تَشْكِيلُ اللُّغةِ وبِنَاءُ الأُسْـــلُوب
في شعر إدريس جَمَّـــاع

د. محمد محجوب محمد عبد المجيد
كلية التربية – قسم اللغة العربية
جامعة أم درمان الإسلامية / السودان

ملخَّــص:

يقوم هذا البحث بدراسة تشكيل اللغة وبناء الأســلوب في شــعر جماع، وخلص إلى أن اطلاعه على حركات التجديد الشعري قد قاده إلى الابتعاد عن التعبيرات الجاهزة والأكليشيهات التقليدية، في مقابل اصطناع علاقات لغوية جديدة تعبر عن روح عصره.

تنوعت تقنياته الأسلوبية وأدواته اللغويــة مــا بــين: التكــرار، والترادف، والبدل، والضمائر، والسرد (المونولوج الداخلي). كذلك لم تخلُ لغته من الألفاظ القاموسية، فضلاً عن بعض الفجاجة النثرية.

مقدمة:

لعل أصدق وصف يمكننا أن ننعت به الشاعر إدريس جماع* هو أنــه أفضل تعويض مَنّ الله به على السودانيين بعد أن اخترمت المنيــة الشــاعر الكبير التجاني يوسف بشير، والحق أن قيمته تتجاوز كونه شاعراً فذاً غــذى وجدان السودانيين، وألهب حماستهم، وبشرهم بالفجر الصادق قبل أن ينبثــق سناؤه إلى الوجود المعاين، إلى داعية للسلام ومبشر بالحرية، ومتأمل للكون والوجود. وحقاً أن رؤاه وتصوراته لا تفضي- في آخر الأمر- إلــى رؤيــة فكرية واضحة، أو تصور فلسفي متكامل، أو موقــف أيــديولوجي صــارم. إلا أن شعره يملك شيئاً مهماً، يملك الوجدان الصادق والحس العميق، وهــذا - في تقديرنا - كاف لنيل الإعجاب والتقدير.

ينهض هذا البحث بدراسة تشكيل اللغة وبناء الأسلوب في شعر إدريــس جماع دون أن يغفل تأثره بالعصر الــذي عاشــه، والثقافــة التــي ســادته، واستقراءه للتراث وموقفه منه، فضلاً عن طبيعة شخصيته ومدى قدرتها على التجديد والابتكار "اصطناع علاقات لغوية جديدة ". ولاكتشاف هذه العناصر درسنا قضايا " التكرار، الترادف، الاعتراض، البدل وغيرها". ثم قَفَّيْنَا البحث بثبت للمراجع والمصادر.

تعد اللغة عنصراً مهماً في العمل الأدبي، فهــي أداة الأديــب ووســيلته الممتازة في نقل مشاعره ورسم صوره، وتجسيد رؤاه وأحلامه، إنها "كــائن حي له حياته وله شخصيته وله كيانه "[1].

شُغل الفكر النقدي منذ عهد بعيد بلغة الشعر، وحاول- قدر المســتطاع -

أن يميزها عن لغة الثر بخصائص وسمات، يقول ابن رشيق " وللشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها "[2]، والحق أن " للغة الشعرية مميزات وخصائص منها، تجانس اللفظ والمعنى، وصياغة اللفظ على قدر المعنى واستعمال الأساليب الطلبية كالاستفهام والنداء والتعجب، والاعتماد على الوزن والموسيقي والنغم والموسيقى اللفظية فضلاً عن المجاز والاستعارة "[3]. وأكبر الظن أن جماعاً وخلال دراسته بكلية دار العلوم ودراسته للآداب على يد علمائها الأفذاذ قد لاحظ التفاوت اللغوي والأسلوبي للفن 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 كثب أمام مدرستي الـمَهْجَر وأبوللو اللتين تمثلان أنموذجا 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 للآفاق التي جابها أو التجارب التي عاشها. كما تنوع أسلوبه بتنوع الموضوعات التي عالجها، فوطنياته تمتاز بالثورة والانفعال، وكأنها مرجل يغلي، أو بركان يهدر، يقول جماع:

قُلوبٌ في جوانِبِها ضِرامُ يَفُوقُ النّارَ وَقْداً وانْدِلاعَا[4]
سنأخُذُ حَقَّنَا مهما تَعَالوا وإن نَصَبُوا المدَافِعَ والقِلاعَا
وإنْ هُمْ كَتَّمُوهُ فليس يَخْفَى وإن هُمْ ضَيَّعُوه فلن يُضَاعَا

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

مِزْمَارُك المسحُورُ يَنْـــــــ ـــــــفُثُ ما بِنَفْسِكَ مِنْ أَثَر[5]
فَاسْمَـــــعْ لأَنْغَــامِ الطَّبِيــ عـــــــــةِ مَازَجَتْ لحنَ البَشَرْ
والـــــــزَّهْرَةُ الــعَذْرَاءُ تنــ ظُـــــرُ للتــدفُــق فــي خَفَرْ

فالمعاني واضحة والصور مشرقة، والألفاظ تكاد تطير مــن فــرط خفتها ورشاقتها. ومثلما يناوح في أسلوبه بين موضوعات الشعر المختلفــة، يناوح بين قصائده وأناشيده، فالأخيرة يملؤها بالهتاف والثورية منتخبــاً لهــا الألفاظ التي تملأ الفم- كما يقول أبو نواس - يقول جماع:

إذا رَدَّدَ الـــــــقومُ لحنَ الفِدَا وَثَبْنَا سِرَاعــاً وكُنــَّا صَدَى[6]
وَسِــرْنَا صُفُوفَاً نُلاقِي الرَّدَى ولو كان حَوْضُ الرَّدَى مَوْرِدَا

وأكبر الظن أن غايته وراء ذلــك، إلهــاب النــاس وإشــعال حماســتهم وتحريضهم على الانتفاضة، فكثير من قصائده كان يتلوهــا فــي المنتــديات العامة. ويتأثر أسلوبه بالقرآن الكريم، ولا غرو في ذلك، فهو، أحد مكوناتــه الثقافية. فأحياناً يضمن آياته أو يقتبس مفرداته، فقوله:

ما رَاعَهَا بَلْ أَثَارَ النَّارَ من دَمِهَا فأورَدَ ظَالِمَـــــها شَر مُنْقَلَب[7]

فيه نظر إلى قوله تعالى: "وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُــونَ"[8]، أمــا قوله:

حِقْدٌ على الإنْسَانِ في جَنْبَيْهِ عَشَّشَ وانْتَشَرْ[9]
ويعيشُ مَحْسُوبَاً علــيه إنـــَّها إحْــدَى الكُبَرْ

فمأخوذ من قوله تعالى: "إِنَّهَا لَإِحْدَى الْكُبَرِ"[10]. وأحياناً يجعل من فواصل الآيات قراراً لأبياته:

زَلْزَلتْ سَفْحَهَا القَنَابِــلُ فَارْتَد دتْ إلى الأرض سُــجــَّداً وَجِثِيًّا[11]

تَرَكَتْهَا الألْغَامُ في البحر أشْلا ءً تَرى الماءَ بُكرةً وَعَشِيَّا
وَلَكَمْ أسْلَمَتْ إلى اليُتْمِ طِفْلاً كان يَخْتَالُ رَاضِياً مَرْضِيَّا

فقوله "سجداً وجثياً، بكرة وعشياً، راضياً مرضيا" مقتبس من القرآن الكريم.

ويتوسل أسلوبه بتقنيات متعددة، منها التكرار، الذي حظي بدرجة كبيرة من الأهمية ولاغرو في ذلك، فللتكرار دلالات جمة، منها، الإلحاح على المعنى والتوكيد عليه، وتنبيه الغافل، واستيفاء المعنى من أقطاره كلها، وربما ينبئ عن البؤرة التي يتمركز الشعور حولها. إن دلالاته يصعب حصرها، ويعذر تحديدها، أو بلوغ أفقها الرحيب يقول جماع:

والحَيَاةُ الحياةُ أنْ أرْمُقُ الدُّنْـ ـيا وأمْشِي كالجدولِ النَّشْوَانِ [12]

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

مِنْ كُلِّ أهْلِ الأرْضِ مِنْ كُلِّ الشُّعُوبِ وَكُلِّ دِيْنْ [13]

فالتكرار – هنا– يستوفي المعنى بأقطاره، فالأرض بشعوبها كلها، وأديانها كلها ترفض الحرب وتمقتها. ومن دواعي التكرار، التلذذ والتعلق، مثل تكراره "لمصر" في أكثر من موضع:

أنَا للفَنِّ مَا بَقِيْتُ وفي مِصْـ ـرَ حِمَى يَرْأمُ الفُنُونَ وَيُعْلِي[14]
مُنْذُ فَجرِ الحياةِ مِصْرُ أنَالَتْ وَثَبَاتِ الفُنُونِ أسْمَى مَحَلِّ
بالحِمَى الحُرِّ والثَّقَافَةِ والمـ ـضي سَمَتْ مِصْرُ للمَحَلِّ الأجَلِّ

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" [15]، وفي شعر جماع نجد النوعين، فمن النوع الأول:

هُــنَا صَــوْتٌ يُــنَادِينِــي تَقَدَّمْ أَنْــتَ سُوْدَانِــي[16]
دَمِي عَزْمِــي وَصَدْرِي كُلُّــ لــهُ أَضْــوَاءُ أَيْمَانِي*
هنـــا صوت يناديـــني تَـــقَدَّمْ أَنْتَ سُوْدَانِــي

ونلاحظ تكراره للازمة 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:

إنْ رَأَيْتَ الشَّيْخَ يَرْعَاهُ السَّقَمْ أَتَرَى في النَّفْسِ شَدْوَاً مِنْ نَغَمْ[17]
أم إلى صَدْرِكَ يَمْتَدُّ الأَلَمْ أَنْــتَ إنْــسَانٌ بِحَقٍّ وأنا
وإذا ما انْدَفَعَ الطِّفْلُ اللَعُوبْ لعناق الأُمِّ مــن بعد وُثُــوبْ
أو لا يَغْمُرُكَ الحِسُّ الطَّرُوب أنــت إنــسان بحق وأنا

وأغلب الظن أن تكراره للازمة في الأناشيد يوفر لها حيويةً وقوةً وتفاعلاً من قبل المتلقين. ومن التكرار، تكرار الأحرف، لاسيما أحرف الجر، وهذا كثير في شعره، مثل:

وأصْغِي فَأَسْمَعُ لَحْــنَ الحياةِ في الرَّوْضِ **في** فَرْحَةِ الزَّائِرِ[18]
وفي ضَجَّةِ الحَيِّ في زَحْمَةِ الطَّرِيــ ـقِ وفي المــرْكِبِ العَــابِرِ*

ومنه:

صَنَعْتُ البَشَاشَةَ من رَوْضِكِ الــ ـبَهِيجِ وَمِنْ نَفْحِهِ العَاطِرِ[19]

ومن أساليبه، أسلوب الاستفهام، ومنه:

شَــاءَ الهَوَى أَمْ شِئْتَ أَنْتْ فَمَضَيْتَ في صَمْتٍ مَضَيْتْ[20]

أم هَزّ غُصْنَكَ طَـــائِرٌ غَيْرِي فَطَـرْتَ إليه طرْتْ

وأحياناً يبني بيتاً كاملاً منه

أين سِحْرُ القُصُورِ والجيْشُ والجَبْـ ـبَـارُ أيْنَ النـُّدْمَانُ أيْنَ السَّاقِي[21]

فتوالي الاستفهام وتعدده سبيل يمنح الشاعر فرصـة أرحـب لاسـتفراغ حيرته، كما يتيح للقارئ أو المتلقي اختبار الفروض والاختيار بينها. وأحيانـاً يسأل ويجيب في البيت نفسه، مثل:

مَا الَّذِي يَجْنِيه مِنْ بِركَةِ دَمْ غَيْرَ بُغْضِ الشَّعْبِ مَا دَامَ عَزَمْ[22]

ولا يفهم من حديثنا أن استفهاماته تتخذ هذا السبيل، فأحياناً تمتـاز بالعجلـة والتسرع، فضلاً عن خلوها من العمق والتأمل، مثل:

ماذا دَهَا جَبَلُ الرَّجَّافِ فَاصْطَرَعَتْ في جَوْفِهِ حُرَقٌ وارْتَجَّ صوَّانُ[23]

هل ثار حِيْـنَ رأى قَيْداً يُكَبّلُهُ عـن الثَّرى فَتَمَشَّتْ منه نِيرَانُ

والنِّيلُ مُنْدَفِـعٌ كاللحْـنِ أرْسَلُه من المزامير إحْسَاسٌ ووُجْدَانُ

فهو يطرح سؤالاً عن ثورة وجيشان جبل الرجاف، ثم يترك فجوة وفراغاً لينتقل إلى حديث آخر. مما يشعرك بأن ثمة فرضاً آخر في تفسير الثورة قـد أضمره. وقد يقول قائل ربما أراد أن يتيح لقارئه فرصة التخمين والاستنتاج، لكن هذا الفرض لا يثبت للنقاش العلمي الجاد، خاصة وأن جماعاً مهـووس باستقصاء المعنى من جميع أقطاره. وإلى جوار أسلوب الاستفهام نجد النداء، مثل ندائه لوطنه:

فيا وطني سَلِمْتَ غدا نـُـحَقِّقُ مُشْرِقَ الأمَلِ [24]

وأحياناً تشبه نداءاتُه ابتهالات المتصوفة:

يا جبالاً زاحَمَتْ مَسْرَى النُّجوم سوف لا يَمْتَدُّ طَرْفِي لِذرَاكْ [25]

يا صَـبَاحاً يَغْمُرُ اللَّيْلَ البَهِيم سوف لا يملأُ عَيْنَيَّ سَنَاكْ

وتلعب الجملة الاعتراضية دوراً لا يقل أهمية عن غيرهـــا فـــي جـــلاء المعنى وإبراز المقصد. والحق أنها تتجاوز الدلالات التي حددها النحاة، من دعاء واسترحام وغيره. فأحياناً يكون عليها المعول الأكبر في دفع المعـــاني المتوهمة وإحلال المعاني المقصودة محلها:

وَكُنْتَ- على الإقْلالِ- أنْدَى لطَارقٍ وتـــحْيَا بإنْسَانِيَّةٍ تُؤْثِرُ الغَيْرَا[26]

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 جماع:

رَبَّيْتَ شَعْبَكَ- والزَّعِيمُ مُعلِّمٌ- لِيَخُوضَ حَرْبَ الظُّلْمِ غَيْرَ مُرَوَّعِ[27]

ففي قوله "الزعيم معلم" إفادة بأن المهدي لم يكن محارباً فحسب، بـــل كـــان معلماً. ومنه أيضا قوله:

إنـــَّهُ ليس بدنيا شَاعِـــــرٍ طَافَ في وادٍ- مِن َالْوَهْمِ- رَحيبِ[28]

وقد يتخذ من أسلوب النداء جملة معترضة:

نَعَتْكَ – أبي- دَارٌ تَخَطَّفُها الرَّدَى وَكَنْتَ لِنبـــعٍ مِنْ سَعَادَتِها عُمْرَا[29]

فقد فصل بين الفعل والفاعل بالنداء المحذوف الأداة، تعبيراً عن تعلقـــه بـــه وارتباطه وقربه منه، ومنه أيضا:

لَكِ – يَا قَضَارِفُ – رَوْعَةٌ تركَتْ شِعَابَ النَّفْسِ سَكْرَى[30]

ونلاحظ أنه يبقي 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"[31] مثل:

يَصُمُّ صَلْيلُ هذا القَيْد سَمْعِي وفي الأغلالِ وُجْدَانِي وَفِكْرِي[32]

ونلاحظ أن اسم الإشارة قد منح المشار إليه خصوصية وأكسبه تميزاً بما سلّطه عليه من ضوء. ويشارك "البدل" اسم الإشارة دوره في تبليغ المعنى للمتلقي بأيسر سبيل:

حَسَوْتُ الشّقَاءَ شَقَا الحَياة وَجَانَبْتُ بَعْدَك دُنْيَا البَشَرْ[33]

ومن أبرز تقنياته الأسلوبية، التنكير، وتقديم ماحقه التأخير، ولعل خير شاهد على ذلك قصيدته " صوت من وراء القضبان " التي يقول فيها:

عَلَى الخَطْبِ المُرِيعِ طَوَيْتُ صَدْرِي وَبُحْتُ فلم يُفِدْ صَمْتِي وَذِكرِى [34]
وفي لُجَجِ الأثيرِ يَذُوبُ صُوْتِي كسَاكِبِ قَطْرَةٍ في لُجِّ بَحْرِ
دُجَىً لَيْلِي وأيامِي فُصُولٌ يؤلِفُ نَظْمُهَا مَأساةَ عُمْرِي
أشاهِدُ مَصْرَعِي حِيْناً وحِيناً تُخَايِلُني بها أشْبَاحُ قَبْرِي
وأحلامُ الخَلاصِ تُشِعُّ آنا ويطويها الرَّدى في كُلِّ سِتْرِ
حَيَاةٌ لا حَيَاةَ بها ولَكِنْ بَقِيَّةُ جَذْوَةٍ وَحُطَامُ عُمْرِي

إن أول ما نلاحظه على القصيدة هو، عنوانها " صَوْتٌ من وراء القضبان " الذي يمنح القارئ فيضاً من الدلالة، وسعةً من الاحتمال، وحشداً من الفرضيات، كأن تقول " صوت ثائر" 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 الفضلة (الجار والمجرور) على العمدة (الفعل والفاعل) مثل قوله " في لجج الأثير يذوب صوتي " و"على الخطب المريع طويت صدري " فيعكس تمركز الشاعر حول بؤرتي الألم والعذاب دون سواهما. ومهما يكن من شيء فإن أسلوبي 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:

أُمَّةٌ للمَجدِ والمجْدُ لَهَــا وَثَبَتْ تَـــنْشُدُ مُسْتَـــقْبَلَهَا[35]
رَوِّ نَفْسِي مِنْ حَدِيثٍ خَالِدٍ كُلَّــمَا غَــنَّتْ لَهُ أَثْمَلَهـــا

فالتنكير في قوله" أمة للمجد" وحذفه للمبتدأ (هي) دور مهــم فــي تبليــغ المعنى للمتلقي. إذ أفسح دائرة للفرض وفرصة للاحتمال، إذ يمكن أن يكــون مقصده " أمة عظيمة للمجد" أو" أمة خالدة " أو" أمة أبية" وكله ممــا يحتملــه المعنى، كذلك قاده التركيز على لفظة "أمة" الاستغناء عــن الضــمير"هي" أو ربما أراد أن يصرف القارئ إلى كلمة "الأمة" دون سواها. وقــد يفيــد مــن التقديم والتأخير في صياغة الجملة وفق مقتضيات شعوره وإحساسه لا كمــا يقتضي الترتيب المنطقي، كأن يقدم الفضلة "الجار والمجرور" علــى العمــدة "الفعل والفاعل":

آنَسْت فِيــكَ قَدَاسَــةً ولمسْتُ إشــراقاً وَفَنّــَا[36]
ونظرْت في عَيْنَيْكَ آ فَـــاقَاً وأسْرَارَاً وَمَعْنَى

فهو يقدم ما حقه أن يتأخر "في عينيك" ســرعة للوصــول وبلوغــاً للمراد. ويتكئ على الجملة الشرطية ويفجر طاقاتها الإبداعية:

إنْ تَلَمَّسْتُ وُجُــودِي في لَظَــىً مُضْطَرِمْ [37]
وتــراءى بين عَــيْنَيَّ سَــرَابُ الــعَــدَمْ
وَدَعَــتْنِــي الرُّوحُ أنْ أسْمُــوَ فَــوْقَ الأَلَمْ
عَــادَنِي الشِّــعْرُ وكانَتْ مِـــنْهُ عَلْيَا النَّغَمْ

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 متقاربين في جملة واحدة أو بيت واحد متجاورتين أو منفصلتين" [38]، فله قيمة فنية عالية يفيد منها الشاعر والناثر، فعن طريقه يستطيع التعبير عما في نفسه، كما أنه يستطيع أن يرسم للماهية الواحدة بالأطياف والظلال صوراً ذهنية متعددة تغنيناً باللفظة الواحدة عن عبارات مطولة نحدد بها المقصود"[39]، ومنه:

قُلُوبٌ في جَوَانِبِها ضِرَامُ يَفُوقُ النَّارَ وَقْدَاً وانْدِلاعَا[40]

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" [41]، والحق أن ليس الترادف كله عيباً فأحياناً، بل أحياناً كثيرة، يلعب دوراً مهماً في تأكيد المعنى وترسيخه. ولعل الشواهد الذي ذكرناها تؤكد ذلك.

أما الضمائر فتتجاوز الدور النحوي المحدد إلى أفق ملئ بالدلالة والمقاصد، فحشد ضمير الجمع – مثلاً– يدل على تواري الذات وتواضعها خلف عباءة الجماعة، في مقابل ذلك نجد في ضمير الأنا تضخيماً للذات وإعلاناً لحضورها القوي. فللضمائر– وفق هذا التصور– أدوار، منها الجمالي والنفسي إلى جوار النحوي:

أنا مِنْ نَفْسِي إلى غَيْرِي يَمْتَدُّ وُجُودِي [42]

شَارَكَتْنِي هذه الأكْوَانُ أفْرَاحِي وَحُزْنِي

فـــي هنائي يَحْتَسِي العَالمُ من نَشْوَةِ دَنِّـــي
أرْمُقُ الدُّنيا فَأَلْقَـــى بَسْمَتِي في كُلِّ غُصْنِ
إذا أظْـــــــــلَمَ الإحْسَاسُ وَنَالَ الحُزْنُ مِنِّي
شَاعَ مِنْ نَفْسِي شُحُوبٌ وَسَرَى في كُلِّ كَوْنِ

وينتقل في أبياته من تواضع لم يجلب إليه سوى ازدراء المحيطين إلـــى تضخيم الأنا لدرجة تشعرك بأنه غدا مركزا للكون وقطبـــا لفلكـــه الـــدوار. وأحيانا يتكئ على السرد والقص:

يَظُنُّ العَسْفَ يُورِثُنَا انْصِيَاعَا فلا واللهِ لَنْ يَجِدَ انْصِياعَا[43]
ولا يُوهِي عَزَائِمَنَا ولَكِنْ يَزِيدُ عَزِيْـمَةَ الحُرِّ انْدِفَاعَا
سنأخُذُ حَقَّنَا مَهْمَا تَعَالَوْا وإن نَصَبُوا المدَافِعَ والقِلاعَا
وإنْ هُمْ كَتَّمُوه فليس يَخْفَى وإن هُمْ ضَيَّعُوه فلن يُضَاعَا
طَغَى فَأَعَدَّ للأحْرَارِ سِجْنَا وَصَيَّرَ أرْضَنَا سِجْنَاً مُشَاعَـــا
هُمَا سِجْنَانِ يَتَّفِقَانِ مَعْنَىً ويَخْتَلِفَانِ ضِيْقَاً واتِّسَاعَـــا

وتصور الأبيات المشروع الاستعماري، وتوضـــح- بجـــلاء – آلياتـــه وأدواته في تحقيق مآربه وغاياته، كما تبين موقفه مـــنهم وأدوات المواجهـــة عنده. فجماع يقوم بدوري (الراوي أو القاص) و(البطـــل) فـــي آن واحـــد. ويوظف الضمائر لأداء الشخصيات,كأن يستخدم ضمير الجمع الغائب " هم " تعبيراً عن المستعمر، وضمير الجمع الحاضر(نا) في التعبيـــر عـــن بنـــي وطنه. كذلك عدل عن التعبير الذاتي (أنا) إلى التعبير الجمـــاعي(نحـــن) فضلا عن استخدام أفعال المضارعة " سنأخذ " للديمومة والاستمرار وعلينـــا ألا نغفل الألفاظ " ضرام، نار، وقد، اندلاع" المجتلبـــة مـــن معجـــم الثـــورة

والانفعال، والموسيقى" بحر الوافر " المناسبة لإظهار حالة الغضب. ومما يرتبط بالسرد حوار الذات، أو ما يعرف عند المعاصرين " بالمونولوج الداخلي"، مثل:

أمَلِي وَهَبْتَ لِيَ الحَيَا ... ةَ وكُنْتُ في سِجْنِ الألَمْ [44]
أطْبِقْ جَنَاحَكَ قَدْ بَلَغْـ ... ـتَ فَهَذِهِ أرْضُ الهَرَمْ
حَلَّقْتَ بي ... وَبَدَتْ رُؤى هذا الحَرَمْ
مُتَهَادِيَا
وأراكَ تَجْرِي في الشُّعُو ... رِ وَتَسْتَحِيل إلى نَغَمْ

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 أرْضٍ سَطَعَ الحَقُّ بها ... غَيْرَ أنِّي... وَمِنَ الصَّمْتِ بَيَانْ[45]

وقوله:

ارجِعِي سَاعةَ الصَّفَاءِ لِوَصْلِي ... بعد أن طَالَ بُعْدُنا فَلَعَلِّي... [46]

لعل أصدق وصف ننعت به شاعرنا، هو الجسارة اللغوية، فإلى جوار ما ورثه عن أجداده من رباطة الجأش وجرأة القلب ضم إليهما جسارة جعلته قادراً على اختراق الأنساق اللغوية المألوفة ومجاوزة الأكليشيهات الجاهزة، بل والعبارات المحفوظة في ذاكرة كل شاعر. ويبدو لي أن اطلاعه على ما خلفه المهجريون أو شعراء أبوللو، قد قوّى عزيمته إن لم يكن أعاره جناحاً ليطير في الأفق اللغوي الرحيب، وقد عبر عن هذا بنفسه:

يحيا طَلِيقَاً والحيَاةُ طَلاَقَةٌ ... وَرِسَالَةُ الشُّعَرَاءِ حَطْمُ قُيُودِهَا[47]

والحق أن ديوانه يحتجن تعبيــرات رامــزة كثيــرة، منهــا "فــاجر الإحساس" "لحد العدم" "زورق الذكريات" "طينة الأسى" "سراب العدم" " شطآن المنى" "الموت الأحمر". كذلك يعكس ديوانه ثقافة فلســفية، أو بمعنــى أدق، اطلاعا عاما على مبادئ الفلسفة والمنطق كحديثه المستمر عن "الكمون":

كَمُنَ العَزْمُ فــي جَوَانِحِ الشَّرْ ق كالنَّارِ خَلْفَ عُودِ الثِّقَابِ[48]

وقوله:

وكُؤوسُ العَبِيرِ تَحْتَضِنُ النَّفْــ ــحَةَ كالسُّكْرِ كَامِنَاً في الدِّنَانِ[49]

والحق أن القائلين بالكمون(المعتزلة) لن يجدوا شواهد تصــلح لتبســيط نظريتهم كأقوال جماع المارة ذكرها. ومن ألفاظ المناطقة التــي وردت فــي شعره " العدم – لحد العدم– سراب العدم– والوجود– وعلة الوجود" وأغلــب الظن أنه اطلع على الفلسفة والمنطق إبان دراسته في كلية دار العلوم. ومما يؤخذ عليه ميله للألفاظ القاموسية التي تضطر القارئ التماس المعاجم بحثــاً 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 صفيقاً بين القارئ والنص، بل " تعرقل الهزّة النفسية التي يحدثها الشعر الجميل، كما أنها تفقد ما تمنحه الحياة من حــرارة وحيوية ولذلك تأتي جامدة عبر القصيدة، وكأنها بقعة ميتة في جسد حــي، أو تخدش النظر"[50]، ومنها "نَثَّ، تكلؤها، لاشَت، يرأم ، أشْتَار". وتقوده بساطته التعبيرية إلى درك النثرية والفجاجة التعبيرية، مثل قوله:

إنْ نُسَلِّطُ عُقُولَنَا فــي الدِّرَاســاتِ والبِنَاءْ[51]
نَنْسُجُ الحُلَّةَ التي يَتَــغَطَّى بــها العَــرَاءْ

وقوله:

حَبَّذا النِّيْلُ جَنَّةً لو قَشَعْنَا عنهُ ظِلَّ المُسْتَعْمِرِ المَنْكُودِ[52]

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، فيفجأك بتجاوزات لغوية، مثل استخدام كلمة الساكر بدلاً من السكران في قوله:

أحَقًّا أراكِ فَأَرْوِي الشُّعُو رَ وأسْبَحُ في نَشْوَةِ السَّاكِرِ[53]

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 فجّر بعض كامنها، كما جارى ذوق وروح عصره.

وقبل أن نغادر هذا البحث علينا أن ننبه إلي 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 وعمق تامين. ونحن لانطلق القول على عواهنه، بل نملك أدلة منها. فقد نظم بائيته:

بي ما بِصَدْرِكَ يا مِصْرِيُّ مِنْ لَهَبٍ وَشِيْجَةُ الحَقِّ والتَّارِيخِ والنَّسَبِ[54]

على غرار بائية أبي تمام:

السَّيْفُ أصْدَقُ أنْبَاءً من الكُتُبِ فـي حَدِّهِ الحَدُّ بين الجِدِّ واللَعِبِ[55]

لأنه أحس أن السياق التاريخي الذي كتب فيه أبو تمام لا يختلف عنده كثيرا، فكلاهما كتب قصيدته عقب اعتداء غاشم على " مصر المحروسة عند

جماع" و " عمورية عند أبي تمام"، كذلك يمثل الشاعران موقف المثقفين من العدوان على الأمة الإسلامية. وفي كلٍ كان الرد حاسماً ومــؤثراً، ومحركــاً للقاعدة الشعبية، ومحفزاً للمجاهدين في سبيل الله.

هوامــش:

* ولد الشاعر الكبير إدريس محمد جماع سنة 1922م بالخرطوم حاضرة السودان في بيت زعيم قبيلة العبدلاب الشهيرة، وألتحق- كعادة لداته - بالكُتَّــاب لــتعلم مبــادئ القراءة والكتابة وحفظ قسط من القرآن الكريم، فضلاً عن تلقف مبــادئ الفقــه المــالكي (مذهب أهل السودان). وفي سنة 1936م يلتحق بكلية المعلمين ببخت الرضا. ثم يسافر إلى مصر المحروسة للالتحاق بكلية دار العلوم. ويعود إلى الســودان ســنة1951م بعــد حصوله على الليسانس في اللغة العربية والدراسات الإسلامية ليشارك في نهضته التعليمية إلى جوار نضاله الوطني. ويظل على هذه الشاكلة إلى أن اخترمته المنية ســنة 1981م. خلَّف شاعرنا ديواناً وحيداً أسماه "لحظات باقية".

(1) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربــي، القــاهرة، 1992م، ص276.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق د. محمــد قرقــزان، دار المعرفة، بيروت، ط 1، 1988م، ج1، ص257.

(3) جمال نجم، لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين، دار زهــران، عمــان، 2003 م، ص34-35.

(4) إدريس جماع (ديوان لحظات باقية)، دار الفكر، الخرطوم، ط3، 1984، ص25.

(5) السابق نفسه، ص99.

(6) السابق نفسه، ص59.

(7) السابق نفسه، ص42.

(8) سورة الشعراء، آية (227).

(9) الديوان، ص108.

(10) سورة المدثر، آية 35.

(11) إدريس جماع (ديوان لحظات باقية)، ص91.

(12) السابق نفسه، ص118.

(13) السابق نفسه، ص35.

(14) السابق نفسه، ص125.

(15) موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي ص4، نقلاً عن ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، د. زهير المنصور، مجلة جامعة أم القرى، ج13، العدد 21، رمضان 1421هـ، ص323.

(16) إدريس جماع (ديوان لحظات باقية)، ص 20.

* 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 يُدَوِّر البيت. فالصواب ما أثبتناه.

(17) السابق نفسه، ص46.

(18) السابق نفسه ، ص62.

* قُلتُ: "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".

(19) السابق نفسه، ص63.

(20) السابق نفسه، ص127.

(21) السابق نفسه، ص67.

(22) السابق نفسه، ص22.

(23) السابق نفسه، ص40.

(24) السابق نفسه، ص20.

(25) السابق نفسه، ص106.

(27) السابق نفسه، ص79.

(28) السابق نفسه، ص48.

(29) السابق نفسه، ص82.
(30) السابق نفسه، ص111.
(31) محمد أبو موسى، خصائص التراكيب، مكتبة وهبة، القاهرة، ط6، 2004م، ص200.
(33) إدريس جماع (ديوان لحظات باقية)، ص85.
(34) السابق نفسه، ص86.
(35) السابق نفسه، ص53.
(36) السابق نفسه، ص102.
(37) السابق نفسه، ص18-19.
(38) محمد العبد، إبداع الدلالة في الشـــعر الجـــاهلي، دار المعـــارف، القـــاهرة، ط1، 1988م، ص66.
(39) عثمان أمين، فلسفة اللغة العربية، الدار القومية للـــــتأليف والترجمـــة، القـــاهرة، 1965، ص58.
(40) إدريس جماع (ديوان لحظات باقية)، ص25.
(41) نازك الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، دار العلـــم للملايـــين، بيـــروت، ط2 1979م، ص183.
(42) إدريس جماع (ديوان لحظات باقية)، ص18-19.
(43) السابق نفسه، ص25.
(44) السابق نفسه، ص65.
(45) السابق نفسه، ص96..
(46) السابق نفسه، ص125.
(47) السابق نفسه، ص61.
(48) السابق نفسه، ص74.
(49) السابق نفسه، ص118.
(50) الصومعة والشرفة الحمراء، ص176.
(51) إدريس جماع (ديوان لحظات باقية)، ص124.
(52) السابق نفسه، ص105.

(53) السابق نفسه، ص62.

(54) السابق نفسه، ص55 وما بعدها.

(55) أبو تمام (ديوانه)، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1987م، ج1، ص40 وما بعدها.