

# شعر وليد الأعظمي بين القيم الإسلامية والتقنيات الفنية

د.ناصر يوسف جابر شبانه  
قسم اللغة العربية - الجامعة الهاشمية - الأردن



## شعر وليد الأعظمي بين القيم الإسلامية والتقنيات الفنية



د.ناصر يوسف جابر شبانه

قسم اللغة العربية – الجامعة الهاشمية – الأردن

### ملخص البحث:

يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على معادلة الشكل والمضمون في شعر الشاعر وليد الأعظمي، مستعيناً بالمنهج النقدي التحليلي، الذي يستبطن النص من داخله، في سبيل الإجابة عن أسئلة الخطاب الهادف وعلاقته بالقيم الجمالية، فهل طغت على الخطاب آليات المباشرة والتقريرية والوضوح التي نأت به عن آفاق الجمال والفرن؟ أم طغت البناءات الشكلية، والحمولات الفنية على القيم المضمونية؟ أم أنه حافظ على المنزلة بين المنزلتين دون إفراط أو تفريط؟

وما أثر انشغال الشاعر بهذا الخطاب الملتزم الذي يحمل رسالة واضحة إلى القارئ؛ في القيم الفنية والجمالية التي من شأنها أن تعلي من شأن النص، وتوصل الرسالة إلى القارئ في إطار من النسق الجمالي الذي ينال إعجاب القارئ، ويستميله صوب ما يدافع عنه من قيم؟ وهل استطاع رغم معركته المحترمة في وجه الخصوم، أن يظل وفيّاً للقيم الفنية والجمالية التي يستطيع من خلالها الوصول إلى قلب القارئ وعقله؟



## **The Poetry of Walid Al-Azami: A Comparison between Islamic Values and Artistic Techniques**

**Dr. Nasser Y. Shabana**

*Department of Arabic Language, Hashimite University*

### **Abstract:**

This research work aims to shed light on the balance of form and content in the poetry of Walid Al-Azami, using an analytical-critical approach, which unearths the deep structure of the text, in order to answer questions about the purposeful discourse and its relationship to the aesthetic values; is it overshadowed by the mechanisms of being direct, declarative, and clear that distanced it from art and beauty? Are the values of content overshadowed by the formal constructions and artistic aspects? Did the poet manage to achieve a state of balance between excess and negligence? What are the effects of the poet's devotion to this strict discourse, which conveys a clear message to the recipient, on artistic and aesthetic values that would elevate the text, and deliver the message to the recipient in a context where the aesthetic layout appeals to him, and motivates him towards defending his values? Was the poet able, despite his raging battle in the face of adversaries, to remain faithful to the artistic and aesthetic values that affect the recipient's heart and mind?

## مقدمة:

لست بصدد التعرض لتعريف الأدب الإسلامي، ذلك لأن هذه القضية شائكة ومعقدة، وتثير جدلاً كثيراً في أوساط النقاد، كما أنها لم تحسم منذ ثار النقاش حولها، ولعلها بحاجة إلى بحث مستقل، قد تسمح به القوادم من الأيام، غير أن مناسبة هذا الحديث، هو لعله من صلة بموضوع هذا البحث، إذ إنه مهما تعددت تعريفات الأدب الإسلامي، ومهما تضاربت وتناقضت، وابتعدت واقتربت، غير أن كل تلك الدوائر المتقاطعة، لا يمكنها إلا أن تذهب إلى أن الشاعر وليد الأعظمي هو شاعر إسلامي بامتياز<sup>١</sup>.

فإن كان المقصود بالأدب الإسلامي هو ذاك الأدب الذي يجسد معاني العقيدة الإسلامية بغية ترسيخها في النفوس، فذاك بالضبط ما فعله الشاعر وليد الأعظمي، وإن كان الشعر الإسلامي يعني ذلك الشعر الذي لا يخالف مبادئ الإسلام، ويكتبه أديب ملتزم بتعاليم الإسلام في نفسه وشعره<sup>٢</sup>، فإن ذلك ينطبق تماماً على وليد الأعظمي، وإن كان الأدب الإسلامي يشترط لنفسه الذب عن العقيدة الإسلامية في وجه أعدائها، والدفاع عن دين الله ورسول الله، فذاك ما فعله الأعظمي في قصائده، ولم يحد عن

---

١ شاعر عراقي ولد في الأعظمية عام ١٩٣٠م، بدأ نظم الشعر وهو ابن ١٥ عاماً، له دواوين: الشعاع، والزوابع، وأغاني المعركة، ونفحات قلب، جمعت كلها في "ديوان وليد الأعظمي، للمزيد، انظر: من أعلام الدعوة الإسلامية، علماء أعلام عرفتهم، المستشار عبد الله العقيل، مركز الإعلام العربي، مصر، ط١، ٢٠١٠م، ص ٩١-٩٢.

٢ لقب بشاعر الإسلام، وهو لقب أول من أطلقه عليه بهجت الحديثي بقوله: "إذا كان حسان بن ثابت شاعر الرسول، فإن وليد الأعظمي شاعر الإسلام، وشاعر القصيدة الإسلامية الأول في العراق". انظر: القصيدة الإسلامية وشعراؤها المعاصرون في العراق: دراسة، ترجمة، نصوص، بهجت الحديثي، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٣م.

٣ انظر تعريف أحمد الجدد وإشارة الهامش في كتابه: "دراسات في الشعر الإسلامي المعاصر، دار الضياء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٧٨.

واحدة من هذه الشروط، ولم يترك لنفسه فسحة للخروج على هذه التعاليم والتعريفات، مما جعله شاعراً إسلامياً بلا جدال.

والحق أنني لا أريد أن أجعل من هذا المقياس سبيلاً للإشادة بالشاعر، فذلك مما لا يصلح للتفاضل والتراتب في ميدان النقد، وإنما قد يصلح ذلك للمفاضلة في ميزان رجال الدين والعقيدة، أو في ميزان الأخلاق والصلاح، غير أن ما قد يزيد من أجر المرء وحسناته عند الله، قد لا يقابله حسنات في ميزان النقد الموضوعي، والسبب في ذلك بسيط، وهو أن النقد الموضوعي لا يتعامل مع معانٍ ومضامين مجردة، بل يتعامل كذلك مع الشكل الفني الذي ينصب عليه التركيز تماماً، لبيان سر الإبداع وجوهر الرؤية الشعرية.

إنه لمن المعروف أن المعاني والمضامين لا فضل للشاعر في الإتيان بها، ذلك لأنها معروفة شائعة، وإنما سر الإبداع يكمن دوماً في الطريقة والأسلوب الذي اتبعه الشاعر في صوغ هذه المعاني الخام، أو المضامين الأولية، فإما أنه أجاد وأحسن، وإما العكس.

إن المعاني لا يمكن أن توجد مجردة من كسائها اللغوي، ولا يمكن الحكم عليها إلا من خلال الشكل الفني، وعلى ذلك ففي اعتقادي أن مشكلة الأدب الإسلامي وكل الإشكالات التي يثيرها إنما تكمن في ثنائية الشكل / المعنى، أو اللفظ والمضمون، وعلى ذلك يمكن محاكمة كل التعريفات التي تصدت لتعريف الأدب الإسلامي بعيداً عن هذه الثنائية، واكتفت بالانحياز لصالح الطرف المضموني منها على حساب الشكل الفني.

لقد خلط كثير من الدارسين بين الإشادة بالشاعر، والإشادة بشعره، وكأنهما شيء واحد، في حين اعترف كثير من محبيه بأنه شاعر المضمون لا الشكل، فقد حوا

---

١ شهد له بالصلاح والتقوى العديد ممن عرفوه عن قرب، وقد ورد أنه حج البيت ثمانى مرات، واعتمر ثلاث مرات. انظر: بهجت الحديثي، القصيدة الإسلامية وشعراؤها المعاصرون في العراق، ص ٤٠٥.

من حيث أرادوا أن يمدحوا، فها هو نعمان السامرائي يقول: "إن الشاعر كثيراً ما ضحى باللفظ من أجل المحافظة على المعنى"<sup>١</sup>، وها هو بهجت الحديثي يقول عن الشعراء الإسلاميين ومنهم وليد الأعظمي أنهم: "غلبوا الالتزام بالجانب الموضوعي وشغلوا به أكثر من انشغالهم بالجانب الفني الذي لم يطالبهم به الدين الجديد، ولم يقدم لهم صيغاً فنية بديلة"<sup>٢</sup>.

إن الأدب الإسلامي - بغض النظر عن موقفه من المصطلح - ينبغي أن توضع نظريته وتعريفه، بناء على الشرط الفني والمضموني، وليس بناء على المضامين فحسب، كما نلاحظ في جميع التعريفات التي نقرأ، وهو ما جعل التعريفات تتناقض وتتضارب، وتُخرج العديد من الشعر الإسلامي من دائرة الأدب الإسلامي، وتدخل العديد من نصوص الأدب الإسلامي التي ليست منه في شيء في دائرة هذا الأدب.

ولا خلاف على أن الشاعر وليد الأعظمي - إذا نظرنا إلى مضامين شعره، ومدى التزامه بتعاليم الإسلام، ناهيك عما عرف عنه من التزام شخصي بالإسلام، هو شاعر إسلامي، غير أننا بذلك نكون قد غيبن الشرط الفني، الذي غيَّب للأسف الشديد عند معظم المنظرين الذين لم يولوه الاهتمام الكافي، فتساوت نصوص الأدب الإسلامي لديهم، لتشابهها في المضامين، وما عادوا بقادرين على المفاضلة بين شاعر إسلامي وآخر إلا بمقدار فضله في ميادين الدعوة والإصلاح، وهي ميادين خارج دائرة النقد النصي.

إن كون الأديب إسلامياً أم لا، وكون نصه من الأدب الإسلامي أم لا، لا علاقة له بالنقد الأدبي، ولا يُعدّ ميزة إطلاقاً، وإلا لسقط معظم الشعراء الكبار في اختبار النقد فقط

---

١ انظر: مقدمة ديوان "الزوابع"، بقلم نعمان السامرائي، الأعمال الشعرية الكاملة، وليد الأعظمي، ص ١٠٩-

٢ بهجت الحديثي، القصيدة الإسلامية وشعراؤها المعاصرون في العراق، ص ٤٢.

لأنهم غير إسلاميين، وهو القول الذي لا يستوي على سوقه، وكذلك سيبدو شاعر مبتدئ ما زال يخط خطوطه الأولى على أوراق الشعر أعظم شأنًا من شكسبير وغوته والمتنبي، فقط لتوجهه الإسلامي.

وعلى ذلك فإنني لا أصدر حكمًا مسبقًا على الشاعر حين أقول إنه أديب إسلامي، فهذا ليس حكمًا نقديًا، بل هو تصنيف غير نقدي، وغير ترابي، وإنما هو فرز أفقي أولي، لا قيمة له إلا بعد فحص شعره، وبيان مواصفاته الفنية.

وقد يترتب على كون الشاعر أديبًا إسلاميًا مواصفات مسبقة قد لا تكون في صالح الشاعر، وذلك لأن المبدع حين يكون صاحب رسالة يود تبليغها، فقد يكون ذلك على حساب البنى الإبداعية والجمالية التي هي حجر الزاوية في تقييم العمل الفني، عندئذ قد تأخذ القصيدة شكلًا آخر سوى القصيدة، فقد تبدو خطبة أو موعظة أو وصية أو رسالة، وهذا التقاطع بين هذه الأشكال قد يبدو تضحية بالقصيدة وأطرها الفنية ومكانتها المرموقة، في سبيل الحصول على شكل أكثر ملاءمة لبلوغ الهدف، وتأدية المعنى على أتم وجه.

### تحولات القصيدة:

نظرًا لطبيعة القصيدة المراوغة، وتمنّعها وتأنيبها على القارئ، حين يسعى الشاعر إلى تقديم معانيه في أجمل الحلل اللفظية والشكلية، ما يولد ضربًا من الغموض الذي ربما يحجب المعنى، ويغيب به في ظلمات النص، فإن الشاعر قد يلجأ مضطرًا إلى البحث عن أشكال أخرى من الأدب يتقاطع معها على سبيل التناص الشكلي، لأنها الأقدر على كسر شروط القصيدة الصارمة، ولأنها الأكثر ملاءمة لغرض الشاعر في توصيل المعنى.



وأداء الرسالة المضمونية دون معوقات، وهو ما قد يجعله يجنح إلى الوضوح، في محاولة للنأي عن طلاسـم السـحرة وتعميتهم<sup>١</sup>.

ولعل هذه الظاهرة هي الظاهرة الأبرز التي تواجهنا حين نتأمل شعر الشاعر وليد الأعظمي، الذي كان جل وكُدِه أن يسخر قصيدته من أجل غرس معانٍ معينة أو قيم ما في نفس القارئ، أو توصيل رسالة عاجلة قد تكون سياسية أو اجتماعية أو دينية، أو إنسانية. إنها صرخات استغاثة يطلقها الشاعر لا تحتمل التأجيل، ولا يناسبها المراوغة والغموض، ولا يلائمها التزييق والتجميل، إن الشاعر - والحالة هذه - يبدو كسائق سيارة الإسعاف، الذي يسلك أقصر الطرق مهما كانت موحشة وصعبة، في سبيل الوصول بالمريض إلى المشفى قبل وفاته، مضحياً بكل جماليات الطريق الآخر، بحجة طوله الذي قد يكون على حساب حياة المريض، ويبدو أن الشاعر على وعي بهذا النهج الذي اختطه لنفسه حين قال:

”ولست الشاعر الرخو الذي يقنع بالهمس

وخير الشعر ما كان صريح الغاي كالشمس

فما ملت إلى ليلي ولا فكرت في قيس

ولكن حبُّ إخواني قد استولى على نفسي”<sup>٢</sup>

وهذه أبرز الأشكال التي اتخذها الشاعر وتقاطعت معها قصيدته في سبيل تحقيق هذا الغرض.

#### ١- القصيدة / الرسالة:

١ للمزيد انظر: فلاح العتيبي، شعر وليد الأعظمي - دراسة موضوعية فنية، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، ٢٠١١م.

٢ ديوان وليد الأعظمي، جمع وترتيب وتدقيق: عبد الله الطنطاوي، دار القلم، دمشق، ط ٥، ٢٠٠٨م، ص ٢٦.

في هذا النمط من القصائد يبدو الشاعر وهو يُعدُّ نفسه ليمثل دور الرسول الذي يحمل رسالته إلى القارئ المخصوص، وتغدو القصيدة أشبه ما تكون برسالة، تحمل مواصفات هذا اللون من الأدب، وتتخلى نوعاً ما عن مواصفاتها الشعرية، ما عدا الوزن والقافية، والقارئ في هذه الحال، يعاني كذلك من هذه التحولات، فهو مطلوب منه أن يغير جلده من قارئ شعري يبحث عن البناء الفني الجمالي الذي يتمتع القارئ، وينقله إلى أفق حلمي جميل، إلى قارئ ملتزم عليه أن يتبع تعليمات الرسول الذي بعث برسالته، ومن مستلزمات مثل هذا القارئ، لأن يكون متذوقاً كالقارئ العادي، بل أن يكون قارئاً نابهاً ذكياً ومستمعاً جيداً، وخادماً مطيعاً، ينفذ أوامر المرسل دون نقاش أو تذمر، ذلك لأن هذا المرسل ما عاد شاعراً يتبعه الغاؤون، إنما غداً مصححاً ينطق باسم الإصلاح، وباسم العقيدة.

ولعل أبرز ما يشير إلى هذا الشكل من القصائد تلك العناوين التي تطالعنا لعدد من القصائد من مثل: "إلى اليهود"، "إلى الجندي المسلم"، "إلى المعلم"، "إلى المتخاذلين"، فنظام العنونة هنا المكون من حرف الجر "إلى" ثم الاسم المجرور الذي هو المستقبل للرسالة، يعطي انطباعاً أولياً بأن القصيدة بدأت تتخذ شكل الرسالة منذ البداية، وتبدو أطراف العملية التواصلية كما يلي:

المرسل / الشاعر ← الرسالة / القصيدة ← المرسل إليه / القارئ

غير أن ثمة محذوقاً لا بد من تقديره في مثل هذه العناوين، وهذا المحذوف يسبق حرف الجر، وتقديره "رسالة"، فالعنوان "إلى اليهود" يعني "رسالة إلى اليهود"، مما يحقق ذلك الفرض الذي يذهب إلى أن القصيدة تتقمص شكل الرسالة.

ففي قصيدة "إلى اليهود" يبدو الشاعر راغباً في إيصال رسالة عاجلة إلى اليهود المحتلين الذين اقتلعوا شعباً من أرضه، وأحلوا بدلا منه غرباء ومستوطنين جاؤوا من

أصقاع الأرض ليحلوا بدلا من السكان الأصليين، وقد جاءت القصيدة /الرسالة مقتضبة قصيرة لا تزيد أبياتها على الستة أبيات، كما جاءت رسالة تحذيرية تحذر بني يهود مما سيحصل لهم في قابل الأيام، كما وظف الشاعر ضمير المتكلمين<sup>١</sup> في صيغ التهديد والوعيد، ويقصد به جماعة المسلمين والعرب، كما أنه يوظف كلمة "مهلاً"، ويكررها ثلاث مرات في مطلع الأبيات، ويرمي بها إلى التهديد والوعيد، كما يلجأ إلى التقاطع مع قصيدة أبي تمام الشهيرة، لتشابه الجو النفسي الذي يبشر بالحرب، ويسمع قعقة السلاح، ووقع الحوافر، يقول:

مهلا شرار الورى مهلا سنلبسكم	ثوب المذلة والخسران والهرب
لولا سياسة ذاك العهد تنجدكم	بالأخذ والرد والتزوير والكذب
لكنتم في عداد الهالكين كما	كانت قريظة في الماضي من الحقب
كانت حكومة بغداد تمولكم	وتزرع الشر في مستقبل العرب
مهلا فللبطل المغوار صولته	إن صال لم يخش من نار ومن قضب
مهلا ستخبركم عنا مدافعنا	والنار أصدق أنباء من الكتب <sup>٢</sup>

<sup>١</sup> لعل لانتشار هذا الضمير مستوى فنياً، تمثل في النأي عن صوت الذات، ليمثل الصوت الجماعي الذي يمنح النصوص الشعرية نفساً ملحمياً جماعياً.  
<sup>٢</sup> ديوان وليد الأعظمي، ص ٤٨.

وحين تتحول الرسالة من العدو إلى الصديق، ويغدو الجندي المسلم هو الطرف المستقيل منها. كما في قصيدة "إلى الجندي المسلم"، تميل القصيدة /الرسالة إلى اللين والهدوء، وتبدو منقسمة إلى رباعيات مختلفة القوافي، على سبيل التنوع الذي ينم على رغبة في التهذؤة وعدم التصعيد، وإن كانت نبرة أفعال الأمر والنهي لم تغادرها، فما زال الشاعر يمارس دوره الرئيس في التوجيه والإرشاد وتحويل قصيدته إلى منبر لإصدار الأوامر والنواهي كما نرى في مطلع النص:

حطّمُ قيودَ الذلّ تسلّمُ يداكُ      وانشرُ على العالم نوراً هداكُ  
يرددُ الكونُ بشوق صدّاكُ      وترتفعُ رايحةُ قرآننا

ويحرص الشاعر /المرسل هنا على أن يوظف مفردة "قرآننا" مركزاً ضوئياً يتكرر في نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة، للحثّ على التمسك بالقرآن ليكون دستور البشر.

وتبدو ملامح الشعرية في مثل هذه النصوص شاحبة باهتة، إلا ما ارتبط منها بالوزن والإيقاع الخارجي، أما روافد الشعرية الأخرى التي قد يتأتى معظمها من الصورة الفنية، فإنها تبدو كالجافة الناضبة، لأن الشاعر لا يريد في رسالته أن يضع أي عوائق بينه وبين القارئ، حتى ولو كانت عوائق جمالية تعزز شعرية النص، لأن تلك العوائق قد تقطع حبل التواصل بين طرفي الرسالة، وتعيق القارئ عن الوصول إلى الهدف المضموني، مما يجعل الأمر منوطاً بقصيدة الشاعر في التخلي الطوعي عن تلك البنى الجمالية، التي يراها

غير ضرورية، بل قد تكون ضارة أحياناً، حين تركز الغموض، وتقلص نسبة الوضوح في  
تضعيف النص الشعري<sup>١</sup>.

ولعل هذا ما يتضح في قصيدة "إلى المعلم"<sup>٢</sup>، إذ يتخير الشاعر من بيتٍ لهم الخطاب  
الشعري، إنهم أطراف رئيسة في بناء المجتمع إما بناء عقلياً تربوياً، أو بناء دفاعياً،  
كالمعلم والجندي، أو من يشكلون خطراً داهماً على المجتمع المسلم، كاليهود  
والمخازنين.

وتتكرر البنى الطلبية كالعادة في قصيدته سالفه الذكر، حين يطلب من المعلمين  
بلغته الواضحة البينة التي لا تشوبها شائبة من غموض، أن يؤدوا مهمتهم التربوية  
والعلمية بأمانة، لأن بهم تقدم المجتمع، وبهم صيانتته من الأخطار والتهديدات:

إيه رجال العلم صونوا رتبةً	كنتم بها بين الأنام منارا
فأنأوا بناشئة البلاد عن الهوى	وخذوهم للمكرمات صغارا
فالطفل ينشأ تابعاً ومقلداً	فتعهدوه موجهين خيارا
وإذا ترفعت النفوسُ فلن ترى	فينا جواسيساً ولا استعمارا

---

١ قد يرتبط الوضوح عند الشاعر الإسلامي بضرورة قول الحق بلا مواربة، وقد يرتبط الغموض بالنفاق  
والتلون الذي حذر منه الإسلام، ولعل هذا ما يمكن أن يفسر كل هذا الحرص على الوضوح، في الدعوة  
وفي القصيدة على السواء.  
٢ ديوان وليد الأعظمي، ص ٣٢٩.

ولعل الشاعر الذي عانى من الاستعمار والاحتلال الأجنبي هو الأقدر على إدراك قيمة العلم والمعلم، فيخص المعلمين بقصيدته هذه.

وكذلك تجيء قصيدته "إلى المتخاذلين" رسالة هجائية إلى هذه الفئة الناكسة على أعقابها، لا تنتصر لحق، ولا تحمل على باطل، فيوجه الشاعر إليهم سهامه الهجائية المسمومة، بطريقة مباشرة لا يعوزها الوضوح، كي لا يكون لأحد حجة في عدم الوضوح، وتبدو الأوزان الخفيفة المجزوءة، والشكل الغنائي للقصيدة وكأنه يشي بالسخرية والاستهانة بهؤلاء، فالتقص في التفاعيل كأنه يعبر عن نقص في هؤلاء المخاطبين، ولا نكاد نجد في البناء الشعري ما يشي برغبة الشاعر في تجميل كلامه أو تزويقه، أوقفه بالجماليات، فقد أزاح قناعه لهؤلاء، وأماط لثامه عن عداوة لهم، وتفنيد لإدعاءاتهم وحججهم الواهية، وهو ما يذهب بنا إلى قناعة مفادها أن الشاعر يتبع منهجاً شعرياً قائماً على الحجاج والإقناع بالدليل، لا بالأداة الجمالية التي ينحياها الشاعر جانباً:

لکم بشعوبکم نسقُ      مع الأعداء يتفقُ

فلم تثقوا ولم يتقوا      بكم مذمات رابينُ

ولعل لغة الاستخفاف التي يحملها البناء اللغوي والتركيبي وحتى البناء الإيقاعي قادرة على رفد النص بعلامات القوة التي تجعل الرسالة قادرة على إصابة أهدافها بدقة.

وبهذا يتضح أن الشاعر قد اضطر إلى أن يلبس قصيدته لبوس الرسالة ليتمكن من تحقيق أهدافه بوضوح دون المجازفة بتكريس لعبة الاحتمالات في النص، وهو ما يبدو معه القارئ غير قادر على توجيه النص الوجهة التي يريدها له الشاعر.

## ٢- القصيدة/الخطبة:

إن الشاعر الإسلامي يستحضر ضمن لعبته الشعرية أشكالاً دينية للخطاب الشعري، مما يكسب هذا الخطاب ضرباً من الصدقية، إن لم نقل القدسية، مما يحتم على القارئ الانصياع لتوجيهات الشاعر الذي يتقمص دور الباث لذلك الشكل المستعار، ومن أبرز هذه الأشكال الخطبة، فالخطبة خطاب ديني، وجزء من الشعائر الدينية، وفيها يقف الخطيب بصوته الجمهوري أمام الجمهور، يدعوهم إلى الله، ويذكرهم به، ويدعو إلى المعروف وينهى عن المنكر.

وللخطبة أنواع عديدة، وسمات مشتركة، ودياجة لا بد منها لمن أراد الخطابة، وقد اقترب الشاعر كثيراً في عدد من قصائده من شكل الخطبة، وتقاطع معها، وتأثر بها، لما تنماز به من تأثير في المستمع، ذلك لأن لها دياجة دينية، تجعل الاستماع لها واجباً على المسلم، كما أنها تتسم بالوضوح والمباشرة، وكل ذلك انعكس مباشرة على القصيدة/الخطبة.

فمن القصائد التي نحت هذا المنحى قصيدة بعنوان "مع الكرام من بني العبيد"<sup>١</sup>، تلك القصيدة التي خرجت عن سكة الشعر ودخلت على خط الخطبة من خلال دياجتها الأولى التي تفتتح النص بالتحميد والصلاة على النبي، وصحبه الكرام:

---

١ نفسه، ص ٤٥.

”الحمد لله على الإسلام  
دين العلى والعز والسلام  
ثم الصلاة والسلام أبدا  
تشمل خير خلقه محمدا  
وتشمل الآل ذوي المكارم  
وصحبه الأعزة الأكارم  
قد جاء بالرحمة للبريه  
وبالهدى والشرعة البهيه”

والحق أن هذه البناءات الخطابية الجاهزة التي لا يعمل الشاعر معول الإبداع فيها، وإنما يستجلبها جاهزة من محفوظه، تذكرنا بنظم الفقهاء<sup>١</sup> من المنظومات الفقهية، أو النظم التعليمي الذي يتعد عن مدارات الشعرية، ويحول الشاعر إلى شيخ الكتاب، أو معلم الصبية الذي يملأ أدمغتهم بالتعاليم والمحفوظات.

وتبدو ملامح الخطبة جلية في مثل هذه البناءات التي تغادر مساحات الشعر، وتقترب إلى حد بعيد من روح النثر الخطابي المباشر، فالشاعر هنا ينزل إلى مستوى المتلقين / الحقيقيين الذين يتجمعون حوله، فيخاطبهم على قدر أفهامهم، وبما يعرفونه من محفوظاتهم الجاهزة، ويخاطب فيهم نزعتهم الإيمانية التي نشأوا عليها، كما يخاطب عقولهم، بعيداً عن فضاءات العواطف، ومناخات الجمال الفني.

وبهذا تعود بنا مثل هذه الفلسفة الشعرية إلى النظرية الأدبية الأقدم في التاريخ، حيث الشعر ضرب من المحاكاة، وحيث على الشاعر أن يكون مصلياً اجتماعياً.

---

١ انظر: ناصر الدين الأسد، الحياة الأدبية في فلسطين والأردن حتى عام ١٩٥٠، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.



وفيلسوفاً حكيماً، ومعلماً مرشداً، يخاطب العقل، وينأى بنفسه عن العواطف التي تزيّف الحقيقة<sup>١</sup>.

ومع تعديل طفيف تغدو الفلسفة الشعرية لدى الشاعر موزعة على طرفي ثنائية الحلال /الحرام، فهو ينظر إلى الشعر من هذا المنظار بغض النظر عن المستوى الفني، فهو الذي يقول:

وحسبي من الشعر الحلال قصائدٌ      نطقت بها تبقى إذا لفني الردى<sup>٢</sup>

### ٣- القصيدة/الوصية:

من الأشكال التي يمكن أن تتقمصها القصيدة عند الشاعر وليد الأعظمي الوصية، وأعني به ذلك الشكل الذي يملؤه أحدهم بوصايا يوصي بها من بعده من أولاده أو غيرهم، ومن أبرز أنواعها وصية الميت التي يكتبها قبيل وفاته، ولأن الشاعر يدرك حقيقة الموت، فإنه قد يجعل وصيته على هيئة قصيدة شعرية، غير أن شروط الوصية فيها تبدو طاغية على شروط القصيدة، ويلجأ إليها الشاعر عادة ليتمكن من التملص من شروط الشعرية الصارمة، ومن متطلباتها الجمالية التي تضيق بها نفس شاعر كالأعظمي، لا وقت لديه ليضيقه في فضول القول.

وأكثر ما تتسم به القصيدة /الوصية هو طغيان اللهجة الطليبية الأمرة التي تطلب من المخاطب الامتثال لأوامر الموصي وتطبيقها بحذافيرها، وبخاصة أن الوصية في الدين تبدو أمراً ذا خطر، وورد في القرآن الكريم، ضرورة إنفاذها، وهكذا، فإن إخراج القصيدة بلامح الوصية يجعل المعني بالأمر أكثر حرصاً على إنفاذها، ولعل هذا جزء من استراتيجية

---

١ انظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٣م.

٢ ديوان وليد الأعظمي، ص ٢١٩.

الكتابة الشعرية عند الشاعر، فهو بدلا من أن يلزم القارئ بنصه من خلال إغوائه بالبناء الفني الجمالي، فإنه يلزمه بالإتيان بأشكال لازمة الإنفاذ على المستوى الديني. وقد يكون التحريض من أبرز الأهداف التي يسعى إليها الشاعر من وراء هذه الاستراتيجية، وبخاصة حين يتعلق الأمر بالشق السياسي. يقول محرراً السجناء على التمرد والثورة في سجونهم في قصيدة بعنوان "نداء السجين"<sup>١</sup>:

ثوروا على الباغي الذليلُ      واحموا تعاليم الرسولِ  
وابغوا الحياة كريمة      في ظل دستور نييلِ  
وتمردوا فالحرُّ يأبى أن يساوى بالذليلِ      والموتُ أهون عند نفس الحرِّ من حكم الدخيلِ

إن هذه الوصية التي يتركها الشاعر لفئة من الناس قبعوا وراء القضبان، لهي وصية تحريضية تستهدف خلق سلوك إيجابي من هؤلاء للتخلص من ظلم السجن وظلمة السجن. ومن الملحوظ أن أفعال الأمر تبدو مهيمنة على فضاء الرؤية، التي يبدو فيها الشاعر قائداً يدعو أتباعه إلى تنفيذ أوامره، وتحميسهم للخروج مما هم فيه من عتمة الأسر.

ولعل الأمر نفسه يتكرر في قصيدة بعنوان "عودوا إلى الله"<sup>٢</sup>، مع الفارق بين الشأن السياسي والشأن الدعوي، إذ يظهر الموصي / الشاعر وهو يدعو إلى الله من خلال قناع الداعية المشفق على الناس من الالتئام بدنياهم، ونسيان آخرتهم، يقول:

١ نفسه، ٣٩٦.

٢ نفسه، ص ٣٩٦.

أسجدُ لربك في دنيَاكَ واقْتربِ      وعُدْ إلى الله في سعي وفي دأْبِ  
وطهّر القلبَ من بلوى وساوسه      خيرُ القلوبِ الذي يخلو من الرّيبِ

ومن البين هنا أن الشاعر إنما يقوم بوظيفته الدعوية التي تناط بالمسلم من أمر بمعروف أو نهي عن المنكر، والدعوة إلى الله بالموعظة الحسنة، وهذا الهاجس المسيطر على الشاعر ينسبه في بعض الأحيان وظيفة الشعر وشروطه الجمالية التي ترغب القارئ في الشعر، وتجعل أسلوب الداعية أقل فظاظة وغلظة.

وبهذه المقاربة بين النص الشعري وهذه الأشكال يتضح إلى أي مدى يبدو الشاعر مرتهنًا للفكرة، حريصًا عليها، محاولًا تقديمها على كل ما عداها مما يعده زخرف القول، الذي يمكن أن يلهي القارئ عن الفكرة، ويشغله عنها.

### المعنى والقالب الجمالي:

إن كان شاعرنا قد استغرق في إبراز فكرته، وتقديم حجته، وإعلاء شأن مضمونه، فهل يعني ذلك أنه غفل تمامًا عن الإطار الفني والجمالي، أم أنه وظف ما استطاع من قليله الذي يجعل النص ذا إطار جمالي ولو في الحد الأدنى منه؟ فيما يلي محاولة للإمساك بأطراف من تلك البنى الجمالية التي تجيء ضمن إطار من الاقتصاد والحذر.

### ١- جماليات المطلع والمقطع:

حرص الشاعر في قصائده على أن يحيط نصه بالعتبات<sup>١</sup> التي تغوي القارئ، وتغريه بالدخول إلى النص، والخروج منه خروجًا آمنًا وجميلًا، وإذا كان مطلع النص هو الذي

---

<sup>١</sup> للمزيد عن العتبات: انظر: نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط. ١، ٢٠٠٧م

يعطي الانطباع الأول عن الرؤية الشعرية<sup>١</sup>. فإما أن يمسك بتلابيب القارئ ويرغبه في المغامرة القرائية، وإما أن يدعه يذهب في حال سبيله؛ فإن مقطع القصيدة ومختمها هو الذي يترك الانطباع الأخير والحاسم في ذهن القارئ عن النص.

وقد حرص الشعراء على حسن الاستهلال والختام منذ القصيدة الأولى للشاعر العربي، ذلك لأنهم يدركون أن هذه المفاصل النصية هي مراكز الإحساس العصبي للقصيدة، وأن حال النص الشعري لا يمكن أن يصلح دونها، غير أنه اختلف في السمات العامة التي يمكن أن يكون فيها المطلع أو المقطع حسناً، فهل تكمن العبرة في الصورة أم الإيقاع، في القوة أم السلاسة واللين، في الخبر أم في الإنشاء، والحق أنه لا يمكن الوصول إلى سمات جامعة مانعة، أو مواصفات موحدة لذلك، فلكل قصيدة رؤيتها وفضاؤها، ولكل رؤية خصوصيتها التي تتطلب مواصفات خاصة للمطلع والمقطع، تنسجم وفضاء النص الشعري، ورؤيته.

والملاحظ في شعر الأعظمي أن الشاعر حرص على أن يتسم مطلع قصيدته بالقوة والجزالة في الغالب الأعم، حتى ليخيل للمرء أنه في معركة، يسمع فيها قعقعة السلاح، وصرخات المقاتلين، إنه - وقد سلك نفسه في عداد الشعراء الملتزمين - آلى على نفسه ألا يهون أو يستسلم لليأس، مهما كثرت دواعيه، وبصفته معلماً ومرشداً وجد أن عليه أن يبلغ رسالته بكل قوة، منافحاً ومدافعاً، بعيداً عن اللغة الانهزامية اليائسة، فجاء مطلعها هادراً كالسيل، ومدوياً كالرعد، ممسكاً بتلابيب القارئ، مشرغاً له في المعركة

---

١ انظر: ناصر شبانه، خصوصية المطلع الشعري، مجلة أفكار، العدد (١٨٥)، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٤م، ص ١٧١.

رغم أنه، كيف لا، والقضايا التي يطرحها الشاعر إنما هي قضايا الأمة بأجمعها التي تعني كل فرد عربي ومسلم.

وأبرز ما يميز هذا المطلع عند الشاعر هيمنة الخطاب الإنشائي عليه، من طلب بشقيهِ: الأمر والنهي، ودعاء واستفهام، ونداء وشرط، ولعل هذا الخطاب يمنح المطلع حيوية وحركة، لما يصاحبه من حراك نفسي، وتوتر في اللغة الحارة الطازجة، فمن الشواهد البارزة على ذلك مطلع قصيدة له بعنوان "ذكرى الإمام"، يقول:

قف يا زمانٌ معي بالله وانتحبِ      واهتف لدمعك من عينيك ينسكبِ

لقد حشد الشاعر لهذا المطلع جمعاً من الأساليب الإنشائية التي جعلت بنية المطلع تتموج بها دوائر البوح، فثمة ثلاثة من أفعال الأمر، إذ يتدنى صدر البيت بالأمر ويختتم به، كما أن عجز البيت كذلك يفتح به، كما يجيء النداء الذي يشي بالحزن والتماس المشاركة الوجدانية من الآخر، ثم يأتي القسم الذي يدل على الرغبة الجارفة والإلحاح على الآخر بالوقوف مع الشاعر في هذا الموقف الصعب، ثم تجيء الصيغة الطلبية وجوابها المجزوم الذي يدل على فضاء مأزوم يتحرك فيه الشاعر.

إن مجمل هذه الصيغ لتدل على البنية النفسية المتوترة التي ينطلق من أعماقها المطلع الشعري، ذلك لأن المطلع هو الصرخة الأولى والأقرب إلى بؤرة التوتر، ومن الطبيعي أن يختزل اللحظة الأشد توتراً التي تدل على سخونة الحدث، فالشاعر الذي يستحضر ذكرى الإمام - كما يدل العنوان -، يبدو شديد التأثير بتلك الذكرى وكأنها قد حدثت للتو، ليبدو النص وهو قابل للسرد حسب رأي أحد النقاد<sup>٢</sup>، ولعل البناء الإيقاعي

١ ديوان وليد الأعظمي، ص ٢٧١.

٢ انظر: نبيل سليمان، الكتابة والاستجابة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م، ص ١٨٥.

الذي يستحضر بائية أبي تمام من خلال البحر البسيط وروي الباء المكسورة يتقاطع تماماً مع ذلك الفضاء المأساوي، فيقلل من حدته حين يستحضر رؤية مغايرة، وهي رؤية أبي تمام التي سطر بطولاتها في فتح عمورية، وهذا التوظيف الذكي كان له دوره في النجاة بالقصيدة من حومة اليأس بما ينسجم مع فلسفة الشاعر ورؤيته الجدلية التي ترفض الانهزام واليأس، وتستشرف الضياء في أشد اللحظات قتامة وسوداوية.

وللبحر البسيط حظوته في قصائد الشاعر، لما يتسم به هذا البحر من دفقات موسيقية راقصة، وتموجات عالية، وتضاريس متنوعة، مما يجعله الأصلح للنفس المضطربة الجامحة، التي تتقاذف في رحاب القصيدة، والأنسب كذلك للغناء، حتى ولو كان غناء المذبوح في رمقه الأخير.

في قصيدة "أشواق"، نجد المطلع يبتدئ بفعل الأمر "ردد"، والترديد ضرب من الإيقاع، الذي يحرص عليه الشاعر، بوصف الشعر ضرباً من الغناء، ولا يكتفي الشاعر بطلب التردد، بل يسعى إلى تجسيده في النص على هيئة بنى تكرارية تتجسد بوضوح في المطلع:

رَدَّدَ على الروح ذكرى سيدِ البشرِ      واعطفُ على الروحِ إن الروحَ في خطرِ  
وتكرار الروح ثلاث مرات في المطلع فقط يجعلها مرتكزاً ضوئياً له دلالة الجلية في النص، فالأشواق هي أشواق الروح التي تعد أرقى ما في الإنسان، وهو ما يجعلنا أمام صيغة في الالتزام، لا يرقى شك في صدقيتها ونبهها، ولعل من الخطأ اعتبار عملية الخلق

الفني مجرد تدفق انفعالي لأحاسيس الفنان ومشاعره<sup>٣</sup>، بل هي تذهب بعيداً حد الصناعة والإتقان.

أما فيما يتعلق بختام القصيدة أو ما يسمى بالمقطع؛ فثمة ظاهرة تطالعنا تثير الغرابة، وإن كانت تنسجم تماماً مع ما أسلفنا حول اندفاع الشاعر الملتزم وحماسته، إذ نلاحظ أن القصيدة بين يديه تبدو جامحة ومانفة كالرياح العاتية، التي يصعب عليها التوقف عند حد معين، مما يجعل هذا الضرب من القصائد ألياً على التدرج في محاولة الوقوف، من الصوت إلى الصمت، أو من السرعة نحو الإبطاء، بل تظل باسطة جناحيها محلقة حتى اللحظة الأخيرة، حتى لينتهي القارئ من قراءة النص دون أن يشعر أنه قد شارب على الانتهاء، بل يفاجأ برأسه يصطدم بصخرة النهاية، ويظل في باله شيء منها، وكأنه لم يستوف غايته، ولم يبلغ نهايته.

والسؤال الذي يبرز هنا هو: هل تأبت قصيدة الشاعر على الانتهاء، رغم كل محاولاته لإنهاؤها، أم أن الشاعر قد رمى إلى ترك القارئ معلقاً في الفراغ، في إحياء منه بأن قصيدته لم تنته، لأن رسالته لم تنته، وعلى القارئ أن يظل على صلة بالقصيدة التي لا تنتهي؟

أغلب الظن أنهما الاحتمالان معاً، فالشاعر عجز عن كبح جماح قصيدته المتدحرجة، بكل حماسة وقوة واندفاع، لأن رؤيته كذلك، غير أن من الأعراض الجانبية لذلك أن القارئ ظل معلقاً بها، لأنها انقطعت على الصفحات أمامه، غير أنها لم تنته في نفسه التواقة لمعاينة النهاية.

---

١ عدنان رشيد، مفهوم الجمال في الفن والأدب، كتاب الرياض، العدد ١٠١، ٢٠٠٢، ص ١٦٧.

## ٢- أبنية مستعارة:

يبدو الشاعر الإسلامي معنياً في ضوء نظرية الأدب الإسلامي بالتصالح مع تراثه العربي الإسلامي، محباً له، ومعجباً به، فهو دائم التواصل معه، ينهل من معينه، ويفيد من معطياته، ويستلهم روافده وأشكال الأدب فيه، وينعكس هذا الأمر جلياً في شعر الشعراء الإسلاميين، وفي مقدمتهم الشاعر وليد الأعظمي، الذي يدرك جيداً أنه في معركة مع من يسعون لهدم أركان التراث الذي يعني له القرآن الكريم والحديث الشريف واللغة العربية، وكل ذلك تعرض لهجمة شرسة من مفكرين وكتاب وأدباء. وكان من أساليب الدفاع عن هذا التراث أن أخذ الشاعر يوظفه في شعره بوصفه المثل الأعلى الذي يحتذيه، فهو لا يعامله ندأً بنداً كما يذهب شعراء الحداثة، ولا يعامله بوصفه خصماً أو صنماً ينبغي هدمه، بل ينظر إليه نظرة الاحترام والتبجيل، لأنه معني ببعث ذلك التراث، أو العودة إليه على أقل تقدير.

كل ذلك جعل الشاعر يتقاطع ولا يقاطع، ويشتبك مع النص الشعري التراثي، وبخاصة تلك النصوص التي تخدم فكرته، وتوصل صوته، من قصائد تراثية لها دور وصدي في حركة الشعر القديم، كقصيدة أبي تمام التي مطلعها:

السيفُ أصدقُ إنباءٍ من الكتبِ      في حدّه الحدُّ بينَ الجدِّ واللعبِ<sup>١</sup>

إذ يبدو الشاعر معجباً بها أيما إعجاب، والسبب أنها ارتبطت بوقعة عظيمة من وقائع المسلمين وانتصاراتهم، هي وقعة عمورية، وكان الشاعر حين يعاين الواقع القاتم الذي لا تلوح فيه تباشير النصر، بل تسيطر عليه الهزيمة، يبدو معنياً بإشعال شمعة وسط ذلك الظلام الدامس، وحين تتقاطع القصيدة مع تلك القصيدة التي تبشر

١ شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، تح: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ١٩٩٤م.



بالنصر، فإن هذا التقاطع يقدم البديل الإيجابي، والشق الآخر من المعادلة، وهو ما يقيم ضرباً من التوازن بين طرفي الرؤية الفنية. وهنا يغدو الطرف الآخر هو النموذج والمثال، في حين يبدو نص الشاعر وكأنه يحاول الوصول إلى ألق النص المتقاطع معه ومكانته العالية.

ومن هنا يبدو الشاعر وهو يقيم ضرباً من المعارضات لقصائد تراثية يستهدف من خلالها أن يبدي إعجابه بتلك النصوص، ويستحضرها، ويسير على منوالها في الكتابة، مما يقيم في ذهن القارئ موازنة ضمنية بين النصين، وقد ينبني إعجابه بالنص اللاحق على إعجابه بالنص السابق، والنماذج وفيرة من ديوان الشاعر، ومنها على سبيل المثال قصيدة "الجوهرة" التي مطلعها:

المجدُ بيومك مولدهُ      والفتحُ بك امتدّت يدهُ

ولا يخفى أن هذه القصيدة تتقاطع مع قصيدة الحصري الشهيرة التي مطلعها:

يا ليلُ الصبِّ متى غدهُ      أقيامُ الساعة مولدهُ<sup>١</sup>

ومن عارض هذه القصيدة كذلك الشاعر أحمد شوقي، في قصيدة مطلعها:

مضناك جفاه مرقدهُ      وبكاه ورحم عوده<sup>٢</sup>

ومن معارضاته كذلك ما جاء في قصيدة "يا غائباً عنا" التي مطلعها:

رغم الحياء يهيجني استعبارُ      وأزورُ قبركَ والحبيبُ يزارُ<sup>٣</sup>

١ ديوان وليد الأعظمي، ص ٣٠٧.

٢ انظر: محمد المرزوقي، أبو الحسن الحصري القيرواني، عصره، حياته، رسائله، ديوان المتفرقات، يا ليل الصب، ديوان المعشرات، اقتراح القريح، مكتبة المنار، تونس، ١٩٦٣م.

٣ الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد شوقي، دار العودة، بيروت، ط ١.

٤ ديوان الأعظمي، ص ٣٧٦.

فهو يعارض فيها قصيدة الشاعر جرير الخطفي الشهيرة التي مطلعها:

لولا الحياءُ لها جني استعبارٌ      ولزرتُ قبركِ والحبيبُ يزاراً

غير أن الشاعر هنا أضاف إلى استعارة الهيكل العروضي من وزن وقافية، والغرض الشعري وهو الرثاء، استعارة المطلع الشعري مع تصرف بسيط، ولعل هذا ما يقلل من شأن هذا التوظيف الذي يفترض في الشاعر أن يأتي ببناء مختلف يحاول فيه أن يتفوق على البناء السابق، لا أن يكون له تبعاً في اعتراف مسبق بأنه لا يجارى، بالإضافة إلى أن استعارة هيكل قصيدة في رثاء الزوجة لرثاء رجل معروف وعلامة<sup>٢</sup>، قد يكون أمراً مستقبلاً، لأن التقاطع بين النصين في ذهن القارئ قد يسقط لا إرادياً صفات المرأة / الزوجة على ذلك الرجل المرثي.

وكعادة الشعراء الإسلاميين الذي يفيدون من القرآن الكريم في نصوصهم؛ فإن التناص القرآني<sup>٣</sup> في شعر الأعظمي ظل يمثل لفتة فنية لها وزنها وثقلها، لأنه يسير بالقارئ نحو "المعرفة الجمالية"<sup>٤</sup>، ذلك لأن هذا التوظيف يمنح نصه علامته الإسلامية أولاً، وثانياً لأنه يمنح نصه صدقية عند القارئ حين يبدو الشاهد القرآني ماثلاً في نصه، كما أنه يمثل اعترافاً ضمنياً بتفوق كلام الله تعالى على سائر كلام البشر. والأمثلة على مثل هذا التوظيف عديدة وكثيرة، فمنها قوله:

١ ديوان جرير، شرح: محمد بن حبيب، تح: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، ط ٣.

٢ ديوان الأعظمي، ص ٢٧٦.

٣ للمزيد عن التناص القرآني انظر: ناصر شبانه، الرؤى المكبلة: دراسات نقدية في الشعر، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ٢٠٠٩م، ص ٢٣٥.

٤ عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، إربد، ط ٢، ٢٩٩٥م، ص ٦٩.

فأصبحوا لا يرى إلا مساكنهم من شدة البطش أو من شدة النَّصب<sup>١</sup>  
فهو يأتي بجزء من آية قرآنية بنصها ودون تصرف ليثبتها شرطاً كاملاً من بيته  
الشعري، مستثمراً معرفته الوطيدة بالقرآن الكريم في تكرار هذا التوظيف في أكثر من  
موقع، فهو في القصيدة نفسها يقول:

يا سادراً غره مالاً ومنزلةً لا تنسَ قبلكَ ما لاقى أبولهبِ  
تبتُ يدها سيصلى النارَ لاهبةً كذا حليلته حمالةُ الحطبِ<sup>٢</sup>

إذ نجد أن سورة "اللمب" مبنوثة في تضاعيف الأبيات الشعرية بمعانيها ومفرداتها،  
مما يحيل القارئ إلى الآية القرآنية على سبيل التذكير بالقرآن الكريم.

### ٣- الصورة التوضيحية:

يعمد الشعراء إلى الصورة الفنية في التأسيس لبناء جمالي، إذ الشعر ضرب من  
التصوير، والصورة "رسم قوامه الكلمات"<sup>٣</sup>، بل هو "مولود نضر لقوة خلاقة هي الخيال"<sup>٤</sup>،  
ومن غير الصورة تبدو اللغة أقرب إلى النثر منها إلى الشعر، فالشاعر يشغل على اللغة  
بصورة أساسية من خلال التخييل، لتحويل اللغة الشعرية إلى لغة إيحائية توترية، تقدم  
المعنى على طبق من جمال، غير أن درجة الإيحاء والتخييل تختلف من شاعر إلى آخر.

١ ديوان الأعظمي، ص ٣٩٦.

٢ نفسه.

٣ سي. دي. لويس، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد الجنابي، الكويت، ط ١، ١٩٨٢م، ص ٢١.

٤ عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري؛ دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، الأردن.

ط ٢، ١٩٩٥م، ص ٦٩.

فبعضهم يغرق فيها حتى يتحول النص الشعري إلى مناطق مغرقة في الترميز والغموض، وبعضهم يستهلك الحد الأدنى الذي لا بد منه للخروج من النثرية، ولملامسة حدود الشعرية.

وأحسب أن الأعظمي واحد من هذه الفئة الأخيرة التي درجت على توظيف الصورة الفنية توظيفاً توضيحياً، الغاية منه تقريب صورة المعنى إلى القارئ، وهذا لا يعني أن الشاعر يجحد الناحية الجمالية، غير أنه لا يجعلها همه الرئيس، بمقدار ما يشغله تقريب المعنى وتقديمه إلى القارئ على طبق من فضة - كما يقولون - ، وذلك ناتج عن نظرة متطرفة عمادها النأي بالقارئ عن كل ما يلهيه عن الضفر بالمعنى، والوصول المريح إلى ما يختزنه النص الشعري من معنى يطفو على سطحه، ولا يحتاج إلى كبير عناء في فك مغلاقه.

ولهذا كان شرط الصورة عند الشاعر الوضوح، فبمقدار ما تأخذ الصورة بيد القارئ صوب المعنى كانت عنده صورة بناء مفيدة، وإلا كانت ضرباً من التمويه، ولزوم ما لا يلزم، فالصورة لديه محافظة على وظيفتها الأولى التي وردت في عمود الشعر من مقارنة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له. يقول في قصيدة عنوانها "سكت الزمان"<sup>١</sup>:

سكت الزمان وظل صوت محمدٍ      كالرعد يقصف في رؤى الظلامِ

سكت الزمان وظل صوت محمدٍ      أملا يحقق أجمل الأحلامِ

والحق أن هذه الصور على الرغم من أنها تستهدف جلاء المعنى، وتكريس المعاني الإيجابية للرسالة المحمدية، غير أن هذا لم يمنعها من أن تقدم بناءً فنياً جمالياً ينقل

١ ديوان وليد الأعظمي، ص ٣٧٦.

القارئ إلى آفاق من اللغة الجمالية التي توفيق بين المعنى والمبنى بصورة متوازنة ومقتصدة، لإيصاله إلى ما يسمى "سعادة الإدراك"، إنه الجمال الكامن في "صميم النسق لا في الموضوع الذي يتحدث فيه".<sup>٢</sup>

#### ٤- زمن الفعل:

يتنقل الشاعر عادة بين أزمنة ثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، ولكل شاعر غرضه من هذا التنقل، ولكل استعمال دلالاته، فبعضهم يكتفي بالعيش في الماضي، في نزعة هروبية انسحابية، تنكر الواقع، ولا تريد أن تراه، وبعضهم يفضل أن يرى الواقع مهما كان بائساً، ولأن يواجهه خير له من نكرانه وخذاع نفسه بالأمني، وبعضهم الآخر يحب أن يعيش المستقبل، سابقاً زمنه، طامحاً إلى تجاوزه.

أما شاعرنا وليد الأعظمي فقد نوع على قيمة الزمن، وعاش الأزمنة كلها، وكان له أغراضه من وراء ذلك، لأن الشاعر الإسلامي له فلسفته التي تذهب به إلى أن كل شيء مقدر من الله، وأن الله تعالى قادر على أن يغير من حال إلى حال، وأن المسلم لا يقنط من رحمة الله.

فحين يفزع الشاعر بذاكرته إلى بياض الماضي وبهائه ولوحاته الجميلة؛ فإنما ينطلق من منطلق الإمساك بالنموذج الذي ينبغي السير على هديه، والاعتصام به حين تضيق البوصلة، وليس على سبيل الانسحاب والهروب، فللماضي ضياؤه الذي يمكن الاستعانة به في التغلب على مأساة الحاضر، وعتمته الطاغية.

١ روبرت هول، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد جواد، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٤م، ص ١٢٧.

٢ سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، بيروت، ط٨، ١٩٨٣م، ص ١٩.

والملاحظ أن الشاعر حين يعيش تلك اللحظة الماضية، فإن لغته تبدو جانحة نحو اللين، وتغلب عليها العاطفة الرقيقة النقية، والهدوء العفوي، والرضا والحبور، عندئذ تتغير اللهجة، وينحو الإيقاع نحو الخفوت، ويبدو وكأنه جدول ينحدر بين التلال، من خلال دفقات البحور سريعة الإيقاع، كبحر المتقارب مثلا الذي يسرع في الجريان، ومن خلال روي الراء المكررة التي تبدو حركة الكسرة وهي تسعى بها إلى القرار:

سلامٌ على الذكريات اللطافِ      تروحُ وتغدو على الخاطرِ  
زماناً قضيناهُ مع إخوةٍ      رفاقِ القلوبِ على الزائرِ<sup>١</sup>

ولئن كان الفعل المضارع يخصّب النص باللحظة الآنية، ويحيل إلى واقع يتحرك، ويصوره وكأنه يحدث أمامه، فإن بنية الأفعال الماضية ترد لتصور مشهداً من مشاهد النكوص الذي يهيمن على الواقع، من خلال إجبار القارئ على إقامة مقارنة بين زمنين مختلفين في الاتجاه وفي القيمة، وفي مثل هذا السياق يبدو الشاعر مثل الطبيب الذي يشخص الداء تمهيداً لوصف الدواء:

أناخت على قومي بكل كل ذلها      ولم تستقم حتى توالى وفودها  
ودارت علينا أحداثٌ شديدةٌ      ورود الردى سهلٌ، وصعبٌ ورودها  
رمتنا بها الأيام لَمَّا تبدلتُ      خلائقنا والحادثاتُ جنودها<sup>٢</sup>

١ ديوان الأعظمي، ص ٣٣.

٢ نفسه، ص ٣٠.

ولا بأس بالإشارة في هذا السياق إلى أن من أعراض التعلق بذلك الماضي الجميل، مجيء البناء اللغوي مطعماً بالمعجم التقليدي دون إغراق في الغريب والحوشي، مما يؤول إلى رغبة في الانتساب إلى ذلك الماضي الجميل، وكأنني به يعلن البراءة من زمنه الذي يعيش فيه العربي المسلم أسوأ حالات النكوص والهزيمة، ومحاولة النهوض تبدأ بالعودة إلى ذلك الماضي لبعثه من جديد.

غير أنه ينبغي ألا يفهم أن الشاعر ينقطع عن الأزمنة الأخرى حين يعيش الماضي ويفزع إليه، فهو يعيش اللحظة الحاضرة، ويعاينها، وينقدها، مدحاً أو هجاء، ويثور عليها بجرأة وإقدام، في سبيل الإصلاح، كما أنه ينظر إلى اللحظة القادمة، بأمل ورجاء، ولديه رؤية استشرافية، يستمدّها من عقيدته الإسلامية، بأن نصر الله آت، وأن الباطل مهما علا في الأرض فهو إلى زوال، وهذه الرؤية اليقينية هي المسؤولة في شعره عن ارتفاع الروح المعنوية لديه، إذ لا يركن إلى القنوط، ولا يعترف باليأس.

#### ٥- الإيقاع والحركة المنشودة:

يستثمر الشاعر البحور الخليلية لخلق حيز من الحركة الدائبة في بناءاته النصية، فهو حريص على توفير أكبر قدر من الإيقاع لقصيدته، إذ الإيقاع في نظر الشاعر الإسلامي ركن من أركان القصيدة لا يصح إلا به، ونجد الشاعر ينوع في توظيف البحور الخليلية، وتأتي معظم قصائده على نمط الشطرين، غير أن له عدداً من قصائد التفعيلة مثبتة في ديوانه، كما يحرص الشاعر على توفير قدر مهم من الإيقاع الداخلي، من خلال التكرار الذي يأتي على أشكال عدة، فمن تكرار العبارات والجمل، إلى تكرار المفردات، إلى تكرار الوحدات الصوتية، إلى تكرار البنى الصرفية، والتركيبية.

ومن أمثلته في الإيقاع الداخلي قوله في قصيدة بعنوان "رغم القيود":  
ونرعى الذمارَ ونحمي الديارَ  
ونعلي المنارَ إلى الحائر  
فثمة ضرب من القافية الداخلية بين كلمات: "الذمار، الديار، المنار"، مما يخلق  
موسيقى إضافية في القصيدة، علاوة على الموسيقى الخارجية المتأتية من التفاعيل  
العروضية والقافية. وهذا ما نراه كذلك في قوله:

وكيف يعيش كبارُ القلوبِ  
مع الساقطِ الناقصِ العاهرِ<sup>٢</sup>  
ويتولد الإيقاع الداخلي هنا من تكرار البنية الصرفية للكلمات المتتابعة "الساقط،  
الناقص، العاهر"، لتجيء كلها على وزن "فاعل"، مولدة نوعاً من النغم الداخلي الإضافي،  
الذي يرفد النص برافد من روافد الشعرية العربية.  
وتتكرر هذه الظاهرة في أكثر من موقع، لتغدو ظاهرة لافتة لديه، ففي موقع آخر  
يقول:

ألا بارك الله في جيشنا  
الناهض الراكض الغاضبِ الثائرِ<sup>٣</sup>  
فالشطر الثاني جاء مكتظاً بأوزان الفاعلين، إذ وردت جميع كلمات العجز على وزن  
فاعل، لتوليد ذلك النغم الداخلي، وليؤشر اسم الفاعل كذلك إلى فاعلية الشعب،  
وقدرته على الفعل، وصنع المعجزات.

ويعمد الشاعر كذلك إلى استنساخ البنى التركيبية لمد النص الشعري بمزيد من  
الإيقاع الداخلي الذي يؤدي دوراً حيويًا في رفق القارئ بالحالة الحماسية التي تحثه على

١ نفسه، ٣٤

٢ نفسه، ٣٤

٣ نفسه، ٣٤



الفعل الإيجابي، والتجاوب مع رؤية الشاعر وإرادته، ومن ذلك ما نراه في قصيدة بعنوان "الزوبعة"<sup>١</sup>، إذ يقول:

”فمن العجائب أن يكونَ الوغدُ ذا شرفٍ رفيعٍ  
ومن الغرائب أن يظلَّ النذلُ يحكمُ في الجميعِ  
ومن المصائب أن يسودَ القرْدُ والقرمزُ الرقيعُ“

فالبنى المستنسخة التي ابتدأت بها الأبيات والمكونة من الجار والمجرور الذي يأتي على وزن "فعائل"، تؤكد حرص الشاعر على رفد نصه بذلك الإيقاع الداخلي الذي يشحن النص بـ"فولتية" شعرية إضافية تزيد منسوب التوتر في النص، وتحدث أثرها المطلوب في المتلقي.

ولا بد من الإشارة هنا كذلك إلى ما يعني الشاعر نفسه به من لزوم خلق الحركة في نصه، إذ يبدو النص مواراً بالحركة والفاعلية، وهو ما ينسجم ورؤية الشاعر الذي يتوق إلى بث الحركة في السكون، وبث الحياة في الموت المهيم، ونجد الشاعر حتى في مدائحه النبوية، لا يكتفي بذكر المناقب، وإنما يلتفت إلى الواقع المأساوي، شاكياً إلى الرسول الكريم، داعياً إلى الحق والعدل، مهدداً الظالمين بالمصير الأسود الذي ينتظرهم<sup>٢</sup>. إنه في مدائحه النبوية يضي على النص حركة وحيوية من خلال تخصيص النص الشعري ببذور الحركة الدائبة، ويتجلى ذلك في بنية الأفعال المضارعة التي تتكاثر في النص، فتحوله إلى حراك مستمر، ومسننات لا تكف عن الهدير والحركة<sup>٣</sup>.

١ نفسه، ٢٤

٢ نفسه، ٣٥

٣ انظر: عبد الله الغدامي، القديم الجديد - دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، كتاب الرياض، العدد ٦٦، ١٩٩٩م، ص ١٦٦.

وإذا كان للشاعر "أن يخرق القاعدة ويصنع في الكلام ما لم يصنع"؛ فإن الأعظمي  
قد أثر أن يسير على صراط الشعر غير متنكب ولا متحول، ثابتاً على مبدئه الأسمى،  
وغيره الأنبل.

\* \* \*

---

١ نفسه، ص ٢٧.



## كلمة الختام:

يتضح مما سبق أن إسلامية شعر وليد الأعظمي وجّهته وجهة معينة، جعلته يقدم المعنى والمضمون على البناء الجمالي، لأن هذا يتفق ومبدأه في الحياة القائم على أن الحياة عقيدة وجهاد، وأن الشاعر هو جندي يحارب بقلمه، وأن لا فرق بين السيف والقلم، وعلى ذلك فإنه لا مكان لمن يتخذ من قلمه طريقاً للترفيه عن الجمهور، وتلهيتهم عن دينهم وعقيدتهم.

وقد جاءت قصيدة الأعظمي متساوقة وهذه الرؤية، حين اتخذ من شعره أداة للدعوة، فالوضوح سمة أساسية فيها، لأنها صورة عن شخصية شاعرها، الذي يمقت التلون والنفاق، ويحب شخصية المسلم الواضحة التي لا تتخفى خلف غائل الغموض والانغلاق، وبهذا فقد رضي الشاعر بالحد الأدنى من الأطر الجمالية التي بالكاد تقيم أود القصيدة، لأن ما زاد على ذلك ربما يكون من المحذور الذي قد تزل به القدم، فطغت سمة الاقتصاد في البنية الجمالية على النص، وبدت القصيدة وهي تلبس لبوس الأشكال النثرية الأكثر وضوحاً وفصلاً في الخطاب، وسهولة وصول إلى القارئ، كالرسالة والخطبة والوصية، وما ذلك إلا حرص على قول كلمة الحق، وإيصالها لمن يعنيه الأمر من القراء والمتلقين، وبهذا فقد حافظت قصيدة الأعظمي على توازنها الداخلي، ووفقت بين شاعرية الشاعر، وإسلاميته، مما جعله من شعراء القصيدة الإسلامية البارزين.

\* \* \*

---

١ فلاح العتيبي، شعر وليد الأعظمي: دراسة فنية موضوعية، سابق، ص ٧٩.

## المصادر والمراجع:

- أحمد الجدد، "دراسات في الشعر الإسلامي المعاصر، دار الضياء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٦م.
- الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد شوقي، دار العودة، بيروت، ط١.
- القصيدة الإسلامية وشعراؤها المعاصرون في العراق، دراسة، ترجمة، نصوص، بهجت الحديثي، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٣م.
- الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تح: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ١٩٩٤م.
- جرير، الديوان، شرح: محمد بن حبيب، تح: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، ط٣.
- روبرت هول، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد جواد، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٤م.
- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، بيروت، ٨، ١٩٨٣م.
- سي.دي.لويس، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد الجنابي، الكويت، ط١، ١٩٨٢م.
- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٣م.
- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، إربد، ط٢، ٢٩٩٥م.
- عبد الله العقيل، من أعلام الدعوة الإسلامية - علماء أعلام عرفتهم، مركز الإعلام العربي، مصر، ط١، ٢٠١٠م.
- عبد الله الغدامي، الصوت القديم الجديد - دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، كتاب الرياض، العدد ٦٦، ١٩٩٩م.
- عدنان رشيد، مفهوم الجمال في الفن والأدب، كتاب الرياض، العدد ١٠١، ٢٠٠٢م.
- فلاح العتيبي، شعر وليد الأعظمي: دراسة موضوعية فنية، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، ٥١٤٣٢، ٢٠١١م.
- محمد المرزوقي، أبو الحسن الحضري القبرواني، عصره، حياته، رسائله، ديوان المتفرقات، ياليل الصب، ديوان المعشرات، اقتراح القريح، مكتبة المنار، تونس، ١٩٦٣م.
- محمود السمرة، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط١، ١٩٩٧م.

- ناصر الدين الأسد، الحياة الأدبية في فلسطين والأردن حتى عام ١٩٥٠، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
- ناصر شبانه، الرؤى المكبلة، دراسات نقدية في الشعر، ط١، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩.
- ناصر شبانه، خصوصية المطلع الشعري، مجلة أفكار، العدد ١٨٥، ٢٠٠٤م.
- نبيل سليمان، الكتابة والاستجابة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.
- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ٢٠٠٧م.
- وليد الأعظمي، ديوانه، جمع وترتيب وتدقيق: عبد الله الطنطاوي، دار القلم، دمشق، ط ٥، ٢٠٠٨م.

\* \* \*