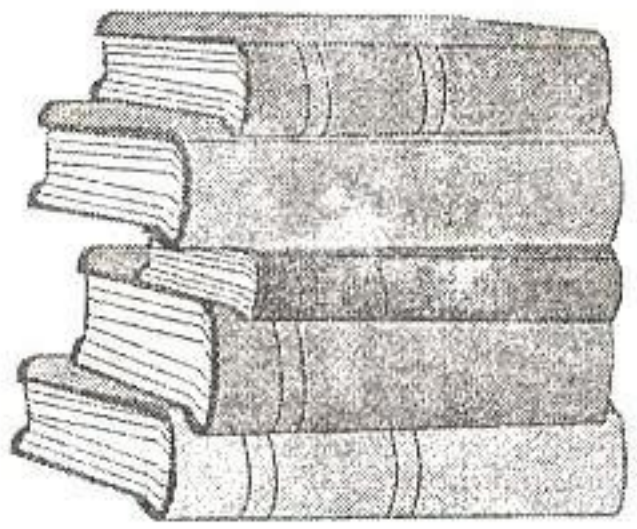
مشروع إعداد نسخة إلكترونية
لحولية كلية اللغة العربية بالمنوفية
إعداد وتنفيذ
أ.د/ يوسف محمد فتحي عبد الوهاب
أستاذ ورئيس قسم الأدب والنقد في الكلية



الممارسة الإبداعية في ديوان
(نداء القمم)
للدكتور / يوسف خليف

إعداد الدكتور

محمود عباس عبدالواحد

أستاذ الأدب والنقد المساعد

بكلية اللغة العربية بالمنوفية

حولية كلية اللغة العربية بالمنوفية، العدد الثامن عشر، مطبعة الأخوة الأشقاء ١٤٢١ هـ = ٢٠٠٠م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

ارتبط الشعر المعاصر فى حركات التطور والتجديد بمفاهيم متعددة ، تمخضت فى مجموعها عن محصول شعرى يختلف فى طبيعته أو يأتلف أحيانا تبعا لرؤية كل شاعر ومفهومه لعملية التطور . فمن الشعراء من مضى فى تجديده بروح التمرد على مقومات الشعر العربى وأصوله الفنية التى استقرت فى سمع الأجيال ، وشكلت الحس الفنى لدى فحول الشعر فى كل عصر . ومنهم من وقف على حافة النبع الشعرى المتدفق عبر العصور ، يتسمع خريره فى المسارب الخلفية ليدرك سر عذوبته إن كان عذبا ، وسر كدرته إن كان كدرا . وهذا مسلك لا تستغنى عنه حركات التطور الشعرى لدى كل الشعوب . حيث يستمد الشاعر من تجارب الماضى وخبراته ما يصقل لديه ملكة الإبداع ، والمقدرة الفنية على التواصل بنتاجه مع الماضى والحاضر ، فلا يقف من تجارب ماضيه موقف المقلد ، فينفصل عن حس الحاضر وذوقه ، ولا تبهره فى حاضره كل هيعة فيطير إليها . فالفرق واضح فى حركة الشعر المعاصر بين مفهوم التطور ومفهوم التمرد . ولعله يكون أكثر وضوحا فى تجارب الشعر الحديث بين نموذجين ، يأتى أحدهما امتدادا وتطورا لحركة الأجيال الشاعرة فى مسيرتها الفنية عبر الزمن ، ولا تجد فى ثانيهما قسمات تنبئ بنسب معروف ، ولا سمات تمنحه حق الانتماء إلى الشعر العربى .

وفى ضوء اقتناعى بهذا الفهم لنماذج الشعر المعاصر كان اختيارى

لشعر الدكتور يوسف خليف فى ديوانه (نداء القمم) ليكون موضوعا للبحث والدرس والتأمل ، لا لأنه يمثل تطورا عصريا لحركة الشعر العربى فحسب ، ولا لأن صاحبه التزم بالقواعد التى استقرت أصولها فى نماذج الفحول من أبناء العربية فقط ، بل يأتى قبل هذا وبعده أهمية الفترة الزمنية التى ظهر فيها ديوان الدكتور خليف ، ففى تلك الفترة علت صيحات التمرد على الموروث من نماذج الشعر القديم ، وكثرت حملات التنديد بمعطيات الفكر العربى ، والرصيد الثقافى للبيئة بشكل عام . وربما نجحت حركة النقد التى اصطنعتها تلك الأمواج فى تهيئة الساحة لنماذج الشعر الحر وشعر التفعيلة ، ثم تهيأ المجال للنموذج الغربى أن يتنفس فى الميدان بشكله وفكره ونفسية أصحابه ، حتى وجدت الدعوة إلى (قصيدة النثر) إقبالا فى بعض منتديات الأدب ، وفى تلك الأجواء قدر للقصيدة العروضية أن تتراجع قليلا أمام النماذج الشعرية الحديثة ، فإن أخذت طريقها إلى الساحة فعلى استحياء ، حتى انصرف نفر من شعرائها إلى النموذج الجديد . وربما حاول الدكتور – خليف – نفسه أن يمضى مع الصيحة الجديدة ، ولكنه شعر بذوقه المثقف وحسه المرهف أنها تجربة غريبة عن طبيعة الشعر العربى ، فمزق ما نظمه غير آسف عليه – كما يقول فى مقدمة ديوانه (أ) . ومن ثم جاء شعره فى تلك الفترة ، ليمثل – مع شعر أقرانه – طرفا فى حوار صامت مع هذا التوجه الجديد . وكأنه أراد أن يعبر بإبداعاته كما عبر بفكره النقدى عن موقفه الرافض لحملات التمرد على الأصول الفنية للشعر العربى ، وخاصة بحوره وقوافيه . ولئن كانت الدلالة الزمنية تضفى على ديوان (نداء القمم) أهمية فإن معطيات الشعر الذى

انتظمه هذا الديوان جديرة بأن تلتفت إليها الأنظار فى دراسات متنوعة ، وبحوث مستفيضة . ففى شعر الدكتور – خليف – يلتقى الطريف والتليد ، ويعانق القديم فيه الجديد ، فينشأ من الجمع بين الأصالة والمعاصرة مزيج فنى ، يحقق للشاعر معادلة الطموح فى الربط بين حس العصر وذوقه ، وأصالة الماضى الفنى وعطائه . ومن وراء ذلك – بطبيعة الحال – موروث دينى وتاريخى وشعرى يتدفق ، وفكر عصرى يتألق فيما جادت به قريحته من فن القصيد ، فإذا أنت أمام شاعر يتواصل بك مع الأجيال . وعلى حافة نبع شعرى فياض ، تتعدد زوايا النظر إليه موضوعيا وفنيا بتعدد قضاياه وموضوعاته ومسالكه ألفنية . ففيه مجال لأن يدرس موضوعيا من زاوية إسلامية ، تحت عنوان (المنطلقات الإسلامية فى شعر الدكتور خليف) أو أن يدرس من زاوية وطنية واجتماعية ، أو أن يدرس من زاوية يتم فيها الربط بين نقده وإبداعه وهى زاوية يمكن أن يتسع فيها مجال النظر فى تراث الدكتور خليف ، من خلال رسالة (دكتوراه) . وقد تراءت لى هذه الموضوعات فى لحظة الاختيار فانصرفت عن الدراسة الموضوعية والاجتماعية لشعره اكتفاء ببحث تهيأت له نفسى من هذه الزاوية فى شعر الدكتور (العزب) أما تراث الدكتور خليف نقدا وإبداعا فيعلم ا لله أنى ما انصرفت عنه ضنا بجهد يبذل ، ولكن لاعتقادى أن أقرب الأجلين لمن ناهز الستين ربما يكون أسرع من الفراغ منه ، لذلك وضعته بين يدى أبنائنا الباحثين رجاء أن يضطلع به باحث فى مقبلات الأيام . أما موضوع البحث الذى نحن بصدده فهو يمثل زاوية مستقلة من زوايا النظر فى إبداعات شاعر معاصر ، مثل الدكتور – خليف –

وهى الزاوية التى لا تقف عند رصد المعانى التى تناولها الشاعر ، أو حصر أغراضه الشعرية ، وإنما تتجاوز ذلك إلى طريقة الممارسة الإبداعية . التى تأخذ بيد الملتقى إلى نبض الشاعر وحسه الشعرى من خلال مقدرته الفنية على استخدام عناصر التعبير وتوظيف أدواته الشعرية ومن ثم جاء البحث تحت عنوان :

" الممارسة الإبداعية فى (نداء القمم) للدكتور يوسف خليف "

وقد رأيت أن يدرس هذا الموضوع من خلال ثلاثة مباحث ، خصص الأول منها للوقوف على أهم العوامل المؤثرة فى إبداعاته ، لا لاعتقادى بأن المنهج التاريخى من الطقوس الضرورية دائما فى دراسة نتاج الشاعر ، فما أكثر الشعراء المعزولين بتهويماتهم الشعرية عن أحداث النشأة وتاريخ البيئة .

ولكن لأن نشأة الدكتور خليف فى بيئة وثيقة الصلة بالقرآن الكريم والأزهر والتراث قد خلفت فى نفسه آثارا انعكست على شعره بشكل مباشر أحيانا وغير مباشر أحيانا أخرى . أما المبحث الثانى فقد خصص لدراسة إبداعاته بين الذات والموضوع ، وذلك للكشف عن المواقف النفسية التى يصدر عنها فى إبداعاته من ناحية ، وطبيعة العلاقة بين إحساسه الداخلى والموضوع الذى يطرحه من ناحية أخرى . فقد نرى الشعراء فى هذا الجانب فريقين : فريقا تجد فى شعرهم فجوة ظاهرة بين ذاتية الشاعر وموضوعه ، كالشعراء الذين ينفصلون عن ذواتهم إرضاء للمواقف والمناسبات ، وفريقا تشعر فى إبداعاتهم بالتوحد بين الذات والموضوع فى تجاربهم الخاصة والعامة.

أما المبحث الثالث فقد خصص لدراسة (التوظيف الفنى لأدواته الشعرية) اعتمادا على أن الشاعر المعاصر بشكل خاص لا يعرض فكره عرضا مباشرا ، بل يعتمد على ملكة التصوير وعبقرية التشكيل فى طرح الفكرة ، ومن ثم يكون التوظيف الفنى لأدواته هو مجال الإبداع .

أما المنهج الذى عولت عليه فى هذا البحث فيمكن إجماله فى نقاط :

١- الاعتماد على ذاتية النص ومعطياته فى الوقوف على رؤية الشاعر ومراميه .

٢- لم يشغلنى كثيرا إيراد المعانى أو الأغراض فى مبحث مستقل ، اعتمادا على أن الوقوف على الصورة يؤدى ضرورة إلى الكشف عن معناها والإشارة إلى مرماها ، فالمعانى المجردة لا تمثل قيمة شعرية إلا فى أحضان صورة تنهض بها إلى المتلقى . ولعل هذا ما عناه الجاحظ والإمام عبد القاهر فيما يأتى من البحث . ثم إن الشاعر فى مقدمة ديوانه قد أشار إلى جملة من المعانى والقضايا التى تناولها .

٣- لم يصرفنى الإعجاب بشاعرنا الفذ عن الحيدة فى التعامل مع رؤيته الشعرية فى بعض المواقف ، فذكرت ما له وما عليه معقبا بذكر السبب .

٤- فى المواضع التى تمتد فيها الصورة أو الرمز على رقعة القصيدة كلها كنت أتخفف من إيراد الشواهد تحاشيا للكم واكتفاء بالنماذج التى تنبئ بالكيف مع الإشارة إلى سائر أبيات القصيدة فى الديوان .

٥- فى مبحث (التوظيف الفنى لأدواته الشعرية) حاولت أن أربط

الصورة والرمز ببؤرة الشعور لدى الدكتور خليف ، ولهذا عولت فـى دراسـة صوره ورموزه على كيفية توظيفها بشكل فنى ، يـأخذ بيـد المتلقـى إلى أغـوار نفسه ، ومن ثم رأيت رموزه على مستوي الديوان كله ، تتجمع فى دلالاتهـا حول معنى نفسى يكاد يكون واحدا . وتلك مسألة عولت فيها علـى معايشـة دلالات الرموز فى كل قضية ، ثم الربط بينها وبين نظائرهـا فـى بقيـة قصـائد الديوان .

وأخيرا لا يبقـى لى ولا لغـيرى إلا أن يفـوض الأمـر إلى مـن بيـده الأمـر راجيا أن تحقق تلك المحاولة شيئا ممـا قصـدت إليـه ، أو تنـال حظـا ممـا تعلقـت به ، فإن ظفرت بشيء من ذلك فالفضل لله وحده ، وإلا فحسبى وحسبها أن تكون شمعة فى طريق غير معبد ، لتأخذ بيد الباحثين إلى إبداعات عالم كان يحيا بقلب شاعر .

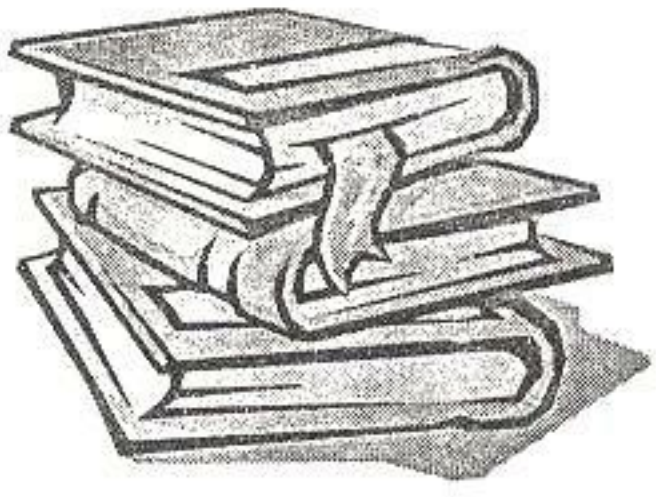
وفوق كل ذى علم عليم،

د / محمود عباس عبد الواحد

أستاذ الأدب والنقد المساعد

فى كلية اللغة العربية بالمنوفية

المبحث الأول



العوامل المؤثرة
في إبداعات الدكتور خليف

أولا : النشأة والحس الإسلامى :

لا يكاد المتلقى يقترب من إبداعات الدكتور – خليف – حتى يشعر بأن وراء تلك الإبداعات حسا إسلاميا ، تنبض به الكلمة والصورة والفكرة فى مواضع متعددة من شعره . ونشعر بالتالى بأن الحس قد تشكل لديه من معايشة طويلة للقرآ ن وأنساقه التعبيرية ، ومن صلة وثيقة بفكر الإسلام وثقافته . ويبدو الأمر طبيعيا لو رددناه إلى نشأة الشاعر وحياته العلمية[1] ولعل أول ما يلفت النظر إلى حسه الإسلامى أنه يرى الحياة والكون فى مرآة الإسلام ، لا كما يراها بعض معاصريه بعيون الوجودية . فالحياة عنده ليست نهاية المطاف ، إذ يقول : [2]

وحياة سوف نقضيها وبعد العمر عمر

وهى حقيقة يفزع إليها ، ليستريح من مسلك قوم شغلتهم الدنيا عن الآخرة ، إذ يقول : [3]

– ومشوا مع الدنيا بموكبها
– فى رحلة لم تعرف الترحا
– متزودين لها بمطلبها
– لم يغفلوا لهوا ولا مرحا

وتلح عليه كثيرا فلسفة الحياة والموت فى صورتها الإسلامية ، فيعجب من تزاحم الناس بالمناكب فى حياة نهايتهم فيها إلى باطن الأرض ، إذ

يقول :[٤]

يزحمون الطريق فى واحة قفـــ ـــر إلى رملها يكـون المـــزار

كلهـم عابـــر سبيلا إلى البيـــ ـــد ففيم اختلافهم والشجـار ؟ !

وكأن مقررات النصـوص المقدسـة حـول هـذا المعنـى تتداعـى إلى ذهنـه فـى لحظـة الإبـداع . وذلـك مـن نحـو قولـه تعـالى : ﴿ **منها خلقناكم وفيها نعيدكم** ..... ﴾ [٥]

كما نراه فى مواضع متعددة من شعره يستلهم صـور (الغيبيـات) التـى قررها القرآن الكريم فى قصـة البعـث والحشـر وقيـام النـاس لـرب العـالمين ، فذلك حيث يقول فى قصيدته (الربيع) [٦]

وجرت فى الوجود معجزة البعـ ـث وكيف الحياة بعـد الفنـاء

نفخة الصـور فى أنامـل إسـرا فيـل رنـت بساعـة الإحيـاء

فإذا الأرض صحوة تنفض المـو ت وتلقى عنها سـواد الغطـاء

فـالقراءة الأولى للأبيـات تـأخذ بيـد صاحبهـا إلى قولـه تعـالى : [٧] ﴿ **والموتى يبعثهم الله** ﴾ وقوله تعالى : ﴿..... **ثم يميتكم ثم يحييكم** ..... ﴾[٨] وقولـه تعـالى ﴿ **يـوم ينفـخ فـى الصـور فتأتون أفواجـا** ﴾ [٩] وقولـه تعـالى : ﴿ **أفلا يعلم إذا بعثر ما فى القبور** ﴾ [١٠] .

وفى قصيدته (جزيرة الحرية) تتداعى إلى ذهنه صورة (بلقيس) ملكة سبأ

كما صورها القرآن الكريم فى قولـه تعالى : ﴿ **إنى وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شئ ولها عرش عظيم** ﴾ [١١] .

فيستلهم الصورة وهو يصف أميرة الجزيرة وعرشها بقوله :[١٢]

أميـرة دانت الدنيـــا لإمرتهـــا أنى استقرت فإجـــلال وإكبـــار

عرش لها فيه قـد صاغته ساحرة لها نفـوذ على الأمـــواج أمـــار

ونمقت عرشها المسحور من درر جادت بها من كنوز البحر أغوار

على قوائم ياقـــوت مزركشـــة أتى بها من جبال الجـن سحـــار

يرقى له درج أهدتـــه من سبـأ بلقيس بلـوره مـــوج وأنـــوار

عرش على الماء لم يحلم به ملك وما رأت شبهه فى الوهم أفكـــار

ويبدو أن الارتباط فى عرض القصة القرآنية بين حكاية العرش ومشـــهد الصرح الذى بناه سليمان – عليه السلام – لاستقبال (بلقيس)[١٣] هو الـذى أوحى إلى الشاعر أن يصف العرش بقوله :

" بلوره موج وأنوار " فخلع على عرش أمـيرة الجزيـرة صفـة مستوحاة من صورة الصرح فى قولـه تعالى[١٤] ﴿ **قيل لها أدخلى الصرح فلما رأته حسبته لجة** ..... ﴾ .

وعلى كل فقد كانت قصة (بلقيس) وحكاية عرشها رافدا شعريا أمـد

الشعراء بالعديد من الصور الشعرية ، فيقول شوقى فى وصف الجزيرة[١٥] :

وكأنـى أرى الجزيـرة أيكـا نغمت طيره بأرخـم جـرس

هى (بلقيس) فى الخمائل صرح من عباب وصاحب غير نكس

وقد يكون من قبيل المصادفة أو من باب التلاقى فـى المنزع الوطنى أن تستدعى صورة هذه الملكة عند الشاعرين فى موقف من مواقف الحب والوفاء لمصر ، فهما يستوحيان الصورة فى وصف الجزيرة وإن كـانت جزيـرة شـوقى قطعة جميلة من أرض مصر يحن إليها فى غربتـه أمـا جزيـرة شـاعرنا فهـى رمـز لوطن حبيب تحكمت فى مقاليده عصابة الشر قبل الثورة .

والدكتور يوسف خليف لا يفرض الصورة القرآنية على تجاربه فرضا بل يتعايش مع إيحاءاتها وظلالها برؤية شعرية لا تلتقط من الصورة إلا ما يستدعيه الموقف ، ففى عدد من قصائده نراه يستلهم صـورة مـن الصـور التـى رسمهـا القـرآن الكريـم لإبليـس وهـو يمـارس لعبتـه الملعونـة مـع اللاهـين بـالخمر ، فيقول :[١٦]

باعوا بحانات إبليس نفوسهم للنار . أيامهم خمـر وخمـار

فقد جمع بين إبليس وأتباعه فى صفقـة خاسـرة قـادتهم إلى النـار بسـبب الخمر . وفى هذا الجمع إشارة إلى اللعبة الشيطانية الملعونة التى حـذر القـرآن الكريم منها فـى قـول الحـق سـبحانه ﴿ ..... إنما يدعـو حزبـه ليكونـوا من

أصحاب السعير ﴾[١٧] وقولـه تعالى ﴿ ..... كتب عليه أنه من تولاه فإنه يضله ويهديه إلي عذاب السعير ﴾[١٨] وقوله تعالى ﴿ إنما يريد الشيطان أن يوقع بينكم العداوة والبغضاء فى الخمر والميسر ..... ﴾[١٩] .

ولم يقف المد القرآنى فى التجارب الإبداعية للدكتور خليف عند حدود الصور والمشاهد التى استلهم وحيها بل تجـاوز ذلـك إلى النسـق التعبـيرى فـى العديد من أساليبه .

ومـن أمثلـة هـذا وشـواهده – علـى كـثرة مـا ورد منـه فـى شـعره – قوله :[٢٠] .

أخذت سحرها وزخرفها الأر ض وأبدت معانى الإغراء .

فقد مضى على نسق القرآن فـى قولـه تعـالى : ﴿ ..... حتـى إذا أخـذت الأرض زخرفها وازينت ..... ﴾ [٢١] .

وفى قوله :[٢٢]

وفجرت فى الصخر منه العيون ففاضت بملح أجاج كـــدر

مضـى علـى النسـق القرآنـى فـى قولـه تعـالى : ﴿ ..... وفجرنـا الأرض عيونا ..... ﴾ [٢٣] .

وقوله تعالى : ﴿ هذا عذب فرات وهذا ملح أجاج ﴾ [٢٤] .

وفى قوله :[٢٥]

وأرته الأيام أرجوحة الدهـ ـر وكيف السراء والضراء .

يستلهم فى الشطر الأول معنى قولـه تعـالى ﴿ **وتلك الأيام نداولها بين الناس** ﴾ [٢٦] .

ويمضى فى الشطر الثانى على النسق التعبيرى المألوف فى القرآن كقوله تعالى : ﴿ **الذين ينفقون فى السراء والضراء** ..... ﴾ [٢٧] .

أما معجمه الشعرى فتكثر فيه ألفاظ (المحراب – الصلاة – التسبيح – السجود – الاستغفار – الذنوب – الكفر – الإيمان – التوحيد – الشرك) وغيرها من ألفاظ القرآن الكريم التى يتكون منها المعجم الإسلامى فى الحديث ولغة التخاطب بين المسلمين . يقول فى الحديث عن المعانى التى تتحطم فى حياة البشر :[٢٨]

فنسيت الصلاة فى الهيكل الظـا مى ، فلا خلوة ولا استغفـار

ونسيت التسبيح فى صحوة الفجـ ر ، وللشمس فى الكوى أنوار

ونسيت السجود فى ساحة العـر ش ، وللدمع من عيونى انهمار

ويقول :[٢٩]

دعينى أغلق كل أبواب هيكلى على واستغفر لآهات مذنـب

وألق صلاتى فى اللهيب لعلهـا تكفر عن كفر الشقى المعذب

وفى حديثه عن اللاهين بالحياة يقول :[٣٠]

شرع الهوى فى دينهم شرك

لم يعرفوا فى الحب توحيـــدا

وفى قصيدته (خميلة الحب) يقول :[٣١]

وجيد صاغه الرحمن للإبداع تمثالا

أقامته يد ، سبحانها ، نبلا وإجلالا

ثم يقول فى نفس القصيدة :

وظل من جنان ا لله يكسو الكفر إيمانا

كأنى خمرة الرهبان فى تسبيحة الفجـر

تساقوها لدى المحراب جنات ونيرانـــا

هذا وللحديث النبوى الشريف ظلال يلقيها ، وومضات ينشرها فى إبداعات الدكتور خليف ، حسبنا منه قوله :[٣٢]

رميت بأشواكى وفارقت جنتى لكم هى قد حفت بناب ومخلب

ففى البيت استدعاء ظاهر لقولـه – صلى ا لله عليه وسلم – **" حفت الجنة بالمكاره ..... "** [٣٣] .

وتحاشيا للاستطراد فى ذكـر الأمثلة والشواهد يكفى أن نشير إلى أن

صلة الدكتور خليف بالكتاب والسنة لا تقررها تجاربه الإبداعية فحسب ، بل تشهد بها أخلاقه الإسلامية والعلمية .

ثانيا : الموروث الشعرى :

ومن الروافد التى تفجرت منها عيون التجارب الإبداعية فى شعر الدكتور – خليف – ذلك الرصيد الذى جادت به قرائح الشعراء العرب من فن القصيد على اختلاف العصور . وهذا أمر طبيعى بالنسبة لمن هيأ له موقعه الجامعى أن يكون على شابكة قوية بفنون الأدب وضروب الشعر المختلفة ، ومن وراء ذلك – وهو الأهم – ذوق مثقف وحس مرهف ثم ذاكرة واعية لاقطة ، قد تشكلت منذ صباه الباكر بإيقاعات الشعر العربى وأجراسه وأوزانه . وقد كان شاعرنا مؤمنا – كغيره من ذوى القامات العالية – "بأن تراثنا الفنى القديم تراث خصب حى خالد ، يضم فى ثناياه عناصر البقاء والحياه والخلود ولولا ذلك لما احتفظت به الأجيال المتعاقبة حريصة عليه معتزة به ..... ومن أجل ذلك لم يفكر شاعر من شعرائنا الخالدين فى الانفصال عنه أو الكفر به ، وإنما آمنوا جميعا بأنه أساس من أسس تكوينهم الفنى ..... فصلتنا به لا تزال قائمة ، وهى صلة لا يمكن أن تنقطع ، لأنه يضم المقومات الأصيلة والأسس الثابتة لشعرنا العربى .

وهى مقومات وأسس لم يتخل عنها هذا الشعر فى أية حركة من الحركات التجديدية المتعددة التى مر بها . ومن ثم فمن الصعب أن نتصور محاولة للتجديد لا تقوم على أساس من الاتصال بالقديم والانتفاع به ، وإلا

كانت قائمة على غير أساس مهددة – مع كل هزة تتعرض لها – بالتداعى والانهيار " [٣٤] وربما تذكرنا هذه المقولة بالتوجه الذى تبناه الناقد الألمانى (ياوس) فى محاولة لربط حركات التجديد بماضيها الأدبى،إذ يقول :[٣٥] ".... إن المنهج الجديد لا يسقط من السماء،ولكن له جذور فى أعماق التاريخ " وقد جاءت إبداعات الدكتور–خليف–تجسيدا لهذا التوجه الأدبى من ناحية ، وتعبيرا عن معايشته المستمرة لأنساق الشعر العربى ، وموسيقاه المتطورة من ناحية أخرى ، إذ يرى القارئ فى معظم تجاربه الشعرية ميلا إلى الأوزان المألوفة التى شاعت نماذجها فى الشعر العربى القديم كالطويل والبسيط،والخفيف،والكامل،والوافر،والرجز،والرمل والمتقارب . أما الأوزان المهجورة التى أستهجنها القدماء،أو الأوزان النادرة التى قلت نماذجها فيما انتهى إلينا من شعر القدماء مثل الهزج والمجتث والمقتضب،والمضارع فقد خلت منها تجاربه الإبداعية أو كادت إما لأن أذنه لم تألفها فيما عايشه من فن القصيد ، أو لأنه استثقل النظم على تلك البحور لسذاجتها وقلة الحلاوة فيها ، كما يقول أبو الحسن حازم القرطاجنى : "... فأما الهزج ففيه مع سذاجته حدة زائدة ... وأما " المجتث " و "المقتضب " فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما)[٣٦] .ويفهم من كلام القرطاجنى) أنه يقبح وزن (المضارع) ولا يعده من أوزان العرب ، لأنه فى تصوره – " أسخف وزن سمع فلا سبيل إلى قبوله ، ولا العمل عليه أصلا " [٣٧] كذلك يفهم من كلام الأخفش أن ما ورد من شعر العرب على وزنى "المضارع " و " المقتضب " قليل[٣٨] . وأياما

كان الأمر فتلك إشارات قد تفسر لنا عزوف شاعرنا عن تلك الأوزان من ناحية ، وتقرر فى الوقت ذاته أن حسه الشعرى قد تشكل إلى حد بعيد بمعطيات الشعر العربى ومألوفاته الموسيقية ليس فى أوزان البحور التى استراح إليها فحول الشعر العربى فحسب بل فى ميله إلى الحروف التى كثر مجيئها رويا فى فن القصيد ، مثل [الراء – اللام – الميم – النون – الباء – الدال] أو الحروف التى اختلفت نسبة ورودها رويا على ألسنة الشعراء ، فكانت فى مجموعها متوسطة الذيوع والانتشار مثل [التاء – السين – القاف – الكاف – الهمزة – العين – الحاء – الياء] أما الحروف التى قل شيوعها أو ندر استعمالها رويا فى[٣٩] شعرنا العربى القديم ، مثل [الطاء – الظاء – الذال – الثاء – الصاد] فلم ترد على لسان شاعرنا فى قوافيه استجابة لإيقاعات الشعر العربى وتأثرا بأجراسه التى استقرت فى سمع الأجيال . أما ميله إلى وحدة القافية أو تعددها فى إطار تجاربه الإبداعية فقد خضع عنده لتوجه مذهبى صرح به فى مقدمة ديوانه[٤٠] وسوف يأتى موضعه من البحث .

ولم تقف صلة الدكتور – خليف – بشعرنا العربى عند أوزانه وقوافيه بل تجاوزت ذلك إلى أفكاره ومعانيه . وهذا أمر طبيعى بالنسبة لشاعر تعايش بفكره وذوقه مع تجارب الفحول والمبدعين من الشعراء القدامى والمعاصرين ، وتفاعل مع قضايا الشعر ومضامينه تفاعل الباحث عن الأسرار والمجاهيل ، فقد يلحظ القارئ فى معرض قصائده أبياتا تشير إلى معان سبقه إليها الشعراء ، وذلك مثل قوله :[٤١]

تجلدت حتى لا تقول : غلبته وداريت أحزانى لأحزن كاشحى

فالمعنى قريب أو شبيه بقول أبى ذؤيب الهذلى فى مرثيته :(٤٢)

وتجلدى للشامتين أريهـــم أنى لريب الدهر لا أتضعضع

وقد حدث الجاحظ أن صديقه – محمد بن إبراهيم – أمر جاريته (طنبورية) أن تغنى ، فغنت أبياتا منها :(٤٣)

يتجلدون ، ويظهرو ن تجلدا للشامتينا

وقد جاء هذا المعنى فى بيت لبشار ، إذ يقول :(٤٤) .

فأصبحت أبدى للعيون تجلدا ويالك من قلب عليه كئيب

ومن المعانى التى استوحاها شاعرنا من القدماء والمعاصرين (لغة العيون التى يتخاطب بها العشاق ، حيث لا تسعف العاشق لغة الكلام) فيقول فى قصيدته (نجوى حنين)(٤٥)

عاشق تسعفه العين ويعصيه الكلام

وقد سبقه إلى هذا المعنى – ابن الدمينة الخثعمى – إذ يقول :(٤٦)

وتظل تظهر بالحواجب بيننا ما فى النفوس ونحن لا نتكلم

كما سبقه إليه – شوقى – فى قوله :(٤٧)

وتعطلت لغة الكلام وخاطبت عيناى فى لغة الهوى عيناك

وفى قصيدته (استغفار) يقول :[٤٨]

أنا ميت غير أنى كان قبل الناس نشرى

فيأخذ البيت بأيدينا إلى قول الأعشى :[٤٩]

حتى يقول الناس مما رأوا يا عجبا للميت الناشر

هذا ، وديوان شاعرنا حافل بالمعانى المستوحاة من الشعر العربى قديمه وحديثه فأحيانا يستوحى المعنى من بيت شعرى سائر ، فيتحول فى إبداعاته إلى صورة يشكلها بعبقرية المصور أو الرسام ، وقد يستلهم الصورة من قصيدة وعتها الذاكرة ، فيضفى عليها من ملكاته الذاتية ثوبا جديدا ويكفينا مؤونة الاستطراد فى إيراد الشواهد أن نشير – فى إجمال – إلى أن شاعرنا ربما حفظ الكثير من تراثنا الشعرى ، وتعايش مع الكثير من معانيه وأساليبه ، فكان هذا الشعر فى مجموعه رافدا هاما من روافد التجربة الإبداعية عنده .

ثالثا : خبراته وتجاربه :

وفى شعر الدكتور – خليف – يومض بريق الخبرة والتجارب الإنسانية بشكل يجعلها من روافد الإبداع فى شعره . ففى العديد من قصائده ومقطوعاته يحس القارئ أن وراء هذا الإبداع خبرة بأحداث التاريخ وفلسفة الحياة ، وتجارب إنسانية أنطقته بالحكمة فى طائفة كبيرة من صوره الشعرية . ففى قصيدته المشهورة (يقظة النيل)[٥٠] تجرى الحكمة على لسانه نابعة من

حكاية النيل مع ضفاف الوادى وشعب مصر ، حيث كان يفيض فتزدهر الضفاف ويعم الرخاء ، ثم يمسك ماءه فينتشر القحط وتكثر المجاعات ، وفى ذلك يقول :[٥١]

وأرته الأيام أرجوحة الدهـ ر ، وكيف السراء والضراء
لا نعيم الحياة دام على الدهـ ر ، ولا دام فى الحياة شقاء

وكأنه يجسد بهذين البيتين ما حكاه المقريزى عن تاريخ المجاعات فى مصر بسبب نقصان ماء النيل .[٥٢]

وفى قصيدته " عودة الأبطال " تنفتح أمامه صفحة من تاريخ الإسلام فى صراعه مع أعداء الدعوة وخصومها فتنعكس معطياتها على صورة العدوان الثلاثى على مصر عام (١٩٥٦) فيقول :[٥٣]

تجمعت الأحزاب من كل عصبة ذئاب تعاوى : جائع وطريد
كما اجتمع الأحزاب ضد محمد هو الشرك شرك واليهود يهود

ثم يستحضر غضبة المقاتل المصرى الذى باع حياته من أجل الخلود ، فيرسلها حكمة يتجاوز بها نطاق الحدث إلى معنى عام يمثل فى مجال التجارب الإنسانية وحياة البشر قيمة ، فيقول :[٥٤]

رأت فتية باعوا الحياة فخلدوا ألا كل غال للخلود زهيد

وفى قصيدته (الفجر) تلتقى الذات بالموضوع ، وتتعانق التجربة الخاصة

للشاعر مع أحداث فلسطين سنة ١٩٤٨ ، فيعاوده نداء القمم ، ويرى التطلع إلى الذرى جديرا بالصبر على تجشم المصاعب ، فيقول :[٥٥]

هو المجد ننسى الهول فى طرقاته ويدفعنا فيها لغايتنا الصبر

سنمضى ولو طال الطريق إلى الذرى فما غير أكناف الذرى ينزل النسر

وفى قوله : " فما غير أكناف الذرى ينزل النسر " يجسد خلاصة موقفه الذاتى وتطلعاته الرامية إلى الذرى الشماء من خلال تجربة وطنية عامة ففى كل تجاربه الإبداعية تراه مشغولا بالقمم ، متشبثا بالذرى ، يقول فى قصيدته " نداء القمم " :[٥٦]

ليس لى غير الذرى الشماء يا حادى مقر

فامض بى للقمم العليا ، فلى فيهن وكر

وأنا النسر مهاويه على القمة صخر

وفى قصيدته " عودة الأبطال " يرسل تحية إلى أبطال (سيناء) " أكتوبر نوفمبر ١٩٥٦ " ثم يختم القصيدة بقوله :[٥٧]

سنمضى وما غير الذرى منزل لنا كما سار آباء لنا وجدود

وكأن أحداث الوطن تنكأ فى نفسه جراح الذات ، فتتلاشى الثنائية بين التجارب الوطنية والذاتية فى شعره . وربما هزته أحداث الوطن فى صراعه مع الغرب ، فمضى يصوغ من نسيج الأحداث والوقائع حكمة ، فيقول فى

قصيدته (الفجر) :[٥٨]

هو الغرب ، لا ترج الضياء من الدجى

فحيث تغيب الشمس لا يشرق الفجر

إنه يستخلص العبرة من أحداث التاريخ برؤية شاعر يتفاعل مع سنن الله فى الكون ، وليس فينا – أبناء الشرق – من شاهد أنوار الفجر تشرق من دياجى الغرب حيث تغيب الشمس وينتشر الظلام .

إن شاعرنا يقرأ الأحداث ، ويعايش التجارب بذاتية نسجت خيوطها حتميات الشرق ومسلماته ، ولهذا ترى أصداء التاريخ فى قصائده تستنفر الذات الشاعرة ، وتستعديها على الواقع المرفوض .

يقول :[٥٩]

وما السفح دنيانا ، ولكنها دجى رمانا بها غدر السياسة والمكر

فسياسة الغرب الماكرة هى التى زيفت واقع الشرق ، وغيرت موقعه على خارطة الحياة ، فاستسلم للعيش فى السفوح ، يكابد مرارة الجهل والفقر والمرض . يقول :[٦٠]

وقفنا عليه نحصد الشوك والدجى وغلاتنا الأدواء والجهل والفقر

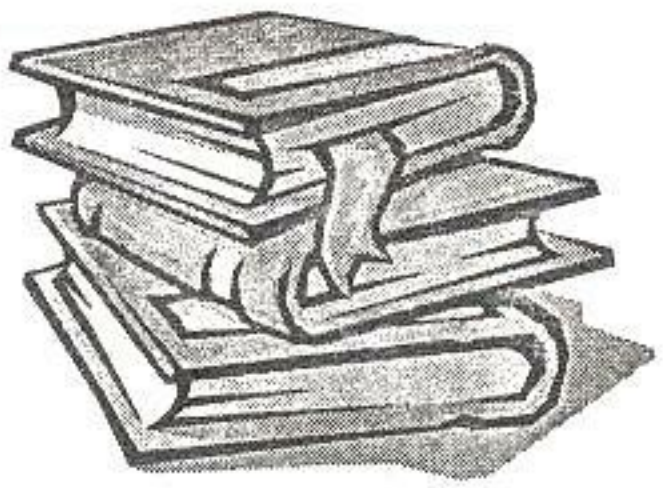
وتتداعى الأحداث من ذاكرة الشاعر حتى يرن فى سمعه نشيد الفجر ينطلق بأنواره من أرض مصر ليبعث الحياة فى أرجاء الشرق .

يقول :[٦١]

ورن نشيد الفجر فى كل جانب من الشرق ، قد صاغته من نورها مصر

فوراء هذا البيت تاريخ حافل بأمجاد مصر ، ودورها الفعال فى دفع حركات التحرر والنضال فى كل مكان . فالشرق فى ذاكرة الشاعر كتاب مفتوح يمتاح منه رؤاه وخلاصة تجاربه .

المبحث الثاني



إبداعاته
بين الذات والموضوع

الشعر العربى بطبيعته وفى جملته شعر غنـائى ينبـع مـن الـذات ، فذاتيـة الشاعر هى التى تشكل إبداعاته فى إطار الموضـوع أو الموقـف الـذى يتفـاعل معه . فهو لا ينظر إلى المواقف والموضوعات من زاوية المؤرخ الواقع فى منطقة الاستعباد لتفاصيل الحدث ، بل يتعايش مع موضوعاته ، ويستجيب لتداعياتها حتى يصل الموضوع إلى منطقة الذات فتحتويه ، وعندئذ تتلاشى الثنائية الحادة بين ذاتية الشاعر وموضوعه ، وقد لا يشعر القـارئ بـالفجوة التـى تبـاعد بـين التوجه الفردى والاتجاه الجمعى حين يكون المبدع مشغولا بقضايا الإنسانية أو قضايا الوطن . والشعراء يختلفـون – بطبيعـة الحـال – فـى اهتمامـاتهم بتلـك القضايا ، فمنهم من تشغله القضايـا الوطنيـة أو القوميـة ، ومنهـم مـن تسـتبد بشعره القضايا الاجتماعية ، ومنهم من ينصرف إلى القضايا الفكريـة ، ولكـن اختلافهم فى الاهتمام بتلك الموضوعات لا يصح أن يكون مناط الحكـم علـى الشعراء ولا قاعدة يتكئ عليها الناقد فى مجال المفاضلة بينهم بل ينبغى أن ترد المسألة إلى ذات الشاعر وموقفه الشعورى الخاص تجاه الموضوع الـذى يعايشـه . ولعل هذه ما عناه الأستاذ – العقاد – فى حديثه عـن شعر (الشـخصية) إذ يقول : " إن الشخصية تعطيك الطبيعة كما تحسها هى لا كما تنقلها بالسماع والمجاورة من أفواه الآخرين ..... وأنت حين تقرأ شعر الشخصية تقول : أجل هذه هى الطبيعة ثم تقول : أجل هذا هو فلان ، ثم لا تنسى ملامح فلان هـذا ولو طرق الموضوعات التى يشترك فيها جميع الناس ..... "(٦٢)

وكذلك تقول حين تقرأ شعر الدكتـور يوسـف خليـف ، فـترى ملامـح

الشخصية واضحة فى تجاربه الخاصة عاشقا أو شاكيا تباريح الصبابة والوجد ، وتلمح خصوصيته حين يشارك أبناء وطنه الأمل ويقاسمهم الألم ، وربما تهادى إليك نبضه وحسه من تجاربه الإنسانية فى شعره . وهو فى كل هذا لا ينفصل عن الحياة من حوله بل يعايش أحداثها وتقلباتها ، ويستقبل وقعها فى نفسه برؤية شعرية تدفع بالموضوع فى اتجاهات متعددة ، أهمها :

أولا : الاتجاه الذاتى :

ونعنى بالاتجاه الذاتى كل تجربة إبداعية صار الموضوع فيها ذاتا ، والذات موضوعا . وهى التجارب التى يصدر فيها عن مواقف خاصة عاشها فى حياته أو تمثلها فى شعره ، ولهذا نجد النزعة الرومانسية مسيطرة على الموقف فى كل النماذج التى تمثل هذا الاتجاه . فهو الشاعر المتمرد على واقع لم يحقق فيه ذاته باحثا عن مكانه فوق القمم الشماء . ففى قصيدته " نداء القمم " يستبد به هذا المنزع ، فيقول :(٦٣)

قد سئمنا الليل ، يا حادى وأبغضنا الظلاما

وكرهنا العمر نفنيه على السفح ، نيامـــا

نقطع الأعوام فى أوهامنا عامـــا فعامـــا

ونرى الآمـــال تنهـــار حوالينـــا ، حطامـــا

لم تعد لى وهدة السفح أيا حادى مقامـــا

إن حياة السفوح لا تصلح مقاما لذوى الهمم العالية ، فهى حياة السأم

والجمود ، فيها يضيع العمر ، وتتحطم الآمال ، وتستبد الأوهام بالكسالى والنيام . وشاعرنا لم يخلق لتلك الحياة لأن فى أعماقه شوقا لا يهدأ فى البحث عن الأفضل ، وطموحا يستنفره – دائما – نحو القمم .

يقول :[٦٤]

إن بى للقمة الشماء شوقا وهياما

فوقها أنفض أحزانى ويأسى والسآما

وأحيل العمر أفراحا وبشرا وابتساما

وتحتويه هذه الثنائية المتخاصمة بين حياة السفوح وحياة القمم . ويقع الشاعر بين بعدين لا سبيل إلى التلاقى بينهما ، فتتوزع نفسه بين قمة تناديه وواقع مرفوض يحتويه . وهو لا يملك إزاء هذا إلا أن يمعن فى التمرد على واقعه ، ويوغل فى إنكاره والسخط عليه ، فيقول :[٦٥]

قد تولى فجر أيامى على السفح غريبا

لم يكن فجرا بنفسى إنما كان غروبا

فيه ودعت السنا الصافى ولاقيت المغيبا

منزل في السفح قد مر به العمر كئيبا

لم أجد لأيامى صديقا أو حبيبا

إنما سرب ذئاب أنشبت فى النيوبا

ملأت بالغـدر والحقـد حوالـى الدروبـا

ويستمر الشاعر فى تبرمه بالحياة والناس من حوله حتـى يستنهضه عـالم القمة ، ويهزه النداء ، فيقول :(٦٦)

عالـم القمـة يدعـوك فقـم لب النـــداء

لا تضيع عمرك النضر على السفح فنـاء(٦٧)

اترك السفـح وودع قبل مسراك المسـاء

إنها القمـة تلقـى فى روابيـها الضيـاء

سر على دربك حتى يبلغ الدرب السمـاء

واطرق الأشواك لا تخش جراحا ودمـاء

وامض فى سيرك لا تشك من السير عناء

ومع أن التجربة تمثل حالة نفسية خاصة بالذات فقد بدأت (الأنا) تخـف وطأتها – تدريجيا – فى الأبيات ، إذ يتراجع ضمير المتكلم المألوف مـن بدايـة القصيدة ليحل محله ضمير المخاطب . وكأن الشاعر قصـد بهـذا الالتفـات إلى أن يفسح فى (الموضوع) مجالا يتنفس فيه العقل ، أو قل إن ذاتيـة الشـاعر قـد دفعت بالموضوع فى اتجاه التجارب الإنسانية العامة ، فرأى الطريـق إلى القمـة محفوفا بالمخاطر فى قوله :

واطرق الأشواك لا تخش جراحا ودماء

وامض فى سيرك لا تشك من السير عناء

ولكن شاعرنا لا يستسلم كثيرا لحديث الواقعية الذى فرض نفسه على طموحه الرومانسى بل يعمل على تحقيق معادلة الطموح بتخفيف حدة الصراع بين الحلم والواقع ، فيقول :(٦٨)

وإذا طال بك السير فخففه غناء

إن بالقمة أفراحا وبشرا وصفاء

وربيعا سوف تلقاه خلودا وبقاء

بعدما لاقيت فى السفح خريفا وشتاء

ثم يحتويه الحلم ، ويستبد به التطلع ، فتعاوده النزعة الرومانسية التى تستملى الذات ، فيقول :(٦٩)

رنة دوت بأذنى أناشيدا عذابا

ملأت أصداؤها حولى بطاحا وشعابا

وأفاضت ملء جنبى حياة وشبابا

وأزاحت عن سنا نفسى غيوما وضبابا

حملتنى فى جناحيها وجازت بى السحابا

هكذا يدفع الشاعر بالموضوع مرة أخرى إلى الذات فلا يفكر فى مخاطر الوصول إلى الهدف ، بل تحمله أجنحة الخيال إلى حيث يتطلع ، فيرحب

الأمل ، وتتهيأ الأسباب فى لحظات الحلم الجميل . يقول :[٧٠]

إنها دنياى قد مـــدت لأمالى الرحابـــا

هيأت لى فى روابيها غرامـــا وشرابـــا

وأعدت لى جناحها يسبق الريح ركابا

ثم ينهى الشاعر رحلة الصراع مع الواقـع المرفـوض ، ويقـرر أن يغـادر سفح الحياة إلى القمة ، فيستحث الحادى ليجد فى سيره ، فيقول :[٧١]

سر بنا ، يا أيهـا الحـــادى فقـــد آن المفـــر

واترك السفح ، فما فى السفح يا حادى مقر

واقصد القمة ، يا حـــادى ففيهـــا المستقـــر

وهنا نلحظ ما بين بداية التجربة ونهايتها من تدرج شعورى يتصاعد بين الذات والموضوع ، إذ يبدأ شاعرنا تجربتـه بهـدوء نفسـى ، تكشـف عنـه لغـة الخطاب للحادى الذى يمثل النفس فى إطـار التجربـة ، ففـى مطلـع المقطوعـة الأولى يكتفى بقوله " قلت للحادى .... " وفى مطلع الثانية " سئمنا الليل يـا حـادى ..... " ثـم تشـتد علاقـة الـذات بـالموضوع ، فتتـوالى أفعـال الأمـر متصاعدة فى معرض القصيدة هكذا " فدع السفح لأهل السفح واتركه بعيدا " " تبوأ فى الذرى الشماء مجدا ..... " " اترك السفح – سر علـى دربـك – وامض فى سيرك " " سر بنا يا أيها الحادى – اقصد القمة "[٧٢]

هذا التدرج فى خطاب الحادى يكشف عن مستويات الشعور النفسى تجاه الواقع المرفوض ، ومدى الرغبة فى الفرار منه ، ويكشف بالتالى عن ملكة شعرية قادرة على تحقيق الموضوعية الذاتية فى تجربة الشاعر . بيد أن التمرد على الواقع قد تتعدد أسبابه فى تجارب الشاعر الرومانسى تبعا لطبيعة العلاقة بين الذات والموضوع . فهو أحيانا لا يجد فى واقعه ما يحقق طموحه وآماله ، فيتطلع إلى عالم آخر يستوعب أحلام الذات . ولكن حين تخلو الحياة من العواطف الإنسانية بتأثير المادية المزعجة فإن الرومانسى يفر منها إلى عالم الحب والمشاعر الفياضة عله يجد فى هذا العالم ما يحتوى الذات بعيدا عن صخب المادة وضجيجها . وهكذا كانت رومانسية الدكتور – خليف – فى كثير من تجاربه الإبداعية . ففى قصيدته " غدا نلتقى " تراه الباحث اللهيف عن عاطفة يسكن إليها القلب من أصداء الحياة ومحنها ، فيقول :(٧٣)

بحثت طويلا فلم أهتد ... لقلب يعيد إلىَّ السكن

وفتشت فى عالمى عن غدى ... فعدت بماض طويل الشجن

وطال ابتهالى فى معبدى ... وأوقدت فيه شموع الزمن

فلم ألق غير صدى مجهد ... تعثر فوق جدار المحن

إنه يفتش فى عالمه الصاخب عن غد مأمول ، باحثا عن قلب تشرق منه عاطفة تخفف ويلات الحاضر ، وتنسيه أحزان الماضى . وطال ابتهاله فى محرابه وحيدا . فانظر كيف عاد من رحلته النفسية إذ يقول :(٧٤)

فأقبلت والوهم ملء اليد وصوت الضياع يصك الأذن

أشق الطريق بلا مقصد وأفنى الشباب ضلول الرسن

وحولى فى ليلى الأسود تعربد أشباح إنس وجن

فالشعور بكآبة الحياة ، واليأس من مواصلة الرحلة شعور ذاتى يسقطه الرومانسى على موضوعه فلا يرى الحياة بعينه الباصرة بل يتعامل معها برؤية شعرية تلتحم فيها الذات بالموضوع . فالحياة من حول شاعرنا ليل أسود مهما يكن مرآها فى عيون الناس ، لأنه لا يستقبل منها بحسه الذاتى إلا ضجيجا مزعجا تتصايح به أشباح بلا أرواح ، ولهذا تتغير الرؤية ويتسامى الحس عندما تشرق على النفس نسائم الروح ، فيجد شاعرنا فى دنياه حبا يذيب الجليد ويمحو الضلال .

استمع إليه يقول :[٧٥]

رأيتك فانجاب عنى الضلال وذابت ثلوج الشباب الضجر

وطار رماد الليالى الطوال وأج اللهيب بجمر العمر

وأبصرت حولى ركام الرمال تجليه عنى رياح القدر

ولاح الطريق لأعلى الجبال يغشيه نور الهدى المنهمر

وتكسوه من جانبيه الظلال يضوع بها عبهرى عطر

وينساب نهر يشــق التــلال يمــوج على ضفتيــه الزهــر

إن عاطفة الحب غيرت شكل الحياة من حوله ، فأبصرها فى مرآة النفس ربيعا مشرقا بألوان الجمال والبهجة ، وفى أنوار الأمل الجديد ذابت غيوم الضجر واليأس ، فأبصر طريقه إلى القمة . يقول :(٧٦)

فألقيت عنى غبار الملال على السفح حيث يعيش البشر

وصعدت أطوى طريق المحال إلى عالم القمة المنتصر

وأنت حين تتأمل النزعة الرومانسية فى إبداعات الدكتور – خليف – لا تشعر أنك أمام تهويمات مصنوعة ولا تأوهات مفتعلة يدعيها على نحو ما يفعل " صغار الرومانسيين (الذين) يتصنعون الألم ويدعونه فى طرطشة عاطفية سخيفة أفسدت شعرهم ، بل نكبت الرومانسية كلها حتى اضمحلت وذهبت ريحها " كما يقول الدكتور – مندور – فى حديثه عنهم .(٧٧) أما رومانسية شاعرنا فهى نزعة طبيعية تستدعيها حياة الإنسان فى مواقف التأمل والترقب والانتظار أو فى حالات الحيرة والقلق . وفى تلك المواقف والحالات تفر الذات من سطوة العقل إلى هدوء الخيال ، لتكون قادرة على احتواء " الموضوع" ، واجتياز آلام الموقف إلى حيث يجرى نهر الحب إما فى تجربة ماضية يستدعيها ويلح فى استحضارها من ذكريات الشباب ، وإما فى تجربة حب لم يعايشها واقعا بل تمثلها فى لحظات الضيق بوطأة الحياة ورغبته فى الانفلات منها .

وشاعرنا فى الحالتين لا ينفصل عن ذاته ، ولا تعزله المثاليـة الجامحـة عـن قيم الجمال من حوله بل قل إنه يرى الحياة من خلال الذات فإذا أشرق الحـب فى نفسه تحققت الأحلام ، وزالت الآلام ، ودبت الحياة فيما حوله . يقول فى قصيدة بعنوان (لا تتركينى) :[٧٨]

ألقيـت بين يديـك أيامـى ومضيت أرقـب فيهما قـدرى

وتركت خلف خطاك أحلامى ترعى ضيـاء الشمس والقمـر

ونفضت فى واديك آلامـى وحملت آمـال الصبـا النضـر

ومضيت أكشف ستر أوهامى وأزيح حجب الليل عن سحرى

فرأيت بعد جفـاف أعوامـى مـاء الحيـاة يدب فى الشجـر

وبكـل عـود ذابـل ظامـى عـاد الشبـاب بأبهـج الـزهـر

وعلى ضفاف غديرك الطامـى جددت ما قد رث مـن عمـرى

فمن طبيعة الشاعر الرومانسى أنه يسـقط إحساسـه بالحيـاة علـى الطبيعـة مـن حوله ، لتشاركه الألم والأمل ، ولكن القليل منهم هو من ينجـح فـى توظيـف رؤيته بحيث يمزج بين الطبيعة وحالته النفسية كما فعل – خليل مطران – فـى مشهد الغروب من قصيدته (المساء)[٧٩] . وشاعرنا الدكتور – خليـف – مـن القلة التى توظف إحساسها ورؤيتها ولغتهـا – بـاقتدار – فـى عمليـة المـزج . ففى أبياته السابقة يلقى بأيامه وأحلامه ، وينفض عنه آلامه فى وادى الحـب ، فرأى بعد جفاف أعوامه ماء الحياة يدب فى الشجر ، وتتفتح أكمـام الشـباب

بأبهج الزهر فى كل عود ذابل ظامئ . وتكـاد تشـعر خلـف السـطور بمشـهد طبيعى مألوف يستوحيه الشاعر من حركة الزارع الذى يغرس الحب فى تربـة صالحة ثم يودعه آماله وأحلامه وهو فى حالـة مـن الـترقب والانتظـار ليـورق العود الذابل ، ويخضر الشجر . ولكن شاعرنا يطوى هذا المشـهد فـى عمليـة المزج بين الطبيعة والحالة النفسية أو ربما تلاشى – عفويا – حين ذابت الطبيعة فى الموقف الذاتى ، وزالت الثنائية بين الموضوع والذات .

ويمضى الشاعر فى قصيدته مسجلا وقع الحب فى حياته ، وكيف بعـث فيه روح الشباب وذكرياته ، فيقول :[٨٠]

أرأيت يا دنيـاى ما فعلت　　عينـاك بى فى غفلـة الزمـن

أشعلت فى بقيـة خمـدت　　تحت الذى نسجت يد المحـن

وأعدتنى لملاعب كشفـت　　عنها الحيـاة غلائـل الفتـن

أيام كنت فراشة خفقـت　　فى النور مـن فنـن إلى فنـن

أيام كنت شعاعة ومضـت　　فى الصبح تفتح أعين الوسن

أيام كنت فتى به انطلقـت　　خيل الشباب طليقـة الرسـن

أيام كنت بدايـة حجبـت　　عنها الحياة مجاهـل الشجـن

وعندما تراجع هذا الحب فى حياته ، وولت لياليه تزاحمت عليـه المكـاره واشتد التيار ، وتلاطمت الأمواج حتى تحطمـت سـفنه . وفـى هـذه الأجـواء يكون الشاعر مشغولا بـالبحث عـن نفسـه ، فتنكفئ الـذات علـى واقعهـا ،

وتنطوى على آلامها ، فيقول :[٨١]

ولت ليـال صاغهـا زمنـى كيف اقترحت عليه أضواء
أمسكت فيها ريشـة الفتـن ورسمت خط العمر أهـواء
وانسبـت والتيـار يدفعنـى فى كل أفق كيفمـا شـاء
ثم التفـت تحطمـت سفنـى وتناثرت فى الموج أشـلاء
ورمـت بى الدنيـا على قنـن جرد بغير الشوك صمـاء
أجررت فوق صخورها شجنى وحملت فيها الدهر أعبـاء

ثم تطلع الحبيبة فى حياته فيتغير كل شئ ، يقول :

وطلعت أنت فكنت لى سكنى وسكبت حولى الظل والماء

وتعود الذات إلى دنياها فى عناق يذوب فى حرارته الألم ، وكـل شـعور بالغربة ، فيقول :[٨٢]

يا فرحتى قد عدت للدنيا وبدأت أيام الصبـا الغالى
من بعد ما أبليتهـا سعيـا ومضيت أمشى بين أطلالى
أفرغت فوق رمالهـا الريـا وحطمت أقداحـى وتمثالى
وطويت عمـرا عشتـه غيـا وسحبت فوق ثراه أذيالـى
وافرحتى قد عدت كى أحيا وأعيد أحلامـى وآمـالى

ورجعت أطوى عالمى طيـــا لأعيش عمر شبابى الخالى

وبعثت بعـــد فنائـــه حيـــا وارتد روحى بين أوصـــالى

ومن الصعب على نفس صنعها الحب ، وصاغها العشق على هذا النحو أن تعيش بمعزل عن الحبيـب ، فالحيـاة مـن غـيره شـقاء ولهيـب ولهـذا يخـاطب الشاعر صاحبته فى ضراعة المتوسل ، فيقول :(٨٣)

أنا صنع حبك صغتنى عشقا وطويتنى كالسـر فى صدرك

أنا فى يديك رضيتـــه رقـــا ورضيت بالأصفاد فى أسرك

لا تتركينى فى اللظى أشقـــى يا ويلتى إن عشت من غيرك

ويتكئ الشاعر على عبارة (لا تتركينى) فيجعلها محور همه وتفكيره فـى كل مقطوعة مـن مقطوعـات القصيـدة ، وكأنـه يحملهـا شـحناته الذاتيـة تجـاه الموضوع ، فيقول :(٨٤)

لا تتركينـــى مفرد الركب أطـوى غريبـــا لجـــة العمـــر

فالبحـــر جبـــار بلا قلـــب والشط أبعد من مدى البصر

ثم يقول فى المقطوعة التالية :(٨٥)

إنا مددنا للمنى يدنـــا لا تتركينى ضائع الأمل

ويختم المقطوعة الأخيرة من القصيدة ، فيقول :(٨٦)

لا تتركينى أقطع الدهـــرا وحدى أجرر خطوة الرهق

يا ضلتى إن عشته عمـــرا حيران بين مفارق الطـــرق

وفى قصيدته بعنوان (انتظار) يظل الشاعر مستعبدا بلحظات الترقب اللهيف فى حالى : الهجر واللقاء ، ففرحة القـــرب – دائمـا – تمـر فـى حياتـه كحلم عابر تبدده مرارة الفراق ومخاوف الهجر .

فذلك حيث يقول :[٨٧]

مرت ليالى الصدى شوقا إلى غدهـــا حتى إذا جاء عاد القلب صديانا

لم أدر كيف أتى؟لم أدر كيف مضى؟ كأنه حلـــم قـــد زار ، أجفـــانـــا

لـــم أدر إلا وقلبـــى فـــى سعادتـــه ثم انثنيت أراعى القلب أسوانـــا

أعددت للقلب عند الفجـــر زينتـــه وفى الصباح تردى القلب أكفانا

فالإحساس بفقدان الزمن فى لحظات السعادة قـد يكـون شـأنا إنسـانيا عاما ، وربما أحسه كثير من العشاق فى ساعات الوصال . ففـى نونيتـه يقـول ابن زيدون متعجبا من سرعة مرور الزمن فى موقف اللقاء بولادة :[٨٨]

كأننا لم نبـــت والوصـــل ثالثنـــا والسعد قد غض من أجفان واشينا

سران فى خاطر الظلماء يكتمنا حتى يكاد لسان الصبـــح يغشينـــا

ولكن التجربة العاطفية التى عاشها الدكتور – خليـــف – أو تمثلهـا فـى شعره جعلته يحتوى هذا الإحساس الإنسانى فى إطار الذات ، فجاءت تجربتـه معرضـا لمواجـع الهجـر وفواجـع اللقـاء ، ولم يظفـر فـــى الحـــالين إلا بعـــذاب

الحرمان ، إذ لم يجد فى اللقاء ما يداوى جراح الهجر ، أو يروى ظمأ الفراق . وهو ما يقرره فى القصيدة ، فيقول : (٨٩)

ولم يروِّ رحيق الحب غلتنا على لظانا ولم ننعم بلقيانا

عدنا ولم تطفئ اللقيا تلهفنا إلى اللقاء كأن القرب أظمانا

ويمضى على هذا النحو إلى قوله :(٩٠)

تركتنى حيرة لا القرب أسعدنى ولا النوى شغلتنى عنك سلوانا

بين الظلامين من ليل ومن لجج شراع حائرة لم تلق شطآنا

عودى إلى، فبحرى صاخب لجب إلا تعودى أمت فى البحر ظمآنا

وكأن شاعرنا يشارك - ابن الدمينة الخثعمى - مشاعره ، إذ يقول : (٩١)

بكل تداوينا فلم يشف ما بنا على أن قرب الدار خير من البعد

ولكن تبقى ذاتية الدكتور - خليف - واضحة فى نقل الإحساس بوطأة الانتظار ، ففى حديثه عن (موعد اللقيا) ينعكس إحساسه الداخلى على أصداء الحياة من حوله ، فيتجسد أمل اللقاء فى (رنة الهتاف) ترقبا لهمس الحبيب ، ويطول الإصغاء ، ويشتد القلق فى انتظار هاتفة تدعو إلى همسة الميعاد ، فتصير خفقات القلب رنينا يملأ نفسه بالأمل .

فيقول :[٩٢]

ميعاد لقياك ثارت بى مواجعـه وأشعلت فى هشيم العمر نيرانـا
شوقى إليه أحال العمر صارخـة مـن الحنيـن تدوى فيـه أشجانـا
أصغى إلى (رنة الهتاف) بى أمـل فى أن يعـود هـوانا كالذى كانـا
وملء سمعـى أصـداء مجلجلـة قـد داعبت أملا فى النفس ولهانا
قد خلفتنى على رناتهـا قلقـا يمـوج فى عالمـى المغـبر حيرانـا
إخـال كـل رنين منـه هاتفـة تدعـو إلى همسـة الميعـاد لهفانـا
كأنما اتصلـت أسلاكـه بدمـى فصيرت خفقـات القلب إرنانـا
أصغى لرناته فى القلب خافقـة حتى استحلت من الإصغاء آذانا

وليس فينا من ينجو من وطأة القلق وهو ينتظر رنة (هتـاف) تحمـل إليـه خبرا . بيد أن إنسانية التجربة فى الأبيات لم تطغ على ذاتية شاعرنا فى موقفـه الخاص بل ظل إحساسه الذاتى يطرح نفسه على واقعية الموقـف حتـى صـارت لحظة الانتظار أشبه بالحلم الرومانسى .

وهكذا نرى أن الذاتية عند شـاعرنا لا تعزلـه فـى بـرج عـاجى ليسـبح فـى أحلام (بودلير)[٩٣] وتهويمات (إدغار)[٩٤] أو ذاتيـة (سـارتر)[٩٥] بـل يـرى الحياة من حولـه بذاتيـة متميـزة ، ويتعـامل مـع المواقـف والتجـارب برؤيـة خاصة يتحكم فيها إحساسه الداخلى .

ثانيا : اتجاه إنسانى : [٩٦]

أمام واقعية الحياة ، وماديتها الصاخبة تراجعت مثالية (الفن للفن) التى تبناها (هيجل)[٩٧] وساد حركة الشعر المعاصر اتجاه إنسانى ، لا تقف فيه ذاتية الشاعر عند حدود التجارب الخاصة أو الأحلام التى تسبح بأصحابها فى برج عاجى معزول عن حياة الناس ، بل يتسع المجال فى هذا الاتجاه لقضايا الإنسان المعاصر وهمومه ، ومشكلات الأوطان والمجتمعات التى تفجرها - دائما - مراحل الصراع بين شعوب العالم . والدكتور - خليف - لا تعزله إنسانية الموضوع وعمومه عن إحساسه الذاتى ، فالذات فى كل إبداعاته هى محور التجربة وإن اختلفت طبيعة علاقتها بالموضوع . فهو أحيانا ينظر إلى موضوعاته فى مرآة الذات كما عرفنا فى تجاربه الخاصة ، وأحيانا يفتش عن ذاته فى معاناة الإنسان وهموم الحياة العصرية ، فتراه فى بعض نماذجه مشغولا بركب الحياة الصاخبة من حوله ، حيث يراقب فى دهش جموع الناس تندفع فى موكب صاخب على غير هدى ، فتستبد به الحيرة والقلق فى وصف ما يرى ، ثم يعود إلى نفسه من رحلة المتابعة المضنية لمشكلات الحياة والكون محملا بأعباء ثقال . وفى ذلك يقول :[٩٨]

موكبى ألقى هداه ، وانثنى يرعى الضلالا
وجموع الناس تنساب على الدرب عجالى
حرت فى أمرى : أحقا ما أراه أم خيالا ؟

حملتنى مشكلات الكون ، أعباء ثقـــالا

فمشـكلة الإنسـان العصـرى فـى إيقـاع الحيـاة الصـاخب ، والضجيـج المزعج حيث يتدافع الناس بالمناكب فى موكـب فقـد الدليـل فـى درب الحيـاة الطويل . والشاعر يفتش عن ذاته فى هذا الزحام كمن يبحث عن حريتـه فـى أسواق العبيد ، فيتضاعف الإحساس بوطـأة الحيـاة ومشـكلة الإنسـان . وهـو إحساس مؤلم لا يفارق الشاعر المرهف حين يواجه واقع الحياة وهموم الناس ، فيشعر أن الدرب قد التوى بالمواكب الصاخبة . يقـول الشـاعر السـعودى – صـالح الزهرانـــى – فـــى قصيـــدة بعنـــوان : (جوريـــة علـــى ضريـــح عمـــار الكلبى)[٩٩] :

والتوى الدرب بنا والصافنات الغر ركض ومرح

وصقور القنص لا طـارت ولا الطـــير صـــدح

وأنا أبحث فـــــى الأحـــزان عـــن بشـــرى

وفى أعجاز نخل عن بلح .

ولكن يغلب على شاعرنا فـى اهتمامـه بقضايـا الإنسـان المعـاصر أنـه لا ينظر إلى الأمـور فـى مـرآة الـذات ، ولا يتعـامل مـع مسـلمات الحيـاة برؤيـة الرومانسى المحلق بأجنحة الخيال فى سمـاوات الشـعر بـل يـرى الدنيـا – علـى حقيقتها – كما يراها الناس ، فيقول :[١٠٠]

وأرى الدنيا بعين الناس لا تخييـــل سحـــر

أنا فوق الأرض مثل الناس لى خيرى وشرى

فلماذا لا أرى فى الأرض إلا صنو خيـــر ؟

سوف أحيا فى غواياتى وآثامى ، وكفـــرى

سوف أردى من ضميرى كل إحساس بطهر

كيفما يحلو لى الدرب ففوق الدرب سيـــرى

فالشاعر لا يريد أن ينفصل أو يغترب عن الطبيعة الإنسـانية فـى النظـرة إلى الدنيا ، فهو لا يراها بذاتية الشاعر أو خياله بل يراها بعيون الناس ويحسـها بإحساسهم ، ويتفاعل مع خيرها وشرها مستجيبا للنزعـات التـى جبـل عليهـا البشر ، فنزعات الخير أو الشر حتمية أزلية وقضية إنسانية ينصهر فيها الشاعر بحسه ، فينكر أن يراه الناس مصدرا لنوازع الخير فحسب متجاهلين ما ركـب فى طبيعة الإنسان من نزعات الشر كذلك ، فيقول :[١٠١]

نزعة للشر قد ثارت أفاعيها بصدرى

مثلى العليا تهاوت ، كلها أوهام غـر

ثم يبلغ الشاعر قمة الإحساس بهموم الإنسان وما يصيبه من عناء حـين يتخلى عن طبيعته البشرية زاعما أنه يؤدى فى الأرض دور الملائكـة . فهـو – حينئذ – يعيش فى الحياة كاليت أو السجين الذى فقد الحرية ، ولهـذا حـرص شـاعرنا علـى أن يفلـت مـن قضبـان الـذات المسـتعلية علـى طبيعـة البشـــر ،

فيقول :(١٠٢)

قد نزعت الكفنِ البالى عن جسمى وفكرى
كنت فيه كالسجين الحر قد ضاق بأســـر
حطم القيـــد وألقـــاه إلى نـــار وجمـــر

.....

-لم لم أحيا ، وصدرى ملؤه أنفـاس حـــر ؟

وحين يخرج الإنسان من العزلة – على هذا النحو – ليعيش حياة البشر رافضا أن يكون سجينا فى صومعة القديس عندئـذ يكـون صادقـا مـع النفـس ومع الناس إذا أخطأ أو أصاب ، ولا تكون أفعاله مجالا لقادح أو مادح ، لأنها فى الحالين مردودة إلى طبيعته البشرية معللة بها . والناس يقبلون معذرة البشر ويقيلون عثراتهم ، ولكن يهيلون التراب على من يتقمص دور القديـس وهـو يمارس لعبة الشيطان . ولهذا يمضى شـاعرنا فـى تعريـة هـذا الجـانب الإنسـانى فيقول : (١٠٣)

لا أبالـى بين دنياهـــا بعـــذل أو بعـــذر
سوف يصغى كل من فيها إلى سرى وجهرى
وإذا احمـرت روابيهـــا بكفرانـــى ووزرى
أو إذا اخضرت بتسبيحى وترتيلى وشكرى
فأنا الشيطان والقديس فى شـرى وخيـرى

وينجح الشاعر فى أن يعانق الحس الإنسانى بإحساسه الذاتـى ، فينجـح بالتالى فى الاقتراب من نبض الإنسان وطبيعته فى قضية أزلية ليعيـش المشـكلة فى حالة من التجرد والكشف حيث تتعرى الطبيعة البشرية من أقنعة الزيف ، ويمضى الإنسان فى دنياه كما يمضى البشر وهـو مـا يلـح علـى شـاعرنا ، فـى مواضع أخرى من إبداعاته ، فيعرضه فى اختزال موفق ، فيقول :[١٠٤]

خل دنياك كما سارت تسير وامض فيها مثلما يمضى البشر

وليس فينا من ينكر وجـود الخـير والشـر فـى دنيـا النـاس وفـى أعمـاق النفـس ، ولكـن الشـعراء – وحدهـم – يملكـون سـبل المكاشـفة فـى لحظـة الإبداع ، فيعرون الذات فى موقف صدق مـع النفـس والحيـاة ، وربمـا كـانوا أكـثر جـرأة علـى اقتحـام منـاطق الزيـف فـى أغـوار الإنسـان . يقـول ابـن الرومى :[١٠٥]

شكرى عتيد وكذاك حقدى للخير والشر مكان عندى

والدكتور – العزب – فى قصيدته (تجديـف) يمعـن فـى كشـف نـوازع الشر فى قابيل العصر ، فيقول :[١٠٦]

هل مات الشر من العالم ؟

قابيل على أهراء الفجر الأول جندل هابيل !!

وبوسعى أن أقسم أن المأساة على مسرحنا ما زالت حية !!

لا ترفع صوتك كالمرتاع الواجف أبدا .... لا تفزع !!

فتش فى ثوبك .... سوف تعانق قابيل الثانى !!!

ونعود إلى شاعرنا وهو يفتش عن ذاته فى موكب الحياة الإنسانية من حوله ، فنراه ينصهر – أحيانا – فى أزلية الموضوع دون اغتراب ليعيش مشكلة الإنسان العصرى وهمومه كما عرفنا ، وأحيانا يكتفى بالرصد لقوافل المتبلدين الخالية من الهم ، فيقول فى قصيدته (مناجاة صامتة) :[١٠٧]

ساروا كما سارت قوافلهم

لم يصحبوا فى دربهم فكرا

الهم ألقتـــــه كواهلهـــم

ومضوا فلا حبا ولا شعرا

* * * * * *

عاشوا فلا حب يعذبهـــم

لم يعرفوا شوقا ولا سهدا

اللهو والنسيان مذهبهـــم

لا ذكر عندهم ولا عهدا

فالحياة الإنسانية لا تخلو من الهم إلا إذا تجرد الإنسان من العواطف وخلا من الفطنة ، كما يقول المتنبى :[١٠٨]

أفاضل الناس أغراض لدى الزمن يخلو من الهم أخلاهم من الفطن

ولا يزال الإنسان بهمومه اليومية والعصرية وربما بقضاياه الأزلية يطرح المواقف والأحداث على التجارب الإبداعية للشعراء ، ولكن تبقى لكل شاعر خصوصية فى إدخال العالم الخارجى إلى منطقة (الذات) ليعكس من خلال الموقف الإنسانى العام رؤيته الخاصة وطموحه الذاتى ، لأن الشاعر لا يستطيع أن يبدع فى طرح الموضوع وهو مفصول عن ذاته ، فهذا الفصل يؤثر – بالضرورة – فى المعالجة الفنية فتبدو التجربة جسدا بلا روح حيث لا يجد المتلقى ما يأخذ بيده إلى نبض الشاعر فتقع العزلة بينهما . وليست كذلك التجارب الإبداعية للدكتور – خليف – فقد نجح فى تحقيق معادلة الطموح بين الذات والموضوع أو بين (الأنا) والآخر ، وعرف كيف يستدعى العالم الخارجى إلى داخله ، وكيف ينطلق من داخله إلى عالمه الخارجى .

ثالثا : النزعة التأملية :

ونعنى بالنزعات التأملية فى الشعر كل تجربة إبداعية يعنى صاحبها بالبحث فى أسرار الكون والنفس ، وفلسفة الحياة والموت ، ومشكلة الجبر والاختيار ، وفكرة الزوال أو العدم وغير تلك من الموضوعات التى يتبوأ فيها العقل – غالبا – مركز الصدارة بالنسبة إلى اهتمامات الشاعر ووجدانه . وقد نتصور – أحيانا – أن هذه النزعة ارتبط ظهورها بحركة الشعر المعاصر بعد أن تراجعت نظرية (الفن للفن) وفى هذا التصور إغماض عن النماذج التى حفلت بنزعات التأمل لدى الشاعر العربى القديم من أمثال زهير بن أبى سلمى ، وأبى العتاهية ، وأبى العلاء المعرى ، وابن الرومى ، وغيرهم ممن كان يستهويهم التأمل فى أسرار الكون والحياة .

بيد أن الشاعر المعاصر بما تهيأ له من أسباب النظرة الواعية لأسرار الحياة – ربما انفرد فى تأملاته بخصوصية الإبقاء على الذات فى طرح فكرة الموضوع أو فلسفته ، فلا يسمح للفكر الفلسفى المجرد أن يغتال بريق الخيال ، فتأتى التجربة خالية من العطاء الفنى كشجرة لا ظل لها ولا ثمرة .

وشاعرنا الدكتور – خليف – من المعاصرين الذين يمثلون هذا الاتجاه ، وربما بلغ فيه قمة الإبداع فى بعض تجاربه . ففى قصيدته (حطام معان) تشغله فلسفة الحياة والموت ، ويستوقفه بين البداية والنهاية كفاح يبتلع العمر سريعا ، فيقول :(١٠٩)

جرفتنى الحياة فى موجها العا تى ، وغشى شبابى التيار

ومضى العمر ساعة من كفاح وسنو العمر فى الكفاح قصار

ثم تحتويه اللحظة ، فيفتش عن معالم الذات المغتالة فى الزمن المفقود ، والعمر القصير ، فيقول :(١١٠)

فنسيت الصلاة فى الهيكل الظا مى فلا خلوة ولا استغفار

ونسيت التسبيح فى صحوة الفجـ ـر وللشمس فى الكون أنوار

ونسيت السجود فى ساحة العر ش ، وللدمع من عيونى انهمار

فهو يمعن فى الحسرة على ما ابتلعته الحياة من معالم الذات ، حيث اغتالت بأمواجها العاتية سبحات الروح ، واختفى وراء العمر القصير نبض الشاعر . وكأنه أراد أن يمزج بين الحسرة والتأمل ليستبقى للوجدان بريقه فى قضية فلسفية يستأثر بها سلطان الفكرة – غالبا – ثم يفيق الشاعر من الحسرة وتصعيد الزفرات ليجد الأيام قد رمت به فى طريق مزدحم بجموع محشودة للرحيل ، وفى بواد تحفها الأسرار ، فيقول :(١١١)

رمت بى الأيام فى غمرة الدنـ يا ... خضم من الدجى مـوار

سرت فى زحمة الحياة مع النـا س ... طريق أسيره حيث ساروا

وجموع محشودة لرحيل فى بواد تحفها ، أسرار

وهنا تستحوذ على الشاعر فلسفة (الجبر والاختيار) وهو يتأمل أسرار

الحياة ، فيرى نفسه مدفوعا بغير اختيـار إلى طريق قـدر لـه أن يسـير فيـه مـع الناس ، وكثيرا مـا تستبد فكـرة (القدريـة أو الجبريـة) بالشـعراء فـى مواقـف التأمل ، فيقول – إيليا أبو ماضى – فى (طلاسمه) :[١١٢]

جئت لا أعلم من أين ولكنى أتيـــت

ولقد أبصرت قدامى طريقا فمشيـت

وسأبقى ماشيا إن شئت هذا أم أبيت

بيد أن جبرية أبى ماضى وأمثاله جبرية مذهبية نابعة من إيمـانهم بـالفكرة الوجودية التى أطلقها (سارتر) حـول مـا يسـمى بعبثيـة الوجـود ، فعنـده (أن العالم وجد بغير داع ، ويمضى بغير غاية)[١١٣] .

أما جبرية شاعرنا فهى نابعة من إيمانه بالقدر الذى أوجد الحيـاة ، ودفـع الناس فى طريقها إلى نهاية محتومة هى (الموت) ، إذ لا إرادة ولا اختيـار لأحـد فى البداية والنهايـة ولا فـى الخلـق والإعـادة (منهـا خلقنـاكم وفيهـا نعيدكـم .....)[١١٤] ومن ثم يمضى شاعرنا مع الجموع المحشودة على طريق تنتهى بهم حتما إلى جوف الرمال :[١١٥]

وجموع محشودة لرحيـــل فى بواد تحفهـا أســـرار

يزحمون الطريق فى واحة قفـ ـر إلى رملها يكون المزار

ثم يستخلص العبرة من تأملاته ، فيقول :

كلهم عابر سبيـــلا إلى البيـ ـد ، ففيم اختلافهم والشجار ؟

والتقاط العبر فى لحظات التأمل لا يقطع مجرى الذهن المتتابع فى فلسفة الحياة أو الموت ، لأن النهاية المحتومة لا تمثل المشهد الأخير فـى تجربـة الشـاعر الفيلسوف وإن كانت كذلك فى واقعها الحسى ولكن إحساسه بجبرية الحياة و (قدرية) الموت قد يفجر فى أعماقه آهات جديدة تستنفر العقـل ، وتستدعى الفكر ، فيظل الشاعر المتأمل طوافا حول إرادته المسلوبة ، واختياره المقهـور ، فيعيد ويبدى ويطيل القراءة فى صفحة الحياة ، وربما انكفأ على ذاته – أحيانـا – ليندهـش ويتـأمل ثـم ينفصـل عنهـا إلى العـالم مـن حولـه ، ليتـابع التـأمل ويستخلص العبرة ، وقد يهمس بالنصيحة أو ينطق بالحكمة .

ولهذا يمضى شاعرنا فى تأملاته ، فيقول :[١١٦]

آه مـن هـذه الحيـاة ! طريـق ... كل مـا فيـه وقـدة وأوار

سرت فى الركب لا الطريق طريقى ... حيث أمضى ولا القرار قرار

تائها فى الزحـام لم ألـق شيئـا ... اشتهيه ، ولا هناك اختيـار

إنمـا عالـم تشابـه مـا فيـ ... ـه ، عليك المسير والإقـرار

لست حرا ، لكـن دهـرك حـر ... أنت تمضى ودهرك الأمـار

فنحن أمام شاعر يبحث ويجرب ثم يضـع أمـام المتلقـى خلاصـة البحـث والتجريب وحصاد الفكر والتأمل ، ليتواصل مع وجدانه وفكـره . فـى قضيـة فلسفية يغلب على عرضها طابع الفكر المجرد عند بعض الشعراء القدامى .

فيقول أبو العلاء المعرى فى فلسفة الحياة والموت :[١١٧]

خلق الناس للبقاء فضلت أمة يحسبونهـــم للنفـــاد

إنما ينقلون من دار أعمـــا ل إلى دار شقوة أو رشاد

فالموت ليس نهاية المطاف كما يتصور أهل الضلال وإنما هو انتقـال من دار أعمال إلى دار الحساب . فالشاعر مشغول بتقرير أحكام فى قضيـة أزليـة محسومة ، ولهذا استبدت به الفكرة المجردة على حساب الـذات وإن كنـا نجـد شاعرا مثل بشار يعكس فلسفة (الجبر والاختيار) فى الحياة على ذاته ، فيعلـل سوء مسلكه بكونه مجبورا لا اختيار له ، فيقول :[١١٨]

طبعت على ما فـــى غيـــر مخـــير هواى ولو خيرت كنت المهذبا

أريد فلا أعطى وأعطـــى ولـــم أرد وقصر علمى أن أنال المغيبـــا

فأصرف عن قصدى وعلمى مقصر وأمسى وما أعقبت إلا التعجبا

ويلفت النظر فى هذا الاتجاه عند الدكتور – خليف – أنه يبـدأ تأملاتـه – غالبا – من داخل النفـس إلى خارجهـا بمعنـى أنـه يفتـش فـى ذاتـه أولا ثـم ينطلق إلى العالم الخـارجى ، لا ليعكـس رؤيتـه الذاتيـة علـى الوجـود وفلسـفته الأزلية بل ليفتش ويبحث عن مصداقية الـذات فـى فلسـفة الحيـاة أو الطبيعـة من حوله .

ففى قصيدة بعنوان (غيوم) يتأمل قضية اليأس والأمل فى الحيـاة ، وهـى

قضية أزلية عامة ، تشكل فى حياة البشر ثنائية متخاصمة ، وربما اختلفت نظرة الناس إليها تبعا لنظرتهم إلى الحياة وطموحهم فيها .

وفى القصيدة يبدأ الشاعر رحلة البحث والتأمل فى داخله ، فيرى الخصومة حادة بين مشاعر اليأس والأمل ، فيقول :(١١٩)

كلما أشرق فى نفسى رجـــاء

حجبت وجه الرجاء السحـب

وإذا لاحت حواش من ضيـــاء

أسرعت فوق الحُواشى حجب

ويمضى فى القصيدة على هذا مصورا المعركة الداخلية بين الخوف والرجاء أو اليأس والأمل ، فتارة يبرق وميض الأمل وسط ظلام اليأس فيقول : (١٢٠)

خيلت لى النفس فى دربى الطويـل

أن بعد اليـأس إشـراق الأمـل

أمل خفـف من عبئى الثقيـل

فى طريـق من شقـاء متصـل

واحتى الخضراء فى أقصى السبيل

عن رباها عاصف الدهـر غفـل

عندها انفض فى الظـــل الظليـــل

كل ما عاناه قلبـــى ، واحتمـــل

وتارة يشده اليأس إلى الحيرة ، فيقول :[١٢١]

صورة فى النفس من وهم جميل

محيت منهـــا ولمـــا ، تكتمـــل

ومضى الحائر فى قفر ضلـــول

يسحب اليأس ويحـدوه الملـــل

ثم يتأمل مشاهد الحياة والطبيعة ، ليفسر ويعلل إحساسه باليأس فيقول :[١٢٢]

كم تمنيت على الدهـــر السرور

فسقانى مـــن لياليـــه الكـــدر

وسألت الورد فى الروض العبير

فحبانـــى باللهيـــب المستعـــر

وارتقبت الأفق فى صبح منيـــر

فتغشـــاه ضبـــاب معتكـــر

وفى الأبيات – كما هو ظاهر – لا تطغى الفكرة على الوجدان ، ولا تستسلم الذات لفلسفة الموضوع ، فإذا كان من طبيعة الحياة أن يتعاقب فيها

الأمل واليأس فقد تخلت عن طبيعتها فى معاملة الشاعر ، لأنـه لم يتـأمل الحيـاة بعقله فحسب بل جعل وجدانه يشارك فى عملية التأمل والنظـر ، وكأنـه أراد أن يتمثل فى عناد الدهر تفسـيرا لإحساسـه الداخلـى باليـأس أو أنـه نظـر إلى الموضوع من خلال موقفه الشعورى الخاص فهو لم يحقق له الدهر مـا يتمنـاه ، ولم ينل من الطبيعة ما يحبه ، وذلك على حد قول المتنبى :(١٢٣)

أود من الأيام ما لا توده وأشكو إليها بيننا وهى جنده

وبعد أن يفتش شاعرنا فى حركة الدهر وصنيع الطبيعـة مـن حولـه عـن مصداقية إحساسه الذاتى تقوده التجربة إلى خلاصة التأمل ، وتستبد به فكـرة الموضوع وفلسفته ، فيميل إلى الأحكام التقريرية ، فيقول :(١٢٤)

– فإذا الآمال فى الدنيـــا غـــرور
– وخيال دونـــه يفنـــى العمـــر
– طائـر خلـــف أمانيـــه يطيـــر
– فإذا كـــلّ جنـاحـــاه استقـــر
– وهو إن حلق فى أعلـى الأثـــير
– سوف يدعوه إلى الأرض الشجر

ويعود من رحلة البحث والتـأمل فـى فلسـفة الحيـاة إلى الحقيقـة المقـررة والنهاية المحتومة ، وهى (الموت) . وهى نهاية قد يتعزى بها المتأمل الرومانسـى كثيرا فى لحظات الضيق بالواقع والشكوى من الأيام .

يقول إبراهيم ناجى :[١٢٥]

قلِ لشاك هلا قضيت لتجثو عند مثوى ميت من الخلان

كل شئ حى هنا ونبات الـ قبر ينمو فى غير هذا المكان

وقد يجد المتأمل الزاهد فى حديث الموت راحة النفس من مكـاره الحيـاة وخداعها فيقول أبو العتاهية :[١٢٦]

كلما أملت وعدا صالحا عرض المكروه دون الأمل

وأرى الأيام لا تدنى الذى أرتجى منك وتدنى أجلـى

فمعنى البيتين عند أبى العتاهية يأتى على شابكة قوية بأبيات الدكتور – خليف – وخاصة البيـت الأول . فالآمـال فـى الدنيـا خداعـه غـرارة ، يـبرق وميضها ، فيجـرى المـرء وراءهـا حتـى يفنـى العمـر دونهـا . كمـا يقـول أبـو العتاهية فى موضع آخر :[١٢٧]

من تمنى المنى فأغرق فيها مات من قبل أن ينال مناه

وعلى هذا النسـق يمضـى الدكتـور – خليـف – فـى تأملاتـه باحثـا فـى شعاب الحياة ودروبها عن أمل يتحقق فلا يجد إلا بريقا يخـدع الفكـر ويغشـى البصر ، فلا يدرك الإنسان ولا يرى كنه الوجود من حوله .

فذلك حيث يقول :[١٢٨]

تأمل كل ما حوليك مـن دنيـاك أشبـاح

شبابك قد طوته مهامــه جــرداء أفيـــاح

فلا تذكر بها الأجراح كــل البيد أجراح

وسر لا غاية ترجو ولا فى الظـــل ترتاح

بلا أمل -- شباب ضائع فى القفر طواح

* * * * * * *

مهامه قد جفاها الدهر لا ظل ولا مـــاء

نأت عنها الحياة كأنها فى الكون أشــلاء

* * * * * * *

هناك سنا يجاذبنى لــه فـــى العين إيمـــاء

به رى ، وهل ترويك فى البيداء أضــواء

بلا أمل .... سراب بارق فى القفر لآلاء

هذا المنزع الفلسفى فى الحديث عن الدنيا جعل الشــاعر فى حالة من حالات التكشف الفكرى وهو ينتقل فى تأملاته – فاقد الأمل والغاية – بين مهامه جرداء وقفار خلت من أسباب الحياة ، ثم يقوده الكشف والبحث عن الآمال الضائعة فى الدنيا إلى الاستغراق الفكرى والوجدانى فى حالة من حالات سكان الصحراء ، وهم يعلقون الآمال على مزنه تجود عليهم بالماء . ويأخذه التأمل فى تلك الظاهرة الكونية إلى ما يشبه الوجد الروحى ،

فيقول :[١٢٩]

وقلت لمهجتى الظمأى : بدت فى الأفق آمال

سحاب مثقـــل بالمـــاء للظمـــآن يختـــال

تأسى بالمنـى حتى يعـــم القفـــر سلســـال

ورحت وفى فمى نغم ، وفى جنبـى بلبـــال

أهيئ خندقا للمـــاء يهـــوى فيـــه سيـــال

وطفت بربوة آوى لهـــا والغيـــث هطـــال

على شفتى تسبيح ، وللتسبيـــح إجـــلال

والتسبيح فى مواجهة ظاهرة كونية منحى ينفـرد بـه مـن يؤمـن بفلسـفة الإسلام ونظرته إلى آيات ا لله فى الكون فهـو شـبيه بدعـاء الاستسـقاء الـذى يستنزل به الغيث ، ففى الأبيات يمتزج التأمل الحسى بالتأمل النفسى والروحى لظاهرة السحاب ، ويتعانق الفكر والوجدان تعانقا يستبقى ذاتيـة الشـاعر فـى تأملاته . وربما ألفنا فى الشعر العربى من يتأمل ظاهرة السـحاب والمطـر تـأملا يعتمد على الإدراك الحسى ، وتطغى فيه الفكرة على الوجدان . وحسـبنا مـن كثرة الشواهد قول الأعشى :[١٣٠]

يا من يرى عارضا قد بت أرقبه كأنما البرق فى حافاته الشعـــل

له رداف وجـوز مفـــأم عمـــل منطق بسجال المـــاء ، متصـــل[١٣١]

لم يلهنى اللهو عنــه حين أرقبــه ولا اللذاذة من كأس ولا الكسل

يسقى ديارا لها قد أصبحت عزبا زورا تجانف عنها القود والرسل[١٣٢]

فالأعشى يتأمل بعينيه سحابا يعترض الأفق ، فيأخذه وميض البرق ، يلمع وينطفئ فيشبه شعلة حول السحاب ، وتشغله روعة المنظر عن لحظات اللهو واللذة ، فيمعن فى مراقبة السحاب المتتابع والركام المتكاثف ، وهو يجود بمائه على أرض يصعب السير فيها .

فالعلاقة بين الشاعر والسحاب علاقة حسية قوامها الإدراك البصرى فى المتابعة والمشاهدة ثم الخيال الحسى فى تصوير وميض البرق حول السحاب المتراكم بالشعل . وتلك طبيعة الشاعر الجاهلى – غالبا – فى تأمل الظواهر الكونية . لأن نظرته إلى آيات الله فى الكون تختلف عن نظرة الشاعر المسلم . ومن ثم يكاد يختفى الوجد الفلسفى أو الروحى فى تأملات معظم الجاهليين بينما يظهر جليا واضحا فى تأملات العديد من الشعراء المسلمين كما رأينا عند الدكتور – خليف – وعلى نحو ما نرى عند ابن الرومى فإذا كان شاعرنا يستنزل الغيث بالتسبيح ، فابن الرومى يجعل الدنيا ناطقة بلسان الحال فى مقام الشكر لله على نعمة المطر فيقول :[١٣٣]

أصبحت الدنيا تروق من نظر بمنظــر فيــه جــلاء للبصــر

أثنت علــى الله بآلاء المطــر فالأرض فى روض كأفواف الحبر

ولكن تبقى للشاعر المعاصر خصوصية المزج بين إحساسه الداخلى

والظواهر الكونية فى تأملاته ، ولهذا يغلب عليه فى المعالجة الفنية أن يدور على لسانه ضمير المتكلم (أى الذات) حيث يقل أو يختفى ضمير الغائب كما هو ظاهر فى أبيات الدكتور – خليف – السابقة فى قوله (وقلت لمهجتى) (ورحت وفى فمى – وفى جنبى) (أهيئ خندقا) (وطفت بربوة آوى لها) (على شفتى تسبيح) .

ويجد المتلقى فى نونية شوقى تلاحما عجيبا بين موقفه الشعورى الخاص ومظاهر الطبيعة والكون فتراه فى حالة الحنين إلى مصر يناجى السحاب والبرق مناجاة المتأمل الواعى ، فيقول :[١٣٤]

يا سارى البرق يرمى عن جوانحنا بعد الهدوء ويهمى عن مآقينا

لما ترقرق فى دمع السماء دما هاج البكا ، فخضبنا الأرض باكينا

فالتأمل حسى وجدانى تختلط فيه الدمعة بالفكرة ، ويتعانق الموقف النفسى مع حركة السحاب والبرق حيث ينعكس أحدهما أو يتم إسقاطه على الآخر . وفى الوقوف على أهرام مصر ربما يلتقى الدكتور – خليف – مع شوقى فى بعض تأملاته ، فكلاهما عاشق لأنفاس التاريخ والطبيعة وهما من أهم روافد الإلهام الشعرى عند شوقى[١٣٥] وكذلك الدكتور – خليف – وكلا الشاعرين مأخوذ بروعة الأهرام التى حيرت الذهن والفكر ، وكلاهما قد استوقفه الجلال الناطق بآيات الخلود والاستهانة بعوامل الفناء . يقول الدكتور – خليف – ؛[١٣٦]

ولاحت لنا الأهرام بيت قصيدة وعته الليالى من أغاريد صادح

شوامخ فى صدر الفضاء كأنها معان قد استولت على ذهن كادح

كسين جلالا صامتا غير أنـــه مبين بآيـات الخلـــود الفصائـــح

هزئن بما يدعى البلى ما عرفنـــه ولا مر يوما بالصفـــا والصفائـــح

رمين جلابيب الفناء وأسدلـــت عليهن أستار الخلـــود المكافـــح

ففى هذا التأمل تبرز فلسفة التاريخ ، وفكرة الخلود ، وربما تراجع أثر الوجدان قليلا أمام غلبة الفكر الفلسفى . وهو ما نجده عنـد شوقى إذ يتأمل أبا الهول ، فتستبد بذهنه فكرة البقاء والخلود ، فيقول :(١٣٧)

أبا الهول ماذا وراء البقـــا ء – إذا ما تطاول – غير الضجر

ثم يطيل التفكير فى فلسفة البقاء والخلود إلى أن يقول :(١٣٨)

كأن الرمال على جانبيـــ ك وبين يديك ذنوب البشـــر

كأنك فيها لواء الفضـــا ء على الأرض أو ديدبان القدر

أبا الهول أنت نديم الزما ن ، نجى الأوان ، سمير العصر

ونلحظ أن كلا الشاعرين قد عنيا بالإشارة إلى أسباب الخلود وأسراره فانفرد شوقى بالتفسير المستفيض واستقصاء العلل والأسباب فى قصيدته لأن أبا الهول هو موضوع القصيدة ، ومصدر وحيها . أما الأهرام عند شاعرنا فكانت مشهدا من مشاهد الصحراء التى فزع إليها لينسى همومه ، وليست غرضا ينفرد بالقصيدة ، ولهذا اكتفى فى تفسير خلودها بالإشارة إلى أنها (بيت قصيدة وعتة الليالى) وأنها (معان قد استولت على ذهن كادح) وهو

تفسير لطيف يستوحيه الدكتور – خليف – من طبيعة الفن الأدبى ، فذاكرة الزمن لا تعى من فن القصيد أو معانيه إلا ما يملك مقومات البقاء والاستمرار وربما اقترب الدكتور – خليف – فى قوله (هزئن بما يدعى البلى ما عرفته) من شوقى فى قوله :(١٣٩)

تهزأت دهرا بديك الصبا ح فنقر عينيك فيما نقر

والاقتراب بين البيتين يتجاوز حدود التعبير إلى المراد فقد قصد كلا الشاعرين قصدا إلى الإفصاح عن سر من أسرار الخلود مؤداه – فى تصورهما – أن تلك الآثار الشامخة قد استهانت بعوامل الفناء الزمنى أو تعالت على صروف الدهر . بيد أن التفسير فى بيت شوقى لا يخلو من لطيفة دعت إليها طبيعته فى استقصاء المعنى وميله إلى تتبع التفاصيل والجزئيات فى صوره فهو لم يكتف بسخرية أبى الهول من الدهر وعدم اكتراثه به دليلا على البقاء بل استوقفه منظر عينيه الغائرتين ، فأراد أن يفسر المنظر ويستكمل الصورة ، فجعل ديك الصباح ينقرهما بسبب ما ناله من سخرية وعدم اكتراث . وفى هذا التفسير إشارة إلى مدى مقاومة أبى الهول لعوامل الزمن . أما اتفاق الشاعرين فى بعض التعابير فربما كان من قبيل التداعى الذى تفرضه طبيعة الاشتراك فى الموضوع الواحد أو لعله من المخزون الشعرى الذى وعته ذاكرة الدكتور – خليف – من شعر شوقى فى وقوفه على الآثار . وأيا ما كان الأمر فقد كانت الأهرام بأعاجيبها الثلاث – ولا تزال – مجالا للتأمل والإبداع .

رابعا : الاتجاه الوطنى :

ربما كان الشعراء هم أكثر الناس تفاعلا مع قضايا الوطن ، وأسرعهم استجابة لدواعى التغير التى تطرأ على مجتمعاتهم ، واقفين عند الأحداث الجسام فى مسيرتها . ولم يقف حب الوطن فى نفس الشاعر العربى عند هذا الحد ، بل تجسد فى تجارب كثير من الشعراء ثورة تقذف باللهب فى وجوه أعداء الوطن والطامعين فى خيراته .

ولكن خلف من بعد هؤلاء خلف استهواهم النموذج الغربى بما ينطوى عليه من ترف فى الفكر وعبث بالقيم ، فمضوا ينسجون على منواله ، وهم فى عزلة تشبه (الغيبوبة) عن جراح الوطن وكوارث الأمة (ومن واجب الأديب – كما يقول الدكتور شوقى ضيف – أن يصارع مع أمته ، وأن يكون جزءا حيويا فى هذا الصراع بل جزءا متداخلا فيه ، يستمد منه بواعثه وأفكاره ومبادئه ، ويرتبط به ارتباطا قويا متصلا ، أما أن ينفصل عنه مؤثرا أن يعيش لنفسه ولفرديته المحضة فإنه يتخلى عن مسئوليته إزاء مجتمعه الذى يعيش فيه والذى يستمد منه حياته ، ويصبح أدبه لونا من ألوان الترف لا أداة من أدوات الحياة)[١٤٠] .

واتصال الشاعر بوطنه أو مجتمعه على هذا النحو لا يعنى – بطبيعة الحال – أن يتحول شعره إلى طقوس وقرابين يتقرب بها فى المواسم والمناسبات الوطنية بل يعنى أن يتفاعل الشاعر مع آمال الوطن أو الأمة وأن يشاركها الألم . وهذا يقتضى أن يجئ شعره تجسيدا لروح (الانتماء) وتعبيرا

عن (الذات) المفعمة بالحب للوطن وأبنائه . وهو مفهوم الصدق الذى يصافحنا به الدكتور – خليف – فى إبداعاته ونماذجه الوطنية ، كما صافحنا به فى مقولته التى يؤكد فيها " أن الفن صدى للبيئة التى يعيش فيها ، ومرآة تنعكس عليها ظروفها وأحداثها ، ما دام الفن جانبا حيويا من جوانب الحياة ، يتصل بها ويؤثر فيها ، ويتأثر بها ، ولا يعيش بمعزل عنها..... فالفن – كما نراه – تعبيرا عن الشخصية والبيئة معا ، أو بتعبير أدق – تعبير عن تأثر الشخصية بالبيئة أو تأثير البيئة فى الشخصية "[١٤١] ففى قصيدته " جزيرة الحرية " تراه مشغولا بمشكلة الوطن ومحنته قبل الثورة ، فيعيش المشكلة بعقله ووجدانه ، ويقاسم الشباب فى تلك الفترة محنته (فى التطلع إلى الحرية ، وارتقابه ليوم الخلاص ، وإحساسه ببعد الطريق وما يعترضه من عقبات ويكتنفه من أخطار .

وتبدأ الرحلة إلى (جزيرة الحرية) بخيال الحالم ، ورومانسية الشاعر الهارب من حياة الذل وقيود الظلم ، فيستعين على مخاطر الانطلاق فى بحر لجى بوسائل تفوق طاقة البشر فيقول :[١٤٢]

فى زورق من سفين الوهم منطلق له على الموج رحلات وأسفار
بنته جن سليمان لرحلته فوق الخضم إذا ما ثار إعصار
سرى من الغيب لم يحفل بعاصفة ولم يقف دونه فى البحر تيار
مضيت ، فى صحبتى حورية كشفت لها من البحر أسرار وأخبار

ثم يرسو به الزورق المسحور على صخرة نائية ، فيرى الجزيرة المثالية التى يتطلع إليها ، وقد حوت كل صفات المدنية الفاضلة التى يحلم بها شكلا ومضمونا .[١٤٣] ولكن تعاوده أشباح الواقع بقيوده وطغيانه ، فتحاصر رومانسيته المنطلقة إلى الحرية ، فيرى الوصول إلى تلك الجزيرة محفوفا بالمخاطر ، فيقول :[١٤٤]

دنيا من السحر لكن الطريق لها ... من كل أرجائه حفته أخطار

البحر من حولها عات كأن قوى ... مجنونة هيجته فهو موار

كأنما انطلقت فيه أبالسة ... أنفاسها الحمر فى أمواجه نار

فى كل ثورة موج قد علت لغة ... للجن ، ألفاظها ريح وإعصار

لا تسمع الأذن منها غير معولة ... من الرياح لها فى السمع إنكار

ثم تفيض نفسه بمرارة الواقع المخيم على أرض مصر ، فيميل إلى التكشف حيث تخف وطأة الرمزية ، فيرى الطريق إلى الحرية دونه عصابة من قراصنة الشر وشذاذ الآفاق ، فيقول :[١٤٥]

وعصبة من ذئاب البحر فاتكة ... لها على الموج غارات وآثار

تفرقوا شعبا شتى يؤلفها ... شر تغلغل فى الأعماق غدار

دارت سفائنهم فى كل ناحية ... وفوقها أوجه دارت وأبصار

يرنون للأفق الممتد حولهم ... لهم على الشر إلحاح وإصرار

باعوا بحانات إبليس نفوسهـــم للنار ، أيامهم خمـــر وخمـــار
حول الجزيرة قد عاشوا قراصنة شر يطوف به فى البحر أشرار
لا يأذنون لحى أن يمـــر بهـــا دون الجزيرة أهوال وأخطـــار

فكيف السبيل إلى تلك الجزيرة وقد سدت المسالك بقراصنة الشر ؟ وعلى الشاطئ السحرى يلمع بريق الحرية فيراها عشاقها أميرة فاتنة طالما دانت الدنيا لإمرتها . وقد استمدت تلك الأميرة فتنتها من سر الحياة الساحرة فى مصر .[١٤٦] أما عرشها فطالما استمد عظمته وهيبته من تاريخ النضال ، فيقول :[١٤٧]

دون الأميرة كم لاقى مصارعهم طلاب مجد لهم فى المجد أسفار
مواكب المجد ما خارت لمصرعهم ما أدرك المجد فى دنياه خوار
مواكب لم تزل تمضـــى لغايتهـــا لا الماء يمنعها عنها ولا النـار[١٤٨]

ويمضى الشاعر بمواكب النضال الباحثة عن الحرية حتى يصل إلى مبتغاه فى دنيا مثالية خلت مـن الظلـم والأسـر ، ولم يتسـلل إليهـا حقـد ولا غـدر ، فيقول :[١٤٩]

دنيا مثاليـــة مـــا زار شاطئهـــا حقد ، ولا جاءها بالغـــدر غدار
خلت من الظلم لا أسر يقيدها عن الحياة ، ولا بالقيـــد إنـــذار
حرية أطلقت من كل آســـرة وما حوت خيلها الحمراء أسوار

على الجزيرة قد رفت حمائمهـا وفاض منها على الأرجاء تيـار

إلى أن يقول :

شريعة الذئب لم تعرف بساحتها ولم يهيئ شفار الذبح جـزار

الكل فيها سواء ليس بينهـم عبد ولا سيد -- الكل أحرار

إنها حياة الحرية أو حرية الحياة التى كان يتطلع إليها أبناء مصر قبل الثورة -- حرية لا تستعصى على فرسانها وخيلها الحمراء أسوار الظلم ، ولعله يعنى بخيل الحرية الحمراء ما عناه شوقى بقوله :(١٥٠)

وللحرية الحمُراء باب بكل يد مضرجة يدق

وعندما تحققت أحلام مصر بقيام الثورة عايش الدكتور - خليف - بإحساسه وشعوره الوطنى ثمرة الإنجاز ، وحصاد الصبر والكفاح ، وأدرك قيمة التحول المذهل الذى اتسعت آثاره فشملت بلاد الشرق . ولكن شاعرنا لم يقف أمام تلك الإنجازات موقف المؤرخ المشغول بمادة الحدث ، ولا موقف الشاعر الذى يغتال الحدث ذاتيته فى مواطن الزلفى ، وإنما تحول الموضوع - عنده - إلى تجربة شعورية يصدر عنها فى رؤيته الشعرية . ففى (مواكب النور) وهو عنوان القصيدة الذى اختاره ليكون محور الانطلاق وراء الموضوع أو المرآة التى تعكس رؤيته لروعة الإنجاز الذى حققته الثورة ، ففيها تراه حريصا على أن يشاركه المتلقى إحساسه وانبهاره بمواكب النور ، وهى تنطلق وتنتشر وسط ظلام الحياة فى مصر ، ففى بداية القصيدة يستنفر الأنظار لمتابعة

تغير يظهر فى الأفق حيث يتراجع ظلام الليل أمام بشائر الأضواء فإذا الصباح يلوح فى الموكب الفضى فارسا تملأ خيله السماء ، وتستقبله الأرض فى أبهى رداء ، فيقول :(١٥١)

انظـرى كيـف تنجلى ظلم الليـــ ل ، وتبدو بشائـــر الأضـــواء
ويلوح الصباح فى الموكب الفضى يجلـــو غيـاهـــب الظلمـــاء
فـــارس أبيـــض الجبـــين عليـــه من بياض الضيـاء أبهـــى رداء
ملأت خيله السمـــاء وراحـــت تنشر النور فى رحاب السمـاء
لبست فى لقائـــه الأرض أثـــوا ب جـمـال ، وفتنـــة وبهـــاء
واستجـابت لمسه الدافـــئ النـــا عم فى فرحـــة وفـى خيـــلاء
يا جمـال الحيـــاة وهـــى تلاقيـــ ـه كما يقبـل الحبيـب النائـــى

فالشـاعر لا يستهويه الرصـد المباشر للحـدث الوطنـى بـل يستوحى الدلالة ، ويترجم المعنى الـذى استقبله فـى نفسـه . وهـو المعنـى الـذى جعـل عنوان القصيدة رمزا له ، ثم بدأ يسقط هـذا المعنـى الداخلـى علـى المعطيـات الخارجية لأحداث الثورة ، فإذا مواكب النور تقتحم ظلام الحياة بقيادة فـارس طالت غيبته . ويظل هذا الفارس فى بؤرة الشعور مسيطرا على ذهن الشـاعر ووجدانه ، فتتشـكل منـه محـاور القصيـدة التـى ينطلـق منهـا فـى حديثـه عـن إنجازات الثورة . فلا يكاد ينتهى مـن فكـرة حتـى يعـود إلى المحـور مـن جديـد ليواصل الحديث عما حققته الثورة ، وكأنه يستمد من فارس المواكب دفعـات

شعورية تحقق لتجربته الإبداعية أسباب الصدق النفسى فى الحديث عن أهم قضايا الوطن . ثم هو لا يصرح باسم فارسه أحيانا بل يلمح إليه من خلال صورة تشبه صورة (السندباد) الذى يجتاز المصاعب ، ويخترق الغياهب ، وتشق أنواره حجب الظلام ، منطلقا من أجواز الفضاء إلى حيث تنتظر الأميرة الحائرة قدومه ، كما هو ظاهر فى الأبيات السابقة ، وأحيانا يصرح باسم الفارس ، فيقول :(١٥٢)

انظرى الشرق ، واذكرى لى جمالا راعى النور فى الربى الخضراء
أشرق الفجر بين كفيه يمحو ظلمة الليل باليد البيضاء

ويمضى فى الحديث عن إنجازات قائد الثورة الذى امتدت أياديه البيضاء إلى الشرق فمحت ظلامه ، وعبدت الطريق لشعوبه ، وأزاحت عن أبنائه حجب الغفلة . ثم يعود إلى إنجازاته فى مصر ، فيقول :(١٥٣)

اذكرى لى الرئيس يكشف عن مصـ ـر ستور الظلام والإدجاء

ويواصل الحديث عن دوره الفعال فى مصر وشعبها إلى أن يقول :

رائد للذرى الرفيعة يسمو بجموع من شعبه أقوياء

ثم يختم القصيدة بقوله :(١٥٤)

فارس أبيض الجبين ، عليه من بياض النهار أبهى رداء

وفى الفترة التى ارتفع فيها صوت الشعر فى مواكب النضال حاملا راية

السخط على الغزاة الطامعين فى بلاد الشرق العربى كان الدكتـور – خليـف – من جملة شعراء الصحوة المناضلين بالكلمة لكشف نوايا الغـرب ومخططـات المستعمر الجاثم على صدر الوطن العربى . ففى قصيدتـه (يقظـة النيـل) يؤرقـه وجود الغرباء على ضفاف النيل ، وتثـير أحزانـه محـاولات الفصـل بـين شمـال الوادى وجنوبه . وينكأ هذا الواقع المر جراحه ، فيقلب صفحة المـاضى ليقـرأ فيها سطور العظمة والمجد التى سجلها النيل فى خطراته وخطواته بين الضفاف فيقول :(١٥٥)

خطر النيل فى مواكبه الخضـ ـر تـــدوى بسمعـــه أصـــداء
ذكر الماضـــى المعطـــر بالمجـ ـــد ودنيـــا شبـــابها وضـــاء
يوم كان الوجود يهتف : يا نيـ ل ! فيصغى الإصباح والإمسـاك
يوم كان الزمان يمضى بما شـــا ء ويجرى على منـــاه القضـــاء
يوم كانت أمجاده فى فم الدنـــ يا تـــدوى بذكـــرهـــا الأنحـــاء
يوم كانت ضفافـــه فى ضيـــاء وعلى الكـــون كلـــه إدجـــاء
يوم كانت، ويوم كان .. ومرت صفحات مـــن سفـــره غـــراء
تتوالـى سطورهـــا تحت عينيـــ ـه كأن ليس للسطـور انتهـــاء
صفحات سطورها العز والســـؤ دد والمجـــد والعـــلا والإبـــاء

وتظل سطور الماضى تلـح على ذاكـرة الشـاعر ، فيجترهـا فـى حسـرة

الباكى على (يوم كان) و (يوم كانت) ثم تتصاعد زفراته ، وتذهب نفسه حسرات على واقع الحياة على ضفاف النيل ، وهو يرى هذا الواقع يمحو سطور المجد من تاريخ أبناء الوادى ، فيقول :[١٥٦]

وضع النيل سفره ليرى الحا ضر غشت سطوره أخطاء
ورنا حوله تدور به الدنيـ ـا ، وفى القلب حسرة ورجاء
حرم النيل قد غدت فى نواحيـ ـه وجوه عن أهله غرباء

ثم يكشف عن المخطط الخبيث ، والتآمر المقنع لفصل شمال الوادى عن جنوبه والمحاولات المستمرّة لاغتيال مقومات الترابط والوحدة بين أبناء وادى النيل فيقول :[١٥٧]

فرقة يبتغونها بين شطريـ ـه ، وعليها من الخداع طلاء
صلة الجنس والتقاليد والما ء يريد انقطاعها الدخلاء
لبسوا فى الجنوب أثواب حربا ء ، وضجوا بأنهم أوفياء
ومضوا يزعمون زورا وإفكا أنهم فى ربوعه نصحاء
ضللو أهله بمعسول قول فيه من كاذب المنى إغراء
لو كشفت القناع عنه لبانت خلف إغرائه منى حمراء

ويتصاعد فى نفسه الإحساس بصلابة الشعبين فى مصر والسودان ، ومدى حبهما لحياة الحرية ، فيستبعد استسلامهما لأعداء الوطن الخالد ،

ووحدة النيل الباقية ، فيقول :[١٥٨]

كيف يحيا الأحرار والوطـن الخـا لد تحيـا بأرضـه الأعـداء ؟
كيف يدعو دعاتهـم لانفصـال ؟ باطل واضـح وقـول هـراء
وحدة النيل ليس يفصمهـا الكيـ ـد ولا دعـوة لهـم رعنـاء
عروة من عـرى الإله فلـن تقـ ـوى عليها الخلائـق الضعفـاء
مصر أخت السودان منذ جرى النيـ ـل ، ومن فيهمـا لـه أبنـاء
سمع النيل فـى الشمـال هتافـا وتعالى مـن الجنـوب نـُداء
هم بنوه فـى الشاطئين استجابـوا لأبيهـم وكلهـم نصـراء
ومضوا فى طريقهم ومـن الـحـق دليـل لـركبهـم وحـداء
هـدف واحـد تـآخـوا عليـه وحدة النيـل كلـه والجـلاء

وفى الأربعة الأبيات الأخيرة إشـارة إلى حدث وطنـى كبير بعـد نهاية الحرب العالمية الثانية إذ هبت مصر حكومة وشعبا ضد الاحتـلال الإنجليزى ، وقامت المظاهرات من جميع طوائف الشعب وأحزابه تطالب بالجلاء وباستقلال البلاد استقلالا غير منقوص)[١٥٩] وقد انفعل الشعراء بتلك الأحداث الوطنيـة فكانت قصيدة (يقظة النيل) للدكتور – خليف – متزامنة مع قصيدة (صحوة مصر) لشاعر العروبة – على الجارم – وفيها يقول الجارم :[١٦٠]

لوح الصبح بأعلام الرجـاء ومضت تخطر فى الأفق ذكاء

ومحا النيل عن العين الكرى وتلظى مستجيبا ، للنداء

وصحا النائم من رقدته صارما أسأمه طول الثواء

إلى أن يقول مخاطبا مصر :

أمرك اليوم بكفيك فلا تقنعى إلا بتحقيق الجلاء

ففى ساحة الوطنية النابعة من حب مصر والعروبة تدفق نبض الأحرار شعرا يلهب الحماس ويوقظ النيام ، ويبعث الأمل فى المواكب الزاحفة .

وقد آثرت أن أجمع فى إطار هذا الحدث الوطنى بين (الجارم) و (الدكتور – خليف –) بشكل خاص ، لأن الجمع بينهما فى هذا الإطار لا يخلو من دلالة قصدت الإشارة إليها ، فكلاهما أديب شاعر عالم ، وكلاهما جامعى حمل أمانة العلم فى أروقة الجامعة وقاعات الدرس ، كما حمل كلاهما أمانة الكلمة النابضة بحب مصر والعروبة ، فجاء شعرهما الوطنى تعبيرا عن طبيعة الدور الذى نهض به الجامعيون فى حركات النضال فى مصر والشرق العربى . وربما جمع الاتجاه الوطنى بين الشاعرين فى أحداث متعددة قد يكون فى مقدمتها وأهمها معركة الجيش المصرى فى فلسطين عام ١٩٤٨ فكلاهما كانت له طريقته فى الإشادة بخطوات الجيش المصرى وانتصاراته[١٦١] . وكلاهما أفرغ شحناته الغاضبة على دولة صهيون المزروعة فى قلب الوطن الحبيب . ففى قصيدة (الفجر) يقول الدكتور – خليف – :[١٦٢]

وفى قلب مرعانا أفاع خبيثة رمانا بها من كل ناحية جحر

ثعابين أجناس كثيـر تخالفـت وألف منها فى طبائعهـا ختـر

يجمعها حاو من الغرب غـادر كما جمع الأوباء فى الوخم الحر

ويقول الجارم :(١٦٣)

أليس من أحجيات الدهر قبرة رعناء تزحم فى الوكر الشواهينا

وتائـه مالـه دار ولا وطـن يسطو على دارنا قسرا ويقصينا

....

العهد عندهم خلف ومجحـدة فمـا رأيـناهـم إلا مـرائينـا

ولكن يبدو أن إيقـاع الفخـر الـذى يسـتهوى الجـارم فـى الحديـث عـن العروبة قد طغى على واقعية الحدث ، ومصداقية الوصف الملائم لطبيعة العـدو الإسرائيلى وخطر وجوده فى المنطقة العربية . وربما كان انفعاله بغرابة الحدث فى تاريخ العرب هو الذى شكل الهدف ورسم الغاية فى الأبيات مـن ناحيـة ، وحدد له الزاوية التى ينظر من خلالها إلى العـدو مـن ناحيـة أخـرى . فاختيـار (القبرة) وصفا لدولة إسرائيل لا يمثل فداحة الخطب المألوف فى تـاريخ اليهـود الملوث بالتآمر والفساد . وإن كان الوصف يشير إلى معنى الضعـف فـى مـراد الجارم ومقصده فـإن هـذا المعنـى علـى ألسـنة العـرب كـان يسـتهوى زعمـاء إسرائيل فى الفترة التى عاشها الجارم طمعا فى الاستحواذ على عطف العـالم . وأيا ما كان الأمر فثمة اختلاف فى طبيعة الموقـف النفسـى الـذى يصـدر عنـه كلا الشاعرين .

فالدكتور – خليف – يصدر عن إحساس داخلى بواقع اليهود وطبيعتهم فهم أفاع خبيثة خرجت من جحور العالم مختلفة الأجناس لا يؤلف بينها إلا طبيعة الغدر . وقد جمعها حاو من الغرب ليرمى بها أعز مكان فى قلب الوطن . هذا الواقع الإسرائيلى – كما يحسه الشاعر – يتحول إلى رؤية شعرية تجسد الخطر ، وتبعث على الحذر . أما الجارم فهو يصدر عن موقف مفعم بدواعى الاستنكار والدهش أو العجب من أمر العرب .

– والحديث عن سياسة الغرب كان ولا يزال – فصلا هاما فى قصة إسرائيل وحكايتها مع العرب . فعندما توالت انتصارات الجيش المصرى فى فلسطين عام ١٩٤٨ تدخلت أمريكا لفرض الهدنة حماية لإسرائيل .

ويصور الدكتور – خليف – هذا الموقف ، فيقول :[١٦٤]

ولما رأوا أن الطريق إلى الذرى تدانى لنا ، واهتز فى ركبنا النصر
وبدد نور الشرق أحلام ليلهم ولاح لهم من بعد يسرهم العسر
دعوا عصبة فى الغرب تنصر بغيهم فلبتهم ، والوزر ينصره الوزر

إلى أن يقول : ——————————

هو الغرب لا ترج الضياء من الدجى فحيث تغيب الشمس لا يشرق الفجر

ثم يمضى فى الحديث عن صحوة الشرق إلى أن يقول :

ورن نشيد الفجر فى كل جانب من الشرق،قد صاغته من نورها مصر
صحونا كما يصحو السنا بعد ليلة تكاثر فيها الغيم واحتجب البدر

ويربط الجارم بين سياسة أمريكا تجاه إسرائيل وسياسة الغـرب فـى بـلاد الأندلس ، فيقول :[١٦٥]

أتلك أندلس أخرى ؟ فقد نبشـت من حقد ساداتهم ما كان مدفونـا
سحقا لسكين(فرديناند) كم ذبحـت واليوم تشحذ أمريكا السكاكينـا[١٦٦]
قد شردوا العرب واستاقوا حرائرهم فأيـن فتيانـنـا ؟ أيـن المحامونـا ؟
من كل عاد له فى الشر فلسفة أسرارها عند موشى وابن غريونا[١٦٧]

إلى أن يقول :[١٦٨]

فإن للشرق أعداء ذوى إحن ا لله يكفيه نجواهم ويكفينـا
لهم سهام خفيـات مسممـة من السياسة ترميه وترمينـا

وفى معركة النقب التـى خاضهـا الجيـش المصـرى ، وأدى واجبـه علـى أكمل وجه حتى رد الصهيونيين مدحورين يرسـل الدكتـور - خليـف - تحيـة إلى أبطال مصر فيقول :[١٦٩]

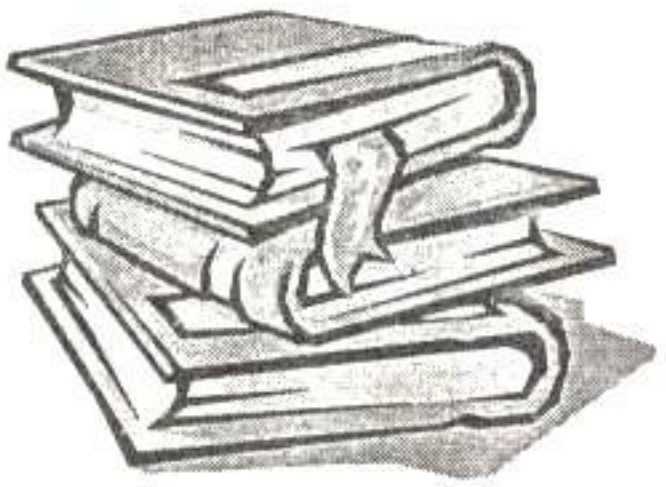
أقول ونار الـحرب يخبـو لهيبهـا وإن لم يزل تحت الرماد لهـا جمـر
وقد عاد للنقب الهدوء ، وإن يكن هدوءا عليه من دخان الوغى ستـر
وكف أسود النيـل عن وثباتهـم وما زال فى سمع الزمـان لـهم زأر
يكلل غار النصر حـر جباههـم ويهتز فـى أحلام ركبهـم الفخـر
وعادت فلول الغادرين لعارهـم ولم يجدهم فى الحرب كيد ولا غدر

ثم يختم التحية بقوله :

سلمتم أسود النيل فى كل منزل وعشت بأعلى ذروة المجد يا مصر

وهكذا يتعايش شاعرنا مع أحداث الوطن وقضاياه معايشة الـذات التـى لم تبتلع الأحداث الجسام أصالتها ، فظلت وثيقة الصلة بآلام الأرض ، وجراح الوطن وحتميـات الشـرق فـى فـترة كـانت فيهـا المنطقـة العربيـة تبحـث عـن شخصية جديدة وفكر جديد عند مستعمر الأمس حتـى أوشـك بريـق الغـرب آنذاك أن يخطف أبصار المتمردين على تراث الشرق .

المبحث الثالث



التوظيف الفنى
لأدواتـه الشعريـة

من الضرورى فى عملية الممارسة الفنية أن تكون لدى الفنان مهارات خاصة فى استخدام أدواته التى يعبر بها عن مراده . فالرسام الذى لا يملك عبقرية التشكيل فى استخدام ألوانه لا يقدم للناس فنا ، وربما فقدت لوحاته أسباب القدرة على التعبير . وفى الشعر – كما فى سائر الفنون – تكون النظرة إلى مستوى الإبداع مشدودة إلى قدرات الشاعر وملكاته فى تشكيل الأدوات وعناصر التعبير التى يصطفيها لموقفه الشعرى .

وفى تراثنا النقدى ، ولدى الإمام عبد القاهر بالذات حديث طويل عن حسن التأليف ، وتطويع اللغة فى سياق النص لمراد الشاعر حتى ليفهم من كلام شيخ البلاغة العربية ، وتعقيبه على أبيات كثير عزة أن مواطن الحسن فى الشعر مردها إلى ذوق الشاعر ومقدرته فى استخدام أدواته وحسن تأليفها فى سياق النص بشكل يضفى عليها من الإيحاءات والدلالات ما تتجاوز به حدود المعنى الوضعى . فالحسن عنده لا تجود به الكلمة معزولة عن السياق ، ولا تكتسبه فى سياق لم ترتب فيه ترتيبا فنيا ، بل مرد الحسن – عنده – إلى (استعارة وقعت موقعها وأصابت غرضها أو حسن ترتيب تكامل معه البيان)[١٧٠]

وهذا ما نعنيه بمصطلح (التوظيف الفنى) فى اختياره عنوانا لهذا المبحث . وهو مصطلح قد يبدو من حيث الشكل جديدا لشيوعه على ألسنة المعاصرين ولكنه قديم فيما يحمل من إشارات ودلالات لم تغب عن بال المتقدمين . ولعله المصطلح المناسب لحالة الكشف عن طبيعة الممارسة الفنية فى

إبداعات الدكتور – خليف – ، لأنه ممن يعنون عناية بالغة باختيار أدواته الشعرية التى تمثل عناصر التعبير فى تجاربه الإبداعية من ناحية ، وله – إلى ذلك – سمات مميزة فى توظيف الأدوات والعناصر ، وتطويعها فنيا لمواقفه الشعرية من ناحية أخرى .

وقد أشار فى مقدمة ديوانه إلى أنه عول فى التعبير عن مواقفه على الصورة والرمز والقصة[١٧١] بيد أن القصة فى شعره لم تستوف الملامح الفنية التى تجعلها عنصرا مستقلا من عناصر التعبير . فمعظم ما جاء عنده من هذا النوع كان أقرب إلى التعبير بالصور التى أخذت شكلا قصصيا . وهو اتجاه يستهوى معظم الشعراء المعاصرين ، ولكن يبقى مناط الاختلاف بينهم فى كيفية التوظيف الفنى لتلك الأدوات أو العناصر الشعرية . وهو ما نحاول فى هذا المبحث أن نتبينه فى إبداعات الدكتور – خليف – من خلال صوره ورموزه وبنائه الموسيقى .

أولا : الصور :

والصورة فى شعر الدكتور – خليف – من أهم عناصر التعبير وله مقدرة على نسجها فى عصب القصيدة بشكل فنى يخدم الفكرة ، ويجسد الموقف . فقد تتداعى الصور المتعددة إلى ذهنه فى لحظة الإبداع ، فيشكل كل صورة بلون الموقف الذى استدعاها . وقد تبين من استقراء شعره أنه يستدعى صوره أو تتداعى إليه من أربعة مصادر هى الطبيعة أو البيئة ، والتراث ، وروح العصر ، وأحيانا يستدعيها من المغيبات والأساطير . أما عملية المزج

بين الصورة النفسية التى يصدر عنها ، والصورة الحسية المستدعاة ، فالغالب اعتماده فيها على التشبيه فى مستوياته المتعددة ، وأحيانا يعتمد على العلاقة الإيحائية بين الصورتين . وأحيانا يعتمد على (التمثيل) وأهميته فى إبراز الفكرة مهما دقت .

صور الطبيعة أو البيئة :

وشاعرنا يفزع كثيرا إلى مشاهد الطبيعة أو صور البيئة المألوفة ليعكس من خلالها موقفه النفسى . ففى قصيدته (لا تتركينى) يتمحور الشاعر من بداية القصيدة إلى نهايتها حول موقف عاطفى ، يراه الموجه لحياته والمؤثر فيها ، ثم يعكس هذا الموقف بتداعياته المختلفة من خلال صور مستمدة من البيئة ومن الطبيعة ، فيقول :(١٧٢)

ألقيت بين يديك أيامى

ومضيت أرقب فيهما قدرى

وتركت خلف خطاك أحلامى

ترعى ضياء الشمس والقمر

ونفضت فى واديك آلامى

وحملت آمال الصبا النضر

فرأيت بعد جفاف أعوامى

ماء الحياة يدب فى الشجـر

وبكل عـود ذابـل ظامـى

عاد الشباب بأبهـج الزهـر

وعلى ضفاف غديرك الطامى

جددت ما قد رث من عمرى

ونقرأ الأبيات فتتداعى إلى الذهن فكرة الغرس وصورة صاحبه ، وهـو يلقى فى بطن الأرض بذور الأمل ، ويستنبت فيهـا أحـلام الغـد ، فـى تطلـع لهيف إلى يوم تدب فيه الحياة فى الشجر ، ويشتد العود الذابـل بعـد جفـاف . فشاعرنا لا يعتمد فى طرح موقفه العاطفى على أى شكل من أشكال التجريد ، بل يضع المتلقى أمام صورة ، هى ناطقة بما يريـد . وربمـا بلـغ قمـة الإبـداع وهو يدلف إلى صورة حسية مستوحاة من البيئة ، ليعكس من خلالهـا صـورة الموقف النفسى ، ثم يمزج بين الصورتين مزجا فنيا ، يتعانق فـى إطـاره غـراس الحُبّ وغراس الحَبّ . وقد اتكأ فى المزج بينهمـا علـى (التمثيـل) وهـو أرقـى صور البيـان العربـى فـى استنطاق الفكـرة مهمـا دقـت ، واسـتجلاء الموقـف النفسى مهما غمض ، كما قـال الإمـام عبـد القـاهر .[١٧٣] وينجـح الدكتـور خليف فى اختيار العناصر البيانية التى تجسد المعنى (الممثل) معتمـدا فـى ذلـك على مجموعة من الاستعارات الداخلية ، جسدت العلاقة بين الصورة النفسية والصـورة الحسـية ، منهـا (ألقيـت بـين يديـك) ، و (نفضـت فـى واديـك) و

(ضفاف غديرك الطامى) كما اعتمد على التشبيه الضمنى فى الربط بين أثر العاطفة فى عودة الشباب بعد جفاف الأعوام ، وأثر الماء فى عودة الحياة إلى الشجر . ثم يبلغ شاعرنا قمة الإبداع فى توظيف الصورة الحسية باختيار عناصر نفسية مشتركة بين من يغرس الحُبَّ ومن يغرس الحَبَّ فكلاهما فى حالة ترقب (ومضيت أرقب فيهما قدرى) وكلاهما يحمل فى نفسه الأمل (وحملت آمال الصبا --) ، ثم تتفاعل هذه العناصر فى أحضان الصورة الكلية فتجعل الموقف النفسى ينعكس على المشهد الحسى ، ويتآلف معه .

وفى نفس القصيدة تتداعى الصور حول موقفه العاطفى ، فيذكر أيام الشباب ، ونضارته فى لقُطات سريعة متتابعة ، يستمد مفرداتها من الطبيعة ، فيقول :(١٧٤)

وأعدتنى لملاعب كشفت
عنها الحياة غلائل الفتن
أيام كنت فراشة خفقت
فى النور من فنن إلى فنن
أيام كنت شعاعة ومضت
فى الصبح تفتح أعين الوسن
أيام كنت فتى به انطلقت
خيل الشباب طليقة الرسن

مجموعة مشاهد متلاحقة جاءت على نسق البيان العربى فى التشبيه ليؤلف الشاعر من مجموعها صورة توحى بطبيعة الشباب فى الحيوية والحركة والنضارة ، وحب المغامرة والانطلاق بلا حدود . وفى معرض الصورة تأتى (الاستعارة) فى عناق مع (التشبيه) فى قوله : (كشفت عنها الحياة) (تفتح أعين الوسن) (انطلقت خيل الشباب) ، فتتحول إيحاءات التشبيه إلى أثر ملموس وواقع حسى كان يعايشه . فهو لم يعد بالذاكرة إلى ملاعب الصبا فحسب بل جعل الحياة تكشف عنها القيود ، ولم يكن مجرد شعاعة ومضت فى الصبح ، بل جعل أثرها ملموسا فى يقظة النائم ، ولم يكتف بكونه (فتى) فى شبابه ، حتى جعل هذا الشباب خيلا تنطلق به دون زمام يقيد انطلاقها . وهكذا يحسن الشاعر توظيف صوره البيانية ليؤلف من مجموعها صورة كلية لمرحلة الشباب . ثم تطاوعه الكلمة الموحية فى رسم الصورة ، فيتوالى الفعل الماضى فى نهاية المصراع الأول (كشفت - خفقت - ومضت - انطلقت) ليمنح الصورة دلالتها الزمنية المنشودة ، وإيقاعها الأخاذ من ناحية ، ثم يبث فى جوها عناصر الحركة والصوت واللون من ناحية أخرى . ولكن إحساس الشاعر بصورة شبابه على هذا النحو يخالطه شعور آخر بالحنين إليه ، أو الحسرة على ضياعه ، فتتكرر على لسانه عبارة (أيام كنت) .

والدكتور خليف يعتمد كثيرا فى تعبيره على صور التشبيه . وربما وجد فيها مجالا تتنفس فيه عبقرية التشكيل وملكة التصوير ، وكأنه رسام يوظف أدواته وألوانه لتبوح بالفكرة وتنطق بالسر . ففى بعض قصائده التى تتعدد فيها محاور الفكرة نراه يعول على صور التشبيه فى الانتقال من محور

آخر ، فـلا ينتهى من صورة حتى يدلف إلى غيرها ، فتبدو القصيدة فى مجموعة من المشاهد المتتابعة وقد وظف كل مشهد بشكل فنى لخدمة الموقف الذى يصدر عنه الشاعر . ففى قصيدته (خميلة الحب) يحرك المكان ذكريات اللقاء ، ويستجيش المخبوء من عواطف الحب ، فتتداعى إلى ذهن الشاعر صورة الحبيبة فى جمالها الفتان ، وسحرها الأخاذ ، فيترجم إحساسه بهذا الجمال فى تشبيه تستدعى فيه صورة المثال وهو يشكل بأدواته وفنه مثاله الناطق بآيات الإبداع ، فيقول :[١٧٥]

وكنت كدمية المثال سواها بإبداع
خلا لمثاله الفتان فى إحساس ملتاع
وطوف حوله فى نظرة المتأمل الواعى
ليدرك من معانى الحسن ألوانا وألوانا
ويبرزها على الصلصال إبداعا وإحسانا
وهيأه بمحراب الجمال بخير أوضاع
وراح يداعب الآمال فى دنياه هيمانا
وخلف فى الحمى الفنى دنيا الناس للناس
وعاش بخلوة للفن فى نور وإيناس
يسوى المرمر الوردى وفق أدق مقياس

ويمضى شاعرنا فى تتبع التفاصيل ، واستقصاء الجزئيات حتى تكتمل الصورة المنشودة لعبقرية مثال لا يشغله فى دنيا الناس إلا أن يبدع مثاله على أدق مقياس . فكانت ثمرة إبداعه هذا المثال الذى استوفى عناصر الحياة البشرية إلا الروح . فيقول :

ويصبغه بألوان الشباب بهن معناه

ودبت فيه من حيوية الأحياء أشباه

وكانت آية كادت تموج بكل إحساس

ولولا الروح قلنا : ذاك مما أبدع الله

فواضح أن الدكتور – خليف – اتكأ على صورة المشبه به فى نقل إحساسه بجمال صاحبته النادر . وواضح كذلك أنه بلغ قمة الإبداع فى رسم صورة المثال أى (الفنان) ؛ لأنه خبير بأن (الدمية) هى الصورة التى يبالغ فى صياغتها وتحسينها .[١٧٦] فربما قاده هذا إلى الإلحاح على استدعاء مثال يملك أسباب الصياغة والتحسين . لكن يبدو أن استغراقه فى عملية الاستدعاء ربما طغى على التجانس المطلوب بين الطرفين فى صور التشبيه فبالرغم من تركيزه على المقدرة الفنية للمثال ظلت صورة المشبه به عاجزة عن الوفاء بصورة المشبه ؛ إذ حرص على أن يستبقى فى (دمية المثال) جمادية تبتلع فى رؤية المتلقى إحساسه بجمال المشبه وطبيعته . وربما دفعه إلى هذا الحرص تماثل حدث بين طبيعة الشاعر وطبيعة المثال فى لحظة الإبداع ، فقاده هذا التماثل

أو التقمص إلى التركيز على قدرة الفنان وملكاته فى تشكيل الجمال بينما ظلت (دمية المثال) فيها شبه ناقص بصورة المشبه . حتى ليغلب على الظن أن شاعرنا أحس هذا المعنى ، فأعاد صورة (الدمية) فى موضع آخر من القصيدة حيث يقول :[١٧٧]

وكنت كدميـــة الفنـــان سواهـــا بإبداعـــــه

عرفت بك الجمال النضر فى مصقول أوضاعه

وشمتـــك عالمـــــا فيـــاض أرجـــاء بإمتاعـــــه

فاكتفى فى السطر الأول هنا بما لم يكتف به فـى الصـورة الأولى ، مـع أن (التسوية) فى قوله (سواها) تعبير يستوعب كل تفاصيل الإبداع حتـى فـى مستواه الأعلى (الذى خلق فسوى)[١٧٨] فصورة المشبه به فى الأبيات موحيـة بكل التفاصيل ، ولكن ظل شاعرنا فى الصـورة الأولى يسـتدعى كـل قـدرات المثال ليصل إلى الإبداع المطلق ، ثم يستوقفه عاجزا عن نفخ الروح بقوله :

ولولا الروح قلنا ذاك مما أبـــدع ا لله

والبيت فى ذاته يحمل معنى إسلاميا جميلا ، ربما اسـتوحاه شـاعرنا مـن قوله تعالى (فإذا سويته ونفخت فيه من روحى ـــ)[١٧٩] . وربما جسد البيـت عبقرية المثّال ولكنه لم يضف إلى صورة المشبه به فى السطر الأول معنى جديدا

وأياما كان حظ هذا القول من القبول أو الدفع فـالمهم أن الدكتـور ـ

خليف – ممن تستهويهم صور الطبيعة ، ومشاهدها ، ولهذا مضى فى قصيدته (خميلة الحب) يرصد مفردات الجمال ومواطن الحسن عند صاحبته فى صور متعددة ، اعتمد فيها على التشبيه فى تجسيد إحساسه ونقله إلى المتلقى ، فأمعن فى مواقع الجمال الحسى ، كما أبحر فى جمالها النفسى ، فتتابعت فى القصيدة صور الشفاه ، والثغر ، والصوت الناعم ، والعيون ، والشعر المنساب وغيرها من المواطن التى تبرز مفاتن المرأة . وكأنه أراد أن ينتقل فى وصف الحبيبة من جمال صامت ، يخلو من الروح فى (دمية المثال) إلى جمال طبيعى تتعدد مصادره ومواضعه ، التى تنطق بآثاره ، وتهمس بأسراره إلى حس الشاعر ونفسه . فالشفاه كاللظى ، والثغر كالشذا النفاح ، والعيون كالسنا الوسنان ، والشعر كانسياب النهر ، والأيدى من نقى العاج ، والسيقان كذوب النور فى البلور .[١٨٠] ويغنينا عن الإطالة فى ذكر التفاصيل لكل صورة أن نورد قول الشاعر فى وصف ثغر الحبيبة ورضابها :[١٨١]

وثغر كالشذا النفاح بين خمائل العطر

كئوس ملؤها خمر ولكن ليس كالخمر

من الفردوس كرمتها عناقيد من السحر

وفى حاناته عصرت بأيدى الخرد الحور

فليست غير أنفاس الشذا وعصارة النور

ورسم من رسوم الخلد ما فيه سوى الطهر

فللثغر رائحة طيبة نفاذة ، وللرضاب مذاق جميل ساحر ، قوى التأثير فيمن يتطلعون إليه . فهو مصون طاهر غير مبذول لكل متطلع ؛ لأنه من عالم الخلد الطاهر ، مصنوع بأيدى الخرد الحور . وقد عول شاعرنا على صورة التشبيه ليوظفها فى استدعاء الموروث من المعانى المألوفة على ألسنة الشعراء فى وصف الثغر . فالصورة لم تقدم إلى المتلقى معنى غير مسبوق ولكن شاعرنا أجاد صياغة الموروث باقتدار ، وأجاد تشكيله فى إطار الصورة بمهارة حتى تجمع لديه فى صورة واحدة ما تفرق على ألسنة السابقين فى وصف الثغر من معانى الرائحة ، وحلاوة المُذاق ، وقوة التأثير ، والطهر . فللشعراء فى تداول تلك المعانى مذاهب شتى ، ومسالك متعددة ؛ فمنهم من يعنيه من ثغر الحبيبة طيب الرائحة وحلو المذاق كالعباس بن الحنف فى قوله :[١٨٢]

أرسلت باللبـــان قد مضغتـــه بين تفاحتيـــن فـــى ريحـــان
وبمسواكها الـــذى اختاره اللـ ـه لفيها من طيب الأغصـــان
فكأنى وجدت رياحا من الفر دوس فاحت من ريح ذاك اللبان

ومنه قول أبى الطيب المتنبى :[١٨٣]

شهيدى على طيب اللثاث وريقها أنابيب عيـــدان الأراك المفـــرع
كأن حباب الريـــق حين تمجـــه على شعب المسواك غير ممـــزع
رشاش ذكى المسك شيب بعنبـــر أو الراح من صفو العقار المشعشع

ومنهم من يعنى بصفاء الثغر ومذاق الرضاب كما جاء فى مطلع لامية كعب بن زهير :(١٨٤)

تجلو عوارض ذى ظلم إذا ابتسمت كأنه منهل بالـراح معلـول

ومنهم من يقتصر على طعم الرضاب ومذاقه ، كما جاء على لسان حسان فى مطلع همزيته :(١٨٥)

كأن سبيئة من بيت رأس يكون مزاجها عسل وماء

على أنيابها أو طعم غض من التفاح هصره الجنـاء

ومن الشعراء من يركز على قوة تأثير الريق وما يصنعه بالنفوس ، فيسجل ابن الدمينة أن ريق صاحبته يشفى العليل الذي أشرف علي الموت ، فيقول:(١٨٦)

وريا بعيد النوم لو روحت بها مدانيف لارتاحت قلوب المدانف

أما جميل بثينة فإنه يسرف فى تقدير آثار ريق صاحبته ، حيث جعله دواء للموتى . فيقول :(١٨٧)

مفلجة الأنياب لو أن ريقهـا يداوى به الموتى لقاموا من القبر

ولكن قل من الشعراء من يصف ثغر الحبيبة ورضابها بالعفة والطهر ، ومن هؤلاء القلة شاعر البادية – مجنون ليلى – فى قوله :(١٨٨)

وما ذقته إلا بعينـى تفرسـا كما شيم فى أعلى السحابة بارق

فهو لم يذق طعم رضابها وإنما علم ذلك بالفراسة والنظر ، كما يعلم الناظر إلى السحاب ما يحمله من مطر وهو معنى يحفظ للسان الشاعر عفته ، ويصون لحبه عذريته . والدكتور – خليف – يسلك فى عداد القلة الذين تناولوا هذا المعنى فى قوله السابق :

[و رسم من رسوم الخلد ما فيه سوى الطهر]

كما يعد من القلة فى البعد عن الإسراف والمغالاة فى وصف أثر الريق حيث مال إلى القصد والاعتدال فى تقدير هذا الأثر فى قوله :

يخلف كل من يهفو إليه شبه مسحور

أما وصف الرضاب بطعم الخمر ، حيث يقول فى أبياته السابقة :

كئوس ملؤها خمر ولكن ليس كالخمر

من الفردوس كرمتها عناقيد من السحر

فهو من المعانى المستهلكة على ألسنة القدماء ، ولا يخرجه عن القدم قول شاعرنا (ولكن ليس كالخمر) ولا قوله (من الفردوس كرمتها) لأن جل الشعراء الذين وصفو ريق صواحباتهم بطعم الخمر تحفظوا كما تحفظ ، وأضافوا إلى خمرهم قيودا كما أضاف . فمنهم من مزجها بماء الزنجبيل ، ومنهم من مزجها بماء المزن ، ومنهم من أضاف إليها العسل والماء . كما أن بعض الشعراء القدامى جعل رائحة الثغر من الفردوس . وقد عرفنا ذلك فى قول العباس بن الأحنف ، ونعرفه فى قول بشار :[١٨٩]

يا رحمة ا لله حلى فى منازلنـــا حسبى برائحة الفردوس من فيك

ولكن تبقى لشاعرنا – كما قلنا – مقـدرة فنيـة عالية على صياغـة المـوروث وتشكيله وعبقرية واضحة فى توظيف الصور التشبيهية للوفاء بالموقف .

وأحيانا يعول الدكتور – خليف – على (استدارة التشبيه) فى رصـد إحساسه بالموقف . وهو مسلك فنى كان مألوفا فى الشـعر العربى منـذ أقـدم عصوره ، حيث يبدأ الشـاعر بصـورة المشـبه بـه ، ثـم يمعـن فـى تتبـع دقائقـه وجزئياته وتفاصيله وهيئاته حتى إذا أوفى على الغاية ألحقه بالمشبه . تقـرأ هـذا فى شعر النابغة والأعشى وقيس بن الحدادية ، وغيرهم ، كما قرأناه فى شـعر الدكتور – خليف – فلا نشعر بأن المسلك الفنى الموروث قد استعبد شـاعرنا فوقف فى توظيفه عند مجرد المحاكاة والتقليد ، وإنما ندرك من خـلال النمـاذج المطروحة بأن استدارة التشبيه – كغيرها من صور التعبـير – يختلـف مسـتواها الفنى فى التوظيف والتشكيل باختلاف مستويات العصور فى الثقافة والنضـج الفنى .

فالمألوف من تراثنا الشعرى أن هذه الصورة تبدأ بالنفى وتنتهـى دائمـا بأفعل التفضيل . وبين البداية والنهاية رصد لمفردات المشبه بـه التـى تشـير إلى طبيعة العلاقة بين طرفى الصورة . ومنه قول قيس بن الحدادية :[١٩٠]

فما نطفة بالطـود أو بصريـــة بقية سيـــل أحرزتهـــا الوقائـــع

يطيف بها حران صاد ولا يرى إليها سبيـــلا غـــير أن سيطالـــع

بأطيب من فيها إذا جئت طارقا من الليل واخضلت عليك المضاجع

والتعبير عن مراد الشاعر بهذا الشكل لا يخلو من دلالات ضمنية ، لعل في مقدمتها استدعاء أسباب التطلع اللهيف لدى المتلقى ؛ إذ يظل حريصا على متابعة الصورة للإمساك بمراد الشاعر وغايته ، كما أن هذا الشكل يفتح أمام الشعراء مجالا تتنفس فيه الدخائل وتطل منه أغوار النفس ولهذا عول عليه الدكتور – خليف – فى أكثر من قصيدة ، ثم وظف التشبيه المستدير بشكل ربما يختلف عن الموروث فى عدة أمور ، أهمها :

١ – أنه لم يقصد إلى مجرد إلحاق المشبه به بالمشبه ، ولم يركز على إثبات المفاضلة بين الطرفين كما هو المألوف بل صرف جل همه إلى أن يمزج بينهما مزجا ينبض بأبعاد نفسه ، ويكشف المستور من مجاهيلها ؛ ولهذا لم يعول على الشكل المألوف فى بداية الصورة ونهايتها ، بل اتكأ على أداة التشبيه فى مطلع القصيدة حيث يقول فى قصيدته (أعاصير ربيع)[١٩١]

مثلما ولت أعاصير الشتاء وخلا من حجب الغيم الأفق

وصفا الجو لمنهل الضياء واستقرت فيه ثورات القلق

وسرت بالعطر أنفاس الفضاء وبريق النور فى الكون ائتلق

وكسا الأرض من العشب رداء نمقته كف فنان لبق

وحلا للطير فى الأيك الغناء بعدما اخضر على الأيك الورق

ودعا الروض فراشات المساء عاد عطر الحب للزهر العبق

وجرى فى الكون شريان النماء　　كل حـى فى نواحيـــه انطلـــق

ثم ينتهى إلى المشبه فى قوله :

دبت الأنفاس من بعد الفناء　　كل ميت من جديد قد خلق

وسرت أغرودة ملء الفضاء　　أقبل الفجر وقد ولى الغســق

٢- اعتمد الشاعر على تداعيات الصورة فى تتبع تفـاصيل المشبه بـه ليستعين بهذا التداعى على رسم ملامح التغير النفسـى والحسـى ، التـى تطـرأ على الحيـاة والكـون فـى عمليـة التحـول مـن أعاصـير الشـتاء إلى الربيـع ثـم يتصاعد إحساسه بصورة التحول الزمنـى فـى الحيـاة ، فتتداعـى إلى ذهنـه فـى لحظة الإبداع صورة البعث بعد الفناء ، وكأنه اتكأ على عالم الحس فـى إبـراز صورة المشبه ، ثم يجسد بعملية المزج بـين الصورتـين إحساسـه الخـاص بقيمـة التحول فى حيـاة الإنسـان مـن مرحلـة الخمـود والجمـود إلى مرحلـة انطـلاق النفس وانتشاء الروح . فالتحول الذى يعنيه الشـاعر ليـس تحـولا زمنيـا تمثلـه حكايات الربيع والشتاء أو قصة البعث بعد الفناء ؛ فتلك رموز جسد بها آثار التحول الذى يقع منه فى بؤرة الشعور عندما يعود إليه الحبيب ، فيتدفق نبض الحياة فى الحس النفسى أو عندما تختفى من حياته أمـيرة حبـه فيتوقـف النبـض وتثور أعاصير الربيع . وهو ما يقرره الشاعر فى مواضع متعددة من القصيـدة بقوله :(١٩٢)

مثلما عادت إلى الكون الحياة　　بعدما حل به ركب الربيـــع

هكذا عادت إلى عشى الحيـــاة　　بعدما عاد له طيرى الوديـــع

ثم بقوله :

حينما أقبلت من بعد الغياب　　أشرقت فى النفس أضواء الأمل

الشتاء الجهم قد ولى وغاب　　والربيع الطلق فى الوادى رفـل

ويكشف عن مراده بأعاصير الربيع فى قوله :[١٩٣]

مثلما غابت عن الكون الحياة　　بعدما ثارت أعاصير الربيع

هكذا غابت عن العش الحياة　　بعدما خلفه الطير الوديـع

٣- الظاهر من سائر القصيدة أن شاعرنا لم يستخدم التشبيه المستدير بالصورة المألوفة على ألسنة القدماء بل وظفه فى القصيدة من أولها إلى آخرها ليكون محورا يرتكز عليه فى فكرة التحول النفسى والحسى التى يطوف حولها الشاعر ، فالمشبه به موظف - عنده - للتعبير عن التحول النفسى فى الحياة والكون ، كما أن المشبه موظف بشكل مستمر فى القصيدة لتجسيد إحساسه بالتحول النفسى فى حياته الخاصة . ثم يمضى فى القصيدة كلها متكئا على إحساسه بأحوال الحياة فى (الشتاء) و (الربيع) ليشكل من هذا الإحساس صور التشبيه ، ثم يذيل كل صورة بعبارة محورية يلخص فيها فكرة التشبيه ومحتواه . ويلفت النظر فى هذا المسلك مراعاة التجانس الفنى بين الصورة والمحور (أى الملخص) فإذا كانت الصورة مبنية على استدارة التشبيه كما فى النموذج السابق راعى فى الملخص أن يكون كذلك[١٩٤] وإذا تخلى عن استدارة التشبيه كما حدث فى الصورتين الأخيرتين من القصيدة فإنه يعكس

العبارة المحورية فيبدأ بصورة المشبه . وإنما يحدث هذا – كما هو ظاهر – حين يبدأ الصورة بالحديث عن التحول في حياته الخاصة ثم ينتقل منـه إلى التحـول في مشاهد الكون ، فيقول :[١٩٥]

حينما أقبلت من بعـد الغيـاب أشرقت في النفس أضواء الأمل
الشتاء الجهم قـد ولى وغـاب والربيع الطلق في الوادى رفـل
كشف النور عن النفس الحجاب وأفاض البشر فيهـا والجـذل

ويمضى في الصورة على هذا النحو ، فيمـزج بـين إحساسـه الداخلـى بالتغير أو التحول وإحساسه بمشـاهد الكـون مـن حولـه ، ثـم يعكـس العبـارة المحورية المألوفة في قصيدته ، فيقول :

هكذا عادت إلى عشى الحياة بعدما عاد له طيرى الوديـع
مثلما عادت إلى الكون الحياة بعدما حل به ركب الربيـع

وفى قصيدته (أصداء الضفاف) تستبد بالشاعر لحظة الانتظار ، وفرحة اللقاء بالحبيب فتنعكـس مشـاعره علـى الحيـاة والكـون مـن حولـه فـى وقـت الأصيل ، وهو يتابع مشهد الغروب فيقول :[١٩٦]

وعلى السماء مفاتـن قدسيـة مرت بها كف الأصيل الساحر
نسجت على الأفق البعيد غلالة شفقية من غيمـه ، المتكاثـر
والشمس خلف غيومها غربيـة تلقـى أشعتهـا وداع مسافـر

فقد لون الشاعر مشهد الغروب وقت الأصيل بلون مشاعره الفياضة بفرحة اللقاء . ومن ثم يحتل (الأصيل) مركز الصدارة فى المشهد ؛ لأنه يجسد فكرة الميعاد ولحظة اللقاء مع الحبيب .[١٩٧] فكان بالنسبة للشاعر مصدر الجمال الساحر فى تلك اللوحة الطبيعية ، فالمفاتن القدسية فى السماء لونتها كف الأصيل ، وألوان الشفق المتجمعة فى الأفق خلف الغيوم رسمتها كف الأصيل من بقايا أشعة الشمس التى تلقيها وقت الغروب كأنها تحية وداع . فالدكتور خليف يعكس موقفه النفسى على مشهد الغروب فيبدو أمام العين الشاعرة لوحة فنية قدسية الجمال . بينما يراه خليل مطران فى قصيدة (المساء) فى صورة مأتم يسيل الدموع ، ويحرك الشجن ، ويبعث على التأسى[١٩٨] وكلا الشاعرين فى صدق مع النفس ؛ لأن الناس بعامة والشعراء بخاصة يرون الوجود من حولهم مشكلا بلون مشاعرهم . وهو المعنى الذى يصدر عنه شاعر الطلاسم فى قوله :[١٩٩]

كن جميلا ترى الوجود جميلا

ولهذا يبدو مشهد الغروب فى صورة حزينة ليعكس موقف اليأس الذى سيطر على شاعرنا فى موضع آخر من القصيدة حيث يقول :[٢٠٠]

عمرى تبدد كالضباب مع الضحى أو كالشعاع مع الغروب المائل

فالغروب هنا ارتبط بضياع العمر فهو مشهد حزين ، كما ارتبط بزوال أيام السعادة فى قوله :[٢٠١]

تمضين وحدك لا كما كنا مع الماضى القريب

ونظرت للشمس الغريبة وهى تهوى للمغيب

والأفق غشيته الغيوم ، فكل ما فيه كئيب

– صور مستمدة من روح العصر :

ففى قصيدته (انتظار)[٢٠٢] يتواصل الشاعر مع أبناء عصره من خلال مشهد مألوف فى حياتنا اليومية ، ثم يشكل من المألوف صورة يتعانق فى إطارها الذاتى والعام ، ويقترب فيها بإحساسه الداخلى من نبض المتلقى وحسه ، فذلك حيث يقول :

أصغى إلى رنة (الهتاف) بى أمل ... فى أن يعود هوانا كالذى كانا

وملء سمعى أصداء مجلجلة ... قد داعبت أملا فى النفس ولهانا

قد خلفتنى على رناتها قلقا ... يموج فى عالمى المغبر حيرانا

إخال كل رنين منه هاتفة ... تدعو إلى همسة الميعاد لهفانا

كأنما اتصلت أسلاكه بدمى ... فصيرت خفقات القلب إرنانا

أصغى لرناته فى القلب خافقة ... حتى استحلت من الإصغاء آذانا

أهفو إلى همسات منك فى أذنى ... تنساب كالسحر أنغاما وألحانا

فمن اللحظات المألوفة فى حياتنا اليومية لحظة القلق والحيرة بجوار (الهتاف) انتظارا لرنة منه تحمل إلينا نبأ سعيدا أو موعدا مع حبيب . ولكن حين يكون المنتظر هو العاشق المترقب أو الحبيب المعذب بنار الوجد فإن لحظة الانتظار تتحول إلى التياع يوقع صاحبه فى منطقة (الاستعباد) لكل رنة من رنات الهاتف ، ويستجيب القلب لوقع اللحظة وتداعياتها ، فتتحول خفقاته

إلى رنات حزينة تستبد بالمنتظر ، فيستحيل بكل طاقاته آذانا صاغية . وليس مرد الإحسان فى صنيع الشاعر هنا إلى طبيعة الموقف المستوحى من حياتنا العصرية ؛ فهو من المواقف المألوفة التى تحضر فى الذهن دون كد أو عناء . وإنما مرد الإحسان إلى المقدرة الفنية التى هيأت للشاعر أن يصوغ الموقف ، ويشكل مفرداته فى صورة جمعت أبعاده النفسية والإنسانية وجعلت شاعرنا يقترب بحسه الذاتى من نبض المتلقى وإحساسه بلحظة الانتظار ؛ ولهذا لم يقف طويلا عند الشكل الخارجى للصورة المألوفة بل ركز على صياغة التداعيات النفسية التى يفرزها موقف الترقب اللهيف فى انتظار رنة (الهتاف) ثم تدرج فى الصياغة من أمل يداعب النفس إلى قلق يموج فى عالمه الداخلى والخارجى ، وتتصاعد لحظة الترقب لرنة (الهتاف) فتتحول المسألة برمتها إلى داخل الشاعر لتنهض خفقات القلب بما كانت تنهض به رنات الهاتف فى إثارة أشجانه وحيرته . ثم تنجح اللغة المختارة لصياغة الصورة فى الوفاء بمعانى التدرج والتحول النفسى من حالة إلى حالة . ففى لحظة المتابعة المستمرة لرنة الهتاف يأتى الفعل المضارع (أصغى) ثم يقوى الأمل فى النفس ، فيميل إلى تحقيقه بصيغة الماضى فى قوله (قد داعبت أملا --) أما لحظات القلق والترقب فقد نهضت المزاوجة بين صيغة الماضى وصيغة المضارع بالدلالة على تحقق وقوعها من ناحية ، واستمرارية آثارها فى النفس من ناحية أخرى فى قوله (قد خلفتنى على رناتها --) ، (يموج فى عالمى --) ثم يمضى فى الإعلان عن استمرارها بقوله : (إخال كل رنين – تدعو إلى همسة الميعاد .) وعندما تحل خفقات القلب محل رنات الهاتف يعود مرة أخرى إلى الإصغاء

مستخدما صيغة المضارع التى استهل بها الصورة . فلدى الشاعر مقدرة على وصف إحساسه ووعيه بالموقف وهذا هو الشرط الأول فى الشعر الحديث كما يرى العقاد .[٢٠٣]

ويبدو أن لحظة الانتظار وفكرة الميعاد من المعانى التى كانت تستهوى الدكتور خليف فى إبداعاته ؛ إما لأنه عاشها فى تجربة واقعية وإما لأنه تمثلها فى شعره من واقع الحياة . ففى قصيدته (أصداء الضفاف)[٢٠٤] يسجل فى مطلع القصيدة لحظة انتظار وترقب ، فيقول :

ووقفت أرتقب الجميلة فى دمى ظمأ إلى اللقيا يهز مشاعرى

ويمضى فى تسجيل اللحظة وتداعياتها حتى يقول :[٢٠٥]

هى فكرة الميعاد تجرى فى دمى وتموج فى حسى بمعنى غامر

سأصوغها نغما يفيض بفرحتى ويظل يروى للخلود بشائرى

لو أقبلت تجلو غياهب لوعة وتزيل عن فجرى سواد ستائرى

صور مستمدة من التراث :

والموروث الأدبى والإسلامى يقف وراء صور كثيرة فى شعر الدكتور خليف ويشكل فى تجاربه الإبداعية بعدا واضحا . ففى معرض قصيدته (لا تتركينى) يعبر عن مرحلة المعاناة التى واجهها فى خضم الحياة وتيارها الصاخب ، فتتداعى إلى ذهنه فى لحظة الإبداع صورة البحار أو الملاح الذى غلبه التيار ، ففقد السيطرة على حركة السفينة ، حتى حطمتها الأمواج ، فظل يواجه الأهوال والمخاطر . وفى لحظة المواجهة والمعاناة تطلع أميرة حبه كفارس منقذ يسكن روعه ، ويخلصه من الأهوال . ونقرأ الصورة على امتدادها ، فنشعر أننا أمام قصة (السندباد البحرى) بكل عناصرها الحسية والنفسية . يقول :[٢٠٦]

- وانسبت والتيار يدفعنى
  فى كل أفق كيفما شاء
- ثم التفت تحطمت سفنى
  وتناثرت فى الموج أشلاء
- ورمت بى الدنيا على قنن
  جرد بغير الشوك صماء
- أجررت فوق صخورها شجنى
  وحملت فيها الدهر أعباء

إنها صورة بحار يغالبه التيار فى خضم هائج ، ويفقد السيطرة على سفنه فيمضى فى اليم مقهور الإرادة فاقد القدرة ، فتتحطم السفن وتعبث الأمواج بأشلائها ، وعندئذ يرمى به حظه العاثر على شاطئ صخرى ليس فيه ما ينطق بأسباب الحياة إلا الشوك ، فظل يجتر فوق الصخور أشجانه ، ويحمل فوق كاهله أعباء الدهر . وعند هذا المشهد قد يرى المتلقى فى تشكيل الصورة وتوظيفها على هذا النحو وفاء بنظرة الشاعر إلى الحياة وموقف الحياة منه ، ولكن شاعرنا لا يتوقف عند هذه الصورة التى يبدو فيها عاجزا عن مواجهة مكاره الحياة إلا ليأخذ بيد المتلقى إلى صورة أخرى يبث من خلالها قيمة العواطف الإنسانية ، ومدى تأثيرها فى تحرير الإنسان من مشاعر الاستسلام لعواصف الدهر . فلا يكاد شاعرنا ينتهى من رحلته الصاخبة مع الحياة حيث تحطمت سفنه بين أحضان الموج حتى تطلع فى هذا الموقف المتأزم أميرة حبه فتسكن روعاته ، وتمنحه الأمل ، فيقول :

– وطلعت أنت فكنت لى سكنى

وسكبت حولى الظل والماء

ويأتى هذا البيت فى نهاية الصورة السابقة كإشارة سريعة تلخص موقف الحبيبة فى ساعة الكرب ، ولكنها الإشارة التى تستدعى إلى ذهن الشاعر فورا صورة جديدة يجسد فيها أثر العاطفة الإنسانية فى مواقف المحنة ، فيقول :[٢٠٧]

جددت زورق رحلتى البالى

وصنعته صنعا علـــى عينـــك

ونصبت فيه شراعـــه العالـى

وبذلت فيـــه منتهـــى فنـــك

ونزعتنى من عالـمى الخالـــى

للعالم المغمـــور فى حسنـــك

وأضأت حـولى كل آمالـــى

وملأت سمع البحر من لحنك

ومع الصباح المشرق الحالـى

خضنا غمار الموج فى أمنـــك

خلفت فوق الصخر أطلالـى

وطويت عمرا ليس من لونك

وقذفت للأمـــواج أغلالـــى

وانسبت مرتاحا إلى سجنـك

فصاحبته هى الفارس الذى أسرع النهضة فى الصريخ ، فخلصت الملاح التائه مـن خطـر التيـار ، وأهـوال المـوج ، وجـددت زورقـه البـالى ، ليواصـل الرحلة فى غمار الموج غير عابئ بالمخاطر والأهوال فى صحبتها

وتتمازج فى رؤية الشاعر صورة الملاح أو البحار الـذى تحطمـت سـفنه

بصورة الفارس المنقذ ، فيتشكل من تعاقب الصورتين وتداعيهما فى معرض القصيدة حكاية هى أشبه بحكايات (السندباد البحرى) فى مغامراته الجريئة ، وما يلاقيه فى البحر من أهوال وأخطار ، وما يكتنف رحلته من تجارب مريرة وفى كل حكاية سندبادية تثور العواصف وتعلو الأمواج ، فتتحطم السفينة (أو تنحرف عن مسارها مرغمة ، وتصل إلى آخر بحار الدنيا ، حيث يحدق الهلاك بكل ما يصل إليه لا محالة ، أو تصل إلى (مكان) لم يطرقه بشر من قبل)[٢٠٨] وترتبط حكاية السندباد دائما بمشهد (الخلاص من التيه والنجاة من الهلاك)[٢٠٩] كما يقترن الخلاص أبدا بحلم جميل يراه السندباد فى النوم ، ثم يستيقظ فيجد نفسه فى النُور وقد انفرجت الشدة وزالت الكربة ، فيسكن روعه[٢١٠] ويتجدد فيه الأمل . أما الخلاص عند شاعرنا فقد اقترن بحلم شعرى حيث طلعت أميرة حبه فى وقت الشدة فسكنت روعاته وأمدته بأسباب الحياة ، وبعثت فيه الأمل :

وطلعت أنت فكنت لى سكنى

وسكبت حولى الظل والمـــاء

ويزداد اقتراب الصورة عند شاعرنا من مفردات الحكاية المأثورة فى الاستمتاع بآلات السمع والطرب بعد انفراج الشدة[٢١١] فى كل حكاية . وكذلك فى قول الشاعر :

وملأت سمع البحر من لحنك

وعلى نحو ما يكون الراوى فى حكاية السندباد هـو صـاحب الحكايـة ، يلقيها بضمير المتكلم ، فكذلك الأمر فـى الصـورة التى بـين أيدينـا ، إذ تبـدأ بقوله :[٢١٢]

وانسبـــت والتيـــار يدفعنـــى

وتظـل هكـذا معتمـدة علـى ضمـير المتكلـم إلى النهايـة . وعلـى كـل فالمخزون الثقافى والتراثى لدى شاعرنا متنوع وفياض ، حتى ليعد رافـدا هامـا من روافد التجربة الإبداعية عنده . ثم هو يعرف كيف يوظف هـذا المـأثور – باقتدار – فى تشكيل صوره . لكن يبدو أن قصة (السندباد البحرى) بشـكل خاص كانت تستهوى الدكتور – خليـف – كمـا حظيـت بإقبـال عـدد مـن شعراء الشرق والغرب ، منهم الشاعر الإنجليزى

– كولردج – (الذى أفـاد مـن إطـار حكايـة السـندباد وجوهـا وبعـض تفاصيلها ثم صاغ قصيدته) (الملاح العريق) .[٢١٣] وكذلك فعل شاعرنا فـى صـور شعرية متعددة منها – أيضا – قوله فى قصيدته (غيوم)[٢١٣]

عالم فى النفس جياش صخـــوب

كل ما فيه من المـــوج اضطـــرب

هيجته فـــى دياجيـــر الخطـــوب

عاصف فيها من الـــجن غضـــب

زورقى فى جوه العاتـــى غريـــب

ضل لم يلـــق لـــه شطـــا قـــرب

كلما قلت : بدا ضـــوء قريـــب

أسرع الليـــل غليـــه فاحتجـــب

ورنـــا ملاحـــه نحـــو الغيـــوب

يستشف النور من خلف الحجب

قد طوى آماله البحـــر الغضوب

وانحنى الموج عليهـــا ينتحـــب

هتف الملاح بالجـــو الكئيـــب

ومضى يستعطف البحر اللجب

ضلت الأصوات لم تلق المجيـــب

غير صوت من فـــؤاد مكتئـــب

ففى الرحلة ملاح تائه فى عالم النفس الصخوب . تتـــابعت عليـــه العواصف والخطوب فضل الطريق والتوت عليـــه الغايـة . ويتكـئ الدكتـور – خليف – على صورة الملاح فى حكايات السندباد ليجسد من خلالها صـورة ملاحه التائه فى عالم النفس ، ثم يبلغ قمة الإبداع فى توظيف الموروث توظيفا فنيا أدى إلى المـزج الدقيـق بـين صـورة المـلاح المضطـرب فـى أعمـاق النفـس وصورة الملاح السندبادى . وربما ساعد على هذا المزج أنه لم يتخذ من حكاية السندباد إلا العناصر التى تمثل الجو النفسى للملاح ؛ فمن العناصر المألوفة فى

تلك الحكاية التراثية :[٢١٤]

(أ) – عنصر اليأس الذى يغتال الأمل فى نفس السندباد كلما اشتد الكرب .

وقد أحسن شاعرنا توظيف هذا العنصر فى قوله :

كلما قلت : بدا ضوء قريب

أسرع الليل إليه فاحتجب

(ب) – حركة الترقب والتطلع اللهيف لشاطئ النجاة من الهلاك . وهى حركة تبدأ من داخل النفس إلى خارجها فى مواطن الحيرة والقلق فالمظهر الحسى فيها تابع لحركة النفس ، ومن ثم أفاد شاعرنا من العنصر الحسى فى حركة السندباد ووظفه لخدمة موقفه النفسى فى قوله :

ورنا ملاحه نحو الغيوب

يستشف النور من خلف الحجب

(ج) – كما أفاد من عنصر التضرع الذى يفزع إليه السندباد فى حالة الاقتراب من الهلاك . فى قوله :

هتف الملاح بالجو الكئيب

ومضى يستعطف البحر اللجب

والموروث الدينى يشكل فى شعر الدكتور – خليف – مصدر إلهام يستوحيه فى الكثير من الصور التى يوظفها فى خدمة موقفه الشعرى كما

عرفنا ، ففى قصيدته (استغفار) يستوحى صورة الواقف فى المحراب شاعرا بالخطيئة ، خائفا من أوزاره ، فيصلى تكفيرا لوزره ، ويطيل التسبيح رجاء المغفرة فيقول :[٢١٥]

إن أكن أخطأت ، يا ميدا ، فمالى غير شعرى
هو محرابى أصلى فيه تكفيرا ، لوزرى
عرشك السامى إليه ضج بالتسبيح صدرى
فارفعى عنى ذنوبى ، واغفرى لى أنت عمرى

– وأحيانا يشكل الصورة من تاريخ الإسلام فى الجهاد ، ثم يوظفها فى إطار حدث عصرى لتكشف عن أغراضه ومراميه ، ففى قصيدته (عودة الأبطال) يتحدث عن العدوان الثلاثى على مصر ، فيقول :[٢١٦]

تجمعت الأحزاب من كل عصبة ذئاب تعاوى : جائع وطريد
كما اجتمع الأحزاب ضد محمد هو الشرك شرك واليهود يهود

فقد استوحى من تاريخ الإسلام صورة معركة الأحزاب ، ثم أحسن توظيفها فى موقع المشبه به ليكشف من خلاله أبعاد العدوان الثلاثى ومراميه . فهو لا يعيد إلى الأذهان صورة الحدث العصرى الآثم ولكن جعل المتلقى ينظر إليه برؤية إسلامية ، ويتأمله من خلال موروث يؤكد علاقة الليلة بالبارحة ، وأن التآمر ضد الإسلام وبلاده قصة تتشابك فصولها عبر ثلاثية الزمن (ماضيه وحاضره ومستقبله) فسياسة الشرك لا تتغير وطبيعة اليهود لا تتبدل .

- صور من تجاربه وأحداث عصره :

والدكتور - خليف - كما يفهم من شعره - عايش الحياة بحلوها ومرها ، وعاش مع الناس بخيرهم وشرهم ، وعانى كما يعانى غيره من الموازين التى تتلكأ فى تقدير المواهب والملكات ، وربما شقى أحيانا بما حوله من أساليب الغدر والحقد . وقد خلفت تلك التجارب فى نفسه رصيدا ضخما ، يصدر عنه فى إبداعاته ساخطا متمردا ، أو راضيا مقبلا على الحياة . ففى مواقف التمرد والسخط على واقعه نسمعه يقول : (٢١٧)

منزل فى السفح قد مر به العمر كئيبا
لم أجد فيه لأيامى صديقا أو حبيبا
إنما سرب ذئاب أنشبت فى النيوبا
ملأت بالغدر والحقد حوالى الدروبا
وسوار من أفاع طوقت غصنى الرطيبا
أفرغت فيه من السم جفافا ولهيبا
خلفتنى كالسنا الخابى اصفرارا وشحوبا
وأنا ابن النور إشراقا وآمالا وطيبا

صورة تجسد ألوان المعاناة التى مر بها الشاعر منذ شبابه الباكر ، فقد فرض عليه أن يعيش فى السفح معزولا عن القمة ، هدفا للغدر والحقد ، وفريسة لأقرب الناس من ذوى الملمس الناعم والنفوس المفعمة بالشر .

فكيف يخلص إلى القمة من يعيش فى السفح محاصرا بالحاقدين ؟ وقد اعتمد الشاعر فى تجسيد المكاره التى واجهها على الاستعارة فى (سرب ذئاب --) و (سوار من أفاع ---) كما اعتمد فى تصوير إحساسه بالآثار السيئة التى خلفها هذا الواقع المر على التشبيه فى قوله (كالسنا الخابى --) وفى البيت الأخير يأتى قوله (وأنا ابن النور --) كناية عن صفاء الأصل ونقاء النفس .

وفيه إشارة إلى أن حياة السفح لا تناسب قدره ، وأن الغدر والحقد ليسا من طبعه . فنسمعه كثيرا فى شعره يتطلع إلى مكانه المناسب ، فيقول :(٢١٨)

ليس لى غير الذرى الشماء يا حاوى مقر
فامض بى للقمم العليا فلى فيهن وكـــر

وأحيانا تراه راضيا مقبلا على الحياة ، حين يكون مشغولا بشىء يستهويه . فتأتى صوره معبرة عن إحساسه الجميل بالحياة من حوله . كما نجد ذلك فى إشادته بصوت (أسمهان) الذى كان يستهويه ، ويأخذه إلى عالم يشعر فيه بالتألق والرقة ، فيقول :(٢١٩)

فى عالـم متألـق النـور
ألوانـه فى رقـة الزهـر
يختال بالربـات والحـور
ويموج فى حسن وفى سحر
ومعازف شتـى ، وأوتـار

ألحانها تغرى على المـــرح

وغناء صـــداح وأشعـــار

تنساب بين مباهج الفـــرح

فيرسم صورة لمجلس أسمهان وما كان يضمه مجلسـها من جميلات مصر وحسناواتها ، حيث تشدو أسمهـان بألحان تغرى على المرح وتتغنى بأشعار تنساب بين مباهج الفرح .

ولم تكن مواقفه الخاصة لتعزله عن أحداث عصره ، فقـد عـايش بفكـره ووجدانه مشكلة الحرية المسلوبة فى مصر قبل الثورة ، وعاش الصراع الوطنى مع قراصنة الشر من أبناء الغرب ، وتحول إحساسه بهـذا الصـراع إلى صـور شعرية مفعمة بالسخط والثورة على هؤلاء القراصنة . منها قوله : [1]

وعصبة من ذئاب البحر فاتكة ... لها على الموج غارات وآثـــار

تفرقوا شعبـا شتـــى يؤلفهـــا ... شر تغلغل فى الأعماق غدار

دارت سفائنهم فى كل ناحيـة ... وفوقها أوجه دارت وأبصـار

يرنون للأفق الممتـد حولهـــم ... لهم على الشر إلحاح وإصرار

باعوا بحانات إبليس نفوسهـم ... للنار أيامهـــم خمـــر وخمـــار

صورة قراصنة سيطروا على البحر ، جاءوا من دول شتى لا يؤلف بينهم إلا شـر تغلغـل فى الأعمـاق ، وأطمـاع لا تنتهى عنـد حـد ، وإلحـاح وإصرار على الشر حيثما دارت سـفائنهم ، فقـد تربـوا فى حانـات إبليـس ، وباعوا نفوسهم للنار .

ثانيا : الرمز والتشكيل الجمالى :

ربما نظلم الدكتور – خليف – كثيرا لو تعاملنا مع إبداعاته بمصطلحات الأدب (الجمركى) وقد نتجاهل ذوقه العربى فى انتقاء عناصر التعبير حين نفسر انتشار الرمز ودلالاته فى شعره تفسيرا غربيا ، كما يخلو لبعض المفسرين حتى لنماذج الشعر العربى القديم ؛ ولذا حرص شاعرنا منذ البداية على تبرئة أسلوبه الرمزى من آثار التبعية لرمزية الغرب التى حملت إلى الشرق العربى ضبابية (بودلير) و (إدغار)[٢٢٠]

ففى معرض الحديث عن سيطرة النزعة الرمزية والنزعة القصصية على شعره يقول الدكتور – خليف – : (أنا لا أدعى أن هذا الشعر يقوم على أساس من المذهب الرمزى كما استقرت أصوله وتقاليده فى الشعر الغربى – ---- وإنما الذى أريده هو أن الرمز والقصة يقومان بدور واضح فى شعر هذا الديوان ، أو – بعبارة أدق – فى التعبير عن كثير من أفكاره ، فهما – فى وضعهما الدقيق – أسلوبان من أساليب عرض الفكرة ، والتعبير عنها ؛ فالفكرة لا تعرض عرضا مباشرا .... وإنما تتخذ القصة وسيلة لعرضها ، ويصطنع الرمز أداة للتعبير عن أفكارها)[٢٢١] فرمزيته إذا رمزية أسلوبية وهى من أدواته الشعرية المعبرة عن الفكرة . أما كيف وظفها وشكلها فى صوره فمجال يتسع للعديد من الرؤى ، ويحرض القارئ على الجرى وراء طبيعة التشكيل الرمزى ودلالاته فى شعره . وأول ما يلفت النظر فى هذا التشكيل أنه مردود فنى أفرزته النزعة الرومانسية المسيطرة على الدكتور – خليف –

فى ديوانه (نداء القمم) فخلاصة الديوان تشير إلى أنه محكوم فى شعره غالبا بنزعات رومانسية ولدت فى داخله صراعا بين واقعه المرفوض وعالم القمة الذى يتطلع إليه ، أو بين يومه وغده ، وأحيانا بين حاضره وماضيه ، فهو فى جل أحواله يعيش فى ثنائية متخاصمة ، ينظر من خلالها إلى الحياة والكون والعالم . فتراه فى نظرته موزعا بين اليأس والأمل ، والخوف والرجاء ، والشقاء والسعادة ، والفشل والطموح ، وقد تستبد به مشاعر الغربة والعزلة ، فيعيش فى واد والناس من حوله فى واد . وقد انعكست تلك الثنائية على المسلك الفنى للدكتور خليف فى توظيف رموزه ، أو لنقل إنه وظف رموزه للتعبير عن إحساسه بازدواجية النظرة أو ثنائية الرؤية للحياة والعالم من حوله . وقد ترتب على هذا أن تأتى رموزه فى معظمها مشكلة تشكيلا ثنائيا يعتمد على دلالة الرمزين ، أو العلاقة بينهما ، وإن كنا نجده أحيانا يستخدم الشكل القصصى كقناع رمزى يتوارى خلفه . وهو قليل ومن ثم رأيت أن تدرس رموزه فى إطار هذا التشكيل الواضح فى قصائده على النحو التالى :

أولا : دلالة التضاد بين الرمزين :

يميل فى كثير من قصائده إلى توظيف رمزين تجمع بينهما علاقة التضاد مثل (الشتاء والربيع) ، (الخريف والربيع) ، (الفجر والليل) أو (الظلام والنور) و (القمة والسفح) . وتتحرك الرموز بهذا الشكل الثنائى فى إبداعاته عكسا أو طردا ، فتجسد معانى التحول أو التغير التى تطرأ على رؤيته للموقف ، كما تعكس هذه الرؤية على إحساسه بمشاهد الكون من حوله . وهذا يعنى أن دلالة التضاد بين الرمزين وثيقة الصلة بإحساسه الداخلى . ففى

تجاربه العاطفية يتكئ على تلك الدلالة فى نقل إحساسه بآثار التغير والتحول ، فيقول :(٢٢٢)

حينما أقبلت من بعد الغياب　　أشرقت فى النفس أضواء الأمل

الشتاء الجهم قد ولى وغاب　　والربيع الطلق فى الوادى رفل

فالشتاء رمز لعواصف الحياة حين يغيب الحب ، والربيع رمز يجسد إحساسه بصفاء الحياة حين يشرق الحب . والعلاقة بين الرمزين جسدت إحساسه بمعنى التغير ، ثم عكست هذا الإحساس على مشاهد الحياة من حوله . ثم يتغير الموقف بعد أن يخلف الطير عش الحبيب ، فيتحول الإحساس بصفاء الحياة إلى عواصف ، فيقول :(٢٢٣)

لم تطل بالنفس أفراح الصباح　　فاجأتها فيه أتراح الغسق

الربيع الطلق قد ولى وراح　　والشتاء الجهم فى الوادى انطلق

وفى البيتين تنهض رموز (الغسق والصباح) و (الشتاء والربيع) بالدلالة على هذا التحول وأكثر الرموز دلالة على ثنائية الرؤية للحياة وأكثرها تعبيرا عن الخصومة الرومانسية بين واقع الشاعر وطموحه هما رمزا (القمة) و (السفح) فالعلاقة بينهما تحمل أكثر من دلالة ، وتوحى بمعان متعددة . وهذا يمنح الشاعر فرصة التكشف الفكرى والسياحة النفسية فى التحول من حالة التمرد والرفض إلى حالة الطموح والتطلع . ولهذا اتكأ الدكتور – خليف – على الرمزين فى معظم تجاربه الإبداعية ، كما جعل (نداء القمم) عنوانا

لديوانه وإحدى قصائده وفيه إشارة إلى أن الفجوة السحيقة بين حياة السفوح والقمم كانت تمثل واقعا أليما عاشه شاعرنا فى مرحلة من حياته ؛ فربما أحس فى تلك المرحلة أنه لم يحقق معادلة الطموح ، ولم ينل من دنيا الناس حظا يناسب قدراته وتطلعاته كما يحدث لذوى القامات العالية حين تتلكأ الموازين فى تقدير قدراتهم ، فيمكثون فى حياة السفوح انتظارا لبارقة أمل تصعد بهم إلى المنزلة اللائقة . وإنا لنسمع شاعرنا يكاد يصرخ بهذا المعنى فى قصيدته (نداء القمم) فيقول :(٢٢٤)

ليس لى غير الذرى الشماء ، يا حادى ، مقر
فامض بى للقمم العليا ، فلى فيهن وكر
وأنا النسر مهاويه على القمة صخر
قد سئمنا الليل ، يا حادى ، وأبغضنا الظلاما
وكرهنا العمر نفنيه على السفح ، نياما

.....

لم تعد لى وهدة السفح ، أيا حادى ، مقاما

ويستمر شاعرنا فى الثورة على حياة السفوح ، والتمرد على واقعه المرفوض حتى يبوح بالسر ، كاشفا عن اختلال القيم والموازين ، فيقول :(٢٢٥)

منزل فى السفح قد مر به العمر كئيبا

لم أجد فيه لأيامى صديقـــا أو حبيبـــا

إنما سرب ذئاب انشبت فى النيوبـــا

ملأت بالغدر والحقد حوالى الدروبـا

فالمسافة الحسية بين الرمزين جسدت المسافة النفسية بـين واقـع الشـاعر وطموحه ، وهيأت المجال للدكتور خليف أن يمعن فى بث إحساسه بالنفور من حياة مرفوضة ، لم يجد فيها إلا الغدر واختلال الموازين ، وفسـاد القيـم . كمـا حركت فيه الشعور بالثنائية المتنافرة بين حياة (السفح) التـى تتشـبث بـه علـى كره منه وحياة (القمة) التى تناديه ، وتستنهضه ، فيقول :(٢٢٦)

عالم القمة يدعـــوك جبـــالا ونجـــودا

فدع السفح لأهل السفح واتركه بعيدا

وفى حديثـه عـن التنـاقض بـين عـالم (السـفح) وعـالم (القمـة) يسـتدعى الرموز التى تجسد آثار التناقض ، فيقول :(٢٢٧)

قد تولى فجر أيامى على السفح غريبا

لم يكن فجرا بنفسى ، إنما كان غروبا

فيستعين بالفجر والغروب ، كما استعان بـدلالات الرمـز فـى (الربيـع) و (الخريف) أو (الشتاء) فى قوله :(٢٢٨)

غن بالقمة أفراحـا وبشـــرا وصفـــاء

وربيعا سوف تلقاه خلـــودا وبقـــاء

بعدما لاقيت فى السفح خريفا وشتاء .

واللافت للنظر أن الدكتور – خليف – يوظف رموزه تبعا لطبيعة الموقف . ففى مواقفه الذاتية أو الخاصة يتكئ على دلالات التضاد بين الرموز – كما عرفنا – ليعبر عن رؤيته الثنائية للحياة والناس أو ليجسد إحساسه بالتناقض بين الواقع والمثل . ولهذا يغلب على رموزه فى تلك المواقف أن ترتبط بذاتيته ، فيصبح الفجر فجره ، والليل ليله وحياة القمة خصوصية يتطلع إليها ، وحياة (السفح) هوانا يلاحقه دون غيره .

والدكتور خليف كثيرا ما يشعر بالفجوة السحيقة بين واقعه وطموحه ، فيحمله التناقض بين البعدين على التمرد والثورة مستخدما دلالة التضاد بين (السفح والقمة) فى الرمز لهذا التناقض من ناحية ، وفى التعبير عن رغبته فى التحول من ناحية أخرى ، فيقول :(٢٢٩)

– عالم القمة يدعوك ، فقـم لب الدعـاء

– لا تضيع عمرك النضر على السفح فناء

– اترك السفح وودع قبل مسراك المسـاء

– إنها القمة تلقـى فى روابيهـا الضيـاء

فتراه فى الأبيات يزاوج بين رمزى (القمة) و (السفح) مزاوجة تكشف عن رغبته اللهيفة فى التطلع ، وإحساسه بالتمرد على واقعه حتى ليشعر

المتلقى بأن شاعرنا قد أفرغ شحناته النفسية فى هذين الرمزين . وإن كنا نشعر بأن تمرده على عالم السفح أشد فى سياق الأبيات من تطلعه إلى عالم القمة ؛ حيث استخدم مع الأول صيغة الطلب الملح ؛ فذاك لأن الواقع المفروض على الإنسان قد يشكل عقبة فى سبيل التطلع والطموح ، وأن الوصول إلى (القمة) رهن بالتخلص من قيود (السفح) . ولكن الدكتور خليف فى مواقفه العاطفية يميل إلى تخفيف الثنائية الحادة بين هذين الرمزين ، مكتفيا باستخدام دلالة التضاد بينهما فى الإشارة إلى التحول السريع من حال إلى حال ، فيقول :(٢٣٠)

أنت التى طهرته حبا من بعد ما قد ضل فى الظلم

وخلقت منه عابدا صبا ترك السفوح وهام بالقمم

ويقول فى موضع آخر من القصيدة :(٢٣١)

ترك الوهاد السود فى السفح للذروة البيضاء فى القمم

وأحيانا يستخدم (السفح) و (القمة) رمزين للتعبير عن المعاناة التى كابدها وهو يجتاز المسافات الطويلة الشاقة بينهما ، فيقول :(٢٣٢)

ورحت أصعد فوق الشعاب

أجوز السفوح وأعلو الهضاب

إلى قمم يحتويها السحاب

فهو فى رحلة بحث عن هدية حب يقدمها لحبيبته[٢٣٣] وفى سبيل ذلك تجشم الصعاب ، كما كان يفعل الفارس العربى وهو يجتاز أخطر المسالك باحثا عن مهر الحبيبة فى بلاد النعمان ، أو على نحو ما كان يصنع الشاعر المتكسب وهو يحدث ممدوحه عن مخاطر الرحلة فى المهامة والقفار .

ثانيا : التشكيل الثنائى والإيحاء :

وأحيانا يتم التشكيل الثنائى بين رمزين لا تجمع بينهما علاقة التضاد ولكن يعتمد الشاعر على ما بين الرمزين من تفاوت فى الإيحاء النفسى ثم يوظفهما فى التجربة توظيفا ثنائيا ، يعبر عن إحساسه بضرورة التحول النفسى من حال إلى حال . وأشهر الرموز المستخدمة فى شعره من هذا النوع رمزا (المعبد والصحراء) ورمزا (الزورق والبحر) فليس فى تلك الثنائيات تضاد فى العلاقة ، ولكن تجد بين الرمزين اختلافا فى الإيحاء . فهو يستخدم (المعبد) رمزا لحياة الطمأنينة والاستقرار النفسى ، ويستخدم (الصحراء) ومرادفاتها رمزا لحياة القلق والزحام الصاخب ، ثم يزاوج بين الرمزين فى القصيدة ليشكل منهما ثنائية تجسد إحساسه بالصراع النفسى بين الواقع والحلم . وكذلك صنيعه مع (الزورق) و (البحر) فإذا غلب على الأول أن يأتى فى شعره رمزا للنجاة فقد رمز بالثانى إلى الأهوال والأخطار ، وكأنه بتوظيف الرموز الأربعة على هذا النحو يعكس إحساسه الأليم بالواقع على كل مشاهد الحياة فى البر والبحر . فتراه أحيانا يفر من زحام الحياة إلى معبده ، فتحتويه الصحراء بدروبها المضلة ، فلا ينتهى إلى غايته ، فيقول :[٢٣٤]

كرهت روحى الزحام وصاحت بى : إلى معبدى يكـون الفــرار

فلويت الطريق للمعبــد النــا ئى ، وفى القلب وجده المستطار

سرت فى دربى الطويل غريبـا شط عن معبدى وركبــى الـمزار

إلى أن يقول :

ومضت بى الصحراء لا الدرب يبدى غاية ينتهى إليهـا المسـار

لا ، ولا المعبــد الحبيــب تبــدت منه أضواؤه ولاح المنــار

وأحيانا يبدى الحسرة على ما ضاع من عمره بعيدا عـن معبـده الحبيـب فيقول :(٢٣٥)

آه يا معبدى الحبيب مضى العمـ ـر سرابــا طريقــه غــرار

ضللتنى الآمال فى موكــب الــ ـدنيا وأودى بحظــى المقــدار

....

ليتنى ما تركت محرابــك القــد سى حيث الرضا والاستقـرار

لقـد بعـد العهـد بينـه وبـين معبـد الحـب حتـى نسـى طقوسـه ومراسمــه فيقول :(٢٣٦)

ونأت بى عن معبد الحب أحــدا ث ، وحالت دون الهوى أعذار

فنسيت الصلاة فى الهيكل الظــا مى ، فلا خلــوة ولا استغفــار

ونسيت التسبيح فى صحوة الفجـ ـر ، وللشمس فى الكوى أنــوار

ونسيت السجود فى ساحة العـر ش ، وللدمع من عيونى انهمـار

....

سرت فى زحمة الحياة مـع النـا س ـ طريق أسيره حيث سـاروا

وجمـوع محشـودة لـرحيـل فى بـواد تحفهـا أسـرار

....

يزحمون الطريق فى واحـة قفـ ر ، إلى رملها يكـون المـزار

ويظل الشاعر متطلعا إلى (معبد) ضاعت معالمه فى زحـام الحيـاة ، حتـى يصل الصراع بين الرمزين إلى قمة اليأس حيث يفرض الواقع سطوته على كل محاولات النجاة . ويتكرر نفس الصراع مع التشكيل الرمزى بين (الزورق) و (البحر) ، فيبدو الزورق فى معظم حالاته مغلوبا بسطوة التيار أو الموج العاتى ، فيقول فى قصيدته (غيوم)[٢٣٧]

– عالم فى النفس جياش صخوب

– كل ما فيه من الموج اضطرب

– هيجته فى دياجير الخطـوب

– عاصف فيها من الجن غضب

– زورقى فى جوه العاتى غريب

– ضل لم يلق له شطـا قـرب

وفى قصيدته (لا تتركينى) يقول :[٢٣٨]

– وانسبت والتيار يدفعنـــى

– فى كل أفق كيفما شـــاء

– ثم التفت ـــتحطمت سفنى

– وتناثرت فى الموج أشلاء

فدلالة (الزورق) و (الخضم) تنهض بنفس الدلالة الرمزية فى (المعبـد) و (الصحراء) وفيهما يبدو الشاعر فاقد الوسيلة فى الفـرار مـن الواقـع ، ولكـن تتسع دلالة الرمز فى (الزورق) عنها فى (المعبد) حين يرتبط بعاطفـة الحـب فـ (زورق الحب) قوة فى مواجهة الصراع ، وليـس كذلـك (معبـد الحـب) كمـا عرفنا يقول :[٢٣٩]

– ورحت إلى البحر بعد القفـار

– أخوض البحار وأطوى الغمار

– على زورق من ضياء النهـــار

فهو منطلق بزورقه للبحث عن هدية يقدمها إلى جميلته .[٢٤٠]

ثالثا : رمزيته بين الوضوح والغموض :

وتجدر الإشارة إلى أن الدكتور – خليف – يتســم بـالنفس الطويـل فـى استيحاء دلالات الرموز ؛ حيـث تنهـض رمـوزه المتتابعـة فـى القصيـدة بـدور

المفاتيح لبوابات أفكاره وصوره الشعرية ، فلا يكاد يقف من الرمز على حافة التمّاس حتى يتفجر النبع ، وتتدفق المشاهد والصور ثم يعود إلى الرمز مرة أخرى ليواصل النهر الشعرى تدفقه فى شرايين القصيدة ، وهكذا يمضى فى حركة محورية بين رموزه ليستدر حلابها ، ويستمطر وحيها ودلالاتها . فإذا رمز لواقعه المرفوض – مثلا – بحياة السفوح تفجرت فى داخله كل مشاعر الغضب والتمرد على تلك الحياة ثم يعكس مشاعره على مشاهد الكون والحياة من حوله ، ولا يفارقه فى أثناء ذلك تطلعه إلى عالم القمة ، فيقدم إلينا هذا العالم فى صور يستوحيها من دلالة الرمز (القمة)[٢٤١] وإذا رمز لواقعه بـ (الشتاء) أو (الربيع) ظل يطوف حولهما بفكره حتى يضع أمام المتلقى صورة كاملة لعواصف الشتاء وصورة مشرقة لجمال الحياة فى الربيع[٢٤٢] . وكذا يفعل مع كل رمز يصطفيه . والأجدر بالإشارة إليه فى استخدامه الرمزى أنه لم يوغل برموزه فيما وراء الحس ، ولم يتخيرها من عالم الأساطير كما هو مألوف عند كثير من الرمزيين . وإنما انتقى رموزه من مفردات الكون والطبيعة ، ولم يطمس فيها بريق الحس كما يصنع هواة التعتيم والغموض ممن يتخذون من الرموز أقنعة تحجب الرؤى عن المتلقى . ولم يقع هذا فى شعر الدكتور – خليف – إلا فى قصيدته (جزيرة الحرية) فقد اعتمد فى بناء هذه القصيدة اعتمادا كليا على القصة الرمزية ، متخذا من هذا البناء قناعا يتوارى خلفه من وطأة الظروف التى صاحبت ميلاد القصيدة . وقد أشار إلى ذلك فى صدر ديوانه[٢٤٣] كما كفانا مؤونة العرض لمضمون القصة[٢٤٤] ولم يدع

الدكتور خليف[٢٤٥] – والباحث معه – أن الشكل القصصى الذى بنى عليه القصيدة قد استوفى الجوانب الفنية للقصة الشعرية . وخلاصة ما يمكن أن يوصف به هذا الشكل أنه ضرب من (التعبير بالصور عن التجارب النفسية أو الاجتماعية فى شكل قصصى ..... لا علاقة له بطبيعة القصة فى معناها الفنى الحديث)[٢٤٦] ولكن تبقى لشاعرنا ميزة فنية فى عرض أخطر قضايا الوطن فى شكل قصصى اعتمدت عناصره على الإيحاء والرمز فى التعبير عن طبيعة الصراع بين أبناء مصر والمستعمر الدخيل ، وفى التعبير عن التطلع اللهيف إلى الحرية والاستقلال . فيبدأ عرضه القصصى للرحلة البحرية إلى (جزيرة الحرية) بعنصر (غيبى) حافل بالإيحاء والرمز . فمن وراء هذا العنصر يتكشف الإحساس المر بعجز الطاقات المتاحة فى مواجهة الإعصار المدمر والحصار الخانق لأنفاس الحرية ؛ فالطريق إليها يحتاج إلى قوة غير مألوفة ، تكون قادرة بطبيعتها على اجتياز المهالك . وكثيرا ما يصل الإنسان الطموح بأحلامه إلى ما تعجز عنه قدراته فى الواقع . وكم من أحلام راودت أصحابها ثم أضحت حقيقة لا خيالا .

ويبدأ الدكتور – خليف – رحلة الأحلام قبل الثورة مصروفا عن عالم الحس المشاهد إلى عالم مغيب ، حيث تبنى له جن سليمان زورقا مسحورا يهزأ بالإعصار ، ولا يعبأ بالتيار . وفى صحبته حورية من بنات البحر ترشده . أما عنصر (البيئة أو مسرح الحدث) فهو (البحر الخضم) ، (والصخرة المعزولة على الشاطئ) ثم تنتقل الأحداث إلى (الجزيرة) . وفى ترتيب مفردات البيئة

على هذا النحو تدرج حسى يتساوق مع درجات الشعور النفسى بأهوال الرحلة وأخطارها . فالبحر الخضم يمثل ذروة الخطر والهول . كما أن الصخرة بصمودها للموج الهدار تمثل بارقة أمل فى القدرة على المواجهة فعندها تهدأ المخاوف وتشتد الأمانى . يقول :[٢٤٧]

حتى أتى صخرة فى البحر نائيـــة يضمها من عتى المـوج هـــدار
نأت عن الشاطئ الرملى وانفردت كأنها فى ظلام البحـر أســرار
رسا بنا الزورق المسحور وانطلقت من حولنا كالأمانى البيض أطيار

وفى هذه الإشارات السريعة إلى الصخرة يكثف الشاعر دلالة الرمز ، فتبدو الصخرة رمزا للصمود ، والأمل ، ثم يطمس فيها معنى الجماد ، ليجعل انفرادها فى هذا الموقع حافلا بالسر ، فهى التى (نأت) وهى التى (انفردت) عن الشاطئ . وعندها تبدو (الجزيرة) للعين والنفس فى صورة فاتنة ساحرة ، فيمعن فى وصف جمالها وسحر شواطئها .

بيد أن استطراده فى الوصف على النحو الذى ورد فى القصيدة[٢٤٨] أحدث فجوة فى مجرى الأحداث المتتابعة فى القصة ؛ فالمألوف أن (الراوى) وهو هنا (البطل) لا يطيل الوقوف عند البيئة المكانية للأحداث إلا بقدر ما يضيف إلى الشخصية بعدا[٢٤٩] . ولكن طريقة العرض عند شاعرنا لا تخرج – كما قلنا – عن كونها شكلا قصصيا لم يستوف الجوانب الفنية للقصة الشعرية الحديثة .

أما (الشخصيات) التى اختارها الشاعر لشكله القصصى فقد رسمها فى صورتين : إحداهما غيبية ، والثانية واقعية . أما الشخصيات الغيبية فتتمثل فى (حورية البحر) و (العجوز الساحرة) وكلتاهما رمز للقوى الخفية التى تظهر فى وقت الشدة لمناصرة الحق . ثم (الأميرة) التى جعلها الشاعر رمزا للحرية ، وجعل الدنيا تدين لإمرتها بالطاعة . أما الشخصيات الواقعية فهى شخصية البطل المغامر ، راوى القصة . وقد جعلها الشاعر رمزا لشباب مصر المتطلع إلى الحرية ، ثم شخصيات (القراصنة) التى وظفها شاعرنا ليرمز بها إلى (المستعمر) .[٢٥٠] ويغلب على الظن أن الدكتور خليف – فى تصنيف شخصياته بين غيبية وواقعية – قد استدعى من ذاكرة التاريخ الإسلامى صورة الصراع بين كتائب الإيمان وكتائب الكفر حيث تتدخل القوى الغيبية لمناصرة المؤمنين .

لكن يبدو من طريقة العرض القصصى للقصيدة أن الظروف التى صاحبت ميلادها جعلت الدكتور – خليف – يبالغ فى التخفى ، ويمعن فى الإضمار – وله العذر كما عرفنا – فقاده الحذر فى عرض أفكاره وطرح مشاعره إلى ازدواجية نفسية لم يحقق معها معادلة الطموح بين الحلم الذى يتطلع إليه شباب مصر قبل الثورة ، والواقع الذى يتمردون عليه . فكانت النتيجة أنه لم يحقق برحلة الأهوال والمخاطر عالمه المثالى المتمثل فى الجزيرة الجميلة ، ولم يأخذ بيد المتلقى إلى واقع الحرية المسلوبة فى مصر آنذاك ، بل حدث العكس فى طريقة العرض حيث جعل (جزيرة الحرية) محاصرة بقراصنة

الشر ، وعصبة من ذئاب البحر فاتكة ، فلا يأذنون لحى أن يمر بهـا[٢٥١] ومـع هذا جعل (الحرية) أميرة تدين لها الدنيا بالطاعة[٢٥٢]

رابعا : الرمز بين الدكتور خليف والشابى :

ربما يلتقى الدكتور خليف مع بعض شعراء جيله فى اصطناع الرمز من مفردات الطبيعة ، واستيحاء علاقة التضاد بين الرمزين . فقد نجد هذا المسلك فى شعر (إبراهيم ناجى) و (أبى القاسم الشابى) وغيرهما من شعراء الجيل .

وإن كنت أشعر أن (الشابى) أقرب إلى نبض الدكتور – خليـف – فـى الاعتماد على دلالة الرمز الثنائى فى التعبير عن الصـراع النفسـى بـين الواقـع الكئيب والتطلع إلى الغد . يقول الشابى :[٢٥٣]

قد جرى زورقـى فى الخضم العظيـم
ونشرت القـلاع فالوداع الـوداع !

فيجمع بين (الزورق) و (الخضم) رمزين للواقـع المرفـوض والنجـاة منـه كما جمع بين (الظلام) من ناحية و (الصباح واستمرار الربيع) من ناحية أخرى فى قوله .[٢٥٤]

إن سحر الحيـاه خالد لا يـزول
فعلام الشكـاه من ظلام يحول
ثم يأتى الصبـاح وتمر الفصـول
سوف يأتى ربيع إن تقضى ربيـع

ونلحظ أن الأمل عند الشابى يقهر اليأس ، وإرادة الحيـاة تهـزأ بـالواقع المرفوض ولهذا تأتى رموز (الـزورق والصبـاح والربيـع) متفوقـة الدلالـة علـى رمزى (الخضم والظلام) .

ويبدو التقارب بين الشاعرين أكثر وضوحا فى استخدام (القمـة) رمـزا للطموح والتطلع . فيقول الشابى :[٢٥٥]

سأعيش رغم الداء و الأعداء كالنسر فوق القمـــة الشمـــاء

• كما يقول الدكتور خليف فى (نداء القمم)[٢٥٦] :

• وأنا النسر مهاوية على القمة صخر

كما يقترب الشاعران فى استخدام (المعبد) رمزا للطمأنينـة والإحسـاس بجمال الحياة . بيد أن الشابى أكثر تفاؤلا فى استخدام معبده إذ يقول :[٢٥٧]

فى فؤادى الرحيب معبـــد للجمـــال

شيـدتـــه الحيـــاة • بالـرؤى والخيـــال

فتلـوت الصـــلاة • فى خشوع الظـلال

وحرقت البخـــور • وأضأت الشمـــوع

• أما الدكتور خليف فقـد ظـل يبحـث عـن (معبـد الحـب) الـذى عـز الوصول إليه ، حتى نسى مراسمه وطقوسه إذ يقول :[٢٥٨]

ونأت بى عن معبد الحب أحدا ث ، وحالت دون الهوى أعذار

فنسيت الصلاة فى الهيكل الظا مى فـلا خلـــوة ولا استغفـــار

وكلا الشاعرين يفزع إلى الصباح والربيع رمزين للخلاص من واقع مظلم ، فيقول – الشابى – :(٢٥٩)

من وراء الظـــلام وهديـر الحيـــاه

قد دعانى الصباح وربيـــع الحيـــاه

ياله مـــن دعـــاء هز قلبى صـــداه

لم يعـد لى بقـــاء فوق هذى البقاع

ويقول الدكتور خليف :(٢٦٠)

- حياة الربيع بقفرى أهـــل
- – حياة الصباح بليلى أطل
- – حياة الحياة بدنيا الملـــل

والخلاصة أن الدكتور خليف يصطفى رموزه من مشاهد الطبيعة ثم يجيد توظيفها من غير أن يوغل بها فى دروب الألغاز والتعتيم (وبهـذا يتميز الرمز عن اللغز ، بل يتميز عن الهذيان والكذب)(٢٦١)

ثالثا :البناء الموسيقى :

يعتقـد الدكتـور – خليـف – أن النظـام الموسـيقى الـــذى حفظتـــه لنـــا القصيدة العربية حتى اليوم من أهم مقومات شعرنا العربى فى كـل العصـور .

ويرى أن محاولات التجديد التى تمردت على هذا النظام قد وقع أصحابها فى وهم كبير ، زين لهم (أن وحدة القافية واتساق الوزن قيدان يحدان من انطلاقة الشاعر خلف أفكاره التى يريد التعبير عنها ..... وهذا وهم لا ظل له من الحقيقة ، فكل من يتتبع شعرنا العربى فى رحلته الطويلة ..... يحس فى وضوح أن وحدة القافية واتساق الوزن لم يكونا فى يوم من الأيام على هذه الصورة التى توهمها أصحاب هذه المحاولة)[٢٦٢]

ثم يقرر أن (المسألة – فى حقيقة أمرها – ليست مسألة وزن وقافية ؛ ولكنها مسألة سيطرة على المادة اللغوية ، وتحكم فى أدوات الفن ، وقدرة على تطويع هذه المادة لكل ما يريد الشاعر أن يعبر عنه من أفكار ، وإخضاع هذه الأدوات للعمل الفنى بحيث يسيطر هو عليها ، ولا تسيطر هى عليه)[٢٦٣]

وقد أوردت عباراته هنا لنتبين من خلال التطبيق إلى أى مدى التزم الدكتور – خليف – بهذه القناعة فى ممارساته الإبداعية ؟ وكيف أخضع أدواته وسيطر عليها فى البناء الموسيقى لقصائده ؟

• الإطار العام لموسيقا شعره :

ربما يعبر الإطار العام لموسيقا القصيدة فى شعر الدكتور خليف عن اقتناعه بأن فكرة القصيدة هى التى تفرض الإطار الموسيقى الذى يناسبها ؛ (فحين تدور القصيدة حول فكرة واحدة متصلة اتصالا يصعب معه الفصل بين عناصرها ، أو تبين الحدود الفاصلة بين جزئياتها ، فإطار (القصيدة) هو

الذى يصلح لها ، حيث تعمل وحدة القافية واطراد النغم على إبراز وحدة الفكرة—وأما حين تدور القصيدة حول فكرة تتضح الفواصل بين أجزائها ، بحيث تبدو كأنها مجموعة من الأفكار ، فإطار (المقطوعة) هو الذى يصلح لها ، حيث يبرز تعدد المقطوعات تعدد أجزاء الفكرة ، كما يجسم تغيير القوافى الإحساس بتغيير الأفكار)[٢٦٤]

وفى ضوء إيمانه بهذه الفكرة – كما يقول – تردد شعر الديوان بين إطار القصيدة وإطار المقطوعة .[٢٦٥]

وسواء أكانت هذه الفكرة ترجمة للواقع الذى جاء عليه الديوان أم كانت تفسيرا للرؤية التى التزم بها الشاعر وهو يجود بإبداعاته فالمعروف من تاريخ التطور والتجديد فى موسيقا الشعر أن تعدد المقطوعات فى القصيدة كان البديل المناسب وربما الضرورى لتعدد الموضوعات فى القصائد الطوال . فهو شكل من أشكال التخلص من أعباء القافية الموحدة على كل حال . بيد أن النظام الموسيقى للمقطوعة فى شعر الدكتور خليف ينبئ بمقدرة فنية على تشكيل قوافيه ، واستدعائها تبعا للأجواء الفكرية التى تسرى فى القصيدة . ففى قصيدته (رسالة حب)[٢٦٦] يستحوذ عليه شكل الرسالة وعناصرها الفنية ، فتتوزع القصيدة إلى مقطوعات وبالتالى تتعدد القوافى من مقطوعة إلى أخرى ، فينهض هذا التعدد بما تنهض به العناصر الفنية فى كتابة الرسالة ، حيث تبدأ بذكر المرسل إليه ثم التحية أو المقدمة ، ثم يمضى كاتب الرسالة فى بث أشواقه وعواطفه (إن كانت الرسالة عاطفية) أو عرض الموضوع الذى

كتبت من أجله الرسالة . ثم تختم الرسالة بنفس التحية التى بدأت بها . وتقرأ هذه القصيدة فتشعر أنك أمام الهيكل الفنى للرسالة المألوفة . حيث يبدأ الشاعر بذكر المرسل إليه فيقول :

- لعينيك --- للنور فى المقلتين
- لخديك ... للورد فى الوجنتين
- لشعرك ... للعطر فى المفرقين

ويمضى هكذا فى المقطوعة النونية حتى يقول :

- رسالة حـــب
- وأشواق قلب

ثم ينتقل إلى ما يشبه مقدمة الرسالة ، فيقول :

- رسالة حب حكاها الحنيـن
- وأشواق قلب رواها الفتون

ثم تتغير القافية فى المقطوعة التالية إيذانا بالانتقال إلى عنصر جديد حيث يبث عواطفه وأشواقه ، فيقول :

- حياتى : حياة المنى والأمل
- حياة الغرام ــ حياة الغـزل

ويظل هكذا فى حركة البث العاطفى ، فينتقل من مقطوعة إلى أخرى

ومن قافية إلى غيرها حتى يختم القصيدة بما بدأها به ، فيقول :

- رسالة حب حكاها الحنـــين
- وأشواق قلب رواها الفتون

فـالقصيدة مبنيـة علـى سـبع مقطوعـات ، توحـدت فيهـــا قافيـــة الأولى والأخيرة للربط بين مقدمـة الرسـالة وختامهـا . ثـم تعـددت القوافـى وتكـرر بعضها بين البداية والنهاية تبعا لتعدد الأفكار وتزاحم المشاعر . فالغـالب علـى نظام المقطوعات عند الدكتور خليف أنه يستخدم قوافيه ليحقق بها (لونـا مـن الملائمة بين الشكل والمضمون)[٢٦٧] كما عرفنا فى (رسالة حب) أو على نحـو ما جاء فى تحليله لقصيدتى (كأس محطمة) و (حورية المعبد)[٢٦٨] .

التصريع :[٢٦٩]

والتصريع ظاهرة فى إبداعات الدكتور خليف سواء فى ذلـك القصـائد التى توحدت فيها القافية ، أم القصائد التى بنيت على نظام المقطوعات . ففى ديوانه ثنتا عشرة قصيدة مصرعة . وإذا كان التصريـع فـى الشـعر يـدل علـى مقدرة فنيـة وحـس موسـيقى مرهـف فـإن الدكتـور خليـف يضيـف إلى جمـال التصريـع جمـالا موسـيقيا آخـر ؛ إذ يعتمـد فـى تصريعـه أحيانـا علـى موسـيقا (الجنـاس) بـين العـروض والضـرب ، كمـا فـى مطلـع قصيدتـه (مـاتت الأفراح)[٢٧٠] :

ودعت فى مشرق الآمال أفراحى ورحت استقبل الدنيا بأتراحى

وكقوله فى مطلع إحدى مقطوعات القصيدة :[٢٧١]

طويت صدرى على همى وأحزانى ورحت استقبل الدنيا بألحانـــى

فالتصريع هنا لا يعتمد على اتفاق العروض والضرب فى حرف الروى فقط بل يعتمد على كثرة الأصوات المتجانسة ، وكأن القافية قد تكررت فى شطرى البيت ، فزادته ثراء موسيقيا .

المزاوجة بين العروض والقافية :

وإذا كان الأثر الموسيقى للتصريع يقف غالبا عند حدود بيت أو بيتين أو ثلاثة أبيات فى مطلع القصيدة فإن شاعرنا قد اعتمد فى بنائه الموسيقى على مسلك فنى آخر ، من شأنه أن يجعل القصيدة كلها إيقاعا متماسكا يشد بعضه بعضا . فنراه فى بعض قصائده المبنية على تعدد المقطوعات يزاوج بين العروض والقافية من مقطوعة إلى أخرى فيجعل قافية المقطوعة الأولى عروضا للمقطوعة الثانية ، وقافية الثانية عروضا للثالثة ، وهكذا يفعل إلى آخر القصيدة ، ثم يلتزم بوحدة العروض فى كل مقطوعة . فتبدو المقطوعات داخل القصيدة فى شكل وحدات موسيقية ينبعث منها إيقاع واحد .

ففى قصيدته (حورية المعبد)[٢٧٢] يقول فى المقطوعة الأولى :

تلفتت تسأل عن ســـره وعبدها يسأل عن سرها

وأسدل الستر على سحره لكنه كشف عن سحرها

ويمضى فى المقطوعة على هذا النحو ، ثم ينتقل إلى المقطوعة الثانية

فيقول :

حورية المعبد فى طهرهـــا　　صلاة قلب العابد الطاهــر

يستلهم التسبيح من كفرها　　ما أعجب التسبيح بالكافر

.....　　.....

وفى المقطوعة الثالثة :

قد اجتمعنا فى رضا ساحـــر　　من بعد ما أصمت سهام القدر

كم أرجفوا يا للهوى الساخر　　بكل من أرجف أو من سخـــر

ويستمر على تلك الهندسة الموسيقية إلى آخر القصيدة . وأحيانا يستخدم المزاوجة بين العروض والقافية فى البيت الأخير من كل مقطوعة كما فعل فى قصيدته (شيطانتى تنفث السحر)[٢٧٣] حيث يقول :

قامت وفى قلبى　　آهات مجـــروح

وثورة العتـــب　　فى مهجتى توحى

وفى البيت الأخير من المقطوعة يقول :

يا ربتى لوحى　　للعابد الصـــب

فقافية البيت عروض المقطوعة وعروضه قافيتها . ويمضى على هذا النسق إلى آخر القصيدة . وأياما كان تفسيره لهذا المسلك[٢٧٤] فهو دليل مقدرة فنية على تشكيل قوافيه تبعا لوحى الموقف . ومن كانت لديه تلك

المقدرة الفنية على هندسة قوافيه بهذا الشكل المتناغم فمن النـادر أن تجـد فـى شعره قافية مستكرهة فى موضعها . ففـى ديوانـه الـذى انتظـم سبعا وثلاثـين قصيدة ، غلب عليها النفس الطويل لا تكاد تجد لديه أكثر من ثلاث قـوافـ ، قد تستوقف القارئ فى علاقتها بالبيت ، وربما كانت لشاعرنا رؤية خاصة فى اختيارها ففى قصيدته (نداء القمم) بيتان جاء فى أحدهما قوله :[٢٧٥]

• خفت المصباح فى كفيك واهتز خمودا

فكلمة (خمودا) فـى البيـت ليسـت متآلفـة مـع مـا قبلهـا ؛ لأن الخمـود كالجمود لا يناسبه الاهتزاز .

وأما البيت الثانى فقد جـاء فـى مقطوعـة همزيـة القافيـة بعـد المقطوعـة الدالية حيث يقول :[٢٧٦]

• عالم القمة يدعوك ، فقم لب الدعاء

• لا تضيع عمرك النضر على السفح فناء

فصـدر البيـت أو السـطر الثـانى يسـتدعى كلمـة (هبـاء) فهـى الكلمـة المألوفة فى السمع عند الإشـارة إلى ضيـاع العمـر . وأمـا القافيـة الثالثـة ففـى قوله :[٢٧٧] (ألقيـت عـن روحـى دجـى الجسـد) فاتحـاد الجيمـين فـى المخـرج أحدث ثقلا فى نطق القافيـة مـع ضآلـة المحصـول الشـعرى فـى عبـارة (دجـى الجسد) . هذا كل ما يمكن أن يستوقف المتلقـى فـى ديـوان حـافل بالتجـارب الإبداعية التى تعددت قوافيها وتنوعت .

الأوزان :

وأول ما يلفت النظر فى ديوان شاعر واكب حركات التجديد ، وعايش هجمات التمرد على مقومات شعرنا العربى القديم أن تأتى أوزانه فى معظمها من الطوال . فإذا كان مجموع البحور التى نظم عليها قصائد الديوان عشرة بحور تقريبا فقد جاء أكثر من ثلثيها على الأوزان المشهورة مثل الكامل ، والخفيف ، والطويل ، والبسيط ومقلوبه ، والوافر والرجز والرمل . وأكثر الأوزان شيوعا فى شعره (بحر الكامل) الذى نظم على موسيقاه فى سبع قصائد ، ويليه (الطويل) فى ست قصائد ، و(البسيط و مقلوبه) فى خمس قصائد ثم (الرمل) فى خمس قصائد ومثله (المتقارب) ويليها فى الترتيب (الخفيف) فى أربع ، و (الرجز) فى ثلاث و (الوافر) فى اثنتين . وأقل البحور حظا فى شعره (المتدارك) فى قصيدة واحدة .

واللافت للنظر فى اعتماد الدكتور خليف على الأوزان الطوال عدة أمور أهمها :

١-أن أنصار الشعر الحديث من أقرانه ومعاصريه لم ينظموا - فى جل أحوالهم - على تلك الأوزان وخاصة الطويل ، والخفيف ، والبسيط ، والوافر . بل ظهرت حملات كثيرة من المحدثين تبنت الدعوة إلى هجر الوزن القديم فى الشعر العربى ؛ بحجة التخلص مما فيه من إيقاع رتيب .(٢٧٨) ومضت حركة الشعر متأثرة بهذا التوجه ، فغلب عليها شعر التفعيلة أو الشعر الحر ، وربما

مال بعض المحدثين إلى ما يسمى بـ (قصيدة النثر) التى ألقت بانصارها فى منعطفات الوهم ، فلم تأخذ بأيديهم حتى الآن إلى ميدان الشعر ، ولم تنهض بأقلامهم إلى مستوى الإبداع فى فن (النثر) فكانوا (كالنعامة التى ذهبت تطلب قرنين فعادت بلا أذنين)[٢٧٩]

وفى تلك الأجواء التى تصايحت فيها حملات التمرد على أوزان الشعر القديم – ولا تزال – ربما تراجعت القصيدة العروضية ، أو أخذت طريقها على استحياء إلى الساحة ، حتى هجرها العديد من أنصارها إلى الشعر الحر ، وربما حاول الدكتور خليف نفسه أن يمضى مع التجربة الجديدة ، متأثرا بصوتها العالى ، فجنح إلى مدرسة التفعيلة فى نظم شعره ، ثم تبين له – كما يقول – أنها تجربة غريبة على طبيعة شعرنا العربى — فمزقه غير آسف عليه [٢٨٠] والمؤكد أنها تجربة غريبة على طبيعته وملكاته الشعرية ؛ ففى اختيار أوزانه بشكل خاص دليل على أن حسه الشعرى قد تشكل بإيقاع الشعر العربى وأوزانه ، وأن مخزونه المتنوع من ديوان العرب قد يسر له الاغتراف من بحور الشعر التى كانت تستهوى الفحول من الشعراء .

٢– أنه نأى بحسه وذوقه عن الأوزان التى استهجنها القدماء ، ونفرت منها أذواق الفحول من الشعراء ، فلم يعتمد فى قصائده ومقطوعاته على أوزان (المضارع) و (المجتث) و (المقتضب) ، أو (السريع) و (المنسرح) ؛ لأنها غير مألوفة فيما اتصلت بنا آثاره من عيون الشعر العربى ، وكانت – إلى ذلك – موضع استهجان النقاد . حيث قرر بعضهم أن تراكيب تلك

البحور وتفعيلاتها بعيدة عن طباع العرب إما لسذاجتها وقلة الحلاوة فيها وإما لسخفها وثقلها على السمع ؛ ولهذا شك فى نسبة بعضها إلى العرب كوزن (المضارع)[٢٨١]

والحس الموسيقى إنما ينمو لدى أجيال الشعر من كثرة ما وعته الذاكرة وألفته الأذن أو استراحت إليه من رصيد السابقين ، ومن ثم تبدو الفواصل كبيرة لدى الشعراء المعاصرين بين فريق لم يكن على شابكة أو اتصال بإيقاع الشعر العربى ، وفريق تشكل ذوقه وحسه بالمألوف من هذا الإيقاع وقد يفسر لنا هذا عزوف الكثرة من شعراء العصر عن الضوابط التى استقرت أصولها فى موسيقا الشعر العربى وأوزانه ، كما يفسر لنا جنوح بعضهم لاستخدام تفعيلات تلك البحور المستهجنة التى أشرنا إليها ، أو شغف نفر منهم بما ألفته ألسنتهم من نماذج الشعر الغربى المطروحة فى الأسواق . بينما ظلت طائفة من المعاصرين نافرة بذوقها عن كل إيقاع غريب أو مستهجن .

٣–والأهم من هذا أن الدكتور خليف – حريص فى اختيار أوزانه على إيجاد نوع من التناسب والتناسق بين الوزن وطبيعة الموضوع ففى اشتغاله بقضايا الوطن وأحداث الشرق ، أو فى الموضوعات التى يختار لها الشكل القصصى للتعبير عن أفكاره تراه ميالا إلى أطول البحور فى عدد مقاطعها وكثرة أعاريضها ، مثل (الكامل) و (الطويل) و (البسيط) ففى تجاربه الوطنية اعتمد على موسيقى البحر الطويل فى قصائد (الفجر) و (حسرة) و (تحية) و(عودة الأبطال)[٢٨٢] وفى قصيدته (يقظة النيل)[٢٨٣] التى يصور فيها عظمة

النيل ، وتاريخ شعبيه مصر والسودان نراه يتكئ على البحر (الخفيف) كما اتكأ عليه فى قصيدته (مواكب النور)[٢٨٧] التى يصور فيها أحلام الشعب المصرى التى تحققت بعد الثورة . ذلك أن الأغراض الجدية الرزينة قد تناسبها البحور ذات التفاعيل الكثيرة .[٢٨٨] ؛ لأنها (لا تؤدى إلا بنفس طويل ، ولا تتلاءم إلا مع الأعاريض الطويلة)[٢٨٩] .

وفى قصائده (جزيرة الحرية) و(حطام معان) و (أصداء الضفاف) و (لا تتركينى) وغيرها من القصائد التى اختار لها الشكل القصصى نراه يعتمد على موسيقى (البسيط) فى الأولى ، و (الخفيف) فى الثانية و (الكامل) فى الثالثة والرابعة . فالمقاطع الصوتية لتلك البحور من حيث كثرتها ، والتناسق بين أسبابها وأوتادها قد يمنح الشاعر فرصة السرد أو الحوار فى عرض القصة ، وخاصة مقاطع الكامل ، والبسيط . وربما تتكشف القيم الصوتية والإيقاعية لتلك البحور من التقطيع العروضى التالى :

– مطلع قصيدة (الفجر)

صحونا كما يصحو السنا بعد ليلة تكاثر فيها الغيم واحتجب البدر

صحونا / كما يصحس /سنابع / دليلتن

فعولن / مفاعلين / فعولن / مفاعلن

تكاث / رفيهل غى / موحت / جبل بدرو

فعول / مفاعيلن / فعول / مفاعيلن

- مطلع قصيدة (مواكب النور)

انظرى كيف تنجلى ظلم الليـــ ـــل ، وتبـــدو بشائـــر الأضـــواء

انظرى كى / فتنجلى / ظلمللى لـو تبـــدو / بشائـــرل / أضوائـــى

فاعلاتن / متفع لـن / فعلاتـــن فعلاتن / متفع لن / فعلاتن (مفعولن)

وفى ضرب البيت (تشعيث)[٢٩٠] حيث تحولت (فـاعلاتن) إلى (فـالاتن) فتصير (فعلاتن) بسكون العين أو (مفعولن) .

- مطلع (جزيرة الحرية)[٢٩١]

فى زورق من سفين الوهـــم منطلـق له على الموج رحـــلات وأسفـــار

فى زورقن/من سفى / نلوهم من / طلقن مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

لهو علل / موجرح / لا تن و أس / فارو متفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلـن

- مطلع (حطام معان)[٢٩٢]

بعد الركب عن سنـــاك وألقـــت بطريقى مـــع الدجـــى الأقـــدار

بعد ررك / بعن سنا / كو ألقت / فعلاتـن / متفعلـــن / فعلاتـــن /

بطريقى / معددجـــل / أقـــدارو فعلاتن / متفعلن / مفعولن (فعلاتن)

- مطلع قصيدة (أصداء الضفاف)[٢٩٣]

ووقفت أرتقب الجميلة فـــى دمـــى ظمأ إلى اللقيا يهز مشاعـرى

ووقفت أر / تقبل جمى / لتفى دمى / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن

ظمئن إلل / لقيا يهز / زمشاعرِى متفاعلن / مستفعلن / متفاعلن

وواضح أنه لم يستخدم مجزوء تلك البحور ، بل استخدم التام منها حرصا على كثرة المقاطع ، وما فيها من نفس طويل يمكن أن ينهض – كما قلنا – بموضوعاته الجادة ، وطريقة عرضه القصصى .

وأما الموضوعات التى تطرب فيها النفس ، أو تنفعل لداع مفاجئ ،[٢٩٤] فتراه معها ميالا– غالبا – إلى البحور المكونة من تفعيلة واحدة تتكرر فى شطرى البيت . وهو فى هذا قد يعتمد على نظام الشطرين المألوف ، فيستخدم تفعيلات البحر كاملة ، وقد يعول على نظام الشطر فيستخدم (مشطور) البحر .[٢٩٥] غالبا.

وحسبنا من النوع الأول – على كثرة نماذجه – قصيدة (غدا نلتقى) التى اختار لها وزن (المتقارب) . يقول فى مطلعها :[٢٩٦]

أحقا تقولين يا فتنتى غدا فى صباح الهوى نفترق

– تقطيع البيت :

أحققن / تقولى / نيافت / نتى فعولن / فعولن / فعولن / فعو

غدن فى/صباحل/هوى نف/ ترق فعولن / فعولن / غعولن / فعو

فقد غول على (المتقارب التام) ولكنه أدخل (الحذف) فى عروضه خلاف للمعروف من صور (المتقارب التام) بيد أن العروضين أجازو هذا

وجعلوه من العلل التى تجرى مجرى الزحاف .[٢٩٧]

- نظام الشطر الواحد :

وقد اعتمد على هذا النظام الموسيقى فى عشر قصائد تقريبا . وهو لم يخرج بهذا النظام على الضوابط العروضية ، أو أوزان الخليل ، كما فعل أنصار الشعر الحر فى اعتمادهم على (السطر الشعرى) فهم يعتمدون فى قصائدهم على سطور متفاوتة الطول والقصر ، وقد لا يلتزمون بوزن واحد أو قافية واحدة . أما الدكتور خليف فهو يلتزم وزنا واحدا ، لا يتغير فى مجرى القصيدة حتى نهايتها ، وإن تعددت القوافى بتعدد المقطوعات . وهذا ظاهر فى قصائده (نداء القمم - رسالة حب - هدية حب - خميلة الحب - نجوى حنين - حزينة - استغفار - بلا أمل - كنت - الطائر الجريح)[٢٩٨]

ففى مطلع قصيدته (هدية حب) يقول :[٢٩٩]

من الورد والفل والياسمين

ومن زنبق الفجر فوق الغصون

فكل شطر فى القصيدة هو بيت مستقل بأربع تفعيلات من وزن (المتقارب) . وتقطيع البيتين الأول والثانى هكذا :

- منل ور / دولفل / لوليا / سميـن

فعولن / فعولن / فعولن / فعول

- ومن زن / بقلفج / رفوقل / غصون

فعولن / فعولن / فعولـــن / فعــول

فـالقصيدة مبنيـة عروضيـا علـى (مشـطور المتقـارب) . وأحيانـا تـأتى مقطوعات القصيدة مبنية على أربع تفعيلات من بحر واحد فى كل شطر ، ثـم يختم كل مقطوعة بتفعيلتين من نفس البحـر ، متسـاويتين وزنـا ولفظـا ومعنـى وذلك للربط بين أجزاء القصيدة ، وهذا ظاهر فى القصائد : (رسالة حـب – نجوى حنين – كنت)[٣٠٠]

ففى (نجوى حنين) يبدأ المقطوعة الأولى بقوله :

– يا حياتى ، قد مضى الليل ، وقد ولى الشتاء

فهذا البيت يتكون من أربع تفعيلات من بحر (الرمل) هكذا :

– يا حياتى / قد مضللى / لو وقدول / لششتاءو

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

ثم ينهى المقطوعة بقوله : (فتعالى يا حياتى) (فعلاتن – فاعلاتن) .

ويمضى فى القصيدة على هذا النحـو ، ملتزمـا بحـر (الرمـل) مـن ناحيـة وعدد التفعيلات فى كل شطر من ناحية أخرى .

– التدوير :

والتدوير ظاهرة معروفة فى الشعر العربى منذ أقدم عصوره . ومعناه ان يشترك شطرا البيت فى كلمة واحدة ، يكون بعضها فى نهاية الشطر الأول ، وبعضها فـى أول الشـطر الثـانى . فيسـمى (البيـت المـدور) . وهـذا يعنـى أن

التدوير لا يكـون إلا فـى الشـعر المقفـى ، المبنـى علـى شـطرين ، حيـث يمنـح الشاعر الملتزم بوزن واحد لونا من الحرية فى أن يطيل الشطر الأول .[٣٠١]

وقد جاء التدوير فى أربع قصائد من وزن (الخفيف) فـى شـعر الدكتـور خليـف . وهـى (مواكـب النـور) ، و (حطـام معـان) ، (يقظـة النيـل) ، و (الربيع)[٣٠٢] . ومن استقصاء الأبيات المدورة فى تلك القصائد يظهر للمتلقى أن الدكتور خليف لايعتمد على (التدوير) لحاجـة الـوزن ، أو لإطالـة الشـطر فحسب ، بل تحرضه عليه فى حالات كثيرة دلالة الكلمة ، وأهميتها فى هـذا الموقع من البيت ، بحيث لا يغنى عنها غيرها ؛ إما لأن صدر البيـت يسـتدعيها فلا محيد له عنها ، وإما لكونها على شابكة قوية مع العجز ، فهـى أقـرب إليـه من غيرهـا ، وإمـا لتجانسـها صوتيـا مـع نظيرتهـا فـى البيـت التـالى ، وأحيانـا يفرضها الإحساس بالجو العام الذى يسرى فى القصيدة .

ونختار من القصائد السابقة فى غير ترتيب الأبيـات التـى يشـير التدويـر فيها إلى تلك المعانى . ففى قصيدته (الربيع) يشيع التدوير فى معظـم أبياتهـا . ومنه قوله :[٣٠٣]

مثلما يشرق الرجاء مـن اليـأ ... س ويصحو السنا من الظلماء

وجرت فى الوجود معجزة البع ... ث وكيف الحياة بعـد الفنـاء

نفخة الصور فى أنامل اسـرا ... فيل رنـت بساعـة الأحيـاء

أخذت سحرها وزخرفها الأر ... ض وأبدت معانـى الإغـراء

إنها رجعة الحيـــاة إلى الكـــو ن ودنيا الغـــرام والشعـــراء

فكلمـات (اليـأس والبعـث وإســرافيل) فــى الثلاثــة الأبيــات الأولى ، يستدعيها صدر البيت المدور ، فاليـأس فـى البيـت الأول قـد استدعته كلمـة (الرجاء) وحسنت موقعه ؛ فالضد يظهر حسنه الضد .

أما (البعث) و (إسرافيل) فقد اقتضاهمـا الصـدر واسـتدعاهما العجـز ؛ لأن قوله (وكيف الحياة بعد الفناء) بعد قولـه (وجـرت فـى الوجـود معجـزة) يجعـل كلمـة (البعـث) ضـرورة فـى موقعهـا . وبالتـالى فـلا غنـى عـن كلمـــة (إسرافيل) مع حديث البعث ، ونفحة الصور ، ورنتها بساعة الأحيـاء . وفـى البيتين الرابع والخامس تأتى كلمة (الأرض) وكلمة (الكون) اســتجابة طبيعيـة لصدر البيت ؛ فالأولى جاءت فى تعبير مستوحى من نسق الآية القرآنية (حتى إذا أخذت الأرض زخرفها ـــ)[٣٠٤] فلا محيد عنها ، والثانية جاءت بعد قوله (رجعة الحياة) ، ومظاهر الحياة فى الربيع تبدو على عوالم الكون سمائه وأرضـه . وأحيانا يؤدى التدوير إلى تجانس صوتى فى عجز البيت أو تجانس بـين بيتـين مدورين ، فمن الأول قوله :[٣٠٥]

دفعتنى الجموع فى الموكب الصخا ب وانساب ركبهـــا الهـــدار

وكذلك قوله :[٣٠٦]

وهوت بى الدنيا على صخرة اليأ س وطاحت برأســـى الأفكـــار

وقوله :[٣٠٧]

وتلفت فى ظلام من اليـــأ س ، وبالنفس من دجاها انهيار

فتوالى الباء فى عجز البيت الأول ، والســين فـى عجـز الثـانى والثـالث أدى إلى تجانس صوتى ملحوظ .

ومن أمثلة الثانى قوله :[٣٠٨]

ويزيل الحجاب عن سرها الخا فى فتبدى كوامـــن الأنبـــاء

ويجلى الرماد عن جمرهـا الخا بى ويورى الشباب فى الأحياء

فـالتدوير فـى البيتـين أدى إلى تنـاغم وتجـانس صوتـى بـين الصدريـن والعجزين .

وكذلك فى قوله :[٣٠٩] فى قصيدة (يقظة النيل)

صلة الجنس والتقاليـد والمـــا ء يريد انقطاعها الدخلاء

لبسوا فى الجنوب أثواب حربا ء وضجوا بأنهم أوفيـــاء

فالهمزة فى عجز البيتين تشكل فى موضعها إيقاعا يتنـاغم مـع القافيـة ، والمد فى صدريهما يحدث إيقاعا يشبه (الترصيع)[٣١٠]

وفى مطلع القصيدة نقرأ هذا التدوير :[٣١١]

فى الضفاف التى يموج بها السحـ ر ، وينهل فى حماها الضيـــاء

وتضوع الأزهار فى جوها الرحـ ب ، فتهفو لعطرها الأرجـــاء

فنشعر بأن التدوير فى البيتين أدى إلى إيقاع متجانس يتهادى إلى السمع من (السح والرح) فى نهاية الشطر الأول . وكأن شاعرنا يقصد إلى التدوير قصدا ، أو يستخدمه وزنا ، لإيجاد نوع من المؤانسة والمجانسة بين الشطرين ، وربما واتاه فى عفوية الأداء الشعرى ، فكان أحق بالحسن وأولى ، وكان للإيقاع الصوتى فيه الأثر النافذ كما يقول الإمام عبد القاهر فى حديثه عن أثر الجناس والسمع .(٣١٢)

- ظواهر إيقاعية أخرى :

واضح أن الدكتور - خليف - بحكم غرامه الفنى وموقعه العلمى كان على صلة وثيقة بما جادت به قرائح الشعراء فى بلاد المشرق وبلاد المغرب ، فكان من هؤلاء وهؤلاء كالواقف على حافة النبع ، يتسمع خرير الماء فى المسارب الخلفية . ومن يقرأ ديوانه لا يتردد لحظة فى الاقتناع بهذا المعنى ، وأن أدب الفردوس المفقود وخاصة الشعر فى إيقاعه وأوزانه كان قريبا من حسه الشعرى ؛ ففى غير موضع من قصائد الديوان ومقطوعاته يحس المتلقى إيقاعا يشبه إيقاع (الموشح) الأندلسى ، ويرى أوزانا تقترب من نظام (الرباعيات) ولكن لا ندعى أنه نظم على (الموشحات) ملتزما بالأصول الفنية التى عرفت بها فى تاريخ الشعر ، وإنما حاكاها من حيث الشكل الهندسى العام . وربما أجاد المحاكاة فى بعض النماذج .

- تأثره بنظام الموشح :

الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص ، لا يلتزم فيه الشاعر بوحدة

القافية وهو يتألف من (المطلع) و (الغصن) و (القفل) على هذا الترتيب . و (القفل) يتحد مع المطلع فى البحر والقافية ، ومجموع الغصن مع القفل يسمى (بيتا) وآخر قفل فى القصيدة يسمى (خرجة)[٣١٣] وليس من الضرورى أن يكون المطلع أو الغصن أو القفل بيتا واحدا فالغالب على كل عنصر منها أن يتشكل فى مجموعة أبيات . وبهذا يكون شكل الموشح كالرسم التالى – غالبا – :

مطلع ———————— ب ———————— ح

غصن ———————— ب ———————— د

قفل ———————— ب ———————— ح

ففى قصيدة (شيطانتى تنفث السحر) كاد شاعرنا يقترب فى بعض مقطوعاتها من شكل الموشح . فذلك حيث يقول :[٣١٤]

قامت وفى قلبى آهات مجروح

وثورة العتب فى مهجتى توحى (مطلع)

دع فتنة القلب وعش بلا روح

ويلاه من ذنبى أشقى بتبريحى

يا ربتى لوحى للعابد الصب] (غصن)

يا فتنة الروح] – (قفل)

فالمقطوعة من (مجزوء الرجز)[٣١٥] إلا القفل فهو من (منهوك الرجز)[٣١٦] ولو أنه جعل عروض (الغصن) بائية كعروض المطلع لاكتمل له شكل الموشح ونظامه الفنى . ولكن لا يكتمل للمقطوعة حسن الإيقاع الذى أدت إليه المزاوجة بين قافية الأبيات وعروض الغصن . وكأنه أراد أن يضيف إلى شكل الموشح ووزنه إيقاعا جديدا . وهو ما يمكن أن نتبينه من نموذج آخر فى قصيدته (حسرات)[٣١٧] إذ يقول :

حسرات الضنى ودموع الخشوع (الضرب مذال) فاعلان

سقتها للسنا كى تكون الشفيع

عل نور المنى أن يضئ الشموع

فاغفرى لى أنا لك عبد مطيع

....

كفكفى دمعتى

خففى حسرتى

واكشفى حيرتى

فالمحب الوفى ليس غيرى أنا

كيف يا فتنتى قد نسيت الدموع

فالأبيات العينية تمثل (المطلع) والأبيات التى اختلفت معها فى القافية تمثل (الغصن) والبيت الأخير يتفق مع قافية المطلع فهو (القفل) . والمقطوعة جاءت على صورة نادرة من وزن (المتدارك) وهى صورة (المشطور) والغالب لدى الشعراء المعاصرين استعماله مجزوءا . كما أنه اكتفى بتفعيلة واحدة فى (كفكفى) و (دمعتى) وما بعدها ، ثم عاد إلى (المشطور) فى البيتين الأخيرين .

- الرباعيات :

والرباعى (هو المعروف فى الفارسية بـ (الدوبيت)[٣١٨] وهو يتشكل من بيتين من الشعر يشتملان على أربعة مصاريع تجرى على وزن واحد وقافية واحدة غير أن المصراع الثالث قد يتفق مع المصاريع الثلاثة فى القافية وقد لا يتفق معها) وقد كثرت نماذجه فى شعر الدكتور خليف ، منها قوله فى قصيدة (مناجاة صامتة)[٣١٩]

فى كل ناحية أرى أفقا بضيائك الوهاج دفاقا

ينساب فى الأرجاء مؤتلقا ويبدد الظلمات إشراقا

وقوله فى مقطوعة أخرى :[٣٢٠]

عيناك ملء سناهما فجر إشراقتان رواهما النور

نبعان حجب فيهما سر لكن على النظرات تعبير

والقصيدة من بحر (الكامل) . ومقطوعاتها مبنية على أربعة مصاريع كما يبنى الرباعى . فأحيانا تتفق المصاريع فى قافية واحدة كما ظهر فى النموذجين

السابقين ، فتأخذ الأبيات الشكل الفنى للرباعى ويسمى كل مصراع بيتا . وأحيانا يتفق المصراع الأول والثالث فى قافية والثانى والرابع فى قافية أخرى ، كما هو المألوف فى نظام الشطرين . ومنه قوله :(٣٢١)

ماج الندى بضجه الصحب وطغى على سماره الفرح

وترددت ضحكاتهم تنبى عما آفاض عليهم القدح

والخلاصة أن الحس الشعرى لدى الدكتور خليف لم يتشكل بإيقاع النموذج الغربى الذى كان منه على مد ذراع وإنما تشكل بمعطيات الشعر العربى وقيمه الصوتية والإيقاعية على اختلاف مستوياتها ومظاهر التجديد فى أوزانها وقوافيها . وقد اكتفيت فى البناء الموسيقى لشعر الدكتور خليف بالملامح التى تميزه من غيره فى عملية التوظيف الفنى لأدواته الشعرية . ورغبت عن التقسيمات المدرسية المألوفة فى الحديث عن القافية المطلقة والمقيدة ، والاستفاضة فى ذكر المشهور وغير المشهور من حروف الروى ، مما هو مستفيض فى كتب موسيقا الشعر ولا يكلف الباحث إلا نظرة أولية للرصد ، ثم يجعله سمة لكل شاعر ، وصفة لأى شعر . حيث يكون التمايز بين الشعراء فى هذا المجال محدودا .

ثم لا يبقى لى بعد هذا إلا رجاء أن يعوضنى الله عن وقت قضيته ، وليل سهرته ، وجهد بذلته .

والله عنده حسن الثواب ،

الهوامش والتعليقات

(١)–ولد الدكتور يوسف عبد القادر خليف فى حى رأس التين بالأسكندرية فى ١٩٢٢/١٢/.١ حيث يعمل والده مدرسا فى معهد الإسكندرية الأزهرى . وكان يتردد على قريته المحبة (بردلة) قرب مدينة كفر الدوار بمحافظة البحيرة . أنجبت هذه القرية كثيرا من العلماء البارزين فى الأزهر ولا تزال حتى الآن تنجب . ثم انتقل والده إلى القاهرة ليعمل أستاذا فى كلية أصول الدين فانتقل معه ليحصل على الثانوية من مدرسة فاروق بروض الفرج ، ثم التحق بكلية الآداب جامعة القاهرة ، حتى حصل على (الدكتوراه) ، واشترك محررا فى لجنة (المعجم الوسيط) ولجنة (معجم ألفاظ القرآن الكريم) ولجنة الأساليب ولجنة اللهجات وغيرها . وله مؤلفات وبحوث كثيرة منها (الشعراء الصعاليك) (الحب المثالى عند العرب) (حياة الشعر فى الكوفة) (ذو الرمة شاعر الحب والصحراء) وغيرها . حصل على جائزة فيصل العالمية وغيرها من الجوائز الدولية . وظل يعمل أستاذا فى كلية الآداب حتى توفى فى ١٩٩٥/١/٢٢ . انظر : الترجمة فى مقال (طابع الأسلوب لكتابة الدكتور يوسف خليف) للدكتور على على صبح – حولية كلية اللغة العربية بالقاهرة – العدد السابع عشر ج ١ هامش ص ٥٥ .

(٢)–الديوان ص ٤٤ ط / دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧ .

(٣)– الديوان ص ٤٦ ط / دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧ .

(٤)– الديوان ص ١٥٧ .

(٥)– الآية ٥٥ من سورة (طه) .

(٦)– الديوان ص ١٩٩ .

(٧)– الآية ٣٦ من سورة (الأنعام) .

(٨)– الآية ٢٨ من سورة (البقرة) .

(٩)– الآية ١٨ من سورة (النبأ) .

(١٠)–الآية ٩ من سورة (العاديات) .

(١١)–الآية ٢٣ من سورة (النمل) .

(١٢)–الديوان ص ١١٣، ١١٤ ، ١١٥ .

(١٣)–انظر ما قاله الفخر الرازى فى تفسيره (المجلد الثانى عشر ص ٢٠١) طبعة دار الفكر للطباعة والنشر .

(١٤)–الآية ٤٤ من سورة (النمل) .

(١٥)–الشوقيات ص ٤٦ ، ٤٧ ج ٢ المكتبة التجارية الكبرى بمصر .

(١٦)–ديوانه ص ١١٢ .

(١٧)–الآية ٦ من سورة (فاطر) .

(١٨)–الآية ٤ من سورة (الحج) .

(١٩)–الآية ٩١ من سورة (المائدة) .

(٢٠)–ديوانه ص ٢٠٠ .

(٢١)–الآية ٢٤ من سورة (يونس) .

(٢٢)–ديوانه ص ٧٠ .

(٢٣)–الآية ١٢ من سورة (القمر) .

(٢٤)–الآية ٥٣ من سورة (الفرقان) .

(٢٥)–ديوانه ص ١٧٥ .

(٢٦)–الآية ١٤٠ من سورة (آل عمران) .

(٢٧)–الآية ١٣٤ من سورة (آل عمران) .

(٢٨)–الديوان ص ١٥٦ ، ١٥٧ .

(٢٩)–نفسه ص ٢٣٤ .

(٣٠)–نفسه ص ٤٨ .

(٣١)–نفسه ص ١٤٢ ، ١٤٣ .

(٣٢)–الديوان ص ٢٣٣ .

(٣٣)–أخرجه الإمام الترمذى فى جامعه ج ٢ ص ٩٢ .

(٣٤)–انظر مقدمة ديوانه ص ٩ ، ١٠ .

(٣٥)–انظر كتابنا : قراءة النص وجماليات التلقى بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدى ص ٣١ ، دار الفكر العربى .

(٣٦)–منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٢٦٨ تحقيق ابن الخوجة – دار الغرب الإسلامى – الطبعة الثانية ١٩٨١ بيروت .

(٣٧)–نفسه ص ٢٤٣ ، ٢٦٨ .

(٣٨)–كتاب (العروض) لأبى الحسن الأخفش ص ١٦٢ تحقيق د / أحمد محمد عبد الدايم – الفيصلية بمكة المكرمة ١٩٨٥ .

(٣٩)–موسيقى الشعر د / إبراهيم أنيس ص ٢٤٨ ط ٣ ١٩٦٥ .

(٤٠)–مقدمة الديوان ص ٢٠ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٦٧ .

(٤١)–ديوانه ص ٢٢١ .

(٤٢)–شرح المفضليات للتبريزى – القسم الثالث ص ١٤٠٨ تحقيق البجاوى (دار نهضة مصر للطباعة والنشر) .

(٤٣)–الموشى لأبى الطيب الوشاء ص ٩٤ ، ٩٥ دار صادر بيروت ١٩٦٥

(٤٤)–بشار بن برد – د / طه الحاجرى ص ٨١ (نوابغ الفكر العربى ط ٤) دار المعارف .

(٤٥)–ديوانه ص ٢٠٣ .

(٤٦)–ديوانه ص ٢١١ تحقيق أحمد راتب التفاخ – مكتبة دار العروبة .

(٤٧)–الشوقيات ج ٢ ص ١٧٩ المكتبة التجارية الكبرى .

(٤٨)–ديوانه ص ٢٣٦ .

(٤٩)–ديوان الأعشى وديوان عنترة ص ١٨٨ حققه وقدم له فوزى عطوى – دار الكتب اللبنانية – بيروت .

(٥٠)–انظر : الديوان ص ١٧٤ .

(٥١)–نفسه ص ١٧٥ ، ١٧٦ .

(٥٢)–انظر : المختار من (إغاثة الأمة بكشف الغمة) للمقريزى ص ٧١ ، ٧٢ – الهيئة المصرية العامة ٩٩ .

(٥٣)–انظر : الديوان ص ١٩٦ .

(٥٤)–نفسه .

(٥٥)–انظر : الديوان ص ١٨٣ .

(٥٦)–الديوان ص ٣٨ .

(٥٧)–نفسه ص ١٩٨ .

(٥٨)–نفسه ص ١٨٨ .

(٥٩)–الديوان ص ١٨٤ .

(٦٠)–شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٥٧ – مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٥

(٦١)–الديوان ص ٣٨ ، ٣٩ .

(٦٢)–نفسه ص ٣٩ .

(٦٣)–الديوان ص ٣٩ ، ٤٠ .

(٦٤)–نفسه ص ٤٢ ، ٤٣ .

(٦٥)–لعل الأولى بالمقام هنا يقال (على السفح هباء) ، لأن الفناء مرتبط بضياع العمر فلا جديد . وليس من اللازم أن يكون ضياع العمر فى كل أحواله هباء .

(٦٦)–الديوان ص ٤٣ .

(٦٧)–نفسه .

(٦٨)–الديوان ٤٣ ، ٤٤ .

(٦٩)–نفسه ص ٤٤ .

(٧٠)–انظر : القصيدة ص ٣٨ – ٤٤ .

(٧١)–الديوان ص ٧١ .

(٧٢)–نفسه .

(٧٣)–الديوان ص ٧٢ .

(٧٤)–نفسه ص ٧٢ ، ٧٣ .

(٧٥)–انظر : الشعر المصرى بعد شوقى – الحلقة الثاثة – ص ٨ – دار نهضة مصر للطباعة والنشر .

(٧٦)–نفسه ص ١٨٥ .

(٧٧)–نفسه ص ١٨٩ .

(٧٨)–الديوان ص ٧٤ .

(٧٩)–انظر : القصيدة فُى (ديوان الخليل) ج ١ ص ١٩ – دار مارون عبود – بيروت

(٨٠)–الديوان ص ٧٦ .

(٨١)–الديوان ص ٧٧ .

(٨٢)–نفسه ص ٧٩ .

(٨٣)–الديوان ص ٨٠ .

(٨٤)–نفسه ص ٨١ .

(٨٥)–نفسه ص ٨٢ .

(٨٦)–نفسه ص ٨٣ .

(٨٧)–الديوان ص ٨٧ .

(٨٨)–انظر القصيدة فى – ديوان ابن زيدون ورسائله – ص ١٤١ – ١٤٨ – تحقيق د / على عبد العظيم – نهضة مصر – ١٩٥٧ .

(٨٩)–الديوان ص ٨٧ .

(٩٠)–نفسه ص ٩٠ .

(٩١)–انظر : ديوانه ص ٨٢ تحقيق / أحمد راتب النفاخ – دار العروبة ١٩٥٩

(٩٢)–الديوان ص ٨٤ .

(٩٣)–من الرواد الذين مهدوا لظهور الرمزية الغربية ، وكان مغرما بعزل الشعر عن الواقع ليظل الشاعر كالحالم والمريض . انظر (الرمزية والسريالية فى الشعر الغربى والعربى) ص ٣٥ – إيليا الحاوى – دار الثقافة – بيروت .

(٩٤)–مهد للرمزية ، ومال فى بعض أعماله إلى (السريالية) (المرجع السابق ص ٢٥)

(٩٥)–من أقطاب الوجودية التى ترى أن الذات مستغنية عن كل موجود فالإنسان – عندهم – (إله نفسه وسيد كيانه) وقد سرى هذا المفهوم فى أدبهم وبخاصة (سارتر) . انظر : (قضايا العصر فى ضوء الإسلام ص ١٥٢) الأستاذ – أنور الجندى – منشورات المكتبة العصرية – بيروت – ١٩٧١ .

(٩٦)–انظر المراد بهذا الاتجاه فى مقالنا (عالمية الأدب وإنسانيته ––) – حولية اللغة العربية بالمنوفية ص ٢٤٣ – العدد السادس عشر – ١٩٩٨ .

(٩٧)- النقد الأدبى الحديث ص ٣١٠ د / محمد غنيمى هلال ط ٤ دار النهضة العربية ١٩٦٩ .

(٩٨)- الديوان ص ٤٠ .

(٩٩)- انظر : القصيدة والأبيات فى مجلة (بيادر) العدد الثانى ١٩٨٨ - ص ٥٧ ، ٥٨ (نادى أبها الأدبى) .

(١٠٠)- الديوان ص ٢٣٥ .

(١٠١)- الديوان ص ٢٣٦ .

(١٠٢)- نفسه .

(١٠٣)- الديوان ص ٢٣٨ .

(١٠٤)- نفسه ص ١٥٤ .

(١٠٥)- عبقرية ابن الرومى شاعر العصر العباسى د / على على صبح ص ١٨٥ ط / الأمانة ١٩٧٥ .

(١٠٦)- انظر : الأعمال الشعرية الكاملة ص ٦٠٩ ، ٦١٠ - ١٩٩٥ .

(١٠٧)- الديوان ص ٤٦ .

(١٠٨)- ديوانه ص ١٧٠ - دار صادر بيروت .

(١٠٩)- الديوان ص ١٥٦ .

(١١٠)- الديوان ص ١٥٦ ، ١٥٧ .

(١١١)- نفسه ص ١٥٧ .

(١١٢)- انظر : إيليا أبو ماضى ص ١١ - اختيار وتقديم د / سمير سرحان د / محمد عنانى - الهيئة العامة .

(١١٣)–قضايا العصر فى ضوء الإسلام ص ١٥٤ أنور الجندى – ١٩٧١ بيروت .

(١١٤)–الآية ٥٥ من سورة طه .

(١١٥)–الديوان ص ١٥٧ .

(١١٦)–الديوان ص ١٥٨ .

(١١٧)– تاريخ الأدب العربى للزيات ص ٣٠٨ هامش (١) دار نهضة مصر

(١١٨)– الأغانى ج ٣ ص ٢٢٧ الطبعة المصورة عن طبعة دار الكتب – التأليف والترجمة والنشر .

(١١٩)– الديوان ص ١٤٩ .

(١٢٠)– نفسه ص ١٥٢ .

(١٢١)– نفسه .

(١٢٢)– الديوان ص ١٥٣ .

(١٢٣)– ديوانه ص ٤٥٣ .

(١٢٤)– الديوان ص ١٥٣ ، ١٥٤ .

(١٢٥)– انظر القصيدة فى ديوانه ص ١٥٧ – ١٦٧ .

(١٢٦)– الأغانى ٨٧/٤ – الطبعة المصورة عن طبعة دار الكتب – التأليف والترجمة .

(١٢٧)– الأغانى ٩٥/٤ .

(١٢٨)– الديوان ٢٥٠ ، ٢٥١ .

(١٢٩)- الديوان ص ٢٥١ .

(١٣٠)- ديوان الأعشى - تحقيق / فوزى عطوى - ص ١٨ ، ١٩ - الشركة اللبنانية للكتاب .

(١٣١)- (رداف) سحب تتبع العارض (جوز مفأم عمل) : وسط ملئ بماء متصل البريق .

(١٣٢)- (زورا) : ميلا . (تجانف) تباعد (القود) : الخيل (الرسل) : الإبل .

(١٣٣)- ابن الرومى - محمد عبد الغنى حسن - ص ٧٩ - الطبعة الثالثة - دار المعارف .

(١٣٤)- الشوقيات ج ٢ ص ١٠٥ - المكتبة التجارية الكبرى .

(١٣٥)- انظر : الآثار الفرعونية فى شعر شوقى - بدر الدين أبو غازى - مجلة الهلال (١١) ص ١٤٦ .

(١٣٦)- الديوان ص ٢٢١ ، ٢٢٢ .

(١٣٧)- الشوقيات ١٣٣/١ .

(١٣٨)- نفسه ١٣٦/١ .

(١٣٩)- الشوقيات ١٣٥/١ (المراد بديك الصباح الزمن) .

(١٤٠)- فى النقد الأدبى ص ١٩٢ الطبعة الثانية - دار المعارف بمصر .

(١٤١)- انظر : حياة الشعر فى الكوفة إلى نهاية القرن الثانى الهجرى - د / يوسف خليف - ص ١٠ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٦٨ .

(١٤٢)- الديوان ص ١٠٦ .

(١٤٣)–انظر القصيدة ص ١٠٧ – ١١٠ .

(١٤٤)–الديوان ص ١١١ .

(١٤٥)–نفسه ص ١١٢ .

(١٤٦)–انظر : القصيدة ص ١١٣ – ١١٦ .

(١٤٧)–الديوان ص ١١٦ .

(١٤٨)– كلمة (الماء) لا تخدم مراد الشاعر فى الإحساس بالخطر ، وربما جاءت على لسانه من قبيل المشاكلة لكلمة (النار) والأولى منها بالمقام أن يقال (البحر) أو (القيد) .

(١٤٩)–الديوان ص ١١٧ ، ١١٨ .

(١٥٠)–الشوقيات ٢/٧٧ .

(١٥١)–الديوان ص ١١٩ ، ١٢٠ .

(١٥٢)–الديوان ص ١٢٠ .

(١٥٣)–الديوان ص ١٢١ .

(١٥٤)–نفسه ص ١٢٣ .

(١٥٥)–نفسه ص ١٧٦ ، ١٧٧ .

(١٥٦)–الديوان ص ١٧٧ .

(١٥٧)–الديوان ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

(١٥٨)–نفسه ص ١٧٩ .

(١٥٩)–انظر الخبر فى ديوان الجارم ص ٥٩٨ – الدار المصرية اللبنانية .

(١٦٠)–انظر الخبر والقصيدة فى ديوان الجارم ص ٥٨٩ – الدار المصرية

اللبنانية .

(١٦١)–انظر : ديوان خليف ص ١٨٢ ، ١٨٣ ، وديوان الجارم ص ٣١٥ ، ٣٢٠ .

(١٦٢)–الديوان ص ١٨٥ .

(١٦٣)–ديوان الجارم ص ٣١٦ ، ٣١٧ .

(١٦٤)–الديوان ص ١٨٨ ، ١٨٩ .

(١٦٥)–ديوانه ص ٣١٨ .

(١٦٦)– (فرديناند) قائد من قواد الفرنجة استطاع بالخديعة والدهاء أن يطرد العرب من الأندلس خاصة بعد ضعفهم وانقسامهم . (ديوان الجارم ص ٣١٨ – هامش (٤٤))

(١٦٧)– موشى (موسى) وابن غريون : من أوائل وزراء دولة إسرائيل (ديوان الجارم هامش ٤٦)

(١٦٨)– ديوان الجارم ص ٣١٩ .

(١٦٩)– الديوان ص ١٩٢ ، ١٩٣ .

(١٧٠)– أسرار البلاغة ص ١٦ ، ١٧ طبعة رشيد رضا – بيروت .

(١٧١)– مقدمة الديوان ص ٢٩ .

(١٧٢)– الديوان ص ٧٤ .

(١٧٣)– أسرار البلاغة ص ١١٨ ط / رشيد رضا – بيروت .

(١٧٤)–الديوان ص ٧٦ .

(١٧٥)–الديوان ص ١٣٩ ، ١٤٠ .

(١٧٦)–انظر : لسان العرب مادة (دمى) .

(١٧٧)–الديوان ص ١٤٥ .

(١٧٨)–الآية ٢ من سورة (الأعلى) .

(١٧٩)–الآية ٧٢ من سورة (ص) .

(١٨٠)–الديوان ص ١٤٠ – ١٤٤ .

(١٨١)–نفسه ص ١٤٠ ، ١٤١ .

(١٨٢)– الموشى لأبى الطيب الوشاء ص ٢١٢ ، ٢١٣ – دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٦٥ .

(١٨٣)– نفسه ص ٢١٧ .

(١٨٤)– ديوانه ص ٧ ط / دار الكتب المصرية .

(١٨٥)– ديوانه ص ٨ ط / بيروت .

(١٨٦)– ديوانه ص ١٣٧ تحقيق أحمد راتب النفاخ ط / دار العروبة .

(١٨٧)– ديوانه ص ٥٩ ط / بيروت .

(١٨٨)– ديوانه ص ٢٠٣ تحقيق عبد الستار أحمد فراج – مصر للطباعة .

(١٨٩)– الموشي ص ٢١٣ .

(١٩٠)– انظر ترجمته وشعره فى الأغانى ١٢٥/١٢ ط / دار الكتب .

(١٩١)– الديوان ص ٢١٥ .

(١٩٢)– الديوان ص ٢١٥ .

(١٩٣)– نفسه ص ٢١٦ .

(١٩٤)– انظر القصيدة ص ٢١٥ ، ٢١٦ .

(١٩٥)– الديوان ص ٢١٦ ، ٢١٧ .

(١٩٦)– الديوان ص ٩٣ .

(١٩٧)– انظر : البيت الحادى عشر من القصيدة ص ٩٢ .

(١٩٨)– ديوان الخليل ج ١ ص ١٩ – ط / دار مارون عبود – بيروت .

(١٩٩)– إيليا أبو ماضى – كتاب من إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٣٦ .

(٢٠٠)– الديوان ص ٩٨ .

(٢٠١)– نفسه ص ٢٦٨ .

(٢٠٢)– الديوان ص ٨٤ ، ٨٥ .

(٢٠٣)– شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ٥١ – ط / ٣ – ١٩٦٥ – النهضة المصرية .

(٢٠٤)– انظر القصيدة فى الديوان ص ٩١ – ١٠٠ .

(٢٠٥)– الديوان ص ٩١ .

(٢٠٦)– الديوان ص ٧٧ .

(٢٠٧)– الديوان ص ٧٨ .

(٢٠٨)– انظر : قصة السندباد البحرى من (ألف ليلة وليلة) فى كتاب (أوتار شرقية فى القيثار الغربى – مقالات فى الأدب المقارن) د / أحمد محمد البدوى ص ٤٠ – منشورات جامعة قاريونس ٨٩

(٢٠٩)–نفسه ص ٤٥ .

(٢١٠)–نفسه ص ٤٤ .

(٢١١)–نفسه ص ٣٦ .

(٢١٢)–نفسه ص ٤٦ ، ٤٧ .

(٢١٣)–الديوان ص ١٤٩ ، ١٥٠ . وانظر : المرجع السابق ص ٤٧

(٢١٤)–انظر : قصة السندباد البحرى فى المرجع السابق ص ٣٣ – ٤٦ .

(٢١٥)–الديوان ص ٢٣٥ .

(٢١٦)–نفسه ص ١٩٦ .

(٢١٧)–الديوان ص ٣٩ ، ٤٠ .

(٢١٨)–الديوان ص ٣٨ .

(٢١٩)–نفسه ص ٥٠ ، ٥١ .

(٢٢٠)– من رواد المذهب الرمزى فى الغرب . انظر (الرمزية والسريالية فى الشعر الغربى والعربى) إيليا الحـادى ص ٢٥ ، ٣٥ – دار الثقافـة – بيروت .

(٢٢١)–مقدمة الديوان ص ٢٩ .

(٢٢٢)–الديوان ص ٢١٦ .

(٢٢٣)–الديوان ص ٢١٧ .

(٢٢٤)–الديوان ص ٣٨ .

(٢٢٥)–الديوان ص ٣٩ ، ٤٠ .

(٢٢٦)–نفسه : ص ٤٢ .

(٢٢٧)–الديوان ص ٣٩ .

(٢٢٨)–نفسه ص ٤٣ .

(٢٢٩)–الديوان ص ٤٢ .

(٢٣٠)–نفسه ص ٦٣ .

(٢٣١)–الديوان ص ٦٥ .

(٢٣٢)–نفسه ص ١٣٥ .

(٢٣٣)–انظر القصيدة ص ١٣٤ – ١٣٧ .

(٢٣٤)–الديوان ص ١٦٠ ، ١٦١ .

(٢٣٥)–نفسه ص ١٦٢ ، ١٦٣ .

(٢٣٦)–الديوان ص ١٥٦ ، ١٥٧ .

(٢٣٧)–نفسه ص ١٤٩ .

(٢٣٨)–الديوان ص ٧٧ .

(٢٣٩)–نفسه ص ١٣٦ .

(٢٤٠)–انظر القصيدة ص ١٣٤ – ١٣٧ .

(٢٤١)–انظر قصيدة (نداء القمم) فى الديوان ص ٣٨ – ٤٤ .

(٢٤٢)– انظر على سبيل المثال قصيدة (الربيع) – نفسه ص ١٩٩ – ٢٠١ وقصيدة (أعاصير ربيع) ، – نفسه – ص ٢١٥ – ٢١٨ .

(٢٤٣)–مقدمة الديوان ص ٢٩ ، ٣٠ .

(٢٤٤)–نفسه ص ٣٠ ، ٣١ .

(٢٤٥)–نفسه ص ٢٩ .

(٢٤٦)– النقد الأدبى الحديث – د / غنيمى هلال ص ٤٦٠ ط / ٤ – ١٩٦٩ – دار النهضة العربية .

(٢٤٧)–الديوان ص ١٠٧ .

(٢٤٨)–الديوان ص ١٠٧ – ١١١ .

(٢٤٩)–النقد الأدبى الحديث ص ٥٦١ وما بعدها .

(٢٥٠)–الديوان ص ١١٢ ، ١١٣ .

(٢٥١)–انظر القصيدة ص ١١٢ ، ١١٣ .

(٢٥٢)–نفسه ص ١١٣ .

(٢٥٣)–أبو القاسم الشابى – د / عبد العزيز النعمانى – ص ٨٥ ط / الدار المصرية اللبنانية .

(٢٥٤)– نفسه ص ٨٤ .

(٢٥٥)– نفسه ص ٤١ .

(٢٥٦)– الديوان ص ٣٨ .

(٢٥٧)– أبو القاسم الشابى ص ٨٤ .

(٢٥٨)– الديوان ص ١٥٦ .

(٢٥٩)– أبو القاسم الشابى ص ٨٥ .

(٢٦٠)– الديوان ص ١٢٩ .

(٢٦١)– محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى – د / مندور – ص ٢٠– ٢٣ – ح ٣ – ١٩٥٨ .

(٢٦٢)–مقدمة الديوان ص ١٢ .

(٢٦٣)–نفسه ص ١٣ ، ١٤ .

(٢٦٤)–مقدمة الديوان ص ٢٠ .

(٢٦٥)–نفسه .

(٢٦٦)–انظر القصيدة ص ١٢٨ – ١٣٣ .

(٢٦٧)–مقدمة الديوان ص ٢٤ .

(٢٦٨)–نفسه ص ٢٤ ، ٢٥ .

(٢٦٩)–التصريع هو اتفاق العروض والضرب فى حروف الروى .

(٢٧٠)–انظر القصيدة فى الديوان ص ٢٧٣ – ٢٧٧ .

(٢٧١)–الديوان ص ٢٧٦ .

(٢٧٢)–انظر القصيدة ص ٢٢٥ – ٢٢٨ .

(٢٧٣)–نفسه ص ٢١٠ – ٢١٤ .

(٢٧٤)–مقدمة الديوان ص ٢٥ .

(٢٧٥)–الديوان ص ٤٢ .

(٢٧٦)–نفسه .

(٢٧٧)–الديوان ص ٤٩ .

(٢٧٨)–النقد الأدبى الحديث – د / غنيمى هلال – ص ٤٦٤ ، ٤٦٥ .

(٢٧٩)–العبارة مأخوذة من مقدمة الديوان ص ٢٧ .

(٢٨٠)–نفسه ص ١٩ .

(٢٨١)– حازم القرطاجنى فى (مناهج البلغاء وسراج الأدباء ص ٢٤٣ ، ٢٦٨ .

(٢٨٢)–انظر القصائد فى الديوان حسب الترتيب ص ١٨٢ ، ١٩٠ ، ١٩٢ ، ١٩٤

(٢٨٣)–الديوان ص ١٧٤ .

(٢٨٤)–نفسه ص ١١٩ .

(٢٨٥)–انظر : النقد الأدبى الحديث ص ٤٦٩ .

(٢٨٦)–دراسات فى النص الشعرى ص ١١٦ ، ١٢٨ – د / عبده بدوى – ط / ٢ – ١٩٨٤ .

(٢٨٧)–التشعيث : حذف أول الوتد المجموع .

(٢٨٨)–الديوان ص ١٠٦ .

(٢٨٩)–نفسه ص ١٥٦ .

(٢٩٠)–الديوان ص ٩١ .

(٢٩١)–النقد الأدبى الحديث ص ٤٦٩ .

(٢٩٢)–المشطور : هو البيت الذى حذف نصفه أو شطره .

(٢٩٣)–الديوان ص ٦٨ .

(٢٩٤)–دراسات فى العروض والقافية د / عبد اله درويش – ص ١٢٧ ، ١٢٨ مكتبة الشباب .

(٢٩٥)–انظر القصائد فى الديوان ص ٣٨ ، ١٢٨ ، ١٣٤ ، ١٣٨ ، ٢٠٢ ، ٢٠٧ ، ٢٣٥ ، ٢٥٠ ، ٢٥٤ ، ٢٦٦ .

(٢٩٦)–الديوان ص ١٣٤ .

(٢٩٧)–انظر : القصائد فى الديوان ص ١٢٨ ، ٢٠٢ ، ٢٦٦ .

(٢٩٨)– قضايا الشعر المعصر – نانك الملائكة – ١١٦ – ١٢٢ – دار العلم للملايين – الطبعة الخامسة – ١٩٧٨ – بيروت .

(٢٩٩)–انظر : القصائد فى الديوان ص ١١٩ ، ١٥٦ ، ١٧٤ ، ١٩٩ .

(٣٠٠)–الديوان ص ١٩٩ ، ٢٠٠ .

(٣٠١)–الآية ٢٤ من سورة (يونس) .

(٣٠٢)–الديوان ص ١٥٩ .

(٣٠٣)–نفسه ص ١٦٢ .

(٣٠٤)–نفسه ص ١٦٥ .

(٣٠٥)–نفسه ص ١٢١ .

(٣٠٦)–الديوان ص ١٧٨ .

(٣٠٧)–هو أن تتفق نهايات المقاطع صوتيا بجناس أو سجع أو بحروف من جنس واحد .

(٣٠٨)–الديوان ص ١٧٤ .

(٣٠٩)–أسرار البلاغة ص ١٤ ، ١٥ .

(٣١٠)–انظر : النقد الأدبى الحديث ص ٤٧٢ ، وفنون الشعر الفارسى د / إسعاد عبد الهادى قنديل – ص ٣٢٢ – مكتبة سعيد رأفت .

(٣١١)–الديوان ص ٢١٠ .

(٣١٢)–مجزوء الرجز : هو ما حذفت فيه تفعيلة من كل مصراع .

(٣١٣)–منهوك الرجز : هو ما حذفت فيه تفعيلتان من كل مصراع .

(٣١٤)–انظر : القصيدة فى الديوان ص ٢٤٢ .

(٣١٥)–معجم المصطلحات الأدب – مجدى وهبة – ص ١١٨ – مكتبة لبنان بيروت

(٣١٦)–فنون الشعر الفارسى د / إسعاد عبد الهادى ص ١٦٧ .

(٣١٧)–الديوان ص ٥٦ .

(٣١٨)–نفسه ص ٤٥ .

المصادر والمراجع

١- ابن الرومي - محمد عبد الغنى حسن - ط / ٣ - دار المعارف .

٢- أبو القاسم الشابى - د / عبد العزيز النعمانى - ط / الدار المصرية اللبنانية .

٣- الأغانى ج ٣ ، ٤ ، ١٢ ط / دار الكتب .

٤- أوتار شرقية فى القيثار الغربى - د / أحمد محمد البدوى - منشورات جامعة قاريونس ٨٩ .

٥- إيليا أبو ماضى شاعر الطلاسم - د / سمير سرحان ، د / محمد عنانى - ط / الهيئة المصرية العامة

٦- بشار بن برد - د / طه الحاجرى - ط / ٤ - دار المعارف .

٧- تاريخ الأدب العربى - الزيات - دار نهضة مصر .

٨- تفسير الفخر الرازى - المجلد ١٢ - ط / دار الفكر للطباعة والنشر .

٩- حياة الشعر فى الكوفة إلى نهاية القرن الثانى الهجرى - د / خليف - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٦٨ .

١٠- الحيوان - الجاحظ - ج ٢ تحقيق عبد السلام هارون .

١١- ديوان (نداء القمم) - د / يوسف خليف - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧ .

١٢- ديوان الأعشى وديوان عنترة - تحقيق فوزى عطوى - الشركة اللبنانية للكتاب - بيروت .

١٣- ديوان ابن الدمينة - تحقيق أحمد راتب النفاخ - مكتبة دار العروبة .

١٤- ديوان ابن زيدون ورسائله - تحقيق د / على عبد العظيم - نهضة مصر - ١٩٥٧ .

١٥- ديوان الجارم - ط / الدار المصرية اللبنانية .

١٦- ديوان جميل بثينة - ط / بيروت .

١٧- ديوان حسان بن ثابت - ط / بيروت .

١٨- ديوان الخليل - ج ١ - دار مارون عبود بيروت .

١٩- ديوان كعب بن زهير ط / دار الكتب المصرية .

٢٠- ديوان المتنبى - دار صادر بيروت .

٢١- ديوان مجنون ليلى - تحقيق عبد الستار أحمد فراج - مصر للطباعة .

٢٢- دراسات فى العروض والقافية - د / عبد الله درويش - مكتبة الشباب .

٢٣- دراسات فى النص الشعرى - د / عبده بدوى ط / ٢ - ١٩٨٤ .

٢٤- الرمزية والسريالية فى الشعر الغربى والعربى - إيليا الحاوى - دار الثقافة بيروت .

٢٥- شرح المفضليات للتبريزى - ق ٣ - ت البجاوى - دار نهضة مصر للطباعة والنشر .

٢٦- شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى - العقاد - مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٥ .

٢٧- الشوقيات ج ١ ، ٢ - المكتبة التجارية الكبرى بمصر .

٢٨- عبقرية ابن الرومى شاعر العصر العباسى - د / على على صبح - ط / الأمانة ١٩٧٥ .

٢٩- الأعمال الشعرية الكاملة - د / محمد أحمد العزب - ٩٥ .

٣٠- فى النقد الأدبى - د / شوقى ضيف - ط / ٢ - دار المعارف .

٣١- فنون الشعر الفارسى - د / إسعاد عبد الهادى - مكتبة سعيد رأفت .

٣٢- قراءة النص وجماليات التلقى بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدى - د / محمود عباس -

ط / دار الفكر العربى - ١٩٩٦ .

٣٣- قضايا العصر فى ضوء الإسلام - الأستاذ أنور الجندى - منشورات المكتبة العصرية ١٩٧١ - بيروت .

٣٤- قضايا الشعر المعاصر - نازك الملائكة - ط / ٥ - ١٩٧٨ - دار العلم للملايين - بيروت .

٣٥- كتاب العروض لأبى الحسن الأخفش - ت د / أحمد محمد عبد الدايم - ١٩٨٥ .

٣٦- لسان العرب - ابن منظور - دار المعارف .

٣٧- مجلة (بيادر) العدد الثانى - ١٩٨٨ - نادى أبهى الأدبى .

٣٨- مجلة (الهلال) العدد (١) عدد خاص بأمير الشعراء أحمد شوقى .

٣٩- محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى - د / مندور - الحلقة ٣ - دار نهضة مصر للطباعة والنشر .

٤٠- المختار من إغاثة الأمة بكشف الغمة - للمقريزى - الهيئة المصرية العامة ٩٩ .

٤١- معجم مصطلحات الأدب - مجدى وهبة - مكتبة لبنان - بيروت .

٤٢- منهاج البلغاء وسراج الأدباء لأبى الحسن حازم القرطاجنى - تحقيق ابن الخوجة - ط / ٢ - ١٩٨١ بيروت .

٤٣- موسيقى الشعر - د / ابراهيم أنيس - ط / ٣ - ١٩٦٥ .

٤٤- الموشى لأبى الطيب الوشاء - دار صادر بيروت - ١٩٦٥ .

٤٥- النقد الأدبى الحديث - د / هلال - ط / ٤ - دار النهضة العربية ١٩٦٩ .