

تَشْكِيلُ اللُّغَةِ وَبِنَاءُ الأُسْلُوبِ فِي شِعْرِ إِدْرِيسِ جَمَّاع

الدكتور محمد محبوب محمد عبد المجيد*

الملخص:

يقوم هذا البحث بدراسة تشكيل اللغة وبناء الأسلوب في شعر جمّاع، وخلص إلى أن دراسته في كلية دار العلوم وإطلاعها على حركات التجديد الشعري (أبوللو - المهجر) قد قاده إلى الابتعاد عن التعبيرات الجاهزة والأكليشيات التقليدية، في مقابل اصطناع علاقات لغوية جديدة تعبر عن روحه وروح عصره.

تنوعت تقنيّاته الأسلوبية وأدواته اللغوية في تبليغ خطابه الشعري، فكان التكرار أدواته في التأكيد على المعاني والإلحاح عليها، والضمائر في تضخيم الذات، فضلاً عن الجملة الاعتراضية والتذكير والمونولوج الداخلي. كذلك لم تخلُ لغته من الألفاظ القاموسية، فضلاً عن بعض الفجاجة النثرية.

برهن معجمه الشعري على ولعه الشديد بالأصوات، قوية ومهموسة، وبينَ تركز شعوره ووجدانه حول بؤر الوطن (السجن والحرية) والطبيعة والخلود.

كلمات مفتاحية: جمّاع، تشكيل اللغة، بناء الأسلوب، المعجم الشعري.

المقدمة

لعل أصدق وصف يمكن أن نقوله عن جمّاع أنه أفضل تعويض من الله به على السودانيين بعد أن احترمت المنية الشاعر الكبير التجاني يوسف بشير، والحق أن قيمته تتجاوز كونه شاعراً فذاً غزى وجدان السودانيين، وألمب حماستهم، وبشرهم بالفجر الصادق قبل أن يبتشق سناؤه إلى الوجود المعانين، إلى داعية للسلام ومبشر بالحرية، ومتأمل للكون والوجود. وحقاً أن رؤاه وتصويراته لا تفضي - في آخر الأمر - إلى رؤية فكرية واضحة، أو تصور فلسفي متكامل، أو موقف أيديولوجي صارم. إلا أن

* - أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان . drmuh2011@yahoo.com

شعره يملك شيئاً مهماً، يملك الوجدان الصادق والحس العميق، وهذا - في تقديرنا - كاف لنيل الإعجاب والتقدير.

وتأتي أهمية هذا البحث لكونه يبحث جانبا مهما وأصيلا في شعر جمّاع، وهو لغته وأسلوبه ودورهما في تشكيل رؤاه، وتصوير إحساسه، ورسم مشاعره. فباللغة يتفاضل الشعراء، وبها يغدو الشعر عظيما ومؤثرا.

يسعى هذا البحث للإجابة عن بعض الأسئلة، أهمها، ما الأدوات اللغوية والتقنيات الأسلوبية التي عمد إليها جمّاع في تبليغ خطابه الشعري، وهل تأثر بلغة عصره وما طرأ عليها من تجديد. وهل كان معجمه الشعري دالا على البؤر التي يتركز حولها شعوره. وسنحاول الإجابة عن هذه الأسئلة عبر محورين: المحور الأول "أدواته اللغوية وتقنياته الأسلوبية" والمحور الثاني "معجمه الشعري".

أما عن الدراسات السابقة فلم نجد سوى كتاب محمد حجاز مدثر الموسوم بـ «إدريس جمّاع: حياته وشعره». والحق أن هذا الكتاب كان مفتقرا للمنهج العلمي، خاليا من التبويب والتقسيم والتوثيق، مهما دراسة أغراضه الشعرية وأدواته الفنية (لغة وأسلوب، موسيقى وصورة....). ولعل هذا ما دفعنا إلى دراسة موضوع "تشكيل اللغة وبناء الأسلوب في شعر إدريس جمّاع" * استجلاء لمعالم عبقريته الفذة، وإبرازا لمكانته الأدبية الرفيعة.

المحور الأول

"أدواته اللغوية وتقنياته الأسلوبية"

تعد اللغة عنصراً مهماً في العمل الأدبي، فهي أداة الأديب ووسيلته الممتازة في نقل مشاعره ورسم صورته، وتجسيد رؤاه وأحلامه، إنهما "كائن حي له حياته وله شخصيته وله كيانه" (١).

شغل الفكر النقدي منذ عهد بعيد بلغة الشعر، وحاول - قدر المستطاع - أن يميزها عن لغة الثر بخصائص وسمات، يقول ابن رشيق "وللشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن

* هو إدريس محمد جمّاع، شاعر سوداني ولد سنة ١٩٢٢م بمدينة الحلفايا بالخرطوم، تلقى تعليمه الأولي بمدارس السودان حتى إذا أكمله ولى وجهه شطر مصر سنة ١٩٤٧م للالتحاق بكلية دار العلوم. وفي سنة ١٩٥١م يعود إلى بلاده - بعد حصوله على الإجازة في اللغة العربية والدراسات الإسلامية - ليشترك في مهضته التعليمية إلى جوار نضاله الوطني. وفي أواخر حياته يعتزل عقله ليحترف نقبضه إلى أن غيَّبه الموت سنة ١٩٨٠م. خلّف شاعرنا ديوانا واحداً أسماه "لحظات باقية". انظر السيرة الذاتية التي ألحقت بآخر ديوانه لحظات باقية.

١ - عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ٢٧٦.

يعدها، ولا أن يستعمل غيرها" (١)، والحق أن اللغة الشعرية مميزات وخصائص منها، تجانس اللفظ والمعنى، وصياغة اللفظ على قدر المعنى واستعمال الأساليب الطليبية كالاستفهام والنداء والتعجب، والاعتماد على الوزن والموسيقى والنغم والموسيقى اللفظية فضلاً عن المجاز والاستعارة (٢). وأكبر الظن أن جماعاً وخلال دراسته بكلية دار العلوم ودراسته للآداب على يد علمائها الأفذاذ قد لاحظ التفاوت اللغوي والأسلوبي للفرن الشعري بناء على التباين الحضاري والاجتماعي والثقافي للعصور الأدبية المختلفة، ولا شك أن اطلاعه على أدب العصر الحديث قد أتاح له فرصة أوسع للوقوف عن كتب أمام مدرستي المَهَجَر وأبوللو اللتين تمثلان نموذجاً فذاً لاختراق الأنساق اللغوية المألوفة، وبناء لغة شعرية جديدة تعبر على روح العصر وروح الشاعر من جهة، وتقرب - دون إسفاف - من لغة الحياة اليومية.

جاءت لغة جماع معبرة عن إحساسه وشعوره، ومنسجمة مع العصر الذي عاشه، وملائمة لآفاق التي جاها أو التجارب التي عاشها. كما تنوع أسلوبه بتنوع الموضوعات التي عالجهها، فوطنياته تمتاز بالثورة والانفعال، وكأنها مرجل يغلي، أو بركان يهدر، يقول جماع:

قُلُوبٌ فِي حَوَانِيهَا ضِرَامٌ	يَفُوقُ النَّارَ وَقَدْ أَوْدِلَاعَا
سَنَأْخُذُ حَقَّنًا مَهْمَا تَعَالُوا	وَإِنْ نَصَبُوا الْمَدَافِعَ وَالْقِلَاعَا
وَإِنْ هُمْ كَتَمُوهُ فَلَيْسَ يَخْفَى	وَإِنْ هُمْ ضَيَّعُوهُ فَلَنْ يُضَاعَا (٣)

في مقابل ذلك نجد الرقة والتلقائية، والبساطة والسهولة في وصفه الطبيعة:

مِرْمَارُكَ الْمَسْحُورُ يَنْتَ	فُتُّ مَا بِنَفْسِكَ مِنْ أُنْتِ
فَأَسْمَعُ لِأَنْعَامِ الطَّيْبِ	عَمَّةٍ مَا زَجَّتْ لِحْنَ الْبَشْرِ
وَالزَّهْرَةَ الْعَدْرَاءُ تَنْتَ	ظُرُّ لِلتَّدْفُقِ فِي خَفَرٍ (٤)

فالمعاني واضحة والصور مشرقة، والألفاظ تكاد تطير من فرط خفتها ورشاقتها. ومثلما يناوح في أسلوبه بين موضوعات الشعر المختلفة، يناوح بين قصائده وأناشيده، فالأخيرة يملؤها بالهتاف والثورية منتخباً لها الألفاظ التي تملأ الفم - كما يقول أبو نواس - يقول جماع :

١ - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج ١، ص ٢٥٧.

٢ - جمال نجم، لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين، ص ٣٤-٣٥.

٣ - إدريس جماع، ديوان لحظات باقية، ص ٢٥.

٤ - المصدر نفسه، ص ٩٩.

وَبَنَّا سِرَاعًا وَكُنَّا صَدَى
وَسِرْنَا صُفُوفًا نُلَاقِي الرَّدَى
وَأَكْبَرُ الظن أن غايته وراء ذلك، إلهاب الناس وإشعال حماسهم وتحريضهم على الانتفاضة، فكثير من قصائده كان يتلوها في المنتديات العامة.
ويتأثر أسلوبه بالقرآن الكريم، ولا غرو في ذلك، فهو، أحد مكوناته الثقافية. فأحياناً يضمن آياته أو يقتبس مفرداته، فقوله:

مَا رَاعَهَا بَلْ أَثَارَ النَّارِ مِنْ دَمِهَا
فَأوردَ ظَالِمَهَا شَرًّا مُنْقَلَبِ (٢)
فيه نظر إلى قوله تعالى ﴿وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ﴾ (٣)، أما قوله:
حَقْدٌ عَلَى الْإِنْسَانِ فِي
حَبِيبِهِ عَشَشَ وَانْتَشَرَ
ويعيشُ مَحْسُوبًا عَلِيًّا
هـ إِنَّهَا إِحْدَى الْكُبْرِ (٤)

فمأخوذ من قوله تعالى: ﴿إِنَّهَا لِأَحْدَى الْكُبْرِ﴾^٥. وأحياناً يجعل من فواصل الآيات قراراً لأبياته:
زَلْزَلَتْ سَفْحَهَا الْقَنَابِلُ فَارْتَدَّ
دَتْ إِلَى الْأَرْضِ سُجْدًا وَحِثْيًا (٦)
تَرَكَتْهَا الْأَلْعَامُ فِي الْبَحْرِ أَشْلا
ءَ تَرَى الْمَاءَ بُّكْرَةً وَعَشْيًا
وَلَكُمْ أَسْلَمَتْ إِلَى الْيَتِيمِ طِفْلاً
كَانَ يَخْتَالُ رَاضِيًا مَرْضِيًا
فقوله "سجدا وحثيا، بكرة وعشيا، راضياً مرضياً" مقتبس من القرآن الكريم. ويتوسل أسلوبه بتقنيات متعددة، منها:

التكرار

حظي التكرار بدرجة كبيرة من الأهمية ولاغرو في ذلك، فللتكرار دلالات حمّة، منها، الإلحاح على المعنى والتوكيد عليه، وتنبيه الغافل، واستيفاء المعنى من أقطاره كلها، وربما ينبئ عن البؤرة التي

١ - المصدر نفسه، ص ٥٩.

٢ - المصدر نفسه، ص ٤٢.

٣ - سورة الشعراء، آية ٢٢٧.

٤ - إدريس جماع، ديوان لحظات باقية، ص ١٠٨.

٥ - سورة المدثر، آية ٣٥.

٦ - إدريس جماع، ديوان لحظات باقية، ص ٩١.

يتمركز الشعور حولها. إن دلالاته يصعب حصرها، ويعذر تحديدها، أو بلوغ أفقها الرحيب يقول
جماع:

والحياة الحياة أن أرمقَ الدُّنْـ
يا وأمشي كالجدول النَّشْوَانِ (١)

ويكرر لفظ الحياة مرتين، الأولى بمعنى عام، والثاني بمعنى له خصوصية عنده، فالحياة الأولى عنصر
تشارك فيه الكائنات جميعا، بينما يقصد بالثانية، الحياة التي اختارها بإرادته. ومنه أيضا قوله في وصف
الحرب:

مِنْ كُلِّ أَهْلِ الْأَرْضِ مِنْ
كُلِّ الشُّعُوبِ وَكُلِّ دِينٍ (٢)

فالتكرار - هنا- يستوفي المعنى بأقطاره، فالأرض بشعوبها كلها، وأديانها كلها ترفض الحرب
وتمقتها.

ومن دواعي التكرار، التلذذ والتعلق، مثل تكراره "المصر" في أكثر من موضع:

أَنَا لِلْفَنِّ مَا بَقِيْتُ وَفِي مِصْرٍ
رَحِمَى يَرَأُمُ الْفُنُونَ وَيُعَلِّي
مُنْذُ فَجَرِ الْحَيَاةِ مِصْرُ أَنْأَلَتْ
وَتَبَاتِ الْفُنُونَ أَسْمَى مَحَلٌّ
بِالْحِمَى الْحُرِّ وَالثَّقَافَةِ وَالْمَا
ضِي سَمَتِ مِصْرُ لِلْمَحَلِّ الْأَجَلِّ (٣)

ومن أنواع التكرار، تكرار اللازمة، وهو "عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في
الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منظمة، واللازمة على نوعين، اللازمة الثابتة، وهي التي يتكرر فيها
بيت شعري بشكل حرفي، واللازمة المائعة، وهي التي يطرأ عليها تغيير خفيف على البيت" (٤)، وفي
شعر جماع نجد النوعين، فمن النوع الأول:

هَذَا صَوْتُ يُنَادِينِي
تَقَدَّمَ أَنْتَ سُودَانِي
دَمِي عَزْمِي وَصَدْرِي كُلُّ
لَهُ أَضْوَاءُ إِيْمَانِي (٥)

١- المصدر نفسه، ص ١١٨.

٢- المصدر نفسه، ص ٣٥.

٣- المصدر نفسه، ص ١٢٥.

٤- موسى رابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، ص ٤٤، نقلاً عن ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، د. زهير المنصور، مجلة جامعة أم القرى، ج ١٣، العدد ٢١، رمضان ١٤٢١هـ، ص ٣٢٣.

٥- في الديوان يرد البيت على هذه الصورة: دمي وعزمي وصدري كله أضواء إيماني

وفي البيت على هذه الشاكلة خطآن يكسران الوزن، الأول الواو المقحمة بين دمي وعزمي. والثاني أنه لم يُدوّر البيت. فالصواب ما أثبتناه

هنا صوت يناديني
ونلاحظ تكراره لازمة بحذافيرها دون أن يطرأ عليها تغيير. وأحياناً يكرر مقطعا بأكمله، على نحو ما نجده في قصيدته "نحو القمة" إذ يظل يلتزم المقطع "روعة توقظ حسي في ثراها بعض نفسي" في القصيدة من أولها حتى قرارها الأخير. ومن النوع الثاني:

إِنْ رَأَيْتَ الشَّيْخَ يَرَعَاهُ السَّقَمَ
أَمْ إِلَى صَدْرِكَ يَمْتَدُّ الْأَلَمُ
وَإِذَا مَا أُنْدَفَعَ الطُّفْلُ اللَّعُوبُ
أَوْ لَا يَعْجُرُكَ الْحِسُّ الطَّرُوبُ
أَتَرَى فِي النَّفْسِ شَدَوْا مِنْ نَعَمٍ
أَنْتَ إِنْسَانٌ بِحَقِّ وَأَنَا
لِعِنَاقِ الْأُمِّ مِنْ بَعْدِ وَثُوبٍ
أَنْتَ إِنْسَانٌ بِحَقِّ وَأَنَا (١)

وأغلب الظن أن تكراره لازمة في الأناشيد يوفر لها حيوية وقوة وتفاعلا من قبل المتلقين. ومن التكرار، تكرار الأحرف، لاسيما أحرف الجر، وهذا كثير في شعره، مثل:

وَأَصْغِي فَأَسْمَعُ لَحْنَ الْحَيَا
وَفِي ضَحَّةِ الْحَيِّ فِي زَحْمَةِ —
وَ فِي الرُّوضِ فِي فَرْحَةِ الزَّائِرِ
طَرِيقٍ وَفِي الْمَرْكَبِ الْعَابِرِ* (٢)

ومنه:

صَنَعْتُ الْبِشَاشَةَ مِنْ رَوْضِكَ الـ

ومن أساليبه، أسلوب الاستفهام، ومنه:

شَاءَ الْهَوَى أَمْ شِئْتَ أَنْتَ
أَمْ هَزَزَ غُصْنُكَ طَائِرٌ
وَأَحْيَانًا يَبْنِي بَيْتًا كَامِلًا مِنْهُ:
فَمَضَيْتَ فِي صَمْتٍ مَضَيْتَ
غَيْرِي فَطَرْتِ إِلَيْهِ طَرْتِ (٣)

أَيْنَ سِحْرُ الْقُصُورِ وَالْجَيْشِ وَالْجَبِّ
بَارِ أَيْنَ النَّدْمَانُ أَيْنَ السَّاقِي

١- إدريس جماع، ديوان لحظات باقية، ص ٢٠.

٢- المصدر نفسه، ص ٤٦.

٣- إدريس جماع، ديوان لحظات باقية، ص ٦٢.

* قلتُ: "ويكثر حشد أحرف الجر في شعر المتصوفة، مثل قول أبي علي السندي: "كنت في حال مني بي لي ثم صرت في حال منه به له" كما يكثر في شعر أبي القاسم الشابي، ويبدو لي أن اطلاعه على شعر الأخير هو من نبهه إلى هذا الأسلوب".

٤- إدريس جماع، ديوان لحظات باقية، ص ٦٣.

٥- المصدر نفسه، ص ١٢٧.

فتوالي الاستفهام وتعدده سبيل يمنح الشاعر فرصة أرحب لاستفراغ حيرته، كما يتيح للقارئ أو المتلقي اختبار الفروض والاختيار بينها. وأحياناً يسأل ويجيب في البيت نفسه، مثل:

مَا الَّذِي يَجْنِيهِ مِنْ بَرِكَةِ دَمٍ غَيْرَ بُعْضِ الشَّعْبِ مَا دَامَ عَزَمُ^(١)

ولا يفهم من حديثنا أن استفهاماته تتخذ هذا السبيل، فأحياناً تمتاز بالعجلة والتسرع، فضلاً عن

خلوها من العمق والتأمل، مثل:

مَاذَا دَهَا جَبَلَ الرَّجَافِ فَاصْطَرَعَتْ فِي جَوْفِهِ حُرْقٌ وَارْتَجَّ صَوَانُ
هَلْ ثَارَ حَيْنَ رَأَى قَيْدًا يُكَبِّلُهُ عَنِ الثَّرَى فْتَمَشَّتْ مِنْهُ نِيرَانُ
وَالنَّيْلُ مُنْدَفِعٌ كَاللَّحْنِ أَرْسَلُهُ مِنَ الْمَزَامِيرِ إِحْسَاسٌ وَوُجْدَانُ^(٢)

فهو يطرح سؤالاً عن ثورة وحيشان جبل الرجاف، ثم يترك فجوة وفراغاً لينتقل إلى حديث آخر. مما يشعرك بأن ثمة فرضاً آخر في تفسير الثورة قد أضمره. وقد يقول قائل ربما أراد أن يتيح لقارئه فرصة التخمين والاستنتاج، لكن هذا الفرض لا يثبت للنقاش العلمي الجاد، خاصة وأن جماعاً مهووساً باستقصاء المعنى من جميع أقطاره.

وإلى حوار أسلوب الاستفهام بنجد النداء، مثل ندائه لوطنه:

فِيَا وَطَنِي سَلِمْتَ غداً نَحَقِّقُ مُشْرِقَ الْأَمَلِ^(٣)

وأحياناً تشبه نداءه أنه ابتهالات المتصوفة:

يَا جِبَالاً زَاخَمَتْ مَسْرَى التُّحُومِ سَوْفَ لَا يَمْتَدُّ طَرْفِي لِذِرَاكُ
يَا صَبَاحاً يَغْمُرُ اللَّيْلَ الْبَهِيمِ سَوْفَ لَا يَمَلَأُ عَيْنِي سَنَاكُ^(٤)

الجملة الاعتراضية:

تلعب الجملة الاعتراضية دوراً لا يقل أهمية عن غيرها في جلاء المعنى وإبراز المقصد. والحق أنهما تتجاوز الدلالات التي حددها النحاة، من دعاء واسترحام وغيره. فأحياناً يكون عليها المعول الأكبر في دفع المعاني المتوهمة وإحلال المعاني المقصودة محلها:

^١ - المصدر نفسه، ص ٦٧.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢٢.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٤٠.

^٤ - إدريس جماع، ديوان لحظات باقية، ص ٢٠.

^٥ - المصدر نفسه، ص ١٠٦.

وَكُنْتَ - على الإقلال - أُنْدَى لَطَارِقٍ وَتَحِيًّا بِإِنْسَانِيَّةٍ تُؤَزِّرُ الْغَيْرَ^١
فهو إذ يصف أباه بالكرم والجود، فإنه لا ينسى أن يكسبه خصوصية وتميز، فالكرم مع اليسار
غيره مع الإقلال والحاجة. فأبوه لا يجود بما فاض عنده، بل بما هو في حاجة إليه، وتلك - لعمري -
غاية الجود والكرم، يقول جّماع:

رَبِّيتَ شَعْبَكَ - وَالزَّعِيمُ مُعْلَمٌ - لِيَخُوضَ حَرْبَ الظُّلْمِ غَيْرَ مُرَوِّعٍ^(٢)

ففي قوله "الزعيم معلم" إفادة بأن المهدي لم يكن محارباً فحسب، بل كان معلماً. ومنه أيضاً قوله:

إِنَّهُ لَيْسَ بَدَنِيَا شَاعِرٍ طَافَ فِي وَادٍ - مِنْ أَلْوَهْمِ - رَحِيبٍ^(٣)

وقد يتخذ من أسلوب النداء جملة معترضة:

نَعْتِكَ - أَبِي - دَارٌ تَخَطَّفُهَا الرَّدَى وَكُنْتَ لِنَبْعٍ مِنْ سَعَادَتِهَا عُمَرَا^٤

فقد فصل بين الفعل والفاعل بالنداء المحذوف الأداة تعبيراً عن تعلقه به، وارتباطه وقربه منه. ومنه
أيضاً:

لَكَ - يَا قَضَارِفُ - رَوْعَةٌ تَرَكَتْ شِعَابَ النَّفْسِ سَكْرَى^(٥)

ونلاحظ أنه يقي على أداة النداء ليحافظ على الحدود الفاصلة بينه وبين من يصف.

ويفيد من اسم الإشارة في "تحديد المراد تحديداً ظاهراً وتمييزه تمييزاً كاشفاً وهذا التحديد قد يكون
مقصداً مهماً له^(٦)، مثل:

يَصُمُّ صَلِيلٌ هَذَا الْقَيْدِ سَمْعِي وَفِي الْأَغْلَالِ وَجْدَانِي وَفِكْرِي^(٧)

ونلاحظ أن اسم الإشارة قد منح المشار إليه خصوصية وأكسبه تميزاً. مما سلطه عليه من

ضوء. ويشارك "البدل" اسم الإشارة دوره في تبليغ المعنى للمتلقي بأيسر سبيل:

حَسَوْتُ الشَّقَاءَ شَقًّا الْحَيَا وَجَانَبْتُ بَعْدَكَ دُنْيَا الْبَشَرِ^(٨)

١- المصدر نفسه، ص ٩٣.

٢- المصدر نفسه، ص ٧٩.

٣- المصدر نفسه، ص ٤٨.

٤- المصدر نفسه، ص ٨٢.

٥- المصدر نفسه، ص ١١١.

٦- محمد أبو موسى، خصائص التراكيب، ص ٢٠٠.

٧- إدريس جّماع، ديوان لحظات باقية، ص ٨٧.

٨- المصدر نفسه، ص ٨٥.

التنكير

يعد التنكير وتقديم ماحقه التأخير من أبرز تقنياته الأسلوبية، ولعل خير شاهد على ذلك قصيدته

"صوت من وراء القضبان" التي يقول فيها:

وَبُحْتُ فَلَمْ يُفِدْ صَمْتِي وَذَكَرِي
كَسَاكِبِ قَطْرَةٍ فِي لُجِّ بَحْرِ
يُؤَلَّفُ نَظْمَهَا مَأْسَاءَ عُمْرِي
تُخَالِئُنِي بِهَا أَشْبَاحُ قَبْرِي
ويطويها الردى في كل سبتر
بَقِيَّةُ جَذْوَةٍ وَحُطَامُ عُمْرِي^١

عَلَى الخَطْبِ المُرِيحِ طَوَيْتُ صَدْرِي
وفِي لُجِّ الأَثِيرِ يَذُوبُ صَوْتِي
ذُجَى لَيْلِي وَأَيَامِي فُصُولُ
أشَاهِدُ مَصْرَعِي حِينًا وَحِينًا
وأحلام الخَلاصِ تُشِيعُ أَنَا
حَيَاةً لَا حَيَاةً هَهُنَا وَلَكِنَّ

إن أول ما نلاحظه على القصيدة هو، عنوانها "صوت من وراء القضبان" الذي يمنح القارئ

فيضاً من الدلالة، وسعة من الاحتمال، وحشداً من الفرضيات، كأن تقول "صوت نائر" أو "صوت حي" أو "صوت صامد"، كما يشير اللفظ - أعني الصوت - إلى الوجود الحي الفاعل. المهم أن في كل هذه الفرضيات تتوارى الذات بعيداً لتفصح عن وجودها - فيما بعد - من خلال تضاعيف هذه الأبيات. أما أسلوب التقديم، ويغلب عليه تقديم الفصلة (الجار والجرور) على العمدة (الفعل والفاعل) مثل قوله "في لُجِّ الأَثِيرِ يَذُوبُ صَوْتِي" و"على الخطب المريع طويست صدري" فيعكس تمرکز الشاعر حول بؤرتي الألم والعذاب دون سواهما.

ومهما يكن من شيء فإن أسلوب التنكير وتقديم ماحقه التأخير يتيحان للقارئ الواعي فرصة

التخيل والرؤية، ففي الأول يتخيل مجموعة من الأصوات، وفي الثاني يرى في جلاء صورة الشاعر

وهو يسام أذى وعذابا.

وأحيانا يكتفي بالتنكير وحده ومنه:

وَبَبْتُ نَسْنَدُ مُسْتَقْبَلَهَا (٢)
كُلَّمَا غَاثَتْ لَهُ أَنْمَلَهَا

أُمَّةٌ لِلْمَجْدِ وَالْمَجْدُ لَهَا
رَوِّ نَفْسِي مِنْ حَدِيثِ خَالِدٍ

فالتنكير في قوله "أمة للمجد" وحذفه للمبتدأ (هي) دور مهم في تبليغ المعنى للمتلقي. إذ أفسح دائرة

للفرض وفرصة للاحتمال، إذ يمكن أن يكون مقصده "أمة عظيمة للمجد" أو "أمة خالدة" أو "أمة

١ - المصدر نفسه، ص ٨٧.

٢ - المصدر نفسه، ص ٣٥.

أبية " وكله مما يحتمله المعنى، كذلك قاده التركيز على لفظة " أمة " الاستغناء عن الضمير " هي " أو ربما أراد أن يصرف القارئ إلى كلمة " الأمة " دون سواها.

وقد يفيد من التقديم والتأخير في صياغة الجملة وفق مقتضيات شعوره وإحساسه لا كما يقتضي الترتيب المنطقي، كأن يقدم الفضلة " الجار والمجرور " على العمدة " الفاعل ":

آنستُ فيكَ قَدَاسَةً
ولمستُ إشراقاً وفناً (١)

ونظرتُ في عَيْنَيْكَ آ
فاقاً وأسراراً ومَعْنَى

فهو يقدم ما حقه أن يتأخر " في عينيك " سرعة للوصول وبلوغاً للمراد. ويتكى على الجملة الشرطية ويفجر طاقاتها الإبداعية:

إِنْ تَلَمَّسْتُ وَجُودِي فِي لَطَى مُضْطَرِمٍ
وتراءى بين عَيْنِي سَرَابُ العَدَمِ
وَدَعَيْتَنِي الرُّوحُ أَنْ أَسْمُوَ فَوْقَ الأَلَمِ
عَادَنِي الشُّعْرُ وَكَانَتْ مِنْهُ عَلِيَا التَّعَمِّ (٢)

ونلاحظ تعليقه لجواب الشرط وجعله في البيت الرابع. وأكبر الظن أن الجملة الشرطية هنا تترك له حرية التعبير عما بداخله من جهة، واستفراغ المعنى كله من جهة ثانية.

أما الترادف، وهو " وقوع لفظتين بمعنى واحد، أو متقاربتين في جملة واحدة أو بيت واحد متجاورتين أو منفصلتين " (٣)، فله قيمة فنية عالية يفيد منها الشاعر والنائر، فعن طريقه يستطيع التعبير عما في نفسه، كما أنه يستطيع أن يرسم للماهية الواحدة بالأطراف والظلال صوراً ذهنية متعددة تغنيها باللفظة الواحدة عن عبارات مطولة نحدد بها المقصود " (٤)، ومنه:

قُلُوبٌ فِي حَوَانِبِهَا ضِرَامٌ
يَفُوقُ النَّارَ وَقُدّاً وَانْدِلَاعاً (٥)

وقوله:

فَرَمَى البَحْرَ بالسِّفِينِ وَشَقَّ
اليَمَّ فِي مَوْكِبِ عَظِيمِ مُهَابِ (٦)

١ - إدريس جّماع، ديوان لحظات باقية، ص ١٠٢.

٢ - المصدر نفسه، ص ١٨-١٩.

٣ - محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص ٦٦.

٤ - عثمان أمين، فلسفة اللغة العربية، ص ٥٨.

٥ - إدريس جّماع، ديوان لحظات باقية، ص ٢٥.

٦ - المصدر نفسه، ص ٧١.

ولنازك الملائكة - رحمها الله رحمة واسعة- رأي مخالف،" إذ ترى أن الترادف بقية من تقاليد الشعر في عصور الفترة المظلمة، وأن استعماله في الشعر يضعف التعبير بما يلف حوله من صنعة ظاهرية، لا معنى لها ولا ضرورة"^(١)، والحق أن ليس الترادف كله عيباً فأحياناً، بل أحياناً كثيرة، يلعب دوراً مهماً في تأكيد المعنى وترسيخه. ولعل الشواهد السابقة تؤكد صدق ما نقول.

وأما **الضمائر** فتتجاوز الدور النحوي المحدد إلى أفق ملئ بالدلالة والمقاصد، فحشد ضمير الجمع - مثلاً- يدل على توارى الذات وتواضعها خلف عباءة الجماعة، في مقابل ذلك نجد في ضمير الأنثى تضخيماً للذات وإعلاناً لحضورها القوي. فللضمائر - وفق هذا التصور - أدوار، منها الجمالي والنفسي إلى حوار النحوي:

أنا مِنْ نَفْسِي إلى غَيْرِي يَمْتَدُّ وُجُودِي (٢)
 شَارَكَتْنِي هَذِهِ الْأَكْوَانُ أَفْرَاحِي وَحُزْنِي
 فِي هِنَائِي يَحْتَسِي الْعَالَمُ مَن نَشِوَةٌ دَنِّي
 أَرْمُقُ الدُّنْيَا فَالْقَى بَسْمَتِي فِي كُلِّ غُصْنٍ
 وَإِذَا أَظْلَمَ الْإِحْسَاسُ وَتَلَلَ الْحُزْنُ مِنِّي
 شَاعَ مِنْ نَفْسِي شُحُوبٌ وَسَرَى فِي كُلِّ كَوْنٍ

وينتقل في أبياته من تواضع لم يجلب إليه سوى ازدراء المحيطين إلى تضخيم الأنثى لدرجة تشعرك بأنه غدا مركزا للكون وقطباً لفلكه الدوار. وأحياناً يتكئ على السرد والقص :

يَطْنُ الْعَسْفَ يورثنا انصبياعاً	فلا والله لئن يجد انصبياعاً ^(٣)
ولا يوهي عزائمنا ولكن	يزيد عزيمته الحُرُّ اندفاعاً
سنأخذ حَقّاً مَهْمَا تَعَالَوْا	وإن نصبوا المدافع والقلاعاً
وإن هم كتموه فليس يخفى	وإن هم ضيعوه فلن يضاعاً
طعى فأعد للأحرار سجننا	وصير أرضنا سجننا مشاعاً
هُمَا سِجْنَانِ يَتَفَقَّانِ مَعَى	ويختلفان ضيفاً وأساساً

١- نازك الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص ١٨٣.

٢- إدريس جباع، ديوان لحظات باقية، ص ١٨-١٩.

٣- المصدر نفسه، ص ٢٥.

وتصور الأبيات المشروع الاستعماري، وتوضح - بجلاء - آلياته وأدواته في تحقيق مآربه وغاياته، كما تبين موقفه منهم وأدوات المواجهة عنده. فجماع يقوم بدورَي (الراوي أو القاص) و(البطل) في آن واحد. ويوظف الضمائر لأداء الشخصيات، كأن يستخدم ضمير الجمع الغائب "هم" تعبيراً عن المستعمر، وضمير الجمع الحاضر (نا) في التعبير عن بني وطنه. كذلك عدل عن التعبير الذاتي (أنا) إلى التعبير الجماعي (نحن) فضلاً عن استخدام أفعال المضارعة "سنأخذ" للديمومة والاستمرار وعلينا ألا نغفل الألفاظ "ضرام، نار، وقد، اندلاع" المجتلبة من معجم الثورة والانفعال، والموسيقى "بجر الوافر" المناسبة لإظهار حالة الغضب.

ومما يرتبط بالسرد حوار الذات، أو ما يعرف عند المعاصرين "بالمونولوج الداخلي"، مثل:

أَمَلِي وَهَبْتَ لِي الْحَيَا	ةَ وَكُنْتُ فِي سِجْنِ الْأُمِّ
أَطْبِقْ جَنَاحَكَ قَدْ بَلَغَ	تَ فَهَذِهِ أَرْضُ الْهَرَمِّ
حَلَقْتَ بِي مْتَهَادِيَا	وَبَدَتْ رُؤْيَ هَذَا الْحَرَمِّ
وَأَرَاكَ تَجْرِي فِي الشُّعْوِ	رٍ وَتَسْتَجِيلُ إِلَى نَعَمٍ (١)

ونعيب عليه زهده في هذه التقنية الأسلوبية الرائعة، ولو بسطها في شعره لكان خيراً كثيراً. وقد يقطع الكلام قبل إتمامه ليمنح قارئه فرصة لإعمال ذهنه، وكد خاطره:

كُلُّ أَرْضٍ سَطَعَ الْحَقُّ بِهَا	غَيْرَ أَنِّي... وَمِنَ الصَّمْتِ بَيَانٌ (٢)
------------------------------------	---

وقوله:

ارْجِعِي سَاعَةَ الصَّفَاءِ لِيُصَلِّي	بعد أن طَالَ بَعْدُنَا فَلَعَلِّي... (٣)
--	--

لعل أصدق وصف نعت به شاعرنا، هو الجسارة اللغوية، فيلى حوار ما ورثه عن أجداده من رباطة الجأش وجرأة القلب ضم إليهما جسارة جعلته قادراً على اختراق الأنساق اللغوية المؤلفوة ومجاورة الأكليسيهات الجاهزة، بل والعبارات المحفوظة في ذاكرة كل شاعر. ويبدو لي أن اطلاعه على ما خلفه المهجريون أو شعراء أبوللو، قد قوى عزيمته إن لم يكن أعاره جناحاً ليطيير في الأفق اللغوي الرحيب، وقد عبر عن هذا بنفسه:

يَحْيَا طَلِيْقًا وَالْحَيَاةَ طَلَاقَةً	وَرَسَالَةَ الشُّعْرَاءِ حَطْمَ قُبُودِهَا (١)
--	--

١ - المصدر نفسه، ص ٦٥

٢ - المصدر نفسه، ص ٩٦

٣ - المصدر نفسه، ص ١٢٥

والحق أن ديوانه يحتج بتعبيرات رامزة كثيرة، منها "فاجر الإحساس" "لحد العدم" "زورق الذكريات" "طينة الأسي" "سراب العدم" "شطان المنى" "الموت الأحمر". كذلك يعكس ديوانه ثقافة فلسفية، أو بمعنى أدق، اطلاعا عاما على مبادئ الفلسفة والمنطق كحديثه المستمر عن "الكمون":

كَمُنَ الْعَرْمُ فِي حَوَانِحِ الشَّرِّ قِ كَالنَّارِ خَلْفَ عُوْدِ الثَّقَابِ^(١)

وقوله:

كُوُوسُ الْعَبِيرِ تَحْتَضِنُ النَّفَّ حَةَ كَالسُّكْرِ كَامِنًا فِي الدَّنَانِ^٣

والحق أن القائلين بالكمون (المعتزلة) لن يجدوا شواهد تصلح لتبسيط نظريتهم كأقوال جماع المارة ذكرها. ومن ألفاظ المناطق التي وردت في شعره "العدم - لحد العدم- سراب العدم- والوجود- وعلة الوجود" وأغلب الظن أنه اطلع على الفلسفة والمنطق إبان دراسته في كلية دار العلوم. ومما يؤخذ عليه ميله للألفاظ القاموسية التي تضطر القارئ التماس المعاجم بحثاً عن معانيها وكشفاً لدلالاتها. فالارتداد المتكرر للمعاجم يصيب القارئ بالملل وربما يصرفه في آخر الأمر إلى ترك النص، والاستعاضة عنه بشيء آخر. فالألفاظ القاموسية تصنع حجاباً صفيحاً بين القارئ والنص، بل "تعرقل الهزة النفسية التي يحدثها الشعر الجميل، كما أنها تفقد ما تمنحه الحياة من حرارة وحيوية ولذلك تأتي جامدة عبر القصيدة، وكأنها بقعة ميتة في جسد حي"^(٤)، ومنها "ثت، تكلؤها، لاشت، يرأم، أشتار". وتقوده بساطته التعبيرية إلى درك الثرية والفجاجة التعبيرية، مثل قوله:

إِنْ نُسَلِّطْ عُقُولَنَا فِي الدَّرَاسَاتِ وَالْبِنَاءِ
نَنْسُجُ الْحَلَّةَ الَّتِي يَتَّعَطَّى بِهَا الْعَرَاءُ^(٥)

وقوله:

حَبِّدَا النَّيْلُ جَنَّةً لَوْ فَشَعْنَا عَنْهُ ظِلُّ الْمُسْتَعْمِرِ الْمُنْكَودِ^(٦)

١- المصدر نفسه، ص ٦١

٢- المصدر نفسه، ص ٧٤

٣- المصدر نفسه، ص ١١٨

٤- نازك الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص ١٧٦.

٥- إدريس جماع، ديوان لحظات باقية، ص ١٢٤.

٦- المصدر نفسه، ص ١٠٥.

فالأبيات تتحدث عن النيل، ولكنها لا تقول شيئاً ذا بال، وعبارة "حبذا النيل جنة" جاهزة لا روح فيها - وإن كانت تصلح شاهداً لدرس نحوي - فضلاً عن العنت الذي نشعره في قوله "قشعنا". وأحياناً تضطرب يده فتسقط قيثارة الشعر منها، فيفجؤك بتجاوزات لغوية، مثل استخدام كلمة الساكر بدلاً من السكران في قوله:

أَحَقًّا أَرَاكَ فَارَوِي الشُّعُو
رَ وَأَسْبَحُ فِي نَشْوَةِ السَّاكِرِ (١)

ومهما يكن من الأمر فإن لغة شاعرنا - على الرغم من المآخذ السابقة - جاءت صافية نقية ملتزمة بالقواعد، ملائمة للمواقف المعبر عنها، كما تميز أسلوبه بالتنوع وأفاد من طاقات اللغة، بل فجر بعض كامنها، كما جرى ذوق وروح عصره. وقبل أن نغادر هذا المحور علينا أن ننبه إلى أن شاعرنا لم ينظم فنه بمنأى عن الماضي الذي شاده القدماء، فكان الشعراء حاضرين بقوة في شعره. والحق أن الاحتذاء يتجاوز استعارة صورة أو تضمين بيت مما يؤكد وعيه بالتراث وبطبيعة السياق التاريخي الذي أنجز فيه. لذلك كان استدعاؤه له عن دراية ووعي تامين. ونحن لانطلق القول على عواهنه، بل نملك أدلة منها. فقد نظم - عقب الاعتداء الثلاثي الغاشم على مصر المحروسة - بائته:

بِسِي مَا بَصْدْرِكَ يَا مِصْرِيُّ مِنْ لَهَبٍ
وَشَيْجَةِ الْحَقِّ وَالتَّارِيخِ وَالتَّنَسِبِ (٢)
على غرار بائية أبي تمام:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أُنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ
فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجِدِّ وَاللَّعِبِ (٣)

لأنه أحس أن السياق التاريخي الذي كتب فيه أبو تمام لا يحتلف عنده كثيراً، فكلاهما كتب قصيدته عقب اعتداء غاشم "مصر المحروسة عند جماع" و"عمورية عند أبي تمام"، كذلك يمثل الشاعران موقف المثقفين من العدوان على الأمة الإسلامية. وفي كلِّ كان الرد حاسماً ومؤثراً، ومحركاً للقاعدة الشعبية، ومحفزاً للمجاهدين في سبيل الله. وقبل أن نطوي هذه الصفحة علينا أن نشير - بسرعة - إلى بعض الأصوات القديمة في شعر جماع، فقوله:

تُطَالِعُنِي الْعُيُونُ وَلَا تَرَانِي
فَشَخْصِي غَيْرَتُهُ سِنِينُ عُمَرِي (٤)

فيه نظر إلى قول المتنبي:

١ - المصدر نفسه، ص ٦٢.

٢ - المصدر نفسه، ص ٥٥.

٣ - أبو تمام، ديوانه، ج ١، ص ٤٠ وما بعدها.

٤ - إدريس جماع، ديوان لحظات باقية، ص ٨٧.

لولا مُخَاطَبَتِي إِيَّاكَ لَمْ تَرَنِّي (١)

كَفَى بِيَجْسَمِي نُحُولًا أَنِّي رَجُلٌ

وقوله:

أو كان عن سِحْرِ الحَيَاةِ مُتْرَجِمًا

إِلَّا حَكَى لَحْنِ الرَّبِيعِ وَسِحْرَهُ

لَكِنَّمَا طَرَبِي طَعَى فَتَكَلَّمَا (٢)

أَنَا مَا نَظَّمْتُ الشُّعْرَ يَوْمَ لِقَائِكُمْ

مسلوخ من قول البحري:

مِنَ الحُسْنِ حَتَّى كَادَ أَنْ يَتَكَلَّمَا (٣)

أَتَاكَ الرَّبِيعُ الطَّلُقُ يَخْتَالُ ضَاحِكًا

ومهما يكن من أمر فإن استقراء جماع لتراث السابقين والمعاصرين كان رافداً لشعره، إذ غذاه بروح الماضي وألق الحاضر، فخرج تام الخلق، مكتمل التكوين.

المحور الثاني

المعجم الشعري

المعجم الشعري "هو قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين، كلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها كونت حقلاً أو حقولاً دلالية، فإذا وجدنا نصاً بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادي الأمر فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم" (٤) سننهض في هذا المحور على دراسة المعجم الشعري انطلاقاً من التكرار التراكمي للألفاظ، فالأديب إذ يكرر ألفاظاً ذات جذر لغوي واحد فإنه يفصح من طرف خفي أو جلي عما يجول في خاطره، أو يدور في خياله، أو يتمركز في شعوره. فالمعجم - إذن - طريق مهيع للوصول إلى كنه الشاعر مهما حاول التعمية أو التواري.

أولاً: الأصوات

جدول (١)

الأصوات المصنوعة	الأصوات الطبيعية	الأفعال المعبرة عن الصوت
صوت المزمار - صوت القيثارة	الهزيم - الريح	لحن - شدا
صوت الدف - صوت الزجاج	الهديل - الحمام	غنى - عزف

١ - المتني، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ص ٣.

٢ - إدريس جماع، ديوان لحظات باقية، ص ٤٢.

٣ - البحري، ديوانه، ج ١، ص ١٢٤.

٤ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص ٥٨.

صوت - رنّ	التغريد - الطيور	صوت الأكواب - صوت المدفع
ضحج - صاح	الخرير - الماء	صوت الوتر - صوت السيف
أطرب - صاح	الصهيل - الحصان	"الصليل" - صوت الطبل - صوت الاشتباك (رمح وسيف)

ويعكس الجدول أعلاه ولع جماع الشديد بالأصوات قوية كانت أو مهموسة وبأدائها طبيعية كانت أو مصنوعة. فجماع وإن كان غائباً عن دنيا البشر وعوالمهم فإنه كان واعياً لعالم الأصوات، بل منجذباً إليه ومتبعاً له لدرجة نسي فيها ذاته والمآل الذي تقوده إليه. فأصوات الطبيعة أو غيرها هي من فرّجت بلائله، وأزاحت كدره، وأراحت من عننت التفكير بالعالم المادي المحيط به، فمن الطبيعي - إذاً - أن تأخذ طريقها إلى شعره، بل تفصح عن وجودها بقوة وعنفة.

ثانياً: السجن والحرية

جدول (٢)

الديوان	ألفاظ السجن والحرية ومرادفاتها
ص ٢١	فلا ذل ولا قيد، نعيش أحرارا
ص ٢٣	إنها حرية دافقة، إنه حر وحرته، فشجا حرا، حياة حرة
ص ٢٥	عزيمة الحر، فاعد للأحرار، سجننا، سجننا مشاعا، سجننا
ص ٢٦	صيحة الحر، تتداعى لها السجون
ص ٢٧	يطرب كل حر، فك القيد، قيوده وإساره
ص ٣٠	أنت حر فامش حرا، قيدك أشلاء
ص ٣٢	أفسحوا لحريةكم، برزت حريتنا، وإلى حرية أفضت بنا
ص ٣٧	يا حر تقدم، أنا حر، حرري الأغلال
ص ٤٨	أشرقت حريتي، أصن حريتي
ص ٧٧	حملته يد حر، فيا وطن الأحرار
ص ٧٩	سنى التحرير، العيش في حرية
ص ٨٧	يصم القيد سمعي، وفي الأغلال وجداني
ص ٨٨	تحيا في دمي عزمات حر

ص ١١٩	الراسف في أصفاده، هوان القيد
ص ١٢٤	أنا من حقي الحياة طليقاً

عاش جماع حقبة ذاق فيها وطنه مرارة الاستعمار، ولا شك أنه سمع - ممن حوله - بقيد السجن وضيق الحبس، أو ربما رآه مشهداً أمام ناظريه، لاسيما وأسرته ملكية^١ وطنية. ويأتي شبابه فيرى القيد جهرة ويحسه شعوراً. فالوطن مكبل أمامه بقيد المستعمرين، والفقر قيد آخر يكبل طموحه ويحول دون التحاقه بالمدرسة الوسطى زمنياً، بل يؤخر ذهابه إلى مصر تحقيقاً لحلمه الأحادي. ومهما يكن من شيء فالقيد "المستعمر" وإن كان وراء كثير من إخفاقاته في الحياة لكنه لم يحرم نفسه المهطعة للعلا من الثورة والتمرد تحقيقاً لغاياتها المبتغاة. ولعل هذا ما يفسر لنا شيوع مفردات الحرية والثورة إلى جوار مفردات السجن والقيد.

ثالثاً: الطبيعة:

جدول (٣)

الطبيعة الوحشية	الطبيعة الأليفة
السيول - الرياح - الموج الهادر - الفيضان - الغاب - الشوك - الصحراء - الجبل - الجنادل - البيد - البحر - الإعصار - الرعد.	الروضيات: الروض - الخمائيل - الجدول - الغدير - الزهرة - الأوراق - العش - المروج. المائيات: الغيم - المطر - الخريف. السهول والأودية: السهل - النجد - الوادي - الآكام - الثرى - الهضاب - الروابي - الرمل.

الألوان	الأطيار	الأزهار	الفصول والأزمنة
الأحمر - الأزرق	البلبل	الزنابق	الربيع - الخريف -
الأخضر - الأصفر - اللون	العندليب	الريحان	الصيف - الشتاء -
الباهت - اللون المشرق	البوم - النسر	البنفسج	الفجر - الصباح.

إذا كان الإنسان بطبعه شغوفاً بالطبيعة وميلاً للتغني بمفاتها المترجمة، من ماء يترقرق وغصن يميز وطير يصدح، فما بالك - إذا - بالشاعر المرهف الحس، الدقيق الشعور، النقي الوجدان. لم يكن بغريب

^١ - كان أجداده ملوكاً لقبيلة العبدلاب.

عن شاعرنا "إدريس جماع" أن يتخذ من الطبيعة أمراً رعوياً وصدرًا حنوناً، فإذا حزبه أمر أو اشتدت به غلواء الحياة فرَّ إليها يطلب حضنها الدافئ وصدرها الحنون، إنه لا يكاد يجد ملاذاً آمناً لخاطره المثقل ولكاهله المَعْنَى إلا في رحابها وبين جنباتها. فمن الطبيعي إذاً أن يكون حضورها قوياً في شعره.

رابعاً: الدم

جدول (٤)

الديوان	ألفاظ الدم
ص ١٧	من دمي أسكب في الألحان روحاً عطره
ص ١٨	عندما تصحو الحياة في دمائي
ص ٢٠	دمي عزمي، وحب في دمي يجري
ص ٢٢	ما الذي يجنيه من بركة دم = الدم = العار
ص ٢٨	دمنا قد جرى = الدم = التضحية
ص ٣٢	بدماء وكفاح برزت حريتنا، والذي سال الدم من أجله
ص ٣٤	يرجع الغازي بسخط ودم = الدم = الهزيمة
ص ٣٦	نظر المظفر للدماء = الدم = الحرية
ص ٣٧	أنا حر ودمائي من حماس يتضطم
ص ٤٨	بدمائي أشرق حريتي
ص ٤٩	فالذي يبذله من طاقة مستحيل لدمار ودماء
ص ٥٦	هذا الدم الفائز
ص ٥٧	رسب التاريخ في دمهم، حياض دم المستشهدين
ص ٥٩	مجرى دم واحد، جرى في دمائي، فاذاكر دمي
ص ٧٧	دماؤك تجري بطولة
ص ٨٨	وتحيا في دمي عزمات حر
ص ٨٩	قطرة دم الضحايا، نهل الدماء
ص ٩١	حياض الدماء، رشاش الدم، الدماء، دماً وهمياً

لا شك أن نشأة شاعرنا في قبيلة العبدلاب الشهيرة قد أتاحت له فرصة طيبة للاستماع من آبائه إلى تضحيات أجداده نصرة للحق، وطلبه لوحدة البلاد واستقلالها. وأغلب الظن أنه رأى بعينيه الصغيرتين الدماء المهترقة على الأرض نتيجة للصراع المحتدم بين بني وطنه والمحتلين. وبعد أن شب عن الطوق أدرك بوعي تام أن سبيل الحرية وعر وشائك ودونه دماء وتضحيات. اكتظ شعر جماع بلفظ الدم بدلالاته الحقيقية والجازية، فمن الأولى "حياض الدماء، رشاش الدم" ومن الثانية قوله: يرجع الغازي بسخط ودم "أي هزيمة" وقوله: نظر المظفر للدماء "أي الحرية". وعلى هذه الشاكلة مضت كلمة "الدم" تتناوح بين الحقيقة والجاز.

خامساً: ألفاظ الخلود والبقاء :

جدول (٥)

الديوان	ألفاظ الخلود والبقاء
ص ١٨	سر الخلود
ص ٢٣	لحناً خالداً
ص ٣٧	في الفكر حياة وخلود
ص ٧٧	لتحيا خالدا، ذكرى مخلدا، القرون مخلد
ص ٧٩	والمصلحون هم الحياة، أحيوا بذكرى خالد
ص ٨٣	وما زلت تحيا، فضلك أبقى
ص ٩٥-٩٩	فاندفعوا هذا طريق الخلود، ترف خالدة الذكر

تعد فكرة البقاء والخلود أحد الأفكار المتكررة في شعر صاحبنا، والحق أنها ليست طارئة أو لحظية، بل هي فكرة متطورة، وأغلب الظن أنها مرت بمراحل متعددة، ولكننا - للأسف الشديد - لا نستطيع أن نجزم بتمسكه بها، أو بانصرافه عنها، فديوانه الذي بين أيدينا لا يمثل شعره كله، وبالتالي لا نستطيع أن نصل إلى رأي قاطع، أو تصور جازم. لكن هذا لا يمنع من الوقوف عندها ومحاوله تفسيرها. يغلب على الظن أن فكرة البقاء والخلود مرت بثلاث مراحل أو لها ثلاثة تصورات كما يفصح عن ذلك شعره.

الزمن الماضي / أو خلود الآباء والأجداد:

يؤمن جماع بأن آباءه وأجداده خالدون. بما اصطنعوه من مجد، وبما خلفوه من قيم ومثل وفعال، فهذا هو يخاطب حده الأكبر الشيخ عجيب المانجلك قائلاً:

أَرَادَ لَكَ الْمَاضُونَ مَجْدًا وَإِنَّا
لَنَحْيَا لِنَحْيَا خَالِدًا وَمُجَدًّا
دَوِيكَ فِي التَّارِيخِ مَجْدٌ لَأُمَّةٍ
تَصَاعَدُ فِي الْأَجْيَالِ ذِكْرًا مُخَلَّدًا
دِمَاؤُكَ فِي الْأَبْطَالِ تَجْرِي بُطُولَةً
وَرُوحُكَ تَحْيَا فِي الْقُرُونِ مُخَلَّدًا^١

فالماضي - عنده - ليس زمناً أو حدثاً ذوى أو ذهب أدراج الريح، بل هو حاضر وراسخ ومستمر، حاضر في روح الأجداد التي تطوف به، وراسخ في فعالهم المحمّدة، ومستمر في الأجيال المتعاقبة.

الشعر الخالد (الباقي)

إذا كان الأجداد يخلدون بحسن فعلهم وجميل صنعهم، فإن الشعر الحقيقي - أيضاً - يبقى ويخلد إن توفرت له عناصر البقاء وأدوات الديمومة والاستمرار، ومنها: الشعور الصادق والحس المرهف والوجدان النقي الصافي، والرؤية التي تهتك حجاب الحاضر لتقرأ من ورائه المستقبل، يقول جماع:

خَالِدُ الشَّعْرِ مَا تَوَثَّقَ بِالنَّفْسِ
وَهُوَ ابْنُ الْحَيَاةِ وَالْحَسِّ لَمْ يَمِ
سِ وَمَدَّ الْجُدُورَ فِي الْأَعْمَاقِ^(٢)
سَنَحْ خُلُودًا لِصَنْعَةٍ أَوْ طِبَاقِ

ويتفرع من التصورين السابقين تصور ثالث، تصور يأخذ من الآباء قيمهم وعناصر خلودهم ومن الشعر أدوات بقاءه، أو ما يمكن أن نسميه بالذات الشاعرة الخالدة، فذاته امتداد لأجداده، وشعره استمرار لما خلده من الشعر، وأكبر الظن أن رؤيته لأصدقائه وهم يتساقطون واحداً تلو الآخر وشعوره برداءة الحاضر وقتامة المستقبل هو من قاده إلى الإيمان بالذات الشاعرة، فهي وحدها من يبقى، وهي وحدها من يقف في مواجهة الموت، بل والانتصار عليه، يقول جماع:

كُلُّ حُسْنٍ يَا أَحْيِ كُنَّا نَرَاهُ
وَسِيحْرِي صَاحِبًا نَهْرُ الْحَيَاةِ
سَتَرَاهُ أَنْتَ فِي غَيْرِ انْصِرَافِ^(٣)
غَيْرِ مَجْرَى وَاحِدٍ فِيهِ حَفَافِ
بَيْنَ حَبِيْبِي حَيَاةِ الْأَوَّلِيِّ
وَسَامُضِي عَنْ صَدِيقِي بَعْدَ حِينِ
وَيَرَانِي فِي الزَّمَانِ الدَّائِرِ

١ - إدريس جماع، ديوان لحظات باقية، ص ٧٧. وفي البيت إبطاء

٢ - إدريس جماع، ديوان لحظات باقية، ص ٦٧.

٣ - المصدر نفسه، ص ١٠٧.

ولا يفهم من حديثنا أن فكرة الخلود عنده منطلقة من أيديولوجية فلسفية، بل هي تصور قاده إليه الواقع واستقراؤه للحياة، وأكبر الظن أن هذا التصور قد أراحه كثيراً، بل جعله ينصرف إلى الشعر والماضي (الأجداد) فهما طريقاه إلى الخلود.

الخاتمة

لا شك أن إقامة ودراسة شاعرنا بمصر قد أتاحت له فرصة الاطلاع على التراث الشعري والوقوف عن كثب على مدارسه وحركاته التجديدية، كما نبهته إلى شيء مهم، وهو أن لكل عصر روحه التي تميزه ولغته التي تعبر عنه. ولعل هذا ما يفسر لنا ابتعاده عن التعبيرات الجاهزة والأكليسيات التقليدية، في مقابل ميله الواضح إلى اصطناع علاقات لغوية جديدة تعبر عن ذاته وعن روح العصر الذي يعيشه.

تنوعت تقنياته الأسلوبية وأدواته اللغوية، فكان التكرار أدواته في التأكيد والإلحاح والتلذذ والتعلق العاطفي، والجملة الاعتراضية في دفع المعاني المتوهمة وإحلال المعاني المقصودة محلها، والضمائر في تضخيم الذات تارة، وفي التواري خلف الجماعة تارة أخرى. بينما عمد إلى المونولوج الداخلي في إبراز بعض جوانبه النفسية، كذلك لم تخلُ لغته من الألفاظ القاموسية التي تسم النص وتمثته، فضلاً عن بعض الفجاجة النثرية.

برهن معجمه الشعري على ولعه الشديد بالأصوات قوية كانت أو مهموسة، وبأدواتها الطبيعية كانت أو مصنوعة كما بينَ تمرکز شعوره ووجدانه حول بؤر الوطن (السجن والحريسة - الدم) والطبيعة والخلود.

قائمة المصادر والمراجع

١. ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق د. محمد قرقزان، الطبعة الأولى، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٨ م.
٢. أبو تمام، **ديوانه** بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، الطبعة الخامسة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٧ م.
٣. جماع إدريس، **ديوان لحظات باقية**، الطبعة الثالثة، الخرطوم: دار الفكر، ١٩٨٤ م.
٤. البحترى، **ديوانه**، شرح د. يوسف الشيخ محمد، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٧ م.

٥. جمال نجم، لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين، الطبعة الأولى، عمان: دار زهران، ٢٠٠٣م.
٦. زهير المنصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، مجلة جامعة أم القرى، ج١٣، العدد ٢١، رمضان ١٤٢١هـ.
٧. عثمان أمين، فلسفة اللغة العربية، القاهرة: الدار القومية للتأليف والترجمة، ١٩٦٥.
٨. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، (د. ط)، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٢م.
٩. المنتهي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ناصيف اليازجي، (د. ط)، بيروت: دار القلم، د.ت.
١٠. محمد أبو موسى، خصائص التراكيب، الطبعة السادسة، القاهرة: مكتبة وهبة، ٢٠٠٤م.
١١. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، الطبعة الأولى، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٨م.
١٢. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، الطبعة السادسة، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م.
١٣. نازك الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، الطبعة الثانية، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩م.

شکل گیری زبان و ساختار اسلوب در شعر ادريس جماع

دکتر محمد محبوب محمد عبدالحمید*

چکیده:

این پژوهش شکل گیری زبان و ساختار سبک را در شعر «ادريس جماع» مورد مطالعه قرار می دهد، و نتیجه می گیرد که تحصیل او در دانشکده دارالعلوم و اطلاع یافتن از جنبش های نوگرایی شعری (آپولو - مهجر) در ازای شکل گیری پیوندهای زبانی جدید که بیانگر روحیه او و روحیه عصر اوست وی را از عبارات آماده و کنکاش های سنتی دور ساخته است.

تکنیک های سبکی و ابزارهای لغوی او در بیان گفتمان شعری خویش متنوع گشت. به عنوان مثال صنعت تکرار او، وسیله ای برای تأکید و ضرورت معانی مورد نظر قرار گرفت، و علاوه بر جملات معترضه و نکره آوردن نامها و وجود منولوگ داخلی، ضمایر نیز در بالابردن شأن اشخاص به کار گرفته شد. زبان او در کنار برخی ناپختگی های نثری، از الفاظ کلیشه ای نیز خالی نیست.

ادبیات شعری وی دلیلی بر تمایل شدید او در بکارگیری صداهای قوی و مهموس بوده و بیانگر تمرکز احساسات و عواطف او پیرامون وطن (زندان و آزادی) و طبیعت و جاودانگی است.

کلید واژه ها: جماع، شکل گیری زبان، ساختار سبک، ادبیات شعری

* - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اسلامی أم درمان، سودان . drmuh2011@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰۶/۲۶ ه.ش = ۲۰۱۳/۰۹/۱۷ م تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۲/۱۸ ه.ش = ۲۰۱۴/۰۳/۰۹ م

The formation of language and constructions in the poetry of Jammah

By: Mohammad Mahjub Mohammad Abdol-Hamid*

Abstract

This research examines the background of the linguistic expression and the constructions in the poetry of Jammah. It concludes that studying the poetic renewal movements has led him to move away from ready-made expressions and traditional cliché, so that the use of new linguistic constructions reflects the spirit of his time. His stylistic techniques and tools include repetition, synonymy, substitution, pronouns, and the narrative (internal monologue). However, his language includes cliché words from dictionaries, and suffers from some crude prose. His poetry shows his inclination to use strong and tangible words and reveals his emotional occupation with patriotism (prison and freedom) and nature and immortality.

Keywords: Jammah, poetic style, constructions

* - Assistant Professor, Department of Arabic Language & Literature, Ome Darman University, Sudan.