صورة المحتل في الشعر المصري الحديث

"دراسة فنية"

إعداد

الدكتور عبد الكريم أحمد مغاوري محمد

الأستاذ المساعد بقسم الأدب العربي والنقد الأدبي

جامعة المدينة العالمية بماليزيا

ملخص البحث:

البحث الذي بين أيدينا هو دراسة تحليلية لصورة المحتل في الشعر المصري الحديث، اجتهد الباحث في البحث بين أضابير الدواوين والأعمال الشعرية للوصول إلى الصورة التي رسمها الشعراء المصريون للمحتل الأجنبي؛ وحرصوا على إبرازه فيها، وقد اشتملت الدراسة على مقدمة شملت العناصر الآتية:

١- أهمية البحث.

٢- أسباب اختيار الموضوع.

٣- إشكالية البحث.

٤- أهداف البحث.

٥- الدراسات السابقة.

٦- منهج البحث.

٧. إجراءات البحث، والتي تناولت:

أ- مفهوم الصورة الشعرية.

ب- أهمية الصورة الشعرية.

ت- أنواع الصورة الشعرية.

ث- إظهار الصور التي رسمها الشعراء للمحتل والدلالة الفنية والمعنوية لهذه الصور، ثم أبز النتائج التي انتهى إليها البحث.

Abstract

This research is analytical study of the occuper images in the modern Egyptian Poetry. The researcher did an effort to search between different collections of poems and poetical works to find the imagery that the Egyptian poets had given to the foreign Occupier. The Study included an introduction that covered the following items:

1. Importance of the research.
2. Reasons for selecting this topic.
3. Research Problem.
4. Research Objectives.
5. Research Literature.
6. Research Methodology.
7. Research Procedures, which included:
    - A. Concept of poetical imagery.
    - B. Importance of poetical imagery.
    - C. Types of poetical imagery.
    - D. Demonstration of the poetical imagery that the poets had given to the Occupier
    - E. technical and abstract semantics of the imageries
    - F. results of the study

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على من بعث هاديا للعالمين: سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

فإذا يممنا وجوهنا شطر بلادنا العربية والإسلامية وجدناها قد بدأت تتساقط تحت نير الاحتلال الأوروبي الواحدة تلو الأخرى منذ أواخر القرن الثامن عشر، ولم يأت عام ١٩٢٠م إلا وقد سقط معظمها تحت وطأة هذا الاستعمار البغيض.

أتى هذا الاستعمار إلى بلادنا ظانا أن أهلنا وذوينا سوف يستقبلونه بالورود، والرياحين، وأعواد الزهر والياسمين؛ فقد جاء مخلّصًا ومحررًا لهم من قبضة العثمانيين القوية، تلك القبضة التي عادت بالبلاد القهقرى قرونا عديدة -كما يزعمون- فعاقتها عن التقدم والتطور، وذهبت بثرواتها وخيراتها، وعاثت في الأرض فسادًا؛ فأذلت الناس، وأحيتهم حياة الضعف والهوان والبؤس والانكسار.

لكن هذا العدو الدخيل فوجيء بشعوبنا وأهلينا يقفون في وجهه صامدين، صابرين، مجاهدين، وقفت هذه الشعوب تدافع عن دينها، ووطنها، وكيانها، ووجودها، وعزها وشرفها، وقفت وليس معها إلا إيمان بالله راسخ رسوخ الجبال الرواسي، ثم قلوب صابرة لا تتضعضع ولا تتزعزع، لا تهاب الموت ولا تخشى الردى، ثم أسلحة قديمة بالية، لا تُسمن ولا تغني من جوع، ولكنها -كما قيل- زاد المقِلّ .

جاء العدو إلى بلادنا وهو يحمل كل أنواع الأسلحة الحديثة التي صنعت للقتل والتدمير، والاستعباد والتسخير، فاصطدم بهؤلاء الألى الذين قاتلوه قتال الأبطال في ساحات النزال، فلم يستطع أن يصمد أمام إقدامهم وفدائهم، ولم يستطع أن ينال منهم مجابهة ومواجهة؛ فلجأ إلى أساليبه المعهودة والممقوتة، أساليب المكر والغش والخداع، وشراء النفوس والضمائر بالأصفر الرنان ذي الجاه والسلطان على الخونة والمأجورين، ضعاف النفوس، عديمي الإيمان؛ فانتصر في هذه الجولة الفارقة لا أقول انتصار أبطال في ساحة نزال، وإنما انتصار خونة وأنذال.

ومنذ ذلك التاريخ -وحتى الآن- ما تزال أمتنا تقاتل هذا العدو المحتل وتُنازله، وهي راسخة ثابتة، متشبثة بحقوقها، مؤمنة أنها لن تستطيع أن تحرر أرضها ولا أن تغسل عارها إلا

بالبذل والعطاء، والتضحية والفداء؛ فقامت الثورات، وكثرت المنازلات هنا وهناك، وفي كلٍّ يرتفع كثير من أبناء أمتنا شهداء أطهار دفاعًا عن الدين، والأرض، والوطن والعرض.

وكما خاض المقاومون تلك المعارك –معارك التحرر والاستقلال– بأرواحهم وأسلحتهم، خاضها الشعراء –كذلك– بألسنتهم ويراعاتهم؛ فقاموا يؤججون نيرانها بأشعارهم وألحانهم، ويذكونها بتحريضاتهم وحماساتهم، كما قاموا بتمجيد الشهداء والإشادة بهم وبتضحياتهم وعطاءاتهم؛ فخلعوا عليهم كل معاني البطولة والفداء، والبذل والعطاء، والإشادة والثناء، اعترافًا ببطولاتهم وتخليدًا لها، وتحفيزًا للسائرين على دربهم والمقتفين آثارهم من الفدائيين والمناضلين(١).

وعلى النقيض من ذلك قاموا برسم صورة قبيحة لهذا المحتل الدخيل، صورة تنفر منه ومن فظائعه وانتهاكاته التي ارتكبها بحق الشعوب التي احتل أرضها، وشرَّد وقتَّلَ أبناءها، صورة ما يزال أثرها وصداها أبد الدهر؛ تنطق –في صدق– بجرائم هذا المحتل الباقية التي لم يمحها كر الأيام ولا مر الدهور والأعوام.

مشكلة البحث:

إن الناظر في ظاهرة الصورة الشعرية، وخاصة صورة المحتل يدرك حضورها العميق وفاعليتها الدلالية وأبعادها الجمالية، وتمثلت مشكلة البحث في الفترة الزمنية التي يتناولها البحث؛ فهو من الطول بمكان، كما تمثلت في كثرة الشعراء والنماذج التي بين يدي الباحث لكثرة شعرائها وأحداثها، ومن ثم إبداعاتهم؛ مما اضطره إلى غض الطرف عن نماذج كثيرة هي من الأهمية بمكان؛ ولكن فنيات البحث وضرورة التزام الباحث بالناء الفني للبحث اضطره لغض الطرف عن هذه النماذج.

أسئلة البحث:

ما المقصود بالصورة الشعرية؟

ما أنواع الصورة الشعرية؟ ما الصور التي رسمها الشعراء للمحتل وسعوا إلى إظهاره فيها؟ ولماذا؟

(١) ينظر: محمد، عبد الكريم أحمد مغاوري، على طريق التمجيد والإشادة، مجلة مجمع، جامعة المدينة العالمية، ماليزيا.

ما القيم الدلالية والجمالية التي تضفيها الصورة الشعرية على النص؟

أهداف البحث:

يسعى الباحث إلى دراسة ظاهرة فنية مهمة تتكرر في الشعر المصري الحديث، وهي ظاهرة الصورة الشعرية، فكانت أهداف البحث متمثلة فيما يأتي:

(١) الوقوف على التعريف الأشمل للصورة الشعرية.

(٢) بيان أنواع الصورة الصورة الشعرية، ثم الوقوف على الصور التي رسمها الشعراء للمحتل.

(٣) بيان القيم الدلالية والجمالية التي أضفتها الصورة الشعرية على النص الأدبي.

فعمد الباحث إلى تعريف الصورة، وذكر أنواعها، مبرزًا صور المحتل في الشعر المصري الحديث والتي تمثلت في الصورة الجزئية بأنواعا المتعددة، والصورة الكلية بأنماطها المختلفة، مبينًا القيم الجمالية والدلالية التي أضفتها هذه الصور على النص الشعري، فأكسبته الرضا والقبول؛ ومن ثم التجاوب والتفاعل من المتلقين.

الدراسات السابقة:

لم يهتد الباحث إلى دراسة تحت عنوان "صورة المحتل في الشعر المصري الحديث دراسة فنية"، وما استطاع الوصول إليه من دراسات تدور في فلك هذا الموضوع تمثل في الآتي:

(١) صورة الآخر في شعر انتفاضة الأقصى: د : ماجد النعامي (بدون تفاصيل نشر).

(٢) ملامح المقاومة ضد الاستعمار في شعر محمد العيد آل خليفة (دراسة فنية) إعداد الطالب: إبراهيم لقان: كلية الآداب واللغات جامعة منتوري - قسنطينة وزارة التعليم العالي والبحث العلمي الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.

وهاتان الدراستان –وإن تناولتا المحتل بالبحث والدرس– فهما بعيدتان عن موضوع بحثنا؛ لأن الأولى تناولت المحتل الصهيوني للأرض الفلسطينية، ومن خلال الشعر الفلسطيني إبان انتفاضة الأقصى، ولا توجد علاقة بين الموضوعين إلا من حيث المفاهيم النقدية للصورة فقط، أما المحتوي فمختلف تمامًا، فموضوع بحثنا يدور في فلك الشعر المصري، وعلى امتداد فترة زمنية ممتدة، وهو عام يشمل كل محتل.

أما موضوع صورة الآخر في شعر انتفاضة الأقصى فهو موضوع يتناول المحتل الصهيوني وفي الشعر الفلسطيني.

وجاءت الدراسة الأخرى متناولة المحتل الفرنسي للجزائر، ومن خلال إبداع شاعر واحد، هو محمد العيد آل خليفة فقط؛ ولذا لا توجد علاقة بين هاتين الدراستين وبين موضوع هذا البحث.

منهج البحث:

اعتمد الباحث في بحثه المنهج "الوصفي التحليلي"؛ لبيان الدلالة الفنية لصورة المحتل في الشعر المصري الحديث، والوقوف على مقوماتها، ومتابعة أنواعها، واستنباط أبعادها الدلالية والجمالية، ومعرفة فاعليتها في تشكيل البناء الفني للشعر المصري الحديث.

إجراءات البحث:

تتمثل إجراءات البحث في دراسة صورة المحتل في الشعر المصري الحديث من خلال المحاور الآتية:

أ- مفهوم الصورة الشعرية.

ب- أهمية الصورة الشعرية.

ت- أنواع الصورة الشعرية.

ث- بيان الصور التي رسمها الشعراء للمحتل والدلالة الفنية والمعنوية لهذه الصور.

هيكل البحث:

أولًا: التمهيد: مفهوم الصورة الشعرية مفهومًا وأنواعًا.

ثانيًا: المبحث الأول: الصورة الجزئية، واشتمل على:

المطلب الأول: الصورة التشبيهية.

المطلب الثاني : الصورة الاستعارية.

المطلب الثالث: الصورة الكنائية.

ثالثا: المبحث الثاني: الصورة الكلية: واشتمل على ثلاثة مطالب، هي :

المطلب الأول: اللوحة الفنية.

المطلب الثاني: الصورة القصصية.

المطلب الثالث: الصورة المقابلة.

رابعًا: النتائج والتوصيات.

خامسًا: المصادر والمراجع.

حدود البحث:

يدور هذا البحث في إطار الشعر المصري في العصر الحديث، ولا يتناول سوى الصورة الشعرية للمحتل، دون غيرها من الصور الفنية الأخرى.

مصطلحات البحث:

الصورة: ونعني بها الصورة الشعرية، والتي هي جزء من الصورة الفنية الكبرى.

المحتل: وهو كل من اغتصب أرض الغير بقوة السلاح، وتحكم في مقدرات الشعوب بالقوة.

الشعر المصري: ونعني به الشعر الصادر عن الشعراء **المصريين، فقط دون غيرهم.**

الحديث: وهو الشعر الذي قيل في العصر الحديث دون غيره من العصور الأدبية الأخرى.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في كونه يتناول الصورة الشعرية للمحتل الأجنبي من خلال النظرة الفنية للشعراء، وهي ظاهرة لها أهميتها البالغة -تاريخيًّا وأدبيًّا وفنيًّا- وإن شئت -أيضًا- سياسيًّا؛ فهي تبرز -في وضوح- حقيقة المحتل في كل زمان ومكان، وتوثق جرائمه وانتهاكاته بحق الشعوب التي احتلها ونهب خيراتها وثرواتها، وعمل على قهرها واستعبادها.

أولًا: التمهيد: الصورة الشعرية: مفهومًا وأنواعًا:

تعتبر الصورة الشعرية من المفاهيم النقدية والمصطلحات الأدبية التي كثرت تعريفاتها وتعددت مفاهيمها عند النقاد(١)، ولعل أشمل هذه التعريفات تعريف الدكتور "طه عبد البر"، فهي عنده: "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني"(٢).

والصورة الشعرية -بهذا المفهوم - أهم ما يميز العمل الأدبي عامة والشعري خاصة؛ "فالشعراء لا يعبرون عن الحقائق كما هي، بل يعرضونها في شكل أشباح وأطياف؛ وتؤثر فينا هذه الأشباح والأطياف أكثر مما تؤثره فينا الحقائق نفسها؛ إذ نراها مجسَّمَة تحت عيوننا؛ فيزداد إحساسنا بها، ويتسع إدراكنا لها، ونشعر كأنها تنبع من داخلنا نحن، لا من داخل الشعراء، فكل شيء حولنا تستطيع ملكة الشاعر الخيالية أن تحوله إلى صورة حية؛ إذ تزيح الستار المادي عنه؛ وتكشف عن روحه وما يكمن وراء ظاهره، فإذا كل ما نبصره -جامدًا أو ساكنًا- يتحرك وينبض بنفس إحساسنا وشعورنا، وكأن الشاعر يفرض عليه حياتنا

(١) تنظر هذه التعريفات في: صبح، علي علي، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، ط٢، ١٤١٦هـ= ١٩٩٦م، صـ11. الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٢م. ط١. صـ٢٤٩، عباس، د/ إحسان، فن الشعر، ط١، سلسلة الفنون الأدبية، العدد (٣)، دار الثقافة، بيروت - لبنان، صـ٢٦٠. وعبد الله، محمد حسن الصورة والبناء الشعري، مكتبة الدراسات الأدبية، العدد (٨٣)، دار المعارف، مصر ١٩٨١م، صـ٣٧، ومبارك، محمد، دراسات نقدية (في النظرية والتطبيق)، سلسلة الكتب الحديثة، العدد (٩٥)، وزارة الإعلام - العراق - دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد - العراق ١٣٩٦هـ - ١٩٧٦م، صـ٢٩. لويس، سي دي، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين الصورة الشعرية، سلسلة الكتب المترجمة، العدد (١٢١) وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دار الرشيد للنشر، بغداد - العراق ١٩٨٢م، صـ٢٣. أبو زيد، علي إبراهيم، فنيات التصوير في شعر الصنوبري، ، دار المعارف، القاهرة - مصر ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م، صـ٣٠. هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٧٩م، صـ٣٨٨. ومواقي، عبد العزيز، الرؤية والعبارة (مدخل إلى فهم الشعر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٠م، صـ٤٢٣.

(٢) عبد البر، طه، قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ط١، مطبعة دار التأليف، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م، صـ١٨٧.

الإنسانية فرضًا"[١]؛ فهي وسيلة الشاعر: "لاكتناه أسرار الوجود، وتمثيل مشاعر النفس وخواطر الفكر في معادل تعبيريٍّ يكشف أبعاد رؤيته للواقع الخارجيّ، ومدى استبطانه للظواهر، ومدى عمق الإحساس بالذات وبالمجتمع، وعلاقة الظاهر بالخفيّ، والمحدود باللامحدود"[٢].

إن الشاعر من خلال التصوير يعيد تشكيل العلاقات بين المكونات، ويخلق روابط لم تكن موجودة من قبل بين المفردات أو بين وحدات التكوين في العبارة الأدبية؛ إنه يفجر الطاقات الهائلة الكامنة في جوف الألفاظ، إنه ينقل اللغة من إطار الخطاب العادي إلى إطار الخطاب الفني؛ فيحقق من ثنايا التصوير هدف الأدب وغايته السامية في الارتقاء بالذوق الإنساني في التعبير الفني والتشكيل الجمالي[٣].

فالصورة ميدان الشاعر الأهم، ومن خلالها تبرز فيه مقدرته الفنية؛ فيعمل جاهدًا –من خلالها– على خلق نوع من التوافق النفسي بينه وبين متلقيه، فإن لم يوفق إلى إيجاد هذا التوافق أخفقت صوره في تحقيق غاياتها المنشودة من التفاعل والتجاوب، ولم تؤد وظيفتها التي من أجلها وجدت؛ لأنها أقرب الوسائل وأكثرها قدرة على نقل إحساس صاحبها ومزاجه، وتصوير شعوره وانفعاله تصويرًا دقيقًا، خاليًا من الجفوة والتعقيد، تصويرًا يحمل روح الشاعر وقلبه، بحيث نقرؤه كأنا نحادثه، ونسمعه كأنا نعامله، وكلما كانت هذه الصورة أكثر ارتباطًا بالشعور والعاطفة كانت أقوى صدقًا، وأعلى فنًا، وأقوى دلالة على الجمال الذي تحويه القصيدة، هذا الجمال الكامن في إحالة المجردات إلى امتثالات عينية أو سمعية أو ذوقية؛ تنفعل لها الحواس، وتتجاوب معها المشاعر والأحاسيس التي ترنو إلى اللباب في العلاقة بين الأشياء[٤]، ولا تهتم بهذا التشابه الخارجي الذي لا يعدو أن يكون قشورًا براقة ما تلبث أن تبهت وتخبو.

(١) ينظر: ضيف، شوقي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ط٤، مكتبة الدراسات الأدبية، العدد (١١)، دار المعارف – القاهرة ١٩٦٩م، ص٢٢٩.

(٢) داود، أنس، شعر محمود حسن إسماعيل: محاولات للتذوق الفني، ط١، دار هجر للطباعة والنشر، الجيزة – مصر ١٩٨٦م، ص١٦ بتصرف.

(٣) ينظر: أبو زيد، علي إبراهيم، فنيات التصوير في شعر الصنوبري، ص٢١٠ بتصرف، مرجع سابق.

(٤) ينظر: عبد البر، طه، قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص٢٥٠ وما بعدها بتصرف، مرجع سابق.

وأعظم الصور وأجدرها بالبقاء، تلك الصور التي تحوي مشاعر صاحبها وإحساساته، وتفيض بوجدانه وانفعالاته؛ فتحمل متلقيها على التأثر والتفاعل، والإحساس بما أحسه الشاعر وعاناه؛ ومن ثم يكون التجاوب والتشارك الوجداني والشعوري والنفسي في تلك التجربة الشعورية والحالة النفسية التي أراد الشاعر بثها وتخليدها، ومشاركة الآخرين فيها.

ولا يُعَدُّ الشاعر مبدعًا في تصويره، مجددًا في وسائله وأدواته إلا عندما تدفعنا صوره إلى انفعالات متجاوبة، ومشاعر متأثرة؛ ومن ثم تنتزعنا من الواقع الآنيّ ساعة تأملها؛ لتقذف بنا إلى الموقف الذي اتخذته رؤية الشاعر، والاختيار الذي جنحت إليه؛ فالتصوير لا يقتصر على الانطباع الوصفي في المخيلة والذاكرة فقط، وإنما يعمل -إلى جانب ذلك- على إثارة انفعال واعٍ، وتأثير حقيقي في النفس(١).

وإذا اكتسبت الصورة هذه الأهمية واستحقت هذه المكانة في الشعر عامة؛ فإنها في القصيد الهجائي أهم وأجدر، وأعلى قيمة وأعظم مكانة؛ فهو فن عسير، إذ ليس بمقدور أي شاعر أن يطرق بابه، وأن يلج دروبه، إلا إذا رزق موهبة حقيقية وقدرة فنية عالية، وعينًا لاقطة، وخيالًا نافذًا؛ فالهجَّاء فنان ذو خيال خارق مبدع، تذوب المشاهد أمامه، وتتلاشى وتتحطم لكي تُخلق من جديد؛ فهو لا ينقل الصورة كما هي، وإنما يطوعها لموهبته، ويحتال عليها بوسائل كثيرة، فيعمد إلى تكبيرها أو تحويرها، أو تشخيصها أو قلبها ونقضها، أو إضافة زوايا جديدة إليها؛ فتصير أقرب إلى الصورة الهزلية الساخرة، ولكنها في الوقت نفسه تثير الاشمئزاز والسخط والنفور(٢)؛ لأنه يعالج أمرًا ينفرُ منه الجميع، ويحتكم إلى الناس في إلفهم وعرفهم وعاداتهم ومشاهداتهم؛ فيعمد إلى تقديم المألوف في صورة غير مألوفة، وتصوير المعروف المعلوم في شكل طريق يغري بالنفور، ويحض على الشجب والتبرؤ؛ فيكسر حدة التعاطف، ويفل شوكة الاعتراض، ويحقق ما يرنو إليه، ويصل إلى ما يبغيه ويحرص عليه.

وتظهر موهبة الشاعر الفنية، وقدرته التصويرية في "اختيار اللقطات التي يروم تصويرها،

(١) ينظر: المبارك، محمد دراسات نقدية (في النظرية والتطبيق)، صـ٣٢، مرجع سابق.

(٢) ينظر: عيسى، فوزي سعد، الهجاء في الأدب الأندلسي، دار المعارف – مطابع جريدة السفير بالإسكندرية، بدون تاريخ. صـ٢٤٧، بتصرف.

وليس هذا بالأمر اليسير؛ فإنه لا يتحقق إلا إذا تَمَلَّك الشاعرَ فكرٌ معينٌ، وسيطرت عليه صورة خاصة يروم رسمها؛ وتكون هذه الصورة متوائمة ومحققة للفن الذي يقدمه والغرض الذي ينشده"[١].

أنواع الصورة الشعرية:

الصورة الشعرية وحدة واحدة، وكل لا يتجزأ أو يتقطع -أو هكذا يجب أن تكون- فالقصيد الشعري ما هو إلا لوحة فنية متداخلة العناصر، متراكبة الألوان والأشكال؛ ولابد أن تكون النظرة إلى هذه الصور نظرةً عامةً شموليةً تحويها وتحتويها في الوقت نفسه، لا أن تقطعها وتجزئها، ولكن طبيعة الدراسة الفنية للنصوص اقتضت تجزئة هذه اللوحة المتكاملة، ودراسة أجزائها كل على حدة، من خلال تقسيمها إلى نوعيها الرئيسين، وهما: أولًا: الصورة الجزئية، ثانيا: الصورة الكلية.

ثانيًا: المبحث الأول: الصورة الجزئية:

هي المكَوَّنَةُ -عادةً- من معنىً واحد غير مركب من عناصر أو أحداث[٢]، ومع أهمية هذه الصورة ودورها في بناء الصورة الكلية أو اللوحة الفنية التي يحاول الشاعر رسمها، إلا أنها -في انفرادها وانعزالها- لا يمكن أن توصف إلا بكونها صورة منطفئة وباهتة؛ تضيء وما تلبث أن تخبو وتخمد؛ وبالتالي فقدرتها على كشف الموضوع الشعري أو تطويره، أو خلق تجاوب وتفاعل معه يكاد يكون معدومًا.

ولا تنحصر قيمة الصورة الفنية في تقريب المعنى أو تأكيده وتقريره، وإنما تتعدى ذلك لتوحي بحالة مبدعها النفسية والشعورية تجاه حدث أو شخص أو شيء، كما تقوم في الوقت نفسه بنقل هذا الشعور إلى المتلقي في ثوب رقيق من الإيحاء المعبر؛ فتصير "أداة تطور المعنى وتكشف الموضوع وتبلور الحالات والمواقف".[٣]

(١) ينظر: عجلان، عباس بيومي الهجاء الجاهلي صوره وأساليبه الفنية، دار المعارف - مصر، مطابع جريدة السفير، الإسكندرية، ١٩٨٢م.ص٢٨٣.

(٢) ينظر: حفني، عبد الحليم، الشنفرى الصعلوك: حياته ولاميته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٩٨٩م، ص١٩٩.

(٣) ينظر: أطيمش، محسن، دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، سلسلة دراسات، العدد =

أما إذا فقدت الصورة هذه القيمة فهي لا تعدو أن تكون حلية أو زينة، تضيء ثم ما تلبث أن تخبو وتبهت، ولا يكون دورها في خلق التماسك والترابط العضوي في القصيدة، إلا دورًا عابرًا متعجلًا، أو هو غير مكتمل وفعّال.(١)

وتكاد تنعدم القيمة الجمالية لهذا النمط التصويري إذا كانت غاية الشاعر تنصب على رسم القبح وتصويره؛ فهما مما لا يخفى على أحد؛ وإن فعل ذلك يكون قد فقد ما يرنو إليه من تجاوب نفسي وتفاعل شعوري بين (صورته) وبين المتلقين؛ فهذه الصورة لا تعدو أن تكون تشبيهًا أحد أركانه شيء قبيح منفر، غالبًا ما يكون حيوانًا أو حشرة أو آفة من الآفات التي يبغضها الإنسان، ويشمئز من ذكرها، ناهيك عن تصويرها ورسمها.

أما إذا اتخذ الشاعر هذه الصورة وسيلة لاستثارة مشاعر متلقيه وإحساستهم حتى يشاركوه تجربته تجاه شخص أو شيء استفزه وأثار حفيظته؛ فيكون قد أكسب صورته قيمة ومكانة تصدران من الإحساس الذي استثاره الشاعر عند متلقيه؛ فدفعهم إلى التجاوب مع تجربته والإحساس بما أحس به تجاه ما يهجوه أو ينقده، فقيمتها لا تنبع من شكلها أو هيئتها وإنما من الإحساس بما أراد الشاعر بثه أو الإيحاء به لمتلقيه.

وتتمثل أدوات تشكيل الصورة الجزئية في التشبيه والاستعارة والكناية.

المطلب الأول: الصورة التشبيهية: والتي تقوم على إلحاق صفة أو أكثر من صفات المشبه به للمشبه، ولكي يضمن الشاعر لصورته التشبيهية القيمة والمكانة عند متلقيه، فإنه "ينبغي ألا تقتصر على نقل المحسوسات من الواقع إليها، ولا تقف على مجرد التماثل الحسي بين الأشياء، بل لابد فيها من صبغ المحسوسات بألوان الشعور عند الشاعر، وأن ينبع المحس من داخل النفس ممتزجًا بخواطره ومشاعره؛ حتى ترتبط الصورة بأحاسيسه، وتفعم بمشاعره إزاء المشهد أو الحدث أو الخاطرة التي يصورها"(٢)؛ فالتشبيه ما ابتدع إلا "لرسم الأشكال والألوان؛ فإن الناس جميعًا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها، وإنما ابتدع لنقل الشعور

=

(٣٠١) وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دار الرشيد للنشر، بغداد – العراق ١٩٨٢م، صـ٢٦٨.

(١) ينظر: أطيمش، محسن، دير الملاك، صـ٢٦٥ بتصرف.

(٢) صبح، علي علي، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، صـ١٤٦. مرجع سابق.

بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه؛ ولهذا لا غيره كان كلامه مطربًا مؤثرًا، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه؛ لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نورًا"(١).

وبمدارسة الباحث لكثير من القصائد التي تناولت المحتل الأجنبي –في الفترة التي يتناولها البحث– تبين له أن الشعراء قد استوحوا أغلب صورهم الجزئية من بيئة الحيوان، وجاء تصويرهم مبرزًا أسوأ ما في هذه الحيوانات، سواء في ذلك الطباع الشرسة والشرهة، والصفات المرذولة القبيحة، أو الأشكال المنفرة المثيرة للضجر والاشمئزاز.

ويأتي الذئب في مقدمة هذه الحيوانات التي مَثَّلَ الشعراء بها مهجويهم، فصوروهم ذئابًا متوحشة، تنهش الأحياء، وترشف الدماء، وتحرص على اقتناص الفرائس والضحايا بلا رحمة ولا شفقة، ولا مراعاة لحرمة ولا لجوار(٢).

فالشاعر "محمود حسن إسماعيل"(٣)يصور الإنجليز لصوصًا سرقوا البلاد ونهبوا خيراتها، وذئابًا نهشوا لحوم أبنائها، وانتشروا بين أفيائها؛ فلم يتركوا شيئًا إلا نهشوه، ولا أحدًا إلا اعتدوا عليه وأذاقوه الويلات والعذابات، يقول عنهم(٤): (تام الخفيف)

عَبَرُوا لُجَّةَ البِحَارِ لُصُوصًا وَعَدَوا كَالذِّئَابِ فِي فَلَوَاتِكْ

والفتك والبطش والنهش والاعتداء هو ديدن المحتلين في كل مكان وزمان، لا يختلف

(١) العقاد، عباس محمود، المازني، إبراهيم عبد القادر، الديوان في الأدب والنقد، تقديم:د/ ماهر شفيق فريد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام(٢٠٠٠م)،صـ٤٦.

(٢) تنظر صفات الذئب وطباعه في: الجاحظ، الحيوان، تحقيق، وشرح/ عبد السلام محمد هارون – مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٤م. ٢١٣/١ وما بعدها، ٦٤/٧ وما بعدها.

(٣) هو محمود حسن إسماعيل، من مواليد قرية "النخيلة" بمحافظة أسيوط في ١٩١٠/٧/٢م، حفظ القرآن الكريم في التاسعة من عمره، حصل على البكالوريا "الثانوية" عام ١٩٣٢م؛ ومن ثم التحق كبلية دار العلوم، التي تخرج منها عام ١٩٣٦م؛ فعين بالمجمع اللغوي، ثم بالإذاعة المصرية التي ظل بها حتى أحيل إلى المعاش. توفي بالكويت في ١٩٧٧/٤/٢٥م. السعدني، مصطفى، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، صـ ١٧ وما بعدها، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨م.

(٤) إسماعيل، محمود حسن، الأعمال الكاملة، ٩٦٩/٢.

واحد منهم عن الآخر، فصورة المحتل الفاشي الإيطالي هي نفسها صورة المحتل الإنجليزي؛ فالطباع والصفات والانتهاكات واحدة، وإن اختلف المسمى والبلد، يصور ذلك الشاعر "فخري أبو السعود"(١)؛ فيقول عن الإيطاليين المحتلين(٢): (تام الرمل)

مَثَّلُوا الذِّئْبَ، وَلَكِنْ لَمْ يَرَوْا　　حَمَلًا يَرْهَبُ ذُؤْبَانَ الفَلا

وتصوير الشاعر "فخري أبو السعود" أجود وأفضل، لهذه الحركية الممتدة من بدايتها إلى نهاية استيعاب المتلقي لمشهد اعتداء الذئاب على فرائسها، فالمحتلون –وإن كانوا ذئابًا عاتية لاهثة وراء الأشلاء والدماء، إلا أن– ضحاياها لم يكونوا حملانًا أو شياهًا ضعيفة مستسلمة للمعتدين؛ فلم يكونوا طعامًا سائغًا، ولا نهبًا ميسورًا، وإنما كانوا مقاومين مدافعين عن أعراضهم وأوطانهم، وإن انتهى بهم المطاف بين أنياب هذه الذئاب وداخل أحشائها.

أما الشاعر "محمود حسن إسماعيل" فقد اكتفى بتصوير المحتلين ذئابًا راتعة في الفلوات معتمدًا على الرصيد الذهني لصورة الذئاب في عقل متلقيه، دون أن يضيف جديدًا، أو يلفت انتباهًا؛ وهو ما أضعف صورته، وأخمد جذوتها، وأطفأ نورها وبريقها.

ومع امتداد صورة اللصوصية وتأصلها لدى هؤلاء؛ فهم قراصنة في البحر ذئاب في الفلوات؛ في فلوات وليست فلاة واحدة؛ مما يوحي بقوة هؤلاء وتمكنهم من أسباب البطش والفتك والاعتداء.

مع كل ما سبق إلا أن الباحث يرى أن صورة الشاعر "فخري أبي السعود" جاءت أشمل من صورة الشاعر "محمود حسن إسماعيل" وأكثر دلالة على الواقع والحدث، فصورة "أبي السعود" لم تقتصر على الذئاب وما مثلوه من بطش وفتك واعتداء، وإنما اتسع نطاقها لتشمل صورة الضحايا وما مثلوه من مقاومة ومدافعة وصبر وتجلد.

(١) فخري أبو السعود من مواليد بنها عام ١٣٢٧هـ =١٩٠٩م، وتخرج من مدرسة المعلمين في القاهرة، وأرسل في بعثة إلى انجلترا (١٩٣٣-١٩٣٤) وعاد مع زوجة بريطانية، عمل مدرسًا في الإسكندرية، إلى أن توفي ولده في بريطانيا، وانقطعت أخبار زوجته؛ فغلبه اليأس فأطلق الرصاص على رأسه، فمات بحديقة بيته في ٢١ أكتوبر ١٣٥٩هـ=١٩٤٠م، الزركلي، خير الدين، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، مايو/ 2002م، ط15، ٥/١٣٨.

(٢) أبو السعود، فخري، الديوان تح: د/على شلش، الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة، ٢٠١٠م: صـ١٤٨.

وصور الشاعر "محمد مصطفى الماحي"[١] رئيس الوزراء البريطاني "ونستون تشرشل" **ثعبانًا** سامًا، و**ثعلبًا** ماكرًا مراوغًا، و**سُوسًا** مُتَخَفِّيًا ناخرًا، يقول مندِدًا به وبصفاته القبيحة[٢]: (تام الخفيف)

هُوَ كَالصِّلِّ يَنْفُثُ السُّمَّ ذَيْفَانَ[٣] وَكَالثَّعْلَبِ العَجُوزِ احْتِيَالًا

هُو كَالسُّوسِ يَنْخَرُ الأَسَسَ الصَّلْدَةَ حَتَّى يُزِيلَهُنَّ زَوَالًا

أما الشاعر "أحمد عبد المعطي حجازي"[٤] فقد صور المحتل الفرنسي قراصنة (سارقين) يبحثون عن أي شيء لنهبه وغصبه، فنهب الثروات والخيرات، واغتصب البلاد واستعبد العباد، وما ارعوى حتى سرق البسمات والهناءات من البلاد الجميلة (من الجزائر الشقيقة)، يقول[٥]:

الوجهُ وجْهُ طِفْلَةٍ لَمْ تَتْرُكْ الأُمَّا

والعينُ عَيْنٌ سَاحِرَهْ

مُضِيئَةٌ كَحِيلَهْ

(١) محمد مصطفى الماحي: شاعر مصري من مواليد دمياط بشمال مصر عام ١٣١٣هـ=١٨٩٥م، وبها تعلم، بدأ نشر قصائده وهو في الثامنة عشر من عمره ، بدأ حياته العملية في وزارة الأوقاف، ورقي في مناصبها حتى صار مراقبًا عامًا فيها، ثم اختير خبيرًا للأوقاف بالعراق عام ١٩٣٧م، ولما عاد عين مقررًا للجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بالقاهرة، وظل فيه حتى وفاته عام ١٣٩٦هـ=١٩٧٦م، له ديوان شعر مطبوع. وذيل الأعلام، أحمد العلاونة، صـ٢٠١، ط١ ،دار المنارة، بيروت – لبنان، ١٤١٨هـ=١٩٨٩م.

(٢) ديوان الماحي، محمد مصطفى، دار الفكر العربي بالقاهرة، مطبعة الكيلاني، القاهرة ١٣٨٨هـ=١٩٨٦م. ط٣. صـ٩.

(٣) الذيفان هو السم الناقع أو القاتل، اللسان مادة: (ذيف).

(٤) هو أحمد عبد المعطي حجازي، من مواليد عام ١٩٣٥م بمدينة تلا محافظة المنوفية، مصر، حفظ القرآن الكريم وتدرج في مراحل التعليم المختلفة حتى حصل على دبلوم المعلمين عام ١٩٥٥م، ثم حصل على ليسانس الاجتماع من جامعة السربون الجديدة عام ١٩٧٥م، ودبلوم الدراسات المعمقة في الأدب العربي ١٩٧٩م، عمل بالصحافة، ثم أستاذًا للشعر العربي في جامعات فرنسا، له عدة دواوين وبعض المؤلفات الأدبية. البابطين، عبد العزيز، ط١، مؤسسة جائزة عبد العزيز بن سعود البابطين، الكويت، ١٩٩٥م. ٢٩٦/١، بتصرف.

(٥) حجازي، أحمد عبد المعطي، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح – الكويت ، القاهرة – يناير ١٩٩٣م . صـ١٢٥.

كأَنَّمَـــا اصْـــطَادَتْ رُمُوشُـــهَا الطَّوِيلَـــهْ
مِـــــــنْ السَّـــــــمَا نَجْمَـــــــا!
كـــــــان اسمهـــــــا جميلـــــــه
والعمر عمر الزَّهر، لكن الربيع غادر الزمان
لمـــــــا أتـــــــى القرصـــــــان
عشـــــرون عامًـــــا، فوقهـــــا مائـــــه
منـذ أتـى القرصـان حلـت أوجـه الأحـزان
يا ويلتـــا! بطولهـــا لم يبتســـم إنســـان
لم تبتســـــــــــم جميلـــــــــــه

فقـد أحـال هـذا القرصـان هـذه البـلاد الجميلـة إلى مـآتم وأحـزان وآلام وآهـات؛ ولعـل الشـاعر اختـار لفـظ أو صـورة القرصـان خاصـة وهـو لـص البحـر[١] لكـون المسـروق –وهـو في البحـر– يكـون في أضـعف حالاتـه، كمـا يكـون في أشـد الحاجـة لمـا تحـت يـده مـن مـؤن ومقـدرات، وهـو حـال الشـعوب التـي احتلهـا المستدمرون؛ فلـم يحتلوا شـعبًا قـويًّا، وإنمـا كانـت جل البلاد التي احتلوها كانت من الضعة بحيث سهل على المحتلين قهرهم واحتلالهم.

* * *

المطلب الثاني: الصورة الاستعارية: وفيها نرى الشعراء يدركون كونها أدخل من التشبيه في التصـوير الشـعري؛ فهـي "أبلـغ مـن التشـبيه، وأفضـل منـه وأوجـز تركيبـا؛ لأنهـا مبنيـة علـى تناسـيه مبالغـة في المعـني لحـذف أحـد الطـرفين؛ لتـأليف صـورة جديـدة تحمـل السـامع علـى الانبهار بها وانشغاله بروعتها"[٢].

(١) ينظر: المعجم الوجيز مادة (قرص)، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، طبعة خاصة بة زارة التربية والتعليم، طباعة الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، القاهرة ١٩٩٧م=١٤١٨هـ.

(٢) ينظر: صبح، علي علي، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص١٦٧، مرجع سابق.

وتنبع قيمة الاستعارة من كونها "تعبيرًا عن شعور القائل وخواطره، فتخرج في صورتها مطبوعة من نفسه ملونة بأحاسيسه؛ لتدل على أصالته فيها، وقدرته البيانية في تركيبها وبراعته في تقوية الفكر بالدليل الاستعاري، وجلاء المعنى بالبرهان المحس المتخيل، والوحي بأعمق الحقائق وأبعدها غورًا"(١).

ومن صور الاستعارة التشخيص، وهو: "خلع الصفات والمشاعر الإنسانية على الأشياء المادية والتصورات العقلية المجردة"(٢)، الذي يأتي مُكسبًا الصورة الاستعارية ثراءً وحيوية، وتفاعلًا وتجاوبًا؛ فهو "الملكة الإبداعية التي تستمد قدرتها وتأثيرها من سعة الشعور حينًا، أو من دقته حينًا آخر؛ فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأراضين والسماوات من الأجسام والمعاني؛ فإذا هي حَيَّةٌ كلها؛ لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة، وأما الشعور الدقيق؛ فهو الذي يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكل هامسة ولامسة" وهو –حينئذ– لن يكون حيلةً لفظية تلجئنا إليها لوازم التعبير ويوحيها إلينا تداعي الفكر وتسلسل الخواطر(٣)؛ فقيمته تنبع من كونه شعورًا عميقًا من الشاعر بما حوله من أشياء فيحادثها ويناجيها، ويعاملها معاملة إنسان آخر، ولكنه إنسان يعطي ولا يأخذ، ينفع ولا يضر، إنسان يزيل – بمناجاته ومحاورته– الهم والغم والكيد والضر، إنسان عظيم كبير يشمل الوجود كله بجماله وظلاله وأفيائه؛ ولأجل هذا لجأ الشعراء إليه فأودعوه أسرارهم، ونفضوا عنده همومهم، وأنطقوه بما عجزوا عن قوله.

ففي ثورة ١٩١٩م طغى الإنجليز وتجبروا، وعتوا وبغوا، ونشروا القتل والدمار والخراب في كل مكان، ولم يعد الناس يبصرون ويشاهدون إلا مشاهد الفزع والرعب والطغيان؛ حتى أصبح الظلمُ لا يرى لنفسه مكانًا بين هؤلاء؛ فقد جاوزوه إلى طغيان واستكبار أحال الظلم

(١) ينظر: صبح، علي علي، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، صـ١٦٧، مرجع سابق.

(٢) السعدني، مصطفى، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، د/ ، منشأة المعارف – الإسكندرية – مصر ١٩٨٧م، صـ٨٧.

(٣) العقاد، عباس محمود: ابن الرومي: حياته من شعره، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة١٣٩٠هـ = ١٩٧٠م، ط٦، صـ٢٥٧ .

شيئًا هينًا بسيطًا، يصور ذلك الشاعر "أحمد محرم[١]" فيقول[٢]: (تام الكامل)

مَرْأى يَشُقُّ عَلَى العُيُونِ وَمَشْهَدٌ يُدْمِي القُلُوبَ ويقْصِمُ الأضلاعَا

لَمَّا أَطَـلَّ الظُّـلْمُ فِيـهِ بِوَجهِهِ أَلْقَـى عَلَيْهِ مِـنَ الحَيَاءِ قِنَاعَا

فقد أحال الشاعر الظلمَ إنسانًا له وجهٌ، ولم يكتف بذلك وإنما جعل لهذا الوجه قناعًا يستره ويمنعه النظر إلى هذه المخزيات التي ارتكبها الإنجليز، وأكسبت حركية الصورة المتمثلة في إطلالة الظلم بوجهه، وإلقائه القناع عليه، واستحيائه من مناظر القهر والطغيان حيوية وثراء، وقوة وثباتًا، وعمقًا وتأثيرًا في نفس المتلقي، الأمر الذي دفعه إلى التساؤل عن هذه المآثم والمقابح والانتهاكات التي دفعت الظلم -برصيده الذهني القائم على ارتكاب الآثام واقتراف المآسي، وانتهاك حقوق الآخرين- إلى الاستحياء من هذه المقابح والفواحش والآثام.

ولإظهار طغيان هؤلاء الطغاة وعتوهم؛ سَلَّطَ الشعراء الضوء على وسائلهم في القتل والتعذيب، وأدواتهم في التدمير والتخريب، وجعلوها كأصحابها لا تكل من القتل والتعذيب، بل أصبحت تتلذذ بتقطيع الرقاب، وتمزيق الأطراف والأشلاء؛ فكان ذلك دليلًا مبرهنًا لكثرة الاستخدام، ومؤكدًا على بطش هؤلاء الطغاة.

فلكثرة المجازر التي ارتكبها الإنجليز بحق المصريين، وشدة المعاناة التي أذاقوهم إياها؛ أصبحت المشانق في حنين للضحايا، وشوق للمعلقين على أعوادها، لا يصيبها ملل، ولا يرهقها إعياء؛ فهي مستعدة متحفزة متشوقة لمن ترديهم وتعتدي عليهم، الذاهبين إلى عالم الأموات عن طريقها وبحبالها، يصور ذلك الشاعر "أحمد محرم" فيقول[٣]: (تام الوافر)

أَقَامُوهَا عَلَى الضُّعَفَاءِ حَرْبًا من العُدْوانِ ليس لها خُمُودُ

(١) هو أحمد محرم بن حسن عبد الله، شاعر مصري، تركي الأصل، ولد في شهر المحرم بإبيا الحمراء من قري الدلنجات في مصر؛ فسمي أحمد محرم لذلك، تلقي العلوم وتثقف على يد الأزهريين، سكن دمنهور بعد وفاة والده وعاش يتكسب بالنشر والكتابة، توفي في دمنهور عام ١٩٤٥م، الأعلام ٢٠١/١.

(٢) محرم، أحمد، الديوان: تح/ محمود أحمد محرم، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٤٠٤هـ = ١٩٨٤م، ط١، ٣٦٧/١.

(٣) محرم، أحمد، الديوان: ٦٤٦/٢، مرجع سابق.

فَمَا تَعْيَا المِشَانِقُ بِالضَّحَايَا ولا تَفْنَى السِّياطُ ولا الجُلُودُ

فشراهة الطغاة للدماء، ولهثهم خلف الضحايا والأشلاء، قد تجاوزتهم وانتقلت إلى وسائلهم التي ماثلتهم شراهة وإجرامًا.

وإن لم تعِ المشانق ولم تفنَ السيوف ههنا، ففي موضع آخر نراها تود لو تثلمت أنصالها، وتحطمت أركانها قبل أن تُرفع على الأبرياء يقول[1]: (الطويل)

سُيُوفٌ لِغَيْرِ اللهِ سُلَّتْ عَلَيْهِمُو تُطَبِّقُ فِيهِم مَرَّةً وَتُصَمِمُ

تَمَنَّى لَوْ أَنَّ الحَامِلِيهَا تَثَلَّمَتْ سَوَاعِدُهَا أَوْ أَنَّهَا تَتَثَلَّمُ

وَمُشْتَجِرَاتٌ فِي الصُّدُورِ نَوَافِذٌ تَوَدُّ تُقَى لَوْ أَنَّهَا تَتَحَطَّمُ

ومن الصور الاستعارية ما عرف بالتجسيد: وهو إحالة المعنويات إلى ماديات، وقد لعب دوره في تقريب الصورة، وتأكيد المعنى وتقريره؛ حتى لا يجد المتلقي من نفسه إلا تصديقًا بما أراد الشاعر بثه والإيحاء به؛ فالمحسوس الملموس أقرب تصورًا من هذا المعقول، الذي لا يُدرك إلا بالخيال والفكر.

وفي هذا الإطار جاءت صورة الشاعر "محمد مصطفى حمام[2]" للغربَ الصليبي وتنكيله بالفلسطينيين، ودفعه كل أدوات القتل والتدمير إلى الصهاينة، الذين ما تركوا شيئًا إلا دمروه، ولا قائمًا عامرًا إلا خربوه، مجسدًا كل أنواع الظلم والقهر والاستبداد الذي أظهره هؤلاء تجاه شعب أعزل، فقد صور إعاناتهم أذىً، وعطاءاتهم مكرًا؛ يبغون من ورائه السوء والضر

(١) محرم، أحمد، الديوان: ٤٩/١.

(٢) محمد مصطفى حمام هو من مواليد مدينة "فارسكور" بدمياط سنة ١٩٠٦م، وبعد بلوغه الرابعة من العمر فقد والده؛ فتولى تربيته جده لوالدته، تدرج في مراحل التعليم المختلفة حتى نال شهادة "البكالوريا". عمل في العديد من الوظائف الحكومية، وتدرج فيها حتى كان وكيلًا لهيئة البريد، في عام ١٩٥٢م استقال من الحكومة ليتفرغ للصحافة والأدب، كان شاعرًا من ظرفاء الكتاب، أقام في المملكة العربية السعودية نحو عشر سنوات، ورحل إلى الكويت، وبها توفي عام ١٣٨٣هـ=١٩٦٣م، الأعلام ١٠٣/٧.

والفساد، يقول[١]:

لَقَدْ غَرَسُوا الأَذَى وَسَقَوْهُ مكرًا　　فَكَانَ ثِمَارُهُ الحِقْدَ الدَّفِينَا

فقد أحال الشاعر الأذى نباتًا يزرع ويغرس، والمكرَ ماءَ يُروى به هذا النبات؛ ومن ثَمَّ؛ فلن يثمر هذا الأذى المروِي بالمكر إلا حقدًا على هؤلاء الغزاة؛ ومن ثم لن يجدوا نتيجة غرسهم وريهم إلا مقاومة تدفعهم، وقتالًا يستأصل شأفتهم ووجودهم.

* * *

المطلب الثالث: الصورة الكنائية:

وهو من أدوات التصوير الجزئي التي خاض الشعراء لُجَّتَها، والمراد به: "أن يريد المتكلم إثبات معنىً من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنىً هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلًا عليه"[٢].

وهذا التصوير أقوى فنيًا من التصوير الوصفي المباشر؛ فللإيحاء فضل لا ينكر على التصريح، فالتعبير عن الموقف أو الحالة –فيه– يوحي بالصفات المرادة قبل التصريح بها، أو حتى دون التصريح بها[٣]؛ فيكون إثبات الصورة بإثبات دليلها أو لازمها، ويكون إيجابها بما هو شاهد في وجودها؛ وهذا أبلغ وآكد في الدعوى، من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجًا غُفْلًا[٤].

وفي هذا التصوير يعمل الشاعر على دفع متلقيه إلى بناء تصوير ذهني للمحتل داخل عقله؛ فيذكر له بعض أفعاله ومواقفه؛ ومن ثم يتبين المتلقي صفات هذا المحتل ومساوئه، دون تصريح من الشاعر؛ وهذا آكد للمعنى من أن يسوق الشاعر هذه الصفات في تعبير مباشر؛ فيحتمل أن يقبل المتلقي هذه الصفات أو يرفضها، أما في هذا النمط التصويري؛ فلا يملك

(١) حمام، محمد مصطفى، الديوان، تهامة للنشر، جدة ١٤٠٤هـ= ١٩٨٤م، ط١.ص٣٣.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق : محمود محمد شاكر، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠م، ص٦٦.

(٣) ينظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص٤٢٦ بتصرف. مرجع سابق.

(٤) ينظر: الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز: ص٧٢ بتصرف، مرجع سابق.

المتلقي إلا أن يقبل ما بثه الشاعر وأوحى به وأومأ إليه.

ومن هذا المنطلق سار الشاعر "أحمد محرم"، في تصوير المحتل الإنجليزي، فعبر عن بطش هذا المحتل وطغيانه وعتوه واستكباره، بقوله[1]: (تام الوافر)

إذا نَزَلَ (البِرِيطانيُّ) أرْضًا فقد نَزَلَ الرَّدى بالآمنينا

فالاقتران الموت والقتل والدمار والخراب بالمحتلين الإنجليز؛ صاروا عنوانًا عن الموت، ودليلًا عليه؛ حتى أصبح ذكرهم -مجرد ذكرهم- مصدرَ رعبٍ وخوف وارتجاف، وصار وجودهم بمكان؛ إنذارًا لقاطنيه وتحذيرًا لهم، وتهيئةً لنفوسهم لاستقبال الموت، والاستعداد للرحيل الأخير.

وهكذا جاءت الصور الجزئية مجسدة المحتل في أقبح منظر وأشنع صورة، تُنَفِّرُ كل من طالعها أو نظر إليها، كما جاءت معبرة عما يكنه الشعراء لهذا المحتل من احتقار واستهزاء، وبغض وإنكار.

ثالثًا: المبحث الثاني: الصورة الكلية:

هي مجموعة الصور أو المشاهد الجزئية التي تكاملت -بعضها مع بعض- حتى كونت صورة كلية كبرى.

فالصور الجزئية هي أجزاء الكلية وعناصرها الأولى، ووحداتها الصغرى؛ وغالبًا ما تكون الصورة الجزئية غير مثيرة ولا مؤثرة بذاتها؛ فإذا تآزرت وتضامت إلى ما يجاورها من صور، وكونت وحدة شاملة هي الصورة الكلية؛ التي أخرجت لنا كثيرًا من المعاني والظلال والإيحاءات والمشاهد، التي لولاها -الصورة الكلية- ما كان لنا إليها من سبيل.

ولكي نصل إلى هذه الظلال وتلك الإيحاءات لابد أن تتجاوب أصداء الصور الجزئية في كل مكان من الصورة الأم وتتفاعل؛ فإذا انفصلت صورة أو أكثر من مجموعة الصور الأخرى، فقدت دورها الحيوي في الصورة الكبرى، أما إذا تساندت وتفاعلت مع ما جاورها

(١) محرم، أحمد، الديوان ١:/٦٠٥، مرجع سابق.

من صور؛ أكسبها هذا التساند الحيوية والخصب؛ ومن ثم التأثير المنشود[١].

وبعد مدارسة الباحث لكثير من نصوص الشعر الحديث، تبين له وجود ثلاثة أنواع أو أنماط من الصور التي ينتظمها مصطلح الصورة الكلية، هي:

أولًا: اللوحة الفنية.

ثانيًا: الصورة القصصية.

ثالثًا: الصورة المقابلة.

المطلب الأول: اللوحة الفنية:

هي تلك الصورة التي تضم عددًا من الصور الجزئية، والتي سرعان ما تتناغم وتتمازج؛ لتخرج في النهاية لوحة فنية مكتملة العناصر الصوتية والحركية والضوئية، والتي يربط بين تلك العناصر رباط متصل من العاطفة والإحساس والشعور[٢].

في هذه اللوحة يصور الشعراء مهجويهم في أبشع صورة، وأقبح منظر، وأسوأ حقيقة؛ إنها لوحة يسطرها الشعراء تنفيسًا عن غضبهم وحنقهم، وإشاعة لمخازي مهجويهم وآثامهم، واعتداءاتهم المتكررة على الآخرين وحرماتهم، يصور ذلك الشاعر "محمود حسن إسماعيل" في تنديده بالإنجليز وجرائمهم بحق المصريين، فيقول مصورًا بعض هذه الجرائم من خلال بيان أثرها ونتائجها على المصريين[٣]: (تام الخفيف)

وَتَحَـــرَّكْ؛ فَـــإِنَّ رَكْبًـــا مِـــنَ الغِـــيلانِ جَوْعَـــانَ فِي حَشَـــا طُرُقَاتِـــكْ
دَسَّ فِي مِحْجَرَيْـــهِ سَـــبْعِينَ عَامًـــا لَمَّهَـــا مِـــنْ أَسَـــاكَ، مِـــنْ نَكَبَاتِـــكْ
مِـــنْ دُمُـــوعِ الجِيَـــاعِ أَهْلِـــكَ، مِمَّـــنْ أَنَا مِـــنْهُمْ صَـــرِيعُ تِلْـــكَ المِفَاتِـــكْ
مِـــنْ حَدِيـــدِ الفُـــؤُوسِ تَضْـــرِبُ فِي الحَقْـــلِ لِتُجْـــرِيَ لَـــهُ ثِمَـــارَ نَبَاتِـــكْ
مِـــنْ جَبِـــينٍ لَـــدَيْكَ خَدَّشَـــهُ الظُّلْـــمُ فَـــأَخْفَى الهَـــوَانَ فِي نَظَرَاتِـــكْ

(١) ينظر: إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط٤، ١٩٨٨م. صـ٩٢ بتصرف.

(٢)ينظر: علي، جميل عبد الغني محمد: شعر الملك الأمجد (بهرام شاه الأيوبي)، ط٢، مطبعة الشروق، المنصورة، ١٤٣٠هـ= ٢٠٠٩م، صـ١٩٠، بتصرف.

(٣) إسماعيل، محمود حسن: الأعمال الكاملة: ٩٦٨/٢. مرجع سابق.

مِـنْ خِـلافٍ يَكَـادُ أَهْلُـكَ فِي أَضْـغَانِهِ السُّـودِ أَنْ يُـرَوْا مِـنْ عِـدَاتِكْ
مِـنْ ضَـيَاعٍ لِلْحَـقِّ حَـتَّى كَـأَنَّ الحَـقَّ وَهْـمٌ يَمُـرُّ فِي خَلَجَاتِـكْ
مِـنْ شُـعُورٍ بِغَـيْرِ رَبِّـكَ حَـتَّى حِـينَ تَلْقَـاهُ فِي غَيَـابَاتِ ذَاتِـكْ
مِـنْ خُنُـوعٍ تَنَـامُ فِي ذُلِّـهِ اللَّـذَّاتُ نَشْـوَى تَشِـيعُ فِي رَغَبَاتِـكْ
مِـنْ خُضُـوعٍ مُمَلَّـقٍ حَفَرَتْـهُ طَعَنَـاتُ السِّـنِينِ فَـوْقَ سِمَاتِـكْ
كُـلُّ هَـذَا حَصَـادُ طَـاغِينَ رَاحُـوا يَزْرَعُـونَ الخَـرَابَ فِي غَفَلاتِـكْ
وَيَشُـدُّونَ لِلفَنَـاءِ قُيُـودًا مُـثْقَلاتٍ عَلَـى خُطَـا نَهَضَـاتِكْ
شَـرِبَ الشَّـرْقُ مِـنْ أَسَـاهُمْ عَـذَابًا أَنْـتَ تَـدْرِي لَظَـاهُ فِي خُطُواتِـكْ
عَبَـرُوا لُجَّـةَ البِحَـارِ لُصُوصًـا وَعَـدَوْا كَالـذِّئَابِ فِي فَلَوَاتِـكْ
وَأَقَـامُوا مَجَـازِرَ تَخْجَـلُ الـدُّنْيَا لأَهْوَالِهَـا بِشَـطِّ (قَنَاتِـكْ)
اسْـتَبَاحُوا الـدِّيَارَ، يَا لِنِـدَاءِ العَـارِ مُسْتَصْـرَخًا إِلَى مُحْصَـنَاتِكْ
وَأَرَاقُـوا الـدَّمَ الزَّكِـيَّ، وَمَـا سَـالَ بِغَـيْرِ الحَيَـاةِ مِـنْ مُهُجَاتِـكْ
فَتَكُـوا بِالنِّسَـاءِ، بِالشِّـيبِ، بِالأَطْفَـالِ، وَاسْتَصْـرَخُوا حِمَـى عَتَبَاتِـكْ
وَأَبَاحُـوا الكِـلابَ تَـنْهَشُ أَحْشَـاءَ الشَّـبَابِ المِـرَاقِ مِـنْ فَلَـذَاتِكْ
وَتَمَـادَوْا فَهَـاجَمُوا يَافِـعَ الـزَّرْعِ وَحُبْلَـى بِالقُـوتِ مِـنْ سُـنْبِلاتِكْ
أَجْلَـوا الآمِنِـينَ عَـنْ هَجْعَـةِ الـدُّورِ، وَشَـقُّوا الحَيَـاءَ عَـنْ حُرُمَاتِـكْ
وَأَعَاضُـوا بُيُـوتَ رَبِّـكَ بِالأَدْنَاسِ وَالـرِّجْسِ عَـنْ هُـدَى صَـلَوَاتِكْ
كُـلُّ هَـذَا وَأَنْـتَ فِي دَوْرَةِ الأَيَّامِ تَعْـدُو مُسْـتَغِيثًا فِي سُـبَاتِكْ
بَاحِثًـا.. بَاحِثًـا عَـنِ القُـوتِ.. والقُـوتِ، ومَـاذَا جَمَعْـتَ غَيْـرَ فُتَاتِـكْ؟
وَسِنِينٍ تَمُرُّ؟ مَـا أَنْـتَ فِيـهَا غَيْـرَ قُـوتٍ مُسَخَّرٍ لِغُزَاتِكْ

ففكـرة اللوحـة تـدور حـول تصـوير المآسـي والآلام، والعـذابات والأحـزان الـتي جرعهـا الاحـتلال الإنجليـزي المصـريين؛ فـأكثر مـن نكبـاتهم وأوجـاعهم، وأجـرى دمـوعهم، وخـدش جبـاههم، وأذل رقـابهم، وأخضـع زعمـاءهم؛ وكانـت وسـيلته إلى ذلـك هـي تقتيـل أبنـائهم، والتمثيل بمجاهديهم ومقاوميهم؛ فزرع الخراب، وبذر الفساد، ثم حصده أرواحًا طاهرة بريئة، لم تملك من أمرها شيئًا إلا الخنوع والخضوع لهذا المحتل الغاشم، والمستبد الفاجر؛ الذي لم يترك

شيئًا إلا نهبه، ولا حرمة إلا انتهكها، ولا مقدسًا إلا دنسه واعتدى عليه.

وجاءت الصور الجزئية مُعَدِّدَةً هذه المآسي والانتهاكات التي اقترفها هذا المحتل؛ فقد صور الشاعر هذا المحتل (غولًا) -بما في هذا التشبيه من إثارة للفزع والخوف والوجل في القلوب-، وليس أي غولٍ، إنه غول جائع شره، يمشي في الطرقات باحثًا عن ضحيته، فلما وجدها اقتنصها، ولم تكن ضحيته شاة ولا حيوانا، ولا بطلًا مقاومًا، وإنما كانت ضحيته آهات وآلامًا، وعذابات وأحزانا، وجهدا وعرقا بذله المصريون، كانت ضحيته دموعًا مسالة، وفؤوسًا محطمة، وجباهًا مخدشة، وحقوقًا ضائعة، وخضوعًا مذلًا، وخنوعًا مهينًا.

ومن هذه الصور -أيضًا- صورة الخراب، وليس أي خراب، ولكنه خراب مزروع؛ ومن المعلوم أن الخراب لا يزرع؛ لأن الغاية والهدف من الزرع هو النماء والعطاء، لا الهدم والخراب، فإذا كانت الزراعة خرابًا، والنماء المرجو منها تدميرًا؛ كان ذلك أدل وآكد على طغيان المحتل وفساده؛ فهو لم يصنع خيرًا ولم يقدم نماءً، وعندما أراد أن يزرع لم يجد إلا الخراب ليغرسه، وهو لا ينتظر حصاده، وإنما غرسه ليبقى هوة يرتكس فيها المرتكسون، ويهوي فيها المشدودون بأغلالهم وقيودهم، الساعون على أقواتهم وبطونهم، الغافلون عن أوطانهم وحرماتهم.

وصوَّر الشاعر هؤلاء المحتلين لصوصًا، سارقين كل ما تلحظه عيونهم، وتصل إليه أيديهم، كما صورهم ذئابًا معتدية، والمعلوم أن الذئاب لا تفتك إلا من رأته ضعيفًا أو مجروحًا لا يقوى على مقاومتها ومدافعتها؛ فأقاموا (مجازر) لا مجزرة واحدة، وأراقوا (دمًا)، وهو دم لا داء؛ لأن الدماء -مع كثرتها- تتساوى في الفضل والتزكية، وإن اختلف أصحابها، وهذا الدم إنما هو دم (زَكِيٌّ)، لا دم عادي، دم أريق دفاعًا عن الوطن الغالي، والعرض الشريف.

ومن هذه الصور، تلك الصورة البشعة للمحتلين الطغاة الذين فتكوا بالشباب الأبطال، وتركوا أجسادهم نهشًا للكلاب، ومع بشاعتها فإنها توحي بأن هؤلاء الشباب الذين أريقت دماؤهم، وقطِّعت أشلاؤهم، إنما أريقت وقطعت (في الشوارع والطرقات)، لا في الدور والبيوت؛ شأن الضعفاء والجبناء؛ فهؤلاء الشباب خرجوا دفاعًا عن الأهل والبلاد، خرجوا إلي الشوارع والطرقات يقاومون المحتل ويدافعونه، حتى إذا حُمَّ قضاؤهم وتمكن العدو منهم، لم يرع فيهم

آدمية ولا إنسانية ولا قانونًا، ولا حتى شريعة دينية، فتركهم نهبًا للكلاب تنهش أجسادهم، وتلتهم أحشاءهم، وهي (كلاب) كثيرة، منها الحيواني، ومنها الآدمي، منها المحتل الغاشم، ومنها الخائن الفاجر، وهي (كلاب) غايتها الجيف والرمم، ولم تكن آسادًا ولا ذئابًا تقنص فريستها وضحيتها، لا أن تنتظر أن يقنصها لها غيرها؛ شأن الكلاب في كل زمان ومكان.

ومن الصور الجزئية –أيضًا– صورة اعتداء هؤلاء المحتلين على الزرع والثمر، وهم لم يعتدوا على زروع ناضجة ولا ثمار يانعة، تغني وتمري، وإنما اعتدوا على زروع يافعة، وثمار في طور النضج والاكتمال؛ فليس منها فائدة بعد؛ ولكن لما كان همهم هو التدمير والتخريب استوى عندهم ما به ينتفعون، وما ليس فيه نفع يرجَّى؛ فالغاية عندهم هو حرمان الشعب منها بأي شكل وبكل طريقة.

وجاء التعبير بقوله (وحبلى بالقوت من سنبلاتك) مؤكدًا ذلك؛ فالثمار لم تولد بعد، كما يوحي هذا التعبير بتجرد هؤلاء المحتلين من كل مشاعر الإنسانية؛ فحتى الزرع اليافع لم يسلم من شرهم واعتداءاتهم؛ فقد ناله ما نال الآدميين من اعتداءات وانتهاكات.

وكما لم يسلم الإنسان والنبات لم يسلم –كذلك – البنيان، والشاعر عندما صور اعتداءات هؤلاء على البنيان لم يختر أي بنيان، وإنما اختار أقدسها وأطهرها، إنه صور بيوت الله التي دنسها هؤلاء برجسهم ونجسهم؛ فلم تعد مهدًا للطهارة، ولا مكانًا للعبادة، ولا بناءً للإله الواحد الأحد، وإنما صارت – بسبب هؤلاء – مأوىً للنجاسات والقاذورات.

ويختم الشاعر صوره الجزئية بتصوير المصريين، فصورهم خانعين خاضعين، باحثين عن القوت، منصرفين عما هو أكرم وأعز، وأجدر وأولى؛ فصاروا قوتًا لمحتليهم، عبيدًا لغزاتهم ومستعبديهم؛ فخبث فعلهم، وخاب سعيهم؛ وباتوا يلعقون أصابعهم عندما لم يجدوا إلا الفتات.

وجاء التكرار في قوله: (باحثًا .. باحثًا) مؤكدًا ضعف هؤلاء وخورهم، وجبنهم وضعفهم، أما التكرار في قوله (القوت .. والقوت) فأبرز انحطاطهم، وسوء تفكيرهم، وفساد تدبيرهم.

أما الاستفهام في قوله: (وماذا جمعت غير فتاتك وسنينٍ تمر، ما أنت فيها غير قوت

مسخرٍ لغزاتك) فقد جاء مبينًا خيبة مسعاهم، وانقضاء أربهم، كما أظهر إنكاره الشديد لهذا الارتكاس والانحطاط الذي وقعوا فيه.

أما عناصر اللوحة من **صوت ولون وحركة**، فقد جاءت واضحة جلية، مستوفاة، فسمعنا **الصوت** قويًا مزلزلًا في مخاطبته المصري الخانع، يأمره بالتحرك من سباته، والاستيقاظ من غفوته، قائلًا له:(تحرك)؛ بما يوحيه بحتمية الوقوف في وجه هذا الاحتلال البغيض ومقاومته، والتحرك السريع في مدافعته؛ حتى يخرج من بلادنا خاسئًا مدحورًا.

كما سمعنا هذا الصوت في أنين (الجياع) وبكائهم، وفي خلاف (الأهل) وخصامهم، وفي صراخ (المحصنات) وعويلهن، وفي استغاثات (الشيوخ والأطفال)، وفي وكز الخانعين والخاضعين (الباحثين عن القوت) المسخرين في خدمة المحتل ومناصرته.

وجاءت هذه الأصوات –كما نري– أصوات تحفيز وتثوير، وبكاء وعويل، واستغاثة وصراخ، فجاءت موافقة الغرض الأساسي الذي رسمت من أجله هذه اللوحة، وهو تصوير المحتلين وطغيانهم، وإظهار مفاسدهم ومقابحهم، وتسطير عذاباتهم وآلامهم التي جرعوها المصريين وأذاقوهم ويلاتها.

أما **ألوان** اللوحة فجاءت قاتمة، حالكة، مظلمة، فجاءت (الأضغان السود) شديدة الكآبة حالكة السواد، مشيعة جوًا من الأسى والألم على ما أصاب المصريين من آلام وأحزان.

وكما جاءت الألوان حالكة السواد، جاءت شديدة الاحمرار، حتى قاربت الأسود لونًا، والآلام وجعًا، فجاءت دماءُ الأبرياء المراقة مثيرةً لمشاعر الغضب والحنق على مريقيها؛ كما كانت محفِّزةَ الهمم، ومقوِّية العزائم؛ دافعة ومحرضة على الثأر من هؤلاء المحتلين، وإذاقتهم عذاباتٍ وآلام مثل التي أذاقوها المصريين وجرعوهم إياها.

وفي مشهد آخر نرى الألوان تتبادل الأماكن والمناظر والمواقع، فتأتي تارة بيضاء مشرقة، زاهية مبهجة، ترمز إلى الأمل المنشود في الحرية والاستقلال، والخير والنماء، وتارة تأتي سوداء مظلمة؛ ترمز إلى عهد الاحتلال ومظالمه التي أحالت أيام المصريين ظلمات من رآها ظلمات، لا ينتظر لها نهاية، ولا يؤمل في فجر قريب يزيل الظلام والظالمين، وقد رأينا هذا

التبادل اللوني، في تتابع الليل والنهار عند حديث الشاعر مخاطبًا المصريين، قائلًا:

تُــسْـلِمُ اللَيْلَ للنَّهَارِ وَتَسْعَى بِشُجُون النَّهَارِ فِي أُمْسِيَاتِكْ

أما **الحركة**؛ فجاءت متتابعة متتالية، فاللوحة جميعها تنتظمها حركة دائبة من بدايتها وحتى نهايتها؛ فوجدناها في الأمر الوجوبي لكل مصري بحتمية التحرك والنهوض لمجابهة تحرك الغيلان واحتلالها الطرقات، وبحثها عن الفرائس والضحايا التي تملأ بطونها، وهى إذ تملأها، إنما تملأها من دموع الجياع، وجباه المعذبين، وحقوق المستضعفين، وخنوعٍ وخضوعٍ سطَّره كثيرٌ من الخوارين الشهوانيين.

وتتواصل الحركة حتى تصل إلى الغاية التي سعى إليها هؤلاء المحتلون، وهي النهب والغصب، والقتل والتعذيب، واستباحة الديار، وإراقة الدماء، والفتك بالضعفاء من الأطفال والشيوخ والنساء، ثم التمثيل البشع بجثث الشباب والأطفال، وتدمير كل ما ينتظر منه خيرًا، أو يرجى من ورائه نفعًا، وتدنيس كل مقدس مطهر، ولم يستطع المحتلون ارتكاب كل هذه المفاسد والمقابح إلا بحركة الخضوع والخنوع، والذل والانحطاط أمام ركبهم من المصريين، الذين لم تكن لهم من حركة إلا حركة البطون التي ما ملئت إلا ذلًّا ومهانة، وخضوعًا وخنوعًا لمحتليهم الأشرار.

وجاءت **لغة** هذه اللوحة جزلة رصينة، قوية شديدة، تجد ذلك في مثل قوله: (تحَرك) بما فيه من قوة الأمر، وحتمية التنفيذ، كما نجدها في قوله: (الغيلان) بما يشيعه هذا اللفظ من خوف ورعب، ناهيك عن رؤية هذه الغيلان، ومشاهدة فتكها ونهشها لضحاياها، كما نجد هذه القوة والرصانة في ألفاظ (نكبات – المفاتك – خَدَّشه – أضغانه – طعنات – طاغين – الخراب – غفلاتك – لظاه – كالذِّئاب – مستصرخًا – فتكوا – تنهش – أحشاء – استصرخوا – هجعة – شقُّوا – حرماتك – أعاضوا – الأدناس – الرجس – مستغيثًا – فُتَاتك – غزاتك) وما أشاعته هذه الألفاظ من ظلال وإيحاءات بتجبر هؤلاء وطغيانهم، وبطشهم وفتكهم بالمصريين وحقوقهم.

أما **العاطفة**؛ فجاءت صادقة؛ فهي نابعة ممن عايش التجربة واكتوى بنيرانها، وذاق كثيرًا من ويلاتها وعذاباتها؛ فجاءت عاطفته غاضبة حانقة على هؤلاء المحتلين الطاغين، ثم

على المصريين الخانعين الخاضعين، الباحثين عن القوت، اللاهين عن مدافعة المحتلين ومقاومتهم.

وهكذا جاءت اللوحة متكاملة الأركان؛ معبرة عن نفس صاحبها ومشاعره، ملبية غرضه وغايته من تصويرها وإبرازها؛ فصورت طغيان الطغاة، وخنوع الخاضعين، القابعين تحت أقدام المحتلين، المتأهبين لالتقاط الفتات الذي يتساقط منه، ليس همهم إلا القوت، ولو كان قوتًا مسمومًا، ملطخًا بمساوئ الذل والهوان، ودماء وأشلاء الشهداء؛ فجذب المتلقي واسترعى انتباهه، وأثار مشاعره وعواطفه؛ فشاركه إحساسه وشعوره غضبا على هؤلاء جميعا وحنقا.

المطلب الثاني: الصورة القصصية:

هي مجموعة أبيات تمثل قصة أو حدثًا، يصاغ في ثوب قصصيٍّ، له بداية ونهاية واضحتان، وخلال عرض هذه الصورة يستعين الشاعر بعدد من الصور الجزئية الصغيرة؛ كي يبرز ملامح وعناصر دقيقة في المواقف التي تُصَبُّ رؤاها ومعطياتها في الصورة الكلية، أو الموقف العام(١).

وأبرز مميزات هذه الصورة، هو أسلوبها، الذي تأثر إلى حد بعيد بأسلوب القصة، وهو أسلوب فيه "خفةٌ ورشاقة، وفيه حيوية خفاقة"(٢)؛ وكثيرًا ما يلجأ الشعراء إلى هذا الأسلوب لتوافر الإيحاء فيه، ولاكتساب العواطف الذاتية به مظهر الموضوعية، كما أنه لا يتفق بطبيعته مع النغمة الخطابية الموجودة في الشعر الغنائي غير القصصي؛ مما يضعف قوته، ويقلل تأثيره؛ ومن ثمَّ تفاعله ومشاركته من قبل الآخرين، كما أن أفكاره وأحاسيسه تُظهِر صورًا تحليلية للموقف أو الحدث، ينمو بنمائها، وتظهر وحدتها في ظلاله.

وكثيرًا ما يأتي الحدث أو الموقف العام في هذه الصورة ممتدًا ومتلاحقًا، تتولد أحداثه بعضها من بعض، وهذا الامتداد ناتج عن اهتمام الشاعر بملاحقة جزئيات قصته، كتطور الحدث شيئًا فشيئا، أو يأتي كمحاولة منه لاستكمال كافة ملامح وسمات الشخصية المحورية

(١) ينظر: خاطر، يحيى، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن خفاجة، مؤسسة الإخلاص للطباعة والنشر، بنها–مصر، ١٩٩٩م، ط١، صـ٥٣٧ وما بعدها.

(٢) ضيف، شوقي: في النقض الأدبي، صـ٢٣١.

في قصته[١].

ولا ينتظر من هذا التصوير القصصي نضجًا قصصيا يحاكي النضج الفني في القصة الأدبية، فما العنصر القصصي في هذه الصورة إلا قالب عام، وغرضه الأساسي إضفاء طابع موضوعي على ما هو في الواقع ذاتي، حتى تبدو الصور أجزاءً عضوية في وحدة أغزر حياةً، وأشد تماسكًا وارتباطًا، ومن ثَمَّ مشاركة وتفاعلًا وانجذابًا[٢].

ولم تكن هذه الصورة القصصية بدعة محدثة في العصر الحديث، ولا فنًّا مقتبسًا من الآداب غير العربية -كما يرى البعض-، ولكنها قديمة قدم الشعر العربي، وجدت عندما وجد، وارتبطت به وسايرته في مسيرته الطويلة حتى العصر الحديث، وإن لم تكن كمثيلتها المعاصرة تكاملًا في العناصر والأدوات، والمواقف والأحداث، والمعالجة والاهتمام[٣].

وفي الشعر المصري الحديث الدائر في فلك المحتل تعددت الصور القصصية وكثرت كثرة واضحة؛ تبعا لكثرة موضوعاتها وتنوعها، فكان منها العام والخاص، وكلها ملتف بالثوب القصصي؛ المقرر لحقائق وعادات، وصفات وسمات يريد الشاعر بثها ومشاركتها مع قارئيه ومتلقيه.

فالإنجليز لم يحتلوا مصر إلا بعد وقائع كثيرة، ومعارك طاحنة دمروا بها البلاد، وأكثروا من القتلى والمعذبين، يروي لنا الشاعر "فخري أبو السعود" قصة هذا الاحتلال وما دار معه من معارك ووقائع فيقول[٤]: (الطويل)

فَلَمَّا رَأَى العَادِي سُنُوحَ فَرِيسةٍ أَقَامَ زَمَانًا دُونَهَا مُتَرَصِّدَا

تَرَامَتْ عَلَى الثَّغْرِ الأَمِينِ رُجُومُهُ تُنَاصِبُ عُزْلًا فِي المَدِينَةِ قُعَّدا

(١) ينظر: أطيمش، محسن: دير الملاك، ص ٢٧٨، بتصرف، مرجع سابق.

(٢) ينظر: هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ص٤٣٠، بتصرف، مرجع سابق.

(٣) تنظر التفاصيل في: الكبير، حسن أحمد: تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث من ١٨٨١م- ١٩٣٨م، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٧٨م، ص١٨٢ وما بعدها. قطامي: سمير بدوي، إلياس فرحات: شاعر العرب في المهجر: حياته وشعره، مكتبة الدراسات الأدبية، العدد (٦٢)، دار المعارف، القاهرة - مصر ١٩٧١م. ص٢٤٦ وما بعدها.

(٤) أبو السعود، فخري: الديوان: ص٧٢، مرجع سابق.

أَثَارَ عَلَيْهَا مَائِجَ البَحْرِ مُرْغِيًا　　وَصَبَّ عَلَيْهَا مَارِجَ النَّارِ مُرْعِدَا
تَهَاوَى لَهُ الأَنْقَاضُ أَيَّانَ يَرْتَمِي　　وَتَنْتَثِرُ الأَشْلاءُ فِي حَيْثُ سَدَّدَا
تَمَازَجَ لَوْنَا النَّارِ والدَّمِ عِنْدَهَا　　وَفَارَ لَهِيبُ النَّارِ بِالدَّمِ مُزْبِدَا
وَلَمْ يَأْلُهَا حَتَّى كَسَاهَا غَلائِلًا　　مِنَ النَّارِ حُمْرًا فِي السَّمَاوَاتِ صُعَّدَا
وَلَمْ يُثْنِهِ فِي الغَرْبِ وَالشَّرْقِ ضَجَّةٌ　　لِأَمْرٍ أَقَامَ الأَرْضَ هَوْلًا وَأَقْعَدَا
مَتَى نَاهَا فَلْتَنْدِبْ الأَرْضُ حَسْرَةً　　عَلَى العَدْلِ، وَلْتَبْكِ السَّمَاءُ تَلَدَّدَا

ولما استقر الأمر لهذا المحتل في ثغر الإسكندرية الباسل، بعد أن دمَّر بنيانه، وقتَّل أبنائه، وعذَّب أهله وقاطنيه، بنيرانه التي لا تخمد، وقذائفه التي لا تنتهي؛ فانتشرت الجثث والأشلاء، وامتلأت العيون بصور القتلى والمجروحين، والأنوفُ برائحة الموتى والمعذبين، بعد كل هذا شرع هذا الباغي في التقدم جنوبًا، حتى يتم سيطرته على "مصر" وثرواتها، ويقضي غرضه من احتلالها واستعباد أهلها؛ ولكنه فوجئ بمقاومة باسلة من أبناء الوطن الشجعان، الذين جرعوه من كؤوس الموت والآلام التي جرعها المصريين يقول[1]:

وَلَمَّا أَحَالَ الثَّغْرَ جُحْرًا مُخَرَّبًا　　تَقَدَّمَ يَبْغِي مُسْتَرَادًا ومُهْتَدَى
فَأَبْصَرَ مِنْ دُونِ السَّبِيلِ بَوَاسِلًا　　جِثِيًّا عَلَى هَامِ المِسَالِكِ رُقَّدَا
تَصَدَّى إِلَيْهِمْ كَرَّةً بَعْدَ كَرَّةٍ　　فَأَصْلَوْهُ نِيرَانًا، فَآب مُبَدَّدَا
فَيَا مَنْ رَأَى أَبْنَاءَ مِصْرَ إِذَا انْبَرَوا　　إِلَى غُولِ الاسْتِعْمَارِ صَفًّا مُجَرَّدَا
عَلَى حِينِ مَاجَتْ خَيْلُهُ وَسَفِينُهُ　　وَلَمْ يُبْصِرُوا فِي الشَّرْقِ وَالغَرْبِ مُسْعِدَا
يُسَاقُونَهُ كَأْسَ الحِمَامِ وَأَهلُهُ　　بِمِصْرَ كِرَامٌ فِي مَرَاحٍ وَمُغْتَدَى

وعندما أيقن هذا المحتل استحالة تجاوزه هؤلاء البواسل الشجعان، وتأكده من عجزه عن كسرهم والانتصار عليهم؛ لجأ إلى حيله المعهودة بالمكر والخداع واستقطاب الخونة والعملاء؛ فأغدق عليهم الأموال والعطايا، ووعدهم بالمنح والهدايا؛ فأعانوه بما أوتوه من معلومات، وما

(١) السابق: ص٧٣.

استطاعوا تقديمه من مؤن ومجهودات؛ حتى كسر شوكة المقاومة، وانتصر على الأفذاذ من الأبطال والشجعان؛ فتهيأت له أسباب النصر، وتعبدت له طرق الاحتلال والاستعباد؛ فدنس أرض مصر برجسه ونجسه، وخيله وجنده، وسلاحه وعتاده، يقول(١):

فَلَمَّـا رَأَى وَعْـرَ الطَّرِيـقِ وَلَمْ يَجِـدْ ... كَمَـا ظَـنَّ نَهْجًـا حَيْـثُ سَـارَ مُعَبَّـدَا
تَسَـلَّلَ مِـنْ شَـرْقِ الـبِلادِ مُحَـاذِرًا ... هَزِيمَتَـهُ فِي الغَـرْبِ أَنْ تَتَجَـدَّدَا
وَمَـالَ إِلَـى الأَعْـرَابِ والخَـتْلُ طَبْعُهُمْ ... يُرِيـدُ لَـدَى القَـوْمِ اللِّصُـوصِ مُؤَيِّـدَا
جَـرَى تِبْـرُهُ فِـيهِمْ وسَـالَتْ سَـفِينُهُ ... تُمَـزِّقُ عَهْـدًا للقَنَـاةِ مُؤَكَّـدَا
وَسَـاقَ عَلَـى الأَحْـرَارِ بِالتَّـلِّ سِـفْلَةً ... أَتَـى بِهِـم مِـنْ كُـلِّ فَـجٍّ وَأَعْبُـدَا
خَمِـيسٌ يَسِـيرُ العـارُ فِي خُطُوَاتِـهِ ... وتَتْبَعُـهُ الأَنْبَـاءُ فِي حَيْثُمَـا اهْتَـدَى
كَفَتْـهُ خِيَـانَاتُ اللِّئَـامِ عَـدُوَّه ... وما بَـثَّ مِـنْ جُنْدِ الفَسَـادِ وَأَرْصَـدا
ولَـولا جُنُـودُ الإِثْمِ تَـدْفَعُ دُونَـهُ ... لمِـا مَـدَّ رِجْـلًا لِلْقِتَـالِ وَلا يَـدَا
كَذَلِـكَ كَانَـتْ فِـي السِّيَاسَـةِ حَالُـهُ ... وفِي الحَرْبِ لَمْ يَبْلُغْ بِهِ النُّبْلُ مَقْصِدَا
خَصِـيمُكَ أَنْقَـى فِي الهَزِيمَـةِ صَـفْحَةً ... وَأَكْـرَمُ فِي ظُلْـمِ الحَـوَادِثِ مَجْتَـدَ
وزادَ عَـرُوسَ الشَّـرْقِ فِي تَاجِ مُلْكِـهِ ... يَتِيـهُ بِهَـا فَخْـرًا ويَخْطُـرُ سَـيِّدَا

فهـذه الصـورة جـاءت مسـتوعبة عناصـر القصـة، **فالحـدث** متنـامٍ متلاحـق المواقـف والمشاهد، يبدأ بترصد هذا العادي فرصة تعارك المصريين وتشاحنهم وتصارعهم على الحكم، وما أن تلقى الإشارة التي لاحت في الأفق؛ حتى اقتنصها وظفر بها؛ فأثقل كاهل المصريين بجحيم نيرانه، وعذابات قذائفه التي أحالت فخر مدنهم أنقاضًا وخرابًا، وصيرت أنبغ أولادهم جثثًا وأشلاء.

ومن مشاهد هذا الحدث، مشهد المقاومة والمدافعة التي انتهجها المصريون؛ لِيَحُولُوا دُونَ تَدْنِيسِ هذا المحتل أرضهم، وانتهاك حرماتهم وأعراضهم، ونهب ثرواتهم ومقدراتهم. وهو موقف

(١) أبو السعود، فخري: الديوان: ص٧٣.

آتى أكله وأينع ثماره؛ فأذاق هذا المحتل من نفس الكأس التي جرعها المصريين، ولم يجد هذه الأرض المباركة كلًا مباحًا، ولا مستردًا سهل المنال، بل وجد أهلها أسودًا تدافع عن عرينها، وأبطالًا يحرصون على الشهادة حرصه على الحياة؛ فلجأ إلى المكر والخداع، والخيانة ونقض العهود؛ حتى يصل إلى غرضه المشئوم أو حلمه المنشود، وهو أن يجعل مصر درةً في تاجه، ولؤلؤة ساطعة ناصعة تحت يده.

أما **الشخصيات**، فوجدناها تتوزع –هنا– أدورًا أربعة، وهى :

الإنجليز: وما مثلوه من دور المحتل العادي.

المقاومون: وما مثلوه من بطولة وشجاعة، ومقاومة ومجابهة.

الأعراب: وما مثلوه من خيانة وعمالة ولؤم وسفالة.

الضحايا: وما مثلوه من براءة، وعذابات وآلام، وانتهاكات واعتداءات وإجرام من قبل هذا العدو الدخيل.

وقد جاء هذا التعدد في الأدوار، والتنوع في الشخصيات مكسبًا القصة نوعًا من التعدد الأدائي، والتنوع الشعوري والعاطفي، كما أكسبها واقعية مؤثرة، قائمة بما نيط بها وأريد منها؛ فلابد لكل محتل دخيل من عملاء معاونين، وأبطال مقاومين؛ ومن ثمَّ ضحايا ومعذبين.

أما **المكان** الذي شهد وقائع القصة ومشاهدها، فَتَعَدَّدَ وَتَنَوَّعَ؛ نتيجة لتنامي الأحداث وتعدد المشاهد، فكان ثغر الإسكندرية موضع الآلام والأحزان، والدمار والخراب والدماء والأشلاء، وكان إقليم "البحيرة"، موطن البطولة والشرف والمقاومة والمدافعة، وكانت "القناة والتل الكبير" موضع الخيانة والعمالة والمكر والخديعة؛ ومن ثمَّ مكان الهزيمة الكبرى، والفاجعة العظمى التي وطدت للاحتلال، وهيأت له مُقَامه، وثبتت له أركانه.

وأما **الزمان** فكان ممتدًا لأشهر عديدة؛ نتيجة لطول فصول القصة، وكثرة مشاهدها، فبدأ بالخامس من أغسطس عام ١٨٨٢م، وهو اليوم الذي بدأ فيه الأسطول الإنجليزي ضرب مدينة "الإسكندرية"، ووقف عند يوم ١٤سبتمبر ١٨٨٢م، وهو اليوم الذي احتل فيه الإنجليز "مصر"، وأعلنوا ضمها إلى مستعمرات التاج البريطاني.

وجاءت **العاطفة** التي مثلتها هذه التجربة الشعرية مختلطة؛ فلا هي حزينة آسية، ولا

فرحة مشرقة، كذلك فهي ليست غاضبة حانقة، وإنما هي خليط من كل ما سبق، ففيها الحزن والأسى على ما أصاب البلاد من تدمير وتخريب، واحتلال ودمار، وما أصاب أهلها من قتل وتشريد، وتغريب.

وفيها الفرح والسرور والزهو والإشراق؛ باستبسال كثيرين من أبطال البلاد، ومقاتلتهم هذا المحتل ومقاومته.

وفيها -أيضًا- الغضب والحنق على المحتل وإجرامه بحق البلاد وأهلها، وعلى عملائه من الخونة الذين عبدوا طريقه، وسهلوا مهمته في القضاء على المقاومين؛ ومن ثمَّ احتلال البلاد وضمها إلى مستعمراته.

وجاء **الأسلوب** قويًا شديدًا، معتمدًا على الإخبار كثيرًا؛ لأن الشاعر في موطن قص وسرد، لا في موقع إنشاء وتوجيه، كما اعتمد على الفعل المضارع كثيرًا؛ وهو يدل على الحال والاستقبال؛ فجرائم الإنجليز لم تنته باحتلالهم "مصر"، وسيطرتهم على أركانها، وإنما امتدت لما بعد هذا الزمان بكثير، وهذه الأفعال من قبيل: (تناصب - تهاوى - يرتمي - تنتشر- تمازج - يألها - يثنه - يبغي- يبصروا - يساقونه - يجد - تسلل - تتجددا - يريد - تمزق - يسير - تتبعه - تدفع - يبلغ - يزهو - يبقى) التي أكدت ما أراده الشاعر من هذه القصة، والتي يندد فيها بالاحتلال وجرائمه، والعملاء وخيانتهم، ويمجد المقاومين وبطولاتهم، ويحثهم على مواصلة طريق الكفاح والنضال، والسير على طريق السابقين من الأبطال.

وكانت **ألفاظ** هذه القصة قريبة الفهم، واضحة المعنى، سهلة النطق، لا تجد فيها لفظًا غامضًا ولا مبهمًا؛ لأن الشاعر يخاطب بها عامة الشعب، لا طائفة من طوائفه، ولا طبقة من طبقاته؛ فاعتمد على السهل النافذ التي يؤتي أكله، ويظهر أثره من أقرب طريق.

(ج) المطلب الثالث: الصورة المقابلة:

ترتكز هذه الصورة على "المقابلة بين طرفين، أو موقفين، أو حالين، مع الاحتفاظ لكل منهما باستقلاله عن الآخر"[1].

(١) زايد، علي عشري، استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة ١٤١٧هـ - =

وتهدف إلى الوصول بالعبارة الشعرية إلى درجة عالية الكثافة؛ بما يفجره التقابل فيها من مشاعر متضاربة أو متداخلة، أو بما يحدثه من تركيز شديد للصورة، وبيان واضح لخطوطها؛ حينما يضع الشيء مجاورًا لنقيضه(١).

ويعمل التصوير التقابلي على إبراز حالة الشاعر النفسية، ومشاعره الذاتية التي يحسها، من خلال هذا البناء اللغوي، المتقابل العبارات والمعاني؛ والذي يعكس -بدوره- تقابلًا في المواقف والانفعالات، تقابلًا يعمق صورتها وفكرتها، ويجعل ظلالها أكثر رحابة، وتأثيرها أقوى فعلًا(٢)؛ ومن ثم مشاركتها وتفاعلها مع متلقيها أرجى قبولًا وأكثر تجاوبا.

وباستقراء نصوص كثيرة للشعر الحديث تبين للباحث تعدد أنماط التصوير التقابلي وحالاته، فتارة نرى الشعراء يقابلون بين حال المصريين وما يرتكسون فيه من ذل وهوان، وخنوع وخضوع، وقهر واستبداد، وبين محتلهم الناعم بالحرية والعزة، والرفعة والسؤدد والارتقاء، يصور ذلك الشاعر "أحمد محرم" فيقول مستنكرا(٣): (تام البسيط)

أَكُلُّنا خادِمٌ لِلقومِ مُمْتَهَنٌ؟ وكُلُّهُمْ سَيِّدٌ في الشَّرقِ مَخْدُومُ؟

كذلك جاءت العاطفة متقابلة، فإشراقها عند المحتل المتسلط المستبد المخدوم، قابله شعور بالألم والأسى على هذا الشعب المسلوب الحقوق، المنتهك الحرمات، وجاءت هاتان العاطفتان مشتجرتين في سياق الغضب العام على المحتل الظالم، وعلى الشعب الخاضع الخانع، الراكن إلى الذل المهين، والمرتكس في الاستسلام البغيض.

وفي ذات السياق نرى الشاعر "محمد الأسمر" يقابل بين المصريين وما يرزحون تحته من ذل وهوان وفقر وحاجة، وبين المحتلين الرافلين في بحار النعيم، المتخمين من خيرات البلاد

=

١٩٩٧م، صـ٢٠٤.

(١) أمين، فوزي محمد: شعر بشر بن أبي حازم الأسدي، رؤية تاريخية وفنية، منشأة المعارف - الإسكندرية - مصر ١٩٨٨م، صـ١٦٨ بتصرف.

(٢) خاطر، يحيى: عناصر الإبداع الفني في شعر ابن خفاجة، صـ١٩٨، بتصرف.

(٣) محرم، الديوان: ٣٦٨/٣.

وثرواتها، يقول[1]: (تام البسيط)

تَشْكُو المِجَاعَةَ بِالوَادِي عَشِيرَتُهُ والأَجْنَبِيُّ بِهِ يَشْكُو مِنَ التُّخَمِ

الغُرْمُ قِسْمَتُنَا، والغُنْمُ قِسْمَتُهُمْ لَبِئْسَ مَا فَرَضُوا فِينَا مِنَ القِسَمِ

فالكل شاك متبرم، أهل البلاد يشكون الجوع الضارب أنيابه في أجسادهم، والأجنبي الدخيل يشكو تُخْمَة أثقلته وأقعدته؛ فكان الغرم قسمة المصريين، والغنم الذي صار -بلا منازع- قسمة الأجنبي الدخيل؛ فأتت المقابلة بين الجوع والتخمة، والغرم والغنم، وأهل الوادي ومحتليه.

كما جاءت العاطفة مشتجرة بين حسرة وألم وكمد على المصريين وجوعهم وغرمهم، وبين الغضب والحنق على المحتلين ونهبهم وغصبهم واحتلالهم.

وجاء التقسيم وحسْنُهُ في البيت الثاني مضيفًا للمقابلة بعدًا آخر، وهو البعد الموسيقي، فكأنه قابل بين الألفاظ والمعاني والعواطف، ولم يرتض بذلك فجاء بالتقابل الموسيقي حتى يؤكد حكمه ويعضده هجاءه وتنديده.

ويركز الشاعر "أحمد محرم" الصورة أكثر، فيقابل بين أحد الإقطاعيين الأجانب، المتخم من الخيرات، السابح في بحار النعيم، الرافل في أنواع الغنى والجاه، وبين أحد الفلاحين، المسلوب حقه، المنهوب رزقه، المغتصب عرقه وجهده؛ فطوى بطنه على جوع لا يرحم، وألم لا ينفد، وحسرة أذابت حشاشة قلبه على أولاده الباكين، يقول[2]: (تام الكامل)

المالُ جَمٌّ فِي الخَزَائِنِ عِنْدَهُمْ والجُوعُ يَقْتُلُنَا بِغَيْرِ حَنَانِ

نَامَ الَّذِي أَفْنَى الخَزَائِنَ ظُلْمُهُ وَأَبُو البَنِينَ مُسَهَّدُ الأَجْفَانِ

القَصْرُ يَسْبَحُ فِي النَّعِيمِ بِرَبِّهِ وَالدَّارُ تَشْهَدُ مَصْرَعَ السُّكَّانِ

(١) الأسمر، محمد: ديوان الأسمر، شركة فن الطباعة، مصر، بدون تاريخ صـ٧٥.

(٢) محرم، الديوان: ٣١٣/١.

فالغني لم يقنع بما عنده من أموال وخيرات، وإنما قسا قلبه، وتحجرت عواطفه ومشاعره حتى سلب خيرات الفقراء، واغتصب أقواتهم، لا لِيَطْعَمَهَا، وإنما ليملأ بها خزائنه، ويكدس بها مخازنه، فجاء التقابل بين المال المكدس في الخزائن، وبين الجوع القاتل أربابه والرازحين تحت نيرانه، كما كان – التقابل – بين الغني النائم الغافل، وبين الوالد الساهد الأجفان، المقرح العيون، وبين القصر السابح في النعيم، وبين الدار التي تشهد مصارع البنين. ولاحظ هنا التعبير بـ (أفنى الخزائنَ ظلمُهُ) فكأن ظلم هذا الإقطاعي وقهره وجبروته ونهبه وسلبه حقوق الفلاحين ومقدراتهم قد بلغ أشده حتى اعتدى على (الخزائن)، وهي خزائن، وليست خزينة واحدة، فظلمه شمل كثيرين، ولم يقتصر على فرد واحد. كما يوحي بانعدام هذه الخزائن التي لم تعد ذات قيمة ولا فائدة فانتشار الظلم وشدته على الآخرين، جعلهم مقهورين، لا يستطيعون التفكير في التخزين؛ لأنهم يوقنون بسلبها ونهبها عما قريب.

وجاء التشخيص في قوله: (القصر يسبح في النعيم) موحيًا بهذا النعيم الكثير، والخير الوفير؛ حتى صارت بحرًا عظيمًا، لا يسبح فيه صاحبه، وإنما يسبح فيه القصر –وهو قصر لا غيره– بكل ما يحويه من مبان وحدائق وأشجار، فكأن الخيرات قد كثرت عند هذا الإقطاعي حتى عمت كل شيء تحت يديه.

وجاء هذا التقابل مضفيا على العواطف اشتجارًا وتداخلًا، فإحداها حزينة أليمة، والأخرى مشرقة متألقة، وكلاهما متصارعان في إطارٍ من الغضب والغيظ والحنق على أسباب الإفقار والإعواز والتكبر والتجبر والاستبداد.

وفي قصيدة أخرى يعمم الشاعر نفسُهُ هذا التقابل بين المحتلين كافة وما هم عليه من بطنة وتخمة؛ لنهبهم الخيرات والثروات، واغتصابهم المقدرات، وكلَّ ما وقعت عليه أيديهم، وبين المصريين الطاوين بطونهم على الجوع والألم، الرابطين عليها النطق والأحزمة؛ جوعًا وألمًا وعوزًا واحتياجًا، يقول[1]: (تام البسيط)

يَأْتِي الحَصَادُ، فَيَمْضِي الغَاصِبونَ بِمَا عَافَ الجَرادُ، وَأَبْقَى الدُّودُ والعَلَقُ

(١) محرم، الديوان: ٢٤٢/٣.

رَاحُوا بِطَانًا ، وَبَاتَتْ مِصْرُ طَاوِيَةً غَرْثَى، تُشَدُّ عَلَى أَحْشَائِهَا النُّطُقُ

وفي هذا التقابل نلحظ تعبير الشاعر عن المحتلين بأنهم (راحوا) أي: إنهم نهبوا ما نهبوا، واغتصبوا ما اغتصبوا، وتركوا المصريين وما هم عليه من جوع وعوز وحاجة، دون أن يطرأ على فكرهم مساعدتهم، ولا على عاطفتهم شعور بالأسى والألم لما هم عليه من فقر واحتياج.

كما نلحظ تعبيره عن مصر بأنها (تُشَدُّ) بالبناء للمجهول، فصورها امرأة ضعيفة هزيلة لا تقوى على شيء، حتى على شد النُّطُق على الأحشاء الممزقة والبطون الخاوية.

وهكذا جاء التقابل بناءً تصويريًّا تصنعه العبارة لخلق الموقف الآخر، أو تجسيد الموقف ذاته، أو تكثيف وتجسيد الصورة موضع التجربة الشعرية، فالتضاد والتناقض يحرك في المتلقي معطيات الأداء، وطرائق المشاركة الوجدانية الفعالة داخل عناصر التجربة المبثوثة بين ثنايا العمل الشعري المدفوع إلى المتلقين(١).

كما جاءت الصورة الشعرية قائمة بدورها في تقريب المعنى وتقريره، موحية بحالة مبدعها النفسية والشعورية تجاه الكيانات والأشخاص الذين أراد إبرازهم في صورة تبعد المتلقين عنهم، وتحذرهم من الاقتراب منهم والتعامل معهم، متخذين منها وسيلة لاستثارة مشاعر المتلقين وإحساستهم؛ حتى يضمنوا لإبداعاتهم وتجاربهم أكبر قدر من مشاركة هؤلاء المتلقين وتجاوبهم مع ما يريدون بثه والإيحاء به.

(١)ينظر: خاطر، يحيى: عناصر الإبداع الفني في شعر ابن خفاجة: ص٢٠٧ بتصرف. مرجع سابق.

النتائج والتوصيات

وبعد هذه الرحلة في بحار الشعر المصري، والتي حاولنا فيها أن نرسو على جزيرة المحتل؛ فنعرف أبرز ملامحها وتضاريسها كما رسمها الشعراء المصريون؛ نستطيع أن نسطر أهم نتائج هذه الرحلة فيما يلي:

١. جاءت الصورة الشعرية قائمة بدورها في تقريب المعنى وتقريره، موحية بحالة مبدعها النفسية والشعورية تجاه الكيانات والأشخاص الذين أراد إبرازهم في صورة تبعد المتلقين عنهم، وتحذرهم من الاقتراب والتعامل معهم، متخذين منها وسيلة لاستثارة مشاعر المتلقين وإحساستهم؛ حتى يضمنوا لإبداعاتهم وتجاربهم أكبر قدر من مشاركة هؤلاء المتلقين وتجاوبهم مع ما يريدون بثه والإيحاء به.

٢. استوحى الشعراء أغلب صورهم الجزئية من بيئة الحيوان، وجاء تصويرهم مبرزًا أسوأ ما في هذه الحيوانات، سواء في ذلك الطباع الشرسة والشرهة، والصفات المرذولة القبيحة، أو الأشكال المنفرة المثيرة للضجر والاشمئزاز.

٣. جاءت الصور الجزئية مجسدة المحتل في أقبح منظر وأشنع صورة، تنفر كل من طالعها أو نظر إليها، كما جاءت معبرة عما يُكِنُّهُ الشعراء للمحتلين من احتقار واستهزاء، وبغض واحتقار.

٤. جاءت اللوحة الفنية متكاملة الأركان؛ معبرة عن نفس صاحبها ومشاعره، ملبية غرضه وغايته من تصويرها وإبرازها؛ فصورت طغيان الطغاة، وخنوع الخاضعين، القابعين تحت أقدام المحتلين، المتأهبين لالتقاط الفتات الذي يتساقط منه، ليس همهم إلا القوت، ولو كان قوتًا مسمومًا، ملطخًا بمساوئ الذل والهوان، ودماء وأشلاء الشهداء؛ فجذب المتلقي واسترعى انتباهه، وأثار مشاعره وعواطفه؛ فشاركه إحساسه وشعوره غضبًا على هؤلاء جميعًا وحنقًا.

٥. جاءت الصورة ملتفة بالثوب القصصي؛ المقرر لحقائق وعادات وصفات وسمات يريد الشاعر بثها ومشاركتها قارئيه ومتلقيه.

٦. جاء التقابل بناءً تصويريًا تصنعه العبارة لخلق الموقف الآخر، أو تجسيد الموقف ذاته، أو تكثيف وتجسيد الصورة موضع التجربة الشعرية.

المصادر والمراجع

١. أبو زيد، علي إبراهيم، فنيات التصوير في شعر الصنوبري، دار المعارف، القاهرة – مصر ١٤٢٠هـ – ٢٠٠٠م.

٢. أبو السعود، فخري، الديوان تح: د/ على شلش، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ٢٠١٠م: صـ١٤٨.

٣. ديوان الأسمر ديوان الأسمر، شركة فن الطباعة، مصر، بدون تاريخ صـ٧٥.

٤. إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط٤، ١٩٨٨م.

٥. أطيمش، محسن، دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، سلسلة دراسات، العدد (٣٠١) وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دار الرشيد للنشر، بغداد – العراق ١٩٨٢م .

٦. أمين، فوزي محمد: شعر بشر بن أبي حازم الأسدي، رؤية تاريخية وفنية، منشأة المعارف – الإسكندرية – مصر.

٧. البابطين، عبد العزيز، ط١، مؤسسة جائزة عبد العزيز بن سعود البابطين، الكويت، ١٩٩٥م.

٨. الجاحظ، الحيوان، تحقيق، وشرح/ عبد السلام محمد هارون – مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٤م.

٩. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق : محمود محمد شاكر، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠م،

١٠. حجازي، أحمد عبد المعطي، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح – الكويت ، القاهرة – يناير ١٩٩٣م.

١١. حمام، محمد مصطفى، الديوان، تهامة للنشر، جدة ١٤٠٤هـ= ١٩٨٤م، ط١.

١٢. خاطر، يحيى، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن خفاجة، مؤسسة الإخلاص للطباعة والنشر، بنها-مصر، ١٩٩٩م، ط١.

١٣. داود، أنس، شعر محمود حسن إسماعيل : محاولات للتذوق الفني، ط١، دار هجر للطباعة والنشر، الجيزة – مصر ١٩٨٦م.

١٤. ذيل الأعلام ،أحمد العلاونة، صـ٢٠١ ،ط١ ،دار المنارة ، بيروت – لبنان، ١٤١٨هـ=١٩٨٩م .

١٥. زايد، علي عشري استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م، صـ٢٠٤.

١٦. الزركلي، خير الدين، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، مايو/ 2002م، ط15.

١٧. السعدني، مصطفى، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، د/ صـ ١٧ وما بعدها، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨م.

١٨. الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٢م. ط١.

١٩. صبح، علي علي، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، ط٢، ١٤١٦هـ= ١٩٩٦م.

٢٠. ضيف، شوقي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ، طـ٤، مكتبة الدراسات الأدبية، العدد (١١)، دار المعارف – القاهرة ١٩٦٩م.

٢١. عباس ، د/ إحسان، فن الشعر، ط١، سلسلة الفنون الأدبية، العدد (٣)، دار الثقافة، بيروت – لبنان.

٢٢. عبد البر، طه، قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ط١، مطبعة دار التأليف، ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م.

٢٣. عبد الله، محمد حسن الصورة والبناء الشعري، مكتبة الدراسات الأدبية، العدد (٨٣)، دار المعارف، مصر ١٩٨١م.

٢٤. عجلان، عباس بيومي، الهجاء الجاهلي صوره وأساليبه الفنية، دار المعارف – مصر، مطابع جريدة السفير، الإسكندرية، ١٩٨٢م.ص٢٨٣.

٢٥. العقاد، عباس محمود، المازني، إبراهيم عبد القادر، الديوان في الأدب والنقد، تقديم: د/ ماهر شفيق فريد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام(٢٠٠٠م).

٢٦. العقاد، عباس محمود: ابن الرومي: حياته من شعره، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة١٣٩٠هـ = ١٩٧٠م، ط٦.

٢٧. علي، جميل عبد الغني محمد، شعر الملك الأمجد (بهرام شاه الأيوبي)، ط٢، مطبعة الشروق، المنصورة، ١٤٣٠ = ٢٠٠٩م.

٢٨. عيسى، فوزي سعد، الهجاء في الأدب الأندلسي، دار المعارف – مطابع جريدة السفير بالإسكندرية، بدون تاريخ.

٢٩. قطامي: سمير بدوي: إلياس فرحات : شاعر العرب في المهجر: حياته وشعره، مكتبة الدراسات الأدبية، العدد (٦٢)، دار المعارف، القاهرة – مصر ١٩٧١م.

٣٠. الكبير، حسن أحمد، تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث من ١٨٨١م– ١٩٣٨م، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٧٨م.

٣١. لويس، سي دي، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين الصورة الشعرية، سلسلة الكتب المترجمة، العدد (١٢١) وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دار الرشيد للنشر، بغداد – العراق ١٩٨٢م.

٣٢. الماحي، محمد مصطفى، الديوان، دار الفكر العربي بالقاهرة، مطبعة الكيلاني، القاهرة ١٣٨٨هـ=١٩٨٦م، ط٣.

٣٣. مبارك، محمد، دراسات نقدية (في النظرية والتطبيق)، ، سلسلة الكتب الحديثة، العدد (٩٥)، وزارة الإعلام – العراق – دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد – العراق ١٣٩٦هـ – ١٩٧٦م.

٣٤. محرم، أحمد، الديوان: تح/ محمود أحمد محرم، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٤٠٤هـ = ١٩٨٤م. ط١.

٣٥. المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، طبعة خاصة بة زارة التربية والتعليم، طباعة الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، القاهرة ١٩٩٧م=١٤١٨هـ.

٣٦. موافي، عبد العزيز، الرؤية والعبارة (مدخل إلى فهم الشعر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٠م.

٣٧. هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر – القاهرة ١٩٧٩م.