التجليات المضمونية والفنية
قراءة في ديوان (المرُّ والأمرُّ) لعبدالعزيز المسلم (١٣٥٢ ـ ١٤٠٣هـ)

د.عبدالله بن صالح الوشمي

قسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي - كلية اللغة العربية

بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

التجليات المضمونية والفنية
قراءة في ديوان (المرُّ والأمرُّ) لعبدالعزيز المسلم (١٣٥٢ـ ١٤٠٣هـ)

د.عبدالله بن صالح الوشمي

قسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي – كلية اللغة العربية

بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

ملخص البحث:

يعد الشاعر عبدالعزيز بن محمد المسلم (١٣٥٢هـ ـ ١٤٠٣هـ) (١٩٣٣م / ١٩٨٣م) أحد الشعراء السعوديين الذين اجتهدوا في كتابة القصيدة الحديثة، وطرقوا أبواباً مختلفة من أغراض الشعر، وكانت رؤيتهم ومواقفهم القومية والوطنية والعاطفية ذخيرة فكرية تحملهم على الإبداع. وقد وظف الشاعر ما استطاعه من الأساليب الفنية في سبيل خدمة معانيه وأغراضه، فقدم نصوصه الشعرية بطريقة إبداعية جيدة حققت لقصائده أن تصنع دهشة لدى المتلقي حين يقرأ معظم إنتاجه.

وقد كان الدافع الرئيس لي في دراسة هذا الشاعر أن نصوصه تتميز بجودة عامة في بنائها الفني، ويملك الشاعر رؤية متميزة تجاه الحياة، ومع ذلك لم تتخصص دراسة أو مقالة في تناول شعره ـ حسب ما اطلعت عليه ـ.

Reading in the collection of (the Bitter and the Bitterer) by Abdulaziz Al-Musalam (1352- 1403 Hijri)

Dr. Abdullah bin Saleh Al-Washmi

Department of Rhetoric, Criticism, and the Approach of Islamic Literature- Faculty of Arabic Language- Al-Imam Mohammad Ibn Saud Islamic University

Abstract;

Poet Abdulaziz bin Mohammad Al-Musalam (1352 H-1403H) (1933 AC1983AC), is considered one of the Saudi poets who excelled in the writing of the modern poem., He wrote in different genres of poetry, and his vision, national, patriotic, and intellectual stands were the fuel for innovatation for him . The poet has implemented all he had of the artistic methods in order to serve his subjects and purposes he tackled. He presented his poetic texts in a very innovative manner that created suspense to the reader when reading most of his production.

The main motive of investigating this poet is that his texts are generally featured as high in quality in their artistic features, and the poet has a distinguished vision toward life, though no study or article has specialized in conducting his poetry, as far as I know.

مقدمة:

يُعنى هذا البحث بالكشف عن التجليات المضمونية والفنية في تجربة الشاعر السعودي عبدالعزيز بن محمد المسلم (١٣٥٢هـ - ١٤٠٣هـ) (١٩٣٣م / ١٩٨٣م) من خلال ديوانه الوحيد (المر والأمر) الصادر في (١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م). وقد ظل الشاعر طوال فترة خصوبته الشعرية حتى صدر ديوانه غائباً عن المشهد الأدبي السعودي إلا من إشارات عابرة هنا وهناك، ولم تجد تجربته الشعرية ناقداً يتخصص في دراستها وتجلية آفاق المضمون والشكل عنده، ويضعه ضمن سياقه الشعري السعودي أو العربي.

وإذا يمثل الشاعر عبدالعزيز بن محمد المسلم شاعرا ينتمي إلى جيل التجديد في القصيدة الحديثة، فإن الدراسات الأكاديمية لم تستعرض تجربته بتمامها، حيث لم يجمع شعره إلا بعد وفاته بما يقارب العقود الثلاثة[1]! وظل حيز تداوله منحصراً بين أصدقائه والمقربين منه، مع عنايته بالنشر الصحفي لإبداعه بطريقة متواضعة، ولعل هذا يفسر غيابه عن الدراسات التي تناولت الشعر السعودي، أو شعراء منطقته (القصيم)، فلا نجد له حضورا فيها[2]، أما غيابه عن الدرس النقدي بشكل عام فيمكن القول إضافة إلى ما سبق: إن حياته خارج الوطن مدة طويلة من عمره أسهمت في هذا الغياب.

وسوف أقوم بدراسة شعر الشاعر في ديوانه (المر والأمر) متخذاً المنهج الفني عمدة في مقاربة قصائده، مستفيداً من غيره كالمنهج النفسي والتاريخي، وذلك في تتبع التلقي الأولي لقصائده، ودراسة لغتها، وألفاظها، وتراكيبها، وجملها، مع تأمل خصائص الصورة والإيقاع فيها.

---

١ يرى د. إبراهيم التركي أن المسلم لم يلتفت بنفسه إلى شاعريته، كما لم يلفت نظر النقاد، فلم يحظ شخصه كما شعره بالانتشار رغم استحقاقه وتميزه (ديوان المر والأمر: ٧، عبدالعزيز بن محمد المسلم، مركز صالح بن صالح الاجتماعي في عنيزة. ط١. ١٤٣٠هـ (مقدمة).

٢ انظر: اتجاهات الشعر المعاصر في نجد. د. حسن الهويمل. نادي القصيم الأدبي. ط ١. ١٤٠٤هـ، الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن (١٣٤٥هـ - ١٣٩٥هـ) د. عبدالله الحامد. نادي المدينة المنورة. ط١. ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م (يضم إشارة واحدة إليه ضمن مجموعة شعراء في ص ٢٨٨)، التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية. د. محمد صالح الشنطي. النادي الأدبي بحائل. ط ١. ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٣م، وحركة الشعر في منطقة القصيم من عام ١٣٥١هـ - عام ١٤٢٠هـ د. إبراهيم بن عبدالرحمن المطوع. نادي القصيم الأدبي. ط ١. ١٤٢٨. ٢٠٠٧م، سوق الأدب والنقد في القصيم، دريد يحيى الخواجه، نادي القصيم الأدبي، ط١.

تعريف بالشاعر:

ولد الشاعر عبدالعزيز بن محمد بن إبراهيم المسلم رحمه الله في مدينة عنيزة بمنطقة القصيم، وهو أصغر أبناء والده، وله شقيق واحد، وهو إبراهيم رحمه الله، كما أن له أربع شقيقات: هن مضاوي، وموضي، ومنيرة، وحصة، وأما أبناؤه وبناته فهم على التوالي: هدى ومحمد وهنادي ونورة وإبراهيم.

ويمثل والد الشاعر: (محمد) أحد الشعراء في مدينته (عنيزة)، وممن يوصفون بالاطلاع والثقافة، وقد كف بصره في آخر حياته، فكان (الراديو) منفذه إلى العالم.

ودرس عبدالعزيز المسلم المرحلة الابتدائية في عنيزة، وكان متفوقا في دراسته الابتدائية حتى روى لأبنائه قصة طريفة، وهي أنه كان أصغر طالب في المدرسة، و بقية الطلبة كبار بالعمر والجسم، و في يوم إعلان النتائج وتوزيع الشهادات، حيث يكرم المرء أو يهان، فقد نجح عبدالعزيز ورسب بعض الطلاب، وإذا بالطلبة الراسبين يركضون وراءه يقذفونه بالحجر، فكانت شهادته ممزقه بسببهم، و ما زالت تلك الشهادة الممزقة الأطراف محفوظة في ذاكرة أبنائه، حين كان أبوهم يروي لهم قصته هذه التي يستدل بها على نبوغه المبكر، وعزيمته، ومعاناته.

وقد أحبَّ الشاعر مدينته (عنيزة)، وعشقها، حتى غرس ذلك في أبنائه وبناته، وحمل معه حب مدينته إلى الدول التي عاش فيها، وما زال أبناؤه، وهم الذين لا يزورون عنيزة إلا قليلاً، يحنّون إلى مدينتهم بنوع من الولاء والوفاء الكبيرين للمكان وللأب الراحل، كما عودهم على ذلك، حيث تحضر (عنيزة) في واقعه بالأحاديث والقصص، كما تحضر في خياله من خلال الشعر بصفتها حلم العودة الذي يُداعبه كل حين, فيقول:

أخي والنشيدُ على شفتيَّ ... تعثر كالأنة الحائره
أخي والنوى حاكم ظالم ... وفي القلب نار الهوى ثائره
أخي أنت في جنة من رُبَى ... (عنيزة) باسمة ناضره
تناجى الغصون وتشجى الطيور ... وتبسم للوردة الحاسره[1]

[1] ديوان المر والأمر: ٥٠.

ويمكن، هنا، الالتفات إلى مفردات (عنيزة) التي ظلت حاضرة في ذاكرته الواقعية، حيث لم ينقطع عن الولع والتولع بسامري عنيزة، الذي يجد فيه امتداده، وربما ترنم به، وانتشى، وهو في مقر عمله: جنيف، وفي غمرة انشغاله مع أسرته.

وبعد أن أنهى دراسته الأولية في عنيزة, انتقل إلى مكة المكرمة ليكمل دراسته الثانوية، ولم تتح له الفرصة لإكمال دراسته الجامعية بعدها لعدم توافرها في مكة أو القصيم في ذلك الوقت، وحاول أن يبحث عن فرص دراسية في الكويت أو البحرين، فعمل مع أحد التجار بحمل البضائع ونقلها بين الكويت والقصيم، كما عمل (مأمور تسجيل) في الخطوط السعودية عام ١٣٧٤هـ، حتى أتيحت له الفرصة أن يكمل دارسته العليا في القاهرة، فالتحق بمعهد المعلمين العالي في القاهرة، وأتم دراسته في التخصص الذي يحبه، وهو اللغة العربية.

وبعد أن حصل على شهادة اللغة العربية عاد إلى بلاده، وقرر أن يتزوج، و طلب من أخته (موضي) المقربة جداً إلى نفسه، وكانت تسكن الطائف، أن تخطب له امرأة من عنيزة، ولكنه يريدها من عائلة منفتحة في الحجاز، وكأنه يريد أن يتحقق فيها: انتماء القصيم ورؤية الحجاز، فخطبت له (فاطمة بنت سعد العجروش)، وتزوجها، وقدّم مهراً كبيرا بمقاييس عصره، وانعقد الزواج عام ١٩٦٥م.

وقد التحق الشاعر عام ١٣٨٤هـ بوزارة المعارف وعمل في التدريس، ثم تدرج في الوظائف، إلى أن أصبح مشرفا إداريا، وتم انتدابه إلى جنيف لمدة أربعة أعوام، ثم عاد إلى الوطن عام ١٣٩٤هـ ليعين رئيسا للمكتبات المدرسية، ثم موجهاً تربوياً، وكان أساس سفره إلى جنيف مرتبطاً بمسؤوليته عن علاج أخيه (إبراهيم)، الذي أثَّر مرضه في شاعرنا كثيرا، فتحمل متابعة علاجه.

ثم انتقل الشاعر عام ١٣٩٦هـ إلى وزارة التعليم العالي، حيث انتدب مرة أخرى لجنيف، ليعمل في الملحقية الثقافية، وسكن في منطقة (لنيون)، وتكونت له علاقات عربية متنوعة في إطار غربته، وأتقن اللغتين: الإنجليزية والفرنسية، واستمر في عمله

هناك حتى وفاته المفاجئة –رحمه الله– خارج وطنه[1]، وحمل جثمانه إلى الرياض، ودفن في مقابر العود.

إضاءة للمحيط الشعري لجيل الشاعر:

يمكن النظر إلى عبدالعزيز المسلم من خلال المحيط الزمني الذي انتمى إليه، فهو من الناحية الزمنية والمضمونية قابل لأن يُلحق بشعراء الجيل الثاني من شعراء المملكة العربية السعودية[2]، الذين عاشوا حياتهم ضمن إيقاعات خطيرة تمرُّ بها بيئتهم السعودية، ويمر بها العالم العربي، فقد شهدت المملكة العربية السعودية آنذاك نهضة واسعة على مستوى البنية التحتية الاقتصادية والثقافية، حيث انطلقت حركة التعليم، وبدأت أفواج المتصلين بالعالم الآخر تنطلق من المملكة، وتعددت وسائل التعبير الإعلامي، وبدأ يظهر في جيلهم أثر الجيل الأول من الأدباء والمثقفين في إنتاجهم وجهودهم، وأما أحداث العالم العربي، فقد طغتْ، وعلى رأسها: قضية فلسطين، وما تفرع عنها من تطورات كمشكلة اللاجئين والعدوان الثلاثي على مصر وحرب ١٩٦٧م و١٩٧٣م وحركات التحرر من الاستعمار في الجزائر، والمشاكل الحدودية المتعددة[3].

وقد جاءت إبداعات هذا الجيل متأثرة بالمرحلة الزمنية التي عايشوها، فحركة التعليم، وتنوع المسارات الإعلامية المتاحة ـ على قلتها ـ وبدايات الطفرة، " أوجد روحاً قوية كأي جيل جديد تتوافر له الحوافز المادية والأدبية، فاندفعوا يقرأون ويكتبون، فكانت الحفلات والمهرجانات والنوادي والمسامرات في المدارس والدوائر والقاعات والبيوت[4]"، فجاء شعراء الجيل متأثرين بتحولاته، وكتبوا الشعر من منظوره العام، سواء ما كان صريحا في الاتجاه السياسي والقومي، أو ما كان في اتجاهات أخرى.

---

١ ديوان المر والأمر: (الغلاف)، إضافة إلى ما زودتني به أسرة المؤلف رحمه الله.

٢ انظر: للتفصيل في حركة الأجيال الشعرية في المملكة العربية السعودية كتاب: في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، د. عبدالله الحامد. دار الكتاب العربي. الرياض. ط٢. ١٤٠٦هـ. ١٩٨٦م.

٣ انظر: حركة الشعر في منطقة القصيم: ١/ ٢١.

٤ الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن: ١٠٤.

ولأن النص الأدبي هو حاصل " الجدل بين المعطيين الجمالي والدلالي"[1]، فإن تلبُّس شاعرنا بمعطيات عصره وفضاءاته لم يمنعه من الدخول إلى العالم الغربي من خلال بوابة وظيفته الرسمية، حيث تكشف له هناك كيف تتم معالجة قضايا بني قومه هنا، فتبصر بواقع الغربيين ورؤاهم لذلك، وقد اجتهدت في هذه القراءة لمجمل إنتاج الشاعر عبدالعزيز المسلم أن أدرس التجليات المضمونية والفنية في إبداعه، بحيث أستدل بأحدهما على الآخر.

آفاق التجليات المضمونية:

يمكن النظر إلى الشاعر عبدالعزيز المسلم من الناحية المضمونية بوصفه من الشعراء الذين طرقوا مسارات قولية متعددة في شعره، فلم يكتف بمحتوى واحد دون غيره، وإنما تنوعت أغراضه وتعددت، وإن كانت السمة العليا فيها أنه ارتفع عن شعر المناسبات اليومية، وخاض في كل ما له صلة بالألم، ومواقف الإنسان، ورؤاه، ومن هنا ظهرت رؤية الشاعر منتشرة في مجمل أشعاره.

ونستطيع أن نتلمس رؤية الشاعر في عدد من المواقف التي ظهرت من خلال معانيه ومضامينه.

أولاً: الموقف القومي:

يتأسس المعنى في قصائد المسلم القومية على الحديث عن وطن عربي واحد، ولذا فإنه لا ييأس من تكرار القول في هذا الموضوع، أو التطرق إلى مسائل متعددة، أو تفصيلية ترتبط بقوميته العربية، فهو يؤمن بوطنه الكبير، ويجتهد في النصح له، وتقصي همومه.

يقول ـ مثلاً ـ في تحيته إلى شباب الكويت الشقيق:

١انظر الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، د. عبدالإله الصائغ. المركز الثقافي العربي. بيروت والدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٧م، ص٢٩٢.

ليت شعري هل يستجيب بياني؟ أو يحلُّ اللقاء عيَّ لساني؟
أنا من ردد النشيد مراراً غير أني أحار في ذا المكان
أي شعر أصوغه لأحيي كم وأنتم ونحن كالتوأمان
وطن واحد وإنْ فرقتنا فسحة الأرض وامتداد الزمان
كلنا ينشد الخلود ويبني لبنات العلى بغير توانٍ[1]

وهي رؤية تتضافر الدلالات اللغوية والمنطقية في قصائد الشاعر جميعاً على تأكيدها، ويتخذ في سبيل تأكيد مواقفه القومية سبلاً متعددة؛ منها: المسار الأسلوبي حيث يتوحد مع شقيقه العربي بضمير الجمع الذي ينتشر في قصائده القومية، ومنها هذه القصيدة بقوله: (فرقتنا / كلنا)، وتأتي صوره لتدعم رؤيته هذه، من حيث التوحد والمصدر المشترك, ويتضح هذا في: (التوأم / امتداد الزمان)، ومنها الأسلوب الحجاجي المنطقي، حيث يقول:

لستُ عن تلكمُ البقاع غريباً سل دمي عن ترابها سل كياني
نحن أنتم وأنتمُ نحن مهما مزقتنا نوائب الحدثان
لغة وحدت عرانا ودينٌ وكفاح وموطن وأماني[2]

وكأنه استبطن مخالفاً أو معارضا لرؤيته، فبدأ بسرد حججه وأدلته، دون أن يمنح محاوره فرصة الادّعاء، وإنما ينتقل الشاعر إلى أقصى مراده حين يؤكد أحقيته وصلته بهذه الأرض العربية، وينفي غربته عنها؛ بل إن صلته صلة الدم والكيان المتكامل، وهو في ذلك مستعد للمساءلة في هذا المسار، وذلك ما أهَّله ليصل إلى قمة معناه في قوله: (نحن أنتم وأنتمُ نحن)، وكأنه بصدد تقرير حقيقة منطقية تضافرت الدلالات السابقة على الترقي إليها، ثم جاءت لحظة الكشف، فتداخلت الذوات، واشترك المصير، تبعاً لاشتراك المكونات التي يدَّعيها الشاعر ويُفاخر بها، وهي اللغة والدين، ومن هنا صار من المتحتم، وليس المفهوم فحسب، أن يتحد المصير، وتتوحد القضايا.

---

١ ديوان المر والأمر: ٣٧، هكذا في الديوان (تواني)، والصواب: بحذف الياء، فهو من تنوين العوض.
٢ ديوان المر والأمر: ٣٧ ـ ٣٨.

ويتكرر موقفه القومي عندما يتحدث عن الجزائر، ونضاله ضد الاستعمار، وكيف أبلى رجاله ونساؤه وشبابه وفتياته البلاء الكبير من أجل حريتهم، إذ يحتفي الشاعر (بهم) وبإنجازاتهم، ولكنه سرعان ما يتحول من ضمير الغائب في حديثه عنهم، إلى ضمير الفاعلين والتوحد معهم، فيقول:

أيها الناطقون بالضاد في الشر ... ق وفي الغرب أين صرتم وصارا؟
إن يكن شنّ في الجزائر حرباً ... فهو في القدس يهدم الأسوارا
وفلسطين أي جفن له غمضٌ ... وأبناؤها ضياع حيارى
أرضنا أرضنا السليبة لن تُد ... رك لغواً مرددا أو شجارا
أمة نحن لو وعينا المآسي ... ما افترقنا ولا رضينا العارا[1]

إنه يتوسل على سبيل الحجاج لما يريده بالمتفق عليه من الحقائق، فهو يدعوهم بالمشترك الذي لا يسعهم إنكاره، فكلهم ناطقون بالضاد، والذي غزا الجزائر سيغزو أو غزا غيرها للأهداف وبالأسباب نفسها، ولذلك لم يعد أمامكم إلا الاجتماع والتوحد، وهو ما ينبئ عنه الشاعر بضمائر الجمع في قصيدته، وتعبيره عن الأرض بأنها (أرضنا)، مع صيغة التكرار التي تؤكد الرؤية هذه، ولذلك قال: (أمة نحن)، وهو تقديم للاهتمام بمفهوم الأمة الذي يريد أن يتحقق في واقع بني أمته.

ولئن تعددت قضايا المسلم القومية في شعره، إلا أن (فلسطين) تظل قضية محورية تتحرك فيها معانيه بشكل مستمر ودائم، وتأتي قصيدته (هل يعود) ممثلة لهذا الاتجاه، حيث يخاطب ابنة صديقه المناضل المسجون في إسرائيل، فيقول في آخرها:

لا تسأليني عنهُ
أين أبي؟
متى؟
ومتى يعود؟
أنا مثلك انطفأ الوميضُ

---

١ ديوان المر والأمر: ٤٧

بعينه وبدا الجمودْ

أنا مثلك احترقتْ حروفي

وهي تسأل: هل يعودْ؟

سنراه يوماً لا تخافي

قادما عبر الحدودْ

بسماته ضحكاته

سترنّ سمعَك من جديد[1]

وهي نهاياته الدائمة في مواقفه القومية من قضايا أمته، فهو يعزف ألمه ومآسيه، ولكنه يشعل النور في خاتمة الدرب، وتلك سمة تتكرر في مجمل قصائده القومية، ولئن كان عنوان قصيدته (هل يعود)، فإن الإجابة لم تكن مؤجلة غائمة غائبة، وإنما صرح بها في خاتمة قصيدته، وكأنه يتركها مشعل ضوء في يد (سامية) ابنة صديقه، وذلك تبعاً لتحول القصيدة والبناء على فكرة القص، ولكنه حين يتجه إلى مأساة الوطن، وليس مأساة الفرد، فإنه يحسم خياراته مبكرا، فجاءت قصيدته (ستعودين يا إفريقيا) تأكيدا على مظاهر العودة في كل تجلياتها، حيث يمتلئ معجمها بأمارات لفظية تدل على ذلك، ومنها: (الإشراق / يندمل الجرح / الزغرودة الحلوة / البطولات / الغد الأسمر / الصبح) وغيرها حتى ختمها بقول:

حسبوا أنهمُ اغتالوا الجذور الآدميه

هزمت إفريقيا. قالوا. وقادوها ضحيه

سوف تحيا مرة أخرى وتختال صبيه[2]

ولعل التفسير الثقافي لمواقفه القومية هذه أنه يرتفع بالقضية إلى مستوى التوحد كما مر، ويرى أن صلته بقضايا أمته صلة عضوية تصورها حالةَ عشق وتكامل وولع، وهو ما

---

١ ديوان المر والأمر: ٦٥ ـ ٦٦.

٢ ديوان المر والأمر: ٥٩ ـ ٦٠.

ظهر في الشعر القومي الذي كتبه كثير من الشعراء السعوديين حيث صدر من "فيض عاطفتهم"[1]، ومن هنا كتب المسلم قصيدته (أغنية حب إلى وردة من الجزائر)، وفيها يقول:

أنـــا أحببتـــك فـــي أرضـــك مـــن عهـــد الطفولـــه
أنـــا أحببتـــك فـــي الأوراس عمـــلاق البطولـــه
أنـــا أحببتـــك تاريخـــا علـــى وجـــه (جميلـــه)
قبـــل أن أعـــرف مـــن أنـــت؟ ومـــن أي خميلـــه؟
قبـــل أن تـــرقص فـــي أذنـــي أغانيـــك الجميلـــه
قبـــل أن ألقـــاك أحببتـــك.. هـــل فـــي الحـــب حيلـــه؟![2]

وهي القصيدة التي توشك أن تصبح قصيدة حب عاطفية شخصية، ولكنها تتحول سريعاً إلى تمثيل الصلة العاطفية القومية مع الجزائر تاريخاً وحضارة وبطولات، ومن هنا تأتي سريعا مفردات (الرماح / الجراح / الغارات / النصر)، بل تتحول الحبيبة إلى جسر مؤقت للعبور إلى معناه القومي الجليل، فيستهين أو يقلل من قيمة البعد الشكلي لحبيبته، ويُعلي من انتمائها، وارتباطها بالأرض، ويجعله سبباً للحب، والاندفاع إليها، فيقول:

لـــم أكـــن أعـــرف مـــن أنـــت ولا كيـــف ســـماتك؟
لـــم أكـــن أعـــرف مـــا لونـــك أو كيـــف صـــفاتك؟
حـــبَّ قلبـــي صـــوتك العـــذب وترجيـــع شـــجاتك
حـــبَّ قلبـــي أنـــك الغنـــوة مـــن أرض الفواتـــك[3]

إن هموم الشاعر المسلم الذاتية لم تمنعه من الانطلاق في الانتماء إلى المجموع والأمة والوطن، أو أنه ـ مثل بقية جيله ـ جمع بين الحديث عن الذات والحديث عن الآخر فرداً أم جماعة أم وطناً أم أمة[4]، وأصبحت مواقفه القومية متماهية مع مواقفه العاطفية الأخرى.

---

١ الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية: ٣٣٥، د. بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين. بيروت، ط ٤، ١٩٨٥م.

٢ ديوان المر والأمر: ٦٨.

٣ ديوان المر والأمر: ٦٨ ـ ٦٩.

٤ عقدان من الإبداع الأدبي السعودي، (أبحاث الملتقى)، نادي القصيم الأدبي، ط١، ١٤٢٣، (الانتماء في الشعر العربي. السعودي نموذجاً، د. عبدالله ثقفان، ص٢٢٧.

ثانياً: الموقف الوطني:

لا يُعد الشعر الوطني انفصالاً عن الجانب القومي والعالمي، وإنما هو امتداد له، أو لحظة الوعي الأولى به، وذلك أن قضايا المواطن تنبع من إنسانيته التي يشاركه فيها سكان العالم بمختلف هوياتهم وانتماءاتهم.

وقد عزف الشاعر المسلم على قضايا الوطن كثيرا، وحاول أن يكون صوتاً للمواطن البسيط، وأن يعالج قضاياه في شعره بصور متنوعة.

يُراهن الشاعر المسلَّم على وطنه، ويرى في تفاصيله مصدر القوة والتماسك مهما شابتها الشوائب، وهو يرى في صراعات المجتمع وتقلبات الأهواء مصدر قلق على لحمته وبقائه، ويجسد مواقفه بأنه ضد التزييف والرياء، فهو الذي قد آثر تربة وطنه[1]، وتحمل من أجلها كل ما لاقاه، وما قدمه من مواقف، ومن هنا فإن تنقلاته في كل مكان من العالم ليست رفضاً لموطنه، ولا هرباً منه، وإنما حاجات الدنيا وأسبابها، وهو في غربة عن دياره[2]، ويظل الوطن في قلبه، وتظل علاقته بوطنه علاقة متينة من الطرفين، حتى يشتاق الوطن كما يشتاق المواطن، فيقول:

ولي وطن يتمنى بأنْ ... يرى قدمي نحوه سائره
وكم ذا تمنيت يوما بأن ... أقبّل تربته الطاهره
فيا تربة المجد يا موطني ... ويا أملي في الدنا العابره
وأجمل ما رسمته الحياة ... وما رنقته اليد الماهره
أحييك لو فرقتنا الليا ... لي فذا دأبها أبدا غادره
أحييك من خافق ما سلا ... كَ ومن مهجة لم تزل ذاكره![3]

وليس الاتجاه الوطني في الشعر هو مباشرة الحديث عن قضايا الوطن التفصيلية فقط، ولكنه الذي يُعنى بقيمة المكان، وتعزيز الانتماء إليه، وكأن المكان فكرة وثقافة

---

١ ديوان المر والأمر: ٤٢.
٢ ديوان المر والأمر: ٣٠.
٣ ديوان المر والأمر: ٥٠.

أكثر من كونه جغرافيا، ولذلك تحضر المفردات المكانية (مثل: عنيزة) بشكل يسير[1]، ويحضر الوطن بجلاله في شعر المسلم، ويصبح الوطن قيمة عليا تحفظ من أجلها القيم والمبادئ، ويستهان بالمال وغيره من أجلها، ويكون الوطن ساحةَ تجلٍّ لهذه القيم وأصحابها، فيقول:

ألأنـــي أضـــجُّ اســـتنكر الظلـــ ـــمَ أعـــادي لطغمـــة الأجـــراء
ألأنـــي أهـــوى لمـــوطني المجـــ ـــدَ ولا ارتـــضيه للـــدخلاء
صـرتُ فـي عـرفكم أجيـراً حقيـراً بعـــت أرضـــي لحفنـــة العمـــلاء
ألأنـــي أصـــيح فـــي كـــل صـــبح لـــيس صـــبحاً لنـــا وكـــل مـــساء
كـلُّ شـيء مـستورد فـي بـلادي غيـــر أرضـــي وغيـــر هـــذي الـــسماء
ألأنـــي أحـــارب الظلـــم أنـــى كـــان حتـــى فـــي الأنفـــس الرعنـــاء
صـرتُ فـي عـرفكم أجيـرا لمـاذا أفـسحوا الـصدر كـي تحـسوا بـدائي![2]

إن الشاعر هنا يعيد مفهوم الوطنية، أو يطرحه من وجهة نظره الخاصة، فالإيمان بالوطن هو الإيمان بقضاياه، والإيمان بأن يكون للمواطن مساحته التي يتنفس من خلالها بكل ما يريد، ويصبح ضد ذلك: العملاء والدخلاء الذين يريدون بيع الأرض، وهو ما يرفضه الشاعر، لأنه سيبقى للأرض ما ارتبط بها وما نشأ منها، وأما ما جاءها من الخارج، فسيزول.

وتبعاً لذلك جاءت قصائد الشاعر الأخرى لتعكس هموم المواطن، وخاصة في قصائده التي لامس فيها النبض الشعبي المباشر، وحاول فيها أن يقدم نصاً يختصُّ بمفردات اليوم ومشاغله، وهو بذلك يتناغم مع مبادئه، ولا يزعجه أفق التلقي عند غيره، ولذلك قدّم لبعض قصائده بقوله متحدثا عن الموقف منه بعد نشرها: "أخذ علي بعض الأصدقاء بأنني أقحمت الأدب في قضايا ذاتية أو مادية بحتة. وإذا بي أعود في هذه القصيدة لنفس المحاولة، وعلى نفس النمط، فإنما يعني ذلك إصرار مني على أن الأدب جزء من

١ انظر قصيدته (غيبة العائد) ص ١٨ عن عنيزة (فيحاء)، وقصيدة إلى الشرق: ٣٩.
٢ ديوان المر والأمر: ٥٥ ـ ٥٦

الحياة، بل أذهب أبعد من ذلك إذ أرفض كليا أي أدب لا يواكب الحياة رائداً أو رافداً أو ناقداً ينبض مع الحياة لأنه قلب الحياة[1]، وهو تأصيل لفكرة الأدب وهدفه، فليس الشعر وسيلة للترف والطرب المجرد، وإنما هو مساهمة في مواكبة الحياة، وغناء حقيقي لها، وتعامل مع معطياتها كاملة، ولذلك فإنه حاول أن يتقصى المفردات اليومية للمواطن، وهو بذلك يمثل الجانب الاجتماعي في الموقف الوطني، فيقول في قصيدته: (إنذار: من وحي أزمة السكن):

لا أرض عندك تبنيها ولا دار ... فليفن عمرك أقساط وإيجار
قالوا: الملايين عند البنك. قلت لهم: ... سيان عندي ملايين وأصفار
أفقتُ يطرق بابي زائر شرس ... يبدد الحلم في كفيه (إنذار)
ارحل. فما ذنبنا إن كنت ذا عوز ... ونحن لو لم تشأ في البيت أحرار
ما ذنبنا إنْ تكن بالفقر محتبياً ... ورأس مالك أوراق وأشعار
ارحل. فراتبك المحدود ليس سوى ... (سعياً) تقاضاه منا اليوم سمسار
ابحث لنفسك عن كوخ تعيش به ... فإن مثلك للأكواخ عمار
يا بنك غيثك هطّال على أُنُفٍ ... لم تستغثك وصحرائي لها النار![2]

وفي قصيدته: (ربما: مع الشوق الضاري إلى بنك التنمية العقاري)، يستحضر الشاعر كل المفردات التي تخدم رؤيته الوطنية، فيتحدث عن صغاره، وانتظار الوعد، والحلم المتحقق، وزراعة الحب، والصغار المتباكين، والدروب، والشجيرات، والصحاب، ولعب الأطفال، وحشد من الحقول الدلالية التي تلتقط تفاصيل قضية المواطن مع بنك التنمية العقاري، ليربطها بعمق الأرض والوطن، حتى تكتسب مشروعيتها الكاملة، ومن ذلك قوله:

أيها القادم عونا للذي يملك أرضا
تزرع الآمال في دنياه إذ تعطيه قرضا

---

١ ديوان المر والأمر: ٢٦.
٢ ديوان المر والأمر: ١٦. ١٧

لـــــم هـــــذا القيـــــد؟ هـــــل ترضـــــى بحرمـــــاني أترضـــــى؟!
أعطنـــــي أرضـــــاً وخـــــذ مـــــا شـــــئت إبرامـــــاً ونقـــــضا
ازرع الحـــــب بـــــصحرائي فقـــــد أتخمـــــتُ بغـــــضا
أســـــبل الرحمـــــة وانظـــــر صـــــلف الملّـــــاك حـــــولي
يرفعـــــون الأجـــــر أضـــــعافاً فـــــلا يثبـــــت حـــــولي!
أشـــــتكي الليـــــل إلـــــى الليـــــل ويـــــشكو العـــــول عـــــولي!
وصـــــغاري يتبـــــاكون إذا مـــــا حـــــال حـــــولي!
أبتـــــي: هـــــل ســـــنعيش العمـــــر مـــــن هـــــولٍ لهـــــولِ!١

وأما في قصيدته: (لم يسرقون النور؟)، فإنه يسرد تجربته الشخصية مع الراتب والعلاوة، ويستشعر قوة المعنى وصراحته ووضوحه، فيستفتح ـ وكأنه يعتذر ـ بقول: " لا تنزعجوا من هذا الغضب، فإنني أفترش الدرجة الرابعة عشرة من المرتبة التاسعة، والدرجات الأربع الأخيرة درجات شرف، أي بدون علاوة٢"، ولعل هذا الغضب نتيجة طبيعية للرغبة في الإصلاح وتغيير الأوضاع غير المناسبة، وهو ما يتكرر في بعض قصائده الأخرى، وخاصة عند تقاطعه مع قضايا الفقر والعوز، وهي قصائد تصنف مع الشعر الذي "اتسم بالثورة والعنف، واللهجة الخطابية، والحماسة الشديدة للهدم٣"، مع أنه قدم حلولا متعددة في سياقه، فيقول:

لـــــم تـــــسرقُ الأنـــــوار مـــــن أحـــــداق أطفـــــالي الـــــصغار؟!
لـــــم تحـــــرق الآمـــــال والأعمـــــال فـــــي وضـــــح النهـــــار؟!
لـــــم يحقـــــدون علـــــى المحبـــــة والـــــصراحة والحـــــوار؟!
القـــــائلون بـــــلا حيـــــاء (يلـــــصقوها بالكبـــــار)
هـــــذا هـــــو المرســـــوم والـــــنظم التـــــي فيهـــــا يـــــسار

ثم يقول:

١ ديوان المر والأمر: ٢٧ ـ ٢٨.
٢ ديوان المر والأمر: ٣٠.
٣ الحركة الأدبية: ٢٩٢.

هـــــذا جـــــزاء المخلـــــصين وغيـــــرهم يُجـــــزى النـــــضار!
ربـــــاه حـــــاربني الـــــصغار وألـــــصقوها بالكبـــــار
ربـــاه لا أدعـــو علـــيهم .بـــل لهـــم .فهـــمُ صـــغار!١

وهي قصائد تتكئ على المنحى العاطفي في الحديث عن قضايا المواطن والوطن، وكأنه يوظف العاطفة بهدف استثارة المتلقي ونقله إلى حيزه المضموني لإقناعه، والتأثير في مشاعره.

ثالثاً الموقف العاطفي:

لم تأت لحظة عاطفية كبيرة في شعر المسلم، ولكنه لا يخلو من إضاءات وإلماحات صريحة، وذلك ضمن عادة معاصريه من التخفف في القول أو الترميز لذلك، ولعل قلة ذلك أوانعدامه عنده راجع لرؤيته الثقافية، وطبيعة المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر، وقيل: إن رؤية المدرسة الواقعية في الشعر لا تكاد تُلمُّ بالغزل، وذلك يعود إلى البؤس الذي عاشوه، أو أنه يعود إلى أن مفهوم الشعر عندهم الذي قد يفرض عليهم تجاهله، وأنهم لذلك ضد الذاتية الوجدانية التي لا تعبر إلا عن إحساس الفرد٢، ولذلك فقد فسر الشاعر تفاوت المتلقين لشعره القومي والوطني، وصرح بأنه ضد الذاتية والفردية فيه٣.

تتعدد لحظات الموقف العاطفي الذي مرَّ به الشاعر، فهو ممتلئ بالهجران، والتيه، والعتب، ويتبادل المواقف مع حبيبته، فيقول:

---

١ ديوان المر والأمر: ٣٠-٣١.
٢ انظر: الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية: ٣٣٧.
٣ ديوان المر والأمر: ٢٦.

جاءت تلملم من أثوابها خجلا ... وتطلب الصفح لما اجتازت الأجلا
من بعد عشر عجاف لا ربيع لها ... طال الفراق وكدنا نفقد الأملا
كنا على قدر أن نلتقي فمضتْ ... بنا السنون وحبل الوصل ما اتصلا
كم قلت للأهل: رشوا الورد قادمةً ... وأوقدوا الشمع وادعوا للقرى الجفلا
وكم تباشر أولادي وكم رصفوا ... طريقها بأمان لم تزل أملا[1]

ثم إنه صريح في مواقفه العاطفية مثل صراحته في مواقفه القومية، وتحمله صراحته ووضوحه إلى مفاتحة الحبيبة بغير ما تتوقعه، فيقول لها:

عذرا إذا شطحتْ حروفي أو أساءك بعض صدقي
لولا بقية ومض ودٍّ ما حملت إليك برقي
لولاك في العين السواد لما احتملت قيود رقي
لكنني . وأنا البريء . على يديك شهدت شنقي[2]

إنه الصدق، وإن أوصله إلى القسوة في مخاطبتها، ولذلك فإنه حين يحتدُّ موقفه، وتهجره بغير ما يستحق، يثبت لمبادئه، ويتنازل عن هواه:

حبيبتي. عدت. هل ما زلت ذاكرة؟ ... أم أنّ بُعد التلاقي غير النحلا
سيان لكنني أرجوك يا قمراً ... نسيت أوصافه أنْ هلّ أو أفلا
بالحب. بالهجر. بالنسيان قافلة ... مرتْ بدربيَ وهْماً حلّ وارتحلا
بما وعته جراحي منك راعفة ... تحت السياط بعهد بيننا انسدلا
أن لا تقيمي طويلاً بيتنا اتسعتْ ... شطآنه. وصغاري أبغضوا الأملا
مرّي كما جئتِ. ملَّ الجرح آسيه ... مرّي كما جئت. خلِّي الجرح مندملا
غمامة أنت. إنْ حلَّت وإن رحلتْ ... سئمت كل غمام حلَّ أو رحلا![3]

---

١ ديوان المر والأمر: ١٦. ١٧
٢ ديوان المر والأمر: ٣٣.
٣ ديوان المر والأمر: ٩. ١٠.

وهو رهان الشاعر على الموقف، والتزام الصدق، والوفاء بالمواثيق في سبيل حبه، وحين ترتبك هذه القيم، فإنه يعود إلى المبدأ، ويستهين بالعاطفة، أو أنه يجعل العاطفة تحت طائلة الموقف والقيمة.

ومما يحضر في شعر المسلم العاطفي شعرُ اللوعة والفراق والهجر، أو أن شعره العاطفي متخصص فيه، حيث غاب عنه الشعر الحسي، وبزغ فيه "أنين الجرح، وضراوة الحب، وصورة لكرامة مجروحة جرحها الصلف والكبرياء، لكنها لا تيأس، بل تعدو في إثر الظاعنين[1]"، فيقول:

لقد فجعتني بنات الزمان ... بغدر الغريب وهجر الحبيب
وأعجم عودي فألفيته ... عسير المنال قوياً صليب
أخي هذه صورتي غيرتها ... صروف البلى والزمان العصيب
ولكنّ لي خافقاً صامداً ... تحدى البلى وتحدى النوب
أعز على الليل من نجمة ... وأبقى ـ على ضعفه ـ من عسيب![2]

وهنا يجتمع الحزن مع العتب، والألم مع الأمل، وكأنه معني بتصوير لحظات الحزن أكثر من لحظات الفرح والبهجة، " وشعر اللوعة يمتاز بعمق الألم، وصور الدموع الساكبة، والسهر والأرق، والقلق الممزق، والظمأ العارم وشدة الحنين والشوق، ووفرة أطياف الذكرى والأحلام، وحدّة الشعور بالوحدة[3]"، وها هو ذا شاعرنا يقول:

وحدي! أجلْ غدر الحبيب وخان بعد العود عهدي
ومشى بدرب اللاوفاء على رياحين وورد
وبقيتُ وحدي أخض الأشواك عن قلبي وودي
وبقيت وحدي والدموع. أجل أنا والدمع وحدي[4]

إنها العاطفة المتماسكة في المبدأ المنهارة من الداخل، وكأنه يتماسك أمام الجميع،

---

١ الشعر الحديث: ٣٤٢.
٢ ديوان المر والأمر: ٧٨.
٣ الشعر الحديث: ٣٤٥.
٤ ديوان المر والأمر: ٧٦.

وينكسر أمام عاطفته وحبيبته، وتتعاضد العاطفة مع اللغة، حتى إنه حين توحد مع الدموع لم يكتف بها، وإنما شعر أن توحده يفرض عليه أن يقلل قدر استطاعته من الكثرة اللغوية، فتحولت (الدموع) إلى (الدمع) مما ناسب التفرد بين الذات والدمع، وهكذا يأتي شعر العاطفة لديه، حيث يتماسك وينتشي مهما كانت آلامه، فأنت " تحس وأنت تسمع الشاعر ينشد قصيدته الغزلة، أو تقرأها، بالرجولة المتماسكة، وبالعنفوان والصحة والقوة، مهما كانت عاطفته صادقة جياشة قوية"[1].

رابعاً/ الموقف الفني:

حديث الشاعر عن الشعر منتشر في تراثنا، وهو إفراز طبيعي لرؤية الشاعر تجاه الشعر ومفردات قصيدته، ويجعل قصيدته تمثيلا لموقفه النقدي.

وقد حسم الشاعر المسلم منهجه الفني وموقفه في كتابة القصيدة بوصفها وسيلة تغيير للواقع، وسبيلاً لإظهار الموقف وإعلانه على الملأ، فالأدب عنده للحياة، وليس للفن؛ بل إنه يصرح ويقول:

سئمتُ أذنه سماع القوافي عاريات ومـلّ موسيقاها
قتلتنا قصائد الفخر بماضٍ قتلناه إذ به نتباها
علقتنا (المعلقات) على الأعواد دهراً ولم نعد نقراها
أسكرتنا ألحان ديواننا الضخم فتهنا به زماناً وتاها
ووقفنا. تاريخنا يُخصب الكون وترمى لنا القشور لحاها!
واستفقنا. هل استفقنا؟ مضى الركب وحادى ركابنا ما حداها
فليكن عودك الحميد .إذا عدت .أسى جرحها وريّ ظماها
وليكن حرفك المجنح إزميلاً يلين الصخور ينبع ماها
إنّ أغلى قصيدة نتحراها نُمنّي الهوى بيوم لقاها
يوم يعلو الدخان يوم تُغني مرزمات الآلات أحلى غناها
يوم نملي على الورى صوتنا العالي ملكنا زمامها وعراها

---

١ الحركة الأدبية: ٢٣٦.

عـــــالم اليـــــوم بالحديـــــد بنـــــاه ودنانـــــا مـــــل القـــــصيد بناهـــــا[1]

إنها تمثل موقفا واضحا من القصيدة، ومن تاريخها، ومساراتها، فما لم تكن في خدمة الحياة، وما لم تحث على القيم والمبادئ، فلا قيمة لها، وهو يقدم رؤيته من خلال صورة مجازية مترفة بالسخرية، فقد علقتنا المعلقات، وأسكرتنا ألحان شعرنا، وتهنا، والحل في العمل والإنتاج والإنجاز، وتلك القصيدة الغالية، وما دون ذلك فلا معنى للشعر حينها، وتستمر الصورة الساخرة من الشعر حين يقيمه في مقابل المال والجاه وغيره، فرأس مال الشاعر (أوراق وأشعار[2]) لا غير.

فالشعر عنده رسالة، وهو ها ذا يبعثها إلى أبي القاسم الشابي "قيثارة الأم المشرقة، إلى التي لم يزل صدى عزفها الشجي يرن فيسمع الدنيا وقلب الوجود. إلى روح أبي القاسم الشابي في عليائها المضيئة وعالمها السرمدي المقدس وصباحها الخالد الجديد[3]"، وتمتلئ قصيدته إلى أبي القاسم بتقديم الشعر بوصفه أمل الشريد، ومرجع الأناة، وبلسم الجرح، وأغرودة الدنيا، وقلب الزمان.

وتبعاً لذلك، فقد جاء إبداع المسلم في إطاره العام تمثيلاً عاما للمذهب الرومنسي في الأدب، حيث " بدأ أولاً مشبعاً بالتشاؤم، ثم تحول إلى غناء للحياة، وتمجيد للشعر، صنو الحياة الحقة، وإن لم يزايله القلق والتطلع إلى المجهول، وانتهى إلى نوع من الانغلاق على نفسه[4]"، وهكذا ترددت في أشعار المسلم المطالبة بأن يكون للشعر وظيفته في نصرة المظلوم، وتغيير الواقع السيء، وتعلق الشاعر بالخيال وأثره، وأن للشاعر حقيقته التي تخصه ولا تتشابه مع غيره، وفاضت على شعره من وراء تأثره بهذا المذهب مشاهد الغروب، والخريف، والوحدة، والندم والألم، والمجهول، والحيرة، والليل، والظلام، والموت، وبدأت مساءلة الحياة عن قيمتها وفائدتها.

---

١ ديوان المر والأمر: ١٢، ١٣.
٢ ديوان المر والأمر: ١٧.
٣ ديوان المر والأمر: ٢٠.
٤ أزمة الشعر العاصر، د. شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب. القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص٢١.

ويمكن النظر إلى مثال ذلك في ظاهرة الوحدة التي تتكرر في شعره، ومن نماذجها قوله:

وحـــــدي وكـــــل النـــــاس ضـــــدي أينـــــا ســـــتراه هالـــــك
ســـــأذود عمـــــا أرتئيـــــه ولـــــست أحفـــــل مـــــن أعـــــارك[1]

وقوله:

أطـــــوي إليـــــك البيـــــد أختـــــصر الزمـــــان أعـــــود وحـــــدي
وحـــــدي! أجـــــل غـــــدر الحبيـــــب وخـــــان بعـــــد الـــــود عهـــــدي
ومـــــشى بـــــدرب اللاوفـــــاء علـــــى ريـــــاحين وورد
وبقيـــــت وحـــــدي أخـــــضد الأشـــــواك عـــــن قلبـــــي ووردي
وبقيـــــت وحـــــدي والـــــدموع أجـــــل أنـــــا والـــــدمع وحـــــدي[2]

وقوله:

وكـــأن لـــم تكـــن لقلبـــيَ ينبوعـــا ... مـــن الـــري فـــي عهـــود ظمـــاء
وكـــأن لـــم تكـــن حيـــاتي قـــروح ... لقيـــت فـــي الحيـــاة كـــل شـــقاء
أنـــت يـــا شـــاطئ النجـــاة لقلـــب ... مـــا اهتـــدى بالـــسهى ولا الجـــوزاء
تـــاه فـــي لجـــة الخـــضم وقادتـــه ... إلـــى التيـــه حيـــرة الأشـــقياء
وهـــوى نحـــو هـــوة الأبـــد المجهـــول ... فـــوق الـــصخور والأشـــلاء
كـــان هـــذا وحـــده الحـــتم لـــولاك ... ولـــولاك كـــان طـــي الفنـــاء[3]

وتعد هذه الأبيات بمثابة النموذج الذي حضر في شعر المسلم من خلال إيمانه برؤيته الشعرية، وتعلقه بالمدرسة الرومانسية.

خامساً: الرؤيا القلقة:

يمثل الموقف من الحياة رسالة يحملها الشاعر، ويكتوي بلظاها، ويظل يقايس الدنيا من خلالها، فيغشاه القلق باختلاف أسبابه، " ومن أسباب القلق: الظروف القاسية، الحب

---

١ ديوان المر والأمر: ٦٧.
٢ ديوان المر والأمر: ٧٦.
٣ ديوان المر والأمر: ١١٣. ١١٤.

المعذب، اليتم، الفقر والحرمان[1]، وغيرها من المواقف التي تدفع الشاعر إلى معاناة القلق، وأن يعبر عنه.

وعن هذا يقول الشاعر:

قالت: أراك هجرت الشعر والأدبا ... أصوح الدهر أم روض الهوى جدبا
قلت: اسألي الطير هل غنى على فنن؟ ... عرته سود الليالي فالتوى حدبا
قالت: تركت أغاريد الهوى سحرا ... وكنت تخفق في أجوائها طربا
قلت ارعوي لم تعد دنياي أخيلة ... سماؤها تزرع الأطياب والشهبا
دنياي عسف وآلام وأصفدة ... أيعلم القيد عذب اللحن إن سكبا![2]

هذا الحوار الذي يقدمه الشاعر بين ذاتين إنما يتأسس على انهيار القيم التي يؤمن بها الشاعر، وحين تنتهي أو تتلاشى، فإنه يشعر بعدم الجدوى من الكتابة، وهو نوع من القلق الوجودي تجاه الحياة ومفرداتها، ولذلك اختصر حياته بالعسف والآلام والأصفاد والقيود، وانتهى منها الخيال والأغاريد، وكانت الصورة المجازية الخاتمة لهذا المقطع ما جاءت في صيغة الاستفهام، فهل يمكن أن يعلم القيد عن عذوبة الألحان، وهي استعادة مجازية لحالة الطائر المحبوس في قفص، فمهما غنى أعذب الألحان، فإن هذا لن يغير واقعه الذي يُختصر في قفص!

قيم الشاعر هي مصدر قوته وحياته، وبها وعليها رهانه في مواجهة الخطوب، وحين يمسها السوء ترتفع نبرة القلق والشك والرفض لديه، وهو مخلص في حبه للجميع، ولكنه لا يقبل المساومة على مبادئه، فيقول:

لو أنني ذِلق اللسان مجردٌ ... من كل حبٍّ
لو كنت معتوه الضمير مدنّساً ... بالغش ثوبي
لو كنت مسلوب الجنان ملوثاً ... بدماء صحبي
لو كنتُ كنتُ جمعت حولي الحب من ... شرق وغرب

---

١ الشعر الحديث: ٣١٢.
٢ ديوان المر والأمر: ١٤.

لكنني اخترت الطريق الوعر حيث: أنا وقلبي[1]

إنه يرسم مقارنة سريعة بين حالتين؛ حالة المداهنة والممالأة، وحالة الوضوح والصدق، ويؤكد على أن الأولى منهما تكفل العيش الرغيد والنعيم الدنيوي الدائم، ولكنه لم يختر الجيد، وإنما اختار القلب، والقلب لا يُرضيه إلا القيم العليا والمبادئ الثابتة.

وحين تضيع الهوية، ويتلعثم الصدق، ولا تصبح الحقيقة ناصعة بيضاء، فإن الشاعر يلجأ إلى تساؤلاته، ويرحل إلى الشك والتردد بهدف الوصول إلى الحقيقة، فيقول:

ماذا جنيت؟ وحزَّ في نفسي بأني لست أعرف ما جنيت!
ماذا جنيت؟ أسمعت مني أو رأيت؟
قل لي بربك: ما الذي عني سمعت وما رأيت.
أوشاية؟ أجناية؟ أم ظن سوء قد وعيت؟
ماذا جنيت؟ ويُستفز الظلم .حتى الظلم .يصرخ ما جنيت؟
ماذا جنيت؟ لكي تحطم في وعودك كبريائي
ماذا جنيت؟ وبسمة صفراء تسحق لي إبائي
ماذا جنيت؟ مسختني مستجدياً لعق الحذاء
أذللتني بالوعد حتى كاد يخذلني بكائي
قلها بربك أستريح قلها تضخّم فيَّ دائي[2]

وهذا القلق والتنازع النفسي يمتد ويحيط بقصائد المسلم، حيث يظهر على مستوى العنوانات مثل: (الضياع، جبل السكارى، ريشة بين العواصف[3])، وتتناسل مفرداته في أبيات القصيدة.

وأعتقد أن من أسباب القلق والشتات العاطفي ما يتمثل في واقع الشاعر نفسه، حيث عصفت به الأماكن والتنقلات، وواجه صعاباً متعددة في دنياه، وعاش لحظات الموت والفراق مع أحبابه وأصدقائه وأماكنه.

---

١ ديوان المر والأمر: ٢٤.
٢ ديوان المر والأمر: ٣٢.
٣ ديوان المر والأمر: ١١٨ ـ ١١٩.

وتبعاً لهذا القلق والاغتراب والشتات الذي عاشه الشاعر، وظهر في شعره، يمكن القول: إنه تجلى في قصيدته بكثرة الحديث عنه، أو باستدعاء مفرداته، "وأغلب اغتراب الشعراء اختياري، حيث يشعر بعدم الانسجام مع مجتمعه وواقعه الاجتماعي، ولما يراه من انفصام في المجتمع، وتضاؤل المثل والقيم فيه[1]". ومن هنا ظهرت عنواناته كاشفة لقلقه، ومنها: (المر والأمر، والضياع، ولم لم تفي؟، ومنارات الهموم، والحب الضائع)، ولعله يمثل هذا المنحى القلق في قصيدته الهجائية التي استفتحها بقوله: "هذا الهجاء لا يُعنى به شخص بذاته، بقدر ما يُعنى به فئة من الناس تتجلل بالسواد، وتتشح بالخنى، وتعيش على أكوام الفضيلة، وأكداس من الحقد الأسود[2]". إنه هجاء للقيم عندما تتحول عن الفضيلة، وتنحرف إلى الحقد والشر، وكأنه هجاء للمجتمع أو لشريحة منه، وليس هجاءً لفرد أو أفراد معينين.

وهو يتحدث عن هذه القيم بالصيغ المطلقة فيقول:

الحاقدون على الضياء	الزاحفون مع الظلام
الناقمون الزارعون	الشوك في درب الأنام
الحالمون بكل مجزرة	يترجمها الطغام
الشانقون العنادليب	على صليب الانتقام
الناهشون ومالهم	ظفر ولا حتى سهام
أوكار شرٍّ عششت	بقلوبهم وصدى حمام![3]

حيث تكاثرت الجمل الاسمية ليمنح معانيه البعد المطلق، وكأن قلقه مستمر باستمرار هذه الظواهر التي ينتقدها؛ بل تواترت الصور الشاعرية التي تحقق صورته القلقة، فهو الذي يقول عن نفسه: (ركلتني الدنيا)، و (أحيا للآلام)، وهو (ريشة بين

١ حركة الشعر في منطقة القصيم: ٢/ ٧٥٧.
٢ ديوان المر والأمر: ٨٣.
٣ ديوان المر والأمر: ٨٣.

العواصف)[1]، وهو يؤكد على انتهاء معنى الحياة من حياته، ويرمز لذلك حين يقول: (لم تعد دنياي أخيلة)، و(سئمت الليل)[2].

ولعل الهرب إلى الطفولة، أو الخوف عليها، هو أحد أبرز ملامح القلق من المستقبل والخوف من الموت عند الشاعر[3]، حيث إن اقتران بعض القصائد بالطفولة، أو التخوف على مستقبلهم، أو التمتع بنوع من القلق معهم، هو أثر من آثار القلق البارزة.

فيقول عن ابنته (هدى):

هـــدى. أيـــن ابتـــسام الزهـــر فـــي ثغـــر الهـــوى العـــذري؟
هـــدى. أيـــن انـــسياب اللحـــن بابـــا أيـــن لا أدري!
بعـــدت ولـــم أعـــد أســـمع إيقـــاع الهـــوى المغـــري
بعـــدت وحـــال مـــا بينـــي وبينـــك قاصـــم الظهـــر[4]

وتنعقد معاني الشاعر الاجتماعية بأطفاله، ومصيرهم، وذلك تبعاً لقلقه الذي يستبد به، ومن هنا تدور فكرة قصيدة (إنذار) و(ربما)[5] على معاناة أطفاله، وألعابهم، وأصدقائهم، ويصور استبداد الأسئلة بهم، فيقول عن أزمة السكن:

أبتـــي مـــا بالنـــا نرحـــل مـــن بيـــت لبيـــت؟
لعبـــي! هـــشمها النقـــل علـــى ظهـــر (الونيـــت)
ودروبـــي وشـــجيراتي التـــي عمـــري ســـقيت
وصـــحابي! لـــم أكـــد أعـــرفهم حتـــى نـــسيت!
أبتـــي، كـــم لـــك مـــن بيـــت. أمـــا ترضـــى ببيـــت؟![6]

ومهم، هنا، التأكيد على أن قلقه وفزعه من الدنيا لم يكن مطبقاً يدفعه إلى رفض الدنيا، والأصدقاء، وإنما يدفعه إلى مجالدة الصعاب، ومعاندة الصعوبات، فهو يصرح بأن (يرتفع

---

١ انظر قصيدته (ريشة بين العواصف) في ديوان المر والأمر: ٨٢.
٢ انظر قصيدته (قالت وقلت) في ديوان المر والأمر: ١٤.
٣ شعرية القلق عند بدر شاكر السياب: ٢٣٤.، علي علي آل موسى، دار الأولياء. بيروت، ط١، ١٤٢٩هـ. ٢٠٠٨م.
٤ ديوان المر والأمر: ١٠٧.
٥ ديوان المر والأمر: ١٦. ٢٨.
٦ ديوان المر والأمر: ٢٨.

رأسه)، ويؤكد على أنه أُمطر من لهب الشقاء، والعواصف تعاند طوده، ولكنه أقسم ألا ينثني أمام راية الجبناء، وسيحفظ كرامته أمام من لو أرادوا لجففوا دمعه[1]، ويقول:

أنـــا لـــم أزلْ أحيـــا، ويكفـــي أننـــي مـــا زلـــت أحيـــا!
أنـــا حيـــث يعرفنـــي ضـــميري. منزلـــي: حـــدق الثريـــا
يـــأبى الإبـــاء بـــأن يظـــل ســـؤاله لغـــزاً عـــصيا
يـــأبى . ومـــن شـــرف الإبـــا . أن يُخـــضع الـــوعر القـــسيا[2]

لم يفشل الشاعر، ولم تنهزم القيم، هنا، ولذلك فإنه لم ينسحب من ميدان الحياة، وإنما انسحب من ميدان الأصدقاء، وتعلق بمبادئه، وضميره، وإبائه.

ويبلغ القلق منتهاه في قصيدته (هذا أنا)، حيث تمثل موقفاً رافضا معاندا للعصبيات الاجتماعية أياً كان نوعها، وهو ما يمكن أن نسميه (قلق الانتماء)، والمفارقة، هنا، أن تتحاور مع من يماثلك، ولكنه يعتقد بتميزه، ثم تبدأ سلسلة من الحجاج المنطقي، فيقول:

أيهـــا المرجفـــون فـــي كـــل آن — أيهـــا النـــاعقون فـــي الأجـــواء
أيهـــــا الـــــسائلون أي رداء — ارتديـــــه وأي لـــــونٍ طلائـــــي
عربـــيٌ أنـــا، ولـــو لـــم أقلهـــا — بلـــساني لقلتهـــا بـــدمائي
عربـــيٌ أنـــا، بقلبـــي وفكـــري — لا بأصـــلي وإن يكـــن ذا عـــلاء
أنـــا يـــا قـــوم مـــثلكم عربـــي — لا لـــشرق ولا لغـــرب نـــدائي
أنـــا لا لـــون لـــي ســـوى لـــون أرضـــي — أنـــا كالمـــاء. كيـــف لـــون المـــاء؟![3]

لقد بنيت القصيدة على النزعة الخطابية عالية الوتيرة، فشاع فيها حرف النداء، والتكرار، والنفي، وكلها وسائل جسدت رؤيته القلقة تجاه العصبية، والمواقف غير الأخلاقية التي تحاكم الإنسان بناء على لونه وانتماءاته التي لا يتحكم بها، ومن هنا، ابتدأها بحرف النداء (أي)، وتكرر استخدامه له، كما تكرر تأكيده على العروبة، والحجاج

١ انظر قصيدته (فليرتفع رأسي) في ديوان المر والأمر: ٤٢.
٢ ديوان المر والأمر: ٣٣.
٣ ديوان المر والأمر: ٥٥.

من خلال التأكيد على التماثل المطلق بين المختلفين، وأنه يمتلك عنصر الانتماء الأقوى، وهو أنه ابن الأرض، وقد تحول مفهوم العروبة لديه، فهو العربي الأصيل، ولكنه يؤكد على أن العروبة ليست انتماء المكان فحسب، وإنما انتماء الفكر والثقافة والهوية.

آفاق التجليات الفنية:

مهما كانت آفاق النص الشعري المضمونية، فإنه يعد وثيقة لغوية صرفة تكشف دراستها عن الوسائل الأسلوبية التي قدمها الشاعر من أجل تحقيق هدفه العام في شعره.

ويمكن النظر في شعر عبدالعزيز المسلم من خلال عدد من السمات الأسلوبية التي تجلت في شعره، وكانت علامة فارقة نركز فيها على ما يمكن أن تحتمله من المعاني.

أولاً/ الألفاظ والتراكيب:

أ) الاختيارات المعجمية:

يتمتع نص المسلم الشعري بسمة الوضوح في اختياراته المعجمية بشكل عام، ولا تكاد تجد كلمة غامضة في دلالتها إلا ما كان عائدا لعلم أو نحوه[1]، وأما لغته العامة في شعره، فهي اللغة الشائعة الذائعة، ولذلك وجد نصُّه هذا الصفاء المستقر في تلقيه، فهو يقول في قصيدته (لا تقلها ما زال عودك لدنا):

لا تقـــل: بيننـــا الأمـــانيُّ تفنـــى بيننـــا للحيـــاة ربـــع ومغنـــى
دربنـــا إن يكـــن علـــى الـــشوك ســـرْناه ســـيزدان بـــالورد يغنـــى
ربّ ليـــل نجومـــه يقظـــات هلعـــاً مَـــنْ يكونـــه وهـــي وســـنى[2]

[1] يستخدم الشاعر (صنقر) في إحدى قصائده (ديوان المر والأمر: ١٩)، والصنقر جبل في عنيزة.
[2] ديوان المر والأمر: ٣٤.

فتأتي قصيدته بمعان واضحة، وألفاظ مناسبة، توشك أن تتحول إلى نثر لولا الإيقاع، والصور، فتحققت بهما الشاعرية، وهو ما يطرد في ديوانه لولا أن نجد بشكل نادر بعض الألفاظ الغريبة مثل قوله:

أنـــا عـــالم الحرمـــان بـــل جـــسّمني الـــضياع إلـــى نفـــور
أنـــا أمـــة غرثـــى تحـــث الـــسير خلـــف صـــدى الزهـــور
حفيـــت خوافيهـــا وحطمـــت القـــوادم فـــي الـــصدور[1]

فظهرت في هذه القصيدة ـ على خلاف السائد في ديوانه ـ ألفاظ غريبة الدلالة، وهي: (غرثى / خوافيها / القوادم[2])، وهي مختلفة عن النمط الذي ينتشر في شعره، وكأنه تناسب مع اسم القصيدة التي تتكلم عن (الضياع)، فجاءت ألفاظها محققة لهوية صاحبها، إذ تغير تعامله مع الألفاظ تبعاً لمعانيها.

ومما يستدل به على هذا الوضوح أن تأتي بعض الاقتباسات ضمن نسيج البيت، وكأنه منه تماماً، فلا تحس باختلافها، ومن ذلك قوله:

نـــزرع الـــدرب لا نكـــلُّ وويـــلٌ لعـــدو الحيـــاة ممـــا بـــذرنا
يطفـح الكـأس. ويـلُ مـن أتـرع الكـأ س قـــراراً علـــى أســـانا وحزنـــا
كـسِّريه. أحقـاد مـن حُرمـوا المـا ء علـى رأس غاصـبي المـاء لعنـا
(فاقـد الـشيء لـيس يعطيـه) والويـ ـــل لمـــن أســـلم القيـــاد فـــأخنى[3]

لقد تسلسلت الكلمات في هذا المقطع الشعري بروح متعالية عن اللحظة الدنيوية، ومترقية في سلم المبادئ العليا، ثم جاء هذا الاستشهاد (فاقد الشيء لا يعطيه)، وكأنه من صلب القصيدة، ومن بنيتها اللغوية المتجانسة، حاملاً هذا الوضوح.

---

١ ديوان المر والأمر: ٥٧.
٢ الغرث هو الجوع، والخوافي: ما دون ريش الطائر في مقدم جناحه، أو سعفات يلين قلب النخلة (معجم مقاييس اللغة: مادة غ ر ث ومادة خ ف ي)، وأما القوادم، فهي للطائر، أي نقيض مؤخرته (أساس البلاغة: مادة خفي).
٣ ديوان المر والأمر: ٣٥..

ب) الاستفهام:

يقدم الشاعر معانيه من خلال وحدات لغوية متعددة تتكامل في اتجاه المعنى، ومن ذلك الاستفهام الذي شكل سمة مطردة في بنية نصوص الشاعر وحركة معناه فيها.

ويمثل السؤال قيمة دلالية مهمة، فهو وسيلة استنطاق للمعنى، وطريقة أسلوبية لزيادة الدلالة، إذ يتطلب إجابة قولية، أو يقوم بالإثارة لإجابة مضمرة.

لقد تكرر استخدام الشاعر للاستفهام، حتى جاء عنواناً بارزا لعدد من قصائده، ومنها: (أي معنى للشعر؟)، و(لم يسرقون النور؟!)، و(لم لم تفي؟)، و(هل يعود؟)، و(أتذكر؟)، و(هل أراها؟)، و(من هم؟)، و(كيف أنسى؟)[1]، وهي كثرة واضحة تشكل تعلقاً لافتاً بفكرة الاستفهام، وأثره في المعنى، فتكرر الاستفهام في قصيدة (أي معنى للشعر؟). مثلاً. جاء في أكثر من ثمانية عشر مرة[2]، وكان سبيله سبيل تحقيق المعنى المباشر المتصل بفكرة القصيدة، فيقول:

قل لنا: هل رأت غبار خطانا؟ حافيات. وهل درت منتهاها؟!
هل وعتنا؟ ونحن نغزل دنيانا بساطا تتوه فيه خطانا!
هل رأتنا؟ ونحن نبسط شكوانا على كل ومضة من سناها!
هل رأتنا ونحن نرنو إليها؟ هل أمرَّت على الظلام رداها؟
هل أحست؟ هل انتشت؟ حين كنا نتغنّى بنورها بصفاها؟
هل تباهت؟ ونحن ننظمها عقداً يهادي به الفتاة فتاها؟[3]

إنها قصيدة تتحدث عن أرض الشعر ومغانيه وملاعبه، ومن هنا، فقد حاول الشاعر أن يتعمق في المعنى حتى استنطق مفردات الأرض مثل الخطوات، والظلام، والنور، والصفاء، وغيرها.

وتأتي قصيدته الأخرى (ماذا جنيت؟) مثالاً إضافياً على هذا، فقد أخذ عنوانها من السؤال، وجاءت مفرداتها منبثقة من سؤالها، حيث يقول:

---

١ ديوان المر والأمر: ١١٧ـ ١١٩.
٢ ديوان المر والأمر: ١١.
٣ ديوان المر والأمر: ١١.

مـــاذا جنيـــت؟ وحـــزَّ فـــي نفـــسي بـــأني لـــست أعـــرف مـــا جنيـــت!
مـــــــاذا جنيـــــــت؟ أســـــــمعت منـــــــي أو رأيـــــــت؟
قـــــل لـــــي بربـــــك: مـــــا الـــــذي عنـــــي ســـــمعت ومـــــا رأيـــــت.
أوشـــــــاية؟ أجنايـــــــة؟ أم ظـــــــن ســـــــوء قـــــــد وعيـــــــت؟
مـــاذا جنيـــت؟ ويُـــستفز الظلـــم .حتـــى الظلـــم .يـــصرخ مـــا جنيـــت؟[1]

هذه القصيدة تتحدث عن الألم واللوعة والحزن، وقد انفجر موقف الشاعر منذ عنوانه، حيث ابتعد عن التقريرية المباشرة فيما لو قال: الحزن أو الألم، ولكنه انتزع هذا المعنى من المتلقي، وجعله يعيش مأساته وجرحه من خلال السؤال، لأنه ألزمه أن يردد معه: (ماذا جنيت؟)، فجاءت الضمائر الخاصة بالمتكلم متناغمة مع طبيعة السؤال، حتى أصبح القارئ هو المتكلم، وهو الذي يعاني، وعندما يعاني الشاعر من احتباس المعنى، فإنه يلجأ إلى تكرار السؤال، وهو الكفيل بنقل حرارة معانيه، فيقول:

أوشـــــــاية؟ أجنايـــــــة؟ أم ظـــــــن ســـــــوء قـــــــد وعيـــــــت؟
مـــاذا جنيـــت؟ ويُـــستفز الظلـــم .حتـــى الظلـــم .يـــصرخ مـــا جنيـــت؟[2]

ولئن تكررت الأسئلة في البيت الأول، فإن سؤاله الاستفتاحي في البيت الثاني (ماذا جنيت) شمل البيت من أوله إلى آخره، وكأنه استفتح به طمعاً في العثور على الإجابة، وحين لم تتوفر له احتفظ بسؤاله ومفاجأته، فختم به.

ج) التكرار:

تمثل خاصية التكرار مؤشرا أسلوبياً يعكس رؤية الشاعر تجاه مضامينه، من حيث تعلقه النفسي بها مما يدفعه إلى تكرارها في شعره.

فعندما يتحدث المسلم عن المكان، ويتجه إلى تجذير العلاقة به، وأن الانفصال الجسدي عنه لا يعني الانفصال العاطفي تجاهه، فإنه يتجه إلى أسلوب التكرار، وذلك رغبة في تعميق الارتباط به، فهو يتحدث عن عنيزة، ويقول في قصيدته (غيبة العائد):

---

١ ديوان المر والأمر: ٣٢.
٢ ديوان المر والأمر: ٣٢.

فيحاء ما كنت أسلو لو سلا نزقي ... لو أسكنوني جنانا زوقت ذهبا
لو ألبسوني نطاق المجد مغتربا ... خلعته ولبست الحب مقتربا
فيحاء ثغري الذي يفتر مبتسما ... فيحاء وجدي الذي ما انفك ملتهبا
فيحاء مهد صباباتي توهجها ... نضارة العود في عمري الذي شحبا
فيحاء حبك ورد يحتسي ظمأي ... به ولولاه عودي أصبحت حطبا
فيحاء أعشق فيك الأهل ما غرسوا ... وما بنوا قببا شماء أو عتبا[1]

لقد تحولت العلاقة العاطفية بالمكان إلى علاقات لغوية في التركيب، حيث تواترت مفرداته حسب ما تمليه العاطفة، ولئن كان التركيب اللغوي يجيز، أو يحبذ، الاستغناء بالضمائر، فإن الشاعر يكرر ذكر (فيحاء)، وهو المرادف لاسم مدينته: عنيزة، بهدف تمتين العلاقة مع المكان، إضافة إلى أنماط أخرى للتكرار مثل الإشارة، أو التعبير عن المكان بمرادافات أخرى، وهو ما ينتشر في القصيدة.

ويظل المكان محورا مهماً في أسلوب التكرار، ففي قصيدة (إنذار) التي تتحدث عن أزمة السكن يستفتح الشاعر قصيدته بالتعبير الشائع: (لا أرض عندك)، وتبعاً لهذا الاستفتاح تتناسل بقية المفردات اللغوية التي تؤكد أحقيته بهذا المكان الذي ينفون عنه امتلاكه، حيث لم يكتف بالمكان العاطفي الذي رسمه في عيون أطفاله، وإنما بدأ يرسم ملامحه الحقيقية، فيقول:

هنا ينام صغاري في أرائكهم ... هنا الضيوف إذا ما جاء زوار
هنا ترتب أسفار مشتتة ... هنا تغرد أطيار وأشعار
هنا أتاك خلي البال في دعة ... هنا ترونق أبواب وأستار
هنا اجتماع ذوات الخدر منفردا ... هنا تقام أهازيج وأسمار
هنا مكان التقاء الصحب أخجلني ... أن لا أراهم ولا للبيت قد زاروا
هنا ملاعب أطفالي حديقتهم ... هنا تشع على الأسوار أنوار

---

١ ديوان المر والأمر: ١٨. ١٩.

هنـا أبيـت قريـر العـين مبتهجـاً أصـيح مـلء فمـي قـد صـار لـي دار[1]

لقد حضر اسم الإشارة (هنا) بصفة مطردة، وذلك بأنْ حمل دلالته اللغوية، كما حمل دلالات عاطفية مثقلة بالإيحاء إلى غاية الشاعر، فالمكان الذي يحاول بعضهم أن يسلبه من الشاعر هو مكانه الأصلي، ومكان أحبابه كلهم، ولذلك تعلقت كل مفرداته به، وتكرر اسم الإشارة (هنا) على هذا النحو المطرد.

وتستمر سمة (التكرار) في أسلوب الشاعر في موضوعات شتى لا تبتعد كثيرا عن العاطفة، وتعزيز تجلياتها من خلال اللغة وتراكيبها، فهو في قصيدته إلى ابنته (هدى) يكرر اسمها أكثر من عشر مرات في قصيدة تعكس حسب إضاءاتها العامة حالة انقطاع بينهما بسبب سفر بعيد، وتعود سمة التكرار رغبة في تقريب المسافات بينهما، بل إنه يستمر في تكرار اسمها في شوق لها بداية قصيدته, ثم يتوقف عن ذكر اسمها في نهاية قصيدته, وكأنه بدأ في مرحلة الاقتراب، فيقول:

ولاحـــت لـــي علـــى الأبعـــاد أطيـــاف مـــن الـــسحر
وغنّـــت فـــي حنايـــا الـــروح صـــورة وجهـــك البكـــر
وخلـــت بـــأنني قـــد طـــرت نحـــو الخلـــد فـــي شـــعري
سأنـــشر خـــافقي العـــاني وأضـــرب ثـــابج البحـــر
شـــراعاً يركـــب الأحـــلام والآلام إذ يـــسري
يطيـــر إليـــك يحـــضن عـــودك الريـــان كـــالزهر[2]

بل إن الشاعر يلجأ للتكرار في إحدى قصائده من خلال المزاوجة بين بيتين متتالين أو ثلاثة، أو تكرار التراكيب والجمل، فيبدأ بالمفردة ذاتها، أو قريباً منها، فيقول:

آه لـــولاك أيهـــا الأمـــل المرمـــوق يـــا صـــورة الحبيـــب النـــائي
آه لـــولاك حـــين كنـــت نـــشيدي ورببـــابي ومزهـــري وحـــدائي
حـــين كنـــت الرضـــا فـــي كـــل أفـــق مـــن وجـــودي وقبلتـــي وســـمائي

---

١ ديوان المر والأمر: ١٦.
٢ ديوان المر والأمر: ١٠٧-١٠٨.

حين كنت الحياة والموت والبعث ودنيا مسرتي وشقائي
أبداً يا حياة تخبو أحاسيسي ويطغى على وجودي فنائي
أبدا يا حياة تغني أغاريدي على شاطئ من الأشلاء
أبداً يا حياة لا بسمة منك تعزي الفؤاد بعض العزاء
جئت أبكي وعشت أبكي حنانيك أأفنى في عالم من بكاء؟
أي موج رمى بي القدر العاتي؟ إلى أين موردي وانتهائي؟
يا وجودي اليتيم كم مر من دهر؟ وأنت المضاع في البيداء
يا وجودي اليتيم كم لك من صبر على كل حادث وبلاء[1]

وهو نمط أسلوبي من التكرار قد يدل على تشابه المعاني عنده، وتوحد الرؤية، وارتفاع مستوى العاطفة، حتى اضطر إلى تكرار ما لم يكتف منه من الألفاظ، طمعاً في صناعة معان إضافية أخرى.

ثانياً/ بناء القصيدة:

أ) عنوانات القصائد:

يعد عنوان القصيدة عتبة رئيسة من عتبات النص، واستكشاف ملامح المعنى فيه، وقد جرى لعنوانات القصائد تحولات متعددة في الشعر تتصل بارتباطه بالقافية أو الغرض أو مطلع القصيدة أو بفكرته الرئيسة[2]، مع أهمية التأكيد على أن المستوى الفني المميز من العنونة في الرؤية النقدية الحديثة هو أن يضمر دلالات متنوعة أكثر من التصريح بها[3].

وقد خلت العنوانات لدى المسلم من سمات الاطراد الكلية في خصائصها، إلا أن الغالب عليها هو القصر والدلالة المباشرة على معانيه فيها.

فأما القصر، فمن عنواناته: (إليها / يا شعر / ربما / وداع / إلى الشرق / هذا أنا / هل يعود / خفقة / ضراعة / وطني / هدى)، وغيرها، وهي تتكون من كلمة أو كلمتين في

---

١ ديوان المر والأمر: ١١٤.

٢ انظر: عقدان من الإبداع الأدبي السعودي، (أبحاث الملتقى) العنوان في الشعر السعودي بوصفه مظهرا إبداعيا، أ.د عبدالله بن سليم الرشيد، ٨٤.

٣ انظر: سيمياء العنوان، د.بسام قطوس، وزارة الثقافة. عمان، ط١، ٢٠٠١، ص٥٠.

أغلبها، ويشذ عن ذلك عنوانات قليلة تأتي في أكثر من ذلك مثل: (على روابي شهار / أغنية حب إلى وردة الجزائرية / تحية إلى شباب الكويت الشقيق).

وأما الدلالة المباشرة في عنواناته، فمنها قصيدته المعنونة بـ (قالت وقلت)، حيث إنها ليست على مستوى الشكل أكثر من رصد لحوار بين الشاعر وصاحبته حول الشعر، وتبتدئ أبياتها الأولى بهذه الصيغة المطردة (قالت، قلت)، إلى أن تتوقف عن القول، وهو يستحثها على الإجابة ـ حيناً ـ ويطالبها بعدم السؤال ـ حيناً آخر ـ فيقول:

لمن أغني؟ أجيبي. ضجَّ في وتري ... لحن يواكب ركب النصر مرتقبا
لا كنت. لاكان قيثاري. ولا نغمي ... إنْ لم أفجره من أوتاره لهبا
لا تسأليني. سئمت الليل فاطرحي ... لومي وعودي فلن ألقاك منتحبا؟![1]

وهكذا بقية قصائده، حيث يختصر العنوان مجمل معاني القصيدة، أو إنه المعنى الرئيس الذي تتناسل منه بقية المعاني، فقصيدته (الضياع[2]) لا تتجاوز معانيها معنى عنوانها؛ بل إن عنوانها يتكرر ثلاث مرات في أبياتها، وتؤكد بقية أبيات القصيدة على معنى الضياع هذا، وفي هذا دلالة على وعي الشاعر بفكرته الرئيسة، وأنها تدور حول هذا المحور الرئيس.

وأحياناً يأتي عنوان القصيدة مشيراً إلى مستوى التجنيس في القصيدة نفسها[3]، فقصيدة (قالت وقلت[4])، تدل على محتواها السردي الحواري بين طرفين، على حين أن قصيدة (قصيدة هجاء[5]) ملبسة من حيث دلالتها على إطارها، فالتأكيد على المفردتين فيها مثير للتأمل، لأن التصريح بالمفردة الأولى (قصيدة) يوحي بموقف مختلف من مفهوم الشعر فيها، حيث لم يسبق له التصريح لأي قصيدة سابقة أنها (قصيدة)، مما يعني أن

---

١ ديوان المر والأمر: ١٤.
٢ ديوان المر والأمر: ٥٧.
٣ انظر: الدلالة المرئية، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق ـ لبنان، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٢٤.
٤ ديوان المر والأمر: ١٤.
٥ ديوان المر والأمر: ٨٣.

الشاعر هنا متردد حيال الغرض الذي تضمنها وجاء في الكلمة الثانية من العنوان (هجاء)، وكأن الشاعر يجد في قصيدته هذه نوعاً من الارتباك في دلالتها أو في محتواها وآلية تقديمها، مما دفعه إلى التصريح بنوعها المعروف، والتصريح بغرضها، وهو ما اتضح في مقدمتها عندما وضع الشاعر تمهيدا يدل على تردده في الهجاء، وأنه يشمل كل من اتصف بالمضامين السيئة.

ب) مطالع القصائد:

لاريب أن "الشعر قفل أوله مفتاحه"[1]، وكان هذا المفتاح بمثابة لحظة المصافحة المبكرة بين الشاعر والمتلقي، وأصبح تبعاً لذلك جاذباً أو طاردا له، وكان النقاد يطالبون الشاعر ويلحون على جودة المطلع بحيث يكون المطلعُ دعوةً ملحة لإكمال القصيدة، وتحفيزا لمتابعة ذلك؛ لما له من أثر كبير في النفس[2].

وقد التزم شاعرنا، غالبا، بالتصريح بوصفه أثرا من آثار القول على النمط الشعري المألوف، بحيث يكون آخر الشطر الأول من البيت الأول مماثلا لآخر الشطر الثاني منه، وذلك بشكل مطرد نسبياً في قصائده.

كما يمكن ملاحظة الأسلوب الخبري الذي سيطر على مطالعه، بوصفه نمطاً من أنماط التقليدية فيه، كأن يقول:

الحاقدون على الضياء الزاحفون مع الظلام[3]

ومثله المطالع الاستفهامية التي تستحث المتلقي على الدخول مباشرة في خضم المعنى، والبحث عن الإجابة، ولكنها لا تعدو التركيب المعتاد، فهو يقول:

---

١ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١/ ٢١٧، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط٣، ١٣٨٣هـ- ١٩٦٣م.

٢ انظر: أسس النقد الأدبي عند العرب، د. أحمد بدوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦م، ٢٩٧.

٣ ديوان المر والأمر: ٨٣، ومثلها في: ٨٢، ٥٢، ١٠٤..

مـــــن أيـــــن؟ مـــــن درب الوجـــــود الجهـــــم صـــــخري المـــــسالك[1]

ومثلها مطالع النداء التي تتكرر في الديوان ممتزجة بالاستفهام أو مخلصة للنداء، فيقول:

يـــــا ليـــــل يـــــا كهـــــف الهمـــــوم وســـــدة الغيـــــب الجهـــــوم[2]

وتبدو هذه المطالع تقليدية بسبب قيامها على نسق سابق ينظم على منواله الشاعر، ولم أجد فيها الروح الشاعرة التي تحمل على الإيمان بحرارة المعنى فيها، بينما يتجلى لدى الشاعر أسلوبان مختلفان في المطالع، وهما القصصي، والنفي.

فأما القصصي، ففي قول:

قلـــت: أنـــساك. قلتهـــا وتخيلـــتُ بـــأن الهـــوى إذا قلـــت ينـــسى[3]

ولعل من ألطف مطالعه القصصية قوله:

جـــاءت تُلملـــم مـــن أثوابهـــا خجـــلا وتطلـــب الـــصفح لمـــا اجتـــازت الأجـــلا[4]

وأما النفي ففي قوله:

لـــــم أقلهـــــا! لـــــم أمـــــزق حجـــــب الكلمـــــة عنهـــــا[5]

وهذه المطالع بمجملها تؤكد التزام الشاعر بالنمط المعتاد من القول الشعري العربي، حيث لم يتميز بابتكار المختلف، ولكنه قدم صياغاته المختلفة ضمن الإطار المعتاد، مع وجود مطالع تقليدية غالبة على نسيجه.

ج) المقدمات والمناسبات:

ومما يتصل بعتبات النص، ما يمكن وصفه بالمناسبات والمقدمات، فالشاعر معنيٌّ بصناعة نصه على الوجه الذي يرضيه، وبالشكل الذي يحقق غايته من فنه وأدبه، حيث

---

١ ديوان المر والأمر: ٦٧، ومثلها في: ٩١، ١٠٥، ٨٧، ٧٩، ٦٧، ٣٢، ٣٠.

٢ ديوان المر والأمر: ٩٣، ومثلها في: ٦١، ٦٤، ٥٨، ٥٥، ٥٠، ٢٠، ١١٥، ٧٨.

٣ ديوان المر والأمر: ٧٣، ومثلها في: ١١٢، ٦٢، ٤٦، ١٤.

٤ ديوان المر والأمر: ٩.

٥ ديوان المر والأمر: ٨٩، ومثلها النهي في ٣٤..

يؤمن بأن الأدب للحياة، وأنه لا خير في الشعر ما لم يوصل رسالة، أو يحقق نتيجة. إن " الأدب جزء من الحياة، بل أذهب أبعد من ذلك إذ أرفض كليا أي أدب لا يواكب الحياة رائداً أو رافداً أو ناقداً ينبض مع الحياة لأنه قلب الحياة[1]".

وفي إطار ذلك، فقد تدخل الشاعر في علاقة المتلقي بالمعنى، وذلك بأن اجتهد في أن يصنع لنصه إطاراً دلالياً خاصاً يضمن له وصول المعنى الذي يريده، فهو يهدي قصيدته، ويشعل رمزيتها، ويضع مناسبتها، ويشرح فضاءاتها الدلالية، وغير ذلك.

ففي قصيدته (أي معنى للشعر)، يقول قبيل بدايتها: " إلى صانع الشعر ووزير الصناعة. بمناسبة قرب صدور ديوانه الجديد عن دار العلوم[2]"، وهذا الإهداء ليس رتابة تقليدية منفصلة عن النص ومعناه، وإنما إهداؤه إلى شاعر سماه (صانع الشعر ووزير الصناعة) جعله يصرف معاني قصيدته كاملة إلى قيمة الشعر، وأثره، وجداوه.

ومثله ما صنعه في إهداء قصيدته (ياشعر) " إلى قيثارة الألم المشرقة. إلى التي لم يزل صدى عزفها الشجي يرن، فيسمع الدنيا وقلب الوجود. إلى روح أبي القاسم الشابي في عليائها المضيئة[3]"، حيث جاءت القصيدة كاملة في الشعر، وقيمه العليا، وأثره، واستلهمت روح أبي القاسم في نسيجه الشعري، وختمها بأن منح الشعر صفة الخلود، كما أشار إليه في مقدمته، فيقول:

يا شعر، يا إغرودة الدنيا	ويا قلب الزمان
يا بلسم الجرح الصديع	بلى. ويا نبع الحنان
جلجلْ بأجواء الفضاء	وغنّنا لحن الإباء
فالكون أجمعه صداك	وأنت أنت صدى السماء[4]

---

١ ديوان المر والأمر: ٢٦.
٢ ديوان المر والأمر: ١١.
٣ ديوان المر والأمر: ٢٠.
٤ ديوان المر والأمر: ٢٣.

وأما في قصيدته (المر والأمر)، فقد جاء استفتاحها بقول: " إلى.. إلى.. لا أحد..!"[1]، وكأن الشاعر أراد أن يسمي هدفه في معناها الذي يشرح التباسات القيم، وضياعها، فتذكر اسماً، أو اسمين، ثم تعددت الأهداف في ذهنه، فمحا أهدافها المرحلية المؤقتة، وأطلق دلالتها العامة؛ لتشمل كل من وقع في مصيدة المادية، أو تخلى عن القيم، وهو ما نجح الشاعر فيه، إذ تحول المعنى في هذه القصيدة من إطار دلالي منحصر في أطرافها، وأصبح معنى أفقياً يشمل الشريحة كاملة، وهو ما صرح به الشاعر في مقدمة قصيدة أخرى، حيث نص بقوله: " هذا الهجاء لا يعنى به شخص بذاته بقدر ما يعنى به فئة من الناس تتجلل بالسواد، وتتشح بالخنى، وتعيش على أكوام من أنقاض الفضيلة وأكداس من الحقد الأسود[2]"، وهو ما يؤكد الرؤية العامة السابقة، حيث إنه يلغي الأسماء، والمناسبات المباشرة؛ ليمنح قصيدته إطارا عاماً.

وأما في سياق تسجيل المناسبة للقصيدة، فإنه يظهر في قصيدته (إنذار)، وهي: من وحي أزمة السكن[3]، وقصيدته (على قمة زعابا)، وهي: إلى أخ أردني يؤدي الرسالة في مدرسة الرويضة[4].

وحيناً، نجد الشاعر يلتقط الخيط الدلالي لقصيدته، ويتوجس من موقف قرائه تجاه معانيه، فيبادرهم قبل قصيدته بما يعتقد أنه ينقلهم إلى لحظته الشعورية الخاصة به، فيسترسل في شرح موقفه، وهذا إنْ عُدَّ انتهاكاً لحقوق القارئ في الوصول إلى ما يريده من المعنى، فإن الشاعر قد حسم موقفه من خلال إيمانه بقيمة الأدب، وأثره، ولذلك يجيز لنفسه أن يبادر المتلقي بهذه الرؤية، فيقول في مقدمة قصيدته (لم يسرقون النور؟!): " لا تنزعجوا من هذا الغضب، فإنني أفترش الدرجة الرابعة عشرة من المرتبة

---

١ ديوان المر والأمر: ١٥.
٢ ديوان المر والأمر: ٨٣.
٣ انظر: ديوان المر والأمر: ١٦.
٤ ديوان المر والأمر: ٨٥.

التاسعة، والدرجات الأربع الأخيرة درجات شرف، أي بدون علاوة[1]"، وهو إطار دلالي يُبيح لنفسه ما قام به من صور ومجازات تبدو نوعاً من القسوة، فقد جاء في قصيدته:

لم تُسرق الأنوار من أحداق أطفالي الصغار؟!
لم تُحرق الآمال والأعمال في وضح النهار؟!
لم يحقدون على المحبة والصراحة والحوار؟![2]

وقد يجد الشاعر أن القصيدة ومناسبتها وتداعياتها ولَدت أفقاً دلاليا لم يرضه، فعاد إلى المعنى، وهذا من حقه، ولكن اللافت أنه لم يكتف بالشعر فحسب، وإنما وضع بصمته الأخرى، وهي المقدمة التي تربط بين الدلالات، وتقرن بين زوايا النظر والمعنى، فيقول في مقدمة قصيدته (ربما): "عندما نشرت قصيدتي (إليها) أخذ علي بعض الأصدقاء بأنني أقحمت الأدب في قضايا ذاتية أو مادية بحتة. وإذا بي أعود في هذه القصيدة لنفس المحاولة، وعلى نفس النمط[3]"، وهو تكريس مستمر لرؤيته الشعرية، وإيمانه بما يراه محققاً لمفهوم الشعر عنده.

ثالثاً/ البناء التصويري:

أ) الصورة:

تُمثل (الصورة) حقيقة القصيدة، وجوهر الشعر، فلا يكتمل الشعر إلا بها، ويمكننا أن نقول: إن "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي، فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية[4]"، ومع أنه يصعب على كل باحث في مجال الأدب أن يقدم مدلولاً شاملا مانعاً لمصطلح الصورة، وما تتصل به، وذلك لأنها تستخدم في مجالات متعددة[5]، فإنني أريد بها

---

١ ديوان المر والأمر: ٣٠.
٢ ديوان المر والأمر: ٣٠.
٣ ديوان المر والأمر: ٢٦.
٤ النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٧م، ص ٤١٧.
٥ انظر: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، رمضان صادق، الهيئة المصرية للكتاب ـ القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص ١٤٧.

هنا لحظة الخيال في معاني الشاعر، وما تتفتق عنه مخيلته الشاعر من مقارنات وتشابهات بين واقعه الفني وواقعه الحقيقي.

وقد حظيت الصورة بانتشار وتمدد كبيرين في قصيدة المسلم، وكان حفياً بتقديم معانيه من خلال هذا الإطار المجازي الفاعل.

وسوف أقوم بالتمثيل على حضور الصورة في شعره على سبيلين:

أول يتمثل بصور متفرقة امتدت على عدد من الأبيات، وكأنها قصة شعرية متكاملة.

وثان يتتبع ملامح الألم عنده كما ظهرت في صوره، أو ما أسميه (حقل الجرح) لديه، وذلك بعناية الشاعر الكبيرة بالحقل الدلالي للجرح، والتنويع في تقديم مظاهره، وإطلاق المعاني المتفرعة منها، حيث يُقدم المسلم ألمه من خلال صور مجازية تتكفل بوصول المعنى، وتبعاً لذلك فقد انتشرت مفردات الجرح ومشتقاته بشكل لافت في قصائده.

فأما الصورة الشاملة عنده، فيمكن التمثيل عليها بحديث البنت عن عودة والدها الغائب، فيقول:

هنا أبي ذات يوم كان متجره ... هنا حكى ليَ عن داري هناك حبا
هنا اشترى لي ثوب العيد اذكره ... منمقاً بخطوط رصعتْ قصبا
هنا نودعه إذ ينتوي سفرا ... هنا نلوذ إذا ما جاءنا غضبا
هنا سمرنا ليالي العمر مقمرة ... هنا العبنا. ملأنا بيتنا العبا[1]

فالمقطع صورة متكاملة كوّنها شوق البنت لوالدها، حيث تتخيل بلقطات تصويرية متسلسلة محطات اللقاء بوالدها، وتأتي الصور متعددة؛ صورة الحكاية، وصورة المتجر، وصورة الاعتزام للسفر، وصورة السمر، وغيرها من الصور التي تتكامل في خلق مشهد حركي متكامل.

ومثله قول الشاعر:

---

١ ديوان المر والأمر: ١٩.

شـــعلة تفـــسح الطريـــق لجيـــل ... لا يهـــاب الظـــلام مهمـــا اســـتجنّا
باركـــت شـــدوك المـــدوّي ورود ... تتغنـــــى وأغـــــصنٌ تتثنـــــى
أيـن مـن فـتح البـراعم فـي الـروض؟ ... ســـؤال لزهـــرة وهـــي تُجنـــى
بـــأبي ردهـــا إلـــى الـــروض حرقـــاً ... يرتـــوي مـــن ربيـــع قلبـــك معنـــى
عاصـــفات الريـــاح أكبـــر منهـــا ... جبـــل. لا يـــصيخ للـــريح أذنـــا
مـــشرئب تطـــوق الـــشمس يـــسرا ... ه ويحنـــوا علـــى الـــسفوح بيمنـــى
ركعـــت تحتـــه الـــسحاب وطافـــت ... حولـــه الطيـــر، وهـــو أثبـــت ركنـــا
كُنْـــهُ تلقـــي لـــك الزمـــام حيـــاة ... لاتـــرى للـــضعيف فـــي الكـــون وزنـــا[1]

لقد تعاقبت الجمل الاسمية والفعلية في هذا المقطع، فالظلام المستجن، والورود التي تتغنى، والغصون التي تتثنى، والأسئلة التي تطرح على الزهرة التي تجنى، والجبل المشرئب الذي تطوق الشمس يسراه، ويحنو على السفوح بيمناه، وتتسابق السحب والطيور حوله، وهي عدد من الصور التي يحشدها الشاعر في مقطع واحد متسلسل بهدف الخروج بحقيقة راسخة مثل موصوفه الجبل، وهي المطالبة بالثبات على المبادئ، فإن الضعيف لا قيمة له.

وأما (معجم الجرح)، أو اهتمام الشاعر بصورة الألم والجراح، فقد شكلت سمة مطردة في أسلوبه، وتشكيل معانيه في عدد واسع من قصائده، وتجلت في معظم حقوله الدلالية، ومنها:

كفـــرت أدمعـــي، فـــآمن حرفـــي ... بغـــدي. هـــل كفـــرت كـــي تؤمننـــا؟
فـــاغرات الجـــراح فـــي الـــوطن الـــدا ... مـــي أهابـــت بنـــا، فهـــل اســـتجبنا[2]

وقوله:

ألملـــم عـــن طريـــق النـــاس ثـــوبي ... وأخـــشى أن يمـــس ولـــو جنـــاحي
لأمـــشي فـــي طريقـــك أنـــت وحـــدي ... وأبـــرأ مـــن لطيمـــات الجـــراح[3]

وقوله:

---

١ ديوان المر والأمر: ٣٥..
٢ ديوان المر والأمر: ٣٤.
٣ ديوان المر والأمر: ٥٣.

عنـــــدما ينـــــدمل الجـــــرح الـــــذي ينـــــزف مـــــن أعمـــــاق أمـــــسك
عنـــــدما تنطلـــــق الزغـــــرودة الحلـــــوة فـــــي بهجـــــة عرســـــك[1]

وقوله:

طفـــــرتْ مـــــن قلبـــــي المطعـــــون بـــــالآلام عبـــــرة!
وتعـــــرَّى الجـــــرح فـــــي عينـــــي. وقـــــد حاولـــــت ســـــتره![2]

وقوله:

هانـــــت علـــــي كـــــأي حلـــــم جـــــنّ ثـــــم انـــــزاح صُـــــبحا
لكنهـــــا رغـــــم انبهـــــارك أعبـــــق الأزهـــــار نفحـــــا
جـــــرح التـــــراب إذا ســـــما يـــــأبى بـــــأن نـــــدعوه جرحـــــا[3]

لقد تحول الجرح إلى كائن حي في خيال الشاعر، ومن هنا ألبسه مختلف المشاعر والأحاسيس كما يتضح في الأبيات السابقة، فالجرح الذي يعني الألم والتعب وانبثاق الدم، فإنه قد يندمل عندما يفرح الوطن والإنسان، وقد يتحول إلى فم صارخ صائح يفغر أشداقه بالحزن والبكاء، ويتحول إلى اللطم والحزن عندما يحزن الوطن، ويظل الجرح أكثر سمة تفضح الظلم وتعريه، فلا مزيد عليه من الوضوح والبيان، ومع ذلك فإن الشاعر لا يكتفي بذلك، وإنما يجعله (يتعرى) ويفيض بكل ما فيه من أصناف الألم، ولا يبقى من الجروح العليا إلا جرح الوطن والتراب، حيث يسمو فلا يتحول إلى جرح عابر، وإنما يصبح قضية عليا يشترك الجميع فيها.

ب) الرمز:

قدم الشاعر المسلم قصائده من خلال بنية لغوية تتجه إلى تحقيق أهدافه الدلالية، وقد كان منهجه في ذلك هو الوضوح والمباشرة في تأدية معانيه، مع حرصه على أن يُعطي بعض معانيه عمقاً أكثر من خلال استخدام (الرمز) الذي يمثل درجة من درجات الصورة البيانية، ولكنه يتميز عنها بتركيزه على لحظة عميقة من المعنى.

---

١ ديوان المر والأمر: ٥٩.
٢ ديوان المر والأمر: ٣٥-٣٦.
٣ ديوان المر والأمر: ٣٢.

والقيمة الدلالية في الرمز أنه يمنحك المعنى المباشر من خلال التأمل في دلالة ألفاظه، ويمنحك المعنى الأعمق من خلال التبصر في تراكيبه وصوره.

ويمكن النظر إلى حركة الرمز عند المسلم على مستويين:

الأول: الإشارة إليه من خلال التعبير عن غموض المعنى في أحد نصوصه، وأنه أراد أن يُلغي مناسبته الأولى، ويمنحه أفقا أكثر انطلاقاً في المعنى.

الثاني: أن تأتي القصيدة، أو بعض معانيها، وقد احتفت بالدلالة الثانية من المعنى، وأصبحت تومئ إلى معانيها من باب الرمز.

فمن الأول ما حكاه الشاعر عن قصيدته (المر والأمر)، حيث إنه أهداها " إلى.. إلى.. لا أحد..![1]"، وهو إهداء يمزج بين معنى معروف لديه يتضح بفكرة الإهداء، وبحرف الجر المتكرر، ومعنى خفي أو يريد إخفاءه، ويتضح بتعبير بلا أحد!، وكأنه يريد كل أحد، ومن هنا وجدنا الشاعر في بعض قصائده يصرح بأن المعنى فيها " لا يعنى به شخص بذاته بقدر ما يعنى به فئة من الناس تتجلل بالسواد[2]"، فهو يذهب إلى هذا المنحى بقصده وإرادته.

وأما الثاني من مستويات الترميز لديه، فهو ما يتضح في القصيدة الآتية من خلال بنيتها وتراكيبها وصورها، فيقول:

مرٌّ إذا ما الداء أنشب ظفره ... وأحال في فمك الحلاوة علقما!
وأمرٌّ أنك لو أردت علمته ... وتموت صبرا خشية أن تعلما
مرٌّ بأن يعشى عيونك بارق ... أدلجت خلف سرابه متوهما
وأمرٌّ منه أن عينك أرمدت ... ويظل ثغرط باسما متوهما
مرٌّ إذا سخر السحاب بقفرة ... يبست على فمها لعلّ وربما
وأمرٌّ أن تهوي وتقضي نحبها ... وعيونها متعلقاتٍ بالسما[3]

---

١ ديوان المر والأمر: ١٥.
٢ ديوان المر والأمر: ٨٣.
٣ ديوان المر والأمر: ١٥.

تُبنى القصيدة هذه على أسلوب الرمز والمفارقة، حيث إنها تمتلئ بالمعاني المؤلمة وما هو آلم منها على سبيل منح المعاني إمكانات دلالية أكبر، فهو يُقرر حقيقة شعرية معينة، ثم ينقلب عليها لا لينفيها، وإنما ليزيدها إثباتاً من خلال مقارنتها بدرجة أعلى منها في المرارة، والشاعر في ذلك كله يكتفي بالرمز والإشارة إلى ما يريده دون أن يخوض في تسمية الأشياء بأسمائها، وقد منحه ذلك عمقاً وأبعاداً إضافية للمعنى، وذلك لأنه قدمه من خلال الصور المجازية، فسخرية السحاب - مثلاً - بقفرة يابسة تنتظر المطر أمر مرير، يكشف لحظات الانتظار والرفض، ويعكس معادلة الفقر والغنى، والذل والكرامة، فكيف إذا أصبحت الصلة تتجاوز السخرية إلى أن تتعلق القفرة بهذه السحابة، وربما ماتت، وهي تنتظرها دون أن تفي السحابة بما تتطلبه العلاقات الطبيعية بين الأشياء من الكائنات وغيرها.

إنه معنى إنساني مميز في رسم صور العلاقات بين البشر من خلال الصور المجازية التي تنتشر في هذه القصيدة، ولذلك فقد بدأت القصيدة بالحديث عن (منازلة العدا) ومعاناتها، وانتهت بمنازلة القصيدة، فيقول:

مرٌّ إذا ارتدت حروفك طعنة ... تقضي عليك، وكنت ترويها دما
وأمرُّ منه أن حرفك ما درى ... في تيهه أي اللغات لها انتمى؟[1]

وواضح أن الشاعر يتجه إلى استخدام رمزية الموضوع، بحيث يكون للقصيدة، أو لبعض أبياتها، معنى قريب يفهم من ملامحه اللفظية، ومعنى آخر يفهم بالتأمل واستكشاف الصور "لياذا بالإبهام والإخفاء من تبعة الإيضاح والتصريح لسبب اجتماعي[2]"، ولعل هذا يتضح في قصائده الاجتماعية خاصة، فهو يتكلم عن بعض المآزق الاجتماعية الاقتصادية، ثم يقول:

---

١ ديوان المر والأمر: ١٥.
٢ الشعر الحديث: ٤٣٠.

القائلون بلا حياء (يلصقوها بالكبار)[1].

حيث يصبح التصريح بالمقصود نوعاً من تجاوز المتاح من القول، ومن هنا يلجأ الشاعر في قصائده إلى تكثيف الصور الرمزية العاطفية لوصف واقعه الاجتماعي، وحالة صغاره، وأهله، للتأثير في المقصود دون أن يتمكن من التصريح؛ فتأتي قصيدته (لم يسرقون النور)، وقصيدته (ربما) مليئة بالصور الرمزية التي تكشف حالته، دون أن يتجاوزها للتصريح برمزية واضحة، فيكرر نداءاته ويقول: (أيها النفح / أيها الموعد، أيها القادم / أيها الماخر موج اليأس / أيها الحامل)، وهكذا بتكاملية ترسم المشهد الرمزي وتجليه.

ج) القصة الشعرية:

ينمو المعنى في ذهن الشاعر، ويتجه إلى تنويع معطياته، وتكثيف الدلالات فيه، وتبدو القصة الشعرية المبنية على الحوار، أو إضمار متحدثين آخرين، خياراً يلجأ إليه الشاعر بهدف توفير إمكانات إضافية للمعنى، وأصوات تنقل وجهات نظر تسهم في خلق أجواء حوارية، " وهو نوع يتطلب طاقة فنية، وموهبة شعرية، فقد يفشل الشاعر في تشكيله وبنائه، وتنهار قصيدته إذا اعتقد أن الأمر مجرد حكاية تُروى[2]"، وهو ما لم يقع في فخه الشاعر المسلم، حيث التقط من زوايا القصة ما يمنح قصيدته بعدا دلاليا إضافيا، وترك هوامشها.

وقد قام المسلم برواية الأقوال المتعددة، فبنى القصيدة كاملة على معنى الأقوال المتبادلة مثل: (قالت وقلت)[3]، وتكرر ذلك في عدد آخر من القصائد[4].

والشاعر حين يبني قصيدته على الحوار المتبادل، فإنه يريد أن يوصل رسالته من خلال تحقيق القول، وتفتيق المعنى، فهو يقول:

---

١ ديوان المر والأمر: ٣٠.
٢ حركة الشعر: ٢ / ٦٢٢.
٣ ديوان المر والأمر: ١٤.
٤ ديوان المر والأمر: ١٦، ١٨، ٢٨.

قالــت: أراك هجــرت الــشعر والأدبــا أصـوح الـدهر أم روض الهـوى جـدبا
قلت: اسألي الطير هل غنى على فنن؟ عرتــه ســود الليــالي فــالتوى حــدبا
قالــت: تركـت أغاريـد الهـوى سـحرا وكنــت تخفــق فــي أجوائهــا طربــا
قلــت ارعــوي لــم تعــد دنيــاي أخيلــة ســماؤها تــزرع الأطيــاب والــشهبا[1]

ولـئن تمـدد القـول والحـوار فـي قـصيدة متكاملـة بـسبب إمكانـات المعنـى، فإنـه قـد يختصره في بيت أو شطر بسبب حركية الحوار، فيقول:

قـالوا: الملايين عند البنـك. قلت لهـم: ســيان عنــدي ملايــين وأصــفار[2]

وأحيانا، نجد الشاعر يجري حوارا متخيلاً، أو يبني قصيدته عليه، وكأنه يلقي خطاباً على مستمع متخيل، ثم يطالبه بالقول:

قلهــا لمــن أرغــى وأزبــد حقــده قلهــا فــدتك ملاحــم الــشعراء[3]

وتأتي القصة، أحياناً، من خلال تركيز الشاعر على لحظة واحدة من لحظات الحدث فيها، فيقول في قصيدته (الوداع المر):

خلفتُــــه بــــين الــــذئاب ورحــــت عنــــه إلــــى ســــواه
وتركتــــه والقلــــب نــــزاع إليــــه وقلــــت: آه

فلعل (آه) أن تبل القلب أو تطفي ظماه[4].

إنها توشك أن تصبح قصة قصيرة جدا تتمثل في لحظة حوارية خاصة تتكامل فيها أطراف الحدث، ولكنها لا تتنوع.

---

١ ديوان المر والأمر: ١٤.
٢ ديوان المر والأمر: ١٦.
٣ ديوان المر والأمر: ٤٣.
٤ ديوان المر والأمر: ٧٠، ومثلها قصيدة (إلى أخ نازح): ٧٩..

رابعاً/ الموسيقى:

لا تبدو الموسيقى في شعر المسلم متصلة بشكل خاص بمضامينه على النحو الذي يختلف عن غيره، وإنما جاءت في مجملها حاملة لمضامينه كما هو شأن الشعراء عامة.

ويمكن التقاط عدد من الملامح الموسيقية التي اختصت بها قصيدة المسلم، أو التي ظهرت فيها الموسيقى متصلة بالمعنى بشكل مباشر.

ولعل الملمح الأبرز هو التناوب بين القوافي في القصيدة نفسها، حيث تأتي معانيه متماسكة من حيث المضمون، ومتنوعة من حيث القافية في القصيدة الواحدة، ومن ذلك ما نجده في قصيدة (يا شعر)، وقصيدة (ربما)، وقصيدة (ماذا جنيت؟)، وقصيدة (لم لم تفي)، وغيرها مما يتجلى في خمسة أبيات متتالية من القافية نفسها، أو في ثلاثة، أو في اثنتين كما في قصيدة (الحبيب الأوحد).

ولعل هذا التنوع الموسيقي يمثل رغبة من الشاعر في تكثير مصادر القوة في معانيه، حيث يتيح له تعدد القوافي أن يختار المعنى الذي يريده بدقة أقرب إلى هدفه، فالمعنى يتمدد على عدة أبيات "يطول فيها نفس الشاعر، فإذا استنفدت قوتها، والملل شعور ينتاب الرومنسيين كثيرا، انتقل إلى مقطع ثان ذي قافية مختلفة، محتفظاً بالوزن نفسه"[1]، وهي إمكانات موسيقية تجسد صلته بالرومانسية، وتتيح له إمكانات معنوية متعددة.

ومن الملامح الموسيقية في شعره تكرار التدوير، وذلك بأن ترتبط أشطاره الشعرية، ومع حساسية التدوير ودقته، حيث يصبح شرطاً لبعض الشعر، وسلماً لنجاح آخرين منهم[2]، فإن المسلم وظف التدوير في خدمة المعنى دون أن يكون شركاً لا ينفلت منه، فهو يقول مثلا:

---

١ أزمة الشعر المعاصر: ٥٤.

٢ انظر: في حداثة النص الشعري، د. علي العلاق، دار الشروق. عمان، ط١، ٢٠٠٣، ص٩٦.

آه لـــولاك أيهـــا الأمـــل المرمـــوق يـــا صـــورة الحبيـــب النـــائي
آه لـــولاك حـــين كنـــت نـــشيدي ورببـــابي ومزهـــري وحـــدائي
حـــين كنـــت الرضـــا فـــي كـــل أفـــق مـــن وجـــودي وقبلتـــي وســـمائي
حـــين كنـــت الحيـــاة والمـــوت والبعـــث ودنيـــا مـــسرتي وشـــقائي
أبـــداً يـــا حيـــاة تخبـــو أحاسيـــسي ويطغـــى علـــى وجـــودي فنـــائي
أبـــدا يـــا حيـــاة لا بـــسمة منـــك تعـــزي الفـــؤاد بعـــض العـــزاء[1]

فقد تشكل المعنى مع الشاعر، وقاده إلى هذا الإيقاع الذي سيطر عليه التدوير في معنى يمثل دفقة شعرية واحدة.

* * *

١ ديوان المر والأمر: ١١٤.

خاتمة:

خرجت هذه الدراسة في شعر عبدالعزيز بن محمد المسلم رحمه الله بما يأتي من النتائج والتوصيات.

فأما النتائج، فأولها: القول بأن المسلم مع شعراء آخرين من جيله قد شغلتهم الدنيا وتقلباتهم فيها عن الشعر، وكان أغلبهم يأتي إلى الشعر بمثابة المتنفس الحياتي الذي تدفعهم إليه غريزتهم أو ملكاتهم، وكان نشرهم لإبداعهم الشعري متقطعاً حسب ظروفهم الحياتية، وقد انعكس موقفهم من شعرهم على موقف النقاد منه، فوجدوا صدوداً من النقد عن دراسة شعرهم وتناول إبداعهم.

وثانية النتائج: التأكيد على أن المسلم قد أخلص لقصيدته، فلم تكن وليدة نزوة إبداعية أو مناسبة عابرة، وإنما طرق غالب فنون القول، واجتهد في صناعة نصه وتجويده، ولذلك حضرت السمات الفنية الأسلوبية في سبيل تكريس مضامينه ومواقفه.

وأما النتيجة الثالثة، فهي أن الحس القومي والإنساني هو السائد في شعر المسلم، ومهما تطرق لغيرهما، فإنه ينطلق من هاتين البوابتين غالباً، فيتكلم عن موضوعاته من البوابة الإنسانية الكبرى، ويحتفي بقوميته العربية في كل مناحيها.

ويمكن أن تُجمل التوصيات في أن تتخصص دراسات عدة في رصد أسماء الشعراء الذين لم يصدروا دواوين مستقلة، وأن تعنى جهات علمية وأدبية بتتبع نصوصهم في الصحف والمجلات، والعمل على إصدارها في دواوين مستقلة، وألا يُكتفى بمن وردت أسماؤهم في المعاجم والدراسات الشاملة الرائدة، مع التأكيد على أهمية أن تتجه دراسات جادة لتتبع أسباب عدم النشر في الأوعية الإعلامية المختلفة، ولدراسة عدم الاهتمام بجمع هذه النصوص، ومن ثم التأمل في أسباب انصراف النقاد على دراسة هذه الظاهرة.

المصادر:

١. اتجاهات الشعر المعاصر في نجد. د. حسن الهويمل. نادي القصيم الأدبي. ط ١. ١٤٠٤هـ.

٢. التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية. د. محمد صالح الشنطي. النادي الأدبي بحائل. ط ١. ١٤٢٣هـ. ٢٠٠٣م.

٣. الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، د.بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين. بيروت، ط ٤، ١٩٨٥م.

٤. حركة الشعر في منطقة القصيم من عام ١٣٥١هـ. عام ١٤٢٠هـ. د.إبراهيم بن عبدالرحمن المطوع. نادي القصيم الأدبي. ط ١. ١٤٢٨. ٢٠٠٧م.

٥. ديوان المر والأمر، عبدالعزيز بن محمد المسلم، مركز صالح بن صالح الاجتماعي في عنيزة. ط١. ١٤٣٠هـ.

٦. سوق الأدب والنقد في القصيم، دريد يحيى الخواجه، نادي القصيم الأدبي، ط١.

٧. الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن (١٣٤٥هـ. ١٣٩٥هـ) د. عبدالله الحامد. نادي المدينة المنورة. ط١. ١٤٠٨هـ. ١٩٨٨م.

٨. عقدان من الإبداع الأدبي السعودي، (أبحاث الملتقى)، نادي القصيم الأدبي، ط١، ١٤٢٣هـ.

٩. في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، د. عبدالله الحامد. دار الكتاب العربي. الرياض. ط٢. ١٤٠٦هـ. ١٩٨٦م.

١٠. مقابلات ومراسلات مع أسرة الشاعر رحمه الله.

المراجع:

١. أزمة الشعر المعاصر، د. شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب. القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

٢. أساس البلاغة، جار الله أبي القاسم الزمخشري، تحقيق: عبدالرحيم محمود، دار المعرفة. بيروت، ط١، ١٤٠٢. ١٩٨٢م.

٣. أسس النقد الأدبي عند العرب، د. أحمد بدوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦م.

٤. الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، د. عبدالإله الصائغ، المركز الثقافي العربي. بيرونت والدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٧م، ص٢٩٢.

٥. الدلالة المرئية، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق. لبنان، ط١، ٢٠٠٢.

٦. سيمياء العنوان، د.بسام قطوس، وزارة الثقافة. عمان، ط١، ٢٠٠١.

٧. شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، رمضان صادق، الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

٨. شعرية القلق عند بدر شاكر السياب، علي علي آل موسى، دار الأولياء. بيروت، ط١، ١٤٢٩هـ. ٢٠٠٨م.

٩. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط٣، ١٣٨٣هـ. ١٩٦٣م.

١٠. عنيزة (سلسلة هذه بلادنا)، محمد السلمان، الطبعة الثانية، الرئاسة العامة لرعاية الشباب، ١٤١٩هـ.

١١. في حداثة النص الشعري، د. علي العلاق، دار الشروق. عمان، ط١، ٢٠٠٣.

١٢. معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكريا، اعتنى به: د. محمد عوض و أ. فاطمة أصلان، دار إحياء التراث العربي. بيروت، ط١، ١٤٢٢هـ. ٢٠٠١م.

١٣. النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال.، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٧م.

* * *