أفق الشعرية وتحولات النص:
قراءة في ديوان (الاعتراف الأخير) لدرويش الأسيوطي

دكتور / منير فوزي
أستاذ البلاغة والنقد الأدبي المساعد
بكلية دار العلوم- جامعة المنيا

-١-

يعد "درويش الأسيوطي" (١٩٤٦-) أحد شعراء الجنوب المصري الذين اتسعت لديهم التجربة الشعرية؛ لتأخذ عمقًا إنسانيا يتجاوز نطاق الهموم الذاتية. يتسم شعره بتنوع مصادره وغزارتها، إذ يتكئ الشاعر على موروثه الديني والشعبي، مازجا بين التجربة/الموروث والتجربة المعاصرة في جدلية تكشف عن خصوصية الهوية وعن تفرد في الصياغة الشعرية، أكسبه إياه ممارسة فنون متعددة كالأداء المسرحي والكتابة لكل من الطفل، والمسرح، وهو قادر على إعادة صياغة الموروث الشعبي بما يكفل له البقاء والتجدد، حيث يسهم كل هذا في إضفاء الطابع الإنساني الخالص على تجربة الشاعر، وتعميق جوانبها المختلفة.

وديوان "الاعتراف الأخير" هو الديوان السادس في تجربة الشاعر الفصيحة التي ابتدأها بأغنية لسيناء ١٩٧٥م، مرورا بأغنية رمادية ١٩٨٧م، ومن أسفار القلب ١٩٩٤م، ومن فصول الزمن الردئ ١٩٩٥م ، وبدلا من الصمت ٢٠٠٠م، ومن أحوال الدرويش العاشق ٢٠٠٢م.

والديوان – في عمومه يمثل نضج تجربة الشاعر، وتتجلى فيه بوضوح مظاهر الشعرية التي يمكن رصد تشكلاتها من خلال مستويين: الأول: التحليل الثقافي للنص الشعري بما يعكسه من خطاب مضمر يتغيا رصد أهم مظاهر الحراك الاجتماعي في المجتمع العربي بصفة عامة، والمصري بصفة خاصة، ويتتبع تجليات النص في إطار تفاعلاته السياقية بوصفه تعبيرا عن أنساق فكرية، وعلاقات جدلية تنتصر للشعبي وللمهمش وللإقليمي في مواجهة الخطاب السلطوي في مرحلة بعينها[١]، ويمكن تلمس ملامح هذا التحليل الثقافي من خلال أربعة مواقف هي:

١- الموقف الاجتماعي.

٢- الموقف السياسي.

٣- الموقف الوجودي.

٤- الموقف من الحب.

أما المستوى الثاني فيتم التوقف فيه عند أهم مظاهر: تجليات الشعرية من أجل تبين عناصرها ومقوماتها عند درويش الأسيوطي، وإبراز خصائصها الفنية؛ من خلال تعددية أدوات التعبير الشعري المشكلة لها، وبما أكسبته إياها معطيات القصيدة المعاصرة من جماليات الأداء الشعري.

-٢-

يمثل النقد الثقافي Cultural Critique نشاطا فكريا عميقا يتكئ على الثقافة بمفهومها الواسع والعريض، متخذا من أنشطتها الإنسانية موضوعات لبحوثه وانشغالاته، محاولا التعبير بها ومن خلالها عن مواقف محددة تجاه تبدلات الثقافة وتقلباتها.

ومن الملاحظ أن النقد الثقافي – في الثقافة الغربية- لم يتطور كمنهج مستقل في البحث، ولم يتحدد في شكل اتجاه نقدي له ملامح واضحة تميزه؛ بل ظل لفترة طويلة ومنذ نشأته الأولى التي تعود إلى القرن الثامن عشر الميلادي، نشاطا فكريا عائما تندرج تحت مظلته ألوان مختلفة من الملاحظات والأفكار والتصورات، حتى ظهور بعض التيارات الفكرية والنقدية الحديثة، وتحديدا مع مجئ النصف الثاني من القرن العشرين، وبالتحديد في حقبة التسعينيات من القرن الماضي؛ فأكسبته خصائص محددة على المستويين المعرفي والمنهجي، وجعلته لونا مميزا من ألوان النقد. وقد شغل النقد الثقافي برصد الأدوار الاجتماعية التي تلعبها الفنون والآداب المختلفة، كما عني أيضا بالأدوار التي يمكن أن يلعبها كل من الأدباء والمفكرين والمبدعين في الحراك الاجتماعي، وانصب اهتمامه في كثير من جوانبه بقضايا التعليم والنمو السكاني والتحولات الاجتماعية

والاقتصادية في أطر المجتمعات الرأسمالية، وامتد اهتمامه إلى رصد فئات المهمشين والشعبيين والإقليميين والأقليات، ورصد إبداعاتهم الثقافية المختلفة، ومن هنا جاء الالتقاء بين النقد الثقافي والدراسات الأنثروبولوجية والسوسيولوجية.

وقد بدأت الدعوة إلى تأسيس النقد الثقافي على يد الباحث الأمريكي "فنسنت ليتش Leitch,Vincent" حيث دعا إلى ضرورة أن يقوم النقد الثقافي بدور معرفي مهم في ميادين البحث المعاصرة، يعيد التوازن في مرحلة ما بعد البنيوية.

كما لعبت "مدرسة فرانكفورت Frankfurt School" دورا محوريا في مرحلة تطوير النظرية النقدية من خلال الانطلاق من نموذج بشري يظهر الجميع كعناصر متفاعلة متواصلة عبر حوار مستمر ممتد من أجل كشف زيف المجتمعات الرأسمالية وتعرية وجهها القبيح الملئ بالشمولية والقمع والتشيؤ والاستلاب والاغتراب، وقد تميز من بين رجالاتها "يورجين هابرماس Habermas, Jürgen" الذي استطاع أن يطور عددا من الأبحاث الجديدة ضمنها كتابه "نظرية الفعل التواصلي" محاولا استنباط عقلانية تواصلية تحاول ضبط الممارسة الأداتية التي أضعفت أواصر العلاقات الاجتماعية، وأدت إلى تفكك النسيج الاجتماعي، من خلال رؤية لفهم العالم المعاصر تتكئ على دعامتين هما: العالم المعيش، حيث تلعب فيه اللغة دور التواصل، والمؤسسات الوظيفية، حيث تختص الأنساق به.

ويمكن أن نخلص إلى أن مجالات اهتمام النقد الثقافي لا تقتصر فحسب على الأدب المعتمد أو الرسمي، بل تتجاوزه إلى ما هو أكبر وأشمل وهو نقد الثقافة بمفهومها الواسع، وتحليل أنشطتها المؤسساتية من خلال الاستعانة بمناهج مستقاة من مرحلة ما بعد البنيوية.(٢)

ودراستنا ستفيد من معطيات النقد الثقافي في إطار رصد تجليات المثاقفة في المجتمع المصري في حقبة السبعينيات، وانعكاسها على الحراك الاجتماعي من خلال تتبع الأنساق الثقافية التي تم تكريسها من خلال النصوص الشعرية، وفهم دلالاتها وأبعادها، مع الانتصار لكل ما هو شعبي وإقليمي، وهو ما يجعل الباحث يولي اهتماما

كبيرا لشعر درويش الأسيوطي بوصفه شعرا ينتصر للشعبي وللإقليمي في مواجهة الأدب الرسمي أو المؤسساتي.

-٣-

للشاعر عين دقيقة تترصد الحراك الاجتماعي، وتتلمس أبعاده العميقة؛ كاشفة عن اتساع الهوة في المجتمع بين مختلف طبقاته، وازدياد السخط الشعبي نتيجة لعدد من القرارات الخاطئة والممارسات السلبية التي تكشفت مظاهرها القبيحة عقب إقرار ما اصطلح على تسميته بالانفتاح الاقتصادي مع بدايات النصف الثاني من حقبة السبعينيات، لتسهم في صنع هوة عميقة وشروخ تجذرت بين الطبقة الصاعدة الطفيلية المعبرة عن مصالح البرجوازية الكومبرادورية Comprador (٣) ومختلف طبقات المجتمع الأخرى،محدثة خللا اجتماعيا انعكست آثاره السلبية على حركة المجتمع المصري ومنظومة قيمه، واتسعت الفجوة الطبقية حيث صار الثراء الفاحش والفقر المدقع متجاورين ومتلازمين، واستطاع ممثلو الطفيلية الانفتاحية الوصول إلى مراكز صنع القرار، فسنوا لأنفسهم القوانين والتدابير التي توافق مصالحهم على حساب الأغلبية من عامة الشعب.

ومن ديباجة الديوان يحرص الشاعر على تأكيد سيطرة التجار ورجال الأعمال على مقاليد السلطة:

"وأوصيكم..

إذا ما استأثر التجار بالفتيا،

وقولِ الشعر

وانعقدت لخصيانِ المجامع رايةُ الشورى..

وحال الحول دون تبدلِ الأحوالِ

فانتظروا انعتاق الريح..

والسحب الشواظية

فتلك قيامة الفقراء في الأسمال "(٤).

لقد تباعدت بوقوع حرب يونيو١٩٦٧م مرحلة سيطرة الجيش على مراكز صنع القرار والتي تلمسناها في قصائد الشاعر أمل دنقل (١٩٤٠-١٩٨٣م) في فترة الستينيات وعبرت عنها بوضوح قصيدته "تعليق على ما حدث" حيث يقر الشاعر بأنه:

" لا يستقيم مزح الطفل..

وحكمة الأب الرزينة

مع المسدس المدلى من حزام الخصر..

في السوق..

وفي مجالس الشورى "(٥)

وتحولت السيطرة مع بدايات حقبة السبعينيات إلى رجالات مباحث أمن الدولة، ليتوج مدير الجهاز بوصفه ربا يعفو عمن يشاء ويزهق أرواح من يشاء:

" أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك باقٍ لك الجبروت

وباقٍ لنا الملكوت

وباقٍ لمن تحرس الرهبوت " (٦)

فمجالس الشورى التي حفلت برجالات الجيش المتعين من خلال دالة (المسدس المدلى من حزام الخصر) في إطار المرحلة الناصرية، صارت تحتشد – في مراحل لاحقة بـ (خصيان المجامع)، وتتحول قرارات مجالس الشورى إلى معبر عن مصالح من يسيطر عليها.

ويرد الشاعر تبدل الأحوال في زمانه الجديد إلى ركونه وأمثاله - من الأنتلجنسيا والمثقفين- للصمت إزاء ما كان يحدث من نهب لثروات الوطن، وتبديد لخيراته:

"أنا الملوم لا الوحوش

أعترف

أنا الذي ركنت للخمولِ والسكوتِ والترف

وتحت ظلِّ ما ادعى الوحوشُ من سخف

عن الحقوقِ والنظام والشرف

أسلمت للنيوبِ إخوتي.(٧)

وفي إطار هذا المناخ الذي يصبح فيه الطفيليون والكومبرادوريون وحوشا، يبدو الانتظار وهما؛ إذ تتبدل صور الحقائق ودفء العلاقات -التي لا تتأسس على المصالح- فجأة لتصير خوفا يلجم الجميع بالسكوت والرهبة، ويمزج الشاعر في ازدواجية ثنائية بين ما كان وما هو كائن، بين الوجوه المستبشرة بالحب - حيث تسمى بأسمائها (الحقيقية) الكائنات- بلا تلوين أو أصباغ، وبين (الوجوه الغريبة) حيث الأوهام، ويجعل الشاعر المستوى الأول من الثنائية مختصا بالقرية في زمن الطفولة:

-تعانقني ذكريات الطفولة في قريتي

هنالك حيث الرجال رجال

وحيث النساء نساء،

وحيث تسمى بأسمائها الكائنات

وطيب الوجوه القديمة يسخو،

فيمتلئ القلب بالدفء

نقتسم الليل والحلم والأغنيات.(٨)

أما المستوى الثاني من الثنائية فيربطه الشاعر بالمدينة حيث:

-قطار الرحيل يفرقنا ،

نلتقى بالزحام ،

...

غناء المجاديف وهم،

وصوت ارتطام المجاديف بالماء وهم،

ووهم غناء النوارس،

والانتظار انتحار

وهذا الفضاء الذي ينتهي عند إشراقة البدء وهم،

وشوقك في القلبش للجنة المبتغاة خيال

لا شيء يحمله الماء

غير الضباب المضل

وغير المتاهة والانكسار.[٩]

وفي إطار ثنائيات: الماضي والحاضر، القرية والمدينة، الحلم والوهم، الاستقرار والتهجير؛ يكشف الشاعر عن مدى اتساع الهوة بين ما كان وما هو كائن، وهو ما يتسبب في موت الحلم والأمنيات أمام ثقل متطلبات الحاجات اليومية التي تدفع كثيرا من الناس من أجل احتمال صعوبات الحياة إلى الهجرة خارج الوطن، وهو ما تكشف عنه سطور قصيدة "أمنيات ربيعية" حيث يخاطب الشاعر مصر أم الإنسانية:

"معذرة يا أم الإنسان

جف الضرع المأمول الري

واستعصت مخارات الواقع

وتهيب طيف الحلم دخول حياتي

فالحلم الأخضر تقتله الحاجات اليومية

تجبره أن يرحل

ويهاجر عبر الطرق المنسية"[١٠].

لقد بات الصراع قائما على أشده بين الفرد العاجز عن تلبية احتياجاته البسيطة لكي يمارس فعل الحياة في أبسط صورها، وبين المجتمع الذي صار يفرض سطوته وقهره عليه، ليتشكل من هذا الصراع فعل الغربة الذي يفضي لما هو أكبر من الغربة (الاغتراب Alienation)، ويرصد الدكتور "إحسان عباس" صور الصراع بين الفرد والمجتمع فإذا بها مواقف متفاوتة، "فهناك الغربة أو (الاغتراب) وهناك الثورة على المجتمع، وهناك التأقلم بالمناخ الاجتماعي، وهناك العزلة الكلية عن المجتمع"[١١]، غير أن أخطر هذه الصور ما يتمثل في محاولة الثورة على ما في المجتمع من منظومات سياسية واجتماعية.

٤-

لا ينفصل الموقف السياسي للشاعر عن موقفه الاجتماعي، فكلاهما وجه من وجوه العملة المتداولة، وإذا كان من المتعارف عليه أن العلاقة بين السياسي والاجتماعي هي علاقة جدلية، يؤثر كل طرف منها في الآخر ويتأثر في الوقت ذاته به، فإن التحولات السياسية التي أعقبت انتهاء حرب أكتوبر ١٩٧٣م بدأت تأخذ مسارات تختلف عن سابقاتها، كانت الحرب إنجازا عظيما وكان النصر كبيرا، بيد أن استثمار هذا الانتصار لم يكن بمستوى طموح الشعوب التي طالما حلمت بالعدل والسلام الذي يعيد لها حقوقها وأمنها، والذي ضحت من أجله بالغالي والنفيس، ولقد جاء استثمار النصر أقل كثيرا مما كان مؤملا فيه، وبات القمر الذي أخرجه الانتصار بازغا في عيني محبوب الشاعر، معتما تحجبه السحابات السوداء الكثيفة:

"قمري الذي

من نور عينِ حبيبتي أطلعته

من يا ترى بعد الطلوعش..غيبه؟!

يا قوم من

من خلف ظهري أغضبه؟!

قمري الذي

من الوريد زيته،

أي سحاب غاله ليحجبه؟!!.[١٢]

ويأتي المقطع الثاني من هذه القصيدة - التي يغني فيها الشاعر لشهر الانتصارات "أكتوبر" أو "تشرين" - مترصدا لحادث المنصة، ذلك الحادث الذي كان نتيجة لتحولات ما بعد النصر، حيث كانت زيارة القدس ١٩٧٧م، وتوقيع معاهدة السلام ١٩٧٩م، لقد تزايد الغليان الشعبي، وتعالت أصوات المحتجين على التطبيع، وأثمر الغضب الشعبي فإذا بالضابط "خالد الإسلامبولي"[١٣] ومجموعة من رفاقه يقومون باغتيال الرئيس أنور السادات في يوم النصر، وهنا يعلو صوت الشاعر منددا بأولئك الذين استثمروا الحرب لصالحهم وليس لصالح الأغلبية من الشعب:

"تمليت عينيك

في لحظة الانعتاق من الخوف

من وهدة الانتظار المخاتل

كانت عيونك فيضا من الحب،

والخوف والعنفوان

وكان ارتجافك إرهاصة بالزلازل

وكانت عيون البنادق نشوى

تزغرد بالفرح الوثني

وتقفز من بين كل الضلوع الأماني

تسبق نحو المنصة".[١٤]

ويصوب "خالد" بندقيته ضاغطا على الزناد، فتلتف آلاف الأيدي حولها، لتنفجر المواجع والأحزان، ويمضي صوت الشاعر في جموع المنادين بالتحرر من ربقة القهر واستعادة النصر الحقيقي، ذلك النصر الذي بني بدماء الأبناء والشهداء، غير أن هذا الدم قد تم إهداره بالتفريط في حقوق الوطن، والانفراد بحل القضايا المصيرية، عن طريق المفاوضات، والتي أخرجتنا من هموم الأمة العربية كلها إلى هموم مصر الوطن فحسب:

"حين تصوّب

يهتز قلبيَ بين الضلوع

وكفك تحكم وضع القلوب الغليظة

في دائرة الموت

ـ موتوا..

فقد مات عصفورنا بالصدور

وموتوا فإن دماء الضحايا تجف"[15].

إنني والشاعر معي لسنا ممن يؤمنون بالاغتيال السياسي، ولكننا نرى أن هذا الموت كان حتميا، فقد قام الرئيس السادات – يرحمه الله بالعديد من الممارسات التي رأى فيها الكثيرون تفريطا في حقوق الوطن، ومارس البطش السياسي بعنف أفقده حب الكثيرين من أبناء شعبه، كما أدت مفاوضات الصلح مع العدو الصهيوني إلى مزيد من القطيعة بين المؤسسة الحاكمة في مصر وبين الشعب، ثم بينها وبين كثير من الأنظمة العربية الأخرى التي رفضت فكرة السلام المنفرد على حساب الآخرين، وبات كل من يرفض التطبيع بطلا في نظر الشعب، وهو الأمر الذي يفسر بروز صورة الجندي "سليمان خاطر"[16] الذي خدش منظومة التطبيع مع العدو بإطلاقه الرصاص على عدد من الصهيونيين المتاخمين للحدود المصرية، ولو جمعنا القصائد التي كتبت عن صورة "سليمان خاطر" وكيف أسقط عليه الشعراء معاناتهم وطموحاتهم، لأمكن أن تشكل القصائد المجموعة، وهي كثيرة، رسالة جامعية مكتملة الجوانب، ولأن

الشاعر صوت من أصوات الإنتلجينسيا المصرية، المعبرة عن ضمير الشعب وطموحاته، فقد وقف ليمجد فعل سليمان، مازجا بطولته بفضاء الملاحم والبطولات الشعبية الممتدة عبر أزمنة عديدة، جاعلا من نفسه راويا معاصرا على شاكلة الراوي الشعبي الذي كان يروي سير أبي زيد سلامة والظاهر بيبرس وعنترة والزير سالم، وبالأخص الأخير الذي تناص الشاعر مع وصيته لأخيه الأمير سالم الزير بعد أن طعنه جساس في الظهر، فخط بدمه وصيته الأخيرة التي تألفت من عشرة أبيات يبدأ كل منها بكلمة (لا تصالح) والتي جعلها الشاعر الراحل "أمل دنقل" (١٩٤٠-١٩٨٣) عماد قصيدته الشهيرة: "الوصايا العشر"، غير أن الشاعر "درويش الأسيوطي" يغير من أحداث السيرة، فيتخذ قناع "كليب" ليقدم من خلاله وصاياه إلى "سليمان" بديلا عن الأمير "سالم الزير"، حيث يخط بإصبعه من دم قريته "أكياد" التي أصابتها – مثل كل قرى مصر- الطعنات الغادرة، وينشد وصيته ليرد النور للأبصار:

"الآن أغمس إصبعي

في جرح قريتنا وأكتب

أني أحاول أن أعيد الأحرف المطاط

للغة السيوف،

وأطرح الجمل المزوقة المنمقة التي

تختال فوق صحائف التزييف

واللغة الرماد

إني أحاول أن أعيد النور قسرا

للعيون المطفأة"[١٧].

إن وصية كليب تتحول إلى رسالة لسليمان خاطر، تطالبه بحملها وإيصالها برغم "مخاوف الفرعون" الذي حاصر المدائن بالرهبة وبالجنود؛ ليستقيم الصف المعوج، ويعتدل المسار:

"عطر الحدائق لا تطوقه الجنود

والنهر تدفعه السدود إلى الغضب

فيغادر الشطآن

منفلتا إلى مجرى جديد"(١٨).

ويؤكد الراوي أنه بسؤال سليمان عمن أطلق الرصاص، تفجئوه الحيرة، لأن فعل القتل لم يكن فعلا فرديا؛ بل هو فعل جماعي، فالذي أطلق الرصاص لم يكن سليمان وحده، بقدر ما كانت قريته وأمته :

"كان السؤال:

- هل أنت أطلقت الرصاص؟

- أنا؟ نعم..

وارتج في عينيك، في عيني شيء كالدوار

كانت أصابع قريتي فوق الزناد

فمن تراه المتهم؟!!"(١٩).

لقد تحول سليمان إلى بطل وشهيد، ولا يخرج أهل قريته لملاقاته واستلام نعشه، بل تخرج له "ست الحسن"، بعد زوال العتمة والغبشة عن عينيها، وقد حلت ضفائرها وأشرق وجهها بالنور والإصباح، متعطرة بالمسك يضوع من أعطافها، متسللا لكل بيوت الشهداء في القرية:

"(أكياد) تعلم أن (ست الحسن)

قد حلت ضفائرها

فأشرق فجر جبهتها

وضاء الصبح في كل الدروب المعتمة

(أكياد) تعلم أن (ست الحسن)

قد شقت صدار الشوقِ

ضاع المسكُ في كلِ البيوتِ المحرمة

(صلوا على طه الرسول)

صلت عليه وسلمت كلُ الشفاه المسلمة.[٢٠]

إن المسك يتضوع في كل بيوت القرية، ويعم النور بهيا في كل الأنحاء،وتهدأ السرائر التي أثقلتها المكابدة، مستجيبة لدعوة الصلاة على الرسول، مكتسبة اليقين الإلهي، فقد لبى بطلها نداء الفداء، وأثلج صدرها به.

-٥-

يمتزج الحب عند الشاعر بالحياة وبالوطن، فالحب في الشعر العربي المعاصر لا يتخذ "شكل موضوع شعري مستقل، وإنما هو ذائب في التيار الشعري جملة"[٢١]، وإذا كانت علاقات الحب الصحيحة لا تتحقق إلا في ظل وطن آمن، وعدلٍ اجتماعي؛ يتيح للفرد أن يحيا حياته الخاصة، وأن يتعمق وجوده بالآخر ليشكل نواة المجتمع: الأسرة، فإن غياب الأمن والعدل الاجتماعي والحرية يجعل مصير الحب هو الإخفاق:

-أنت حرٌ

فقل ما تشاءُ

وعندي من يجدلون من العدلِ

- للمارقين- حبالَ المشانقِ

أنت حر.[٢٢]

وفي ظل مثل هذا المناخ الاستبدادي لا يمكن لعلاقة الشاعر بمحبوبته أن تتواصل أو تتكامل، ويكشف الشاعر في قصيدته (أغنية للظلام) عن مدى اليأس والإحباط

اللذين وصل إليهما، إذ لم يبق له من مقومات الرغبة في التشبث بالحياة، إلا وجود المحبوبة التي يعشقها ويتمنى أن تطل عليه ولا تفارقه:

- أطلي ولا تتركيني

وردي إلى قلب من يستبد به الخوف أمنك،

ردي عليّ يقيني

فكل الذي في فمي

من تراتيل شعري يغدو نشازا

وكل اللحون،

ويستعبد القلب ظلك مقيم

يزلزل كل الثوابت حولي،

فالشك بعض الجنون.(٢٣)

ويطول انتظار الشاعر لوفود محبوبته، فيدعوها لأن تطل عليه وأن تواسي جراحه وتبدد ظنونه وترد يقينه:

-أنا بانتظار الصباح أصلي

وأخشى الظلام فأمقت ظلي

أطلي

أطلي

أطلي

ومن أفق أفقك هلي

أيا بعض بعضي

ويا كل كلي

أطلي

أطلي.[٢٤].

ويمزج الشاعر بين الوطن والحبيبة، وتنحو علاقته بكليهما نحو الاكتمال، فيسعى لتحقيق ذلك غير أن الفواصل تغدو عميقة، وتزداد الهوة اتساعا، ويوشك حبل المودة أن ينقطع، لفرط القهر والصمت والحزن:

-أيا زهرة في عيونِ السماء وعيني

لماذا يحول الشتاءُ الجليديُ

بينكِ والازدهار وبيني؟!!

ويطمرك الليلُ في أنهر الصمتِ،

يجثم فوقكِ همُ النهارِ،

فما أنت والقلب إلا غريبانِ

باتا على شاطئ الحلم

ينتظرانِ قدوم النهار-[٢٥].

ويجد الشاعر خلاصه في الحب بديلا لما يكابده ويعانيه، صحيح إنه ينكر أولا أن يداخله الحب وقد بلغ به المشيب مبلغه، لكنه سرعان ما يسترد إيمانه بالحب وعافيته، فيصل حبال المودة التي لا تنقطع، ويمضي إلى عيني محبوبته الفتية ممتلئا بالدفء تقوده إلى بر الأمان والنجاة:

-وإذا بالحياة موج مخيف

فيه تخبو المنى

ويبلى النداءُ

جزر الثلج تحتوي كل نبض

في كياني،

يهدئني الإعياء

ضاع مني الطريق،

ضل سفيني،

وشراعه ترجه الأنواء

أرتمي على شط عينيك

ما لي من ملاذ سواك

ما لي غطاء

دثريني..

فما لقلبي احتمال

أنهك القلب صبوتي والإباء

لائذ بالربيع فيك فإني

بعد عينيك

كل عمري هباء"(٢٦).

لقد تزلزلت قناعات الشاعر وتبدد يقينه، فبعد قنوعه بالكف عن الحب والتعلق بالجميلات، إذا بقلبه يثور عليه، ويبادره بالعشق، وإذا بالمحبوبة الفتية تجدد فتوته، وتعيد لجسده شبابه الذي هده موج الحياة العنيف، فيعود ليلوذ بالربيع في دفء عينيها مزهرا (فما لقلبه احتمال)، متراجعا عن ترفعه وإبائه، مستسلما لسطوة القلب، وما أجملها سطوة!

-٦-

ثلاثة خطوط عريضة تحدد موقف الشاعر من الوجود، أولها قصيدته "رحلة خطرة" التي تشير من خلال دالة العنوان إلى رحلة الشك في الوجود، والخوض في أسئلة ليس لها إجابات محددة، وبعد هذا الخوض في عمق التجربة يحرص الشاعر على تأكيد أنه:

"إن تطلب السرّ

تفني العمرَ مسألة

فرحلة الشكّ لا تبقي ولا تذر"(٢٧).

فكلما اشتعل الشك وتزايدت حدته، يدخل الإنسان في دروب مجهولة جهمة، ومسالك غامضة ملغوزة، تردي مفارقها، وينمو على أرضها العجز والإحباط مزدهرين:

"يا زارع الأرض والأجواء مسألة

حصادك الشكّ، والتجديف، والفكرُ

فارحل بربّك دعني

أيها القمرُ

غاب الأحبة

لا صوت ولا خبرُ

الله باقٍ.. وكلّ بعده غيرُ"(٢٨).

ومن هذا اليقين بوجود الإله حقا، لا إله سواه، يمضي الشاعر "درويش الأسيوطي" يخاطب ربه ويناجيه ((رباه..يا رباه)، داعيا إلى الوحدة والتماسك بين أبناء الأمة الواحدة، الذين جمعتهم عقيدة التوحيد، مؤكدا على نبذ الخلاف والتنازع. فما فرق شملهم هو ترك كتاب الله وتعاليم رسوله، واحتكامهم إلى غير الله:

"تركوا كتابَ اللهِ خلف ظهورهم وتنابذوا، وتحاكموا بسواه

وأذلنا الشيطان حتى ردنا شيعا، وألبسنا بغيض رداه

فإذا القبائل من جديد جردت سيف القبيلة واحتمت بحماه

وتشعبت بهم الدروب ضلالة خسر المضلل برّه وتقاه

حتى إذا ضاع الطريق وزلزلت بالسالكين سهوله وذراه

شق النداء سماء لطفك هاتفا رباه يا رباه يا رباه

فتبددت سود الهموم وأشرقت بين الجوانح فرحة لنداه

الله أكبر أمتي لا تيأسي وتمسكي بكتابنا وهداه

ولتسلكي درب الجهاد فإنه للعز باب ما لنا إلاه.(٢٩)

أما الخط الثالث والأخير فيأتي في سياق (مقام النادمين)، وهو رصد لتجربة الحج إلى بيت الله، ووقوف الشاعر بعرفات، إذ يرى أفواج الحجيج بها؛ فتهتز نفسه، وتجيش بقلبه ذكريات حجه، وما أحاط بها من تبتل وخشية ودموع:

يا رب هل تكفي الدموع طهارة فتحل من أسر الذنوب وثاقي

لك يا إله الكون ذلت هامة تاهت، وأطرق عاتي الأعناق

رباه إني جئت بابك نادما وطرقته ، يا قابل الطراق

وانهل من عيني دمع صبابتي نهرا يفيض بسوسن الإشراق

هذا مقام النادمين، ودمعهم غيث القبول، وآية الإغداق.(٣٠)

ونلاحظ أن بناء القصيدتين (رباه يا رباه مقام النادمين) قد جاء في إطار النمط التقليدي على تفعيلة بحر (الكامل)، وأنه حفل بكثير من عيوب هذا الشكل

كالمباشرة والخطابية والحشو واضطراب القافية، وبدا الأداء الشعري ضعيفا للغاية، لا يعكس قدرات الشاعر الإبداعية الحقيقية، وإن كان هذا القالب يبدو الأنسب مع حالة الرجوع إلى الله، وكأن الرجوع إلى الأصل (الله) معادل موضوعي للرجوع إلى القصيدة الأصل/ النمط : الإطار التقليدي أو عمود الشعر كما تعارف عليه النقاد القدامى.

-٧-

يظل مصطلح الشعرية **Poetics** من أكثر المصطلحات النقدية التي تتأبى على التحديد، لشيوع استخدامه في حقول معرفية متعددة، كالسيمياء وعلوم السرد أو السرديات وعلوم البلاغة وعلم الأسلوب ...إلخ، وتبقى الأسئلة الملازمة للمصطلح قائمة "فما الشعرية؟ وما موضوعها؟ وأي إطار منهجي ينتظمها؟ أهي مرادف للأدبية؟ أم هي أشمل منها أم أخص؟ أهي علم الشعر أم هي علم النثر أم هي علمهما معا؟ وإذن أهي اسم آخر لعلم الأدب؟! أم هي نظرية الأدب في شكل جديد؟! أم هي علم الجمال؟"[٣١]. وعلى أية حالٍ فإنه إذا كان من الصعب الإجابة عن كل هذه الأسئلة في إطار واحد؛ نظرا لأن الشعرية لم تعد "تنحصر في مجال نظريات الأدب، بل اتسعت لتشمل فنونا إبداعية أخرى منها الفن التشكيلي والفن السينمائي، كما اتسع المدى أكثر ليصل إلى البحث في شعرية الأشياء الواقعية كما عالجها "غاستون باشلار" في "جماليات المكان" وشعرية التصورات الذهنية كما عالجها "كمال أبو ديب" في نظرية الفجوة: مسافة التوتر، وبين أن المجالين الأخيرين لا يمتان بصلة إلى اللغة أو الشعر أو اللون في الفن التشكيلي أو اللقطة في الفن السينمائي، وهذا يعني أن الشعرية الأخيرة إنما هي شعرية خارجية لا تستنبط قوانين المادة الأصلية التي يتمظهر عبرها الفن الإبداعي"[٣٢]، فإنه يمكن استخلاص تعريف يعتمده البحث وهو أن الشعرية "علم عام، موضوعه الأدبية، يروم القيام علما للأدب، غايته استنباط الخصائص النوعية والقوانين الداخلية للخطاب الأدبي في شموليته الجنسية والكمية"[٣٣]، وتصبح الدراسة هنا أقرب إلى دراسة جماليات النص الشعري من خلال رصد خصائصه وتحليل أبنيته الداخلية.

وإذا ما حاولنا – في ضوء ذلك التحديد الضيق للمفهوم الذي أشرنا إليه رصد ملامح الشعرية في ديوان "درويش الأسيوطي"؛ فإنه يمكن تلمسها - على نحو عام - في إطار أربعة مستويات هي:

أ- توظيف الموروث الشعبي.

ب- التناص.

ج- القناع.

د- البنية السردية.

وسيقوم الباحث بالوقوف أمام كل مستوى من هذه المستويات مبينا خصائصه، وما أضفاه من طابع الشعرية على النص.

أ

يشكل الموروث الشعبي عنصرا فاعلا في بناء القصيدة المعاصرة؛ لما له من القدرة على الربط بين الماضي والحاضر في آنية واحدة، ودمج الثقافات المتوارثة بالقيم المستحدثة نتيجة الحراك الاجتماعي، مما يحفظ للمجتمع استقراره وتوازنه؛ من حيث التمسك بالقديم والاستجابة لمتطلبات المعاصرة.

ويرى الدكتور "علي عشري زايد" أن لجوء الشاعر المعاصر إلى استدعاء الشخصيات التراثية وراءه مجموعة من العوامل المعقدة التي تتشابك وتترابط "بحيث يصعب الفصل الحاسم بينها ووضع حدود دقيقة لمنطقة تأثير كل منها، والجزم بالنقطة التي ينتهي عندها تأثير هذا العامل المعين ليبدأ تأثير ذلك الآخر، كما أن العوامل ذاتها تتبادل فيما بينها التأثير والتأثر بحيث قد يقوي عامل معين تأثير عامل آخر أو يضعفه، ومن ثم فسوف تظل كل محاولة لتصنيف هذه العوامل وتحديدها محاولة غير حاسمة وغير نهائية"(٣٤).

ولقد نجح الشاعر "درويش الأسيوطي" في استدعاء شخصيات تراثية مثل شخصية "ست الحسن"، كما وظف الأغنيات الشعبية "كأغاني الختان والزفاف وخنق القمر"

ومزج كلا منها في إطار السرد الشعري، من خلال الراوي الشعبي الذي يمثل ضمير الجماعة أو اللاوعي الجمعي، والسارد للسير الشعبية.

ففي قصيدة "ثلاثة مقاطع إلى سليمان خاطر" يستدعي الشاعر من ذاكرة التراث الشعبي شخصية "ست الحسن" التي صنعها الخيال الشعبي وجسدها في هيئة امرأة أجمل ما تكون النساء، وهي بانتظار حبيبها ومخلصها "الشاطر حسن" الذي سيخوض الاختبارات الصعبة من أجل أن يفوز بودها ورضاها، ويتحول "سليمان خاطر" على يد الشاعر إلى الشاطر المنتظر، وتحين عودته، فتتأهب لاستقباله "ست الحسن" وقد أعدت زينتها له، فتحل ضفائرها، ويشرق وجهها بالنور، حتى يكتمل شملهما، وتتكامل فضاءات الصور الشعرية؛ بامتزاج سرد الأحداث بشخصية الراوي الشعبي، الذي تطالعنا كلماته منذ أول سطور القصيدة:

"الآن أغمس أصبعي

في جرح قريتنا وأكتب" (٣٥).

مؤكدا أنه سيسرد الحقيقة ولا شيء غيرها، إذ يجرد اللغة من الصيغ الإطنابية المزوقة والمنمقة، الممتلئة بالزيف والمبالغات، إلى لغة حقيقية صادقة وفاعلة، وهو يخط رسالته أو ملحمته بدموع القرى التي فاضت بالأحزان، ولا يكتفي الشاعر بسرد وجهة نظر الراوي/ السارد؛ بل يمزج نصه بأغنيات شعبية، تشكل إيقاعاتها الممتزجة بإيقاع سرد النص ملحمية ودرامية تسهم في كسر رتابة السرد ونمطية الإيقاع الواحد:

١- "صلوا على طه الرسول" (٣٦).

٢- زفوها.. زفوها

للعريس ودوها" (٣٧).

٣- افرش له يا مزين

على حرير أخضر ولف له العمة

كلفة العسكر" (٣٨).

وقد لا نفهم كثيرا أسباب تداخل أغنية الختان مع صورة البطل الذي يفترض أنه تجاوز هذه المرحلة إلى أخرى أكبر عبر عنها الشاعر بأغنيات الزفاف، فلماذا تغني له عجوز أغنية ختان، وهو عريس في ليلة دخلته!

ويمتزج صوت الشاعر بصوت الراوي الشعبي في كثير من قصائد هذا الديوان، يصاحبهما صوت الربابة الحزين، تلك الآلة التي أنشد الراوي الشعبي على أوتارها بطولات القدامى من الأبطال الذين ألهموا الخيال الشعبي، المتطلع دوما إلى البطل المخلص:

"أنا رغم جرح الربابات

ما زال في القلب لحني" (٣٩).

وقد يلجأ الشاعر لاستخدام مفردات الموروث الشعبي من خلال ترديد عبارة "شبيك..لبيك" التي كان يقولها مارد القمقم، أو مارد المصباح السحري الذي عثر عليه علاء الدين، أو مارد خاتم سليمان، وكلها تعني شيئا واحدا هو القدرة الخارقة على إحداث الأفعال في غمضة عين، وعلى امتلاك أي شيء يمكن أن يكون مستحيل الحدوث، ويريد الشاعر أن يبرهن على مدى حبه لوطنه مصر، إذ كان يتمنى أن يحقق لها كل المعجزات:

"منيتك يوما..

أن أصبح في كفيك المصباح السحري

وأهتف: شبيك ولبيك

منيتك يوما بفراش الراحة،

وسماط الوفرة" (٤٠).

ويمزج الشاعر بين الاختناق الذي يحس به أبناء وطنه بسبب (طول التشرنق والانتظار) على حد تعبيره، وبين اختناق القمر، وتتوحد الظاهرة الكونية بآلام الشاعر وآلام أبناء وطنه الساعين للتحرر من كل أسر؛ فيغني للتحرر وللقمر:

-إذا لم تفد أغنيات الصغار

فإني أغني:

(يا بنات الحور

سيبوا القمر

دا القمر مأسور

ولا عندي خبر-(٤١).

وعلى هذا النحو يمضي الشاعر مازجا بين الموروث وبين المعاصر، مستعينا بثقافة شعبية، وبناء درامي تتداخل فيه الأصوات والأحداث، من أجل التأكيد على قدرة الإنسان على تجاوز المحن والآلام، وعلى صنع مستقبل تتحقق فيه إنسانية الإنسان.

-٩-

التناص هو -حركة مركبة في النص، تنطوي على السلب أو الإيجاب، وتؤكد علاقات المشابهة بالنصوص أو المخالفة القصدية لها-(٤٢)، .وهو من أكثر معطيات القصيدة المعاصرة تأثيرا في المتلقي لدوره في إحداث حالة من التداخل والامتزاج بين الماضي والحاضر، وتشد هذه الحالة المتلقي وتأخذه إلى آفاق معرفية متجاورة متعانقة، مستمدة من تفاعلات النص- الأصل أو المصاغ مع النص- المراوغ المتداخل مع النص- الأصل، ومن تفاعلهما تتوالد دوائر التعالق النصي التي تصبح لا محدودة بتعدد تأويل القارئ لها ، ذلك أن التناص يمثل -حركة مركبة في القارئ كما في النص، فالأنا التي تقرأ النص أو تقاربه هي جماع من نصوص أخرى غائبة، وشفرات ضائعة غير محدودة، كما يقول رولان بارت-(٤٣).

ولعل أكثر أنواع التناص تأثيرا في المتلقي/ القارئ التناص الديني، لما للنص الديني من شيوع وانتشار، ولما للدين نفسه من تأثير عميق في وجدان المتلقي، يعمق مفهوم الهوية لديه، ويربطه جذريا بمن سبقه.

-١٠-

عند مطالعتنا لأول عنوان في الديوان فإننا ندخل مباشرة إلى ساحة التناص الديني، فمفتتح الديوان يعنونه الشاعر بكلمة: "فاتحة"، التي تردنا إلى النص القرآني الذي يبدأ بسورة الفاتحة، كما نجد مفردات النبوة وما يتعلق بها تتناثر عبر فضاءات النصوص الشعرية، ففي قصيدة "إلى معشوقتي" يندفع الشاعر باتجاه محبوبته طالبا منها أن تدثره، مثلما فعلت السيدة خديجة رضي الله عنها مع سيدنا رسول الله حينما جاءه الأمين بالوحي:

"دثريني

وامسحي عني غبار الانتظار

هاربا من حدّ ألسنة الشماتة

لاذا بالدفء في عينيك

من ثلج التردد والفرار" (٤٤).

إن السارد يتناص مع قول رسول الله وليس مع فعله، فهو ليس مكلفا برسالة، ولا هو بنبي، وإنما هو عاشق يلوذ بمحبوبته من هموم الدنيا ومن العجز، وربما تكون محبوبته هذه وطنه الأكبر: مصر:

"أنت بعضٌ من حنايانا،

ونبضٌ بالقلوب

أنت نبض بالقلوب" (٤٥).

وتتكرر مفردة النبوة "دثريني" مرة أخرى في قصيدة "شتاء"، والقصيدة تكاد تكون صورة مكررة للحالة التي كان عليها الشاعر في قصيدته "إلى معشوقتي"، فهو يلوذ إلى محبوبته فارا من التخبط والضياع (ضاع مني الطريق- ضل سفيني)، حيث يجد الأمن والأمان في عينيها:

"دثريني..

فما لقلبي احتمال

أنهك القلب صبوتي والإباء

لاتذا بالربيع فيك فإني

بعد عينيك

كل عمري هباء" (٤٦)

وتتعاظم فكرة النبوة في قصيدة "قراءة في سفر الوصية" حيث نجد أنفسنا أمام مفردات دالة تأخذنا مباشرة إلى عمق تجربة النبوة، فهناك (الغار- الآيات المكية- الألواح والآيات- يوم البعث- الأحاديث عن الأعور الدجال- ختام الوحي- نهر الكوثر...إلخ)، ويرتدي السارد عباءة النبوة في تناص مواز لسيرة سيدنا رسول الله، بجامع أن كلا من الشاعر والنبي يوحى إليه، مع الفارق في أن وحي الأنبياء هو من عند الله، أما وحي الشاعر فهو من عند شياطين وادي عبقر.

ويعيد السارد / المتنبئ كتابة وصيته الأخيرة التي تناص "حجة الوداع":

"وأوصيكم بتقوى الله

وأوصيكم بنبذ الخوفش والنسيان،

سيأتيكم إذا خفتم

جنود الأعور الدجال

ينتحلون ألفاظي، وأدعيتي

ويلتمسون باب الخوف داخلكم،

ويندسون بين الناس،

يرتقعون أرديتي

فإن قالوا لكم إني ختام الوحي

والتنزيل

لا سمع ولا طاعة.(٤٧)

فالسارد يطالب أتباعه ومريديه بنبذ الخوف، والتأهب لمواجهة السلطان الباطش وجنوده الذين سيندسون بين الناس، مدعين أن ما ينادي به السارد قد ولى زمانه وانقضى، فعليهم ألا يصغوا لأقوالهم ولا يطيعونهم في شيء.

كما يتجلى التناص القرآني في كثير من قصائد الديوان، ففي قصيدة "بوح" يقول الشاعر:

"يا أيها الشعر

يا جمرا حملت به كرها

وكرها أتاني

كيف أرضعه" (٤٨).

في تناص مع قوله تعالى: "حملته أمه كرها ووضعته كرها، وحمله وفصاله ثلاثون شهرا" (٤٩).

وفي قصيدة "الحصار" يقول الشاعر:

"لا عاصم اليوم من رحلة اللا رجوع" (٥٠).

في تناص مع قوله تعالى: "قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم" (٥١).

وكذلك في قول الشاعر:

"تطل رؤوس الشياطين

مجدولة الشعر بالوهم" (٥٢).

في تناص مع قوله تعالى: "طلعها كأنه رؤوس الشياطين" (٥٣).

وكذلك قول الشاعر:

"فكن ما تكون" (٥٤).

في تناص مع قوله تعالى (كن فيكون) (٥٥).

وكذلك في قوله:

"وهزي إليك بجذع السنين" (٥٦)

في تناص مع قوله تعالى: "وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا" (٥٧)

كما وظف الشاعر بعض المفردات والجمل الإنجيلية، للتعبير عما يحسه ويعانيه من مرارة الفقد، والإحساس بالعجز في مواجهة الشدائد، فقد كرر كلمة "طوبى" المسيحية ثلاث مرات:

١- "طوبى لمن يعشقون على الغيب سرا" (٥٨)

٢- "وأنطق في المهد:

طوبى لمن يصمتون" (٥٩)

٣- "طوبى لمن يخرس العجز منه القلم" (٦٠)

وقد وردت كلمة (طوبى) في الكتاب المقدس في أكثر من ستين موضعا (٦١)؛ وكذلك في استخدام الشاعر لاسم (يسوع) وهو الاسم المسيحي لنبي الله عيسى:

"وغدي الذي يأبى الطلوع

ما زال في د يجوره الأبدي

ينتظر (اليسوع) (٦٢)

ويمثل تكرار التناص الديني وغزارته ملمحا من ملامح التمسك بالهوية، ويصبح نوعا من الالتفاف حول الذات، والاحتماء، وربما هذا ما قصده (جاستون باشلار) في توضيحه لظاهراتية الاستدارة، فالقنفذ يلتف حول نفسه حين يواجه خطرا محدقا،

وكذلك الشاعر المعاصر يحتمي بتراثه وهويته حين تواجهه أخطار العولمة والتقابلات الحضارية، فيصبح الدين ملاذه الآمن، ويغدو التراث حائط صده المنيع، يشدد من أزره، ويعينه على احتمال ما لا يقوى على احتماله.

-١١-

ويأخذ التناص مستويات دلالية أخرى عميقة عندما يرتبط بموروث الشاعر من ديوان العرب، فها هو "درويش الأسيوطي" يعيد صياغة ترتيب أوضاع البيت الشعري:

"تكاثرت الظباء على (خراش) فما يدري خراش ما يصيد"

لتأخذ مستوى دلاليا آخر بإعادة إنتاج صياغته لتصبح على النحو التالي:

"تفرقت (الكلاب) على (خراش) فما يدري (خراش) ما يصيد"(٦٣)

ويستعين في وصف علاقته بمحبوبته بتجربة "عبد الغني النابلسي (١٠٥٠ - ١١٤٣ هـ / ١٦٤١ - ١٧٣٠م) الصوفية التي يذكر فيها:

"يا نور هذا التجلي بهرت حسني وعقلي

وأنت قولي وفعلي وأنت بعضي وكلي"(٦٤)

حيث يقول "درويش" في قصيدته أغنية للظلام:

"أيا بعض بعضي

ويا كل كلي

أطلي

أطلي"(٦٥)

فتصبح إطلالة المحبوبة على الشاعر فيضا إلهيا نورانيا، يشع بالوحي والإلهام، فهي الجزء وهي الكل، كما يتناص الشاعر أيضا مع قصيدة "بيروت" التي كتبها الشاعر الفلسطيني الراحل "محمود درويش" في حصار بيروت ١٩٨٢ فيقول:

"بيروت دمعتنا الوحيدة."(٦٦)

في تناص مع قول "محمود درويش":

"بيروت خيمتنا الوحيدة

بيروت نجمتنا الوحيدة."(٦٧)

وعلى حين يرى "محمود درويش" في بيروت آخر الملاذ والحماية (الخيمة) للفلسطيني، وآخر علامات الاهتداء (النجمة) – وبالنجم هم يهتدون. فيصرخ في المقاوم الفلسطيني:

"لم ترحلون

وتتركون نساءكم في بطن ليلٍ من حديد

لم ترحلون

وتعلقون مساءكم

فوق المخيم والنشيد؟."(٦٨)

فإن "درويش الأسيوطي" لا يرى في بيروت إلا الحزن والأسى والتباكي (الدمعة)، ويكشف الفارق الدلالي بين الشاعرين رؤية كل منهما للقضية الفلسطينية، فبينما يدين محمود درويش ترك بيروت واستقلال السفينة إلى تونس، في ابتعاد عن الكفاح المسلح والمواجهة المباشرة، فإن الأسيوطي لا يرى في بيروت أكثر من حزن وبكاء، ويعلو توظيف التناص عند الشاعر بارتباطه بالمفارقة الساخرة **irony** حيث يستبدل النشيد الوطني الحماسي الذي كانت الإذاعات العربية تبثه في فترة الحقبة الناصرية في فترة العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦م بصوت اللبناني "محمد سلمان" وكلماته وألحانه:

"لبيك يا علم العروبة

كلنا نفدي الحمى

لبيك واجعل من جماجمنا

لعزك سلما.

فيستبدل الشاعر كلمة "لغيرك" بديلا عن "لعزك" في ظل التداعي العربي وتهاوي الرايات:

"يلقمني النشيد..

في لحظة (؟) المباغت نكست كل البيارق

"لبيك يا وطن المروءة

كلنا نفدي الحمى

لبيك واجعل من جماجمنا

(لغيرك) سلما !!".(٦٩)

وهذا النوع من التناص - والذى يعتمد فيه الشاعر على عنصر المفارقة اللغوية Paradox – يكون أقرب إلى ما يسميه الدكتور "أحمد مجاهد" بتناص التخالف ، وهو تناص قائم على مستويين من العلاقات "علاقات الغياب" والمرتبطة بالمعنى والترميز ، و"علاقات الحضور" المختصة بالتشكيل والبناء، ويغدو استدعاء الشاعر للشخصيات التراثية في قصيدته معتمدا على "جدل متوتر بين علاقات الغياب وعلاقات الحضور داخل النص ، وفى ذاكرة المتلقي".(٧٠)

-١٢-

في تأصيله لمفهوم "القناع" يرى الدكتور "جابر عصفور" أن القناع ما هو إلا "رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، ولكن بما يشف عن رؤية عالم محددة، وبما لا يخفي المنظور الذي تحدد به هذه الرؤية موقف الشاعر من عصره. وغالبا ما يتمثل رمز القناع في

شخصية من الشخصيات، تنطق القصيدة صوتها، وتقدمها تقديما متميزا، يكشف عن عالم هذه الشخصية، في مواقفها، أو هواجسها، أو تأملاتها، أو علاقاتها بغيرها. فتسيطر هذه الشخصية على "قصيدة القناع" وتتحدث بضمير المتكلم، إلى درجة يخيل إلينا - معها- أننا نستمع إلى صوت الشخصية، ولكننا ندرك - شيئا فشيئا- أن الشخصية - في القصيدة- ليست سوى "قناع" ينطق الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوبا يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة."[٧١]. كما أن قصيدة القناع تمثل جانبا آخرا من جوانب الإبداع؛ فهي إلى جانب قدرتها على الدمج بين الذات الساردة والشاعر من خلال (الأنا) المتحدثة تعد أداة تعبيرية وجمالية من أدوات القصيدة المعاصرة، يلجأ الشاعر إلى استخدامها؛ ليعن له قول ما يريد، دون أن يحاسبه على قوله أحد، وبالأخص إذا كان هذا الشاعر يحيا في ظل نظام لا يتسم بالديمقراطية، فيستدعي الشاعر شخصية تاريخية أو شعبية، ويجعلها تقوم بعرض أفكار أو آراء أو ممارسات بعينها، ثم يقوم بإسقاط هذه الآراء أو الممارسات بشكل غير مباشر على ما يشابهها في عصره، وبالتالي يبدو وكأنه يتحدث عن حالته من خلال الحديث عن الشخصية التي يستدعيها أو يتقمصها، وهو ما يشبه القناع في لغة المسرح.

ولقد وظف "درويش الأسيوطي" عددا من الأقنعة نتعرض منها لنموذج واحد هو قناع "مروان بن محمد بن مروان بن الحكم"[٧٢] آخر خلفاء بني أمية، والذي لم يستطع الوقوف في طريق المؤامرات والفتن التي عصفت بدولته، فهزم في معركة "الزاب"، وفر متخفيا حتى قتل في أبو صير عام ٧٥٠م.

يستدعي "درويش الأسيوطي" شخصية "مروان بن محمد" ليروي مذكراته بعد هزيمته وسقوط دولته، وتبدو الأحداث مشابهة لسقوط النظام العربي بعد هزيمة ١٩٦٧م، حيث تتعانق الهزائم والانكسارات الكبرى، وتبدو مبررات الهزيمة غير واضحة المعالم:

"ولا أدري

أخوف الموت مزقنا أم الذهب؟!!"[٧٣].

ثم تبدأ رحلة محاولة جمع الشمل مرة أخرى، وها هو مروان يلتجئ إلى "حران" ملتمسا لدى أهلها المنتجع والسعة، غير أن المقام يضيق به فيلجأ للشام حيث دمشق، ولكن الناس الذين يهتفون له في وجهه، يطاردونه بالظن والتأويل:

"يقول الناس في وجهي

فداك أبي، فداك دمي

وإن مالوا تساقط بينهم اسمي

وقالوا: أخرجوا المشئوم

لو للفرس أو للروم

بين عيونهم يخضرُ عود الشكّ

والوجل

وها أنذا أطارد تحت جنح الظنّ والتأويل

أرتحل" (٧٤).

ويفر "مروان" إلى "الأردن" لكنه لا يلقى إلا الخيبة، فالقدس منهزم، وسيناء لا تجيب النداء، وتتبدل الرايات فوق الأرض، وتسقط راية العروبة:

"وعند مخاضة الأردن

كان الوحل والخيبة

وكان القدسُ منهزما

وحين اصطكّ بابُ الشام في ظهري

هتفت..هتفت:

يا سيناء.. لم تجب

هنا تتبدل الرايات

ألوية ملوثة ومنسحبة

وترتفع البنود الزرق.. أعني السود

تسقط راية العرب" (٧٥).

ثم تكون النهاية بدخول مصر إذ يجدها وقد اشتد بأهلها الجوع والقحط، فلا يطلب الزاد ولا يطلب الجند، بل يطلب ميتة شريفة، ويخاطب نفسه مؤكدا:

"فإن كان لا بد من ميتة

فسيري إلى الموت سيرا (جميلا)" (٧٦).

وإذا سلمنا بأنه "عندما يوظف الشاعر إحدى الشخصيات التراثية داخل بنية قصيدته الحديثة محاولا التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه، فإنه في حقيقة الأمر يحاول التوفيق بين نوعين مختلفين من الخطاب: "الخطاب التاريخي" و"الخطاب الشعري"" (٧٧)، وهو ما انتبه إليه الشاعر "درويش الأسيوطي" حين وازن بين سقوط الخلافة الأموية من خلال سقوط المدن الخاضعة لها، وسقوط المشروع العربي القومي بضياع المدن العربية بعد هزيمة ١٩٦٧م، وانكسار الراية العربية، ولذلك جاء الخطاب الشعري أكثر شجنا وأكثر ألما، عاكسا حالة الضياع والتخبط في انتظار ما سيأتي.

-١٣-

تعد البنية السردية إحدى مقومات الشعرية عند "درويش الأسيوطي" وأداة من الأدوات المعينة على تشكيل الفضاء الشعري، بالتتابعات السياقية حينا وبرصد النمو التدريجي للحدث تارة أخرى، وثالثة بالتكثيف، ورابعة بسرد التفاصيل النثيرة، وإزاء تعدد عناصر البنية السردية وتنوعها؛ فإن الباحث سيكتفي بالوقوف أمام عنصر من أهم العناصر الفاعلة في البنية السردية وهو: السارد أو الراوي بمستوياته المختلفة، وهو ما يتجلى بوضوح في قصائد هذا الديوان.

-١٤-

يبدو -الراوي/ العليم Omniscient narrator- أو السارد المحيط بكل شيء عن المواقف والوقائع المحكية، مسيطرا على كثير من القصائد؛ ويتجلى هذا بوضوح في كثير من قصائد الديوان، وإذا ما تأملنا قصيدة -الاعتراف الأخير- والمستوحاة من قصة- قتلت يوم قتل الثور الأبيض-. فسنجد أنفسنا أمام راوٍ عليم مطلع على كل شيء من أول لحظات الاختيار إلى آخر لحظات الموت(٧٨)..ويسقط الشاعر على الراوي/ الثور الأسود آخر المقتولين كما تروي القصة الشعبية، ملامح المثقف المعاصر الذي ركن للسكوت وللخمول ولسطوة المال والجاه في مواجهة الشدائد، تحت ادعاءات الحفاظ على النظام، فكان أن التهمته السلطة:

- أنا الملوم لا الوحوش..

أعترف..

أنا الذي ركنت للخمولِ والسكوتِ والترف

وتحت ظلِّ ما ادعى الوحوش من سخف

عن الحقوقِ والنظام والشرف

أسلمت للنيوبِ أخوتي..

أسلمت للوحوشِ واحدا

بأول الطريق مرغما...

وواحدا أسلمته والدربُ ينعطف

أنا الملوم أعترف(٧٩).

إن بداية السرد تشكل عنصر التشويق المصاحب للجملة الخبرية الأولى (أنا الملوم لا الوحوش.. أعترف)، فهناك ملوم هو السارد/ العليم لكننا لا نعرف بعد أسباب اللوم، و لا ممن يفترض أن يقع، ويقودنا هذا إلى الانجذاب لمتابعة السرد راغبين في معرفة أسباب استحقاق السارد للوم وحده، أو في فهم أسباب اللوم . ثم يتداعى السرد، فإذا بالراوي العليم

يقدم لنا أسباب استحقاقه للوم، فقد ركن للدعة وللصمت و قبل العطايا من المال، ولكن يبقى عنصر التشويق قائما، بطرح تساؤلات تنتظر الإجابة عنها، مثل كيف قبل ذلك؟ وممن تقبل؟ ولم ركن للصمت؟ ثم تتوالى الإجابات شيئا فشيئا أشبه بومضات تتابعية، فهناك وحوش – يحتمل اللفظ دلالة حقيقية ومجازية. تمارس قهرا أشبه بالسخف، فهو قهر ليس هناك ما يبرره، وهو ما يستجلب مفردة "السخف"، لأنه قهر مرتبط بادعاءات كاذبة عن الحقوق والواجبات وحتمية النظام المرتبط بقاؤه بقيم النبالة والشرف. ثم يقر السارد بأنه أسلم إخوته لأنياب الوحوش من أجل أن يلتهموهم، ويبدو السرد حتى هذه اللحظة ماضيا في اتجاهين متناظرين أو متوازيين، فهناك سارد له ا ة تنهشهم نيوب الوحوش بسبب أفعال ارتكبها بقصد أو بدون قصد، وهناك – كما يقال في لغة البلاغة التقليدية قرينة تمنع من إيراد المعنى الأصلي – فالوحوش لا تتحدث عن النظام ولا الشرف، ولا تتحدث أصلا، وقد يكون المعنى إسقاطيا على تجربة معاصرة، وهو الأكثر قبولا، فيمزج الشاعر المعاصر ما بين التجربة الرمزية التي تستمد مادتها الحية من النسق التراثي، وما بين التجربة المعاصرة المعبرة عن استسلام المثقف لإغراءات السلطة بالجاه والمال، مما أفقده دوره الحقيقي فبات أشبه بالميت الحي.

وينتقل بنا الشاعر إلى الداخلي الدفين مستعرضا الحالة النفسية للسارد، الذي آثر السكون جبنا وطمعا، كاشفا عن مدى التهافت الداخلي، وعجزه عن رؤية ما سيؤول إليه الحال في المستقبل:

"سكت حين كان واجبا علي أن أقول

جبنت..؟!! ربما..

طمعت..؟!! ربما..

وربما أكون قد خرست إذ أصابني الذهول

لم يستطع صراخ من يموت

من يجاهد النيوب بالقرون

أن يطلق اللسان من عقاله

فقد دخلت طائعا ...

حظيرة السكوت" (٨٠).

إن السارد يسوق هنا مبررات ضعفه تفصيلا، ومع سرد التفاصيل النثيرة تبدأ ملامح الشخصيات والأحداث في الوضوح، وتتكشف أبعاد الحكاية، فبين عنصري الخوف والطمع يسقط الإنسان في الخيار الصعب، إما أن يدافع عن مبادئه وإما أن يرتمي في أحضان الأطماع، وتلك جريرة البرجوازية دائما، وعلى الرغم من تعالي أصوات الثورين الأبيض والأحمر المسكوت عنهما حتى الآن، والمستدل عليهما بدالات: النيوب والقرون والحظيرة، فإن السارد يصم أذنيه عن صراخهما وهما يتم التهامهما من قبل الأسود أو الوحوش، فلم يستطع صراخ من يقاوم الموت من أخوته أن يفيقه من حالته، بل زاده خوفا أن يحدث له ما حدث لهما، فاضطره إلى أن يقدم التنازلات طائعا مستجيبا.

ثم يأتي رصد حالة التمزق، في لحظة آنية لحدوث الفعل، وهو ما يعكس الصدق في القول، فالإنسان يكون صادقا عادة عندما يدرك أن الموت يدانيه، وهنا يصبح الاعتراف أخيرا، لأنه لا اعتراف آخر دون هذا الاعتراف، بفعل الموت، إذ لا حياة بعده، ويدرك السارد الفارق الكبير بين أن تلتهم النيوب غيره وأن تلتهمه هو وتقطع أوصاله، وهو اختلاف كبير بين من سمع ومن عاين بنفسه:

" والآن

والنيوب في الضلوع تختلف

تقطع الإهاب.. والعروق.. والكتف

أدركت هول وحدتي..

بالغاب صرت ثوره الوحيد" (٨١).

إن السارد يصرح هنا في لحظة إدراكه الموت المحتم بأنه الثور الأسود الوحيد، وأن النيوب لا بد أن تطوله، ويأتي الإقرار بحتمية الأسف؛ وهو أسف بلا جدوى بالنسبة إلى لحظة الموت؛ لكنه بلا شك ذا جدوى لمن يتلقى السرد، ولمن يتابع الحكاية:

- وها أنا أموت آسفا

وليتني أسفت قبلها

أو حين كان ينفع الأسف..!!- [٨٢].

إن الخطاب السردي يتحول الآن من مساقه التتابعي المعني برصد الأحداث وتتبعها داخل فضاء النص، إلى فضاء القارئ المتلقي، في مستوى استنهاضي، يجعل المتلقي يعيد تأويل الحكاية وفق معطياته الخاصة، ويعيد ترتيب وقائعها وأحداثها وفق منظومة فكره، ومستويات تلقيه للنص.

إن المستوى الاستنهاضي هنا ينبغي أن يتم فهمه لا على أنه المفهوم القديم للتطهير الأرسطي Purgation أو الكثارسيس Catharsis كما كان يسميه، وإنما هو شكل آخر من أشكال التفاعل النصي الذي يترتب على إعادة تأويل النص وفق منظومات محددة، تتداخل فيها ثقافة المتلقي ووعيه وانتماؤه الطبقي ...إلخ

-١٥-

يعرف - الراوي الشاهد Narrative-witness- بأنه -السارد الذي لا يعرف عنه أي شيء عمليا سوى أنه موجود- [٨٣] في داخل النص، ونلمس وجود هذا الراوي في بعض قصائد الديوان ومنها قصيدة -الليلة الماضية-، حيث يبدو السارد متحصنا بأقنعة السرد، فلا نعلم عنه شيئا، فلا ارتباط واضح بينه وبين ما يتم السرد عنه، ولا علاقة له بمجمل الأحداث المسرودة، لكنه يتحصن بالحياد والرصد في لغة تقترب كثيرا من اللغة الموضوعية، ويكاد السرد عنده أن يكون رصدا لصور فوتوغرافية تتابع الأصباغ والألوان والأضواء والفضاءات، وتمضي من التفاعلات الخارجية إلى التفاعلات الداخلية الاستبطانية.

إن الراوي الشاهد يبدأ برصد الشخصية الأولى في مسرده وهو ما يسميه بالفتى، فيتتبع ولعه بالعطور وبالزهور التي تدمي يديه وقلبه:

- مغرم بالزهور وبالعطر

ذاك الفتى...

غير أن الورود تبادله الشوك بالشوق،

والوخز باللمسة الحانية. (٨٤)

وها هو يزاوج بين الحلم والواقع، فالفتى ما يزال غضا تبعثره الحياة في متاهاتها ودروبها، من أجل أن يتعلم حكمتها التي تقتضي انقضاء العمر، وانفلات البراءة:

- مفعم باخضرار البراءة في حلمه

والحياة توزعه

في دروب المتاهة

تسقيه كأسا من الاندهاش

وتسرق من عمره الغض

أحلامه الباقية...!!. (٨٥)

إنه ما يزال مفتونا بالنجوم التي يحادثها وتحادثه، وحين تمضي النجوم في مساراتها، وتحل العتمة، تكبر مساحات الصمت، وتختفي أحاديث النجوم، فيبقى وحيدا ملازما لوحدته يفكر ويتأمل:

- مغرم بالنجوم..

ولكنه..

حين يذبل شمع المساء،

وينسكب الصمت بالظلمة الغافية،

تختفي ثرثرات النجوم،

ويبقى وحيدا

يفتش عن لحظة تالية.[٨٦]

ثم ينتقل الراوي/ الشاهد إلى الشخصية الثانية وهي: الفتاة، فيقدمها لنا وقد فتحت شباكها في الصباح لتستقبل النسيم الصباحي، مدندنة بأغنية رقيقة تنشدها، بينما تحدق عيناها في اخضرار الحقول الممتدة بامتداد البصر.

إنها لا تتوقف عن الغناء، فتبدو كأورفيوس تجذب بغنائها الكائنات من أنجم وسوسنات مبللة بالطل، وبأزمنة مطلة من مستقبل موات:

- حين تفتح شباكها

للصباح المعطر،

والأغنيات البرينة،

والخضرة الصافية...

تشرق الأنجم الغائبات على شعرها

سوسنات مطرزة بالندى

والمواعيد..

والفرصتش الآتية.[٨٧]

ويختتم الراوي/ الشاهد بالانتقال ثانية إلى الفتى الغض مؤكدا أنه لم يزل يحلم حتى لحظته هذه بليلته الماضية:

- والفتى الغض.. ما زال يحلم

ما زال يحلم

ما زال يحلم

ما زال يحلم بالليلة الماضية.(٨٨)

ولأن الراوي ليس عليما فإنه يتركنا على جهالتنا، فما زلنا لا نعرف ماذا حلم الفتى في ليلته الماضية، وهل يستحق الحلم أن يتم تكرار مفردته ثلاث مرات، وكأنه شيء خطير ومؤثر! وهل هذا الحلم كان مرتبطا بالفتاة التي تغني في شباكها فتطير نحوها الأشياء، أم هو حلم عام؟ وبالطبع فلا إجابة لأن السارد / الشاهد يتحصن بأقنعة السرد ولا يخبرنا بشيء، تاركا لنا – نحن القراء استكمال مشاهد اللوحة بما أسقطه علينا من سرد ورصد، فتجئ نهاية القصيدة أشبه بما يسمى في لغة الرواية بالنهاية المفتوحة Open end، لتجعلنا نفكر في محاولة الإجابة عن كل تلك التساؤلات التي طرحناها، وهو ما يعني اكتمال النسق السردي من خلال تفاعله مع المتلقي القارئ، وبما يضفيه عليه من تصورات ومفاهيم.

-١٦-

كانت هذه الدراسة محاولة للوقوف على تشكلات الشعرية عند الشاعر "درويش الأسيوطي"، ورصد تبدلاتها وتحولاتها في واحد من أهم دواوينه وهو ديوان "الاعتراف الأخير"، ولقد حاول الباحث رصد ملامح هذه التحولات من خلال الوقوف على أهم مظاهر الشعرية في هذا الديوان؛ وقد تم ذلك من خلال مستويين: الأول: التحليل الثقافي للنص الشعري الذي قدمه الشاعربما يعكسه من خطاب مضمر يتغيا رصد أهم مظاهر الحراك الاجتماعي في المجتمع العربي بصفة عامة، والمصري بصفة خاصة، ويتتبع تجليات النص في إطار تفاعلاته السياقية بوصفه تعبيرا عن أنساق فكرية، وعلاقات جدلية تنتصر للشعبي وللمهمش وللإقليمي في مواجهة الخطاب السلطوي في مرحلة بعينها، وقد تم تلمس ملامح هذا التحليل الثقافي من خلال أربعة مواقف هي:

١- الموقف الاجتماعي.

٢- الموقف السياسي.

٣- الموقف الوجودي.

ـ الموقف من الحب.

أما المستوى الثاني فقد تم فيه رصد أهم مظاهر: تجليات الشعرية عند درويش الأسيوطي، وكشف عناصرها ومقوماتها، وإبراز خصائصها الجمالية؛ وبيان أثرها في بناء النص الشعري من خلال تعددية أدوات التعبير الفني المشكلة لها، وبما أكسبته إياها معطيات القصيدة المعاصرة من جماليات الأداء الشعري.

وقد تمثلت مظاهر الشعرية في أربعة ملامح هي:

أ. توظيف الموروث الشعبي.

ب. التناص.

ج. القناع.

د. البنية السردية.

وقام الباحث بكشف مظاهر الشعرية من خلال استخدام الموروث الشعبي، الذي وظفه الشاعر للتأكيد على انتمائه وهويته الشعبية، وجاء استخدام الشاعر له ليبين أن تراثه الشعبي ثري وعميق، وأنه قادر على التجدد والصمود في مواجهة التحولات الزمانية.

وكذلك كان استخدام الشاعر لدوال التناص إيمانا منه بأن "كل ما يكتب من نصوص له شفرات وأصول قديمة، بعضها يدرك، وبعضها شفرات منسية "أصول منطمسة" لا ندركها وإن كنا لا نستطيع أن ننفي وجودها" (٨٩).

أما توظيف الشاعر لتقنية القناع فقد قصد من ورائها أن يتخفى وراء أقنعة التاريخ ليعري سوءة الواقع الذي يحيا في ظلاله، ويبين ما آل إليه الوطن العربي، من تداع وتفكك، داعيا – بشكل غير مباشر إلى استنهاض الأمة وتحرير ما سلب من أراضيها وكرامتها.

ثم كان توظيفه للبنى السردية من خلال مستويين هما:

أ. الراوي العليم.

بـ الراوي الشاهد.

حيث تتبع من خلال عيني كل منهما تشكلات السرد، ونمو الحدث، وتداخل الأصوات، من خلال لغة تقترب من الشفافية والحيادية، راصدا الأصباغ والألوان والأضواء والفضاءات، ماضيا من التفاعلات الخارجية إلى التفاعلات الداخلية الاستبطانية، معنيا بمشاركة المتلقي القارئ، حيث يشكل تفاعله عنصرا أساسيا في تلقي الخطاب السردي، فيتحول من مساقه التتابعي المعني برصد الأحداث وتتبعها داخل فضاء النص، إلى فضاء القارئ المتلقي، في مستوى استنهاضي، يجعل المتلقي يعيد تأويل الحكاية وفق معطياته الخاصه، ويعيد ترتيب وقائعها وأحداثها وفق منظومة فكره، ومستويات تلقيه للنص.

إن هذا الديوان يمثل نقطة تحول في تجربة الشاعر "درويش الأسيوطي" بما يحفل به من نضج وشاعرية، ولقد استطاع "درويش الأسيوطي" أن يقدم رؤيته الفنية من خلال معطيات الشعرية بآفاقها المتعددة، وأن يحكم صياغة هذه التجربة من خلال خبرته وثقافته، مؤكدا على أهمية المواجهة، مؤمنا بأن الجروح يطهرها الكي، وأنه ما حك ظفرك مثل جلدك، دافعا القارئ المتلقي إلى التفاعل الحر مع النص دون قيود مسبقة.

هوامش الدراسة:

(١) يحرص الشاعر في بطاقة تقديمه للقراء بظهر غلاف ديوانه "من فصول الزمن الرديء" على تكريس اعتزازه بالإقليمية، فيقدم نفسه على أنه (يقيم في أسيوط إقامة دائمة ويعمل بالتربية والتعليم). انظر ظهر غلاف الديوان طبعة مركز الحضارة العربية ١٩٩٥م.

(٢) حول مفهوم النقد الثقافي ومجالاته انظر: الدكتور عبد الفتاح العقيلي: النقد الثقافي (قضايا وقراءات)، مكتبة الزهراء القاهرة ٢٠٠٩م. وكتاب (التحليل الثقافي)، إصدار المركز القومي للترجمة القاهرة ٢٠٠٨م. وأيضا: مجلة محاور، مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية (تصدر عن الجمعية المصرية للنقد الأدبي) العدد الأول (القاهرة، يونيو ٢٠٠٤م) وكذلك: دليل الناقد الأدبي لميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة (الدار البيضاء/المغرب، بيروت/لبنان) ٢٠٠٧م.

(٣) الكومبرادور Comprador كلمة برتغالية تعني وكيل البضاعة الأجنبية. ويشمل النشاط الكومبرادوري البيع والشراء والترويج، وفتح وكالات في كل الأقاليم، بمدنها وقراها، لتسويق السلع الأجنبية من كل الأنواع والأصناف. وقد بدأت هذه الكلمة تشيع وتنتشر في اللغات العالمية منذ أواخر القرن الثامن عشر. وحول البرجوازية الكومبرادورية في العالم العربي انظر: الدكتور محمود عبد الفضيل –التشكيلات الاجتماعية والطبقية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة، بيروت ١٩٨٨.

(٤) درويش الأسيوطي: الاعتراف الأخير ـ سلسلة أصوات أدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٨م، ص:٩.

(٥) أمل دنقل: الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٩٥م، ص:٢٦٦.

(٦) السابق: ص: ٣٢٦.

(٧) درويش الأسيوطي: الاعتراف الأخير، ص:١٣.

(٨) السابق، ص:٦٣

(٩) نفسه، ص:٦٤-٦٥.

(١٠) نفسه، ص:٤٩.

(١١) الدكتور إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط٣، عمان/الأردن ٢٠٠١م، ص:١٥٥.

(١٢) درويش الأسيوطي: الاعتراف الأخير ـ ص:٣٥.

(١٣) خالد أحمد شوقي الإسلامبولي (١٩٥٨ ـ ١٥ أبريل ١٩٨٢) ولد في محافظة المنيا. كان ضابطا في الجيش المصري برتبة (ملازم أول) ولم يكن عضوا في أي من الجماعات الإسلامية المسلحة. قام بتنفيذ عملية اغتيال الرئيس الراحل محمد أنور السادات بالاشتراك مع عبود الزمر و محمد عبد السلام فرج. انظر: عادل حمودة: اغتيال رئيس (بالوثائق أسرار اغتيال أنور السادات). دار اقرأ للنشر والتوزيع. القاهرة ١٩٨٥م.

(١٤) درويش الأسيوطي: الاعتراف الأخير. ص:٣٦.

(١٥) السابق. ص:٣٧.

(١٦) سليمان محمد عبد الحميد خاطر أحد عناصر قوات الأمن المركزي المصري، كان يؤدي مدة تجنيده على الحدود المصرية مع إسرائيل عندما أصاب سبعة إسرائيليين فأرداهم قتلى في الخامس من أكتوبر عام ١٩٨٥م. صدر الحكم عليه في ٢٨ ديسمبر عام ١٩٨٥ بالأشغال الشاقة المؤبدة لمدة ٢٥ عاما ، وتم ترحيله إلى السجن الحربي بمدينة نصر بالقاهرة، وفي ٧ يناير ١٩٨٦ أعلن في الإذاعة والصحف خبر انتحاره في ظروف غامضة!! انظر: حسني أبو اليزيد: يا سليمان السلام (حكاية الجندي سليمان خاطر بطل سيناء)الدار المصرية للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. القاهرة ١٩٨٦م.

(١٧) درويش الأسيوطي: الاعتراف الأخير. ص: ١٥٣.

(١٨) السابق. ص:١٥٦.

(١٩) نفسه ص:١٥٦.

(٢٠) نفسه ص:١.

(٢١) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر. ص:١٢٥.

(٢٢) درويش الأسيوطي: الاعتراف الأخير. ص:١٠٨.

(٢٣) السابق. ص:٧٦.

(٢٤) نفسه. ص:٧٧.

(٢٥) نفسه. ص:٩٥.

(٢٦) نفسه. ص:١٤٨ـ١٨.

(٢٧) نفسه ص: ٨٩.

(٢٨) نفسه ص: ٨٩. ربما تأخذنا هذه القصيدة إلى أخرى مشابهة كتبها شاعر البادية وابن جرجا الشاعر "محمد عبد المطلب" (١٨٧١-١٩٣١م)، وكان يحاول فيها أن يقنع ملحدا بالعودة للإيمان، والعدول عن إلحاده؛ ولما لم ينجح هجاه. انظر: القصيدة فى (ديوان عبد المطلب بشرح وتصحيح إبراهيم الإبيارى وعبد الحفيظ شلبى، القاهرة ، ١٩٦٠.

(٢٩) نفسه ص: ١٨٠.

(٣٠) نفسه ص: ١١٤.

(٣١) يوسف وغليسي: تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة. عالم الفكر. ع ٣. مج٣٧. الكويت (يناير. مارس) ٢٠٠٩م. ص:٨.

(٣٢) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية. المركز الثقافي العربي. لبنان/ الدار البيضاء. الطبعة الأولى ١٩٩٤م. ص:٥.

(٣٣) يوسف وغليسي: تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة. ص١٤.

(٣٤) الدكتور علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي. القاهرة ١٩٩٧م. ص: ١٥.

(٣٥) درويش الأسيوطي: الاعتراف الأخير. ص: ١٥٣.

(٣٦) السابق. ص:١٥٥.

(٣٧) نفسه ص:١٥٥.

(٣٨) نفسه ص:١٥٥.

(٣٩) نفسه ص:١٩.

(٤٠) نفسه ص:٤٨.

(٤١) نفسه ص: ٢١-٢٢.

(٤٢) جابر عصفور: رؤى العالم (عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. (الدار البيضاء/المغرب. بيروت/لبنان) ٢٠٠٨م. ص:٢١٦.

(٤٣) السابق. ص: ٢١٦.

(٤٤) درويش الأسيوطي: الاعتراف الأخير ـ ص: ١٠٣.

(٤٥) السابق ـ ص:١٠٤.

(٤٦) نفسه ـ ص: ١٤٩.

(٤٧) نفسه ـ ص: ١٢٤.

(٤٨) نفسه ـ ص: ٤١ـ٤٢.

(٤٩) الأحقاف ـ ١٥.

(٥٠) درويش الأسيوطي: الاعتراف الأخير ـ ص:١٧٥.

(٥١) هود ـ ٤٣.

(٥٢) درويش الأسيوطي: الاعتراف الأخير ـ ص:١٥٩.

(٥٣) الصافات ـ ٦٥

(٥٤) درويش الأسيوطي: الاعتراف الأخير ـ ص:١٧٥.

(٥٥) وردت هذه الآية ثماني مرات في سبع سور هي: البقرة ١١٧ـ آل عمران ٤٧ـ ٥٩ـ الأنعام ٧٣ـ النحل ٤٠ـ مريم ٣٥ـ يس ٨٢ـ غافر ٦٨.

(٥٦) درويش الأسيوطي: الاعتراف الأخير ـ ص: ٤٢.

(٥٧)مريم ـ ٢٥.

(٥٨) درويش الأسيوطي: الاعتراف الأخير ـ ص:١٦٢.

(٥٩) السابق ـ ص:٩٤.

(٦٠) نفسه ـ ص:٩٥.

(٦١) وردت كلمة (طوبى) في كل من: إنجيل متى: (٥ـ٣)،(٥ـ٤)، (٥ـ٥)،(٥ـ٦)،(٥ـ٧)،(٥ـ٨)،(٥ـ٩)،(٥ـ١٠)،(١١ـ٥)،(١٣ـ١٦)، (١٦ـ١٧)،(٢٤ـ٤٦)، وفي إنجيل لوقا: (٦ـ٢٠)،(٦ـ٢١)،(٦ـ٢٢)، (١٠ـ٢٣)،(١١ـ١٧)،(١١ـ٢٨)،(١٢ـ٣٧)،(١٢ـ٤٣)، (١٤ـ١٥)، (٢٣ـ٢٩)، وإنجيل يوحنا في:(٢٠ـ٢٩)، ورومية:(٤ـ٧)،(٤ـ٨)، (١٤ـ٢٢)، ويعقوب في:(١ـ١٢)، ورؤيا في: (١ـ٣)،(١٤ـ١٣) ،(١٦ـ١٥)،(١٩ـ٩)،(٢٢ـ٧)، ١ ملوك في: (١٠ـ٨)، وأيوب في:(٥ـ١٧)، ومزامير في: (١ـ١)،(٢ـ١٢)،(٣٢ـ١)،(٣٣ـ١٢) ، (٣٤ـ٨)،(٤٠ـ

٤)،(٤١ـ ١)،(٦٥ـ٤)،(٨٤ـ٤)،(٨٤ـ٥)،(٨٩ـ١٥)، (٩٤ـ١٢)،(١٠٦ـ٣)،(١١٢ـ١)، (١١٩ـ١)،(١١٩ـ٢)، (١٢٧ـ٥) ،(١٢٨ـ١)،(١٣٧ـ٨)،(١٣٧ـ٩)،(١٤٤ـ١٥)،(١٤٦ـ٥)، وفي أمثال: (٣ـ١٣)،(٨ـ٣٤)،(٢٠ـ٧).

(٦٢) درويش الأسيوطي: الاعتراف الأخير. ص: ١١٨.

(٦٣) السابق. ص:١٣٢.

(٦٤) انظر قصيدة عبد الغني النابلسي في الموقع الإليكتروني :

http://www.adab.com/modules.

(٦٥) درويش الأسيوطي: الاعتراف الأخير. ص:٧٧.

(٦٦) السابق. ص:١٣١.

(٦٧) محمود درويش: الديوان. الأعمال الأولى ٢. دار رياض الريس. بيروت/لبنان. يناير ٢٠٠٩م. ص:٥٠٧.

(٦٨) السابق. ص: ٣٧٢.

(٦٩) درويش الأسيوطي: الاعتراف الأخير. ص: ١٣٢.

(٧٠) الدكتور أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري : دراسة في توظيف الشخصيات التراثية. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٦م. ص:٢٨٨.

(٧١) جابر عصفور: رؤى العالم (عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر).ص: ٢١٥.

(٧٢) مروان بن محمد بن مروان بن الحكم بن أبي العاص بن أمية (٧٢ هـ ١٢ ذي الحجة ١٣٢هـ/٢٣ يوليو ٧٥٠ م) هو آخر خلفاء بني أمية في دمشق. تولى الخلافة بعد ابن عمه إبراهيم الذي تخلى عن الخلافة له. يكنى بأبي عبد الله القائم بحق الله، كان لا يفتر عن محاربة الخوارج . غير أنه لم يستطع الوقوف في طريق المؤامرات والفتن التي عصفت بدولته. هزم في معركة الزاب الحاسمة، وسقطت دولة الأمويين بعدها، وقيل انه استمر متخفيا حتى عثر عليه في أبو صير وقتل. انظر: الأعلام لخير الدين الزركلي. الطبعة الثالثة. بيروت/ لبنان (د. ت)، ودائرة المعارف الإسلامية (النسخة العربية). إعداد وتحرير: إبراهيم زكي خورشيد والدكتور عبد الحميد يونس وحسن عثمان. مطابع دار الشعب القاهرة (د. ت).

(٧٣) درويش الأسيوطي: الاعتراف الأخير. ص: ٦٩.

(٧٤) السابق. ص:٧١.

(٧٥) نفسه ص: ٧١-٧٢.

(٧٦) نفسه ص: ٧٢.

(٧٧) الدكتور أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري- ص:٣٥٩.

(٧٨) يمكن أن يوصف الراوي هنا أيضا في هذه القصيدة بأنه الراوي /الوسيط -Narrator agent ويقصد به (سارد يشكل إحدى الشخصيات في الوقائع والمواقف المروية وله تأثيره البالغ فيها) انظر: " جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم مصطلحات) – ترجمة: عابد خازندار- المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة ٢٠٠٣م- ص:١٥٩.

(٧٩) درويش الأسيوطي: الاعتراف الأخير- ص: ١٣-١٤.

(٨٠) السابق- ص:١٤.

(٨١) نفسه- ص: ١٤.

(٨٢) نفسه ص:١٥.

(٨٣) جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم مصطلحات) – ص:١٦٠.

(٨٤) درويش الأسيوطي: الاعتراف الأخير- ص: ٥٩.

(٨٥) السابق- ص:٥٩.

(٨٦) نفسه – ص:٦٠.

(٨٧) نفسه – ص:٦٠.

(٨٨) نفسه- ص: ٦٠.

(٨٩) الدكتور أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري- ص: ٣٨٧.