بَابْ
سَمِعَ النَّاسَ بِجَوفِ الدُّورِ كَالأَرْضِ الخَرَابْ
يَتَبَاكُونَ , يُصَلُّونَ , يَشُقُّونَ الثِّيَابْ
خَوفَ أَنْ تَنْقَضَّ أَسْوَارُ المَدِينَة
خَوفَ أَنْ يَكْشِفَ نُورُ الصُّبْحِ أَسْرَارَ العُفُونَةْ (211)

ويقول في قصيدة (في أرض الموت ؛ منظر قتل) :

اخْتَبَأَتْ فِي الشَّالِ الأَخْضَر
أَسْرَابُ عَصَافِيرٍ خَضْرَاء
وَحَدَائِقُ أَقْمَارٍ سَمْرَاء .
وَهَبَتْهُ نَوَافِيرُ الأَشْعَار
حَنْجَرَةٌ تَضْحَكُ فِيهَا النَّار
وَيُغَنِّي السُّنْبُلُ وَالأَشْجَار . (212)

والاهتمام بالقافية أمرٌ تام الوضوح عند فاروق شوشة ؛ حتى ليكاد أغلب شعره التفعيليّ لا ينفصل إيقاعًا عن شعره العمودي , كأن يقول في قصيدة (كلمات مرتعشة) :

خَطْوُكِ .. هَذَا التَّوقِيعُ الرَّاقِصُ .. هَذَا المَخْمُورْ
يَنْزِعُ أَعْمَاقِي ... يُغْرِقُنِي فِي وَهَجِ النُّورْ
يَحْمِلُنِي خَلْفَ شُعَاعَاتٍ أَنْدَى مِنْ لَمَسَاتِ الحُورْ
لِمَسَافَاتٍ .. لِمَسَافَاتٍ .. أَرْتَاحُ عَلَيهَا وَأَدُورْ
خَطْوُكِ ، هَذَا النَّغَمُ الهَارِبُ مِنْ كَونٍ مَسْحُورْ (213)

ويقول في قصيدة (أَنَا إِلَيكِ) :

لَو نَجْمَةٌ تُنِيرُ لِي , لَو كَانَ يَهْمِسُ القَمَر
بِأَنَّ مَوعِدًا لَنَا ، نَسْرِقُهُ مِنَ القَمَر
فَلْتَنْطَلِقْ أَنْفَاسُنَا .. وَشَوقُنَا الذِي اسْتَعَر
وَلْيَحْمِلِ النَّسِيمُ بَوحَنَا الشَّجِيّ إِنْ عَبَر

وَلَتْسَتْرَحِ عُيُونُنَا .. فِي وَاحَةٍ مَدَى البَصَر (214)

ويزداد الأمر وضوحًا عند **أمل دنقل** ؛ إذ يقول في قصيدة (السويس) :

عَرَفْتُ هَذِهِ المَدِينَةَ الدُّخَانِيَّهْ
مَقْهَى فَمَقْهَى .. شَاعِرًا فَشَارِعا
رَأَيتُ فِيهَا (اليَشْمَكَ) الأَسْوَدَ وَالبَرَاقِعَا
وَزُرْتُ أَوكَارَ البِغَاءِ وَاللُّصُوصِيَّهْ !
عَلَى مَقَاعِدِ المَحَطَّةِ الحَدِيدِيَّهْ ..
نِمْتُ عَلَى حَقَائِبِي فِي اللَّيلَةِ الأُولَى
(حِينَ وَجَدْتُ الفُنْدُقَ اللَّيلِيَّ مَأْهُولا ؟) (215)

ويقول في قصيدة (فقرات من كتاب الموت) :

كُلَّ صَبَاحٍ ...
أَفْتَحُ الصُّنْبُورَ فِي إِرْهَاقْ
مُغْتَسِلاً فِي مَائِهِ الرَّقْرَاقْ
فَيَسْقُطُ المَاءُ عَلَى يَدِي .. دَمَا !
... ...
وَعِنْدَمَا ..
أَجْلِسُ لِلطَّعَامِ .. مُرْغَما :
أُبْصِرُ فِي دَوَائِرِ الأَطْبَاقْ
جَمَاجِمًا .. (216)

ونستطيع أن نرى الفجاجة والتكلف في قوله كذلك في قصيدة (الموت في لوحات) :

رَسَائِلِي لِلشَّمْسِ
تَعُودُ دُونَ أَنْ تُمَسَّ !
رَسَائِلِي لِلأَرْضِ
تَعُودُ دُونَ أَنْ تُفَضَّ ! (217)

وقوله في قصيدة (من مذكرات المتنبي ؛ في مصر) :

سَاءَلَنِي كَافُورُ عَنْ حُزْنِي

فَقُلْتُ : إِنَّهَا تَعِيشُ الآنَ فِي بِيزَنْطَه

شَرِيدَةً .. كَالقِطَّه (218)

لقد تشابه محمد إبراهيم أبو سنة مع شعراء جيله تشابهًا كبيرًا أفكارًا , وبناءً فنيًّا , لكنه ليس التأثُّر الساذج , ولا النقل الذي بلا روح , وإنما كان في ذلك شاعرًا صادقًا , مثلما كان شعراء جيله , مشكلين من خلال ذلك جيلاً شعريًّا جديدًا كان إيذانًا بانتهاء مرحلة الشعر الرومانسي الساذج , الذي وجدناه عن إبراهيم ناجي (ت1953م) – مثلاً – , والشعر العقلاني الفاتر , الذي وجدناه عند وعبد الرحمن شكري (ت1958م) ، وعباس محمود العقاد (ت1964م) , ثم تمهيدًا لجيل جديد , حمل شعلة الحداثة من بعدهم .

فقد كان للنص الصوفي تأثير ملحوظ في النص الشعري الحداثي ؛ فلقد أسهم النص الأول في دعم الاتجاه التخييلي الباطني في الشعر ، والذي يشكل ما يسمى بالحدس الصوفي ؛ حيث تجيء المعرفة بطريقة عرفانية (219) .

أما قصيدة السبعينيات ، التي تأثرت بإبداع النموذج الأدونيسي ، فإنها قد تراوحت ما بين الحدس الصوفي والحس الإيديولوجي) (220).

إننا لا نؤرخ للشعر ولا للنثر، ولكننا نحاول أن نفسر ولادة المذاهب الأدبية وتطورها في مجهود واع مشترك بين الإبداع والنقد ، يحاول الاستجابة للمؤثرات الخارجية المتغيرة في المجتمعات العربية ، ناظرًا إلى الآداب الغربية الحديثة والمعاصرة (221) .

الخَاتِمَة

لقد مثل محمد أبو سنة حالة شعرية مميزة ضمن حركة الستينيات ؛ فدمج بين الحلم الفردي والهمّ الجماعي ، بين الموسيقى الداخلية والالتزام الإنساني .

وعلى الرغم مما شاب بداياته من تكلف ؛ فإن تجربته أثرت الشعر العربي الحديث بفضل صدقها العاطفي وعمقها الرمزي .

وقدّم من خلال لغته السلسة وصوره نموذجًا فنيًّا تجاوز حدود الزمان ، مؤكدًا أن جيله كان مرحلة انتقالية نحو حداثة شعرية أكثر وعيًا بالذات والعالم .

يتجلى في شعر أبي سنة تأثر واضح بملامح الستينيات ، مثل الشعر الحر والتركيز على القضايا الاجتماعية .

يتناول البحث تجربة محمد أبو سنة الشعرية في سياق جيل الستينيات ، مسلطًا الضوء على مظاهر الرومانسية والواقعية في شعره ، وتفاعله مع قضايا الذات والمجتمع .

وقد استخدم الشاعر شعر التفعيلة ، وأولى اهتمامًا ملحوظًا بالقافية على الرغم من تحرره من العمود الخليلي .

وعبّر عن إحباط ما بعد نكسة 1967م ، بصورة شاعرية حزينة تتقاطع مع تجربة جيله .

تأثر بفكر عبد الناصر ، وصوّره بوصفه بطلاً أسطوريًّا في قصائد ، مثل : (أغنية إلى عبد الناصر) .

ومن الملاحظ غلبة وزني : (الرجز – المتدارك) , والحق أن تلك سمة واضحة في شعر الستينيات , تأثّر بها محمد إبراهيم أبو سنة .

تميز أسلوبه بالصور الشعرية المبتكرة التي تعبر عن الواقع بطريقة فنية عميقة ، وقد أسهم في تعزيز الحركة الحداثية في الشعر العربي من خلال تجربته الشخصية .

يمثل محمد إبراهيم أبو سنة نموذجًا حيًا لشعر الستينيات ؛ حيث استطاع أن يجمع بين الحس الفردي والهم الجماعي في إطار فني بارز .

وقد أظهرت الدراسة كيف انعكست ملامح تلك الحقبة في شعره ، حتى صار شعره شاهدًا على مرحلة زاخرة بالتحولات ، تستحق مزيدًا من الدراسة والتحليل .

المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

*** أمل دنقل :**

1– الأعمال الكاملة ، دار الشروق ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، 2012م .

*** صلاح عبد الصبور :**

2– ديوان صلاح عبد الصبور , دار العودة ، بيروت , 1988م .

*** عبد القَاهِر الجُرْجَانِيّ – أبو بكر بن عبد الرحمن (ت471هـ) :**

3– دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط2 ، 1989م .

*** فاروق شوشة :**

4– الأعمال الشعرية , الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة , 2008م .

*** محمد إبراهيم أبو سنة :**

5– الأعمال الشعرية الكاملة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 2014م .

*** محمد عفيفي مطر :**

6– الأعمال الشعرية , دار الشروق ، القاهرة , ط1 ، 1419هـ – 1998م .

*** محمود درويش :**

7– الأَعْمَال الشِّعْرِيَّة الكَامِلَة ، دار الساق ، بيروت ، لبنان ، د . ت .

*** نزار قباني :**

8– الأَعْمَالُ السِّيَاسِيَّةُ الكَامِلَةُ ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1999م .

ثانيًا : المراجع العربية :

*** أحمد مجاهد :**

9– مسرح صلاح عبد الصبور ؛ قراءة سيميولوجية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2016م .

*** جابر عصفور :**

10- رؤيا حكيم محزون ؛ قراءات في شعر صلاح عبد الصبور ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ط1، 2017م .

11- تحرير العقل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2016م .

*** شكري الطوانسي :**

12- مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ؛ دراسة في بلاغة النص ، سلسلة دراسات أدبية ، وزارة الثقافة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 1998م .

*** شكري عياد :**

13- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، سلسلة عالم المعرفة رقم (177) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1414هـ - 1993م .

*** عبد العزيز موافي :**

14- قصيدة النثر ؛ من التأسيس إلى المرجعية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2006م .

*** فوزي عيسى :**

15- النص الشعري وآليات القراءة ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط1 ، 2012م .

*** كمال نشأت :**

16- شعر الحداثة في مصر ؛ الابتداءات .. الانحرافات .. الأزمة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998م .

*** محمد حماسة عبد اللطيف :**

17- لغة الشعر ؛ دراسة في الضرورة الشعرية ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1416هـ - 1996م .

*** محمد مصطفى بدوي :**

18- كولردج ، سلسلة نوابغ الفكر الغربي رقم (15) ، دار المعارف ، القاهرة ، 1958م .

*** نبيل فرج :**

19– مملكة الشعراء , الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1988م .

*** وليد منير:**

20– نَصّ الهُوِيَّة ؛ قراءة في محمود درويش ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط1 ، ديسمبر 2003م .

*** نعيم عطية :**

21– مسرح العبث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 1992م .

*** وليد منير :**

22– نص الهوية ؛ قراءة في محمود درويش ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2003م .

ثالثًا : المراجع الأجنبية المترجمة :

*** إفيتش ، ميلكا :**

23– اتجاهات البحث اللساني ، ترجمه عن الإنجليزية : سعد عبد العزيز مصلوح ، وفاء كامل فايد ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2000م .

*** تومبكنز ، جين ب :**

24– نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، ترجمة حسن ناظم ، علي حاكم ، مراجعة وتقديم : محمد جواد حسن الموسوي ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1999م .

*** ريتشاردز :**

25– مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة وتقديم وتعليق محمد مصطفى بدوي ، مراجعة لويس عوض ، وسهير القلماوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2005م .

*** كيليطو ، عبد الفتاح :**

26– الكتابة والتناسخ ؛ مفهوم المؤلف في الثقافة العربية ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1985م .

*** نويل ، جان بيلمان :**

27- التحليل النفسي والأدب ، ترجمة حسن المودن ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 1997م .

*** هولب ، روبرت :**

28- نظرية التلقي ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، العدد (97) ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط1 ، 1994م .

الحواشي

(1) انظر : محمد حماسة عبد اللطيف : لغة الشعر ؛ دراسة في الضرورة الشعرية ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1416هـ - 1996م ، ص371 .

(2) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ط2 ، 1989م ، ص 52 .

(3) انظر : نعيم عطية : مسرح العبث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 1992م ، ص265.

(4) عبد الفتاح كيليطو : الكتابة والتناسخ ؛ مفهوم المؤلف في الثقافة العربية ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1985م ، ص22 – 23 .

(5) فوزي عيسى : النص الشعري وآليات القراءة ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط1 ، 2012م ، ص7 .

(6) انظر : جابر عصفور: تحرير العقل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2016م ، ص328 .

(7) عبد العزيز موافي : قصيدة النثر ؛ من التأسيس إلى المرجعية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2006م ، ص 65 .

(8) محمد مصطفى بدوي : كولردج ؛ سلسلة نوابغ الفكر الغربي رقم (15) ، دار المعارف ، القاهرة ، 1958م ، ص 60 .

(9) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة وتقديم وتعليق محمد مصطفى بدوي ، مراجعة لويس عوض ، وسهير القلماوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2005م ، ص 235 .

(10) انظر : وليد منير : نص الهوية ؛ قراءة في محمود درويش ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2003م ، ص9.

(11) انظر : جابر عصفور: رؤيا حكيم محزون ؛ قراءات في شعر صلاح عبد الصبور ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ط1، 2017م ، ص13 .

(12) انظر : المرجع السابق ، ص17 .

(13) انظر : محمد إبراهيم أبو سنة : الأعمال الشعرية الكاملة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 2014م ، 88/1 .

(14) انظر : المصدر السابق ، 97/1 .

(15) انظر : المصدر نفسه ، 112/1 .

(16) انظر : المصدر نفسه ، 137/1 .

(17) انظر : المصدر نفسه ، 158/1 .

(18) انظر : المصدر نفسه ، 167/1 .

(19) انظر : المصدر نفسه ، 262/1 .

(20) انظر : المصدر نفسه ، 327/1 .

(21) انظر : المصدر نفسه ، 375/1 .

(22) المصدر نفسه ، 98/1 .

(23) المصدر نفسه ، 97/1 .

(24) المصدر نفسه ، 112/1 .

(25) المصدر نفسه ، 140/1 .

(26) انظر : الحوار الذى أجراه نبيل فرج مع الشاعر , ضمن كتاب : مملكة الشعراء , الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1988م , ص 140 – 141

(27) انظر : ميلكا إفيتش : اتجاهات البحث اللساني ، ترجمه عن الإنجليزية : سعد عبد العزيز مصلوح ، وفاء كامل فايد ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2000م ، ص423 – 424 .

(28) انظر : فولفغانغ آيزر: مقال : عملية القراءة ؛ مقترب ظاهراتي ، ضمن كتاب (نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية) ، تحرير جين ب . تومبكنز ، ترجمة حسن ناظم ، علي حاكم ، مراجعة وتقديم : محمد جواد حسن الموسوي ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1999م ، ص120.

(29) انظر : صلاح فضل : نظرية البنائية ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ط1 ، 1977م ، ص347 .

(30) انظر : جان بيلمان نويل : التحليل النفسي والأدب ، ترجمة حسن المودن ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 1997م ، ص 23 .

(31) صلاح عبد الصبور : ديوان صلاح عبد الصبور , دار العودة ، بيروت , 1988م , 42/1 – 43 .

(32) المصدر السابق ، 238/1 .

(33) أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1982م ، ص 195– 196 .

(34) محمد عفيفي مطر : الأعمال الشعرية , دار الشروق ، القاهرة , ط1 ، 1419هـ – 1998م , ص 171 .
(35) فاروق شوشة : الأعمال الشعرية , الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة , 2008م , 277/1 – 287.
(36) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، دار الشروق ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، 2012م ، ص 67 .
(37) المصدر السابق ، ص 290 – 291 .
(38) انظر : شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ؛ دراسة في بلاغة النص ، سلسلة دراسات أدبية ، وزارة الثقافة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 1998م ، ص 276 .
(39) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
(40) المرجع السابق ، ص 277 .
(41) محمد إبراهيم أبو سنة : الأعمال الشعرية الكاملة ، 167/1 – 168 .
(42) المصدر السابق ، 201/1 – 202 .
(43) انظر : شكري عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، سلسلة عالم المعرفة رقم (177) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1414هـ – 1993م ، ص 121 .
(44) صلاح عبد الصبور : ديوان صلاح عبد الصبور ، 64/1 – 65 .
(45) شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، ص 542 – 543 .
(46) أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ، ص 135 .
(47) المصدر السابق ، ص 140 .
(48) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص42 .
(49) محمد إبراهيم أبو سنة : الأعمال الشعرية الكاملة ، 102/1 .
(50) المصدر السابق ، 343/1 .
(51) صلاح عبد الصبور : ديوان صلاح عبد الصبور ، 194/1 .
(52) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص36 .
(53) المصدر السابق ، ص 45 .
(54) انظر : أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ، ص 113 ، 125 ، 143 ، 188 على التوالي .
(55) محمد إبراهيم أبو سنة : الأعمال الشعرية الكاملة ، 129/1 – 130 .
(56) المصدر السابق ، 130/1 .
(57) المصدر نفسه ، 121/1 .
(58) صلاح عبد الصبور : ديوان صلاح عبد الصبور ، 246/1 – 247 .

(59) محمد إبراهيم أبو سنة : الأعمال الشعرية الكاملة ، 324/1 – 326 .
(60) المصدر السابق ، 327/1 – 328 .
(61) أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ، 276/1 .
(62) محمد إبراهيم أبو سنة : الأعمال الشعرية الكاملة ، 400/1 .
(63) محمد عفيفي مطر : الأعمال الشعرية ، ص 177 .
(64) المصدر السابق ، ص 179 .
(65) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص 431 – 432 .
(66) محمد إبراهيم أبو سنة : الأعمال الشعرية الكاملة ، 254/1 .
(67) المصدر السابق ، 297/1 .
(68) المصدر نفسه ، 255/1 .
(69) صلاح عبد الصبور : ديوان صلاح عبد الصبور ، 340/1 – 341 .
(70) أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ، ص 303 – 305 .
(71) محمود درويش : الأَعْمَال الشِّعْرِيَّة الكَامِلَة ، دار الساق ، بيروت ، لبنان ، د . ت ، 361/1 – 362 .
(72) انظر : وليد منير : نَصّ الهُوِيَّة ؛ قراءة في محمود درويش ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط1، ديسمبر 2003م ، ص 103 .
(73) المرجع السابق ، ص 126 .
(74) نزار قباني : الأَعْمَالُ السِّيَاسِيَّةُ الكَامِلَةُ ، منشورات نزار قباني ، بيروت، لبنان ، ط2 ، 1999م، 355/3.
(75) انظر : كمال نشأت : شعر الحداثة في مصر ؛ الابتداءات .. الانحرافات .. الأزمة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998م ، ص172 .
(76) انظر : المرجع السابق ، ص7 .
(77) انظر : جابر عصفور: تحولات شعرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 2016م ، ص259 .
(78) انظر : كمال نشأت : شعر الحداثة في مصر ، ص 198 .
(79) انظر : أحمد مجاهد : مسرح صلاح عبد الصبور ؛ قراءة سيميولوجية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2016م ، 230/2.
(80) انظر : عبد العزيز موافي: قصيدة النثر ، ص23 .
(81) محمد إبراهيم أبو سنة : الأعمال الشعرية الكاملة ، 180/1 .
(82) صلاح عبد الصبور : ديوان صلاح عبد الصبور ، 1/ 18 – 19 .
(83) أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ، ص 216 – 217 .

(84) انظر : جابر عصفور : تحولات شعرية ، ص 231 .
(85) انظر : شكري عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، ص 120 .
(86) محمد عفيفي مطر : الأعمال الشعرية ، ص 48 .
(87) محمد إبراهيم أبو سنة : الأعمال الشعرية الكاملة ، 98/1 – 99 .
(88) صلاح عبد الصبور : ديوان صلاح عبد الصبور ، 78/1 .
(89) أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ، ص 221 .
(90) فاروق شوشة : الأعمال الشعرية ، 11/1 .
(91) انظر : جابر عصفور : تحولات شعرية ، ص 201 .
(92) انظر : المرجع السابق ، ص 225 .
(93) محمد إبراهيم أبو سنة : الأعمال الشعرية الكاملة ، 81/1 .
(94) المصدر السابق ، 115/1 .
(95) المصدر نفسه ، 371/1 .
(96) انظر : المصدر نفسه ، 14/1 من مقدمة الديوان (رحلة في شعر محمد إبراهيم أبو سِنَّة) : عبد القادر القط .
(97) صلاح عبد الصبور : ديوان صلاح عبد الصبور ، 22/1 .
(98) المصدر السابق ، 64/1 .
(99) المصدر نفسه ، 144/1 .
(100) أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ، ص 205 – 206 .
(101) المصدر السابق ، ص 235 .
(102) الشاعر المقصود هو الشاعر العراقي بدر شاكر السياب .
(103) محمد عفيفي مطر : الأعمال الشعرية ، ص 17 .
(104) المصدر السابق ، ص 93 .
(105) فاروق شوشة : الأعمال الشعرية ، 216/1 .
(106) انظر : أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص 150 .
(107) انظر : المصدر السابق ، ص 215 .
(108) المصدر نفسه ، ص 296 .
(109) انظر : محمد إبراهيم أبو سنة : الأعمال الشعرية الكاملة ، 79/1 – 80 .
(110) انظر : المصدر السابق ، 129/1– 131 .
(111) انظر : المصدر نفسه ، 255/1 – 258 .

(112) انظر : صلاح عبد الصبور : ديوان صلاح عبد الصبور ، 50/1 – 53 .
(113) انظر : المصدر السابق ، 166/1 – 170 .
(114) انظر : المصدر نفسه ، 181/1 – 182 .
(115) انظر : أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ، ص 119 – 121 .
(116) انظر : المصدر السابق ، ص 221 – 228 .
(117) انظر : المصدر نفسه ، ص 323 – 324 .
(118) انظر : محمد عفيفي مطر : الأعمال الشعرية ، ص 23 .
(119) انظر : المصدر السابق ، ص 48 – 49 .
(120) انظر : المصدر نفسه ، ص 296 – 299 .
(121) انظر : فاروق شوشة : الأعمال الشعرية ، 179/1 – 183 .
(122) انظر : المصدر السابق ، 268/1 – 271 .
(123) المصدر نفسه ، 277/1 – 280 .
(124) انظر : أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص 95 – 101 .
(125) انظر : المصدر نفسه ، ص 199 – 202 .
(126) محمد إبراهيم أبو سنة : الأعمال الشعرية الكاملة ، 240/1 .
(127) المصدر السابق ، 252/1 .
(128) المصدر نفسه ، 403/1 .
(129) انظر : عبد العزيز موافي : قصيدة النثر ؛ من التأسيس إلى المرجعية ، ص 326 .
(130) انظر : كمال نشأت : شعر الحداثة في مصر ، ص227 .
(131) صلاح عبد الصبور : ديوان صلاح عبد الصبور ، 36/1 .
(132) المصدر السابق ، 84/1 .
(133) أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ، ص 256 .
(134) المصدر السابق ، ص 361 – 362 .
(135) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص 118 .
(136) المصدر السابق ، ص 193 .
(137) فاروق شوشة : الأعمال الشعرية ، 151/1 – 152 .
(138) المصدر السابق ، 225/1 .
(139) انظر : شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، ص 34 .
(140) انظر : المرجع السابق ، ص 35 .

(141) انظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(142) محمد إبراهيم أبو سنة : الأعمال الشعرية الكاملة ، 80/1 .
(143) المصدر السابق ، 98/1 .
(144) المصدر نفسه ، 100/1 .
(145) المصدر نفسه ، 101/1 .
(146) المصدر نفسه ، 102/1 .
(147) المصدر نفسه ، 138/1 .
(148) المصدر نفسه ، 157/1 .
(149) المصدر نفسه ، 371/1 .
(150) صلاح عبد الصبور : ديوان صلاح عبد الصبور ، 7/1 .
(151) المصدر السابق ، 8/1 .
(152) المصدر نفسه ، 75/1 .
(153) المصدر نفسه ، 77/1 .
(154) المصدر نفسه ، 197/1 .
(155) المصدر نفسه ، 198/1 – 199.
(156) المصدر نفسه ، 220/1 – 221 .
(157) المصدر نفسه ، 241/1 .
(158) أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ، ص 165 .
(159) المصدر السابق ، ص 253 .
(160) المصدر نفسه ، ص 261 .
(161) المصدر نفسه ، ص 293 .
(162) المصدر نفسه ، ص 297 – 298 .
(163) المصدر نفسه ، ص 372 .
(164) المصدر نفسه ، ص 375 .
(165) محمد عفيفي مطر : الأعمال الشعرية ، 205/1 .
(166) المصدر السابق ، 206/1 .
(167) فاروق شوشة : الأعمال الشعرية ، 11/1 .
(168) المصدر السابق ، 322/1 .
(169) المصدر نفسه ، 302/1 .

(170) المصدر نفسه ، 324/1 .
(171) محمد إبراهيم أبو سنة : الأعمال الشعرية الكاملة ، 97/1 .
(172) المصدر السابق ، 121/1 .
(173) المصدر نفسه ، 156/1 .
(174) المصدر نفسه ، 227/1 .
(175) المصدر نفسه ، 315/1 .
(176) المصدر نفسه ، 316/1 .
(177) صلاح عبد الصبور : ديوان صلاح عبد الصبور ، 72/1 .
(178) المصدر السابق ، 238/1 .
(179) أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ، ص 234 .
(180) المصدر السابق ، ص 261 .
(181) المصدر نفسه ، ص 276 .
(182) المصدر نفسه ، ص 277 .
(183) المصدر نفسه ، ص 279 .
(184) محمد عفيفي مطر : الأعمال الشعرية ، 144/1.
(185) المصدر السابق ، 316/1 .
(186) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص 170 .
(187) المصدر السابق ، ص 171 .
(188) فاروق شوشة : الأعمال الشعرية ، 26/1 .
(189) المصدر السابق ، 258/1 .
(190) المصدر نفسه ، 261/1 .
(191) المصدر نفسه ، 274/1 .
(192) المصدر نفسه ، 329/1 .
(193) المصدر نفسه ، 315/1 .
(194) انظر : عبد العزيز موافي : قصيدة النثر ، ص 327 .
(195) محمد إبراهيم أبو سنة : الأعمال الشعرية الكاملة ، 139/1 .
(196) المصدر السابق ، 160/1 .
(197) المصدر نفسه ، 154/1 .
(198) المصدر نفسه ، 206/1 .

(199) انظر : حلمي سالم : الوتر والعازفون ؛ قراءات الشعر العربي الحديث ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 1987م ، ص96.

(200) انظر : المرجع السابق ، ص 116 .

(201) انظر : جابر عصفور: رؤيا حكيم محزون ، ص14 .

(202) انظر : المرجع السابق ، ص 28 .

(203) صلاح عبد الصبور : ديوان صلاح عبد الصبور ، 16/1 .

(204) المصدر السابق ، 103/1 .

(205) المصدر نفسه ، 109/1 .

(206) المصدر نفسه ، 33/1 .

(207) المصدر نفسه ، 37/1 .

(208) المصدر نفسه ، 56/1 .

(209) أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ، ص 125 .

(210) المصدر السابق ، ص 183 .

(211) محمد عفيفي مطر : الأعمال الشعرية ، 52/1.

(212) المصدر السابق ، 315/1 .

(213) فاروق شوشة : الأعمال الشعرية ، 78/1 .

(214) المصدر السابق ، 302/1 .

(215) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص 107 .

(216) المصدر السابق ، ص 185 .

(217) المصدر نفسه ، ص 129 .

(218) المصدر نفسه ، ص 175 .

(219) انظر : عبد العزيز موافي: قصيدة النثر ، ص 67 .

(220) انظر : المرجع السابق ، ص 165 .

(221) انظر : شكري عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، ص 105 .