جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

معالم التجربة الشعرية
في ديوان محمد تيمور (١٨٩٢- ١٩٢١م)
دراسة تحليلية نقدية

إعداد
د/ أميرة أحمد محمد خليل
مدرس الأدب والنقد بكلية الدراسات الإسلامية والعربية
للبنات بالزقازيق

(العدد السادس والثلاثون)
(الإصدار الرابع .. نوفمبر)
(١٤٤٥هـ - ٢٠٢٣م)

علمية- محكمة- ربع سنوية
الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

معالم التجربة الشّعرية في ديوان محمد تيمور (١٨٩٢- ١٩٢١م) دراسة تحليلية نقدية

أميرة أحمد محمد خليل

قسم الأدب والنقد، شعبة اللغة العربية، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، للبنات بالزقازيق، جامعة الأزهر، جمهورية مصر العربية.

البريد الإلكتروني: amiraKhalile.67@azhar.edu.eg

الملخص:

تسعى هذه الدّراسة إلى إلقاء الضّوء على موهبة شعرية فذّة، لمعت في سماء الأدب بفنونه المتنوّعة، إنّه الأديب الشّاعر "محمّد تيمور"، سليل الأسرة التّيمورية، الرّائدة في علوم اللّغة العربية وآدابها، الذي يُعدّ من مؤسّسي الأدب القصصي والمسرحي في مصر؛ متأثّرًا بما طالعه من فنون الأدب الغربي، ولا سيّما المسرح الفرنسي، وهو في الوقت ذاته صاحب تجربة شعرية رائعة، جديرة بالبحث والدّراسة، يغلب عليها الجانب الوجداني، الذي يحاكي الرّومانسية الغربية، وقد اتّبعت في دراسة هذا الموضوع المنهج التّحليلي الفنّي، وكان من المناسب أيضًا الرّكون إلى عدّة مناهج أخرى، كلّما استدعت ضرورة البحث.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يكون مكونًا من مقدّمة، وتمهيد، شمل مطلبين: تناولت في المطلب الأوّل التّعريف بالشّاعر، وفي المطلب الثّاني مفهوم التّجربة الشّعرية من منظور النّقد العربي والغربي، ومبحثين: جاء الأوّل منهما بعنوان: (الأبعاد الفكرية للتّجربة الشّعرية في ديوان الشّاعر)، فشمل دراسة تجربة الشّاعر الوجدانيّة بأبعادها الثّلاثة "العاطفي، والتّأمّلي، والإنساني" دراسة تحليلية، بينما جاء المبحث الثّاني بعنوان: (تقنيات التّشكيل الفنّي في تجربة الشّاعر الوجدانية)، فشمل دراسة "العاطفة، واللّغة والأساليب، والتّصوير الفنّي، والموسيقى الشّعرية"

في تجربة الشّاعر، ثمّ ذيلت البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج المستخلصة منه، يتلوها ثبت بالمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: التّجربة الشّعرية، محمّد تيمور، الوجدانية، الرّومانسية، البعد العاطفي، البعد التّأمّلي، البعد الإنساني، التّشكيل الفنّي.

Features of the poetic experience In the Diwan of Muhammad Taymur (1892-1921 AD) Critical analytical study

Amira Ahmed Mohammed Khalil
Department of Literature and Criticism Arabic Language Division Faculty of Islamic and Arabic Studies for Girls in Zagazig Al-Azhar University Arab Republic of Egypt.
Email: amiraKhalile.67@azhar.edu.eg

Abstract:
This study seeks to shed light on a unique poetic talent that shone in the skies of literature with its various arts. He is the literary poet Muhammad Taymur, a descendant of the Timurid family, a pioneer in the sciences of the Arabic language and its literature, who is considered one of the founders of narrative and theatrical literature in Egypt. He was influenced by what he saw in the arts of Western literature, especially French theatre, and at the same time he had a wonderful poetic experience, worthy of research and study, dominated by the emotional side, which mimics Western romanticism. In studying this topic, I followed the analytical approach, and it was also appropriate to rely on To several other approaches, whenever research is necessary.
The nature of the research required that it be composed of an introduction and a preface, which included two requirements: In the first requirement, I dealt with the definition of the poet, and in the second requirement, the concept of the poetic experience from the perspective of Arab and Western criticism, and two sections: The first of them was entitled: (The intellectual dimensions of the poetic experience in the poet's collections). It included an analytical study of the poet's emotional experience in its three dimensions, "emotional, contemplative, and human," while the second section was titled: (Techniques of Artistic Formation in the Poet's Emotional Experience), which included a study of

"emotion, language and styles, artistic photography, and poetic music" in the poet's emotional experience. The poet, then concluded the research with a conclusion that included the most important results drawn from it, followed by a list of sources and references.

Keywords: Poetic Experience, Muhammad Taymur, Sentimentality, Romanticism, Emotional Dimension, Contemplative Dimension, Human Dimension, Artistic Features.

مقدمة

الحمد لله ربّ العالمين، الحمد لله الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم، الحمد لله واهب العقل، وصاحب الفضل، الحمد لله ميسّر الأمر، ومفرّج الهمّ، الحمد لله حمدًا بعظم فضله وجزيل عطائه، الحمد لله كما ينبغي لجلال وجهه الكريم وعظيم سلطانه، والصّلاةُ والسلامُ على مَنْ اختصّه الله بجوامع الكلم، وآتاه الحكمة وفصل الخطاب؛ سيدنا محمّد، أفصح من نطق بالضّاد، وعلى آله وصحبه الطّيبين الأشراف.

وبعد،،،

فقد لمع في فنون الأدب العربي الحديث والمعاصر عدد كبير من الأدباء، والشّعراء، والنّقّاد، والباحثين، والمؤلّفين ممّن أسهموا في النّهضة الأدبية والفكرية في عصرنا الحاضر، ويعدّ الأديب الشّاعر "محمّد تيمور" واحدًا من هؤلاء الرّوّاد والفنّانين، فهو علامة بارزة في الأدب القصصي والمسرحي الحديث، إذ كانت له مساهمات كبيرة في تأسيس وتطوير الأدب القصصي والمسرحي في مصر، معتمدًا في ذلك على موهبته الفذّة، وحسّه الفنّي العالي، وثقافته الواسعة في مجالات كثيرة ومتنوّعة، إضافة إلى الأعوام التي قضاها في ربوع أوروبّا، واطّلاعه على فنونها وآدابها، ولا سيّما المسرح الفرنسي، ثمّ انتمائه الشّديد لمجتمعه المصري، والتحامه مع مختلف شؤونه وقضاياه، ممّا جعل إبداعاته الأدبية ليست محاكاة شكلية لفنون الأدب الغربي، بل كانت وسيلة لتوظيفها في النّهوض بالأدب العربي الحديث وتطويره.

كما كان تيمور– بالإضافة إلى ذلك– شاعرًا وجدانيًّا وإنسانيًّا على طراز رفيع، فلديه تجربة شعرية رائعة، تتجلّى في ديوانه الشّعري الفريد، المعروف بـ "ديوان محمّد تيمور"، الذي ضمّ بين طيّاته مجموعة من القصائد ذات الأبعاد الوجدانية، التي تفيض بالمشاعر الذّاتية، والقضايا الإنسانية والاجتماعية، والتي

تكشف عن تأثّره الواضح بالحركة الرّومانسية الغربية، وإخلاصه الشّديد لمبادئها وأفكارها.

وعندما قرأت ديوان تيمور، وجدّت فيه من صدق الشّعور، وروعة التّصوير، وقوّة الإيحاء، ودقّة التّعبير ما حفّزني لدراسته، والخوض في غماره الموضوعيّة والفنّية؛ ليكون موضوع هذا البحث، الذي جاء بعنوان: "معالم التّجربة الشّعرية في ديوان محمّد تيمور (١٨٩٢– ١٩٢١م) دراسة تحليلية نقدية"، فهي تجربة شعرية تستحقّ الدّراسة، ومع ذلك لم يُسلّط عليها الضّوء، ولم تُدرس دراسة نقدية، برؤية متخصّصة من قبل.

وقد اعتمدت في دراستي لديوان الشّاعر (محمّد تيمور) بشكل أساسي على كتاب مؤلّفات محمّد تيمور، بقلم شقيقه الأديب محمود تيمور، ط١، مطبعة الاعتماد، القاهرة، ١٣٤٠هـ= ١٩٢٢م، الذي صدر في ثلاثة أجزاء، تضمّن الجزء الأوّل منها ترجمة وافية للشّاعر، ومجموعة كبيرة من أعماله الأدبية، جاءت تحت عنوان "وميض الرّوح"، وفي مقدّمة هذه الأعمال (ديوان محمّد تيمور)، إضافة إلى ديوان محمّد تيمور، الصّادر عن مؤسّسة هنداوي، عام ٢٠٢١م، نسخة إلكترونية، الموقع الإلكتروني https://www.hindawi.org.

واتبعت في دراسة هذا الموضوع المنهج التّحليلي الفنّي؛ لأنّه أقرب المناهج وأنسبها إليه، فهو يركّز على قراءة النّصوص الشّعرية وتحليلها، وكان من المناسب أيضًا الرّكون إلى عدّة مناهج أخرى، والأخذ من كل منهجٍ بحظٍّ كلّما استدعت ضرورة البحث، وبذلك فقد كنت بحاجةٍ إلى المنهج التّاريخي في إلقاء الضّوء على حياة الشّاعر، وفهم شخصيته الإنسانية والأدبية، كما كنت بحاجة إلى المنهج الاستقرائي حين أعيد قراءة النّصوص الشّعريّة قراءة واعية، وأستقصى المعاني، وأستنطق إيحاءات الصّور، إضافة إلى المنهج الأسلوبي والإحصائي، الذَين استعنت بهما في دراسة السّمات الفنّية لتجربة الشّاعر الوجدانية، وفي إحصاء البحور والقوافي، وبعض الأساليب كثيرة الشّيوع

والاستعمال، كذلك كنت أعرّج على المنهج النّفسي، حين أُلاحظ فاعليّته في قراءة بعض النّصوص، ولا سيّما في موقفه من الموت، ورؤيته للشّعر والطّبيعة.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يكون مكونًا من هذه المقدّمة، وتمهيد، شمل مطلبين: تناولت في المطلب الأوّل التّعريف بالشّاعر، وفي المطلب الثّاني مفهوم التّجربة الشّعرية من منظور النّقد العربي والغربي، ومبحثين: جاء الأوّل منهما بعنوان: "الأبعاد الفكرية للتّجربة الشّعرية في ديوان الشّاعر"، فشمل دراسة تجربة الشّاعر الوجدانيّة بأبعادها الثّلاثة "البعد العاطفي، والبعد التّأمّلي، والبعد الاجتماعي والإنساني" دراسة تحليلية، بينما جاء المبحث الثّاني بعنوان: "تقنيات التّشكيل الفنّي في تجربة الشّاعر الوجدانية"، فشمل دراسة "العاطفة، واللّغة والأساليب، والتّصوير الفنّي، والموسيقى الشّعرية" في تجربة الشّاعر، ثمّ ذيلت البحث بخاتمة تضمنت أهم النّتائج المستخلصة منه، يتلوها ثبت بالمصادر والمراجع.

وفي الختام أسأل الله- تبارك وتعالى- أن أكون قد وُفّقت في هذه الدّراسة، التي جاءت ثمرة جهد كبير، أُنجز بصبر وتأنّ، ومحاولة جادّة لتحقيق أهداف البحث الأدبي وتطلّعاته، فإن تمّ ذلك على الوجه الذي أرجوه، فقد حقّقت مرادي، وأصبت مبتغاي، وهذا فضل الله يؤتيه من يشاء، والله ذو الفضل العظيم، وإن كانت الأخرى فحسبي أنّني بذلت الجهد وحاولت، وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أُنيب.

التّمـهيد

الشّـاعر والتّجربـة

المطلب الأول: التّعريف بالشّاعر[١]

- **محمد تيمور مولده ونشأته:**

هو محمّد بن أحمد بن إسماعيل باشا تيمور، شاعر وأديب وكاتب، من مؤسسي الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ولد بالقاهرة عام (١٨٩٢م)، لأسرة عريقة ذات فضل ووجاهة، تجمع بين الثّراء والأرستقراطية، وبين العلم والأدب، فوالده أحمد تيمور باشا[٢]، الذي كرّس حياته لخدمة اللّغة العربية ومعارفها، فكان واحدًا من أهمّ رجال النّهضة العربية، وصاحب أكبر مكتبة خاصّة في العصر الحديث، حيث بلغ عدد الكتب الموجودة بها ثمانية عشر ألف كتاب، وقد ضُمّت بعد وفاته إلى دار الكتب المصرية، فكانت ولا تزال بما تحويه

(١) يُنظر تفاصيل حياة الشّاعر وآثاره الأدبية في: تاريخ الأسرة التّيمورية، أحمد تيمور باشا، ط١، لجنة نشر المؤلّفات التّيمورية، ١٩٤٨م، ص٩٠، وكتاب مؤلّفات محمّد تيمور، بقلم شقيقه/ محمود تيمور، ط١، مطبعة الاعتماد، القاهرة، ١٣٤٠هـ= ١٩٢٢م، الجزء الأوّل "وميض الرّوح" بداية من ص١١، والأعلام للزّركلي، ت(١٣٩٦هـ)، ط١٥، دار العلم للملايين، ٢٠٠٢م، ٦/ ٢٢، ومعجم المؤلفين، محمد بن رضا كحالة دمشق، ت(١٤٠٨هـ)، ط١، مكتبة المثنى، دار إحياء التّراث، بيروت– لبنان، ١٣٧٦هـ= ١٩٥٧م، ٨/ ٢٣٣، ومشاهير الشّعراء والأدباء، عبدأ علي مهنا، وعلي نعيم خريس، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ١٤١٠هـ= ١٩٩٠م، ص٢٠٦، ومعجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م، محمّد علي جمّاز، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ١٤٢٤هـ= ٢٠٠٣م، ٥/ ١٠١.

(٢) هو أحمد بن إسماعيل بن محمّد تيمور، عالم بالأدب، وباحث، ومؤرخ مصري، من أعضاء المجمع العلمي العربيّ، تلقّى مبادئ العلوم في مدرسة فرنسية، وأخذ الأدب عن علماء عصره، وجمع مكتبة قيمة، وكان رضيّ النّفس، كريمها، متواضعا، له مؤلفات عدّة، ت(١٩٣٠م)، يُنظر ترجمته في: تاريخ الأسرة التّيمورية، ص٨٩، والأعلام، ١/ ١٠٠.

من نوادر الكتب والمخطوطات معينًا خصبًا للباحثين، وقد أشاد بذلك أمير الشّعراء أحمد شوقي (ت: ١٩٣٢م)، في قصيدته التي رثى بها الشّاعر، حين قال[١]: **(من مجزوء الكامل)**

يَـــا وَارِثَ الحَسَـــبِ الصَّـــمِيْ ... مِ وَكَاسِـــــبَ الأَدَبِ اللُّبَـــــابِ

وَابْـــنَ الـــذي عَلِـــمَ الرِّجَـــا ... لُ حَيَـــاءَهُ مِـــن كُـــلِّ عـــابِ

وَكَأَنَّـــــهُ فـــــي كُتُبِـــــهِ ... عُثْمَـــانُ فـــي ظِـــلِّ الكِتَـــابِ

فوالد الشّاعر كان عالمًا بحّارًا في فنون الأدب واللّغة، معروفًا بسعة اطّلاعه، وشدّة اهتمامه باقتناء الكتب، ممّا جعل أحمد شوقي يشبّهه في شدّة إقباله على الكتب، ولا سيّما في شيخوخته بسيدنا عثمان بن عفّانﷺ، الذي قُتل والكتاب العزيز بين يديه.

وعمّة الشّاعر هي الأديبة المعروفة عائشة هانم التّيمورية[٢]، خنساء العصر الحديث، التي تجمع في قصائدها بين رقة المشاعر، وصدق العاطفة، وحلاوة النّظم، ورصانة اللّغة، والتي كان لها دور كبير في الدّفاع عن تحسين

(١) ديوان الشّوقيات، أحمد شوقي، ت (١٩٣٢م)، ط١، دار العودة، بيروت،١٩٨٨م، المجلد الثّاني، ٢٧/٣.

(٢) هي عائشة عصمت بنت إسماعيل باشا ابن محمّد كاشف تيمور، أديبة فاضلة، حكيمة عاقلة، بارعة باهرة، شاعرة ناثرة، من نوابغ مصر، تحلّت بحلى لغات العرب قبل تضلّعها باللّغات التّركية، وفاقت على أقرانها فصاحة عند بلوغها سنّ الرّشاد، وصارت ندرة زمانها بين أهل الإنشاء والإنشاد، كانت تنظم الشّعر بالعربية والتّركية والفارسية، لُقِّبت بـ "خنساء العصر الحديث"؛ لشدّة بكائها على ابنتها، وكثر ما نظمته في رثائها، لها ديوان شعر عربي مطبوع بعنوان "حلية الطّراز"، ت(١٩٠٢م)، يُنظر ترجمتها في: الدّر المنثور في طبقات ربّات الخدور، زينب بنت علي بن حسين العاملي، ت(١٣٣٢هـ)، ط١، المطبعة الكبرى الأميرية، مصر، ١٣١٢هـ، ١/ ٣٠٣، وتاريخ الأسرة التّيمورية، ص٨٥، والأعلام، ٣/ ٢٤٠، ومعجم الأدباء من العصر الجاهلي حتّى سنة ٢٠٠٢م، ص٣/ ٢٦٧.

أحوال المرأة المصرية، والنّهوض بها، وتحريرها من قيود العادات البالية، وظلمة الجهل والأعراف، كما دافعت عن حجابها أيّما دفاع، فكانت خير نموذج للمبدعة المصرية المسلمة، المعتزّة بدينها وأخلاقها، وقد فاخرت بذلك في مواضع عدّة من ديوانها، فقالت على سبيل المثال[١]:

(من الكامل)

بِيَـدِ العَفَـافِ أصُـونُ عِـزَّ حِجَـابِي ... وَبِعِصْـمَتِي أسْـمُو عَلَـى أتْرَابِـي

وَبِفِكْـــرَةٍ وَقَّـــادَةٍ وَقَرِيْحَـــةٍ ... نَقَّـــادَةٍ قَـــدْ كُمِّلَـــتْ آدَابِـــي

مَـا ضَـرَّنِي أدَبِـي وَحُسْـنُ تَعَلُّمِـي ... إلا بِكَـــونِي زَهْـــرَةَ الألبـــابِ

مَـا سَـاءَنِي خِـدْرِي وعقدُ عصَـابتِي ... وَطِــرازُ ثَــوبِي واعْتِــزَازُ رِحَــابِي

مَـا عَـاقَنِي خَجَلِـي عـن العَلِيَـا وَلا ... سَــدْلُ الخِمَــارِ بلمّتــي وَنِقَــابِي

عَنْ طَيِّ مِضْمَارِ الرِّهَانِ إذَا اشْتَكَتْ ... صَــعْبُ السّــباقِ مَطَــامِحُ الرّكَــابِ

بـلْ صَـوْلَتِي فـي رَاحتِـي وَتَفَرُّسِـي ... فـي حُسْـنِ مَـا أسْـعَى لِخَيـرِ مـآبِ

وأمّا أخوه فهو الأديب الكبير محمود تيمور[٢]، أحد روّاد الفنّ القصصي في مصر، الذي جمع بين الفصحى والعامّية في مسرحيّاته، ثمّ ترك العامّية

(١) ديوان حلية الطّراز، عائشة التّيمورية، تحقيق/ لجنة نشر المؤلّفات التّيمورية، ط١، مطبعة دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٥٢م، ص٢٦٥، وبين البيت الثّاني وما يليه عدّة أبيات في الدّيوان.

(٢) هو محمود بن أحمد بن إسماعيل باشا تيمور، كاتب قصصي، ونابغة مصري، تعلّم بالمدارس المصرية، وسافر للاستشفاء بسويسرة، فأتيحت له دراسة الأدبين الفرنسي والرّوسي، وبدأ كتابة القصّة بالعامّية عام (١٩١٩م)، وتقدّم في لغته حتّى كان من حملة لواء الفصحى، وأصبح من أعضاء مجمع اللّغة العربية عام (١٩٤٩م)، له كتابات كثيرة، ت(١٩٧٣م)، يُنظر ترجمته في: تاريخ الأسرة التّيمورية، ص١٠٣، والأعلام، ٧/ ١٦٥، ومشاهير الشّعراء والأدباء، ص٢٢١، ومعجم الأدباء من العصر الجاهلي حتّى سنة ٢٠٠٢م، ٦/ ١٧٣.

وأخلص للفصحى، حتّى أُختير عضوًا بمجمع اللّغة العربية، وله في ميدان الصّحافة تاريخ كبير، فما من مجلّة أو جريدة عاصرها إلا ويجد فيها القارىء شيئًا من آثاره القصصية، ومقالاته الاجتماعية، على نحو مبتكر يفيض فنًّا وإصلاحًا، متأثّرًا في ذلك بأخيه الأكبر "محمّد تيمور"، مثله الأعلى ومرشده الأوّل.

- **تعليمه وثقافته:**

كان للعامل الوراثي عظيم الأثر في تكوين مواهب الشّاعر الفنّية والأدبية، ثمّ نمت وازدهرت بفعل البيئة المنزلية التي كانت أكبر مشجّع لها، فكان يرى والده قدوة حسنة يُقتدى بها، وإمامًا صالحًا يُحتذى حذوه، وكان يسمع دائمًا عن شهرة عمّته، ومقامها بين الشّعراء، فكان يحفظ في الثّامنة من عمره معلّقة امرىء القيس، وبعض أشعار العرب بإرشاد والده، فنمت ملكة النّظم عنده، وزاد ميله للآداب، حتّى قرض الشّعر وهو في العاشرة من عمره، وبدأ يكتب المقالات في الجرائد وهو لم يبرح المدرسة الابتدائية.

ولمّا انتقل إلى المدرسة الثّانوية، وتوسّع في دراسة العلوم العربية من آداب ونحو وبلاغة، ظهر بين أقرانه وتفوّق عليهم في الإنشاء، ولم يقصر نفسه على دراسة الآداب في المدرسة، بل كان يطالع دواوين الشّعراء المتقدّمين، كالمتنبّي، والمعري، وأبي نواس، وغيرهم، فتحسّن أسلوبه، ورقى شعره، حتّى لُقّب في هذا الوقت بـ "شاعر المدرسة الخديوية".

وبعد حصوله على شهادة البكالوريا سافر إلى "برلين"؛ ليتعلّم الطّب، ولكنّه تركه لظروف خاصّة، ثمّ سافر إلى "فرنسا"؛ لدراسة القانون، فمكث بها منتقلا بين "باريس وليون" ثلاثة أعوام لم يُتمّ فيها علم القانون، إذ كان يخصّص من كلّ عام مدّة شهر أو شهرين يقضيها في مصر بين أهله وأحبّائه، فما أن جاء العام الثّالث وقضى كالمعتاد عطلته الدّراسية في مصر، وأراد الرّجوع إلى فرنسا لإتمام دروسه أقفلت الحرب العظمى عام (١٩١٤م) أبواب البرّ والبحر، فاضطر إلى

المكوث في مصر معلّلا النّفس بانتهائها؛ ليتيسر له الرّجوع حيث كان، ولكن الحرب طالت فداخله اليأس والحزن على ضياع مستقبله، وكانت هذه الفكرة متسلّطة عليه لآخر أيّام حياته، ولكنّه لم يكن يعلم أنّه كان يبني مستقبلا زاهرًا لنفسه بتآليفه الأدبية المتنوّعة، وأنّ ذلك العمل الخالد كان سبب مجده وعظمته.

ومن الجدير بالذّكر أنّ دراسة الشّاعر للطّب أو القانون لم تكن تتوافق مع ميوله ومشاربه، فقلبه وعقله كانا مشبّعين بحبّ الآداب، ولكن على ما يبدو أنّ بعض الأسر المصرية – في ذلك الحين– لم تكن تنظر إلى شهادة الآداب بعين الرّضى، فاضطر تيمور أن يدرس القانون رغمًا عنه؛ لذا كان يقضي جلّ وقته في المطالعات الأدبية الفرنسية نثرًا ونظمًا، ممّا أثّر كثيرًا في تكوينه النّفسي واتجاهه الأدبي، فالسّنون القليلة التي قضاها في أوروبا، ولا سيّما فرنسا بيئة الحرّية والدّيمقراطية والمساواة، بيئة الاستقلال في الرّأي والعمل والاعتماد على النّفس، بيئة الثّورة الفكرية والعلم والنّقد الصّحيح، ممزوجة بالمناظرات الرّائعة التي لم يعهد مثلها من قبل ساعدت على قيام ثورته الفكرية الهائلة، التي أسفرت عن هذا التّطور الملحوظ في كتاباته الأدبية بعامّة، والشّعرية بخاصّة.

- **وفاته وآثاره:**

يعدّ محمّد تيمور من أبرز الأدباء العرب المحدثين الذين رحلوا في مقتبل الشّباب، في بداية قصّة الكفاح والنّشاط والعمل، في أوّل درجة من درجات مجدهم الأدبي، فقد توفّي وهو في التّاسعة والعشرين من عمره، وذلك في الرّابع والعشرين من شهر فبراير، لعام (١٩٢١م)؛ لذا رثاه أحمد شوقي بقصيدة طويلة، بلغت أربعًا وأربعين بيتًا، بكاه فيها بكاء حارًّا، فقال متحسّرًا على شبابه[١]:

(١) ديوان الشّوقيات، المجلد الثّاني، ٣/ ٢٧.

(من مجزوء الكامل)

مَـــاذَا نَقَمْـــتَ مـــن الشّـــبَا ... بِ، وَأَنْـــتَ فـــي نِعَـــمِ الشّـــبَابِ؟

مُتَحَلِّيَـــــا هِبَـــــةَ النّبُـــــو ... غِ، مُطـــوَّقَ المِـــنَحِ الرِّغَـــابِ؟

وَلِـــمَ التّرحُّـــلُ عَـــنْ حَيَـــا ... ةٍ أنـــتَ مِنهَـــا فـــي رِكَـــابِ؟

لـــم تعْـــدُ شَـــاطِئَهَا، وَلَـــم ... تَبْلُـــغْ إلـــى ثَـــبَجِ العُبَـــاب؟

فالشّاعر لم يعمر طويلا، ولكنّه أبدع كمًّا أدبيًّا كبيرًا في فنون الأدب المختلفة، لم يبدعه كثير ممّن طال عمرهم في هذه الحياة، وهذا يدلّ على صقل موهبته، وقوّة عزيمته، وبذلك استطاع تيمور أن يحفر لاسمه مكانًا بارزًا في عالم الفنون والآداب، فخلف للمكتبة الأدبية تراثًا فنّيا رائعًا، غنيّا بما فيه من آراء ناضجة، وأفكار حيّة جريئة، وطرق لم يعهدها أدبنا في النّقد، وأسلوب سلس أخّاذٍ يدلّ على موهبته الفنّية الفذّة، وأدواته التّصويرية البارعة وكلّ هذا التّراث الأدبي نتج في أعوام قليلة من حياة الشّاعر، مرتّبًا على النّحو الآتي:

الجزء الأول: كتاب "وميض الرّوح"، ويشمل:

١- ديوان تيمور "محلّ الدّراسة"، وهو مجموعة منظوماته الشّعرية، ويشمل ثماني وخمسين قطعة نظمية، هي كلّ ما كتبه الشّاعر في طور حياته الأخير، أي بعد سفره إلى أوروبا، فبعد أن شاهد الطّبيعة الغنّاء، وتشبّعت نفسه بها، وامتلأ فؤاده سحرًا بنفثات الشّعر الفرنسي، وعرف أصول النّقد الأدبي، واستطاع أن يميّز الغثّ من السّمين، شعر بدوافع داخلية كانت تدفعه بقوّة إلى النّظم كما يريد، لا كما تريد الظّروف والمناسبات، على عكس ما كان يفعله من قبل؛ أي قبل سفره إلى أوروبا، فشعره في هذه الآونة كان لا يتعدّى المدح والرّثاء والفخر، ولا يخلو من مسحة التّكلّف والتّصنّع؛ لذا فقد أهمله اهمالا كبيرًا، حتّى لا نكاد نعثر منه على شيء.

٢- كتاب الوجدان، وهو مجموعة أعماله الأدبية من الشّعر المنثور.

٣- الأدب والاجتماع، وهو مجموعة مقالاته الأدبية والاجتماعية.

٤- ما تراه العيون، وهو مجموعة أقاصيصه المصرية.

٥- خواطر.

٦- مذكّرات باريس.

الجزء الثّاني: كتاب "حياتنا التّمثيلية"، ويشمل:

١- تاريخ التّمثيل في فرنسا ومصر.

٢- التّمثيل الفنّي واللا فنّي.

٣- محاكمة مؤلّفي الرّوايات التّمثيلية.

٤- نقد الممثّلين.

٥- مقالات عامّة عن التّمثيل.

٦- القصائد التّمثيلية " المنولوجات والدّيالوجات".

٧- رواية "الهاوية"، كوميدي دراماتيك مصرية أخلاقية في ثلاثة فصول.

الجزء الثّالث: كتاب "المسرح المصري"، ويشمل:

١- رواية "العصفور في القفص" كوميديا، مصرية أخلاقية في أربعة فصول.

٢- رواية "عبدالستّار أفندي" كوميديا، مصرية أخلاقية في أربعة فصول.

المطلب الثّاني

مفهوم التّجربة الشّعرية

تعدّ قضية التّجربة الشّعرية- على كثرة تداولها في السّاحة الأدبية والنّقدية- من القضايا التي لا تزال في طيّ الإبهام والغموض، ومردّ ذلك إلى التغيّرات الذّاتية والاجتماعية والسّياسيّة التي يعاصرها الشّاعر ويتفاعل معها، فيكون لها أكبر الأثر على نفسيّتة الشّعرية وأدواته التّعبيرية، وربّما يعود السّبب إلى "خضوعها في التّحديد لاتّجاه النّاقد الباحث، هذا إلى جانب صعوبة التّحديد الواضح فيها باعتبارها مبحثًا من المباحث الجمالية"(١).

وإذا كان مصطلح "التّجربة الشّعرية" من المصطلحات الجديدة في النّقد الأدبي الحديث، فإنّ مضمونه- الذي حدّده النّقّاد المحدثون- ليس جديدًا، فقد عرفه النّقّاد العرب القدامى، وأشاروا إليه من خلال حديثهم المتناثر في ثنايا كتبهم عن "التّجربة في الحياة"، وأهمّيتها، وما ينتج عنها من معانٍ شعرية، يحتاجها الإنسان في حياته العامّة(٢).

فهذا ابن طباطبا العلوي (ت:٣٢٢هـ) في معرض حديثه عن بعض المعاني الشّعرية التي تضمّنتها أشعار العرب يورد لفظ "التّجارب" قائلا: "واعلم أنّ العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتّشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها"(٣)، وهذا ابن الأثير (ت:٦٣٧هـ)

---

(١) لغة الشّعر العربي الحديث، مقوّماتها الفنّية وطاقاتها الإبداعية، د. السّعيد الورقي، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٨٣م، ص٥٨.

(٢) يُنظر: التّجربة الشّعرية في شعر بدوي الجبل، بحث مقدّم من الباحث: رابح فروجي؛ لنيل درجة الدّكتوراه في النّقد الأدبي الحديث، جامعة عبّاس فرحات، الجزائر، عام ٢٠١١/ ٢٠١٢م، ص٢.

(٣) عيار الشعر، أبو الحسن، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، ت(٣٢٢هـ)، تحقيق/ د. عبد العزيز بن ناصر المانع، ط١، دار العلوم للطّباعة والنّشر، المملكة العربية السّعودية، ١٤٠٥= ١٩٨٥م، ص١٥.

يشير إلى "الحكمة" بوصفها من أهمّ المعاني الشّعرية التي "تعرب عن تجارب الإخوان، فيتأدّب بها الغرّ الجاهل، ويتنبّه لها الفطن الأريب"(١).

واعتبار التّجربة في الحياة أساس التّجربة الشّعرية– على نحو ما أشار إليه ابن طباطبا وابن الأثير– هو ما أجمع عليه نقّاد الأدب في العصر الحديث، كما أجمعوا على أنّ منبع التّجربة الشّعرية هي نفس الشّاعر الإنسانية، بمعنى أنّ التّجربة في مقامها الأول تقوم على استجابة الشّاعر لإحساسه ووجدانه تجاه الموضوع الذي يعالجه، وهذه الاستجابة دافعها الاقتناع الذّاتي والإخلاص الفنّي، وليس مجرّد المهارة في صياغة القول؛ لبعث الحقائق أو مجاراة شعور الآخرين لغرض من الأغراض، ممّا جعل هؤلاء النّقّاد يحرصون على ضرورة توفّر جملة من المقوّمات في التّجربة الشّعرية، وعلى رأسها: الصّدق الفنّي، الذي يعنون به صدق الانفعال الوجداني تجاه الموضوع، ونقل هذا الانفعال عن طريق اللّغة إلى المتلقّي(٢).

وهذا البعد النّفسي الصّادق للتّجربة الشّعرية هو ما توصّل إليه النّقّاد الغرب المحدثين، أمثال: الأستاذ (رتشاردز، ت: ١٩٧٩م)، الذي استطاع في ضوء اتّجاهه التّجريبي في النّقد القائم على التّحليل السّيكولوجي، أن يعرّفها قائلا: "هي نزعة ما أو مجموعة من النّزعات تسعى إلى أن تعود إلى حالة الهدوء والسّكون بعد الذّبذبة...، وتتكوّن هذه التّجربة الشّعرية من انفعالات أو مواقف وأوضاع نفسية، أمّا الانفعالات فهي بمثابة الإحساس الذي تولّده

(١) الاستدراك في الرّدّ على رسالة ابن الدّهّان المسمّاة بالمآخذ الكندية في المعاني الطّائية، ضياء الدّين بن الأثير، ت(٦٣٧هـ)، تحقيق/ حفني محمّد شرف، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٨م، ص٦٠.

(٢) يُنظر: النّقد الأدبي الحديث، د. محمّد غنيمي هلال، ط٦، دار نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص٣٦٣: ص٣٦٧، ويُنظر: التّجربة الشّعرية في شعر بدوي الجبل، ص٣.

الاستجابه بما تتضمّنه ذبذباتها من تغييرات جسدية، وأمّا المواقف والأوضاع الّنفسية فهي الدّوافع التي تهيّئها الاستجابة التي تؤدّي بنا إلى نوع بعينه من السّلوك، فهي بمثابة النّاحية الخارجية للاستجابة"(١).

لقد حاول "رتشاردز" أن يربط التّجربة الشّعرية بالانفعالات والمواقف النّفسية للشّاعر، إلا إنّ هذا التّعريف يكتنفه شيئًا من الغموض؛ لما يفيض به من مصطلحات نفسية كـ "الانفعالات، الإحساس، الاستجابة، السلوك، الذّبذبة..."، إضافة إلى أنّه يشمل بذلك معظم التّجارب البشرية، وينبطق عليها دون تمييز لأحدها عن الآخر.

أمّا "هاملتون" فكان أكثر دقّة وتوضيحًا في تحديده لمفهوم التّجربة الشّعرية حين عرّفها قائلا: "إنّ نظرية الشّعر في جوهرها تعنى بالتّجربة الخيالية التّأمّلية التي تنشأ عن طريق وضع الكلام في نسق من الوزن خاصّ كما تعنى بقيم هذه التّجربة" (٢).

كما وضع (ستيفن سبندر، ت: ١٩٩٥م) تعريفًا آخرًا للتّجربة الشّعرية، فقال: "هي إفضاء بذات النّفس بالحقيقة كما هي في خواطر الشّاعر وتفكيره، في إخلاص يشبه إخلاص الصّوفي لعقيدته، ويتطلّب هذا تركيز قواه وانتباهه في تجربته" (٣)، فالتّجربة الشّعرية لديه عبارة عن تجربة إنسانية خاصّة، تتعلّق بذات الشّاعر، وما يطرأ له من أفكار وخواطر؛ نتيجة تعامله مع العالم الخارجي.

---

(١) العلم والشّعر، أ/ رتشاردز، ترجمة/ د. مصطفى بدوي، مراجعة/ د. سهير القلماوي، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، ص١٩، ٢٤.

(٢) الشّعر والتّأمّل، روستريفورهاملتون، ترجمة/ د. مصطفى بدوي، ط١، المؤسّسة المصرية العامّة، القاهرة، ١٩٦٣م، ص١٩، نقلا عن لغة الشّعر العربي الحديث، ص٥٩.

(٣) في نقد الشّعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، د/ رمضان الصّبّاغ، ط١، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، مصر– الإسكندرية، ٢٠٠٢م، ص١٠٢.

وفي تشبيهه للتّجربة الشّعرية بالتّجربة الصّوفية عدّة دلالات، منها: الدّعوة إلى إخلاص الشّاعر في صياغة تجربته، والتّعبير عنها؛ على نحو ما يتّسم به الصّوفي من صدق عاطفته، وإخلاصه لعقيدته، ومنها: الإشارة إلى أنّ الرّباط بين الشّاعر والواقع وإن كان وثيقًا إلا إنّه لا يعني عدم الفصل بينهما مطلقًا، فهناك من التّجارب الشّعرية ما تنفجر من أعماق الذّات الشّاعرة، وكأنّها عالمًا قائمًا بذاته كاملا ومستقلا، متّخذًا من انفصال الصّوفي في تجربته عن العالم وغيابه في حالة من الوجد والهيام الرّوحاني ركيزة لذلك.

وهذه التّعريفات الثّلاثة– وغيرها– لمفهوم التّجربة الشّعرية جاءت قريبة إلى حدّ كبير لما ذكره الأدباء والنّقّاد العرب المحدثين، ومن بينهم: الدّكتور محمّد غنيمي هلال (ت: ١٩٦٨م) الذي عرّفها بأنّها: "الصّورة الكاملة النّفسية أو الكونية، التي يصوّرها الشّاعر حين يفكّر في أمر من الأمور، تفكيرًا ينمّ عن عميق شعوره وإحساسه"(١)، فالتّجربة عنده ماهي إلا تصوير فنّي لما يعايشه الشّاعر في عالمه الكونيّ، معتمدًا على قدرته الفائقة في التّعبير عمّا يجول في نفسه من مشاعر وأحاسيس.

والشّاعر صلاح عبدالصّبور(ت: ١٩٨١) الذي ذهب إلى تعريف التّجربة الشّعرية وفق المنظور الفلسفي والفنّي معًا، حين قال: هي "كلّ فكرة عقلية أثرت في رؤية الإنسان للكون والكائنات، فضلا عن الأحداث المعاينة التي تدفع الشّاعر أو الفنّان إلى التّفكير"(٢).

وتأسيسًا على ما سبق فإنّ الذي يهمّنا في التّجربة الشّعرية ليس الموضوع الذي تعالجه، وإنّما وقعه في نفس الشّاعر، وتشبّع وجدانه به، وما يفيض على

(١) النّقد الأدبي الحديث، ص٣٦٣.

(٢) حياتي في الشّعر، صلاح عبدالصّبور، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧م، ص٥٩.

عقله من تأمّلاته فيه، إضافة إلى براعته الأدبية في تحويل هذا الموضوع من مجرّد موضوع خارجي إلى عمل فنّي رفيع، يتجاوز الواقع المادّي بحدوده الزّمانية والمكانية.

فالشّاعر لا يعكس في تجربته أحداث الواقع وموضوعات الحياة كما هي في الواقع والحياة، بل كما "أحسّها بروحه، واستشفّها بوجدانه، وتمثّلها بدقّة إحساسه، واكتشفها بعمق بصيرته، وأبرزها لنا حياة جديدة ولحظة مبتكرة، بعد أن عاش لحظات التّكوين بما فيها من جهد ومشقّة وصبر واحتمال"[(١)]، ولعلّه بهذا الإحساس الفنّي بالواقع وما فيه يضمن لتجربته الشّعرية التّأثير البالغ في نفس المتلقّي، ومشاركته الوجدانية، كما يضمن لها- في الوقت ذاته- النّجاح والخلود الفنّي.

(١) فصول في النّقد الأدبي وتاريخه، دراسة وتطبيق، ضياء الصّديقي، وعبّاس محمود، ط١، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، مصر- الإسكندرية، ١٩٨٩م، ص٢٦٢، ويُنظر في المعنى نفسه: في النّقد الأدبي، د. شوقي ضيف، ط٩، دار المعارف المصرية، القاهرة، د.ت، ص١٣٩، وقضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث، د. محمّد زكي العشماوي، ط١، دار النّهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م، ص٣٠.

المبحث الأول

الأبعاد الفكرية للتّجربة الشّعرية في ديوان الشّاعر

تكشف النظّرة الأولى في ديوان تيمور عن رؤيته الخاصّة لمفهوم التّجربة الشّعرية، التي تتوافق كثيرًا مع التّنظير النّقدي العربي والغربي لهذه القضية، في الاعتناء الواضح بالسّياق النّفسيّ والوجداني للشّاعر، والتي عبّر عنها في مقدّمة ديوانه قائلا: "ما هذه إلا نفثات ضاق بها صدري فنطقت بها شعرًا، فإن كانت تصل إلى أعماق قلبك أيّها القارىء الكريم وأنت تتلوها لنفسك أكون قد بلغت الغاية التي من أجلها طبعت هذا الكتاب"(١).

فالتّجربة الشّعرية– كما فهمها تيمور ومارسها– ترجمة صادقة لتجارب الشّاعر الإنسانية، وما يعتريه خلالها من أحاسيس ومشاعر، سواء كانت تعبيرًا عن حالة من حالات نفسه هو، أم موقف إنساني عام تمثّله وتفاعل معه، دون تكلّف وإلزام، فالشّعر "ليس صناعة فحسب، بل هو إدراك عميق للعالم، ودخول في تجربة إنسانية عميقة، يستعمل الشّاعر فيها– بالضّرورة– أدواته الفنية التي تساعده على نقل هذه التّجربة بشكل أفضل"(٢).

من هنا جاءت تجربته الشّعرية ثريّة ودفّاقة، تكشف عن عالم متناقض ومضطرب، فيه من الآلام والآمال، والتّطلعات والإخفاقات، فيه من الماضي والحاضر، والحقيقة والخيال، فيه من الرّجاء واليأس، والقوّة والعجز، فيه من التّفاؤل والتّشاؤم، والكآبة والسّرور، تجربة تجمع بين الذّاتي والموضوعي، بين الرّومانسية الحالمة والواقعية، تجربة يتجلّى فيها البعد الإنساني بأروع تفاصيله،

---

(١) مؤلفات محمّد تيمور، ٩١/١، وينظر: ديوان تيمور، لصاحبه محمّد تيمور، مؤسّسة هنداوي، المملكة المتّحدة، ٢٠٢١م، نسخة إلكترونية، الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org، مقدمة الدّيوان.

(٢) في نقد الشّعر العربي المعاصر، ص١٠١.

وسيركّز البحث على دراسة التّجربة الوجدانية وأبعادها المتنوّعة في ديوان الشّاعر؛ لكثرة نظمه وإبداعه فيها، وغلبتها على التّجارب الشّعرية الأخرى الي لا تتعدّى أربع قصائد من جملة الدّيوان، لم تخل هي الأخرى من عاطفة صادقة أو موقف إنساني.

- **أبعاد التجربة الوجدانية في ديوان تيمور:**

ينبغي أولا أن نفرق بين الوجدانية بوصفها نزعة إنسانية، والوجدانية كمذهب، فالنّزعة الوجدانية طبع أصيل في النّفس البشرية، والتّعبير عن العواطف والأحاسيس، والشّعور بالذّات الإنسانية وآلامها وآمالها، ومن يتصفّح ديوان الشّعر العربي يجد التيّار الوجداني قد امتدّت جذوره إلى أعماق الماضي البعيد، فلا يكاد يخلو عصر منه، وإن اختلف عدد قائليه، وتفاوتت انفعالاتهم وتأثراتهم بالتّجربة الشّعورية.

أمّا الوجدانية بوصفها مذهبًا شعريًا، ومصطلحًا نقديًّا يحاكي الرّومانسية الغربية فقد برزت في زمنٍ متأخر، ثائرة على بعض القيم الأدبية التي تحدّ من حرّية التّعبير عن عواطف الإنسان ومشاعره، فظهرت بشائره مع حركة الإحياء التي ردّت للشّعر العربي ما كان فقده من لمسات وجدانية ذاتية خلال العصر العثماني، فمثّل شعر البارودي (ت: ١٩٠٤م)، برغم نزعته الكلاسيكية الغالبة "إرهاصًا للحركة الرّومانسية التي قُدّر لها أن تقوم بعده بسنين على أساس من الذّاتية والتّجربة الشّخصية"(١).

ومع انفتاح الأدب العربي على الآداب الأوروبية أخذ هذا الاتّجاه ينمو شيئًا فشيئًا مع حركات التّجديد التي رادها الشّاعر خليل مطران (ت: ١٩٤٩م)،

(١) الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، د/عبد القادر القط، ط مكتبة الشّباب، مصر، ١٩٨٨م، ص٢٧.

فجاءت حركته تمهيدًا لمرحلة أكثر ازدهارًا في حياة القصيدة الرّومانسية على يد جماعة الدّيوان[١] الذين "قصروا شعرهم على التّعبير عن وجدانهم وتجاربهم العاطفية، وتأمّلاتهم في نفوسهم وفيما حولهم من طبيعة"[٢]، ولا أدلّ على ذلك من بيت عبدالرحمن شكري المعروف، الذي أثبته على غلاف ديوانه الأوّل "ضوء الفجر"، الصّادر عام (١٩٠٩م)، ملخّصًا فيه رؤيته للشّعر، بوصفه تجربة معبّرة عن وجدان صاحبه، فقال[٣]: **(من مجزوء الهزج)**

ألا يـــــا طَـــــائرَ الفِـــــردَو سِ إنّ الشّـــــعر وجْـــــدَانُ

وكما ظهرت الرّومانسية في المركز العربي ظهرت أيضًا في المهجر الأمريكي، فتأسست الرّابطة القلمية في الشّمال، والعصبة الأندلسية في الجنوب، وقد تأصّلت النّزعة الوجدانية لدى هؤلاء الشّعراء، ولا غرو في ذلك، فما مرّوا به من غربة مكانية، وما عانوه من اغترابات نفسية جعلهم "يتجرّدون من طبيعة الطّين، ويسمون فوق الحياة وفوق البشر، ويحلّقون بأخيلتهم في عوالم مجهولة، يحلّلون النّفس الإنسانية ويصوّرونها بدقّة، ويحاولون إماطة اللّثام عن الحياة، وأسرار ما وراء الحياة"[٤].

إلى أن بلغت الرّومانسية أوجها بظهور مدرسة أبولو، على يد رائدها أحمد زكي أبو شادي (ت:١٩٥٥م)، الذي جاء شعره مفعمًا بالعاطفة، ممعّنًا في

(١) عبدالرّحمن شكري، (١٨٨٦– ١٩٥٨م)، وعباس محمود العقاد، (١٨٨٩– ١٩٦٤م)، وإبراهيم عبد القادر المازني، (١٨٩٠– ١٩٤٩م)، يُنظر ترجمتهم في الأعلام، ٣/٣٣٥، ٢٦٦، ١/٧٢.

(٢) الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، ص١٣٩.

(٣) ديوان عبدالرّحمن شكري، جمع وتحقيق/ نقولا يوسف، ومحمّد رجب البيّومي، مراجعة/ فاروق شوشة، ط١، المجلس الأعلى للثّقافة، ٢٠٠٠م، ٣/ ٣٠٠.

(٤) أدب المهجر، د/عيسى النّاعوري، ط٣، دار المعارف– مصر، ١٩٧٧م، ص٨٩.

التّعبير عن مشاعره الذّاتية؛ ممّا حدا ببعض النّقاد لأن يطلقوا عليه وعلى من تبعه في هذا الاتّجاه "شعراء الاتّجاه الابتداعي العاطفي".

وقد تأثّر شاعرنا محمّد تيمور بالوجدانية- نزعةً ومذهبًا- أيّما تأثير، وساعد على ذلك إقامته في أوروبّا لسنوات، وكثرة اطّلاعاته الأدبية خلالها، فتناغمت حالته العاطفية مع مبادىء الرّومانسية الحديثة، التي تدعو إلى الحريّة والإغراق في الغنائية، إذ تقدّم الخيال على العقل، وتميل إلى لغةٍ شعريّة سهلة، بعيدة عن الصّعوبة والإغلاق، فعالج في ديوانه مجموعة من التّجارب الوجدانيّة، اتّسمت جميعها بالعمق النّفسي، والصّدق الشّعوري، الذي يمدّ أنفاس القصيدة للمتلقّي، فيحسّها ويتأثّر بها، ممّا يحقّق المشاركة الوجدانية المطلوبة مع الشّاعر.

وترتبط القصيدة الوجدانية أو الرّومانسية في ديوان تيمور باتّجاهات موضوعية متنوّعة، منها: معاناته النّفسية في الحبّ، التي أذكاها البعد والهجر والحرمان، والتي نظم فيها أكثر قصائده، ومنها تجربته في وصف الطّبيعة ومحاكاتها، وتأثّره الشّديد بمظاهرها الجماليّة الخلابة، وتجربتة أيضًا مع الغربة وما يُسفر عنها من لواعج الشّوق وألم الحنين، وتداعي الذّكريات، إضافة إلى شعوره الدّائم بالوحدة والاغتراب النّفسي، ممّا أثّر على أكثر ألحانه الشّعرية، وأعطاها نغمة سوداويّة كئيبة، تخفي وراءها أحزانًا ثقيلة، على عكس ما عُرف به، من روحه المفعمة بالحيوية والنّشاط والمرح، "فلم يكن تيمور بالفتى المهموم الحزين، بل كان الشّاب الضّاحك اللاهي الذي لا تفارق النكتة فمه، حديثه ابتسامة ساحرة شهية، تأخذ بمجامع القلوب، وكأنّما كانت له نفس باطنة خفيّة، لا تظهر إلا إذا كان منفردًا، ينظم عواطفه في قصائده، ويسكب نفسه على قرطاسه"[١]، فالشّعر كان له ملاذًا ومهربًا.

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ٣٣.

أولا: البعد العاطفي (المرأة والحب):

الحبّ غريزة فطريّة، وحالة وجدانية سامية، تتدفّق من أعماق النّفس الإنسانية؛ فيعبّر عنها اللّسان أصدق تعبير، ولا سيّما الشّاعر بما أوتيه من خيال خصب، وملكة إبداعيّة، ومهارة فنّية، تمكّنه من التّعبير والتّنفيس عن كلّ ما يجول في داخله من مشاعر وأحاسيس، وقد هام تيمور بمحبوبته التي شغلت عقله، وملكت روحه وقلبه، فأحبّها حبًّا كثيرًا، ولكن الأقدار حالت بين جمع شملهما، شأنه في ذلك شأن كثير من الشّعراء الرّومانسيين، تنتهي تجربتهم الغرامية نهاية مأساوية حزينة، ولا يبقى منها إلا الذّكريات الأليمة، وتحطيم الآمال والأحلام، فمعاناته في الحبّ حقيقية، ناتجة عن "شعور حقيقي، شعور فتى أحبّ ولم يسعد في حبّه، ذلك الحبّ الذي لم يكن أهلا لصاحبه"(١).

وغالبًا ما تسمو هذه التّجربة الرّومانسية بطابعها المعنوي العفيف، الذي يصوّر مشاعر الحبّ الطّاهر النّقي، وتأثيره في نفس المحبّ، وموقف الحبيبة من صاحبها، وتقلُّب عواطفها تجاهه بين حالاتٍ متباينة من القرب والبعد، والهجر والوصل، والإقبال والإعراض، وغير ذلك ممّا لا يتعرّض فيه الشّاعر إلى وصف المواضع الحسّية للمحبوبة، وكأنَّه يُحبُّ لمعاني الحبِّ والوجد في ذاتهما، وقد أفصح تيمور عن ذلك في قصيدته "حياتي" قائلا(٢): **(من المتقارب)**

حَيَاتِي هِي الحُبُّ والحُبُّ دِينِي ... وَللحُبِّ قَضَيتُ عُمْرِي شَقِيًّا
أمَانِيَّ فِي الحُبِّ شَيءٌ كَثِيرٌ ... وَمَا نِلتُ يَا قَومُ فِي الحُبِّ شَيئًا
عَذَابِي كَبِيرٌ وَلَوْلا عَذَابِي ... لَمَا كُنتُ صَبًّا عَفِيفًا تَقِيًّا
وَلِي فِي الهَوَى عِفَّةٌ لا تُجَارَى ... وَنَفْسٌ تَرَى المَوتَ حُلوًا هَنِيًّا

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ٣٤.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٧، وديوان محمّد تيمور، ص٤٦.

فَفِـــيمَ المَلامَـــةُ يَـــا مَـــنْ يَلُـــومُ وَلَـــولا الغَـــرَامُ لَمَـــا كُنـــتُ حَيًّـــا؟!

فللشّاعر موقف من الحبّ يشبه موقف الرّومانسيين، فالحبّ عنده ليس موضوعًا تقليديًّا، يفرغ فيه الشّاعر طاقته الإبداعية متغزّلا أو واصفًا، وإنّما هو سعادة المرء المنشودة، مهما قاسى في سبيلها من ألوان العذاب، وتجرّع كاسات الهموم والأوجاع، إنّه شعور سماوي رقيق، يعتمد على صفاء الرّوح وطهر المشاعر، ويستطيع القارىء لشطر البيت الأوّل "حياتي هي الحبُّ والحبُّ ديني" أن يدرك مدى تأثّر الشّاعر بالرّؤية الغربية لمفهوم الرّومانسية الحديثة، التي لا ترى للحياة قيمة من دون الحبّ، فهذا (فكتور هوغو) يرى أنّ "الإنسان الذي لا يُحبّ أدنى مرتبة من ذاك الذي لا يُفكر"[١]، وقد سما الحبّ في نفوسهم إلى درجة كبيرة عالية، حتّى أطلق عليه (الفريد دوموسيّه) دين السّعادة، كما نظروا إليه نظرة شمولية تصوّفية، فإذا به عندهم شريعة الكائنات كلّها[٢].

وقد تنوَّعت أفكار الشّاعر في بثِّ مشاعره الغرامية، جامعًا بين الأصالة والمعاصرة، فنراه في قصيدة "الدّار الحزينة" يمرّ على دار المحبوبة، التي كانت مهد هواه، فيقتفي أثر الشّعراء القدامى في الوقوف على الأطلال، متجاوزًا طقس القصيدة التّقليدية، ونمطها التّراثي المعروف- حين يقف الشّاعر القديم أمام ما تبقّى من ديار المحبوبة، يبكي شدَّة الوجد، ويشكو ألم الفراق، ويخاطب الدّيار، ويستوقف الرّفيق؛ لسفح بعض الدّموع على المنزل الدّاثر والحبيب الرّاحل، ثمّ ينصرف إلى موضوع آخر وغاية شعريّة أخرى- إلى أبعاد القصيدة الرّومانسيّة

(١) الأدب (تعريفه، أنواعه، مذاهبه)، أنطونيس بطرس، ط. المؤسّسة الحديث للكتاب، طرابلس- لبنان، ٢٠٠٥م، د.ط، ص٢٩٨.

(٢) يُنظر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، عبدالرازق الأصفر (مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها)، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م، د.ط، ص٦٤.

الحديثة، ذات الوحدة الموضوعيّة، والدّلالات النّفسيّة، فجاءت القصيدة من بدايتها إلى نهايتها في الوقوف على أطلال الحبيبة، ومناجاتها، وقد استهلّها بقوله[١]:

(من الكامل)

دَارَ الهَـــوَى وَعُلالَـــةَ المُتَعَلِّـــلِ هَـلْ أنْـتِ بَاعِثَـةُ الغَـرَامِ الأوَّلِ؟

قَدْ ذُقْتُ فِيكِ مِنَ الصَّفَاءِ كُؤوسَهُ دَهْرًا وَعِشْتُ عَنِ الوُجُودِ بِمَعْزِلِ

أَلهُـو وَأهْـزَأُ بِالزَّمَـانِ وَصـرْفِهِ وَالغَـدْرُ فـي طَـيِّ الزَّمَـانِ المُقْبِـلِ

صَـفرَتْ بِـكِ الـرِّيحُ الجَمُـوْحُ لَعَلَّهَـا تَرْثِـي غَرَامًـا فِيـكِ لَـمْ يَتَبَـدَّلِ

ضَـرَبَ الفِـرَاقُ عَلَيْـكِ سُـوْدَ خِيَامِـهِ وَسَـقَاكِ مِـنْ يُمْنَـاهُ كَـأسَ الحَنْظَـلِ

نَعَـقَ الغُـرَابُ بِسَـاحَةٍ لَـكِ طَالَمَـا فـي اللّيْـلِ أطْرَبَهَـا نَشِـيْدُ البُلْبُـلِ

وَأنَـــا بِبَابُـــكِ وَاقِـــفٌ مُتَأمِّـــلٌ فِيْمَـا دَهَـاكِ وَهَـلْ يُفِيـدُ تَـأمُّلِي؟

والمتتبّع لأداء الشّاعر الفنّي وعالمه الشّعري في هذه القصيدة، يجده يدور في دائرة مغلقة من الصّراعات النّفسية، عن طريق المداخلات المتناقضة بين الماضي والحاضر، بين الصّورة المشرقة الجميلة العذبة لديار المحبوبة، والصّورة القاتمة البائسة اليائسة، فقد تحوّلت ريح الصّبا التي كانت تهبّ عليها سحيرًا أو بالغدوّ، تحمل أشواقه ومحبّته، إلى ريح جموح مفسدة، ترثي غرامه الذي لم يتبدّل، وجرح قلبه الذي لم يبرأ، ودمع عينه الذي لم يجفّ، وغدت أناشيد البلابل الرّقيقة– التي توحي بالفرح والسّرور، وتبعث الرّاحة والسّكينة– نعيق غربانٍ تنذر بالشّؤم والبلاء، وتدلّ بصوتها الشّديد الكئيب على فراق الأحبّة، الذي ضرب بخيامه السّوداء على تلك الدّيار، وسقاها كؤوس العذاب والمرار، إنّه شعور الحنين والحسرة على ما مضي ولن يعود.

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٠، وديوان محمّد تيمور، ص٣٣.

وتيمور إذ يرصد هذه المفارقات بين ماضي الدّيار وحاضرها إنّما يسقطها على حاله، ويتّخذ منها معادلا موضوعيّا لنفسه، فهو الذي تحوّلت حياته بفراق المحبوبة إلى حزنٍ وجحيم بعد السّعادة والنّعيم، وهو الذي تجرّع مرارة البعد والحرمان بعد حلاوة القرب والوصال، وهو الذي تغيّر له وجه الزّمان بعد عهود الصّفاء والوفاء، ويتّفق هذا المعنى بشكل أو بآخر مع نظرية النّقد الثّقافي الحديث، التي ترتكز في تحليل النّصوص الأدبية على الأنساق الثّقافية المضمرة، المختبئة دائمًا تحت عباءة الأنساق الجمالية الظّاهره لتلك النّصوص.

ويطيل الشّاعر وقوفه على ديار المحبوبة التي شهدت ذكريات الماضي السّعيد، مستدعيًا من مظاهر الطّبيعة حولها ما يؤكّد أنّها قد آلت خاوية على عروشها، بعد أن كانت مأهولة مأنوسة بأصحابها، فنراه يكثر من استخدام كاف المخطابة، على نحو قوله: "الزّهر حولكِ، ويئنّ فيكِ الحبّ، قد كنتِ في عينيه أطيب منزل، وعليكِ من هجر الأحبّة مسحة، تترنّح الأشجار فيكِ، أرويكِ بالدّمع الغزير"، وكأنّها كائن حيٌّ ماثل أمامه، وقد أصابها من هجر الأحبّة ما أصابه، فيقول(١):

الزَّهْـرُ حَوْلَـكِ قَـدْ عَلَتْـهُ كَآبَـةٌ ... يَشْـكُو النَّـوَى ظَمْـآنُ لَـمْ يَتَبَلَّـلِ

يَزْنُـو إلَـيَّ وَقَـدْ أفَـاقَ هُنَيْهَـةً ... يَحْنُـو علَـى ذَاكَ الخَيَـالِ المُقْبِـلِ

وَيَـئِنُّ فِيـكِ الحُـبُّ أنَّـةَ عَاشِـقٍ ... قَـدْ كُنْـتِ فـي عَيْنَيْـهِ أطْيَـبَ مَنْـزِلِ

وَعَلَيـكِ مـن هَجْـرِ الأحِبّـةِ مسْـحَةٌ ... تَبْـدُو لِعَـيْنِ الشّـاعِرِ المُتَأمِّـلِ

تَتَـرَنَّحُ الأشْـجَارُ فِيـكِ كَأنَّمَـا ... يَهْـوِي بهَـا داءُ الفِـرَاقِ المُعْضِـلِ

ذَبَلَـتْ زُهُـورٌ مَـا نَسِـيتُ جَمَالَهَـا ... وَالحُـبُّ طَـيَّ أضَـالِعِي لَـمْ يَـذْبُلِ

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٠، وديوان محمّد تيمور، ص٣٣.

وَالمَـاءُ جَـفَّ وَكَـانَ يَجْـرِي ضَـاحِكًا مُتَـــدَفِّقًا كَعَزِيمَـــةِ المُسْتَبْسِـــلِ

أَرْوِيــكِ بالــدَّمْعِ الغَزِيــرِ لَــوْ انَّــهُ يَحْيَا النَّبَاتُ بفَيضِ دَمْعِي المُرْسَلِ

ينظـر الشّـاعر فـي هـذه الأبيـات بعينيـه الحـزينتين إلـى عناصـر الكـون والطّبيعـة مـن حولـه؛ ليراهـا قـد انتمـت إليـه، وتفاعلـت معـه، فشـاركته أحزانـه، وسـاعدته علـى البـوح بمشـاعره المجروحـة، وأنفاسـه المكلومـة، فـالزّهور اليانعـة الجميلـة التـي كانـت تحيـط بديار المحبوبـة، وتمـلأ الدّنيا هنـاءً وسرورًا، قد علاها الحزن والكآبة، وصارت تعاني بعد هجر الأحبّة نوبات الإغفاء والإغماء من شدّة الظّمأ، حتّـى إذا مـا شـعرت بـه أفاقت قليلا، ونظرت إليـه نظرة عطـف وحنـان، مشفقةٍ علـى حالـه،ومـا آل إليـه مـن ضـعف ونحـول، دلّ عليـه بقولـه: "علـى ذاك الخيال المقبل"، كذلك الأشجار الوارفة قد خارت قوّتها وتناثرت أوراقها، وإذا بها تترنّح كأنّمـا يهـوي بهـا داء الفراق المعضـل، أمّـا المـاء فقد جفّت منابعـة بعد أن كـان يجـري ضـاحكًا، متدفّقًا بقوّة تشـبه عزيمـة الشّـجاع المستبسل، ممّـا كـان لـه عظيم الأثر علـى نفسيّة الشّـاعر المحطّمـة، فوقـف إزاء تلـك المظـاهر الطّبيعيـة متحسّرًا، لا يملك إلا دمعـه الغزيـر، متمنّيًـا لـو أنّـه يحيـي مواتهـا، ولكـن أنّـى لـه ذلك؟.

إنَّـه "ولـعٌ شـديد بالحبيبـة، وقـد اقتـرن بالمكـان الـذي تقطنـه، ممَّـا جعل هـذا المكان مستودعًا للذِّكريات، يظلُّ يوحي للإنسان بالعقل المبدع، ويمدّه بالشّحنات النُّفسية والوجدانيّـة التـي تعيد توازنـه النَّفسـي فـي حالـة فقدان علاقتـه القريبـة مـع المرأة" [١]، فالحبِّ والشَّوق والحنين يتوجَّـه بـه الشُّاعر إلـى الدِّيار لأجل ساكنيها،

(١) جماليات المكان في شعر عرار، د/ تركي المغيض، مجلّة مؤتة للبحوث والدراسات، عمان، مجلد٤، العدد"٢"، ١٩٨٩م، ص٢٠١.

وبيان تعلُّق قلبه بذكريات له فيها مع الحبيبة، يدلّنا على ذلك قوله في نهاية القصيدة مخاطبًا غرفة الحبّ القديمة[١]:

مَـالِي أُسَـائِلُكِ السّـعَادَةَ وَالهَنَـا وَظَـلامُ هَـذِي الـدَّارِ لَـمْ يَتَحَـوَّلِ؟!

مَـالِي أُرَتِّـلُ عِنْـدَ بَابِـكِ خَاشِـعًا آيَ الغَـرَامِ كَرَاهِـبٍ مُتَبَتِّـلِ؟!

أبْكِـي كَمَـا يَبْكِـي اليَتِـيمُ وَقَـدْ بَـدَا مِنِّـي نَـذِيْرُ الشَّـرِّ للمُسْـتَقْبَلِ

وَأحِـنُّ للـزَّمَنِ القَـدِيمِ مُـرَدِّدًا سِـرِّي وَأعْـبَسُ للزَّمَـانِ المُقْبِـلِ

وَأرَى وَنَـارُ الـذِّكْرِ تَأكُـلُ مُهْجَتِـي فِعْـلَ النَّـوَى بِجَبِيْنِـكِ المُتَهَلِّـلِ

إنِّـي وَقَفْـتُ عَلَيْـكِ سَـيْلَ مَـدَامِعِي فَـإذَا وَهَبْـتُ لَـكِ الحَشَـا فَتَقَبَّلِـي

وهكذا نجد أنّ الدّيار قد أدَّت وظيفتها الإيجابية في خدمة الشَّاعر، والوفاء بغرضه في التّعبير عن تجربته الرّومانسية، فهي تعمل على "خلق الجو الشِّعري الذي يمنحه القدرة على القول؛ لأنَّه يصبح في حالة معاناة شعرية حادَّة، تمدُّه بالمشاعر التي تمكِّنه من التَّنفيس عن كلِّ ما يحتبس في نفسه من الإحساسات، ويدور في ذهنه من الأفكار والحوادث"[٢].

وهؤلاء الشّعراء من أصحاب المذهب الوجداني في الحبّ، يحاولون دائمًا أن يكتموا حبّهم عن أعين النّاس ومسامعهم، ويبقونه سرًّا خفيًّا لا تبوح به ألسنتهم، ولعلّ هذا ما أشار إليه ابن حزم في قوله: "إنَّ من صفات الحبِّ الكتمان، وربَّما كان سبب الكتمان حرص المحبّ على سمعة المحبوبة، أو خوف المحبّ على نفسه؛ لجلالة قدر المحبوب، فإن أظهر سرّه بطش به المحبوب،

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢١، وديوان محمّد تيمور، ص٣٤.

(٢) وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، نوري حمودي القيسي، ط مؤسسة دار الكتب، الموصل، ١٩٧٤م، ص١٠.

أو خوفه من أن ينفر المحبوب، فلو باح المحبّ بعاطفته انقطعت الصّلة بينهما، أو بسبب الحياء الغالب على الإنسان، أو أن يرى المحبّ من محبوبه انحرافًا وصدًّا، ويكون ذا نفس أبيّة، فيستتر بما يجد لئلا يشمت به عدو"[١]، وأيًّا كان السَّبب في كتمان الحبّ فقد سلكه هؤلاء الشُّعراء وحرصوا عليه كثيرًا، ولكن الدُّموع التي تخرج من عيونهم، والجراح التي تنزف بها قلوبهم دائمًا هي التي تفضح أسرارهم، وتكشف عن أستارهم، وهذا ما أقرّ به الشّاعر للحبيبة في قصيدته "أنا وأنت"، حين خاطبها قائلا[٢]: **(من مجزوء الكامل)**

بِالْقَلْبِ مِنْ جَفْنَيْكِ سَهْمُ ... وَبِهِ مِنَ الْهِجْرَانِ سُقْمُ

هَذِي ابْتِسَامَاتُ الْحَيَا ... ةِ لَهَا عَلَى خَدَّيْكِ وَسْمُ

أَنَا لِلْهَوَى ذُو هِمَّةٍ ... وَلِغَيْرِهِ أَعْمَى أَصَمُّ

وَسَهِرْتُ لَيْلِي وَالْجَنَا ... نُ بِغَيْرِ ذِكْرِكِ لا يُلِمُّ

وَكَتَمْتُ أَمْرِي فِي الْهَوَى ... وَالدَّمْعُ عَنْ حَالِي يَنِمُّ

وَالشَّاعِرُ الْمَطْبُوعُ مِنْ ... مَطْبُوعِهِ سَقَمٌ وَهَمُّ

تَمَّ الْوِصَالُ لِغَيْرِهِ ... وَلَهُ وِصَالُكِ لا يَتِمُّ

ولا عجب في مجاهرة الشّاعر بالنَّوح والبكاء على هجر المحبوبة، وشكوى آلام الوجد والفراق، بل يعدُّ ذلك من أهمِّ الظّواهر التي شاعت في ديوان الشّعر الغزلي، ولا سيّما الشّعراء الرّومانسيين، الذين ينظرون إلى الدُّموع بوصفها وسيلة

(١) طوق الحمامة في الألفة والألاف، ابن حزم الأندلسي، ت (٤٥٦هـ)، تحقيق/ د. إحسان عبّاس، ط٢، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر – بيروت، لبنان، ١٩٨٧م ، ص١٤٤: ١٤٨.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٤٠، وديوان محمّد تيمور، ص٤٨.

قويّة في التَّعبير عن عاطفة الحبِّ الصَّادق، وبكاؤهم هذا إنّما يزيد في متاهة اللَّيل البهيم ووحشته؛ لذا كان اللَّيل– في عيون العاشقين وأصحاب الهموم– ولا يزال بؤرة جحيمية سوداء، تفجِّر أحزانهم، وتسعر نار قلوبهم، يبدو هذا جليًّا عند شاعرنا تيمور في قصيدته "مولود الهموم"، إذا يقول مبالغًا في حبّها ما بين مقبول وغير مقبول[١]: **(من الطويل)**

أكَانَ الهَوَى إلا الدُّمُوعُ سَوَابِقٌ ... عَلَى الخَدِّ وَالنِّيرَانُ بَينَ الأضَالِعِ؟!
وَبأسٌ وآلامٌ وَوَجْدٌ وَلَوْعَةٌ ... وَشَوْقٌ إلى وَجْهِ الحَبِيبِ المُخادِعِ؟!
لَقَدْ كَانَ لي فِيمَنْ أُحِبُّ مَطَامِعٌ ... فَأَخْمَدَ مَجْدِي نَار تِلكَ المَطَامِعِ
وَلَكِنَّنِي مَا زِلْتُ أعْبُدُ حُسْنَهَا ... وَأذْكُرُهُ إنْ مَرَّ سِرْبُ السَّوَاجِعِ
تَلَفَّعْتُ ثَوبَ اللَّيلِ وَاللَّيلُ صَامِتٌ ... فَمَا رَاعَنِي هَوْجُ الرِّيَاحِ الزَّعَازِعِ
وَلا هَالَنِي دَمْعُ السَّحَابِ وَقَدْ سَقَى ... وَأحْيَا مَوَاتَ الزَّرْعِ سَيْلُ مَدَامِعِي

ومن أبرز الملامح الرّومانسية في تجربة الشّاعر العاطفية كثرة الحديث عن الوشاة واللائمين، الذي لا يخلو منه شعر الحبّ والغزل منذ العصر الجاهلي، وحتى يومنا هذا، فقد تعرَّض الشُّعراء الرّومانسيون كثيرًا للوم اللائمين، ومراقبة الواشين، وحقد الحاسدين، متَّخذين من ذلك مناسبة طيّبة، ومجالا خصبًا للتَّعبير عمَّا تكنُّه قلوبهم من لواعج الحبِّ، ولا يزيدهم هذا اللَّوم إلا تعلُّقًا

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٣، وديوان محمّد تيمور، ص٤٣، ويؤخذ على الشّاعر مغالاته الممقوتة في وصف مشاعره تجاه المحبوبة بما يتنافى مع الفطرة السّليمة، وتعاليم الإسلام القويمة، وذلك حين وصف شدّة حبّه لها، ووفائه لعهدها، وهيامه بحسنها وجمالها في البيت الرّابع بالعبادة.

بالمحبوبة، وتفانيًا في غرامها، وتيمور واحد من هؤلاء الشّعراء، لم تخل تجربته العاطفية من ذلك، فنراه في قصيدته "يلومني قومي" يقول(١):

(من السريع)

يَلُـــوْمُنِي قَـــوْمِي علـــى حُبِّهَـــا وَاللَّـــوْمُ لا يُجْـــدِي وَلا يَنْفَـــعُ
يَرْمُـــوْنَنِي بِالضَّـــعْفِ لَكِـــنَّهُمْ لَـمْ يَجْرَعُـوا الكـأسَ التـي أجْـرَعُ
وَمَـــا دَرُوا أنَّ الهَـــوَى قَـــاهِرٌ قَضَـــاؤُهُ فـــي النَّـــاسِ لا يُـــدْفَعُ
وَلا رَأوا أسْـــــطُرَ هِجْرَانِهَـــــا تَخُطُّهَـــا فـــي خَـــدِّيَ الأدْمُـــعُ
وَلا رَأوْنِـــي فـــي ظَـــلامِ الـــدُّجَى وَقَـدْ نَبَـا عَـنْ جِسْـمِيَ المَضْـجَعُ
أبُـــثُّ للَّيْـــلِ هَـــوَىً خَالِـــدًا وَاللَّيْـــلُ لا يَحْنُـــو وَلا يَسْـــمَعُ
أُرَدِّدُ الأشْـــعَارَ فـــي جَوْفِـــهِ كَطَـائِرٍ فـــي سِـــجْنِهِ لا يَسْـــجَعُ
أُعَلِّـــلُ الـــنَّفْسَ بِنَيْـــلِ المُنَـــى وَالصَّـــبُّ بِالآمَـــالِ لا يَقْنَـــعُ

لقد عانى الشّاعر كثرة اللّوم على هوى المحبوبة، ولا شكّ أنّه كان شعورًا قاسيًا على قلبه، وحملا ثقيلا على نفسه؛ لأنّه لم يصدر عن العذّال والوشاة الحاسدين كما هي العادة عند الشّعراء فحسب، وإنّما صدر عن الأهل والخلان، ممّن يبادلهم ويبادلونه مشاعر الحبّ والوفاء، ولكنّه- رغم ذلك- لم يصغ لكلامهم، ولم يرَ منه نفعًا ولا جدوى، فهو العاشق المدلّه في حبّها، الذي لا يملك من أمره شيئًا، ويرى الحبّ قدر محتوم، لا دخل للإنسان فيه، وقيدٌ محكوم لا يمكنه الفرار منه، بل يتمسّك به، ويجد فيه اللّذّة والنّعيم، رغم كلّ ما يلاقيه بسببه من العذاب والأنين، ولا يخفى ما في قوله: "وَمَا دَرُوا أنَّ الهَوَى قَاهِرٌ، قَضَاؤُهُ في

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٢، وديوان محمّد تيمور، ص٣٤، ٣٥.

النَّاسِ لا يُدْفَعُ" من تأثّر واضح بـ (بيرسي شيلّي، ت: ١٨٢٢م) الذي يُعدّ مثالا للرّومانسيّة الإنجليزية، حيث عرّف الحبّ بأنّه: "سلطان قاهر"(١).

وإذا كان بعض المتربّصين بالعشَّاق من لوّام وناصحين، أو عذَّال ووشاة حاسدين، يكتفون بتوجيه اللَّوم إلى المحبِّ، ونصحه بالابتعاد عن المحبوبة واليأس منها، وإرشاده إلى كثير من التّجارب التي يمكنه أن يخوضها دون هجر أو ألم، فإنَّ بعضهم الآخر يتجاوزن ذلك كلّه، فيسيرون إلى الحبيبة بالأخبار الكاذبة، والأقاويل الملفَّقة الواهية؛ بغية التَّفريق بينهما، وقد أطلعنا تيمور على شيءٍ من هذا في قصيدته "استعطاف"، التي نظمها في مناجاة الحبيبة، واستعطافها، ومحاولة إرضائها، وقد بدأها بالحديث عن نفسه، مفتخرًا بمجده وكرامته، ومعتزًّا بقوّته وصلابته إلا في هواها، وصبره إلا على بعدها، فهذا الذي يصبر على النَّوازل والشَّدائد كلّها، يعجز عن الصَّبر أمام هجر الحبيبة وصدودها، فيقول(٢): **(من البسيط)**

حَبِيْبَتِي نَحْنُ قَوْمٌ لا يُغَيِّرُهُمْ ... صَرْفُ الزَّمَانِ فإنْ عَادَاهُمُ صَبَرُوا
عَاشُوا عَلَى الضَّيْمِ أحْرَارًا غَطَارِفَةً ... سِيَّانِ إنْ مَلَكُوا الدُّنْيَا أوْ افْتَقَرُوا
لا يأبَهُونَ لِذِي بَطْشٍ يُنَاوِئُهُمْ ... يَغْشَى دِيَارَهُمُ وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرُ
يَحْمُونَ عِرْضَهُمُ فِي كُلِّ مَلْحَمَةٍ ... مَا خَانَهُمْ فِي النِّزَالِ القَلْبُ وَالبَصَرُ
المَجْدُ رَائِدُهُمْ وَالصِّدْقُ شِيْمَتُهُمْ ... وَالحُبُّ عِنْدَهُمُ يَحْلُو بِهِ العُمُرُ
فَكَيْفَ نَنْقُضُ عَهْدًا فِي مَحَبَّتِكُمْ ... وَكَيْفَ نُعْرِضُ عَمَّنْ حُبّهَا قَدَرُ؟!
وَالحُبُّ إنْ هَاجَهُ بُعْدٌ وَمَوْجِدَةٌ ... فَإنَّه النَّارُ لا تُبْقِي وَلا تَذَرُ(٣)

---

(١) المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص٦٤.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٦، وديوان محمّد تيمور، ص٣٨.

(٣) تأثّر واضح بألفاظ القرآن الكريم، في قوله تعالى: ﴿لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ﴾، سورة المدّثّر، آية =

ثمّ يخلص الشّاعر بعد ذلك العرض الفنّي البديع لما حباه الزّمان به من صفات المجدٍ والعزّة والكرامةٍ، إلى غرضه الأساسي الذي لأجله نُظمت القصيدة، وهو استعطاف قلب الحبيبة، وتكذيب أقوال الوشاة الحاقدين، فيتقدّم إليها بخطابٍ وجدانيّ رائع، تملأه مشاعر الحبّ، وتتدفَّق منه تباريح الغرام، ملتمسًا منها أن تلتفت إليه بعين العطف والرّحمة؛ لترى ما حلَّ به من قسوة الهوى، ولوعة الفراق، علّها تجود بعفوٍ منها يعيد الرّوح في جسده، بعد أن أودت به ليالي الهجر والبعاد، فيقف بين يديها نادمًا، يعتذر لها، ويقسم بأنّه لم يخن عهدها، ولم يحد يومًا عن طريق غرامها، فيناديها بأرقّ الأسماء، وأجمل الصّفات، قائلا[١]:

حَبِيْبَتِي والأسَى فِي القَلْبِ مُكْتَمِنٌ ... يُغْشِيْهِ دَمْعٌ عَلَى الخَدَّيْنِ يَنْهَمِرُ

إنِّي وَرَبِّكِ لا أسْلُو الهَوَى أبَدًا ... وَكَيْفَ أسْلُو وَمَا لِي عَنْكِ مُصْطَبَرُ

إنْ تُنْكِرِي سُهْدَ عَيْنِي في الغَرَامِ إذَا ... حَنَّ الظَّلامُ فَعِنْدَ الأنْجُمِ الخَبَرُ

إنْ كُنْتُ أنْظِمُ فِيْكِ الشَّعْرَ مُرْتَجِلا ... فَذَاكَ وَحْيُ فُؤَادِي جَاءَ يَعْتَذِرُ

إلَيْكِ أُرْسِلُ آيَاتِي التي نَطَقَتْ ... عَمَّا تُكَتِّمُهُ الآمَالُ وَالفِكَرُ

لا تَأخُذِينِي بِأقْوَالِ الوُشَاةِ وَلِي ... قَلْبٌ يُحِبُّكِ مَا في صَفْوِهِ كَدَرُ[٢]

=

"٢٨".

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٧، وديوان محمّد تيمور، ص٣٨.

(٢) تأثّر واضح بسيدنا كعب بن زهير رضي الله عنه في بردته الشّريفة، إذ يقول: (من البسيط)

لا تأخُذَنِّي بِأقْوَالِ الوُشَاةِ وَلَمْ ... أُذْنِبْ وَلَوْ كَثُرَتْ عَنِّي الأقَاوِيْلُ

يُنظر: ديوان كعب بن زهير، تحقيق/ أ. علي فاعور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ١٤١٧هـ= ١٩٩٧م، ص٦٥.

قَلْـبٌ تَرَامَـتْ بِـهِ الأَشْـجَانُ تَسْـلُبُهُ صَــفَاءَهُ وَبِــهِ الآمَــالُ تُحْتَضَــرُ

جُودِي بِعَفْوٍ يُعِيْدُ الرُّوْحَ في جَسَدِي بَعْـدَ المَمَـاتِ فَمِنْـكِ العَفْـوُ يُنْتَظَـرُ

فالوشاة واللائمون يمثّلون في تجربة الشّاعر تيّارين أو لنقل نهرين يلتقيان في النّهاية، ويصبّان في بحرٍ واحد، وهو نسيان المحبوبة والبعد عنها، "فالدّور متشابه وإن سلك الفريق الأول مسلك الأعداء، وسلك الثّاني مسلك الأصدقاء أو الطّبيب الذي حتمًا ستخالفه، وقد فشل الأوّل في تحقيق مسعاه، ولقي الثّاني المصير نفسه، فما زاده هذا اللّوم إلا حبًّا"(١).

ولكن هذه التّجربة لم يُكتب لها الاستمرار طويلا، فسرعان ما ثار الشّاعر على حبّه وغضب، وذلك حين استفاق من أوهام الرّومانسيّة، واكتشف أنّ حبيبته ليست كما تصوّرها ملاكًا هبط من السّماء؛ ليسعد قلبه، ويخرجه من ظلمات يأسه، ولكنّها بشر كسائر البشر، لها ما لهم، وعليها ما عليهم، بل إنّها تمثّل النّموذج السّيء للمرأة، التي خانت سبيل الهوى، فمزّقت حباله، ونقضت عهوده، من هنا رأيناه يعقد ألوية النّصر، ويثأر لمجده وكرامته، فيحلّ عن نفسه العزيزة الأبيّة قيد هذا الحبّ، ويطوي صفحته، قائلا(٢): **(من الطويل)**

سَــــلامٌ عَلَيهَــــا لا لقــــاءٌ وَلا وُدٌّ وَلا دَمْعَـةٌ فـي العَيْنِ يَـدْفَعُهَا الوَجْـدُ

يَعِــزُّ عَلَــى نَفْسِــي الأبِيّــةِ أنَّهَــا تَـرِقُّ لِمَنْ أضْحَتْ وَلَيْسَ لَهَا عَهْدُ

أظَـلُّ أسِـيْرَ الحُـبِّ أرْعَـى عُهُـودَهُ كَـأنَّ الهَوَى سَيْفٌ وَقَلْبِـي لَـهُ غِمْدُ

إلَــى أنْ أرَى طَيْـفَ الخِيَانَـةِ جَاثِمًـا وَرَاءَ الهَــوَى يَزْنُــو إلَــيَّ فَأَرْتَــدُّ

وَأَرْجِــعُ مَكْلُــوْمَ الهَــوَى يَسْــتَفِزُّنِي إلَــى الهَجْـرِ مَجْـدٌ لا يُعَادِلُـهُ مَجْـدُ

(١) شعر الحبّ العذري والإلهي (موازنة أدبية فنية)، د. علاء إسماعيل إبراهيم، ط١، دار ماستر للنّشر والتّوزيع، ٢٠٢١م، ص١٠٣.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٤، وديوان محمّد تيمور، ص٤٣، ٤٤.

أُكَـــتِّمُ آلامَـــا إذَا مَـــا تَـــدَفَّقَتْ عَلَى النَّاسِ تَغْدُو وَالقَضَاءُ لَهَا وَفْدُ
وَيَسْمَعُ مِنِّـي اللَّيْـلُ صَوْتًا إذَا دَوَى تَفَزَّعَـت المَـوْتَى وَجَاوَبهَـا الرَّعْـدُ
وَأَغْدُو وَلِـي نَفْسٌ إذَا رَامَهَا الهَوَى تَثُورُ وَلِـي قَلْبٌ هو الحَجَرُ الصَّلْدُ

وهكذا يكون الشّاعر قد قدّم نموذجًا رائعًا للتّجربة الرّومانسية، المتمثّلة في الحبّ العفيف الصّادق، فكان عاشقًا مخلصًا وفيًّا، يقتني أحزان عشقه النّبيلة في أعماقه، ويتلذّذ بها، ولا يكشف عنها إلا في أدائه الشّعري، حتّى انتهت قصّته نهاية مأساوية أليمة، إذ ابتلاه الزّمان بمحبوبة كاذبة خدّاعة، تخفي في نفسها ما لا تبديه على وجهها، ولا يجري على لسانها، فكم تظاهرت أمامه بمشاعر الوجد والهوى، ولكنّه لم ينل من ذلك شيئًا، ممّا جعله يرى هذا الحبّ وهم كبير، وضرب من الخيال، بل عاد كذبًا وخداعًا ونفاقًا، فثار عليه، ووأده في قلبه حيًّا، ثمّ نفض التّراب عن راحتيه.

ثانيًا: البعد التّأمّلي (الطّبيعة والكون والحياة):

الشّعر التأمّلي هو اتّجاه وجدانيّ ذاتيّ، يقوم على التّفكير العميق في الطّبيعة والكون، والوجود والعدم، وصراع الإنسان المستمرّ في الحياة، وأحواله ومأساته، وقلقه الوجودي، ومصيره المحتّم إلى الفناء، ويتّسم هذا الشّعر بقربه من الفلسفة، لكنّه لا يتبنّى أساليبها ومناهجها المنطقية، وإنّما يقوم على الرّأي الشّخصي، والتّأمّل الذّاتي عن طريق التّخيل، والصّور الفنّية، والتّعبير الجميل.

والتّأمل يفتح أمام الشّاعر أبواب الخيال الواسع، فيمتزج الفكر والخيال في تجربة شعرية واحدة، ويحلّق بعيدًا عن الذّات الحسّية ليتعمّق في الذّات الرّوحية، ويبثّها خواطره ورؤاه وتطلّعاته، فالعلاقة بين الموقف التّأمّلي والطّاقة الإبداعية علاقة وثيقة، كالعلاقة بين التّربة والنّبات[١].

(١) يُنظر: أدب المهجر (دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التّجربة التّأمّلية في الأدب المهجري)، =

وتبدأ هذه الرّحلة التّأمّلية عند الشّعراء حينما يمنحون عقولهم الحرّية؛ لتسبح في مدارات غير محكومة بنظام، فتحتدم في داخلهم حينئذ مشاعر انفعاليّة ثائرة وأخرى أقلّ ثورة؛ لترتسم في نهاية المطاف ملامح تأمّلاتهم الفكرية، وتجاربهم الإنسانيّة، مصاغة في قوالب فنّية بديعة ومؤثّرة، ليكون الشّاعر بذلك هو "الوسيط بين قوّة الابتكار والبشر، وهو السّلك الذي ينقل ما يحدثه عالم النّفس إلى عالم البحث، وما يقرّره عالم الفكر إلى عالم الحفظ والتّدوين"(١)، وقد لمس تيمور في نفسه تلك القيمة الإنسانية، فخاطبها قائلا(٢): **(من الكامل)**

قُمْ مِنْ سُبَاتِكَ وَانْظِمِ الأَشْعَارَا ... فَالصُّبْحُ أَقْبَلَ وَالظَّلامُ تَوَارَى

لَكَ مِنْ شُعَاعِ الشَّمْسِ وَحْيٌ قَادِرٌ ... سَلَبَ العُقُوْلَ وَحَيَّرَ الأَفْكَارَا

مَا أَنْتَ إلا صَوْتُهُ تَرَكَ الأُلَى ... عَشِقُوا الطَّبِيْعَةَ زَاهِلِينَ سَكَارَى

تَشْدُوا عَلَى فَنَنِ الوُجُودِ مُرَتِّلا ... آياتِهِ وَتُدَاعِبُ الأَزْهَارَا

بَيْنَ القُلُوبِ وَبَيْنَ صَوْتِكَ أُلْفَةٌ ... وَجَدَتْ لَهَا بَيْنَ القُلُوْبِ قَرَارَا

فَكَأَنَّ مِنْ نَبَرَاتِ صَوْتِكَ رَحْمَةً ... جَعَلَتْ ظَلامَ البَائِسِيْنَ نَهَارَا

=

د. صابر عبدالدّايم، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٩٣م، ص٣٧، وقاموس المصطلحات اللّغوية والأدبية، إميل بديع يعقوب وآخران، ط دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧م، د.ط، ص٢٣٨، والنّزعة التّأمّلية في شعر حكّام الجاهلية، د. شمس الإسلام حالو، مجلّة البحث العلمي في الآداب، المجلّد "٢١"، العدد "٥" اللّغات وآدابها، لعام ٢٠٢٠م، ص٤.

(١) القديم والجديد في الشّعر العربي الحديث، واصف أبو الشّباب، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، بيروت، ١٩٨٨م، د.ط، ص١٥٣.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٨، وديوان محمّد تيمور، ص٢٤.

وبالنّظر في تجربة الشّاعر التّأمّلية نجدها ذات بعد وجدانيٍّ أصيل، ونظرة ذاتيّة مجرّدة، مستمدّة من الواقع والخيال، وبعد قراءتها واستقصائها يمكننا تحديدها في اتجاهين أساسيين، أولهما: التّأمّل في الطّبيعة والكون، الذي ينظر فيه الشّاعر إلى الطّبيعة والكون وفق تصوّره الخاص لهما، والآخر التّأمّل في النّفس الإنسانية، الذي يتجاوز فيه الشّاعر حدود الطّبيعة إلى نظرة إنسانيّة خاصّة، شكّلتها حالات نفسيّة صعبة مرّ بها.

- **التّأمّل في الطّبيعة والكون:**

ويدور حول تصوير المشاهد الطّبيعية، وما تثيره في النّفس من انعكاسات ومشاعر، وصور خيالية يرى فيها الشّاعر– أحيانًا– رموزًا لأشياء يجدها، وأخرى يفتقدها، وقد كان الشّاعر قديمًا يعرض للطّبيعة عرض الواصف المفتون بجمال مكنوناتها، وبديع حسنها، أمّا شعراء العصر الحديث، ولا سيّما أصحاب الاتّجاه الوجداني، فينظرون إلى الطّبيعة نظرة أخرى، تقوم على تأمّل مفرداتها بدقّة شديدة وعمق، ويتّخذون منها رموزًا لدلالات نفسيّة ومعان تجول في خاطرهم.

على أنّهم يختلفون في هذه النّزعة، فبينما يكتفي بعضهم بالإشارة العابرة إلى ما رُكِّب في تلك المفردات والمشاهد من هيام بالحرّية والجمال، يلحّ آخرون على هذه الدّلالات، فيرسمون لها صورًا مركّبة يمتزج فيها الرّمز بما يحوطه من مظاهر الطّبيعة، حتّى ينتهوا إلى لوحة متكاملة الأجزاء، وهؤلاء أقرب شعراء الوجدان إلى الرّومانسية في تصوّرها للطّبيعة، وتعبيرها عنها بالألفاظ الموحية، واللّفتات الخيالية التي لا يكبحها الاتّزان وحكمة العقل(١).

(١) يُنظر: الاتّجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، أنيس المقدسي، ط١، منشورات كلّية العلوم والآداب، بيروت، ١٩٥٢م، ٢/ ١٢٥، والاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، ص٣٠٠.

ويعدّ تيمور واحدًا من هؤلاء الشّعراء، الذين تأملوا في مظاهر الكون والطّبيعة، فهاموا بها، وفرّوا إليها، واتّخذوا منها ملجأً وأنيسًا، فجاءت في شعره حيويّة، عاقلة، يناجيها، ويشكو إليها، فتحسّ بنبضات قلبه، وتسمع رخيم إنشاده، وأوّل ما يطالعنا من ذلك في ديوانه قصيدة "سلطان اللّيل"، التي بدأها بخطاب اللّيل قائلا[١]: **(من مجزوء الرمل)**

أَنَـــا يَـــا لَـيْـــلُ أُنَـاجِـــي ... مِـنْـــكَ سُلْطَانًـــا رَحِيـــمْ
مَـــنْ بَنَـــى جِسْـــرَ الأَمَـــانِي ... فَـــوْقَ أَمْـــوَاجِ الْـهُمُـــومْ
وَاحْتَسَـــى مِـــنْ كَـــاسِ وُدِّي ... خَمْـــرَةَ الْخِـــلِّ الْحَمِيـــمْ
يُـطْـفِـــئُ الـنَّـــارَ إِذَا مَـــا ... هَـاجَنِـــي الـذِّكْـــرُ الأَلِيـــمْ
يُرْسِـــلُ الرَّحْمَـــةَ تَنْفِـــي ... قَسْـــوَةَ الشَّـــوْقِ الْقَـــدِيمْ
صَـــادِقُ الْـوَعْـــدِ كَـرِيـــمٌ ... وَعَـلَـــى الْـــوُدِّ مُـقِيـــمْ
هُـــوَ لِـــي خِـــلٌّ أَمِيـــنٌ ... وَلأفكـــــارِي نَـــــدِيمْ

جرت عادة الشّعراء أن يتّخذوا من اللّيل وسيلة للحديث عن همومهم الذّاتيّة، ومشاعرهم العاطفية، والتّنفيس عن ضيقهم بالحياة والمجتمع والنّاس، ولكن اللّيل عند بعض شعراء الحركة الوجدانية "يكتسب أبعادًا أعمق وأرحب، ويوحي للشّاعر بصورة مركّبة، فيها ذلك التّناقض الملحوظ بين أحوال النّفس في القصيدة الواحدة، ويقوم بينه وبين الشّاعر حوار ممتدّ، بيان الشّاعر فيه شعره، ولسان اللّيل صمته وحزنه"[٢].

وها هو الشّاعر يضعنا أمام رؤية خاصة للّيل، تتناسب والحالة النّفسيّة التي يمرّ بها، فيجعله رمزًا للخير والسّعادة والنّعيم، وأخا ثقةٍ صفيّ نقيّ أمين،

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٩، وديوان محمّد تيمور، ص٢٥.
(٢) الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، ص٣٠٦.

يستعيض به المرء عن الصّديق والأنيس والنّديم، فنراه يناجيه ويأنس به، ويتّخذ من سكونه وصمته خلا أمينًا يصدقه الوعد، ويحفظ له الودّ والعهد، بل ويبني له من الأماني الجميلة جسرًا قويًّا؛ يمنعه السّقوط في بحر الظّلمات، والغرق بين أمواج الهموم والذّكريات، خلا أمينًا يجالسه، وينادمه، فيطيّب جرح قلبه الكبير، ويطفىء لهيب شوقه القديم.

والقصيدة بأكملها تعطينا حالة وجدانية لتجربة الإنسان الباحث عن السّكينة والطّمأنينة في هذا الوجود، فلا يراها إلا مع اللّيل الذي يبرّه، ويحنو عليه، وكأنّه يتحدّى واقعه النّفسي، ويدّعي مقاومته لعوادي الحياة، ولا يهتمّ إذا عاش في الدّنيا وحيدًا، أو تحطّمت آماله وأحلامه، أو تجرّع ممّن حوله مرارة الغدر والخيانة، ولكن هذه الطّمأنينة المتحدّية تخفي وراءها نسقًا ثقافيًّا مضمرًا، وحالة وجدانية مخالفة، حالة من الانهزاميّة والخضوع، والشّعور بسيطرة اللاجدوى، يعزّزها خلو ليله الدّامس هذا من الكواكب المضيئة والنّجوم، فيقول وقد أعطاه منزلة الأمّ الحنون الرّءوم[1]:

أَنَـــا فِـــي الدُّنْيَـــا وَحِيـــدٌ ... وَلِـــيَ النَّـــاسُ خُصُـــومْ

رَاقَـهُـــمْ إِنْ جَـــدَّ أَمْـــرٌ ... بَـــرْقُ غَـــدْرٍ لا يَـــدُومْ

وَرَأَيْـــتُ الْـغَـــدْرَ نَـــارًا ... وَرَأَوْا فِيـــهِ النَّعِيـــمْ

هَـدَّمُـــوا بُـنْـيَـــانَ وُدِّي ... وَانْـمَـحَـــتْ مِنْـــهُ الرُّسُـــومْ

ومَلِيـــكُ الـلَّـيْـــلِ بـــرٌّ ... هـــوَ لِـــي أُمٌّ رَءُومْ

هُـــوَ لِـــي خِـــلٌّ أَمِيـــنٌ ... وَلأفكـــارِي نَـــدِيمْ

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٩، ١١٠، وديوان محمّد تيمور، ص٢٥.

نحن أمام شاعر مفتون باللّيل وهدوئه، وقد بلغ من افتتانه به أن وضعه عنوانًا لعدّة قصائد في ديوانه، على نحو ما وجدناه في قصيدة "سلطان اللّيل" السّابق ذكرها، وثلاث قصائد بعنوان "ليلة، اللّيل أقبل، ليلي طويل"، اتّخذ من قالبها الفنّيّ، وأسلوبها الشّجي، ونغماتها الموسيقيّة الخلابة منبعًا خصبًا للحديث عمّا مُني به من حالات العشق والهوى، وما عاناه من يأسٍ في الحياة وآلام، وقصيدة أخرى بعنوان "صورة من صور اللّيل"، رسم فيها صورة حزينة للأمّ الثّاكل، وما تتكبّده من حسرة الفقد، ولوعة الفراق.

أمّا القصيدة السّادسة، فجاءت بعنوان "اللّيل"، وقد ضمّنها لمحة قصيرة من تأملاته الرّائعة في عذوبة اللّيل وأسراره الخفية، رآه خلالها صديقًا وفيًّا للبشرية كلّها، فهو لذوي الأسرار بئر عميق، ولأهل الهوى لحن طروب، ولعشّاق السّهر همس رقيق، ولضحايا الهموم والأحزان نوح مضطرب كئيب، ولأصحاب الأذهان الصّافية والعقول الرّاجحة ركن شديد، متعجّبًا كيف تضيء شموس أفكار هؤلاء في ظلمة اللّيل البهيم؟!، ومستعينًا ببعض المظاهر الطّبيعية الأخرى، كحفيف الشّجر الذي يثير شكوى المهموم، ولحن البلبل الذي يزيد من بكاء الحزين، وطلوع البدر الذي يهتك أسرار اللّيل، ويأذن له بالرّحيل، فيقول[1]:

(من السريع)

قَدْ أَوْدَعَتْهُ النَّاسُ أَسْرَارَهَا ... كَأَنَّهُ للسِّرِّ نِعْمَ المَقَرْ

ألحَانُهُ تَقْبِيْلُ أهْلِ الهَوَى ... وَهَمْسُ مَنْ يَحْلُو لَدَيْهِ السَّهَرْ

وَنَوْحُ مَحْزُوْنٍ شَكَا هَمَّهُ ... يُثِيْرُ شَكْوَاهُ حَفِيفُ الشَّجَرْ

يَزِيْدُهَا البُلْبُلُ مِنْ لَحْنِهِ ... مَا شَاءَهُ البُلْبُلُ وَقْتَ السَّحَرْ

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ٩٤، ٩٥، وديوان محمّد تيمور، ص١٤.

أسْـــــرَارُهُ نَجْهَـــــلُ مَكْنُوْنَهَـــــا يَهْتِكُهَـــا البَـــدْرُ إذَا مَـــا سَـــفَرْ

فـــي هَجْعِـــةِ اللَّيْـــلِ وَمِـــنْ سِـــرِّهِ يَسْـــتَوْلِدُ اللَّيْـــلُ عُقُـــوْلَ البَشَـــرْ

هَـــلْ يعْجَـــبُ العَقْـــلُ إذَا مَـــا رَأى فـــي ظُلْمَـــةِ اللَّيْـــلِ شُـــمُوسَ الفِكَـــرْ؟!

ثمّ ينتقل الشّاعر في رحلته التّأمّلية للطّبيعة من وجهها المظلم إلى وجهها المضيء المشرق، من الصّمت والسّكوت إلى الإبانة والإفصاح، من الهدوء والسّكينة إلى الحركة والنّشاط، فيقف أمام الإبداع الكوني للشّمس متعجّبًا، يتفكّر في ضوءها الوقّاد الذي داعبت به الطّيور والأشجار، ولونها الذّهبي البرّاق الذي كست به الجبال والأوهاد، وشعاعها الصّافي الوهّاج الذي يبعث السّعادة والنّشوة في النّفوس، ويبشّر بنهار يوم جديد، حافل بمشاعر الأمل والإصرار الدّائم على الوجود، نهار أتى ليهزم اليأس، ويطرد الظّلام، ويداوي جروح أهل السّقام، ويحيي في قلوب العاشقين ما أماته اللّيل من أمل الوصال، ويكشف عن الطّبيعة ما ستره من خفايا وأسرار، فيقول[1]: **(من الكامل)**

للهِ دَرُّ الشَّـــمْسِ غَـــازَلَ ضَـــوءُهَا للنَّـــاظِرِينَ الطَّيْـــرَ وَالأشْـــجَارَا

كَسَـت الجِبَـالَ مَـعَ الوِهَـادِ سَـبِيْكَةً مِـنْ عَسْـجَدٍ وَالنَّهْـرُ سَـالَ نُضَـارَا

فَعَـن الفُـؤَادِ تَحُـلُّ عَقْـدَ هُمُوْمِـهِ وَعَـن الطَّبِيْعَـةِ تَكْشِـفُ الأسْـرَارَا

فـي كُـلِّ قَلْـبٍ هَـائِمٍ مِـنْ نُوْرِهَـا أمَـلُ الوِصَـالِ يُحَـرِّكُ الأوْتَـارَ

وبين تعاقب اللّيل والنّهار، والظّلمة والنّور، يأتي "الشّفق" الذي يُعدّ من أعجب الظّواهر الكونية التي تأثّر بها الشّاعر، وتأمّل سحر جمالها، فنراه ينظر بعين التّدبر والتّفكّر إلى مشهد غروب الشّمس، وهي تسقط أشعّتها الحمراء على أمواج البحار وضفاف الأنهار؛ لتغادر مكانها الأزليّ في الأفق؛ وتعلن عن

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٨، وديوان محمّد تيمور، ص٢٤.

غيابها المؤقّت، الذي يكتسي حمرة الخجل، وكأنها تبكي من حرقة الوداع، ذلك المشهد الذي تتجلّى فيه مشاعر الحبّ الجميلة، الممزوجة بالهدوء والرّومانسية، والذي كان ملاذًا لكثير من الأدباء والشّعراء، وغيرهم من أصحاب المشاعر المرهفة، والأحاسيس الرّقيقة، فإذا به يثيره، ويوقظ مشاعر الحزن والكآبة في نفسه؛ لأنّه يمثّل رحيل النّهار، الذي هو صورة متكرّرة لرحيل الحياة وأفولها، فيصفه تارة بـ "دمع النّهار في صفحة الكون"، وتارة بـ "دار الأسى ومهبط الشّعر الأبدي"، وتارة أخرى بـ "كنز الحبّ العذري"، ثمّ يعود في نهاية القصيدة ليؤكّد مشاركة عناصر الطّبيعة له، وتفاعلها معه، فهذا "الشّفق" لم يذرف دموعه لحظة الغروب على الوجود والنّاس، وإنّما ذرفها مواساةً للشّاعر، وبكاءً على حاله، فيقول متحسّرًا على شمس عمره الغاربة[1]: **(من الخفيف)**

أنْتَ دَمْعُ النَّهَارِ فِي صَفْحَةِ الكَوْ ... نِ يُحَيِّي فِي اللَّيْلِ سِرًّا خَفِيًّا

أنْتَ دَارُ الأَسَى وَقِدْمًا وَجَدْنَا ... فِيْكَ لِلشِّعْرِ مَهْبِطًا أَبَدِيًّا

أنْتَ كَنْزٌ لِلحُبِّ أَوْدَعَ فِيهِ ... مَلَكُ الشِّعْرِ حُبَّهُ العُذْرِيًّا

صَامِتٌ أَنْتَ تَسْمَعُ الطَّيْرَ فِي الرَّوْ ... ضِ يُغَنِّي لِلنِّيلِ لَحْنًا شَجِيًّا

يَسْمَعُ اللَّيْلُ حِينَ تَبْدُو أَنِينًا ... لِنَهَارٍ قَضَى حَزِينًا شَجِيًّا

أَنَا أَبْكِي وَأَنْتَ تَبْكِي وَقِدْمًا ... قَدْ بَكَيْنَا هَذَا الغَرَامَ سَوِيًّا

لَسْتَ تَبْكِي الوُجُودَ وَالنَّاسَ لَكِنْ ... أَنْتَ تَبْكِي خَلْفَ النَّخِيلِ عَلَيَّا

وكما شغف تيمور بعناصر الطّبيعة الصّامتة "الجامدة"، فأحياها وجعلها ذات شعور وإدراك، ونظر إليها مستوحيًا من بديع حسنها الأفكار والخواطر والعبَر، شغف كذلك بعناصرها الصّائتة "المتحرّكة"، فجعلها موضوعًا لتخيّلاته

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٤، وديوان محمّد تيمور، ص٣٦.

الشّعرية وتأمّلاته، ولا سيّما "الطّيور" التي تُعدّ من أكثر عناصر الطّبيعة جمالا وسحرًا، وتفاعلا مع العناصر الأخرى؛ ممّا جعلها تحتلّ مكانةً عظيمةً، ومنزلةً كبيرةً في نفوس الشّعراء بعامّة، والرّومانسيين بخاصّة.

ويأتي "البلبل" على رأس هذه الطّيور، ليغمره الرّومانسي بحبّه، ويخلّد صورته في شعره، ويشاركه جميع شؤونه، حتّى قامت بينهما علاقة نفسيّة، قائمة على الحبّ والوفاء، وكثيرًا ما اتّخذ الشّعراء من غناء البلبل رمزًا للسّعادة والتّفاؤل والجمال؛ لما ينعم به من حريّة وانعتاق، ولكنّه إذا كفّ يومًا عن الغناء فلابدّ أن يكون مصابًا بأسرٍ أو غمٍّ أو فقد، وهنا يتبدّل غناءه نواحاً، يكنّي به الشّاعر عن حالته النّفسية الكئيبة، ويبدو هذا واضحًا في ديوان تيمور، فنراه في قصيدته الرّباعية المسمّاة بـ "الطّائر السّجين" يأخذ من نواح البلبل رمزًا لحزنه، وما يعانيه في تجربته العاطفية البائسة من تباريح الهوى، وذلّ الغرام، فيقول(١):

(مجزوء الرمل)

طَـــائِرٌ فَـــوْقَ الْغُصُـــونْ ... خَاشِـــعُ الطَّـــرْفِ الْعَلِيـــلْ

هُـــوَ فِـــي سِـــجْنِ الشُّـــجُونْ ... لا يَـــرَى عَنْـــهُ بَـــدِيلْ

كُلَّمَـــا هَـــزَّ الْغَـــرَامْ ... مِنْـــهُ شَـــوْقًا لِلْحَبِيـــبْ

جَـــاءَهُ طَيْـــفُ السَّـــقَامْ ... يَقْـــرَعُ الْقَلْـــبَ الْكَئِيـــبْ

خِلْتُـــهُ رَمْـــزَ غَرَامِـــي ... لابِسًـــا ثَـــوْبَ الظَّـــلامْ

نَابِشًـــا قَبْـــرَ سَـــقَامِي ... صَـــائِحًا أَيْـــنَ الْمَنَـــامْ

وسيظلّ صوت البلبل نغمًا شجيًّا يثير أحزان الشّاعر، مثلما ظلّ حبّه باقيًا متأبّدًا في قلبه، فهذا الصّوت يحتلّ جزءًا كبيرًا من لحن الحبّ الخالد، الذي

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٥، وديوان محمّد تيمور، ص٣٦، ٣٧.

لا يتوقّف إلا إذا توقّف القلب عن النّبض، من هنا وجدناه يتعلّق كثيرًا به، ويبثّ شكواه إليه، ويلقي عليه شيئًا من مشاعره، فأخذ يناديه وقد منحه لقب "طائر العشّاق"، و "صدى القلب الحزين"، ليحثّ نفسه المكلومة- من خلاله- على التّجلّد والتّصبّر، ويطلب منه أن يعلو على غصنه الجميل شاديًا، ليفضح في الغرام سرّه، ويردّد الأحزان عنه؛ علّه بذلك يخفّف جزءًا من معاناته وآلمه، إذ يقول(١):

طَـــائِرَ الْعُشَّـــاقِ صَـــبْرًا ... إِنْ نَـــأَى عَنْـــكَ الْمَـــرَامْ

قَـــدْ بَلَـــوْتُ النَّـــاسَ طُـــرًّا ... فَعَلَـــى الْحُـــبِّ السَّـــلامْ

قُـــمْ عَلَـــى الْغُصْـــنِ وَغَـــنِّ ... وَاهْتِـــكِ السِّـــرَّ الـــدَّفِينْ

رَدِّدِ الأَحْـــــزَانَ عَنِّـــــي ... يَـــا صَـــدَى الْقَلْـــبِ الْحَـــزِينْ

وجمال الطّبيعة يتلوّن عند الشّعراء الرّومانسيين حسب مزاجمهم النّفسي، وتذبذباتهم الرّوحية بين الفرح والكآبة، والأمل واليأس، حتّى كادت عناصر الطّبيعة أن تفقد وجودها الفعليّ لديهم، فكثيرًا ما نجدهم يشبّهون قصائدهم بغناء الأطيار، ويشبّهون أنفسهم إذا ضاقت عليهم دنياهم بالطائر "الحبيس، أو الثّاكل، أو الصّامت"، وكأنّهم رأوا ذواتهم في أصوات تلك الطّيور الشّادية الصّدّاحة، ورأوا فيما تجود به قرائحهم من تأمّلات شعرية حول الطّبيعة ترجمة صادقة لما تودّ هذه الطّيور أن تفصح به عن حالها أو عن المحيط الكوني الذي تعيش فيه.

وعلى درب هؤلاء سار شاعرنا محمّد تيمور في تجربته، وقد انتقى البلبل من بين كائنات الطّبيعة التي تحلّق في أعنان السّماء؛ ليكتب عقد ارتباط وثيق بين صوته الشّعري الجميل، وصوت هذا البلبل الشّادي الرّقيق، وكأنّه يعبّر بذلك

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٥، ١٢٦وديوان محمّد تيمور، ص٣٧.

عن وحدة الشّعر الوجدانيّ إن صدر من البشر أو غنّاه الطّائر المغرّد، فنراه في قصيدة "البلبل الصّامت"، وقد بلغ تأثّره بهذا الطّائر منتهاه، ينعي رحيله، ويتحسّر على مآله ومصيره، ويتذكّر متأمّلا كيف كان يشارك بشدوه وتغريده في سحر الطّبيعة، ويعطيها نغمًا موسيقيًّا أخّاذًا، يملأ الكون بالبهجة والسّعادة والسّرور، حتّى مات حزينًا مغمومًا، فطُمس تحت التّراب، وصار في أذهان الخليقة نسيًا منسيًا، ولكنّه لا يزال حاضرًا في ذهنه هو، ذلك الشّاعر الرّومانسيّ الذي فطن إليه، ورقّ لحاله؛ لأنّه في الحقيقة يجسّد شخصيّته، ويحكي في الحياة قصّته، فهو إذ يبكي إنّما يبكي نفسه، وما منيت به من هموم وآلام، فكأنّ هذا الطّائر كان شاعرًا حرًّا، والشّاعر طائرًا طليقًا.

ولا شكّ أنّ اختياره لهذا الكائن دون غيره من كائنات الطّبيعة يبعث لديه نبوءات كثيرة؛ لأنّ الطّائر بالنّسبة إليه لم يكن مجرّد كائن حي، وإنّما هو رمز في حّد ذاته، ففي موت الطّيور موتًا للحرّية، وإحباطًا لروح الصّمود والمقاومة، وتغييرًا لمجرى أمن الإنسان واستقراره في الحياة، فيقول وقد رسم للبلبل صورة مأساويّة مستوحاة من ذاته وواقعه[١]: **(من الكامل)**

فَارَقْتَ رَبْعَ الْحَيِّ بِالأَمْسِ ... وَغَدَوْتَ طَيَّ صَفَائِحِ الرَّمْسِ

غَادَرْتَنَا وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ ... وَالقَلْبُ نَهْبُ مَخَالِبِ اليَأسِ

وَالنَّفْسُ وَالِهةٌ وَقَدْ لَعِبَتْ ... خَمْرُ الشَّقَا وَالنَّحْسِ بِالرَّأسِ

مَضَى زَمَانٌ كُنْتَ مُسْعِدَهُ ... وَجَاءَ دَهْرُ الهَمِّ وَالتَّعْسِ

فَشَرِبْتَ كَأسَ الحُزْنِ مُكْتَئِبًا ... حَتَّى جَرَعْتَ صَبَابَةَ الكأسِ

آنَرْتَ قَلْبًا كُلُّهُ شَجَنٌ ... سَكَنَتْهُ دَهْرًا ظُلْمَةُ البُؤسِ

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٠، وديوان محمّد تيمور، ص١٨، ١٩.

آنَسْـــتَهُ وَأَزَلْـــتَ وَحْشَـــتَهُ يَـا وَيْـحَ مَـا فِـي القَلْـبِ مِـن أُنْـسِ

وَهَجَرْتَـــهُ فَبَكَـــاكَ مِـــن جَـــزَعٍ مُتَهَـــدِّمًا كَـــالمَرْبَعِ الـــدَّرْسِ

عَلَّـكَ تُشْـجِي فِـي الثَّـرَى طَرَبًـا أَرْوَاحَ قَـوْمٍ فِـي الثَّـرَى خُـرْسِ

وممّا سبق، فإنّ الطّبيعة بحقولها الثّلاثة "الطّيور، والنّبات، والكون" لم تثر في نفس الشّاعر ملكة الوصف التي أثيرت عند غيره من الشّعراء فحسب، وإنّما أثارت عنده مكنون العواطف والمشاعر، فكانت لسان حاله المعبّر عن خلجات قلبه وباله، وصديقه الأمين الوفيّ الذي يكشف له عن عالمه النّفسي، وأمّه الحنون التي تستقبل همومه وتخفّف معاناته، وتجمع شتاته وتحتضن ذكرياته، فأضفى عليها الحركة وبعث فيها الحياة، وراح يستنطقها، ويأنس بها، ويبثّها آلامه، وينسى عندها أحزانه، حتّى امتثلها روحه التي بين جنباته وذاته.

وهذه النّشوة بين أحضان الطّبيعة قاسم مشترك بين الرّومانسيين جميعًا، فهي مصدر إلهامهم، يأوون إليها متأمّلين مظاهر الكون والحياة، ومستلهمين من لوحاتها الفنّية البديعة وحي الشّعر، ولا أدلّ على ذلك من كثرة قصائدهم التي تمزج بين عناصر الطّبيعة وانفعالاتهم النّفسية، فالمتصفّح لديوان تيمور يقف على عدد غير قليل من العناوين المستسقاة من عناصر الطّبيعة والكون، وهي على التّرتيب: "اللّيل، النّرجسة اليانعة، شجرة على شفا الموت، البلبل الصّامت، النّجم الآفل، اللّيل أقبل، الصّبح أقبل، سلطان اللّيل، الفجر الأوّل، الشّفق، الطّائر السّجين، صورة من صور اللّيل، ليلة، ليلي طويل، الرّيح، الظّبي النّافر، دمع الشّفق".

- **التّأمّل في النّفس الإنسانية:**

لعلّ من أهمّ وأبرز ملامح الرّومانسية الحديثة، ما يعتقده الشّاعر من أنّ ذاته هي المحور الأساسيّ الذي يجب أن يدور حوله المجتمع، فالرّومانسية تعتمد في المقام الأوّل على العواطف الإنسانية، وهي في طبيعتها فرديّة ذاتية.

وقد أطلق الرّومانسيون العنان لمشاعرهم الفرديّة، حتّى جاء أدبهم صورة عاكسة لذوات نفوسهم، فيرى (هيجل) أنّ رؤية العالم الخارجي متوقّفة على الذّات الإنسانية، حيث يقول: "وما دامت الذّوات تتغاير فإنّ كلا منها يخلق العالم على صورة خاصّة، ومن شأن هذا النّظر أن يجعل من الذّاتي خالقًا للموضوعي، ومن العالم الدّاخلي للذّات العارفة أساسًا لصورة العالم الخارجي لديها، وأن يقدم الشّعور والعيان والعاطفة على العقل والخبرة والتّجربة"(١)، ويؤكّد ذلك الرّومانسيّ الألماني (نوفاليس، ت: ١٨٠١م)، الذي عرّف الشّعر بأنّه: "تمثيل للشّعور ولعالم النّفس في مجموعه، وكلّما كان الشّعر فرديًّا، وذا طابع محلّي وصبغة حاضرة ذاتية كان أقرب إلى صميم الشّعر"(٢).

وقد لجأ شاعرنا تيمور إلى وصف ما يعتمل في نفسه من مشاعر متباينة، تتأرجح دائمًا بين الحزن والسّرور، والحبّ والبغض، واليأس والتّفاؤل، والهدوء والثّورة، والعطاء والمنع...الخ، فنظر إلى ذاته الإنسانية نظرة متأمّل، ولأنّه غالبًا ما ينظر إليها بعين العاشق المكلوم، أو البائس المهموم، فأوّل ما فطن إليه دموع عينيه، مستحضرًا قدرة الله– تعالى– وحكمته في خلقها، فقطرات الماء الصّغيرة هذه وإن كانت لا تغيّر من الواقع المفروض شيئًا، إلا إنّها تريح القلب وتهدّىء الرّوح، فتسكّن ما بقلب ذاك العاشق الولهان من عواصف الهُيام، وتُذيق عينيه المسهّدتين لذّات المنام، وتطرد من فكره المضطرب أشباح الحِمام، وكأنّها تمتصّ ما بداخله من آهات وآلام، لتخرجها حارّة ملتهبة، فجعلها عنوانًا لقصيدته "دمعة عين"، وأخذ يناديها متسائلا عن منبعها الدّافيء الذي تُبعث منه، ولكنّه لا ينتظر

(١) مقدّمة في نظرية الأدب، د. عبدالمنعم تليمة، ط١، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، مصر، ١٩٩٧م، ص٢٦٢.

(٢) الرّومانتيكية، د. محمّد غنيمي هلال، ط دار نهضة مصر، القاهرة د.ت، ص٤٦، ٤٧.

جوابًا؛ لأنّها لابدّ أن تكون مبعوثة إليه من دار الهناء، محمولة على أكفّ أحلام الغرام، فيقول[١]: **(من مجزوء الكامل)**

يَـــا قَـطْـــرَةً قَـــدْ أَسْكَنَـــتْ فِـــي الْـــقَلْبِ عَاصِـــفَةَ الْهُيَـــامْ

ذَاقَـــتْ عُيُونِـــي بَعْـــدَ أَنْ أُرْسِلْـــتِ لَـــذَّاتِ الْـمَنَـــامْ

وَطَـرَدْتِ مِـنْ فِكْـرِ الْفَتَـى الْـ مَهْجُـورِ أَشْبَـاحَ الْـحِمَامْ

مِـــنْ أَيِّ نَبْـــعٍ قَـــدْ بُعِثْـــ تِ لِـعَيْـــنِ صَـــبٍّ لا تَنَـــامْ

حَـمَلَتْـــكِ مِـــنْ دَارِ الْـهَنَـــا ءِ أَكُـــفُّ أَحْـــلامِ الْـغَـــرَامْ

وكثيرًا ما يرى الرّومانسيون أنّ الدّموع تأتيهم من الجنان، التي تمثّل الاكتمال الرّوحاني، الذي طالما يبحثون عنه في أشعارهم، وهذا ما بدا واضحًا عند شاعرنا، حين شبّه دمعة عينيه بالوردة المزهرة، في جنّة مترعة بالنّبل والطّهارة والوئام، ويسألها متعجّبًا كيف استساغت فراق عالمها الجميل الفتّان، لتلتقي بعالم آخر محفوف بالظّلمة والذّل والانقسام، متمنيًّا لو حملت في أوراقها البيضاء أنوار السّلام، ثمّ يتوجّه إليها في نهاية الحديث بعتابٍ رقيق؛ لأنّها لم تدم سوى لحظات قليلة ثمّ هاجرت إلى عالمها، وقد بخلت عليه حتّى بطيف المنام، فلم يملك غير أن يعلّل نفسه بأثرها الذي تركته على خدّيه، وقبرها الذي شيّدته في قلبه؛ لتكون بذلك عنوانًا لهذا الصّبّ المستهام، فيقول[٢]:

يَـــا وَرْدَةً مِـــنْ جَنَّـــةٍ فِيْهَـــا الطَّهَـــارَةُ وَالوِئَـــامْ

كَيْـــفَ ارْتَضَـــيْتِ لِقَـــاءَ ظُلْـــ مَـــةِ دَارِ ذُلٍّ وَانْقِسَـــامْ؟!

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ٩٥، وديوان محمّد تيمور، ص١٥.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ٩٥، ٩٦، وديوان محمّد تيمور، ص١٥.

أَحَمَلْـــتِ فـــي أَوْرَاقِـــكِ الْـــ بَيْضَـــاء أَنْـــوَارِ السَّـــلامْ؟

مَـــا دُمْـــتِ إلا بُرْهَـــةً مَـــا الهَجْـــرُ مِـــنْ طَبْـــعِ الكِـــرَامْ

لَـــكِ فـــي الخُـــدُوْدِ بَقِيَّـــةٌ عُنْـــوَانُ صَـــبٍّ مُسْـــتَهَامْ

وَبَنَيْـــتِ قَبْـــرَكِ فـــي قُلُـــو بِ العَاشِـــقِينَ أُوْلِـــي السِّـــقَامْ

يَـــا مَـــنْ قَصِـــيْرٌ عُمْرُهَـــا لَـــمْ يَـــأتِ طَيْفُـــكِ فـــي المَنَـــامْ

ويمكن الوصول إلى خلفيات تأمّل شاعرنا ذاته، وما أودع الله– سبحانه وتعالى– فيها من أسرار وعجائب، من خلال قصيدته "القلب"، التي نظمها متأمّلا في قلبه ومتعجّبًا، فتلك العضلة الصّغيرة التي لا تتجاوز قبضة اليد تقريبًا، قد جعل الله– تعالى– في تكوينها خاصّية عجيبة، لا تستطيع الأجهزة الضّخمة المعقّدة أن تقوم بمثلها، فهي موضع الوجدان في جسم الإنسان، ومركز المشاعر والانفعال، ودليل النّعم والرّزيا، وما يترتّب عليهما من أفراح وأحزان، وكعادته يخصّ من بين قلوب البشريّة بالعناية والاهتمام قلب المحبّ، الذي لم تُحكّم فيه أسياف العدا، ولكنّ المحبوب قد احتكم، فقسا عليه وظلم، وتركه في حالة يُرثى لها من العذاب والألم، ولا يجد ما يخفّف عنه سوى دمع على خدّيه تدفّق وانسجم، فيرفع أكفّ الضّراعة إلى ربّه– عزّ وجلّ– داعيه أن يرحم ذلك القلب إذا ما ظلام اليأس به التطم، فيقول[1]: **(من الرمل)**

مَوْضِـــعَ الْـــوِجْدَانِ فِـــي أَجْسَـــامِنَا وَدَلِـــــيْلا للرَّزَايَـــــا وَالـــــنِّعَمْ

لَـــمْ تحكَّـــمْ فِيْـــكَ أسْـــيَافُ العِـــدَا وَبِـــكَ المَحْبُـــوبُ يَـــا قَلْـــبُ احْـــتَكَمْ

لَـــمْ يُخَفِّـــفْ عَنْـــكَ نِيْـــرَانَ الجَفَـــا غَيْـــرُ دَمْـــعٍ فَـــوْقَ خَـــدَّيَّ انْسَـــجَمْ

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ٩٧، ٩٨، وديوان محمّد تيمور، ص١٦، ١٧.

غَيْـرَ أنِّـي قَـدْ أبَيْـتُ الـذُّلَ إذْ أنْـتَ مَـنْ عَلَّمْتَنِـي هَـذَا الشَّـمَمْ

رَحْمَـةً بِالقَلْـبِ يَـا رَبِّـي إذَا مَـا ظَـلامُ اليَـأسِ بِالقَلْـبِ الـتَطَمْ

وللتّأمّل في الذّات الإنسانيّة عند الشّاعر بواعث نفسية، تدفعه دائمًا نحو "الانطواء على النّفس، والتّعبير عنها في تجارب مختلفة من التّأمّل، تلفّها أثواب من العاطفة كالحسرة والألم والخوف والتّشاؤم"(١)، ويأتي في مقدّمة هذه الدّوافع، الشّعور النّفسي بالاغتراب.

وكثيرًا ما يتمّ الخلط بين مفهومي "الغربة، والاغتراب"، ولكن هناك فرق بينهما، فالغربة هي "غربة عن المكان بالسّفر أو النّفي أو الهجرة"(٢) أمّا الاغتراب فهو "الإحساس بالوحدة وشعور بانقطاع الإنسان عن الأشياء والأشخاص الذين يحيطون به، وشعور بالسّأم والوحشة بين الأهل والنّاس وأبناء المجتمع، دون أن يكون هناك أنيس أو قريب، وعدم الشّعور بالتّعاطف أو بالبهجة شعورًا صادقًا من أعماق النّفس، بسبب العوامل النّفسية الدّاخلية"(٣).

وقد جُمع لشاعرنا تيمور بين هاتين التّجربتين، فذاق مرارة الغربة المكانية حين سافر إلى أوروبّا لدراسة الطّبّ والقانون، وتجرّع قسوة الاغتراب النّفسي حين شعر نفسه غريبًا في مجتمعه، وبين أهله وأصحابه، ممّا كان له أثر عظيم في شعره، فأخذ طابع الحزن والاستكانة، واستعذاب أسى الوحدة والفردية، والاستغناء

(١) الشّكل والمضمون في شعر إبراهيم بديوي، د. محمّد علي داود، ط١، مطبعة الأمانة، ١٤١١هـ= ١٩٩١م، ص١٦٢.

(٢) الغرابة، المفهوم وتجلّياته في الأدب، د. شاكر عبدالحميد، ط١، عالم المعرف، ١٤٣٣هـ= ٢٠١٢م، ص٢٦.

(٣) الاغتراب والحنين بين شعراء المشارقة والأندلسيين في القرن السّادس الهجري، مها بنت عبدالله الزّهراني، ط٢، نادي المنطقة الشّرقية الأدبي بالدّمام، ١٤٢٥هـ= ٢٠٠٤م، ص١٧.

بمظاهر الطّبيعة عن البشريّة، فظلام اللّيل أُمُّه الحنون وصديقه الوفي، وأمواج البحر ألحانه العذبة التي يتلذّذ بها، ونجوم السّماء رفيقته الجميلة التي يناجيها، وهذا ما عبّر عنه في قصيدته "خواطر الوحدة"، التي شخّص فيها خواطر وحدته إنسانًا ظلومًا طاغيًا، مزّق أوتار قلبه، وكساه بدلا عنها ثياب الحزن والألم، يقول[1]:**(من الرمل)**

سَـــــكَنَ اللَّيْـــــلُ وَقَلْبِـــــي ثَـــــائِرُ

وَعُيُـــــــــــونِي لا تَنَـــــــــــامْ

وَانْقَضَـــــى صَـــــبْرِي وَحَظِّـــــي عـــــاثِرُ

وَشُـــــــــــجُوْنِي وَالظَّـــــــــــلامْ

نَسَـــــجَتْ للقَلْـــــبِ ثَـــــوبَ الأَلَـــــمِ

أَسْـــمَعُ الأَلحَـــانَ مِـــنْ مَـــوجِ البِحَـــارِ

وَأُنَـــــــــاجِي كُـــــــــلَّ نَجْـــــــــمِ

وَظَـــــلامُ اللَّيْـــــلِ مَسْـــــدُولُ الخِمَـــــارِ

لا يُـــــــــدَاجِي نَضْـــــــــوَ هَـــــــــمِّ

فَهْـــــــوَ أُمٌّ لِضَـــــــحَايَا السَّـــــــقَمِ

وسواء أكان الاغتراب النّفسي عند الشّاعر تجربة ذاتية أو رؤية فنّية، تأثّر فيها بالشّعر الرّومانسيّ الانجليزي، فالذي يهمّنا هو تمثّله لها، وسيطرته عليها، حتّى تصبح مشحونة بالمعنى من الدّاخل لا من الخارج، ملوّنة بالأحاسيس

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١١٨، وديوان محمّد تيمور، ص٣٢.

المتصارعة في داخل أعماق النّفس، وهذا ما نجح فيه تيمور أيّما نجاح، فلمس إحساس المتلقّي، وأثار انفعاله الشّعوري.

وثمة محاولات ووسائل يلجأ إليها الرّومانسي للتّغلّب على اغترابه النّفسي، منها: الحبّ، والصّداقة، والفنّ، وهنا تكمن الدّلالة العميقة للحبّ، بوصفه منهج تعويضي يعتمده المغترب للخروج من عزلته، ولكن صدمة إخفاقه في هذا الحبّ ستقوده حتمًا إلى اغتراب آخر عاطفيّ[١]، وقد أخبرنا النّصّ الشّعري لتيمور فيما سبق أنّه فُجع في حبّه فجيعة بالغة أضافت إلى اغترابه النّفسيّ عناصر جديدة من الخوف والقلق والحزن والكآبة، حتّى يئس من حياته، وصار لا يرى العيش إلى دمعة مهراقة، تحمل في طيّاتها الآلام والأوجاع، فيقول[٢]: **(من الكامل)**

اللّيـــلُ أقْبَـــلَ وَالمَنَـــامُ حَـــرَامُ ... أتَنَـــامُ عَـــيْنٌ مِلْؤهَـــا الآلامُ؟

لا تَسْـتَبِيْنُ العَـيْنُ نُـورَ رَجَائِهَـا ... وَالنُّـوْرُ فـي عَـيْنِ البَئِـيْسِ ظَـلامُ

رُوْحٌ يُرَوِّعُهَـا الأسَـى وَيُثِيْرُهَـا ... نَـارٌ لَهَـا بَـيْنَ الضُّـلُوعِ ضِـرَامُ

اليَـأسُ رَائِـدُهَا وَتِلْـكَ مَشِـيْئَةٌ ... للـــدَّهْرِ لا نَقْـــضٌ وَلا إبْـــرَامُ

مَـا العَـيْشُ إلا عِبْـرَةٌ مِهْرَاقَـةٌ ... فـي طَيِّهَـا الأوْجَـاعُ وَالأوْهَـامُ

داءُ الحَيَـاةِ لَـهُ النُّفُـوسُ فَرِيْسَـةٌ ... وَدَوَاؤُهُ بَـيْنَ الـوَرَى الأحْـلامُ

وَالسَّـعْدُ بَـرْقٌ كَـاذِبٌ وَمَـزَارُهُ ... لابْـنِ الحَقِيْقَـةِ فـي الحَيَـاةِ لِمَـامُ

(١) يُنظر: العزلة والمجتمع، نيقولاي برديائف، ترجمة/ فؤاد كامل عبدالعزيز، مراجعة/ علي أدهم، ط١، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٠م، ص١١٩، ١٢٠، والاغتراب في الشّعر العراقي المعاصر "مرحلة الرّوّاد"، محمّد راضي جعفر، ط١، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٩م، ص١٧.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٧، وديوان محمّد تيمور، ص٢٣.

استطاع الشّاعر في هذه الأبيات أن يكشف لنا عن رؤيته التّشاؤمية للحياة، فما سعده فيها إلا كذبة كبيرة، لقاؤها قصير كالبرق الخاطف، ممّا جعله يصوّر تلك الحياة البائسة بالدّاء المعضل، الذي يتوغّل في أعماق النّفس البشريّة حتّى يوقعها فريسة له، وليس لها غير الأحلام دواءً ومهربًا، ولا شكّ أنّها محاولة للتّحرّر من عالمه الدّنيوي وقيوده المادّية، إلى عالم الخيال والأحلام وفضاءته الرّوحية، ولا عجب، فهي في الذّهنية الرّومانسيّة "كالشّعر، وككلّ ما يوحي به اللاشعور، لها قيمة تسمو على كلّ تقدير، وذلك أنّها تنتزعهم من حياة العزلة حيث يعيشون أفرادًا متفرّقين، وتوصلهم بالأعماق النّفسية، التي تسخر من الحياة السّطحية، فتربطهم بروابط خفية مع مصيرهم الأبدي"(١).

وهكذا نرى أنّ التّجربة العاطفية للشّاعر لم تفتح له نافذة في جدران غربته، وإنما ساعد إخفاقه فيها على توسيع تلك الرّقعة السّوداء بداخله، وانعكس أثره على سلوكه الاجتماعي مع الآخرين، فراح يعشق اللّيل ووحشته، ويزهد العيش وكدرته، وطاف بالحياة شريدًا، وكأنّه يبحث عن المثل العليا في عالم آخر بعد أن ضاق به عالمه، وتمثّله جدارًا صلدًا من الزّيف والتّفاهة، والغدر والخيانة، فلا صديق يؤنس وحدته، ولا رفيق يبثّ له شكوته، فيقول(٢): **(من الطويل)**

أَرَى كَوْكَبَ الآمَالِ يَبْعُدُ نُوْرُهُ وليل الأسَى وَالهَمّ تَدْنُو غَيَاهِبُهْ

وَأصْبَحْتُ مقطوع الرَّجَاءِ فَتَارَةً يُغَالِبُنِي دَهْرِي وَطَوْرًا أُغَالِبُهْ

(١) الرّومانتيكية، د. محمّد غنيمي هلال، ص٨٨.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٩، وديوان محمّد تيمور، ص٤٠، ويُنظر أيضًا في شكواه من غدر النّاس وخيانة الأصحاب: قصيدة "الشّاعر الغضبان"، ص٢١، وقصيدة "ظلام النّفس"، ص ٢٢، وقصيدة "أمس واليوم"، ص ٢٣، وقصيدة "اللّيل أقبل"، ص ٢٤، وقصيدة "سلطان اللّيل"، ص ٢٥، ٢٦، وقصيدة "الجرح الأول"، ص ٤١ من الديّوان.

وَمَا سُهْمَتِي فـي العَيْشِ إلا مُصَابُهُ وَلا أنَـا أرْجُـو اليَـوْمَ مَـا أنَـا طَالِبُـهْ

تَقَرَّبْـتُ أهْـلَ الأرْضِ فِـي كُـلِّ بَلْـدَةٍ فَلَمْ أرَ بَيْنَ النّاسِ خِلْصًا أُصَاحِبُهْ

أبُثُّ لَـهُ مَـا حَفَّزَ الحُبُّ فـي الحَشَـا وَرَنَّـقَ مِـنْ صَـفْوٍ تَـدَاعَتْ جَوَانِبُـهْ

فَيَـا قَلْـبُ صَـبْرًا فَالحَقَـائِقُ مُـرَّةٌ وَيَـا نَفْسُ لَيْسَ الحُبُّ قِرْنًا أُحَارِبُـهْ

وَيَا مَنْ يَرَى فِي العَيْشِ أمْنًا وَرَاحَـةً هَنِيْئًا لَكَ الكَأسُ الذي أنْتَ شَارِبُهْ

ولعلّ من أكبر البواعث على ضيق الشّعراء الرّومانتيكيين بالنّاس والحياة "إحساسهم بأنّهم على سموّ في النّفس لا يفضلهم فيه غيرهم، وأنهم لن ينالوا في الحياة ما هم أهل له، وأنّ فيهم مواهب عالية لا مكان لاستخدامها في عالم الواقع، وعواطف قوية لا تجد غذاء"(١)، وهذا الإحساس كثيرًا ما تتردّدت أصداؤه في ديوان تيمور، على نحو ما جاء في قصيدته "نفس الشّاعر"، التي يطلعنا من خلالها على نفسه الشّاعرة، وما تنطوي عليه من صفات عالية رفيعة، قد يقلّ نظيرها، كالصّدق في الحبّ، والتّرفّع عن الذّل، والهيام في سحر الطّبيعة الغنّاء، والتّفكّر في أسرار الكون والحياة، والتعاطف الإنساني مع الفقير والضّعيف من أبناء المجتمع، فمثل تلك النّفس لا يمكن أن تباع يومًا أو تُشترى، يقول(٢):

(من مجزوء الكامل)

مَـــنْ ذَا الـــذِي لا يَرْتَضِـــي فِـــي الْحُـــبِّ أَنْ يَتَغَيَّـــرَا؟

وَإِذَا رَأَى ذُلَّ الْـهَـــوَى رَفَـــضَ الْـهَـــوَى وَاسْتَـــكْبَرَا

عَشِـــقَ الطَّبِيـــعَةَ يَـــوْمَ أَنْ لَـبِسَـــتْ لِبَاسًـــا أَخْضَـــرَا

وَإِذَا دَنَـــا الـلَّـيْـــلُ الْبَهِيْـــمُ، وَجَـــاءَ يَعْثُـــرُ بِالْـــكَرَى

(١) الرّومانتيكية، د. محمّد غنيمي هلال، ص٥١، ٥٢.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٢، وديوان محمّد تيمور، ص٢٠.

يَتَوَسَّـــدُ الصَّخْـــرَ الأَصَـــمَّ مُفَكِّـــــــرًا مُتَـــــــذَكِّرَا
مَـــنْ ذَا الـــذِي قَـــدْ هَالَـــهُ دَمْـــعُ الْـفَقِيـــرِ إِذَا جَـــرَى؟
مَـــنْ ذَا الـــذِي يَبْكِـــي الأَمَـــا نَـــةَ وَالْـوَفَـــا بَيْـــنَ الْـــوَرَى؟
هَـــذَا الـــذِي لَـيْسَـــتْ لَـــهُ نَـفْـــسٌ تُـبَـــاعُ وَتُشْتَـــرَى

وبذلك يكون الشّاعر قد عاني شتّى أنوع الاغتراب "المكاني، والاجتماعي، والعاطفي، والنّفسي"، حتّى بلغت به مشاعر اليأس، والانفصام عن المجتمع، والشّعور بهشاشة الحياة ذروتها، وأخذ يفكّر في وسيلة تخرجه من ظلمات نفسه، فلم يجد إلا الموت، فبدأ يفكّر فيه، ويميل إليه، وينتظر قدومه؛ ليس الموت المخيف، وإنّما الموت الحنون المخلّص، الذي يمثّل لكثير من أصحاب المذهب الرّومانسي الرّاحة الأبدية من شقاء الدّنيا ومتاعبها، فنراه في قصيدة "ظلام النّفس" يخاطبه، قائلا[1]: **(من مجزوء الكامل)**

أَسْـــرِعْ وَسَـــدِّدْ فِـــي الطَّرِيْـــ قِ خُطَـــاكَ إِنَّ الْعَـــيْشَ غَـــدْرْ
أَسْـــــرِعْ فَإِنِّـــــي يَـائِـــسٌ إِذْ لَيْـسَ بَيْـنَ النَّـاسِ بِـرْ
أَسْـــرِعْ وَخُـــذْ رُوحِـــي وَلا تَرْحَـــمْ فَلَيْـسَ لَـدَيَّ صَـبْرْ
يَـــا مَـــوْتُ لا تَرْحَـــمْ شَبَـا بِـــي إِنَّـــهُ وَاللهِ مُـــرْ
أَمِـــنَ الْمَصَائِـــبِ لِـــي فُـــؤَا دٌ أَمْ مِـــنَ الأَحْـــزَانِ عُمْـــرْ؟
مَـــاذَا لَقِيـــتُ مِـــنَ الْحَيَـــا ةِ وَمَـــا بِهَـــا شَـــيْءٌ يَسُـــرْ؟

فيأس الشّاعر من النّاس والحياة، وعجزه فيها عن تحقيق الآمال والأمنيّات قد حاصره من كلّ اتّجاه، ولم يترك له سبيلا للفرح والنّجاة، ممّا جعله ينادي الموت، ويحثّه على سلب روحه من جسده، بل ويلحّ عليه سرعة الإجابة، فقد نفذ

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٤، ١٠٥، وديوان محمّد تيمور، ص٢٢.

صبره، ويناشده ألا يرحم شبابه، فهو شباب بائس حزين، عيشه في الدّنيا كدر ومرّ.

ولم يكن حبّ الرّومانسيين للموت، وتغنّيهم به في أشعارهم ضعفًا يسوقهم إليه الخوف من خوض غمار الحياة، بل كان "فيضًا من الحيوية التي تدفع بأصحابها إلى الانطلاق في عالم مثالي، لا يلبثون معه أن يكرهوا ما حولهم من عالم النّاس، ويضيقون به...، وهذا ما يفرّق بين تمنّي الموت على لسان العاجزين القاعدين، وبين التّطلع إلى الخلود في خواطر المجاهدين من الرّومانتيكيين"(١)، وعليه، فاستسلام تيمور للموت لم يكن خوفًا وهربًا من واقعه الأليم، بقدر ما كان رغبةً في الخلاص من الشّقاء والجحيم، وطمعًا في مكان أفضل، يتذوق فيه طعم الرّاحة والهناء والنّعيم، ولمّا لم يجد سبيلا للوصول إلى مثل هذا المكان سوى الموت، راح يشتهيه ويطلبه، ولا أدلّ على ذلك من قصيدة "الشّاعر الغضبان"، التي تمثّل صرخة من صرخات نفسه المملوءة بالهموم والأحزان والذّكريات، وشظية من شظايا قلبه المحطّم على صخور الحياة، إذ يقول ممجّدًا للموت، وهائمًا مفتتنًا به(٢): **(من الخفيف)**

هَيِّئُوا لِي فِي بَاطِنِ الأَرْضِ قَبْرًا ... وَدَعُونِي أَنَامُ تَحْتَ التُّرَابِ
فِي ظَلام القُبُورِ رَاحةُ نَفْسِي ... وَمِنَ النُّورِ شِقْوَتِي وَعَذَابِي
وَادْفِنُوا فِي التُّرَابِ دِيْوَانَ شِعْرِي ... فَوقَ قَلْبِي المَملُوء بِالأَوْصَابِ
فِيهِ مَكْنُونُ مَا احْتَوَاهُ جَنَانِي ... وَعَزِيزٌ فِرَاقُ ذَاكَ الكِتَابِ
هُوَ بَعْضِي فَهَلْ أَمُوْتُ وَأَنْسَى ... فِي ظَلامِ الحَيَاةِ نُورَ شَبَابِي؟

فالشّاعر قد ضاق ذرعًا بحياته، وما عاناه فيها من آفات إنسانيّة، كالغدر، والخيانات، ونقض العهود، وتثبيط الهمم، وقتل الآمال، وتيئيس النّفوس، وترهيب

(١) الرّومانتيكية، د. محمّد غنيمي هلال، ص٥٠، ٥١.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٢، وديوان محمّد تيمور، ص٢٠.

الأرواح[١]، وغير ذلك ممّا يحوّل غير المرغوب إلى مرغوب تامٍ، حتّى عزم على الرّحيل إلى باطن الأرض؛ علّه يجد في ظلام القبر من الرّاحة والسّكينة مالم يجده في نور الحياة، ويطلب أن يرافقه في تلك الرّحلة الطّويلة ديوان شعره، الذي يعزّ عليه فراقه، ولمَ لا؟ وهو ملاذه الآمن الذي كان يركن إليه ويأنس به، وصومعة حبّه التي تلجأ إليها ذاته، فيعتكف بها، وتتناثر الكلمات في محرابها[٢]، وهو نور شبابه الذي ضمّنه مكنون قلبه، وأسرار حياته، حتّى صار بعضًا منه، يأبى أن يموت ويتركه وحيدًا في ظلمات الحياة وبؤسها.

ولا ندري أكان شاعرنا تيمور صادقًا كلّ هذا الصّدق في طلب الموت، ملحّا عليه، كثير التّضرّع إلى الله– تعالى– به، حتّى أُجيبت دعوته، فمات في سنٍّ صغيرة، أم أنّ كثرة همومه وأحزانه التي طواها في نفسه، خشية أن يُسبّب همًّا وغمًّا لمن حوله، قد أضعفت قلبه، وأنهكت جسده، فذبلت زهرة شبابه، وانطفأت شعلة كفاحه وإبداعه، وانتقل سريعًا من قصره الجميل إلى قبره الموحش، وبخاصّة أنّه مات بعد صراع مع المرض[٣]، أم أنّه كبعض الرّومانسيين الذين أزعجتهم الحياة الدّنيا، وما عانوه فيها من ضغوطات نفسية، وأزمات عاطفية، فسئموها وتبرّموا منها، ونادوا بالتّحرّر من قيودها، فصاروا وكأنّهم حفّزوا موتهم بأنفسم، وحفروا قبورهم بأيديهم ومنطوق ألسنتهم، وصدق رسول الله ﷺ إذ يقول: "لاَ تَدْعُوا عَلَى أَنْفُسِكُمْ، وَلاَ تَدْعُوا عَلَى أَوْلاَدِكُمْ، وَلاَ تَدْعُوا عَلَى أَمْوَالِكُمْ، لاَ تُوَافِقُوا

(١) يُنظر: مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٩، ١١٠، ١٣١، وديوان محمّد تيمور، ص٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٤١.

(٢) يُنظر: مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ٩٧، ١٠١، ١٠٢، ١١٠، ١٣٢، وديوان محمّد تيمور، ص١٦، ١٩، ٢٠، ٢٦، ٤٢.

(٣) يُنظر: مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ٣٠، ٣١.

مِنَ اللَّهِ سَاعَةً يُسْأَلُ فِيهَا عَطَاءٌ فَيَسْتَجِيبُ لَكُمْ"[١]، وأيًا ما كان السّبب، فالموت قدر محتوم، وقضاء من الله – تعالى– محكوم، إذا قضى به على قوم فلا يستأخرون عنه ساعة ولا يستقدمون، ولا يُسعفنا في هذا المقام إلا الدّعاء له بالرّحمة والغفران والقبول، فرحم الله شاعرنا تيمور.

ثالثًا: البعد الاجتماعي والإنساني:

لا يعني إحساس الشّاعر الرّومانسي بالاغتراب النّفسي أنّه كان بمعزل تامٍّ عن العالم الخارجي، وما يدور فيه من أحوال الحياة والأحياء، فليس ثمة انفصال بين الأديب والمجتمع الإنساني الذي هو فرد من أفراده؛ وليس معنى التّجربة الذّاتية أنّها مقصورة على حدود المعبِّر عنها، بل هي إنسانيّة بطبيعتها، فعلى الرّغم من التّباين والتّضاد الذي يميّز كلّ إنسانٍ في هذا الوجود عن غيره "فإنّ فينا جميعًا إنسانًا واحدًا، يتمثّل في هذا المخلوق المحدّد الطّاقات، اللا متناهي في الرّغبات والنّزعات، هذا المخلوق الضّعيف جدًا، والقوي جدًا، العاجز أشدّ العجز، والقادر أشدّ القدرة، يتمثّل في هذه الذّات الإنسانية التي تفرح وتحزن، تخاف وتقلق، تنتصر وتنهزم، تحبّ وتكره، والفنّان هو وحده القادر على التّعبير عنها، حتّى لو فصلنا بينه وبين العالم المحيط به، حتّى ولو كان منفردًا في جبل، أو منعزلا في صحراء"[٢].

فكما دقّق شاعرنا تيمور النّظر في ذاته الأنسانية متأمّلا، نظر كذلك إلى أحوال المجتمع والنّاس مؤازرًا ومتعاطفًا، فنراه لرقّة حسّه ورهافة مشاعره متّقد الأعصاب دائمًا، تشتعل روحه لبكاء الأمّ الثّكلى، وتهتزّ نفسه لدموع الطّفل

(١) صحيح مسلم، أبو الحسن، مسلم بن الحجّاج النّيسابوري، ت(٢٦١هـ)، تحقيق/ محمّد فؤاد عبدالباقي، ط دار إحياء التّراث، بيروت، د.ت، كتاب الزّهد والرّقائق، باب حديث جابر الطّويل وقصة أبي اليسر، الحديث رقم "٣٠٠٩"، ٤/ ٢٣٠٤.

(٢) قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث، ص٦.

اللّقيط، ويتحسّر قلبه لحال الفقير المعدم، وما يعانيه من بؤس وشقاء، وغير ذلك من الأحوال الإنسانية والقضايا الاجتماعية التي عاصرها وتأثّر بها، وصوّرها لنا خالدةً في شعره.

فنراه في قصيدة "الضّحايا" يسلّط الضّوء على الطّبقة الفقيرة الكادحة، مصوّرًا هموهما وآلامها بعاطفة إنسانيّة يعتصرها الحزن والألم، عاطفة إنسانيّة خرجت من دائرة الأنا المفردة لتتصهر في الذّات الجماعية، فيقول(١):

(من السريع)

أَسْمَعُ فِي اللَّيْلِ نُوَاحَ الأُلَى ... رَمَاهُمُ الْمَقْدُورُ فَاسْتَسْلَمُوا

يَبْكُونَ وَالرَّحْمَةُ فِي سِجْنِهَا ... مَشْلُولَةُ الأَعْضَاءِ تَسْتَرْحِمُ

تَئِنُّ وَالأَغْلالُ فِي جِيْدِهَا ... وَسَاجِنُ الرَّحْمَةِ لا يَرْحَمُ

يَمْشُونَ وَاليَأسُ إمَامٌ لَهُمْ ... يَقُوْدُهُمْ وَالحُبُّ يَبْكِيْهُمُ

وَالبُؤسُ يَمْشِي خَلْفَهُمْ وَالأسَى ... يَهُزُّهُمْ وَالنَّاسُ لا تَعْلَمُ

نَلْمَحُ فِي أعْيُنِهِمْ جَذْوَةً ... مِنْ نَارِ يَأسٍ فِي الحَشَا تُضْرَمُ

سَمِيْرُهُمْ شِعْرِي وَقَدْ جَاءَكُمْ ... لِيَنْقِلَ الشّكْوَى لَكُمْ عَنْهُمُ

فها هو محمّد تيمور ابن الطّبقة الأرستقراطيّة، وحسيب العائلة الثّرية، يرتفع بشعره إلى قمّة الإنسانية، فيتخلّى عن ضجيج الحياة وأنوارها، ويخلو بنفسه في هدوء اللّيل وظلماته، ليسمع نواح الفقراء البائسين، الذين يقضون ساعات من اللّيل الطّويل في البكاء والأنين، يناشدون الرّحمة في قلوب النّاس فلا تجيبهم، وكيف تجيب؟! وهي مغلولة يدها إلى عنقها، مشلولة الأعضاء بين جدران سجنها، في تصويرٍ بلاغيٍ بديع، لبست فيه الرّحمة ثوب إنسانٍ ضعيف محروم،

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢١، ١٢٢، وديوان محمّد تيمور، ص٣٤.

يعاني قسوة الذّلّ والقهر في ظلمات السّجون، ولا يخفى ما في قوله: "تئنّ والأغلال في جيدها" من تأثّرٍ واضح بألفاظ القرآن الكريم ومعانيه، مستحضرًا قول الحق تبارك وتعالى: ﴿وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَىٰ عُنُقِكَ وَلَا تَبْسُطْهَا كُلَّ ٱلْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُومًا مَّحْسُورًا﴾[١]، في التّرويج لدعوته الإنسانية والاجتماعية إلى نبذ آفة البخل ومنع العطاء؛ لما قد يتولّد عنها من مشاعر الحقد والكراهية بين أبناء المجتمع الواحد، فتحول دون مسيرته نحو التّطوّر والتّقدّم والرّقيّ.

ونراه في قوله: "سميرهم شعري وقد جاءكم، لينقل الشّكوى لكم عنهم" يجسّد من شعره صديقًا وسميرًا لهولاء الفقراء الكادحين، يعرف من أحوالهم وأخبارهم ما يخفونه بعفّتهم وكبريائهم وعزّة نفوسهم، دلّ عليه قوله: "نلمح في أعينهم جذوة، من نار يأس في الحشا تضرم"، فيأبى إلا أن يخفّف ذلك العبء الثّقيل عن أكتافهم، ليكشف بعاطفته الإنسانية، وقدراته التّصورية للوجود عن مأساتهم؛ علّهم يجدون من يمدّ لهم يد العون والمساعدة، فيرحم ذلّتهم، ويجبر كسرتهم، ولا يستثنى من الوجود كلّه غير طائفة من الأغنياء، الذين قست قلوبهم، وانعدمت ضمائرهم، فأغلقوا أمام الفقير أبوابهم، وحبسوا عنه أموالهم، فيقول[٢]:

وَسَـــوفَ لا يَسْـــمَعُ شَـــكْوَاهُمُ مَـــنْ يَحْـــبِسُ المَـــالَ وَلا يَنْـــدَمُ

لا يَعْـــرِفُ الـــلأوَاءَ إلا فَتًـــى تُذِيْقُـــهُ الأيَّـــامُ مَـــا يُـــؤْلِمُ

سِـيَّانِ فِـي عَـيْنِ الفَتَـى المُـدَّعِي مَـاءٌ جَـرَى فَـوْقَ الثَّـرَى أوْ دَمُ

وعندما يجتمع الفقر مع الغربة على قلب إنسان فلا شكّ أنّ آلامه تزيد، وأحزانه تتضاعف، فبعد أن كان يُعاني الفقر بين أهله وأحبابه، صار يعانيه

(١) سورة الإسراء، آية "٢٩".

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢١، ١٢٢، وديوان محمّد تيمور، ص٣٤.

دونهما، فلا حبيب يؤانسه، ولا قريب يواسيه، ولا وطن يحميه، ولمّا كان شاعرنا تيمور قد تجرّع مرارة الغربة والفراق، مناضلا في سبيل العلم وطلب النّجاح، مع يسر من العيش، فقد عزّ عليه حال ذلك الفقير الذي تجرّعها في سبيل القوت وطلب الرّزق، مع ضيق في العيش، وقلّة ذات اليد، فنجده في قصيدة "الغريب الفقير"، يصوّر لنا ما رآه بحسّه الفنّي الرّقيق، وعاطفته الإنسانيّة الفيّاضة، من نظرة ذاك الفقير إلى بلده الجديد ودار غربته، وقد امتلأت عينيه بالخوف والقلق، حتّى كأنّ هذا البلد بحر عميق واسع، يخشى أن يغرق في ظلمة أمواجه، ودائمًا ما تتقلّب مشاعره "الغريب الفقير" بين الرّجاء والخوف، الرّجاء في حياة كريمة، وحال أفضل، والخوف من فشل وخيبة أملٍ يعقبهما النّدم، إضافة إلى نار الحنين تستعر بين جوانحه، فاسودّت الدّنيا في وجهه، وصار من شدّة وجده، وفرط أساه يرى الحقائق "المحزنة" تلاحقه وتتبّع أثره، وكأنّها وجوه لنساء عابسات، والمسرّة "التي كان يأمل فيها" كالحلم، الذي لم يتحقّق فلم يشعر بها يومًا، والأكثر من ذلك أنّ الوجود في عينيه صار كالعدم، فيقول[١]: **(من مجزوء الكامل)**

يَرْنُـــو إلـــى البَلَـــدِ الجَدِيْـــ ... ـــدِ كَأَنَّـــــهُ بَحْـــــرٍ خِضَـــــمْ

يَلْهُـــوْ الرَّجَـــاءُ بِـــهِ كَمَـــا ... تَلْهُـــو بِـــهِ أيْـــدِي النَّـــدَمْ

مُتَلَفِّتًـــــا عَـــــنْ جَانِبَيْـــــ ... ـــهِ يُخِيْفُـــــهُ يَـــــأسٌ أصَـــــمْ

مُتَـــــذَكِّرًا لُغَـــــةً يُحَـــــرْ ... رِكُ شَـــــجْوَهُ مِنْهَـــــا الـــــنَّغَمْ

يَمْشِـــــي الهُوَيْنَـــــا مُطْرِقًـــــا ... لـــــلأَرْضِ يَدْفَعُـــــهُ الأَلَـــــمْ

كَـــــمْ لَيْلَـــــةٍ فَاضَـــــتْ دُمُـــــوْ ... عَ الحُـــــزْنِ مِنْـــــهُ كَالـــــدِّيَمْ

لَـــــمْ يَـــــنْسَ دَارَ الحُـــــبِّ إذْ ... لِـــــدِيَارِهِ تِلـــــكَ الـــــذِّمَمْ

وَيَـــــرَى الحَقَـــــائِقَ عَابِسَـــــا ... ت وَالمَسَـــــرَّةَ كَـــــالحُلُمْ

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ٩٣، ٩٤، وديوان محمّد تيمور، ص١٣، ١٤.

وَيَخَـــالُ مِـــنْ فَـــرْطِ الأسَـــى أنَّ الوُجُـــوْدَ هُـــوَ العَـــدَمْ

وربّما أسفر التّحليل الفنّي للقصيدة وفق نظريّة "شكلوفسكي"- المتمثّلة في "التّغريب"، والتي تنظر إلى النّشاط الأدبي باعتباره جزء لا يتجزّأ من الممارسات الاجتماعية- عن مجموعة من الرّسائل، أراد الشّاعر أن يوجّهها لمتلقّيه رأفةً به وشفقةً عليه، أوحت بها إليه تجربته الذّاتية في الغربة، لعلّ أهمّها، أوّلا: ألا يفرط في الآمال والأمنيّات؛ فكلّ إنسان لديه أمل، ولكن عليه ألا يفرط في التّعلّق به، لأنّه قد يتأذّى نفسيًّا إذا لم تسر الأمور على هواه، ووفقًا لرغباته، ولا تتأذّى نفسه فحسب، بل وتتأذّى له نفوس من حوله في بعض الأحيان، ثانيًا: ألا يطيل في أحزانه، فمن الطّبيعي أن يحزن الإنسان على الأمل الذي ضاع من بين يديه، والهدف الذي لم يتمكّن من الوصول إليه، ولكن طول حزنه سيكون عائقًا دون حلّ المشكلات، وتخطّي العقبات؛ لذا كان الأفضل أن يفكّر في الخطوات التّالية لتحقيق السّعادة المرجوّة أو النّجاح المنشود، ثالثًا: ألا يستسلم حال إخفاقه بسهولة، ولا يوفّر جهدًا في تحقيق أهدافه وأمنيّاته، فلا بدّ للمرء أنّ يحاول مرارًا وتكرارًا حتّى يجد النّجاح المقدّر له(١).

ثمّ ينتقل الشّاعر من تصويره الفنّي لقضية الفقر، وتعاطفه الإنساني مع ضحاياه، إلى إثارة قضيّة أخرى، لا تقلّ أهمّية عنها، وهي قضيّة الطّفل مجهول النّسب، أو كما أطلق عليه هو والمجتمع من قبله "الطّفل اللّقيط"، تلك القضية التي غدت ظاهرة متفشّية تشغل كثير من المجتمعات، سواءً من حيث علاجها

(١) يُنظر: تغريب اللّغة في شعر "الغريب الفقير" على ديوان تيمور عند فيكتور شكلوفسكي، بحث جامعي مقدّم من الباحثة/ ديبي بوسبيتا ساري؛ للحصول على درجة سرجانا "الماجستير" في قسم اللّغة العربية وآدابها، كلّية العلوم الإنسانية، جامعة مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية، مالانج، ٢٠٢٣م، ص٣٦: ٣٩.

أو الحدّ منها، أو التّعاطف الإنساني مع أحوال هذا الطّفل مجهول المصير، فيقول(١): **(من السريع)**

فَـــوقَ الثَّـــرَى أبْصَـــرْتُهُ نَائِمًـــا يَـــئِنُّ مِـــنْ جُـــوْعٍ وَبَـــرْدٍ شَـــدِيدْ

عَلَيْـــهِ ثَـــوبٌ أبْـــيَضٌ لَـــمْ أجِـــدْ فِـــي طَيِّـــهِ أسْـــرَارَ ذَاكَ الوَلِيـــدْ

كَأنَّـــــهُ مِـــــنْ حُسْـــــنِهِ وَرْدَةٌ تَرْشُـــقُهَا الحَسْـــنَاءُ بَـــيْنَ النُّهُـــودْ

تُلْفِيـــهِ لا يَعْـــرِفُ مَـــا يَبْتَغِـــي هَلْ يَعْرِفُ ابْنُ الأمسِ مَاذَا يُرِيد؟!

يَرْنُـــو إلـــى لَيْـــلٍ طَوِيْـــلِ الكَـــرَى مُسْـــتَرْحِمًا وَاللَّيْـــلُ بَـــاغٍ عَنِيـــدْ

كَأنَّـــــه وَاللَّيْـــــلُ مِـــــنْ حَوْلِـــــهِ وَفِـــي ظَـــلامُ اللَّيْـــلِ مَـــوْتٌ أكِيـــدْ

سَـــفِيْنَةٌ تَهْـــوِي بِـــلا مُنْقِـــذٍ وَبحْرُهَـــا الجَـــائِشُ هَـــذَا الوُجُـــودْ

لا يجد القارىء لهذه القصيدة نفسه أمام تيمور الشّاعر فحسب، وإنّما تيمور الأديب الرّوائي، يستوقفنا ليحكي لنا بلغته الرّقيقة، وأسلوبه الشّجيّ واحدة من رواياته الإنسانية، الباعثة على الانفعال النّفسي، والمشاركة الوجدانية، إنّها قصّة هذا الطّفل "اللّقيط" المسكين، ضحيّة الفساد الاجتماعي، والتّفكّك الأسريّ والأخلاقي، فيصوّره برغم حالته المزرية المؤسفة بالوردة البيضاء الجميلة، التي تضعها الحسناء على صدرها بقصد التّباهي والزّينة، وقد خصّ الوردة دون غيرها من الزّهور بالتّشبيه؛ لأنّها رمز البراءة والطّفولة والصّفاء، وكأنّه يوجّه بذلك لأمّ الطّفل عتابًا قاسيًا عنيفًا، وينكر عليها فعلتها التي لا تليق بما فطرها الله– تعالى– عليه من مشاعر الأمومة، متعجّبًا كيف استطاعت أن تطرح وليدها الصّغير "ابن الأمس" إثر ولادته بلا شفّقة ولا رحمة، وتنبذه في قارعة الطّريق "فوق الثّرى نائمًا" يعاني شدّة البرد ولوعة الجوع، لا يعرف من أين أتي؟ وإلى أين

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ٩٦، وديوان محمّد تيمور، ص١٥.

الطّريق؟! ولا يدري ما يبتغي في دنياه؟ وماذا يريد؟! ينظر حوله بعينيه البريئتين فلا يرى غير الظّلام المخيف، وكأنّه سفينة تهوي بلا منقذ في بحر ظلم هذا الوجود.

وتبدو براعة الشّاعر ودقّته في اختيار ألفاظه، حين عبّر عن رؤيته لهذا الطّفل بقوله: "أبصرته"، دون غيرها كأن يقول مثلا: "نظرت إليه"؛ لأنّ الإبصار أعمق وأدقّ وأشمل في الدّلالة على المعنى المراد، حيث يكون بالقلب والعقل والإدراك قبل العين، بخلاف النّظر فهو بالعين فقط، ولنا في قول الحقّ تبارك وتعالى: ﴿ وَإِن تَدْعُوهُمْ إِلَى ٱلْهُدَىٰ لَا يَسْمَعُوا۟ ۖ وَتَرَىٰهُمْ يَنظُرُونَ إِلَيْكَ وَهُمْ لَا يُبْصِرُونَ ﴾[1]، خير مرشد ودليل، كما يُلحظ تكرار الشّاعر للفظة "اللّيل" في البيتين "الخامس والسّادس" من هذه المقطوعة بشكلٍ متقارب ومنتظم، فكرّرها أربع مرّات، يعقبها في كلّ مرة بصورة من صور اللّيل العالقة في ذهنه، بما يتناسب مع حالته النّفسية إزاء انفعاله الشّعوري بهذا الموقف الإنساني الأليم، ومشاركته الوجدانيّة له، فتارة يجعله ليل صامت مخيف طويل الكرى، ممّا يجعل هذا الطّفل الصّغير يشعر بالوحدة والخوف، والاضطراب والقلق، وتارة أخرى يشخّصه في صورة إنسانٍ باغٍ عنيدٍ، لا يرحم دموع الطّفل ولا يأبه لحالته، وتارة ثالثة يجعل في ظلامه الدّامس لهذا الطّفل موت أكيد، فجاء استخدامه لظاهره "اللّيل" هنا باعتباره علامة كونية تحيل على الحزن والخوف واللا حيلة، وغيرها ممّا تعطيه لفظة "اللّيل" من مدلولات السّواد والقسوة التي يتعرّض لها أمثال هذا الطّفل، ثمّ يواصل حديثه عن أمّ الطّفل بشكلٍ واضح، وأسلوب صريح، فيقول[2]:

قَـــدْ حَرَمَتْـــهُ الأمُّ تَحْنَانَهَـــا وَالصَّـــدْرَ وَالثَّـــدْيَ وَلَـــثْمَ الخُـــدُودْ

(١) سورة الأعراف، آية "١٩٨".

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ٩٦، وديوان محمّد تيمور، ص١٥، ١٦.

يَنْسَـــاهُ فـــي البُـــؤْسِ أبٌ ظَـــالِمٌ فـــي دَهْـرِهِ يَحْظَـى بِعَـيْشٍ سَـعِيدْ

يَعِـــيْشُ لا يَعْـــرِفُ مَـــنْ أهْلُـــهُ كَأنَّـــهُ فِيْنَـــا شَـــرِيْدٌ طَرِيـــدْ

وَاللهِ عَـــارٌ يَـــا رِجَـــالَ النُّهَـــى أنْ يَظْلِـمَ القَـانُونُ هَـذَا الشَّـهِيدْ

العَـدْلُ يَـا مَـنْ شَـاقَهُ وَجْهُـهُ فـي هَـذِهِ الـدُّنْيَا رَهِـيْنُ القُيُـودْ

فهذه الأم قد حرمت طفلها الرّضيع ما هو في أمسّ الحاجة إليه من الشّراب، والطّعام، والعطف، والحنان، والرّعاية، والملاطفة، وعرّضته بفعلتها الشّنيعة للضّياع والانحراف، ويفيد التّعبير بصيغة الفعل الماضي مسبوقًا بحرف التّحقيق "قد" في قوله: "قد حرمته" ثبوت الحرمان للطّفل وتأكيده، كما أفاد التّعريف لكلمة "الأمّ" هنا مزيدًا من التّحديد والتّخصيص، أمّا والد الطّفل فكان أشدّ قسوةً وأكثر طغيانًا وظلمًا، إذ تبرَّأ من ولده، وألقى حمله الذي على ظهره، دون أن يرقّ له قلب، أو يرّف له جفن، أو يشعر بوخزةٍ من ألمٍ، أو بصحوةٍ من ضمير، ثمّ نسيه أو تناساه في محنته شقيّ بئيس، يعيش حياة الشّريد الطّريد، وأخذ هو ينعم بعيشه الجديد السّعيد، وقد جاء خطاب الشّاعر لوالد الطّفل حادًّا شديد اللّهجة، ربمّا لأنّه يمثّل ضلع المثلّث الأقوى في تلك القصّة المأساوية، فكان ينبغي أن يكون على قدر من المسؤولية تجاه طفله، وأسرته، بل والمجتمع بأسره، وفي نهاية القصيدة يطالب الشّاعر أن يكفل القانون حقوق هؤلاء الضّحايا الصّامتون من اللّقطاء ومجهولي النّسب.

ومن صورة الأمّ هذه إلى صورة أمٍّ أخرى، يفيض قلبها عطفًا وحنانًا، وتحترق روحها شوقًا وحرمانًا، إنّها "الأمّ الثّاكل" التي منيت بفقد ابنها وفلذة كبدها، فأودعته جوف الأرض مكرهة، ثمّ هامت على وجهها باكية متألّمة، تصرخ في هدوء اللّيل فلا يسمعها غير الظّلام الأقتم، الذي لا يرحم بكاءها، وترقد إلى جوار طفلها فلا ترى غير القبور الجاثمة، التي لا تنهض من سباتها، وتظلّ تناجيه فلا تجيبها غير أصوات العدم، كناية عمّا قد أصيبت به من حسرة

قلب وخيبة أمل، حتّى تهدّم بنائها، وفقدت في الحياة عزمها، وصارت كأنّها جثّة تتخبّط في أمواج بحر القدر، ولا يملك الشّاعر إلا أن يتعاطف معها، ويشاركها أحزانها، ويخلّد بما تجود به قريحته للإنسانية فيض دمعها مصبوغًا بحمرة الدّماء، وصوت أنينها منصهرًا في ساحات الفضاء الواسع، فيقول[١]:

(من الرمل)

وَقَفَتْ تَبْكِي وَمَا مِنْ سَامِعٍ غَيْرَ آذَانِ الظَّلامِ الأَقْتَمِ

لا تَرَى فِي فَحْمَةِ اللَّيْلِ إِذَا نَظَرَتْ غَيْرَ قُبُورٍ جُثَّمِ

تَصْدَعُ الظَّلْمَاءَ مِنْهَا صَرْخَةٌ خَرَجَتْ مِنْ قَلْبِهَا المُنْهَدِمِ

تَقْرَعُ الصَّدْرَ وَفِي الْقَلْبِ أَسًى شَقَّ ذَاكَ القَلْبَ شَقَّ الجَلَمِ

تَلْطِمُ الوَجْهَ بِكَفٍّ أَسْوَدٍ وَتُنَاجِي جُثَّةَ المُخْتَرَمِ

وَإِذَا مَا صَرَخَتْ جَاوَبَهَا مِنْ فَمِ الأَقْدَارِ صَوْتُ العَدَمِ

هِيَ وَالأَقْدَارُ تَجْرِي حَوْلَهَا جُثَّةٌ فِي مَوْجِهَا المُلْتَطِمْ

كذلك يتجلّى البعد الإنساني واضحًا لدى شاعرنا تيمور من خلال رفضه التّامّ للعبودية والذّلّ، وتعاطفه مع الضّعفاء المظلومين الذين يعانون الشّقاء والبؤس، وإيمانه الشّديد بانتصار الحقّ والعدل والسّلام، واحترام كرامة الإنسان، ورفضه لما يسود في المجتمعات من الفوارق الطّبقية بين النّاس، وإدانته لهذا الواقع المسيء المخزي، ومن أبرز مقطوعاته الشّعرية التي تصوّر أشكال العبوديّة، قوله من قصيدة "خوفو فرعون مصر"، مخاطبًا الملك خوفو، ومندّدًا بظلمه للشّعوب وبطشه[٢]: **(من الطويل)**

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٧، وديوان محمّد تيمور، ص٣٨، ٣٩.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١١٦، وديوان محمّد تيمور، ص٣٠.

أَقَمْتَ عَلَى الصَّحْرَاءِ قَبْرِكَ خَالِدًا بَنَاهُ لَكَ الشَّعْبُ الذِي لَمْ يُخَلَّدِ
بَنَى لَكَ أَهْرَامًا كَأَنَّ صُخُوْرَهَا صَحَائِفُ فِيْهَا الظُّلْمُ أَكْبَرُ مَشْهَدِ
بَنَاهَا بِلا أَجْرٍ سِوَى الجُهْدِ وَالطَّوَى وَرَوَّيْتَهَا مِنْ دَمْعِهِ المُتَجَدِّدِ
كَأَنَّ العَذَارَى حَوْلَ أَهْرَامِكَ التي بَنَيْتَ قَرَابِينٌ تُسَاقُ لِمَعْبَدِ
وَمَا النِّيْلُ إلا دَمْعُهُنَّ جَرَتْ بِهِ مَطَامِعُ ذِي بَطْشٍ بِهِ الظُّلْمُ يَقْتَدِي

تزخر أبيات الشّاعر هذه بالرّوح الإنسانيّة العالية، إذ يقف خلالها متعجّبًا مندهشًا، يتأمّل الأهرامات المصرية، وبناتها، ولكنّه لا يندهش من عظمة تأسيسها، بقدر ما يدهشه ويثير لوعة قلبه حال هؤلاء العبيد الذين بنوها، ورفعوا حجارتها الثّقيلة على ظهورهم، وتحت لهيب الشّمس الحارقة، كلّ ذلك بلا أجرٍ ولا تقدير سوى الجهد والعذاب والحرمان، ثمّ يأخذ من نهاية هذا الفرعون المستبدّ عبرةً وعظةً، يحذّر بها الطّغاة الظّالمين من عواقب ظلمهم، وأنّه سوف يرتدّ عليهم وبالا، فيقول(١):

وَلَمْ تَدْرِ مَا يُخْفِي الزَّمَانُ لأَهْلِهِ وَدَهْرُكَ يَا فِرْعَوْنُ أَكْبَرُ مُعْتَدِ
سَقَى نَفْسَكَ الكَأسَ الأَخِيْرَةَ بَعْدَمَا رَمَاكَ بِسَهْمٍ فِي الفُؤَادِ مُسَدَّدِ
قَضَيْتَ وَلَمْ يَنْفَعْكَ مَا كُنْتَ جَامِعًا فَنِمْتَ عَلَى الغَبْرَاءِ غَيْرَ مُوَسَّدِ
سَلَلْتَ سُيُوْفَ البَغْيِ جَذْلانَ ضَاحكًا فَقَالَ لَكَ المَوْتُ الزُّؤَمُ ألا اغْمِدِ
فَأَغْضَيْتَ طَرْفًا تَحْرِقُ الصَّخْرَ نَارُهُ وَنَكَسْتَ رَأسًا هَابَهُ كُلُّ أمْجَدِ

ونصل من ديوان تيمور، وما يضمّه من تجارب إنسانية سامية إلى وجه الحياة المشرق، ونظراتها المستقبلية المتفائلة، وأنغامها الموسيقيّة المطربة، إنّها "ضحات طفل"، تلك الضّحكات البريئة التي ما إن يسمعها المرء بقلبه قبل أذنيه

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١١٦، وديوان محمّد تيمور، ص٣٠.

حتّى يطمئن ويسكن، فإذا بهمّه الكبير يتبدّل فرجًا، وحزنه الشّديد سعادة وفرحًا؛ لذا فقد كان الشّاعر موفّقًا كلّ التّوفيق حين عبّر عن سماعه لها بلفظة "أُصغي"، دون غيرها، كلفظتي: "أسمع، أستمع" مثلا؛ فالإصغاء هو إطراق السّمع للمتكلّم مع ميل القلب لما يقول، والمرء منّا في طريقه يسمع كثيرًا من الأصوات دون أن يكترث لها، ولكن أن يُعطي أذنه لمن يهمّه كلامه، أو لما يحتاج أن يسمعه، فهذا هو الإصغاء، إذن فالأذن تسمع والقلوب هي التي تهوى فتُصغي، وكأنّ النّفس مستعدّة لذلك، من هنا كان الإصغاء تسمّع وليس مجرّد سمع، أمّا الاستماع فهو إطراق السّمع للمتكلّم بغية الفهم، ولكن دون ميل ولا هوى يمليه عليه داخله، ونحن أمام شاعر تاقت نفسه لسماع تلك الضّحات، وكأنّها خرجت من فم صاحبها؛ لتمسح على قلبه الذي ضاقت به سبل الحياة، فتفكّ أسره، وتجبر كسره، فإذا بوجه الحياة يُشرق أمامه من جديدٍ باسمًا متهلّلا، يقول[1]:

(من الكامل)

طِفْلٌ أتَانِي ضَاحِكًا فَرَأَيْتُ مِنْ ... ضَحَكَاتِهِ وَجْهَ الحَيَاةِ تَبَسَّمَا

أُصْغِي لَهَا وَكَأَنَّنِي مُسْتَقْبِلٌ ... فِي ظُلْمَةِ اللَّيْلِ البَهِيْمِ الأَنْجُمَا

لَوْ كَانَ يَسْمَعُهَا مَلِيْكٌ ظَالِمٌ ... لَبَكَى عَلَى أَحْكَامِهِ مُتَنَدِّمَا

أَوْ كَانَ يَرْسِمُهَا المُصَوِّرُ خِلْتَهَا ... لِجَمَالِهَا وَشْيَ الرَّبِيعِ مُنَمْنَمَا

تَحْنُو لَهَا أَوْتَارُ قَلْبٍ مُظْلِمٍ ... لَمْ يَلْقَ فِي نُوْرِ الحَقِيْقَةِ مَغْنَمَا

وَالشَّاعِرُ المَطْبُوعُ يَحْسَبُ أَنَّهَا ... أَلْحَانُ طَيْرٍ فِي الرِّيَاضِ تَرَنَّمَا

وَكَأَنَّهَا كَخَرِيْرِ مَاءٍ بَارِدٍ ... يُطْفِي بِهِ الظَّمْأَنُ نِيْرَانَ الظَّمَا

وَتُعِيْدُ فِي قَلْبِ الكَبِيْرِ شَبَابَهُ ... وَتَزِيْدُهُ فِي كُلِّ يَوْمٍ أَنْعُمَا

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ٩٤، وديوان محمّد تيمور، ص١٤.

وَتَـرُدُّ فـي بَيْـتِ الحَـزِيْنِ شُمُوسَـهُ فَكَأَنَّــهُ مِــنْ قَبْـلُ لَـمْ يَـكُ مُظْلِمَـا

وربّما عادت هذه الضّحكات الطّفولية الجميلة، التي تخلق جوًّا من البهجة والسّعادة والمرح، وتبعث في النّفوس روح التّفاؤل والأمل، لابنة الشّاعر الوحيدة، فما إن وهبه الله– تعالى– بها، حتّى أزالت همّه، وأحيت موات قلبه، وجعلته يرى نجوم ليله بعد طول غياب؛ لذا فلم تقتصر نظرته لوجهها الملائكي، وضحكاتها العفوية، على أنّها طوق نجاته الذي سيخرجه ممّا قاساه في حياته، وإنّما يراها الأمل في كلّ ما هو جميل، والخلاص من كلّ ما هو قبيح ومشين، فلو سمعها مليك ظالم، ورقّت لبراءتها وحسنها أوتار قلبه، لبكى على ما اقترفه في حقّ نفسه وغيره نادمًا متحسّرًا، ولو صوّرها الرّسّام بألوانه الخلابة، وريشته السّاحرة لخالها النّاظر من جمالها وشي الرّبيع مجمّعًا في لوحة ومرصّعًا، ولخالها الشّاعر المطبوع– لرهافة حسّه، ورقّة مشاعره– ألحان طير في الرّياض ترنّما، ثمّ يشبّهها في نهاية القصيدة بخرير الماء البارد، الذي يطفيء به الظّمآن نيران ظمأه، والأمل الذي يُعيد في قلب الشّيخ الكبير شبابه، وضوء الشّمس الذي يردّ للحزين روحه، بعد أن سلبتها ظلمة الحزن والأسى، فيحظى بطيب الحياة وينعم، حتّى كأنّه لم يك من قبل كئيبًا مظلما.

المبحث الثاني
تقنيات التّشكيل الفنّي في تجربة الشّاعر الوجدانية

أوّلا: العاطفــة

تعدّ العاطفة مقوّمًا أساسيًّا وعنصرًا مهمًّا من عناصر التّجربة الشّعرية، إذ هي الباعث الأوّل على الإبداع، وهي المفتاح الذي يسقط منه النّغم، وهي أيضًا السّمة المميزة والعلامة الفاصلة لكلّ عمل أدبي عمّا سواه من ضروب الكلام الأخرى التي تعتمد- غالبًا- على سرد الحقائق العلميّة الجافّة، البعيدة عن تصوير المشاعر الإنسانيّة، والانفعالات النّفسيّة(١).

ويُراد بالعاطفة: "كل ما يعتري الإنسان من ألوان الانفعال كالحبّ، والكره، والحزن، والألم، والشّكوى...، ومن هنا يتّسع مجال العاطفة، ويتناول الشّعر أساليب الحياة التي تجول فيها هذه العواطف، ويتأثّر بها الشّاعر"(٢)؛ ولا شكّ في أنّ هذه الحالات الوجدانية، والانفعالات الشّعورية المتباينة ليست قصرًا على الأديب، ولا تختص به دون غيره من المتلقّين، وإنّما هي قاسم مشترك بينهما، فالشّاعر الحق هو الذي يتمكّن من التّأثير في المتلقّي وجذبه إليه.

وشاعرنا تيمور شاعر رومانسي حسّاس، استطاع أن يعبّر عن أفكاره ومشاعره تعبيرًا عميقًا صادقًا، يأسر القلوب، ويأخذ الألباب، على نحو ما بدا

(١) في النّقد الأدبي، د. شوقي ضيف، ط٩، دار المعارف- القاهرة، د.ت، ص١٤٦، بتصرّف.

(٢) في النّقد الأدبي الحديث، د. محمّد إسماعيل شاهين، ط١، مطبعة الأمانة، ١٤٠٧هـ=١٩٨٦م، ص٤٣، وينظر كذلك في تعريف العاطفة: أسس النّقد الأدبي عند العرب، د/ أحمد بدوي، ط. دار نهضة مصر، ١٩٩٦م، ص٥٠٧، والعمدة في صناعة الشّعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق/ د. النّبوي شعلان، ط١، مكتبة الخانجي- القاهرة، ١٤٢٠هـ=٢٠٠٠م ، ١/١٩٣، ١٩٤.

واضحًا في تعبيره عن تجربته العاطفية في الحبّ، إذ يقول في قصيدة "استعطاف" مخاطبًا محبوبته[١]: **(من البسيط)**

حَبِيْبَتِي والأسَى فِي القَلْبِ مُكْتَمِنٌ يُغْشِيْهِ دَمْعٌ عَلَى الخَدَّيْنِ يَنْهَمِرُ

إنِّي وَرَبِّكِ لا أسْلُو الهَوَى أبَدًا وَكَيْفَ أسْلُو وَمَا لِي عَنْكِ مُصْطَبَرُ

إنْ تُنْكِرِي سُهْدَ عَيْنِي فِي الغَرَامِ إذَا حَنَّ الظَّلامُ فَعِنْدَ الأنْجُمِ الخَبَرُ

إنْ كُنْتُ أنْظِمُ فِيْكِ الشَّعْرَ مُرْتَجِلا فَذَاكَ وَحْيُ فُؤَادِي جَاءَ يَعْتَذِرُ

لا تَأخُذِينِي بِأقْوَالِ الوُشَاةِ وَلِي قَلْبٌ يُحِبُّكِ مَا فِي صَفْوِهِ كَدَرُ

نلمح قوة العاطفة في هذه الأبيات تتدفق من بين ثناياها، كما نلمح أيضًا صدق الأداء عند الشّاعر؛ وما ذلك إلا لأنّها نابعة من قلب محبٍ وعاشقٍ، لا يسلو عن هوى المحبوبة أبدًا، وكيف يسلو؟! وما له عنها مصطبر، فتجربته العاطفية قد ملأت قلبه، وسيطرت على فكره ووجدانه، حتّى أنّه لم يعد يتحمّل بُعد الحبيبة، ولا يقوى على الحياة بدونها، ففيها ينظم رقيق أشعاره، وعليها يبني آماله وأحلامه؛ من هنا وجدناه منذ بداية القصيدة، بل عنوانها "استعطاف" يتودّد للحبيبة، ويطلب منها العفو والسّماح على ما قد يكون اقترفه في حقّ غرامها دون قصد منه أو عمد، مؤكّدًا على وفائه الشّديد لعهدها، ومتبرّأً ممّا وشى به الحاسدين عندها.

ونلتقي في تجربة تيمور بالعواطف الذاتيّة الحزينة، والمشاعر الإنسانية الأليمة، حيث تفيض تجاربه الوجدانية بمعاني الحزن والأسى، وتصطبغ عاطفته فيها بصفات القوّة والصدق، والحرارة والسّمو، وتخلو تمامًا من الزّيف والافتعال؛ لصدورها عن شعور بالغ بالفقد والحرمان، وإحساس مرير بالغربة النّفسية

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٧، ديوان محمّد تيمور، ص٣٨.

والانكسار، وممّا يمثّل لذلك في ديوان الشّاعر قوله يائسًا من الحياة والنّاس[١]: (من الرمل)

كُـلُّ مَـا نَهْـوَاهُ يَمْضِـي عَـاجِلا لَيْتَـهُ يَمْشِـي بِنَـا فِـي مَهَـلِ

كُـلُّ شَـيْءٍ حَـائِلٌ عَـنْ شَـكْلِهِ تِلْـكَ فِينَـا سُنَّـةٌ لَـلأَزَلِ

سَلَـبَ الدَّهْـرُ هَنَـائِي إِنَّنِـي لِفَعَـالِ الدَّهْـرِ لَـمْ أَمْتَثِـلِ

عَقَّنِـي الإِخْـوَانُ إِذْ قَـدْ جَهِلُـوا إِنَّنِـي عَـنْ غَيِّـهِمْ فِـي شُـغُلِ

أَأُقَضِّـي الْـعُمْرَ أَرْجُـو وُدَّهُـمْ بَيْـنَ عُـذْرٍ مِنْهُـمُ أَوْ عَـذَلِ

أَنَـا بَيْـنَ النَّـاسِ طَيْـرٌ صَـادِحٌ نَـائِـحٌ فِـي عَرَصَـاتِ الـطَّلَلِ

تُخيّم عاطفة الحزن بظلالها السّوداء على أبيات الشّاعر، فهو في حالة يُرثَى لها من الحزن والكآبة، فكلّ شيء في الحياة قد عراه التّغيير والتّبديل، وكلّ شيء يهواه يمضي سريعًا، فها هو زمن أنسه وسعادته تولّى عنه وانقضى، حاملا ما كان له من أمل، ذلك الزّمن الجميل الذي مرّ عليه كالسّهم ووافى غيره، فتجرّع الصّاب في حياته بعد العسل، وها هم بعض الأصحاب والخلان يعقّونه، وينقضون عهوده، ممّا جعله يشعر بالحسرة الشّديدة والألم، ويزداد هذا الشّعور بما يعانيه الشّاعر من حالات الصّراع النّفسي، فكلّما أحسّ في نفسه الضّعف والانكسار والهوان، تظاهر أمام النّاس بالقوّة والصّبر، وعدم الاستسلام لخيانة الصّحب وقسوة الأيّام.

وهذه العاطفة الحزينة التي سيطرت على قلب الشّاعر، وتحكّمت في ميوله وأفكاره، قد سلّمته إلى الشّعور باليأس من الحياة، والرّغبة الأكيدة في الخلاص من شقائها ومتاعبها، فالتمس طريق أقرانه من شعراء الرّومانسية، متمنّيًا الموت

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٦، وديوان محمّد تيمور، ص٢٢، ٢٣.

وهو لا يزال في ريعان شبابه، ومقتبل عمره، علّه يحظى في ظلمة قبره ووحشته بما لم يحظَ به في نور الحياة وأُنسها من أسباب الرّاحة والسّعادة والنّعيم، فيقول مخاطبًا الموت[١]: **(من مجزوء الكامل)**

أَسْـــرِعْ وَسَـــدِّدْ فِـــي الطَّرِيْـــ ... قِ خُطَـــاكَ إِنَّ الْعَـــيْشَ غَـــدْرْ

أَسْـــــرِعْ فَإِنِّـــــي يَـائِـــــسٌ ... إِذْ لَيْـــسَ بَيْـــنَ النَّـــاسِ بِـــرْ

أَسْـــــرِعْ وَخُـــــذْ رُوحِـــــي وَلا ... تَرْحَـــمْ فَلَيْـــسَ لَـــدَيَّ صَـــبْرْ

يَـــا مَـــوْتُ لا تَرْحَـــمْ شَبَـــا ... بِـــــي إِنَّـــــهُ وَاللهِ مُـــــرْ

أَمِـــنَ الْمَصَائِـــبِ لِـــي فُـــؤَا ... دٌ أَمْ مِـــنَ الأَحْـــزَانِ عُمْـــرْ؟

مَـــاذَا لَقِيـــتُ مِـــنَ الْحَيَـــا ... ةِ وَمَـــا بِهَـــا شَـــيْءٌ يَسُـــرْ؟

والشّاعر لا يتوقّف عن حدّود العواطف الذّاتية، التي يمارسها المرء تجاه نفسه، وإنّما تجاوزها– برهافة حسّه، وصدق مشاعره– إلى العواطف الإنسانية، التي يمارسها تجاه غيره، كعاطفة الإشفاق على طبقة الفقراء الكادحين في المجتمع، والتّألّم إزاء ما يشعرون به من الفقد والضّياع والحرمان، والضّعف والذّل والهوان، ولا سيّما حين لا يجدون من يرحم ضعفهم، ويجبر كسرهم، ويسمع أنين شكواهم، فيقول[٢]: **(من السريع)**

أَسْمَـعُ فِـي اللَّيْـلِ نُـوَاحَ الأُلَـى ... رَمَاهُـمُ الْمَقْـدُورُ فَاسْتَـسْلَمُوا

يَبْكُـونَ وَالرَّحْمَـةُ فِـي سِـجْنِهَا ... مَشْـــلُوْلَةُ الأَعْضَـــاءِ تَسْـــتَرْحِمُ

تَـــئِنُّ وَالأَغْـــلالُ فـــي جِيْـــدِهَا ... وَسَـــاجِنُ الرَّحْمَـــةِ لا يَـــرْحَمُ

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٤، ١٠٥، وديوان محمّد تيمور، ص٢٢.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢١، ١٢٢، وديوان محمّد تيمور، ص٣٤.

يَمْشُـــونَ وَاليَـــأسُ إمَـــامٌ لَهُـــمْ يَقُـــوْدُهُمْ وَالحُـــــبُّ يَبْكِـــــيْهُمُ

وَالبُـؤسُ يَمْشِـي خَلْفَهُـمْ وَالأسَـى يَهُـــــزُّهُمْ وَالنَّـــــاسُ لا تَعْلَـــــمُ

ومن ألوان العاطفة عند الشّاعر عاطفة الإعجاب والإجلال والتقدير، وحسن الاعتراف للآخر بالإحسان والفضل والجميل، وتظهر تلك العاطفة بوضوح في قصيدة "اعتذار"، التي كتبها الشّاعر لصديق له، معتذرًا عن تقصيره في السّؤال عنه، والاطمئنان على حاله، إذا يقول في مستهلّها[1]:

(من السريع)

يَـا حَافِظًـا للـوِدِّ فـي غَيْبَتِـي هَـلْ لَـكَ أنْ تَصْـفَحَ عَـنْ هَفْـوَتِي؟

أنـتَ الـذي علَّمْـتَ قَلْبِـي الوَفَـا وَكُنْـتَ لِـي عَونًـا علـى كرْبَتِـي

ذَلَّلْـتَ لِـي الصَّـعْبَ فَلَـمْ أبْتَـئِس يومًـا وَكُنْـتَ النُّـور فـي الظُّلْمَـةِ

كَـــمْ لَيْلَـــةٍ قَضَـــيْتُها سَـــاهِرًا فَـوْقَ فِـرَاشِ الحُـزنِ وَالحَسْـرَةِ!

أوْ جُثَّـــةٌ ألقَـــى بهَـــا نَحْسُـــها فـــي لُجَّـــة الآلامِ وَالوحْـــدَةِ

أبُـــثُّ للَّيْـــلِ هَـــوَى بَاطِنًـــا وأدْمُعِـــي تَنْهَـــلُّ مـــن مُقْلَتِـــي

وَطَيْفُـكَ المَحْبُـوبُ لِـي صَـاحِبٌ يَحْجُـبُ طَيْـفَ الهَجْـرِ وَالقَسْـوَةِ

فالشّاعر في هذه الأبيات يكشف لنا عمّا يجيش في نفسه، وما يعتمل في خاطره من مشاعر الحبّ والإعجاب والتّقدير لصديقه هذا، وما كان عليه من صفات أخلاقية عالية، ومشاعر إنسانية رقيقة وسامية، جعلته يقف بجوار الشّاعر في أوقات المحن والشّدائد يؤازره ويسانده، ويخفّف عنه أحزانه ومواجعه، فكان أنيسه الذي يأنس به حين ينتابه الشّعور بالغربة عمّن حوله من الأهل

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٩، ديوان محمّد تيمور، ص٤٠.

والجيران، ونوره الذي يهتدي به في ظلمات اللّيالي وكدرة الأيّام، ومنبعه الذي يستمدّ منه الصّبر والقوّة على ما حكم به قاضي الغرام، وبئره العميق الذي يلقي فيه كمائن الأسرار، وتظهر براعة الشّاعر في اختيار الألفاظ والمفردات التي تعبر عن عاطفته أصدق تعبير، وتؤثر في نفس المتلقّي أقوى تأثير، ومن هذه الألفاظ والعبارات قوله: "يا حافظًا للودّ، أنت علّمت قلبي الوفا، وكنت لي عونًا على كربتي، ذلّلت لي الصّعب فلم أبتئس، كنت النّور في الظّلمة، وطيفك المحبوب لي صاحبًا".

هذا، وقد تبيّن من خلال دراسة أشعار تيمور وتحليلها أنّه كثيرًا ما يلتزم بما وضعه النّقّاد للعاطفة الشّعرية من معايير ومقاييس؛ لما لها من مكانة كبيرة بين عناصر التّجربة الشّعرية، وأثر عظيم في جذب المتلقّي، ومشاركته الوجدانيّة للشّاعر، فجاءت عاطفته في أغلبها قويّة، تتسم بتدفّق المشاعر، وصدق الإحساس، وقد استطاع الشّاعر أن يؤثّر في ذوق متابعيه ونفوسهم، وتغذية وجدانهم ومشاعرهم، والتّحليق بهم في عالمه الخاص، كلّ ذلك نتيجة استيعابه للتّجربة التي انفعل بها، وعبّر عنها بكل صدقٍ، دون تكلفٍ أو ادعاء.

ثانيًا: اللّغة والأساليب

اللّغة هي قاموس الأديب الواسع، ووعائه العميق الذي يصبّ فيه تجربته الفنّية، وهي أيضًا أداته الأوّلية، ومادّته الأساسية في التّنفيس عن ذاته، والتّعبير عن حالاته الشّعورية، ولكلّ أديب معجمه اللّغوي، الذي يميّزه عن غيره، ويساعد متلقّيه في تحديد هويّته، وتحليل شخصيّته، بل ومعرفة طبيعة علاقته بمن حوله وما حوله ممّا يدور في ساحات الكون والحياة، فهو إذ يكرّر ألفاظًا ذات جذرٍ لغويٍّ واحد، فإنّه يكشف من طرفٍ خفيٍّ أو جليٍّ عمّا يدور في خياله، أو يتمركز في فكره ووجدانه، ولا سيّما الشّاعر الفذّ المبدع، الذي لا يتّخذ من التّقليد منهجًا وسبيلا، ولا يعمد إليه إلا في حدود ما تقتضيه الضّروره.

وشاعرنا محمّد تيمور شاعر أصيل، له من الرؤى الإبداعية، والمهارات اللّغوية، ما يدلّ على امتلاكه زمام اللّغة، وناصية البيان منذ بداية نبوغه الشّعري المبكّر، ولا شكّ أنّ ثقافته الواسعة، وقراءاته المتنوّعة في مختلف العلوم والفنون، وحفظه كثيرًا من أشعار العرب القدامى والمحدثين كان له عظيم الأثر في تكوين ثروته اللّغوية الهائلة.

والمتصفّح لديوانه يجده قد أجاد توظيف اللّغة، وزاد عليها من وحي تجربته الوجدانية، ومشاعره الإنسانية، ما يتناسب مع الغرض الذي سيقت لأجله، والموقف النّفسي الذي كان عليه لحظة التّفريغ والإبداع، فغلب على معجمه الشّعري عدّة محاور، لا تسلم حقولها الدّلالية- غالبًا- من التّداخل؛ لأنّها ترتبط بذاته الشّاعرة، التي ينبغي أن تكون حاضرة باستمرار، ممّا يجعل التّمييز بينها تمييز منهجي، يُساعدنا على الاقتراب من لغة الشّاعر؛ قصد فهمها وإبراز معالمها، ومن أهمّ هذه المحاور:

١- حقل ألفاظ الحب والغزل:

احتلّ البعد العاطفي مساحة كبيرة من تجربة الشّاعر الوجدانية، فجاءت زاخرة بألفاظ الحبّ والغزل، التي طوّعها تطويعًا رائعًا في التّعبير عن عشقه للحبيبة، وهيامه بها، وشوقه الدّائم إليها، ورغبته الشّديدة في لقائها، ولوعة قلبه حال بعدها وصدّها، وأثر ذلك الواضح عليه بانسكاب دموعه، ونحول جسمه، ممّا يجعل مسألة حجب الهوى عن أعين النّاس، ولا سيّما الرّقباء من اللائمين والوشاة والحسّاد تزداد صعوبة، حتّى تاهت روحه في عالم الكآبة والألم، وغرقت مشاعره في بحر الصّبابة والنّدم، وأذكر من هذه الألفاظ على سبيل المثال لا الحصر، لفظ: "**الحبّ، دار الهوى، الهمس، الصّبابة، الهيام، الوجد، الأشجان، أسرار الغرام، الوصل، العهد، العشق، الكأس، خمرًا، سكرًا، عليل، عفّة، العذري، الشّوق، طيف، سهاد، الوشاة، اللّوم، الحسناء، الفتاة، هيفاء، القدّ، حلو الرّضاب، الخصر، النّظرات، القبلات، لحظها الفاتر، خدود، ثغر،**

الشّفاه، فاتنة، جمالك، التّبريح، لوعة، الهجر، القرب، البعد، الصّد، أشكو، معرضًا، رسول، الصَّبا، أسلو" ممّا يدلّ على أنّ تجربة الشّاعر العاطفية قد شكّلت هاجسًا كبيرًا في فكره ووجدانه، فهو لا ينفكّ يذكره ويتحدّث عنه، ومن أبرز ما يمثّل لها قوله في مقطّعته الشّعرية المسمّاة "كما تشائين"، مخاطبًا المحبوبة[١]: **(من الخفيف)**

كَــانَ ذَاكَ الْغَــرَامُ سَــهْلا وَصَــعْبَا وَجَفَــاءً مِــنْ غَيْــرِ ذَنْــبٍ وَقُرْبَــا
كُلَّمَــا رُمْــتُ هَجْرَهَــا وَاصَــلَتْنِي وَإِذَا رُمْــــتُ وَصْــــلَهَا تَتَــــأبَّى
أنْــــتِ فَتَّانَــــةٌ وَلَكِــــنَّ قَلْبِــــي لَــمْ أجِــدْ مِثْلَــهُ عَلَــى الصَّــعْبِ قَلْبَــا
فَــإِذَا شِــئْتِ كَــانَ حَبِّــيَ سِــلْمًا وَإِذَا شِــئْتِ كَــانَ حُبِّــيَ حَرْبَــا

فهذه الأبيات الأربعة، قد اشتملت على اثني عشر لفظًا من ألفاظ الحبّ والغزل، كما في قوله: "الغرام، جفاء، قربًا، هجرها، واصلتني، وصلها، تتأبّى، فتّانة، قلبي، قلبًا، حبّي، حبّي"، سخّرها الشّاعر في التّعبير عن خلجات نفسه، ومكنون مشاعره تجاه المحبوبة من جانب، وحيرة قلبه واضطراب أحواله في غرامها من جانب آخر، ولا يخفى ما لأسلوب الطّباق بين لفظي "سهلا، وصعبًا"، ولفظي "جفاءً، وقربًا"، ولفظي "هجرها، وصلها"، ولفظي "سلمًا، حربًا" من أثر كبير في الكشف عن الحالة النّفسية للشّاعر إزاء معايشته لتلك التّجربة القاسية في الحبّ، كذلك تبدو براعته الشّعرية ودقّته اللّغوية واضحة في استخدامه لأداة الشّرط "إذا"، التي تدلّ على حتميّة وقوع جوابها المقترن بفعله، فيربط سلم حبّه أو حربه على مشيئة المحبوبة وإرادتها؛ ليصوّر بذلك مدى تعلّقه بها، واحتكامه لأمرها، وعبّر عن فعل الشّرط وجوابه في شطري البيت بصيغة الماضي "شئت، كان"؛ لدلالته القطعيّة على تحقّق وقوع هذ الأمر وحصوله.

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٢، وديوان محمّد تيمور، ص٤٢.

٢- حقل ألفاظ الحزن والكآبة:

اتّسمت اللّغة الشّعرية في تجربة الشّاعر بتعدّد مشاربها، وتنوّع مصادرها، فهي لغة ثريّة ومرنة، تتلوّن دائمًا بتلوّن مشاعره، وأفكاره، وصوره، وخيالاته، والمتلقّي لتجربته الوجدانية يشعر أنّ لغته تشوبها نغمة حزينة، تعلن أنّ خلفها نفسًا متألّمة غريبة، تنظر إلى الحياة برؤية سوداوية كئيبة، ومن يتتبّع معجمه اللّغوي المرتبط بالحزن واليأس يجده يُكثر من استخدام الألفاظ الآتية: "**الدّموع، الحزن، الكآبة، النّواح، الألم، البكاء، الخوف، الهموم، البؤس، اليأس، النّدم، وحشة الظّلمات، أسود، أقتم، شريد، طريد، رهين، القيود، النّحس، التّعس، منكّد الحظ، مهشّم، اكتئاب، المصائب، النوائب، الخطوب، الشّقاء، الأوجاع، السّقم، غريب، غاضبًا، أسيرًا، الأسى، الحرمان، مخيف، السّراب، التّفجّع، الوحدة، الحسرة، عرش الحداد**"، ومن القصائد التي فاضت بمثل هذه الألفاظ الحزينة المؤلمة، قصيدة "الشّاعر الغضبان"، وفيها يقول[١]:**(من الخفيف)**

إنَّ فَجْـرَ الـدُّمُوعَ يَتْلُـوهُ عِنْـدِي ... يَـوْمَ أرْسَـلْتُهَا مَسَـاءُ اكْتِئَـابِ

مَـا تَـلا فَجْرَهَـا لِمِثْلِـيَ صُـبْحُ ... كَيْـفَ يَتْلُـوهُ وَهْـوَ رَهْـنُ المُصَـابِ؟!

ضَاعَ نُصْحِي وَضَاعَ مِنْـهُ رَجَائِي ... فـي صِحَابِي وَضَـاعَ قَـبْلا عِتَـابِي

رُبَّ خِـلٍّ فـي صَـدْرِهِ كُـلُّ غَـدْرٍ ... وَخِـــدَاعٍ يَلْقَـــاكَ بِالتَّرْحَـــابِ

يَتَبَـدَّى مِـنْ عَيْنِـهِ وَهْـوَ يَزْنُـو ... فـي ظَـلامِ الرِّيـا لَظَـى الارْتِيَـابِ

لا يُنِيْـلُ الـوَفِيَّ فـي العَـيْشِ إلا ... مَـا يُنِيْـلُ الظَّمْـآنَ لَمْـعُ السَّـرَابِ

لا يَغُرَّنَّـكَ مِـنْ صَـدِيْقٍ خَئُـونٍ ... أسْـوَدٍ قَلْبُـهُ بَيَـاضُ الثِّيَـابِ

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٣، وديوان محمّد تيمور، ص٢١.

وممّا يرتبط بهذا الحقل الدّلالي، ويتداخل معه بشكل ملحوظ في معجم تيمور الشّعري، حقل الألفاظ التي تدلّ في أصل وضعها اللّغوي على الغدر والخيانة، والظّلم والبطش والمهانة، ولعلّ أكثرها ورودًا قوله: "**حاربتني، خئون، العوادي، وغد، بطش، المخادع، مخالب، أسياف العدا، الوحوش، كاذب، معتد، خداع، باغ، عنيد، أثيم، جائر، يستبدّ، ظالم، لؤم، شر، الارتياب، تقطّع الأرحام، عقّني الإخوان، العيش غدر، سلب، يقتحم، ثائر، تُهان، قسوة، أُضام، التّوعّد**"، وهذا ما قد بدا واضحًا جليًّا في هذه الأبيات.

ويكثر الشّاعر كذلك في تجربته الوجدانية من استخدام ألفاظ: "**القلب، الفؤاد، النّفس، الرّوح**"، في معرض حديثه عن واقعه الأليم، وما رماه الزّمان به من الهموم والغموم؛ ليكشف لنا عمّا تكبّده قلبه في رحلة العمر القصيرة من لوعة الحبّ وتباريح الغرام، وما اعترى فؤاده من الوجد والأشجان، وما عانته روحه من الآهات والأوجاع والأسقام، وما باءت به نفسه من السّأم والضّيق والحرمان.

٣- حقل ألفاظ الموت وما يتعلّق به:

لا شكّ أنّ النّزعة الرّومانسية، والعاطفته الإنسانية لشاعرنا تيمور، قد ساهمت كثيرًا في اختيار معجمه الشّعري، وتصبّغه- غالبًا- بالألوان الكئيبة القاتمة، فكما هو حال الشّعراء الرّومانسيين نجده يعاني مرارة الحبّ الضّائع، ولوعة الغربة والحنين، ويشكو من الإحساس الدّائم بالخوف والقلق، وكثرة البكاء والأنين، وينزع إلى الهروب والانطواء على النّفس في عالم حزين أليم، يجعله يتمنّى الموت ويطلبه، باعتباره نهاية كلّ شيء، ومصير كلّ مخلوق، سعيد كان في حياته أم مكلوم، ظالم كان أم مظلوم، ومن أبرز ألفاظ معجم الموت في تجربته، قوله: "**الموت، ودّع، قبره، المجهول، الحمام، حفائر، الثرى، التّراب، الأرواح، الرّمس، دفنوها، الوفاة، الحصا، رفات، تفنى، انقضاء الأجل، الحداد، تحتضر، جثّم، المخترم، الوحدة، الظّلام، جثّة، أكفانه، الرّدى، نام، الرّاحة،**

المقدور"، ولعلّ خير ما يمثّل لذلك المعجم من ديوانه، قصيدة "النّجم الآفل"، التي يقول فيها[١]:**(من الخفيف)**

دَفَنُوْهَا فِي التُّرْبِ يَوْمَ الوَفَاةِ ... فَوْقَ فَرْشٍ مِنَ الحَصَا وَرُفَاتِ
لا أَنِيْسٌ لَهَا سِوَى وَحْشَةِ المَوْ ... تِ وَصَوْتِ الظَّلامِ فِي الحُجُرَاتِ
وَبَقَايَا مِنْ هُمَّدٍ لا يفِيْقُوْ ... نَ وَنَوْحِ الأَرْوَاحِ فِي الظُّلُمَاتِ
وَدُمُوْعٍ تَجْرِي عَلَى القَبْرِ حَيْرَى ... وَأَنِيْنٍ يَفِيْضُ بِالحَسَرَاتِ
تَرَكُوا آيَةَ المَحَاسِنِ وَالدَّلِّ ... بِدَارِ السُّكُوْنِ رَهْنَ المَمَاتِ
يَلْمِسُ التُّرْبُ جِسْمَهَا وَهْوَ غَضٌّ ... بَعْدَ لَمْسِ الشِّفَاهِ بِالقُبُلاتِ
وَتَرَى عَيْنُهَا الظَّلامَ وَبِالأَمْ ... سِ تَلاقَتْ بِأَجْمَلِ النَّظَرَاتِ

يرسم الشّاعر في هذه القصيدة لوحة سوداء كئيبة، لموت فتاة جميلة ودفنها، في مشهد حزين ومؤثّر، فيعقد مقارنات عديدة لحال تلك الفتاة بين الحياة والموت، ويصوّر مشاعر الحسرة والألم التي خيّمت على قلوب ذويها، فيسبح في بحر معجمه اللّغوي الواسع، لينتقي من الألفاظ والعبارات ما يتناسب وهذه التّجربة، فلا يكاد يخلو بيت من لفظة أو أكثر، أمثال: "دفنوها، التّرب، يوم الوفاة، فرش من الحصا، رفات، وحشة الموت، صوت الظّلام، همّد لا يفيقون، نوح، الأرواح، الظّلمات، دموع، القبر، أنين، يفيض بالحسرات، دار السّكون، رهن الممات، التّرب، الظّلام". ومثل هذا نراه في قصيدة "شاب يُحتضر"، حيث يقول[٢]: **(من السريع)**

فَوْقَ سَرِيرِ الْمَوْتِ نَامَ الذِي ... زَالَ ابْتِسَامُ الْعَيْشِ عَنْ ثَغْرِهِ
قَدْ وَدَّعَ الآمَالَ لا يَرْتَجِي ... مِنْهَا سِوَى الرَّاحَةِ فِي قَبْرِهِ

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٤، وديوان محمّد تيمور، ص٢١.
(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ٩٣، وديوان محمّد تيمور، ص١٣.

مُقَطِّبًـــا إِنْ شِـــمْتَهُ خِلْتَـــهُ مُـــسْتَجْمِعًا مَـا جَـالَ فِـي فِكْـرِهِ

يَطْلُـــبُ خِـــلا صَادِقًـــا وَاعِـــيًا يَهْـدِي لَـهُ مَـا شَـاءَ مِـنْ سِـرِّهِ

يقصّ الشّاعر في هذه القصيدة حكاية شاب فوق سرير الموت يُحتضر، وكأنّه يشعر بدنوّ الأجل حين اشتدّ عليه المرض، فيتخيّل لحظات موته، وما يشغل باله وفكره حيالها، فيا له من شابّ حزين بائس، زالت بسمة الحياة عن ثغره، وودّع من الأحلام والأمنيّات الجميلة ما كان فيها يرتجي، وإليها يسعى ويقصد؛ ليسير في طريقه نحو الخلاص والنّجاة، ويخلع عن جسده ثوب العناء والشّقاء، وينعم بالرّاحة من الدّنيا، وما عاناه فيها من قسوة الأحباب وغدر الأصدقاء، متّخذًا من سكون الموت رفيقًا صادقًا، ومن ظلمة القبر مسكنًا آمنًا؛ فدارت أكثر ألفاظه وعباراته حول الموت وما يتعلّق به، على نحو قوله: "سرير الموت، نام، ودّع الآمال، لا يرتجي سوى الرّاحة، في قبره".

٤- حقل ألفاظ الطّبيعة:

لجأ شعراء الرّومانسية إلى معجم ألفاظ الطّبيعة في أكثر قصائدهم إن لم يكن جميعها؛ والسّبب في ذلك يرجع إلى هروبهم الدّائم إليها، وتعلّقهم الشّديد بها، الأمر الذي جعلهم يبثّونها بثًّا في شتّى أغراضهم الشّعرية، وكأنّ الطّبيعة بعناصرها المختلفة طاقة لا نفاذ لها في التّعبير عمّا يجول في خواطر هؤلاء الشّعراء، ويشبع رغباتهم، ويفجّر أحاسيسهم، على نحو ما وجدناه في تجربة شاعرنا تيمور الوجدانية، ومن أكثر ألفاظ الطّبيعة استخدامًا لديه: "**اللّيل، القمر، البدر، الفجر، الصّبح، الشّمس، النّهار، الشّفق، الغروب، النّجوم، الرّبيع، النّسيم، الرّياض، الورود، الزّهر، الأشجار، النّخيل، الغصون، الزّرع، الطّير، البلبل، السّحاب، الغيام، الرّيح، السّماء، الفضاء، الكواكب، الرّعد، البرق، الجبال، الأرض، الصّحراء، النّهر، البحر، الأمواج، النّيل، اللّيث، الغراب،**

الـذّئاب"، يمثّـل لـذلك قولـه فـي قصـيدة "ليلـي طويـل" يعـاني سـهاده فـي هـوى المحبوبة، ويشكو لوعة قلبه في هجرها[١]: **(من السريع)**

لَيْلِـــي طَوِيْـــلٌ مَـــا لَـــهُ آخِـــرُ ... يَعُـــمُّ قَلْبِـــي بَحْـــرُهُ الزَّاخِـــرُ

وَمُقْلَتِـــي تَرْعَـــى نُجُـــومَ السَّـــمَا ... يَنْهَـــلُّ مِنْهَـــا دَمْعِـــيَ الحَـــائِرُ

أَأَكْـــتُمُ الوَجْـــدَ الـــذِي هَاجَـــهُ ... مِنْهَـــا ابْتِسَـــامٌ حُسْـــنُهُ جَـــائِرُ؟

إِنْ أَنْشَـدَتْ يُصْـغِي إِلَيْهَـا الهَـوَى ... كَأَنَّهَـــا فـــي رَوْضِـــهِ طَـــائِرُ

فَـمٌ هُـوَ النَّبْـعُ الـذِي يَسْـتَقِي ... مِنْـــهُ الهَـــوَى وَالشِّـــعْرُ وَالخَـــاطِرُ

وعلـى غـرار ذلـك جـاءت قصـائد الحـبّ فـي الـدّيوان، ولا غـرو، فـالغزل والطّبيعة يأتيان في التّجربة الرّومانسية كتوأمين متلازمين، يصعب على النّاظم في أحدهما ألا يستعين بالآخر، ويعقد مشابهاتٍ جميلةٍ بينهما؛ فشاعت ألفاظ المعجم الطّبيعيّ في حديث الشّعراء عن المرأة وصفاتها شيوعًا ملحوظًا، ليس ذلك فحسب، بل نجد الفاظ الطّبيعة مهيمنة على أغلب نصوصه الشّعرية في مختلف الأغراض؛ دلالة على كونها قد تركت أثرًا عميقًا في نفسه.

٥- حقل ألفاظ السّعادة والتّفاؤل:

بما أنّ الحياة يوم للإنسان ويوم عليه، فمن الطّبيعي أن نجد ألفاظ الحزن والألم، والسّعادة والفرح تغطّي العديد من أعمال الكتّاب والأدباء، وغالبًا ما يكون الشّاعر أصدق النّاس تعبيرًا عمّا يجول في خاطره، وأكثرهم صراعًا بين أحوال نفسه المتباينة حزنًا وفرحًا، وأملا ويأسًا، وراحة وشقاءً، وضحكًا وعبسًا؛ ولمّا كانت حياة شاعرنا تيمور لم تخل من أمور يفرح بها قلبه، ويبسم لها ثغره، وتطمئن بقدومها روحه، وجدناه يستخدم في ديوانه من الألفاظ والعبارات ما يوحي

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٧، وديوان محمّد تيمور، ص٤٦.

بذلك ويعبّر عنه، أو ربّما جرت ألفاظ السّعاة على لسانه في معرض الشّوق إليها، أوالشّكوى من ضياعها وقلّتها، أو التّعلل بذكرها، ومن بينها قوله في مواطن متفرّقة: "**جذلان، ضاحكًا، تبسّمًا، بشوشًا، هنيئًا، ألحان شبابه، أنغام، البيضاء، التّصافي، صفو حياته، رونقها، سعدي، آمال، عرس، زينة، نلهو، النّصر، تشدو، النّعيم، أحيا، عزمي، الأنس، راحة، أمنًا**"، ومن ذلك ما جاء في ختام قصيدة "اعتذار"، التي أرسلها من مدينة الإسكندرية إلى صديق له بالقاهرة، معتذرًا له عن تأخّر الخطابات بينهما، قائلا[١]: **(من السريع)**

هُنَــا إذَا مَــا كُنْــتُ فــي نُزْهَــةٍ إخَــالنِي أمْــرَحُ فــي ضَــيْعَتِي

أمْشِــي الهُوَيْنَــا ضَــاحِكًا لاعِبًــا وَأعْبُــدُ الــرَّحْمَنَ فــي عُزْلَتِــي

وَالبَحْــرُ يرغــي مُزْبِــدًا هَائِجًــا كَضَــيْغَمٍ هَــمَّ إلــى وَثْبَــة

وَالقَلْــبُ فــي أمْــنٍ وَفــي رَاحَــةٍ يَـا خَيْـرَ مَـنْ يَصْـفَحُ عَـنْ هَفْـوَتي

يتّضح من خلال هذه الأبيات أنّ الشّاعر كان في رحلة تنزّهية لمدينة الإسكندرية، كما يتّضح أثرها الكبير في التّرويح عن نفسه، والتّخلّص من بعض همومها وأعبائها، فإذا به يحيا أيّامًا ربيعية هانئة، يمشي ويمرح في نسيم الهواء وعلى شاطىء البحر ضاحكًا، ويلهو ويلعب وقلبه بين الجوانح آمنًا، يعبد الرّحمن في عزلته، ويحمده على جزيل فضله والمنن، وكأنّه لا يعتذر من صديقه لتأخّره عن مراسلته فحسب، وإنّما يطمئنه على نفسه وحاله، متّكأً في التّعبير عن هذه التّجربة على مجموعة من الألفاظ والعبارات المناسبة، أمثال: "نزهة، أمرح، ضاحكًا، لاعبًا، أمن، راحة".

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٠، ١٣١، وديوان محمّد تيمور، ص٤١.

٦- حقل الألفاظ الدّينية:

لا يعني عدم تطرّق الشّاعر لمعالجة الأغراض الدّينية في ديوانه أنّه لم ينهل من حقولها الدّلالية ما يُسعفه في التّعبير عن تجاربه الوجدانية والإنسانية المختلفة، فتشبّعه بروح الثّقافة الإسلامية قد رسّب في ذاكرته ألفاظًا كثيرة، تحمل الطّابع الدّيني والأخلاقي، فتنأى عن الفحش والابتذال، وتحضّ على مكارم الأخلاق، وقد أدارها في أشعاره بصورة فنّية رائعة، ومنها على سبيل المثال: "**آية، اعبدوا، الواحد القهار، رسول، آذان، أهل التّقوى، الطّهارة، الرّحمة، الصّفاء، الوفاء، الأمانة، ملك، يطوف، يسجدوا، خاشعًا، يتلوه، مرتّلا، هلّل، جلال، الرّضوان، الجنّة، عظات، سنّة، حرام، الحقّ، الهدى، وحي، الغيب، بيض الحور، شافع، شرع، النّاسك، المعبد**"، ومن المواضع التى تزخر بالألفاظ الدّينية في ديوان الشّاعر، قوله في قصيدة "اعتذار" السّابق ذكرها(١):

يَـا صَـاحِبِي إِنِّـي أُخُـوكَ الـذي ... مَـــا زَالَ ذَا عَهْـــدٍ وَذَا ذِمَّـــةِ
لَـــمْ أَنْـــسَ أَيَّامًـــا لَنَـــا حُلْـــوَةً ... لَهفِـــي عَلَـــى أَيَّامِنَـــا الحُلـــوَةِ
كَأَنَّهَـــا وَالسَّـــعْدُ مـــن حَوْلِهَـــا ... أَنْغَـامُ بَـيْضِ الحُـورِ فـي الجَنَّـةِ
أَوْ نِعْمَـــةُ الـــرَّحْمَنِ حَفَّـــتْ بِهَـــا ... مَلائِـــكُ الرِّضْـــوَانِ وَالرَّحْمَـــةِ
وَهَـلْ أَغُـضُّ الطَّـرْفَ عَـنْ صَـاحِبِي ... وَأَنْـتَ مِـنْ قَـوْمِي وَمِـنْ أُسْـرَتِي

هذا، وقد كان تيمور بارعًا في اختيار ألفاظه وعباراته، قادرًا على تسخيرها وتطويعها لخدمة ما يعرض له من موضوعات وأغراض، بما يتاسب مع حالته الشّعورية وانفعالاته النّفسية، كما جاءت لغته في أغلبها سهلة واضحة، لا صعوبة فيها ولا تعقيد، وقريبة مألوفة، لا غرابة فيها ولا حوشية، فالشّاعر يحدّثنا عن تجارب وجدانية، وعواطف إنسانية، ومثل هذه المواقف تتطلّب ألفاظًا

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٠، وديوان محمّد تيمور، ص٤١.

رقيقة عذبة، تعبّر عن مكنون مشاعره أجمل وأدقّ تعبير، وتتسلّل إلى قلب المتلقّي بسهولة ويسر، دونما الحاجة إلى شروح لفهم المعنى، أو عكوفٍ على كتب المعاجم اللّغوية، وهذا ما يُسمّى بحيويّة اللّغة، وتحريرها من التّكلّف والجمود، شريطة عدم الامعان في التّبسيط، مخافة الانزلاق إلى لغة العوام، أو الوقوع في الاسفاف والابتذال.

- **أما الأساليب:**

فقد أولاها النّقاد اهتمامًا بالغًا، ووضعوا لها من الشّروط والضّوابط ما يهيّأها للوصول إلى مراحل النّضج الفنّي؛ وذلك لأنّ مزيّة الصّياغة الفنّية والتّعبير الأدبي تكمن في العبارات والتّراكيب، أكثر ممّا تكمن في الألفاظ والمفردات، وإنّما ينشأ الأسلوب عن تركيب الألفاظ، وتأليف العبارات، فهو: "الصّورة اللّفظية التي يُعبَّر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو هو العبارات اللّفظية المنسّقة لأداء المعاني"(١).

وقد أدرك شاعرنا تيمور أهمّية الأسلوب في رسم ملامح تجربته الوجدانية، فاتّسم أسلوبه فيها بسمات وخصائص فنّية، لا تتباين عن سمات وخصائص الألفاظ التي هي جوهر بنائه، بل تتوافق معها وتنسجم، فخرجت أشعاره واضحة، وأنماطها ظاهرة، وطرقها مألوفة، ولكن مع الاحتفاظ بشيء من الإبهام الشّعري الجميل، الذي يتطلّب فهمه إلى قدر يسير من التّفكّر والتّأمّل، سرعان ما يُفضي إلى الغاية والهدف، وهو أمرٌ مطلوب ومحمود في العمل الأدبي، حتّى لا يفتقد من معالمه الفنّية ما يميّزه عن لغة التّخاطب اليومية، كما اتّسمت أساليب تيمور

(١) الأسلوب، دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة، أ/ د. أحمد الشّايب، مكتبة النّهضة المصرية، ط٨، ١٤١١هـ= ١٩٩١م، ص٤٦.

أيضًا بتنوّعها بين الخبر والإنشاء، مستعينًا بعدد كبير من ظواهرهما الأسلوبية، لتجيء على النّحو الآتي:

١- الأساليب الخبرية:

الخبر هو: "ما يحتمل الصّدق والكذب، وصدقه مطابقة حكمه للواقع، وكذبه عدم مطابقة حكمه"(١)، وقد تنوّعت الأساليب الخبرية في تجربة الشّاعر ما بين أساليب توظيف التّراث، وأساليب التّرادف السّياقي، وأساليب الرّبط والتّوضيح، وأساليب التأكيد والمبالغة، وسيقتصر البحث على أبرز هذه الأساليب، وأكثرها ورودًا في الدّيوان، ومن بينها:

- **أساليب توظيف التّراث:**

لا شكّ أنّ استلهام التّراث، وتوظيفه في الإبداع الشّعري، يُسهم كثيرًا في إغناء التّجربة الشّعرية، ويخلق توازنًا مطلوبًا بين الماضي والحاضر، ويزوّد النّصّ الشّعري بطاقاتٍ فنّية ثريّة، إنّه حسّ تاريخيّ رائع، وقدرة هائلة على تطويع المصادر التّراثية؛ لخدمة التّجربة الشّعرية، والتّعبير عن رؤى الشّاعر للكون، وفهمه لأسرار الحياة.

وقد كشف بعض النّقّاد المحدثين عن طبيعة العلاقة بين الشّاعر والموروث، فوضعوهما على كفّتي ميزان، إن رجّحت كفّة الموروث ضاع الشّاعر؛ لأنّ الموروث قوي الحضور في الذّاكرة، وإن تساوت الكفّتان جاء النّصّ سليمًا معافى لكن لا طريف فيه، ولعلّ هذا ما سمّاه أسلافنا بالسّهل الممتنع، وهو النّصّ المحايد الذي يتساوى وجوده مع عدمه، إذ إنّه لا يقدّم للفنّ شيئًا، أمّا الحالة الثّالثة فهي رجحان كفّة الشّاعر، وهذا هو ميلاد النّص المبدع الذي يُعيد

(١) علم المعاني، عبد العزيز عتيق، ت (١٣٩٦ هـ)، ط١، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت – لبنان، ١٤٣٠هـ= ٢٠٠٩م، ص٤٤، ٦٩.

ابتكار الماضي ويجدّده، على أنّه لا يُلغي الموروث، وإنّما يُعيد إبداعه ويُطلق أسره؛ ليُضيف إليه موروثًا جديدًا ذا عطاءٍ وانفتاحٍ دائم(١)، والمتصفّح في ديوان تيمور يجد أشكالا متعدّدة لتوظيف التّراث، منها:

- أسلوب الاقتباس:

وهو: "أن يضمّن الكلام شيئًا من القرآن أو الحديث، لا على أنّه منه"(٢)، فالقرآن الكريم بلغته وقصصه ومعانيه، يُعدّ مصدر التّراث الدّيني، وينبوع الفكر الإسلامي، وقد كان ولا يزال معينًا ثرًّا للفصاحة والبلاغة والبيان، ومواردًا عذبًا يسترفده الشّعراء في كلّ زمان ومكان، ويفيدون منه لإغناء مواهبهم الإبداعية، وإضفاء الجمال الفنّي عليها، وقد استوحى شاعرنا النّصوص القرآنية، وأحسن توظيفها، ومن ذلك قوله في قصيدة "خوفو فرعون مصر"، مخاطبًا هذا المستبدّ الظّالم(٣): **(من الطويل)**

حُرِمْتَ من القَبْرِ الذي كُنْتَ رَبَّهُ وَمَا كَانَ ذَا الحِرْمَانُ قَصْدَ المُشَيِّدِ

وَمَا هُوَ إلا ثَأرُ شَعْبِكَ نَالَهُ "جَزَاءً وِفَاقًا" فَاحْتَمِلْ وَتَجَلَّدِ

(١) يُنظر: المضامين التّراثية في شعر عرار، أنور أبو سويلم، مجلّة دراسات، مجلّد "١٦"، عدد "٣"، لعام ١٩٨٩م، ص٢١٩، ويُنظر كذلك: الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى التّشريحية، د/ عبدالله محمّد الغذامي، ط٤، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٣٣٢، وأيضًا: استحياء التّراث في الشّعر الأندلسي عصر الطّوائف والمرابطين، بحث مقدّم من الباحث/ إبراهيم منصور محمّد؛ لنيل درجة الدّكتوراه في اللّغة العربية، جامعة اليرموك، ١٤٢٦هـ= ٢٠٠٥م، ص٧.

(٢) بُغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، د. عبدالمتعال الصّعيدي، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤١٧هـ= ١٩٩٧م، ٤/ ١١١.

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١١٧، وديوان محمّد تيمور، ص٣١.

يَظهر الاقتباس النّصّي التّام[١] في صدر الشّطر الثّاني للبيت الثّاني من قول الله تعالى:﴿ جَزَآءً وِفَاقًا ﴾[٢]، ويتّضح في هذين البيتين جمالية فنّية، إذ ينفتح النّص بواسطة هذا الاقتباس إلى آفاقٍ جديدة من العقوبات التي توافق العمل، فهذا الجزاء الذي ناله فرعون مصر على يد شعبه، كان من جنس عمله، ويستحقّه، فقد مارس ضدّهم شتّى أنواع العذاب النّفسي والجسدي، فما كان منهم إلا أن أخذوا بثأرهم، فهلّلوا لموته سعادةً وفرحًا، وحرّموا عليه دخول القبر، وألقوه في الصّحراء طعمة للطّيور والسّباع.

ولحالة الشّاعر النّفسيّة أثرٌ كبيرٌ في عمليّة التّأثّر والاقتباس، إذ يكون لها حضور بشكلٍ أو بآخرٍ ساعة الإبداع، يُمثّل لذلك من ديوان شاعرنا تيمور قوله[٣]: **(من الكامل)**

تَهُــزُّ قَلْبِــي بَعْــدَ رَقْدَتِــهِ كَــالرِّيْحِ هَــزَّتْ جَانِــبَ العَلَــمِ

تَمْشِــي الهُوَيْنَــا فــي جَوَانِبِــهِ كَــالفَجْرِ يَطْــرُقُ حَالِــكَ الظُّلَــمِ

تَرْمِــي بِــهِ مِــنْ نَارِهَــا شَــرَرَا فَتُثِيْــرُ فِيــهِ رَوَاقِــدَ الهِمَــمِ

يحدّثنا الشّاعر في هذه الأبيات عن مشاعر الوحدة، وتداعي الذّكريات، وما يهيجانه في قلبه من جروح وآلام، ويبدو أنّها كانت تجربة مريرة جعلته

(١) **الاقتباس النّصّي:** هو "ما التزم فيه الشّاعر بلفظ النَّصّ القرآني وتركيبه"، وينقسم إلى نوعين: تام، وجزئي، يُنظر: معجم آيات الاقتباس، صنع وترتيب/ حكمة فرج البدري، دار الحرية، ودار الرّشيد، بغداد، ١٩٨٠م، د.ط، هامش ٢١.

(٢) سورة النّبأ، آية "٢٦".

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٥، وديوان محمّد تيمور، ص٢٢، وينظر نماذج اقتباس الشّاعر من القرآن الكريم في قصيدة "استعطاف"، ص ٣٨، وقصيدة "اعتذار"، ص ٤١، وقصيدة "الجرح الأوّل"، ص٤١.

يستدعي في الشّطر الأوّل من البيت الثّالث مشهد النّار تتطاير على الكفّار من كلّ جهة، ولا يدفع من حرّ لهيبها شيئ، كما صوّرها القرآن الكريم، في اقتباس إشاري[١] من قوله تعالى: ﴿ إِنَّهَا تَرۡمِي بِشَرَرٖ كَٱلۡقَصۡرِ ﴾[٢].

– أسلوب التّضمين:

التّضمين صورة من صور الاقتباس غير أنّه ينصرف إلى الشّعر خاصّة، وقد عرّفه النّقاد والبلاغيون قائلين: "أن يضمّن الشّاعر نظمه شيئًا من نظم غيره، مع التّنبيه عليه إن لم يكن مشهورًا لدى البلغاء، وذوي اللُّسن، وبذلك يزداد شعره حسنًا"[٣]، وقد ورد التّضمين في مواضع عدّة من ديوان الشّاعر، منها قوله من قصيدة "خوفو فرعون مصر"[٤]: **(من الطويل)**

أَنَاجِيْكَ يَا فِرْعَوْنُ لَوْ كُنْتَ سامِعًا "وَيَأتِيْكَ بِالأَخْبَارِ مَن لَمْ تُزَوِّدِ"

وَمَا الشِّعْرُ إلا وَحْيُ نَفْسٍ كَلِيْمَةٍ لَهَا فِي مَجَالِ الشِّعْرِ أَعْظَمُ مَقْصِدِ

فقد استقى الشّاعر مادّته الشّعريّة في الشّطر الثّاني للبيت الأوّل من مخزون حفظه للشّعر الجاهلي، فضمّنه شطر بيت لطرفة بن العبد من معلّقته،

---

(١) **الاقتباس الإشاري: هو** "ما لا يلتزم فيه الشّاعر بلفظ الآية وتركيبها، فيكون أكثر حرّية في تطويع النّصّ وتوظيفه حسب الغرض الذي ينظمه، والحالة النّفسيّة الطّارئة عليه"، يُنظر: معجم آيات الاقتباس، ص١٩، ويُنظر: المضامين التّراثية في الشّعر الأندلسي في عهد المرابطين والموحّدين، د/ جمعة حسين الجبوري، ط١، دار صفاء، عمان، ومؤسّسة دار الصّادق الثّقافية، العراق، ١٤٣٣هـ= ٢٠١٢م، ص٦١.

(٢) سورة المرسلات، آية "٣٢".

(٣) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ت(١٣٦٢هـ)، تحقيق/ د. يوسف الصّميلي، ط. المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٩م ، ص٣٤٠.

(٤) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١١٨، وديوان محمّد تيمور، ص٣١، ويُنظر هذا النّوع من التّضمين أيضًا في قصيدة "استعطاف"، ص٣٨، من الدّيوان.

شاع استعماله، وكثر الاستشهاد به؛ لما فيه من البلاغة، ولما اشتمل عليه من حكمة صالحة لكلّ زمان ومكان، فجرى مجرى المثل، وفيه يقول(١):

(من الطويل)

سَتُبْدِي لَكَ الأَيَّامُ مَا كُنتَ جَاهِلا وَيَأتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَن لَمْ تُزَوِّدِ

فالشّاعر يستحضر شخصيّة هذا الفرعون، ويخاطبه بلغته الشّعريّة التي هي وحي نفسه وكلامها؛ ليعرض عليه نهايته المأساوية، التي جنى بها على نفسه حين استحلّ جهود الشّعب الكادح، وضحّى بأرواحهم في سبيل مجده وعزّه، معلنًا أنّه يقوم بذلك تطوّعًا منه، دون أمرٍ أو طلب، لا كما كان العرب يفعلون إذا أرادوا معرفة أخبار الأماكن البعيدة، إذ كانوا يأتون برجل منهم، ويجهّزون له راحلته، ويزوّدونه بالمؤن التي تكفيه طوال رحلة بحثه؛ ليعود لهم بالأخبار؛ وكأنّه ينتفض بسلاح الكلمة لهذا الشّعب المقهور؛ الذي حُرم من أبسط مقوّمات العيش بكرامة؛ علّه يشفي بذلك غليلهم، ويهدّىء من روعهم، ويُذهب غيظهم ممّن ظلمهم.

وقد يأتي التّضمين في البيت الشّعري كاملا، ومن أبرز ما يمثّله لدى شاعرنا تيمور، قوله في ختام قصيدة "أمّاه"، مخاطبًا أمّه الحبيبة، وشاكيًا إليها(٢):

(من مجزوء الكامل)

إنَّ المَصَائِبَ رِيْشَةٌ تَلْهُو بِأَوْتَارِ القُلُوبِ

أَفْنَى الغَرَامُ تَجَلُّدِي وَفَقَدْتُ فِي أَهْلِي طَبِيْبِي

"هَذَا جَنَاهُ أَبِي عَلَيَّ وَمَا جَنَيْتُ عَلَى حَبِيبِ"

---

(١) ديوان طرفة بن العبد، شرح وتقدي/ مهدي محمّد ناصر الدّين، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ١٤٢٣هـ = ٢٠٠٢م، ص٢٩.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٤٠، وديوان محمّد تيمور، ص٤٩.

فالبيت الثّالث جاء تضمينًا لبيت شهير، كثير التّردّد على ألسنة الشّعراء، وهو البيت المنسوب لأبي العلاء المعري، الذي جاء في النّهي عن الزّواج، والتّزهيد في النّسل، والذي أوصى أن يُكتب على قبره بعد وفاته، فيقول[1]:

(من مجزوء الكامل)

هَـــذَا جَنَـــاهُ أَبِـــي عَلَـــيَّ وَمَـــا جَنَيْـــتُ عَلَـــى أَحَـــدْ

فالشّاعر يعتقد أنّ أبا العلاء قد وصل ببيته هذا إلى الغاية التي يرنو إليها في التّعبير عن حظّه من الحياة، وما مُنيت به نفسه من المآسي والهموم، والنّوائب والخطوب؛ ويشعر بأنّ الكلمات لن تسعفه بأكثر من ذلك، فضمّنه في شعره تضمينًا نصّيًّا، مستبدلا كلمة "أحد" في آخر البيت بكلمة "حبيب"؛ كونها أنسب في مقام الحديث عن تجربته العاطفية، وما أصاب قلبه خلالها من حسرة وأسى، كما هو واضح في البيتين الأوّل والثّاني.

وعلى الرّغم من قلّة التّضمينات الواردة في ديوان تيمور، إلا أنّها كافية للدّلالة على إعجابه بما قاله الشّعراء قبله، وتأثّره الشّديد به، وصدقه في تجاربه الشّعرية والشّعورية المتضمّنة له، وهذا أمرٌ مقبول ومحمود عند النّقّاد؛ لما فيه من حسن التّصرّف، ودلالة التّعبير.

(١) لم يرد في دواوين المعري، وهناك اختلاف كبير بين النّقّاد في صحّة نسبه إلى شخصية هذا الشّاعر النّاقد الفيلسوف، ومن أبرز ما قيل في ذلك: "وظاهر أنّ الذي أثار هذه الخواطر في نفسه ما كان يتصوره من أنّ الشّقاء في هذا العالم لازم ضروري من لوازم النّوع الإنساني، ولا خلاص له منه إلا من طريق العدم المحض، وأنّ إسناده الجناية إلى الوالد بولادة ولده ليس على ظاهره، بل أراد به الإمعان في تصوير هذا الشّقاء"، يُنظر: كتاب النّظرات، مصطفى لطفي المنفلوطي، ت (١٣٤٣هـ)، ط١، دار الآفاق الجديدة، ١٤٠٢هـ= ١٩٨٢م، ٢/ ٢٩٦، حاشية الكتاب.

- أسلوب العقد:

وهو أن يعمد الأديب إلى النّثر الجيّد فينظمه، لا على طريق الاقتباس، ومن شرائط العقد: أن يُؤخَذ المنثور بجملة لفظه أو بمعظمه، فيزيد النَّاظم فيه وينقص بحسب رؤيته؛ ليُدخله على وزن الشّعر(١)، ويأتي العقد من القرآن الكريم، ومن الحديث النّبوي الشّريف، ومن أقوال الصّحابة، والأمثال، وما شاكلها من جيّد الكلام.

ويقتصر ما جاء في أسلوب العقد لدى شاعرنا تيمور على نظم المنثور من الأمثال العربية؛ إدراكًا منه لقيمتها الاجتماعية، ومدلولاتها الواسعة، وهو أيضًا قليل في الدّيوان، وخير ما يُمثّل له قوله في قصيدة "الجرح الأوّل"، شاكيًا بؤس الحياة(٢): **(من مجزوء الوافر)**

حَيَـــاةٌ حُـلْوُهَـــا مُـــرُّ وَقَـلْـــبٌ خَانَـــهُ الصَّبْـــرُ

وَنَفْـــسٌ فِـــي يَـــدِ الأَوْجَـــا عِ لانَ لِبُؤْسِهَـــا الصَّـــخْرُ

حَلَبْـــتُ الدَّهْـــرَ أَشْـــطُرَهُ وَفِيـــهِ الْخَيْـــرُ وَالشَّـــرُّ

فَلَـــمْ أَرَ فِـــي الْـــوَرَى خِلْصًـــا يُشَـــدُّ بِمِثْلِـــهِ الأَزْرُ

فالشّاعر قد عقد في البيت الثّالث المثلِ العربيِّ القديمِ، الذي يقال فيه: "حلبَ الدّهرَ أشطُرَه"، المستعار في أصله من قولهم: "حلبَ أَشطر النّاقة"؛ وذلك إذا حلب خِلفَين من أخلافها، ثم يحلبها الثّانية خِلفَين أيضًا، فكأنّه قال: حلَبَ أَشْطُرَ الدّهر، والمعنى أنّه اخْتَبَر الدّهرَ شطرى خيره وشرّه، فعرف ما فيه،

(١) يُنظر: خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، ت(٨٣٧هـ)، تحقيق/ عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ٢٠٠٤م، د.ط، ٢/ ٤٨٩، و بُغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ٤/ ١١٨.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣١، وديوان محمّد تيمور، ص٤١.

ويضرب فيمن جَرَّبَ الدّهر، وخاض تجارب كثيرة في الحياة، فعرفها بحلوها ومرّها، وسعدها وبؤسها[١]، ولا يخفى ما في قوله: "يشدّ بمثله الأزر" من اقتباس إشاري من القرآن الكريم، في قوله تعالى: ﴿ ٱشۡدُدۡ بِهِۦٓ أَزۡرِي﴾[٢].

كما نجد تيمور في مستهلّ قصيدته المسمّاة بـ "النّرجسة اليانعة فوق قبر الشّاعر" متأثّرًا بقصّة "زهرة النّرجس" الأسطورية، إذ يقول[٣]:

(من مجزوء الكامل)

يَـــا زَهْـــرَةً تَنْمُـــو وَتَيْـــ نَـــعُ فَـــوْقَ قَبْـــرِ الشَّـــاعِرِ

لا غَـــرْو إنْ غَـــذَّى شَـــبَا بَـــكِ مِنْـــهُ حُسْـــنُ الخَـــاطِرِ

فَالشِّـــعْرُ يبْعَـــثُ كَـــالزُّهُو رِ مِـــن الجَمَـــالِ البَـــاهِرِ

هَـــلا حَمَلْـــتِ لِرُوْحِـــهِ أرْجَ الحَبِيـــبِ الهَـــاجِرِ؟

فإن كان ذكر هذه الأسطورة جاء في معرض حديث واسع، ولم يكن له حضور قويّ في القصيدة، إلا أنّ أهمّيتها تكمن في إضفائها شيئًا من التّوازن النّفسي لتجربة الشّاعر الوجدانية بشتّى أبعادها، فبالرّغم من ارتفاع نبرة الحزن والأسى، والشّعور بقرب النّهاية، يحاول بالمقابل أن يحافظ على إحساسه بذاته، وتميّزها وتفرّدها، فهو مزهر دائمًا بهذا العمل الإنساني الجميل، الذي حباه الزّمان به، وهو الشّعر، ولعلّ الغرض من توظيف تيمور لزهرة النّرجس، هو إدراكه بأنّ

(١) يُنظر: مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني، ت(٥١٨هـ)، تحقيق/ محمد محيى الدّين عبد الحميد، ط. دار المعرفة، بيروت– لبنان، د.ت، ١/ ١٩٥.

(٢) سورة طه، آية "٣١".

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ٩٧، وديوان محمّد تيمور، ص١٦.

الموت حقيقة حتمية لا بدّ منها، ولكنّه سيظلّ خالدًا في الأذهان، من خلال أعماله الشّعرية، تتوارثها الأجيال، ويتدارسها الأدباء والنّقّاد(١).

- **أساليب الرّبط والتّوضيح:** وسيذكر البحث منها:

- أسلوب الشّرط:

يُعدّ أسلوب الشّرط واحدًا من أبرز أساليب الرّبط والتّوضيح في اللّغة العربية، وأكثرها شيوعًا في نتاجات الشّعراء، ويعني وجود أمرين: أحدهما سببٌ في حصول الآخر، فيتكوّن هذا الأسلوب من جملتين إحداهما جملة فعل الشّرط، والثّانية جملة جوابه، والجملتان مرتبطتان ارتباط النّتائج بالمقدّمات، أو ارتباط الغاية بالوسيلة، أو ارتباط العلّة بالمعلول(٢)، فهذا الأسلوب يميل إلى الجانب العقلي، الذي يعتمد على أسباب تصل في النّهاية إلى نتائج متوقَّعة، وهذا بدوره يعمل على زيادة التّوافق والانسجام بين الأفكار والمعاني في النّص الشّعري.

ويُؤدَّى هذا الأسلوب عن طريق أدوات خاصّة، لعلّ أبرزها "إذا، إن، لو، لولا، مَن"، وبدراسة تجربة الشّاعر الوجدانية تبيّن أنّه يركن كثيرًا إلى هذا الأسلوب الخبري؛ بغية الإيضاح والتّبيين تارةً، والاقناع والتّأثير تارةً أخرى، حتّى تكرّر نحو ستّين مرّة في الدّيوان، كما تبيّن أيضًا أن الحرف "إذا" قد طغى بشكل ملحوظ على بقيّة الأدوات، ويُستعمل في "الشّرط المقطوع بوقوعه في المستقبل"(٣)، ومن ذلك قوله متأمّلا في اللّيل وظلامه(٤): **(من السّريع)**

---

(١) يُنظر: الموروث الأسطوري في "جدارية" محمود درويش، د/ سامية عليوي، مجلّة إشكالات، معهد الآداب واللّغات للمركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، العدد "١١"، لعام ٢٠١٧م، ص٨٦.

(٢) يُنظر: جواهر البلاغة، ص١٥١.

(٣) جواهر البلاغة، ص١٥١.

(٤) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ٩٥، وديوان محمّد تيمور، ص١٤، ١٥.

يَخَالُـــهُ السَّـــارِقُ ثَوْبًـــا إِذَا رَمَـــاهُ تَلْقَـــاهُ عَيُـــوْنُ البَشَـــرْ

وَيَجْـــزَعُ الصِّـــنْدِيدُ خَوْفًـــا إِذَا رَآهُ مَـــا بَـــينَ القُبُـــورِ انْتَشَـــرْ

فالشّاعر في معرض حديثه عن ظاهرة اللّيل الكونية، وتأثيرها الكبير في حياة البشر، على اختلاف طبائعهم، وتباين صفاتهم، ومن بينهم السّارق الذي يأخذ من ظلام اللّيل ثوبًا يحجبه عن أعين النّاس، وحصنًا يحميه من قبضة الرّقباء، فإذا ما خلع هذا الثّوب، انكشف ستره، وانهدم حصنه، وزال أمنه واطمئنانه، كذلك الإنسان الشّجاع الذي لا يهاب شيئًا، إذا رأى ظلام اللّيل يبسط جناحيه بين القبور، سكن الخوف قلبه من هول المنظر، وفرّ هاربًا.

فالشّاعر في كلا البيتين ربط جملة الشّرط "رماه، رآه"، وجملة جوابه "تلقاه عيون البشر، يجزع الصّنديد خوفًا" عند طريق أداة الشّرط "إذا"، وتبدو براعته في اختياره لتلك الأداة دون غيرها، وتعبيره عن جملة الشّرط فيها بصيغة الماضي، دون جملة الجواب التي جاءت بصيغة المضارع؛ لأنّ معاقبة النّهار للّيل، ومحو النّور للظّلام في البيت الأوّل، وانتشار ظلام اللّيل في كلّ مكان، ليشمل القبور وغيرها في البيت الثّاني، أمور طبيعية، مقطوع بوقوعها، أمّا ما يترتّب عليها من رؤية النّاس للسّارق، وإصابة الشّجاع بالخوف والهلع، فغالبًا ما يقع، ولكنّه ليس دائمًا، إذ ربّما يستر الله هذا السّارق فلا يراه أحد، ويربط على قلب هذا الشّجاع فلا يخاف.

وتأتي أداة الشّرط "إنْ" في المرتبة الثّانية، فقد أكثر الشّاعر من استخدامها، ولكن بنسبة أقلّ من سابقتها، وتأتي في الأحوال التي يندر وقوعها، وغالبًا ما يتلوها لفظ الفعل المضارع؛ لاحتمال الشّكّ في وقوعه، وهي أيضًا أُمّ حروف الجزاء؛ لوجهين: أحدهما أنّها حرف، وغيرها من أدواته اسم، والثّاني

أنّها تستعمل في جميع صور الشّرط، وغيرها يختصّ ببعض المواضع[١]، يُمثّل لذلك من تجربة تيمور قوله[٢]: **(من السّريع)**

إِنِّــي فَتًــى لَـمْ يَـدْرِ طَعْـمَ الْكَـرَى إِنْ يَـهْجَــعِ الْـمَوْتُــورُ لا يَهْجَــعُ

وَإِنْ شَــدَا الْبُلْبُــلُ فِــي دَوْحِــهِ يَــذُوبُ وَجْــدًا قَلْبُــهُ الْمُــوجَعُ

فالشّاعر يخاطب قومه الذين طالما لاموا عليه حبّه، ونصحوه بالتّخلّي عنه؛ شفقةً منهم على حاله، وما وصل إليه من جرّائه، فيوضّح لهم مدى تعلّقه بهذا الحبّ، وضعف إرادته أمام سلطانه، فهو فتى لا يعرف طعم النّوم، فإن يهجع الموتور الذي قُتل له قتيل، ولم يملك القدرة على أخذ ثأره، فهو في سهاده لا يهجع ولا يغمض له جفن، وإن شدا البلبل فوق غصنه، يذوب قلبه من شدّة الوجد.

وقد ربط الشّاعر في كلا البيتين بين جملة الشّرط "يهجع الموتور، شدا البلبل"، وجملة جوابه "لا يهجع، يذوب وجدًا قلبه الموجع" بأداة الشّرط "إنْ"، معبّرًا عن جملة الشّرط في البيت الأوّل بصيغة الفعل المضارع، وهو الأصل في استعمال تلك الأداة؛ فخلود الموتور للنّوم، يُعدّ من الأمور نادرة الوقوع؛ لما يسيطر عليه من مشاعر الحسرة والقهر، وفي استدلال الشّاعر به كناية عن شدّة ما يعانيه من لوعة الحبّ وعذابه.

بينما عبّر عنها في البيت الثاني بصيغة الفعل الماضي، خارجًا بأداة الشّرط عن أصل استعمالها، فشدو البلبل أمر طبيعي ومقطوع بوقوعه، فكان الأجدر أن تدخل عليه الأداة "إذا"، وليس "إنْ"، ولكنّ الشّاعر آثر الرّبط بـ "إنْ" لغرض بلاغي، وهو استبطاؤه لحدوث هذا الشّيء، واستبعاده له، حتّى صار

(١) يُنظر: جواهر البلاغة، ص١٥١.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٢، وديوان محمّد تيمور، ص٣٥.

بالنّسبة لـه أمرًا نـادرًا غير محقّق الوقوع، وكأنّ هذا البلبل قد عجز عن شدوه لحالة نفسيّة يؤازر بها حال الشّاعر.

كما كان لأداتي الشّرط "لو، لولا" حضور بارز في تجربة الشّاعر وإن قلّ استخدامهما، يمثّل لهما قوله من قصيدة "خوفو فرعون مصر"[(١)]: **(من الطويل)**

أَنَاجِيْكَ يَا فِرْعَوْنُ لَوْ كُنْتَ سامِعًا وَيَأتِيْكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ

فدلّت "لو" على امتناع الوقوع، إذ هي موضوعة للدّلالة على امتناع وقوع الجزاء، وعلى أنّ امتناعه ناشيء عن امتناع الشّرط، ومترتّب عليه[(٢)]، فمناجاة الشّاعر هنا لفرعون مصر لم تحدث، وما كان لها أن تحدث؛ لأنّه ميّتًا لا يمكن مناجاته، ولا يتأتّى منه سماعها، فوقوع جواب الشّرط قد امتنع؛ لامتناع الشّرط.

ويختلف حرف الشّرط "لولا" عن شبيهه "لو" في كونه حرف امتناع لوجود[(٣)]، أي امتناع شيء لوجود غيره، ومن مواضع استعمالها في ديوان تيمور قوله من القصيدة ذاتها[(٤)]:

وشَعْبُكَ أَضْحَى بَعْدَ مَوْتِكَ صَاخِبًا كَبَحْرٍ مِنَ الأَقْوَامِ مُرغٍ وَمُزْبِدِ

يُهَلِّلُ جَذْلانًا وَيَهْتَزُّ ضَاحِكًا وَلَوْلا جَلالُ المَوتِ هَزَّكَ بِاليَدِ

استخدم الشّاعر في البيت الثّاني حرف الشّرط "لولا" استخدامًا موفقًا؛ فهي أداة شرط غير جازمة، لا يأتي بعدها إلا اسمٌ، يُعرَب مبتدأ خبره محذوف تقديره

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١١٨، وديوان محمّد تيمور، ص٣١.

(٢) جواهر البلاغة، ص١٥٢.

(٣) يُنظر: شرح تسهيل الفوائد، ابن مالك الطّائي، ت(٦٧٢هـ)، تحقيق/ عبدالرّحمن السيد، ومحمّد بدوي المختون، ط١، دار هجر للطّباعة، ١٤١٠هـ= ١٩٩٠م، ٢٧٦/١.

(٤) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١١٦، وديوان محمّد تيمور، ص٣٠.

"موجود"[١]؛ ممّا يزيد الأبيات تماسكًا وارتباطًا، والتّقدير هنا لولا قدسيّة الموت وجلاله موجودان، لتطاولت عليك أيادي هذا الشّعب، الذي طالما تجرّع من يديك كؤوس المهانة والشّقاء، فقد امتنعت جملة الجواب "هزّك باليد"؛ لوجود جملة الشّرط "جلال الموت".

ومن أقلّ هذه الأدوات استعمالا في تجربة الشّاعر، أداة الشّرط "مَن"، فلم ترد إلا في موضع واحد من الدّيوان، إذ يقول[٢]: **(من السريع)**

مَنْ نَامَ عَنْ نَيْلِ العُلا مَا ارْتَقَى وَمَنْ مَشَى فِي الأرضِ سَعْيًا وَجَدْ

وَصَاحِبُ الهِمَّةِ يَعْلُو بِهَا وَكُلُّ كَسْلانَ عَدُوٌّ أَلَدْ

نرى كيف ساعد أسلوب الشّرط في البيت الأوّل على سرعة نفاذ غرض الشّاعر في متلقّيه، وهو النّصح والإرشاد بما قد سرى معناه في الحياة وانتشر، حتّى جرى على الأفواه مجرى الأمثال والحكم، يؤكّد ذلك السّرعة الملحوظة في ذكره جملتي الجواب "ما ارتقى، وجد" بعد جملتي الشّرط "من نام عن نيل العلا، من مشي في الأرض سعيًا" مباشرة، دون أن يفصل بينهما بشيء، وقد جاء البيت الثّاني على غرار الأوّل ولكن من دون شرط، فصاحب الهمّة يعلو بهمّته، ويصل إلى مرماه وغايته، وكلّ كسلان عدو ألد لنفسه وللمجتمع من حوله، إنّها دعوة إنسانيّة صريحة إلى العمل والكفاح، والسّعي الدّائم نحو العلا والفلاح.

- أسلوبا الطّباق والمقابلة:

يُعدّ التّضاد واحدًا من أهمّ الصّور الفنيّة والأسلوبيّة والصوتيّة التي يلجأ إليها الشّعراء؛ ليكسبوا أشعارهم نوعًا من التّنميق والتّجميل، والطّباق هو: "أن

(١) يُنظر: شرح تسهيل الفوائد، ٢٧٦/١، ٢٧٧.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ٩٩، وديوان محمّد تيمور، ص١٨.

يأتي الشّاعر بالمعنى وضدّه، أو ما يقوم مقام الضّد"[١]، أمّا المقابلة فيُقصد بها: "أن يُؤتى بمعنيين متوافقين، أو معانٍ متوافقة، ثمّ بما يقابلهما أو يقابلها على التّرتيب"[٢]، والطّباق والمقابلة لونان من ألوان البديع، يُضفيان على النّص الشّعري إيقاعًا موسيقيًّا عذبًا، كما يساعدان على جمع شتات البيت الشّعري، والتحام أجزائه برابط المعنى المشترك الذي تثيره علاقة التّضاد، وإقامة علاقات جديدة بين مفردات اللّغة، فالشّيء يُذكر أو يتّضح بنقيضه مثلما يُذكر أو يتّضح بشبيهه.

وقد أكثر تيمور من استخدام الطّباق في ديوانه، حتّى تكرّر نحو خمس وسبعين مرّة، يمثّل لذلك قوله في قصيدة "صبرًا فؤادي"، مجرّدًا من قلبه إنسانًا يتحدّث إليه، ويحثّه على الصّبر والتّجلّد لما أصابه في هوى المحبوبة[٣]:

(من المجتث)

صَبْـــرًا فُـــؤَادِيَ صَبْـــرَا ... فَأَنْـــتَ بِالصَّبْـــرِ أَحْـــرَى

كَانَـــتْ أَمَانِيـــكَ بِيضًـــا ... فَأَضْحَـــتِ الْيَـــوْمَ غُبْـــرَا

وَكُنْـــتَ كَالْمَـــاءِ عَذْبًـــا ... وَالْيَـــوْمَ أَصْـــبَحْتَ جَمْـــرَا

أَضَافَـــكَ الْـهَـــمُّ حَتَّـــى ... أَلِفْـــتَ هَمَّـــكَ دَهْـــرَا

رَضِيـــتَ حُـــبَّ فَتَـــاةٍ ... تُبَـــدِّلُ الْيُسْـــرَ عُسْـــرَا

(١) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التّبريزي، تحقيق/ الحسّاني حسن عبدالله، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤١٥هـ= ١٩٩٤م، ص١٧٠.

(٢) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ٤/ ١١.

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٢، وديوان محمّد تيمور، ص٣٥، ويفصل بين البيت الرّابع وما يليه ثلاثة أبيات في الدّيوان.

كان لثنائيّة وصل الحبيبة وهجرها نصيبٌ كبيرٌ عند شاعرنا، فأجاد توظيفها، واشتقّ منها ثنائيّاتٍ غراميّة أخرى، تُعبّر عن مشاعره، وتحكي لوعة قلبه، فنراه في هذه القصيدة يَهيمُ عشقًا بمحبوبته، ويتمنّى لو تحنّ عليه يومًا بوصلها، بعد طول الصّدّ والهجران، وبقربها بعد طول البعد والحرمان، مستعينًا لتأكيد هذا المعنى وتوضيحه بأسلوب الطّباق، الذي أجراه بين لفظي: "بيضًا، غُبرا"، ولفظي: "الماء، جمرا"، ولفظي: "اليسر، عسرا"، وكذا الألفاظ الدّالة على زمني الماضي والحاضر: "كانت، أضحت"، و "كنت، أصبحت"؛ ليعقد من خلالها مقارنة بين حاله قبل الغرام وبعده، مُتّخذًا من هذا اللّون البديعيّ وسيلة لجذب السّامع، ولفت انتباهه لما وصل إليه من حالة شعوريّة مُضنية.

كما كانت التّجربة الرّثائية في ديوان الشّاعر أرضًا خصبة للغة التّضاد، إذ تعلو فيها ثنائيّات الموت والحياة، والحزن والفرح، واليأس والأمل، والوحشة والأُنس، والظّلمة والنّور، وغيرها من الثّنائيّات الضّدية التي تجعلنا نتردّد بين عالمين متناقضين هما أصدق ما يكون في حقيقة وجودنا، ففي قصيدته "النّجم الآفل" يقول[1]: **(من الخفيف)**

دَفَنُوْهَا فِي التُّرْبِ يَوْمَ الوَفَاةِ ... فَوْقَ فَرْشٍ مِنَ الحَصَا وَرُفَاتِ

لا أَنِيْسٌ لَهَا سِوَى وَحْشَةِ المَوْ ... تِ وَصَوْتِ الظَّلامِ فِي الحُجُرَاتِ

هِي فِي القَبْرِ وَردَةٌ سَوْفَ تفْنَى ... كَيفَ تَحْيَا الوُرُوْدِ فِي الحُفُرَاتِ

قَدْ غَدَتْ وَالهَنَاء عَنْهَا بَعِيدٌ ... بَيْنَ أَهْلِ الثَّرَى بِغَيْرِ حُمَاةِ

أَسْدَلَ المَوْتُ وَالمَمَاتُ ظَلَامٌ ... سَتْرَهُ بَيْنَهَا وَبَيْنَ الحيَاةِ

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٤، وديوان محمّد تيمور، ص٢١.

طابق الشّاعر هنا بين قوله: "أنيس، وحشة"، وقوله: "تفنى، تحيا"، وقوله: "الموت، الحياة"؛ ليصف لنا غدر الدُّنيا، وعدم بقائها على حالٍ واحدة، فقد كانت تلك الفتاة فرحةً سعيدةً بجوار أهلها وأحبّائها، ولكن سرعان ما انقلبت عليهم الدّنيا، واختطفها الموت من حولهم، فصارت تسكن القبر بعد القصر، وتشعر بالوحدة بعد الأنس، ولا يخفى ما في أسلوب "التّرادف السّياقي"[١]، الذي استخدمه الشّاعر بقوله "أسدل الموت والممات ظلوم"، من إبراز لتأثير فكرة الموت على حالته النّفسية، وانفعالاته الشّعورية، فكلمة "الموت" مصدر أصلي للفعل مات، وكلمة "ممات" مصدر ميمي له، ومن جملة الفروق بين المصدرين، أنّ الأخير بالإضافة إلى دلالته على الحدث المجرّد من الزّمان، فهو يمتاز بقوّة دلالته وتأكيدها.

أمّا المقابلة فقد قلّ استعمالها، بل ندر في ديوان الشّاعر، إذ لم ترد سوى مرتين فقط، الأولى منهما قوله[٢]: **(من الكامل)**

قُـمْ مِـنْ سُـبَاتِكَ وَانْظِـمِ الأَشْـعَارَا فَالصُّـبْحُ أَقْبَـلَ وَالظَّـلامُ تَـوَارَى

وقعت المقابلة في هذا البيت بين قوله: "الصّبح، الظّلام"، و "أقبل، توارى"، وهي مقابلة طريفة، أفادت في توضيح المعنى، ودلالته على النّظرة التّفاؤلية التي كانت تُشرق في روح الشّاعر مع إشراقة الصّباح التي تتجدّد كلّ يوم، وتملأ الدّنيا بهجةً وسعادة، وحركةً ونشاطًا، وكأنّها تناديه؛ ليقوم من سباته، وينظم للعالم جميل أشعاره.

---

(١) **يُقصد بالتّرادف السّياقي**: وقوع لفظتين بمعنى واحد، أو متقاربتين فيه، في جملة واحدة أو بيت واحد، متجاورتين أو منفصلتين"، يُنظر: إبداع الدّلالة في الشّعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، د. محمّد العبد، ط١، دار المعارف، ١٩٩٨م، ص٦٦.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٨، وديوان محمّد تيمور، ص٢٤.

أمّا الموضع الثّاني من استعمال تيمور للمقابلة، فنجده في قصيدة "خوفو فرعون مصر"، حيث يقول مخاطبًا فرعون مصر على سبيل التّهكّم[١]:

(من الطويل)

إذَا شِئْتَ صَارَ الصُّبْحُ أسْوَدَ حَالِكًا يَضِلُّ فُؤَادَ النَّاسِكِ المُتَعَبِّدِ

وَإنْ شِئْتَ صَارَ اللَّيْلُ أبْيَضَ نَاصِعًا يَسِيْرُ عَلَى أنْوَارِهِ كُلُّ مُهْتَدِ

فقد قابل الشّاعر بين قوله: "الصّبح، اللّيل"، و"أسود، أبيض"، و "حالكًا، ناصعًا"، وقد وُظِّفت المقابلة توظيفًا فنّيًّا رائعًا، ساعد على لفت انتباه السّامعين، وإطلاعهم على جانب من الظّلم والقهر والحرمان الذي عاناه الشّعب في عهد هذا الحاكم الظّالم المستبد، كما أفاد في زيادة المعنى، ودلالته على الحالة النّفسيّة للشّاعر إزاء تذكّره لهذا الأمر، ولا يخفى جماليّة أسلوب الشّرط بأداتيه "إذا، إن"، في كلا البيتين.

وهكذا تثقّف شاعرنا بهذين اللّونين البديعيين إلى حدّ الولع؛ لأنّهما من الفنون البديعيّة التي تجذب النّفوس، وتدهش العقول، وتسحر القلوب، إذ تُحرّك الأضداد الفكر في العقول، والنّبض في القلوب، ولاسيّما إن كان هذا ممزوجًا بالعواطف الإنسانية، متّقدًا بالانفعالات النّفسية، صادرًا عن تجارب وجدانيّة، فأضاف به إلى شعره معالم جماليّة رائعة، أكسبته حلّة الثّراء والتّنميق.

- **أساليب التّأكيد:** وأبرزها في ديوان الشّاعر:

- **أسلوب القصر:**

يُعدّ أسلوب القصر من الأساليب الثّرية بالاعتبارات الدّقيقة، والملاحظات العديدة، فهو "فنٌ دقيق المجرى، لطيف المغزى، كثير الفوائد، غزير الأسرار"[٢]؛

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١١٥، وديوان محمّد تيمور، ص٢٩.

(٢) علم المعاني، د. بسيوني فيود، ط. مؤسسة المختار، القاهرة، دار المعالم الثّقافية- الأحساء، ١٤١٩هـ= ١٩٩٨م، ص٢/ ٥.

لذا فقد انتبه شاعرنا لقيمته الفنّيّة، وكرّره في ديوانه نحو ثلاث وثلاثين مرّة، ورد أغلبها بطريق النّفي والاستثناء، وطريق التّقديم، وطريق إنّما، ومن ذلك قوله في قصيدة "النّهاية"، التي نظمها من وحي قصّة كليوبترا وأنطونيوس[١]:

(من الرمل)

خَافَتْ العُقْبَى وَمَا الخَوْفُ سِوَى صَارِمٍ يَقْطُرُ مِنْهُ الأَلَمُ

هِيَ بَيْنَ النَّصْرِ وَالأَسْرِ غَدَتْ شَبَحًا قَدْ غَابَ عَنْهُ الكَلِمُ

أَسْلَمَتْ للشَّكِّ قَلْبًا هَالِعًا فَهْوَ مِنْ أَظْفَارِهِ لا يَسْلَمُ

نَادَتْ المَوْتَ وَمَا هَابَتْهُ إذَ كُلُّ عَيْشٍ بِالرَّدَى يُخْتَتَمُ

يبدو الشّاعر في البيت الأوّل وكأنّه أراد أن يقدّم لمتلقّيه وصفًا دقيقًا لمشاعر الخوف حين تسيطر على كيان الإنسان، إلى حدٍّ قد يخرجه عن صوابه، ويضحّي في سبيل الخلاص منه بكلّ شيءٍ حتّى ولو بحياته، كما سيطر من قبل على شخصيّة كليوبترا، حين خافت الهزيمة، وعزمت على الانتحار، فقصر "الخوف" عن طريق النّفي والاستثناء على السّيف القاطع، الذي تقطر منه الدّماء، ليؤدّي المعنى المطلوب بلفظ موجز وبليغ في الوقت نفسه من ناحية، ويكنّي به عمّا يتركه في القلوب من جروح وأسقام من ناحية أخرى.

وتُعدّ دلالة القصر بإنّما دلالة وضعية؛ فهي تدلّ عليه لتضمّنها معنى "ما، وإلا"[٢]، وهي قليلة الاستعمال في ديوان الشّاعر، إذا ما قورنت بطريق النّفي والاستثناء، إذ لم ترد سوى مرتين فقط، وهما قوله من القصيدة السّابقة[٣]:

إنَّمَا الدَّمْعُ لِسَانٌ نَاطِقٌ يَتَوَلّى قَلْبَ مَنْ لا يَرْحَمُ

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ص١١٣، وديوان محمّد تيمور، ص٢٨.

(٢) علم المعاني، د. بسيوني فيود، ص٢/ ٤٢، ٤٣.

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١١٣، وديوان محمّد تيمور، ص٢٨.

وقوله في البيت الأخير من قصيدة "أحنّ إلى الأوجاع"، التي استهلّها بمخاطبة الخليلين على عادة الشّعراء القدامى[١]: **(من الطويل)**

أحِنُّ إلى الأوْجَاعِ طَوْعًا وَإنَّمَا يَحِنُّ إلى الأوْجَاعِ في الحُبِّ أمْثَالي

يصف الشّاعر في البيت الأوّل الدّمع بأنّه لسان ناطق بما يجول في خاطر الإنسان من أفكار، وما يجيش في قلبه من مشاعر، فيقوم بما تعجز عنه الكلمات، من التّأثير على أصحاب القلوب القاسية التي لا ترحم، ولم يكتف بذلك، بل أراد تأكيد المعنى وتقويته، فعبّر عنه بأسلوب القصر بطريق "إنّما"، فكأنّه يقول: "ما الدّمع إلا لسان ناطق"، كما لجأ إليه في البيت الثّاني للتّأكيد على صدق تجربته العاطفيّة، وعمق إحساسه بها، حاله في ذلك حال العشّاق المدلّهين، الذين يرون في ذلِّ الهوى عزًّا لا يزول، وفي حرقته وعذابه نعيمًا لا تحيط به العقول، والموت في سبيله حياة ليس بعدها أفول، حتّى صارت قلوبهم تهوى عذابه، وتحنّ إلى أوجاعه، نافيًا ذلك عن غيرهم من دعاة الحبّ والمتفوّهين به، فكأنّه يقول: "ما يحنّ إلى الأوجاع في الحبّ إلا أمثالي".

ومن طرق القصر "التّقديم"، وهو باب واسع من أبواب البلاغة، يكمن وراءه كثير من المزايا الفنّية، والأسرار البلاغية، وهو طريق صالح لكلّ أنواع القصر، ومن مواضع استخدام الشّاعر له قوله[٢]: **(من البسيط)**

إنْ كُنْتُ أنْظِمُ فِيكِ الشِّعْرَ مُرْتَجِلا فَذَاكَ وَحْيُ فُؤَادِي جَاءَ يَعْتَذِرُ

إلَيْكِ أُرْسِلُ آيَاتِي التي نَطَقَتْ عَمَّا تُكَتِّمُهُ الآمَالُ وَالفِكَرُ

يخاطب الشّاعر في هذين البيتين محبوبته، بما يؤكّد لها حبّه وإخلاصه، مستعينًا في التّعبير عن ذلك بأسلوب القصر؛ ليُقرّر انفرادها بحبّه، واستحواذها

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٨، وديوان محمّد تيمور، ص٤٧.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٧، وديوان محمّد تيمور، ص٣٨.

على قلبه، ويدفع ما لديها من شكٍ وإنكار، فقدّم الجار والمجرور في قوله: "فيكِ، إليكِ"، ليخصّص به أجمل وأرقّ ما تجود به قريحته من أشعار عليها؛ عناية بها، واهتمامًا بشأنها، فكأنّه يقول: "فيك أنت لا في غيرك أنظم الشّعر، وإليك أنت لا إلى غيرك أرسل آياته"، وقد ساعده أسلوب الشّرط في البيت الأول كثيرًا على توضيح معناه، وتقوية مراده.

٢- الأساليب الإنشائية:

الإنشاء قسيم الخبر ومغايره، إذ هو: "الكلام الذي لا يحتمل الصّدق والكذب لذاته، وذلك لأنّه ليس لمدلول لفظه قبل النّطق به وجود خارجي يطابقه أو لا يطابقه"(١)، وله قسمين، هما: الإنشاء الطّلبي، والإنشاء غير الطّلبي، وسيقتصر البحث على دراسة أبرز ما ضمّنه الشّاعر في ديوانه من أساليب الإنشاء الطّلبي؛ لما لها من مزايا فنّية في التّعبير عن تجربته الوجدانية، وانفعالاته النّفسية، وذلك على النّحو الآتي:

- **أسلوب الاستفهام:**

الاستفهام هو طلب الفهم، أو هو طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل(٢)، وقد استمال هذا الأسلوب شاعرية تيمور، فراح يكثر من استعماله، حتّى تكرّر نحو تسع وستّين مرّة، خرج في أغلبها عن معناه الحقيقي إلى معانٍ أخرى؛ يكشف بها عن مكنون نفسه، ويفتح من خلالها بابًا للدخول إلى عالمه الشّعري، والتّعرف على ألوان أحاسيسه، وأنماط مشاعره، التي هي معطيات تجربته الوجدانية، فتتوسّع المعاني، وتكثر الدّلالات أمام المتلقّي، فيخرج مثلا ليُفيد

(١) علم المعاني، عبد العزيز عتيق، ص٤٤، ٦٩.

(٢) يُنظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ت(٧٣٩هـ)، تحقيق/ د. محمد عبد المنعم خفاجي، ط/، دار الجيل– بيروت، د.ت، ٣/٥٥، وجواهر البلاغة، ص٧٨.

التّقرير، وغالبًا ما يكون بالهمزة، ومن ذلك قوله من قصيدة "اللّيل أقبل"[١]: **(من الكامل)**

اللّيـــلُ أقْبَـــلَ وَالمَنَـــامُ حَـــرَامُ أتَنَـــامُ عَـــيْنٌ مِلْؤهَـــا الآلامُ؟

وقوله من قصيدة "عبثًا تبكي"، مخاطبًا نفسه، ومعاتبًا إيّاها[٢]**(من الرمل)**

تَسْهَـــرُ اللَّيْـــلَ وَتَرْجُـــو غَـــفْوَةً أَيَنَـــامُ اللَّيْـــلَ مَوْلُـــودُ الْهُمُـــومِ؟

يحدّثنا الشّاعر في كلا البيتين عن سهاد العاشق، وطول ليله، فلا ترى عيناه النّوم؛ لما يعانيه من تزاحم الأفكار في ذهنه، وتراكم الهموم على قلبه، معبّرًا عن ذلك بأسلوب الاستفهام الذي لم يأتِ لطلب معرفة شيء مجهول، وإنّما جاء ليفيد معنًى مجازيًّا، وهو الإثبات والتّقرير، فنراه يطرح على نفسه سؤالين، يجيبه عليهما الواقع المعلوم، فكأنّه يقول: حقًّا لا ينام العاشق المكلوم، وحقًّا لا ينام كثير الهموم.

ويأتي "التّمني" في مقدّمة المعاني المجازيّة للاستفهام بديوان تيمور، يمثّل له ما ورد في قصيدته "زفرات الشّباب"، متمنّيًا لو تسكن الرّحمة قلوب من حوله من الأهل والأحباب والأصحاب، علّها تطفيء ببردها نار قلبه الذي حطّمته المصائب، فيعبّر عن ذلك بأسلوب الاستفهام، قائلا [٣]: **(من الطويل)**

فَـهَلْ رَحْمَـةٌ فِي الْقَلْبِ يُطْفِئُ بَرْدُهَا أَوَارَ فُـــؤَادٍ حَطّمَتْـــهُ مَصَـــائِبُهْ؟

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٧، وديوان محمّد تيمور، ص٢٣.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٣ ، وديوان محمّد تيمور، ص٤٣.

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٨، وديوان محمّد تيمور، ص٣٩.

كما يخرج الاستفهام أيضًا في ديوان الشّاعر من معناه الحقيقي؛ ليفيد به معنى "النّفي"، على نحو ما جاء في قصيدة "نفثة مصدور"، إذ يقول(١): **(من المتقارب)**

أمُوْتُ في زَهْرَةِ الشَّبَابِ كَالغُصْنُ أوْدَتْ بَهِ السُّمُومُ

وَهَلْ يَعِيْشُ الفَتَى إذَا مَا لَمْ يَبْقَ في حُبِّهِ رَجَاءُ؟

يتّضح من خلال هذين البيتين أنّ الشّاعر قد يأس من الحياة، ولم يعد لديه رغبة فيها، حتّى صار يتمنّى الموت، وينتظر قدومه، وهو لا يزال في ربيع عمره، وزهرة شبابه، وحجّته في ذلك أنّه لا عيش لمن هجره حبيبه، وانقطع فيه رجائه، معبّرًا عن ذلك بأسلوب الاستفهام، خارجًا بأداته "هل" من معناها الحقيقي إلى معنى آخر مجازي، وهو "النّفي"، فكأنّه يقول: "لا يعيش الفتى إذا لم يبقَ في حبّه رجاء"، ولكن فرق بين الدّلالة عليه بالاستفهام، والدّلالة عليه بطريق النّفي الصّريح، إذ أنّ في الاستفهام تحريكًا للفكر، وتنبيهًا للعقل، وحثًّا على النّظر والتّأمّل.

وقد يجمع الشّاعر بين أكثر من أداة استفهام في موضع واحد؛ ليعبّر بواسطتها عن مشاعر إنسانية واحدة، مرّ بها، وأثّرت على نفسه، ومن ذلك قوله من قصيدة "حيّة الخاطر"، مخاطبًا محبوبته، ولائمًا حاله في الانسياق ورائها، فيقول(٢): **(من السريع)**

عَادَيْتُ مِنْ أَجْلِكِ كُلَّ الْوَرَى فَمَنْ تُرَى بَيْنَ الْوَرَى نَاصِرِي؟

وَهَلْ أرَى نُوْرَ الهُدَى بَعْدَ مَا أطْفَأتِ نَوْرَ الحَقِّ في نَاظِرِي؟

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٤١، وديوان محمّد تيمور، ص٤٩.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٥، ١٣٦، وديوان محمّد تيمور، ص٤٥.

عَصَـيْتُ فـي حُبِّـكِ بِـيْضَ المُنَـى طَوْعَـــا لِحُـــبِّ غَـــادِرٍ جَـــائِرِ

يَـــا بُـــؤْرَةَ الآمَـــالِ مَـــاذَا الـــذِي أَرْجُـــو غَـــدًا مِـــن حَظِّـــيَ العَـــاثِرِ؟

اعتمد الشّاعر في هذه الأبيات على أسلوب الاستفهام، وكرّره ثلاث مرّات، متنقّلا بين أدواته المختلفة، فاستخدم منها: "مَن، هل، ماذا"، وخارجًا بالاستفهام فيها جميعًا من معناه الحقيقي، ليعبّر به عمّا يجيش في قلبه من مشاعر الحسرة والنّدم، فهو متحسّر على ما آل إليه حاله، ونادمًا في الحبّ على سوء اختياره، وقد أسهم هذا التّنوّع بين أدوات الاستفهام في جذب انتباه المتلقّي، وإثارة ذهنه وتشويقه، كما كان لأسلوب التّضاد بين لفظي: "عاديت، ناصري"، ولفظي: "عصيت، طوعًا"، أثرٌ كبيرٌ في الكشف عن حالة التّوتّر النّفسي، والاضطراب الشّعوري التي سيطرت على كيان الشّاعر.

- **أسلوب النّداء:**

يُعدّ النّداء أحد أساليب التّعبير التي استهوت شاعرنا تيمور؛ لما يوفّره من مرونة في الخطاب الشّعري، ويُقصد به: "طلب الإقبال بحرف نائب مناب كلمة (أدعو) لفظًا أو تقديرًا"(١)، وأدواته ثمان هي: "الهمزة، أيّ، يا، آي، أيا، هيا، وآ، وا"(٢)، استخدم تيمور منها "يا، أي، أيّها"، وكرّرها في ديوانه نحو ثمان وثمانين مرّة، غير أنّ استعماله "لليـاء" قد طغى بشكل كبير وملحوظ على الأداتين الأخُرتين، وربّما يعود السّبب في ذلك إلى صلاحية هذه الأداة لكلّ المواضع، فهي للقريب والبعيد، ومن مواضعها استعمالها قوله(٣):

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، ٣/ ٩١، وعلم المعاني، د. بسيوني فيّود ٢/ ١٤٤.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة ٣/٩١، وعلم المعاني، د/ بسيوني فيود، ٢/١١٤.

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٠، وديوان محمّد تيمور، ص٤١.

(من السّريع)

يَـا صَـاحِبِي إنِّـي أخُـوكَ الـذي مَـــا زَالَ ذَا عَهْـــدٍ وَذَا ذِمَّـــةٍ

لَـــمْ أنْـــسَ أيَّامًـــا لَنَـــا حُلْـــوَةً لَهفِـــي عَلَـــى أيَّامِنَـــا الحُلْـــوَةِ

وردا هاذان البيتان في قصيدة "اعتذار" التي أرسلها الشّاعر إلى أحد أصدقائه، معتذرًا عن تأخير الخطابات بينهما، وتقصيره في السّؤال عنه، والاطمئنان على حاله، فيناديه في البيت الأوّل بأجمل الصّفات وأحبّها إلى قلبه "يا صاحبي"، خارجًا بأسلوب النّداء من معناه الحقيقي إلى معنى آخر مجازي، وهو الالتماس والاستعطاف، فيلتمس من صديقه العفو والسّماح، ويستعطفه بما بينهما من أواصر المحبّة والأخوّة، وحفظ الذّمم والعهود.

ونراه في البيت الثّاني يذكّر صديقه بالأيام الحلوة التي قضاها سويًّا، معبّرًا عن حسرته لانقضاء هذه الأيّام، وتلهّفه لعودتها مرّة أخرى بأسلوب النّداء أيضًا، فيقول: "لهفي على أيّامنا الحلوة"، ولكنّه عمد هنا إلى حذف أداة النّداء؛ لدلالة السّياق عليه، وميله إلى ذكر المنادَى مباشرةً؛ ليزيد من قوّة شعره المعنوية؛ فأول ما يتّجه إليه نظر المتلقّي هو المنادَى، إضافة إلى ما يفيده من زّيادة التّخصيص، ولا يخفى ما يدلّ عليه التّرادف السّياقي بين لفظي: "ذمّة، عهد" من تأثّر الشّاعر بمدلولهما اللّغوي، والتزامه تجاه صديقه به.

وهناك معانٍ أخرى تفيدها ياء النّداء، كالتّمنّي إذا وليها "ليت"، والتّنبيه إذا وليها "حبّذا أو رُبّ"،[١]، فمن دلالته على معنى التّمني قوله في قصيدة "نفثة مصدور"، متمنّيًا الموت بأسرع ما يكون[٢]: **(من المتقارب)**

(١) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر البغدادي، ت(١٠٩٣هـ)، ط٤، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤١٨هـ= ١٩٩٧م، ١٩٨/١١.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٤١، وديوان محمّد تيمور، ص٤٩.

هَـذَا هُـوَ السَّـعْدُ يَـا رِفَـاقِي يَـا لَيْتَنِـي فِـي غَـدٍ أمـوتُ

ومن دلالته على معنى التّنبيه، قوله من القصيدة ذاتها[١]:

يَـا حَبَّـذَا المَـوتُ مِـن صـديقٍ فِـي حُبِّـهِ صَـادِقٌ أمِـينُ

لا يخفـقُ القَلْـبُ فِـي حمَـاهُ وَلا تَـرَى العَـيْنُ مَـنْ هَويـتُ

وَيَنْقَضِـي الهَجْـرُ والعَـذَابُ وَاليَـأسُ وَالشَّـوقُ وَالهُيَـامُ

يبدو الشّاعر في هذه الأبيات وكأنّ أحدًا رماه بالضّعف والاستسلام، ولام عليه إلحاحه الشّديد في طلب الموت وهو في ريعان الشّباب، فعزم على تنبيهه إلى قيمة الموت، فهو في رأيه الخلاص الوحيد لأمثاله من أصحاب الحبّ المعذّب، حيث لا هجر فيه ولا عذاب، ولا يأس ولا شوق ولا هيام؛ فلا القلب يخفق في حماه، ولا العين ترى من تهواه.

وكثيرًا ما ينتقل تيمور من نداء العاقل إلى نداء غير العاقل؛ ليخرج بهذا الأسلوب المؤثّر من حيّز الإنسان إلى عوالم الطّبيعة والجمادات والأكوان، يبثّها من مشاعره، حتّى تتحول بخياله الواسع إلى أُناس تجالسه وتؤانسه وتحاوره، ومن ذلك قوله[٢]: **(من الطويل)**

وَيَـا أيُّهَـا البَيْـتُ الـذي فِـي ظِلالِـهِ رَبِيْـتُ وَكَـمْ حَنَّـتْ إلَـيَّ مَلاعِبُـهْ

لَقَدْ كُنْتَ مَأنُوسَ الدِّيَارِ فَمَا الذِي رَمَـاكَ بِـهِ دَهْـرٌ تَـدِبُّ عَقَارِبُـهْ؟

وقوله من قصيدته المسمّاة بـ "أمس واليوم" مخاطبا الدّنيا خطاب معاتب لها، متحير من أمرها[٣]: **(من الرمل)**

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٤١، وديوان محمّد تيمور، ص٤٩.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٩، وديوان محمّد تيمور، ص٤٠.

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٦، وديوان محمّد تيمور، ص٢٣.

إِيــهِ يَــا دُنْيَــا أَمَــا مِــنْ سَــاعَةٍ أَلْتَقِــي فِيهَــا بِنُــورِ الأَمَــلِ؟!

أَوْدَعَ الــتَّعْسُ حَيَــاتِي صُــحُفًا خَطَّهَــا مِــنْ دَمْعِــيَ الْمُنْهَمِــلِ

فالشّاعر يُضفي على ما هو جماد كالبيت، وما هو معنوي كالدّنيا صفات الأحياء، وذلك باستخدامه لأسلوب النّداء، والخروج به من معناه الحقيقي إلى معانٍ بلاغية مختلفة، كالشّوق والحنين في النّموذج الأوّل إلى بيته الذي فيه ولد، وبين جدرانه تربّى ونشأ، وفي ساحاته الواسعة لعب ومرح، ومشاعر الضّيق والضّجر في النّموذج الثّاني من الدّنيا، وما عاناه فيها من حسرة وألم، وكأنّه– لصدق مشاعره، وقوّة انفعاله– توهّم أنّ كلا من بيته ودنياه حسّ به، وتفاعل معه، فراح يُناديه، ويخاطبه خطاب العاقل.

إضافةً إلى ما يفيده أسلوب النّداء في قوله: "إيه يا دنيا"، من إعداد النّفس لتلقّي ما بعده من الاستفهام في قوله: "أما من ساعة؟" الذي خرج كذلك من معناه الحقيقي إلى معنى آخر بلاغي، وهو استبطاء الشّاعر وقوع ما تعلّقت به نفسه، وتاقت إليه روحه من ساعات ولو قليلة تسعفه به الدّنيا؛ ليحظى فيها بسعادة الحياة ونعيمها، فكأنّ النّداء "يوقظ النّفس، ويلفت الذّهن، ويُنبّه المشاعر، فإذا ما جاء بعده الاستفهام، صادف نفسًا مهيّأةً يقظةً، فيقع منها موقع الإصابة، حيث تتلقّاه بحسٍّ واعٍ، وذهنٍ منتبه"(١).

- **أسلوب الأمر:**

يُعدّ أسلوب الأمر من أبرز الأساليب الإنشائية التي استخدمها الشّاعر في التّعبير عن تجاربه الوجدانية والإنسانية الصّادقة، حتّى تكرّر بصيغة الفعل الأمر فقط نحو ثمانٍ وخمسين مرّة في الدّيوان، خرج في أغلبها من معناه الحقيقي وهو

(١) علم المعاني، د. بسيوني فيّود، ٢/ ١٥٤.

"طلب فعل غير كف على جهة الاستعلاء"(١)، إلى معانٍ مجازية أخرى، دار أكثرها حول معنى الالتماس والاستعطاف، ومن ذلك قوله في قصيدة "الشّاعر الغضبان"(٢): **(من الخفيف)**

هَيِّئُوا لِي فِي بَاطِنِ الأَرْضِ قَبْرًا وَدَعُونِي أَنَامُ تَحْتَ التُّرَابِ

فِي ظَلام القُبُورِ رَاحةُ نَفْسِي وَمِنَ النُّورِ شِقْوَتِي وَعَذَابِي

وَادْفِنُوا فِي التُّرَابِ دِيْوَانَ شِعْرِي فَوقَ قَلْبِي المَملُوءِ بِالأَوْصَابِ

أتى الشّاعر في هذه الأبيات بصيغة الفعل الأمر، وكرّرها ثلاث مرّات "هيّئوا، دعوني، ادفنوا"؛ ليشعر مخاطبيه بحاجته الماسّة إلى تنفيذ طلبه، وتحقيق رجائه، على سبيل التّلطّف والالتماس، وبدون تضرع ولا استعلاء؛ لأنّه يخاطب من يساويه في الرّتبة والمنزلة، وتعبير الشّاعر بصيغة الأمر هنا يوحي بمدى انفعاله، وهياج مشاعره؛ رغبة في الرّاحة من هموم الدّنيا، والخلاص من عذابها، فيستعطفهم ويلتمس منهم أن ينظروا لحاله، وكأنّه ميّتٌ وجب عليهم أن يسرعوا في إكرامه، ودفنه في التّراب.

ومن أهم المعاني التي يفيدها أسلوب الأمر في تجربة تيمور الشّعرية: النّصح والإرشاد، فنراه في قصيدة "صورة من صور اللّيل" يقول(٣):

(من الرمل)

يَا رِجَالَ الشِّعْرِ قُومُوا وَانْظُرُوا صُورَةٌ للبَائِسِ المُنْهَزِمِ

تِلْكَ أُمٌّ أَوْدَعَتْ مُكْرَهَةً طِفْلَهَا المَحْبُوبَ جَوْفَ الرَّجَمِ

(١) الإيضاح في علوم البلاغة ٣/٨١.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٢، وديوان محمّد تيمور، ص٢٠.

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٨، وديوان محمّد تيمور، ص٣٩.

وَجَثَـــتْ تَبْكِـــي عَلَـــى جُثَّتِـــهِ وَدُمُـــوعُ المَـــوْتِ لَـــمْ تَنْسَـــجِمِ

خَفِّفُـــوا الوَطْـــأ لِـــئَلا تُزْعِجُـــوا شَـــبَحَ اليَـــأسِ وَطَيْـــفَ الأَلَـــمِ

تَحْـتَ هَـذَا التُّـرْبِ نَامَـتْ أَنْفُـسٌ فـــي خُبُـــوْتٍ مِـــنْ عِظَـــامٍ وَدَمِ

فَـــانْظُرُوا مَقْبَـــرَةً فـــي طَيِّهَـــا يَرْقُـدُ المُبْصِـرُ فـي جَنْـبِ العَمِـي

وَاسْـــمَعُوا مِـــنْ بَابِهَـــا مَوْعِظَـــةً وَاعْبُـــدُوا فِهَـــا جَـــلالَ القِـــدَمِ

يتأمّل الشّاعر هذه الأبيات صورة من صور اللّيل البهيم، وهي صورة الأم الثّاكل التي فقدت طفلها، فدفنته وجثت تبكي على قبره، وقلبها يحترق بنار الشّوق ولوعة الحنين، فيدعو رجال الشّعر أن ينظروا لهذا المشهد الإنساني العظيم، نظرة إكبار وتمجيد، وينظموه في أشعارهم– بما أوتوه من حسّ مرهف، وكلمة موحية، وأسلوب رقيق– نظم إجلال وتخليد، معبّرًا عن ذلك بأسلوب الأمر في قوله: "قوموا، وانظروا، خفّفوا"، الذي خرج من معناه الحقيقي إلى معنى آخر مجازي، وهو الالتماس.

كما خرج الأمر في قوله: "فانظروا، واسمعوا، واعبدوا"، من معناه الحقيقي أيضًا، ولكن لغاية أخرى، ألا وهي النّصح والإرشاد، إذ يوجّه الشّاعر مخاطبيه إلى ضرورة الاعتبار بالموت، وعدم الاغترار بالدّنيا، فها هو طفل صغير قد فارق الحياة، وها هي أمّه قد أودعته مكرهة، وصارت تشتهي من بعده الممات، وها هي المقابر يرقد فيها المبصر بجوار من عمت عيناه، فكلنا إليها ذاهبون، لا فرق في ذلك بين غني ولا فقير، إلا من اتّقى الله– تعالى– وأتاه بقلب سليم.

- **أسلوب النّهي:**

كما استخدم الشّاعر أسلوب الأمر في التّعبير عمّا يعتريه من مشاعر وأفكار، استخدم في المقابل أسلوب النّهي، ويُقصد به: "طلب الكفّ عن الفعل

استعلاء، وله صيغة واحدة، وهي المضارع المقرون بلا النّاهية"[١]، وقد وردت في تجربة تيمور الشّعرية نحو سبع مرّات، ومن ذلك قوله[٢]:

(من الخفيف)

لا يَغُرَّنَّكِ مِن صَدِيْقٍ خَنُونٍ أسْوَدٍ قَلْبُهُ بَيَاضُ الثِّيَابِ

فليس المراد بالنّهي في جملة الشّاعر: "لا يغرّنّك" طلب الكفّ عن الفعل، وإنّما المراد بها النّصح والإرشاد، وقد آثر التّعبير بصيغة النّهي؛ بغية التّأثير في المتلقّي، وحثّه على الاستجابة والامتثال.

ومن مواضع استخدام النّهي في ديوان الشّاعر، قوله[٣]: **(من البسيط)**

لا تَأخُذِينِي بِأقْوَالِ الوُشَاةِ وَلِي قَلْبٌ يُحِبُّكِ مَا فِي صَفْوِهِ كَدَرُ

خرج أسلوب النّهي في هذا البيت من معناه الحقيقي، إلى معنى آخر مجازي، وهو الاستعطاف، فالشّاعر يستعطف المحبوبة أن تغفر له ما اقترف في حقّها، وتحنّ على قلبه المتيّم بحسن لقائها، ويلتمس منها ألا تأخذه بأقوال الوشاة، فهم حسّاد حاقدون، يريدون أن يفرّقوا بينهما، ويقطعوا حبل وصالهما.

ثالثًا: التّصوير الفنّي

تُمثّل الصّورة واحدة من أهمّ أركان البناء الشّعري، التي يستخدمها الشّاعر لنقل أفكاره وعواطفه، والتّعبير بصدق وواقعية ممزوجة بالخيال عن كلّ ما يجيش في صدره من أحاسيس ومشاعر، بقصد التّأثير في المتلقّي، والصّورة الأدبية هي: "التّركيب القائم على الإصابة في التّنسيق الفنّي الحي لوسائل التّعبير التي ينتقيها وجود الشّاعر– أعني خواطره ومشاعره وعواطفه– المطلق من عالم

(١) الإيضاح في علوم البلاغة ٨٨/٣.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٣، وديوان محمّد تيمور، ص٢١.

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٧، وديوان محمّد تيمور، ص٣٨.

المحسّات؛ ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى في إطار قويٍّ نامٍ مُحسٍّ ومؤثرٍ، على نحوٍ يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين"[١].

وتنقسم الصّورة الفنّية في تجربة شاعرنا تيمور إلى نمطين أساسيين، هما: الصّورة الجزئية، والصّورة الكلية، وسأبدأ بتناول الصّورة الجزئية:

١ – الصّورة الجزئية:

ويُقصد بها ألوان التّشبيهات، والاستعارات، والكنايات، وغيرها من فنون المجاز التي توضّح الفكرة وتقرّبها لذهن المتلقّي، وقد طغت الصّور الجزئية على الصّور الكلّية في ديوان تيمور؛ ولعلّ مردّ ذلك أنّ الصّور الكلّية تحتاج إلى جهد كبير من المتلقّي، ليعيد تشكيلها، ويتفاعل شعوريًّا مع حدثها، ولا يمكن أن تؤتي ثمارها إلا إذا كان متلقّيها على وعيٍ تامٍّ بكيفية تكوينها، وتركيب أجزائها، على عكس الصّورة الجزئية، التي تتمثّل بمشهد واحد وحالة واحدة، من هنا فضّلها تيمور، وأكثر من إيرادها، ونسجها بخياله الخصب أنيقة بديعة، متنقّلة بين عناصر الإبداع المختلفة.

- **الصّورة التّشبيهية:**

التّشبيه هو لون من ألوان البيان التي تضفي على أساليب الشّعراء رونقًا وجمالا، وتزيدها وضوحًا وبهاءً، وتجمع لها كثيرًا من صنوف الإعجاب، ومقوّمات البراعة والإبداع، ويُعرف في الاصطلاح البلاغي بأنّه: "إلحاق أمر بأمر آخر في صفة أو أكثر، بأداة من أدوات التّشبيه، ملفوظة أو ملحوظة"[٢]، وفي تجربة تيمور الوجدانية كان التّشبيه من أبرز الصّور البيانية التي استعان

(١) البناء الفنّي للصّورة الأدبيّة في الشّعر، د/علي علي صبح، ط المكتبة الأزهريّة للتراث، ١٤١٦هـ= ١٩٩٦م، ص١١.

(٢) البلاغة الاصطلاحية، د. عبده عبدالعزيز قلقيلة، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٢هـ= ١٩٩٢م، ص٣٧.

بها في شرح معانيه الشّعرية وتوضيحها، وبسط مضامينه الخفيّة وتقريبها، ومن خير ما يمثّل لذلك قوله[١]: **(من الرمل)**

زَمَــنُ الأُنْــسِ تَــوَلَّى وَانْقَضَــى حَامِــلا مَــا كَــانَ لِــي مِــنْ أَمَــلِ

مَــرَّ كَالسَّهْــمِ وَوَافَــى غَيْــرُهُ فَشَرِبْــنَا الصَّــابَ بَعْــدَ الْعَسَــلِ

هَيَّجَــتْ ذِكْــرَاهُ قَلْبِــي مِثْلَمَــا هَيَّــجَ الصَّــبَّ نُــوَاحُ الْــبُلْبُلِ

فالشّاعر في قصيدته "أمس واليوم" تسيطر عليه حالة من التّشاؤم والكآبة، يعقد خلالها مقارنة بين أمسه ويومه، بين سعادته وحزنه، بين أمله ويأسه، مشبّها ذلك الأمس الجميل الذي كنّى عنه بقوله: "زمن الأنس" في سرعة انقضائه بالسّهم الخاطف، وكأنّه لم يدرك من راحة الدّنيا ونعيمها إلا بمقدار ما تدركه العين من السّهام المصوّبة نحو الهدف.

ولتأكيد المعنى وتثبيته في ذهن المتلقّي يقدّم الشّاعر صورة بلاغيّة أخرى، يجسّد فيها المحسوس بالملموس، والمعنوي بالمادّي، فيصوّر ماضيه بكلّ ما يحمله من أسباب السّعادة والفرح بالعسل، الذي ما لبث أن تذوّق حلاوته، حتّى تبدّل له بالصّاب فتجرّع مرارته، ووجه الشّبه هنا بين الماضي والعسل أنّ كلّ واحدٍ منهما يوجب في نفسه لذّة وحالة محمودة، يُصادف منها قبولا، وهذا حكم واجب للعسل وحلاوته من حيث هو عسل، بخلاف ما يجمع بين حاضره والصّاب فكلّ واحدٍ منهما يوجب في نفسه ألمًا، وحالة مذمومة، يُصادف منها رفضًا وعصيانًا، وهذا حكم واجب للصّاب ومرارته من حيث هو.

ثمّ يعود مؤكّدًا في البيت الثّالث أنّ آماله التي قد ضاعت، وأحلامه التي قد تحطّمت، وإن لم يعد لها وجود في واقعه، فإنّها ستظلّ ذكرى خالدة في نفسه

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٦، وديوان محمّد تيمور، ص٢٢، ٢٣.

وخاطره، كلّما تداعت له هاجت في قلبه مشاعره، مثلما يهيّج قلب العاشق نواحُ البلبل.

ويتألّق تيمور في حشده لمجموعة من التّصويرات الفنّية في مقطّعة شعريّة قصيرة، يصف بها معاناته كلّما جنّ عليه اللّيل، وغفلت عنه أعين النّاس، قائلا[1]: **(من الكامل)**

وَلَيْلَـــةٍ حَـــائِرَةَ الـــنَّجْمِ قَـدْ هَـدَّ فِيْهَـا اليَـأسُ مِـن عَزْمِـي
قَضَـــيْتُهَا وَالـــدَّمْعُ لِـــي مَـــدَدٌ فَكَأنَّـــهُ ثَـــوْبٌ عَلَـــى جِسْـــمِي
وَكَـــأَنَّ قَلْبِـــي كُلَّمَـــا هَمَعَـــتْ عَيْنِـــي خِضَـــمٌ مَوْجُـــهُ هَمِّـــي
قَـــدْ نُحْـــتُ فِيْهَـــا لا أرَى عَضُـــدًا نَـــوْحَ اليَتِـــيْمُ يَصِـــيْحُ يَـــا أُمِّـــي

ففي البيت الأوّل نرى الشّاعر وقد خلع على نجوم ليلة من ليالي سهاده صفة الإنسانية، ثمّ حذف المشبّه به وأتي بشيء من لوازمه، وهو الشّعور بالحيرة والقلق والتّردّد، فتظهر تارة، وتختفي تارة أخرى عن نواظره، وكأنّها بحالتها هذه تؤانسه وتؤازه، وفي الشّطر الثّاني للبيت شبّه اليأس الذي بداخله بإنسان قويّ، يترصّد له، ويهدم بنيان عزائمه، ولا يخفى ما في تجسيده للعزم وهو شيء معنوي، بآخر مادّيّ من فائدة في تقريب المعنى وتوضيحه.

وفي البيتين الثّاني والثّالث يطلق لخياله العنان، فيعقد علاقة وثيقة بين قلبه وعينيه، بين المشاعر المكنونة وترجمتها، فيشبّه قلبه في ليلته ذات النّجوم الحائرة بالبحر الواسع، وما أمواجه إلا الهموم عليه قد تراكمت، ممّا يجعل الدّموع في عينيه تنهمر، وكلّما نفدت جاءها من بحر همومه العون والمدد، حتّى أحاطت به وكأنّها ثوب ملفوف على الجسد.

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٣، وديوان محمّد تيمور، ص٤٣.

أمّا في البيت الأخير فيصف لنا الشّاعر ما كان عليه خلال تلك اللّيلة من حزن شديد، وما صدر عنه من نواح ونحيب، علّه يجد من يقوّيه ويسانده، مشبّهًا نفسه في تلك الحالة المزرية بالطّفل اليتيم حين يصيح مناديًا أمّه؛ كي تلبّي له حاجته، ولكن أنّى له هذا؟، فقد رحلت عنه، وتركته وحيدًا في دنياه، لا يجد من يحنو عليه ويرعاه.

ومن يتصفّح ديوان تيمور، يجد أنّ أكثر ما استعان به من الصّور التّشبيهية في التّعبير عن أحواله النّفسية، وتجاربه الوجدانية والإنسانية تدور حول لونين من ألوان التّشبيه، هما: التّشبيه المرسل، وهو: "ما ذُكرَت فيه أداة التّشبيه"(١)، كما ورد في النّموذجين السّابقين، منوّعًا في أدواته ما بين "الكاف، كأنّ، مثل"، مع غلبة الكاف على غيرها، والتّشبيه البليغ، وهو "ما حُذفت منه الأداة ووجه الشّبه، وهو أعلى مراتب التّشبيه في البلاغة وقوّة المبالغة؛ لما فيه من ادّعاء أنّ المشبّه هو عين المشبّه به، ولما فيه من الإيجاز النّاشيء عن حذف الأداة والوجه معًا، هذا الإيجاز الذي يجعل نفس السّامع تذهب كل مذهب، ويوحي لها بصور شتّى من وجوه التّشبيه"(٢)، ومن ذلك قوله(٣):

(من مجزوء الكامل)

إِنَّ الْحَيَاةَ لَمَسْرَحٌ وَالنَّاسُ أَشْبَاحٌ تَمُرْ

وَالْعَيْشُ عِنْدِي صَفْحَةٌ عُنْوَانُهَا لُؤْمٌ وَشَرْ

فَمِنَ الشَّدَائِدِ لِلْمَتَا عِبِ لِلشَّقَا أَيْنَ الْمَفَرْ؟

(١) علم البيان، د. عبدالعزيز عتيق، ط دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، بيروت، ١٤٠٥هـ= ١٩٨٥م، ص٨٠.

(٢) علم البيان، د. عبدالعزيز عتيق، ص١٠٥.

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٥، وديوان محمّد تيمور، ص٢٢.

يشبّه تيمور الحياة في البيت الأوّل بالمسرح، والنّاس على خشبته العريضة بالأشباح، كناية عمّا يصيبهم، بل وربّما يُسيطر عليهم من مشاعر الخوف والعجز والضّعف والاستسلام، وكأنّه يطرح علينا من خلال ذلك رؤيته السّوداوية للحياة، فما هي إلا مسرح يؤدّي فيه الأحياء أدوارهم، وهم ليسوا سوى أموات على هيئة أحياء،وقد أكّد الشّاعر هذه الصّورة بحرفي التّأكيد "إنّ، اللام الدّاخلة على خبرها"؛ ممّا يزيد المعنى قوةً ووضوحًا، فكأنّه قد أنزل غير السّائل منزلة السّائل فأكّد له الخبر(١)، وهو أسلوب دارج على ألسنة الشّعراء.

ويشبّه العيش في البيت الثّاني بصفحة من كتاب كبير، عنوانها اللّؤم والشّر، كناية عن كثرة ما عاناه في حياته من غدر الصّديق، وخيانة الحبيب، وكأنّ دوره في مسرحية الحياة منذ دخوله وحتّى الخروج منها قصير، يكتنفه الأسى والهموم؛ لذا كان بارعًا في تحديد صورته بقوله: "عندي"؛ ليجعل التّشابه الوارد بين طرفي التّشبيه رؤيته الخاصّة، فهناك من تحمل صفحته عناوينًا أخرى، وهناك من ينظر إلى الحياة بمنظور مختلف، ورؤية مغايرة، كما حذف وجه الشّبه والأداة في كلٍّ من الّصورتين؛ وصولا منه إلى تكثيف المعنى واختصاره، وحتّى تكون الصّورة أكثر وقعًا، وأشدّ تأثيرًا في نفس المتلقّي.

- **الصّورة الاستعارية:**

الاستعارة هي لون من ألوان التّعبير الرّفيعة، التي لازمت الشّعر العربي منذ بزوغه، وتعني: "اللّفظ المستعمل في غير ما وضع له في اصطلاح التّخاطب؛ لعلاقة المشابهة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي"(٢).

وتُعدّ الاستعارة ثاني الألوان البيانية التي استعان بها تيمور في رسم

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، ٧٢/١.

(٢) جواهر البلاغة، ص٢٥١.

صوره الفنّية بعد التّشبيه؛ لما لها من أثر كبير في تجسيد المعاني وإبرازها، فهي "تُعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللّفظ، حتى تخرج من الصدَفة الواحدة عدّةً من الدّرر، وتَجني من الغُصن الواحد أنواعًا من الثّمر...، فإنّك لترى بها الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مُبينةً، والمعاني الخفيّة باديةً جليّةً"(١)، وقد أكثر الشّاعر من استخدام الاستعارة في تجربته الشّعرية، متنوّعة ما بين مكنيّة وتصريحيّة، لتجيء على النّحو الآتي:

- الاستعارة المكنيّة:

هي "التي لا يُصَرّح فيها بلفظ المشبّه به، بل يُطوى، ويُرمَز له بصفةٍ من صفاته، أولازمٍ من لوازمه، ويُسنَد هذا اللازم إلى المشبّه"(٢)، وهي أكثر دورانًا في ديوان الشّاعر من غيرها؛ لما لها من قدرة على تلوين الأفكار، وتوليد الصّور، معتمدًا في أغلبها على عنصرين أساسيين من عناصرها الفنّية، هما: التّشخيص، التّجسيد"(٣)؛ لأنّهما أكثر جاذبية، وأعمق تأثيرًا، فنراه على سبيل المثال يتحدّث إلى ظاهرة غروب الشّمس "الشّفق"، قائلا(٤):

---

(١) أسرار البلاغة الشّيخ عبدالقاهر الجرجاني، ت(٤٧١هـ)، تحقيق/ محمّد محمود شاكر، ط١، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدّة، ١٤١٣هـ= ١٩٩٢م، ص٤٣.

(٢) جواهر البلاغة، ص٢٦٠.

(٣) **التشخيص هو**: وسيلة من وسائل التّصوير الاستعاري، تقوم على خلع الحياة على الأشياء الجامدة، والظّواهر الطّبيعية، **و**تقديمها في صور كائنات حيّة، وفيها ترتفع الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره، يُنظر: وظيفة الصّورة الفنيّة في القرآن، عبد السّلام أحمد راغب، ط١، دار فصلت للدّراسات والنّشر، ١٤٢٢هـ= ٢٠٠١م، ص٦٩، **والتّجسيد هو**: تقديم المعنى في جسد شيء، أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادّيّات المحسوسة، يُنظر: الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، عبدالقادر الرّباعي، ط١، جامعة اليرموك، الأُردن، ١٩٨٠م، ص١٦٨.

(٤) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٤، وديوان محمّد تيمور، ص٣٦.

(من الخفيف)

صَامِتٌ أَنْتَ تَسْمَعُ الطَّيْرَ فِي الرَّوْ ضِ يُغَنِّي للنِّيْلِ لَحْنًا شَجِيًّا

يَسْمَعُ اللّيْلُ حِيْنَ تَبْدُو أنِيْنًا لِنَهَارٍ قَضَى حَزِيْنًا شَقِيًّا

خلع الشّاعر في هذين البيتين على بعض مظاهر الطّبيعة كـ "الشّفق، الطّير، النّيل، اللّيل، النّهار"، صفات الإنسانٍ، ثمّ حذف المشبّه به، وأتى بأشياء من لوازمه كـ "الصّمت، الإصغاء، البكاء، الشّعور"، على سبيل الاستعارة المكنية، وسرّ جمالها التّشخيص الذي أضفى على الصّورة مزيدًا من عناصر الحركة والحياة، فالشّفق إنسان يصمت قليلا ليستمع إلى الطّيور، وهي تترنّم للنّيل بأرقّ الكلمات، وتعزف الألحان، والنّيل إنسان مرهف الأحاسيس والمشاعر، يهتزّ ويطرب لتلك الأغاني والأشعار، واللّيل بهدوئه وسكونه إنسان يصغي في لحظات الغروب إلى بكاء النّهار، وهو الآخر إنسان قضى وقته في حالة يُرثى لها من الحزن والشّقاء، إنّها لوحة طبيعيّة حزينة، رسمها الشّاعر بخياله الواسع؛ ليبثّ من خلالها في الغرام مشاعره، ويعبّر بها عن مكنون صدره، وما يجول في خاطره.

ومن أبرز الصّور الفنية التي أقامها شاعرنا تيمور على الاستعارة المكنية في ديوانه، قوله واصفًا مرّ الحياة وبؤسها[(١)]: **(من مجزوء الوافر)**

حَيَاةٌ حُلْوُهَا مُرٌّ وَقَلْبٌ خَانَهُ الصَّبْرُ

وَنَفْسٌ فِي يَدِ الأَوْجَا عِ لانَ لِبُؤْسِهَا الصَّخْرُ

يشخّص الشّاعر هنا أمورًا معنويّة محسوسة، كـ "الصّبر، الأوجاع"، في صورة إنسانٍ حيٍّ، تصدر منه الكلمات والأفعال، وتحكم عليه المواقف والأحداث، ثمّ حذف المشبّه به وأتى بأشياء من خواصّه ولوازمه كـ "الخيانة،

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣١، وديوان محمّد تيمور، ص٤١.

امتلاك الجوارح"، على سبيل الاستعارة المكنية، فيرى الصّبر إنسانًا خائنًا، قد تخلّى عنه، وتركه يعاني قسوة الحياة وغدرها بجزع وسخط، كما يرى الأوجاع التي أصابته، وخيّمت بظلالها السّوداء على حياته وكأنّها إنسان قد قسا قلبه، وامتلك بيديه زمام نفس الشّاعر الضّعيفة، فقضى عليها دون شفقة منه أو رحمة، فكأنّ قلبه أقسى من الحجر الصّلد، وقد أكّد الشّاعر تلك الصّورة الفنّية الرّائعة بصورة أخرى، حين جعل الجماد "الصّخر" كائنًا حيًّا له وجدان ومشاعر، فشبّهه بإنسانٍ حنون عطوف، قد لان قلبه ورقّ لحاله، كما كان للطّباق بين لفظي: "حلوها، مرّ" عظيم الأثر في التّعبير عن ضيق نفسه وحرمانه.

ومن الصّور الشّعرية التي استعان فيها تيمور بالتّجسيد الفنّي، قوله في قصيدة "سلطان اللّيل"[١]: **(من مجزوء الرمل)**

أنَـــا فـــي الـــدُّنْيَا وَحِيـــدٌ وَلِـــيَ النَّـــاسُ خُصُـــوْمْ

رَاقَهُـــمْ إنْ جَـــدَّ أمْـــرٌ بَـــرْقُ غَـــدْرٍ لا يَـــدُوْمْ

وَرَأيْـــتُ الغَـــدْرَ نَـــارًا وَرَأوا فِيْـــهِ النَّعِـــيْمْ

هَـــدَمُوا بنْيَـــانَ وُدِّي وَانْمَحَـــتْ مِنْـــهُ الرُّسُـــومْ

وقوله في قصيدة "حيّة الخاطر"، مخاطبًا قلبه المتيّم في الحبّ[٢]:

(من السريع)

قَـدْ كُنْـتَ مَـهْجُورًا فَكُـنْ هَـاجِرًا فَالنَّصْـرُ وَالإسْـعَادُ للهَـاجِرِ

لا تَبْتَئِـسْ وَاخْلَـعْ لِبَـاسَ الْهَـوَى وَالْـبَسْ رِدَاءَ الأمَـلِ النَّاضِـرِ

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٩، ١١٠، وديوان محمّد تيمور، ص٢٥.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٦، وديوان محمّد تيمور، ص٤٥.

نرى الشّاعر في النّموذج الأول وقد بلغت نفسه حالة من الأسى والألم، جعلته يائسًا من الحياة، مصدومًا في كلّ من حوله من الأحياء، فكثيرًا ما يجد نفسه وحيدًا في دنياه، والنّاس له خصوم وأعداء، يروق لهم الغدر كلّما جدّ من أمره شيئًا، وكأنّه برق لامعٌ يخطف منهم العيون والأفئدة، ولكنّه برق كاذبٌ، سريعًا ما ينقضي، متّكأً على ما بينه وبين خصومه هؤلاء من فروق أخلاقيّة وإنسانية، فبينما يرى الغدر نارًا حامية، تحرق من يقترب منها، يرونه هم نعيمًا باردًا– في تشبيه رائع وبليغ– لذا فقد هان عليهم ودّه فهدموه، ومحوا ما كان عليه من رسوم الوفاء والصّفاء، فشبّه الودّ وهو شيء معنويّ بشيءٍ آخر مادّيّ يقبل الهدم والبناء، على سبيل الاستعارة المكنية، وسرّ جمالها تجسيد الصّورة، الذي ساعد بدوره في توضيح المعنى وتقريبه.

وفي النّموذج الثّاني جرّد الشّاعر من قلبه إنسانًا يحاكيه ويحاوره، ليحثّه من خلال ذلك على ضرورة نزع الهوى، وما يجلبه له من الجروح والآلام، والتّمسّك بالأمل الذي سيحقّق له النّصر في مسيرته نحو الحياة، فشبّه "الهوى، الأمل"، وهما من الأمور المعنوية المحسوسة، بشيء مادّي ملموس وهو اللّباس أو الرّداء، وكأنّه يتمنّى لو كان هذا الحبّ رداءً على جسده، حتّى يتمكّن من إزالته حسبما يشاء، واستبداله بما يجلب له السّعادة والهناء، يؤكّد ذلك تمييزه لرداء الأمل بوصفه: "النّاضر"، وقد خرج كلّ من النّهي في قوله: "لا تبتئس"، والأمر في قوله: "اخلع، البس" من معناه الحقيقي إلى معنى واحد مجازي، وهو النّصح والإرشاد، ولا يخفى ما في الطّباق بين لفظي: "اخلع، البس" من أثرٍ كبيرٍ في توضيح المعنى، وتأكيده في ذهن السّامع.

- الاستعارة التّصريحيّة:

وهي "ما صرّح فيها بلفظ المشبه به دون المشبّه"[١]، وهي قليلة الورود في تجربة الشّاعر، قياسًا على سابقتها، وممّا يمثلها قوله[٢]: **(من السريع)**

يَـا حَيَّـةً تَنْسَـابُ فِـي خَـاطِرِي هَـدَّمْتِ صَـبْرَ الأَسَـدِ الصَّـابِرِ

رَمَيْـتِ بِـي فِـي هُـوَّةٍ لَـمْ تَكُـنْ مِـنْ قَبْـلُ دَارًا لِلفَتَـى الشَّـاعِرِ

وقوله في قصيدة "الظّبي النّافر"، واصفًا هجر المحبوبة وصدودها[٣]:

(من مجزوء الرمل)

مَـــالَ عَنِّـــي وَمَضَـــى غَاضِـــبًا ظَبْـــيَ الفَضَـــا

لَـــمْ أُطِـــقْ حَـــبْسَ دُمُـــوْعِي يَـــوْمَ وَلَّـــى مُعْرِضَـــا

تتزاحم التّشبيهات الاستعارية في النّموذج الأوّل، حيث يشبّه الشّاعر محبوبته بالحيّة التي أخذت تتسلّل إليه ببطء، حتّى تملّكت من قلبه وخاطره، وهدّمت بناء صبره المتين وتحمّله، وقد حذف لفظ المشبّه "المحبوبة"، وصرّح بلفظ المُشبّه به "حيّة"، فتنوسي التّشبيه، وأدّعي أنّ المشبّه جزء من أجزاء المشبّه به، وداخل في عموم جنسه، في صورة بلاغيّة جديدة، على سبيل الاستعارة التّصريحية، ثمّ شبّه الصّبر وهو أمرٌ معنوي بشيء مادّي وهو البناء الذي هدّمته المحبوبة بهجرها وغدرها، على سبيل الاستعارة المكنية، وسرّ جمالها التّجسيد، كما شبّه نفسه بالأسد في الشّجاعة والتّجلّد، وحذف المشبّه، واستعار له لفظ المشبّه به، على سبيل الاستعارة التّصريحية، وشبّهها كذلك بشيء مادّيّ يتأتّى

(١) جواهر البلاغة، ص٢٦٧.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٥، وديوان محمّد تيمور، ص٤٤، ٤٥.

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٩، وديوان محمّد تيمور، ص٤٧.

لمحبوبته أن تلقي به في مكان بعيد منحدر، لم يكن يومًا مقرّه ولا منزله، وما هذا المكان إلا الهوى وأحواله.

أما النّموذج الثّاني فيصوّر الشّاعر محبوبته بصورة تقليدية، كثيرة الورود على ألسنة الشّعراء، منذ العصر الجاهلي وحتّى يومنا هذا، حيث يشبّهها في هجرها وصدودها بالظّبي النّافر، وقد حذف لفظ المشبّه "المحبوبة"، واستعاض عنه بلفظ المشبّه به "ظبي الفضا"، وقد أسهمت الاستعارة بكلا النّموذجين في توضيح المعنى، وتقريبه إلى الأذهان؛ كونها جسّدت الصّور، ونقلت المعنويّ المبهم إلى مادّي ظاهر، يمكن للمتلقّي استشعاره بحواسّه المختلفة.

- **الصّورة الكنائية:**

الكناية هي فنّ من فنون البيان، لها دورٌ كبيرٌ في تصوير المعاني، وهي وسيلة من وسائل تشكيل الصّورة الشّعرية التي وردت بكثرة في ديوان الشّاعر، والمراد بالكناية في الاصطلاح البلاغي: "أن يُريد المتكلّمُ إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه"(١).

وقد أكثر تيمور من استخدام الكناية في التّعبير عن تجربته الوجدانية بأبعادها المختلفة؛ لما لها من قيمة فنّيّة في توضيح المعاني وتقريبها، إذ إنّها "تجسم المعنى المجرّد، وتبرزه في صورة مُحسّة مُتخيّلة، تتّخذ عناصرها من مقوّمات الطّبيعة، ومظاهر الحياة التي لا تفارق الإنسان على وجه الأرض"؛ لذا فهي– غالبًا– ما تأتي متعاضدة مع عناصر البيان الأخرى من التّشبيه والاستعارة، يمثّل لذلك قوله(٢): **(من الطويل)**

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق/ محمود محمّد شاكر، ط٣، مطبعة المدني– القاهرة، دار المدني– جدة، ١٤١٣هـ= ١٩٩٢م، ص٦٦.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٩، وديوان محمّد تيمور، ص٤٠.

أرَى كَوْكَـبَ الآمَـالِ يَبعـدُ نُـورُهُ وَلَيْـلَ الأسَـى وَالهَـمَ تَـدْنُو غَيَاهِبُـهْ

فالشّاعر في الشّطر الأوّل من البيت يُصوّر الآمال وهي أمور معنوية، يحسّها الإنسان بقلبه، ولا يراها بعينيه، في صورة الكواكب، وهي مظاهر كونيّة، تعكس ضوءًا تراه العيون بشكلٍ أو بآخر، وقد بعدت عنه، فقال: "أرى كوكب الآمال يبعد نوره"، بينما صوّر الأسى والهمّ، وهما أمران معنويّان أيضًا بظاهرة كونية ومرئيّة أخرى، وهي ظلام اللّيل، وقد دنا منه، فقال: "وليل الأسى والهمّ تدنو غياهبه"، وكلتا الصّورتين الاستعاريتين جاءتا كناية عن صفة، وهي الآلام والهموم والأحزان التي انفرد بها الشّاعر، وثقلها على نفسه، إضافةً إلى المقابلة بين قوله: "يبعد نوره، تدنو غياهبه"، التي ساعدت في توضيح معنى البيت، والتحام أجزائه، كما أضفت عليه جرسًا موسيقيًّا رائعًا، ترتاح له النّفوس، وتطرب له الأسماع.

وممّا يُمثّل للكناية عن موصوف عند تيمور قوله في قصيدة "يا قصر الهاجر"، مخاطبًا قصر المحبوبة[1]: **(من السريع)**

بِـاللهِ قُـلْ لِـي يَـا مَقَـرَّ الهَـوَى هَـلْ يَسْـأَلُ المَحْبُـوبِ عَـنْ صَـبِّهِ؟

ففي قوله: "مقرّ الهوى"، كناية عن موصوف، وهو قصر المحبوبة، وقد شخّصه الشّاعر إنسانًا حيًّا ناطقًا ومتحرّكًا، يتحدّث إليه ويحاوره، فيسأله على سبيل التّمنّي، هل يسأل المحبوب عن صبّه؟، قاسمًا عليه بالله أن يجيبه؛ علّه يأتي بما يريح القلب، ويطفىء عنه لهيبه، وبذلك يكون قد اجتمع لهذا البيت ثلاثة أساليب إنشائيّة ما بين طلبيّة، وغير طلبيّة، هي: "القسم، النّداء، الاستفهام"، تتضافرت فيما بينها لإبراز المعنى، وتقديمه للمتلقّي في أقرب صورة، ممّا يحققّ المشاركة الوجدانيّة المنشودة.

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٤٢، وديوان محمّد تيمور، ص٥٠.

٢- الصّورة الكلّية:

هي التي تتكوّن من عدّة صور جزئيّة تتضافر وتتآزر؛ لتكوّن في النّهاية لوحة فنّية مكتملة العناصر والأركان، يصوّر الشّاعر من خلالها مشهدًا كبيرًا، أراد تجسيمه وتجسيده، ويشترك في تكوين الصّورة الكلّية- إضافةً إلى الصّور الجزئية- تلك الألفاظ والعبارات ذات الدّلالات الموحية بالحركة أو اللّون أو الصّوت أو غيرها ممّا يُعرف لدى النّقاد بعناصر الصّورة(١)، وقد افتتن شاعرنا تيمور برسم اللّوحات الفنّية التي تستمدّ عناصرها من الطّبيعة والكون، ومن ذلك قوله في قصيدة "الصّبح أقبل" مخاطبًا الشّمس(٢):**(من الكامل)**

يَا شَمْسُ غَادَرْتِ الْحُقُولَ ضَحُوكَةً وَتَرَكْتِ أمْوَاجَ البِحَارِ حَيَارَى

رَقَصَتْ لِنُوْرِكِ تَسْتَرِدُّ رِضَاءَهُ عَنْهَا وَقَامَتْ تَبْسُطُ الأعْذَارَا

أَلقَيْتِ فَوْقَ الغَابِ ثَوْبَكِ فَانْبَرَى فِيْهِ النَّسِيْمُ يُجَاوِبُ الأطْيَارَا

طَرِبَ المُحِبُّ لِشَدْوِهَا مُتَبَسِّمًا للشَّمْسِ وَازْدَادَ الوَقُوْرُ وَقَارَا

يبدو الشّاعر في هذه القصيدة وكأنّه يودّع نهار يوم مضى، ويستقبل ميلاد يوم جديد، فيرسم لهما صورة فنّيّة رائعة، حشد فيها العديد من الصّور البيانيّة، وقوام هذه الصّورة هي الشّمس، التي تدعو بنورها الوضّاء، وشعاها الذّهبي البرّاق إلى البهجة والسّرور، وتبعث الحركة والنّشاط في جميع أنحاء الوجود، فيخلع عليها صفات الإنسانية، ويضفي عليها مزيدًا من الحيوية، فكأنّها ماثلة أمام عينيه، يناديها "يا شمس" فتسمعه؛ ليعرض عليها جميل أفعالها، وعظيم أثرها على غيرها من مظاهر الطّبيعة، وكذلك البشر على اختلاف أحوالهم، وتباين

(١) يُنظر: الصّورة الأدبيّة تاريخ ونقد، د/ علي صبح، ط١، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، ١٩٨٥م، ص١٣٠، ١٦٦، ١٦٧.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٨، ١٠٩، وديوان محمّد تيمور، ص٢٤.

طبائعهم، فما إن أطلّت الشّمس على الحقول بأزهارها وأشجارها حتّى تفتّحت أوراقها وأينعت، فعلت لذلك ضحكاتها واستبشرت، وما إن غادرت البحار إلا وأمواجها قد تهيّجت لفراقها وتحيّرت، وكأنّها ترقص لنور الشّمس، وتبسط له أعذارها؛ علّها تستردّ بذلك رضاءه، أمّا الغابات فقد ألقت عليها الشّمس جميل أثوابها، فانبرى فيها النّسيم يجاوب الأطيار ألحانها، تلك الألحان التي يطرب قلب المحبّ لسماعها، ويزداد الوقور تأمّلا في خلقها، فينظران إلى نور الشّمس متبسّمين، وكأنّهما يشكرانه على حسن صنيعه.

إنّها مجموعة من الاستعارات الفنّية، شخّص فيها الشّاعر عناصر الطّبيعة، كـ "الشّمس، الحقول، الأمواج، الغابات، النّسيم، الطّيور" في صورة إنسان، وحذف المشبّه به، وأتى بأشياء من خواصّه ولوازمه، كـ "الضّحك، الحيرة، الرّقص، طلب الرّضا، بسط الأعذار، ارتداء الأثواب، التّفوّه بأعذب الألحان والكلمات"، على سبيل الاستعارة المكنيّة، والسّرّ في جمالها هو التّشخيص، بما يُثيره في النّفوس من معاني الجمال والفنّ؛ لأنّ النّفس تأنس بما حولها حين ترى الأشياء الجامدة ناطقة شاخصة.

وقد تضافرت عناصر أخرى زادت الصّورة إتقانًا، وأكسبتها مزيدًا من الحيويّة والإثارة، وهذه العناصر هي" اللّون، والصّوت، والحركة"، فيرمز اللّون الأصفر المتمثّل في أشعّة الشّمس، والأخضر النّاتج عن تفتّح الأشجار في الحقول، والأزرق النّاتج عن كثافة مياه البحار، ويرمز الصّوت المتمثّل في ضحكات الحقول، وصوت أمواج البحار العالية، وصوت غناء الطّيور، وترمز الحركة النّاتجة عن شدّة حركة الأمواج وتلاطمها، وحركة النّسيم وهوائه البارد العليل، إلى معانٍ كثيرة في نفس الشّاعر كالفرح والسّعادة والتّفاؤل.

وهكذا وردت صور الشّاعر في مجملها متنوّعة بين الجزئية والكلّية، متّخذًا من الصّور البيانية "التّشبيهية، الاستعارية، الكنائية" وسائل فنّية لتشكيلها، ومستوحيًا أجزاءها من عناصر الطّبيعة الغنّاء، وهي سمة غالبة على شعراء

الرّومانسية، الذين ذهبوا في تصوير الطّبيعة كلّ مذهب، وأضفوا عليها صفات الحركة والحياة، واتخذوها صديقًا مشاركًا لهم في جميع أحوالهم، الفرحة منها والتّرحة.

رابعًا: الموسيقى الشّعرية

تُعدّ الموسيقى عنصرًا مهمًّا من عناصر الشّكل الشّعري، فهي عصبٌ حيويّ وركن أساسيّ في بناء الأسلوب وتلاحم أجزائه؛ وذلك لما تمنحه للكلام بألحانها العذبة، وأنغامها الرّنّانة من "مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولا مهذّبًا، تصل معانيه إلى القلب بمجرّد سماعه، وكلّ ذلك ممّا يثير منّا الرّغبة في قراءته وإنشاده، وترديد هذا الإنشاد مرارًا وتكرارًا"(١)، ولموسيقى الشّعر العربي مظهران متواكبان يسيران– في آنٍ واحد– في جسم الشّعر، ويشكّلان ازدواجيّة بنائه، وهذان المظهران هما:

- **الموسيقى الخارجيّة:**

وهي التي تسير وفق معايير علم العروض، وتتمثّل في الوزن والقافية.

- **الموسيقى الدّاخلية:**

وهي التي تنبعث من اختيار الشّاعر للكلمات والعبارات التي ينظمها، وانسجام هذه الكلمات وتلائمها مع بعضها البعض، حتّى تُحدث جرسًا موسيقيًّا تلذّ له الأسماع، وتطرب له القلوب، إضافةً إلى بعض الألوان الأخرى، كالتّكرار، والجناس، والتّصريع، والتّرصيع، والتّقفية، وردّ العجز على الصّدر، وغيرها.

والنّاظر في تجربة تيمور الشّعرية يجد أنّه قد حافظ في جلّ أشعاره على الشّكل التّقليدي للقصيدة العربية، فنظمها في القوالب الفنّية الموروثة، ولكن هذا لا يعني تجمّده الإبداعي، وعدم مواكبته لتطوّرات القصيدة العربية في عصره،

(١) موسيقى الشّعر، د/ إبراهيم أنيس، ط٢، دار الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م ، ص١٤.

فنراه وإن التزم في شعره بوحدة الوزن، إلا أنّه تحرّر في بعض قصائدة من قيود القافية الواحدة، فتعدّدت لدية وتنوّعت، حتّى بدا وكأنّه طائرًا محلّقًا بين غصون الشّعر قديمها وحديثها، يتنشّق عبير أزهارها، ويرتشف من رحيقها، ويقتبس من أنوارها.

وهذا ما أقرّ به تيمور في مقدّمة ديوانه، واتّخذه شعارًا له، قائلا: "الشّعراء في مصر ينقسمون إلى قسمين: الأوّل يُحبّذ المذهب القديم، والثّاني يتمسّك بالمذهب الجديد، أمّا صاحب الدّيوان فشعاره: المذهب القديم جميل، والمذهب الجديد جميل، المذهب القديم جنّة فيحاء، والمذهب الجديد جنّة فيحاء، والشّاعر طائر لا يعرف دارًا ولا موطنًا، ينتقل من غصن إلى غصن، فإن راقت له جنّة القديم غرّد فيها، وإن أُعجب بجنّة الجديد سجع في دوحها، ولا عجب لو وجدناه يُغنّي في جنّة ثالثة، يحلّ فيها عن نفسه قيود الفنّ والقافية"(١)، وفيما يلي تفصيل الحديث عن الموسيقى الخارجيّة والدّاخليّة في ديوانه:

أولا: الموسيقى الخارجية:

١ – الوزن:

الوزن هو عنصر الشّعر الرّئيسي، وأهمّ دعائمه التي لا يمكن الاستغناء عنها، وهو أيضًا الحدّ الفاصل بين فنّي الشّعر والنّثر، وتكمن أهمّيته في كونه يعمل على جذب انتباه السّامعين، ويساعد على سهولة حفظ الكلام وترديده في المواقف المناسبة له، وقد فطن شاعرنا لأهمّية الإيقاع الشّعري في رسم ملامح تجربته، وتكوين أبعادها، ملتزمًا بقواعد الوزن العروضي، فاستخدم أغلب بحور الشّعر المعروفة، متفاوتة فيما بينها قلّة وكثرة؛ ليحدث حالة من الانسجام والتّوافق بين ملامح تجربته الإنسانية وأبعادها الفنّية، ويوضح الجدول الآتي البحور التي

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ٩٢، وديوان محمّد تيمور، مقدّمة الدّيوان.

نظم عليها الشّاعر، مرتبة تنازليًّا من الأكثر استخدامًا إلى الأقل، وقد اقتصر البحث في هذه الإحصائيّة على القصائد، والمقطّعات، والّنتف التي التزم فيها تيمور الشّكل التّقليدي للقصيدة العربية، من حيث وحدة الوزن والقافية، وذلك على النّحو الآتي:

المسلسل	البحر	التام	المجزوء	النسبة المئوية حسب النصوص الشعرية	عدد الأبيات	النسبة المئوية حسب الأبيات
١-	الكامل	١٠	٧	%٣٢	٢١٠	%٢٨.٣٠
٢-	السريع	١١	–	%٢٠.٧٥	١٣٣	%١٧.٩٣
٣-	الطويل	٧	–	%١٣.٢٠	١٣٣	%١٧.٩٣
٤-	الرمل	٥	٢	%١٣.٢٠	١٢٤	%١٦.٧٢
٥-	الخفيف	٦	–	%١١.٣٢	٦٨	%٩.١٦
٦-	الوافر	١	١	%٣.٧٧	٣٢	%٤.٣١
٧-	المجتث	١	–	%١.٨٨	٢٠	%٢.٦٩
٨-	البسيط	١	–	%١.٨٨	١٧	%٢.٢٩
٩-	المتقارب	١	–	%١.٨٨	٥	%٠.٦٧
المجمــوع		٥٣		%١٠٠	٧٤٢	%١٠٠

بدراسة التّجربة الشّعرية في ديوان تيمور، يتبيّن مدى براعته وتوفيقه في اختيار أوزانه حسب ما يقرّره العروضيّون، فهو لم يستخدم بحور الشّعر العربي كلّها، وإنّما اقتصر منها على تسعة بحور، هي: "الكامل، السّريع، الطويل، الرّمل، الخفيف، الوافر، المجتث، البسيط، المتقارب"، إضافة إلى مجزوء الرّجز، غير أنّه لم ينظم على أوزانه سوى قصيدة "دمع الشّفق"، وهي قصيدة رباعيّة لا

تتجاوز عشرة أبيات، ممّا يُثير الدّهشة والتّعجّب؛ لأنّ هذا البحر يُعدّ من أكثر بحور الشّعر شيوعًا واستعمالا، فهو عند أهل الأدب أصل الأوزان وأقدمها وأسهلها، حتّى أنهم يسمونه "مطيّة الشّعراء"، ولكن قد يُفَسّر قلّة وروده في تجربة شاعرنا الوجدانية، بما فيه- عند بعض النّقاد- من كزازة، تجعله أقل بحور الشّعر ملاءمةً لتصوير الانفعالات النّفسية(١).

وفي المقابل أهمل تيمور ستّة من بحور الشّعر العربي، وهي: "المقتضب، والمضارع، والمنسرح، والمديد، والمتدارك، والهزج"، فلم ينظم عليها مطلقًا، وبالرّجوع إلى كتب العروضيين- لمعرفة سرّ هذا الاهمال- يتبين: أنّهم يعدّون البحر "المقتضب" مثلا من الأوزان الغريبة، قليلة الحلاوة، كثيرة الطّيش، ويؤيدون كلامهم بأنّ الأخفش قد أنكره، وأكّد عدم وروده عند العرب(٢).

وأمّا عن البحر "المضارع"، فينكره حازم القرطاجنّي، قائلا: "فأمّا الوزن الذي سموه المضارع فما أدري شيئًا من الاختلاق على العرب أحق بالتّكذيب والرّدّ منه؛ لأنّ طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها...، فيا ليته لم يُصنع، ولم تُدنّس أوزان العرب بذكره معها، فإنّه أسحق وزن سُمِع، فلا سبيل إلى قبوله، ولا العمل عليه أصلا"(٣).

كما أهمل تيمور في ديوانه البحر "المنسرح"؛ لأنّه مع ما فيه من رقّة وليونة، إلا أنّ أوزانه مضطربة ومتقلقلة بعض الشّيء، ممّا جعل الشّعراء

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي، ت(٦٨٤هـ)، تحقيق/ محمّد الحبيب ابن الخوجة، ط. الدّار العربية للكتاب- تونس، ٢٠٠٨م ، ص٢٤١، وموسيقى الشّعر، د. إبراهيم أنيس، ص١٢٤: ١٢٦.

(٢) يُنظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٤١، وموسيقى الشّعر، د. إبراهيم أنيس، ص٥٢.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢١٩.

وبخاصّة المحدثون منهم، يعزفون عن الإكثار من النّظم فيه، كما أنّه بحرُ ذو لونُ جنسي شهواني، وهذا لا يتناسب مع التّجربة الوجدانية والإنسانية للشّاعر(١).

وقد أهمل كذلك البحر "المديد"؛ ولعلّ ذلك يرجع إلى قلّة وروده في الشّعر العربي، حيث أشار العروضيّون إلى ندرة المنظوم على موسيقى هذا البحر، على امتداد عصور الأدب العربي، يقول الدّكتور عبدالله الطّيب: "بحر المديد فيه صلابة ووحشيّة وعنف، وهو على بساطة نغمه يعسر على النّاظم؛ لأنّ تفعيلاته تطلب كلمات مقطّعة، وأحسب أنّ هذا العسر جعل الشّعراء يتحامونه"(٢)، ويؤكد الدّكتور إبراهيم أنيس هذا الكلام من خلال إشارته إلى ندرة المنظوم على موسيقى هذا البحر في الشّعر العربي، حيث يقول: "هذا البحر اعترف أهل العروض بقلّة المنظوم منه..."(٣).

وأمّا البحر "المتدارك" أو الخبب كما يسمّيه بعضهم، فربّما يعود السّبب وراء إهمال شاعرنا تيمور له أنّ الخليل بن أحمد لم يضمّه إلى بحور الشّعر المعروفة، وإنّما تداركه الأخفش عليه، وأنّ أمثلة هذا البحر وشواهده تكاد تكون متّحدة في كل كتب العروض، وهي مع ذلك عبارة عن أبيات غير منسوبة لأصحابها تبدو عليها الصّنعة والتّكلّف، أو لأنّه بحرٌ دنيىء للغاية وكلّه جلبة وضجيج، ولا يصلح لشيءٍ إلا الحركة الرّاقصة الجنونيّة، أو لأنّه من أكثر البحور التي أعرض عنها الشّعراء قديمًا وحديثًا(٤).

---

(١) يُنظر: موسيقى الشّعر، ص٩٢، وشرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، ط٢، مؤسسة الرسالة، ١٣٩٥هـ= ١٩٧٥م، ص٢٤٧.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دكتور/ عبد الله الطّيب، ط٢، دار الأثار الإسلاميّة، الكويت، ١٤٠٩هـ= ١٩٨٩م، ٩٧/١.

(٣) موسيقى الشّعر، ص٩٦.

(٤) يُنظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٤١، وموسيقى الشّعر، ص١٠١، والمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ١/ ١٠٣، ١٠٤.

وقد تحامى الشّاعر أيضًا النّظم على أوزان بحر "الهزج"؛ وربما يعود ذلك لما في وزن هذا البحر من الحدّة والسّذاجة، أو لشدّة الشّبه بينه وبين مجزوء الوافر، حتّى أنّ النّقّاد يعدّونه ضرب من هذا الوافر المجزوء، وليس ببحرٍ قائمٍ بذاته، وأنّه لم يكن معروفًا أيام الجاهليين، وقد ظلّت نسبة شيوعه في أشعار العبّاسيين أيضًا ضئيلة جدًّا، وبقيت كذلك في كل العصور المتأخّرة، حتّى جاء العصر الحديث واستحسنه شعراؤنا في مسرحيّاتهم(١).

وبالعودة إلى البحور الشّعرية التي استخدمها تيمور في ديوانه، ومن خلال الجدول السّابق، نجد أنّ البحر "الكامل" بحالتيه التّامّة والمجزوءة هو البحر الأثير لديه، وقد احتلّ المرتبة الأولى بين هذه البحور، إذ بنى على أوزانه "سبع عشرة قصيدة"، بواقع "مائتين وعشر بيتًا"، أي بنسبة (**٢٨.٣٠٪**)، من مجموع أبيات الدّيوان، ويبدو أنّ ولع الشّاعر بالنّظم على هذا البحر راجع إلى ما يتّسم به من احتوائه لشتّى العواطف الإنسانية؛ كونه "يصلح لأكثر الموضوعات، وهو في الخبر أجود منه في الإنشاء، وأقرب إلى الرّقة"(٢)، وممّا ورد في شعره على أوتار موسيقى الكامل قوله في معرض الحديث عن الذّكريات، وما تثيره في قلبه من أحاسيس ومشاعر(٣):

وَسَمِعْتُ مِنْهَا يَوْمَ أَنْ طَرَقَتْ ... قَلْبِي رَنِينَ الْهَجْرِ وَالسَّقَمِ

فَكَأَنَّهَا نَبْعٌ يَفِيْضُ بِمَا ... يَحْوِيْهِ قَلْبُ الصَّبِّ مِنْ أَلَمِ

(١) يُنظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٤١، وموسيقى الشعر، ص١٠٩، والمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ١/١٣٤.

(٢) أصول النقد الأدبي، د/ أحمد الشايب، ط٨، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٣م، ص٣٢٣.

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٥، وديوان محمّد تيمور، ص٢٢.

وَتُعِيدُ مِنْ مَاضِيَّ مَا شَهِدَتْ عَيْنَايَ مِنْ بُؤْسٍ وَمِنْ نِعَمِ

وَتُضِيئُهُ مِنْ بَعْدِ ظُلْمَتِهِ فَكَأَنَّهَا تُحْيِيهِ مِنْ عَدَمِ

استطاع الشّاعر أن يطوّع أوزان بحر الكامل المعروفة بسرعتها، وكثرة حركاتها، ليُفصح عن تجربته الشّعوريّة في الحياة، وما باء به قلبه من تداعي الذّكريات، وذلك بواسطة زحاف الإضمار، الذي سرى في أغلب مقاطع القصيدة، حتّى بلغت التّفعيلات المُغيّرة به "تسعًا وعشرين تفعيلة"، في مقابل "إحدى عشرة تفعيلة" سالمة، من جملة تفعيلات الحشو، البالغ عددها "أربعون تفعيلة"؛ وربّما عمد الشّاعر إلى ذلك ليزيد من سكنات الأوزان، ويُبطّىء من سرعة إيقاعها، ممّا يُعطيه مجالا واسعًا للتّنفيس عمّا بداخله، ووصف آلامه ومواجعه، إضافةً إلى كثرة حروف المدّ الواردة في القصيدة كلّها، نحو قوله: "قلبي، الرّيح، تمشي، ترمي، نارها، تثير، رواقد، رنين، يفيض، يحويه، تعيد، عيناي، تحييه، صحراء، الصّيّب، لنفسي"، غير المدود النّاتجة عن إشباع الحركات، ممّا يسمح بإخراج كمّية كبيرة من الهواء في أثناء النّطق بها، تُمكّنه من الحصول على قسطٍ كبيرٍ من الرّاحة والهدوء.

ومن البحور التي استخدمها الشّاعر بكثرة في تجربته، البحر السّريع، الذي احتلّ المرتبة الثّانية بين البحور المستعملة، فبنى على أوزانه "إحدى عشرة قصيدة"، بواقع "مائة وثلاثة وثلاثين بيتًا"، أي بنسبة (**١٧.٩٣٪**) من مجموع أبيات الدّيوان، وممّا جاء على أوزانه من ديوان تيمور، قوله مخاطبًا قلبه[(١)]:

وَأَنْتَ يَا قَبْرُ أَمَا تَرْعَوِي وَلَسْتَ قَلْبَ الفَاجِرِ الدَّاعِرِ

قَدْ غَرَّكَ الحُسْنُ وَفِيْهِ الرَّدَى إِذْ لَيْسَ خَافِي الحُسْنِ كَالظَّاهِرِ

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٦، وديوان محمّد تيمور، ص٤٥.

وَالحُسْـــنُ إنْ أوْدَى بِـــهِ أهْلُـــهُ يَغْـدُو قَـذًى فـــي مُقْلَـةِ النَّـاظِرِ

قَـدْ كُنْـتَ مَـهْجُورًا فَكُـنْ هَـاجِرًا فَالنَّصْـــرُ وَالإسْـــعَادُ للهَـــاجِرِ

لا تَبْتَئِـسْ وَاخْلَـعْ لِبَـاسَ الْهَـوَى وَالـــبَسْ رِدَاءَ الأمَـــلِ النَّاضِـــرِ

فقد صاغ الشّاعر قصيدته على موسيقى البحر السّريع، وهو من البحور الخفيفة، التي تتناسب كثيرًا مع حالة اليأس والخيبة والتّبرّم التي ألمّت بالشّاعر إزاء إخفاقه في تجربته العاطفية، ممّا جعله يخاطب قلبه المكلوم الذي اغترّ بجمال المحبوبة، ويعاتبه على انسياقه الأعمى ورائها، وعدم أخذه العبرة والعظة ممّا حلّ بالعشّاق الرّومانسيين من قبله، ومن ثمّ يحثّه في ختام القصيدة على هجرها، وخلع رداء هواها وحبّها.

ثمّ يأتي البحر "الطّويل" ليحتلّ المرتبة الثّالثة لدى شاعرنا، حيث صبّ في قالبه الموسيقي الأخّاذ "سبع قصائد"، بواقع "مائة وثلاثة وثلاثين بيتًا"، أي بنسبة (**١٧.٩٣**٪) من جملة أبيات الدّيوان، وهو بحر يتّسم "بالجلالة والنّبالة والجدّ، ولو قلنا: إنّه بحر العمق لاستغنينا بهذه الكلمة عن غيرها"[١]، وممّا ورد في تجربة تيمور الوجدانيّة على أوزان هذا البحر، قوله[٢]:

يُرَاجِـــعُ قَلْبِـــي بَثُّـــهُ كُلَّمَـــا دَنَـــا خَيَالُـــكِ فـــي لَيْـــلٍ تَغِيْـــبُ كَوَاكِبُـــهْ

وَمَـا أرْهَـقَ الطَّيْـفَ الزَّيَـارَةُ بَعْـدَمَا أعَـــلَّ فُـــؤَادًا كَـــادَ يَنْـــدَكُّ جَانِبُـــهْ

دَنَـــا غَيْـــرَ هَيَّـــابٍ وَرَاحَ مُحَمَّـــلا مِـن العَيْنِ دَمْعًـا لا تَجِـفُّ سَـوَاكِبُهْ

وَطَـــالَعَنِي مِنْـــهُ الرَّجَـــاءُ هَنِيْهَـــةً فَلَمَّـا مَضَـى مَـاتَ الرَّجَـاءُ وَصَـاحِبُهْ

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ١/ ٤٦٧.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٨، وديوان محمّد تيمور، ص٣٩.

وَلا أنَـا أسْلُو فـي الـهَوَى مَـن أُحِبُّـهُ وَلا يَـرْحَمُ القَلْـبَ المُـدَنَّفَ سَـالِبُهْ

فَطَـوْرًا تَـرَى وَجْهِـي بَشُوْشًـا وَتَـارَةً يَطُوفُ عَلَى وَجْهِي مِن الـهَمِّ رَاسِبُهْ

فالشّاعر قد قد وفّق كثيرًا في نظم قصيدته على البحر الطّويل؛ لأنّ أوزانه وتفعيلاته تناسب عاطفته الحزينة، وتلائم تجربته القاسية في الحبّ؛ إذ "الشّاعر في حالة اليأس والجزع يتخير– عادةً – وزنًا طويلا، كثير المقاطع، يصبّ فيه من أشجانه ما ينفّس عنه حزنه وجزعه"(١)، وقد ساعدت طبيعة أوزان هذا البحر، وتفعيلاته الطّويلة "فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن" على امتداد نفس الشّاعر في هذه القصيدة إلى أربعة وعشرين بيتًا، فعُدّت واحدة من أطول قصائد الدّيوان، وهذا الامتداد يتناسب والحالة الانفعاليّة التي كان عليها لحظة الإبداع والتّفريغ، فلا هو سعيد في هوى محبوبته، ولا يمتلك القدرة على نسيانها، ولا هي ممّن يرحم القلب الذي أضناه حبّها وأتعبه.

ويُلحظ هنا أنّ زحاف القبض يُهيمن على أضرب الأبيات وأعاريضها، ولم تسلم منه أيضًا "فعولن" في البدايات والحشو، وهذا يدلّ على أنّ الشّاعر أراد أن يُسرع النّغمة الإيقاعيّة للقصيدة، حتّى يروي لنا قصّة حبّه الأليمة، ويترجم أكبر قدرٍ ممكن من أحاسيسه ومشاعره، وهذا من جميل صُنعه؛ لأنّ أوزان البحر الطّويل تعدّ "أصلح الأوزان لسرد الأحداث، وتدوين الأخبار، ووصف الأحوال، وغيرها ممّا يدعو السّامع لأن يُصغي ويتفهّم قبل أن يهتزّ ويرقص"(٢).

أمّا بحر الرّمل فيحتلّ بموسيقاه الخفيفة الرّشيقة المرتبة الرّابعة من البحور المستعملة في تجربة تيمور الشّعرية، إذ نظم على موسيقاه تامًّا ومجزوءًا "سبع قصائد"، بواقع "مائة وأربعة وعشرين بيتًا"، أي بنسبة **(١٦.٧٢٪)** من جملة

(١) موسيقى الشّعر، ص١٧٥.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ١/٤٥٠.

الأبيات، إضافة إلى قصيدتي "الطّائر السّجين، حكم الحبّ"، البالغ عددهما "ثمان وثلاثين بيتًا"، من مجموع أبيات القصائد متعدّدة القوافي بالدّيوان، يُمثّل لذلك قوله في إحدى مقطوعات قصيدته "حكم الحبّ"[(١)]:

قُلْـتُ للفَجْـرِ وَنُـورُ الفَجْـرِ فَـاحْ وَتَـوَلَّى الفَجْـرُ مِـن وَجْـهِ الصَّـبَاحْ

"إنَّنِـي يَـا فَجْـرُ مَهْضُـومُ الجنَـاحْ لَـيْسَ لِـي يَـا فَجْـرُ للعَـيْشِ طمَـاحْ

قَـدْ حَسِـبْتُ الهَـمَّ كَأسًـا فِيـهِ رَاحْ بَعْدَ أنْ ألقَيْتُ فـي الحُـبِّ السِّـلاحْ"

فَأجَـابَ الفَجْـرُ بِـالحَقِّ الصّـرَاحْ "لا تُطِـلْ شَـكْوَاكَ مِـن تِلـكَ الجِـرَاحْ

كُـنْ أليفَ الشَّـجْوِ تَسْـتَجْدِي النّـوَاحْ فَشَـقَاءُ النَّـاسِ فـي الحُـبِّ مُبَـاحْ"

استطاع الشّاعر أن يُضفي على قصيدته جوًّا من المتعة والغنائية والطّرب، وذلك من خلال نسجها على أنغام بحر الرّمل، الذي يُعدّ أحد بحور الطّرب الغنائية؛ لما يمتاز به من سهولةٍ وخفّةٍ ومرونةٍ، تمنح الشّاعر حرّية كبيرة في السّيطرة على الكلمة؛ لكثرة جوازاتها، فالتّغييرات الطّفيفة التي تطرأ على التّفعيلة "فَاعِلاتُن" تجعله صالحًا للأغراض الرّقيقة كالحبّ والغزل، بعيدًا عن الصّلابة والرّتابة، قابلا للحركة، منسابًا على اللّسان بكلّ حرّية ورقّةٍ وسلاسة[(٢)].

ويلي بحر الرّمل في نظم شاعرنا البحر الخفيف، فنظم على أوتاره "ست قصائد"، بواقع "ثمان وستّين بيتًا"، أي بنسبة (**٩.١٦٪**) من إجمالي الأبيات، والبحر الخفيف من البحور المركبة التي ندر استعمالها عند شعراء الجاهلية، ثم التفت إليه الشّعراء في العصر العباسي، ثمّ شاع استعماله، وكثر النّظم على

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١١٧، وديوان محمّد تيمور، ص٣١.

(٢) يُنظر: الكافي في العروض والقوافي، ص٨٣، وموسيقى الشّعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشّطرين والشّعر الحر، د. عبدالرّضا علي، ط١، دار الشّروق، فلسطين، ١٩٩٧م، ص٩١، ٩٢.

موسيقى أوزانه في شعر المحدثين والمعاصرين، "حتى وصل إلى المرتبة الثّانية عند شعراء الرّومانسية"(١)، وممّا يُمثّل له من ديوان تيمور قوله(٢):

أَنْتِ أَنْتِ الَّتِي سَرَتْ فِي عُرُوقِي ... مِنْكِ يَوْمَ اللِّقَاءِ خَمْرُ جَمَالِكْ

نَظْرَةٌ مِنْكِ قَدْ أَسَرْتِ بِهَا الْقَلْـ ... ـبَ فَهَانَتْ لَهُ صِعَابُ وِصَالِكْ

نَظْرَةٌ مِنْكِ أَلْقَتْ الرُّعْبَ فِيهِ ... رُعْبَ حُبٍّ يَقُوْدُهُ للمَهَالِكْ

وَابْتِسَامٌ مِنْ فِيكِ يُشْرِقُ بِالسَّعْـ ... ـدِ لِقَلْبٍ صَبَا وَعَذْبُ مَقَالِكْ

لَيْسَ هَذَا إلا طِلاءٌ تَوَلَّى ... مَسْحُهُ للعُيُونِ طُوْلُ مَلالِكْ

عَرَفَتْكِ القُلُوْبُ بِالجُوْدِ لَكِنْ ... لَمْ أَنَلْ مِنْكِ غَيْرَ نَارِ مِطَالِكْ

يتبيّن من خلال هذه الأبيات مدى براعة الشّاعر في اختياره أوزان بحر الخفيف قالبًا موسيقيًّا يصبّ فيه طاقته الشّعورية، وتجربته العاطفية التي نظم لأجلها القصيدة، خاصّة وقد اقترب أسلوبه فيها من النّثر، وكأنّه يقصّ علينا حكايته الحزينة في العشق والهوى، ممّا يجعل أنغام الخفيف مناسبة له؛ لما يتّسم به من مزايا فنّية كثيرة ورائعة، حتّى قيل: إنّه "أخفّ البحور على الطّبع، وأطلاها للسّمع...، وإذا جاد نظمه رأيته سهلا ممتعًا؛ لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور، وليس في جميع بحور الشّعر بحر نظيره يصحّ للتّصرّف بجميع المعاني"(٣)، يُضاف إلى ذلك لجوء الشّاعر إلى زحاف الخبن في كثير من المقاطع العروضية للقصيدة، سواء في تفعيلة "فاعلاتن، فتتحوّل به إلى فعلاتن"

(١) العروض وإيقاع الشّعر، د/ سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ١٩٩٣م، ص٤٩.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٦، وديوان محمّد تيمور، ص٤٥.

(٣) أصول النّقد الأدبي، ص٣٢٣.

أو "مستفعِ لن، فتتحوّل به إلى متفع لن"؛ لما يحدثه من سرعة في الإيقاع، ساعدت على كسر الرّتابة الموسيقية.

ثمّ يأتي البحر الوافر، ليحتلّ المرتبة السّادسة بين بحور الشّعر المستعملة في ديوان تيمور، إذ نظم عليه "قصيدتين فقط"، بواقع "اثنين وثلاثين بيتًا"، أي بنسبة (**٤.٣١٪**) من إجمالي مجموع الأبيات، ويُعرف الوافر بأنّه "بحرٌ وسط بين الفخامة والرّقة، فهو إن لم يكن كالطّويل في فخامته وجلاله، ولا كالمنسرح في لينه وتكسّره، فإنّه قد أخذ من هذا بنصيبٍ ومن ذاك بنصيب، ومن ثمّ كان صالحًا لأكثر الأغراض الشعريّة"(١)، وممّا نظمه الشّاعر على أوزانه قوله(٢):

أَرَى الأَيَّـــــامَ مُظْلِمَـــــةً ... يَتِيـــهُ بِلَيْلِهَـــا الْحُـــرُّ

فَـــــلا هَـــــمٌّ وَلا عَـــــزْمٌ ... وَلا نَـــهْـــــيٌ وَلا أَمْـــــرُ

عَوَاصِـــفُ هِمَّـــةٍ سَـــكَنَتْ ... حَوَاهَـــا الْبَـــرُّ وَالْبَحْـــرُ

أَيَأْمُـــلُ قَلْـــبُ مُبْتَئِـــسٍ ... وَأَيَّـــامُ الْـهَـــوَى غِيَـــرُ؟

وَيَمْشِـــي فِـــي جَوَانِحِـــهِ ... زَفِيـــرٌ رَهْـــوُهُ جَمْـــرُ

اتّجه الشّاعر في هذه القصيدة إلى مجزوء الوافر؛ لأنّ موسيقاه أكثر تلاؤمًا وخفّة، تنفعل لها الرّوح، وتطرب لها الأذن، وقد ساهمت الزّحافات والعلل الواردة في مقاطع القصيدة على تدفّق الانفعالات الشّعورية لدى الشّاعر، والإفصاح عن حالته النّفسية المضطربة؛ لتعدد صور اليأس والظّلام في العالم المحيط به، ومحاولاته العسيرة في البحث عن بصيص النّور والأمل، الذي يبدّد هذه الظّلمات ويكشفها.

(١) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، ص٢٥٩.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣١، وديوان محمّد تيمور، ص٤١، ٤٢.

أمّا البحور الثّلاثة الأخيرة "المجتث، البسيط، المتقارب"، فلم ينظم الشّاعر على موسيقى أوزان كلّ منها سوى قصيدة واحدة، بواقع "عشرين بيتًا للمجتث، وسبعة عشر بيتًا للبسيط، وخمسة أبيات للمتقارب"، وبنسبٍ مئويّة متفاوتة يوضّحها الجدول الإحصائي السّابق، وبذلك يكون الشّاعر قد وظّف في ديوانه ما يزيد على نصف البحور الخليلية، ما بين بسيطة صافية، وممزوجة التّفعيلات مركّبة، فنظم على أوزان بحر (الكامل، السّريع، الطّويل، الرّمل، الخفيف، الوافر، المجتث، البسيط، المتقارب، مجزوء الرّجز)، نظمًا فنّيًّا بديعًا، صدر عنه عفو الخاطر، حسبما يتطلبه الموقف الشّعري، دون تكلّفٍ أو تصنّع، كما غلب استعماله للبحور التّامّة، ذات المقاطع العروضية الممتدّة على البحور المجزوءة بشكل ملحوظ؛ ولعل ذلك راجع إلى الحالة النّفسية التي كان عليها الشّاعر خلال تجربته من يأس وحزن وقلق.

٢ – القافية:

تُعدّ القافية ركيزة من أهمّ ركائز البناء الشّعري، وتاج الإيقاع الموسيقي، فضلا عن أنّها شريكة الوزن في الإيقاع الخارجي، وتُعرف بأنّها: "عدّة أصوات تتكوّن في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءًا هامًّا من الموسيقى الشّعرية"(١)، وترتكز القافية بشكل أساسي على حرف الرّوي، فهو "جزء لا يتجزّء منها، يتكرّر بحركته في أواخر أبيات القصيدة، وعليه تبنى القصيدة، وإليه تُنسب، فيقال: همزية أو بائية تبعا لحرف روّيها"(٢).

وبدراسة القافية في تجربة تيمور الشّعرية، يتّضح أنّه قد جمع لنفسه بين الأصالة والتّجديد، بين وحدة القافية وتنوّعها، ولكن مع غلبة واضحة، وسيطرة

(١) موسيقى الشّعر، ص٢٤٤.

(٢) القافية في العروض والأدب، د. حسين نصار، ط دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م، ص٤٠، ٤١.

بالغة للمنهج القديم المحافظ، فنراه يلتزم القافية الموحّدة في "ثلاث وخمسين قصيدة" من إجمالي قصائد الدّيوان، البالغ عددها "ثمان وخمسين قصيدة"؛ إدراكًا منه لما ينتج عن وحدة القافية من وحدة النّغم الموسيقي، وما تُسهم به من دورٍ كبيرٍ في ربط أجزاء القصيدة وتماسكها، ضمن دائرة إيقاعية منتظمة، تكسبها غنائية جذّابة، تألفها الآذان، وتطمئنّ إليها نفوس السّامعين.

وهذا جدول توضيحي للحروف التي استخدمها الشّاعر رويًّا لقوافيه الموحّدة، ونسبتها في قصائد الدّيوان، وذلك على النّحو الآتي:

المسلسل	الحروف الهجائية	عدد القصائد والمقطعات	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١.	الميـــم	١٣	٪٢٤.٥٢	١٧٨	٪٢٣.٩٩
٢.	الـــراء	١٢	٪٢٢.٦٤	١٦٩	٪٢٢.٧٧
٣.	الـــدال	٦	٪١١.٣٢	١١٣	٪١٥.٢٢
٤.	البـــاء	٦	٪١١.٣٢	٧٥	٪١٠.١٠
٥.	الـــلام	٤	٪٧.٥٤	٥٦	٪٧.٥٤
٦.	التـــاء	٢	٪٣.٧٧	٣٩	٪٥.٢٥
٧.	السيـــن	٢	٪٣.٧٧	٢٨	٪٣.٧٧
٨.	الهمـــزة	١	٪١.٨٨	٢٤	٪٣.٢٣
٩.	اليـــاء	٢	٪٣.٧٧	١٢	٪١.٦١
١٠.	الكـاف	١	٪١.٨٨	١٢	٪١.٦١
١١.	العـــين	١	٪١.٨٨	١٢	٪١.٦١
١٢.	الضـــاد	١	٪١.٨٨	١٠	٪١.٣٤
١٣.	الـــواو	١	٪١.٨٨	١٠	٪١.٣٤
١٤.	النـــون	١	٪١.٨٨	٤	٪٠.٥٣
المجمـــــوع		٥٣	٪١٠٠	٧٤٢	٪١٠٠

يتضح من خلال هذا الجدول الإحصائي أن استعمال شاعرنا تيمور لحرف الرّوي في التّعبير عن تجربته الوجدانية والإنسانية، قد اقتصر على أربعة عشر حرفًا من حروف الهجاء، جاء في مقدمة هذه الحروف "حرف الميم، الرّاء، الدّال، الباء، اللام"، وهي من الحروف التي تأتي بكثرة في دواوين الشّعراء منذ العصور الأولى للشّعر، تليها حروف "التاء، السّين، الياء"، وهي حروف متوسطة الشّيوع عند العرب، ثمّ حروف "الهمزة، الكاف، العين، الضّاد، الواو، النّون"، وهي من الحروف قليلة ونادرة الاستعمال، فيما عدا "النّون، الهمزة، والعين"، فينتمي الأوّل منها للمجموعة الأولى، والثّاني والثّالث للمجموعة الثّانية(١)، ممّا يؤكّد عناية الشّاعر الفائقة بنهايات الأبيات، وإيمانه الشّديد بأهمّيتها البالغة في إحداث الثّبات الإيقاعي، وتحقيق التّوازن النّغمي لموسيقى القصيدة.

كما يتّضح أنّ غالبية الأصوات المستخدمة رويًّا لقصائد الدّيوان أصوات مجهورة(٢)، وهي "الميم، الرّاء، الدّال، الباء، اللام، الهمزة، الياء، العين، الضّاد، الواو، النّون"، وفي ذلك دلالة واضحة على أنّ الشّاعر كان حريصًا على أن يضع لنهايات الأبيات في جلّ قصائده إيقاعًا مميّزًا ومسموعًا، يتناسب مع مشاعر الحيرة والقلق التي تسيطر على روحه، وينسجم مع نبرات الصّياح والأنين التي يسمعها في داخله، نتيجة لما يعانيه من حالات الصّراع النّفسي بين ماضيه وحاضره، بين أحلامه وواقعه، بين شقائه في الحياة وراحته المأمولة بالممات، ممّا يجعل اختياره للحروف المجهورة اختيارًا موفّقًا؛ لأنّ "الصّوت المجهور أوضح

(١) يُنظر: موسيقى الشّعر، ص٢٤٦.

(٢) **الجهر هو**: اهتزاز الأوتار الصّوتية عند مرور الهواء بها، أثناء النّطق بالصّوت، يُنظر: الأصوات اللّغوية، د. إبراهيم أنيس، ط مكتبة نهضة مصر، د.ت، ص٢١، ودراسة في علم الأصوات، د. حازم علي كمال الدّين، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤٢٠هـ= ١٩٩٩م، ص٣٦.

في السّمع من الصّوت المهموس"[١]، فالمجهور يُسمَع من مسافة قد يخفى عندها المهموس.

ويأتي في مقدّمة هذه الحروف، حرف "الميم"، الذي يُمثل أكثر قوافيه شيوعًا، ويحتلّ بينها المرتبة الأولى، بواقع "ثلاث عشرة قصيدة"، أي بنسبة (**٢٤.٥٢**٪) من مجموع القوافي المستعملة بالدّيوان، و"مائة وثمان وسبعين بيتًا"، بنسبة (**٢٣.٩٩**٪) من جملة الأبيات، و"الميم" حرف له دلالة خاصّة في اللغة العربيّة، فهو "صوت شفويّ، متوسّط، مجهور، مرقّق"[٢]، يتّصف بالوضوح في السّمع، ويساعد على إبراز الشّعور بالحزن والأسى، ومن أبرز مواضع توظيف الشّاعر لصوت الميم رويًّا قوله في قصيدة "عبثًا تبكي" مخاطبًا حاله[٣]:

(من الرمل)

أنتَ كَالطَّائِرِ تَشْدُو كُلَّمَا ... هَتَفَ التَّذْكَارُ بِالقَلْبِ الكَتُومِ

عَبَثًا تَبْكِي عَلَى الْعَهْدِ الْقَدِيمِ ... لا يُعِيدُ الدَّمْعُ أَيَّامَ النَّعِيمِ

حَطَّمَتْ صَبْرَكَ غَارَاتُ النَّوَى ... وَدَعَاكَ الْهَجْرُ لِلذِّكْرِ الأَلِيمِ

كُلَّمَا أَرْسَلْتَ أَنَّاتِ الهَوَى ... سَكَنَتْ فِي هَجْعَةِ اللَّيْلِ الْبَهِيمِ

تَسْهَرُ اللَّيْلَ وَتَرْجُو غَفْوَةً ... أَيَنَامُ اللَّيْلَ مَوْلُودُ الْهُمُومِ؟

جاءت الأبيات حافلة بصوت "الميم"، الذي تكرّر في ثناياها ثماني مرّات، إضافة إلى كلمات القافية الخمس، المتمثّلة في قوله: "الكتوم، النّعيم، الأليم، البهيم، الهموم"، ممّا زادها عمقًا وتنوّعًا دلاليًّا، إذ تجاوزت الألفاظ والكلمات وظيفتها المعجميّة؛ لتطلق العنان لصوت "الميم" الذي يدلّ على "الجمع والكسب

(١) موسيقى الشّعر، ص٢١.

(٢) دراسة في علم الأصوات، ص٤٣.

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٢، ١٣٣، وديوان محمّد تيمور، ص٤٢، ٤٣.

والضّمّ، بما يتوافق مع واقعة ضمّ الشّفّة على الشّفّة بشيء من الشّدّة"[١]، كأنّما أراد الشّاعر أن يجمع ويلمّ من خلاله شتات نفسه المكلومة، التي حطّمتها غارات النّوى، ودعاها الهجر للذّكر الأليم، فيحثّها على التّخلّى عن هواها القاسي المرير، فلا تفكّر فيما لا يجدي، ولا تبكي على العهد القديم، حيث لا يطوي التّفكير عنها صفحة اللّيل الطّويل، ولا يعيد لها الدّمع أيّام النّعيم، إضافةً إلى ما يوصف به صوت "الميم" من غنّة، تكسبه قدرة على الإيحاء بمعنى الحزن ومحاكاته، وتمنحه بجانب القوّة رنينًا موسيقيًّا، يبقى أثره حتّى بعد انقطاع الدّلالة اللّفظية له.

وتبدو براعة الشّاعر، وقدرته على التّعبير واضحة في التزامه حرفي المدّ "الواو، الياء" قبل حرف الرّوي بالتّناوب فيما بينهما؛ ليفرض بذلك نوعًا من التّباين، يحدّ من رتابة القافية المتكرّرة، ويجعل متلقّيه مشدودًا إلى النّص، متجاوبًا معه، فصوت الواو يدلّ على "الانفعال المؤثّر في الظّواهر، تماشيًا مع الحركة التي تحدث أثناء النّطق"[٢]، وصوت الياء يدلّ على "الانفعال المؤثّر في البواطن"[٣]، إضافة إلى ما يمتازا به من خاصّية الامتداد الزّمني في النّطق، وما ينتج عنها من الشّعور بالرّاحة النفسيّة، ممّا يكسبهما وضوحًا سمعيًّا عاليًا، ويجعلهما قادرَين على استيعاب مضمون القصيدة، وعاطفة الشّاعر فيها.

(١) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عبّاس، ط. منشورات اتّحاد الكتاب العربي، دمشق ١٩٩٨م، ص٧٣، ويُنظر في دلالته على معنى "الانجماع" أيضًا: الصّوت والمعنى في الدّرس اللّغوي عند العرب، في ضوء علم اللّغة الحديث، تحسين عبدالرّضا، ط١، دار دجلة، عمان، ٢٠١١م، ص١٨٩.

(٢) خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص٩٧.

(٣) خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص٩٨.

أمّا قافية "الرّاء" فقد احتلّت المرتبة الثّانية بين القوافي المجهورة في الدّيوان، إذ كرّرها الشّاعر "اثنتي عشرة مرّة"، بواقع (**٢٢.٦٤**٪)، من جملة القصائد، و "مائة وتسع وستّين بيتًا"، بنسبة (**٢٢.٧٧**٪) من مجموع الأبيات، ومن نماذجها قوله في قصيدة "الرّيح"[١]: **(من الطويل)**

لَعَلَّــكِ وَالآمَــالُ حَيْــرَى كَلِيْمَــةٌ لِسَانُ الأسَى في اللَّيلِ يَهْتِكُ أسْرَارِي

لَعَلَّكِ صَوْتُ الغَيْبِ أوْ صَيْحَةُ الهَوَى تُرَدِّدُهَـا الأقْـدَارُ أوْ وَحْـيُ أشْـعَارِي

بالتّأمل في هذين البيتين يتضح الحضور المكثّف لصوت "الرّاء"، الذي تكرر خمس مرات في قوله: "حيرى، أسراري، تردّدها، الأقدار، أشعاري"، إضافة إلى توسّطه كلمة العنوان "الرّيح"، وهو صوت "لثوي، تكراري، متوسّط، مجهور، مرقّق"[٢] يمنح النّص بتكراره إيقاعًا موسيقيًّا، وانسجامًا صوتيًّا، وقد تناسب صوت "الرّاء" كثيرًا مع المعطيات الدّلالية للألفاظ، التي انتقاها الشّاعر بعناية فائقة؛ لتجسد حالته النّفسيّة والشّعورية، وهو يجاهد قلبه مرارًا وتكرارًا، علّه ينفكّ عن هوى المحبوبة بأقصى سرعة ممكنة، وكأنّ ريحًا طيّبة قد أتت عليه فمحت عنه جروحه وآلامه، ونفضت غبار اليأس عن آماله وأحلامه.

كما ساعد التزام "الألف" قبل "الرّاء" كثيرًا في تصاعد الوتيرة الموسيقية لهذين البيتين، فبدت وكأنّها تجسّم حالات الاضطراب والتّوتّر العاطفي في نفس الشّاعر، ويزيد من الإيقاع الحزين للنّصّ إطلاق "الرّاء" بحركة "الكسر"، وإتباعها بصوت "الياء" النّاتجة عن إشباع حركة الرّوي، ممّا يضاعف حالة الذّلّ والانكسار التي ضاق بها صدر الشّاعر.

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٨، وديوان محمّد تيمور، ص٤٧.

(٢) دراسة في علم الأصوات، ص٤٣.

وتليهما في كثرة الاستخدام قافية "الدّال"، التي وردت في "ستّ قصائد"، أي بنسبة **(١١.٣٢٪)** من مجموع قصائد الدّيوان، و"مائة وثلاثة عشر بيتًا"، بواقع **(١٥.٢٢٪)** من جملة الأبيات، ومن نماذجها قوله[١]: **(من مجزوء الكامل)**

إِنِّـــي بَـنَيْـــتُ لِمَـــنْ أُحِـــبُّ وَلِـلْـهَـــوَى عَـــرْشَ الْحِـــدَادِ

عَـرْشًـــا قَـوَائِـمُـــهُ الْـهُـمُـــو مُ وَتَـاجُـــهُ شَـــوْكُ الْقَتَـــادِ

وَالـدَّمْـــعُ فَـيْـــضُ نَـوَالِـــهِ يَـجْـــرِي عَـــلَى جُثَـــثِ الْعِبَـــادِ

وَالْـــيَأْسُ كَوْكَبُـــهُ الْـــمُضِي ءُ لِـتَـائِـــهٍ حَـــرَّانَ صَـــادِي

مَـــنْ أَمَّـــهُ مُـسْـتَـرْحِمًـــا أَصْـــمَتْ حُشَاشَـــتَهُ الْعَـــوَادِي

كَـالـلَّـيْـــلِ مُسْـــوَدَّ الْجَـــوَا نِـــحِ لا يَـحِـــنُّ لِـــذِي سُهَـــادِ

هَـــذَا هُـــوَ الْـعَـــرْشُ الَّـــذِي حَـطَّـمْـتُـــهُ هَـــذَا فُـــؤَادِي

بنى الشّاعر قصيدته على قافية "الدّال" المكسورة، بما يتلاءم والغرض الذي نُظمت لأجله، ويبرز انهيار الشّاعر، وإحساسه الشّديد بالحزن والألم على حبّه الضّائع، فالدّال صوت "أسناني، لثوي، انفجاري، مجهور، مرقّق"[٢]، يمتاز بموسيقى عذبة ناتجة عن التّكرار، الذي يقوم عليه هذا الحرف، ممّا يتناسب مع ارتفاع صوت الشّاعر بالصّياح والأنين، ويحدث نوعًا من الانسجام والائتلاف بين أجزاء الأبيات، وقد جاءت القافية مطلقة "بالكسر"، مردوفة "بالألف"، موصولة "بالياء" النّاتجة عن إشباع حركة الرّوي، فأسهمت بذلك في توضيح المعنى، وتأكيد مشاعر الحسرة والأسى التي ألمّت بالشّاعر، كنتيجة طبيعيّة لما

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٦، وديوان محمّد تيمور، ص٣٧، ٣٨.

(٢) دراسة في علم الأصوات، ص٤٣.

عاناه في تجربته العاطفية من غدر وخيانة، كما أعطته مساحة أوسع في التّعبير، عن طريق امتداد النّفس، ممّا يُحدث إيقاعا موسيقيًّا رائعًا، عمل على رفع المستوى الصّوتي وفاعليته الشّعرية.

أمّا الحروف المهموسة[١] التي استخدمها الشّاعر رويًّا لقوافيه، فجاءت أقلّ من نظيرتها، حيث اقتصر منها على ثلاثة أصوات فقط، هي "التّاء، السّين، الكاف"، بواقع "خمس قصائد"، أي بنسبة (**٩.٤٣**٪)، من إجمالي القصائد، و"تسعة وسبعين بيتًا"، بنسبة (**١٠.٦٤**٪) من إجمالي عدد الأبيات، ويأت على رأس هذه الحروف الثّلاثة حرف "التّاء"، الذي كرّره الشّاعر في "قصيدتين فقط"، يُمثّلان (**٣.٧٧**٪)، من مجموع القصائد والمقطّعات، و"تسعة وثلاثين بيتًا"، بنسبة (**٥.٢٥**٪)، من مجموع الأبيات، ومن مواضع استخدامها قوله في قصيدة "اعتذار"[٢]: **(من السريع)**

يَا حَافِظًا للوِدِّ فِي غَيْبَتِي ... هَلْ لَكَ أنْ تَصْفَحَ عَنْ هَفْوَتِي؟

أنتَ الذي علَّمْتَ قَلْبِي الوَفَا ... وَكُنْتَ لِي عَونًا على كرْبَتِي

ذَلَّلْتَ لِي الصَّعْبَ فَلَمْ أبْتَئِس ... يَومًا وَكُنْتَ النُّور فِي الظُّلْمَةِ

فصوت "التّاء" هو المسيطر على الأبيات، سواء أكان في حشوها أم في رويّها المطلق، وقد كرّره الشّاعر "إحدى عشرة مرّة" في الكلمات الآتية: "غيبتي، تصفح، هفوتي، أنت، علّمت، كنت، كربتي، ذللت، ابتئس، كنت، الظّلمة"، ويظهر التّناسق اللّفظي واضحًا جليًّا بين هذه الألفاظ، الذي كان له تأثير قوي في مسار الأبيات صوتيًّا ودلاليًّا.

---

(١) **الهمس هو**: عدم اهتزاز الأوتار الصّوتية، عند مرور الهواء بها أثناء النّطق بالصّوت، يُنظر: الأصوات اللّغوية، ص٢٢، ودراسة في علم الأصوات، ص٣٧.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٩، وديوان محمّد تيمور، ص٤٠.

والتّاء صوت "أسناني، لثوي، انفجاري، مهموس، مرقّق"(١)، يتناسب وغرض الشّاعر من القصيدة، حيث نظمها في الاعتذار لواحد من أعزّ أصحابه وأقربائه، عن تأخّر الخطابات بينهما أثناء سفره إلى مدينة الإسكندرية، ومدحه بالعديد من الفضائل والشّمائل، "فهو الذي علّم قلبه الوفاء، وكان عونًا له في كربته، وهو الذي ذلّل له الصّعب كي لا يبتئس، وكان له نورًا في ظلمته" ممّا يستدعي الرّقّة والتّلطّف والانسيابيّة في الحوار؛ لذا كان موفّقًا بارعًا في استهلال حديثه إلى صديقه هذا بالاستعطاف والتّودّد عن طريق النّداء قائلا: "يا حافظًا للودّ في غيبتي"، وجواب النّداء هنا جملة والاستفهام في قوله: "هل لك أن تصفح عن هفوتي؟"، الذي خرج من معناه الحقيقي إلى معنى آخر مجازي؛ وهو التّمنّي، ليؤكّد من خلال ذلك على رغبته في الصّفح والعفو والمسامحة.

وإذا نظرنا إلى القوافي من حيث الإطلاق والتّقييد(٢)؛ وجدناها تتنوّع بين قوافٍ مطلقة وقوافٍ مقيّدة، تنوّعًا يتناسب مع الحالة النفسيّة للشّاعر، والجوّ العام لتجربته الإنسانيّة، المفعمة بالمشاعر الصّادقة، والأحاسيس النّبيلة، وقد بنى تيمور أغلب قصائده على قوافٍ مطلقة، أمّا القوافي المقيّدة فقد وردت بنسبة ضئيلة، لا تتجاوز "عشرة قصائد"، فازدادت قوافيه جمالا وتأثيرًا، لما ألفته آذاننا من سماع حركة بعد الرّوي(٣)؛ ولعلّه سعى إلى ذلك رغبة في زيادة التّلاحم والتّرابط بين أجزاء القصيدة، فيأخذ الإيقاع الحركيّ دورته الطّبيعيّة بين الأبيات،

(١) الدّراسات الصّوتية عند العلماء العرب، والدّرس الصّوتي الحديث، د. حسام البهنساوي، ط١، مكتبة زهراء الشّرق، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص٧٦.

(٢) **القوافي المطلقة:** هي ما كان رويّها محرّكًا، **والقوافي المقيّدة:** هي ما كان رويّها ساكنًا، يُنظر: موسيقى الشّعر، ص٢٥٨، وشرح تحفة الخليل، ص٣٦٢، والمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ٥٣/١.

(٣) يُنظر: موسيقى الشّعر، ص٢٥٥، ٢٥٨.

وإذا بالقارىء أو السّامع يطوف حولها متنقّلا، فلا يكاد ينتهي من بيتٍ حتّى يبدأ في البيت الذي يليه، وكأنّه يدور في حلقة مفرغة من الأنغام الموسيقية الجذّابة.

إضافة إلى أنّ القافية المطلقة لها من خاصّية القوّة والوضوح ما يجعلها، "تُصعّد النّغم الموسيقي بالقصيدة وتمدّه وتطيله"(١) ممّا يُعطي الشّاعر إمكانيّة إنهاء البيت بمقطعٍ موسيقيّ طويل ومفتوح، يُساعده على إطالة النّفس في التّعبير عن الحالة الشّعورية، والعاطفة الوجدانية التي يعيشها في أثناء التّجربة، والجدول الآتي يقدّم إحصائيّة دقيقة بنسب القوافي المطلقة، وحركاتها المتنوّعة، والقوافي المقيّدة، على النّحو التّالي:

المسلسل	حركة الروي	عدد القصائد والمقطعات	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١.	الروي المكسور	٢٤	٤٥.٢٨٪	٣١٨	٤٢.٨٥٪
٢.	الروي المضموم	١٠	١٨.٨٦٪	١٨٩	٢٥.٤٧٪
٣.	الروي المفتوح	٩	١٦.٩٨٪	١٠٦	١٤.٢٨٪
٤.	الروي المقيد	١٠	١٨.٨٦٪	١٢٩	١٧.٣٨٪
المجموع		٥٣	١٠٠٪	٧٤٢	١٠٠٪

يتّضح من خلال هذه الإحصائيّة غلبة نسبة القوافي المطلقة في ديوان الشّاعر على القوافي المقيّدة، ولا غرو، فهي عند العروضيين "قوافٍ قليلة الشّيوع في الشّعر العربي، وبخاصة الشّعر الجاهلي"(٢)، كما يتّضح أيضًا وجود التّفاوت النّسبي الملحوظ بين حركات القافية المطلقة نفسها، حيث تتصدّر "القوافي

(١) معراج الشّاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض، د. رحاب الخطيب، ط١، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر (٢٠٠٥م)، ص٣٦، ٣٧.

(٢) موسيقى الشّعر، ص٢٥٨.

مكسورة الرّوي" المرتبة الأولى في ديوان الشّاعر، يليها "القوافي المضمومة"، ثمّ "القوافي المفتوحة"؛ ولعلّ غلبة حركة "الكسر" على الرّوي في تجربة تيمور الشّعرية، راجع إلى ما كان يشعر به من لينٍ وانكسارٍ، يلائم العواطف الإنسانيّة الرّقيقة التي أراد التّعبير عنها.

- **مظاهر التّجديد في الموسيقى:**

إنّ الشّعر العربي القائم على نظام الشّطرين، المتمسّك بالعروض الخليلي، لم يتجمّد عند القالب الواحد الملتزم بالقافية الواحدة، بل تعدّدت قوالب هذا الشّعر الموسيقية(١)، وبدأت تظهر قوالب جديدة، تُمثّل تطوّرًا في موسيقى الشّعر القديم، وبتصفّح ديوان شاعرنا تيمور، نجده قد التزم في جلّ قصائده بالشّكل التّقليدي للقصيدة العربية، من وحدة الوزن والقافية، ولم يخرج عن ذلك النّمط سوى في "خمس قصائد فقط"(٢)، بنسبة **(٨.٦٢٪)** من جملة القصائد، بواقع "ثلاث وتسعين بيتًا"، ونسبة **(١١.١٣٪)** من إجمالي عدد أبيات الدّيوان كلّها، التزم فيها وزنًا واحدًا، ولكنّه سار على درب المجدّدين من الشّعراء، منوّعًا في القافية، ومتحرّرا من قيودها، ومن ذلك قوله في قصيدة "دمع الشّفق" متأمّلا في مظاهر الطّبيعة، وشاكيًا إليها(٣): **(من مجزوء الرّجز)**

فَـــوْقَ خُـــدُودِ الظُّـــلْمَةِ تَبْـــدُو دُمُـــوعُ الـــشَّفَقِ
قَـــدْ حَمَّلُـــوهَا لَـــوْعَتِي وَبَـاعِـثَـــــــاتِ الأَرَقِ

(١) يُنظر: موسيقى الشّعر العربي بين الثّبات والتّطوّر، د. صابر عبدالدّايم، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٩٣م، ص١٩٩.

(٢) هذه القصائد هي: قصيدة "حكم الحبّ"، ص٣١، ٣٢، وقصيدة "خواطر الوحدة"، ص٣٢، ٣٣، وقصيدة "الطّائر السّجين"، ص٣٦، ٣٧، وقصيدة "نفثة مصدور"، ص٤٩، ٥٠، وقصيدة "دمع الشّفق"، ص٥٠، ٥١، من الدّيوان.

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٤٣، وديوان محمّد تيمور، ص٥٠، ٥١.

***

أَزْنُـــــو إِلَـيْهَـــا شَاكِيًـــا فِعْـــلَ الـــنَّوَى بِالْجَسَـــدِ
مُسْـــــتَرْحِمًا مُسْـــــتَجْدِيًا بَـقِـيَّـــــهُ لِـلْـجَـلَـــــدِ

***

كَأَنَّـهَـــا فَـــوْقَ الرُّبَـــا طَيْـــفُ الأَسَـــى وَالسَّـــقَمِ
يَـــخُطُّ فِـــي سِـــفْرِ الصِّـــبَا مَـــا فِـــي الْحَشَـــا مِـــنْ أَلَـــمِ

***

وَالشِّـــعْرُ فـــي أحزَانِـــهِ يَسَـــكُبُ كَـــأسَ الأمَـــلِ
يَحْمِـــلُ فـــي أكْفَانِـــهِ غَـــوَامِضَ المُسْـــتَقْبَلِ

***

أبُثُّـــهُ فـــي وَحـــدَتِي أَنَّـــاتِ قَلْـــبٍ مُغْـــرَمِ
يَشْكُـــو لَـــهُ هَجْـــرَ التِـــي يَـــوْمَ اللِّقَـــا لَـــمْ تَـــرْحَمِ

تنتمي هذه القصيدة إلى ما يُعرف بنظام الشّعر المربّع، وهو "ذلك الشّعر الذي يُقسّم فيه الشّاعر قصيدته إلى أقسام، يتضمّن كلّ قسم أربعة أشطر، ويُراعي الشّاعر في هذه الأشطر الأربعة نظامًا ما للقافية...، والذي شاع في شعر المحدثين من أنواع المربّعات نوعان: أوّلهما ذلك الشّعر المقسّم إلى أشطر أربعة، فيها يشترك الشّطر الأوّل والثّالث في قافية، والثّاني والرّابع في قافية أخرى..."(١)، على نحو ما ورد عند الشّاعر، فقد قسّم قصيدته هذه، ذات العشرة أبيات إلى خمسة أقسام، كلّ قسم منها يحتوي على بيتين اثنين، وأربعة أشطر، يشترك الشّطر الأوّل والثّالث من كلّ قسم في قافية واحدة، والثّاني والرّابع في قافية أخرى.

(١) موسيقى الشّعر، ص٢٨١، ٢٨١.

فنراه قد بنى قصيدته على ثمانية حروف، هي على ترتيب استخدامها: "التّاء، والقاف، الياء والدّال، الباء، والميم، النّون، واللام، التّاء، والميم"، ممّا يدلّ على براعته الشّعرية، وقدرته الفنّية على تطويع نظمه، ومواكبة الأحداث والتّطورات في عصره، وإدراكه لما في هذا التّنوع من مرونة تحفظ للشّعر أنغامه وإيقاعاته، وتقضي على الرّتابة التي قد يشعر بها المتلقي إذا التزم الوحدة في الوزن والقافية في كافّة أشعار الدّيوان.

– ومن أبرز مظاهر التّجديد لدى شاعرنا تيمور، ما يُعرف بـ "التّدوير"، وهو "أن يستدعي وزن البيت كون بعض حروف كلمة من آخر الشّطر الأوّل داخلة في وزن الشّطر الثّاني، وفي هذه الحالة قد يُكتب البيت الشّعري بفاصل بين شطريه أو بدون فاصل، أو يوضع حرف (م) بين الشّطرين إشارة إلى أنّ البيت مدوّر"[(١)]، وقد أصبح التّدوير ظاهرة شائعة عند شعراء العصر الحديث، فورد بكثرة في ديوان الشّاعر، ومن خير ما يُمثّل لها قوله متحدّثًا عن أحوال نفسه الشّاعرة[(٢)]: **(من مجزوء الكامل)**

مَنْ ذَا الَّذِي عَشِقَ الْخَيَا ... لَ وَهَامَ فِي حُبِّ الْوَرَى؟
نَصَبَ الزَّمَانُ لَهُ الشِّرَا ... كَ فَمَا اشْتَكَى وَبِهَا ازْدَرَى
مَنْ ذَا الَّذِي يَمْشِي عَلَى ... قِمَمِ الْجِبَالِ مُفَكِّرَا؟
وَيَنَامُ فِي غَارِ الْوُحُو ... شِ مُمَدّدًا فَوْقَ الثَّرَى
أَوْ فِي الْفَضَاءِ وَفِيهِ يَفْ ... تَرِشُ النَّبَاتَ الأَخْضَرَا
لَمْ يَخْشَ بَرْدًا قَارِصًا ... فِيهِ وَرَعْدًا زَمْجَرَا
كَلا وَلَمْ يَخْشَ الصَّوَا ... عِقَ وَالسَّحَابَ الْمُمْطِرَا

(١) التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي، دراسة تأصيليّة تطبيقيّة بين القديم والجديد لموسيقى الشّعر العربي، د. رجاء عيد، ط. منشأة المعارف، الإسكندريّة، د.ت ص٥٦.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠١، وديوان محمّد تيمور، ص١٩.

يُلحظ في هذه الأبيات كثرة استخدام الشّاعر لظاهرة التّدوير، ممّا كان له أبلغ الأثر في وحدة النّص، وتماسكه، وتلاحم أجزائه، فقد أحدث التّدوير تناغمًا رائعًا مع الموقف السّردي الذي يؤدّيه الشّاعر، وأعطاه مساحة كافية للتّعبير عن مكنوناته الدّاخلية، ودفقاته الشّعورية التي تنمو وتتنوّع في ثنايا القصيدة.

– كذلك يتردّد في تجربة تيمور ما يسمّى بـ "تجنيس القافية"، وفيه يعمد الشّاعر إلى استعمال الألفاظ المشتركة قوافي للشّعر على طريقة الجناس، ومن أبرز مواضعه بديوان تيمور، قوله في قصيدة "هديّتي"[(١)]: **(من مجزوء الكامل)**

أُهْدِي إِلَى الدَّمْعِ الْهَتُونِ وَإِلَى التَّنَهُّدِ وَالأَنِينِ
وَإِلَى الزَّفِيرِ وَنَارِهِ وَإِلَى التَّلَهُّفِ وَالْحَنِينِ
وَإِلَى الشَّهِيقِ وَصَرْخَةِ الْـ مَفْجُوعِ وَالْقَلْبِ الْحَزِينِ
مَا كُنْتُ أَكْتُمُ فِي الْهَوَى وَأَذُوقُ فِي ظِلِّ السُّكُونِ

فبين كلمتي "الأنين، الحنين" في البيتين الأوّل والثّاني، وكلمتي "الحنين، الحزين" في البيتين الثّاني والثّالث" جناس غير تام مضارع، إذ لم تختلف الكلمتان إلا في حرفٍ واحد، محدثة لذة إيقاعيّة آسرة، أضفت على موسيقى الأبيات جمالا فوق جمالها، وقد جاء هذا اللّون من الجناس في أغلبه لدى الشّاعر عفو الخاطر، ممّا جعله مقبولا، لا تكلّف فيه ولا غموض.

– ومن مظاهر التّجديد في ديوان تيمور أيضًا، ما يُعرف بـ "لزوم ما لا يلزم"، ويُقصد به: "أن يلتزم الشّاعر تكرار أكثر عدد من الأصوات والحركات في القافية، دون إخلال بالمعنى"[(٢)]، وكلّما زادت الأصوات المكرّرة في القافية إلى جانب حرف الرّوي، زاد معها الجمال الموسيقي والإيقاعي للأبيات،

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٨، وديوان محمّد تيمور، ص٤٦.
(٢) موسيقى الشّعر، ص٢٧٢.

شريطة عدم المبالغة والتّكلّف، ومواضعه قليلة في تجربة الشّاعر، منها قوله مخاطبًا المحبوبة[١]: **(من الخفيف)**

أَنْتِ أَظْهَرْتِ لِي الْوَفَاءَ وَإِنِّي ... لَمْ أَجِدْ فِيكِ مَا يُعَزِّزُ ذَلك

فَانْزِعِي عَنْكِ ذَا الْقِنَاعَ لِيَبْدُو ... لِبَنِي الْحُبِّ مَا خَفِي مِنْ فِعَالِكْ

حَارَبَتْنِي مِنْكِ الْخِيَانَةُ وَالْغَدْ ... رُ لَعَمْرِي إِنِّي صَرِيعُ نِزَالِكْ

غَيْرَ أَنِّي عَقَدتُ أَلوِيَةَ النَّصْـ ... ـرِ كَأَنَّ الهُجْرَانَ يَوْمُ قِتَالِكْ

شِيمَتِي الْعَفْوُ لِلَّذِي خَانَ عَهْدِي ... وَكَثِيرٌ مِنْ حَالِهِمْ مِثْلُ حَالِكْ

فالشّاعر قد التزم لنفسه تقفية أبياته بأكثر من حرف، فالتزم "الكاف رويًّا، والألف تأسيسًا، واللام دخيلا"[٢]، فضاعف ذلك من الإيقاع، وأثرى النّغم؛ لأنّه صدر بطريقة عفويّة، لا بقصد التّكلف، فالمعنى هو الذي استدعاه وقاده إليه، وليس العكس.

- **عيوب القافية:**

رغم ما أبدعه شاعرنا تيمور في قوافيه، إلا أنّها لم تخل من بعض العيوب التي تواضع عليها أهل العروض في صناعتهم، ولكنّها جاءت قليلة للغاية، ومن بين هذه العيوب:

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٦، ١٣٧، وديوان محمّد تيمور، ص٤٥.

(٢) **التّأسيس والدّخيل:** التّأسيس ألف بينها وبين الرّوي حرف واحد، هذا الحرف هو الدّخيل، يُنظر: موسيقى الشّعر بين الاتّباع والابتداع، د. شعبان صلاح، ط٢، دار غريب للطّباعة والنّشر، القاهرة، ١٤٠٩هـ= ١٩٨٩م، ص٢٩٤.

- التّضمين:

وهو أن تتعلّق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها، وينقسم إلى قسمين: تضمين قبيح، وتضمين مقبول، فأمّا الأوّل: فهو ما لا يتم الكلام بدونه، كأن يكون ما بعده جوابًا لشرط، أو قسم، أو فاعلا لفعلٍ، أو خبرًا لمبتدأ، وأمّا الثّاني فما تمّ الكلام بدونه، وكانت الحاجة إليه تكميلا للمعنى المتقدّم، كالتّفسير والنّعت، وغيرهما من التّوابع والصّلات[1]، ولا يدخل هذا النّوع ضمن عيوب القافية، بل يُعدّه النّقّاد، ولا سيّما المحدثين منهم ميزةً في النّصوص الشّعريّة؛ لأنّه يكسبها طبيعة كلّية شاملة، ويجعلها وحدة فنّيّة متكاملة، متّصلة الأجزاء.

ومن مواضع التّضمين القبيح في ديوان تيمور، قوله من قصيدة "اعتذار"، مخاطبًا صديقه، ومتذكّرًا أيّام أنسهما[2]: **(من السريع)**

وَكَمْ تَشَاكَيْنَا الهَوَى فِي الدُّجَى وَلَيْسَ غَيْرَ اليأسِ مِنْ مُنْصِتِ

نَسِيْرُ وَالآلامُ فِي أثْرِنَا وَنُتْبِعُ العِبْرَةَ بِالعِبْرَةِ

حَتَّى إذَا وَلَّتْ جُيُوشُ الدُّجَى وَالفَجْرُ مِثل الشّيْبِ فِي اللُّمَّةِ

نَعُوْدُ للدَّارِ عَلَى بُعْدِهَا بَعْدَ اللُّتيَا يا أخِي وَاللَّتِ

نُغَالِبُ الدَّهرَ عَلَى أمْرِهِ فِي حُبِّنَا وَالدَّهْرُ ذُوْ مِرَّةِ

فقد وردت جملة الشّرط بالبيت الثّالث، في قوله: "حتّى إذا ولّت جيوش الدّجى، والفجر مثل الشّيب في اللّمّة"، بينما تأخّرت جملة الجواب إلى مستهلّ البيت الرّابع، في قوله: "نعود للدّار على بُعدها" ويعدّ هذا التّضمين عيبًا من

(١) يُنظر: ميزان الذّهب، في صناعة شعر العرب، السّيد أحمد الهاشمي ت(١٣٦٢هـ= ١٩٤٣م)، ضبطه وعلّق عليه د. حسني عبدالجليل يوسف، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤١٨هـ=١٩٩٧م، ص١٢٠.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٠، وديوان محمّد تيمور، ص٤١.

عيوب القافية؛ لشدّة احتياج ما قبل القافية إلى ما بعدها، وعدم إتمام الكلام بدونه، إذ لابدّ لكلٍّ شرطٍ من جواب.

ولا يخفى ما في لفظتي: "اللتيا واللت" من صفات الجزالة والرّصانة، ممّا يدّل على صفاء سليقة الشّاعر اللّغوية، ورغبته الشّديد في المحافظة على قواعد اللّغة العربية وأصولها، إضافةً إلى ما بينهما من طباق إيجابي، أفاد كثيرًا في توضيح المعنى المنشود وتأكيده، إذ تختصّ أولاهما بالدّلالة على كبير المصائب، والثّانية على صغيرها، كذلك يتجلّى تأثّره بألفاظ القرآن الكريم واضحًا في عبارته بالبيت الرّابع "ذو مرّة"، بمعنى "ذو غلبة وقوّة وشدّة"، على نحو ما ورد في قوله تعالى﴿ ذُو مِرَّةٍ فَٱسۡتَوَىٰ ﴾[١].

– السّناد:

وهو اختلاف ما يُراعى قبل الرّوي من الحروف والحركات، والسّناد المعيب أنواع مختلفة، لم تخل منها دواوين الشّعراء، وإن تفاوتت فيما بينها قلّة وكثرة، فكان أبرزها في ديوان تيمور ما يُسمّى بـ "سناد الحذو"، وهو اختلاف حركة الحرف الذي قبل الرّوي المطلق[٢]، ويُعدّ هذا العيب هو الأكثر انتشارًا لدى الشّاعر، على نحو ما جاء في قصيدته "الدّار الحزينة"، مخاطبًا ديار المحبوبة[٣]: **(من الكامل)**

الزَّهْرُ حَوْلَكِ قَدْ عَلَتْهُ كَآبَةٌ ... يَشْكُو النَّوَى ظَمْآنُ لَمْ يَتَبَلَّلِ

يَرْنُو إِلَيَّ وَقَدْ أَفَاقَ هُنَيْهَةً ... يَحْنُو عَلَى ذَاكَ الخَيَالِ المُقْبِلِ

وَيَئِنُّ فِيكِ الحُبُّ أَنَّةَ عَاشِقٍ ... قَدْ كُنْتِ فِي عَيْنَيْهِ أَطْيَبَ مَنْزِلِ

(١) سورة النّجم، آية "٦".

(٢) يُنظر: ميزان الذّهب، ص١٢١.

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٠، وديوان محمّد تيمور، ص٣٣.

جاءت حركة ما قبل الرّوي في البيت الأوّل "اللام" مفتوحة، بينما جاءت حركته "الباء، الزّاي" في البيتين الثّاني والثّالث مكسورة.

وممّا ورد من أنواع السّناد في ديوان تيمور، ما يُسمّى بـ "سناد التّوجيه"، ويُقصد به في اصطلاح العروضيين، اختلاف حركة الحرف الذي قبل الرّوي المقيّد[١]، وعليه جاء قوله واصفًا حال الغريب الفقير، ومشفقًا عليه[٢]:

(من مجزوء الكامل)

لَـــمْ يَـــنْسَ دَارَ الحُـــبِّ إذْ ... لِـــــدِيَارِهِ تِلـــــكَ الـــــذِّمَمْ

وَيَـــرَى الحَقَـــائِقَ عَابِسَـــا ... ت وَالمَسَـــــرَّةَ كَـــــالحُلُمْ

وَيَخَـــالُ مِـــنْ فَـــرْطِ الأسَـــى ... أنَّ الوُجُـــوْدَ هُـــوَ العَـــدَمْ

فالرّوي المقيّد في الأبيات الثّلاثة "ميم ساكنة"، وجاءت حركة ما قبل الرّوي في كلٍّ من البيتين الأوّل والثّالث "الفتح"، بخلاف البيت الثّاني، الذي جاء ما قبل الرّوي فيه محرّكًا بـ "الضّم"، وكان الأولى بالشّاعر أن يلتزم حركة واحدة؛ لينتظم إيقاع قافيته، على أنّ بعض العلماء أجازوا هذا النّوع من السّناد؛ لكثرة وقوعه في أشعار العرب.

- الإيطاء:

وهو إعادة كلمة الرّوي بعينها لفظًا ومعنى، دون أن يفصل بين الكلمتين سبعة أبيات أو أكثر، وقد أجمع النّقاد والعروضيون على أنّ حظر الإيطاء أمرٌ يتطلّبه الذّوق؛ لأنّ الذّوق السّليم يكره التّكرار مالم يدع إليه داعٍ قوي، وكلّما قلّ

(١) يُنظر: ميزان الذّهب، ص١٢١.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ٩٤، وديوان محمّد تيمور، ص١٣، ١٤.

الفاصل زاد الإيطاء قبحًا[١]، ومن أمثلته في ديوان الشّاعر قوله من قصيدة "أمّاه"، مخاطبًا والدته، وشاكيًا إليها[٢]: **(من مجزوء الكامل)**

إنَّ الوجُـــــودَ صَـــــحِيْفَةٌ مَـــــلأى بأسْـــــرَارِ القُلُـــــوْبِ

ثمّ كرر كلمة القافية بلفظها ومعناها بعد خمسة أبياتٍ فقال[٣]:

إنَّ المَصَـــــائِبَ رِيْشَـــــةٌ تَلهُـــــو بأوْتَـــــارِ القُلُـــــوْبِ

أمّا إذا فصل الشّاعر بين كلمتي القافية بسبعة أبيات أو أكثر، فلا يسمّى إيطاء، ولا يعدّ عيبًا عند معظم العروضيين، وهذا ما نجده واضحًا في قصيدة تيمور المسمّاة بـ "أنا وهي"، حيث يستهلّها قائلا[٤]: **(من الطويل)**

سَـــلامٌ عَلَيهَـــا لا لقـــاءٌ وَلا وُدٌّ وَلا دَمْعَـةٌ فـي العَيْنِ يَـدْفَعُهَا الوَجْـدُ

ثمّ كرر كلمة القافية "الوجد" بلفظها ومعناها في ختام القصيدة، بعد ستة وعشرين بيتًا، فقال مخاطبًا بعض قومه[٥]:

ذَرُوْهُ إلـى العَلِيَـاء يَرْقَـى سَـمَاءَهَا فَقَدْ رَدَّتْ الأقْدَارُ مَنْ غَيَّبَ الوَجْدُ

وبعد، فهذه العيوب الواردة في ديوان تيمور ليست من الكثرة بمكان، حتّى تُخرجه عن حدّ الإبداع الشّعري، أو الإجادة الفنّية، ولكنّي آثرت ذكرها؛ بغية الإلمام – قدر المستطاع– بهذا الجانب الإيقاعي من تجربته الشّعرية، وإيفائه حقّه من البحث والدّراسة.

(١) يُنظر: ميزان الذّهب في صناعة شعر العرب، ص١٢٠.
(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٤٠، وديوان محمّد تيمور، ص٤٨.
(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٤١، وديوان محمّد تيمور، ص٤٩.
(٤) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٤، وديوان محمّد تيمور، ص٤٣.
(٥) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٥، وديوان محمّد تيمور، ص٤٤.

ثانيًا: الموسيقى الدّاخلية:

لم يعتمد الشّاعر العربي قديمًا وحديثًا في شعره الغنائي على موسيقى الوزن والقافية فحسب، بل تطلّع إلى بعدٍ موسيقيٍّ آخر، يعتمد على التّراكيب اللّغوية للقصيدة، واستعمالها بوسيلة فنّية خاصّة، ترتبط بنفس الشّاعر، وما يجول في مكنون قلبه وخاطره، متمثّلا فيما يُسمّى بالإيقاع الدّاخلي، وهو: "ذلك النّظام الموسيقي الخاص، الذي يبتكره الشّاعر ويتخيّره؛ ليتناسب وتجربته الخاصّة، فهو كلّ موسيقى تأتي من غير الوزن العروضي أو القافية"(١)، وللموسيقى الدّاخلية أهمية بالغة في الإبداع الشّعري؛ لما تحقّقه من الرّبط الموسيقي بين الصّوت والدّلالة من جهة، وما تشكّله مع الإيقاع الخارجيّ من أنغام موسيقيّة رائعة من جهة أخرى.

والنّاظر في تجربة تيمور الشّعرية، يجده قد عني عناية فائقة بموسيقاه الدّخلية، التي تتموّج علوًّا وانخفاضًا، سرعة وبطئًا، لينًا وشدّة تبعًا لحالته النّفسية، وانفعالاته الشّعورية، متّكأً في ذلك على بعض الظّواهر الفنّية، والمحسّنات البديعيّة التي يكون لها عظيم الأثر في تشكيل الإيقاع الدّاخلي، وإظهار النّغم، وأهمها:

١- **التّكرار:**

تُعدّ ظاهرة التّكرار من أبرز الظّواهر الإيقاعية، التي تسهم في إثراء النّصوص الشّعرية، بما تمنحه لها من خاصّية التّناغم الصّوتي، والتّنسيق الأمثل بين الألفاظ والعبارات؛ ولما له وقعٍ خاصٍّ في النّفوس والقلوب والأسماع، فكلّ حرف، أو كلمة، أوعبارة يُكرّرها الشّاعر تحمل مغزى ومعنى أراد إيضاحه

(١) بدر شاكر السّياب، دراسة أسلوبية لشعره، إيمان الكيلاني، ط١، دار وائل للنّشر والتّوزيع، عمان- الأردن، ٢٠٠٨م، ص٢٧٨.

وتأكيده، والتّكرار هو: "أن يأتي المتكلّم بلفظ ثمّ يعيده، سواء أكان اللّفظ متّفق مع المعنى أو مختلف، كما يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل كيان العمل الفنّي؛ ليشكّل نظامًا موسيقيًّا ذا ميزة غنائية"(١)، ولا ينبغي النّظر لهذه الظّاهرة بمعزل عن السّياق الذي وردت فيها؛ لأنّ ذلك يفقدها مزيّة التّرابط النّفسي والدّلالي، فتصبح تكرارًا فارغًا ممقوتاً، لا يحمل أي معطيات فنّية أو وظيفية.

وقد وظّف تيمور هذه الظّاهرة الأسلوبيّة في شعره توظيفًا موسيقيًّا رائعًا، إلى جانب وظيفتها البلاغيّة والمعنوية، وذلك في صورٍ متنوّعة منها:

أ) التّكرار الصّوتي:

وهو الذي ينتج عن تكرار الحروف، التي تقوم عليها اللّغة في العمل الأدبي، وقد أخذ هذا النّوع من التّكرار في تجربة الشّاعر الوجدانيّة مساحة واسعة، وأعطى به دلالات مختلفة، ولعلّ خير ما يمثّل لذلك قوله في قصيدة "اللّيل"، متأمّلا(٢): **(من السريع)**

قَـدْ أَوْدَعَتْـهُ النَّـاسُ أَسْرَارَهَـا ... كَأَنَّـهُ للسِّـرِّ نِعْـمَ المَقَـرْ

ألحَانُـهُ تَقْبِيْـلُ أهْـلِ الهَـوَى ... وَهَمْـسُ مَـنْ يَحْلُـو لَدَيْـهِ السَّـهَرْ

وَنَـوْحُ مَحْـزُوْنٍ شَـكَا هَمَّـهُ ... يُثِيْـرُ شَـكْوَاهُ حَفِيـفُ الشَّـجَرْ

يَزِيْـدُهَا البُلْبُـلُ مِـنْ لَحْنِـهِ ... مَـا شَـاءَهُ البُلْبُـلُ وَقْـتَ السَّـحَرْ

أسْـرَارُهُ نَجْهَـلُ مَكْنُوْنَهَـا ... يَهْتِكُهَـا البَـدْرُ إذَا مَـا سَـفَرْ

فِـي هَجْعَـةِ اللَّيْـلِ وَمِـنْ سِـرِّهِ ... يَسْـتَوْلِدُ اللَّيْـلُ عُقُـوْلَ البَشَـرْ

(١) الأسلوبية وتحليل الخطاب: منذر عياشي، ط١، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ٢٠٠٦م، ص٨٧.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ٩٤، ٩٥، وديوان محمّد تيمور، ص١٤.

هَــلْ يعْجَــبُ العَقْــلُ إذَا مَــا رَأى فــي ظُلْمَــةِ اللَّيْـلِ شُـمُوسَ الفِكَـرْ؟!

كرّر الشّاعر في هذه المقطوعة الشّعرية مجموعة من الحروف، ما بين مجهور ومهموس، ممّا يضفى علي الأبيات جرسًا موسيقيًّا رائعًا، أسهم بدوره في الكشف والإفصاح عمّا يجول في خاطره، وتوصيله إلى المتلقّي بسهولة ويسر، فيهيمن صوت "اللام" بما يمتاز به من "قوّته الإسماعية العالية، وخاصّيته في التّفخيم والتّرقيق"(١) على ألفاظ الأبيات، حيث تكرر نحو "أربع وثلاثين مرّة"؛ ليُعبّر الشّاعر من خلاله عن حاجته الماسّة إلى من يسمع شكواه، ويلبّي ندائه، فلا يزال يبحث عنه، حتّى يجده في ظلمة اللّيل وسكونه، إنّه صديقة المخلص الوفي، الذي يحفظ أسراره، ويشاركه همومه وأحزانه.

يليه حرف "الهاء"، الذي تكرّر "ثلاث وعشرين مرّة"، عبر مجموعة من القوالب اللّفظيّة، التي تحمل دلالات معنوية، ومشاعر نفسية عميقة، على نحو ما جاء في قوله: "أسرارها، أهل الهوى، همس، السّهر، همّه، شكواه، لحنه، مكنونها، يهتكها، هجعة..."، والهاء صوت "حنجريٌّ احتكاكيٌّ، رخوٌ، مهموسٌ، مرقّقٌ"(٢)، تنبع قيمته الصّوتية من حفيفه حين "يحتكّ الهواء الخارجي من الرّئتين بمنطقة الأوتار الصّوتية دون أن يحدث لها اهتزاز"(٣)، فتخرج الكلمات من فم الشّاعر وكأنّها آهات حزينة نابعة من صميم وجدانه؛ لتكشف لنا عن اضطرابه وقلقه من ناحية، وبراعته الفنّية واللّغوية حين يتقابل عمق الجهاز النّطقي لحرف "الهاء" مع عمق المختزن في أعماق نفسه من ناحية أخرى.

---

(١) علم الصّرف الصّوتي، د. عبدالقادر عبدالجليل، ط١، دار أزمنة، عمان– الأردن، ١٩٩٨م، ص٨٩.

(٢) الدّراسات الصّوتية عند العلماء العرب والدّرس الصّوتي الحديث، د. حسام البهنساوي، ط١، دار الشّرق، ٢٠٠٥م، ص٨٣.

(٣) الدّراسات الصّوتية عند العلماء العرب، ص٨٣، ٨٤.

أمّا حرف "الرّاء" فقد تكرّر في هذه الأبيات "ست عشرة مرّة"، وممّا يُحمد للشّاعر أنّه لم يكتف به رويًّا لقوافي قصيدته، كما في قوله: "المقر، السّهر، الشّجر، السّحر، سفر، البشر، الفكر"، بل تعدّاها ليتكرر في حواشي المقاطع العروضية، ممّا أحدث تجانسًا صوتيًّا رائعًا، يبعث في النّفس ارتياحًا، ويمهّد السّمع لتلقّي القافية وقبولها؛ لأنّ "الأصوات التي تتكرّر في حشو البيت مضافةً إلى ما يتكرّر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعدّدة النّغم، مختلفة الألوان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن"(١).

ولا يخفى ما يبعثه سكون حرف القافية "الرّاء" في نفس المتلقّي من لحظات كشفٍ أو تنويرٍ لمعاناة الشّاعر في حياته، ولا سيّما شعوره بالاغتراب النّفسي والعاطفي، ممّا جعله يلجأ إلى الطّبيعة، ويبثّها أحاسيسه ومشاعره، فمع القافية المقيّدة، تتولّد شحنات الألم عبر دائرة السّكون المغلقة، فهي تحبس الهواء وتوقف المدّ الإيقاعي؛ لأنّها تغلق البيت على نهاية صوت "الرّاء"، فكأنّ الصّوت يتردّد في داخل الشّاعر، ولكنّه لا يقوى على إخراجه(٢).

وتبدو براعة الشّاعر في استغلال الدّلالة الصّوتية لحرف "السّين"، الذي تكرّر في هذه الأبيات "إحدى عشرة مرّة"، وهو حرفٌ "أسناني، لثوي، احتكاكي، مهموسٌ، مرقّقٌ"(٣)، استطاع الشّاعر أن يوظّفه توظيفًا جيّدًا في إحداث نغمة موسيقيّة خفيفة، لا يكاد يشعر بها المتلقّي، ولكنّه يحسّها بقوّة وهي تتجوّل بين الأبيات، في إيقاعٍ جميلٍ ينسجمٍ مع الدّلالة المعنويّة التي تُهيمن على جوّ

(١) موسيقى الشّعر، ص٤٣.

(٢) يُنظر: حركة الإيقاع بين الدّلالة والأداء الفنّي، قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي نموذجًا، د. فاطمة عويس السّيد علي الشّيخ، مجلّة كلّية الآداب، جامعة بني سويف، عدد (٤٥)، أكتوبر – ديسمبر، ٢٠١٧م، ص٢٨٤، ٢٩٤.

(٣) دراسة في علم الأصوات، ص٤٣.

القصيدة، إضافة إلى ما يمتاز به هذا الصّوت من صفير عال، يعزّز موسيقى الأبيات الدّاخلية، ويُعطيها طابعًا صوتيًّا ودلاليًّا خاصًّا، فيأتي وكأنّه رنين صاخب، يخرج من أعماق نفس الشّاعر؛ ليدلّ على سوء حالته النّفسية وتأزّمها.

ثمّ نصل بالنّظرة الدّقيقية لهذه الأبيات إلى حرف "النّون"، لنجده قد تكرّر "ثلاث عشرة مرّة" وهو صوت " لثويّ، أنفيّ، مجهور، مرقّق، متوسّط بين الشّدّة والرّخاوة، انفجاري، احتكاكي، يتميّز بقوّته الإسماعية العالية، وغنّته الموسيقية التي تساعد في اجتياز مراحل التّأوّه، والأنين، وضروب التّعبيرات الانفعالية"(١)؛ فجاءت الأبيات شديدة قوية، تفيض بالطّاقة التّأمّلية والنّفسية لمبدعها، وتؤثّر تأثيرًا واضحًا في نفس متلقّيها.

إضافة إلى ما يُطالعنا من كثرة ملحوظة في استخدام حروف المدّ، التي تكرّرت أكثر من "سبع عشرة مرّة"، خلال هذه المقطوعة الشّعرية، على نحو ما في قوله: "النّاس، أسرارها، ألحانه، تقبيل، محزون، يُثير، شكواه، حفيف، يزيدها، مكنونها، يهتكها، عقول، شموس..."، فهذه الأصوات الثّلاثة تُعطي الشّاعر– بما تحمله من طاقة أنينية عالية، توفرها انفساحتها النّغمية– أريحيّة للإفصاح عن تجربته الوجدانية، في بعدها التّأمّلي الذي يغلب عليه الشّجن.

ب) التّكرار اللّفظي:

تُعدّ هذه الصّورة التّكراريّة ملمحًا أسلوبيًّا بارزًا في تجربة تيمور الشّعريّة، ولا عجب، فتردّد كلمة ما يجعلنا نتذكر الدّلالة التي حملتها أول مرة في سياقها، ثم تعود لتفاجئنا بدلالة أخرى في سياق آخر، وذلك ما يجعلها تحمل من الإيحاءات والدّلالات ما يرتبط بالأحاسيس الكامنة في نفسية المبدع، فالتّكرار

(١) علم الصّرف الصّوتي، ص٨٧.

"يُسلّط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها"[١]، وممّا يمثّل له في ديوان الشّاعر قوله[٢]: **(من الوافر)**

أَخَـافُ الشَّـمْسَ تُـوقِظُ فِـي فُـؤَادِي عَرَامَـــةَ ذَلِـــكَ الرَّجُـــلِ العَنِيْـــدِ
أَخَـافُ الْبَـدْرَ فِـي الظُّلُمَـاتِ يَنْفِـي لَذِيْـذَ النَّـوْمِ عَـنْ عَـيْنِ العَمِيْـدِ
أَخَـــافُ الحُـــبَّ إنَّ الحُـــبَّ دَاءٌ يَفُـلُّ القَلْـبَ صِـيْغَ مِـن الحَدِيْـدِ
أَخَـــافُ الـــوُدَّ وَالأَصْـــحَابَ إنِّـــي أَعَـافُ الـرِّيَّ مِـن خَمْـرِ العَبِيْـدِ
أَخَـافُ النَّفْـسَ أَنْ تَرْضَـى بِبُخْـلٍ إِذَا نَادَيْتُهَـا يَـا نَفْـسُ جُـوْدِي
أَخَـافُ السَّعْـدَ وَالْـبُؤَسَاءُ حَـوْلِي يُسَـامُونَ العَـذَابَ مِـن السَّـعِيْدِ
أَخَـافُ مِـنَ الْوُجُـودِ وَمَـا حَـوَاهُ وَممَّـا سَـوْفَ أَفْعَـلُ فِـي الوُجُـودِ

بلغ من فرط اهتمام الشّاعر بكلمة "أخاف"، وعمق شعوره بها، وعظيم تأثيرها على حالته النّفسيّة والانفعاليّه لحظة الإبداع، أن كرّرها في مستهلّ أبيات القصيدة، البالغ عددها "سبعة أبيات" تكرارًا عموديًّا ملحوظًا وبارزًا، إضافة إلى كونها كلمة العنوان، فاتّخذ لها بناءً موسيقيًّا موحّدًا، وأعطى بنيتها الإيقاعية حالة من التّموّجات الشّعورية الحزينة، بما تحمله في ثناياها من دلالات لغويّة واسعة، ومعان إنسانيّة وشعوريّة عميقة ومؤثّرة.

ويُطلق على هذا النّوع من التّكرار مصطلح "التّكرار الاستهلالي"، الذي يخرج إلى وظائف جديدة أكبر من مجرّد التّوكيد، وتحقيق التّناسق الإيقاعي، فهذا التّكرار "السّباعي" للفعل المضارع "أخاف"، الذي يدلّ في أصل وضعه على التّجدّد والاستمرار قد سيطر على بدايات الأبيات؛ ليُشكّل مظلّة شعريّة تهيمن

(١) قضايا الشّعر المعاصر، نازك الملائكة، ط٥، دار العلم للملايين، ١٩٧٨م، ص٢٧٦.
(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٩، وديوان محمّد تيمور، ص٤٧، ٤٨.

على مناخ القصيدة وتحتويها، ويكشف عن فاعليّة قادرة على منح النّص الشّعري بناءً متلاحمًا، إذ أنّه يؤدّي إلى إبراز التّسلسل والتّتابع، وهذا التّتابع الشّكلي يُعين في إثارة التّوقّع لدى السّامع، وهذا التّوقّع من شأنه أن يجعل السّامع أكثر تحفّزًا لسماع الشّاعر، والانتباه إليه(١).

وممّا زاد من جمال التّكرار في هذه القصيدة، أنّ اللّفظة المكرّرة وثيقة الصّلة بالمعنى العام للسّياق الذي وردت فيه، ممّا يدلّ على براعة الشّاعر وتمكّنه، إذ ينبغي أن يكون اللّفظ المكرّر "وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظيّة متكلّفة لا سبيل إلى قبولها"(٢)، فكلّ مرّة يكرّر فيها الشّاعر كلمة "أخاف" يربطها بأحد الأشياء التي تثير لديه مشاعر الخوف والقلق، فنراه- لرقّة إحساسه، وعلوّ أخلاقه- يخاف الشّمس أن توقظ ما يُحاول إخماده في نفسه من صفات العناد والشّراسة، والخروج بها عن حدود اللائق والمقبول، ويخاف البدر أن ينفي بنور ضيائه لذيذ النّوم، الذي ذاقته عيناه بعد أرق وسهد طويل، ويخاف الحبّ لأنّه- في رأيه- داءٌ خطير، يُصيب القلب بما يعزّ فيه الدّواء، ولا يبرأ منه العليل، ويخاف الودّ والأصحاب؛ لكثرة ما تعرّض له في حياته من غدر وخيانة، ويخاف أن تنحرف نفسه نحو آفة البخل وموت الضّمير، فلا تطعم جائع، ولا تحنّ يومًا على بائس أو فقير، ويخاف أن تظهر عليه مشاعر الفرح والسّرور أمام البؤساء من أصحاب المآسي والهموم؛ شفقة عليهم ورأفة بحالهم، ثمّ إنّه يخاف من الوجود حوله، بل وممّا سوف يفعله في هذا الوجود، فهذه الكلمة

(١) يُنظر: التّكرار في الشّعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، د. موسى ربابعة، مجلّة مؤتة للبحوث والدّراسات، المجلّد (الخامس)، العدد (الأوّل)، عام ١٩٩٠م، ص١٧٩، والقصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، د. محمّد صابر عبيد، ط. اتّحاد الكتاب العربي، سوريا- دمشق، ١٤٢٢هـ=٢٠٠١م، ص١٩٧.

(٢) قضايا الشّعر المعاصر، ص٢٦٤.

"أخاف" وإن تكرّرت بنفسها على مدار القصيدة، إلا أنّها قد حملت أبعادًا إيحائية وإنسانية جديدة في كلّ مرّة، تنسجم والموقف الذي يعيشه الشّاعر، وتكشف عن النّغم الحزين الذي بداخله.

ج) تكرار الجملة:

لا يقتصر التّكرار على حرف أو مفردة، وإنّما يتجاوزهما إلى تكرار جملة أو عبارة معينة في القصيدة، وربّما تكون هذه الجملة هي المرتكز الأساسي الذي يقوم عليه البناء الدّلالي لمجموعة من الأبيات داخل النّصّ الشّعري، فضلا عن القيمة النّغمية التي يُحدثها التّكرار، وهذا النّوع قليل الشّيوع في ديوان تيمور إذا ما قورن بسابقيه، ومن أبرز نماذجه، قوله في قصيدة "اللّيل"، واصفًا ومعدّدًا أحوال النّاس في صدر اللّيل وظلمته[1]: **(من السريع)**

فِـي صَـدْرِهِ يَهْجَـعُ أَهْـلُ التُّقَـى وَيَسْهَـرُ الصَّـبُّ يُنَـاجِي الْقَمَـرْ

فِـي صَـدْرِهِ تَـضْحَكُ بِنْـتُ الْهَـوَى وَضِحْكُهَـا عُنْـوَانُ ذَاكَ الْكَـدَرْ

فِـي صَـدْرِهِ يُقْتَـلُ مَـنْ قَـدْ رَأَى فِـي عَيْشِـهِ الضَّـنْكَ وَذَاقَ الضَّـجَرْ

أقام الشّاعر خاصّية التّكرار هنا على الشّكل الخارجي للنّص، فكرّر جملة الجار والمجرور "في صدره" ثلاث مرّات، في ثلاثة أبيات متتاليات، تكرارًا عموديًّا استهلاليًّا، ممّا كوّن بدوره سلسلة مترابطة من الأصوات، تولّد إيقاعًا موسيقيًّا مؤثّرًا، لا ينقطع قبل أن يبلغ مداه في نفس المتلقّي، فطول مساحة التّكرار يجذبه للمعنى الذي يسوقه الشّاعر في نصّه، ويُريد إظهاره على ما عداه.

ويُحمد للشّاعر اعتماده هنا على التّوازي النّحوي "حرف الجر، ثمّ الاسم المجرور، ثمّ الفعل المضارع"، فهذا التّوازي "يُنتج حتمًا التّوازي الصّوتي، بل

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ٩٤، ٩٥، وديوان محمّد تيمور، ص١٤.

أعلى درجات التّوازي الصّوتي، حيث إنّه يكون على مستوى التّركيب لا المفردة، وهو تواز عروضي حين يكون في الشّعر"[١].

ليس هذا فحسب، وإنّما أبدع الشّاعر في توظيف التّكرار وظيفة أخرى دلاليّة، وهي تنبيه نفسه أوّلا ومتلقّيه ثانيًا إلى جميل صنع الله- تعالى- في خلقه، بواسطة التّأمّل الفكري والشّعوري في ظاهرة "اللّيل" الكونية، والإلحاح القوي على تجلية أحوال النّاس المختلفة في "صدره" باختلاف أوصافهم وطبائهم، فنراه يعقب كل جملة من هذه الجمل الثّلاث بفعل مضارع، يمارس معناه في صدر اللّيل طائفة معيّنة من النّاس دون غيرها، وهذه الأفعال هي: "يهجع، يسهر، تضحك، يقتل،" ففي صدر اللّيل يهجع المؤمن التّقيّ؛ ليأخذ قسطًا من الرّاحة، يتقوّى به على قيام اللّيل في وقت السّحر، بينما يسهر العاشق الولهان يناجي القمر، وفي صدر اللّيل تضحك الفتاة المحبوبة، ولا تبالي بما يعانيه صاحبها من الهمّ والكدر، وفي صدر اللّيل يكاد يموت حزنًا وقهرًا من رأى في عيشه الضّنك، وذاق مرارة السّأم والضّجر، إنّها قدرة الله وحكمته في خلقه، فالزّمان واحد، واللّيل بظلمته وسكونه واحد، ولكنّ أحوال النّاس في تباين.

ويدخل في هذا النّوع من التّكرار، ما يُمكن أن يُسمّى بـ "**تكرار المقطع الشّعري**"، الذي يحتاج إلى وعي كبير من الشّاعر، بطبيعة كونه تكرارًا طويلا، يمتدّ إلى مقطع شعريّ كامل، وأضمن سبيل إلى نجاحه "أن يعمد الشّاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرّر، والتّفسير السّايكولوجي لجمال هذا التّغيير، أنّ القارىء وقد مرّ بهذا المقطع يتذكّره حين يعود إليه مكرّرًا في مكانٍ آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال يتوقّع توقّعًا غير واع أن يجده كما مرّ به

(١) المستويات الأسلوبية في شعر بُلَنْد الحيدري، إبراهيم جابر علي، ط١، العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، مصر، ٢٠١٠م، ص٦٩٣.

تمامًا؛ ولذلك يحسّ برعشة من السّرور حين يلاحظ فجأة أنّ الطّريق قد اختلف، وأنّ الشّاعر يقدّم له في حدود ما سبق قرأه لونًا جديدًا"[١]، وهو قليل جدًّا عند الشّاعر، يمثّله في ديوانه قصيدة "سلطان اللّيل"، حيث يقول في المقطع الثّاني منها[٢]: **(من مجزوء الرمل)**

وَمَلِيـــــكُ اللَّيـــــل بـــــرٌّ هُـــــــوَ لِـــــــي أُمٌّ رَءُومْ

ويقول في المقطع الثّالث[٣]:

وَمَلِيـــــكُ اللَّيـــــل يُـــــدْنِي مِـــنْ فَمِـــي خَمْـــرَ النَّسِـــيمْ

ويقول في المقطع الرّابع[٤]:

وَمَلِيـــــكُ اللَّيـــــل يُحْيـــــي مَـــــا غَـــــدَا مِنِّـــــي رَمِـــــيمْ

تمثّل جملة الشّاعر "ومليك اللّيل" مع الكلمة التّالية لها مقطعًا شعريًّا متكاملا من المقاطع العروضية لمجزوء الرّمل، الذي بُنيت على أوزانه القصيدة، وهذا المقطع هو: (فعلاتن ///٥/٥، فاعلاتن/٥//٥/٥)، فتستحوز على التّفعيلة الأولى (فعلاتن ///٥/٥) كاملة، وجزء من التّفعيلة الثّانية، يتمثّل في الوتد المفروق (فاعِ /٥/)، لتكتمل بالسّببين الخفيفين في الكلمة التي بعدها (لاتن /٥/٥)، وقد كرّر الشّاعر هذه الجملة "ثلاث مرّات" تكرارًا فنّيًّا رائعًا، وذلك حين جعلها تتعلّق ببناء القصيدة العامّ، وجوّها الشّعوري تعلّقًا قويًّا شديدًا، بحيث يترتّب على حذفها انهيار ذلك البناء وتقويضه، كما كان موفّقًا كلّ التّوفيق حين أحدث تغييرًا بسيطًا في كلّ مقطع من هذه المقاطع، متمثّلا في الكلمات "برّ، يدني،

(١) قضايا الشّعر المعاصر، ص٢٧٠.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١١٠، وديوان محمّد تيمور، ص٢٥.

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١١٠، وديوان محمّد تيمور، ص٢٦.

(٤) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١١٠، وديوان محمّد تيمور، ص٢٦.

يحيي"، التي تبادلت على تلك العبارات الثّلاث؛ ممّا يحقّق من عناصر الدّهشة والمفاجأة في نفس المتلقّي ما يُشعره بلذّة القراءة ونشوتها.

د) التّكرار الدّائري:

يقوم التّكرار الدّائري على "تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر في مقدّمة القصيدة وختامها، وربّما لا يجيء التّكرار في جمل الخاتمة مطابقًا تمامًا لجمل المقدّمة، إنّما يتطابق في جزء كبير منه، مع الحفاظ على روح التّكرار ومناخه، مع احتمال حصول نتيجة تبرّر تطوّر إنجاز فعل القصيدة على الصّعيد الدّلالي"(١)، وقد ورد هذا النّوع بشكله التّام مرّة واحدة في ديوان تيمور، حيث يقول في قصيدة "سلطان اللّيل" السّابق ذكرها، مفتتحًا بهذا البيت(٢):

أنـــا يَـــا لَيْـــلُ أُنَـــاجِي مِنْـــكَ سُـــلطَانًا رَحِـــيمْ

ثمّ يختم بالبيت ذاته، قائلا(٣):

أنـــا يَـــا لَيْـــلُ أُنَـــاجِي مِنْـــكَ سُـــلطَانًا رَحِـــيمْ

وترى (نازك الملائكة) أنّ هذا اللّون من التّكرار لا يحقّق فائدة مرجوّة في القصائد ذات الفكرة العامّة التي لا يمكن تقطيعها؛ وذلك لأنّ "البيت المكرّر يقوم بما يُشبه عمل النّقطة في ختام عبارة تمّ معناها، ومن ثمّ فإنّه يوقف التّسلسل وقفة قصيرة، ويُهيّيء لمقطع جديد"(٤)، ولكن بالنّظر في قصيدة الشّاعر، نجده يقدّم فيها نماذج فرعيّة، يبرّر بها حبّه الشّديد للّيل واطمئنانه النّفسيّ لهدوئه وسكونه، فقسّمها إلى أربعة مقاطع رئيسة، أوقف كلّ مقطع منها على نموذج

(١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، ص٢٠٩.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٩، وديوان محمّد تيمور، ص٢٥.

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١١٠، وديوان محمّد تيمور، ص٢٦.

(٤) قضايا الشّعر المعاصر، ص٢٦٨.

فرعيّ واحد ينتهى به، مع الاشتراك التّامّ بينهما في البيت الأخير، ثمّ لفّ هذه المقاطع بمقدّمة وخاتمة واحده، هي عبارة "أنا يا ليل أناجي منك سلطانًا رحيم"، التي تحمل عنوان القصيدة، وتُمثّل بيتها الأوّل والأخير، ممّا يؤكّد دائريّة التّكرار، وما ينتج عنها من قيم إيقاعية، نابعة من التّردّد المتباين للأصوات المتجانسة من جانب، ويُثبّت الدّلالات النّفسية والشّعورية التي يهدف الشّاعر إلى توضيحها، وترسيخها في الأذهان من جانب آخر، ولعلّ ذلك هو سرّ نجاح التّكرار بالقصيدة.

هـ) تكرار اللازمة:

يقوم تكرار اللازمة على انتخاب سطر شعري، أو جملة شعرية تشكّل بمستوييها الإيقاعي والدّلالي محورًا أساسيًّا ومركزيًّا من محاور القصيدة، يتكرّر هذا السّطر أو الجملة بين فترة وأخرى على شكل فواصل، تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى، وقد تتعدّد وظائف هذا التّكرار حسب الحاجة إليها، وحسب قدرتها على الأداء والتّأثير(١).

ويُمكن أن يأتي تكرار اللازمة على نمطين: الأوّل هو اللازمة القبلية، والثّاني هو اللازمة البعدية، وقد برز في ديوان تيمور اللازمة البعدية، "التي تتكرّر في نهايات مقاطع القصيدة، لتشكّل بها استقرارًا دلاليًّا وإيقاعيًّا، يمنح القصيدة عنصر الارتكاز والتّمحور، كما يضبطها بفواصل إيقاعية منتظمة"(٢)، ومن أمثلتها قوله في نهاية المقطع الشّعري الأوّل من قصيدته السّابقة "سلطان اللّيل"(٣):

(١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، ص٢١٤.

(٢) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، ص٢١٧.

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٩، وديوان محمّد تيمور، ص٢٥.

صَـــــادِقُ الوَعْـــــدِ كَـــــرِيمٌ وَعَلَـــــى الـــــوُدِّ مُقِـــــيمْ
هُـــــوَ لِـــــي خِـــــلٌّ أَمِيـــــنٌ ولأفكَـــــــــارِي نَـــــــــدِيمْ

ويقول في نهاية المقطع الثّاني(١):

وَمَلِيـــــكُ اللَّيْـــــلِ بَـــــرٌّ هُـــــوَ لِـــــي أُمٌّ رَءُومْ
هُـــــوَ لِـــــي خِـــــلٌّ أَمِيـــــنٌ ولأفكَـــــــــارِي نَـــــــــدِيمْ

وفي نهاية المقطع الثّالث(٢):

وَمَلِيـــــكُ اللَّيْـــــلِ يُـــــدْنِي مِـــــنْ فَمِـــــي خَمْـــــرَ النَّسِـــــيمْ
هُـــــوَ لِـــــي خِـــــلٌّ أَمِيـــــنٌ ولأفكَـــــــــارِي نَـــــــــدِيمْ

وفي نهاية المقطع الرّابع(٣):

وَمَلِيـــــكُ اللَّيْـــــلِ يُحْيِـــــي مَـــــا غَـــــدَا مِنِّـــــي رَمِـــــيمْ
هُـــــوَ لِـــــي خِـــــلٌّ أَمِيـــــنٌ ولأفكَـــــــــارِي نَـــــــــدِيمْ

كرّر الشّاعر البيت الأخير كلازمة أساسية له في نهاية كلّ مقطع من مقاطع القصيدة الأربعة، وقد برع في توظّيف تلك اللازمة توظيفًا عضويًّا ناميًا مع حركة النّص، فهي مشحونة بأبعاد دلالية وشعوريّة اكتسبتها من خلال تكرارها المنتظم في السّياق، لتعمل على ربط أجزائه بوحدة نفسيّة منسجمة، إلى جانب أنّها تعمل كفكرة مركزية تفتح فضاءات النّص باستمرار، ممّا يجعل القصيدة ذات وحدة متكاملة، مترابطة الأجزاء ومتساوية، ليس من ناحية الموضوع فحسب، وإنّما من ناحية البناء أيضًا.

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٩، وديوان محمّد تيمور، ص٢٥.
(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١١٠، وديوان محمّد تيمور، ص٢٦.
(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١١٠، وديوان محمّد تيمور، ص٢٦.

فكلّ لازمة تُشكّل دائرة تظلّ تتحرّك في إطار البؤرة المركزية للقصيدة، فما تنتهي دائرة حتّى تبدأ دائرة أخرى، وهكذا حتّى أنّ القاريء ليحسّ أنّ القصيدة ربّما تمتدّ إلى دوائر لا نهائية، لكنّها تدور حول مركزها، وهذا من شأنه أن يحفظها من التّشتّت والانفلات؛ لأنّه يظلّ يُعيد هذه الدّوائر إلى نقطتها المركزية(١).

يتضح من خلال النّماذج السّابقة، أنّ الشّاعر قد اهتمّ كثيرًا بالتّكرار، وتوظيفه في التّعبير عن تجربته الوجدانية والإنسانية توظيفًا فنّيًّا بارعًا؛ لما يؤدّيه من دور بنائيّ بارز داخل بنية النّص الشّعري، كونه ظاهرة أسلوبية تحمل وظائف إيقاعية وتعبيرية.

٢- الجناس:

يأتي الجناس في مقدّمة المحسّنات البديعية، ووسائل التّشكيل الإيقاعي، والاتّساق المعجمي التي حظيت باهتمام شاعرنا تيمور، وحدّه عند علماء البلاغة هو: "تشابه اللّفظين في النّطق، واختلافهما في المعنى"(٢)، وتتمثّل أهمّيته في تكثيف بنية النّص الإيقاعية من خلال التّجاوب الموسيقي، النّاتج عن تماثل الألفاظ تماثلا صوتيًّا تامًّا أو غير تام، تطرب له أذن السّامع، ويهتزّ له قلبه، فيلتفت إلى مغزاه، ويبحث عن دلالته في النّص، إضافة إلى ما يُضفيه على الكلام من مظاهر الرّونق والجمال، شريطة أن يكون طبيعيًّا غير متكلّف، وأن يكون المعنى هو داعيه وجالبه، وقد أدرك الشّاعر تلك القيمة الفنّية للجناس،

(١) يُنظر: التّكرار في الشّعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، ص١٩٠، ١٩١، وجمالية التّكرار في شعر عبدالكريم الكرمي، دراسة أسلوبية، د. نورة محمّد البشري، مجلّة كلّية دار العلوم، جامعة القاهرة، العدد (١٢٢)، عام ١٤٤٠هـ= ٢٠١٩م، ، ص٥٤.

(٢) الدّليل إلى البلاغة وعروض الخليل، د. علي جبيل سلوم، ود. حسن محمّد نور الدّين، ط١، دار العلوم العربية، بيروت– لبنان، ١٤١٠هـ= ١٩٩٠م، ص١٨٥.

وجاء ديوانه حافلا به، حتّى شكّل رافدًا أساسيًّا من روافد الموسيقى الدّاخلية لتجاربه الشّعرية.

والجناس نوعان: جناس تام، وهو: "ما اتّفق فيه اللّفظان في أربعة أشياء: في نوع الحروف، وعددها، وهيئتها، وترتيبها"(١)، وجناس غير تام، وهو: "ما اختلف فيه اللّفظان في واحد من الأشياء الأربعة السّابقة، الواجب توافقها في الجناس التّام، ويجب ألا يكون هذا الاختلاف بأكثر من حرف"(٢)، وهذا النّوع هو الأكثر وضوحًا عند الشّاعر، أمّا الجناس التّام فقد ظهر على استحياء في الدّيوان؛ لذا سيقتصر الحديث على الجناس غير التّام، ومن نماذجه على سبيل المثال، قوله في قصيدة "ليلي طويل" متحيّرًا في غرامه(٣): **(من السريع)**

أأكْـتُمُ الوَجْـدَ الـذِي هَاجَـهُ مِنْهَـا ابْتِسَـامٌ حُسْـنُهُ جَـائِرُ؟

إنْ أنْشَـدَتْ يُصْـغِي إلَيْهَـا الهَـوَى كَأنَّهَـا فـي رَوْضِـهِ طَـائِرُ

وقوله في قصيدة "أنا وهي"، مخاطبًا المحبوبة(٤): **(من الطويل)**

تَـولَّى زَمَـانٌ كُنْـتُ فِيْـهِ أخَـا هَـوًى أُنَـاجِي نُجُـومَ اللَّيْـلِ وَاللَّيْـلُ مُسْـوَدُّ

أُكَفْكِـفُ مِـنْ دَمْعِـي سَـوَابِقَهُ التـي تَـرُوحُ أسًـى فـي صَـفْحَةِ الخَـدِّ أو

أُحَمِّـلُ أشْـوَاقِي الرِّيَـاحَ تَلَهُّفًـا إليـكِ فَتُـذْرِيهَا الرِّيَـاحُ التـي تغْـدُو

أسهم الجناس الواقع في النّموذج الأوّل بين لفظتي "جَائر، طَائر"، والنّموذج الثّاني بين لفظتي "تغدو، تعدو" في تكثيف الإيقاع الموسيقيّ لهذه الأبيات، فرغم اختلاف المعنى بين اللّفظتين في كلٍّ من النّموذجين، إلا أن

(١) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ٦٤٠/٤.

(٢) بغية الإيضاح، ٦٤٣/٤.

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٧، وديوان محمّد تيمور، ص٤٦.

(٤) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٥، وديوان محمّد تيمور، ص٤٤.

الإيقاع قد جاء قريبًا، حيث التقت التّجمّعات الصّوتية تحت أصوات متقاربة، في حين تباعدت دلالتها المعنوية، ممّا أحدث نغمًا موسيقيًّا عذبًا داخل الأبيات، كان له عظيم الأثر في جذب انتباه السّامع، ويُسمّى هذا النّوع من الجناس "غير تام، مضارع"؛ لاختلاف اللّفظتين في نوع الأحرف، وتقارب الحرفين محلّ الاختلاف "الجيم والطّاء، والغين والعين" في المخرج، أمّا لفظتي "اللّيل، واللّيل" الواردتان في البيت الأوّل من النّموذج الثّاني، ولفظتي "الرّياح، الرّياح" الواردتان في البيت الأخير، فليس بينهما جناس؛ لاتّفاقهما في اللّفظ والمعنى.

٣- ردّ العجز على الصّدر:

يأتي في مقدّمة المحسّنات البديعية التي وظّفها تيمور في ديوانه، والتي أسهمت كثيرًا في تشكيل الموسيقى الدّاخلية لقصائده الشّعرية "ردّ العجز على الصّدر" ويسمّى أيضًا بالتّرديد، أو التّصدير، وحدّه عند أهل البلاغة أن يأتي الشّاعر بأحد اللّفظين المكرّرين أو المتجانسين في آخر البيت، واللّفظ الآخر في صدر المصراع الأوّل أو حشوه أو آخره، أو صدر المصراع الثّاني[١]، ويُلحظ من خلال هذا التّعريف أنّ هذا الفنّ يتّكأ على فنّين آخرين من فنون البديع، هما: التّكرار، والجناس- وقد سبق الحديث عنهما- ففي التّكرار ردٌّ للّفظ صورة ومعنى، وفي الجناس ردٌّ للّفظ صورة دون معنى، وهو الأبلغ، ولهذا يُعدّ ردّ العجز على الصّدر مظهرًا من أهمّ مظاهر الاتّساق المعجمي؛ التي تحقّق ارتباطًا معنويًّا واضحًا بين شطري البيت الواحد، وتكسبه أبهة ورونقًا وجمالا[٢].

---

(١) يُنظر: بغية الإيضاح، ٦٤٩/٤.

(٢) يُنظر: لسانيّات النّص، مدخل إلى انسجام الخطاب، محمّد خطابي، ط١، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ١٩٩١م، ص ١٣٢، ١٣٣، ويُنظر كذلك: التّشكيل الموسيقي في شعر ابن أبي حَجَلَة التّلمساني، د. أحمد غالب الخرشة، د. عبّاس عبدالحليم عبّاس، مجلّة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلّد (٤٦)، العدد (٢)، عام ٢٠١٩م، ص ١١٠، ١١١.

وقد كان استخدام الشّاعر لهذا الفنّ البديعي واضحًا جليًّا، فلا يكاد المتصفّح في ديوانه يقرأ بضع أبيات حتّى يقف على واحد من أقسامه الأربعة التي وردت في التّعريف، والتي تعتمد في تصنيفها على البعد المكاني بين اللّفظتين المتكرّرتين أو المتجانستين، فتتسع المساحة المكانية إلى أقصاها في القسم الأوّل، حيث ترد اللّفظة الأولى في صدر البيت، والثّانية في عجزه، ومن الأمثلة على ذلك قوله في قصيدة "البلبل الصّامت"، ينعي البلبل الذي طالما آنس قلبه، وشاركه نحيبه وهمّه[١]: **(من الكامل)**

أنَسْتَهُ قَلْبًا كُلُّهُ شَجَنٌ ... سَكَنَتْهُ دَهْرًا ظُلْمَةُ البُؤسِ

آنَسْتَهُ وَأزَلْتَ وَحْشَتَهُ ... يَا وَيْحَ مَا فِي القَلْبِ مِن أُنْسِ

وقوله في قصيدة "مولود الهموم" متحسّرًا على ما آل إليه حاله[٢]:

(من الطويل)

وَأَجْزَعُ مِنْ صَرْفِ الزَّمَانِ وَغَدْرِهِ ... وَمَا كُنْتُ تِلْقَاءَ الخُطُوْبِ بِجَازِعِ

فالشّاعر في هذين النّموذجين ردّ لفظتي "أُنس، بجازع" الواردتين في عجز البيتين على لفظتي "آنسته، وأجزع" الواردتين في صدريهما، وقد اتفقت كلٌّ من اللّفظتين في الصّورة والمعنى، وهذا القسم هو أكثر الأقسام التي ينطبق عليها رد العجز على الصّدر، وقد أضفى هذا التّرديد الصّوتي للبيتين جمالاً إيقاعيًّا، يُثير لدى المتلقّي شعورًا بالطّرب، وانسجامًا مع وحدة النّص وترابطه؛ لأنّ هذا اللّون

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٠، وديوان محمّد تيمور، ص١٩.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٣، وديوان محمّد تيمور، ص٤٣.

البديعي "يُحيل البيت إلى دائرة مغلقة بدايتها هي نهايتها، فيدلّ بعض الكلام على بعض، ممّا يُعطي المتلقّي قدرة إنتاج قوافي الشّعر"(١).

أمّا القسم الثّاني من أقسام هذا الفنّ، فتضيق فيه المساحة المكانية بين اللّفظتين المكرّرتين شيئًا ما عن سابقه، حيث ترد الأولى منهما في حشو المصراع الأوّل من البيت، بينما تلزم الثّانية مكانها في نهاية المصراع الثّاني، ومن أمثلته عند الشّاعر قوله في قصيدة "أخاف"، التي يبثّ فيها جانبًا من مشاعره الإنسانية تجاه النّاس والحياة والكون(٢): **(من الوافر)**

أَخَــافُ السَّعْـدَ وَالْـبُؤَسَاءُ حَـوْلِي يُسَــامُونَ العَــذَابَ مــن السَّــعِيْدِ

أَخَــافُ مِــنَ الْوُجُــودِ وَمَــا حَــوَاهُ وَممَّــا سَــوْفَ أَفْعَــلُ فــي الوُجُــودِ

تقوم العلاقة الصّوتية في هذين البيتين على ترجيع الأصوات، وزيادة التّنغيم الإيقاعي، فالحشد المتولّد في المفردات "السّعيد، السّعد" في البيت الأوّل، و"الوجود، والوجود" في البيت الثّاني، قد أضفى على البيتين انسجامًا إيقاعيًّا ودلاليًا رائعًا، أثار الشّاعر من خلاله في نفوس متلقّيه مشاعر وجدانيّة وإنسانيّة رقيقة وراقية.

أمّا القسم الثّالث، فتزداد فيه المساحة المكانية بين اللّفظتين ضيقًا، حيث ترد الأولى منهما في نهاية المصراع الأوّل من البيت، وترد الثّانية في نهاية المصراع الثّاني، ومن أمثلته في تجربة الشّاعر، قوله في قصيدة "مولود الهموم"(٣): **(من الطويل)**

---

(١) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمّد عبدالمطلب، ط٢، دار نوبار للطّباعة، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص٣٦٨.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٩، وديوان محمّد تيمور، ص٤٨.

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٣، وديوان محمّد تيمور، ص٤٣.

لَقَدْ كَانَ لِي فِيمَنْ أُحِبُّ مَطَامِعٌ فَأَخْمَدَ مَجْدِي نَار تِلْكَ المَطَامِعِ

تعلّقت كلمة العروض "مطامع" في هذا البيت بكلمة الضّرب "المطامع"، فكوّن هذا التّعلق إيقاعات موسيقيّة رائعة، موزّعة على مصراعي البيت بالتّساوي، وظهر لمتلقّيه مترابط الأجزاء، يطلب عروضه ضربه، وضربه عروضه، ممّا جعل الموسيقى الدّاخلية للقصيدة تزداد تناغمًا وعذوبةً وجمالاً، أكثر منها إذا خلت من هذا الرّد، كما بدت هنا الأبيات وكأنّها مُقفّاة من غير تقفية، وذلك حين كرّر الشّاعر المادّة الواحدة في موقعين مهمّين من البيت، هما "العروض والضّرب".

وإذا ما وصلنا للقسم الرّابع من هذا اللّون البديعي، وجدنا المساحة المكانية بين اللّفظتين تضيق حتّى تصل إلى أقلّ أبعادها، حيث ترد الأولى منهما في بداية المصراع الثّاني من البيت، وترد الثّانية في نهايته، ومن أمثلته عند الشّاعر، قوله من القصيدة السّابقة(١):

أَرَى أَنَّنِي فِي الْحُبِّ أَرْضَى مَلامَتِي وَأَسْمَعُ مَا لا تَرْتَضِيْهِ مَسَامِعِي

وقوله في قصيدة "زفرات الشّباب"(٢): **(من الطويل)**

وَأَصْبَحْتُ مَقْطُوعَ الرَّجَاءِ فَتَارَةً يُغَالِبُنِي دَهْرِي وَطَوْرًا أُغَالِبُهْ

فالشّاعر في هذين البيتين ردّ لفظتي "مسامعي، أُغالبه" الواردتين في نهاية المصراع الثّاني منهما على لفظتي "وأسمع، يُغالبني" الواردتين في بدايته، ممّا زاد من جمال الموسيقى الدّاخلية للبيتين، حيث ربط بين قافية البيت وبدايته، فكأنّ البيت يطلب قافيته، وقافيته تطلبه؛ لما بينهما من تلاؤم صوتيّ، وجرسٍ موسيقيٍ رائع، ولم يكن هذا التّوظيف الإيقاعي لذلك الفنّ البديعي بمنأى عن التّوظيف

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٣، وديوان محمّد تيمور، ص٤٣.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٩، وديوان محمّد تيمور، ص٤٠.

الدّلالي، بل نجد له قيمة دلالية كبيرة، تتمثّل في زيادة قوّة المعنى الذي يقصده الشّاعر، وتوكيده.

٤- التّصريع:

التّصريع هو "ما كانت عروض البيت تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"(١)، ويُعدّ من أهمّ أشكال التّكرار، التي تُحدث توازنًا صوتيًّا مهمًّا في النّص؛ لموقعه المتصدّر في القصيدة، وكثيرًا ما يلجأ إليه الشّعراء؛ لما يُحقّقه من قوّة موسيقيّة ودلاليّة في مستهلّ قصائدهم، تجذب ذهن المتلقّي لاستقبال رسائلهم الشّعرية.

وللتّصريع قيمته الفنّية العالية؛ وذلك لأنّ أصوات الحروف المكرّرة في نهاية الصّدر ونهاية العجز تُقدَّم للقارىء على شكل وحدات موسيقية متوازنة، تحفّزه للمتابعة، بل وتجعله في حالة تأهّب لما يحمله اللّفظ المكرّر من دلالات نفسية وإيقاعية(٢)، وقد اهتمّ شاعرنا تيمور كثيرًا بهذا اللّون الفنّي البديع، فجاءت أغلب أشعاره مصرّعة؛ حرصًا منه على مضاعفة النّغم الموسيقي لها، وتزيين مطالعها بما يترقّبه المتلقّين، فتألفه قلوبهم، وتطرب له أسماعهم، ومن المطالع التي زيّنها الشّاعر بالتّصريع قوله في قصيدة "أنا وهي"(٣): **(من الطويل)**

سَـــلامٌ عَلَيهَـــا لا لقـــاءٌ وَلا وُدٌّ وَلا دَمْعَـةٌ فـي العَيْنِ يَـدْفَعُهَا الوَجْـدُ

يَعِـزُّ عَلَـى نَفْسِـي الأبِيّـةِ أنَّهَـا تَـرِقُّ لِمَـنْ أضْحَتْ وَلَيْسَ لَهَا عَهْدُ

(١) العمدة في صناعة الشّعر ونقده، ١/ ٢٧٧.

(٢) يُنظر: خصائص الأسلوب في الشّوقيات، محمّد الهادي الطّرابلسي، ط. الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٨٣، والتّكرار في شعر العصر العبّاسي الأوّل، خالد البداينة، ط. وزارة الثّقافة، عمان، ٢٠١٤م، ٨١، وجمالية التّكرار في شعر عبدالكريم الكرمي، دراسة أسلوبية، ٤٦.

(٣) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٤، وديوان محمّد تيمور، ص٤٣.

وقوله في قصيدة "الصّبح أقبل"[١]: **(من الكامل)**

قُـمْ مِـنْ سُـبَاتِكَ وَانْظِـمِ الأَشْـعَارَا فَالصُّـبْحُ أَقْبَـلَ وَالظَّـلامُ تَـوَارَى

لَكَ مِنْ شُعَاعِ الشَّمْسِ وَحْيٌ قَادِرٌ سَـلَبَ العُقُـوْلَ وَحَيَّـرَ الأَفْكَـارَا

بنى الشّاعر قصيدته في النّموذج الأوّل على أوزان البحر الطّويل، وقد جاءت عروض البيت الأوّل صحيحة "مفاعيلن"، بينما احتفظت بقيّة أعاريض القصيدة بأصل وضعها العروضي، فجاءت مقبوضة "مفاعلن".

كما بنى قصيدته في النّموذج الثّاني على أوزان البحر الكامل، فجاءت عروض البيت الأوّل مقطوعة "متفاعلْ"، بينما احتفظت بقيّة أعاريض القصيدة بأصل وضعها العروضي، فجاءت صحيحة "متفاعلن"؛ وذلك التحاقًا بالضّرب في كلا النّموذجين، طلبًا للتّصريع، الذي أسهم كثيرًا في جذب المتلقّي، وتحفيزه على مسايرة القصيدة؛ لمعرفة الحالة النّفسية التي أثارت الشّاعر، وحرّكت عواطفه نحو النّظم والإبداع.

وقد يتّسع مدى التّصريع في القصيدة، ولكنّه لا يقتضي أكثر من بيت واحد؛ لأنّه يتحقّق في مطالع القصائد، وهو فيها أولى وأجمل، ومن أبرز المواضع التي امتدّ فيها التّصريع إلى أكثر من بيت في ديوان تيمور، قوله في قصيدة "حكم الحبّ"[٢]: **(من الرّمل)**

قُلْـتُ لِلَّيْـلِ وقَـد وَافَـى الظَّـلامْ وَانْبَـرَى لِلنَّـاسِ سُـلطَانُ المَنَـامْ

وَارْتَـدَى البَـدْرُ جَلالِيْـبَ الغَيَـامْ مِثْـل وَجْـهٍ بَاسِـمٍ خَلْـفَ لِثَـامْ

"إِنَّنِـي يَـا لَيْـلُ صَـبٌّ لا يَنَـامْ وَحَـرَامٌ أَنَّنِـي فِيْـكَ أُضَـامْ"

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٠٨، وديوان محمّد تيمور، ص٢٤.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١١٨، وديوان محمّد تيمور، ص٣١.

فَأَجَـــابَ اللَّيْـــلُ وَالنَّـــاسُ نِيَـــامْ "لا يُـــلامُ الحُسْـــنُ وَالصَّـــبُّ يُـــلامْ

لَيْسَ هَجْرُ النَّاسِ فِي الحُبِّ حَرَامْ فَاحْتَمِـلْ بَلْـوَاكَ إِنْ عَـزَّ المَـرَامْ"

فمن المعروف عند العروضيين أنّ عروض "الرّمل التّام" لا تأتي إلا محذوفة "فاعلا"، ولكن نلحظ أنّها جاءت في هذه المقطوعة مقصورة "فاعلاتْ"؛ لتوافق في ذلك الضّرب الذي جاء "مقصورًا"، وهذا التّناسب الواضح بين العروض والضّرب في الوزن "فاعلاتْ"، والرّوي "الميم" قد أضفى على الأبيات انسجامًا وتوازنًا موسيقيًّا رائعًا، وأعطاها مزيدًا من الغنائية والطّرب.

٥- **التّرصيع:**

هو لون من ألوان البديع اللّفظية، التي تأتي في الشّعر والنّثر على حدّ سواء، ويُقصد به: "أن يتوخّى الشّاعر تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجعٍ أو شبيهٍ به أو من جنسٍ واحد في التّصريف"(١)، وقد وردت هذه الظّاهرة بقلّة في تجربة الشّاعر، ومن ذلك قوله في قصيدة "الجرح الأوّل"(٢):

(من مجزوء الوافر)

فَـــــلا هَـــــمٌّ وَلا عَـــــزْمٌ وَلا نَـــهْـــــيٌ وَلا أَمْـــــــرُ

عَوَاصِـــــفُ هِمَّـــــةٍ سَـــــكَنَتْ حَـوَاهَـــــا الْبَـــــرُّ وَالْبَحْـــــرُ

يستطيع القارىء للبيت الأوّل من هذين البيتين أن يشعر بما فيه من نغم موسيقيّ أخّاذ، يأسر القلوب، ويزيل عنها ما قد يعتريها من سأمٍ وملل، ويتجلّى ذلك واضحًا من خلال حسن التّنسيق، وجمال التّوازن المتمثّل في الأجزاء المتساوية، والعبارات المتناغمة، وهي قوله: "فلا همّ، ولا عزم، ولا نهي، ولا أمر".

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ت(٣٣٧هـ)، ط١، مطبعة الجوائب– قسطنطينية، ١٣٠٢هـ ، ص١١.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣١، وديوان محمّد تيمور، ص٤١.

فضلا عن حُسن تقسيم الشّاعر لهذا البيت إلى أربعة مقاطع عروضية متساوية، كلّ منها على وزن "مفاعلْتن أو مفاعيلن، النّاتجة عن إصابة التّفعيلة الأصلية لبناء البحر الوافر مفاعَلَتن بزحاف العصب"، ممّا أضفى عليه إيقاعًا موسيقيًّا رائعًا، يشدّ انتباه السّامع، ويحمله على الاسترسال مع أبيات القصيدة حتّى النّهاية من ناحية، ويتناسب من ناحية أخرى مع الحالة النفسية للشّاعر، التي تجنح دائمًا نحو التّوازن النّفسي، والاتزان الشّعوري ضمن حياة مليئة بالمتناقضات، والتي أصرّ الشّاعر على كشفها، مستعينًا بتقنية أسلوبية أخرى، هي الطّباق بصورتيه المعنوية واللّفظية بين كلمتي "هم، عزم"، وكلمتي "نهي، أمر"، الواردة في البيت الأوّل، وكلمتي "عواصف، سكنت"، وكلمتي "البرّ، والبحر"، الواردة في البيت الثّاني، فهذا التّوازن التّركيبي قد منح للنّص شاعرية جذابة، ساعدت في تعبير الشّاعر عن مكنون صدره، وما يجول في خاطره تعبيرًا عميقًا.

٦- **التّقفية:**

التّقفية هي: "أن يتساوى الجزءان من غير نقصٍ ولا زيادة، فلا تتبع العروض الضّرب في شيءٍ إلا في السّجع خاصّة"(١)، وقد وردت التّقفية في بعض قصائد تيمور، ومن ذلك قوله في قصيدة "استعطاف"(٢): **(من البسيط)**

حَبِيْبَتِي نَحنُ قَوْمٌ لا يُغَيِّرُهُمْ صَرْفُ الزَّمَانِ فإنْ عَادَاهُمُ صَبَرُوا

فالعروض والضرب هنا مخبونان على وزن "فَعِلُنْ"، حيث لحقت العروض في مطلع هذه القصيدة بالضّرب دون تغييرٍ بنقصٍ أو زيادة.

(١) العمدة، ٢٧٨/١.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٦، وديوان محمّد تيمور، ص٣٨.

ومن نماذج التّقفية في ديوان الشّاعر أيضًا، قوله في مطلع قصيدة "زفرات الشّباب"[(١)]: **(من الطويل)**

يُرَاجِــعُ قَلْبِــي بَثُّــهُ كُلَّمَــا دَنَــا خَيَالُــكِ فــي لَيْــلٍ تَغِيْــبُ كَوَاكِبُــهْ

وقوله في قصيدة "مولود الهموم"[(٢)]: **(من الطويل)**

أكَــانَ الهَــوَى إلا الــدُّمُوعُ سَــوَابِقٌ عَلَــى الخَــدِّ وَالنِّيرَانُ بَينَ الأضَالِعِ؟!

فالعروض والضرب مقبوضان "مفاعلن"، في كلّ من القصيدتين، دون تغيير للعروض عمّا تستحقه "القبض" بنقصٍ أو زيادة، غير أنّ العروض جاءت مقفّاة مثل الضّرب، وهذه التّقفية تعدّ من وسائل تقوية الشّعر، وزيادة موسيقاه، إذ أنّها تجعل البيت الواحد كأنّه بيتان متماثلان في النّغم الموسيقي، ممّا يؤثّر في نفس المتلقّي، ويبعث في نفسه رغبة أكيدة لمتابعة النّص بأكمله؛ لأنّه يكون حينئذٍ أشبه بأغنيّة كاملة، يتجاوب معها، ولا يستطيع أن يقتطع منها شيئًا.

يتّضح ممّا سبق أنّ هذه الفنون البديعية، وغيرها ممّا لا يتّسع البحث لحصرها ومناقشتها، لها دور بارز لا يمكن تجاهله أو إنكاره في دعم البنية الإيقاعية للقصيدة، فضلا عمّا تحقّقه من مظاهر التّرابط والتّلاحم بين أجزاء البيت الواحد؛ لذا كان الشّاعر بارعًا في الاهتمام بها، واللّجوء إليها في التّعبير عن تجربته الشّعرية، وإثرائها صوتيًّا ودلاليًّا.

(١) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٢٨، وديوان محمّد تيمور، ص٣٩.

(٢) مؤلّفات محمّد تيمور، ١/ ١٣٣، وديوان محمّد تيمور، ص٤٣.

الخاتمة

الحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصّالحات، حمدًا كثيرًا مباركًا يوافي نعمه، ويكافئ مزيد فضله وإحسانه، والصّلاة والسّلام على المبعوث رحمة للعالمين، سيدنا محمّد الصّادق الأمين، وعلى آله وصحبه ومن اهتدى بهديه إلى يوم الدّين.

وبعد،،،

فقد توصّلت- بفضل الله تعالى وعونه- في نهاية رحلتي مع ديوان الأديب الشّاعر محمّد تيمور، من خلال هذا البحث الذي جاء بعنوان: "معالم التّجربة الشّعرية في ديوان محمّد تيمور (١٨٩٢- ١٩٢١م) دراسة تحليلية نقدية" إلى بعض الثّمرات والنّتائج، لعلّ أهمّها:

- عمق التّجربة الشّعرية بأبعادها الموضوعية والفنّية في ديوان تيمور.
- دعم الشّاعر بعض قصائده بإمكانات درامية كالحوار والسّرد، مستفيدًا في ذلك من تقنيّات الرّواية والمسرح، التي برع فيها، واشتهر بها.
- عني الشّاعر بعنونة قصائده عناية فائقة؛ إدراكًا منه بالوظائف الفنّية والدّلالية والنّفسية التي يؤدّيها العنوان، على المستويين الواقعي والإيحائي.
- يُعدّ محمّد تيمور واحدًا من أبرز الشّعراء العرب، الذين تأثّروا بالرّومانسية الغربية، وأخلصوا لمبادئها وأفكارها، تشهد بذلك روحه الشّعرية المبثوثة في ديوانه، ولا سيّما تجربته الوجدانية بأبعادها الثّلاثة: البعد العاطفي، البعد التّأمّلي، البعد الاجتماعي والإنساني.
- يتّسم البعد العاطفي لتجربة الشّاعر الوجدانية بالصّدق الشّعوري والعفّة الأخلاقية، فجاءت في أغلبها خالية من الغزل الحسّي أو الإباحي.
- كان للعناصر الطّبيعية، والظّواهر الكونية دورها البارز والمؤثّر في تجربة تيمور الوجدانية، بمختلف أبعادها، ولا سيّما البعد التّأمّلي، ولا عجب في ذلك، فهذه العناصر الطّبيعية وتلك الظّواهر الكونية هي وحي الشّاعر

الرّومانسي، ومعينه الذي لا ينضب، ومرآته العاكسة لمختلف انفعالاته الوجدانية والشّعورية تجاه النّاس والحياة.

- اختلفت نظرة الشّاعر الرّومانسي للموت عن غيره من أصحاب المذاهب الشّعرية الأخرى، فأصبح لديه غاية منشودة، وهدفًا يُرمى إليه، إذ وجده الطّريق الأمثل للسّعادة والنّعيم، والملاذ الآمن من غدر الدّنيا وقسوة أهلها، والوسيلة الوحيدة للخلاص من شقاء الحياة وبؤسها، وهذا ما بدا واضحًا جليًّا في ديوان تيمور.
- اتّسم المعجم الشّعري في تجربة الشّاعر الوجدانية بالسّهولة والوضوح في الألفاظ، والقوة والغزارة في الأفكار والمعاني، وقد برع في توظيف هذه الألفاظ للتّعبير عمّا يجول في نفسه وخاطره، وتوصيلها إلى المتلقّي، كما استخدم كثيرًا من الأساليب الخبرية والإنشائية، التي تساعد في الإفصاح عن أفكاره ومشاعره، كأسلوب القصر، والشّرط، والاستفهام، والنّداء، والأمر، والنّهي، والتّمنّي....
- تمكّن الشّاعر من توظيف الموروثات "الدّينية، الأدبية، الأسطورية" توظيفًا جماليًّا ودلاليًّا رائعًا، ينمّ عن خبرته الشّعرية، وثقافته الواسعة.
- ارتبطت الصّورة الشّعرية في تجربة تيمور الوجدانية بحالته النّفسيّته، وقدرته الفائقة على التّخيل والإبداع، وأغلبها صور ديناميكية ناطقة، تموج بالحركة والحيوية والنّشاط، كما تنوّعت روافدها، فجاءت مستمدّة من الطّبيعة والكون والحياة، إضافة الواقع البيئيّ الذي يعيش فيه، معتمدًا بشكلٍ كبير وملحوظ على عنصري التّشخيص والتّجسيد.
- جاءت صور الشّاعر الفنّية في أغلبها بسيطة، لا تحتاج إلى عصف ذهني وإعمال فكر، كي تستبين للقاريء، ولا يوجد فيها تعقيد ولا غموض ولا التواء.
- كان للإيقاع الموسيقي بنوعيه الخارجي، القائم على "الوزن والقافية"، والدّاخلي بظواهره الفنّية المختلفة كـ "التّكرار، والجناس، والتّصريع، والتّرصيع، والتّقفية،

ردّ العجز على الصّدر...، وغيرها" حضور بارز في رسم ملامح تجربة الشّاعر الوجدانية، وتشكيل أبعادها، حيث منحتها أبعادًا فنّية ودلالية عميقة.

- مزج تيمور في أوزان قصائده بين البحور الصّافية والبحور المركبة، وقد ساعد ذلك في تنويع الإيقاع الموسيقي؛ ممّا يجذب انتباه المتلقّي، ويدفع الرّتابة والملل، فمن شأن الأذن الالتفات إلى كلّ ما هو عذبٌ وجميل من الألحان، وبخاصة إذا تعّددت ضرباته، وتنوعت نغماته وإيقاعاته.
- جمع الشّاعر في موسيقاه الشّعرية بين الأصالة والتّجديد، فالتزم في أغلب قصائده الوزن الواحد والقافية الواحدة، بينما لجأ في قليل منها إلى تنوّع القوافي، والتّحرّر من قيودها، وقد مال في كلا الحالين إلى استعمال الحروف الرّنّانة كـ "الميم، الرّاء، الدّال، الباء، اللام"، فجاءت نسبة استعماله لحروف الرّوي متّفقة مع الذّوق العربي، من حيث كثرة الاستعمال وقلّته، فيما عدا بعض الحروف، كـ "النّون، الهمزة، العين" فجاءت قليلة الحضور في ديوانه.

هذا، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

وصلّى الله على سيدنا محمّد، وعلى آله وصحبه وسلّم.

ثبت المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

أولاً: المصـادر

- ديوان تيمور، مؤسّسة هنداوي، المملكة المتّحدة، ٢٠٢١م، نسخة إلكترونية، الموقع الإلكتروني https://www.hindawi.org.
- مؤلّفات محمّد تيمور، بقلم شقيقه/ محمود تيمور، ط١، مطبعة الاعتماد، القاهرة،١٣٤٠هـ= ١٩٢٢م، الجزء الأوّل "وميض الرّوح".

ثانيًا: المراجع

- إبداع الدّلالة في الشّعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، د. محمّد العبد، ط١، دار المعارف، ١٩٩٨م.
- الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، د/عبد القادر القط، ط مكتبة الشّباب، مصر، ١٩٨٨م.
- الاتّجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، أنيس المقدسي، ط١، منشورات كلّية العلوم والآداب، بيروت، ١٩٥٢م.
- الأدب (تعريفه، أنواعه، مذاهبه)، أنطونيس بطرس، ط المؤسّسة الحديث للكتاب، طرابلس– لبنان، ٢٠٠٥م، د.ط.
- أدب المهجر (دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التّجربة التّأمّلية في الأدب المهجري)، د. صابر عبدالدّايم، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٩٣م.
- أدب المهجر، د/عيسى النّاعوري، ط٣، دار المعارف– مصر، ١٩٧٧م.
- الاستدراك في الرّدّ على رسالة ابن الدّهّان المسمّاة بالمآخذ الكندية في المعاني الطّائية، ضياء الدّين بن الأثير، ت(٦٣٧هـ)، تحقيق/ حفني محمّد شرف، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٨م.

- أسرار البلاغة الشّيخ عبدالقاهر الجرجاني، ت(٤٧١هـ)، تحقيق/ محمّد محمود شاكر، ط١، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدّة، ١٤١٣هـ= ١٩٩٢م.
- الأسلوب، دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة، أ/ د. أحمد الشّايب، مكتبة النّهضة المصرية، ط٨، ١٤١١هـ= ١٩٩١م.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب: منذر عياشي، ط١، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ٢٠٠٦م.
- الأصوات اللّغوية، د. إبراهيم أنيس، ط مكتبة نهضة مصر، د.ت، ص٢١.
- أصول النقد الأدبي، د/ أحمد الشايب، ط٨، مكتبة النّهضة المصرية، ١٩٧٣م.
- الأعلام للزّركلي، ت(١٣٩٦هـ)، ط١٥، دار العلم للملايين، ٢٠٠٢م.
- الاغتراب في الشّعر العراقي المعاصر "مرحلة الرّوّاد"، محمّد راضي جعفر، ط١، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٩م.
- الاغتراب والحنين بين شعراء المشارقة والأندلسيين في القرن السّادس الهجري، مها بنت عبدالله الزّهراني، ط٢، نادي المنطقة الشّرقية الأدبي بالدّمام، ١٤٢٥هـ= ٢٠٠٤م.
- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ت(٧٣٩هـ)، تحقيق/ د. محمد عبد المنعم خفاجي، ط/، دار الجيل- بيروت، د.ت.
- بدر شاكر السّياب، دراسة أسلوبية لشعره، إيمان الكيلاني، ط١، دار وائل للنّشر والتّوزيع، عمان- الأردن، ٢٠٠٨م.
- بُغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، د. عبدالمتعال الصّعيدي، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤١٧هـ= ١٩٩٧م.
- البلاغة الاصطلاحية، د. غبده عبدالعزيز قلقيلة، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٢هـ= ١٩٩٢م.

- البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمّد عبدالمطلب، ط٢، دار نوبار للطّباعة، القاهرة، ٢٠٠٧م.
- البناء الفنّي للصّورة الأدبيّة في الشّعر، د. علي علي صبح، ط المكتبة الأزهريّة للتراث، ١٤١٦هـ= ١٩٩٦م.
- تاريخ الأسرة التّيمورية، أحمد تيمور باشا، ط١، لجنة نشر المؤلّفات التّيمورية، ١٩٤٨م.
- التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي، دراسة تأصيليّة تطبيقيّة بين القديم والجديد لموسيقى الشّعر العربي، د. رجاء عيد، ط. منشأة المعارف، الإسكندريّة، د.ت.
- التّكرار في شعر العصر العبّاسي الأوّل، خالد البداينة، ط. وزارة الثّقافة، عمان، ٢٠١٤م.
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ت(١٣٦٢هـ)، تحقيق/ د. يوسف الصّميلي، ط المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٩م.
- حياتي في الشّعر، صلاح عبدالصّبور، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧م.
- خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، ت(٨٣٧هـ)، تحقيق/ عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ٢٠٠٤م.
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر البغدادي، ت(١٠٩٣هـ)، ط٤، مكتبة الخانجي– القاهرة، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م.
- خصائص الأسلوب في الشّوقيات، محمّد الهادي الطّرابلسي، ط. الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.
- خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عبّاس، ط. منشورات اتّحاد الكتاب العربي، دمشق ١٩٩٨م.
- الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى التّشريحية، د/ عبدالله محمّد الغذامي، ط٤، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ١٩٩٨م.

- الدّر المنثور في طبقات ربّات الخدور، زينب بنت علي بن حسين العاملي، ت(١٣٣٢هـ)، ط١، المطبعة الكبرى الأميرية، مصر، ١٣١٢هـ.
- الدّراسات الصّوتية عند العلماء العرب والدّرس الصّوتي الحديث، د. حسام البهنساوي، ط١، دار الشّرق، ٢٠٠٥م.
- الدّراسات الصّوتية عند العلماء العرب، والدّرس الصّوتي الحديث، د. حسام البهنساوي، ط١، مكتبة زهراء الشّرق، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- دراسة في علم الأصوات، د. حازم علي كمال الدّين، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤٢٠هـ= ١٩٩٩م.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق/ محمود محمّد شاكر، ط٣، مطبعة المدني– القاهرة، دار المدني– جدة، ١٤١٣هـ= ١٩٩٢م.
- الدّليل إلى البلاغة وعروض الخليل، د. علي جبيل سلوم، ود. حسن محمّد نور الدّين، ط١، دار العلوم العربية، بيروت– لبنان، ١٤١٠هـ= ١٩٩٠م.
- ديوان الشّوقيات، أحمد شوقي، ت (١٩٣٢م)، ط١، دار العودة، بيروت،١٩٨٨م.
- ديوان حلية الطّراز، عائشة التّيمورية، تحقيق/ لجنة نشر المؤلّفات التّيمورية، ط١، مطبعة دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٥٢م.
- ديوان طرفة بن العبد، شرح وتقديم/ مجدي محمّد ناصر الدّين، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ١٤٢٣هـ = ٢٠٠٢م.
- ديوان عبدالرّحمن شكري، جمع وتحقيق/ نقولا يوسف، ومحمّد رجب البيّومي، مراجعة/ فاروق شوشة، ط١، المجلس الأعلى للثّقافة، ٢٠٠٠م.
- ديوان كعب بن زهير، تحقيق/ أ. علي فاعور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ١٤١٧هـ= ١٩٩٧م.
- الرّومانتيكية، د. محمّد غنيمي هلال، ط دار نهضة مصر، القاهرة د.ت.

- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، ط٢، مؤسسة الرسالة، ١٣٩٥هـ= ١٩٧٥م.
- شرح تسهيل الفوائد، ابن مالك الطّائي، ت(٦٧٢هـ)، تحقيق/ عبدالرّحمن السيد، ومحمّد بدوي المختون، ط١، دار هجر للطّباعة، ١٤١٠هـ= ١٩٩٠م.
- شعر الحبّ العذري والإلهي (موازنة أدبية فنية)، د. علاء إسماعيل إبراهيم، ط١، دار ماستر للنّشر والتّوزيع، ٢٠٢١م.
- الشّعر والتّأمّل، روستريفورهاملتون، ترجمة/ د. مصطفى بدوي، ط١، المؤسّسة المصرية العامّة، القاهرة، ١٩٦٣م.
- الشّكل والمضمون في شعر إبراهيم بديوي، د. محمّد علي داود، ط١، مطبعة الأمانة، ١٤١١هـ= ١٩٩١م.
- صحيح مسلم، أبو الحسن، مسلم بن الحجّاج النّيسابوري، ت(٢٦١هـ)، تحقيق/ محمّد فؤاد عبدالباقي، ط. دار إحياء التّراث، بيروت، د.ت.
- الصّوت والمعنى في الدّرس اللّغوي عند العرب، في ضوء علم اللّغة الحديث، تحسين عبدالرّضا، ط١، دار دجلة، عمان، ٢٠١١م.
- الصّورة الأدبيّة تاريخ ونقد، د/ علي صبح، ط١، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، ١٩٨٥م.
- الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، عبدالقادر الرّباعي، ط١، جامعة اليرموك، الأُردن، ١٩٨٠م.
- طوق الحمامة في الألفة والألاف، ابن حزم الأندلسي، ت (٤٥٦هـ)، تحقيق/ د. إحسان عبّاس، ط٢، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر– بيروت، لبنان، ١٩٨٧م .
- العروض وإيقاع الشّعر، د/ سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ١٩٩٣م.

- العزلة والمجتمع، نيقولاي برديائف، ترجمة/ فؤاد كامل عبدالعزيز، مراجعة/ علي أدهم، ط١، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٠م.
- علم البيان، د. عبدالعزيز عتيق، ط دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، بيروت، ١٤٠٥هـ= ١٩٨٥م.
- علم الصّرف الصّوتي، د. عبدالقادر عبدالجليل، ط١، دار أزمنة، عمان- الأردن، ١٩٩٨م.
- علم المعاني، د. بسيوني فيود، ط مؤسسة المختار، القاهرة، دار المعالم الثّقافية- الأحساء، ١٤١٩هـ= ١٩٩٨م.
- علم المعاني، عبد العزيز عتيق، ت (١٣٩٦ هـ)، ط١، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت – لبنان، ١٤٣٠هـ= ٢٠٠٩م.
- العلم والشّعر، أ/ رتشاردز، ترجمة/ د. مصطفى بدوي، مراجعة/ د. سهير القلماوي، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.
- العمدة في صناعة الشّعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق/ د. النّبوي شعلان، ط١، مكتبة الخانجي- القاهرة، ١٤٢٠هـ=٢٠٠٠م.
- عيار الشعر، أبو الحسن، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، ت(٣٢٢هـ)، تحقيق/ د. عبد العزيز بن ناصر المانع، ط١، دار العلوم للطّباعة والنّشر،المملكة العربية السّعودية، ١٤٠٥= ١٩٨٥م.
- الغرابة، المفهوم وتجلّياته في الأدب، د. شاكر عبدالحميد، ط١، عالم المعرف، ١٤٣٣هـ= ٢٠١٢م.
- فصول في النّقد الأدبي وتاريخه، دراسة وتطبيق، ضياء الصّديقي، وعبّاس محمود، ط١، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، مصر- الإسكندرية، ١٩٨٩م.
- في النّقد الأدبي، د. شوقي ضيف، ط٩، دار المعارف المصرية، القاهرة، د.ت.

- في نقد الشّعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، د. رمضان الصّبّاغ، ط١، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، مصر– الإسكندرية، ٢٠٠٢م.
- القافيـــة فـــي العـــروض والأدب، د. حســـين نصـــار، ط دار المعـــارف، القاهرة، ١٩٨٠م.
- قاموس المصطلحات اللّغوية والأدبية، إميل بديع يعقوب وآخران، ط. دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧م، د.ط.
- القديم والجديد في الشّعر العربي الحديث، واصف أبو الشّباب، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، بيروت، ١٩٨٨م، د.ط.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، د. محمّد صابر عبيد، ط اتّحاد الكتاب العربي، سوريا– دمشق، ١٤٢٢هـ=٢٠٠١م.
- قضايا الشّعر المعاصر، نازك الملائكة، ط٥، دار العلم للملايين، ١٩٧٨م.
- قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث، د. محمّد زكي العشماوي، ط١، دار النّهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م.
- الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التّبريزي، تحقيق/ الحسّاني حسن عبدالله، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤١٥هـ= ١٩٩٤م.
- لسانيّات النّص، مدخل إلى انسجام الخطاب، محمّد خطابي، ط١، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ١٩٩١م.
- لغة الشّعر العربي الحديث، مقوّماتها الفنّية وطاقاتها الإبداعية، د. السّعيد الورقي، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٨٣م.
- مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني، ت(٥١٨هـ)، تحقيق/ محمد محيى الدّين عبد الحميد، ط دار المعرفة، بيروت– لبنان، د.ت.
- المذاهب الأدبية لدى الغرب، عبدالرازق الأصفر (مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها)، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دكتور/ عبد الله الطّيب، ط٢، دار الأثار الإسلاميّة، الكويت، ١٤٠٩هـ= ١٩٨٩م.
- المستويات الأسلوبية في شعر بُلَنْد الحيدري، إبراهيم جابر علي، ط١، العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، مصر، ٢٠١٠م.
- مشاهير الشّعراء والأدباء، عبدأ علي مهنا، وعلي نعيم خريس، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ١٤١٠هـ= ١٩٩٠م.
- المضامين التّراثية في الشّعر الأندلسي في عهد المرابطين والموحّدين، د. جمعة حسين الجبوري، ط١، دار صفاء، عمان، ومؤسّسة دار الصّادق الثّقافية، العراق، ١٤٣٣هـ= ٢٠١٢م.
- معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م، محمّد علي جمّاز، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ١٤٢٤هـ= ٢٠٠٣م.
- معجم المؤلفين، محمد بن رضا كحالة دمشق، ت(١٤٠٨هـ)، ط١، مكتبة المثني، دار إحياء التّراث، بيروت– لبنان، ١٣٧٦هـ= ١٩٥٧م.
- معجم آيات الاقتباس، صنع وترتيب/ حكمة فرج البدري، دار الحرية، ودار الرّشيد، بغداد، ١٩٨٠م، د.ط.
- معراج الشّاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض، د. رحاب الخطيب، ط١، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، ٢٠٠٥م.
- مقدّمة في نظرية الأدب، د. عبدالمنعم تليمة، ط١، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، مصر، ١٩٩٧م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي، ت(٦٨٤هـ)، تحقيق/ محمّد الحبيب ابن الخوجة، ط. الّدار العربية للكتاب– تونس، ٢٠٠٨م.
- موسيقى الشّعر العربي بين الثّبات والتّطوّر، د. صابر عبدالدّايم، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٩٣م.

- موسيقى الشّعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشّطرين والشّعر الحر، د. عبدالرّضا علي، ط١، دار الشّروق، فلسطين ١٩٩٧م.
- موسيقى الشّعر بين الاتّباع والابتداع، د. شعبان صلاح، ط٢، دار غريب للطّباعة والنّشر، القاهرة، ١٤٠٩هـ= ١٩٨٩م.
- موسيقى الشّعر، د. إبراهيم أنيس، ط٢، دار الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م.
- ميزان الذّهب، في صناعة شعر العرب، السّيد أحمد الهاشمي ت(١٣٦٢هـ= ١٩٤٣م)، ضبطه وعلّق عليه د.حسني عبدالجليل يوسف، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤١٨هـ= ١٩٩٧م.
- النّظرات، مصطفى لطفي المنفلوطي، ت (١٣٤٣هـ)، ط١، دار الآفاق الجديدة، ١٤٠٢هـ= ١٩٨٢م.
- النّقد الأدبي الحديث، د. محمّد غنيمي هلال، ط٦، دار نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ت(٣٣٧هـ)، ط١، مطبعة الجوائب- قسطنطينية، ١٣٠٢هـ.
- وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، نوري حمودي القيسي، ط. مؤسسة دار الكتب، الموصل، ١٩٧٤م.
- وظيفة الصّورة الفنيّة في القرآن، عبد السّلام أحمد راغب، ط١، دار فصلت للدّراسات والنّشر، ١٤٢٢هـ= ٢٠٠١م.

ثالثًا: البحوث والدّوريّات

- استحياء التّراث في الشّعر الأندلسي عصر الطّوائف والمرابطين، بحث مقدّم من الباحث/ إبراهيم منصور محمّد؛ لنيل درجة الدّكتوراه في اللّغة العربية، جامعة اليرموك، ١٤٢٦هـ= ٢٠٠٥م.

- التّجربة الشّعرية في شعر بدوي الجبل، بحث مقدّم من الباحث: رابح فروجي؛ لنيل درجة الدّكتوراه في النّقد الأدبي الحديث، جامعة عبّاس فرحات، الجزائر، عام ٢٠١١/ ٢٠١٢م.
- التّشكيل الموسيقي في شعر ابن أبي حَجَلَة التّلمساني، د. أحمد غالب الخرشة، د. عبّاس عبدالحليم عبّاس، مجلّة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلّد (٤٦)، العدد (٢)، عام ٢٠١٩م.
- تغريب اللّغة في شعر "الغريب الفقير" على ديوان تيمور عند فيكتور شكلوفسكي، بحث جامعي مقدّم من الباحثة/ ديبي بوسبيتا ساري؛ للحصول على درجة سرجانا "الماجستير" في قسم اللّغة العربية وآدابها، كلّية العلوم الإنسانية، جامعة مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية، مالانج، ٢٠٢٣م.
- التّكرار في الشّعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، د. موسى ربابعة، مجلّة مؤتة للبحوث والدّراسات، المجلّد (الخامس)، العدد (الأوّل)، عام ١٩٩٠م.
- جماليات المكان في شعر عرار، د/ تركي المغيض، مجلّة مؤتة للبحوث والدراسات، عمان، مجلد (٤)، العدد (٢)، ١٩٨٩م.
- جمالية التّكرار في شعر عبدالكريم الكرمي، دراسة أسلوبية، د. نورة محمّد البشري، مجلّة كلّية دار العلوم، جامعة القاهرة، العدد (١٢٢)، عام ١٤٤٠هـ= ٢٠١٩م.
- حركة الإيقاع بين الدّلالة والأداء الفنّي، قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي نموذجًا، د. فاطمة عويس السّيد علي الشّيخ، مجلّة كلّية الآداب، جامعة بني سويف، عدد (٤٥)، أكتوبر – ديسمبر، ٢٠١٧م.
- المضامين التّراثية في شعر عرار، أنور أبو سويلم، مجلّة دراسات، العلوم الإنسانية، الجامعة الأردنية، مجلّد (١٦)، عدد (٣)، لعام ١٩٨٩م.

- الموروث الأسطوري في "جدارية" محمود درويش، د. سامية عليوي، مجلّة إشكالات، معهد الآداب واللّغات للمركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، العدد (١١)، لعام ٢٠١٧م.
- النّزعة التّأمّلية في شعر حكّام الجاهلية، د. شمس الإسلام حالو، مجلّة البحث العلمي في الآداب، المجلّد (٢١)، العدد (٥) اللّغات وآدابها، لعام ٢٠٢٠م.