مشتركات الرؤى
بين فجر التجربة ومنعطفات الدلالة
دراسة في ثلاثة دواوين لهجية من أسوان

بقلم : علاء الدين رمضان

لأسوان منـــزلة كبيرة في القلب ، فهي مطلع نيل مصر والمحبة وهي مستهل القصـــائد ؛ وإن كان دورها قد تراجع في مرحلة ما قليلاً ، فإن دورها الذي تراجع بدأ يبزغ فجره جديداً في المرحلة الحالية ، التي غرس بذرتها وفجر نبتتها حجاج الباي ومحمد هاشم زقالي وفنجري التايه ، وتعهدها بالرعاية والرِّيّ، كل من : جمال العدوي وطاهر البرعي ومحمد الريفي وعلية طلحة ، وشريف الفاجومي وإبراهيم الفراوي ومحمد الكاتب ونجوى عبد العال والراحل صلاح مغازي ...، وغيرهم .

وهذه الدراسة ، أو لنسميها القراءة النقدية ، تتناول ثلاثة أعمـــال تختلـــف في سماتها ومضامينها وخبراتها الفنية بل ومراحلها كذلك ، وأزعم أنني بحديثي عن هؤلاء الثلاثـــة، إنما كُلِّفتُ فَكَلِفْتُ بالحديث عن الشعر العامي في أسوان من خلال هذه النماذج الثلاثة التي ينتمي كل أنموذج منها إلى جيل يكاد يخالف جيلي صاحبيه مـــن حيـــث الرؤيـــة وأسلوب الصياغة والمعالجة ؛ بل كذلك من حيث المكونات التجربية والفنية نفسها ؛ إذ أن لكل جيل من الثلاثة نمطه ورؤيته وأسلوبه في تناول تجاربه وفنيات ذلك التناول؛ أي أننا في حديثنا هنا سنكون أمام ثلاثة أجيال وثلاثة فرسان كل منهم يمثل علامة في جيلـــه وتاريخاً في فنه، وعلى رأسهم الراحل حجاج الباي الذي بين يدي من أعمالـــه ديـــوان (حكاية عروسة البحر)، والشاعر الكبير هاشم زقالي في ديوانه (الخروج من الكادر)، ثم من الجيل الأحدث الشاعر محمد الريفي، في ديوانه (اسمعني) .

فهذه الدواوين الثلاثة لكل منها خصوصية في الصوغ وقيمة في الأداء ترتبط بخصوصـــية شاعرها وقيمة نتاجه وتاريخه ومدى خبرته؛ وإن كان كلهم مجيد إلا أن للزمن مراحلـــه؛ ولن يمنعني حكمي هذا من الإشارة إلى أنني من الموقنين بأن العمل الإبداعي ليست لـــه

قاعدة نقدية صارمة أو ملزمة تحكم حركته واتجاهه ، بل إن العمل الإبداعي يخلق قوانينه الذاتية وقواعده من داخله ، وبناء على ذلك درسنا كل شاعر من الثلاثة بحسب معطياته الفنية ومرحلته الذاتية ، وهو بالنسبة لي أسلوب عمل ومنهج تناول ؛ وألخص أولاً السمة المميزة لكل شاعر منهم :

** حجاج الباي – رحمه الله – يتسم ديوانه بسطوع الهم القومي من خلال الامتزاج البيئي والذوبان في المجتمع المحيط فكراً ورؤية وطموحاً .

** محمد هاشم زقالي : ألح عليه في قصائده الهم الاجتماعي والإنساني من خلال الذات وتحولات الرؤية بين واقعٍ منقضٍ وآخر مفروض .

** أما محمد الريفي : فقد تناول قضاياه التي تراوح ما بين الذاتية الإنسانية والهم الاجتماعي من خلال الجمالية الأسلوبية .

ولتكن البداية التحليلية من العناوين : إذ يبدأ حجاج الباي بالأسطورة فيجعل منها عنواناً لديوانه (حكاية عروسة البحر) وهو بهذا العنوان يشير إلى أنه لا يقصد عروسة البحر لذاتها وإنما يقصد حكايتها وما يستتبع روايتها من استرجاع واستحضار وملاحظة؛ أما هاشم زقالي فقد اختار لديوانه عنواناً ينطوي على دلالة صريحة وذات موقف واضح تجاه تجربة بعينها تجليها إحدى قصائد الديوان (الخروج من الكادر) وهو عنوان مستمد من تجربة ذات بنية خرافية أيضاً فيها نوع من محاولة خلق أسطورة، وبذلك يلتقي الاتجاه الفكري بين هاشم زقالي وحجاج الباي وكثيراً ما يلتقيان ؛ أما محمد الريفي فيسمي ديوانه (اسمعني) وهو اسم إحدى قصائد الديوان كما هو شأن صاحبيه، إلا أنه يختلف عنهما في أنه عنوان لا تحمل قصيدته داخل الديوان بُعداً خرافياً، فهذا العنوان على الرغم من كونه أمراً ، إلا أنه يتضمن معنى السمو والتوجيه لا الطلب والرجاء ، فالآمر هنا يطلب من المخاطب أن يستمع إليه كي يَصْلُحَ حالُهُ ، والقصيدة ذات بعد سياسي واضح ، وإذا كان العنوان يحمل سلطة الأمر ، إلا أن المأمورَ بسماعه يحمل خلاصة القصد ومنتهى الرجاء ؛ إما أن يعيش المخاطب حراً بين المخلوقات أو أن يموت ولكن موتاً يليق بإنسانيته .

والدواوين الثلاثة تشتمل على عدد من نقاط الالتقاء نشير هنا إلى بعضها :

فعلى الرغم من أن الدراسة لم تقصد إلى البحث عن مشتركات أدائية لـــدى الشـــعراء الثلاثة إلا أن ثمة أموراً مشتركة بينهم دفعت الدراسة في هذا الاتجـــاه ؛ ولأن الدراســـة أزمعت منذ الوهلة الأولى أن تصل مباشرة إلى الخصوصيات المفردة، طموحاً إلى اكتشاف آليات التفرد، سوف نفصل القول ونشير إلى ما يعن لنا من مشتركات أدائية ، ثم نفصل القول عن كل شاعر على حده في موطنه من الدراسة ؛ إلا أنني أشير هنا إلى أمور عامة تتعلق بتلك المشتركات؛ ففي هذه الدواوين الثلاثة أمور مشتركة وفيها سمـــات ومزايـــا يجتمع عليها من اجتمع ويند عنها من ند :

**** أولاً : المحيط الاجتماعي للتجربة**

من متلازمات الشعر العامي ارتباطه بالمجتمع في حقبه ومراحله المختلفة ؛ القـــديم منـــها بوساطة التراث ، والحديث بوساطة الهموم الاجتماعية ، فهو نوع من الشعر يُفترض فيه بُعداً إنسانياً حتمياً شديد الخصوصية ؛ قد يظهر ذلك وقد يخفت إلا أنه قائم فعلاً علـــى نحو من الأنحاء وشكل من الأشكال .

١ - التراث :

اتجه حجاج الباي للتضمين من التراث مباشرة أو التناص معه . وأخص ما أفاد منه الباي وزقالي فن العدودة كما أفادا من الموال أيضاً ، بينما أفادا من العدودة أسلوبها البكـــائي الحزين وألفاظها ذات البنى المخصوصة ووزنها العروضي ، كما أفادوا جميعاً مـــن بنيـــة ونسق الحياة الاجتماعية القديمة ، وقد تجلت أبعادها على نحو مكثف وواضح ومقصـــود لذاته في قصيدة حكاية الليل والنهار لهاشم زقالي ، التي اشـــتملت إلى جانـــب بعـــدها الإنساني ، عدداً من مظاهر الممارسات الاجتماعية والتقاليد ذات الطابع الفولكلوري ، مثل لمبة الجاز وحنفية المية .

٢ – البعد الإنساني :

اتفق الشعراء الثلاثة على اختلاف مراحلهم التاريخية والسياسية على أمور جلها يتعلـــق بالفساد وانعدام الدور الاجتماعي للفرد ، والاغتراب والانهزامية الوطنية في مواجهـــة المؤسسات ، إلا أنهم عالجوا موضوعات تتصل اتصالاً مباشراً بالإنسان من حيـــث هـــو إنسان له دوره الاجتماعي ، ومن أبرز القصائد التي تناولت تلك التجربة الحميمة قصيدة

(يوليو) للشاعر هاشم زقالي ، التي تتحدث عن الجندي الحامي ، في أقسى شهور السنة حراً : يوليو ، وقد استخدم الشاعر التعبير اللغوي لتجسيد الحالة ، مستعينا بالرمز المباشر ؛ أي الرمز اللغوي ، وغير المباشر : ممثلاً في التلويح والإيماء ، فمثلاً يعبر عن استقامة الأحوال واستتباب الأمن بقوله :

كانت الديوك بتكاكي وبْتدَّن

ع الحيطان

فلفظ يكاكي ذات بعد اجتماعي بما تحمله من دلالة جنسية ، ولفظ تدن ذات بعد سياسي بما ترمز إليه من الحرية واضطلاع الفرد بدوره في المجتمع .

أما الإيماء والتلويح فيقول مثلاً :

الشمس طالعة ... ، بنت ممراحة ...

طالعة سلالم السما ...

برَّاحة ... ، برَّاحة ...

فيجسد حالة الملل الصيفي من خلال استخدام أسلوب التكرار والتتابع في قوله (بالراحة ... ، بالراحة ...) ، والاستعداد للملل والتحايل على دفعه بالمرح الذي هو خصيصة من خصائص المصريين .

والقصيدة ذاتها تجسد علاقة الجندي الوطني في العصر الحديث بمصر والارتباط بينه وبين الوطن وتجلي حالة التآزر بينه وبين الوطن وبينه وبين المجتمع الذي يعرض أحواله ومكاسبه التي عادت عليه من اضطلاع هؤلاء الجنود بشئونهم وشئون وطنهم ، إن القصيدة حديث إنساني بحت عن الثورة وعن البعد الإنساني لجنودها .

**** الفساد الاجتماعي :**

وقد اتفق الشعراء الثلاثة في الحكم على المجتمع - على الرغم من اختلاف الانتماء الزمني إليه – بالفساد ؛ منهم من حكم صراحاً ومنهم من حكم رمزاً وإلماحاً :

* فحجاج الباي كرس شوطاً كبيراً من جهاده الإبداعي للكشف عن الفساد وكشفه حتى استغرقت تلك التيمة شطراً كبيراً من تجاربه ، الخاص منها والعام ، فقد تحدث الشاعر عن الفساد والزيف حتى في رثائه لصاحبه عبد الرحيم منصور .

* وقد غاير الشاعر هاشم زقالي فقدم نمطاً من أنماط الفساد لم يظهر بمثل قوته وتجليه عند صاحبيه ، لقد تعرض للفساد الوجداني ، وكما غاير ، كان أيضاً يمتلك القوة الذاتية التي تدفعه لتوجيه السب للمفسدين فكان أكثر مؤاخذة وأحدّ أخذاً :

وانت مين قالك إن احنا حا نعملك حفلة تأبين

ولا حا نفتكرك ولا حا نتكلم عنك م القلب أو من بره القلب ..

قال الشاعر : - آه يا ولاد الكلب ..

وفي فنية أقوى يأمر العصافير بتحدي السجن والثورة على الفساد ؛ والحدة في خطابه أيضاً ؛ فيقول :

زقزق املا القفص بالزقزقة

اعلن تحديك ورفضك وامتناعك والعن أبو خاش اللي حبسك

* أما الشاعر محمد الريفي فقد رمز إلى استشراء الفساد في المجتمع بعجز أبي قردان : (أبو القردان عاجز يا ولاد) [ص٣١]

فكيف يحلم من يشعر بالعجز والعزلة والاغتراب في وطنه، وقد امتد توصيف الفساد عند الريفي في عدد من قصائده ؛ فيقول مثلاً : (زمن الخيالة فين) [ص٦١]، ويقول : (لا عارف الناس ولا الناس عارفاني) [ص٦٢]، كما أنه يستبد به الشعور بالهزيمة (مطرح ما اروح حلمي مصلوب)[ص٦١]، إن حلمه مصلوب لأنه (هارب من سجن الأيام لسجن الذات) [ص٥٣]، كما قال في قصيدة أخرى .

كما أنه لا يجد منطقية للحلم مادام الحالم مذعوراً، إنه لَشَيْءٌ أشبه بغناء الخائف؛ يقول محمد الريفي:(وعاوزني أحلم معاك والقلوب معبيها الخوف)؛ فالشاعر هنا يشير إلى سطوة الفساد وتسلطه، واستحالة الحلم في مجتمع خائف، فإذا كان الحلم هو الهدف المجرد للشاعر، إلا أن الإصلاح والثورة ضد الفساد والتردي والخذلان تبقى هي الأَوْلَى، وفي المقدمة، فقد استغرقتنا الأحلام ، وبقي الفعل الذي يبحث عنه الشاعر وبقي الناس الذين يضطلعون بتحقيق الأحلام لا الحالمين وحسب دون فعل يذكر أو خطوة إيجابية :

لساك ناوي تحلم ..

... كتير من قبلك ليهم نفس الحلم .. / ولسه بيحلموا

(يا طالع الشجرة هات لي معاك بكره ...)

(ومنين أجيب ناس لمعناة الكلام ...)

ونلاحظ أن الشاعر أنهى القصيدة بالتناص مع الموروث وكأنه يشير إلى أهمية استنباط العبر من الماضي واستقراء التاريخ والعودة إلى الموروث،ففي يا طالع الشجرة نجده يحلم بالغد (بكره)،وهنا تطوير للتراث الشفاهي،وفي منين أجيب ناس تشيع في دلالتها معنى افتقاد النطاق وهو تراث كتابي،وكأن الشاعر يقصد البعدين معاً الشعبي العرفي والشرعي الرسمي[ص٤٨]

ومن ناحية أخرى يحاول الشاعر من خلال أسلوب السخرية والتهكم أن ينال من الأحلام الجامحة ، وللأسف يجد في الحلم بسيادة الاطمئنان والبهجة وانحسار الهموم والمشكلات مع حلول سيد الأزمنة ؛ صورةً رائعةً وحلماً جليلاً إلا أنه ينتقضها ويسخر منها ؛ أنه يستيقظ من حلمه ليجده كذبة إبريل [ص٣٥]

ويقدم الشاعر أنموذجاً تمثيلياً للتردي ووأد الأحلام والخيانة التي تكرس لاستمرار الفساد واطراده ؛ يقوم مقام المعادل الموضعي استمده من التراث؛ وتحديداً من حكاية (أدهم الشرقاوي)، و (أبو زيد الهلالي)؛ ولكن في انهزامية شديدة :

صحيح إنت أدهم

بس فيه مليون بدران

ومليون زناتي يا أبو زيد لدمك عطشان [ص٤٨]

وليست الخيانة وحدها من الروافد التي يستمد منها الفساد وجوده وسطوته ، بل السلبية الاجتماعية كذلك ؛ ومن السلبيات الاجتماعية التي رصدها الشاعر محمد الريفي في ديوانه (اسمعني) ، قوله : (وسهلة كلمة وانا مالي) [ص٤٨]

**** ثانياً : الأساليب التعبيرية**

الاتجاه نحو الأساليب التعبيرية اتجاه حداثي رسخت أنماطه وقُعِّدت أساليبه ووسمه الاكتمال المعرفي بحيث صرنا نمتلك القدرة على اكتشافه والوقوف منه موقفاً يقظاً في الدراسات النقدية أو في الصوغ الإبداعي ومن هذه الأساليب التلاشي والتراكم والتكرار وغيرها من أشكال الحضور التي تؤدي إلى استحضار الموضوع في الذهن وتجسيده .

*** التكرار :**

- التكرار نوع من أنواع الأساليب الفنية يعد دعامة من دعامات السياق الموسيقي للعبارة الشعرية، لما تستلزمه تلك الموسيقا من وجود تناسب في الأنغام بين أجزاء العمل الواحد وهو إذا كان على مستوى بعض الأحرف من بنية اللفظ فهو وسيلة مشابهة للقافية وعوض عنها، وقد أوردت لذلك أمثلة في الحديث عن الجناس الناقص ؛ وهو من الأنماط الأسلوبية الشائعة في الشعر الحديث ؛ وإن كان أشد كثافة من حيث العمل المنوط به في شعر التفعيلة من القصيدة التقليدية ، إذ يعمل على المحتملات اللغوية ليستخلص منها تجانسه الصوتي ، وقد يعمل التكرار في بنية الحشو مثل تكرار اللفظ ليشكل نوعاً من الموسيقا الداخلية فيه ، مثل تكرار لفظ (يحلالي) في قصيدة مسيخ دجال لحجاج الباي ؛ فقد خلَّق تكراره جرساً وموسيقا داخلية في المستوى الصوتي كما خلق دلالياً إشارة إلى مدى إلحاح هذه الدلالة عليه [ص٧٣]

- تكرار الأمر : مثل قول حجاج الباي في رثاء عبد الرحيم منصور :

غني للعصافير ..

غني للأطفال ...

غني لضمير الإنسانية ...

أفعال الأمر المتكررة هنا– إضافة إلى موسيقية النمط العروضي المستخدم في نطاق أسلوبي آخر هو بنية الحشد - أحدثت نوعاً من الحماسة ذات العمق المؤثر الذي يكتسب من الإلحاح على الموضوع تسليط بؤر تنوير مضاعفة تزيد البعد الوجداني لشخصية عبد الرحيم منصور سطوعاً ووضوحاً وتيسر لها القبول لدى القراء [حجاج الباي، ص٤١].

*** وقد استعان الشاعر محمد الريفي بالأسلوب نفسه في قصيدته (اعندي) التي استهلها بتكرار أفعال الأمر لتجسيد الحالة ، مستغلاً البعد الصوتي لفعل الأمر المتكرر:**

اهجري إنسي وابعدي

اركبي راسك

قد ما تقدري إعندي

إسقيني مرار كاسك .. [ص١٧]

- **الجنـاس** : الجناس ظاهرة مهمة من أهم الأشكال الصوتية في الخطاب الأدبي على نحو مخصوص ، تعمل على إحداث تأثير رمزي عن طريق الربط السببي بين المعنى والتعبير عنه حيث يصبح الصوت مثيراً للدلالة، كما أن تكرار الملامح الصوتية ذاتها في كلمات وجمل مختلفة بدرجات متفاوتة في الكثافة تحول اتجاه النص من اعتماد الشـــاعر علـــى البنيـــة الدلالية إلى استحداث دور فاعل في المستوى الصياغي على نطاق الألفاظ ؛ وقد اعـــتنى الشعراء الثلاثة بهذا الأسلوب بوصفه أسلوباً فنياً مسانداً،لا استخداماً موسيقياً مقصوداً؛ وهذا أفضل أنماط استخدامه ، حتى لا يقع الشاعر في الصنعة الجوفاء ، ومن أمثلة ذلك عند هاشم زقالي : (وقالت له .. هذا الكتاب فاتلو) ، و (راحت له .. فتلـــه .. لمـــا تلفت له .. تلف فتله .. شفت وشفت له) .

ومن أمثلته عند محمد الريفي ما بين: (نساير– وساير)؛ أو بين (المخدة وهدة)،(الهش و اهمش)،و(مطَّمِّنَة والأزمنة)، و(حيلتي و وسيلتي) وهذا يسمى ناقصاً ؛ والتام مثـــل ما بين (هده ، وهدا)، و (قلم – ألم) إذا لفظت بحسب النطق القاهري.

- ومن أنماط التكرار أيضاً التكرار الشكلي الهيكلي الذي يعتمد علـــى تكـــرار بنيـــة العلاقات التركيبية للجمل المتلاحقة ، وذلك يعني تكرار أنماط العلاقات الصياغية مـــن إضافة وغيرها في مجموعة من الجمل المتتالية التي لا يفصل بينها بفاصل واضح ، وفي هذا النوع يطلق المبدع الطاقة الموسيقية كاملة لاستغلال أقصى درجاتهـــا إذ لا ينحصـــر في السجع أو التجنيس وإنما كل ما يكسب العبارات المتلاحقة تشابهاً في التركيب الصياغي وأنماط البنية اللغوية ، بحيث تكون البنية قادرة على إكساب رنين متوازن تصلح لإسباغ نمط موسيقي على العبارة الشعرية ، وهو يشبه قول الخنساء في رثاء صخر ، وتنســـب الأبيات إلى أبي الملثم في رثاء صخر الغي ، وإلى أبي الطمحان وغيرهما:

رباء مرقبة / مناع مغلبة / ركاب سهلبة / قطاع أقران

هباط أودية / حمال ألوية / شهاد أندية / سرحان فتيان

وهذا النمط يكثر شيوعه عند حجاج الباي ، كما في قوله :

كان الجدع صياد

ومشهود له

البحر ساجد له
والريح مهاود له
واليم توب أزرق
ومفرود له
وقوله :
في المغنى شهدت له ...
م الميه طلعت له [ص١٢].
وقوله أيضاً :
يا بو خد تفاحي ..
فوق الطريق صاحي
تحكيلي واحكيلك
وتغني أغنيلك ..
تسمع مواويلي
أسمع مواويلك [ص٢٤]

* **التراكم** : وهنا نوعان من التراكم ؛ نوع أولي وهو في الصورة الأولية له نمط لفظي بحت إلا أن الشاعر حجاج الباي استطاع أن يجعله مطوعاً للفن فمزج بين العقلانية وبين الفنية ، وربما استمد الشاعر حجاج الباي من موضوع الحديث عن عبد الرحيم منصور دافعاً ومثيراً لذلك ، وقد استخدمه الشاعر هاشم زقالي في عدة مواطن من بينها الحديث عن تطور الشائعة وتطوع بعض الناس للتأكيد بالقسم أنهم شاهدوا الصل .. إلخ في قصيدة (الليل والنهار) أو بعض المقاطع الكاملة في قصيدة الخروج من الكادر .

أما النوع الآخر من التراكم فهو التراكم المركب الذي تطغى فيه جزئية تجربية محددة على وجدان الشاعر فتتكرر في معظم وحدات نتاجه الأدبي .

مثل القمر عند حجاج الباي ؛ الذي يمثل الأنيس الذي لا يتحقق دوره إلا في الوطن [ص٢٣] وهو رمز الرومانسية والبراءة والجمال والحب والألفة والتقارب ، ويغتاله

عادة الطغيان والظلم والكذب والسلطة ، وبعد سقوطه يدب التحول في معظم السمات الخاصة وعلى رأسها الأمن والقيمة ، كما يشيع الزيف وتستشري الأباطيل .

ومثل العصفور الحبيس عند هاشم زقالي ، إذ يرمز به إلى الكبت والاحتباس والسجن والطموح إلى التخلص من القيود والتحليق في سماء الحرية ، وهو أيضاً معادل موضوعي للثورة والتمرد والقوة الذاتية ، والقدرة على مواجهة الواقع المرير مهما اشتدت ضراوته ، ومعادل نفسي ووجداني للشخصية الفاعلة المتأهبة للتغيير والإصلاح ، والثورة .

ومثل الماء عند محمد الريفي الذي يعد من أكثر وأبرز الموضوعات التي استغرقت الشاعر وأكثرها سلطة عليه وتكراراً فـ(الماء) وما يستدعيه من حالات : رواءً وعطشاً ، سباحة أو غرقاً ، مداً وجزراً ، دوامة ورقرقة ، وكذلك صور السواقي والقواديس واستخدمها استخداماً حقيقياً ومجازياً.. إلخ ؛ فالشاعر يستدعيه ، فإذا هو حاضر ؛ ولكن بأنماط متباينة ، وبصور مختلفة متعددة ومنوعة .

* **التلاشي** : الوجه العكسي للتراكم اللفظي يقوم الشاعر على شحن جزء من النص بمتشابهات لفظية أو دلالية ، ثم يتخلص من تلك المتراكمات تدريجياً ليعود ثانية إلى البسط الذي بدأ منه ، أو يتلاشى كلية ليجعل منه نقطة يتوقف عندها النص .

ومن أمثلة ذلك قول هاشم زقالي :

مرَّ الهوى ما هواني ..
والعمر لو مرّ تاني ..
يفضلي دمعة عنيكي ..
والكحل ..
آه

* وقول حجاج الباي :

يا نبع وصحابي الغلابه ملقحين فوقك رمم
لو كان صحابي الطيبين ..
لو كان . [ص٩٢]

* **الحشد** : ومن أبرز أمثلة هذا الأسلوب حكايا ليل أسوان ، وشخصيات نهارها عند هاشم زقالي ؛ والحكايات المشكلة لأجزاء البنية الخرافية في الخروج من الكادر ؛ وقد استلهم فنيات هذا الأسلوب أيضاً الشاعر حجاج الباي ؛ ولكن ببعد فني أقل لعدم طموحه إلى استخدام الرمز داخل بنية الحشد ؛ فقد جسد عدداً من المظاهر والسمات التي كان فيها عبد الرحيم منصور بارزاً :

يا بو الكلام ونَّاس
يا خي كل الناس
غني للعصافير
وغني للأطفال
غني لضمير الإنسانية [ص٤١]

ومن ذلك أيضاً سمات عبد الرحيم منصور كما يراها حجاج الباي ، وضمنها في قالب فني هو من قبيل الحشد ، لكني أسميه حشد السلب، إذ يعدد سمات ينفيها عنه، فيقول:

أصلك يا صاحبي كنت شيء نادر وشيء طاهر
لا كنت بتَّاجر ولا كنت يوم فاجر
ولا كنت تتظاهر بإنك بطل
ولا كنت بتنافق
ولا توافق
ولا كنت يا صاحبي خيال ف الضل
وكنت فوق الكل سِيد الكل
أبيض بياض الفل طاهر عفيف وشريف
ما نطقتش التحريف
ولا التخريف
ولا كنت يا صاحبي النبيل بتغش
وكنت ضد الزيف
لا كنت كاذب

ولا كنتش بمليون وش

... ... إلخ[ص٤٤]

وقد استخدم الشاعر حجاج الباي الأسلوب نفسه في قصيدة الندهة ليجمع بوساطتها مفردات وسمات يرى أنها تشكل الملامح الأساسية لمعنى أو كيان جمال عبد الناصر رمز العزة والوحدة والتجمع العربي والتلاقي ، هذا الرجل الذي خرج من الليل والمواويل والحواديت من سيرة الأبطال ، فكان الرمز المعاصر الدال على آثارهم في العصر الحديث ، إذ أنه أعطى مصر والعروبة ما أعطاه لها هؤلاء .[ص٥٢]

*** الاستخدام اللهجي :**

* استخدم الشعراء ألفاظاً وتراكيب مستمدة من اللهجة المحلية؛ مثل قول حجاج الباي: زيي آني [ص٢٣]، وما تْبُكُّوش، بمعنى السكب والدلق؛ أو استخدامه لتعبيرات مثل خي ، وابن والدي ، والجرن كناية عن الحقد وهي في الأصل في الذائقة الشعبية كناية عن الحمل سواء أكان حقداً أم هماً وهو في الحقيقة اللهجية يعني الكومة من الغلال وغيرها .

ومن التعبيرات الشعبية ذات التوظيف الفني قول محمد الريفي : (انفض ضهرك) فهذا التعبير استقاه الشاعر من البيئة المحلية " فنفض الضهر " إشارة إلى النشاط والصحو والقوة لدى الخيول .[ص٦٥]، ومن التعبيرات الشعبية أيضاً عند محمد الريفي قوله : (تَوْ – م ارتاحو– ع الورق) [ص٦]، (جدر الضما) [ص٧] ، و (بزبوز – لقا)[ص٢٠]، و (بيتر التعب) [ص٣٧]، وهناك عدد من الألفاظ المفردة المغرقة في المحلية عند الريفي ، مثل قوله : (البوغة)، و(الهجْوَلَة)،و (بيدردر) [ص٢١]،و (متشخبيش) ، و (خشارة) [ص٦٩]

وقد يند الشعراء عن ذلك التشبع البيئي فيستخدمون ألفاظاً قد لا تقبلها الذائقة الشعبية التي خرج منها الشاعر ، مثل قول محمد الريفي : (دير بالك يمة الكلام) فليست هذه اللهجة لهجتنا في الصعيد ، لكن كان لاستخدامها مسوغاً فنياً أوضحناه في موطنه من الدراسة ؛ وهناك ألفاظ لا تقبلها الذهنية الاجتماعية ولا يسوغها المنطق الفني ، مثل : (نتمعشق) عند حجاج الباي ؛ فهذه صياغة منفرة ومصطنعة. [ص ٧]، وهناك ألفاظ استخدمها الشاعر استخداماً خاصاً مثل قوله (يا مغنواتي قول .. وتَّر وسمعنا) فوتَّر هنا

استخدام خاص مستمد من لفظ الوتر وإن كانت لدى العامة تعني الأمر بإشاعة جو من التوتر والقلق ، وهذا الأسلوب شديد الخصوصية مقصور على نمط الاستخدام الدلالي التعاقدي لكل جماعة .[ص٦٧]؛ ومن هذه الألفاظ عند هاشم زقالي : (المعشقة ، والروشنة ، وممراحة).

* الاستخدام الصوتي الخاص للألفاظ : مال الشاعر حجاج الباي إلى ذلك الأسلوب وهو عنده أشد وضوحاً من الشاعرين زقالي والريفي لأنه الأقرب إلى الشفاهية ، ومن ذلك قوله : (بتندالي)، والأصل : بتنده لي ، وأيضاً مثل لفظ (الصابي) ، والأصل : الصعابي [ص٧٥]، ومثل لفظ (لكين ، ولاكن) والأصل : لكن ، وقد تكرر استخدامها على هذا النحو الصوتي في مواضع متعددة من ديوانه .

الرثاء بين حجاج الباي وهاشم زقالي

* يتحدث الشاعر حجاج الباي في قصيدة (العودة) عن صاحب الطريق ورفيق الدرب الشاعر عبد الرحيم منصور الذي أهدى إليه تلك المرثية ، وقد صدرها بعدودة من التراث الشعبي كانت بمثابة بؤرة تنوير كما أنها اختصرت موضوع القصيدة تماماً ، بل إن فيها إشارات تكاد تكون متطابقة مع القصيدة ، وأعجب لعدم إدراك الدكتور يسري العزب الذي كتب دراسة لهذا الديوان كيف رأى أن النجاح قد جانب حجاج الباي حين صدر قصيدته هذه بعدودة رأى الدكتور العزب أنها خارجة عن بناء القصيدة (ص١١٦) وكأنه لم يلحظ تلك السمات الإنسانية الرائعة التي تحلى بها عبد الرحيم منصور فكانت سبباً في وضوح مدى اختلافه عن غيره من المتسلقين والباحثين عن المنفعة الشخصية وتكريس الذات والدور ، وهو في ذلك حق وغيره باطل ، فتشابهت تلك السمات مع البيت الأول من العدودة ، ولابد أن نلاحظ ما لدى ذلك النمط من قوة ذاتية يهابها الآخرون ويحسبون لها حساباً ، فالذراع في الذهنية الشعبية تعني القوة الشخصية ، فإذا ما لوح بقوة الشاعر عبد الرحيم منصور المبرأة عن النفعية والمترهة عن التسلق لا بد وأن ينقبض صدر العدو المخالف ، كما أنه إذا غاب انبسطت قلوب المخالفون وحومت الغربان لتنعق في حرية ؛ وثمة علاقة مشتركة أخرى بين العدودة والقصيدة في النهاية ، فالعدودة تنتهي بالبيت الذي يقول :

حطوا دراع الشاب على لِعْتِبَّهْ
لو غاب ليله يحسبوا لِغْرِبَّا
والقصيدة تنتهي بقول الشاعر حجاج الباي مخاطباً عبد الرحيم منصور :
وطلعت سلم مجدك العالي خطوة ورا خطوة
لا كنت بتعايش في مد وجذر
ولا كنت بتمد الإيدين للشر
ولا كنت بتماين
ولا كنت يوم خاين قضايا العصر
ومع تأكيدي المتحمس على أن حجاج الباي كان دقيقاً جداً في اختيار عدودته هذه لتكون إضاءة تسبق النص وتربط الماضي بالحاضر وتشير إلى الماضي مذكور ومحتملاته التي لا يتخفف منها الزمن مهما طال ، أرجو ألا تكون نهاية القصيدة تنطوي على إيماءة لرفيق ثالث عاج معهما طرقات السفر والترحال وشاركهما رحلة الشعر والغربة وتجربة القاهرة .[ص٤٤]
لقد نجح الشاعر هنا في مزج الرثاء بوصفه بنية بكائية ذات بعد إنساني بالاحتفائية ، أو الاحتفالية التي يقيمها مبدع لرفيق دربه الشاعر فحملت ما يشي بالبعدين معاً البعد الاجتماعي الذي يشير إلى الصلة الإنسانية بينهما والبعد الفني الذي رسخ له الشاعر حجاج الباي بطرق متعددة من حيث الوزن والقافية والمضمون وأسلوب الصياغة والتناول الجمالي للتجربة ؛ وهو الأمر نفسه الذي نجح فيه هاشم زقالي عندما رثى صديقه أحمد الحوتي ، إلا أن الفارق بين المرثيتين كالفارق بين الانتماء الاجتماعي للراحلين عبد الرحيم منصور والحوتي إذ كانت المساحة شديدة الاتساع لدى حجاج الباي للدرجة التي استطاع معها أن ينادي منصور قائلاً : (يا خي ، و يا ابن والدي) ، بينما اقتصر الشاعر هاشم زقالي على روابط أشد ضيقاً لاختلاف بيئة الحوتي فظل يراوح إلى الروابط العامة التي تجمعهما ولم يجد من خصوصية سوى الشعر لذا كانت تجربة زقالي أعسر وأكثر طرقاً على المقارنات في سرد أبعاد الرحلة والتماس نقاط التلاقي الوجداني بينهما (مسروقه أحلامي .. ومسروقه أحلامك / لا عمري أنا ده ... / ولا ديَّه أيامك ..) [

زقالي ٢٩] ، أما الشاعر حجاج الباي فأتت قصيدته يسيرة ذات حميمية بيئية ، فما بينهما إرثي يملك العديد من المثيرات التي تدفع الشاعر لصوغها وبخاصة عند الرثاء ، وعلى الرغم من أن الباي كان يغرف من نهر وزقالي كان ينحت في صخر ، بما أعني معه أن قصيدة زقالي أكثر قوة إلا أن هاشم زقالي استنفد مراده من القصيدة بعد المقطع الأول منها ، ثم في المقطع الثاني بدا وكأنه يستعيد التذكر ويطيل الرثاء ، ثم مال بذكاء الصانع الماهر إلى تحويل النسق العام للقصيدة من بنية فكرية إلى بكائية غنائية تتكئ على مرتكزاته من فن العدودة ، مما نتج عنه اختلاف الاتجاه الصياغي ، فعني بالقوافي والاستغراق في الأسلوب البنائي للعدودة ، كما أنه اتخذ لقصيدته عنواناً هو (جواب بعلم الوصول) ، وهذه تيمة أقل دوراً من أبعاد علاقته بالشاعر الراحل الحوتي ، ألم يعرف بوفاته إلا بعد أن عادت إليه الرسالة ، لا أعتقد ، فلا ريب أن الشاعر قرأ وسمع عن وفاة الحوتي في الإذاعة والصحف اليومية ، فليست تلك إذن تيمة فاعلة قادرة على تحريك الوجدان لأنها وربما كانت الحالة هذه تيمة مكررة المضمون .

ونجد بين الشاعرين اتفاقاً يدور حول تجربتيهما فحجاج الباي برأ عبد الرحيم منصور مما وُصِمَ به غيره ممن رحل إلى القاهرة وانكفأ فوق الموائد الزجاجية فأغراه البريق ، وكذلك زقالي وصف الحوتي بأنه لم يكن وصولياً ولا كذاباً ، فيقول :

ما ليك في كدب المواكب ...

ولا ليك في فن الوصول .. [زقالي ص٣٣]

** وبعد طرح عدد من صور مشتركات التجربة بين شعراء الدراسة ، تدخل الدراسة مرحلتها الثانية بدراسة كل شاعر منهم على حده ، وقد رأى الباحث ترتيب الشعراء في الدراسة بحسب المرحلة التاريخية : حجاج الباي ، ثم هاشم زقالي ، ثم محمد الريفي .

- **أولاً : حجاج الباي :**

يستلهم حجاج الباي من الذهنية الشعبية والتاريخية وتراثها حكاية رامزة شديدة الخصوصية ليصوغها في خرافة شعبية أشبه بالأسطورة . [ص ٧] هي حكاية عروسة البحر ، وقد جعل الشاعر حجاج الباي منها عنواناً لديوانه ، لذا سأبدأ من حيث بدأ

لكنني أشير في البدء إلى أن قراءة قصائد حجاج الباي دون بعدها الزمني ستكون قـــراءة ناقصة ؛ فمثلاً في قصيدة النجم الأزرق (ص ٨٧) ، نجد النجم الأزرق بُعداً حقيقيـــاً، يحمل في طياته بُعداً تجاوزياً غائباً هو أبو زيد الهلالي وما يستدعيه الرمـــز وتغييبـــه مـــن دلالات وبخاصة بعد هزيمة ١٩٦٧؛ تلك التيمة الرومانسية يوظفها الشاعر للحديث عن تجربة النكسة في هدوء مليء بالشجن والحزن وكأنما يصور من نفسه مشـــهد المنـــهك الجريح الذي استنزفته التجربة جهداً وحزناً ، فلم يبق منه سوى الأنين [ص٩٠].

ليه ما جالناش السنادي

يا ترى ضل الطريق

ولا خاف

لما شاف – ع البلد – ضل الحدادي [ص٩٠]

لقد بدأ الشاعر بحب مصر ، ويبدو أنه عاش في حبها حقبتين مختلفتين أثرتا فيه ؛ حقبـــة مظلمة وحقبة منفرجة الأسارير ساطعة لا مراء فيها ، وقد صورت نهاية الـــديوان هـــذا التقسيم؛ إذ أنهى الشاعر ديوانه بقصيدتين متتاليتين هما (الحبال)، و(الشمس طلعت)، هاتان القصيدتان هما خلاصة سمات حقبتيه اللتين عاشهما .

الأولى أرخ لها في عام ١٩٦١م، وهذه هي المرحلة الســـابقة علـــى إعـــلان القـــوانين الاشتراكية للثورة؛ أما الثانية فهي مفتوحة غير مؤرخة واعتقد أنها كانت زمنئـــذ مـــن أحدث قصائد الشاعر أي أنها إما مكتوبة في عام ١٩٨٤م أو ١٩٨٥م ، وهي الحقبـــة التي بدأت تظهر إبانها سمات ومظاهر واتجاهات الحاكم الجديد آنذاك، ويبدو أنه كـــان راض عن ذلك الاتجاه والتوجه الذي عني برأب كثير من التصدعات الوطنيـــة وضـــم الأطراف القصية إلى حضن الوطن مع الاهتمام الخاص بآليات الدخل القومي وبواباتـــه ومنافذه، وما عاد من ذلك على أسوان بخاصة من اهتمام، وما عاد بخصوصية أشد على الشاعر من أثر مهم نفسياً ومادياً، إذ أعادته آليات الحقبة الجديـــدة إلى الواقـــع الأدبي وكرمته وقربته ونشرت له ديوانه بعد لأْيٍ وإبعاد وإقصاء متعمـــد لأولئـــك الـــذين لا يهجرون الوطن. [ص ٩١ - ٩٤].

وإننا لا نجد أثراً للمرحلة الثانية في قصائده إلا القصيدة الخاتمة التي أنهى بها الديوان ، في حين تسيطر المرحلة الثانية على الديوان وتستغرق تجاربه ، حتى الخاص منها ، فقد تحدث الشاعر عن الفساد والزيف حتى في رثائه لصاحبه عبد الرحيم منصور ؛

إلا أن حب الوطن ظل ملازماً له في كل مراحله حتى في مرحلة الفساد إلا أنه كان قاسياً في سبيل الإصلاح ، فقد بدأ الشاعر ديوانه بحب مصر ، وفي هذه القصيدة تجلى أثر البيئة الشعبية عليه إذ تركت عروسة البحر ذات البعد التاريخي أثرها فيه ، ذلك الأثر الذي أضاء جانباً مهماً من جوانب التجربة ؛ فحجاج الباي الذي عشق بلده في عدد من التيمات التي كانت تُخَلِّق له السعادة والإحساس بالوجود عَدَّدَ من بين سمات العشق التي ربطته بالوطن أنه : عشقه ...

... سهره صبَّاحي

وقمر صاحي

وسهراية مع حكاية عروسة وبحر

أولاً نلاحظ الفصل هنا ما بين العروسة والبحر ، فهي إذن في هذه القصيدة ، ليست حكاية عروس البحر الكائن الخرافي المعروف، بل هي وإن بدت كذلك إلا أنها في الأصل حكاية عروسة هي مصر وبحر هو النيل ، وهنا يعود بنا الشاعر إلى إحدى دلالات اصطلاح (عروسة البحر) الذي كان يعني عند المصريين في فجر العصر الإسلامي - ومن ثم فيما قبل – تلك الفتاة التي يلقونها قرباناً للنيل في يوم وفاء النيل ، وهي العادة التي أبطلها عمرو بن العاص ، ثم أكد عمر بن الخطاب ذلك وبعث للنيل برسالة رمزية مهمة ومشهورة في التاريخ العربي .

وفي هذه القصيدة مفاتيح كثيرة لمستغلقات النصوص الأخرى في الديوان ومن بينها قصيدة العنوان (حكاية عروسة البحر) التي تستخدم فنية الحكاية ، فتنقل صورة لصياد اعتاد على السفر لكنه اعتاد على الغناء فإذا غنى وصل غناؤه لحبيبته الواقفة على شط البحر في انتظاره ؛ لكنه هذه المرة يعزف على غاب لا ينقل غناءه لأحبابه ، وهنا دلالة على انقطاع الاتصال الوجداني بينه وبين أحبابه بسبب أخص ما بين الصياد والبحر ؛ بسبب (الريح) ، التي كان من المفترض أن تحرك ذياك الغناء وتعين الصياد.

وبعد المقطع الأول من القصيدة ، الذي يلخص حالة القصيدة ويرسم صورة من صـــور اللاجدوى لصياد يغني والريح مكسور الجناح لا يمكنه نقل الغناء إلى أحباب الصياد كما أراد ، ليدخل الشاعر إلى منطقة شديدة الخصوصية الفنية هي منطقة استعادة الماضـــي (الفلاش باك) :

كان يا ما كان
كان الجدع صياد ومشهود له
البحر ساجد له والريح مهاود له
واليم توب أزرق ومفرود له

فهذه مرحلة السطوة والزهو التي فيها كل شيء مسخر لابن النيل وميسر له ، ثم يبـــدأ التحول في العلاقة بين الصياد وبيئته الخاصة التي تظهر فيها للمرة الأولى وحدات مضادة لبيئة الصياد وغريبة عنها مثل (الجبل – التل – الربوة) إذ أن البحر لا نتوء فيـــه ولا أكم :

وف يوم طلع يصطاد
البدر كان مدبوح قتيل ع التل
كان دمه الاسود ع الجبل سايل
والليل براح والواد بيتمايل
ويغني غنوة شوقه للمية
الريح جناح ينقلها لبنيه
ع الشط مستنيه مرساله

وقد بلغ هذا التحول ذروته عندما تسرب إلى الصياد نفسه لا البيئة المحيطة عندما يعشق سكان قرار البحر ، وهو ما يعني على نحو يسير عشق الغرق ، فإذا سكن الصياد تحـــت الماء فقد غرق وضاع ؛ والصياد هنا سكن قصر عروسة البحر المقام على ربوة في القاع ، من حوله عيال عروسة البحر :

والواد عشق سكان قرار البحر
ساكن ف قصر كبير

عايش كأنه أمير

وعيال عروسة البحر حوالينه

العيال هنا يمثلون وحدات منفصلة متصلة من عروسة البحر فهو في وجودهم ملاحظ ملاحق ومحاط به من كل صوب لا يستطيع الفكاك منهم أو الفرار بعيداً عنهم .

إلا أنه يقرر العودة بعد أن استنزفت الغربة عمره، ولنا أن نتمثل ذلك الوقت الذي قضاه في غربته غريقاً إذا ما أسندنا عيال عروسة البحر إلى أبوته،وتأتي الجملة التي بناها الشاعر في نسق تهكمي يسخر فيها من ذلك الذي عاد جذلان فرحاً بما يحمله من خيرات الغربة سعيداً بحمله ؛ وكأن زمان الغربة جوال وزمن الوطن مقيم،لقد تصور في سذاجة المُغَيَّب أن البنت التي كانت تقف على الشاطئ منتظرة لما تزل تنتظره بعد كل هذا العمر:

هزه الفرح غنى

غنيوة لبنية

فاكرها لسه هناك بتستنى

ثم يعود الشاعر بفنية المحترف التي تبدو البنية المصطنعة فيها أكثر جمالاً من البنية الغفل التي لم تثقفها يد الفنان المتمرس ، فيكرر جملة المطلع ، ولكن بعد أن يقيدها في نطاق زمنها الجديد ، زمن الفقد والخسارة :

من يومها والصياد فوق الشطوط بيدور

يبعت غناه أحزان على غابه

لاكن يغني لمين

والريح جناح مكسور

ما عاد بينقل غنوة الصياد لأحبابه

فهنا يعود الشاعر لتكرار مضمون المطلع وكأنه يغلق الدائرة التي سيظل الصياد يدور في فلكها دون أن يصل إلى النهاية ، فقد أغرت الدنيا قاصدها واستلبت منه حبيبته التي تسميها الذهنية الشعبية (ستره وغطاه) فلما عاد يبحث عن ضالته لم يجدها .. ، وتجهيل مصيرها وهو تيمة رئيسة ومهمة مع ذكر تفصيل يسير قد يبدو للوهلة الأولى هامشياً وغير ذي قيمة مثل خيرات قرار البحر التي اجتلبها معه ، ونص الشاعر عليها أخذها في

حسبانه عند صوغ النهاية وأشار إليها ؛ فبالمقارنة بين غياب الرئيس وذكر الهامشي نجد أن الشاعر رسخ للترهل وانعدام القيمة وتكريس الضياع الذي سيعيش فيه الصـــياد . [ص١٤]

ويتجلى هنا من خلال هذه القصيدة ومقارنتها بالقصيدة الأولى في حب مصر أن لحجاج الباي موقفاً خاصاً من البلد :

ولدتيني ونسيتيني ..

لخمتيني برغيف العيش والزواد

شغلتيني بمعاش لولاد

هملتيني وانا إنسان .. جهلتيني وانا الفنان

قطعتي لسان بيان قلمي وزاد ألمي

تعبتيني.. [ص٨]

لكنه على الرغم من قسوته على الوطن وحدته في مخاطبته وتعداد مآسيه التي حلت عليه من جراء إغفال الوطن له ، إلا أنه في نهاية قصيدته في حب مصر ، يقول :

تعبتيني .. ولاكني منحتك صك بالغفران

لأنك مصر ،ولأني باحبك حب فوق الحصر [ص٨]

إن الشاعر يستشعر بدين وطنه عليه ؛ فحبيبته / وطنه ؛ يأسرها ثعبان الزيف والفســـاد وعليه أن يشارك في عونها على الخلاص منه :

حبيبتي ف برجها العالي بتندالي

لادفع مهرها الغالي

واحررها من السجان

وافك إسارها من تعبان

بينهش صدرها العاري

ويحلالي [ص٧٥]

ومن هنا نبدأ في توصيف رؤية حجاج الباي للوطن وما يعتلج داخله من فساد وفوضـــى أو قيم ونجاحات ؛ فوطنه :

ست البنات

اللي التتار زرعوا ف عنيها الخوف سكات [ص٩]

فهي بحاجة إلى الوقوف بجانبها ونصحها لاجتياز مرحلة الخوف ومن ثم القدرة على الإبانة والكلام ؛ والنصيحة في اللهجة المحلية لدينا نحن أهل الصعيد من مرادفاتها لفظ (كلمتين) ، وهو لفظ يعني في الوعي الشعبي الخلاصة في النصح والرغبة في الإنقـــاد والتوعيـــة والإرشاد . [ص١٥]

ولعله من المثير أن يوجه الشاعر كلمتيه إلى الثورة المصرية بعد ظهور القوانين الاشتراكية في ١٩٦٢م ، ثم بدء استشراء سطوة مراكز القوى؛ لقد انتظر الشاعر وقتاً طويلاً منـــذ بدء الثورة المصرية، دون تقييم أو تقويم ، حتى تستطيع الثورة أن تتدارك سقطاتها وتقف عند الصواب والخطأ وتستطيع التمييز بين ما يجب أن يكون وما لا يجب، أي حتى تستقر عند منطقة الوعي الوطني والسياسي الذي كان الشاعر يخشى أن لا تصل إليه :

قالوا سيبها لما تكبر

لما تقدر تعرف الليل م النهار

واما طال الانتظار

خفت للمشوار يطول

والمسافة تزيد ما بينا

أي ما بين الوطن والمواطن من ناحية ، وبين الثورة من ناحية أخرى، ويكمل الشاعر :

واديني جيت

لجل أقول الكلمتين

أي ينصحها ويطلب إليها تصحيح المسار مُقَدِّماً مبررات صدقه في النصح بصورة ولوعه بالوطن والحرية :

لجل عمري ما كنت باعشق غير سمارك

والعيون الخضرا والتوب الحزايني

تحت تعريشة جناحك كنت انام

كان جريد النخل بيطاطي يردللي السلام

كما يصرح بمؤازرته للثورة :

باختصار من يوم ما ريتك اشتريتك ..

وتسير القصيدة قاطعة شوطاً كبيراً من حيث الكم في تبرير النصح بلغ خمسة وأربعين سطراً شعرياً، ثم ثلاثة أسطر في منطقة البرزخ تمهد له الانتقال، ثم اثني عشر سطراً أطلق بوساطتها كلمتيه ، بدأها بالإشارة الهينة إلى التحول :

فجرهم لاخضر ما عدش أخضراني

فجرهم لاخضر ما هواش الزماني

ثم رأيه وشهادته على ذلك الواقع بعد اثنتي عشرة سنة، وأشير هنا إلى أن عدد الأسطر التي تشكلت منها النصيحة جاءت بعدد السنوات التي بينها وبين قيام الثورة :

شفت فيهم هم باين

فرح ضايع

لا مزارع لا مصانع

شفت فيهم فرح باهت

لونه مايع

حلم موش باين يا شابة

والعيون مليانه غربه .

وهنا يرسم الشاعر صورة لمصر سنة ١٩٦٤ ، أو لنقل لصعيد مصر الذي وعدته الثورة ونسيته ، لكن الصورة التي رسمها حجاج الباي كانت تنطق قسماتها بالغربة والشعور بالاستلاب والضياع وغموض المصير . [ص١٨]

ويظل الشاعر في قسوته على الوطن الذي يخذله بترديه وفساده ، بينما هو في وجدان الشاعر جميل ، وتطرد تلك التيمة في جل قصائده ، ففي قصيدته (تعريشة الأحزان) يرفض الوطن والواقع ويبحث عن وطن بديل، كما يحلم بالخلاص من أسر وطن القهر والأحزان والخنوع والدجل [ص١٩].

وقد يصل الشاعر في فورة مشاعره إلى التفصيل في أسباب الضيق بالوطن والقسوة عليه ، فعلى الرغم من أن الشاعر أحد أولئك الذين شاركوا بالفعل المادي في بناء السد

العالي؛ فكان بنَّاءً مشاركا في تشكيل السمات البنيوية لنهضة الوطن المعاصرة من خلال السد، الذي يمثل رمزاً للتحضر والتحدي والقوة، إلا أنه يستشعر غربته وضياع جهـــده بدداً لأن ذلك الجهد لم يعد عليه بفائدة ملموسة ، والمقدر هنا أن الفائدة الـــتي يبحـــث عنها الشاعر ليست فائدة شخصية :

أحلف بعنيكي اللي ما نشفت فيها الدمعة
أنا كتفي اهّد ف شيل الرمل مع العمال
وطفحت مع اللقمة الكوته ما لحقت أقول الحدوته
ولا حتى لحقت أشوف السد

فعدم الرؤية هنا معنوية إشارية وحسب، إذ أن السد رمز العزة والحريـــة والاســـتقلال الوطني التام في الرأي والتفكير والإرادة، غير أن الشاعر لم يجن من وراءئه إصـــلاحاً أو تقدماً، وإنما جنت مصر من ورائه ترهلاً وخراباً وما ذلك إلا بسبب سوء تفكير الشعب وفساد إرادته وعدم قدرته على استغلال ما يتاح له من موارد استغلالاً ســـليماً واعيـــاً يصلح من شأنه ويدفعه نحو التقدم ..

وقد تبدو الفكرة غريبة بعض الشيء إلا أن الشاعر يؤكدها أكثر عندما يعـــوِّل علـــى الشعب نفسه لا على حكومته ، فهو الذي قلقت أفكاره واهتزت وبدأ بها رحلة الضياع ، أمه لا يقر لها قرار مادام ابنها بعيداً ، وهو لن يعود لأنه يبحث عن حبيبته الضائعة التي خطفها " غراب البين " الذي يرمز إلى ما حدث للمجتمع من تغير اجتماعي ، لا يرصده الشاعر وإنما يومئ إليه :

من يومها ما شفت العد اتمد
ولا طال التوب قدمك يا امه
...
ولا كلتي مع العيلة في ماعون
ولا شفتك بدري حميتي الفرن
لجلن ما يطيب لولادك عيش
إيه راح أقولك

ف أجدع مطرح نامت خفافيش
واتمدت تعريشه لاحزان
فردت جناحاتها ف كل مكان [ص٢١]

لقد انهارت سمات المدينة الفاضلة بعد أن اغتالت الحضارة القاسية المتجبرة قمر الليالي وفرضت بوساطة السد العالي على هؤلاء البنائين نوعاً من الخضوع لم يعتده أحد منهم فانكفأوا على وجوههم ليضعوا الأساس للسد العالي انكفأوا ليرتفع بنيان هذا السد..، وليس ذلك غريباً عنهم ، فهم حفدة أولئك الذين بنوا الهرم :

(طوبه بنوها بطين وطوبه بدمهم)

ثم كانت نتيجة هذا العطاء وإنكار الذات والتفاني ، أن اغتالت الحضارة الوليدة حياتهم في أخص خصائصها وهي القمر رمز البراءة والرومانسية والأمن وبعد سقوط القمر بدأ التحول يدب في معظم السمات الخاصة وعلى رأسها الأمن والقيمة ، كما شاع الزيف واستشرت الأباطيل :

(والربع كلمة تحبل الحدوته
" شرق البلد حدايه مصلوبه غرب البلد حدايه مصلوبه "
لا دا الحمام والقمري دي العصافير مشنوقه ع التوته
دي الكلمه مكبوته والضحكة فوق الوش منحوته)

لقد ضاع السلام والأمن الاجتماعيين واغتيلت سمات الفطرة واستبد القهر والزيف ، إنها حالة من حالات شيوع قيمة الحزن والغربة وافتقاد الدور والشعور بالهزيمة والاستلاب والترهل .. ، كما أنهم اغتالوا القمر رمز الرومانسية والبراءة والجمال والحب والألفة والتقارب ، قتله الطغيان والظلم والكذب والسلطة :

(لُّوا القمر ف حكاية كدابه
قالوا عليه انتحر وجابوله ندابه)

وكلها دلالات عبرت عنها قصائد حجاج الباي في قوة فنية وبراعة أدائية . [ص ٣٣]

ويعدد الباي مظاهر شيوع الفساد في الوطن الجريح الرابض بلا حول ولا طول :

ونصبوا الحقير غفير على موائد الشرف

بيدبح الشرف ويبيعه في المزاد
ويلهف الإيراد .. يحقق المراد
ويعترف أمام محاكم الضمير بأنها الأوامر العلية
وأنها الإرادة السنية
رضيتم الدنية
والحسبة هية هيه
يا سين قتل بهية [ص٤٧]
وأيضاً قوله بعد ذلك :
اتقنن الغلط
واتكفنت حقيق المسائل
بلمبة النيون وزهوة اليفط
فسمنت القطط
وصبحت النبالة هباالة أو عبط [ص٤٧]

وكما عول الشاعر على استشراء الفساد وحمل السد،الذي يُعد من أبرز سمات النهضة الحضارية للثورة، عوَّل كذلك على الشعراء بوصفهم ميزان الحركة الفكرية والوجدانية للمجتمع ؛ ففي قصيدته (زمن الشدايد) يتوجه الشاعر إلى الشعراء بخطاب هوية مقنن له رسالة خاصة ، وقد صاغ رسالته بحسب موضوعها المطروح على مستويين ؛ المستوى الأول وهو الأهم ، المستوى الفني ؛ والمستوى الآخر مستوى دلالي ؛ فالقصيدة موجهة أولاً إلى الشعراء ، لذا كان لابد للشاعر أن يبرز أموراً منها الدال ومنها المدلول ، فالدال من ألفاظ أو نسق موسيقي أو صوغ كلي استقى من التراث الشعبي وتأثر بالموال كثيراً في الصياغة والأسلوب ، ويتجلى ذلك في التناص مع مواويل شهيرة :

حين الميزان يختل ابن الكرام ينذل
(أيام بيشرب عسل وسنين حا يشرب خل)
أو قوله :
(دق الهوى ع الباب قلت الحبيب جاني

أتاريك يا باب كداب تتهز بالعاني)

ثم في الختام قوله :

(سألت شيخ عالم قاري الكتاب عاللي ..)

ألا يبدو جلياً هنا مدى تأثره بموال الطير الشهير :

يا تاجر الورد هو الورد سجره قل

ولا سواقي الوداد نزحت وماها قل

أيام بنشرب عسل وأيام بنشرب خل

وأيام ننام على الفراش وأيام ننام في الطل

وايام بتيجي على اولاد الأصول تندل

سألت شيخ عالم فقيه في العلوم صندل

مد الكتاب من يمينه والتفت قاللي

من عاشر الندل يوم بعد الغندره ينذل

وهو موال شهير ؛ وكما تأثر بالموال تأثر كذلك بأسلوب الصياغة في فن العدودة الذي كان يميل كثيراً إلى التلاعب بالألفاظ وبخاصة ألفاظ القافية ، فالشاعر حجاج الباي يقول مثلاً :

يا موكب الشعرا يا مِتْعَفِّي

جرح العدا بارد ومتخفي

يا موكب الشعرا يا متعافي

جرح الحبيب قايد وما خافي

فنجد يتلاعب بالتركيب الصرفي للفظ القافية في (متعفـــي ، ومتعـــافي) ، وكـــذلك (متخفي ، و ما خافي) .

أما من حيث المدلول فالشاعر هنا من خلال بنية ذات استعراض فني تستدعيه التجربة؛ يستحضر أشكالاً متعددة لقوافي المواويل المعروفة موسيقياً كما يستحضر البعد الموضوعي القائم على البحث من خلال موال الطير الشهير الذي يتناص معه الشاعر ويستدعيه في

قصيدته إفصاحاً وإيماءً ، فحجاج الباي هنا يحاول أن يؤكد على معنى شـــديد الأهميـــة يلخصه في قوله :

أم العرب هاجر

ولاَّده موش عاقر

وهو يوميء بعبارته هذه إلى أن مصر هي أم العرب كما أن هاجر أم إسماعيل الذي كان اللبنة الأولى للشكل الحضري أو التكتلي للعرب .. ، وهي كثيرة العطاء وليست عاقراً ، وهنا دلالة محمسة ومحفزة للشعراء على العطاء في زمن الشدايد من ناحية ومـــن ناحيـــة أخرى دعوة للتطهر ، وإذا استحضرنا البنية الدلالية لقصيدة حكاية عروســـة البحـــر سنعرف أنه ينبذ التسلق والوصولية وكل معاني النفعية .. ، وهذه القصيدة كذلك تقوم في بنيتها على إبراز دور الخبرة الذاتية للشاعر من خلال كثرة ما انطوت عليه من حكم هي في الأصل صورة من صور التأثر بفن الموال .[ص٢٩]

وقد نوع الشاعر حجاج الباي طرق اعتراضه على تردي الوطن وما يعج به من أزمات خلقية وفساد ، فكان منها ما يخاطب الفكر بوساطة جدية المنطق ، ومنها مـــا يخاطـــب الوجدان من خلال المعادلات والأشباه ، ومن ذلك قصيدتة (اعتراض) ؛ التي يعـــرض فيها الشاعر أبرز سمات المجتمع الفاسد مقدماً بين يديها بأيسر السبل والدلالات السبب المباشر في تخلق الاتجاهات الفاسدة :

ان تشرق الشمس على مداين العدم

بتلتئم جراح على صديد

ويتخلق ألم جديد

وتنتشر ظلال من الكآبة وتنتحر قيم

وتزدهر عبادة الجهالة [ص٤٥]

ويساند الشاعر التجربة باستخدم الموسيقا الصاخبة ذات الصوت العالي والرنة الراقصة التي تبعث على الاهتزاز للإشارة إلى أن شأنها هنا شأن الواقع المهتز رقصاً، كما يستخدم التضفير اللغوي من خلال تطعيم القصيدة بعبارات وتراكيب كاملة من الفصحى، ربمـــا تشير بذلك إلى أن الغلط والعقم والشطط ليست هي القاعدة بل إنها في الوضع الـــراهن

طارئة ، وبما ضمنه من ألفاظ الفصحى وعباراتها وتراكيبها وتناصه مع أحاديث شـــريفة وعبارات قرآنية يدلل على أن القيمة موجودة ، لكن ليس هذا الزمان زمانها ، إنه زمان الضياع والشطط فعندما يغرق المكان بالضد والغلط إما أن يتجنب الإنسان الشطط حتى ينجو من هذا الضياع أو أن عليه أن يركب الشطط حتى يشارك فيه ويركب موجته .. [ص٤٩]

ويعرض الشاعر صورة للقوة الذاتية والقدرة على الرفض والتحـــدي ونبـــذ الفســـاد والزيف، من خلال حديثه عن الاستعمار الجديد الذي يسطو على الفكر والعقل بأشكال منوعة وبكل السبل والوسائل ويتزيا كلَّ زي ويظهر في كل صورة ويستخدم كل سلاح ، لكنهم في الأصل قراصنة . [ص٧٣ - ٧٩]

وبارفض زفة الوالي

وباتمرد على الحجاب ..

فهو يملك من القدرة الذاتية ما يدعوه لمناوءة الفساد والمفسدين وإعلاء قيمة الشـــرف والطهارة وعدم التزييف في القول والفعل :

واحب صاحب كل قلب نضيف

ما لطخو الزيف

واعشق لسان شاعر

طاهر عفيف وشريف

ما نطقش بالتحريف [ص٦٥]

إن حجاج الباي لا ينتظر انقلاب الأوضاع مرة واحدة ، لكن الإصلاح شجرة يغرسها وعليه الترقب والانتظار ؛ فيعرض في قصيدة (النغم الحزين) صورة لمرحلـــة الانتظـــار والترقب وهذه سمة من سمات حقبة الستينيات عند الشاعر، انتظار التحـــول والتبـــدل وتغير الأحوال المرفوضة، وأن تفتح مغاليق الاستقرار فتجري الفرحة في عيون هـــؤلاء الذاهلين الذين ظنوا خيراً في الثورة المصرية وتمنوا عليها أمانيهم وانتظروا أن تتحقق تلك الأماني ، وترقبوا دون طائل .. [ص٨٦]

* **الوطن الصغير** : لم يقتصر الخطاب الإصلاحي عند حجاج الباي على الوطن الكبير مصر بل تعداه إلى الوطن الصغير وطن النشأة إذ خص أسوان بعدد من رؤاه وقصائده ، وفي قصيدة السندباد مثال لذلك ؛ ففي هذه القصيدة يبدو منذ الوهلة الأولى أن الحديث عن الوطن العام ، وما أن نأتي إلى نهاية القصيدة حتى نكتشف أن الشاعر يخاطب وطنه الصغير بيته وبيئته ..، يخاطب أسوان التي خرج منها وعاد إليه سراعاً ، وبعد أن كانت بلده بعيدة عن وجدانه يطمح في الخروج منها ويبحث عن بديل لها ، هذا البديل الذي يؤمل الهجرة إليه هو القاهرة تحديداً ؛ عادت بلدته ذات العيون الطيبة قريبة منه وحبيبة إليه، واكتشف زيف المشاعر الأولى والتباسها في نفسه ووجدانه، فما دون أسوان بلد يتخلص بين يديها من مخزون حزنه ، حزن الترحال والغربة ، والشاعر في قصيدته يتحدث عن نماذج من أصدقائه ومقربيه الذين يماثلون شخصية سندباد الرحال ، إلا أنه من بينهم عاد إلى (أم العيون الطيبة) .. أسوان [ص٣٨]

* وهنا ينكشف البعد الانتمائي في شخصية الشاعر ؛ وعندما تكون العلاقة بين الشاعر الأسواني وبين الوطن هي النيل ، ليس له إلا أن يتحول من عاشق حالم إلى محب جريح يستبد به الغضب والألم .. ، ففي قصيدة كتاب النيل ينسج خيوطاً لأسطورة جديدة يبتكر خرافيتها بوساطة عقله وذهنه المتقد .. [ص٥٩]

وتلعب الذات والإحساس بها واستحضارها دوراً مهماً في شعر حجاج الباي وقد كرس قصائد كاملة للحديث عن نفسه مثل قصيدة الكلمة ، التي تدور في نطاق إطراء الذات، وإذا كان هذا النمط منتشراً في كتابات حجاج الباي ، فهو نتاج طبيعي لما عاناه من إهمال وإغفال لسنوات طويلة .[ص٨١].

وأخص أنماط استحضار الذات عنده : توصيف الذات والترويج للدور ، يقول :

لأني فارس الكلمة وريسها

حبستيني ورا الجدران .. [ص٨]

بقي لدينا الآن إشارات فنية سريعة ،

* أولها :

التناص : من أبرز الأساليب الفنية التي شاعت في شعر حجاج الباي أسلوب التنـــاص ؛ الذي تنوع استخدامه له ، فيتناص مرة مع فن العدودة ، مثل :

اتوصوا بالمنزل واتعلوا بالهامة

ضيفكم كبير الحجم والقامة [ص٤١]

ويتناص كذلك معها في قوله :

يا بو الجناح الاخضر والقلب شفافي

فهذه الألفاظ قريبة الصلة بنهج العدودة وألفاظها . [ص٤١]

كما يتناص مع الأغنية الشعبية :

يا قمره يا قميره يا هالَّه ع الخضيره ..[ص٤٢]

* وقوله :

(لما خضرة بنت عمي الشيخ حمد جابت ولد ..) [ص٨٧].

* ومن أنماط التناص عنده ، التناص الديني ، فنراه يتجه مرة إلى الأحاديث النبيوية ، مثل : وهاكموا الرباط [ص٤٦]

* ويتجه أخرى إلى القرآن الكريم ، فيقول: ألهاكم التكاثر أغراكم التناحر ..[ص٤٦]

* وثانيها :

عدد من الملاحظات على تجربة حجاج الباي ، ومن تلك الملاحظات استخدامه لدلالات مبتذلة ومستهلكة مثل قوله : (مواويلك بتلوحني وتدبحني). [ص ٥]

ومنها كذلك عدم التناسب بين التعبير واتجاهه ، فهو يقول مثلاً : (هويتك طرحتي التلي). [ص٦]؛ ولا يصلح أن ينسب إلى نفسه ما لا يستخدمه الرجال فالطرحة من ملابس النساء ؛ وكذلك قوله : (إيزادورا .. نفرتيتي)، فكيف يشبه الشاعر محبوبته مصر بأنها إيزادورا وهي راقصة الباليه الشهيرة المعروفة بلقب (الفراشة المحترقة) الـــتي تزوجهـــا الشاعر الروسي المعروف إيسينن ؛ كان يجب على الشاعر أن يشبه مصر بشـــيء مـــن لوازم البيئة الشعبية ، كما تشبه بخضره الشريفة أو فاطمة النبوية ...، وغيرهما . [ص٧]

ومن الملاحظات كذلك اكتفاء الشاعر بالنظر إلى الطوفان بعينين مفتوحتين دون التفكير في وسيلة لصده (طالين على الدرب اللي جاي منه الطوفان) [ص١٠]

أما الموسيقا والأوزان فهي ذات ثراء حقيقي فقد اتكأ الشاعر على الموسيقا الداخلية وكثف حضور الموسيقا الخارجية فتآزر النمطان معاً لخلق حالة منوسيقة مؤثرة في بنية النصوص ، فمن صور استخدامه للموسيقا الداخلية قوله : (وتتشبح على طقوس من الضلالة سلالة النبالة) [ص٤٥]

إلا أن الوزن العروضي أصابته هنات يسيرة ، وكانت هناك بعض الكسور العروضية منها قوله :

- بازرع الطهر غيطان × أبونا يوسف الصديق ص ٧٨
- ويصبح ديب براوية ص ٧٦
- و: لان الندل طبعه شرير وحقده مرير [ص٧٦]

* الاستخدام اللغوي :

- اسباغ الحيوية على النسق من خلال أساليب الصوغ الخاص : فهو مثلاً يجد أن ذكر اسم كامل السند سيشيع جواً من الحميمية بين القارئ والنص : (جودة واد عبد المعين ..) [ص٨٩]؛ مثل هذا الأسلوب في طرح أسماء مسندة تجعل النص يعيش في نسق من الحيوية ، وكأنه يحكي عن بيئة يعايشها القارئ ويعهدها ويعرف أشخاصها .

* كما يستخدم الفصحى في بعض الأحيان ، مثل : (إنها الإرادة السنية)[ص٤٧] ، وقد أكثر من استخدم الفصحى في قصائدة ؛ ومن ذلك قوله :

يا سيدي الطبيب
بلادنا الجميلة عليلة عليلة عليلة
مقدسات أمنا مهانة ذليلة [ص٤٨]

ومنها أيضاً قوله : (صادفت مولد الغزالة في الغروب)، فلو أن لفظ مولد قرئ بالنطق اللهجي (مُولِدْ) لتغير المعنى فالمَوْلِد يعني الميلاد بينما المُولد يعني تلك الاحتفالية الشعبية المعروفة [ص٥٥] .

كما أنه مال إلى استخدام أسلوب التهكم والسخرية للدلالة على الترهل واللا جدوى ، مثل قوله : (التوبة التوبة يا سيدنا الشيخ) [ص١٩]

بقي أن نقول أن من أبرز سمات حجاج الباي الفكرية : الثـورة ؛ ومـن أبـرز سماتـه الأسلوبية التدوير كما في قصيدة مسيخ دجال .

هاشم زقالي

الشاعر هاشم زقالي من أولئك الشعراء الذي عالجوا الفصحى واللهجية معاً في نتـاجهم الشعري ، وقد أثرت الفصحى على العامية عنده تأثيراً إيجابياً بنَّاءً ، إذ نلمـس الاتجـاه الكتابي فيها يغلب على الاتجاه الشفاهي بما في الاتجاه الكتابي من قيم منطقية ، كمـا أن خبرته وتجربته ومعايشته للشعبيين ولدت لديه روحاً قريبة منهم وإن كانت أسمـى فنـاً وأرقى إدراكاً ؛ فهو شاعر له علاقة خاصة بالقصيدة يجسدها في قصـيدته (قصـيدة)، علاقة مليئة بالحركة والتفاعل، فتنطوي على كثير من المد والجزر، وصور العلاقات ذات الطابع الحركي التي استطاع الشاعر أن يختزلها في ألفاظ موجزة تعطي أكثـر ممـا تمنـع وتضيف وتثرثر أكثر مما يفعل الكلام، إنها علاقة فيها درامية مخبأة ، تبدأ بسطوة السلطة وقوة الأخذ التي يفتتح بها الشاعر الخبير في اصطياد القصائد قصيدته (وأحـط إيـدي عليكي ..)؛ ثم ينسرب مع تسرب قوته وانفكاك سلطته مع الحلـم بمـا امتلـك ، ثم استغلال ذلك الامتلاك ، حتى يصل في النهاية إلى الفقد بعد أن تتملص القصيدة من بين يديه وتتوه بين الزحام ، فلا يجد إلا أن يلملم أوراقه (تاني) تحت الوسادة وينام ؛ ولفظ " تاني " تدل على الاعتياد والتكرر ؛ فيبدو أن الشاعر اعتاد على أن تحرن منه القصائد وتروغ ؛ وهو في هذه القصيدة الرائعة المحملة بتاريخ من الخـبرة ظهـر في المضـمون والصياغة ، يستدعي في طياته التجربية نسقاً ضمنياً يتناص مع حكاية البائع الحالم ، التي تختلف رواياتها بحسب المواطن الحاملة لها (بائع الجرار ، أو بائع البيض ، أو بائع اللبن) الذي ظل يحلم بأنه يبيع فيربح .. ، وانساق مع حلمه حتى أفسد بضاعته فكسر الجـرار أو البيض ، أو سكب اللبن ، والشاعر هنا ظل يحلم بالخروج بقصيدته واستثارة مشاعر الغبطة أو الحسد لدى القرناء والشعراء وانفعال الجمهور بها ، لكنها راوغته وتسـربت منه وفرت ، إنها ليست القصيدة بعينها وإنما هي قصيدة القصائد الـتي يظـل الشـاعر الحقيقي يبحث عنها ولا يظن أنه وجدها أبداً ، فعلى الرغم من أننا وجدناها يزدحم بها

الكتاب بين دفتيه إلا أننا نرى ذلك وهاشم زقالي نفسه ينكره لأنه يرى روحاً مستحيلة هائمة في فضائه أشبه بالسر إذا لمسها تحققت ، فطفق يبحث عن روح مستحيلة ، شـــأن السر إذا عرف انتقض ، فلم يعد سراً ، فما على صائد الأسرار إلا أن يبحث عن صيد جديد ، وما على الشاعر إلا أن يترقب القصيدة ، التي يتحقق بينه وبينها الالتقاء الفعلي ، لكنه هو الذي ينكرها هو الذي يتوه منها ويروغ ؛ فهو الذي قال (وأحـــط إيـــدي عليكي) ؛ هنا تكمن مراوغة نادرة يجب الانتباه إليها ، فالشاعر قرر منذ البدء أنه قيـــد نصه .

وفي النطاق نفسه لكن الحديث هذه المرة عن الشاعر يأخذنا في قصيدته (حفل تـــأبين) لنسافر عبر العصور ويجعلنا نستحضر صورة الشاعر المؤدي في العصور الإغريقية القديمة ، عندما كان الشاعر يقف لتمثيل قصيدته أمام الجمهور في المحكمة الشعرية التي تشـــبه المسرح، والقصيدة استشرافية يتصور فيها الشاعر حالة مستقبلية ؛ إلا أنني أختلف مـــع الشاعر في نقطتين ؛ الأولى تتعلق بالنسق الموسيقي ؛ إذ يقول :

وانتم قاعدين عاملين زعلانين ..

ويقول :

وف نفس الوقت فرحانين ...

أرى أنه من الأفضل أن يقول :

وانتم قاعدين راسمين الحزن

وأن يقول :

وف نفس الوقت الفرح ماليكم

فالموسيقية ستكون أجلى وأوضح ؛ والنقطة الأخرى تتعلق بقوله على لسان الشاعر : - (آه يا ولاد الكلب ..)، إنني على المستوى الشخصي أملك حساسية خاصة من مثـــل هذا الاتجاه التعبيري، فلا أُسوِّغُ للشاعر أن يتلفظ بألفاظ السباب في قصيدته لأن الشعر أسمى، وبخاصة بين يدي الشـــاعر هاشـــم زقـــالي .[ص١٠ - ١٢]، وأرى أن الأمـــر سيختلف إذا تحول إلى التجريد أو الإشارة المتحفظة، كقوله في موطن آخر من الديوان : (والعن أبو خاش اللي حبسك) [ص١٣]

** الثورة :

من أبرز الموضوعات ذات السطوة التي تركت أثرها في معظم شعراء أسوان على اختلاف أجيالهم ، وربما الصعيد بعامة ، تجربة الرفض، والدعوة إلى الثورة على الأوضاع المقيدة ومحاولة خلق واقع جديد يغير ويؤثر فإذا ما قيدت الأحوال عصفورها واحتبست حريته المادية فروحه حرة طليقه وصوته داخله هو وحسب من يقرر احتباسه أو إطلاقه ، فما يمنعه من الغناء ، الغناء الذي يرفض ويثور ويتحدى ويمتنع ويحاسب سجانيه ومن عاونهم ومن تسبب في احتباسه وراء أغلال القفص ، والشاعر من خلال بنيته يقم معادلاً موضوعياً يرسخ بوساطته لاستثارة الإنسان العاجز المحتبس في داخله ، فالقفص وإن كان من لوازم العصافير أو الطيور ، بل والحيوان كذلك ، فهو هنا دلالة بديلة تشير إلى الاحتباس المجازي للإنسان داخل ذاته وراء أغلال الحياة ، والشاعر يطمئن من لهم قلوب يسمعون بها ويعون إلى أن الغناء لا يقتل أحداً حتى وإن كان المغني فوق المقصلة ، (غنوتك مش هاتموتك) ، ثم يبصره بأن سجنه الحقيقي ليس فيما يعانيه من أغلال وقيود الحياة ، وإنما السجن الحقيقي في السكوت (سجنك سكاتك) ، فالشاعر ثائر يدعو إلى الثورة ضد الأوضاع التي تسلب من الإنسان إنسانيته ، ثائر ضد الإنسان الذي فقد حريته وأضاع كلمته ، فمهما كان الإنسان يشعر بالاحتباس إلا أن نطاق التحرر موجود فالاحتباس أو التحرر أمور نسبية ، قد يكون المرء طليقاً في براح فسيح إلا أنه يشعر أن الكون برغم اتساعه قفصاً يحجم حريته ويقيد حركته ، والشاعر يؤكد على أن أهم الأمور التي تحقق الحرية هي الكلمة (قول كلمتك .. ملعون في كل كتاب يا داء السكوت ... / ملعون في كل كتاب يا داء الخرس ...)، وقد استعان الشاعر في بناء قصيده بقيم فنية منها الصياغي ومنها الدلالي ، فالشاعر شبه السكوت والتوقف عن المشاركة في الدور بالسجن في القفص ، واستخدم عدداً من الاستعارات التي تدفع وجدان القارئ للتفاعل مع التجربة ، كما استخدم الحكمة التي استمدها من خبرته الحياتية ، لتكون وسيطاً معاوناً يساعده في إقناع المتلقي بالتفاعل الذي لا يقف عند حد التلقي بل إنه لن يتحقق إلا بالتفاعل الموضوعي بتجربة الغناء الذي يمهد لاعتياد التكلم

والتعبير عن النفس ومن ثم الانعتاق من ربقة القيد والسجن في قفص الذات [ص١٣ - ١٥]

ومن خلال العصفور / الرمز ، يعرض الشاعر هاشم زقالي صورة فنية للعلاقة المستحيلة بين العصفور الهارب من سجنه والسجان العاشق :

عصفورة .. /

شقت قلبي وطلعت طارت ... /

وقفت على صخرة في وسط محيط ... [ص١٧]

فالعصفور الذي ذاق الحرية ، حتى وإن كانت تلك الحرية مهددة بمخاطر الحياة وتتلاطم من حولها الأمواج في وسط محيط ، إلا أن العصفور أحرص على التمسك بها من العصفور الطليق الذي لا يعرف القيد ؛ والسجان العاشق أكثر حرصاً على إبقاء العصفور وراء قضبان القفص من السجان الغفل الذي يؤدي دوراً مجرداً :

قلتلها ارجعي تاني ...

قالت لي يا ريت

...

...

حتى وإن كنت عاشقني ...

طب كيف أنا ح اعشق سجاني [ص١٨]

إنها العلاقة المستحيلة التي لا تنقذ طرفيها بقدر ما تغمرهما بقوة في أزمة الذات :

قالت لي يا ريت ..

معقول أرجع تاني ..

تسقيني مرارة همك ...

واسقيك من أحزاني ...

هوَّه المسجون بعد ما يهرب ..

يرجع تاني .. ؟؟ [ص١٧]

وكما عالج الشاعر العلاقة المستحيلة بين العصفور الطليق والسجان العاشق ، عالج أيضاً العلاقة الجدلية بين (القلم المبري على الآخر) والورقة ، في أسلوب حواري يفجر الطاقة الثورية داخل النفس ويستغل البعد الدرامي في تطور التجربة ، وهو النسق المسرحي أو الحواري نفسه الذي استغله الشاعر للتعبير عن تجاربه في عدة قصائد من بينها (حفلة تأبين ، و أحزان ، و ورقة وقلم ، والديك والليل .. ، والزاهد والصبية ،) [ص٢٠]

وفي قصيدة الديك والليل أيضاً عالج الشاعر العلاقة الثلاثية بين الديك والبوم والليل ، لكنه جعل الليل طرفاً ساكناً بين أدار الصراع بين الديك رمز الثورة والإصلاح الاجتماعي الذي يحرص على إصلاح الناس ، والبومة رمز التقاعس والتخلف والفساد والانهزام والتنازل عن الدور ..[ص٢١] ويرتبط الديك بالعصفور في القيمة الدلالية ، فكلاهما وجه عملة واحد ويؤكد الشاعر على ذلك بقوله على لسان البومة :

أهوه في النهاية عندهم ..

ما يزدش عن إنه كلام عصافير [ص٢٢]

كما يرتبط الطير بهما أيضاً ، بل كل ما يطير ويغني يرمز في وجدان الشاعر للحرية والانطلاق الوجداني ويرتبط كذلك في نفسه بحرية التعبير عما يعتلج في وجدانه من أفكار ورؤى :

الطير غُنَا ...

وغناي محبوس في بساتينه ...[ص٢٤]

ويبدو أن الشاعر نفسه انساق وراء الرأي الهدام للبومة الذي يرى أن الناس لا يفهمون فلسفة الغناء إذا كان زقزقة أو شقشقة ، فيرى أن غناء العصافير غير ذي جدوى :

لكن إيه فايدة غناك ...

زقزقت ما زقزقت ...[ص٢٣]

* الوسطية :

** يبدو أن الثورة والرفض وإن كانت حاضرة إلا أن الشاعر يدعو إلى شيء يراه أكثر أهمية هو الوسطية : ففي قصيدته (الزاهد والصبية) الشاعر ينادي بالوسطية، فالعلاقة بين الزاهد والصبية ليست علاقة تضاد كما يظن البعض بل إنها علاقة إنسانية ، علاقة

اتزان ، ومثل هذه القصائد مع الأسف قليل في أدبنا العربي ، أو لنقل مثل هذه العقلية التي هي وراء القصيدة صارت نادرة .

ولنا مع هذه القصيدة وقفة فنية إذ قيست على نمط مخصوص من الصياغة، وكان من ورائها عقلية منطقية واعية شديدة التراكب كبير الخبرة فنلاحظ التقسيم بين التذكير والتأنيث سواء على مستوى المفردات أو الجمل ؛ بدءاً من مطلع القصيدة (الزاهد والصبية) ، وتترى بعد ذلك الأمثلة؛ فالمفردات مثل : (جامع ، والطابية)، (الشمعدان ،و رمانة)، (نسمة، و شبابيك)؛ والجمل مثل : (كما بنية جميلة جميلة ونحيلة) وهي جملة مؤنثة ،و (تشبه : " لضي الشمع في الفوانيس") وهي جملة مذكرة لفظاً

** التصوير الحسي :

اعتمد الشاعر على التصوير الحسي لتجسيد أبعاد تجربته في عدد من القصائد، ومن أمثلة ذلك قوله :

مريت

على بيت قديم ...

على بابه قفل مصدي ..

وكأنه يمهد لتجربته التي سيعالجها النص ؛ فإذا أخذنا في الحسبان أن قصيدة (الخروج من الكادر) التي حمل الديوان اسمها استخدمت التصوير الحسي مهاداً للدخول في التجربة ، التي لم تبدأ إلا بعد أن بدأت الحركة تدخل إلى مشهدية النص ، فإن الشاعر استطاع استغلال التصوير الحسي ليرفع من قيمة المحيط السكوني الذي يغلف التجربة ، التي تأخرت الحركة فيها إلى ما بعد استقصاء التصوير الحسي :

الباب اتدحرج ..

انفتح الباب

طلعت ناس ..

هذه الجدلية بين السكون والحركة ، بدأت منذ العنوان ، وهي جدلية تكاد تنسحب على جل قصائد الديوان فكيف يمكن للصورة أن تخرج من إطار الكادر ، إنها علاقة بين

الحركة والسكون تشبه من طرف خفي العلاقة بين العصفور الحبيس والقفص ، المعضلة تنكشف إذا غنى العصفور ، وكذلك الانحباس في الكادر ينتقض إذا بدأت الحركة تدب في أنحائه لكن هيهات ، فإذا كان الطائر الحزين يملك أن يغني ، فهل بمَلْكِ المَيْتِ أن يعود ؟

هذه القصيدة ذات عمق فلسفي يحاول الشاعر من خلالها طرح قضية الحياة والموت ، والدور القدري ، وقد أجاد في استخدام عدد من الفنيات المثيرة للتفاعل مع النص كاستخدام المتقابلات بصورة مميزة جداً وفاعلة في إكساب النص أبعاداً أعمق ورؤى أكثر جدة وإجادة وحذقاً :

حاسب حاتموتني

كفاية .. كفاية .. وتضحك ..

ما بقاش غير صوتها هي ..

ساعات يعلا وساعات يوطى بتحاول تكتم صوتها ومش قادرة .. بتحاول تكتم ضحكتها .. بالـ .. حايموتها .. كان واضح إنها مبسوطة .. بعد شوية سكتت .. سكتوا هما الاتنين واتنهدوا تنهيدة طويلة ..

فقد استخدم لفظ حاتموتني كما هو واضح هنا في دلالة مغايرة لما هو معهود ، دلالة انقلابية لا تعني فقد الحياة بل تعني محبتها والقيام بفعل هو نواة الاتصال الحيوي ، الطعنة فيه ليست قاتلة بل هي سبب في حياة ، إنها ذات مغزى جنسي بيولوجي .

بينما استخدم اللفظ نفسه حايموتني يا ناس للدلالة على الاستغاثة الحقيقية وللإشارة إلى الجريمة :

واحدة صرخت .. حايموتني .. بصيت .. واحدة طالعة عريانه من أوضه .. بتجري للأوضه التانية .. وشعرها منكوش .. ووراها واحد .. شايل سكينه .. دخل وقفل الباب .. صرخت أكتر .. حايموتني يا ناس .. صرخت أعلى .. فيه حاجة كتمت صرختها .. سكتت .. ما بقاش فيه صوت .. غير صوت ساعة الحيط بتكتك ..

هنا اعتمد الشاعر على التصعيد الدرامي والمراوحة بين الأجواء الأسلوبية باستخدام المتقابلات ، كما استخدم الرتابة استخداما فنية للتبديل بين المشاهد حتى لا يقع في أسر

السكون ، فمثلاً : (ساعة الحيط بتكتك ..) رتابة تدل على السكون ولا تمهد للحركة ، بينما قوله (جاي .. جاي) يدل على السكون إلا أنه يمهد للحركة :

خليك ويانا ..

ما انته .. جاي جاي

فالرتابة هنا وليدة التكرار ، وهي بنية فنية مقصودة لها قيمة مهمة في تجسيد بيئة الكادر الغرائبية ، كما أنها تكسبه بُعداً أعمق ، إذ يشير التكرار هنا إلى تحويل الكادر إلى معادل موضوعي للقبر ..

** المكان والشاعر :

يعالج الشاعر تجربة ذات خصوصية تدور حول تجسيد صورة الحياة في أسوان في زمن قديم ، يمثل أيامهم الأولى ويقسم الشاعر حكايته إلى قسمين ، الليل والنهار ؛ فيقدم صورة لليل في نطاق زمني يبدأ من بعد أذان المغرب وحتى انقضاء الظلام وبزوغ نور الفجر ، ليل ساكن لا حركة فيه ممتلئ بالخرافة والأساطير ، وقد اعتمد الشاعر على أسلوب الاستعادة ، بوساطة الحكاية والسرد فأهمل جوانب فنية مهمة لا تستغني عنها القصيدة وبخاصة العامية مثل وضوح الدور الأدائي للموسيقا الداخلية أو الخارجية على السواء ، لكنه كثف الاعتماد على أساليب فنية أخرى مثل الحشد والتراكم فقد حشد عدداً كبيراً من الحكايات والتفاصيل وركمها بعضها فوق بعض ؛ لكن القصيدة تنجح في نقل صورة مميزة عن ليل أسوان الذي لا تنجح كل الحيل الآمنة في التغلب عليه ولا يبقى في النهاية أما الرجال سوى تصرف شائع ومتكرر للقضاء على ذلك الليل الطويل الممل الذي لا يدرؤه اجتماعهم أمام دكان فوزي ولا تدرؤه الأساطير والخرافات وحكاياتها ، ولا يدرؤه سوى التعارك طول الليل مع النسوان :

ولأن الليل مش راضي يفوت ...

والرجالة ما لهاش شغلانه ...

ولا عارفة تنام ...

تفضل طول الليل تتعارك ويا النسوان

فهذه صورة بيئية ذات مدلول جنسي فهي كناية عن اللقاء الطبيعي بين الزوجين ، وقد امتلأت القصيدة بالصور البيئية التي تجسد صورة الحياة في أسوان آنذاك سواء حياة العلاقات الخاصة كما في الصورة السابقة أو العلاقات الاجتماعية العامة كما في مشهد اجتماع الرجال أمام دكان (فوزي بتاع التموين)، وثمة صور جزئية أخرى مثل صورة اللمبة :

بتلم عيالا في سريرها ..

وتقفل بابها ... ، وتنام

على ضي فتيل اللمبة الجاز

الناعس فوق الطاقة ..

يتهز يمين ... ، يتهز شمال ...

نسماية بتوديه وتجيبه ...

وكذلك صورة الرجال عندما ينفضوا من عند دكان التموين يغادرون إلى بيوتهم بعد انتهاء نشرة أخبار الإذاعة في الساعة الثامنة والنصف :

تخلص أخبار الساعة تمانية ونص ..

يقفل فوزي بتاع التموين دكانه ...

ويسلم على إخوانه ...

يتفرقوا أشاح وتغيب في الضلمة ...

ثم يأتي النهار الذي يبدأ بعد صلاة الفجر ، ونهار أسوان مليء بالحكايات التي تستدعي الالتفات والتسجيل : حنفية الشيخ صالح ، السقاقوا ، البنات يحملن الجرار ، ولاد الشارع ، عربية السيما .. ؛ وكذلك الشخصيات التي تضطلع بأدوار اجتماعية متفاوتة القيمة : الشيخ صالح ، محمد شحات الحلاق ، فاروق عبد العال كاتب المحكمة ، سعد الدين النجار ، الشيخ عبده القاضي الدجال ..

والقصيدة بشقيها تزدحم بالظلال الدلالية والإشارات ، ومن أبرز هذه التراكيب صورة اللقاء العائلي آخر الليل :

تفضل طول الليل تتعارك ويا النسوان

تفضل طول الليل ...
تضرب في بطونها الحلم بعزم النبابيت ...
لعل الليل يتسرب والضلمة تفوت ...
والصبح يزيدوا عيال الدار ...
وفي النهار صورة أكثر خبرة وتكثيفاً :
ولما البنت بتملا صفيحة المية ...
وتطلع ...
والمية تدلدق على جلبيتها
تتبل هدومها ...
تظهر حلماتها وتقاسيم الصدر تبان
تتجن ولاد الشارع ...
وتوه ...
وتطير في الحلم الحامي ...
القايد زي النار ...

فهذه الصورة تعج بالتفاصيل الفاعلة ذات الدلالة القوية التي تجسد صورة اجتماعية كانت تعج بها الحياة آنذاك ، وأعتقد أن الحال في الصعيد بأسره كانت على تلك الشاكلة .

وينهي الشاعر القصيدة بعد القسمين بجزء ثالث لم يفصله الشاعر عن القسم الثاني ولكن ذلك يفهم ضمناً ، إذ بدا الجزء وكأنه تعليق على ما سبق ، إذ استهله الشاعر بقوله :

دي كانت أيامنا ف أسوان في الخمسينات
كان الكون بالنسبه لنا أربع تركان ..
هيه حدود أسوان ..

ثم يعيد الشاعر عدداً من طروحات الموضوعية السابقة في تضاعيف التجربة ، معلقاً ومضيفاً وكأن هذا الجزء من القصيدة جزء خارج النص .

** الروحانية :

ومن التجارب الفنية التي عبر عنها هاشم زقالي تلك التجارب التي تـــدور في مضـــمار روحاني يمتلئ بالخشوع والالتقاء الوجداني والانساني إلى جانب الالتحام الاجتمـــاعي ، فهو لا يفصل التشبع الروحي الديني عن البعد الاجتماعي للتجربة ، :

أول ما شقشق قلبي غنى بالكلام

عصفورة خضرة طايره في وسط الغمام

صوت حد بيرتل في سورة الملك ... ، والرحمن ...

نون والقلم ... ،

روحي على قبر النبي ...

حطت وحنت بالدموع ..

وهناك مواطن روحانية كثيرة في قصائد هاشم زقالي من أبرزها النبوية في الحضرة الزكية ؛ فهاشم زقالي ينجح في مثل هذا الاتجاه لأنه صادق غير متصنع يصل إلى القلب مباشرة ، وكذلك لأن من سماته الامتزاج بالتجربة ، وهذه حالة فنية تؤدي غالبـــاً إلى وصـــول الصياغة إلى نقطة التكامل الأدائي الذي يبرز من خلاله التلاقي الوجداني مـــع فنيـــات الأداء ، كما هو الحال في معظم أعماله وبخاصة قصيدة (الشيخ محمد رفعـــت) الـــتي تنساب عباراتها انسياباً فتأتي فنياتها في ثوب فطري لا تظهر عليه آثار الصنعة ، ومع ذلك تزدحم بزخم الجمال الطبيعي :

طالع خشوعه للمدى يملاه ..

مليان ببسم الله وبرحمة الرحمن

اتوحدت فيه المعاني

وصوته باب للسما مفتوح

زي العبير ما يفوح

زي الندى

** أنا :

في قصيدته : (أنا) هذه القصيدة تبرز جانباً مهما في شخصية الشاعر محمد هاشم زقالي ، هو الوفاء ، إلى الجذرين الإنساني ممثلاً في والده والفني ممثلاً في صلاح جاهين ، وقـــد

استبدت بنية اللاشعور بالدلالة فأوضحت قوة الاتصال الفني بصلاح جاهين عن الاتصال الإنساني بأبيه ، (دخلت مرة جنينه ... / كان فيها تمثالين .. / واحد يشبه لابويا .. / والتاني صلاح جاهين) فالعلاقة بين الأول وأبيه علاقة تشابه فالحقيقة اللغوية قائمة أما الثاني فهو صلاح جاهين على سبيل التحقق المجازي وكأن صلاح جاهين لم ينقض دوره في حياة زقالي ، بل إنه لما يزل قائماً . لكن ما كل ما يحمد في الحياة يستحسنه الشعر ، لذا أرى مع تقديري لوفائه الرائع أن هذه القصيدة كان من المفترض ألا يكتبها شاعر مخضرم اعترك الشعر واعتركه الشعر مثل هاشم زقالي الذي هو اليوم أب وشاعر كبير وله من أبنائه وتلامذته من هم أجدر بالفخر به وبعطائه هو لهم ، وإن كانت صلته بأبيه يسوغها الرابط الإنساني الامتدادي ، فصلته بجاهين تتضمنها شهادة أو رؤية أو سيرة ذاتية لا قصيدة برأسها تجاوز الشاعر مرحلتها .

محمد الريفي

** الشاعر محمد الريفي يكتب قصائده للأميين والشعبيين ، بوصفهم الهدف الأول والمقصد الرئيس للشاعر ، فخطابه موجه إليهم يبتغي إصلاحهم وتقويم طريقهم :

شدو العزم شقوا ضلام الجهل
في الحواري والبراري
علشانكم كتبت أنا اشعاري
لو أغني لغيركم تخرس أوتاري [ص٦٠]

إلا أن هذا التنظير الحماسي ينتقض عند الدخول في صوغ التجربة ؛ فالشاعر يمتلك قدرة فنية جيدة وعنده من القصائد ما يستحق وقفات مطولة قد يعوقها هذا التنظير لأنها لا تصدقه ولا يصدق عليها ، ومن بين تلك القصائد قصيدته التاسعة والعشرون في الديوان والتي يسميها (حالات)، وهي الثانية من حيث التسمية ، إذ سمى القصيدة الرابعة في الديوان بالمسمى نفسه ؛ هذه القصيدة في آخر الديوان ، غيرت فكرة كان الشاعر قد غرسها في وجدان قرائه ، من خلال قصائد أخرى تقدمتها ؛ بأنه يكتب للأميين والعامة ، فهو يصوغ قصيدته هذه بلغة مثمرة ، هذه اللغة التي كتب بها بعض

قصائده ، شاهدة على انتقاض كل ما قطعه من مواثيق وعهود علـــى نفســـه والتزامـــه الصارم تجاه الأميين ؛ إذ أن قصيدته حالات [ص٦٧] ذات بنية رمزية تمتلك الكثير من الظلال دلالاتها انزياحية ، والمختبئ الغامض منها جل المعنى ، ولا يظهر منها إلا مفاتيح لا تعطي بل تشير، ولا تمنح بل توحي.. ، قصيدة مكثفة ذات عبارات قصيرة لا ترمـــي إلى البسط الفكري بقدر ما تئيل إلى الوعي بوساطة الإلماح المعرفي؛ ولنقرأ الحالة الرابعـــة من حالاته ، إذ يقول الشاعر :

بتندهيني م المدى البعيد
بتحاولي تسحبيني
من بير السكات
فكرك . حَرْجَعْ
من جديد .. ولد ؟

هنا يجد الشاعر من خلال بنية التساؤل صورة لإحدى حالاته ، الفطري الـــذي لوثتـــه الخبرة فأدرك المعنى وكشف الخبء .. ورفع الستر وعرف عُرْفَ الدنيا ، فزالت عنـــه طهارة الولد الغفل وبراءة الطفولة [ص٦٨]

فإذا ما رجعنا إلى حالات الأولى وجدناها كذلك تعتمد على البنية الإشـــارية ، إلا أنهـــا أخفض صوتاً وأقل فناً وطرحاً من الثانية ، وتكاد حالاتها تنحصر في: الاغتراب والرجاء والترقب والانكسار [ص١١-١٣]

ومثلهما قصيدة (انفض ضهرك) في بنائها وأسلوب تكوينها وصياغتها الدلاليـــة مـــع التدقيق والملاحظة اليقظة ، وهذه أمور جعلها من أهم قصائد المجموعة ، ففـــي مطلـــع القصيدة مثلاً في الجزء الأول ينبه الشاعر

(اصحى ...
خد بالك م الحبل ...)

وفي آخرها ينبه كذلك

(حاسب لتدوس ع الحبل ...
وتبقى نهايتك) [ص٦٥]

فالقصيدة تبدأ بهزة عنيفة يأمر فيها الشاعر مخاطبه بأن يصحو...، وتنتهي بالتحذير من النهاية والانقضاء وانفلات الأمر..، فالحبل هنا هو المنهج والدليل والنطاق المنقذ إذا توسل به اهتدى للخلاص ، وأكد الصحو واليقظة وإذا اطرحه وأهمله ضل وانتهى .

ولا تنتهي المفاهيم الإشارية عادة بل تمتد بحسب المتلقي إلى أجواء موغلة بقدر ما يملكه المتلقي من قدرة على الاستقراء والاستنطاق واستشفاف ما وراء النص ، وكلها مسائل أنى للأميين الذي وعدهم محمد الريفي بشعره أن يبلغوها وما هم بفاعلين .

ومن عباراته التي تقوم على التركيب الدلالي التجاوزي أو ما يسمى بالانزياح جملة مثل قوله " حلمك الرمادي " ؛ إلا أن الاستغراق أو الاستقصاء يفضيان أحياناً إلى الترهل، فلو أن الشاعر مثلاً قال : " في سما حلمك " وحسب ؛ لترك للقارئ مساحة خاصة ، يلون بها هذا الحلم بما يمتلكه من خبرة ذاتية لازمة لتخليق حالة الوعي التجاوبي لدى القارئ ؛ وهذا الأمر يدفعنا للحديث عن الاستخدام اللغوي عند محمد الريفي .

* الاستخدام اللغوي :

كتب الشاعر محمد الريفي قصيدته انتظار بلهجة دارجة ، ونحن نملك مسبقاً خلافاً مهيباً حول لغة القصيدة العامية ، إلا أن اللهجة الدارجة المجردة هنا في قوله (أقوى من مكسبات الطعم) كانت متناغمة مع بنية النص على عكس ما وليها من قوله (المواد الحافظة) التي جاءت في صدر جملة استئنافية جديدة ثم إن الإلحاح على استخدام مثل هذ الأساليب الدارجة مثل (رغم إنه ملوش مكان ف تلاجة القدر / لكن .. لساه طازة) ليس مرذولاً في حد ذاته بل تتوقف مسألة قبوله أو رفضه على الصياغة وأرى أن الشاعر هنا صاغ وأجاد إلا في جملة المواد الحافظة قلبك ما يعرفهاش ، ففيها تصنع وافتعال واضح ، ربما كان السبب في ذلك هو تتالي مرتفعان في منطقة سهلة .. [ص٥٨]

وإن كنت من ناحية أخرى معجباً جداً بذلك الأسلوب الذي يحاول التجديد في الاستخدام اللفظي ، من خلال تكوينات لغوية جديدة من الواقع الحديث ، إلا أنني أنكر على الشاعر عدم توظيف هذا النسق التجديدي الذي يظل دائما بحاجة إلى قوة في تطبيقة وبخاصة في مَرَّاته الأولى لفرضه وإقناع المتلقي به . [ص٥٧]

* ويدخل ضمن أنماط الاستخدام اللغوي القصيدة الدعائية الترويجية (محو الأميـــة) : مثل هذه القصائد تمثل دوراً ورسالة ؛ فبتلك القصائد الدعائية يحاول الشاعر أن يرد دين المجتمع عليه وأن يضطلع بدوره بوصفه مصلحاً اجتماعياً . إلا أنها فنياً تظـــل في دائـــرة النمط الترويجي الدعائي الذي يقع في أسر مادته الدعائية التي يقصر نفسه على نمطهـــا دون الاهتمام بالتناول الجمالي بوساطة الأساليب الفنية . [ص٥٩]

** ومن أبرز أساليب الاستخدام اللغوي عند محمد الريفي ؛ استخدامه لبنيـــة النقـــيض الدلالي :

بتعشقي الحياة – ف موتي

هنا يحاول الشاعر استثارة مشاعر الدهشة باستخدام النقـــيض أو انبنـــاء المتناقضـــات وتخليقها بعضها من بعض كأن تعشق محبوبة الشاعر الحياة في الموت، زكية جداً / غبيـــة جداً ..، فالشاعر يبحث بدأب عن البنية المدهشة ويتوسل لها بالدلالات غير التقليديـــة من خلال إزاحة الوعي التقليدي، من خلال البنى الاستعارية والوعي المستحدث ، (كل مرة بتنكسر جرة حظك) [ص٢٣].

ومن أمثلة بنية النقيض الدلالي أو التضاد ، قوله : (أنا القاتـــل / أنـــا المقتـــول)؛ و (ساكت / بـــ اقول) [ص٣٣]

* التأثر بالشعر المعاصر :

وكما تأثر الشاعر محمد الريفي بالموروث الشعبي تأثر بالموروث اللهجي المعاصر ، فنجد في قصائده مؤثرات من الشعر المعاصر مثل قوله :

منيش نبي برسالة

منيش غبي بريالة

أنا بحلم يعودوا الخيالة

فهنا تأثر ملحوظ بالشاعر أحمد عمر نجم الذي يقول :

(منيش نبي /

ولا نيش غبي /

أنا بس باسعى عشان أكون /

يا دوب بشر ..)

فالتناص مع قصيدة الشاعر الراحل أحمد عمر نجم واضح القسمات وجلي تأثر الريفي به .

* السطحية : تعتور بعض قصائد الشاعر السطحية أحياناً وقد يرجع ذلك في بعض الأحيان إلى الأسلوب والصياغة ، فمثلاً يقول : يا تره صحيح اللي بيتقال

أم الجدايل موجودة

ولا من وحي الخيال

مولوده

والحقيقة فيها مفقودة [ص٦٤]

فالسطحية هنا وليدة المباشرة ، والسبب في الإحساس الصارخ بهذه السطحية هو تتالي عدة جمل متعاطفة دون مبرر جمالي أو فني ، وكذلك قد تصاب القصيدة بالتقريرية نتيجة استخدامات مماثلة ، كقول الشاعر :

يا ريت تظهري في زمني يا صبية

تسحبيني من بحر الطمع والأنانية

تنسجي من جدايلك لبر الأمان معدية

تصحي قلوب ملاها الجدود

ماتت فيها الحنية

تكوني صرخة ألم مدوية

يفوق على إيديها البشر

ويبدى الروية

القافية هنا مقصودة ومجتلبة قسراً مما أصاب النص بالتقريرية ، إضافة إلى الشعور بالانفصال الدلالي بين الأسطر الشعرية ، وأهمس بأذن صاحبي فأقول إن من الكلام كلاماً إذا زاد نقص وإذا قل كثر [ص٦٤]

* ومن الأساليب اللغوية التي استخدمها الشاعر أسلوب السخرية والتهكم ؛ وهو من السمات الأسلوبية المميزة عند محمد الريفي والتي تكرر استخدامها في عدة قصائد مثل قوله :

هو الكتاب كداب

ولا دي غلطة مطبعية ؟ [٥٤]

*وقوله :

بتبوس رجل الزمن [ص٥٧]

* وقوله أيضاً :

مطلعش من كوع الزمن [ص٥٧]

وكما استخدم أسلوب السخرية والتهكم استخدم كذلك الأسلوب الرياضي في بعض تراكيبه ، مثل قوله :

صبحت المسألة صعبة

مفيش في الجعبة

غير واحد

راضي بالقسمة

مش قابل للقسمة

بتطرحى الهم

وتغيري طعم الفشل [ص١٩]

** الهمان القومي والشخصي :

كانت ميزة من مميزات حجاج الباي أن يخرج من إسار الهم الشخصي ليجسد لنا هماً قومياً أو رؤية لهموم الإنسان في واقعه المعاصر ، وعلى النقيض نجد أن من أبرز سمات ومميزات محمد الريفي تحويل الهم القومي إلى هم شخصي وكأن يؤكد مدى تأثره بمجتمعه وما يعتمل داخل ذلك المجتمع من هموم وقضايا سياسية أو اجتماعية ؛ كما أن محمد الريفي يمتاز بتشخيص الهم فيسبغ عليه حياة ويستخرجه من داخله ليضعه أمامه ويتجادلان معاً ...

ففي قصيدته (أنا مين)، يقدم صورة الحاضر الغيَّاب الذي يتساءل عن هويته هو الإنسان المعاصر ونلاحظ أن الشاعر بدأ قصيدته بجملة (دير بالك يمة الكلام) وهذه الجملة ليست مصرية بمعنى أن الشاعر يريد منا أن نتنبه إلى أمر مهم هو أن أصحاب تلك اللهجة هم أول الترهل ، هم أصحاب النقطة التي ابتدأ منها زوال الخط الفاصل بين الصحو والمنام وكأنه يقول أن سبب ضياع العرب الآن هم أهل فلسطين والشام معاً .. [ص٤٣]

إن القصيدة تدور حول ما يحمله من كلام ، ثورة حية حقيقية وليست مجرد أحلام ، فإذا كان التساؤل عن الهوية في (أنا مين) لا يحتمل الحلم وجموح الخيال فإنه في قصيدته حلم يحشد جمهرة من الأحلام التي تراوده ، ومع ذلك نجدها كلها أحلام يسيرة تدور حول الأمن والطمأنينة والخير، ليس من أحلامه ولا فيها ثورة ولا طغيان ولا ظلم ولا جور على حريات الآخرين ..، إنها أحلام البسطاء بالقدرة على العطاء والحرية والفرح [ص٥٢]، لكنه يأسى لعدم تحقق مثل هذه الأحلام البناءة التي لا تطمع في الأخذ بقدر ما تطمح إلى العطاء ؛ وكذلك قصيدته (ومنين أجيب ناس) التي يتناص الشاعر فيها بدأً من العنوان مع تراثه ؛ وأشير هنا إلى ملاحظة مهمة، إذ وجدت لدى حجاج الباي ومحمد الريفي محاولة للفصل بين النص والعبارات المؤثرة التي تناص معها الشاعران ؛ والعناية بتوضيح موطنها في النص باستخدام القوسين أو التنصيص ؛ بينما لم يفعل ذلك الأستاذ هاشم زقالي الذي استمد من تراث الموال قول الشاعر (دق الهوى ع الباب قلت الحبيب جاني / أتاريك يا باب كداب تتهز بالعاني) دون وضعها بين قوسين أو علامتي تنصيص ، ويبدو أنه اكتفى بالاعتماد على ثقافة المتلقي .

** البعد السياسي :

يستغرق الهم السياسي لدى الشاعر عدداً من القصائد من بينها (أنا المتهم)[ص٣٣]، و (خَدّ - وشي) [ص٣٩]، و (طبعك جبروت) ؛ وتعد قصائد الشاعر ذات البعد السياسي أو الاجتماعي من أقوى قصائد الديوان مضموناً وبنية ؛ ومن أهم تلك القصائد ، قصيدته (اسمعيني)، فهي قصيدة ذات دلالة سياسية بالدرجة الأولى، إذ يعيد الشاعر على مسامعنا الطلب الشعبي العربي الذي ينادي الحكومات العربية ، فالفرد العربي في

كل بقاع الوطن ينادي اسمعني ، وتختلف الأقوال والرؤى كما تختلف ردود الأفعـــال ، لكنها تتفق جميعاً في النهاية على مرفأ واحد ترسو إليه :

يتعيش حر بين الخلايق

يتموت بس يكون موتك لايق [ص٢٥ - ٢٧]

وفي قصيدته طبعك جبروت يخاطب القومية العربية ، ويتجلى خلالها الإحساس بالعجز ، وحزن جيل كامل هو اليوم يكاد يغاير أحزان الأجيال السابقة عليه كلها ، بما في ذلـــك جيل التمرد والغضب بعد مجموعة النكسات العربية منـــذ ٤٨ وحـــتى ١٩٩٠م ، إذ تغيرت الخارطة العربية بدءاً من مؤامرة (صدام / بـــوش الأكـــبر) ، وحـــتى تصـــفية الحسابات بين بوش الأصغر وكلب أبيه .. [ص٤٥]

* الحبيبة الوطن :

العلاقة النوعية الخاصة لدى الشاعر ذات خصوصية مميزة ؛ فهو لا يســـمح للمـــرأة أن تتسامى أو حتى تساويه ، بل إنه يضعها في منزلة التابع المقود ، وهو الكائد الذي يمسك بيده الدفة ويسوس الأمر ويوجه القافلة ودورها المعاون المشير وحسب :

أنا ريس المركب لا محال

مش ح اقبل أكون طوبة

وتكوني أمشير صاحب الأفعال

إن كان فكرك بالصح يشير

يبقى كَفَّا [ص١٧]

فالشاعر مفعم بالجراح حتى اعتادها للدرجة التي يدعو معها محبوبته لشق صدره وفـــك قيود القلب :

شقي صدري

فكي قيود القلب

بس حاسبي

تزمني الجرح القديم

فشق الصدر جرح مادي ، وفك قيود القلب وتحريره من عهود الهوى جرح معنـــوي ؛ وقد أوضح الشاعر أنه يمتلك جراحاً قديمة بمعنى أن ثمة امرأة أخرى شقت صدره لتفك قيودها من قلبه [ص١٣]

لذا كان تحول الشاعر إلى استبدال الوطن بالمرأة في المحبة له ما يبرره (وباء الاســـتبدال في العربية تدخل على المتروك)؛ ففي قصيدة (ف الفرح والجرح قاسم)، يدل العنوان على المشاركة الوجدانية للوطن ، وهنا عدة إيحاءات تشير إلى أن هذه الحبيبـــة ليســـت سوى الوطن الذي يتطلع الشاعر إلى بلورة سماته داخل القصيدة . [ص٢٨]

إن الخطاب الشعري عند محمد الريفي خطاب مجرد يخلو من البعد الـــدرامي في أغلـــب الأحايين ، كما أنه خطاب مفارق لا يعبأ بمكتسبات الشعر التقليدي بقدر ما يطمـــح إلى ابتكار نسق تجديدي فيه الكثير من الإضافات الحداثية التي تقوم على التصوير والتكثيف أكثر مما تعتمد على البنية الصوتية والتركيب الموسيقي ، فنجد القافية عنـــده ذات دور إضافي غير مقصود لذاته إلا في بعض المواطن النادرة ، وكذلك نجد لديه الميل إلى البعـــد الإشاري والإلماح والانزياح الدلالي والغموض في بعض الأحيان مع القدرة على التكثيف واستخدام الرمز والتحولات الدلالية ، وإن كان الشاعر محمد الريفي استجاب لنداءات التحديث في البُنى الفنية وأساليب صوغها إلا أنه لم ينفض عن المجتمع الذي نشـــأ فيـــه واستمد منه تجاربه وغُذِّيَ بلبانه وارتوى بروائه .

وأخيراً أشكركم ، وأشكر لكم إصغاءكم ، وأشكر أخي الشاعر الزميل الأستاذ عبـــاس حمزة أحمد على كل ما تولاَّني به من كرم غير مستغرب وأشكر الأستاذ الكـــبير محمـــد هاشم زقالي الشاعر الأب والصديق الرمز .

ولكم التحية .. علاء الدين رمضان

ساحل طهطا في : ٢٠٠٤/٣/٣ أسوان ؛ قصر الثقافة ، في : ٢٠٠٤/٣/٤

علاء الدين رمضان السيد

١ شارع مرسي بالجيارين - ساحل طهطا ٨٢٦٢٣ ؛ سوهاج - مصر

هاتف : ٠٩٣٧٦٠٠٨٣ - ٠٩٣٧٧٣٩٨٣

E-Mail:// alauddineg@yahoo.com

Web Site: www.come.to/alauddin