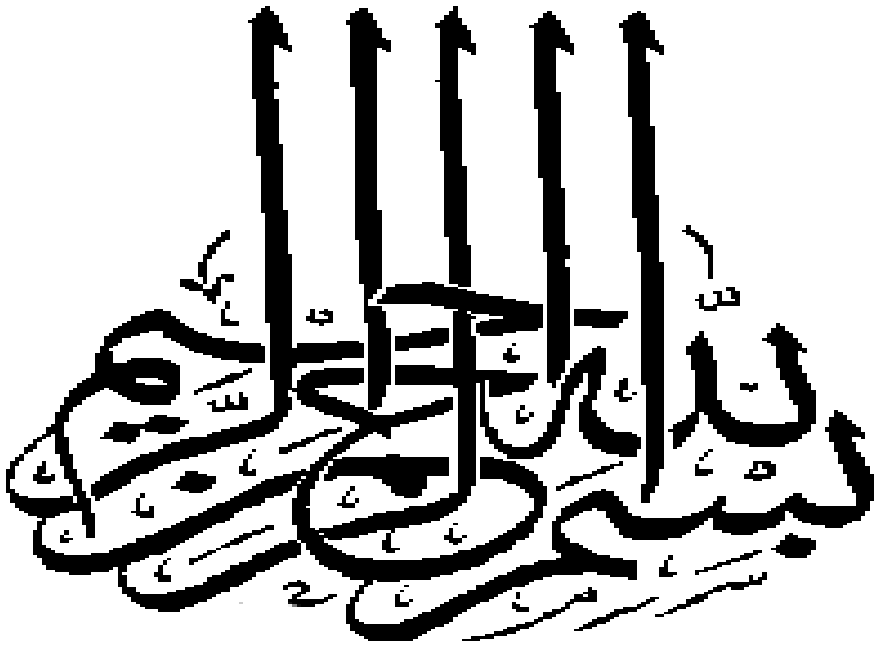
الشِّعرُ الحرُّ في مُرتَأَى عبدالله الطيِّب

د.محمد عبد العزيز التيجاني

دكتور :محمد عبد العزيز التيجاني

Universiti Pendidikan Sultan Idris



المقَـــدِّمة

الحَمْدُ للهِ رَبِّ العَالمَينَ وَصَلَّى الله وسَلَّمَ عَلَى سيِّدِنا محمَّدٍ وعلَى آلِه وصَحبِه أَجْمَعِينَ، وبعدُ

فهذا المقال العروضيُّ يتناول دراسةً موجزةً لقضيَّة الشعر الحرِّ وانتمائه لمنظومة الشعر العربيِّ، لدَى علَمٍ من أعلام الأدبِ واللُّغة، عرفتْه المحافلُ الدَّوليَّة والإقليميَّة، وشهدَت له بسَعة العلمِ والاطِّلاع .. ذلكم هو العلَّامة السودانيُّ **البروفسير عبدالله الطيِّب المجذوب** ﴿رحمه الله﴾، الذي كان فذًّا من العلماء، وشاعرًا – مع ذلك – عذبَ الكلمةِ في ثمانيةِ دواوينَ[1] استغرقَت كلَّ أوزان الخليلِ نغَمًا نَدِيًّا، وكلَّ حروف الهجاءِ قافيةً طَروبًا، مع خروجٍ على ذلك كلِّه فيما عُرف بالشِّعر الحرِّ؛ وقد جاء هذا المقالُ تحتَ عنوانِ:

الشِّعرُ الحرُّ في مُرتَأَى البروفسير عبدالله الطيِّب مِن خِلَالِ كتابه "المُرشِدُ"

وهو كتابُ (**المُرشدُ إلى فَهمِ أشعارِ العَربِ وصِناعتِها**)[2] الذي حَوَى تأريخًا ونقدًا للأدب العربيِّ – قديمِه، وحديثِه – افترعَه البروفسير عبدالله الطيِّب بمجلَّدةٍ كاملةٍ في عَروض الخليل، وقفَ – فيها – على الأوزانِ مُقسِّمًا إيَّاها إلى أوزانٍ طويلةٍ، وقصيرةٍ، وأخرى بينَ بينَ، ومُتناولاً أهمَّ القضايا المتعلِّقةِ بها من نحو قضيَّة العيوبِ التي تكتنفُها، ممَّا اعتبرَه من مقصُوداتِ الشعراء في سبيل ثَباتِ النِّسَب الموسيقيَّةِ في القصيدة، ومن نحو قضيَّة المُعتاصِ والمُذلَّل من حروفِ التَّقفيةِ، وقضيَّةِ الوزن والقافية وعلاقتِهما بالعَرَض الشِّعريِّ للقصيدة، وغيرِ ذلك من قضَايا العَروضِ والقافية التي تناولَها بمنهجيَّةٍ لم يُسبق إليها عرضًا وتحليلاً؛ فكانت – وكان الكتابُ – إسهامًا كبيرًا في عالَم الأدب العربيِّ .. أمَّا هذه الكلمةُ فقد اقتصرَت – في وَجَازتِها – على شيءٍ من ذلك الإسهام يتمثَّل في قضيَّة الشعر الحرِّ – كأنموذجٍ – دون سواها من القضايا التي عجَّ بها لك السِّفر الكبير؛ وذلك باعتبارها قضيةً لا تزال مثارَ جدلٍ بين الأدباء، ما بين داعٍ إلى التحرّر من الخليل، ومُنادٍ بنبذِ الجديدِ، فكان لهذا العالِم الجليل رأيُه النابعُ من أصالةٍ شُهِر بدعوتِه إليها، مع اعتدادٍ بالحدَاثة التي خَبِرَها عن كثَبٍ، ودقّق كلَّ التدقيقِ في مفاهيمها، وفلسفاتها؛ فكان رأيًا وسَطًا بين الفريقين؛ ومن هنا فقد تمحورتْ أهدافُ هذه الكلمةِ في تبيينِ معرفةِ العلاَّمة البروفسير عبدالله الطيِّب التامَّة بالآداب العالميَّة، وذلك من خلال مناقشتِه قضيَّةَ الشِّعر الحرِّ في الأدب العربيِّ الحديث. علمًا بأنَّه كان يُتقن آدابَ وفنونَ عدَّةِ ثقافاتٍ أجنبيَّةٍ كالإنجليزيَّة،

---

[1] هي: "**أصداءُ النِّيل**"، و"**سقطُ الزَّند الجَديد**"، و"**بَانَات رَامَة**"، و"**اللِّواء الظَّافر**"، و"**أغَاني الأصيل**"، و"**بَرقُ المَددِ بعَددٍ وبِلا عددٍ**"، و"**نغَماتٌ طَروبٌ**"، و"**ملتقَى السُّبل**".

[2] وهو كتابٌ عزَّ نظيرُه في مكتبة الأدب العربيِّ الحديثِ، واقعٌ في خمس مجلَّداتٍ من الحجم الكبير، تناول كلَّ قضايا الأدب العربيِّ في تحليلٍ ومناقشةٍ أنبأ عن ذكاء متفرِّدٍ .. ومن عجيب ما يُدهش في هذا الكتاب أنّ قارئَه لا يَكاد يَجد في حواشيه إحالةً إلى مصدرٍ للمعلومة، أو إلى ديوانٍ من الدواوين، مع أنّ الكتابَ احتشدَ بمئاتِ النّصوص والشواهد ما بين أبياتٍ مقتطَفةٍ، وقصائدَ كاملةٍ، وبعد التقصِّي، تبيَّن أنَّ الرجل كان يكتبُ "**المرشدَ**" كما يكتب أحدُنا رسالةً إلى صديقٍ .. أي من وحيِ ذاكرته، وهذا يدلُّ على مقدرةٍ عاليةٍ، وتمكُّنٍ شديد ..

والفرنسيَّة، والألمانيَّة، وغيرِها، ناهيكَ عن إجادةِ التحدُّث بلُغاتها، ثم تبيينِ مُرتآهُ في أسبابِ جُنوحِ الشِّعر الحديثِ إلى التخلُّص من قيُود الأوزانِ الخليليَّة، مع تجليةِ موقفِه الوسَط في قضيَّة الشِّعر الحرِّ وانتمائِه إلى منظومة الشِّعر العربيِّ .. ومن أهمِّ ما هدفَت إليه فقراتُ هذا المقال إثباتُ أنَّ البروفسير عبدالله الطيِّب كان سَبْقًا في كتابةِ الشِّعر المتحرِّر من الوزن والقافية فيما قبلَ نازك الملائكة[1] ومَن عاصَرها .. وقد اتَّبعنا – من أجلِ تحقيقِ هذه الأهدافِ – منهجًا يَستقرئ النُّصوصَ ويُحلِّلها، وربما يُضفِي عليها – عند التحليلِ – روحًا فنِّيةً ناقِدةً ..

د. محمَّد عبدالعزيز التجاني

د. محمد أنس المحسن

[1] شاعرة من مواليد بغداد عام 1923م، من والدَين شاعرين، درسَت في بلادها حتى أُجيزَت في اللغة العربيَّة، ثم سافرَت إلى الولايات المتَّحدة الأمريكيَّة، وحصَلت – هناك – على الماجستير في الأدبِ المقارن في عام 1956م. لها عدَّة دواوين، منها: "**عاشِقة اللَّيلِ**"، و"**شَجرةُ القَمر**"، و"**شَظايَا ورمَاد**".

إنَّ موضوعَ هذه الكلمةِ – وهو البروفسير عبدالله الطيِّب – كانت له صَوْلاتٌ وجَولاتٌ في قضيَّة الشِّعر الحرِّ، يمكن تلخيصُ الحديثِ عنها – وإجمالُه – في نقاطٍ:

أُولَاها: أن يتقرَّر أنّ "سقط الزِّند الجديد" – من دواوينِ عبدالله الطيِّب – يُعتبر أولَ ما صدَر عنه من شعرٍ على الإطلاقِ، ولهذا التقرير أهمِّيَة تتَّضح بعد قليلٍ إن شاء الله ﴿تعَالى﴾. يقول عبدالله الطيب في مقدِّمة الديوان: (...، وبعدُ فقد كان الشعر حبيبًا إليَّ أنظمُه، وأترنّم به، وأعكُف على ذلك عُكوفًا. وكان لي أُنسًا، وصاحبًا، وسلوَى ... وقد بقيَتْ من كلِّ الكرَّاساتِ التي سهرتُ على تسطيرها، وتحبيرها كراسةٌ واحدةٌ غيرُ مُحبَّرةٍ، بقلم الرَّصَاص، وهي وحدَها التي نجَتْ من العَوادي فتأمَّلْ. وقد نظرتُ فيها أيَّامَ كنتُ أُعدُّ "أصداء النيل" للطَّبع، فآثرتُ تأجيلَ أمرها. وقد أَبَهْتُ منذ سنواتٍ إلى ما كان قد سَلم من شعر الصِّبا فجعلتُ أُراجعُه، أستعرضُه، وأختارُ منه ... وقد استقرَّ رأيِي، بعد إجالةٍ، على تسميته "سقط الزِّند الجديد"، ...)[1]؛ فيظهرُ من هذا أنّ السّقط كان مكتوبًا بقلم الرَّصَاص، ومحفوظًا لا يظهر – قبلَ طبع الأصداءِ – لفترةٍ طويلةٍ؛ فهو لم يُطبع – لأولِ مرّةٍ – إلاَّ في عام ستةٍ وسبعين وتسعمائةٍ وألفٍ للميلاد، بينما أولُ مَطبوعات عبدالله الطيِّب من الشعر كانت للأصداء عامَ سبعةٍ وخمسينَ وتسعمائةٍ وألفٍ للميلاد. ويُؤَكِّد أوليَّةَ السّقط ما قالَه الشاعر في المقدِّمة نفسها يُشير إلى أنَّه كتَب هذا الديوانَ في بواكيرِ عمُره. قال: (أيُّها القارئ الكريمُ، نُظم أكثرُ هذا الذي بين يديك، وصاحبُه بين الخامسةَ عشرةَ، والخامسةِ والعشرين ...)[2].

ثانيتُها: يبدو أنَّ هناك تَداخُلاً في الفترة الزمنية بين شعرَي الديوانين في "سقط الزِّند الجديد"، و"أصداء النيل"؛ وذلك لأنَّ بداياتِ الشاعرِ – في الكتابة – كانت وهو فيما بين الخامسةَ عشرةَ، والخامسةِ والعشرين من عمره، وهو مولودٌ في عامِ واحدٍ وعشرين وتسعمائةٍ وألفٍ للميلاد[3]؛ فتكونُ – بهذا – بداياتُه الشعريةُ فيما بين عامَي ستةٍ وثلاثين وتسعمائةٍ وألفٍ، وستةٍ وأربعين وتسعمائةٍ وألفٍ للميلاد. وقد نصَّ – في مقدِّمة الأصداء – على أنَّ قصائدَ هذا الديوانِ إنَّما هي (... مُختاراتٌ من الشِّعر الذي نظمتُه فيما بين أوائل الأربعيناتِ، وأواخرِ الخمسينات ... كُتب في أوجِ من نُضجٍ وشبابٍ ...)[4].

ثالثُها: أنَّ أيام الشبابِ كانت – بالنِّسبة إلى عبدالله الطيِّب – في فترةِ الثلاثينات، وأوائلِ الأربعيناتِ، إلى أواخرِ الخمسينات، وتلك هي الفترةُ الحداثيَّةُ للأدب العربيِّ، التي كان الناس – فيها – يَرمُقون الغربَ بعينَيِ الحبِّ والإعجابِ، ويميلون إلى مُجاراته في كلِّ شيءٍ، ونحن حينما نقرأ الشاعر في تلك الفتراتِ من حياته الشعريةِ فإننا نجد عددًا من الكلمات التي تحرّرتْ على غِرار شعر التفعيلة، من أمثال: "الكأسُ التي تحطّمت"، و"كيُوبيد"، و"سَجَى اللَّيلُ"، وغيرِها

[1] **ديوان سقط الزند الجديد**، د. عبدالله الطيب، ط1 دار الطباعة، ودار التأليف والترجمة والنّشر، جامعة الخرطوم، سنة1976م، ص5.

[2] المصدر نفسه، ص9.

[3] **عبدالله الطيب ذلك البحر الزاخر، دراسة تحليلية لحياته ونظريّاته في الأدب والحياة**، د. زكريّا بشير إمام، ط1 شركة مطابع السودان للعُملة المحدودة، سنة2004م، ص3.

[4] **ديوان أصداء النيل**، ط4 دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم، سنة1989م، ص5.

من القصائد التي حاولَت – خلال "السّقط"، و"الأصداء" – إيجادَ نوعٍ شعريٍّ يميل إلى الحريّة في مُجاراةٍ – من الشكل والمضمونِ – لشعر الانجليز. يقول عبدالله الطيِّب في "الكأسُ التي تحطّمَت"[1]:

تُرى تذكر لمّا أنْ

دخلنا الفندقَ الشّامخْ

ذاك الفندقَ الشامخْ

في "ليدز"

وقد يتَلاحَظ لنا بعضُ النثريةِ الأوربيةِ تدندنُ حول هذه الكلمةِ، وهي حرَّةٌ من قيود الوزن والقافية، يَحكِي فيها الشاعر موقفًا طريفًا مرَّ به وهو ما زال في أيامِه الأولى بمدينة "ليدز" الانجليزية، حين دخل ذاك الفندقَ الشامخَ، وبينما هو ممسكٌ بالكأسِ إذا هي تخرُّ متحطِّمةً؛ فيصيبُه نوعُ إحراجٍ، والعيونُ ترمُقه، وتنظر إليه. قال:

وإذا الأبوابُ والأنوارُ والسقفُ عيونْ

وحسيسٌ هامسٌ تسمَعه الجدرانْ

والشارعُ والشرطيُّ همسٌ

واستِياءْ

فتجلَّدتُ على الكرسيِّ حينَا

ونسيتُ الشعرَ موزونًا رصينَا

وتلفَّتُّ إلى الأعذَارْ ..!!

رابعتُها: يتقرَّر – من ذلك – أنّ عبدالله الطيب كانت له في تلك الفتراتِ ميولٌ واضحةٌ إلى التحرُّر من الخليلِ؛ ولذا فهو يُعتبر أقدمَ الحدَاثيِّين الذين انتحَوا هذا المُنتحَى؛ إذ لا شكَّ في أنّ تلك الفتراتِ – التي شهدَت نظمَ "السّقط"، و"الأصداء" – كانت سابقةً للفترة التي تبلورَ فيها العملُ على شعر التفعيلةِ، على يد الشاعرةِ القديرةِ نازك الملائكة؛ ذلك أنّها ظهرَت رائدةً للشعر الحرِّ في الأربعيناتِ، وهي فترةٌ تلَت بداياتِ عبدالله الطيب الشعريةَ التي سبَق القولُ بأنّها كانت في أوائل الثلاثيناتِ، وكان حقُّ هذا أن يكون معروفًا لولا ما اكتنفَ طبعَ الدِّيوانينِ – و"السقطِ" منهما على وجه الخصوص – من تأخيرٍ قارَب الأربعين عامًا.

خامستُها: أنّ هذا الاتِّجاه الحداثيَّ في شعر عبدالله الطيب لم يكن حُضنًا ارتمَى إليه الشاعرُ متبنِّيًا تلك الحريَّة، بل ثبَت أنّ ذلك كان في ثورةٍ من شباب الشاعر المتحمّسِ الذي كَرِهَ الاحتلالَ، وحاولَ إثباتَ التفوّق عليه مُقارِعًا إيّاه السلاحَ بالسلاحِ، ولكن – وبعد النُّضج والاستواء – نسمع إليه يقول في مقدِّمة "السّقط"[2]: (...، كنتُ مَفتونًا بالبراعةِ العصرية والتجديدِ أوائلَ عَهدي بفَورة الشَّبيبة، وثورتِها، ... وكانت دوافعُ الغَيرة الوطنية، والنَّخوةِ العربية الشديدةِ الحماسةِ تدفعُنا دفعًا لأنْ نقبلَ كلَّ أصنافِ التّحدّي .. ننظمُ المسرحيّة لنفوقَ شَكسبير، وننظمُ الملحمةَ لنفوق هُومير، وننظِم القَصصَ، وننوِّعُ القوافيَ، ونخترِع التفاعيلَ ... كلُّ هذا نصنعُه لنقول للإفرنجِ: نحن مثلُكم ونتحدّاكُم ...، يا لَنا من مَساكينَ. ولم نكن، بسبب اندفاع الحماسة[3]، آبهينَ لأنّ هذا الذي كنّا نصنعُه قد كان هو عينَ الوقوعِ في فِخاخِ

[1] المصدر نفسُه، ص122.

[2] وهي مقدمةٌ يظهر أنّها كُتبت للطبعة، ولم تُكتب عند إنشاء الديوان.

[3] كذا الفاصلتان في النصِّ، والصّواب – مكانهما – شرطتا الاعتراض.

الاستعمار ...، ذلك زمانٌ غادرْنَاه، ...)[1]. هنا انتهَت فورةُ الشبابِ بطُوفانها ذلك، ونضِجت الأفكارُ، وقيل لأرضِ التقليدِ الأعمَى: ابلَعِي ماءكِ، ولِسَماء التحرّر أقلِعي، وغيضَ ماءُ تلك الثورةِ العارمةِ، واستوَت سفينةُ التّجديد على جوديِّ الأصالة، وقيل: بُعدًا لِشعرٍ يقومُ على الخَلط بين اللغةِ والموسيقَى .. قال عبدالله الطيب مرّةً: (حاولتُ الشعرَ التاركَ للقوافي والمألوفِ من الأوزان تحت تأثير ما كنّا نقرأ في الشعر الانجليزيّ، ...، ثم نفَرتِ النفسُ عن ذلك ... إنّ هذا ضوضاءٌ وضجيج .. ذلك أنه مرتّبٌ على خلطٍ بين اللغة والموسيقَى ...)[2]، ولم يقف الأمرُ عند هذا الحدِّ، بل كان الشاعر الكبيرُ يعتذر من تلك المحاولات في عباراتٍ عدّةٍ من نحو قولِه: (...، وأعتذرُ للقارئ الكريمِ من قصائدَ حاولتُ بها المخالفةَ للَّذي وصفتُ من منهج البيانِ العربيّ في أسلوبه ...)[3]. ولكنْ – وعلى الرُّغم من ذلك – فإنّ هذه الدراسةَ حينما تقرأ عبدالله الطيب في مُرشده – وهو يُخاصم في هذه القضيَّة – تُحسّ فيه ناقدًا منصفًا، في روحٍ من الإبداع والدقّة في إطلاق الأحكام، بحيث لا يدَع لخصمِه مجالاً، كما تحسّ فيه مستمِعًا جيّدًا إلى الشعر الحرّ، وأذنًا مرهَفةً تستخرج من خبايَاه ما يقف شاهدًا له في مُرتآه، دون أن يكون رافضًا بالجملة، بل لعلّه يصرِّح بقَبول ألوانٍ من هذا الشعر ، كما سيظهر قريبًا إن شاء الله ..

لقد عَلم عبدالله الطيب أنّ دُعاة هذا التّجديد تأثّروا – أولَ ما تأثّروا – بالرومانسية الغربيّة؛ فجعلَها على أربعةِ أضرُبٍ:

أولُها: رومانسيّةُ الدّفاعِ عن القَديم، وهي أصيلةٌ – كما أشارَ – في الحضارة العربية المسلمة. قال عنها: (قوامُها أنّها تعتقد أنّ مَعاني التّصوفِ، وقدسيّةِ الجمال، وحرارةِ الوجدان ورُؤاه، كلَّ ذلك لا نحتاج إلى أن نستعيرَه من أوربَّا. هو أصيلٌ في حضارتنا وتصوّفنا. وكأنّ لونًا من رفض التّفرنُج، ونزوعًا إلى إعادة المجدِ القديم كامنٌ في هذا الموقف ...)[4]، وهنا الحبُّ، والعشقُ، والجمالُ على طريقة العربيِّ المسلمِ الذي يُعبّر بالبراءةِ الطبيعيّة المنبثقةِ من الثقافة العربية المسلمةِ. قال عبدالله الطيب: (...، وهو في جوانبَ كثيرةٍ منه صادقُ روحِ التّعبيرِ عن غَضْبةِ المجتمعاتِ العربية على عدوانِ الاستعمار، وغضبةِ المجتمعات الإسلاميةِ على ما عَرَى أمّةَ محمَّدٍ ﴿صلَّى الله عليه وسلَّم﴾ من ضعفٍ، واستكانةٍ، وخمولٍ ...)[5]. ونحن نثقُ في أنَّ هذه الرومانسيةَ – بدفاعها عن الأصالة، ونزعتِها إلى المجدِ القديمِ – تمثّل أحبَّ الرومانسيَّاتِ إلى عبدالله الطيب؛ وهو الذي عاشَ حياتَه الشعريةَ الناضجةَ ممثلاً كبيرًا لتيارات العودةِ إلى الجذور. ولكن – ومع ذلك – كان شعرُ تلك الدورةِ من الرومانسية لا يشرِّفُ – عند عبدالله الطيب – تلك النزعةَ الأصيلةَ .. نعَم وصَفَه بأنَّه شعرٌ (... أصابَ قدرًا صالحًا من مستوى الجَودة والإبداعِ ...)[6]، ولكنَّه كان يرى فيه فرطًا من التَّعمُّل والإغرابِ، مع شيءٍ من معَاني عدمِ الثِّقة، على الرُّغم من تذوّقٍ واضحٍ للُّغة، وتعبيرٍ جميلٍ صحيحٍ بها.

والثاني: الرومانسيَّةُ المَسيحيَّةُ العَربيَّة، وهي تقوم – عند مَن التزمها من المسيحيِّين العربِ، ومَن جَاراهم – على أمرين. **أحدُهما** رابطُ العروبةِ القوميُّ الذي يقوم على وحدةٍ في اللغة والجِوار، وطولٍ من المُعايشة، مما يُحيي فيهم نخوةَ

[1] **السَّقط**، ص6، وما يلي.
[2] **الأصداء**، ط3، ص21.
[3] المصدر نفسه، ص24.
[4] **المرُشِد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، د. عبدالله الطيِّب، ط2 مطبعة جامعة الخرطوم، دار جامعة الخرطوم للنشر، سنة1993م، ج4، القسم الثاني، ص579.
[5] **المرشد**، ج4، القسم الثاني، ص579.
[6] المصدر نفسه، ص579.

العروبة، و**ثانيهما** رابطُ الدّين والمعتقَدِ الذي يربطهم بالغربِ المسيحيِّ؛ فتحيَا فيهم رغبةُ الانتماءِ إلى التَّحضُّر الأوروبيِّ. قال عبدالله الطيب: (...، ومن هذين الشعورين تولَّد شعورٌ قويٌّ بالتماس مثَلٍ أعلَى مشتَرَكٍ يَستمِدُّ من القومية العربيةِ، ومن سماحة الدِّين الحنيفِ، ومن روحانيّةِ دينِ عيسَى ...)[1]، وهذا الضَّربَ الثانيَ كان منطلَق البداية لتيارات الاستغرابِ الأدبيّ العربيِّ، وقد وضّح عبدالله الطيب كيف أنّ روّاد هذا الاتّجاهِ وقعُوا في طائلة الرومانسيةِ الغربية، وتأثَّروا بشعرها الذي كان – في جُلِّه – مِعوَلَ هدمٍ للقيَم والأخلاق؛ فلم يكن يَجدر بهؤلاء العرَبِ أن يَستلهِموا منه أشعارَهم. قال عبدالله الطيب في ذلك: (...، والرومنسيةُ الأروبية كانت فيها عناصرُ هدَّامةٌ، من شواهدها – مثلاً – قصيدةُ كَلَـــرْدِجْ ... وحسناءُ كيتْس بلا رحمة، وريحُ شيلي الغربية التي يقول لها: "**كُوني روحًا لي يأيَّتها الروحُ الشَّرسة**" ...، ومنظومةُ جُونْ دُوَانْ لِيبرُونْ فيها شرٌّ كثيرٌ مختبئٌ تحت بَراثن ثورة قلبٍ وأنيابِها ...[2]:

وددتُ بحقّ السَّماءِ أنْ لو كنتُ طينًا بقَدرِ
ما أنا دمٌ وعَظمٌ ونقَى وعاطفةٌ وشُعورْ
لأنَّه على الأقلِّ يكونُ الماضِي قد مضَى
وتولَّى أمَّا المستقبلُ – "ولكنِّي الآنَ إذ أكتبُ أترَنَّحْ
إذ قد أسرفتُ في الشَّرابِ اليومَ
حتَّى يُخيَّلُ لي أنَّني في السَّقفِ واقِفْ"
أقولُ إنَّ المستقبلَ أمرٌ خطيرٌ
لذلكَ باللهِ هاتِ كأسًا من الصَّهباءِ والصُّودَا ...)[3]

ثم يذكر عبدالله الطيب كيف أنَّ روّادَ هذا التيّارِ تأثَّروا بهذا التِّيهِ الذي يشعره قارئُ الكلمة السابقة قبلَ قليلٍ؛ فمدّوا أيديَهم للمجهولِ، والتمَسوا (... مَلأَ[4] الرُّوحِ بينَ الأزهارِ والأشجَارِ ووَحدةِ الوجودِ ...)[5]؛ فأصبَحوا كالتائِهين روحيًّا وعقَديًّا، حتى مسيحيّتُهم أصبحَتْ في مَهَبِّ الريح من ذلك الاستِغراب الأدبيِّ:

جئتُ لا أعلمُ من أينَ ولكنّي أتيتُ
ولقد أبصرتُ قدَّامي طريقًا فمَشيتُ
وسأبقَى ماشيًا إنْ شئتُ هذا أمْ أبَيتُ
كيفَ جئتُ كيفَ أبصَرتُ طريقيَ
لستُ أدري ...[6]

يقـول عبدالله الطيب – بعد أنْ أوردَ هذه الكلمةَ لإيليَا أبي مَاضِي – : (...، وهكذا وهلمَّجرًّا .. نغَمٌ ليِّنٌ فيه عذوبة التَّرنُّم، ووضوحُ الوزنِ، وحُسنُ اختيارٍ للكلماتِ، ولكنّ جملة البيَان لا تصلُ بالقلبِ حقًّا إلى كبيرِ شيءٍ. محاولةُ نزعةٍ

[1] **المرشد**، ج4، القسم الثاني، ص580.
[2] ثم يترجم من تلك المنظومة.
[3] **المرشد**، ج4، القسم الثاني، ص582.
[4] هكذا الرّسم في النصِّ، والصواب"ملء"، برسم الهمزة على السطر.
[5] **المرشد**، ج4، القسم الثاني، ص581.
[6] **ديوان الجَداول**، لإيليا أبي ماضي، ص89 – 90.

مَعرِّيَّةِ الإلحادِ .. ثم المعاني فقاقيعُ، مما هو دائرٌ في طلبِ التعمُّقِ الفلسفيِّ، وليس بعميقٍ ...)[1]، وقوله: (مَعرِّيَّةِ الإلحادِ) إشارةٌ إلى التأثُّر بالمعرّي في نحوِ كلمتيْه: **إنّ الشّرائعَ ألقَتْ بيننَا إحَنًا ❁❁❁ وأورثَتْنا أفانينَ العَداواتِ**[2]

و:

اثنانِ أهلُ الأرضِ ذو عقلٍ بِلا ❁❁❁ دينٍ، وآخَرُ دَيِّنٌ لا عقلَ لَهْ[3].

يقول عبدالله الطيب: (...، من هذا المنطلقِ، أو نحوِه بدَأ جُبرانُ، وتَلاه ميخائيل نعيمة، وتبعَ من بعدُ المِهجَريّون ...)[4].

الثالث: رومانسيَّةُ الأفَنْدِيّ، وهنا يعكس عبدالله الطيب تطاوُلَ قومٍ آخرين على العربية، واجتراءَهم على شعرِها، أولئك هم الأفنديّة الذين أخذوا هذا اللقَبَ امتدادًا لأصلِه المُطلَقِ على السَّلاطينِ والأمراءِ الأتراكِ، فلمَّا انتشرتِ المدارسُ، وانزَوتِ الخلاوَى والكتاتيبُ القرآنيةُ، أصبحتِ الموادّ الإسلاميةُ، واللغةُ العربية تُدرَّس بالمدارس، باعتبارها موادَّ ثانويةً لا قيمةَ لها في الحياة الأكاديمية، ولا جدوَى من ورائِها في الحياة العمليةِ الوظيفيةِ في الدولة، عند ذلك ظنّ خرّيجو هذه المدارسِ – الذين تهتمّ الدولةُ بهم، وتعطيهم من الأجعالِ، أو الرواتبِ ما يجعلُ الناسَ ينفِرون من لقَب الشيخِ إلى لقبِ الأفنديّ – ظنّ هؤلاءِ أنهم قادةُ المجتمعِ إلى برِّ أمانِ الحضارةِ والرقيِّ؛ وأصبحتْ لهم رغَباتُهم الصارخةُ في الانتِماء إلى الغربِ. هؤلاء الأفنديةُ مثَّلوا – في شعرِهم – الدّورَ الثالثَ من أدوار الرومانسية؛ فكان لهم نصيبُهم من التأثّر بالغرب. قال عبدالله الطيب: (... تصدَّى الأفنديةُ المثقَّفون بثقافة الإفرنج من أجل الوظائفِ لحملِ ألْويةِ القيادةِ الفكريةِ ...، وقد كان للعلماءِ العارفين باللغة ونحوِها، وصرفِها ميراثٌ من سلطانِهم القديم. إلاَّ أنه الآن قد زعزعَه أمرانِ –[5] حَمْلةُ أوائلِ دعاةِ التجديد المتطرِّفين على شوقي وأصحابِه الذين انتزَعوا لواءَ دولة الشعرِ من المشايخِ، ثم ما جعلَ يغلُب من جهلِ دقائقِ اللغةِ، جهلاً جعلَ يُزيّنُ لكثيرٍ من جيل الأفنديةِ الجديدِ التنكُّرَ لقديمِها، والثورةَ على قواعدها ...)[6]، ثم أورَد عبدالله الطيب أمثلةً من نظْم أحمد شادِي من رُوّاد هذه الرومانسية، في نحوِ كلمته:

أهلاً أبو قِردَانْ ❁❁❁ يا مُنقِذَ الفلاَّحْ
كِلاكُمَا قَد هَانْ ❁❁❁ وَاستَمْرَأَ الأفْراحْ؛

فوصَف – في مَعرِض بيانِه – هذه الأنظُوماتِ وأصحابَها بالضَّعفِ اللغويِّ الشديدِ؛ إذ إنّ شعراءَ هذا الدّورِ كانوا ما بين شاعرٍ ضعيفِ البنيةِ اللغويّةِ العربيةِ بالذات، وشاعرٍ ضعيفِ البنيةِ اللغويّةِ في لسانَيها العربيِّ والانجليزيِّ على حدٍّ سواءٍ؛ ومن هنا كانتِ اللغةُ في ركاكةٍ واضحة .. أمَّا الشاعريّةُ فقد كان عبدالله الطيب مُنصفًا؛ إذ نسَبَ إلى هذه الرومانسيةِ شيئًا منها. قال: (...، أمّا أحمد زَكي أبوشَادي، صاحبُ أبولّو، وقائدُ العيرِ إلى دار الجهادِ، فكان امرأً شديدَ الطُّمُوح، ضعيفَ الحظِّ من تذوّقِ دِيباجةِ الشعرِ العربيِّ، ضعيفَ الإحساسِ برِنَّة أوزانِه القويةِ ... ذا حظٍّ من الأفكار "الرومنسية" كبيرٍ ...، ولكنّه كان ذا حظٍّ قليلٍ من حاقِّ وُجدانِ القلوبِ الذي يكون في الشعر ...، وطبيبٌ آخرُ ضعيفُ الحظِّ

[1] **المرشد**، ج4، القسم الثاني، ص586.
[2] **اللزوميّات**، حقّقه، وأشرَف على طباعتِه جماعةٌ من الأخصائيين، ط2 دار الكتب العلمية، بيروت، سنة1986م، ج1، ص154.
[3] المصدر نفسه، ج2، ص213.
[4] **المرشد**، ج4، القسم الثاني، ص581.
[5] هكذا الشرطة في النص، والصواب – مكانَها – النقطتان الرأسيتان.
[6] **المرشد**، ج4، القسم الثاني، ص587.

من العربية، عظيمُ الحظِّ من وُجدانِ القلوبِ الذي يكونُ في الشعرِ ...، رحمَ اللهُ الدكتور إبراهيم نَاجي ...)[1]؛ فأصحابُ هذا الدورِ الرومانسيّ – عند عبدالله الطيب – قليلُو الحظِّ من تذوق العربيةِ، وهم ما بينَ مُمتلِكٍ للوُجدان القلبيِّ الذي تنطلق منه الشاعريةُ، وما بين مُفتقِدٍ له، وذانِ هما ما جعَلا شاعريَّتهم مُفتقرةً إلى الإحساس الصَّادقِ، والانفعالِ اللَّحظيِّ؛ ولهذا رقَّت تلك الشاعريةُ، وصدقَ عليها وصفُ د. طه حسين الذي أوردَه عبدالله الطيب، وهو أنَّها شاعريةٌ تُشبهُ الوردَ – منظَرًا – في جمالها، ورقَّةِ ألفاظها، ولكنَّها لا تتحمّل اللَّمسَ والتقليبَ، والتنقيبَ عمَّا في دواخلِها، وإلاَّ اهتَرأتْ، وذبُلت ورديَّتُها تلك[2]. ثم لم يَزل عبدالله الطيب – بعد أنْ أطاع أمرَ د. طه حسين في عدمِ لمسِ تلك الورودِ، وتقليبِها – لم يزل يتعقّب تأثراتِ تلك النصوصِ – في رومانسيَّتها – بالأدب الغربيّ، تلك التأثراتِ التي وصلَت إلى حدِّ الأخذِ المباشرِ؛ سرقةً من نصوص الغربيِّين في"حسناء كيتس"، و"فتاة أودِلفْ"، وغيرِهما[3]. بل إنّ الفقرَ في البِضاعة اللُّغويةِ عمَّ حتى جعلَ بعضَهم يأخذ من بعضِهم الآخرِ، وكان هذا الفقرُ سببًا في ظهور نوعٍ من الخروج على مألوفِ اللِّسان الفصيح؛ فظهرت في خضمّ هذا الدور رومانسيةٌ، سمّاها عبدالله الطيب برومانسية الخروج عن المألوفِ؛ وهي نتاجٌ طبيعيّ لواقع ذلك الشعرِ في فقرِه اللُّغويِّ المُدقِع، وعندما تأمَّل عبدالله الطيب بعضًا من كلماتِ نزار قبّاني – من رُوّادها – وجدَه واضحَ الاستعانةِ بإبراهيم ناجي، غيرَ أنَّه يميل – بخلاف ناجي – إلى الغزل المُشاغِب، ولمّا كان هذا الدورُ الرومانسيّ يميل عمومًا إلى الوجدانيات القلبيةِ، دون الحسيّات التي يغرقُ فيها قباني، سَمَّى عبدالله الطيب مذهبَ قباني خروجًا عن المألوف، أي عن وجدانيات هذا الدور. ولكن عبدالله الطيب – مع ذلك – كان منصِفًا في دراسة الرومانسية الأفندية، فلم يكن يرفض من أجل الرفضِ، بل كان ربما يمتدح كثيرًا من أشعارها، وإنْ كانت في عمومها غيرَ محبّبةٍ إليه. قال مرةً: (في بعض أبياتِ "الخريفِ"[4]، على خفّة وزنٍ شيءٌ من حلاوة روح إبراهيم ناجي، وحرارةِ أنفاسِ وجدانِه – سببُ هذه الحرارة مواجهتُه لنا بخطاب العاطفة؛ فيشعرُ القارئُ أنّ له صِدقًا وإقدامًا على القول والإفصاحِ به من غير تكلُّفِ تُقيةٍ[5] أو رياءٍ:

أيُّ سرٍّ فيكِ إني لستُ أدري ❁❁❁ كلُّ ما فيكِ من الأسرارِ يُغري

خطرٌ ينسابُ من مُفترِّ ثغرٍ ❁❁❁ فتنةً تَعصِفُ من لَفتةِ نَحرِ

قدَرٌ يُنسَجُ من خصلةِ شعَرٍ ❁❁❁ زورَقٌ يَسبَح في موجةِ عِطرِ

في عُبابٍ غامِضِ التيّار يَجري ❁❁❁ واصِلاً ما بين عينَيكِ وعُمُري ...)[6]

فهذه كلماتٌ أعجبَت عبدالله الطيب في رقّتها من هذه الرومانسية، ولكنّها لا تُحدّد مُجملَ رأيِه فيها؛ فقد تَلاحَظ له أنَّ معظَم نظمِها كان سرَقًا من نصوصٍ أوربيّةٍ من نحوِ كلَرْدَج، وغيرِه[7]، كما أنها كانت لا تخرج من مستنقع الابتذال

[1] المصدر نفسه، ص588 – 589.

[2] المصدر نفسه، ص589.

[3] **المرشد**، ج4، القسم الثاني، ص590.

[4] عنوان قصيدةٍ لناجي.

[5] التُّقْيَة من الاتّقاء، ويُراد بها إظهارُ ما بخلافِ الباطن.

[6] **المرشد**، ج4، القسم الثاني، ص594.

[7] أبانَ عبدالله الطيب عن ذاك بدقّةٍ متناهيةٍ، وذكاءٍ ينمّ عن تمكّنٍ عجيبٍ من هذا الناقد في فنونِ الشرق والغرب، ولولا خوفُ الإطالةِ لأوردنا نصوصًا أوفَى من كلامه.

بحالٍ، إلاّ فيما ندَر. يقول عبدالله الطيب: (...، ولكنها رومانسية لا تخلُو من رِخَصِ روحِ الشارع الذي تجتهدُ أن ترتفعَ به إلى مستوى الفنّ. الحقُّ أنَّه شارع الصّحافةِ اليوميةِ التي لا يُراد لها أن تعيش إلى الغد[1]، ...:

يا شَعرَها علَى يَدِي ❁❁❁ شـــلاَّلُ ضَـوءٍ أسودِ

ألـمُّه سَـــنابلاً ❁❁❁ سَنابلاً لم تُحصَدِ

لا تَربِطيهِ واجعلِي ❁❁❁ على المسَاءِ مَقعدِي

من عُمرنا على مَخدَّ ❁❁❁ اتِ الشّـــــذَى لم تَرقُدِ

وحرّرتْه من شَـرِيـ ❁❁❁ ـطٍ أصـــــفَرٍ مُـغرِّدِ

واستغرَقَت أصابِعي ❁❁❁ في ملعَـــبٍ حُرٍّ نَدِي،

إلى آخِر ما قاله ...)[2]، وقد لا يخفَى هنا الابتذالُ اللُّغويُّ ممزوجًا بالغزلِ القبّانيِّ المشاغبِ في كلمته، ولعلّ شيئًا من الحسّية يَتراءَى بين ذلك الإسفَافِ الغزليِّ، وتلك البَذالةِ اللغويّة .. إنَّ رومانسيةً تستقيمُ على هذا لَهي امرأةٌ عقيمٌ لا تلدُ، وأفضلُ منها تلك الوردةُ التي تُعطي قدرًا من الجمالِ في مُتعتِها، وإن لم تدُم طويلاً؛ ولهذا لم يتَورّعْ عبدالله الطيب من نعتِ بعضِ المُحاولات في هـذا الدَّور بـ"التَّمرْنُس". قـال ناقدًا ذاتَ مرّة: (...، فالذي صنَع المهندسُ[3] رحمَه الله جهدٌ رومنسيٌّ، أو مُتَمرْنِسٌ ضائعٌ ...)[4].

الرابع: رومانسيَّة الفَقِيهِ المفقُودِ، وهنا يُحدّث عبدالله الطيب عن أولئك المُتَديِّنين من القوم الذين شعُروا بالظلمِ وعدمِ الرّضا عن ذلك التّهميشِ الدَّوليِّ لهم؛ فكانت رومانسيتُهم في نظمها ترمقُ – من حيث جَودةُ اللغةِ ومتانتُها – إلى رومانسية الدفاعِ عن القديم في ضَربِها الأولِ الذي مرّ ذكرُه. أما من ناحية معانيها، ومَرامِي تعبيراتِها، فهي تنظرُ – للأسفِ! – إلى معاني الرومانسيةِ في ضَربِها الثاني الذي مثّلَه المسيحيّون العربُ؛ فكان هؤلاء المتديّنون يَجنحون – تحتَ تأثيرِ سخَطِهم – أحيانًا كثيرةً إلى إشعارِ القارئِ بتملُّصٍ واضحٍ من قيودِ ذلك التّديُّنِ في رغبةٍ بيِّنةٍ عن الظهورِ بمظهر التخلّفِ الذي يتراءَى لهم مُـشكِّلاً عُقدةً اجتماعيّةً.

لقد ميّزتِ المؤسَّساتُ التعليميةُ الإفرنجيةُ طالبَ الدراساتِ الشرعيةِ بموادَّ ثقافيةٍ تربطُه بالحضارة الغربيةِ، مما جعلَه مُـنافسًا قويًّا لذلك الذي درَس تلك العلومَ الشرعيةَ في المسجد، أو الخلوةِ، أو الكُتّابِ، أو المعهدِ الدينيِّ؛ فباتَ هذا "الفقيرُ" –كما أطلَق عليه المجتمعُ – لا يجدُ حظَّه في دواوين الدولةِ؛ وكان ذلك سببًا أساسيًّا في جُنوح شاعريَّته إلى شيءٍ من إلحاديّات المعرِّي .. تناولَ عبدالله الطيب كلَّ ذلك من خلال أبي القاسم الشّابِّي، والتّجاني يوسف بشير، اللّذيْن مثّلا – بدراستهما في المسجد: مسجدِ الزيتونة، وفي المعهد: معهدِ أمدرمانَ العلميِّ – مثَّلا روحًا من ذلك التّوْق إلى الانعِتاقِ من ربقَة الدّين، حتى بلَغ ذلك التّوقُ ذروتَه حينما ظهَر لعبدالله الطيب في نقدِه روحٌ من نفَس الكنيسةِ يَختبئُ بين ثنايا النّظم الذي يَنظر من بعيدٍ – وأحيانًا من قريبٍ – إلى شعراء المِـهجَر في رومانسيّتهم من دور

[1] أي أنَّها لغةُ اللَّحظةِ، والساعةِ، واليومِ، أو هي لغةُ التأثيرِ اللَّحظيّ.

[2] **المرشد**، ج4، القسم الثاني، ص595.

[3] هو الشاعر علي محمود طه المهندس.

[4] **المرشد**، ج4، القسم الثاني، ص597.

المسيحيّة العربية السابقِ ذكرُه. حتى إنّ ذلك النّفَس لَيكونُ – أحيانًا – أشدَّ ظُهورًا من ظُهوره في شعراء المهجر أنفسِهم، وقد كان عبدالله الطيب كلّما استمعَ إلى الشابّي في داليّتِه – التي منها[1]:

أنتِ ما أنتِ؟ أنتِ رسمٌ جميلٌ ❁❁❁ عبـــقريٌّ من فنِّ هـَذا الوُجودِ

– كلّما استمعَ إلى الشَّـابّي أحسَّ بشيءٍ من فلسفـةِ وَحـدةِ الوجودِ، على اختلاطٍ[2] بذلك النّفَس الكنَسيِّ الواضحِ – كما قال – (... مِن توهُّمِ ترانيمِ كنيسةٍ في القلب ...)[3]، ولعلّ هنيْهةً مع كلمة الشابّي هذه يتبدَّى فيها صدقُ ما وصلَت إليه قريحةُ عبدالله الطيب .. **أنتِ أنشـودةُ الأناشيدِ غنًّا ❁❁❁ كِ إلهُ الغناءِ ربُّ القصيدِ ...**

خطواتٌ أسكرنَه بالأناشيدِ ❁❁❁ وصـوتٌ كرجْعِ نَايٍ بعيدِ ...

وقوامٌ يكادُ ينطقُ بالألحَانِ ❁❁❁ في كـــلِّ وقــفةٍ وقُعـــودِ

كلُّ شيءٍ مُـوقَّعٌ فيـكِ حتَّى ❁❁❁ لفْــتةُ الجِـــيدِ واهتِزازُ النُّهودِ

(...، ومن العجيبِ أنّ إيليا أبي[4] ماضِي ليس في نونيّته[5] من الكنسيَّات كما في داليَّة الشابّي هذه ... تفاصيلُ المنظرِ الجنسيِّ المتمثِّلِ في مِشيةِ هذه الفتاةِ الإفرنجيةِ، الرّوميةِ قولاً واحدًا، وهي كمَا هي جنسٌ، هي أيضًا كَسرٌ، أو رمزٌ لكسرِ قيود المسجدِ، وحجابِ البناتِ، ...، ثمّ السُّكرُ بالخُطواتِ نظَرٌ عـارمٌ. والأناشيدُ أناشـــيدُ الكنيسةِ التي توهَّمـــها الشاعرُ ...) .. كذا يُعلِّق عبدالله الطيب على هذه الداليّة[6]، وهو – في مَعرِض بيانِه – يُسمّي هذا النّهجَ بالمُتأعْصِر، أي الذي يُحاول مُـجاراةَ العصرِ ولا يستطيع .. قال – مرةً – عن كلمة الشابّي هذه: (...، وقد أدارَ الشابي معانيَ قصيدتِه كلَّها على خَطابةٍ لفظيةٍ تَعطُو بيدٍ ولا تستطيع التناوُلَ حقًّا من ثمَراتِ ما يُخيّل إليه أنّه هو التفكُّر المتحضِّر الفنيُّ العصريُّ ...)[7]، ولعلّ ما جعَل الشابي لا يستطيع ذلك المَـنالَ من التفكير الغربيّ أنّ الغربيِّين لا يَكتفون – كما قال عبدالله الطيب – بالخطابة اللَّفظيةِ، ولكنّهم يتأمَّلون الطبيعةَ نفسَها، واضِعين أصابعَ تأمُّلهم على تفاصيلها، وهذا ما لم يُدرك شأوَه أولئك المتديّنون في رومانسيَّتهم ..

وهكذا يُطوِّف الناقدُ الكبيرُ حول الرومانسية بأضرُبها الأربعِ، وهو يثقُ بأنّ الشعرَ عبرَ تلك الأضرُب كلِّها إنّما هو مفتونٌ مُستغرِب في كلِّ ما يخصُّ معانيَه، وصوَره الفنِّيةَ، بل هو – في مُعظمِه – سرَقٌ من أدبِ الغربيِّين أشعارًا، ومسرحيّاتٍ، وقد كان تحليلُه عبرَ ذلك التَّطوافِ عن ملَكةٍ فنِّيةٍ بارعةٍ، وإلمامةٍ واسعةٍ بآدابِ الشرق والغربِ، ولولا خوفُ الإطالة لَعجَّ هذا المقال بنصوصٍ أوفـرَ من تلك البَراعةِ والسَّعةِ، مع الاستظهار النّادرِ للنُّصوص ..!

أما الشعرُ المتحرِّر من قواعد النَّظم، فقد يَراه عبدالله الطيب امتدادًا لتلك الأضربِ الرومانسيةِ في استغرابٍ واضحٍ جليٍّ، خاصةً من حيث المعاني والصوَر .. قال في ذلك: (كثيرٌ من الشعراء الذين أخَذوا من بعدِ هذه الأضرُبِ

---

[1] **ديوان أبي القاسم الشابّي**، قدَّم له، وشرَحه الأستاذ أحمد حسن يسَح، ط1 دار الكتب العلمية، بيروت، سنة1995م، ص60.

[2] عند قراءة الأبياتِ كلِّها.

[3] **المرشد**، ج4، القسم الثاني، ص613.

[4] كذا في النّص.

[5] التي منها: **وطنَ النجـــومِ أنا هُنـا ❁❁❁ حدِّقْ أتذكـرُ مَن أنا؟**

ألمَحتَ في الماضِي البعيدِ ❁❁❁ فـــتىً غـريـرًا أرعَـــنا.

[6] **المرشد**، ج4، القسم الثاني، ص613 – 615.

[7] المصدر نفسُه، ص612.

التي ذكرنا بسبيلِ مزيدٍ من التجديد إنْ هم في الحقيقة إلاَّ فرعٌ منها. مثلاً البيَاتي إنْ هو في كثيرٍ من الأخيلة والبيانِ إلاَّ امتدادٌ للرومانسية الثالثة، داخَلَه أخذٌ من الرومانسية الثانية المسيحية. مثلاً:

الصُّحفُ الصَّفراءُ

تُوزِّع الألقَابْ

تَلثُم أيديَ القاتِلينَ

تمسَح الأعتابْ

تمنحُ أشباهَ الرجالِ العُورَ والأذنابْ

صُكوكَ غفرانٍ بلا حسابْ ...

ومالَنا نحن المسلمينَ ولِصكوك غفرانٍ بلا حسابٍ.

الشمسُ والفارسُ فوقَ المدخَنةْ

يُنازلُ اللُّصوصَ والمـُشوَّهينَ

بالحروفِ المـُزمِنةْ[1]

يزرعُ صيفَ الأزمنةْ

يَثأرُ للحقيقةِ المـُمتهَنةْ

يَحملُ في ضُلوعه صَليبَه ووطنَهْ

وما صلةُ الحروفِ المؤمنةِ والوطنِ المسلمِ بحملِ الصّليب؟ وأيُّ شيءٍ تكونُ دلالةُ "يَحمل صَليبَه" عند قارئٍ مسلمٍ لم يتنصَّر فكرُه بعدُ؟ وهل وصلَ التعبيرُ المجازيُّ عند أهل ملَّته أنْ يُحملَ الصليبُ على الضُّلوع، أو على الظَّهر والكتِف؟ ...)[2] .. التعبيرُ – تمامًا – كما ارتَأى الناقدُ الكبير، ولكنّ المعنَى يتنفَّسُ صِدقًا من واقعِ حياة الأمةِ العربية المسلمة ..!

أما من ناحية الالتزام العروضيِّ فقد تشعُر هذه الدراسةُ بشيئينِ آمَنَ بهما عبدالله الطيب قُبيْل أن يُصرّح برأيِه القاطع في ذلك النّمطِ المتحرِّر من الشعر. **الشيءُ الأولُ**: أنّ مبدأ العملِ على التخلُّص من أوزان الخليل لم يكن بِدعًا من أمر هؤلاءِ الشعراء المحدَثين، بل كان أمرًا قديمًا. قال: (...، وفي كتاب الباقلَّاني ما يدلّ على أنّ تركَ القافية، والافتنانَ في مخالَفةِ مألوف الأوزانِ أمرٌ قديمٌ، وشيءٌ من هذا المعنَى في "الصَّاهل والشَّاحِج" للمعرِّي، ...)[3]، ولكنّ الفرقَ بين ذلك القديمِ، وهذا الجديدِ يكمنُ في التِزام القديمِ تلك الموسيقَى التي تتمُّ فيها نِسبٌ زمانيةٌ ثابتةٌ في وزن البيت؛ فيسهلَ التّغنّي والإنشادُ على تَساوٍ واتِّساقٍ بين تلك النِّسبِ، وهذا ما كانت تعملُ عليه بحورُ الخليل من قبلُ: تساوٍ في النِّسب الزمانية، واتِّساقٌ بين أنفَاس المـُنشِد، أو المـُغنِّي؛ فلا تتطاوَلُ ولا تتقاصَر، ولا اختلافَ بينها، مع الالتزامِ بالتقفية على سبيلِ الازدواجِ، أو الترسُّلِ، أو غيرِهما؛ فلا مَندوحةَ من قافيةٍ يتمّ بها توزيعُ تلك النّسبِ في موسيقيَّتها الزمانية .. أما هذا الجديدُ فقد تأبَّى على الألحانِ المنتظمةِ، فاقِدًا التناسقَ في نِسَبِه الزمانيةِ، غيرَ مُطربٍ غناءً، ولا تستوِي الأنفاسُ معه إنشادًا، إنما كان انفعالاتٍ عاطفيةً تتخبّط في عدمٍ من النَّظم، تكتنفُ الفوضَى قافيتَه، وتزلزلُ

[1] كذا، ولعلّها "المؤمنة"؛ بالنَّظر إلى السياق.

[2] **المرشد**، ج4، القسم الثاني، ص647 – 648.

[3] المصدر نفسه، ص652.

اتِّزانَه، كما فعلَت بهُلاميّاتِه المعنويّةِ المُستَرقةِ من بيئاتِ الآخَرين .. وقد ألمَح عبدالله الطيب باتِّفاق شوقي – أميرِ الشعراء – معَه في هذا المذهب[1] .. **الشَّيءُ الثَّاني** الذي آمَنَ به الرجلُ أنَّ هناك مُنتَحًى استِحيائيًّا انتَحاه بعضُ هؤلاء المتحرِّرين، فهم – أحيانًا – يُسطِّرون أبياتَهم تسطيرًا يُشعِر بالتحرُّر ولا تحرُّرَ؛ إذ هي أوزانُ الخليلِ بعد نظَرٍ وتدقيقٍ[2]، وقد مثَّلَ – لذلك – عبدالله الطيب ببعض كلماتٍ من نحو:

كان ليلٌ وكان صبحُ
وكانت قصةٌ آدميةٌ محتومةْ
قصَّةٌ تعرفينَها.

قال عبدالله الطيب: (...، فهذا بحرُ الخفيفِ، وزَّع الشاعرُ بيتَه، ...، وينبغي أن يُلتزَم في كتابة الشعر ما يُعين على بيان إيقاعِه على النَّحو المألوف:

كان ليلٌ وكان صبحٌ وكانت ❁❁❁ قصَّــةٌ آدميةٌ محــتومةْ
قصَّةٌ تَعــرِفينَها فلقَــد مثَّلْـ ❁❁❁ ـتِ أدوارَهـا معي يا أثيمَةْ
ومضَــينَا أنا وأنتِ فقــد تمَّـ ❁❁❁ ـت فصُولُ الرِّوايةِ المرسُومةْ
ومضَــينا كلٌّ إلى حيثُ يَبني ❁❁❁ من جَديدٍ أيامَه المَــهْدومةْ،

واقرأ "الأفعَى"، ... فهي من بحر المجتثِّ، و"الشكّ" ... فهي من السَّريع، و"لقاء" ... فهي من المتقارب، و"الضَّعف" ... من الرجَز، وبعضُ هؤلاء وُزِّعت أبياتُه على أنصافٍ كلٌّ منهنَّ في سطرٍ، وما بذلك من كبير بأسٍ.)[3]؛ على أنَّ عبارة عبدالله الطيب توحِي بأنّ عدمَ البأس إنما هو من توزيع الأبياتِ على أنصافٍ، وهذا أقربُ في تناسُقِ النِّسبِ الموسيقية من التسطير، كما يجوز أن يكون ذلك قَبولاً من الناقد الكبير ناتجًا من إعجابِه المسبَق بالفيتوري، وقبَّاني، وبعضٍ من أولئك التجديديِّين بسببِ ما جمُلت به عبارتُهم في لغتِها الرَّصينةِ السليمةِ. قال مرةً: (... الفيتوري ممتلكٌ لناصية النّغم، جيّدُ عباراتِ البيانِ، سليمُ متنِ اللغةِ، ...)[4]. ولربما نَستشِفُّ من هنا أنّ عبدالله الطيب يقبَل هذا المنتَحَى الاستحيائيَّ لأمرين. **أوَّلُهما** اعتمادُ الفصحَى، والاحتفاظُ بهيبتِها وجلالتِها، ورونقِ جمالِها في صحَّةٍ وسلامةٍ من اللّحن، وابتعادٍ بها عن الابتِذال. و**الثاني** اعتبارُ ذلك التَّسطيرِ توظيفًا للبحور، يُذكِّر – من قريبٍ، أو من بعيدٍ – بالموشّحاتِ الأندلسيةِ التي لا تزال تُعتبر تجديدًا لأوزانِ الخليلِ، من حيث التوظيفُ – تارةً – ومن حيث الزيادةُ والابتكارُ تارةً أخرى، علمًا بأنّ الموشّحاتِ احتفظَت بمبدأينِ مُهمَّين فقَدتْهما القصيدةُ الحرّة الحديثةُ، وهما الاحتفاظُ بهيبة اللغة، وفصاحتِها، وصحةِ تعبيرها، بالإضافة إلى تناسقِ النّسبِ الزمانيةِ المُسهّلةِ لعمليّتيِ الإنشادِ والغناء. مع أنّ هناك أمرين آخَرين اشترك فيهما الموشّحُ مع هذه المنظومات المعاصرةِ، على الرُّغم من تميُّزِه عنها. **الأولُ** أنّ كليهما وليدُ بيئةٍ حضاريةٍ جديدةٍ استوجَبت تطويرًا في كلِّ مَناحي الحياة لمواكبةِ الحاجاتِ والأغراضِ. و**الثاني** أنّ كليهما لم يجد حظًّا

[1] المصدر نفسه، ص567.
[2] يمكن مراجعةُ **العَروض بين الأصَالة والحَداثة**، د. إبراهيم عبدالله أحمد عبدالجواد، ط1 دار الشروق للنشر والتوزيع، سنة2002م، الأردن، عمَّان؛ ففيه تفصيلٌ شافٍ إن شاء الله.
[3] **المرشد**، ج4، القسم الثاني، ص651 – 652.
[4] المصدر نفسه، ص650.

كبيرًا، ومكانًا ساميًا في دنيا النَّقدِ الأدبيِّ بصورةٍ عامّةٍ؛ فقد قلَّ الواقفون – من النّقَّاد – على تمييزِ الموشّحاتِ بعضِها عن بعضٍ. كما قلّ العاكفون – عمومًا – على الشعر الحرّ؛ لبيان مميّزاتِه، وخصائصِ صوَره الفنّيةِ، أو لغتِه الشاعرةِ ..

ثمَّ ماذا بعدُ؟ .. يُجيبُ عبدالله الطيب: (...، بعدَ هذا ... اجتاحتِ القصيدةَ العربيةَ غارةٌ كغارةِ هولاكو ...، ليس لنا – ولا لغيرنا – أن يُنكر التجديدَ؛ فإنّه من سُننِ التطوّر، والرّغبةُ في التغيير من ظَواهر الحياةِ، ...، ومن التجديدِ صادقٌ، ومنه إفكٌ وافتراءٌ. والإفكُ والافتراءُ زبَدٌ يذهب جُفاءً، والصدقُ وكلُّ ما هو صادقٌ يبقَى ويُنتفَع به ...)[1] .. بهذه الفقرةِ مهَّد عبدالله الطيب ليقول كلمتَه الأخيرةَ، ويُبديَ رأيَه الحاسمَ في قضية التَّحرُّرِ في الشعر قائلاً فيما يلي: (...، ومما يُختبر به الافتراءُ أنّ المجيءَ بأمثالِه سهلٌ، وما ليس بافتراءٍ تَعسُر محاكاتُه بما يكون مثلَه. ضروبُ التجديدِ التي تراها الآنَ أكثرُها غثاءٌ وزبَدٌ جُفاء. مما يدلّ على أنَّها افتراءٌ كثرةُ امتِلاءِ الطُّروس والصُّحفِ السيّارةِ بأمثالها، ثم خروجُها كلَّ الخروجِ عن عُرف اللغة الفصيحةِ، ... وعن عُرف اللغة الدارجة، ...، طبقاتُ الناسِ والمدنُ والبَوادِي في جميعِ أقطار العربية تتغنَّى في أعراسِها، وأفراحِها، ومناحاتِها، ومواكبِها ...، تتغنّى بالكلام الموزونِ المقفَّى بحسَبِ ما عليه طريقةُ الوزنِ والتقفيةِ في الكلام ...، فلمَاذا – إذًا – هذا التعدِّي على اللِّسان الفصيح؟ ...)[2]. لقد ارتآى الشاعرُ الكبيرُ، والناقدُ الفذُّ – وهدَّك به من شاعرٍ وناقدٍ!! – أنّ ذلك تَعَدٍّ على اللِّسان الفصيح، وفسادٌ وإفسادٌ، سليمُ الذَّوقِ، وجميلُ الطّبعِ بمُنتأىً عنه أيّما مُنتأى؛ فكان – لذلك – من البديهيّ أن يكونَ حظُّ نفسِه منه النفورَ كلَّ النفور .. تلك هي حاسمةُ رأيِه في التحرّر من الوزن، ولكنْ، ولَئن كان لنا من كلمةٍ، فإنَّنا – في سبيل: ﴿وَلاَ يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَآنُ قَوْمٍ عَلَى أَلاَّ تَعْدِلُوْا اعْدِلُوْا هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَىٰ﴾[3] – لا بدّ أن تُقرِّر أنّ من هذا الذي نفرَت منه نفسُ عبدالله الطيب كلماتٍ أحبَّها[4]؛ لأنّها التزَمت شيئًا من تفعيلات الخليل، مع ثباتٍ معقولٍ في النِّسب عند التّغنّي، إضافةً إلى اعتدادٍ بالعربية لا يُستَهانُ به؛ سلامةً وصحةً في الأداء، وجمالاً في الأسلوبِ، مع ما يَكتنفُ المعانيَ من رُقيٍّ يُعبِّر عن همومٍ – في أغلبِها – مُعَاشةٍ في واقعِ الأمَّة، وهذا – من الشعر الحرِّ – ما يَستحقّ أن يُعرف بشعر التفعيلة؛ لأنَّه استغنَى عن جملة تفعيلاتِ الخليل صدرًا وعجُزًا؛ ليأخذَ – منها – تفعيلةً، أو اثنتين في بيتٍ مُسطَّرٍ. أمّا القافيةُ فهي موجودةٌ في بعض هذا الشعرِ، ولكنَّ قفَلاتِها تختلف عن قفَلات الخليل، مُتراوِحةً ما بين رويٍّ، ورويٍّ جديدٍ، وكثيرًا ما تأتي مُتواليةً في صورةٍ تشبِهُ قافيةَ الخليل، مُشتمّةً رائحةَ الازدواج الرّجَزيّ، في ميلٍ إلى التعدُّد، والتَّردّد ما بين مطلَقٍ ومقيَّدٍ. ولا شكّ أنّ هذا لا يُعبِّر عمّا وصَفَه عبدالله الطيب من قبلُ بالمُنتَحَى الاستحيائيِّ صوبَ أوزانِ الخليل؛ فتلك ادّعاءاتٌ حاولَتِ الهروبَ من قيود الخليل دونَ جدوَى. أما هذه فتحرّرٌ جُزئيٌّ من الخليل شكَّل نمَطًا حَداثيًّا يُعجبُ عبدالله الطيب وأمثالَه من عُشّاق الأصَالة .. لقد كان لهذا النمَط خصائصُ يمكن تلمُّس بعضِها من خلال أمثلةٍ نَرجو أن يبتعدُ الحديثُ – حولَها – عن النّقد الأدبيّ قليلاً. تقول الشاعرةُ نازك الملائكة[5] في ذكرى الشَّهيد حامد المصريّ:

ومنَ القَبرِ المُعطَّرِ

---

[1] **المرشد**، ج4، القسم الثاني، ص661.

[2] المصدر نفسه، ص662، بتصرّف يسيرٍ.

[3] سورة المائدة، الآية رقم8.

[4] من نحوِ الفيتوري، وقبّاني، ممَّا مرّت الإشارةُ إليه من قبل.

[5] **ديوان "قرار الموجة"**، ط1، سنة1957م، ص27.

لم يزلْ مُـنبعِثًا صَوتُ الشَّهيدِ
طيفُهُ أثبَتُ من جَيشٍ عَنيدِ
جاثِمٌ لا يَتقهْقرْ

وقد تظهر "فَاْعِلَاْتُنْ" كتفعيلةٍ اختارتْها الشاعرةُ، على تقطيعٍ كما يلي:

وَمِنَلْقَبْ / رِلْمُـعَطْطَرْ
ووزنُه: فَعِلَاْتُنْ / فَاْعِلَاْتُنْ
لَمْيَزَلْمُـنْ / بَعِثَنْصَوْ / تُشْشَهِيْدِيْ
فَاْعِلَاْتُنْ / فَعِلَاْتُنْ / فَاْعِلَاْتُنْ
طَيْفُهُوْأَتْ / بَتُمِنْجَيْ /شِنْعَنِيْدِيْ
فَاْعِلَاْتُنْ / فَعِلَاْتُنْ / فَاْعِلَاْتُنْ
جَاْثِمُنْلَاْ / يَتَقَهْقَرْ
فَاْعِلَاْتُنْ / فَعِلَاْتُنْ

وقد يتَلاحَظُ التِزامُ "فَاْعِلَاْتُنْ"، مُـتنوّعةً ما بين التّمام والخَبن؛ مما أضفَى على الكلمة موسيقَى حُلوةً، ثم جمـلت مقاطعُ هذه الموسيقَى بقافيتينِ: مُطلقةٍ داليّةٍ مكرَّرةٍ مـُجراها الكسرُ، ومقيّدةٍ رائيّةٍ تتردّد بعد تَيْنِ المطلَقتين، مع ملاحظة اللُّغةِ في سلامة كَلِمِها، والمعنَى في جلالةِ عظمتِه. ويقول محمود درويش[1]:

أنَا عَربِيْ
أنا إسمٌ[2] بلاَ لقَبِ
صَبورٌ في بلادٍ كلُّ ما فيهَا
يعيشُ بفوْرةِ الغَضبِ
جُذُوري قبلَ مِيلاد الزّمان رسَتْ
وقبلَ تفتُّح الحِقَبِ

وهذا يُقطّع على "مـُفَاْعَلَتُنْ"، بوضوحٍ وسهولةٍ كما يلي:

أنَا عَربِيْ
على وزنِ: مـُفَاْعَلَتُنْ
أَنَاْ إِسْمُنْ / بِلَاْ لَقَبِيْ
مـُفَاْعَلْتُنْ / مـُفَاْعَلَتُنْ
صَبُوْرُنْفِيْ / بِلَاْدِنْكُلْ / لُمَاْفِيْهَاْ
مـُفَاْعَلْتُنْ / مـُفَاْعَلْتُنْ / مـُفَاْعَلْتُنْ
يَعِيْشُبِفَوْ / رَتِلْغَضَبِيْ

[1] **المختار من شعر درويش**، إعداد د. محمد عنانيّ، بتقديم د. سمير سرحان، ط مطابع الهيئة المصرية العامّة للكتاب، سنة2001م، ص13.
[2] على القَطع في همزة "اسم"، وتخفيفِ الياء في "عربيّ"، وهذا سهلٌ؛ ليتمَّ الميزان.

مُـفَاْعَلَنْ / مُـفَاْعَلَنْ
جُذُوْرِيْقَبْ / لَمِيْلَاْدِزْ / زَمَاْنِرَسَتْ
مُـفَاْعَلْنْ / مُـفَاْعَلْنْ / مُـفَاْعَلَنْ

على تنويعٍ في "مُـفَاْعَلَنْ" ما بين تمامها وعَصْبها، في بائيّةٍ من القافية المطلقةِ المُتردّدة بين الأسطر، وعلى رصَانةٍ في اللُّغة تبدو. أما نزار قباني فله في القُدسِ تَفعيليَّةٌ مشهورةٌ، حلوةٌ على جزء "مُـسْتَفْعِلُنْ" من أجزاء الخليل. منها[1]:

يا قُدسُ يا مَنارةَ الشَّرائعْ
يا طفلةً جميلةً مَحروقةَ الأصَابعْ
حزينةٌ عينَاكِ يا مدينةَ البتُولْ
يا واحةً ظليلةً مرَّ بهَا الرّسولْ
يا قدسُ يا مدينةَ الأحزانْ
يا دمعةً كبيرةً تَجولُ في الأجْفانْ
مَن يُوقِفُ العُدوانْ
عليكِ يا لُؤلؤةَ الأديانْ؟

وقد حسُنَت – هنا – ثلاثيّةَ القوافي، من العينِ، واللَّامِ، والنّون .. أما العينُ فتعبّر عن ضجيجِ تلك الثّورةِ في غضَبِها، وأما اللَّامُ والنّون بذَلاقتِهما في السهولة والجرَيانِ فهُما تدفّقٌ جليٌّ لذلك الغضَبِ في ثورة بُركانِه، ولعلّ تقييدَ القافية بالسكون يُشير إلى وقفةِ تأمّلٍ بين أعطافِ ذلك الحزنِ العميق ..

إنّ ثلاثَ مُلاحظاتٍ نلتمحُها من خلال هذه النّصوص يمكنُ أن تُشكّل مميّزاتٍ وخصائصَ يستقيم عليها بناءُ شعر التفعيلة. **أُولَاها** وحدةُ التفعيلةِ، حيث تحتلّ كلَّ سطرٍ تفعيلةٌ واحدةٌ مُعرّضةٌ للتَّكرار مرّةً، أو مرتين، أو أكثرَ، كما أنّها مُعرّضةٌ لعُموم الزّحافاتِ والعلَل الخليليةِ المعروفة، وقد يتراءَى جمالُ التزامِها في هذا النّمَط – بل وضرورتُه – بخلافِ الشعرِ العموديِّ. و**ثانيتُها** تلك الحرّيةُ في اختيار عدد التفعيلاتِ، مما يُؤدّي إلى حرّيةٍ في تنوّعِها لتزيينٍ، وتذويقٍ موسيقيٍّ يحلُو عند الإنشاد، مع حفاظٍ على الفجَواتِ الزمانيةِ لايَخفَى، وكَم كان لحنُ فيروزَ[2] مُتماسِكًا وهي تُغنّي أنشودةَ قباني التي وردَت قبلَ قليلٍ. **الملاحظةُ الثالثة** هي حرّيةُ الرّويِّ والقافيةِ، من حيث التعدّدُ والاختلافُ ما بين مطلَقٍ ومقيَّدٍ، مع ميلٍ – يُلتمَحُ أحيانًا – إلى روحِ الازدواجِ التي في رجَز الخليل ..

وفي ختام هذه الكلمة فإنَّ الدعوةَ إلى ما يُسمَّى بالشعر المنثورِ، أو الحرِّ مطلقًا وبصورةٍ تُعادي أوزانَ الخليل مُنزلَقٌ خطيرٌ إلى هاويةِ التخلّي عن قواعدِ النَّحوِ في المستقبلِ؛ لأنَّ الشعرُ إذا تحلَّل من قواعدِه، فُتح البابُ لتَحلُّل الكلامِ من قواعدِه أيضًا؛ ذلك أنَّ قواعدَ النَّحوِ إنَّما ارتكزَت – بعدَ القرآنِ العظيمِ – على فصيحِ الشِّعر الموزونِ المقفَّى في شواهدها .. إننا لا ننكرُ – مع ذلك – أنَّه كانت لعبدالله الطيب جَولاتٌ في ميادينِ الشعر المتحرِّر أداءً، وتذوُّقًا؛ بل ثبَت لهذه الدراسة أنَّه يُعتبَر أوَّلَ مَن امتَشقَ سيفَه، واعتَجر عُمامتَه في أوائلِ الثلاثيناتِ من القرنِ الماضِي، أي قبلَ الشاعرةِ العراقية القديرةِ نازك الملائكة ببِضعةَ عشَرَ عامًا، وذلك في ديوانِه "سَقط الزّند الجَديد"، إلاَّ أنَّ الدِّيوانَ تأخَّر في طبعِه نحوًا من أربعينَ عامًا، ولكننا على يقينٍ من أنَّ الرجلَ عادَ فأنكَر على نفسِه تلك المحاولاتِ، لا لشيءٍ إلاَّ لأنَّها

[1] **الأعمال السياسيَّة الكاملة، منشورات نزار قباني**، ط6 بيروت، سنة2000م، ص161 – 164.
[2] مُغنّيةٌ معاصرة.

كانت فورةَ شبابٍ في التَّعبير عن كُرهِ المحتلِّ الانجليزيّ، فلمَّا نضجَت العقولُ تبيَّنَ له أنَّ ذلك التَّحرّرَ لا يخدُم إلاَّ مصالحَ المحتلِّ؛ فتركَه، واعتذرَ منه، ولم يكن ذلك التركُ والاعتذارُ من عبدالله الطيب إنكارًا محضًا لذلك النَّمط من الشعر، بل – كما سبقتِ الكلمةُ – فقد أخذَ الناقد الكبيرُ يلتمِح فيه بعضَ الإيجابيَّات التي تؤهِّله للقَبول، من نحو سلامةِ اللُّغةِ، وصدقِ العاطفة النابعِ من أصالة العُروبةِ والإسلام؛ تعبيرًا عن واقعِ الأمّة؛ فكان حسَنًا بذلك، سيِّئًا مردودًا بغيرِه من سَرَقٍ لثقَافاتِ الآخَرين؛ تشوُّفًا واستِشرافًا، أو استِلهامًا واستِسلامًا.

هذا، والله أعلمُ بالصَّوابِ، وصلَّى الله وسلَّم على سيِّدنا محمَّدٍ وعلى آلِه، وصحبِه أجمعين ..

قائمةُ المَصَادرِ والمَراجِع

أولاً: المَصادر

- القرآنُ العظيم.
- المُرشِدُ إلى فَهمِ أشعَار العَربِ وصِناعَتِها، د. عبدالله الطيِّب، ط4 مطبعة جامعة الخرطوم، دار جامعة الخرطوم للنشر، سنة1991م.
- المرشد إلى فَهمِ أشعَار العَربِ وصِناعَتِها، د. عبدالله الطيِّب، ط2 مطبعة جامعة الخرطوم، دار جامعة الخرطوم للنشر، سنة1993م.
- ديوانُ سَقطُ الزِّندِ الجَديد، د. عبدالله الطيب، ط1 دار الطباعة، ودار التأليف والترجمة والنّشر، جامعة الخرطوم، سنة1976م.
- ديوانُ أصدَاءُ النِّيل، د. عبدالله الطيب، ط4 دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم، سنة1989م.

ثانيًا: المَراجع

- الأعمالُ السياسيَّةُ الكاملة، منشورات نزار قباني، ط6 بيروت، سنة2000م.
- ديوان "قرار الموجة"، نازك الملائكة، ط1، سنة1957م.

❖ ديوان أبي القاسم الشابّي، قدَّم له، وشرَحه الأستاذ أحمد حسن يسَج، ط1 دار الكتب العلمية، بيروت، سنة1995م.
❖ ديوان الجَداول، لإيليا أبي ماضي،(بدون).
❖ عبدالله الطيب ذلك البحر الزاخر، دراسة تحليلية لحياته ونظريّاته في الأدب والحياة، د. زكريّا بشير إمام، ط1 شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، سنة2004م.
❖ العَروض بين الأصَالة والحَداثة، د. إبراهيم عبدالله أحمد عبدالجواد، ط1 دار الشروق للنشر والتوزيع، سنة2002م، الأردن، عمَّان.
❖ اللُّزوميّات، لأبي العلاء المعرّي، حقّقه، وأشرَف على طباعتِه جماعةٌ من الأخصائيين، ط2 دار الكتب العلمية، بيروت، سنة1986م.
❖ المختار من شعر درويش، إعداد د. محمد عنَاني، بتقديم د. سمير سرحان، ط مطابع الهيئة المصرية العامّة للكتاب، سنة2001م.

❁❁❁❁❁❁❁❁ تمَّ والحمد لله ❁❁❁❁❁❁❁❁
❁❁❁❁❁❁❁
❁❁❁❁