مجلة العلوم العربية والإنسانية | E-ISSN : 1658-9602 |
جامعة القصيم، المجلد الاكتروني (١)، العدد (٢)، ص ص ٦٥١-٧١٦، (ربيع الثاني ١٤٤٤ هـ/ أكتوبر ٢٠٢٢) المجلد العام (١٦)

نورانية الشعور: في تشكيل الصورة عند علي محمود طه

د. عبير أبوزيد
أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية وآدابها، بكلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية بجامعة القصيم

(قدم للنشر في ١٤٤٣/٧/٢٥ هـ وقبل للنشر في ١٤٤٣/١٠/٢٨ هـ ونشر في ١٤٤٤/٤/١هـ)

ملخّص البحث:

يود هذا البحث أن يكون قراءة في الشعر، وأن يجمع في ومضة واحدة بين الوقوف عند الرومانسية ، ومقاربة النص الشعري. ومع تعدد المقاربات المعتمدة على المبادئ الرومانسية ؛ فإن التصور الذي اختاره البحث وقام بتركيبه لمفهوم الرومانسية في نص علي محمود طه، يتأسس على ربط شعرية نص علي محمود طه بمستوى تشكيل الشعور في تصاعده الحسي في صورة نورانية ذات طابع أسطوري ؛ وقد نجم عن هذا الموقف استحضار قصائد علي محمود طه التي تجلي الشعور في تشكلاته النورانية ؛ ومطارحتها نقديا بشكل يستدرك حمولتها الشعورية ويستوعب أبنيتها التعبيرية .

الكلمات المفتاحية : علي محمود طه ، الصورة ، نورانية الشعور.

luminous feeling

In the formation of the image of Ali Mahmoud Taha

Dr. Abeer Abu Zeid
Co-professor, College of Arabic language and social studies, Al Qussaim university
Received on 25-7-1443 AH Accepted on 28-10-1443 AH Published on 1-4-1444 AH

Abstract:

This research aims to be a reading of poetry, and to combine in one flash between standing on romance and approaching the poetic text, and with the multiplicity of approaches based on romantic principles; The conception chosen by the research and its installation of the concept of romance in the text of Ali Mahmoud Taha, is based on linking the poeticity of Ali Mahmoud Taha's text to the level of the formation of feeling in its sensory escalation in a luminous image of a legendary nature; As a result of this position, the poems of Ali Mahmoud Taha were evoked, which manifested the feeling in his luminous formations. And discussing it critically in a way that redresses its emotional load and accommodates its expressive structures..

Key words: Ali Mahmoud Taha, Image, luminous feeling.

المقدمة

يود هذا البحث أن يكون قراءة في الشعر، وأن يجمع في ومضة واحدة بين الوقوف عند الرومانسية ، ومقاربة النص الشعري. ومع تعدد المقاربات المعتمدة على المبادئ الرومانسية ؛ فإن التصور الذي اختاره البحث وقام بتركيبه لمفهوم الرومانسية في نص علي محمود طه، يتأسس على ربط شعرية نص علي محمود طه بمستوى تشكيل الشعور في تصاعده الحسي في صورة نورانية ذات طابع أسطوري ؛ وقد نجم عن هذا الموقف استحضار قصائد علي محمود طه التي تجلي الشعور في تشكلاته النورانية ؛ ومطارحتها نقديا بشكل يستدرك حمولتها الشعورية ويستوعب أبنيتها التعبيرية..

ومن المعلوم تعدد مفاهيم الصورة واتساعها بين القديم والحديث، فضلا عن تمثلها في النقد الحديث بتنويعات عديدة مع اختلاف النظريات والمناهج النقدية الحديثة ؛ الأمر الذي أفضى إلى استحالة طرح جميع مفاهيم الصورة الجمالية في مجال بحث ضيق، مشدود بقبضة علمية تحدد له عددا من الأوراق يستحيل تجاوزها، وفي الوقت ذاته يصعب اجتزاء المفاهيم البلاغية والنقدية للصورة، فذلك يعد اعتداء على الجهاز الاصطلاحي والقيم المعرفية للصورة ؛ وهو ما أسفر عن الاكتفاء باستيعاب مفاهيم الصورة في نص علي محمود طه ضمنيا ، بوصفه نموذجا لأسلوب حسي رومانسي –إن صح التعبير – بيد أن الحسية التي حققها علي محمود طه في شعره ذائبة في التخييل الرومانسي..

فلقد تخلفت عن الرومانسية والهروب من الواقع لدى علي محمود طه أسلوب حسي ونزوع إلى اللذة، يتوارى خلف صيغ لغوية تتأسس على الإغراق في الصور الوصفية والتشخيصية للطبيعة العلوية الصامتة والتغني بالحب والإنسان والوجود والجمال، وتوظيف المعطيات النورانية، متمثلة: في الشمس، والقمر، والنجوم،

والكواكب، والبرق، والشهب، .... إلخ من الطبيعة العلوية، وتوظيفها توظيفا فنيا جديدا في صور تخلقها مخيلة خصبة تزاوج بين عناصر الطبيعة العلوية والأرضية، وتجسمها وتشخصها لتحريف دلالتها وانحرافها وتحويرها في السياق الشعري، بوصفها أقنعة تخفي حسية الشاعر وتواريها، ذلك لأنها ليست حسية صريحة وجريئة كحسية نزار قباني على سبيل المثال، بل حسية خجلة مرحة، "فمهما كانت الأناشيد الحلوة التي بعثها شاعر مثل على محمود طه في غزلياته وأغنيات ملاحية مفعمة بملذات اللذة الأبيقورية، إلا أنها تتجمل بالاستعارة وتتواري خلف قناع شفيف يهرب من التسمية، ويتلطف في المداعبة، ويقيم مسرح مجونه على خشبة غربية وفي شوارع المدن الأوروبية، كي لا ينتهك حرمة البيت الشرقي المصون ولا لغته التي ينبغي أن تتنزه عن هذا التدنيس"[(١)] ، يحترم صاحبها في قصائده الغنائية أسلوبا أخلاقيا سائدا في أشعار أقرانه من أصحاب المخيلة الرومانسية، "علي محمود طه" من خير شعرائنا الذين ينتمون إلى المنزع الرومانسي، ويرجع أستاذنا الدكتور شوقي ضيف انتمائه إلى هذا المنزع وابتعاده عن المنزع الرمزي "لوضوحه وعدم غموضه والتوائه، لكنه أفاد من المذهب الرمزي هذه العناية الشديدة بموسيقاه وبالكلمات الشعرية"[(٢)] ويحتذي بأسلوب حسي يتوارى خلف ستائر مفردات الطبيعة، وخير شاهد على هذا الأسلوب الحسي الخجل غزليات إبراهيم ناجي وأشعاره في المرأة..

المعطى النوراني واحد من المعطيات الكونية المحملة بحمولة أسطورية، والشاعر مولد رؤى جديدة ، فهل حين يتعامل شعر علي محمود طه بطابعه

(١) صلاح فضل: الأساليب الشعرية المعاصرة، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، ص٣٩.

(٢) شوقي ضيف: الشعر العربي المعاصر في مصر، سبق ذكره، ص ١٦٤.

الرومانسي مع هكذا المعطى الكوني يلامس هذا البعد الأسطوري للنور ويحمله بمعانة لحظته؟ هذه هي قضية البحث التي سيجليها التحليل.

فدلالات النور عند علي محمود طه تكاد أن تكون ليست دلالات النور عند غيره من الشعراء. علي محمود طه الشاعر الرومانسي لم يخرج عما ألفه شعراء الرومانسية عن النور، لكن النور محمل بشتى الدلالات الأسطورية: الشمس هي الحياة، والحركة، والفرس والغزالة، والنحلة، والمهاة، والآلهة الأنثى المعبودة، والقمر ود، وسن ، وسين ، وكهكن، وحكم، وعلم ، والثور، والحية، والنسر، والإله الذكر المعبود، والنجم هو إله الحب والجمال[1]. يختار علي محمود طه دلالة أو دلالتين لينميهما في شعره..

علي محمود طه ذاته يناديه هاتف الفجر للتعبير عن ذهاب الليل وإشراقة النور على الكون وما يخلقه من جمال يثير الوجد ويحرك الشعور[2]:

هاتفُ الفجر الذّي راعَ النّجومْ وأطارَ الليلَ عن آفاقِها

لم يَزَلْ يُغري بنا بنت الكرومْ ويُثيرُ الوجدَ في عُشّاقِها

هو ذاته أيضا الذي يربط بين المعطيات النورانية على صفحاته رغم كونها تنتمي إلى الطبيعة وترتبط بالحضور الأنثوي، بمكونات أسطورية يونانية تثير معاني التأليه والحياة والإلهام .

لذا أقول باطمئنان شديد: إن المعطيات النورانية تتحول داخل صور علي محمود طه إلى شكول رمزية محملة بحمولة أسطورية تنتمي إلى مهاراته الجمالية في تشكيل

---

(١) جواد على: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط٣، دار العرب للملايين، بيروت، ١٩٨٠، ص٥٤ -٥٦

(٢) علي محمود طه: علي محمود طه: ديوانه، دار العودة، بيروت ص ١٧١.

الصور في نصه، فيضحى المعطى النوراني لغة داخل لغته الشعرية، تساهم مساهمة فعالة في تشكيل صور بصرية مرئية لشعوره في زمان ومكان محددين في الصورة الشعرية، أو للتعبيرعن تجربة عشقية تواري حسية اعتاد شعراء الرومانسية مواراتها بالإغراق في الطبيعة وتوظيف عناصرها في بعض الأحيان للتعبير عن عواطفهم الجياشة .وسأنتهج في بحثي الأسلوبية النفسية ممثلة فيما سنه "ليو سيبتزر"؛ منطلقة من نص علي محمود طه المتضمن تجربته الذاتية، من خلال الحدس المتحقق بالملاحظات والاستنتاجات..

مخطط البحث:

التمهيد: البعد الأسطوري لمعطيات النور الكونية.

المبحث الأول: نورانية الشعور.

المبحث الثاني: نورانية الشعور والمرأة.

التمهيد

البعد الأسطوري لمعطيات النور الكونية

ولتأصيل المعطى النوراني بوصفه معطى كوني من معطيات الطبيعة له حمولة أسطورية، نعود إلى الوراء حيث الميثولوجيا؛ نجد أن مصادر النور الطبيعية لها أهمية قصوى في نمو الميثولوجيا، "فيرى ماكس موللر أن التعبير الشمسي والتعبير الربيعي أهم شيء وأكثر شيء في نمو الميثولوجيا."(١)

هناك في التاريخ الاجتماعي للإنسانية "الإنثروبولوجي" حركة انتقالية من مرحلة اجتماعية إلى مرحلة اجتماعية أخرى أكثر تطوراً بمرور الزمن، وقسم لويس مورجان المراحل الاجتماعية التي مر بها الإنسان إلى ثلاث مراحل: المرحلة الهمجية ثم المرحلة البربرية وأخيراً مرحلة الحضارة.

وبدأ الإنسان منذ المرحلة الهمجية الأولى في التعرف على الطبيعة والتفاعل معها، فالتفت إلى الأرض فقدسها واعتبر الأرض أماً يقتات منها في حياته ويدفن في حضنها بعد مماته، ونظر إلى الطبيعة العلوية فوجد الشمس فالتفت لضوئها المنبعث لحظة الشروق واستوقفه خفوت ضوئها في الغروب ـ وانتظر القمر يضئ السماء في الليل فيحول عتمته إلى ضوء رقيق.

---

(١) انظر سيرجيمس فريزر: الغصن الذهبي ـ ترجمة أحمد أبوزيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص٢٤٦. وتوماس مونرو: التطوير في الفنون، ترجمة محمد على أبودرة وآخرين، جـ١، ص ٣٣٧ -٣٣٨.

وراقب لمحات البرق الضوئية الخاطفة في السماء، واكتشف النار فاستعملها وأفاد من منافعها الضوئية فاتخذ منها ضوءا ينير بها عتمة ليله في الليالي غير المقمرة، وعلامة على وجود حياة من الإنسان والحيوان في المكان، ومن منافعها الحرارية استوقدها لطهي طعامه من لحوم الحيوان الذي يصطاده من حوله.

حتى إن هناك معتقدات من القبائل البربرية تدل دليلاً قاطعاً على تأثير الشمس في حياة هذه القبائل، " فقبائل الأوجبواي والسنسي"[1] كانت تطلق عند كسوف الشمس سهاماً نارية إلى السماء اعتقاداً منهم أنها تؤدي إلى إشعال الشمس بعد انطفائها بالكسوف.

أما المكسيكيون القدماء فكانوا يقدمون للشمس قرابيناً تتكون من قلوب رجال وحيوانات وهي ما تزال تدمي اعتقاداً منهم في المحافظة على حياة الشمس وحيويتها وحركتها، بل كانوا يقدمون للشمس قرابيناً بشرية من أسرى حروبهم.

وكان الإغريق وأهالي إسبرطة والفرس والميساجيتيايون يقدمون الخيول للشمس بوصفها قرابيناً نتيجة لمعتقد لديهم، بأن الشمس تحتاج خيولاً وعربات تساعدها على الحركة.

وحين نولي وجهنا إلى مصر القديمة ؛ نجد أن الملك يسير في هيبة بوصفه ممثلاً للشمس، وكان المصريون القدماء يقيمون لها احتفالاً يسمى "مولد عصا" نتيجة لمعتقد في أذهانهم أن حركة الكوكب الدائبة في السماء وميله تفضي إلى ضعف نوره وحرارته وتجعله يحتاج لعصا يتوكأ عليها.

وبمرور الزمن ونتيجة لتعلق الإنسان بمصادر النور الطبيعية اتخذ أهل الجاهلية الكواكب آلهة يعبدونها، فآلهتهم آلهة كواكب في الأساس، تزواج بين إلهين أهمهما

(١) انظر سير جيمس فريزر: الغصن الذهبي. ترجمة أحمد أبوزيد، سبق ذكره، ص.ص ٢٨٩.٢٩٣.

الشمس فهي إلهة أنثى، والقمر وهو الإله الذكر، نتج عن تزاوجهما نجم هو الزهرة "فأسماء الأصنام والآلهة وإن تعددت وكثرت، إلا أنها ترجع كلها إلى ثالوث سماوي، هو الشمس والقمر والزهرة. وهو رموز لعائلة صغيرة، تتألف من أب هو القمر، ومن أم هي الشمس، ومن ابن هو الزهرة، وذهبوا إلى أن أكثر أسماء الآلهة، هي في الواقع نعوت لها، وهي من قبيل ما يقال له الأسماء الحسنى لله في الإسلام."[١]

و**القرآن الكريم** خير شاهد على عبادة العرب للكواكب، قال تعالى: ﴿ **وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ لا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِنْ كُنْتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ** ﴾[٢]، كما اختص **القرآن الكريم** عبادة عرب سبأ للشمس بقوله تعالى على لسان الهدهد: ﴿ **إِنِّي وَجَدتُّ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ (٢٣) وَجَدْتُهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمْ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنْ السَّبِيلِ فَهُمْ لا يَهْتَدُونَ (٢٤)** ﴾[٣].

"وفي الشعر هناك أبيات تدل على عبادة العرب للشمس منها قول مية بنت أم عتبة بن الحارث"[٤]: **تروحنا من اللعباء وعصرا فعاجلنا الإلهة أن تؤوبا**

ونعوت العرب للشمس عديدة، فقد نعتوها بعدة صفات تدل على مكانتها في حياتهم، فهي "ذت حمم" أي ذات الحرارة الشديدة، وهي "ذت بعدن" أي البعيدة،

---

(١) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط٣، دار العرب للملايين، بيروت، ١٩٨٠، ص ٥٠.

(٢) سورة فصلت: آية ٣٧.

(٣) سورة النمل: آية ٢٣-٢٤.

(٤) الأب جرجس داوود: أديان العرب قبل الإسلام ووجهها الحضاري والاجتماعي، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٨، ص ٣٣٧.

وهـي "ذت أثـرت" أي المشـرقة، وهـي "ذت رحـبن" أي الرحبـة، و"ذت بـرن" أي البارة.....الخ.

واتخذ العرب من الشمس أسماء لهم مثل "عبد شمس" و"امرئ شمس" و"عبد الشارق" و"عبد الثريا" و"عبد النجم" "وقد ذكرت الأخبار أن أول من تسمى به ـ عبد شمس ـ سبأ الأكبر، لأنه أول من عبد الشمس، فدعي بـ "عبد الشمس" وقد ذكر أن بني تميم تعبدت به ـ وكان له بيت، وكانت تعبده بني أد كلها: ضبة، وتميم، وعدى، وعطل وثور، وكانت سدنته من بني أوس بن فحاش بن معاوية بن شريف بن حروة بن أسيد بن عمر بن تميم، فكسره هند بن أبي أهالة وصفوان بن أصيد بن الحلاحل بن أوس بن فحاش، وذكر أن "عبد شمس" اسم الضيف إلى شمس السماء لأنهم كانوا يعبدونها والنسبة "عبشمي".[١]

ورموز العرب المقدسة التي صوروا بها الشمس عديدة، فقد رمزوا إلى الشمس بالمرأة، والفرس، والمهاة، والغزالة، والنحلة، أما الفن العربي الجنوبي فقد رمز للشمس بقرص أو دائرة "فقد صورت قرصاً، أو دائرة، أو كتلة، أو هالة، والقرص صورة طبيعية لقرص الشمس التي تظهر في السماء قرصاً وهاجاً يبعث الحرارة والنور"[٢]، وصنمها هو "اللات" وهو عبارة عن امرأة عارية وكان يوضع حول الكعبة يطوف حوله القوم يغنون ويرقصون ويبتهلون.

(١) جواد على: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط٣، دار العرب للملايين، بيروت، ١٩٨٠، ص ٥٥-٥٦.

(٢) المرجع السابق: ص ١٧٦.

وبجانب عبادة الشمس عبدوا القمر، ونعوت العرب للقمر عديدة وأسماؤه كثيرة فهو "الإله "المقة" عند السبئيين. وهو إله سبأ الكبير، وهو الإله "عم" عند القتبانيين. وهو "ود" عند المعينيين، و"سن" و"سين" عند الحضارمة."[١]

وهو "كهلن" أي القدير، و"حكم" أي حكيم، هو "علم" أي عليم، وصادق، أي صديق، وهو "دم أبم" و"ود ابم" أي الإله الأب. وهذه النعوت له من قبيل ما يقال له الأسماء الحسنى في الإسلام.

ورموز العرب المقدسة التي صوروا بها القمر عديدة، فصوروه ثوراً "واتخذوا الثور من الحيوانات رمزاً للقمر، ولذلك عد الثور من الحيوانات المقدسة التي ترمز إلى الآلهة، ونجد هذه الصورة مرسومة في النصوص اللحيانية والثمودية وعند غير العرب من الشعوب السامية. وقد نص على اسمه في الكتابات، إذ قيل له "ثور"[٢]، وصوروه حية أو نسراً، ورمز له أهل الفن بهلال "نحت أو نقش على الأحجار والأخشاب والمعادن. والهلال يشير بالطبع إلى مطلع القمر في أول الشهر القمري. كما أشير إليه برأس ثور ذي قرنين"[٣]، وصنمه "هبل" وهو على صورة رجل يوضع حول الكعبة مع صنم "اللات" ويطوف حولها المصلون.

وتكتمل هذه العائلة الإلهية الثالوثية بـ "عشتر" أو كوكب الزهرة، فقد تصور أهل الجاهلية أنه من اقتران الأم الشمس والأب القمر، جاء "عشتر" ابناً ذكراً في النصوص العربية الجنوبية، أما في النصوص العربية الشمالية، فإن "الزهرة" هي آلهة أنثى لأنها آلهة الجمال والحب. ونعوت العرب لنجم "الزهرة" عديدة، فهي "عشتر شرقاً" أي

(١) المرجع السابق: ص ٥٤.

(٢) جواد على: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، سبق ذكره، ص ٥٤.

(٣) المرجع السابق: ص ١٧٦.

الشارقة، وهي "عثتر نورو" أي المنيرة، وهي "عزيزة" أي العزيز."[١] والزهرة: معبودة الشعوب القديمة، وقد سماها الهنود مايا، والفرس ميتوا، والفينيقيون عشتروت، والآشوريين على تسميتها بالزهرة، وهي من أشهر المعبودات وأقدمها لأنها آلهة الجمال والحب.

وقد حملت الزهرة عند العرب معاني البياض والحسن والبهجة، إذ قال الشاعر القديم: **وقد وكلتني طلتي بالسمرة وأيقظتني لطلوع الزهرة**[٢]

وصنمها هو "العزى" وهو صنم أنثى كان يوضع بجانب هبل واللات حول الكعبة.

فقد أله عرب الجاهلية الكواكب، وحصروا ألوهيتها في هذا الثالوث العائلي، حيث زوجوا القمر والشمس وأنتج هذا الزواج في تصورهم "الزهرة"، وفي تصور شعوب أخرى غير عربية انتج هذا الزواج كوكبين مذكرين هما "الصباح" و"المساء"، أو عن بعض الجاهلين انتج هذا الزواج إناثاً هم الملائكة والجن.

وكان لهذا الثالوث العائلي من الكوكب معابد في شبه جزيرة العرب يمارسون فيها العبادة، وكهنة ينظمون طرائق عبادتها، وطقوس تمارس في العبادة، ونذوراً من البشر والحيوان تذبح، وقرابين من نفيس الجوهر والماس تقدم حتى أن "الكعبة" كانوا يتخذونها معبداً للكواكب والنجوم وهناك جماعة من العرب تعبدت لكواكب أخرى، مثل "الشعري" و"الدبران" و"زحل" "فالشعري" تعبدت لها خزاعة وقيس، ومثل "سهيل" حيث "تعبدت" له "طئ" و"عطارد"، وقد تعبدت له "بنو أسد"، و"الأسد" وقد

(١) انظر جواد على: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، سبق ذكره، ص ٢٣٨.

(٢) انظر لسان العرب: ابن منظور، ج٥، ط٣، دار إحياء التراث العربي، بيروت ـ لبنان، ١٩٩٩، ٣٣٢/٤ صادر.

تعبد له بعض قريش. و"الدبران" وقد تعبدت له طسم. و"الزهرة" وقد تعبد لها أكثر العرب، و"زحل" وقد تعبد له بعض أهل مكة."[١]

وإذ ننحو صوب الشعر القديم في مرحلة ما قبل الإسلام راجعين أبعد إلى مرحلة أكثر بدائية، لوجدنا إشارات دينية يوظفها الشعراء لربط صورة الشمس الأم بصورة المرأة للتعبير تارة عن صفات الجمال في المحبوبة وتارة عن صفة الخصوبة فيها "فقد جمع العرب الصور المختلفة للأمومة أو الخصوبة كالمهاة والغزالة والحصان من الحيوان، النخلة والسمرة من النبات، والمرأة من الإنسان، فجعلوها رموزاً مقدسة للشمس ـ الأم. ولهذا أظهرت هذه الرموز متجاورة عند تصوير الشعراء للمرأة فيما وصل إلينا من مرحلة ما قبل الإسلام".[٢]

الصور الدينية عرف فني مخزون في اللاوعي الجمعي، من شعر موغل في بدائيته يستخدم الصور الدينية المقدسة، لم يصل إلينا فيما قبل امرئ القيس، حتى أن صورة الحيوان وخصوصاً صورة الثور الوحشي إحدى الأعراف الفنية التعبيرية في الشعر القديم، ولا يخفى أن "الثور" رمز من رموز القمر التي صور بها في الدين القديم ـ كما سبق ذكره ـ "فإذا كان الثور كثير الظهور في أنساب العرب اسماً لفرد أو علماً على قبيلة مشيراً إلى بقايا طوطمية قديمة، تتخذ من الثور جداً أعلى ترتبط به وتنتسب إليه، إلا أنه في المرحلة التالية ـ مرحلة الديانة الكوكبية ـ قد صار رمزاً فمثلاً للإله القمر، إذا وجدت في معابد القمر ـ جنوبي الجزيرة ـ صور للثور قدمها عابدوه قرابين للإله أو نذراً كانت عليهم له، ولقد عرف القمر باسم "ثور".[٣]

---

(١) جواد على: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، سبق ذكره، ص ١٦٧.

(٢) على البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ط٢،دار الأندلس، بيروت، ص ٥٧.

(٣) على البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري- سبق ذكره، ص١٢٣.

وكما ربط الشعر القديم بين صورة المرأة وصورة الشمس/الربة الأم "ربط بين صورة الرجل وصورة القمر/الرب الأب ؛ للتعبير عن صفة المثالية، "فلقد عبدت الملوك والأبطال في الديانات القديمة نتيجة وضعهم المتميز في المجتمع. ولقد احتفظ الشعر العربي بآثار دالة على هذا، فكثيراً ما يربط بين الممدوح والهلال، وكثيراً ما تظهر في صورته مشابهة بين ظروفه وظروف الثور الوحشي. فقد جاء في مدحه للأعشي في هوذة بن على الحنفي قوله: **إلى ملك كهلال السماء أزكى وفاء ومجداً وخيراً**[1]، وبعد هذه الإطلالة اليسيرة عن تعلق الفكر الإنساني بالنور ومعطياته، ننتقل إلى نص علي محمود طه..

وبعد هذا التمهيد اليسير عن البعد الأسطوري لمعطيات النور الكونية نقارب نص "علي محمود طه" تقتضي الدخول في جوف أبنيته اللغوية من بوابات تعبيراته الخلفية بما تحويه من إشارات إيحائية ورموز تسهم في إنتاج الدلالة الشعرية، للكشف عن كيفيات إنتاجه للدلالة، "وقد شاعت بين النقاد المحدثين مقولة فحواها إن ما يعنيهم في النص الشعري، ليس ما يقوله هذا النص وإنما الطريقة التي يقوله بها، أي إنهم لا يبحثون عن معنى الشعر وإنما عن شكله، وأحسب أن في هذا إساءة لطرح المشكلة، إذ إن دلالة أي نص شعري ليست في معنى افتراضي مسبق له وإنما هي محصلة مجمعة لكل وسائله الإشارية والمجازية وتكنيكه في التعبير والرمز. من هنا تصبح طريقة القول جزءا جوهريا وعنصرا مكونا للقول ذاته وتصبح دلالة الشعر الكاملة معادلة فحسب للقصيدة ذاتها وليس بوسع أي ناقد حينئذ أن يبسطها أو يشرحها لأنه يحول بنيتها ويفك تكوينها دون أن يعيد تركيبه وتظل مهمة القراءة النقدية الوحيدة هي

(١) المرجع السابق: ص.ص ١٨٣-١٨٤.

تتبع كيفية إنتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها بالتعرف على هذه الأبنية وتحديد رموزها لإدراك كيفية قيامها بوظائفها السيميولوجية "[١].

خمر وليل ونساء وقمر منير ونجوم تتلألأ، بمعنى آخرخلق حالة من الظمأ والفراغ العاطفي والكبت النفسي لديه ، انفجرت في صورة نزوع إلى اللذة والنهل من مباهج الحياة التي حددها محمد مندور[٢] باسم النزعة الأبيقورية"[٣]، هذا هو المهرب من واقع الفقد الذي يعانيه علي محمود طه في الواقع، فقد الأم بالموت صبيا وفقد الحبيبة بالحرمان من الحب كمفهوم ذوباني في الآخر شابا وفقد الزوجة كمفهوم سكني ذاتي رجلا، فضلا عن مفهوم الجمال في في ذهنيته الرومانسية ؛ "فلم يكن على محمود طه واحدا من هؤلاء الذين هيئوا بمعدنهم النفسي لاستقبال الحزن والخضوع له، حتى ليتحول الوجود مع هذا الخضوع الدائم في إحساسهم إلى مأتم كبير، مأتم تستشعر فيه النفوس معنى الثكل والترمل بالنسبة إلى كل أمنية من الأماني وكل حلم من الأحلام لقد كان معدنه النفسي هو ذلك المعدن الذي يتجاوب كل التجاوب مع وهج اللذة

---

(١) صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ط ١، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٣٤.

(٢) انظر محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي الحلقة الثانية، جماعة أبولو، نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت، ص ١١٧.

(٣) الأبيقورية: مذهب أبيقور الذي يقوم على إسعاد الذات بلذة معنوية لا يعقبها ألم. وقد أسئ فهمه وأريد به اللذة المادية. يقول أبيقور: "الفلسفة" محاولة جعل الحياة سعيدة بالنظر والمعرفة. وفي الأدب عامة: يطلق هذا المصطلح على كل دعوة للتمتع بملذات الحياة الحسية قبل فوات الأوان بانتهاء الأجل، وهذه النزعة من الموضوعات المطروقة في الشعر الفرنسي والإنجليزي في القرن السادس عشر، ولهذا نظير بالشعر العربي في العصر العباسي وبخاصة شعر بشار ابن برد "١٦٧هـ" وأبي نواس "١٤١-١٩٥هـ".

وهي مشتعلة في موقد الجسد، ومن هذا الموقد كانت روحه تصطلي الدفء، فتنسى برود الأسى وتتلقى النور فتشغل عن ذكريات الظلام[١].

فلقد تخلفت عن هكذا الشاعرية والهروب من الواقع أسلوبا حسيا ونزوعا إلى اللذة يتوارى خلف صيغ لغوية تتأسس على الإغراق في الصور الوصفية والتشخيصية للطبيعة العلوية الصامتة والتغني بالحب والإنسان والوجود والجمال، وتوظيف المعطيات النورانية، متمثلة في: الشمس، والقمر، والنجوم، والكواكب، والبرق، والشهب، .... إلخ من الطبيعة العلوية، وتوظيفها توظيفا فنيا جديدا في صور تخلقها مخيلة خصبة تزاوج بين عناصر الطبيعة العلوية والأرضية، وتجسمها وتشخصها لتحريف دلالتها وانحرافها وتحويرها في السياق الشعري، بوصفها أقنعة تخفي حسية الشاعر وتواريها، ذلك لأنها ليست حسية صريحة وجريئة كحسية نزار قباني على سبيل المثال، بل حسية خجلة مرحة، "فمهما كانت الأناشيد الحلوة التي بعثها شاعر مثل على محمود طه في غزلياته وأغنيات ملاحية مفعمة بملذات اللذة الأبيقورية، إلا أنها تتجمل بالاستعارة وتتواري خلف قناع شفيف يهرب من التسمية، ويتلطف في المداعبة، ويقيم مسرح مجونه على خشبة غربية وفي شوارع المدن الأوروبية، كي لا ينتهك حرمة البيت الشرقي المصون ولا لغته التي ينبغي أن تتنزه عن هذا التدنيس"[٢]، يحترم صاحبها في قصائده الغنائية أسلوبا أخلاقيا سائدا في أشعار أقرانه من أصحاب المخيلة الرومانسية، "علي محمود طه" من خير شعرائنا الذين ينتمون إلى المنزع الرومانسي، ويرجع أستاذنا الدكتور شوقي ضيف انتمائه إلى هذا المنزع وابتعاده عن المنزع الرمزي "لوضوحه وعدم غموضه والتوائه، لكنه أفاد من المذهب الرمزي هذه

(١) أنور المعداوي: على محمود طه الشاعر والإنسان، سبق ذكره، ص ٧١.

(٢) صلاح فضل: الأساليب الشعرية المعاصرة، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، ص٣٩.

العناية الشديدة بموسيقاه وبالكلمات الشعرية"[١] ويحتذي بأسلوب حسي يتوارى خلف ستائر مفردات الطبيعة، وخير شاهد على هذا الأسلوب الحسي الخجل غزليات إبراهيم ناجي وأشعاره في المرأة.

كما أن صور شاعرنا المهندس الغزلية تجري في لوحاته الوصفية للطبيعة بكل انطلاق ومرح وبهجة بحيث يتمازج الاثنان الوصف والغزل، إذ تمتلئ لوحاته البصرية التي يرسمها في وصف الطبيعة بالغزل في المرأة، فيصير لها مذاق فني خاص يتميز بإيقاع موسيقي رائع يساهم في خلقه التناغم الصوتي بين الألفاظ. وقد اتفقت آراء كل النقاد على روعة الجانب الموسيقي في شعر "علي محمود طه" واعتباره ظاهرة فنية خاصة.

علي محمود طه شاعر الأداء النفسي على المستوى الخاص الذاتي الممتلئ بالمرح وعشق الجمال، وشعره غنائي يعبر عن تجربته الحياتية بكل ما فيها من مشاعر أصدق تعبير، فهو تعمق في ذاته وتأمل نفسه، وأيقظ أحاسيسنا بشعوره، وهو أنه صاحب فلسفة في الحياة خاصة به تدور حول محورين أساسين هو: المرأة والتغزل بها والإحساس بجمالها في ظلال جمال الطبيعة.

وتترابط عناصر النور مع سائر العناصر الفنية الأخرى التي يتأسس عليها نص "علي محمود طه" الشعري، وخصوصا التضافرات الإيقاعية، في محاولة لتحقيق وحدة لفظية نغمية لنصه، ذلك أن "علي محمود طه "يجعل التناغم الصوتي للكلمات داخل البيت يفضي إلى تكرار بعض الأصوات المماثلة في الكلمات المجاورة، فمعظم اهتمام الشاعر ينصب على التكوينات الصوتية والتناغمات الإيقاعية، وأحيانا يأتي هذا

(١) شوقي ضيف: الشعر العربي المعاصر في مصر، سبق ذكره، ص ١٦٤.

التناغم على الفكرة أو المعنى، ويظهر ذلك بوضوح من ديوانه الثاني "ليالي الملاح التائه" حتى الديوان الخامس "زهر وخمر"، وكأنه انتخب من الألفاظ الجميلة الرنانة ما يساعده على التأثير بموسيقاه الخارجية وإيقاعاته الداخلية الغنائية في أذن السامع وفي نفس القارئ، "فالأشكال الصوتية: وهي تلك التي تتعلق أساسا بالمادة الصوتية للخطاب، تحدث لدى المتلقي تأثيرا صوتيا يدل غالبا على الإلحاح أو التناغم أو اللعب بشكل التعبير. وكثيرا ما يميز المتلقون الخاصية الأدبية للنص اعتمادا على هذا البعد الصوتي. حيث نجد الأعراف الأدبية المتوارثة تولي اهتماما خاصا للأشكال الوزنية في الشعر"[١]، فضلا عن أن صيغ "علي محمود طه" اللفظية تكتظ بالتعبيرات المجازية، وإن كان معجمه اللغوي يضم مجموعة من الألفاظ تتكرر في معظم قصائده التي يعتبر الترادف بين الألفاظ المتجاورة من عيوبها الواضحة، "ويلاحظ أن التعريف الكلاسيكي للمجاز ينص على وجود عنصر الاستبدال والإحلال فيه. سواء كان يتصل بكلمة أو جملة. وسواء سمح السياق بتجاور المعاني، مع أولوية بعضها على البعض الآخر مثل الكناية، أم كان يقطع بقصدية أحدها واستبعاد الآخر كما في الاستعارة. "فاللغة الأدبية تخلق باستمرار معاني جديدة، وتداعيات أخرى لمعاني قائمة عن طريق إجراءات تغير المعنى التي تمضي متلازمة مع استبدال الكلمات"[٢] ويحفل الشاعر ـ كما أشار البحث ـ بنشر المعطيات النورانية في نصه وكأن صوره تضحي مساحات ضوئية تتلألأ بتكاثف دوال هذه المعطيات.

ويطغى على قصائد على محمود طه في توظيفه للمعطيات النورانية الدلالة الإيجابية، وشاهده عدد مرات استخدامه لدالتي "النوروالضوء" ، والأزمنة الضوئية

(١) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ص ٢١٠

(٢) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المرجع السابق، ص.ص ٢١٥ -٢١٦.

كـ"الفجر والإشراق والإصباح"، فضلا عن عدد مرات استخدامه المصادر الطبيعية الأساسية كـ "الشمس والقمر والنجوم"، والمصادر الطبيعية الهامشية كـ"الشهاب والبرق و الصاعقة"، والمصادر الاصطناعية كـ"السراج و المصباح و المنار" سبعمائة وعشرة مرة خلال مائة وست وثلاثين قصيدة، فى مقابل تكرار حقل الليل ودواله " الليل – الليلة – الليالي – المساء – الأمسية – الأمسيات " في دوواوين الشاعر مائتين وستين مرة ، حظي ديوانه الأول "الملاح التائه" بالعدد الأكبر من ورود هذه الدوال ثلاث وتسعون مرة ، يليه "زهر وخمر" أربعون مرة ، فـ "أفراح الوادي" سبع وثلاثون مرة ، فـ"شرق وغرب" اثنان وعشرون مرة في القسم الأول منه " أصداء من الغرب" ثمان عشرة مرة في القسم الثاني منه " أصوات من الشرق" ست عشرة مرة ، ثم " هي وهو صفحات من حب " ست عشرة مرة ، فـ " الشوق العائد " تسع مرات ،وأخيرا قصيدته الشعرية المطولة " أرواح وأشباح" سبع مرات .

وبناء على هذا الرصد التكراري فنسبة تكرار الدوال التي تنتمي لحقل النور إذن نسبة كبيرة لا يمكن إغفالها بل إنها تستحق الدراسة، لكى نتمكن من تحديد العلاقة التى تربط بين عالم النور والعالم الشعرى لـ "على محمود طه"، مما يسوقنا إلى القول: إن علي محمود طه شاعر يميل إلى التفاؤل، ويكرس سريان روح التفاؤل هذه فى جسد قصيدة "على محمود طه" هذا القول لأنور المعداوى: إن شاعرنا "لم يكن واحدا من هؤلاء الذين هيئوا بمعدنهم النفسى لاستقبال الحزن والخضوع له حتى يتحول الوجود مع هذا الخضوع الدائم فى إحساسهم به إلى مأتم كبير، مأتم تستشعر فيه النفوس معنى الثكل والترمل بالنسبة إلى كل أمنية من الأمانى وكل حلم من الأحلام ... لقد كان معدنه النفسى هو ذلك المعدن الذى يتجاوب كل التجاوب مع وهج اللذة وهى مشتعلة فى موقد الجسد، ومن هذا الموقد كانت روحه تصطلي

بالدفء فتنسى بل ودة الأسى وتتلقى النور فتشغل عن ذكريات الظلام"[١] على أساس أن لكل دال معناً مزدوجا إشارياً وإيحائياً، والدوال التي تخرج من حقل النور تشير إلى معنى إيجابي في أغلب الأحيان وهو انطفاء الظلمة وحلول النور، وبالتالي توحي في السياق الشعري باشتراكها مع باقي العناصر الفنية الأخرى بمعان التوهج والأمل والإشراق ..... إلخ، وهي معاني إيحائية تتلاءم مع معانيها الإشارية.

وتندر الدلالة السلبية للدوال النورانية في سياقه الشعري، اعتماداً على توظيف الشاعر لها وارتباطها بما قبلها وما بعدها من دوال، ففي ديوان على محمود طه جزء لشعر المناسبات ومنه الرثاء، وليس الرثاء في شعره للإنسان فقط، ولكن رثاء للمكان أو لعناصر الطبيعة النورانية للتعبير عن معاني إيحائية تؤثر في العواطف وتحركها، كفكرة الفقد للنور وحلول الظلمة كمفهوم طبيعي يفضي إلى الحزن والكآبة أو يوحي بفكرة انطفاء حياة الإنسان، لشاعر ممتلئ بالتفاؤل ومعتنقا للنور الذي يضئ لياليه وأمسياته.

إنّ إنتاج الدلالة الشعرية لا يقف عند حدود معطيات الدلالة اللغوية، بل يتأسس على التداخل البنيوي لمجموع البنى التعبيرية الموجودة في النص، "من هنا يتراءى لنا أن منطلق دراسة الأبنية الشعرية، باعتبارها لغة ثانية، لابد أن يتأسس من منظور التعبير، لكنه كي لا يقع في منطقة التشفير ذاتها، وهي ميدان علم نفس الإبداع، ينحو إلى الارتباط بفكرة التوصيل المتعلقة بالقراءة. وهي متزامنة مع التوصيل اللغوي الطبيعي ومجاوزة له بشفرتها الجمالية. وتدلنا الخبرة الفطرية على أن هذا التوصيل الجمالي يتميز بخاصية أولى هي "قابلية التشتت"، "على أساس ان الدلالة

(١) أنور المعداوى: على محمود طه الشاعر ... والإنسان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة (بغداد)، ١٩٨٦، ص.ص٧٠ -٧١.

الشعرية لا تقتصر على معطيات الدلالة اللغوية العامة، تتمثل في محصلة التداخل البنيوي لمجموعة الأبنية التعبيرية المتعالقة."[١]، وتتجلى فاعلية الدلالات النورانية في سياق نصوص علي محمود طه على النحو القابل:

ويستعين "علي محمود طه" بالعديد من العناصر النورانية الطبيعية وغير الطبيعية وإن قلت، فيدخلها في نسيج نصه ليكون بتضافراتها صورا جزئية تزخر بالإيقاع الرنان المؤثر، ولأن الدلالة الإيجابية تطغى في توظيف شاعرنا لمفردات النور ومعطياته في قصائده، وتندر الدلالة السلبية في توظيف شاعرنا لهذه المفردات، فإن الدلالة الإيجابية تضحى منطلقا للبحث في مقاربة النصوص:

ويجب أن نضع في الاعتبار أن الفاعلية النورانية لا تتحقق في الأعمال الأدبية إلا من خلال ارتباطها بالعناصر الفنية الأخرى، ومن ثم يمكن إدارة البحث في شعرية "النور" لدى "علي محمود طه" على المحورين الدلاليين القابلين:

١ـ نورانية الشعور.

٢ـ نورانية الشعور والمرأة.

ولعل وراء ترتيب هذين المحورين على هذا النحو علة مؤداها، أن هذين المحورين يمثلان ثلاثية مترابطة (النور والشعور والمرأة)، تبدأ من علاقة النور بالتعبير عن الجانب الذاتي، ثم علاقته بالتعبير عن توجه الذات إلى الطبيعة والمرأة، من حيث إن الشاعر يخلق المعادل الموضوعي للجمال الشعوري الذي يحسه بإسقاطه على المفردات الكونية حوله، ومن ثم ينقل هذا الجمال الشعوري إلى مجال الجمال الشعري.

---

(١) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، ص ١٥.

ومن هذه الملاحظات الأولية يمكن مقاربة بعض النصوص الشعرية لـ "علي محمود طه"، من حيث صلتها بعالم الأنوار وذلك على النحو القابل:

المبحث الأول
نورانية الشعور

إن احتفالية "علي محمود طه" بالإنسان والشعور أو على وجه التحديد بالشاعر والفن تسوقه إلى إبداع صورتين، تتحقق في أولهما الصورة المثال للمرأة الملهمة للفن في مقتطف شعري معنون بـ "المرأة والفن" من قصيدته المطولة "أرواح وأشباح" التي تزيد عن أربعمائة بيت وهي أشبه بملحمة شعرية، صاغها على وزن بحر "المتقارب" فقال الشاعر في استهلاله لقصيدته "حبب لي هذا الجو الإغريقي الساحر وأساطيره الغادية الشادية، أني وأنا أتمثل هذه الأرواح صوراً، واستلهمها إحساساً وفكرة، خيل لي أن روحي قد انسرقت من طيفها فيما يشبه أحلام اليقظة أو لحظات الشرود الإلهي، مأخوذة بما ترى مشفقة مما تسمع".[1] وتتحقق في الأخرى: الصورة المثال للشاعر الإنسان في موقفه من الوجود في باكورة تجربة الشاعر في قصيدة "ميلاد شاعر" من ديوانه الأول "الملاح التائه". ويشكل الشاعر صورتيه بالنور وتفعيل دلالته الإيجابية، ونمضي في سياق تفصيل الصورتين على النحو القابل:

ويقدم "علي محمود طه" في قصيدته "المرأة والفن" صورة نورانية لقلب المرأة الملهمة أو المرأة/الروح التي تحل على الدوام في وجدانية الفنان عن طريق مفردة "النور"

(١) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، ص١٩٩.

التي تتكرر مرتين وترتبط بمفردة أخرى تنتمي لمجال النور أيضا ، وهي "سراج" بوصفهما مفردتين نورانيتين تدخلان في تشكيل هذه الصورة النورانية ـ إن صح التعبير ـ إن "طه" يطالعنا بصورة بطلة نورانية تبعث النور والنار في نفس الفنان التي تنطفئ وتجمد من دون وجودها النوراني، وتلك الصورة يكونها من منظور روحي ينأى عن مفردات الجسد في سياق أسطوري ينتخب من مخزون الأساطير شخصية بليتيس، وفيها تختفي الذات الشاعرة ويكتفي الشاعر بالوصف والحكي مرتديا قناع بليتيس [١] قائلاً على لسانها:

على مَذبحِ الحبِ من قلبِها سراجٌ يسبحُ من لألأَهْ
منارٌ يجوبُ الدّجى لَمْحُهُ فتَلْقى السفينُ به مرفأَه
يبثُ الحرارةَ بردَ الشتاءِ ويُلهبُ شُعْلَتهُ المطفأَهْ
وتمشي الحياةُ على نورِهِ وما نورُهُ غيرُ عينِ امرأَة![٢]

تبدأ القصيدة من عنوانها "المرأة والفن" بتشكيل سياق ثالوثي جوهري هو "المرأة/الفن/الفنان" تتشابك أطرافه عاطفيا في الصوغ الشعري بحس الحب المقدس،

(١) بلتيس هي: الشاعرة الخرافية التي خلقها إبداع الشاعر الفرنسي "بيير لويس" وأفرد كتابا لأشعارها المزعومة باسم "أغاني بليتيس" وهي مجموعة من الشعر الغنائي الذي يتحدث بالغزل المكشوف، والحب الملتهب، ويرمز إلى رغبات الجنس المكبوتة، وهي صورة محرفة من الشاعرة سافو، وقد ولدت في القرن السادس قبل الميلاد على شاطئ "الملاس" بالقرب من "بانفلي" ثم انتقلت في صباها إلى "السبوس" حيث قضت حياتها في الحب والبؤس والتهتك، وكانت معاصرة لسافو ومن صاحباتها الحبيبات. نقلاً عن "علي محمود طه" الديوان، سبق ذكره، ص.ص ٢٠٢ -٢٠٣.

(٢) علي محمود طه" الديوان، سبق ذكره، ص٢١٠.

ويشير إلى قدسيته هذه علاقته ببعد مكاني مقدس هو **"مذبح"** بفتح الميم ودلالته المعجمية المحراب والمقصورة للقرابين[١]، ويتوالى تكنيك "حوار" الشاعر على لسان بليتيس في أسلوب خبري يكتظ بالتعبيرات المجازية متمثلة في الاستعارات المكنية التي تنبع من تضافر المفردات النورانية ؛ لتمنح المرأة هنا دلالات المكانة القدسية والإمكانية الحلولية والتفاعلية في داخل الفنان المعتم والمتجمد من دونها.

ونمضي في سياق تفصيل هذه الشكول النورانية التصويرية :

ولأن الشاعر مهموم بجدلية النور والنار داخلها، والتي تحيل عتمة الداخل الذكوري وظلمته إلى النور، وتحيل برودته وجموده إلى النار، فإنه يبدأ من **"قلبها"**، ومن خلال متتابعة من البني الاستعارية يدخل قلبها في علاقة حلولية في وجدانية الفنان، ليتراءى في الصورة ذاتان متداخلتان: الهي/الوجود الأنثوي في الهو/الفنان، ويعمد "علي محمود طه" خلال بناه الاستعارية إلى تقنية الرمز، فليست مفردات النور **"سراج ، منار ، نور"** ومفردات النار **"الحرارة ـ الشعلة"** التي تتشابك وتتداخل في الصوغ الشعري إلا دلالة التوهج والإبداع، وتتوالى الشكول النورانية النارية لقلب المرأة الملهمة ـ إن صح التعبير ـ على النحو التالي:

شكل نوراني أول : "على مذبح الحب من قلبها سراج"

ففي سياق الاستعارة يحول طه قلب المرأة إلى وجود نوراني/"سراج " بكل ما يوحي به السراج من إشارات رمزية إلى الهداية والسلامة، ويضحي "مذبح الحب" بما له من قيمة قدسية ـ كما أشار البحث ـ موضعا لحلول هذا البعض القلبي النوراني/السراج.

---

(١) انظر لسان العرب: ابن منظور، سبق ذكره، ج٥، ، ص ٢٤.

ثم يتنامى هذا التشكيل النوراني للصورة بصورة كنائية تخبر عن "السراج" وهي "يسبح من لألأه" تحمل إشارات دينية إسلامية تتسع بها مساحة جمال المرأة الملهمة الداخلي وقدسية وجودها.

شكل نوراني ثاني: "منار يجوب الدجى لمحه....."

وكدأب " علي محمود طه" في قفزاته التصويرية من صورة نورانية إلى أخرى، تنتهي صورة هذا القلب/السراج؛ لتبدأ صورة نورانية ثانية لقلب المرأة، وفيها يطالعنا الشاعر به "منارا" تأكيدا لدلالات الهداية والسلامة.

وتتنامى صورة القلب/المنار بعدد من الصور النورانية المتداخلة وهي يسلم بعضها بعضا، وسمتها التجدد والاستمرارية لأنها تأتي في بنية المضارعة وتصب في مجال دلالي واحد يعزز صورة القلب/السراج هو مجال الجمال الداخلي للمرأة وطاقة العطاء الروحية فيها. إذ تتوالى أفعال المضارعة "يجوب ـ تلقى ـ يبث ـ يلهب ـ يمشي" وتتراصف مع باقي مفردات القصيدة لتكوين صورة مجازية تربط بين الهو/الفنان والهي/الوجود الأنثوي في جدل النور والنار الذي يمسي داخله لحظة الحلول النوراني لقلب هذه المرأة• ويمكن تبينها على النحو الآتي:

تقدم الصورة الأولى تشكيلا "بالنور" حيث يرتبط الفعل الأول "يجوب" بـ "الدجى" لتكوين صورة مجازية **"منار يجوب الدجى لمحه"** فيها تتشابك الاستعارة والكناية، لتطالعنا بثنائي حلولي: الهي/الوجود الأنثوي النوراني "منار" في الهو/الفنان "الدجى"، فالدجى هنا لا يحمل أبعادا زمنية تتعلق بالليل، إنما هو رمز لانطفاء جوانية الفنان وعتمتها حتى يحل فيه نقيضه في هذه الصورة المجازية ـ ألا وهو بعض من نورانية قلب المرأة الملهمة "لمح منار" فيقضي على الدجى ويلغيه بل يفضي إلى دلالات السلامة والوصول للغاية النابعاة من الصورة الثانية التي ترتبط بالفعل

"تلقى" وهي **"تلقى السفين به مرفأه"** فما السفين هنا إلا رمزا لحياة الفنان التي تحيط بها الأمواج والمصاعب والتي يوصلها لمح المنار/الوجود الأنثوي إلى المرفأ، وفكرة الربط بين الحياة والبحر فكرة قديمة طرحها " علي محمود طه" في شعره وخصوصا في ديوانه الأول "الملاح التائه" .

أما الصورة الثالثة **"يبث الحرارة برد الشتاء"** فهي تقدم تشكيلا بالنار والاشتعال. فإن كان "علي محمود طه"جمع النقيضين اللغويين "المنار/الدجى" في الصورة الأولى لإبراز الفاعلية الحلولية النورانية للهي/قلب المرأة "منار" في جوانية الهو/الفنان "الدجى"، فإنه هنا يجمع النقيضين "حرارة المنار/برد الشتاء" في التعبير "يبث حرارة برد الشتاء" لخلق صورة فاعلية حلولية ثانية من خلال التشكيل بالنور يعزز الصورة الأولى: ـ "منار يجوب الدجى لمحه" ـ من حيث إن برد الشتاء ليس إلا رمزا لبرودة داخل الهو الذي يحل فيه صورة الوجود الأنثوي/المنار فتقضي على برودته وجموده.

وتكتمل صورة الحلول الأنثوي النوراني الناري ـ إن صح التعبير ـ بصورة رابعة وهي **"ويلهب شعلته المطفأة"** تصاحب فيها مفردة "الشعلة" الفعل "يلهب" وهما ينبعان من حقل دلالي واحد هو حقل الاشتعال، بل إن رمزية الشعلة المطفأة في التعبير "ويلهب شعلته المطفأة" تعمق البعد العاطفي والدور البطولي للهي/المنار في جوانية الهو/الفنان حتى تتوهج فنيته أو تلتهب شعلته حسب الصورة الرمزية في الصوغ الشعري، ذلك أن فاعل الإلهاب فيها هنا هو "الهي" المستترة، ولعل استتار الضمير ـ هي ـ دلالة على اختفائه وتواريه داخل الهو، وإن ما يظهر في الخارج هو الشعلة التي تحمل دلالات المجد والرفعة، ثم ينتقل الشاعر من الخاص إلى العام ومن الفردي إلى الجماعي ومن الفنان إلى الحياة، فتتسع صورة الوجود الأنثوي النوراني/منار حتى تغطي الحياة بأكملها، وهذه الدلالة تخلفت من الصورة في البيت:

وتمشي الحياة على نوره وما نوره غير عين امرأة

فيها يتخلص "علي محمود طه" من سلطوية الرمز على صوغه الشعري الذي يغيب لفظة المرأة ويقدمها في صورة رمزية "سراج" أو "منار" للتصريح بلفظة "امرأة"، لتغدو صورة هذه المرأة المرتبطة بـ "غير" الاستثنائية وجودا نورانيا، لكن نورها غير استثنائي لأن الحياة كلها تمشي عليه.

ويجدر بالذكر هنا القيمة الصوتية لحرف "الواو" في الصور السابقة "**ويلهب به شعلته المطفأة" و"تمشي الحياة على نوره" و"وما نوره غير عين امرأة!**" فهي قيمة صوتية تناسب الدلالة المقصودة وهي صورة المرأة الملهمة/ صورة الوجود الأنثوي النوراني للفنان ومحاصرته داخليا، لأن صوت الواو تدور عند النطق به الشفاه ويعطينا إيحاء بالحركة الدائرية.

كما قدم "طه" في قصيدة "أرواح وأشباح" صورة نورانية لقلب المرأة الملهمة التي تحل في جوانية الفنان عن طريق مفردة النور التي تتكرر مرتين وترتبط بمفردتي "سراج - منار"، يضعنا في قصيدة "ميلاد الشاعر" أمام صورة تتحقق فيها الصورة المثال للشاعر الإنسان في موقفه التأثيري في الوجود الخارجي باستعمال دالة "النور" وأيضا ربطها بالشعاع والسني، ومزج هذه الدوال النورانية بمفردات دينية من الموروث الإسلامي في علاقات تشبيهية تعطى الصورة أبعادا قدسية، فصورة شاعر "طه" تتشكل من خلال تكرار مفردة "**النور**" ثلاث مرات، بوصف النور شاهد حضور وبصمة ميلاد لكل شاعر في الوجود، ففعل الشاعرية لديه يبدأ من لحظة الميلاد ومن جوانية جمعية

الذوات الشاعرة التي اختزلها "علي محمود طه" في الضمير المستتر المفرد الغائب "هو" في الفعل "هبط" إذ يقول[١]:

هَـــبَطَ الأرضَ كالشـــعاعِ الســـنيِّ بعصـــا ســـاحرٍ وقلـــبٍ نـــبيِّ
لمحـــةٌ مـــن أشـــعةِ الـــرُّوحِ حـــلَّتْ في تجاليـــدِ هيكـــلٍ بشـــريِّ
ألهمـــتْ أصـــغريْهِ مـــن عـــالمِ الحكـــ ـــةِ والنُّـــورِ كـــلَّ معنـــىً ســـريِّ
وحَبتـــهُ البيـــانَ ريَّـــاً مـــن الســـحـ ـرِ بـــه للعقـــولِ أعـــذبُ ريِّ
حينمـــا شـــارَفتْ بـــه أفـــقَ الأر ضِ زَهـــا الكـــونُ بالوليـــدِ الصـــبيِّ
وســـبَى الكائنـــاتِ نـــورُ محـــيَّا ضـــاحكِ البشـــرِ عـــن فـــؤادٍ رضـــيِّ
صُـــورُ الحســـن حُـــوَّمٌ حـــول مهـــدٍ حُـــفَّ بـــالوردِ والعَمَـــارِ الـــذكيِّ
وعلـــى ثغـــرِهِ يُضـــيءُ ابتســـامٌ رَفَّ نـــورا بـــأرجوانِ نـــديِّ

يقدم طه هنا صورة لعلاقة الشاعر التأثيرية في الوجود الخارجي من خلال التشكيل بالنور. ونلمح في هذا المقتطف من القصيدة من بدايته حركتين تتمازجان وتفضيان إلى تكوين الصورة إحداهما التشكيل بالنور والأخرى التشكيل بالموروث الديني المتراكم في مخيلة الشاعر.

وتبدأ القصيدة ـ ميلاد الشاعر ـ من اللحظة الزمنية الماضية **"هبط الأرض"** وتمتد صورة هبوطه أو ميلاده إلى التشبيه **"كالشعاع السني"** إن جمعية الذوات الشاعرة تتجلى مستترة من خلال فاعلية الضمير "هو" في فعل "الهبوط" وهي التي تغدو في علاقة التشابه "شعاع سني" وكأن التكاثفات النورانية التي يدل عليها وصف الشعاع

(١) علي محمود طه: الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢، ص ٩.

بالسني والتي تثار على الأرض لحظة وصول هذا الشعاع، هي ذاتها التكاثفات النورانية التي يثيرها الشاعر على الأرض لحظة ميلاده.

ولعل استتار الضمير "هو" تعزيزا لجلاء هذه التكاثفات النورانية ووضوحها على سطح الصورة، كما أن تشكيل صورة ميلاد الشاعر بالضوء يوغل في موروث ديني إسلامي يشير إلى ميلاد الرسول "ﷺ" في السيرة النبوية ميلادا نورانيا أضاء المكان من حوله(١).

ولأن التشكيل بالنور والتشكيل بالموروث الديني يتضافران في تكوين الصورة، فإن الإشارات إلى الموروث الديني تستمر وتتداخل حيث يتجاوز طه لحظة الميلاد "هبط الأرض كالشعاع السني" وينسحب إلى جوانية الذات الشاعرة حيث "القلب" ليودع في وسط هذا التشكيل بالموروث الديني حسا بالطهارة والنقاء والتفرد في الصورة بالكناية "قلب نبي" المسبوقة بصيغة الجر والمجرور **"بعصا ساحر"** التي تعيد إلى أذهاننا عصا النبي موسى "عليه السلام"(٢).

وتستمر القصيدة ويتجلى مع استمرارها التمازج بين التشكيلين النوراني والموروث الديني أكثر فأكثر، إذ تحل لفظة "الروح" في القصيدة بكل ما فيها من دلالات السمو والنقاء والتقديس والعلياء، ويؤطرها الشاعر نورانيا بإضافتها إلى لفظة أشعة **"لمحة من أشعة الروح حلت"** فيعطيها سمتا نورانيا في صورة إشعاعات نورانية تتضافر مع التشكيل النوراني الأول "الشعاع السني"؛ ليمتلئ فضاء القصيدة بهذا

---

(١) السيرة النبوية: الرحيق المختوم.

(٢) انظر: سورة الأعراف: آية ١١٦، ١١٧؛ سورة البقرة: آية ٦٠؛ سورة الأعراف: آية ١٦٠؛ سورة الشعراء: آية ٣٥.

التكثيف النوراني على المستوى اللغوي الذي يحيل الصورة إلى مدرك بصري، وبه يمتلئ فضاء العالم على المستوى الدلالي من حيث إن أشعة الروح تحل **"في تجاليد هيكل بشري"** وكأن هذه الروح بقدسيتها هي التي تحدد علاقة الشاعر بالوجود من خلال فاعليتها المقدسة في جسد الشاعر والتي يطالعنا الشاعر بها في صورة ملهمة للحكمة **"ألهمت أصغريه من عالم الحكمة"**.

ولأن التشكيل بالنور يلح على ذهن الشاعر منذ البداية، فإن الصور النورانية تتداخل وتتكاثف، فكما ألهمت الروح أصغريه من عالم الحكمة، فإنها تلهمها "النور" بكل ما في الكلمة من دلالات العلم والحكمة. لأن من التشبيهات الإدراكية على لسان اللاشعور الجمعي **"العلم نور"**.

ثم يأتي في البيت الرابع التعبير **"وحبته البيان ريا من السحر"** ليضيف إلى إشارات الموروث الديني إشارة أخرى مستعارة من الحديث النبوي الشريف "إن من البيان لسحرا" وظفها الشاعر توظيفا جديدا لتلائم القول الشعري ولتجسد فاعلية سحر الشاعر على العقول.

وتنتهي صورة الروح ثم ينتقل طه إلى الجسد/الكل، وفي قلب هذا التداخل اللغوي والدلالي بين النور والموروث الديني يصور الشاعر موقفا وجوديا يستقبل فيه الجسد الشاعري أو الهيكل البشري الذي تسكنه الروح المشعة الملهمة للكون من خلال التعبير المجازي **"زها الكون بالوليد الصبي"**، ثم يسوق الشاعر معطيات الوجود كلها صوب التقديس حيث يشكل صورة محياه "نورا" ضاحك البشر يسبي بهذه الصورة النورانية "الكائنات" في صيغتها الجمعية التي تشير إلى التنوع والكثرة.

ثم يعاود الشاعر الانسحاب إلى الداخل حيث "الفؤاد" فيعيد الصورة التقديسية لقلب كل شاعر في البيت الأول "قلب نبي" إذ يقول: **"فؤاده فؤاد رضي"**، ثم يعرج إلى

صورة "المهد" فيعطيه سمتا شهيا محولا إياه إلى مدرك حسي بتصويره شمياً من خلال علاقة حولية تربطه برائحة الورود الزكية فهو **مهد "حف بالورد والعمار الزكي".**

ثم يترك الشاعر المهد وينتقل من الكل/الجسد إلى الجزء/الثغر، أو بمعنى أدق فاعلية الثغر في الآخرين مستمرا في صوره وشكوله النورانية، فيضع ابتسامة الثغر في وسط تشكيلين نورانيين ببنيتي استعارة: الأولى **"على ثغره يضئ ابتسام"** وهي تدل على النقاء والشفافية، والثانية "رف نورا بأرجوان ندي" وفيها يمتزج تشكيلان أحدهما نوراني والآخر شمي تعزيزا للنقاء والشفافية وتأكيدا للجمال.

المبحث الثاني
نورانية الشعور والمرأة

وإذ يعرج طه إلى صوره الوصفية للطبيعة المصرية يقدم مفردات "النور" **"الشمس ـ القمر ـ النجوم ـ الضحى ـ البكور"** من الطبيعة العلوية في قصيدة "الشاطئ المهجور" بوصفها قصيدة عاطفية وفي الوقت ذاته شاهدة على وجود ما، ومرسخة لحضور ما، فبدءا من عنوان القصيدة "الشاطئ المهجور" نجد أن الشاطئ وجود، والشاعر يعيشه بوصفه جزءا من المكان، ولكن نعت الشاطئ بدالة "المهجور" يشير إلى أن القصيدة رؤية ذاتية من الشاعر للشاطئ، ومن سياق القصيدة نجد أنها تجسيد لحالة عاطفية ترتبط بزمن مضى عاشه الشاعر مع حبيبته على الشاطئ، ولذا نعته في الحاضر في عنوان القصيدة "بالمهجور"، لأن الحاضر الذي يعيشه الشاعر في نصه يخلو من وجود هذه الحبيبة، بمعنى أدق فإن علة نعت الشاعر للشاطئ بـ "المهجور" للإيحاء بترك الحبيبة وهجرها للشاعر والشاطئ معا في زمن الآن.

فالطبيعة في نص "علي محمود طه" تحولت إذن وخاصة في ديوانه الأول إلى حالة عاطفية يعيشها ويتوحد بمفرداتها، حتى أنه إذ يستغرق في وصف تجربة عشقية هنا في قصيدة "الشاطئ المهجور"؛ فإنه يهمل أنثاه في بداية القصيدة بعض الشيء ويركز على تفاصيل عناصر الطبيعة، ويختار منها مكون مكاني صغير "صخرة" ليضخم صورته في لوحة وصفية، فيجعل هذه الصخرة هي المثير لتهامي الذكريات وإيقاظ المشاعر داخله[1]، ثم تتوالى الصور الجزئية المجازية التي تعبر عن جمال الطبيعة وفتنتها، فتكون صورة طولية عامة تجسد هذا الجمال وهذه الفتنة[2]:

فَتَبيتُ في الشواطئ حولي ... أثراً من غرامِنا المأثورِ
جمعتنا بها الحوادثُ في ظل ... هوى طاهرٍ وعيشٌ قريرِ
كم وقفنا العشيِّ نرقبُ فيها ... مغربَ الشمسِ وانبثاقَ البدورِ
وجلسنا في ظلِها نتملَّى ... صفحةَ الماءِ في الضحى والبكورِ
فإذا ما تهللتْ ليلةً قمراءَ ... وهزت بنا خفي الشعورِ
وسرينا في ضوئِها نتناجى ... بهوى فاض من حنايا الصدورِ
وانتحينا من جانبِ البحرِ مجرى ... مطمئن الأمواجِ شاجي الخريرِ
نزلت فيه تستحمُ النجومُ ... الزهرُ في جلوةِ المساءِ المنيرِ
راقصاتٍ به على هزجِ الموج ... عرايا مهدَّلاتِ الشعور

(١) علي محمود طه: الديوان، ص ٨٤.

(٢) انظر جواد علي: المفصل في تاريخ الأدب العربي، سبق ذكره، ص ٢٣٨، وانظر: جرجس داوود: أديان العرب قبل الإسلام، سبق ذكره، ص ٣٣٧.

هذه القصيدة من ديوانه الأول "الملاح التائه" الذي توحي قصائده بحالة شعورية من التمزق النفسي والحرمان العاطفي يعيشها الشاعر في حياته ويعبر عنها في نصه ؛ ولذا ليس من الغريب فيها الإغراق في الاهتمام باللفظ المختار من الطبيعة وإهمال أنثاه بعض الشئ ، لأنه يجسد حالة حرمان عاطفي يعيشها في الحاضر ويسترجع ذكرياتها من الماضي رابطا بين هذا الاسترجاع وبين عنصر من عناصر الطبيعة وهو "الشاطئ" ، مستسلما فيها لانتخاب ألفاظ يرسم بها صورة للطبيعة في إيقاع غنائي دأب على الاتكاء عليه في دواوينه التالية لديوانه الأول.

إنه أهمل غرضه الأساس في بداية القصيدة وهو تجسيد عاطفته والحديث عن عذابات البعاد ومواجده ، وشرع يجسد أقصى قيم الجمال في الطبيعة حاشدا من المفردات النورانية **"الشمس ـ البدور ـ الضحى ـ البكور ـ ليلة قمراء ـ ضوء ـ النجوم"** ، وكأن الليل زمن الوجود وزمن الشاعر وزمن النص تحولت عتمته بالصور النورانية التي كونها الشاعر بهذه المفردات النورانية ، إلى نورانية تناسب قصيدة وصفية لجمال الطبيعة ولا تناسب قصيدة عاطفية تعبر عن الهجر والفقد ، لأن القصيدة العاطفية التي تجسد الهجر والفقد تحتاج إلى ألفاظ قوية تحمل طاقة عاطفية للتعبير عما يعتمل داخل الذات العاشقة من أحاسيس ، وخير شاهد على وجهة نظري هذه ختام الشاعر ذاته لهذه القصيدة بالأبيات القابلة ، التي يرتمي فيها في أحضان الطبيعة ، ويجسد فيها تعبيرات عما يعتمل في نفسه من مأساة حب لم يبق منها غير أحاسيس سلبية ، تشير إلى ما في داخله من تمزق ، بين الكآبة والوجوم والثورة الداخلية والعبوس والبكاء والأنين ، إنها حالة من التوحد التام مع الطبيعة تسوق خيال الشاعر إلى خلع كل

مشاعره الكئيبة عليها فتلونها بالكآبة والحزن، فتمسي الذات الشاعرة و الطبيعة تساوي واحد[١]:

في الفيـــــافي كآبـــــةً ووجومـــــاً والمحيطـــاتِ صـــاخباتِ الهـــديرِ
في الـــــديـاجي عوابســـــاً ونجـــــوم الليـــلِ بـــين الخفـــوقِ والتغـــويرِ
إنهـــا الكائنـــات تبكـــي لمبكـــا هُ، وتبـــدي ضـــراعةَ المســـتجيرِ
وهـــي مأســـاةُ حُبِـــهِ صـــورتها ريشـــةُ الليـــلِ مبـــدع التصـــويرِ
مثلتـــــه لعينـــــه الآن شـــــطآ نٌ ومـــوجٌ يـــئنُ تحـــتَ الصـــخورِ !!

ونعود إلى بداية الصورة فنجد أن الذات الشاعرة ظهرت متفردة وحيدة، ولم يظهر في لوحة الطبيعة معها سوى جمعية شواطئ، ترتبط بها صلة الحولية **"فتبيت في الشواطئ حولي"**، ثم سرعان ما تخرج الذات من انفرادها وحولية الشواطئ لها من الزمن الحاضر وتعود إلى الزمن الماضي حيث **"الغرام المأثور"** حيث زمن الحب والتوحد الروحي مع الطبيعة والحبيبة التي يشير إلى هذا التوحد تكرار ضمير جماعة المتكلمين "نا" ست مرات على مستوى الصورة.

ثم يختار الشاعر من عناصر الطبيعة **"صخرة"** يأتي بها في صيغة نكرة، لأن تنكيرها يعطيه مساحة واسعة للتصوير والحديث عنها والتعريف بها، حيث يعطيها من خلال التعبيرات المتوالية دلالات الالتصاق بالذات الشاعرة، والارتباط بقصة غرامها فيقول عنها إنها **"أثر من غرامنا المأثور"** ثم تتنامى دلالات التلاصق هذه بسحب الصخرة إلى الزمن الماضوي زمن الشاعر الذي يعيشه في القصيدة وينفصل عن زمنه الحضوري **"صخرة كانت....."**، ثم إدخالها حيث القلبين وهما محلا العشق والوجد

(١) علي محمود طه: ديوانه، سبق ذكره، ص ٨٦.

"كانت الملاذ لقلبين حبيبين في الشباب النضير" ولكي تكتمل صورة الصخرة يجعلها الشاعر تتوحد مع العاشقين في الإحساس **"جمعتنا في ظل هوى طاهر وعيش قرير"**.

إن "علي محمود طه" يشعر أن عناصر الطبيعة تتعاشق في حالة فريدة من الحب والتآلف، يبتكرها بتعبيراته فتصل لنا وتؤثر فينا، ويستمر في التعبير عن توحده بالطبيعة، بتنامي الصورة طوليا وذلك بالانتقال من تصوير الالتصاق والتوحد بعنصر طبيعي واحد "صخرة" إلى الكثرة حتى تكتمل صورته الطبيعية بعد أن تصل إلى قمة النورانية والبهاء، من خلال حشد من عناصر الطبيعة النورانية العلوية "الشمس ـ البدور ـ الضحى ـ البكور ـ ليلة قمراء ـ ضوء ـ النجوم"، فيرسم أولا صورة نورانية تجمع الصخرة والعاشقين والشمس والبدور والماء والضحى والبكور، لتجسيد أقصى قيم الجمال في الطبيعة متمثلة في **"مغرب الشمس"** و**"انبثاق البدور"** و**"صفحة الماء في الضحى والبكور"** فتحيل هذه التعابير الصورة إلى مدرك بصري نراه بمخيلة أبصارنا.

ثم يوسع الصورة للتعبير عن ذكريات هواه الماضي وحالات وجده وتوحده وأنثاه مع الطبيعة أكثر فأكثر بتكوين صورة جزئية جديدة، تبتهج فيها الطبيعة مظهريا بنور القمر بقوله **"تهللت ليلة قمراء"** وتبتهج بها نفس العاشقين بإيحاءات نور القمر في الصورة في هذه الليلة القمراء، فالقمر إذن في الصورة حول عتمة الليل إلى نورانية عبر عنها الشاعر بقوله **"ليلة قمراء هزت بنا خفي الشعور"** ثم تمتلئ الصورة بالحركة والصوت، وهما يتمازجان مع النور المنبعث من دالة القمر **"وسرينا في ضوئها نتناجى"**، ومع حركة سريان العاشقين الخارجية على نور القمر، هناك امتلاء داخلي بالهوى **"بهوى فاض عن حنايا الصدور"**.

ثم يستمر الشاعر في تنامي صورة الطبيعة تعزيزا لقيم الجمال فيها، بصورة جزئية للبحر تتضمن وصفا له يحمل سمت الأمان للعاشقين، فالبحر يجئ في الصورة

"**مطمئن الأمواج شاجي الخرير**" وترتبط صورة البحر بصورة النجوم ببنية استعارية لا تؤثر على توظيف الشاعر المباشر للدوال النورانية في القصيدة، لكنها تعزز قيم الجمال في الطبيعة وتجسد حالة من التآلف والحب بين عناصرها، فها هي جمعية "النجوم" تبدو في الصورة على سبيل الاستعارة تستحم في "**جلوة الماء المنير**" ولكي تكتمل دلالات الجمال والفتنة للحظة ظهور النجوم في الماء، يؤكد الشاعر تشخيصه للنجوم ببنية استعارية ثانية "**راقصات به هزج الموج عرايا مهدلات الشعور**" فهي صورة حركية تهيكل النجوم جسديا وتظهرها في صورة نساء في أقصى حالات الفتنة "راقصات عرايا مهدلات الشعور" ويمكن إعادة هذه الصورة إلى أصل أسطوري، فيه تبدو النجوم فتيات(١)، ويكثر في شعر "علي محمود طه" هذا الابتكار التشبيهي، وأعني بتعبير" الابتكار التشبيهي "التعبيرات التي تصور عناصر الطبيعة في صورة فتيات أو صبايا في أقصى حالات الفتنة والجمال للإيحاء بجمال الطبيعة، فعلى سبيل المثال في قصيدة "بحيرة كومو" طالعنا الشاعر بالشجر والجبال في صورة صبايا توشحن بالشجر وتنقبن بالغمام وأسفرن بالقمر، وطالعنا بصورة جبال "البرونات" غادة لبست حلة السهر.

ما يزال "علي محمود طه" ينتخب من الطبيعة العلوية عناصر نورانية لتوظيفها في صوره الوصفية للمكان والطبيعة الأوروبية، فإن كان في الصورة السابقة من قصيدة "بحيرة كومو" وظف "القمر" في صورة نورانية ليمتلئ "المساء" الزمن المعتم حين يعيشه الشاعر في نصه بالنورانية والرومانسية والجمال والبهجة، لأنه لا يعبر عن أحاسيس سلبية يعيشها في مسائه، بل إنه يصف ليالي وأمسيات يعيشها وهو يشعر بفتنتها

(١) انظر جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، سبق ذكره، ص ٢٣٨. والأب جرجس داوود: أديان العرب قبل الإسلام، سبق ذكره، ص ٣٣٧.

وجمالها، فإنه بالصورة القابلة يوظف "القمر" ويشخصه لإبداع لوحة وصفية لمدينة "كان" الفرنسية.

وتشخيص القمر وإبداعه في صورة عاشق من الصور المهمة في شعر "علي محمود طه" إنها صورة مستمدة من معتقد ديني قديم مخزون في اللاوعي الجمعي ـ كما أسلف البحث ـ يقدس القمر ويصوره إلها أبا، وقد أدخله "طه" في قالب فني، ولكنه توسع في هذه الصورة للقمر وأطال، حتى سقط في بعض المتناقضات الدلالية ـ كما سيقدم البحث ـ خلال توظيفه هذا للقمر توظيفا كليا تصل إلى حد الشطحات الخيالية في التصوير ـ إن صح التعبير ـ وما يهمنا في هذا المقام هي الصورة القابلة التي يحفل فيها "علي محمود طه" بالتوظيف الجزئي لمفردة "القمر" في صورة القمر العاشق وعنها يقول طه في قصيدته "البحر والقمر"[1]:

تَسَاءَلَ الماءُ فيك والشجرُ من أين يا "كانُ" هذه الصُّوَرُ؟
والبحرُ والحورُ فيه سابحةٌ رُؤىً بها بات يَحْلُمُ القمرُ!
أطلَّ والضوءُ راقصٌ غَزِلٌ دعاه قلبٌ، وشاقهُ بصرُ
يهمسُ فيما يراهُ من فتنٍ آلهةٌ هؤلاءِ أم بشرُ
يقفزُ من لجةٍ إلى حَجرٍ كأنما مَسَّ روحَه الضجرُ
معربداً لا يريم سابحةً إلا منهُ بثغرِها أثرُ

إنها صورة نورانية من وحي مدينة "كان" الفرنسية، للتعبير عن الفتنة والجمال لهذا المكان، فيها يزاوج الشاعر واقعية المكان "كان" ومخيلة الشاعر التي تحفل بالشكول النورانية، فيطالعنا بصورة القمر عاشقا، ويركز على تصوير المفردات الكونية الأرضية

(١) علي محمود طه: الديوان، ص ٣٦٣.

ومفردة "القمر" العلوية في الصورة للتعبير عن فتنة المكان وجماله، ببنية استعارية تشخص هذه المفردات وتخلع عليها صفة الإعجاب الإنسانية بجمال مدينة كان "**من أين يا "كان"هذه الصور؟**" إنه أسلوب إنشائي استفهامي لا ينتظر الإجابة لكنه للفت الانتباه، ويربط الشاعر هذه المفردات بمفردات أخرى تتمثل في التعبير "بحور سابحات" حيث تختزل رمزية دالة "الحور" أقصى مراحل الجمال الأنثوي، وتذكرنا بموروث ديني يعد المؤمنين بحور عين[1].

ويستمر الشاعر في التعبير عن فتنة "كان" وجمالها، منصرفا عن تصوير الحور السابحة في المساء إلى تشخيص القمر وتصويره في صورة يبرز فيها القمر مفتونا بجمال الحور، فيبالغ الشاعر في تصوير فتنة القمر بتنامي الصور المجازية الجزئية التي تعبر عن هذه الفتنة، وهي صور حية فيها تتكاثف الحركة والصوت، تبدأ من نقطة الحلم في نسق استعاري "**بات يحلم القمر**" ثم يصير الحلم إدراكاً بصرياً "**أطل**"، ثم يصير الإدراك حركة داخلية "**دعاة قلب، وشاقه بصر**"، ثم تصير الحركة الداخلية حركة خارجية "**والضوء واقف غزل**"، ثم حديث مع النفس "**يهمس فيما يراه من فتن**" فالتوتر "**يقفز من لجة إلى حجر**" وتنتهي عند نقطة التواصل "**معربدا لا يريم سابحة إلا ومنه بثغرها أثر**".

وما يزال الربط بين دالتي النور والخمر ملحا على مخيلة "علي محمود طه"، ذلك الشاعر الذي ينقل لنا إحساسه بجمال المرأة والطبيعة والنشوة بهما بصورة تامة الوضوح والصراحة، وبألفاظ توحي بتقديسه للعشق والعشاق، فإذا كان في الصورة السابقة من قصيدة "جزيرة العشاق" طالعنا بهم آلهة يهلون نشاوى الحسن والنور بين

(١) ﴿ وَزَوَّجْنَاهُمْ بِحُورٍ عِينٍ ﴾ سورة الطور: آية ٢٠ ؛ ﴿ حُورٌ مَقْصُورَاتٌ فِي الْخِيَامِ ﴾ سورة الرحمن: آية ٧٢.

الموج والصخر، فإنه هنا يمضي في سياق وصف حسي لقبلة الحبيبة، لكن الشاعر الواقع في غرام الطبيعة حين يشرع في الوصف الحسي، فإن مخيلته تعجز عن التحليق بعيدا عن عناصر الطبيعة ومفرداتها، بل تقع فريسة في قلبها وكأنها لا ترى غيرها، فتأخذ من عناصرها النورانية "**النور ـ الفجر**" ليعيناه على رسم هذه الصورة الحسية في قصيدة "خمرة الآلهة"، ويعيد عنوان القصيدة أذهاننا إلى الثقافة اليونانية حيث ديونيسوس رب الإنبات والخصب والخمر[١]، وما أن ينتقل البحث من العنوان إلى نص القصيدة حتى تستدعي مفرداتها: " خمرة – الآلهة – الإلهام – الملهمات – الشفاه – الحياة – العذراء" في الذهن أسطورتي : بسايكي[٢] و الآلهات الملهمات[٣] من الثقافة اليونانية، الأولى تحكي عن كيوبيد وقبلة الحياة التي أيقظت بسايكي من نومها الطويل، والثانية تحكي عن الآلهات الملهمات للفن، وفي سياق مقاربة القصيدة مقاربة جمالية منطلقها دوال النور، يمكن أن نقول إن: دالة "النور" تتكفل بتجسيد صورة قبلة

---

(١) ديونيسوس: ابن زيوس من سيملي بما أنه رب الإنبات والخصب والخمرقد انتشرت عبادته انتشارا واسعا، وغالبا تصاحبها احتفالات بهيجة انفعالية. ماكس شبيرو: معجم الأساطير -ترجمة حنا عبود - ط٣ -منشورات دارعلاء الدين، سوريا -٢٠٠٨م، ص: ٨٨.

(٢) هي اسم لشخصية إغريقية من المثولوجيا الاغريقية القديمة، بقيت «سايكي» خاضعة لعقوبة النوم الأبدي إلى أن أوقظها «كيوبيد» بعناق وقبلة محبة، أزالت اللعنة. https://ar.wikipedia.org/بسايكي.

(٣) بحسب الأساطير الإغريقية، هن إلهات أخوات (أو حوريات أو مخلوقات إلهية)، عرفن كمصادر إلهام أثناء التأليف الموسيقي، وفي أوقات لاحقة، بملهمات جميع أنواع الفنون والشعر والعلوم، حيث اعتبرن في بعض الأحيان تجسيدات لها . https://ar.wikipedia.org/wiki/الإلهات الملهمات.

الحبيبة في الصورة المتشكلة هنا، للتعبير عن معنى الحياة بانتشار كل معاني الخير والجمال والسعادة في حياة الشاعر، أما دالة "الفجر" أيضا فإن الشاعر يأتي بها بوصفها إطارا زمنيا ينال فيه قبلة الحبيبة بعد أن شكل صورتها مدركا سمعيا يسمعه كل فجر، والفجر يدل على بكارة النور والإشراق، فضلا عن أنه يحمل إشارات دينية تتبنى فكرة توزيع الرزق على العباد في الفجر، وكأن قبلة الحبيبة هي رزق الذات العاشقة الذي تناله كل فجر[1]:

هاتِها سِحْرَ الوجُوهِ النضراتِ
هاتِها خَمْرَ الشفاهِ الملهماتِ
والعُيونِ الشَّاعرِيَّاتِ اللواتي
شَعْشَعتْ بالنورِ آفاقَ حياتِي
ذُقْتهَا كالحُلْمِ في ريِّقِ عُمْرِي
قُبْلةٌ عذراءَ من ثَغْرٍ حيِيٍّ
وَتَسَمَّعْتُ لها في كلِّ فجرِ
وهيَ تَنْهَلُّ بإلهامي الوَضِيِّ

فنلمح في الصورة تكنيكا فنيا يعمد إلى وسيلة تضافر الحواس وتجاوبها حينا ـ إن صح التعبير ـ وتراسلها حينا آخر، فقبلة الحبيبة هي عنصر واحد في الأبيات اكتسب أكثر من صفة خلال إحالته من مدرك حسي إلى مدرك حسي آخر في حالة من التضافر حينا والتراسل حينا آخر؛ لتبيين تأثير هذا الاتصال الحسي في نفس الذات العاشقة

(١) علي محمود طه: ديوانه، سبق ذكره، ص ٣٢٧ -٣٢٨.

ولإثارة مشاعر القارئ وعواطفه، وحققه الشاعر في بادئ الصورة برسم صور جزئية مرئية لقبلة الحبيبة نراها بمخيلة أبصارنا، وهي تتراكم فوق بعضها البعض لتكون الصورة العامة التي تحمل دلالات النشوة، ولأن الشاعر يعبر بأسلوبه الحسي عن النشوة واللذة، فإنه يختار أبعاضا من جسد الأنوثة في رسم صوره المرئية، فيطالعنا بالصورة المرئية الأولى من خلال التشكيل بأخص بعض من جمعية أجساد الأنوثة وهي الوجوه فيطلب قبلة من أنثاه هي على حد تعبيره **"سحر الوجوه النضرات"** بكل ما يثيره هذا التعبير الكنائي من دلالات جمال تأخذ العقل لهذه القبلة، ثم ينقل الشاعر القبلة من دائرة الصورة المرئية الأولى ويدخلها الثانية وهي صورة طولية تجمع بين المرئي والمتذوق، فيطالعنا بصورة قبلة الحبيبة مدرك بصري تذوقي مسكر، فهي **"خمر الشفاه الملهمات"** فلا تخفى إيحاءات الخمر الدلالية بالنشوة التي تأخذ العقل وتعزز دالة "الشفاه" الموغلة في الحسية دلالات النشوة، ولعل رغبة الشاعر في تجسيد هذه النشوة الساحرة لوقع قبلة الحبيبة على نفس "الأنا" أو الذات العاشقة التي تمثلها القصيدة، هي العلة في تسمية قصيدته "خمرة الآلهة"؛ ليعي القارئ منذ العنوان أنه يمضي نسقين، أحدهما: أسطوري –سبق ذكره -، والآخر: دلالي يشير إلى حالة من اللذة والنشوة المسكرة توحي بها دالة "خمرة"، أما دالة الآلهة التي تضاف إليها فإنها تعطيها دلالات قدسية تعظيمية ترفع الخمرة أو القبلة إلى حد التقديس والتعظيم، فضلا عن أن الشاعر يأتي بهذه الدالة للتعبير عن العشاق فهم في وجهة نظره التعظيمية لهم آلهة ـ كما أشار البحث ـ، ثم يستمر الشاعر في رسم صوره المرئية لحس نشوته بهذه القبلة من خلال التشكيل بأبعاض الجسد الأنثوي، فإذا كان في تشكيل الصورة المرئية الأولى اختار الوجوه من الأجساد الأنثوية، ثم وسع دائرة التشكيل في الصورة الثانية بتضافر التشكيلين :ا لمرئي ببعض من أبعاض الجسد الأنثوي وهو الشفاه،

والتذوقي بدالة الخمرة، فإنه ينتقل من حقل المتذوقات إلى التشكيل بالنور وأبعاض الجسد معا، فينتقل من الشفاه إلى العيون، ولأن العيون هي نافذة الشعور فإنه يربط بينها وبين الشعر والنور لتضحى قبلة محبوبة علي محمود طه كونا نورانيا كاملا يملأ حياة الشاعر بالنور فهي **"العيون الشاعريات اللواتي شعشت بالنور آفاق حياتي"**، فدالة النور هنا تجسد صورة قبلة الحبيبة التي تنشر إلى كل دلالات الخير والجمال والسعادة في حياة الشاعر، لما للنور من سمت انتشاري في المكان.

وفي الدفقة الشعرية التالية يعمق الشاعر إشاراته الحسية بالتركيز على الذات العاشقة المستجيبة لفاعلية قبلة الحبيبة، ووتتجلى هذه الإشارات الحسية من خلال الصورة التذوقية للقبلة **"ذقتها"**، ويتجسد الانفصال عن العالم الخارجي في صورة الحلم التالي للتذوق في المركب التشبيهي "**ذقتها كالحلم**"، ويلي هذا الانفصال انكفاء على الذات يجسده **"العمر"** الذي رهنه الشاعر لهذه القبلة حين شخصه وسجنه في مركب إضافي مضاف إلى ريق **"في ريق عمري"** ؛ ليضخم مساحة اللذة والنشوة بأن المستجيب لها في الصورة ليس جسد يلتذ ولكن المستجيب عمر الذات العاشقة بأكمله يلتذ حين يتذوقها.

ثم يمضي الشاعر في سياق وصفي لقبلة حبيبته فهي **"قبلة عذراء"** والعذرية بكارة وانغلاق تجاه الآخرين، ليس تجاه الشاعر لأنه ذاق قبلة الحبيبة كالحلم في ريق عمره، فأضحى الانغلاق انفتاح له وحده من **"ثغر"** حبيبته **"الحيي"** فالحياء يكرس سمت البكارة للقبلة ويؤكدها.

ثم يركن الشاعر إلى تكنيك تراسل الحواس فبعد أن جعل قبلة الحبيبة من مدركات حاسة التذوق "ذقتها" يحيلها على حاسة السمع لتتراسل الحاستين التذوق والسمع، ويخلع عليها صفات المسموعات **"وتسمعت إليها في كل فجر"** في زمن معين

يحدده بكل فجر، والفجر أيضا إطار زمني يدل على بكارة النور والإشراق، فضلا عن أنه يحمل إشارات دينية تتبنى فكرة توزيع الرزق على العباد في الفجر، وكأن قبلة الحبيبة هي رزق الذات العاشقة الذي تناله كل فجر، ويوسع الشاعر من دائرة استجابة الذات العاشقة لتأثير القبلة حين يربط بينها وبين الإلهام، فهي قبلة على حد تعبيره **"تنهل بإلهامي الوضي"** فالإلهام يجسد الاختراق الداخلي لنفس الذات العاشقة وإثارة مكامن الإبداع فيها، وهي مرحلة قصوى من التأثير والاستجابة.

وقبلة الحبيبة هي عنصر واحد في الأبيات اكتسب أكثر من صفة خلال إحالته من مدرك حسي إلى مدرك حسي آخر في حالة من التضافر حينا والتراسل حينا آخر لتبيين تأثيره في نفس الذات العاشقة ولإثارة مشاعر القارئ وعواطفه.

ومن الجدير بالذكر أن "تراسل الحواس" من وسائل تشكيل الصورة عند أصحاب المنزع الرومانسي، فضلا عن أن الحديث عن قبلة الحبيبة ووضعها في إطار غزلي وصفي مطروق في أشعارهم، فها هو إبراهيم ناجي يقول في قصيدته "تحليل قبلة":(١)

يبــثُ فمــي ســر الهــوى لمقــبل أجــود لــه بــالروح غــير ضــنين
إذا كنــت في شــك ســلي القبلــة الــتي أذاعــت مــن الأســرار كــل دفــين
مناجــاة أشــواق، وتجديــد موثــق وتبديــد أوهــام، وفــض ظنــون
وشــكوى جــوى قــاس، وســقم مــبرح وتســهيد أجفــان، وصــبر ســنين

أما "محمود حسن إسماعيل" فيقول في قصيدته "أنا ظمآن":

أنــا ظمــآن ! فهــاتي خمــر عينيــك الشــهية

(١) إبراهيم ناجي: ديوانه، سبق ذكره، ص ١٩.

أنهلـــيني ســـحرها الســـامي وروي شـــفتيه
واسـكبي روحـك في روحـي بكـأس الأبديـة
قبــل أن تغــرب شمســي بــين أطبــاق المنيــة

فهؤلاء الشعراء الثلاثة أصحاب منزع رومانسي، يضمهم مذهب واحد ويجري في أشعارهم خصائص مذهبهم هذا المتفق عليه، ولكن لكل شاعر منهم خصوصية في الأسلوب والتصوير والتعبير وفقا لرؤاه وأفكاره وثقافته ومهاراته تفضي إلى تخالف رغم هذا التوافق في المذهب.

فـ "علي محمود طه" جاء في إطار تشكيل صورته بالنور بدالتي "النور ـ الفجر" من عناصر الطبيعة النورانية، لتتكفل الأولى بتجسيد صورة قبلة الحبيبة للتعبير عن انتشار كل معاني الخير والجمال والسعادة في حياة الذات العاشقة، أما الثانية "الفجر" فإن الشاعر يأتي بها بوصفها إطارا زمنيا ينال فيه قبلة الحبيبة، وإن كانت قبلة محبوبة علي محمود طه عنصرا واحدا في قصيدته اكتسب أكثر من صفة، خلال إحالته من مدرك حسي إلى مدرك حسي آخر في حالة من التضافر حينا والتراسل حينا آخر لتبيين تأثيره في نفس الذات العاشقة ولإثارة مشاعر القارئ وعواطفه، فإن ناجي يطالعنا بصورة أخرى للقبلة لا يتغزل ولا يصف حلاوة قبلة حبيبته بقدر ما يصور قبلته لها وكأنها شهادة عشق وسر هوى "**يبث فمي سر الهوى لمقبل**" يقدمها لحبيبة بغرض إثارة مشاعرها، ويشعل وقود الصورة باستخدام المجاز ليس باستخدام تضافر الحواس أو تراسلها، حيث يدخل القبلة في نسق استعاري يحيلها فيه إلى مدرك سمعي "**إذا كنت في شك سلي القبلة التي أذاعت من الأسرار كل دفين**"، أما إبراهيم ناجي ينسحب إلى الداخل إلى الذات العاشقة لتجسيد حالة من السلامة النفسية تجاه الآخر بعد نوال قبلة الحبيبة خلال متتابعة كنائية تطالعنا فيها بصورة القبلة "**مناجاة اشواق، وتجديد موثق،**

وتبديد أوهام، وفض ظنون، وشكوى جوى قاس، وسقم مبرح، وتسهيد أجفان، وصبر سنين" وكأن الذات العاشقة قبل هذا النوال الحسي كانت تعاني حالة من التمزق النفسي الحاد، يعتمل داخلها شوق وحرمان، وشك وظنون، وجوى وسقم، وسهاد وصبر.

أما محمود حسن إسماعيل فإنه يركن لتجسيد حلاوة قبلة محبوبته على إحالتها إلى مدرك حسي حياتي يشير إليه التعبير **"روي شفتيه"** التالي لقوله **"أنا ظمآن** !" الصورة تنتشر طارحة حس عطش حاد حتى أن عنوان القصيدة "أنا ظمآن" تجسيدا لهذا العطش أو الشوق الحاد للحبيبة، وطلب الارتواء يأتي في الصورة عبر صيغة المبالغة "روّي" وهي على هيئة "فعّلي" الصرفية وذلك لتكريس الجهد المبذول في مكابدة الأشواق التي اختزلها الشاعر في تعبيره **"أنا ظمآن"**، والرغبة الملحة في الارتواء بالقبلة.

وتكتسب الصورة في شعر "علي محمود طه" في أغلب الأحيان قدرتها على التدليل على الجمال، من تشابك الترابطات الحسية التي تثيرها العناصر الطبيعية ـ العناصر التي يختارها من الطبيعة ـ ومنها العناصر النورانية التي تنشر البهجة وترسخ قيم الجمال في قصائده، ويجمع الشاعر بين كل العناصر بخيوط قوية من التآلف والانسجام تكون شبكات لفظية خاصة به، وشاعرنا في العديد من قصائده يضع لياليه وأمسياته في سياق وصفي يتضافر معه الغزل، ولكنه أحيانا يقدم صورة تفصيلية لمشهد من مشاهد الطبيعة حرك نفسه وأثار مشاعره، فعلى سبيل المثال يجسد الجمال في الطبيعة بتصويره للحظة مخاض زهرة في قصيدة "ميلاد زهرة" التي يجمع فيها الشاعر التشكيل بالنور والظل واللون معا، ولكنه يسقط في بعض صورها الجزئية في تناقض دلالي أو عدم انسجام دلالي ـ إن صح التعبير ـ يسحبه إليه ألفاظ يعتني بتشابكها خيال محلق يصاب أحيانا بالشطح، فيصور الموت حالا في الحياة، بدون أن يشعر يمزج هذه

الاثنية الضدية: الموت والحياة، فضلا عن أنه يشكل الصور بالظلمة والدجى وبعد أن ينشر الظلمة، يشرع في التشكيل بالنور ينشر النور في الظلمة ويحيلها إلى العدم[1]:

يـا شُـعراءَ الـروضِ أيـنَ البيـانْ ؟ أيـنَ أغاريـدُ الَهـوَى والحنـانْ ؟
قـد وُلـدَتْ في روضـكم زهـرةٌ يـا حُسْـنَهَا بـين الزُّهـورِ الحسَـانْ !
حُلـمُ الفراشـاتِ، وحُـبُّ النَّـدَى وخمـرةُ النحـلِ وسـحرُ الأوانْ
قـد بشَّـرَ الأرضَ بهـا مُرْسَـلٌ مُجَـنَّحٌ مـن نسـماتِ الجِنـانْ
والنـورُ سـرٌّ في ضَـميرِ الـدُّجَى والفجـرُ طيـفٌ لم يَـبنْ للعيـانْ
أبصـرتُها تهفـو علـى غُصـنها في وحشـةِ الليـلِ وصَـمْتِ المكـانْ
بَيضـاءُ أو حمـراءُ تُزْهَـى بهـا عـرائسُ النـرجس والأقحـوانْ
تَظَـلٌّ تُصـغي، وتظـلُّ الرُّبـى، والعشـبُ، والجـدولُ، والشـاطئانْ
وَلـيسَ مـنكم حولهـا هـاتفٌ تسـكب موسـيقاهُ سِـحرَ البيـانْ
هـل مَلَّـتِ الخمـرةُ أقـداحَكُمْ أم نَضَـبَتْ مـن خمـرهنَّ الـدِّنانْ
قُومـوا انظـروا الظِّـلَّ علـى مهـدها يـرقصُ فيـهِ القمـرُ الأضـحيانْ

تـربط الصـورة في البدايـة بـين الشـعر وبـين الهـوى والحنـان في أسـلوب إنشـائي استفهامي غرضه إعلان الغياب، غياب الاثنين الشعر "**يا شعراء الروض أين البيان ؟**" والصوت "**أين أغاريد الهوى والحنان ؟**"، إذن تنشر الصـورة الأولى في فضـاء القصـيدة الصمت.

ثم يهمل الشاعر الحديث عـن غيـاب الشـعر وعـن فقـد الأغاريـد، ثـم يقفـز إلى لحظة ميلاد زهرته، فيحرك الأبيات في فضـاء تصـور خـاص بـه لجمـال زهرتـه هـذي في

(١) علي محمود طه: ديوانه، سبق ذكره، ص ٢٤٠.

لحظة الميلاد، فيطالعنا بصورتها من خلال "**حلم الفراشات، وحب الندى/وخمرة النحل وسحر الأوان**" وهذا التصوير يجعلنا نقول ماذا يقصد الشاعر بهذا التصوير؟ أو بماذا يريد أن يخبرنا؟ لأنه يجمع شكولا أربعة تتناقض في الدلالة في لحظة تجسيدية واحدة لجمال الزهرة وهو غير معني بتناقضها الدلالي، فحين يطالعنا بزهرته حلما للفراشات وخمرة للنحل فإنه يشيع جوا نفسيا مأساويا لصورة الزهرة الوليدة تتعدد فيه احتمالات الموت والفناء لها بفعل فراشات تحلم بها، ونحل يسكر وينتشي برحيقها، وفي المقابل يطالعنا بصورتها حبا للندى، وسحر الألوان وهي صورة تنبض بدلالات الحياة والحيوية، ويساوي بين هذه الأفعال باستخدامه لواو العطف التي تساوي بينهم في الحكم.

ثم يهمل الحديث عن الفراشات والندى والنحل والأوان، ويقفز إلى مفردات النور يختار منها "**النور ـ الفجر**" ليستهل البيت الخامس بمفردة "النور" فيتوهم القارئ في قراءته الأولى للسياق الذي ترد فيه مفردتا النور والفجر أن هناك تشكيلا بالنور يناسب لحظة الميلاد التي يجسدها الشاعر، ولكن بعد القراءة الواعية يفاجئ القارئ أن السياق يشكل تصويرا بالظلمة ببعدها السلبي، حيث يقدم الشاعر صورة غياب للنور في قلب الدجى "**النور سر في ضمير الدجى**" ويرسخ غياب النور ويكثف الظلمة بصورة فجر لم يولد "**والفجر طيف لم يبن للعيان**" وليل موحش يخيم "**في وحشة الليل**" وهذا التصوير الثالوثي ينشر الظلمة ويكثفها في فضاء النص.

ومن اللافت للانتباه أن الشاعر حين يصل إلى ذروة السلب المتبلور في إطار زماني مخيف وخانق وموحش هو الليل وفي إطار مكاني خالي يملؤه الصمت، يشرع في إحالة صورة الزهرة التي تولد إلى مدرك بصري يشكله بالحركة "**أبصرتها تهفو على غصنها/في وحشة الليل وصمت المكان**" ويعزز صورة الزهرة البصرية المرئية بتشكيل

لوني باللونين "الأبيض ـ الأحمر" وبرغم أن الأبيض يثير دلالات الصفاء والنقاء، والأحمر يثير دلالات الحب أو العنف، لكن الشاعر لا يعني بما يثيره هذين اللونين من دلالات بقدر الاعتناء بما ينشره هذين اللونين من جمال في فضاء القصيدة، ومما يعزز هذا القول أنه يكمل صورته بتصور يشخص النرجس والأقحوان إلى عرائس تزهى بألوان الزهر **"بيضاء أو حمراء تزهى بها/عرائس النرجس والأقحوان"** لتجسيد الجمال.

وفي قلب الصمت **"وليس منكم حولها هاتف/تسكب موسيقاه سحر البيان"** يلح الشاعر على رسم صورة أخرى للزهرة بوصفها مدركا بصريا مرئيا بتشكيل جميل فيه يتآلف الاثنان الظل والنور وينسجمان، ويشرع في التشكيل بالظل بعد أن يضخم صورة هذا الصغير "الزهرة" بغرض تعظيم الجمال فيجعله يظل الربى والعشب والجدول والشاطئان، ثم يدخل في قلب تشكيله بالظل تشكيلا بالنور بعد أن أختار القمر لرسم صورة استعارية تشخيصية له تجسد الجمال والإعجاب بميلاد الزهرة، فقمر "علي محمود طه" في ليلته هذي **"يرقص"** في الظل على مهد الزهرة، فثمة نور ينتشر عبر الليل فيضئ ظلمته.

إنّ الجمال ينقسم في تجربة علي محمود طه الشعرية وانفعالاته الشعورية إلى قسمين: جمال شعوري، وجمال شعري، وهناك فرق بين الجمالين، فالأول عبارة عن انفعال الشاعر داخليا بالجمال الواقعي والتأثر به، أما الثاني هو ما يجسده ويقوله الشاعر في شعره، والشاعر الموهوب هو من يصنع المعادل الموضوعي للجمال الشعوري بإسقاطه على المفردات الكونية حوله، ومن ثم ينقل هذا الجمال الشعوري إلى مجال الجمال الشعري.

والجمال الشعري هو العمود الفقري الذي تتأسس عليه البنية الدلالية لأغلب شعر علي محمود طه، إنه هوس بالجمال مس مشاعر علي محمود طه وعواطفه انعكس

على صفحة شعره ؛ فساقه إلى المزج بين المرأة والطبيعة والليل والقمر والنجوم، أو بمعنى أدق عجنهم في بعضهم البعض لخلق تركيبة دلالية جمالية خاصة ـ إن صح التعبير ـ، وهذا الهوس بالجمال هو ما يحيك النسيج اللغوي البراق لقصائده، من ألفاظ تتناغم أصواتها المتجاورة وتتكرر، وتتناسب تناسبا صحيحا في مواضعها في الأبيات.

وفي قصيدة " خمرة نهر الرين" يمزج كدأبه الوصف بالغزل، الطبيعة بالحب في حس واحد، للتعبير عن جمال ليلة من لياليه امتدت إلى الفجر على ضفاف نهر الرين بسويسرا في قصيدة "نهر الرين"، عمد فيها الشاعر إلى التشكيل بالضوء مستعينا بالنجوم والفجر للتعبير عن الامتداد الزمني لهذه الليلة، وهذه القصيدة يهديها إلى صديقة سويسرية التقى بها، وهي على وزن "بحر الرمل" وتسير على نمط الموشح التام الذي أبدع فيه الشاعر وتميز به، لما في لغته من ملامح الرشاقة والخفة والبساطة، التي تتلاءم مع الملامح الفنية للغة الموشحات، وقفل هذه القصيدة التوشيحية الوصفية الغزلية أو لازمتها "**واسقنا من خمرة الرين، اسقنا**" وهي تتكرر في ختام كل مقطوعة بعد كل أربعة أشطر[1]:

ليلـــــةٌ فـــــوق ضِـــــفافِ الـــــرَّيْن حُلـــــم الشـــــعراءِ
أليـــــالي الشـــــرقِ يـــــا شـــــاعرُ ؟ أم عـــــرسُ الســـــماءِ
الـــــدُّجى ســـــكرانُ، والأنجـــــمُ بعـــــضُ النـــــدماءِ
أنصـــــتَ الغـــــابُ وأصـــــغى النهـــــرُ مـــــن صـــــخرٍ ومـــــاءِ
فـــــاسمعِ الآن البشـــــيرَ المعِلنـــــا حانـــــتِ الليلـــــةُ، والفجـــــرُ دنـــــا
فـــــاملأ الأقـــــدَاح مـــــن هـــــذا الجَنَـــــى واسْـــــقَنا مـــــن خمـــــرة الـــــرَّيْن، اسْـــــقِنَا

(١) علي محمود طه: ديوانه، سبق ذكره، ص ١٧١.

هـــــا هُـــــم العشـــــاقُ قـــــد هَبُّـــــوا إلى الـــــوادي خِفَافَـــــا
أقبلـــــــوا كالضـــــــوءِ أطيافـــــــاً وأحلامـــــــاً لِطَافَـــــــا
مـــــــلأوا الشـــــــاطئَ همســـــــاً والبســـــــاتين هُتَافَـــــــا
أيُّهـــــا الشـــــاعرُ ! هـــــذا الـــــرَّيْنُ فاســـــتوحِ الضِّـــــفَافَا
الصِّـــبَا، والحســـنُ، والحـــبُّ هـــنا يـــا حبـــيبي هـــذه الدنيـــا لنـــا
فـــاملأ الكـــأسَ علـــى شـــدوِ المنـــى واسْـــقِنَا مـــن خمـــرة الـــرَّيْن، اسْـــقِنَا!

يطالعنا "علي محمود طه" بصورة فنية لليلة من لياليه، يسقط عليها مشاعره وأحاسيسه ويشخص صلة الطبيعة بالجمال، وفيها تبدو الطبيعة تشعر بالجمال وتسكر به، وعناصر الطبيعة في الصورة هي "الليل ـ الخمر ـ الأنجم ـ الغاب ـ النهر ـ الفجر ـ الصخر ـ الماء" في المقطوعة الأولى، و"العشاق ـ الوادي ـ الضوء ـ الشاطئ ـ البساتين ـ الضفاف ـ الخمر" وهذه العناصر التي تمزج بينها مخيلة الشاعرة الحالمة المحلقة لتشكل جوا حسيا خاصا لهذه الليلة التي تشبه ليلة من **"ليالي الشرق"**، وكأن ليالي الشرق تبرز في الصورة كمفهوم حسي يضج بالخمر والضوء والصخب، وفي الصورة تزف السماء عروسا **"عرس السماء"**، ويبدو **"الدجى سكران"** تربطه بنقيضه الضوئي "الأنجم" صلة وصال يجسدها الشاعر في علاقة النديم بنديمه بقوله **"والأنجم بعض الندماء"**، أما الغاب والماء فقد أحال حسيتهما الشاعر إلى حاسة السمع فأبدع صورة الغاب ينصت وصورة النهر يصغي للتعبير عن الحسية **"أنصت الغاب وأصغى النهر من صخر وماء"**، ويختم الشاعر مقطوعته بتشكيل ثان بالنور في صورة فجر يدنو للتعبير عن الامتداد الزمني لهذه الليلة التي يملؤها النداء الغارق في الحسية **"واسقنا من خمرة نهر الرين، اسقنا"**.

ويبدأ الشاعر في المقطوعة الثانية في رسم صور فنية لعشاق يشبههم بالضوء "**ها هم العشاق قد هبوا إلى الوادي خفاقا/أقبلوا كالضوء أطيافا وأحلاما لطافا**" للتعبير عن السطوع والبريق والجمال، وليمتلئ فضاء النص بل فضاء ليل علي محمود طه كله بالضوء والحب والحسن والجمال.

الخاتمة

وأخيرا يمكن أن نضع صورة نورانية الشعور عند علي محمود طه في مستويين:

المستوى الأول: يجسد علي محمود طه حاله وحال أصحابه الرومانسيين، والمعنى أن الشاعر يستلهم من الطبيعة معطيات نورانية، ويضعها في كيان لغوي واحد، تتجاور فيه وتتراصف أو تتعانق وتتمازج؛ ليستمد كل معطى من الآخر بعض سماته وخصائصه للتعبير عن الحالات الشعورية والأحاسيس الخاصة بالشاعر، على أساس أن الشاعر يتجاوز مدلولات هذه الألفاظ الوضعية المعجمية، ويستمد من خصائصها مدلولات جديدة تتجلى في سياق القصيدة، حتى أننا لنجد علي محمود طه في أغلب الأحيان يفكك هذه المعطيات النورانية الطبيعية ويظهرها دون تقيد بوضعيتها في الواقع أو الطبيعة الخارجية، ويربطها بعضها ببعض في علاقات تجاور أو تمازج بمخيلة خصبة، يكون بواسطتها صوراً شعرية مرئية تدرك بالحواس، وفي بعض الأحيان ينقل معطيات من مجال حسي معين إلى مجال آخر لإيصال فكرته ونقل تجربته الشعورية عن طريق هذا التراسل بين الحواس.

المستوى الثاني: يختزن علي محمود طه في لا وعيه الجمعي مخزونا ثقافيا له أصول أسطورية ودينية واجتماعية، وما نحن بصدده هنا هو البعد الأسطوري في المعطيات الطبيعية النورانية التي يوظفها الشاعر في نصه، وبتقنية التشخيص يخلع عليها صفات إنسانية تهيؤها للقيام بوظيفتها الرمزية ذات البعد الأسطوري. ولنأخذ رمز "القمر" وهو رمز أجاد "على محمود طه" خلقه والارتباط به، فالقمر هو الكوكب اللامع المتوهج في السماء الذي ينير

الليل، وهذه المعاني تتعلق بدلالته المعجمية القاموسية، ويستخدم هذا اللفظ في بعض التعبيرات الشعرية التي لا تلتفت لبعده الأسطوري رمز للجمال والفتنة الأنثويتين لكن " على محمود طه تجاوز مدلوله المباشر، فيوظفه محمولا بدلالته الأسطورية، ثم أسقط عليه بعداً نفسياً من ذاتية تجربته، وأعاد تعديل مدلوله الأسطوري، فجعله رمزاً ذا وجهين: للعاشق الولهان حيناً، وللمعشوق المكتمل الرجولة حيناً آخر، كما أنه وجد في الأساطير اليونانية رباطا يربطها بأفكار تعتمل في جوانيته، أبرزها إلهام الشعراء بأشعارهم، فاستدعى أسطورة ملهمات الشعر من الموروث اليوناني، وحين عرج إلى التعبير عن فكرة الحب/ الحياة أسقط على أسطورة بسايكي وكيوبيد تجسيد هكذا الفكرة، وبذا تتعالق المعطيات النورانية مع الأسطورة فتتعمق أسطرة النور في نصه..

قائمة المصادر والمراجع

أولاً ـ المصادر:

[١] علي محمود طه : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، ٢٠٠٤م.

ثانياً ـ المراجع العربية:

[٢] أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ـ تحقيق على محمد البجاوى، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابى الحلبى وشركاه، د.ت.

[٣] ابن سينا : فن الشعر ـ تحقيق عبد الرحمن بدوى، النهضة العربية، القاهرة، ١٩٥٣.

[٤] أتريك أندرسون إبرت ـ ترجمة/ الطاهر أحمد مكى : مناهج النقد الأدبى، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩١.

[٥] الجاحظ : الحيوان ـ تحقيق عبد السلام هاروق، مطبعة مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر، ١٩٦٦.

[٦] أحمد حسن الزيات : تاريخ الأدب العربى، ط٢٩، دار الثقافة ودار المعارف، تونس، ١٩٨٥.

[٧] أحمد تيمور باشا : الحب عند العرب، الطبعة الأولى، دار الآفاق للطباعة، القاهرة، ٢٠٠١.

[٨] أحمد الحوفى : نظرات فى الأدب العربى الحديث، الطبعة الثالثة، دمشق، سورية، ١٩٨٦.

[٩] أحلام حلوم : النقد المعاصر وحركة الشعر الحر، الطبعة الأولى، مركز الإنماء الحضارى، حلب ـ سورية، ٢٠٠٠.

[١٠] أسيمة درويش: تحرير المعنى ـ دراسة نقدية فى ديوان أدونيس (الكتاب I) طبعة أولى، دار الأدب، بيروت ـ لبنان، ١٩٩٧.

[١١] السعيد محمود عبد الله: المرأة فى وجدان الشاعر العربى، دار المعارف، الاسكندرية، ١٩٩٥.

[١٢] إس. إس براور ـ ترجمة/ عارف حديفة: الدراسات الادبية المقارنة (مدخل)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ـ سورية، ١٩٨٦.

[١٣] الطاهر أحمد مكى: الشعر العربى المعاصر وروائعه ومدخل لقراءته، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣.

[١٤] أنور المعداوى: على محمود طه الشاعر والإنسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

[١٥] الأب جرجس داوود: أديان العرب قبل الإسلام ووجهها الحضارى والاجتماعى، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٨.

[١٦] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث، ط١، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٢.

[١٧] توماس مونرو: التطوير فى الفنون، ترجمة محمد على أبو درة وآخرين.

[١٨] جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤.

[١٩] جابر عصفور: قضايا الشعر العربى، مجلة فصول "المجلد الأول"، العمود الرابع.

[٢٠] جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام فى العرض المسرحى مراجعة وصححة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.

[٢١] جواد على: المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، ط٣، دار العرب ملايين، بيروت، ١٩٨٠.

[٢٢] جيمس فريزر: الغصن الذهبى، ترجمة أحمد أبوزيد، ج ١، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

- الفولكلور فى العصر القديم، جـ٢، ترجمة دكتورة نبيلة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.

[٢٣] الغصن الذهبى، جـ ١، ترجمة دكتور أحمد أبوزيد وآخرون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

[٢٤] حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦.

[٢٥] حسن حفنى: عالم الأشياء أم عالم الصور، فصول عدد ٦٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣.

[٢٦] حسن الغرفى: حركية الإيقاع فى الشعر العربى المعاصر، أفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ـ المغرب، ٢٠٠١.

[٢٧] خالدة سعيد: حركية الإبداع ـ دراسة فى الأدب العربى الحديث، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت ـ لبنان، ١٩٧٩.

[٢٨] سيد نوفل: شعر الطبيعة فى الأدب العربى، ط٢، دار المعارف، القاهرة.

[٢٩] شوقى ضيف: دراسات فى الشرع العربى المعاصر، ط٦، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦.
- الأدب العربى المعاصر فى مصر، ط١٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٩.
[٣٠] شكرى محمد عياد: موسيقى الشعر العربى، الطبعة الثالثة، أصدقاء الكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
[٣١] صلاح فضل: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١١٧، الكويت، ١٩٩٣.
- أساليب الشعرية المعاصره، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥.
- إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧.
- بلاغة الخطاب وعلم النفس، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢.
- شفرات النفس، دراسة سيميولوجية فى شعرية النص والقصيد، ط٢، عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية، دارة المعارف، ١٩٩٥.
- قراءة الصورة وصور القراءة، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٧.
- مناهج النقد الأدبى، مكتبة الأسرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.
[٣٢] عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معياراً نقدياً منحى تطبيقى، على شعر الأعشى الكبير، دار الشئون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧.
[٣٣] عبد العزيز دسوقى: جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.
[٣٤] عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة ـ تحقيق هـ. ريتر، ط٢، مطبعة وزارة المعارف، ١٩٥١.

- دلائل الإعجاز، ط٢، قرأة وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٨٩.

[٣٥] عبد القادر الرباعى: الصورة الفنية فى النقد الشعرى دراسة النظرية والتطبيق، ط١، دار العلم للطباعة، الرياض، السعودية، ١٩٨٤.

[٣٦] الصورة الفنية فى شعر أبى تمام، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ لبنان، ١٩٩٦.

[٣٧] عثمان أمين: الجوانية وأصول عقيدة وفلسفة ثورة، دار العلم، القاهرة، بدون تاريخ.

[٣٨] عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، الطبعة الأولى، مؤسسة المعارف، بيروت ـ لبنان، ١٩٨٥.

[٣٩] عز الدين اسماعيل: الشعر العربى المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، الطبعة الخامسة، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤.

[٤٠] على البطل: الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى، دار الأندلس للنشروالتوزيع، ١٩٨١.

[٤١] على محمد صبح: البناء الفتى للصورة الأدبية عند ابن الرومى، ط٢، المكتبة الأزهرية للتراث، ١٩٩٦.

[٤٢] عمر أوكان: لذة النص أو مغامرة القراءة لدى بارت، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١.

[٤٣] غاستون باشلار ـ ترجمة/غالب هلسا: جماليات المكان ـ الطبعة الرابعة ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، ١٩٩٦.

[٤٤] كامل محمد البصير: بناء على الصورة الفنية فى البيان العربى دراسة موازنة، مطبعة كلية الآداب، الجامة المستنصرية، د.ت.

[٤٥] كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلى، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت.

[٤٦] ليونارد ودافنش: ترجمة عادل السيوى ـ النظرية التصوير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٥.

[٤٧] مجدى وهبه: معجم مصطلحات الأدب مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٤.

[٤٨] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤.

[٤٩] محمد حسن الشماع: المرأة فى شعر المتنبى، دار الوثبة، دمشق ـ سورية، بدون تاريخ.

[٥٠] محمد البدوى: المنهجية فى البحوث والدراسات الأدبية، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة ـ تونس، ١٩٩٨.

[٥١] محمد مندور: الشعر العصرى ـ بعد شوقى "الحلقة الثانية"، جماعة أبولو، نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت.

[٥٢] محمد زكريا عنانى: الموشحات الأندلسية، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

[٥٣] محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعرى، دار المعارف، القاهرة: د.ت.

[٥٤] مصطفى ناصف: نظرية العنى فى النقد العربى، دار القلم، القاهرة، ١٩٩٥.

- مشكلة المعنى فى النقد الحديث، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٦٥.

[٥٥] محمد إبراهيم الفيومى: تاريخ الفكر الدينى الجاهلى، دار الفكر العربى، القاهرة، د.ت.

[٥٦] محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية فى الشرع الحديث ـ سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.

[٥٧] هكذا تكلم النص "استنطاق الخطاب الشعرى" لرفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

[٥٨] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعرى "استراتيجية التناهى"، ط٢، المركز الثقافى العربى، بيروت ـ لبنان، ١٩٩٢.

- التشابه والاختلاف "نحو منهجية شمولية"، ط١، المركز الثقافى العربى، بيروت ـ لبنان، ١٩٩٦.

[٥٩] نازك الملائكة: الصومعة والشرفة الحمراء، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢.

[٦٠] يورى لوتمان: تحليل النص الشعرى ـ ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥.

ثالثاً ـ كتب مقدسة:

[٦١] السيرة النبوية: الرحيق المختوم.

[٦٢] القرآن الكريم: مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، السعودية، ١٤٠٩هـ.

رابعا -دواوين، معاجم، موسوعات:

[٦٣] إبراهيم ناجى: ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠.

[٦٤] ابن منظور : لسان العرب ، ج١: ج١٨ ،ط١، دار التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي ،بيروت - لبنان ،١٩٩٩ .

[٦٥] صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨.

خامسا- الدوريات:

[٦٦] عالم الفكر: الكويت ـ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ـ (١٩٨٨ - ١٩٩٤).

[٦٧] فصول: القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٠ - ١٩٨٥ -١٩٨٦ - ١٩٨٩ - ٢٠٠٣).

Sources and references

awlaan almisadir:

[1] eli mahmud tah :diwanuh , dar aleawdat , bayrut , 2004m.

[2] thanyaan almarajie alearabiatu:

[3] 'abu hilal aleaskaraa: kitab alsinaeatayn tahqiq ealaa muhamad albajawaa, muhamad 'abu alfadl 'iibrahim, matbaeat eisaa albabaa alhalbaa washarkah, da.t.

[4] abn sina: fanu alshier tahqiq eabd alrahman badiwaa, alnahdat alearabiati, alqahirati, 1953.

[5] 'atrik 'andirsun 'iibirt tarjamatu/ altaahir 'ahmad makaa: manahij alnaqd al'adbaa, maktabat aladab, alqahirati, 1991.

[6] aljahz: alhayawan tahqiq eabd alsalam haruq, matbaeat mustafaa albabaa alhalbaa wa'awladuh bimasr, 1966.

[7] 'ahmad hasan alzayaati: tarikh al'adab alearbaa, ta29, dar althaqafat wadar almaearifi, tunis, 1985.

[8] 'ahmad taymur basha: alhubu eind alearabi, altabeat al'uwlaa, dar alafaq liltibaeati, alqahirati, 2001.

[9] 'ahmad alhufaa: nazarat faa al'adab alearbaa alhadithi, altabeat althaalithata, dimashqa, suriata, 1986.

[10] 'ahlam hulumi: alnaqd almueasir waharakat alshier alhar, altabeat al'uwlaa, markaz al'iinma' alhadaraa, halab suriat, 2000.

[11] 'asimat darwish: tahrir almaenaa dirasat naqdiat faa diwan 'adunis (alkitab I) tabeat 'uwlaa, dar al'adbi, bayrut lubnan, 1997.

[12] alsaeid mahmud eabd allah: almar'at faa wijdan alshaaeir alearbaa, dar almaearifi, aliaiskandiriati, 1995.

[13] 'ahmad alhufaa: nazarat faa al'adab alearbaa alhadithi, altabeat althaalithata, dimashqa, suriata, 1986.

[14] 'ahlam hulumi: alnaqd almueasir waharakat alshier alhar, altabeat al'uwlaa, markaz al'iinma' alhadaraa, halab suriat, 2000.

[15] 'asimat darwish: tahrir almaenaa dirasat naqdiat faa diwan 'adunis (alkitab I) tabeat 'uwlaa, dar al'adbi, bayrut lubnan, 1997.

[16] alsaeid mahmud eabd allah: almar'at faa wijdan alshaaeir alearbaa, dar almaearifi, aliaiskandiriati, 1995.

[17] tumas munru: altatwir faa alfununi, tarjamat muhamad ealaa 'abu durat wakhrin.

[18] jabir eusfuri: alsuwrat alfaniyat faa alturath alnaqdaa walbalaghaa, dar althaqafat liltibaeat walnashri, alqahirati, 1974.

[19] jabir easfuri: qadaya alshier alearbaa, majalat fusul "almujalad al'uwli", aleamud alraabiei.

[20] jalal jamil muhamad: mafhum aldaw' walzalam faa aleard almusrahaa murajaeat wasahhata, alhayyat almisriat aleamat lilkitabi, alqahirati, 2002.
[21] jawad ealaa: almufasal faa tarikh alearab qabl al'iislami, ta3, dar alearab malayini, bayrut, 1980.
- jims frizar: alghusn aldhahbaa, tarjamat 'ahmad 'abuzid, j 1, alhayyat almisriat aleamat liltaalif walnashri, alqahirati, 1971.
- alfulkulur faa aleasr alqadimi, ja2, tarjamat dukturat nabilat 'iibrahim, alhayyat almisriat aleamat lilkitabi, alqahirati, 1974.
- alghusn aldhahbaa, ja 1, tarjamat duktur 'ahmad 'abuzid wakhrun, alhayyat almisriat aleamat liltaalif walnashri, alqahirati, 1971.
[22] -hazim alqartajnaa: minhaj albulagha' wasiraj al'udaba' tahqiq muhamad alhabib bn alkhawajahi, dar alkutub alsharqiati, tunus, 1966.
[23] -hasan hafnaa: ealam al'ashya' 'um ealam alsuwari, fusul eadad 62, alhayyat almisriat aleamat lilkitabi, alqahirati, 2003.
[24] -hasan alghurfaa: harakiat al'iiqae faa alshier alearbaa almueasiri, 'afriqia alsharq lilnashr waltawziei, aldaar albayda' almaghribi, 2001.
[25] -khalidat saeid: harakiat al'iibdae dirasat faa al'adab alearbaa alhadithi, altabeat al'uwlaa, dar aleawdati, bayrut lubnan, 1979.
[26] -sid nufla: shaer altabieat faa al'adab alearbaa, ta2, dar almaearifi, alqahirati.
[27] -shawqaa dayfi: dirasat faa alshare alearbaa almueasiri, ta6, dar almaearifi, alqahirati, 1976.

[28] ——: al'adab alearbaa almueasir faa masri, ta12, dar almaearifi, alqahirata, 1999.
[29] -shakraa muhamad eayad: musiqaa alshier alearbaa, altabeat althaalithatu, 'asdiqa' alkitabi, alqahirati, 1998.
[30] -salah fadala: almadhahib al'adabiat walnaqdiat eind alearab walgharbiiyna, silsilat ealam almaerifati, aleadad 117, alkuayti, 1993.
- 'asalib alshieriat almueasiruhu, ta1, dar aladab, birut, 1995.
- 'iintaj aldilalat al'adabiati, muasasat mukhtar lilnashr waltawzie, alqahirati, 2007.
- balaghat alkhitab waeilm alnafsi, ealam almaerifati, alkuayti, 1992.
- shafarat alnafsi, dirasat simiulujiat faa shieriat alnasi walqasidi, ta2, euyin lildirasat al'iinsaniat waliajtimaeiati, darat almaearifi, 1995.
- qira'at alsuwrat wasuar alqira'ati, ta1, dar alshuruqi, alqahirati, 1997.
- manahij alnaqd al'adbaa, maktabat al'usrati, alhayyat aleamat lilkitabi, alqahirati, 1997.

[31] eabd al'iilah alsaayighi: alsuwrat alfaniyat meyaraan nqdyaan manhaa tatbiqaa, ealaa shier al'aeshaa alkabira, dar alshuyuwn althaqafiati, baghdad, 1987.
[32] eabd aleaziz dasuqaa: jamaeat 'abuluw wa'atharuha faa alshier alhadithi, alhayyat almisriat aleamat liltaalif walnashri, alqahirati, 1971.
[33] eabd alqahir aljirjanaa: 'asrar albalaghat tahqiq ha. ritar, ta2, matbaeat wizarat almaearifi, 1951.
- dalayil al'iiejazi, ta2, qar'at waealaq ealayh mahmud ---muhamad shakiri, maktabat alkhanjaa, alqahirati, 1989.
[34] eabd alqadir alrubaeaa: alsuwrat alfaniyat faa alnaqd alshaeraa dirasat alnazariat waltatbiqi, ta1, dar aleilm liltibaeati, alrayad, alsaeudiat, 1984.
- alsuwrat alfaniyat faa shaer 'abaa tamamu, ta2, almuasasat alearabiat lildirasat walnushri, bayrut lubnan, 1996.
[35] ethaman 'amin: aljawaniat wa'usul eaqidat wafalsafat thawrati, dar aleilmi, alqahirati, bidun tarikhi.
[36] eizu aldiyn mansur: dirasat naqdiat wanamadhij hawl baed qadaya alshier almueasiri, altabeat al'uwlaa, muasasat almaearifi, bayrut lubnan, 1985.
[37] eaz aldiyn asmaeil: alshier alearbaa almueasir "qadayah wazawahiruh alfaniyat walmaenawiatu", altabeat alkhamisatu, almaktabat al'akadimiatu, alqahiratu, 1994.
[38] ealaa albutala: alsuwrat faa alshier alearbaa hataa akhar alqarn althaanaa alhijraa.
[39] ealaa muhamad sabh: albina' alfataa lilsuwrat al'adabiat eind abn alruwmaa, ta2, almaktabat al'azhariat liltarath, 1996.
[40] eabd alqadir alrubaeaa: alsuwrat alfaniyat faa alnaqd alshaeraa dirasat alnazariat waltatbiqi, ta1, dar aleilm liltibaeati, alrayad, alsaeudiat, 1984.
- alsuwrat alfaniyat faa shaer 'abaa tamamu, ta2, almuasasat alearabiat lildirasat walnushri, bayrut lubnan, 1996.
[41] ethaman 'amin: aljawaniat wa'usul eaqidat wafalsafat thawrati, dar aleilmi, alqahirati, bidun tarikhi.
[42] eizu aldiyn mansur: dirasat naqdiat wanamadhij hawl baed qadaya alshier almueasiri, altabeat al'uwlaa, muasasat almaearifi, bayrut lubnan, 1985.
[43] eaz aldiyn asmaeil: alshier alearbaa almueasir "qadayah wazawahiruh alfaniyat walmaenawiatu", altabeat alkhamisatu, almaktabat al'akadimiatu, alqahiratu, 1994.
[44] ealaa albutala: alsuwrat faa alshier alearbaa hataa akhar alqarn althaanaa alhijraa.
[45] ealaa muhamad sabh: albina' alfataa lilsuwrat al'adabiat eind abn alruwmaa, ta2, almaktabat al'azhariat liltarath, 1996.
[46] muhamad fatuwh 'ahmadu: alramz walramziat faa alshier almueasiri, altabeat althaalithata, dar almaearifi, alqahirati, 1984.

[47] muhamad hasan alshamaei: almar'at faa shaer almutanabaa, dar alwathabati, dimashq suriatu, bidun tarikhi.
[48] muhamad albadwaa: almanhajiat faa albuhuth waldirasat al'adabiati, dar almaearif liltibaeat walnashri, susat tunis, 1998.
[49] muhamad mandur: alshier aleusraa baed shawqaa "alhalqat althaaniatu", jamaeat 'abulu, nahdat misr liltibaeat walnashri, da.t.
[50] muhamad zakariaa eananaa: almuashahat al'andalusiatu, maktabat al'usrati, alhayyat almisriat aleamat lilkitabi, 1998.
[51] muhamad hasan eabd allah: alsuwrat walbina' alshieraa, dar almaearifi, alqahirati: da.t.
[52] mistafaa nasif: nazariat aleanaa faa alnaqd alearbaa, dar alqalami, alqahirati, 1995.
- mushkilat almaenaa faa alnaqd alhadithi, matbaeat alrisalati, alqahirati, 1965.
[53] muhamad 'iibrahim alfayumaa: tarikh alfikr aldiynaa aljahlaa, dar alfikr alearbaa, alqahirati, da.t.
[54] muhamad eabd almutalabi: qira'at 'uslubiat faa alsharae alhadith silsilat dirasat 'adabiatin, alhayyat almisriat aleamat lilkitabi, alqahirati, 1995.
- hakadha takalam alnasu "astintaq alkhitab alshieraa" lirufaeat salamu, alhayyat almisriat aleamat lilkitabi, alqahirati, 1997.
[55] muhamad miftahi: tahlil alkhitab alshieraa "astiratijiat altanahaa", ta2, almarkaz althaqafaa aleurbaa, bayrut lubnan, 1992.
- altashabuh walaikhtilaf "nahw manhajiat shumuliatin", ta1, almarkaz althaqafaa aleurbaa, bayrut lubnan, 1996.
[56] nazik almalayikati: alsawmaeat walshurfat alhamra', almajlis al'aelaa lilthaqafati, alqahirati, 2002.
[57] yuraa lutman: tahlil alnasi alshieraa tarjamat muhamad fatuwh 'ahmadu, dar almaearifi, alqahirata, 1995.

thalthaan kutab muqadasatun:

[58] alsiyrat alnabawiatu: alrahiq almakhtumu.
[59] alquran alkarim: majamae almalik fahd litibaeat almushaf alsharifi, alsaeudiati, 1409hi.
[60] rabea-duawin,maeajim, mawsueati:
[61] 'iibrahim najaa: diwanuhu, dar aleawdati, bayrut, 1980.
[62] abn manzur : lisan alearab , ja1: ja18 ,ta1, dar alturath alearabii , muasasat altaarikh alearabii ,birut- lubnan ,1999 .
[63] salah eabd alsabur: al'aemal alkamilatu, dar aleawdati, bayrut, 1988.

khamisa alduryati:

[64] ealam alfikri: alkuayt almajlis alwatanaa lilthaqafat walfunun waladab 1994.

[65] ealam alfikri: alkuayt almajlis alwatanaa lilthaqafat walfunun waladab 1988.
[66] fsul: alqahirat alhayyat almisriat aleamat lilkitab 1989.
[67] fsul: alqahirat alhayyat almisriat aleamat lilkitab 'uktubar 1980.
[68] fsul: alqahirat alhayyat almisriat aleamat lilkitab yanayir fibrayir mars 1985.