مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 14 العدد 2، 2017، ص ص 887- 904

بين الوجع والثّورة
قراءة في قصيدتين: لعبد الرزّاق عبد الواحد وحبيب الزيوديّ

محمّد سليمان السّعوديّ*

تاريخ الاستلام 2016/11/16 تاريخ القبول 2017/1/23

ملخص

تقف الدراسة على أثر تجربة عبد الرزاق عبد الواحد في تجربة حبيب الزيودي من خلال نصّين هما: "بين يدي عبد الرحيم عمر" و"مئوية عرار". والنّصّان ينتميان للرّثاء في ظاهريهما، إلا أنّهما يتضمنان ثورة على الواقع السياسي والاجتماعي في عمقهما، وتوصّلت الدراسة إلى أن هناك توافقاً بينهما في الثورة على الواقع، والإيقاع ودلالة المعنى، وفي الصورة، ودهشة التكرار، وقد تناولت ذلك من خلال المنهج الأسلوبي.

وخلصتِ الدّراسة إلى أَن ثمّة توافقاً بين النّصّين، وأنّ حبيباً قد أفاد من تجربة عبد الرزّاق عبد الواحد، غير أنّه تفرّد برؤاه وطرائقه الشّعريّة.

الكلمات المفتاحية: ثورة المثقّف، الصّورة، الإيقاع، التّكرار.

المقدّمة:

كنت قد قرأت سابقاً بعض دواوين الشاعر العراقي عبد الرزّاق عبد الواحد[1]، وكنت في الوقت نفسه متابعاً للحركة الشعريّة الشبابيّة في الوطن العربي، ومن هؤلاء الشعراء الشباب حبيب الزيودي[2]، وخلال المطالعات توصّلت لخيط من العلاقة بين قصيدته "مئوية عرار"[3] وبين قصيدة عبد الرزاق عبد الواحد في رثائه للشاعر عبد الرحيم عمر "بين يدي عبد الرحيم عمر"[4]. وما إنْ جمعت القصيدتين جنبًا إلى جنب؛ وبدأتُ بالمقارنة والتحليل؛ حتى وجدتُ توافقاً في الموسيقا والصورة أولاً، فظننت أن حبيباً قد هرب من ظلّ إلى ظلّ جديد، أي من ظل عرار إلى ظلّ عبد الواحد، لكنّ الأمر لم يستقم لي عندما تعمّقت في الرؤى، فرأيت نفسي أمام شاعر له صوته الخاص؛ فبدأتُ قراءاتي من جديد للقصيدتين، لأنّ ثمّة اختلافاً وتوافقاً بينهما في

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2017.

* قسم اللّغة العربيّة، جامعة الطّفيلة التّقنيّة ، الطّفيلة، الأردن.

الرؤى والطرائق الشعرية، فالتوافق مسّ الثورة سواء أكان على الأب الشعري عند حبيب أم على واقع البلاد عند عبد الواحد، في حين بدا التوافق في عدّة عناصر هي: الثورة، والصورة، والإيقاع والتكرار؛ ممّا دفعني أن أجعلها في العنوانات الآتية: ثورة المثقف وثورة الابن، والإيقاع، ودلالة المعنى، في الصورة ما يقلق، دهشة التكرار، مُتبنياً المنهج الأسلوبيّ في هذه المعالجات.

ولا شك أن لهذه المقارنات النّصية دوراً عظيماً في بيان خطّ سير الإبداع العربيّ الحديث، والعلاقة المتينة بين شعراء الجيل الأوّل والحركة الشعرية الشبابيّة اليوم، ولذلك برز حبيب الزيودي شاعراً مؤثراً، من خلال اطلاعه على النصوص السابقة ومحاولة الإفادة منها، واستطاع هذا الشاعر أَن يجعل صوته متفرّداً عن صوت عبد الواحد، مع عمق تجربته وطولها..

واختصاراً سأتبنّى في متن الدراسة اسم عبد الواحد بدلاً من عبد الرزّاق عبد الواحد واسم حبيب بدلاً من حبيب الزيودي لشيوع الزيودي، من باب السهولة ومنعاً للتكرار والخلط على المتلقي.

ثورة المثقّف- ثورة الابن:

إنّ الذي يجمع بين هاتين القصيدتين أكثر من غيرهما، بالدرجة الأولى، هي الثورة أولاً ثم الرثاء، فقد جسّد عبد الواحد نموذجاً متفرّداً في الثورة على الواقع من خلال رثائه للشاعر الراحل عبد الرحيم عمر، ذلك أنّ الشاعر عمر كان مشروع ثورة، وعنوان مرحلة لطالما جرح المتلقي العربي ببوحه وطموحه، ولم يكن هذا الواقع يثير عبد الواحد لمدحه قدْر ما حمله على نقد الواقع والثورة عليه:

خمسون عاماً جُنّدت حتى الحجارة في القتال
حتى الصّغار نموا وشابوا بين هاتيك الصّوالي[5]

في حين حاول حبيب الخروج عن طوق عرار في مئويته[6]، وحاول الثورة على الأب الذي عاش تحت كنفه شعرياً، فقد كان يحلم حبيب أن يكون عرار الأردن الجديد، وقد كان له ذلك، إلاّ أنّ هذا الأمر أزعجه كثيراً عندما اكتملت تجربته الشعرية[7]؛ فحاول أن يتفرّد بطرائقه الجديدة، وأنماطه الخلاّقة، غير أن كثيراً من النفوس كانت ترى فيه نموذجاً مكروراً من عرار؛ ولذا لجأ لهذه الثورة التي بدأها:

أبعد ظلالك عن كلامي.....إني عبدتك ألف عام
ما مسَّ برقك حين فَجْفَجَ في السماء سوى عظامي
أبعد غمامك عن حقولي فهي تستسقي غمامي
اليومَ لي لغتي وترعى في مفاليها رئامي
واليوم لي باعي وإيقاعي يفيض على كلامي[8]

حتى قال:

ندان نحن اليوم يا أبتي على سفح الكلام
ندان فاشرب من مدامك جرعةً واترك مدامي
ندان لا تغضب إذا صلّيت وحدي يا إمامي

ويُلحظ أنّه نسج قصيدته على مستويين من التعبير؛ مستوى يعبّر عن الاغتراب والتيه، ومستوى ثانٍ يُظهِر الإحساس الطّاغي بالذّات وقدرتها على تجاوز النّماذج الشّعريّة السّابقة[9]، ولعلّه يأتي زمن تُدرس فيه الثورة على الأب الشعري في الأدب العربي؛ لتظهر هذه الدراسات عمق التجربة لدى المبدعين العرب.

وإذا تأمّلنا قصيدة عبد الواحد نراه أنه تأثّر بتجربة الصاحب بن عباد في قصيدته[10] التي يذكر فيها:

قربّا مربط النّعامة مني ليس قولي يراد لكن فعالي

فاجتمع معه في مطلع القصيدة "قربّ"، وفي قافيتها اللام المكسورة. وثمّة إفادة أخرى تمثلتْ بقصيدة المهلهل[11] التي أورد فيها:

قربّا مربط المشقّر منّي واسألاني ولا تطيلا سؤالي

هذا جانب مكتمل وحده يُعنى بالمضمون، أمّا الجانب الآخر الذي واكب فيه حبيبٌ عبد الواحد؛ فقد جاءت القصيدتان على وزن شعريّ واحد هو البحر الكامل، وعلى مجزوئه أيضاً، وإنْ اختلفتا في القافية، حيث أتت لاميةً عند عبد الواحد، وميميةً عند حبيب. ويتخلّل هذا تلاق في الصورة والأنماط والطرائق، أفردت الدراسة لها مساحة من التقصّي والرؤى في متنها. والنصّان يقتربان من التأثر والتّأثير؛ ليحققا رؤية أنّ "كلّ نصّ يتشكّل كفسيفساء من الاستشهادات، وكلّ نصّ هو امتصاص وتحويل لنصّ أو نصوص أخرى"[12]، وهذا يقرّب الشاعرَيْن من عمق التّجربة

الشّعريّة وخلودها في المشهد اليوميّ، وديمومتها في عالم الإبداع، وقد أعاد إحسان عباس هذا كله إلى "شخصية الشاعر نفسه، ومدى استقلالها، ومدى قدرتها على صهر هذه العوامل القابلة للصهر، ونبذ ما لا يتفق وطبيعتها، ومدى صلابتها، وقدرتها على خوض التجارب، او مدى قابليتها للانهيار والضعف والتخاذل"[13].

1- الإيقاع ودلالة المعنى:

وسّع ابن سينا الإيقاع، فجعله أكثر انتشاراً من أن يُحدّ بنغمة أو حرف، فهو "تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق إنْ كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيّاً، وإن كان اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريّاً وهو بنفسه إيقاع مطلقاً"[14].

ويلتقي حبيب مع عبد الواحد في عناصر كثيرة في الإيقاع، ولكنّ الدراسة ستقف عند مظهرين هما: الوزن، والقافية.

وللوزن الشعري دور كبير في جذب المتلقي، وشيوع الإبداع، وذلك لما له من أثر نفسيّ، فقد اعتمد المبدعان على البحر الكامل في نسج قصيدتيهما، واتفقا على مجزوئه:

قرّب رحالك من رحالي

فمآلنا نفس المآلِ[15]

أبعد ظلالك عن كلامي

إني عبدتك ألف عام[16]

ونلمس هنا التقاربَ الكبير بين المطلعين اللذين تضمنا أربع تفعيلات من البحر، جاء في الشطر الأول لكل منهما متوافقاً في التفعيلة الأولى والثانية، (مَتْفاعلن - - ب – متَفاعلن ب ب ب –ب-)، في حين استبدلت التفعيلتان في الشطر الثاني بصورة عكسية (ب ب - ب-/- - ب-) عند عبد الواحد. (- - ب -/ ب ب – ب-) عند حبيب.

وإذا ما ربطنا أول كل قصيدة بآخرها وجدنا أن التردّد الذي أقبل عليه عبد الواحد لم يزل ماثلاً في قصيدته حتى نهايتها؛ لذا ختمها بتفعيلة مكتملة من الكامل (ب ب – ب -) ولم يجرِ عليها أيّ زحاف أو علّة، ليجسّد واقع الحزن الذي يختلجه بفقد الشاعر الكبير عبد الرحيم عمر، وقد كرّر هذه التفعيلة على مستوى البيت الأخير كاملاً... في حين ظهرت الندّيّة التي اقتفى أثرها

حبيب على الوزن الشعري نفسه، فقد ختم قصيدته ببيت حمل تفعيلتين كاملتين (ب ب- ب-)، وتفعيلتين تضمنتا حنيناً (- - ب-) ليتساوى مع الشاعر ليس على المستوى الإبداعي فقط، ولكن على المستوى الموسيقي داخل النص أيضاً.

ولا خلاف أن للقافية وقعاً كبيراً على النفس البشرية، فهي نقطة التقاء النفس المبدعة بالنفس المتلقية، وخاصة أن الجانب الصوتي الموسيقي هو الجدول الذي تجتمع فيه النفسان، وقد اجتهد عبد الواحد أنْ جعلها لاميةً مكسورةً، واجتهد حبيب بنسجها ميميةً مكسورةً، وإذا تتبعنا هذا في مصادر الأصوات لوجدنا أن اللام والميم من الأصوات المتوسطة، وأنها تشترك في حرية مرور الهواء[17]. ولذلك فاللام أسناني لثوي المخرج يكون جانبي الصفات، والميم شفوي المخرج، يكون أنفي الصفات[18]، فالتقيا في صفة الجهر بين الصوتين، ولعل هذا يتناسب كثيراً مع ثورة المثقف على مجتمعه وثورة الابن على أبيه الشاعر، وقد لحق هذا كلّه شيءٌ من دلالة نفسيّة لا يُمثّلها إلاّ حركة الياء الطويلة أو القصيرة في الصوتين السابقين (اللام – الميم)، بحيث انصهرا انصهاراً كليّاً في النّظام التأليفي الذي يفضي إلى الديمومة النغمية [19]. متذكّرين أنّ "اللام أكثر الأصوات الساكنة شيوعاً في اللغة العربية"[20]، في حين سُبقت اللام والميم بألف فرّغ من خلالها الشاعر كثيراً من أحاسيس الحزن والوجع، ولنا أن نقف على قول عبد الواحد:

قرّب رِحالك من رحالي

فمآلنا نفس المآلِ

نفسُ المفازة والخُطى

لكنْ سَبَقتَ أبا جَمالِ

وقول حبيب: **أبعد ظلالك عن كلامي.....إني عبدتك ألف عامِ**

ما مسّ برقك حين فَجْفَجَ في السماء سوى عظامي[21]

2- في الصورة ما يُقلق:

ليست الصورة وحدها هي التي تحدّد معالم التفوّق في تجربة الشعراء، فهناك ملامح فنية كثيرة تشارك في تقديم شاعر على آخر، إلاّ أن الصورة تعدُّ الأبرز اليوم بين هذه الملامح جميعها،

فهي تختزل طاقة الخيال (التخييل) أولاً، ثم طاقة اللغة، وتفسح للشاعر مجالاً لأن يبرهن عن قدرته الشعورية والفكرية؛ ولذلك وقف عندها جمع كبير من النقاد اتفقوا في جوانب واختلفوا في أخرى، بينما اجتمعوا على قدرة الصورة في مخاطبة المتلقي والتأثير فيه. ولم يكن الجرجاني بعيداً من هذا حينما جعل الصورة تمثيلاً وقياساً "لما نعمله بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[22]، معتمداً أولاً على قول الجاحظ بأن "الشعر صناعة"، وضرب من الصيغ، وجنس من التصوير"[23] ولنا أن نقف على جنس من التصوير، لنرى أن دراسة حديثة ربطت بين الرسم والكلمة والشعور حينما رأت الصورة رسماً "قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[24]، ولعلّ رأي سيموند يس من أقدم الآراء التي رأت الشّعر "صورة ناطقة أو رسماً ناطقاً وأن الرسم أو التّصوير شعر صامت"[25].

وقد التقى حبيب في قصيدته "مئوية عرار" تسع مرّات في الصورة مع عبد الواحد في قصيدته "بين يديّ عبد الرحيم عمر"؛ أي أنّه كرّر تسع صور موجودة في ثنايا قصيدة عبد الواحد، وهي: صورة الظلال، والسماء، والقطيع، والصحراء، والأخوال والأعمام، والأولاد، والأصحاب، والسهام. وقد لا تسمح لنا مساحة البحث المتاحة الوقوف مليّاً عندها جميعاً، إلاّ أنني سأشير إليها. بدأ حبيب قصيدته بصورة جميلة:

أبعد ظلالك عن كلامي إني عبدتك ألف عام
ما مسّ برقك حين فَجْفج في السماء سوى عظامي[26]

لقد خصّص هنا ظلال الإبداع لدى عرار، وحاول أن يدفعه عن نفسه بكل الوسائل؛ لأنه غطّى عليه اجتماعياً بين الناس، وأحرج تجربته التي أراد لها أن تستمر بعيداً عنه؛ ولذلك طالبه بأن يبعد ظلاله عنه، وهو ما يُعرف بثورة الابن على أبيه (الشاعر)، وقد تحققتْ هذه الصورة باعترافه (إني عبدتك ألف عام). وإن بدأ حبيب قصيدته بهذه الصورة فقد ختم عبد الواحد قصيدته الطويلة بصور شعرية عديدة منها هذه الصورة:

ودخلتُ بيتك مثلما أدمنتُ في الحجج الخوالي
فرأيتني.. والأهل أهلي والرئام به رئامي
لكنّني مثلُ الغريب تكادُ تُنْكِرُني ظلالي[27]

فالصورة في الأصل واقفة في الفاعلية؛ هي من تنكر وكأنها إنسان، في حين جاءت لدى حبيب في إطار المفعولية؛ يُريد لها غياباً ولكن بفعل الشاعر نفسه، (أبعد ظلالك). وقد التقيا على الشعرية نفسها، غربة المكان المستباح هنا من قبل الموت؛ فهو بين الأهل إلاّ أنّ عبد الرحيم غائب بعيد عند عبد الواحد، وغربة النكران عند حبيب من قبل مجتمعه بأنه صورة عرار الجديدة.

وقد وقف نقاد على العلاقة التي تُنسَج بين الصورة والموقف الشعريّ حيث تبنّوا الدراسات التي تظهر الجانب الفني والبنائي في النص الشعريّ الذي يمنح الإبداع شكله الخاص[28].

وفي مشهد جديد وقف حبيب عند الرئام والقطعان، وقد أفاد بذلك من صورة القطيع عند عبد الواحد، غير أنه حوّل المشهد السلبي إلى إيجابي، فهو عزيز مستقل لا شيء ينقصه؛ فلِمَ يرتبط بمصير إنسان آخر:

أبعد غمامك عن حقولي فهي تستسقي غمامي
اليوم لي لغتي وترعى في مفاليها رئامي[29]

ثم يقول في موقف جديد:

واليوم لي وشمي وباديتي وقطعاني أمامي

وإنّ المتدبِّر في الصورتين: صورة الرئام، وصورة القطعان يجد أنهما تجاوزتا الإيجابية إلى صورة تثير ذكرى الطفولة لديه، ذكرى الارتباط بالأرض وحالة الاغتناء عن الآخر، والاستقلالية التي تمثل الأردني وقتذاك، بينما كانت الصورة معهودة لدى عبد الواحد على سمع المتلقي لقَدَرِ أمتِنا اليومَ أمام أعدائِنا، فإن كانت أكثر وجعاً إلا أنها مطروقة:

أسير ها أنذا أسير مع القطيع بلا سؤال[30]

وهي صورة مكرورة في الشعر الحديث بسبب الاضطهاد الداخلي من الأنظمة، والاحتلال الخارجي من أبناء الأمم الأخرى؛ فيُحسب لحبيب أنّه اطّلع على الصورة الأولى، وحاول أن يخالفها بما يخدم غرضه في القصيدة، فأتى بصورة اجتماعية تمثل الحياة الخاصّة في المجتمعات الأردنية؛ ليعلن من خلال لجوئه إلى نفسه، وتكوين صورته التي يرغب بعيداً عن المؤثرات كلّها، فصحيحُ أنّ عراراً شاعر كبير ولديه تجربة غنية ومتفرّدة في حركة الشعر العربي إلا أن حبيباً أراد أن يقول لنا: وأنا كذلك لي تفرّدي ولغتي التي أُعرف بها.

وقد عانى حبيب من سطوة الحسّاد ونفوذهم، فحاول أنْ يتفلتَ منهم، ويخادعهم لكن دون جدوى:

خلفتني وحدي أجوس الأرض والبيد الظوامي
أعمامي الحساد خلوني لأخوالي اللئام
نصبوا خيامك ليس حباً فيك واجتثوا خيامي[31]

إن هذه الصورة التي حدّدها حبيب بالأعمام والأخوال وهو لا يقصد حقيقة الألفاظ، إنما مَنْ حوله من مدّعي المحبّة، هي نفسها وردت عند عبد الواحد:

أبكي على وطني، وتذ بحني مخافةُ أن يُوالي
وأذود عنه بأضلعي وأذوده هو عن عيالي
فانظر إليَّ وقد غدو تُ أخاف من أهلي، وآلي
وأقمت في جرحين.. جُر ح يدي.. وجرح أبي وخالي[32]

فها هو يخاف على نفسه من أهله وآله، ومن أبيه (الأعمام) ومن خاله أيضاً، وهذه صراحة كبيرة تجاوزتِ التفاصيل التي ذكرها حبيب الذي أضاف صفاتٍ سلبيةً أظهرت جرأةً على المجتمع لم تكن عند عبد الواحد، حينما وصف الأعمام بالحسّاد، والأخوال باللئام.

وفي صورة أخرى استطاع عبد الواحد أن يقدّم المشاهد المكرورة في الحياة خلال عرضه واقع الأمّة المرير، وكيف أصبح أبناء الأمة مهزومين في فكرهم وسلوكهم؛ فأتى بصورة التبجّح من قبل بعضهم بالوقوف بجانب الحرام والدفاع عنه، والفخر بنصرته على الحلال:

سقط الزمان بأهله يتسابقون للابتذال!
يتبجحون بأنهم نصروا الحرامَ على الحلالِ[33]

وقد اتكأ حبيب على هذه الصورة فأوردها في موقعين في قصيدته، أحدهما أبرز صورة الحرام دون ذكر الحلال، على أنها معروفة ضمناً،

هلكت سدوم وذاك مشيع عند باب السور دامي
نامت بأحضان المرابي وارتضت ودَّ الحرامي[34]

ولعلّ صورة حبيب هنا أكثر عمقاً من الصورة السابقة لعبد الواحد؛ فقد أعادنا للتاريخ ليربط بين واقعنا وواقع سدوم وميشع في مملكة مؤاب، وكأنّه يعلن عن سبب سقوطنا اليوم لأننا شعرنا بالدفء في حضن المرابي وارتضينا قُرْبَ الحرامي، بمعنى أنه وظّف التاريخ، ووظّف الصورة الحركية والبصرية والحسيّة معاً لتقريب المشهد وفضحه، فدفء المرابي خادع، مرحليٌّ وإنْ حدث، وودُّ الحرامي مزيّف وإنْ وُجِدَ...

أمّا الموقع الآخر الذي تشاكل به حبيب مع عبد الواحد فحينما أورد في قصيدته:

ولثمتُ كفّك كلّما جرّدتُ ظبياً من حزامِ
وخلطت في سكري وعربدتي الحلال مع الحرامِ[35]

ويبدو أن البيت الثاني أكثر قرباً في التأثّر بصورة "الحلال والحرام" عند عبد الواحد، فقد قدّم الحلال على الحرام لضرورة القافية، وكان لديه مساحة في تَرْكها كما هي عند عبد الواحد لولا ذلك، غير أنه عمّق في دهشة الصورة عندما استبدل الفعل (خلصتُ) بـ (نصروا)، ويظهر لي وللمتلقي أن هذه الفئة كانت أكثر وضوحاً عند عبد الواحد؛ فقد نصروا الحرام على الحلال علانيةً وتبجّحوا بذلك؛ لأن الموقف كان ضد الأوطان وأبنائها ومصلحة الأمّة، والانحياز للمحتل الغاصب. في حين كان الموقف لدى حبيب موقفاً شخصيّاً صرفاً، لذا لجأ للفعل (خلطتُ)؛ لأنّه أراد التّعمية على هؤلاء الحساد.

وفي صورة أخيرة جسّد فيها عبد الواحد حال الأمّة بصورة دماءِ أولاده وهي تتحوّل إلى احتفال عند هؤلاء الغاصبين والمتصافحين عليها، وكأن النصر على دماء الأطفال، وعلى مسارح طفولتهم شجاعة وازدهار لهذه الأمم وأعوانها:

وأنا أرى وطني يباعُ وكل زَرعي للزّوالِ
ودماءَ أولادي أمامي تستحيلُ إلى احتفالِ
تتصافح الأيدي عليها وهي تُشرَبُ للثمالِ![36]

وتلقّف حبيب هذه الصورة وسخّرها لمعاناته الخاصّة مع حسّاده الذين أصابوا كبده بأولاده من خلال غلّهم وحقدهم، ومع هذا يخاطب عراراً أنّه يفتديه بنفسه لولا اثنان في بيته، دلّل عليهما أنهما ابنان حينما جاء بتعبير (كأفراخ الحمام) متمثّلاً بقول الحطيئة[37]، فلولاها لباشر بنفسه تحطيماً قبل تحطيم هؤلاء الحاقدين:

أفديك لولا اثنان في بيتي يعلمهما سقامي
يتلهفان لما أجيء به كأفراخ الحمام
لجعلتُ قبل حطام معبدها وقلعتها حطامي[38]

لقد جسّد لنا عبد الواحد صورة الاحتفال على دماء الأطفال وكأنها صورة تمثّل أمامنا بتقنيات عالية، في حين صوّر لنا حبيب صورةً لأبنائه مملوءة بالمشهد الأبوي حينما يستقبل أولاده عائداً إليهم بعد كدٍّ؛ فكلاهما أفاد من الصورة الحركية وحاول أن يثيرنا بها من خلال حركة

المصافحة على دمائها أو حركة استقبالها لأبيها، ولا أبالغ حينما أتبنى أنهما صورتان أخّاذتان، وأنهما أبدعا في تشكيلهما، وإخراجهما بهذا القدْر الكبير في التأثير على المتلقي، ولكنّ لعبد الواحد السَّبق فيها، ولحبيب حسن التلقي وفرادة البناء.

5- دهشة التّكرار:

عدّ أحد النقاد التكرار "مبدأً أساسيّاً عند الاتجاهات الثلاثة: الشعرية اللسانية، والشعرية اللسانية البلاغية، والشعرية السيميائية البلاغية برغم اختلاف العبارة"[39]. إنّ المتلقي للقصيدتين يجد أن ظاهرة التكرار لدى عبد الواحد هي أكثر انتشاراً وتعدداً منها عند حبيب، ويعود هذا أولاً إلى عدد الأبيات الشعريّة التي بلغت عند عبد الواحد اثنين وثمانين بيتاً في حين جاءت قصيدة حبيب في واحد وثلاثين بيتاً فقط، وقد كان التكرار أكثر تنوعاً عند عبد الواحد. وما يهمّنا – هنا- في هذه الدراسة هو نقاط التلاقي إنْ وجدت بين المبدعين، ولذلك فقد بدأ الشاعران قصيدتيهما بتضادٍ ملحوظ، اجتمعا فيه على فعل الأمر (قرّب) عند عبد الواحد، و(أبعدْ) عند حبيب.. وبتكرار أيضاً لم يتجاوز المرّة الثانية عند حبيب، في حين تكرّر كثيراً عند عبد الواحد. ومن هنا فقد أراد عبد الواحد التقارب مع صديقه والشاعر الموهوب عبد الرحيم عمر (قرّب)، بينما أعلن حبيب منذ البدء البعد عن عرار (أبعد)، ولعلّ الحنين الذي كان بينهما هو ما دفع عبد الواحد أن يقول: (قرّب)، فكيف إذا كان هذا الحنين بعد الموت؟! وبلغ عدد تكرار فاتحة القصيدة (قرّب) أربع مرّات:

قرّب رحالك من رحالي فمآلنا نفسُ المآلِ[40]
قرّب رحالك من رحالي واشبك حبالك في حبالي[41]
قرّب رحالك من رحالي واغفر شكاتي وانفعالي[42]
قرّب رحالك من رحالي وارفقْ وأنت ترى هَزالي[43]

والمتأمل في الأشطر الأربعة غير المكرورة يجدها مكتملة الرؤى، فبدأ بأن المآل نفسه، ثم دعاه لشبْك الحبال للتوحّد، بعدها طلب منه المغفرة، ثم الرفق، وحدث هذا مع ثبات الأشطر الأربعة الأولى على حالها:

قرّب رحالك من رحالي

وهذا ما لم يحدث عند حبيب الذي أفاد من تجربة عبد الواحد، إلاّ أنه في معظم ظروفه لم يسرْ حتى النهاية، كان يرى لمعان البرق ولا يتبعه، وإنما يحاول أن يشكلَ منه شيئاً مختلفاً. لقد

كان متلقياً حاذقاً، ولذلك التقط بداية المشهد الفعل (قرّب) فأتى بالفعل (أبعد)، مدركاً أن الوزن نفسه، والمعنى مختلف لأنّه يهفو منذ زمن لهذا الاختلاف كي يحرّر نفسه من سطوة الأب. ولعوامل كثيرة منها عدد أبيات قصيدته لم يكرّر اللفظة نفسها سوى مرّة واحدة، وعزف عن تكرار كلمات أو أشطر أو أبيات تتعلق بالفعل نفسه حينما ذُكِرَ أوّل مرّة:

أبعد ظلالك عن كلامي فقد عبدتك ألف عامٍ[44]
أبعد غمامك عن حقولي فهي تستسقي غمامي[45]

وفي الوقت نفسه لم يمضِ غير بيت واحدٍ حتى كرّر الفعل "أبعد" ولعلّ هذا يقودنا إلى أنّ حبيباً كان يشكو داخلياً من هذه الأبوّة التي أزعجته في حياته أخيراً؛ لأنّه يعتقد أنّ له صوتاً مختلفاً ونَفَساً شعرياً خاصاً، ولذلك لجأ لتكرارٍ زمنيٍّ حدّد فيه نقطة بداية تفرّده دون مجاملة بعد تكرار الفعل دون فاصل، وأعلن أنّ هذا الزمن زمنه وليس زمن عرار:

اليوم لي لغتي وترعى في مفاليها رئامي
واليوم لي باعي وإيقاعي يفيض على كلامي
واليوم لي قمحي وحوراني وعمّاني وشآمي
واليوم لي وشمي وباديتي وقطعاني أمامي[46]

وما يدلّل على ما ذهبنا إليه ليس تكرار ظرف الزمان الذي بدأ من لحظة أبرزت تمرّداً ونزوعاً لحظياً دار في النفس أعواماً طويلة فقط، إنما بإسناد شبه الجملة (لي) في الأبيات الأربعة دون فاصل، وإصراره على بناء كينونته (باعي، إيقاعي، كلامي، قمحي، حوراني، عماني، شآمي، وشمي، باديتي، قطعاني)، وكلها مضافة لياء النسبة، لقد استطاع أن يوثّق معانيه بلغةٍ ثابتة مختصرةٍ لا تحتاج إلى تفسير.

ولو فتّشنا بين أبيات قصيدة عبد الواحد لظهر لنا مثل هذا التكرار وهذا الإصرار، وإن اختلف المعنى هنا وهناك؛ فقد كان يعالج عبد الواحد موضوعاً قومياً من خلال رثاء عبد الرحيم عمر، في حين كان حبيبٌ قد وقف على موضوعٍ خاصٍ يتعلّق بالإبداع في رثاء عرار، ولذلك يقول عبد الواحد:

خمسون عاماً والأكف على الزّناد أبا جمال
خمسون عاماً.. أنت تذكر كم من الغُرَرِ الغوالي
- -
خمسون عاماً والمآذن تستفيق على بلال
خمسون عاماً والصلاة تُقام موحِشةَ الجلالِ
- -
خمسون عاماً جُنّدتْ حتى الحجارة في القتالِ[47]

وكما أصرّ حبيب على اللحظة التاريخيّة (اليوم لي)، نجد أن عبد الواحد أوقفه هذا الزمن (خمسون عاماً) والذي يذكرنا باحتلال جزء من فلسطين (1948)؛ لأنّ فلسطين كانت حاضرة في وجدان عبد الرحيم عمر بصورة كبيرة، وهو يرثيه اليوم ويتذكر قهر الأوطان وذل السؤال على موائد الأمم، إلاّ أن هذه الخمسين تحوّل فيها السلاح من الزّناد إلى الحجارة، وإن أفاد هنا حبيب من تجربة عبد الواحد، إلاّ أنّه استطاع أن يتفلّت من سطوته، ويبني نصّاً مستقلاً يعالج معنى مغايراً.

الخاتمة:

1- لم تظهر القصيدتان رثاءً بذكرى شاعرين فقط، بل تضمنتا ثورة على الواقع؛ فقد ثار عبد الواحد على الواقع العربي المتخاذل في رثائه للشاعر عبد الرحيم عمر، في حين كان رثاء حبيب للشاعر عرار ثورةً على الأب الشعري.
2- جاءت القصيدتان على مجزوء الكامل، إلاّ أنهما افترقتا في القافية، حيث جاءت قافية عبد الواحد لامية مكسورة، بينما أتت قافية حبيب ميميةً مكسورة، واشتركتا في ألف قبلهما أظهرا من خلالها عمق الوجع.
3- تقارب الشاعران بصورة كبيرة في المطلع، وإنْ تضادا في المعنى، فقد بدأ عبد الواحد قصيدته بـ"قرّب"؛ لتوافقه مع صاحب الذكرى (عبد الرحيم) في مقاومة الغازي المحتل. في حين استهلّ حبيب قصيدته بقول (أبعد) وكلاهما فعل أمر.

4- ازداد التضارب بين القصيدتين في الصّورة بشكل واضح؛ فقد تبنّى حبيبٌ صوراً عدّة وردت في قصيدة عبد الواحد، ومنها صورة الظلال، والقطيع، والأخوال، والأعمام، والأولاد، والحلال والحرام.

5- لم يكن حبيب مقلداً أو سائراً على أثر أحد في الصورة، إنما كان مجدّداً، ومظهراً قدرةً تعبيريّةً كبيرة.

6- حوّل حبيب صورة القطيع عند عبد الواحد من المشهد السلبي إلى المشهد الإيجابي، وذلك من خلال استخدام الرئام والقطعان.

7- كان التكرار ميداناً من ميادين التأثر والتأثير بين القصيدتين. فقد كُرِّرَ فعل الأمر من (قرّب) إلى (أبعد)، وكان عبد الواحد أكثر تكراراً في قصيدته من حبيب، وذلك لعدد الأبيات الكبير إذا ما قورنت بعدد أبيات قصيدة حبيب.

8- لظرف الزمان (اليوم لي – خمسون عاماً) دور كبير في التأكيد على المعنى وإظهاره، خاصة أننا أمام قضيتين لدى الشاعر، قضيّة خذلان الأمة من قبل أبنائها عند عبد الواحد، وقضية إثبات الوجود الشعري عند حبيب أمام حاسديه.

9- لقد تجاوز حبيب دوائر التأثر، والوقوع في الظل إلى تفرّد ناضج، وقدرة كبيرة على النسج الشعري وإحداث صوت خاص به.

10- لظاهرة قتل الأب الشّعريّ في قصيدة حبيب ظهور واضح؛ ولذلك تحتاج لرؤية مستقلة، مع مقارنات لتجارب مماثلة في الشعر الحديث.

Between Agony and Revolution
A Reading of Two Poems by Abd Al-Razzāg and Habib Al-Zuyūdī's

Mohamed S. Al-Sauodi, *Arabic Department, Technical University of Tafīla, Tafīla, Jordan.*

Abstract

This article aims to study the influence of Abd Al-Wāhid's poetic experience on Al-Zuyūdī's experience as reflected in two poems: Al-Wāhid's "In the Presence of Abd Al-Rahīm Omar" and Al-Zuyudi's "Centennial Arār". Even though both poems seem to be elegies, they, in fact, depict a revolution against social and political reality. Using Stylistics as an approach, this study argues that both poems represent a revolution against reality, rhythm, meaning, image, and repetition. This study concludes that there is much similarity between the two poems and Al-Zuyūdī benefited from Abd Al-Wāhid's experience even though the former had his own unique vision and poetic modes.

Key words: Intellectual Revolution, Image, Rhythm, Repetition.

الهوامش

(1) عبد الرزاق عبد الواحد فياض المراني (العراق)، ولد عام 1930 في بغداد، تخرّج في دار المعلمين العالية، قسم اللغة العربية، من أعماله: لعنة الشيطان 1950، طيبة 1956، أوراق على رصيف الذاكرة 1969، خيمة على مشارف الأربعين 1970، مؤلفاته البشير (جزءان)، حصل على وسام جامعة كامبردج، وميدالية القصيدة الذهبية 1984، وجائزة صدام للآداب 1987. انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، المجلد الثالث، ط2، مؤسسة دائزة عبد العزبز سعود البابطين، 2002، ص198.

(2) حبيب حميدان سليمان الزيود (الأردن)، ولد 1963م في الهاشمية – الزرقاء، حاصل على بكالوريوس في الأدب العربي من الجامعة الأردنية، عمل في الإذاعة الأردنية - القسم الثقافي من 87-1989، ثم في وزارة الثقافة حتى 1990، ثم في التلفزيون الأردني. دواوينه: الشيخ يحلم بالمطر 1986م، طواف المغني 1990، منازل أهلي1997. انظر معجم البابطين

للشعراء العرب المعاصرين، المجلد الثاني، ص 30. وانظر: الدروع، قاسم، حبيب الزيودي شاعراً، ط1، دار البيروني للنشر والتوزيع، عمان،2007م، ص13-16.

(3) الزيودي، حبيب، منازل أهلي، وزارة الثقافة، مطبعة السفير،2012، الأردن، ص113-116.

(4) عبد الواحد، عبد الرزاق، ديوان المراثي، وزارة الثقافة، الهيئة السورية للكتاب، دمشق، د.ت، ص85-100.

(5) عبد الواحد، ديوان المراثي، ص90.

(6) عبد الخالق، بين عرار وحبيب الزيودي: كيف أزاح الابن أباه؟ ورقة عمل للحركة الدراسية، جامعة فيلادلفيا، (عرار: قراءة جديدة) 1999/5/4. (للاستزادة).

(7) الدروع، قاسم، حبيب الزيودي شاعراً، دار البيروني للنشر والتوزيع، ط1، عمان،2007م، ص30.

(8) الزيودي، ص90.

(9) القيام، عمر، مئوية عرار.. حبيب الزيودي: متابعة نقدية، المجلة الثقافية، العدد 47، الأردن، 1999، ص127.

(10) ابن عباد، الصاحب، ديوان الحارث بن عباد، جمعه وحققه أنس أبو هلال، ط1، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتحدة، 2008، ص189.

(11) المهلهل، ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم طلال حرب، الدار العالمية، د.ط، د.ت: ص69-72.

(12) باجو، دانيال هنري، الأدب العام والمقارن، تر. غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص27.

(13) عباس، إحسان، اجاهات الشعر العربي المعاصر، ط3، دار الشرو للنشر والتوزيع، عمّان-الأردن، 2001، ص51.

(14) ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة، 1956م، ص81.

(15) عبد الواحد، ديوان المراثي، ص87.

(16) الزيودي، ص113.

(17) بشر، كمال، علم الأصوات، دار غريب للطباعة، القاهرة، 2000م، ص358.

(18) نفسه، ص414.

(19) كنوان، عبد الرحيم، من جماليات إيقاع الشعر العربيّ، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط1، المغرب، 2002، ص324.

(20) أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الإنجلو المصرية، ط5، مصر، 1979، ص202.
(21) الزيودي، ص113.
(22) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2003، ص466.
(23) الجاحظ، عمرو بن بحر، أبو عثمان، الحيوان، دار الهلال، ط2، بيروت، 1990، ص408.
(24) لويس، سي دي) الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للترجمة، بغداد، 1982م، ص23.
(25) روجرز، فرانكلين، الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، دار الرشيد للترجمة، بغداد، 1990م، ص30.
(26) الزيودي، ص113.
(27) عبد الواحد، ص98.
(28) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 62-63.
(29) الزيودي، ص113.
(30) عبد الواحد، ص89.
(31) الزيودي، ص113.
(32) عبد الواحد، ص96-97.
(33) عبد الواحد، ص94.
(34) الزيودي، ص114.
(35) نفسه، ص115.
(36) عبد الواحد، ص91.
(37) مَاذَا تقول لأفْراخٍ بذي مَرَخٍ حمرِ الحواصل لا ماءٌ ولا شجرُ
غَيَّبْتَ كَاسِبَهُمْ في قَعْرِ مُظْلِمَةٍ فاغْفِرْ عَلَيْكَ سلامُ اللّه يا عُمَرُ
الحطيئة، جرول بن أوس، ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت 186-246، دراسة وتبويب مفيد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، 1413، 1993: 107، 108.
(38) الزيودي، ص114-115.
(39) العمري، محمد، تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990، ص21.
(40) عبد الواحد، ص87.
(41) نفسه، ص88.

(42) نفسه، ص89.
(43) نفسه، ص93.
(44) الزيودي، ص113.
(45) نفسه، ص114.
(46) نفسه، ص113.
(47) عبد الواحد، ص89-90.

المصادر والمراجع

أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، مكتبة الإنجلو المصرية، ط5، مصر، 1979.

بشر، كمال، **علم الأصوات**، دار غريب للطباعة، القاهرة، 2000م.

الجاحظ، عمرو بن بحر، أبو عثمان، **الحيوان**، دار الهلال، ط2، بيروت، 1990.

الجرجاني، عبدالقاهر، **دلائل الإعجاز**، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2003.

الحطيئة، جرول بن أوس، **ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت**، دراسة وتبويب مفيد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، 1413، 1993.

الدروع، قاسم، **حبيب الزيودي شاعراً**، ط1، دار البيروني للنشر والتوزيع، عمان،2007م

الزيودي، حبيب، **منازل أهلي**، وزارة الثقافة، مطبعة السفير،2012، الأردن.

ابن سينا، **جوامع علم الموسيقى**، تحقيق زكريا يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة، 1956م.

صالح، بشرى موسى، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

ابن عباد، الصاحب، **ديوان الحارث بن عباد**، جمعه وحققه أنس أبو هلال، ط1، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتحدة، 2008.

عبد الخالق، غسان ، **بين عرار وحبيب الزيودي: كيف أزاح الابن أباه؟** ورقة عمل للحركة الدراسية، جامعة فيلادلفيا، (عرار: قراءة جديدة) 1999/5/4.

عبد الواحد، عبد الرزاق، **ديوان المراثي**، وزارة الثقافة، الهيئة السورية للكتاب، دمشق، د.ت.

العمري، محمد، **تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر**، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990.

القيام، عمر، مئوية عرار، حبيب الزيودي: متابعة نقدية، **المجلة الثقافية**، العدد 47، الأردن، 1999.

كنوان، عبد الرحيم، **من جماليات إيقاع الشعر العربيّ**، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط1، المغرب، 2002.

لويس، سي دي، **الصورة الشعرية**، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، 1982م.

معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، المجلد الثالث، ط2، مؤسسة دائرة عبدالعزيز سعود البابطين، 2002.

المهلهل، **ديوان المهلهل بن ربيعة**، شرح وتقديم طلال حرب، الدار العالمية، د.ط، د.ت.