Makale Türü / Article Type / نوع المقالة : Araştırma Makalesi / Research Article / البحث
Geliş Tarihi / Date Received / تاريخ الاستلام : 23.08.2020 • Kabul Tarihi / Date Accepted / تاريخ القبول : 11.10.2020
Atıf / Cite as / الاحالة : Amin Mohamed Soliman, Abdelkarim ". "الشعر الثوري دِرَاسَةٌ ثَقَافِيَّةٌ، ديوان (كالرسل أَتَوا) لمحمد سليمان نَمُوذَجًا *Mîzânü'l-Hak: İslami İlimler Dergisi* 11 (Aralık 2020): 109-171.

الشعر الثوري دِرَاسَةٌ ثَقَافِيَّةٌ، ديوان (كالرسل أَتَوا) لمحمد سليمان نَمُوذَجًا

الملخص: إنَّ الأدبَ والشِّعرَ أشدُّ الظَّواهر الفنيَّة الملتحمة بالثورة، كما أنَّه أكثرُ وسائلِ الثَّورَاتِ فَاعِلِيَّة؛ فما ثورة السياسة آخر الأمر إلا استجابة لثورة العقول والقلوب والنُّفُوس التي يُحْدِثُها الأدب، وقد لعب الأدباء والشعراء دورا فاعلاً في كلِّ ثورةٍ الأرض، فكانوا الممهّدين لها، والداعين إليها، والمصوّرين لأحداثها في قالبٍ فنِّيٍّ مُؤَثِّرٍ ومُثيرٍ. وتتناولُ هذه الدِّرَاسَةُ الشِّعرَ الثَّورِيَ، من خلالِ دِرَاسةِ وَعي الشَّاعرِ بالثَّورَةِ وبالوَاقِعِ الاجتماعيِّ والسِّيَاسيِّ والأخلاقيِّ الذي يُحَرِّكُها، وطبَّقت الدِّراسَةُ على ديوان «كالرسل أتوا» للشَّاعرِ المصريِّ محمد سليمان، وقد اعتمدت الدِّراسةُ على منهجِ النَّقدِ الثَّقافيِّ الذي منحَ كُلَّ الخطاباتِ حقَّ الدِّرَاسَةِ، كما أنه يُلاءمُ الشِّعرَ الثَّورِيَ الذي يتحدَّثُ عن ظاهرةٍ اجتماعيَّةٍ وسياسيَّةٍ وثقافيَّةٍ. جاءت الدراسة في مقدّمَةٍ وقسمين، نظريٍّ وتطبيقيٍّ. والقسم النظريُّ، تناولَ بحوثا: في مفهومِ النَّقدِ الثَّقافيِّ، ووظيفةِ النَّقدِ الثَّقافيِّ، ومفهومِ الثَّورة، والعلاقةِ بين الشِّعرِ والثَّورةِ، والشِّعرِ الثَّوري والخلافِ حولَ فَنِّيَّتِهِ. وأما القسم التَّطبيقي، فتناول بحوثا: في الوعي الاجتماعي، والوعي السِّياسِي، والوَعي الأخلاقي، والوعي الشِّعري.
الكلمات المفتاحية: الشعر، الثوري، دراسة، ثقافية، محمد سليمان..

Abdelkarim
AMIN MOHAMED
SOLIMAN*

Devrim Şiiri ve Muhammed Süleyman'ın "Görevli Peygamberler Gibi" Adlı Divanının Kültürel Olarak İncelenmesi

Öz: Edebiyat ve şiir en etkili devrim araçlarındandır. Edebiyatın gönüllerde meydana getirdiği devrim olmadan siyasi bir devrimin olması mümkün değildir. Gerçekleşen devrimlerde de edebiyatçılar ya etkin rol oynamış ya da olayları sanatsal kalıbı içerisinde resmetmişlerdir. Bu araştırma, devrimi yönlendiren sosyal, politik ve ahlaki gerçekliği ve şairin devrim hakkındaki farkındalığı üzerinden devrimci şiiri incelemektedir. Çalışma, Mısırlı devrim şairi Muhammed Süleyman'ın "Görevli Peygamberler Gibi" divanı özelinde sosyal, politik ve kültürel bir fenomenden bahseden devrim şiiri için uygun bir eleştiri metodunu seçmiştir. Araştırma giriş ile biri teorik diğeri pratik olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Teorik bölüm şu hususları ele almaktadır: Devrim kavramı, şiir ve devrim ilişkisi, devrim şiiri ve sanatsallığı etrafındaki tartışmalar, kültürel eleştiri kavramı ve kültürel eleştirinin işlevi. Uygulama bölümü ise şu başlıkları kapsamaktadır: Sosyal bilinç, politik bilinç, ahlaki bilinç ve şiir bilinci.

Anahtar Kelimeler: Şiir, Devrim, İnceleme, Kültürel, Muhammed Süleyman.

Revolutionary Poetry: A Cultural Study, The Collection Of "Like the Messengers They Came" By Muhammad Suleiman As A Model

Abstract: Literature and poetry in particular are important means of revolutions, the most effective of which is the revolution of politics except in response to the revolution of minds and souls caused by literature in an impressive art form. This study deals with revolutionary poetry, through the poet's awareness of the revolution and the social, political, and moral realities that drive it, and the nature of his art and possession of his tools. It relied on the method of cultural criticism, which granted all speeches the right to study, as it fits with revolutionary poetry about a social, political and cultural phenomenon. The research has an introduction, theoretical and applied sections. Concept and function of cultural criticism, concept of revolution, relationship between poetry and revolution and revolutionary poetry and disagreement about its technique are theoretically mentioned. Social, Political, Moral and Poetic awareness are covered in the applied section.

Keywords: Poetry, Revolutionary, Study, Cultural, Muhammad Soliman.

* Dr. Öğr. Üyesi. Dokuz Eylül Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Bölümü, Arap Dili ve Belagatı Anabilim Dalı. E-Posta: abdelkreemameen@yahoo.com ORCID ID: https: 0000-0003-2999-1031

المقدِّمة:

مَرَّ العالم العربيُّ بمرحلة كفاحٍ ضِدّ الاستعمارِ، فقام بثوراتٍ تَحَرُّرِيَّةٍ كثيرةٍ ومتنوّعَةٍ إذا ما قُورِنَ بِغَيرِهِ، فهناك الثَّوراتُ الشعبيَّةُ السِّلميَّةُ مثل ثورة ١٩١٩م المصرية، وهناك الثَّوراتُ المسلَّحة، مثل ثورة الجزائر التي اندلعت ١٩٥٤م، ثمَّ جاءت ثوراتُ الرّبيعِ العربيّ ضدَّ الأنظمة الشموليَّةِ المستبدَّةِ، فقامت الثورة التونسية، والمصرية، واليمنية، والسورية، والليبيَّة، والجزائرية والسودانية، وقد خلَّفت هذه الثورات شعرا كثيرا على اتّساع الأقطار العربية من الخليج إلى المحيط، وعلى الرغم من عظم وخطورة الثورات في واقع المجتمعات، وعظم النتائج المترتّبةِ عليها سياسيا واجتماعيا وثقافيا وأخلاقيا واقتصاديا وجغرافيا، وعلى الرغم من توافر الأشعار التي كتبت في وقت اشتعال هذه الثورات، فإننا لا نجد اهتماما نقديا يناسب الحدث الثوري، فرغم طول فترة كفاح الشعوب العربية وقيام بعض الثورات العربية في بدايات القرن العشرين، ثم ثورات الاستقلال العربي في منتصف القرن العشرين، ثم ثورات الربيع العربي في بدايات القرن الحادي والعشرين، ومع فداحة الإجرام الذي واجهته هذه الثورات، وعظم التضحيات التي قدَّمتها الشعوب في سبيل حريّتها، لا نجد دراسات تتناول «الشعر الثوري» الذي يُقَالُ في وقت قيام الثورات بشكل موسَّعٍ وبدراساتٍ مستقلَّةٍ، وربما كانت الدراسة المصغرة التي قدمها طه حسين، بعنوان «أدب الثورة وثورة الأدب» ضمن كتابه «خصام ونقد» من الدراسات الرائدة التي قدَّم فيها طه حسين رؤيته في الشعر الثوري، وربما يعود ذلك إلى ضعف المستوى الفني لهذه الأشعار كما يرى البعض، وقد يعود لاختلاف المواقف السياسية والمذهبية والأيديولوجية بين الشعراء والثورة، وبين النقاد والثورة، أوبين النقاد والشعراء، ولذلك وجدنا ندرة في دراسة الشعر الثوري، ومن الدراسات التي وجدتها بجانب دراسة طه حسين المذكورة:

١. الثورة في الشعر المصري المعاصر، طارق محمد أحمد عبد المجيد، دكتوراه، كلية دار العلوم، المنيا، ٢٠١٧م.

٢. جميلة بوحريد الرمز الثوري، في الشعري العربي المعاصر، ماجستير، فاطمة بوقاسة، جامعة منتوري، الجزائر.

٣. ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ في الشعر المصري، دراسة تحليلية، إيمان محمد عبد الفتاح الشماع، PDF Created with pd factory pro triad version www. Pdffactory.com

٤. شعر ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ في مرآة النقد،دراسة فنية، إيمان محمد عبد الفتاح الشماع، PDF Created with pd factory pro triad version www. Pdffactory.com

وتتناول هذه الدراسة الشعر الثوري من خلال ديوان «كالرسل أتوا» للشاعر محمد سليمان[١] الذي نظَّمَ جلَّ قصائده في عام ٢٠١١ في أثناء ثورة يناير، وقد حاولت تجنُّبَ الحديث عن القيمة الجماليَّة التي يراها البعض عقبة في دراسة الشعر الثوري، وذلك باختيار منهج النقد الثقافي الذي يعتني بالبناء الثقافي الدافع إلى الممارسات الإنسانية في الظواهر الاجتماعية والسياسية والأخلاقية، وتحليل السياقات السياسية والاجتماعية والأخلاقية، هذا إضافة إلى اهتمامه بالموضوعات التي تتعلَّق بالممارسات الثقافية وعلاقتها بالسلطة، وتأثير ذلك على طبيعة وشكل الممارسة، وقد جاءت الدراسة في قسمين نظري وتطبيقي.

أولا: القسم النظريُّ، ويتناولَ ما يلي:

١– مفهوم النقد الثقافي:

اهتمت الدراسات النقدية لما بعد الحداثة بدراسة الظاهرة الثقافية بعيدا عن المناهج الأكاديمية الخاضعة للمؤسسات السياسية والأيديولوجية؛ وذلك للتخلص من قيود هذه المؤسسات، وللتحرر من ولايتها على الإبداع والنقد، ولاتساع مساحة الحرية في تحليل الخطابات المختلفة، فقد حاولت الدراسات الثقافية التخلص من الهيمنة المؤسساتية، والتخلص من المركزية الثقافية المهيمنة والمتجاهلة للأخر، لقد جاء النقد الثقافي في كاحترام للتعددية الثقافية واحترام لتعدد مكوناتها.

ويعد النقد الثقافي أهم الممارسات النقدية لما بعد الحداثة، والنقد الثقافي كما يعرفه أرثر أيزرابرجر(Arthur Asa Barget): «إن النقد الثقافي نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته

١ شاعر مصري معاصر من أبرز شعراء السبعينات، صدر له اثنا عشر ديوانا، منها: «سليمان الملك»، و«هواء قديم»، و«بالأصابع التي كالمشط»، ترجمت مختارات من شعره إلى الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والهولندية.

...إن النقد الثقافي هو مهمة متداخلة، مترابطة متجاوزة،متعددة، كما أن نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكارا ومفاهيم متنوعة وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب و الجمال والنقد، وأيضا التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضا أن يفسر (نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي و النظرية الماركسية والنظرية الاجتماعية والإنثربولوجية، ودراسات الاتصال، وبحث في وسائل الإعلام، والوسائل الأخرى المتنوعة التي تميز المجتمع والثقافة المعاصرة»[٢].

لقد دعت الدراسات الثقافية إلي التخلص من أدوات النقد الأدبي، وإلي إحلال أدوات ثقافية جديدة صالحة للتعامل يقول جرين بلات (Stephen Greenblatt): «للنقد الادبي مجموعة مألوفة من المصطلحات بالنسبة للعلاقة بين الأثر الأدبي والأحداث التاريخية التي يحيل عليها: نتحدث عن التلميح، والترميز،والتعبير بالمجاز أو الاستعارة، والتمثيل، وفوق ذللك عن المحاكة ... كل هذه المصطلحات تبدو جميعا غير ملائمة مع الظاهرة الثقافية ... نحن بحاجة إلي تطوير مصطلحات لتوصيف الطرق التي بها يتم نقل المادة- هنا الوثائق الرسمية، والأوراق الخصوصية والقصاصات الصحفية من مجال خطابي إلي آخر وتصير ملكية جمالية»[٣].

وقدكان تعريف أرثر، وكلام جرين بلات المنطلق لتعريف النقد الثقافي في الدراسات العربية ؛ فعبد الله الغذامي وإن حاول وصف النقد الثقافي بالعلمية في قوله: «والنقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنيه، معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينضوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما كذلك سواء بسواء»[٤]، نجده يستدرك ذلك بعد تعريفه السابق بقليل ويصفه بالممارسة في قوله:»هو مارسة نقدية متطورة ودقيقة وصارمة»[٥] ،هو — أيضا- يبدي سعادته وقبوله وصف جرين بلات للتاريخانية الجديدة بالممارسة،

٢ أرثر أيزابرجر، *النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية*، ترجمة: وفاء إبراهيم، ورمضان بسطاويسي، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣)، ٣٠، ٣١.

٣ غرين بلات، *التاريخانية الجديدة والأدب*، ترجمة: لحسن أحمامة، ط١، (الدار البيضاء: المركز الثقافي للكتاب، ٢٠١٨)، ٣٨.

٤ عبد الله محمد الغذامي، *النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية*، ط١، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة كتابات نقدية، ٢٠١٠)، ٨٧.

٥ الغذامي، *النقد الثقافي*، ٨٨.

فيقول: «ومن المهم هنا أن نشير إلى تأكيد قرين بلات على أن التاريخانية الجديدة هي ممارسة وليست عقيدة أو مبدأ»[٦]، ويعرفه محسن جاسم الموسوي بأنه «عبارة عن فاعلية تستعين بالنظريات والمفاهيم المعرفية لبلوغ ما تأنف المناهج الأدبية المحض المساس به أو الخوض فيه»[٧]، ووصف النقد الثقافي بالممارسة قد أخذ به صلاح قنصوة، فالنقد الثقافي عنده» هو ليس منهجا بين مناهج أخرى، أو مذهبا أو نظرية، كما أنه ليس فرعا أو مجالا متخصِّصا من بين فروع المعرفة ومجالاتها، بل هو ممارسة أو فاعلية تتوفر على درس كل ما تنتجه الثقافة من نصوص سواء أكانت مادية أوفكرية، ويعني النص هنا كل ممارسة قولا أو فعلا، تولد معنى أو دلالة»[٨]، ويعرفه حفناوي بعلي بأنه نشاطٌ معرفي»النقد الثقافي نشاط وليس مجالا معرفيا قائما في ذاته، وهو لا يدور حول الفن والأدب فحسب، وإنما حول دور الثقافة في نظام الأشياء بين الجوانب الجمالية والأنتروبولوجية»[٩] وهو استعملته بشرى صالح في تعريفها «إن النقد الثقافي نشاط ثقافي ذو فاعلية نقدية كبيرة تكمن نجاعته في التطبيق على قضايا الواقع»[١٠]

ويعد الناقد الأمريكي فنست ليتش (Vincent Leitch) أول من بلور منهج النقد الثقافي، فقد أصدر سنة ١٩٩٢ كتايا بعنوان «النقد الثقافي: الأدب لما بعد الحداثة» وهو اول من أطلق مصطلح النقد الثقافي علي نظرية ما بعد الحداثة، واهتم بدراسة الخطاب في ضوء التاريخ والسوسيولوجيا والسياسة والمؤسساتية ومناهج النقد الأدبي».[١١]

لقد كسرت الدراسات الثقافية مركزية النَّصِّ، ولم يصبح النَّصُّ هو الغاية القصوي لها، وإنما غاياتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان، بما في ذلك تموضعها النصوصي، «فلم يصبح الجمالي وشروطه وأنواع الخطابات التي تمثله (هدفا)، هذا

٦ الغذامي، *النقد الثقافي*، ٨٨.

٧ محسن حاسم الموسوي، *النظرية والنقد الثقافي، الكتابة العربية في عالم متغير*، ط١، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥)، ١٢.

٨ صلاح قنصوة، *تمارين في النقد الثقافي*، ط١، (القاهرة: دار ميرت، ٢٠٠٢)، ٦.

٩ حفناوي بعلي، *نظرية النقد الثقافي المقارن*، ط١، (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٧)، ١١.

١٠ بشرى موسى صالح، *بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي*، ط١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٢)، ١٦.

١١ الغذامي، *النقد الثقافي*، ٣١، ٣٢.

من جهة، ومن جهة أخرى لابد من كشف عيوب الجمالي، والإفصاح عما هو قبحي في الخطاب، وكما أن لدينا نظريات في الجماليات، فإنه لابد أن نوجد نظريات في القُبْحِيَّاتِ، ويتجاوز النقد الثقافي الوقوف عند الأدب الجمالي الرسمي إلي تناول المنتجات الثقافية الأخرى أيا كان نوعها، ومن ثم يتناول الأعمال الهامشية».[١٢]

كما أعطي النقد الثقافي كل الخطابات أهمِّيَّةً وأحقِّيَّةً في الدراسة والتحليل؛ «فإنَّ كلَّ ماهو دال فهو لغة وخطاب تعبيري، سواء أكان حركة أو فعلا أو هيئة أو نصًّا، كل ذلك أنظمة في الخطاب ولذا فلا وجه للتمييز بين خطاب راقٍ، وآخر غير راقٍ، خاصة وأننا نلاحظ أن غير المؤسَّساتي هو الأكثر تأثيرا وفعلا في الناس»[١٣]، وهو ما منح النقد الثقافي حريَّة ومساحة أوسع للتعامل مع مختلف الخطابات.

٢- وظيفة النقد الثقافي:

يسعي النقد الثقافي بناء علي مسلماته الفكرية وطروحاته الأبديولوجية إلي «مساءلة البنى النصية بوصفها حوادث ثقافية، ومن ثم اكتناه أبعادها ومضمراتها النسقية التي تبدو هي الأخرى علي وشيجة تامة بالسياقات الثقافية والظروف التاريخية التي أنتجتها»[١٤]، والنقد الثقافي يحاول فهم طريقة بناء الثقافة للمعاني والممارسات الإنسانية والإنتاج الأدبي، إضافة إلى فهم السياقات المنتجة لهذه المعاني، بغية الكشف عن القوى السياسية المسيطرة التي أيدت ظهورها، فالهدف فالنقد الثقافي ليس مجرد دراسة الثقافة فحسب «فالهدف الرئيسي لها هو فهم الثقافة بجميع أشكالها المركبة والمعقدة وتحليل السياق الاجتماعي والسياسي في إطار ما هو جلي في حد ذاته، ويهدف إلى تناول موضوعات تتعلق بالممارسات الثقافية وعلاقتها بالسلطة، وتهدف من ذلك إلى اختبار مدى تأثير تلك العلاقات على شكل الممارسة»[١٥]، وتري بشري صالح أن «استراتيجيه الخطاب الثقافي تقوم علي ضرورة نقد

١٢ الغذامي، *النقد الثقافي*، ٦٣، ٦٤.

١٣ الغذامي، *النقد الثقافي*، ٦٥.

١٤ يوسف عليمات، *النسق الثقافي: قراءة في أنساق الشعر العربي القديم*، ط١، (أربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٩)، ٦٥.

١٥ زيودين ساردر، وبورين فان لون، *أقدم لك الدراسات الثقافية*، ترجمة: وفاء عبد القادر، ط١، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣)، ١٣.

البني الثقافية السائدة تمهيد لتحديثها وجعلها مطابقة أو متوائمة مع السياق الذي آلت إليه حداثيا»[١٦]، ويحدد الغذامي وظيفة النقد الثقافي في قوله:«النقد الثقافي همه كشف المخبوء من تحت أقنعة الجمالي ولذا فإن المطلوب إيجاد والكشف عن حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي»[١٧]، وهو يهدف إلى كشف العيوب الموجودة في الثقافة مبتعدا في ذلك عن الخصائص الجمالية والفنية للنص.

ورغم مهاجمة نقاد النقد الثقافي للنقد الأدبي فإنهم لم يدعوا للانفصال عنه أو التخلُّص منه؛ فالنقد الثقافي ليس بديلا عن النقد الأدبي؛ لطول وعمق ممارسة النقد الأدبي للنصوص، ولصلاحية أدواته في الكشف عن شفرات النص، ولذا كان مبدأ التكامل بينهما هو الطريق الذي أصَّله منظرو النقد الثقافي، ولذا يمكن القول: إن علاقة النقد الثقافي بالنقد الأدبي علاقة تكامل لا علاقة تنافس تهدف زحزحته والحلول محلَّه، إن النقد الثقافي بهذا يتسع ليشمل ما هو أدبي وما هو ثقافي، ومن ثم فهو أقدر على دراسة الظواهر الثقافية والاجتماعية والتاريخية، فقد بات النقد ينشغل على تحديد النصوص والخطابات الأدبية والفنية وحتى الجمالية في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية وأخلاقية، ولذلك أرى – من وجهة نظري– أن النقد الثقافي أوثق ارتباطا بالثورة وخطاباتها؛ فالثورة ظاهرة اجتماعية وثقافية وسياسية وتاريخية، تمثل انعطافة قوية في حياة الشعوب، ومن ثم فإن خطابها يغاير الخطابات المعتادة في أسلوبها ومحتواها

٣– مفهوم الثورة:

الثورة هي نتاج لتردي الواقع الحياتي بجوانبه السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، ومحاولة لتغيير هذا التردي، والتخلص من أسبابه، واقتلاعها من الجذور، ولذا فالثورة هي تغيير يخالف الوسائل المعتادة، أو الخطوات المبنية على الدستور القديمة التي تسبب في رسوخ هذا التردي، ومحاولة لبناء أساس لواقع جديد يتجاوز ويتخلص من عوامل التردي التي أعاقت

١٦ بشرى صالح، *بويطيقا الثقافة*، ١٥.

١٧ الغذامي، *النقد الثقافي*، ٨٧.

سيادة العدل، ودولة القانون، والثورة بذلك هي:«الإطاحة بالنظام السياسي والاقتصادي السائد الذي يقوم على الاستغلال، إنها تعني بناء نظام جديد يرفع إلى أعلى مستوى رخاء القسم الأعظم من الجماهير، والذي ينتج أقصى قدر من حقوق الإنسان والحرية، التي تستبدل أخلاق السادة الكنسية والدولية بأخرى تقوم على الحرية والمساواة والتضامن».[١٨]

ويعرف كرين برنتون (Crane Brinton) الثورة في كتابه «تشريح الثورة» بقوله:«إنها عملية حركية دينامية تتميز بالانتقال من بنيان اجتماعي إلى بنيان اجتماعي آخر»[١٩]، والثورة لحظة تاريخية تبدأ بالتحرك بدافع الوعي وتحريره، هذا المبدأ يكون ثوريا عندما ينكر الوجود التقليدي القائم بما ينطوي عليه من نظم وقيم، ومن ثم فإن الثورة تبدع لنفسها شعاراتٍ ومُثُلاً عُلْيا جديدة تحاول تطبيقها في بيئة لا تزال تؤمن بغيرها[٢٠].

ويفرق توفيق الحكيم بين الثورة والهوجة بناء على هدف كل منهما،:«والهوجة تقتلع الصالح والطالح معا، كالرياح الهوج تطيح بالأخطر واليابس... أما الثورة فهي تبقي النافع وتستمد منه القوة... بل وتصدر عنه أحيانا، وتقضي فقط على البالي المتهافت، والمعوِّق للحيوية، المغلق لنوافذ الهواء المتجدد، الواقف في طريق التجديد والتطور»[٢١]، والثورة باختصار هي:«البوتقة التي تنصهر خلالها الروح، ويتطهر في أتونها الوجدان، ويتبلور بدمائها الفكر».[٢٢]

٤– العلاقة بين الشعر والثورة:

العلاقة بين الشعر والثورة علاقة وطيدة، علاقة تفاعلية،؛ فالثورة عمل جماهيري رافض لكل سلبيات الواقع، وهي رسالة قوية ذات مقصد تغييري لنظام كَمَّم أفواه الناس، وسلبهم حقوقهم، والشعر هو رسالة من إنسان متمردٍ بطبعه على كل ما هو سلبي وتقليدي، إنسان

١٨ غ. ماكسيمون، «الثورة المضادة في الاتحاد السوفيتي»، ترجمة: مازن كم المار، *مجلة الطليعة*، (١١)٥ (أكتوبر/نوفمبر ١٩٣٥): ٦١.

١٩ يروري كرازين، *علم الثورة في النظرية الماركسية*، ترجمة: سمير كرم، ط١، (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٥)، ٣١.

٢٠ عبد الرحمن خليفة، *إيديولوجية الصراع السياسي»درسة في نظرية القوة»*، (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٩)، ٢٥٩–٢٦٠.

٢١ توفيق الحكيم، *ثورة الشباب*، (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٨)، ١١.

٢٢ غالي شكر، *أدب المقاومة*، (مصر: دار المعارف، ١٩٧٠)، ١٤٤.

وُهِبَ قدرة خاصة على قراءة الواقع وتجميع صوره، واستشراف الغد، مع قدرة تعبيرية مؤثرة يستطيع بها التأثير في المتلقين، فالثورة والشعر كلاهما نقد ورفض لجمود الواقع، وكلاهما عمل معارض لنظم قمعي يحارب الحرية ويضيّقُ الخنق على من يدعو إليها، وكلاهما يهدفان إيقاظ الوعي لدى الإنسان للوقوف على حقوقه والمطالبة بها والدفاع عنها، ولذلك أحيانا يكون الشعر سببا لاندلا ع الثورة، ومحرضا عليها، ومشعل نيرانها، وكاتب شعارها، وراسم أهدافها، وأحيانا يأتي الشعر وليدا لحراك الجماهير، فتكون الثورة المعين والملهم الذي يستقي منه الشاعر مادته، فيعبر عنها وعن أحداثها.

إن الأدب عامة والشعر خاصة أحد أهم مظاهر الثورة، وأكثرها فاعلية، فما «ثورة السياسة آخر الأمر إلا استجابة لثورة العقول والقلوب والنفوس التي يحدثها الأدب، وتحدثها مع الأدب ثورات أخرى... ولست أعرف ثورة سياسية بالمعنى الحديث والقديم للفظ الثورة إلا وقد سبقتها ثورة أدبية عقلية كانت هي التي أغرت الناس بها، ودفعتهم إليها، وأخرجتهم عن أطوارهم، فلم يستطيعوا صبرا على ما يكرهون، ولا إبطاء عما يريدون».[٢٣]

وقد لعب الأدب عامة، والشعر بخاصة، دور الجندي المجهول والخفي في كل ثورة نشبت على الأرض، فكانوا الممهدين لها، والداعين إليها، والناقلين لأحداثها في قالب فني مؤثر ومثير، بعيدا عن التسجيل التاريخي والصحفي الجاف والمتحزب أحيانا، «فالأدب يصور حياة النفوس، والقلوب، والأذواق على نحو لا يستطيع التاريخ أن يصوره، ولا أن يسجله، ولا أن ينقله إلينا نقلا صحيحا دقيقا».[٢٤]

ظل الشعر عبر العصور، وعلى اختلاف اللغات والديانات والحضارات متنفس الشعوب، يقول فيه شخص ما تعجز الجماهير عن قوله، ولذا نجد نزار قباني يقول:«أحيانا لا يستطع شعب من أن يبكي بصورة علنية، فتأتي قصيدة شعر لِتَتولَّى البكاء عنه»[٢٥]، والشعر أكثر فنون الأدب، وأقدرها على التفاعل المباشر مع الجماهير، وأكثرها قدرة على التعبير عن مكنون النفس، فهو كما يصفه غالي شكري:»فن المقاومة بشكل عام».[٢٦]

٢٣ طه حسين، *خصام ونقد*، ط١٢، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٥)، ١٥٧-١٥٨.

٢٤ طه حسين، *خصام ونقد*، ٤٥.

٢٥ نوال مصطفى، *نزار وقصائد ممنوعة*، ط٢، (القاهرة: مركز الراية للنشر والإعلام، ٢٠٠٠)، ١٠٦.

٢٦ غالي شكري، *أدب المقاومة*، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠)، ٣٠٢.

والشاعر ثائر بطبيعته الفائرة، وهو ما يربطه أكثر بالحراك الثوري، ولذا نجد عبر التاريخ ثورات خلدت شعراء، وشعراء خلدوا ثورات، فما كنا لنعلم شيئا عن حرب طروادة وملاحم اليونان لولا هوميروس، وما تعلقت حرب عمورية بأذهان المسلمين لولا بائية أبي تمام، وما انتبه الناس لسيف الدولة وبقي ذكر انتصاراته لولا إبداع المتنبي. فالشعر يكتب الثورة ويلهب نيرانها، والثورة تلهب ملكة الشعر وتغذيه بالمادة العلمية، وتمده بالأفكار الطريفة والصور الحية المتنوعة.

٥- الشعر الثوري:

تمثل الثورة للمثقفين عامة، وللشعراء خاصة مأزقا حقيقيا، واختبارا جادا لمبادئهم الإنسانية والوطنية والشعرية في آن واحد؛ فالشاعر الصادق لا يتَّخذُ في وقت الثورة موقف الحياد، بل يبحث عن الموقف المحدَّد، والطريق المستقيم الذي يحقِّق للثورة أهدافها، ولكن الثورة يتجاذبها فرقاء، بل خصوم متعادون، منهم من لايؤمن بالثورة، ويتربص بها، ويريد الانقضاض عليها، ومنهم من يريد توظيفها لمصالحه الخاصة، ومنهم المدفوع، ومنهم الخيالي الحالم الذي لا يقدر طبيعة الواقع وتشابكاته، ومنهم الفئة الصادقة التي لا تنتمي إلا للشعب، ولا يعنيها إلا نجاح الثورة وتحقيق أهدافها. في ظل هذه التجاذبات الحادة والصراعات التي تُعَرِّض الثورة، بل الوطن للخطر، نجد الشاعر يعيش مأزق الموقف، مأزق الانتماء، فإلى أي الأطراف ينتمي، وعن أهداف أي الطوائف يعبر. إن الشاعر الحقيقي له قناعات وطنية وإنسانية وعليه أن يكون متَّسقا مع نفسه ومبادئه فيعبر عن أهداف الثورة الحقيقية بغض النظر عمن سيعاديهم، إن واجبات الوطن وواجبات الفن تفرض عليه الانتصار للحرية والتعبير عنها وعن المخلصين لها.

إن الشاعر الحقيقي صاحب الموقف الوطني والضمير الإنساني هو شاعر حرٌّ، يرفض القيود، ويأبى الاستسلام والارتماء في شباك السلطة، شاعر معارض يأبى الخضوع لبريق السلطة أو لسيفها، ولكن معارضته الشعرية تختلف عن معارضة السياسيين، وخطابه مغاير لمقالات السياسيين وخطبهم، إنها معارضة في ثوب إبداعي يتجنب الخطابية الزاعقة، ويتجنب الوضوح الفجّ، وينفر من الشعارات و القوالب المحفوظة الميتة، إنها معارضة بلغة

جمالية تهتم بالرمز والإيحاء والتوظيف التراثي، والتصوير والسرد الفني، فالشاعر مطالب أن ينتصر لمبادئ الشعر كما هو مطالبٌ أن ينتصر لمبادئ الثورة، وهذا هو التوازن الذي يعجز عنه الكثير من الشعراء، وهو ما اختلف في النظر إليه كل من الشعراء والنقاد على السواء؛ فقد أنكر بعض النقاد والشعراء القيمة الشعرية للشعر الذي ينظم في أثناء الثورات، ورفضوا وجود ما يسمى بالشعر الثوري، ومنهم من احتفى به ودعا إليه واعتبر أن انتصار الشعر للثورة هو أنبل أهداف الشعر، وأن ترك الشعراء للمشاركة الشعرية في الثورات هو خيانة لمبادئهم وهروب من القيام بالدور الشعري لهم.

يذهب طه حسين إلى ضعف تأثير الثورة على الأدب في أثناء اشتعال لهيب الثورة؛ لأن الأدب لا ينجم فجأة من الأرض، ولا ينصب فجأة من السماء، «إن الثورة مهما تكن خطيرة ومهما تكن بالغة عميقة الأثر في حياة الأفراد والجماعات لا تغير الأدب فجأة، ولا تحول طبيعة الفن إلا تحويلا يسيرا أقرب إلى التَّلكلُّف منه إلى الفطرة التي تستجيب لما حولها من حقائق الحياة في غير جهد ولا عناء»[٢٧]، ولذلك نجده يشكك في شعرية ما تنتجه الثورة، بل يذهب إلى حدِّ نفي قيمة أي أدب خُلِقَ في الثورة، وعاش لظاها، وذلك أنك لن تجد فيما تقرأ «ما يلائم ذوقك الفني بل تجد... ما يرضي عقلك المستأني، وحكمك الذي يريد أن يتدبر قبل أن يصدر»[٢٨]، ويستشهد طه حسين لموقفه بالثورة الفرنسية؛ فالشعراء قد يمهدون للثورة بنقدهم للنظام وتمردهم عليه، ولكن عندما تقوم الثورة وتشتعل نيرانها، ينشغل هؤلاء بالثورة وأحداثها عن نظم الشعر، «وابحث إن شئت عن الأدب الفرنسي الذي عاصر الثورة وأنشأ في أثنائها أدبا جديرا بالبقاء، فلن تجد هذا الأديب مهما تطل في البحث والتنقيب، بل تستطيع أن تقرأ ما تركه رجال الثورة أنفسهم من الخطب والاحاديث التي ألهبت نفوس المعاصرين ودفعتهم إلى النهوض بالأعباء الثقال وتحقيق الأمور العظام، فلن تجد فيما تقرأ ما يلائم ذوقك الفني بل لن تجد فيها ما يرضي عقلك المستأني، وحكمك الذي يريد أن يتدبر قبل أن يصدر؛ لأنها كانت خطبا وأحاديث تلائم الظروف والأوقات التي أغرت بها ودفعت إليها»[٢٩]، وأن هذه الكتابات بعد انتهاء أحداث الثورة، ومع انتفاء الظروف التي أوجدتها

٢٧ طه حسين، *خصام ونقد*، ٩٢.
٢٨ طه حسين، *خصام ونقد*، ٩٢.
٢٩ طه حسين، *خصام ونقد*، ٩٢.

تتحول إلى مجرد تأريخ أو أرشيف يسجل بعض المشاهد والأحداث،«فلما تغيرت تلك الظروف وانقضت تلك الأحداث، أصبحت تلك الخطب والأحاديث تاريخا من التاريخ لا تصلح إلا لقراءة الباحثين الذين يريدون أن يؤرخوا للأحداث»[٣٠]، أما الأدب الجدير بالبقاء والخلود، فهو الذي يتعدى المناسبة، ويأتي بعد الثورة لا في أثنائها.

ويأخذ طه حسين على أدب الثورة أو بالأدق الشعر الذي يكتب في أثناء الثورة ضعف المستوى الفني؛ فالشعر الثوري الحقيقي هو الذي يسبق الثورة، ويمهد لقيامها، والذي يأتي بعد انتهاء الثورة واستقرار المشهد السياسي،«هناك إذن ثورتان، أولاهما ثورة العقل التي يصورها الأدب، والثانية ثورة السياسة التي تعتمد على القوة فتغير نظاما، وتقيم مكانه نظاما آخر، وهناك أدبان: أدب يسبق الثورة ويدفع إليها، وأدب يأتي بعد الثورة فيصورها أولا، ويصور آثارها في حياة الناس، والأدب في أثناء الثورة حين تضطرب نفوس الناس بالأمل والطموح، ونفوس فريق منهم بالخوف والمحافظة، متواضع مقتصد يمشي على استحياء»[٣١]، وهو يرجع ذلك إلى سببين، الأول: انشغال الناس عن الشعر بأحداث الثورة، والآخر: فقدان الشاعر لحريته في التعبير عن رؤيته الخاصة وبالأسلوب الفني الذي يرتضيه ذوقه الشخصي؛ وذلك لأن الحرية موقوفة بطبيعة الأشياء أثناء الثورة، سواء أراد الناس ذلك أم لم يريدوه، ومن دلائل ضعف الشعر المنظوم في أثناء الثورة أنه يتخذ شكلين، الأول: الشكل التقليدي القديم (البيتي)، والثاني: يحاول مجاراة الثورة ولو على حساب قناعته الخاصة، أوعل حساب الشعر وجمالياته، «فالأدب الذي ينشأ أثناء الثورة إما أن يجري على طبيعته الأولى فيكون اتصالا للأدب القديم، وإما أن يحاول مجاراة الثورة السياسية فيكون دعوة لها وإغراء بها. وهو في هذه الحال أدب ضعيف فاتر؛ لأن الأحداث المادية الواقعة أقوى منه وأظهر أثرا»[٣٢]. وأراني أميل لموقف طه حسين من الشعر الثوري، فقد مرت مصر بثورتين كبيرتين ومختلفتين في القرن العشرين، وهما: ثورة ١٩١٩، وهي ثورة شعبية خالصة، وثورة ١٩٥٢، وهي حراك ضباط الجيش تابعه تأييد شعبي، فلم نجد في الثورتين شعرا ثوريا ذا قيمة فنية

٣٠ طه حسين، *خصام ونقد*، ٩٢.

٣١ طه حسين، *خصام ونقد*، ٩٤.

٣٢ طه حسين، *خصام ونقد*، ٩٤-٩٥.

عالية، كما أن ثورة يناير ٢٠١١ وقد عايشناها ومازلنا نعايش توابعها تؤكد ضعف القيمة الفنية للشعر المنظوم في أثناء الثورات، وتؤكد كلام طه حسين، فمن يقرأ ما كتب من شعر في وقت الثورة سيجد غلبة الشكل القديم، فعلى سبيل المثال هناك شاعر حداثيٌّ كبير نظَّم ديوانا تكثر فيه القصائد العمودية، وهناك شاعر ستيني مشهور كان يهاجم الثورة، ولا يراها إلا خرابا ودمارا على الوطن، ثم فجأة وجدته يهديني ديوانا نظَّمه في عظمة الثورة. فمثل هذه الدواوين، وهذا الشعر الذي كُتِبَ على عجل لِيُثبِتَ حالة، وليسجِّلَ فقط موقفَ صاحبه ولو لم يكن عن قناعة، مثل هذا الشعر لا يثبت ولا يحمل قيمة شعرية؛ لأن بعضه مصطنع، وبعضه يلهث خلف تسجيل الأحداث والوقائع اليومية، وبعضه يسجل مواقف شخصية لا أكثر، لكن رغم ميلي إلى ضعف الشعر الذي ينظم في وقت الثورة، فإن ذلك لا ينفي أهمية هذا الشعر في وقت الثورة من حيث الدور والوظيفة الجماهيرية؛ فالشاعر واحد من الجماهير الثائرة، يعيش مخاض الثورة، ويشارك الشعب نخبا وعامة في أحداثها، ويشاهد ما يحيكه خصوم الثورة للقضاء عليها، وما يعانيه الثوار في مواجهة الدكتاتور ومنظومته التي تصاب بالسعار وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة، فتنتهك كل الحرمات في حق الثوار، وهو يرى بعينه ويشارك واقعا وإحساسا ما يحتاجه هؤلاء الثوار إلى الدعم المعنوي الذي يربط على قلوبهم، ويشد من أزرهم، ويقوي عزائمهم، ويثبتهم على موقفهم، يقوم الشعر بهذا الدور سواء من ميادين الثورات وبين الثوار أو عبر وسائل الإعلام المختلفة، وهذه الوظيفة الوطنية والإنسانية إحدى وظائف الشعر التي قد تعوِّض ضعفه الفني، كما أن غلبة الضعف الفني على شعر الثورة لا ينفي وجود شعر فني جيد أخلص صاحبه للشعر، وحاول أن يقدم شعرا مصبوغا برؤيته الخاصة وفي ذات الوقت محافظا على جماليات الصياغة الشعرية؛ وذلك لأنهم امتلكوا الوعي بنوعيه، الوعي السياسي والوعي الفني.

القسم التَّطبيقي:

يتناول القسم التطبيقي أحد أهم المفاهيم في قيام الثورات وفي نجاحها وفشلها، بل ربما من أحد أهم المفاهيم لاستقرار حياة الأفراد و المجتمعات، وهو مفهوم الوعي من خلال دراسة ثقافية تطبيقية على ديوان «كالرسل أتوا» للشاعر محمد سليمان، فهذا الديوان —

فيما أرى- من خير ما كتب من شعر في ثورة يناير المصرية، فقد أظهر الشاعر فيه وعيا بالواقع السياسي والاجتماعي وبالثورة المصرية، كما أظهر وعيا شعريا استطاع به الشاعر أن ينجو بشعره من الخطابية والتقريرية إلى اللغة الإيحائية الإشارية، ومن خصوصية التجربة إلى عموميَّتِها الإنسانية مما يضمن لها التجدد والبقاء، وقد تناولت الدراسة مفهوم الوعي الثوري في الديوان من خلال أربعة مباحث، وهي:

١- الوعي الاجتماعي.
٢- الوعي السياسي.
٣- الوعي الأخلاقي.
٤- الوعي الشعري.

أولا: الوعي الاجتماعي:

الوعي الاجتماعي كما يعرفه ماركس هو «مجموعة من الأفكار والنظريات والآراء والمشاعر الاجتماعية والعادات و التقاليد التي توجد لدى الناس، والتي تعكس واقعهم الموضوعي... والوعي الاجتماعي يتصف بخاصية الاستقلالية النسبية في تطوير. فالوعي الاجتماعي قد يتخلف عن تطوير الوجود الاجتماعي وقد يسبقه، وتتضح الاستقلالية النسبية للوعي الاجتماعي في استمرارية التطوير. فالوعي ليس في علاقة سلبية مع الوجود،ولكن الوعي يؤثر تأثيرا إيجابيا علي الوجود الاجتماعي»[٣٣]، بينما يعرف «أ. ك. أوليدوف» الوعي الاجتماعي بأنه «إعادة إنتاج البشر للواقع الاجتماعي في شكل أفكار وتصورات ورؤى في مرحلة معينة من التطوير التاريخي. فالوعي الاجتماعي هو إذا الإحاطة بالواقع من جانب طبقة محددة أو فئات اجتماعية أو المجتمع بأسرة».[٣٤]

ومما يرتبط بالوعي الاجتماعي الوعي الطبقي، ومعرفة الطبقات التي يتكون منها المجتمع، ومعرفة طبيعة العلاقة بين هذه الطبقات، وخاصَّة بين الطبقة الحاكمة و الطبقة البسيطة،

٣٣ *الموسوعة الفلسفية السوفيتية*، بإشراف: م. روزنتال، وي يوديل، ترجمة: سمير كرم، ط٢، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٠)، ٥٨٦-٥٨٨.

٣٤ أ. ك. أوليدوف، *الوعي الاجتماعي*، ط٢، (بيروت: دار ابن خلدون، ١٩٨٢)، ٣١.

وتحقق العدالة الاجتماعية من انعدامها داخل المجتمع، وقد اهتم الثوريون بالحديث عن الطبقة وما حاول المستبدون تثبيته في أذهان الشعوب من تغييب هذا الوعي.

ظهر الوعي الاجتماعي في قصائد الديوان من خلال حديث الشاعر عن الطبقيَّةِ المتمثِّلة في الحاكم الظالم وحاشيته، وطبقة بسطاء الشعب الذين يعانون شظف الحياة بسبب ظلم الحاكم وفساد نظامه، إضافة إلي حديث الشاعر عن طبقة دعاة الدين المموَّلِين من أنظمة سياسية معينة، والمدعومين بالمال والإعلام لنشر استسلام الشعوب للأنظمة، ناهيك عن معاداة عجيبة للدولة المدنية وللنظام الديمقراطي على وجه الخصوص، وسوف أعرض لبعضها في الآتي.

١ – **الحاكم الظالم**: اهتم الشاعر بالحديث عن الحاكم الظالم؛ لأنه الشخصية المحورية التي تقوم الثورات من أجل التخلص منها ومن نظامها الذي أسَّس للظلم والفساد، وقد خصَّص الشاعر له قصيدتين، هما «الدكتاتور»، و»للحيتان فقط» مع بعض المقاطع التي جاءت في ثنايا قصائد أخري، وقد تنوع وصف الشاعر للحاكم الظالم، مستدعيا ألقابا صارت للظلم عنوانا، وللطغيان شارة، وهي «فرعون»، و»قيصر»، و»دكتاتور»، إضافة إلي صفات تدل علي اللصوصية مثل«قرصان» تحقيرا لما يقوم به الحاكم الظالم من السطو علي ثروات البلاد وتجريفها، وكذلك صفة «الغول» لما تحمل من دلالة تخويفية أسطورية في الوعي العربي.

يتساءل محمد سليمان عن السبب الذي يجعل هذا الحاكم طاغية، فهل يعود ذلك إلي سجايا خاصة بطبعه، أم إلي استكانة الشعوب، واحتقارها لذاتها، وعدم إيمانها بقدرتها وقيمتها في إدارة شؤونها وتقرير مصيرها؟ من الذي صنع شخصية فرعون وقيصر وكل ديكتاتور امتلأت بهم صفحات التاريخ؟ هل يعود ذلك لقدرات خارقة تميزت بها هذه الشخصيات، جعلت البعض منهم يدَّعي الألوهية، أم لفقدان شعوبهم الوعي، وتسليمهم كل شيء بما في ذلك أرواحهم إلي هؤلاء الطغاة؟ يقول الشاعر في أسلوب استفهامي:

هَلْ يُولَدُ الفِرعَونُ فِرعَونًا

بِيَدٍ تَدُكُّ..

وبَسْمَةٍ تُحْيِي؟

أَمْ يَصْنَعُ الفِرعَونَ مَنْ هَابُوا

ومَنْ رَغَبُوا

ومَن غَابُوا؟[٣٥]

يقدِّم الشاعر في أسلوب ساخر تعالي الحاكم الطاغية علي شعبه فهو يتعامل معهم بتكبُّرٍ، ويحيط نفسه بهالة من القوَّةِ الباطشة، ليؤَكِّدَ للعوام تَمَيُّزَهُ، وأنه فوقهم وليس منهم، فهو مختلف في عقله وروحه وفكره وفي قدرته وسطوته.

لا تقُلِ القَيصَرُ رَجُلٌ مِثلِي

يَتَجَوَّلُ في الحَارَات

و يَأْكُلُ فُولاً

ويَنَامُ أَمَامَ المقهى كَالعِفرِيتِ ويَصْحُو

لِيُتَرْثِرَ عَنْ أَلْوَانِ الطَّيفِ

وأُكَرِ البَابِ

وصَوتِ امرَأَةٍ يَلْمَعُ في الشُّبَاكِ العَالِي[٣٦]

ويُصَوِّر لنا الشاعر هذا الطاغية (القيصر) في شكل أسطوريٍّ مُخِيفٍ، فهو إعصار، دمه مختلفٌ، وله ألفُ ذراعٍ تصل إلي معارضيه، وعيون تراقبه وتتعقَّبه في أي مكان:

لِلْقَيصَرِ كَالإعصَارِ دَمٌ مُخْتَلِفٌ

لِلْقَيصَرِ أَلْفُ ذِرَاعٍ

وأَصَابِعُ لَمْ يَحْصُرْها العَدَّادُونَ

وعَيْنٌ لا أَهْدَابَ لها

ومَقَاعِدُ فَوقَ الغَيمِ وغُرَفٌ

٣٥ محمد سليمان، *ديوان كالرسل أتوا*، ط١، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٢)، ٦٣.

٣٦ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٨٠، ٨١.

سَيُبَاغِتُ كُوخًا

ويُسَمِّي النَّخْلَةَ فَخًا

ويَقُولُ: العَدْلُ فَمٌ لِلْقُوَّةِ

والأَخْيَارُ هُم الأَزْرَارُ ويَسْعَى

لِيَصِيرَ أَبًا لِلرِّيحِ

ولِلطُّوفَانِ أَخًا[٣٧]

والطاغية (القيصر) – كما يصفه لنا الشاعر– مخلوقٌ بلا قيمٍ ولامبادئٍ ليس له عهدٌ، ولا يحفظ وعدا، لا يثق في أحد، فلا يُبقِي له صديقا، ولايستقرُّ علي رفيق، فهو دائم الشكِّ حتي في أقرب الدوائر إليه.

القَيصَرُ لَيسَ صَدِيقَ أَحَدْ

القَيصَرُ لا يَنحَازُ سِوَى لِمَلامِحِ رُوما

قَدْ يَقْصِفُ جَبَلاً

قُرْبَ الفَجْرِ

وقَدْ يَحْتَكِرُ الماءَ وكُلَّ الوَرَقِ

لِكَيلا نَكْتُبَ سَطْرًا

أو سَطْرَيينِ

قَدْ يُعْلِنُ حَرْبًا ضِدَّ الرِّيحِ

وضِدَّ السَّمَكِ

وضِدَّ الجَزْرِ...وضِدَّ المد[٣٨]

يعيش الطاغية في حالة خوف دائمة، فهو يعلم فساده ويدرك ظلمه لشعبه، لذلك يشعر بكره الناس، ويخشى انتفاضتهم ضدَّه، وثورتهم عليه، فيعمل على مصادرة كل ما من شأنه أن يثيرهم،

٣٧ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٨١.

٣٨ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٨٢، ٨٣.

ويحرك الوعي لديهم، وأخوف ما يخافه الدكتاتور الكلمة الواعية فيحتكر الكتابة ونشرها، ويحاول أن يشتري أصحاب الأقلام أو استئناسهم، ويوجد لدى الدكتاتوريين دوافعُ مختلفةٌ مُضمَرَةٌ في هيمنتهم مثل القوَّة والمركز والثروة وإعادة تشكيل المجتمع وما إلي ذلك، وهم دائما يحاولون الاحتفاظ بهذه الأهداف، وفي سبيل المحافظة علي وجودهم في السلطة، وتحقيق أهدافهم يعملون جاهدين على تفكيك القُوَى الشعبية، والتخلُّص من كل ما يمكن أن يعيق ذلك ولو بالكلمة، فيقضون تماما على أية معارضة لهم حتى يستتبَّ لهم الأمر، ويستسلم لهم المجتمع طائعا أو مكرها؛ لأن «الدكتاتور يمتلك القوة ليضرب فقط حيث تنقصنا القوة للمقاومة»[٣٩]

ولكن حصار الدكتاتور لشعبه، وحجبه لهم عن كل ما يُنَمِّي وعيَهم ويُعَرِّفُهم حقوقهم، لا يبقي للأبد، بل سرعان مايتهاوى النظام الدكتاتوري؛ لأنه بلا أساس وطني، وبلا قاعدة شعبية، يقول أرسطو: «تعمر أنظمة حكم الأقلية والأنظمة الاستبدادية إلي فترات أقل من غيرها من الأنظمة الأخرى...فالاستبداد قليلا ما يعمر»[٤٠]. يقول شاعرنا في جهل الطاغية بِسُنَّةِ الوجودِ وطبيعةِ الشُّعُوبِ:

القَيصَرُ كَالإعصَارِ غَبِيٌّ

لا يَعْرِفُ أنَّ السَّمَكَ سَيَرِثُ البَحْرَ

وأنَّ القُوَّةَ قَفَصٌ

والعَادِيينَ هُمُ الأَبْطَالُ[٤١]

إن الطغيان وعشق السلطة يصيب الدكتاتور بالعمى كما أصابه بالجهل، فلا يرى حقيقة الأمور، ولايقدِّر تحركات الشعب ضده، لذلك نراه يصاب الهذيان عندما يشاهد الشعب يهتف ضده، فيفقد عقله وتوازنه وبدلا من أن يقرَّ للجماهير بحقِّهم في تحرُّكِهم ضده، نراه يلقي إلى الشعب تهديداته، فهو يُهدِّد بالفوضى التي قد تقضي على الوطن، ويُلقي بالتُّهم على معارضيه فهم إرهابيون، وهم أعداء الوطن المندسُّون والخلايا النائمة، وهم

٣٩ جين شارب، *من الدكتاتورية إلى الديمقراطية «إطار تصوري للتحرُّر»*، ترجمة: خالد دار عمر، ط٢، (بوسطن- الولايات المتحدة الأمريكية: مؤسسة ألبرت أنشتاين، ٢٠٠٣)، ١٨.

٤٠ شارب، *من الدكتاتورية إلى الديمقراطية*، ٢٠.

٤١ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٨٣.

الخونة الذين يجب أن تُستأصَلَ شوكتهم.

سَيَهْرُسُ عُشْبًا

ويُتَرْتِرُ عَن غِربَانٍ وعَصَافِيرَ

تُهَدِّدُ رُوما

سَيَظُنُّكَ إرْهَابِيًّا

وعَدُوًّا مُحْتَملاً..

أو مَنْسِيًّا

فَيُحَاصِرُكَ

يُفَتِّشُ رَأْسَكَ

أو يَأْسُرُكَ وقَد يَقْتُلُكَ[٤٢]

وكثيرا ما يُصابُ الدكتاتور بجنون العظمة، فلا يستوعب قدرة الشعب في الخروج عليه والثورة ضده؛ لأن الفاسدين من زُمرتِهِ، والمنتفعين من حاشيته يصوّرونه لنفسه ملاكا رحيما بشعبه، وحكيما وفيلسوفا لا يُخطئ تقدير الأمور، وهو الزعيم المهاب في الداخل والخارج، وهو حامي الأمن والأمان وبدونه تسقط الأوطان، ويحاولون حجبه عن الشعب، وحجب الشعب عنه حتى لا يعرف حقيقة نفسه، ورؤية الناس فيه، ولذلك يتوهَّم هذا الدكتاتور بعقله المغيَّبِ أنه لا يَحقُّ لأي شخصٍ أن يعترضَ عليه أو أن يلومه وينتقده بأقل الكلمات، وكل من يحاول ذلك يستحقُّ؛ لأنه ناكرٌ للجميل، كافر بالنعمة، لا يعرف مصلحة الوطن، يقول الشاعر في قصيدة «قال الدكتاتور»:

مَنْ أَنْتُم؟

صَاحَ الدِّكتاتُورُ وفَحَّ.. وسَبَّ حُشُودًا

لَمْ يرَها أَبَدًا

كَانَ يَظُنُّ الرِّيحَ مَعَهُ

٤٢ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٨٣، ٨٤.

والماءَ مَعَهُ

والرَّبُّ سَيَحْرُسُ بِمَلائكَةٍ

دَمَهُ ..

وخَطَاياهُ

ونَبضَ رَبِيعهْ[٤٣]

اقتبس الشاعر عنوان القصيدة من جملة االقذافي الرئيس الليبي السابق عندما خرج الشعب الليبي معترضا على حكمه ومطالبا برحيله، وهي جملة تدل على مدى حالة الكبر وجنون العظمة الذي يصيب الدكتاتور حتى أنه ليخاطب شعبه بكل احتقار ومهانة، وقد اشتهرت الجملة وصارت بين عرب اليوم مثلا يدلُّ على نظرة كل طاغية إلى شعبه، وهو ما جعل شاعرنا يتعجَّب من هذا الدكتاتور الذي فقد سمعه فأصبح لا يسمع لنداءات الجماهير ومطالبهم في الساحات والميادين، وفقد بصره وبصيرته فصار لايري الحراك الشعبي، ولا يقرأ الواقع، ولايدرك نتائج هذه الانتفاضة وتحولها تدريجيا إلي ثورة شعبية تقتلعه ونظامه من الحكم، يقول:

هَلْ كَانَ كَسِيحًا كَالإسفَلتِ

وأَطْرَشَ مِثلَ السُّورِ

وأَعْمَى؟

أَمْ كَانَ وَحِيدًا جِدًّا

وبَلِيدًا وصَغِيرًا

وأَسِيرَ مَرَايا

لا تَعْكِسُ غَيرَ رُخَامِ الوَجْهِ

وصَحْرَاوَاتِ الرّوحِ

وبَعْضَ شَظَايَا الماضِي[٤٤]

٤٣ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٥١، ٥٢.

٤٤ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٥٢.

ب – استنهاض الوعي الاجتماعي: الشاعر الحقيقي هو صوتٌ للشعب، وليس بوقا للنظام، فطبيعته المتمرّدة، ونفسه الجامحة، تجعله يأخذ صف المعارضة، فيعبّر عن قهر الشعب، وينقل أوجاع الناس، ويصوّر ما يتعرضون له من ظلم، والشاعر الصادق أحد أهم وسائل إيقاظ الجماهير، وإثارة وعيهم، وتنمية إدراكهم بحقيقة واقعهم وحثّهم على الانتفاضة ضد الظلم والمطالبة بحقوقهم المسلوبة، يقول الشاعر:

والسَّلامُ عَلَينا
عِندَما نُعلِنُ الحَربَ ضِدَّ قَرَاصِنَةٍ
عَشَّشُوا فِي لكَلامِ
وضِدَّ سَلاطِينَ سَدُّوا شَبَابِيكَنا بِالظَّلامِ
ولاذوا بِأَعمَاقِنا كَالمَرَضْ
والسَّلامُ عَلَي مَنْ رَمَى خَوفَهُ
وتَحَدَّى...
ومَنْ لِلظَّلامِ تَصَدَّى
ومَنْ طَهَّرَ الماءَ والرِّيحَ
والكَلِمَاتِ[٤٥]

فالشاعر يدعو إلى خروج الشعب ضدَّ الحاكم وقراصنته الذين أفسدوا الحياة، ولوَّثوا الهواء والماء، فالثورة طهرٌ من هذا الفساد، ودواءٌ لهذا المرض الذي ألقاه الطاغية في أعماق الشعب من خوف وخضوع، الثورة نجاةٌ من هذه الهوَّةِ المظلمة والطريق المسدود الذي أوصل الظالم وطنه إليه، ويتحدَّث الشاعر عن فئات المجتمع التي يقتلها الفقر والبؤس فيموتون في أوطانهم قهرا، أو غرقا في البحار في طريقة هجرتهم إلى خارج أوطانهم بحثا عن لُقمَةِ العيشِ، بعد أن ضاق وطنهم بهم يقول:

والتَّحِيَّاتُ لِلطَّيبينَ يُوَارُونَ أَوْجَاعَهُم
ويَبْتَسِمُونَ

٤٥ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٧.

ولِلحَالِمِينَ يَسُوقُونَ أَنْهَارَهُم
فِي البرَارِي
لِكَي يَشْرَبَ التَّائهُونَ
ولِلنّيلِ ضَاقَ ومَلَّ وأَنْهَكَهُ العَابِثُون
ولِلبَحْرِ آلَمَهُ الهَارِبُونَ استعَاذُوا بِهِ
عِندَما سُحِقُوا...
وضَاقَتْ بِهِم كُلُّ أَرضْ[٤٦]

ح- **الحديث باسم الشعب**: الشاعر الوطنيُّ الحقيقيُّ هو صوت الشعب، فهو ينشغل بقضاياهم، ويتألَّم لمصابهم، ويسعد لأفراحهم، ويزداد ارتباط الشاعر بالجماهير في الأحداث الكبرى، فنجده يرفض الحيادية وينصهر بصوت الشعب فيتغنَّى بتوحُّدِهم، ويرفع مطالبهم، يقول الشاعر:

الشَّعْبُ يُرِيدُ
والشَّعْبُ إلى السَّاحَاتِ كَبَحْرٍ
يَخْطُو..
لِيَزِيحَ ويَمْحُو
ويُبَاغِتُ بِمَلايِينِ الأَيدِي
مَنْ فِي اللَّيلِ أَهَانُوا
أو تَهَبُوا..أو خَانُوا
الشَّعْبُ بِلُغَةِ الشَّعْبِ يُغَنِّي
في الساحات ويبكي
ويُضِيفُ إلى قَائمَةِ النُّورِ شَهِيدًا
بَعدَ شَهِيدْ[٤٧]

٤٦ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٨.
٤٧ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ١٣.

يؤمن الشاعر بأن الشعب هو مصدر السلطة، وأنه القوة القادرة على تحديد مصيره، وعلى الحاكم الطاغية أن يدرك هذه الحقيقة وألا يستهين بصوت الجماهير ومطالبهم، فهم إذا أرادوا فعلوا، لن يثنيهم عن ذلك خداعه ووهمه، ولن تخيفهم قوَّتة وبطشه، فالشعب قد اجتمعت كلمته، وتوحدت طوائفه، ونضج وعيه، وحدَّد هدفه، ويسعى لتحقيقه، والشعب لا يتحرك عبثا، ولايثور رفاهية، وإنما يثور بعد أن تجاوز الظلم حدوده، وفاق الفساد طاقة الصبر، وسقط لسوط الجلاد الكثير من الضحايا المظلومين، وتعرض المجتمع والوطن للكثير من الأخطار، يقول الشاعر:

الشَّعبُ يُرِيدْ

وإذا الشَّعبُ أَرَادَ تَدَافَعَ مَوجُ اللَّحْمِ

إلى السَّاحَاتِ لِيَجْرِفَ جَبَلاً

ويُزَلْزِلَ غُولاً

ويَلِمُّ بِلادًا سُرِقَت ذَاتَ بَعِيدٍ

مِن أَعْيُنِنا

والشَّعبُ هُنَاكَ يُصَلِّي

ويُبَاهِي بِالشُّهَدَاءِ ويَرْسُمُ بِأَصَابِعِهِم

فِي السَّاحَاتِ

مَلامِحَ مِصْرَ الأُخْرَى[٤٨]

د– الوحدة الوطنية: تجلَّت في ثورة يناير الوحدة الوطنية المصرية بين الشباب المسلم والمسيحي، وضربوا مثالا رائعا على طبيعة الشعب المصري وبنيته الاجتماعية المتوارثة المتحابَّة والمتماسكة، ووعي مكوناته بمكائد النظام الاستبدادي الذي طالما لعب بورقة الطائفية، وبرَّر بعضَ تسلُّطِهِ بحفظه لأرواح المسيحيين وحمايته لهم ضدَّ شركائهم فى الوطن

٤٨ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ١٧.

والمصير من المسلمين، لقد كانت مشاركة الشباب المسيحي في الثورة رسالة للداخل والخارج بأن الشعب المصري يدٌ واحدة، وكذلك كانت رسالة إلى كبار رجال الدين من الطائفتين بضرورة الانضمام إلى صفوف الشعب، والتخلي عن دعم النظام وفساده، كما كانت رسالة للتيارت الدينية بضرورة النظر إلى طبيعة تكوين المجتمع المصري، وضرورة الانتباه إلى عدم محاولة فرض أفكار خاصة قد لا تناسب بعض مكونات الشعب لقد أيقن الجميع بأن الظلم لايقع على فئة دون أخرى، وأن الفساد الذي سيطر على الحياة المصرية لايضرُّ طائفة دون أخرى، فالكل يعاني من سيطرة الظلم، وتفشي الفساد، لا فرق في تلك المعاناة بين مسلم ومسيحي، وقد أشاد الشاعر بتجلّي هذه الوحدة في حديثة عن تجمع الشباب المسلم والمسيحي في الميادين، وحمايتهم لثورتهم، ومواجهتهم معا لمن يريد إفشال ثورتهم، يقول:

صَارُوا هُنَا كَالنِّيلِ وَاحِدًا كَبِيرًا

يَهَابُهُ المِهَابُ

والسَّمَا تَحْرُسُهُ

وعِندَمَا تَقَاسَمُوا فِي اللَّيلِ خُبْزَهُم

ومَاءَهُم

وقَالَتِ العُيُونُ لِلعُيُونِ: مَرْحَبًا

بَكَى يَنَايرُ القَدِيرُ وارتَدَى

مِنْ حِلْمِهِم ثَوبًا

ورَتَّبَ الغُيُومَ فِي الفَضَاءِ

كَي تَصِيرَ مَرَّةً هِلالاً

ومَرَّةً صَلِيبًا[٤٩]

٤٩ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٢٧، ٢٨.

ثانيا: الوعي السياسي:

الوعي السياسي هو إدراك الفرد لواقع مجتمعه ومحيطه الإقليمي والدولي والإلمام بقضايا العصر المختلفة ومعرفة القوى الفاعلة والمؤثرة في صناعة القرار محليا وعالميا، ورصد الأحداث وتحليليها، واستكشاف خلفياتها وأبعادها وأثارها، والوعي السياسي بإيجاز هو «مجموعة من القيم والاتجاهات والمبادئ السياسية الرؤيه التي تتيح للفرد أن يشارك مشاركة فعالة في أوضاع مجتمعه ومشكلاته ويحللها، ويحكم عليها، ويحدد موقفه منها والتي تدفعه للتحرك من أجل تطويرها وتغيرها»[٥٠].

وللوعي السياسي أهمية كبرى في قوة المجتمعات واستقرارها، فقوة الوعي السياسي للمجتمع هو قوة لسياسة الدولة واستقرارها وقوة لبنائها الاقتصادي والثقافي والاجتماعي، وبالتالي توحُّد أفراد المجتمع مع مؤسسات الدولة في تحقيق الأهداف وتلافي المشاكل الاجتماعية، وربما يشار إلى الوعى السياسي بأنه الحال التي يتمثل فيها أفراد المجتمع قضايا الحياة السياسية بأبعادها المختلفة، ويتخذون من هذه القضايا موقفا معرفيا ووجدانيا في الآن الواحد، وقد ظهر وعي الشاعر السياسي في النقاط الآتية:.

ا- **إدراك حقيقة الثورة والإيمان بها والدعوة لها:** الثورات إحدى أخطر الهزَّات الاجتماعية والسياسية التي تصيب المجتمع، ولايصحُّ فيها موقف الحياد؛ فالحياد في قضايا الوطن والمجتمع وحقوق الناس إنما هو خيانةٌ وطنيَّةٌ واجتماعيَّةٌ وإنسانيَّةٌ وأخلاقيَّةٌ، وخاصَّة للمثقفين الذين تفرض عليهم ثقافتهم تحديد مواقفهم والدفاع عنها، ودعوة الجماهير إلى الالتفاف حولها، وتكشف الثورة كحدث اجتماعي كبير الكثير من أدعياء الثقافة، وتُعَرِّي المثقفين الكاذبين وتفضح الفاسدين منهم والموالين للسلطة الذين قدَّموا الولاء للحاكم على الولاء للوطن، ودافعوا عن القاتل وهاجموا الضحية، وشاعرنا ممن لم يهادن السلطة ولم يتلوَّن معها، بل هو ممَّن يؤمن بالشعب ويدافع عن ثورته، يتساءل الشاعر عن طبيعة الثورة هل هي تنمو تدريجيا عن طريق الوعي الثقافي والحراك السياسي مع رعاية البعض لها من

٥٠ أحمد حسن اللقاني، وعلي الجمل، *معجم المصطلحات التربوية المعرفية في المناهج وطرق التدريس*، (القاهرة: عالم الكتاب، ١٩٩٦)، ٢٧٤.

الأحزاب والسياسيين، أم تنمو بعيدا عن الأعين، داخل النفوس، لتنفجر كالبركان فجأة:

هَلْ تُولَدُ فِي الأَفْوَاهِ الثَّورَةُ

كَالكَلِمَاتِ..

وتَكْبُرُ حِينَ تُصَادِفُ فِي السَّاحَاتِ مَرَايا

تَحْرُسُها

وتُكَرِّرُها؟

أَمْ تُولَدُ فِي الظُّلُمَاتِ بَعِيدًا

كَالبُرْكَانِ.. وَتَخْبُو

بَاحِثَةٍ عَنْ نَافِذَةٍ تتَلَوَّنُ فيها

أو حَنْجَرَةٍ تَتَدَحْرَجُ منها؟[٥١]

وثورة الشعوب على الطغاة ليست كما يدَّعي مُؤَيِّدِو النِّظام خروجا دينيًّا على الحاكم، فهذا الفكر لا يخدم الوطن ولا الدين، بل يعمل على ترسيخ أفكار سياسية عفا عليها الدهر، هدفها فقط بقاء الحكام، وعدم محاسبتهم، مما يُشجِّع هؤلاء الطغاة على الاستمرار في طغيانهم وظلمهم وفسادهم، بل إن الثورة على الطغاة وإنقاذ الأوطان والشعوب من فسادهم حقٌّ، على الشعوب الواعية القيام به؛ لأنه يعيدهم إلى الحياة، ويمنحهم الشعور بالوجود، ويحمي الوطن من الأخطار التي تتزايد في وتحيط به، كما يمنح الشاعر قدرة التعبير، ويطلق حريته في القول.

ولأنَّ يَنَايرَ مَنَحَ الثَّورَةَ بَابًا

تَتَسَلَّلُ مِنْهُ

لِكَي تَقْتَلِعَ الدِّكتَاتُورَ

وتهَبَ الشَّاعِرَ حَقَّ الغَوصِ

٥١ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ١٤.

وحَقَّ الرَّقْصِ بِالكَلِمَاتِ
ولأنَّ يَنَايرَ كَانَ وظَلَّ مَعَ الثُّوَارِ
وضِدَّ القَهْرِ
سَأُسَمِّي البَرْقَ يَنَايرَ
والموجَ يَنَايرَ
والإعصَارَ ومَيدَانَ التَّحرِيرِ
وأَقُولُ: يَنَايرُ كَانَ كَرِيمًا
واحتَضَنَ الثَّورَةَ مِثل أب[٥٢]

أدرك الشاعر أنَّ الواقع الاجتماعي تغيَّر، وأن الوعي الشعبي تجاوز الخوف المصنوع، فلم يعد إعلان التمرُّد على السلطة ونقدها قاصرا على جلسات الأصحاب على المقهى، خوف من بطش السلطة، فالثورة لم تعد قولا، ولا شبحا، بل أصبحت واقعا تملأ الميادين، وتشغل الجميع، يقول:

لَمْ يَعُدِ المقْهَى جُحْرًا
تُولَدُ فِيهِ الثَّورَةُ...أو تتَوَارَى
زَمَنُ الثَّورِي الشَّبَحِيّ مَضَى
والثَّورِيُ القُبطَانِ
وجَاءَ زَمَنُ الشَّاشَةِ والميدَان
الثَّورَةُ فِي الشَّاشَاتِ حَبَتْ
وانتَصَبَتْ فِي السَّاحَاتِ وصَارَت شَجَرًا[٥٣]

ب- مكونات الثوار: ميَّزت ثورة ٢٥ يناير بأنَّها ثورة شعبية خالصة فقد أشعل الشباب الثائر لهيبها، ثم انضمَّت إليهم طبقات الشعب، ثم أخذت بعض الأحزاب السياسية الشكلية والجماعات الدينية اللِّحاق بالثورة، عندما استشعروا بغضب الشارع المصري وإمكانية تحوُّل

٥٢ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٢٢-٢٤.
٥٣ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٣٤.

هذا الغضب إلى ثورة، وهكذا حال الثورات الشعبية تبدأ بريئة بلا قيادة شخصية محددة، ولكن سرعان ما يتسابق على قيادتها ذوو النفوذ، سواء من داخل مؤسسات الدولة أو ممَّن يملكون منابر إعلامية، أو الجماعات التي تملك أعضاء لها من بين الشعب، أو بعض قُدَامَى الساسة الذين يملكون علاقات دولية تدعِّمهم في مواقفهم وبهذا التسابق بين هذا المؤسَّسات أو التيارات أو الجماعات والأشخاص المدعومين داخليا أو خارجيا، يأخذ الصوت الشعبي في الانزواء والضعف، وتتحول أهداف الثورة العامَّة إلي أهداف أحزاب وتيارات خاصَّة، وتبدأ أحلام الثورة تتبدَّد على هذا الصراع الذي يشتدُّ ويعنف حسب العلاقة بين هذه المكوِّنات، حيث يتحالف البعض، ويتربَّصُ البعض، وتتحوَّل الثورة من أمل إلى خوف، ومن حلم إلى كابوس قد يُودِي بالوطن ويُلقِي به في آتون صراعٍ شعبي يستهلك طاقات الوطن، ويجعله عُرضَةً لتكالُبِ أعدائه الخارجيين عليه لإضعافه وللنيل منه. يقول الشاعر عن الثوار الصادقين الذين يقدمون أرواحهم لإنجاح الثورة، وتخليص الشعب، وإنقاذ الوطن من أسر الظالمين:

لِلثَّورَةِ مَنْ يُشْعِلُها..
ولَهَا نَاسٌ كَالأَشْجَارِ يَمِيلُونَ عَلَيها
ويُصَلّونَ..
ويَشْتَعِلُونَ لِكَي يَهَبُوها نُورًا
ولِسَانًا.. ووَجْهًا[٥٤]

وفي الوقت الذي يجاهد الثوار الحقيقيون في الميدان، ليتمكَّنوا من إزاحة النظام وبقاياه، نجد من يثب على الثورة ليحقِّقَ مكاسب خاصَّةً ومنافعَ ضيِّقَةً.

لِلثَّورَةِ أَيضًا مَنْ يَثِبُونَ عَلَيها
حِينَ تَصِيرُ قِطَارًا
أو نَهْرًا ..أو رِيحًا
أو مِفْتَاحًا يُدْنِي..
حِينَ يَدُورُ ويُقْصِي[٥٥]

٥٤ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ١٤.
٥٥ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ١٥.

هؤلاء الذين يثبون على الثورة غالبا ما يكونون غير مؤمنين بحقيقة الثورة، وغير مدركين إدراكا كاملا بشدَّةِ الحدث، وكبره، وإمكانية تغيير هذا الحدث الثوري لنمط الحياة السياسية والاجتماعية في البلاد تغييرا جذريا، بل يظنون بإمكانية الترقيع أو الإصلاح الجزئي باستبدال بعض الوجوه والمسميات، أو أنهم يكونون مدركين ولكن تعميهم أجنداتهم الخاصة وأيديولوجيتهم الضيّقة عن حُسنِ التعامل الذي يناسب عظمة الحدث، لذلك نجد هؤلاء الذين يلتحقون بقطار الثورة يؤثّرون بالسلب أحيانا على مسار الثورة وأهدافها؛ لأنهم يشتركون في الثورة لأهداف خاصة بهم، فعيونهم وفكرهم وكل تحالفاتهم السياسية قائمة على تحقيق هذه الأهداف الخاصة، وليس عندهم مشكلة إذا ما تنازلوا عن أهداف الثورة في سبيل تحقيق أهدافهم الخاصة، يقول الشاعر عن هؤلاء:

سَأَقوْلُ لمنَ فِي الْخَلْفِ يَعُدُّ ويُحْصِي
ويَحَطُّ الأَسْوَدَ فَوقَ الأَبْيَضِ
والبُنِّيَ عَلَى اللَّبَنِي ويَزْهُو
بِغَنَائِمَ سَوفَ يَجُودُ المِوجُ بِهَا
هَلْ تَتَعَمَّمُ بِالكِبْرِيتِ وتَسْعَى
فِي السَّاحَاتِ كَعُودِ ثِقَابٍ؟
لِتُبَعْثِرَ لَهَبًا
وتُحَاصِرَ مَنْ خَدَعُوكَ
ومن حبسوك
ومَنْ حَسَبُوكَ سَرَابًا؟
أَمْ سَتَلُمُ دَمًا
وتُبَاهِي مِثْلَ أَبٍ بِبِلادٍ قَفَرَتْ
مِن قَفَصِ الشَّيخُوخَةِ[٥٦]

ج– **التيارات الدينية**: تمثّل التيارات الدينية أحد المكوّنات التي شاركت في الثورة، ورغم أن مشاركتها وخاصة التيار السلفي جاءت متأخرة قليلا عن تحرك الشباب، فإنها مارست

٥٦ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ١٥-١٦.

دورًا كبيرا وفاعلا على سير ومجريات ونتائج الثورة، لما تملكه هذه التيارات من قدرة على حشد الناس من خلال جمعياتهم الخاصة وأتباعهم المنتشرين في أرجاء الجمهورية، أو عن طريقة المساجد، والقنوات الإعلامية الخاصة بهم، أعطى مشاركة التيارات الدينية للثورة زخما وقوة، ولكنه في الوقت ذاته صبغ بعض دعواتها وأهدافها بالصبغة الدينية الخاصة بهؤلاء وأخرجها عن سياقها الثوري السياسي والاجتماعي، وقد استغل رافضو الثورة ذلك في تخويف الداخل والخارج من نتائج هذه الثورة إذا ما تحقَّق نجاح الثورة، وقد اهتم الشاعر محمد سليمان كثيرا بهذا الأمر، واعتبره أكبر خطر يهدِّد الثورة، بل أكبر خطر على الحياة المصرية والطبيعة المصرية التي عُرفت عبر تاريخها الحضاري بالسماحة واللين وقبول الآخر واحتضان المغاير وانصهاره في المجتمع، وذوبان تلك الفروق في الحياة اليومية والمعاملة الإنسانية، بين المصريين، يذهب الشاعر إلى أن هذه التيارات المتشددة أفسدت نقاء الثورة، وشقَّت وحدتها، وأعطت الفرصة لأتباع الثورة المضادة لتشويه الثورة، يقول:

مَن الذي أَعَادَ لِلأَسْمَاءِ

سَطْوَةَ الأَسْمَاءْ

وعَبَّأَ العُيُونَ بِالدُّخَانِ والرِّمَالِ

والفَوضَى

ومَزَّقَ الفَضَاءْ؟

الرَّأْسُ فَارِغٌ هُنَا

والرِّيحُ لَيسَتْ وَطَنًا

ومُدْمِنُو الكَلامِ بِالكَلامِ فَرَّقُوا..

وأَحْرَقُوا

ولَمْ تَزَلْ بَعِيدَةً عَنْ شَدْوِها الطُّيُورُ

والجُحُورُ لُمْ تَزَل تَضُجُّ

مُظْلِمِينَ لِلوَرَاءِ انتَسبُوا

وآفِلِينَ حَاصَرُوا وكَفَّرُوا

وأَمَّمُوا السَّمَاءْ[٥٧]

٥٧ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٢٩.

قامت هذه التيارات بمظاهرات خاصَّة، ورفعت شعارات خاصَّة، ورفع أتباعها أعلام الدول المموِّلة لهم والتي ينتمون إلى مذهبها، ويدينون بالولاء لها، وخرج بعض شيوخها على الشاشات وبدلا من أن يطمئنوا الناس ويربطوا على أيدي الثوار، ويقدموا رؤيتهم السياسية والاقتصادية لإدارة المرحلة والنهوض بمصر، راحوا يتكلمون في الدين ويلقون فتواهم المزعجة للجميع بتكفير بعض الأدباء و تحريم الفنّ، بل وتحريم التماثيل والأثار الفرعونية وضرورة التخلُّص منها، وتحريم السياحة، وخروج المرأة للعمل. هذا الفكر الذي لا يدرك الواقع، ولا ينظر إلى الحدث ليختار ما يناسبه من حديث، وهذه الفتاوى الشاذة التي تخالف المفهوم المعتدل للإسلام، والتي تُفيد تجرؤ هؤلاء غير المتخصصين على الفتوى و انتقاصهم للمؤسسات الدينية الرسمية، أثار فزعا حقيقيا في الشارع المصري، ناهيك عن الخارج، فهؤلاء الذين انسلخوا عن شركاء الثورة ورفعوا شعارات، بل وأعلام دول أخرى غير العلم المصري في الميادين مما يدل على طبيعة الولاء، واختلال مفهوم الوطن عند هؤلاء، أضعفوا الثورة، وتحوَّلت الثورة من الاشتباك مع أعدائها الذين قامت للتخلُّص منهم إلى الاشتباك مع هؤلاء، مما استنزف الثورة وحوَّلها إلى متهم؛ لأنها من تسبَّب في ظهور ووصول هذه التيارات إلى المشاركة السياسية، يقول الشاعر في قصيدة «قال الأعمى»، والتي تدلُّ عتبة عنوانها على فكر هؤلاء الذين فقدوا البصر والبصيرة:

لِكَي تعُودَ أَتْقِيَاءْ

وطَيِّبِينَ رُبَّمَا كَالماءْ

والتُّرَابِ والهَوَاءْ

وصَالِحِينَ كَالسَّلَفْ

سَنُطْلِقُ اللِّحَى

وتَنْصُبُ الخِيَامَ فِي صُدُورِنا

ونَشْتُمُ الكُفَّارَ فِي المسَاءِ والصَّبَاحِ

والضُّحَى

ونَحْتَفِي بِالسَّيفِ آيةً ورَايَةً
ونَحْبِسُ النِّسَاءْ
وكَي نُطَهِّرَ الفَضَاءَ مِنْ رَوَائحِ الكُفَّارِ
سَنَحْرُقُ الشَّاشَاتِ والآلاتِ
والطُّبُولَ والدُّفُوفَ والهَوَاتِفَ التي
تَمُوءُ فِي جُيُوبِنا
... قَالَ الضَّرِيرُ بَاسِما
فَكَبَّرَ الخَاوونَ والطُّغَاةُ والموتَى
وشَارِبُو الدِّمَاءْ[٥٨]

د– **تعثُّر الثورة**: الشعر فنٌّ استشرافيٌّ، يستكشف الشاعر به ما يمكن أن يحدث، فالشاعر يملك عدسة تجميعية تربط بين أحداث الماضي والحاضر وتتنبأ بالقادم، وقد ظهر استشراف الشاعر بتراجع الثورة ومحاولة البعض إفشاله، فنجد في ثنايا الديوان إشارات الشاعر المكرّرة بتراجع الثورة، وانحرافها عن مسارها الصَّحيح، وأنَّ مَدَّها الشعبي أخذ ينحسر، فقد بدأَت القيادات الثورية والجماعات الدينية تبحث عن غنائمها، فتحوَّلت الثورة من المسار الشعبي إلى المسار الفئوي الخاص، حيث تلوَّن الشارع والميدان بألوان أعلام غير لون العلم المصري، وتعالت في الميادين أصواتٌ تنادي بأهدافٍ غير أهداف الثورة، ورُفِعت في الميادين صورٌ لغير شهداء الثورة، يقول الشاعر:

مَنْ سَيَصُدُّ عَمًى
ويَشُدُّ نُجُومًا
ويَجُرُّ الثَّورَةَ مِن مَيدَانٍ
كَالفُستَانِ التَفَّ عَلَيها؟
الصَّيفُ ثَقِيلٌ

٥٨ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٥٥–٥٧.

والثَّورَةُ فِي الميدَانِ تَنَامُ وتَصْحُو
والغَاوونَ عَلَى أَرْصِفَةٍ
كَمَلائكَةٍ هَامُوا[٥٩]

يرى الشاعر أنَّ من أكبر عوائق الثورة وتعثُّرها يكمن في طبيعة الصراع والتحالُفِ في الآن نفسه بين بعض القوى السياسية، فقد فكَّكت هذه التحالفات القوى الثورية، وزرعت الشكَّ والريبة لدى البعض في صدق النوايا، فقد بدا واضحا التَّعامُل البرجماتي لبعض التيارات، أملا في تحقيق أهداف خاصة، والوصول إلى الحكم والسيطرة عليه، يقول محمد سليمان:

إلى أَينَ يَا نِيلُ ضِقْنَا
بِأَقْفَاصِنا
وبِالمظْلِمِينَ أَلَمُّوا..
وبِالظَّالِمِينَ استبَاحُوا
وضِقْنَا بِأَنْفُسِنا
فَانْفَجَرنا
وثُرْنا[٦٠]

ويكثرُ الشاعر من التذكير بعدم اكتمالِ الثورة، ووجوب المحافظة على مسارها الشعبي، والتخلُّص من المطالبِ الفئويَّةِ والدينية التي تفرّغُ الثورةَ من قيمتها وأهدافها، يقول الشاعر:

لَمْ تَصِلِ الثَّورَةُ بَعد
إلى مَنزِلِنا
لِتُعِيدَ صِبَايَّ إليَّ
وتَطْرُدَ مِنْ رِجْلَيَّ الرِّمْلَ

٥٩ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٤٣، ٤٤.
٦٠ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٥٨، ٥٩.

ومِنْ عَينَيَّ دُخَانًا
لَمْ تَصِلِ الثَّورَةُ بَعْدُ
إلى غَابَاتِ المِقْهَى
لِتُبَدِّلَ لَونَ الشَّاي
وإيقَاعَ الكَلِمَاتِ
وتَهَبَ الصَّوتَ صَدًى
والدَّهْشَةَ جَسَدًا
والشَّاعِرَ نَجْمًا.. يَصْحَبُهُ فِي الظُّلْمَةِ
أو كَرَوَانًا[٦١]

ويشعر الشاعر بغيابِ الثورةِ، وبغربتِها، فبسبب كثرةِ التشويهات التي تعرَّضت لها الثورة على يد من شارك فيها ومن عاداها، وبسببِ كثرة الفرقة والاختلافاتِ، وبسبب دُعاةِ الفتنةِ وأربابِ المصالحِ الذين يخشون على مصالحهم من نجاح الثورة، بدأ المواطنُ العادي يملُّ الثورةَ، ويراها عبئًا أثقل كاهله، فقد تعطَّلتِ الأعمال، وانتشرت الفوضى، وغاب الأمن، وضاعت المركزية داخل الوطن والمؤسَّسات، مما انعكس سلبا على الثورة، ويئس غالبيةُ الناس من جدواها، ومن إمكانية تحقيق أهدافها، يقول الشاعر:

حِينَ تَعُودُ الثَّورَةُ ذَاتَ صَبَاحٍ
مِنْ غُرْبَتِها
وتَصِيرُ قَمِيصًا لِلعُرْيَانِ
ولِلبَحَّارِ سَفِينَه
سَنَسِيرُ مَعاً
ونُحَاصِرُ وَجَعًا يَلْهُو فِي الحَارَاتِ
وجُوعًا[٦٢]

٦١ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٣٣.
٦٢ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٧٣.

ولكنَّ شاعرنا يظلُّ مُتَمسِّكا بأمل نجاح الثورة، وتجاوزها للعقباتِ، وتخطِّيها للعثرات، وعودتها من مختطفيها، وتلمُّسها لطريقها الصحيح، فيقول:

وأَقُولُ غَدًا يتَمَطَّى
لِيَحُطَّ الثَّورَةَ فِي الحَارَاتِ
وحَولَ حُقُولِ القَمحِ
وفِي أَفْوَاهِ الحَكَّائينَ
وقَاعَاتِ المُوسِيقَى
ودَهَالِيزِ الشِّعرْ
هَلْ سَتُبَعْثِرُ جَمْرًا فِي الكَلِمَاتِ
وريحًا
لِأُكَافِئكَ بثَوبِ الشَّاعِرِ
وأُسَمِّيكَ يَنَاير؟[٦٣]

ثالثا: الوعي الأخلاقي:

الوعي الأخلاقي للفرد والمجتمع هو الركيزة الأساسية التي يجب أن يُبنى على أساسها ووفقا لها أيُّ نوعٍ من أنواع الوعي الأخرى، فهو الضامن الوحيد لإيجابية أي وعي، ومن ثم السلوكيات الناتجة عن ذلك الوعي، وهو الحصن الحصين لتماسك المجتمعات وتآلفها والحفاظ على حقوقها وحقوق أفرادها، وغياب الوعي الأخلاقي يُحيل الحياة إلى قانون الغاب، فيتحكم فيها قانون القوة، ويسودها المنظومة اللاأخلاقية من كذب ونفاق وانتهازية وتبرير لفعل كل الموبقات المخالفة للفطرة الإنسانية، ناهيك عن التعاليم الدينية والمبادئ الأخلاقية.

٦٣ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٢٤

والوعي الأخلاقي كمل يرى إمانويل كانت (Immanuel Kant): هو الذي يجعل من الواجب على كل إنسان احترام الآخر، حيث يشير إلى ذلك في قوله:«افعل الفعل بحيث تعامل الإنسانية في شخصك وفي شخص كل إنسان سواك باعتبارها دائما وفي الوقت نفسه غاية في ذاتها، ولا تعاملها أبدا كما لو كانت وسيلة»[٦٤]، فالإنسان كما يرى «كانت» يخضع للقانون الأخلاقي الذي يقضي عليه بألا يعامل غيره من البشر كوسيلة أبدا، بل أن تكون معاملته له دائما وفي نفس الوقت كغاية في ذاتها. فلكل إنسان، ولمجرد كونه إنسانا حقوق في الكرامة والسيادة يتساوى بها جميع الناس، والذي ينكر هذا المبدأ ينكر أخلاقيته ويتخلى عنها، وبالتالي عن إنسانيته؛ لأن «الأخلاقية هي الشرط الوحيد الذي يجعل الكائن العاقل غاية في ذاته، إذ يستحيل عليه أن يصبح عضوا مُشرِّعا في مملكة الغايات إلا عن طريقها. وهكذا نجد أن الأخلاق والإنسانية، من حيث قدرة هذه عليها، هما الشيء الوحيد الذي يملك الكرامة»[٦٥].

ويكون الشخص أخلاقيا حين ينطلق من إحساس بالواجب، وليس خشيةً من عقوبة أو توقعا لمكافأةٍ بوجودها، فالإنسان الخيِّر إنسان ذو إرادة خيرة، أي الذي يعمل انطلاقا من إحساس بالواجب، والواجب هو ضرورة أداء الفعل احتراما للقانون الأخلاقي الذي هو «منطوق مبدأ السلوك العام الذي يجب أن يطابق الكائن العاقل بينه وبين أفعاله»[٦٦]، وتفرض العقلانية على الإنسان الأخلاقي الالتزام بمبدأ عدم التناقض، فالإنسان صاحب الوعي الأخلاقي مُلزَمٌ برفض كل ما يقودنا إلى التناقض، فلا يجب عليه أن ينكر فعلا من شخص أو طبقة، وفي ذات الوقت نجده يقبل ذلك الفعل من شخص آخر أو طبقة أخرى، وقد تجلَّى الوعي الأخلاقي في قصائد الديوان من خلال حديث الشاعر عن الآتي:

٦٤ أمانويل كانت، *تأسيس ميافيزيقا الأخلاق*، ترجمه وقدم له وعلق عليه: عبد الغفار مكاوي، وراجعه: عبد الرحمن بدوي، ط١، (كولونيا-ألمانيا: منشورات الجمل، ٢٠٠٢)، ١٠٨-١٠٩.

٦٥ كانت، *تأسيس ميافيزيقا الأخلاق*، ١٢٠.

٦٦ مجمع اللغة العربية، «المعجم الفلسفي»، تصدير: إبراهيم مدكور، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٨٣)، ١٤٥.

١ – **الاحتفاء بدم الشهداء وتكريمهم**: أولى ملامح الوعي الأخلاقى في الديوان هو تقدير الشاعر للحق الإنساني، وتقديره للدماء البريئة التي خرج أصحابها مطالبين بحقوقهم وحقوق الناس في حياة اجتماعية كريمة، وفي إقامة دولة مدنية حديثة تحترم المواطنين، وتسوّي بينهم، وتضمن التوزيع العادل للثروات على جميع أبناء الوطن، وتقضي على الظلم، وتحارب الفساد، الذي أرهق الناس، وأضعف الوطن، لقد قدر الشاعر قيمة الدماء المراقة ظلما لشباب الوطن واحتفى بهذه الأرواح الطاهرة التي تخلَّصت من الخوف، وواجهت بطش الطاغية، وقابلت الموت بشجاعة وسلام، يقول الشاعر:

التَّحِيَّاتُ لَكُم
والصَّلاةُ عَلَى الشُّهَدَاءِ يَنَامُونَ فِي القَلْبِ
نَامُوا
لِكَي يُوقِظُوا
وغَابُوا
لِكَي تُشْرِقَ الشَّمسُ فِي دُورِنا[٦٧]

يُقِرُّ الشاعر بأنَّ الشهداء يسكنون قلبه، وقلب كل إنسان يثمّن قيمةَ الدم، وقيمة الوطن، وقيمة المطالبة بالحقِّ من كل طاغية، وأنَّ محبَّتُهم لن تنتهي فستبقى ساكنةً في القلوب؛ لأنهم أيقظوا وعيَ شعب، وأحيوا ضمير أُمَّة، ولقد كانت دماؤهم إشراقا بميلاد حياة جديدة، فهم كما يشبّهُهم الشاعر في قصيدة أخرى رسلٌ أتوا ليضيؤا حياة الناس، ويزرعوا فيها الأمل في حياة باسمة تقوم على العدل والحرية والمساواة، يقول:

كَالرُّسُلِ أَتَى الثُّوَّارُ .. وذَهَبُوا
كَالرُّسُلِ أَضَاءوا
واغتَسَلُوا في السَّاحَاتِ
وغَسَلُوا

٦٧ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٧.

واحتَفَلُوا بِنِدَاءاتِ البَرْقِ
ووَأْوَأَةِ المولُودِ
ومَنَحُوا الطِّفلَ حِصانًا
والطِّفلَةَ فَستَلنًا لِلعِيدِ وطَارُوا
لِيَصِيروا قِصصًا
وقَصَائدَ وأَسَاطِيرَ ومَاءً
وفَضَاءً يَسَعُ المرْضَى
وصُنَّاعَ الأَمطَارِ
ومَخلوقاتِ اللَّيلِ
وبَعضَ ظلالِ الفَوضَى[٦٨]

وقد أَبدى الشاعر حزنه وأسفه على إهمال البعض لدم الشهداء والمتاجرة به، وأظهر ألمه من التفاف النخب السياسية على الثورة وإقصاء الشباب الذي أشعلها ويؤمن بها، وأصبحت الثورة سجينة عقول رجعية لا علاقة لها بالثورة ولا بأحلامها[٦٩].

ب- نقد الظلم ورفض مدح السلطة الطاغية:

تبيَّن لنا ممَّا سبق أن الشاعر مواقفه واحدة، تتميز بالاتِّساق وعدم التناقص فقد وقف مع الثورة، ودافع عنها، وامتدح الشهداء، وأبى ضميره وأخلاقه الوقوفَ مع السلطة الظالمة ومدحها كما فعل الكثير من المثقفين، فالشاعر يحترم الغاضبين في وجه الظلم، ويراه حقًّا لا يَقدرُ عليه إلا الرجال، ويرى أن الثورة نور، يشرق فى النفوس وفى الحياة، وأن الظلم نار تحرق النفوس والحياة، يقول الشاعر في ذلك:

التَّحِيَّاتُ لِلْغَاضِبِينَ أَعَارُوا الأَعَاصِيرَ

٦٨ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٦٩.
٦٩ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٧٦.

أَجْسَادَهُم
واستعَانُوا عَلَى النَّارِ بِالنُّورِ
وانتَخِبُوا أُفْقًا مُشْرِقًا لِلطُّيُورِ
وقَالُوا مَضَى ما مَضَى
والشَّوَارِعُ لَنْ تَحْتَفِيَ بِالخَلِيفَةِ
والخَانِ
أو بِالأَمِيرِ .. ولا رُكْنَ فيها
لِطَاغِيَةٍ أو مَلِكْ[٧٠]

لقد أعادت ثورة يناير في النفوس الأمل، وأيقظت في الناس الوعي، وأحيت مشروع الوطن، وذكَّرت الشعب بتاريخ ثوراته السابقة، التي جمعت الشعب تحت أهداف قومية عمَّقت الانتماء للوطن، ونشرت المحبة بين أفراده وطوائفه، يقول الشاعر في ذلك:

سَأَقُولُ لِصَقْرٍ فِي الأَعْمَاقِ يَطِيرُ
وأَتْرُكُ مَوجَ اللَّحْمِ يُسَافِرُ بِي
لِأَعُودَ صَبِيًّا
وأُغَنِّي «عَاشَ الجِيلُ الصَّاعِدُ»
أو أَتَجَوَّلَ فِي الميدَانِ
لِكَي أَتَحَسَّسَ كَعْكَتَهُ الحَجَرِيَّةَ
أو أَتَذَكَّرَ نَاسًا
وأَنَاشِيدَ عَلَتْ كَطُيُورٍ
ثَمَّ تَوَارَت في ذَاكِرَةِ المَقْهَى[٧١]

٧٠ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٨-٩.
٧١ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ١٤-١٥.

يرفض الشاعر تكسبَّ الشعراء بالشعر، تلك الوظيفة القديمة التي أهانت الشعر والشعراء، وجعلت الشعراء يسيرون في فلك الحاكم، يطرقون أبواب السلاطين، ويقفون على أعتاب الأمراء والوزراء تملُّقا ونفاقا، ينظمون فيهم القصائد الطوال، ويطفون عليهم بجليل الصفات والألقاب الزائفة من أجل حفنةٍ من الدنانير، وقد توارث البعض من الشعراء والمثقفين هذه المهنة المهينة وهذا السلوك المشين، فجعلوا من أنفسهم أبواقا للحكام وموظفيهم، وسخروا ثقافتهم ومواهبهم لخدمة هؤلاء، فقاموا بتزييف الوعي الشعبي، وخداع الشعب، ونشر الأكاذيب والوهم بين المجتمع، بدلا من أن يوجهوا ثقافتهم وعلمهم لنشر الوعي بين بسطاء أمتهم، ومحاربة الفساد والظلم الذي يمارسه الحاكم وأتباعه، يرفض محمد سليمان أن يسخر ثقافته في مدح الطاغية، وينتقد من يقوم بذلك، ويؤكد تمسكه بهذا المبدأ الوطني والأخلاقي، فيقول:

كَرِّرْ يا كَهْلُ عِوَاءَكَ كَرِّرْ
واختَرْ لِنَفْسِكَ بَحْرًا
لَمْ يُفْسِدْهُ المدَّاحُونَ .. وكَرِّرْ
غَضَبَكَ ..
وبرَاكِينَكَ
وارشُقْ لَهَبَكَ في السَّاحَاتِ وثُرْ
ما لا يَتَكَرَّرُ يَفْنَى[٧٢]

ج- رفض المتاجرة بالثورة: كما أنَّ هناك من يضحي بروحه من أجل نجاح الثورة، هناك – أيضا- من يتاجر بكل شيء بما في ذلك أرواح الناس ودماء الشهداء من أجل تحقيق مكاسب وأهداف شخصية أو فئوية وطائفية خاصة، غير مكترث بمصلحة الوطن، أو مصلحة الناس، حيث تسيطر عليه الأنانية، وتتخلَّص نفسه من كل ما له علاقة بالقيم والمبادئ والأخلاق، وقد أدرك الشاعر ذلك، وحذَّر من تأثيره السلبي على روح الثورة،

٧٢ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٣٥-٣٦.

ومسارها، وألحَّ على رفضه المتاجرة بالثورة؛ لأن الثورة عنده كما يقدُّمها في ومضة شعرية وفي شكل الأبيجرامة القصيرة، ليست مهنةً، بل هي عمل وجوبي تفرضه علينا أخلاقياتنا دفعا للظلم، وتخلُّصا للفساد، يقول الشاعر:

الثَّورَةُ لَيسَتْ مِهْنَةْ

قُلْتُ لَهُمْ

كَي لا يَنْسَوا

ورَسَمْتُ عَلَى الحِيْطَانِ سَفِينَةْ[٧٣].

ويُقِرُّ الشاعر بأنَّ هناك من الناس من يستغلُّ الثورات فيوظِّفها لمنفعته، ويستثمر أحداثها لتحقيق ما يريد، فنتائج الثورة ليست دائما في صالح المخلصين، يقول:

لَمْ يَأْتِ هَوَاءُ البَحْرِ لِكَي أَحْتَلَّ

رَصِيفَ المَقْهَى

وأُثْرْثِرَ عَنْ جِيفَارا

والشُّعَرَاءَ احتَفَلَ النُّورُ بِهِم

فَانْتَصَبُوا مِثْلَ مَرَايا

تَعْكِسُ قَلَقَ البَحْرِ

وإيقَاعَ الأَشْيَاءِ

وتُعْلِنُ أَنْ الثَّورَةَ أُنْثَى

تَلِدُ وتبْنَى..

وتَلُمُّ وتَمْحُو وتُراوِغُ أَحْيَانًا وتَخُونُ..

وتَهَبُ المُحْتَالِينَ يَدَيها

والثَّائرَ نَارًا يَلْتَفُّ بِها[٧٤]

٧٣ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٥١.

٧٤ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٤٦-٤٧.

د- نقد جوائز الدولة: تحاول الأنظمة الشمولية السلطوية السيطرة على وسائل نشر الثقافة والتحكُّم فيما يُنشَر، والأهم من ذلك التحكُّم في ولاء المثقفين، واستئناسهم، ليتمَّ توظيفهم لخدمة النظام وسياسته، ويتمَّ ذلك من خلال إصدار الدولة لبعض الدوريات واختيار الموالين لإدارتها، مع طبع الدولة لكتب الكتَّاب من خلال سلاسل مختلفة ومتخصصة، وتخصيص بعض الجوائز التي تمنح غالبا للكتاب والأساتذة الموالين للنظام، أو على الأقل للمثقف المحايد الذي لا يشير في كتاباته لنقد النظام، أدت هذه السياسة القائمة على شراء الولاء، وشراء الأصوات والأقلام والضمائر إلى خمول النشاط الفكري، وتقديم المحسوبية على القيمة العلمية، فكثرت الشللية، وتقدم أنصاف المثقفين والكتاب، وتراجع دور المثقف الحقيقي، بالمحاربة أو بالإهمال المتعمد، وأصبح نفاق السلطة ومدح فسادها هو وسيلة الارتقاء الوظيفي، وتولي المناصب القيادية والإدارية، ومفتاح التواجد في المحافل الثقافية والترشح لجوائز الدولة وفي ذلك يقول الشاعر:

هَلْ مَنَحَتْكَ الثَّورَةُ رُتْبَةَ نَهْرٍ
أو ظِلَّ مَلاكٍ
وأَرَتْكَ مَكَانَكَ فِي جَنَّتِها؟
أَمْ لاذَتْ بِالشَّاشَاتِ
وبِالأَفْوَاهِ المتَلَوِّنَةِ
وقُطَّاعِ الطُّرُقَاتِ وصَارَتْ أَعْلامًا
وكَلامًا
وجَوَائزَ لِقَرَاصِنَةٍ
ولِمُحْتَالِينَ انتَظَرُوا مِثْلَ ضِبَاعٍ[٧٥]

يقدم الطاغية مصالحه الخاصة على مصالح شعبه، ووجوده على وجود الوطن، ويظن - جهلا وتكبُّرا- أن مصير الوطن مربوط به، وأن الحفاظ على حياته ونظامه أولى من

٧٥ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٣٥.

الحفاظ على الوطن، ولذلك رأينا طغاة يدمّرون أوطانهم، أو يحرقونها، أو يخونونها ويسلمونها لأعدائها ويبيعون مقدراتها وتراثها، ويتاجرون بثرواتها ومستقبل أبنائها، ولا يفعل الطاغية ذلك بمفرده، بل يعينه في ذلك حاشية لا تقل عنه طغيانا وفسادا، فتصور له أن الوطن ملكٌ خاصٌّ له، يفعل فيه ما يشاء، فيتقدم اسمه اسمَ الوطن، فتؤسَّس المشاريعُ باسمه، وتُبنى المستشفيات باسمه، وتُشَيَّد الجامعات والمساجد باسمه، وتُرصدُ الجوائز باسمه رغم أن كل ذلك من مال الشعب وثروات الشعب، ومن عجيب منح الجوائز في مصر أن جائزة الدولة كانت قيمتها المالية ومكانتها واهتمام الإعلام والوزارة المعنية بها أقلَّ من جائزة «مبارك»، رغم أن الرئيس يعمل مسؤولا في الدولة وليس مالكا لها، ورغم أن قيمة الجائزة تُدفَعُ من خزانة الدولة، فكيف ارتضى الرئيس، وكيف ارتضت الوزارة المعنية، وكيف ارتضى المثقفون بهذا الهرم المقلوب، كيف ارتضوا أن تكون قيمة شخص أيًّا كان، أعلى وأثمن من قيمة الوطن؟! إنه الطغيان، وإنه الفساد، وإنه النفاق، وإنه غياب القيم الأخلاقية والوطنية التي لا يعنيها إلا المنفعة الشخصية، ويقابلنا في ديوان الشاعر نقده لمسألة الجوائز التي أصبحت كالهدايا التي تمنحها النظام لمادحيه، ومنها نقده لقلادة النيل، وفيها يقول:

النَّيلُ
لَيسَ كَمَا يَظُنُّ البَعْضُ مِنْدِيلاً
لِكَي يُطْوَى
ويُلْقَى هَكّذا في الجَيبِ
أو كِيسًا مِنَ الحَلْوَى...
والنِّيلُ
لَيسَ قِلادَةً يَلْهُو بِها
ويَبِيعُها البَاشَا
وخُدَّامُ المَلكِ[٧٦]

٧٦ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٨٨.

يعترض الشاعر– كما يرى– على ربط النيل العظيم بقلادة يعطيها الحاكم أو موظَّفوه لمن يَرضَى عنه النظام أو من يرى موظَّفوه أنه مطيع لهم؛ لأن النيل – عند الشاعر وعند جلِّ المصريين المخلصين– أكبر وأعظم من أن نربطه بعمل لا أخلاقي، فالنيل مصدر حياة المصريين، ومصدر الإلهام فيهم، وسبب الحضارة المصرية، وسرُّ خُلُودها، وسبب استقرارهم، ومصدر أمنهم، وسرُّ الجمال فيهم عبر كل العصور، فما يجب علينا أن نسيء إليه، وأن نُهينه بأن نجعل أعظمَ نعم الله على مصر أداة يتلهى بها الطغاة، ويعبث بها خدمُ الطغاة، يقول:

لِلنّيلِ أَلْفُ يَدٍ ويَدْ
وأَقْدَامٌ بِلا عَدَدٍ يُخَبِّئُها
ويَجْرِي فِي العُرُوقِ بها
ولَهُ الأَصَابعُ في الحُقُولِ
وفي البُيُوتِ
وفي الأَغَاني
ولَهُ وُجُوهٌ لا تُعَدُّ
فَمَنْ الذي سَيَقُولُ: بِعْ
ومَنِ الذي سَيَلُمُّ لَحْمَ النّيلِ
مِن أَجْسَادِنا
ويَشُدُّ أَسْرَابَ الترُّعِ؟[٧٧]

رابعا: الوعي الشعري:

النصُّ الشعري في جوهره هو نصٌّ ثقافي واجتماعي إلى جانب كونه عملا جماليا، يعبر من خلاله الشاعر عن تصوراته إزاء الكون وقضاياه، وذلك التفاعل بين الشعر والمحيط إنما يبرز

٧٧ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٨٩.

ظاهريا على مستويين فني وموضوعي، فالوعي الشعري لا يحيا ولا يمكن له الاستمرار في البقاء من غير تواصل فني وموضوعي. فأما الأول فيكون بفضل الانفتاح المستمر على اللغة في إطارها الموروثي، وفي إطارها الآني المتغير لا سيّما في المجال الأدبي الذي يتحقق بفضل فاعلية التناص، وبفضل متابعة المقولات، والنصوص، والخطابات الأدبية والنقدية، التي تمكنه جميعا من تأسيس ماهيته الفنية، وأما الثاني فيكون أيضا بفضل الانفتاح والاندماج المستمر ومتابعة التغييرات السياسية والاجتماعية والثقافية للمجتمعات التي يحيا بها، وما تنتجه من أنماط وعي متعددة تؤسس لمقولات وخطابات متنوعة؛ لأن الوعي الشعري لا يمكنه أن يتشكل داخل النص الشعري، إلا من خلال الانصهار بالمجتمع الذي يحيا فيه، ومعايشة قضاياه، والتأثر بها.

يفرق أدونيس بين الشعر والعلم حيث يري أن الشعر نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم؛ لأنه إحساس شامل بحضورنا، ويقوم علي التساؤل والبحث، ويتحسَّس الأشياء تحسُّسا كشفيا، ويتميز بالاتساع علي الدوام؛ لأنه يتداخل مع جمع حقول الفكر، لكن ميزته الأساسية في الخلق الجديد لتوحيد الانفعال والفكر فيه[٧٨].

الوعي الشعري إذا، ليس نقلا للواقع، وليس رصدا تأريخيا لأحداثه، بل هو وعي متحرك متفاعل علي الدوام، الشعر مساءلة للواقع وقضاياه، وبدون هذه المساءلة، يفقد الشعر روحه وقيمته الحقيقية ويتحول الوعي إلي وعي متخلف راكد جامد، وسأعرض الوعي الشعري للشاعر من خلال لغته، وصوره، وموسيقاه.

أولا: اللغة الشعرية: إنَّ اللغة هي كنز الشاعر الدفين الذي عليه أن يعرف كيف يغوص فيه ويستخرج منه مكنونه ومدَّخره، لذا فإنَّ أوَّلَ ما نطالب به الشاعر العربي، هو«أن يظهر لنا عبقرية اللغة العربية وأن يخرج إلى الآذان مكنون سرِّها. فاللفظة وسيلة الشعر، وهي في الوقت نفسه هدفه الأول والأهم، يقف الشاعر عند لفظه وقفة المصور عند ألوانه، والموسيقي عند أنغامه، والنحات عند قطعة المرمر أو الجرانيت يسأل نفسه كيف استخرج من جوف هذا اللفظ عبقريته في جرس النغم وتلوين الصورة والقدرة على الإيحاء»[٧٩].

٧٨ أدونيس، *زمن الشعر*، ط٣، (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٥)، ١٠-١٢.

٧٩ زكي نجيب محمود، *مع الشعراء*، ط٤، (القاهرة: دار الشروق، ١٩٨٤)، ١٩٠-١٩١.

ظهر وعي الشاعر محمد سليمان بلغته الشعرية جيدا من خلال قصائد الديوان، فالشاعر – في رأيي – ممَّن اختار لنفسه أسلوبا لغويا، وممن حدَّد وظيفة اللغة الشعرية، واختار مقياس جمال اللغة الذي يناسبه ذائقته ورؤيته في دور اللغة في الكتابة الشعرية، وحدَّد في كتابته العلاقة بين اللغة والمعنى، وقد ظهر ذلك من خلال استعمال الشاعر للغة، ومن خلال الخصائص الأسلوبية والمعجم اللغوي للشاعر، وسوف أعرض لملمحين تكشف الوعي الشعري لدى الشاعر، وفي ذات الوقت تكشف الرؤية الخاصة للغة عند الشاعر، وهما: استعمال اللغة اليومية البساطة، واستعمال اللغة الهادئة الموحية التي تشير ولا وتصرح، وتتجنَّب اللغة التقريرية الخطابية.

أ– اللغة اليومية البسيطة: الشاعر – في رأيي – ممن يهتمون بالمعنى ويقدمونه على الاهتمام الزائد باللغة، وقد أثَّر ذلك على لغته، فهو يميل إلى بساطة اللغة، القادرة على نقل معانيه وأفكاره، ولذلك نجد لغة الديوان قد تخفَّفت من عِبء الألفاظ القاموسية التي انقطعت صلتها بواقع العصر وحضارته مُستَعيضا عنها باللغة المتداولة اليومية، وهي اللغة التي قال عنها أدونيس في وصفه لشعر صلاح عبد الصبور– الذي يبدو تأثر الشاعر به –: «أن تكون اللغة في مستوى الأشياء، تلتصق بجلدة الحياة, المكسوة بغبار الأيام وتعب التأمُّل. ذلك هو الباب الذي دخل منه صلاح عبد الصبور إلى الشعر أو لنقل إنه من سلالة شعرية تنحو هذا المنحى»[٨٠].

غير أن البساطة التى يأخذ بها محمد سليمان ليست هي البساطة السطحية الساذجة ولكنها البساطة الجوانية التي تهتمُّ بالعمق دون الوقوف عند السطح فهو مِمَّن يذهب إلى أنَّ سِرَّ البلاغة الشِّعريَّةِ «هو البساطة ولكنها البساطة المعقَّدة إن صحَّ هذا التعبير، هذه البساطة التي تخفي وراءها رصيدا هائلا من الثقافة والخبرة والمعرفة الإنسانية البساطة التي تمتلئ كل كلمة فيها بالمعاني كأنها امرأة حبلى بالتوائم[٨١]، يقول الشاعر عن الثُّوَّار بلغة متداولة قريبة لفهم الجميع:

٨٠ أدونيس، *سياسة الشعر«دراسة في الشعرية العربية المعاصرة»*، ط١، (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٥)، ١٢٦.

٨١ صلاح عبد الصبور، *الأعمال الكاملة*، ج١٠، *اقول لكم عن الشعراء*، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢)، ٩٣.

التَّحِيَّاتُ لَكُم
والصَّلاةُ عَلَى الشُّهَدَاءِ يَنَامُونَ فِي القَلْبِ
نَامُوا
لِكَي يُوقِظُوا
وغَابُوا
لِكَي تُشْرِقَ الشَّمسُ فِي دُورِنا
والسَّلامُ عَلَينا
عِندَما نُعلِنُ الحَربَ ضِدَّ قَرَاصِنَةٍ
عَشَّشُوا فِي الكَلامِ
وضِدَّ سَلاطِينَ سَدُّوا شَبَابِيكَنا بِالظَّلامِ
ولاذوا بِأَعمَاقِنا كَالمَرَضْ
والسَّلامُ عَلَي مَنْ رَمَى خَوفَهُ
وتَحَدَّى...
ومَنْ لِلظَّلامِ تَصَدَّى
ومَنْ طَهَّرَ الماءَ والرِّيحَ
والكَلِمَاتِ[٨٢]

تبدأ الدفقات الشعرية (المقاطع) الأساسية بكلمات «التَّحيَّات، والصَّلاة، والسَّلام»، وهي كلماتٌ شائعةٌ على اللِّسانِ المصري، وقد أضاف إليها اتِّصالُها بالتشهُّد الذي يُقَال في الصلاة قِيمةً روحيَّةً، وكذلك كلمات «نام، غاب، عشَّشَ، شبابيك، رمى خوفه، تحدَّى، تصدَّى»، فهي من القاموس اليومي المتداول للمواطن المصري، ورغم شيوع الكلمات وبساطتها على اللسان والأذن للحديث بها أو للاستماع إليها، فإنها تحمل معانٍ عَميقةً، ودلالاتٍ نبيلةً، لقد رفع الشاعر مكانة الشهداء، فنراه يُصلِّي على أرواحهم الطاهرة، وقد

٨٢ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٧.

أحسن الشاعر في وصفه الموت بالنوم وبالغياب، فهم لم يموتوا، بل ناموا، وغابوا وسكنوا القلوب المحبَّةَ للحرية والعدل، والمدافعة عن إنسانية الشعوب وكرامتها، لقد آثروا الحق على حياتهم، فافتدوا خلاص الوطن من الظلم والفساد بأرواحهم، وهزُّوا صورة الطاغية وأتباعه من لصوص الشعوب، وقراصنة الأوطان ممن عشَّشوا بالوهم والكذب في عقول عوام الأمة وبسطائها، وصاروا كالمرض المستعصي على العلاج، فزلزلوا بشجاعتهم وتضحيتهم عروش الحكام الطغاة، وتحدوا ظلمهم وجبروتهم، ليقيظوا وعي أمتهم، وليعيدوا الأمل في قلوب شعوبهم، وليضعوا أوطانهم في المسار الحضاري اللائق بها، وقد اعتمد الشاعر في الدوال اللغوية لدفقاته على الحركات الطويلة مما أحال الكتابة إلى نوع من الشفاهة الصوتية الفاعلة في إبطاء موسيقية الدفقة ليتيح للمتلقي التأمُّلَ والمشاركة في الحالة الوجدانية التي يحياها الشاعر.

٢– **استعمال اللغة الموحية، والبعد عن اللغة الخطابية التقريرية**: حاول الشاعر أن يكون وفيا للشعر وطبيعته، كما كان وفيا للثورة ومبادئها، ولم يجعل من الانفعال الثوري يطغي على حسِّهِ الشعري، فجاءت لغته سلسة هادئة، تجنَّبَ فيها الشاعر الخطابية، واستعمل اللغة الموحية التي تُشيرُ أكثر مما تُصرّح، وترمز أكثر مما تذكر، فرغم وعي الشاعر الواضح بمكونات الثورة، ومعرفته بالمكونات السلبية والرجعية والمضادة للثورة، فإنه يتجنَّب على طول قصائد الديوان ذكر مكون باسمه، بل دائما ما يستخدم الصفات والإشارة حتى لا يحصر شعره في أحداث خاصة وأشخاص محدودين؛ وليضمن لتجربته الانفتاح على عمومية التجربة الإنسانية؛ ليظلَّ شعره حيًّا قابلا للاستعمال والتأويل مع كل التَّجارب الإنسانية المماثلة، فهو عندما يتكلم عن بعض مكوِّناتِ الثورة نراه لا يذكر اسمه، ولا يشير إشارة لفظية مكشوفة، بل يذكّر بالخصومة التاريخية بين هذا المكوِّن وبين من تحالف هذا التيار معهم، من ذلك قوله:

سَأَقوُلُ لمنَ فِي الْخَلْفِ يَعُدُّ ويُحْصِي
ويَحَطُّ الأَسْوَدَ فَوقَ الأَبْيَضِ
والبُنِّيَ عَلَى اللَّبَنِي ويَزْهُو
بِغَنَائِمَ سَوفَ يَجُودُ الموجُ بِهَا

هَلْ تَتَعَمَّمُ بِالكِبْرِيتِ وتَسْعَى
فِي السَّاحَاتِ كَعُودِ ثِقَابٍ؟
لِتُبَعْثِرَ لَهَبًا
وتُحَاصِرَ مَنْ خَدَعُوكَ
ومن حبسوك
ومَنْ حَسَبُوكَ سَرَابًا؟
أَمْ سَتَلُمُ دَمًا
وترُصُّ شُمُوعًا
وتُبَاهِي مِثْلَ أَبٍ بِبِلادٍ قَفَزَتْ
مِن قَفَصِ الشَّيخُوخَةِ[٨٣]

وبالمثل عندما يتحدث عن التيار السلفي – أيضا – يشير إليهم ولا يصرح بذكرهم، عن طريق آرائهم الرجعية التي كانوا يعلنون عنها في الميادين أو على شاشات التلفاز، أو عن طريق مرجعيتهم الفكرية، وولاءاتهم السياسية، وشكل ثيابهم التي تميِّزهم عن بقية فئات الشعب، ومن ذلك قوله:

مَنْ الذي أَعَادَ لِلأَسْمَاءِ
سَطْوَةَ الأَسْمَاءْ
وعَبَّأَ العُيُونَ بِالدُّخَانِ والرِّمَالِ
والفَوضَى
ومَزَّقَ الفَضَاءْ؟
الرَّأْسُ فَارِغٌ هُنَا
والرِّيحُ لَيسَتْ وَطَنًا

٨٣ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ص١٦،١٥.

ومُدْمِنُو الكَلامِ بِالكَلامِ فَرَّقُوا..
وأَحْرَقُوا
ولَمْ تَزَلْ بَعِيدَةً عَنْ شَدْوِها الطُّيُورُ
والجُحُورُ لُمْ تَزَل تَضُجُّ
مُظْلِمِينَ لِلوَرَاءِ انتَسبُوا
وآفِلِينَ حَاصَرُوا وكَفَّرُوا
وأَمَّمُوا السَّمَاءْ[٨٤]

ومثل ذلك حديثه — أيضا– عن التيارات الدينية المتشددة[٨٥]

ثانيا: الصورة: مفهومُ الصُّورّةِ:

لاقتِ الصُّورةُ في الدِّراساتِ الأدبيَّةِ الحديثةِ اهتمامًا واسعا، وخاصَّةً في دراسةِ الشِّعرِ، فغدتِ الصُّورةُ الشِّعريَّةُ هي عمودُ الشِّعرِ وجوهرُهُ، وأداتُهُ الفَذَّةُ في خلقِ صُوَرِهِ، وهي على درجةٍ عظيمةٍ مِنَ الأهمِّيَّةِ في الشِّعرِ، الحَدُّ الذي يَعتَبِرُها معه البعضُ تَعريفاً للشِّعرِ فيَقَالُ: إنَّ الشِّعرَ تعبيرٌ بِالصُّورَةِ أو إنَّه تفكيرٌ بالصُّورةِ وتَعبيرٌ بها، وهي تَحتَلُ مكانةً أساسيَّةً في البناءِ الشِّعريّ «فليس صواباً أنَّ الصُّورةَ إحدى دعائمِ الشِّعرِ، وإنّما الصَّوابَ أنَّ الصُّورةَ جوهرُ الشِّعرِ وهِي روحُهُ وجَسَدَهُ»[٨٦] على حد تعبير روبرت أندروز، وتُعرَفُ الصُّورةُ في أبسطِ معانيها بِأَنَّها: «رَسمٌ قوامة الكلمات، إنَّ الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلقَ صورةً، أو أنَّ الصُّورة يمكن أن تُقَدَّمَ إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنَّها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس مُتْقَنٍ للحقيقة الخارجية، إن كل صورة شعرية لذلك إلى حد ما مجازية»[٨٧].

ظهر وعي الشاعر بدور الصورة في بناء النصّ الشعري، وفي إضفاء الجمال الفني عليه، والذي يمنحه تأثيرا وإقناعا في المتلقي، فالديوان في جملته صورة كلية لثورة يناير المصرية تتخللها صور

٨٤ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٢٩.
٨٥ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٥٥–٥٧.
٨٦ صلاح فضل، *علم الأسلوب مبادئه واجراءاته*، ط١، (القاهرة: دارُ الشُّروق، ١٩٩٨)، ٢٣٩.
٨٧ سيسل دي لويس، *الصُّوَرُةُ الشِّعرِيَّةُ*، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، (بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٢)، ٢١.

جزئية، وهي ليست صورا شكلية فحسب، بل وتصويرا ثقافيا للمكونات الثورية ولخلفيَّاتها السياسية و لانتماءاتها المذهبية والفكرية، وللصراعات بينها، وللواقع الاجتماعي والسياسي الذي عاشته مصر في أخطر وأصعب مراحلها، وسوف أعرض لبعض نماذج هذه الصور.

١- الصورة التشبيهية: تكثر الصور التشبيهيَّةُ في الديوان، ومن الصور التي اعتمدت على آلية التشبيه قول الشاعر:

كَالرُّسُلِ أَتَى الثُّوَّارُ .. وذَهَبُوا
كَالرُّسُلِ أَضَاءوا
واغتَسَلُوا في السَّاحَاتِ
وغَسَلُوا
واحتَفَلُوا بِنِدَاءاتِ البرْقِ
ووَأْوَأَةِ المولُودِ
ومَنَحُوا الطِّفلَ حِصانًا
والطِّفلَةَ فَستَانًا لِلعِيدِ وطَارُوا
لِيَصِيروا قِصصًا
وقَصَائدَ وأَسَاطِيرَ ومَاءً
وفَضَاءً يَسَعُ المرْضَى
... كَالرُّسُلِ أَتَوا
وسَيَأْتُونَ .. ويَتَوَرون كَرِيحٍ
لَنْ يَرِثُوا
كَالحَكَّائينَ .. ولَنْ يَكْتَرِثُوا
حِينَ يَلُمُّ النَّشَّالُونَ خُطَاهُم
وجَوَائزَهُم[٨٨]

٨٨ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٦٩.

يبني الشاعر النصَّ على رسم صورة سامية لثوار وشهداء ثورة يناير، من خلال اعتماده على آلية التشبيه في تشكيل هذه الصورة التي أكثر من ذكر أوجه الشبه بين الثوار والشهداء وبين الرسل، فالثوار والشهداء كالرسل في نبل الرسالة، وسمو المقصد، وعظم الوظيفة، فكلاهما يحمل مشعل النور ليحارب عشاق الظلام وأعداء النور، كلاهما يدعوان لإصلاح المجتمعات ومحاربة الفساد ومواجهة الفوضى، كلاهما يدافعان عن العدل والحرية في مواجهة الظلم والدكتاتورية، كلاهما يؤمنان بقيمة الإنسان وحقِّه في حياة تناسب إنسانيته وتردُّ إليه كرامته، كلاهما يجاهدان في تنبيه الناس وإحياء الوعي الجمعي بحقوقهم، فينزلان إلى الشوارع والميادين إلى الأزقة والحارات والبيوت إلى كل مكان يمكن لهما من خلاله توجيه الناس وتحقيق الأهداف، كلاهما يمنحان الإنسان الأمل في الحياة، كلاهما يواجهان الصعوبات بجسارة وشجاعة غير مباليين لما يتعرضان له من أذى قد يُودِي بحياتهما، فكلاهما يقدمان مصلحة المجتمع على مصالحهما، ويفديان المجتمع والوطن بروحهما دون انتظار مقابل، فكما استشهد رسلٌ في سبيل دعوة الحق، كذلك يستشهد الثوار في سبيل دعوة الحق ونداء الأوطان، وهم كالأنبياء في طهارة القلب النيَّة فهم سيتوارون بسرعة كالريح عن الأنظار، لأنهم ليسوا منتفعين، وليسوا مأجورين أو مدفوعين، وليسوا متاجرين بقضايا الأوطان ومصالح الناس كالنشَّالين واللُّصوص والوصوليين معدومي الأخلاق والوطنية والإنسانية الذين لا همَّ لهم إلا مكاسبهم ولو على حساب الأوطان والشعوب، وقد كرَّر الشاعر التشبيه لِيُعدِّدَ أوجه التشابه بين الثوار والرسل، وليكشف لنا الصفات التي يتمتع بها الثوار والشهداء، وقد فضل الشاعر استخدام أداة التشبيه «الكاف» التي تزيد من الارتباط والمشابهة بين طرفي التشبيه.

٢- الصورة الاستعارية: اعتمد الشعر الحديث كثيرا على الاستعارة في تشكيل النصوص لميله إلى الغموض، ولمحاولة خلق الشعراء لعلاقات جديدة بين الإنسان والكون، وبين عناصر الكون بعضا البعض، ومن الصور الاستعارية المنتشرة في الديوان بكثافة قول الشاعر:

هَلْ تَسْمَعُ مِثْلِي فِي الأَعْمَاقِ
ضَجِيجَ الصَّمْتِ
وفِي السَّاحَاتِ عِوَاءَ الفَوضَى؟

مَنْ سَيُزَحْزِحُ هَذَا الصَّمْتَ
ومَنْ سَيَلُمُّ خُيُوطَ الماءِ ويُقْصِي
حُرَّاسَ الصَّحَرَاءِ.. ومُرْتَدِّينَ أَتَوا
بِمَلابِسَ كَالأَكْفَانِ
وعَلَمٍ يَزْهُو بِسُيُوفٍ تَرْقُصُ فِيهِ
ومَنْ سَيَصُدُّ عَمًى
ويَشُدُّ نُجُومًا
ويَجُرُّ الثَّورَةَ مِن مَيدَانٍ
كَالفُستَانِ التَفَّ عَلَيها؟
الصَّيفُ ثَقِيلٌ
والثَّورَةُ فِي الميدَانِ تَنَامُ وتَصْحُو
والغَاوونَ عَلَى أَرْصِفَةٍ
كَمَلائكَةٍ هَامُوا[٨٩]

يتشكل النصُّ من صورة كلية لمكوّن التيار الرجعي الذي يحاول أن يكسو رجعيته وتشدُّدَه بغطاء ديني، والذي يحاول أن يفرض رجعيته على الشعب، وأن يجرَّ الثورة إلى أرضيته ويصبغها بفكره، وتتكاثف الاستعارات لتشكِّل صورا جزئيَّة تتضافر فيما بينها لتعطينا الصورة الكلية لشخصية هذا الإنسان الذي يمثِّلُ شريحةً باتت عريضة في المجتمع المصري، وباتت تؤثِّر سلبا على الحياة المصرية عامة وعلى مسار الثورة خاصة، فقد أصابت مواقف ودعوات وتصريحات وفتاوى هذا التيارُ الشعبَ المصريّ عامَّةً والثُّوَّارَ خاصَّةً بالدَّهشة، فَخَيَّم عليهم الصمت، لما يسمعونه ويشاهدونه من الفوضى التي تسبَّب فيها هؤلاء، ويتساءل الشاعر من يمكن أن يخلِّصنا من هذه الحالة الجامدة التي أصابت الثورة جراء هؤلاء، وقد تزاحمت الصور الاستعارية التشخيصية والتجسيدية في بناء الصورة الكلية التي

٨٩ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٤٣، ٤٤.

تنقل لنا التأثير السلبي الذي أصاب الثورة المصرية نتيجة جهل وغباء وتآمر بعض التيارات، حيث جعل الشاعر للصمت ضجيجا، وللفوضى عِواءً، وللماء خُيُوطا، وجعل السيوف ترقص داخل علم أحد هذه المكونات، وجعل العمى (جهل وظلامية فكر التيار الرجعي) عدوا يجب على المجتمع صدّه وردُّه عن غزو الوطن، وجعل الثورة إنسانا يُجَرُّ، وينام ويصحو ليوضح الصراع الذي تسبَّب فيه تشدُّدُ هؤلاء وتذبذب مواقفهم الذي شوَّه الثورة وأضعفها، وهو بهذه المواقف المخالفة لمبادئ وأهداف الثورة تحوَّل من مكوّنٍ فيها إلى عدو لها.

٣- الصورة الكنائية: ومنها قوله:

لِلْقَيصَرِ كَالإِعصَارِ دَمٌ مُخْتَلِفٌ
لِلْقَيصَرِ أَلْفُ ذِرَاعٍ
وأَصَابِعُ لَمْ يَحْصُرْها العَدَّادُونَ
وعَيْنٌ لا أَهْدَابَ لها
ومَقَاعِدُ فَوقَ الغَيمِ وغُرَفٌ
سَيُبَاغِتُ كُوخًا
ويُسَمِّي النَّخْلَةَ فَخًا
ويَقُولُ: العَدْلُ فَمٌ لِلْقُوَّةِ
والأَخْيَارُ هُم الأَزْرَارُ ويَسْعَى
لِيَصِيرَ أَبًا لِلرِّيحِ
ولِلطُّوفَانِ أَخًا[٩٠]

ثالثا: الإيقاع الموسيقي: تتعدَّدُ وسائل الإيقاعِ في القصيدة المعاصرة، فبعد أن تخلَّصت القصيدة الحديثة من الموسيقى الخارجية المتمثِّلة في وحدة البيت ووحدة القافية، أخذت تبحث لذاتها عن موسيقى جديدة تناسب تشكيلها الجديد فتوجَّهت بجانب التوظيف

٩٠ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٨١.

المتقطِّع للقافية أحيانا، إلى الاهتمام بإيقاع الحروف، وموسيقى الكلمات، والعلاقات القائمة بين الكلمات المتجاورة، أو الدوال المفتاحية والختامية للدفقات أو المقاطع الشعرية، هذا مع استعانة أكثر بفنون البديع وخاصة التكرار والمطابقة والمقابلة والسجع وغير ذلك، ومن يتأمل قصائد الديوان يجد أن شاعرنا قد وظَّف وحدة الروي في تشكيل موسيقى قصائده، وسوف أشير إلى ثلاث خصائص موسيقية بارزة يكثر الشاعر من استعمالها، وهي: توحيد الروي، والتكرار، والترادف والتقابل.

١- توحيد الروي: استعمل الشاعر وحدة الروي بين بعض أسطر القصائد، كما استعمله في نهايات المقاطع الشعرية ليحدث بذلك نغما موسيقيا، وليعمل على ربط المقاطع بعضها ببعض، ومن ذلك قوله:

الشَّعْبُ يُرِيدُ
والشَّعْبُ إلى السَّاحَاتِ كَبَحْرٍ
يَخْطُو..
لِيَزِيحَ ويَمْحُو
ويُبَاغِتُ بِمَلايِينِ الأَيدِي
مَنْ فِي اللَّيلِ أَهَانُوا
أو نَهَبُوا..أو خَانُوا
والشَّعْبُ بِلُغَةِ الشَّعْبِ يُغَنِّي
في الساحات ويبكي
ويُضِيفُ إلى قَائمَةِ النُّورِ شَهِيدًا
بَعدَ شَهِيدْ[٩١]

٩١ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ١٣.

أوجد الشاعر إيقاعا موسيقيا في أواخر أسطره عن طريق توحيد الروي بين بعض أسطره المتعاقبة، فنجد نهايات بعض الأسطر كالتالي(يخطو، يمحو)، و(أهانوا، خانوا)، و(يُغَنِّي، يَبكِي)، (شهيدا، شهيد)، وتلاحظ أن إيقاع الأسطر ليس واحدا، فهو في الأسطر الأولى سريع، فقد استخدم الشاعر (الحركات القصيرة)، ليناسب سرعة الحراك الشعبي، قوته، وشدة عزيمة وتمسكُه بأهدافه، فهم قد أرداوا تحقيق أهداف الثورة بحسم وبسرعة، وعلى الفاسدين سرعة تلبية مطالبهم، ثم انخفض الإيقاع وتباطأ عندما أخذ الشاعر في الحديث عن جرائم الظالمين، مستخدما (الحركات الطويلة)، ليناسب الألم الذي أحدثه هؤلاء لهذا الشعب، فكأنه توجع وآهات ترتاح النفس لإخراجها، وكذلك مع وداع الشهداء ودموع الخوف والقلق على مصير الشعب والوطن.

ومن ذلك قصيدة الشاعر (مثل كل السمك)[٩٢]، فبجانب استعمال الشاعر لوحدة الروي في بعض الأسطر، نجده يستخدم وحدة الروي في نهاية كل دفقة (مقطع) شعرية، فالمقطع الثالث والرابع والخامس ينتهي بحرف الضاد الساكن في الكلمات (كالمرضْ، أَعْتَرِضْ، أَرضْ)، وهي تعمل بجانب خلق تواصل نغمي بين الدفقات (المقاطع) الشعرية، كأداة فنية وإيقاعية تعمل على الترابط النصي.

٢- التكرار: ومنه قول الشاعر:

الشَّعْبُ يُرِيدُ

والشَّعْبُ إلى السَّاحَاتِ كَبَحْرٍ

يَخْطُو..

... والشَّعْبُ بِلُغَةِ الشَّعْبِ يُغَنِّي

في السَّاحَاتِ ويَبْكِي

... الشَّعْبُ يُرِيدُ

وإذا الشَّعبُ أَرَادَ تَدَافَعَ مَوجُ اللَّحمِ

٩٢ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ٧.

إلى السَّاحَاتِ لِيَجْرِفَ جَبَلاً
ويُزَلْزِلَ غُولاً
... هَلْ زُرْتَ مَيَادِينَ التَّحْرِير؟
الشَّعبُ هُناكَ يُلَوِّحُ بِمَلايِينِ الأَيدِي
ويُعِيدُ إلى الأَفْوَاهِ نَشِيدَ بِلادِي
والشَّعبُ هُنَاكَ يُحَاوِرُ نُورًا
... والشَّعبُ هُنَاكَ يُصَلِّي
ويُبَاهِي بِالشُّهَدَاءِ ويَرسُمُ بِأَصَابِعِهِم
في السَّاحَاتِ
مَلامِحَ مِصْرَ الأُخْرَى[٩٣]

لكلمة الشعب في النصّ حُضُورٌ مَكثَّفٌ، فقد كرَّرها الشاعر تسع مرَّاتٍ، وقد فضَّلها الشاعر على كلمات تُماثِلُها في دلالة الحشد مثل (الثُّوَّار، والجماهير، والحشود، والجُمُوع، ...)، وذلك لخصوصيَّةِ الدلالة؛ فكلمة الشعب تلاءمُ الحدث الثوري، وتمنحه قوَّةً، وتزيده تأثيرا، وتعطيه شرعية أكثر؛ لأنها تَعنِي عمومَ طبقاتِ الشعب وفئاتِهِ، وتعني أنَّ الثورة ليست خاصَّة بفئةٍ أو حزبٍ أو تيارٍ بعينِهِ، بل هي عمل شعبي التفَّت عليه طبقات الشعب واتَّفقوا على أهدافه، وتوحَّدوا على تحقيقه، فالشعب اندفع وتلاحمت أجساد أبنائه كالأمواج المتلاطمة، فهناك من يهتف في الميادين، وهناك من يحاور عنها في ساحات الفكر ووسائل الإعلام، وهناك من يصلي بشريعة محمد أو بشريعة المسيح – عليهما الصلاة والسلام – وبجانب ذلك فلفظة الشعب تناسب الهدف الأسمى للثورات، وهو تحقيق الديمقراطية التي تأخذ شرعيَّتها من الشعب، فالشاعر يؤكد بتكرار لمفردةِ الشعب أن زمن الدكتاتورية والحكم الفرديَّ الشموليَّ قد ولَّى زمانه، وأنَّ الشعب استردَّ حقَّه، وانتزع سلطته، فهو مصدر كل السلطات،

٩٣ محمد سليمان، *كالرسل أتوا*، ١٧.

كما أن تكرار كلمة كلمة الشعب يرفع من الروح المعنوية ويزيد شعور الانتماء لها، فهي ملك لكل وطني شاركها الهدف، فهي تدافع عن حقوقهم،لا تقرّقُ بينهم، وهناك سببٌ أراه يرتبط بالحالة الوجدانية للشاعر، فالشاعر مأخوذ بمواقف الشعب وبتكاتفه، لذلك تشعر بأنَّ الشاعر يتلذذ بتكرار كلمة الشعب، ويتمتع بمشاهدته، فهو لا يصدق أن الشعب قد فاق من غفوته، وعاد إليه وعيه، وعلا صوته، وأعلن للفساد والظلم رفضه، وأنزل الظالم من فوق عرشه، وأعاد لمصر ملامحها الأخرى الحقيقية والأصيلة التي عُرِفَت بها.

نتائج الدراسة: كشفت لنا الدراسة مجموعة من النتائج، من أهمِّها ما يلي:

١. اختلاف النُّقَّاد حول تقييم الشعر الثوري الذي يُكتَب في أثناءِ قيام الثورات، واتِّهام البعض له بالضعف الفنِّيّ، بل وإلى إنكاره أصلا.

٢. ليس كلُّ شعرٍ يُكتَب في أثناءِ الثورات ضعيفا، بل هناك من الشعراء من كتب شعرا ثوريًّا مُمَيَّزا، ومنهم شاعرنا.

٣. إنَّ نجاحَ الشعر الثوري يتوقَّف على إيقاظ الوعي الشعري للشاعر عند الكتابة عن الثورة، ليتمكَّن الشاعر من حسن توظيف أدواته الفنيَّة، فلا يسقط للانفعال الثوري وحده فيأتي شعره كالخطبة السياسية خاليا من الجمال الفني.

٤. يُعدُّ النَّقدُ الثَّقافيُّ من أفضلِ المناهج التي يمكنها دراسة شعر الثورة؛ وذلك لأنه لا يتوقَّف عند الجمال الفنِّيّ فقط، بل يهتمُّ بتشريح ثقافة النَّصِّ أو الخطاب، والبحث في الجذور الاجتماعية والسياسية والثقافية والأخلاقية للخطابات.

٥. إنَّ الشاعر الثوريَّ الحقيقيَّ هو الذي يملك وعيا وإدراكا كاملا بأحداث الثورة ومتغيراتها، وبالمكونات الاجتماعية والطبقية المشكِّلة للثوَّار، كما يجب أن يكون واعيا بالتوجُّهات السياسية لهذه المكونات ومدى فاعليتها، وأهدافها، ومدى تمثيلها لأهداف الثورة، والعلاقات بين هذه المكونات؛ فالكتابة عن الثورة ليست كتابة عشوائيَّة، بل هي كتابة مسؤولة.

٦. كان الشاعر على وعي بالحالة الاجتماعية التي وصلت إليها مصر قبل الثورة، فقد تآكلت الطبقة المتوسطة بفعل الفساد والظلم، ولم يبق إلا طبقة الحاكم وأتباعه من المسؤولين الفاسدين ورجال الأعمال المنتفعين، ورجال الدين المنافقين، والطبقة الفقيرة وهي غالبية الشعب الذين يعانون الاستبداد والتضييق في كل مجالات الحياة.

٧. تبين معرفة الشاعر بخطورة التيارات الأيديولوجية وخاصَّة التيارات الدينية، وأشار بأنَّها ليست من النسيج المصري المتسامح وإنما هي نتاج أجندات لتطبيق أفكار ومعتقدات خارجية لبعض الدول.

٨. تميَّز الشاعر برؤية استشرافية فقد تنبأ الشاعر بتراجع الثورة بعد أن فقدت مسارها الصحيح.

٩. يتميَّزُ الشعر الثوري بالوعي الأخلاقي وباتِّخاذ الشاعر الثوري مواقف ثابتة من القضايا الوطنية والإنسانية، وقد ظهر ذلك جليًّا عند شاعرنا؛ فالشاعر ظل طوال قصائده متَّسقا في كل مواقفه، ولم يناقض نفسه أو يُخالِف مبادئه، فقد ظل رافضا للظلم والدكتاتورية مُنكِرا مدح الطغاة والفاسدين، كما ظلَّ وفيًّا للشهداء، وظل وفيًّا للثورة رغم معرفته بتراجعها، فلم ينافق أو يتسابق على منفعة خاصَّةٍ.

١٠. تميَّزت لغة الشاعر بالبساطة والعمق في الآن نفسه، فأسلوبه في اللغة هو السهل الممتنع، فقد مال الشاعر إلى استعمال اللغة البسيطة المتداولة لينقل بها فكره وإحساسه العميق، كما تجنَّب اللغة المباشرة الخطابية الزاعقة، واستعمل لغة هادئة إيحائية مما أكسبها تأثيرا وإقناعا.

١١. تميز خيال الشاعر بالخصوبة، وأكثر من الصور البيانية، التي أضفت على النصوص جمالا، وأخرجتها من التقريرية الجافة.

١٢. نوَّع الشاعر في تلويناته الموسيقية لنصوصه، فاستخدم وحدة الروي في أواخر بعض أسطره، مع استعمال التكرار الحرفي واللفظي، واستخدام المترادفات والمتقابلات مما وفر لنصوصه إيقاعا موسيقيا.

المصادر:

أدونيس. *زمن الشعر*. بيروت: دار العودة، ط٣، ١٩٨٣.

أدونيس. *سياسة الشعر، دراسة في الشعرية العربية المعاصرة*. بيروت: دار الآداب، ١٩٨٥.

إسماعيل، عز الدين. *الأدب وفنونه*. القاهرة: دار الفكر العربي، ط ٨، ١٩٨٣.

الأسود، شعبان الطاهر. *علم الاجتماع السياسي: قضايا العنف السياسي والثورة*. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٣.

أوليدوف، أ. ك. *الوعي الاجتماعي*. بيروت: دار ابن خلدون، ط٢، ١٩٨٢.

أيزا برجر، أرثر. *النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية*. ترجمة: وفاء إبراهيم، ورمضان بسطاويسي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣.

بدوي، عبد الرحمن. *الأخلاق عند كانت*. الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٧٩.

بعلي، حفناوي. *نظرية النقد الثقافي المقارن*. الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٧.

بكارة، عبد الكريمة. *تجديد الوعي*. دمشق: دار القلم، ٢٠٠٠.

بلات، غرين. *التاريخانية الجديدة والأدب*. ترجمة: لحسن أحمامة. الدار البيضاء: المركز الثقافي للكتاب، ٢٠١٨.

حسين، طه. *خصام ونقد*. بيروت: دار العلم للملايين، ط١٢، ١٩٨٥.

خليفة، عبد الرحمن. *إيديولوجية الصراع السياسي «دراسة في نظرية القوة»*. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٩.

دوفرجية، موريس. *علم اجتماع السياسة*. ترجمة: سليم حداد. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤١١/١٩٩١.

زيودين ساردر، وبورين فان لون. *أقدم لك الدراسات الثقافية*. ترجمة: وفاء عبد القادر. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣.

سليمان، محمد. *ديوان كالرسل أتوا*. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٢.

شارب، جين. *من الدكتاتورية إلى الديمقراطية «إطار تصوري للتحرُّر»*. ترجمة: حالد دار عمر. بوسطن–الولايات المتحدة الأمريكية: مؤسسة ألبرت أنشتاين، ط٢، ٢٠٠٣.

شكري، غالي. *أدب المقاومة*. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠.

صالح، بشرى موسى. *بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٢.

الضبع، مصطفى. «أسئلة النقد الثقافي». *مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم*. ألمنيا، ٢٣–٢٦ ديسمبر، ٢٠٠٣.

عبد الصبور، صلاح. *الأعمال الكاملة، ج١٠، اقول لكم عن الشعراء*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

عبد العظيم، محمد. *في ماهية النص الشعرى*. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٢.

عبد المطلب، محمد. *جدلية الإفراد والتركيب في النقد القديم*. القاهرة: لونجمات، ١٩٩٥.

عليمات، يوسف. *النسق الثقافي: قراءة في أنساق الشعر العربي القديم*. أربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٩.

الغذامي، عبد الله محمد. *النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة كتابات نقدية، ٢٠١٠.

فضل، صلاح. *علم الأسلوب مبادئه واجراءاته*. القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٨.

قنصوة، صلاح. *تمارين في النقد الثقافي*. القاهرة: دار ميرت، ٢٠٠٢.

كانت، أمانويل. *تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق*. ترجمه وقدّم له وعلّق عليه: عبد الغفار مكاوي، وراجعه: عبد الرحمن بدوي. كولونيا–ألمانيا: منشورات الجمل، ٢٠٠٢.

كرازين. *علم الثورة في النظرية الماركسية*. ترجمة: سمير كرم. بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٥.

لويس، سيسل. *الصُّورَةُ الشِّعرِيَّةُ*. ترجمة: أحمد نصيف الجنابي. بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٢.

محمود، زكي نجيب. *مع الشعراء*. القاهرة: دار الشروق، ط٤، ١٩٨٤.

مصطفى، نوال. *نزار وقصائد ممنوعة*. دمشق: مركز الراية للنشر والإعلام، ط٢، ٢٠٠٠.

الموسوي، محسن حاسم. *النظرية والنقد الثقافي، الكتابة العربية في عالم متغير*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥.

الموسوعة الفلسفية السوفيتية. إشراف: م. روزنتال، وي يوديل، ترجمة: سمير كرم. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨٠.

وهبة، مراد. *المعجم الفلسفي*. القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ط٣، ١٩٧٩.

Kaynakça

Abdü'l-Azîm, Muhammed. *Fî mâhiyeti'n-nassi'ş-şi'rî*. Beyrut: el-Müessesetü'l-Câmi'iyye li'd-Dirâset ve'n-Neşr ve't-Tevzî, 1992.

Abdü'l-Müttalip, Muhammed. *Cedliyyet el-ifrad ve't-terkib fi'n-nakdi'l-kadim*. Kahire: Loncimen, 1995.

Abdü's-Sabur, Salah. *el-A'mâlü'l-kâmile,* 10. cüz, *Akul leküm 'ani'ş-şuarâ*. Kahire: el-Heyetü'l-Mısriyye'l-Âmme li'l-Kitâb, 1992.

Adonis, (Ali Ahmet Said). *Siyasetü'ş-şi'r, dirâse fi'ş-şi'riyye'l-arabiyye'l-muâsıra*. Beyrut: Dârü'l-Edeb, 1985.

Adonis. *Zamânü'ş-şi'r*. Beyrut: Dârü'l-Adva, 3. Baskı, 1983.

Asa Berger, Arthur. *Nakdü's-sakâfe Temhid mebdeî li'l-mefâhimi'r-raîsiyye*. trc. Vefa İbrahim ve Ramazan Bistavisi. Kahire: el-Meclisü'l-A'lâ li's-Sakâfe, 2003.

Bedevi, Abdu'r-Rahman. *el-Ahlâk 'ınde Kant*. Kahire: Vekâletü'l-Matbûât, 1979.

Bekara, Abdülkerim. *Tecdîdü'l-Va'y*. Dimaşk: Dârü'l-Kalem, 2000.

ed-Dab', Mustafa. "Esiletü'n-nakdi's-sakâfî". *Mu'temar Üdebâi Mısır fi'l-Akâlîm*. Almanya, 23-26 Aralık 2003.

Day-Lewis, Cecil. *es-Sûretü'ş-şi'riyye*. trc. Ahmet Nasîf el-Cinâbî. Bağdat: Dârü'r-Raşîd, 1982.

Duverger, Maurice. *İlmü'l-ictimâi's-siyâsî*. trc. Selim Haddâd. Beyrut: el-Müessesetü'l- Câmi'iyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr ve't-Tevzî', 1411/1991.

Esved, Şaban et-Tâhir. *İlmü'l-ictimâi's-siyâsî ve's-sevre*. Kahire: ed-Dârü'l-Mısriyye el-Binâiyye, 2003.

Fadl, Salah. *İlmi'l-uslûb mebâdiühû ve icrââtüh*. Kahire: Dârü'ş-Şuruk, 1998.

el-Guzâmi, Abdullah Muhamed. *Kırâe fî ensâki's-sakâfe'l-arabiyye*. Kahire: el-Heyetü'l-Mısriyye'l-Âmme li'l-Kit'ab, Silsiletü'l-Kitâbeti'n-Nakdıyye, 2010.

Halife, Abdu'r-Rahman. *İdiolîciyyetü's-Sırâ es-Siyâsî "Dirâset fi'l-kuva"*. İskenderiye: Dârü'l-Meârifi'l-Câmi'ıyye, 1999.

Hüseyin, Taha. *Husam ve Nukd*. Beyrut: Dârü'l-İlm li'l-Melâyîn, 12. Baskı, 1985.

İsmail, İzzidin. *el-Edep ve funûnuh*. Kahire: Dârü'l-Fikri'l-Arabi, 8. Baskı, 1983.

Kant, Immanuel. *Te'sis mitafîzika el-Ahlak*. trc. Mikavi Abdülgaffar, mrc. Abdü'r-Rahman Bidevi. Köln: Menşûratü'l-Cemal, 2002.

Karazin. *İlmü's-sevra fi'n-nazariyye'l-marksiyye*. trc. Semir Ekrem. Beyrut: Dârü't-Taliye, 1975.

Mahmut, Zeki Necib. *Maa'ş-şuarâ*. Kahire: Dârü'ş-Şurûk, 4. Baskı, 1984.

Medkûr, İbrahim. *el-Mu'cemu'l-felsefî*. Kahire: el-Hey'etü'l-Âmma li'ş-Şuûni'l-Matâbi'i'l-Emîriyye, 1983.

el-Mevsûatü'l-felsefiyyetü's-suvyetiyye. dnş. M. Rosenthal ve P. Yudin. trc. Semir Kerem. Beyrut: Dârü't-Taybe li't-Tıbâa ve'n-Naşr, 2. Baskı. 1980.

el-Mûsevî, Muhsin Hâsim. *el-Nazariye ve'n-nakdü's-sakâfî, el-Kitâbetü'l-arabiyye fî 'âlemin mutağayyir*. Beyrut: el-Müessesetü'l-Arabiyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, 2005.

Mustafa, Nevâl. *Nizâr ve kasâid memnûa*. Dimaşk: Merkezü'r-Râye li'n-Neşr ve'l-İ'lâm, 2. Baskı, 2000.

Salih, Büşra Musa. *Poetika es-Sakâfa nahve nazariyyeti'ş-şi'riyye fi'n-nakdi's-sakâfi*. Bağdat: Dârü'ş-Şuûni's-Sakâfiyye'l-Âmme, 2012.

Soliman, Muhammed. *Divan ke'r-rusuli etev*. Kahire: el-Meclisü'l-Â'lâ li's-Sakâfe, 2012.

Şükrî, Ğalî. *Edebü'l-mukâveme*. Kahire: Dârü'l-Meârifi'l-Mısrıyye, 1970.

Uleymât, Yusuf. *en-Nasku's-sakâfî: Kırâe fî ensâki'ş-şi'ri'l-arabiyyi'l-kadîm*. İrbid: 'Âlemü'l-Kütübi'l-Hadîs, 2009.

Uliduf, E. K. *el-Va'yü'l-ictimâî*. Beyrut: Dârü İbn Haldûn, 2. Baskı, 1982.

Vehbe, Murat. *el-Mu'cemü'l-felsefî*. Kahire: Dârü's-Sakâfe'l-Cedîde, 3. Baskı, 1979.

Ziyauddin, Serdar, Borin Van Loon. (*Ukaddim leke) ed-Dirâsâtü's-sakâfiyye*. trc. Vefa Abdü'l-Kerim. Kahire: el-Meclisü'l-A'lâ li's-Sakâfe, 2003.