مديحُ الذات وتَشَكُّلات لُغة الزَّهْو
قراءة موضوعاتية في المجموعة الشعرية (سلامًا أيُّها الجَبَل) للشاعر أحمد حافظ.

الضوي محمد الضوي عمر*
dowy89@yahoo.com

ملخص

يحاول هذا البحث الكشف عن الموضوع الرئيس والفكرة المهيمنة على قصائد المجموعة الشعرية (سلاما أيها الجبل) للشاعر المصري أحمد حافظ، في ضوء دراسة التقنيات الفنية التي يتشكل بها هذا الموضوع مصبوغا بالصبغة الشخصية للشاعر، من خلال رصد تكرار الوحدات البنائية الدالة (خاصة الضمائر اللغوية والصور الشعرية) لاستخلاص الموضوع الرئيس الذي يرتكز إليه النص. وذلك وفقًا للآليات الإجرائية للمنهج الموضوعاتي، التي من شأنها الكشف عن بؤرة النص والمبدأ التنظيمي الذي يحكم عضويته، وتتضافر حوله تقنياته الفنية المختلفة، وقد خَلُص البحث إلى أن الموضوع الرئيس لهذه المجموعة الشعرية هو (مديح الذات) وقد تشكل تشكلات متعددة، بدءًا من التأكيد على محورية الذات في الإهداء والتصدير، مرورا بتشكلات رئيسية ثلاثة هي: ١- مديح الذات، وشكوى المظلومية.

٢- مديح الرفاق بوصفهم تشكلا من تشكلات الذات.

٣-التغزل في المحبوبة ظلًّا لمديح الذات.

الكلمات المفتاحية: (النقد الموضوعاتي؛ مديح الذات؛ الشعر العربي المعاصر؛ أحمد حافظ؛ سلامًا أيها الجبل).

* مدرس بقسم اللغة العربية- كلية الآداب- جامعة المنيا

المقدمة

يتناول البحث بالدراسة المجموعة الشعرية (سلاما أيها الجبل) للشاعر أحمد حافظ، وهي صادرة عن دائرة الثقافة والإعلام بإمارة الشارقة- دولة الإمارات العربية المتحدة، عام ٢٠١٨م، وتتألف من خمس وعشرين قصيدة، هي:

(الحطابون- إلى سدرة الإشراق- سيرة عن فتى ما- المسافر- ابن الماء- أوراق الولد الكوثري- حديث الغرباء- رفيقان في زمنٍ صعب- البدائيون- سوف أبقى على جبلي- غريبان على الباب- حارس الماء- عودة وانكسار- حدس- الشاعر فوق التل- أقوال- العارف- ثورة من الحب- حيرة- فاصلة من مقام الصبا- حزن لا ينتهي- عذابات- أغنية وثورة- وقفة على الطلل الأخير- موعظة أخيرة للحالمين).

ويحاول البحث الكشف عن الفكرة المهمينة على مجموع هذه القصائد، من خلال تتبع المشتركات اللغوية والفنية والموضوعاتية بينها، ومن المطالعة الأولية يتبين للقارئ في غير قصيدة من قصائد المجموعة- عناية الشاعر بموضوع (مديح الذات) وتمجيدها، والشكوى مما تعانيه هذه الذات من ظلم الآخرين والحوادث لها، وبمزيد من التأمل والتحليل يتبين لنا أن هذا الموضوع يشكّل بؤرة المجموعة الشعرية والمبدأ التنظيمي الذي يحكم عضويتها، وتتضافر حوله تقنياتها الفنية المختلفة، وهو موضوع يظهر في صورة مباشرة في قصائد، ويتخذ تشكلات غير مباشرة في قصائد أخرى، وأول الثغرات النصية التي يمكن ملاحظتها وبيان علاقتها بهذا الموضوع هو تكرار ضمير المتكلم (أنا) أربعة وعشرين مرة، ظاهرا، بخلاف عدد أكبر من المرات مضمرًا، بما لهذا الضمير من دلالة مباشرة على الذات، وبما لكثافة حضوره من دلالة على الحفاوة بهذه الذات، وذلك فضلا عن شبكة من الصور الشعرية والمرامي الدلالية التي يكرر الشاعر استعمالها نفسها مرتبطة بالضمير (أنا)، ثم مرتبطة بالضمير (هو)، الذي يشكّل في كثير من القصائد وجها آخر للضمير (أنا) أي تشكلا من تشكلات

الذات، والشاعر يلعب أيضا هذه اللعبة التبديلية من خلال ضمائر الجمع (نحن، وهُم) اللذين يحل أحدهما محل الآخر، ويرتبط كلاهما بالذات (بوصفهم رفقة أو أصحاب، أو ما شابه) لنتبين بمزيد من التحليل، أن (هو ونحن وهم)، تبديلات وتنويعات على الضمير (أنا)، الذي يشير إلى الذات، فيؤكد كل هذا محورية تلك الذات في هذه المجموعة، ويجعل تمجيدها ومديحها فكرة مهمينة على قصائدها.

والشاعر أحمد حافظ من مواليد عام ١٩٩٥م، بمحافظة الفيوم بمصر، صدر له ثلاث مجموعات شعرية، هي (سلاما أيها الجبل) –موضوع البحث– و(قلبي ثلاجة موتى)، عن مؤسسة موزاييك للدراسات والنشر، بتركيا، عام ٢٠٢٢م، و(الأشياءُ في ملكوتِها) عن دار العين، بالقاهرة، عام ٢٠٢٣م، وقد حصل أحمد حافظ على (جائزة الدولة التشجيعية في الآداب) عن مجموعته الشعرية (قلبي ثلاجةُ موتى) عام ٢٠٢٣م، وغيرها من الجوائز الأدبية المصرية والعربية.

أهمية البحث: هذا البحث هو حلقة في مشروع أكبر يسعى الباحث إلى إنجازه، هدفه تسليط الضوء على التجارب الشعرية المصرية والعربية الشابة، وتناولها بالدراسة والتحليل، دعمًا لها من جانب، ولبيان ملامح الشعرية العربية المعاصرة، من جانب آخر، سيما عند هذا الجيل الذي شهد الطفرات الواسعة والعميقة في صلة الجمهور بالكتاب والشعراء وتفاعلهم معهم، عبر وسائل التواصل المختلفة، كما شهد الثورة المعلوماتية الواسعة التي وفرها التطور التقني، من الحواسب والأجهزة اللوحية وغيرها مما أصبح أهم مصادر المعرفة، محاولا خلال ذلك أيضا رصد صلة هذه التجارب الأدبية الشابة بالموروث الشعري العربي، وبمحاولات رواد الحداثة الشعرية العربية – امتدادا وتقويما– ورصد مدى صلة تجارب الشعراء العرب الشباب أيضا بالمستجدات الاجتماعية والتاريخية الراهنة، سعيا إلى تقييم آثار اللحظة الحرجة التي نمر بها، على جميع الأصعدة، سيما عبر حقل دراساتنا الأدبية والنقدية، الذي يشكل امتدادا مهما

للتصورات والأطروحات الفلسفية الحديثة والمعاصرة، ويغطي جانبا مؤثرا من جوانب النشاط الثقافي والمعرفي البشري، أملا أن يسهم كل هذا في النهوض بأمتنا وثقافتنا ولغتنا وفننا القولي الأبرز (الشعر) نحو آفاق أكثر رحابة، وإجادة، وجِدية، وجمالا.

أهداف البحث:

١- يحاول البحث اختبار فرضية (القاموس الشعري الخاص بالشاعر)، والذي لا يعتمد فقط على تكرار مفردات معينة أكثر من تكرار غيرها، بل يعتمد أيضا على صبغة شخصية خاصة في استعمال الشاعر لهذه المفردات داخل التراكيب اللغوية والصور الشعرية المتعددة.

٢- بحث إمكانية تجلي الهوية الشعرية الخاصة بالشاعر أحمد حافظ في مجموعته الشعرية الأولى، ورصد الطرائق التي يتداخل بها مع نصوص سابقة عليه، سواء كانت نصوصا دينية مؤثرة في الثقافة العربية، أو نصوصا شعرية قديمة أو معاصرة.

٣- يهدف البحث باعتماده على المنهج الموضوعاتي، إلى اختبار صلاحية هذا المنهج –الذي عُرِف بملامحه المنهجية الراسخة الآن، في ستينيات القرن الماضي– وذلك في دراسة النصوص الشعرية التي ينتجها شعراء القرن الحادي والعشرين، ومدى إمكانية استخلاص نتائج معتبرة من خلال استعمال الآليات الإجرائية لهذا المنهج.

الدراسات السابقة:

١- **دراسات تناولت المجموعة الشعرية (سلاما أيها الجبل) للشاعر أحمد حافظ:** لم نقف في حدود إطلاعنا على دراسات تناولت المجموعة الشعرية (سلاما أيها الجبل)، وهذا يُضاف إلى أهمية دراستنا الحالية.

٢- **دراسات تناولت (المنهج الموضوعاتي):** وقد تعددت الدراسات التي تناولت المنهج الموضوعاتي تنظيرا وتطبيقا، ومنها:

١- دراسة في شعر السياب، الموضوعية البنيوية[١].

٢- سحر الموضوع (عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر)[٢].

٣- العالم الخيالي لمالارميه[٣].

٤- مدخل في مفهوم المنهج الموضوعاتي-مقاربة تطبيقية في الخطاب الشعري الاغترابي[٤].

٥- نقد المنهج الموضوعي[٥].

٦- النقد الموضوعاتي[٦].

٧- النقد الموضوعاتي[١].

---

[١] عبد الكريم حسن: دراسة في شعر السياب، الموضوعية البنيوية، مقال منشور بمجلة الفكر العربي المعاصر، الصادرة عن مركز الإنماء القومي، بيروت-لبنان، العدد ١٨-١٩، مارس١٩٨٢م، ص١٩٥-ص٢٠٤.

[٢] حميد لحمداني: سحر الموضوع (عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر)، مطبعة آنفو-برانت، فاس-المغرب، ط٢، ٢٠١٤م.

3) J.P Richard "L'univers imagianaire de Mallarmé" Ed. Seuil. P.24.

كتاب باللغة الفرنسية لأحد أبرز النقاد الموضوعاتيين، وهو جان بيار ريشار، وهذا الكتاب هو رسالته للدكتوراه، ويقع في ٧٤٦ صفحة، وقد أفاد الباحث من الكتاب، خاصة من مقدمته النظرية.

[٤] محمد الهادي بوطارن: مدخل في مفهوم المنهج الموضوعاتي-مقاربة تطبيقية في الخطاب الشعري الاغترابي، مقال منشور بمجلة العربية الصادرة عن المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة-مخبر تعليم العربية، الجزائر، العدد٣، ٢٠١١م، ص١٣٣-١٤٩.

[٥] عبد الكريم حسن: نقد المنهج الموضوعي، مقال منشور بمجلة الفكر العربي المعاصر، الصادرة عن مركز الإنماء القومي، بيروت-لبنان، العدد ٤٤-٤٥، أبريل ١٩٨٧م. ص٣٩-ص٤٨.

[٦] (النقد الموضوعاتي): دانييل برجيز Daniel Bergez ، دراسة تقع في الفصل الثالث من كتاب مُجمَّع يضم عدة دراسات لمجموعة من المؤلفين، عنوانه: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة د. رضوان ظاظا، صادر عن (عالم المعرفة)، سلسلة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- دولة الكويت، العدد٢٢١، مايو ١٩٩٧م، ص٩٥-ص١٣١.

وقد أفاد البحث من كل هذه الدراسات، في التأصيل لمفهوم النقد الموضوعاتي، وإجراءاته المنهجية، وتطبيقها على المجموعة موضوع البحث، للكشف عن الموضوع الرئيس لها، وتشكلاته المتنوعة.

منهج البحث: اعتمد الباحث بالأساس المنهج الموضوعاتي، منهجا للبحث، والذي يهدف إلى البحث عن المكرورات، (من جهة الأدوات والأبنية اللغوية، والمرامي الدلالية، والصور الشعرية) لاستخلاص الموضوع الرئيس الذي ترتكز إليه قصائد المجموعة الشعرية (سلاما أيها الجبل).

خطة البحث: اشتمل البحث على مقدمة وثلاثة مباحث، وخاتمة ضمت نتائج البحث، ثم ثَبَتْ بمصادر البحث ومراجعه، وذلك على النحو الآتي:

- **مقدمة.**
- **المبحث الأول: المنهج الموضوعاتي، التأصيل والإجراءات:**

أ- الموضوعاتية والموضوع.

ب- الأصول الفلسفية للموضوعاتية.

ج- النقد الموضوعاتي والمناهج الأخرى.

د- الإجراءات المنهجية للمنهج الموضوعاتي.

- **المبحث الثاني: تشكلات مديح الذات في المجموعة الشعرية (سلاما أيها الجبل).**

أولا- التأكيد على محورية (الذات/الفردية)، و(الذات/الجمعية)، وفاعليتهما، في التصدير.

---

[١] سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، شركة بابل للنشر والطباعة، الرباط-المغرب، ط١، ١٩٨٩م، وقد اعتمد الباحث على نسخة إلكترونية من هذا الكتاب بصيغة pdf، أُتيحت على الموقع الإلكتروني للمؤلف، وهي نسخة غير مطابقة لترقيم الأصل المطبوع، كما هو مدوّن في الصفحة الأولى منها، وقد استرجع الباحث الكتاب من موقع: https://archive.org/details/aghzar تاريخ الاسترجاع: ٩/٥/ ٢٠٢٢م.

ثانيا– التأكيد على محورية الذات في الإهداء.

ثالثا– تشكلات مديح الذات:

أ. مديح الذات، وشكوى المظلومية.

ب. مديح الرفاق بوصفهم تشكلا من تشكلات الذات.

ج. التغزُّل في المحبوبة ظلًّا لمديح الذات.

– نتائج البحث.

– ثبت بمصادر البحث ومراجعه.

والله تعالى ولي التوفيق، وهو يهدي السبيل.

المبحث الأول- المنهج الموضوعاتي، التأصيل والإجراءات:

أ- الموضوعاتية والموضوع:

المنهج (الموضوعاتي)، اشتُقَّ اسمه نسبةً إلى (الموضوعات) – ويُسمى (الموضوعي) نسبةً إلى (الموضوع)- وهو أحد المناهج النقدية الحديثة، ويُقد بالموضوع وفقًا لهذا المنهج "(theme) هو ما يدور حوله الأثر الأدبي، سواء أدلَّ عليه صراحة أم ضمنًا. ويُستعمل هذا المصطلح الآن لدى علماء اللغة بمعنى أضيق هو: الفكرة الجوهرية للمُؤلَّف، أو القضية العامة التي يُدافع عنها الأثر الأدبي".[١] ويشير مصطلح الموضوع أيضا "إلى كل ما يشكل قرينة متميزة الدلالة في العمل الأدبي عن "الوجود –في- العالم" الخاص بالكاتب"[٢].

ويُعرّف جان بيار ريشار –أحد أبرز أعلام النقد الموضوعاتي- الموضوع فيقول: "عنئذ يصبح الموضوع مبدأ تنظيميا ملموسًا، نمطا/مخططًا، أو شيئا ثابتًا يميل إلى تكوّنِ عالمٍ حوله، وإلى انتشار ذلك العالم. الشيء الأساسي فيه هو هذه "القرابة السرية" التي يتحدث عنها "مالارميه"، هذه الهوية الخفية التي يُراد اكتشافها تحت الأستار الأكثر تنوعًا [داخل النص]"[٣].

---

[١] مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان- بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص٣٩٦.

[٢] مجموعة من المؤلفين: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص١٣٨-ص١٣٩.

[3] J.P Richard "L'univers imagianaire de Mallarmé" .P.24. "un thème serait alors un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde. L'essentiel, en lui, c'est cette « parenté secrète » dont parle Mallarmé, cette identité cachée qu'il s'agira de déceler sous les enveloppes les plus diverses."

من هنا فإن الموضوع "يبدو وكأنه مركز الهزة الموضوعاتية في مجموعة من النصوص لشاعر معين ... أو هو مكان ونقطة تكثيف الكتابة، ومركز استقطاب القراءة أيضا، إنه المبتدأ والمنتهى أو هو المبدأ الذي يوجه الكتابة والقراءة"[١]. معبرًا بذلك عن "الرسالة أو الفكرة المهيمنة على العمل الأدبي – النثري أو الشعري– لتلعب دور القانون الأساسي المنظم لعضويته"[٢].

وبذلك فإن النقد الموضوعاتي مدخل نقدي يرتكز إلى البحث عن الموضوع الرئيسي للنص، الذي يشكل بؤرة النص والمبدأ التنظيمي الذي يحكم عضويته، والذي تتضافر حوله تقنياته الفنية المختلفة، هذا الموضوع الرئيسي يمكن رصده من خلال تكراره داخل النص، وفقًا لتقنيات فنية مختلفة "على اعتبار أن (الموضوع) يتحدد بحسب تكراره وثباته عبر متغيرات النص"[٣]. من هنا فإن "الموضوعات تكون مقصودة في كل تحليل يسير في هذا الاتجاه، بحيث يكون شغل الناقد هو تتبع أفكار محددة خلال نتاج مبدع ما"[٤].

مع العلم أن الموضوعات –وفقًا لهذا المنهج– لا تُدرَس مجردة، في ذاتها، بل تنصب دراسة الدارس لها على الكيفية التي يتشكل بها موضوع معين عند كاتب معين، بصبغة شخصية وخاصة لذلك الكاتب "لأن ما يستحق العناء حقا هو دراسة الموضوع شخصيًّا [أي في ضوء تناول شخصٍ معين له] وليس الموضوع في حد ذاته، فالموضوع لا ينفصل عن التصور النهائي الذي أضفاه الكاتب عليه، ومن ثم فالمنهج الموضوعي يجب إذن أن يراقب موضوع العمل

[١] حميد لحمداني: سحر الموضوع، ص٢٨.

[٢] سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، (النسخة الإلكترونية)، ص٦.

[٣] محمد الهادي بوطارن: مدخل في مفهوم المنهج الموضوعاتي ، ص١٤١.

[٤] حميد لحمداني: السابق، ص٢٨.

الأدبي محددا، وليس مجرد موضوع تجريدي فيه"[١] وهذا هو ما يخلق التمايز الذي يستهدفه الدرس الموضوعاتي للأدب "فالموضوعات مهما كانت عالميتها... تظهر في كل عمل بخصوصية مختلفة، ولهذا فإن ما يقوم به النقد الموضوعي، في العمق، هو إبراز الموضوعات كاستعارات فردية. إنه إذن دراسة الأشياء الخاصة"[٢].

ولا تعني دراسة الموضوع الرئيس للنص، أن النقد الموضوعاتي يتوقف عند حدود دراسة الموضوعات بِعَدِّها مضامين فقط، دون دراسة الكيفية التي تتشكل بها هذه المضامين داخل النص، أو أنه يفصل بين الشكل وبين المضمون، بل إن رؤية الكاتب في تناوله لموضوع معين، لا يمكن دراستها أو استخلاصها بمعزل عن دراسة تشكلاتها الفنية داخل النص، فالمهم ليس دراسة الموضوع في ذاته، لكنّ "ما يهم هو درس التشكيل أو الكيفية التي يتجلى من خلالها موقف الشاعر من عالمه، بل إنه لا وجود للرؤية خارج تشكلها الفني"[٣] مع ذلك فتقسيم العمل إلى شكل وموضوع ليس أمرا مرفوضا على إطلاقه "إذا لم يُخلط بين نموذج كينونة هذا العمل، وبين طريقة معرفته، أي إذا أخذ هؤلاء النقاد [الذين يُعنَون بالتقسيم] في الحسبان أن ما يقسّمونه ليس العمل، وإنما معرفتنا به. فبناء العمل شيء، وشبكة المفاهيم التي يصطادون بها شيء آخر"[٤].

---

[١] إنريك أندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي، ترجمة د.الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٩٩١م، ص١٥٨.

[٢] إنريك أندرسون إمبرت: السابق، ص١٦٦.

[٣] كامل الصاوي: الواقع المتصدع في شعر شوقي بزيع، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م، ص٨.

[٤] إنريك أندرسون إمبرت: السابق، ص١٥٩.

ب- الأصول الفلسفية للموضوعاتية:

وقد نشأ النقد الموضوعاتي من رحم الفلسفة الظاهراتية (الفينومينولوجيا)، التي سعت إلى "رد العالم الخارجي في صورته الطبيعية إلى الذات، أو الأنا، التي هي في حقيقتها تمثل الشعور"[١]، بمعنى أن العالم الخارجي لا يمكن إدراكه إلا من خلال الأنا، وأنه لا يمكن بحث ظواهره بوصفها جواهر مستقلة عن الوعي البشري بها، فلكي نعرف العالم الخارجي لابد لنا من فهم طبيعة إدراك الأنا له، والبحث في وعي تلك الأنا. ولشدة ارتباط الموضوعاتية بالفلسفة الظاهرتية فإن بعض كتب النظريات النقدية تسمي النقد الموضوعاتي (النقدَ الظاهراتي) (phenomenological Criticism) إذ تأسس اتجاه النقد الموضوعاتي/ الظاهراتي "على فلسفة الألماني إدموند هوسرل (1859م – 1938م) الذي طرح في أوائل هذا القرن نظريته القائلة إن المعرفة الحقيقية للعالم لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات (نومينا Noumena) وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم، أي بتحليل الوعي وقد استبطن الأشياء فتحولت إلى ظواهر (فينومينا Phenomena)، ذلك أن الوعي لا يكون مستقلا وإنما هو دائما (وعي بشيء ما). غير أن من الضروري، كما يقول هوسرل، تجريد الوعي من أية تصورات ما قبلية سواء كانت فلسفية أم حسية. تطورت آراء هوسرل فيما بعد إلى نظرية نقدية على يد مجموعة من المفكرين منهم الفرنسيان ميرلو بونتي، وغاستون باشلار، والبولندي رومان إنغاردن، وكذلك بالإضافات النظرية والتطبيقية التي

[١] سماح رافع محمد: المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ط، د.ت، ص١٠٨.

أسهم بها نقاد من أمثال مارسيل ريمون، وجان روسيه، وجان بيير ريشار، وجورج بوليه، وكذلك الأمريكي جوزيف هيللس ميلر، قبل انضمامه إلى التقويضيين"[١].

وبذلك فإن المنهج الموضوعاتي يبحث في وعي المبدع بما حوله، وما ينشأ بينه وبين ما يعيه ويدركه من علاقات يقوم وعيه أساسا لها. وهذا يعني أن "الفكرة الأساسية التي يمكن استخلاصها من البعد الفلسفي للنقد الظاهري/الموضوعاتي، سواء كان محايثًا أو ميتافيزيقيا، هي أن الإبداع يمثل – بشكل متطابق– وعي المبدع، وهذا لا يعني نفي الظاهرية للعمليات اللاوعية التي تجري أثناء تنظيم المدركات في الوعي، وهذه مفارقة ينبغي الانتباه إليها، لأنها تفسر لماذا لجأ النقاد الظاهريون أحيانا إلى التحليل النفسي، وإلى أحلام اليقظة البدائية العميقة المترسبة في الذات. وهذا ما فعله (باشلار)"[٢].

وعليه فإن اهتمام الموضوعاتيين ينصب على استكناه وعي الكاتب من واقع العمل الأدبي، والبحث في ذلك الوعي، لأن العمل الأدبي وفقًا لهم هو إنتاج ذاتي في المقام الأول، وهذا الذي كان يرمي إليه الاتجاه الرومانسي الذي يقرأ النص بوصفه تعبيرًا عن ذات كاتبه[٣] لهذا فالنقد الموضوعاتي أيديولوجيًّا هو ابن الرومنسية[٤].

---

[١] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط٣، ٢٠٠٢م، ص٣٢١.

[٢] حميد لحمداني: سحر الموضوع، ص٣٠.

[٣] ميجان الرويلي وسعد البازعي: السابق، ص٣٢١–ص٣٢٢.

[٤] مجموعة من المؤلفين: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص١١٩.

ج- النقد الموضوعاتي والمناهج الأخرى:

وعلاقة النقد الموضوعاتي بمناهج عدة سابقة عليه، علاقة قائمة وقوية، سيما منهج التحليل النفسي، إذ يتحرك النقد الموضوعاتي أساسا بين علمي التحليل النفسي والدلالة، فالمعنى الحقيقي الذي يسعى النقد الموضوعاتي إلى استكشافه في العمل الإبداعي لا يوجد في طابق المعنى الظاهري، ولا في طابق المعنى الخفي، ولكنه يوجد فيما بين الطابقين[١] وهذا ما يفسر لنا حاجة الموضوعاتية لهذين العلمين، لكن لابد من الإشارة –فيما يخص علاقة المنهج الموضوعاتي بعلم التحليل النفسي– إلى أن النقد الموضوعاتي وإن كان يستعين بالمنهج النفسي في تحليل النصوص، فهو لا يسلم نفسه تماما للإيمان بأن النص جميعه ينبني على مخلفات الذاكرة، والأثر النفسي للوقائع، الكامن في لا وعي الكاتب، بل يؤمن بأن الخيال دينامي، متحرك، يعبر عن نفسه بنفسه لحظة وجوده ولا يعبر فقط عن وقائع سابقة عليه، وإن لم يكن مستقلا استقلالا كاملا عنها، لكنها ليست مصدره المحض "وهكذا نرى كيف يرفض النقد الموضوعاتي التصور التقليدي للكاتب الذي يسيطر على مشروعه سيطرة مطلقة، كما يرفض الإجراء التحليلي النفسي الذي يرجع العمل الأدبي إلى دفينة نفسية سابقة له. ولا ينسى النقد الموضوعاتي هذه السيطرة ولا هذا النصيب اللاواعي، بل هو يسند حقيقة العمل الأدبي إلى وعي دينامي قيد التشكل"[٢].

من هنا جمع النقد الموضوعاتي، بين تتبع الأفكار والموضوعات في النص وفقًا لوعي المبدع بها، ولعمل لا وعيه في تشكيل ذلك الوعي، يعني بما

[١] عبد الكريم حسن: نقد المنهج الموضوعي، ص٣٩.

[٢] مجموعة من المؤلفين: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص١٢٣.

في ذلك الترسبات النفسية السابقة، بحيث إن النص الأدبي يتشكل مطابقا لوعي المبدع، ولا يخلو من أثر لا وعيه فيه (لأن لا وعيه جزء من مُشَكِّلات وعيه) ومن هنا استعان نقاد المنهج الموضوعاتي بالنقد النفسي في التحليل جنبا إلى جنب مداخل نقدية أخرى: كالنقد الشكلاني والبنيوي والتاريخي والاجتماعي، وغيرها، للكشف عن الموضوعات الرئيسية للنصوص وكيفية تشكلها، بل لا يقف استيعاب النقد الموضوعاتي لشتى التأثيرات الواردة من مناهج أخرى عند هذه الحدود، بل قد يستوعب معالجات أسطورية أو دينية أيضا[١].

د- الإجراءات المنهجية للمنهج الموضوعاتي:

اعتمدت الإجراءات المنهجية الرئيسية في هذا المنهج على رصد التكرار، تكرار مفردات الموضوع الرئيس، والحقل الدلالي الأساسي الذي تنتمي إليه، وتكرار المفردات التي تنتمي للحقول الدلالية الأخرى المرتبطة بالحقل الدلالي الرئيس، وذات الصلة الدلالية القريبة به، كذلك تكرار الصور الشعرية، وبيان المركزي منها، والفرعي المرتبط به، وكل هذا من أجل استخراج الموضوع الرئيس، وبيان شبكة الموضوعات المتفرعة منه والمتعلقة به[٢].

[١] حميد لحمداني: سحر الموضوع، ص٣٢.

[٢] انظر: عبد الكريم حسن: دراسة في شعر السياب، الموضوعية البنيوية، مقال منشور بمجلة الفكر العربي المعاصر، الصادرة عن مركز الإنماء القومي، بيروت-لبنان، العدد ١٨-١٩، مارس١٩٨٢م، ص١٩٠-ص٢٠٤.

المبحث الثاني: تشكلات مديح الذات في المجموعة الشعرية (سلاما أيها الجبل):

ونلاحظ أن الموضوع الرئيس الذي يهيمن على قصائد هذه المجموعة هو موضوع (مديح الذات)، متخذا تشكلاتٍ عدة، يمهد لها الشاعر بالتأكيد أولا على محورية هذه الذات وفاعليتها، في (التصدير) و(الإهداء)، وهذا على النحو الآتي:

أولا- التأكيد على محورية (الذات/الفردية)، و(الذات/الجمعية)، وفاعليتهما، في التصدير: نتبين هذا العنصر من خلال مقولتين مقتبستين يصدِّر بهما الشاعر مجموعته الشعرية:

١-المقولة الأولى تؤكد **فاعلية الذات في صورتها الفردية، وذلك في مقابل المجموع المخالف،** حتى إن كانت هذه الفاعلية فاعلية سلبية (في نظر المجموع) وهي مقولة جان بول سارتر "من لا يجدّف هو الوحيد الذي بإمكانه أرجحة القارب"[١]. فإن التجديف سير بالقارب في اتجاه يريده له جموع من يجدفون، وأرجحة القارب خلخلة لمساره، دعوة للتوقف عن ذلك المسار وإعادة النظر فيه، هذه الخلخلة تبدأ من عدم التجديف -التوقف عن السير في ركب المجموع- ثم الأرجحة، التي يفعلها شخص، يصفه سارتر بأنه (هو الوحيد)، بما تحمل دلالة الوَحْدَة من التفرد، والتأكيد على الذاتية.

٢- المقولة الثانية التي نجدها في تصدير الشاعر لمجموعته، يتم فيها **التأكيد على محورية الذات وفاعليتها، لكن في صورتها الجمعية، أي في صورة توحد**

[١] أحمد حافظ: سلاما أيها الجبلُ، مجموعة شعرية صادرة عن دائرة الثقافة بحكومة الشارقة-دولة الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠١٨م، ص٥.

تلك الذات مع جماعة تنتمي إليها، وتتحصن بها ضد آخر جمعي يمثله من يصفهم صاحب المقولة بـ(أعدائنا)، ذلك الآخر يبسط سطوته على الذات الجمعية، فتقدم المقولة المقتبسة محاولة لإيجاد مخرج من قيد تلك السطوة، والمقولة للشاعر الفلسطيني محمود درويش من قصيدة (حالة حصار) الواردة في مجموعته الشعرية التي تحمل الاسم نفسه، والتي صدرت عام ٢٠٠٢م، يقول: "سيمتدُّ هذا الحصارُ إلى أن نعلِّمَ أعداءنا نماذجَ من شعرنا الجاهليِّ"[١]. وتعليم الأعداء/الآخر، نماذج من تراثنا الشعري العربي (شعرنا الجاهلي) تحفيز لفاعلية الذات في مقابل الآخر، وتأكيد عليها، وعلى قدرتها على استعادة الهيمنة من خلال مواجهة الآخر بأخص خصائص هويتنا، وهو تراثنا الثقافي، ممثلا في شعرنا الجاهلي، وعندما يحدث هذا، سينتهي حصار الآخر لنا، وتنكسر سطوة قيده، لأن اللحظة التي سيحدث فيها هذا ستتضمن المحو والإثبات في آن، إثباتنا نحن، ومحو حصار الآخر/ سطوته علينا.

ثانيا- التأكيد على محورية الذات في الإهداء:

يهدي الشاعر مجموعته الشعرية لآخرين، يتخيرهم من واقع موقعهم منه (إذ لا وجود للظواهر خارج الأنا كما تشير الظاهراتية) فهو يهدي مجموعته بقوله: "إلى أبي وأمي؛ لأنهما جذر الشجرة/ إلى العالم؛ لأنه جميل/ إلى العالم؛/لأنه لم يعد جميلًا/ إلى الإنسان؛ لأنه أخي"[٢].

---

[١] أحمد حافظ: السابق، ص٥، والجملة المقتبسة واردة في المجموعة الشعرية (حالة حصار): محمود درويش: حالة حصار، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت لبنان، ط١، أبريل ٢٠٠٢م، ص١١.

[٢] أحمد حافظ: السابق، ص٧.

فداعي إهداء المجموعة إلى أبيه وأمه كونهما (جذر الشجرة) لا غير، الشجرة التي هي ذاته، ويهدي المجموعة أيضا إلى العالم (في حالة جماله) الذي يستحق لأجله هدية، هي شعر الشاعر، وإلى العالم (في حالة عدم جماله)، لاحتياجه إلى ما يُجمّله، وهو أيضا شعر الشاعر، ويهدي المجموعة أيضا إلى الإنسان (لأنه أخوه)، فلنسبته إليه، يستحق أن يهديه هذه المجموعة الشعرية، وبذلك نجد أن الإهداء يدور في فلك التأكيد على محورية الذات، هذه المحورية هي التي ستمهد لمديح تلك الذات بعد ذلك في قصائد المجموعة، وفقا لتشكلات عدة.

ثالثا– تشكلات مديح الذات:

اتخذ موضوع (مديح الذات) تشكلات عدة في قصائد المجموعة، هي:

أ. مديح الذات، وشكوى المظلومية بما تتضمنه من شعور الاستحقاق، وبخس الآخرين والواقع (زمانًا ومكانًا وحوادث) لهذا الاستحقاق.

ب. مديح الرفاق بوصفهم تشكلا من تشكلات الذات (أي الذات في صورتها الجمعية).

ج. التغزل في المحبوبة ظلًّا لمديح الذات.

***

أ. مديح الذات وشكوى المظلومية:

هذا التشكل يمكن رصده بيسر من خلال تتبع تكرار ضمير المتكلم (أنا) ظاهرًا أو مقدَّرًا (مضمرًا)، ووقوعه موقع الممدوح، بما يرتبط بهذا من الصور الشعرية، بالإضافة إلى ضمير الغائب (هو) ظاهرا أو مقدَّرًا أيضا، ووقوعه موقع الممدوح، وما يرتبط بهذا من الصور الشعرية التي تتصل بمثيلاتها المستعملة في مديح الـ(أنا)، بحيث نتبين من هذه الصلة، وهذا التكرار (في الضمائر وما يرتبط بها

من صور مشتركة) أن الضميرين (أنا) و(هو) ظاهرين أو مقدّرين، في حال وقوعهما موقع الممدوح، إنما يعبران عن الذات، ومديحهما مديح للذات، والشكوى من مظلوميتهما، شكوى من مظلومية الذات. ومن هذا قول الشاعر في القصيدة الأولى (الحطّابون):

"أنا صرخةُ الأجيالِ في فمِ شاعرٍ/عن التَّبْغِ والأمطارِ والحُبِّ سآلِ/أجوعُ/ ولا قَمْحٌ يمُرُّ على فمي/ ولا وَطَنٌ يَحْنُو على جسميَ البالي/ أخِيْطُ لهُ الأحلامَ في كُلِّ ليلةٍ/ عن امرأةٍ/ رَجَّتْ سماءً بخُلخالِ/ وعن مُدُنٍ/ فيها حُقُولُ محبَّةٍ/ بها تركُضُ الغِزْلانُ من غيرِ إجفالِ"[١].

إن استشعار المظلومية غالبا ما يصدر عن شعور بالاستحقاق، فالذات إن لم تتلق ما تظن أنها تستحقه شعرت بالمظلومية، من هنا تكون يكون استشعار المظلومية انعكاسًا لتمجيد الذات، ففي المقطع السابق نجد الشاعر يبدأه بقوله: أنا صرخة الأجيال في فمِ شاعر، فهو ليس صرخة فرد، بل صرخة أجيال، فهو بذلك أكبر من أن يكون فردًا واحدا أو معبرا عن صرخة فرد واحد، وهذه الصرخة ليست في فم صارخ عادي، بل في فم شاعر، فهي صرخة شعرية، بكل ما للشعر من فرادة المعنى وجمال الصوغ، وهذا الشاعر سآل عن التبغ (الدال على الإتراف والرفاهية) والأمطار (الدالة على الخير والعطاء) والحب (الدال على المسالمة والوئام)، ف(أنا) صرخة كل الأجيال التي صيغت في فم شاعر، يسأل عن التبغ والأمطار والحب، فأنا جماع الطموح إلى الترف

[١] أحمد حافظ: السابق، ص١٠–ص١٢، مع ملاحظة أن أصل الشكل الطباعي للأسطر الشعرية في المجموعة الشعرية موضوع الدراسة، سطر أسفل سطر، وليست متجاورة تفصلها علامة الشرطة المائلة (كما هي هنا في البحث) إنما وضعنا شرطة مائلة في نهاية كل سطر، وجعلنا الأسطر متجاورة لاعتبارات تتعلق بالمساحة الطباعية.

والخير والمسالمة والوئام، وعلى كل ما تراه الذات الشاعرة في نفسها من الخيرية، فإن صاحبها يقول: "أجوع ولا قمح يمر على فمي/ ولا وطن يحنو على جسمي البالي" إنه لا يجد ما يسد الجوع، ولا ما يتوطن فيه من وطن (يضع مظاهر استحقاق المديح في مقابل وقائع المظلومية) مع ذلك فهو لا يتوقف عن العطاء، وعن تقديم الجميل والآمِل (أصوغ له الأحلام في كل ليلة، إلخ).

وبالنظر إلى استشعار المظلومية النابع من الشعور بالاستحقاق في مقابل بخس العالم لذلك الاستحقاق، يصف نفسه –بعد أن وصفها بأنها صرخة للأجيال في فم شاعر– بأنها صرخة (عمياء) ووصفها بالعمى إشارة إلى أنه لم يهتدِ إلى ما يجب أن يكون عليه، فكأنه إذ لم يُقَدِّرْه الآخرون قدرَه، يسير على غير هدى، سير الأعمى، لكنه مع ذلك لا يرضى لنفسه إلا صنيعا يستوجب الإشادة والمديح، لهذا فقد خلع (رداء الزهو) عن لغته –والإشارة إلى هذا تؤكد أن لغته بالأساس لغة مزهوة، وهو ما يؤكد محورية مفهوم الزهو، سيما الزهو بالذات، أو تمجيد الذات، زهوا وتمجيدا يستوجب المديح، موضوعة أساسية للمجموعة كلها– ثم هو يلقي الخوف عن فمه، والأغلال عن يده، سعيا إلى حرية بيضاء، صورة من صور الإشادة بالذات، ثم هو يشكّلُ صلصاله مثلما تحب سماء الله، وهذا أيضا من الإشادة بالذات وتمجيدها إذ إن ما يشكله تحبه السماء (سماء الله) وهو الطير، والذي شكّل كهيئة الطير –إعجازا– هو نبي الله عيسي عليه السلام، قال الله تعالى جل شأنه مخاطبا النبي عيسى واصفا هذه المعجزة: (وإذ تخلق من الطين كهيئة الطير بإذني) (سورة المائدة: الآية ١١٠) فكأن الشاعر بهذا أوتي معجزة، ويستمر في سرد هذه الصور التي تعزز تمجيد الذات وتستوجب مديحها، فهو يوقظ أسراب المحبين في دمه، فكما أنه صرخة

أجيال، فإن دمه ممتلئ بأسراب محبين –كأنه يعود مرة أخرى بسرد هذه الأفعال والأوصاف التي تضفي عليه فرادةً وتميزا، إلى لغة الزهو، من حيث قال إنه يستخلى عنها– يقول بدائًا المقطع بضمير المتكلم (أنا):

"أنا صرخةٌ عمياءُ../ لا ردَّني صدًى/ ولا أَحَدٌ في هذهِ الأرضِ أصغَى لي/ غفوتُ على حِجْرِ الحضاراتِ لحظةً/ فمِنْ أيِّ إزميلٍ تكسَّرَ تِمْثالي؟/ خلعتُ رداءَ الزَّهْوِ عن لُغَتي/ وعن فمي ويدي ألقيتُ خوفي وأغلالي/ لحُرِّيَّةٍ بيضاءَ أسعَى/ ومثلما تُحِبُّ سماءُ اللهِ شكَّلْتُ صَلْصالي/ وأيقظتُ أسرابَ المُحبِّيْنَ في دمي/ وغَرْبَلْتُهُمْ/ حتَّى تحيَّرَ غربالي!"[١].

وفي مقابل استحقاق الذات للمديح، فإن ما تلاقيه يبخسها قدرها (وهذه المقابلة المتكررة تبرر مديح الذات، كأنه تعويض) لهذا يواصل الشاعر استشعار المظلومية في قصيدة (رفيقان في زمنٍ صعب)، التي يتحدث فيها عن رفقته لقلبه، إذ يعانيان الخذلان من الجميع، من ذلك قوله: "الخسارةُ واقفةٌ فوق أكتافِ عمريَ كالصقرِ/ لم أجنِ غيرَ هزائمَ مُزَيّناتٍ بتاجِ محاولةٍ/ كم تجاهلني الانتصارُ/ وكم غالبتني الدموعُ أمامَ ديارِ الأحبَّةِ/ كم غالبتني الديارُ!"[٢]

وفي قصيدة (إلى سدرة الإشراق) يواصل الشاعر مديح ذاته (معتمدا على الضمير أنا) وإن كان مدحا فيما يشبه الذم، فحيثما ينطلق من المطلع الذي يصف فيه نفسه بقوله (أنا الطائش المجنون) فإنه ينتقل من هذا لصفات أخرى تجعل ذلك الطيش والجنون مُحَبَّبَيْن، يقول:

---

[١] أحمد حافظ: السابق، ص١٣–ص١٤.

[٢] نفسه: ص٧٢.

"أنا الطائشُ المجنونُ/ ظلِّي حقيقتي/ وقلبيَ مُوسيقَى/ وروحي حدائقُ"[١]

فظله هو حقيقته، إذ الظل هو المساحة التي يوجدها حجبُ جسدٍ مُصْمَتٍ النورَ عن جهة، فجسده هو وجوده، ومن ثم فإن مساحة الظل التي يخلقها جسده تؤكد حقيقة وجود ذلك الجسد (من هنا كان ظله حقيقته، أي مشيرا إلى حقيقته) فإنه لا ينظر إلى ظله بوصفه قرينا لما يتسبب فيه جسده من حجب النور، بل قرينا لوجود الجسد الحاجب أصلا، كأنه ينظر إلى وجوده نظرة إيجابية، مثال الظل رمزا لها، ولذلك فإن قلبه موسيقى، وروحه حدائق، وكذا كل وجوده.

ينتقل بعد ذلك في موضعٍ تالٍ من القصيدة ذاتها إلى بيان المفارقة فيما تلاقي تلك الذات المُمَجَّدَة من بخس الحياة لها، إذ تواجهها بضد ما تستحقه، يقول: "مشيتُ وعيني لا تزالُ كسيرةً/ وشَعْبٌ من الآلامِ في الروحِ شاهقُ/ كظيمٌ../ وتغفو بين عينَيْهِ ثورةٌ/ وفي قلبِهِ الصُّعْلُوكِ تمشي صواعقُ!/ أميرٌ على عَرْشِ الخساراتِ/ لم يَزَلْ بكفَّيْهِ أصفارٌ/ ومولاهُ سارقُ"[٢]

فعلى الرغم من أن قلبه موسيقى وروحه حدائق، فإن عينه كسيرة، وشعب من الآلام يسكن روحه، وهو وإن كان كظيما، فثورةٌ تغفو بين عينيه، وقلبه وإن كان بسيطا (صعلوكا) ففيه تمشي صواعق، إشارة إلى قوته، وهو أمير على عرش الخسارات (نلاحظ وصفه بالإمارة وإن كانت إمارة للخسارات، فالأصل أنه أمير، والخسارات من فعل البخس الذي يبخسه له واقعه، كأنه لا يرضى من أي شيء سوى بالتفرد– الإمارة، وإن كانت إمارة للخسارات). ونلاحظ

[١] أحمد حافظ: السابق، ص٢١.

[٢] نفسه: ص٢٣–ص٢٤.

(الالتفات) من ضمير (أنا) إلى ضمير (هو) في قوله (مشيتُ إلخ) ثم قوله (كظيم وتغفو بين عينيه ثورة إلخ) كأنه لم يتحمل أن يصف نفسه بهذه الآلام المتتابعة، مرتكزا إلى ضمير المتكلم (أنا) فبعد أن وصف نفسه –من خلال الضمير أنا– بأن عينه كسيرة، انتقل إلى ضمير (هو) لمواصلة الكلام عن نفسه المتألمة المخبوسة (إذ مولاه سارق!) لكن بضمير الغائب، وهذا الشاهد دال في مراوحة الشاعر بين الضميرين ("أنا" و"هو") للتعبير عن ذاته.

وهو الأمر الذي يواصله في قصيدة (سيرةٌ عن فتى ما) لنكتشف –من عموم سياق المجموعة– أنه يقصد نفسه بذلك الفتى، يقول: "سأحكي عَنْ فتًى لم تعرفُوهُ/ تفيَّأَ مرَّةً ظِلَّ النخيلِ../ هو الأعمَى الذي اقترفَتْهُ أُنثَى الحياةِ/ فتاهَ خلف المُستحيلِ/ هو المجنونُ/ لكنْ فيهِ سِرٌّ غريبٌ/ لاحَ في صوتِ الهديلِ/ وفيهِ كواكبُ ائْتَلَفَتْ/ وفيهِ اكتمالٌ حينَ يُصلَبُ في الحُقُولِ/ لهُ شَرَفُ البدايةِ/ أنْ يُضحِّي بعُمْرٍ ضاعَ في رؤيا الخليلِ!/ وأنْ يختارَ منفىً ما/ –لجُرْحٍ يَنِزُّ دمًا–/ عنِ الوَطَنِ القليلِ/ وأنْ يتجرَّدَ المعنَى/ وأنْ تشتهِيْهِ الريحُ في كُلِّ الفُصُولِ!"[١]

فهو يصف ذلك الغائب (هو) بأنه (الأعمى) كما وصف نفسه من قبل في قصيدة (الحطّابون) بـ(الصرخة العمياء)، ويصفه أيضا بأنه (المجنون) كما وصف نفسه في قصيدة (سدرة الإشراق) بـ(الطائش المجنون)، ما يؤكد الصلة بين المحكي عنه بضمير(أنا) مرة وبضمير (هو) مرة أخرى، فهما –كما نرى– وجهان لعملة واحدة (ذاته) وعلى الرغم من هذه الأوصاف (الأعمى–المجنون) فهذا لا يثنيه عن مديح ذلك الهو/الأنا، فـ(فيه سر غريبٌ) هذا السرّ يلوح للناس

[١] أحمد حافظ: السابق، ص٢٩–ص٣١.

في عذوبة صوت الهديل، كذلك (فيه كواكب ائتلقت) كأنه سماء بأكملها تأتلق فيه الكواكب، حتى ما يقع له من الإيذاء كالصَّلْبِ مثالا، فإنه يكون اكتمالا لمجده، حيث يُصلب في الحقول، كما يُفعل بتلك العُصِيِّ التي يتخذها الفلاحون على هيئة إنسان، يلبسونه ملابسهم، ليكون فزّاعة للطيور التي تهاجم الحقول وتفسد حصيلتها، ففي صلبه حماية لتلك الحقول، التي هي رمز للخير والعطاء، وبهذا يكون صلبه (اكتمالا) –أو لعله يشير إلى قصة السيد المسيح كما ترويها المسيحية– كما أن بداية ذلك الفتى المتحدث عنه في الممقطع بداية شريفة، كبداية النبي إسماعيل –عليه السلام– طفلا، إذ طلب منه أبوه الخليل –استجابة لرؤيا رأها حوت أمرا إلهيا– أن يذبحه، فاستجاب لأمر الله تعالى، وهو لا يرضى بالوطن القليل، فيختار أن يتخذ المنفى وطنا، ويختار أن تتجرد له المعاني فيراها ناصعة واضحة، وأن تشتهيه الريح فيكون مقصدها في كل الفصول. وكل هذه صور متتابعة مؤداها مديح الذات. ومديح الذات عبر استعمال ضمير الغائب (هو) نجده أيضا في قصيدة (أوراق الولد الكوثري) وهو المديح الذي نلحظه بدءًا من العنوان، الذي ينسب ذلك الولد/ذات الشاعر، إلى الكوثر، وهو نهر في الجنة، مرورا بكل تفاصيل القصيدة، ومن ذلك قول الشاعر:

"هو الوَلَدُ الكوثريُّ/ الذي انْتَظَرَتْهُ حدائقُهُ عُمُرَا/ رَمَى قلبَهُ في يدِ اللهِ/ فارتدَّ أبيضَ مِنْ بعدِ أنْ نوَّرَا/ أتَى مِنْ مدائِنَ نائِيةٍ/ ومِنْ أجلِها عَشِقَ السَّفَرَا/ خفيفًا يمرُّ../ وفي يدِهِ مواسِمُ مَمْلُوءَةٌ زَعْتَرَا/ يخُطُّ على الرملِ أحلامَهُ/ فيملأنَ صحراءَهُ أنهُرَا[١].

[١] أحمد حافظ: السابق، ص٥٤–ص٥٥.

وفي قصيدة (ابن الماء) يواصل الشاعر مديح ذاته، مرتكزا إلى الضمير (أنا)، فمصباحه لا يضيء له، بل يتوقد به، يعني يكون هو سببا لاتقاد مصباحه وإضاءته، وهو ليس شاعرا مجنونا مدعيا النبوة –إشارة للمتنبي– بل هو ابن الماء، أي ابن المادة الخام للحياة، ابن لجوهر الحياة، إشارة إلى قول الله تعالى (وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ) (سورة الأنبياء: الآية ٣٠) وهو أول معجزات ذلك الأب، الماء، يقول:

"طريدٌ من بلادِ النورِ/ مِصباحي توقَّدَ بي/ ولستُ الشاعرَ المجنونَ/ مُختبئًا وراءَ نبي/ أنا ابنُ الماءِ مُكتملًا/ وأوَّلُ مُعجزاتِ أبي!"(١)

كذلك نجده في قصيدة (سأبقى على جبلي) مواصلا تمجيد الذات ومديحها، بل يمكننا أن نفهم المقصود من عنوان المجموعة الشعرية كلها من خلال عنوان هذه القصيدة، فالجبل في هذه القصيدة مضاف إلى ياء المتكلم، فهو جبله هو، كأنه يرمز به إلى ذاته، فهو سيبقى على جبله، متمسكا بذاته، متمحورا حولها، وبذلك تكون المجموعة كلها سلاما على الجبل، الذي هو ذاته، يقول من هذه القصيدة:

"جلستُ/ على قمَّةٍ في الجبالِ/ ولستُ أُبالي بما سوف يحدُثُ/ أتبعُ صوتَ السؤالِ إلى نبعِهِ/ وأُطِلُّ على عالَمٍ خَرِبٍ في هُدُوءٍ"(٢)

ويقول من القصيدة نفسها:

"وبقيتُ على جبلي واقفًا أتلقَّى النبوءاتِ/ لا أتصدَّعُ حين تُجرِّحُني الحربُ"(٣)

---

(١) أحمد حافظ: السابق، ص٤٥.

(٢) نفسه: ص٩٠.

(٣) نفسه: ص٩٣.

ويتقمص الشاعر شخصية المسيح المُخَلِّص –كما تقمصه من قبل مسيحا خَلَّاقًا– إذ يكرر تعبير (أقول لكم)، ها التعبير الذي يتكرر وروده على لسان السيد المسيح في العهد الجديد[١]، والذي يأتي مقترنا بقول السيد المسيح للعظات التي تتضمن أمرًا بالخيرات أو نهيا عن المنكرات، بما من شأنه تخليص نفوس أتباعه من رذائلها، ولا شك أن تكرار هذه العبارة على لسان السيد المسيح، يجعل التفاعل النصي معها باستدعائها، يستدعي معها حمولة القداسة المقترنة بذلات السيد المسيح عليه السلام، من ثم فتكرار استعمالها –كما سنجد في المقطع الآتي من القصيدة– يضفي على ذات القائل (الشاعر) قداسة اقترنت بقائلها الأقدم وهو (السيد المسيح)، وهو إذن استدعاء (تناص/تفاعل نصي) يشتمل على مديح ضمني لذات القائل، لأن هذا التفاعل النصي يضع ذات القائل (في النص الأحدث) موضع ذات القائل (في النص الأقدم وهو الأناجيل)، يقول الشاعر:

"وبلا أيِّ داعٍ أقولُ لكُمْ:/ "لا أسيرُ إلى النَّبْعِ مثلَ ظِباءٍ مُغفَّلةٍ/ والذئابُ بأعيُنِها الحُمْرِ تنظُرُ لي.."/ وبلا أيِّ داعٍ أقولُ لكُمْ:/ ربما سوف تُخطِئُ وجهي البحيرةُ/ أو يرسُمُ الماءُ أغربةً فوق رأسي/ ولا يتذكَّرُني إخوتي."[٢]

ونلاحظ تكرار عبارة (أقول لكم) مرتين: مرة نافيا عن نفسه منقصة (لا يسير سير المغفلين إلى النبع بينما الأعداء يحدقون به) ومرة مستشعرا المظلومية (البحيرة تخطئ وجهه، والماء يرسم أغربةً فوق رأسه)، والأغربة في التراث

[١] تكررت هذه العبارة على لسان السيد المسيح في الأناجيل الأربعة (متى ومرقس ولوقا ويوحنا) ١٤٣ مرة، الأمر الذي يجعلها مرتبطة بالسيد المسيح، ويجعل استدعاءها تناصا مع ما ورد على لسانه من نصوص الأناجيل.

[٢] أحمد حافظ: السابق، ص٩٠–ص٩١.

العربي قرينة النحس، لأن الغراب يحوم في سماء المكان الذي به أشلاء الموتى وجثثهم، ولأن الغراب، كما في القرآن الكريم (سورة المائدة: الآية ٣١) حضر ليدفن أخاه بعد أن قتل ابن آدم آخاه، ليعلم ابن آدم الدفن، وفوق كل هذا فإن إخوة الشاعر لا يتذكرونه، وإننا نلاحظ أن الشاعر وهو يستدعي هذه العبارة المرتبطة بالسيد المسيح (أقول لكم) يستدعي رموزا أخرى مقترنة بالسيد المسيح –وفقًا للرواية المسيحية– فرسم الماء لأغربة فوق رأس الشاعر، يحيلنا إلى إكليل الشوك الذي وضعه عسكر الرومان فوق رأس السيد المسيح[١] وعدم تذكر إخوة الشاعر له، يحيلنا أيضا إلى إنكار بطرس تلميذ السيد المسيح له وقت المحاكمات[٢] وهي من صور الخذلان التي يتطابق فيها الشاعر مع شخصية المسيح (وفقًا للرواية المسيحية) والأمر وإن بدا تطابقا في المظلومية، فإننا نرى أن الوجه الآخر له هو التطابق في القداسة، وهو في ظننا ما رمى إليه النص، مؤكدا على محورية موضوع تمجيد الذات ومديحها.

إن تتابع هاتين الحالتين: حالة نفي النقائص عن الذات، ومن ثم تفردها المؤدي إلى مديحها، في مقابل خذلان الآخرين لها، يجعلنا نقول إن الشعور بالمظلومية والخذلان هو ما يدفع الشاعر إلى تأكيد فاعلية الذات، وفرادتها ومن ثم مديحها في مجمل قصائد المجموعة، كأنه بموقفه من ذاته بالمديح، يتصدى لخذلان الآخرين له، وكأن هذه الحالة تتجلى في عبارة (بلا أي داعٍ أقول لكم)، فأقول لكم توحي بالأهمية، أهمية القول والقائل التي يستمدها ممن هو معروف

[١] الكتاب المقدس: إنجيل متى، الإصحاح ٢٧: الآية ٢٩، وإنجيل مرقس، الإصحاح ١٥: الآية ١٧، وإنجيل يوحنا، الإصحاح ١٩: الآية ٢.

[٢] الكتاب المقدس: إنجيل متى، الإصحاح ٢٦: الآيات ٦٩–٧١، وإنجيل مرقس، الإصحاح ١٤: الآيات ٦٦–٦٩، وإنجيل لوقا، الإصحاح ٢٢: الآيات ٥٦–٥٩، وإنجيل يوحنا، الإصحاح ١٨: الآيات ١٦– ١٧.

بهذا التعبير (الحق أقول لكم) النبي عيسى في التراث المسيحي، و(بلا أي داع) تعبر عن شعور الشاعر بخذلان الآخرين لذاته، إذ إن أحدا لا يهتم بما تقول ولا يعيره انتباها!

تمثل قصيدة (غريبان على الباب) استمرارا لتجسيد حالة الخسارة والخذلان التي تجدها الذات من الآخر، وهي قصيدة يواصل فيها الشاعر التعبير عن ذاته بضمير المتكلم (أنا)، ومنها يقول: "أتمشّى.. وعُكّازيَ السوسُ يمرحُ فيه"[١]

يعود الشاعر في القصيدة التي بعدها في ترتيب قصائد المجموعة، والمعنونة بـ(حارس الماء) إلى مديح الذات، إذ يشكل عنوان هذه القصيدة امتدادا لقصيدة سابقة هي (ابن الماء)، مفتتحا قصيدة (حارس الماء) بمخاطبة ذاته بضمير المُخَاطَب (أنت) في أول بيتٍ منها، ثم يواصل التعبير عن هذه الذات بالضمير (أنا) فيقول: "تجرَّأْ على الأشياءِ/ بابٌ.. ويُفتَحُ/ وعيناكَ من كُلِّ المجازاتِ أفصَحُ/ وقُوفًا على التأويلِ جمرًا/ أقولُ: ها أنا ذا أُغني/ والمقاماتُ مسرَحُ"[٢].

ويقول من القصيدة نفسها:

"أنا حارسُ الماءِ الذي ضلَّ نبعَهُ/ وإنْ لوَّحتْ لي الحربُ/ لستُ ألوِّحُ!" [٣]

ويقدم لنا في القصيدة التالية التي تحمل عنوان (عودة وانكسار)– الشعرَ حلا لأزمة الوطن، وبما أنه الشاعر، فالحل في قوله هو (الشعر)، وهذا أيضا تنويع

[١] أحمد حافظ: السابق، ص٩٩.

[٢] نفسه: ص١٠٧.

[٣] نفسه: ص١٠٩.

على تمجيد الذات، بصورة غير مباشرة[١] وفي قصيدة (الشاعر فوق التل) يمدح نفسه، متحدثا عنها بضمير الغائب، ويذم الحرب وويلاتها، يقول:

"على بالِهِ/ كانتْ تمُرُّ سريعةً/ مواعيدُ خَجْلَى.. وقتُها مُتباطئُ/ وكانَ/ على كفَّيْهِ حَلْوى وصِبْيَةٌ/ وليلٌ على بَرْدِ المساكينِ دافئُ/ على تلِّهِ ما زالَ../ والحربُ ذئبةٌ/ مُسالمةٌ كفَّاهُ.. / وهي تُناوئُ/ هَمَا فوقَهُ طَلَّ النبوءاتِ/ مثلَما/ تَسَاقَطُ من عِقْدِ النجومِ لآلئُ/ وأورقَ في أوراقِهِ/ حقلُ زعترٍ/ وحقلٌ من الريحانِ/ حانٍ وهادئُ/ وفي روحِهِ/ امتدَّتْ سماءٌ رحيبةٌ/ ودينٌ بما تروي البنادقُ صابئُ/ ليكتُبَ/" أنْ هٰذي الدماءُ خطيئةٌ/ وكُلُّ الذي في هٰذهِ الحربِ خاطئُ""[٢]

بعد قصيدة (الشاعر فوق التل)، تأتي قصيدة (أقوال) وهي قصيدة على امتدادها تتضمن إخبارا عن مقولات لمُتَعيّنَات غير عاقلة، فنجد منها قوله: قالت لي الحرب، قالت لي الذكريات، قالت لي الثورة، قال لي الوقت، وغيرها[٣]، وهو ما يتضمن معرفة بما لا يعرفه غيره –وهو أيضا صورة من صور تمجيد الذات– وهذا ما يسلمنا إلى القصيدة التالية عليها، وهي قصيدة بعنوان (العارف)، ونجد مديح الذات فيها بارزا جليا، يرتكز فيها للتعبير بالضمير (أنا) مقدَّرًا وظاهرا، يقول منها:

"على يقينٍ تمنَّتْهُ الفلاسفةُ/ أمشي/ وتنهارُ مِنْ خلفي الأباطرةُ/ إلى سماءٍ/ بلا جُنْدٍ ولا حَرَسٍ/ وفكرةٍ لم تُناقِشْها الملائكةُ"[٤]

---

[١] أحمد حافظ: السابق، ص١١١–ص١١٧.

[٢] نفسه: ص١٢٧–ص١٣٠.

[٣] نفسه: ص١٣١–ص١٣٤.

[٤] نفسه: ص١٣٥.

فالفلاسفة تتمنى يقينه، وهو يمشي والأباطرة خلفه تنهار، يمشي بلا حماية أو حاشية، إلى فكرة لم تخطر على بال الملائكة!

وهو في قصيدته الأخيرة من هذه المجموعة، والتي حملت عنوان (وقفة على الطلل الأخير) يواصل مديح ذاته، ويعتلي صهوة العظة، ليعظ أصحابه ويوجههم، ويدعوهم للاقتداء به، محدثًا عن نفسه، ومرتكزا إلى الضمير (أنا):

"دليلٌ واثقٌ مِن جهاتِهِ/ وعقليَ مشَّاءٌ.. وقلبيَ مُرهَفُ/ أنا أوَّلُ الماشِينَ للفجرِ/ باسمِ مَنْ قَضَى عُمرَهُ في الوحلِ/ يبكي ويزحَفُ/ على جَمْرِ أخطائي أسيرُ مهابةً/ وضدَّ مَسِيْرِ النَّهْرِ رُحْتُ أُجدِّفُ/ تعرَّتْ ليَ الدنيا/ فلم أنْتَبِهْ لها/ وإنَّ لها صِنَّارةً تتخطَّفُ!/ ربطتُ على قلبي لكي لا يميلَ بي/ وما غرَّني مِن زينةِ الأرضِ زُخْرُفُ/***/ على شاهِدِ الماضِينَ أترُكُ وردةً/ وما ليَ إلا دمعةٌ وتأسُّفُ/ أقولُ لأصحابي: تأسَّوا/ ومثلَما وقفتُ على أطلالِ مَنْ رَحَلُوا/ قِفُوا/ فإنَّ سِنينَ العُمْرِ زهرُ حديقةٍ/ وكَفُّ الردى تختارُ منها وتقطِفُ/ أقولُ لأصحابي:/ ادخُلُوا غارَ حُزْنِكُمْ/ وأحزانُكُمْ، مِن زائِلِ الفَرْحِ، أشرَفُ/ فقد خابَ مَنْ في ضِحْكِهِ كان مُسرفًا/ وطُوبَى لمَنْ في حُزْنِهِ كان يُسرِفُ!" [١]

***

ب.مديح الرفاق، تشكلا من تشكلات مديح الذات (الذات في صورتها الجمعية):

يأخذ مديح الذات تشكلا ثانيا، وهو مديح الرفاق أو الأصحاب، الذين يشتقهم الشاعر من ذاته، فهو إذ يفخر بهم، أو يأسى عليهم، إنما يفخر بنفسه، ويأسى عليها فيهم،

[١] أحمد حافظ: السابق، ص١٩٠–ص١٩٥.

وأول ما نجد أمثلة هذا التشكل نجده في القصيدة الأولى (الحطابون) التي ابتدأ بها الشاعر مجموعته، وابتدأها كما أشرنا بمديح ذاته، ومَدْحُ الرفاق امتدادا لمدح الذات وُجِدَ في كثير من تراثنا الشعري، أبرز الأمثلة لذلك معلقة طرفة التي يواصل فيها فخره بنفسه بأن يفخر برفاقه فيقول:

وإنْ تَبْغِنِي في حَلْقَةِ القومِ تَلْقَنِي وإن تَقْتَنِصْنِي في الحَوانِيتِ تَصْطَدِ
وإن يلتقِ الحيُّ الجميعُ تُلاقِنِي إلى ذُرْوَةِ البيتِ الكريمِ المُصـــــمَّدِ
نداماىَ بيضٌ كالنجومِ، وقَيْنَـةٌ تروحُ علينا بين بُرْدٍ ومُجْسَـــــــدِ[١]

فنجده إذ ذكر نَدَامَاه (شركاءه في شربه الخمر) –كما يورد الزوزني في شرحه للمعلقة–: "وصفهم بالبياض تلويحًا إلى أنهم أحرار، ولدتهم حرائر، ولم تعرف الإماء فيهم فتورثَهم ألوانهنّ، أو وصفهم بالبياض لإشراق ألوانهم وتلألؤ غررهم في الأندية والمقامات، إذ لم يلحقهم عارٌ يتعيّرون به، فتتغير ألوانهم لذلك، أو وصفهم بالبياض لنقائهم من العيوب، لأن البياض يكون نقيا من الدرن والوسخ، أو لاشتهارهم، لأن الفرس الأغر مشهور فيما بين الخيل. والمدح بالياض في كلام العرب لا يخرج عن هذه الوجوه"[٢].

وعلى هذا النهج يسير أحمد حافظ، إذ ينتقل من مديح ذاته إلى مديح رفاقه، فيقول في قصيدته (الحطّابون):

"رفاقيَ حطَّابونَ في غابةٍ/ لهُمْ ملامحُ إنسانٍ وأنيابُ أغوالِ/ وأجنحةٌ/ –مثلَ الفراشاتِ– غَضَّةٌ/ وأسئلةٌ غَضْبَى لها وَقْعُ زلزالِ/ هُمُ مُرْبِكُو الدنيا!/ لأنَّ بهِمْ

[١] الزَوْزَني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين–ت٤٨٦هـ): شرح المعلقات السبع، ضبطه وكتب مقدمته وتراجمه وتعليقاته محمد علي حمد الله، المكتبة الأموية بدمشق، دمشق، سوريا، د.ط، ١٩٦٤م، ص١٥٤.
[٢] الزَوْزَني: السابق، ص١٥٥.

لظًى تأرجَحَ/ ما بينَ انطفاءٍ.. وإشعالِ/ هُمُ آخرُ الأنهارِ في الأرضِ،/ كُلَّما تَيَبَّسَتِ الأشياءُ/ جاؤوا بشلَّالِ"[١]

فهم حطّابون طيبون بملامح إنسان، أقوياء بأنياب أغوال، ذوو أجنحة غضة كالفراشات (إشارة إلى الطموح والرغبة في الطيران/ الترقي) وذوو أسئلة غضبى لها وقع زلزال (مساءلةً للواقع إذ يخذلهم) وبهذا فهم يربكون الدنيا بهذا التناقض (العادية/المغايرة)، تناقض (الانطفاء/ الاشتعال)، وهم آخر مظاهر العطاء في الدنيا (آخر الأنهار) كلما جدبت الأشياء جاؤوا بمزيد عطاء (شلال)، وهي صفات يخلعها ضمنًا على ذاته، لأنه جزء من رفاقه أولئك، من هنا يكون كل هذا مديحًا لذاته.

ثم يروح في القصيدة ذاتها في الشكوى من بخس الحياة لأولئك الرفاق حقوقهم وما يليق بهم، تماما مثلما فعل مع ذكره نفسه في بداية القصيدة، كما أشرنا في العنصر السابق، يقول: "مواعيدُهُمْ/ مَرْهُونَةٌ بخسارةٍ/ وأحلامُهُمْ مَتْرُوكَةٌ دون إكمالِ/ هُمُ أنبياءُ الفَقْدِ/ حتى كأنَّهُمْ/ بلا أصدقاءٍ، في الشقاءِ، ولا آلِ/ سلامٌ عليهِمْ واقفينَ على دمي/ وفي يدِهِمْ وَعْدٌ مَلِيءٌ بآمالِ/ وفي يدِهِمْ حُرِّيَّةٌ أبَدِيَّةٌ/ مُسَلَّمَةٌ مِنْ كُلِّ لصٍّ ودجَّالِ/ لهُمْ حيثُما كانُوا../ أحِنُّ محبَّةً/ وأربِطُ في رِجْلِ الحَمَامَةِ مِرْسالي!"[٢]

وهو يؤكد كونهم تشكلا من تشكلات ذاته لا فقط بكونهم رفاقه، لكن أيضا بتعبيرات مثل (واقفين على دمي)، الذي يجعلهم قريبين منه قرب دمه، وكذلك وصفهم بقوله (هم أنبياء الفقد) وقد وصف نفسه في قصيدة (سدرة

[١] أحمد حافظ: السابق، ص١٥–ص١٧.

[٢] نفسه: ص١٧–ص١٩.

الإشراق) بقوله: (أميرٌ على عرش الخسارات) فالفقد صنو الخسارة، والإمارة والنبوة بينهما مشتركات دلالية كثيرة، أبرزها التفوق والسيادة، وهذا ما يؤكد أنه إذ يمتدحهم إنما يمتدحهم لصلتهم به (كونهم رفاقه) فالمدار على ذاته وعلاقة الأشياء بها أولا وأخيرا.

وكما انتقل الشاعر في قصيدة (الحطَّابون) من مديح ذاته مديحا مباشرا إلى مديح رفاقه، بِعَدِّهم تشكلا من تشكلات تلك الذات، يفعل الأمر نفسه في قصيدة (سدرة الإشراق)، فقد طالعنا مديحه ذاته في هذه القصيدة في المحور السابق، وها هو ينتقل بعد ذلك إلى مديح الرفاق (المحبين) في القصيدة نفسها، مواصلا التحامه بذاته الجمعية (رفاقه) فيقول:

"بلادٌ/ مُحِبُّوها ثقيلٌ غناؤهُمْ عليها/ وفيها صاحبُ الحُبِّ فاسقُ/ وإنْ ضاقتِ الدنيا عليهِمْ؛ تحمَّلُوا/ فكُلُّ مُحِبٍّ بالمحبَّةِ واثقُ/ لهُمْ وَطَنٌ/ حانٍ على أُغنياتِهِمْ/ ونَهْرٌ من العِرفانِ في القَلْبِ دافقُ/ لهُمْ حُلُمٌ/ والحُلْمُ نِصْفُ حقيقةٍ/ وكم حالمٍ في لُجَّةِ الوَهْمِ غارقُ!/ يقينُهُمُ نَخْلٌ/ تساقَطَ تَمْرُهُ عليهِمْ/ وقِنوانُ المُحبِّينَ باسقُ/ إلى سِدْرَةِ الإشراقِ/ أقدامُهُمْ مَشَتْ على مَهْلِها/ كُلُّ الجهاتِ مشارقُ!/ يسيرُونَ مَجْذُوبِيْنَ للهِ/ مثلما تسيرُ لآذارَ الجميلِ زنابقُ"[١]

الأمر نفسه يواصله في قصيدة (حديث الغرباء)، التي يمجد فيها ذاته في صورة المجموع، فيقول متحدثا بضمير المتكلمين (نحن):

[١] أحمد حافظ: السابق، ص٢٥-ص٢٨.

"ولم نستطِعْ بعدُ/ حتَّى الوقوفَ على سُلَّمِ الوقتِ والذكرياتْ/ لنا في أقاصي النشيدِ/ اقتناعٌ بأنَّ خساراتِنا مُعجزاتْ/ نُدرِّبُ أجسادَنا/ أنْ تسيرَ على جَمْرِ أخطائِها في ثباتْ!"[١]

وفي قصيدة (حدس) يقدّم حلا لأزمات الوطن وانكساراته، في بني ذلك الوطن، الذين يتكلم عنهم بالضمير (نحن)، ممجدا إياهم، يقول:

"نأتي خُشُودًا يوم محنتِهِ/ كأنَّ استعادَتْ جسمَها الرَّأْسُ/ نحنُ الذينَ مَشَى على دمِنا غَدُنا/ وقطَّعَ لحمَنا الأمْسُ/ نحنُ الذينَ تكبَّدُوا قَلَقَ الإشراقِ/ حين تخاذَلَتْ شَمْسُ/ أشجارُنا في الريحِ واقفةٌ أبدًا/ ومنها يَسْخَرُ الغَرْسُ"[٢]

***

ج.**التغزل في المحبوبة ظلًّا لمديح الذات:**

التشكل الثالث من تشكلات مديح الذات في هذه المجموعة، يمكن ملاحظته عبر القصائد التي تضمنت تغزلا في محبوبة، فإننا نلحظ أن هذا الصنف من القصائد، شكّل فيه الغزل ظلا لمديح الذات، أكثر منه موضوعا أُرِيدَ لذاته، ومثال ذلك ما نجده في قصيدة (المسافر)، التي يبدأها الشاعر مشيدًا بذاته معبرا عنها بضمير الغائب (هو)، فتمتد به أشكال الإشادة إلى أن يرويها على لسان الصبايا، معجباتٍ به (افتح لنا يا أمير) ثم يواصل هو بعد ذلك مديح ذاته لا على لسانهن، لكن على لسان الذات الشاعرة المتكلمة في القصيدة، وعلى نحو يتجاوز مديح الذات إلى التغزل فيها، يقول:

---

[١] أحمد حافظ: السابق، ص٦٥.

[٢] نفسه: ص١١٩–ص١٢٠.

"يتمشَّى إلى شُرُوقٍ فصيحٍ/ وبهِ لهفةٌ وقلبٌ جَسُورُ/ وبهِ أبجديَّةُ اللهِ/ ظِلٌّ/ لفَمٍ حظُّهُ الوحيدُ الحَرُورُ/ مرَّ في روحِهِ زمانٌ خفيفٌ/ وتشظَّى بهِ غَدٌ مُسْتَطِيرُ/ وأَوَتْ لاسمِهِ الصبايا اللواتي/ لم تَسَعْهُنَّ في الليالي/ الخُدُورُ/ فَتَسَابَقْنَ نحو أحضانِهِ تَتْرَى/ ونادَيْنَ: افتحْ لنا يا أميرُ/ كان في قلبِهِ مواسمُ دِفْءٍ/ لم يُفكِّرْ في خَوْضِها الزَّمْهَرِيرُ!/ وبعينَيْهِ اليُوسُفيَّاتِ/ ليلٌ ونجومٌ وندامَى وأكؤسٌ وخُمُورُ/ حينما شاءَ أنْ يُضيءَ كلامًا/ ضاقَ بالحُزْنِ الشاعريِّ الحُضُورُ!" [١]

فهو يتغزّل في ذلك الفتى (ذاته) فيصفه على لسان البنات بالأمير، ثم هو يصف لنا عينيه اليوسفيات (نسبة إلى النبي يوسف –عليه السلام– المعروف بجماله الفريد) وما فيهما من ليل ونجوم وندامى وأكؤس وخمور، فيستدعي إلى الأذهان شعر عمر بن أبي ربيعة، الذي كان إذ يتغزّل في النسوة يتغزّل في نفسه ضمنًا، ويصف أقوالهن في محبته على لسانهن، شعرا ينشده هو، ومثال ذلك قوله:

قلنَ يستَرضينها: مُنيَتُـــــنا لو أتانا اليومَ في سرٍّ عُـــــمَرْ
بينما يذكرنني أبصرنـــــني دون قيدِ الميلِ يعدو بي الأغرْ
قُلنَ تعرفنَ الفتى؟ قلن: نعمْ قد عرفناهُ وهل يخفى القــمرْ؟!
ذا حبيبٌ لم يُعَرِّجْ دوننـــــا ساقه الحـــــينُ إليـنا والقَدَرْ
فأتانا حينَ ألقى بَرْكَـــــــهُ جَـــــمَلُ الليلِ عليه واسْـبَطَرْ
ورُضَابُ المسكِ من أثوابــهِ مَرْمَرَ الماءَ عـــــليهِ فنَضَـر [٢]

[١] أحمد حافظ: السابق، ص٣٨–ص٤٠.

[٢] عمر بن أبي ربيعة: ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار القلم– بيروت– لبنان، د.ط، د.ت، ص٩٠.

إنه في هذه القصيدة التي بدأها بقوله (هيّج القلبَ مغانٍ وصِيَر) واقفا على طلل محبوبته، يتحول عن التغزل في تلك المحبوبة إلى ذكر ما دار بينها وبين صُويحباتها من التغزل فيه هو، واصفا نفسه على لسانهم بالقمر والحبيب، وغير ذلك مما يحوّل القصيدة إلى قصيدة يتغزل بها في ذاته، وعلى هذا النحو نجد أحمد حافظ في هذا التشكل من تشكلات مديح الذات.

في قصائد تالية، موضوعها الغزل مثل: (ثورة من الحب) و(حيرة) و(فاصلة من مقام الصبا) و(حزن لا ينتهي) يواصل التقنية الفنية نفسها، إذ يتغزل بالمحبوبة، يتغزّل في ذاته، كأن الغزل في المحبوبة هو في الأصل طريقة من طرق مديح الذات، فنجده في قصيدة (ثورة من الحب) يفتتح القصيدة الغزلية بقوله:

"فمي/ صَدَى أجيالٍ مُعذَّبةٍ/ يرجُفُ منها عرشُ الطواغيتِ/ أُحِسُّ بالنارِ في هُدُوء دمي/ كأنَّ فيهِ عِيدانَ كِبريتِ"[١].

ثم ينتقل إلى الغزل في المحبوبة فيقول من القصيدة نفسها:

"لا وقتَ إلَّا للحُبِّ/ في امرأةٍ تلبَسُ قلبي في عِقْدِ ياقوتِ/ يا طفلةَ الريحانِ: السلامُ على عينَيْكِ/ يا أُختَ الوردِ: حُيِّيتِ/ حُزني مُقيمٌ في القلبِ من زَمَنٍ/ لكنَّ حظِّي في كفِّ عِفريتِ"[٢].

فأول ما تُوصف به هذه المرأة المحبوبة أنها تلبس قلبه في عقد ياقوت، أي تنزل قلبه –ذاته– منزله، ياقوتةً في عقد يواقيت، وكأنَّ المُتَغَزَّلَ فيه هنا لا المرأة، بل قلبه، ثم ما يلبث أن يناديها (يا طفلة الريحان)، و(يا أخت الورد) حتى

[١] أحمد حافظ: السابق، ص١٤٧.

[٢] نفسه: ص١٤٩.

يعود سريعا للكلام عن نفسه، فحزنه مقيم في القلب من زمن، هو مشغول بذاته في اللحظة التي تستوجب أن ينشغل فيها بالمحبوبة المُتَغزّل بها، لذلك فهو يقول لها متحدثا عن ذاته بضمير الغائب، في موضع آخر من القصيدة نفسها:

" واتَّخِذِي مِن عينَيْهِ مُتَّكَأً/ وفي سريرِ اشتياقِهِ بِيْتِي"[١].

فالمتكأ عيناه، لا عيناها، والسرير اشتياقه، لا شيئا منها.

وفي قصيدة (حيرة) يقول:

"قلبي غزالٌ عيناكِ تُجفِلُهُ/ كَفَاهُ ما حُزْنُهُ يُحمِّلُهُ!/ مُسْتَوحِشٌ في الليلِ الطويلِ/ وما مِنْ أَحَدٍ حولَهُ يُسائلُهُ/ فهل يُطيقُ الوداعَ يا امرأةً/ إنْ خَطَرَتْ في بالٍ تُزلزلُهُ؟[٢].

يصف قلبه بالغزال، في الوقت الذي جرت فيه عادة الشعراء أن تُوصف المحبوبة بالغزال، ووصف ذاته –أو شيء دالا عليها– بالغزال، في هذا السياق، يتكرر، فنجده في قصيدة (فاصلة من مقام الصبا) يقول:

"قِفُوا عليَّ بها/ حتى إذا سَفَرَتْ بوجهِها ورَأَتْها أعيُني، سِيرُوا/ كأَنَّني حين همَّتْ بالرحيلِ إلى وادٍ بعيدٍ/ غزالٌ، ثمَّ، مذعورُ/ تحكي الحواديتُ عَنْ عذراءَ ساكنةٍ قلبي/ وعَنْ كيف لم تفسَحْ لها الدورُ "[٣]

ونلاحظ أنه في البيت الأخير إذ يصف المحبوبة بأنها العذراء التي تسكن قلبه إذا لم تفسح لها الدور، فإن قلبه بهذه المقابلة أوسع من الدور، فالغزل

---

[١] أحمد حافظ: السابق، ص١٥١.

[٢] نفسه: ص١٥٣.

[٣] نفسه: ص١٥٩–١٦٠.

ليس في ساكنة القلب إذن، وإنما في القلب نفسه، وهذا يؤكد تغزله في ذاته من حيث يتغزل في محبوبته. وهو يقول من القصيدة نفسها أيضا:

"أتيتُ أحملُ أشواقًا مُزيَّنةً إليكِ/ يا مَنْ لها تحلو المشاويرُ/ أجُرُّ أيَّاميَ الخَضْرَاءَ نَحْوَكِ/ إذْ أحلى بساتينِكِ الوَرْقَاءِ مهجورُ "[١]

فهو يسير إليها بأيامه الخضراء، وهي بساتينها مهجورة (أحلى بساتينك الورقاء مهجورُ) فالغزل في ذاته وأيامه هو، في السياق الذي يُنتَظَر أن يكون الغزل في بساتينها هي. ويقول من القصيدة ذاتها:

"معي زُجاجةُ ذكرى منكِ/ أشربُها/ قلبي وحُبُّكِ أقداحٌ وسكِّيرُ "[٢]

ونلاحظ في العلاقة بين قلبه وحبها في هذه الصورة، (إذا راعينا ترتيب التركيب: في ركني الجملتين: قلبي وحبك/ أقداح وسكير) فقلبه هو الأقداح، وحبُّها هو السكّير، إذن حبُّها هو الذي سيشرب من خمر قلبه، لا العكس، فحبها ينتفع منه، لا العكس. وفي موضع آخر من القصيدة ذاتها يقول:

"أنا القتيلُ على شُبَّاكِها ولهًا/ وفي ضلوعيَ تندقُّ المساميرُ/ فراشةً نِمْتُ في الشُّبَّاكِ/ حين صَحَتْ هشَّتْ حنينيَ عنها/ وهو مكسورُ/ رسمتُ قلبيَ بُلدانًا مُرحِّبةً بالعاشقينَ/ وعيناكِ الدساتيرُ "[٣]

فهو ينتقل إلى الحديث عن نفسه في معرض غزله بمحبوبته، لا بوصفه عاشقا لها، لكن بوصفه جديرا بأن يكون هو لا هي محل الغزل، فهو يصف نفسه من قبل بأنه غزال، وهنا بأنه فراشة، وهذه أيضا من الصفات الملازمة

[١] أحمد حافظ: السابق، ص١٦١–ص١٦٢.

[٢] نفسه: ص١٦٢.

[٣] نفسه: ص١٦٤–ص١٦٥.

دلاليا للأنثى لا الذكر، كون الفراشة هشّة وجميلة، ولا نقول إنها صفات تلزم الأنثى دون الذكر، لكن نشير إلى النسبة الغالبة على الوصف في النصوص الشعرية، ما يشكل شيئا من اللزوم الدلالي، وهو يقول في البيت الأخير من المقطوعة السابقة:

"رسمتُ قلبيَ بُلدانًا مُرحِّبةً بالعاشقينَ/ وعيناكِ الدساتيرُ "[١]

فالبلدان –التي هي قلبه– أصل، والدساتير قوانين تضعها البلدان لنظامها، فالبلدان قطعا أهم من الدساتير، لأن البلدان هي التي تخلق دساتيرها لا العكس، ويقول في وصف تلك البلدان، التي يشبه قلبه بها:

"وساكِنُوها الفضوليِّونَ/ منذُ مَشَتْ مُختالةً في حواريها التنانيرُ/ بلا بنادقَ أو جُنْدٍ شوارعُها/ فلا يسيرُ بها إلا الزرازيرُ "[٢]

إنه ينتقل إلى وصف البلدان التي هي قلبه، وينصرف عن وصف محبوبته التي يُفترض أنه يتغزّل فيها، كل هذا يؤكد ما ذهبنا إليه من استخدام غرض الغزل في التعبير عن محور المجموعة الشعرية وهو (مديح الذات).

الأمر نفسه، نجده في قصيدة تالية هي قصيدة (حزن لا ينتهي)، يقول فيها:

"موفورُ شوقي إلَيْكِ مجزوءُ/ وكُلُّ جُرحٍ لدَيْكِ منكُوءُ/ مزَّقتِ قلبي وقُلتِ: آسفةٌ/ فجاءَ كفَّيْكِ منهُ تبريءُ!/ أنا الصريعُ الذي أطاحَ بهِ/ سَهْمٌ بعينَيْكِ النُجْلِ مخبُوءُ/ أنا الذي في أيَّامِهِ خَطَأٌ/ وقلبُهُ بالأحلامِ مملوءُ/ وحُزنُهُ مَعْقُودٌ بحاجبِهِ/ وخوفُهُ في عينَيْهِ مقرُوءُ/ فحرِّرِيْهِ مِن قيدِ أسئلةٍ/ فإنَّهُ بالأوهامِ موبُوءُ/ وكُلُّ دَرْبٍ أَتَاهُ ضاقَ بهِ/ وكُلُّ خَطْوٍ خَطَاهُ مرزُوءُ/ وكُلُّ مَنْ سافَرُوا بجانبِهِ/ ما مسَّهُمْ في تِرحالِهِمْ

[١] أحمد حافظ: السابق، ص١٦٥.

[٢] نفسه: ص١٦٥–ص١٦٦.

سُوءُ/ كأنَّ ربًّا غضبانَ قالَ لمَنْ/ شقاؤهُمْ مَخْتُومٌ ومَبْدُوءُ:/ يا أيُّها المُشعِلُونَ ثورتَهُمْ/ بُوؤُوا بحُزنٍ لا ينتهي بُوؤُوا!" [١]

فمن حيث يوهم مطلع القصيدة أنها غزلية، فإن ثمانية أبيات من أصل عشرة أبيات هم مجموع أبيات القصيدة، يتكلم فيها عن ذاته لا عن المحبوبة.

شبيه بهذا ما نجده في قصيدة (أغنية وثورة)، التي يهديها لامرئ القيس، يقول في أول بيت فيها: "لعل في دمعه أرى طللي"[٢] فهو يبحث عن طلله في دمع امرئ القيس، عن نفسه في امرئ القيس، وهذا ما يؤكده في ختام القصيدة، إذ ينتقل من الحديث عن امرئ القيس إلى الحديث عن نفسه، يقول:

"عينايَ مفتوحتانِ في أُفُقٍ/ عيناهُ محشوَّتانِ بالمَلَلِ/ فلا أساطيرَ منهُ بازغةٌ/ ولا أكُفٌّ بهِ تُلوِّحُ لي!/ يا صاحبي/ إنْ رأيتَ أُغنيتي على طريقٍ مهجورةٍ فَقُلِ:/ "إنَّ فتاكِ الجوَّابَ مُطَّرِحٌ/ على يدَيْ أُغنياتِهِ الأُوَلِ/ ربَّى بعينَيْهِ ثورةً/ وأتى يفضَحُ ما في الأشياءِ من خَلَلِ/ ورغمَ ما قاسَى طولَ رحلتِهِ/ ظلَّ بهِ حُزنٌ غيرُ مُكتمِلِ!""[٣]

***

[١] أحمد حافظ: السابق، ص١٦٧–ص١٦٩.

[٢] نفسه: ص١٧٧.

[٣] نفسه: ص١٨٢–ص١٨٤.

الخاتمة

وفي ختام هذا البحث يمكننا أن نخلص إلى عدد من النتائج، هي:

١-ظهر موضوع (مديح الذات) بوصفه جذرا رئيسيا للمجموعة الشعرية (سلامًا أيها الجبل) بدءًا من العنوان الذي كشف التحليل عن إشارة رمز(الجبل) فيه إلى ذات الشاعر، مرورا بتصدير المجموعة وإهدائها اللذين أكدا على محورية الذات وفاعليتها، ووصلوا إلى عدة تشكلات ظهرت فيها الذات بارزة مؤثرة وظهر مديحها محورا للمجموعة الشعرية.

٢-تنوع مديح الذات بين مديح الـ(أنا) مباشرة، ومديح الآخر (الـ "هو") الذي ظهرَ صورةً من صور الـ(أنا)، ومديح الذات في صورتها الجمعية (نحن) و(هم)، بالنظر إلى الارتباط بين أنا بهم مما جعلهم -متى كانوا موضع مدح- تشكلا من تشكلاتها، ووصولا إلى التغزل في الأنثى بعدّ هذا التغزل مساحةً لمديح الذات نفسها، دون مديح المحبوبة.

٣-ظهر بوضوح التفاعل النصي بين شعر أحمد حافظ في مجموعة (سلاما أيها الجبل) وبين نصوص من القرآن والإنجيل، وكذلك نصوص شعرية عربية قديمة من أمثال شعر (طرفة بن العبد) في معلقته، وشعر (عمر بن أبي ربيعة) الشاعر الأموي (ت٩٣هـ).

٤-ظهر لنا أثر الإجراءات المنهجية للنقد الموضوعاتي -التي تقوم على رصد المكرورات لغةً ودلالةً وتخييلًا- في تتبع واستكشاف الموضوع الرئيس للنص/النصوص الشعرية، مما أعان على استجلاء العالم الشعري الخاص بالشاعر، وفهم ملامح تجربته على نحو أكثر وضوحا وعلمية.

٥-يمكننا تفسير تمجيد الذات، والحفاوة بها، ومديحها، والشكوى مما يقع عليها من الظلم (سواءً الذات في تشكلها الفردي الذي عُبِّرَ عنه بضميري "أنا" و"هو"، أو تشكُّلها الجمعي الذي عُبِّرَ عنه بضميري "نحن" و"هم")- أقول: يمكننا تفسير هذا بما عاناه جيل الشاعر أحمد حافظ من الشباب (وُلِدَ الشاعر كما سبقت الإشارة في عام ١٩٩٥م، وكان عمره إبّان ثورة يناير بمصر ستة عشر عاما) من المشاعر المتضاربة إزاء كونهم الشعلة التي أوقدت تلك الثورة، ففي الوقت الذي استمرت فيه نبرة الإعلام الرسمي في مصر، ممجدةً الشباب من ثوار يناير، وممجدة ثورتهم، لقرابة خمس أو ست سنوات عقب تلك الثورة، انقلب الأمر إلى وسم هذه الثورة بالمذمّة، والنقيصة التي طالت كل من شارك فيها، سيما جيل الشباب، وهذا التحول الرسمي في الموقف من هذه الحركة الشعبية، عقبه تحول شبه شعبي -ناصره من لم يشاركوا فيها- علَّق كل ما تعانيه مصر من أزمات على هذه الثورة، وبالنظر إلى التنكر لجيل الشباب ممن عاصروا تلك الثورة وما تلاها من أحداث وكانوا فاعلين فيها، جاءت قصائد هذه المجموعة الشعرية (سلاما أيها الجبل) ممجدة الذات (الفردية والجمعية)، وموجهة اللوم إلى الآخر (ظروفًا وأحداثًا وأشخاصًا) لقاءَ بخسه حقوق هذه الذات، وعدم إنزالها منزلتها التي تستحقها، وهذا التفسير هو ما نجد شواهد تؤكده في غير قصيدة من قصائد المجموعة، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة (حزنٌ لا ينتهي):

"أنا الذي في أيَّامِهِ خَطَأٌ/ وقلبُهُ بالأحلامِ مملوءُ/ وحُزنُهُ مَعْقُودٌ بحاجبِهِ/ وخوفُهُ في عينَيْهِ مقرُوءُ/ فحرِّرِيْهِ مِن قيدِ أسئلةٍ/ فإنَّهُ بالأوهامِ موبُوءُ/ وكُلُّ دَرْبٍ أَتَاهُ ضاقَ بهِ/ وكُلُّ خَطْوٍ خَطَاهُ مرزُوءُ/ وكُلُّ مَنْ سافَرُوا بجانبِهِ/ ما مسَّهُمْ في

تِرحالِهِمْ سُوءُ/ كأنَّ ربًّا غضبانَ قالَ لمَنْ/ شقاؤهُمْ مَخْتُومٌ ومَبْدُوءُ:/ يا أيُّها المُشعِلُونَ ثورتَهُمْ/ بُوؤُوا بحُزنٍ لا ينتهي بُوؤُوا!"[١] فالخطأ والحزن والخوف والأوهام وضيق الدرب والرُّزْء، قرينو الذات (وعموم شباب ثورة يناير الذين تمثلهم هذه الذات)، حتى لكأنَّ ربًّا غضبان –ربًّا هو الله، أو ربًّا هو السيد/الحاكم– قال لأبناء ذلك الجيل الذي أشعل الثورة "يا أيها المشعلون ثورتهم– بوؤوا بحزنٍ لا ينتهي بوؤوا" (نلاحظ تحول الكلام من الحديث عن الذات بضمير "هو" طيلة القصيدة إلى التحدث عنها بضمير "هم" في آخر بيتين منها، مما يؤكد أن هذه الذات تمثل الجيل كله، جيل شباب ثورة يناير) إن سبب كل تلك الآلام والظلم هو كونهم أشعلوا الثورة، من هنا قال لهم السيد: ابقوا في حزنٍ لا ينتهي، هذا –في تقديرنا– هو الدافع وراء التمجيد المفرط للذات (مديح الذات) بتشكلاته المتنوعة في قصائد المجموعة، كأن ذلك المديح هو بمثابة التعويض النفس، بصورة أو بأخرى.

[١] أحمد حافظ: السابق، ص١٦٨–ص١٦٩.

ثَبَت االمصادر والمراجع

أولا–المراجع والمصادر العربية والمترجمة:

– القرآن الكريم.

– الكتاب المقدس.

– أحمد حافظ: سلاما أيها الجبلُ، مجموعة شعرية صادرة عن دائرة الثقافة بحكومة الشارقة–دولة الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠١٨م.

– إنريك أندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي، ترجمة د.الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٩٩١م.

– حميد لحمداني: سحر الموضوع (عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر)، مطبعة آنفو–برانت، فاس–المغرب، ط٢، ٢٠١٤م.

– الزَوْزَني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين–ت٤٨٦هـ): شرح المعلقات السبع، ضبطه وكتب مقدمته وتراجمه وتعليقاته محمد علي حمد الله، المكتبة الأموية بدمشق، دمشق، سوريا، د.ط، ١٩٦٤م.

– سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، شركة بابل للنشر والطباعة، الرباط–المغرب، ط١، ١٩٨٩م، وقد اعتمد الباحث على نسخة إلكترونية من هذا الكتاب بصيغة pdf، أُتيحت على الموقع الإلكتروني للمؤلف، وهي نسخة غير مطابقة لترقيم الأصل المطبوع، كما هو مدوّن في الصفحة الأولى منها، وقد استرجع الباحث الكتاب من موقع: https://archive.org/details/aghzar بالشبكة العنكبوتية، تاريخ الاسترجاع: ٩/٥/ ٢٠٢٢م.

– سماح رافع محمد: المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ط، د.ت.

– عبد الكريم حسن:

-دراسة في شعر السياب، الموضوعية البنيوية، مقال منشور بمجلة الفكر العربي المعاصر، الصادرة عن مركز الإنماء القومي، بيروت-لبنان، العدد ١٨-١٩، مارس١٩٨٢م.

-نقد المنهج الموضوعي، مقال منشور بمجلة الفكر العربي المعاصر، الصادرة عن مركز الإنماء القومي، بيروت-لبنان، العدد ٤٤-٤٥، أبريل ١٩٨٧م.

- عمر بن أبي ربيعة: ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار القلم- بيروت- لبنان، د.ط، د.ت.

- كامل الصاوي: الواقع المتصدع في شعر شوقي بزيع، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م.

- مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان- بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

- مجموعة من المؤلفين: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة د. رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، سلسلة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- دولة الكويت، العدد٢٢١، مايو ١٩٩٧.

- محمد الهادي بوطارن: مدخل في مفهوم المنهج الموضوعاتي-مقاربة تطبيقية في الخطاب الشعري الاغترابي، مقال منشور بمجلة العربية الصادرة عن المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة-مخبر تعليم العربية، الجزائر، ٢٠١١م، العدد٣.

- محمود درويش: حالة حصار، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت لبنان، ط١، أبريل ٢٠٠٢م.

- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط٣، ٢٠٠٢م.

ثانيا- المراجع الأجنبية:

-J.P Richard "L'univers imagianaire de Mallarmé" Ed. Seuil.

Abstract

This paper attempts to reveal the main theme and central motif of the poems of the anthology entitled “Peace, O Mountain”, in light of studying the artistic techniques shaping this topic, colored by the poet’s personal character, in terms of monitoring the recurrence of significant structural units (linguistic pronouns and poetic images in particular) to extract the central theme on which the text is based. This is in accordance with the procedural mechanisms of the thematic approach, which would reveal the focus of the text and the organizational principle governing its unity, and around which its various artistic techniques are united. This paper concludes that the main theme of this anthology is (self-praise), which has taken various forms, starting with the emphasis on the centrality of the self in the dedication and preface, and taking three main forms:

1- Self-praise and complaints of injustice.

2-Praise of companions as an alternate form of the self.

3- Praising the beloved as a reflection of self-praise.

Keywords: (Thematic criticism; Self-Praise; Contemporary Arabic Poetry; Ahmed Hafez; Peace, O Mountain