



٣٠١٠٢٠٠٠٠٠٠٦٣٤٩

المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم العالي

جامعة أم القري

كلية اللغة العربية

قسم الدراسات العليا / فرع الأدب

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

قام الطالب محمد بن باجرار التديرات المطلوبة

وتل ذلك جهرا لتوقيع

د. عبد الله الزايري
مستشار عمادة رسالة

د. أحمد محمد منظر
المناقش

د. محمد حسن زين
المناقش

الآتجاه الأبتداعي

في الشعر السعودي الحديث

إلى بداية التسعينيات الهجرية

دراسة موضوعية وفنية

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب

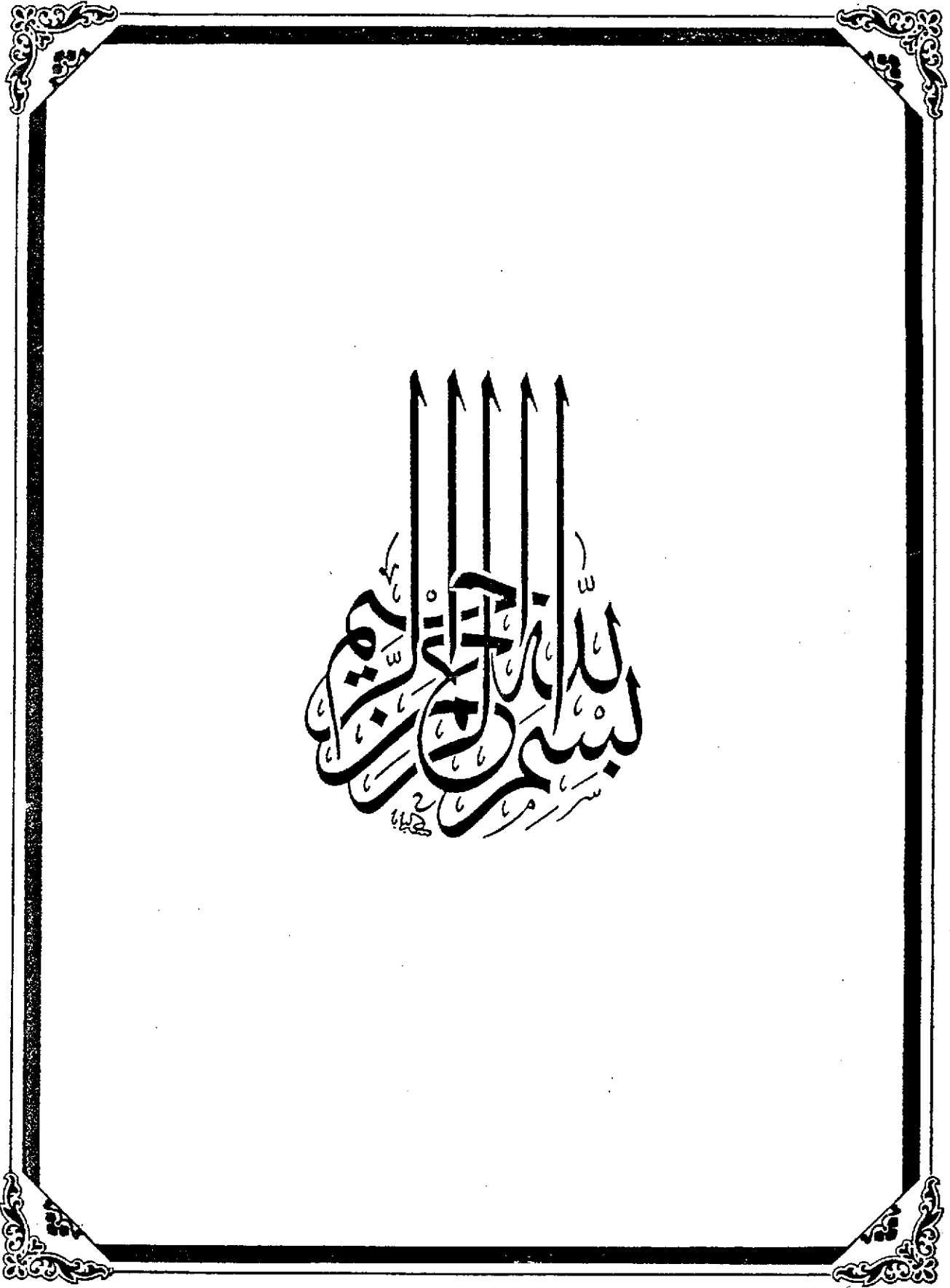
إعداد الطالب

محمد بن حمود بن محمد حبيبي

إشراف الدكتور

حمد بن عبد الله الزايري

الفصل الأول / ١٤١٥ هـ



الإهداء

إلى والدي ووالدتي
حيث كلاً هذا العمل بحفيف
من دعواتهما المباركة

بسم الله الرحمن الرحيم

عنوان الرسالة: الاتجاه الابتداعي في الشعر السعودي الحديث

الدرجة العلمية: الماجستير

ملخص موجز للرسالة

الحمد لله والصلاة والسلام على نبيه المصطفى و بعد فهذه الرسالة التي تبحث في الاتجاه الابتداعي في الشعر السعودي الحديث تدرسه من حيث إبراز قيمه الموضوعية والفنية من خلال منهج تاريخي تحليلي فني .

وقد تكونت هذه الرسالة من تمهيد وبابين يندرج تحتها خمسة فصول . ففي التمهيد بيان القيم الفنية والموضوعية للاتجاه الرومانسي باعتباره الأساس النظري للاتجاه الابتداعي . أما الباب الأول فقد كان للدراسة الموضوعية ، وقد قسمته إلى فصلين الأول عن التجربة الفنية من خلال عواملها المختلفة النفسي والاجتماعي والطبيعي والعاطفي . وفي الفصل الثاني تناولت الموضوعات الشعرية وقسمتها إلى الموضوعات الطبيعية والموضوعات الذاتية ، ففي الجانب الطبيعي تحدثت عن الطبيعة بشقيها الساكن كالبحر والليل والقمر . . . وغيرها أما القسم الثاني فكان للطبيعة المتحركة مثل البلبال والفرش . . . ثم تحدثت عن الجانب الذاتي في الموضوعات كالتأمل بأقسامه والياس والاعتراب ، ثم تحدثت عن المواقف الذاتية كالصمت والوهم والضيق والحيرة . . . أما الباب الثاني من هذه الرسالة فقد كان للدراسة الفنية وفيه ثلاثة فصول ، الأول عن البناء الفني والموسيقي حيث تعرضت لأهم الأشكال التي طرقتها القصيدة الابتداعية كالشكل العمودي والموشح والمقطوعي والتفعيلي . وقد بينت أهم الظواهر الابتداعية البنائية والموسيقية التي تخللت كل شكل من الأشكال السابقة وقيم تلك الظواهر فنياً . وفي الفصل الثاني درست المعجم الشعري مبيناً أهم العوامل المؤثرة في تشكيله ، ومناحي تطوره ، وأهم الظواهر اللغوية فيه كالهمس وتوظيف الإيحاء الصوتي للألفاظ . . . وغيرها . وفي الفصل الأخير تناولت الصورة الشعرية مبيناً مصادرها كالتراث أو المنازع الجديدة ، ثم وسائل تشكيل الصورة كالتشخيص ، وتداخل معطيات الحواس ، ثم خصائص الصورة الابتداعية كالذاتية ، والمعادل الموضوعي . . . وبهذا الفصل تنتهي فصول الرسالة ومباحثها . . . والله ولي التوفيق .

عميد كلية اللغة العربية

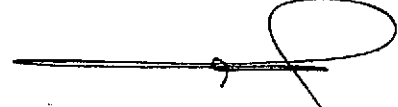
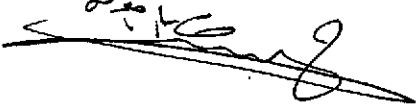
المشرف

الباحث

أ.د/ حسن محمد باجودة

د/ حمد عبد الله الزايد

محمد بن حمود حبيبي



المقدمة :

الحمد لله الذي علّم بالقلم علّم الإنسان ما لم يعلم ، والصلاة والسلام على من اصطفاه الله هادياً ومبشراً ونذيراً وداعياً إليه بإذنه وسراجاً منيراً سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلّم تسليماً كثيراً .

أما بعد

فلقد درس الشعر السعودي قبلي عدد من الباحثين الذين قاموا بجهودٍ علمية لا يمكن إغفالها ، حيث أرخوا له ، وترجموا لأعلامه ، وبحثوا شيئاً من قضاياها الفنية . غير أن الملاحظ على تلك الدراسات هو أنها قد انصرفت في الغالب إلى الجوانب التاريخية ، ومعالجة الظواهر العامة دون أن تعنى بالخصائص الأدبية وقيم الفن الشعري الخالصة . وربما كان السبب في ذلك يرجع إلى طبيعة المراحل التاريخية التي كُتبت فيها تلك الأعمال العلمية وما كان يغلب عليها من اهتمامات وتوجهات ، حيث كان من الطبيعي أن تعلقو كفة الدرس التاريخي على كفة الدرس الفني في المجال الأدبي . وإذا تجاوزنا دراسة بعض أعلام الشعر السعودي المعاصر البارزين مثل العواد ، والفقي ، والقرشي ، وعبدالله الفيصل . . . وغيرهم في دراسات قائمة بذاتها - فإن حظ الدراسة الفنية يكون نزرًا قليلاً اللهم إلا إن ذكرنا الاتجاه الإسلامي في الشعر السعودي الذي لقي شيئاً من العناية في رصد طوابعه العامة وبعض خصائصه الفنية ، أو ذكرنا بعض الدراسات التي استبدت بها النزعة الإقليمية في دراسة الشعر السعودي والتي كانت في مجملها محدودة المجال إضافةً إلى أنها تنوء بما يحمله هذا الاتجاه من سلبيات وماغذ .

إن عملي في هذا البحث - ولا أزكيه - يأتي أولاً من وحي اللحظة التاريخية التي عاشها الشعر السعودي عند الشعراء الابتداعيين على اعتبار أن مجموعة هؤلاء الشعراء

يمثلون اتجاهاً أدبياً متميزاً ، بل لعله أبرز اتجاه فني عرفه الشعر السعودي ،
وأقواه إلى اليوم .

بعض الصعوبات التي اعترضت سبيلي :

لقد كنت منذ البدء أعرف حجم الصعوبات التي يمكنها أن تكتنف دراسة مثل هذا
الاتجاه ، والتي لا تتمثل في الفترة الزمنية الواسعة التي شغلها هذا الاتجاه فحسب ،
بل تتجاوز ذلك إلى حجم بعض الأعمال الشعرية للشاعر الواحد فقد ظهر في هذا
الاتجاه شعراء كثيرون جداً من الشعر وحسبك بالفقي والقرشي والزمخشري الذين
نظموا عشرات الدواوين من الشعر . ولعلني لست بحاجة وأنا أتحدث عن صعوبات
هذا البحث أن أعيد الحديث في قضية مصادر الشعر السعودي ، أو بعض مصادره على
الأصح وندرته وصعوبة الحصول عليها فتلك قضية يدركها كل دارس اتصل بالشعر
السعودي . وعلى الرغم من كل ماتقدم فقد عازمت على دراسة هذا الاتجاه .

منهجي في الدراسة :

التزمت في دراسة هذا البحث منهجاً تاريخياً تحليلياً فنياً، حيث حاولت ترتيب النتائج
الشعري متدرجاً من القديم إلى الحديث عارضاً بعد ذلك النتائج على محك التحليل
الفني الذي رسمت إطاره في شكل حديث يتناول بالدرس التجربة الفنية ، وموضوعات
الشعر العامة ، وخصائصه اللغوية والأسلوبية ، وطواع أبنيته الفنية . فكان الهيكل
العام لهذا البحث يقوم على بايين ينتظمان عددا من الفصول ، وقبلهما التمهيد .

أما التمهيد فقد عرضت فيه للظاهرة الرومانتيكية في الغرب وأهم خصائصها وأصدائها
في الشعر العربي وكيف انتهت آثارها إلى الشعر السعودي مكونةً بدايات
الاتجاه الابتداعي .

وأما الباب الأول فكان بعنوان الدراسة الموضوعية وفيه فصلان هما : التجربة الشعرية ، وموضوعات الشعر . ففي الفصل الأول وضحت مفهوم التجربة الشعرية ، وكيف تمثلها شعراء الاتجاه الابتداعي في أنحاء مختلفة مثل العالم النفسي ، والواقع الاجتماعي ، وعالم الطبيعة ، وعالم المرأة وعاطفة الحب .

وفي الفصل الثاني تناولت الموضوعات الشعرية التي غلبت على شعراء هذا الاتجاه مثل موضوع الطبيعة بقسميها الجامد والحي ، كالحديث عن البحر والليل والقمر ، والفجر . . الخ أو الحديث عن الطير والفراش التي تعد من مظاهر الطبيعة الحيّة ، كل هذا في المبحث الأول . وأما المبحث الثاني فقد عالجت فيه الموضوعات الذاتية مثل التأمل ، واليأس ، والشكوى ، والاعتراب ، أو المواقف المتفرعة من الموضوعات الذاتية السابقة مثل الصمت والضياع والحيرة والحرمان . . الخ .

وأما الباب الثاني وهو الدراسة الفنية ففيه ثلاثة فصول ، هي فصل البناء الفني والموسيقي ، وفصل المعجم الشعري ، وفصل الصورة الشعرية .

ففي الفصل الأول تحدثت عن البناء الداخلي للقصيدة ومحاولات الشعراء الابتداعيين في تجديده وتنويعه ، وكان هذا موضوع المبحث الأول منه ، ثم عالجت في المبحث الثاني أشكال البناء الفني والموسيقي في القصيدة العمودية ، والقصيدة الموشحة ، والقصيدة المقطعية ، كما عالجت في المبحث الثالث البناء الفني في القصيدة الحديثة .

وأما الفصل الثاني فكان موضوعه هو المعجم الشعري ، وكان المبحث الأول منه يدور حول العوامل المؤثرة في تشكيل المعجم الشعري عند الشعراء الابتداعيين ، بينما كان المبحث الثاني يدور حول مظاهر تطور هذا المعجم التي تمثلت في تجديد وظائف المفردة القديمة ، من خلال المفردتين الدينية والبيئية ، ثم تحدثت عن المفردة الحديثة أو الجديدة ، ومظاهر توظيف كلٍ منهما .

وكان المبحث الثالث من هذا الفصل يدور حول الظواهر اللغوية التي غلبت على المعجم الشعري عند شعراء هذا الاتجاه مثل ظاهرة (الألفاظ الرمزية) ، والهمس ، والإكثار من الصيغ اللغوية المتقابلة ، والتكرار ، وتوظيف الإيحاء الصوتي للألفاظ .

وكان آخر الفصول هو الفصل الثالث من الباب الثاني الذي عقدته لمعالجة الصورة الشعرية عند الشعراء الابتداعيين، فكان فيه مبحثان، أولهما عن مصادر الصورة الفنية عند شعراء هذا الاتجاه ثم بعض عناصر تكوينها . وثانيها : الخصائص الفنية للصورة الشعرية مثل الذاتية، والتوسع في استخدام المجاز ، واستخدام المعادل الموضوعي في الشعر .

وأخيراً الخاتمة التي لخصت فيها أهم ملامح البحث وأبرز ما توصلت إليه من النتائج ثم أهم التوصيات المتعلقة بالبحث .

شكر وتقدير :

ولا يفوتني قبل الفراغ من هذه المقدمة أن أنوه بجهد المشرف على هذا البحث وهو سعادة الدكتور / حمد الزايدي الذي قاسمني كثيراً من أعباء هذا العمل العلمي فكان له فضل التوجيه والمراقبة الدقيقة المستمرة ، والنقد البناء . ولقد قبست من أسلوبه العلمي ومنهجيته في البحث ما أرجو أن يكون له بالغ الأثر في مستقبل حياتي العلمية فجزاه الله عني خير الجزاء .

كما لا يفوتني أيضاً أن أتوجه بالشكر الجزيل لجامعة أم القرى ممثلة في كلية اللغة العربية بها لما خصني به أساتذتي وزملائي فيها من العون والفائدة ، فللجميع أرفع أسمى كلمات الشكر والعرفان . وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

الطالب

محمد حمود محمد حبيبي

مكة المكرمة / في ٢٧ / ٤ / ١٤١٥ هـ

التمهيد :

جاء في لسان العرب لابن منظور قوله : " وأبدع وابتدع وتبدع ، أتى يبدع قال تعالى : ﴿ ورهبانيّة ابتدعوها ﴾ (١) * . وفي تفسير ابتدعوها يقول صاحب تفسير الجلالين : " ابتدعوها أي : من قبل أنفسهم " (٢) .

" والبدعة : الحدث وما ابتدع من الدين بعد كماله وأبدعت الشيء اخترعته لاعلى مثال " (٣)

" والابداعية مصدر صناعي من الإبداع وعليه يصح قياس الابتداعية من الابتداع . وتقول العرب : أبدع الشاعر ، أي أتى بالبدع ، وعلم البديع أحد فروع البلاغة العربية ويراد بمصطلح (المدرسة الإبداعية) مجموعة الأدباء الذين لم يسيروا على صراط من سبقهم ، بل خالفوهم ، بأن أتوا بمعان وأساليب جديدة على غير مثال سبق " (٤) ، والابتداعية هي الرومانتيكية ، أما الاتباعية فهي تقابل الكلاسيكية .

ولهاتين المدرستين جذورهما الغربية التي امتدت لتصل إلى الأدب العربي الحديث ومنه تسربت إلى الشعر السعودي .

ومما لا شك فيه أن ثمة اتفاقاً في الخصائص العامة مع تباين في ظروف النشأة في كلٍ من البيئات الثلاث ؛ الأوربية ، والعربية ، والمحلية .

ومنشأ ذلك الاختلاف يعود إلى فروق بينها من حيث المرجعية الدينية ، والتقاليد الاجتماعية ، والطوابع الأدبية إضافة إلى تفاوت الشعراء فيما بينهم من حيث التزامهم بما يتعين الالتزام به من ثوابت . فظهرت سمات الاتجاه الابتداعي على أديبهم ، كما برزت في الوقت نفسه خصوصية كل بيئة على آثار أديبائها .

(١) لسان العرب ، لابن منظور لابن منظور الإفريقي المصري / دار الفكر ودار صادر / بيروت . (بلا تاريخ)

/ مادة : بدع / * سورة (الحديد) آية رقم (٢٧)

(٢) تفسير الجلالين ، مراجعة وتقديم : مروان سوار / دار المعرفة / بيروت (بلا تاريخ) ص (٧٢٣)

(٣) لسان العرب ، لابن منظور / مادة : بدع

(٤) مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر د/ نسيب الشاوي / مطابع الألف بيا الأديب - دمشق

١٩٨٠م ص (١٧)

وعندما يتتبع الباحث نشأة ذلك الاتجاه تاريخياً يجد أنه نشأ أول ما نشأ في أوروبا "حيث تعتبر الكلاسيكية أول وأقدم مذهبٍ أدبي نشأ في أوروبا بعد حركة البعث العلمي التي ابتدأت في القرن الخامس عشر الميلادي" (١)

ومن أبرز خصائص الكلاسيكية اعتمادها على العقل، إذ كان له في الأدب الكلاسيكي < السلطان المطلق > ولهذا طالما وُصف بأنه أدب عقلي (٢) وتختلف الكلاسيكية من النواحي الفنية عن الابتداعية فهي "تهدف إلى التعبير الفصيح الجيد عن المعاني الواضحة المحددة" (٣) وعليه فإنها تنفر من كل عنف أو إسراف عاطفي" (٤)

وعلى الرغم مما كان للكلاسيكية من إيجابيات فإن عدة عوامل تضافرت من أجل الإطاحة بها؛ وإقامة مذهبٍ جديد على أنقاضها . فبعض الباحثين : يراها ثورةً فنية ، أي الرومانتيكية على نظريات الفن والأدب السابقة المتمثلة في الكلاسيكية . يقول د/ إحسان عباس : " ولذلك نستطيع أن نعد النظرية الرومانطيقية ثورة للشعر الغنائي لأن المحاكاة قصرت همها على الأشخاص والعقدة الروائية ، وهذان العنصران قلماً يتوافران في الشعر الغنائي" (٥) "فقد ظل الناس زمناً طويلاً يعتقدون أن الفن نقل - محاكاة - لما في الطبيعة حتى قام من يقول : إن الفن فيض للعواطف والمشاعر ، فأخذت نظرية المحاكاة تجمع ذيوها وتنكمش وبدأت تحل محلها نظرية جديدة ترى أن الشعر والفن عامة - تشخيص تعبيرى وظهر جوته يقول : إن الفن التشخيصي هو الفن الوحيد الصادق الذي ينبعث من الشعور الداخلي الفردي الأصيل المستقل" (٦)

(١) الأدب ومذاهبه / د/ محمد مندور / دار نهضة مصر - (بلا تاريخ) ص (٤٥)

(٢) الرومانتيكية / د/ محمد غنيمي هلال / دار الثقافة - بيروت (بلا تاريخ) ص (١٣)

(٣) الأدب ومذاهبه / د/ محمد مندور / ص (٤٩)

(٤) السابق ص (٥٠)

(٥) فن الشعر / د/ إحسان عباس / ط (٤) ١٩٧٤م / دار الشروق / الأردن - عمان / ص (٢٦)

(٦) السابق ص (٢٩)

بينما يرى بعضهم أن نشأة الرومانتيكية تعود إلى هجوم أدباء القرن الثامن عشر وخاصة النصف الثاني منه حيث هاجموا حصون الكلاسيكية فمهّدوا الطريق أمام الرومانتكبيين الخُلص فيما بعد (١) .

ويرى بعضهم أن نشأتها مرتبطة بالظروف التاريخية والاجتماعية والفنية المعاصرة لها "وأنها وليدة عصر محدد المعالم واقترن ظهورها على الصعيد التاريخي والاجتماعي بالمرحلة الثورية التي افتتحتها الثورة الفرنسية ١٧٨٩م ومن ثم ظهرت الرومانسية وفي أعماقها نزعة التحرر والانطلاق وكسر القيود التي كبلت الأشكال والمضامين على حدٍ سواء ، واتجهت ناحية جديدة تخلق فيها أعمالاً فنية مطابقة لاحتياجات العصر ومطالب إنسان ما بعد الثورة الفرنسية . . . ومن هذا الجانب تعتبر الرومانسية صياغة حضارية لأزمة التناقض بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة، وأدوات الإنتاج المستخدمة التي كانت نتاجاً للتقدم العلمي، بالإضافة إلى خصوبة الحضارة الأوربية حينذاك وهي تجتاز أسرار عصر النهضة إلى عصر التنوير إلى عصر الثورات . بمعنى أن الاتجاه الرومانتيكي في أوربا : ارتبط بظروف المجتمع الأوربي السياسية، والاجتماعية والاقتصادية والفكرية والفنية " (٢)

وهناك فريق آخر من الباحثين يحيلون تلك النشأة إلى أسباب وحالات نفسية تظافرت خاصة بعد الثورة الفرنسية وانهيار مجد نابليون ، وليس هذا فحسب بل إن الرومانسية نفسها استحالت إلى حالة نفسية وُلدت بعد تلك الأحداث " (٣)

وأياً كانت الأسباب والظروف التي ساهمت بطريق مباشر أو غير مباشر في نشأة هذا الاتجاه فإنه قد أصبح ذا خصائص وسمات معينة تميز نتاج أدبائه عمّن قبلهم .

(١) الرومانتيكية د/ محمد غنيمي هلال ص (١١)

(٢) في الرومانسية والواقعية د/ حامد النساج / مكتبة غريب/القاهرة(بلا تاريخ) ص(١٠) بتصرف

(٣) الأدب ومذاهبه د/ محمد مندور ص (٦٤) بتصرف

الخصائص الفنية والموضوعية للاتجاه الرومانتيكي :

أولاً: النزعة الذاتية: فالرومانسية تجعل الفرد جديراً بعناية الأدب من ناحية ، وتعتبره منبع القيم جميعها من ناحية أخرى . حيث طالب الرومانسيون بأن يكون جوهر الفن الأدبي كجوهر الحياة عندهم هو التعبير عن النفس ؛ لأنهم يؤمنون بالعبقرية الفردية والذاتية في الفن والأدب . (١) ومن ثم كان الأدب الرومانسي ، أدباً ذاتياً فردياً لأن الكاتب يعبر فيه عن شخصيته . . . ولأن مادته مستقاة من فكرة الكاتب عن الحياة ، فليس غريباً أن نجد الرومانسيين ذاتيين في قصصهم (٢) . ومن قبل ذهب إلى هذا الرأي الدكتور/غنيمي هلال حيث يرى أن الأدب الرومانتيكي كان أدباً ثائراً يهتم بمصالح الفرد ويعتد به ، ويتصرله ضدّ مظالم المجتمع وكان ذا طابع إنساني شعبي في اختيار أشخاصه وموضوعاته ، عن المشاعر والعواطف الفردية (٣) .

وإذا ما تساءلنا عن مفهوم الفرد ومفهوم المجتمع عندهم ؛ نجد أنهم ينقسمون على المجتمع ، ويسمون بالفرد أما نقيمتهم على المجتمع فهي محصول نظرتهم إلى الفرد الذي يعتبرونه مركز الحياة ؛ ولهذا يفرّ الرومانتيكي بنفسه وخياله من واقعه إلى لون من الحياة يخلق مثالها في مخيلته ، أو يفترض ماضياً مثالياً يعمق غضبه على واقعه (٤) وهكذا يبدو التناقض واضحاً بسبب هذه النزعة الفردية بين فرديتها ، وبين كون أدبها أدباً شعبياً في اختيار أشخاصه ونماذجه من مختلف طبقات المجتمع . ولكن قبل تسديد مثل هذا الاتهام إلى الرومانتيكية ينبغي أن ندرك أنها : " لا تريد التحدث

(١) في الرومانسية والواقعية د/ حامد النساج ص(١٤) بتصرف

(٢) السابق ص٠(١٥) بتصرف

(٣) الأدب المقارن د محمد غنيمي هلال / ص (٤١) بتصرف

(٤) اتجاهات الشعر المعاصر في نجد د / حسن فهد الهويمل/ط(١) ١٤١٤هـ/نادي القصيم الأدبي - بريدة ص(٢١١)

عن الإنسان في ذاته ولا عن مشاعر الإنسان في ذاتها ، بل عن أفراد البشرية وأفراد العواطف والأحاسيس " (١) أي أنها تطرح نماذج للأفراد وأخرى للأحاسيس . " ولقد شكك الأدب الرومانتيكي في العبارة الشهيرة أن الأدب صورة للمجتمع . . . إذ لم يكن ذلك الأدب إلا استجابة لبعض النوازع الفردية للاستعاضة عن الواقع بمشاعر وخواطر تعوز الواقع ، ولكنها تكمله وتعادل بينه وبين الأماني التي يتطلع إليها المعاصرون فكان أكثره تعبيراً عما يعوز المجتمع لا عن صورة ذلك المجتمع " (٢) . وطبعي أن يتعرف بعد ذلك المطلع على الأدب من طريق معرفة حاجات ومشكلات وخصوصيات كل عصر عن هوية ذلك الأدب .

وكما لا يخلو أي اتجاه أدبي من التطرف والإفراط فقد غالى بعض الرومانتيكيين في نظرتهم إلى الإنسان واهتمامهم به أياً كان خلقه وسلوكه ، حيث نكس كبار رواد الرومانتيكية على التشريعات التي من شأنها سن العقوبات إزاء الجنح والجرائم لحفظ حقوق الإنسان ؛ وحثهم في ذلك أن المجرم في الأصل ما هو إلا ضحية مجتمعه . وأنه بريء ونقي . فطالب بعضهم أن تلغى عقوبات الإعدام - لبشاعتها - ويستعاض عنها بالبسمة معينة تكون ملازمة للمجرمين طوال حياتهم (٣) .

(١) الأدب ومذاهبه د/ محمد مندور ص (٦٩)

(٢) الرومانتيكية د/ محمد غنيمي هلال (٥٣) بتصرف

(٣) الرومانتيكية د/ هلال ص (١٤٠)

تعتبر الطبيعة في كافة الآداب الإنسانية مصدراً للشعر لا يقل أهمية عن الحياة ذاتها (١) .
ولاشك أن لرهف الحس وشبوب العاطفة عند الرومانتيكيين أثراً عظيماً في هيامهم
بالطبيعة في جميع مظاهرها ، فهم يريدون أن يستلهموها ويستوحوها أسرارها وأن
يكون أدبهم صدى للشعور الصادق بما يتجلى لأحساسهم من مناظرها (٢) .
ولاريب أن الطبيعة عند بعض الرومانسيين تمثل دوراً خطيراً في حياة الإنسان
الرومانسي على المستويين الفكري والفني ، فهي ملاذ الإنسان المفجوع في الحضارة
الصناعية ، لأنها تجسد له بكاراة الأرض العذراء وبراءة الطفولة بما يشتملان عليه من
حرية لم يعرفها سوى إنسان الغابة . . . و"الرومانطيسي لا يصف الطبيعة بأسلوب
موضوعي كما فعل الكلاسيكيون ، لأنهم لا يرونها إلا انعكاساً لما يعتري
نفوسهم من حالات . فلا يقدمون الطبيعة إلا من خلال ذواتهم" (٣) فهي
تأثرة مع ثورتهم هادئة مع هدوتهم وهي عارية في كآبتهم ، ناضرة في انشراحهم
وهم لا يتناولون الطبيعة من خلال إدراكهم الحسي ، وتناولها التناول الوصفي
الخارجي بل إنهم يشترطون على الشاعر في تعامله مع الطبيعة " أن يضيف إليها من
عاطفته ، ما يعدل منها ويبعث الحياة في جمادها . وقد كان بث الحياة في
المرثيات هو الشغل الشاغل لشعراء الرومانطيقية ونقادها " (٤)

(١) الأدب ومذاهبه د/ محمد مندور ص (٧٠)

(٢) الرومانتيكية د/ محمد غنيمي هلال / ص (١٧١)

(٣) تاريخ الشعر العربي الحديث / أحمد قيش / دار الجيل - بيروت (بلا تاريخ) / ص (١٩٠)

(٤) فن الشعر د/ إحسان عباس / ص (٣١)

وحب الطبيعة هو الذي جعل بعض الرومانتيكيين يشيدون بالريف وأهله ويختارون أبطالهم من بين الفلاحين الذين كانوا محقورين لا يتحدث عادة إليهم ولا عنهم وليست فصول الطبيعة ومناظرها سواء عند الرومانتيكيين بل يفضلون بعضها على بعض فمن بين فصول السنة يفضلون الخريف لأنه يتوافق ونفوسهم الآسية . . . كما يحب الرومانتيكيون الليل لأنه مليء بالأسرار التي لا تدرك ، ولأنه مثار الأحلام ، ويولعون بوصفه خاصة قبيل غروب القمر أو بعيدة إذ تثور خواطرهم في هدأة الكون . (١)

كما كلفوا بالظواهر الطبيعية المرعبة في أدبهم وقصصهم (٢) وفضلوا مناظر العواصف وأمواج البحار المتزامية (٣) وغيرها من المشاهد الغريبة .

ثالثاً : الخيال : استخدم الرومانتيكيون الخيال حيث اعتمدوا عليه في أدبهم بشكل واضح برز من خلال أعمالهم وبما " أن الثورة كانت طابعاً ملازماً للرومانطيقية ، ففي نشأتها كانت ثورة على الأفكار العلمية والميكانيكية التي أوجدتها الكشوف العلمية ، وثورة على انقياد الشعر لهذه الروح الرتيبة المنطقية . أو قل : هي ثورة القلب على العقل بقصد الإعلاء من شأن الشعور والعاطفة ، ونزعة إلى أن يتبين الشاعر أن خياله أسمى من العالم الآلي وأن نفسه أوسع منه مدى ، ومن خلالها يرى مالا يراه الناس في عالم جديد من خلقه ولذلك كان أعمق فرق بين الرومانطيقى والكلاسيكي في طبيعة الخيال عند كل منهما ؛ فالأول يوغل في خيال مجنح واهم يخترق به أقطار المحسوس إلى دنيا جديدة ، ويخلق بين الذكريات والأمل . . . أما الكلاسيكي فإنه دائماً يخلص لطبيعة الحدود ، راضٍ بمواضعات الحياة ، يحب اللياقة أو " مراعاة المقام " ويحرص عليها والخيال الكلاسيكي

(١) الرومانتيكية د/ هلال / (١٧٢) - (١٧٤) (بتصرف)

(٢) مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الأدب العربي الحديث / د/ نسيب الشاوي ص (١٥٨)

(٣) الرومانتيكية د/ غنيمي هلال / (١٧٢) بتصرف

ليس حراً في أن يطير أو ينطلق في عالم الأحلام وإنما ، هو خيال مركزي مجند في خدمة الواقع " (١) .

ولقد " كان نتيجة طبيعية لانطواء الرومانتيكي على نفسه وطغيان شعوره وعاطفته أن يضيق ذرعاً بعالم الحقيقة ، فيطلق لنفسه العنان في أحلام يعوض بها ما افتقده في عالم الناس من حوله ، ووجد في هذا الانطلاق إشباعاً لآماله غير المحدودة . فصار عالم خياله أحب إليه من عالم الحقيقة المحدودة ، حتى إنه لا يريد أن يهبط من ذلك العالم الذي خلقه لنفسه ولو تحققت آماله التي يحلم بها " (٢)

في الوقت الذي نجد الكلاسيكيين " طالما دعوا إلى كبح جماح الخيال وقيادته بالعقل الجماعي أو الذوق السليم كما شرحوه وقد حدا ذلك ببعضهم إلى تهجين الشعر نفسه، والخط من قدره باسم العقل لأن الفكرة الواضحة يُفضّل فيها النثر الشعر . وفي ذلك بدا تأثير "ديكارت" يتضح ، لأنه هوّن من شأن الخيال . فضعف شأنه على الأثر، بل دالت دولة الشعر الغنائي كله حتى قامت الرومانتيكية " (٣)

و"الخيال الرومانتيكي ليس استجابة لحاجة ملحة في نفس الرومانتيكي ولكنه مصدر ألم وحزن ، ويقود التأمل فيه إلى آفاق فسيحة في جوانب النفس الإنسانية يرتاع أمامها من يكتشفها " (٤)

وقد استخدم هذا المبدأ شعراء جالوا بقصائدهم في روعة واتقان هذا العالم ثم أفضى بهم تأملهم ذلك إلى عظمة الخالق المبدع ، وإن كان شعراء آخرون قد غالوا وأسرفوا في هذه النظرة وامتد بهم الشطط إلى تأليه الطبيعة نفسها .

(١) فن الشعر / د/ إحسان عباس ص (٣٨-٣٩)

(٢) الرومانتيكية / د/ محمد غنيمي هلال ص (٧٣)

(٣) الأدب المقارن / ===== ص (٣٣)

(٤) الرومانتيكية / ===== ص (٧)

و"لم يكن استخدام الرومانتيكيين للخيال ومحيئه في قصائدهم على وتيرة واحدة بل اتخذ أشكالاً مختلفة ؛ فمن ذلك نجد أن هروبهم من حاضرهم محلقيين بخيالهم في أضواء الماضي البعيد أو أنحاء المستقبل لم يقتصر على خلق صور خيالية محضة لا يستلهمون فيها سوى شعورهم ، بل امتد ذلك إلى حقائق التاريخ يضيفون عليها من ذات أنفسهم ما يوجهونها به الوجهة التي يريدون ، ويحملونها من الأفكار والآراء ما لم يكن لها ويثون فيها روحاً جديدة هي من وحي أنفسهم" (١) .

وذلك الشكل هو ما أطلق عليه الغربية الزمانية ، أما الغربية المكانية فهي مظهر آخر من مظاهر الخيال " وفيه يشعر الرومانتيكي بحاجته إلى الفرار من بيئته فيختار لنفسه بيئة أخرى يحيا فيها بروحه ، ويخلق في أجوائها بخياله ويجد فيما يتصوره من فسيح رحابها متنفساً له وعوضاً عما ضاق من بيئته التي يحيا فيها والتي لم يعد له قبل باحتمالها " (٢)

رابعا : العاطفة :

وهي ملمح مهم للغاية في مسار الاتجاه الرومانتيكي " وإذا كانت الكلاسيكية تُعنى بالمحاكاة فالرومانتيكية لا تؤمن إلا بالإبداع ، وإذا كانت الكلاسيكية تحكم العقل والمنطق فالرومانتيكية لا تحكم إلا العاطفة والحدس . إنها تعتمد على وقدة الإحساس في النفس البشرية " (٣) .

وقد "قامت الرومانتيكية على أساس الفلسفة العاطفية التي راجت في أوروبا في القرن

(١) الرومانتيكية / د/ غنيمي هلال ص (٨٤)

(٢) السابق ص (٨٧)

(٣) تاريخ الشعر العربي الحديث / أحمد قيش / دار الجيل - بيروت (بلا تاريخ) ص (١٨٩)

الثامن عشر ، وبخاصة النصف الثاني منه ، وعند هؤلاء الفلاسفة أن الفهم والشعور أساسان للإدراك . . ومن قبل كان للعاطفة مكان في فلسفة " لوك " الانجليزي و" كوندورسيه " الفرنسي . فقد قررا أن أساس ما تقوم به النفس من النشاط المبني على ما يصدر لها من الحواس منحصر في الرغبة التي يثيرها القلق ، وبها تتتابع عواطفنا وتتجدد وتتكاثر ، فتكتسب حياتنا كل مالها من معنى" (١)

وأهم عاطفة تناولها الرومانتيكيون ووقفوا أمامها طويلا هي عاطفة الحب وذلك لم يكن بجديد على الأدب بل الحديد في ذلك طريقة تناولهم لهذه العاطفة وتجسيدها . فقد اختلفت عن طرق سابقهم من حيث العمق والفلسفة والتنوع . فقد " لعب الحب دوراً كبيراً في الآداب المختلفة على مرّ العصور فكان حديث الشعراء وموضوع كثير من القصص ، ومجال مسرحيات عديدة ، ولكنه لم يبلغ في عصر من عصور الآداب الأوربية ما بلغ في عهد الرومانتيكيين " (٢)

ذلك لأن الحب أعمق العواطف الإنسانية جذورا في الكيان النفسي ، وأقربها إلى غريزة التعبير عن النفس ، وتحقيق الذات وإثباتها .

(١) الأدب المقارن د/ محمد غنيمي هلال / ص (٣٥)

(٢) الرومانتيكية / ===== / ص (١٨٣)

خامساً : الأسلوب والصورة :

أما من حيث النواحي الأسلوبية ؛ " فيحترم الرومانتيكيون قواعد الكتابة وإن كان المضمون والأفكار أهم عندهم من الأسلوب ، لكنهم يرفضون اللغة المتكلفة ويستخدمون أنغاما وألوانا جديدة ضمن إطار لغوي دقيق ينسجم مع أسرار لغتهم الأم" . (١)

ويلج الابتداعيون الغربيون على تفضيل المضمون والاعتناء به في مقابل الشكل وهذا ما جعل بعض الباحثين يراه " فارقا مهما بين الرومانطيسي والكلاسيكي فالأول يفضل المضمون على الشكل أما الثاني فيتعلق بالشكل ويحب الصورة حية واضحة محدودة والصورة متماسكة ذات حواف صلبة . أما الرومانطيسي فيهرب من الحواف الصلبة ويفضل الشكل الإيحائي محاولا أن يعيد لنا الشعور الذي يستكن في نفسه ومن أجل ذلك يورد عبارات لانهم كثيرا في بناء الشكل العام" (٢)

ونتيجة لهذا التفضيل نجد الابتداعية (الرومانطيسية) تستعمل اللغة البسيطة والألفاظ المألوفة وهي تحاول الكشف عن جمال الألفاظ الذي ابتذله الاستعمال اليومي . وحين كانت تستعمل أحيانا الغريب من اللفظ فإنها كانت تجاري رغبتها العامة في اكتشاف أساليب تعبيرية جديدة تكون أكثر تأثيراً وإدهاشاً وأعظم قدرة على استيعاب التجربة الحدسية . (٣) ومن حيث الصورة الفنية فقد عوّل الابتداعيون فيها على الخيال كثيرا ، فجاءوا بثروة من الصور والاستعارات والتشبيهات جامحة الخيال ، ومالت مع الخيال إلى الأحلام والضبابية التي تهدهدها موسيقى يسترخي لها العقل بلذة مع تفنن في تنويع الأوزان والقوافي ألقت عليها مهمة سحر القاريء ونقله إلى غيبوبة حالمة (٤) .

(١) المدخل إلى دراسة المدارس الأدبية د/ نسيب الشاوي ص (١٥٥)

(٢) فن الشعر د/ احسان عباس ص (٣٩) بتصرف

(٣) تاريخ الشعر العربي الحديث / أحمد قيش ص (١٩١)

(٤) السابق ، الصفحة ذاتها .

ومجمل القول عن الرومانتيكية : " أنك تجد شعرا يعلي من شأن التجربة الذاتية
ويتعشق المطلق ويهيم في اللامحدود ويعتمد على العاطفة العاتية الجامحة ، ويمتليء
بالأسى والكآبة والحنين إلى المجهول ، وتحس أن القصيدة من هذا النوع ترفع قناع
الألفة عن وجه الكون ، وتعري الجمال النائم للناظرين ، وتعلق بالمدهش والمعجب

الرومانتيكية في البيئة المصرية موردا الكثير من النسب الاحصائية عن الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، التي رأى أنها تمثل الأسباب المساعدة لنشأة ذلك الاتجاه في مصر (١) .

ومع التشابه الواضح في أسباب نشأة الرومانتيكية الغربية والعربية إلا أن مثل ذلك ينبغي ألا يصرَفنا إلى اختلاق الكثير من العوامل ، وأسباب النشأة . فالمهم هو الخصائص الفنية والموضوعية لهذا الاتجاه . فمتى ما توافر المناخ الجيد ، والتربة الخصبة لإنبات هذه المدرسة ؛ فذلك هو الأجدى من تقصي التحليلات والنسب الاحصائية عن السكان والمجتمع .

وما أعنيه بالمناخ الجيد والتربة الخصبة ، هو توفر عاملين مهمين ، لولاهما لما نشأت الرومانتيكية في الشعر العربي الحديث .

هذان العاملان يتمثلان في : الاستعداد النفسي للشاعر الذي يعتمد على موقفه من الناس والمجتمع ، وما ينعكس على نفسيته من أصداء نتيجة خضوعه لحالات نفسية معينة ، تجعل من ذاته مناخا خصبا للجانب النفسي ، الذي تعوّل الرومانتيكية عليه كثيرا . والعامل الثاني عامل أدبي يتعلق برغبة الشاعر في الخروج من أسر الأساليب والموضوعات المستهلكة والتوق إلى الخروج نحو مساحات فنية جديدة تهيؤها له هذه المدرسة .

وما أن نفرغ من حديث الباحثين حول أسباب النشأة وظروفها حتى نجدهم يختلفون حول ريادة هذه المدرسة ، وأي الشعراء كان أسبق من غيره .

(١) في الرومانسية والواقعية د/ حامد النساج ص (٥٣ - ٥٥) أما الأسباب الحقيقية لديه فهي تكمن في محاكاة الاستعمار على المستوى الفني والأدبي ، وطبيعة الأدب العربي الغنائية القرية من الرومانسية ، والتعبير عن أزمة التناقض بين القيم والعلاقات الاجتماعية .

حيث رأى أحدهم أسبقية جبران،^(١) بينما رأى آخرون أن جذور النشأة تعود إلى أصحاب مدرسة الديوان؛ العقاد والمازني وشكري . فيرون : أنهم قد قاموا بدور كبير في خدمة النهضة الشعرية ، وفي نشر حركة التجديد في الشعر العربي الحديث^(٢) . والخلاف حول هذه القضية لا يمكن حسمه بحصره في مجهود شخص واحد أو مدرسة بعينها أياً كان مبلغ ذلك الجهد . لأن أي اتجاه أدبي لا يمكن أن يظهر بين عشية وضحاها ، وبالتالي لا يمكن الفصل الدقيق بين اتجاه وآخر ، أو عصر أدبي سابق وآخر لاحق بتلك الدقة .

وفي ضوء ذلك كان من الأولى بالباحثين أن ينقبوا عن الإرهاصات التي كانت سبباً في إفراز تلك الاتجاهات ، بدلاً من أن يمضوا وقتهم وجهدهم في خلافات تبعدهم عن طبيعة التجديد في الأدب العربي ، وفي هذا السبيل فإننا نجد من يقول: إن شوقياً - على سبيل المثال - قد وُجد في شعره بعض من تلك الإرهاصات التجديدية الابتداعية . فقد عُرف عن شوقي ثقافته الفرنسية التي مكنته من الاطلاع على الكثير من الظواهر الابتداعية في وقت مبكر ، فوُجد في شعره كثير من القصائد التي تنزع نحو الطبيعة ، كما عرف شوقي الشعر المسرحي وكان له فضل السبق فيه . والشاعر حافظ إبراهيم الذي أكثر من قصائده التي عالج فيها الكثير من القضايا الاجتماعية ودعوته الحارة فيها إلى مساندة الفقراء والبائسين من خلال رؤية إنسانية . كما عرف مطران الشعر القصصي والملحمي والوجداني^(٣) .

وبعد هؤلاء يأتي الدور الكبير الذي اضطلعت به مدرسة الديوان ، التي كان لها فضل

(١) فن الشعر د/ احسان عباس ص (٤٥-٤٦)

(٢) الأدب العربي الحديث د/ محمد عبد المنعم خفاجي/ ط(١) ١٤٠٥ هـ مكتبة الكليات الأزهرية/ ج/ ١ / ص(١٤١)

(٣) شعراء الرابطة القلمية ، دراسات في شعر المهجر/ نادرة سراج ص(١١١)

الثورة على القيم الفنية الكلاسيكية المتمثلة في شعر المحافظين . حيث دعوا إلى قيم ومفاهيم وقضايا فنية جديدة لم تكن معروفة من قبل ، كدعوتهم إلى الوحدة الفنية ، ودعوتهم إلى التجربة الشعرية ، وإلى ضرورة التصاق الشعر بقائله وتعبيره الصادق عن وجدانه . وسواء أقدموا من النماذج ما يتوافق وتنظيراتهم أم أخفقوا في ذلك ، فلا أحد يستطيع انكار الدور البارز الذي قاموا به في مسيرة تجديد الشعر العربي الحديث .

ويبقى الدور الأكبر . هو الذي قامت به مدرسة المهجر ، وجماعة " أبللو " . حيث قامت كل منها بدور بارز ، شهدت به الخصائص الفنية التي حفلت بها دواوين شعرائها . فبعد أن قامت مدرسة الديوان بدور الوساطة الفنية، بين الكلاسيكيين والرومانتيكيين ، حملت لواء التجديد مدرسة المهجر ، لاسيما شعراء " الرابطة القلمية " الذين اشتهر عنهم كثرة تحررهم بالقياس إلى شعراء "العصبة الأندلسية" . (وواضح أن مدرسة المهجر متمثلة في شعراء " الرابطة القلمية " هي أول مدرسة في الأدب الحديث استطاع أعضاؤها أن يخرجوا دواوين من الشعر الصادق والمعبر عن نفوس أصحابه)(١) إلا أن في مثل هذا الرأي إجحاف بحق شعراء "الديوان" الذين أخرجوا أيضا دواوين من الشعر تتميز بالصدق المعبر عن الوجدان .

أما أهم الخصائص الفنية التي خلقتها مدرسة المهجر متمثلة في "الرابطة" فتتمثل فيما يلي : اطراح النسب الذي ظل المشاركة يجنحون إليه في بعض قصائدهم . . والعمل على تلاحم الأبيات واتصالها بعضها ببعض حتى تدنو من الوحدة العضوية . . والتخلص

(١) شعراء الرابطة القلمية ، دراسات في شعر المهجر / د/ نادرة سراج / ص (١١٥) .

من سيطرة الأسلوب الخطابي على الشعر . . . ومع هذا فقد أخذ عليهم فتح ميدان التجديد بدون ضوابط ، إضافة لما ظهر على بعض نماذجهم من ضعف في اللغة . (١)

أما جماعة " أبلو " كما سماها أعضاؤها الذين أسسوها بمصر عام ١٩٣٢ م ، فإنه قد كان لها أوضح الآثار التي تجلت فيها ملامح الاتجاه الابتداعي العربي الحديث . حيث أعلن أعضاؤها في بيانهم الأدبي الذي ضمنوه مجلتهم التي حملت اسم جماعتهم دعوتهم فيه إلى :

١- السمو بالشعر العربي ، وتوجيه جهود الشعراء توجيهها شريفاً .

٢- مناصرة النهضة الفنية في عالم الشعر .

٣- ترقية مستوى الشعراء مادياً ، وأدبياً ، واجتماعياً ، والدفاع عن كرامتهم . (٢)

أما أهم الملامح الابتداعية التي شاعت في نماذجهم الشعرية فهي كثيرة ، ويأتي في مقدمتها :

التجربة الشعرية : إذ لم تعد القصيدة عندهم استجابة طارئة ، أو حالة نفسية عارضة ، بل صارت تجربة تنبع من أعماق الشاعر . . . كما اهتموا بالوحدة العضوية : حيث أصبحت القصيدة عندهم عملاً فنياً متكاملًا . . . ويعد التعبير بالصورة أحد المأثورات الفنية عندهم ؛ حيث تنتقل القصيدة عند جماعة " أبلو " من تعبير بالألفاظ والجمل إلى تعبير بالصورة الشعرية . . . ومما اشتهر به شعراء هذه الجماعة هيامهم بالطبيعة حتى لتصبح عندهم الأم الرؤوم والملاذ الذي يجدون السكينة في جواره ، ولم يكن وقوفهم عند الطبيعة وهي صامتة جامدة ، بل منحوها المشاعر الإنسانية التي تغضب وتثور وتفرح

(١) الأدب الحديث، دراسات وتاريخ/د/ محمد بن سعد بن حسين/ط(٥) ١٤١١هـ مطابع الفرزدق/الرياض/ج١/ص(١٣٥)

(٢) الأدب العربي الحديث / د/ محمد عبد المنعم خفاجي ج ٢ ص(٤)

وتحنّ . . . وتُعد عاطفة الحب نزعة مهمة في شعرهم، حيث أخذوها تيارا عاطفيا يتمثل فلسفتهم العاطفية المملوءة بالحب والحرمان، والألم والعذاب والظنى . ولذلك شاعت نزعة الحرمان في الكثير من قصائدهم فكثر فيها الحزن والسقم والكآبة وكثر الحديث عن الموت والحياة ، والفناء والعدم . إلى غير ذلك من ألوان التشاؤم (١) .

وقد واكب ظهور جماعة "أبلو" الشعرية مدارس وجماعات أخرى تفرقت في أرجاء الوطن العربي " وإذا كانت المركزية التي كانت تحتلها مصر في ذلك الوقت قد ساهمت في ذبوع وشهرة جماعة "أبلو" - فإنها لم تتح الفرصة نفسها أمام المدارس الأخرى التي نشأت في تلك الفترة أو بعدها بفترة وجيزة (٢) من تلك المدارس مثلا مدرسة الفجر السودانية التي تميزت باستقلالها ، ونضجها إلى حد كبير خصوصا في مجال الشعر (٣) . ومنها أيضا رابطة الأدب الحديث التي أسسها في مصر وترأسها الشاعر إبراهيم ناجي عام ١٩٤٤م . ومع أنها كانت في مصر إلا أنها - لعوامل خاصة - لم تحظ بشهرة جماعة "أبلو" وكان لها دورها في نشر التيار الابتداعي في الشعر العربي الحديث فقد فتحت ذراعيها للأدباء من كافة أقطار الوطن العربي للمشاركة فيها، وكان من ضمن من شارك فيها الشعراء السعوديون (٤) ، محمد سعيد العامودي (١٣٢٣-١٤١١هـ) ، ومحمد العامر الرميح (١٣٤٨-١٤٠٠هـ) ، وإبراهيم فلالي (١٣٢٤-١٣٩٤هـ) .

انتهاء آثار الرومانتيكية إلى الأدب السعودي الحديث:

تلك كانت لمحة موجزة عن أهم خصائص الاتجاه الابتداعي / الرومانتيكي الفنية والموضوعية ، وظروف نشأته . وقبل الحديث عن نشأة ذلك الاتجاه في شعرنا السعودي ينبغي المرور سريعا على الحالة الفنية للشعر السعودي قبل المرحلة الابتداعية .

(١) الأدب العربي الحديث د/ محمد عبد المنعم خفاجي ج ٢ ص (٢٤-٣٤) بتصرف

(٢) / (٣) / الابتداعية في الشعر العربي الحديث د/ تاج السر حسن/ ط (١) ١٩٩٢م / دار الجيل / بيروت / ص (١٦٧)

(٤) في الشعر السعودي المعاصر د/ فوزي سعد عيسى / ١٩٩٠م / دار المعرفة الجامعية / الاسكندرية / ص (٣٣) نقل عن =

ويجمع دارسو الشعر السعودي الحديث على أنه قد مر بثلاث مراحل . إلا أنهم يختلفون حول مسميات تلك المراحل ، فيرى بعضهم أن المرحلة الأولى هي الكلاسيكية الميتة وبعدها الكلاسيكية الحية ثم المرحلة الرومانسية (١) .

ويرى بعضهم أن المرحلة الأولى هي المحافظة والثانية المحافظة المحددة والثالثة المحددة (٢)؛ . والتخوم التاريخية التقريبية لهذه المراحل الثلاث هي : أن الأولى من بداية القرن الثالث بعد الألف الهجري إلى نهاية الخمسينيات من القرن الرابع ، والثانية من بداية الثلاثينيات إلى بداية السبعينيات، بينما المرحلة الأخيرة تمتد إلى عصرنا الحاضر .

ففي المرحلة الأولى "تميز الشعراء فيها بمحاكاة القدماء في أساليبهم ومضامينهم الشعرية ، وترسم خطاهم في صور البيان وألوان البديع" (٣) وأهم سماتهم الأسلوبية هي "الديباجة الرصينة . . وفخامة اللفظ وجزالته . . وكثرة الحوشي الغريب فيه . . وذوبان الشخصية الأدبية . . والطين والإثارة والإسهاب . . وهم إن تميزوا بصفاء الطبع الشعري، والتدفق العفوي، وطول النفس إلا أن ذلك أفقدهم الوحدة الموضوعية . . وواضح تأثرهم بالقدماء في الموسيقى واللغة ، والصورة ، حيث انداحت إلى شعرهم التشبيهات المكرورة منذ العصر الجاهلي فالمرأة عندهم الظبي والغزال ووجهها الشمس وقدما كقضيب البان" (٤) وأوضح سمات الاتجاه المحافظ في المضمون العناية بالأغراض القديمة، كالمدح والرثاء، ونحوها

= (أدباء من السعودية) د يوسف نوفل / ١٤٠٣هـ / دار العلوم / الرياض / ص (٩٤)

(١) التيارات الأدبية في قلب الجزيرة العربية / عبد الله عبد الجبار / ١٩٥٩م / معهد الدراسات العربية العالية ص (٢٤٩)

(٢) الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية د/ عبد الله الحامد / ط (٢) دار الكتاب السعودي / الرياض ص (٦١)

(٣) التيارات الأدبية / عبد الله عبد الجبار ص (٢٤٩)

(٤) الشعر الحديث في المملكة د/ عبد الله الحامد ص (٦٤ - ٨٧) بتصرف

دون الخروج عنها إلى الأغراض التي شاعت في شعرنا العربي الحديث. على أن العناية بهذه الموضوعات رافقتها عناية كبرى بالأفكار التقليدية التي غلفتها الأزمنة القديمة (١)

ومن شعراء هذه المرحلة الشيخ سليمان بن سحمان (١٢٧٢-١٣٥٠هـ)، (٢) وعبد العزيز بن عبد اللطيف آل مبارك (١٣١٠-١٣٥٩هـ)، وعبد العزيز بن حمد آل مبارك (١٢٧٩-١٣٥٩هـ)، (٣) وعلي بن محمد السنوسي (١٣١٥-١٣٦٣هـ) ومن شعر الأخير قوله :

عبد العزيز أدام الله دولته	في المشرقين إلى أن تنقضي الدهر
ولم يدع من خصال المجد منقبة	لناشيء من بني الأيام تعتبر
وأحمل الذكر من كل الملوك فما	يحلو الحديث بهم يوماً وإن ذكروا
ومفرد بالمعالي جاء منحصراً	في نعته المبتدا المرفوع والخبر
وجازم الفعل والماضي بظاهره	ومن سواه ضمير جاء يستتر
والحذف والنقص من صرف البناء إذا	ما جاء فهو على شأنه ينحصر

فالإحالة والإغراق ، والإطلاق ، والتعميم ، وترسم نهج القدماء ، وانعدام ذاتية الأديب والإشادة بالحكام وشيوع الكلمات الميتة ، والتعبيرات المحنطة ، ومصطلحات النحو الجافة كالمبتدأ والخبر ، والظاهر والمضمر ، والجازم والفعل والنعته . . الخ كلها سمات للكلاسيكية الميتة نراها بوضوح في تلك الأبيات " (٤) .

" والإيجابية الكبرى التي يمكن الخروج بها من شعر هذه المرحلة هو ما قام به المتأخرون من شعرائها - خاصة ابن عثيمين (١٢٧٠-١٣٦٣هـ) والعمري (١٢٨٠-١٣٥٠هـ) -

(١) السابق ص (٨٨ - ٩٦) بتصرف .

(٢) التيارات الأدبية / عبد الله عبد الجبار / ص (٢٥١)

(٣) الأدب العربي المعاصر في الجزيرة العربية ، الشعر في شرقي الجزيرة / د / عبد الله آل مبارك / ط (٢) / ١٣٩٦هـ
مطبعة الجبلاوي ، ص (٢٦)

(٤) التيارات الأدبية / عبد الله عبد الجبار / ص (٢٥٠)

حيث أعادا القوة إلى الشعر فكان لهما دور البارودي في مصر ، فقد خلصا الأدب من الاتكاء على التقليد .^(١) مما سهل مهمة الشعراء من بعدهم الذين لم يكتفوا بربط الشعر بعصوره الزاهية وحسب ، بل أخذوا يكتبون شعرا تنتسم فيه عبقاً من التفاعل مع المذاهب الشعرية الجديدة .

أما المرحلة الوسطى أو الثانية فقد تميز شعراؤها بالحذر من القيام بعمل جرى لم يقدم عليه أسلافهم ، إضافة إلى أنه لم تتهيأ لهم من الفرص في وقتهم ذلك ما تهيأت به في المرحلة الابتداعية .

ويعدد الاستاذ / عبد الله عبد الجبار (٢) أهم خصائص هذه المرحلة التي تتمثل في : استعدادهم الفطري للقريض حيث بدت مواهبهم القوية خلافا لضعفها عند المقلدين ، ورقي ذوقهم الشعري عن سابقهم ومحافظةهم على عمود الشعر العربي ، وعدم استقلال شخصياتهم الأدبية استقلالاً تاماً ولكن يمكن القول بأن بداية ظهور الشخصية كانت لديهم عن طريق بعض الأفكار الخاصة التي عالجوها ، ومن حيث موضوعاتهم لانجد تميزاً واضحاً يفصلهم عن موضوعات المقلدين فقد نظموا في نفس الموضوعات والأغراض تقريباً سوى بعض الموضوعات المستحدثة التي استجدت في عصرهم . إلا أنه ينبغي الإشارة بمواكبتهم " الألم والجرح الناغر في الروح العربي ، . . . والتصاق أغلبهم بشؤون مجتمعهم ، يناقشون مشكلاته ويتحدثون عن قضاياها . . . ومواكبتهم حركة تطور المجتمع والثقافة والتعليم . . ."^(٣)

"وهم في مدحهم لا يغالون غلو المقلدين ولا يكثرون ، ومن شعر المديح قول محمد بن علي السنوسي (١٣٤٢هـ) :

(١) الشعر الحديث في المملكة / د/ عبد الله الحامد ص (٦٣) بتصرف

(٢) التيارات الأدبية / عبد الله عبد الجبار ص (٢٦١-٢٦٢) بتصرف

(٣) الشعر الحديث في المملكة / د/ عبد الله الحامد ص (١١٢-١١٥)

ياصانع المجد في أرجاء مملكة
 خضراء كالواحة الخضراء بالنعم
 أشغلت فكرك بالتفكير في غدها
 ويومها وسهرت الليل لم تنم
 أغدقتها وبذرت البذر وانهمرت
 يدك كالسيل فياضا وكالديم*
 ويحاولون أحيانا أن يكون الإحساس منبع شعرهم ، فيوفقون كما في قول
 (السابق) :

راعني روعة كأنني لم أسـ
 مع بميت ولم أزر قط قبرا
 واستفاض الأسي يمزق أحشا
 ئي وروحي ويعصر القلب عصرا
 يا صديقي ما كان أعظم رزئي
 بك في رحلتي غدوا ومسرى
 كنت في خاطري رجاء فأصبح
 ست عزاء وصرت طيفا وذكرى
 يخل الدهر أن أراك عيـانا
 عائدا أجتلي محياك بشـرا**

- حيث يُلاحظ - الصدق والعمق والسهولة في الأسلوب التي لا يستطيعها المقلدون ،
 الذين يرون أن الكواكب انتشرت ، والسماء أظلمت " (١) ، ومن النماذج القريبة من
 ذلك مرثيات العواد (١٣٢٠هـ) والزمخشري (١٣٣٢هـ) وبكائيات القنديل (١٣٢٩هـ) (٢) .
 وعند مقارنة موضوعات المرحلة الثانية / المرحلة - الوسيطة - بموضوعات المرحلة
 السابقة ، يتبين بوضوح خروجهم على النسق التقليدي في بعض الموضوعات ذلك
 الخروج الذي لم يصل حد الابتداع ولكنه كان له الأثر الكبير في ظهور الملامح
 الابتداعية فيما بعد .

* الأعمال الكاملة للسوسي ديوان (القلائد) قصيدة (جامعة سعود) ص (٢٩٠)

** السابق ، قصيدة (دمعة وفاء) ص (٢٨٥)

(١) الشعر الحديث في المملكة د/ عبد الله النحامد ص (١١٢)

(٢) التيارات الأدبية / عبد الله عبد الجبار ص (٢٦٤-٢٦٨) بتصرف

حيث كانت تجديداتهم - البسيطة - بمثابة تمهيد للحركة الابتداعية اللاحقة ، والتي لم تكن بطبيعة الحال - نبأ شيطانيا - منبأ بل استفادت كثيرا من الإرهاصات السابقة إذ أن أغلب الأسماء الشعرية في تلك المرحلة هي الأسماء التي مثلت الاتجاه الابتداعي ؛ حيث كانت هذه المرحلة - الثانية - تمثل شعر البدايات لدى كلٍ منهم قبل أن يفتحوها على التجارب العربية المعاصرة ويتأثروا بها أو غيرها ، فاجتمعت لشعرائها عدة عوامل ؛ داخلية وخارجية ، فتحت أذهانهم وصقلت مواهبهم .

وأصبح لديهم وعي بمفهوم الشعر ، وأصبحوا ينادون بأشياء لم يعرفها سابقوهم من الشعراء ، وكان هذا الوعي الجديد بالعملية الشعرية ؛ بمثابة الشرارة التي أشعلت لهب الثورة على الفهم التقليدي الساذج حيال التجربة الشعرية ، وبدأ الصراع حول " سر الجمال في الصورة والدعوة إلى الوحدة العضوية ، لقد تعددت تعاريف الأدب وتحديد رسالته وسر جماله وقد أجمع أدباء الثورة أن الأدب أكبر من التسلية والترفيه ، وأنه لا بد أن يتفاعل مع الإنسان المعاصر ، ويعبر عن واقع ثقافته وبيئته وينطق برسالته دون أن يتقيد الأديب بالأشكال والمضامين القديمة متى ما كانت وسيلة لتأدية رسالة الأدب وقد أعلن أدباء الثورة الأدبية ثورتهم على كل المفاهيم الشعرية التي لا تتماشى مع العصر في نظرهم ، ومن مفاهيم الشعر عندهم مقاله العواد : (إن مقياس الشعر الصحيح والشعر الحي هو أن يغمر النفس بالإعجاب ويحفزها إلى إفاضة الثناء على الشاعر حين يقرأه القارئ وهو مسترسل في عالم النفس التي تقدر القوة ، وتؤمن بعظمة الصدق ، وروعة الفن ، وهو ذلك الذي يستشف الفكر من وراء نغماته

وموسيقاه أجمل معابر النفس الإنسانية إلى آفاق الكمال البشري " ولا يعني الشعر أن يكون " الفاظاً ومعاني وإنما الشعر أمر آخر وراء الألفاظ والمعاني وفوق الأفكار والتعابير " (١) .

ويضيف العواد متحدثاً عن موضوع الشعر قائلاً : "إن موضوع الشعر هو الحياة العامة بأسرها ، وأصل ما فيها - في رأينا - هو الطبيعة ، وأعمق ما في الطبيعة هو الإنسان . . . فهو الموضوع الأخرى بالعناية والدرس " (٢) .

وبهذا الوعي الجديد بدأت ملامح المرحلة الثالثة الابتداعية في التشكل " حيث أخذ الشعراء الشباب بهذا البريق المتموج . . . وشدهم هذا اللون الذي يلذ مذاقه ويعذب سماعه . . . وتقاطرت تلك التجارب الجديدة من كل أفق وتدافع الشعراء الشباب يحوسون خلال تلك المعطيات . . . يتفحصون أشكالها وألوانها . لقد عرفوا أن أشياء كثيرة قد فاتتهم وأنهم بتجاربهم الماضية قد عطلوا الكثير من رسالة الشعر . . . وتنفس الشعراء الشباب بشيء من حرية البناء الفني " (٣)

وذلك لأن عوامل عدة تضافرت من أجل ترسيخ هذا الاتجاه الجديد يأتي في مقدمتها: تطور وسائل الإعلام ، وانتشار حركة التعليم ، ووجود المؤسسات الأدبية ، يضاف إلى ذلك العوامل الذاتية لدى الشعراء أنفسهم ؛ كالأستعداد الذاتي لدى كل فئة من الأدباء التي كانت تطمح إلى إحداث نهضة حقيقية تقوم على استيعاب المفاهيم العصرية التي لا تتناقض مع المفاهيم الإسلامية الصحيحة ولكنها تتأثر بالروح الحضاري

(١) الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد د/ إبراهيم الفوزان / ط (١) ١٤٠١ هـ مكتبة الخانجي / القاهرة /

ج ٣ ص (٩٤٣) ، وانظر أيضاً ديوان العواد/الجزء الثاني/ ديوان في الأفق اللهب ص (٦٢)

(٢) ديوان العواد الجزء الأول (أماس وأطلاس) / ط (٣) ١٣٩٩ هـ / دار العالم العربي ، ص (١٠-١١)

(٣) اتجاهات الشعر المعاصر في نجد د/ حسن فهد الهويمل ص (٢١٧)

الحديث ، وتهدف فيما تهدف إليه إلى إشادة صرح شعري حديث له خصائصه وملاحظه الفنية المستقلة (١)٠

ويضاف إلى هذا العامل عامل قريب منه هو المزاج الانطوائي الذي يفرض على بعض الفنانين أن يعيشوا في أبراجهم العاجية ويتقوقعوا داخل نفوسهم مما جعلها بيئة خصبة لنمو الرومانتيكية وعاملا مهما لا يمكن اغفاله (٢) ، غير أن أهم عامل في تصوري من حيث عمق تأثيره هو؛ الثقافة الوافدة ، خاصة المدارس الابتداعية العربية "حيث استطاعت هذه الثقافات المختلفة الوافدة أن تجد طريقها إلى المكتبات الخاصة لتلك الفئة ، وتترك بعض سماتها وأصباغها على شعر بعضهم أونثره . هذا بالإضافة إلى اتصال بعض الشعراء المباشر ببعض تلك المدارس (٣)٠

ومن خلال تضافر تلك العوامل مجتمعة أخذت ملامح الاتجاه الابتداعي في الشعر السعودي الحديث تظهر بوضوح تام ، واستطاع شعراؤنا مسامرة أقرانهم في الأقطار العربية الأخرى .

(١) الشعر الحديث في الحجاز / عبد الرحيم أبو بكر/ دار المريخ - الرياض (بلا تاريخ) ، ص (٢٦٩)

(٢) التيارات الأدبية / عبد الله عبد الجبار ص (٢٧٥)

(٣) الشعر الحديث في الحجاز / عبد الرحيم أبو بكر ص (٢٧٠)

الباب الأول

الدراسة الموضوعية

الفصل الأول : التجربة الشعرية

الفصل الثاني : الموضوعات الشعرية

الفصل الأول

التجربة الشعرية

لقد تحدث الشعراء عن معاناتهم لعملية تأليف الشعر، وعن الصعوبة التي يلاقيها من يروم هذا العمل لطول سلمه، كما حدثنا النقاد عن المزاولة وطول الملابس، ولكن الأولين كانوا يحدثونا عن صعوبة عملية التأليف وكتابة الشعر ذاتها، كما أن الآخرين تكلموا عن الطريقة التي تهون من هذا الأمر على الشاعر، وتخفف من هذه الصعوبة، أما التجربة الشعرية بحسب الفهم الحديث، وفردية هذه التجربة فلم يولها أحد عناية خاصة (١)، شأنها شأن الكثير من القضايا النقدية التي أحدثت، أو التي اتخذت لها أصولاً وجزوراً في النقد العربي القديم "وموضوع التجربة الشعرية لا يزال من الموضوعات المبهمة الغامضة، ربما بسبب خضوعه في التحديد لاتجاه الناقد الباحث، هذا إلى صعوبة التحديد الواضح فيه باعتباره مبحثاً من المباحث الجمالية . إذ أن التجربة الشعرية عملية خلق أدبي يتم فيها امتزاج كامل بين الذات والموضوع . وعلى هذا ففي التجربة الشعرية أكثر من مستوى تعبيرى، فهناك المستوى المادي باعتبارها مكونات حسية مدركة، والمستوى النفسي باعتبار ما يتصل بالمكونات الحسية من انفعالات مصاحبة، ثم هناك المستوى الواعي وهو الخاص بعملية التنظيم والتحديد والحصر" (٢) .

ويمثل العنصر الذاتي فيها أهمية كبيرة من حيث دلالاته على ثراء وجودة تلك التجربة من ضحالتها . ومن خلال ارتباطه بعناصر "ترجع في الأساس إلى اقتناع الشاعر

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي د / عز الدين إسماعيل / ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م - دار الفكر العربي ، ص (٣٠٩)

(٢) لغة الشعر العربي الحديث د/السعيد الورقي/ط(٣) ١٩٨٤م/دار النهضة العربية، بيروت/ص (٥٤-٥٦) بتصرف

وإخلاصه ، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم وأمر آخر يتعلق بهذه الذاتية ، هو مدى اتضاح التجربة نفسها لدى الشاعر، والشاعر الحق هو الذي تتضح في نفسه تجربته ويقف على أجزائها بفكره ويرتبها ترتيبا قبل أن يفكر في الكتابة " (١) .

"ومهما تكن التجربة عاطفية شعورية فإنها لاتعزف قط عن الفكر الذي يصحبها ، وينظمها ، ويساعد على تأمل الشاعر فيها " (٢) .

ونظرا لما للتجربة الشعرية من أهمية نبعت من خلال تداخل العناصر الفنية الداخلة في تشكيلها وبلورتها - كما سيتضح ذلك فيما بعد - فإن ذلك جعل بعض النقاد يتخذونها مقياسا نقديا مهما . بل أول " مقياس للتعرف على درجة القصيد ومعرفة التوفيق الذي بلغه الشاعر في التعبير عن تجربته تعبيراً حيا صادقا قويا . . . فالتجربة الشعرية هي الحالة التي تلبس الشاعر ، وتوجه باصبرته أو ذهنه أو بصيرته إلى موضوع من موضوعات ، أو واقعة من واقعات الدنيا أو مرائي الوجود ، وتؤثر فيه تأثيرا قويا ، تدفعه في وعي أو غير وعي إلى الإعراب عما يرى أو يشهد أو يتأمل " (٣) ويعلل السحرتي رأيه السابق "بأن القيمة الفنية للقصيد تنحصر في درجة التواءم بين التجربة والصياغة ، أو بمعنى آخر اتساق الثوب الشعري مع التجربة ، وتفصيله على قدها ، فلا يكون فضفاضا ولاقصيرا معريا" (٤) .

وفيما بين السحرتي أهمية عنصر الصياغة نجد غيره ينص صراحة على التعميم أكثر

(١) النقد الأدبي / محمد غنيمي هلال ص (٣٦٣) بتصرف

(٢) السابق ، الصفحة ذاتها .

(٣) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث / مصطفى السحرتي/ ط (٢) ١٤٠٤ هـ مكتبة تهامة - جدة ، ص (٢٩)

(٤) السابق ص (٣٠)

حينما يرى : " أن لكل تجربة شعرية عناصر مختلفة من فكرية وخيالية وعاطفية ٠٠٠ إضافة إلى قوة الإيحاء والتعبير " (١) بينما يرى غيرهما أنه " يتداخل في تكوين التجربة الشعرية عناصر الذات والموضوع والخيال والعاطفة والإحساس والفكر والموسيقى والصورة واللغة وتقنية البناء " (٢) .

وإذا كان الحديث عن التجربة حديثا عن العناصر الفنية الأخرى في العمل الأدبي فما المقصود بها ؟ أهى عملية الصياغة نفسها ؟ أم هي صدق الإحساس والشعور عندما يلتقط الشاعر منظرا لا يراه غيره أو لا يحس به كإحساسه هو به ؟ أم أنها مدى ملائمة الوسيلة الفنية لذلك المنظر وحسن نقله والتأثير به على المتلقي ؟ أو أنها في النهاية ذلك المزيج من العناصر الفنية المشتركة التي تشكل الخط التعبيري والفني الذي يسلكه الكاتب ؟ ثم إذا كانت هي هذا الشكل الأخير فما جدوى البحث في اللغة الشعرية التي يتظافر في تشكيلها - هي الأخرى - عدة عناصر فنية أخرى ؟ ومع كل ذلك التداخل ؛ فإن مفهوم مدرسة الديوان للتجربة الشعرية يظل من أول المفاهيم المجدية في تحديد ملامح التجربة . حيث أوضحت تلك الجدوى ملموسة عند من جاء بعدهم وتأثر بهم فقد " طالب أصحاب هذه المدرسة بأن يكون الشعر الغنائي تعبيرا عن الوجدان الفردي واهتموا بالنظر إلى < من قال لا إلى ما قيل > فكل شعر تظهر فيه شخصية قائله فهو الشعر الجيد ، وما عداه مما تختفي فيه شخصية الشاعر إنما هو من لغو الكلام مهما كان يحمل بين طياته من جيد القول

(١) النقد الأدبي / د/ محمد غنيمي هلال / ص (٣٦٤)

(٢) عن اللغة والأدب والنقد، رؤية تاريخية ٠٠ رؤية فنية د/ محمد أحمد العزب/المركز العربي للثقافة والعلوم - بيروت (بلا تاريخ) ، ص (٣٦٧)

وجليل المعاني ، فأساس الحكم بعظمة شاعر عند شعراء مدرسة الديوان هو ظهور شخصية الشاعر في شعره وصدقه في الإحساس والتعبير" (١) . وعلى الرغم من صعوبة البحث في ميدان التجربة الشعرية لتداخلها مع أغلب عناصر الشعر الفنية الأخرى إلا أن بعض النقاد بسط الحديث عنها وقربها في شكل محسوس كي تكون أوضح في ذهن القارئ ، على نحو ما عمله د/ شوقي ضيف (٢) الذي يقول : " ليس كل ما ينظمه الشعراء من شعر يعد تجربة شعرية كاملة ، إذ لا بد للتجربة من مواد كثيرة تستوفيها ، حتى تصبح عملا شعريا تاما ، وهي مواد مردها إلى أنها حدث له بدء ونهاية ؛ حدث قائم بذاته له تميزه وله طوابعه وصفاته التي تشيع فيه والتي تشخصه ، بحيث إذا قرأه أو سمعه أحد تراءى له في صورة بيئة وعلى شاكلة لم يسبق أن قرأها أو سمع بها . . . لأن التجربة بناء كبير يتألف من جزئيات ، يعقب بعضها بعضا في حريّة موفورة ، وكل جزء يؤدي إلى ما بعده ، ولكل جزء وضوحه ، ووظيفته في تماسك البناء الكلي وتناسقه ، حتى نصل إلى نهايته فنحس أحساسا بينا أن الشاعر قام بتجربة متكاملة أدتها القصيدة كلها من فاتحتها إلى خاتمتها " .

ويستطرد د/ ضيف (٣) قائلا : " فليست التجربة الشعرية إذن عملا سهلا ، بل هي عمل صعب ، لأنها خلق وإيجاد لحدث شعري وجداني ؛ حدث يتدرج فيه الشاعر خطوة خطوة . . . ولا يسد للشاعر أثناء ذلك كله من أن يضغط على نفسه وعقله حتى يستخرج منهما الأحاسيس والأفكار الحبيسة ، وحتى تنبض تجربته بالحياة .

(١) تطور القصيدة الغنائية في مصر د/ حسن الكبير/ دار الفكر العربي - مصر / (بلا تاريخ) ، ص (٢٦٢)

(٢) في النقد الأدبي د/ شوقي ضيف / ط (٢) دار المعارف بمصر ، ص (١٣٨-١٥٢) بتصرف

(٣) السابق ، الصفحات ذاتها .

إنه خالق تجربته ، ولا بد له أن يعاني فيها من حين تخلقها في قلبه إلى حين اكتمالها ،
يعاني في معانيها وفي لغتها وإيقاعاتها

وعلى هذا النحو تصبح القصيدة قطاعا من حياة الشاعر النفسية والعقلية ، قطاعا يشبه
أتم الشبه دوامة منعزلة على سطح النهر الكبير للحياة ، قد تركزت فيها وتجمعت
طاقته الشعورية والذهنية ، ليعبر عن تجربة لا يشاركه فيها غيره . (١)

كما تحدث د/ ضيف عن عناصر التجربة التي تحدث عنها غيره من الباحثين إلا أنه
أضاف أهمية عنصر الموسيقى في التجربة الشعرية ودوره الدلالي ؛ فيرى أن الشعراء
لا يستخدمون الموسيقى في قصائدهم لغرض الطرب فحسب ، وإنما لتلافي النقص في
تعبيرهم (٢)

ولذلك نجد أن من الشعر ما يموت مع موت قائله ، أو انقضاء مناسبته ، ولا يبقى له
من قيمه إلا النواحي التاريخية . ونجد أن بالمقابل شعرا يظل مشعا متوهجا مهما
تعاقبت عليه القرون . وهذه الحقيقة هي التي وعها الشعراء الابتداعيون ، حيث
ركزوا على عناصر التجربة من صدق ، ولغة معبرة ، وصورة مجسدة ، وترتيب
منطقي لا يخرج عن الوحدة الفنية .

ولم يعد اهتمامهم بضخامة الموضوع أو بأهمية الحدث يماثل اهتمامهم بعملية
الصياغة الشعرية ، والخروج منها بتجارب حية نابضة بالحوية والمتعة . فجعلوا
شعرهم مرآة صادقة لمشاعرهم ، لأن المشاعر المزيفة التي إن انطلت برهة من الزمن
على فئة من العقول فإن ذلك سرعان ما ينكشف ، إذ لا يبقى في النهاية غير الصحيح .

(١) السابق ص (١٣٨-١٥٢) بتصرف

(٢) السابق ، الصفحات ذاتها ، بتصرف .

وعند تتبع التجربة في الشعر السعودي نجدها وخاصة في مراحلها الأولى تكاد تكون غير متحققة بهذا المفهوم ، فما أن يبدأ الباحث القبض على عناصرها الأولى حتى يجد أن من أهم خصائص الشعر السعودي في مرحلته الكلاسيكية " انعدام شخصية الشاعر الفنية ، فالواحد من هؤلاء لا يصور ما يعتلج في صدره من عواطف وأحاسيس ، وخواطر وأفكار ، وإنما يستمد من ذاكرته القوية رواسب قديمة ، وتعبيرات عتيقة بليت من كثرة الترداد ، ولا تتلاءم مع العصر الذي نعيش فيه فشعر هذه المدرسة إذن نسخ مكرورة رديئة بل مشوهة للشعر القديم وبخاصة عصور التأخر والانحطاط . لذا فهو خال من النبض والحركة والحياة " (١) وبقدر ما أكثر الشعراء في شعر المناسبات والمديح ، قصروا في الشعر (الذاتي) الذي يتحدثون به عما يتبض في أفئدتهم ، ومن يحيط بهم من أهل أو أصدقاء أو أقارب ، وعلى كثرة شعر المحافظين ، يندر فيه الذاتي الذي يتحدث فيه الشاعر عن نفسه وأسرته ، لقد عاش غيرنا متأثراً بشوقي الذي جدد مذهب (الغيرية) في الشعر العربي الحديث ، وعاش لغيره منه أوفى نصيب، وإن كانت الغيرية إذا انصهر فيها الشاعر بالحياة والأحياء مما يثري الأدب وينهض به . وما روائع الأدب الملحمي والتمثيلي عند الأمم إلا فيضاً منها . ولكن غيرية شعرائنا من نوع آخر . وفؤاد شاكر (١٣٢٢-١٣٩٤هـ) ، والغزاوي (١٣١٨-١٤٠١هـ) من بعده من أكثر الشعراء إهمالاً للشعر الذاتي وما يتصل بالذات والأقارب والأهل والأصدقاء . (٢)

وإذا فقدت التجربة الشعرية أهم عناصرها في شعر المحافظين وهو عنصر الأحاسيس والمشاعر، فمن الطبيعي أن تنهالك باقي العناصر الأخرى في التجربة لديهم ، لا سيما أن

(١) التيارات الأدبية / عبد الله عبد الجبار ص (٢٤٩)

(٢) الشعر الحديث في المملكة د / عبد الله الحامد ص (٩٣)

لغتهم وصورهم ومعانيهم لازالت تحت وطأة تأثير العصور الفنية السابقة لهم .
ولا يختلف الأمر كثيرا عند شعراء المرحلة التالية لهم ، حيث لم تظهر لهم تجارب
شعرية يمكن الاعتداد بها ، وإنما بدأت تظهر بواكير ملامح التجربة الذاتية لديهم أو ما
يمكن اعتباره إرهاصات أولية لشعر قد يُظفر فيه في يوم من الأيام بتجربة شعرية .
" وأكثر الشعراء لا تظهر شخصياتهم في أدبهم ولكن ربما وُفق بعضهم إلى حقائق
باقية ، وربما عالجوا أفكارا خاصة نبتت من عقولهم وقلوبهم وصبوها في ذلك
الإطار الكلاسيكي وهذا ما أعبر عنه بظهور الشخصية الأدبية . وهؤلاء هم خير
شعراء الكلاسيكية الحية كحسين عرب (١٣٣٨هـ) " (١)

وظهور هذه الشخصية الأدبية في نتاج بعض شعراء تلك المرحلة كان بمثابة الشرارة
التي أشعلت روح البحث عن التميز والخصوصية . والظهور بلامح جديدة تميز
العصر الذي كتب فيه ذلك الشعر عن العصر الذي سبقه .

وتزامن ذلك مع توثب شباب طموح متسلح بالإصرار والانفتاح المعرفي على التجارب
الشعرية المواكبة في العالم العربي ، مما جعل الدعوة تنطلق جديدة وقوية إلى نبذ
الكثير من الهياكل الأدبية القديمة والاستعاضة عنها بما جد واستحدث .

وكان العواد - بطبيعة الحال- هو زعيم هذه الدعوة التجديدية . حيث كان يقوم
بدور مزدوج بين التنظير للأدب الجديد وتقديم نماذجه الإبداعية كتطبيق لما يدعو له
" وإذا أنعمنا النظر في شعر العواد . ألفينا أكثره شعرا ذهنيا يغلب عليه التأمل الذاتي
والتزوع الفلسفي . ولانكاد نجد فيه عاطفة أو إحساسا عميقا إلا فيما ندر وهو في
هذا يشبه أستاذه العقاد . . . إن العواد في شعره ، قد يعمق تفكيره وقد يخلط في

(١) التيارات الأدبية / عبد الله عبد الجبار ص (٢٦٢)

أشعاره بين خواطره الذهنية وتهويماته الرومانسية ويتأرجح فيها بين الإقبال والإدبار والتفاؤل والتشاؤم ، ويخيل إليه بذلك أنه يبني شيئاً جديداً في أدبنا الحديث ، ولكن شيئاً هاما تفتقده في شاعريته، وهذا الشيء هو وهج الشعر وجمال موسيقاه هو الكهرباء التي تهزنا " ٠٠٠ (١)

والعواد لم يكن حصيلة مدرسة واحدة هي مدرسة الديوان أو التجديد الذهني فهو قد نادى بأفكار أكثر من مدرسة أدبية " فالعواد حصيلة امتزاج مدرستي الديوان وجماعة أبلو ؛ يدعو إلى نبذ شعر المديح والمناسبات لأنه شعر يفتقد الصدق ، ويقدم الفردية ويشيد بالوجدان ، الذي يستكنه أسرار نفس الفنان ، ويعبر عن خوالجها " ٠٠٠ (٢)

وفي تصوري أن تجربة العواد الموصوفة بالفكر والعقل تحتاج إلى إعادة نظر فيها إذ هي حكم عام .

فلا بد من الإحاطة بالظروف التاريخية والثقافية والاجتماعية التي كانت تمثل أهم منطلقات الشاعر العواد قبل أن تصدر أحكامنا على شعره ؛ ومن ثم نخولنا ذلك إلى بناء حكم دقيق عن شعر ذلك الرائد . إذ لا ينبغي أن نحكم العواد فنياً كما نحكم أي شاعر متأخر ؛ لأن هذا الرجل له مكانته ودوره الخطير في تحويل المسار الفني للتجربة الشعرية الابتداعية السعودية .

" ولا يستطيع المتابع لمسيرة الشعر السعودي أن يُغفل الدور الريادي الكبير الذي اضطلع به محمد حسن عواد ، فقد سبق شعراء جيله في الدعوة إلى التجديد وتجريب

(١) التيارات الأدبية / عبد الله عبد الجبار ص (٢٩٢)

(٢) الشعر الحديث في المملكة د/ عبد الله الحامد ص (١٢٣)

أشكال شعرية جديدة وذلك في كتابه <خواطر مصرحة > وفي مقالاته الكثيرة ، وفي بعض مقدمات دواوينه ، وذلك في وقت لم يكن المناخ الأدبي في المملكة العربية السعودية مهيباً لمثل هذه الدعوات التجديدية ، فقبولت بهجوم حاد ، ومعارضة قوية من قبل المحافظين (١) .

وطبعيٌّ أن لا يكون التطبيق بحجم التنظير ، لا سيما مع تقدم الأخير ؛ ولذلك لا يلام العواد خاصة وأنه لم يكن فارغ البال للعملية الشعرية وحدها ، إذ كثيراً ما صرفته مناوشاته مع خصومه عن التركيز على إبداعه وموهبته الأساسية .

ومن الجور أن يصنف كل ما أنتجه العواد ضمن (الشعر الفكري) لأن شعره تفاوت بعضه عن بعض ؛ فأحيانا يطغى عنصر الفكر على العاطفة ، وأحيانا تطغى العاطفة على الفكر ، وأحيانا يتساوى العنصران أو يتقاربان .

و" القصيدة عند العواد لم تعد استجابة لمناسبة طارئة ، أو حالة نفسية عارضة ، بل صارت تنبع من أعماق الشاعر ، حين يتأثر بعامل معين أو أكثر ، ويستجيب له أو لها استجابة انفعالية قد يكتنفها التفكير وقد لا يكتنفها ولكن لا تتخلى العاطفة عنها أبداً " (٢) وبهذه السمات يختلف العواد عن شعراء المراحل السابقة آنفة الذكر، وتتجلى هذه الفروق بشكل واضح عند تتبع عناصر التجربة الشعرية في بعض قصائده . ولنأخذ على سبيل المثال قصيدته [ذكرى أو في أعقاب هوى] التي يقول في أحد مقاطعها :

ياصْفِيَّ الأَمْسِ ياباعثَ أطيافك في جنح الليالي

زُمرّاً تحشدها الذكرى بأحلامي ، فما تترك بالي

(١) في الشعر السعودي المعاصر د/ فوزي سعد عيسى ص(٩)

(٢) الرؤيا الإبداعية في شعر العواد د/ محمد عبد المنعم خفاجي و د/ عبد العزيز شرف/ ط(١) شركة الخزندار للتوزيع والإعلان / جدة ، ص(٢١٢)

واصلتني في صباحي ومسائي ؛ نعماً أحييت خيالي
كلما مثلها الحب المولّي همست سكرى قبالي
أنا من تعرف صدقاً ووفاءً في الهدى أو في الضلال (١)

فنجد في هذا المقطع التجربة الشعرية متجسدة بكل عناصرها ، فالإحساس أو الشعور موجود بكثافة عبر مناجاته لصفية ذلك الذي أحدث فيه كل ما تمثلته الأبيات اللاحقة ، وتبدو الكثافة بشكل أكبر في البيت الأخير وسابقه .

ومنذ بدء المقطع وعنصراً الخيال والعقل يسيران في تواكب متناسق؛ حيث يبدأ الشاعر مناجاته لصفية ، ويلبسه وشاحاً من خياله كيما يأتيه فيه ، ثم هاهو الصفي يعث أطيافه عبر خيال آخر هو جنح الليالي ، هذه الأطياف التي تحشدها الذكرى على شكل زمر محتشدة داخل أحلامه - هي الخيال الثالث في ذلك المقطع .

فالخيال - العنصر الثالث - من عناصر التجربة واضح دون شك في الأبيات السابقة ، ولو أننا تأملنا سير عنصر الخيال لوجدناه يسير ضمن شكل تسلسلي منطقي ؛ أي أن الخيال كان موجهاً إلى غاية معلومة ، يمكن إدراكها عبر إفضاء كل بيت إلى ما بعده ، فالزمر بعد تشكّلها في الصور الخيالية السابقة تواصل الشاعر صباحاً ومساءً لكي تهمس له - وهي سكرى - إذا ما مثلها الحب ، بأنها هي التي يعرفها صدقاً ووفاء . وقد ساهم هذا التسلسل في تعميق الوحدة الشعورية بين أبيات المقطع ؛ لا سيما أن مفردات الطيف والجنح والأحلام والصفى والأمس والهمس وسكرى والحب تضيف تناغماً موسيقياً عذباً يتجلى أكثر مع الروي الهادئ (حرف اللام) بحركته (الكسرة المشبعة) . مما يزيد جمال المقطع ويضفي إليه الرقة والانسجام . هذه الرقة والعذوبة تشكل العنصر الأخير من عناصر التجربة الشعرية الناجحة نسيباً في هذا المقطع .

(١) ديوان العواد / الجزء الثاني / ديوان (في الأفق الملتهب) ص (٢٧١)

ولكن هل نجاح التجربة في مقطع واحد يضمن نجاحها في بقية العمل ؟ بالطبع لا .

فقد وجدنا العواد في مقطعٍ تالٍ من القصيدة نفسها يقول : (١)

ما عصى آدم في الجنة أمر الله طغياناً وكفراً

إنما راح يلبي دعوة الفطرة في الطين المـعرى

فغوى ، ثم ارعوى يطلب بالفطرة غفراناً وطهراً

فاهتدى كالماء ينساب أمام الماء من مجرى لمجرى

واستوى يهدي إلى الدين ، ويستوحي قوام الأمر أمراً

حيث يتضح في هذا المقطع ارتفاع صوت العقل وهيمنته على بقية العناصر الفنية الأخرى ؛ من عاطفة وخيال وموسيقى ، وذلك من خلال علو نبرات التحليل والتعليل والاستشهاد ، فكلها أمور أقرب إلى أسلوب المناظرات العقلية منها إلى أسلوب الشعر العاطفي . إلا أنه يكفي العواد وضع يده على حقيقة التجربة الشعرية ؛ ولاغرابة حينها أن تتراوح محاولاته بين النجاح والقصور ، فقد قدم نماذج شعرية مغايرة تماماً لنماذج المرحلتين الشعريتين السابقتين ؛ هذه النماذج تعتبر البداية الحقيقية للتجربة الفنية الابتداعية، فسار الشعراء من خلفه، بعد أن أضاء لهم الدرب جاعلاً من قصائده الجسر الذي يعبرون عليه، فكانت محطاً لـمآخذ النقاد والباحثين عليه ، وكما اجتهد العواد تابعه شعراء آخرون فتراوحت تجاربهم بين النضج ومقارنته إلى أن استقام لهم الأمر بعد محاولات عدّة . وإذا كنا نلتمس العذر للعواد ، فما هو عذر الذين جاعوا من بعده ووجدوا نماذجه وبإمكانهم القياس عليها ، ومن ثم تلافي مواطن القصور بها ؟

(١) السابق ص (٢٧٣)

ومرد ذلك في شعر سواه من الشعراء يعود إلى قلة قراءتهم للشعر العربي خاصة الحديث - مقارنة بالعواد في تلك الفترة - ، هذا بالإضافة إلى أنهم لم يتخلصوا بعد من تبعية المراحل السابقة لاسيما في نماذجهم الأولى . من هؤلاء الشعراء محمد علي السنوسي الذي أنشأ قصيدتين في موضوع واحد هو وصف منطقة (فيفاء) ؛ ولكنهما مختلفتين من حيث التجربة ، يقول في الأولى : " أغنية فيفاء " : (١)

لست فيفا أنت جنة تلهم الشاعر فننه

من روابي الخلد لوئ ومن الفردوس سحنه

تتحلى عناصر التجربة بوضوح منذ البداية ، فنتبين عاطفة الشاعر وإحساسه الصادقين تجاه المكان ، وأنه كان تحت وطأة تأثير نفسي قوي جعله يتجاوز كل مشاهداته المحسوسة ليشبه هذا المكان - عبر الخيال - بالجنة وفردوسها وذلك أقصى ما يستطيعه الشاعر من خيال . وحينما يفاجئنا بهذه الصور في بداية القصيدة ، كأنما يبدأ الحديث عن حدث ضخم التأثير عليه بانعكاسه على نفسيته ثم يميل إلى الهدوء بعد أن أخذت نفسيته في الهدوء بعدما اطمأن إلى أنه قد أفرغ ما في نفسه من شحنات عاطفية في القوالب الفنية - الخيالية - الملائمة لها لنجده بعد ذلك يتلمس مواطن جمال (فيفاء)، ويقرأه بوضوح من خلال تمثله في وجوه أهلها ؛ إذ أن مكانا بتلك الروعة لا بد أن تنعكس روعته على كل ما حوله :

عالمٌ يزهرُ بالبشنة برِ ودنيا مُطمئننة

ونفوسٌ كالندى طهرا وكالإشعاع فطننة (٢)

ومع أن محور حديث الشاعر كان حول البساطة إلا أن ذلك لم يصرفه عن اللغة العذبة

(١) الأعمال الكاملة لمحمد علي السنوسي ديوان (الأغاريد) / ط (١) ١٤٠٣ هـ - نادي جازان الأدبي ، ص (٣٩٨)

(٢) السابق ، الصفحة ذاتها .

الشفافة أو الخيال المبحوح ؛ فالتناس في فيفاء يزهرن بشرأ، أما نفوسهم فتقطر طهرا . إن هذا التمازج العجيب بين الخيال في البيتين الأولين ، ثم مزج حديثه الخيالي عن فيفاء بواقعها وناسها ، ثم الارتقاء بهم مرة أخرى إلى الخيال؛ - كل ذلك يشعرا بأن الحدث الشعري الذي يتناوله الشاعر حدث عميق التأثير والوقع على نفسيته ، ويود الشاعر لو أنه يستنفذ كل طاقاته الخيالية لتصوير حقيقة ما يحس به . لكن عنصرا مهما من عناصر التجربة يتدخل لكي يصرف الشاعر عن المبالغة الخيالية التي قد تكون مرفوضة ، وهاهو الشاعر يرضخ لعقله ويجول به في الأرجاء الواقعية فيصف مشاهداته؛ حيث النجم يلثمه العلو ويتخذة خدنا ، والسماء والغيوم والقمر كل في معرض الحسن يبرز فنتته :

وعلوً يلثم النجم م له خدًا ووجنه

عرضت فيه الليالي زهوها والبدر حسنة (١)

وعندما حان موعد انقضاء تجربة الشاعر أدرك أنه أوشك على الانتهاء دون أن يفرغ كل ما في باله فكيف سينهي الحديث بشكل يليق ببهاء فانتته فأنشأ يقول :

أفرغت فيك القوافي كأسها والشعر دنه

وأفاض الفن في دن ياك رياه وحنه

للهوى فيك أغاري د وللأهواء رنه

ولحسنائك حسن لست أدري ما كأنه

إنه فوق بيانني جل من أبدع فنه (٢)

(١) السابق ص (٤٠٠)

(٢) السابق ، الصفحة ذاتها .

وقد وُفق الشاعر في الاهتداء إلى هذه النهاية وهي استعصاء فاتنته على بيانه بالرغم من كل الذي قاله فيها .

ونلاحظ أن عناصر التجربة تناسقت لتسير بالحدث الذي تأثر به الشاعر سيراً منطقياً محفوظاً بالخيال، مرفوداً بلحن راقص، وقافية منغمة تتوافق وإحساس الشاعر المعطبط ، مما جعل التجربة الشعرية في القصيدة تسير سيراً ناجحاً إلى حدٍ كبير .

وفي قصيدة الشاعر الثانية (جبل فيفاء) التي فيها يقول :

متحف من أشعة وظلال	في إطار من نضرة واخضلال
سابع في الفضاء يغمره النور	بفيض من السنا والجلال
يتحدى الذرا ويحترق السحر	ب ويزهو في عزّة واختيال (١)

منذ البدء والشاعر لايسير في رسم الحدث بنفس القوة التي صوره بها في القصيدة السابقة ؛ فهو هنا يشبهه بشئ موجود ومشاهد (المتحف) المكوّن من الأشعة والظلال ، والذي تحيط به الخضرة والاخضلال .

وعن طريق إيغال الخيال وعمق الصورة نستطيع إدراك مدى تغلغل الانفعال بالحدث في نفسية الشاعر وتمكنه منها . ولو تأملنا قوة الانفعال هنا مع مقارنتها بالقصيدة الأولى لوجدنا الشاعر لاينمُ في وصفه لجبل فيفاء عن عاطفة مندهشة مماثلة لعاطفته هناك ، إذ يتجلى ذلك بوضوح من خلال اختلاف سير النغم الموسيقي الذي كانت تقوم على خفة إيقاعاته وتناغمها قصيدته الأولى أما الثانية فمالت إلى الجزالة والفخامة، ولعل تصور الجبل بما له من طبيعة خشنة وعرة قد تداخلت مع حالة الشاعر النفسية فانعكس ذلك المزيج على مفردات القصيدة وتراكيبها ، حيث يقول فيها: (٢)

جبلٌ تعشقُ النجومُ مجالِي — هـ وتصبو إلى ذراه العوالي

(٢) السابق ، ص (٣٤١)

(١) الأعمال الكاملة / محمد علي السنوسي ديوان (الأغاريد) ص (٣٤٠)

مشرَّبٌ إلى السماء برأسٍ صَلفٍ في شموخه متعالٍ *

أخضر السفح أزهر السطح مصقو لُ الحواشي زاهي الربى والتلال *

فوعورة المفردات ؛ مشرَّب و صلف ، إضافة إلى جزالة التراكيب ، لم تساعد على تهيئة الجو الموسيقي العذب الذي كانت عليه تجربته الأولى .

ومعروف أن عناصر التجربة متناسقة متجاوبة فيما بينها ؛ فإذا كان الباعث النفسي لدى الشاعر ضعيفا فإن ذلك مما يؤثر بشكل مباشر على بقية العناصر الأخرى . حيث ضعفت الموسيقى ، فبدأ تأثر العنصرين السابقين ، وأصبح الخيال متأثرا لاسيما مع افتقاده للعاطفة الملتهبة .

وهكذا نرى الشاعر قد قدم تجربة شعرية مغايرة ، مع أنه استطاع الخروج بتجربة شعرية موفقة للغاية من الموضوع نفسه ، حينما تمكن من " الوقوف على جزئيات موضوعه وترتيبها وتنسيقها معتمدا في ذلك على صدق الإحساس ؛ حيث بدأ بوضوح اقتناع الشاعر وإخلاصه لاعلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق " (١) أو أنه ينشئ قصيدته لمجرد وصف المكان المتمثل في الجبل .

بعد هذه المحاولات ومثيلاتها عرف شعراؤنا طبيعة التجربة وأهميتها ولذلك وجدناهم يولون عناصرها اهتماما كبيرا في قصائدهم ، وبدأت تظهر للوجود تجارب شعرية أكثر نضجاً والتحاماً .

ومع أنه لا يمكن إحالة كل ما أنتجه الشعراء إلى تجارب شعرية مستوفاة العناصر

(١) النقد الأدبي د/ محمد غنيمي هلال ص (٣٦٣) بتصرف

* مشرَّب : اشْرأبَّ : مد عنقه إليه * صلف : الصَّلف : في الأصل الإناء القليل الأخذ للماء ، فهو قليل الخير .

– لصعوبة ذلك – لكنه يمكننا الخروج بتجارب شعرية مقارنة للنضج ، خاصة في عوالم شعرية معينة برزت فيها أكثر من غيرها . هذه العوالم تتمثل في :

(١) العالم النفسي للشاعر

(٢) الواقع الاجتماعي

(٣) عالم الطبيعة

(٤) عالم الحب والمرأة

ولذلك فإنني رأيت أن أنسب تقسيم يمكن من خلاله دراسة التجربة الشعرية هو هذا التقسيم ؛ لأنه يظهر السمات الابتداعية التي اتصفت بها التجربة لدى شعرائنا .

أولاً : التجربة الشعرية من خلال العالم النفسي :

الأحاسيس والمشاعر من أهم العناصر التي تقوم عليها القصيدة الشعرية ، وبالتالي التجربة الشعرية ، " إذ هي المفتاح الذي يسقط منه النغم ، ولا بد أن يكون النغم له صفة الدوام ، حتى يبقى ويخلد ، وهو لا يأخذ هذه الصفة إلا عن طريق الصبر الطويل ، وعن طريق تنمية الحياة الداخلية النفسية عند الشاعر ، حتى يتبين ضرباً من التبيين روح الحياة التي تكتن في الوجود " (١)

وكما أن الحالة النفسية لها تأثيرها في تصرفات الإنسان ؛ كذلك المبدع الذي لا يستطيع تشكيل تجربته الشعرية بمنأى عن حالته النفسية . كما أن لها سلطة قوية تؤدي بها إلى تلوين بقية العناصر الأخرى المشكّلة للتجربة بلونها .

وقد مرّ بنا - آنفاً - الأثر الجلي لذلك العامل من خلال تجربتي السنوسي السابقتين واختلافهما الجزئي بسبب اختلاف قوة الباعث النفسي فيهما .*

وتعد التجارب التي خلّفها الشاعر حمد الحجي (١٣٥٧هـ) من أوضح التجارب التي تعتمد على العوالم النفسية في الشعر السعودي الحديث ؛ فقد بُلي هذا الشاعر بـ " مرض العصر " حتى لتخال كل قصيدة من قصائده يتفجّر من تراكيبها الأسى ويولد من تقابل أشطرها الألم .

" إن أهم ما يمتاز به شعر الحجي - بعد الأصالة ، وإشراقه الديباجة وجلاء الصورة الأدبية المشرقة في اللفظ والأسلوب - هو تلك الملاءم الداكنة من الشك والتشاؤم ، والشكوى من الحياة والناس . وهو في ذلك ليس كمثلك أولئك المتبائسين . . .

(١) في النقد الأدبي د/ شوقي ضيف ص (١٤٦)

* انظر ص (٤٠)

إن الحديث عن البؤس والشقاء عند الحجي لم يكن تباؤساً بل تصويراً واقعياً منتزعاً من واقع حياة الحجي نفسه^(١) يقول الحجي :

أمطرتني الأسى هاطلات الديرم
وكستني البلى حالكات الظلم
ماسقتني الدنيا غير كأس الألم

* * *

لهف نفسي على عمري المنصرم
زار كالطيف في خاطر مضطرم
وانثنى راجعاً مبقياً لي الندم
لم يدم لي سوى شقوة تحتم
أحتسي كأسها ليتها لم تدم
ليس في مسمعي غير لحن العدم

* * *

لاتلم يا أخي اتعد لاتلم
في يميني يرا غم يمج السأم
كان لي سلوة دمعه المنسجم
مل طول السرى في الدجى فانحطم

(١) الشاعر حمد الحجي د / محمد بن سعد بن حسين / ط (١) ١٤٠٧ هـ / مطابع الفرزدق / الرياض ، ص (٨١)

كان يهدي الخليلَ ين أحلى نغمَ

* * *

المقادير في كهفها لم تنم
عينها ترصد الـ كون منذ القدم
داؤها دائماً أن تهزَّ الأمم
وتهدَّ القوى وتدكُّ القمم
ثمَّ تخطو كما الـ غول فوق الرمم

* * *

لاتلمَّ يا أخي إن رضيت النقم
من يرد الردى من يطيق الحمم
فأنا ليس لي غير هذا القلم (١)

إن شعور الحجي العميق بالألم ذلك الإحساس المتأصل في أعماق وجدانه ، جعله يصوره في أبهى صورة فنية .

ذلك أن حالته النفسية التي تملكته وجدانه ، قد عملت تلقائياً في استحضار أكثر الصور شمولاً وإحاطة . بحيث تبدو حالته النفسية واضحة تماماً ، ومتجلية تمام التجلي . . فالشاعر قد نظر إلى الأسي من حوله وليس أدعى له في تصوير إطباقه عليه من المطر الذي لا يترك شبراً من الأرض دون أن يأتي عليه في أثناء هطوله . ثم نظر الشاعر إلى جسده الذي تملكه الأسي ، فلم يجد شيئاً يكون أكثر قرباً منه من اللباس وبعد أن صور الأسي محيطاً به ، وملاصقاً له ، يصوره هذه المرة من أعماقه

(١) ديوان عذاب السنين / حمد الحجي / ط (١) ١٤٠٩ هـ / دار الوطن للنشر والإعلام / الرياض ، ص (١٦)

فلا يجد صورة أكثر تعبيراً من أن يكون متجرّعاً للأسى كي يتمكن من النفاذ إلى روحه، بعد أن احتسى من كأس الألم. فلم يبق إذاً أي جزئية تحتمل السعادة فيه، وتعد هذه المنظومة من الصور الخيالية المتلاحمة مع الحالة النفسية التي تجسّدتها؛ في المقطع الأول هي بداية الحدث الشعري.

ويتدرج الشاعر بعد ذلك في حديثه عن الألم عبر أبيات القصيدة الأخرى التي يتحدث فيها عن حزنه على عمره وتحسُّره وتلهُّفه عليه بعدما مرَّ في سرعة الطيف، إذ لم يبق له سوى الشقوة التي يحسبها على أنعام العدم.

وفي المقطع الثالث لم يعد الشاعر محتملاً إحساسه العنيف، فيخاطب الأخ ويحدثه عن يراعه ومجده الغابر لعلّه يسلو لاسيماً أن يراعه مثله في قيمه ومبادئه.

وفي المقطع الرابع يبيّن أن المقادير لا تترك أحداً وشأنه فهي دائماً تدكُّ القمم؛ رامزاً بالقمم لنفسه ويراعه. وبعد أن ضاق بكل تلك المشاعر الأليمة هاهو يعلن في النهاية أن ليس له سوى قلمه متنفّسه الوحيد.

ولو أننا لاحظنا هذه المقاطع لوجدنا أن كل مقطع منها يفضي إلى الآخر، كما أن كلاً منها يقوم على الوحدة في نفسه ثم مع غيره عبر علاقته الوثيقة بما قبله وبما بعده فقد برزت الوحدة الشعورية التي تنتظم الأبيات، المنبعثة من الشعور الصادق غير المتكلف بالأسى، كما استطاع الشاعر لصدقه أن يتوصل إلى هذا الاستخدام غير المشهور في التراث لها الوزن (مشطور المتدارك) محولا التفعيلات القصيرة فيه إلى آهاتٍ متسارعةٍ وتنهّداتٍ متلاحقةٍ، شايحها ذلك النغم الحزين في أواخر الأبيات من خلال توفّق الشاعر في اختيار الرويِّ الملائم مع الجو الحزين المؤلم الذي تنفته أبيات القصيدة وصورها وتراكيبها، كما ساهمت القافية المقيدة في إظهار النبرة الثقيلة لحرف الميم مع أنه في الأصل حرف يميل إلى السهولة.

وهكذا تجلّى نجاح الشاعر في الاستفادة من قوة عاطفته وإحساسه بالألم في توظيف

ذلك الإحساس عبر الصور الخيالية ، والمفردات البسيطة ، والنغم المتلاحق ليشكّل في
النهاية من ذلك النسيج كله تجربةً شعريةً موفقة .

وللحجي تجربة شعرية ناجحة في قصيدته (الدوحة الشاعرة المحتضرة) (١) يقول فيها :

مألجفاف أحالني حطباً	وأتى على ورقي وأغصاني
البلبل الصّدّاح غادرني	وكأنه ما كان يهواني
كم هزّني بغنائه طرباً	وحنا على قلبي بألحاني
هذا الخريف مكدّسٌ ورقي	تحتي لينسج منه أكفاني
والريح تلطمني عواصفها	وتهدُّ لي مشدود بنياني
نضبت حياتي بعد نضرتها	ورأى الفنا خطبي فناداني

* * *

أواه كم هطل النعيم على	غصني يرويه بتحنان
واليوم كالعدم المرير أنا	يلهو الردى في هيكلي الفاني
قد كنت أهزأ بالعواصف إن	زأرت وأصفقها بإيماني
وأتيه فوق الماء ضاحكة	والزهر تحت نداء يلقاني
والماء يجري فيّ متشيياً	في ألف شريانٍ وشريانٍ
وعلى فروع الشمس سارحة	من نورها اختار ألواني

في هذه القصيدة يبدو للوهلة الأولى أن الشاعر يعقد مقارنة بين شكلين هما الدوحة
المحتضرة ، والشاعر البائس ، وعن طريق عقد مفاضلات أخرى بين عدة متقابلات

(١) ديوان عذاب السنين / حمد الحجي ص (١٤)

في النصّ، يلتحم قسما النص وأبياتهما في وحدة فنية شعورية شديدة التمازج .
من تلك المتقابلات؛ الواقع أو الحاضر ، مقابل الماضي . . . السعادة والنعيم مقابل
الحزن والبؤس ، الحياة مقابل الموت (الاحتضار)، والرواء مقابل النضوب والجفاف .
أما الحقيقة الفنية للنص فهي أن الشاعر يتحدث عن نفسه من خلال الدوحة .

وقد قسّم الشاعر قصيدته إلى مقطعين متقابلين أيضاً في دلالة كل منهما ؛ فالأول
تحدث فيه عن الحالة الراهنة (الحزينة) ، أما الثاني فكان لاستحضار الماضي السعيد .
كما اعتمد الشاعر في كل مقطع على مجموعة من الصور الخيالية المؤثرة التي تبلغ
ذروتها عند صورة معيّنة منها تكون بمثابة البؤرة الشعورية . كقوله في المقطع الأول :

هذا الخريف مكس ورقي تحتي لينسج منه أكفاني

فأن تصبح أمارات الحياة ونضرتها - وهي الأوراق - عدّة الموت وجهازه ، فذلك
أقصى ما يمكن أن تصل إليه من درجات البؤس والشقاء حياة الدوحة .

وفي المقطع الثاني نجد مجموعة من الصور التي ترسم الذكريات الجميلة عن ماضي
الدوحة ؛ ذلك الماضي الذي كانت فيه الدوحة من فرط سعادتها تعيش حياتها
بحرية تامة وتختار ألوانها بنفسها :

وعلى فروعى الشمس سارحة من نورها اختار ألواني

والأمر العجيب في تقسيم أبيات هذه القصيدة توزيع أبياتها ؛ فكل مقطع - كما سبق -
يتحدث عن حالة شعورية معينة تتمثل في الحزن أو السعادة من خلال ستة أبيات ،
أحد هذه الأبيات الستة يتحدث عن الحالة الشعورية المقابلة على سبيل الاستحضار،
فنجده يقول وسط مجموعة من الأبيات الحزينة :

كم هزني بغنائه طرباً وحنأ على قلبي بالحنان

ويقول في المقطع الآخر ضمن أبيات تصف حالته السعيدة :

إن هذا التقسيم الدقيق غير المتكلف يدلنا دلالة قاطعة على توهج الشاعر فى فنه .
وأنه كان ينطلق من حالة تشبع بالحزن ؛ ولذلك فقد انعكس شعوره تلقائياً على
أدواته الفنية التى صنعت بدورها من كل ذلك النسيج تجربةً شعريةً متفردةً من حيث
تماسكها ودقة تقسيمها، وثوراؤها بالصور الفنية المعبرة .

وإذا كان العالم النفسى لدى الشاعر حمد الحجى قد اتخذ صفة الاستمرارية فى حياته
كلها ؛ ومن ثم جاءت تجاربه الشعرية لتنتقل ذلك الواقع من خلال الوسائط الفنية
- فإن شعراء آخرين لم تكن الحالات النفسية التى عايشوها بنفس المقدار الذى
عايشها به الحجى . بل إن واقعهم النفسى الذى صوروه كان قصيراً جداً وربما
لا يتجاوز الثوانى ، أو الدقائق المعدودة ، وإن طال لساعات أو أيام ، فهو لا يطول
ليكون على امتداد الحياة .

ولانستغرب إذا عجز المبدع عن تصوير حالته النفسية مباشرة ، لأنه لو تسرع فى
ذلك لما استطاع الخروج منها بتجربة شعرية ناجحة ؛ إذ أنه لا يزال تحت وطأة تأثير
وقعها النفسى ، مما يضعف قدراته الفنية ويحد من انطلاقاته الخيالية فى رسم أبعاد
تلك الحالة . وحينما يخرج من تلك الحالة ويتعد عن مواطن التأثير فيها نجده يجيد
التعامل معها لأنه " نقلها من علاقاتها الدقيقة الزائلة إلى عالم مشاعره الخاص الذى
يعيش فيه ويضفى عليه من العلاقات الشعورية ما يحفظه ويقيه ، وبذلك يتحول
الحدث الصغير فى دنيانا عنده إلى حدث كبير، بما يعطيه من الحياة الإنسانية وما
يجرى فيه من عواطف ومشاعر" (١) من هذه الأحداث التى تبدو صغيرة للوهلة الأولى
حالة القلق التى يصورها الشاعر حسن عبدا لله القرشى (١٣٤٤هـ) فى قصيدته (قلق) (٢):

قلق

(١) فى النقد الأدبى د/ شوقى ضيف ص(١٤٧)

(٢) ديوان القرشى المجلد الثانى ديوان (النغم الأزرق)/ط(٢) ١٩٧٩م دار العودة - بيروت ، ص (٣٦٦)

أعيش في قلق

كم أكتوي به كم أحترق

خواطري أسراب جن فوق رأسي حائمه

تعضني تنهشني ،

فخافقي مزق

فالقلق الحالة اليومية التي تمرُّ بأيِّ إنسان يعيش في هذا العصر ، تتحول إلى حالة شعرية مجسَّمة الأبعاد الشعورية . حيث يصبح ذلك الشعور حالة قادرة على محاكاة الفعل الإنساني ذاته ؛ فتستطيع أن تكوي وتحرق وتنهش وتعضُّ ، وهي بالفعلين الأخيرين تتجاوز الممارسة الإنسانية العادية إلى ممارساته العدائية الانتقامية ؛ حينما تمارس أبشع الأفعال ، مقتربة في ذلك من سلوك الجنِّ الغريب ، خاصة بعدما تتحول الأفكار إلى أسراب من الجنِّ تحوم فوق رأس الشاعر .

وقد نقلنا الشاعر مباشرة عبر صورته الخيالية إلى ما كان يعتريه في دقة متناهية ، مشخصاً حالته القلقة المضطربة أيما تشخيص . وهو في ظلِّ قلقه ذاك لا بد أن تكون له رؤيته حول حياته إبان لحظة القلق ذاتها ؛ التي ولاشك - بعد تلك المقدمة - من أن تكون مزيجاً بين الواقع والخرافة والأسطورة :

مستقبلي

خرافة أعيشها في حاضري ، وحاضري

أسطورة يلفظها ماضي وهمماً كاذباً

مهامها خرائباً (١)

(١) السابق، ص(٣٦٨)

وإذا كان ذلك هو تصور الإنسان القلق المضطرب حول مستقبله ، فما هو تصوره عن أيامه الحاضرة التي يعاني فيها ؟ يقول :

ليست بأيام حياتي ورقةً مخضرةً

شذيةً مزوقةً

لكن عيني أبداً مغرورةً

وخافقي يجذب كل صاعقة

تسلق المأساة وارتمى بقعر الهاوية

ينعق كالبوم وكالغربان

في جدران روعي الموحشة ولاصدي غير القلق (١)

إن تصوره لضياح أيامه تصور لا يمكن تخيله بعد تحوله إلى مهامه وخرائب ، وبعد أن غدت روحه جدراناً موحشة وصل الشاعر بجياله الشعري إلى القمة كما وصل في تعبيره عن شعوره وإحساسه إلى الذروة ؛ عبر ذلك التصعيد المتناسق بين الحالة النفسية والصورة الخيالية . " حيث تشدنا هذه التجربة بضراوة وقسوة إلى عالم معتم تتردد فيه أفكار اليأس والحزن والضياح والتمزق والقبح والمأساة والصاعقة والهاوية والوحشة والغربان والبوم . وقد تكون لقراءات الشاعر دخل في هذا التأثير الحاد ، ولكن طبيعة نفسه وظروف حياته ومزاجه تجعل هذا الجو غير غريب عليه ، فحياته دائما يتربص بها الجذب والجفاف والوحشة . " (٢)

كما أن القرشي لم يحفل كثيراً بالموسيقى بحيث تكون الكلمات متناسقة مناسبة تلمس عبر تناسقها ذاك نبرة منغمة تطرب لها ، بل كانت الموسيقى التي حرص عليها في هذه التجربة هي موسيقى القلق ذاته ؛ عن طريق قلق المفردات وتنافرهما

(١) السابق ص(٣٦٩) وكلمة (جدران) هي الأصل في الديوان وليست كما وردت لدى د/الدسوقي (أبعاد) .

(٢) القرشي شاعر الوجدان د/ عبد العزيز الدسوقي/ط(٢) ١٩٧٦م / مطابع سجل العرب - القاهرة ، ص(١٢٧)

- وهو ما يعيه الشاعر تماماً - حيث تتلاءم المفردة مع الحالة الشعورية وتخدمها ، وهو ما يدلنا على وعي الشاعر بعمله باختياره الشكل الملائم لحالته (١) ، فقد كان اختياره للشعر التفعيلي ملائماً تماماً لتجربته ، من حيث التحكم في طول الجمل الشعري وقصرها تبعاً لما تمليه الحالة الشعورية . كما كان اختياره للوزن موقفاً أيضاً؛ لأن تفعيلة هذا الوزن تتخذ أشكالاً* متنوعة حتى ليبدو للمتابع أن ثمة كسورا في الوزن، تزيد من الاحساس القلق الذي تبعته المفردات؛ وما ذلك إلا تجوزات أحسن الشاعر استغلالها بشكل جيد .

إن القرشي في تلك التجربة ينجح تماماً في نقلنا إلى العالم النفسي الذي يعيشه الإنسان القلق، وكيفية رؤيته للحياة وتصوره للمستقبل في أثناء حالته تلك، وهذه الخبايا الصغيرة التي يطلعنا الشاعر عليها تؤكد أن الشاعر قد مر بهذه اللحظات وعاشها حقيقة . ثم خرج منها واستطاع أن يتمثلها تمثلاً نفسياً وفنياً إلى حدٍ كبير .

وفي قصيدة (عواطف حائرة) (٢) للشاعر عبد الله الفيصل (١٣٤١هـ) تواجهنا تجربة شعرية من واقع نفسيٍّ آخر يمرُّ بها الشاعر فتكون معه التجربة بالشكل الذي يتناسب والحالة النفسية الجديدة . علماً بأن هذه الحالة التي يريد تصويرها ليس من السهولة التعامل معها ونقلها شعرياً مع الاحتفاظ بالمعطيات الفنية للأداء الشعري ؛ إذ حالة الشك حالة شعورية متداخلة مضطربة .

فهاهي المشاعر تضطرب وتحتدُّ لدرجة الشجار، فتحوم الشكوك والظنون ويعيش الشاعر معها حالة غير متوازية ، فكلما اطمأن إلى جانب انقض عليه آخر ، والنص الشعري الذي بين أيدينا يصور حالة الشك وتهويماتها في تفكير العاشق ، بمعنى أن الحالة النفسية مركبة من حالة العشق وحالة الشك أثناء ذلك العشق ، فالشك ليس مجرد شك معتاد فحسب بل هو شك معقد .

(١) القرشي شاعر الوجدان / د/ عبد العزيز الدسوقي ص (١٢٨-١٢٩)

* التفعيلة الأساسية لبحر الرجز مستفعلن ويمكن أن يأتي منها متفعلن ومتعلن ومستعلن .

(٢) ديوان / وحي الحرمان / الأمير : عبد الله الفيصل / ١٤٠١هـ / دار الأصفهاني - جدة ، ص (٥٤)

وتبدأ القصيدة بقوله :

أكاد أشك في نفسي لأنني أكاد أشك فيك وأنت مني (١)

ومنذ اللحظة الأولى ندرك أن الشاعر قد رمى بثقل كبير في بداية القصيدة من حيث الرؤية ، إذ سرعان ما جابهتنا بعنف الصراع في داخله ؛ ذلك الصراع الذي وصل به إلى الذروة حتى أصبح يشك في نفسه ، خاصةً إن فكر في مجرد الشك في حبيبه . ويسعى الشاعر من خلال قلب المدلول المعتاد للشك -الذي يكون عادة تجاه الآخر- إلى رسم حالة التداخل المعنوي التي يعيشها بعد صدمته فيمن يحبه . صدمة الشك السابقة لم تأت من فراغ إذا علمنا مقدار ما بينهما من حب ، وهو ما أفاق الشاعر بعد صدمته كي يصوره بقوله :

وأنت منايَ أجمعها مشت بي إليك خطا الشباب المطمئن

إن المفاجأة تحدث أثراً عجبياً لدى الإنسان ، فلا يحسن التصرف كثيراً مهما بلغت حكمته وحنكته ، وتظل حالة الدهشة مرسومة على محياه أمداً طويلاً . ولذلك فإن الشاعر قد سيطر عليه جو الانفعال مما انعكس - بالتالي - على عباراته التي بدت هي الأخرى بدورها منفعة بشدة ، فلاتقطع بدلالة محددة ، ولا ترتهن إلى معنى بعينه . فشبابه قد كاد يولي لغير عود ، أما أحلام الشباب فهي تفوته ولا تفوته ، وصباه قد رُدَّ إليه أو كأنه ذلك :

وقد كاد الشباب لغير عودٍ يولي عن فتى في غير أمن
وها أنا فاتني القدر الموالي لأحلام الشباب ولم يفتني
كأن صباي قد رُدت رؤاه على جفني المسهد أو كأنني

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

إنها لأجواء مشحونة بالقلق والتذبذب النفسي ، فهل يسمع الشاعر حديث قلبه
أم أحاديث الوشاة :

يكذب فيك كل الناس قلبي وتسمع فيك كل الناس أذني

تحت ذلك الضغط الرهيب ، تندُّ عنه كلمات اعتراف تشير إلى بؤادر التأثر عليه :

كأني طاف بي ركب الليالي يحدث عنك في الدنيا وعني

والمفترض أو المنطق بعد كل تلك الضغوط النفسية أن تكون ردة الفعل عند الشاعر
هي الرضوخ . لكن مخالفة المنطق تكون منطقاً ؛ حيث يغالط سمعه مكتسفاً وسط
لهيب أرقه وشكوكه بسؤالٍ يوجِّهه ، فيكون بمثابة الرصاصة التي تخترق السكون:

أجبنني إذ سألتك هل صحيحٌ حديث الناس خنت؟ ألم تخني؟

وهو بسؤاله الأخير هذا يختصر أشياء كثيرة كان يمكن له أن يقولها ، مفضلاً إنهاء
القصيدة بهذا الشكل المعلق ؛ حيث انتهت حسياً ولماً تنته معنوياً ، فلا تزال حالة
الذهول قائمة .

ويختلف الفيصل عن القرشي في قصيدته قلق السابقة ؛ بأن الأخير كان يصور حالة
إنسان قلق مضطرب دون أن يضفي على حالته بعداً غرامياً ، مما جعل تجربته تبدو
بذلك الجفاف النفسي المنعكس من طبيعة الحالة ذاتها .

أما الشاعر عبد الله الفيصل فهو يصور حالة إنسان شاكٍ وفي نفس الوقت محب ،
حيث ساهمت حالة الحب تلك في تلطيف أجواء النص ، فاختفى الجفاف النفسي من
جاء نفحات الحب الزكية . وعن طريق مزج الحالتين : الشك والحب تخلقت حالة
نفسية جديدة ، وتجربة شعرية موحية من ابتداع الشاعر . لم ينقصها التماسك أو عدوية
المفردات أو الدقة التصويرية .

وتُعد قصيدة (ليلة الوحي)(١) للشاعرة غادة الصحرَاء من أجمل وأكثر القصائد إفصاحاً عن التجربة من خلال العالم النفسي . حيث تقتنص الشاعرة حدثاً شعرياً غير معروف لدى القراء الذين يجهلون لحظات الإبداع ، واحترق المبدعين من أجل إخراج أعمالهم في شكلها الأخير . فتصوّر هذه اللحظات تصويراً ينم عن خبرة ومعاناة حقيقتين . قائلة (١):

هَيَّامٌ عَمْرٍ سَكْرَنَا وَالهَوَى صَاحِ	أنا وليلي وأوراقِي ومصباحِي
نرمي إليه بورِدِ طاب فـسـوَّاحِ	نومي إلى القدر الهادي نضاحكهِ
هو الهدوء ونحن الجنُّ في السَّاحِ*	ولا يحسُّ كَأنا نحن سادته
قصِفٌ . فألقاه مزج الرَّاحِ بالرَّاحِ	ليلي على الرقص مجنونٌ يزلزلهِ

لحظة الشعر يعرفها المبدعون وحدهم ، لحظة يغوص فيها الشاعر داخل عوالمه فينقطع فيها عن كل ما حوله من أشياء أو أشخاص ؛ فليس أمامه سوى قلمه الذي يجسّد لوعته فيصبُّها على الورق . وكأنما السكر الذي تقصده الشاعره هو حالة الغيبوبة التي تعترى الشاعر لحظة الشعر، فلا يكون وعيه إلا مع دقائقه الشعورية إذ هي الشيء الذي يراه ويحس به إن كان صادقاً في إحساسه غير متكلّف .

والشاعرة وهي تنقل لنا هذه التجربة التي لا بد وأنها عاشتها مراراً تمهّداً للحديث عن حدثها - لحظة الشعر - بأدوات الشعر وعدّته المحسوسة المتمثلة في (الأنا الشاعرة) ثم الليل والورق والمصباح . ومن كثرة تواصل الشاعرة مع تلك الأشياء تألفت معها في الأحاسيس؛ فأصبحت تحسُّ بإحساسها بل تستحي من الحديث عن نفسها دون الإشارة لشركائها وهاهي تتحدث على لسان الجماعة بصيغ يبدو فيها ذلك فتقول :

" هيام عمر، سكرنا ، نومي إلى القدر ، كأننا نحن سادته" .

(١) ديوان / شميم العرار / غادة الصحرَاء / ١٩٦٤م / دار الكتاب اللبناني - بيروت ، ص (١٣٢)

* في هذا البيت مبالغة وتجاوز لا يليقان بحق القدر .

إن صدق الشاعرة وانقطاعها لحظة الشعر عما حولها هو الذي جعلها تلتحم بأشياء الشعر الحميمة ؛ الليل والأوراق والمصباح ، فلحظة الشعر يرقص فيها الشاعر فرحاً لعبارة جسدت حقيقة ما يشعر به . ومافردات الجن والجنون والرقص والقصف إلا مفردات تناسبت وعنف الشعور آنذاك .

وكما أفردت الشاعرة الليل بذلك البيت الذي تقول فيه :

ليلي على القصف مجنون يزلزله قصفاً فألقاه مزج الراح بالراح

تفرد بقية نداماها بالحديث واحداً تلو الآخر دلالة على عمق العلاقة القائمة بينهم ؛ فتوجه بالخطاب صوب الأوراق في أسلوب مؤثر للغاية :

وعند كفي أوراقى مبعثرة كذا ابتسامة ثغري الهانئ الضاحي

طوراً أخطئ عليها شعلةً نهدت ومرةً قبلةً أو فلج تفاح

فتستغل الأوراق - ذلك الشيء المحسوس - لإبراز شعورها وتحسيده ؛ كي تعكس من خلالها ما خفي من عواطفها مازجة في تلك الصورة الكتابة بغيرها . . . في خيال موفق جمع بين تصوير أوراقها المبعثرة - مسودات وميضات - وبين ما تضمته تلك الأوراق من حرارة مشاعرها .

ثم هاهي تتوجه بالحديث نحو الخدين الثالث (المصباح) :

وينشر الضوء مصباحي له شفق من أزرق كخصور الغيد صياح

له على الصمت أبواقٌ مدوية نهرٌ من الطعن أرماعٌ بأرماع (١)

مصباحها بات له شفقٌ أزرق دلالةً على استمرار لهبه ، ولأن ذلك المصباح قد قدر جمالها وهو دون عقلٍ يهتدي به ؛ فكأنما تلمح لمن له عقل ولم يقدر ذلك الجمال . إن هذا المصباح لهو نفسه الشاهد - أثناء احتدام الموقف الشعري - حينما تجاوزت

(١) السابق ص(١٣٣)

الأبواق المدوية الصمت ، ويصبح المشهد مثل لوحة لنهر تتداخل فيه الطعنات .
ومع ذلك فإن كل هذا الضجيج والصخب يتحولان إلى مجموعة من الأشباح ، لاقيمة
لوجودها ما لم يخترق - من تقصده بالخطاب - وحدتها ، كيما يكون هو مصباحها
الحقيقي في لحظة فيها تتوارى كل الشمس عنها :

أنا وليلي وأوراقي سنا قبل حينا وآونة أكداش أشباح

لوحدي يا حبيبي أنت لذتها إن الشمس انطوت كن أنت مصباحي

وإذا لم يحقق لها حبيبها أمنيته فإن كل ماقالته وجسّدته من أرق ، ومعاناة الليل
والورق-يصبح لاقيمة له مثل خطوطٍ من الوهم تمحوها يد الماحي:

أولا فما أنا؟ ما ليلي وما ورقي؟ خطوط وهم وتمحونا يد الماحي(١)

وبهذا تكون الشاعرة قد جسدت لنا عبر هذه القصيدة تجربة الشاعر بجوّها النفسي
ومعاناته وتوحده وامتزاجه بأدوات الكتابة ومشاطرة الأدوات له في مشاعره ، وذلك
من خلال ما يخلعه عليها من أحاسيسه الصادقة بتلك المعاناة حيث إنها الأقرب له في
تلك اللحظات الحاسمة من عمر تجربته .

وقد وفقت الشاعرة لأنها استندت في صياغة تجربتها تلك على الاستفادة من تجربتها
الواقعية ، وحسن تمثّلها الجيد لحالتها النفسية إبان العملية الشعرية ، ومن ثم
التوظيف الجيد لكل تلك المعطيات عبر مجموعة من الصور القادرة على اختراق
الحواجز النفسية والقيود الواقعية ، ساندها في تحقيق ذلك لغتها المتمكنة الجيدة .

ومن خلال النماذج السابقة تتضح معالم التجربة الشعرية في عالمها النفسي لدى
شعرائنا، حيث تمثلت قصائدهم الأجواء النفسية المتقلبة التي كانوا يعيشونها في تدرج
واضح . علماً بأن هذا العالم(النفسي) من أصعب العوالم التي تجسّدتها التجربة الشعرية .

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

ثانياً : التجربة الشعرية من خلال الواقع الاجتماعي :

إن عملية إعادة صياغة الحدث الاجتماعي صياغة فنية مؤثرة أمر ليس من السهولة النجاح فيه دائماً . لاسيما إذا أراد الشاعر تواصل أبناء ذلك المجتمع - ميدان الحدث - معه ومن ثم تفاعلهم مع تجربته الشعرية .

إذ عليه أن يرتقي بالحدث ويتصاعد معه فنياً ونفسياً ، وعليه في الوقت نفسه أن يتعد عن المبالغات والمستحيات ؛ لأن المتلقي يشترك مع الشاعر في إدراك أجزاء من الحدث ، والفرق الوحيد بينهما ، هو أن الشاعر يملك القدرة التي تؤهله لإعادة بناء الحدث فنياً من خلال الواقع .

وحيثما نتبع أو نحاول رصد معالم التجربة في هذا الميدان لدى شعرائنا الابتداعيين نجد أن من أولى المحاولات في هذا الميدان قصيدة (أ لأنّ لوني كالدجى؟) (١) . حيث يتناول فيها الشاعر أحمد عبد الغفور عطار (١٣٣٧هـ) همماً اجتماعياً إنسانياً يتمثل في "عقدة الشرق والغرب" ، أو التفرقة العنصرية ، فيقول :

أ لأنّ لوني كالدجى	ولأنّ قلبي طيّبٌ ؟
ولأنّ لونك يا أخي الـ	غربي أبيض يخلبُ
تزري بإنسانيّتي	وتزيدني بصقاً وركلا
وتهدُّ كوخِي يا أخي	وتؤودني سجنًا وقتلا

ولا يبدو من عناصر التجربة الشعرية في هذه القصيدة سوى إحساس الشاعر وعاطفته الإنسانية النبيلة ، لكن هذه العاطفة لم تتبلور بشكلٍ إيجابي ينعكس على القصيدة كمعطى فني يزيد من حرارة القصيد وينهض بالتجربة . فلم يحسن الشاعر توظيف العاطفة بل كانت معزولة تماماً في بعض المقاطع التي بدت المباشرة عليها واضحة

(١) ديوان / الهوى والشباب / أحمد عبد الغفور عطار / مؤسسة حواد للطباعة والتصوير - بيروت ١٤٠٠هـ ، ص (٢٥)

بعد أن اختفت المفردات العذبة العميقة ، والصور الفنية الموحية كقوله :

أنسيت أنا إخوةً ربي وربك واحداً

والوالد المرحوم آ دم وهو نعم الوالد

أو مثل قوله :

وصبرت أرجو أن تشو ب إلى الرشاد فما ارعويتا

وأردت قبراً في ثرا ي يضمني لكن أبيتا

غير أنه مما ينبغي أن يُحمد للشاعر إنسانيته ، وتلك المشاعر الأخوية التي تجاوزت العرقية الضيقة إلى الأخوة الإنسانية بين جميع البشر . إضافة إلى أن القصيدة لم تخل من بعض اللمحات الجميلة مثل قوله :

أترى النهار يخاصم الليل البهيم للون

لا بل أفاض عليه من وشي الضياء وحسنه (١)

وإذا عرفنا أخيراً أن هذه القصيدة من بواكير الشعر السعودي الحديث فإن ذلك مما يوجد العذر للشاعر في قصوره عن تحقيق تجربة شعرية مكتملة في ذلك الوقت المبكر ، ويضاف إلى ذلك بعد الواقعة التي يتحدث عنها الشاعر عن مجتمعه القريب .

ويقدم الشاعر حسين سرحان (١٣٣٢هـ) في قصيدته (المجرم المفلس) (٢) تجربة غير ناضجة تماماً وإن كانت تبدو أكثر تماسكاً وصدقاً من قصيدة العطار السابقة، إضافة إلى وضوح عنصر التنظيم المقصود من الشاعر . ولولا لغة سرحان التي رفض التنازل عنها في نماذج الشعرية - وكأنما نحن إزاء شاعر أعرابي ينصب خيمته وسط البنايات الشاهقة والميادين المنسقة الفسيحة فتبدو هيئته حينها غريبة - أقول : لولا تلك اللغة الجزلة

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

(٢) ديوان / الصوت والصدى / حسين سرحان/ ط (١) ١٤٠٩ هـ / نادي الطائف الأدبي ، ص (٥٩)

لكانت قصيدته هذه من أروع التجارب التي تتضح فيها التجربة وتتماسك داخلها بما تحتويه من مشاعر وقيم إنسانية ؛ وذلك لأن الشاعر استطاع أن يصوغ حدثه صياغة مأساوية (درامية) موظفاً فيها حبكة المسرح ، وعقدة القصة ؛ لإبراز أحداثه في وحدة موضوعية متلاحمة ، والتعبير عن مشاعره في شكل صادق الانفعال متمكن من نفسه . مستعيناً في ذلك بالتقسيم الواعي بحيثيات العمل وجزئياته . مما أضيف على القصيدة تلاحماً واضحاً ، إضافة لما أسهم به أسلوبه المعتمد على الحوار ، من استقطاب مشاعر كثيرة ومتنوعة عبر قصيدة واحدة مما جعل التجربة حافلة بالإحساس الإنساني ، ومكتنزة بالعواطف الصادقة ، ومن قصيدته تلك (١):

أصبح المحرم ينعى حظـه	وهو مسعور الحشى خالي الوطاب *
وزقا فرخان في العش لهـ	ثم ضحاً في عويلٍ وانتحاب *
ورنت أمهما في حرقـة	ثم راحت تمسح الكلم الوجيعا
قالت الأم : بني استمهـلا	سوف يأتي العيش مرغوداً رفيها

ومن المقطع الثاني قوله :

أين من يقرضه أو يمنحه؟	ساء ممساه وأبكى مصبحة
ألفُ بابٍ أغلقت في وجههـ	وتحدته كلاب تنبحة
وجرى المجنون حتى فجرت	قدماه الدم إذ خرَّ صريعاً

ومن المقطع الأخير قوله :

لصُّ خبزٍ جائعٍ سدَّت أمامه	سبل العيش فما فات العقابا
-----------------------------	---------------------------

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

* زقا: شدة بكاء الصغير

* الوطاب: سقاء اللبن

* مسعور: مشتعل

بينما في الناس الأصاص كبارٌ سلبوا العيش انتهاباً واكتساباً
بلغوا صدر المعالي فاتخذُ منهم عوناً عليها أو شفيعاً

فتبدو عاطفة الشاعر القوية المنفعلة مع الحدث خاصة في المقطع الأخير ، مفلسفاً اللصوصية الحقيقية الخطيرة على المجتمع ، بينما اللصوصية التي تكون من أجل حق بسيط من الحقوق الإنسانية وهو لقمة العيش لا تُعتبر كذلك فيما لو تعاملنا بمثالية الإنسان . وقد نجح الشاعر في الدفاع عن صاحب اللصوصية الصغرى الفقير في ظل أصحاب اللصوصية الكبرى الأثرياء مثلما نجح في كسب تعاطف القارئ معه .

ويتميز بعض الشعراء بإخلاصٍ وحماسٍ للقضايا الاجتماعية ، لذلك نراهم حينما يتناولونها يتعاملون معها بكل صدق ؛ لأنهم يرون في مثل هذه الموضوعات قضاياهم الأساسية . وغالباً ما ترتبط هذه الحماسة وذلك الانفعال بالشعراء الشباب خاصة .

والشاعر عبد الله الصالح العثيمين (١٣٥٦هـ) أحد أولئك الشعراء الشباب ، فقد كان شاعراً تعتمل " في نفسه - من خلال شعره - عواصف الثورة . الثورة على كثيرٍ من أوجه الحياة المسلكية من تجبرٍ وعجرفة تملأ إهاب الأثرياء ، وذوي السلطان والجاه المزيفين ، وبالجملة فهو من الشعراء الناقمين على المجتمع الذي تُقدس فيه الماديات ، وتحتقر فيه المثاليات الإنسانية والخلقية أو يُكفر بها وهو إلى جانب هذه الميزة شاعر صادق الوجدان سلس التعبير في قوة وعمق واتساق . " (١) ولذلك فإنه عندما يتناول حالة اجتماعية يسقط عليها رؤيته السابقة الناقمة ، ولا بد حينها من أن يميل إلى صدق الانفعال ، الأمر الذي يثري تجاربه بالمشاعر الموحية ، التي يتمثل أحداثها تمثلاً حقيقياً . يقول في إحدى قصائده (الشيخ في الطريق) (٢) :

ولمحت دمعته تسيل فحشرجتُ في الصدر زفرة

(١) شعراء نجد المعاصرون / عبد الله بن ادريس / مطابع الكتاب العربي / القاهرة - ١٣٨٠هـ ، ص (١٨٩)

(٢) السابق، ص (١٩٣)

ولمست نفسي عند رؤيته تذوب أسىً وحسرة

وتصاعدت من صدري المملوء بالآهات عبرة

يضعنا الشاعر أمام حقيقة مشاعره التي لم تكتفِ بالتأثر من جراء الموقف وحسب ، بل تجاوزت ذلك إلى الامتزاج بين عبرة الشاعر ، ودموع من يتحدث عنه . ولصدق الشاعر وعمق الأثر في نفسه حدثنا في البدء دون أن يفصح عن هوية المتحدث عنه ، فالمهم هنا هو ذلك الإحساس القوي وذلك الموقف المتجسد من خلال مفردات الدموع والحشيرة والزفرة والذوبان والأسى والحسرة والآهات والعبرة ، فكل هذه المترادفات لمعنى الحزن تكرر حقيقة ما يشعر به الشاعر ، الأمر الذي انعكس وأدى إلى ظهور كل تلك المفردات . وهو بعد لم يفصح عن بطل قصته ، ثم هاهو يحين الوقت أخيراً كي يفصح عنه :

شيخ أمضته الجرا ح وقوس الإرهاب ظهرة (١)

إن الشاعر ينجح في توقيت إفصاحه عن الشيخ - محور الحديث - وتأخير له لشد انتباه القارئ ، ولأنه أخرج في شكل مناسب عبر صورة فنية راقية امتزج فيها الخيال الفني بمأساة الواقع وفجيئته ؛ من خلال مزج الشاعر بين تقوس ظهر الشيخ ، وما تعرض له من إرهاب وجراح .

وبعد أن اطمأن الشاعر إلى تمكنه من الاستئثار بلب متابعه ، شرع في عرض جزئيات موضوعه ، وتفتيت حدثه إلى تفاصيل صغيرة . حيث اتسم حديثه بالتسلسل المنطقي المرتب الذي يتضح فيه عنصر العقل ، كما تتضح فسيه وحدة الموضوع ؛ فحديثه السابق كان بمثابة تمهيد عن الحدث ، ثم هاهو يعرض لجزئياته التي تكون في حقيقتها الأسباب الحقيقية لذلك الحدث قائلاً :

(١) السابق . الصفحة ذاتها .

ما شاب عن كِبَرٍ ولكن حطّمت دنياه عمـــــــره
أبصرته متعضّن القسّمات ممتعضّ الأســـــــره
وعلى محياه رؤىً تبدي تعاسته وفقـــــــره
متتابع الزفرات ملّت جذوة الآهـــــــات صدره
متعثرّ الخطوات شلّت موجة الإعياء ســـــــيره
حيران يعمه في طريق البؤس لا يدري مقـــــــره (١)

فهاهو الشاعر يبدأ في تصعيد التجربة والوصول بها إلى قمته الشعورية حينما ينقلنا عبر لغته الشعورية إلى ميدان الحدث راصداً تحركات الشيخ وقسماته وصدى ذلك تجاه الآخرين ، ومدى تواصلهم الإنساني أمام مشهدٍ مؤثرٍ كذلك المشهد :
ووقفت والقلب الجريح يفيض آلاماً وحســـــــره
أرنو إلى الشيخ الكليم وقد أزاح الدهر ســـــــتره
فمضى بحبات الدموع يبيح للأذان ســـــــره
فلربما جادت عليه يد الغنيّ بشقّ تمره
ولربما جادت عليه من المحيط الغمـــــــر قطره (٢)

ولعل القصة المأساوية المؤثرة تكون نهايتها طبيعية ، حيث يتقدم أحد المحسنين كي يأخذ بيد الشيخ ويعطيه شيئاً مما توقعه الشاعر ، ولكن الكارثة أو الصدمة الشعورية التي تشلّ التفكير ، فلا يفيق منها إلا على همهمات الفجيرة تكمن في قوله:
ويمرُّ جبارٌ يرُدُّ على توسُّـــــــله بنظره

(١) السابق . الصفحة ذاتها .

(٢) السابق . الصفحة ذاتها .

تبدى وتكشف حسنة المتعجرف الطاغى وكيرة

ورأى الفقير كأنما طعنت ضمائرهُ بشفرة

يهوى على الأم الحنون ويشتكى لله أميرة

تعبساً بهمهم بالدعاء على الأنوف المشمخرة (١)

وليت القصة تقف عند هذه النهاية المؤسفة والتأزم الشعوري، إنها لتزداد تأزماً آخرًا

يتمثل في (عمل بر) سيقوم به ذلك الجبار تجاه الشيخ المسكين :

وبجدّة نفض اليدين وقال للمسكين : (برّة)

أولست تعلم من أكون ؟ ولاح في عينيه حمرّة

لكن عجز الشيخ ضاعف غضبة الطاغى وشرّة

فانهال فوق الشيخ يلهب باحتدام السوط ظهره

وبدون رفيق عن طريق السادة الطاغين جرّة (٢)

وهنا يصل الشاعر بتجربته إلى أعلى معدلاتها الشعورية ، معتمداً في ذلك على لغته

البسيطة التي تمكنت من تمثل الواقع أمامه على حقيقته ، مما جعل الشاعر يركن إلى

العديد من الصور الخيالية التي تربط بين الواقع والخيال ، كبوح حبات دموعه بأسراره

وتقوس ظهره من الجراح - كيما يحقق توازناً نفسياً معقولاً بين الحدث الواقعي المؤلم

وبين ردة الفعل المتألمة ، دون أن تؤثر حدة الانفعال على المستوى الفني لعناصر

التجربة بشكلٍ سلبي . ولانسى ذلك الإيقاع الحزين ، حيث الاستخدام المجزوء

لبحر (الكامل) ، مع ما فرضه ذلك من جملٍ قصيرة، إضافة إلى توفيق الشاعر في اختيار

القافية والروي المناسبين ؛ فما أشد تلاؤم الزفرات والعبرات والآهات مع قافية مقيدة

تنتهي براءٍ تلتها هاءٌ ساكنه ، وكان كل قافية تنهيدة قائمة بذاتها .

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

(٢) السابق ، ص (١٩٤)

وهكذا ظهر بوضوح أن الشاعر قد نجح في تجربته هذه . حيث انعكس ذلك النجاح وتجلّى في صدق عاطفته وواقعية شعوره ، مما أسهم بدوره في إنجاح بقية عناصر التجربة في هذه القصيدة ، ومما زاد من وهج التجربة كون موضوعها منتزعاً من المشهد اليومي المعتاد ، الذي وُفق الشاعر في الارتقاء به إلى مرتبة القصيد الفني .

وفي قصيدة (مات شاعر) (١) ينقل الشاعر غازي القصيبي (١٣٥٩هـ) تجربة شعرية فيّاضة الشعور ، وهو يرصد حدثاً من أحداث الحياة الاجتماعية له تأثيره فيمن حول صاحب الحدث ، وفي علاقات الناس ومشاعرهم تجاهه قبل الحدث وبعده . وتفيض القصيدة بالمشاعر والعواطف النبيلة تجاه إنسان مهم ، كان لابد لموته أن يلوي الأعناق فتشربُّ إليه ؛ فقد تعودّ الناس منه المشاطرة في أفراحهم وأحزانهم .

يقسّم القصيبي قصيدته إلى ثلاثة أقسامٍ متداخلة ، وهي أقسامٌ نستشعرها بعد القراءة المتأنية ، حيث يرصد في القسم الأول حياة الشاعر وعلاقاته ومن ثم موته ، ووقع خبر موته على أصدقائه . . وفي القسم الثاني يتحدث عن المرحلة التي أصبح فيها الشاعر جنازةً تمارس عليها المراسيم المعروفة . . وفي القسم الثالث يتحدث عن تأيين الشاعر ووقع موته تجاه الآخرين . يقول القصيبي :

مرّاً بالكون غريباً

ومضي يدفن في الجهول أياماً قصيرة

مغرقاً في لجة الموت أمانيه الكسيرة

فإذا ما جمع الليل الندامى ،

وسرى في الأفق لحنٌ

لم يداعب أذنيه

(١) المجموعة الشعرية الكاملة / غازي القصيبي (أشعار من جزائر الؤلؤ) / ط (١) ١٤٠٤هـ دار البلاد / جدة ، ص (١١٤)

وإذا ما انتظر الصبح على شوقٍ

لقاءه

وأطلَّ الفجر مشدوهاً كمن

ينعى حبيباً

فاخبريهم أنه مات غريباً . . (١)

ونحسُّ أن الشاعر يقدم في هذا المقطع جزءاً متلاحماً تلاحماً شعورياً فنياً، نستشف من خلاله صدق انفعاله ونجاحه في نقل شعوره القوي عبر تراكيب مؤثره تهزُّ المشاعر بقوة، لا سيَّما تلك العبارات التي تجسد الفراغ الذي أحدثه (الشاعر) لدى صحبه الذين ينتظرونه بشوق، أو عند تصويره لحالة (الشاعر) النفسية وهو يمرُّ بالكون غريباً ليدفن عمره القصير عبر المجهول .

والسر في ذلك التلاحم العجيب، والتأثير القوي هو عمق تأصل المشاعر والأحاسيس في نفس الشاعر، حيث قام بترجمة تلك الأحاسيس على شكل جمل شعرية تطول وتقصّر تبعاً للدَّفقات الشعورية . كما قام الشاعر القصيبي باستغلال إمكانيات الشعر التفعيلي وتطويعها للتلاعب بطول الجمل وقصرها كيما يشدُّ القارئ إليه أطول فترة ممكنة فاستخدم أسلوب الشرط المبدوء بإذا (الشرطية) مرتين، متبوعة بجمل شعرية متفاوتة الطول ليأتي بعد تلك الجمل بالجواب . . كما أن تلك الجمل التي تخللت الشرطين وجوابهما ليست بالجمل العادية التأثير، بل إنها كانت ذات وقع كبير على نفسية المتلقي ومن ثم تشويقه للجواب، الذي كان هو الآخر بدوره أشد وقعاً من كل الجمل السابقة، وهي إمكانية لا يوفرها الشعر العمودي .

(١) السابق، ص(١١٥)

ومن الفنيّات التي وظفها الشاعر في ذلك المقطع القوافي الحرة ، التي يأتي بها الشاعر متى شاء وبعد أي جملة يريد ، كما بين : "كسيرة وقصيرة" ، "وحببياً وغريباً" . إضافة إلى بعض الصور المركبة المدهشة ؛ كإغراق الأمانى الكسيرة في لجة الموت ، أو إطلالة الفجر بذهول . فكل هذه الأجواء الفنية ساهمت في تعميق الأثر الذي يتركه ذلك المقطع على نفسية المتلقي ، واستمتاعه بخصوصية التجربة وتفردتها فيه ، ومن ثم تشوقه للمقطع التالي ، الذي يقول فيه القصبي (١) :

في جلال الموت ما أتفه دمعاً وأنينُ

افتحي الشرفة في وجه المساء

واحضني ما فيه من صمتٍ

وأطياف الشقاء

وإذا ما حان ميعاد اللقاء

فأضيئي شمعتين

وقفي مغمضة عينيك في سحبِ البحور

طالعيه :

فهو من آفاقه يرنو إليك

عانقيه :

وخذيه من هوى في شفّتك

وإذا ما أطفأت شمعته ريح الشتاء

فافتحي عينيك ما أقسى اللقاء

(١) السابق ، ص (١١٦)

إنه مات

وما كان هباءً في هباءً (١)

إن الشاعر في هذا المقطع - إضافة إلى الإمكانيات السابقة كاستخدام الشرط والقوافي - يستغل أقصى إمكانياته من أجل تأجيح عاطفة الحزن ، موظفاً الواقع بشكلٍ مثير ؛ حيث أن أكثر الناس حزناً وذهولاً في لحظات الموت النساء ، ولذلك فهن يعبرن عن مشاعرهن تجاه الميت بكل عفوية ، فيقبلن جسده الهامد كآخر أمانة من أمارات وجود ذلك العزيز بينهن .

والشاعر يستغلُّ هذا الإيحاء حينما يخاطب الحياة أو الطبيعة ويجعلها بمثابة المرأة التي تمارس مع (ميتته) ذلك الفعل . . مما يزيد عنصر التأثير في التجربة ويزيدها التحاماً بالواقع عبر انتزاع الشاعر لذلك المشهد منها .

وفي المقطع الأخير يقول الشاعر :

فكأن الشوق لم يورق

دعاءً في جفونه

وكان الليل لم يثمل

على رجع لحونه

أيها الناس قفوا فالميت شاعرٌ

كفنوه بالأزاهير وبالورد النديّ

اقبسوا آخر لمحٍ

شعّ في الوجه الرّضي (٢)

(١)(٢) السابق ، ص(١١٧)

هكذا . . . وكان ذلك (الشاعر) المسكين لم يكن له أيُّ أثر ، وكأنما مشاعره وألحانه تذوب بموته . من هنا يخاطب القصصي الناس الذين يحيطون به (الشاعر) مطالباً إياهم ألا يجعلوا من موت الشاعر ظاهرةً إنسانيةً مألوفةً ، بل حدثاً اجتماعياً خارقاً لأعرافهم الاجتماعية ، أو حدثاً ينبغي لهم أن يقفوا أمامه طويلاً قبل أن يتناسوه . وأن يحيطوا الشاعر بما يليق ومكانته في المجتمع ؛ فيكون كفته من الورود والأزاهير . . . وبهذا يتضح أن القصصي قد نجح في اقتناص حدثٍ من الواقع المعاش ، واستطاع أن يرتقي به فنياً عبر تجربة شعرية توفرت فيها معظم المقومات الفنية ، إضافة إلى الإمكانيات الجديدة التي استبطنها الشاعر من خلال استعماله للشكل التفعيلي حيث تلائم ذلك أكثر مع المحيط النفسي الذي يصوره . . . والمأخذ الوحيد الذي يؤخذ على الشاعر هو إدخاله لبعض العادات الدخيلة على مجتمعنا عند حدوث الوفاة ، مثل الدفن في رحاب المعبد المهجور ، وإشعال الشموع .

. . . ومن خلال القصائد السابقة يتضح أن شعراءنا قد استطاعوا الخروج من واقعهم الاجتماعي بتجارب شعرية غنية بالشعور متماسكة البناء ، فيها عنصر الخيال الذي يجسد المشاهد اليومية الواقعية بعمق وحسن تمثيل . . . كما أن شعراءنا أيضاً قد تعاملوا مع واقعهم من زاويتين مختلفتين ، حيث عالج بعضهم واقعه الاجتماعي من خلال الحوادث والقصص التي تكثر فيها العبر كما "لمجرم المفلس" ، أو "الشيخ المتسول" . . . إلى غيرها من القصائد التي كانت تتناول مثل تلك الحالات الإنسانية التي كثيراً ما تواجهنا . وهناك من عالج القضية من منظور الأنموذج ؛ حيث يطرح معاناة فرد من الأفراد مستعرضاً علاقاته ومواقف الناس من حوله ، كحالة يصلح قياس العديد من الحالات عليها، كما طرح القصصي "الشاعر" . وقد يحدث أن تمتزج النظرتان كما عمله القصصي أيضاً بإسناده الموت للشاعر . فجمع بين المنظورين في تجربة واحدة وقد أحسن الشعراء التعامل من خلال الزوايا التي نظروا إليها ؛ فالمشهد الذي نقله

العثيمين عن الشيخ المتسول يمثل مشهداً واحداً شاهده الشاعر في لحظات سريعة ثم انقضت ، لكنه استطاع أن يستغل قصر الموقف في تكثيف الصور والمشاعر التي لا تخرج عن الموقف نفسه ، مما يتيح قدراً أكبر من التركيز ، وقدراً آخر من وحدة الشعور .

أما أنموذج " الشاعر " الذي طرحه القصبي فنجد فيه مبدأي الشمول والصلاحية لأكثر من شخص ، وأكثر من مجتمع .

أخيراً فكلا النظرتين تجسد التجربة الشعرية من خلال الواقع الاجتماعي وتساهم في وحدتها وصدقها ، وانعكاس ذلك على أدوات التجربة وآلياتها ، وهو ما صنعه شعراؤنا الابتداعيون كما رأينا في النماذج السابقة التي وضع فيها ذلك .

ثالثاً : التجربة الشعرية من خلال عالم الطبيعة :

لم يكن جمال الطبيعة أو فنتتها هو ما يأسر أفئدة الشعراء ، فيلوذون بأحضانها لكن ثم خيوط دقيقة تشدهم نحوها، وتقيم جسور التواصل بينها وبينهم . ومن خلال تتبع التجربة الشعرية في المحيط الطبيعي ستكشّف تلك الخيوط شيئاً فشيئاً .

أولى القصائد التي ستكون ميدان التناول من شعرنا السعودي الحديث هي (قصيدة في زورقي) (١) للشاعر عبد الله بن إدريس (١٣٤٩هـ) حيث يبدو أنه قد رام فيها ترتيباً معيناً وتشكيلاً منظماً . ويستطيع القارئ لهذه القصيدة أن يلاحظ بداية ونهاية معلومتين ، تتمثلان في المقطعين الأول والأخير كما أن القصيدة من خلال شكل " الموشح " قد اتخذت تشكيلاً موسيقياً مقصوداً من قبل الشاعر ، مضافاً إليها عاطفته الواضحة وصوره التي ساهمت في إضفاء الجمال على القصيدة . الأمر الذي يوحى منذ البداية باكمال عناصر التجربة في هذه القصيدة .

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا الموضوع ، هو ماهي العلاقة بين التجربة وعالم الطبيعة ؟ إن الشاعر وهو يختار الزورق كفتيل ومحور لموضوعه يدرك أنه العمود الذي سيقم عليه الوحدة الفنية ، إضافة لما يعنيه الزورق من معاني الرحلة والسفر والنجاة ، وكلها معانٍ كانت في حسابان الشاعر . إذاً إطار القصيدة سيكون رحلة ما يقوم بها الشاعر وسينتهي منها ؛ فذلك ما نستوحيه من الزورق الذي يمثّل أول ما يوظفه الشاعر من معاني الطبيعة التي اختارها إطاراً لتجربته .

يقول ابن إدريس في تلك القصيدة :

رباه بلغ بالسلامة زورق الحلم الجميل

فهنا أعاصير الشقاء تفحّ من خلف الأصيل

(١)ديوان : في زورقي / عبد الله بن إدريس / عالم الكتب - الرياض ١٤٠٤ هـ ، ص (٢٢٩)

وهنا شراعي لامس الموج المجنح في دهل

وتلفت القلب الشجي فهاله الأمس الثقيل

فإلى الأمان لشاطيءٍ نتسّم الرياح العليل

يفاجئنا الشاعر بحشدٍ من الصور والمفردات اللغوية الموحية ، فزورقه من حلم وللشقاء أعاصير تفتحُ ، أما شراعه فيلامس الموج الذي يغرق في صورة أخرى من الدهول المجنح . ويبدو الامتزاج الواضح بين الشاعر والطبيعة ، عبر تلك الجسور الخفية التي تمزج حسيات الأشياء بمعنوياتها ؛ فزورقه مثقل بالأحلام ، دون حمولته الحسية المعتادة . كما أن الشقاء وهو الألم المعنوي يصبح شكلا من أشكال الطبيعة من خلال تمثله في الأعاصير . وتبدو صورة عشق آخر بين الشراع والموج المجنح في دهل .

إن تغلغل الموضوع وتمكنه من نفس الشاعر انعكس تلقائيا على تراكيبه ، فجاءت محملةً بالصور والمفردات التي ألغت كل الفواصل والحدود بين الشاعر والطبيعة ؛ وأبدتَهما في شكل متمازج تمثل في تجسيد المعنويات وإلباسها الأشكال المحسوسة أو العكس . . . وقد كانت تلك القوة بمثابة الانطلاقة لهذه الرحلة عبر المقطع السابق من القصيدة ، ليأتي المقطع التالي له الذي يصور مرحلة العبور قائلًا فيه :

لعب الخضمُّ بزورقي فطغى على مجرى الشعور

أفما اطلعت فخلتني كالطير في كفِّ الصغير

إن كان ذلك فإنني ما زلت أحلم بالعبور (١)

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

إن العبور إلى الأمان لخطوة الشهم النبيل

رباه بلغ بالسلامة زورق الحلم الجميل

ومع مرحلة العبور يبدأ الخطر الذي يهدد الرحلة ، حيث الخضم الهائل الطاغي ، ورغم ذلك لا يزال الشاعر يحلم بالعبور لأنه يسير نحو هدف معين بتصميم وعزم . ويُلاحظ هنا أن الشاعر لا زال يمزج بين مشاعره والطبيعة عبر الصور البلاغية مواصلاً مزج الحسي بالمعنوي ؛ حيث استخدم أسلوب التورية في (مجرى الشعور) إذ لهذه العبارة معنيان ؛ أحدهما مجرى المركب ، والآخر مجرى تفكيره وإحساسه . ويجسد الشاعر حالته القلقة في أثناء العبور في صورة فنية جميلة ، هي الطير في كفّ الطفل الصغير ، وبتحديده أبعاد الصورة بذلك الشكل كأنما يشخص حالته بكل دقة . وتتوالى المقاطع الشعرية بعد ذلك لكننا نلاحظ سيطرة عنصر العقل وتفوقه على عنصر الخيال بعد أن كانا متوازنين فيما سبق . فنلاحظ تبعاً لذلك انخفاض مستوى العمق والكثافة الشعرية عبر وضوح المفردة وميلها إلى المباشرة أكثر . مما يؤثر بدوره على سير التجربة . يقول الشاعر :

أنا ما حييت فشيئتي تأبى التملق والخداع

هل مبدئي غير الصراحة والنزاهة في الطباع

إن كان رزقي يقتضي مني خنوعاً وانصياعاً

فعلى الغنى مني السلام وبؤس للمجد الأثيل

رباه بلغ بالسلامة زورق الحلم الجميل(١)

(١) السابق ، ص(٢٢٠)

إن تلك البداية القوية لتجربة شعرية اشتبكت مع الطبيعة وتوغلت في تفاصيلها مكونةً شرايين الشعور بين أشجارها - هاهي ذي تتحطّم وتفقد حرارتها التي اتسمت بها في البدء . ولو أنها استمرت بنفس القوة والحيوية والتوازن بين عناصرها الفنية لكان لها شأن آخر ، لاسيما أن توظيف الشاعر للموشح كان موقفاً ؛ بسبب مايتيححه هذا الشكل من حرية لمن يجيد استغلالها .

وفي قصيدة أخرى بعنوان (الورقة الأخيرة) (١) للشاعر محمد حسن فقي (١٣٣١هـ) نجد تجربة أخرى تشبكت مع الطبيعة ، بل تتحاور معها حواراً ينمُّ عن تواصل نفسي وتواشج عاطفي حميم ؛ باعته وحدة الحال بين العنصر الطبيعي وحالة الشاعر ، ومن ثم مضى الشاعر يفصح عن جوانب الالتقاء بينهما : قائلاً :

لم يبق في الدوحة إلاها	فأذرت الدمع والآها
أذرتهما حزناً على غبطة	لم يبق منها غير ذكراها
أترابها رحن إلى عالم	سوى الذي يدمي حناياها
جناته تحضن غدراناه	وينشر العطر بريأها
قلت لها وهي على غصنها	كثيبة ترهب عقباهها
ترنو إلى الأرض فما تكتفي	نظرتها إلا بصرعاهها
قلت لها لاتهلكي حسرة	هذي هي الدنيا وبلواهاها
ماذا سيجديك وجيع الأسى	على حياة ظل مسعاهاها
وأنت قد جرّبتها مثلما	جرّبها كل ضحاياهاها

(١) الأعمال الكاملة / محمد حسن فقي المجلد الثالث / الدار السعودية للنشر والتوزيع (بلا تاريخ) ، ص (٢٧٢)

فهل تبينت بها رحمةً	كما تبينت رزاياها
قالت لقد لقيت في محنتي	عسرا فقل لي كيف أنساها
الدوح هذا كان مخضوضرا	وكان بالأوراق تياها
مزدحما ثم غدا مقفـرا	منهن إني كنت أشقاها
وكم نفوسٍ ذابلاتٍ رأت	أن منها في منايها

إلى أن يقول :

وسقطت صفراء يلهو بها حريفها يطوي بقاياها (١)

إن مكن الروعة في هذه التجربة - إضافة لما أقامه الشاعر مع الورقة من وشائج التواصل العاطفي الحميم - هو اقتناص الحدث الشعري ، والحدث الشعري المقصود هنا هو ما يبدو في ظاهره حدثاً بسيطاً عادياً لا يثير الاهتمام ؛ كموت فراشة ، أو تتابع سقوط قطرات المطر من أوراق الأشجار بعد كفافه ، أو حركة بريئة يقوم بها طفل ، أو نظرة عابرة إزاء شيء من الأشياء التي طالما تعودنا النظر إليها .

وسقوط ورقة من شجرة ، تضطر شاعرنا أن يقف أمامها طويلاً ، بينما تلك الورقة متدلّية متأهبة للسقوط ، معلنة نهاية عمرها ، كيما تلحق بأخواتها اللاتي سبقنها إلى نفس المصير المحتوم . في هذه اللحظة يتوقف الزمن - في تجربة الشاعر - ويتمدد ويطول ريثما يفرغ الشاعر من صياغة تجربته الشعرية ، فالثواني المعدودة التي لمح فيها تلك الورقة تتحول إلى زمن طويل يستوعب الحوار الممتد الذي أقامه مع الورقة ، ومن خلاله امتدت وشائج القربى بينها وبين الشاعر . وقد وُفق الشاعر في صياغة تجربته هذه عبر الأسلوب الحوارى ، الذي تمكن من خلاله أن يصف أكبر قدر من

(١) السابق ، ص(٢٧٣)

المشاعر والأحاسيس ، ثم وضعه ذلك كله في الأطر الفنية المناسبة لها ، عبر الصور تارة ، وعبر التراكيب والمفردات الموحية تارة أخرى .
ويبدو الحوار جليًا في مثل قوله :

قلت لها وهي على غصنها كهيبة ترهب عقباها

وقوله :

قلت لها لا تهلكي حسرة هذى هي الدنيا وبلواها

وقوله على لسان الورقة وهي تخاطبه :

قالت لقد لقيت في محنتي عسرا فقل لي كيف أنساها

وقد استطاع الشاعر بإعماله عقله أن يسقط مشاعره المتطامنة مع الورقة على حالته النفسية الشبيهة بها إلى حدٍ كبير خاصة عندما قال :

ما أشبه العيش بأسطورة نجبها حبًّا ونحشاها

نحن أساراها وما ينتهي في لذة من أساراها

حيث بلغ الشاعر هنا ذروة التلاحم مع موضوعه ، حينما عبّر بالضمير (نحن) عن نفسه والورقة . وكان قد بلغ ذروة التعبير عن مأساة الورقة في قوله :

وسقطت صفراء يلهو بها خريفها يطوي بقاياها (١)

وقد استطاع الشاعر أن يجسد تجربةً شعريةً تمثل النجاح التام في التحام الشاعر بالموضوع ، مستندا في ذلك على مفردة بسيطة في شكلها ، لكن إحياءاتها عميقة وموحية ، معتمدا على الجو الموسيقي الحزين ، الذي تناسبه تماما القافية الطويلة التي اختارها (عقباها)؛ فرويُّها (الهاء المشبعة) يجسد النغم الحزين ويطيل من أنيه .

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

وبتضافر تلك العناصر السابقة نجح الفقي في تحقيق تجربته الشعرية السابقة دون أن يخرج عن وحدة الموضوع ، فحديثه عن الورقة حديث عن نفسه ، وحديثه عن نفسه حديث عن الورقة لأنه يراها تشببه تماما .

ومن العوامل التي تساهم في نجاح التجربة أيا كان موضوعها مدى " اتضاح التجربة نفسها لدى الشاعر وأن يقف على أجزائها بفكره ، ويرتبها ترتيباً قبل أن يفكر في الكتابة " (١) بأن يختار الشاعر موضوعه ، وقد عيّن بباله مواضع من تفاصيل ذلك الموضوع كي تكون مواطن العمق ومكان الثراء القيمي والشعوري فيه ؛ كأن يختار موضوعاً معيناً يعول أثناء بناء تجربته فيه على ما به من حالات وأجواء نفسية . ومثل هذه الموضوعات كثيرة جدا خاصة الموضوعات المتعلقة بالجوانب النفسية ؛ كالشك والقلق وغيرها . وقد مر الحديث عن مثل ذلك أثناء الحديث عن التجربة من خلال الواقع النفسي .

ومن ذلك الترتيب للتجربة قبل الخوض في غمارها أن يلجأ الشاعر إلى موضوعات أكثر وضوحاً من موضوعات العالم النفسي ؛ كأن يستفيد مثلاً من أجواء الطبيعة ، وما يوحي به تقلبها وتفاوت مظاهرها من معاني متنوعة ، وإيحاءات بعيدة ، ثم يستفيد من انعكاس هذه المعاني والإيحاءات على مضامينه ورؤاه فتكتسب القصيدة لديه العمق والثراء القيمي ؛ بسبب ما اكتسبته من الطبيعة وظلالها المتنوعة .

وهذا هو الذي صنعه أحمد قنديل في قصيدته (هل تجيئين) (٢) التي يحاور فيها حبيبته عبر محاورته للطبيعة ومشاهدها المختلفة . حيث سارت عاطفته فيها بشكل عفوي تلقائي غير متكلف ، لتوزع على مشاهد الطبيعة توزيعاً فنياً جميلاً ؛ انحدرت فيه

(١) النقد الأدبي الحديث د/ محمد غنيمي هلال / دار نهضة مصر (بلا تاريخ) ، ص (٣٦٣)

(٢) ديوان / أغاريد / أحمد قنديل / ط (١) ١٩٥١ م / دار المكشوف - بيروت ، ص (٩٣)

العاطفة من طقسها العام إلى عواطف جزئية صغيرة ، تتلون كل منها وفق ما يقتضيه المشهد الطبيعي من قوة ووهج تتمثلان في الشمس - مثلاً - ، أو دعة ورقة تتمثلان في البحر وموجاته . وقد قسم الشاعر القصيدة إلى عدة مقاطع شعرية ، ثم خص كل مشهد طبيعي بمقطع مستقل يحاور من خلاله محبوبته .

وأول المشاهد التي يحاكيها الشاعر في مخاطبته لمحبوبته هو مشهد الشمس قائلاً :

هل بجيئين معي اليوم إلى	شاطيء البحر قليلاً نتمشئ
نرمق الشمس وقد سال الطُّلا	من حواشيتها ورش الأرض رشاً
زاهياً ينقش كالماس على	شفة الأفق وخذ اليمّ نقشاً
وإذا اصفرّت وقد دبّ البلى	في حشاها وتعرّت وهي دهشى
من رداءٍ ذاب إلا ما غلى	وتراءى شفقا حين تفضئ
فهي إن كانت ستلقى في الخفاء	حلةً أخرى وترقى ثم عرشاً
إن رأيت وجناتك الحمر الوضاء	آثرت لو ترتدي منها الكساء
فاحذري إن جئت من كيد ذكاء	واستري الخدّ بأطراف الرداء

أو بقطعات الدجى من ليل شعرك (١)

إن ما يريده الشاعر هو عقد مقارنة بين الشمس - التي أفاض في وصفها ومحبوبته . هذه الموازنة انتهت وبشكل مقنع بتفوق حبيبته على الشمس . فقد اختار انطباق وقت تكون فيه الشمس أجمل ما تكون ، وهو وقت الأصيل ، مصوراً إيها في تلك الصورة البديعة التي جعل الطُّلا فيها يسيل من حواشيتها وهو يرش الأرض في زهو

(١) السابق، ص (٩٤)

كمن ينقش الماس على شفة الأفق . وليس هناك تصوير أبدع أو أبرع من ذلك التصوير الذي تبدو فيه أشعة الشمس المنكسرة عبر السحاب بلمعائها كالماسة . فلماذا يصور الشاعر الشمس بهذا الصورة الجميلة في سياق مقارنتها بمحبوبته ؟

إنه كلما بالغ في في وصف الشمس وحسنها فإنه يمعن بذلك في وصف محبوبته التي ستفوق عليها فيما بعد مهما كان جمال الشمس . التي ستدرك أن وصف الشاعر لها على تلك الصورة من الجمال ماهو إلا شركاً يوقعها فيه ؛ ولذلك فإنها حينما عرفت ذلك سرعان ما غارت من حسن محبوبته الشاعر وأصبحت تفكر في المكيدة لها كما يتضح ذلك في قوله :

فاحذري إن جئت من كيد ذكاء واستري الخدِّ بأطراف الرداء

هذا فضلا عن مقارنات أخرى عقدها الشاعر ضمناً ، بدا فيها التفوق لصالح المحبوبة منها : حمرة الوجنت حياءً مقابل حمرة الشمس الطبيعية ، الشعر الأسود الناعم غطاء للمحبوبة مقابل الليل غطاء الشمس ، الرداء ستار للمحبوبة مقابل الأفق ستار الشمس . أما المقطع الثاني من القصيدة فنجد العاطفة تسير فيه بشكل مغاير لما كانت عليه في المقطع السابق وذلك تبعاً لما يقتضيه المشهد الطبيعي الجديد (الموجة) . فقد برزت العاطفة في المقطع السابق من خلال التحدي والصراع بين المحبوبة والشمس كئدين ، أما هنا فيخاطب الشاعر الموجة بدعة وهدوء قائلاً :

وتعالي نرقب الموجة فسي كنف اليمّ ثوت بين الضلوع
هزّها من شوقها الوجد الخفي فأتت للشط تشكو في خضوع
قاسي الحب ونارا تختفي بلظاها تحت دمع ذي هموع^(١)

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

وتندى الجفن منك بالدموع	فإذا أن لها قلبي الوفي
فضممت ذلك القلب الوجيع	وعليه خفت من عقبي الوفاء
نظرة العطف ليحيا بالرجاء	فامنحي الموج وقد صار رغاء
ودعيني أدع للموج الهباء	ونراه يتغنى برجاه في هباء

مثلما قد حرك العطف بصدرك

فمنذ البدء لا يصف الشاعر شكل الموجة كي يعقد بينها وبين محبوبته المقارنة كما فعل مع الشمس ، بل يجتاز ذلك كله إلى ما هو أعمق ، حيث يهتم بوصف شعور الموجة لاشكلها ؛ لأنه متضامن معها ، فحالتها العاطفية قريبة من حالته . حيث الشعور الحزين والوجد الخفي ، وشكواها الخاضعة ، كل ذلك يدخل ضمن إطار تعاطفه معها ؛ فهي رقيقة وليس هناك ما هو أرق من الماء .

وهو لا يكتفي بذلك الوصف ، بل يضيف بعداً آخرًا يتمثل في تعاطفه معها ، ومن ثم إسقاط (أناه) الشاعرة في توقيت مناسب حينما دعا للموج الذي سيكون سبب تحريك عطف محبوبته عليه وذلك واضح من خلال قوله :

ودعيني أدع للموج الهباء مثلما قد حرك العطف بصدرك^(١)

فذلك يعني أن تضامن الشاعر مع الموج الذي تتعاطف معه محبوبته هو تعاطف ضمني مع محبوبته . وهكذا يتضح سير العاطفة في ذلك المقطع سيراً تجاورياً متضامناً ، وليس السير المتحدي الذي كانت عليه في مشهد الشمس .

وفي المقطع الثالث نجد الشاعر يخضع كل ما حوله من مشاهد الطبيعة ؛ كيما يتغنى

(١) السابق ، ص (٩٥)

مع محبوبته من أجل حبهما ، حينما يقول (١) :

أو إلى الروض تعالي فهناك	تتحلّى صفحة الكون البديعة
حيث قام الطير يتلو في الأراك	آية الحب ومغناه الرفيعه
وأطلّ الزهر من بين الشباك	ثملاً يصغي بأذانٍ سميعه
وغفا الجدول مفقود الحراك	باسماً يغمض الحاظاً بديعه
فانظري الوردة تلقي في حياء	برقعا حاكته أنوال الطبيعة
لتلبي صادحا حلو الغناء	مثلما لبي الهوى حلو الوفاء
قلبي المضى حفيّا بالنداء	واعزفي اللحن وساقيني الصفاء

نخب ذكرى حبنا من جام خمرك

ونلاحظ هنا توزيع العاطفة توزيعاً إيقاعياً على مفردات المشهد ، وكأنما كل منظر من المناظر ؛ كالروض والطير والزهر والجدول وغيرها . . . يمثل نبرات الإيقاع العام للمقطع الشعري السابق . فالكل يعزف لحن الفرع ؛ الطير يتلو آية الحب مغنياً - كما يقول الشاعر - ، والزهر ثملاً ، والجدول يغفي مفقود الحراك ، والوردة تلقي في حياء برقعا الذي نسجته الطبيعة لها . الكل في هذه اللحظة يلبي صادحا حلو الغناء . ثم يربط الشاعر هنا بينه وبين حبيبته وبين كل ماسبق - في تدخلٍ بارع منه - بقوله :

* مثلما لبي الهوى حلو الوفاء * (٢)

مؤكداً على أن كل مامرّ ذكره هو مثل هواهما الحلو .

أما في المقطع الأخير من القصيدة فإن الشاعر يتجه صوب القمر ويناجيه قائلاً :

(١) السابق ، ص (٩٦)

(٢) السابق ، ص (٩٥)

وإذا ماتت عن ذكرى الجفاء	في ربي صدرك أوفي ليل شعرك
فاسألني البدر الموارى في الخباء	كيف مرت مرة ليالات هجرك
فهو آسي* جـسدير بالثناء	فامنحيه إن أردت كل شكرك
وإذا أحبيت تقدير الوفاء	فامنحيه ومضة من ضوء نحرك
فهو باقٍ إن أردت الاختفاء	أو بزوغاً منه منصاعاً لأمرك
فهلمني وعلى الدنيا العفاء	هاهو الموكب مجلواً الرواء
هياته لتلاقينا السماء	وأزichi دُجبةً تُدعى العفاء**

عن فؤادٍ ما بقي إلا لذكرك (١)

ففي هذا المقطع لا يستطيع الشاعر إخفاء (أناه) كما دسها في مشاعر الطبيعيات ؛ الشمس / الموجة / الروض . . . بل إنه يظهرها قوية منذ بداية المشهد . وهو لا يتعرض للقمر إلا من زاوية إنسانيته ، وتعاطفه مع الشاعر ؛ لهذا فذلك القمر جديرٌ بالثناء والشكر ، والشاعر بهذا العرفان للقمر يضع محبوبته أمام القمر - الذي يمثل الأمر الواقع - فيجابهها به ، ولا يكون أمامها حينئذ سوى شكره ، وهو ما يدفعها الشاعر لفعله بطريق غير مباشر . فإذا ما فعلت ذلك - لا سيما والقمر رهن إشارتها فهو يتمنى لو تمنحه ومضة من نحرها - وقعت في الشرك الذي نصبه لها الشاعر دون أن تدري . إذ أن تعاطفها مع القمر يعني تعاطفها مع الشاعر ، وبالتالي تعاطفها مع كل المشاهد السابقة ؛ لأنه حينها سيقول لها : إن كل المشاهد السابقة ماهي إلا موكب هياه رب السماء لتلاقيهما .

* أصلها : آسٍ مثل جوارٍ وغواشٍ ولكن الشاعر اضطُر إلى إثبات الياء .

** ينبغي للشاعر أن يقول هياه رب السماء ، بدلا من (هياته السماء) لأن هذا تعبير دخيل محتلب .

وهذه النهاية تعتبر لمحة ذكية يأتي بها الشاعر ، فعن طريقها أمكنه ربط كل المقاطع والمشاهد السابقة بعضها ببعض ، معلقاً إياها بنتيجة البيت الأخير .

وبعدُ فإن الشاعر القنديل يثبت في هذه التجربة الطويلة - التي حرصت على متابعتها على ما بها من طول - أن الشعر السعودي الابتداعي قادر على صياغة أجمل التجارب وأكثرها صدقاً وتنظيماً وتلاحماً . ولو تتبعنا عناصر التجربة في القصيدة لوجدنا وعياً جيداً من قبل الشاعر أحسن من خلاله التعامل مع كل عنصر من عناصر التجربة الشعرية وفق ما يقتضيه الموقف الطبيعي والشعوري من خصوصية .

ف نجد الموسيقى قوية منتشرة متفشية في المقطع الأول ؛ لأن ذلك يتناسب مع الشمس ذات الانتشار الواسع ، والهيئة والقوة ، فكانت القوافي ذات رنين موسيقي قوي تمثل في / تفتشى - تمشى - رشا - نقشا - دهشى . . . وهذه القوة نفسها هي ماملتها العاطفة التي كانت ذات طابع قوي من قبل كلا الطرفين كما اتضح سابقاً .

أما موسيقى المقطع الثاني فهي تتخذ شكلاً آخرًا غير القوة والانتشار تمثل في الضعف والانهازم الذي توحى به القافية (الضلوع ، الخضوع) ؛ بسبب انهزام عاطفة الموجهة نفسها ، ولذلك كان الروي الساكن المسبوق بالواو متناسباً مع ذلك الانكسار .

بينما نجد الروي ذاته يكون راقصاً دالاً على الفرح والبشر ، (البديعة ، الرفيعة) بعد أن تحرك بالفتح وسبقته الياء الساكنة ، ثم باتباع الروي بالهاء الساكنة فتتأغم الروي بذلك مع حركات المشهد الفرحة تبعاً لتغير العاطفة في هذا المشهد .

وهكذا لو أردنا تتبع العاطفة نجد أنها تتألف موسيقياً عبر شكل العاطفة ذاتها والتي

تتلوّن بدورها عبر ما يمليه المشهد الطبيعي من خصوصية متعلقة به . وبذلك ينجح الشاعر القنديل بشكل كبير في صياغته لهذه التجربة المتميزة التي تغنى فيها بالطبيعة بكل ما فيها من مشاهد مختلفة متنوعة ، سابراً أغوارها ، بحيث استفاد من ثراء الطبيعة ، من إجل الخروج بتجربة ثرةً بالمشاعر ، فتمكن في نهاية الأمر من إخراج كل هذه التشكيلات العاطفية والطبيعية في ثوب واحد يشير إلى ذات الشاعر التي تجسدت في ثنايا كل مقطع من مقاطع القصيدة .

ومن خلال القصائد السابقة ، نستطيع أن نستنتج الأشكال التي اتخذتها التجربة الشعرية في منحائها الطبيعي وأبرزها : الشكل الذي اتخذته الفقي في قصيدته (الورقة الأخيرة) حيث اعتمد في محاكاته للطبيعة ووقوفه أمامها على النظرة الجزئية من خلال ورقة واحدة في إحدى الأشجار، ومن ثم انطلق يعدد الرؤى والأحاسيس والمشاعر من تلك الجزئية الصغيرة إلى آفاق أكثر رحابة . متخذاً من ورقته أنموذجاً لسواها من الأشياء الكثيرة التي تحفل بها الحياة .

والشكل الثاني هو المتمثل في قصيدة القنديل التي انطلق في تجربته الشعورية الطبيعية من خلال نظرة شاملة تستند على أغلب مشاهد الطبيعة من حوله .

بينما يأتي الشكل الثالث متمثلاً في زورق ابن إدريس حيث جمع بين الشكلين السابقين ؛ فالنظرة الجزئية تنطلق من صغر الزورق ومحدودية حجمه ، أما النظرة الشاملة فتتمثل من خلال البعد المعنوي المتجسد في طول الرحلة .

رابعاً : التجربة الشعرية من خلال المرأة وعاطفة الحب :

ليس للحب في حياة الرجل نفس الأثر الذي يكون عليه عند المرأة ، ومع ذلك فالحب عند الرجل يُعد أهم عاطفة تمرُّ عليه في حياته بأطوارها المختلفة " فإننا مانكاد نحب ، حتى نشعر بأن العالم نفسه قد يتغير من حولنا ، إن لم نقل بأننا أنفسنا قد أصبحنا مختلفين " (١)

وإذا كانت المرأة - وهي محور عاطفة الرجل تثير لديه كل تلك المشاعر والأحاسيس المكونة في داخله فيبدأ في ترجمة ما يخسه تجاهها - فكيف إذا كان هذا الرجل هو الشاعر ، الذي رأيناه يلتحم بموضوعات عديدة ليست في قرب عاطفة الحب من قلبه ، ومع ذلك وجدناه يلتحم بتلك الموضوعات باندفاع وصدق ، بل وتمكّن انعكس على أدواته الفنية .

إذاً فالشاعر تتحقق لديه أهم عناصر التجربة ، وهي الأحاسيس والمشاعر ، وما عليه سوى إعادة صياغتها في تجارب موحية تترجم مشاعره الحقيقية .

ويُعد الشاعر طاهر زمخشري من أكثر الشعراء السعوديين طرقا لموضوع الحب إلا أن الكثير من قصائده إذا ما قيست بمقياس التجربة الشعرية نجد أنها لا تشكل تجارب شعرية محكمة كما سنرى ذلك عند شعراء آخرين كانوا أقل منه طرقا لهذا الموضوع يقول الزمخشري في إحدى قصائده (٢):

أكاتمها حبي و طرفي يجهـرُ
وأني لمشبوبِ الضلوعِ التستـرُ
فأكنمُ أنفاسي وتجري خسواطري
بالأم ملتاعٍ يئنُّ ويزفـرُ

(١) مشكلة الحب د/ زكريا إبراهيم/ مكتبة مصر (بلا تاريخ) ، ص (٢١٥)

(٢) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / ط (١) ١٤٠٤ هـ / مكتبة تهامة / جدة / الديوان الثالث / قصيدة (مكاتمة) ص (٣٣٥)

ويخفق قلبي في اضطراب كأنه تلاطم موج في عباب يزجرُّ
فتسألني ماذا أحب فلا أرى جوابا سوى الإطراق والحسن يههْرُ
وأغضي وبني من لاعج بين أضلعي براكين يذكي من جواها التصبرُ
وحرثُ أتدري ما ألقى أم أنها تحاول أن تبدي انكسارا فتجبرُ
أما علمتُ أنني أسير لحسنها وأن هواها الأسر المتسيطرُ(١)

فلو تتبعت هذه القصيدة بيتا بيتا لوجدت أنها تحمل على مستوى البيت الواحد إحساساً صادقاً قوياً ، إحساساً منبعثاً عن ذات الشاعر المعذبة ، كما أن بعض الأبيات حفلت بالصورة المعبرة الموفقة إلا أن حظَّ التجربة المكتملة من خلال تلك الأبيات يبدو ضئيلاً وذلك لأن أحاسيس الشاعر لم تنعكس على تلاحم الأبيات ووحدتها الفنية كنسيج واحد يفضي فيها البيت إلى الآخر ، وتربط البيت الواحد فيها وشائج قوية تلحمه بسابقه وتوجهه إلى لاحقه . بحيث يشعرنا بالخلل حينما نحاول الاستغناء عن بعض الأبيات .

وفي قصيدة أخرى له بعنوان (على شفتي [١]) يقول فيها (٢):

على شفتي من الشكوى شظايا وزجرة المواجه في الخنايا
فقلبي ذاب في الآهات شجوا ومن جفتي تنهمر البقايا
يمزقني الشقاء على غرام يلوعني ويسعدني شقاي
يطوف بي الأسى جنح الليالي وقد حملت جراحي مقلتي

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

(٢) مجموعة الخضراء / طاهر زنجشيري / ط (١) ١٤٠٢ هـ / مكتبة تهامة - جدة / ديوان (الأفق الأخضر) ص (٥٧)

وأزحف والضنى يلهو بعودي ويقعدني ويوثق من خطأي

فاستبق الدقائق والثواني لأخلص بالتلاقي من أسأي

فلو قرأنا البيت الأول في هذه القصيدة وهو قوله :

على شفتي من الشكوى شظايا وزمجرة المواجه في الحنايا

ثم قفزنا فجأة إلى قوله في البيت الرابع :

يطوف بي الأسى جنح الليالي وقد حملت جراحي مقلتيأي(١)

لما أحسسنا بأن خللا كبيرا قد حدث لحذف بيت أو بيتين ، وذلك مما يرهن على الرأي السابق في أن بعض القصائد مع صدق أحساس الشاعر فيها إلا أنه لأیوفق في توظيف إحساسه ذلك بما ينعكس على فنيات القصيد واكتمال مقومات عناصر التجربة الشعرية الناجحة في شعره .

أما التجارب الشعرية الناجحة في ظل شعور الحب فهي كثيرة جدا ، حيث لعبت هذه العاطفة دورا كبيرا في صياغة تلك التجارب وجعلتها تكتسب عدة خصائص جديدة ، من تلك التجارب قصائد كثيرة للشاعر حسن عبد الله القرشي والشاعر عبد الله الفيصل وغادة الصحراء وغيرهم من الشعراء الذين اشتهروا بكثرة تجاربهم الوجدانية .

ويأتي في مقدمة هؤلاء الشعراء القرشي لأن " عالم التجارب الوجدانية استأثرت بالقدر الأكبر من شعره والذي تتجلى فيه موهبته الكبرى رغم أنه قد أثبت مقدرته الفنية على تناول كل الموضوعات ، وله قصائد عديدة في النضال القومي ، والتأمل الذهني والسبحات الروحية . . . ولكن عالمه المحبب ، أو بمعنى أدق عالمه الذي استولى

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

على شاعريته ووقع في أسره هو عالم الوجدان . . والتجارب الوجدانية ، بكل ألوانها
وأبعادها . . " (١)

يقول القرشي في إحدى قصائده :

لَقَيْتِكَ أَيَّـانَ لَا أَتَذَكَّرُ رُ أَيَّـانَ فِي حَلْمٍ أَشْقَرِ
وراء الرؤى خلف كل التخوم* وخلف المسافات والأعصرِ
وعبر انطلاق الأمانى الوضاءِ على صدحة النغم المسكِرِ

ففي هذه القصيدة يجعل القرشي ظمأه العاطفي لمحبوته هو المحرك والمعرض
للرؤية في القصيدة . ومنذ البدء يعزز عدم تمكنه من لقيها ، عن طريق نفي تذكره
حيال اللقيا في أول شطر من القصيدة : (لقيتك أيان لا أتذكر) ، وبعد ذلك النفي
المباشر يعود ليعدد الأماكن التي من الممكن أن يلقاها فيها وهي نفس الأماكن التي لن
يجدها بها . تلك الأماكن هي : (الحلم الأشقر) و (وراء الرؤى) و (خلف التخوم)
(خلف المسافات والأعصر) فهذه الأماكن تمثل جملة من المستحيلات التي يكرس
الشاعر من خلالها - وبطريق غير مباشر - عدم تمكنه من لقيها . إلا أنه في البيت
الثالث يبدأ في التنازل من الشيء المستحيل إلى الشيء المتمنى وذلك في قوله : (وعبر
انطلاق الأمانى الوضاء) ومع أن الأمنية تكون للشيء المستحيل إلا أن كونها أمنية
أجدى له قليلا من كونها مستحيلة صرفا . ثم يعدد الشاعر بعد ذلك أمنياته التي من
الممكن أن يلقاها فيها في قوله :

لَقَيْتِكَ لِقْيَا الرَّبِيعِ الْجَمِيلِ يَرْفُ بِمَبْسَمِهِ الْأَنْظُرِ (٢)

(١) القرشي شاعر الوجدان / د / عبد العزيز الدسوقي ص (١٠٥)

* التخوم : الفصل بين الأرضين من الحدود والمعالم .

(٢) ديوان القرشي المجلد الثاني / ديوان (بحيرة العطش) قصيدة (ظماً) ص (٣٨٢)

لقيتك كالسدر بين النجوم وكالفجر غبُّ السنا المزهر*
وحين رأيتك أيقنت أنني صبيُّ الهوى يافع الأظفر

فبعد تعداده لأمانيه تلك يذكر كيف أنه من الممكن له أن يلقاها ، غير أن هذه اللقيا لا يمكن أن تتم وهو على هيئته الحالية ، بل إن روحه حينها تصبح في قوة (جن عبقر) ونظرا لما اكتنزته روحه من قوة ، فقد تمكن بها من تحطيط تلك العقبات إلى أن أمكنه رؤيتها ومن ثم الجيء إليها . وعن ذلك يقول :

أيافتنة الحب لحن الخيال أتيت فلا تنكري مظهري
أتيتك بالعطر بالذكريات بكل تلاحين قلبي الطري
بأصداء ماضٍ ومستقبلٍ بأرجوحة الورد في مئزري
وجزت إليك دروب الحنين تهشُّ لفردوسنا الأخضرِ
تعالني نللم شعاع الشموس ونروي به ظمأ الأنهر^(١)

ولذلك حق له أن يصور مجيئه إليها أخيرا عبر تلك الصور الجميلة ذات الخيال المورق .

إن القرشي عبر قصيدته تلك استطاع أن يقدم لنا تجربة استفاد فيها من عاطفة الحب كثيرا ، حيث قام بهندستها وفق شكل هرمي تدرّج فيه بظمئه من المسحيل غير الممكن إلى المستحيل المتمنى إلى اللقاء الخارق للمعتاد ؛ من خلال تشبيهه روحه بجن عبقر ، ثم بهطوله الجميل إليها في أرجوحة من الورد . وبذلك الشكل المتدرّج تمكن القرشي من تكوين تجربة متماسكة ؛ كل بيت فيها يفضي إلى مابعد

* غبُّ : عاقبة الشيء وآخره

(١) السابق ، ص (٣٨٥)

في نسيج مترابط ساعده في تحقيق ذلك عمق المشاعر المترسّبة في نفسيته ، مما انعكس بدوره على أدواته الفنية التي كانت فيها الصور والموسيقى أصداء واضحة لما يتماوج في نفس الشاعر دون أن تتمكن من الاستغناء عن أي بيت من أبيات القصيدة ؛ لأن كل بيت منها يؤدي دلالة شعورية محددة لا يمكن أن ينهض بها بيت آخر سواه فيما لو تم حذف أحد الأبيات من تلك القصيدة مما يدل على تماسكها والتحام أجزائها .

ويقدم الشاعر أحمد قنديل في قصيدة (الجواب الضائع) (١) من خلال عاطفة الحب تجربة ملتحمة تصوّر مشهدا من مشاهد اللقاء والتواصل في الحب بما يعكسه ذلك التواصل من أثر نفسي ، أحسن الشاعر وأبدع في رسمه بلغة معبرة بسيطة منتزعة من اللحظة نفسها . فيقول :

قال لي والتلال قد لفّها الصمت كما لفنا الهوى بردائه

ويميني تحيط عطفه والبدر مطلقاً واللحظ في اللحظ تائه

وابتساماته تفيض حناناً ودلالاً يزيد فرط بهائه

كيف أحببتي ؟ وفسر ما قال بإيماءة الهوى وذكائه

فتضاحكت حائراً مستريداً سؤله المشتهى برغم خفائه

فرنا ناعساً يشاركني الضحك ابتساماً ينوب عن اصغائه

واستحي والحياء فنّ من الحسن، وضاع الجواب في استحيائه

فمن خلال النص السابق أطلعنا القنديل على عالمه العاطفي السعيد بصحبة محبوبه ،

(١) ديوان / أغاريد / أحمد قنديل ص (١٣٦)

مجرداً في ذلك النص ما يحيط بهما من تلال و بدر مصوراً التلال والبدر في صمتهما ، ثم يتجاوز الطبيعة الصامتة بوصف حركي جعلنا نتخيل المشهد معه بحركاته وتفصيله الدقيقة ، دون أن يقع في حشو أو استطراد . فكل مفردة أدت دورها ، كما نهض كل تركيب بمهمته ، ثم قام الشاعر بالربط بين الأبيات ربطاً محكماً عن طريق القول ومقوله ، ثم بالسؤال وطلب الجواب . وبذلك كله استطاع الشاعر جذب المتلقي إليه عن طريق إضفاء التماسك العضوي على قصيدته ، ومنحها الجو الموسيقي الذي فرضه الموقف النفسي الهادئ . فكان اختياره لبحر الخفيف مناسباً ، وكذلك القافية والروي يكملان ذلك الهدوء حيث ابتعدا عن الرنين الصاحب .

ورغم ماتقدم في التجارب الشعرية السابقة قبل القصيدة الآتية عن المرأة الحبيبة وما تسبب فيه أحيانا من إثارة للقلق والشكوك والمخاوف - فإن العلاقة معها ظلّت تتراوح بين مواقف السلب والإيجاب . ووُجد من الشعراء من يذهب بعيدا في موقفه الإيجابي منها فهي الحياة بالنسبة له . وبدونها لا يستطيع أن يبقى موجودا ولذلك تراه يغالي كثيرا في تبجيلها واحترامها . . ووُجد في الجانب المقابل شعراء آخرون "يصورون المرأة مخلوقا طائشا نزقا ، قليلة الوفاء كثيرة التقلب والخيانة، وكأنها في كلتا الحالتين معادل للحياة عند الشاعر ، فيما تمنحه للمرء من ساعات الصفاء والإقبال ، وفيما يجد فيها من شقاء وإدبار وتحول مفاجئ في المصير ، ومن هؤلاء الشعراء من يعبر تعبيرا عاطفياً مسرفاً عن خيبة أمله فيصبح شعره كأنه صرخات حيوان جريح ، ومنهم من يغلف آلامه بنسيج رقيق من صور مهومة وألغاز موحية وجو ضبابي يمتزج فيه الحلم بمحالي الطبيعة وخفايا الوجدان ."^(١) ويمثل موقف الإيجاب مأمراً في

(١) الاتجاه الوجداني / د/ عبد القادر القط/ ط(٢) ١٩٨١م / دار النهضة العربية - بيروت ، ص (٢٩٥)

نماذج القنديل والقرشي والزمخشري . أما النماذج التي حَلَّفها حمزة شحاته (١٣٢٨هـ) فهي تمثل الطرف السلبي في علاقة الرجل بالمرأة ، حيث تمثل قصائده بهذا المنحى منعطفاً مهماً في التجربة الوجدانية في الشعر السعودي .

والمتتبع لشعر شحاته لا سيما ماله تعلق بالتجارب الشعرية العاطفية لا بد أن يقف متسائلاً عن سر ذلك الموقف العجيب منه تجاه المرأة في عدد غير قليل من قصائده . وأن يتساءل أيضاً عن مغزى تلك اللهجة القاسية التي يخاطبها بها . رغم ضعف المرأة وعاطفيتها وكونها الجانب الأضعف والأرق في الإنسان .

فالمرأة عند شحاته رمز لكل المعاني السيئة من خداع وانعدام ثقة ، ومتعة مزيفة مؤقته، وهو في علاقته معها ليس صادقاً ؛ لأنه كثيراً ما وقف على جوانب الضعف الإنساني في علاقته بها ، فهو مدرك حقيقتها متخلص من كل تلك السفاسف والقشور وفجاءات الجنون حيث يقول شحاته (١):

وأفقت من حلمي الجميل

على الحقيقة

وهي كابوس ثقيل . .

وتسللت من حاضري

أوهام ما ضيك الحفيل . .

وفرغت من وصب الخيال

فلا اشتياق . . . ولا غليل

(١) ديوان حمزة شحاته / ط (١) ١٤٠٨ هـ / مكتبة تهامة - جدة ، ص (٩٩)

وطرحت أعباء الشعورِ

بكل ما قد كان منك ،

وما يكونُ

وخلصت من تلك السفاسف والقشورِ

ومن فجاءات الجنونِ

ونعمت بعدك بالسكونِ

فلا صراع ولادموع ولاظنونُ . . .

فهو لا يكتفي بإعلان موقفه هذا لكي تَعْلَمه تلك التي يخاطبها فيتحطم كبرياؤها
وتتهشم عزة نفسها . بل هاهو يتخذ موقفا أكثر شراسة منصبا نفسه في موقف القاسي
وكان قلبه لم يكن به ذرة من ذرات الرحمة فضلا عن الحب ، إذ يقول (١):

لا تطرقي بابي فقد أوصدتهُ

وأمنت نائرة الرياح ،

ووهبت عمري للطبيعة

بين ليلي والصباح . .

وهربت من أسر الحياة

ورحت منطلق الجناح . .

إن الخلوص من المرأة لدى شحاته يمثل قمة الحرية لذا فهو حر في أن يهب عمره لما
يشاء ومتى ما شاء ما دام أنه قد انفك من قيد المرأة وأسرها .

(١) السابق ص (١٠٠)

بل إنه في موقف آخر يرميها باتهاماته ، وينصّب حولها عدداً كبيراً من علامات التعجب والاستفهام ، ومن ثم الشك والحيرة والتكذيب . وهو يجعل منها في قصيدة (عودة) (١) أنموذجاً تتجسّم فيه الرذيلة بكل معانيها وملابساتها من فجور وخداع وخيانة وممارسة المتع المحرمة . حيث يقول :

ما الذي كان في ظلام مساريك _____ ك وقد غاب عن خطاك الرقيبُ؟

ما الذي كان في لياليك ؟ إذ فا ضت حيننا . . والورد منك قريبُ؟

والحميا . . وأنت . . والعود، والأل _____ حان نشوى . . والصادح المحبوبُ؟

والضياء الحاني على المخدع اللا هت ، رفّت به الرؤى والطيبُ؟

ليس سرا ما تكتمين ، فقد با ح به أمسكك البغيض الكيبُ

أمسك الخائن المشبع باللعنة _____ ، عينك رم _____ زه المثقوبُ

فابك ما شئت ، لن يطهرك الدم _____ ، ولو أنبسه دمٌ ، وهيبُ

كذبت هذه الدموع فما أنت سوى أنبست . . والشباب رطيبُ

أنت من نهجك الملوث في قيبيدٍ ، ونهج الغاوين قيئ غلبوبُ

لاتقولي: ظلمتني . كل ما فيك ، إذا خانني حجاي ، مريبُ

ويبالغ شحاته في قسوته على المرأة حتى بعد تحطيمه لكبريائها وعزة نفسها ، فإذا ما جاءته متحاملة على نفسها بعد تلك المواقف معلنة براءتها وحبها من جديد ، فإن ذلك سيكون بعد فوات الأوان . فهو قد غسل يده منها تماما ، ومهما ادعت هواه وجهه

(١) ديوان حمزة شحاته قصيدة (عودة) ص (٩٥)

فإنه لن يكثرث لما تقول :

لاتقولي أهواك . قد أيقظ الوعسى فؤادي وانجاب عنه الخمارُ
بل هبيني عُمرِي المُردي على صدرك تبكي شيباً به الأوطارُ
وعلاياته ، وأحلامه فيك ، طواها ، وكم طوى التيامارُ
وأعيدي أمسي ، وقد كنت في أمسي دنيا ، يلقها إعصارُ

* * *

لاتقولي : أهواك ، لم يبق لي فيك خيالي ، وقد تحطّم وهمي
ذاك حب الزهور ، للجدول الحافل رياً ، كيلا تجفّ وتظما
منة لأطيقها ، ونفاق عفته ، والهوى أعف وأسمى
هو رمز الفداء ، مفتقدا فيك عزاءً ، وما أسومك ظلمي
وهو معنى الوفاء ترعاه أهواؤك اسماً ، وتحتويه مسمًى (١)

ولكي يقطع عليها الأمل نهائياً في عقد أي أمل من أجل العودة يمعن في تصوير
استحالة عودة حبهما . وهاهو يقنعها بهدوء بعد أن أفرغ شحناته النفسية ، وبلغ في
صراحته معها آنذاك حدّ التجريح . فيبلغها أن قراره لامجال للتراجع عنه ؛ لأنهما
أصبحا المستحيل بعينه ، وإذا ما تمكن المستحيل من العودة فإن عودتهما حينئذ قد
تكون واردة ولذلك يقول في قصيدته (مجال) (٢) :

عاش المحال مرةً . . ومات

(١) السابق قصيدة (لاتقولي أهواك) ص (٤٩)

(٢) السابق قصيدة (مجال) ص (١١٨)

ولن يعود ميتاً إلى الحياة
حاولت قبل أن تحاولي
وعدت صامتاً
وليس من جديد
لن تصنعي المحال
لن تصنعي النار من الرماد
قد تمسحين أدمعي
وتطلقين بسمتي من سجنها
من قيدها العتيد
وقد تجيبين على كل سؤال
وتملأين الأفق السعيد
بكل ما في الكون من أعياد
لكننا .. أنا .. وأنتِ
لن نعيد ماضى
لن نصنع المحال
لأنه اختفى .. ومات .. واندثر
لأنه خيال (١)

(١) السابق ، ص(١١٩)

فشحاته بتصويره المستحيل وتحليله له بهذا الشكل الدقيق، والتغلغل إليه بعمق، كأنما

معانٍ أخرى في سياق تجربة الحب ؛ تقوم في أساسها على استبطان المخفيّات وإظهارها بهذا الثوب . يقول القصبي في قصيدته (لاتقولي) (١) :

لاتقولي : " أنت حي ! "

ربما أغرتك مني

كلمة شاعرة ترضي شياطين الشباب

ربما ضلل أهواءك شيء

في كتابي

ربما أغوتك ألوان نقابي

فهو هنا يتجاوز الحديث عن مرحلة الحب المبالغ فيه . فلم يلجأ إلى وصف أشواقٍ وأحاسيس ربما لاتكون حرارتها إلا على الورق الذي يحتضنها عابراً ذلك كله إلى الحقيقة بحديثه عن نزق الشباب وعبثه ، وتعدد أفنعه داعياً إياها إلى التريث قليلاً قبل أن تندفع في مشاعرها إلى ما يُسمى بالحب الأعمى ، وربما يكون بعد اندفاعها ذاك ما لاتحمد عقباه :

لاتقولي : " أنا أهواك "

لأن الليل دنيا شاعرية

ولأن البدر طفل

أسند الرأس على نهد الغمام

مغمضاً أضواءه . .

(١) المجموعة الشعرية الكاملة / د/ غازي القصبي ديوان (قطرات من ظمأ) ص (٢٣٠)

غير خيوطٍ ذهبيةً

رقصتُ في ضوء عينيكِ

فراشات السلام

فمهما يكون الحب شفافاً ومغرياً وعذباً عذوبة تلك الأشياء نفسها إلا أنه ينبغي الحذر
وعدم الاستغراق فيما يمنحه الحب في بداياته من عذوبة :

فغدا نصحو من التور . .

يموت الصمت . . يغشانا الكلام

لاتقولى : " أنا أهواك "

لأنى

زمني المجهول في ليلٍ خلا من عاشقين

ولأنى

إن أغب عنك تملمت من الوحدة

كالطير السجين

فغداً هل تعلمين ؟

ربما تزهري في الدرب

رؤوس المعجبين

وغدا قد تسبحين (١)

(١) السابق ص(٢٣٢)

في غديرٍ من هدايا

فتحبين سوايا

إذا فللحُب وجه آخر مجهول هو أنه ومضة مشتعلة ؛ وبنفس مقدار سرعتها في
الاشتعال ، تكون سرعة انطفائها . ولذلك فالمحب يكون دأبه دأب النحلة أو
الفراشة ، لا يقنع بزهرة واحدة مهما كانت قوة أسرها وفتنتها . فيخاطب الشاعر المرأة
هنا قائلاً لها : مثلما تملّين أنت فتغرقك الهدايا ؛ فإن شعري سيملُّك وسرعان
ما سيتعرض للنضوب ، فلا يسخو بعدُ بأي قصيدة :

وغدا قد يغضب الشعرُ

فلا تسخو قصيدته

بحديث الشهد والنهد . .

وهمس القبالات

أي أننا إذا كنا كذلك فإننا لن نعرف حقيقة الحب الصادق المتجاوز لطبائعنا المتقلبة
— إلا إذا أحسنَّا التعرف على ذواتنا ودواخلنا وممارساتنا على بساط شفاف من الحقيقة
المُرَّة . هذه الحقيقة التي كلما زادت جلاءً زدنا قرباً ، إذ تنكشف الذوات على
طبائعها وسجاياها ، فيتعرف كل منا على الآخر عن كثر فيرى كل مابه من
حسنات وسوءات . بعد هذه المرحلة يتسنى لك أن ترددي كلمات الحب عن ثقة
واقتماد ، لا عن غرور واندفاع بعد نزع كل الأتعة المزيفة عن دواخلنا :

لاتقولي كلمات الحب إلا

بعد أن ترفع عينك قناعي (١)

(١) السابق ص (٢٣٤)

بعد أن تمعن أظفارك

في وجه خداعي

بعد أن تشرف عينك على أعماق

آثامي .. وحمقي .. واندفاعي

بعد أن أهمس في أذنيك

أوهامي .. أساطيري ..

أقاصيص ضياعي^(١)

الشاعر فيما مضى قد خاطب المرأة بجرأة كبيرة متجاوزا الرقة والعدوبة ونعومة الحوار إلى القسوة . فهي إن احتملت هذا المقدار الجريء من القول عندئذ تكون جديرة به وأهلاً لمحبهته ومن ثم يتسنى لها مخاطبته بكلمات الحب التي تريد .

إن هذا التغلغل من الشاعر في رصد المشاعر الخفية يدل على أنه استنفذ كل طاقاته الشعورية كيما يصور ذلك المستوى من المشاعر الخفية ؛ التي استطاع أن يمزج فيها بين الخيال - فيما حفلت به القصيدة من صور- وبين الحمل الشعرية التي انتزعها من الواقع المعاش ، حيث وُفق في إيجاد لغة وسيطة بين العالمين ؛ الواقعي ، والخيالي . فكانت اللغة مناسبة تماما للأحاسيس التي أراد الشاعر نقلها إلينا . وإذا تأملنا القوافي التي كان الشاعر يجيء بها بين حين وآخر لوجدنا أنها تجاوزت وظيفتها الموسيقية النغمية إلى مضافة الرؤى والمعاني ؛ بما تجسده إيقاعاتها عن العالم النفسي الذي يحكيه الشاعر ، حيث نجح في توقيت ظهورها في أثناء القصيدة .

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

وبهذا نجد الشاعر ينجح في صياغة تجربة • شعرية معتمداً فيها على العالم العاطفي الذي تفرزه علاقته بالمرأة ، مستفيداً في الوقت نفسه من موقفه المغاير للشعراء الآخرين من المرأة - باستثناء شحاته - في سرد أجواء نفسية جديدة تدل على أن الشاعر استبطن موضوعه جيداً وتمثله تمام التمثل •

وهكذا يبدو أثر المرأة وعاطفة الحب في بلورة التجارب الشعرية الموحية ، حيث رصدت القصائد الابتداعية السابقة المرأة محبوباً يتمناها العشاق ، وصورتها مخلوقاً يتسبب في قدر كبير من التعاسة والحزن لمن يحبها ، كما رأينا هذه العاطفة تجاه المرأة تجلي الكثير من التفاصيل الجزئية المحبوة التي كان السبب الأول في ظهورها خصوصية العلاقة تجاهها، وسلبيتها في الكثير من الأحيان تجاه الرجل كما اتضح ذلك من خلال نماذج الشاعر حمزة شحاته •

وبهذا الحقل الشعري يكون شعراؤنا قد تمكنوا من التعامل مع العوالم المختلفة للتجربة الشعرية ، فرأيناهم في العالم النفسي بشخصون حالاتهم النفسية ويعكسونها على القصيد في ثياب فنية متلائمة من حيث المفردة والمعنى والصورة ، الأمر الذي يدل على تباين الحالات الشعرية لدى كل منهم تبعاً لتباين ظروفهم النفسية • كما رأيناهم في الواقع الاجتماعي يرتفعون بالأحداث الواقعية إلى مرتبة القصيد الفني مع اختلاف في أسلوب التعامل مع الأحداث فبعضهم فضل عرض الوقائع الاجتماعية من خلال تناول الحوادث الكثيرة المتنوعة ، في حين أن بعضهم فضل طريقة الأندوذج حيث يطرح معاناة فرد من المجتمع مستعرضاً علاقاته وأثره فيمن حوله كحالة يصلح قياس العديد من الحالات عليها •

وفيما يتعلق بالعالم الطبيعي فقد اتخذت تجاربهم الشعرية فيه ثلاثة أشكال الأول منها عن طريق النظرة الجزئية لأحد العناصر الطبيعية والثانية النظرة الشاملة والثالثة التي مزجت النظرتين معاً . وفي عالم المرأة والحب انشطرت التجارب من خلال انشطار العلاقة مع المرأة سلباً وإيجاباً مما أدى إلى تنوع التجارب المصوغة حولها •

الفصل الثاني

الموضوعات الشجرية

المبحث الأول : موضوعات الطبيعة

المبحث الثاني : الموضوعات الذاتية

الفصل الثاني:

الموضوعات الشعرية

من غير الممكن أن تُحدد موضوعات لتكون شعرية بطبيعتها وأخرى خارجة عن نطاق الشعر فقد ينفذ الشاعر ببصيرته ليرى - خلال ما يبدو تافهاً في بادي الأمر - ما ينم عن مسألة نفسية أو مشكلة اجتماعية ، أو يرى فيه مجالاً لتصوير فني رائع يبين عن مشاعره أو عواطفه . وإذن لانحكم على الموضوع إلا حسب ما عاجله الشاعر من جهة قوة المعاني وجلالها . وقد يقصر شاعر عظيم لضعفه ، ويجلي آخر في موضوعات تبدو لأول نظرة ضعيفة في شاعريتها .(١)

وعند النظر إلى خارطة أدبنا الحديث فإننا سنجد تنوعاً مثيراً في الموضوعات التي طرقتها الشعراء من غير الموضوعات المألوفة من قبل ، خاصة تلك التي تدور حول الإنسان ومجتمعه كالوطنية والمساواة والحرية والإخاء والشجاعة والتساهل والاستبداد والمحبة وما إليها من الصور الفكرية التي شاعت في الأدب العصري حتى أصبحت من مميزات (٢) . ويضاف إلى ذلك موضوعات الطبيعة والهيام بها والموضوعات الذاتية ، ولذلك يصعب أن نخصص أحد الشعراء في عصرنا الحديث بغرض معين . " فليس من اليسير مثلاً أن يقال - على سبيل التعميم - إن الشعراء الوجدانيين جميعاً كانوا مشغوفين بالطبيعة . . . فإن من بين هؤلاء الشعراء من لا نكاد نجد للطبيعة أثراً يذكر في شعره (إلا على نطاق ضيق) . . . وقد يقال إن الكآبة طابع غالب على الشعر الوجداني وهو قول حق لكنه لا يصدق على نماذج كثيرة من هذا الشعر . . . " (٣)

(١) النقد الأدبي / د / محمد غنيمي هلال ص (٣٦٨)

(٢) الاتجاهات الأدبية / أنيس المقدسي / ط (٦) ١٩٧٧م / دار العلم للملايين - بيروت ، ص (٣٢٣) بتصرف

(٣) الاتجاه الوجداني / د / عبد القادر القط ص (٢٧١) بتصرف

المبحث الأول :

الموضوعات الطبيعية

أولاً : الطبيعة الساكنة :

تمنى الكثير من الشعراء الابتداعيين حياة البساطة في أحضان الطبيعة الأولى إذ يجدون فيها أمراً رؤوماً تحنو عليهم ، فينداحون في أحضانها ، في عناق طويل ، لا يفلته منهم إلا صوت العقل ، وقلما يوقظهم هذا الصوت ، يقول الزمخشري (١) :

مُنَى نَفْسِي بِأَنْ أَحْيَا وَحِيداً أَطُوفُ فِي مَدَى أَحْرَاشِ غَابَةٍ

وَأَنْعَمُ فِي مَرَاتِعِهَا بِفِيءٍ ظَلِيلٌ لَا تَجْلِلُهُ كَأَبْسَةٍ

وَفِي أَجْوَاهِهَا رَاحَتٌ تَهَادِي عَلَى أَغْصَانِهَا الْجَذَلَى سَحَابَةٌ

وَتَهْمِي بِالرِّذَازِ أَعْبُ مِنْهُ فَتَنْعَشُ مَهْجَتِي الظَّمَاى الصَّبَابَةُ*

ولكثير عزة الشاعر العاطفي القديم ، أمنية شغلت نفسه ، فتمنى أن يكون هو ومحبوبته حيوانين ، يزعيان في القفر وقد أصابهما الجرب فلا يقربهما إنسان ، أما الزمخشري ، فيرغب الحياة في الغاب ، ولكن دون أحباب يقول :

لَيْتَنِي أَرْجِعُ لِلْغَابِ فَلَا أَجْعَلُ الشَّيْطَانَ فِي الدُّنْيَا رَفِيقِي

أَكَلُ الْأَعْشَابِ فِيهَا . وَارْتَوِي بِالنَّدَى الْمَسْكُوبِ فِي الْغَصَنِ الْوَرِيقِ

مَرِحاً أَرْكُضُ فِي أَدْغَالِهِ كُلُّ هَمِي فِي غُرُوبِ أَوْشُرُوقِ**

... وهو يريد أن يرجع لغابة الفطرة والنقاء ، فراراً من البيئة التي لوثتها الصناعة

(١) الشعر الحديث في المملكة / د/ عبد الله الحامد ص (٢٤٦)

* مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان السادس / في الغاب / مقطوعة ، (منى نفسي) ص (٧٠١)

** السابق / الديوان الثاني / زفرات / قصيدة ليتني في الغاب ص (١٤٤) / في النصين السابقين اعتمدت على الأصل .

لواقعه الحقيقي الذي أخفق في معاشته أو معايشة أناسه .

أما أهم الموضوعات الطبيعية الساكنة التي عالجها الابتداعيون فمن أهمها ما يلي :

١ / البحر :

لم يعد الحديث عن البحر حديثاً تُذكر فيه جماليات شواطئه وأواجه بل أصبح يضم العديد من الرؤى الفلسفية والمضامين العميقة ، التي تمثل الأصداء المعتملة في نفسية الشاعر . فالبحر لدى العواد اتسعت معانيه كي تحتوي عدداً هائلاً من التفاصيل وعدداً آخر من الشخصيات التي أمضتها البحر . فهو (إرهابي وواسع ومعط وبطاش وسمح ومهيب) ، ولذلك نجد فيه عالماً يتنوع فيه البشر ، منهم (المخاطر والمغامر والمسافر والمقامر والمعاند والمسالم والمجاهد والمفكر والمهندس وحليف الكرب ، ومشاغل الحوت) . يقول في ذلك (١) :

نفض الهموم فأمسه غدُهُ	ونفى الفروق فمجده ددُهُ *
متشابه اللحظات في خلق	بطبيعة الإرهاب يفردُهُ
وسمت مناسبة فمن سعة	تعطي وتبطش عندها يدُهُ
وسماحةً قرنت إلى مرح	ومهابةً أهدت تزودُهُ
يدعو العقول إلى حظيرته	حتى يجددها تجددُهُ
فتخفُّ في شكل مظاهرها	للقاه يرفعها وترقده
من خائفٍ خطرٍ يعانقه	يشتاقه دراً ينضُّده
ومسافرٍ دربٍ يصاحبه	نشوان يعجبه تـأودُهُ *

(١) ديوان العواد الجزء الثاني / ديوان (في الأفق الملتهب) ص (٢٣٢)

* دده : أي لهوه ولعبه . . تأودُهُ : تننيه

ومقامرٍ بالروح منتحـرٍ
 ومسالِمٍ يلقي أزمته
 للموت يدفعه تجلده
 طوعاً إليه بما يكبده
 ومجاهدٍ للعيش يقطعه
 لهفان والآمال تسنده

ومحارب ٠٠٠ إلى آخر قصيدته الطويلة .

وفي حين نجد العواد يحافظ على النسق الفلسفي الذي تعامل به مع البحر مستمراً عليه إلى نهاية القصيدة - نرى الزمخشري يتخذ مساراً عاطفياً مغايراً للعواد وإن كان يبدو للوهلة الأولى اقترابه منه خاصة في بداية قصيدته (مع البحر) (١) التي يقول فيها:

أيها البحر هل على شطك الباسم فيءٌ وملجأ للغريب

أم ترى هل على موجك الراقص مأوى لتسائم فيء في الدروب *

فمع أنه بدأ بالأسئلة التي يوجهها للبحر على سبيل الدعوة إلى التأمل والتفكير ، إلا أنه يرضخ لنزعه العاطفية ويستسلم أمام إغرائها ، معيداً بذلك البحر إلى مكانه الطبيعي في أفئدة الابتداعيين على أنه الأب الحنون القادر على ابتلاع مشاعرهم ومشاطرتهم في همومهم ، والمصيخ لبيكائهم . قائلاً :

طرفه ساهم وأفكاره الحيرى قـتـم يلفه بالقـطـوبـ

وعلى خده بقايا فؤاد

ذاب من شقوة لنأي الحبيب

سأل دمعاً وعاد من قسوة اللو

عة ناراً تنم عن تعذبي

من تباريح صارخات الندوب (٢)

وتذيع الذي طوته الحنايا

(١) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان الخامس - رباعيات - ص (٥٧٦)

* الشطر الأول فيه كسر من حيث الوزن وذلك ناتج عن سقوط وتد مجموع من التفعيلة الثانية (مستعلن) .

(٢) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان الخامس - رباعيات - ص (٥٧٦)

ويبدو الفرق جلياً بين الشاعرين العواد والزخشري ، فالأول تناول البحر من منحاہ الواسع حيث رأى فيه معادلاً للحياة المختلفة ، فحرص على تجلية ذلك البعد دونما تدخل منه قد ينحرف بالموضوع من مساره الموضوعي العميق إلى المسار العاطفي الوجداني . هذا المنحى الوجداني ألقيناه لدى الزخشري الذي لم يستطع الوقوف طويلاً أمام عوالم البحر بسبب سيطرة الحالة العاطفية عليه ، إذ إن غلبة الحزن عليه أغرته بالبكاء بين يديه أكثر من تفكيره بالتأمل في أسراره التي استجلاها العواد . وكلا الشاعرين قد قدم رؤيةً مبتدعةً عن البحري استقلالاً عن الآخر .

من هنا يأتي القنديل ليضيف بعداً آخر من خلال رؤيةً ثالثةً مستقلةً - وإن كانت تتقاطع مع سابقه في بعض الجوانب إلا أنه استطاع صياغتها صياغةً موفقةً ، حيث تمكن من الجمع بين الرؤية الفكرية المتأملة في معاني البحر وبين ما يثيره من معانٍ عاطفيةً ، خاصةً كلما وجدت النفس شكواها عنده . ولذلك يدلف القنديل إلى الموضوع من باب العاطفة إمعاناً منه بعمق أثرها قائلاً (١):

أيا بحر هذي موجةً ذاب قلبها	حينياً وأمسى دمعها يتحدرُّ
حكمت عليها بالنوى حينما بدا	وقد بتَّ جياشاً عليك التعكُّرُّ
وأبعدتها عن أختها فترددت	يسيرها قسراً نواك المقدرُّ
أتني نحو الشطِّ يعلو أنينها	وهاهي من فرط الجوى تنفطرُّ
تلاشت كما لاشى الردى أخواتها	ولا زلت عن أمثالها تنفجرُّ
رُغى زبدي عادت لتلقاك صافياً	فهل للقويين الضعيفُ مسخرُّ

(١) ديوان / أصداء / أحمد قنديل / ط (١) ١٩٥١م / دار المكشوف - بيروت / قصيدة (أيابحى) ص (٩٨)

فالقنديل يدخل في حديثه عن البحر من هذا المدخل المؤثر عن مأساة الموجهة العاشقة التي يذوب قلبها حيناً للبحر ، ويمسي دمها متحدراً من فرط قسوته عليها حينما حكم عليها بالنوى . والشاعر يقوم هنا بتفسير الظواهر (الفيزيائية) - المد والجزر - تفسيرات عاطفية موحية ؛ فالمد والجزر ما هما إلا تباعد وخصام بين المحبين ، وما انتهاء الموج عند الشاطئ إلا انتهاء العاشق الضعيف أمام من يملك زمام قلبه . وهو يهدف من هذا المدخل الرقيق عن تلك المأساة الصغيرة التمهيد لمأسى عظام ومعانٍ عميقة سيكشف عنها في الأبيات التالية :

ويا بحر كم غادرت نفساً حزينةً	فشا بين جنبيها عليك التدمرُ
فكم سابحٍ خارت سوابق عزمه	فأمسى ضئيلاً ينزوي ثم يظهرُ
فتحت له جوقاً فواراه صامتاً	وكم مثله وارثته وهو يجأرُ
وخلفت أجليهم يذوبون حسرةً	عليهم ولم تقصرُ ولم يتصبروا (١)

فهو هنا يعمم المأساة من أثرها الضيق المنحصر في الموجهة المعذبة - التي كان عناؤها عناءً متخيلاً إذ لم يعد في الحقيقة كونه حركةً من بين ملايين الحركات الطبيعية - إلى المأسى الحقيقية التي يسببها البحر دون اكتراثٍ منه بنتائجها الأليمة . . وهو مدركٌ تماماً لما يفعله إذ أنه عالم يدعو الناس إلى التأمل في حياته وفي فلسفة النفع والضرر فيه قائلاً :

وكم من ألوفٍ من عوالمك التي	تسخرها فيك الحياة فتسخرُ
أبدت كثيراً من عوالمها سدى	وجئت بأخرى في رحابك تسدرُ

(١) السابق، ص(٩٩) .

كأنك في نظم الحياة مدققٌ كما شاء ينفي ثابتاً ويقرُّرُ
فأنت عليها نائراً متممردٌ فليتك فينا شاعرٌ أو مفكرٌ(١)

فقد وُفق الشاعر في المواربة بين عمق العواد وعاطفة الزمخشري مقدماً بقصيدته تلك نموذجاً ثالثاً يحوي رؤيةً مبدعةً أخرى عن البحر ذلك الكيان العظيم .

ولم يقف شعراؤنا الابتداعيون عند البحرفي صورته المتكاملة ، بل تجاوزوه إلى المعاني والأشياء المتصلة به والتي استنبطوها منه . كحديثهم عن الشواطئ والأمواج ، أوفي الوقوف عند ظاهرة الماء وما يتفرع منها من معاني المطر والأودية والسيول والأنهار والزوارق والمشاهد الطبيعية الأخرى المرتبطة بها . ولم يكن تناولهم مكروراً يقلد فيه أحدهم الآخر ، بل نحى كل واحد منهم في حديثه منحىً مستقلاً بذاته ، كلٌ حسب همومه النفسية ودوافعه الوجدانية ورؤيته الفنية للموضوع .

فالشاعر عبد الله الفيصل يتناول موضوع الشاطئ وفق حالته العاطفية فيبيديه في صورة (حلم أخضر) وقطعة من فجرٍ مقررٍ بالسنا . حيث يقول في قصيدة (شاطئ الأفراح) :

ياشاطئ الأفراح في أبْحُرِ	ياصورة عن حلمي الأخضرِ (٢)
ياقطعةً أهدى إليها الصفا	هدأة فجرٍ بالسنا مقرر
رمالك السمرء مجلى الرؤى	ومتعة الشادين والسمُرِ
وموجك التياہ في حومه	كالعطر فوق الغيد إن ينثرِ

فمع أن المقطع السابق يصف منظرًا طبيعيًا إلا أن حالة الشاعر قد أثرت عليه ، فأحالت الشاطئ إلى عرس وأفراح أصبح الموج فيها عبراً عطرياً يفوح سناه . وكأنما الغيد

(١) السابق ، ص (١٠٠)

(٢) ديوان / حديث قلب / عبد الله الفيصل / دار الأصفهاني / ١٣٩٣هـ - جدة ، ص (١٤٥)

هن اللواتي نثرته . .

وفيما يلون الفيصل شاطئه بطعم الفرح الذي سيقابل به محبوبه في فيه ، نجد شاعراً آخر يتحدث عن الشاطئ وفق فلسفة معينة تتبع من الطبيعة ذاتها ؛ ذلك لأن السنوسي شاعرٌ شاعت لديه الروح الريفية في الكثير من نماذجه الشعرية حتى باتت فلسفة ورؤية فنية تميزه عن غيره . حيث شغل بتأمل حركات الطبيعة من حوله يستنطقها ويكشف ما يدور في أوساطها من حوارات خفية وتداعيات مكنونة ، دون أن يكفي بالوصف التقريري الذي يقف عند حدود الشكل والحركة الخارجية بل يتجاوز ذلك إلى طرح رؤية عقلية تأملية فيها الكثير من الأسئلة التي تبحث عن إجابات مقنعة عنها من خلال الطبيعة ذاتها . يقول السنوسي في قصيدته (الموج والشاطئ) (١) :

ماذا يقول الموج للشاطئ

في مده الهادر والهادئ

ومن ترى يعرف أسرارهِ

من كاتبٍ منا ومن قارئٍ

هيئات ذاك السرُّ سرٌّ عميقٌ . .

ثم يتابع الشاعر حديثه إلى أن يقول :

يثرثر الإنسان منذ الأزل

ثرثرة الموج بحضن الجبل

لكنه في غيِّهِ لا يزل

وكلما ازداد صعوداً نزل

لا يرعوي عن غيِّهِ أو يفيق

إن السنوسي هنا يوظف المشهد الطبيعي توظيفاً موفقاً يدل على دقة متابعته للأشياء من حوله ، فالموج يروم الارتقاء إلى أعالي الصخور لكن سرعان ما تنساب مياهه معلنةً خيبة الأمل . مثل الإنسان المتجاوز بطموحه قدراته ، حيث تتحول كل أفعاله إلى ثرثرة لاطائل من ورائها لأنها ستلاقي نفس مصير الموج الذي يناطح الصخر

(١) الأعمال الكاملة / محمد علي السنوسي / ديوان (البنابيع) ص (٥٦١)

وهكذا استطاع السنوسي الوصول إلى ذروة الابتداع حينما تمكن من التوفيق بين حركة المشهد الطبيعي وتأثيرها على سلوك الإنسان وخاصة في قوله :

تموج بالإنسان أحلامه وتستثير القلب آلامه
تمضي ليليه وأيامه والشاطئ الجبار قدامه

وهو بأمواج الأمانى غريقٌ

فقد مزج الشاعر هنا بين الإنسان والشاطئ من حيث المشاعر والآلام مزجاً جميلاً بعد أن تحدث عن فلسفة التشابه بينهما في المقطع السابق .

بينما نجد شاعراً آخرًا هو عبد الله بن ادريس يقتطع من البحر الزورق الذي يمخر عبابه، مستغلاً حركة الزورق الشبيهة برحلة قام بإسقاطها على قصة حياته، فلا يصور لنا زورقه مثقلاً بحمولة المسك والعنبر - كما صورته من قبل ابن المعتز - بل إن زورقه مثقلٌ بالحلم . حلم ينوء به هذا الموكب الفرح الذي تحيط به أعاصير الشقاء والماضي الثقيل ، كيما يصل بالشاعر إلى شاطئ الأمان وسط خضم هائلٍ من المخاطر . قائلًا (١):

رباه بلغ بالسلامة زورق الحلم الجميلُ

فهنا أعاصير الشقاء تفوح من خلف الأصيلُ

وهنا شراعي لامس الموج المجنح في ذهولُ

وتلفت القلب الشجيُّ فهاله الأمس الثقيلُ

فإلى الأمان لشاطئٍ نتنسم الريح العليلُ

(١) ديوان / في زورقي / عبد الله بن ادريس / ص (٢٢٩)

لكن الشاعر سرعان ما يفيق مكتشفاً أنه قد كان في حلم . فهاهو الخضمُّ يوقظه
فيصير كالدمية في كف الطفل . كي يقوم باختلاق حلم آخرٍ من صنيع خياله حتى
يرنو من خلاله إلى الأفق البعيد . غير أن رؤيته ليست بصريةً ، بل حلمية ، فهو يرنو إلى
مجموعةٍ من القيم المعنوية كالسماحة والكفاح والعز ، وسط ديجورٍ من الأمواج
العاتية التي يشبهها بغابةٍ تعجُّ بالتملُّق والخداع والخنوع والانصياع دون كرامة . إلا أن
وقوده من (القيم) التي يؤمن بها ستكون شراع زورقه في العبور إلى شطِّ النجاة
والأمان :

لعب الخضمُّ بزورقي فطغى على مجرى الشعور
أفما اطلعت فخلتني كالطير في كفِّ الصغير
إن كان ذاك فإنني ما زلت أحلم بالعبور

إن العبور إلى الأمان لخطوة الشهم النبيل
رباه بلغ بالسلامة زورق الحلم الجميل

ورنوت للأفق البعيد إلى الكرامة والسماح
لاضير أني أرتقي شقَّ المصاعب بالكفاح
وهنا عطفت بزورقي فجرى على كفِّ الرياح

والحرُّ يمقت عيشة يبقى العزيز بها ذليلٌ

رباه بلغ بالسلامة زورق الحلم الجميل (١)

فالشاعر في قصيدته هذه يلجأ إلى الحلم والخيال شأنه شأن الكثير من الابتداعيين

(١) السابق ص (٢٢٩ - ٢٣٠)

حينما يرون بشاعة العلاقات غير الإنسانية . وهو هنا لاينعزل عن مجتمعه ويتشرب في حلمه إلا من أجل أن يصور لهذا المجتمع صورة مشرقة عن دور الشاعر الحقيقي الذي يرسم للناس لوحة زاهية بالمبادئ الإنسانية المثالية .

ولذلك يرى القنديل أن مياه الأمطار هي الرحمة والعزاء اللذان يغسلان القلوب . مثلما تغتسل العيون بالدموع . . فالحياة غدت كثيبة كالحة في جانبيها الحسي والمعنوي بنظر الشاعر . ولذلك يكون المطر عنده مثيراً لأشياء عديدة ، فهو رمز الخضرة والنماء والحيوية ؛ تهتز الحياة لنزوله فتسفر عن حسناتها المخبوء كما يقول الله تعالى(١): ﴿ . . . وترى الأرض هامدةً فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج ﴾ . ويتوافق مع ذلك قول القنديل في قصيدته (أمطري) (٢):

يادموع السماء أرسلها الله إلى الناس رحمةً وعزاءً
وحياةً يفيض منها الثرى الغضُّ حياةً وفرحةً ورحاءً
فيك معنى الآمال ترقص في النفس سروراً وفتنةً ورجاءً
وانطلاقاً يمتد فيها كما امتد (سنى) الفجر رائعاً وضياءً
للهوى للجمال زان ربيعاً ، في ربيعٍ من الوجود تراءى

هكذا يفتح القنديل قصيدته (أمطري) ، حيث ترقص الآمال فتنة وسروراً منطلقة كسناء الفجر الذي يعلن موسم البهاء حيال الأشياء ؛ الهوى / الجمال / الربيع / الوجود / الكل يتراءى فتنة وجمالاً بسبب ما تزرعه حبات المطر البلورية في النفوس المغتسلة بها ، فما المطر إلا اشتهاؤ الزارعين ، وفتنة المحبين ، وجمال الأناسي

(١) سورة الحج / آية رقم (٥)

(٢) أصداء / أحمد قنديل ص (١٥٥)

وسناء الشعريين • يقول :

أمطري أمطري يباركك الله حياةً والزارعون اشتهاً
والمحبون فتنةً والأناسيُّ جمالاً والشاعرون سناءً (١)

وقد استطاع القنديل أن يتحدث عن المطر ملتقطاً جزئية مبتدعة هي كونه غسيلاً
للحياة يعيد إليها نضرتها وحيويتها.

وهكذا نجد شعراءنا في حديثهم عن البحر والمعاني المتعلقة به يتكرون الرؤى
الجديدة المبتدعة ، التي شاطروا من خلالها المشاهد التي يخاطبونها المشاعر
بإلباسها ثوب الإنسان • فلم تكن وقتهم أمام البحر وقفة وصفية له ، وإنما وقفات
تأمل وابتداع • ذلك بالإضافة إلى أن موضوع البحر - أو الماء بشكل عام - لم يكن
عند شعرائنا محصوراً في تلك القصائد وحسب ، بل هناك العديد من القصائد
الأخرى ، هذا بالإضافة أيضاً إلى ظهوره في الكثير من القصائد على شكل رؤى
ومعانٍ وصورٍ جزئية ، خاصة في القصائد التي لا يكون البحر موضوعها المباشر •
فشعراؤنا الابتداعيون لم يستطيعوا الانعتاق من ذلك المشهد الطبيعي الخلاب وأثره
الساحر عليهم •

(١) السابق ص(١٥٧)

٢ / الليل :

منذ العصر الجاهلي والشاعر يشتكي من الليل وطوله قائلاً :

ألا أيها الليل الطويل ألا الجلي بصبح وما الإصباح منك بأمثل

إنه الليل وشاح المحبين ، ووسادة المتعبين ، وفضاء الحالمين بظلامه ونجومه وكواكبه
وقمره الذي نال حظاً وافراً من النسيب والهيام .

وحينما تحدث شعراؤنا السعديون الابتداعيون عن الليل لم يكن حديثهم بالحديث
المألوف عنه . بأن يكون مجرد شكوى وتدايعات عن الحزن وطول الليل كما صنع
الكثير من الشعراء . وإن كان قلة من شعرائنا قد عمدوا إلى مثل ذلك كابن ادريس في
قصيدته (مع الليل) (١) وحسين عرب في قصيدته (أشجان ليل) (٢) إلا أن الغالبية قد
تحدثت عن الليل مبرزة جوانب خفية غير تلك التي ألفناها ، ثم قاموا بربطها
بتجاربهم النفسية ، ومزجها بخصوصياتهم الابتداعية الشعرية - التي سبق الحديث
عنها في التجربة الشعرية - مما جعل موضوعاتهم تخرج في أشكال ابتداعية ثرية
بتنوعها ، بعيدة عن الوصف التقليدي المكرور عن الليل . فالزخشي بعد أن سرد
معاناته مع الليل متكئاً في ذلك على تجربته الوجدانية - يصف الليل من موقع الشاعر
الذي يراه بنظراته الفنية الخاصة للأشياء فيصفه قائلاً (٣) :

فإذا الليل تدجى حُبِسْت في حواشي الليل أخطار جسام

فهو القفل على باب الورى ليس يرضى لهم إلا الوئام

(١) في زورقي / عبد الله بن ادريس / ص (٢٧٦)

(٢) المجموعة الكاملة / حسين عرب / شركة مكة للطباعة والنشر - مكة المكرمة (بلا تاريخ) / المجلد الثاني / ص (٤٥)

(٣) مجموعة النيل / طاهر زخشي / الديوان الثالث / أصداء / قصيدة : أنا والليل . ص (٢٣٤)

وهو القيد لأقدام الألسني

تخذوا الدنيا عراكاً واصطداماً

فإذا الإعياء أفنى جهدهم

طلبوا النوم فحبي بسلام

وحباهم بغيطٍ فارتموا

واستراحوا ليتهم عاشوا نياماً*

فكم هو حنون ذلك الليل الذي يبدو كأن رؤومٍ تضم بين ذراعيها أبناءها لاتفرق بين شقيهم وهادئهم في حنانها وعطفها . وكم هو جميل ذلك الليل وهو القفل على باب الورى بكل ما احتوا من اختلاف .

وإذا ما نظرنا إلى الليل في رؤية شاعر ابتداعي آخر(١) نجده يشتكي من الليل قسوته وظلمه ، غير أنه يفطن إلى أن تناوله لليل من هذا المنظور لا يطرح جديداً أو ابتداءً ، بل هو مواكب لغيره من الذين طالما اشتكوا الليل . فيتوجه إلى الليل بخطاب أشد قسوة مبيناً أنه - أي الشاعر - لم يكن ليشتكي من الليل كتقليد فني ، ولكن بعد أن تبين له عدائية الليل وقصديته في ذلك العداة تجاه الشاعر وكأنما حلا له أن ينتقيه من بين ملايين البشر ليصطفيه بذلك العداة قائلاً :

لم ياليل تبتليني لو حدي

بالجوى . . . بالسهاد . . . بالأسواء ؟

بالعقاب المخيف دون الأناسي

وهم يعمهون في الظلماء ؟

فارفع الصوت أيها الليل واجهر

بالذي راعني من الانباء

ناء ضعفي به . . . وما يصنع الضعف وحيداً بعصبة الأقوياء ؟

وفي رؤية مبتكرة عن الليل يحاول الشاعر حمزة شحاته أن يصور الليل ذا البدر يبطل قصةً مكرورة ، ما إن تنتهي حتى تسارع مبتدئةً مرةً أخرى ، تلك القصة هي الشاعر

* الغيط : الاستغراق .

(١) محمد حسن فقي / الأعمال الكاملة / الجلد الرابع / قصيدة (همس الليل) ص (٥٤٥)

وهمه ، أو لعلها قصة القيد :

أقبل الليل ومالي	منه بحراً مظلماً
تنطوي فيه مآسي	لُغوباً وظمناً
وسرى البدر وقد ملّ	سراه المبهماً
قانتاً يبعث في	نفسى أساه ألماناً
أتراها قصة الهم	صريعاً ها همها ؟

* * *

أم تراها قصة القيـ	د لحرين أُصيياً
قصة الحي على الأر	ض يلقاها نصيياً (١)٠٠٠

كما أن لليل عند السنوسي مذاقاً آخر ، فهو ليل الريف الذي لا يشبه ليل المدن الصاحب . ذلك الليل الذي صورته لنا في هيئة ملك ضافي الجناحين ، أو فيلسوف حكيم ، أو شاعر عبقرى . لأن السنوسي بحسّه الريفى المرهف لا يودُّ تصوير ليله تصويراً مألوفاً ، فيكون قد تناوله تناولاً مألوفاً، بل كان يهدف إلى رسم صورةٍ أخرى عن ليلٍ برئ هادئ مطرّزٍ بالنجوم ، ليلٌ غير ذاك الذي افتقد طبيعته في المدن بسبب كثرة الثريات والكهارب . يقول السنوسي في قصيدته (الليل في الريف)(٢):

الليل في الريف غير الليل في المدن	فافتح ذراعيك للأرياف واحتضن
واسقبل الليل فيها إنه ملك	ضافي الجناحين يغري العين بالوسن

(١) ديوان حمزة شحاته ، قصيدة (أقبل الليل) ص(٦٥)

(٢) الأعمال الكاملة / محمد علي السنوسي / ديوان (الينابيع) ص (٦٤٠)

كأنه فيلسوفٌ مطرقٌ عجباً
أوشاعرٌ عبقرىُّ الفكر منغمراً
مما يرى في حياة الناس من درنٍ
في لجة الوحي لا يدري عن الزمنِ
أو خاطرٌ في ضميرٍ بات منفصلاً
بطهره ومزاياه عن الإحـنِ
أو عاشقٌ غارقٌ في حبٍّ فاتنةٍ
فليس يعنيه شيءٌ كان أو يكنِ

حيث استطاع السنوسي توظيف روحه الريفية في الخروج بليل مغاير له نكهة القرى التي يحل فيها مقدماً رؤية جديدة أخرى تضاف الى الرؤى الابتداعية السابقة .

وكشأن العواد في طرحه لموضوعاته التي يتميز فيها بعمق التفكير وبعد النظر إلى الأشياء وفق تصورٍ تفكرىٍ شامل - كما مر بنا عند حديثه عن البحر - نجده أيضاً في حديثه عن الليل يستخدم الأدوات ذاتها من عمق وشمول وتأمل . مختلفاً بذلك عن كل من تناولوا الليل من حيث خصوصيته العقلية في تناول الأشياء وتحليلها . يقول العواد في قصيدته (أنا والليل) (١) :

هل أنت مثلي ! أيهذا الظلام ؟

تشعر بالويل ؛ فتخفي الغرام ؟

وتلبس الصمت ؛ فتعلو الأنام

برهبة القانت في قمة
ونظرة الخاشع في همّة

وفكرة الشيخ وروح الصغير ؟

* * *

(١) ديوان العواد الجزء الأول / ديوان (نحو كيان جديد) ص (٩)

في المقطع السابق يمهد العواد لحديثه عن الليل بذلك الأفق الشعري الذي رسمه ، حيث يقرن نفسه بالليل في البدء ، فهو كائن يشعر بالويل ويدس الغرام في وشاح الصمت ، معززا تفرد ليله بصورٍ تعمق الرؤية التي يود أن يشيعها عنه . إذ هو القانت وهو الخاشع الذي لا يجذب انتباهه أي شيء ، وهو حكمة الشيخ ، وبراءة الصغير المنطلقة المجنحة . في هذا الحشد من الصور يقدم لنا العواد ليله . معتمدا على الصور الفنية الأدبية برهاناً ساطعاً على رؤيته . لكنه في المقطع الثاني يلجأ إلى التدليل عن طريق المعرفة النظرية التي تعجز عن تفسير عظمة الليل على الرغم من سطوع أسماء أصحاب تلك المعرفة ، من الفلاسفة والأدباء مثل " زرادشت " و " ماني " وأبي العلاء المعري و " شوبنهاور " و " ديكارت " :

هذا المعري وأسفاره^(١)

وذا شوبنهاور وأفكاره

وذاك ديكارت وآثاره

لكنهم عني في معزلٍ فأوح لي ، ياليل ، أو غن لي

أونح عن قلبي نار السعير

* * *

ثم ما يلبث أن ييوح بشكواه إلى الليل ، وأنه سبب علته ومن ثم فهو يلجأ إليه قائلاً:

الحب ياليل وأذكرتني

ذاك اللظى ذاك الذي لايني

آه من الحب وقد شفني^(٢)

(١) السابق . ص (١١)

(٢) السابق . ص (١٢)

وحتى لا يستغرق الشاعر في هذا الصوت فيكون وحيداً منفرداً بجده يتمثل صوت الليل ، حيث يحاوره كي يغير بذلك من تقليدية الخطاب مضيفاً بعداً جديداً إلى نصه قائلاً على لسان الليل :

ياشاعراً مرقمه روحه !*

الليل مضى الجسم مذبوحة !

هذا النجيع الجم مسفوحة !

وذا ظلامٌ حالك قاتمٌ والكون في جملة نائم

فاغفر إذا كنت من الغافرين (١)

وبعد هذا المقطع يأتي الشاعر بعدة مقاطع يستكمل بها رؤيته عن الليل منوعاً في الأصوات التي يكون الحديث على لسانها ، أو موجهاً الحوار إليها حتى يخفف من الرتابة التي قد تحدث من جراء طول القصيدة . فيضيف صوتاً ثالثاً هو صوت الضمير مع ملاحظة تمييزه لهذا الصوت حيث أتى به على وزن (بحر الكامل) فمن خلال هذا الوزن يشعرونا بهيمنة ذلك الصوت على بقية الأصوات ، فيحاوره قائلاً :

لا الكون يامزجي القريض بمن يُلام ولا الظلام

إن الملامة في الحياة لمصدر الفكر الحسام

هي للضمير ففي الضمير دوافع ونوازع

لولا رقابته الشديدة لاستلذ الهاجع (٢)

وهاهو الضمير يتحدث بنفسه مخاطباً الشاعر بقوله :

* المرقم : القلم

(١) السابق . ص (١٣)

(٢) السابق . ص (١٥)

أنا من أتاح لك التأمل في الحياة وفي البشر

أنا من تركتك شاعراً ، وتركت ليلك جاثماً . . .

إلى قوله: أنا ذلك الوحي الأليم أجيء بالفكر الأليم

أنا صارم القدر المسيطر في يد القدر العظيم (١)

وأخيراً يأتي الشاعر بالصوت الرابع (المحايد) الذي سيسدل الستار على ذلك المشهد الحوارى ، ونلاحظ هنا أيضاً عودة النغم من خلال الوزن الأول (بحر السريع) وفي ذلك تذكيرٌ بالأحداث الماضية واسترجاعٌ لها عبر ذلك الإيقاع ، ذلك الصوت هو صوت الفكر الذي يقول لكل :

فابق إذن ياليل في جثمتك وادأب إذن ياكون في رهبتك

آمنت لاريب بفعل الضمير (٢)

بهذه الحوارية الجميلة طرح لنا العواد أنموذجاً شعرياً عن موضوع الليل ، صبغه بخصوصيته التي ساندها الأداء الحوارى والنفس الطويل - مع بعض الملحوظات الفنية البسيطة - وقد كشفت وقفة العواد السابقة مع الليل عن تأملاته العميقة الواعية وأثبتت في الوقت نفسه جودة انطلاقاته الفنية والفكرية ، من خلال نظرته إلى الموضوع من عدة زوايا مختلفة عبر تمثله لأصواتٍ متنوعة . مضيفاً إلى موضوع الليل رؤية ابتداعية جديدة تضاف إلى مآرثه زملاؤه السابقون من شعرائنا الابتداعيين . الذين لم تكن وقفاتهم مع الليل - كما أسلفت - وقفات مألوفة ، بل نظروا في الموضوع برؤى جديدة مع استقلال كل منهم عن الآخر ؛ فالزمخشري نظر إليه من منظار الشاعر ، والفقي حدثنا عن الليل الذي اتخذه عدواً من بين الناس ، وليل شحاته الذي يشبه القيود ، وليل الريف عند السنوسي ، وأخيراً ليل العواد .

(١) السابق . ص (١٦)

(٢) السابق . (١٧)

٣- القمر :

يُعتبر القمر الضلع الثالث في مثلث الموضوعات الطبيعية التي أكثر فيها شعراؤنا الابتداعيون ، تلك الموضوعات هي البحر والليل والقمر . والحديث عن القمر أو البدر كما يحلو لبعضهم حينما يتغنون به، ليس بالموضوع الابتداعي المستحدث . فمعروف عن البدر منذ القدم أنه خدين العشاق ومحط عيون الشعراء . فما الجديد الذي سيقوله شعراؤنا في هذا الميدان ؟

لقد تلمس شعراؤنا الجوانب التي لم تُطرق كثيراً وراحوا يصورونها في قصائدهم . حيث اتضح من خلالها إصرارهم على ارتياد الرؤى البكر فيه . فالفقي يتناول الجانب الإنساني في القمر مبرزاً تعاطفه ومشاركته الوجدانية للشاعر . قائلاً : (١)

كم وحشةٍ بين الجوانح كنت أنت لها الدواء

كم من شجيٍّ عاش بالحب المبرح في بلاء

ناداك والأشجان تهصره فلبيت النـداء

كم شاعرٍ ألهمته بالشاعرية والغناء

بينما يتناول حسن القرشي الفجيرة التي أحدثها الإنسان حينما حول باكتشافاته العلمية الحديثة (القمر) - مثال الجمال في تصور الشعراء - إلى مجموعة من الأحجار والأتربة . وكأنما هؤلاء المكتشفون يأتمرون على العواطف والمشاعر البشرية حينما جاسوا خلال القمر ، وهو الأمر الذي لم يكن يدر بنخلد أي شاعر تغنى بالقمر من قبل . وهاهو القرشي يشتكي إلى محبوبته تلك الفعلة الشنعاء قائلاً :

(١) الأعمال الكاملة / محمد حسن فقي / المجلد الثالث / قصيدة (إلى البدر في عليائه) ص (٥٩)

حبيبي حتى القمر

قد عاد شوكاً وضباباً وركاماً وحجرٌ

أسطورةً بالذكريات تأتمر . .

ويح البشرُ !

حتى القمرُ

ملاذنا الخصبُ . . مرآة النهرُ

قد ضيعوه فانكسرُ

حبيبي لا تحزني فلن يضيع حبنا جيش التترُ

ففي خيالنا البدور تنتظرُ

سنرجع البدر إذا البدر انتحرُ ! (١)

فيصور الشاعر نزول الإنسان على سطح القمر بجيش التتر ، معزياً نفسه وحبيته حينها بأنه مهما حدث من تجنٍ على القمر ، فإنه يظلُّ في النفس متسعٌ من الخيال الحميل إزاء معادل الجمال الأرضي (القمر) ، حتى وإن ضيعوه حسياً فلا يزال مستقراً في عقول المحبين وأفئدتهم وهم الذين سيعيدون له هيئته وجماله بأحاسيسهم ومشاعرهم .

ويتناول الشاعر البائس حمد الحجي القمر من الزاوية نفسها قائلاً للقمر : (٢)

يابدر إنك في الظلام سميـري مالي سواك مناغمٌ لشعـوري
أرنوإليك وملء بردي وحشـةً فأعود موسوم المنى بالنـور
إلى قوله: إن جاء إنسان إليك فرده نحو التراب بخيبة المقهـور
هم أفسدوا هذا الثرى وتطـايروا لك كي تمور بفتنة وشـرور

(١) ديوان القرشي المجلد الثاني ديوان (فلسطين وكبرياء الجرح) قصيدة (مهاجران إلى القمر) ص (٦٨٩)

(٢) ديوان عذاب السنين / الشاعر حمد الحجي / قصيدة يابدر ص (٦٨)

إلى أن يقول :

فاسمق وكن كالشمس في عليائها واصمت ولا تبعث لهم بسفير

فالحجى يرى مع القرشى أن صعود الإنسان إلى القمر ما هو إلا تلويث لنقائه وصفائه بالأمراض التي استشرت في الأرض . ومع اتفاق الشاعرين حول هذا الرأي إلا أنهما يختلفان من حيث طريقة عرض الموضوع ، تبعاً لاختلاف التجربة عند كلٍ منهما . فالقرشى يختار القلب العاطفي بحديثه إلى محبوبته . أما الحجى فلسيطرة البؤس والتشاؤم عليه نجده يحاور القمر - بعيداً عن عاطفة الحب - على أنه الرفيق الذي يجد فيه عزاءه عن كل ما يلاقه في الحياة من قسوة ومعاناة ، فهو ملاذ وحدته وسميره .

يابدر إنك في الظلام سميري مالي سواك مناغم لشعوري

أرنوإليك وملء بردى وحشة فأعود موسوم المنى بالنور

ثم يتوجه إليه بمجموعة من الأسئلة تدلنا على وقفته الجادة البعيدة عن رقة عاطفة الحب ، فهي أسئلة رجلٍ بائس قد أمضتته الحياة وأوجعته اختلافاتها فيقول : (١)

هل فيك نبع ضاحك متزرق ينساب بين جنادلٍ وصخر

هل أنت ميدان الملائكة الألى لم يعرفوا درب الخنا والزور؟

هل فيك كوخٌ للفقير مرقعٌ يبدو ضئيلاً تحت قصر أمير

هل فيك شعبٌ يستنيم إلى المنى ويعيش تحت الظلم والتدمير

إن هذه المجموعة من الأسئلة الحارة التي يوجهها الشاعر للقمر تدل على ما كان يعمل في نفسه من أحاسيس ، حاول التنفيس عنها بإخراجها على هيئة أسئلة ، تعبر

(١) السابق ، ص(٦٩)

عن التناقض الذي يشهده الشاعر على الأرض ، وكأنما يمثل القمر في تصويره المكان المثالي الذي يتوق إلى العيش فيه .

ويشارك الشاعر محمد على السنوسي مع أولئك الشعراء السابقين في الإشارة لنزول الإنسان على سطح القمر ، ثم يتميز بخصوصية معينة اتصف بها حديثه عن القمر فيما بعد . فيقول السنوسي عن نزول الإنسان على القمر - في معرض حديثه عن حبيبته - في تشبيه متترع من واقع المأساة ، عبر قصيدته (رحلة إلى القمر) : (١)

لم يعد حسن وجهها أبداً يشبه القمر
بعدها ديس وجهه ومشى فوقه البشر

فهو حزين لأنه لم يجد ما يشبه به محبوبته في الجمال ، بعد أن اعتاد تشبيهها بالقمر . فلن يتسنى له ذلك بعدما أهان الإنسان كرامة القمر وداسها . غير أن قلب الشاعر المفعم بالأمل والنظرة المغايرة للحياة والناس ستجعله يحلل الأشياء من خلال هذا المنظار الخاص به ، دون أن يكثر بالتفسيرات العلمية التي تخاطبه بقولها : إنكم معشر الشعراء تتوهمون شيئاً جميلاً في تصوركم عن القمر ، وهو في حقيقة الأمر مجموعة من الأحجار والأتربة التي ترونها بكثرة على الأرض . فهل يقتنع شاعرنا بما يقوله هؤلاء :

غير أني ولم أزل بشعور الهوى الأغر
يستبي قلبي الجمما ل ويستحسن الصور
إن للشعر مقلدة طفلة كلما نظرت
وهو فن يرى الحيا ة بعين من البهر

(١) الأعمال الكاملة / محمد على السنوسي / ديوان (الأزاهير) ص (٤٥٦)

لا يرى ما ترى العلو	م ولا يهتك السـ
يعشق النور والضياء	ء وإن كانتا خطـ
ويرى في لظى الحريـ	ق جمالاً وفي الشرـ
ويشم الشذى المطيـ	ر وإن لم يرَ المطـ
ويرى نضرة الزهو	ر وإن صـوح البشرـ
ويرى قلبه الحبيـ	ب وإن غاب واستـ
سوف تبقى حبيتي	أبدأ تشبه القـ

إذا فالشاعر يصرُّ على الرغم من كل ما حدث أن حبيته لا تزال مشبهة القمر الذي يراه بقلبه ، فهو دائماً ينقب عن الجمال ويستخرجه من مخابته .

بينما يرى الزمخشري في قصيدته (القمر الساري) (١) بعد حديث أشبه بالحديث المألوف عن القمر أن سراً معيناً يكمن فيه جعله يغدو شاهداً على كل الذين تغزلوا به وتحذثوا إليه ، ليس في زمننا الحاضر وحسب ، بل في الأزمنة الغابرة أيضاً ، فهو بمثابة حادٍ لركب العشاق . حيث يقول في تلك القصيدة :

لأنك حادي الركب تشدو بمعزفٍ	صدي لحنه يرويه عصر إلى عصرٍ
فكنت نشيداً في فم الدهر لم تزل	ترانيمه تمحو شجا تائر الفكـ
وكنت كما شاء الصفاء صحيفةً	تسطرَّ فيها الرائعات يدُ الدهـ
وإن كنت للماضين طاوي سجلهم	سنأسى على فرقاك في آخر الأمرِ

(١) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان الثالث / أصداء ، ص (٢٢٣)

سنمضي ونمضي لاحقين بركبهم وحادي السرى إن جدَّ في صفحة البدرِ

وإذا كان الشعراء السابقون قد اختصوا القمر بقصائد كاملة أو طويلة فهناك من الشعراء من تعرض له بشكلٍ سريعٍ عابر . متحدثاً عنه في بيت أو بيتين أو نحوهما ، لكن ذلك الحديث كان مشحوناً بالدلالات ذات الإيحاء العميق الذي يلامس أغوار النفس . من ذلك ما نجده عند أحمد قنديل (١) الذي اختزل الحديث عن القمر في بيتين من غير إطالة تخرج بالمعنى عن التركيز الذي أراده له الشاعر :

بدران بدرٌ سماء الأفق مطلعهُ وآخرُ في صميم القلب سكناهُ

هما استحلاً فؤادي ؛ واحدٌ قلَقُ يغري السمسير ، وثانٍ عزَّ مرآهُ

ومثل هذه النماذج كثيرة جداً ، حيث ندر أن نجد شاعراً لم يصور القمر في شعره . فقد تناول شعراؤنا الابتداعيون أكثر الجوانب ابتداءً في حديثهم عنه . مكملين بذلك محاولات بعضهم في رسم لوحة متكاملة عن قمر العشاق والشعراء . القمر الذي فُجع في عصرهم بالإنسان - المتغزل فيه - يهبط عليه فجأة من دون سابق إنذار .

(١) ديوان / أغاريد / أحمد قنديل / ص (٢٩)

٤ / الفجر:

ويُعد الفجر من المشاهد الطبيعية التي تناولها شعراؤنا الابتداعيون . فقد وقف أمامه أكثر من شاعر ، فهو يمثل موكب النور يسري إلى الحياة ، فيتدفق معه الضياء إلى شرايينها مغتالاً بطلعته كل الآلام التي يسببها الليل :

طلع الفجر فاهتفي يا عصافير —	ر وغني للروض لحن البكور
وأفريقي من الكرى ، يأزاهير —	ر وحيي جماله بالعبير
هاهو الأفق قد تبلج بالأض —	واء ، تغزو جحافل الديجور
والصبا ررفت على الغصن فازد —	آد ، وأفضى بشوقه للغدير
موكبٌ ترقص الحياة على أنغ —	امه ، مستهلهً بالسور
يثل العين ، بالمرائي ، ويذكي —	نشوة الحسن ، في حنايا الصدور
فإذا الشعر نشوةً من أغاني —	ه تبدى بها خفي الشعور
أطربت كل ساجع ، في مجالير —	ه ، وهاجت بها شجون الطيور (١)

وتقول الشاعرة غادة الصحراء في قصيدتها (الفجر) (٢) :

أنا ياهنائي أنا سكب نور	أنا من يخط كتاب الجبور
أنا من عصمت السنن من غرور	أنا لست للغير ميناً وزور*

يتحول الفجر في البيتين السابقين إلى قدرةٍ تمتلك طاقةً تعبيريةً تفصح عن نفسها وتحدث ، فيخبرنا بأنه من النور ، وأنه ليس كالإنسان يقرأ ويخط بالشكل الذي يستطيعه الإنسان ، بل إنه يتجاوز صفات الإنسان بشكليتها ، إلى ما هو أعمق من ذلك .

(١) المجموعة الكاملة / حسين عرب / الجزء الثاني قصيدة (الفجر) ص (١٣٠)

(٢) شميم العرار / ص (١١٠) / * المين : الكذب .

إذ هاهو يمارس تأثيراً فعلياً في الحياة يحمي فيه السنن من الغرور . مشيراً إلى أن من أهم الصفات التي يتصف بها هي الصدق فهو ليس بكذابٍ أو مزيفٍ للحقائق . كما أنه أيضاً يتسامى فلا يجاري الشرور في شرها بل إن من شيمه العفو والسماح والمغفرة فيقول عن ذلك : (غفرت لها إن دهنتي الشرور) . والصفات السابقة التي أوردتها الشاعرة على لسان الفجر تمثل صفاته في بعدها الفعلي . أما البعد الآخر (الشكلي) المساهم في تكوين الفجر فيبرز من خلال قوله : (أنا نهر الورد عبرَ النهور) . وقولها على لسان الفجر أيضاً :

أنا ميد الغصن تحت الطيور وخفقة قلبي سرور السرور

وإذا ما أضفنا إلى تلك الصفات كون الفجر (سكب نور) تبين لنا حينها مدى الجمال الفائق الذي كان عليه الفجر . خاصة إذا علمنا أن الغصن الميَّاد جميل ، والطائر الذي يكون فوقه جميلٌ أيضاً ، فما بالنا بالفجر الذي يتشكَّل عبر ذلك الجمال . ولاكتفي الشاعرة في حديثها عن الفجر بوصفه من خلال بعديه السابقين ؛ الفعلي والشكلي ، بل تضيف إليهما بعداً ثالثاً روحياً تمثل في قولها :

أنا كفه - كف ربي - تزور وأبقى وأبقى وتقنى الدهور^(١)

حيث تتبين قدسية الفجر المستمدة من ارتباطه بالله جلَّ وعلا ، عندها يكون الفجر شيئاً آخرأ له تلك الصفات التي تفرَّد بها عمَّا سواه .

وإذا كان الفجر لدى عادة الصحراء ذاتاً قادرةً على التحدث عن نفسها وإبراز جمالها، فإن الفجر عند الزمخشري لا يندمج مع ذاته فيذوب فيه متحدثاً عن آلامه ومشاعره وأحاسيسه . بل يقيه الشاعر وبقصديَّة تامة منه كائناً مستقلاً . فهو لا يودُّ له أن

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

يلتصق بتلك المشاعر التي لاشأن له بها . ويكفيه منها أن يصيخ إلى تلك المعاناة المستمرة منذ الليل . إلى أن يتدخل كي ينقذ الشاعر من الآلام التي تسبب الليل فيها . حيث كان الفجر رحيماً بدخوله وإشراقه قاطعاً معاناة الشاعر بين ماضيه وحاضره ومستقبله فيقول في مطلعها :

أنا في الليل وهذا الصمت من حولي يناغي أمنياتي

إلى أن يقول فيها :

وأنا أشدو مع الغبطة للفجر ونابي خفقتاتي
والترانيم التي أسكب أنفاسي النشاوي الخفترات
كلما طاف بها الماضي ترامت بشتيت الذكريات
بين أمس كان باللوعة مخضوب المدى والجنبات
وغدٍ تضحك في أفيائه البشري وتسخو بالهببات
وأنا جاثٍ على الربوة في جنبي تلهو صبواتي
أسأل الحاضر عن أمسي فيربدٌ ويجري زفراتي
وأرى الأيام من عمري وقد ضاعت هباءً في الشكاة (١)

ثم يستمر في شكواه تلك إلى أن يوقظه الفجر في قوله :

وأنا أحمل آلامي ، وأقتاد لحتفي خطواتي
وإلى أن أيقظ الفجر أحاسيسي وداني شرفاتي
هتفت بيض الأماني لليالي وأيام حياتي (٢)

(١) مجموعة النيل / طاهر زمخشري/ الديوان (السادس) ألحان / قصيدة(الفجر) ص (٦٢٥)

(٢) السابق ص(٦٢٦)

وهكذا نجد شعراءنا قد تنوعوا في تناولهم للفجر واختلفوا اختلافاً مثيراً . جعل الموضوع يبدو عند كلٍ منهم برؤيةً جديدةً مبتكرة .

٥- الشمس :

مع أن الموضوعات الطبيعية السابقة تمثل أكثر الموضوعات تناولاً إلا أن هناك موضوعات أخرى تطرق لها شعراؤنا ووقفوا أمامها يثونها مشاعرهم ويستفيدون من إحياءات مشاهدتها . كالشمس التي مر بنا أثناء الحديث عن التجربة الشعرية* في قصيدة القنديل ، التي أفرد فيها مقطعاً كاملاً حاور فيه محبوبته عبر وصفه للشمس وخطابه لها . من ذلك المقطع قوله :

نرمق الشمس وقد سال الطُّلا	من حواشيها ورشَّ الأرض رشًّا
زاهيا ينقش كالماس على	شفة الأفق وخذ اليمَّ نقشًا
وإذا اصفرَّت وقد دبَّ البلى	في حشاها وتعرَّت وهي دهشى
من رداءٍ ذاب إلا ما غلبي	وتراءى شفقا حين تفشَّى

ففي الأبيات الأربعة السابقة يركز الشاعر حديثه على وصف الشمس بدقة متناهية عبر مجموعة من الصور الفنية البديعة التي بدا فيها عنصر التجسيم ذو أثر واضح في جمال الصور . من ذلك ؛ شفة الأفق ، والنقش على الماس ، وخذ اليم ، أحشاء الشمس ، ديب البلى في أحشائها ، تعريها ، دهشتها . ولو تأملنا أيضاً هذه الصور لوجدناها تركز على لحظة واحدة هي قبيل الغروب ، ومع أنها حصرت التصوير في تلك اللحظات الزمنية القصيرة إلا أنها كانت ذات صفة شاملة مكاناً . فاستقصت السماء ممثلة في الأفق ، واستقصت كذلك الأرض . كما وفق الشاعر في رسم لوحة الغروب هذه حينما عبّر عن نهاية الشمس بمرض الإنسان . ولأنه لم يقف عند حدود الوصف ،

* انظر ص (٧٧) من الفصل السابق .

فقد أوجد من خلال تجسيمه للشمس جواً نفسياً ملائماً لها تمكن من رصده بنجاح .
وتتناول الشاعرة عادة الصحراء في قصيدتها (شمس الأصيل) (١) ، الشمس مازجةً
بينها وبين تجربتها الوجدانية، فهي بذلك لن تقف عند حدود التناول الشكلي بل
سيكون حديثها حديثاً عن مشاعر الإنسان التي تلمصتها الشمس . تقول الشاعرة :

شوق هل لامست يا	شوق أفانين صباحاً
يالها قرصاً تناهى	مثلما الحسن تناهى
هامت الأمواج بالضفة	مذ كان لقاءها
أنا عيناى إليهما	نغمةً حلواً صداها
ما تراخى الليل مألواً	وى عليها يتجاهها*
قبل أن تغرق في البحر	سأحيا من سناها
شمس هل طيبت من شوقي	الذي قد بات آهوا ؟
أمن الساحر أنست	العين لهاًبا لظاهها ؟
صغرت أوجع ريح	والدجى آتٍ وراهها
أصدقيني من تكونين ؟	جناناً أم جناهاها ؟
نقطة ما فوق حرف	من دنى كنت صباحها

فالشاعرة تبدأ كلامها عن الشمس بمزجه مع شوقها ، واصفةً مشهد الشمس في رؤية
عين عاشقة لا ترى سوى الحسن المتناهي وهيام الأمواج بالضفة منذ لقاءها . مستمرةً
في تداعيتها السابق إلى أن تصل إلى الصورة المبتدعة التي جسدت فيها الشمس بالنقطة
على الحرف . حيث ترمي بذلك إلى الشمس حينما يتقلص ضوءها فتبدو كحلقةٍ

(١) ديوان / شميم العرار / غادة الصحراء / ص (١٢١)

* يتجاهها : يظهر قوته .

حمراء ، وهي حينما تصبح بهذا الشكل فإنها توحى للشاعرة بالكثير من معاني الوداع والانتهاء ، فتوجه إلى الشمس ترجوها التمهّل في إعلان تلك المعاني التي تذكّرها بمآسيها . فتقول :

شمسُ ، مهلاً لاتضياعي في العشايا وشذاها
لاتكوني مثل من قد كان شمسي ثمّ تاهاً^(١)

إذا لم تكن الشمس سوى إحياء للحبيب ، ولم يكن غروبها غير وداعه وتيهانه عنها . وقد استطاعت الشاعرة أن تمزج الحديث في شكلٍ مبتدعٍ ، خاصة وأنها تمكنت من دمج الإحساس العاطفي المعنوي مع وصف المنظر الطبيعي مسقطاً ظلال ذلك المنظر على حالتها النفسية .

ولم تكن تلك الظواهر وحدها التي انحصرت فيها موضوعات شعرائنا الابتداعيين من موضوعات الطبيعة الصامتة بل - كما أسلفت القول - كتبوا عن الكثير من المظاهر المتنوعة ورصدوا تحركاتها . فتحدثوا عن الأنهار^(٢) والزنايق والورود . ونادراً ما نجد معجم شاعر يخلو من ذكر تلك المظاهر أو التغني بها ، بل إن ذلك أصبح من الأمور البديهية في تجربة أي شاعر . ومع ذلك فإن شعراءنا في تناولهم لتلك المناظر المألوفة قد ألبسوها أرديتهم الابتداعية . فالعطار^(٣) يتجاوز الوقفة الظاهرية أمام شكل الوردة إلى ما هو أعمق من ذلك حيث عمق تأثيرها في نفوس بعض من منحهم

(١) السابق ، ص (١٢٤)

(٢) انظر على سبيل المثال / ديوان العواد / الجزء الثاني / ديوان (في الأفق الملتهب) ص (١٨٨)

(٣) انظر ديوان الهوى والشباب / أحمد عبد الغفور عطار / مقطوعة الزهور ص (٤٢)

الله القدرة على اكتشاف سر جمالها الحقيقي وكنهه ، فيقول العطار:

إن في هذه الزهور لمعنى
لكن الفيلسوف يدرك منها
والأديب العظيم تلفيه فيها
مبدعاً من نثيره الفذ قـولاً
وترى الشاعر المجيد يصوغ الـ
شعر وحيّاً من الشعور الفتى (١)

ويصوّر لنا حسين سرحان " زنبقة " فتحت براعمها في الليل البهيم ، وراحت تغازل
النجم وتضاحكه ، ولكنها تذكرت فجأة روح ساقبها الذي اقتطفته يد المنون فأصابها
الحزن وأغضت طرفها ذعراً: (٢)

يا رب زنبقة ، فضت براعمها
تذكرت روح ساقبها ، وقد ذهبت
تضاحك النجم في طخياء ديجور*
به المنايا ، فأغضت طرف مذعور

ويرثي شاعر آخر هو علي فدعق (١٣٣٨هـ) وردته الذابلة التي سقاها من عبراته حين
حرمت من قطرات الطل ، واتخذ لها من طيات قلبه الكليم لحداً يضم أشلاء جسمها
الذي طوحت به اللمسات والزفرات: (٣)

ألا ما أصابك ياوردتي
ولم أدر هل قد ذكرت الهدو
أكثره لمسك أم زفرتي
ء فأفزعك الصوت من أنتي
حُرمت من الطل قطراته
فأفرغت فوقك من عبرتي !

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

(٢) التيارات الأدبية / عبدالله عبد الجبار / ص (٢٧٧)

(٣) السابق ص (٢٧٨)

* طخياء : ليلة شديدة الظلام

ت تشابه شكلك بالوجنة

وزاد بكائي لما رأيــــــــــــة

لأشلاء جسمك ياوردتــــــــــــي (١)

فطيات قلبي لحد كــــــــــــم

ومن خلال التماذج السابقة رأينا الشعراء الابتداعيين يحاورون الطبيعة الصامتة دون الوقوف عند حدود صمتها ، بل إن حوارهم ليلها وقمرها وفجرها كان بالباس تلك المناظر ذواتهم . حيث قاموا بتشخيصها بما منحوها من مشاعرهم وأحاسيسهم مراعين الفروق بين متطلبات كل مشهدٍ منها واختلافه عن سواه .

(١) السابق ، ص (٢٧٨) .

ثانياً : الطبيعة المتحركة :

إذا كانت الطبيعة الساكنة قد استأثرت بعدد كبير من القصائد ، حيث استطاعت أن توقع الكثير من الشعراء في حبال فتنتها وتنوع مظاهرها - فإن الشق الآخر من الطبيعة قد حظي هو الآخر بعدد لا بأس به من القصائد . هذا الشق هو ما أسماه الطبيعة المتحركة ، أو هو الجانب المتحرك في مظاهر الطبيعة المشتغل على الحيوانات والطيور والأحياء الصغيرة .

وقد خُلف لنا شعراؤنا الأقدمون منذ العصر الجاهلي كما هائلاً من القصائد التي تتناول الطبيعة المتحركة ، وخاصةً تلك التي تتحدث عن مطاياهم من الإبل والخيل ، وطرائدهم التي وصفوا فيها حيوانات الصحراء . وقد انصبَّ أكثر اهتمامهم على الأحياء الكبيرة ، التي لها علاقة مباشرة بظروف حياتهم .

أما شعراؤنا المحدثون فلم تستهواهم تلك الحيوانات كثيراً ، ومضوا يتحدثون عن الأحياء الصغيرة منها . فاستهوتهم الطيور والصفير ، بل ذهبوا إلى ما هو أدق من هذه الأحياء . حينما وقفوا طويلاً أمام الفراش وبعض الحشرات الصغيرة الأخرى ؛ مثل النمل والدود وما إليها .

ولعلنا لانستغرب كون الدود - مثلاً - موضوعاً شعرياً يستهوي أحد الشعراء ، فيكتب عن هذا المخلوق الصغير أكثر من خمس قصائد طويلة . يصل فيها إلى مرحلة استنباط فلسفة كاملة له في الحياة من جراء تأمله في ذلك المخلوق الصغير الذي يحتقره الكثير من الناس ولا يقيم له شأنًا . *

وتعتبر الطيور والفراش أكثر الأحياء التي وقف شعراؤنا الابتداعيون أمامها من مظاهر الطبيعة المتحركة .

* انظر موضوع التأمل في المبحث الثاني من هذا الفصل ص (١٦٠)

١- الطير :

لقد كان حديث الشعراء القدامى عن الطير مرتبطاً في أغلبه بظاهرة التطير التي أبطلها الإسلام فيما بعد . وقد تقلص أثر هذه الظاهرة في الشعر الحديث ، أو بالأحرى لم يعد لها حضور يضاها حضورها السابق . إلا أن الرابطة النفسية في علاقة الإنسان بالطير منذ القدم أفرزت نمطاً آخر من هذه العلاقة له ارتباطه غير المباشر بالظاهرة القديمة . فقد أصبح الطير في الشعر الحديث يرمز للحزن أو السعادة ، وذلك من خلال نفسية الشاعر وحالته . وهو الأمر الذي حمل الطير معاني جديدة أخرجته من أفق التشاؤم والتفاؤل إلى دلالات أشمل وأكثر عصرية .

وكما مرَّ سابقاً (١) أن لجوء الابتداعيين إلى الطبيعة لم يكن بدافع الهروب قدر ما كان بدافع تخيل حياة مثالية تنأى عن الواقع المريض في تصورهم ، حياة يعيشون فيها حسب ما تقتضيه أحلامهم وأمانهم ، " فيتخذون من بعض مشاهدنا وأحيائها رموزاً لمعاني الحرية الشاعرية والانطلاق البريء ، فالفراشة والزنبقة والبلبل وغيرها تمثل لديهم الانطلاق في رحاب من الجمال " (٢)

ولذلك نجد شعراءنا قد اختلفوا فيما بينهم أثناء تناولهم للطير أو البلبل - كما حدده بعضهم - فالسنوسي يتناول الطير العصفور على أنه ذلك الكائن المرفرف المتهادي ، ناعم الخطوة ، الذي يريق اللحن في سمع الشاعر . ومن خلال صور الشاعر وتراكيبه ومعانيه ، إضافة إلى الوزن الذي اختاره نجد أن عصفوره كان يشعُّ فرحاً ، ويرقص بهجة . ولم يكن ذلك ليتأتى له لو لم تكن تلك هي مشاعره الحقيقية . حيث يقول

(١) انظر مبحث الطبيعة الساكنة ص (١٠٥) من هذا البحث .

(٢) الاتجاه الوجداني / د/ عبد القادر القط ص (٣٠٠)

في قصيدته (عصفور قلبي) : (١)

وزقا يطلب قربي	رفرف العصفور جنبي
سوة في رقصٍ ووثبٍ	وتهادي ناعم الخطب
عبي فهزّ اللحن قلبي	وأراق اللحن في سم
ندىّ النبر عذب	فتلفتُ إلى صوتٍ
سي وأعصابي ولبي	شدّ إحساسي وأنفا
يسكر الروح ويصبي	وسقاني من رحيقٍ
وندىّ من ذوب حبّي	حبّاً من صبواتي
سي ومن أحلام هدبي	وعصيراً من رؤى نفي

بينما نجد شاعراً آخر لا يرى في طائره حالة الفرح التي رآها السنوسي ، بل إن طيره مهيجٌ للحزن . فهو به من الحزن مثل الذي بالشاعر ، إذ أن كليهما شجيّ يرجع ألحان البؤس والشقاء . فيقول عبد الله الفيصل : (٢)

يا طير هيجت آلامي وأشجاني	بما تغنيه من ألحان ولهان
بي مثل مابك من ألحان مغتربٍ	فالكلُّ منا وحيدٌ ماله ثانبي
بعثتُ شكوايَ ألحاناً مرتلةً	وأنت شكواك ترجيعٌ لألحانسي
تشكو فراق أليفٍ كنت تألفه	أما أنا فشكاتي بعد أوطانسي

(١) الأعمال الكاملة / محمد علي السنوسي / ديوان (الأغاريد) ص (٣٧٠)

(٢) ديوان وحي الحرمان / الأمير عبد الله الفيصل / قصيدة (أين مني؟) ص (٧٨)

فمع أن مصدر شقاء الطير والشاعر مختلف إلا أن وحدة الشعور والإحساس قد جمعتهما ، حينما استطاع الشاعر مزج مشاعرهما . عبر اسقاطه أحاسيس الإنسان على الطير مما جعلهما يتضامنان في الموقف الشعوري .

ويرمز الطير عند الزمخشري إلى حالتي السعادة والحزن معا ، ولكي يحتوي الشاعر تلك المفارقة الشعورية لجأ إلى استخدام عنصر الزمن في قصيدته . فطيره في الزمن الماضي هو السعيد المغني ، ولذلك فهو يتناوله باقتراب من أجواء عصفور السنوسي . يقول الزمخشري في قصيدته (ياطير) : (١)

مكانك في الربى بين الغصون	تغني للخوالج باللحون
وتلبس من بكور الفجر برداً	وترقص في الخميل على فتون
وتكرع من عبير الورد خمراً	يدير كؤوسها مرح الغصون
تعاطي بالنشيد رؤى الخزامى	فينضح بالمفاتن للعيون
وتنتفض البراعم وهي نشوى	تناغم بالشذا همس الجفون

وهاهو طيره الذي كان سعيداً مثله بالأمس يصبح أحرص الشدو متأثراً بحزن صاحبه ، فيكون مرآة حزنه وألمه بعد أن كان يضمّد بعذب اللحن جراحه وأحزانه ، فيقول : (٢)

فمن ياطير أحرص فيك شدواً	على أصدائه يغفو أنينى
وكنت بعذب لحنك في الروابي	أضمّد جرح خفاقي الحزين
وتبرد بالغناء شغاف نفسى	ويجري من عذوبته حنينى

(١) مجموعة الخضراء / طاهر زمخشري / ديوان (الأفق الأخضر) ص (١٢٨)

(٢) السابق ، الصفحة ذاتها .

إلى أن يقول معبراً عن حالته الراهنة: (١)

فصرت أنوح والأصداء مني
يطالعني الصباح مع التمني
وأسبح فيه ملتاعاً بصمتي
وأمني والمواقع في يميني

وتأتي رؤية الشاعر أحمد قنديل عن طائره البلبل في شكل أعم ، أصبح بها طائره
عنصراً مهماً لأغلب الأحياء . فغناؤه زاد لا يستغني عنه عاشق أو شاعر أو مغني .
فالكل يخطب ودَّ بلبل الشاعر والكل لا يستغني عن ألحانه مطلقاً . وكأنما البلبل
معادل للحياة ، وخاصة في جانبها السعيد . حيث يقول :

الروض مامعناه يابلبل
والزهر من يسكب في ثغره
والجدول الرقراق ، ما حاله
والفجر من يلقاه إن لم تطرُ
والوردة الحسناء من ذا الذي
إن لم تغرَّد فيه أو تمرح ؟
سحر الهوى إن أنت لم تصدح ؟
إن غبت عنه جانباً تنتحي ؟
في ضوئه الساجي ولم تسبح ؟
يثير فيها غيرة المستحي ؟

إن لم تغازلها تبثُّ الهوى

للروض بسأماً ، وتشكو الجوى

للفجر والزهرة والجدول (٢)

إن الروض والزهر والجدول والفجر والوردة الحسناء هم بعض عشاق البلبل . ومن

(١) السابق ، ص (١٢٩)

* الأتون وقد يشدد فيقال : أتون : وهو الموقد الكبير .

(٢) أصداء / أحمد قنديل / ص (٧)

الملاحظ عليها أن أشكالها منتقاة ، فلكل منهم سحره الخاص وجماله الذي يتفرد به . ومع ذلك فحياتهم تبدو كثيية حزينة لحيوية بها ؛ إذ أن البلبل هو مبعث تلك الحيوية ، ومن دونه يصبح الجمال الذي تلفعت به تلك المخلوقات لاقيمة له . ولكي يكون الشاعر أعمق في تأثيره لجأ إلى صياغة مقطعه على شكل مجموعة من الأسئلة ساهمت في إشاعة جوٍّ من الحزن ، نحس من خلاله بقدرٍ كبيرٍ من البكاء والصدق من قبل الشاعر .

وليت أن الروض والزهر والجدول . . . هم وحدهم الذين يعشقون بلبل الشاعر ويتمنون قربه . بل نجد عشاقاً آخرين يستمدون الدفء من فتنة البلبل وألحانه التي تشع الفرحة عبر رجع ألحانه :

ياباعث الفتنة زخارة	بالحسن مطبوعاً على ما به (١)
ونائر الفرحة رفرافة	في لحنه المسكوب من قلبه
الشاعر الفنان فيما شدا	منك استمد الوحي في غيبه
واللاعب اللاهي وأترابه	منك استعار الصدق في حبه
والغادة النجلاء في خدرها	والعاشق المصنك في كربه

مدًا إليك السمع حتى ارتوى

قلباهما ، قلبٌ يخاف النوى

هجرًا ، وقلبٌ حنٌّ للأول

وإذا كان العشاق السابقون محسوسين نراهم ونلمسهم متمثلين في الشاعر واللاعب

(١) السابق ، ص (٨)

واللاهي والغادة النجلاء ، ومن قبلهم الزهر والروض - فإن حسن البلبل وبهاء
لا يقفان عند حدود أسر هؤلاء العشاق وحسب ، بل إنه ليشيع سحره وينتشر فيستحي
منه اليأس ، وفيه تنطوي معاني الأمنيات - وهؤلاء هم العشاق المعنويون الذين
يأسرهم البلبل أيضا :

منك استحي اليأس وفيك انطوى

معنى الأمانى ناضراً ماذوى

في النفس لم تهزم ولم تحفـل (١)

وفي المقطع الأخير يصرخ الشاعر في قوة وعنفة صادحةً بسؤاله للقفاص الذي علم بما
للبلبل من أثر في كل تلك الأشياء ومع ذلك لا يروق له إلا أسره ، كيما يحجب
سحب أفراحه أن تنداح فتغسل أوجاع عشاقه . مشيراً في الوقت نفسه إلى أن البلبل
ليس له أي رغبة أو أمنية يقايض بها عطاءه للآخرين وحبهم له سوى توقه إلى حرته
كي يتمكن من العودة إليهم :

بالحب خفاقاً لدى وكـره

من بات مغلوباً على أمره

يصنع سجن الحرّ في قبره ؟

صرخة روح ذاب في أسره ؟

يرضى بشبير منه أو غير (٢)

ياساكن الأدواح خفاقة

ونادب الأقفاص ملقى بها

هل علم (القفاص) أن الذي

أو أن تغريدك من بينها

هيهات بعد الكون في رحبه

(١) السابق ، ص (١٠)

(٢) السابق ، الصفحة ذاتها .

٣- الفَرَّاش :

لم تكن الطيور والبلابل وحدها الأحياء التي استأثرت بقصائد الشعراء الابتداعيين ، فقد دققوا النظر في مخلوقات أصغر منها . مستخلصين الحكم البليغة والتجارب الحياتية المليئة بالخبرة . فوجدناهم يتحدثون عن الفراش والنمل (١) والدود وغيرها من الأحياء الصغيرة .

وقد تحدث الشعراء العرب المحدثون عن الفراش وتناولوه في بعض أعمالهم كمحمود حسن إسماعيل ، ومحمود الخفيف ، والهمشري (٢) إلا أن تناول شعرائنا لها كان مغايراً لأولئك الشعراء . فالقرشي وعبد العزيز الرفاعي (١٣٤٢هـ) حينما تناولوا الفراشة ركزا على أبعادٍ معينة أكسبت أعمالهم شكلاً مبتدعاً مستقلاً . حيث يقول القرشي في قصيدته التي أسماها (فراشة) : (٣)

وفراشةٍ طارت لتحترقا	كم أرعشت بجناحها الغسقا
موتورةً من نفسها جنحت	للضوء تسكب فوقه الرمقا
حسبته يرعى حسنهما فرحاً	ويشم منها عرفها العبقا
لكنه أودى بها حرقاً	فهوت على جنباته مزقاً
أفراشتي أشبهتني خلقاً	إذ عشتُ أغمض ناظري نزقاً
كم قد مددت لقاتلي عنقاً	ولكم زرعت لأحصد الحرقاً

(١) أنظر الأعمال الكاملة للفقهي / المجلد الأول / قصيدة (النملة والإنسان) ص (١٦٨)

(٢) الاتجاه الوجداني / د/ عبد القادر القط / ص (٣٠٠ - ٣٠١)

(٣) ديوان القرشي / المجلد الثاني / ديوان (بحيرة العطش) ص (٤٤٠)

فقد انتزع القرشي من بين مناظر الطبيعة فراشته ، وراح يحكي لنا قصتها مضمياً على الموضوع نسيجه الإبداعي . فجعل صورته مورقة ؛ حيث جناح الفراشة - الضئيل - يستطيع أن يرعش الغسق ، ثم كون الفراشة موتورة جانحة تسكب فوق معشوقها الرمق . والشاعر لا يعتني بالفراشة وتصوير إحساسها إلا لشيئين كان واضحاً حرصه عليهما . أحدهما : تعاطفه الإنساني مع الفراشة وإحساسه لوحده بمعاناتها .

وثانيهما : شبهها له في المسلك والمصير . وبذلك حقق الشاعر الامتزاج الكلي مع العنصر الطبيعي (الفراشة) حينما أسند كل ما حدث لها إليه ، مستغلاً قصة الفراشة التي أضحت مثلاً مشهوراً . من حيث أنه قام بإسقاط قصتها تلك على نفسه .

بينما نجد شاعراً آخر يتعامل بالأدوات الابتداعية ذاتها في تناوله للفراشة . حيث يتألف معها شعوراً مستفيداً من قصتها السالفة . " فعبد العزيز الرفاعي . . . تجذبه فراشة الحقل تلك التي لبست ثوب الربيع وانسكبت في أجنحتها الرقيقة أطياف السنا . وما أجمل منظرها وهي تشكو غلتها للزهر وترتوي من ثغره النادي . إنها زهرٌ يقبل الزهر . ويعقد الشاعر بينه وبين تلك الفراشة الجميلة صلة روحية ، فروحه وروحها تتشابهان ، فكلاهما يهوى الزهر والروابي الخضر ، وكلاهما يعشق الضياء ، فهي ترتمي فيه كما يرتمي الظمان على الماء في الصحراء حتى تذوب ، وهو أو قلبه جمُّ الفداء يذوب في الضياء ؛ ضياء السماء أو ضياء الحب ويفدي حبيبه بالروح : (١)

تراقصت في الضياء الثرّ وانعطفت نحو الغدير وحيّت نفحة الشادي
فراشة لبست ثوب الربيع وقد راحت تدلُّ به في تيهها البادي

(١) التيارات الأدبية / عبد الله عبد الجبار ص (٢٧٧)

ثوباً تتوق له الحسناء تحسدها	عليه لوحفلت يوماً بحسّاد
حديقةً في جناح رِقِّ وانسكبت	فيه الأشعة من طيف السنا الهادي
مضت إلى الزهر تشكو الزهر غلّتها	وترتوي قبلاً من ثغره النّادي
زهرٌ على الزهر ما أبهى تعاطفه	هزّ الطيور فهزّت كل ميّاد
روحي وروحك في معناهما شبهة	تهوى الزهور وأهواها على النّادي
وأعشق الحسن رفرافاً على نضير	من الخمائل بين الجدول الغادي
وفي (الذرى) شاخحات الأنف صامدة	أهوى ترفّعها والرُفرف البّادي
وفي السهول التي أرخت غلائلها	أهوى التواضع ما أسماه في الوادي
أهوى الضياء كما تهوينه حفلا	فترتمين بشوق المصحر الصّادي
حتى تذوبي وهذا القلب أحسبه	جمّ الفداء فيا للذائب الفّادي

وبهذا نرى شعراءنا في تناولهم للطبيعة المتحركة يكشفون عن العلاقة الجديدة مع الطيور حيث بدت فرحة مع فرحهم حزينه لآزنها . ووجدنا ميلاً خاصاً منهم تجاه البلب . وحينما تناولوا الفراش ركزوا على الجانب العاطفي الوجداني في قصص احتراق الفراش من جراء وجدده بالنور وهيامه فيه إلى درجة الاحتراق رامزين بذلك إلى نفوسهم المعذبة التي تجرعت كثيرا من المآسي بسبب قصص الحب القريية من قصص الفراش في تصورهم .

وختاماً يجمع الشعراء الابتداعيون في تناولهم للطبيعة بشقيها الساكن والمتحرك على عدم الوقوف عند حدود تناول الوصفي فحسب ، بل إنهم مضوا يخلعون على تلك المشاهد من أحاسيسهم ومشاعرهم الشيء الكثير . فغدت تشع بالحوية والحركة وخصوبة المشاعر .

المبحث الثاني :

الموضوعات الذاتية :

ليس غريباً أن نجد الذاتية تلقي بظلالها على النتاج الشعري الابتداعي عند شعرائنا ،
لاسيما وهي الملمح المهم في الاتجاه الرومانتيكي الذي تابعه شعراؤنا باهتمام .
وإذا كان الشق الأول من موضوعات الشعر الابتداعي السعودي - وهو الموضوعات
المتعلقة بالطبيعة - قد شهد ثراءً وتنوعاً ، فإن الشق الآخر قد حفل بتنوع لا يقل عن
سابقه . فقد كتب شعراؤنا في العديد من الموضوعات المتعلقة بالجوانب الذاتية
والنفسية المرتبطة في أحيان كثيرة بعنصر التفكير والتأمل . كاستمرار لتجاوبهم مع
النداء الذي أطلقه زعيم المجددين من الشعراء السعوديين الشاعر محمد حسن عواد
الذي طالبهم بعدم الارتهان إلى أسر موضوعات معينة لا يستطيعون مغادرتها إذ أن
مقياس الشعر الصحيح عنده " والشعر الحي هو أن يغمر النفس بالإعجاب ويحفزها
إلى إفاضة الثناء على الشاعر حين يقرأه القارئ وهو مسترسلاً في عالم آخر من عوالم
النفس التي تقدر الجمال والقوة وتؤمن بعظمة الصدق ، وروعة الفن ، وهو ذلك الذي
يستشف الفكر من وراء نغماته وموسيقاه أجمل معابر النفس الإنسانية إلى آفاق الكمال
البشري . ولا يعني الشعر أن يكون ألفاظاً ومعاني وإنما أمرٌ آخر وراء الألفاظ والمعاني
والتعابير . ولعل الأمر الآخر الذي يعنيه العواد هو ما حدده في موضوع الشعر الذي
قال عنه : " إن موضوع الشعر هو الحياة العامة بأسرها ، وأصل مافيهها - في رأينا -
هو الطبيعة ، وأعمق ما في الطبيعة هو الإنسان . . فهو الموضوع الأخرى بالعناية
والدرس " (١)

(١) الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد / د/ ابراهيم الفوزان / الجزء الثالث / ص (٩٤٣)

ولذلك فإن شعراءنا بعد أن تناولوا الطبيعة وفق رؤاهم الفنية أخذوا يتحدثون عن الإنسان باعتباره مدار العملية الإبداعية ، فأخذت كثير من قصائدهم في التمحور حوله ، وتنامت عندهم موضوعات أكثر التصاقاً به . فوجدناهم يكتبون في التأمل ، والشكوى واليأس ، والاعتراب . ثم يقفون عند المواقف المتفرعة من تلك الموضوعات كوقوفهم أمام الانتظار ، والصمت ، والقلق ، والأرق ، والوهم ، والضياع ، وغيرها من المواقف التي تجسد هموم الإنسان وتصور اللحظات التي تكتنف حياته .

وسأستعرض فيما يلي من صفحات هذا المبحث أهم الموضوعات التي خلفها الشعراء الابتداعيون في ذلك الميدان والمواقف الوجدانية المتفرعة عنها .

١. التأمل :

يُعتبر التأمل من أكثر الموضوعات الذاتية المطروقة من قبل الشعراء الابتداعيين ؛ وذلك بسبب العمق الذي قصده أكثرهم نتيجة لدوافع فنية .
والناظر إلى أغلب القصائد الابتداعية في هذا الموضوع يجدها تدور حول أربعة محاورٍ على وجه التقريب هي : التأمل الديني ، والتأمل الفكري ، والتأمل النفسي ، والتأمل في الطبيعة ومخلوقاتها .

التأمل الديني:

حث الإسلام على التأمل كمبدأ عام بحيث يعطي العقل فرصته الكاملة في التفكير فيكون إيمانه عن اقتناع تام ، إذ لا تعارض بين النصوص الشرعية ومخلوقات الكون ومجريات الأحداث فيه ، فلا ينحى الإسلام العقل كما تدعو لذلك بعض الديانات المحرفة ، كما لا مجال فيه للبدع والخرافات والأساطير .

ولم يكن مبدأ التأمل محصوراً في الظواهر الكبرى ومتعلقاتها ، بل إن أي موضوع يعمل فيه الشاعر ذهنه فإنه يكون ميداناً خصباً لتطلعاته . وفي قصيدة العواد (صلاة نفس) (١) نجد التعمق والنفوذ إلى روحانية الصلاة في اللحظات التي يناجي فيها المصلي ربه ، حينما تنقطع نفسه عن كل علاقاتها البشرية كيما تتواصل مع الخالق عز وجل ، حيث تكون روحانية الصلاة وعيبرها الإيمان منظاراً تُرى الأشياء من خلاله على شكلٍ مغاير . شكل تتداخل فيه الكليات مع الجزئيات مستشفة الحياة

(١) ديوان العواد / الجزء الأول / ديوان (البراعم) ص (٣٦)

من سجلها المطوي :

قالت النفس: قم نصلي إلى الله
قلت : يانفس سبحي الله طوعا
سبحي الله فالطبيعة يقظى
في صفاء يشع في فلك الإله
يستشف الحياة في العالم المط
فيرى في المــــــــــــــــاء والز
هرة ، والأرض والفضاء المطل^(١)

فالجمال الحقيقي للحياة لا يكمن في مظاهرها المحسوسة فحسب ، بل من خلال
القلب المتشبع بروح الصفاء والجمال الروحاني المكتسب من الإيمان . عندها
تكتسي كل الأشياء وشياً سندسياً :

ليس في هذه المرآتي حياة
ثرة تجثم النفوس لديها
إنما منبع الحياة من القـــــــــــــــــ
لب ومن قاعه تمدُّ يديها^(٢)

وعلى الرغم من كثرة تأملات العواد فإنها لاتصل إلى مستوى تأملات الشاعر محمد
حسن فقي ، لامن حيث كميتها ولا من حيث تشكيلاتها الفنية . فمن الجدير بالذكر
في هذا الموضوع ما دمننا في سياق الحديث عن هذا الموضوع أن التأمل عند الفقي
لا يعد موضوعاً طرقة الشاعر مثل غيره من الموضوعات ، ولكنه وصل لديه إلى كونه
ظاهرة شعرية كبرى، ليس في شعر الفقي فحسب، بل في شعرنا السعودي الحديث .

(١) السابق ص(٣٦)

(٢) السابق ص(٣٧)

فبالإضافة إلى المجلد الشعري الضخم الذي خصصه لشعر التأمل ، نجد الكثير من القصائد التي انتشرت في المجلدات الأخرى تنضوي تحت مظلة تلك الظاهرة .
 والتأمل عند الفقي لم ينبثق من فراغ أو تصنع لهذا الغرض ، فقد عاصر الرجل أجيالاً شعريةً عديدة - أمد الله في عمره - ولا يزال ؛ مما جعله ينظر إلى الحياة نظرة القانع الذي لا تستهويه مفاتها أو ترعبه مشكلاتها ، فقد شهد الكثير وتجرع الكثير أيضاً . فطبعيُّ أن يخلص بعد كل ما عاصره من أحداث إلى الرؤى العميقة (الفلسفية) ، فتكون إطاراً عاماً يصبغ تجربته الشعرية . وفي قصيدته (الصاعدون) (١) يتأمل الطبيعة من حوله ممثلةً في أغلب مشاهدنا المتنوعة ، فلا يخرج من تنوعها ذاك إلا بحقيقة واحدة هي الحيرة والشك والصمت الذي ينتهي به إلى حقيقة الإيمان :

تحيرتُ في كنه هذي الجبالُ	وقد نامت الأرض من تحتها
لقد جثمت حولها ما تحول	ولا تكشف السرَّ عن صمتها
أمن فنُّ بارئها تستطيعُ لـ ؟	فكم أبدع الله في نحتها
ألا ربما كانت الراسيات	ترى الخلق كالنمل في سمتها *
يحيرني صمتها كالقبور	ومن قبل قد حرت في نعتها
وهل هو من طبعها ؟ أم قضاء	تحكّم فيها . . وفي كتبها (٢)

فهو يقرأ في سمت الجبال معاني الحيرة والصمت كما يقرأها في صمت القبور . أما البحار فإنه يقرأ في تجاعيد مياهها فلسفة القوة والضعف . والمجهول الذي يكتنف أغوارها . لكنها في النهاية تفضي به إلى الحقيقة الثابتة لديه (الحيرة والصمت) :

تحيرتُ من سرِّ هذي البحارُ وما هو ثاوٍ بجوف البحارُ

(١) الأعمال الكاملة/ للشاعر محمد حسن فقي / المجلد / الرابع ص (٩)

* سمتها : الصمت : القصد والمنهـب / (٢) السابق ، الصفحة ذاتها .

ولم يعرف السرّ منها النهارُ	عجائب لم يكتشفها الدجى
فما يعرف السطح منها القرارُ	تهيم على وجهها لاهيات
فيمعن من خوفه في الفرارُ	يخاف الضعيف افتراس القويّ
فما عنه فوت . . وإلا الدمارُ ؟	وأين وما الضعف إلا حصار
إذا كان قوتهم في الصغارُ	وما حيلة الآكلين الكبار
كصمت الجبال وصمت القفارُ (١)	لقد صمت كل هذي البحار

إذاً فما هو هذا الصمت الذي يقابله أنى اتجه ؟ فبسببه ازداد شوقه وتلهفه ، وأصبح يرضخ تحت سيطرة الوسوس والشكوك والحيرة والقلق . فماذا سيلوذ كي يخرج من مأزقه ؟ وكالطفل الذي يروم الحنان والعطف من صدر أمه الدافئ ، يلقي الشاعر بحرّاً أسئلته صوب أمه الكبرى . التي يتقاسم معه فيها الأمومة كل المظاهر الطبيعية السابقة من جبال وبحار وقفار . علّ هذه الأم أن تطفئ لهيب أسئلته ، وتجلّي له ذلك الصمت المطبق على الأشياء من حوله :

وذاوات الوعور وذاوات الجنانُ	وجئتُ إلى الأرض ذات السهول
وهل تضرر الأم إلا الحنانُ ؟	ألا أيها . . الأرض . . يا أمنا
يضيق الزمان به والمكانُ	سألقي لديك الجواب الذي
حياتك ؟ أم بيدك العنانُ ؟	فهل أنت يا أم كالعالمين
وإلا فأنت كمثّل القيانُ	وهل ترتضيين بما تنبئين ؟

(١) السابق ص (١٠)

التأمل الفكري :

أعمل الشعراء عقولهم في التفكير وطبعي أن يكون الشعر الناتج عن ذلك متميزاً بالعمق ؛ بحيث يدعو متلقيه إلى أعمال عقله في قراءته . فكما كدَّ الشاعر ذهنه مفكراً متأملاً فيما حوله من ظواهر فإنه يريد من قارئه المشاركة بشيءٍ من الجهد وإنفاذ العقل كي تكمل له المتعة .

عن تلك النظرة التي يفحص بها الشاعر ما حوله من المخلوقات يقول العواد في مقدمته لقصيدة (أمام الستور) (١) " في الفضاء نجوم وأفلاك ، وفي عالم النفس غرائز وملكات ، وكلا العالمين هائلٌ بديع الصنع ، ذو أسرار تتوارى وراء الستور التي رفعها الله أمامها لتحجبها - إلا عن أعين المفكرين المتأملين من الفلاسفة والشعراء والعلماء . . " ولهذا نجده يخاطب العقل في قصيدته تلك من خلال روحٍ تجريدية مبتدعة ، ممهداً بخطابه ذلك لانطلاقته نحو عوالم الفضاء المجهولة التي أشار لها آنفاً في مقدمته السابقة ، حيث يقول - مخاطباً العقل - :

يامولعاً بالنظر المغلَّقِ! (٢)

و(اللوب) حول الحجب الصفِّقِ ! *

والشعر والحكمة والمنطِقِ !

ياعقلِ يامصدر هذا الرقي !

فالعقل مصدر الرقي هو القادر وحده على النفوذ داخل المغلق المحجوب ، كما أنه

(١) ديوان العواد / الجزء الثاني / ديوان (في الأفق الملتهب) ص (١٩٥)

(٢) السابق ، ص (١٩٦)

* الصفِّق : الكثيفة .

مكمن الشعر والحكمة والمنطق والفن ، وهو الوحيد أيضاً القادر على التأمل في ذلك
الملكوت . و يقيم العواد في هذه القصيدة حواراً دقيقاً بين المخلوقات الصغيرة من
الكواكب المغمورة - السابجات ، أو كما يسميها الأقرام البيض - وبين المعنويات
الخفية التي اكتسبت خفاءها من جراء ارتباطها بالنفس أو الروح وبما تعجُّ به من
صفات معنوية غير محسوسة :

واهاً على تفكيرك المطلقِ

مهما يسد أمرك لا يرتقِ

للعالم الغامض ، أو فاصدقِ

ماذا ترى في العمر الضيِّقِ

من حيرة الروح بما يلتقي

به من المغلق والمرهقِ

في الكون أو في هذه السابجات ؟ (١)

بعد أن أثبت العواد عجز العقل عن تتبع تلك المخلوقات أخذ في الحديث عنها متأملاً
عواملها ، فذكر نجوم السُّهى ١ والشمس والمريخ والزهرة والأرض ، وكأنما تلك
المخلوقات تومئ إلى حقيقة واحدة :

كأنها تلقي بإيماءٍ سر الحياة المستكنِّ اللُّمُوعِ (٢)

وما أن فرغ العواد من تتبع عوامله الحسية السابقة من النجوم والكواكب الجميلة
المتنوعة حتى شرع في مقابلتها بما يشبهها من العادات الإنسانية المختلفة . فما النفس

(١) السابق . ص (١٩٧)

(٢) السابق . ص (١٩٨)

سوى كأس دهاق ، أو بحر خوضه لا يطاق . فهي عصية أية اللحاق والإدراك ، ولو كان من يحاول ذلك العقل ذاته :

النفس ياعقل إناءً دهاقُ النفس بحرٌ خوضه لا يطاقُ *

إلى أن يقول مشبهاً النفس بالبحر وكأنما الحديث عنه :

البحر ياعقل ، خفيُّ القوى والنفس أخفى فذر الانزلاقُ

ما أروع القوة مستورةً ما أصعب المنفذ تحت الطباقُ

كم بين ذا الفكر وبين الهدى من حجبٍ شفافٍ أو صفاقُ

أبعدها الله عن المنطقِ

واستامها المرء ببعض التفاتٍ * (١)

ثم يشبه جانبي الخير والشر في الإنسان بالضياء والنور في الكون فهما دوماً في صراع:

فما مدى المظلم والنير في قطرة الشرير والخير؟ (٢)

وهكذا نجد العواد في قصيدته السابقة يقدم رؤية شاملة عميقة ، حاول فيها أن يتعمق بتأملاته فيما حوله مما بالكون من مخلوقات تدعو العقل إلى التدبر في كنهها . ثم ربط هذه الرؤية الشاملة المستخلصة من عظمة الكون وضخامته - بما يدور في نفس الإنسان - على صغرها - . إلا أن الجامع بين الكون والنفس هو قدرة النفس - العظيمة - على احتواء كثير من الأشياء المختلفة ، كالخير والشر ، والحب والبغض ، . . . وغيرها من المشاعر والأحاسيس التي تجعل النفس قريبة إلى حد كبير من الكون ومخلوقاته العجيبة ، التي يعجز العقل على قوته عن الإحاطة بكل ما فيه .

* دهاق : الكأس الممتلئة المرعة * استامها : أخذها أو اشتراها

(١) ديوان العواد / الجزء الثاني / ديوان (في الأفق الملتهب) ص (١٩٩) (٢) السابق ص (٢٠٠)

وإذا كان العواد قد تناول الكون كمحتوى كبير فإنه قابله في الوقت ذاته بنفس الإنسان
القادرة على احتواء أكبر المعاني وأكثر العواطف تنوعاً واختلافاً.

التأمل النفسي :

ينبثق هذا الموضوع من ثنايا الصراعات النفسية التي تحيط بالشاعر وتسيطر عليه
ففي أحيان كثيرة تتعرض النفس البشرية لآلام تفوق آلام الجسد ، وكثيراً ما تتطلع إلى
الغد فقد يحمل بارقة الأمل . ولكن نفس الشاعر الابتداعي المثقلة بالهموم والمآسي
تتصور أن يحمل لها الغد المزيد من تلك الهموم لاسيما وهو يعيش معظم وقته في
دوائر الأحزان التي يضطنعها كثيراً بنفسه .

وفي قصيدة (يوم وغد) يقيم القرشي حواراً وجدلاً بين يومه الذي يرمز به لماضيه الحزين،
وبين غده الذي يمثل المستقبل المتربص به، وبينهما يطلق كثيراً من أسئلته فيقول فيها(١):

يومي سألتك عن غدي	هل فيه بارق موعـدٍ
هل فيه نفحة مأمـلٍ	هل فيه طلعة فرقـدٍ
هل فيه نبضٌ للفرـوا	د الحائر المتوجـدٍ
كم عاش يرتهن المنى	للناعسات الخـردٍ

إلى أن يقول :

يومي سألتك عن غدي	والياس ينضح في يدي
وجهامة المأساة تفـ	جؤني بوجهٍ مربـدٍ
هل فيه صدقٌ للصدـي	ق وفيه زهر تـوددٍ؟
أم أن فيه الشوك يُـد	ميني ويلوي مقصـدي(٢)

(١) ديوان القرشي / المجلد الثاني / ديوان (بحيرة العطش) ص (٣٩٢)

(٢) السابق، ص(٣٩٣)

وعلى هذا النمط الإبداعي تستمر قصيدة الشاعر التي يعود نجاحه فيها إلى حسن توظيفه لعنصر الزمن ، مستفيداً من خاصية الطول والتنوع . ومستفيداً في الوقت نفسه من خاصية أخرى هي التقابل بين مجموعة من المتعاكسات ؛ حيث يقابل صدق الصديق وزهر تودده بالشوك المدمي والمقصد الملتوي . .

ويطلق الشاعر القنديل عدداً من الأسئلة حول النفس البشرية بعامه ، هذه الأسئلة التي لا يقصد بها الاستنكار والاعتراض ، بل هي أسئلة التسليم والاعتراف بضعف تلك النفس التي تصبح مجرد (حسٍ وأمانٍ وتطلعاتٍ إلى الحياة ذاتها) فيقول :

نحن . . من نحن في الحياة إذا عُـدَّ بها ضعفها وعُدَّت قواها ؟

نحن حسٌّ وفكرةٌ وأمانٌ طال في مسبح الخيال نواها

وحينٌ إلى الحياة كما نحن ————— لم ذابت في قلبنا نجواها (١)

إذا فالتأمل فيما حول الشاعر يدفعه إلى إطلاق تلك التساؤلات الضخمة علَّه يظفر بإجابات مقنعه حياها كي يفهم حقيقتها الكامنة في البساطة بعيداً عن تضخيمها .

التأمل في الطبيعة ومخلوقاتها :

مرت بنا القصيدة السابقة للفقير (الصاعدون)* التي عرَّج فيها على كثيرٍ من المشاهد الطبيعية وانتهى في كل مشهدٍ منها إلى حقيقة ثابتة هي الصمت الذي عرف عن طريقه الإشارة إلى الخالق ، وكأنما كل تلك المخلوقات مشيرة إلى روعة صنعه .

ولم يكن التأمل عند شعرائنا الابتداعيين محصوراً في الظواهر الكبرى فحسب ، بل اتجهوا صوب الأشياء الصغيرة الدقيقة التي قد لا يعيرها الإنسان أيَّ اهتمام .

(١) ديوان أغاريد / أحمد قنديل / ص(٧٢)

*أنظر ص(١٥٢) من هذا البحث .

إذ ما الذي يثيره منظر دودة تتابع زحفها على الأرض ؟ أو مجموعة من النمل تدبُّ في شأن من شؤونها ؟ فقد استوقفت بعض شعرائنا العديد من تلك المخلوقات ، وقد مر بنا آنفاً حديثهم عن الفراش ، ومن قبله حديثهم عن الطيور . وهاهو الشاعر حسين سرحان يناجي (دودة القز يرقة الحرير) في ديوانه الصوت والصدى (١) . غير أن الموضوع لدى الشاعر محمد حسن فقي يتجاوز كونه قصيدة عابرة أنشأها في هذا الموضوع كما صنع سرحان . بل يكرّسه من خلال تناوله عبر مواطن متفرقة من مجلداته ، وتواريخ زمنية متباينة . (٢) فنجده يكتب قصائده : (الدودة والإنسان) في المجلد الأول ص(١٣٥) ، و(النملة والإنسان) ص(١٦٣) ، و (الآكل والمأكل) ص(١٩٤) ، وفي المجلد الرابع (حكمة الدود) ص(٦٣) ، و(صلة نسب) ص(٦٧٩) ، وفي المجلد السابع (الغريزة والعقل) . وقد حرص في جميع القصائد السابقة على استتياط الحكم البليغة التي يستمدّها من خلال مراقبته لها . فيقول في قصيدته (الآكل والمأكل) : (٣)

أتلهى بدودة حيراناً	كنت أروي حديثي فإذا بي
فاستوت فوق سرحة فينانة	عاقها عن لحاقها الدود عجزاً
تلتغدو بعد الطوى شبعاناً	عبثت في لحائها تنشد القو
دة : كفي تركتني عرياناً	قالت السرحة النضيرة للـدو

إلى أن يقول :

فهذا قضاؤه سبحانه	ومضت في سبيلها وهي تجتر
-------------------	-------------------------

(١) ديوان الصوت والصدى / حسين سرحان / قصيدة (دودة القز يرقة الحرير) ص(٩٩)

(٢) كتب الفقي قصيدته الدودة والإنسان عام(١٣٨٠) بينما كتب قصيدته الغريزة والعقل - مثلاً - عام (١٤٠٦) .

(٣) الأعمال الكاملة / للفقي / المجلد الأول / ص(١٩٤)

وتحيرتُ ثم عدت إلى الرشد	فإن القضاء خافٍ وبــــادٍ
هذه الدودة الأكل ستمسي	بعد حينٍ للطير أدمــــم زادٍ
وسيمسي الطير الذي أكل الدور	دة زاداً للنسر والصيــــاد
وستطوي الصياد والنسر أقدا	رٌ لكل الوجود بالمرصــــاد (١)

فالشاعر يستنبط فلسفة الموت والحياة ودوران ذلك وتعاقبه على كل المخلوقات من خلال تأمله لنهج الدودة في حياتها التي تتجسد بها كل معاني البقاء والفناء على الرغم من صغر حجمها .

أما ما تروحي به الدودة للشاعر في قصيدة الدودة والإنسان فهو قيمة العدل عبر ميزانها العادل الذي لا تفرق به بين ساكني الأجداث ؛ من عبقرى نابغ ، أو قائد محنك ، أو شاعر أو كاتب ، أو نحّات . . . ، فالجميع في ميزانها سواسية في رحلتها إليهم ، فهي تأكل ضمن ما تأكل العلاء والسؤدد ، فيقول في قصيدة من الشعر المرسل : (٢)

فهانني أن يأكل الدود العلاء	وأن يغول سؤدد الناس البلى
وأن يكون الحسن والذكاء	والعلم والأمجاد والثراء
مائدة عديدة الألسوان	شهية المذاق للديــــدان
وزحفَ الدود إلى أجساد	كانت من الأحرار والأوغاد
فعامل الكريم كاللثيــــم	وخلط الشائه بالوسيــــم

(١) السابق ، ص (١٩٥)

(٢) الأعمال الكاملة / للفتي / المجلد الأول / ص (١٣٦)

وكوم الرفات كوماً واحداً

يعانق المسود فيه السائداً (١)

ويقيم الفقير في قصيدته (حكمة الدود) (٢) جسور الحوار بينه وبين الدودة مفسحاً عنان الخيال لعقله في تخيل عملها . حيث يفضي به ذلك التخيل إلى نتيجة قد تبدو غريبة ، حينما ينادي الدودة بابنة العمّ خاصة بعد أن اختلط لحمها بلحم أقاربه وأحبابه :

فيا بنة العمّ : ما أنسى قرابتها
وليس نفس كلانا واجدٌ نسبا
قولي وما أنت بين الدود كاذبة
ماذا رأيت يبطن الأرض مظلمة
هل العظام عظامٌ في مقابرهم
وإن تحدرت من أصلاب عدنان
ما بيننا من أناسي وديدان
فليس يكذب غير الإنس والجنان
وأنت سارحةٌ ما بين أكفان
كمثلهم في مقاصيرٍ وأفنان

وتلك القرابة هي التي يشير إليها في قصيدة أخرى (٣) بقوله :

ولقد أراك أنا فأحسب أنسي
إني لأعجب للتفاوت بيننا
بعشيرتي بين الرفات ومنزلي
وأعود أعجب من تقاربنا الجلي

إلى أن يقول :

يادودتي لاتحفظي من عابري
أنت ابنة العمّ الموسد في الثرى
لما رآك نسيبةً لم يجفـل
فتعللي بقرابة المتعلل

إن كل هذه الرؤى التي يجذرها الشاعر من تلك المخلوقة الصغيرة لتدلنا على أن مبدأ التأمل هو ما يميز جلّ تجارب الشاعر الفقير .

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

(٢) الأعمال الكاملة للفقير / المجلد الرابع ص (٦٣)

(٣) السابق ص (٦٧٩)

وإذا ما أنعمنا النظر في الميادين التأملية السابقة نجدها تصب في مجرى واحد ،
ففي التأمل الديني رأينا الإشارة واضحة وصريحة في قصيدة الفقي (الصاعدون) التي
سخر فيها مقوماته الفنية من أجل إبراز غاية شريفة ، ومبدأً إيماني نبيل تمثل في
ترجمة إشارات المشاهد الطبيعية إلى ذات خالقها . ومن قبله كان العواد أكثر
وضوحاً في استنباط تلك الحقيقة حينما استطاع التحليق بنا في الأجواء الإيمانية التي
يستشعرها المصلون بخشوع وطمأنينة .

وفي ميدان التأمل الفكري رأينا العواد يقارن بين عدة أشياء ، الظلام والنور / الهدى
والضلال / الشر والخير . . وغيرها) ويقوم حواراً طويلاً مع العقل ولا يعقل أن يكون
اختيار العقل (مصدر الرقي) للظلام أو الشر أو الضلال .

ومع أن القرشي يبدو في تأمله النفسي أكثر إغراقاً في الذاتية إلا أنه قد يكون متخذاً من
حالته تلك شعور المسلم الذي يحس بما يعانیه كثيرٌ من إخوانه المسلمين من الظلم
والاضطهاد . ويرد القنديل كثيراً من النفوس التي طالما رددت في زهو وغرور (نحن)
إلى حجمها الطبيعي بعيداً عن الخيال الذي تسبح فيه متناسيةً واقعها .

ويتأمل الفقي من خلال قصائده الطبيعية في الدودة لا على سبيل التندر ، ولكن على
سبيل الاتعاض والاعتبار ممن كانوا قبلنا فأصبحوا طعاماً للدود مهما علا شأنهم في
هذه الحياة الفانية .

وهكذا نرى أن كل الميادين التأملية السابقة أدت إلى حقيقة واحدة هي الإيمان بالله
عز وجل وإن اختلفت المسميات .

٢- اليأس والشكوى :

اشتهر هذا الموضوع في أوساط النقاد والباحثين

بـ"مرض العصر" حيث ندر أن نلقي شاعراً محدثاً لم تصبه عدوى ذلك المرض . فالكل يشكو ويندب حظه المرير . وإذا كان بعض الشعراء قد امتطى هذا الموضوع بحارة للتيار الذي جرف في مساره أغلب الشعراء - فإن هناك العديد من الشعراء الذين كانت شكواهم منبعثة من معاناتهم الحقيقية التي أشعلتها ظروف الحياة القاسية في وجوههم .

ولذلك تباين الشعراء فيما بينهم عند تناولهم لهذا الموضوع تبعاً لاختلاف دوافعهم النفسية وقدراتهم الفنية . كما أن موضوعات الشكوى ذاتها قد تنوعت هي الأخرى ؛ فهناك شكوى الحرمان ، وشكوى الآلام ، وهناك شكوى مبعثها الأحزان والنفوس البائسة . ولذلك فإن التفاصيل الجزئية التي يهتم بها الشعراء في أثناء تصويرهم لهذه الحالة تكون مختلفة . فالقرشي - مثلاً - حينما يشكو ألمه يستعين بالصور الشعرية العميقة التي تتميز بإحساساتها النفسية المجسدة للحظات الألم . حيث يقول :

إني نهلت من عصارة الألم (١)

نهلت حتى عَقَّني الندم

ثملت حتى لم أعد

أستشعر الوجود °

ولفني في ركبه الفراغ والعدم

(١) ديوان القرشي / المجلد الثاني / ديوان (النغم الأزرق) قصيدة (ألم) ص (٣٦١)

وجفَّ في قيثارتي

اللحن والنشيد

فلا تقولوا : أين أنتَ ؟

إنني شهيد

لاتسألوا ضحية الألم .

و يتضح أولياً من ذلك المقطع تعمق الألم في وجدان الشاعر ، وبمقدار ذلك العمق جاءت صورته التي استعان بها لتجسيد حالته . كـ "جفاف النشيد واللحن من قيثارته" و"عصارة الألم" . كما تتضح سمة العمق أيضاً عبر توظيفه لمجموعة من المترادفات اللغوية التي تعزز الرؤية وتثريها ، وتكسيها الإيحاء ؛ مثل " النهل والثلل " و"ضحية وشهيد" و" اللحن والنشيد " و "الفراغ والعدم" .

ويشكو القصيبي من حرمانه الموجه الذي باتت ظلاله توحى له بأن لاقيمة للحياة مع ذلك الشعور ، لا سيما والأيام تمضي في مواكب النسيان ، وأحلامه المبكية تتلاشى في قبضة الحزن . يقول في مقطوعته (حرمان) (١) :

لِمَ أحيَا ؟ لكي أطالِعَ أَيَّ

مِي تَمضي في موكب النسيانِ

أم لأبكي على بقية أحلام

مِ تَلأشتُ في قبضة الأحزانِ

إلى أن يقول :

ضحكت هاهنا الحياة فأكوا

بُ وأسرابُ فائناتٍ حسانِ

أين كأسِي ؟ لاتسألوا . أنا لا أشد

ربُّ إلا مرارة الحرمانِ

(١) المجموعة الشعرية الكاملة / غازي القصيبي / ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) ص (١٤٧)

فحياة الشاعر كما يراها أصبحت حرماناً مريراً . وليس له من شراب يرويّه غير تلك
المرارة يحتسي منها ليلاً ونهاراً .

وإذا كان باعث اليأس والشكوى لدى الشعراء السابقين ذاتياً ، بمعنى أنه يعود لأسباب
نفسية ترجع إليهم في الأصل - فإن الباعث قد يعود في أحيان كثيرة إلى الناس الذين
يحيطون بالشاعر ويتسببون بالتالي في حزنه ويأسه من كل ما حوله . فلا يرى الناس
إلا دميّ يحركها الشرّ بعد أن غادرها البشر والإشراق ، مما يجعل الشاعر يصب جام
غضبه على كل من يحيط به منهم . وهو ما فعله الشاعر ناصر بو حيمد (١٣٥٠هـ) في
قصيدته (آفاق) التي يقول فيها (١):

ضاقنا بنا الآفاقُ	يا أيها العملاقُ
في عالمٍ ليس به	حبٌ ولا أشواقُ
الناس فيه صورٌ	ميّنة الأحداقُ
ليس على وجوههم	بشرٌ ولا إشراقُ
مات الودود فيها	وجفت الأعماقُ
فؤادي الحفّاقُ	ضاق به الحسُّ
لم يبق عندي أملٌ	لم يطوه اليأسُ
يا أيها العملاقُ	قد ضحك الرمسُ
الناس حولي جثثٌ	لموتها عرسُ
أعبر بنا الآفاقُ	قد ضاقت النفسُ

(١) ديوان / قلق / ناصر بو حيمد/دار الكتاب العربي - بيروت (بلا تاريخ) / ص (٨٧)

أخاف أن يفلت مني	سي الغد والأمنس
دونك هذا معبراً	تضيئه الشمس
فلننطلق على درو	به ولا نقسوا
فالناس فيه عالم	يرعشه الهمس

حيث يبدو واضحاً برم الشاعر بمن حوله ، فتحولوا في نظره إلى صورٍ مية الأهداق ، حتى إن وجودهم أضحي الموت بعينه ، الأمر الذي حدا بالشاعر إلى إقامة الأعراس من جثث أولئك الموتى كأقصى ما يمكن الوصول إليه من صور التشاؤم الرومانتيكي . ولذلك فإن الشاعر يلجأ للخروج من هذه النهاية التعيسة إلى الحلم بمجتمع بينه من خياله . مجتمع يرتعش أناسه - لفرط رقتهم ورهافتهم - من مجرد الهمس .

أما الشاعر محمد حسن فقي الذي عرك الحياة ، فعرف مواطن بؤسها ونعيمها فإنه حينما يشتكي فلا بد أن تكون شكواه صادقةً لتعاقب الكثير من أحداث الحياة عليه ، وهو بذلك إنما يجلو عن روحه ما يعلق بها من صدأ فينفس عنها بشعره . وفي قصيدته (سجين الهياكل) (١) يخاطب روحه قائلاً :

أيها الروح يا سجينة جسمي	وكلا اثنيهما قويٌّ ضعيفٌ
وكلا اثنيهما شقيٌّ سعيد	وكلا اثنيهما غبيٌّ حصيفٌ
وأنا المُفترى عليه غويٌّ	تارةً في حياته وشريفٌ
لست أدري أواقعُ أنا محسو	سٌ بدنياه أم خيالٌ مطيفٌ

(١) الأعمال الكاملة للفتي / المجلد الثالث / ص (٤٠٢)

فقد تعمد الشاعر ذكر العديد من المتقابلات ؛ كالروح والجسم ، والقوة والضعف ،
والسعادة والشقاء ، والحصافة والغباء ، والشرف والغبوية، والحقيقة والخيال . لكي
يستغرق من خلالها حالة روحه استغراقاً دقيقاً . ولكي يجد لها موقعاً وسط ذلك
الخصم من النقائص ، يئد أنه لا يستطيع أن يجد لها موضعاً تستقر عليه ، فهي أقرب
إلى التذبذب وعدم الاستقرار .

وكلُّ بؤسٍ مهما تكن قسوته يمكن للإنسان التحامل عليه ، إلا أن يكون الإنسان هو
البؤس بعينه ، فيصاغ من الحزن وينسج من الألم :

رجلٌ صيغ من ألمٍ	وتلهى به السقمُ
وتغنى لسانه	بمآسيه والقلمُ
آثرته الحياة منـ	ها بأنشودة العدم ^(١)

وما دمت في سياق الحديث عن شعر التشاؤم والشكوى واليأس ، فإنني أرى ضرورة
الوقوف أمام شاعر شاع بؤسه واشتهر به كما لم يشتهر به أحد سواه من شعرائنا
الابتداعيين . فقد مثلت نماذج الشاعر حمد الحجي منعتفاً مهماً في موضوعات الشعر
الابتداعي السعودي بنماذجه الشعرية التي خلفها في ذلك الموضوع .

يقول الدكتور / محمد بن سعد بن حسين في معرض حديثه عن شيوع هذا
الموضوع بين الشعراء الابتداعيين : " قلماً تجد شاعراً أبدع إلا وقد ضرب بسهم في
هذا الميدان ، وأولى هؤلاء بالذكر حمد الحجي ذلك الشاعر الذي لم يخل ما عثرت
عليه من قصائده من تلك الروح التشاؤمية الموعلة . " (٢)

(١) الأعمال الكاملة للفتي / المجلد الرابع / ص(٥٨٢)

(٢) الأدب الحديث ، دراسات وتاريخ / د / محمد بن سعد بن حسين / ط(٥) ١٤١١ هـ مطابع الفرزدق - الرياض / الجزء
الثاني / ص (٩٩)

ولذلك فقد اقترن التشاؤم في شعره بالتأمل " غير أن هذا التأمل الذي يدل على رهف الحس ورقة في الشعور وأبعاد في النظرة التأملية ، مشوب باكتئاب يائس ، وتشاؤم مفرط جعله ينظر إلى كل شيء في الحياة - بما في ذلك الإنسان - نظرة شكٍ وارتياب ."^(١) وفي قصيدته (من أعماق نفسي، أوخلف المنظار الأسود) يصف شعوراً مريراً يتجاوز من خلاله أبعاد المشهد الحسي للجمال إلى فلسفته الحقيقية عن مفهوم الجمال كما يتصورها تبعاً لحالته النفسية الراهنة . حيث يقول (٢):

إن نظرت الجمال غصّاً طريّاً	يتجلى في المنظر الخلاب
لاح لي أسود المصير كمسودّ	الليالي مكثّر الأنياب
فرأيت الجمال يطوى بأكفا	نٍ ويلى ممزّق الأسلاب
وإذا ما الحياة قلبي يوماً	فرّحته بزورة الأحباب
أيقنت نفسي الفراق طويلاً	ورأيت الوصال مثل السراب
ومحت آية السرور وأبقت	حزناً حلّ أسود الجلباب
وتراءى لي الصحاب وقد صا	روا حطاماً في حزمة الحطاب
هكذا كنت في حياتي عجاباً	يا لقي من هول ذاك العجاب
ألحظ القاتم المرير من العيب	ش وأبكي على الضياء الخابي

فهو لا يرى من خلال الجمال الخلاب سوى سواد المصير المجلل بالأكفان ، كما يرى في زورة أحبابه له إيذاناً بفراق طويل وسراب للوصلات القادمة ، ويرى في آية

(١) الشاعر حمد الحجي / د/ محمد بن سعد بن حسين / ص (٥٦)

(٢) ديوان / عذاب السنين / حمد الحجي / ص (٣١)

السُرورِ الحزنَ . . . وهكذا تتوالى رؤاه القاتمة عبر منظاره الأسود الذي لا يفارقه في كثير من قصائده فيقول في قصيدة أخرى له بعنوان (في زمرة السعداء) (١) :

أبقى على مرّ الجديدين في جوى ويسعد أقوامٌ وهم نظرائي ؟
ألست أخاهم قد فطرنا سويةً فكيف أتاني في الحياة شقائي ؟
أرى خلقتهم مثلي وخلقني مثلهم وما قصرت بي همتي وذكائي
يسرون في درب الحياة ضواحكا على حين دمعي ابتل منه ردائي
إلى أن يقول :

بلى أخذوا يستبشرون بعيشهم سواى فقد عاينت قرب بلائي
لقد نظروا في الكون نظرة عابرة يمرُّ على الأشياء دون عنائي
وأصبحت في هذي الحياة مفكراً فجانبت فيها لذتي وهنائِي
ومن يطل التفكير يوماً بما أرى من الناس لم يرتح ونال جزائي

فهو يدرك أسباب بؤسه وشدائيه ، تلك التي تعود إلى وعيه وتفكيره الطويل في الحياة وشؤونها ، وكأنه الوحيد الذي يحمل همها فوق كاهله ، على حين يتعامل نظراً مع أحداث الحياة ببرودٍ وعدم اكتراث .

ولقد كانت هذه النغمة الفنية (البائسة) اللغة المسيطرة على نتاج فئة من شعرائنا الابتداعيين بالإضافة إلى الحجي . ومن أكثر هؤلاء الشعراء عزفاً على تلك النغمة الشعراء الشباب إبان تلك الفترة الزمنية كالشاعر ناصر بو حيمد ، و عبد الله الصالح

(١) السابق ص (٣٦)

العثيمين، وصالح الأحمد العثيمين (١٣٥٦هـ) . ويعود ذلك إلى تشابههم من حيث قراءاتهم، وتقاربهم الزمني والمكاني . يقول عبد الله بن ادريس في كتابه (شعراء نجد المعاصرون) عن الشاعر صالح الأحمد العثيمين: " تطنخي على شعره سمة التشاؤم حتى لتكاد تنسى أن في الحياة شيئاً اسمه الأمل . " (١) ومن شعره البائس قصيدته (الأمل الأخير) التي يقول فيها :

وتساقطت بيض الرؤى	صرعى كأوراق الخريف
ومشى الأسي ظمآن في	قلبي كتيارٍ عيْفُ
ولهان ينهل من دمي	أملا تصارعه الحتوف
ورؤى الطيوف . .	
أملا يسير إلى الحيا	ة فغاله القدر العسوف
ومشت على أشلائه	زمر الحوادث والصروف (٢)

فالحالة النفسية المسيطرة على الشاعر منحته طاقةً تصويرية كثيفة ، اعتمد في إبرازها على المفردة الرومانتيكية المتمثلة في (الأوراق، الخريف، الأسي، العنف ، التيار) مما ألبس أنموذجه السابق شكلاً ابتداعياً تضافرت فيه عناصر اللغة والصورة من أجل بلورة نزعتة التشاؤمية وتجسيدها في ذلك المثال الناجح .

ولئن أبدى الشاعر في مثاله السابق خيطاً من التفاؤل البسيط ، فإنه يقطع ذلك الخيط نهائياً في قصيدته (كلانا) (٣) التي يسيطر الأسي على أجوائها ، فيقول :

كلانا شقيٌ بتلك الحياة يعيش على خفقات المنى

(١) شعراء نجد المعاصرون / عبد الله بن ادريس / ص (١٨٠)

(٢) السابق ص (١٨١)

(٣) السابق ص (١٨٣)

ويندب أيامه الخاليات ويكي زمان الهوى والهنا

* * *

ويهفو إلى خطرات الصبا ويرمق أطياها الحالمات

وينظرها نظرة المستجير ويرنو لأشباحه الغافيات

* * *

ترامت بنا فوق لجّ الأسى مقادير أرسى بوادي الجوى

فصرنا نجوب بأرجائه إلى أن دهتنا صروف النوى

* * *

كلانا وحيداً بالأمم يعيش على متن أسقامه

ويكي على صبح أيامه وكيف تدجى بأوهامه (١)

* * *

حيث يواصل الشاعر استخدام معجم الأسى مع توظيف مفردات (الشقاء ، البكاء ، الأطياف ، الأشباح ، الأسقام ، الأوهام ،) إضافة إلى تعزيز معجمه البائس بتركيب حفلت بالصور الحية ، حيث العيش على خفقات المنى ، والإرساء بوادي الجوى ، والعيش على متن الأسقام ، ثم يقوم بضم كل تلك القيم الفنية السابقة ليجمعها تحت شكواهما مجتمعين ، وذلك لما للخطاب الموجه على لسان المشنى من أثر قوي على المتلقي . فأعطى بدؤه القصيدة بالصيغة المثناه (كلانا) قوة في إبلاغ الشكوى ،

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

وإعطاء تصورٍ عن توحيدهما في الهم المشترك .

" ويتناول القيثارة المحطمة . . . ويصلح من شأنها الشاعر عبد الله العثيمين لعزف عليها فيحسن العزف ، فهو أبداً يشدو بلحن حزين مؤلم فيه رنة أسي . . . ونغمة ملل . . . وصرخة زجر . . . له قصيدة (أي ذنب جنيت) - التي - يلتقي فيها مع تساؤلات حمد الحجي . . . الذي يكثر التساؤلات عن سبب نكباته وويلاته - فيقول العثيمين - :

وَقَضَى الدَّهْرَ أَنْ أَعِيشَ شَقِيًّا	أَوْ قَدْ عَذَّبَ الزَّمَانَ فَوَّادِي
فَتَكَاتِ الزَّمَانَ ضَرْبًا وَكَيًّْا	أَوْ مَا أَتَعَسَ الْحَيَاةَ وَأَقْسَى
تَقْتُلُ الْحَرَّ وَالْهَمَامَ الْأَبْيًّا	لَمْ أَجِدْ فِي الْحَيَاةِ إِلَّا هُمُومًا
لَأَمَانِيهِ وَخَصْمًا عَتِيًّا	أَنَا مِنْ أَصْبَحِ الزَّمَانَ عَدُوًّا
وَالْإِمَّ الْقِيُودَ تَدْمِي يَدِيًّا!!	لَسْتُ أَدْرِي لَمْ الْخَطُوبَ اعْتَرَتْنِي
لَمْ أَجِءْ فِي الْحَيَاةِ شَيْئًا فَرِيًّا	أَيُّ ذَنْبٍ جَنَيْتُ؟ مَا هُوَ إِثْمِي
فِي جَحِيمِ الشَّقَاءِ مَا دَمْتُ حَيًّا	لِيَتْنِي مَتُّ قَبْلُ هَذَا فَإِنِّي

فالحجي يقول :

مَا أَرَى الْغَيْرَ مِنْهُ خَلُوَ الْوُطَّابِ	لَسْتُ أَدْرِي لَمْ الدُّنَا حَمَلْتَنِي
تَلَيْتُ كَأَسِهِ بِأَقْدَاحِ صَابِ	أَلَا أَنِّي قَدْ نَلْتُ بَعْضَ نَعِيمِ

ويتجلى في قصيدة العثيمين تأثره بالقرآن الكريم . . . ومناجاة قصة مريم عليها السلام حين ألمَّ بها المخاض . . . " (١) ومن الجدير الإشارة إليه في هذا الموضوع هو

(١) اتجاهات الشعر المعاصر في نجد / د/ حسن فهد الهويمل / ص (٢٦٥)

التوظيف الموفق من قبل الشاعر للقصة القرآنية ، فلا نكاد نحس بأنه قد عمد إلى إقحام القصة ، بل نجح إلى حدٍ بعيدٍ في لغته وموسيقاه التي تمكن بهما من إيصال المشاعر المضطربة في داخله في أسلوب سلسٍ بسيطٍ .

ومن فرط بؤس الشاعر أصبح لا يرى من الحياة إلا ما يمتُّ إلى هذه الظاهرة ، ولا يقرأ في الوجوه من حوله سوى حروف البؤس . يقول في قصيدةٍ أخرى له عن فتاة (بائسة) (١):

للبؤس للألم المروّع للتعاسة للشقاء
لكآبة المستضعفين لمربؤس الأشقياء
خلقت على هذي الحياة تذاق أنواع البلاء

فالشاعر يستنفذ كل طاقات معجمه البائس ويفرغها ، كي يشعرنا بحجم مأساة تلك الفتاة المسكينة .

وقد يرى القارئ أن في مثل هذه التجارب تجاوزاً وإفراطاً في التشاؤم أدى بالشعراء إلى الجنوح . وكأنما الدنيا بأسرها بؤرة للعذاب في نظر أولئك المتشائمين ، ليس فيها ثمة أمل ، أو بارقة سعادة . وإذا ما أنعمنا النظر في الحقبة الزمنية التي قيلت فيها تلك القصائد ، ثم نظرنا مرةً أخرى إلى النماذج الباقية التي لاتندرج ضمن دائرة التشاؤم والأسى – فإننا حينها سنلتمس العذر للشعراء الشباب الذين تسلحوا بالعزيمة والإصرار في محاولاتهم من أجل اللحاق بركب الابتداعيين ، ونبذ قيود التصنع والموضوعات المكررة . يقول عبد الله بن ادريس عن الشاعر عبد الله العثيمين : "شاعر تعتمل في نفسه – من خلال شعره – عواصف الثورة . . الثورة على كثير من

(١) شعراء نجد المعاصرون / عبد الله بن ادريس / ص (١٩٨)

أوجه الحياة المسلكية من تجبر وعجرفة تملأ إهاب الأثرياء وذوي السلطان والجاه المزيفين ، وبالجملة فهو من الشعراء الناقمين على المجتمع الذي تقدر فيه الماديات وتحتقر المثاليات الإنسانية والخلقية أو يُكفر بها .^(١) وتقول الشاعرة جليلة رضا :
 " وتلك ظاهرة طبيعية في سن الشباب من التبرم والضيق والقلق . . . وعدم الملاءمة بين واقع الحياة وأحلام الأرواح الفتية وآمالها الواسعة . نظرة سوداء للحياة ، وتشاؤم مُرّ ، وشحنة هائلة من الأسى التعس " (٢)

أما شيوع هذا الموضوع عند شاعر كبير كالنقي فلن دوافعه ومنطلقاته المغايرة لدوافع الشعراء الشباب ، حيث يُعد نتيجة طبيعية ، لها مبرراتها المنطقية المتعلقة بعمره الزمني وتجربته الشعرية الطويلة .

ويظل الموضوع برمته - موضوع الشكوى واليأس والتشاؤم - أحد الموضوعات التي شاعت كثيراً في شعر الرومانتيكين فلا غرابة حينها أن يكون شعراؤنا الابتداعيون من الذين استهواهم فأكثرُوا فيه .

وكما رأينا في النماذج السابقة أن أغلب تلك النماذج انصبت على انتقاد الشعراء الابتداعيين للسلوكيات التي جانبت القيم والمثل مما حدا بهم إلى انتقاد الناس من حولهم هؤلاء الناس الذين استطابوا هذه الحياة البعيدة عن القيم المثالية والإسلامية . وذلك مانص عليه بعضهم كالشاعر ناصر بو حيمد الذي قال :

ضاقَت بنا الآفاقُ	يا أيها العملاقُ
في عالمٍ ليس به	حبٌّ ولا أشواقُ
الناس فيه صبورٌ	ميّنة الأحداقُ

(١) السابق ص (١٨٩)

(٢) اتجاهات الشعر المعاصر في نجد / د/ حسن الهويمل ص (٢٣٨)

ليس على وجوههم
مات الودود فيهم
بشرٌ ولا إشراق
وجفت الأعماق (١)

أو كما عبر عنهم الحجي في قوله السابق (٢):

بلى أخذوا يستبشرون بعيشهم
لقد نظروا في الكون نظرة عابرة
وأصبحت في هذي الحياة مفكرا
ومن يطل التفكير يوماً بما أرى
سواى فقد عاينت قرب بلائي
يمرُّ على الأشياء دون عناءٍ
فجانبت فيها لذتي وهنائى
من الناس لم يرتح ونال جزائى

وكما رأينا لم يؤد بهم يأسهم إلى الخروج عن الإيمان أو الوصول إلى مرحلة تمني الانتحار ، بل إن عمق إيمانهم جعلهم يؤمنون بواجبهم تجاه مجتمعهم ، فصاغوا همومهم ومآسيهم في شكلٍ جميل لا يتعارض مع الروح الإيمانية المعروفة عنهم .

(١)ديوان / قلق / ناصر بو حيمد/ ص (٨٧)

(٢)ديوان / عذاب السنين / حمد الحجي / ص (٣١)

٣. الاغتراب :

من ضمن الموضوعات المعنوية المتعلقة بالذات يأتي الاغتراب كشكلٍ من أشكال اضطراب الذات الشاعرة الابتداعية . وما غربة الشاعر واعتكافه داخل شرنقته التي يختارها إلا نتيجة لتلك المآسي التي يعانها ، ولما يراه من انفصام في المجتمع ، وتضاؤل المثل والقيم فيه . من هنا يلجأ الشاعر إلى تلك الغربة لا ليهرب من واقعه ، ولكن من أجل تخيُّل عالم مثالي آخر يتوافق وأحلامه .

وليس هذا الطبع بغريب على الرومانتيكي " فقد كان من طبع الرومانتيكي الانطواء . ويدفعه شعوره المرهف بظلم المجتمع وقيود الحياة إلى اعتزال الناس والاستغراق في التفكير في حدود الذات وهو ينشد مثلاً خاصاً لا يتحقق فتتسع الهوة بينه وبين الواقع ويزداد إحساسه بالغربة الروحية ويظل في صراع مرير بين مشاعره الخاصة وبين محيطه الذي يعيش فيه ولا يهدأ إلا إذا ركن إلى نفسه ، فالقنديل يشعر - وهو يلبس حياة الناس من حوله - أنه بينهم وحيد و غريب، سجين القلب والعقل ولا يخلص من ذلك السجن ويشفى من تلك الغربة التي تكرب فؤاده وتشقيه إلا إذا خلا لنفسه واستقر في غرفته الصغيرة " (١) التي يرى الحياة من خلالها ، حيث تنعكس المعادلة لديه ، وتصبح الحياة والحرية داخل غرفته الصغيرة ، أما الموت أو السجن فيكمن خارج جدران غرفته تلك التي يقول عنها :

فيك ياغرفتي الصغيرة أخلو
في سكون من الليل الطويل بنفسي
ولديك أرى الحياة حياة
غير تلك التي تلبس حسني

(١) التيارات الأدبية / عبد الله عبد الجبار / ص (٢٨٢)

ولقلبي الممات لو كان ينسني

يء عداها والعيش عيش التأسني

عاش مثلي سجين قلب ورأس

بين حبس وقيته أي حبس

في إهاب مجسد صار رمس

بين سمع الوجود كان كأمس

ثم فيه ، في القاعد المتأسني

في بلائي الذي يطول وتعسني

أمل ما ظفرت منه بلمس

فاتني واستعضت عنه بيأسني

لشخوص ضمير الهياكل شمس

ن فريد عنهم غريب بجنس

ه إلى أن يقر فيك ويمسني (١)

غير تلك التي لغيري حياة

التي همها الجسوم ولاش

إلى أن يقول متحدثاً عن الحياة :

أنا فيها ككل من هو فيها

أنا فيها مكبل ووحيد

إنه الموت أحمد الروح مني

إلى أن يقول :

فنهاري وهو الصدى يتلاشني

في مرائيه، في معانيه ، في القا

في اختلاطي، في وحدتي وشقائي،

وكان الحياة للناس دونني

أمل في المنى تجد وتبلى

وكان الأحياء في العين ظل

وكانني والناس حولي لاهو

غربة تكرب الفؤاد وتشقني

فهذه القصيدة تملي على المستشهد بها اجترأ أكبر قدر منها إن لم يوردها كاملة .
وذلك لما اکتزته من مشاعر تجسد الحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر والأفكار
البائسة التي كانت تراوده في تلك اللحظات ، ولأنه قد نجح في كيفية إيصالها .

(١) أصداء / أحمد فتدیل / قصيدة (غربة) ص (٦٨)

و في هذه القصيدة بالذات دلالة واضحة على مقدرة الشاعر الابتداعية في الانطلاق من فضاء غرفته الصغيرة إلى كل تلك العوالم والصور التي فاجأنا بها ، مع التزامه الواضح بالوحدة الفنية ، والتصوير الذي لايعوزه الإيحاء النفسي . والتجسيد الحي للاغتراب الذي يحسه الشاعر .

وإذا كان القنديل قد حبس جسده في فضاء غرفته الصغيرة مفسحاً العنان لروحه كي تحلق بعيداً عنها - فإن الشاعر عبدالله الفيصل يصور لنا غربة روحه . فمع أن جسده يحيا بين أهله وخلائه إلا أن روحه تعيش غربة حقيقية . فهي تعيش مفصومة العرى عمًا حولها ، فكلما حاولت التواصل مع من يحيطون بها ، تزداد غربتها . وهي لاتزرع الود والحنان إلا لتجني منهما الجحود والنكران . فيقول :

غربتي غربة المشاعر والرو	ح وإن عشت بين أهلي وصحبي
أبدأ أنشد الهناء فألقى	حيثما رحمت شقوة الحسّ جنبي
أزرع الودّ والحنان وأسقي	واحة الحبّ من روافد قلبي
فأرى الشك والجحود وألقى	ناتئات الأشواك تملأ دربي
شاخ صبري على الجراح وسالت	أدمع عن مناحة الصبر تُبني

إلى أن يقول فيها :

أوشك الزيت أن يجفّ وياتت °	ومضات الذبول في مصباحي
وتكاد الأحزان تطوي ضلوعي	وأنين الأشعار يروي نواحي (١)

(١) حديث قلب / الأمير عبد الله الفيصل ص(٥٥)

فكم هي موحشةُ غربة الشاعر خاصة عندما تصل إلى الحد الذي يشيخ فيها الصبر على الجراح ، وكم هي مؤلمة تلك النهاية وهي تلمح له بجفاف الوقود من مصباحه .
 أما القرشي فيختار لعزلته أن تكون وسط الضباب الكئيب ، أو الظلام الرهيب .
 خصوصاً بعد إدراكه أنه بات صريع الهموم ، وغريباً في ضجة الحياة وصخبها :

أنا في ضجة الحياة غريبٌ خافت الجرس في صحارى الزمانِ

مستطار الخيال مرتعش الطرر ف صريع الهموم دامى الجنانِ

إلى أن يقول مخاطباً محبوبته كي تخرجه من طوق حصار الضباب والظلام له :

اسطعي فالضباب يحجب عن عي ني وعن مزهري رفيف الحنانِ

الضباب الكئيب غشى فؤادي فهو نهبٌ لراعب الأحزانِ

والظلام الرهيب غال صداحي فهو ذكرى لثورة الألمانِ (١)

ويلجُ القرشي في موضعٍ آخر على أن وشاح غربته الظلام ، إذ هو الأنيس الذي اختاره ، والخدين الملائم لحالته تلك ، لاسيما والشاعر قد أضحى الغربة ذاتها :

أنا غربةً في ضمير الزمانِ وهمسٌ شقيٌّ هنا مطرٌ رخ

أنا شبحٌ هائمٌ مفردٌ بصحراء هل يستبان الشبحُ ؟

لقد ملّني موكب السامريينُ على نغمٍ ساحرٍ أو فرخ

وغادرنى موكب العاشقيينُ وحطم ملء يديّ القدح

خذوني إلى غمرات الظلام فسرُّ غرامي نما واقتضخ (٢)

(١) ديوان القرشي / المجلد الأول / ديوان (مواكب الذكريات) قصيدة (نحوى) ص (٣١٦-٣١٨)

(٢) السابق / قصيدة (غربة) ص (٣٤٨) .

أما الشاعر طاهر زمخشري فهو مثل عبد الله الفيصل في غربته بين أهله وخلائه ، وقد تميز الزمخشري بتجاربه الوجدانية التي " اقترنت بالاغتراب النفسي - فهو يشعر أنه غريب على الرغم من وجوده في بلده وبين أهله ويتمثل ذلك على نحو خاص في ديوانه (ألحان مغترب) فهو يعكس بوضوح الغربة النفسية التي يعيشها الشاعر بعد أن نأت عنه المحبوبة وظل هذا الإحساس يسيطر عليه في حله وترحاله :

وما تغرّبت عن أهلي وعن سكني لكن ينازعني إحساس مغترب^(١) "

ومن قصائده التي يكرس فيها غربته قصيدة (ألحان مغترب) إذ يقول فيها :

أطلقت غربتي حبيس شكاتي مذ توانت خطاي عن غاياتي

ما تغربت عن أناسي وأهلي بل تغربت في صميم الحياة

موطني وحدتي ، وصحبي كلومي وترانيم خافقي زفــــــــــــــــراتي

وشراعي الذي يخوض الليالي نسجته الأيام من عزمــــــــــــــــاتي^(٢)

فهو يصرّ على أن غربته الحقيقية تكمن في الحياة ، بل إنه ليرى في الوحدة والغربة موطنه ، ولانستغرب مثل هذا الموقف ، فقد مرّ بنا سابقاً أمنيته الغريبة التي تمنى فيها أن يعيش وحيداً في أحراش غابة* ، كي يتلذذ بوحدته وغربته ، حينما قال :

منى نفسي بأن أحيا وحيداً أطوّف في مدى أحراش غابــــــــــــــــة

وأنعم في مراتعها بفســــــــــــــــي ظليل لاتجللــــــــــــــــه الكآبــــــــــــــــة

(١) في الشعر السعودي المعاصر د/ فوزي سعد عيسى / ص(٣٦-٣٧) بتصرف

(٢) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان (الساس) / ألحان مغترب مقطوعة (في دروب الحياة) ص(٦٨١)

* انظر ص(١٠٤) من هذا الفصل / وكذلك مجموعة النيل للزمخشري ص(٧٠١)

ولم تكن قصيدته السابقة عن الغاب قصيدة طارئة عارضة ، بل إن مناجاته لحياة الغاب وأمانيه بقضاء اغترابه فيه جعلته ينشئ مجموعة من القصائد التي ضمها تحت عنوان (في الغاب) ليؤكد صحة ماذهبت إليه، ومن تلك المجموعة قصيدته التي يقول فيها:

ليتني يا خمائل الغاب أرتاد مداك الفسيح بين الغصون
ليتني كالطيور في جوِّك البارد أشدو لوحديتي بأنيني
ألثم الطلَّ كلما صبَّه الورد ، وأروي مشاعري بالمـزون
لا أرى فيك حسرةً تلهب الحقد ، ولا شقوةً تحزُّ وتيني *
لا ولا يُمرض التبلُّد وجداني ، ولا أكتوي بنار الظنون
لا ولا تقتل الموجد إحساسي ، ولا ترسل المآسي شؤوني *
لا ولا تنهض الضغينة بالأحقاد تحثُّ خطوها في جنوني
فأنا هاهنا أعبُّ مني النفس ، وقد وشَّح المراح يقيني (١)

فهو يغترب في الغاب حالما بذلك المجتمع المثالي الذي يتعد عن الضغينة والحقد والحسد والظنون .

وهكذا نرى شعراءنا الابتداعيين يقرون باغترابهم ووحدتهم حتى مع وجودهم بين أهلهم وذويهم . إذ باتت الغربية لديهم غربة القيم والمشاعر والأحاسيس ، ومتى ما اغتربت هذه الأشياء في الحياة فمن الطبيعي أن نجد الشعراء يبحثون عن المواطن البكر التي يحسون فيها بالاستقرار والطمأنينة .

* الشؤون : عروق الدمع من الرأس إلى العين

* الوتين : عرق في القلب إذا انقطع مات الإنسان

(١) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان السادس / في الغاب قصيدة (في الغاب) ص (٧٠٢)

٤- المواقف الذاتية :

إذا كانت الموضوعات الطبيعية قد شهدت تمحوراً حول ثلاثة موضوعات هي البحر والليل والقمر ، - فإن الموضوعات الذاتية هي الأخرى قد شهدت ميلاً من قبل الشعراء إلى الموضوعات الثلاثة السابقة ، وأعني بها التأمل والشكوى والاعتراب . إلا أن هذا الميل والإكثار من تلك الموضوعات بعينها لا يعني انصرافهم عما عداها من الموضوعات المتعلقة بالذات ، فقد أفرزت الموضوعات الذاتية عدداً من المواقف التي أطال الشعراء الوقوف أمامها . حيث يعود الفضل لتلك الموضوعات الذاتية الكبرى ؛ فالحب - مثلاً - قد أفرز مواقف الانتظار والصمت والسر . بينما أفرزت الشكوى الضياع والقلق ، بينما نتج عن التأمل موقف الحيرة . وأول هذه المواقف التي سأتناولها هو موقف :

الصَّمْت :

يأتي موقف الصمت ليدل على أن مفهوم الموضوع الشعري لدى شعرائنا الابتداعيين لم يعد واقفاً عند الحدود المألوفة سابقاً . بل إن كل موضوع يصبغه الشاعر بذاته فإنه يفرز جملةً من المواقف الصالحة لذلك ، في ظلّ تطور مفهوم شعرائنا للتجربة الشعرية . يقول القرشي مصوراً لحظات الصمت بينه وبين محبوبته مشبهاً نفسيهما بتمثالين من الحجر - من فرط روعة صمتهما - أو بطفلين أشجاهما الندم ، حيث لا شيء سوى الألم الذي يورق ويتحدث في تلك اللحظات :

غنى الهوى فامتزجنا نحن أغنيةً ألفاظها لهفٌ يسري به النغمُ (١)
كم في تضاعيفها ألحان مغتربٍ في قلبه ثورة الأشواق تضطرمُّ

(١) ديوان القرشي / المجلد الثاني / ديوان (بحيرة العطش) قصيدة (صمت) ص (٤١٢)

ورفرف الصمت لا همسٌ ولا وترٌ ولا ابتسامٌ ولا نبسٌ ولا كلمٌ
عُدنا معاً مثل تمثالين قد نُحتا أو مثل طفلين قد أشجاهما ندٌمٌ
ما بين هدهدة الألحان صاحبةً وبين صمت كلينا أورك الألمٌ
يا للحياة إذا هشتُ فمزرعةً للحبِّ أو عبستُ فاليأس والسأمٌ

فقد نجح الشاعر في تجسيد لحظة الصمت وإخراجها في ذلك الوشاح المبتدع ،
مستعيناً بصورٍ موفقةٍ للغاية . فليس هناك شيء يكون أكثر صمتاً من تمثالين ساكنين
متقابلين . ثم يردف هذه الصورة الساكنة بصورةٍ أخرى تشعُّ بالحركة والحيوية
المكتنزة بالإيحاء النفسي عن شكل طفلين يشجيهما خجل الطفولة من شيءٍ
ما اجترحاه .

الوَهْم:

ويصور القصيبي (١) الوهم من خلال مخاطبته لمحجوبته التي غدت (ابنة
الوهم) فيرادف وهمه بالعديد من الكلمات والتراكيب التي تفضي في النهاية إلى
الوهم . فحبيته حلمٌ محرّمٌ ، وماله من حظٍّ بها سوى نظراته الدامعات ، وخافقه
متألم بالفراغ الذي يعربد فيه اليأس :

يا ابنة الوهم ! إنما أنت في دنـ ياي حلمٌ على جفوني محرّمٌ
كل حظي من الهوى نظراتٌ دامعاتٌ وخافقٌ يتألمٌ
وشفاةٌ تمثل الشوق فيها فأبت أن تبوح أو تتكلّمٌ
وفراغٌ يعربد اليأس فيه وليالٍ رهيبَةٌ كجهنّمٌ
من بعيدٍ أراك طيفاً جميلاً رفٌ في عمري الحديد . . وحسومٌ

إلى أن يقول :

(١) المجموعة الكاملة / غازي القصيبي / ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (وهم) ص (٥٦)

اعذرني فإنَّ قلبي طفيلٌ فوق مهد الصبا النضير تيتُّم
لا تخافي ! حسبي من الحبِّ وهمُّ أغمضُ الجفن في دجاء لأحلم

الضِّياعُ :

ويجسد القصيبي موقفاً ذاتياً آخرأ هو موقف الضياع ، فقد بات ليله بدون شموع بعد أن أطفأتها دموعه . ولم يبق له أن يتمنى على الليل كيما يمده ببيصيصٍ من النور ، كي يهتدي به إلى درب الرجوع ، بعدما صار شأنه شأن (قطع الضائعين) :

إنه الليل ! أين مني شموعي ؟ آه منها ! هل أطفأتها دموعي؟ (١)
رحمةٌ ياظلام . . نقطة نورٍ فوق عمري المضئع المروع
ابق لي نجمة على الأفق تهدي خطواتي إلى طريق الرجوع
ياسنيني تحيةً من شريدٍ ضاع في القفر مثل باقي القطيع

الحيرة :

يصور الزمخشري الحيرة من خلال وصفه لحالة إنسانٍ حائرٍ يقدم رجلاً ويؤخر أخرى . في تصويرٍ دقيقٍ برز عبر حسن توظيف الشاعر لخبراته الحياتية من خلال المواقف النفسية التي يمر بها . مما يجعله يجسد موقف الحيرة وما يصاحبها من قلق وتردد وكأننا نعيش لحظات الحيرة معه . يقول الزمخشري في قصيدته (حيرة) (٢) :

حيرةٌ تملأ الحياة شكوكاً واضطراباً من هوله لن أفيقاً

(١) المجموعة الكاملة / غازي القصيبي / ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) ص (٦١)

(٢) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان الأول / قصائد ومقطوعات / ص (٤٤)

وتواري بين الضلوع حريقاً
قلقاً في لظاه عشتُ غريقاً

حيرةٌ تنثر المخاوف حولي
حيرةٌ تلهب الجحيم بنفسي

الحرمان :

يعتبر الشاعر عبد الله الفيصل أكثر شعرائنا الابتداعيين التصاقاً بهذا الموضوع . بل إنه سمى ديوانه الأول : "وحي الحرمان" ووقع قصائده فيه بالمحروم . وقد ذكر الشاعر مبررات حرمانه في مقدمة ديوانه (١) ، التي أشار فيها إلى استغراب الكثيرين لحرمانه وهو الأمير والوزير ، فبرر ذلك الحرمان بحرمانه منذ النشأة من كنف والده الذي شغلته فتوحات أبيه ، ثم ما شهدته في عنفوان شبابه من عواطف ومشاعر لم يستطع كبتها أو تحقيقها مما جعلها تؤثر عليه أثراً بالغاً . ولم يقتصر حديثه عن الحرمان في ذلك الديوان فحسب ، بل إن ديوانه الثاني قد حفل بالقصائد التي تناولت الحرمان . ومن قصائده التي تبرز تلك الظاهرة بوضوح قصيدة (الحرمان) التي يقول فيها (٢) :

أنا ضقت بالحرمان يا ربّي
والرّيّ من حولي فما ذنبي؟
حولي شبابٌ ضاحكٌ يانعُ
كالزهر في أحلى ليالي الربيعِ
والبدر من فوق الربي ساطعُ
يلاحق السحب ولا يستطيعُ
وسنأه في قلبي
يهفو إلى الحسبِ

يارب ما ذنبي !

أنا ضقت بالحرمان يا ربي

(١) وحي الحرمان / (محروم) الأمير/عبد الله الفيصل ص(١٢)

(٢) حديث قلب / الأمير / عبد الله الفيصل ص (٥٢)

ففي هذه القصيدة - التي نوع الشاعر في شكلها كثيرا* - يعدد الفيصل الملذات التي تتهادى من حوله دون أن يستطيع التمتع بها نظراً للحرمان الذي يكتنف حياته أنى أتجه وعلى نفس النمط سارت هذه القصيدة التي يعدد في بداية كل مقطع منها مفاتن الحياة ومباهجها ، ثم يتساءل في نهاية المقطع عن ذنبه وأسباب حرمانه من كل ما يتمتع به غيره .

أما الحرمان عند الشاعر طاهر زمخشري فله مذاق آخر غير مذاق العذاب الذي كان يتذوقه الشاعر عبد الله الفيصل ، حيث يسشعر الزمخشري لسذة الحرمان مستحشاً محبوبه كي يشاطره تلك اللذة ، فيقول :

هل تذوّقت لذة الحرمانِ	وتعطشت بعدها للأمانِ
ورأيت الشجون تذكي لهيباً	في حنايا ندية بالحنانِ
وسمعت الأنين من قلب حر*	أوثقت الصروف بالأحزان؟
وإذا لم . . . فإن ذوب فؤادي	في لحنوني أصداء تلك المعاني(١)

الانتظار :

لم يكتفِ القرشي بتصوير الانتظار - ذلك الشيء المعنوي المعروف - ، بل ذهب إلى ما هو أعمق من عذاب الانتظار ومرارة لحظاته . حيث يقدمه من خلال منظاره الخاص الذي تسيطر عليه حالته الخاصة به . فبدلاً يلمح لحبيته بمواصفات الحب الذي يستحق الانتظار ، وأن جبهما لايزال في المهد ، فالانتظار حينها لن يكون كانتظار العاشق الحقيقي الذي يوجعه السهر وتورقه صباية الفراق ، فينتظر ساعة

* استخدم الشاعر في هذه القصيدة (مجمع البحور) و(الشعر المرسل)

(١) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان الرابع / أغاريد الصحراء - مقطوعة (الحرمان) ص (٣٦٧)

وساعتين ، بل ليلةً وليلتين . يعدُّ أثنائها غياب حبيبه فيها دهرًا (١):

إنني انتظرتُ

ساعةً وساعتينُ

لم أنتظركِ

ليلةً وليلتينُ

ولم أعدّ غيبتكِ

كألف عامٍ

ضاع فيهنَّ السلامُ

لم أشهد الليل ولا النجوم والقمرُ

لم أبقَ للصباحِ

ولم أغنَّ من أسيٍّ ومن جراحِ

لألتقي بأوبتكِ

* * *

فراشتي لا تغضبي

فحبنا حبيبتي لما يزلُ

براعماً تبدد المـلـلُ

وتذهل الفؤاد عن تفاهة الوجودُ

(١) ديوان القرشي / المجلد الثاني / ديوان (النعم الأرزق) قصيدة (انتظار) ص (٣٤٠)

وتشغل العمر هنيهاتٍ قصـارُ

عن عنت الصحابِ أو بؤس الجوارُ

لم يكتملُ بخافقي

كحزمة الشوك تحزُّ في الوريدُ

تلمُّ أسراب الظنون والشكوكُ

وتجمع الغيرة من مغاور الأسي

ما زال طفلاً وافداً إلى الحياةُ

يقضم من حلوى الشفاءُ

لم يرتعش طيف مساءُ

أو عانساً قد حطمتها الكبرياءُ

تصبُّ للجميع نارها

من جاحم* الشقاء والعناء (١)

* * *

إن حبهما لا يزال برعماً غضاً لم يكتمل كي يحز في الوريد دلالة على عدم تعمقه في قلب الشاعر ؛ ولذلك فهو يعرض لها صوراً من العلاقات الوثيقة كالعانس الغيور ، ويصور لها في الوقت نفسه حجم حبهما الذي لا يربو على كونه مثل طفلٍ غَضٌ يقضم الحلوى ، إمعاناً في تصغير ذلك الحب .

* الجاحم : من الجحيم

(١) السابق ، ص(٣٤٢)

وبعد أن قدّم لها مبررات انتظاره البارد لها - كي لا تفاجأ بذلك - هاهو يصف لها
كيف قضّى انتظاره لموعدها :

حبّيتي (١)

لا تحسبي أني وحيــــد
قضيتُ ليلي كالسكارى والعييدُ
قضيتُهُ ألتمسُ السُّلُوَ أعمُرُ الفراغُ
كالضائع الشريــــد
إني مسحت الليل يا حبّيتي
بددته بالسخرىــــــــات
أيقظته أشعلته بالذكرياتُ
ذكرى هوىً دغدغني
وهزّني
وحيثما أرقّني ولّى وماتُ

إذاً فذلك هو حبه الحقيقي الذي يندس بين ذكرياته ويشتعل ، حبه الذي أرقه ومات .
وليس هذا الحب الجديد بمنسيه حبه القديم ، فهو لم يرقَ بعدُ إلى مرتبته . ولذلك
فهو في حبه الجديد ليس بالحبّيب الجاد المخلص كما كان ، بل إنه يبحث عن تزجية
وقت فراغه ، حيث إن الحب لا يكون بهذه الطريقة . غير أنه في النهاية قد أسف

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

على انتظاره ذاك . فلم تراه أسف ؟

أسفتُ إذ لم أنتظرِكَ

ساعتين أخريينُ

هل جئتِ بعد ؟

لا تقولي جئتِ يا فراشتي

إني ألتذُّ هنا تمزُّقي

وأستعيد - شامتاً - تحرُّقي

فلوعتي تمدُّني بمرفأينُ

تمدُّني بشاطئينِ أزرقينُ

أوأه لو أني

انتظرتُ لحظةً أو لحظتينُ (١)

فأسفه لم يكن من أجل حبه لها ، ولكنه كان من أجل أن قد فاته التمتع بجمال عينيها الزرقاوين . إن القرشي وهو يفرع هذه الرؤى العديدة من لحظة الانتظار يجعل لموضوعه رونقاً وسحراً اكتسبهما عبر توغله في نفسية المنتظرين ؛ العاشقة المخدوعة والحبيب العابث . وقد أجاد الشاعر في تصوير شخصية كل منهما وإحاطتهما بالإيحاءات النفسية العميقة التي كانت تعتمل في نفسيهما إبان تلك اللحظات . تارةً عبر الظلال الجميلة والموسيقى المنغمة التي تتجانس وحالة العاشق العابث ، وتارةً عبر الصور الحزينة المؤلمة التي تماثل حالة العاشقة (العانس) .

(١) السابق ، ص (٣٤٤)

السّر:

يلجأ الشاعر غازي القصيبي في صياغته لموضوع (السّر) على شكل مبتدع إلى عدة طرائق فنية . فقد قام باتخاذ عاطفة الحب إطاراً عاماً للموضوع يكسب من خلاله مزيداً من الجاذبية والتعاطف . كما اعتمد على بعض الفنيات الأخرى التي سأكشف عنها في حينها من خلال تناول قصيدته (سر) .

في بداية تلك القصيدة يحيط الشاعر (السر) بأهمية كبيرة برزت من خلال الطلب الذي توجه به إلى حبيبته بأن تقسم معه - على الرغم من ثقتهما ببعض كحبيبين - على كتمانها . وأنهما سيكتفیان من ذلك الحب العظيم بفيض الحنين وومض الدموع:

تعالی ! . . لتقسم قبل الفراق(١)

على عهدنا

بأن نكتم السرّ في صدرنا

ونسكنه قلبنا المحترق

ونقنع منه بفيض الحنين

وومض الدموع

ثم يعلّل - في عمق وبعد - سبب استخدامه مدلول السر في وصف علاقتهما ، موضعاً ذلك في تعبير فني رقيق ، وخیال مبتدع ؛ بأن علاقتهما تجاوزت عرف البشر عن قصص الحب المألوفة ، لذلك فهم لن يفهموها . وليس هنالك شيء يليق بجمالها

(١) المجموعة الشعرية الكاملة / غازي القصيبي / ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) ص (٥٣)

- أفضل من أن تظلّ سرّاً يستعصي عليهم ، ولا أحد سوانا يستمتع به :

هوانا القصير طواه الفراقُ

وأسدل ستر الوداع الرهيبُ

على قصة كخيال الصغارُ

وما زلتُ أجهل كيف التقينا

وكيف احترقنا بدفء اللقاءُ

وكيف ترعرع في لمحتين غرامٌ وليدُ

أطلّ على عمرنا بالمني

فداعب أيامنا الواجمةُ

وأيقظ أحلامنا النائمةُ

ولم يعترفُ بحدود البشر^(١)

غير أن الناس يفضولهم الزائد لن يتركوا ذلك السر وشأنه ، الأمر الذي يضطر الشاعر إلى التوسع في تجلية ذلك السر لمحبوبته ، واستخراج أوتارٍ جديدةٍ منه . ليبين لها كيفية المحافظة على السر وسط أسئلة الناس وشكوكهم ، فالانكار والتجاهل هما خير وسيلة في مثل ذلك الظرف :

أيا واحتي في قفار الزمانُ

ويا جنةً لم أذق خمرها

(١) السابق ، ص(٥٤)

ويا شفةً لم تدسها القبلُ
دعي حَبْنَا غافياً في الظلام
فإن هوانا اليتيم الصغيرُ
غريبٌ على الناس .. لن يفهموه
فلا تكشفيه

وإن طاف اسمي بين الشفاه
فقلولي : بأنك لم تعرفيه (١)

ولا بد لمحبوته من أن تتساءل عن موقفه ، وكيفية مواجهته للأمور من قبله ؟ فيجيبها :

سأكنم حبك بين الضلوعُ
وأحيا أناجيه في وحدتي
وإن سألوني :

" أمّا من حبيبٍ

لديك يبادلُك القبلات ؟ "

سأصرخ : " إني وحيدٌ .. وحيدٌ
بلا ذكرياتٍ "

وأهرب منهم إلى غرفتي

وأخلو برسمك والذكرياتُ .. (٢)

(١) (٢) السابق ، ص (٥٥)

والملاحظ على أسلوب الشاعر في هذه القصيدة استخدامه الطريقة الحوارية ، فأقام الحوار بينه وبين محبوبته ، وبينهما والناس . وهو الأمر الذي أضفى على النص طابع الحيوية والتنوع في المشاعر والبعد عن النمطية التي يفرضها الخطاب الأوحده . يضاف إلى ذلك عنصر الخيال في الصور الجميلة المعبرة عن الأجواء النفسية المتموجة . فالخوف من المواجهة واللجوء إلى الكتمان والانكار من قبل المحبوبة ، ثم الهروب والانزواء والوحدة من قبل الحبيب - كلها مشاعر مضطربة ، وكلها أشكال تفرّعت من أجل الحفاظ على السر .

فالشاعر بهذا قد حقق نجاحاً كبيراً في تناوله لموقف السر ، دون خروج عن الوحدة الفنية، ودون نمطية واحدة في طرق توصيله لموقفه .

ومن خلال النماذج السابقة ، يتبين المستوى الفني الذي وصلت إليه الموضوعات الابتداعية لدي شعرائنا ، وما أفضت به إليهم من استنباط هذه المواقف الشعرية الجزئية الدقيقة، وتنوعهم في طرق أدائها وتوصيلها، عبر تدرج زمني واضح . ابتداءً منذ محاولاتهم الأولى في الخروج عن الموضوعات التقليدية؛ من مديح ومناسبات إلى أن وصلت أخيراً إلى ذلك المستوى الفني الرفيع . سواءً أكان ذلك عن طريق نوعية الموضوع ، أو كان ذلك عبر الوسائط الفنية التي ينقل عبرها . تبعاً لتطور مفهوم التجربة الشعرية لديهم . فلم يعد التقيد بموضوعات بعينها هو المهم عندهم قدر أهمية بناء الحدث الشعري من ذلك الموضوع . ولذلك رأيناهم يجارون الرومانتيكيين في الكثير من الموضوعات الطبيعية والذاتية . مع احتفاظهم بخصوصياتهم التي أضفوها على نتاجهم الابداعي . ثم وصولهم إلى طرق مواقف جديدة لم تكن مطروقة من قبل ، كالصمت والوهم والضياع . . وغيرها من المواقف الشبيهة بها . وأخيراً تضمين

هذه المواقف تلك الرؤى الجديدة العميقة . التي تستحضر المواقف النفسية والشعورية التي يمر بها الشاعر ويتمثلها تمثلاً جيداً ، ومن ثم الحرص على نقلها مع المحافظة على مستوى عمق الحالة النفسية والشعورية . واستخدام أقصى الإمكانيات الفنية المتاحة ، بغية إقامة الموازنة بين العمق وتوصيل الرؤية للمتلقي ، كي يتواصل معها وينفعل بها .

الباب الثاني

الدراسة الفنية

الفصل الأول : البناء الفني

الفصل الثاني : المعجم الشعري

الفصل الثالث : الصورة الشعرية

توطئة :

يشترك في تكوين العمل الأدبي مجموعة من العناصر هي الفكرة والعاطفة والخيال والأسلوب (١)٠ ويرد بعض الباحثين هذه العناصر إلى قسمين رئيسيين هما القيم الشعورية ، والقيم التعبيرية (٢)٠

وأياً كان التقسيم فإن الأدب الجميل لا يستغني عن عنصر من تلك العناصر فكل له قدره من الأهمية ، ووظيفته التي ينهض بها داخل العمل الأدبي .

وفيما سبق من صفحات هذا البحث تناولنا الموضوعات الشعورية والمواقف المتفرعة منها ، وما الموضوعات الشعورية سوى الأفكار التي يصبح العمل الأدبي خاويًا دونها ، ومهما اختلفت مسمياتها عند الباحثين من أنها المعاني أو المضامين أو المحتويات فإن المؤدى واحد هو الإجماع على ضرورة وجودها في العمل الأدبي باستثناء الآخذين بمبدأ (الفن للفن) .

وما دنا بصدد الدراسة الفنية في الصفحات المتبقية من هذا البحث فينبغي الإشارة إلى بقية عناصر الفن الشعري ولا سيما ماله علاقة بالبناء الفني والمعجم الشعري والصورة الشعورية . ولعنصر العاطفة أهمية قصوى فهو الباعث على قول الشعر ؛ ومنذ العصر الجاهلي والعاطفة تمثل الدافع الأقوى لغريزة التعبير عن النفس . بل إن السمة الغالبة على شعرنا العربي هي الغنائية ؛ ومهما اختلفت الدوافع المؤدية إلى قول الشعر ، أو اختلفت الأغراض والعصور الأدبية فقد بقيت العاطفة تقوم بدور رئيس في صياغة الشعر وبعث الحرارة وصدق الانفعال به ومن ثم التأثر به

(١) انظر على سبيل المثال : الأدب وفنونه د/ عز الدين إسماعيل ص(٢٣) ، وأصول النقد الأدبي لأحمد الشايب / ط ٨ / مكتبة النهضة المصرية / القاهرة ص(١٨٠-٢٥٩) ، ، والمدخل في دراسة الأدب د/ مريم البغدادي ١٤٠٢ هـ ط ١ / مكتبة تهامة/جدة ، ص(١٥-٣٠)

(٢) النقد الأدبي ، أصوله ومناهجه / سيد قطب ، طه / دار الشروق ص(٢١)

وقد مرت بنا الكثير من النماذج* التي بدت فيها تلك العواطف بشكل واضح مساهمة في تجسيد الأبعاد العاطفية والنفسية التي عاشها الشعراء ومن ثم قاموا بترجمتها عبر تجارب شعرية موحية .

أما عنصر الأسلوب فإن له علاقة مباشرة بما نسميه البناء الفني والموسيقي للقصيدة وهو الإطار الفني للتجربة ، كما أنه يمثل أول العناصر التي يتلقاها القارئ من عناصر التجربة الشعرية فيتولى جذبه إلى النص أو صرفه - لعدم نجاحه - عنه ، إذ لابد من تناغم الإطار الموسيقي مع طبيعة النص وتمثله بشكل جيد .

ويأتي المعجم الشعري ممثلاً في المفردات والتراكيب وما تحمله من موسيقى داخلية تساهم في إضفاء قدر كبير من التجانس بين الأفكار والعواطف من جهة ، وبين ما يلائمها من الحروف والكلمات والتراكيب من جهة أخرى . حيث يقوم الإيقاع الموسيقي الناشئ عن حسن اختيار المفردات - تبعاً لخصائصها الصوتية التي يقتضيها السياق - بمظافة الأداء الدلالي من خلال إيقاعاته . بحيث تتناغم الموسيقى الداخلية والخارجية (الوزن والقافية) في صياغة أسلوب يتوافق مع المحتوى ويعزز من دلالاته .

ويأتي دور عنصر الخيال ممثلاً في الصور ليساهم في تعميق الأسلوب وشحنه بطاقة من الخيال يصل فيها التعبير الشعري إلى الذروة حيث تكون الصورة الشعرية حينها القمة الفنية التي تجسد نجاح الشاعر في المؤاخاة بين العناصر الفنية السابقة وبلورتها من خلال الصورة المعبرة .

* انظر الفصل الأول من هذا البحث ص(٤٢) وما يليها .

الفصل الأول

البناء الفني والموسيقى

المبحث الأول : تجديد البناء الداخلي للقصيدة

المبحث الثاني : البناء في طور القصيدة التقليدية

المبحث الثالث : البناء في طور القصيدة الحديثة

المبحث الأول :

تجديد البناء الداخلي في القصيدة

كنت قد أشرت سابقاً - في أثناء حديثي عن التجربة الشعرية - في الفصل الأول من الباب الأول إلى أن القصيدة لدى الشاعر الابتداعي السعودي استطاعت أن تقدم نماذج حية مشرقة متماسكة من حيث وحدتها الفنية . تفضي كل جزئية من تلك النماذج إلى مابعدهما ، وفي الوقت نفسه ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما قبلها ، وأشرت إلى أن ذلك التماسك الذي شهدته القصيدة الابتداعية السعودية لم يكن في ميدان واحد من ميادين التجربة ، بل شمل جوانبها الأربعة التي سبق الحديث عنها في ذلك الموضوع . ويذهب إلى مثل هذا الرأي د/ عثمان الصوينع الذي يقول : " والدارس للشعر السعودي المعاصر يرى أن الشعراء المعاصرين في المملكة العربية السعودية ، ... قد عُتِنوا بالوحدة العضوية في شعرهم عنايةً كبيرة ، فجاء الكثير من قصائدهم في وحدة عضوية كاملة المضمون والمعاني والأفكار والصور والموسيقى والصياغة ، كلها تنطق بفكرة مرتبة الأجزاء ، متناسقة المعاني ، مرتبطة المضامين . " (١)

وقد كانت لشعرائنا - إضافة لما سبق من اهتمام بالوحدة الفنية - محاولات في سبيل تجديد البنية الداخلية للقصيدة عندهم . فابتكروا الأطر الداخلية التي تحتوي قصائدهم ، كما طرقت الشعر القصصي والمسرحي والملحمي . فهذا القرشي يتخذ من (الحلم) إطاراً داخلياً لقصيدته (مهاجران إلى القمر) (٢) كي يجمع به شتات الرؤى المتناثرة التي لا يحتويها في غرابتها سوى لغة الأحلام ، فيقول في قصيدته تلك :

(١) حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر د/ عثمان الصوينع / ط (١) ١٤٠٨ هـ مطابع الفرزدق - الرياض ، الجزء الثاني ص (٥٠٨) = نقلاً عن د/ الحامد من (مذهب المجددين في الشعر المعاصر في المملكة) ص (٣٢)

(٢) ديوان القرشي / المجلد الثاني / ديوان (فلسطين وكبرياء الحرح) ص (٦٩٠)

حبيتي

رأيت في الحلم الغريب أنا ضائعاً

طفلاً ضائعاً متعباً

عاشاً معاً مشردين في القفار

وقبل مولد النهار

رأيتُ أنا قد كبرنا قد تزوجنا وأنجبنا صغاراً

وعيشنا قد كان في مدينة بلا بشر

كان هناك الصخر قد كان الدخان

يغلف الآفاق . . قد كان المطر

يلوح الأشجار لكن لا ثمر . . (١)

حيث يمضي القرشي مفصلاً حلمه ، فينجب طفلاً جميلاً سرعان ما يكبر ، ليذكره
بواقعه الذي تناساه في نشوة حلمه :

فزعتُ إذ رأيت طفلي انحسراً

كباقة الورود تنتشر

واستيقظ الحلم . . وعادني السهر

لكن أسفتُ يا حبيتي

(١) السابق، ص(٦٩١)

أسفتُ إذ بدا زواجنا أقصوصةً لم تنتصرُ

حكايةً عذراء من صنع القمر^(١)

وإذا كان الإطار الذي اتخذته القرشي لقصيدته السابقة إطاراً معنوياً فإنه في قصيدةٍ أخرى يتخذ من (الرسائل) إطاراً محسوساً يحتوي قصيدته التي اسماها (الرسائل) .^(٢) وهو الشيء الذي صنعه ابن إدريس في قصيدته التي مرت بنا في أثناء الحديث عن التجربة الشعرية^(٣) حيث جعل من الزورق إطاراً تنتظم فيه أحلامه ورؤاه المتطلعة إلى غدٍ أفضل ، ونظراته المتفاوتة إلى رحلته في الحياة على متن زورقه .

وقد فطن شعراؤنا إلى أن قالب القصصي من أكثر الأشكال الفنية التي تتحقق من خلالها الوحدة الفنية إن لم نقل العضوية . وذلك لأنه يحشد الطاقات الفنية المعروفة في الفن القصصي ، ويسخرها للفن الشعري ، الأمر الذي يزيد من سحر التأثير ويضاعف من قوته . والنماذج التي وظفت القصة في شعرنا الابتداعي السعودي كثيرةٌ جداً . ومنها - على سبيل المثال - (قصة تسؤل) و (بكر الخمسين) لسعد البواردي(١٣٤٩هـ) ، و(المجرم المفلس) لحسين سرحان ، و (الشيخ في الطريق) لعبد الله الصالح العثيمين ، و(رقصة الموت) لأحمد قنديل ، و(لمياء) للعواد ، و(موت شاعر) للقصبي . . . وغيرها من القصائد الأخرى .

وفي قصيدة (بكر الخمسين) يستخدم الشاعر البواردي فنيات القصة الحديثة ؛ من اقتناص الحدث الواقعي ، وتوظيف المشهد اليومي المعتاد ، ثم الارتقاء به من خلال العاطفة الصادقة والخيال إلى ذروة الابتداع . مستفيداً من عنصر (الحبكة) القصصية في إكساب قصيدته المزيد من الإثارة والتشويق ، وكذا التلاحم والتماسك .

(١) السابق، ص(٣٩٢)

(٢) ديوان القرشي / المجلد الثاني / ديوان (بحيرة العطر) ص (٤٥٩)

(٣) أنظر فصل التجربة الشعرية / ص (٧٠) / وكذلك ديوان/ في زورقي ص(٢٢٩)

وإذا كان بعض كتاب القصة يرمون بثقل الحدث منذ البدء ، فيبدأون من النهاية فإن ذلك ما صنعه البواردي . دون أن تفتقد قصته عنصر الإثارة بها ، قائلًا : (١)

ماتتُ . . . وحلّفتها الجنين
كانت أمانيتها "فتى"
يرنو لطلعته الصغير
وتحيطه أسوار كَفَّ
وقضتُ . . . فودّعها الحنين
منها . . . تقرُّ به العيون !
سرة قلبها الدافي الحنون
يها وترعاه الجفون

فبعد أن وضع الشاعر المتلقي أمام حقيقة المأساة لتلك الزوجة البائسة مضى يلتقط الصور المنتزعة من مواقفها اليومية التي تتكرر فيها مأساتها ، مستنداً على العاطفة :

قطعتُ مراحل عمـرها
إن صاح طفلاً في الطريـ
أو خاطبتُ بنتاً أبا
خمسون عاماً دون طفـ
وطغى بها اليأس المريـ
تهفو له عبر السنـين
ق طغى بها دفع الحنـين
ها جاداً مدمعها الهتـون
لٍ ويح ماضيها الخئـون
ع . . . وأجذبتُ منها الظنـون

وما أن يصل الشاعر بقصته إلى ذروة حزنها ويأسها - في تقمّصٍ مدهشٍ لشخصية المرأة - حتى يتجه بها صوب مشاعر الفرح ، وضحك اليقين :

حتى إذا بلغ الزبـى
وتلمّستُ أحشـاءها
من يأسها . . . ضحك اليقين
... رباه ما هذا يكون ؟ . . .

(١) ديوان / أغنية العودة / سعد البواردي / مطابع الرياض - الرياض (بلا تاريخ) ، ص (٧٦)

خمسون عاماً سوف تنـ _____ حجب بكرها؟! يا للجنون!؟

لكنه ينمو ٠٠ وينـ _____ مو في أطرادٍ مستبينـ

وتبلغ الأحداث ذروتها وتنعقد (الحبكة) هذه المرة في الأبيات التالية حينما تلوح غيوم
الحزن من جديد بعد أن بددتها الفرحة السابقة :

وإذا بها تلقـ _____ ي به وله صراخ الغاضبيـ

و كأنما شهـ الأُمـ _____ سومة فوق نعشِ الراحلين

كانت لها منه الـ _____ وداغ ملتاع حزين

وهاهي النهاية المفجعة التي تنهي القصة بشكلٍ مؤثرٍ للغاية حيث كثف الشاعر في هذه
الجزئية من القصيدة المشاعر ، وركزها لاسيما في البيت الأخير :

ذهبت ٠٠ لغفوتها الطويـ _____ لة في عداد الهالكين

ودعتهُ يصرخُ دونها! _____ وبدونها افتقد المعين

كانت لها دنياً فقـ _____ مؤض صرح دنياها المنون

عاشت بلا ولدٍ ٠٠ وما _____ تت حين وافاها الجنين^(١)

فُلاحظ أن الشاعر قد أبدع من خلال توظيف القصة من ناحيتين ؛ أولاًهما تحقيقه
الوحدة الفنية في القصيدة بنجاح تام ، وثانيهما قوة التأثير في المتلقي وجذب انتباهه
إلى آخر بيت من أبيات القصيدة . والنماذج المماثلة للقصيدة السابقة كثيرة ، حيث
قام فيها الشعراء الابتداعيون بتسخير المقومات الفنية في القصة لصالح الشعر .

(١) السابق ، ص (٧٨)

ويُعتبر الشكل المسرحي أحد الأشكال التي وظفها شعراؤنا الابتداعيون في طور محاولاتهم التجديدية للبناء الفني في القصيدة عندهم . وقد خلف شعراؤنا عددا من المحاولات الشعرية المسرحية . ولعل مسرحية (غرام ولادة) للشاعر حسين سراج (١٣٣١هـ) أقدم مسرحية عرفها الشعر السعودي (١) . وللشاعر مسرحية شعرية أخرى هي (الشوق إليك) . ومن المسرحيات الشعرية أيضاً (من وحي الهجرة) لمحمد ابراهيم جدع (١٣٣٠هـ) ومسرحية (الدجالون) للزخشي ، و(عرس في بلاد العرب) لحسن عبد الله القرشي ، ومسرحيتا (أغنية العودة وغزو الفضاء) للشاعر سعد البواردي (٢) . وغيرها من المحاولات التي حاول بها الشعراء طرق هذا الميدان الجديد على شعرنا السعودي .

وأغلب المسرحيات السابقة لاتستحق مسمّاهما إلا على سبيل المجاز - باستثناء مسرحية (غرام ولادة) - وما عداها تدرج ضمن المحاولات التي يتساوى فيها النجاح والإخفاق . إذ أن لكل محاولة منها مزاياها التي تتمثل في المقدرة على رسم الشخصيات بوضوح واستقلال ، وبروز الحس المسرحي لدى الشعراء من حيث انتقاء (الدراما) المنتزعة من الواقع الاجتماعي ، ومراعاة الجمهور بالتخلي عن لغة الشعر الراقية إلى لغة تقترب كثيراً من اللغة العادية . أما عيوب تلك المسرحيات فتكمن في قصر كثير منها حيث لاتعدو بضع صفحات وبعضها يكون في حجم القصيدة المؤلف مما لا يتناسب والعرض المسرحي الفعلي الذي يحتاج عشرات الصفحات على الأقل ، وبخاصة محاولات البواردي والزخشي . كما أن البعض من تلك المسرحيات يقحم نفسه في أحداث تاريخية تتنافى مع الخيال و(الأساطير) التي يعتمد عليها العمل المسرحي كثيراً ، وذلك ما وقع فيه الجدع في مسرحيته (من وحي الهجرة) أيضاً .

(١) الشعر الحديث في المملكة / عبد الله الحامد ص (٣٢٦)

(٢) انظر كلاً من / المجموعة الشعرية الكاملة لمحمد ابراهيم جدع ص (٤٣١) / ومجموعة النبل للزخشي / الديوان الأول ص (٨٢) / وديوان القرشي / الجزء الأول / ديوان (مواكب الذكريات) ص (٤٤٧) ، و(أغنية العودة) للبواردي ص (٢٧) و(ذرات في الأفق) للبواردي ص (٩٣)

وتبقى مسرحية (غرام ولادة) (١) هي المسرحية الأبحاث فنياً ، إذ توفرت بها معظم الشروط الفنية المسرحية والشعرية . فقد بلغ عدد صفحاتها (١٣٨) صفحة تقريباً مما يجعلها ملائمة للوقت الذي تعرض فيه . ومن خلال المسرحية يتضح إلمام الشاعر بالتقنية المسرحية ، فهو يوزعها إلى ثلاثة فصول وتحت كل فصل مجموعة من المشاهد التي عن طريقها يتم التحكم في عنصري الزمان والمكان . كما اهتم الشاعر بالمؤثرات الخارجية سواءً أكانت مؤثرات موسيقية وفرق تلحن الأشعار مع المغنين والقيان . أو كان ذلك من خلال الاهتمام (بالديكور) الداخلي والإضاءة عن طريق اختيار الأماكن الملائمة والأثاث المناسب كالقصور والمجالس والمصايح الأندلسية . ومما اهتم به الشاعر في هذه المسرحية رسم الحركات وتحديد أبطاله عبر المقدمات الثرية التي يمهد بها لبعض المقاطع . وأخيراً إسداله الستار على المشهد الأخير ببطء . فكل هذه الأشياء تدل على وعي الشاعر بمقومات العمل المسرحي .

وإذا كانت الأحداث تمثل جوهر المسرحية فإن شاعرنا قد تعامل مع أحداثه بذكاء وابتداع واضحين . وليس أدل على ذلك من تنامي القصص الغرامية المتفرعة من القصة الغرامية الأم المتبادلة بين ابن زيدون وولادة ؛ كحب ابن عبدوس لها ، وحب ناظر أملاكها وقائد الجيش لسليمة المغنية ، التي تعرض عنهما بسبب منافستها لولادة في حب ابن زيدون . . . وهكذا تستمر قصص الحب بين بقية أفراد الحاشية مما يؤثر بشكل مباشر على سير الأحداث وتداخلها ، الأمر الذي يورث جملة من الوقائع والدسائس تتنوع على إثرها العواطف ما بين الحب والغيرة والشك والحقد والانتقام والثأر . وكل ذلك له أثره في تأزم الحكمة المسرحية وتعقيدها مما يجذب المتلقي

(١) مسرحية غرام ولادة / حسين سراج / مطبوعات تهامة / الطبعة الثانية .

إليها ، ويعمق من قوة تأثيرها .

وإذا كان الشاعر قد حقق نجاحه فيما يتعلق بالفنيات المسرحية فإن جزءاً كبيراً من نجاحه يعود إلى حسن توظيفه لطاقاته الشعرية وتعمقه في التراث العربي . فمن حيث الشكل الشعري نجد الشاعر ينوع في استخدام البحور تبعاً لما تمليه عليه الحالة النفسية والموقف السردى ؛ فيميل إلى البحور الخفيفة والمجزوءة في المقاطع التي يكون فيها الغناء لتناسب تلك الأوزان مع الألحان . ونجده يميل إلى البحور الطويلة في أثناء الحوارات، كي تستوعب أكبر قدر ممكن من الجمل الحوارية بين الممثلين . ومن استخدامه للبحور القصيرة قوله على لسان أحد المغنين من (مشطور المتدارك ، ثم مجزوء الرمل): (١)

في ضياء القمرُ في هدوء السَّحَرُ
ما أُحِيلِي السَّهْرُ
وشعاعٌ من عيونكُ ودلالٌ من فتونكُ
ما أَلَذَّ السَّمْرُ

ومن أمثلة استخدامه للبحور الطويلة أثناء الحوار قوله من (الطويل):

سلامٌ عليكم ، جئتمُ ؟ مرحباً بكمُ !
أسامرُنا حفلٌ ؟ أجل ! إنه حشدُ
وتوزيعه أثناء الحوار كما يلي :

ورد: سلامٌ عليكم

صبح: جئتمُ ؟ مرحباً بكمُ!

(١) السابق ص (٨٠)

سعد: أساميرُنا حفلٌ؟

صبح: أجل ! إنه حشدٌ(١)

كما عمد الشاعر أيضاً إلى مقارنة أسلوب ابن زيدون الشعري كإحدى الوسائل الفنية التي ساهمت في نجاح مسرحيته . ومن ذلك قوله محاكياً نونيته الشهيرة(٢): (البيسط)

أُمسِت ليالي الهنا حلماً تناجيناً وأصبحت ذكريات الحب تشقيناً

كنا خليلين في دنيا الغرام وقد أضفت علينا من النعمى أمانيناً

نُسقى حُمياً الهوى في الكأس مترعةً ممزوجةً بحنانٍ كان يحيننا

وقوله في موضع آخر يحاكي قصيدةً أخرى(٣): (البيسط)

يا نائحاً وسواد الليل يخفيه وهائماً وبياض الصبح يفشيه

يستمطرُ الدمع من برح الفراق فلا دمعٌ يهدهُدُ آلامَ الهوى فيه

حيرانَ في مهمِّه الأقدار تقذِفُه بيدٌ وبيدٌ من الأشجان تطويه

فهذه القصائد - كما يقول عنها محمود تيمور - " تكاد أبياتها توهم القارئ أنها تكلمة للأصل كانت خافيةً على الناس " (٤) . ولا ينسى الشاعر توظيف الموشح في مسرحيته لغرضين أولهما : محاكاة البيئة الأندلسية وصدق تمثلها عبر فنّها الشهير ، وثانيهما لما يحتويه الموشح من ثراء موسيقي يمكن الاستفادة منه . ولاننسى العاطفة الثرية التي نوهت عن تنوعها سابقاً ، إذ من خلالها والعناصر الفنية الأخرى مسرحية كانت أو شعرية ، تمكن الشاعر من صياغة مسرحية شعرية موفقة للغاية .

(١) السابق ص (٢٤)

(٢) السابق ص (٤٦)

(٣) السابق ص (٩٨)

(٤) السابق ص (١٣)

ومن الأشكال الجديدة التي طرقتها شعراؤنا الابتداعيون من أجل تجديد البناء الداخلي للقصيدة المطولات الشعرية أو ما أسماه بعضهم بالملاحم الشعرية ، ومعروف أن الملحمة من حيث هي جنس أدبي لها بعض المقومات الفنية التي لانقرُّ كثيراً منها من نواح عقائدية وخاصة فيما يتعلق بأساطير الآلهة اليونانية التي نشأ هذا الفن في أحضانها . أو من نواح اجتماعية وفنية لأن " الملحمة مرتبطة في نشأتها بالعقول البدائية وعهود الفطرة الإنسانية وهذه لم يعد لها وجود في عصرنا الحاضر المتمدن في أي مكان " (١) ولذلك فإنني أرى أن تسمية بعض قصائد شعرائنا بالملاحم أمرٌ مبالغ فيه كثيراً ، ولا ينبغي ذلك إلا على سبيل المجاز . فلا يضير أدبنا أن يكون خالياً من هذا النمط الفني الخارج عن موروثنا الأدبي وتقاليدها المعروفة .

أما أشهر القصائد التي عُرفت في شعرنا السعودي المعاصر تحت تلك التسمية فيأتي في مقدمتها ملحمة الشاعر محمد ابراهيم جدع (الإلياذة الإسلامية) (٢) التي تتكون من مجموعة من القصائد التي تتحدث حول موضوع السيرة النبوية . إلا أن الموضوع الذي التزم به الشاعر يتنافى مع المبالغات التي لاتستغني عنها الملحمة ، وبقي له أن يعوض ذلك عبر العاطفة التي لم تكن بالقدر الكافي لتحقيق نجاح الشاعر غيرها . وتأتي بعد هذه الملحمة ملحمة الشاعر أحمد قنديل (الملحمة الإسلامية) التي كانت في نفس الموضوع تقريباً " ومع أن القنديل كان فيها بارع العرض ، جيد الأسلوب ، قديراً على التخيل ، والانسباب والطبع بارزان في الملحمة ، لكن بناءها مفكك " (٣) أما الملاحم الأخرى التي خرجت عن موضوع التاريخ الإسلامي فمنها مطولة الفقي

(١) الأدب المقارن / د/ محمد غنيمي هلال / ص (١٥٩) بتصرف

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة / محمد ابراهيم جدع / ط (١) ١٤٠٤ هـ ، دار البلاد - جدة / (الديوان الثاني) ص (٢٠٧)

(٣) الشعر الحديث في المملكة / د/ عبد الله الحامد / ص (٣١٩)

(الكون والشاعر) (١) التي يستعرض فيها مافي الحياة من الخير والشر ، ثم يحاول التحليق في هذه الأجواء ومن ثم يلتقي في تحليقه ذاك بعدد من المخلوقات التي تشقى في همومها ومشكلاتها ، فتعيش في خيالات من الأماني . من تلك المخلوقات التي رآها في الجو العقاب الذي لم تكن هيئته تعجبه ويتمنى لو أنه كان بلبلاً . أما الشحرور فلم يكن قانعا بجماله ، وإنما أراد مع الجمال قوة النسر . والبوم تتمنى لو كانت طاووساً يتباها بذيله المميز .

ويستمر الشاعر في تحليقه وحينما يشارف النجوم يصحو على صوت الحقيقة الذي يشعره بضرورة التوقف عند هذا الحد وأن يكف عن التجاوز في سيره فما بعد ذلك عالم لم تستطع الجن ارتقائه وإذا ما حاولت فإنها ستصاب بالشهب المحرقة . فيعزي الشاعر نفسه بأنه الوحيد القادر على الخروج من أسر الحياة وذلها وهوانها إذ أن سره يماثل إعلانه ، ولا فرق عنده بين الحقيقة والخيال .

وعلى الرغم من المستوى الفني الذي كانت عليه مطبولة الفقي والوسائل الفنية التي حمل بها قصيدته السابقة - لكنه لم يظل نفسه الشعري فيها كالطول المفترض في الملاحم فأبياتها لم تتجاوز الثمانين بيتاً .

ومن الملاحم التي خرج موضوعها عن التاريخ الإسلامي أيضاً ملحمة العواد (الساحر

المبحث الثاني :

البناء الفني والموسيقي في القصيدة التقليدية

أولاً: القصيدة العمودية :

أدت الرغبة الملحة من قبل الشعراء في الالتزام بالوحدة الفنية إلى البحث عن مظاهر جديدة تكفل لهم تحقيقها في وقتٍ كان فيه انفتاحهم على الشعر الغربي - بتجديداته الكثيرة - أكثر من أي وقتٍ مضى . فظهرت أنماط تجديدية منها (مجمع البحور) وهو القصيدة التي لا تلتزم بوزنٍ شعري واحد ، وظهر (الشعر المرسل) الذي لا يلتزم بقافيةٍ ورويٍ محددين وإن التزم بوزن واحد ، وظهرت أيضاً نماذج الشعرية ذات القوافي المزدوجة ، ومن ثم ظهرت (القصيدة المقطعية) التي تحافظ على وحدة الوزن مع تنوع الروي والقافية في كل مقطع، إضافة إلى شكل شعري تجديدي موروث أُعيد بعثه إلى الحياة مرةً أخرى وهو (الموشح) . والملاحظ على كل الأشكال السابقة أنها لم تخرج جميعها على النظام الخليلي القائم على وحدة الشطر والبيت . إلا أنها تنوعت فيما بينها تنوعاً ثرياً حُسب لصالح القصيدة التقليدية .

وحينما ننظر إلى نماذج شعرائنا الابتداعيين نجدهم قد طرّقوا أغلب الأشكال السابقة على اختلاف بينهم من حيث التنوع والتركيز . وأول ملامح التجديد عند شعرائنا في القصيدة العمودية هو خروجهم عن النمطية التي كانت سائدة من خلال الشكل المتوارث لها بأطلالها ووصف رحلتها . . وصولاً إلى التحدث مباشرةً في الغرض الأساسي للقصيدة من دون تلك المقدمات ، ملتزمين بالوحدة الفنية الفنية كما اتضح ذلك آنفاً .

ولم يقف شعراؤنا الابتداعيون عند هذا الحد، بل حاولوا التجديد عبر الشكل العمودي ذاته لكي يعيدوا للقصيدة العمودية توجهها ورونقها، ومن ثم جعلها أكثر صموداً ومقاومةً في وجه التحديات التي بدأت تواجهها والمتمثلة بوجه خاص فيما عُرف بشعر التفعيلة . ومن ضمن الأشكال التجديدية المنضوية تحت القصيدة العمودية قصيدة مجمع البحور التي تجمع أكثر من بحرٍ شعري في نفس القصيدة . ومن أمثلتها لدى شعرائنا السعوديين قصيدة (فرحة الحب) (١) للشاعر عبد الله الفيصل التي جمع فيها ثلاثة بحورٍ شعرية هي على التوالي ؛ المتقارب ، والحفيف ، والرمل . ومنها :

يعيش خيالك في ناظري

لأنك في مهجتي خفقة

* * *

وينساب صوتك في مسمعي

تروح وتغدو وتحيا معي

يا حبيبي حسبي من الحب أني

أنت علمتي الهوى والتصابي

* * *

تنشر الحسن وتلقيه علياً

أنت فجرٌ باسمٍ في ناظرياً .

أنت لي فرحة حبٍ غامرٍ

أنت همّي وانشغالي أبداً

وكذلك قصيدة العواد (أنا والليل) (٢) التي جمع فيها أكثر من بحرٍ شعري حيث ابتدأها بالسريع ، ثم مشطور البسيط منتهاً ببحر الكامل . وفيها يقول :

يا شاعراً مرقمه روحه

(١) حديث قلب / الأمير عبد الله الفيصل ص (١٨٢)

(١) ديوان العواد الجزء الأول / ديوان (نحو كيان جديد) ص (٩)

والليل مضمي الجسم مذبوحة

وذا ظلامٌ حالك قاتمٌ والكون في جملته نائمٌ

فاغفر إذا كنت من الغافرين

أما التي بالهوى ترمي إليك النوى

للهجر مستسلمة ليست لها مرحمة

في زهوها تحتدم بالعطف لاتصطدم

فالرأي فيها عمى إذ ما أنا المغرما

لا الكون يا مزجي القريـض بمن يلام ولا الظلام (١)٠٠٠

وواضح أنه قد جمع في النص السابق أكثر من بحر شعري .

أما الشعر المرسل فمن أمثله قصيدة سرحان (المجرم المفلس) (٢) التي منها قوله: (الرميل)

وطواه السجن في أحشائه وجرى البؤس على أطفاله

والتي في البيت يا بؤس لها آدها الحزن فأجرته دموعا

لص خبزٍ جائعٍ سُدَّتْ أمامه سُبُل العيش فما فات العقابا

الزيادة على الأوزان الشعرية :

من ضمن المحاولات التجديدية التي حاول شعراؤنا الابتداعيون إضافتها إلى القصيدة العمودية زيادة تفعيل على بعض الأوزان الشعرية . تجاوباً مع بعض المؤثرات الخارجية، أو استجابةً لبعض الدوافع النفسية . وخير ما يجسد هذه المحاولات قصيدتا القنديل

(١) السابق ص (١٤-١٥)

(٢) ديوان الصوت والصدى / حسين سرحان / ص (٥٩)

(يا ملاك الحب) و(محاكاة) حيث يقول في الأولى (١): (الرمل)

يا ملاك الحب يا ذات الجمالُ والرشاقةُ

ناغني ما شئت ما شاء الدلالُ والطلاقةُ

وارحمي قلباً شكا حرَّ الملالُ واشتياقةُ

فقد زاد الشاعر تفعيلةً كاملة دون أن يكون في ذلك ثقل ، وذلك لأن القصيدة ناشئة عن علاقةٍ وطيدة بلحنٍ أغنيةٍ مشهورة ؛ بمعنى أن الشاعر كان تحت وطأة تأثير ذلك اللحن إبان كتابته لهذه القصيدة كما نصَّ على ذلك في تقديمه لها . أما القصيدة الثانية (محاكاة) فيقول فيها (٢): (الخفيف)

رقَّ سكر الهوى وزاد حنيني فاقرئي صفحة الرضى يا عيوني في يقيني

ودعيني أبثك الآن حبِّي وكما شئت يا حبيبة قلبي أسعديني

أسعديني فأنت غاية قصدي في حياتي وأنت مبعث وجدي وحنيني

حيث قام أيضاً بزيادة تفعيلةً كاملة في نهاية الشطر الثاني من كل بيت . وإذا لم يكن المبرر اللحني كافياً هنا فإن البعد النفسي يغني عن ذلك فالبحر المستخدم هنا (الخفيف) يتلاءم وتلك الزيادة؛ لأن هذا البحر يتناسب مع التداعي والتدفق والانسياب في التعبير ، وذلك بما يملكه هذا الوزن من إمكانات فنية تتمثل في توالي ثلاثة أسباب خفيفة والأسباب عموماً أخف من الأوتاد مما يخفف من حدة النشاز الذي تسببه زيادة تفعيلةً كاملة . هذا بالإضافة إلى أن المعنى - في الأبيات السابقة على وجه الخصوص - كان يحتاج لمثل تلك الزيادة التي لاتكتمل رؤية الشاعر دونها .

(١) أغاريد / أحمد قنديل / ص (٥٣)

(٢) السابق ص (١٠٩)

وعلى الرغم من محاولات الشعراء الجادة لتحرك الحديد ضمن الإمكانيات المتاحة عبر القصيدة العمودية ، واجتهادهم الواضح في تطوير شكلها - يظل التلاؤم والتجاوب الذي أحدثوه بين الوزن الشعري ومعه القافية والروي من جهة ، وبين النواحي النفسية والشعورية وحركات الطبيعة من جهةٍ أخرى هو أهم مظاهر الابتداع في القصيدة العمودية .

ملاءمة الوزن الشعري لحالة الشاعر النفسية :

وهو إخضاع الوزن الشعري لحالة الشاعر النفسية لتجسد بالموسيقى طبيعة الحالة .
 وحينما تأخذ شاعرين من شعرائنا الابتداعيين لنرقب ذلك التلاؤم من خلال نماذجهما، سيتبين حينها الفرق جلياً بين حالتيهما النفسية التي انعكست بشكلٍ واضحٍ على أوزانهما الشعرية التي مالا إليها . ومن أكثر شعرائنا الذين تتجلى تلك الظاهرة بوضوح في شعرهم ؛ الشاعرة غادة الصحراء . وديوانها الشعري (شميم العرار) يُلاحظ القارئ له بوضوح ميل الشاعرة فيه إلى البحور الشعرية القصيرة أو المجزوءة أو البحور التي تميل إلى الإيقاع السريع الراقص كالمقارب أو الرمل . وهذه بعض النماذج من شعرها . فتقول من قصيدتها (غربة) ص (١٩) : (المقتضب)*

أه كَالزَّهَرُ	عُمْرِي عَبْرُ
لحنٌ خافقٌ	كان وانتثرُ
لا احتواه عو	دٌ ولا وتَرُ

وتقول في (سويداء) ص (٤٥) : (مجزوء الخفيف)

صنته مثلما النظرُ	صنته وهو بي غدرُ
يا فؤادي ابتس معي	أنا ذي طالعٍ عثرُ

* من الصور التحديدية غير المشهورة في هذا البحر

وتقول في (صبا) ص (٥٨): (مجزوء الكامل)

وافى الصباح من الصباح؟ فتى تجرحه الحياه
يضفي على الدنيا الفتون وقلبه نرفت دمياه!
عشق يذيب يهده ويظل ينسم في أساه

ومن قصيدة (فرح) ص (٦٣) قولها: (المتدارك)

أغفيت قلبي يراكا وأفتت فعمري مسراكا
لا تياس أنت غداً سكن لي أظفر* بين حناياكا

وتقول في قصيدة (سدره وظلال) ص (٧١): (مجزوء الكامل)

هزني الشوق وقد مت من الشوق دلالا
أنا أيامي عتاب للذي بالقلب مالا

وتقول في قصيدة (رقصة اللعبة) ص (٩٥): (المجث)

ها لعبتي تهالك رقضاً فكف نبالك
من بعد ماهي جنت ساوتك ساوت دلالك

وهناك قصائد أخرى غير تلك السابقة تشترك معها في نفس السمات . والواضح من خلال تتبع تلك القصائد أن الشاعرة تعيش حالة ابتهاج نفسي إذا ما قسنا حالتها بحالة شاعر آخر يخضع لحالة نفسية مغايرة هو الشاعر حمد الحجي . وذلك أن عادة الصحراء تكاد تنحصر مشكلتها في أعراض حبيها عنها دون أن يكون البؤس وشاحاً يلف حياتها . وهو الشيء الذي يوحى به الإيقاع الموسيقي العام للقصائد السابقة ،

* أظفر : الطفر : الوثب والقفز

التي كانت تشعُّ من خلالها وبوضوح تام الرفاهية التي تعيشها الشاعرة فلا شيء يكدر صفوها سوى جفاء الحبيب الذي تحاول جاهدةً استرضاءه وجذبه عن طريق تغنيها وتراقصها في قصائدها السابقة كما يعود لها مرة أخرى . وهذا هو السر الذي يكمن وراءه إصرارها على تلك التراكيب القصيرة والقوافي المنعمة في عدد غير قليل من قصائدها .

ولننظر إلى تجربةٍ أخرى مغايرة لتجربة غادة الصحراء لكي نرى كيفية انعكاس الحالة النفسية على تشكيلات الشاعر الذي خلّف أماناً أشكالاً موسيقيةً مختلفة . ذلك أن الشاعر قد استشرى الحزن والبؤس في مناحي حياته كلها وليس بؤسه ناتجاً عن إخفاق علاقته الغرامية فحسب ، بل هو إخفاقٌ في الحياة بأسرها في رأي الشاعر . وهو الأمر الذي انعكس على أوزانه الشعرية التي مالت إلى البحور الطويلة والمكتملة التفاعيل ، كي تكون قادرةً على استيعاب أكبر قدرٍ من التراكيب والتنهدات الحزينة ولنسمع إليه يقول (١) : (الطويل)

أبقى على مرّ الجديدين في جوى	ويسعد أقوامٌ وهم نظرائي ؟
ألست أخاهم قد فطرنا سويةً	فكيف أناني في الحياة شقائي ؟
أرى خلقتهم مثلي وخلقني مثلهم	وما قصرتُ بي همتي وذكائي
يسرون في درب الحياة ضواحكا	على حين دمعي ابتلّ منه ردائي

ويقول في قصيدة (ظلام الليل) ص (٥٣) : (البيسط)

يا دهر هل في ظلام الليل من قبسٍ	يسري به من بنور الفجر قد فُتْنَا
---------------------------------	----------------------------------

(١) ديوان عذاب السنين / حمد الحجي / ص (٣٥)

والدهر حطّم مني الروح والبدنا
من مات وهو فتىً حرٌّ فما غُبنا

حَتّامٌ أحيًا بقلبٍ مترعٍ حزننا
سأفصم القيد لو بالموت أفصمه

ويقول في قصيدة أخرى (١): (الكامل)

وأتى على ورقي وأغصاني
وكأنه ما كان يهواني
وحنا على قلبي بالحناني
تحتي لينسج منه أكفاني

ماللجفاف أحوالي حطبا
البلبل الصّدّاح غادرني
كم هزّني بغنائه طربنا
هذا الخريف مكدّسٌ ورقي

بل إن لديه قدرةً عجيبةً على تحويل تلك البحور الشعرية القصيرة والمجزوءة - التي
اهتزّت وتراقصت عند غادة الصحراء - إلى آهاتٍ حزينة ونبراتٍ أليمة: (مشطور المتدارك)

هاطلات الدّيمم (٢)
حالكات الظلم
غير كأس الألم

أمطرتني الأسى
وكستني البلى
ماسقتني الدنا

ويقول في أخرى (٣): (المتقارب)

فأغرقت الفرحة الطافحه
ووافى بأيامي الكالحه
ولم تك من قبل بالمالحه

طغت موجة الحزن في خاطري
طوى الدهر أيامي الباسمات
بلوت ملوحة هذي الحياة

(١) عذاب السنين / حمد الحجي / قصيدة (الدوحة الشاعرة المختصرة) ص (١٤)

(٢) السابق / قصيدة (ألم وحرمان) ص (١٦)

(٣) السابق / قصيدة (ألم وهوى) ص (٢٦)

ومن خلال النماذج السابقة للحجى يتجلى الفرق واضحاً بين تجربته وتجربة عادة الصحراء من حيث انعكاس الحالة النفسية على التشكيلات البنائية في القصيدة . وهو الأمر الذي يدل على امتزاج الشاعر بالشكل البنائي الملائم له . مما يدلنا في الوقت نفسه على تباين قدرات شعرائنا الابتداعية من خلال القصيدة العمودية، وأنهم لم يكونوا مفتونين بتقليد بعضهم البعض . بل أستطيع القول بأنه يمكن القارئ المتأمل لما كتبه أن يتعرف على نفسياتهم من خلال تلك الأبنية التي كانت الصدى الحقيقي لعوالمهم النفسية .

وإذا كنا قد تعرفنا على تأثير العوالم النفسية على الأبنية الشعرية من خلال تجربتين كاملتين عبر عدة نماذج للشاعرين السابقين - فإن تلك الانفعالات النفسية يبدو انعكاسها عند بعض الشعراء من خلال قصيدة واحدة . حيث يكون بناؤها مرآة صادقة لما بها من مشاعر . كما في قصيدة الشاعر أحمد قنديل (الشاعر الحزين) وفيها يقول (١): (الخفيف)

يا هزاراً ثويتَ في وكرِكَ الآ	نَ صموتاً بعد الترنُّم حيناً
غير آهاتك الطويلة تزجياً	ها زفيراً بين الأسى وأيننا
ما دهى روضةً شدوتَ زماناً	في رباها فكنتَ فيها الميننا ؟
وتفياآتَ ظلّها مستزيراً	من نعيمٍ به رأتكَ قميننا
فمكثتَ الغرّيدَ في جوّها الرّح	بِ لعوباً بأنفسِ السّامعيننا

فعاطفة الشاعر هنا حزينة ، غير أن هذا الحزن ليس انفعالاً مفاجئاً يتطلّب ردّ فعلٍ شعوريّ قوي . بل هو حزن هادئ يسترجعه الشاعر عبر ذاكرته . وعاطفةً بهذه

(١) أصداء / أحمد قنديل ص (١٢)

المواصفات تتطلبُ بحراً شعرياً يتناسب وزنه مع تداعي الجمل وانسيابيتها ، لا إلى بحرٍ ذي إيقاعٍ راقص ، أو مجزوءٍ يختصر طول الجمل والتراكيب المتلائمة مع الحالات الشعورية المتدفقة من وجدان الشاعر . فكان الشاعر موفقاً في الاهتداء إلى التعبير عن مشاعره الحزينة الهادئة ، وسانده في ذلك القافية والروي بتوافقهما مع الجو الموسيقي . فحرف النون متناسبٌ مع الحزن والأين ، والحركة التي كان عليها ساهمت بامتدادها عبر (الردف*) ، وعبر حركة (الوصل**) التي منحت الروي نغمةً أكثر امتداداً وطولاً . كل ذلك ساهم في جعل القافية نهاية نغمية متوائمة مع الحالة الموسيقية التي أراد الشاعر إشاعتها في قصيدته السابقة .

بينما نجد البحر نفسه يأخذ منحىً موسيقياً آخر في قصيدة (الربيع الدائم) لحمزة شحاته الذي يقول فيها(١): (الخفيف)

لا تقولي مضى الربيع ووَلَّى	إنه فيك دائمٌ يتجلى
لم يزل عطره يضمخ خديـ	ك ويلقي على الطبيعة ظلاً
ورؤاه تبدو بعينيك سحراً	يستفزُّ الهوى خيالاً مُطـلاً
ووروداً تهترُّ في ثوبك الهفـ	هاف أندى من الورود وأحلى
وعبيراً يهيمُ في شعرك الحـا	لك ، لاقى فيه هـواه فضلاً
وجمالاً شاب الزمان هـاماً	بهواه ولم يزل فيك طفلاً
لن يغيبَ الربيع في وجهك الضـا	حي شكولاً ، وفي المفاتن جذلى

* الردف : هو الألف أو الواو أو الياء السواكن قبل حرف الروي معه . (الوافي في العروض والقوافي / للخطيب التبريزي ط(٤) ١٩٨٦م / تصوير دار الفكر - دمشق ١٩٨٨م ، ص(٢٠٤)

** الوصل : هو الألف أو الواو أو الياء أو الهاء السواكن بعد حرف الروي . (السابق / ص(٢٠٢) (بتصرف)

(١) ديوان حمزة شحاته / ص(٧٩)

أين منك الربيع جيداً وصدراً وشعاراً ترفُّ نبضاً ودلاً

أنت أنشودة الربيع ونجوا هـ ودنيا هواه ، معنىً وشكلاً

فالعاطفة التي يتحرك النصُّ السابق في فضائها قريبةً من العاطفة السابقة في قصيدة القنديل . بمعنى أنها بعيدةٌ عن الانفعال القوي الصاحب ، فهي تميل هنا إلى الهدوء والاستقرار . وكما سبق أن قلت : بأن بحر الخفيف يُعد من أنسب البحور لمثل تلك العاطفة الهادئة بتداعياته المتوائمة معها . ولذلك وظَّف الشاعر عاطفته التي يخاطب بها محبوبته عبر هذا البحر . ولكي يدخل عنصر الحيوية إلى أجواء النص لجأ للقافية المتحركة برويِّها المُشدِّد . ولو أمعنا النظر في تلك القوافي التي جاء بها الشاعر لوجدنا معظمها يتكون إما من الأفعال أو الأسماء المشتقة منها . أو من خلال الكلمات المتضادة (شاب / طفل) (شكل / معنى) وهذا النوع من الكلمات أقدر على إشاعة الحركة وخصوبة المعنى . وبهذا أتت القوافي في النص مصداقاً للحالة النفسية التي يخضع لها الشاعر ، كما تناسب الوزن الشعري من قبل معها .

والتوافق النفسي مع البناء ليس محصوراً في وزنٍ شعري واحد ، أو في عاطفة وجدانيةٍ واحدة . بل ذلك واردٌ في الأوزان الشعرية والعواطف كلها . يقول الشاعر عبد الله الفيصل في قصيدته (ابنة الأحزان) (١): (الكامل)

هذا شبابك ضائعٌ كشبابي أرثي لما بك أم أنوحُ لِمَا بي
دنياك قفرٌ من خيالٍ متيِّمٍ يرنو إليك بلهفةٍ الأحبابِ
وَدُنَايَ كالصحراءِ أخطأها الحيا فتحوّلت من خضرةٍ لِيِيَابِ

(١) حديث قلب / الأمير عبد الله الفيصل / ص (٩٥)

وتشابهت أحلامنا في بؤسها
ما بين حرمانٍ وبين عتابٍ
حتى كأن الآه من ترديدنا
شدت عذابك في وثاق عذابي
و كأن قلبنا على طول المدى
رُكِّزا على مدّ النوى الغلاب^(١)

إن قوة الانفعال قد انعكست مباشرةً على البناء ، وكان لابد للشاعر من أن يختار بحراً متواتر التفعيلات طويلها . فكان اختياره لبحر الكامل ملائماً لحالته ؛ كي تحتوي تلك التفعيلات جمل الشاعر وتراكيبه المتدفقة من حرارة الانفعال . إذ إن العاطفة هنا ليست هادئة ، بل هي على العكس تماماً . فقد تميزت بالقوة والفجائية . وكأنني بالشاعر يخرج الجمل من صدره كي ينفذ عن نفسه المثقلة غبار الأحزان الجاثمة عليه . وكان اختيار الشاعر للروي مناسباً جداً ، فليس هناك حرفٌ أنسب للبكاء من حرف الباء ذي النبرة الثقيلة الممتلئة بالنغم الحزين .

ملاءمة البناء الموسيقي لحركات الطبيعة :

لم يقف إخضاع البناء الموسيقي عند توافقه مع الحالات النفسية فحسب ، بل استطاع شعراؤنا إخضاعه لما هو أصعب من ذلك . حينما جعلوا البناء الموسيقي يتشكّل وفق حركات الطبيعة ومظاهرها المختلفة . فقد خضع بناء القصيدة كليّةً لحركة المشهد الطبيعي وحاكاه تماماً مثلما يحاكيه الرسام بريشته . والمشهدان الطبيعيان اللذان سأعرضهما فيما يلي يبرهنان على ما قلته بوضوح ، وهما مشهد غروب الشمس ، ومشهد السحاب . فمشهد الغروب مشهدٌ تابعي ، يتقلّص فيه المنظر رويداً رويداً . حيث تسقط الشمس وتوالي سقوطها بشكلٍ

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

عمودي صوب البحر . أما مشهد السحاب فهو منظرٌ تكون الحركة فيه على شكلٍ مغاير لما كانت عليه في المشهد السابق من انتظام الحركة . فالرياح هي التي تتحكم في حركة السحاب وتبعثره يميناً وشمالاً ، فتجمعه أحيانا وتفرقه أحيانا أخرى . فحركته إذاً حركةٌ غير منتظمة . والشاعر إزاء هذين المشهدين الذين امتلأت منهما نفسه قد راح يصفهما بدقةٍ عجيبةٍ ومتناهية . لاسيما من حيث اختيار الشكل البنائي المتوافق مع حركات كلِّ مشهدٍ على حدة . فيقول في وصف الغروب (١): (المقارب)

أراق على الشمس ذوب الذهبُ	وفاض على موجه واضطربُ
ورقرق صهباءه فاحتسستُ	ثغور الذرى وشفاه الصَّيبُ
وألقى على الشمس من لونه	رداءً وقبَّلهما وانجذبُ

فالوزن الشعري الذي قام الشاعر باختياره هنا هو بحر المقارب . وتفعيلاته كما وردت في القصيدة (فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو) ثم تتكرر بنفس الشكل في الشطر الثاني . وهذا التابع النغمي يشبه تماماً التابع سقوط الشمس من أعلى إلى أسفل حيث تغرب . بينما يقول الشاعر في وصف مشهد السحاب (٢): (الخفيف)

هبَّ والأفقُ ديمةً وغمامه	وجيين السماءِ بادي الجهامه
ووميضُ النجومِ إيماءٌ لحظِ	وسنا البرقِ بسمه والتمامه
والدُّجى عاطرُ النسيمِ ندى الضو	ءِ زاهيِ الرؤى مليح الوسامه

فتفعيلات بحر الخفيف (فاعلات / مستفعلن / فاعلات) التي اختارها الشاعر هي

(١) الأعمال الكاملة / محمد علي السنوسي / ديوان (القلند) ص (١٢١)

(٢) السابق ص (١٢٥)

الأنسب تماماً لحركة السحاب المتموجة ارتفاعاً وهبوطاً ؛ لأن (فاعلاتن) تمثل مستوى صوتياً غير الذي تمثله (مستعلن) ، واختلاف المستوى الصوتي والنغمي في الأبيات الشعرية هنا يماثل اختلاف حركات السحاب بفعل الريح على العكس من مشهد الغروب الذي تنتظم في الحركة تتوالى مثلما تتوالى أصوات التفعيلات ويتوحد إيقاعها في ذلك البحر الشعري فتكون ذات مستوى صوتي واحد .

وهكذا نرى تحلي حركة الطبيعة من خلال البناء الفني للقصيدة، وأن القصيدة الابتداعية في شكلها العمودي لم تكن جامدة أمام التغيرات النفسية والطبيعية من حولها . فقد حاول شعراؤنا النظم على ذلك الشكل دون أن يروا فيه أي عائق يحول بينهم وبين مواكبة التجديد . ورأيانهم في البداية يطرقون الشعر المرسل ومجمع البحور متجاوزين ذلك إلى زيادة تفعيلة شعرية كاملة على الوزن الشعري المعروف وفقاً لدوافع نفسية أو خارجية . ثم رأيانهم يطوعون الأوزان الشعرية ويجعلونها تتناغم مع تقلباتهم النفسية والعاطفية ، ولم يكتفوا بذلك بل جعلوا من الشكل العمودي مرآة تنعكس من خلالها حركات الطبيعة المختلفة .

وفي كل ذلك ما يبرهن على القدرات الكامنة في القصيدة العمودية الأمر الذي يثبت أنها لازالت قادرة على الابتداع دون انسلاخ عن طبيعتها المعهودة . وأن الابتداع ليس محددًا في الشكل بل هو جوهر موجود عبر كافة الأشكال متى ما وجد الشاعر الذي يجيد تحريكه وتوظيف خاماته بشكل جيد .

ثانياً : القصيدة الموشحة :

عُدَّ الموشح أول خروج على نهج القصيدة العربية في تاريخنا الأدبي . وقد شاع هذا الفن الشعري إبان اختراعه ، فتخطت شهرته مكان ولادته بالأندلس إلى المشرق العربي . وعلى الرغم من ذلك النجاح فإن الموشح سرعان ما تقوَّض وانكماش ؛ إذ لم يكن بالبديل الجدير الذي يحل محل القصيدة التقليدية . "ولعل من الأسباب التي حالت دون أن تصبح الموشحات إطاراً عاماً للشعر العربي يحل محل القصيدة التقليدية ما كان فيها من هذا الزخرف الهندسي في تقسيم الأشطار ونظام القوافي ، إذ ينظر الشاعر إلى مقتضيات الموسيقى قبل أن يستجيب لطبيعة الموضوع وانطلاق الموهبة." (١)

والقارئ للشعر السعودي يظفر بنماذج عديدة حاكت الموشحات وجرت على نسقها الموسيقي . ولم تكن تلك النماذج خاصة بشاعرٍ معين دون البقية ، بل إن الموشح أصبح ميدان تحريب خاضه معظم الشعراء بتفاوتٍ بينهم من حيث النجاح والقصور . ومن تلك النماذج قصيدة الشاعر طاهر زمخشري (ترنيمه) التي يقول فيها: (الرمل)

يا فؤادي هامداً صرتَ فما لك ؟ (٢)

أَ وَ لَمْ تدرِ من الدنيا منالك ؟

لِمَ لا تشدو لمن يرجو نوالك ؟

فإذا في الكون أصداء النشيد - من جديد - فترنم

أنت دنيا والأمني ملؤها

(١) الاتجاه الوجداني / د/ عبد القادر القط ص(٣٣٩)

(٢) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان الثاني / ص (٢٢١)

ورياض* والأغاني فيؤها

كم قروح والتغني برؤها

فتغن للقلوب الداميات - في الحياة - وترنم (١)

حيث استخدم الزمخشري أجزاء الموشح ، فجاء بالأقفال* ، و الأغصان،** وكان ذلك في تعاقب ملتزم فيه بوحدة الروي (حرف الميم) بين جميع الأقفال ، وكذلك وحدة الروي داخل كل غصن على حدة ، فأغصان الدور*** الأول رويها (حرف الكاف) ، أما أغصان الدور الثاني فرويها (حرف الهاء) إضافة إلى التزام الشاعر بالعدد في كل دور . وإذا كان للشاعر من خروج على ضوابط الموشح أو محاولة ابتداء في شكله فإن ذلك يتمثل في نقصه تفعيلة كاملة من الشطر الثاني من كل قفل . ولكن حينما ننظر إلى القصيدة من وجهتها الفنية وقيمها الابتداعية نجدها تكاد تخلو من تلك القيم التي توظف الشكل الخارجي للقصيدة توظيفاً ينهض بمضمونها ويتبادل معه التأثير . فما أن تنهض الرؤية معتمدة على بعض المقومات من الصور والمفردات في الأغصان حتى نحس أن الرؤية عادت لتتكمش وتذوي من جراء التكلف الواضح في الأدوار . وذلك لأن الشاعر لم يوفق في استغلال الخواص الموسيقية في الموشح ، فضيق الخناق على نفسه كثيراً لاسيما في تلك الأدوار التي كان يتكلف فيها ثلاث قوافٍ في البيت الواحد .

ومن القصائد الموشحة (سارق الأحلام) لعبد الله بن إدريس التي يقول فيها:****

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

* القفل هو ما يستهل به الموشح ويلتزم وزنه وقافيته في كل دور .

** الغصن ما يلي القفل وله قافية مستقلة يشترط الالتزام بها في الدور فقط ويلتزم عدد الأغصان في كل دور .

*** الدور هو مجموع القفل والغصن . (وهناك من يرى غير هذه الاصطلاحات)

**** صورة من صور البحر المجتث

ياسارق الأحلام من بين جفناً

وزارع الأسقام من نبع عيناً

طف بي مع الأنسام في الروض والزهر

لعلني أسلو

رجع أغانينا في سكرة الروح

واندب أمانينا بلحن مجروح

واذكر مغانينا في هدأة الفجر

آه متى أسلو (١)

ففي هذا الموشح استطاع ابن ادريس أن يوظف خصوصية الموشح الموسيقية عبر تلك الألحان الخفيفة الراقصة ، التي تطرب الآذان فتستسيغها ولا تملك حبالها سوى ترديد بقية الأبيات معها . غير أن هذه الموسيقى التي حققها النص كانت على حساب معانيه ورؤيته الكلية . فأشطار الدور مع كونها خمسة إلا أنها لا تحتمل التراكيب الكثيرة أو الطويلة ؛ وذلك بسبب الوزن القصير الذي التزمه الشاعر فالشطر الواحد لا يحتمل سوى جملة واحدة وأحياناً جزءاً بسيطاً منها . كما أن الروي الطويل بوصله وردفه* يشكل عبئاً آخر على تلك الأشطار ؛ حيث تراحم القافية تركيب الشطر لأن الشاعر قد ألزم نفسه بما لا يلزم ، بتكرار ثلاثة أحرف على الأقل في كل قافية ، وفي ذلك هضم كبير لشطر يتكون في الأصل من تفعيلة وجزء من التفعيلة .

(١) في زورقي / عبد الله بن ادريس / ص (٣٠٩)

* انظر هامش الصفحة (٢٢١)

وبهذا يتبين أن النجاح الذي تحقق في الجانب الموسيقي كان على حساب المعاني ،
بمعنى أن النص ظل محصوراً في دوائره الإيقاعية .

وتُعتبر قصيدة (اعتراف) للشاعر أحمد قنديل من النماذج الجيدة التي استطاعت أن
توائم بين الناحية الموسيقية في الموشح وبين بناء رؤية متماسكة في النص لا تتأثر
بالقيود التي تفرضها قواعد الموشح . بحيث ظلت الوحدة الفنية قائمة في القصيدة . .
ولولا خروجه عن بعض الضوابط الشكلية في الموشح وخاصةً في نهاية قصيدته لكانت
أ نموذجاً متكامل النجاح . يقول القنديل في تلك القصيدة (١): (المتقارب)

على شاطئ النيل قابلتها	تميس وتخطو كأمواجه
فسارقتها اللحظ مغرىً بها	يؤوب ويسمو لمعراجيه
إلى وجهها الفاتن الباسم	إلى قدّها الراجف الهائم
مشتٌ ومشيتُ على إثرها	خطيً بخطيً والهوى إثرنا
تدافعه لعبةً حلوةً	ويجذبني وتره وترنا
إلى قلبها الساذج الحالِم	إلى كونها العامر الناعم

ويتمثل خروجه في قوله :

وحسبي أني أراها ولا	تراني وألمسُ تحنانها
فإن الخيال لنا متعةً	براه لنا من برى حسنها
سماء جمالٍ ودنيا منى	تتيه بها حيث تهت أنا
وتمضي فأمضي ومن دوننا	حديث الهوى قائمٌ بيننا

(١) أغاريد / أحمد قنديل / ص (٤١)

يوثقُ قلباً دعاه الظمُّا لقلبٍ ترقرقَ حتى (هما) (١)

حيث لغى الأقفال التي تشترك في حرف الروي (الميم) مما جعله قريباً من المسمط .
واستطاع الشاعر حسين عرب أن يحقق هذه المواءمة بين الموسيقى والمعنى في
موشحه ، بعدما تغلب على ذلك بإضافة تفعيلية كاملة إلى نهاية كل شطر من أشطار
القفل ، حيث أصبح كل شطر بعد تلك الزيادة قادراً على استيعاب التراكيب الطويلة ،
وفي الوقت نفسه ظلت الخاصية الموسيقية قائمةً فيه . يقول حسين عرب في موشحه

(قلب في الروض) (٢): (مجزوء الرمل)

إن قلبي بين أرجائك كالطيف الغريبُ

دائب الأناث يزوي بين خفقٍ ووجيبُ

ساهماً كالنسمة الحيرى على الغصن الرطيبُ

لفها الليل بسرِّبالٍ من الصمت عجبُ

كلُّما سلَّسَ شكواه على الزهرِ النضيرِ

زفَّتِ الأنسامُ نجواه إلى سمعِ الغديرِ

وقد حاول الشاعر جاهداً أن يربط محتوى كل دور ربطاً معنوياً واضحاً ؛ ففي الدور
السابق يتضح الربط من خلال قوله في أول غصن (إن قلبي) ثم يأتي بصفات قلبه عبر
بقية الأغصان ، وفي القفل يضع كلمة (كلما) التي تربط ما قبلها مع ما بعدها ، كي
يربط المعنى السابق باللاحق . وهكذا يستمر الشاعر في بقية الأدوار الأخرى مع
تنويع في الروابط التي يقوم باختيارها . وهي محاولة جيدة دون شك ؛ غير أن الالتزام
في الموشح بنفس العدد للأغصان والأقفال يحد كثيراً من الاسترسال في المعنى ،

(١) السابق ، ص (٤٣) .

(٢) المجموعة الكاملة / حسين عرب / الجزء الثاني / ص (١٣٤)

فأحياناً يبدو المعنى مختصراً مخلاً ، وأحياناً يضطر فيه الشاعر إلى الزيادة والحشو .
ويختلف الأمر – أي تحديد عدد الأَشْطَر – في قصيدة عبد الله بن ادريس (في زورقي)
حيث كان شكل الموشح – المتنوع موسيقياً والمحكوم بعدد معين من الأَشْطَر لكل
من الأغصان والأَقْفال – هو طوق النجاة للوحدة الفنية في تلك القصيدة . وإن لم
يخرجها ذلك من سطحية بعض التراكيب فيها . والملاحظ على أسلوب ابن إدريس في
تلك القصيدة استطراده في اثناء نظمه الأغصان ، ولو لم يكن هناك التزامٌ بأيياتٍ
محدودة لانفرط عقد الموضوع منه . فهو يعاود موضوعه عبر الإيقاع الثاني للموشح
وأعني به القفل . من هنا اضطلعت الأَقْفال في هذا النص بدورٍ كبير في المحافظة على
وحدة الموضوع الفنية وتماسكه ، بمظاهرةٍ من الشكل الداخلي للقصيدة المتمثل في
الزورق* . يقول ابن ادريس في أحد مقاطع تلك القصيدة التي يبدو الاستطراد فيها
واضحاً وسطحياً(١) : (مجزوء الكامل)

أبدأ أصون كرامتي رغم الصَّعاب العاتياتُ
لن أنثني عن مبدئي فالحق أجدر بالثباتُ
ومكاره الأيام تصنع في الرجال المكرماتُ

فلتجر بي يا زورقي كي نعبر البحر المهيلُ

رباه بلغ بالسلامة زورق الحلم الجميلُ

ولا يعني تقسيم الموشح الهندسي عجز الشعراء عن إخضاعه وتطويعه لما تقتضيه
مشاعرهم وعواطفهم مع محافظتهم على الموازنة بين جانبي الموسيقى والمعنى فيه .
فمن القصائد التي تمَّ فيها ذلك قصيدة (ظلامه) للشاعر عبد الله الفيصل التي تمكَّن
فيها من توظيف الثراء الإيقاعي للموشح وتطويعه لخدمة الرؤية بالقصيدة

* انظر ص (٢٠٣) في هذا الفصل .

(١) ديوان : في زورقي / عبد الله بن ادريس ص (٢٢٩)

التي يقول فيها (١): (من الكامل تاماً في الأقفال مجزوءاً في الأغصان)

أُتجِبنِي ؟ قَل لِي وَلَا تَكُ ظالِمِي

فَعَلِي هَوَاكُ عَقَدتْ كُلَّ تَمائِمِي

وَعَلِي رِضَاكَ أَعوُلُ

وَبِمَا تَجِيبُ أَوُمُّ لُ

يَا مَن بقلِيبِي تَنزُلُ

هَل فِي فِرَادِكُ مَنزَلُ ؟

لِلحِبِّ لِلأَمَلِ الشَّهِيِّ البَاسِمِ

قَل لِي وَلَا تَخجَلْ لِيخجَلْ لائِمِي

يَا مَن قَرَأتْ بِنَاظِرِيهِ سَعَادَتِي

وَإِلَيْهِ أَرَفَعُ فِي الغَرَامِ ظَلَامَتِي

هَدِيبِي بِدَمْعِي تَغْرِقُ

وَهَوَايَ سِرٌّ مَغْلُوقُ

وَالنَّارُ قَلْبِي تَحْرِقُ

وَيَكَادُ وَجْدِي يَنْطُوقُ

لَكِن سَمِعَكَ قَاصِرٌ وَشَكَائِي

عَادتْ إِلَى سَمْعِي كَوَهْمِ الوَاهِمِ

(١) حديث قلب / عبد الله الفيصل / ص (١٧٦)

أتحبُّني قل لي ولو كره العــــذون
شكِّي ملا قلبي ، ولي كبدٌ عليــــل
ماذا أقول لسائلــــي
عن حبِّ صبِّ شاغلي
ضاعت لديه مآملــــي
وهواه شلٌّ مفاصلــــي
قل لي فديتك . . إن سئلتُ فما أقول ؟

للناس للقلب الكسير النــــادم ؟ (١)

فمع أن الشاعر قد التزم بعدد معين من الأَشطر في كل دور إلا أن التكلف الذي ينشأ عن مثل هذا الالتزام يبدو ضئيلاً ، ولا يكاد يُحسُّ به . فالشاعر قد استطاع أن يجانس بين عواطفه وشكل الموشح ؛ عن طريق تكييفها وتهيئتها للإيقاعات الموسيقية المتباينة داخله . فكانت الأقفال ذات أوزانٍ أطول منها في الأغصان . بحيث تحتوي الأقفال الحوار الذي يجريه الشاعر خلالها . بينما كانت الأغصان بمثابة رسائل قصيرة ذات ومضات سريعة متعاقبة ، تكرر لنبرها الموسيقي عبر تكرارها ؛ ولا تهدأ إلا على أنغام الأقفال الطويلة التي تكون حينها بمثابة استراحاتٍ شعورية متدفقة بهدوء واسترخاء . يأخذ الإحساس خلالها مجرىً آخر طويلاً ، غير الذي كان عليه من السرعة في الأغصان . وقد تعمَّد الشاعر هذه الاستراحات الطويلة حينما كان يكرر القفل في نهاية

(١) السابق ، ص (١٧٧)

ثالثاً : القصيدة المقطعية :

لم تكن القصيدة المقطعية من مبتكرات شعرائنا المحدثين ،
فهذه القصيدة هي التي ظهرت قديماً وعرفت بـ الخمسات والمربعات أو المسمطات
... وغيرها من المسميات لذلك الشكل الشعري . وهي عبارة عن أشطر يكررهما
الشاعر برويٍّ ثمَّ يختمهما بشطرٍ له رويٌّ مخالف يلتزمه في كل مقطوعه ؛ فإذا كانت
الأشطر أربعةً والخامس هو المخالف كانت خمسة ، وإذا نقصت شطراً عن ذلك
سُميت بالمربعة أو المسمطة . وقد "شاع في الشعر العربي الحديث ذلك الشعر
المقسم إلى أشطرٍ أربعة يشترك فيها الأول والثالث في قافية والثاني والرابع في قافيةٍ
أخرى ؛ ويمر لهذا النوع : أب أب - ج د ج د ، وهكذا . مثل قول علي
محمود طه : (الرمل)

هاتف الفجر الذي راع النجومُ وأطار الليل عن آفاقهــــــــــــــــــــــــــــــــــــ
لم يزل يغري بنا بنت الكرومُ ويشير الوجهــــــــــــــــــــــــــــــــــــ في عشاقها

* * *

صيدحٌ جُنَّ غراماً بالسحرُ أنطقته لهفة الروح المشـــــــــــــــــــــــــوقُ
موثق القلب وميعاد النظرُ مهرجان النور في عرس الشروقُ

فللعتاد في ديوانه عدة مقطوعات منظومة هذا النظم ، وكذلك محمود غنيم وغيرهما
من شعرائنا المحدثين^(١) وقد تعددت تلك الأنواع وكثرت نماذجها ، ومن تلك

(١) موسيقى الشعر / ابراهيم أنيس / ط(٦) ١٩٨٨ م / مكتبة الأنجلو المصرية / ص (٣٠٤)

النماذج التي أكثر فيها شعراؤنا الابتداعيون ما أسماه بعضهم بالرباعيات أو الخماسيات حتى أن بعض شعرائنا أفرد دوواين شعرية كاملة لهذا اللون الشعري . الذي تتكون القصيدة فيه من عدة مقاطع على وزن شعري معين ، وكل مقطع منها يشتمل على عدد معين من الأبيات الشعرية المشتركة في نفس الروي . ثم يتغير هذا الروي في المقطع التالي وهكذا إلى نهاية القصيدة .

المقطوعات الشعرية :

وهي التي تتألف من مقطوعة مستقلة بذاتها ، فتكون المقطوعة ثلاثية أو رباعية أو خماسية . والغالب على كثير من هذه المقطوعات عدم التزام القافية والروي في كلا الشطرين، بل في نهاية كل بيت . ومن أكثر الشعراء السعوديين طرقاتاً لهذا النمط الشعري وأشهرهم به الشاعر محمد حسن ققي الذي أصدر ديواناً شعرياً أسماه (رباعياتي) ، كما أفرد أحد المجلدات* في مجموعته الشعرية الكاملة لشعر الرباعيات . والكثير من رباعياته تندرج تحت المقطوعات ، وهي رباعيات متفرقة في موضوعات شتى . ومعظمها ينحو منحى النقد الاجتماعي أو التأمل والحكم ، ومنها قوله (١) : (الخفيف)

ودروب الحياة دربان : هذا مخصبٌ بالندى . . وهذا جديبٌ
غير أن الورى يميل إلى الخصب . . وإن قلَّ من هداه النصيبُ
أنا منهم . . وإن أكن أتمنى . . ما تمنّاه سالبٌ وسليبٌ
قد براني الصراع ما بين رشيدٍ . . وضلالٍ . . كلاهما لا يطيبُ

وقوله في أخرى (٢) : (الوافر)

لبعض الناس موهبةٌ ولكن
موجهةٌ إلى الشر الوبيـل
ولو نزعتم إلى الخير استفاضت
لها الأنباء بالذكر الجميـل

(١) الأعمال الكاملة / محمد حسن ققي / المجلد الثاني / ص (٨٠)

* المجلد الثاني .

(٢) السابق . ص (٨٢)

أتحسبه عليلاً حين يطوي على دحلٍ وماهو بالعليلِ ؟

طبائع هذه تحنو وتسخو وهذي تستيح دم الخليلِ

ويلاحظ أن المعالجة الاجتماعية عند الفقي في تلك الرباعيات كانت أهم من المعالجة الفنية ، حيث ركز على تكتيف الرؤية ووضوح الهدف الذي يتحدث عنه .

القصائد المقطعية:

أما المقاطع التي تنتظم مع بعضها البعض مؤلفةً قصائد مكتملة فهي كثيرة وقد طرقها أغلب شعرائنا . ومن هذه القصائد قصيدة (الماضي الحائل) التي يصور فيها حمزة شحاته ماضيه على هيئة إنسان يتعقبه كيما يظفر بمقابلته . فيصور هذه المقابلة ويجري في أثنائها حواراً بينه وبين ماضيه الذي أخذ يعاتبه ويلومه . ومنها قوله (١): (الرمل)

سرتُ في ذات مساءٍ شاحبٍ قاتم الأرجاءِ مطموس الظلالِ

مطرقاً أصغي لماضي ذكرياتٍ بعثتها ومضاتٌ من خيالي

إلى أن يقول فيها :

وإذا الماضي وما أودعته من ملاهي ومرازي عمُري

ضاربٌ في صحراءِ الكونِ ماضٍ أتراه ؟ كأن يقفو أثري ؟

* * *

وتلاقينا على غير اشتياقٍ وكذا عشنا على غير وفـاقٍ

وتعارفنا وقد كنا تنـاكر نا قديماً وتواعدنا الفـراقِ

فقد جعل الشاعر كل مقطعٍ مكوناً من بيتين يضمهما رويٌّ واحد ، وقد أتاح له هذا

(١) ديوان / حمزة شحاته / ص (٨٧)

الشكل - بما فيه من حرية - أن يصوغ موضوعه في شكلٍ متماسكٍ ملتحمٍ . فهو يتخير القافية والروي اللذين يروقان له دون أن يكون مجبراً عليهما . لكنه لم يحسن استغلال ذلك الشكل الاستغلال الأمثل ، فتحولت القصيدة إلى الأسلوب المباشر الذي يقترب كثيراً من الكلام العادي ، خاصةً في الأبيات الحوارية :

وانثنى يسألني كيف نسيت ؟ قلتُ : ماذا يذكر العاني الشريدُ ؟

أنا من حاضرٍ أمري في جهادٍ كل ما يذهب فيه لا يعـودُ

* * *

قال : لو كنتَ حزيناً لم تُضِعْ ذكريات الحزن والماضي الشهيدِ

إنما أغرقتُه في حاضرٍ طافحٍ باللهو والحب الجديدِ(١)

ففي حين نجح في تحقيق الوحدة الفنية عبر الشكل الذي أتاح له الحرية في اختيار القوافي ، وعبر أسلوب الحوار ، والقصة - نجده يقصّر في النواحي الفنية الأخرى ، خاصةً التناغم بين الجانبين الموسيقي والعاطفي .

ونجد في قصيدة (شفاء) للفقير اهتماماً مكثفاً بالناحية الإيقاعية ، فيقول في هذه القصيدة (٢): (الرجز)

تركتني في الليل أرعى النجوم وقلت لي سامرُ

ما حيلتي إن كنت تغري الهموم بلوعة الخاطرُ

إن كان لا يرضيك هذا الوجوم يبدو به الشاعرُ

(١) السابق ، ص (٨٨) .

(٢) الأعمال الكاملة / محمد حسن فقي / المجلد الثالث / ص(٦٦)

فإن قلباً أثنخته الكلوم

قد ضاق بالحازر

فاغرب عن الناظر

فلست عندي في الهوى بالملوم

أنا الملوم المرتضي بالشحون

تفتك في قلبي

ما كان أغناني بدمعي الهتون

عن ذلك السكب

قد كاد أن يودي بقلبي الجنون

من شدة الجذب

لا لم أكن في محنتي بالأمون*

فلج بي خطبي

وضاق بي دربي

وسامني الخسف الحبيب الخؤون(١)

حيث يبدو الاحتفال بالجانب الموسيقي في النص واضحاً من خلال التشكيلات النغمية والأداء الراقص . وإذا كان الشاعر قد أظهر مقدرته في المقطعين السابقين وحاول جهده الموازنة بين الموسيقى والرؤى التي يطرحها وفق تناسق جميل - لكنه لم يستطع ذلك في القصيدة كلها ، إذ سرعان ما خرج عن تلك الضوابط الشكلية الكثيرة التي ألزم نفسه بها وشكلت أمامه عائقاً جعله يتمرد عليها في آخر القصيدة . وللشاعر قصيدة أخرى هي قصيدة (تباريح) التي تقترب من قصيدة شحاته السابقة ، من حيث شكلها وتقسيماتها . إلا أن الفقي تميز ببعض الإضافات الجديدة التي أدخلها على قصيدته . وتتكون قصيدة الفقي من مقاطع عدد الأبيات في كل مقطع ثلاثة

* الأمون : هو الأمين .

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

أبياتٍ • ولكل شطر قافية تتكرر داخل المقطع مغايرة لقافية الشطر الثاني ، وقد أضاف الشاعر إلى ذلك إضافة مهمة تمثلت في زيادة تفعيلة مستقلة ، حيث يبدأ بها المقطع وبها ينتهي • فيقول (١): (الرمل)

صدقيني

إنني ما زلتُ قلباً خافقاً
بالهوى حتى توافيني المنون
إنني ما زلتُ نبعاً دافقاً
بالترايم وأشتات اللحون
إنني ما زلتُ نجماً شارقاً
في العلا يطوي غيابات الدجون
صدقيني

وإذا الأمجاد نادت ربها
فهي ما نادت من القوم سوائي
أنا من ضمّد منها قلبها
بعد أن أدمته أيدي الغرباء
فهي تحمي اليوم منهم دربها

(١) الأعمال الكاملة للفي / المجلد الخامس ص (٣٢)

وهو درّب خالصاً للكرمَاءِ

صدّقيني (١)

واستمر الشاعر على هذا النسق إلى نهاية النص . وقد كان لتلك الزيادة التي أضافها الشاعر بين المقاطع قيمة واضحة على الصعيد الموسيقي والمعنوي في النص . فمن حيث الناحية الموسيقية تضيف هذه الكلمة بعداً إيقاعياً في أول المقطع ونهايته إضافة إلى ما يشيعه تنوع القوافي من موسيقى . أما من حيث المعنى فقد شكلت هذه الإضافة رابطاً معنوياً حافظ على تماسك النص .

توظيف القافية في الشكل المقطعي :

من مميزات البناء المقطعي الحرية التي يمنحها الشاعر في اختيار القوافي وتنويعها تبعاً لما تمليه الحالة التي يكون عليها . ولذلك نرى القوافي الطويلة الممتدة ، والقوافي القصيرة ذات الروي الساكن ؛ ثم نرى الروي نفسه يختلف من حيث تكيّفه مع المشاعر التي يريدّها الشاعر ، فنجد الروي يتناغم أحياناً مع الحزن وأحياناً أخرى يتوافق مع المشاعر الفرحة المغتبطة فينبعث معها مترقصاً طرباً . . . وقد وعى شعراؤنا هذه الميزة التي يتيحها البناء المقطعي من حيث تنوع القوافي فيه ، فمضوا يستغلونها على تفاوت بينهم . ومن أقدم القصائد المقطعية التي طالعنا بهذه الميزة قصيدة الشاعر أحمد عبد الغفور عطار ، التي يقول فيها (٢): (الرملة)

ليس في العالم محرومٌ من النعمى سوايَا

وطريق البؤس لا تعرفه إلا خطايا

والسنا أظلم حتى لا تراه مقلتايا

(١) السابق، ص (٣٣)

(٢) ديوان الهوى والشباب / أحمد عبد الغفور عطار / ص (١٧)

وافتقدت النور مذ غابت وضيعتُ حجاًياً

* * *

أه لو تعلم ما بي من شقاءٍ وعذابِ

أه لو تبصر أحلام شبابي في الترابِ

لو رأتنى لبكت قلبي من هول مصابي

يا إلهي رحمةً ترجع لي بعض صوابي

* * *

إلى أن يقول في المقطع ما قبل الأخير :

أين مني قلبك المفعم حبا ووصالا

أين مني روحك المترع طهراً وكمالا

أين مني وجهك المشرق نوراً وجمالا

كل هذا صار في وهمي ذكريّ وعيالاً(١)

* * *

فضلاً عما يحدثه تنوع القوافي من الثراء النغمي فإن كل قافية نجدتها تجسّد بعداً نفسياً لدى الشاعر. فقافية المقطع الأول منتهية بحرف العلة (الياء) ثم إشباع حركة الروي (الفتحة) بالألف ، والقافية (المطلقة) التي تكون بهذا الشكل متناسب وحجم

(١) السابق ، ص(١٩)

ما يصدر عن الشاعر من زفرات وآهات، لا سيما وهو في سياق الحديث عن نفسه عبر ياء المتكلم . بينما نجد القافية في المقطع الثاني وكذلك الثالث تنتهيان بحرفٍ آخر هو حرف الباء المشبوع بنبرته الثقيلة ؛ فإذا ماتحرك بالكسرة بدت تلك النغمة أكثر وضوحاً وتجلياً ، كما انه حرفٌ يتناسب مع معاني الحزن ، وبه تنتهي كثيرٌ من الكلمات التي تترادف مع معنى الحزن ، نحو / العذاب / الاكئاب / اليباب / المصاب وغيرها . . . حتى إذا أراد الشاعر الخروج من دوائر الحزن السالفة في تلك المقاطع فإنه سيروم قافيةً بروي يشعُّ فرحاً وابتهاجاً كابتهاجه قديماً مع محبوبته ؛ لذلك وفق الشاعر في اختيار حرف اللام ليكون الروي الذي تتجسد فيه من خلال القافية مشاعر الفرح والابتهاج ، ولكي يعطي الروي بعداً صوتياً أكثر فإنه يحركه بالفتح ويشبوع الحركة بألف الإطلاق ، كما رأينا ذلك في تلك الكلمات (وصالاً/جمالاً . . .) . ومع أن الشاعر قدحقق التناغم بين القافية والمعنى الذي يريده في المقطع الذي يقول فيه : (مجزوء الرمل)

ياحبيبي لست أنسى مع هذا البعد ودك

لست أنسى يا حبيبي خدك الصافي ووردك^(١)

وذلك للتناسب بين حركة الروي والإيحاء النفسي المترنم المنبعث من نفس الشاعر . - أقول مع ما حققه من تناغم في تلك القافية إلا أنه لايتحقق له ذلك في مقطع آخر استخدم فيه نفس القافية ؛ بسبب التنافر بين الإيحاء الشعوري الحزين في المقطع وبين القافية التي تتلاءم مع الترنم والفرح . ذلك المقطع هو الذي يقول فيه :

كنت لي وحدي كما كانت حياتي لك وحدك

وظننا البين أغفى عند أبوابي وعنـدك

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

فغفونا فإذا الدهر وقد أحكم قيـــــــــــــــــدك

يا إلهي رحمةً يا أيها الدهر رويـــــــــــــــــدك(١)

فلو أن الروي اتخذ أي حركة لكان ذلك أنسب وأبعد عن النغم الراقص المتنافر مع
الشعور الحزين في الأبيات .

ولا يعني ذلك عدم وجود قصائد مقطعية تحقق التجانس بين قوافيها والإيحاءات
النفسية عبر كافة المقاطع في القصيدة . فقد تحقق ذلك في عدة قصائد منها قصيدة
(أصدقاء الماضي) للشاعر عبد الله الفيصل التي يقول فيها (٢): (بجزوء الرمل)

سكن الليل وأغفى	يا نديمي كل صباح
وأنا ما زلت أشكو	من همومي وجراحي
فأنا في الحب يالبيـــــــــــــــــ	لاي مسلوب السلاح
يا حبيبي! وفـــــــــــــــــادي!	هل لذكرى الأمس ماح

فالشكوى التي يصدرها الشاعر تنبعث عن حزنٍ تلبسه فكانت أبياته السابقة بمثابة
زفراتٍ حرّى يطلقها كي تدلنا على مقدار ذلك الحزن الذي يحس به . لذا فهو يختار
روياً يتناسب مع معاني الاحتراق والحرارة والحرقه ، ذلك الروي هو حرف الحاء .
ثم يقول في مقطعٍ آخر :

كلما حاولت يالبيـــــــــــــــــ	لاي نسيان هـــــــــــــــــواك
وليالي السهد والحبيـــــــــــــــــ	رة من ذكرى جفـــــــــــــــــاك

(١) السابق ، ص (١٨)

(٢) وحي الحرمان / عبد الله الفيصل / ص (٦٧)

وظننت القلب من ياً سيَ - يا ليلي - سلاكِ
عاودتني ذكرياتُ قد تقضت من صفاكِ

فحرف الكاف المكسور هنا هو أنسب حرف يتوافق مع حوار الهامس مع محبوبته ،
وكانما يتوغل بهذه القافية في فؤادها . وبعد أن شكها لها في المقطع السابق ألمه
وحرقة هاهو يناغيها عن قرب عبر أداء فيه نبرة التودد الهامس البعيد عن نغم الحزن
الثقيل السابق . ثم يخاطبها في المقطع التالي بعد أن استمالها نحوه قليلا بقوله (١):

هاهو الماضي لقلبي ولعيني قد تجللى
ليتني بل ليت شعري إذا عادَ وهـالاً
أجد الآمال يقظى والمنى أبهى وأحلى ؟
فأنا بالعطف والتحننا ن من غيري أولى

فالروي وهو (اللام المفتوحة) المشبعة بالألف متناسب تماماً مع شعور البهجة ، خاصة
وأن المعاني التي في الأبيات تعزز ذلك إضافة إلى الوزن الشعري المجزوء .
ويواصل الشاعر هذا النسيج المبتدع بين القوافي والعواطف ، لكنه في هذه المرة
يعزف لحناً بالغ الحزن نستشفه من خلال ذلك الروي المثقل بالهم وهو (الذال)
المضمومة إذ ليس هناك ما هو أكثر ثقلاً منها :

أجزاء الوصل مني يا حبيبي منك صدُّ؟ (٢)
وأنا الأحرى بعطفٍ منك ما استجداه سهدُ

(١) السابق ، ص(٦٩)

(٢) السابق ، ص(٧٠)

كَلِمَا حَاوَلْتُ نَسِيَا نَ غَرَامِي ، بَاتَ يِيدُو

فَاذْكَرِيَنِي بِالَّذِي كَا نَ فِقْلِيِي بِكَ يَشُدُو

فالدال المضمومة توحى بإيقاعها الحزين الذي لا يخلو من العتاب لاسيما والأبيات تشي بجو من الملام الهادف إلى استعطاف المحبوب والاستثثار بقلبه أكثر، عن طريق إشاعة جو البؤس الذي يحيل كل سعادة إلى أجوائه ، حتى الشدو يصبح ألصق بالحزن فهو لا يتذكره إلا على سبيل المرارة والأسى على ما مضى . . غير أن الشاعر يعود بنا مرة أخرى إلى أجواء الأنس والطرب عبر قافية وروي جديدين وبأنغام مختلفة :

إِن رَأَيْتَ الْغَصْنَ ، مِنْ شَوْ قِي حَسِبْتَ الْغَصْنَ قَدَّكَ (١)

أَوْ رَأَيْتَ الْوَرْدَ صَبْحاً خَلَّتْ ذَاكَ الْوَرْدَ خَدَّكَ

أَوْ طَلَبْتَ الدَّهْرَ إِسْعَا دِي فَإِنِ السَّعْدَ عِنْدَكَ

لَا يَطِيقُ الْقَلْبَ يَاسَلُ وَآيَ بَعْدَ الْيَوْمِ بَعْدَكَ

فهو يود هنا أن يفجر مشاعره الحقيقية تجاه محبوبته وخاصةً بعد أن تمكن من التواصل معها بل ومن الشكوى لها ، فيريد تجسيد خفقات قلبه الفرحية ، ومشاعره التي تكاد تطير فرحاً وسعادة ؛ ولذلك جاءت قوافيه هنا منسجمة متوافقة مع خفقات قلبه في إيقاعات سريعة متتالية ، مجسدةً حجم الحالة التي يحس بها ومدى السرور الذي بلغه ووصل إليه . "فلم يعد الشكل همَّ الشاعر الأول ، بل أصبحت التجربة والحس الفني هما اللذان يوجهانه إلى ما يختار من أشكال المقطوعة العديدة ونظام قوافيها . واستطاع الشاعر أن يحقق بين أجزاء صورته قدراً من التكامل والتماسك

(١) السابق ، ص (٧١)

يفوق ما حققه في إطار القصيدة القديم، ويشيع في قصيدته ومقطوعاته أنغاماً متعددة تلائم اللحظات النفسية المتعاقبة داخل التجربة الشعورية الواحدة^(١). فيجعل تلك اللحظات آهات حزينة، وأحياناً يجعلها هامة رقيقة، وأحياناً أخرى يجعلها وقفات عتاب، وأخرى رقصات فرح؛ كل هذه المشاعر أصبح يضمها ذلك الشكل الشعري الجديد. الأمر الذي يعتبر بحق إضافة جديدة للقصيدة من حيث تطوير الشكل دون خروج كلي عن نهج القصيدة المألوف.

ولعمق الموضوع في نفس الشاعر وصدق مشاعره تجاهه آثاراً تظهر واضحة على الشكل. ويمكن تلمس صدق الشاعر وإخلاصه للموضوع عبر تلك الآثار. فهو لا يكتفي بذلك التوافق البسيط بين القافية وإحساسه النفسي، بل يتجاوز ذلك إلى تطورات فنية أخرى. وشاعر مثل الحجي لا يحتاج تعمق الحزن في نفسه إلى برهان، فهو ملتحم بالحزن ولا يدعيه؛ ولذلك أصبحت مفرداته تجسداً حياً لما يكابده حتى غدا إيقاع تلك المفردات ينبض بالبؤس والشقاء: (المتقارب)

طغت موجة الحزن في خاطري	فأغرقت الفرحة الطافحة
طوى الدهر أيامي الباسمات	ووافى بأيامي الكالحة
بلوت ملوحة هذي الحياة	ولم تك من قبل بالمالحة
فلست أعيش ببعض الرجاء	ولا صفقتي في الهوى رابحة ^(٢)

فعند تأمل قوافي المقطع السابق (الطافحة / المالحة / الكالحة / رابحة) نجدها مفردات تدل في الأصل على الزيادة، ولو تأملنا في ماهية تلك الزيادة لوجدناها

(١) الاتجاه الوجداني / د/ عبد القادر القط . ص(٣٢٢)

(٢) عذاب السنين / حمد الحجي / قصيدة (ألم وهوى) ص (٢٦)

زيادة سلبية غير مرغوب فيها باستثناء الزيادة في الرابحة ، وهي في السياق زيادة سلبية أيضاً . وإذا انتقلنا إلى المقطع الثاني من القصيدة الذي يقول فيه (١) : (المتقارب)

نشرت شرع المنى في الضحى	يغازلني أمل مخصب
وظفت به في رحاب الحياة	لعل أمانيّ تعشوشب
أغالب بحري ولكنّه	إذا ما علا موجه يغلب
فيا زورقي قد طواني المساء	ولم يبد لي شاطئ طيب

فإذا ما استثنينا القافية الأخيرة (طيب) نجد أن مفردات (مخصب/تعشوشب/ يغلب) تشترك في دلالتها على معنى الزيادة ، ولكنها الزيادة الإيجابية المتمثلة في الاعشوشاب والخصوبة والغلبة ، أما القافية الأخيرة فقد وردت في سياق الدلالة على الكثرة وهي ترادف الزيادة ، فالشاعر لا ينفى شاطئاً واحداً بل مجموعة من الشواطئ ؛ لأن شاطئ نكرة والنكرة تفيد العموم . وفي المقطع الذي يلي ذلك المقطع يقول (٢) :

أيا نجمة الصبح هذا الجوى	يكبّلني في الدجى قيـدُهُ
ومالي سوى الزفرات الحرار	على أملٍ هدّني بعـدُهُ
أريقي ائتلافك يا نجمتي	على مدنفٍ شفّه وجـدُهُ
ولوحي يبشر الصباح الجديد	لمضنيّ ينادمه سهـدُهُ

فالقيد والبعد والوجد والسهد فضلا عن إفادتها معنى العذاب والألم تشترك في دلالتها

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

(٢) السابق ، الصفحة ذاتها .

على معنى الأفق المسدود الذي يحد من الحرية . وفي المقطع الأخير نجد قوله (١):

سلكت إلى الفجر كل الدروبُ أمزق ستر الدجى بالنواح
وكفنتُ جرح الأسى في الغروبُ لأدفنه في ضياء الصبـاح
فما أبتُ إلا بما قد يؤوبُ به تائه في الصحارى الفساح
تغلّف روعي صنوف الكروبُ وينزو بقلبي شهيد الجراح

فالنواح والجراح يجمعهما الحزن ، أما الصباح والفساح فيجمعهما التوسع والانتشار .
وحيثما نعيد التأمل في قوافي المقاطع السابقة جميعها نجدتها جميعاً تدل على جملة
من المعاني التي تعبر عن البؤس في صدر الشاعر . كما نلاحظ أيضاً ذلك التوافق بين
الكلمات - وخاصة القوافي - ووقعها الموسيقي الذي يعزز من دلالتها ؛ فقد كرر
الشاعر الروي (الحاء) في مقطعين لما لهذا الحرف من ارتباط وثيق بالكثير من المعاني
الدلة على الاحتراق والجراح وما إليها . . . وأخيراً ندرك ما قام به الشاعر من المواءمة
والتقابل بين قوافي كل مقطع على حدة في معاني دقيقة خفية ؛ بحيث لا تخرج في
معانيها عن المعنى الكلي الجامع لها . ما عدا المقطع الأخير الذي كان تشكيل معاني
القوافي فيه مزدوجاً ؛ بحيث كان التقابل بين كل قافيتين على حدة . . . وذلك التقسيم
الهندسي الذي خضعت له القافية في هذه القصيدة لم يكن مقصوداً أو متكلفاً في حد
ذاته ليكون على تلك الشاكلة ، بل إن ذلك جاء من قبل الشاعر بشكل عفوي ليـدل
على تمكنه من هذا الشكل الشعري وعلى صدقه في عواطفه وتمثله للموضوع تمثلاً
صادقاً . الأمر الذي انعكس بشكل إيجابي على تشكيله الفني للقافية عبر ذلك التقسيم
الرائع المبتدع ، الذي كشف عن القدرات الفنية المخبوءة .

(١) السابق ، ص (٢٧)

وهناك قصائد مقطعية أخرى تقترب كثيراً من الموشح ولكنها لا تلتزم بقيوده وضوابطه وحاولت الجمع بين مميزات الشكلين المقطعي والموشح دون أن ترتعن لأحدهما كلياً . بحيث استفادت هذه القصائد من حرية الشكل وتنوع القوافي فجاءت تحمل تشكيلات عاطفية و موسيقية منسجمة متناغمة . من تلك القصائد قصيدة الشاعر حمزة شحاته (ضلال في هدى) التي يقول فيها(١): (مجزوء الرمل)

أنت يا باعثة الماضي بروحي وجناني
عن ثناياك الوضيئات بدا نور الأماني
وبلحظيك النبيلين أرى سحر الجنان
فاغمريني من حمياك بآلاف المعاني

إنما الشعر معانيك وقلبي الشاعر

وأنا الروح ، أو الوكر ، وأنت الطائر

أنت عنوان الصبا والحسن في أبهى مثال
وهدى قلبي وأفكاري وصيتي وخيالي
ومنى نفسي وآمالي ، وأحلامي الغوالي
وصدى حبي الذي ضاع ، وأيامي الخوالي

فابعثي الماضي بعينيك عن اللحظ الطروب

التقي في ظلّه الطائر بالروض الرطيب

(١) ديوان حمزة شحاته / ص (١٣٥)

إذ يتضح أن الشاعر لم يلتزم بقافية معينة في الأَشْطَار التي كانت بمثابة الأَقْفَال في الموشح بل ترك تلك الأَشْطَار تخضع لحرية تامة من حيث اختياره للروي المناسب في كل منها ، وإن كان ملتزماً بنفس العدد المعين من الأَشْطَار في كل مقطع . وكذلك صنع الشاعر طاهر زمخشري في قصيدته (عودة) (١) حيث سار على نفس النمط متمتعاً بالحرية ذاتها فخرجت قصيدته متناغمة ذات معانٍ جميلة وموسيقى عذبة متجانسة مع ما أودعه بها من عواطف .

وبهذا يتبين أثر الشكل المقطعي على الناحيتين المعنوية والموسيقية في القصيدة . فهذا الشكل يعطي الشاعر قدراً أكبر من الحرية في اختيار القوافي تبعاً لما يمليه سياق كل مقطع ، وتبعاً للتنوع الذي يكون عليه العاطفة دون أن يكون مجبراً على التزام روي بعينه في كل أبيات القصيدة ، ودون أن يكون ملزماً بتكرار روي محدد كما في الموشح . بل إن الأمر متروك له كيما يفيد أكثر من هذه الخاصية شريطة أن تكون الموازنة قائمة بين الجانبين المعنوي والموسيقى ، دون إثار جانبٍ على حساب الجانب الآخر ، وقد رأينا في بعض النماذج السابقة أن الميل لأحد الجانبين أدى إلى عدم التوظيف الجيد لإمكانات هذا الشكل .

(١) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان الثالث / ص (٢١٨)

البناء الفني والموسيقي في القصيدة الحديثة

مرّ بنا آنفاً كيف دفعت الرغبة الملحّة في اكتمال الوحدة الفنية الكثيرين من شعرائنا المعاصرين إلى التجديد في شكل القصيدة ، فاستلهم بعضهم التراث ممثلاً في الموشحات ، في حين " اتجه بعضهم للشعر الغربي يقلد ما عُرف فيه من قوافٍ مزدوجة أو متعاقبة ، وأدى الأمر ببعضهم إلى كتابة الشعر المرسل الذي يهمل القوافي إهمالاً تاماً " (١) . وإلى هذا الحد نلاحظ أن الشعراء ما يزالون يتمسكون بالشكل العمودي المعتمد على وحدة الشطر كبنية أساسية في موسيقاه . ولكن ذلك لم يدم طويلاً إذ " سرعان ما قام شعراء الوجدان الاجتماعي محاولين تحطيم فكرة البيت والشطر تحطيماً تاماً - فالقصيدة عندهم لا تتألف من أبيات وشطور تتحدد في عدد التفاعيل ، ونظامها وإنما تتألف من شطور تزيد تفاعيلها وتنقص ، فقد تكون اثنتين أو ثلاثاً أو أربعاً وقد تكون تفعيلةً واحدة حسب المعنى الذي يريد الشاعر أن يصوغه . فالمعنى في رأيهم - هو الذي ينبغي أن يتحكم في تفاعيل البيت وعددها لا العروض فتطول وتقصر بحسبه لبحسب أوزان الخليل " (٢) . وقد اشتهر هذا الشكل الأخير بـ (الشعر التفعيلي) . وهو يختلف عما عُرف بـ (الشعر المثنوي) من حيث عدم التزام الأخير بالوزن ، كما يختلف عن الشعر الحر الغربي - الذي لا يلتزم شكلاً محدداً ينتظم عليه (٣) - بأن له تفعيلةً واحدة ينتظم عليها ، كما كان ذلك في شكله الأخير الذي استقر عليه عند الشاعرة نازك الملائكة ومن جاء من بعدها .

(١) فصول في الشعر ونقده / د/ شوقي ضيف / دار المعارف بمصر (بلا تاريخ) ص (٢٩٨)

(٢) السابق . ص (٢٩٩)

(٣) حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث / س . موريه / ترجمة / سعد مصلوح / ط (١) ١٣٨٩ هـ عالم الكتب - القاهرة ، ص (٥٩)

والحقيقة أن المحاولات التي بدأها الشعراء إلى أن استقرَّ بهم الأمر على الشكل الأخير للشعر الحر - كثيرةٌ جداً . وخاصةً تلك التي حاولت تقليد الشعر الغربي المرسل . وعلى الرغم من كثرة تلك المحاولات " إلا أنه ليس ثمة شاعر عربي في النصف الأول من القرن العشرين استطاع أن يكتب بالشعر المرسل تلك القصيدة أو المسرحية - الناجحة - . . . بل قاد الفشل في اكتشاف التكنيكات السليمة للشعر العربي المرسل كثيراً من الشعراء إلى أن يوقفوا محاولاتهم فيه . " (١)

كما حاول عدد من الشعراء تلمس الشعر التفعيلي عبر مزج عدَّة بحور شعريَّة ذات (تفعيلات) مختلفة . في الوقت الذي ظهرت فيه محاولات متفرقة كذلك التي أشارت إليها الشاعرة نازك الملائكة في مقدمة طبعتها الخامسة لكتابتها قضايا الشعر المعاصر ؛ ومن ضمن أصحاب تلك المحاولات علي أحمد باكثير و محمد فريد أبو حديد و محمود حسن إسماعيل و عرار شاعر الأردن و لويس عوض وغيرهم (٢) ك محمد حسن عواد* . . . غير أن أولئك الشعراء كانت تنقصهم الجرأة والجدية في طرح محاولاتهم ، ومن ثم الإصرار عليها ومتابعتها . " ويُعدُّ الشاعر أحمد زكي أبو شادي من أكثر الشعراء جرأةً في تجربة الأشكال الشعرية وعلى يديه كانت أول محاولة جادة لكتابة الشعر الحر الذي يقوم على إيقاع شعري لا نثري . " (٣) إلا أن التكنيكات التي كان يعتمد عليها الشاعر اختلفت عما اعتمدت عليها الشاعرة نازك الملائكة فيما بعد؛

(١) السابق . ص (٥٤)

(٢) قضايا الشعر المعاصر / نازك الملائكة / ط (٨) ١٩٩٢ م ، دار العلم للملايين - بيروت ، ص (١٤)

* كتب العواد هذا النمط الشعري قبل عام (١٩٢٤) وذلك في ديوانه (أماس وأطلس) الذي ضم شعر صباه وشبابه إلى أن وصل سنه العشرين . ومعلوم أنه وُلد عام (١٩٠٢) الأمر الذي يعني كتابته للشعر الحر قبل أن تنشر نازك قصيدتها الكوليرا عام (١٩٤٧) . وقصائده الحرة في ذلك الديوان هي : (نحوالنور - ترنيمة - بلاد العزم) ومن قصيدته (نحوالنور) قوله :

هتف القلمُ / ودعى بني العرب الكرام إلى الصعودُ / ذهبت سدى صرخات قلبك يا يراغ !!

فشحا الأممُ / غير أنهم رقودُ / عشنا سدى / طول المدى . . . ج ١ / ص ٥٠ وينظر

أيضاً (الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد) د/ إبراهيم الفوزان ، ج ٣ ، ص (١١٤٢)

(٣) حركات التجديد / س . موريه / ترجمة سعد مصلوح ص (٧٣) بتصرف

فهي لم تقم بمزج عدة تفعيلات من عدة بحور مختلفة وإنما كانت تعتمد على تفعيلة معينة من بحر شعري واحد . ولذلك فإن البداية الحقيقية للشعر التفعيلي - فيما ترى - هي تلك التي كانت على يديها . تقول الشاعرة نازك الملائكة عن ذلك : " كانت بداية حركة الشعر الحر سنة ١٩٤٧ في العراق ومن العراق ، بل من بغداد نفسها زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله وكادت بسبب تطرف الذين استجابوا لها ، تجرف أساليب شعرنا العربي الأخرى جميعاً وكانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة (الكوليرا) " (١)

أما الجديد الذي أضافه هذا الشكل الشعري إلى القيم الفنية - حسب ما يراه س . موريه - فيتمثل في تسليط الانتباه على عالم الباطن بدلاً من التركيز على العالم الخارجي ، والتجارب الروحية الحية والقدرة على استخدام الصور والاستعارات ، والثقافة الواسعة والاستخدام السليم للتكنيكات الملائمة ، والقدرة على تطعيم العربية بها" (٢) . وفي تصوري أن الشعر العربي في عصوره الماضية قد حقق الكثير من تلك القدرات لاسيما الشعر الذي يستبطن الذات وتهوييماتها وسبحاتها الروحية .

وعن أهم ما يميز الشعر التفعيلي في مرحلته الأخيرة يضيف موريه : " أن الشعر في المرحلة الحاضرة لا يحتفظ بالإيقاع الواضح للوزن العربي - رغم عدم الانتظام في طول الأبيات وموسيقى القافية - فحسب، ولكنه يستخدم إيقاع الأفكار الذي يقوم على التوازي والترديد ليتحقق الانسجام والوحدة وللتعويض عن فقدان الانتظام في طول الأبيات وأنماط التقفية . وكذلك فإنه يستخدم التدفق في الأبيات والمعجم الشعري البسيط ، والأسلوب المتأثر بأسلوب الصحافة والإذاعة ، والكلام اليومي

(١) قضايا الشعر المعاصر / نازك الملائكة / ص (٣٥)

(٢) حركات التجديد / س . موريه / ترجمة سعد مصلوح ص (١٣٩)

الذي يتسم بالبساطة ، كما يتميز بتجسيد الطبيعة والأشياء ، واستخدام المعادل الموضوعي Objective Correlation ، والرمز والأسطورة والصور المأخوذة من الحياة اليومية، واستخدام الحوار الداخلي، لكي ينقل الشاعر أحاسيسه وظروف تجربته الشعرية وحالته الفكرية ، كل أولئك منح هذا الشكل الجديد خصائصه المميزة " (١) وفي رأي أن في ذلك القول إشارة غير مباشرة إلى خلو الشكل العمودي من مثل تلك الإمكانيات والحقيقة التي يجب التنبيه إليها دائماً أن الشكل لا يضمن وحده الإبداع ؛ لأنه جوهرٌ يتحقق عبر أي شكل . وكما سنرى بعد قليل أن هناك شعراء طرقتوا الشعر التفعيلي دون أن يحققوا أيّاً من تلك التكنيكات التي أشار إليها موريه ، ولم يكن لهم من فضلٍ سوى طرق هذا الميدان الجديد عليهم . وفي المقابل مرّ بنا عدد كبير من القصائد العمودية التي استطاع قائلوها تحقيق القدرات الابتداعية الراقية عبرها ، دون أن يعيقهم الوزن أو القافية عن ذلك . بل استطاعوا تطويعهما تبعاً لما كانوا يريدون .

نشأة القصيدة الحديثة في الأدب السعودي الحديث :

وحيثما نتتبع نشوء حركة الشعر التفعيلي في أدبنا السعودي نجد أن أول من أثار هذه القضية في الحجاز وطبقها في شعره هو الشاعر محمد حسن عواد في الثلاثينيات من القرن العشرين في ديوانه آماس وأطلاس . . . وقد أثيرت قضية الشعر الحر على صفحات جريدة (البلاد السعودية) عام ١٩٥٧م ثم عن الشعر المنثور على صفحات جريدة (حراء) وقد نُشرت آراء الأدباء السعوديين في أكثر من عشر حلقات عام ١٣٧٧هـ (٢) وقد تراوحت الآراء ما بين مؤيد ومعارض وأصبح لهذا اللون الشعري خصوم وأنصار . إلا أن كثيرين وقفوا ضد ما يسمى بـ(الشعر المنثور) الذي لا يلتزم بالوزن ، وقد دافع عنه العواد ونظر له طويلاً وكتب منه عدداً غير قليل من القصائد (٣) .

(١) حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث / س . موريه / ترجمة / سعد مصلوح ص (١٤١)

(٢) الأدب الحجازي الحديث / د/ ابراهيم الفوزان / الجزء الثالث / ص (٩٣٨)

(٣) انظر ديوان العواد / الجزء الثاني / ديوان (رؤى أبولون) ص (٣٠٣) وما بعدها .

وبعد مرور ما يقارب أكثر من عشر سنوات من تلك المعارك الأدبية بدأت تظهر إلى الوجود أعمال شعرية متكاملة نُظمت من الشعر التفعيلي . حيث أصدر الشاعر أحمد قنديل ديوان (نار)* وتبعه بعد ذلك بستين الشاعر طاهر زمخشري بديوانه (حبيبتي على القمر) . * إضافةً لدواوين شعرية زاوجت بين الأشكال الشعرية المعروفة مضموماً إليها النمط الشعري الحديد الحر ؛ كديوان العواد وحمزة شحاته والقرشي والبواردي والقصيبي وناصر بوحيمد وغادة الصحراء ومحمد العامر الرميح وصالح الأحمد العثيمين وحمد الحجوي وعبدالله بن ادريس . . . بينما بقي قلة من الشعراء الذين أصروا على موقفهم الرافض لهذا النمط الجديد . كان في مقدمتهم الشاعر حسين سرحان ومحمد علي السنوسي . . . وبذلك أصبح الشعر التفعيلي ظاهرةً واضحة المعالم في الشعر السعودي المعاصر بولوج معظم الأسماء المعروفة في الساحة الأدبية السعودية إليه .

الحالة الفنية للمحاولات الأولى في الشعر التفعيلي :

على الرغم من تلك الكثرة الهائلة في المنتج الشعري من هذا اللون الشعري ، وفي عدد الأسماء التي امتطت ركبته فإن بعض الشعراء استطاعوا التكيف مع معطياته الفنية الجديدة فيما أخفق بعضهم ؛ وخاصة أولئك الذين ألفوا آليات القصيدة العمودية التي ظلوا ردها طويلاً من الزمن لا يعرفون غيرها، فبقيت ملامحها تطاردهم دون أن يشعروا بذلك . ومن أولئك الشاعرة غادة الصحراء التي تقول في قصيدتها (نعيم):

حباً يحطم من حياتك (١)

لا ، لن أكون ولا الأسى في ذكرياتك . . .

كلا ولا نغم السواد بأغنياتك . . .

* ديوان (نار) للقنديل / طبع عام ١٣٨٧هـ عن مؤسسة قنديل للطباعة والنشر حدة - بيروت .

* ديوان (حبيبتي على القمر) للزمخشري / طبع عام ١٣٨٩هـ عن مكتبة حدة

(١) شميم العرار / غادة الصحراء ص (٤٧)

حبي ولو جرحته يبقى الضياء على الرياح . . .
يبقى الجناح . . .

ويطير بي وأعيش أجمل ما بذاتك!
حبي العظيم لسوف تبقى جاهلاً حبي العظيم
وَلَوْ أَنَّهُ نَسَمْتُ عَلَيْكَ سَمَاوَهُ انْتَفَضَ الرَّمِيمُ . . .
حبي كأغنية البلابل ، كالعبير ، وكالنسيم ،
أبهى عُلىّ مما يمد على الكواكب أو يهيم
لو أنت فيه زهرة أو هبة حرى الشميم
لجرت إليك البيد والتفت النعيم إلى النعيم! (١)

فالجمل في القصيدة السابقة ذات طولٍ متساوٍ تقريباً ، وكلها خضعت للتقفية من قبل الشاعرة . وهذه السمات هي من سمات القصيدة العمودية . بمعنى أن الشاعرة لم تحسن توظيف إمكانات النمط الشعري الجديد ؛ لأنها لازالت تحت وطأة الشكل الذي اعتادت النظم عليه . حيث تبدو الفروق ضئيلةً بين الدفقات الشعورية . الأمر الذي لا يمكن القارئ من استقرار حالتها نظراً لتساوي تلك الدفقات . إضافة إلى عدم توقعها في توزيع القوافي حسب مقتضيات الموقف الشعوري المصاحب ، بل استسلمت لتداعي القوافي بنفس الروي وعلى نفس الوتيرة الموسيقية . ويقع القرشي - مع أنه ممن تمكنوا من إجادة هذا اللون الجديد - في المأزق ذاته

(١) شميم العرار / غادة الصحراء ص (٤٧)

في قصيدته (رسائل قصيرة) التي يقول في أحد مقاطعها(١) :

أيتك لأخاف اليأسَ

لا أستنبئ الشيطانَ

أيتك فوق أجنحةٍ

من الآلام والحرمانِ

وكم قد لجَّ في شفتي

سؤالٌ مفلقٌ حيرانُ

متى موعدنا الآتي ؟

أنا أستقل الوعدا

دعيه دعيه للغد لا

أرى في يومنا سعدا

فلا كوبٌ بأيدينا

ولا زهر الربى يشدو بنادينا

فلو أعدنا كتابة هذا المقطع بالشكل التناظري لما عدُّ من الشعر التفعيلي ولأصبح المقطع عمودياً على هذه الشاكلة :

أيتك لا أخاف اليأسَ سَ لا أستنبئ الشيطانَ

(١) ديوان القرشي / المجلد الثاني / ديوان (بحيرة العطش) ص (٤٥٩)

أتيتك فوق أجنحة
من الآلام و الحرمان
وكم قد لُجَّ في شفتي
سؤالٌ مفلقٌ حيرانٌ (١)

... وهكذا إلى نهاية المقطع . وعلى الرغم مما في القصيدة من ومضات إبداعية على مستوى الصور فإن الشاعر لم يستطع الموازنة بين حالته النفسية وما يجسدها من جمل شعرية كان ينبغي فيها التفاوت طولاً وقصراً حسب تدافعها واستبطانها لأعماقه ؛ حتى لا تكون مجرد قوالب وهياكل جاهزة مفروضة مسبقاً على الشاعر .
ونجد القصبي الذي تميز بإجادة هذا اللون الشعري وإتقانه أكثر من غيره لا تخلو محاولاته الأولى من تلك السمات الفنية ، حيث يقول في قصيدته (ليلة الملتقى) (٢) :

تمرُّ الليالي ولا نلتقي
وينضب نبع الصبا الرقيقِ
وأحيا وحيداً
أناجي كآبة قلبي الشقي .

ويقول في مقطعٍ آخر منها :

وهذا المساءُ
أحنُّ إليك وريح الشقاءِ
تضحُّ وتعصف بالمنحنى
تثير العويل . . تثير الضنى

(١) السابق ، ص (٤٦٠)

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة / غازي القصبي / ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) ص (٢٠)

وقلبي الوحيد

يعاني صقيع ليالي الشتاء

ويحلم بالدفء عند اللقاء

تُرى كيف تمضين هذا المساء؟

إليَّ ! حرامٌ يموت الظَّماءُ

وللنبيع خلف الرمال نداءُ

إليَّ ! حرامٌ يموت الهوى

وما زال غصّاً نديَّ الرُّواءِ . (١)

فالقصيدة السابقة لا تختلف عن القصيدة المقطعية إلا بزيادة بعض التفعيلات التي كانت تفصل بين الجمل المتساوية في أطوالها ، ولو ألغينا هذه الجمل وهي قوله : (وأحيا وحيداً) و(هذا المساء) و (قلبي الوحيد) ، ثم أعدنا ترتيب القصيدة لكانت قصيدة عمودية مقطعية ذات أشطرٍ متساوية .

ومعنى ذلك أن القصائد السابقة وقصائد أخرى مماثلة لها خالية من جماليات الشكل الجديد ، إضافة لانسلاخها عن الشكل العمودي الذي كانت ترتحن له مقوماتها الحالية ؛ وهي بذلك لم تحقق الانتماء الفني الكامل الذي يجعل منها قصيدة فنية تفعيلية أو عمودية ، الأمر الذي جعلها تبدو شكلاً متذبذباً معلقاً .

والمعروف أن قصيدة التفعيلة الحرة تحتوي على تشكيل موسيقي له أثره القوي

(١) السابق ، ص (٢١)

في تقديم الصورة الصادقة والمؤثرة لوجدانات الشعراء ؛ ولذلك فإنهم حاولوا الخروج من الإطار الشعري القديم للقصيدة إلى شكلٍ جديدٍ تكون فيه الصورة الموسيقية للقصيدة خاضعة خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر . (١) وهذه هي أولى الجماليات التي تتضمنها قصيدة التفعيلة ، وتكاد هذه الميزة تكون شبه معدومة في القصائد السابقة . ومثل هذه الميزة في تصوري تستدعي دربةً ومراناً لا يتأتيان إلا عبر محاولات دؤوبة مكرورة من قبل الشاعر، ريثما يجيد التعامل مع الآليات الجديدة لهذا النمط الفني المخالف لما قد تشكَّلت عليه قدراته الفنية السابقة . ذلك أن التشكيل الموسيقي في القصيدة العمودية جاهزٌ مسبقاً ، وما على الشاعر إلا إجادة صبِّ المشاعر المتناسبة مع الوزن والمتناغمة مع القوافي . بينما نجده في القصيدة الجديدة هو الذي يصنع القالب الموسيقي بنفسه ، إذ إن القالب هنا لا يعد ناجزاً من قبل . ولهذا أستطيع القول : إن إخفاق كثير من الشعراء في هذا اللون الشعري مرده إلى ذلك الاختلاف في التشكيل الموسيقي .

فالشاعر القنديل لم يكن موفقاً في مجموعته الشعرية (نار) التي كتبها في لحظات زمنية متقاربة ؛ لأنه لم يمارس كتابة هذا النمط عبر تجربةٍ زمنيةٍ ممتدةٍ طويلة ، ويتبعه في ذلك الحكم الزمخشري . في حين نجد أن القرشي والقصيبي ينجحان في ذلك الشكل الشعري الجديد ، واستطاعا التواءم مع معطياته الفنية الجديدة على الرغم من إخفاق بداياتهما فيه ؛ وذلك لأن تجربتهما الفنية مع ذلك الشكل استمرت طويلاً وعلى فترات زمنية متباعدة .

(١) التفسير النفسي للأدب / د/ عز الدين اسماعيل / ط(٤) ، مكتبة غريب - القاهرة ، ص (٥٣)

السمات الفنية للشعر التفعيلي في مرحلة النضج الفني :

١. التشكيل الموسيقي في قصيدة التفعيلة :

إذا كانت المحاولات الأولى التفعيلية لم تستطع التآلف كثيراً مع الخصائص الفنية لهذا الشكل لكونها قريبة العهد بالشكل العمودي متأثرةً بخصائصه - فإن محاولات عديدة استطاعت التآلف مع هذا الشكل الشعري الجديد وإجاداته ، ومن ثم إيجاد معمارٍ موسيقي متناغم مع خصائصه الفنية والموسيقية .

ومن القصائد الشعرية التي استطاعت أن توظف إمكانات الشعر التفعيلي الموسيقية قصيدة (مهاجران إلى القمر) (١) للشاعر حسن عبدالله القرشي التي يقول فيها :

و حين أفلع النهارُ

و عدتِ يا صديقتي كدرّة المحارُ

و حين أورق السهرُ

و رنحتُ أقدامنا نداوة المطرُ

حسبتُ أنا طائران هاربان من قساوة البشرُ

مهاجران للقمرُ

ليلتها ما كان أجمل القمرُ

ما كان أعذب الهديل في السحرُ .

فأول ما يبدو هنا هو التفاوت بين الأسطر* الشعرية من حيث الطول فبعضها يصل إلى خمس تفعيلات بينما يتكون بعضها من تفعيلتين فقط . وإذا نظرنا إلى السطرين السابقين وهما قوله :

(١) ديوان القرشي / المجلد الثاني ديوان (فلسطين وكبرياء الجرح) ص (٦٨٩)

* السطر الشعري هنا مقابل الشطر في البيت الشعري ، وقد يكون السطر تفعيلة واحدة وقد يزيد فيصل إلى تسع تفعيلات .

حسبت أنا طائران هاربان من قساوة البشرُ

مهاجران للقمرُ

نجد أن شعور الشاعر المتدفق في السطر الأول يصعب تجزئته إلى أقل من ذلك الشكل الذي أخرجه عليه الشاعر ، بينما نجد السطر الثاني ينتهي دلالة وشعوراً بالكلمتين نفسيهما . وبذلك يفضل الشاعر تحقيق الموسيقى الداخلية النفسية على الموسيقى الشكلية ؛ ولو أن الشاعر حاول المساواة بين السطرين في الطول بغية توحيد الوقع الموسيقي الظاهري بينهما لما كان لهما ذلك التأثير القوي . ولكن الشاعر يجزئ مشاعره في الوقت الذي يراه ملائماً لحالته النفسية ، كما في قوله :

و حين أقلع النهارُ

نسيت يا صديقتي . . . أني نسيت الانتظارُ

وعاد جرحي في انهمارُ

يسأل عنك . . . نجمة مهزومة الضياءُ

أضلها الفضاءُ

كما أضلُّ روعي في المساء الانتظارُ . (١)

كما يغير من وقع القافية والروي تبعاً لتغير الحالة التي كان عليها . حينما يرى بخبرته ملائمة ذلك لتغير وقع تدفق مشاعره ، فحينما يكون في موقف الحزن تطول القوافي لتناسب مع طول الزفرات والتأوهات مثل قوله : (النهار / الانتظار / انهمار . .) ، وحين يكون الشعور فرحاً وغبطةً تتراقص القوافي وتقصّر مثل قوله : (القمرُ / المطرُ / السحرُ . .) . وبهذا يتضح حسن استغلال الشاعر للحرية الموسيقية الممنوحة له عبر هذا الشكل الجديد ، الأمر الذي جعله يفيد كثيراً من خلال تطويعها وتلوينها حسب مشاعره وأحاسيسه الداخلية . وعلى صعيد الناحية الفنية يستغل الشاعر أيضاً

(١) السابق ، ص (٦٩٠)

إمكانية أخرى هي الإثارة والتشويق وشد القارئ إلى آخر لحظة، عن طريق تعليق إتمام المعنى ريثما يفرغ الكثير من المشاعر . وذلك مثل قوله : (وحين ألق النهار) حيث ظل الكلام معلقاً إلى أن يقول في النهاية : (حسبت أنا . . .) ، ومثل هذه الخاصية تعد عيباً في الشكل العمودي الذي يلتزم فيه الشاعر بإتمام المعنى ولو بشكل جزئي .

٣. التكرار وتوزيع الجمل الشعرية :

ومن قصائد الشعر التفعيلي التي وظفت تلك الخاصية قصيدة (لا تسألني) للقصيبي التي يقول فيها (١) :

بلا موعداً

رأيتك . . ضعتُ مع المشهدِ

* * *

بلا موعداً

تلفتُ . . أبصرتني في الطريقِ

وطالعتِ في خطويَ المجهدِ

ظلال الغريبِ . . وخوف الغريقِ

وأبصرتِ في جفنيَ المسهدِ

ظلال حنينٍ خفيٍّ عميقٍ

فأومض ثغركِ عن بسمتينِ

وفي لمحتينِ

طواني الضباب فلم أهدِ

(١) المجموعة الشعرية الكاملة / غازي القصيبي / ديوان (قطرات من ظمأ) ص (١٦٢)

إلى مقصدي

رأيتك . . . ضعت مع المشهلي (١)

ويبدو تحكم الحالة الشعورية الداخلية للشاعر في القصيدة واضحة ، فلهول المفاجأة التي ألجمته لم يجد ما يقوله في المقطع الأول غير تلك الكلمات البسيطة في شكلها ، الكثيفة في إيحاءها ومدلولها، فقد اختزل فيها كل مشاعره وكثفها . وحينما ينتقل إلى المقطع الثاني نجده يذكر تلك التفاصيل والجزئيات الجميلة التي لم يستطع ذكرها في المقطع الأول نظراً لحالته الشعورية . فما أن هدأت نفسه حتى بدأ في رسم لوحة أخرى هادئة الألوان . كما استطاع الشاعر أن يحقق تناغماً موسيقياً آخر في مقطعيه عبر تنوع القوافي ، إذ لم يشعرنا بأنه مقيد بقوافٍ محددة ، وإنما ترك ذلك الأمر لتناغم السطر مع نفسيته ولما يمليه السطر من إيقاع مناسب له . ويضاف إلى ذلك خاصية مهمة استغلها الشاعر استغلالاً أمثل ، فكان لها أثر واضح من حيث التاحتين المعنوية والموسيقية . هذه الخاصية هي (التكرار) ؛ وذلك لأن الشعر التفعيلي يتيح للشاعر التكرار بحرية تامة حسب ما يقتضيه الموضوع ، وسأفصل الحديث حول هذه الظاهرة في الفصل التالي . وحين نتأمل المواضع التي استخدم فيها الشاعر التكرار نجد وعياً وذكاءً في تحديد مواضع التكرار بالقصيدة ، حيث جاء في نهاية المقطعين الأول والثاني . فبالإضافة إلى ما يؤدي إليه من وقع موسيقي نجد أن وقع النفسى والمعنوي كان بشكلٍ أعمق ؛ الأمر الذي جعل للتكرار في الموقعين السابقين أثراً سحرياً مدهشاً .

(١) السابق ص (١٦٢)

٣. النزعة الدرامية:

ومن الجماليات التي تضيفها قصيدة الشعر التفعيلي إلى الأداء الشعري اشتمالها على حركة الصراع أو ما يسمى بـ (النزعة الدرامية) (١) ومن أجود القصائد التي تجلت فيها هذه الخاصية بوضوح قصيدة الفقي (قهقهة الشياطين) (٢) ومنها قوله :

ورنتُ إليه

واستغرقت في مقلتيه

فرأت فتوناً . . .

ورأت جنوناً . . .

ورأت حناناً لا يُنال . . ولا ينيلُ

فتشبتُ بعيونه

وتعلقت بفتونه وجنونه

هي غادةٌ ظمأى . .

وفي ينبوعها هذا . . النмирُ . .

ولا يضيرُ . .

أن ترتوي من عذبه . . أن تستميلُ . .

* * *

ورنا إليها باحتفالٍ . .

(١) الشعر العربي المعاصر ، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية / د/ عز الدين إسماعيل/ ط(٥) ١٩٨٨ م / دار العودة - بيروت ص(٢٧٨)

(٢) الأعمال الكاملة للفقي / المجلد الخامس / ص (٦٠٦)

فلقد رأى نور الهلال . .

يشعُّ من عيني غزالُ

لكنه استأنى . . وفكر في المصير . .

لا لن يكون هو الأسيرُ

ولن يكون هو الغديرُ

تروي به الظمُّ اللهيفُ

وتستديرُ

إلى غديرٍ غيره أحلى مذاقاً . .

وتروح ساخرةً . . ويحترق احتراقاً . .

حواء ترجو الكأسَ حاليةً دهاقاً . .

* * *

فأشاح فانطلقت إليه تقول . . كلا . .

إني أريدك أن تظلي . . وأنت تبخلُ أن تظلا . .

فتسرَّب الشك المميت إليه .

فرنا إليها ثمَّ قطَّب حاجبيةً . . . (١)

فقد استطاع الفقي في هذه القصيدة أن يوظف مرونة هذا الشكل وأن يحمله إichاءات

(١) السابق ص(٦٠٧)

(درامية) لاتعتمد على الحوار الصريح المتمثل في ألفاظ القول وما إليها ؛ بل إن حوارها هنا كان حواراً صامتاً بين بطلين لا ينبسان بينت شفة . حيث ترنو الحبيبة إليه ، فيتوغل في تصويرها دون أن يقف عند حدود الوصف الظاهري لشكلها وحركاتها ، بل إنه يقوم باستبطان شخصيتها نافذاً إلى ما كان يعتمل في فكرها ، وما يجوس في صدرها من مشاعر وأحاسيس في تلك اللحظة ؛ حيث رغبات المرأة العاشقة النهمة . وإلى هنا يكون الشاعر قد صور جانباً من الصراع ، وهاهو ينتقل في المقطع الثاني ليصور الشق الآخر من الأحداث ، عبر تجسيد مشاعر الرجل الذي يقابل تلك المرأة في ذلك الموقف . وفيما تنساق المرأة في مثل هذه المواقف وراء عاطفتها يتعامل الرجل حينها من خلال صوت العقل والتفكير : (لكنه استأنى وفكر في المصير) .

وبعد أن ينهي الشاعر الجانب الثاني من الحوار الصامت في القصيدة ينتقل إلى المقطع الثالث وتصوير أبعادٍ فنيةٍ (دراميةٍ) أخرى . وقد استطاع الفقي أن يستفيد من هذه الخاصية لإثراء قصيدته بالمشاعر والمواقف الحية المتشابكة . ومما يحسب له تلك المقدرة الرائعة على صنع تلك (الدراما) دون لجوء إلى أسلوب الحوار المباشر ؛ حيث كان حواراً بين الأعين والقلوب والعقول . كما يلاحظ على الشاعر إدراكه لخاصية تلقي هذا النمط الشعري عبر القراءة ، فقام باستخدام الفراغات التي تدل على الكلام المحذوف ، وكذلك وضع بدايات الجمل بطريقة كتابتها كانت ذات إخراج متفاوت؛ للدلالة على تفاوتها شعورياً. وهذه الميزة الأخيرة تدلنا على وعي الشاعر باختلاف هذا النمط الشعري من حيث التلقي الذي يكون في أحسن أوضاعه عبر القراءة . ويدل على أن نتاج الفقي الضخم من الشعر العمودي لم يعقه عن تمثيل خواص الشعر التفعيلي بشكل جيد. كما يبرهن في الوقت نفسه على قدرات شعرائنا الابتداعية ، وعلى عراقة مواهبهم .

٤. استخدام الرمز وتوظيفه في الشعر التفعيلي :

مع أن الرمز لا يعد من المبتكرات الخاصة بالشعر التفعيلي بل هو ظاهرة فنية لها جذورها القديمة لكننا نلاحظ حضوره الواضح في كثير من نماذج الشعر التفعيلي " والرمزية لا تستخدم الشعر للتعبير عن معانٍ واضحة أو مشاعر محدودة ، بل تكفي بالإيجاء النفسي والتصوير العام عن طريق الرمز ، وهي في مسلكها هذا تتمرد على الكلاسيكية التي تؤمن بالعقل ووضوحه" (١) .

ومن أكثر شعرائنا استخداماً للرمز في قصائدهم الشاعران محمد حسن عواد وحمزة شحاتة . فقد وظف العواد الرمز في عدد من قصائده منها : قصيدة (سليمى) التي رمز بها للوطن (٢) ، وقصيدة (نسرين وأفستين) التي رمز بها إلى الخير والشر والصراع الأبدي بينهما ، والنسرين ورد أبيض عطري الرائحة . . . والأفستين نبت ذو ورقٍ مر الطعم (٣) . أما حمزة شحاتة فقد شارك العواد في إخفاء هجائهما المقذع لبعضهما تحت أسماء رمزية ، كقصيدته التي أسماها (إلى أبولون) ، وهو يقصد بذلك العواد . ولم تقتصر الرمزية كمذهبٍ أدبي على الناحية اللغوية . . . بل امتدت إلى المشكلات الإنسانية والأخلاقية العامة تعالجها بواسطة الخيال وتصورات . . . ولذلك كثيراً ما يلجأ الرميون في علاج مثل هذه الموضوعات إلى الأساطير القديمة (٤) . وذلك هو ما صنعه الشاعر حمزة شحاتة في قصيدته (أبيس) ف" أبيس عجلٌ ذو مواصفات معينة جعله المصريون القدماء رمزاً للقوة الحيوانية وهو في هذه القصيدة رمزٌ لحاكم معين" (٥) .

(١) الأدب ومذاهبه / د/ محمد مندور ص (١٢١)

(٢) العواد في عالم الأدب / طلال الرماوي/ دار العالم العربي - القاهرة (بلا تاريخ) ص (١٥٥)

(٣) السابق . ص (١٥٦) (٤) الأدب ومذاهبه / د/ محمد مندور ص (١٣٥)

(٥) ديوان حمزة شحاتة ص (١٨٦)

ومن قصائد شحاته التي يتجلى فيها الرمز واضحاً قصيدة (التاريخ . . بلغة الأساطير) ،
ويتحدث في هذه القصيدة عن قصة قبر مع مجموعة من القبور الأخرى المجاورة له .
ويتخذ من القبر رمزاً للأنموذج الإنساني الحي المفكر، بينما يتخذ من مجموعة القبور
رمزاً مضاداً يتمثل فيه الناس الخاملون في الحياة الذين تلذُّ لهم حياة الدُّعة والكسل .
حيث يقول في تلك القصيدة (١):

(١)

قبرٌ . . وقبورٌ . .

قبرٌ يتحرك . . يتكلم . .

ويقول : أنا . .

مصنع ديدانٍ . . لا تُحصى . . عليا

قبرٌ يتألم . . أحيانا !

ألم الأحياء . . الدنيا

فيه الإحساس

بغير شعور .

* * *

(٢)

وقبورٌ . . ساكنةٌ . . صامتةٌ

(١) ديوان حمزة شحاته ص (٢١٤)

في ظلّمتها .. منسية ..
لم يسقط في عيدٍ
من أعياد الطوفان ، عليها
خيطةً من نورٍ ..
نور الذكرى
نثراً .. أو شعراً
هي ماضٍ مخضّلٌ
بدم الإيمان .. المنهلّ
على جنبات البركان الخامد
لم تلق حواليه الديدان
مجال بقاءً .. (١)

و يستمر الشاعر في مقطعه الطويل متداعياً بعد ذلك حول ذلك الماضي فهو يسبح في
ألغاز الإلهام - وفي هذا إشارة واضحة من الشاعر إلى قصدية الرمز - ذلك الماضي
الخالد الذي لا يخضع للطوفان الذي يمثل الجانب الشرير في الحياة وما يتعلق به من
معاني الخنوع والخضوع والذل له . وخلع ثياب الحداد وتناسي الحزن خوفاً منه ،
والرقص على أنغام القيثارة المزيفة . حيث يقول الشاعر عن ذلك :

ماضٍ خالداً ..

(١) السابق ، ص (٢١٤)

في صورٍ داميةٍ

لم يخضع فيها للكبر العملاق

جبيناً للطوفان

لم يخلع أثواب حداد الدار

لي لعب بالقيثار .

ثم يرى الشاعر ذلك الماضي متمثلاً في كل شيءٍ أمامه حسياً كان أو معنوياً :

في أعيادٍ .. قتلت أعياد البركان .. المظمور

تلك الصور الوضوءة

الصور .. الآيات .. التاريخ ..

إلى أن يقول :

في كل بيوت الحي

ظلالاً .. صوراً .. أخرى

أكثر مما قدّر . (١)

وفي المقطع الثالث يعود الشاعر للحديث عن ذلك القبر (الأسطورة) عاكساً للمفاهيم السائدة ؛ حينما يجعل من ذلك القبر - موضع الموت - منبعاً للحياة ، ويجعل الأحياء هم الموتى . إذ ماهي فائدتهم وهم دون أقدامٍ يسرون عليها ، ولم يعد لهم من البصر

(١) السابق . ص (٢١٦)

سوى أحداقٍ أعمها الدمع فلم تعد تبصر شيئاً :

(٣)

القبر .. الطفل .. المترعرع

في ظل المارد !

القبر المصنع !

يقذف بالديدان

ألوفاً .. لا تُحصى

يقذف .. يتتج .. لا يخشى الموتى

أما الأحياء .. فلا أقدام لهم

إلا أحداق عيونٍ

كانت تبصر .. أعمها الدمع (١)

وأمام هذا الإصرار من القبر على بعث الحياة في وجوه الميتين يصور الشاعر القبر في صورة المارد الذي سيكون له رأيٌ حيال أمارات الحزن والخيبة والخنوع وضدّ شارات الحداد وأساطير الخوف والجراح والقبور الساكنة الخانعة :

وبدا للمارد رأيٌ

في الصور .. الشارات ..

(١) السابق ص (٢١٧)

إلى أن يقول :

فدعا أطفال القبر .. المصنع !

وانتصب .. خطيباً .. قائد حرب

صال .. وجال .. فأسمع

ضدّ الشارات السودّ

والصور المنحوتة من صخر جبال الصبر

ضدّ الأسطورة ..

ضدّ جراح السدّ

ضدّ قبور ساكنة .. في ظلّمتها منسيه

حول البركان الخامد (١)

وبعد تلك الخطبة المهيبة ماذا كانت النتيجة ؟

وانطلقت أول ذكرى

أحجاراً .. وتراباً

وسيوفاً خشبية ..

وخيولاً .. من لعب الأطفال

ولغو صغار .. وسباباً

مرحى .. يا أول ذكرى ..

(١) السابق ص (٢١٨)

من قبرٍ حيٍّ . . يتحرك . . يتكلم

ويقول : أنا لقبورٍ ساكنة . . صامتة

لم يسقط من قبل عليها خيطٌ من نور . .

من نور الذكري

نثراً . . أو شعراً (١)

وبهذا يسدل الشاعر الستار على هذه القصيدة الرمزية التي وُفق في رمزيته بها . . إذ لم يكتب فيها بالرمز العام (القبر الحي و القبور الميتة) ، بل اتخذ من هذين الأنموذجين معادلاً موضوعياً تتجسد الحياة بأسرها عبره . فجعل القبر الحي يعادل الجانب الخيّر في الحياة ، وجعل القبور الميتة مع الطوفان تمثل جانب الشر في الحياة . ثم أخذ ينمي الرمز من خلال مقاطع القصيدة كلها ؛ فيرمز للخير بعدة أشياء منها : خيط النور / دم الإيمان / الصور الدامية / أثواب الحداد / الصور الوضاعة . . وغيرها . بينما رمز لجانب الشر بعدة أشياء أيضاً منها : اللعب بالقيثار / الرقص فوق المسرح للجبروت / أحياء بلا أقدام / عيون أعماها الدمع . . . وغيرها . كما أن من مميزات الرمز في هذه القصيدة خاصية البناء المتصاعد وصولاً إلى النهاية الثائرة التي كان يخطط من أجلها الشاعر ؛ فكانت كل مجموعة من الرموز تتضافر في حقلها ، ومن ثم تشكل مع الجانب الآخر الرمز الكلي الذي ينهض بالأداء في القصيدة . وكأنما يريد القول أخيراً : إذا كان الأحياء مجموعة من القبور الميتة فإنه يكفي قبرٌ واحد حي كي يخرج منه أطفال الحجارة بسيوفهم الخشبية وخيولهم الإسفنجية .

(١) السابق ص (٢١٩)

مظاهر الخروج على موسيقى الشعر العمودي وقيمتها الفنية :

أولاً : التوزيع الموسيقي :

يعتبر التوزيع الموسيقي من أهم المظاهر التي تتجلى من خلالها مقدرة الشاعر على تطويع الشكل الشعري الجديد لإبراز ما يود قوله بقيمٍ تعبيرية جمالية جديدة . هذه القيم تعتمد في شكل توزيعها على نظامٍ موسيقي مغاير لما كانت تعتمد عليه القصيدة العمودية . وذلك لأن الدافع الحقيقي وراء هذا الاختلاف هو جعل التشكيل الموسيقي في الشعر التفعيلي " خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر ، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة تتراخى فيها الانغام وتفترق، محدثةً نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة" (١) وقد رأينا في قصيدتي (مهاجران للقمر) (٢)، و(لاتسألي) (٣) كيف أن الأسطر الشعرية كانت تطول وتقصّر تبعاً للحالة الشعورية فبعض الأسطر يكون على تفعيلتين أو أقل، وبعضها يتجاوز ذلك بكثير تجاوباً مع الدفقات الشعورية . وفي ذلك يبدو الاختلاف جلياً بين الشكلين الموسيقيين القديم والحديث ؛ ففي الشكل العمودي يكون التشكيل جاهزاً مسبقاً وعلى الشاعر أن يتكيف معه تبعاً لمشاعره . أما في الشكل التفعيلي فليس أمام الشاعر نمطٌ موسيقي جاهز، بل عليه أن يوجد ذلك النمط ويؤلفه بما يتناسب مع مشاعره .

ثانياً : تنوع القوافي :

لم يبلغ الشعر التفعيلي القوافي ولكنه خرج على نظامها المعهود في الشعر العمودي

(١) الشعر العربي المعاصر ، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية د/ عز الدين إسماعيل / ص(٦٥)

(٢) انظر ص(٢٦٢) من هذا البحث .

(٣) انظر ص(٢٦٤) من هذا البحث .

فغير في طرق استخدامها واستدعائها حيث أصبحت القافية " مستدعاةً من السياقين المعنوي والنفسي ولا تعد قبل نظم الأبيات ولا تفرض فرضاً كما هو الحال في الشعر القديم " (١) . وبذلك لم تعد القافية منتظمة على الوتيرة التي ألفها القارئ في الشعر العمودي ؛ فقد يمر المقطع الشعري التفعيلي دون أن تتكرر فيه القافية سوى مرة أو مرتين . ومن أمثلة ذلك قصيدة شحاته (التاريخ بلغة الأساطير) (٢) التي نجده يحتتم السطر الأول فيها بالقافية (قبور) أما بقية الأسطر من المقطع ذاته فكانت قوافيها متنوعة، ثم يعود في السطر الأخير إلى القافية الأولى من خلال كلمة (شعور) . وفي هذا الخروج عن النهج المتتالي للقوافي ما يدل على أن الشاعر يفيد من خاصية التنوع من حيث الاحتفاظ بالأثر الإيقاعي للقافية ومن حيث الإفادة من خروجه عن إيقاعها المعهود بالإتيان بها حيثما يريد حسب مقتضيات السياق . ومن الأمثلة الأخرى على ذلك قصيدة الفقي (قهقهة الشياطين) (٣) التي تقترب كثيراً من القصيدة السابقة في نظام قافيتها .

بينما نجد في الجانب المقابل قصائد تفعيلية أفادت من تنوع القوافي بطريقة أخرى تتمثل في حضورها المكثف وتكرارها داخل النص ولكن التكرار هنا مغاير لتكرارها في الشعر العمودي . فنجد في قصيدتي (سفر) للقصيبي (٤) و(رسائل) للقرشي (٥) على سبيل المثال أن القافية تتكرر بين كل سطرين أو ثلاثة أسطر متوالية ، ثم تتخذ في الأسطر التالية شكلاً آخر إلى نهاية القصيدة ؛ وحضور القافية المكثف من جهة والتنوع من جهة أخرى كان له أثره الفني الواضح في النص . وبذلك نرى أن كلا الجانبين قد أفاد من الخروج على النظام المتبع في القافية بتنوع كان له مردوده الإيجابي على النص .

ثالثاً : التجديد في صور البحور والأشكال الموسيقية القديمة :

كنت قد تحدثتُ عن زيادة الشعراء على بعض الأوزان الشعرية المعروفة، (٥) وتلك إحدى محاولات الشعراء الابتداعيين في التجديد في صور البحور والأشكال الموسيقية القديمة ،

(١) عضوية الموسيقى في النص الشعري / د/ عبد الفتاح صالح نافع / ط١ / ١٤٠٥ هـ / مكتبة المنار / الأردن ص (٩٩)

الإحالات التالية من نفس هذا البحث ، (٢) ص (٢٧٠) (٣) ص (٢٢٦) (٤) ص (٣٥٨) (٥) ص (٣٥٤)

أما المحاولات الأخرى فقد تمثلت في التجديد في بناء الموشحات كما صنع الزمخشري في قصيدته (ترنيمه) التي تعرضت لها سابقاً (١) فقد التزم داخل القفل الواحد بثلاث قواف تتفق الأولى والثانية منهما في الروي ، وتتفق الثالثة مع الأقفال الأخرى . والمحاولة الأخرى تتمثل في الممازجة بين الموشح والمسمط في قصيدة القنديل السابقة (٢) ، وكذلك اختلاف عدد التفعيلات بين الأقفال والأغصان داخل الدور الواحد في قصيدة (ظلامه) لعبدالله الفيصل . وقد شهد الشكل المقطوعي محاولات تجديدية بدوره خرجت عن النظم المعروفة التي كان يرمز لها ب(أ ب أ ب) أو (ج د ج د) وذلك حينما وجدنا الكثير من المقطوعات تلغي القافية من الشطر الأول إما عن قصد أو بسبب التدوير مفضلة الالتزام بروي واحد في نهاية البيت ، بل قد وجدنا بعضهم يضيف تفعيلة مستقلة عن تفعيلات الشطر قبل بداية كل شطر كما في قصيدة الفقي (تباريح) التي سبقت (٣) .

ومن المحاولات التي جددت في صور البحور الشعرية عما كان مألوفاً نظم عدد من الشعراء على صور غير مشهورة من بعض البحور الشعرية فالحجي نظم قصيدته (ألم وحرمان) (٤) من مشطور المتدارك وهي صورة غير مشهورة في التراث الشعري ، وكذلك تنظم الشاعر عادة الصحراء قصيدتها (غربة) (٥) على صورة جديدة من بحر المقتضب ، وكذلك الشاعر ابن إدريس في قصيدته (سارق الأحلام) (٦) التي جاءت على مشطور البسيط . وتلك أبرز مظاهر الخروج على موسيقى القصيدة العمودية وما كان لها من قيم فنية ، هذا بالإضافة إلى بعض المظاهر التي لها علاقة بالناحية الشكلية كطريقة كتابة الشعر التفعيلي إذ من الممكن الإفادة منها من حيث مراعاة مواطن الوقوف ، واختلاف بدايات الجمل تبعاً لاختلافاتها الشعورية وعلاقاتها وتفرعها من بعض ، واستغلال الفراغات وعلامات الترقيم على نطاقٍ أوسع .

(٢) انظر في هذا البحث ص (٢٢٩)

(٤) انظر في هذا البحث ص (٤٣)

(٦) انظر في هذا البحث ص (٢٢٧)

(١) انظر في هذا البحث ص (٢٢٦)

(٣) انظر في هذا البحث ص (٢٣٩)

(٥) انظر في هذا البحث ص (٢١٦)

الفصل الثاني
المعجم الشجري

أولاً : العوامل المؤثرة في تشكيل المعجم الشعري عند شعرائنا الابتداعيين :

منذ أن بدأ الشعراء في صياغة تجاربهم الشعرية واللغة هي المظهر الأول الذي يلمسه المتلقي من تجاربهم . ومنذ عصر الجاحظ والخلاف مشتبكاً ما بين مؤيد للغة وناصر للمعنى عليها . غير أن القضية التي تهمننا أكثر هي مدى مشروعية هذا المصطلح الجديد (اللغة الشعرية) ؛ وهل هناك لغةٌ للشعر غير التي يتخاطب بها الناس ؟ " فيقال إن الشعر لغة لا العكس واللغة الشعرية من هذا الوجه تختلف عن غيرها من حيث أن كلماتها ترقى إلى المستوى (الاسطريقي) الذي لا يبلغه سواها ؛ ومن ثم تتميز الدلالة الشعرية عن الدلالة التي تقتصر فيها اللغة على الإشارة إلى الأشياء" (١)

وكما تتأثر اللغة بعوامل التداخل الحضاري بين الشعوب ، وتتأثر أيضاً بعوامل الزمان والمكان فإن المعجم الشعري من عناصر الشعر التي تتأثر بالتطور الحضاري وإن لم يتخذ صورة تغيير حاسم من مرحلة إلى أخرى . وذلك ما حدث - مثلاً - مع شعراء مرحلة الإحياء فبرغم تقليدهم الغالب إلا أنه قد تسرّبت إلى لغة شعرهم آثارٌ من روح العصر الحديث وبانت في ألفاظهم وبناء عباراتهم وأساليبهم (٢) . وقريب من ذلك ما حدث مع شعرائنا الابتداعيين الذين أثرت على لغتهم الشعرية مؤثرات عدة أدت إلى تلبّسه بعدة ظواهر .

من تلك العوامل العاملان النفسي والوجداني اللذان يؤديان إلى سيطرة المفردات ذات الإحياء النفسية والتأثيرات العاطفية على معجم الشاعر تبعاً لما تمليه عليه حالته فحالة الألم التي يعيشها القرشي - على سبيل المثال - جعلته ينساق وراء

(١) الشعر واللغة د/ لطفى عبد البديع/ دار المريخ - الرياض ١٤١٠ هـ ، ص (١٠)

(٢) الاتجاه الوجداني د/ عبد القادر القط (٣٥٠)

مفردات أخرى من نفس سياق الألم كالعقوق / وعدم استشعار الوجود / والفراغ
العدم / الجفاف / ضحية . . فكل هذه المفردات يوردها الشاعر في مقطع شعري
واحد هو قوله (١):

إنني نهلت من عصارة الألم

نهلت ، حتى عقني الندم

ثملت حتى لم أعد

استشعر الوجود

ولفني في ركبه الفراغ والعدم

وجف في قيثارتي

اللحن والنشيد

فلا تقولوا : أين أنت ؟

إنني شهيد

لا تسألوا ضحية الألم !

ولتنفس العامل نجد الزمخشري يرى الحياة بمنظارٍ قاتم شديد السواد تبدو فيه واضحة
المفردات الدالة على بؤسه وشقاه ؛ تلك المفردات التي تنم عن واقعه النفسي . فيقول:

ملء كفي من الأماني وعودُ وبنفسي من الشجون رعودُ

(١) ديوان القرشي المجلد الثاني / ديوان (النغم الأزرق) ص (٣٦١) قصيدة (ألم)

وبجفني من السهاد قروح
وعلى خاطري هواجس صرعى
وأنا طائرٌ أريد انطلاقاً
السهبوب الفساح في مسرح الآ
والأماني العذاب في صفحة الند
والليالي تحت خطوي وتقتا

وبرجلي من الحياة قيودُ
أوقفتها على حياتي النكدُ
فإذا بي من الشجون قعيدُ
مال قفرٌ على مداه سدودُ
فس مرارٌ وحوضها مورودُ
دُ زمامي حداؤها التبديدُ (١)

فمفردات (السهاد / القروح / القيود / الهواجس / صرعى / النكد / التحطم /
القفر) . . . وغيرها إفرازٌ ولا شك للحالة النفسية التي يعيشها الشاعر .

أما حمد الحجي فهو أكثر الشعراء الابتداعيين الذين يتجلى أثر هذا العامل في شعرهم؛
وديوانه الشعري يعجُّ بالكثير من الأمثلة الدالة على ذلك . يقول في قصيدته (ديواني) (٢):

راجعت ديواني فلم ألق في
قرأته فارتعت من بؤس من
من قائل الشعر ومن ذا الذي
هذا أنا قد هدَّ جسمي الأسى
ماذا تبقى لي سوى غايية
يا نفس إن كان ربيعي ضنى

أوراقه إلا أغاني حزيبون
سطره بين الأسى والأنيسون
أيامه نوحٌ ودمعٌ سخيون؟
والقلب باك من عذاب السنين
تضيء أيامي بنار الحنينون؟
فمن خريف العمر ما تأملينون؟

(١) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان الثاني / قصيدة (زفرات) ص (١٢١)

(٢) ديوان عذاب السنين / حمد الحجي ص (١٠)

يامقلتي إن لم تري في الضحى
يا أذني لا اللحن يشجني ولا
يا قدمي أدماك عشب الفلا
لا غرو إن جفَّ معين الصببا
شيئا فماذا في الدجى تبصرين؟
همس الهوى يشجني فهل تطربين؟
فهل على الشوك إذن تخطرين؟
وفاتني في العيش طيبٌ ولين

وإذا كانت الحالة النفسية لدى الشاعر قد أثرت على تشكيل مفرداته فإن الحالة العاطفية وما يصحبها من أحاسيس ومشاعر لها أيضاً نفس التأثير من حيث جعلها الشاعر حريصاً على انتقاء مفردات بعينها لها خواصها الموسيقية والإيحائية التي تجسّد ما يحس به من مشاعر صادقة . وهو الأمر الذي يجعله يطمئن إلى حسن وقعها وتأثيرها في المتلقي إذا ما اكتملت لها المقومات الفنية الأخرى . والقصائد التي تتجسد فيها الحالة السابقة كثيرةٌ جداً ؛ لكنها لدى الشاعر طاهر زمخشري واضحةٌ ووفيرة ، مما جعل لغته رقيقة شفاقة تجد فيها المفردات والتراكيب السحرية الحاملة . حيث يقول في إحدى القصائد (١) :

الهوى طاب لي بدنيا الأمانى
خفقاتي تُدْفُ بالغنوة الحلـ
وتجوب الآماد بالأمـل الرا
وربيعي صباه عاد كما كـ
عبقريّ الإهاب ضاحي الأساريـ
كيف لا يسكب الفؤاد الأغاني
وة ناغت بها ابتسام الزمان
قص يسري برجعها وجداني
ان زكيّ الأزهار والأفنان
ر رقيق الأحاسيس عذب البيان

(١) المجموعة الخضراء / طاهر زمخشري / ديوان (عبير الذكريات) قصيدة (معزفي ألحاني) ص (٨٤٠)

ينفث السحر بالحديث المصْفَى ويغني بطرفه الوسْنَان

ونجد المفردة لدى الزمخشري تتجه صوب أفقها السحري مستندةً على عاطفةٍ وجدانيةٍ مشبوبة جعلت المفردات والتراكيب ترتدي وشاحاً رقيقاً عذباً . ولنستمع إليه في هذا المقطع من قصيدته (همسة) (١):

ومحيّك صورةٌ في عيوني	نخلة الشعر لم تزل في يميني
وى ، ويختال فتنةً في الدجون	ويموج العبير في كفيّ النشـ
تلهي أطرافه بالسكون	وبأنفاسه تمدُّ رواقاً
وى فتندى خوفاً بالحنين	وأنا في مداه أصدح بالنجـ
وتراجيعها تثير شجوني	فإذا ضحكةً ترنُّ بسمعي
رى ويلهو به الندى في الغصون	ويروح الصدى مع النسمة الحيـ

والذي جعل المفردة الشعرية ترتدي هذا الزيّ الجميل هو أن الشعراء الابتداعيين أخذوا يتكثرون على المقومات الوجدانية في الشعر وفي مقدمتها اللفظة الموحية ذات الظلال الشعرية المشبعة بنبض الوجدان ؛ على عكس شعراء المراحل السابقة الذين تأخرت عندهم هذه المقومات فلم يُعنوا بها إلا فيما ندر .

ولم تكن هذه الميزة وهي عذوبة المفردة الشعرية ميزةً خاصة بالزمخشري وحده ، بل إنها أصبحت عاملاً مشتركاً اجتمع أغلب شعرائنا الابتداعيين حوله . حيث تقوّل الشاعرة غادة الصحراء من ذلك في قصيدتها (عينك) :

(١) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان الخامس / ص (٥٩٦)

فيهما اليمُّ والسحاب وهذا الـ
والأصيل الفتان، مذ طاب في الضو
يا حبيبي عينك أجمل هذا الـ
فيهما أنجمٌ نُثرن كما تُتـ
قافلات من الربيع من الزهر يُباعـ
ممتهى والزوارق الذاهباتُ
ءِ رحيلٌ وطابت الأمسيات
كون . . أبهى ما غنت الذكريات !
ثر في الكون أجنحُ مقمرات
مدن والصباح حياة (١)

وتقول في قصيدةٍ أخرى لها بعنوان (قولي له رفيقتي) (٢):

قولي له : هناك كان اللقاء
يداي ما أن مسنا كفه
ونفذت عيناه ثوباً روى
ووشوات حلوة كالهديل
حتى تمشت رعدةً في الأصيل
أني له وأن قلبي عليـ

وإذا كان العاملان السابقان النفسي والعاطفي قد أثرا في معجم الشعراء الابتداعيين بشكلٍ إيجابي فإن ثمة عوامل أخرى قد أثرت بدورها في ذلك المعجم ؛ كعامل القراءة والاطلاع . فالقراءة عنصرٌ مهم للمبدع ورافدٌ لا غنى له عنه . إلا أنه أحيانا قد يعلق بذاكرته مفردات وتراكيب بعينها غير مناسبة لتجربته التي تميز بها ، فيسقطها تلقائيا على ما يكتبه دون قصدٍ منه ؛ فتكون هذه المفردات غريبةً على سياقاته المألوفة، وذلك مثل قول الفقي (٣):

فليس لهن حسنٌ مستبدٌ
كحسنك . . فاتكُ كشباةٍ عضبِ

(١) شميم العرار / غادة الصحراء / ص (١٣٧)

(٢) السابق / ص (٧٣)

(٣) الأعمال الكاملة للفقي / المجلد الخامس / قصيدة (جبروت الحسن) ص (٣٩)

فقله : (شباة عصب) من الجزل الغريب عن السياق المؤلف عن الشاعر . وكذا قوله
في قصيدة أخرى (١) :

تشعل النار في دمي فتنة في الربـارب
وقوله منها :

أنت هيمان بالربـي وبخضر السباسب

فالربارب والسباسب مفردتان جزلتان لا تتناسبان مع سياق المفردة الوجدانية الرقيقة
المعروفة عن الشاعر .

وإذا كان الفقي قد اكتسب تلك المفردات الجزلة من جراء قراءته للتراث فإن قراءة
الشعر الحديث قد تكسب الشاعر بعض المفردات التي يكون فيها النشاز واضحا ،
ولكنه على شكل يختلف عن الشكل السابق . فنجد الشاعر يوظف أحيانا مفردات
مثل (الكريسميس) و الجليد والأنهار و(الشحارير) . . . وغيرها من المفردات التي لا
تتواءم مع البيئة التي نشأ فيها الشاعر ، سواء أكان ذلك من حيث الطبيعة المناخية
والجغرافية أم من حيث القيم والعادات الاجتماعية . فيقول القرشي (٢) :

زاهيات الألوان في ثوبك السا حر تصبي كالزهر في (نيسان)
ويقول أيضاً (٣) :

وسلي ليلة (الكريسميس) هل أم ضيتها غير غارق في دخاني
ويقول في قصيدة أخرى :

(١) السابق ص (٥١)

(٢) ديوان القرشي / المجلد الثاني / ديوان (سوزان) قصيدة (أعذب الأسماء) ص (١٩)

(٣) السابق . ص (٣٥)

وخلِّي (النهر) يركض شبه مذعورٍ

فلا شدو (الشحارير)

ولا سحر التصاوير

يعيد لنا جنى العمر (١)

بل إن هناك شعراء تأثر معجمهم الشعري بما قرأوه بشكلٍ كبير حتى أصبح شعرهم صدى لقراءاتهم وهو الأمر الذي أثر على استقلال شخصياتهم الأدبية ، ومن ثم بروز سماتهم الفنية . وخير من يمثل هذه الفئة الشاعر حسين سرحان الذي استهواه الشعر العربي القديم ، فكان مرآة له في عصرنا الحديث . يقول سرحان (٢) :

عشنا إلى أن رأينا (أم فرّاج)	فاسلم بجلدك ما المأسور كالناجي
يا ويحها لو تراءت قبل عاشرة	أو خمس عشرة في دلٍّ وإبهاج
إذن لكان لها مني هوى أنف	يُسقي بعبرة دامي الجفن نشّاج
لكن أصبت نجاءً غير منتظـرٍ	فلا تريدنّ بعد اليوم إخراجي
وثبتُ وثبة كُذريّ على قُللٍ	من الجبال طوالٍ ، فوق أثباج
وقد تركتُ كليل العزم مطرّحاً	مصفّداً في ظلام الحرقه الداخي . .
يثن من حبه مستشعراً قلقاً	مشتتاً بين تسهادٍ ، وإزعاج
يا خافق القلب برحاً لا عجا وجوى	أقصيرُ، فلست إلى حبٍّ بمحتاج . .

(١) السابق / ديوان (بحيرة العطش) قصيدة (بحيرة العطش) ص (٤٦١)

(٢) ديوان أجنحة بلا ريش / حسين سرحان / ط(٢) ١٣٩٧هـ / نادي الطائف الأدبي / قصيدة (ذكريات هوى) ص (٤٨)

والمتتبع لشعر سرحان سيجد أن من الصعوبة قراءة شعره دون الرجوع للمعاجم . ففي قصيدة (الغيداء وواديها) (١) نجد هذه المفردات ، المحل / تفويف / ارتكس . وفي قصيدة (ماذا ترى العينان) (٢) نجد من المفردات الجزلة قوله : الكفل والشنب ، وفي قصيدته (ذوات الصنوف) (٣) نجد قوله : الرشوف / الرصوف / تمارها / عيمان / المسهوب . . . وغيرها من المفردات في القصائد الأخرى التي تؤكد مذهبته إليه سابقاً .

كما أثرت القراءة بشكلٍ كبير على شعرية العواد حينما غلبت عنصر العقل على الفن لديه . ويلاحظ القارئ لشعره أنه يركز على صيغٍ بعينها تتمثل في المصادر والمشتقات لتجردها عن الارتباط بزمن محدد الأمر الذي يصبغ تلك الصيغ بصفتي الديمومة والشمول . وذلك عكس الأفعال التي ترتبط بزمن معين لا تتجاوزها أو تتخطاه . وقد أوقع هذا التركيز شعر العواد في دائرة الجفاف والبعد عن العذوبة في المفردات . في حين لانجد ذلك عند الشعراء الآخرين الذين تتساوى لديهم الكفة أو تتقارب ما بين استخدامهم للأفعال من جهة والمصادر ومشتقاتها من جهة أخرى . * بل إن بعضهم تميل عنده كفة الأفعال لما تساهم به من إضفاء الحيوية والتنوع على المشاهد الشعرية ، ومن ثم دفع الرتابة والجمود عن التراكيب الشعرية . وليس غريباً أن نجد البيت الشعري لدى العواد يخلو أحيانا من الأفعال ؛ بل إنك لتجد المقطع الكامل لا تظفر فيه بأي فعل . وذلك نحو قوله :

يا هدى ، يا ظلال ، يا سحر ، يا فتنة ، يا وحي ، يا سنا ، يا سناء

(١) السابق . ص (٨٢)

(٢) السابق . ص (٨٨)

(٣) السابق . ص (٩٨)

* ولكي أتتبت من صحة ذلك الحكم الذي ذكرته آنفا عن تراكيب العواد قمت بإحصاء الأفعال في مقابل المصادر ومشتقاتها لديه من خلال أربع قصائد مختلفة ؛ وقمت بالعملية ذاتها مع شاعرين آخرين تبين لي بعد ذلك تقلص الفارق

يا رجاء المحب ، يا حلم الشاعر ، يا همسة المنى ، يا هــــــــــــــــاء
يا عذاب الضمير، يا قلق الخاطر ، يا دعوة الهوى ، يا ســــــــــــــــاء
يا لحون العواد ، يا نمط الفنان ، يا حيرة الفتى المنطــــــــــــــــيق

يا تجلي الإله يوم القرار . . . (١)

وبهذا تتبين العوامل المختلفة التي أثرت في معجم شعرائنا الابتداعيين . هذا بالإضافة إلى العامل المهم الذي سأعرض له فيما بعد ، والمتمثل في أثر تطور مفهومهم للتجربة الشعرية الأمر الذي اتضح من خلال تعاملهم الجديد مع المفردة اللغوية قديمة كانت أو جديدة تبعا لتطور ذلك الفهم لديهم .

= لديهما عن العواد الذي كان الفارق عنده كبيرا جدا .

(١) ديوان العواد / الجزء الأول / ديوان (نحو كيان جديد) ص (٥٧)

ثانياً : مناحي تطور المعجم الشعري عند الشعراء الابتداعيين :

أ / تطور استخدام المفردة القديمة :

إن مفهوم التجربة هو الذي وضع اللغة في آفاقٍ جديدة ذلك أن القضية لم تعد متعلقةً بمفردات قديمة أو حديثة في حد ذاتها بقدر ما تتعلق بالجو الشعري الذي تعمل فيه لغة الشاعر إذ ليس من المعقول أن يصبح للفظه عمراً زمنياً محدداً تصبح بعده غير صالحة للشعر. ولذا يصح أن نقول مع الدكتور محمد مندور إن قضية القدم والحداثة " والقبح والابتذال لا يمكن أن يكونا في اللفظ وإنما يكونان في الفكرة أو الخاطرة أو الإحساس وإن العبرة ليست بمفردات اللغة بل بحملها وتراكيبها وطرائق التعبير فيها واللفظ العادي قد يكتسب قوة شاعرية بارزة إذا دخل في جملة أو تركيب شعري أو صورة بيانية " (١) وهكذا نجد أن مفهوم التجربة هو الذي يحدد مسارات اللغة عند الشاعر ويدفعها في الاتجاه المناسب وليست الألفاظ ذاتها ، ومن الممكن جداً أن نجد ألفاظاً جديدة ، بل باللغة الجدة والحداثة ولكنها في سياق تقليدي خالص . وقد يحدث العكس ، فنجد المفردة القديمة في سياق جديدٍ كلي .

ولذا فقد أدرك شعراؤنا الابتداعيون هذه الحقيقة حينما حاولوا نقل المعجم الشعري من إطاره التقليدي إلى إطاره الحديث المتصل بعالم التجربة والوجدان وإن كان الملاحظ أن غالبية شعرائنا الابتداعيين قد ركزوا على نوعية من الألفاظ القديمة هي الألفاظ ذات الطابع الديني والألفاظ ذات الطابع البيئي وذلك لما لهذه الألفاظ من صلة قوية بعالم الوجدان والعمق الإنساني .

(١) الأدب وفنونه د/ محمد مندور/ دار نهضة مصر (بلا تاريخ) ص (٣٧) = وهذا النقل أورده د/ مندور عن بعض كبار شعراء إنجلترا أما بقيتهم فيرون : أن للشعر معجمه الخاص ، وأن هناك ألفاظاً لاتصلح إطلاقاً للتعبير الشعري ويجب أن تنحى عن معجم الشعر .

١- أهم مظاهر توظيف المفردة الدينية :

يعود الانتشار الواسع في استخدام الشعراء الابتداعيين لهذه المفردة إلى ما تكتنز به من حمولة وجدانية وشعورية تتلامس في معطياتها مع نشأة الشعراء الابتداعيين وخاصةً الحجازيين قريبا من المقدسات الإسلامية ، إضافة إلى التنشئة الدينية التي كان يُكرّس لها في الجزيرة العربية لاسيما بعد الدعوة الإصلاحية التي قام بها الشيخ محمد بن عبد الوهاب رحمه الله .

وليس بدعا أو تجديداً أن نجد مفردات الصلاة والإيمان والطهارة والوضوء . . . وغيرها موظفة عند الشعراء السابقين ؛ إذ أن ذلك شيء قد عُرف منذ القدم . ولذا نجد بعض المحاولات الأولى عند شعرائنا لا تتجاوز مضاهاة شعراء البديع والصنعة حينما تقف عند حدود التلاعب بالمفردات عبر الطباق والجناس وغيرها من الفنون البديعية الأخرى . كقول أحمد قنديل (١) :

وقد راق لي إن كنت بالحب عابثا

نهاني النهى عن حبه فعصيته

أو كقول شحاته (٢) :

أنا في هواك القانت المتبتلُ

أهواك تمنحني الرضا أو تبخل

حتى استباني وجهك المتهللُ

طلّقت أسباب الحياة وعفتها

أو قوله (٣) :

ونبذت ظلمته ورائي

شيعت حبك بازدرائي

(١) أغاريد / أحمد قنديل / قصيدة (رضا) ص (٣٨)

(٢) ديوان حمزة شحاته / ص (٢٥)

(٣) السابق . ص (٧١)

وغسلت من دمع النـدا

مـة من نجاسته ردائي

وكفرت بعدك بالهـوى

جسداً يحن إلى الغـذاء

وقد حاول بعض الشعراء الخروج من دوائر التقليد الفني عن طريق المبالغة فوقعوا في المحظور الديني عبر خروجهم عن الضوابط والقيم . وذلك كقول أحدهم(١):

كم توجعت من شجوني وأذرف

ت دموعي وكم أطلت سجودي

إلى أن يقول :

أنت لي كعبة أطوف حوالـيـ

ها ، وأبدي توسلي في نشيدي

وقول الآخر(٢) :

أنا فيها كآدم . . . ليس يغريـ

ني خروجٌ عن جنتي لسعيري

غير أن النماذج التي تمثل الأكثرية هي تلك التي نجح فيها شعراؤنا الابتداعيون ، واستطاعوا من خلالها أن يقدموا إضافات واضحة برز فيها حسن استغلالهم لما تتضمنه تلك المفردات من حمولات عاطفية إيمانية .

وقد اختلف استعمال الشعراء للمفردة الدينية من حيث سياقها الذي ترد فيه ، فأحيانا ترد بمعزلٍ عن الموضوعات الدينية التي طالما ارتبطت بها . وأحيانا أخرى يكون توظيفها ضمن الموضوع نفسه . فمن الأول قول القرشي(٣):

نسجتك الحياة فردوس أما

لي وأحلام وحدتي وضيائي

(١) ظاهر زمخشري / مجموعة النيل / الديوان الثاني / قصيدة (فراق) ص(١٣٩)

(٢) محمد حسن فقي / الأعمال الكاملة / المجلد الثالث / قصيدة (اتمنك) ص(١٠)

(٣) ديوان القرشي / المجلد الأول / ديوان (الأمس الضائع) قصيدة (أنت والليل) ص (٥٢١)

حيث وظف مفردة فردوس معزولة عن سياقها الديني المعروف ، وذلك كأقصى ما يمكن أن تصل إليه الدلالة اللغوية في التعبير عن منتهى آمال الشاعر التي اختزلها عبر إحياء كلمة الفردوس . ويكثر مثل هذا الاستخدام الذي يوظف فيه المفردة لذلك الغرض ؛ بسبب ما للفظـة الدينية والقرآنية من شرفٍ وعظمةٍ وكمال في احتواء المعاني لا يبلغها أي تعبير آخر . ولذلك فإن كثيراً من الشعراء وصفوا محبوباتهم بالحوريات وبالملاك . فيقول الحجي(١):

أيا فتنة العاشق المستهام	أترضين لي سيئ المنقلب
أظنك لست من الإنس بل	ملاك يسير يشق الحجاب
وإن كنت حورية في الجنان	فكيف أتيت ومم الهرب

أما الشاعر الزمخشري فلا يجد حينما تشتعل النيران في فؤاده غير كوثر محبوبته يطفئها به . فيقول(٢):

يا منى نفس مدنف	وفؤادٍ محير
نار حبي توقدت	أطفئها بكوثر

ولم يقف توظيف المفردة الدينية عند حدود الغاية الدلالية ، بل قد كان لها استخدامات وأغراض أخرى كشفت عن طاقات أخرى مخبوءة فيها . ومنها تمازج المفردة مع وجدان الشاعر الابتداعي . كقول القرشي(٣):

أنا أهوى وأشتهي	بعض ما يشتهي الغواه
أمنع النفس أن تهني	حين أهفو إلى الصلاة

(١) عذاب السنين / حمد الحجي / ص (١٣)

(٢) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان الثاني / قصيدة (همسات) ص (١١٠)

(٣) ديوان القرشي / المحلد الأول / ديوان (مواكب الذكريات) قصيدة (خطرات) ص (٤٢٠)

فمفردة الصلاة في السياق السابق تمثل الخلاص والطمأنينة ، حيث احتوت إحساس الشاعر فكانت بمثابة تطهير لروحه من شهواتها وغواياتها خاصةً حينما تهفو روحه إلى الصلاة . وقد وُفق الشاعر في اختيار الفعل (أهفو) ، فهو لا يشعرنا بأنه يؤدي الصلاة من حيث أنها واجب ديني مفروض عليه وحسب ، بل يشعرنا بأن تلك هي رغبته التي تشتاقها روحه إذ الصلاة هي الخلاص الروحي لنفسيته المعذبة بالغواية والشقاء .

ويقول الشاعر محمد حسن فقي (١):

صلو عليّ . . فلم يدع لي الحب هذا أن أصليّ

صلو عليّ ألم أمت . . خزيان من فرط التدلّي

ومع أن الصلاة هنا تختلف عن الصلاة السابقة إلا أن الشاعر قد وصل إلى مرحلة من الإحباط واليأس من تجربته في الحب ؛ لذلك لم يعد له ما يأمله سوى أن يطلب ممن هم حوله أن يصلوا عليه كآخر مساندة يقدمها الأحياء له ؛ لأنه أصبح يعد نفسه في عداد الميتين .

وإذا كان الرومانتيكيون يجدون خلاصهم من حالات اليأس التي يصلونها عبر إرادة الانتحار أو التضجر من القضاء والقدر فإن شعراءنا يجدون خلاصهم في اطمئنانهم إلى القضاء والقدر ؛ فتكون نفوسهم مطمئنة إليه ؛ لأن الأمور تسير وفق ما هو مقدرٌ لها . حتى وإن كانت تلك النهاية هي اليأس والشقاء . حيث تمثل مفردة القدر حينها المحطة التي يرمي عليها الشاعر بثقله ، أو هي الميناء الذي ترسو عليه سفينته القلقة . يقول الشاعر محمد حسن فقي (٢):

خطّ لي في لوحه سهري

يا فتاتي إنه قـدري

(١) الأعمال الكاملة للفقي / المجلد الخامس / قصيدة (العزة المؤودة) ص (٤٧)

(٢) السابق / قصيدة (نسائم الرمضاء) ص (١١٦)

قوتي عني ولا حذري

خطُّ لي ما ليس تدفعه

قادني حظي إلى سقري

فدعيني إنني رجـلٌ

ويقول في موضعٍ آخر(١):

ما يفرُّ المرء من قدره

لست أشكو إنه قدري

ولم يقف استخدام الشعراء للمفردة الإسلامية عند هذا الحد ، بل نجدهم يضيفون إليها لمسات فنية تزيد من توهُّجها وتجعلها أكثر إشراقاً وابتداعاً . يقول القصيبي(٢):

سته تهنى بالسلامة

المرفأ الغافي وهمـ

أه ترفرف كالحمامة

ونداء مئذنة مضو

فمفردة المئذنة تمثل في السياق السابق غاية العذوبة والجمال ؛ وذلك لأن الشاعر قد وظفها ضمن سياق مشرقٍ بالصورة ، فالمئذنة وهي تعانق الفضاء بأضوائها تشبه الحمامة التي تداعب الهواء برفيف أجنحتها . ويقول القصيبي أيضاً في موضعٍ آخر(٣):

ب البكر في كفن الصقيع

لاتجسي دفء الشبا

في الفجر فابتسمي وضوعي

ما أنت إلا وردة

فمع أن مفردة الكفن ذات إيحاء نفسي يشعر بالرهبة والخوف إلا أن الشاعر نجح في توظيف تلك المفردة عبر سياقها الجديد ؛ حينما قلب المعتاد عمَّا يعرف به الكفن بأنه تلك القطعة من القماش محولا إياه إلى إلى قطعة من الصقيع . كما ينجح القصيبي أيضاً في إحداث التأثير المعاكس حينما يستغل الإيحاء غير المرغوب فيه ليجعل منه

(١) السابق / قصيدة (قدر ورجل) ص (١٦٨)

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة / غازي القصيبي / ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (جزيرة اللؤلؤ) ص (١٥)

(٣) السابق . قصيدة (هذه يدي) ص (٤٤)

صورة نفسية غاية في الدقة والجمال في قوله (١) :

أخاف عليك ستأتي السنينُ وتطفئ بسمتك المسكرةُ
وتغرب في ناظريك الظلالُ وتوحش روحك كالمقبرةُ

حيث استغل الشاعر وحشة المقبرة كإحساس ملائم لما يريد تصويره من مشاعر .

وبهذا نجد شعراءنا قد طوّفوا بالمفردة الدينية في آفاق تعبيرية رحبة أثبتوا من خلالها ثراء تلك المفردة واكتنازها بالكثير من العواطف والقيم المعنوية والروح الإيمانية ، وأن تلك المفردة قادرة على تصوير أدق خلجات النفس وتعبيراتها ورغباتها وأشواقها السامية ذلك من جهة ؛ ومن جهة أخرى أثبتوا مقدرتهم على الابتداع بها وتجاوزهم مرحلة التقليد من خلال السياقات الشعرية التي وردت ضمنها .

أما استخدامهم لتلك المفردة ضمن سياقها الديني فله نماذج عديدة حفلت بها دواوين الشعراء ، حلقوا بالمفردة الدينية فيها صوب آفاقٍ ليست بأقل ابتداعاً من المواضيع التي مرت بنا آنفاً . ومن ذلك قول الزمخشري في قصيدته (مواكب) في سياق حديثه عن توبته وإنابته إلى الله (٢):

إيه يا نفس إلى الله أنيبي ثم توبيي
وإذا وسوس شيطاني بإثمٍ لا تحيبيي
واذكري الله ففي صوتك تكفير ذنوبي
وثقي أن وراء الغيب علام الغيوبِ
وهو الله

(١) السابق / قصيدة (تعالى) ص (٢٨)

(٢) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان الثاني / ص (٩٣)

سبحي لله يانفس وصلي واشكريه

وإذا عاثت بك البلوى وهاجت فاذكريه

إنه الشيطان يغويك لتشقي فاحذريه

فإذا غالك إثمٌ جامعٌ فاستغفريه

سبحي الله

ويتضح من خلال المقطعين السابقين أن الشاعر قد عمد إلى تكثيف المفردة كي يصل بذلك إلى تجسيد عاطفته الصادقة التي أنابت إلى الله بعد وسوسات الشيطان . حيث نجد تلك المفردات وهي قوله : الله / أنيبي / توبي / وسوس / شيطان / إثم / تكفير / الذنوب / الغيب / سبحي / صلي / اشكريه / يغويك / استغفري . . . وغيرها قد تعاضدت في دلالاتها بغية تكثيف الجو الفعلي الذي يتناغم مع حالة الشاعر الشعورية . وما ذلك الحشد الهائل من المفردات في مقطعين صغيرين إلا دليل واضح على مدى انعكاس حالته النفسية – المحملة بشعور الندم والتوبة ومحاولة التكفير – على تراكيبه ومفرداته .

وفي قصيدة أخرى نجد الشاعر يطرق الموضوع نفسه – أعني موضوع التوبة – وإن كان الملاحظ عليه هو استخدامه لعدد قليل من المفردات الدينية في هذه القصيدة ؛ وكأنما اعتماد الشاعر على طبيعة التجربة وتكثيف الشعور لم يدع له مجالاً في الإسراف من الألفاظ كمعادل للإحساس بالندم ومحاولة التكفير من خلال حشد المفردات وتكثيفها . يقول الزمخشري في قصيدته (رباه) (١) :

ربّاه كفارتي عن كل معصيةٍ أني أتيت وملءُ النفس إيماناً

(١) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان الرابع / ص (٣٤٥)

أَتَيْتِ أَطْرُقَ بَابًا كُلَّ مَجْمُوعٍ
أَتَاهُ يَرْجِعُ عَنْهُ وَهُوَ جَزَلَانُ
قَدْ اسْتَضَافَ كَرِيمًا لَأَيْمَنَ بِمِصْرَا
يُعْطِي وَفِي مَنَّهُ لِلْعَبِيدِ رِضْوَانُ
فَاعْزُرْ وَسَامِخْ وَتَبْ وَأَصْفِخْ فِي كَبْدِي
الْإِثْمُ يَصْرُخُ وَالْإِحْسَاسُ يَقْضَانُ
رَبَاهُ هَذِي يَدِي تَمْتَدُّ ضَارِعَةً
وَمِنْ نَدَاكَ لَهَا صَفْحٌ وَغَفْرَانُ
وَفِي الْحَنَايَا بَرَائِكِينَ مَعْرَبَةً
وَمِنْ لُظَاهَا عَلَى الْحَدِيدِ طُوفَانُ
جَرَّتْ بِهِ عَيْنٌ مِنْ نَدَاكَ مَعْرَفَا
بِالذَّنْبِ وَهُوَ لَمَّا قَدَفَاتِ نَدْمَانُ
أَيَامَهُ الْبَيْضُ فَرَّتْ مِنْ أَنْامِلِهِ
لَمَّا عَصَاكَ فَعَاثَتْ فِيهِ أَحْزَانُ

فمنذ البدء والشاعر يشكل توبته وعودته إلى الله عبر الصور الفنية الموحية التي بدأها بقوله: (أتيت أطرق باباً) إلى أن عبر بتلك الصورة التي تعد أكثر إشراقاً وجمالاً من حيث طاقتها التعبيرية الإيحائية في تحديد ما كان يعتمل في نفسه ، وقد تمثلت تلك في قوله : (وفي الحنايا براكين معرّبة ومن لظاها . . .) ثم يختتم الشاعر سلسلة صورته بقوله : (أيامه البيض فرت من أنامله) . وقد نجح الشاعر في تحقيق التوازن بين حالته النفسية وبين الإطار التعبيري الذي وضعها فيه ؛ حيث جعل المفردة الدينية مترجمة بحالته مما جعلها تكتسب من خلال الصور الفنية البعدين النفسي والفني .

ومن العوامل التي جعلت للمفردة الدينية ذلك الحضور البهي المشرق في نماذج شعرائنا الابتداعيين - استلهاهم لقداسة المكان أو قداسة الزمن ، بحيث تبدو المفردة من خلال تلبسها بذلك في شكل أقوى وأجمل تعبيراً . ومن ذلك اقتصاص لحظة الأذان وخاصة أذان الفجر ، ففي هذا الوقت بالذات تشرّب النفس متطلّعة إلى صباح

يوم بهيج تتجدد معه أحلامها وآمالها . فتكون نغمات الأذان المنطلقة من المآذن المرتفعة دعوات من التفاؤل ترفُّ الحياة إلى عرس يومٍ جديد ، يوم يتلاقى فيه الملائك والإيمان مع المؤمنين من دون حجب أو وسطاء :

ارتفاع الأذان فوق المآذن	في انبلاج الصباح والليل ساكن ^(١)
دعوة تحمل الحياة إلى الكو	ن وسكّانه قرىً ومآذن
ونداءً من السماء إلى الأر	ض إلى ظاهرٍ عليها وباطن
ولقاءً بين الملائك والإي	مان والمؤمنين من غير آذن
وانطلاق إلى الفلاح إلى الخي	ر إلى الحق والهدى والمحاسن

أما استلهاهم قداسة المكان وتوظيفها من أجل الارتقاء بالمستوى التأثري للمفردة الدينية فيتمثل في قول الزمخشري^(٢):

أهيم بروحي على الرايبة	وعند المطاف وفي المروتين
وأهفو إلى ذكرٍ غالية	لدى البيت والخيف والأخشبين
فيهدر دمي بآماقية	ويجري لظاه على الوجنتين
ويصرخ شوقي بأعماقية	فأرسل من مقلتي دمعتين

ويعود نجاح الزمخشري في المقطع السابق إلى مزج حديثه بعاطفة الحنين والتغني بذكريات الطفولة والصبا على تلك البقاع المقدسة ؛ إضافة إلى استناده على عذوبة الوزن وتدافعه وروعة القافية . إذ أسهم ذلك كله في إحداث تشكيلٍ فني متجانس بلغت فيه المفردات الدينية التي ضمّنها مقطعه أوج جمالها ورونقها .

(١) الأعمال الكاملة / محمد علي السنوسي / ديوان (البنابيع) قصيدة (أذان الفجر) ص (٥٤٥)

(٢) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان الرابع / قصيدة (المروتين) ص (٣٨٦)

ومن عوامل تفوق بعض الشعراء الذين وظفوا المفردة الدينية اعتماد بعضهم على النص القرآني ، ومحاولة استرفاد مستوياته التعبيرية التي لا تضاهي . فجاءت مقارباتهم تستلهم الشكل ، وأحيانا كثيرة تتجاوز ذلك إلى استلهام الحدث القرآني والاستفادة منه عبر مايشيعه في نفس المتلقي من إحساس بالقداسة والخشوع ؛ ومن ثم رأينا شعراءنا يعولون على هذا الجانب الحساس كثيرا . من حيث عمق الأثر الذي يتركه النص القرآني في نفوس المؤمنين الذين يقرأونه بتأملٍ وخشوع . ومن المقاربات التي وقفت عند محاولة الاستفادة من الشكل في النص القرآني قول الشاعر محمد الفقي(١):

إذا الحبُّ كان الوفيَّ الطهورا

فلن يقصمَ اللهُ منه الظهورا

بلى . . وسيدفعُ عنه الشرورا

إذ يتضح أن الفقي حاول مقارنة الشكل في النص القرآني الكريم من خلال متابعة الفواصل فيه عبر القافية التي جاء بها والترم فيها شكلا صعبا . . ولكن الشاعر نفسه يتجاوز هذا النمط من التوظيف حينما يستلهم الآيات الكريمت التي تصف الجنة وظلالها والأنهار التي تجري من تحتها في شكلٍ غير مباشر . في قصيدته التي تناول فيها بالوصف إحدى الزهرات في روضة دخلها فيقول(٢):

دخلت في الفجر إلى جنَّةٍ نائمةٍ تحت ظلال الغصونِ

تحتضن الجدول في رقَّةٍ وتلهم الطير شحيَّ اللحونِ

(١) الأعمال الكاملة للفقي / المجلد الخامس / قصيدة (آلاء في الحب) ص (٧٧)

(٢) السابق / قصيدة (الزهرة المتوجة) ص (٢١٤)

أديمها المخضرُّ يرضي الحجا
يرتدُّ عنها الطرف لا كاسفاً
ووجهها المخمور يرضي الجنون
لكنه عذب الرؤى والفتون
سبَّح فيها حالماً يشتهي
لو أنه الخالد رغم المنون

فمفردات ، الجنة والظلال والطير والخمر والخلد والتسييح كلها من المفردات التي نجدها دائماً في الآيات الكريمات التي نتحدث عن وصف الجنة ؛ هذا بالإضافة إلى قوله : (يرتدُّ عنها الطرف لا كاسفاً) إذ نجد في ذلك كله اقتراباً من الأسلوب القرآني ومحاولة اكتساب شيء من جمالياته .

وللحجي أيضاً مقطع يحذو فيه حذو الفقي في محاولته السابقة إذ يقول الحجي (١) :

أين تلك الجنة الخضراء قطفت جناها

لكأني آدمٌ أهبط من عالي ذراها

للسفوح

آه يا فاتن هل لسماء الحسن مرقي

إنني بين رغابي كغريقي بين غرقى

قوم نوح

غير أن الحجي يضيف إلى مقطعه تجانساً موسيقياً برز عبر حسن تقسيمه للشكل وتوزيعه للقوافي وإن كان بادياً مبالغته وخروجه حينما شبه نفسه بآدم عليه السلام .

(١) عذاب السنين / حمد الحجي / قصيدة (تاريخ) ص (١٨)

ومن خلال ما سبق يتضح أن شعراءنا الابتداعيين تجاوزوا في استعمالهم للمفردة الدينية
توظيف مجموعة من المفردات الدينية إلى تشكيل معجم شعري منها . برزت فيه
قدراتهم الابتداعية التي استطاعت استخراج الطاقات المخبوءة في ثنايا تلك المفردة .
ومن ثم القيام بعملية إعادة صياغتها في ثوب جديد يشفُّ عما اكتنزت به من
إمكانات تجسدت عبر تعاملهم معها في سياقات مختلفة ، وعبر إضافة العديد من
العوامل الفنية التي أسهمت في صقل ما علق بها ، وإبرازها بشكلها الناصع الذي
استقرت عليه عندهم . . حيث استطاعوا أن يطوِّفوا بها في أجواء رحبة ساعدت
العاطفة الإيمانية فيها على إضفاء جمالٍ بهيٍّ مشرقٍ إليها .

٢- أهم مظاهر توظيف المفردة البيئية :

تعد المفردة البيئية ذات حضور قوي وفعال في معجم الشعراء الابتداعيين السعوديين . لاسيما وأنهم يُعتبرون امتداداً لشعراء الرومانتيكية الذين هاموا بالطبيعة حيث عالمها البكر الذي يفرون إليه من قسوة الحياة المادية والصناعية التي ماتنفسك عن مطاردتهم بضجيجها وصخب آلاتها .

بل إن أحدث الدراسات النقدية وآخرها هي التي كُتبت عن أثر المكان في الشعر ، وهو ما يسميه بعض الباحثين بـ(أركيولوجيا)المكان ، حيث تُدرس مجموعة العلاقات المتشابكة في المكان الذي نشأ فيه الشاعر ودارت أحداث قصائده فيه، بحيث يمكن لمثل هذه الدراسات أن تسد الثغرات التي تعيق فهم كل إشارات القصيدة .

وعندما نتأمل ما أنتجه شعراؤنا فإننا نشتم عبق المكان الذي أنشدوا فيه قصائدهم ، أو أنشدوها متأثرين بأجوائه . ومن ذلك حنين الشاعر حمزة شحاته إلى وادي (وج)* حيث يقول في قصيدته التي سماها باسم ذلك الوادي (١):

ت طويلاً هذا العليل المسجى	يارمال الوادي الحبيب تناسي
ه لعهدٍ من الوفاء مرجى	إنه جارك القديم ونجوا
بالذي سرّ في هواك وأشجى	أطلقت ذكرياته دمع عيني
ر ملاذاً بعدوتيك ومنجى	أتراني إليك أستقبل الفجـ
مريراً والعمر بعدك فجاً	كذب العيش بعد يومك يا وج

* واد بالطائف .

(١) ديوان حمزة شحاته ص (٣٢)

فرمال الوادي وعدوتاه والودُّ القديم والأيام والليالي كلها خيوطٌ تتشابك كي تعطي القصيدة مذاقاً آخر عبر عاطفة الحنين التي استطاع الشاعر أن يضفي بها حلل الجمال على واديه الذي على الرغم من تواضعه أمام الأنهار - مثلاً - فإن الشاعر ينجح في كسب تعاطفنا معه ومع واديه .

وممن خلدوا ذكر البيئة في شعرهم من شعرائنا الابتداعيين الشاعرة غادة الصحراء التي تقول في إحدى قصائدها (١):

قصتي أنني أنا أنت ، يا حلـ
سو وما نجد والعرار سواكـ
وتقول أيضاً (٢) :

يا غرامي البكر يا من مثله
لا السنا أعطى ولا الريح حوتُ
لا تجافي الودّ، كن لي ما أنا
أنا أهوى فوق ما البيد هوتُ

فمفردات (نجد والعرار والريح والبيد) كلها تشير ولا شك إلى بيئة الجزيرة العربية ذات الخصائص الصحراوية .

وحينما تغنى شعراؤنا بالطبيعة المتحركة كالطيور والحيوانات وما إليها . . لم يناقضوا واقعهم فيتغنوا بالطيور المزركشة ذات الألوان الساحرة التي تتنافى مع ما ألفوه في بيئتهم . بل وجدناهم يتغنون بما فيها من ذئاب ونسور وحجل وبوم وغربان وغيرها . فيقول الفقي (٣):

الحظُّ مثل العمر ياغادتي
له خريف هازئٌ بالريبعُ

(١) شميم العرار / غادة الصحراء / قصيدة (أنا أنت) ص (٢٣)

(٢) السابق . قصيدة (هجع الناس) ص (٣٠)

(٣) الأعمال الكاملة للفقي / المجلد الخامس / قصيدة (بدايات ومصائر) ص (٨٦)

بين حنايانا يعبُ النَّجِيعُ
ما بينها كالذئب بين القطيعُ

ذاك خريفٌ كامن في الدجى
نحسه نلمحه جاثمًا

ويقول في موضعٍ آخر (١):

زمني فارتحت للظُّلِّ
دميتُ من حرِّها مقلي
أنا في الأجواء كالحجلِ

كان لي صرخٌ فهدمتهُ
فاتركيني بعد معركةٍ

كنتُ نسرًا قبلها فإذا

ويقول أيضاً في قصيدةٍ أخرى (٢):

بيومه يشقى وغربانه

كطللٍ بالٍ غدا هيكلي

والملاحظ هنا التوظيف الملائم، فهو يضع الحيوان الذي يكون محور حديثه في مكانه الملائم لطبعه وللمعنى أو للإحساس الذي تمليه القصيدة دون أن يكون هناك خلل ما؛ فالذئب رمز للخيانة والخداع، والنسر رمز القوة والتحليق، والحجل رمز للخوف وعدم القدرة على المواجهة، أما البوم والغربان فهي دلالات على التشاؤم والشقاء. وحينما ننظر إلى أغلب النماذج التي صاغها شعراؤنا الابتداعيون مما حفل بالمفردات البيئية نجدها تتمحور حول مظهرين رئيسيين من مظاهر البيئة هما المظهر الإيجابي والمظهر السلبي ويتبع كل مظهر حقل من المفردات. ففي الجانب الأول نجد مثلا: الماء وما يتبعه من غيوم وأمطار وسيول وجداول وواحات وأشجار وأوراق... وغيرها بينما نجد مفردات الصحراء والجفاف والقفار والأشواك والوحوش... وغيرها تمثل الجانب السلبي في البيئة.

(١) السابق . قصيدة (نفس تحاور) ص (٩٠)

(٢) السابق . قصيدة (مواساة الغروب) ص (٩٨)

ذلك فيما يتعلق بالبيئة الساكنة أما المتحركة فنجد في الجانب الإيجابي منها ذكر :
القماري والحمام والبلابل والطيور والفراش . . . في حين يقابلها الوحوش والغربان
والذئب والنسور . . .

وحيثما نحصي بشكلٍ تقريبي تلك النماذج التي تناولت البيئة نجد أن النماذج التي
تناولت البيئة في مظهرها القاسي هي الأكثر . ولذلك أسبابه التي تعود إلى البيئة ذاتها
التي لاتضاهي في جمالها البلدان العربية الأخرى المتميزة بالأنهار وكثرة المناظر
الخلابة التي تشجع الشعراء على القول وتستفزهم بفتنة جمالها . ومع هذا نراهم
يحاولون صنع الطبيعة الحميلة عبر ما ييسر لهم من مظاهرها البسيطة التي لا تُعدو
في شكلها واحدةً وسط صحراء ، أو نسمة تخفف من حدة لفتح هجيرها القاسي ؛ دون
أن يحاولوا مغالطة واقعهم . فيقول القرشي (١):

زها ما أرى هل ما أرى غير واحدةٍ تشعُّ الزهور النضر فيها بصحرائي

أو قوله (٢):

نسمةٌ أنت في صحاري حياتي نفحةٌ أنت في شقائي الضريبِ

وقوله أيضاً (٣):

وكالعصافير إذا زغردت من سكرة في روضها زقزقي

وعرشي كالزهر ياواحتي فخيمتي في المنحنى الضيقِ

فالشاعر لا يعدو حدود تلك الأشياء البسيطة المألوفة في بيئته من عصافير وروض

(١) ديوان القرشي / المجلد الثاني / ديوان (سوزان) قصيدة (أزهار العمر) ص (٦١)

(٢) السابق . قصيدة (زامر) ص (٥٤)

(٣) السابق / المجلد الثاني / ديوان (النغم الأزرق) قصيدة (النغم الأزرق) ص (٣٠٤)

وخيام وزهر وواحات ومع ذلك فقد كان لها الوقع الجميل المؤثر من خلال حسن إعادة ترتيبها ووضعها في القصائد وضعاً فنياً متجانساً .

ولنقرأ هذا المقطع الشعري الجميل الذي يحاكي البيئة في فتنها ، حيث يتحدث فيه الشاعر عبد الله الفيصل عن فاتنه جاعلاً البيئة بأسرها تسير في موكبه مصغيةً إليه بعدما أسرها بظله المخملي . فيقول: (١)

يا فاتنأ لولاه ما هزني	وجد . . ولا طعم الهوى طاب لي
يا من على أقدامه بُعثرت	غلائل من ظلّه المخملي
إذا رنا فالزهر من حولّه	مرجّ طيوبٍ سال كالجـدول
وإن شدا أصغت إليه الدنيا	إصغاءة الإصباح للبليل
وإن مشى كان السُّها ركبه	عبر نجومٍ شعشت من عل

ويتحدث القصيبي عن أرضه حديث من هزّه الوجد والحنين حيث تمتزج مفرداته البيئية بعاطفة قوية ملتهبة مشكّلةً سياقاً جميلاً ساهمت الصور الفنية في نجاحه والارتقاء به فيقول (٢):

أرضي هناك مع الشواطئ	والبحار الأربعة
والأفق والشفق المخضّب	حين ينثر أدمعه
فتظلُّ ترقيه الميهـاه	كأنها تبكي معه
حيث المساء يطلُّ في	صمتٍ ويخطر في دعه

(١) حديث قلب / عبدالله الفيصل / قصيدة (من أجل عينيك) ص (٦٦)

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة / غازي القصيبي ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (جزيرة اللؤلؤ) ص (١٤)

ويعانق الآفاق . . يمنحُ كل قلبٍ أذرعَهُ

ويشبه الفقي قلبه بالماء الذي ينحدر جارياً فيغيب تارة ويظهر تارةً أخرى . مرة تحت وهج الشمس وأخرى تحت ضوء القمر ، وكأنما هو بلبل حيران ضلَّ عشه فأصبح تائهاً . وهي لوحة فنية رائعة عرف فيها الفقي كيف يمزج بين وجدانه وبين مشاهد البيئة من حوله . فيقول (١):

لقيتُ فيك الحب يا غادتي قلباً جرى كالماء ثم انحدرُ
يغيب عني فترةً تائهاً في وهج الشمس وضوء القمرُ
كالبلبل الحيران في روضةٍ أضلَّ فيها العيش . . بين الشجرُ
يا ويلتا يا غادتي . . إننا قلبان ما مثلهما في البشـرُ

وتعتبر المظاهر السلبية القاسية في الطبيعة من أكثر الأشياء التي وقف شعراؤنا أمامها طويلاً . حيث أحسنوا استغلال ما فيها من ملامح القسوة، فظهرت في قصائدهم بشكلٍ يجسّد ما يعتمل فيها من المشاعر بكلّ دقة . والنماذج التي تمثل هذه الظاهرة كثيرةٌ جداً . فقد قاموا بتوظيف الصحراء ومرادفاتها من مهامه وقفار وأشواك . . كما وظفوا السراب وغيرها من جوانب الحياة الصحراوية التي تعزز الخصوصيات الابتداعية عند شعرائنا وتميزهم عن غيرهم من الشعراء العرب المحدثين . يقول القرشي (٢):

قد طويت الأسي على أحشائي وتَحِدْتُ الآلام أضفى رداءِ
فعلام الهيام في مهمه الحبِّ وفيم السرى بغير اهتداءِ

(١) الأعمال الكاملة للفقي / المجلد الخامس / قصيدة (قلبان) ص (٧١)

(٢) ديوان القرشي / المجلد الأول / ديوان (مواكب الذكريات) قصيدة (بعد الهيام) ص (٤٢٣)

فمفردة (مهمه) وُضعت ضمن سياق شعري جديد ابتدعه القرشي رام منه الدلالة على السير بغير اهتمام في تجربته العاطفيه محولا بذلك الضياع المحسوس في المهمه إلى ضياع معنوي وجداني . ويقول في موضع آخر موظفا المفردة ذاتها(١):

حسبي فقد عفتُ أنسامي وأنواري وعدتُ في مَهْمِهِ باليأس موارٍ

ويقول في قصيدة أخرى موظفاً مفردتي السراب والصحراء(٢):

فإذا الحب ســــرابٌ يتحدى نغماتي

وإذا بي بعد أحلامي الحسان الراقصاتِ

أعبر الأيام وحدي في صحاري موحشاتِ

ويقول القصيبي(٣):

ياسراني الحبيب طال بي السيِّء رُوحيداً وضقتُ بالصحراءِ

وكما هو واضح أن الشعراء يمزجون بين عواطفهم المعنوية وبين المشاهد البيئية التي تماثل أحاسيسهم الحزينة ، فتذوب الفروق بين الحسي والمعنوي في نماذجهم ؛ فالحب هو السراب كما أن العمر يصبح صحاري موحشة ومهامه مقفرة . ومما يعزز ما سبق قول الشاعر عبد الله الفيصل(٤):

هذا شبابك ضائعٌ كشبابي

أرثي لما بك أم أنوح لما بي

دنياك قفرٌ من خيال متيِّمٍ

يرنو إليك بلهفة الأحبابِ

ودنאי كالصحراء أخطأها الحيا

فتحوّلت من خضرةٍ ليابِ

(١) ديوان القرشي / المجلد الأول / ديوان (الأمس الضائع) قصيدة (سجين) ص (٤٩١)

(٢) ديوان القرشي / المجلد الثاني / ديوان (بحيرة العطش) قصيدة (غادرة) ص (٤٥٥)

(٣) المجموعة الشعرية الكاملة / ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (نحوى) ص (١٧)

(٤) حديث قلب / الأمير عبد الله الفيصل / قصيدة (ابنة الأحزان) ص (٩٥)

كما أن للشوك - ذلك النبات الصحراوي - نصيباً وافراً من نماذجهم حيث أصبح عندهم رمزاً من رموز الشقاء والألم ، بل إنه يتجاوز في شعرهم الألم المحسوس إلى وخز شعوري حينما يصبح ياساً . كقول أحدهم (١):

وإذا القلب يجتوي

فجأة كل فرقة

شاكه اليأس فانطوى

رهن ماضٍ مبددٍ

وقد ذهب بعضهم إلى ما هو أبعد من ذلك حينما جعل الحب يعقد آماله على شجرة صبار تعيش في قفرٍ سحيق ، وما أتعسه من حب :

لا يزهر الحب بصبارة

تعيش في قفرٍ سحيقٍ جديبٍ (٢)

بل ما أتعس الحبيب الذي ينتظر حبيبه بعد طول غياب ليحده قد عاد بعدما طرّز دروب حبيبه بالشوك ، فكيف سيكون حينها طعم اللقاء على مهاد من الشوك ؟

عدت لي بعد انطفائي

بعد ما انداح لهيبي (٣)

عدت لي فيم؟ وقد طرّ

زت بالشوكِ دروبي

ولتخيل إنساناً غريباً بين أهله ، كلما نشد الهناء في مكان وجد الشقوة إلى جنبه ، وكلما زرع الود والحنان وسقى واحة الحب من معين قلبه جنى من وراء ذلك كله الشوك والجحود والنكران :

غربتي غربة المشاعر والرو

ح وإن عشتُ بين أهلي وصحبي

أبدأ أنشدُ الهناء فألقى

حيثما رحّتُ شقوة الحسّ جنبي

(١) ديوان القرشي / المجلد الأول / ديوان (الأمس الضائع) قصيدة (الأمس الضائع) ص (٤٩٧)

(٢) ديوان القرشي / المجلد الثاني / ديوان (ألحان متحررة) قصيدة (صبارة) ص (١٥٣)

(٣) السابق / المجلد الأول / ديوان (الأمس الضائع) قصيدة (أخيراً) ص (٥٤٤)

أزرع الودَّ والحنان وأسقي

واحة الحب من روافد قلبي

فأرى الشكَّ والجحود وألقى

ناتئات الأشواك تملأ دربي (١)

وفي صورةٍ بديعةٍ أخرى نرى الشاعر عبد الله الفيصل يصور محبوبه بذلك البرعم الخائف الذي يحتمي بالشوك من هصر الأيادي (٢):

لا تكن كالبرعم . . الخائف من هصر الأيادي

تحتمي بالشوك . . والذعر بما تخفيه بادي

وهكذا نجد شعراءنا اقتدروا على الابتداع من الشوك - المؤذي والمكروه - كل تلك المعاني والصور الجديدة، بل إنهم استطاعوا أن يحولوا جفاف الصحراء وقسوة نباتاتها الشوكية إلى واحات شعرية بلغت ذروة الابتداع الفني .

ولنرَ القصبيَّ كيف يجمع مفردات الورد والقفر والجفاف والخوف والمني والأوراق والذبول والعصوف في مقطعٍ شعري واحد جميل ذابت فيه الفروق المحسوسة بين الخوف والمني وبين الأوراق والجفاف . فيقول (٣):

أخاف على الورد في الوجنتين

إذا هبَّ الريح أن تنثره

أخاف على أمسيات الهوى

تمرُّ مروَّعةً مقفِّرةً

تعالِي غداً ستجفُّ المنى

وتذبل أوراقها المزهره

سيحمد شوقي العصوف إليك

ويمضي هواك ولن أذكركه

تعالِي فإن سنين الجفاف

تلوِّحُ غاضبةً منـزيرةً

(١) حديث قلب / الأمير عبد الله الفيصل / قصيدة (غربة الروح) ص (٥٥)

(٢) السابق / قصيدة (بريق المجد) ص (٦٤)

(٣) المجموعة الشعرية الكاملة / ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (تعالِي) ص (٢٨)

بل إن التمازج النفسي بين الشاعر والطبيعة الصحراوية الجافة يبلغ مداه بحيث لا
 يفصلان ، لاسيما إن كان الشاعر لا يراها أو لا يودُّ رؤيتها إلا عبر منظاره الأسود
 للأشياء حينها لن يبصر الزهر قدر ما يبصر الصخر ، ولن يبصر الحمام إلا غرباناً تحوم
 من حوله ؛ وكيف له أن يبصر الورد ؟ وهو لا يراها إلا من خلال شوكة الذي يشبه
 حدَّ الحراب :

هكذا أصحب الحياة : فؤادي	في عناءٍ وللشقا ذو تصابي(١)
لأرى البرق في السحاب ضحوكا	وبأذني بكاء رعد السحاب
أترك الزهر في الروابي وأرنو	نحو جاثي الصخور تحت الروابي
إن تغتت حمامةً ملت عنها	ثم أرهفتُ مسمعي للغراب
لا أرى حمرة الورود ويُدمي	شوكها أنملي كحدَّ الحراب
لأرى في الهضاب إلا وحوشاً	أين مني ما يزدهي في الهضاب

وبهذه النماذج أثبت شعراؤنا أنهم أبناء مخلصون لبيئتهم ، وأن جفافها وشوكها
 وقحالتها دماءً تنسرب عبر عروقهم . فلم يجدوا بداً من أن ينبضوا ويتغنوا بها . فهم
 لم يعيشوا بين الأنهار وضافها ، أو المروج وكرومها . تلك صحراؤهم وذلك هو
 واقعهم ؛ ولكنهم على الرغم من إقفار بيئتهم نجحوا في ابداعهم وأثبتوا مقدرتهم على
 صياغة معجم بيئي يحقق خصوصياتهم الفنية ويبرز ملكاتهم الابتداعية في التعامل
 الواعي مع تلك المفردات وفق تمكنٍ واضح من التجربة الشعرية .

(١) عذاب السنين / حمد الحجي / قصيدة (من أعماق نفسي) ص (٣٢)

ب / استخدام المفردات الجديدة :

أشرنا فيما سبق إلى أن قضية المعجم الشعري لا تتعلق بقدم الألفاظ أو حدثها وإنما المدار على السياق الشعري الذي توجد فيه المفردات . كما أن مفهوم التجربة هو الذي وضع اللغة في آفاق جديدة . ولذلك فإن ما أعنيه هنا بالمفردة الجديدة هو مجموعة المفردات التي شاعت واتخذت شكلاً معيناً لم يكن معروفاً عنها من قبل . أو أنها تلك المفردات التي أصبحت تحمل في طياتها إحياءات وظلالاً لم تكن تحملها فيما سبق .

وللواقع الذي يعيشه الشعراء والتقدم الحضاري أثره في زحف عدد من المفردات إلى لغة الشعر التي لم تكن تعرفها من قبل . حيث طالعنا الشعراء بمفردات مثل ؛ المقهى / الفستان / السينما / الأفلام / القطار / المكياج / عقرب الساعة / الثواني / الهاتف / الكمان / الكمنجة / القيثارة . . . وغيرها من المفردات والمسميات الجديدة . وكما اتضح من خلال السياقات الشعرية التي وردت ضمنها المفردات الجديدة فإن الكثير منها استطاع التآلف مع لغة الشعر مكتسباً إحياءاته وظلاله ، في حين نجد عدداً آخر منها سرعان ما تخلّصت منه اللغة الشعرية مثل مفردات (البنوك / الشركات / الليفة / الصابون* . . . وغيرها .

وسرعان ما تبوّأت المفردات الجديدة مكانتها في الحقل الشعري ؛ لأنها أضحت ذات حمولة وجدانية ومعنوية جعلت الشعراء يتسابقون في توظيفها واستغلالها . ومن هذه المفردات على سبيل المثال (القيثار) فقد لوحظ على أغلب الشعراء الابتداعيين استخدامها ؛ إذ إنها أصبحت ذات حضور شعري مكثف نظراً لما احتوته من دلالات الغناء والتعبير عن الوجدان . هذا بالإضافة إلى جمال المفردة من حيث تجانس حروفها وحسن وقعها .

* انظر الأعمال الكاملة للسوسي / ديوان (الأزاهير) قصيدة (لكل صابون ليفة) 11 ص (٤٣٩)

ومما يلفت النظر في هذه المفردة بالذات حضورها الطباغي في دواوين الشعراء من بين سائر الكلمات الجديدة الأخرى . فنجدها - على سبيل المثال - تتكرر في المجلد الأول من ديوان القرشي وبالتحديد في مائة صفحة أكثر من عشر مرات ، هذا عدا تكرارها في الصفحات الأخرى من المجلد ذاته ومن المجلد الثاني من ديوانه . بل إن بعض الشعراء تستهويه فيكررها في المقطع الواحد أكثر من مرة ، نحو قول الشاعر محمد حسن فقي(١):

أيها القيثار أسمعهُ من بعيدٍ خلف أستارِ
لَمْ لا تبدو لمكتبِ لاهفٍ يصغي لقيثارِ
أنا قيثارٌ بلا نغمِ أنا عودٌ ماله ثمْرُ

وتختلف السياقات الشعرية التي تُوظف فيها القيثار فيكون المحبوبة أحياناً :

أنتِ قيثارِ صبوتي أنتِ ألحانِ مزهري(٢)

وقوله (٣):

أنتِ قيثاري وفي خفكٍ لحني
وبه ينبوعُ إلهامي وفني

وفي أحيانٍ تكون القيثار قارب النجاة الذي تطفو عليه أحلام الشاعر فتواصل تجديفها أملاً ورجاءً :

فبقيثارتي أجدفُ في التيبِ هـ ومجدافي الطُروب رجاء (٤)

(١) الأعمال الكاملة للفقي / المجلد الثالث / قصيدة (حنين المتاب) ص(٢٣)

(٢) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان الثاني / قصيدة (همسات) مقطع (٣) ص (١١٠)

(٣) السابق / قصيدة (ترنيمه) ص (١٢٨)

(٤) المجموعة الخضراء / طاهر زمخشري / ديوان: (الآفق الأخضر) قصيدة (يا رفيقي) ص (١٠٥)

ومن المفردات الجديدة التي ينطبق عليها ماسبق ذكره من خصائص فنية مفردتا
(الكمان) و (الناي) وخاصةً الناي الذي ارتبط ذكره بالحزن والمشاعر المكبوتة .
تقول الشاعرة غادة الصحراء (١):

اذكر اذكري على الليل

على الصخر الحزين

وعلى شدو الكناري

إذ الشدو أنين

وعلى الريح تعري

بشمالٍ ويمين

اذكر اذكري على الناي

استطالت غصته

وكما حددت مفهوم الجدة في المفردة سابقاً من أنه عدم ابتكارها وصنعها من العدم .
فإن الجدة قد تكون في بعث المفردة المعروفة سابقاً في ثوبها الجديد ، وسياقها
المستحدث . وذلك بأن تكون محملةً بإيحاءات وظلال جديدة ، كمفردة الثورة .
فهي معروفة منذ العصر الجاهلي ، لكن الشاعر الابتداعي يفصلها عن دلالتها المعهودة
المرتبطة بالحرب معلناً بدء ثورات جديدة هي ثورات المشاعر وبراكينها المحرقة .
حيث يقول الزمخشري في هذا السياق (٢):

كاللهب المشبوب والثورة

حتى أحسَّ الحب في صدره

(١) شميم العرار / غادة الصحراء / قصيدة (اذكر) ص (١٥٩)

(٢) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان الثاني / قصيدة (همسات) / مقطع (١) ص (١٠٥)

أو كقول حمزة شحاته (١):

زادته في الحب عقبي أمره رهقا عانٍ بجنبي يهفو نائراً قلقا

وقد تكون الثورة ثورة شعور آخر هو شعور اليأس ، كقول شحاته أيضاً (٢):

هل تمثلت ثورة اليأس في وجـ هي وهول الشقاء في إطراقـي

وما صنعه الشعراء السابقون من فصل مفردة الثورة عن سياقها الحسي وإصاقها بالسياق المعنوي هو بغية إضفاء شيءٍ من العاطفة والوجدان على تلك المفردة واستغلال ما تحتويه من معاني القوة والعنف ومن ثم حشدها في دوائر الأحاسيس والمشاعر كي تكتسب المفردة بذلك المزيج طاقةً جديدةً تضاف إلى معانيها السابقة . ومن تلك المفردات مفردة الصمت التي أخذت عند شعرائنا اهتماماً خاصاً . فقد أطلوا التعامل معها والوقوف إزاءها مولدين منها الدلالات الكثيرة المحملة بالمواقف والخلجات الشعورية حتى أن الصمت تحول عندهم إلى لغة أخرى لا يجيد التفاهم بها سوى المحبين الذين يدركون معانيها جيداً . وفي ذلك يقول شحاته (٣):

لغة الصمت هل يدانيك في الإء جاز قولٌ من مفصحٍ وهيوبِ
ما غناء الكلام عن لهفة الأذ فس في موقف الوداع الرهيبِ
رُبَّ صمتٍ أدّى وصوّر عن رو حٍ لروحٍ أنأى خفايا القلوبِ

ويقول في موضعٍ آخر عن الصمت نفسه :

لقد هنا وهان الحب منذ سرت بنا الأيام

(١) ديوان حمزة شحاته / قصيدة (معاناة) ص (٣٤)

(٢) السابق / قصيدة (سطوة الحسن) ص (٢١)

(٣) السابق / قصيدة (لا تقولي أهواك) ص (٤٩)

بعيدا في مساري الصمت لا ذكرى ولا أحلام
ومدّ ظلّاله النسيان فوق معابر الصمت
فلا أنا قد خطوت إليك معذراً ولا أنت (١)

وإذا كان الصمت عند شحاته يرادف البلاغة والإعجاز والقطيعة فصمت القرشي يمثل
لوحة جميلة هادئة الألوان تغري الناظر إليها بالوقوف أمامها كي يستمتع بلحظات
الوداعة والبراءة والعاطفة الصادقة . حيث يقول :

ورفرف الصمت لا همس ولا وترٌ ولا ابتسامٌ ولا نبسٌ ولا كلمٌ (٢)
عدنا معاً مثل تمثالين قد نُحتا أو مثل طفلين قد أشجاهما ندمٌ
ما بين هدهدة الألحان صاحبةً وبين صمت كلينا أورك الألم

فما أجمل لحظة الصمت تلك التي حولت العاشقين إلى طفلين يخجلهما الندم ،
وما أقساه من صمت ذلك الذي وُلد من بين أحشاء الألم .

كما أن مفردات (الصمت والثورة والقيثار) قد تجتمع في مقطع واحد مما يزيد من
وهج تأثيرها فيغدو الصمت من فرط ثورته ضرباً من الجنون :

كنت أهوى الصمت لكن سكوني (٣)

عاد يشجيني بأصداء الحنين

أيُّ همسٍ أيُّ قيثارٍ حنونٍ

عاصفٌ بي عند صمتي كالجنون

(١) السابق / قصيدة (كبرياء) ص (١٣٠)

(٢) ديوان القرشي / المجلد الثاني / ديوان (بحيرة العطش) قصيدة (صمت) ص (٤١٢)

(٣) السابق / ديوان (ألحان متحررة) قصيدة (ضباع) ص (١٢٢)

وكثيرةً هي المفردات التي تفرَّعت دلالاتها وتشعبت ، فأصبح لها العديد من المعاني الفرعية والظلال الموحية ، لاسيما ما كان منها قابلاً لاكتساب التيارات والتموجات النفسية . وسيجد المتأمل في الكثير من المفردات التي أكثر منها الشعراء الابتداعيون خصائص وسمات معينة اجتذبت الشعراء إليها . فهم " يؤثرون من تلك المشتقات والمترادفات ما كان بعيداً عن الدلالات المادية المحدودة قادراً على الإيجاء بمعانٍ روحية ونفسية عديدة ، كالشعاع والسناء والألاء والألق وغير ذلك من الألفاظ" (١) نحو الإلهام والطيِّف والعرط . هذا بالإضافة إلى أن هذه المفردات تحمل خصائص موسيقية من حيث عذوبتها وتجانس حروفها وحسن وقعها مما يكسب الأداء بها رقةً وسلاسة ترتفعان بمسئوى الأداء في اللغة الشعرية . وهو الأمر الذي يجعل الشعراء يحرصون على تزيين مقطوعاتهم بمثل هذه المفردات المتميزة . والنماذج التي وظفت هذه المفردات كثيرة جداً وقد حفلت بها معظم قصائد الشعراء الابتداعيين ؛ ومن ذلك قول القرشي (٢):

أذوب إذا مسَّني من سناك	شعاعٌ هو الأمل الشَّارِقُ
ويغمر روحي عطرٌ غريب	إذا لفَّني النَّفسُ العَـابِقُ

وقول غازي القصيبي (٣):

أنا وحدي أجزُّ عبء حنيني	أنا وحدي فشاطريني همومي
أبعثني في من سناك شعاعاً	إنني تهتُّ في ظلام السنين

(١) الاتجاه الوجداني د / عبد القادر القط ص (٣٥٤)

(٢) ديوان القرشي / المجلد الأول / ديوان (البسمات) قصيدة (شعاع) ص (١٣٩)

(٣) المجموعة الشعرية الكاملة / ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (عندها) ص (٣٠)

وقوله أيضاً (١):

ولحلمٍ معطرٍ يفتح الحفن على حزن ليلةٍ قمراءِ

وقول الزمخشري (٢):

وفي محياك السنا ضاحكاً شعاعه يرقص بالبهجة

وكما رأينا تُعتبر مفردات السنا والإلهام والطيف والعطر هي أكثر المفردات تكراراً من بين سائر المفردات الأخرى ؛ وذلك بسبب خصائصها التي نوهت عنها آنفاً .
ونجد ألفاظاً أخرى أكثر الشعراء من استخدامها في دواوينهم ، وخاصة التي تتعلق بالبحر وما يرتبط به من معاني كالشواطئ والزوارق والمجاديف والأشعة والقوارب .
ويعود تركيزهم على مثل هذه المفردات لما تعنيه من معاني السفر والانطلاق والتحرر من القيود ، وكذلك لما تعنيه أيضاً من معاني الخلاص ومحاولة النجاة والهروب من الواقع عبر تلك الأشياء التي يرون فيها المعادل والعزاء لما افتقدوه في واقع الحياة .
يقول الشاعر حسن عبد الله القرشي (٣):

مزق الوهم شراعي فهو للعاصف متنٌ

وتولّى زورقي الحيران للجنّة يعنو

فتعال اهد أناشيدي يُخلدُ فيك لحنٌ

كم له في مسمع الأجيال قيثارٌ مرنٌ

(١) السابق قصيدة (نجوى) ص (١٨)

(٢) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان الثاني / قصيدة (همسات) ص (١٠٩)

(٣) ديوان القرشي / المجلد الأول / ديوان (مواكب الذكريات) قصيدة (لقاء في الروض) ص (٣٧٥)

ويقول في قصيدةٍ أخرى(١):

أنا في عَيْلَمِ الغَرامِ حَسِيرٌ قد ثوى زورقي بهذا القاعِ
واستراح المجداف من صخبِ المو ج ووَلَّى مع الهوى شراعي

بل إن هناك شعراء كتبوا قصائد كاملة تدور حول تلك المفردات ، وذلك مثل قصيدة
الزمخشري (زورق الأحلام) التي يقول فيها(٢):

أيا زورق الأحلام يسري به الصبرُ حنانيك فالأحلام جاش بها الصدرُ
أغوص بها في القاع يطفو بي اللظى وأن الذي يذكي مراجلها الهجرُ
عبرتُ بها الأيام لا شيء أشتكى سوى الحب أضناني وضاع به العمرُ
وما زال بي حتى أذاب حشاشتي وكان له من ذوبها النهي والأمْرُ
ومجدافي الملتاع في قبضة الأسي تكسّر لكن ليس يقهره الكسرُ
يدافعه التيار والهول حولَه يهْمُ به لكن يغالبه الصبرُ
إلى صحرة اللقياء ترفُّ به المنى وأنفاسه الجذلي على دربها جسرُ
تقاذفني الأمواجُ تلهو بمقودي ويلعبُ بي في عمقها المدُّ والجزرُ

فمعظم الألفاظ التي نهضت عليها القصيدة السابقة لم تخرج عن مفردات ، الأمواج
والغوص والمجداف والمد والجزر وغيرها من المفردات المتعلقة بالبحر . وللشاعر
قصيدة أخرى تقترب من القصيدة السابقة بعنوان (الشراع الرفاف) يقول فيها(٣):

والمجاديف التي كنت بها أعبُرُ اليمَّ تلوَّت في يميني

(١) السابق / ديوان (البسمات) قصيدة (هتاف) ص (١٤٥)

(٢) المجموعة الخضراء / ظاهر زمخشري / ديوان (الشراع الرفاف) قصيدة (زورق الأحلام) ص (٢٥٥)

(٣) السابق ص (٢٧٢)

يزأر الإعصار فاضت بالشجون

والتباريح التي كان بها

وانبرى يصدح للموج الحنون

وشراعي كلما رفَّ شدا

والقصائد التي نهضت من خلال اعتمادها على (البحر) ومترادفاته كثيرة جدا . حتى ان بعض الشعراء تجاوز المفردة والقصيدة إلى وسم ديوانه بإحدى المفردات السابقة ؛ كديوان الشاعر عبد الله ابن ادريس (في زورقي) وديوان (بحيرة العطش) للقشري ، وكذلك له ديوان (النغم الأزرق) والقصيبي له (أشعار من جزائر اللؤلؤ) والزمخشري سمي مجموعته الضخمة (مجموعة النيل) . . الأمر الذي يؤكد اتساع تعامل الشعراء مع هذه النوعية من المفردات . هذا بالإضافة إلى المفردات الجديدة السابقة التي أكدت حضورها في نتاجهم بسبب ما اكتسبته من إحياءات وظلال جعلتهم يتسابقون في التعبير بها عن مشاعرهم .

ثالثاً :

أهم الظواهر اللغوية في معجم الشعراء الابتداعيين :

١- الإكثار من الألفاظ ذات الرموز والدلالات الخاصة :

حفل المعجم الشعري للشعراء الابتداعيين بعدة ظواهر فنية متنوعة كان أبرزها :
(الألفاظ الرمزية) ، و الأداء الهامس ، و(الصيغ المتقابلة) ، والتكرار ، وتوظيف الإيحاء الصوتي للألفاظ . ففي ظاهرة (الألفاظ الرمزية) نجد عدداً من المفردات تجاوزت دلالاتها المعنوية القريبة إلى معانٍ أبعد وأعمق عبر ما تحمله سياقاتها من قرائن تدل على ذلك . وأود الإشارة إلى أن حديثي لن يكون عن الرمزية في حد ذاتها إذ أن ذلك موضوعٌ آخر يحتاج إلى بحثٍ مستقل ؛ وما يعينني هنا هو حمولة المفردة اللغوية من الرمزية ، بمعنى أن محور الحديث سيكون حول رمزية المفردة كمظهر ابتداعي تتضح ملاحظته عند تتبع اللغة الشعرية لدى شعرائنا الابتداعيين .

ومن المفردات التي أصبحت تحمل في طياتها رمزاً حياً بعض المعاني - على سبيل المثال - مفردة الخريف ؛ حيث " يتخذ الخريف بين الفصول وضع المساء بين ساعات اليوم ، فيغدو رمزاً للكثير من المشاعر المتناقضة المتراوحة بين الأسى الشفيف، والحنين إلى المجهول ، والشعور بالفناء ، والإحساس بالألوان في تحولها بين الصيف والشتاء ، والأنسام في انتقالها بين الحر والبرد ، وقل أن نلتقي بالخريف في الشعر العربي القديم ، كما نلتقي بالشتاء والربيع والصيف ، فهذه الفصول الثلاثة متميزة واضحة المعالم ؛ متقابلة تقابل الليل والنهار ، على حين يقف الخريف معبراً بين الصيف والشتاء لا يلتفت إليه إلا أصحاب الوجدان الذي يعي ما تحمل هذه التحولات من دلالات ورموز ."^(١)

(١) الاتجاه الوجداني د / عبد القادر القط ص (٣٥٤)

فأخذ الخريف يرمز إلى النهاية والاحتضار جاراً معه الكآبة واليأس للشاعر ، بعكس الربيع الذي يرمز إلى بزوغ الحياة وتفتحها من جديد مما يعيد الأمل والسعادة إلى نفس الشاعر . يقول الشاعر حسن عبد الله القرشي عن الربيع والخريف معاً (١):

هنيهة ثم أكفهر الزمان وألوى بآمالنا الحالمة
وحلّ النوى فاستفاق الغرام على صرخة بالأسى قاصمة
فولى الربيع وجاء الخريف بأصدائه المرة الجاهمة

ويقول الشاعر حمزة شحاته عن ذلك (٢):

أم لحسن، والحسن في البرعم المك موم؛ لطفٌ يسري وروحٌ يرفُ
وهو في مولد الربيع حياءً تنصبي ، وفتنةً ، تستخفُ
وهو في لفنة الخريف وداغ ودموعٌ ثرارةٌ ما تحفُ

ومن المعاني التي أصبح الخريف يرمز إليها الوحدة والانطواء لاسيما حين تصبح الحياة مفرغةً من مشاهد الجمال ، فلا يحفل الشاعر عند ذلك بأيّ شيء ، وتتساوى في نظره كل الأشياء :

فأنا اليوم في الخريف فما أحـ فل إلا براحتي واعتكافي (٣)

ونظراً لما يكتنف حياة الشاعر الابتداعي من الهموم والمآسي تصبح معه حياته مزيجاً من الأسى والتشاؤم لذلك نجده لا يعبأ بأن يعيش في الخريف ولو كان ذلك الخريف قاسياً أو طويلاً ؛ بل نجده على العكس تماماً يخاف مغادرة خريفه إلى الربيع لأنه يدرك ما يخلف ملذاته ، ويتمنى في الوقت نفسه أن يكون ذلك الخريف هو خريفه

(١) ديوان القرشي / المجلد الثاني / ديوان (ألحان متحرة) قصيدة (في قيود العذاب) ص (١٠٧)

(٢) ديوان حمزة شحاته / قصيدة (لم أهواك) ص (٣٧)

(٣) الأعمال الكاملة للقي / المجلد الخامس / قصيدة (الخلّي والشجي) ص (٩)

الأخير . حيث يقول أحدهم (١):

يا خريفي هل من ربيعٍ سيتلو ك فآلتي به ضروب الشقاء
أم خريفي الأخير أن — ت فما أحذر من هذه الحياة بقائي

والفراشة من المفردات التي رمز بها الشعراء لأنفسهم وأسقطوها على تجاربهم العاطفية حيث أصبحوا مثل الفراش الذي يهيم بالنور ويتفانى في عشقه ومحبه إلى أن يصل إلى درجة الاحتراق به . يقول في ذلك الشاعر حمزة شحاته (٢):

أريتني بهواك غير فراشةٍ سقطت لها في الجنس ألف نظير
وتقول: ما ذنبي؟! صدقتِ وإنما ذنب الفراش هيامه بالنور

ويرى القرشي نفسه كالفراشة التي يستيها جمال الغصون والأزهار حتى إذا لمحت النور سكرت في أحضانه متفانيةً مشبوبة . حيث يقول (٣):

أنا كالفراشة هائم متفرّد متنقلٌ بين الوجود غريباً
أندسُ في عطف الغصون لأجتلي في الحقل سرّاً جمالها المحجوباً
وإذا تقاذفتني الضياء سكرتُ في حضن الضياء مرنحاً مشبوباً

وهاهو نفسه في غرورٍ وثقةٍ كبيرة بالنفس يشبه محبوبته بالفراشة التي احترقت في حبه ، بينما يرى أن حبهما لم يبلغ بعد المرحلة التي يستحق فيها ذلك المسمى فيقول مشبهاً الحب حينها بالبراعم الصغيرة (٤):

فراشتي لا تغضبي

(١) الأعمال الكاملة للقي / المجلد الثالث / قصيدة (الأمس الدابي) ص (٥٧٧)

(٢) ديوان حمزة شحاته / قصيدة (تجربة) ص (٧٢)

(٣) ديوان القرشي / المجلد الأول / ديوان (الأمس الضائع) قصيدة (فراشة) ص (٥٦٨)

(٤) ديوان القرشي / المجلد الثاني / ديوان (النغم الأزرق) قصيدة (انتظار) ص (٣٤٠)

أبدأً أصحو عليهن وأغفو
كلما ودّعت طيفاً لاح طيفُ
أُتري قلبك بعد الهجر يصفو

ويقول الزمخشري (١):

ورؤى الأمس في كهوف التناسي مسرعاتٍ تجوب طول السنين

خوف أن يدرك السلو خطاها حيث ألقيتُ بالغرام الدفين

ويتساءل الفقي عن نفسه أهي الأمس في شكل ذكرياته الحلوة أم أنه يمثل اليوم بكل ما فيه من مرارة الأشجان والأحزان ؟

هل أنا الأمس بأحلى ذكرياته؟ (٢)

أم أنا اليوم بمرّ الشجنين ؟

وبعض المفردات تتميز بسعة في استيعاب الطاقات الخيالية مما يجعلها قادرةً على احتواء كل ما يود الشاعر أن يثه فيها من الرؤى ؛ وهو الأمر الذي يجعلها متأبئة على أن تكون ذات دلالة واحدة محددة ، فنجدها في كل مرة ترمز إلى شيء معين . من هذه المفردات مفردتا (الأسطورة) و(الشبح) ، حيث يقوم الشاعر باستغلال الفضاء الشاسع الذي تشير إليه تلك المفردتان اللتان لا تُطلقان في العادة إلا على الشيء الخارق للمألوف . ولذلك فالشاعر حينما يشبهه لنا محبوبته بالأسطورة فإنه عند ذاك يضعها في مرتبةٍ تتجاوز حدود الواقع إلى ميدان الخيال . يقول القرشي (٣):

عدت ! لكنّ خافقي في شرود عن صدى فجرك الطروب المريع

(١) مجموعة الخضراء / طاهر زمخشري / ص (٣٠)

(٢) الأعمال الكاملة للفقي / المجلد الخامس / قصيدة (تباريح) ص (٣٤)

(٣) ديوان القرشي / المجلد الأول / ديوان (مواكب الذكريات) قصيدة (خطرة في الربيع) ص (٣٩٥)

عدت! أسطورة الخيال ووهم الطفّل ، لا هتفة العشيّ ق الولوع

كما يشبها مرةً أخرى بالأسطورة في التجني والقسوة عليه في قوله (١):

شوّهت في عيني جمال الحياة فعاد حلو العيش مرّاً جنّاه

من أين لي من ثقّة بالورى بعدك يا أسطورةً في الجنّاه

وإذا كان معنى الشبح هو ما بدا لك شخصه من إنسان وغيره (٢) ، أي أنه شيء محسوس فإن شعراءنا أحالوا الشبح الحسي إلى شبح معنوي بحيث أصبح يرادف عندهم الوهم والذكرى والماضي والشيء العظيم غير المحدد والردى . يقول الزمخشري مصوراً الشبح بالوهم (٣) :

أسير بليلٍ ليس يُدرّك صبحه وأشباح أوهامي حواليّ حوما

ويقول أحمد قنديل مصوراً الذكريات بالأشباح والطيوف (٤):

فيه من أمسي البعيد حياةً ذكريات أشباحها والطيوفُ

ويصورُ الفقي حبيته بشبح الماضي قائلاً (٥):

لست إلا شبح الماضي الحزين يسرع الخطو إلى دنيا التلاشي

ويقول القرشي (٦): بل قد غدوت مثار آ

وغدوت كالشبح الرهيد ب أراه منتفضاً إزائي

(١) ديوان القرشي / المجلد الثاني / ديوان (ألحان متحرّة) قصيدة (غدر) ص (١٦٣)

(٢) اللسان / مادة : شبح

(٣) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان الثالث / قصيدة (وراء الأمل) ص (٢٠٨)

(٤) أبراج / أحمد قنديل / ط (١) ١٩٥١ م / دار المكشوف - بيروت / قصيدة (جدة) ص (٦٧)

(٥) الأعمال الكاملة للفقي / المجلد الخامس / قصيدة (صرخة الروح) ص (١٥٥)

(٦) ديوان القرشي / المجلد الأول / ديوان (مواكب الذكريات) قصيدة (اتهنينا) ص (٤١٦)

وهناك بعض المفردات ذات الإيحاء الرمزي تفرعت منها أو ارتبطت بها مفردات أخرى حملت معها الإيحاء الرمزي من المفردة (الأم) . من هذه المفردات مفردتا الدم والنار . فقد تفرَّع من الدم ؛ الجراح / النزيف / العروق / النبض . . . وغيرها . ومن النار نجد ؛ الاحتراق / اللهب / الذوبان / الجمر / الرماد / الاحمرار . . . وغيرها من الألفاظ الأخرى . وجميع المفردات السابقة ترمز إلى العذاب والمعاناة والتوهج وحرارة المشاعر . وكثيراً ما نجد الدم والنار أو مرادفاتهما تمتزج في سياق واحد ؛ وذلك لأن كل حقلٍ دلالي منهما يعزز الجانب الإيحائي في الحقل الآخر . ونادراً ما نلقي تلك الألفاظ منفصلة عن بعضها . ومن أمثلة ورودها منفصلة قول الشاعر محمد حسن فقي(١):

أتمنَّاكَ كاللهيب . . . وإن كا
نَ لهيباً تحنُّ فيه ضلوعِي
أتلظِّي منه وأصبو إلى الحر
قة . . . لولا انطفأؤها بدموعي

وقول غادة الصحراء(٢):

لم نلتقِ الطفَّ بي ولا تدَّع
ولم تغنِّ النَّارُ في الأضلعِ

وقول القرشي (٣):

أنا نشوانُ بنارِ الحسبِّ كم أهوى احتراقاً

أما النماذج التي انفصلت فيها مفردة الدم ومرادفاتها عن النار ومرادفاتها فيمثلها أيضاً قول الفقي (٤):

نظرتُ إلى جرحي وأرسلتُ دمعاً
إليه فسالَ الدمعُ يجري مع الدمِ

(١) الأعمال الكاملة للفقي / المجلد الثالث / قصيدة (أتمنَّاكَ) ص (١٠)

(٢) شميم العرار / غادة الصحراء / قصيدة (لم نلتق) ص (١٥٢)

(٣) ديوان القرشي / المجلد الأول / ديوان (مواكب الذكريات) قصيدة (لقاء في الروض) ص (٣٧٩)

(٤) الأعمال الكاملة للفقي / المجلد الثالث / قصيدة (رجل بلا قلب) ص (٦٠٧)

لقد كان جرحاً غائراً في حشاشتي ولكنه يبدو ابتساماً على فمي
وقوله كذلك(١):

عيناك خطت لي سبيل الهوى وقلبي الدامي مشى في السبيل

ويبدو واضحاً من خلال النماذج السابقة المفارقة بين المعاني الحقيقية والمعاني التي أصبحت ترمز إليها كل مفردة . فاللهيب والحرقة يرمزان إلى توهج الحب في ضلوع الفقي ، بينما الدموع تخفف من حدة ذلك الحريق الذي شب في صدره . وكذلك نجد أن النار تغني في صدر غادة الصحراء ، أما القرشي فيصبح معلناً أنه نشوان بنار الحب ويود لو يحرقه لهيبها . . وفي السياق الآخر نجد الجرح في حشاشة الفقي بينما قلبه يمشي دامياً في سبيل الهوى . فكل تلك المعاني هي إحياءات رمزية بعيدة عن المعاني المعجمية لتلك الكلمات ؛ إذ أن مفردة النار تعني الاحتراق وتحولته فيما بعد إلى جراح ، في حين يعني الدم الموت والنهاية . غير أن شعراءنا حولوا ذلك الموت وتلك الجراح إلى ميدان الحب فأصبحت موتاً معنوياً وجراحاً معنوية أيضاً .

ولكي يكتسب التعبير بهاتين المفردتين وما رادفهما قوة أكبر من حيث الإحياء والدلالة وجدنا الشعراء يمزجون بينهما في الكثير من السياقات الشعرية كقول الشاعر(٢):

الوردة الحمراء يا صاحبي تشبه قلباً دامياً من جـواة

والوردة الحمراء يا صاحبي فردوس قلبي في الهوى أو لظاه

حيث جمع بين اللفظتين ؛ (الدم واللفظي) عبر اللون الذي يربطهما وهو الاحمرار

(١) الأعمال الكاملة للفقي / المجلد الثالث / قصيدة (الدليل الحائس) ص(٧٩)

(٢) السابق / قصيدة (الوردة الحمراء) ص(٧١)

من خلال تلك الوردة الحمراء التي ترمز بنفسها إلى حالة معينة من حالات الحب ، كما أن الوردة أيضاً تشبه قلب الشاعر الدامي ، وتشبه في الوقت نفسه قلبه المشتعل باللظى ، ويقول في قصيدةٍ أخرى مشبهاً همس فؤاده بخضاب من الدم ، وحزنه بلهب النار على زمرة الأصفياء :

كان همسُ الفؤاد في هذه المرّة همساً مخضّباً بالدماء(١)
خفت من نرفه . . . وقد نرّ في الجسم ، فلم يخفه ضيق الرداء
يا لنفسٍ مما استبدّ من الحزن بها ، واستقرّ في الأحشاء
هو حزنٌ كأنه لهب النار ، على زمرة من الأصفياء

وبالإضافة إلى ما سبق ذكره عن المفردات ذات الإيحاء الرمزي، فقد وُجدت مفردات أخرى هي في الأصل أسماء لشخص معينين ، ولكنها تحولت فيما بعد إلى رموز لما اشتهر عنهم من قصص . وذلك كقصّة قيس مع ليلي ، فقد رمز كثيرٌ من الشعراء إلى محبوبته بليلى وكأنما كل محبوبية هي ليلي . يقول الشاعر عبد الله الفيصل(٢):

فأنا في الحب يا لي — لاي مسلوب السلاح

أما قيس فقصته أضحّت رمزاً للمحب التعيس والحب البائس . يقول أحد شعرائنا (٣):

دهاني ما دهى (قيسا) فمزق شمل أحلامي

وهكذا نرى أن كثيراً من الألفاظ التي استخدمها الشعراء الابتداعيون قد تجاوزت دلالاتها الأصلية إلى تلك المعاني التي رأيناها توحى بها .

(١) الأعمال الكاملة للقيس / المجلد الثالث / قصيدة (ولا كالأرزاء) ص(٤٣٩)

(٢) وحي الحرمان / عبد الله الفيصل / قصيدة (أصداء الماضي) ص (٦٧)

(٣) ديوان القرشي / المجلد الأول / ديوان (مواكب الذكريات) قصيدة (ثورة) ص (٤٣٢)

٣- الهمس :

ترتبط ظاهرة الهمس في الأداء الشعري بالظاهرة السابقة ارتباطاً وثيقاً ؛ فقد خفف الإيحاء الرمزي الذي أصبحت المفردة متلبسةً به من الاعتماد على صخب الأداء والفرقة الخطائية الجاهرة . حيث استعاضت المفردة عن ذلك بما اكتنز فيها من عمق المعنى وبعد الدلالة ومن ثم الحاجة إلى تلقيها في هدوء ودعة .

" والجزالة والفخامة سمة مال إليها الشاعر العربي القديم ، . . . وأول من فرّ من الجهارة والفخامة أهل المهجر الذين نعت أدبهم بالهموس ، لكنها ليست خاصةً بهم أو بمن تأثر بهم ، بل لأنماط الحياة الجديدة ، التي أوحى إلى الناس طبائع لينة ، وعادات ناعمة فمالت الحياة إلى الهدوء ، وأصبحت مشكلات العالم تُحلُّ خلف ستائر السياسة أكثر مما تحل بالمعارك الحربية . نعيم العيش والترف ، ووسائل التقدم والرفاه ، ونفسية الشاعر القلقة الحاملة المغرقة في الرؤى والخيالات ، هذه أسباب ظهور الهمس " (١)

وقد تباين شعراؤنا الابتداعيون من حيث انطباع شعرهم بهذه الخاصية تبعاً لاختلاف ثقافة كل منهم والظروف الحياتية التي مرّ بها . لذلك يُعد الشاعر حسين سرحان من أكثر الشعراء بعداً عن تلك الخاصية لما تميز به أسلوبه الشعري من فخامة وجزالة ومحاكاة لأساليب القدماء . بينما نجد الشاعرة غادة الصحراء - على سبيل المثال - تكون على النقيض من السرحان من حيث انسحاب تلك الصفة على أسلوب أدائها الشعري . فمعظم نماذجها الشعرية تدرج تحت تلك الخاصية الهامسة ؛ وذلك لما تمتلكه من رقة في المشاعر والأحاسيس - باعتبارها امرأة - إضافة لأنها ذات تجربة وجدانية عاطفية صادقة نذرت من أجلها معظم نماذجها الشعرية .

(١) الشعر الحديث في المملكة د/ عبد الله الحامد ص (١٤٠)

ولتقرأ لسرحان هذا الأنموذج الشعري المتسم بالفخامة على الرغم من كونه ضمن
الدائرة الوجدانية . حيث يقول (١):

تدْفَقُ بحبي ما تدْفَقَ جـدولُ و غنَّ به ما أرسلَ الشـدوَ بلبلُ
على حبِّ مجدولٍ على قدِّه التقتُ زهور المنى ترتاده وتظـلُّ
براعمُها بالطيبِ جدُّ فواغـمُ وأكمامُها بالحسنِ نظَّرَ حفَّـلُ
وأما مجانيها دنتُ وتباعـدتُ فسيَّانٍ إلا أنها الدهـرُ مؤثـلُ
أجلُ مؤثـلٍ للصبِّ يلتاع هائمـا وايزفرُّ أو يذري الدموع ويسـبـلُ
فيعتامُه ما اعتامَ روضاً مغرِّدُ ويطلق من أـلحـانِه ويسلسـلُ

فجانب طول البحر الشعري (الطويل) نجد في المقطع السابق كثيراً من الألفاظ
الفخمة وكذلك الجزلة ، كقوله : فواغم ونظَّر وحفَّل ؛ وهاتان الصيغتان الأخيرتان
تدلان على قصدية الشاعر للتفخيم والبعد عن الأداء الهامس الميال إلى الدعة والرقعة،
وربما يعود ذلك إلى البيئة البدوية التي ينزع الشاعر إليها .

وفي الجانب المقابل نجد الشاعرة غادة الصحراء تقول في قصيدتها (أهواك) (٢):

أهواك يا قمرأ فضَّاح أغلاسِ ويا سنا أملٍ أبهى من الماسِ
ويا غنىً وغناءً من جنائـنهم تلك الوريقات بالريحان والآسِ
وقامةً كاهتزاز الرمح قد سـكنتُ عيني فطيُّ جفوني أجملُ الناسِ

(١) الصوت والصدى / حسين سرحان قصيدة (حب متدفق) ص (٧١)

(٢) شميم العرار / غادة الصحراء / قصيدة (أهواك) ص (١٢٥)

وتقول في قصيدتها (عينك) (١):

فيهما اليمُّ والسحاب وهذا الـ
منتهى والزوارق الذاهباتُ
والأصيل الفتان، مذ طاب في الضو
ء رحيلٍ وطابت الأمسياتُ
يا حبيبي عينك أجمل هذا الـ
كون . . أبهى ما غنت الذكرياتُ !

ويبدو الفرق واضحاً وجلياً بين الأدائين حيث القوافي الرقيقة الهامسة والمفردات المتجانسة في قصيدتي غادة الصحراء .

ويُعد الشاعر " أبو حيمد ناصر ؛ من المغرقين في الهمس لأنه يجمع أشياء جديدة من الثقافة والطباع ، فهو تلميذٌ مخلصٌ للمدرسة الرمزية ، والرمزيون الغامضون ، ألصق الناس بالهمس ، وأبعدهم عن ضجيج الألفاظ والتراكيب . إنهم يريدون أن يقوم الإيحاء مقام الموسيقى الخارجية ، فضلا عن الهيام والمثالية والأحلام والخيالات ، التي تقوي هذا الهمس ، وأكثر ما يكون الهمس في حياة الهادئين الحالمة ، وأبو حيمد كثير الحديث عن الأحلام ، وعن النوم المناسب ، بأسلوب مهموس ، بعيد عن الجزالة ، فالبلبل والحمام في الوادي ، لا يترنمن ويصوحن ، بل يهمسن ويتناجين :

وهمس الورق في الوادي ونجوى البلبل الشادي

ونداء الحبيبة لا عنف فيه ، بل همس ونجوى :

تهمس بي وتضمرُ قائللةً يا أسمرُ

إن خطاك في الطربـ ق طائرٌ ينقُرُ " (٢)

(١) السابق / ص (١٣٧)

(٢) الشعر الحديث في المملكة د/ عبد الله الحامد ص (١٤٣)

وقد تراوح أداء شعرائنا الابتداعيين بين الفخامة والهمس فمالت معظم القصائد التي كانت في دائرة العاطفة والحب نحو الهمس والرقّة بينما تنوعت القصائد الوجدانية الأخرى فيما خرجت القصائد الأخرى عن الأداء الهامس . ومن القصائد المهموسة قصيدة الزمخشري (نداء) التي يقول فيها (١):

ها هنا كانت الصبايات تلهو	بين قليبين غرّدا كالطيور
ها هنا كانت التراتيل تنسا	ب كرجع لمعزفٍ مكسور
الهوى العفّ ملهمٌ والضيء الـ	بكر نايٍ مغرّدٌ بالحبور
والدُّجى ينشر المباهج سترًا	فوق نجمٍ موصوص في سرور

حيث يتضح همس الأداء من خلال انسيابيته وسلاسة المفردات وبعدها عن الصخب والجرس العالي ، ومما ساهم في تحقيق ذلك تناسب الوزن الشعري مع الأداء المتداعي ؛ إضافةً إلى إعتقاد القصيدة على هدوء العاطفة وبعدها عن الانفعال فلو تأملناها نجدها تنضوي تحت ستار التذكر والاسترجاع للذكريات العذبة الماضية . ويقول القرشي (٢):

كفكفي الهم عن شفيف السمات	وأرني تالأؤ البسمات
وأنيلى كفيك قيثاره الحبّ (م)	وزفّي فرائد النغمات
أنت تأسين من جوى وبقلبي	ذرةٌ تستفزّه للحياة

فألفاظ ؛ السمات / البسمات / الأسي / النغمات / الشفيف / قيثاره / تالأؤ . .

(١) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان الثاني / ص (١٦١)

(٢) ديوان القرشي / المجلد الأول / ديوان (الأمس الضائع) (قصيدة (إليها) ص (٥٥١)

إضافة لما بها من إichاء وظلال وأجواء حالمة تقلل من اعتمادها على جهارة الأداء
- فإننا نجد بينها تقارباً موسيقياً وتجانساً ؛ كما ساهم الوزن الشعري وكذلك
القافية في تحقيق الجو الموسيقي الهامس عبر هدوء الروي وملاءمة حركته لكل
• مناسب .

وإذا أعدنا تأمل النماذج التي أوردتها في الظاهرة السابقة ظاهرة (الإichاء الرمزي)
نجدها تصلح جميعاً للاستشهاد بها على ظاهرة الهمس ؛ وذلك يعود لما أسلفته سابقاً
من اتكاء كلٍ من الظاهرتين على الأخرى .

٣- الإكثار من الصيغ اللغوية المتقابلة :

تعد هذه الظاهرة إفرازاً طبيعياً لما يشهده إنسان هذا العصر من أزمة القيم الإنسانية داخل حدود المدينة التي وصلت أرقى درجات التحضر العمراني والصناعي على حساب قيم الإنسان ومشاعره. وبالتالي فقد انعكس ذلك الانقسام على لغة الشعر فأصبحت تعجُّ بالكثير من المتقابلات ، وغدا الشعراء يطيلون الوقوف أمام الكثير من المفردات كالحقيقة والواقع مقابل الوهم والخيال ، والصدق والكذب ، والخير والشر ، والخيانة والوفاء ، والظلام والنور . . . وغيرها من الصيغ ؛ ولذلك وجدنا الكثير من تلك المعاني منتشرة في قصائد الشعراء الابتداعيين . ويحمل الشاعر حمزة شحاته في قصيدته (لم أهواك) (١) عدداً من تلك الأمور المتعاكسة قائلاً:

وكذا يطلب الخيال الأماني	وهو عن واقع الحياة عزوفٌ
والهوى - كالحياة - قد يبلغ الجا	رم منها ، ما لا ينال العفيفُ
رُبَّ نفسٍ نالت منها على العيـ	ش ، وأخرى نصيبها التسويفُ
وهي دنيا الشذوذ يرتفع الجا	هل فيها ، ويستذلُّ الحصيفُ

فقيمة التقابل في المقطع السابق تستمدُّ صورها من واقع الحياة ، ومن معاناة الشاعر الذي لم يجد ما كان في مخيلته من مثالية ، بل وجد الحقيقة المرّة . حيث الجارم والجاهل يتبوأن مكانتي العفيف والحصيف ، فينالان أمانيهما دون استحقاق لذلك . ولذا يتحول نغمه إلى تلك المظاهر الحسنة التي درج الناس وتعارفوا على حسنهما ؛ لأنها أصبحت المطايا التي يمتطيها أولئك الناقصون ممن لا يستحقون أدنى مراتبها :

والمودّات تشتري الجدَّ بالهزل ، وتعطي وترّاً لتأخذ شفعا

(١) ديوان حمزة شحاته / ص (٤٠)

والمروءات تقتضي بمساعي الجود صيتاً - على الرياء - ونفعا

والعبادات ترتدي مظهر الخير على أفضع المنـاكر درعا(١)

ويقف القرشي حائراً مترددا يتساءل بين يومه الذي يعيشه في حزنٍ ويأسٍ وبين غده الذي يأمل أن يكون مغايراً ومناقضاً لواقعه ، فيقول في ذلك(٢):

يومي سألتك عن غـدي	هل فيه مشرق سـؤددٍ ؟
هل فيه منطلقٌ لصبـ	حٍ ناضر متجددٍ ؟
هل فيه لمح سعـادةٍ	هل فيه ريٌّ للصـدي ؟
أم أن فيه لخـافقي	سرُّ الشقاء السـرمدي
يومي سألتك عن غـدي	والياس ينضح في يدي
وجهامة المأساة تفـ	جوني بوجـهٍ مربـدٍ
هل فيه صدقٌ للصـدي	ق وفيه زهـر توددٍ ؟
أم أن فيه الشـوك يد	ميني ويلوي مقصـدي ؟

أما الفقي فيسائل روحه التي احتار بينها وبين جسده ، وكيف أنه بات ضحيتها ؛
مبرزاً في سياقه العديد من الأمور المتقابلة ، فيقول(٣):

أيها الروح يا سـجينة جسمي	وكلا اثنيهما قويٌّ ضعيفُ
وكلا اثنيهما شقيٌّ سعيدٌ . . .	وكلا اثنيهما غبيٌّ حصيفُ

(١) السابق / قصيدة (لاتقولي أهواك) ص (٥١)

(٢) ديوان القرشي / المجلد الثاني / ديوان (بحيرة العطش) قصيدة (يوم وغد) ص (٣٩٢)

(٣) الأعمال الكاملة للفقي / المجلد الثالث / قصيدة (سجين الهياكل) ص (٤٠٢)

وأنا المُفترى عليه غويٌّ تارةً في حياته وشريفٌ

لست أدري أواقعُ أنا محسداً حوسٌ بدنياه ٠٠ أم خيالٌ مطيفٌ

ويكتشف السنوسي الحقيقة بعد فوات الأوان ، وبعد أن أضاع العمر في ارتشاف
السراب مورداً في سياق حديثه عدداً من الحقائق المتعاكسة ، فيقول (١):

سرابٌ وإلا كيف لا ينفع الصدى شرابٌ أضعتُ العمر في رشفه سُدى

ووهمٌ وإلا كيف يخدعني السنا فأرنو ولا نارٌ هناك ولا هدى

وزيفٌ وإلا كيف تطربني المنى فأصغي ولا لحنٌ هناك ولا صدى

أفقتُ وأدركتُ الحقيقة بعدما وهى جلدى - واحسرتي - وتبدداً

وما نفع إدراك الحقيقة بعدما وصلتُ إليها لا فؤاداً ولا يداً

ويلاحظ على المفردات المتقابلة التي أوردها الشعراء ضمن قصائدهم السابقة أنها لم
تكن بغرض الزخرفة البديعية عبر فني الطباق أو التورية ، بل إننا نحس بصدقهم في
وضع تلك المفردات وجودة انتقائها من خلال امتزاج الحديث بأحاسيسهم
ومشاعرهم . ولذا رأيناهم يرصدون تلك الألفاظ عبر الوقائع اليومية التي يعيشونها مع
أفراد المجتمع من حولهم ، ومن ثم انتقلوا بالحديث إلى نفسياتهم المعذبة من جراء
انصدامها بتلك المواقف . مجسدين ما يعتمل في نفسياتهم من نقائص ناتجة لما لمسوه
في واقعهم ؛ ولذلك سنراهم في النماذج التالية يصدرّون هذا الازدواج إلى الآخرين ،
خاصة المقربين منهم وبالتحديد حبيباتهم . كرد فعلٍ لصدمتهم تلك، فيقول القرشي (٢):

حقيقةٌ أنتِ ولكنني قبضةٌ أو هامٍ سرايئةٌ

(١) الأعمال الكاملة للسنوسي / ديوان (الأغاريد) قصيدة (إفاقة) ص (٣٦٢)

(٢) ديوان القرشي / المجلد الثاني / ديوان (ألحان متحررة) قصيدة (شقية) ص (١٣٦)

أعيش أياماً خياليةً

إني خياليُّ ، أنا شاعرٌ

أسطورة تمضي خرافيةً

كل حياتي منتهى مأملي

ويقول حمزة شحاته مصوراً حبيته على شكل دمية من الوهم في مقابل الحقيقة التي طال افتقاده لها بين الناس (١):

وهم فيها أو صورة في إطارٍ

إنما أنت دمية من صنيع الـ

ت، ولكن بمتعة الأنظارِ

لا بما تبغي القلوب، تكلفُـ

ك وتلقينني أليفي قرارٍ ؟

من لنفسي بالوهم فيك ، فألقا

س افتقادي، وفي الحياة عشاري

فلقد طال بالحقائق لنا

ح خيالي ، وقتلت أوطاري

ويُلها من حقائقٍ زلزلت صر

ويتضح ما ذكرته آنفاً من تجاوز شعرائنا الابتدعيين مرحلة الزخرفة البديعية من خلال استبطانهم لهمومهم وإبرازهم لتعكسها عبر ما تؤديه هذه الخاصية اللغوية من كشف لتلك العوالم الخفية المتقابلة . ومن ثم يتضح انعكاس ازدواج الواقع على تلك الصيغ اللغوية وتقابلها الأمر الذي يشف عن نفسيات الشعراء ويجليها بوضوح تام .

(١) ديوان حمزة شحاته / قصيدة (لا تقولي أهواك) ص (٥٣)

٤ - التكرار :

يستطيع القارئ للشعر الابتداعي أن يلاحظ هذه الظاهرة دون عناء ؛ ويعود ذلك إلى إكثار الشعراء المحدثين من الاعتماد عليها نظراً لما لها من الخواص الموسيقية والدلالية التي تثري النص الابتداعي الذي تُستغلُّ فيه بشكلٍ جيد .

" وعلى الرغم من أن التكرار كان معروفاً للعرب منذ أيام الجاهلية الأولى ، وقد ورد في الشعر العربي بين الحين والحين ، إلا أنه في الواقع لم يتخذ شكله الواضح إلا في عصرنا . وقد جاءت على أبناء هذا القرن فترةٌ من الزمن ، عدوا خلالها التكرار في بعض صورهِ لونا من ألوان التجديد في الشعر . " (١) ولكن هل كل تكرارٍ تكون له قيمة بيانية ؟ ثم هل كل شاعر يستطيع أن ينجح في توظيف التكرار ؟ وللإجابة عن هذين السؤالين . سنتبع بعض النماذج لشعرائنا الابتداعيين استخدموا فيها ظاهرة التكرار . فيقول الزمخشري في إحدى قصائده (٢):

جنة الحسن كل ما فيك حلوٌ	وجميلٌ إلا التحني فمـرُّ
أنا من هام فاستباح التشكِّي	والهوى جاحمٌ فأين المفـرُّ ؟
أنا من ذلٍّ في هواك وحسبي	أنه ليس في المذلَّة وزرُّ
أنا من أرسل المدامع شعرا	وكفاني أن المثوبة هجرُ
أنا من ذاب من أساك التباعا	والتباع الأسي سعيرو جمرُ
أنا من ذوب الفؤاد دموعا	وأيننا وزفرة لا تقرُّ

(١) قضايا الشعر المعاصر / نازك الملائكة ص (٢٦٣)

(٢) مجموعة النيل طاهر زمخشري / الديوان الأول / قصيدة (تغريدة) ص (٧٧)

أنا من حار في أمورك حتى صار هيمًا — ان ماله مستقرٌ

فالشاعر كرر الضمير المنفصل (أنا) مع الاسم الموصول (مَنْ) في كل بيتٍ تقريباً ، ولو تأملنا الداعي لهذا التكرار في الأبيات جميعها لوجدنا أن كل بيت على حدة يحتاج من حيث الدلالة واكتمال الإيحاء بالشعور إلى تلك الصيغتين ؛ لأنهما تضيفان الصدق والارتباط الوثيق بالشاعر عن طريقهما . إضافةً لما لهما من دلالة على تدافع العواطف والأحاسيس من صدر الشاعر بعفوية ودون تكلف .

وكذلك نجد الفقي ينجح في تكراره من هذا المنطلق وبناءً على المعطيات السابقة ، إذ أن التركيب الذي يكرره في كل بيت على علاقة وثيقة بالموضوع ، بل هو الموضوع نفسه ؛ حيث يقول في قصيدته (يانجوم السماء)(١):

يا نجوم السماء ! ما أفدحَ الخطب على من يرى الأمانِيَّ صرعى

يا نجوم السماء ! ما أطولَ الدرب على لاغِبٍ ، يكدِّ ويسعى

يا نجوم السماء ! ما أحشنَ العيش ، إذا كانت العواسج مرعى

يا نجوم السماء ! ما أظلمَ الربيع ، إذا الربيع ضاق بالحر ذرعاً

يا نجوم السماء ! ما أوجعَ الحر إذا ضيم ، وهو يحسن صنعا

يا نجوم السماء ! ما أحقرَ المجد ، إذا كان للمبازل درعا

يا نجوم السماء ! ما أضغَ الحق ، إذا لم نعه قلاً وسيماً .

التي يستطيع أن يأتي بها ، ولكنه يودُّ أن يلحَّ في شكواه على النجوم التي يراها وحدها الجديرة بسماعها .

ومن التكرارات الناجحة ما استغله شعراؤنا الابتداعيون عبر إمكانات القصيدة الحديثة الشعر التفعيلي التي تتيح للشاعر حرية أكبر في استخدام خاصية التكرار وفق ما يريد ومتى ما شاء ذلك . وذلك كما في قصيدة القصيبي (لا تسألني) التي سبق الحديث عن خاصية التكرار بها في موضع سابق (١) .

غير أنه لا يُعتبر كل تكرار ناجحاً ، فهناك مواضع أخفق فيها الشعراء من حيث سوء استغلال هذه الخاصية . وذلك كالتزام الشعراء ببعض الكلمات يكررونها في بداية المقطع ونهايته دون أن يكون لها أي قيمة تذكر سوى الحشو . والأعجب من هذا أن يلتزم الشاعر بصيغ نحوية معينة في المقطع لا يتعداها إلى غيرها ، الأمر الذي يجعل التكلف واضحاً ؛ إذ لم يكن لذلك التكرار أي قيمة دلالية أو موسيقية - اللهم - حسن رسم الكلمات وإخراجها طباعاً . وذلك كقول الفقي (٢) :

أنا	عودٌ	ما له	من ثمرٌ	أو جداولٌ
أنا	قلبٌ	ما له	من وطرٌ	أو ماملٌ
أنا	ليلٌ	ما له	من قمرٌ	أو مشاعلٌ
أنا	جفنٌ	ما له	من سهرٌ	ونوازلٌ

أو قوله في مقطع آخر من القصيدة ذاتها :

ليتني ما كنتُ ظلماً عاتياً وشرورا

(١) انظر ص (٢٦٠ - ٢٦١) فصل البناء الفني

(٢) الأعمال الكاملة للفقي / المجلد الثالث / قصيدة (أشباح من الماضي) ص (٢٩٦)

ليتني ما كنتُ وياً عادياً وثورا

ليتني ما كنتُ إثمأ عارياً وغرورا

ليتني ما كنتُ جرحأ دامياً . . . إلى آخر القصيدة .

ف نجد أن مثل هذه الصيغ الملتزمة تقيد الحرية التعبيرية التي يتمتع بها الشاعر ، وتلزمه بقيود داخل قيود ، وبدلاً من أن يحقق الشاعر بال تكرار القيم الدلالية الشاسعة والموسيقى التي تتضامن مع المعنى وتتوازي مع إيقاع الأفكار - يصبح التكرار عندها خالياً من أي قيمة فنية تذكر .

5- توظيف الإيحاء الصوتي للألفاظ :

لا يمكن القطع بأن المفردة قد تؤدي وحدها دلالة مستقلة دون سياق معين تشع من خلاله . ولكن قد يكون للمفردة ظل معين توحى من خلاله بإيحاءات صوتية تساهم في تعزيز المعنى المراد ، حيث تتطابق المفردة مع الجو العام الذي يعيشه الشاعر ويتحدث عنه .

وحيثما ننظر إلى القصيدتين التاليتين للسنوسي ستتضح معالم هذه الخاصية ، والقصيدة الأولى هي قصيدة (أغنية فيفاء) (١) ، حيث نجد أغلب مفردات هذه القصيدة تتكون في الأصل من مقاطع صوتية قصيرة ؛ فأغلب هذه الكلمات لا يتجاوز عدد حروفها الأربعة أحرف مثل (لست، أنت ، فيفا ، جنة ، تلهم ، بشر ، طهر ، دنيا ، فطنة ، خد ، وجنة ، حسن ، كأس ، يلثم ، نجم ، شعر ، دن ، فن ، هوى ، رنة ، فيه ، فوق ، فيك ، خلد ، لون ، سحنة . . . وغيرها) . فهذه الكلمات ذات النبرات القصيرة تتواءم مع الجو الموسيقي المتواكب مع حالة الابتهاج التي يعيشها الشاعر ، وقد عزز ذلك بالوزن الشعري (مجزوء الرمل) والقافية المقيّدة ؛ وذلك لأن الشاعر كان يتغنّى وترنم . لذا فقد استعمل الشاعر من المفردات ما تتلاءم طبيعتها الصوتية مع حالته فساهمت المفردات في تعزيز الجو الموسيقي المنشود لمثل تلك الحالة .

ولننظر كيف يتحول إيحاء الأصوات إلى تشكيلٍ مغاير تبعاً لتغير الحالة التي يعيشها الشاعر - مع أن الشاعر يتحدث عن نفس المكان (٢) - فالمفردات المستعملة تختلف في نهجها الصوتي متهجة صوب الطول والفخامة بعيداً عن الرقة والقصر الذي كانت عليه مفرداته في القصيدة السابقة . ومن مفرداته في هذا النص (أشعة ، يتحدثى،

(١) الأعمال الكاملة لمحمد علي السنوسي ديوان (الأغاريد) / ص (٣٩٨)

(٢) قصيدة (جبل فيفاء) الأعمال الكاملة / محمد علي السنوسي ديوان (الأغاريد) ص (٣٤٠)

النِّيرَات ، يَحْتَكُّ ، عَزَّةٌ ،) فهي كلمات ثقيلة في نطقها يعتمد أغلبها على التشديد ، أو كلماتٍ أخرى تميل للطول مثل (ظلال ، انخضلال ، اختيال ، عوالي ، مجاليه ، الحواشي ، مشرب ، مصقول ،) حيث يعطي التردد الصوتي لهذه الكلمات انطباعاً أولاً بعظم المتحدث عنه وفخامته ، بجانب بعض الصيغ التي تعزز الوعورة والصعوبة ، ومحاولة مطاولة الطبيعة الجبلية الوعرة من خلال وقع هذه الصيغ ، يدل على ذلك أسلوب التحدي والقسوة مثل (يتحدَّى الذُّرَا ، يَخْتَرِقُ السُّحْب ، يزهو في عَزَّة واختيال ، يزحم النِّيرَات منكبهُ الضَّخْم ، مشربٌ إلى السماء برأسٍ صلفٍ ٠٠) . فقد أجاد الشاعر استغلال ما في المفردات من صدى موسيقي متناسب مع حالة الرقة والدعة في النص الأول، أو متجاسر مع موقف الفخامة والوعورة في هذا النص .

وقد مر بنا سابقاً في أثناء الحديث عن قصيدة(قلق)^(١) للقرشي أن الموسيقى التي حرص عليها هي موسيقى القلق من خلال ما أوحى به الكلمات من تنافر واضطراب بحيث يبدو الجو العام للنص قلقاً مريباً في شكله الظاهر ، بينما كانت تلك أساليب فنية وتجوزات عروضية وظفها الشاعر من أجل تشخيص حالة القلق بدقة متناهية .

وإذا كانت النماذج السابقة متمثلة في قصائد مكتملة فإنه يوجد عدد كبير من التراكيب التي انبثت في ثنايا كثير من القصائد تدل على حسن استغلال خاصية الوقع الصوتي في المفردة ، وتوافقه مع ما يود الشاعر قوله . ومن ذلك قول الشاعر عبد الله الفيصل:^(٢)

كأنَّ صبايَ قد رُدَّتْ رِوَاهُ على جفني المسهَّد أو كأنِّي

فكلمة (كأنِّي) القافية قد جسدت شعور الحيرة تماماً ، خاصةً أنها جاءت في نهاية

(١) انظر ص(٤٨) من هذا البحث . وديوان القرشي المجلد الثاني ديوان (النغم الأزرق) / ص (٣٦٦)

(٢) ديوان / وحي الحرمان / عبد الله الفيصل ، ص (٥٤)

البيت ، ولو حاولنا زحزحتها عن موقعها أو وضع كلمة مكانها لما كان لها ذلك
الوقع القوي الذي يشبه في حده حد السيف .

ومن ذلك قول القنديل : (١)

وَيَ ، كَأَنَّ الدُّنْيَا الفُضَاءَ حَوَالِيَّ عَلَى رَحْبِهَا سِرَادِيْبَ أَفْعَى
وَكَأَنِّي فِي دَجِيَّةِ الأَمَلِ القَاتِلِ أَعْمَى إِلَى جَهَنَّمَ يَسْعَى

فمجيء كلمة (وي) في أول البيت - بجانب تكونها من حرفي لين آخرهما ساكن -
ساهم في إشاعة صدى التألم بقوة ، وكأنما الشاعر يسمعنا صرخة حقيقية من جراء
ألمٍ شعر به فجأة من خلال أحرفه الأولى في هذه القصيدة .

ومن المفردات التي جسد وقع أحرفها الاحساس بشكلٍ واضح قول القصيبي : (٢)

ولأَنِّي

إِنْ أَغْبَ عَنْكَ تَمَلَّمْتِ مِنَ الوَحْدَةِ

كَالطَيْرِ السَّجِينِ

فتكرار الأحرف في كلمة (تَمَلَّمْتِ) يماثل تكرار الكثير من التصرفات التي يحدثها
الشخص الملول دون أن يشعر بها .

وللحركات التي تضبط بها الكلمات دور بارز في تجسيد إيقاع الأفعال ومماثلتها
ويتضح ذلك في قول صالح الأحمد العثيمين : (٣)

وَتَسَاقَطَتْ بِيضُ الرُّؤْيِ صرعى كأوراق الخريف

حيث نجد في قوله: (وَتَسَاقَطَتْ) خمس حركات لم يفصل بينها سوى حرفٍ

(١) أغاريد / أحمد قنديل / قصيدة (غيره) ص (١٩)

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة / د/ غازي القصيبي ديوان (قطرات من ظمأ) ص (٢٣٠)

(٣) شعراء نجد المعاصرون / عبد الله بن ادريس / ص (١٨٠)

واحد ساكن مما يدل على التباطؤ في حدوث فعل التساقط ، ولو أنه عبر بكلمة سقطت لما أدت الإيحاء الصوتي ذاته .

وهناك عدد من الكلمات توافق جرسها الموسيقي مع المعنى الذي يريد الشاعر تصويره لاعتمادها على حروف ذات نبر صوتي مميز ومن ذلك قول القرشي مشبهاً حبه بحزمة الشوك : (١)

(كحزمة الشوك تحزُّ في الوريدُ)

فحينما نتأمل المفردات الثلاث حزمة / شوك / تحزُّ ، نجدها تشتمل على نوعية من الحروف تتميز بوقع قوي صاحب حاد . فحرف الزاي في كلمة (حزمة) أعطى الكلمة وقعاً أشد وأقوى مما لو كان القطع أو الجرح في تعزيز قوة الألم وتوغله . أما كلمة (شوك) فإننا نجد فيها حرف الشين بما له من صفة القوة والتفشي التي تدل على قوة وسيلة الألم والقطع ، وكثرة وخز الشوك وتعدده في تلك الحزمة . وفي الفعل (تحزُّ) حرف الزاي القوي المشدد فكانت نبرته مضاعفة بسبب حركة الشدة دلالة على الإصرار والقسوة في وقوع الحز ، وأنه فعلٌ ماضٍ لاهوادة فيه أو تراجع . وهكذا نجد أن جرس الأحرف ووقعها الصوتي ساهم في تعزيز المعنى وتعميق الاحساس به . ويمثال ذلك قول القنديل : (٢)

هل تحيئين معي اليوم إلى شاطيء البحر قليلا نتمشِّي
نرمق الشمس وقد سال الطُّلا من حواشيتها ورشَّ الأرض رشًّا

فقد كرر الشاعر حرف الشين أكثر من أربع مرات في بيتٍ واحد إضافةً إلى تشديده في الفعل (رشًّا) وتكراره دلالة على سعة الانتشار وعلى الاستفادة من (التفشي) وهي الصفة الصوتية لهذا الحرف .

(١) ديوان القرشي / المجلد الثاني ديوان (الغم الأزرق) قصيدة (انتظار) ص (٣٤٢)

(٢) ديوان / أغاريد / أحمد قنديل / ص (٩٣)

وهناك كلماتٌ تتميز بوقعٍ صوتي معين أحسن الشعراء استغلالها بشكل جيد ، من حيث حسن اختيار مواقعها التي تبدو من خلالها رنانة منسجمة مع العذوبة ، أو بطيئةً تجسد البطء والثقل ، أو غير ذلك من المعاني . من تلك الكلمات (حلم) و(كابوس) فالأولى خفيفة النطق سهلة وعذبة في حروفها ، وعلى العكس منها كلمة (كابوس) فحروفها عالية الجرس فضلاً عن أنها تشتمل على حرفي مد مما يطيل نطقها فيتجسد البطء أكثر . يقول شحاته موظفاً كليهما : (١)

وأفقتُ من حلمي الجميلُ

على الحقيقة وهي كابوسٌ ثقيلُ

حيث يبدو الفرق بين وقع الكلمتين ، والإحساس المنبعث عن كل منهما .

ومن خلال النماذج السابقة يبدو بوضوح توظيف الشعراء الابتداعيين لما في الألفاظ من الظلال الموسيقية الموحية التي حاولوا أن يجعلوا منها ذبذبات تقيس ما يحسونه . كما تبين إدراكهم للخصائص الموسيقية التي تتميز بها بعض الكلمات من حيث الطول والقصر ، أو الخفة والثقل . وكذلك إدراكهم لما تتميز به بعض الحروف من صفات الجهر أو الهمس ، ومن ثم التعامل مع كل تلك الخصائص بشكلٍ ينم عن وعيٍ بها ، وإدراكٍ لمميزاتها .

وبهذه الظاهرة الأخيرة يكتمل البحث في أهم الظواهر التي حفل بها معجم الشعراء الابتداعيين . بدءاً بالعوامل المؤثرة في تشكيل ذلك المعجم مروراً بمناحي تطوره على صعيد المفردتين التقليدية والجديدة وانتهاءً بالظواهر السابقة من الإكثار من المفردات الرمزية ، وأداء هامس ، وصيغ لغوية متقابلة ، وتكرار ، وتوظيف الإيحاء الصوتي في اللفظة . . وذلك مما يبين أن معجم الشعراء السعوديين الابتداعيين معجمٌ ابتداعيٌ في مجمله من خلال تلك الجزئيات التي عرضت لها آنفاً .

(١) ديوان حمزة شحاته / ص (٩٩)

الفصل الثالث

الطوره الشجرية

إن النقطة التي تتكثف عندها مجهودات الشاعر ، وتتكشف فيها إمكاناته التعبيرية ،
ووسائله الفنية من أجل تقديم مشهدٍ جديدٍ يقوم بابتكاره - هي ما يُطلق عليه الصورة
الشعرية . أو "هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات ، بعد أن ينتظمها
الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانبٍ من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في
القصيدة" (١)

وتعتمد الصورة الشعرية على عنصر الخيال اعتماداً كبيراً ؛ ولذلك كثيراً ما يرتبط
الحديث عن أحدهما بالآخر . ويقوم الفهم الحديث للصورة على أن التشابه الحسي
بين طرفي الصورة لم يعد مهماً بمقدار ما يشترك الطرفان في بعث أثرٍ نفسيٍّ واحد .
وعليه فليس شرطاً أن يوجد مماثل حسي تقاس الصورة عليه " لأن الكلمات -
بخاصة في الاستعمال الشعري - ليست إلا مجرد أدواتٍ تمثل الأشياء . وليست
الصورة التي تتكون من هذه الكلمات إلا صورةً تعبيرية وليست صورةً مشابهة" (٢)
ولهذا السبب نجد كثيراً من الشعراء الذين يتجهون صوب الطبيعة ليصوروا مشاعرهم
من خلالها لا يكتفون بمجرد الوصف المباشر لتلك المشاهد الصامتة ، بل إنهم يسعون
لاكتشاف خيوط التقارب النفسي بينهم وبينها من خلال تشخيصها وإلباسها ذواتهم .
وذلك ما قام به الشعراء الرومانتيكيون ، فالشاعر عندهم " يستعين على جلاء الصور في
الشعر بالطبيعة ومناظرها ، على أن يراعي صنوف التشابه التي تربط ما بين صور
الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر ، بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر
الحسية" (٣) . ومن هذا التصور عن الصورة في مفهومها الحديث يتبين الاهتمام بوحدة
الآثر النفسي مقابل التماثل الحسي . وأنه المعول عليه كثيراً في تذوقها .

(١) الاتجاه الوجداني / د/ عبد القادر القط / ص (٣٩١) بتصرف

(٢) الشعر العربي المعاصر ، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية / د/ عز الدين إسماعيل ص (١٣٢)

(٣) النقد الأدبي الحديث / د/ محمد غنيمي هلال ، ص (٣٩٢)

مصادر الصورة الشعرية و وسائل تشكيلها :

أولاً : مصادر الصورة الشعرية :

عند الحديث عن مصادر الصورة لدى الشعراء الابتداعيين لابد من الإشارة إلى حقيقة يستطيع ملاحظتها الدارس للشعر العربي الحديث ، ومفادها أنه مهما أوغل الشعراء المحدثون في التجديد فإنهم لابد أن يظلوا مرتبطين ببعض الظواهر الفنية في تراث الشعر العربي القديم . وهذا ما يفسر وجود " الكثير من المفارقات في الشعر العربي بين العصرية الغالبة ، وبعض السمات التقليدية التي ترجع إلى العصر العباسي أحياناً ، أو إلى العصر الأموي ، أو الجاهلي أحياناً أخرى . " (١)

والصورة الأدبية من الأشياء التي حدثت فيها بعض تلك المفارقات ؛ فنجد شاعراً حديثاً كإلياء أبي ماضي يعوّل في صورته على الإبل والمطايا ، تلك الأشياء التي انتزع الشاعر القديم منها صورته ، وكان الظن أن تختفي هذه التعبيرات والصور من شعرنا الحديث بعد أن باعدت الحضارة بيننا وبين الإبل والمطايا والصحراء ، أضعفت من أثرها على الأقل . يقول أبو ماضي في ديوانه الخمائل من قصيدته (الفراشة المحتضرة) :

ولالأزهار والأعشاب مغدالكِ

تمسين عند مجاري الماء نائمةً

حشيت للسفع من شوقٍ مطاياكِ

فكلما سمعت أذنالكِ ساقيةً

(١) الاتجاه الوجداني / د/ عبد القادر القط / ص (٣٩١)

وقوله في ديوان الجداول :

وكان الليلى قد أز مع أن يحـدو مطاياها (١)

وكذلك نجد الشيء ذاته عند شعرائنا الابتداعيين ، حيث يقول الشاعر عبد الله الفيصل في ديوانه (وحي الحرمان) من قصيدته (حيرة) (٢):

أزمعوا بيناً وشدوا رحلهم فتوارى طيف أحلامي الجميل
وفي القصيدة ذاتها يقول :

أربع مقفرة في صمتها وشقاء ليته عنا يزول

ولسرحان قصيدة كاملة أسماها (طلل في جوف) يقول فيها (٣):

في جوف قلبي طللٌ دراسٌ عفى عليه الدهر حتى محاه

يعجُّ بالآمال حتى هوى في ذكريات كان فيها رداه

آثار حبٍ ومغاني صبا أيام كان العمر حلوً جناه

كم حلَّ فيها من حبيب مضى طواه في ربع البلى ما طواه

حيث يستطيع القارئ أن يلاحظ مفردات ؛ المطايا والبين والأربع وشد الرحال والأطلال والدارسة وما يعنى عليها ، فهي المفردات التي اعتمدت عليها الصور في الأبيات السابقة ؛ بمعنى أن معين التراث لازال ذا حضور قوي في صور الشعراء المحدثين .

(١) السابق ص (٣٩٢)

(٢) وحي الحرمان / عبد الله الفيصل ص (٢٩)

(٣) أحنحة بلا ريش / حسين سرحان ص (٥٦)

ولكن ذلك لم يكن بالضرورة استسلام الشاعر الحديث لمكونات الصورة التراثية ، بل بدأ يبحث في داخل تلك الصورة عن المميزات التي ضمنت القوة والبقاء للصورة التراثية ، فأدرك أن ثمة عناصر مهمة لا غنى لأي صورة عنها ، لاسيما إن أراد صاحبها الابتداع والتفوق . من تلك العناصر البحث عن المصادر الكثيرة والمتنوعة التي تستقي منها الصورة مادتها ، قديمة كانت أو حديثة . ومنها تلبس الصورة بذاتية الشاعر وامتزاجه بها . وتداخل معطيات الحواس ، واستخدام عنصر التشخيص ، وكذلك التوسع في استخدام المجاز . هذا بالإضافة إلى عدة مكونات جزئية تضيف عنصر الجودة على الصورة ، كالحركة والكثافة والعمق . . . وغيرها من العناصر الجديدة التي تمد الصورة بالحيوية والابتداع .

ومن الصور التي أخذت تستقي مادتها من مصادر جديدة قول الشاعر حمزة شحاته في قصيدته (رحلة بلا رفيق)(١):

سعاد . . هل تقرأ عيناك الذي تخطُّه عيناى ؟

وهل سمعت . . شهقات مهجتي الحرى ؟

تطوف كالفراش ، حول وجهك الوضاء دافئ السمات ؟

وهل ترين دمعةً في كل كلمةٍ لاهثةٍ ، يرسلها فمي ؟

وهل شعرت في انقباض صوتي الحزين عندما أودَّعك ؟

وهل تتبعت خطاى ، سمر الأسى انطلاقها ؟

يبرز التجديد في الصور السابقة من حيث أنها لم تعد تلك الصور القديمة التي تهتم بالماديات والمحسوسات ، من قُدِّ وحمرة خد ، وما إليها وإنما أصبحت تميل صوب الأشياء المعنوية المجردة ؛ وإلى رهاقة الشكل الصوري المعتمد على طاقة الخيال .

(١) ديوان حمزة شحاته / ص (١٠٢)

فالعين ليست عين المها ، أو البقرة الوحشية . إن العين هنا جسمٌ مستقلٌ يقرأ ويخطُّ ويحاور ، والدموع في الأنموذج السابق جُسِّمت فأصبحت تلهث وتتكلم ، وكذلك الأسي بات إنساناً يفعل ويتعمد الضرر ، فهاهو يسمّر الخطا ، ويمنعها من الانطلاق . وهذا المزيج من الصور التي تداخلت فيها الحواس ؛ حيث العيون أيادٍ تكتب ، والدموع لا ترسلها العيون بل ترسلها الكلمات عبر الفم ، والصوت الذي غدا إنساناً يحس بمشاعر الحزن - أقول كل ذلك المزيج من الصور ساهم في الخروج بمعمارٍ فنيٍّ جديدٍ للصورة من حيث منازعها و المصادر التي استُقيت منها .

ومن النماذج الأخرى للصورة التي تقترب من الأنموذج السابق من حيث الاعتماد على منطلقات تصويرية جديدة قول القرشي في قصيدته (رسائل)(١):

ومنذ ربيعنا الثاني

ومنذ خنقت بين يديك نيساني

ومنذ ركضت تكتشفين

في منابع الأمس

تفتت في دمي الليل

وخذرت طاقتي الويل

فلا الأوتار لا الألحان تدعوني

ولا أنا من عرفت ، وأنت من أنت ؟

كلانا سائرٌ في درب ماضيه

(١) ديوان القرشي / المجلد الثاني ديوان (بحيرة العطش) ص (٤٦٢)

كلانا يرتوي - مترنحاً - من منهل التيه

يعبئ موكب الذكرى

لحفل في لياليه

يلون وهمه يلقي عليه وشاخ

وعطر أقاخ

ولكن تفضح المرأة سهداً في مآقيه

يصور القرشي في المقطع السابق تجربته في الحب مع محبوبته التي شهدت عدة مراحل بعدة صور تجمعها الدقة والتتابع المتدرج . فهو يريد تصوير بداية الحب ، ثم توهجه ، ثم انطفائه ، وأخيراً المحاولة اليائسة لبعثه من جديد . ويبدو من خلال ذلك وعي الشاعر بتنظيم تجربته وحسن ترتيبها ، ثم محاولته الحادة في استقصاء مراحلها عبر ملاحظتها بالصورة الفنية الجديدة التي تهتم بتصوير الجزئيات الدقيقة والتفاصيل الثانوية على هامش تلك العلاقة ؛ لعلمه بأهمية تلك التفاصيل في رسم الأبعاد النفسية للحالة الشعرية التي يروم تصويرها . فبداية حبهما تتناسب وتشبيها بالربيع ؛ لأن هذه المرحلة هي التي تندفع فيها عاطفة المحب مثل اندفاع الربيع في خضرتيه ، فتتلون كل الأشياء من حوله بلونه تماما كما يرى المحب كل شيء من خلال عاطفته . فالمحجوبة تركض كي تكتشف منابع حببها لتعرف على كل عوالمه الجديدة عليها . ولو لاحظنا الأفعال (الركض / الاكتشاف) لوجدناها تتناسب وبراءة المحجوبة في تلك المرحلة . وتأتي المرحلة التالية التي يتأجج فيها الحب ويشتع

فيصور الشاعر الأحاسيس في هذه المرحلة بما عهدنا المحبين يصورونها به -
طول الليل / السهد ؛ ولكن الشاعر يأبى أن تكون صورته ذات طابع عادي ، بل
يعبر بقوله : (تفتت في دمي الليل) وهي صورةٌ جديدةٌ تعتمد على الدقة المتناهية في
اختيار الفعل الذي تُبنى منه الصورة ؛ فالتفتت يدل على الانتشار بمعنى أن الليل
تحول إلى كائن ممتزج بذات الشاعر متوحدٍ معها . وحين يجيء إلى المرحلة التالية
نجد قوله :

كلانا سائرٌ في درب ماضيه

كلانا يرتوي - مترنحاً - من منهل التيه

ولنلاحظ أيضاً الدقة في اختيار الأفعال والكلمات المناسبة لتشخيص الحالة النفسية
(الارتواء / النهل / الترنح / التيه) فكلها كلمات تدل على التناهي فهو لا يكتفي
بالشرب ، بل بالارتواء ، ثم من ماذا يرتوي ؟ وماهي حالته أثناء الارتواء ؟ إنه ينهل
مترنحاً من التيه . وأي ارتواء هذا ! ولو تأملنا المعنى المعجمي للنهل لوجدناه ليس
مجرد الشرب ، بل هو أول الشرب خاصة ؛ بمعنى أن حالة نفسية هنا يستغلها الشاعر
يكون عليها الظمان أول ما يصادف الماء . ثم تجيء المرحلة الأخيرة مرحلة الإحباط
النفسي فيصورها بقوله :

يعبئُ موكبَ الذكرى

لحفلٍ في لياليه

يلوّن وهمه يلقي عليه وشاحُ

وعطر أقاخُ

ولكن تفضح المرأة سهداً في مآقيه

كلاهما يحشد طاقته من خلال الذكرى ، ولكنها طاقة من الوهم . وفي صورة مبتكرة هي (تلوين الوهم) ذلك الشيء الذي لا يُرى يصبح الوهم على يد الشاعر ذا لون ، بل إنه يجسده ويجسمه أكثر حينما يلقي عليه وشاح الآدميين وعطرهم تمادياً في الخيال ؛ كي ينسلخ عن هيئته المعنوية إلى شكلٍ جديد من ابتكار الشاعر . ورغم كل ذلك تأتي الصورة الأخيرة أكثر وقعاً وهي التي تصبح فيها المرأة إنساناً آخر يفضح المعاناة الحقيقية التي لم يستطع أيٌّ من الحبيبين فضحها أو الإفصاح عنها للآخر تاركين ذلك للمرأة كي تكون هي الشخص الناطق بالحقيقة في لحظة عجز فيها كل منهما عن إبداء مكنونها . وعند تأمل الكلمات التي كان يعول عليها الشاعر في رسم صورته نجده يتخير من الكلمات والتراكيب ما تكون لها الظلال النفسية الموحية ؛ كالاحتفال وتلوين الوهم والوهم ذاته والعطر والفضيحة والسهد وهذا الحكم ينطبق على أغلب مقاطع القصيدة .

ومن المصادر الجديدة التي عول عليها الشعراء الابتداعيون كثيراً في استخراج صورهم مفردتا السفر والبحر وما تعلق بهما من المعاني . إذ أن هذين المعنيين يكتنزان بالكثير من المشاعر والعواطف التي تمثل ميدانا خصباً للصورة المحملة بالأحاسيس والنوازع النفسية . لاسيما مشاعر الوداع والفراق والشوق والحنين والاعتراب . . . وغيرها من المشاعر الأخرى التي تفيض بها تلك المواقف . ومن أكثر شعرائنا الابتداعيين استناداً إلى المنزعين السابقين وأكثرهم إظهاراً للصدرات الابتداعية عبرها - الشاعر غازي القصيبي الذي يقول في قصيدته (جزيرة اللؤلؤ) (١):

اليوم إذ حانَ الرحيبُ
لُ وهمتُ في دنيا اغترابي

(١) المجموعة الشعرية الكاملة / غازي القصيبي / ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) ص (١١)

خفقات يبهر في الضباب

ومضى شراعي واهن الـ

فالشاعر يعوّل على معنيي السفر والبحر في ابتداء صورته التي تمركزت حول الشراع
أحد الأشياء المتعلقة بالبحر وكأنما الشراع هو المعني بالتصوير فهو الذي يمضي واهن
الخفقات مبحراً صوب المجهول .

ويقول في مقطعٍ من القصيدة ذاتها منتزعا الصورة من البحر ومعانيه :

ملاح في ليل الضياع

أو ما رثيت لذلك الـ

مرّة سوى خفق الشراع

ذاك المسافر لا يسا

حيث لم يعد الشاعر مسافراً فحسب ، بل أصبح هو الملاح من كثرة أسفاره ولذلك
سرعان ما صدّق خياله وأخذ يبحث له عن سميرٍ يناجي وحدته ، فكانت خفقات
الشراع هي ذلك السمير .

ولم يكتف الشاعر القصيبي بتصوير المعاني الجزئية في ثنايا قصائده السابقة ، بل إنه
ينشئ قصيدة كاملة عن السفر حفلت بالعديد من الصور المبتدعة ذات الإيحاء
النفسي . فيقول في قصيدته التي أسماها (سفر) (١):

غداً الرّحيلُ

وأقلبُ الطّرف الكئيبَ

فلا أرى غير الظلامِ

يمتدُّ كالوحش الرّهب على الضّفافِ

(١) السابق ، ديوان (قطرات من ظمأ) ص (٢٢٥)

حتى النخيلُ
يجتاحها صمتٌ ثقيلُ
الشَّاطِئُ الوضَاءُ فارقه القمرُ
غارَت من الأفقِ النجومُ
نامت زوارقه ، وغاب السَّامرونُ
تركوه نهياً للوجومُ
ويلاه : ما أقسى الفراقُ
ما أعنفَ اللحظات إن حان السفرُ
وتألقت خلف العيون السود
بارقة الكدرُ
وتفجَّرَ الوجد الحبيس مع العناقُ
والدمعة الحيرى تجوس على الخدودِ
لو أنها نطقت لقلت : " هل تعودُ " ؟
لم يبقَ إلا بضع ساعاتٍ ويندفع الصباحُ
ويرنُّ صوتٌ كالقدرُ
" أن السفرُ "

فأودّع البيت الحبيب بدمعتين

ويهيم خطوي في الدروب

شيئاً .. فشيئاً .. ثمَّ يلعني الضباب ..

حينما يستخدم الشاعر المفردات المألوفة التي لا جديد فيها ؛ النخيل / الشواطئ / القمر / النجوم / الزوارق .. وغيرها من المفردات . فما هو الجديد الذي يهزُّ المتلقي حينما يقرأ مثل هذه القصيدة ؟ إن العاطفة التي استمدت صدقها من لحظة المعاناة الحقيقية لحظة السفر هي التي فجّرت تلك الصور السابقة وجعلتها تكتسب إطاراً جديداً مدهشاً رغم مفرداتها المألوفة . وأول الصور التي يستهل بها الشاعر تلك السلسلة هي صورة الظلام الذي لفَّ روحه فأصبح لا يرى غير ذلك الظلام الذي يحتم على كل ماحوله . حتى النخيل التي ترمز للوطن والعطاء يجتاحها الصمت الثقيل . ولتأمل خصوصية الفعلين الامتداد والاجتياح من حيث شموليتهما ، وأيضاً النعتين ؛ نعت الظلام بالوحش الرهيب ، ونعت الصمت بالثقيل ؛ إذ يتضح من ذلك أن الشاعر يضع نصب أعيننا توازنا في المشاعر وحسن توزيع لها منذ البداية من خلال تجسيدها عبر الوحش وصمت النخيل . ثمَّ تتابع الصور القصيرة المتلاحقة (١):

— الشَّاطِئُ الوضَاءُ فارقه القمرُ

— غارت من الأفق النجومُ

— نامت زوارقه ، وغاب السَّامرونُ

— تركوه نهياً للوجومُ

(١) السابق ص(٢٢٦)

فبحسب من خلال قصر الحمل وتقطُّعها بثورة الأحاسيس وسرعة الشاعر في ملاحظتها
بالتراكيب السابقة ، وكأنما يريد تصوير كل ما حوله وإلباسه ما يحسُّ به من ألم حتى
تصبح كل الأشياء من حوله متلبَّسةً بشعوره وكآبته . فالقمر يغادر الشاطئ ، والنجوم
تغار كالإنسان ، والزورق كذلك تمارس النوم ، حتى السامرون شاركوا في التواطؤ
على الشاعر المسكين حينما تركوا شاطئه نهياً للوجوم . وهنا يصحو الشاعر على
صوت الحقيقة بعيداً عن كل الصور الخيالية السابقة :

ويلاه : ما أقسى الفراق

فما أقسى الحقيقة وما أمرها خاصة عندما تصبح اللحظات عنيفة بكل ما تدل عليه
كلمة العنف من قوة . ثم يبدأ الشاعر في رصد المشاعر التي تتكون في تلك
اللحظات ، حيث تتألق بوارق الكدر خلف العيون . إنه حينها لا يكتفي بالنظرات إلى
العيون ، بل يتجاوزها إلى ما يكمن خلفها من أحاسيس . خاصة عندما يتفجر
الصمت فيلجم الأفواه في لحظات العناق حيث الدموع (تجوس) وتمشي على الخدود
إمعاناً في التعذيب ، وتود لو أنها تتكلم في لحظة صمت فيها كل الأحبة ، وعجزوا
عن الكلام . . أخيراً يرنُّ صوت الفجيعة معلناً أوان (لحظة الصفر) حينها (ودَّع بيته
الحبيب بدمعتين) لبيته بعد ذلك في خطوه . ولتأتي الصورة الأخيرة بعد ذلك مناسبة
لإسدال الستار على هذه المسرحية الحزينة ، حيث يتحول الضباب إلى كائنٍ خرافي
يتلعه بمتعةٍ وتلذذ . . شيئاً . . شيئاً . . فشيئاً ينهي الشاعر مشهده الرائع ، ويختتم سيل صورته
المبتدعة التي ساهمت المشاعر المنبثقة من لحظة السفر في تفجيرها وتوليدها .

ثانياً : وسائل تشكيل الصورة :

لقد ساهمت في بناء الصورة عند الشعراء الابتداعيين مجموعة من العناصر المشتركة فيما بينها من أجل النهوض بالصورة وإبرازها، فبجانب العنصرين البارزين / التشخيص ، وتداخل معطيات الحواس ، ساهمت بعض العناصر الأخرى مثل كثافة الصور ، وتركيب بعضها من بعض، وميلها للعمق ، وإضفاء عنصر الحركة عليها في إثراء الصورة ومدّها بمزيد من الحيوية . والحديث عن تلك العناصر أوردته في ثنايا تحليل بعض النماذج ، أما العنصران البارزان فسيكون الحديث عنهما مفصلاً بعض الشيء .

أ / التشخيص والتجسيم :

من العناصر التي تعتمد عليها الصورة عند الشعراء الابتداعيين تجسيم المعنويات وإلباسها صفات الإنسان ، حيث تصبح الجمادات ذواتاً متحركة حركة الإنسان ، وتصبح المعاني المجردة مثل الأجساد المحسوسة . وليس هذا فحسب ، بل إن هذه الجمادات والمعنويات تشعر وتحس كالإنسان تماماً . يقول الشاعر حمزة شحاته (١) :

إنما أنت دميةٌ من صنيع الـ وهم أو صورةٌ في إطرارِ

حيث جسّد الوهم في صورة إنسان قادرٍ على صنع الأحداث كما يستطيع الوهم من خلال تلك القدرة أن يشكّل المحبوبة دمية منه .

ويصور القصصي الظماً أيضاً على شكل إنسانٍ لديه جملة من المشاعر والأحاسيس ، فيستطيع بذلك أن يصرخ من فرط الشوق .

صبوة العمر في فمي ظماً يصـ رخُ شوقاً فأين نبع المـاعِ (٢)

(١) ديوان حمزة شحاته / قصيدة (لا تسألني) ص (٥٣)

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة / غازي القصيبي / ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (نجوى) ص (١٨)

وهناك نمطٌ آخر من الصورة قام الشعراء فيها بتحريك الجمادات وإلباسها صفات الأشياء القادرة على الحركة من إنسان ونحوه كتصوير المئذنة التي تعانق الفضاء في ارتفاعها بالحمامة التي ترفرف بأجنحتها في الهواء :

ونداء مئذنة مضوّ أة ترفرف كالحمّامة (١)

ومنه قول شحاته (٢):

المقعد الخالي يسألني . . . وأسألُهُ متى يا حبيبي؟

وكتابك الملقى يفيهِ ضُ أسأه بالململ الرتيب

فالمقعد يسأل الشاعر ويحاوره متحوّلاً بذلك إلى إنسان يتبادل معه الشاعر الكلام ، وكذلك كتاب المحبوبة يفيض ويشعر بالأسى والملل .

وهناك شكل آخر من أشكال الصورة التي تجسم فيها المشاعر المعنوية، ولكنها تكون إما ضمن أطرٍ متحركة أو غير متحركة فمن الأول تجسيد الذكريات بالفلول في قوله:

أنا وفلول من الذكريات وصمت المساء ولقيًا المنى (٣)

ومن الثاني تجسيد الإحساس على أنه الصحراء وذلك في قول شحاته (٤):

لا تقولي أهواك لست على صح راءٍ حسي اللاطي سوى ابن سبيل

وأجمل الصور من هذا النوع على الإطلاق تتمثل في قول القصيبي (٥):

أتملأك في خشوعٍ رهيبٍ وخشوعي جنازة الكبرياء

فقد جسد الشاعر الكبرياء بالجنازة ثم أضاف إلى ذلك تشبيهه بالخشوع .

(١) السابق / قصيدة (جزيرة اللؤلؤ) ص (١٥) (٢) ديوان حمزة شحاته / قصيدة (القلب الخائف) ص (٨١)

(٣) غازي القصيبي / المجموعة الشعرية الكاملة / ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (لولاك) ص (٣٣)

(٤) ديوان حمزة شحاته / قصيدة (أهواك) ص (٥٣)

(٥) المجموعة الشعرية الكاملة / غازي القصيبي / ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (نجوى) ص (١٧)

وهكذا نرى تلك الأشياء تتحول إلى شخصٍ وذوات متحركة كالوهم الذي يحيل
المحبوبة إلى دمية منه ، والظمأ الذي يصرخ من فرط الشوق ، والمئذنة التي تنادي
وترفرف كالحمامة ، والكتاب الذي يفيض بالأسى والملل . . إلى غيرها من الصور
التي حلقت في أجواء خيالية بعيدة منحت الصور بعداً وإيحاءً عميقاً . وبرز فيها
بوضوح حسن توظيف عنصر التشخيص بشكل جيد يخدم الصورة ويعددها عن
الوقوف عند حدود التماثل الشكلي فحسب حيث تمازجت المحسوسات بالمعقولات
فالذكريات تشبه الفلول والخشوع يصبح جنازة للكبرياء .

ب - تداخل معطيات الحواس :

يجد المتأمل في نماذج الشعر الابتداعي تعبيرات عدة تتداخل فيها معطيات الحواس " فالألفاظ والصفات المتصلة بعالم معين من عوالم الحس كالسمع والبصر واللمس والشم - والذوق - يمكن أن تنتقل من هذا المجال إلى مجال آخر من مجالات الحس ، كعون قوي على التعبير والإيحاء وهذا العمل يعدُّ ضرباً جديداً من المجاز على أساس نقل لفظٍ من عالمٍ من عوالم الحس إلى عالمٍ آخر ، ولكن بجامعٍ غير جامع المشابهة الملازمة لطبائع الأشياء . . . بل أساس المجاز هنا هو وحدة الأثر النفسي . " (١)

وفي هذا العمل ثراء للصورة الشعرية ونقلٌ للطاقت الحسية من عالمٍ إلى آخر مما يعطي الصورة قوة تعبيرية وإيحائية من أجل تشخيص البعد النفسي للشاعر .

وأغلب النماذج الشعرية التي كتبها شعراؤنا في هذه الناحية كانت تتمركز حول حاستي السمع والبصر ؛ ومن ثم المزج بينهما أو مزجهما بغيرهما من العوالم الحسية الأخرى . فمن النماذج التي مزجت الشيء المدرك بحاسة السمع وحولته إلى حاسة البصر قول الشاعر أحمد عبد الغفور عطار (٢):

أصغي إلى قيثارها وغنائها
وكلاهما يستنفرُ الأشجانا
وتصبُّ ألحان الغرام بسمعي
وتذود عني الهمُّ والأحزانا

حيث حول العطار الألحان التي تُدرك بالسمع عادة إلى الشيء المصبوب المشاهد بالعين . ومثل هذا قول الشاعر حسن عبدالله القرشي:

(١) الأدب وفنونه د/ محمد مندور ص (٣٩)

(٢) الهوى والشباب / أحمد عبد الغفور عطار / قصيدة (ليالي القاهرة) ص (١٢٣)

أنا وحدي والسامر الحلو يزهو أنا وحدي رغم انسكاب الأغاني(١)

فالأغاني المسموعة أضحت تنسكب فترى بالعين ، مما يعطيها قوة تأثيرية أكبر ، ولم يكتف الشعراء بتحويل المسموع إلى مدركٍ بالبصر وحسب ، بل حولوا المرئيات إلى مدركات سمعية ؛ فغدت الجفون التي تربط بالعين أكثر من ارتباطها بالأذن تزغرد ناقلًا بذلك الوظيفة الحسية من حاسة لأخرى وذلك في قول الزمخشري(٢):

واستدار الجمال يهدي التحايا ويريني براءة الترحيب

والجفون التي تزغرد بالإغـراء سهمٌ مسدد التصويب

كما أن الأحداق التي ألفناها تطلق أنوارها لتبصر الأشياء أضحت تلمز شأنها في ذلك شأن الشفاة . حيث يقول القرشي في ذلك(٣):

سافري في غدٍ لتسفر أشواقي وأغدو أضحوكة الرفاق

وأرى الناس كالضباب وأمسي رهن لمز الشفاه والأحداق

وكما أسلفت لم يقتصر ذلك على حاستي السمع والبصر وتداخلهما فقد أشركوا الحواس الأخرى . فحولوا الأشياء المسموعة أيضاً إلى أشياء تدرك بحاسة الذوق عن طريق اللسان ، فتذوقوا طعم الألحان والأصوات بعد أن أصبح أثرها أكبر من أن تستوعبه أسماعهم بعد أن أصبح لها المذاق الحلو أو المر . يقول القصيبي(٤):

ما أمر اللحن يحتاج الفما موجعاً ينزف ناراً ودماً

ترعش الذكرى على خفقتـه خفقة الطائر في العش ارتمى

(١) ديوان القرشي المجلد الثاني / ديوان (سوزان) قصيدة (ليلة الكريسميس) ص(٣٦)

(٢) مجموعة الخضراء / طاهر زمخشري / ديوان (الأفق الأخضر) قصيدة (والتقينا) ص (٩١)

(٣) ديوان القرشي / المجلد الثاني / ديوان (سوزان) قصيدة (سفر) ص (٢٩)

(٤) المجموعة الشعرية الكاملة / ديوان (قطرات من ظمأ) قصيدة (أغنية قبل الرحيل) ص (١٥٥)

بينما يتذوق الفقي للحنه طعاماً آخر مع عندليبه (١) :

فغنّ لي يا عندليبي . . . فما . . . أحلى غناءً يستثير الشجون

ويودُّ لو أنه يرتشف صوت الخريـر فيروي ظمأه ، قائلاً (٢):

دعوني أنم في ضفاف الغدير لعل الخريـر يبلُّ الصدى

دعوني أنم في ظلال الكروم لأرشف من قطرات الندى

ويتحول الهمس عند القرشي إلى زادٍ وطعامٍ يتذوقه باللسان عوضاً عن سماعه وذلك في قوله (٣):

زادي الهمس يا نجية روعي طعناتٍ بمرهفٍ من سنانٍ

كما حول الشعراء الأشياء المعنوية إلى مدركات حسية ؛ بصريةً كانت أو سمعية ، فمن الأول قول الفقي (٤):

إذا ما غبت يوماً عن عيوني فسوف أراك بالقلب العميد

أراك بألف باصرةٍ بجسمي تشفُّ من الهوى . . . بدم الوريد

ومن الثاني قوله أيضاً (٥):

كان همس الفؤاد في هذه المرّة همساً مخضباً بالدماء

خفت من نزفه . . . وقد نرّ في الجسم ، فلم يخفه ضيق الرداء

(١) الأعمال الكاملة للفقي / المجلد الثالث / قصيدة (غناء العنـدليب) ص (١٠٥)

(٢) السابق / قصيدة (لواعج) ص (٥٢)

(٣) ديوان القرشي المجلد الثاني / ديوان (سوزان) قصيدة (همس الغواتي) ص (٣٧)

(٤) الأعمال الكاملة للفقي / المجلد الثالث / قصيدة (الشوق الموعود) ص (٢٩)

(٥) السابق / قصيدة (ولا كالأرزاء) ص (٤٣٩)

وكما رأينا فقد لوّن الشاعر أيضاً الهمس بخضاب الدماء وهو الشيء المدرك بالبصر، بالإضافة إلى جعله القلب - محل الاحساس بالمشاعر - قائماً بوظيفة حسية غير وظيفته الرئيسية فغدا كاللسان يهمس ويتحدث .

إن شعراءنا من خلال النماذج السابقة قد حاولوا الإتيان بصورٍ جديدة عن المؤلف فقد أحسنوا التعبير عن مشاعرهم مفسحين لخيالهم الطريق في الجمع والمزج بين المؤثرات الحسية أياً كان مصدرها ؛ فالألحان تحلو وتمر وتُصب ، كما أن الأحداق تلمز وتتكلم هي والأفئدة .

وعلى الرغم من وجود تلك الصور الجديدة فإن بعض النماذج لم تخل من وقوف بعض الشعراء عند حدود التشابه الحسي كما في أنموذج السنوسي (جبل فيفاء)(١) حيث تشبيه الجبل بالمتحف ومزاحمته للنجوم واحتكاك منكبها بها ، ورأسه الصلف . . . وقد نجد بعض الشعراء يقع في إغراء الصورة له فتوالد الصور حينئذٍ على وتيرة واحدة كما في قصيدة (الدوحة الشاعرة المحتضرة)(٢) للشاعر حمد الحجي فالصورة الأم هي الدوحة في حين نجد أن أغلب الصور المتبقية في القصيدة لم تخرج في تشكيلها عن الأوراق والأغصان وجريان الماء في القروع والجفاف والخريف والعواصف . . . وقد تقع الصورة تحت وطأة المباشرة أو العقلية كما في قصيدة العواد (ذكرى أو في أعقاب هوى)(٣) وذلك حينما قيد الصورة في أسلوب التعليل والتحليل .

(١) انظر ص(٣٩) من هذا البحث .

(٢) انظر ص(٤٦) من هذا البحث .

(٣) انظر ص(٣٦) من هذا البحث .

خطاى الصورة الشعرية عند الشعراء الابتداعيين :

أ- الذاتية :

تعد الذاتية من أبرز المعالم التي يتميز بها الاتجاه الرومانتيكي ؛ ولذلك كان حتماً أن نراها مؤثرةً في نتاج شعرائنا الابتداعيين الذين يُعدون امتداداً للمدرسة الرومانتيكية .

ولذا يُعتبر العنصر الذاتي في الصورة الشعرية ذا حضور كبير وفعال من حيث إكسابها الحيوية والصدق في التعبير عن الأشياء التي يريد الشعراء تصويرها . فقد استطاعت الصورة الشعرية من خلال ارتباطها بذات الشاعر الإفصاح عن كثير من الجوانب النفسية الدقيقة المتعلقة بوجدانه . سواءً أكانت تلك المشاعر حزينة أم سعيدة ؛ متعلقةً به وحده أو مع من يحب .

والملاحظ على أغلبية نماذج الصورة الذاتية تركيزها على مشاعر الألم ، وكثيراً ما ربط الشعراء الابتداعيون بين الألم الجسدي والمعنوي ؛ باعتبار كون الجسد أوضح عند تصوير ما يتعرض له من آلام . كما أن أغلبية الصور التي تجسد العذاب كانت تركز على الاحتراق ؛ لكونه أكثر وسائل التعذيب إيلاماً . ومن ذلك قول أحمد قنديل(١):

وَيَ كَأَنَّ الدُّنْيَا الفِضَاءَ حَوَالِيَّ عَلَى رَحْبِهَا سِرَادِيْبَ أْفَعَى
وَكَأَنَّيْ فِي دَجِيَّةِ الأَمَلِ القَاتِلِ أَعْمَى إِلَى جَهَنَّمَ يَسْعَى
وَعَزِيْزٌ عَلَيَّ أَنْ أَظْهَرَ الضَّعْفَ وَحَسْبِي بِكَبْرِيَائِيْ دَرْعَا
وَأَنَا ذَلِكَ السَّقِيْمِ ، وَحَمَّاهُ شَوَاطِئُ بَيْنِ الجَوَانِحِ تَرْعَى

(١) أغاريد / أحمد قنديل / قصيدة (غيرة) ص (١٩)

وفؤادي تنتاشه في فم الغيرة ، حيّاتها الشديدة مزعا

وكأنّ الشواظ يبعثه القلب ، جحيمٌ أفنى الحشاشة لذعا

فلو تأملنا هذه الكلمات وهي ؛ حواليّ / كأنّي / عليّ / حسبي / كبريائي / أنا /
فؤادي / يبعثه القلب / لوجدنا الشاعر يصرّ من خلالها على أن تكون ذاته منطلق الصور
في جميع الأبيات . ولو تأملنا هذه المفردات أيضاً وهي : جهنم / حمى / شواظ /
جحيم / لذعا / لأدر كنا تركيزه على نوعية معينة من العذاب هي الاحتراق . ولكي
يزيد الشاعر من قوة التأثير في الصور جعل معظمها تستند على مجموعة من الأفعال ؛
لأن ذلك يعطيها سعة وديمومة . فهو أعمى يُقاد إلى جهنم ، والحمى ترعى جوانحه ،
والغيرة تنتاش فؤاده ، وقلبه يبعث الشواظ ، وكذلك الجحيم يفني الحشاشة لذعا .
فيتضح مما سبق أن انطلاق الصورة وتحركها من ذات الشاعر جعلها تنطوي على
جملة من القيم الفنية العالية ، وذلك لأن الشاعر حريصٌ على تصوير ذاته المعذبة في
أحسن ما يكون التصوير .

وللزمخشري أنموذجٌ يقترب من الأنموذج السابق يقول فيه (١) :

الحجا حالمٌ وطرفي كليلاً	وسهادي على الليالي طويلاً
وخطا البدر في الطريق كسالى	كاد يطوي الضياء منها أفولاً
وأنا أعبر الدروب لتيهه	مدّ أشباحه المخيفة غولاً
فالأسى أشعل الشّجا في إهابي	والرزايا مجرّامٌ وقتيلاً
وديبُ الإعياء في كلِّ عضوٍ	بعض آثاره عليّ الذّبّولاً
نخر الدّاء أعظمي وبرانسي	فكبتُ بي الخطا وجسمي عليلاً

(١) مجموعة الخضراء / طاهر زمخشري / ديوان (حقيية الذكريات) قصيدة (الحجا الحالم) ص (٦٢٣)

وإذا كان القنديل في المقطع الذي ذكرناه أولاً ذاتياً صرفاً فإن الزمخشري يحاول الخروج عن ذاته إلى استشراف ما حوله ، ولكنه يعود ليضعه وفق تصوره ومشاعره التي يرى من خلالها الأشياء . فخروجه إذن كان مرتبطاً بذاته ومتعلقاً بها . (الحجج حالم) لكن طرفه عليل ، وكذلك يجعل للبدر خطأ لكنها تبدو له كسالى . وحينما ركز الشاعر على ذاته في قوله : وأنا أعبر الدروب . . . إلى آخر المقطع بدأت الصور تسند كثيراً على الألفاظ التي ترتبط بتصوير العذاب ، حيث أخذت ألفاظ الألم في الظهور وخاصة الاحتراق مثل : الاشتعال / المجامر / الفتيل ، أو مفردات المرض مثل : الاعياء / الذبول / العظام النخرة / الجسم الهزيل . وهكذا نرى أن الصورة كلما ارتبطت بالذات وتعلقت بها كانت أكثر صدقاً وتحريماً للمفردات التي تجسد حقيقة المشاعر المضطربة فيها .

وقد يكون من أشكـال تصوير الذات تصويرها عبر الآخر حيث تبقى لها نفس الخصائص السابقة من الصدق والارتباط بالمفردات الأكثر تجسيداً للمشاعر . نحو قول الشاعر حسين سرحان(١):

وملّه الضَّحْر العاتي وهل أحدٌ	يقوى على نفسه أن ملّه الضَّحْرُ
معين سلواه أمسى ما به بللٌ	وفيض جدواه أضحي ماله أثرٌ
وأرمرضته همومٌ نومها سهراً	ونجمها في ظلام الليل منكدرٌ
إن الهموم وإن أخفت ملامحها	ليلٌ على لهب الإعصار معتكرٌ

فمع أنه يتحدث عن شخصٍ آخر لكنه لا يقصد بهذا الشخص سوى ذاته المعذبة . ولذلك تعتمد الصور السابقة على مفردات العذاب والاحتراق حيث المرض / واللهب

(١) أحنحة بلا ريش / حسين سرحان / ص (٢٥)

إضافةً إلى الضجر والسهر والكدر والهموم والأعاصير . . . وغيرها من مفردات الشقاء . ولو تأملنا الصور نجدها تعتمد على عنصر العمق والإيغال من أجل الالتصاق بالذات حيث الضجر يملُّ منه ، أو قوله : (معين سلواه . . . مابه بلل) فهي صورة تعتمد على دقة لغوية يعيها الشاعر من حيث أن البلل أقصى درجات كون ذلك المعين شحيح الماء ؛ ولو أن الشاعر عبر بالقطر أو الماء لكان ثمة أمل في وجود الماء إلا أن الصيغة التي اختارها الشاعر قطعت الأمل نهائياً . وكذلك من الصور العميقة تحول الهموم إلى مرضٍ حسيٍّ حارق ، كما يركب الشاعر من الصورة السابقة - موغلا في التصوير- صورة أخرى هي مطاردتها له مهما أخفت ملامحها .

وإذا أضفنا إلى عنصر العمق في المقطع السابق عنصر كثافة التصوير في المقطعين السابقين سندرك أن عنصر الذات كان محركاً واضحاً للصورة ودافعاً قوياً لطاقة الخيال عبرها من خلال حسن انتقاء المفردة المشحونة بالإيحاء النفسي المتألم ومن خلال عنصري الكثافة والعمق عبر استبطانها لوجدان الشاعر وذاته .

وكما رأينا الصور في النماذج السابقة كانت ملتصقة بالجانب الحزين من الذات حيث استطاعت أن تبرز الجوانب الشعورية المتألّمة وما يرافقها من مظاهر العذاب . غير أن هناك شعراء تناولوا الجانب المضيء من الذات وما يتألق فيها من مشاعر الفرحة والأنس واستطاعوا بدورهم أيضاً أن يكشفوا عن عوالم ذاتية مخبوءة لا يشعر بها إلا الأحباب المتواصلون . وعند تأمل هذه النماذج نجدنا لا نتحدث عن الذات المفردة ذات الشاعر ولكن الحديث يكون مرتبطاً بالطرف الآخر المتسبب في وجود تلك السعادة التي يستشعرانها معا . ولذلك فإن كل ماهو من حول الشاعر يتحول إلى نبضات فرح وخفقات من الغبطة ، وخاصة حينما يكتسي الوجود بهاء اللقاء ويتذوق طعمه .

حينها يتحول الليل إلى دنيا شاعرية ، ويصبح البدر طفلاً يغمض أضواءه مسنداً رأسه على نهد الغمام . كل ذلك من أجل أن المحبوبة تقول للشاعر (أنا أهواك) .

لا تقولي " أنا أهواك " (١)

لأن الليل دنيا شاعرية

ولأن البدر طفلاً

أسند الرأس على نهد الغمام

مغمضاً أضواءه

غير خيوطٍ ذهبية .

فلو تأملنا ذلك التداخل العجيب الذي صنعه القصيبي لوجدناه كمن يغزل ويحيك بحرية تامة كي يصمم في النهاية شكلاً جميلاً وثوباً متألق الألوان . ففي البدء يجسد الليل في الشاعرية ، ويتجاوز ذلك إلى تجسيد البدر في صورة الطفل - مع ما توحى به هذه الصورة من معاني البراءة والنقاء - ثم يجعل للبدر الطفل رأساً يسنده إلى الغمام الذي جعل له نهداً يُستشف منه الحنان . وفي غمرة تلك الصور الحاملة يغمض البدر عيون الساحرة لتسلل أنواره الذهبية . وكل تلك الصور اكتسبت جمالياتها من أجل أن محبوبته همست له بكلمتين فقط ، فكيف سيصور الشاعر طعم اللقاء فيما لو أنهما التقيا . عندها سوف ترقص فراشات السلام بين عيني محبوبته ، وسينمو الشوق ، ويموت الصمت وفي تلك اللحظة فقط يغشاهما طوفان الكلام العذب . يقول القصيبي:

رقصت في ضوء عينيك

فراشات السلام

(١) المجموعة الشعرية الكاملة / غازي القصيبي / ديوان (قطرات من ظمأ) (قصيدة (لا تقولي) ص (٢٣٠)

ولأن الصمت يغري بالعناق

ولأن الشوق ينمو في الظلام

فغداً نصحو مع النور . . .

يموت الصمت . . . يغشانا الكلام . (١)

ففي هذا المقطع يكمل الشاعر بهاء الطبيعة الذي صورته في المقطع السابق من خلال رؤيته الذاتية لذلك الجمال ووفق ما كان يشعر به من أحاسيس ، ويحاول هنا أن يني - عبر الصورة والخيال - جمالاً يوازي جمال خيوط القمر الذهبية ونهود الغمام .

وفي مقطع آخر لا يقل جمالا عن المقطع السابق يستمد فيه الشاعر عبد الله الفيصل صورته عبر مشاعر الذات المسرورة التي ترى الأشياء من خلال عيني المحبوبة معتمداً في ذلك على كثافة الصورة وعمقها . وهو الأمر الذي استعاض به عن الإسهاب مستغلا ما يكمن في الإيجاز من بلاغة . فيقول (٢) :

من بريق الوجد في عينيك أشعلتُ حينني

وعلى دربك أني رحلت أرسلتُ . . . عيوني

الرؤى حولي غامتُ . . . بين شكّي و يقيني

والمنى ترقصُ في قلبي . . . على لحن شجوني

ففي البيت الأول يبرهن على تفوقه في الحب على مشاعر حبيبه عبر صورة كانت غاية في الدقة والجمال . فهو يشعل حينه من بريق الوجد في عيني حبيبه . وتتمثل

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

(٢) حديث قلب / عبد الله الفيصل ص (٦٣)

الدقة في المقابلة بين المفردات ومن ثم نسبة أكثرها دلالة على الأحاسيس إليه .
 فبريق الوجد عند المحبوب يقابل اشتعال الحنين لدى المحب والاشتعال أقوى من
 البريق كما أن الحنين ينطوي على جملة من المشاعر أكثر من تلك التي يوحى بها
 الوجد . وفي البيتين التاليين نجد الصور تركز على الاحتواء ؛ احتواء المكان أولاً في
 قوله : (أنتى رحى) واحتواء الذات عبر قوله : (الرؤى حولي غامت) . أما البيت
 الأخير فإن الصورة فيه تهدف إلى التعبير عن أقصى غايات السعادة من خلال (رقص
 المنى على لحن شجونه) وهكذا يستقصي الشاعر ما يريد تصويره من مشاعر
 ذاتية عبر اختزاله لها في ذلك المقطع المختصر ، والعميق من حيث الدلالات التي
 يمكن توحى بها الصور فيه .

ومن النماذج التي ساهمت الذات في ثراء الصورة بها وإكسابها ساحرية التأثير قول
 الشاعر محمد حسن فقي (١):

لقيتُ قلبي فيك يا غادتي	قلباً جرى كالماء ثم انحدرُ
يغيب عني فترةً تائهماً	في وهج الشمس وضوء القمرُ
كالبلبل الحيران في روضةٍ	أضلَّ فيها العيشَ . . بين الشجرُ
يا ويلتا يا غادتي . . إننا	قلبان ما مثلهما في البشرُ

فالشاعر يفتح لنا كوة صغيرة نطل من خلالها على موقف شعوري معين رسمه بدقة ،
 ويستمر بنا إلى أن يعود مرة أخرى لقفل المشهد . حيث يتدبَّر بتصوير قلبه صورة
 طويلة تمتد كامتداد النهر الذي يطول مجراه ويتعرج في أثناء سيره فيغيب تارة ويظهر

(١) الأعمال الكاملة للفقي / المجلد الخامس / ص(٧١)

أخرى مرة تحت وهج الشمس ومرة تحت ضياء القمر ؛ وكذلك قلب الشاعر ووجه
يتموجان بالكثير من المشاعر والأحاسيس . ثم يعود ليصور قلبه صورة أخرى حيث
يشبهه بالبلبل الحيران المضيق عشه . مستغلا ما يوحي به موقف الحيرة من مشاعر
وأحاسيس لحظتها .

ويتحول تصوير الذات إلى موقف كلي تتعاقب فيه كل مخلوقات الكون من أجل التقاء
الحبيبين ، فكلُّ يقوم بدورٍ ما من أجل مساندتهما على الالتقاء ، والكل يسعد بذلك
ويغبط . وهنا نلاحظ أن تصوير الذات قائمٌ عبر رصد انعكاسها وتجليها في مشاعر
المخلوقات من حول الشاعر ؛ كمنطِ آخر من أنماط تصوير الذات . حيث يقول
الشاعر طاهر زمخشري(١):

واضحكي للفجر فالفجر يواتينا بأحلى ما تمنى خافقانا
أملا ينبض بالنور ، ويختال بشاشاتٍ وعطراً وحنانا
ينعش الطير فتهتزُّ به الأغصان تندى بأفانين صبانا
ويلفُّ الأفق بالفتنة تنساب شعاعاً ضمُّ في الليل صفانا
ويوشِّي الجبل الداكن بالطلُّ ، فيطوي حجلاً سرّاً لقانا
ويواري قطع الليل التي كانت تعمِّي بالمتاهات المكانا
فإذا ما عانق السَّفح ضياء الفجر واستشرف مثوانا حمانا
كلما مدَّ خيوط النور، وارتاحت لنجوانا ترامى فاحتوانا
فتهادتُ في تلافيف الضياء الفدُّ أفرأحُ نمتها راحتنا

(١) مجموعة النيل / طاهر زمخشري / الديوان (الخامس) قصيدة (الربوة) ص (٥٨٧)

فانشري في ظلها المشرق ألحان صباياتٍ سكبناها زمانا

فهي لا تعدو انفعالاتٍ لحبٍ إن طويناه مع الأمس طوانا

فعندما نتأمل المشاهد الطبيعية التي وظفها الشاعر في الصور السابقة نجد أنه قد أضفى عليها - إلى جانب التجسيد - عنصر المشاركة الوجدانية ومشاطرة الحبيين شعورهما بل نجد أكثر من ذلك حيث المساندة من قبل تلك المخلوقات مساندة تصل إلى حد التواطؤ معهما . فالفجر يواتيهما بأحلى ما يتمنى خافقاهما ويختال معهما عطراً وحناناً ، والأغصان تهتز طرباً بأفانين شذاهما ، والليل والأفق يضمّان صفاهما ، أما الجبل الموشى بالطلّ فهو الذي يطوي - على خجل - ويكتم سر لقاءهما ، بل إنه ليواريهما مجلياً قطع الظلام كي يهتديا إلى مكان اللقيا ؛ حتى الفجر إذا حاول البزوغ فهو لن ييزغ إلا ليحتويهما بنوره ، فيمدان أفراحهما في فسحةٍ من ضيائه . . . وهكذا يحوّل الزمخشري الطبيعة من حوله إلى معازف وجدٍ تزفّه وحبيبته إلى مكان اللقيا . وهكذا أيضاً نراه ينجح في اقتناص موقف صوري مكتمل مملوء بالعواطف التي أحست بها المخلوقات الطبيعية الجامدة . الأمر الذي يدل على فيضان العاطفة وتحليلها متجاوزة ذاتيهما إلى ماحولهما متحدة معها لتشكّل من كل ذلك ذاتاً جماعية كبرى ترفد الشاعر ومحبوبته وتبارك لهما علاقتهما البريئة .

وبهذا يتضح أثر الذات في تشكيل الصورة الشعرية لدى شعرائنا ، حيث أثبتوا من خلالها مقدرتهم على التصوير المبتدع القادر على استبطان الذات ومزجها بما حولها، وإبراز أدق الجزئيات الشعورية الكامنة فيها .

ب - التوسُّع في استخدام المجاز :

مر بنا سابقاً* أن هناك ضرباً جديداً من المجاز على أساس نقل لفظٍ من عالمٍ من عوالم الحس إلى عالمٍ آخر ، ولكن بجامعٍ غير جامع المشابهة الملازمة لطبائع الأشياء . . . بل أساس المجاز هنا هو وحدة الأثر النفسي . (١)

كما أنه يوجد أضرب أخرى من المجازات التي توسَّع فيها الشعراء وأكثروا منها عما كان يُعتمد عليه ، كبناء صورة أو عدة صور من صورة سابقة ، وكثافة الصور من أجل تصوير موقف شعوري واحد ، إضافة إلى اعتماد الشعراء الابتداعيين على عناصر الحركة والعمق . . . وغيرها من أنماط التوسع التي شهدتها صورهم . ومن النماذج التي وسَّعوا المجاز فيها قول الشاعر أحمد قنديل (٢):

هل تحيين معي اليوم إلى	شاطيء البحر قليلاً نتمشَّى
نرمق الشمس وقد سال الطُّلا	من حواشيتها ورشَّ الأرض رشاً
زاهياً ينقش كالماس على	شفة الأفق وخذَّ اليمَّ نقشاً
وإذا اصفرَّت وقد دبَّ البلى	في حشاها وتعرَّت وهي دهمشى
من رداءٍ ذاب إلا ما غلَّى	وتراءى شففاً حين تفشَّى

فقد شبه الشاعر الأشعة لحظة الغروب بالطلا السائل ، ثم أسند الزهو والنقش إلى الطلا على سبيل الاستعارة ، ثم عاد ليشبه وقسوع الأشعة على الأفق واليم بتألُّو الماس ، وبعد ذلك يستعير الشفة والخذ وهما من لوازم الإنسان وينسبهما للأفق واليم على سبيل الاستعارة أيضاً، ذلك في البيتين الثاني والثالث أما البيت الرابع فيأخذ فيه

* انظر ص (٣٦٥) من هذا البحث

(١) الأدب وفنونه د/ محمد مندور ص (٣٩)

(٢) ديوان / أغاريد / أحمد قنديل ص (٩٣)

الديب وينسبه للبلبي ، ويأخذ العري والدهشة وينسبهما للشمس على سبيل الاستعارة أيضاً . وبهذا يكون الشاعر قد جمع أكثر من سبعة مجازات في ثلاثة أبيات فقط ، وفي مثل هذا الحشد من الصور دلالة على كثافة المجاز من جهة ، ومن جهة أخرى على نهوض كل صورة مجازية معتمدة على الأخرى فكانت المجازات السابقة أشبه ما تكون بالسلسلة المترابطة . وقد أضاف الشاعر إلى ماسبق عنصراً مهماً من عناصر تشكيل الصورة هو التشخيص أو التجسيم ، فقد صور (الطلا) ناقشا ، ونسب الديب للبلبي ، والعري والدهشة للشمس ، مما أضاف الحركة والحيوية إلى الصور السابقة . ومن أمثلة توسع شعرائنا الابتداعيين في المجاز قول طاهر زمخشري(١):

وأنا والشعر في روضته	نتناغى بنشيدٍ ونسبٍ
والصدى المسكوب في سمع الدجى	يتهادى بفتونٍ وطيبوبٍ
في وشاحٍ يرقص النجم به	ضاحك الاشعاع للصبح القريب
وحكايات هوانا بالمنى	تضحك الوردة في الروض الخصيب
وشراع الليل رفاف المدى	مرحاً يخطر بالحسن الطروب

ففي المقطع السابق يعتمد الشاعر على عدد كبير من الاستعارات ، حيث يسند المناغاة والنسب إلى الشعر على سبيل الاستعارة وكذلك اسناده الانسكاب للصدى وهو المسموع . ثم يردف ذلك باستعارات متوالية هي سمع الدجى تهادي الصدى ، ورقص النجم ، وضحك الاشعاع ، وضحك الوردة ؛ فكل تلك الأشياء قد خلع الشاعر عليها صفات الانسان وأفعاله ، ليختتم الصور المجازية السابقة باستعارة أخيرة تمثلت في إسناده الشراع لليل . وبهذا نرى أن ذلك المقطع الشعري القصير قد احتوى جملة من الصور المجازية المعتمدة على عنصري

(١) المجموعة الخضراء / طاهر زمخشري / ديوان (الأفق الأخضر) قصيدة (حكايات هوانا) ص (٦٣)

الكثافة والتداخل فيما بين الصور بسبب نهوض كل صورةٍ على الأخرى .

ونلاحظ اهتمام الشاعر بالأفعال النابضة بالحركة وهي : نتاغى / يتهادى / يرقص / تضحك / الانسكاب / رفيف الشراع و مرحة / . كما أن الصور تعتمد على التقابل بين الإيقاع الموسيقي النغمي وبين ما يقابلها من حركات جسدية ؛ فتمثلت الموسيقى في قوله: نتاغى ونشيد ونسيب وانسكاب الصدى وأخيراً باللحن الطروب . بينما تمثل الحركات الجسدية المقابلة في فعلي الرقص والررفة لكلٍ من الوشاح والشراع ، ولا يخفى ما في ذلك من تشخيص وتجسيم للجمادات . وذلك التقابل في الحركات أعطى الصور بعداً معنوياً وتمازجا في الحركات تحقق من خلاله الالتحام بين أجزاء المشهد . وأخيراً يتضح ما لكل تلك الأشياء من إثراء للمخيلة وتوسيعٍ لدائرة المجاز عبر ترادف الصور وتقابلها ونهوضها معتمدةً على الحركة . ومن النماذج الشعرية التي تتضح فيها كثافة الصورة وتداخلها ومن ثم تحقيق التوسع في المجاز قول الشاعر حمزة شحاته(١):

يادروب الهوى تغطيت بالور	د على الشوك غارقاً في الدماء
الضحايا من تحته مهج حراً	ى ومن فوقه رؤى شعراء
هكذا أنت والمحبون، من قبـ	ل فراش مسير للفناء

فقد جعل الشاعر للهوى دروباً على سبيل الاستعارة ، ثم يردفها بصورةٍ أخرى من نوعها تتمثل في تغطي الدروب بالورود على الشوك رامزاً بذلك إلى جانبي السعادة والشقاء في الحب . ثم يجعل الشوك يغرق مثل إنسانٍ في الدماء في استعارةٍ ثالثة ؛ ليجمع الصور السابقة في تشبيهٍ أخيرٍ يحتويها عندما ضمَّ دروب الهوى والمحبين مشبهاً

(١) ديوان شحاته / قصيدة (أيس) ص (١٨٧)

الجميع بالفراش المسير للفناء ؛ وذلك لكي يكون المشهد برمته مشهداً تصويرياً
يشخص الحالة بدقة ويجمع شتات المجازات المفردة في صورة مجازية كبرى .
ولو لاحظنا جميع الصور السابقة نجد أن أياً منها لا تستطيع النهوض إلا من خلال
سابقها فالورود في الصورة الثانية لا تُعتبر صورة ما لم تلتحم بالصورة الأولى فتغطي
دروب الهوى وهكذا بقية الصور .

ومن أشكال توسع الابتداعيين في المجاز إهمال التقارب الشكلي بين المشبه والمشبه
به والاكتفاء بوحدة الأثر النفسي والإيحائي الذي تبعثه الصورة الكلية . يتمثل ذلك في
المقطع التالي الذي يصف فيه القرشي حجم حبهما هو ومحبوبته مشبهها ذلك الحب
بحزمة الشوك ! يقول القرشي عن ذلك الحب (١):

لم يكتمل بخافقي

كحزمة الشوك تحزُّ في الوريد

تلمُّ أسراب الظنون والشكوك

وتتجمع الغيرة من مغاور الأسى

في البدء يضعنا القرشي أمام صورة تقوم على تشبيه غريب إذ ما وجه الشبه بين الحب
وحزمة الشوك ؟ وإذا حاولنا البحث عن وجه الشبه فإننا نجده مركباً من عدة أشياء ،
فذلك الحب الذي أشبه حزمة الشوك عندما كانت تحزُّ في الوريد وهي تلمُّ أسراب
الظنون والشكوك من مغاور الأسى .

فإلام يرمي الشاعر من البدء بهذه الصورة ؟ وبعد هذه الصورة يدخل في صورة أخرى
جعل فيها حزمة الشوك تحزُّ في الوريد، فلم يختار الوريد دون غيره من أجزاء الجسم ؟

(١) ديوان القرشي / المجلد الثاني ديوان (النغم الأزرق) قصيدة (انتظار) ص (٣٤٢)

ثم يأتي بصورةٍ ثالثة هي (أسراب الظنون والشكوك) والصورة الأخيرة (جمع حزمة الشوك للغيرة من مغاور الأسي) . إن الشاعر بتقديمه صورة (الحز في الوريد) يجعلها الصورة (الأم) ؛ لأنها ذات إحياءات متداخلة مع بقية الصور الأخرى . ثم حينما اختار صيغة الجمع للشوك عبر كونه (حزمة) وليس مجرد شوكة أو شوكتين ، واختيار الفعل (حز) بالذات - يقصد الشاعر من وراء ذلك كله التركيز في وصف الألم من خلال تلك الدقة اللغوية خاصة إذا عرفنا المعنى المعجمي للفعل حز ؛ الذي يعني بالتحديد القطع في اللحم بالسكين ؛ إلا أن الشاعر يحوله إلى القطع في الوريد كنوع من التجوز اللغوي بغية تحقيق بعد أكبر في تعميق الإحساس بالألم والمشاعر عبر الأوردة التي ترتبط ارتباطاً مباشراً بالقلب والدم . ولنا أن نتخيل كيفية الألم حينها من حز حزمة الشوك للوريد . ولكي يزيد الشاعر الأمر تعقيداً على حبيته يجعل الحزمة تلم أسراباً من الظنون والشكوك من مغاور الأسي ؛ مضيفاً بذلك إلى العذاب الحسي السابق آلاماً معنوية من الظن والشك والأسي والغيرة . . . وهكذا نرى القرشي يوسع من دائرة المجاز في مقطعه السابق من خلال إفساحه الطريق أمام المخيلة التي ستشعر بما يود الشاعر تصويره لأنه قد نجح في ذلك من خلال تصعيده للصور وتميمتها تدريجياً كيما يجسد في النهاية الفكرة التي يود طرحها معتمداً على الاختيار الدقيق المناسب للمفردات ، والإحياء الكلي لمشهده التصويري .

ولم يعد المجاز واقفاً عند حد التجسيد الحسي لشكل المحبوبة وقدها وجفونها كما كان متعارفاً عليه عند الشعراء منذ القدم ، بل إن ذلك القدّ أضحى ميدانا خصباً لتقبل العديد من المشاعر والأحاسيس التي يُعتبر هو فيها عنصراً مستقلاً بذاته عن المحبوبة ، مما يعني أن الشاعر يفتح لنفسه آفاقاً معنوية جديدة يستنبطها من خلال

الشكل المحسوس للمحجوبة وما يفضي إليه به من معانٍ ومشاعر ، فالزند ليس مثل
غصن البان ، فهاهي البشاشات تيمس فوقه ، والجفون ترسل لحن التلاقي ، أما رداؤها
فقد تحول إلى جملة من التعابير تفصح عما تكنه من مفاتن . يقول الزمخشري (١):

داعبَ الموجُ خطوَهَا فإذا الأَلْ	سحانُ والعطرُ والسَّنا في سباقِ
والرِّداءُ البنفسجِيُّ التعاييُ	رِ يرينا مفاتنَ الإشراقِ
وعلى زندها تيمسُ البشاشا	تُ ويلهو الإغراءُ بالعشاقِ
كلما أتَلَعَتْ من الظُّرفِ جيداً	أرسلتُ بالجفونِ لحنَ التلاقي
فهَيَ قيثارُ كلِّ غنوةٍ حبٌّ	صاغها ذوبِ قلبي الخفِّاقِ

فالشاعر يسند المداعبة للموج في مجازٍ عقلي ، ثم يجمع الألحان والعطر والسنا في
ميدان سباقٍ على سبيل الاستعارة ، وفي أسلوب كناية يجعل الرداء بنفسجي التعابير
كنايةً عن الإغراء وفي النهاية يختصر كل تلك الصور في التشبيه البليغ الذي يشبهها فيه
بالقيثار . وكما يبدو فقد اتخذ الشاعر من الشكل منفذاً إلى ما وراءه من المشاعر؛ وعلى
الرغم من محاولته السابقة في الخروج من أسرار الإطار الحسي الذي يسيطر بالكثير من
الصور الشعرية لكنه لم يستطع التخلص من انسياقه وراء تداعبها وإغرائها له بالدوران
في فلك مكوناتها الحسية المعروفة حيث الألحان والتعابير والقيثار ، والعطر، والسنا ،
والرداء البنفسجي ، والزند ، والجيد ، والجفون ، فكل تلك ماتزال مدركات حسية
حاول الشاعر الخروج من أفقها بإضافاتٍ خيالية معنوية وتشخيصية، لكن التصور العام
لتلك الصور ظل مرتبطاً بالنواحي الحسية بشكلٍ أقوى وأظهر .

(١) المجموعة الخضراء / طاهر زمخشري / ديوان (الأفق الأخضر) قصيدة (ذات الرداء البنفسج) ص (٥٣)

ج - استخدام المعادل الموضوعي :

إن مقدرة الشاعر على التعبير عن الحقيقة العامة من خلال تجربته الخاصة المركزة ، بحيث يستجمع كل الخصائص المميزة لتجربته الشخصية ويستخدمها في خلق رمز عام - هي ما يُعبّر عنه بالمعادل الموضوعي للمشاعر (١) . أو بمعنى آخر: " إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني إنما تكون بإيجاد (معادلٍ موضوعي) لها وبعبارةٍ أخرى مجموعة من الموضوعات أو موقف ، أو سلسلة من الأحداث ، تشكّل وعاءً لهذه العاطفة الخاصة ، بحيث تنفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعة في تجربةٍ حسية" (٢) .

ولتطور وعي الشعراء الابتداعيين بمفهوم التجربة ، وفي ظل مفهوميها بالإضافة لما ورثوه عن الرومانتيكيين من هيام بالطبيعة ، وتوقٍ للحرية ، ونشدان للمثالية - لكل ذلك وجدناهم ينشدون الكثير من المعادلات الموضوعية التي أفرغوا من خلالها ما يجيش في أفئدتهم من أحاسيس وأحلام لم تجد لها على أرضية الواقع مسرحاً يقوم باحتوائها . ولذلك فقد اتخذوا من المخلوقات الطبيعية وغيرها تلك المعادلات الموضوعية ، فنجد القنديل - مثلاً - يصوغ تجربة (السجين) عبر معادل له تمثل في الطير الذي يكون في القفص، واصفاً حالة الطير ومشاعره إبان وجوده داخل قفصه ، وهو لا يقصد من ذلك إلا التحدث بطريقٍ غير مباشر عن ذلك الإنسان السجين . فيقول (٣):

هو في السّجن كطيرٍ في قفصٍ يتقلّى
همُّه في القلب لا الجسم غصصٌ أو يبلى؟

(١) في نقد الشعر / د / محمود الربيعي / ط (٤) دار المعارف بمصر ، ص (١٥٤)

(٢) السابق ، الصفحة ذاتها .

(٣) أصداء / أحمد قنديل / قصيدة (سجين) ص (٦٣)

وتولّى	كلما زاد بما زاد نقصُ
لم ملّ؟	فإذا قيل ومن خير الفـرصُ
وتجلى	مدّ للجو جناحاً لم يُقصُ
يتسلى	ما عليه إن تغنى أو رقصُ

إن الشاعر في مقطعه التصويري السابق يركز على تجسيد النواحي الشعورية التي جعلته يتخذ من الطير المحبوس في القفص معادلاً للإنسان السجين ؛ فكلاهما يتوق للحرية وكلاهما لايهتم بعذاب الجسد قدر اهتمامه بهم القلب . ولذلك نراهما يبحثان عن التسلية التي تخرج قلبيهما من الهم ، وتحقق لجسديهما مزاولة النشاط والحركة ، وكأنهما بذلك يطرحان قيود السجن بعيداً عنهما ، وبالذات حينما لا يعبان بقصّ الجناح ويعاودان مدّه . وقد كان القنديل موقفاً للغاية في اتخاذه من الطير معادلاً موضوعياً للسجين تتجسّد من خلاله مشاعره وأحاسيسه ، لاسيما أن حالتها متماثلة ، بحيث أشعرنا أن الحديث عن أحدهما هو حديث عن الآخر .

وإذا كان القنديل قد جعل من الطير معادلاً موضوعياً لحالة إنسان يمرُّ بظرف معين فإن الفقي يتخذ من الوردة معادلاً لحسنائه التي صنع مثالها في مخيلته ، وحينما افتقدها في الواقع نشدها في الوردة التي اتخذها معادلاً موضوعياً لها ؛ ثم أخذ يخلع عليها من الصفات الحسية والمعنوية دون أن ينزعها من حقلها الذي رآها فيه حتى لا تفقد نضارتها وتفقد بالتالي مثاليته في تصور الشاعر . فيقول عنها :

الوردة الحمراء يا صاحبي	تشبه قلباً دامياً من جواه
والوردة الحمراء يا صاحبي	فردوس قلبي في الهوى أو لظاه

فردوس قلبي في الهوى أو لظاه	والوردة الحمراء يا صاحبي
ترتشف الأنداء رشف الشفاء	رأيتها في الفجر منهومة
تسلب من طرف المعنى كراه	ناعسةً مثل العيون التي
رقرقها الحسن بماء الحياه	ناعمةً مثل الخدود التي
تخالط القلب فتروي صداه	ناضرةً كالثغر في بسومة
بريها الصخر للانت صفاه	ريانةً لو أنها لامست
الناس والطير ووحش الفلاة	عابقةً يسكر من شمها
في دمها نشوان مما زهاه	مياسةً يجري الصبا خائلا
فتحسد الروض على ما حواه	تياهةً تستاف من عرفها
مني بشوكٍ لم يطب لي جناه ^(١)	أردت أن أقطفها فاحتمت

وكما رأينا فقد خلع الشاعر العديد من الصفات على تلك الوردة الحمراء / المحبوبة ، ففي البدء يشبها بقلبه الدامي وبأنها فردوسه عاقداً معها الصلة الشعورية . ثم بعد ذلك يجسدها ببعض الصفات المحسوسة فهي ناعسة كالعيون ، وناعمة كالخدود وناضرة ومياسة . . . وغيرها من الصفات الإنسانية الأخرى . ولم يقف التصوير عند هذا الحد من التجسيد ، بل إن تلك الوردة أصبحت تمارس دور الفاتنة التي من فرط فتنتها تلين الصفا ، وتسكر كل مخلوقات الوجود من طير ووحش . . . وغيرها من المخلوقات الأخرى . وهذا ما يؤكد كونها الفاتنة المثالية التي شكها الشاعر في مخيلته وراح يجسدها عبر معادله الموضوعي المتمثل في تلك الوردة الحمراء .

(١) الأعمال الكاملة للفتي / المجلد الثالث / قصيدة (الوردة الحمراء) ص (٧١)

وهكذا نرى المعادل الموضوعي لدى الفقهي يكون أشمل مما كان عليه عند القنديل ، حيث لم يكن يُعنى بتصوير حالة شعورية محددة من خلال ذلك المعادل الذي أسقطه القنديل على حالة السجين ؛ وإنما رأيناه عند الفقهي قادراً على احتواء تجربته الوجدانية كلها ، ومتجاوزاً الحالة الشعورية الضيقة إلى آفاق تجربته العاطفية .

وتتسع دائرة المعادل الموضوعي من تصوير الحالة الوجدانية لتُصور حياة الشاعر بأسرها عبر النموذج الذي يختاره معادلاً لها . كما أن المعادل هنا قد يكون أحد المشاهد الطبيعية ، وقد يكون شخصاً آخرأ يتخذه الشاعر معادلاً له . وعادة ما تكون الجوانب الكثيرة من أحداث تلك الشخصية من نسيج خيال الشاعر ؛ الذي يتسوق لتضمينها بكل ما يحلم به ويتمناه .

ومن النماذج الشعرية التي اتسعت فيها دائرة المعادل الموضوعي لتشمل حياة الشاعر قصيدة (الدوحة الشاعرة المحتضرة) التي يقول فيها الشاعر حمد الحجي(١):

ما للجفاف أحالني خطباً	وأتى على ورقي وأغصاني
البلبل الصدّاح غادرني	وكأنه ما كان يهواني
كم هزّني بغنائه طرباً	وحنا على قلبي بألحاني
هذا الخريف مكثّس ورقي	تحتي لينسج منه أكفاني
والريح تلطمني عواصفها	وتهدُّ لي مشدود بنياني
نضبت حياتي بعد نضرتها	ورأى الفنا خطبي فناداني

* * *

(١) عذاب السنين / حمد الحجي / ص (١٤)

غصني يرويه بتحنان
يلهو الردى في هيكلي الفاني
زأرت وأصفقها بإيماني
والزهر تحت نداه يلقاني
في ألف شريانٍ وشريانٍ
من نورها اختار ألواني

أواه كم هطل النعيم على
واليوم كالعدم المرير أنا
قد كنت أهزأ بالعواصف إن
وأتيه فوق الماء ضاحكة
والماء يجري في متشياً
وعلى فروع الشمس سارحة

إن الشاعر في القصيدة السابقة يتخذ من الدوحة رمزاً عاماً يرمز إليه في حياته عبر أدوارها المتقلبة المختلفة . ولذلك نجده يجسّد المعاناة الحقيقية التي تمر بها الشجرة، مع حرصه على تصوير أدق جزئياتها ، كما يحرص على أن تكون تلك الصور منتزعةً من واقع الدوحة ذاتها ؛ لما في ذلك من تجسيد حيّ سينعكس فيما بعد على حالته الشعورية . فنراه يقسم القصيدة إلى مقطعين كلٌّ منهما يحكي حالة شعورية مختلفة عن الأخرى ، هذا وقد تحدّث عن القصيدة بشيءٍ من التفصيل سابقاً*، وبينت إلى أي مدى تصدق القصيدة في تمثيل حالة الشاعر الشعورية التي تتطابق مع حالة الدوحة التي رمز بها الشاعر لنفسه متخذاً منها المعادل الموضوعي المجسّد لحالته .

أما النماذج التي كان المعادل الموضوعي فيها متمثلاً في شخصية يقوم الشاعر برسمها وتصميمها حسب ما في مخيلته من أحلام ، وحسب ما يشعر به من أحاسيس ومشاعر فتمثلها قصيدتان : الأولى قصيدة (سلمى) للعواد ، والثانية قصيدة (لآلئ) للشاعر ناصر بو حيمد . يقول العواد في قصيدته الطويلة :

* انظر ص(٤٦) من هذا البحث فصل التجربة الشعرية .

في الفجر ، والنور يشقُّ الطريقُ

عبر الأثيرُ

يهفو إلى الأرض

ويلقي العبيرُ .

والمشعل الوقاد من خلفه

في الأفق الشرقي بين الستورُ

في خيمةٍ

داكنةٍ

حالمه

شفافةٍ

كالشفق المنسكب

كالقائد الظافر

كالفاتح الجبار

أو كالقدر المتظنرُ

يمشي إلى الكون ، وبعض البشرُ

غافٍ ٠٠٠ (١)

(١) ديوان العواد / الجزء الثاني / ديوان (رؤى أبولون) ص (٢٨٥)

وسلمى ما تريم السريز
وفي يديها مصحفٌ من حرير
تتلو به من سورة (الليل) ومن (طه) وبعض السور
بالنغمة الحلوة للمتقي
وغرفتي في رفرقِ الفندقِ
مفتوحة الأبوابِ ، لم تغلقِ
والقلب يصغي
للهدى للجمال ..
لَلَّهِ .. للكونِ .. لصوت السماء
للهمس في تعبيرها .. للأداء
للنور في بهجته .. للسُّفور
للفكر .. للصورة .. للمظهر الشخصي في نفسي
لروح الوقار
ياقلب فاشربه .. رحيق الحياة
من كفِّ ساقٍ أرسلته العلا
ملائكي الحسن مستنزلاً .. (١)

(١) السابق، ص(٢٨٧)

يهدى صلاة الروح منها إلى هذا الملا

بورك هذا الملا

زاداً يضيء النفس . . . يسمو بها

للأفق الأعلى . . .

فيحيي الشعور . . .

* * *

تقول سلمى

بل يقول الهدى

أروع من أفاظ هذي السطور

" الليل فوق الأرض يغشى الدنا

ويتجلى - للأنام - النهار

والسعي شتى بين هذا الورى

فذاك للتقوى

وذا للفجور

والمحسن المعطاء ، والمتقى

غير البخيل الكز

غير الهتير (١)

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

وصاحب الحسنى وتصديقها

غير أخي السوء

وغير الكفور

وكل إنسان له قسطه

في الخير من أعماله في الحياة

* * *

واندلع النور على غرفتي

نهرًا وأين نهر النيل؟ أين الفرات؟

أين شآبيب السحاب التي

تهمي فتخضر جبال السراة°

لا شيء

لا شيء لا جدوى إذا لم تضيء

أو لم تثر فينا انبثاق الشعور

أو لم يكن للحق فيها مدى

أو لم يكن (فكر) وللفكر نور . . " (١)

في هذه القصيدة يصور العواد الهدى متجسداً في شخص ليلي؛ وذلك لأنهما أصبحا شيئاً واحداً لا يمكن انفصاله أو تجزئته . بمعنى أن (سلمى) تمثل النموذج الحي الذي

(١) السابق، ص(٢٨٨)

يتوق له الشاعر ويحلم به . ولذلك نجده مضى في تصويرها كيفما يشاء ، وحسبما يريد . وإبان تجسيده لشخصية (سلمى) معادله الموضوعي حرص على أن تكون ذات شخصية مغايرة ؛ بحيث تجمع في ثنايا تلك الشخصية العديد من المواصفات الحسية الشكلية ، والعديد من القيم الخلقية التي ينشدها .

حيث تتمثل الصفات الحسية في قوله : (النعمة الحلوة / الجمال / ملائكي الحسن) ، بينما تتجسد الصفات الخلقية في قوله : (وفي يديها مصحفٌ من حرير/ روح الوقار / تقول سلمى بل يقول الهدى) . وبسبب تلك الشخصية الي تجمع الجمال إلى جانب الهدى وقع الشاعر في الحيرة والتردد لأيّ الطرفين يميل . هل يميل (للهدى) أم يميل (للجمال) (للنور في بهجته) أم (للسفور) . وقد ساهمت هذه الحيرة من قبل الشاعر ، إضافة إلى تلك المقدمة التصويرية التي مهّد بها للقصيدة ، التي كان يجسّد بها الأثر الإيحائي للموقف على كل من المكان والزمان اللذين كانا مسرح الأحداث في هذه القصيدة - ساهم كل ذلك في إضفاء الإثارة والتشويق إلى الأحداث التي ينسجها حول شخصية (سلمى) . وحتى يكمل الشاعر رسم المثالية التي ينشدها في معادله الموضوعي الذي اختاره وجدناه يستشف معاني النص القرآني الذي اختاره بعناية ، حيث ترسم الآيات القرآنية وحدها منهجاً حياتياً يجسّد ما كان ينشده الشاعر من مثالية . وبذلك كان الشاعر موقفاً للغاية في اختيار معادله الموضوعي الذي عرف كيف يرفده بالعديد من المقومات الفنية والمعنوية التي كفلت له النجاح .

أما النموذج الثاني للمعادل الموضوعي المجسد لأحلام الشاعر عبر تجربته الحياتية بأسرها فتمثله قصيدة الشاعر ناصر بو حيمد (لآلي) التي يقول فيها :

لآلي

صبيّة من عالم الشمال

تعيش في خيال
تحلم بالنخيل والرمال
وعالم يزف
في الليالي
أحزانه على صدى موال

* * *

تضيء في عيونها
أسطورة حزينه
كأنها عاصفة
تمر في سكينه
كأنها بحيرة
تشقها سفينه
تبحث عن شواطئ
وادعة أمينه

* * *

أسطورة عن جنه
في عالم غريب

(١) ديوان / قلق / ناصر يو حيمد / ص (١٢٥)

عن مدنٍ مغموره
بالسحر والطيبوب
تعيش في خوفٍ
من الأقدار والغيوب
لآلي

تودُّ لو أن لها
أجنحةً تطير
تبحث عن عوالم
ليس لها نظير
كأنها مسافرٌ
أنهكه الهجير
يودُّ لو يضمه
في قلبه الديجور
تسألني في لهفةٍ
عن شرقنا البعيد
عن عالم يعيش في
خياله السعيد (١)

(١) السابق . ص (١٢٧)

لآلي

مسكينةٌ صغـيرتي

عصفورة الشـمال

تعيش في خيال (١)

يجسد الشاعر ناصر بو حيمد عبر تلك الفتاة الصغيرة (لآلي) ما لا يستطيع هو قوله . وهو في تجربته هذه على العكس من العواد الذي اختار لشخصية معادله الموضوعي أن تكون امرأةً ناضجة تتصف بالهدى ؛ لكي تتجسد من خلالها كل الموصفات الأخلاقية التي يريد أن يحملها إياها . ولكل من التجربتين مقتضياتهما التي يفرضها السياق وتفكير الشاعر ذاته .

ولذلك نجد بو حيمد ينزل إلى مستوى التفكير والخيال الذي تكون عليه عقلية الطفل، في تلك التي تفكر في العوالم الغريبة فيمتزج عندها الخوف بحب الاستطلاع لتلك العوالم التي يمثلها قوله :

أسطورةٌ عن جنّه

في عالمٍ غريب

عن مدنٍ مغموره

بالسحر والطبـوب

تعيش في خوـفٍ

من الأقدار والغيوب

(١) السابق ، الصفحة ذاتها .

وعبر تفكير الطفل وأحلامه يضع بوحيمد نفسه فيتوق إلى عوالمٍ ليس لها نظير ،
ويحلم مع صغيرته بالتخيل التي ترمز إلى الوطن مع الرمال . هذا الوطن العربي الكبير
الذي يتكبد الجراح التي حاول أن يخفيها الشاعر أمام فضول تلك الطفلة حينما سألته
بلهفة عنها :

تسألني في لهفةٍ

عن شرقنا البعيد

عن عالم يعيش في

خياله السعيد

إن الشاعر كما مرَّ لا ينشد من خلال تصويره لحالة (لآلي) سوى تصوير نفسيته وأمانيه
التي لم يجد لها أفضل من أن يحملها خيال الصغار ونقاوة قلوبهم . فلم تلوثهم
القيم المزيفة التي غشت عالم الكبار . وبهذا نرى الشاعر ينجح هو الآخر في اختيار
المعادل الموضوعي لما كان يعتل في نفسيته المعذبة من أفكار وأحلام ؛ وكأنما
يريد أن يصور لنا نفسه في صورة تلك الطفلة البريئة المسكينة التي فضلت أن تعيش
في خيالاتها بدلاً من اصطدامها بالواقع المرير .

وبهذه الخاصية من خصائص الصورة الشعرية يضيف شعراؤنا الابتداعيون ميزةً جديدةً
تضاف إلى رصيدهم الابتداعي السابق ، ويثبتون في الوقت نفسه استيعابهم لأحدث
التقنيات التي عرفت القصيدة الشعرية الحديثة على كافة مستوياتها الفنية المتنوعة .

الخاتمة:

قبل أن أسدل ستار الختام على بحثي هذا أود أن أنوه إلى مدى الاستفادة العلمية التي تحققت لي عبر هذا الموضوع ، فقد تعرّفت عن كثر على نتاج ضخّم لمجموعة كبيرة من شعرائنا الابتداعيين . كما تبدّت أمامي العديد من الحقائق والنتائج المجهولة على الأقل بالنسبة إليّ .

ففي الفصل الأول : اتضح تطور مفهوم التجربة الشعرية لدى شعراء الاتجاه الابتداعي من خلال النماذج التي استطاعت تحقيق فنيات التجربة عبر عوالمها المتنوعة ، سواءً العالم النفسي ، أو الواقع الاجتماعي ، أو عالمي الطبيعة والمرأة . ورأينا كيف قدم الشعراء النماذج الحية التي التحمت فيها تجاربهم تلك ، بحيث أصبحت تشكّل لحمّة ابتداعية واحدة تجسد الشعور المعتمل في نفسياتهم . كما وضح من خلالها التنظيم والتدرج في بناء تلك التجارب . هذا بالإضافة إلى بروز عناصر الخيال واللغة والموسيقى ، وتطوير الأدوات الفنية بغية تجسيد التجارب الشعرية الناضجة . وقد تجلّى في الوقت ذاته وعي شعرائنا الابتداعيين بالعملية الشعرية التي أضحت عندهم متجاوزة حدود المناسبات المفتعلة إلى حياكة الثوب الشعري الذي يتناسب مع حقيقة الحدث وتناميه من خلال تطور أدوات الشاعر نفسه .

أما الفصل الثاني وفيما يتعلق بالموضوعات الشعرية وجدنا شعراء هذا الاتجاه يتجاوزون الأغراض التقليدية والموضوعات المرتبطة بالمناسبات في ظل تركيزهم على الموضوعات الطبيعية والموضوعات المتعلقة بالذات . ففي الموضوعات الطبيعية رأينا اهتماماً بها حيث أضحت الميدان الذي تتعشقه أرواحهم وتهفو إليه أفئدتهم باعتبارها الملاذ الروحي الذي يحقق لهم الكثير من الأشياء المفقودة من واقعهم المعاش . ولذلك كانوا يرون في الطبيعة الأم الرؤوم التي يستظلون بفيء حنانها . وفي الوقت

ذاته يلبسونها المشاعر والأحاسيس معتبرين أنها معادلات موضوعية لما يعتمل في نفوسهم وخواطرها المعذبة . حيث لم يكتفوا بالوقوف الشكلي أمام مظاهرها ، وإنما مضوا يحاورونها ويستنطقونها ويثونها شكواهم ، أو يتمنون عليها أمنياتهم ونجواهم .

وفي الشق الآخر من موضوعاتهم نجد بروزاً واضحاً لنفسياتهم وشخصياتهم عبر الكثير من النماذج التي حللت نفسياتهم ووضعتها تحت أقلامهم المجهريّة فتكشفت ذواتهم عن الكثير من الأماني والأحلام السعيدة، أو عن جملة من الآلام والمشاعر المحبطة . وقد ظهرت إلى جانب الموضوعات الذاتية المعروفة من شكوى واغتراب . . وما إليها موضوعات فرعية أخرى تركز على الذات إبان مواقف نفسية معينة مثل القلق ، والصمت ، والحيرة والانتظار . . وغيرها من المواقف التي لم تكن معروفة في الموضوعات الذاتية في الشعر السعودي من قبل .

أما الباب الثاني من هذا البحث فقد عني بالدراسة الفنية وقد برزت من خلاله العديد من النتائج والخصائص الفنية سواء أكان ذلك على صعيد البناء الفني والموسيقي ، أو المعجم الشعري ، أو الصورة الشعرية . ففيما يتعلق بالبناء الفني والموسيقي تبين تنوع الشكل الخارجي للقصيدة الابتداعية ما بين الشكل العمودي، والموشحي ، والمقطوعي والحديث التفعيلي . كما تبين التنوع في الشكل الداخلي للقصيدة الشعرية ؛ إذ بعد أن حقق الشعراء في هذا الاتجاه الوحدة الفنية راحوا يبحثون عن الأشكال التي من شأنها تعزيز تلك الوحدة كالشكل المسرحي والقصصي أو عبر تلمس أشكالٍ وأطرٍ داخلية أخرى . وفيما يتعلق بالشكل الخارجي فقد اتضحت ومضاتهم الابتداعية من خلال تعاملهم مع القصيدة التقليدية وتوظيف عناصرها الفنية وبنيتها الموسيقية من أجل إبراز حالاتهم الشعورية ، وقد تجلّى ذلك عبر الأشكال المتنوعة التي عرفت لها القصيدة التقليدية من أشكال عمودية أو موشحة أو مقطعية أو مرسلّة .

كما برز تجديدهم وابتداعهم في شكل القصيدة من خلال استخدامهم للشكل الشعري الجديد المعروف بالشعر التفعيلي الذي برهنوا به على مقدراتهم الابتداعية القادرة على استيعاب التقنيات والجماليات الحديثة التي يطرحها هذا الشكل .

أما الفصل الثاني من الدراسة الفنية وكان عن المعجم الشعري فقد تبين فيه تأثره بعدة عوامل ساهمت في تشكيله مثل العوامل النفسية والعاطفية وعامل القراءة . . كما اتضحت في المبحث الثاني من هذا الفصل مناحي التطور في ذلك المعجم التي تمثلت في تطور استخدام المفردة التقليدية، وفي استخدام المفردات الجديدة . وقد وضح من استخدامهم للمفردة التقليدية تركيزهم على المفردات الدينية والبيئية بشكل خاص حيث برز استغلالهم لطاقت تلك المفردتين بوضعهما ضمن سياقات شعرية جديدة تكفل لها إبراز الطاقات المخبوءة بهما سواء أكانت إيجاءات إيمانية ، أو إشارات بيئية مكانية . وعلى صعيد استخدام المفردات الجديدة شهد معجم الابتداعيين إضافة مفردات جديدة كلياً على السياق الشعري ، كما شهد معجمهم أيضاً بعث الدلالات الجديدة في المفردات المعروفة سابقاً . وفي المبحث الثالث من هذا الفصل اتضحت أهم الظواهر اللغوية التي حفل بها المعجم الشعري الابتداعي والمتمثلة في الإكثار من الألفاظ ذات الرموز والدلالات الخاصة، والهمس، والإكثار من الصيغ اللغوية المتقابلة، والتكرار ، وتوظيف الإيجاء الصوتي للألفاظ .

أما الفصل الأخير وهو المتعلق بالصورة الشعرية ففيه تبين المصادر التي عول عليها الشعراء في صورهم . فاتضح أثر معين التراث في بعض تلك الصور ، كما ظهرت وتنوعت المنازع الجديدة التي أخذ الشعراء يعتمدون عليها في ثراء صورهم . كما تبينت بعض العناصر المهمة في تشكيل الصورة الابتداعية وخاصة عنصري التجسيم وتداخل معطيات الحواس . وعند استجلاء خصائص الصورة لدى الشعراء الابتداعيين تبين أنها كانت متمركزة حول الذاتية والتوسع في استخدام المجاز ، وفي استخدام المعادل الموضوعي . وظهر تأثير الذات في بناء الصورة إلى جانب التوسع الكبير

الذي شهدته صورهم من حيث عدم الوقوف عند المآثور من استعمالات المجاز وطرائقه المعروفة في السابق ، وفي الوقت ذاته برزت الصور التي تجسد المعادل الموضوعي لكل مايزم مع الشاعر تصويره من حالات مع تنوع في الأنموذج الموضوعي نفسه .

بعض التوصيات المتعلقة بالموضوع :

لم أشأ إنهاء حديثي في هذا البحث قبل أن أعطي بعض الإشارات المهمة ومنها :
الاهتمام بالدراسات الفنية حول الشعر السعودي ، خاصةً بعد أن انتهت الحاجة الماسة للدراسات التاريخية حوله .

عمل فهارس بيلوجرافية تحصر النتاج الشعري للشعراء السعوديين والدراسات النقدية المتعلقة به في الدوريات وتبويبها حسب موضوعاتها وحسب طبيعة كل دورية .
جمع الدراسات النقدية المتفرقة في الدوريات الأدبية عن الشعراء السعوديين وإعادة نشرها في إصدار واحد .

توفير المصادر المتعلقة بالمادة الشعرية وبالتحديد الأعمال الشعرية القديمة التي نفذت طبعتها الأولى ولم تطبع من جديد كأعمال العواد والقنديل والحجي . . وغيرهم . إذ أن هذه تمثل العقبة الأولى في طريق الباحثين في هذا الميدان .

إحياء مؤتمر الأدباء السعوديين الذي توقف منذ مدة طويلة وعلى الرغم من انعقاده مرة واحدة لكنه نتجت عنه العديد من الدراسات الفنية والأبحاث الأدبية وأوراق العمل عن الحركة الأدبية السعودية وقد بلغ مجموع ماشرمنه خمسة مجلدات .

إعادة اختيار النصوص المقررة من ذلك الأدب في مراحل التعليم العام ، حيث أنها لا تعطي الوجه الحقيقي للمستوى الفني الذي بلغه الشعر السعودي .

هذا والحمد لله أولاً وأخيراً

مصادر البحث

- - أبراج / (شعر) أحمد قنديل / الطبعة الأولى ١٩٥١م / دار المكشوف / بيروت .
- - أجنحة بلا ريش / (شعر) حسين سرحان / الطبعة الثانية / نادي الطائف الأدبي .
- ١٣٩٧هـ .
- - أصدقاء / (شعر) أحمد قنديل / الطبعة الأولى ١٩٥١م / دار المكشوف / بيروت .
- - الأعمال الكاملة / محمد حسن فقي / الدار السعودية للنشر والتوزيع . (بلا تاريخ)
- - الأعمال الكاملة / محمد علي السنوسي / الطبعة الأولى / نادي جازان الأدبي ١٤٠٣هـ .
- - أغاريد / (شعر) أحمد قنديل / الطبعة الأولى ١٩٥١م / دار المكشوف / بيروت .
- - أغنية العودة / (شعر) سعد البواردي / مطابع الرياض / الرياض . (بلا تاريخ)
- - حبيتي على القمر (شعر) طاهر زمخشري . الطبعة الأولى عام ١٣٨٩هـ مكتبة جدة .
- - حديث قلب (شعر) الأمير عبدالله الفيصل . دار الأصفهاني ١٣٩٣هـ جدة .
- - ديوان حمزة شحاته / الطبعة الأولى ١٤٠٨هـ مكتبة تهامة / جدة .
- - ديوان العواد / محمد حسن عواد / الطبعة الثالثة / ١٣٩٩هـ / دار العالم العربي .
- - ديوان القرشي / حسن عبد الله القرشي / الطبعة الثانية ١٩٧٩م دار العودة / بيروت .
- - ذرات في الأفق (شعر) سعد البواردي / الطبعة الأولى ١٣٨٢هـ / دار الإشعاع / بيروت .
- - شميم العرار (شعر) غادة الصحراء / دار الكتاب اللبناني ١٩٦٤م بيروت .
- - الصوت والصدى (شعر) حسين سرحان / نادي الطائف الأدبي / الطبعة الأولى ١٤٠٩هـ .
- - عذاب السنين (شعر) حمد الحجري / الطبعة الأولى ١٤٠٩هـ / دار الوطن للنشر والإعلام / الرياض .
- - غرام ولادة (مسرحية شعرية) حسين سراج / الطبعة الثانية ١٤٠٢هـ / مكتبة تهامة / جدة .

- - في زورقي (شعر) عبد الله بن إدريس / عالم الكتب / الرياض / ١٤٠٤هـ
- - قلق (شعر) ناصر بو حيمد / دار الكتاب العربي / بيروت . (بلا تاريخ)
- - مجموعة الخضراء / طاهر زمشري / الطبعة الأولى ١٤٠٢هـ / مكتبة تهامة / جدة .
- - المجموعة الشعرية الكاملة / غازي القصيبي / الطبعة الأولى ١٤٠٢هـ / دار البلاد للطباعة / جدة .
- - المجموعة الشعرية الكاملة / محمد إبراهيم جدع / الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ / دار البلاد للطباعة / جدة .
- - المجموعة الكاملة / حسين عرب / شركة مكة للطباعة والنشر / مكة المكرمة . (بلا تاريخ)
- - مجموعة النيل / طاهر زمشري / الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ / مكتبة تهامة / جدة .
- - نار (شعر) أحمد قنديل / الطبعة الأولى عام ١٣٨٧هـ / مؤسسة قنديل للطباعة والنشر / جدة بيروت .
- - الهوى والشباب (شعر) أحمد عبد الغفور عطار / مؤسسة جواد للطباعة والتصوير / ١٤٠٠هـ / بيروت .
- - وحي الحرمان (شعر) الأمير عبد الله الفيصل / دار الأصفهاني / ١٤٠١هـ / جدة

مراجع البحث

- - الابتداعية في الشعر العربي الحديث / د/ تاج السر حسن / الطبعة الأولى ١٩٩٢م دار الجيل / بيروت .
- - الاتجاهات الأدبية / أنيس المقدسي / ط(٦) ١٩٧٧م / دار العلم للملايين - بيروت
- - اتجاهات الشعر المعاصر في نجد / د/ حسن فهد الهويمل / الطبعة الأولى ١٤١٤هـ نادي القصيم الأدبي / بريدة .
- - الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر / د/ عبد القادر القط / الطبعة الثانية ١٩٨١م / دار النهضة العربية / بيروت .
- - الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد / د/ إبراهيم الفوزان / الطبعة الأولى ١٤٠١هـ مكتبة الخانجي / القاهرة .
- - الأدب الحديث / د/ محمد بن سعد بن حسين / الطبعة الخامسة ١٤١١هـ مطابع الفرزدق / الرياض .
- - الأدب العربي الحديث / د/ محمد عبد المنعم خفاجي / الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥ / مكتبة الكليات الأزهرية / القاهرة .
- - الأدب العربي المعاصر في الجزيرة العربية، الأدب في شرقي الجزيرة / د/ عبد الله آل مبارك / الطبعة الثانية ١٣٩٦هـ ١٩٧٦م / مطبعة الجبلاوي .
- - الأدب المقارن / د/ محمد غنيمي هلال / الطبعة الخامسة / دار العودة ودار الثقافة / بيروت .
- - الأدب ومذاهبه / د/ محمد مندور / دار نهضة مصر . (بلا تاريخ)
- - الأدب وفنونه / د/ عز الدين إسماعيل / الطبعة السابعة ١٩٧٨م دار الفكر العربي
- - الأدب وفنونه / د/ محمد مندور / دار نهضة مصر . (بلا تاريخ)

- - الأسس الجمالية في النقد العربي / د/ عز الدين إسماعيل / دار الفكر العربي / ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م
- - أصول النقد الأدبي / أحمد الشايب / الطبعة الثامنة/ ١٩٧٣م / دار النهضة المصرية .
- - تاريخ الشعر العربي الحديث / أحمد قبش / دار الجيل / بيروت . (بلا تاريخ)
- - تطور القصيدة الغنائية في مصر / د/ حسن الكبير . دار الفكر العربي / مصر (بلا تاريخ)
- - تفسير الجلالين / مراجعة وتقديم مروان سوار / دار المعرفة / بيروت . (بلا تاريخ)
- - التفسير النفسي للأدب / د/ عز الدين إسماعيل / الطبعة الرابعة / مكتبة غريب / القاهرة .
- - التيارات الأدبية في قلب الجزيرة العربية / عبد الله عبد الجبار / ١٩٥٩م جامعة الدول العربية/ معهد الدراسات العربية العالية .
- - حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر / د/ عثمان الصوينع / الطبعة الأولى ١٤٠٨هـ / دار الفرزدق / الرياض .
- - حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي س . موريه / ترجمة / سعد مصلوح الطبعة الأولى ١٣٨٩هـ / عالم الكتب / القاهرة .
- - الرؤيا الإبداعية في شعر العواد / د/ محمد عبد المنعم خفاجي و د/ عبد العزيز شرف / الطبعة الأولى / شركة الخزندار للتوزيع والإعلان / جدة .
- - الرمزية / تشارلز تشاويك / ترجمة / نسيم إبراهيم يوسف / الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م .
- - الرومانتيكية / د/ محمد غنيمي هلال / دار الثقافة / بيروت . (بلا تاريخ)
- - الشاعر حمد الحجي / د/ محمد بن سعد بن حسين / الطبعة الأولى ١٤٠٧هـ مطابع الفرزدق / الرياض .
- - شعراء الرابطة القلمية ، دراسات في شعر المهجر د/ نادرة سراج / دار المعارف بمصر ١٩٦٤م .
- - شعراء نجد المعاصرون / عبد الله بن إدريس / مطابع الكتاب العربي ١٣٨٠هـ / القاهرة .

- - الشعر الحديث في الحجاز / عبد الرحيم أبو بكر / دار المريخ / الرياض . (بلا تاريخ)
- - الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية / د/ عبد الله الحامد/ الطبعة الثانية / دار الكتاب السعودي / الرياض .
- - الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره المعنوية / د/ عز الدين إسماعيل . الطبعة الخامسة ١٩٨٨م / دار العودة / بيروت .
- - الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث / مصطفى السحرتي / الطبعة الثانية ١٤٠٤هـ / مكتبة تهامة / جدة .
- - الشعر واللغة / د/ لطفي عبد البديع / دار المريخ ١٤١٠هـ / الرياض .
- - عضوية الموسيقى في النص الشعري / د/عبد الفتاح صالح نافع / الطبعة الأولى / ١٤٠٥هـ / مكتبة المنار / الأردن - الزرقاء .
- - عن اللغة والأدب والنقد / د/ محمد أحمد العزب / المركز العربي للثقافة والعلوم / بيروت . (بلا تاريخ)
- - العواد في عالم الأدب / طلال الريماوي / دار العالم العربي / القاهرة . (بدون تاريخ)
- - فصول في الشعر ونقده / د/ شوقي ضيف / دار المعارف بمصر . (بلا تاريخ)
- - فن الشعر / د/ إحسان عباس / الطبعة الرابعة ١٩٧٤م / دار الشروق / الأردن عمان
- - في الرومانسية والواقعية / د/ حامد النساج / مكتبة غريب / القاهرة . (بلا تاريخ)
- - في الشعر السعودي المعاصر / د/ فوزي سعد عيسى / دار المعرفة الجامعية ١٩٩٠م / الاسكندرية .
- - في النقد الأدبي / د/ شوقي ضيف / الطبعة الثانية / دار المعارف بمصر .
- - في نقد الشعر / د/ محمود الربيعي / الطبعة الرابعة / دار المعارف بمصر .
- - القرشي شاعر الوجدان / د/ عبد العزيز الدسوقي / الطبعة الثانية ١٩٧٦م / مطابع سجل العرب / القاهرة .

- - قضايا الشعر المعاصر/ نازك الملائكة / الطبعة الثامنة ١٩٩٢م دار العلم للملايين / بيروت .
- - لسان العرب / لابن منظور الإفريقي المصري / دار الفكر و دار صادر / بيروت . (بلا تاريخ)
- - لغة الشعر العربي الحديث / د/ السعيد الورقي / الطبعة الثالثة ١٩٨٤م / دار النهضة العربية / بيروت .
- - المدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر / د/ نسيب الشاوي / مطابع ألف باء - الأديب - ١٩٨٠م دمشق .
- - المدخل في دراسة الأدب / د / مريم البيغدادي / الطبعة الأولى / ١٤٠٢هـ / مكتبة تهامة / جدة .
- - مشكلة الحب / د/ زكريا إبراهيم / مكتبة مصر (بلا تاريخ)
- - موسيقى الشعر / إبراهيم أنيس / الطبعة السادسة ١٩٨٨م مكتبة الأنجلو المصرية .
- - النقد الأدبي ، أصوله ومناهجه / سيد قطب / الطبعة الخامسة / ١٤٠٣هـ / دار الشروق .
- - النقد الأدبي الحديث / د/ محمد غنيمي هلال / دار نهضة مصر . (بلا تاريخ)
- - الوافي في العروض والقوافي / للخطيب التبريزي / الطبعة الرابعة ١٩٨٦م / تصوير ١٩٨٨م دار الفكر / دمشق .

فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
ب	المقدمة
١	التمهيد
٤	– الخصائص الفنية والموضوعية للاتجاه الرومانتيكي
٤	أولاً: النزعة الذاتية
٦	ثانياً: الهيام بالطبيعة
٧	ثالثاً: الخيال
١١	رابعاً: الأسلوب والصورة
١٢	الرومانتيكية والأدب العربي الحديث
١٧	انتهاء آثار الرومانتيكية إلى الأدب السعودي الحديث
٢٥	الباب الأول / الدراسة الموضوعية:
٢٦	الفصل الأول / التجربة الشعرية
٤٢	أولاً: التجربة الشعرية من خلال العالم النفسي
٥٧	ثانياً: التجربة الشعرية من خلال الواقع الاجتماعي
٧٠	ثالثاً: التجربة الشعرية من خلال عالم الطبيعة
٨٤	رابعاً: التجربة الشعرية من خلال المرأة وعاطفة الحب
١٠٣	الفصل الثاني: الموضوعات الشعرية
١٠٤	المبحث الأول: الموضوعات الطبيعية:
١٠٤	أولاً: الموضوعات الطبيعية الساكنة:

١٠٦	١- البحر
١١٦	٢- الليل
١٢٣	٣- القمر
١٢٩	٤- الفجر
١٣٢	٥- الشمس
١٣٧	ثانياً : الموضوعات الطبيعية المتحركة :
١٣٨	١- الطير
١٤٥	٢- الفراش
١٤٨	المبحث الثاني / الموضوعات الذاتية :
١٥٠	١- التأمل
١٥٠	- التأمل الديني
١٥٥	- التأمل الفكري
١٥٨	- التأمل النفسي
١٥٩	- التأمل في الطبيعة ومخلوقاتهما
١٦٤	٢- اليأس والشكوى
١٧٧	٣- الاغتراب
١٨٣	٤- المواقف الذاتية :
١٨٣	- الصمت
١٨٤	- الوهم
١٨٥	- الضياع
١٨٥	- الحيرة
١٨٦	- الحرمان

١٨٧	- الانتظار
١٩٢	- السر
١٩٧	الباب الثاني / الدراسة الفنية
١٩٨	توطئة
٢٠٠	الفصل الأول: البناء الفني والموسيقي
٢٠١	المبحث الأول : تجديد البناء الداخلي للقصيدة
٢١٢	المبحث الثاني : البناء الفني والموسيقي في القصيدة التقليدية
٢١٢	أولاً : القصيدة العمودية
٢١٤	- الزيادة على الأوزان الشعرية
٢١٦	- ملاءمة الوزن الشعري لحالة الشاعر النفسية
٢٢٣	- ملاءمة البناء الموسيقي لحركات الطبيعة
٢٢٦	ثانياً : القصيدة الموشحة
٢٣٥	ثالثاً : القصيدة المقطعية
٢٣٦	- المقطوعات الشعرية
٢٣٧	- القصائد المقطعية
٢٤١	- توظيف القافية في الشكل المقطعي
٢٥٢	المبحث الثالث : البناء الفني والموسيقي في طور القصيدة الحديثة
٢٥٥	- نشأة القصيدة الحديثة في الأدب السعودي
٢٥٦	- الحالة الفنية للمحاولات الأولى في الشعر التفعيلي
٢٦٢	السمات الفنية للشعر التفعيلي في مرحلة النضج الفني
٢٦٢	١- التشكيل الموسيقي في قصيدة التفعيلة
٢٦٤	٢- التكرار وتوزيع الجمل الشعرية

٢٦٦	٣- النزعة الدرامية
٢٦٩	٤- استخدام الرمز وتوظيفه في الشعر التفعيلي
٢٧٦	مظاهر الخروج على موسيقى الشعر العمودي وقيمها الفنية
٢٧٦	أولاً : التوزيع الموسيقي
٢٧٦	ثانياً : تطويع القوافي
٢٧٧	ثالثاً : الميل إلى بحور شعرية معينة
٢٧٩	الفصل الثاني : المعجم الشعري
٢٨٠	أولاً : العوامل المؤثرة في تشكيل المعجم الشعري عند الشعراء الابتداعيين .
٢٨٠	- العاملان النفسي والوجداني
٢٨٥	- عامل القراءة والاطلاع
٢٩٠	ثانياً : مناحي تطور المعجم الشعري عند الشعراء الابتداعيين :
٢٩٠	أ / تطور استخدام المفردة القديمة :
٢٩١	١- أهم مظاهر توظيف المفردة الدينية
٣٠٣	٢- أهم مظاهر توظيف المفردة البيئية
٣١٣	ب/ استخدام المفردات الجديدة .
٣٢٢	ثالثاً : الظواهر اللغوية في معجم الشعراء الابتداعيين :
٣٢٢	١- الإكثار من الألفاظ ذات الرموز والدلالات الخاصة
٣٣١	٢- الهمس
٣٣٦	٣- الإكثار من الصيغ اللغوية المتقابلة
٣٤٠	٤- التكرار
٣٤٤	٥- توظيف الإيحاء الصوتي للألفاظ
٣٤٩	الفصل الثالث : الصورة الشعرية

٣٥٠	مصادر الصورة الشعرية ووسائل تشكيلها
٣٥١	أولاً: مصادر الصورة
٣٦٢	ثانياً: وسائل تشكيل الصورة
٣٦٢	أ/ التشخيص والتجسيم
٣٦٥	ب/ تداخل معطيات الحواس
٣٦٩	خصائص الصورة عند الشعراء الابتداعيين:
٣٦٩	أ / الذاتية
٣٧٨	ب / التوسع في استخدام المجاز
٣٨٤	ج / استخدام المعادل الموضوعي
٣٩٨	الخاتمة
٤٠٢	مصادر البحث
٤٠٤	مراجع البحث
٤٠٨	الفهرس