

المملكة العربية السعودية  
وزارة التعليم العالي  
جامعة أم القرى بمكة المكرمة  
كلية اللغة العربية  
قسم الدراسات العليا العربية



**بنية شعر التفعيلة  
في المملكة العربية السعودية  
إلى نهاية عام ١٤٢٢هـ  
القضية الفلسطينية أنموذجاً**

إعداد الطالب

محمد الرحمن بن حسن بن يحيى المحسني

الرقم الجامعي (٤٢٢٧٠٠٤٤)

إشراف

الدكتور / حامد بن صالح الربيعي

بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه

٢٠٠٥م / ١٤٢٦هـ

**بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ**

## ملخص الرسالة

الموضوع : بنية شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية إلى نهاية ١٤٢٢هـ القضية الفلسطينية أنموذجاً

الدرجة العلمية : دكتوراه ، للباحث : عبد الرحمن بن حسن بن يحيى المحسني .

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله ، وبعد :

فقد جاءت أهمية البحث في هذا الموضوع من منطلق حاجة المكتبة العربية إلى دراسة تتناول قصيدة التفعيلة في المملكة العربية السعودية ، فبرغم نصوص شعر التفعيلة السعودية — التي تتجاوز مئات الدواوين وآلاف النصوص ، مازالت الدراسات حول هذا المنتج شبه غائبة ، وتأتي هذه الدراسة — في تقديري — لتكون نواة لدراسات تعنى بهذا اللون الفني ، قناعة بأن مسؤولية النقاد تتمركز حول تتبع حركة النص المجددة ، لقراءتها ووضعها في تقديرها المناسب .

وقد حرص الباحث على أن يتجاوز إشكال العدد الكبير من النصوص باختيار بعد للتناول حظي باهتمام أغلب شعراء المملكة ، فكانت قضية فلسطين ، ذلك الجرح الغائر في ضمير كل شاعر ، وكان توجه الدراسة إلى كشف البنية الفنية تحديداً وصولاً من هذه البنية إلى الدلالة .

قُدمت الرسالة بتمهيد كشف خطوطاً عامة لتطور قصيدة التفعيلة السعودية ، مشيراً إلى ثراء هذه التجربة وتنوع آفاقها ، وعرض لقضية فلسطين وشعر التفعيلة ، كاشفاً عن إجماع عدد من النقاد على أن تمكن قصيدة التفعيلة ، واتساع الكتابة الإبداعية عليها ، وتقبل المتلقي العربي لها بشغف يعود إلى عوامل من أهمها قضية فلسطين وما حدث للوجدان العربي بعد أحداث ١٩٤٨م ، فاهتزاز القيم العربية أدى بدوره إلى اهتزاز الثوابت العربية الفنية كما يرى أولئك النقاد .

وقد بدأ الباب الأول من عتبة النص عارضاً لكثير من بنيات العنوان الفنية . ثم انطلقت الدراسة إلى معطيات النص اللغوية ، فبحثت المفردة في مصادرها وجمالياتها الفنية ، ثم تناولت جماليات النسق التركيبي الذي تشكلت فيه هذه المفردة ، وكان تركيز الدراسة على سمة الكلية التي تميز التجربة الجديدة عموماً ، فعرض البحث لمثل النسق الفعلي والاسمي والتقابلي.. ، منطلقاً منها إلى تفتيح متعلقاًها من البنى الصغرى . ثم تناول البحث في الباب الثاني البنية التصويرية من الكلمة إلى الصورة المفردة ثم الصورة التركيبية و الكلية ، كما بحث الرمز واتجاهاته في النص . وجاء الباب الثالث للحديث عن هيكل القصيدة ومعمارها من الومضة والشكل المدور والمسرحي ، إلى البنية الطويلة . أما الباب الرابع فكان للإيقاع ، عرضت الدراسة فيه للإيقاع الوزن والتقفية في شعر التفعيلة ، وللإيقاع الداخلي ، وتناولت التشكيل البصري الذي يعد سمة مهمة لقصيدة التفعيلة ، فتناولت الدراسة قضايا تشكيلية مثل السيمترية والفراغ الكتابي ، والأقواس وعلامات الترقيم ، وعرضت للشهامش الشعري وإيقاع نهاية النص . ثم كانت الخاتمة وفيها نتائج وتوصيات البحث . ومن أهمها :

— اتضح من خلال قراءة المفردة في النص السعودي المعنى بقضية فلسطين ، أن هذه القضية قد استطاعت أن تكون لها معجماً خاصاً ينسرب في ثنايا التجربة ، يصل إلى التناص مع المفردة القرآنية أو النبوية المتصلة بالقضية ، كما يتماس مع الواقع ومع المشهديات الدامية التي أسهمت تقنية الصورة المعاصرة في نقلها وإذكائها وجعل أحداثها حية متجددة أمام أنظار المبدعين .

— تبين من كشف البنية الفنية أن المركز الذي تنطلق منه رؤية الشاعر وتناوله للأحداث ، هي رؤية دينية ، سيطرت على أفكار الشعراء وتمحورت حولها تجربتهم وأثبتت قراءة البنية اللغوية هذا المركز الذي يكاد أن يتقاطع مع رؤية كثير من الشعراء حتى من شعراء فلسطين ذاتها ، الذين ينطلق غالبهم من مركز الأرض المغتصبة ، التي توجه رؤيتهم وبناءهم الفكري والفني .

وقد استخدم الباحث قدرات المنهج الفني وما حصل لهذا المنهج من تطورات حديثة أسهمت في مقارنة النقد من النص .

و يأمل الباحث أن يكون بهذه الرسالة قد فتح الباب أمام دراسات تلتفت إلى المنتج الجديد الذي يتلبس بروح العصر وينطلق من قضاياها ؛ فدراسة هذه التجارب الإبداعية هي حق المبدعين على النقاد . كما يأمل الباحث أن يكون قد قدم لقضيته (فلسطين) — التي شغلت اهتمامه ووجدانه شعراً ونقداً — أن يكون قد قدم لها نصاً هادفاً ، وكشف عن فنياته ليسهم — ولو بالقليل — في دعم هذه القضية . وصلى الله على نبينا محمد وآله .

الباحث

## محتويات البحث

رقم الصفحة	الموضوع	م
أ	ملخص الدراسة .....	١
ب	محتويات البحث .....	٢
١	المقدمة .....	٣
٩	التمهيد :	٤
٩	* تطور شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية (مرحليات وسمات) .....	
٤٥	* قضية فلسطين وشعر التفعيلة .....	
	<b>الباب الأول : ( البنية التركيبية ) :</b>	٥
٥٦	* مداخل : ( العنوان في شعر التفعيلة السعودي المعني بقضية فلسطين ) .....	
٦٦	* الفصل الأول : تكوين المفردة .....	
٦٨	— المبحث الأول : مرجعية المفردة .....	
٦٨	المرجعية القرآنية والنبوية .....	
٧٠	المرجعية التراثية .....	
٧٤	المرجعية التداولية .....	
٧٨	— المبحث الثاني : جماليات المفردة .....	
٧٨	المفردة الخاصة .....	
١٠٤	الارتباط والتداعي اللفظي .....	
١١٠	المكان والشخصيات .....	
١١٥	الزمن الشعري .....	
١٢٠	الضمائر .....	
١٢٣	المفردة الحرة .....	
١٢٦	التقطيع اللغوي ، والفواصل الرقمية .....	
١٢٩	* الفصل الثاني : نسق الجملة .....	
١٣٢	— النسق الفعلي .....	
١٤٣	— النسق الاسمي .....	

١٥٠	..... النسق التقابلي	
١٥٤	..... النسق الدرامي	
١٥٩	..... النسق السردي	
١٦٢	..... *الفصل الثالث : ظاهرا سلوبية	
١٦٢	..... أسلوب القصر	
١٧١	..... التقديم	
١٧٥	..... الفصل والوصل	
١٨٠	..... توازن الجملة	
١٨٣	..... الجملة المعترضة والتهكمية	
١٨٧	..... استخدام التراكيب المتداولة	
١٨٩	..... إيهام التنافر في التركيب	
١٩١	..... إيهام الخطأ في التركيب	
١٩٥	..... خطأ التركيب	
	<b>الباب الثاني : ( البنية التصويرية )</b>	٦
١٩٩	..... *الفصل الأول : الصورة الشعرية	
٢٠١	..... التصوير بالكلمة	
٢٠٥	..... التصوير بالتركيب الثنائي	
٢١١	..... الصورة المفردة	
٢٢٠	..... الصورة المركبة	
٢٣٦	..... الصورة الكلية	
٢٦٠	..... *الفصل الثاني : الرمز والاستدعاء	
٢٦٢	..... الرمز التراثي	
٢٨١	..... الرمز الصناعي	
٢٨٣	..... المكان الرمز	
٢٩١	..... الرمز القناع	

	<b>الباب الثالث : ( معارية النص )</b>	٧
٢٩٤	*الفصل الأول : البنية القصيرة .....	
٢٩٤	— أشكال البنية القصيرة .....	
٣٠٨	— القصيدة الومضة .....	
٣١٠	*الفصل الثاني : البنية الطويلة .....	
	<b>الباب الرابع : ( البنية الإيقاعية )</b>	٨
٣٣٣	*الفصل الأول : الإيقاع الخارجي .....	
٣٤٠	— الوزن .....	
٣٨٢	— التقفية .....	
٣٩٥	*الفصل الثاني : الإيقاع الداخلي .....	
٣٩٦	— إيقاع الحركة .....	
٣٩٩	— إيقاع الصوت المفرد .....	
٤٠٦	— إيقاع الصوت الثنائي .....	
٤٠٧	— إيقاع الكلمة المفردة .....	
٤١١	— التماوج الإيقاعي .....	
٤٢٢	— نموذجان للتطبيق العام على الإيقاع الداخلي .....	
٤٢٩	*الفصل الثالث : التشكيل البصري .....	
٤٣١	— السيمترية والفراغ الكتابي .....	
٤٤١	— الأقواس .....	
٤٤٥	— التقطيع .....	
٤٤٨	— علامات الترقيم .....	
٤٥٣	— التشكيل الاستفهامي والتعجبي .....	
٤٥٤	— الهامش الشعري .....	
٤٥٦	— التوثيق والبنط الكتابي .....	
٤٥٨	— تشكيل النهاية .....	
٤٦٤	..... الخاتمة .....	٩
٤٧٠	..... المراجع .....	١٠
٤٩١	..... الملاحق .....	١١

## المقدمة

الحمد لله حمد الشاكرين لأنعمه ، وأصلي وأسلم على رسوله محمد وعلى آله وصحبه ،  
وبعد :

فقد جاء اهتمامي في هذا البحث بأمرين ، تبين لي فيما بعد أنهما متلازمان ومرتبطين  
أحدهما بالآخر ؛ أما أولهما فهو دراسة قصيدة التفعيلة السعودية من خلال نموذج قضية فلسطين  
من بداياتها إلى نهاية ١٤٢٢هـ ، وثانيهما المنهج الذي يمكنني أن أواجه به الموضوع لأصل إلى  
مكاشفة قد تكون أولى للتجربة السعودية في الكتابة على قصيدة التفعيلة .. وقد جمعت بين  
الأمرين من خلال هذه الرسالة ، فزوجت بينها وبين منهج تناول محاولة التوصل إلى سمات هذا  
اللون الفني في الشعر السعودي.

لم يكن اختياري هذا الموضوع لرسالة أتقدم بها لنيل درجة الدكتوراه من قبيل المصادفة  
وتعاطي البحث فحسب ، فهو في صلب اهتمامي ، إذ أمارس الكتابة الشعرية على هذا اللون  
الفني منذ زمن ، واهتمامي بدراسة الشعر الوطني السعودي ينبع من قناعة أن دراسة النقاد  
لأدبهم الوطني يساعد مستقبلا في تكوين رؤية أشمل وأدق للنتاج العربي ، ويجعلهم يتوصلون إلى  
نتائج أكثر حيوية وعمقا.

واهتمامي بنقد الشعر السعودي يعود من الناحية الزمنية إلى مرحلة ما قبل الماجستير ،  
بل إذا قلت إنه يشكل في نفسي اهتماما ظاهرا منذ بداية دراستي الجامعية لم أغال ، فقد كنت  
مهتما وقتئذ بحركة التجديد التي قدمها محمد حسن عواد ، وكنت ومجموعة من الزملاء على  
اعتقاد أن محمد حسن عواد هو رائد قصيدة التفعيلة قبل نازك الملائكة ، وكنت أتحنن الفرصة  
لإثبات هذا الاعتقاد ، ولبحث حركة التجديد في المملكة ، وسجلت موضوع رسالتي  
للماجستير في صميم هذا الاهتمام إذ قمت بدراسة شعر الحجاز في فترة العواد ، وبمشت عن  
المؤثرات في ذلك الشعر . وجاء موضوع رسالة الدكتوراه مكتملا لدائرة التجديد التي كنت  
ولا أزال معنيا بتتبعها فكان اختيار دراسة شعر التفعيلة في المملكة ، ولعلي أخص أفق الرؤية  
التي حدثني إلى ذلك في الآتي :

— ضرورة الاعتناء بالمنتج الإبداعي السعودي ، ووضعه في مكانه اللائق دون تفريط  
بإبداع يستحق العناية الحق ، ودون إفراط بتقدير يسيء إلى الأدب أكثر مما يفيد .

— ضرورة تتبع النص المتجدد الذي تنجزه المطابع تباعا ، فهو حق المبدع ، و مجال خصب للدراسة .

— من الأهمية بمكان معرفة موقع الأدب العربي السعودي على الخارطة العربية ، و معرفة موقعه على الخارطة العالمية ، وهذا لا يتم إلا بتكثيف القراءة للبنية الفنية والفكرية لهذا الشعر .

— في اعتقادي أننا نستطيع من خلال تتبع البنى الفنية الوصول إلى عمق التجربة وتقومها من أقصر الطرق ، فالعناية بالمستويات الأخرى الدلالية أو اللاتصية تستهلك جهد الناقد الأدبي ، و لا تقدم أكثر مما ينطق به النص ويفصح .

— نحتاج في الزمن العربي الراهن إلى البحث عن أدب يُنهض الأمة من كبوتها، ويكون واحدا من عددها التي تواجه بها ، علنا من خلال الأدب أن نقدم لبنة في صرح إعادة بناء التكوين العربي .

— شعر التفعيلة في المملكة ظاهرة لها وجودها اللافت ، ومع كل هذا قلما نجد دراسات تواكب حركية تطور هذه القصيدة . في حين حظي شعر التفعيلة بشيء من العناية والدرس الأكاديمي في أقطار عربية متعددة ، فنجد مثلا في الأردن رسالة (مصلح النجار).

( ظواهر فنية في شعر التفعيلة عند معين بسيسو ) ، جامعة اليرموك ، ودراسة رقية محمود حجازي ، (القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث ، دراسة في شعر التفعيلة )، الجامعة الأردنية . وفي مصر نجد (علي عشري زايد ) يقدم رسالة عن (موسيقى الشعر الحر) ، في جامعة القاهرة ، و(عادل الدرغامى) يدرس (توظيف اللون في شعر التفعيلة لدى شعراء الستينات في مصر) ، في جامعة القاهرة . وعن الشعر الليبي الحر كتب (عوض محمد الصالح) رسالة بعنوان (الشعر الحر في ليبيا دراسة في اتجاهاته وخصائصه) في جامعة الإسكندرية . وفي الجزائر درس (شلتاغ عبود)، (الشعر الحر في الجزائر) ، وفي المغرب بحثت (ثرثيا المنصوري) ، (الشعر المسرحي بالمغرب لدى شعراء التفعيلة ) إلى غير ذلك من الرسائل العلمية والدراسات .. ، وأحسب أن هذه الدراسة من الأطروحات الأكاديمية الأولى التي عنت بهذا اللون الفني في جامعاتنا السعودية ، وهي جهد المقل ، ولعلها تكشف عن طرف من إبداع هذا النص وتكون فاتحة لدراسات جادة مثمرة في المستقبل .



كل هذه الحثيات والأسباب كانت تفلقني ، وأنا أبحث عن موضوع أنفذ من خلاله أو أطل على كل هذا الأفق الذي تظهر رحابته ، وكنت ولا أزال أعتقد أنني لن أخطو في هذه الدراسة مهما اجتهدت سوى خطوة في طريق ممتدة يجب أن تستمر بجهود الباحثين .

وقد ارتأيت بعد جهد وروية أن أتجه إلى دراسة شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية. وبدأت رحلة جمع المادة الشعرية لهذه الدراسة لتكوين رؤية أولى ، وكانت البداية بديوان الشعر السعودي المكتوب على هذا اللون الفني من خلال تفحص مكاتب الأندية الأدبية التي تحيط بأطراف الوطن، وتعنى بالمنتج الإبداعي السعودي، فقامت بجولات خاصة ومراسلات حتى جمعت ما استطعت، ثم اتجهت إلى مكاتب الجامعات ، وإلى مركز الملك فيصل ومكتبة الملك فهد الوطنية ، والمكاتب الخاصة ، ورأيت الفرصة سانحة للاتصال بالشعراء أنفسهم للبحث عن النصوص ولمعرفة ظروف كتابة بعض النصوص . ثم قمت بفرز نصوص التفعيلة عن الاتجاهات الأخرى فوجدتني أمام عدد كبير من النصوص فرأيت - بعد مشاورة الدكتور صالح الزهراني مرشدي آنذاك، ومن بعد مشرف الرسالة الدكتور حامد الربيعي - أن تقتصر الدراسة على قضية تكوينية تضم أغلب التجارب الشعرية أستطيع من خلالها أن أصل إلى نتائج مطمئنة ، وكانت قضية فلسطين باعتبارها قضية محورية في الهم العربي عند أغلب الشعراء . وكان الاقتراح أن تتجه الدراسة إلى البنية الفنية لشعر التفعيلة السعودية من خلال نموذج قضية فلسطين .

وكان من مقتضيات الدراسة التي تنبع من طبيعتها أن تقسم الرسالة على النحو التالي :

\* مهاد عام يعرض فيه لمراحل تطور شعر التفعيلة في المملكة ، ويحاول فيه الباحث أن يعرض لقضية فلسطين لارتباطها الوثيق بموضوع الرسالة ، وارتباطها عند كثير من النقاد بنشأة شعر التفعيلة وتكوينه . ومن ثم أصل إلى الأبواب التالية :

**الباب الأول :** بني هذا الباب على مدخل وثلاثة فصول ، تناول المدخل بالتحليل عناوين النصوص الشعرية التي اعتمد عليها البحث ثم تناول الباحث في الفصول الأربعة اللفظ المفرد موضحاً مصادره ، ومحاولاً أن يطل على جمالياتها ، وأن يلحظ المعجم الذي اختطته قضية فلسطين في التكوين اللغوي العربي . وتناول تركيب الجملة متجهاً إلى ما يتسق مع سمات قصيدة التفعيلة القائمة على الكلية ، فيعرض المرتكزات التي كونت البنية العامة للتركيب كالنسق الفعلي والاسمي والتقابلي ...، ثم يحاول تفتيق البنى الصغرى داخل هذه المرتكزات الكبرى .

**الباب الثاني :** استقل هذا الباب بدراسة البنية التصويرية ، في فصلين ، تناولت في أولهما الصورة الشعرية التي ترسم بالكلمة ، أو بالتركيب الثنائي ، مروراً بالصورة المفردة البسيطة ، وصولاً إلى الصورة المركبة ، وانتهاءً بالكلية . وعرض في الفصل الثاني للرمز والاستدعاء ؛ متناولاً فيه الرمز التراثي والرمز الصناعي والمكان الرامز ، والقناع ، عارضاً في ثنايا التناول لمستوياته الرامزة من محورية واستعارية وتراكمية ..

**الباب الثالث :** عني هذا الباب في فصلين بعمارة القصيدة أو هيكلها الخارجي الذي تمثل في عدة أشكال ، فكانت البنية القصيرة وأشكالها في الفصل الأول ، ثم البنية الطويلة ومكوناتها في الفصل الثاني ، فضلاً عن الشكلين المدور ، والمسرحي .

ثم كان **الباب الرابع :** بفصوله الثلاثة مهتماً بالإيقاع ، إذ تناول الباحث الإيقاع الخارجي في الفصل الأول من خلال تطبيقات نصية محددة ، ثم عرض في الفصل الثاني الإيقاع الداخلي ومكوناته في النص السعودي لقضية فلسطين ، ثم درس في الفصل الثالث التشكيل البصري كظاهرة تميز التجربة الحديثة أخذت عدة أشكال في قصيدة التفعيلة السعودية . ومراجع الدراسة تبعاً لتعدد آليات التناول كانت متنوعة ، منها ما يمكن تصنيفه كآلي:

أولاً : الدواوين الشعرية لشعراء قصيدة التفعيلة في المملكة ومنها :

- ١- غازي القصيبي ، المجموعة الشعرية الكاملة .
- ٢- سعد الحميد ( الأعمال الشعرية .. ) .
- ٣- أحمد الصالح ( عندما يسقط العراف ، انتفضي أيتها المليحة .. وغيرهما ) .
- ٤- عبد الرحمن العشماوي ( شموخ في زمن الانكسار ، القدس أنت .. وغيرهما ) .
- ٥- جاسم الصحيح ( ظلي خيلتي عليكم ، أولبياد الجسد .. وغيرهما ) .
- ٦- دواوين أخرى ..

ثانياً : دراسات تناولت قصيدة التفعيلة العربية منها :

- ١- نازك الملائكة ، ( قضايا الشعر المعاصر ) .
- ٢- محمد النويهي ، ( قضية الشعر الجديد ) .
- ٣- عز الدين إسماعيل ، ( الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ) .

٤- صالح أبو إصبع ، ( الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨ — حتى ١٩٧٥ دراسة نقدية ) .

٥- أحمد بسام ساعي ، ( حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية ) .

٦- علي عشري زايد ، ( عن بناء القصيدة العربية الحديثة ) .

٧- خليل الموسى ، ( بنية القصيدة العربية المعاصرة ) .

ثالثا: دراسات تناولت قصيدة التفعيلة السعودية ومنها:

١- نذير فوزي العظمة (قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث الشعر السعودي أنموذجا) .

٢- محمد صالح الشنطي ( التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية دراسة نقدية رؤية وشهادة — ٣ أجزاء ) .

٣- عبد الله أبو هيف ، ( الحدائث في الشعر السعودي قصيدة سعد الحميدين نموذجا ) .

٤- عبد الرحمن المهوس ، ( الشعر السعودي المعاصر دراسة في انزياح الإيقاع ) .

٥- عبد الله الغدامي ، ( حكاية الحدائث في المملكة العربية السعودية ) .

٦- عثمان الصالح ، ( حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر ) ج ٢ .

رابعا : مراجع التحليل والمنهج والتناول :

١- عبد القاهر الجرجاني ، ( دلائل الإعجاز ، و أسرار البلاغة ) .

٢- صلاح فضل ( أساليب الشعرية المعاصرة ) .

٣- محمد عبد المطلب ( مناورات الشعرية ) .

٤- عبد الله الغدامي ( الخطيئة والتكفير : من البنيوية إلى التشريحية ) .

٥- محمد بنيس ، ( ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيوية تكوينية ) .

٦- محمد فكري الجزار ، ( الخطاب الشعري عند محمود درويش ) .

٧- عبد الوهاب أبو سليمان ، ( كتابة البحث العلمي صياغة جديدة ) .

ويمكن أن أخلص المنهج الذي سارت عليه الدراسة في الآتي :

١ - كان منهجي في الدراسة استقراء النصوص ، المتعلقة بالنص الفلسطيني من شعر التفعيلة ، مع حرصي على النصوص التي ترتفع بالقضية ، وتندفع بما قدما سواء على المستوى الفني أو الدلالي .

٢ - عنيت الرسالة بقراءة البنية الفنية وتفتيقها وصولا إلى الإيضاح الدلالي من خلال حيثيات البنية .

٣ - جمعت من نصوص القضية الفلسطينية ديوانا ضخما ، ضم ما يزيد على مائتي نص من شعر التفعيلة السعودي ، منها ما يزيد على مائة نص تعرض لقضية فلسطين في سياق قضايا عربية أخرى ، تجاوزتها الرسالة مكتفية بمائة نص أو تزيد تخص قضية فلسطين ، تحديداً ، هي التي اخترتها للتطبيق عليها لتمثيلها التام فيما أحسب لقضية فلسطين ، ولشعر التفعيلة السعودي عموماً .

٤ - نظراً لكثرة النصوص وتباين مستويات الطرح ، وحرصاً على أن يكون القرار النقدي مبنياً على ثوابت من الطرح الفني خصصت الدراسة بالدواوين الشعرية فقط دون الالتفات إلى المنشور في الوسائل الإعلامية الأخرى . ووقفت زمنياً عند نهاية عام ١٤٢٢هـ .

٥ - أفردت مبحثاً يتناول اتجاهات قصيدة التفعيلة في المملكة كمفتاح لدراسة النص السعودي لقضية فلسطين .

٦ - اعتمدت الرسالة في تتبع البنية الفنية على قدرات المنهج الفني في عمومه ، فكانت تعنى بالنص وتتبع سمات البنية متجهة إلى هذا النص تحديداً لتفتيق بناه ، على أنه قديقتضي ذلك وفي إطار المنهج الفني استخدام عدة مناهج نقدية حديثة ومعاصرة يمكن تسخيرها لكشف الظواهر الفنية في النصوص . وما قد يقتضيه الأمر من الاستعانة بالمنهج الإحصائي غير مقصود لذاته ، والغرض منه إعطاء تصور للمتلقي عند قضايا معينة . وما استخدام الأرقام دون كتابتها إلا عن قناعة بأن الترميز الرقمي أقدر في إيصال الفكرة ، لاسيما مع عدم وجود التباس عند استخدام الرقم بدل كتابته .

٧ - حاولت المحافظة على الشكل الكتابي للنصوص ، قناعة بأهمية الشكل الكتابي في نص التفعيلة ، فهو من مفاتيح كشف ووعي النص .

٨ — سقت من المصطلحات النقدية ما ربما كان أنسب في التعامل مع تجربة قصيدة التفعيلة الجديدة ، مثل : ( السطر الشعري ) مقابل ( البيت ) ، و ( التلفية ) مقابل ( القافية ) ، والتشكيل البصري .

٩ — أوردت لبعض المصطلحات النقدية ، ولاسيما الوافدة من النقد الغربي ، أو التي اعتنى بها ذلك النقد ؛ ما يعبر عنها به من اللغة الانجليزية .

وكأي باحث ، كان لي في هذا البحث صعوبات عديدة ، بيد أن شعور الباحث بالوصول إلى عمل يرضى عنه يجعله ينسى كثيرا من هذه المشاق . و الباحث في الشعر المعاصر لشعراء جايلهم ويرتبط ببعضهم بعلاقات شخصية يجد في نفسه أحيانا من الصعوبة الأمر البالغ الذي لا يقدره حق قدره إلا من عايش صعوبة الاختيار من النصوص ثم وضعها على الخك النقدي ، وقد حاولت في تناولي أن أكون موضوعيا ، جاعلا حاجة البحث إلى نصوص بعينها هو مقياس الاختيار ، وجاعلاً الحقيقة النقدية هي مقياس التقدير . وشعر التفعيلة شعر يتوسط بين اتجاهين ، ولكي يصل الباحث إلى حقائق نقدية مطمئنة كان عليه أن يطل على الاتجاهين اللذين يتوسط بينهما شعر التفعيلة ، فكانت قراءاتي تمتد من الشكل التناظري إلى الشعر النثري . ثم إن غزارة المنتج الإبداعي السعودي تجعل اختيار قضية ينفذ منها الباحث إلى دراسة شعر التفعيلة السعودي صعوبة بالغة ؛ إذ من الصعوبة أن تدرس آلاف النصوص لتصل إلى نتيجة مطمئنة ، ومن الصعوبة أن تصل إلى قضية تلم أطراف النص ، وقد كان لاختيار قضية فلسطين هداية إلى موضوع يرتبط بتكوين شعر التفعيلة ، فكثير من النقاد يربطون بين ظهور شعر التفعيلة وقضية فلسطين نشأة وتمكينا ، إضافة إلى أن هذه القضية تعد قضية كل الشعراء السعوديين تقريبا فهي منسوبة في ثنايا نصوصهم . ولعلي أصبت حين جعلت نموذجي قضية فلسطين التي أتصور أنها استوعبت كل خصائص البنية الفنية للشعر السعودي . وأشيد ممتنا لله بنعمة التقنية الالكترونية التي تسهل سبل الوصول إلى المراجع ، لكن الباحث قد لا يطمئن إلى توثيق معلوماته من أي مصدر الكتروني ؛ وقد كان من المواقع التي حققت بعض ما يتطلع له الباحث ( موقع اتحاد الكتاب العرب ) في دمشق الذي ينشر كتبنا بأكملها ، وقد أفدت منها ما كان له أثر في البحث مما جعلني على يقين بضرورة التواصل معهم بالزيارات الدورية للشام ، وبمراسلتهم .

وأجد من اللازم في هذا المقام أن أزجي الشكر الموفور للدكتور علي عقلة عرسان رئيس اتحاد الكتاب العرب على كرم ضيافته وحسن تعامله مع الباحثين ، وأتقدم بالشكر إلى كل من زودني بمعلومة أو قصيدة وهم أكثر ، وأخص منهم الشاعر محمد الشبيبي الذي زودني من دواوينه

وما كتب عنه ، و استفدت من علاقاته بالشعراء إذ صورت من إهداءاته الخاصة عددا كبيرا من  
الدواوين . والشكر موصول إلى كل من الدكتور/عبد الناصر عساف والدكتور عاطف  
الدرابسة، والدكتور صالح الزهراني على توجيهاتهم التي كان لها أثرها في تكوين هذه الرسالة .  
والشكر التام الموفى لأستاذي الدكتور حامد الربيعي الذي سعدت بإشرافه ومتابعته للرسالة  
فأفدت كثيرا من حسن تعامله وصائب نظره ومنهجيته ما أرجو الله أن يجزيه عليه أحسن الجزاء .  
وأشكر جامعة أم القرى ممثلة في كلية اللغة العربية قسم الدراسات العليا على رعايتها  
ودعمها لخطط البحث العلمي .. والشكر لله أولا وآخرا على كرمه ومنته . وصلى الله على  
سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين .

## التمهيد

### تطور شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية (مرحليات وسمات)

(١)

لا يطمح هذا التمهيد ولا البحث كله أن يقدم تاريخاً لحركة الشعر المعاصر في المملكة وليس له أن يغرق في تتبع المؤثرات الفنية والسياسية والاجتماعية التي أسهمت في تطوير الحركة الشعرية ، ولكن حسبه أن يضع إشارات معينة لتطور الرؤية الشعرية والفنية لقصيدة التفعيلة في المملكة منذ بواكيرها الأولى حتى ما وصلت إليه الآن من تطورات فنية<sup>(١)</sup> . ويمكن بالنظر إلى النتاج الإبداعي السعودي في شعر التفعيلة أن نقسم شعراء التفعيلة عموماً إلى خطين واتجاهين بارزين من حيث الرؤية والتناول ؛ اتجاه غلب عليه الغموض والرمزية في تناول الشعري إلى درجة تصل إلى إبهام الدلالة أحياناً ؛ وهؤلاء رغم رمزيته وضبابية الدلالة التي قد تحيل بينهم وبين المتلقي أحياناً ، إلا أنهم في ميزان النقد أكثر شعرية وأعمق تناولاً في العموم ، وهو اتجاه له جذور في أدبنا العربي السعودي عند أمثال محمد عامر الرميح أو ناصر بوحيمد ، وامتد هذا الاتجاه الرامز إلى شعراء ممن جاء بعدهم من أمثال محمد العلي وسعد الحميدين و محمد الشبيبي وعبد الله الصيخان و محمد جبر الحربي و محمد الدميني وعلي الدميني ... وآخرين .

أما الاتجاه الآخر فينأى الشاعر فيه عن العمق الدلالي الغامض في سعي إلى مقارنة شعره من القارئ والواقع ، وقصائد هذا الصنف من الشعراء تلامس الواقع وتواجهه بصورة مباشرة ، ويفلح بعض الشعراء في هذه المقاربة ويرتدى آخرون إلى التقريرية ، إلا أن الشعرية في هذه الحالة تتحكم في التوجيه الفني فمن الشعراء من يرتقي بالحدث إلى أفق الشعرية بقدرته الفنية ومنهم

(١) انظر من الدراسات التي تناولت شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية : عبد الله ابوهيف ، الخدانة في الشعر السعودي قصيدة سعد الحميدين نموذجاً ، الطبعة الأولى ( بيروت ، الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٢م ) ، ص ١٧ — ٤٤ . وعبد الله الحامد ، في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية ، الطبعة الأولى ، ( ١٤٠٢ هـ ) ، ص ١٤٧ — ١٥٦ . وعثمان الصالح ، حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر ، الطبعة الأولى ( ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٧م ) ج ٢ ص ٧٢٥ ، ٧٢٩ . وسعد البازعي ، ثقافة الصحراء الطبعة الثانية ، ( الرياض : ١٤١٢ هـ / ١٩٩١م ) ص ٢٠ . ونذير العظمة ، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث ، الطبعة الأولى ، ( جدة : النادي الأدبي الثقافي ، ١٤٢٢ هـ / ٢٠٠١م ) ص ٣٢ — ١٩٩ . وانظر عبد الله الغدامي ، حكاية الخدانة في المملكة العربية السعودية ، الطبعة الأولى ، ( بيروت ، الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٤ ) ص ٨٧ — ١٠٠ .

دون ذلك ؛ ولعل أبرز من يمثل هذا الاتجاه في شعر التفعيلة العربي السعودي حسن القرشي  
وغازي القصيبي وأحمد الصالح ، وعبد الرحمن العثماوي وآخرون ،...

ويحسن بنا في هذا الإطار أن نميز بين ثلاث مراحل فنية مرت بها قصيدة التفعيلة  
في المملكة ، كل مرحلة تشكل أبعادا ثقافية لها سماتها وقسماتها الفنية وهذه المراحل  
أو الاتجاهات هي :

١- الريادة والتجريب .

٢- الانعتاق والتجديد .

٣- التحرر والانطلاق .

ولكل مرحلة فنية من هذه المراحل خطوطها الفنية العامة وشعراؤها الذين تمثلت على  
أيديهم قصيدة التفعيلة ، وتجدر الإشارة إلى أن هذه المرحلية ليست زمنية وأن من الشعراء من  
طور في آلياته الشعرية متجاوزا الزمن الافتراضي لتجربته من خلال سعيه إلى تطوير آلياته  
الشعرية والانفتاح على التطورات التي تمت لقصيدة التفعيلة العربية .

### أولا: الريادة والتجريب :

كان لشعر التفعيلة حضوره في الأدب العربي السعودي منذ فترة باكرة ، وشهد صراع  
الوجود كما شهده العالم العربي إذ قد اصطدمت حركة التجديد بفئة من المتلقين كانوا يرون في  
هذا الشكل مروقا<sup>(١)</sup> بيد أني أتجاوز هذه الإشكالية التي جاوزها الزمن ، وواقع قصيدة التفعيلة  
التي أصبحت كياناً حاضراً كتبت عليها آلاف القصائد ومئات الدواوين ، وقدمت حوله عدد  
من الدراسات<sup>(٢)</sup> مما لا يمكن تجاهله بحال ، فيتجاوز البحث إشكالية الوجود إلى طرح أولية  
الكتابة على هذا اللون في أدبنا العربي السعودي .

(١) انظر مثلا : أحمد فرح عقيلان ، حناية الشعر الحر (أما : منشورات النادي الادبي ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م) . عوض القرني ،  
الحداثة في ميزان الإسلام ، صدرت طبعته الأولى ١٤٠٨هـ "جدة: دار الأندلس الخضراء ، الطبعة الأولى للنشر، ٢٠٠٢م) .  
وإسماعيل جبرائيل ، نقض أصول الشعر الحر (الأردن: دار الفرقان ، ١٩٨٦م) ، وانظر: عدنان النحوي ، الشعر المتفعل بين  
النثر والتفعيلة وخطره ، الطبعة الأولى (الرياض : دار النحوي ، ٢٠٠١م) . وغيرها .

(٢) انظر مثلا من الدراسات حول هذا الشعر : في ليبيا ؛ عوض الصالح ، الشعر الحديث في ليبيا ، (الاسكندرية : منشأة المعارف،  
٢٠٠٢م) ، في (٦٤٨) صفحة . وفي الجزائر ؛ شلتاغ عبود ، حركة الشعر الحر في الجزائر ، (الجزائر: المؤسسة الوطنية  
للكتاب ، ١٩٨٥م) ، في (١٧٣) صفحة . وفي سوريا ، أحمد بسم ساعي ، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في  
سورية ، الطبعة الأولى (دمشق : دار المأمون للتراث ، ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م) ، وغيرها .



وتباين آراء النقاد في تحديد ريادة الكتابة على نص التفعيلة لدينا بين رأي يرى أنها لحمزة شحاتة<sup>(١)</sup>، و آخر يرى أنها ل محمد حسن عواد ، وهو رأي يميل إليه البحث ؛ ذلك أن كثيراً من الشعراء قد حاولوا تجريب التجديد، وأما ما فعله عواد هنا فهو يقترب مما فعلته نازك الملائكة ، فقد جمع إلى جانب التجريب الشعري الدعوة النقدية الواعية بحقيقة هذا التجديد .

ومحمد حسن عواد ظاهرة لها تاريخ في محاولات التجديد، و من الباحثين من ينسب إليه ريادة قصيدة التفعيلة العربية ، ويرى أن عواد لم ينصف عربيا ، إذ كتب على إيقاع ( التفعيلة ) قبل نازك الملائكة وبدر شاكر السياب . وقد صاحبت تجربته الشعرية آراء نقدية تدعو للتحرر والتجديد عرف بها من خلال كتابه (خواطر مصرحة) الصادر عام ١٣٤٥-١٩٢٥م ومقدمات دواوينه الأولى كآماس وأطلاس، والبراعم ، وقد تضمن كتاب خواطر مصرحة الصادر ١٩٢٥م نصا بعنوان (جنون الناقلين) اعتمد عليه القائلون بريادته ، فعلي المصري في كتابه (ومضات في ديوان العواد ) يقول " ظاهرة أخرى نقف عندها، ظاهرة التجديد ، التجديد في الشكل والمضمون، وأرد بها على أولئك الذين تناقروا بالمخالب والريش على أولوية التجديد...وزعموا أنها في العراق حيناً ، وفي لبنان وسوريا أحيانا أخرى ، وحددوا زمنها أواخر الأربعينات وبالضبط ١٩٤٦-١٩٤٧م... (قضايا الشعر المعاصر ، لنازك الملائكة ) والسؤال الآن هل من حق التاريخ والأدب أن يغفلا ريادة العواد في هذا المجال ؟...ولكن في النهاية لابد أن يحصل كل ذي حق على حقه ! وينصف العواد في ريادة التجديد لا في المملكة العربية السعودية فحسب بل على مستوى الوطن العربي الكبير " .<sup>(٢)</sup>

وأما الناقد عبد الله الغدامي فيرى في هذه الريادة رأياً مخالفاً إذ يراها من الوهم ، يقول : "ولا بد أن نشير إلى الوهم الذي وقع فيه بعض الكتاب السعوديين حينما ادعوا أن محمد حسن عواد قد كان سباقا في كتابة الشعر الحر وذلك بقصيدته (خطوة إلى الاتحاد العربي) المنشورة في (البراعم) والتي كتبها العواد عام ١٩٢٤م. ولكنه لم ينشرها إلا بعد ذلك بوقت طويل. والقصيدة المذكورة ليست شعراً حراً على الإطلاق ... وإنما هي من شعر المقطوعة المتأثر بالموشحات وبالشعر المرسل " .<sup>(٣)</sup>

(١) انظر: عبد الله الحامد ، في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية ، ص ١٤٧ .

(٢) انظر: من مقال محمد الحربي، كتاب العواد وهؤلاء، (القاهرة: دار الوزان ١٩٨٧م) ، لمؤلفه محمد سعيد الباعشن ص ٢٨٠ .

(٣) الصوت القدم الجديد ، سلسلة كتاب الرياض ٦٦ ، ( الرياض : مؤسسة اليمامة الصحفية ، ١٤٢٠ هـ) ص ٣٨-٣٩ .

ولئن اختلف النص المحاكم بين الناقدين؛ إذ اعتمد كل منهما على نص مغاير، يكاد الحكم يكون واحدا في قصيدة (جنون الناقدين) أو (خطوة إلى الاتحاد العربي)؛ فالثانية حكم فيها الغدامي، أما الأولى التي يقول فيها:

العقل فوق الحس، إنك قلت ذاك فأين ذاك /

دعني وقم بالواجب الـ/ وطني، وابـ/ تدر العراك /

أرسل خوا/ طرك الصريـ/ حة، واخترق/ حجب السكوت . /

وادع البلا/ د إلى الحياة، فهل يرو/ قك أن تموت /

وأهب بها/ ألا تكون /

رباه كم / لبثت همون<sup>(١)</sup> /

فلا تبعد عن ذات الحكم فهي تتكون من مقاطع و أبيات متساوية التفعيلات من بحر الكامل (متفاعلين) وكرر التفعيلة بانتظام أربع مرات في كل بيت مع تعدد القوافي، فقد جعل كل مقطع يتكون من أربعة أبيات ثم أبي بيتين كل بيت من تفتيلتين على نظام الموشح والشعر المرسل، وقد أوهم هذا الشكل الكتابي أن التجربة من شعر التفعيلة وهي ليست كذلك.

والعواد وإن لم تتحقق له الريادة العربية في كتابة شعر التفعيلة، إلا أنه يعد من ألمع دعاة التجديد وأجرائهم في العالم العربي لفته، كما أنه يعد بحق رائد قصيدة التفعيلة في المملكة.

ومن الصعوبة تحديد أولى قصائده التي كتبها على شعر التفعيلة لعدم وجود تاريخ على كل قصائده من هذا التشكيل إلا أن من قصائده التي كتبها في فترة باكراً ما يثبت له الريادة كقصيدة (تين وجميز) التي كتبها عام ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م، وهي تجربة بسيطة اعتمد فيها على لغة السوق الذي كتب عنه. وتجربة العواد تحاكم فنيا بعصرها الذي كتبت فيه، ولما تنضج التجربة الجديدة عند الشاعر، إلا أنها تنسب إلى شعر التفعيلة، يقول:

فإذا سالت الجالسين هنا عن الشيخ الكبير

— الجالسين على التراب

(١) انظر: ديوان العواد المجموع (أماس وأطلاس) الطبعة الأولى، (١٣٩٨ هـ) ونشر النص في مقدمة كتابه خواطر مصرحة

الصادر عام ١٣٤٥هـ. انظر: محمد عواد: خواطر مصرحة، الطبعة الثانية (مصر: مطبعة المدني، ١٣٨٠ هـ / ١٩٦١م)،

المقدمة.

بين الذباب -

قالوا : رئيس الحمي صاحب ذلك المغنى العظيم

رب القصور ..

ورب بستان الطيور...

ومتمع الرؤساء بين هوائه الطلق الجميل

بالتين والزيتون

والعنب المثلج والعصير

والفارش الرحبات بالبسط الأنيقة والزروع<sup>(١)</sup>

ومحمد عواد في سعيه للتجديد كان واعيا بالعمل الذي يقوم به وباتجاهات التجديد في القصيدة العربية وهو يسمي هذا اللون بـ (الشعر الحر) يقول " أما الشعر الحر فلا يتقيد بعدد التفعيلات في البيت الواحد ، فقد يتم البيت بتفعيلة واحدة ، وقد يتم بثلاث . ولا يتقيد بان يتحد عدد التفعيلات في كل أبيات القصيدة . فلا مانع من أن يكون أحد أبياتها أربع تفعيلات — مثلا — والثاني ثلاثا والثالث خمسا والرابع واحدة بدون اتباع نظام خاص ."<sup>(٢)</sup>

فعواد شاعر وناقد وهو يستحق لقب ريادة قصيدة التفعيلة السعودية بما قدمه من نظير للقصيدة الجديدة ومحاوله الكتابة الإبداعية عليها ، فعمله يقترّب مما فعلته الرائدة نازك الملائكة التي استحققت لقب الريادة برغم كثرة من كتب عليه من الشعراء قبلها لأنها كانت تجدد بوعي ووفق رؤية، نظرت لها وحاولت التطبيق عليها .

أما شحاتة فيعد من أوائل من كتب على تجربة شعر التفعيلة في المملكة ، وفي ديوانه الذي جمع في فترة متأخرة عدد من القصائد<sup>(٣)</sup> وان كانت غير مؤرخة بزمن يجعلنا نعتمد عليه في الحكم له بالريادة. وله قصيدة على شعر التفعيلة بعنوان (التاريخ بلغة الأساطير) كتبها عام ١٩٥٩م (١٣٧٩هـ)، وهي على تفعيلة المتدارك (فعلن) ومنها يقول :

(١) العواد: ديوانه المجموع ، الطبعة الثالثة ، (مطبعة دار العالم العربي) ج٢ ص ١٢٨ — ١٣٢ . وانظر نماذج أخرى له ، ص ٧١ ، ٢٨٥ ، ١١٠ .

(٢) محمد حسن عواد ، ديوان العواد ، ج٢ ص ٣١٥ ، وانظر : من ٣٠٨ — ٣٣٠ .

(٣) عند شحاته، في ديوانه المجموع ، الطبعة الأولى ، (١٤٠٨هـ) ، ما يزيد على اثني عشر نصا من شعر التفعيلة ، وإشكالية القصائد عدم وجود تاريخ تدليل به ، انظر مثلا : ص ، ١١٨ ، ٢١١ ، ٢٢٧ .

القبر.. الطفل .. المترعرع

في ظل المارد!

القبر المصنع!

يقذف بالديدان

ألوفاً... لا تحصى

يقذف .. ينتج .. لا يخشى الموتى

أما الأحياء .. فلا أقدام لهم

إلا أحداق عيون

كانت تبصر ..

أعماها.. الدمع (١).

ومن التجارب الرائدة ما أورده بكري شيخ أمين لغادة الصحراء من ديوانها (شميم  
العران) الصادر عام ١٩٦٤م ، من (الرملة). وأورد تجربة أخرى لأحمد قنديل من ديوانه (نار)  
الصادر عام ١٩٦٧م وهي على تفعيلة (الكامل) ومنها قوله :

ماذا أقول

وما تقول ؟

والليل أقسم لن يزول

وأنا وأنت بجوفه

وكأننا

فيه

بقايا من طول (٢)

(١) ديوان حمزة شحاته ، ص ٢١٧ .

(٢) انظر : الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية ، الطبعة الثامنة، (بيروت: دار العلم للملايين ، ١٩٩٨م) ، ص ٤٤٤ ،

٤٤٥— وص ٤٤٨ .

وظاهر أن التجربة لا ترقى فنيا إلى تجارب قنديل الشعرية على الإيقاع التناظري، وقد استمر قنديل في التجريب ولا أعتقد إلا أنه كان يقلد هذا الإيقاع الوافد الجديد فتجاربه على نص التفعيلة لا تعدو محاولة التجريب ، يقول في ديوانه (نقر العصافير) الصادر عام (١٩٨١):

ماذا عليك .. إذا نسيت؟؟

ولست تنسى..

يا هاجرا .. عشنا الهوى..

ونعيشه..

يوما .. وأمسى..

إني وهبت صباقتي...

لك أنت .. وحدك..

لك أنت وحدك..

دون غيرك..

يا حبيبي..

يا حبيبي!!<sup>(١)</sup>

ويبقى الحكم النقدي على هذه التجربة هو ذات الحكم الصادر على تجربته المتقدمة، فالشاعر كانت لديه رغبة الكتابة على هذا الإيقاع الجديد ، ولكن أدواته الفنية التي تشربت الإيقاع التناظري لم تستطع أن ترتقي إلى الإبداع المنتظر من الشاعر .

وأورد الحامد نصا للزمخشري منه قوله :

بلا قيود أو محور أو مقام

... لكنها قصيد

لونه جديد

مرسل بغير وزن وبلا قيود

(١) نقر العصافير ، الطبعة الأولى ، ( جلد : هامة للنشر ، ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م ) ص ٥٥ . وله قصائد حاول التجديد في

شكلها الفني ، انظر : ديوانه السابق ، ص ٤٧ ، ٦٩ ، ٧٣ .

ويقول الحامد إن الزمخشري كما نقل عنه "سئم الشعر من مجور الطويل والخفيف والرمل ، وأراد أن يكتب شعرا جديدا ليس له مجور ولا وزن" (١) . والقصيدة لا تدل على تمكن الشاعر الكبير من كتابة النص الجديد ، فهي ليست أكثر من محاولة لا ترتقي فنيا إلى مستوى قصائد الشاعر كما أن كلامه لا يدل على فهم لحقيقة هذا التجديد .

ومن كتب على هذا النص في هذه الفترة المبكرة محمد الرميح وناصر بوحيمد ، وسعد البواردي ، وآخرون (٢)

هذه التجارب وغيرها كانت هاجسا ورغبة في التجديد والكتابة ، عند شعراء المملكة ولكن تلك الكتابات لم تعد التجريب إلى تفعيل أدوات هذا النص الجديد لدى هؤلاء الشعراء .

أما زيادة إصدار المجموعات الشعرية، فيعد سعد الحميدين هو الرائد فيها ، وفي هذا يقول سعد البازعي : "غير أن البدء الحقيقي لشعر التفعيلة عندنا يظل مرتبطا بظهور أول مجموعة شعرية كتبت جميع قصائدها على نمط هذا الشعر تلك المجموعة هي رسوم على الحائط" ١٩٧٧ " لسعد الحميدين وقد تلت تلك المجموعة الشعرية مجموعة أحمد الصالح "مسافر" عندما يسقط العراف" ١٩٧٨" (٣) ، ويقول عبد الله الغدامي : "ثم تنوعت مصادر التأثير والوعي عبر دخول حركة الحداثة الشابة لمجال التأليف ، وكان أولها — كما ذكرنا — ديوان سعد الحميدين (رسوم على الحائط) الذي صدر عام (١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م) ، وفتح المجال لجيله من الشعراء ليقدموا شعرهم في دواوين ، وهذا سجل الحركة وجعلها تتحول من قصائد في الصحف إلى أسفار منشورة فتحوّلت إلى تراث بعد أن كانت مجرد مادة صحفية" (٤) . على أن الحميدين وإن كان محسوباً زمنياً على هذه المرحلة لم تتوقف قراءاته وأدواته الفنية عن جديد دائم يتحرك في نسقه الشعري (٥) يجعله ممن تجاوز مرحلة الريادة إلى مراحل من الانطلاق والتحرر ، فتجربته يمكن — عند النظر — أن نتبين منها الخطوط العامة التي مرت على التجربة السعودية في مراحلها الممتدة .

(١) عبد الله الحامد، في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، ص ١٤٧ .

(٢) انظر : عثمان الصالح ، حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر ، ج ٢ ص ٦٦٤ ، ٧٢٢ ، ٧٢٥ ، ٧٢٧ ، ٧٢٩ .

(٣) ثقافة الصحراء ، ص ١٩-٢٠ .

(٤) حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية ، ص ٩٩ .

(٥) انظر من الدراسات حول شعره : عبد الله أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي قصيدة سعد الحميدين نموذجاً ، وانظر:

علوي الهاشمي ، ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث ، ص ٣٧-١٠٣ .

## ثانيا : الانعتاق والتجديد :

يعني بها البحث التطور الذي طرأ على قصيدة التفعيلة السعودية إذ خرجت من التجريب إلى اعتبارها لونا فنيا مقبولا على المستوى العام للشاعر والمتلقي ، فقد حرص الشعراء على تطوير وتجديد قصيدة التفعيلة لديهم إلى أقصى مدى ممكن مع المحافظة على إيقاعية ظاهرة في الشكل والأداء . وأبرز ما يميز هذه المرحلة هو أن شعراءها ترتبط نصوصهم بطريقة أو بأخرى بالقصيدة التناظرية العربية الأولى ، حتى لنجد أن كثيرا من شعراء هذه الفئة قد زواجوا في دواوينهم بين كتابة قصيدة التفعيلة و القصيدة التناظرية ، بل نجد في نصوصهم الشعرية التي يكتبونها على قصيدة التفعيلة أثرا واضحا جليا للقصيدة الأولى وإيقاعها.

ومن شعراء هذا الاتجاه ، حسن القرشي و غازي القصيبي وأحمد الصالح و محمد الشبيبي و عبد الرحمن العشماوي و جاسم الصحيح و محمد الحفظي وغيرهم .<sup>(١)</sup>

ويمكن أن نؤطر السمات العامة لهذه الفئة في تفاعلها وكتابتها لقصيدة التفعيلة في الآتي :

(١) تداخل الإيقاع التناظري وإيقاع التفعيلة لدى شعراء هذه الفئة سواء على مستوى الدواوين ، أو على مستوى النصوص ؛ فعلى مستوى الدواوين الشعرية نجد هذا التداخل يتباين بين شاعر وآخر فبينما نجد ديوانا يسيطر عليه الاتجاه التناظري عند حسن القرشي مثلا في ديوانه (أطياف من رماد الغربية)<sup>(٢)</sup> و إبراهيم طالع في ديوانه (نحلة سهيل)<sup>(٣)</sup> ، نجد سيطرة نص التفعيلة عند شاعر مثل عبد الله الزيد في ديوان ( ما لم يقله بكاء التداعي)<sup>(٤)</sup> . كما نجد شعراء زواجوا بنسب متقاربة في دواوينهم بين التناظري والتفعيلة كما عند جاسم الصحيح مثلا في ( رقصة عرفانية)<sup>(٥)</sup> ، وإبراهيم الوزان في ديوان ( وأنتك أصل الجهات)<sup>(٦)</sup> الذي يقدم الإيقاع التناظري في بداية الديوان و خاتمته .

(١) مثل : عبد الله الزيد ، إبراهيم الوزان ، حسين العروي ، إبراهيم صعاي ، ، علي صيقل ، عبد الله الوشي ، صالح العمري ، معيض آل ساي ، أحمد التيهاني ، ، ، وغيرهم .  
(٢) الطبعة الأولى ، (القاهرة : دار الشروق ، ١٩٩٠م) ( ٣ نصوص / من مجموع ١٥ نصا ) .  
(٣) (أبها : مطابع الجنوب ، ٢٠٠١م) ( ٦ / من مجموع ١٩ ) .  
(٤) الطبعة الأولى ، (القصيم : جمعية الثقافة والفنون ) .  
(٥) الطبعة الأولى، (١٩٩٩م) (١٢ نصا من شعر التفعيلة مقابل ٩ تناظري ) .  
(٦) الطبعة الأولى ، (الطائف ، ١٤١٩ / ١٩٩٨) .

أما على مستوى النصوص فنجد أغلب هؤلاء الشعراء يجمع في دواوينه الشعرية بين الإيقاع التناظري والتفعيلة كما عند القرشي والقصيبي ، وعند الثبيتي الذي يعد رمزا عند المجددين السعوديين وهو القائل في دعوة صريحة للانعتاق والتجديد :

أفيقوا أيها الشعراء إنا

مللنا الشعر " أغنية معادة "

مللنا الشعر " قيذا من حديد "

مللنا الشعر " كيرا للحدادة "

مللنا الشعر " عبدا للقوافي "

مللنا الشعر مسلوب الإرادة ..<sup>(١)</sup>

ولكننا نلمح مع كل هذه الرغبة في التجديد سيطرة ظاهرة لروح القصيدة التناظرية عليه<sup>(٢)</sup> ، بل حتى في كتابته على إيقاع التفعيلة لا نعدم روحا تراثية تنساب في ثنايا نصه يقول من ديوان (التضاريس) :

وهذا... وجه ذو القرنين... عاد

مشربا بالملح والقطران عاد

خارجا من بين أصلاب الشياطين

وأحشاء الرماد<sup>(٣)</sup>

ففي هذا النموذج أثر اللغة والثقافة التراثية لدى الثبيتي ، فما زال نصه يعتني بهذه اللغة وتنسرب طبيعة إليه ، كما نلاحظ التزام الشاعر بترديد التقفية باستخدام روي الدال مرارا ، وهو نموذج يدل على أن الثبيتي وإن دعا إلى التجديد وحاوله ، إلا أنه لم تنفك القصيدة العربية توجه تجربته وتسيطر على عمله الشعري .

(١) عاشقة الزمن الوردية ، (جدة : الدار السعودية ، ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م) ص ٦٠ ، ٦١ .

(٢) انظر مثلا على الإيقاع التناظري : ديوان عاشقة الزمن الوردية ، ص ٩ .

(٣) جدة : (النادي الادبي الثقافي ، ١٤٠٧ هـ) ص ٧ - ١٠ .



وفي نموذج آخر للشاعر جاسم الصحيح في ديوانه المتأخر زمننا (١٤٢٠هـ) (هائم  
تكسس العتمة) ، نجد روح القصيدة التناظرية — رغم سعيه الحثيث للتجديد في الكتابة على  
قصيدة التفعيلة — ما زال يسيطر على تجاربه ، يقول في قصيدة (قانا) في ذاكرة الأرض ) :

أبدا يا سادن الوقت ..

فـ (قانا) اغتسلت منذ هزيعين بأنفاس الفدائيين .

صلت بالمحبين

وفاض التين والزيتون من تلك الصلاة الطهر..

كان الله لا يسمع من ( قانا ) سوى (فاتحة ) الوعد (وقداس) الوفاء الحر

ما أجمل (يوحنا) على مبسمها يتلو حروف (البسملة ) !!

عرفت كيف تعيد الأرز من رحلته عبر التراتيل

وتشفي الأرض من علتها بالحنظلة<sup>(١)</sup>

وتتضح اللغة التراثية التي تعامل بها الصحيح في هذه التجربة كما يتضح توظيفه المفردة  
القرآنية والتراثية ( ، التين والزيتون ، فاتحة ، البسملة ، وهزيعين ، حنظلة ..) إضافة إلى إيقاعية  
ظاهرة تمثلت فيما يشبه القافية المرسلة التي تعتمد على تكرار الروي.

وبعض الشعراء يعتمد إلى عملية التداخل بين الإيقاعين(التناظري والتفعيلة ) في نص  
واحد كما عند صالح سعيد الزهراني في نصه ( جغرافيا الرقاب ) التي يقول فيها :

أيها البحار " دوزن ناظريك "

قف كما أنت .. /إليك

أيها الرائد أدرك قاتليك

قالها البحار للبحر غناء : " لا عليك "

قالها البحر "ودي جاما" يعني "هاشميات الكميت "

أتيت إليك ملء فمي " سؤال "

(١) هائم تكسس العتمة ، الطبعة الأولى (أما :مطابع مازن ، ١٤٢٠هـ) ص ١٣ ، ١٤ .

وبين جوانحي كتب الجواب

تضيق الأرض في " نظر الحبارى "

ويأبى أن تضيق به " العقاب" (١)

والتعامل مع قصيدة التفعيلة يتباين بين شعراء هذه الفئة ؛ فيينا يميل القرشي والقصيبي وأسامة عبد الرحمن والعشماوي وأحمد قران في طرحهم لتجارهم الشعرية إلى الوضوح في التعامل مع القضايا التي يتناولونها في نصوصهم ، نجد شيئا من الغموض والعمق الدلالي يغلف تجارب الشبيبي والصحيح والحفظي بدرجة تجعل الوصول إلى الرؤية المطروحة عند بعضهم بعيدة المنال كما عند محمد الحفظي يقول في نصه (النحت في الفخار) :

النحت في الجدار ..

أسقطه تأكل الفخار..!!

وصورتي ما سجلت ملامحي .

وضاع وجهي في انكسار الطين

....

ترفضني بوابة..

لأن وجهي قد سقط..

وعاد صلدا كالخجر .

لا (فوق) فيه ظاهر

لا (تحت) يبدو في مكانه..

ولا تعرج محدد .. يخط بدء الزاوية !! (٢)

(١) ستذكرون ما أقول لكم ، الطبعة الأولى ، (جازان : منشورات النادي الأدبي في جازان ، ١٤١٩ هـ / ١٩٩٩ م) ص ١١ ،

وانظر محمد الحفظي ، غبار الجسد الباقي ، الطبعة الأولى ، (جدة: مطابع البلاد ، ، ١٤١٢ هـ) ، ص ٣٩-٤١ .

(٢) غبار الجسد الباقي ، ص ١٠٧-١٠٩ .

إن معالجة الحفظي تبدو موهلة في الرمز الذي يجعل الرؤية الدلالية تبدو في عتمة لا قرار لها . بينما نجد في الجانب الآخر الوضوح ومواجهة القضية عند شعراء آخرين من شعراء هذه المجموعة كالذي نجده عند غازي القصيبي وأسامة عبد الرحمن وعبد الرحمن العشماوي الذي نجده في نص ( هؤلاء الأبرياء ) لا يكتفي بوضوح المغزى الدلالي فحسب ، بل يقدم بما يزيد النص وضوحا ، ويفتح للمتلقي أفقا أوسع للفهم ، يقول : ( في أفغانستان آلاف الأبرياء يقتلون ظلما ) — :

هؤلاء الأبرياء ..

غن يا فجر لهم لحن الضياء ..

واكتبيهم في سجل الدفء يا شمس

فقد جاء الشتاء

زمر الأطفال تمضي

والنساء

ولدوا فوق بساط الخوف

في مهد الشقاء<sup>(١)</sup>

ولا يعني الوضوح في شعر هؤلاء الشعراء هبوط المستوى الفني بالضرورة ، فالشاعر القادر يستطيع الموازنة بين وضوح الرؤية وسمو الأداء الفني .

(٢) كثافة التناسل مع التراث و مع القرآن الكريم ؛ فلغازي القصيبي ديوانان على شعر التفعيلة هما ( سحيم ) ، و( الأشج ) وهما يمتحان من الموروث العربي الجيد. وعند جاسم الصحيح في نصه ( عنتره في الأسر ) نرى حضور الموروث التراثي الأدبي في العصر الجاهلي المتمثل في استحضار سيرة عنتره الشعبية والأدبية ، وقد عالج موضوعه بلغة ممتعة في التناسل مع اللغة التراثية ، يقول :

أ ( أبا الفوارس ) .. من أقاصي البيد جئتك

حاملا من نبتها العربي

(١) عندما يعزف الرصاص ، الطبعة الثالثة ، ( الرياض : مكتبة العبيكان ، ١٤٢٠هـ / ١٩٩٠م ) ، ص ٨ .

ما سحقته أقدام الرياح

...

حتى إذا اندلقت على خجل من الأفواه ..

(كر وأنت حر) ..

مثلما اندلقت بأرحام الحنا ، نطف السفاح

رويت صدر الحلم من مهج العدو

وعدت أكبر في حسامك .. في كلامك .. في غرامك .. في الكفاح<sup>(١)</sup>

ومن نماذج التناص القرآني نص صالح بن سعيد الزهراني : ( البحث عن رفات

القديس ) ، وفيه يقول :

كانت أرض الله سوادا وبياضا

والعالم منقسم نصفين

ساعتها عسعس في الكون ظلام دامس ، فدعا الداعي :

" يارب " وفار التنور "

واحتمل الماء " الزيد الراي " ، تاج القيصر ، والليل وأوهام

القديس ، وقلعة زيف كان يعشعش فيها "خفاش أعمى "

ودعا الداعي : يا رب " فغيض الماء.<sup>(٢)</sup>

وظاهر اعتناء الشاعر بتوظيف النص القرآني في نموذجه : ( أرض الله ، عسعس ،

فدعا الداعي ، يا رب ، وفار التنور ، واحتمل الماء ، الزيد الراي ، فغيض الماء .. ) والنص يمضي

على هذا النسق يمكننا لنصوص القران أن تشرق في ثنايا تجربته .

(١) رقصة عرفانية ، الطبعة الأولى، (١٩٩٩ م) ، ص ٦٥ ، ٦٨ ، وانظر عبد الله الوشمي (البحر والمرأة العاصفة ) الطبعة الأولى ،

( إصدارات النادي الأدبي بالقصيم ، ١٤٢٣هـ — ٢٠٠٢م ) ، ص ٣٩ .

(٢) ستذكرون ما أقول لكم ، ص ٣١ — ٣٣ .

(٣) عناية هؤلاء الشعراء بتوظيف الرمز والشخصية في تناوهم الشعري بصورة مكثفة، فهذه الفئة تعتني كثيرا بالرموز التراثية ؛ فبعضهم يجعل الرمز عنوانا لمجموعته الشعرية كما فعل القصبي في ديوان سحيم<sup>(١)</sup>، ويوظف صالح بن سعيد الزهراني شخصية ابن قتيبة في نصه " ( من تراويل حراس ابن قتيبة ) ، فيقول :

البيد .. يا ابن قتيبة ما عادت البيد .

والشعر ما عاد — فيما يقولون — يهتز منه الوريد.

يقولون : مات الوريد.

يقولون: مات النشيد.

أقول لهم: لن يموت النشيد

أقول لهم : لن يموت الوريد .

أقول لهم هذه البيد معجونة من جديد

هذه البيد قلب .. وللقلب ألفا وريد<sup>(٢)</sup>

أما تفعيل استخدام الأسطورة ( Mythe ) داخل النصوص فلعل شاعرا سعوديا لم يكثر من أسطورة نصوصه كما فعل محمد الشبيبي ؛ فديوانه ( تضاريس ) تسيطر عليه لغة يصدق عليها ما قاله علي البطل في حديث عن تجربته " إن استراتيجية التعبير الإبداعي في النص الحديث هي نفسها استراتيجية التعبير الطقوسي في لغة الأساطير القديمة " <sup>(٣)</sup> يقول الشبيبي في (ترتيلة البدء) :

جنت عرافا لهذا الرمل

أستقصي احتمالات السواد

جنت أبتاع : أساطير

(١) الطبعة الأولى، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦م) .

(٢) فصول من سيرة الرماد ، الطبعة الأولى، (القصيم : من إصدارات النادي الأدبي في القصيم ، ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م) ،

٣١-٣٥ .

(٣) انظر : الأداء الأسطوري في الشعر المعاصر ، تطبيق على شعر محمد الشبيبي ، الطبعة الأولى ، (مجموعة ميراديه ،

١٩٩٢م) ، ص ٥٩ .

ووقتا ورماد

بين عيني وبين السبت طقس ومدينة

خدر ينساب من ثدي السفينة

هذه أولى القراءات

وهذا ورق التين يبوح

قل: هو الرعد يعري جسد الموت

ويستثني تضاريس الخصوبة<sup>(١)</sup>

إن الشاعر هنا يستخدم لغة محملة بروح الأسطورة ، وتبدو الأسطورة منبثقة بوعي بين ثنايا مفردات مثل ( عرافا ، الرمل ، أساطير ، رماد ، خصوبة.. )

وتجربة تفعيل استخدام الأسطورة عند هذه الفئة لا يتم في عمومها عن وعي بالأساطير وطرائق توظيفها، فقد يستخدم الشاعر اسم الأسطورة دون أن تجد تفعيلا للأساطير في ثنايا النص ، كما تجد عند إبراهيم اليزان في نصه ( أسطورة الكأس ) ومنه يقول :

من أساطيرها والزمن

حينما تغرق الشمس في سرها

حينما يترف البدر في إثرها

حينما يصرع اللب جور المنى

كأس أسطورة قد رنا وامتطى<sup>(٢)</sup>

وتأتي محاولات لتوظيف بعض الأساطير داخل النصوص من مثل ما نجد عند إبراهيم طالع من شخصية وضاح اليمن ومحاولته الإفادة منها في نص يحمل عنوان ( هجرة وضاح ) ، يقول :

مات وضاح شهيدا ...

يا حمى الصرح المرد..

(١) التضاريس ، ( النادي الثقافي الأدبي بجدة ، ١٤٠٧ هـ ) ص ٧ .

(٢) وأنك أصل الجهات ، الطبعة الأولى ، ( الطائف : ١٤١٩ / ١٩٩٨ م ) ص ٩٤ .

وأنت بلقيس ترفو الخيلاء.

وتعير الشمس شمسا ..

....

اختفى وضاح يوم المولد

كان مشغولا بـ(قانا)

والغد

لم يعد يرهب جنا أو يرى

ما توارى

في جدار المعبد<sup>(١)</sup>

وظاهر أن الشاعر هنا مستوعب أحداث القصة ويحاول أن يربطها بالواقع المعاصر ، وأيما كانت سيرة وضاح من التاريخ أو من الأساطير فقد اكتسبت روح الأسطورة في تجاذباتها المختلفة لدى الشعراء المعاصرين، والشاعر هنا يحاول أن يفعلها في التكوين الشعري .

و يحاول جاسم الصحيح توظيف أسطورة (شهريار ) حين يقول:

ومر على (ألف ليلتنا ) ألف حزن

وما انفك بين جوانحننا صامتا ( شهريار )

تعربد في طينه شهوة

ضاق عنها الإزار

غفرنا سكوتك يا ملك الليل ..

ليس بوسع اللغات إذا اندحرت

أن تجيد الحوار<sup>(٢)</sup>

(١) سهيل اميماني ، الطبعة الأولى ، (أما : إصدارات نادي أما الأدبي ، ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م) ، ص ١١٩-١٢١ .

(٢) ظلي خليفتي عليكم ، الطبعة الثانية ، (١٤٢٤هـ / ٢٠٠٣م) ، ص ١٤٦ ، ١٤٧ .

٤) طول النصوص المكتوبة على إيقاع قصيدة التفعيلة لدى شعراء هذه الفئة ، الذي يصل إلى دواوين كاملة كما في ديوان غازي القصيبي ( سحيم )<sup>(١)</sup> الذي عرض فيه الشاعر لسيرة سحيم بني عبد الحسحاس وشعره ، و ديوان (الأشج)<sup>(٢)</sup> الذي استلهم فيه الشاعر سيرة عمر ابن عبد العزيز ، كما نجد كتابة قصائد طويلة على إيقاع شعر التفعيلة عند العشماوي<sup>(٣)</sup> وجاسم الصحيح<sup>(٤)</sup> وهي نصوص ذات طابع درامي اعتمد فيها الشعراء على طاقة الحوار وبنيت على الحركية والصراع بين شخصها .

وهكذا نرى من خلال النماذج السابقة أن شعراء هذه المجموعة يتوسطون في جملتهم بين ثقافتين تمثلتا بوضوح في النماذج فهم ينظرون للتراث بإعزاز بالغ يهيمن على مرجعيتهم الثقافية، كما أنهم يتقبلون التجديد المتمثل في قصيدة التفعيلة، وهم لأجل ذلك حريصون على أن يكون تجديدهم منطلقا من التراث كمرجعية تكوينية بالنسبة لهم، ولذا حافظ هؤلاء الشعراء على إيقاعية الوزن الخليلي ، وكذا التقفية المرتكزة على تكرار الروي بصورة غير مترابطة ، وكانت حركيتهم بالنسبة للتقفية وللتشكيل محدودة، بل نجد في أغلب النماذج حضور التقفية المتراوحة بين فينة وأخرى. كما نجدهم أيضا في تعاملهم مع الثقافة الموروثة يفعلون ثقافتهم التراثية من خلال التناص و معطيات الرمز وشيئ من الأسطورة .

### ثالثا : التحرر والانطلاق :

في هذه المرحلة نجد قصيدة التفعيلة تأخذ بعدا أكثر حرية وانطلاقا إذ ابتعد الشعراء شيئا ما عن ضغط تيار الإيقاع التناظري ، ولعل الجامع بين شعراء هذه المجموعة هو محاولة تحرير الإيقاع من التقفية ، والاقتراب من كتابة النثيرة<sup>(٥)</sup> إضافة إلى قصيدة التفعيلة، وقد تضرر القصيدة التناظرية في تجاربهم إلا أنها تأتي غالبا في سياق حركي تهيمن عليه التجربة المعاصرة ويذوب أثره في ثناياها .

(١) ( بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الاولى ، ١٩٩٦ ) الكتاب يقع في ٩٢ صفحة من شعر التفعيلة مع تضمين أشعار سحيم .

(٢) ( بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الاولى ، ٢٠٠١م ) الديوان في ٥٧ صفحة من شعر التفعيلة .

(٣) انظر مثلا : ديوان شموخ في زمن الانكسار ، الطبعة الأولى للناسر ، (الرياض: مكتبة العبيكان ، ، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م) ، (نص (أي ليل يتمطى فوق أرضي) ، ص ٩٩-١١٦ ، ونص ( أعط القوس باريها ) ، ص ١٢٥ - ١٣٨ .

(٤) انظر مثلا : جاسم الصحيح في ديوانه رقصه عرفانية ، نص رقصه عرفانية ، ص ٧-١٩ ، ونص (استقالة الظل ص ٢٧-٣٥ .

(٥) ممن استخدم هذا المصطلح : محمد ياسر شرف ، في كتابه الثنيرة والقصيدة المضادة ، (الرياض : النادي الأدبي ١٤٠١ هـ / ١٩٨١م) ، وهذه التسمية في اعتقادي أنها الأقرب إلى سمات هذا اللون الفني .



ويمثل هذا الاتجاه جملة من الشعراء مثل: محمد العلي<sup>(١)</sup> و سعد الحميدين وعلي الدميني  
ومحمد الدميني وعبد الله الصيخان وثريا العريض<sup>(٢)</sup>.

ويمكن أن نوجز الأطر والسمات العامة التي تحركت فيها تجربة هؤلاء الشعراء في التالي :

(١) تداخل قصيدة التفعيلة مع النثيرة في تجاربهم الشعرية سواء على مستوى الدواوين التي نجد فيها الاتجاهين مثل ديوان ( جلال الأشجار ) لعلي بافقيه<sup>(٣)</sup> ، و ( قصيدتان للمغني ) لحامد ابن عقيل<sup>(٤)</sup> و ( عبور القفار فرادى ) لثريا العريض<sup>(٥)</sup> . أو على مستوى النص الواحد كما عند أحمد البوق : في نص ( مواعيد الفنادق ) الذي قسمه لمقاطع والمقطع الأول جعله من بحري ( المتدارك — والمقارب ) ثم جعل المقطع الثاني من النثيرة الذي يقول فيه :

(١)

السماء تضيئ

والبرق فيها كبسمة طفل

سحاب كثيف يغطي السماء

شيئا فشيئا تبتد

لست عجولا ...

ليأتي المطر

(٢)

واجهة غرفتي من زجاج،

(١) يرى محمد الشنطي أن العلي من أساتذة القصيدة الحديثة نقدا وإبداعا ، انظر : التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية دراسة نقدية رؤوية وشهادة الطبعة الأولى ، ( حائل : إصدارات النادي الأدبي في حائل ، ١٤٢٣ هـ — ) ، ج ٢ ، ص ٤٢٤ — ٤٣٨ .

(٢) كما يمثل من الشعراء: محمد مسير ، وعلي بافقيه ، وحامد بن عقيل وأحمد البوق وغيرهم .

(٣) ( بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ) ، انظر من نماذج التفعيلة : ص ٧ ، ١٧ ، ٥١ ، والنثيرة : ص ٣٠ — ٣٦ ، ٤٧ ، ٣٧ .

(٤) الطبعة الأولى ( بيروت : دار الجديد ، ١٩٩٩ م ) . انظر من نماذج التفعيلة : ص ٩ ، ١٩ ، ٢٥ ، والنثيرة : ص ١٤١ ، ١٤٧ ، ١٥٣ .

(٥) الطبعة الأولى ، ( الطائف : مطبوعات نادي الطائف الأدبي ١٤١٤ هـ ) ، والديوان أغلبه من شعر التفعيلة ، ومن نماذج النثيرة فيه ، نص الغرق ص ٩٣ .

في الطابق العاشر ، بفندق " الكونكورد "

والمدينة تحتي

ضوء الشوارع خافت

لافتات النيون: تذكيري بالبرق .<sup>(١)</sup>

...

٢ ) الاقتراب من النثرية في الاستخدام الإيقاعي ، ويتخذ ذلك عدة أشكال :

فمن ذلك التركيز على استخدام صيغة المتدارك (فاعلن) ، وهذه الصيغة من الصيغ التي تقارب في إيقاعها النثر<sup>(٢)</sup> ومن ثم لم يكثر استخدامها قديما على أنه كان لها حضورها وحظوتها عند شعراء هذه الفئة كما نجد ذلك عند علي الدميني مثلا في ديوانه (بياض الأزمنة) الذي برز اعتماده فيه على هذه التفعيلة ومن أمثلة ذلك نصه (بجامة على جدارية الزمن) يقول :

ما الذي تتقراه يا ابن سنان

خيل عبس

تعيث في ذبيان

لينا غاب في جانبيه النهار

والقوافي

تفر منها المعاني<sup>(٣)</sup>

ونجد الشعر أحيانا يتجه للتجديد عن طريق الخروج من سيطرة الوزن الموحد إلى عدة تفعيلات تكتنف التجربة وهو ما يطلق عليه الدكتور عبد الله الفيقي شعر التفعيلات .<sup>(٤)</sup>

(١) أحاميم ، الطبعة الأولى ، (بيروت : دار الجديد ، ١٩٩٤م) ، ص ٤١ .

(٢) عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق على شعر الشطرين والشعر الحر ، الطبعة الأولى ، (الأردن :

دار الشروق ، ١٩٩٧م) ، ص ٨٢ .

(٣) بياض الأزمنة ، الطبعة الثانية ، (دار الكنوز الأدبية ، ١٩٩٩م) ، ص ٦٤-٧٤ وانظر : ص ٤٦ وص ٥٠ ، ص ٦٠ ، ص ٨٠ ،

ص ٩٠ ص ٩٢ .

(٤) انظر: عبد الله الفيقي ، حدائة النص الشعري في المملكة (قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعي (مخطوط) ص ٧٨ .

وهي ظاهرة عند كثير من شعراء هذه الفئة نجدها مثلا عند علي الدميني في نص  
(الأشباه) <sup>(١)</sup> كما نجدها عند حامد بن عقيل ، يقول :

وتقع في الرياح طفولة ثكلى استباح صرخة

من جيد حاملة اللقاح

.. وأسرجها في الفضاء وحيدة

كالبحر يهجره الزبد

كنت انطقت على جدارات السنين

ولم تناولني الفواصل عمرها

ولم يبايعني الغمام بداية المطر المورج

في الفضاء <sup>(٢)</sup>

ومن صور الابتعاد عن الإيقاعية التي عرف بها النص القديم ما نجده في الاسترسال الذي  
تندم معه التقفية في تدوير لا يتوقف معه النص إلا في خاتمة الموجة الشعرية التي ربما شملت نصا  
بأكمله ، ومن أمثلتها نص علي الحازمي ( غبطة نجف ) ، يقول:

هذا مساء ليس يعنيه امتعاض شفاه

من أهدت حرائق روحها

فيضا من النجوى لآسرها ورب دلالها

من عزلة

أمست توارب صمت عينيها طويلا عندما

وقفت أمام الشرفة الخلفية الحرى بدفء الليل <sup>(٣)</sup> ...

والنص يمضي في هذا الاسترسال دون أن يحدث وقفات تتكرر، فنصوصه بعامة تشكل  
جملا شعرية تطول أو تقصر لا يلتفت فيها لإيقاعية التقفية <sup>(٤)</sup> .

(١) بياض الأزمنة ص ٤٩ .

(٢) قصيدتان للمغني ، الطبعة الأولى ، ( بيروت: دار الجديد ، ١٩٩٩م ) ، ص ٣٧ وانظر ص ١٣١ .

(٣) خسران ، الطبعة الأولى ، ( القاهرة: دار شرقيات للنشر ، ٢٠٠٠م ) ، ص ١١-١٤ . وانظر : ص ٢٣ ، ٣٥ ، ٦٥ .

(٤) انظر مثلا : ديوانه السابق ، ص ١٧ ، ٢٣ ، ٥٥ .

ويتجه بعضهم إلى ما يعرف بشعر الومضة حيث الرؤى الخاطفة التي لا تتجاوز الأسطر المحدودة وهو اتجاه بارز في شعر النثيرة خصوصا، وقد استخدمه علي بافقيه في نص (الغصن الأسود والسيف السائر في سين الجسد) الذي قسمه إلى (١١) مقطعا جمع فيها بين النثيرة والتفعية واعتمد المقاطع الخاطفة يقول في المقطع الأخير (المخالطة) :

تعالِي

....

....

معا نغسل الماء

نزجي هواء رهيفا على الجمر

نلمس بالعشب أفئدة الناس

ثم نفيء إلى نخلة خالطت دمنا<sup>(١)</sup>

.....

ومما نجد من المقاربة النثرية اعتماد السطور الشعرية المتواصلة كالنثر، ونموذجه عند سعد الحميدين قوله :

( مسافرة\*تلك كانت عيون الصباح\*إلى النهر للواد نحو

الصحاري\*مسافرة عند كل صباح وزوادي تاكل ظهري\*أجوس

المسافات أين الطريق\*وخلف غيوم السجائر ابحت عن صورتك " أنا"<sup>(٢)</sup>

ومن نماذج ذلك عند فيصل أكرم ، وهو يزاوج بين السطر الشعري و السطور المتواصلة قوله :

قد كانت الدنيا/النهاية باستغاثة طفلة ، واليوم في الصرخات أجراس

تغربها وبوح لا يليق بغير سماع لخلق القلب إذ يعلو من الآبار

مغمورا بفيض الماء عن يمينه واليسرى تماوت في شقوق الطين باحثة

عن المتروك للأجيال في الأدغال محتلا مكان النقع والتخضيب في

(١) جلال الأشجار ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر) بدون بيانات أخرى ، ص ٥٧ .

(٢) انظر : سعد الحميدين ، الأعمال الشعرية ، الطبعة الأولى، (دمشق ، بيروت: دار المدى ، ٢٠٠٣م) ص ٧٥ .

التركات: هل يجدي سواد القلب كي نقضي على الأعداء

عفوا ..

" إن أحلامي الكثيرة

قللت صبري.. " (١)

(٣) تسخير التناص لأغراض التجديد ؛ فالشاعر سعيد بادويس في ديوانه (نكهة الموت المصفي) يوظف التناص مع المفردة القرآنية بجرأة ذات مزلق ربما تودي بالشاعر إلى إشكاليات عدة، وظاهر من تجربته أن النص القرآني يحتل عنده مكانة عالية تبدأ من عنوان الديوان (نكهة الموت المصفي) ، وأن القرآن يشكل مرجعية أولى في بثه الشعري ، وهو يفتح بجزء من آية قرآنية (ولقد كرمتنا بني آدم) ويجعل أول نصوصه (مفتاح الجنة والنار) الذي منه قوله :

(١) نفث

من رائحة الشبق البحري

ينفث ماء الدهشة

في الطين

المخبوء ليوم الدين

يزمجر عبر فياف

تتهادى في عليين

وما عليون (٢)

ويلاحظ في هذا المفتاح حضور مفردات مشبعة بدلالات استوطنت في ذاكرة القارئ المسلم بأبعاد فكرية معينة ( نفث\* - يوم الدين\* - في عليين\* - وما عليون\* ) ونلاحظ المفارقة بين قداسة الارتباطات الفكرية لهذه المفردات وبين استخدام الشاعر لها في إطار انسحابات رائحة الشبق البحري .

(١) قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها ، طبعة الرياض الأولى (الرياض : ٢٠٠١م) ص ٧٥ . وانظر له على هذا الاتجاه:

ديوانه ، الصوت الشارع ، الطبعة الأولى ، (الرياض : ٢٠٠٢م) ، ص ٣ ، ٤ ، وانظر : حزام العتيبي ، قصائدها ، الطبعة الأولى ، (مطابع أطلس ، ١٩٩٣م) ، ص ٢٣ .

(٢) سعيد بادويس، نكهة الموت المصفي ، الطبعة الأولى ، (الرياض: مطابع ألوان ، ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م) ، ص ٩ .

وفي ذات القصيدة تجد اتساق المفردة القرآنية في سياق تركيب مختلف (حرفا من تين ومن يقطين — ويصلصل في رحم الطين — فأقم عرجونك — ) كما نجد يفتح بيسملة في نصه الذي حمل عنوان الديوان ( نكهة الموت المصفي ) :

ويسملة

تضيئ جوانب الموت المصفي

تزدهي أجواؤه الثكلى

بجمرة ثغره (١)

.....

أما عند الشاعر علي بافقيه فنجد حضور المفردة التراثية وحضور الإيقاع التراثي في مثل قوله في نص ( الخراف ) :

الكون كان اختمارا بعد ما اختمرا

والوقت خط على خطواته سحرا

وكنت أهنج

والدنيا

علانية تعلني بعليل الصبح

وانتهت

يدي لجارتها

ذي نبتة حول وشم الجذع

طافية تلك الحصاة

وكفي التاع لاعجها فحومت مثل صقر

وارتدى الإزميل شهوقا فاستنطق الحجر

تناسقي وانتباهي حين املؤها

(١) سعيد بادويس، نكهة الموت المصفي، ص ٧٠ .

، يدي، وانتباها يغمر الشجرا

أجوس في الطين أغدو خالقا قلقا

كأنما الطين من خلاقه انفطرا<sup>(١)</sup>

وفي هذا النموذج نلاحظ الغموض الذي يصعب أو يستحيل معه المعنى ، بيد أنه يظهر من خلال النص حضور التراث مفردة وإيقاعا، والشاعر كأنه يجرب ثقافته التراثية في نسج نص متخلق من التراث والتجديد ، فالمفردة التراثية لا تأخذ في النص البعد الذي تستحقه حتى ينتقل إلى مفردة أخرى بحضور دلالي مختلف .

وعند علي الدميني نجد التماس المباشر مع نصوص تراثية، ففي نصه (الخبث) يبدأ بجزء من بيت طرفة الشهير :

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة

على المرء من وقع الحسام المهند<sup>(٢)</sup>

يقول علي الدميني :

" وظلم ذوي القربى " بلادي حملتها

على كتفي شمسا وفي الروح موقدي

إذا جف ماء القطر أسقيت غرسها

بدمعي ، ووجهت الزمام لتهتدي

....

أنشدت للرعيان ثوب قصيدة في البر

عاقربي الفؤاد على النوى

وتباعدت نوق المدينة عن شياهي

آخيت تشراي الأمور بنخلة

وغرست في الصحراء زهو مناخي<sup>(٣)</sup>

(١) جلال الأشجار ، ص ١١ .

(٢) مفيد قميحة ، المعلقات العشر ، الطبعة الأولى ، ( بيروت : دار الفكر اللبناني ، ١٩٩١م ) ، ص ١٠١ .

(٣) رياح المواقع ، ص ٦ ، ٨ ، وانظر للشاعر نص (بمامة على جدارية الزمن ) بياض الأزمنة ، ص ٦٤-٧٤ .

والدميني هنا يتناص في تجربته مع نص طرفة الذي يبدو منسربا في ثنايا التجربة ، وهو حريص على ألا يستسلم لانسحابات النص الأول بل يسخره لتجربته الجديدة فهو بين مجاذبة لغوية وإيقاعية يتضح من خلالها التعامل مع مفردات تغلب لغته المعاصرة تارة وتغلب لغة النموذج المناص غالباً في مثل (القطر ، نوق ، تشرابي ، الصحراء ) بل يتمكن منه النموذج المناص فيقول:

يا ابن العبد ألق إلى أدوية البعير فإنني

سأنسق الأورام.

أستل الجراح من التفرد والزهادة .

و أضم هودج خولة القاسي ، أزين وحشة المشى

بعقد

أو قلاده<sup>(١)</sup>

وهكذا نرى أن تعامل الشاعر مع التراث يأخذ بعداً أكثر حيوية عند هؤلاء الشعراء فلم يعد غاية الأمر أن يضمن الشاعر شعره نصا تراثيا يبدو في التجربة هدفاً في ذاته بل أصبح هذا النص حيويًا متفاعلاً ، يضيف عليه النص حياة معاصرة وينسرب في ثنايا التجربة ليشكل عموداً أو ارتكازاً لا تقوم التجربة إلا به .

ويضاف إلى توظيف النص التراثي استمرار عناية شعراء هذا الاتجاه بالرمز والأسطورة ؛ فأما الرمز فقد اعتنى به كثيراً ولا سيما الرمز التراثي ومحاولة تفعيل الشخصيات التراثية في المعطى الشعري المعاصر ، ولا سيما الرموز التي وظفها بعض رواد قصيدة التفعيلة كالسياب وصلاح عبد الصبور والبياتي، فظهرت لديهم العناية بالرموز الصوفية كالحلاج مثلاً عند علي بافقيه في نصه (أشجار أوراق الحلاج ١٩٨٢) يقول :

طالعا من وجع الخلوة،

مخلوعا من الجنة ،

مبتلا بماء الخلق والألوان ،

اندق على الساحة ظهر المسجد الأول نصف الليل.<sup>(١)</sup>

(١) رياح المواقع ، ص ٩ .



ونجد أثر اللغة الصوفية في أمثلة أخرى؛ فعند حامد بن عقيل نجد جزءاً من السديوان تحت عنوان (قراءة ساخرة على باب المدينة الصوفية) تحت عناوين (بكائية المطلع ، سيرة أبي العطاء ، طلائع الزمن القصي ، فرائحية السيد المنتدب ، توحيد) (٢).

وتعامل شعراء هذه المجموعة مع الرموز يختلف عن الفئة السابقة في أن الشخصية غالباً لا تستدعى لذاتها أو لنقل ملفها الشخصي ، ولكن الشاعر يعمد إلى الشخصية ليوظفها في النص ويضفي عليها أبعاداً معاصرة ربما تأخذها إلى نقيض اتجاهها .

ومن الشخصيات التي وجدت حظوتها عند الشعراء المعاصرين شخصيات الصعاليك كشخصية عروة بن الورد ، مثلاً يقول محمد الدميني في نص (علي/ يرأسل عروة بن الورد) :

في الطريق إلى حي " جامايكا "

أغرقتنا الدعايات عن وجهها

المختبئ

حيث تسطو الكلاب خفاء،

وحيث الرياح كتاب دراسة .

رأيتك تشكو إلى "عروة" حال جامايكا .

الروب التي ألبستك ثياب الحجاز

فألبستها فقر عروة (٣)

ويحاول بعض شعرائنا أن يصنع أساطيره الخاصة ؛ فعبد الله الصيخان أراد أن يصنع من

(فضة) رمزا خاصا أو يصنع منها أسطورة في قصيدته (فضة تتعلم الرسم) حيث يقول :

تسألني عن أبي

كان فمرا من الضوء والأسئلة

كان يعشق طين الجزيرة حتى البكاء

(١) جلال الأشجار ، ص ١٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٣-٢٥ .

(٣) أنقاض الغبطة ، الطبعة العربية الأولى ، ( الأردن : دار الشروق ، ١٩٨٩م ) ، ص ٢٤-٢٦ .

...

فضة الآن ترسم أسرارها في ذراعي وتقضم تفاحة للضحك .

آه ما أملحك

آه ما أملحك (١)

فالشاعر السعودي بعامة أولى استخدام الرموز عنايته (٢) بدرجة تفوق استخدامه للأسطورة ، وفي اعتقادي أن تجربته في التعامل مع الرمز التراثي تعد مميزة ، ذلك أن تلك الثقافة هي الأولى عند أغلب الشعراء إن لم تكن الثقافة الوحيدة فلا عجب أن يتفوق تعاملهم مع الرموز على استخدامهم للأسطورة وتفعيلها في نصهم .

وبرغم محاولاتهم استخدام الأسطورة لم ترق إلى درجة تفعيلهم للشخصيات التراثية ، فعند سعيد بادويس لا يعدو استخدامه ذكر كلمة الأسطورة في نص ( أسطورة ) ، وإذا بحث عن معالم الأسطورة وجدت الشاعر يستخدمها في تجربة ذاتية صرفة ، إذ يجعل حبيته أسطورة من الجمال وهو استخدام سطحي لا يستثمر فيه الشاعر طاقة الأسطورة ، يقول :

بماذا تنادين

يا امرأة تستدير على وجهها زرقة البحر،

يشرب على هامها نصع الأمنيات ...

تجلي خطوطا من الشمس

تنساب في لجة البحر

أسطورة من غناء (٣)

وقد يستخدم الشاعر السعودي أسطورة كـ ( عشتار ) لكن توظيفه لتقنية الأسطورة

يبقى محدودا يقول حامد بن عقيل في نص حمل اسم (عشتار) يقول :

إلى قلبه نرتحل

(١) هواجس في طقس الوطن ، ص ١١-١٨ .

(٢) انظر من نماذج ذلك أيضا ، علي الدميني ، رياح المواقع ص ١٠١ . و حامد بن عقيل ، قصيدتان للمغني ، ص ٢١ .

(٣) نكهة الموت المصفى ، ص ٤٧ .

حيث النساء

.. يشاركننا الأمنيات ،

وحيث الغناء

وحيث الحياة

إلى قلب عشتار..

إلى الخير والحب / والمدن المتبغاة<sup>(١)</sup>

ولحزام العتيبي نص أسماه ( إهداء مبعثر يداخل شهرزاد وأمها ) يقول :

أقاسمك الصمت عشقا

أقاسمك الموت صمت الخليج

شمالية في جنوب الفؤاد

شمالية لفعتني بخاتها.. بقاصمة الظهر هل من مزيد؟

قفي يتها الأم أنشودة يرددتها الحق في فجرها

كان .. كان .<sup>(٢)</sup>

ويظهر أن استخدامهم للأسطورة لا يعدو أن يكون تقليدا لاستخدام الشاعر العربي لها ،  
و حزام العتيبي في نصه ( محاكمة بدر شاكر السياب ) نجده يستعمل المعالم والأساطير التي لها  
حضورها في نص السياب يقول :

"جيكور .. لم تلد.."

"جيكور .. طلقها الخليج .."

"جيكور .. عدتها أنت .."

"القدس .. نبكي توبة .."

جيكور إني .. لن أعود خطابي سأرفضهم

(١) قصيدتان للمعني ، ص ٣٢ ، ٣٣ .

(٢) قصائدها، ص ٣٣ .

تفعيلتي محبونة ..

والوقص في أحشائها..

"عشتار" دمعي امسحيه ..

برقائق الورد المسجي فوق عنق " فرايتي " ..

"عشتار" ثكلى ..<sup>(١)</sup>

ولعلنا نستطيع أن نصدر حكما على توظيف الأسطورة من خلال النماذج التي سلفت بأنها لاترقى عند الشاعر السعودي إلى درجة تفاعله مع الرمز والشخصية، فغاية أمره مع الأسطورة أن يذكرها في نصه أو يستخدم أسطورة سبق إليها من شاعر عربي، فينقل ذات التناول دون أن ينسرب إلى خباياها ومكنوناتها ، ودون أن يجهد في مقاربتها من تجربته . ويبدو أن ثمة عوامل من التكوين الثقافي الديني، والاجتماعي للشاعر السعودي كانت وراء ابتعاده عن التعمق في قراءة الأسطورة وتفعيلها في معطاه الشعري ، فكثير من هذه الأساطير يرتبط بمعتقدات تصادم ثقافته وما يؤمن به .

(٤) مما يميز طرح هذه المجموعة عنايتهم باستخدام التشكيل البصري ، الذي يتخذ عندهم عدة أشكال فنية تعد ملمحا بارزا في بعض دواوينهم مثل ديوان سعد الحميدين ( وللرماد مهاراته) الذي نجد فيه مثل هذه النماذج من التشكيل :

### نموذج (١)

راء.....

(٢)

لعل المكان استدار ...استدالار

(٣)

لا شيء ..... إلا الرماد

(١) حزام العتيبي ، استراحات على سطح الثريا ، (جدة : دار العلم ، الإهداء عام ١٤٠٥) ، ص ١٠٩ — ١١٢ .



أصعد

تأتين

اهبط

تأتين

لا شيء فيك سواي

ولا شيء في سواك<sup>(١)</sup>

ومن التشكيل استخدام البياض وهو يشكل ظاهرة في بعض دواوين الشعر  
السعودي<sup>(٢)</sup>، ومن أشكاله استخدام الفراغات المنقوطة كالذي نجده عند علي بافقيه حين جعل  
فراغا منقوطة بعد مفردة التنفس :

عزقت نخلة

فاستدارت نداة علي عرفها

انتفض السعف

ها إنما تتنفس

.....

.....

تكبو على الماء<sup>(٣)</sup>

وتجمع بعض التجارب الشعرية بين الرسم الكتابي والنقط كما في نص ( الوهم ) هدى

الدغفق حين تقول :

الطريق ط..و..ي..ل.

(١) ذاكرة لأسئلة النوارس ، الطبعة الأولى ، (جدة : النادي الأدبي الثقافي في جدة ١٤١٠هـ ، ١٩٩٠م ) ، ص ١٧ . وانظر

نماذج أخرى ص ١٩ ، ٢٠ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٧٩ . وانظر نماذج أخرى للتشكيل البصري عند محمد مسير ، منسك

للسريرة في حرم الرمل ، الطبعة الأولى ، (القاهرة : دار الفرسان ) ، ص ١٣ ، ٢١ ، ٢٩ .

(٢) فمحمد الدميني في ديوانه سنابل في منحدر ، (طبعة السراة للكتب والدراسات ) ، ينشئ صفحات بيضاء لا تجد فيها سوادا

كتايا إلا بسطرين أوسطر ، وتجربته في الديوان جميعها من النشرة ٣٦ ، ٥١ .

(٣) جلال الأشجار ، ص ٤٥ .

قال ذلك — لم يحتسب.

كان يصغر..

والوهم يكبر..

والطريق يـ...ط..ووول.<sup>(١)</sup>

ومن مظاهر التشكيل الكتابي تغيير نمط الخط لأهداف دلالية ؛ فعبد الله الخشرمي يسجل الإهداء في قصيدته لأمه بخط اليد دلالة على اتصالها به في مطلع حياته الأولى وهو لا يزال في طور الكتابة وفك الخط ، أو للتدليل على مستواها البدائي الذي يريد أن يقيس في ظله، يقول ، وقد كتب الإهداء بخط يده قائلا: ( إلى فقدي الأكبر إلى حبي الأبدي ...."أمي" يقول في المطلع :

نلتقي

كيف لا

وأنا مشخن بالحنين<sup>(٢)</sup>

إن استخدام التشكيل البصري في الشعر له دلالاته التي تنطلق من الأداء ، فهو ليس غاية في ذاته بل يرتبط بقدرة الشاعر على تفعيل هذا التشكيل ، والشعراء السعوديون من خلال النماذج بين شاعر مجيد سخر معطيات التقنية الطباعية والتشكيل البصري لخدمة التجربة، ومنهم من أكثر منه وأثقل به تجربته .

٥) وامتدت محاولاتهم التجديدية إلى مظاهر أخرى؛ فعلى مستوى اللغة نجد لديهم اللغة التي تستخدم الألفاظ الساقطة كتلك التي استخدمها بعض الشعراء العرب المعاصرين ، وهم كثيرا ما يجمعون إلى كسر اللغة الشعرية كسرا في الإيقاع المتسق ، يقول عيد الخميسي :

كسرة ضوء في العتمة

ممشى

بين جدارين

(١) هدى الدغفق ، الظل إلى أعلى ، الطبعة الأولى ، (الرياض : دار الأرض ، ١٤١٣ هـ) ، ص ١٧ . وانظر أحمد البوق ،

أحامي ، ص ١٤ .

(٢) ذاكرة لأسئلة النوارس ، ص ٧٩ — ٨٧ .

وتحت حدائك تنقيح نفس الأحجار الملساء (١)

ومن نص صالح الحربي (قلب) ترى المدى الذي وصل إليه تماديهم في استخدام اللغة  
المنافية للذوق الشعري ، يقول:

أمزق صدري

أبعثر أشلاءه

قطعة...قطعة...

قطعة مألآت

كفي

عليها بصقت

ثم بصقت

ثم بصقت

قالوا :

إنه قلب (٢)

٦) ونجد بعض الشعراء يحاول استخدام المسرح الشعري كما هو الحال عند حامد بن عجيل  
مثلا في قصيدة (الضفادع) التي قسمها إلى :

- نقيح الجوقة الأول .

- محاكمة .

- نقيح الجوقة الأخير، وفيها يقول :

تقول الأساطير : إن غدنا سوف يأتي

جديدا /جديدا/جديد

وإن الشتاء الذي جاء منه الجليد

(١) كنا ، الطبعة الأولى ، ( بيروت : دار الجديد ، ١٩٩٨ م ) ، ص ٣٩ ، ٤٧٠ وانظر من نماذج هذه اللغة البسيطة : أحمد

البوق ، أحاميم ص ٥ ، ٤٦ .

(٢) صالح الحربي ، أسماء وحرقة الأسفلة ، الطبعة الأولى ، ( بيروت : دار الجديد ، ١٩٩٦ ) ، ص ٨٦ .



سير سل للصيف بعض الوعيد

وإن الضفادع ..

ستبحر في الدم حتى الوريد<sup>(١)</sup>

وفي استخدام آخر يقسم علي الدميني نصه (البروج) إلى عدة بروج : ( برج الغبار،  
برج السرطان ، برج العذراء ، برج الأطفال ، برج حواء ، برج القوس ، ) يقول في (برج  
القوس) :

أعد المخافر في ساعديك وأستقطر الصمت أن ينبت

أعد الولايم للظاعنين

وأرفع من سهوة الريح : ما ، ومتى

تضح القوارير فـ الروح من فرط هيبتها

ويعوم (المسا) ؟<sup>(٢)</sup>.

(٧) يمثل التأثير بالقضية عند هؤلاء الشعراء بعدا ينسرب في ثنايا تجاربهم فقد سيطرت الضبابية  
الحزينة والسوداوية على أغلب نصوصهم، واتخذ التعامل الفني مع القضية لديهم رغبة في  
طرح الرؤية في تشكيل فني مختلف ، نجد ذلك مثلا عند محمد مسير في نص (وصية صلاح  
الدين الأخيرة)<sup>(٣)</sup> وعند سعد الحميدين في نص (غير مجد) الذي يقول عنه علوي الهاشمي "  
يتضح من الأسئلة والنماذج السابقة أن عبارة (غير مجد) قد استخدمت بجوية بنائية فائقة ،  
فعددت وظائفها ودلالاتها وأشكالها الكتابية، وتنوعت مستوياتها اللغوية والإيقاعية، وصارت  
بسبب تكرارها الملحوظ لازمة ومفتاحا لمختلف حركات القصيدة ، بل صارت ، كما قلت،  
مركزا بنيويا تتولد عنه جميع تلك الحركات وتدور عليه وتحف به وتعود إليه ولعل عبارة (غير  
مجد) بكل تلك السمات تتحول إلى صرخة رفض عميقة لعملية السلام العربي الذليل مع  
العدو الإسرائيلي ".<sup>(٤)</sup>

(١) قصيدتان للمغني ، ص ٤٧ . وانظر : سعد الحميدين نص (رحلة العيون المرمدة) ، الأعمال الشعرية ، ص ٩٩-١٠٣ .

(٢) بياض الأزمنة ، ص ٣٤-٤٣ .

(٣) تماهي منبت ، الطبعة الأولى ، ( القاهرة : دار الفرسان ) ، ص ٣١-٣٣ .

(٤) ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث ، ( الرياض : مؤسسة اليمامة الصحفية ١٤١٨ هـ ) ، ص ٢٧٥ .

يقول سعد الحميدين :

غ.ي.ر.م.ج.د..

غير مجد

أن تسيري يا خطي النشء

ويازهر الأمانى.

نحو ما سمي تصحيح المسار، وهو عار

خلف أشباح وأوهام انتصار<sup>(١)</sup>

ومن العرض السابق نرى أننا أمام اتجاهات فنية ثرية وغنية واتجاهات متعددة لا تكفي هذه الإطلالة للإلمام بها وتفصيل بناها الفنية . وأمام كثافة التجربة وتعدد آفاقها الذي أحت إليه الإشارات السابقة، فقد انتحى البحث منحى تطبيقيا يتصل بنص التفعيلة السعودي في قضية فلسطين ، وكان اختيار نص القضية الفلسطينية أمودجا للمسببات التالية :

١ — أن قضية فلسطين والمسجد الأقصى هي القضية الأهم في الوجدان والفعل الشعري العربي .

٢ — أن هذه القضية هي الخور والملقى الذي كتب عليه أغلب شعرائنا في المملكة العربية السعودية بنسب متفاوتة من العناية بهذا المهم ، سواء بصورة مباشرة أو من خلال اكتنازات من الحزن ناجمة عن تداعيات الأحداث التي يشاهدها أمام ناظره كل يوم .

٣ — يربط النقاد ربطاً وثيقاً بين نشأة شعر التفعيلة وتمكينها في وجدان المتلقي، وبين قضية فلسطين التي كان لتداعياتها أثر واضح في نشأة هذا اللون الفني وانتشاره؛ فبينهما من ترابط النشأة ما يجعل نص القضية الفلسطينية هو النموذج الأمثل الذي نتبين من خلاله آفاق تجربة قصيدة التفعيلة . ولأهمية هذا التلازم بين القضية الفلسطينية وقصيدة التفعيلة  
نفصل فيه في المبحث القادم .

(١) أيرق الندم ، ص ٤٥ — ٥٧ .

## قضية فلسطين وشعر التفعيلة :

(١)

يربط كثير من الباحثين بين اهتزاز القيم العربية بعد عام ١٩٤٨م و اهتزاز البنية الفنية للقصيدة العربية، إذ جاءت قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر استجابة وتعبيراً عن التغيير العنيف الذي حصل على الصعيد السياسي، يقول حسن توفيق : "لا يمكن للباحث المتأني أن يتصور إمكان نشوء حركة شعرية جديدة مخالفة لما سبقها، مجرد أن شاعرا من الشعراء دعا إليها، فكان أن انساق وراءه بقية الشعراء... فكل ما في الأمر أن التربة لم تكن مهياة ليلاد حركة الشعر الحر قبل عام ١٩٤٧م... وقد أصبح الشعر الحر ظاهرة أدبية عامة بعد عام ١٩٤٧م على أيدي شعراء الجيل الجديد.. شعراء الجيل الذي تفتح وعيه أثناء الحرب العالمية الثانية وفي أعقابها، وشهد مأساة ضياع فلسطين العربية وهزيمة الجيوش العربية مجتمعة أمام عصابة الصهاينة... وجاءت حركة الشعر الحر تعبيرا عن هذا التغيير العنيف على الصعيد الأدبي. (١)

ويوضح محمد لطفي اليوسفي الانعطاف الذي مر بالشعر العربي وارتباطه المباشر بالأحداث العربية، فيقول "ولقد جاء الانعطاف، في الحقيقة، بمثابة الصدى المباشر للمفارقات التي هزت الذات العربية... ولقد كان من الطبيعي أن يستقطب الشعر، باعتباره النشاط الفني الأساسي في الثقافة العربية جميع إشكالات الواقع الثقافي ويصبح مستقر ذلك التمزق الحاد فتأتي تحولاته تعبيرا عن تلك الهزات الثقافية ونتيجة لحدتها." (٢) ويرى أحمد حجازي أن القصيدة العربية كان لا بد في هذه الفترة بالذات أن تظهر لوجود مسيبتها الماثلة في التطورات والهزات الشاملة التي تعاقبت منذ اغتصاب فلسطين، وكما ظهرت بعد الإسلام قصيدة تختلف عن القصيدة الجاهلية وأمثال ذلك بظهور مسيبتها، فقصيدة التفعيلة كما يقول كان لا بد أن تظهر (٣) ... ويربط عبد الله الحامد بين ظهور المأساة الفلسطينية وظهور الشعر الحر في العراق فيقول : "والشعراء العراقيون من أصحاب مدرسة "الأدب والحياة" بدأوا يطلون بشعرهم من شرفة عالية بعد نكبة فلسطين عام (١٣٦٨هـ / ١٩٤٨م) ولهم سبق وتجربة سواء في شكل

(١) شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية، الطبعة الأولى، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مايو ١٩٧٩م)،

ص ٢٧٥.

(٢) في بنية الشعر العربي المعاصر، (سراس للنشر، ١٩٨٥م)، ص ٧.

(٣) انظر: احمد عبد المعطي حجازي، الشعر ريفي، (الرياض: دار المريخ، ١٩٨٨م)، ص ٩٢.

الشعر أوفي مضمونه ، فقد بدأ شعرهم دعوة جديدة إلى الإطار الجديد "الشعر الحر"<sup>(١)</sup> . أما علي عشري فيبرهن على مفهومه للمعاصرة بربطه بين حرب فلسطين وثورة يوليو ١٩٥٢ م ، وبين نشأة الشعر الحر في العراق يقول : " ولا شك أن اقتران هذه الأحداث الثلاثة على رقعة زمنية تحف ببداية النصف الثاني من هذا القرن وما أحدثته من تغيير واضح في الواقع العربي سياسيا واجتماعيا وفكريا أدبيا . كل ذلك حري بتبرير المدلول الذي تبناه البحث لمصطلح المعاصرة"<sup>(٢)</sup> .

ومما سبق من آراء يتضح أن قضية فلسطين قد هزت البنية التكوينية للذات العربية ، وهيات بأحداثها المتعددة المناخ و البيئة المناسبة لهذا الحدث الأدبي فظهرت قصيدة التفعيلة كتجربة جديدة تواكب النكبة وتحاول أن تحمل القضية بطرح فني مختلف يأخذ بأسباب القوة الإيقاعية من القصيدة القديمة، ويضيف عليها حركية في البناء الفني تتسع لأحداث القضية . ورواد شعر التفعيلة كانوا على وعي بقضيتهم الفلسطينية كتبوا عنها، وتأثروا بها ؛ فنازك مثلا كانت تشغلها قضية فلسطين كثيرا<sup>(٣)</sup> ، ولها قصائد تتصل بهذا الهم العربي ومن ذلك قولها في قصيدة طويلة عنوانها ( سوسنة اسمها القدس ) :

إذا نحن مُتتا وحاسبنا الله:

قال: ألم أعطكم موطنا؟

أما كنت رقرقتُ فيه المياه مرايا؟

وحليته بالكواكب؟ زيتتهُ بالصبايا؟

وعرشت فيه العناقيد ، بعثرت فيه الثمر؟

ولونت حتى الحجر؟

أما كنتُ انهمضت فيه الدُرى والجبال؟

فرشت الظلال؟

وغلفتُ وديانهُ بالشجر؟

(١) انظر : عبد الله الخامد ، في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية ، ص ٩٧ .  
(٢) بحث بعنوان "مرجعية القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان" ، أبحاث ندوة الشعر والتنوير ، الدورة الخامسة ، (أبوظبي : كتاب مؤسسة البابطين ) ، ص ٢ .  
(٣) انظر : سعيدة خاطر ، كتاب نازك الملائكة أميرة الشعر الحديث ، الطبعة الأولى ( دار الصدى ، ٢٠٠١م ) ، ص ٣٤ .

أما كنتُ فجرتُ فيه الينابيع، كللتُهُ سوسنا؟

سكبتُ التآلق والاخضرار على المنحنى؟

جعلتُ الشرى عابقاً ليناً؟

أما كنتِ ضوأتِ بالأنجم المنحدر؟

وفي ظلماتٍ لياليكمو ، أما قد زرعتُ القمر؟

فماذا صنعتُم به؟ بالرواي؟ بذاك الجنى ؟

بما فيه من سكرٍ وسنا ؟

سيسألنا الله يوماً ، فماذا نقولُ؟

نعم ! قد مُنحنا الذرى السواقي ومجد التلول

وهُدب النجوم ، وشعر الحقول

ولكننا لم نصنّها

ولم ندفع الريح والموت عنها

فباتت كزنبقةٍ في هدير السيول

نعم ! ودفعنا بأقمارها للأفول

وقامر جُهلنا بالضحي

بالربي

بالسهول

بسوسنةٍ اسمها القدسُ ، نامت على ساقية

إلى جانب الراية. (١)

وكتب السياب نصاً عن ساحة فلسطين ، يقول :

الليل يجهض ، والسفائن مثقلات بالغرارة :

بالتفحّين من اليهود.

يلقّين في حيفا مراسيهن — تراه من تحت التراب محاجر

الموتى فتجحّظ في اللحدود

الليل يجهّض فالصباح من الخرائق .. في ضحاه

الليل يجهّض فالحياة شيء ترجح لا يموت ولا يعيش بلا حدود ، شيء

تفتح جانباها على المقابر والمهود ، شيء يقول "هنا الحدود!

هذا لكل اللاجئيين. وكل هذا لليهود!" (١)

فقضية فلسطين كانت حاضرة عند رواد شعر التفعيلة، وقد أذكت حركة تجديد النص الشعري العربي وكانت تسيطر سيطرة واضحة على الطرح الشعري العراقي في هذه الفترة كما يقول علي العلاق: " لكن الشعراء العراقيين ، عموما ، انغمروا في الهم الفلسطيني ، واصطبغت أرواحهم المجرحة بهذا الأمل الوعر ، الدامي المترع بالجلال والرجولة والموت" (٢)

ولعل للأمر بعد ذلك بعدا أكثر شمولية ودلالة في اتصال قصيدة التفعيلة في نشأتها بالقضية الفلسطينية على ما يدل عليه رأي بعض الباحثين الذي يرى أنه (بعد نكبة ٤٨) تأثر الشعر بشكل واضح حيث تشكلت التحديات للأشكال الشعرية الموروثة فبدأت كتابة الشعر الحر بوصفه تجربة جمالية خالصة قبل مأساة ١٩٤٨ م ، وقد قوبلت محاولات السياب ونازك الملائكة عام ١٩٤٧ بالرفض ، ولكن مأساة (١٩٤٨ م) جعلت المناخ النفسي مهيأ لتقبل تفكيك الشعر التقليدي الذي كان محاطا بمالة من القداسة (٣).

وهكذا كانت القضية الفلسطينية حاضرة في وجدان الشعراء ، بل كانت الموجه لهم في تجديدهم فقد أسهمت في تحوير شعرهم من الذاتية إلى الاقتراب من نبض الأرض والدفاع عن الحقوق المسلوقة . وإذا كانت آراء هؤلاء النقاد تجمع على تلك الصلة الوطيدة بين نشوء حركة شعر التفعيلة (الحر) وبين قضية فلسطين، ففي اعتقادي أن هذا الشكل الفني سيتأثر في تكوينه

(١) ياسين النصر ، جماليات المكان في شعر السياب ، (دمشق ، بيروت : دار المدى ، ١٩٩٥ م) ، ص ١٣٤ . وانظر :

ديوان بدر شاكر السياب المجموع ، (بيروت: دار العودة ، ١٩٧١ م) ، نص أنشودة المطر ، ص ٤٧٤ — ٤٨١ .

(٢) علي جعفر العلاق ، الشعر والتلقي ، الطبعة الأولى (الأردن : دار الشروق ، ١٩٩٧ م) ، ص ١٥٤ .

(٣) موقع مركز المعلومات الوطني الفلسطيني

<http://www.pnic.gov.ps/arabic/culture/adab20html#top>

بطريقة أو بأخرى بهذا الهم المقيم الذي ألقى بظلاله على الموقف العربي ، وخلخل موازين القوى الأمر الذي أدى إلى نشوء حركة تجديدية على أنقاض الحلم العربي المتهدم عام (١٩٤٨م) ، تستلهم من الماضي ملامح قوته ، وتحاول ألا تقف عند ذلك بل تنطلق من الماضي إلى أفق مستقبلي تمثلته هذه التجربة .

وإذا آمنا بهذا التعاضد بين المحيط السياسي والمحيط الفني في تكوين شعر التفعيلة، فحري أن يكون الهم ومعاشية الواقع ووضع الحلول الفنية ورسم المواقف الإيجابية لحل القضايا العربية والإسلامية والفلسطينية خصوصا هو الصورة الأساس التي يجب أن يكون عليها شعر التفعيلة ، وأن أي خروج على هذا المفهوم إما إلى رمزية وإغراق في الغموض، أو سطحية لا تقدم رؤية إيجابية تساهم في تغيير المواقف، يعد خروجاً على الأصل التكويني الذي قام عليه هذا النص الجديد .

إن نص التفعيلة نص تخلق في رحم المأساة العربية وارتبط بها ارتباطاً وثيقاً من أول يوم، وقد تمثل ذلك فيما لا يحصى من نصوص تفاعلت مع القضية وقدمت رؤى إيجابية تندفع بالقضية وتقدم حلولاً لها. يقول النويهي : " وإلام كانت تهدف حركة الشعر الجديد منذ نشأتها أو آخر الأربعينات ؟ ألم تكن محاولة للكشف الأمين عن تلك العلل التي أدت إلى نكبتنا (١٩٤٨م)، ثم تكررت في هزيمتنا في سنة (١٩٦٧م) بلى ، ولو أننا جميعاً وعينا دروس تلك الحركة الشعرية ، واستمعنا إلى تحذيرها ، واستجبنا لدعوتها ... لربما تجنبنا تلك الهزيمة الدامية " (١) .

وقد حاول الشعراء ألا يكون الحدث الدلالي الفلسطيني عبئاً على تناول الفني بما أوتوا من مساحة أتاحها حركية شعر ( التفعيلة) ليتبدى في نصهم آفاق فنية ترتقي بالحدث الفلسطيني ، الذي يرى فيه العلق أنه " ربما كان أكثر الموضوعات المعاصرة حركة في شعرنا الحديث ، وأكثرها إغراء بالحماسة والضجيج العاصف لكنه لدى البعض من شعراء الحداثة فقط انصهر في نسج النص الشعري وانساب في ثناياه حميماً ، شخصياً عميق الدلالة " (٢) .

(١) قضية الشعر الجديد ، الطبعة الثانية ، (مكتبة الخانجي ، دار الفكر ، ١٩٧١م) ، ص ٥٢٧ .

(٢) الشعر والتلقي ص ١٥١ .

وقصيدة التفعيلة السعودية في التعامل مع هذه القضية الفلسطينية تنبثق من التجربة العربية الكبرى ، فقضية فلسطين تتربع على اهم الشعري السعودي وقد ارتكز الشاعر في تعامله مع القضية على الرؤية الدينية المتمثلة في اعتبار المسجد الأقصى يشكل الثلث المفقود الذي يكمل الحرمين الشريفين في مكة والمدينة ، متكنا على نصوص دينية تربط بين المساجد الثلاثة في حلقة واحدة من القداسة ، وقد اتخذ الشاعر العربي السعودي هذه الرؤية مرتكزا لكل نصوصه الإبداعية تقريبا التي انطلقت من أرضية دينية في التعامل مع القضية الفلسطينية ، وهذا الأمر ربما شكل محور الأساس لرؤيته ، في الوقت الذي تعاملت النصوص العربية مع الأرض كمحور أساس في أغلب تناو لها مما أدى إلى كثير من الخلل في التصور الديني وأدى بالتالي إلى انحرافات لم تخدم القضية بل زادتها رهقا<sup>(١)</sup> .

وإذا كان البحث قد تطرق سابقا لتأثير القضية الفلسطينية في نشوء شعر التفعيلة في المملكة فإنه لا يغفل عوامل أخرى ساهمت في تلك النشأة ، منها أن تلك الحركة الفنية تواكبت في المملكة مع تاريخ مفصلي سعودي وهو عام ( ١٣٧٠هـ / ١٩٥٥م )<sup>(٢)</sup> فهذه الفترة تمثل نقلة في المملكة العربية السعودية ؛ فعلى أعتاب هذا التاريخ بدأ الاستقرار والرخاء الاقتصادي في هذه البلاد ، وبدأ الاتصال بالآخر يأخذ أبعادا أكثر وعيا وقد ساهم هذا الاستقرار في تعدد قنوات المعرفة وفتح آفاق الاتصال بمصادر التجديد العربي منها والغربي.

ومن أسباب بروز اتجاه شعر التفعيلة أيضا — تأثر الشعر الخليجي عموما بوجود السياب في الكويت وتأثيره في الأجواء الأدبية الخيطة<sup>(٣)</sup> وأما كان الأمر فان قضية فلسطين تكاد تكون عند كثير من النقاد هي المحرك الأهم لنشوء هذه الحركة؛ فالشعر السعودي جزء من التكوين الشعري العربي .

(١) انظر : نماذج من ذلك في شعر محمود درويش ديوان محمود درويش ، الطبعة الثانية ( بيروت : دار العودة ، ١٩٧٨ م ) ج ٢ ، ص ٣٤ ، ٥٧ ، ٧١ ، ٨٢ ، و(نص فلسطين الهوى ) أحمد دحور ، ديوانه (بيروت : دار العودة ، ١٩٨٣ م ) وانظر نماذج أخرى لدرويش ولسميح القاسم : (أحمد راشد سعيد"مظاهر الانحراف في شعر المقاومة الفلسطينية " ، مجلة البيان ، العدد ٥٢ (١٩٩٢/٦) ، ص ٤١ .

(٢) انظر لمؤثرات هذا التاريخ الاجتماعية والأدبية ، شاعر النابلسي "سيولوجيا الأدب العربي الحديث في السعودية ومسؤولياته الحضارية (١٩٧٠-١٩٨٥)" مجلة الآداب عدد ٤-٦ (نيسان حزيران ١٩٨٧م) ، ص ٥-١٣ .

(٣) ماهر حسن ، تطوّر الشعر العربي بمنطقة الخليج ، الطبعة الأولى ، (بيروت : مؤسسة الرسالة ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م) ص ٨٩ .



وفي البحث عن صدى القضية الفلسطينية في شعر التفعيلة العربي السعودي وقف الباحث على عدد كبير من النصوص ، منها ما يخص القضية الفلسطينية من قصائد باشرت القضية دون التفات لموضوع آخر ، وهي تزيد على مائة نص ، أما الباقي فهي نصوص عاجلت القضية في إطار الهم العربي مع التصريح بالقضية الفلسطينية كقضية محورية ، أو نصوص يحركها الهم الفلسطيني ولا تكاد تبين لكنك تتبين منها أن الهم العربي وقضية فلسطين هما محورا النص . وقد خصصت الدراسة بالنص الأول المباشر للقضية الذي اتخذ من محورية القضية طرحا وحاول أن يقدم رؤية تندفع بالقضية قدما سواء فنيا أو فكريا .

( ٣ )

### ثمة قضايا ذات صلة أوجزها في النقاط التالية :

أولا : يميل البحث إلى اختيار تسمية هذا اللون الفني الذي تدور الدراسة في فلكه بشعر التفعيلة<sup>(١)</sup> مخالفا بذلك رأي نازك الملائكة ومن تبعها في تسميته بالشعر الحر؛ إذ إن هذه التسمية ليست منصفة وهي ترجمة حرفية للمصطلح الإنجليزي ( frre verse ) المنقول عن المصطلح vers libre وهو مصطلح فرنسي<sup>(٢)</sup> . والشعر الحر في الآداب الأجنبية هو الذي لا يتقيد بوزن ولا قافية<sup>(٣)</sup> . وتسمية (الشعر الحر) كما يرى صلاح فضل تسمية قديمة ثم اصطلح بعد على تسميته بشعر التفعيلة<sup>(٤)</sup> وهو واحد من مسميات عديدة استخدمها الباحثون في تناوهم لهذا اللون الشعري (الشعر الجديد — الشعر الحديث — الشعر المعاصر — الشعر المنطلق — شعر الحدائث — الشعر المرسل المنطلق — شعر العمود المطور — الشعر المستحدث — الشعر المحدث)<sup>(٥)</sup> . وقد أثر البحث مسمى شعر التفعيلة للاعتبارات التالية :

١ — أن مصطلح شعر التفعيلة يدل بشكل مانع للالتباس على هذا اللون الذي يعتمد على وحدة التفعيلة .

(١) تسمية عز الدين الأمين ، انظر ، نظرية الفن المتجدد ، ص ٢٣ .

(٢) انظر : نعيم اليافي ، (نازك الملائكة وقضية الشعر الحر) ، مجلة قوافل م ٣ الرياض : النادي الأدبي بالرياض (١٤١٦ هـ) ، ص ٢٥

(٣) انظر : عز الدين الأمين ، نظرية الفن المتجدد ، ص ٢٣ .

(٤) انظر : أساليب الشعرية المعاصرة ، (القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر ، ١٩٩٨ م) ، ص ٨٤ .

(٥) انظر لتحليل هذه الأسماء ، ونسبتها : أحمد الطامي ، (إشكالية المصطلح الشعري الحديث الشعر الحر نموذجاً) مجلة علامات في النقد جدة : ، (شعبان ١٤١٩ هـ / ديسمبر ١٩٩٨ ) ، ج ٣٠ ، ص ٨٦ وما بعدها . وانظر عبد الله الغدامي — الصوت القديم الجديد ص ١٧ — ٢١ .

٢ — أنه المصطلح الوحيد الذي يميز هذا اللون الذي أراده رواده كنازك والسياب ولا يمكن عند إطلاقه إشراك الشكل التناظري أو المنشور .

٣ — أنه مصطلح عربي بخلاف مصطلح كالشعر الحر مثلا<sup>(١)</sup> .

٤ — قناعة عدد كبير من النقاد بهذا المصطلح، ورغم شيوع مصطلح الشعر الحر الذي ظهر مع رواده أثر كثير من الباحثين مصطلح شعر التفعيلة، يقول عبد الله الغدامي : "ويكاد مصطلح ( شعر التفعيلة ) أن يكون أقرب المحاولات إلى حقيقة الشعر الحر إذا نحن أخذنا فقط بالجانب العروضي لهذه الحركة لولا أن تغيير المصطلح فيه ما في تغيير اسم الإنسان من عنت واختلاط"<sup>(٢)</sup> وهذا يعني أن الأولى أن يسمى شعر التفعيلة والصواب مقدم على الخطأ مهما كان شيوعه . ويقول أحمد الطامي بعد أن انتهى إلى صواب تسميته بشعر التفعيلة : "ولعلي بهذه القناعة أدعوا النقاد والشعراء إلى المحافظة على جوهر حركة " شعر التفعيلة " وعدم إذابة الأسس الفنية والأصالة التي قامت عليها الحركة باستخدام مصطلحات "الحر" والجديد" والحديث" والحداثة" والمعاصر" التي من شأنها خلط شعر التفعيلة بالشعر النثري ، وفتح الباب أمام المتشاعرين ..."<sup>(٣)</sup>.

ومفهوم شعر التفعيلة — كما يقول النقاد — : أنه ذلك الشعر الذي " يعتمد على التفعيلة ( الخليلية ) كأساس عروضي للقصيدة، ويتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة ، مثلما يتحرر من الروي الثابت"<sup>(٤)</sup> .

ثانيا : ترتبط حركة شعر التفعيلة بالواقع واجتمع وهو مجالها الذي إليه تآرز ، وقد فصلنا سلفا في ارتباطه بقضية فلسطين محور الدراسة ، وحينما نعود إلى نشأة شعر التفعيلة نجد أنه في أصل نشأته ظاهرة حضارية اجتماعية بدء من قصيدة الكوليرا — عند من يجعلها رائدة شعر التفعيلة — ، بل كانت التجربة تسمى في بدايتها كما يقول عز الدين الأمين ( الشعر الواقعي الحديث )<sup>(٥)</sup> ، وتأكيدا لهذه الاجتماعية فقد ارتبطت نشأة شعر التفعيلة بتغيرات أو أحداث واجتماعية ؛ فمن الباحثين من يربط ظهور شعر التفعيلة بالحرب العالمية الثانية ؛ إذ خرج الوطن العربي كما يرى مدحت الجيار عقب

(١) مصطفى حركات، الشعر الخراسمي وقواعده، الطبعة الأولى، (بيروت : المكتبة العصرية ، ١٤١٨ هـ)، ص ١٤ .

(٢) الصوت القديم الجديد ص ٢٠ .

(٣) " إشكالية المصطلح الشعري الحديث " مجلة علامات جدة : (شعبان ١٤١٩ هـ) مجلد ٨، ج ٣٠، ص ٢٢٣ .

(٤) عبد الله الغدامي ، الصوت القديم الجديد، ص ١٧ و انظر : نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، الطبعة التاسعة (بيروت : دار

العلم للملايين ، ١٩٩٦ م) ، ص ٧٨، ٧٧ وهي ترى بأنه شطر شعري مما لا يوافقها عليه النقاد .

(٥) انظر : نظرية الفن المتجدد ، الطبعة الأولى ، (مكتبة وهبة، ١٣٨٣ هـ / ١٩٦٤ م) ، ص ٢١ .

هذه الحرب إلى نقطة تحول اجتماعي ، وامتزجت الأصول الجمالية المتوارثة مع الأصول الجمالية المستحدثة وسمي هذا المزج التقني الشعر الحر<sup>(١)</sup> وينحو هذا المنحى حسن توفيق ، فيقول : " أما الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر — كما أتصورها — فتمثل في مناخ الحرب العالمية الثانية بكل ما ألحقته هذه الحرب بالبشرية من دمار وتخريب ، وبانعكاس أحداثها على الوطن العربي بوجه عام " (٢) ويمثله قال عبد الحميد جيدة في حديثه عن ظهور هذه الحركة التجديدية قال : " وقد نشأ هذا التيار الجديد عقب الحرب العالمية الثانية، حيث كانت النفس الإنسانية تشرئب من أعماق الانسحاق والانهزام... وكانت ذات الشاعر العظيمة تحاول أن تأسو جراحا خلفتها ويلات الحرب " (٣) .

وربطتها نازك الملائكة وغيرها بمؤثر اجتماعي بسيط يتمثل في البيوت السكنية وتطوراتها . (٤)

ويعد بعض الباحثين ظهور طبقة البورجوازيات الصغيرة ، عاملاً مؤثراً في الحدائث الشعرية ، يقول سعد الدين كليب: " ويذهب التفسير الاجتماعي إلى ربط ظاهرة الحدائث الشعرية بالأنطولوجيا الأيديولوجية لطبقة البرجوازيات العربية الصغيرة " (٥) ولعل الذي لفت إلى ذلك حرص الشعراء الرواد على أن تكون قصائدهم تمثيلاً لبض الشعب والطبقة الفقيرة منه . ويربطها ناقد آخر بالعصر وسرعته ، ولا سيما ما يعرف بقصيدة الومضة<sup>(٦)</sup> وهكذا نرى تعدد المسببات الاجتماعية ، ولئن كانت في بعضها جزئية في النظر إلى اتجاه في معين من شعر التفعيلة مما لا يقدم تعليلاً لعموم الظاهرة إلا أنها في مجلتها محاولة من النقاد لتعليل ظهور هذه الحركة التجديدية وتفسير انتشارها ، بيد أن أهم عامل من وجهة نظري — هو عامل الهزيمة العربية بعد عام ١٩٤٨ م والذي كان سبباً مباشراً في ظهور شعر التفعيلة بما أحدثه من خلخلة في البنية العربية انعكس بدوره على الأدب كما أشرنا سابقاً.

(١) انظر : " القصيدة العربية الحديثة كعامل وحدة وتنوع عربيين " ، بحث بمجلة الآداب العدد ١٠ — ١٢ (تشرين الأول — ديسمبر ١٩٨٧م) ، ص ١٥ .

(٢) شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية ، ص ٢٥٤ .

(٣) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، الطبعة الأولى ، ( بيروت : مؤسسة نوفل ، ١٩٨٠م ) ، ص ٢٩٥ — ٢٩٦ .

(٤) انظر ، قضايا الشعر المعاصر ، الطبعة التاسعة ، ( بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٩٦م ) ، ص ٦٠ ، ٦١ ، و ص ١٧٠ . وانظر ، ماهر حسن ، تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج ص ١٠٢ ، ١٠٣ .

(٥) " الحدائث الشعرية في النقد الأدبي المعاصر " مجلة بحوث جامعة حلب ، العدد ٢٨ ، ( ١٩٩٥م ) ، ص ١٧٠ .

(٦) رضوان القضايني ، " ملامح الشعر العربي الحديث في سورية " مجلة الموقف الأدبي ، العدد ٢١٧ — ٢١٩ ، ( حزيران ١٩٨٩م ) ،

ومما يؤكد هذه الدوافع الاجتماعية التي ارتبطت بهذا الشكل دواوين شعرائها الرواد ؛ فنازك وإن بدت على شعرها مسحة رومانسية إلا أن لها شعرا كثيرا يمتح من واقع المجتمع ولعل نصها (الكوليرا) دليل على هذا التوجه الاجتماعي . كما أن السياب هو الآخر بدا رومانسيا في أول ديوانين له (أزهار ذابلة) و(أساطير).. إلا أنه اكتفى كما يقول ماجد السامرائي بأن يأخذ من الرومانسية "موقفها الإنساني" جاعلا منه موقفا كونيا ، ثم كانت منه سيطرة على الذات باتجاه إحكام الصلة بما هو إنساني حين كتب بعد الأسلحة والأطفال ، والموسم العمياء <sup>(١)</sup> .

ثالثا : اتجهت الدراسة إلى قراءة البنية الفنية لنصوص شعر التفعيلة العربي السعودي في تعاملها مع نموذج قضية فلسطين؛ متجاوزة المستوى الدلالي لوضوح الأبيات في بنيتها الدلالية ، إذ لا غموض فيها فهي تباشر القضية وتتحرك فيها فنيا ، و إعادة توضيح الواضح من العبث الذي لا طائل تحته على أن البنية (Structure) يتسع مفهومها ليشمل الدلالة ، يقول محمد اليوسفي — وهو يوضح مصطلح البنية: "سوف نستعمل مصطلح " البنية أو الشكل " ، ولا نعني به ما يسمى في الخطاب النقدي المتعارف بالمبنى الخارجي. وإنما نعني النص الشعري بكل أبعاده ، أي لغته وحركاته ونظام علاقاته وأزمته والرؤية التي يطرحها " <sup>(٢)</sup> فالبنية والمضمون تتشابك وتتمازج في النص الجديد بحيث يكون من الصعب الحديث عن البنية دون أن يكون للدلالة والمضمون انبثاق في الحديث ، وهو ما عناه عز الدين إسماعيل ، وهو يتتبع مظاهر تطور قصيدة التفعيلة ، حين قال : " فلعله لم يحدث في تاريخ الشعر العربي كله أن امتزج المعنى بالأداء الشعري في القصيدة بقدر ما تحقق في قصيدة السبعينات ... وأمام هذه الحقيقة يصبح الحديث عن شكل القصيدة في السبعينات وعن منهج الشاعر في أدائه الفني حديثا عن الشعر كله " <sup>(٣)</sup> .

إننا في قصيدة التفعيلة أمام بنية متشابكة في كل مستوياتها البنائية ؛ ولذلك كان من نية البحث تجاوز بنية الدلالة المتلبسة بالأداء الفني ، والانطلاق إلى تفتقات البنية في مستوياتها الفنية من الصوت إلى المعجم الشعري في المستوى اللفظي للبنية ، ومن بناء الجملة إلى بناء الصورة والقصيدة ، وصولا إلى المستوى الإيقاعي في أبعاده المختلفة .

(١) انظر المزيد، ماجد السامرائي ، "متواليات التجديد في الشعر العربي الحديث " ، مجلة الآداب عدد ١٠٥ — ١٢ ، (تشرين

الأولديسمبر ١٩٨٧م) ص ٦٠ — ٦٢ .

(٢) محمد لطفي اليوسفي ، في بنية الشعر المعاصر ، ص ١٦ .

(٣) انظر : عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، الطبعة الخامسة ، (القاهرة : المكتبة الأكاديمية ، ١٩٩٤ م) ، ص ٣٦١ .

# الباب الأول

## البنية التركيبية

- مدخل .
- الفصل الأول : تكوين المفردة .
- المبحث الأول : مرجعية المفردة .
- المبحث الثاني : جماليات المفردة .
- الفصل الثاني : نسق الجملة .
- الفصل الثالث : ظواهر أسلوبية .

(مدخل) : بنية العنوان في شعر التفعيلة السعودي المعني بقضية فلسطين :

أ ( جدولة بعناوين نصوص القضية :

الشاعر	القصيدة	الديوان
إبراهيم طالع الألمي	وقفة مع شيطان الشعر	سهيل اميماني
إبراهيم صعاي	الحصار	من شظايا الماء
إبراهيم زوي	براءة	رويدا باتجاه الأرض
إبراهيم العواجي	الحجر البرتقالي	وشوم على جدار الوقت
" "	رسالة من القدس	المداد
" "	من تحت انقراض القدس	وشوم على جدار الوقت
إبراهيم العواجي	المسخ	" " "
أحمد الصالح (مسافر)	عندما يسقط العراف	عندما يسقط العراف
" "	قال الراوي: ليلي... تورق	انتفضي أيتها المليحة
" "	المجد أنت والحجارة صولجانك	عينك يتجلى فيهما الوطن
أحمد علي سعد آل مانع	العاصفة	في متاهات الحياة
أحمد قران	انكسار في دائرة الهيكل	دماء الثلج
" "	تداعيات الوهم	" "
أحمد قران	غياهب الظمأ	" "
أسامة عبد الرحمن	العزف التلمودي	دفاتر الشجن
أنس عثمان	احتراق الأقصى	الموائى التي أبحرت
" "	اعترافات حزيراني	" " "
" "	معاهدة استسلام	" " "
جاسم الصحيح	إسراء في وادي الليل الأبيكم	أولبياد الجسد
" "	الانتفاضة قبلتنا والإمام الحجر	ظلي خليفتي عليكم
حسن الصلهبي	أنشودة لنار حزيران	عندما تحترق القناديل
" "	شمس ونار وثلج	عزف على أوتار مهترئة
حسن القرشي	درب النضال	فلسطين وكبرياء الجرح
" "	سقوط أوراق التوت	المشي على سطح الماء

فلسطين وكبرياء الجرح	عندما يترجل الفرسان	حسن القرشي
عندما تحترق القناديل	القدس والأطراف الممزقة	" "
الديوان	القصيدة	الشاعر
حروف على أفق الأصيل	أحاسيس لخزيران	حمد الزيد
أيورق الندم	غير مجد	سعد الحميدين
ضحاهما الذي	قبضة العيد	" "
" "	مجامر.. التراب	" "
بشائر من أكناف الأقصى	أحلامك	سعد عطية الغامدي
" " "	أحمد	" "
بعد أن تسكن الريح	إليك يا محمود	" "
بعد ان تسكن الريح	إيمان	" "
" " "	التاريخ	" "
" " "	تجيء أنت دائماً	" "
" " "	التحرير	" "
" " "	سلام الدمار	" "
بشائر من الأكناف الأقصى	سليمان	" "
بعد أن تسكن الريح	شرفات.. حمامة	" "
" " "	قتلوا الصبي محمدا	" "
" " "	هم قتلوك يا سارة	" "
" " "	هي في النساء	" "
" " "	الوجه والكف	" "
" " "	وثيقة عن معركة الحجارة — يا وطني	" "
" " "	ورموك يا رامي	" "
مرافق الوجدان	لم يا أبي	صالح المندي
فصول من سيرة الرماد	هر مجدوه	صالح سعيد الزهراني
آلام وآمال	حجر يثور وينفجر	صالح عون الغامدي
" "	عصر ما بعد الحجر	" "
" " "	واقفاده	" "

ثمار الإنهاك	سؤال فلسطيني	ظافر بن علي القرني
" " "	القدس وغزة	" "
" " "	مأساة المسجد الإبراهيمي	" "
" " "	ماذا يقول الكون	" "
" " "	يا محمد	" "
ظلي يشبهني	الدرة في قلاند النصر	عائض علي
القدس أنت	أسرج شموخك يا بطل	عبدالرحمن العشماوي
القدس أنت	اكسروا هذي السلاسل	" "
شموخ في زمن الانكسار	أعط القوس باريها	" "
القدس أنت	أم عصام	" "
شموخ في زمن الانكسار	أي ليل يتمطى فوق أرضي؟!	" "
" " "	خلا لك الجو	" "
شموخ في زمن الانكسار	فتي فلسطيني يتحدث	عبد الرحمن العشماوي
" " "	لا تقولوا	" "
يا ساكنة القلب	وجه ابتسام.. وخارطة الألم	" "
شموخ في زمن الانكسار	وقفه على أعتاب مستوطنة يهودية	" "
القدس انت	هو رامي او محمد	" "
وحي وقلب وحرمان	الجبار الصغير	عبد السلام هاشم حافظ
خاتمة البروق	علي حائط المبكى	عبد الله سالم الرشيد
عودة الغائب	الأساطير	عبد الله الصالح العثيمين
انتفاضة القصائد	الحجارة وسام الشهادة وسام الفرح	عبد الله الحميد
" " "	سقوط أشلاء الحاخام	" "
" " "	لا أستطيع	" "
الدرة قتله اليهود أم قتلهم	جدتي والرصاص التافه	عبد الوهاب آل مرعي
" " "	الدمية الحية	" "
" " "	طفل الزمن القادم	" "
" " "	قصة وجددي الطيب	" "



علي صيقل	القدس تشكو	ترانيم على الشاطي
" "	من مذكرات عام ١٩٦٧	" " "
علي الدميني	لك كما أنت	بياض الأزمنة
" "	التباس الحجاز	بأجنحتها تدق اجراس النافذة
علي عمر عسيري	إفادة (مفترق الخناجر)	قصائد غاضبة
" "	تفاصيل الخريطة	رماد الوجه الحنطي
عماد الشبعان	اغتناب	العمر قصاصات ورق
غازي القصيبي	بعد سنة	المجموعة الشعرية الكاملة
غازي القصيبي	حزيران الأثيم	أنت الرياض من المجموعة الكاملة
" "	حزيران الأثيم	أنت الرياض
" "	الموت في حزيران	المجموعة الشعرية الكاملة
" "	يا وطني	المجموعة الشعرية الكاملة (ديوان العودة للأماكن القديمة)
محمد الحربي	قاسم الأسود	ما لم تقله الحرب
محمد حساني	أغنية للأرض المحتلة	رعشة الرماد
محمد حساني	رسالة إلى فدوى طوقان	رعشة الرماد
" "	صور من الإرهاب	" " "
" "	محاولة جادة للغناء	" " "
محمد الحمد	أشباح	أضواء محترقة
" "	متفرون	" " "
محمد العيد الخطراوي	الأنشودة المبحوحة	غناء الجرح
" "	حزمة من نور حطين	غناء الجرح
" "	رسالة إلى مختصر	تفاصيل في خارطة الطقس
" "	عزف على أوتار الخطأ	" " "
" "	عودة رمضان	المجموعة الشعرية الكاملة
محمد مسير مباركي	يهود العرب	منسك السريرة في حرم الرمل
" "	وصية صلاح الدين الأخيرة	تماهي منبت

## ب ( قراءة العنوان )

( ١ )

أصبح العنوان أو النص الموازي ( Paratexte ) كما يسمى <sup>(١)</sup> — جزءاً من النص الجديد يصعب تجاوزه أو تجاهله ، من حيث هو علامة أساس من علامات التجربة الشعرية الحديثة ، فكل مجموع شعري حديث يوضع له عنوان ، وكل قصيدة في هذا العمل الشعري لها عنوان ينتقيه الشاعر بعناية فائقة ، حتى أصبح العنوان يشكل عند النقاد " نصاً موازياً له مبادئه التركيبية ومميزاته " <sup>(٢)</sup> و " عتبة تحيط بالنص عبرها تفتح أغوار النص ... وهي المداخل التي تؤهل المتلقي بأن يمسك بالخيط الأولية والأساسية للعمل الذي يراد دراسته كما يرى جينيت <sup>(٣)</sup> إلى ما تكتره كلمة العنوان من دلالات تمس صميم التجربة ، يقول خليل موسى : " العنوان إذن الرسالة الأولى أو العلاقة الأولى التي تصلنا ونتلقاها من ذلك العالم بصفته آلة لقراءة النص الشعري ، وباعتبار النص الشعري آلة لقراءة العنوان ، فبين العنوان والنص علاقة تكاملية " <sup>(٤)</sup> .

والعناية بالعنوان سمة حديثة ، فقد كان الشاعر القديم يجمع شعره فيما يعرف بالديوان ، مضافاً إليه الشاعر ، أما في الشعر الحديث فقد أصبحت عناوين الدواوين والقصائد تمثل مؤشراً ذا ضغط إعلامي موجه إلى المتلقي لمخاضه في إطار دلالة بعينها ، تنامي في متن الخطاب الشعري في وضوح أحياناً ، وفي خفاء أحياناً أخرى <sup>(٥)</sup> . والعنوان ليس شكلاً منفصلاً عن سياق النص بل هو كما يقول أحمد ساعي جزء من القصيدة ، قد يكون الجزء الأهم " إن لم يكن القصيدة نفسها ... وقد يضع الشاعر فيه ما لم يستطع وضعه في صلب القصيدة " <sup>(٦)</sup> . والعنوان على هذا من القيمة بمكان ، فهو يشكل مفتاحاً للولوج لعوالم النص ، كما يعد اختزالاً شعرياً لا يقل أهمية عن النص ذاته .

(١) شعيب حليقي ، مجلة الكرمل ، قرص : العدد ٤٦ ، (عام ١٩٩٢) ، ص ٨٣ .

(٢) بسام قطوس ، سيمياء العنوان ، الطبعة الأولى (أريد : مكتبة كنانة ، ٢٠٠١ م) ، ص ٤٥ .

(٣) بسام قطوس ، سيمياء العنوان ، ص ٤٦ .

(٤) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠ م) ، ص ٧٣ .

(٥) انظر : محمد عبد المطلب ، مناورات الشعرية ، الطبعة الثانية ، (القاهرة : دار الشروق ، ١٤١٧ هـ / ١٩٩٦ م) ، ص ٧٧ .

(٦) أحمد ساعي ، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا ، ص ٢٥١ ، ٢٥٢ .

وبالنظر في عناوين الدواوين والقصائد الشعرية السعودية التي تناولت القضية الفلسطينية ، نجد فيها الملامح الآتية :

**أولاً :** نجد عناوين تنحو بعامة إلى الإيجاز والتكثيف أو ما يسميه عبد الله أبو هيف الاقتصاد الدلالي الذي يجعل للعنوان قيمة دلالية هي فضاء بذاتها<sup>(١)</sup> .

**ثانياً :** بني بعض الدواوين والقصائد على عنوان قهومي إبداعي ، يسميه خليل الموسى (العنوان المراوغ) الذي يفتح على احتمالات وتأويلات عدة<sup>(٢)</sup> ، فمن ذلك مثلاً على مستوى الدواوين مثل: (أولمياد الجسد) لجاسم الصحيح ، و (فصول من سيرة الرماد) لصالح الزهراني ، و (دماء الثلج) لأحمد قران ، و (رعشة الرماد) لمحمد حساني... وغيرها ، وعلى مستوى القصائد (مجامر التراب) لسعد الحميدين ، و (رماد الوجه الحنطي) لعلي آل عمر و (إسراء في وادي الليل الأبيكم) لجاسم الصحيح ، وهي عناوين ضبابية الدلالة ، على أن بعضها يخزن شعرية قائمة على المجاز ، مثل : (رعشة الرماد ، مجامر التراب ، أولمياد الجسد ، فصول من سيرة الرماد ، دماء الثلج ، إسراء في وادي الليل الأبيكم). وبني بعض تلك الدواوين والقصائد على عنوان مباشر يواجه القضية من أول الأمر ، وتلك العناوين في الغالب مما يسميه بسام قطوس (العنوان الشعاري) إذ يغدو العنوان شعاراً أو لافتة تعلق النص محرّضة ومحفزة ، وموجهة ، بحيث لا يحتاج القارئ إلى مفاوضة النص مفاوضة عنيدة حتى يكشف عما اختبأ وراءه<sup>(٣)</sup> . ومن العناوين المباشرة التي تحمل شعاراً ديوان (فلسطين وكبرياء الجرح) لحسن القرشي وكذا (القدس أنت) لعبد الرحمن العشماوي ؛ و (بشائر من أكناف الأقصى) لسعد الغامدي ، وديوان عبد الوهاب المرعي (الدرة قتله اليهود أم قتلهم) ، ومن عناوين النصوص المباشرة واضحة الدلالة مثلاً : (احتراق الأقصى) لأنس عثمان ، و (أغنية للأرض المحتلة) لمحمد حساني .

**ثالثاً :** نجد العناوين من حيث المساحة الكتابية للعنوان ، إما عناوين مفردة تتكون من كلمة واحدة مثل ديوان (المداد) ، وكذا بعض القصائد التي تحمل بعضها في عناوين المفردة

(١) انظر : الحدائنة في الشعر السعودي ، ص ١٣٦ .

(٢) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، ص ٧٣ .

(٣) سيمياء العنوان ، ص ٩٠ ، ٩١ .

إشارات دلالية متوثبة تتصل بالحدث الفلسطيني ، مثل: ( المسخ ، براءة ، أشباح ، التاريخ ، أحمد ، التحرير ، متفرجون ، الحصار ، إيمان ، اغتصاب ، سليمان ، العاصفة ) .  
وجملة هذه العناوين كما نرى تحمل إشارات تتعلق بالقضية وبعضها يحمل رؤية بذاته مثل (المسخ ، براءة ، اغتصاب ، متفرجون ) وبعضها ينقل حدثا برؤية شعرية مثل (الحصار ، أحمد ، إيمان ) . وإما عناوين ثنائية لها صلة بالقضية الفلسطينية إن في الدواوين التي حملت ذات الهم مفعلا في عنوان الديوان بصورة مباشرة ، مثل ديوان (القدس أنت) للعشماوي ، وديوان عبد الله الحميد (انتفاضة القصائد) . وإن في القصائد المكونة من ثنائية لها بعد شعاري مثل : ( الحجر البرتقالي ، العزف التلمودي ، أحاسيس حزيران ، القدس تشكو ، مجامر التراب ، يهود العرب ، درب النضال ، حزيران الأثيم ، معاهدة استسلام ) .

وهذه التراكيب الثنائية منها التركيب الإضافي (مجامر التراب ، قاسم الأسود ، يهود العرب ، درب النضال ) ومنها التركيب الوصفي مثل ( الحجر البرتقالي ، العزف التلمودي ، قاسم الأسود ، حزيران الأثيم) .

وثمة عناوين امتدادية الطول نسبيا ، كما في مثل : ديوان (فلسطين وكبرياء الجرح) لحسن القرشي ، وديوان (بشائر من أكناف الأقصى) لسعد بن عطية الغامدي ، وديوان ( الدرّة قتله اليهود أم قتلهم ) لعبد الوهاب آل مرعي ، وفي مثل نصوص ( سقوط أشلاء الحاخام ، وثيقة عن معركة الحجارة ، اكسروا هذي السلاسل ، ورموك يا رامي ، من تحت أنقاض القدس ، قصة وجدي الطيب ، من مذكرات ١٩٦٧ م ... ) . وتلك الأمثلة إفرادية وثنائية وامتدادية في أغلبها عناوين شعارية يحمل كل عنوان منها رؤية معينة تفتح أفق الوعي أمام القارئ .

**رابعاً :** تعد (نكبة حزيران) من الأحداث المفصلية في تاريخ القضية الفلسطينية وقد اعتنى بها الشعراء في عناوينهم وعلى عتبات نصوصهم فاستلهمها الشاعر حسن القرشي في نص ( أنشودة لنار حزيران ) و غازي القصيبي في (الموت في حزيران) و (حزيران الأثيم) وحمد لزيد في (أحاسيس حزيران) ، وعلي صيقل في (من مذكرات عام ١٩٦٧) .

و هناك عناوين تتلبس بأقنعة في نصي أحمد الصالح ( قال الراوي ليلى تورق ) ، و(عندما يسقط العراف) مثلا ، وكما في نصي الخطراوي (حزمة من نور حطين) و (رسالة إلى

بختصر ) ،وعناوين تعتمد التناص كما في نص سعد الحميدين (غير مجد) ونص صالح بن سعيد الزهراني (هرمجدون) وغيرهما .

**خامسا:** تغلب الاسمية على هذه العناوين ، وإذا استثنينا دواوين أحمد الصالح التي كان للفعل حضوره فيها. وهي عناوين أقرب إلى التقليدية مثل: (قال الراوي ليلي تورق )، (وعندما يسقط العراف) وعناوين أخرى محدودة ، فإن ظاهرة غلبة الاسم على الفعل تبدو جلية في عناوين الدواوين .

فإذا انتقلنا الى عناوين النصوص وجدنا أن أول ظاهرة لافتة لانتباه الباحث هي الاسمية أيضا إذ نجد غلبة للاسم على الفعل ، و تتضح الصورة إذا عمدنا إلى تتبع كلمة العنوان بشيء من الإحصاء العددي الذي يفيد في الكشف عن كثير من الظواهر اللغوية ويهدي إلى سلامة التحليل ؛ يقول حسن ناظم " بيد أن للإحصاء جانبا إيجابيا في تطبيقه على بعض مناحي النص الشعري ولا سيما رصد الكلمة التي تثير الانتباه بدءا.." (١) .

وبتفحص عناوين القصائد ؛ نجد العناوين التي خلصت للاسم دون اشتراك الفعل تزيد على (٤٠) عنوانا ، وربما كان لها ما يسوغها في الواقع العربي الذي ولدت فيه القصيدة الجديدة ، فإننا " عندما لا نستخدم الفعل فنحن نسقط الإنسان ، فالإنسان هو الفعل في الجملة العربية ، الاسم وحده لا يكون جملة ، لا يعطي تصورا أو مفهوما . فعندما يطالعنا نص مكون من ثلاثين كلمة ثلاث كلمات منها أفعال نقول إن الإنسان غير موجود في النص " (٢) . ومن هنا نرى أن غلبة الاسم في العنوان في نصوص القضية الفلسطينية له دلالة ترتبط بتغيب ذهني من الشاعر لحضور الفعل ، وإذا كنا نعلم أن الفعل يتسم بالحركية مقابل ثبات الاسم اتضح أن سيطرة الأسماء لا تبعد عن الواقع العربي الذي اتسم بالثبات في مواقفه إزاء هذه القضية ، وسكونه وانعدام حركته يمكن أن تفسر غلبة الاسم على الفعل في عنوان الهم الفلسطيني في النص السعودي .

**سادسا:** تتراوح تلك العناوين من حيث عمقها الدلالي بين عناوين تتصل بالقضية الفلسطينية اتصالا مباشرا مثل: (الانتفاضة قبلتنا والإمام الحجر ، اعترافات حزيراني ، المجد أنت والحجارة صولجانك ، أنشودة لنار حزيران، القدس تشكو، أحاسيس لحزيران، هرمجدوه ،

(١) حسن ناظم ،البنى الاسلوبية ، ص ٥٣ .

(٢) أحمد عبد المعطي حجازي ، في قضايا الشعر العربي المعاصر دراسات وشهادات، تأليف : مجموعة من الباحثين ، تقاسم: عزالدين اسماعيل ، ( المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، أعدته للنشر ، ريتا عوض ) ، ص ٦١ .

عصر ما بعد الحجر ، الموت في حزيران سؤال فلسطيني ، على حائط المبكى ، تفاصيل الخريطة ، يهود العرب، فتي فلسطيني يتحدث ، الحجارة وسام الشهادة وسام الفرح، وصية صلاح الدين الأخيرة... ) وعناوين تصويرية لأحداث تتصل بالقضية مثل ( سلام الدمار، شرفات حمامة ، إسرائ في وادي الليل الأبكم ، العزف التلمودي، انكسار في دائرة الهيكل ، رسالة إلى فدوى طوقان ، المسخ ، براءة ، الحجر البرتقالي... ) و عناوين قومية الدلالة لا تتضح دلالتها إلا بعد استفتاح النص مثل (غياهب الظمأ — تداعيات الوهم ، شمس ونار وثلج ، وقفة مع شيطان الشعر، قال الراوي... ليلى تورق ، عندما يسقط العراف ، غير مجد، لك كما أنت — مجامر.. التراب، أحلامك ، الجبار الصغير ، بعد سنة ، الأساطير ، أشباح، التباس المجاز ... ) .

**سابعاً :** أن كلمة العنوان تشكل قيمة دلالية هامة؛ إذ تعد في كل النصوص الكلمة الأولى في القصيدة ، وهي تشكل بعداً فنياً يتماس مع النص ، فبعض العناوين يشكل خلاصة فكرية للقصيدة أو للرؤية التي يحملها الشاعر وتدور حولها القصيدة ، كعنوان : (الانتفاضة قبلتنا والإمام الحجر — سلام الدمار، — الموت في حزيران — جدي والرصاص التافه — غير مجد... ) .

وتأتي بعض النصوص استجابة أو أصداء لتداعيات العنوان مثل : ( اعترافات حزيران ) إذ يتكرر صوت العنوان ( ٦ ) مرات ، ومثل (العزف التلمودي ) الذي دارت حوله القصيدة و ( عصر ما بعد الحجر ) ، و(شرفات حمامة) ، و (أحلامك ) .

وتتخذ بعض العناوين صورة متوثبة إبداعية مشوقة لقراءة النص مثل : ( انكسار في دائرة الهيكل — المسخ — الحجر البرتقالي — أشباح — هر مجدوه — رسالة إلى بختنصر — إسرائ في وادي الليل الأبكم — على حائط المبكى — التباس المجاز ) بخلاف بعض العناوين التوصيلية التي تمت إلى التقليدية ، مثل : ( عندما يسقط العراف — وقفة مع شيطان الشعر — لم يا أبي — الجبار الصغير — سؤال فلسطيني — فتي فلسطيني يتحدث — خلا لك الجو — طفل الزمن القادم — صور من الإرهاب — يهود العرب .. ) .

وهذه العناوين على اختلافها تشكل جزءاً مهماً من بنية النص ، بل لو نظرنا إليها منفصلة عن جسد النص لوجدناها في العموم تحمل رؤى ودلالات شعرية فنية ودلالية .

ومما سبق نصل إلى أن الشاعر السعودي استطاع أن يوظف طاقة العنوان في خدمة قصيته الفلسطينية ، فجاءت النصوص جميعها تحمل عنوانا على عتبتها يتصل بطريق أو بآخر بالقضية ، بل كون بعضها عمقا في المفتح يضيف إلى النص بعدا ارتكازيا لاغنى للتجربة عنه ؛ لأنه كان مفتاحا إلى روح النص ، ومثل تمركزا لأفق دلالي يحتاج في ذاته إلى قراءات مطولة في البحث عن مستكناته التي تكشف قيمه ؛ وقد أظهرت هذه العناوين قيمة وأهمية قصوى للعنوان باعتباره أول تواصل ينشأ مع المتلقي .

## الفصل الأول: (تكوين المفردة)

مدخل :

المفردة اللفظية هي المستوى الأول الذي يبدأ منه تحليل الشعر ، وهذا المستوى له قيمة كبيرة ، ويمكن بتفكيكه الوصول إلى ثيمات كثيرة يضطلع بها النص الأدبي ، " ورغم كل الأهمية التي يكتسبها كل مستوى موضح في النص الفني ، في تشكيل البنية الكلية للعمل ، فإن الكلمة تبقى الوحدة الأساس للبناء الفني اللغوي" <sup>(١)</sup> و " توجهنا للمستوى الإفرادي ينبع من إدراك حدائث المهمة الدوال الإفرادية ، وهو إدراك لم يعد قانعا بأن الدال مهمته أن يستدعي مدلوله ، أو لنقل إنه يتحول بنفسه إلى مدلول حسب الوظيفة الإشارية ... فالدال أصبح مالكا لكيونة ذاتية على مستوى البناء الشكلي أو الصوتي ، وعلى مستوى المرود النحوي أو المعجمي " <sup>(٢)</sup> ... ويكشف عمر طالب عن قيمة المفردة من حيث إن للفظ المفرد قدرة كبيرة لتحديد البنيات الدلالية الأساسية في النص ، فضلا عن أن دراسة المعجم في كل قضية توصلنا إلى سمات أولى في فهم النص تغني الدراسة وتضع بين يدي القارئ تصورا واضحا لأصول البنية التي تكون منها النص في جملته ؛ إذ إن بنية اللفظ هي الأساس الأول لبنية تركيب النص بعامته ومعرفة سمات هذه البنية من الأهمية بمكان ، لا لذاته وإن كانت له قيمة في ذاته ولكن باعتباره أصلا لدراسة النص يتيح الكشف عن الحقول الدلالية وتحديدها داخل النص كمفتاح لتحديد البنيات الأساسية لها <sup>(٣)</sup> . وهكذا نرى أن النقاد المعاصرين يولون المفردة في ذاتها قيمة تنبني عليها مستويات تحليل النص الأخرى ، فهي باختصار الأساس الذي يبنى عليه النص كما يقول محمد مفتاح <sup>(٤)</sup> .

وقصيدة التفعيلة في تناولها مع القضية الفلسطينية تنحو عموما منحى واقعا يستخدم فيه الشاعر معجما واقعا تتقارب فيه المسافة كثيرا بين الدال والمدلول ، وهي سمة في الشعر الجديد بعامته في رأي صلاح فضل <sup>(٥)</sup> . فالسمة الأساس لمعجم قصيدة التفعيلة هو اقتراب الدال من المدلول ، والغموض والتعقيد الذي اكتنف بعض قصائد التفعيلة فترة هو كما يقول مدحت

(١) انظر: يوري ليتمان ، بنية النص الفني ص ٢٤٣ . عن: عمر محمد طالب ، عزف على وتر النص الشعري ، ص ٥٦ .

(٢) محمد عبد المطلب ، مناورات الشعرية ، ص ٥٧ .

(٣) انظر: عزف على وتر النص الشعري ، ( دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠ م ) ، ص ٥٦ .

(٤) انظر : في سيمياء الشعر القلم ، الطبعة الأولى ( الدار البيضاء : دار الثقافة ، ١٩٨٢ م ) ص ٤٢ .

(٥) انظر: أمجد ريان ، صلاح فضل والشعرية العربية ، ( القاهرة : دار قباء ، ٢٠٠٠ م ) ، ص ٧٧ .



الجيار ليس من الشعر الحر بمكان<sup>(١)</sup> ، وإذا آمنا بهذا فإننا نطلب في نص القضية الفلسطينية قريبا أكثر إذ تولى هذا النص خدمة قضية تتصل بشرائح ثقافية ذات مستويات متعددة ويفترض في هذا النص والأمر كذلك أن يكون في متناول وعي الجميع ؛ وعليه لا نرضى في هذا النص بتسليم يقصي القارئ بعيدا فيفقد النص واقعيته ودوره النضالي، يقول عبد الرحمن الكيالي عن شعراء المقاومة الفلسطينية: " وما دام هؤلاء الشعراء قد تبوؤوا مركزا قياديا في حركة المقاومة الفلسطينية داخل إسرائيل، وما داموا قد جندوا الشاعر لتعزيز هذه المقاومة فلا بد لهم من اصطناع لغة شعرية مفهومة لدى أوسع القطاعات الشعبية الفلسطينية، ولا بد لهم أيضا من تجنيد اللغة ذاتها للإفهام ، وإيصال التأثير العام إلى أبعد مدى ممكن في تلك القطاعات وهذا يلزم بالعتاء الشعري في أقرب لغة و أسهلها " <sup>(٢)</sup> ، ومثل ذلك يوقع بعض الشعراء في إشكالية المحافظة على شاعرية اللغة مع بساطتها وتلك قدرة لا تتأتى لكل شاعر.

وسوف يكون التناول للمفردة في مساقين يتناول أولهما أهم مصادر المفردة وأصولها بينما يتناول ثانيهما تكوينها الجمالي والشعري .

(١) انظر: مدحت الجيار، "القصيدة العربية الحديثة كعامل وحدة وتنوع عربيين" مجلة الآداب عدد ١٠-١٢ (أكتوبر -

ديسمبر ١٩٨٧)، ص ١٨ .

(٢) عبد الرحمن الكيالي، الشعر الفلسطيني في نكبة فلسطين، الطبعة الأولى (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٥ م)

ص ٥٢٣ .

## المبحث الأول : مرجعية المفردة الشعرية :

### المرجعية القرآنية والنبوية :

يعد القرآن الكريم أكثر النصوص حضورا في تكوين بنية الشعر السعودي في قضية فلسطين ؛ إذ نجد لغة الكتاب العزيز تتحرك في ثنايا تجارب كثيرة للشعراء، وقلما نجد شاعرا خلاصه من استدعاء لمفردات من النص القرآني، ولعل في مثل ذلك ما يؤكد الرؤية الدينية التي تميزت بها تجاربهم، ومن أمثله نص محمد مسير (يهود العرب) الذي غني بمفردات قرآنية ومنه قوله:

حتى إذا استسلم السلم

ولى الغزاة إلينا

يغيثونا بالمتون

— من

— يهود العرب

إن زلزلة الصلح شيء عجب

فقفوكم !

ولا تسألونا

عن الثمن المغتصب (١)

إن هذا النص تشرق فيه المفردة القرآنية مثل : (يغيثونا ، زلزلة ، الصلح ، عجب ، فقفوكم ) وهذه المفردات قد تأخذ في البناء التركيبي بعدا جماليا وفكريا ، لكن الذي يهمننا هنا هو المفردة في ذاتها التي مازالت متشبثة بمرجعها القرآني الذي نزعته منه .

ويقول غازي القصيبي موظفا مفردات قرآنية في ثنايا نصه (عودة رمضان ) يقول :

القدس يرتل في محتته آي القرآن

يتشبث بالحلم الغضبان

فغدا ينفد صبر البركان

(١) منسك للسريرة في حرم الرمل ، ص ٥٢ .

ويعود العاشر من رمضان

ويثور نفير

ويضح المسجد بالتكبير<sup>(١)</sup>

والشاعر هنا يعتمد على المصدر القرآني في طرحه الشعري من خلال مفردات ذات مرجعية قرآنية ، مثل : ( يرتل ، آي ، القرآن ، ينفد ، نفير ، التكبير ) .

و من نماذجه أيضا قول إبراهيم طالع :

شياطيننا

لم يعد طلعتها

غريبا علينا

رؤوس الشياطين أضحت لنا موردا<sup>(٢)</sup>

وثمة مفردات قرآنية أخرى في هذا النص غير ما ذكر ، سعى الشاعر إلى توظيفها توظيفا تناصيا ، مثل : ( الأحقاف ، العسرة ، سبع سمان ، سبع عجاف ، يجوسون ، الأصفاد ، نواصيها ، فاجترح ، صافنات ، الصراط ، الصلوات ، التيه ، جاسوا ، الخيط الأسود ، اناقلت ، الصرصر ، أعجاز نخل ، يعصر ، النار ، عنت ، ذي الطول ، الصياصي ، الجبروت ، أولاهما ، تبار ، زمر ، أسطيع ، كالعرجون ، السلوى ، غيض ، العجل ، الجسد ، طلعتها ، رؤوس الشياطين ، موردا ، عرصات ، تيه ، الإفك ، تفتأ ، السامري ، .... ) وهي ألفاظ وأمثلة تدل على حضور النص القرآني في معالجة الشاعر لقضية فلسطين ، وهي من طرف آخر تؤكد الرؤية الدينية التي انطلق منها الشاعر السعودي في معالجة القضية<sup>(٣)</sup>.

وبجانب النص القرآني الكريم نلاحظ حضور النص النبوي ، وإن لم يكن بقدر حضور النص القرآني حيث نجد من شواهدة عند علي الدميني مثلا قوله :

وظفقت تخصف تاجك الذهبي

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٥٤٨ .

(٢) سهيل امياني ، ص ٢٦ .

(٣) انظر من النماذج الأخرى لذلك : محمد مسير ، منسك للسريرة في حرم الرمل ، ص ٥١ ، ٥٢ . وانظر : سعد عطية الغامدي ،

بشائر من أكتاف الاقصى ، الطبعة الثانية ( ١٤٢٢ هـ / ٢٠٠١ م ) ، ص ٢٠٤ . وعائض القرني ، ثمار الإنهاك ، الطبعة

الأولى ، ١٤٢٣ / ٢٠٠٢ م ) ، ص ١٤ .

قلنا لأنواء البلاد: مبارك هذا الفضاء الفحم فاشتعلي بأفراس مطهمة

وأعطي كل ذي حق فريضته، وأرخي

جانحيك على الحجارة .<sup>(١)</sup>

الدميني هنا استعمل مفردات تنسل من معين العبارة النبوية المباركة مثل (تخفف ، ذي

حق ) ، وضمن وظف المفردة النبوية الخطراوي في مثل قوله :

وأنتظر (الغرقدا) <sup>(٢)</sup>

### المرجعية التراثية:

اعتنت حركة التجديد المتمثلة في شعر التفعيلة بتمثل النص التراثي تمثلاً واعياً ، ودخلت معه في فروسية تناصية كانت في اعتقادي مميزة على مستوى حركات التجديد في القصيدة العربية ، فقد استطاعت التجربة أن تفيد من معطيات التراث ، لا بصورة آلية تسجيلية بل استطاعت أن تستنطق صمت التراث ، وتفعله إشراقاً منبثاً يدعم الرؤية ويسهم في بعث النص القديم ليتفاعل مع التجارب المعاصرة <sup>(٣)</sup> . وهذه العلاقة أكثر ثراء وعمقا فهي قائمة على تبادل العطاء ، يأخذ الشاعر من تراثه ويعطيه يسترفده ويرفده ، وبهذا تغنى التجربة الشعرية والتراث معا <sup>(٤)</sup> . ولم يكن الشاعر السعودي بدعا في ذلك فقد اعتنى بالتراث عناية فائقة ، ولعل مما يميز تناوله للتراث التعامل معه بحذر شديد قد يكون أحيانا على حساب التجربة ، فهو يحل التراث مكانا علياً ، ويستخدم المفردة التراثية أو الشخصية التراثية في إطارها الدلالي عموماً دون اجترار وابتذال للتراث لا نعدمهما في النص العربي . وإذا كان الحذر في التعامل مع التراث يميز التجربة السعودية فإن نص القضية الفلسطينية يبدو فيه التراث أكثر حذراً وإكراماً .

(١) بياض الأزمنة ، ٢١ ، ٢٤ .

(٢) تفاصيل في خارطة الطقس ، ( المدينة المنورة : منشورات نادي المدينة المنورة الادبي ) ، ٩٠ .

(٣) انظر مثلاً : أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ( مكتبة مدبولي ، ١٩٩٥م ) ، نصوص (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ص ١٤١ ،

خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين ص ٤٧٠ . بكائية لصقر قريش ص ٤٧٣ . أقوال جديدة عن حرب البسوس ،

ص ٣٩١ ) . وانظر في التناص ، أحمد مجاهد ، أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية ، (الهيئة

المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨) ، ص ٢١ - وما بعدها

(٤) مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية ، ص ١٠ .

وتلك العناية بالتراث انعكست في البنية اللغوية التي استخدمها الشعراء بدءاً من  
مكوناتها الإفرادية ، إذ نجد للفظ عمقا تراثيا اكتسبه الشاعر من قراءاته التراثية؛ فنجد مثلاً  
حضوراً ظاهراً للمعجم التراثي عند غازي القصيبي في قصيدة ( بعد سنة )، التي يقول فيها :

إنني أذكر ذاك اليوم ...

— هل مرت سنة ؟ —

.....

هزمت أشعار عنتر

رجعت خيل أبي الطيب

لم تصهل مع النصر المؤزر

وارتمى سيف أبي تمام ..

وارتاع الغضنفر

وأنا مازلت أحذو النوق .. مازلت

أناجي البيد ... مازلت أنادي ربع ليلي

وأنا قلت لليلي :

"سوف أصطاد لك الميراج يا ليلي بخنجر"<sup>(١)</sup>

ويقول عبد الله الحميد :

قاتلوا — دون خنادق —

أو متاريس عنيدة .

فالمتاريس صدور ، والحصى تردي البنادق

والعناد الصلد في نبض الصمود

يتشظى حمماً .. فاتكات بالقيود .<sup>(٢)</sup>

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ، (تهامة للنشر ، ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٧ م) ، ص ٣٠٣-٣٠٥ ، ٣٠٦ .

(٢) انتفاضة القصائد ، ص ١٠ .

إننا أمام ألفاظ مغرقة في التراثية استطاع الشاعران رغم اتصال دلالتها ببعدها التراثي أن يوطناها ويسبغا عليها دلالة حديثة، فقد وظفها غازي القصيبي في اتجاه مضاد تماما لرؤية الحميد إذ نحا بها القصيبي منحى ساخرا، في حين أنزلها الحميد بكل جديتها وثقلها لتشارك في الحرب .

ويجد المدقق النظر في النص العربي السعودي في قضية فلسطين إشارات لفظية تتصل بإرجاعيات معينة في الذاكرة اللغوية و الأدبية لنصوص تألفها أذن المتلقي ، من مثل (مسها ، هلع ، بأفراس ، مطهمة ، الطرائد ، تنورت ، المنايا ، الفنن ، هند .. الرمل ، المنون ، الجياد ، جبة ، حذار .. حذار، فتح الفتوح ، الجرد ، غير مجد...، بالقار، لحد السنين ، بفاحة الفتوح ، النقع ، عين عشوا ، البسوس ، النحول )

ولعل نص سعد الحميدين (غير مجد) مثلا واضحا على ارتكاز النص الحديث على المصدر الأدبي القديم ، فالشاعر اعتمد في نصه على دلالة نص أبي العلاء :

( غير مجد في ملتي واعتقادي ...نوح باك ولا ترخم شادي )

يقول سعد الحميدين ، وقد كرر (غير مجد) في نصه ما يزيد على (٧مرات ) ليؤكد هذه المرجعية :

— غير مجد.. غير مجد..

لاتسل عن سبيل للخلاص

— وعلى الدنيا السلام

— وستبدي لك الأيام

— ستبدي لنا ماذا !؟

— (ما كنت جاهلا..)

— ثم ماذا

— لا تسل عن أي شيء قد يسوؤك عندما تبدو الإجابة (١)

(١) أيورق الندم ، الطبعة الأولى ، ( الطائف : نادي الطائف الأدبي ، ١٩٩٤م ) ، ص ٥٧ .

ويلاحظ أن ثمة فجوة بين الاستدعاء وبين الفنية التي يستدعيها النص في هذا المثال ،  
فالتناص (Entertextualita) <sup>(١)</sup> أو الفروسية مع النص الآخر تستدعي قوة ، ووهجا عاطفيا  
يذوب معه النص الآخر في ثنايا التجربة الحاضرة .

ومن الإرجاعيات في توظيف التراث عند الشاعر السعودي في نص قضية فلسطين،  
استخدام ألفاظ تراثية من التراث العقدي أحيانا مثل (مرجنا ، رجاؤنا ، عقيدة ، القدر .. ،  
زنديقة ، وثنية ، الجبت ، الطاغوت ، تيممة ، تعاويذ ، رقية ، حجابا ، تائم ، تعاويذ )، يقول محمد  
مسيرمثلا :

وثنية تلك الجياد

...

أو فاجترح لك

صافنات الجبت والطاغوت <sup>(٢)</sup>

ومن الألفاظ التي استخدمها الشاعر في معالجة القضية بعض الألفاظ الفقهية مثل  
(توضأت ، غنيمتها ، الأذان ، الحول ، استجمرت... ) ، فإبراهيم زولي يقدم مثلا على دلالة  
الاستجمار بالحجارة نصه (براءة) <sup>(٣)</sup> ليدل على كرامة الحجارة التي أثبتت قدرتها على المقاومة .  
و للمعجم الصوفي الذي سجل حضورا لافتا في الشعر العربي — حضوره أيضا في الشعر  
السعودي في كلمات مثل: ( الشوق ...، حنين ، التوحد، التصوف، ألفة ، المقامات ، لفته الله ،  
للمتعين ، إيماءة الغيب، للعاشقين ، نشوة ، الأزرقاق ، جبة ، هديل ، شطحها ، هوى ، عاشق،  
ممتحن، الروح ، الملكوت ، صلاتي ، مجاهدة ) .

ويعد الشاعر جاسم الصحيح مثلا للشاعر الذي يركز معجمه على الصوفية ، وتكاد  
قصيدته (إسراء في وادي الليل الأبكم) تكون ترتيلا صوفيا ، فقد امتلأت لغتها بالمعجم الصوفي  
الظاهر في مثل قوله ( الغربة .. ، أوقدني ، الشوق ، الغيب .. ، الشك المطلق ، ملكوت الأشياء ،  
وحيدا ، الروح ، جوهرة الأزل ، سر الماء ، تحجب ، قلبي ، النور ، اشتاق ، كأس الشوق ،  
العشق ) ، يقول الصحيح :

(١) التناص مصطلح عنيته به جوليا كرسنيفا ، انظر: خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص ١٣٣، ١٣٧ .

(٢) تمهي منبت، ص ٣١، ٣٢ .

(٣) انظر : رويدا باتجاه الأرض، ص ٨٦

مجبولا من زيت الغربة في قنديل الأسئلة العشواء  
أوقدني الشوق وبعثني في وديان الغيب كتيبة أضواء  
بخرني بالشك المطلق في ملكوت الأشياء

...

يا درويش الروح الموهوم

تعال أشاطرك الأبخرة المسكونة بالطمس والعشق<sup>(١)</sup>

.....

ففي هذا النص نلمح صوفية ظاهرة في بنية اللفظ بحضور كلمات مثل : ( الشوق ،  
الغربة ، قنديل ، بخرني ، الشك ، الروح ، درويش ، الطمس ، العشق )

#### المرجعية التداولية<sup>(٢)</sup> :

اشتملت بنية اللفظ في الشعر السعودي المعني بالقضية فلسطين على كلمات محلية تتصل  
بعضها ومخترعاته . وهذا الاستخدام للغة الحياة اليومية المتداولة سمة عامة في النص الجديد ،  
فقصيدة التفعيلة عند روادها أمثال السياب وصلاح عبد الصبور قاربت بين اللغة الشعرية وبين  
نبض الشعب ولغته ، وكان من أهدافها السعي إلى الاقتراب بالشعر من لغة الجمهور ، ولعل نص  
( الحزن ) لصلاح عبد الصبور علامة على هذا الاتجاه<sup>(٣)</sup> وهو يربط هذه الظاهرة بإليوت إذ  
يقول : إنه تعلم من إليوت " أن الشعر لا قاموس له وأن الشعر الحديث في العالم كله كما يقول —  
قد تجاوز منطق القاموس الشعري منذ أمد ليس بالقريب<sup>(٤)</sup> ويؤكد خليل حاوي ذلك حين يدعي  
أنه وشعراء التجديد قد عملوا على أن يبنوا الجمالية الجديدة من قلب التجربة لا من  
القاموس<sup>(٥)</sup> . فهي إذن ظاهرة في الشعر الجديد دفع الشاعر إليها رغبته في أن يكون شعره

- 
- (١) أولبياد الجسد، الطبعة الأولى، (١٤٢١ هـ / ٢٠٠١ م)، ص ١٣، ١٥ .  
(٢) انظر في التداولية كمصطلح لساني : مقبول إدريس، (البعد التداولي عند سيبويه) مجلة عالم الفكر، الكويت : العدد ١ المجلد  
٣٣ (يوليو - سبتمبر، ٢٠٠٤)، ص ٢٤٥ - ٢٨٠ .  
(٣) ديوان صلاح عبد الصبور، الطبعة الرابعة (بيروت : دار العودة ١٩٨٣ م) ص ٣٦ .  
(٤) انظر : صلاح عبد الصبور " حياقي في الشعر " المجلد الثالث من ديوانه ، ص ١٦٨ .  
(٥) انظر : عبد المجيد زراقت ، الحدائق في النقد الأدبي المعاصر ، ٢٥٩ .



فاعلا ومتفاعلا مع هم المجتمع ، ويكون من قلب مشكلات الحياة اليومية ، وإن لم تكن بهذه الحدة مع القاموس من الناقدین .

ولعل أخطر قضية عربية إلى وقتنا هذا (قضية فلسطين) ولأن الشاعر الذي يكتب نصا عن القضية الفلسطينية لا يكتبه لنفسه بطبيعة الحال حرص الشعراء على تقريب نصهم الشعري من نبض المجتمع والشارع ومن ثم وجدنا الشعراء السعوديين حين يكتبون في القضية تدور على ألسنتهم كلمات من مثل : ( فيتو ، الشرايين ، يستنسخوا ، الجرائد ، المطار ، المسلسلة ، البرميل ... ، التلفاز ... ، الناطق الرسمي ، القائمة السوداء ، المواويل ، أسيد ، ذرات ، الخلايا ، الميني جوب ، فصيلته ، القبعات ، البورصة ، الأزياء ، أرصدة ، كراتك ، البيضاء )؛ وهي ليست ناجمة عن ضعف لغوي كما يقول عبد الله الحامد حين يسم الشعراء المجددين عموما بضعف اللغة<sup>(١)</sup> ولكنه في الغالب ثمرة محاولة من الشاعر أن يقترب أقصى ما يمكن من الحياة والمجتمع يوفق في ذلك شاعر ويخفق آخر .

و من الشعراء من جعل من هذه الألفاظ الخلية عملا شعريا مثل جاسم الصحيح الذي أورد عدة كلمات محلية في نصه (الانتفاضة قبلتنا والإمام الحجر) الذي ساق فيه : (الصواريخ، حرب النجوم ، حائط الفصل ، منهجنا المدرسي ، دبابة ، التكنولوجيا ، شهادة ميلاده ، المدفعية ، خوذة ، ، المؤتمر ، المذبة ، امتحان ، الزقاق ... ) لكن الشاعر ألبس هذه المفردات روحا شعرية تفاعلت في بناء نصه ، على نحو :

— وهذي (الصواريخ) لاتفهم الشوق كيف يقاتل ..

— لا تستطيع الملاحه في الروح حيث يجوس (البراق )

— نبضة من حنين إلى الله

— تكفي لتفجير هذا الوجود ..

— فكيف انفجر القلب واندلعت طاقة الاثنيان

— من هنا تتفجر (حرب النجوم) إلهية ..

من هنا .. من مقام التوحد بين أرواحنا والزقاق<sup>(٢)</sup>

(١) انظر: الشعر العربي المعاصر في المملكة العربية السعودية ، ص ١٢٣ ، ١٢٤ .

(٢) ظلي خليفتي عليكم ، ص ٤٩ ، ٥٠ .

ومنهم على النقيض من أثقل بما نصه حتى جاءت هذه الكلمات نشازا على البنية الشعرية مثل الشاعر عبد الوهاب آل مرعي الذي نجد لديه في نصه (جدتي والرصاص التافه) كلمات مثل المسلسلة ، الأفلام ، المذيع ، البرميل (٥مرات) ، التلفاز (٤مرات) ، الشاشة ، الراقصة ( فهذه الألفاظ وإن حاول بها الشاعر أن ينقل تفاصيل ما حصل للدرة إلا أنها تجر نصه إلى تقريرية تسجيلية، فلا يستطيع شعرة هذه الكلمات والارتقاء بها إلى الشعرية ، يقول:

انتهى صوت المذيع ...

أوقف التلفاز بثه

جدتي تبكي كثيرا ...

في السرير .

....

هذه الأحداث ما كانت مسلسل

هذه الأحداث أبعاد

لأقصى فاجعة (١)

ومن الألفاظ المتداولة التي أكثر الشعراء السعوديون من استخدامها لفظة (المذيع) والمذيع وما اتصل بهما فقد تكررت في النص السعودي المعني بقضية فلسطين ما يزيد على (٨مرات) . وربما يكون لهذه المفردة ارتباط دلالي بكثرة الكلام العربي في تعامله مع القضية الفلسطينية . وهو ما ألمح له غازي القصيبي وهو يستخدم هذه المفردة في نصه ، ( بعد سنة ) يقول:

هل مرت سنة؟ .

عندما خضنا مع

المذيع حطين الجديدة .

عندما عشنا مع المذيع

مجد القادسية

(١) الدرّة قتله اليهود أم قتلهم ، الطبعة الأولى، (دمشق : مؤسسة الرسالة ، ١٤٢٢ هـ / ٢٠٠١) ، ص ٢٤ ، ٢٥٠ .

عندما بشرنا المذيع

بالنصر على وقع الأناشيد الشجية

عندما خلفنا المذيع

ما بين الرمال

جثثا خرت بلا مجد

وأشبهه رجال<sup>(١)</sup>

.....

فقد استطاع الشاعر أن يفعل مفردة ( المذيع ) كدال رمزي عميق الدلالة . على أنه قد تنحدر لغة بعض الشعراء إلى استخدام ألفاظ شعبية لا تليق بالفن العالي ، ولا تتصل بروح الشعر، فكلمة مثل ( بصقوا ) التي استخدمها العشماوي ، في (فتى فلسطيني يتحدث ) ، والخطراوي بصيغة المضارع في (رسالة إلى مختصر) ، وسعد الحميد بن بصيغة الأمر في (مجامر .. الترب) برغم تلفظ الشعراء لها، كلمة غير شاعرية في ذاتها ومنافية للذوق، ووجودها يحرف إلى نسق دلالي لا يستسيغه المتلقي وكان بإمكان الشاعر أن يبحث عن كلمة ذات دلالة وغير مؤذية لذوق المتلقي.

وقد استخدم الشعراء ألفاظا عامية أو فصيحة دارجة أخرى أقل إيذاء وإن خفتت فيها الروح الشعرية العالية مثل كلمات (ديرتي ، اصخى ، ريع ، سبوا ، شاي، مننع ، في سننا ، طباشير<sup>(٢)</sup> . ومما سبق يتضح أن الشاعر السعودي كغيره من الشعراء العرب قد فتنوا بهبوط لغتهم إلى مستوى شعبي مما أثر على بعض تجاربهم ، وكان جديرا بنصهم الذي عاج قضية وموضوعا شريفا أن ينأى عن بعض المفردات التي كان يمكن أن يجدها في قاموس العربية بديلا . وقد حاول بعضهم المقاربة بين هبوط مستوى اللغة وسمو الشعرية وقليل ما هم .

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٣٠٣ ، ٣٠٤ .

(٢) انظر نماذج من ذلك: سعد الحميد بن ، أوبرق الندم ، ص ، ٤٩ ، ٥٥ . وانظر : صالح عون ، آلام وآمال ، الطبعة الأولى ،

(جدة : مطابع دار البلاد ١٤٠٩هـ / ١٩٩٨م) ، ص ٥٤ . وصالح المنيدي ، مرائع الوجدان ، ص ٤٥ .

## المبحث الثاني : جماليات المفردة :

اتخذت المفردة في بعدها التكويني عدة أشكال تمثلت فيها المفردة حاملة لأبعادها ومعبرة عن انبعاثات شعرية ودلالية، ولأن هذه المفردة قد اتخذت لها مرتكزات دلالية موحدة تتمثل في هم القضية الفلسطينية فلا غرو بعدئذ أن تكون إشرافها الجمالية ترتبط بهذا المحور ، ويمكن في هذا الصدد أن نتلمس في تكوين هذه المفردة جماليات تمثلت في الآتي :

### المفردة الخاصة :

القضية الفلسطينية قضية تجاوز عمرها نصف قرن ، عايشها الشعراء وامتألت بها أرواحهم ، وفرضت ظروف تلك القضية بأبعادها الدينية والسياسية معجما خاصا قد لانعدامه في كل نص جعل القضية هم ، كما يظهر من قول سعدي أبو شاوور: "ولعل محنة الشعب الفلسطيني ، وهم الفلسطيني ، والمعاناة الفلسطينية التي أوجدتها المأساة والظروف التي عاشها أبناء فلسطين قبل النكبة وبعدها ، قد فرضت لغة جديدة في عالم القضية الفلسطينية ، بحيث يمكننا أن نطلق عليها ( لغة الشعر الفلسطيني المعاصر )<sup>(١)</sup> وأنا لنستطيع من خلال المفردة اللغوية لشاعر أو لشعراء أن نصل إلى حقيقة رؤيتهم الفكرية للقضية وآلية التعامل معها ؛ فاللغة تنشأ من بيئة اجتماعية وفكرية ، وهذه المفردات تتشكل من تكوينات ثقافية و من خلالها مستقلة نستطيع أن نصل إلى تحرير أفكار الشعراء؛ فهي ليست مفردات عادية أو على هامش الدلالة ، بل مفردات يتكئ عليها النص ، و من خلال عناية الشاعر بمفردات تتكرر بعينها في تجربته يمكن أن نصل إلى سمات مهمة تغني بها التجربة والتعاطي النقدي لها .

ولعل ما يلفت الانتباه أننا نرى مثلا في الشعر السعودي المهم بهذه القضية ، من خلال إحصائية مبسطة ما يزيد على ٥٨ مفردة تكررت فيها لفظة (الحجر) . وتلك الكثافة من التكرار تمنعنا أن نتعامل مع الحجر كمفردة طبيعية وتدعونا إلى أن ننظر له باعتباره رمزا وباعتباره مؤشرا فكريا على رؤية الشعراء للمقاومة الفلسطينية . يقول علي الدميني في قصيدته (لك... كما أنت) متحدثا عن قدرات هذا الحجر ، ومكررا مفردة (الحجر والحجارة) ١٦ مرة :

يا قلب "لو أن الفتى حجر" لأسبلت الأصابع

(١) تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر ، الطبعة الأولى ، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٣م) ،

في دمي

وأتيت مختضا بمكنون الحجارة .

أهدي لعاشقتي قلائدها وأرفع للذين مضوا بنادقهم

وأنزع من رحيق العمر محبرتي

وأكتب بالحجارة.<sup>(١)</sup>

ويجعل أحمد الصالح (الطفل) هو المجد، ويضع له صولجانا من الحجارة دليلا على تضخيم

(الحجر) وحامله ، يقول في نص (المجد أنت والحجارة صولجانك ) :

الطفل هذا ..ثورة

مست موات الأرض

أفتدة الرجال

إليه نصر الله جاء على قدر

....

يا سيدي ..!!

المجد أنت

وأنت للمجد الأناشيد

التي غنت بها كل القبائل

هدهد السمار.. في أنغامها

رجع الوتر

ياسيدي..!!

عقدت لك الرايات

خذهم بالسنين

وخذ جحافلهم

(١) علي الدميني، بياض الأزمنة، ص ٢٠ .

بآيات الحجر<sup>(١)</sup>

ويصل الأمر في التعامل مع الحجر إلى درجة البراءة من يستدل قدرات هذا الحجر ففي  
قصيدة (براءة) لإبراهيم زولي يقول :

بريء أنا من دم المدن العربية

من تخمة الليل

من عرصات مطاراتها .

وبريء من الأرض

تلك التي استجمرت

بالحجارة<sup>(٢)</sup>

والسلام لدى الشاعر السعودي ليس خيارا في حل القضية، يظهر ذلك من خلال رؤية  
الشعراء وموقفهم من ( السلام ) ؛ فسعد الغامدي يسميه (سلام الدمار) ويقول في قصيدته  
(شرفات حمامة) ، وقد كرر السلام الموهوم - كما يراه - ٧ مرات في نصه هذا يقول :

كوبي حمامة السلام ..

حين يقف الغراب ناعبا على الهضاب ..

ويتزع الخريف عن مفاتن الحديقة الثياب ..

وتلتقي على الطريدة الذئاب ..

\* \* \*

كوبي حمامة السلام

وهل يقوم في نفوسنا سلام..

(١) عينك يتجلى فيهما الوطن ، ( دار العلوم للطباعة ، ١٤١٨ هـ / ١٩٩٧ م ) ، ص ٨٣ - ٨٨ .

(٢) رويدا باتجاه الأرض ، ( مصر : مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر ، ١٩٩٦ م ) ، ص ٨٦ .

ونحن نعشق الدماء والجراح والظلام<sup>(١)</sup>

ويبني سعد الحميدون نصه (غير مجد) من خلال مفردته اللغوية على رؤية عدم جدوى السلام مستخدما مفردات تمتح من معين اللغة الشعبية الدارجة ، ساعيا إلى أن يعبر بلغة موازية بوجه من الوجوه عن موقف اعتراضى ، يقول :

أقبلوا يا ربع قد حان السلام .. والوفاق ياترى  
أي وفاق أو سلام؟

إنه يعنى .. وبالمعنى الصريح ..

(أي كلام)<sup>(٢)</sup>

وينحو الشاعر إبراهيم طالع إلى التلاعب بالمفردة مستظلا بالمفارقة بين الجد والهزل ليسخر من وعد السلام الذي لا يكون فإذا بما:

مواعيد تفتن زهوا

وقهمي صبايا ..

وعطرا سرى من أريج البسوس

تضح الليالي به هاجسا

من الحلم سيفا صقيلا

كسيف السلام

متى سل في قلب (يافا) ونام

وشعرا ذرته الرياح رمادا

وألقته في وجه حامى الحمى والذمار

لكيلا يكون على الشعر

من هيبة الذل عار<sup>(٣)</sup>

(١) بعد أن تسكن الريح ، الطبعة الأولى ، ( ١٤٢٣ هـ / ٢٠٠٣ م ) ، ص ٧٣ ، ٧٤ .

(٢) أوبرق الندم ، ص ٤٩ .

(٣) سهيل اميماني ، ص ٢٥ .

ومما سبق نلاحظ أننا أمام معجم لغوي يتصل بالقضية الفلسطينية ، ويتعامل معها بصورة مباشرة ، وينطوي على رؤية لها خصوصيتها في توجيه بنية اللفظ. وتباغتنا قراءة النصوص المدققة بملاحظة حافلة بالدلالة لافتة للانتباه إذ نجد لفظة الحجر تكررت في أكثر من ٥٨ موضعا مقابل تواتر مفردة السلام ٣٤ مرة ، الأمر الذي يدل من جهة على اعتزاز الشاعر بالحجر كمفتاح للنصر والمقاومة ، كما يدل في رؤيته على تفوق خيار المقاومة على خيار السلام . ومن جهة أخرى يمكن من خلال المعجم الذي اختطته نصوص القضية أن نرسم الخطوط العامة للرؤية عند هؤلاء الشعراء الخاصة في مواقفهم من القضية . ومن الألفاظ الأخرى التي لم يفتأ الشاعر يكررها في نص القضية الفلسطينية مفردة (الطفل) الذي يمثل روح المقاومة الباسلة . وقد شكلت صورته ملمحا بارزا، وحُفرت صورته في بنية اللفظ الشعري السعودي فتكررت المفردة أكثر من ٣١ مرة بألفاظ الطفل والطفلة تارة وبلفظ الصغار تارة أخرى .

وقد اتخذ هذا الطفل عدة صور؛ فمن الشعراء من وظف (الطفل) في سبيل دعم رؤيته الفكرية له ودعم الحق الفلسطيني، وهذا ما نجده عند سعد بن عطية الغامدي مثلا، حين تحدث عن الطفلة(سارة) التي قتلها العدو الإسرائيلي ، يقول :

مساء الموت يا ساره

مساء القتل ..

يسري في الجموع يظل يشعلها

ويذكي من هيب الحشد تياره

مساء دم زكي طاهر القطرات ..

ياساره

مساء براءة الأطفال

مثل سحابة في الفجر مدراره

مساء مسيرة ..

لله ..

للأقصى

إذا مادنس الخنزير حرمته



وروع فيه عماره (١)

ومفردة (ساره) هنا اتخذت بعدا فكريا ثوريا عند الشاعر الذي اتخذ من براءتها وطفولتها منفذا إلى الحشد وتحريك الغضب الذي لا يقف إلا بتحرير الأقصى من دنس اليهود ، وهذه المفردة التي فجرت الموقف الشعري استدعت مفردات لها بعدها عند المتلقي مثل: ( القتل ، براءة، الأطفال، للأقصى ، الخبزير ، عماره ). إن الشاعر هاهنا وجد في مفردة الطفل فرصة لتحريك وجدان المتلقي وكسب تعاطفه ودعمه .

ومن أمثلة استخدام (الطفل) كمفردة لغوية تسهم في الكشف عن أبعاد الرؤية الفكرية ، مانجده عند عبد الوهاب آل مرعي الذي استغل موقف طفل آخر هو (وجدني الطيب) الذي أصابه من البطش الإسرائيلي ما أفقده بصره فصار أعمى لا يرى ما يراه الأطفال ، يقول :

(وجدني) أصبح أعمى

وجدني كان صغيرا

لم يرسم خطأ أسود شاربه

ثم يستغل أبعاد المفردة وما تحمله من إشعاعات دالة لإحداث مزيد من الإثارة والتعاطف :

وجدني يلعب كل نهار

بعد صلاة العصر

يجفر بئرا في عمق ذراع واحد

يملؤها ماء عذبا

يدعو إخوته ويقول :

"هيا هيا هذا الماء

فلتررع زيتونا أو عنبا

أو ورد شتاء

(١) بشائر من أكناف الأقصى ، ص ٩٩ .

فالشاعر هنا يستخدم براءة الطفولة شاهدا على دعم رؤيته .و تستدعي مفردة الطفل  
لديه ألفاظاً أخرى تدعم هذا الموقف تنطلق من براءة الطفولة التي تعكس بالمقابلة وحشية  
العدو ؛ فنجد مثلا (يلعب ، يحفر ، ماء ، عذبا ، زيتونا ) ، ثم يتجه الشاعر بعد إلى تحرير رؤية  
الطفل البريء للموقف السياسي :

وجدي في كل براءة  
يتساءل في حضرة أمه  
"ياماما من هم حكام الشعب ؟؟  
من هم أعداء الدولة ؟  
يا ماما أين ولاة الأمر ؟

...

يا ماما هل نتبع إسرائيل ؟  
وهل نحن رعايا إسرائيل  
لكن أنت تصلين إلى القبلة !!  
والحكام الجبارون  
أصحاب الشعر المسدول  
يهتزون ويهتزون  
نحو الحائط يرتدون<sup>(١)</sup> ...

أما مفردة (محمد) التي تمتح من المعين نفسه فقد تجاوزت حدودها اللغوية لتصبح رمزا  
للقهر والتعذيب والوحشية ، وقد حظيت هذه المفردة بحظوة في النص السعودي؛ فمن الشعراء  
من جعلها مفتاحا لعنوان مجموعة شعرية ، كعبد الوهاب آل مرعي في ديوان (الدرة قتله اليهود  
أم قتلهم) ، ومنهم من جعلها عنوانا لنص شعري وهذا كثير كالذي نجده عند ظافر القرني في نص  
(يا محمد) ، الذي يقول فيه :

من رأى الطفل وقد أرهبه الوغد الكريه

(١) الدرّة قتله اليهود أم قتلهم ، ص ٥٥ ، ٥٦ . وانظر للشاعر : نص (الدمية الحية) في المرجع السابق ، ص ٢٩ .

من رآه يوم ييكي ويشد اليد والخذ على صدر أبيه

من رآه يوم يشتد ويحتد

ويستنجد بالمقهور من قهر ذويه (١)

.....

ويرى الشاعر عائض بن علي القرني في موت محمد الدرة منبرا يعلن موقف العدو  
وحقيقة القضية. ومن خلال هذه المفردة (محمد) تتحرك القضية في أفق أرحب وأكثر وضوحا:

يا محمد

موتك المشهود أضحى منبرا

يشرح دين الله في الأقصى

وعدل الله في يوم الحساب

كيف لا ينصرك الله

بضعف الموقف الغائر في حقد اليهود

أطلقوا كل الرصاصات

على فطرتك البيضاء

هاجوا ككلاب صاها الذعر

فظنوا

كلما اشتعلت دمعتك الحيرى

على صوت أيبك

أن فيها قبسا أو شها

سوف تنقض على أكبادهم

أقسى من التقتيل

أو عسف القيود (٢)

(١) نمار الإنهاك ، ص ٧٢ .

(٢) ظلي يشبهني ، (مطابع الحميضي ، الطبعة الأولى ) ، ص ٣٢ ، ٣٣ .

ويرسم عبد الوهاب آل مرعي من خلال (الطفل) صورة الزمن القادم في نص طويل ،  
عنوانه (طفل الزمن القادم ) جاء فيه :

يخرج في قافلة الفجر ،

يشرب من نغر الزهر رحيقا،

يكسو أثوابا بدماء النصر.

يطمس ذاكرة الزمن البائس،

يبدأ في كل صباح

يسعى في جمع الأحجار

يغسلها كي يقرأ آي القرآن

يقذفها في وجه الأعداء<sup>(١)</sup>

ويتجه علي آل عمر في نصه (مفترق الخناجر) إلى الطفل اليهودي الذي يرضع العدا  
فيقول عنه :

ويفظم كل مولود يهودي بمر الكره في دمه

لمتنا .. لعصبتنا

لتلك الشمس تعبر فوق خيمتنا<sup>(٢)</sup>

ومما تكرر من الألفاظ التي تحتزن رؤية خاصة تعبر عن رؤية الشاعر للقضية : مفردة  
(الشهيد والشهادة) . ومن نماذجها نص عبد الله الحميد (الحجارة وسام الشهادة وسام الفرح )  
الذي كرر فيه المفردة ٧ مرات، وقد تمظهرت في إطار ديني ، يقول :

فجروا الطغيان في حصن يهود

واصلوا نبض الشهيد.

طاردوا هذا السراب

تلك أشباح قرود

(١) الدرة قتله اليهود أم قتلهم ، ص ٦٨ .

(٢) قصائد غاضبة ، الطبعة الأولى ، (أما : نادي أما الأدبي، ١٤١١هـ / ١٩٩٠ ) ، ص ٥٢ .

.....

علموهم أن في الأشجار

في الأحجار..

في الأعماق .. في الأغصان

دماء من بقايا

....

لقنوهـمـ بالدم الزاكي - المنايا

وازرعوا درب الشهيد

حجرا مثل الورود

حجرا .. يبقى وسام الفتح

والنصر العنيد

قبلوا جرح الشهيد

قبلوا جرح الشهيد<sup>(١)</sup>

وتتضح الرؤية لدى الحميد من خلال مفرداته اللغوية (فجروا ، حصن يهود ، الشهيد ، قروود ، انتفاضات ، فداء ) ونرى أن في هذه المفردات ما يحرف خط المقاومة إلى بعد أيديولوجي وديني أرادهما الشاعر .

و تكررت هذه المفردة أيضا عند جاسم الصحيح بما تحملة من أبعاد ودلالات فيقول  
— وهو يتساءل عن سبب خفوتها وعدم الإعلام عنها لكي تأخذ النفوس راضية إلى ميدان  
الانتفاضة والتضحية — يقول :

لماذا تظل الشهادة نائمة في الكتب ؟

لماذا تطير اليمامة أقصر من خوذة العسكري

هنا في فضاء العرب؟

---

(١) انتفاضة القصائد ، الطبعة الأولى ، ( الرياض : النادي الأدبي في الرياض ، ١٤٢٣ هـ / ٢٠٠٢ م ) ، ص ٧-٩ .

بعض المآذن قد هرولت للجهاد —

ازحفي يا شهادة ..

محرابنا العنقوان المقدس

و(الانتفاضة) قبلتنا

فازحفي يا شهادة ..

إن المقاليع قد دخلت في الصلاة

تسبح خلف الإمام الحجر<sup>(١)</sup>

وجاسم الصحيح في هذا النص يكرر ألفاظا داعمة لمفردة (الشهادة) ذات اتجاه دلالي مهم في كشف موقف الشاعر السعودي من القضية، مثل: (تفجير ، انفجر، ثور ، الكفاح ، الانتفاضة ، شهادة ) وهي مفردات توضح رؤية الشاعر لحقيقة المقاومة .

والصحيح هنا ينطلق من مفردة (الشهادة) لتوضيح موقفه من حقيقة القضية ببعدها الديني الذي تعبر عنه مفردة (الشهادة ، الجهاد ) وبعدها السياسي الذي يتمثل عند الشاعر في استخدام مفردتي (الانتفاضة ، الحجر )، ويتأزر البعدين الديني والسياسي تتكون رؤيته لمستقبل القضية .

ويرى العشماوي أن تحرير القضية يكمن في تحرير مفهوم (الشهيد) ، وهو يكرر المفردة لتمكين دلالتها من روح المتلقي، يقول :

ما الشهيد الحر ...

إلاجذوة توقد نار العزم ..

والرأي المسدد

ماالشهيد الحرإلا ..

شمعة تطرد ليل اليأس ..

والحس المحمد

(١) ظلي خليفتي عليكم ، ص ٥٦ ، ٥٧ .

ما الشهيد الحر إلا ..

راية التوحيد في العصر " المعمد "

ما الشهيد الحر إلا ..

وثبة الإيمان في العصر " المهود "

ما الشهيد الحر إلا ..

فارس كبر لله ولما حضر الموت تشهد

ما الشهيد الحر إلا ..

روح صديق إلى الرحمن تصعد<sup>(١)</sup>

إن (الشهادة) و(الشهيد) كما تقدم تتخذ عند الشاعر السعودي بعدا دينيا ظاهرا يتجاوز الشهادة من أجل الأرض — الذي غنيت به التجارب العربية — إلى الشهادة في سبيل الله دفاعا عن المقدسات الإسلامية ، وقد اتضح هذا المفهوم من خلال دعم مفردة (الشهيد) بمثل: (الجهاد ، التوحيد ، الإيمان ، تشهد ) ، ومثل هذه المفردات من شأنها أن تذهب بدلالة النص إلى بعد ديني تمثل الشهادة فيه أسمى ثمن للمقاومة . وإيراد النماذج السابقة التي اشتملت على مفردات (الحجر ، السلام ، الطفل ) تكشف لنا أيضا عن رؤية شبه متحدة لدى الشعراء السعوديين كافة خصوصا في موقفهم من القضية وبدائل الحلول ؛ فالحجر رمز للمقاومة والنصر المنشود ، ومفردة السلام مفردة وهمية ضائعة لا حقيقة لها في الواقع ، وخيار المقاومة لاسترداد المقدسات والأرض المغتصبة هو الخيار الذي تمثل الشهادة أسمى مطالبها .

وإلى تلك النماذج التي تحمل رؤية فكرية لها خصوصيتها، وتمثل المفردة فيها حجر الزاوية الذي يقوم عليه النص ؛ نجد نصوصا ترتبط مفردتها بالقضية الفلسطينية من خلال الدلالة الجغرافية المكانية ، ومن خلال دلالة المفردة على البيئة الفلسطينية . إذ نجد تركيز الشاعر السعودي على إبراز المكان الفلسطيني في تجربته سواء المكان المقدس كـ (الأقصى، والقدس، وحائط البراق ) مثلا ، أو الأماكن الأخرى ؛ فمن ذلك استعمال مفردة (الأقصى) عند العشماوي في نصه (أسرج شموحك يابطل ) الذي تكررت فيه مفردة الأقصى ، يقول :

أسرج شموحك يا بطل

(٢) القدس أنت ، الطبعة الأولى للناسر ( الرياض : مكتبة العبيكان ، ١٤٢٤ هـ / ٢٠٠٣ م ) ، ص ١٤٦ .

.....

اخرج ..

فأشلاء المجاهد قد أضاءت ..

في ربوع المسجد الأقصى الحفر

سلم على الطفل الذي عزف الحجر<sup>(١)</sup>

ويتحدث أنس عثمان عن احتراق الأقصى الذي تتكرر معه مفردة (الأقصى) التي بنى

عليها نصه ، فيقول :

احترق الأقصى .

واحترقت معه أفئدة .

واحترقت أكباد .

وامتد ظلام المأساة .

إلى كل الأبعاد .

وترامت أصداء الباكين .

تشق الآماد .<sup>(٢)</sup>

ومن المفردات التي حظيت بعناية الشاعر السعودي مفردة (القدس) ، التي تكررت كثيرا عند الشعراء ، وجاءت في عناوين بعض المجموعات الشعرية كمجموعة العشماوي (القدس أنت) ومجموعة القرشي (فلسطين وكبرياء الجرح) ، كما جاءت في بعض عناوين نصوصهم كما في قصيدة (القدس والأطياف الممزقة) لحسن القرشي التي يقول فيها :

أتيها

"القدس"

أين أنت اليوم يا أنشودة الجدود والأحفاد ؟

"القدس"

(١) القدس أنت ، ص ٢٠ . وانظر المفردة عند الشاعر في نصه ، القدس أنت ، ص ١٠٧ .

(٢) الموانع التي أبحرت ، الطبعة الأولى ، (الرياض : دار الرفاعي ، ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م) ، ص ٧٠ .



أين أنت اليوم يا ساح صلاح الدين ؟<sup>(١)</sup>

ويقول عبد الرحمن العشماوي مستخدماً المفردة :

هذه القدس التي أسعدها الطفل الأغر

حينما واجه رشاش الأعادي

بالحجر

حينما أقسم أن يقتحم اليوم الخطر<sup>(٢)</sup>

ومن الأماكن ذات الصفة القدسية (حائط البراق) الذي ذكره الشعراء وكرروه ؛  
فجاسم الصحيح يفتح به نصه الطويل (الانتفاضة قبلتنا والإمام الحجر)، وهو يتحرك بالبراق في  
اتجاه قهومي، فبقول :

(براق) من الزغردات

يمد جناحيه ملء الشفاه ..

....

وهذي (الصواريخ) لا تفهم الشوق كيف يقاتل ..

لاستطيع الملاحه في الروح حيث يجوس (البراق)<sup>(٣)</sup>

ويقول حسن القرشي متحدثاً عن القدس معرجاً على (البراق) :

أتيتها كعبتنا الأولى ، وملتقى البراق

ومرتقى النبي للسماء<sup>(٤)</sup>

ونجد استخدام مفردة (البراق) ، بمسمى المصطلح اليهودي عند عبد الله سالم الرشيد ،

حيث يقول :

(١) عندما تحترق القناديل ، الطبعة الثانية (بيروت ، دار العودة) ، ص ٧٩ .

(٢) القدس أنت ، ص ١٧٧ . ومن النماذج الأخرى التي استخدمت المفردة ، انظر : أحمد الصالح ، انتفضي أيتها المليحة ، (دار العلوم للطباعة ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م) ، ص ٥١ . وصالح الزهراني ، فصول من سيرة الرماد ، ص ١٢ . وانظر : محمد

الحساني ، رعشة الرماد ، ص ٦٧ .

(٣) ظلي خليفتي عليكم ، ص ٤٩ .

(٤) عندما تحترق القناديل ، ص ٧٩ .

يا حائط المبكى

ساكتب فوق جبهتك القبيحة

بعض أشعار الفداء

وأريق في أذنيك أسئلة انتماء<sup>(١)</sup>

واستخدم الشاعر السعودي مفردة (فلسطين) التي تباشر قضيته كثيرا، وإن كان  
يعمد إلى استخدام مفردة (القدس) للدلالة على المكان أكثر، وقد جاءت مفردة (فلسطين)  
جزء من عناوين مجموعات شعرية كمجموعة حسن القرشي (فلسطين وكبرياء الجرح)،  
كما وردت في نصوص متعددة؛ فمن نماذجها عند أسامة عبد الرحمن قوله:

ماذا بعد الصفقة

هل بيعت كل جراح الأرض

وهل عادت للوطن العربي

فلسطين<sup>(٢)</sup>

ويوظف إبراهيم زولي مفردة فلسطين بقوله:

فلسطين أنت وأنت

إلى يوم

يحرق

فيها العدا<sup>(٣)</sup>

كما استعملها سعد الغامدي في نصه (وثيقة عن معركة الحجارة—٤) بقوله:

آت ياقدري

من سكك الأرض المحتلة..

في الضفة.. في غزة..

(١) خاتمة البروق، الطبعة الأولى (الرياض النادي الأدبي بالرياض ١٤١٣هـ/١٩٩٣م)، ص ١٤٩.

(٢) دفاتر الشجن، الطبعة الأولى، (بيروت: دار الجديد ١٩٩٨م)، ص ٢١١.

(٣) رويدا باتجاه الأرض، ص ٤٨.

في كل فلسطين .. (١)

ويلاحظ أن الشاعر هنا ذكر أسماء بعض المدن الفلسطينية ، وجعلها محورا دلاليا مهما من محاور نصوصه الشعرية مثل: ( القدس ، وحيفا ويافا ، وغزة )، عن عبد الرحمن العشماوي :

دعوني - يا بني قومي - أحدثكم

عن المأساة في القدس

عن المأساة في غزة

عن المأساة في حيفا وفي يافا

وكيف تحولت آهاتنا العظمى إلى هزة (٢)

ويذكر عبد الله الحميد مجموعة مدن فلسطينية مرتبطة بالقضية، مثل (حيفا ، عكا ،

الجليل ، القدس ، غزة )، فيقول :

كيف يصطاد المتاريس .. يعاند.

كيف يفري صلف البغي ، ويرقى

في ذرى حيفا ، وعكا

وانتفاضات براكين الجليل

وربي القدس ، وغزة (٣)

ومن المدن الفلسطينية التي ترددت في الشعر السعودي (نابلس) يقول محمد الحساني في

رسالة شعرية إلى الشاعرة (فدوى طوقان) :

وأيقظ صوتها نابلس

وأيقظني وأيقظني

وردد شعرها الدامي

(١) بشائر من أكناف الأقصى ، ص ١٦٩ .

(٢) شموخ في زمن الانكسار ، الطبعة الأولى للناشر ، (الرياض : مكتبة العبيكان ، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م) ، ص ٣٤ .

(٣) انتفاضة القصائد ، ص ٨ ، وانظر : حمد الزيد ، حروف على أفق الأصيل ، الطبعة الأولى ، (جدة مطابع دار السبلاد

١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م) ، ص ٢٧ .

تراب القدس

"يمين الله بعد الآن لن ابكي" (١)

ولا تقتصر عناية بعض الشعراء على المدن ، بل تمتد إلى البلدان والقرى ، خاصة تلك التي تقدم أبناءها من أجل دعم القضية ؛ فالعشماوي مثلا حين تحدث عن ( ابتسام حبش ) التي اغتالها الصهاينة في بلدة (كفر حارث ) ، يقول :

شعر "ابتسام"

أم حقول القمح في القدس الشريف ..

وفي مشاتل "كفر حارث" (٢)

ومما يتصل بالمعجم الخاص بالقضية الفلسطينية ذكر أماكن أخرى ارتبطت بها مثل ( تل أبيب ، صهيون ، خط العبور ، القنال ) وهي إشارات مكانية لها بعدها التاريخي المرتبط بالقضية ، يقول حسن القرشي :

موج الظلام لفنا

والقدس أضحي ضيعة لتل أبيب

أهكذا رباه " بيت المقدس "

مسرى رسولك الأمين

تلهو به جرذان "صهيون" ولا معين (٣)

ويذكر صالح عون "خط العبور" حين يقول :

وستلتقي بالآهة الحيرى

على "خط العبور" (٤)

(١) رعشة الرماد ، الطبعة الأولى ، (مكة : نادي مكة الثقافي ، ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م) ، ص ٣٩ . وانظر : أحمد الصالح ، انتفضي

أيتها المليحة ، ص ٢٥ .

(٢) ياساكنة القلب ، الطبعة الأولى للناسر ، ( الرياض : مكتبة العبيكان ، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م ) ، ص ٨٠ .

(٣) فلسطين وكبرياء الجرح ، (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٠م) ، ص ٨٦ .

(٤) آلام وآمال ، ص ٥٣ .

ويذكر غازي القصيبي (القنال ، وسيناء) اللذين ارتبطا بالصراع الذي يمس القضية في مرحلة معينة ، يقول :

عيد ميلاد طفلي اليوم .. لكنني هنا في القنال  
أحرس إسرائيل من نقمة العدو الذي قالوا تلاشى  
يوم انطلقنا على سيناء كالبرق  
.. القذائف قهوي .<sup>(١)</sup>

ومما استعمله الشاعر السعودي مفردات اتصلت بالمكان الفلسطيني وارتبطت به حتى أصبحت كالرمز عليه ، مثل (الزيتون) الذي تكرر كثيرا لدى الشعراء، واتخذ لديهم أبعادا فكرية لا تبعد في جملتها عن كونها رمزا دالا على السلام . وقد قابله بعضهم بالـ (الغرقد والعوسج ) ، يقول سعد الغامدي متحدثا عن مواقف العدو من كل شيء حتى الأشجار :

ويقطعون شجر الزيتون ..

ليغرسوا مكانها عيونهم  
من غرقد وعوسج  
وغير ذات عود<sup>(٢)</sup>

واجتثاث أشجار الزيتون ليسعى به العدو إلى الأصاله واجتثاث المنابت والأشخاص وتغيير وجه المكان ، يقول العشماوي :

صورة المأساة تشهد

أن أشجارا من الزيتون تجتث ...

وفي موقعها يغرس غرقد<sup>(٣)</sup>

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٤١٠ .

(٢) بشار من أكناف الأقصى ، ص ٦٢ .

(٣) القدس أنت ، ص ١٤٣ . وانظر : محمد الحساني ، رعشة الرماد ، ص ٧٣ . وانظر : أحمد قران ، دماء الثلج ، الطبعة

الأولى ، (جدة : النادي الأدبي الثقافي ، ١٤١٩هـ / ١٩٩٨م) ، ص ٤٩ .

وفضلا عن جغرافية المكان ومخزونه الأولي ، ثمة عناية بالمفردة التي تحمل أسماء شخصيات تتصل بالقضية الفلسطينية سواء من الشخصيات التاريخية أو من المعاصرين ؛ فمن الشخصيات التي حظيت بحضورها كمفردة دالة شخصية صلاح الدين ، وهي شخصية لها بعدها وتمكنها في تاريخ القضية ، ولعل شخصية لم تكرر كما تكررت هذه الشخصية ، ولا غرابة من شاعر يتوجه إلى الحديث عن فلسطين أن تحضر في ذهنه هذه الشخصية المحورية التي تكررت كثيرا في الشعر السعودي باعتبار صلاح الدين رمزا للنصر المفقود، ويعد استحضاره استحضارا للنصر الغائب والتطلعات النائية والآمال القصية . ومفردة (صلاح الدين) تكتسب في كل مرة بعدا دلاليا مختلفا، ولكن رمزية النصر تبقى هي المحرك الدلالي المرتبط بهذه الشخصية ؛ ومن الشعراء الذين وظفوا مفردة (صلاح الدين) في لغتهم الشعرية غازي القصيبي في نص (الموت في حزيران) إذ كرر (صلاح) ٣ مرات . و صالح الزهراني في نص (هر مجدوه) ، وأحمد الصالح في نصه : ( عندما يسقط العراف ) ، و( قال الراوي : ليلي تورق ) ، ونحا هذا المنحى جاسم الصحيح ، في ( الانتفاضة قبلتنا والإمام الحجر ) . وهي تأخذ عند كل هؤلاء الشعراء بعدا إيجابيا متماثلا يتصل بالنصر والاعتزاز ، يقول صالح الزهراني :

لا تعاتبنا على ما كان منا

واعف عنا

فلقد كنا غلاة .

لا نرى غير صلاح الدين في القدس، ولا نعرف تاريخ

المسيح<sup>(١)</sup>

ويقول أحمد الصالح :

القدس..؟؟

تسال عن زمان قد يجيء

عن سيف خالد

أو صلاح الدين

في الزمن المضيئ<sup>(٢)</sup>

(١) فصول من سيرة الرماد ، ص ١٢ .

(٢) انتفضي أيتها المليحة ، ص ١٦ .

إن مفردة (صلاح الدين) أو مفردة (خالد) مفردات رامزة تحمل دلالة تاريخية تشير إلى معنى القوة المتجسدة في القيادة والتحرير، وحضور مثل هذه المفردة يحرك النص في آفاق أكثر دلالية إذا أحسن الشاعر استثماره.

وما يلحظ أن محمد مسير في نص (وصية صلاح الدين الأخيرة) حرك المفردة في اتجاه دلالي مختلف؛ إذ منح مفردة (صلاح الدين) تأخذ بعداً مضاداً لذلك البعد القسار في الذهنية المتقبلة، وهو ما يجليه الشاعر حين ملاً نصه بالمتضادات التي تصادم ما استقر في ذهنية المتلقي من ارتباط صلاح الدين بالنصر، يقول:

وثنية تلك الجياد

فهبي الأصفاد

لم تعقد نواصيها على خير

فهن

أو فاجترح لك صافنات الجيت والطاغوت

واستسلم

ودع خيل المآثم مسرجه (١)

أما حسن القرشي، فيوظف مجموعة من الشخصيات التاريخية، فيقول:

ما الذي اغتاله — مصلتا — سيفه (ابن الوليد)؟

ما الذي جعل الحر منكفئاً في جحور العبيد

راسفا في القيود

ما الذي جعل (القدس) ضيعتها (تل أبيب)

والأناسي فيها فريق سليب

ليس من (عمر) يرتجيه حماها

ولا (معنصم)

(١) محمد مسير مباركي، تهاهي منبت، ص ٣١، ٣٢.

قد أصيب الجميع بداء الصمم<sup>(١)</sup>

وإضافة إلى استخدام المفردة التاريخية نجد الشعراء يعنون بالمفردات المعاصرة الدالة على شخصيات لها علاقة بالقضية الفلسطينية ؛ كشخصية ( فدوى طوقان ) عند محمد الحساني في نصه (رسالة إلى فدوى طوقان)<sup>(٢)</sup> ، كما نجد بعض الشعراء يوظف من المفردات ما يتصل بإسرائيل مثل : ( إسرائيل ، الخاخام ، المعبد ، الهيكل ، يهود ، صهيون ) يقول عبد الله العثيمين :

حدثوني

منذ ما يربو على عشرين عاما

أن إسرائيل باطل<sup>(٣)</sup>

ويستعمل أحمد قران مفردات ( الخاخام ، المعبد ، الهيكل ) ناقما على التطبيع ، يقول :

اركعوا في القدس

لا .. لا ..

بل في جدار المعبد المزعوم

في هيكلهم

البسوا قبعة الخاخام

رمزا

للوفاق المنتظر<sup>(٤)</sup>

ونجد في بعض النصوص من المفردات ما يدل على شخصيات العدو كما في نص (سقوط أشلاء الخاخام) ؛ حيث وظف مفردة شخصية الخاخام (كاهانا) رمزا دالا على الحقد اليهودي والكراهية والإجرام ، يقول :

كاهانا يرفض حلا!

كاهانا : — كلا.. كلا !!

(١) المشي على سطح الماء ، الطبعة الأولى ، ( ١٤١٥هـ / ١٩٩٤م ) ، ص ٧٤ .

(٢) رعشة الرماد ، ص ٣٩ .

(٣) عودة الغائب ، (طبعة دار العلوم ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م) ، ص ٥٨

(٤) دماء الثلج ، ص ١١٩ .



كاهانا يقتل طفلاً!  
يستمرى في القدس القتلا  
كاهانا شوها..  
ورمى أسبال الحقد علينا  
أوسعنا ركلا  
وتمادى يشعل نار الوجد الحاخامي المعتوه  
كاهانا مشبوه<sup>(١)</sup>

ويستعمل محمد مسير شخصية (رايين) كمفردة حركية في نصه (يهود العرب) ، فيقول :

سيجى القراصنة الطيبون  
من جنازة رايين<sup>(٢)</sup>

ومن الشخصيات التي حضرت في معجم الشعر السعودي في قضية فلسطين شخصية  
(شارون) التي تكررت في نص عبد الله الحميد (لا استطيع) أكثر من (٧ مرات) ، وقد بنى  
النص على هذه المفردة فقال :

شارون يا شارون :  
مهما طفى (صهيون)  
أو عاث في البلاد،  
وغادر الأنقاض ..  
مهما افترى السفاح  
وشوه انتفاضة الأوراد  
واقتمت خيول بغيه  
قدسية (المعراج)

(١) انتفاضة القصاصد ، ص ٢١ .

(٢) منسك للسريرة في حرم الرمل ، ص ٥١ .

يا قدسنا — نفديك

يا قدسنا

نفديك !!!<sup>(١)</sup>

ويقول العشماوي رابطا بين (شارون)، و(باراك) :

لا تقولوا إن قوات اليهود استوطنت

ومن الأقصى دنت

لا تقولوا : إن باراك إلى شارون عاد

كل هذا ، أيها الأبطال..

عنوان الكساد<sup>(٢)</sup>

ومما يتعلق بالمفردة الخاصة ما نجد عند الشاعر السعودي من استلهام المفردة القرآنية  
والنبوية التي تتصل بالقضية الفلسطينية مثل مفردات : (البقرة ، قثاء ، بقلا ، المن ، السلوى ،  
الخنزير ، القروود ، العجل ، السامري ، الغرقد ) . يقول عبد الله الحميد :

في طريق الخطأ

سفكوا الدم البراء

قتلوا الأنبياء

جادلوا — رغم الغباء —

طعنوا في "البقرة" .<sup>(٣)</sup>

ويستخدم سعد الغامدي مفردات تتصل باليهود وبالقضية الفلسطينية كـ(القثاء والبقل

والمن والسلوى ) ، يقول :

سرحوا كل الجيوش العربية ..

لم يعد للعرب أعداء..

(١) انتفاضة القصائد ، ص ٨١ .

(٢) القدس أنت ، ص ١٨٤ .

(٣) انتفاضة القصائد ، ص ١٥ .

ولم تبق قضية

واجعلوا الجند رجالا :

يحفظون الأمن "ما بين الشوارع "

يزرعون الأرض "قثاء " و "بقلا "

ويروون المزارع

يسكبون "المن والسلوى "

بأفواه فلول المكر.. والأحقاد<sup>(١)</sup>

وفي نص آخر يوظف الغامدي مفردة قرآنية أخرى تتصل بالقضية الفلسطينية ، إذ ذكر

لفظتي (الخنازير) و (القرود) اللتين ارتبطتا باليهود :

مضيت للعرين يا محمود..

لتوقظ الغافين عن حقيقة التاريخ ..

حيث الذل ينسل الأبناء والآباء والجدود..

وقممع الرجال أن يضافحوا الخنازير..

وأن يقبلوا القرود..<sup>(٢)</sup>

ويتحدث جاسم الصحيح عن محمد الدرة مستعينا بدلالات كلمتي (العجل ،

والسامري) ذاتي المرجعية القرآنية ، يقول :

نادى :

(أعدوا لهم ما استطعتم) من القهر

ثم أغار على (العجل) و(السامري)<sup>(٣)</sup>

ومن المفردات التي وظفت في هذا الاتجاه مفردة (الغرقد) وهو شجر له صلة باليهود

كما في قول الخطراوي :

(١) بشارت من أكناف الأقصى ، ص ١٣٥ .

(٢) بشارت من أكناف الأقصى ص ١٣٠ .

(٣) ظلي خليفتي عليكم ، ص ٥١ .

أفضل إنهاء باقي الرسالة دون سلام

فقدت أجهل معنى السلام

وانتظر (الغرقدا)

سأسأل عنه الحجر

سأسأل عنه الشجر<sup>(١)</sup>

وبالنظر إلى المفردة اللغوية في جملة النصوص الشعرية السعودية المتعلقة بالقضية الفلسطينية ، فإننا نجد تلك المفردة تأخذ لدى الشعراء أبعادا متعددة ، إذ تارة يردد الشاعر مفردات إعلامية متصلة بالحرب العربية الإسرائيلية ، من مثل : (تصريحات، الجواز، بالشعارات..<sup>(٢)</sup>، الخطابات..، الخلافات، الشجب ، التنديد ، السلام ، الرئاسة، مؤتمر، النكسة ، القومية، الحزبية ، القطرية ، العروبة، تطبيع ، القرار ..، الخارطة ، المسار ، العبور، التبرير ، الحوار..، السياسة ، الأعيب ، اليأس ، القصاصد، الخطب ، الشارع ، الملتهب، الخيارات ...)

وتارة أخرى يستمد ألفاظا من ميدان معركة المقاومة والمعاناة الفلسطينية تتصل بالقتال ولغته مثل: (حجر .. الفدائي، جرح..قاتلوا..الشهيد..، الشهيدة.. ، الدم المسجى ، الدم الزاكي، الموت، الرصاص ، الكفاح ، قبلة ، القصف، الحصار.. — طلقة ..، التوابيت ، الكفن ، صغارا ، متشردين ، لاجئين ، في الخيام ، في العراء، الخيام ، اللغم — انفجار..، أحلام .. الطفل..قصف — البارود، الانتفاضة..، قطع الأوصال ، مستبعدين، الطرد ، الإبعاد، عنابر، سجن ، حرق ، مستوطنات، جهاد، الأرض ، الصفقة، قضية ، النازف ، المكبل ، شهادة، خندق...)

وثمة ألفاظ أخرى تتصل في دلالاتها بقضية المسلمين في فلسطين ، وهي ألفاظ تحاول تصوير الحال ، وتستهض الأمة ، وتستدعي تاريخها المجيد ، مثل (الذل ..، البطولات ..، التاريخ، الأعداء، قاتلوا ، بالخلافات ، التنديد، الولاء، الأمم ، الأمة، الفداء ، الهوان، سلام، شهيد، الهزيمة، المقدس ، الشهيد ، الطفل.. ..الانتفاضة..سنسحقهم، سنثأر،الشعارات، الخطابات، حزيران..الشجب، النكبة ، القرار ، الوثام ، مستبعدين ، حاربونا ، الصفقة ، الوطن ، المكبل المسجد، القدس .. الأقصى ...)

(١) تفاصيل في خارطة الطقس ، ص ٨٩ ، ٩٠ .

(٢) النقطتان اللتان بعد المفردة دالتان على تكرار ورودها في النص السعودي في القضية الفلسطينية .

ومن الألفاظ ما يمثل آليات الحرب ( بنادقهم ، الرصاص.. ، بالشعارات.. ،  
بالخطابات.. ، بالخلافات، الشجب، التنديد ، الأحجار، الحجر.. ، مؤتمر ، الأمم ، الرشاش ،  
الطائرات.. ، بتطبيع ، اللغم ، الميراج ، انفجار، صفوف، الجيش ، البارود ، تصحيح ، المسار،  
فتح، السلاح، خندق.. الطلقات ، الانتفاضة ... )

ومن الألفاظ التي استخدمت في تلك النصوص الشعرية ألفاظ تتصل بالعدو وآلياته ،  
مثل ( اليهود...قروود ..، إسرائيل ...، رابين، الختير ، حائط المبكى ، أديرة ، كنائس ، البابا،  
قس ، يهودية ، (المستعمرين) ، السامرة ، تلمودي... ) .

وهكذا نستطيع من خلال قراءة المفردات أن نصل إلى نتائج أولية كشفتها هذه البنية  
اللغوية؛ فمن خلال متابعة المفردة التي ركز عليها النص استطعنا أن نرى كيف استطاعت القضية  
الفلسطينية أن تحفر لها معجمها الخاص، ونرى أن تركيز الشاعر السعودي على مفردات معينة له  
دلالتة التي تنقل لنا حقيقة الرؤية التي انطلق منها شعراؤنا في طرحهم الشعري .

وقد اتضح من تفتق هذه المفردة في النص السعودي لقضية فلسطين أننا أمام بنية  
تكوينية أساس لها قيمتها في ذاتها ، إذ نستطيع بما الكشف عن معجم خاص بنيت منه الأنساق  
الشعرية في بنيتها التركيبية .

إن مثل هذه المفردات كما اتضح من شواهدنا وأمثالها — جاء ليكشف عما يستكن  
وراء تلك المفردات من رؤى دلالية لها قيمتها الإفرادية، من حيث هي مفردات مشبعة بالألم  
والحرقة والهم من جهة ، ممتلئة بالأمل في تحرير القضية من جهة أخرى . وهي في مجملها ألفاظ  
حركية تجمع إلى عمق الدلالة قرب التناول من وعي المتلقي العام .

## الارتباط والتداعي اللفظي :

تستدعي بعض الألفاظ حضور ألفاظ أخرى سواء كانت اللفظة الأخرى ترتبط معها حضوراً في النص أو غياباً ، ويمكن أن نقسم هذا التداعي (Association) <sup>(١)</sup> الذي تسير فيه الألفاظ إلى الآتي :

### ١ ( تداعي التكرار :

الشعر في أساسه الإيقاعي قائم على التكرار الموقع ، فالتكرار قيمة كبيرة في الأداء الشعري ، ومن الصعوبة تجاوز قدرات التكرار في كشف أغنية النص الفنية ؛ والتكرار بهذا كما تقول نازك الملائكة أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها<sup>(٢)</sup> . والذي يعيننا هنا من التكرار تكرار المفردة الذي يرمي رمضان الصباغ أنه الشكل الأبسط للتكرار<sup>(٣)</sup> . ولكن تكرار الكلمة يحقق دلالات لا يحق تسميتها بالبسيطة كما يقول الصباغ ، فمن خلال تفجير طاقة التكرار عن طريق الإحصاء العددي ، يتضح لنا قيمة التكرار في العمل الشعري وهو الذي قصد إليه بودلير بقوله : " لكي نستشف روح شاعر ما أو على الأقل شاغله المهم ، ينبغي أن نبحث في أعماله عن تلك الكلمة أو الكلمات التي تتردد أكثر من غيرها ، فإن الكلمة تترجم عن هم<sup>(٤)</sup> . ويرى صالح أبو إصبع أن تكرار الكلمة يحقق إيقاعاً يساير المعنى ويجسّمه ويعبر عن معانيه... إذ يمكن لتكرار الكلمة أن يعبر عن الزمن وامتداده أو قصره أو عن الحركة بأشكالها أو يعبر عن القلة أو الكثرة<sup>(٥)</sup> . ولكن قيمة التكرار لا تكون إلا إذا أحسن الشاعر تفعيله فنياً ، وهو الشرط الذي يجعل الرأي يتفاوت في جعل التكرار سمة أو جعله عيباً .

والشاعر السعودي في اعتماده على فنية التكرار في معالجته لقضيته الفلسطينية يهيج لهذا التكرار آفاقاً متعددة ؛ فمنه تداع لفظي يعتمد على التكرار المرتكز على العنوان إذ ينسحب العنوان على تداعيات لفظية تتكرر داخل النص ؛ فكلمة أساطير وأسطورة مثلاً تتكرر في نص

(١) التداعي مصطلح (بونغ) ، "وتستخدم لفظة التداعي عند التحدث عن ارتباط معنى بآخر أو عندما يثير معنى ما آخر " انظر:

أسعد زورق ، موسوعة علم النفس ، الطبعة الثالثة ، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٧م) ، ص ٦٨ ، ٦٩

(٢) انظر: قضايا الشعر المعاصر ، ص ٢٧٦ ، ٢٧٧ .

(٣) انظر : في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية) ، (الاسكندرية: دار الوفاء ١٩٩٨م) ، ص ٢٢١ .

(٤) حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص ٥٣ .

(٥) انظر: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، الطبعة الأولى (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٩م) ،

الشاعر عبد الله العثيمين المعنون بـ ( أساطير ) ٩ مرات ، وهذا يعطي مؤشرا على تمركز النص في هذه اللفظة ، وعبد الله الحميد يكرر لفظة (الشهادة) ٧ مرات وهي لفظة مفصلية وردت في عنوان نصح (الحجارة وسام الشهادة وسام الفرح) .

وعبد الرحمن العشماوي يكرر لفظة (ابتسام) ، ١٤ مرة ، وهي ابتسام الواردة في عنوان نصح (وجه ابتسام ..وخارطة الألم ) ، يقول العشماوي :

ماذا أرى !؟

وجه ابتسام ذلك الوجه المعفر بالثرى ؟

أهدابها ..

تلك التي انطبقت فما عادت ترى !؟

شعر "ابتسام" ..

أم حقول القمح في القدس الشريف ..

وفي مشاتل كفر حارث !؟

شعر "ابتسام" ..

أم غصون التين والزيتون

في تلك المغارس ؟

شعر ابتسام في مهب الريح ..

لم يظفر بفارس !؟

شعر ابتسام والسكون يلف ما حولي ..

فلا صوت ولا همس لهامس

وجه ابتسام أم خيال الوهم ..

يرسمه الردى في عين واهم !؟

أم أنه شبح من الزمن البعيد ...

يلوح في أهداب نائم !؟

وجه ابتسام ما رأت عيناى

أم باقات ورد فى الكمائم!؟

شعر "ابتسام" ..

أم خيوط من ذهب؟

تمتد مثل أشعة الشمس الوليدة

تستحث خطى العرب!؟

شعر ابتسام" ..

أم خيوط النار تنسج للأسى العربى

أثواب اللهب!؟

شعر ابتسام ..

أم قصاصات من الورق الذى ..

يجوى القصائد والخطب!؟<sup>(١)</sup>

فمفردة (ابتسام) التى تشكل بؤرة الحدث الذى فجر التجربة وتضمنه العنوان ينسحب على معطيات النص عن طريق طاقة التكرار ، وهو تكرار يتخذ فى النص اتجاهات وأبعادا فنية وأسلوبية تفتق عن هذه المفردة الخورية ، فقد استطاع أن يجعل من هذه المفردة مصدرا لانبثاقات لها إشراقها ودلالاتها التى تم عن وحشية العدو الذى لم يتورع عن اغتيال ابتسامتها ، إن (ابتسام) بتكرارها فى مواقف النص تنقل فى كل مرة تتكرر فيها صورة ابتسامه وانسراح يتحول إلى مأساة ودموع .

ومنه التداعى اللفظى الذى يعتمد على تكرار الكلمة المفصلية فى النص كتكرار كلمة القدس (٧ مرات) فى نص على محمد صيقل الذى جعل عنوانه (القدس تشكو) .

وقد يعتمد الشاعر إلى تكرار الكلمة الأولى مثل كلمة (اركضوا) التى كررها أحمد قران فى نصه (انكسار فى دائرة الهيكىل) حيث يقول :

اركضوا أنى ارتأيتم

(١) ديوانه ، يا ساكنة القلب ، ص ٨٠ ، ٨١ .



ودعونا شامخين  
فلكم قانونكم رمز الخنا  
ولنا التاريخ والمجد الحزين  
اركضوا خلف سراب  
الأمنيات  
واتبعوا سادتكم  
ودعونا راكضين<sup>(١)</sup>

وقد يكرر الكلمة المحورية داخل النص مثل تكرار كلمة (فلسطين) في نص أسامة عبد الرحمن (العزف التلمودي)<sup>(٢)</sup>.

ومن التداعي ما يقوم على التداعي بين اللفظ الحاضر والمغيب الذهني؛ ويتمثل في لفظ يستخدمه الشاعر، يبرز من خلال مغيب دلالي تستدعيه اللفظة؛ فالخطراوي في نصه (رسالة إلى بختنصر)، يقول:

سأسأل عنك الحجر

سأسأل عنك الشجر<sup>(٣)</sup>

فكلمة (الشجر) عند الشاعر تستدعي هنا مغيباً ذهنياً هو شجر (الغرقد) الذي ورد في الحديث النبوي<sup>(٤)</sup>، ومثله استخدام عبدالله الحميد (الأشجار) في قصيدته (الحجارة وسام الشهادة وسام الفرح)، يقول:

علموهم أن في الأشجار

في الأحجار..

في الأعماق .. في الأغصان

(١) دماء الثلج، ص ١١٧ .

(٢) انظر: دفاتر الشجن، ص ٢١١ .

(٣) تفاصيل في خارطة الطقس، ص ٩٠ .

(٤) الإمام أحمد، المسند بتحقيق، سيد أبو المعاطي وآخرين، الطبعة الأولى (بيروت: عالم الكتب ١٤١٩هـ / ١٩٩٨)، ج ٢

ص ٥٢٥ .

دماء من بقايا ..

لم تزل تنبض بالثأر<sup>(١)</sup>

وقد يتم التداعي عن طريق تداعي اللفظ و المجانس له ؛ ونماذجه عديدة في هذا النص ؛ فسعد الغامدي في قصيدته (سلام الدمار) يستخدم ألفاظا متقاربة الشكل مختلفة الدلالة، (الشريعة ، الشعيرة ، الشعار) ، وعلي آل عمر في قصيدته (تفاصيل الخريطة) يستخدم لفظتي (الحشبي ، اخشوشب) ، ومحمد الحمد في قصيدته (أشباح) يعتمد على عدة تجانسات لفظية، فتستدعي كلمته ( الرقود ) مجانستها (القرود) ، يقول :

وكفك الصفراء تحمل الكفن

وصوتك النفاث يصرخ الوطن

ترأر في صمت الحنا والعار والقيود :

" تبا لمن يستعذب الرقود في مخادع القروود "<sup>(٢)</sup>

ومن التداعي استدعاء اللفظ للمكان ؛ فحينما يستخدم علي آل عمر (الحي

اللاذيني) في قوله :

كل بيوت الحي << اللاذيني >><sup>(٣)</sup>

يستدعي من الذهنية مباشرة الحي اللاتيني ، وحين يستخدم صالح الزهراني في نصه (هر

مجدوه) زهور البرتقال:

لست وحدك، كلنا بعنا زهور البرتقال<sup>(٤)</sup>

تستدعي مفردة (البرتقال) عنده فلسطين ، وكذا استخدام الشاعر أحمد الصالح لكلمة

(الزيتون) المرتبطة بالمكان (فلسطين) في قصيدته (المجد أنت .. والحجارة صولجانك) يقول:

ونسف شجيرة الزيتون

يؤوي من يشاء إليه<sup>(١)</sup>

(١) انتفاضة القصاصد ، ص ١١ .

(٢) أضواء محترقة ، الطبعة الأولى ، (دمشق : دار الفكر ، ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٢ م) ، ص ١٨ .

(٣) رماد الوجه الحنطي، الطبعة الأولى ، (جدة : ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م) ، ص ١٨ .

(٤) فصول من سيرة الرماد ، ص ٩ .

ومثل ذلك نجده في استخدام محمد مسير للفظي (التين والزيتون) في قصيدته (وصية صلاح الدين الأخيرة) ، واستخدام محمد حساني (الزيتون) في قصيدته (صور من الإرهاب) ، واستخدام قران لها في قصيدة (غياهب الظمأ) لاستدعاء المكان من جهة وبحسبها رمز للسلام من جهة أخرى ، فكأن كلمة (الزيتون) أصبحت مرتبطة ذهنياً لدى الشاعر والمتلقي بـ ( فلسطين ) .

ومن التداعي ما يمكن تسميته تداعي الثنائيات المتضادة إذ تستدعي المفردة ضدها ، والتضاد قيمة في الشعر لأنه المنطلق الأساسي لدراسته كما يرى يوري لوتمان<sup>(٢)</sup> ؛ ذلك أن الشعر قائم على المعاودة والترجيع سواء كان هذا الترجيع تماثلاً أو تضاداً ومثل هذه الثنائيات " تسهم في نمو القصيدة وخلق نسيج لغوي يتشكل في سياق هذه الرؤيا للواقع بوصفه كينونة ذات توجهين تتخللها جدلية (ديكالكتيكية) ذات طغيان مطلق " <sup>(٣)</sup> ، ففي قصيدة العشماوي (خلا لك الجو) نرى التباس الوعي بالوهم المضاد وارتكاز النص على المتضادات ، فألفاظه تستدعي أضدادها الغائبة الحاضرة ، يقول :

وسوف تعتلي السهول سهوة الجبال

وتغرق الجبال في السهول<sup>(٤)</sup>

وقصيدة محمد مسير (وصية صلاح الدين الأخيرة) قامت ألفاظها على ترابط ذهني مضاد إذ ينسف القار الذهني لدى القارئ بمضاد شعري مختلف ، حيث نجد (وثنية، الجياد) (خيل، المآتم) ، (قوافل، الدم) . ويورد القصبي في قصيدته (بعد سنة) قوله (أخي في الرمل) ، فتستدعي مفردة الرمل متعلقة ذهنية غائبة ، وهي قائمة على بنية فكرية ساخرة لدى الشاعر .

ومن أنواع التداعي تداعي اللفظ والحدث ؛ فبعض الألفاظ التي استخدمها الشعراء لها ميراث ممتد ، يستدعيه ذكرها بما فيه من أحداث وتجارب ؛ فمن ذلك مثلاً لفظة التمر التي استخدمها العشماوي في نصه (وقفه على أعتاب مستوطنة يهودية) في حديثه عن الاستيطان الإسرائيلي. وسعد عطية في نصه (سلام الدمار) و نص (تجيء أنت دائماً) . وعلي آل عمر

(١) عيناك يتجلى فيهما الوطن ، ص ٨٣ .

(٢) انظر : تحليل النص الشعري ، الطبعة الأولى ، ترجمة : محمد فتوح ( جدة : النادي الأدبي الثقافي ، ١٩٩٩م ) ، ص ٧٧ .

(٣) كمال أبوديب ، الرؤى المقتنعة ، (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م) ، ص ٧٠ .

(٤) شموخ في زمن الانكسار ، ص ٢٠١ .

يستخدم (هولاكو) في نص ( تفاصيل الخريطة) و يستخدم الأندلس كمفردة رامزة للضياع ،  
و(حطين ) رمزا يرتبط بالنصر.

وقد يقوم التداعي على مفردة تستدعي نصا غائبا ؛ فإبراهيم زولي في قصيدة (الحجر  
البرتقالي) يأتي بلفظ (الموعد) الذي يستدعي ذهنيا النص القرآني في سورة الإسراء " فإذا جاء  
وعد أولاهمبعثنا عليهم عبادا لنا .." <sup>(١)</sup> يقول عن الحجر:

سلام عليك

إلى أن تضيء

لنا الموعد<sup>(٢)</sup>

ويبدو أن سعد الحميدين في قصيدته ( مجامر ..التراب ) يتماس في العنوان مع قصيدة  
(اليوت) (الأرض ...الخراب) ، وهو يصرح بوجود المفردة في ذهنه ونصه ، وإن تلبست في  
النص بقضية فلسطين ، حين يقول:

زورقي يسبح في بحر >> من الأرض

الخراب << <sup>(٣)</sup>

## المكان والشخصيات :

استخدم الشاعر السعودي الإشارة المكانية كثيرا في النص المتعلق بالقضية الفلسطينية  
باعتبار أن المكان ذو حمولة دلالية يفرغها الشاعر من خلال تكرار بعض المفردات المكانية ، وإن  
نظرة سريعة على نص القضية الفلسطينية في الشعر السعودي تظهر لنا بداية حضور المكان  
والمعالم الفلسطينية ؛ فالشاعر السعودي استعمل مثلا لفظة (فلسطين) ما يزيد على (١٤) مرة  
وكلمة ( القدس) أكثر من ( ١٩ ) مرة . ونلاحظ أن غلبة هذه المفردة (القدس) على ( فلسطين) ربما  
يدعم حقيقة رؤية الشاعر السعودي للقضية الفلسطينية ، و أن المعركة ترتقي عن الأرض إلى  
أفق ديني . ومن مفردات المكان الفلسطيني المستخدمة لفظة (أقصانا) في نص العشماوي  
(وجه ابتسام وخارطة الأمل) ، وهي ماكرها عبد الوهاب آل مرعي ( ٣ مرات) في نص (جلدي  
والرصاص التافه) . و الخطراوي يستعمل للمكان مفردة (أورسليم) بينما استعمل المفردة

(١) الإسراء ، اية ٧-٥ .

(٢) رويدا باتجاه الأرض ، ص ٤٩ .

(٣) ضحاهما الذي ، ٠٠ ، الطبعة الأولى ، (١٤١٠ هـ / ١٩٩٠) ، ص ٢٣ .

المكانية (أورشليم) العشماوي في نص (خلالك الجو) ، و أحمد الصالح في نصه) عندما يسقط العراف)، وهوليس استعمالا مؤيدا للمفردة ودلالاتها ولكن الشاعرين عمدا في المفردة إلى تحقيق شئ من الانزياح (Ecart) الدلالي لتحريك وجدان المتلقي إلى خطر ما يحق بالمفردة العربية (فلسطين) من محاولات الطمس .

ومن المفردات المكانية التي استخدمها الشاعر السعودي لفظة (إسرائيل) ، وقد حضرت اللفظة عند محمد حساني في نص (صور من الإرهاب) ، وعند محمد الحمد في نصه الشعري (أشباح). ووردت لفظة (المعبد) عند أحمد قران في قصيدة (انكسار في دائرة الهيكل) واستعمل عبد الله الرشيد (حائط المبكى) في نصه (على حائط المبكى) ، وعلي صيقل (الصخرة) في قصيدة (القدس تشكو) .

وإذا كانت هذه الأماكن بدلالاتها المكانية قد أخذت مكانها في النص السعودي فإن ألفاظ المكان الفلسطيني الأخرى مثل : (الجليل ، غزة ، يافا ، حيفا ، عكا ، نابلس ، الضفة ، الخليل) لم تغب عنه .

فإذا تجاوزنا المكان الفلسطيني وجدنا ألفاظا مكانية تنبثق من خلال تعامل الشاعر مع قضيته الفلسطينية ، وهناك أسماء أماكن تراثية اكتسبت حمولة دلالية عبر تاريخ المفردة الطويل من مثل (الأحقاف، بابل ، غسان ، إرم ، حطين ، الأندلس ، النيل ، الفرات، القوقاز ، طور سينين ، عمورية، الطور المبارك ، جلق ، خبير) .

وثمة ألفاظ مكانية معاصرة مكانية (باريس ، لندن ، نيويورك ، الكرمين ، بكين ، أمريكا ، روما ، فرنسا ، الليطاني ، حماه ، لندن ، فرنسه ، مدريد، بغداد ، الكويت ، البيت الأبيض ، سيناء، القنال... ) وغيرها .

وهذه الأماكن تأتي غالبا مشبعة بالدلالة ، إلا أنها أحيانا قد تثقل بعض النصوص فتتوء بها ، فعلي آل عمر يورد في نصه (تفاصيل الخريطة) ( ١٤ ) مكانا (غسان ، إرم، عاد ، دجلة ، الأندلس ، روما، القدس ، بلاد الشام ، القوقاز ، روما ، فرنسا ، الليطاني ، الفرس ، حماة ) وكثير من هذه الأماكن لو سقط لم يلتفت إليه النص .. والعشماوي يورد في نصه (فتى فلسطيني يتحدث) ( ١٤ ) مكانا (الشام ، اليمن ، مصر ، بغداد ، المغرب العربي، عدن ، ارض الجزيرة ، فلسطين، بدر ، حطين ، القدس ، غزة ، حيفا ، يافا) . وتوظيف المكان في النص يعطي بعدا دلاليا مهما ، و يحرك النص إلى مسافات دلالية مهمة ، إذا أحسن الشاعر التعامل معه ، وعدم مراعاة الوظيفة الفنية يجعل حضورها عملا ثقافيا، لا شعريا فنيا ، وقد يلقي بثقله على النص.

يقول علي آل عمر في قصيدة (تفاصيل الخريطة):

...

إني أشرب من <<غسان >>

وأرى <إرم>> الآن...!!

يتمسح بزواياها عاد

ويداعب <<أبرهة حبشيا >><sup>(١)</sup>

ويقول العشماوي :

وإن ناديت قومي في تخوم الشام واليمن

وفي مصر وبغداد وأرض المغرب العربي

أو عدن

وفي أرض الجزيرة مهبط الوحي المين

وشامة الزمن

أناديهم ..

أحدثهم بما جلب العدو إليك يا وطني<sup>(٢)</sup>..

ويظهر في استخدام المكان لدى الشاعرين هنا أن المكان لا يعطى بعده الفني ومداره الذي يمكن أن يتحرك فيه داخل النص ، فلا يكاد القارئ يتملى دلالاته حتى يفجأ بمكان آخر . وتزاحم هذه الأماكن عند المتلقي لا يخدم التجربة حتما ، بل يتحول النص معها إلى عمل تثقيفي على حساب الروح الشعرية (Poeticite) التي تعد من أهم خصائص النص الفنية .

والشخصية كالمكان تعطي النص بعدا آخر أو يفترض أنما تحرف مسار النص إلى أفق فني، وقد حظيت الشخصية بمكانة كبرى في النص الجديد. وبالنظر للمفردة في النص السعودي في القضية نجد أن الشخصية قد سجلت حضورا مميّزا ، إذ أورد الشاعر السعودي في نصوص

(١) رماد الوجه الحنطي، ص ١٢ .

(٢) شموخ في زمن الانكسار، ص ٢٩ .

قضيته الفلسطينية شخصيات تراثية فاعلة تمتلئ فيها الشخصية بحمولة تراثية اكتسبتها في تاريخها الممتد حتى تحولت المفردة إلى ما يشبه الرمز عند القارئ ، وكان الشاعر المعاصر ذو القضية يجد في حاجة إليها ، وإلى الاستمساك بتاريخ المفردة ، وتوظيفها في نصه .

ومن الشخصيات التراثية التي ضمتها البنية اللغوية لشعر التفعيلة السعودي في قضيته شخصية (صلاح الدين الأيوبي) فقد كرر غازي القصيبي مثلاً مفردة صلاح (٣ مرات) في نصه (الموت في حزيران) . وكذا شخصية (بختصر) التي تكررت (٤مرات) في قصيدة محمد الخطراوي (رسالة إلى بختصر) وإن غلبت التاريخية على الفنية في بعض استدعاءاته. ومنها شخصية (ابن سلول ، والإدرسي والعباس ، وأرطغرل) التي أوردها علي آل عمر في قصيدة (تفاصيل الخريطة).

ومن الشخصيات التراثية الأخرى التي حضرت في النص السعودي في القضية ومتعلقاتها : ( ليلي ، عنتر ، أبو الطيب <sup>(١)</sup> ..، خالد .. عثمان ، المثني ، بلال .. محمد ..، الرشيد ، طارق ، أيوب .. قيس ، حاتم ، محمد ، النمروذ ، جعفر)

ومن الشخصيات الحاضرة في بنية اللفظ شخصيات العدو، ومن يرتبط بهم ؛ وقد ورد في النص السعودي أسماء مثل (كاهان ، شامير، رابين ..، بنيامين ، كسنجر، دايان ، بيريز ..، (الخابام) اليهود ..، الصهاينة ،، جولداماثير) .

وبعض الشعراء لديهم ولع بتسجيل الأسماء الغربية في نصهم ولو لم تكن فاعلة ، فعلي آل عمر يورد في نص (تفاصيل الخريطة) شخصيات غربية بصورة تسجيلية تثقيفية ، وبعض الألفاظ ليست شعرية في أصل تكوينها وبنيتها اللفظية مثل (ارطغرل ، الباغييين) ، وعند آل عمر نجد أيضاً ( كردان ، فرياري، دانتي ، بيكون ، جنكيز ... ) .

ويلحظ أن بعض الشخصيات قد تتكرر في بعض النصوص ، و تكرارها لفائدة البنية كما في نص (الانتفاضة قبلتنا والإمام الحجر) ، إذ كرر الشاعر شخصية (محمد الدرة) ١١ مرة ، وحرك اللفظة في آفاق فنية رحبة معتمداً على الدلالة الثنائية للفظ (محمد) التي تزوج فيها المفردة بين دلالة الاسم المعني بالنص (محمد الدرة) وبين الدلالة الأخرى التي ترتبط بشخصية (محمد ﷺ) . لقد كرر الشاعر لفظة (محمد) دون أن يشعر القارئ بثقل الشخصية

(١) تعدد النقاط بعد المفردة للتدليل على تعدد ذكرها في النصوص .

عليه . وربما افتقدنا هذا الزخم الدلالي في نص يتناول الموضوع نفسه ، وهو نص (جلدي والرياص التافه ) إذ كرر الشاعر لفظة ( محمد ) ٦ مرات جاءت أحيانا سطحية لا رواء فيها .

ولعل سلبية الولع بإيراد الشخصيات ينسحب على تسطيح في استخدام الشخصية حتى عند بعض شعرائنا الرواد من مثل سعد الحميدين في ( مجامر.. التراب ) الذي أورد ألفاظا لو فقدت من النص لم يشعر القارئ بقيمتها مثل (ديوجن ، رودان ) مما يؤدي الى خفوت العمق الفني الشعري ويتحول بالنص الى الأدائية الثقافية :

أين قنديل <<ديوجن >> وإزميل <<رودان >>

أنا (لا أستطيع) أن أسري بليل دون ضوء<sup>(١)</sup>

وكان في استطاعة الشاعر أن يفيد من دلالة الشخصية وبعدها دون أن يتقل نصه بحضور الشخصية التي لا تحمل في ذاتها صوتية شاعرة ، فضلا عن أنها لا تمثل حضورا مؤثرا في النص .

وأورد الشاعر السعودي أيضا مفردات رمزية تمثل شخصيات أسطورية ، وإن كان في الغالب لا يحسن التعامل مع الأسطورة لتفجير طاقاتها كما يحسن في تعامله عموما مع الشخصية التراثية . ولعل تعليل ذلك يتمثل في طغيان الثقافة الواحدة على معظم الشعراء السعوديين ، ثم إن بعض الأساطير حينما تنبثق في النص قد تحرف النص دلاليا إلى ما يصادم المعتقد الإسلامي ؛ ويتضح تفوق الشاعر السعودي في تعامله مع الشخصية على الأسطورة من خلال المقارنة بين نموذجين أولهما وظف الشخصية ، كالذي نجده عند جاسم الصحيح الذي وظف حدث (الإسراء والمعراج) متكنا على شخصيات واقعية (البراق ومحمد) بما تحمله هاتان المفردتان من زخم دلالي لدى المتلقي ، يقول:

براق من الزغردات

يمد جناحيه ملء الشفاه..

فلا تبتس يا (محمد)

معراجك الآن يمتد عبر الفضاء الحديدي حيث الزغريد عالمة بالمجرات

فاخلع ضلوعك درعا على جسد (القدس)

(١) ضحاها الذي ، ص ٢٦ \* هكذا وردت في النص والصواب الإيقاعي (لا أستطيع) .



واعرج إلى قمة الانعتاق<sup>(١)</sup>

...

وثانيهما حاول فيه الشاعر السعودي توظيف الشخصية الأسطورية على استحياء  
وتوجس ومثاله قول الشاعر :

وتبكي بـ(بابل) خضر الحدائق يعول فيها العنب

ويخبو اللهب

بمعبد (عشتار) أو (سيرميس)

بجاوبه الشاطئ الذهبي

ب(أيلة) : واجتئصر<sup>(٢)</sup>

فالأسطورة ترد هنا لتشكل حضورا ثقافيا لدى الشاعر أكثر منه حضورا فنيا يسهم في  
بناء النص ، وظاهر أن (عشتار ، وسيرميس ، وبابل ) لم تتمكن ببعدها الفني البنائي في النص ،  
فلم يتفاعل معها النص ، وكان حضورها حضورا هامشيا ، على أنه كان بإمكانه أن يضئ  
بإشاعات الأسطورة فضاء النص ويفتح بها أفقا دلاليا رحبا .

### الزمن الشعري :

يحتل الزمن أهمية كبيرة في الدراسات النقدية المعاصرة<sup>(٣)</sup> ، ومن خلاله يمكن الوصول إلى  
سمات مهمة في التجربة . وفي نصوصنا نجد أن من الشعراء ، من يتحرك الزمن لديه ويتكرر في  
فضاء النص من خلال المفردة الحركية ، فقد تكررت كلمة (حزيران) مثلا عند حسن القرشي  
( ٧ ) مرات في نصه (أنشودة لنار حزيران ) ، ويتجلى الانتماء للزمن عند أنس عثمان في عنوان  
النص (اعترافات حزيران) وفي فضاء النص الذي تكررت فيه كلمة الجليل (جيل حزيران )  
( ٧ مرات ) ، يقول :

فأنا من جيل حزيران .

(١) ظلي خليفتي عليكم ، ص ٤٩ .

(٢) محمد سعيد الخطراوي ، تفاصيل في خارطة الطقس ، ص ٨٦ ، ٨٧ .

(٣) انظر من الدراسات : أحمد ساعي ، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية ، ص ٢٣٨ ، ٢٤٠ ، وانظر :  
مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، (الاسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٨٧ م) ، ص ١٧٦ —

من جيل شرب الإفك .

وعب البهتان .

....

فأنا من جيل حزيران .

قد أمسى كالخنجر متكأي .

وزماني كرداء مهترئ .<sup>(١)</sup>

والشعراء هنا يتحرك عندهم الزمن من خلال هذه المفردة في إطار حزين كالنار وكطعن الخنجر ، فحزيران هنا رمز للزمن البئيس ، ومن ظواهر الزمن عنده في هذا النص أيضا استعمال زمن ( الفعل ) بوعي ، فقد اعتمد بعض الشعراء على تفجير طاقات فعل معين ، يحرك الشاعر من خلاله أفق الدلالة لاتجاه زمني يريده ؛ فعبد الوهاب آل مرعي يستخدم في نصه (طفل الزمن القادم) حركية المضارع ، ويكرر هذا الفعل داخل نصه ما يزيد على ( ٨٠ مرة ) ، متكئا على قدرات الفعل المضارع في إعطاء حركية داخل نصه الذي يعتمد على المشهدية السينمائية ، يقول :

أحضر في ذاكرتي قبرا

أدفن في قبري طفلا

طفلا يتغنى بالزمن القادم

ويلي يا وطني من نفسي

...

ويواصل الشاعر سرد الحدث ، ونقل تفاصيل ما سينفذه الطفل القادم :

أتقدم أدخل أرض الكفار

أهدم عرش الخاخام

أشعل في داخله النار

(١) الموانئ التي أبحرت ، ص ٦١-٦٥ .

أبني بدلا منه المسجد (١)

ويسجل الفعل المضارع حضورا متميزا عند حسن القرشي في نص ( أنشودة لنار  
حزيران ) بما فيه من حركة داخل النص ، إذ تكرر الفعل المضارع عنده أكثر من ( ٢٦ مرة ) .  
ويعتمد أحمد قران في قصيدة (انكسار في دائرة الهيكل ) على تفجير طاقات فعل الأمر  
الذي تكرر أكثر من ( ١٢ مرة ) في نص قصير . وفعل الأمر عنده يتحرك في نسق ساخر خارج  
عن دلالة الأمر المعبرة لغة إلى شيء من السخرية :

اركضوا أنى ارتأيتم

ودعونا شامخين

...

اركضوا خلف سراب

الأمنيات

واتبعوا سادتكم

ودعونا راكضين!!

بل دعونا شامخين

اعبثوا أنى استطعتم

...

زوروا التاريخ

قسرا

وتقادوا في انكسار الذات

في قتل الأنا المستكبره

ودعونا شامخين (٢)

ويعمد بعض الشعراء كالعشماوي إلى مزاجية واعية فنيا بين فعلي المضارع والماضي في  
قصيدته ( وجه ابتسام وخارطة الأُم ) ، فيبدو حضور كل فعل متسقا تماما مع الدلالة التي أرادها

(١) الدرّة قتله اليهود أم قتلهم ، ص ٦٧ ، ٦٩

(٢) دماء الثلج ص ١١٧-١١٩ .

الشاعر؛ فحين يتحدث عن ( ابتسام حبش ) ويريد أن ينقل صورة الحدث ، فإنه يحضر الفعل المضارع بحركيته المعهودة ليساهم في نقل تفاصيل المشهد ، لكنه لا يلبث أن يستدعي الماضي حين يتذكر أنه لم يبق من الحدث إلا ذكريات بائسة ، والنص قائم على هذه المزاجية بين الزمنين يقول :

الليل يغلق باب قريتنا

ويطرد من وراء التل آثار النهار

الليل يرسم لوحة سوداء مظلمة الإطار

الليل...! هذا المارد المارد الجبار

يقتحم الديار

ويستمر العشماوي في هذا النموذج مستخدماً الزمن (المضارع) ليمنح المشهد حضوره في نفس المتلقي ، لكنه حين يتحدث عن المأساة يستخدم الفعل الماضي للدلالة على رغبته في تجاوز هذا الحدث يقول :

لا تسألوني عنه

لكن عن أحبتنا الذين مضوا

على درب الشهادة .

عن "عامر" عن أخته "ليلي"

وعن طفل يقال له "همام"

عما رأت عيناى حين تعطرت آفاق قريتنا

بأنفاس "ابتسام" (١)

وثمة ظواهر أخرى في استخدام الزمن لدى الشاعر السعودي ؛ من هذه الظواهر أن بعض الشعراء يذكر زمن كتابة نص أو يشير إليه إن في العنوان كما عند علي صيقل في نصه (من مذكرات عام ١٩٦٧) ، وغازي القصبي في ( بعد سنة ) أي بعد سنة ٦٧ كما هي دلالة النص ، ونص حسن القرشي (أنشودة لنار حزيان ) وحمد الزيد (أحاسيس حزيان)، وإن في

(١) يا ساكنة القلب ، ص ٧٨ ، ٧٩ .

فضاء النص الشعري الذي يعلن عن حركية الإشارة لزمن القصيدة داخل تكوين النص، ومن ذلك مثلا ما نجده في قصيدة (المسخ) لإبراهيم العواجي حين يقول في مطلعها :

خمسون عاما في انحسار!

خمسون عاما في انكسار واندحار!<sup>(١)</sup>

وفي (تفاصيل الخريطة) لعلي آل عمر حين يقول مطلع النص :

قبل مغيب الخيط الأسود

في صبح النكسة<sup>(٢)</sup>

ويعتمد علي صيقل على حركة الزمن في العنوان إذ جعله تسجيلا للحدث (من

مذكرات عام ١٩٦٧) وعلى حركة الزمن أيضا في ثنايا بثه الشعري أيضا ، يقول :

في ذاك العام ..

لو أنا.. أسقطنا طائرة ..ثنتين ..

ثلاثا ..أربع ..

لو وصل العدد إلى العشرين ..

كان الأمر يهون قليلا ..

لكننا.. لم نفعل شيئا ..

كنا ..نتساقط في أرض المعركة ..<sup>(٣)</sup>

على أن التجربة السعودية في نص فلسطين ، لا يحضر فيها الزمن التسجيلي الوثائقي

كما يسميه عز الدين إسماعيل<sup>(٤)</sup> حيث لا نجده ظاهرة لافتة كالذي نجده في التجربة العربية التي

اعتمدها الشعراء على التوثيقية والتسجيل كمظهر من مظاهر النص الجديد .

(١) وشوم على جدار الوقت ، الطبعة الأولى ، ( الطائف : نادي الطائف الأدبي ، ١٤١٧ هـ ) ، ص ٩٠ .

(٢) رماد الوجه الحنطي ، ص ١٠ .

(٣) ترانيم على الشاطئ ، (جازان : منشورات نادي جازان الأدبي ، ١٤٠١ هـ ) ، ص ٣١ .

(٤) الشعر العربي المعاصر ، ٣٧٣ - ٣٧٧ .

## الضمائر:

الضمير له قيمته في النص ، ومنه الشعر حتى أن هارفيج يراه شرطا حتميا لبناء أي نص<sup>(١)</sup> . وتبدو قيمته في صورته جميعا حتى صورته الإفرادية ، يقول محمد عبد المطلب : " واللافت أن التعامل الإفرادي قد يكون أداة صياغية لفتح الخطاب الشعري على خطابات قوليه أخرى كالقصة والمسرحية ، وذلك بالنظر إلى بنية (الضمائر) التي اجتذبا التعامل الشعري الحدائي من انتمائها التركيبي ، إلى البناء الإفرادي ، عندما خلصها من مراجعها ، ودفعها إلى الاكتفاء بنفسها في إنتاج الدلالة ."<sup>(٢)</sup>

ولعل المظهر اللافت للانتباه في تناول الضمير في التجربة السعودية لقضية فلسطين هو غلبة الضمائر المتصلة على المنفصلة ، وهي ظاهرة نجدها في نصوص كثيرة لشعراء عدة ؛ إذ نجد نصوصا كاملة ، وبعضها مطولات شعرية ، قلما نجد فيها ضمائر مثل : ( أنا ، أنت ، هو ) ، على أن حركية الشاعر في استخدامه الضمير تعتمد كليا على اتصالية هذا الضمير ؛ ولعل من تحليل ذلك اتصال القضية بوجدان الشعراء وتشرب أرواحهم بها حتى لا يريدون لها انفصالا ، ونجد برهان ذلك في نصوص كثيرة ؛ فالشاعر علي الدميني لا نجد أثرا للضمير المتصل إلا في العنوان ( لك كما أنت ) وباستثناء الضمائر المستترة نجد أن التجربة تتحرك في وجدان متصل يتلبس بالشاعر ويتمازج بالحدث ، وربما رأى الشاعر أن انفصال الضمير يباعد شيئا عن هذا الانبثاق الشعري الوجداني المتصل :

يا قلب "لو أن الفتى حجر" لأسبلت الأصابع

في دمي

وأنتيت محتضا بمكنون الحجارة .

أهدي لعاشقتي قلائدها وأرفع للذين مضوا بنا دقهم

وأنزع من رحيق العمر محبرتي

وأكتب بالحجارة<sup>(٣)</sup> .

(١) انظر : فولفانج هاينه من — ديتير فهبجر ، مدخل إلى علم اللغة النصي ، ترجمة: فالخ العجمي ، (الرياض : مطابع جامعة

الملك سعود ، ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م) ، ص ٢٨ .

(٢) مناورات الشعرية ، ص ٦٣ .

(٣) بياض الأزمنة ، ص ٢٠ .

ومثله الشاعر عبد الله الحميد في قصيدة ( الحجارة وسام الشهادة وسام الفرح ) ،  
إذ لا نجد حضوراً للضمير المنفصل الذي قد يقطع الدفقة الشعرية بين الشاعر وقضيته ، وتكاد  
تشكل هذه الظاهرة سمة أسلوبية عند الشاعر سعد بن عطية الغامدي ، إذ لا نجد في نصه (تجيب  
أنت دائما) إلا في العنوان كما لا نجد لها أثرا في نصه : (سلام الدمار ، وأحلامك) . وفي  
قصيدة جاسم الصحيح الطويلة (الانتفاضة قبلتنا والإمام الحجر) لا نجد في القصيدة المكونة من  
١٩٢ سطرا إلا تكرار الضمير (أنا) (٣) مرات على طول النص ؛ وفيما عدا ذلك تشهد  
تدفقا تواسليا بين الشاعر وقضيته في نسق متصل ، يقول مثلا عن (محمد الدرة) :

شهادة ميلاده..

أصدرتها الحقول إلى والديه

توثق ميلاد حقل أليف

يراقص أوراقه باهتزاز الهدب

كلما أضربت نحلة عن نتاج الرحيق

بكي الحقل في جانبيه ..

تلوت على ركبته الينابيع

واستقبلته الفراشات هادئة كالمنسج

تقبل هاماته بالزغب (١)

وتدور قصيدة العشماوي (وجه ابتسام وخارطة الألم) في فلك متصل ، حتى تصل ذروة  
الاتصال والانفعال ، ثم تخف هذه النبوة فيخرج إلى استخدام (أنا) ٧ مرات متتابعة ، ثم يعود إلى  
ما تبقى في نفسه وإلى اتصاله مرة أخرى:

ماذا أرى ؟ ..

كل الذين تشبثوا بالسلم ..

ما عرفوا طريقه!

كل الذين تحدثوا ..

(١) ظلي خليفتي عليكم ، ص ٥٤ ، ٥٥ .

لم يكشفوا حجب الحقيقة

..

ماذا أرى؟..

أنا لا أرى إلا مؤامرة تحاك لأمتي ..

باسم السلام !

أنا لا أرى إلا الطرايش التي تمتر

في جنح الظلام

..

أنا لا أرى إلا المدامع بللت ثوب اليتيمة

أنا لا أرى إلا عدوا يجعل القرآن ممسحة

ويركل كل قيمة .<sup>(١)</sup>

ويلجأ بعض الشعراء إلى ضمائر محددة ليبنى عليها رؤيته ؛ فإبراهيم زولي يبني قصيدته

(براءة) على ضمير (الأنا) الحاضرة والمسترة ، يقول :

بريء أنا من دم المدن العربية

من تخمة الليل

في عرصات مطاراتها

وبريء من الأرض

تلك التي استجمرت

بالحجارة<sup>(٢)</sup>

وحيثما يركز الشاعر على هذا الضمير يقترب من أفق الشعرية الذاتي ، وإن كان

الضمير عند زولي قد خرج من دائرة المتكلم إلى أن يكون ضميرا جماعيا . والملاحظ عموما

(١) ياسكنة القلب ، ص ٧٢ ، ٧٣ .

(٢) رويدا باتجاه الأرض ، ص ٨٦ .



على النماذج السابقة غلبة ضمير المتكلم " على الرغم من نزوع الشعر العربي المعاصر في بعض منه إلى الاتحاد بين الأنا والآخر " (١)

ويعمد شعراء آخرون إلى بناء نصوصهم على ضمائر أخرى غير ضمير المتكلم ؛ فغازي القصيبي مثلا في قصيدته ( بعد سنة ) يعتمد على تداعيات ضمير الغياب ( هو ) ، فيقترب نصه من الجانب السردى ، والقصيدة كما هي في مستواها الدلالي كتبت بعد سنة من نكبة حزيران فكأننا بالشاعر قد آثر الغياب والبحث عن تداعيات الماضي في لحظة يأس من الحاضرين كسرر ضمير السغائب المنفي فعله ( هو ) ٨ مرات ، يقول :

ما الذي يفعله الشاعر

في وجه البنادق

وهو لا يملك إلا قلمه

وهو لا يحمل إلا ألمه

وهو ما ذاق لظى الحرب

ولازار الخنادق

وهو ما هام على سيناء

ظمان شريدا

وهو ما حارب في القدس

ولا خر شهيدا

وهو لا يصنع إلا الكلمات (٢)

**المفردة الحرة :**

ومن ظواهر بناء المفردة ما يمكن تسميته المفردة الحرة ؛ إذ يعمد الشاعر إلى بعض المفردات ليجعل لها الحرية التامة في سطر مستقل تتحرك في فضاء السطر لدلالة أرادها ، وحينما

(١) مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية ، ص ١٢٩ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٣٠٢ .

يضع الشاعر المفردة في سطر يدل ذلك في الأغلب على عناية الشاعر بهذه المفردة ، فكأنه يدعو قارئه إلى الوقوف الإلزامي عندها والتأمل في آفاقها الدلالية وحضورها القصدي في النص .

وشعراؤنا في تعاملهم مع هذه الظاهرة ينقسمون قسمين: منهم من أحسن وكان لذلك في نصه أبعاد فنية ودلالية ومنهم دون ذلك ؛ وقد كان مما رأى البحث عند تناول العنوان بعض عناوين النصوص التي نقف لتحليلها جاء إفراديا مثل ( أشباح ، براءة ، إفادة ) ؛ فمحمد الحمد في نص ( أشباح ) جعل لمفردة العنوان فضاء حرا ثم نفى ذلك عن مفردات النص كليا ، وإبراهيم زولي في نصه ( براءة ) استخدم المفردة الحرة في العنوان مفتحا وفي نهاية النص حين ختم نصه بكلمة ( الحجارة ):

تلك التي استجمرت

بالحجارة (١)

ولعل الشاعر جاء بما كذلك لتعبير تعبيرا ما عن رؤيته في طهارة الحجر يجعلها منفصلة عن الاستجمار في سطر مستقل .

ويعمد الشاعر أحمد الصالح في قصيدته ( كيف يموت الخوف ) إلى جعل بطله ( بسام الشكعة ) مفردا حرا في سطر تكريما لهذا البطل الفلسطيني؛ مما يدعو المتلقي إلى الوقوف للتأمل في هذه الشخصية البطلة ، كرر ذلك ( ٤ ) مرات في كل مرة يجعلها مفردة كريمة في سطر مستقل .

ومن الاستخدام الإيجابي للمفردة الحرة ما فعله صالح الزهراني في قصيدة ( هرمدوه )

إذ قال :

وبرجليك عبرنا وانتظرنا وجهك القادم في وقع الجياد

الجرد

والشاعر يجعل الجرد مفردة حرة تتعري عن الجياد في زمن لم تعد فيه الجياد إلا جردا ،

على أني لا أجد مسوغا مقنعا لجعله كلمة (أسيد ) مفردة حرة في قوله :

واحترقنا بالموابيل ، كما يحترق المسلم في حوض

أسيد (٢)

(١) رويدا باتجاه الارض، ص ٨٦ .

(٢) فصول من سيرة الرماد، ص ٩، ١١٠ .

ونجد في قول حسن القرشي في قصيدة (أنشودة لنار حزيران) :

(سنسحقهم ) ما تزال تجلجل تصرخ في كل

واد

إفراد لكلمة لا أرى لإفرادها تجليا فنيا سوى إحساس الشاعر بطول السطر ، على أن الشاعر قد وفق في نهاية النص حين جعل (الجهاد) مفردة حرة في ختام نصه ، يقول القرشي :

وسوف ننادي الجهاد فينأى

ويهزأ من خائري العزمات

مغتربي التضحيات

الجهاد<sup>(١)</sup>

فكأن الشاعر أراد أن يجعل المفردة حرة متجردة من الارتباطات المشتركة؛ فالجهاد أصبح منفلتا ، وهو في حرته يبقى على جلاله ساخرا من خائري العزمات .

واستخدم أحمد قران المفردة الحرة استخداما إيجابيا في قصيدته (غياهب الظمأ) حين جعل كلمة (العربي) في سطر مستقل ، وكررها بذات الاستقلال فقال :

لا تطفئ "يا حاتم" قنديل الكرم

العربي !!

لا تغمد "يا خالد" سيف النصر

العربي !!

فالسيف ضياء..

وإفراده صفة العربي هنا له دلالة المتمثلة في مسعى الشاعر نحو تجريد العربي من هذه الصفات التي تشكل رمزا من رموز الانتماء ، فكأن الشاعر يرى أن لا جدارة للعربي الآن بهذه الصفات ، غير أن الشاعر حينما وصل إلى العربي متصلا باليأس لم يجعل (العربي) هناك مفردة حرة بل جعلها في سياق متصل :

والنار ستغدو

(١) عندما تحترق القناديل ، ص ٩٠ ، ٩٤ .

في ليل اليأس العربي

رماد (١)

على أن الشاعر نفسه في غير موضع لا يتبدى توزيعه المفردات في الأسطر خاضعا لتكوين ذهني وهدفية كما في استخدامه كلمة (مرقدا) مفردة حرة في قصيدة (تداعيات الوهم) حين قال :

والله لو أنا افترشنا

من حجارتك الطهورة

مرقدا (٢)

وهكذا رأينا من خلال النماذج السابقة حركة المفردة الحرة وبعدها الدلالي . ولعل هدفا من أهم أهداف قصيدة التفعيلة وحركة التجديد فيها يتمثل في حرية القارئ في التفاعل مع نصه ومع بنيتها اللغوية اتصالا وانفصالا ، فالبنية اللغوية أصبحت عند الشاعر الجدد مرنة وأصبح بمقدوره من خلال حركة الفراغ والامتلاء أن يقدم في تكوينه اللغوي فضاءات دلالية قد لا تحققها البنية الناطورية القائمة في الأغلب على أحادية التراتب اللغوي .

### التقطيع اللغوي والفواصل الرقمية

من الظواهر ذات الجانب اللغوي (تقطيع المفردة) (٣) إلى أجزاء صوتية لأسباب دلالية تقف وراء هذا التقطيع ، فحينما مل سعد الحميد من وعود السلام كتب نصه (غير مجلد) الذي أخذ في وسطه يمزق هذه الكلمة ، وكأنه قد ضاق ذرعا بهذه الوجود ضيقا صوره في تمزيق أو تفتيت المفردة على النحو التالي :

غ...ي...ر

م...ج...د (٤)

(١) دماء الثلج ، ص ٤٧ ، ٤٨ .

(٢) السابق ، ص ٦٧ .

(٣) انظر : مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية ، ص ١٤٢ .

(٤) أيورق الندم ، ص ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٣ .

وأحمد قران في قصيدة (غياهب الظمأ) إذ يتناول قضايا التطبيع يلجأ إلى شيء من ذلك ؛  
فكأنه رأى الأفكار أصبحت بالتطبيع متداخلة ، فرأى لذلك أن تتقارب المفردتان ، وهو ما نقله  
مصورا كتابيا عن طريق نشر مفردتي العربي والعبري على النحو التالي :

فحروف " ا ل ع ر ب ي "

هي ذات حروف

" ا ل ع ر ب ي " (١)

وإبراهيم زولي يجعل كلمة (فلسطين) مزقا صوتية كما هي في الواقع المحتل في قصيدته  
(الحجر البرتقالي) :

وتنسل من جانبيه

" ف ل س ط ي ن " (٢)

.....

ومثل هذه الظواهر اللغوية البصرية تسهم في نقل التفاعل الشعوري لدى الشاعر ،  
وتنقل رؤيته وحالته النفسية مصورة ، وقد أسهمت التطورات الطباعية المعاصرة في تطور هذه  
الظاهرة في النص المعاصر .

ومن الظواهر المفردة ظاهرة الفواصل الرقمية بين مقاطع النصوص ؛ فبعض الشعراء  
ضمنوا نصوصهم أرقاما حسابية عربية (٣) وقعت فواصل بين مقاطع النصوص كما فعل سعد  
الحميدين في قصيدة (مجامر التراب) حين رقم قصيدته وجاء بها في أربعة أرقام (١-٤) ، ومثله  
حسن الصلهي في قصيدة (شمس ونار وثلج) .

وقد تأتي الفواصل الرقمية على شكل كتابي كما فعل الحساني حين جعل قصيدته في أربع  
صور (الصورة الأولى - الصورة الرابعة) ، وجمع أحمد الصالح في قصيدة (عندما يسقط العراف)  
بين الطريقة الكتابية والحسابية ، في حين استخدم غازي القصيبي في قصيدته (الموت في حزيران)  
توزيع القصيدة إلى (تواريخ زمنية) كالتالي :

(١) دماء الثلج ، ص ٤٩ .

(٢) رويدا باتجاه الارض ، ص ٤٧ .

(٣) المرجح هو عربية هذه الأرقام لا هندية وأنها نبطية عربية في أصل نشأتها ، انظر : صالح الحسن ، أرقامنا الحقائق والحقيقة المغيبة ،

(الرياض : مؤسسة اليمامة الصحفية ، ٢٠٠٣ م) ، ص ٣٧ وما بعدها .

- \* جندي عربي (حزيران ١٩٦٧م) .
- \* فدائي عربي (حزيران ١٩٦٨م) .
- \* طيار عربي (حزيران ١٩٦٩م) .
- \* جندي إسرائيلي (حزيران ١٩٧٠م) .

ومثل هذه الظاهرة لا تقدم في ذاتها حالة شعرية ولكنها تسهم في تحريك الدلالة، وفتح أفق رمزي من خلال توظيف المعطى الرقمي وما يتصل به، وهي من الظواهر الإفرادية اللافتة كما يقول محمد عبد المطلب: " حيث أصبحت الأرقام أداة إنتاجية تؤدي مهمتين هما (الفصل والوصل) على صعيد واحد" (١).

يتضح مما سبق أن المفردة اللغوية لها قيمتها كركيزة من ركائز البناء اللغوي، وأساس مهم من أساساته، وأنتا نستطيع من هذه المفردة الشعرية أن نصل إلى نتائج مهم الدراسة وتكشف اتجاه المعجم الشعري، كما تكشف اتجاه النصوص في آفاق البنية المختلفة. فمن خلال مقدرات المفردة استطعنا أن نؤسس مرجعية المفردة في النص السعودي لقضية فلسطين. واستطعنا من قراءة المفردة أن نلمح معجما له خصوصيته، يتصل بالقضية الفلسطينية ويعبر عنها، كما استطعنا من المفردة تلمس قدرة هذه المفردة في تجاذبها مع المعطى الدلالي الغائب الذي تستدعيه المفردة وترمز إليه.

إن المفردة في تجاذبها المتعددة وفي طاقتها الإفرادية بنية أساس لا غنى عنها في ذاتها من حيث متابعة المفردة في انبعائها واتجاهها الرأسي، كما أنه لا غنى أيضا عن متابعة طاقتها الأفقية وحركتها التجاورية في النسق التركيبي.

(١) مناورات الشعرية، ص ٨٣ .

## الفصل الثاني : نسق الجملة :

### مدخل :

تناول الفصل السابق اللفظ المفرد باعتباره المستوى الأول ، والمرتكز الذي يشكل منه الشاعر بناءه الشعري ، وقد وصل البحث من خلال قراءة المفردة إلى معرفة سمات أساسية في المعجم الشعري من تتبع حركة المفردات وتجاذباتها ، غير أن القيمة الشعرية للفظ لا تتبلور وتكتمل إلا بانتظامها في سياق الجملة ، فالألفاظ كما يقول عبد القاهر لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب <sup>(١)</sup> . وهذا شبيه بما جاء عند روبرت شولز إذ يقول : " وفي اللغة بالطبع لا معنى لأي تصوت بالنسبة لمحدث ينقصه النسق اللغوي الذي يحكم معناه " <sup>(٢)</sup> . كما يتداخل مع رأي ياكوبسون "إن الشيء المهم ( ... ) هو أنه لا يمكن مطلقا لكل كيفية صوتية مفردة لفونيم ما أن تدرس بصورة منعزلة وأن تقوم بذاتها ، فما هو مهم هو تقابلها التبادلي ضمن نظام ما ... " <sup>(٣)</sup> .

ولعلمهم يقصدون بذلك أن اللفظ لا يفيد الإفادة التامة إلا بالانتظام في النسق ، وإلا فالألفاظ في ذاتها لها أبعاد صوتية ودلالية ، وقد تبين في الفصل السابق أنه يمكن أن تكشف بنية اللفظ عن سمات كثيرة للبنية العامة ، وقد أثبتت الدراسات التي ركزت على اللفظة المفردة قيمة في ذاتها ، ولا سيما إذا ما عمد الناقد إلى قراءة أسلوبية إحصائية كما فعل سعد مصلوح <sup>(٤)</sup> وحسن ناظم <sup>(٥)</sup> .. وغيرهما .

ومصطلح النسق (System) لم ينشأ مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة ، وإن اعتنت به كثيرا ، فهو مصطلح عربي استخدم في تراثنا عند عبد القاهر <sup>(٦)</sup> وغيره . وابن حجة الحموي عرف النسق تعريفا يدل على وعي نقادنا القدامى بهذا المفهوم ، وهو يعرف حسن النسق بقوله :

(١) انظر: أسرار البلاغة، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا ، (بيروت : دار المعرفة ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١ م) ص ٢٠

(٢) عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة ، (سلسلة عالم المعرفة ٢٧٢ ، يناير ١٩٧٨ م) ، ص ٢٢٦ .

(٣) محاضرات في الصوت والمعنى ، ترجمة : حسن ناظم ، علي حاكم ، الطبعة الأولى (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٤ م) ،

ص ١٥ ، ١٦ .

(٤) انظر : في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية ، الطبعة الأولى ، (جدة : النادي الأدبي الثقافي ، ١٩٩١ م) ، ص ٩٧-١٢٥

(٥) انظر : البنى الأسلوبية ، دراسة في أنشودة المطر للسياب ، ص ٨٣-٩٧ .

(٦) انظر : دلائل الإعجاز ، الطبعة الثالثة ، تعليق محمود شاكر (القاهرة ، مطبعة المدني ، ١٤١٣هـ / ١٩٩٢ م) ، ص ٤٧٢ ، ٤٧٣

" هذا النوع أعني حسن النسق ويسمى التنسيق من محاسن الكلام وهو أن يأتي المتكلم بالكلمات من النثر والأبيات من الشعر متتاليات متلاحمات تلاهما مستحسنا مستبهجا وتكون جملها ومفرداتها منسقة متوالية" (١) وهو تعريف ينص على النسق بلفظه ويقدم تعريفا واضحا للدلالة عليه ، على أن الدراسات اللغوية الحديثة توسعت في دراسة الأنساق اللغوية وتأليفها ، وقدمت آفاقا متعددة للنسق (٢).

ويقوم النسق اللغوي العربي على جملتين لغويتين : الجملة الاسمية ، والجملة الفعلية ، وبعضهم يجعلها أربعا بإضافة الشرطية والظرفية ، (٣) غير أن رأي جمهور النحاة أنهما يدخلان حكما ضمن الجملتين السابقتين فلا يتركب الكلام لديهم إلا من اسمين أو من فعل واسم (٤) وينضم إلى الجملتين السابقتين عناصر مساندة لبناء الجملة تسمى الروابط ، كالتواسخ وأدوات الاستفهام وحروف الجر والنصب والنداء ... ، وهي ما يسميها جون لايتزر العناصر الفارغة (٥). وهذا النظام اللغوي يشكل عمادا للغة ، لا يمكن تجاوزه ولكن الكلام الشعري لغة شبه مختلفة عن اللغة الأم ، وهي قائمة على انزياح (Displacement) يعطي الشعرية أفقا مؤثرا ، وعليه تعتمد ، وبرغم كون مفهوم الانزياح بضوابطه وحدوده مفهوما حديثا (٦). فطن نقادنا القدامى إلى أن للشعر لغة خاصة داخل إطار اللغة العامة ، وأن له خصائصه وسماته اللغوية التي لا تتم إلا بحركة داخل هذه الأبنية ، كما يظهر من قول حمزة الأصباهاني (ق ٤ هـ) متحدثا عن

- 
- (١) خزنة الأدب، الطبعة الأولى ، تحقيق : عصام شعيتو ، (بيروت : دار ومكتبة الهلال ، ١٩٨٧ م) ، ج ٢ ص ٣٨٨ .  
(٢) من هذه الدراسات ، انظر : فولفانج هاينه من -ديتر فهفيجر ، ، مدخل الى علم اللغة النصي ، ص ٧ — ٣٠٥ . ولسيم راي ، المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية ، الطبعة الأولى ، ترجمة : يوثيل عزيز ، (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٧ م) ، ص ١٢٣ — ١٥٩ . وانظر : بول هير نادي ، ما هو النقد ، الطبعة الأولى ، ترجمة : سلافة حجاوي ، (بغداد : سلسلة المائة كتاب ، ١٩٨٩ م) ، ص ٧٦ — ٨٩ ، وغيرها .  
(٣) يرى ابن هشام الأنصاري أن الجملة تنقسم إلى اسمية وفعلية وظرفية ، وذكر أن الزمخشري أضاف الشرطية ، انظر : مغني اللبيب عن كتب الأعراب ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، (بيروت : المكتبة العصرية ، ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م) ، ج ٢ ص ٣٧٦ . وانظر أيضا : مصطفى عبد العزيز السنجرجي ، بناء الجملة في شعر نازك الملائكة : مقال في الكتاب التذكاري ، نازك الملائكة دراسات في الشعر والشاعرة ، الطبعة الأولى ، تقدم : عبده المهنا ، (الكويت : شركة الربيعان للنشر ، ١٩٨٥ م) ، ص ٦٥٢ .  
(٤) انظر : عبد الله بن عقيل ، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، الطبعة الثامنة ، (بيروت : دار القلم ، ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٧ م) ، ج ١ ص ٢٠ ، وانظر : أحمد الهاشمي ، القواعد الأساسية للغة العربية ، (بيروت : دار الكتب العلمية) ، ص ٨ — ١١ .  
(٥) اللغة والمعنى والسياق ، الطبعة الأولى ، ترجمة : عباس صادق الوهاب ، ومراجعة : يوثيل عزيز ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٧ م) ، ص ٥١ ، ٥٠ .  
(٦) للمزيد عن الانزياح انظر : محمد تحريشي ، أدوات النص (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠ م) ص ٦٥ وما بعدها ، وانظر : اسماعيل شكري ، (نقد مفهوم الانزياح) ، مجلة فكر ونقد ، المغرب : العدد ٢٣ ، مقال رقم (١٤) .



الشعراء ، فهم " لا بد أن يدفعهم استيفاء حقوق الصنعة إلى عسف اللغة بفنون الحيلة لما يدخلونه من الحذف عنها أو الزيادة فيها ، ومرة بتوليد الألفاظ " (١) و الأصبهاني يقصد تماما أن لغة الشعر لغة مختلفة عن اللغة العادية ، لأن الشاعرية انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية كما وصفها ياكوبسون (٢) ، وحينما يقول الأصبهاني : " عسف اللغة بفنون الحيلة لما يدخله عليها من الحذف ... الخ ، فهو يقترب مما يردده سوسير حين يصف اللغة بأنها نظام من الاختلافات (٣) . واستخدام العالم اللغوي ابن جني لمصطلح (الانحراف) مصطلح لساني في حديثه عن الضرورة الشعرية ، — التي تعد عند نقادنا القدامى ، دلالة ساطعة على منحهم فسحة للشاعر في حركته داخل مدى الشعر — حين اعتبرها ابن جني شجاعة من الشاعر (٤) ، ويقول سيويه : " ليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها " (٥) . فالوعي بأن اللغة الشعرية لغة لها سماتها التي تعد خرقا أو انزياحا عن اللغة العادية ليس ابتداعا من مدرسة سوسير ، ولكنها نثار نقدي إنساني وحدته أمثال هذه المدرسة في اتجاه له قواعده .

والشاعر العربي السعودي في تعامله مع قضيته الفلسطينية حاول تحقيق شيء من الانزياح الفني ، وإن وصل الأمر ببعضهم إلى تعمد تحريك الانزياح في مناطق تؤثر في أصول بنية اللغة من تعمد الخطأ في اللغة ، وإدخال متعمد للغة التداولية مما سيأتي . على أنه في النهاية استطاع باستخداماته التركيبية وبجمله الشعرية ، أن يوفر لنص القضية بعدا شعريا نحاول تجليته سماته في هذا الفصل .

وسيكون سبيلنا في اختيار النماذج يتسق مع سمات القصيدة الجديدة التي تنأى عن الإفرادية ، ويشكل التكتل الفني سمة لها ، فالقصيدة الجديدة قصيدة كلية (٦) . ولا يمكن بحال أن

- 
- (١) حمزة الأصبهاني ، التنبيه على حدوث التصحيف (ط بغداد ١٩٦٧) ص ٢١ . عن د. محمد عبده فلفل، (بنية اللغة الشعرية بين القدماء والحديثين) ، مجلة الموقف الأدبي (دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، العدد ٣٦١ ، ٢٠٠١) ص ٥٢ .
- (٢) عبد الله الغدامي ، الخطيئة والتكفير ، الطبعة الأولى ، (جدة : النادي الأدبي الثقافي ، ١٤١٥ هـ / ١٩٨٥ م) ، ص ٢٣ .
- (٣) المرجع السابق ، ص ٣٠ .
- (٤) انظر : الخصائص تحقيق : محمد النجار ، (بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٣٧٦ هـ — ١٩٥٧ م) ، ج ٢ ، ٣٩٢ .
- (٥) الكتاب ، الطبعة الثالثة ، تحقيق : عبد السلام هارون ، (القاهرة : مكتبة الخانجي ، ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨ م) ، ج ١ ص ٣٢ .
- (٦) ممن أشار إلى السمة الكلية لقصيدة التفعيلة وللقصيدة الجديدة عموما : محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد ، الطبعة الثانية ، (مكتبة الخانجي ، دار الفكر ، ١٩٧١ م) ، ص ١٠٨ — ١١١ . وانظر : فولفانج — ديتير ، مدخل الى علم اللغة النصي ، ص ٢٣ — ٢٧ . وانظر ، محمود الجنابي ، "قراءات نقدية في شعرية القصيدة الحديثة في الكويت ملامح من المستويات الاسلوبية والتعبيرية والدلالية والمعنوية" ، حوليات الاداب والعلوم الاجتماعية ، الحولية الخامسة والعشرون ، الكويت : الرسالة ٢١٩ ، (مجلس النشر العلمي ، ١٤٢٥ هـ / ٢٠٠٤ م) ، ص ١٨ .

نصل لنتائج تامة بقراءة التراكيب مفردة ، إذ تشكل القصيدة في بعدها الأوسع عدة جمل شعرية متحدة تكون رؤية عامة وعضوية قائمة على اتحاد الشكل والمضمون والأبنية .

والنص العربي السعودي المعني بقضية فلسطين ، بالنظر فيه وتأمله ، ليس بدعا في ذلك ، فنصوصه الشعرية تشكل بنيات كلية تتوزع إلى فرعين لغويين كبيرين هما الجملة الاسمية والجملة الفعلية . وهذه البنية الثنائية الكبرى قد شكلت بتقابلها أو تجاوزها عمق البنية اللغوية التي تقوم أساسا على الرؤية الثنائية المزدوجة للظواهر<sup>(١)</sup> ويمكن أن ننظر إلى تلك البنية التركيبية من خلال أنساق عدة تشكل أهم مظاهر هذه البنية التركيبية لشعر التفعيلة السعودي في القضية الفلسطينية .

### النسق الفعلي :

التجربة الشعرية التي تستند على ( الفعل ) تجربة حركية ، أراد لها صاحبها أن تنأى عن السكون والثبات كما هي الحقيقة المعلومة للفعل ؛ والجملة الفعلية في نظامها اللغوي جملة تتكون بالنظر إلى الزمن الذي نشأ فيه الفعل إلى (ماض ومضارع وأمر) ولكل فعل ما يميزه<sup>(٢)</sup> . ويمكن من تتبع حركة الفعل داخل النص الوصول إلى سمات معينة تدل على اتجاه النص من خلال سير الأفق الدلالي الذي يحيط بالتجربة . فعبد الوهاب آل مرعي في نص (طفل الزمن القادم) آثر قدرات الفعل المضارع في نقل الصورة المشهدية التي حاول أن ينقلها شعرا ، وقد شكل الفعل المضارع لديه حضورا طاغيا على مجريات النص ، إذ استخدم المضارع في نصه البالغ ( ١١٦ ) سطرا شعريا ما يزيد على ( ٨٠ ) مرة ، وقد أفضت به هذه الكثافة في الاستخدام إلى الثرية أحيانا ، والشاعر قد اتخذ من حركية المضارع سبيلا إلى نقل تفاصيل مقتل (الدره) . ومنذ مطلع النص يسترسل الشاعر في طرح تفاعلاته عن طريق استخدام هذا الفعل (المضارع) :

أحفر في ذاكرتي قبرا

أدفن في قبري طفلا

طفلا يتغنى بالزمن القادم

...

هو نبع بالخير تدفق ،

(١) انظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، الطبعة الأولى ، ( القاهرة : دار الشروق ، ١٤١٩هـ / ١٩٨٨م ) ، ص ١٩

(٢) انظر : عبد الله بن عقيل ، شرح ابن عقيل ، ج ١ ص ٢٧ - ٢٩ .

يسقي العالم ماء ،

يسقيهم ويفيض بحب عذري

يرجع أموالا مسلوبه

يطعم كل فقير لحما ؛ يعجنه بالخبز الأسمر

يحمل سيفا لقتال الغرب

يعطيني سيف القائد ...

يرسلني في أرض الحرب <sup>(١)</sup>

واعتماد الشاعر على الفعل المضارع هنا ، وجعله ركنا أساسيا من أركان بناء هذا النص جعل المتلقي أمام فعل مشهدي حركي متفاعل ، وكأننا بالشاعر من خلال تفعيل طاقة (المضارع) أراد أن يجعلنا نقف أمام مشهد أراد له أن يبقى حيا متجددا في النفوس ، كما نلاحظ أن الشاعر قد اعتمد على قدرات المضارع في إعطاء المتلقي حركية في البعد الدلالي ، فمفردات مثل (أحفر ، أدفن) تأخذ بعدا دلاليا متشظيا عند المتلقي يتصل بالفكر كما يتصل بالأرض ، فاستطاع بتفعيله للمفردتين المضارعين أن يفتح أفق التصور أمام القارئ وأن يدعم ديمومة الفعل وحضوره ، وقس على هذا ما يزيد على (٨٠) فعلا مضارعا حولت التجربة إلى مشهدية حاضرة .

وبينا يستخدم آل مرعي طاقة المضارع ، نجد شاعرا مثل أحمد قران، يرى الفعل الأمر في قصيدته ( انكسار في دائرة الهيكل ) يلبي حاجة النص ، مما دعاه إلى بناء نصه على نسقية تكراره (١٣) مرة ولا يشاركه إلا فعلا ماضيا جاء في سياق دلالة ( الأمر) الذي وظفه قران توظيفا يتجاوز دلالة الأمر الحقيقية إلى مسافات من التحقير والسخرية من الواقع :

اركضوا أنى ارتأيتم

ودعونا شامخين

فلكم قانونكم رمز الخنا

ولنا التاريخ والمجد الخزين

(١) الدرة قتله اليهود أم قتلهم ، ص ٦٧-٧٤ .

اركضوا خلف سراب

الأمنيات

واتبعوا ساداتكم

ودعونا راكضين

بل دعونا شامخين<sup>(١)</sup>

ويبدو في استخدام الشاعر هنا محورية الأمر وإن خرج عن سياقه القائم على الطلب الملزم إلى نسق دلالي مختلف أقرب إلى السخرية الخزينة : (اركضوا أنى ارتأيتم — ودعونا شامخين — اركضوا خلف سراب الوهم) والشاعر هنا حين يحاول تفعيل الأمر ، هو يحاول بالتالي أن يفرض هيمنته في توجيه الدلالة ، ولكنه يعيش صراعا داخليا ، فالأمر هنا لا يملكه الشاعر كما لا يملكه المتلقي العربي الذي يصوره الشاعر غير قادر على الأمر ، ولذلك فإن هذا الحشد من أفعال الأمر اتخذ مساقا يبتعد عن الهيمنة الفعلية للأمر في صورته الحقيقية إلى مساقات ساخرة .

ومن مظاهر اعتماد الجملة الفعلية كمرتکز في بنية التركيب ، اعتماد البنية التركيبية على ثنائية الشرط والجزاء ، والجملة الشرطية ملحقة حكما بالفعلية<sup>(٢)</sup> ، على أن بعضهم يجعلها جملة مستقلة كما سبق ، إلا أنها في الرأي اللغوي الغالب تنتمي إلى الجملة الفعلية ، والمثال الذي نحن بصدده: (سلام الدمار) بنى فيه الشاعر سعد بن عطية الغامدي نصه على ثنائية الشرط والجزاء ، يقول :

حذار .. حذار

فلو أنكم للسلام دفعتم أعز ثمن

وسقتم عليه الثرى والثريا شهودا

وأجلب إبليس بالجند

ينعق

عشنا ..

(١) دماء الثلج ، ص ١١٧ . ومن الشعراء الذين بنوا شعرهم على فعل الأمر ، حسن الصلبي ، في قصيدة (شمس ونار وثلج) انظر ديوانه ، عزف على أوتار مهترمة ، الطبعة الأولى ، (جازان : منشورات نادي جازان الأدبي ، ١٤٢٢هـ — ٢٠٠١م) ،

ص ١٦ .

(٢) انظر : عبد الله بن عقيل ، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، ج ١ ص ٢٠ .

وعاشت يهود  
وعاش الوطن  
ولو أنكم للسلام سعيتم  
بتقتيل كل غيور  
وتقطيع كل أغر  
بتطبيع هذا المهواء ..  
بتعقيم كل النساء  
وتجفيف كل البحار  
ستخرج هذي المخار  
جنودا

يقدون من وهج الشمس حر نهار

ويعقب هذا السلام دمار

ويوقد في كل ناحية ألف نار

ويرجع للقابضين على الجمر كل وطن<sup>(١)</sup>

في هذا النص تتضح صعوبة الفصل بين التراكيب ودلالاتها في التكوين الشعري لشعر القضية الفلسطينية ، لأنه يشتمل على جملتين شرطيتين إحداهما شرط لا جواب له ؛ فالشاعر الغامدي يعتمد إلى ثنائية الشرط الحاضر والجزاء الغائب ، إذ يجعل الجواب مبهما ، ليفتح للقارئ أفق التوقع ( Horizon d,Attente )<sup>(٢)</sup> فيذهب في توقع الجزاء كل مذهب وهذا يخدم الدلالة. وواضح أن سيمياء العنوان<sup>(٣)</sup> تدل على أن الشاعر ضد السلام بدلالات التركيب التي استثمر فيها دلالات بعض الآيات القرآنية مثل : (أجلب إبليس بالجن ، ينق عشنا وعاشت

(١) بشارت من أكناف الأقصى ، ص ٢٠٥، ٢٠٦ .

(٢) مصطلح أراد به يابوس المقاييس التي يستخدمها المتلقي في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور . . . وكلمما كان العمل متراحا عن معايير المتلقي الجمالية كان ذا قيمة جمالية أكبر ، أما إذا اتلف مع أفق توقعاته فهو عمل مبتذل ، انظر : خليل الموسى ، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، ص ١٣٠ .

(٣) المصطلح مأخوذ من عنوان كتاب بسام قطوس ، سيمياء العنوان ، صدرت طبعته الأولى ٢٠٠١م .

يهود) ، وبدليل تعليق الشرط بالمستحيل في الجملة الثانية (تفتيل كل غيور .. تجفيف كل البحار) ، وإذا عمد في البنى التركيبية الصغرى داخل بنية الشرط والجزاء إلى تقديم لـ (لسلام)، فقد صور حالة ماثلة لمن يقدمون السلام في كل مناسبة دون أن يلتفت العدو إلى تلك العروض :

١ - فلو أنكم للسلام دفعتم أعز ثمن .

٢ - ولو أنكم للسلام سعيتم .

ثم إن الشاعر يقدم ما بيانه أهم وهو بشأنه أعنى كما يقول سيويه<sup>(١)</sup> ؛ فالسلام هو الهدف الذي تعالجه القصيدة ، فمنذ عنوانها (سلام الدمار) ، قدم الشاعر الهاجس الدلالي الذي تقدم في ذهنه .

والشاعر في بناء نصه عمد إلى بنية تركيبية تتحرك في مرجعها في اتجاهين ؛ الاتجاه الرأسي، ويقصد به تناص هذه التراكيب وبنائها اللفظية مع تراكيب ترائية: قرآنية تمثل تاريخاً رأسياً للمفردة

(أجلب إبليس بالجند<sup>(٢)</sup> ، ينشق عشنا<sup>(٣)</sup>) أو نبوية (ويرجع للقباضين على الجمر كل الوطن)<sup>(٤)</sup> ، أو أدبية (حذار.. حذار) ، والاتجاه الآخر هو الاتجاه الأفقي الذي يتماس فيه الشاعر مع لغة عصره (فلو أنكم للسلام دفعتم أعز ثمن، بتطبيع هذا الهواء ، بتعقيم كل النساء) . وثمة روابط مساندة للجملة ، منها حروف العطف التي تسهم فعليا في تدعيم البنية ، وربما يكون الالفت للنظر في استخدام الشاعر لحروف العطف كثرة استخدامه لحرف الواو مقارنة بحرف عطف آخر ، والواو لمطلق الجمع كما يذكر النحاة ، وهذا يحقق للشاعر التراكمية والاندماج والعضوية الذي تعد سمة شعر التفعيلة ، والنص الجديد عموماً ، لذلك نجد في هذا النص (١٠) متعاطفات ، في حين ألغى الشاعر حرف العطف عند معطوفات معينة هي (بتطبيع، بتعقيم) حتى يباشر القارئ الحدث ابتداءً ، وهي كلمات يدرك القارئ دلالاتها وقد أراد أن يبرزها بصورة مكشوفة دون عاطف.

(١) انظر : سيويه ، الكتاب ج ١ ص ١٤ ، ١٥ في حديثه عن (الفاعل والمفعول) .

(٢) آية ٦٤ ، سورة الإسراء .

(٣) آية ١٧١ سورة البقرة .

(٤) الترمذي ، سنن الترمذي ، كتاب الفتن ، باب ٣٧ حديث رقم ٢٢٦٠ -

والجملتان الشرطيتان القائمتان على جزئي الشرط والجزاء، قائمتان أيضا على ثنائيتين متقابلتين، وعنوان النص كما هو ظاهر يحمل بهذه التقابلية (سلام الدمار) ، وهو ما يكرره الشاعر بقوله : ( ويعقب هذا السلام الدمار ).

ومما يمكن أن يلحق بالمرتکز التركيبي الفعلي اعتماد البنية على ثنائيي النفي والإيجاب ، فشاعر مثل علي الدميني ارتكز في نصه ( التباس المجاز ) على الفعل الماضي ، رغم أن الشاعر يتحدث عن تجربة ماثلة ، فكأنه آثر هذا الفعل على غيره ، لأنه أراد الخو للموقف لثلا يبقى ماثلا.. إنه يريد ماضيا في حين يتشوف إلى أمل يقصيه عن الحاضر المائل ، يقول :

( ١ )

ليس هذا الجواز جوازي

ليس هذا الخيال الذي يلبس الصورة الآن وجهي ،

وليست حروف الكتابة اسمي ،

ولا زخرف التاج فوق " الشماغ " بتاجي .

مرجنا تعب العمر أن يستريح إلى قدح في الشربا

لأرفع أنخابه في الدياتجي

مد لجأ في البراري أعتق في صمتها صخي ،

وليالي ،

أضرحتي ،

وجيادي

ما اشرب الهوى في " نواحي " إلا وليدا

شاخصا في نواحي " حزاز "

إذ تنورت نارها من بعيد

في مجاز

فكيف شاب مجازي .

ليس هذا الصباح تخيلي التي  
صعد الناس فوق عرائشها محرمين،  
ولا الحزن صاريتي،  
لا..

ولا النابض الآبق الآن في فؤادي .

آه يا امرأتي ..

دثريني بحماك

حتى تصير البلاد بلادي .<sup>(١)</sup>

هذا النص مبني على عنصر لغوي أساسي هو النسق الفعلي في العموم ، فالقصيدة كاملة يشكل الفعل فيها ارتكازا ، وهو يتكئ على الماضي الجامد الناقص كما توصف ( ليس ) نحويا <sup>(٢)</sup> بلفظها المتكرر ( ء ) مرات في النص ، وتركيز الشاعر على هذا الفعل الجامد يتسق مع حركة القضية التي تشكل محورية النص كما تحوي دلالة شعرية ترتبط بالجمود في التعامل العربي مع هذه القضية وبالنقص المتتالي في التعامل معها ، وهو نقص يصارعه كل فلسطيني في ذاته كما يصارعه كل عربي في ظل اضطراب موازين القوى ، كما نجد من جهة أخرى وضوح اعتماد النص على النفي بلا مساندا لدلالة النفي بليس :

ولا زحرف القول.... ليس زحرف القول

ولا الحزن صاريتي.... ليس الحزن صاريتي

ولا النابض الآبق الآن.... ليس النابض الآبق الآن..

والنص كما نرى قائم على ثنائية ، بني عليها النص بجملته وهما ثنائيتان ركانها :

١- النفي " ليس... لا...  
٢- الإيجاب المثبت " دثريني ...

(١) بأجنحتها تدق أجراس النافذة ، الطبعة الأولى ، (دار الكنوز الأدبية ، ١٩٩٩ م) ، ص ٢٣- ٢٥ .

(٢) طاهر يوسف الخطيب ، المعجم المفصل في الإعراب ، الطبعة الأولى ، (بيروت : دار الكتب العلمية ، ١٤١٢ هـ / ١٩٩٢ م) ،



## أولا : بنية النفي :

وتمثلها (ليس) بصورة مباشرة و(لا) النافية . وداخل بنية النفي الكبرى وثبات فنية وبنى صغرى، إذ يلاحظ أن البنى الصغرى تشتمل على صراعات ثنائية من نوع آخر، تتمثل في ثنائية الاسم والخبر وانتفاء المطابقة بينهما ، فالفعل (ليس) يستدعي اسما يبحث عن خبر، وهذه البنية الصغرى وإن أفادت بالخبر حكما تاما نحويا تبقى منتظرة في إكمال دلالتها الخبر الإيجاب الذي تشكله اللوحة الثانية في النص "دثريني" :

١- ليس هذا الجواز جوازي

٢- ليس هذا الخيال وجهي

٣- ليست حروف الكتابة اسمي

٤- ولا زخرف التاج بتاجي

وهي أسماء وأخبار تفتقر في إكمال دلالتها إلى الثنائية الكبرى التي تتم بها الدلالة في نهاية النص .

والملاحظ في تراكيب هذا النص أنها تسير في أفقين يشكلان حركية النص في تفاعله بين الحضور والغياب<sup>(١)</sup> ، وفي فروسية هذه التراكيب مع تراكيب غائبة تداخلت معها ، وهي تسير في بعدين من العلاقات ، رأسي (Paradigmatic) ، وأفقي (Syntagmatic)<sup>(٢)</sup> وأقصد في تناولي هنا بالرأسي تداخل التراكيب وتناصها مع تراكيب تراثية (مرجئا تعب العمر أن يستريح إلى قرح - لأرفع أنخابه في الدياتجي ، مدلجا في البراري ، أعتق في صمتها صخبي ، وليالي أضححتي وجيادي ، ما اشرب أهوى، إذ تنورت نارها ، ولا الحزن صاريتي ، ولا النابض الآبق الآن فؤادي ، دثريني ) وهي كما نرى تنتمي إلى منظومة من المفردات التراثية دينية كانت أو أدبية ، أو مفردة من المعجم التراثي ، وفي الجانب الأفقي نلاحظ ثمة تراكيب أخرى تماست مع

(١) المراد الدلالة العربية للحضور والغياب وليس الدلالة التفكيكية ، انظر مفهوم الحضور والغياب عند هيديجر مثلا ، عبد العزيز حمودة ، المرايا المخدبة من البنيوية الى التفكيك ، (الكويت : سلسلة عالم المعرفة (٢٣٢) ، ذو الحجة ١٤١٨ هـ - / ١٩٩٨ م ) ، ص ٣٠٦-٣٠٢ .

(٢) المصطلح لدي سوسير ، انظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص ٢٣ . وانظر : عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة ، ص ٢٤٧ ، ٢٤٨ . وقد عرض نقادنا القدامى لذلك فيما سماه : عبدالقاهر الجرجاني الجوار والاختيار ، انظر : دلائل الإعجاز ، ص ٤٤ - ٤٦ . وأشار محمد بن محمد الخطاطبي إلى الرباط الناظم وإلى الاختيار ، انظر : بيان إعجاز القرآن ، تحقيق : محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام ( القاهرة : دار المعارف ) ، ص ٢٣ و ص ٢٤ .

واقع الشاعر والبيئة التي أحاطت بالتجربة (ليس هذا الجواز جوازي ، ليس هذا الخيال الذي يلبس الصورة الآن وجهي ، ولا زخرف التاج فوق " الشماغ " بتاجي ، حتى تصير البلاد بلادي ) .

والإطار الزمني الذي يتحرك فيه النص يشهد صراع زمني الحضور والمضي ، فبرغم محاولة الشاعر توطين الحضور في نصه باستخدامات مثل (الآن) التي كررها في بداية النص وخاتمه إلا أن الزمن العام الذي يتحرك فيه النص هو زمن المضي ، واستخدام الشاعر للمضارع يأتي مع الشاعر في سياق الماضي (ليس هذا الخيال الذي يلبس الصورة الآن وجهي ، تعب العمر أن يستريح ، مد لجا في البراري أعتق ) ، والشاعر هنا آثر أن يكون زمن النص الماضي وهو يتحدث عن حالة شخصية فلسطينية معاصرة بعد حصوله على أول جواز ؛ فالفعل الخارجي فعل في زمن حاضر كان يستدعي قدرات المضارع في تصوير الواقع بيد أن الشاعر عمد إلى مجاذبة الزمن ؛ لينقل صورة من هرب القضية إلى الماضي بعد أن ينس الشاعر فيما يبدو في تفعيل حاضر كان يجب أن يفعل . لقد سحب الشاعر تجربته إلى الأفق الرأسي ، ثم استخدم الزمن الماضي في استبدال سياقي بالحاضر ، وكأن الشاعر بهذه الحركة اللغوية ، ينقل نغمته على سياق الواقع ، ويطلب فعلا يقدم من الماضي الذي أطر تجربته زمانيا ، فرأينا تكرار (ليس) (٤) مرات... و(لا) القائمة مقام الفعل (ليس) (٤) مرات ، اشرب ، تنورت ، شاب ، صعد ..) ولا يشترك الأمر في حركة النص إلا في كلمة الإيجاب الأخيرة (دثريني). وحينما عمد الشاعر إلى الأمر في هذا المقام كان واعيا بحاجة النص إلى قدرات فعل الأمر المحمل بالدلالة ..

ويبدو أن الشاعر أراد أن يحدث وثاما بين أسلوبين في نصه ، فهو يعمد في مطلع النص إلى منفيات بـ (ليس ولا ) ، ثم يبدأ الجملة الأخرى بسرد إخباري ، وما تبقى من النص يراوح بين الأسلوبين محدثا تموجات فنية في البنية الداخلية للنص.

والنص بجملته يكاد يكون قائما على ثنائية الوهم والواقع في المستوى الدلالي ، أو صراع الحضور والغياب ، حيث حضور الشخصية النصية والشخصية الأخرى ، فهو حاضر لا يقر بالحضور ، والنص في صراع بين الحقيقة والوهم ، الذي زرعه الشاعر في نصه حين ألبس شخصية النص (حيدر عبد الشافي) روحه الشعرية وجعل له زمام النص وجعله يعيش في مترلة بين الوعي واللاوعي ، منذ مطلع النص حين شك في جوازه وصورته ، واسمه وشكله :

/ ليس هذا الجواز جوازي

/ ليس هذا الخيال الذي يلبس الصورة الآن وجهي

/وليست حروف الكتابة اسمي

/ ولا زخرف التاج فوق "الشماع" بتاجي )

والوهم يسيطر على مجريات النص مستتبعاً تراكيبه المساندة فيتوهم الشاعر ويشك في (صباحه ، وحزنه، وقلبه) ، ولا يخرج من هذا الوهم إلا في آخر النص حينما ارتقى بين يدي شخص آخر ليفيقه من الوهم المسيطر على روحه :

دثريني بحماك

حتى تصير البلاد بلادي

والشاعر — كما نرى — قد عمد إلى مسايرة شخصية النص في ادعاء الغياب ، والتراكيب البنائية تحقق الاستبدال الفني أو ما يسمى الفحص الاستبدالي (commutation test) <sup>(1)</sup> ، حين عمد الشاعر إلى بناء نصه على تراكيب وهمية بالنظر إلى توهم الشخصية ، ونلاحظ الاستبدال المتوهم جلياً في استبدال "التاج" بالعقال :

ولا زخرف التاج فوق "الشماع" بتاجي

وهو استبدال قائم من جهة على الوهم من الشخصية ، ومن جهة أخرى على السخرية ، وكأن منطق الغياب أن يقال : أي تاج يستحقه من أضع وطنه؟!

### ثانياً الإيجاب :

وهو الركن الثاني الذي اعتمد عليه الشاعر في بناء نصه ، فقد ختم الشاعر بالإيجاب عن النفي الذي تعاطينا معه سابقاً ، وقد سجل الشاعر بكلمة (دثريني) في نهاية النص تحولا من النفي على المستوى الفني ، ومن الوهم على المستوى الدلالي إلى الإيجاب والحقيقة ، وإلى إجابة عن كل تداعيات النفي السابقة :

دثريني بحماك

حتى تصير البلاد بلادي .

لقد خرج الشاعر بهذا من زمن الماضي وملابساته إلى زمن التحقيق "الأمر" ، معتمداً على جمولة التركيب الذي يتجه نحو أفق رأسي ، فيتناص مع ما فعلته السيدة خديجة رضي الله

(1) الفحص الاستبدالي commutation test مصطلح رولان بارت "وهو أن تقوم بتغيير الدال (الكلمة) بإحلال بدائل من

سلسلة الاختيار " انظر : عبد الله الغدامي ، الخطيئة والتكفير ، ص ٣٨ .

عنها مع الرسول ﷺ حينما بدأ نزول الوحي<sup>(١)</sup> . هذا على المستوى الدلالي ، وعلى المستوى الفني نجد الشاعر وشخصيته الفلسطينية وسط التباس الوعي بالوهم يبحث عن مخرج من الوهم، فيعمد لفعل الأمر من الماضي ، وفي ثنايا (الأمر) يحضر الفعل المضارع الذي يفتح للشاعر أفق الحقيقة ، كما يفتح له الأمل بالمستقبل (حتى تصير البلاد بلادي) .

وبجانب جملي النفي والإثبات هناك روابط في البنية، لها قيمتها وأهميتها في إحداث تماسك في بنية النص ، إذ نجد مثلاً فجائية تقديم الحال في مطلع السطرين ( مرجئا ، مد لجا ) في قوله :

مرجئا تعب العمر أن يستريح إلى قدح في الثريا

مد لجا في البراري اعتق في صمتها صخبي

وتقديم الحال هنا يريد به الشاعر أن يتنفس بطرحه الحالة عاجلاً في مطلع النص ، إذ يعكس الشاعر حالة من الضياع الذي يمس الحالة الفلسطينية عموماً ، وحالة الشاعر هنا . ونجد الشاعر يورد المتعاطفات باستخدام الوصل بالعطف تارة ، ويدعه أخرى ، ويؤثر استخدام الربط بالواو ، التي تعد حرف العطف شبه الوحيد في النص ، وحضوره على هذا النحو يعطي دلالة على رغبة الشاعر بتوفير جو من التراكمية العاطفية يريد لها في النص ، وهذه التراكمية لا تتأتى بعاطف غير الواو التي تفيد مطلق الجمع<sup>(٢)</sup> ، بل يعمد إلى إسقاط الرابط أحياناً ليوفر مزيداً من الامتزاز الذي ينشده :

مد لجا في البراري أعتق في صمتها صخبي ،

ولياي،

أضحتي،

وجيادي

(١) للتفصيل ، انظر: صفى الدين المباركفوري ، الرحيق المختوم ، (جدة : مكتبة الصحابة ، ١٤١١ هـ / ١٩٩٠م) ،

ص ٧٥ - ٨١

(٢) انظر: ابن هشام ، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، ج ٣ ص ٣٥٦ .

ومن الروابط الداخلية في النص التي تعتمد عليها دراسة ظاهرة الحضور والغياب كثيرا ،  
 (الضمير)<sup>(١)</sup>. والضمير الذي تسيد في النص هو ضمير المتكلم ، فالشاعر ينقل صوت فلسطيني  
 بعد حصوله على أول جواز فلسطيني أو يتمص الشخصية ، ويجعلها تنطق بما تريد ؛ فنجد  
 ضمائر المتكلم (جوازي ، وجهي ، اسمي ، بتاجي ، صخبي ، صاريتي...) فالضمير الطاغى على  
 مجريات النص هو المتكلم ، ولكن الشاعر لا يغفل أن يضيف ضميرا آخر يحدث في النص تجاذبا ،  
 فيأتي بضمير الغياب غير أنه في سياق العام كان حديثا عن الذات قائما على المونولوج (مرجئا  
 تعب العمر أن يستريح إلى قدح في الثريا ، لأرفع أنخابه في الدياجي ..) .

\* \* \*

### النسق الاسمي :

تمثل الجملة الاسمية الطرف الثاني الأساسي لبنية التراكيب ، والجملة الاسمية في أصل  
 تكوينها اللغوي تدل على الثبات والدوام كما هو معلوم ، وهي جملة حيوية في نسق الشعر  
 السعودي المتعامل مع قضية فلسطين ، حتى لنجد بعض النصوص التي يكاد يكون الاسم  
 عنصرها شبه الأوحده ، مثل نص (براءة) لإبراهيم زولي ، الذي لا نجد فيه إلا فعلا واحدا  
 مقابل (٨) أسماء<sup>(٢)</sup> ، وكذلك قصيدة حسن القرشي (أنشودة لنار حزيران) التي يشكل البناء  
 الاسمي نسبة كبرى تزيد على (١,٥) أسماء ، مقابل (٣٤) فعلا ، يقول منها :

حزيران عاد

حزيران عاد

حزيران قد عاد عبر انسحاق المنى

في دروب التفاهات

عبر الهزائم والثرثرات

وعبر الضباب الملح وعبر السهاد؟!!

وعبر تلال الحماسات ، مثقلة بالحماقات

(١) ممن اعتنى في دراسته النصية بالضمير ، انظر : محمد عبد المطلب ، مناورات الشعرية ، ص ٦٣ ، ١١١ . وانظر هولفسانج —

ديتر ، مدخل الى علم اللغة النصي ، ص ٢٧ ، ٢٨ ، وصلاح فضل ، ، " ضمير الجماعة في القصيدة المعاصرة " مجلة علامات

جدة : ( :النادي الأدبي الثقافي ،ذو الحجة ١٤١٢ ، ١٩٩٢ ) ص ٥٥ — ٦٥ .

(٢) انظر : رويدا باتجاه الأرض ، ص ٨٦

عبر الضياع العقيم  
وعبر الفداء الجريح المكبل  
عبر الحداد<sup>(١)</sup>

وفي هذا المقطع نلاحظ (٣٠) اسما مقابل (٣) أفعال تتكرر بصورة واحدة ، وهي نسبة تدل على طغيان الاسمية في النص . ولعل لهذه السيطرة الاسمية على النص السعودي المهتم بقضية فلسطين ما يبررها ، فالاسم والجملة الاسمية عموما حقيقية أو حكمية مجردة عن الحدث الفعلي ، والمواقف العربية الثابتة من هذه القضية تلقي بتبعاتها على النص والشاعر ، الذي لعله أصبح مقتنعا أن حركية الشعر لا تغير في المواقف شيئا ، وأن الثبات في المواقف العربية أضحي السمة الأساسية في التعامل مع هذه القضية .

والملاحظ في نص القرشي إضافة إلى الاسمية أن الشاعر اعتمد في نصه على الأحادية الخيرية . ومن مظاهر البناء التركيبي الاسمي الاعتماد على الخيرية ، وممن اعتنى ببناء نصه على هذه الخيرية سعد بن عطية الغامدي في قصيدته (أحلامك ) ، فالقصيدة بأكملها بنيت على ثنائيتي المسند إليه والمسند أو المبتدأ الذي يتطور بحثنا عن خير لا يجيء إلا بعد لأي مشكلا صراع الحضور والغياب بدءا من عنوان القصيدة (أحلامك) الذي كرره (٧) مرات في النص :

أحلامك ليست أحلام الأطفال ..

أحلام الأطفال السائدة اليوم ..

لا تعدو اللعبة يتبعها ألف خيال

ومن الحيلة أن تحتال ..

....

أحلامك .. ليست أحلام رجال ..

أحلام رجال اليوم السائدة

.. الشهوة .. والمتعة .. والمال

(١) انظر : عندما تحترق القناديل ، ص ٨٩ ، ٩٠ .

والنص يمثل إطارا طرفاه مسند إليه حاضر متكرر ومسند غائب حكما ، والمبتدأ أو المسند إليه الذي ارتكز عليه النص ، يكمن في داخله حركية خبرية أيضا أو مسندات صغرى مثل:

أحلام الأطفال ... لا تعدو اللعبة

أحلام رجال اليوم.. الشهوة والمتعة..

والنص يضم داخل إطاره تراكيب متضادة بين حلمين متباينين كما يرى الشاعر

١- أحلام أرضية ، يدل عليها أحلام الأطفال اليوم ، وأحلام الرجال المتمثلة في الشهوة والمتعة والمال .

٢- أحلام قدسية كما يسميها ، وهي الأحلام التي تشكل الإيجاب الذي أخبر عنه في نهاية النص :

أحلامك .. ليست أرضية ..

أحلامك .. أحلام قدسية ..

.....

أحلامك أن يزهد حجر ظلما ..

صاغته مكائد من شتى الأوحال ..

أحلامك أن تهزم جيش الباطل

بالصدر الطاهر ..

بالقلب الممتلئ إيمانا بالآجال .. (١)

وبالمقابل نجد شاعرا آخر كظافر بن علي القرني في نصه (سؤال فلسطيني) يعتمد على الأسلوب الإنشائي ، ويجعل الأسلوب الخبري كأسلوب ارتداددي ، فقد بنى النص على الإنشائية الاستفهامية ، وعلى تكرار تراكيب استفهامية ، (من نقاتل ؟ (٣) مرات ، ماذا ترى ؟ ، هل نخلي مضاهدة الناس ؟ هل من العدل ؟ هل من العقل ؟) والنص عبارة عن استفهامات مفتوحة

(١) بشائر من أكناف الأقصى ، ص ١١٥-١١٧ .

لا إجابة عليها ، والخبر يتوارى في لحظات استرسال السؤال الذي يبدأ من ذروة النص ، ومن  
عنوانه الرئيس (سؤال فلسطيني ) :

من نقاتل ؟

إذا كان كل الذي يمحى البحر تغلي مراجله

هواه اعتساف الرقاب التي

ما عنت غير لله ذي الطول والجبروت

والذي يلحظ في هذا النص ذي البنية الاستفهامية الكبرى أن تراكيبه الداخلية هذا  
النص الإنشائي تقوم في جملتها على الاستيحاء التراثي وفي المثال السابق نرى أن التراكيب تسير  
رأسيا سواء اعتمدت على المعطى القرآني (ما عنت غير لله<sup>(١)</sup> ، ذي الطول<sup>(٢)</sup>)  
والجبروت ) أو على معطى مستمد من بنيات تركيبية تراثية (يمخر البحر ، تغلي مراجله ، وهواه  
اعتساف الرقاب ) . على أن هناك ألفاظا تتحرك في مستوى أفقي ، ويستخدم فيها الشاعر بنيات  
تركيبية محلية في مثل قوله :

أم ترى في الحبيبات

أن نرهق القهر بالقهر

فترمي بأفواه تلك الصهاريج هذي اليخوت

قل لنا: هل من الحكمة الصبر

والصبر أضحي يضك الشرايين بالدم

حتى ذوى الناس من غير صوت<sup>(٣)</sup>

الشاعر يتحرك هنا في تراكيبه حركة أفقية ، معتمدا في هذا المقطع على تراكيب محلية  
(أفواه الصهاريج ، هذي اليخوت ، يضك الشرايين بالدم ) .

والعشماوي يزاوج بوعي بين ثنائية الخبر والإنشاء<sup>(١)</sup> في نصه (وجه ابتسام وخارطة

الأم ) إذ يقول :

(١) انظر آية رقم ١١١ ، سورة طه .

(٢) انظر آية رقم ٣ ، سورة غافر .

(٣) ظافر القرني ثمار الانهاك ، ص ١١ ، ١٢ .



ماذا أرى

وجه ابتسام ذلك الوجه المعفر بالشرى ؟

تلك التي انطبقت فما عادت ترى؟!

شعر "ابتسام" ..

أم حقول القمح في القدس الشريف ..

وفي مشاتل "كفر حارث"؟!

شعر "ابتسام" ..

أم غصون التين والزيتون

في تلك المغارس ؟

شعر ابتسام في مهب الريح ..

لم يظفر بفارس !

شعر ابتسام والسكون يلف ماحولي ..

فلا صوت ولا همس لهامس ؟

وجه ابتسام أم خيال الوهم ..

يرسمه الردى في عين واهم؟!

أم أنه شبح من الزمن البعيد ...

يلوح في أهداب نائم؟!

وجه "ابتسام" ما رأت عيناى

أم باقات ورد في الكمامم!؟؟

شعر "ابتسام"

أم خيوط من ذهب ؟

(١) الكلام في الحكم البلاغي إما خير أو إنشاء، انظر عبد المتعال الصعيدي ، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح ، (مصر: المطبعة

النموذجية ، ) ، ج ١ ص ٣٧ .

تمتد مثل أشعة الشمس الوليدة

تستحث خطى العرب؟!

شعر ابتسام ..

أم خيوط النار تنسج للأسى العربي

أثواب اللهب؟!

شعر ابتسام ..

أم قصاصات من الورق الذي

يجوي القصاصد والخطب؟! (١)

الكلام الشعري هنا يبني وفق عدة تقابلات بنائية تحرك نسق اللغة فتصبح كلاما شعريا مؤثرا، والشعر بطبعه قائم على الترجيع والتكرار . وتحليل بناء النص السابق الذي تشكل الجملة الاسمية محوره البنائي نجد داخله صراع الخبري والإنشائي ( الاستفهامي تحديدا)، منذ مفتح المقطع الشعري:

ماذا أرى .....وجه اتسام ذلك الوجه المعفر بالثرى؟

شعر ابتسام .....ام حقول القمح في القدس الشريف

" " .....ام غصون التين والزيتون في تلك المغارس

ويعضي النص إلى منتهاه في ثنائية حركية قائمة على التكرار المخاتل والاستفهام المتعدد ، والشاعر يمضي في طرح أسئلته الاستنكارية لما أجرمه العدو في حق بطل نصه (ابتسام حبش) .

وهذه الثنائية التركيبية الكبرى (الخبر والإنشاء) تفتقت عن بنيات تركيبية صغرى أسهمت بدورها في دعم بناء النص ؛ فمن ذلك ثنائية الحضور والغياب فالخبر عنده حاضر غائب لا يكاد يبين ، وصراع الحياة والموت في النص متأرجح لدى الشاعر لا يثبت ، وهو يطرح أسئلته كمن يشك ، فبنية السؤال عنده ليست على حقيقتها ولكن الشاعر يتعجب ويستنكر ما حل بالطبيعة التي تنتمي إليها شخصيته الشعرية . والنص كما نرى يتحرك في سياقات متعددة:

(١) ياساكنة القلب ، ص ٨٠، ٨١ .

- ١- السياق المكاني؛ ويتجلى في تركيز الشاعر من خلال صفات الشخصية (ابتسام) على ربط هذه الفتاة بالمكان (القدس الشريف، كفر حارث...)
- ٢- السياق الزماني فالاسمية هي التي سيطرت على مجريات النص يدعمها الشاعر بحركية المضارع في سياقات الجملة (يظفر، يرسمه، يلوح، يمتد...)
- ٣- سياق الطبيعة ويتضمن في النص صورتين متقابلتين :

أهداب ابتسام.....حقول القمح

شعر ابتسام.....غصون التين والزيتون

وجه ابتسام.....خيال الوهم

" ".....شبح من الزمن البعيد

وجه ابتسام.....باقات ورد في الكمام

شعر ابتسام.....خيوط من ذهب

شعر ابتسام.....خيوط النار

والشاعر العشماوي يسيس خطابه الشعري ولو أحدث ذلك خللا في الصورة المقابلة فهو لذلك يفرض على النص ما يبدو في موقعه نثارا :

١- شعر ابتسام

أم قصاصات من الورق الذي

يحوي القصائد والخطب

\* \* \*

٢- شعر "ابتسام"

أم خيوط من ذهب؟

تتد مثل أشعة الشمس الوليدة

تستحث خطى العرب!؟

ففي المثالين السابقين لا نجد علاقة جوارية مسوغة للترابط بين شعر ابتسام واهم العربي إلا السوداوية كمنخرج احتمالي ربما لم يقصده الشاعر ، بدليل أنه وصف الشعر بخيوط الذهب في الصورة التالية ، ولكنها محاولة من الشاعر الى تسييس الخطاب الشعري — ولو أوقعه ذلك في مفارقة قد لا يجد الباحث تفسيراً لها .

### النسق التقابلي :

قد يتخذ الشاعر السعودي بنية المقابلة مرتكزا لبناء نصه<sup>(1)</sup> ، وتأتي تراكيبه الصغرى مندججة في داخل إطار المقابلة كما في قصيدة (وصية صلاح الدين الأخيرة) لحمد مسير مباركي :

زندية تلك السيوف

سليلة للعار

فاحت بالردى

واستبق مولى الرهوجه

وثنية تلك الجياد

فهبي الأصفاد

لم تعقد نواصيها على خير

فهن

أو فاجترح لك

صافنات الجبت والطاغوت

واستسلم

ودع خيل المآتم مسرجة

رحلت إليك قوافل الدم

مثقلات

من شظايا الأنسجة

(1) انظر : عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح ، ج ٤ ص ١٣ .

وامتدت الحسرات

كالسجاد

للصلوات

فاستبق الصراط الى الردى

واستعبر التيه المضرج بالسلام

وعد حمام القدس

سفاحا

سفاحا جاءه عرش البلاد

يبوء بالشعب المشرذ

واحترام التين والزيتون

في البلد الأمين

بقارعات الأمزجة<sup>(١)</sup>

والنص كما نرى قائم على مرتكز تقابلي يعتمد على قدرات الحضور والغياب<sup>(٢)</sup> ، أو التغيب للتاريخ الذهني المتعارف عليه ، والحضور الذي رسمه الشاعر للشخصية، والشاعر يتخذ مرتكزا تقابليا ضد القار الذهني معتمدا على قدرة اللغة في استحضر الصورة المتقابلة (زنديقة تلك السيوف، وثنية تلك الجياد، ودع خيل المآثم مسرجة ، رحلت إليك قوافل الدم ، فاستبق الصراط إلى الردى ) .

الصورة التاريخية التي ارتسمت في الذهن هي صورة البطل المنتصر الذي تمثل (السيوف ، الجياد ، الخيل ، القوافل ، الصراط )آليات نصره ، ولكن الشاعر هنا يجعل التقابل حركية في نصه ،ويركب هذه الآليات تركيبا يحمل مرتكزا مضادا مستعينا في بنائه بقدرات التقديم والتأخير في (زنديقة تلك السيوف ، وثنية تلك الجياد ) ليفجأ القارئ بهذا التحوير الذهني في

(١) تهاى منبت ، ص ٣١ — ٣٣

(٢) عند ترفيطان تودروف أن النص يمتلك عناصر حضورية وأخرى غيائية ، بنية سطحية وأخرى عميقة ، انظر : محمود الجنابي، قراءات نقدية في شعرية القصيدة الحديثة في الكويت ملامح من المستويات الأسلوبية والتعبيرية والدلالية والمعنوية ، (حوليات الاداب والعلوم الاجتماعية ، ، الحولية الخامسة والعشرون ، الرسالة (٢١٩) ، ص ١٦ .

دلالة الوصية . كما نرى استخدام الشاعر الإشاري (تلك) وهي تشير إلى البعيد ، و كان في إمكانه أن يستخدم اسم الإشارة (هذي ) دون إخلال بالإيقاع ، ولكن الشاعر عمد إلى الإقصاء كفجائية مضادة للقرب الذي كانت عليه السيوف ، واعتمد في بناء نصه على تراكيب دلالية تراثية تناصت مع تراكيب قرآنية ، وإن استخدمها بصورة مختلفة لدلالة النص القرآني ، إذ نجد : ( فتهيئ الأصفاد <sup>(١)</sup> ، لم تعقد نواصيها <sup>(٢)</sup> ، أو فاجترح <sup>(٣)</sup> لك صافنات الجبت والطاغوت <sup>(٤)</sup> ، فاستبق الصراط إلى الردى <sup>(٥)</sup> ، استعبر التيه المضرج <sup>(٦)</sup> ، يبوء بالشعب المشرد <sup>(٧)</sup> احتدام التين والزيتون <sup>(٨)</sup> . وقد تكون التراكيب قائمة على تاريخ حربي ( زنديقة تلك السيوف ، وثنية تلك الجياد ، سلية للعار ، رحلت إليك قوافل الدم ، سفاحا سفاحا ) .

والملاحظ في بناء تراكيب الشاعر اعتماده على غرابة العلاقة ، حيث المتجاورات المتضادة (زنديقة...السيوف ) ، ( وثنية...الجياد ) = ( صافنات... الجبت ) ، ( خيل...المآتم ) ، ( قوافل... الدم ) ، ( شظايا... الأنسجة ) ، ( الصراط... إلى الردى ) ، ( المضرج... بالسلام ) ، ( حمام القدس... سفاحا ، .. ) .

وعمد الشاعر في تراكيبه أيضا إلى الترميز اللغوي، وربما كان استخدام اللازم، وهو هنا "التين والزيتون" بالأرض الفلسطينية مظهر في الشعر السعودي للدلالة على فلسطين .

ومن الشواهد التي اعتمد فيها الشاعر على المرتكز التقابلي بين أجزاء التركيب القصيدة التي عمد فيها العشماوي إلى التركيب القائم على التجاور المتضاد الذي يرسم لنا بناء كليا متقابلا أراد به الشاعر أن ينقل لنا التباس الوعي بالقضية بالوهم (اليوتوبيا) الذي يرى الشاعر أنه سوف يأكل العقول :

وسوف تأتي سنة

- 
- (١) انظر: آية رقم ٣٨ سورة (ص) .
  - (٢) انظر : آية رقم ٤١ سورة الرحمن .
  - (٣) انظر : آية رقم ٢١ ، سورة الجاثية .
  - (٤) انظر : آية رقم ٣١ سورة (ص) .
  - (٥) انظر : آية رقم ٦٦ سورة (يس) .
  - (٦) انظر : آية رقم ١١٢ سورة المائدة .
  - (٧) انظر : آية رقم ٢٩ سورة المائدة .
  - (٨) انظر : آية رقم ١ ، سورة التين .

ليس لها فصول

خريفها ربيع

وصيفها شتاء

وحرها صقيع

وغيمها صفاء

.....

وسوف تعتلي السهول سهوة الجبال

وتغرق الجبال في السهول

.....

سمعت قائلاً يقول :

القدس - عفوا يا أحبتي -

أقصد "أورشليم"

تشاهد القتل والجريح واليتيم

تعيش تحت وطأة اللثيم

وتشتكي من جرحها القديم

والقصيدة طويلة وهي قائمة في جملتها على المتضادات التي تدل على التباس الوعي بالوهم لدى الشاعر في كل شيء حتى مسمى القدس ، وقد استخدم الشاعر إضافة إلى البناء التركيبي التقابلي الحوار (الديالوج) داخل البنية الكلية ، وهو مدار الحديث التالي :

سمعت قائلاً يقول :

يا أيها النيام

عليكم السلام

فليلكم ما زال ينصب الخيام

ولم يزل يخطط جبة الظلام

الريح - وقت القيظ - يا أحبتي سموم

وفي الشتاء زمهرير

والناس بين قاعد يريد أن يقوم

وواقف يريد أن يسير<sup>(١)</sup>

وآليات الحوار ظاهرة في المقطع حيث القول ومقوله ، والنداء والمنادى . ولكن برغم ذلك ظلت فكرة التقابل تأخذ بنص الشاعر ، فالنص يحمل رؤية متقابلة ، مغرقة في الوهم الذي لم يعبر عنه الشاعر إلا بهذه المتضادات المتعاقبة .

### النسق الدرامي:

لعل أبرز سمات القصيدة الجديدة تماهي الحدود بين الأجناس الأدبية ، وإفادة النص الشعري من معطيات الفنون الأخرى ، إذ نجد بناء النص على الديالوج أو المونالوج ، كما يعتمد بعض الشعراء إلى مسرحية النص مستفيدا من طرائق العرض المسرحي ، أو يعتمد شيئا من الفنون التشكيلية يقول رجاء عيد : " تميزت لغة الشعر بتلك الشكول الحوارية الممتزجة بالترعة القصصية والمسرحية حيث تتداخل الأصوات وتتأثر أمشاج من الحوار ، وتفتحم القصيدة شخوص جانبية تضيف أبعادا هامة في بنية التشكيل الدرامي للقصيدة وما أكثر نماذج ذلك المنحى في غالبية اللغة الشعرية الحديثة"<sup>(٢)</sup> . والشعر السعودي في نص فلسطين أفاد من المجالات الفنية المختلفة من قصة ومسرحية ، فاعتمد مثلا على عملية الحوار كمرتكز في نصه كثيرا ؛ والمثال التالي يدل على مدى قدرة الشاعر على اعتماد البنية الحوارية في بناء نصه الشعري ، الذي استخدم فيه الشاعر نوعي الحوار مع الذات والآخر.

فالشاعر أحمد الصالح في قصيدة (قال الراوي : ليلي .. تورق) قدم بمونولوج داخلي

اعتمد فيه على حركة الحوار مع الذات التي ربما كانت سبب إنشاء النص ابتداء ، يقول :

القدس .. في ثوب الفضيحة ..

(١) شموخ في زمن الانكسار ، ص ٢٠١ - ٢٠٤ وانظر نموذجاً آخر عند ، سعد الغامدي قصيدة (تجيء أنت دائما) ، ديوان بشائر من

أكفاف الأقصى ، ص ١٠٩ .

(٢) لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث ، (الاسكندرية : منشأة المعارف ، ١٩٨٥م) ، ص ٤٢ .



والقبيلة .. في سريرتها الندم

الريح ..!؟

في كل الجهات .. توجج .. والمسرى

عيون لم تنم

في جانب الطور المبارك ..!؟

لم تعد تتزل السلوى

وأنشر فيهمو (العجل الجسد )

والنص بدأ بمونولوج داخلي حيث نقل الشاعر ما يمور في نفسه من هم القضية (الفضيحة) كما يسميها ، معتمدا في صياغة المونولوج على معطيات التراث . واستلهم التركيب التراثي في هذا الموقف هو استلهم للقوة المنقذة من الفضيحة من خلال بنيات التراث (عيون لم تنم<sup>(١)</sup> ، الطور المبارك<sup>(٢)</sup> ، تتزل السلوى<sup>(٣)</sup> ، أنشر فيهمو العجل الجسد<sup>(٤)</sup> . ثم تأتي صياغة (الديالوج) إذ يقيم الشاعر حوارا صريحا طرفاه :

١- الراوي = الشاعر      ٢- ولدي = المتلقي

يقول الصالح :

قال الراوي :

يا ولدي ..

هذا الزمن المعتل الآخر

تأتي فيه السنة الحلبى

يأتي شبق العشق الأعمى

.....

(١) البيت العربي ٠٠ لم يطل ليلى ولكن لم أتم ٠٠٠ وجفا عني الكرى طيف ألم ؛ وهو لبشار بن برد ، انظر : ديوانه ، شرح

وتكميل محمد الطاهر بن عاشور ، ( القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٨٦ هـ / ١٩٦٦ م ) ج ٤ ص ١٦٦٠

(٢) انظر : آية رقم ١ ، سورة الطور .

(٣) انظر : آية رقم ٥٧ ، سورة البقرة ، وآية رقم ١٦٠ ، سورة الأعراف ، وسورة طه آية ٨٠ .

(٤) انظر : آية رقم ١٤٨ ، سورة الأعراف ، وآية رقم ٨٨ ، سورة طه .

يأتي من مأمته الشارع

يأتي البيت

يا ولدي :

الليل له عين عشوا

وأمانك في الليل الصمت

قال الراوي :

— بين الجهر وبين الهمس —

.....

أمسك مضغة هذا الفم

قال المتلقي:

من يدري ..!؟

كيف يجيء زمان الحكمة ..!؟

ومتى تملك ليلي العصمة (١)

ويعضي الشاعر في صياغة الحوار مع المتلقي. ويلاحظ أن طرفي الحوار يشكلان اندماجا في روح النص وفي بنيته التركيبية ، وليس تشكيلا خارج النص . والأصوات الشعرية الحاضرة في البناء يتمثل في :

— صوت الشاعر

— صوت المتلقي

— صوت التراث من خلال استدعاء مفردات وتراكيب تراثية تجعل من التراث عنصرا لا يمكن تجاوزه .

وهذا الاستدعاء يتمثل تارة في استدعاء التركيب مصطلحات تتصل بالنص القرآني ( بين الجهر وبين الهمس ) ، والنص النبوي ( أمسك مضغة هذا الفم ) (١) أو استدعاء الحكمة

(١) انتفضي أيتها المليحة، ص ١٥-١٨ .

القديمة وتحويرها لصالح النص (يؤتى من مآمنهـ الشارع) (٢) واستدعاء الاصطلاح الصرفي (هذا الزمن المعتل الآخر) ، والنص الأدبي القديم ( الليل له عين عشوا ) (٣) . ونلاحظ أن هذا الصوت التراثي له وجود ظاهر في بنية التراكيب ، وأن لغة الشاعر تأرز إلى التراث والنص المقدس دعما لحاجة النص والقضية إلى استلهاهم قوة التراث كعامل مساند في دعم مشروعه النصي.

والشاعر هنا وظف تقنية الحوار بنوعيه مع الذات والآخر ، وهي من عناصر التقنية الدرامية وجاء مندمجا في ثنايا الإيقاع وفي جزء من البنية التركيبية . ويجد القارئ في النص مزاجية السرد الخبري مع الإنشائي المتمثل في النداء (تكرار : يا ولدي)، والاستفهام (كيف يجيء ؟ ومتى تملك ؟ ) وهي عناصر مساندة لإيقاعية النص ، تعطي زحما تقابليا مشريا لبنية النص الحوارية .

والشاعر أسامة عبد الرحمن عمد إلى توظيف تكنيك المسرح وآليات العمل فيه ، ونقله إلى قلب التجربة محدثا حركية فنية داخل البناء ، معتمدا نقل المشهد شعرا ، وكأنك أمام مشهد مسرحي لا عمل شعري :

انفرجت للعرض

ستارة

ومضت تعزف لحنا تلموديا

فرقة

ماذا بعد الصفقة

هل بيعت كل جراح الأرض

وهل عادت فيها للوطن العربي

(١) انظر : البخاري ، صحيح البخاري، كتاب الإيمان، الطبعة الثالثة ، تحقيق : مصطفى البغا ( دار ابن كثير ، ١٤٠٧ هـ ) ، حديث رقم ( ٥٢ ) ، ج ١ ص ٢٨ .

(٢) المثل القول المشهور لأكنم بن صيفي ، انظر : أبو هلال العسكري ، جمهرة الأمثال ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعبد المحيد قطامش ، ( دار الفكر ، ١٩٨٨ م ) ، ج ١ ، ص ١١٨ .

(٣) بيت زهير بن أبي سلمى المشهور ( رأيت المنايا حبط عشواء ) ، انظر : احمد بن الأمين الشنقيطي ، شرح المعلقات العشر ، وأخبار شعرائها ، ( بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٩٨٨ م ) ، ص ٦١ .

فلسطين

قد بدأت كل فصول الصفقة

من زمن

من خلف المسرح

لكن بدأ العرض

وفيه تبكي

وتتن الأرض<sup>(١)</sup>

يحمل نص أسامة عبد الرحمن إضافة إلى الأدبية تماسا مع البعد السياسي ، متكئا على  
تكنيك المسرح لتحويل القضية إلى تمثيل هزلي ، ومستخدما تراكيب من قلب العمل المسرحي  
محملة بدلالات القضية (انفرجت للعرض ستارة ، مضت تعزف لحنا .. فرقة ، كل فصول الصفقة  
، من خلف المسرح ، لكن بدأ العرض) وهي تراكيب تدل على محاولة الشاعر شعرنة المسرح ،  
فالتراكيب بسيطة ، وهي تراكيب تسير في بعد أفقي يتماس مع دلالات معاصرة ، فمن تراكيب  
المسرح ركب نصه الشعري ، وألفاظه المسرحية تحمل بعدا رمزيا ثنائي الدلالة يتصل بقضيته  
(تعزف لحنا تلموديا فرقة ، ماذا بعد الصفقة ؟ ، لكن بدأ العرض).

والنص يحتزن أيضا ثنائية التضاد ، فالشاعر يبدو من حركة البنى التركيبية أنه يصور  
مسرحية هي في أصلها للهو ، ويضع في الاتجاه الآخر القضية الفلسطينية ، وتظهر ملامح هذه  
التقابلية في ثنايا التركيب:

— مضت تعزف لحنا تلموديا فرقة. + ماذا بعد الصفقة

— لكن بدأ العرض ..... + وفيه تبكي وتتن الأرض

هذا النص الشعري تعامل مع عدة أصوات شكلت بناء النص :

- صوت الشاعر

- صوت الفرقة

- صوت الأرض

(١) دفاتر الشجن، ص ٢١١ .

فأما صوت الشاعر فهو الصوت الخفي، إذ حاول الشاعر أن يبتعد عن التشكيل ويجعل القارئ أمام عمل مسرحي مفتوح، بدأت حركته بستارة تسحب، ليبدأ الصوت الثاني، وهو صوت الفرقة العازفة. هنا تتدخل القضية بتركيب يشكل انزياحا يحور في دلالة النص إلى أفق القضية، وليبرز صوت آخر هو صوت الأرض تبكي وتئن، ويتداخل معها صوت الشاعر المتترج بصوت الأرض، لكن صوته يبدو متهدجا متخفيا خجولا (ماذا بعد الصفقة؟، هل بيعت كل جراح الأرض؟، فيه تبكي وتئن الأرض).

### النسق السردى :

يركز الشاعر اعتماده في النسق السردى على استثمار البعد القصصي مستفيدا من فن القصة في دعم بنيته التركيبية. يقول محمود الجنابي عن القصيدة الجديدة إنها "تعمل بدورها على توسيع دائرة الإحالات والتناصت المتعلقة ببناء نسق شعري تأويلي قرائي متعدد، يفتح عبر استراتيجية جدلية على الأنواع والأجناس الأدبية الجديدة (كالقصة والرواية والمسرحية)..."<sup>(١)</sup> والشاعر المتميز هو الذي يبتعد بنصه الشعري عن الفناء في فن آخر، وإذا ما غفل الشاعر واسترسل في سرده الشعري فإن نصه قلما يسلم من الخدار إلى التثنية. والنص النموذج الذي معنا مبني بطوله البالغ (٢٧٨) سطرًا شعرياً، على السرد القصصي وهو ما يصرح به في مطلعته، وطبيعي أن نصا طويلا كهذا معتمدا على السرد، مهما حاول الشاعر أن يحافظ على توازنه الشعري لن يفلت من أحداث القصة التي يمكن أن تسحبه إلى نثرية ظاهرة. يقول عبد الوهاب آل مرعي :

عادت الصورة أخرى...

في إطار المجزرة

بدأ التلغاز يرغى ثم يزيد

جدتي تحتج في رعب شديد

— ما الذي يجري

علام الجلجلة".

وابتدا قول المذيع ..

(١) قراءات نقدية في شعرية القصيدة الحديثة في الكويت ملامح من المستويات الأسلوبية والتعبيرية والدلالية والمعنوية، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية الخامسة والعشرون، الرسالة ٢١٩، ١٤٢٥—٢٠٠٤) ص ١٤.

لابسا صوتا حزينا...ربما من دون ريق :

" ها هو الأقصى ...

وهذي القدس ،أرض الملحمة

هاهو الإيمان يطوي ...

صفحة الزور ،ويطوي..

قصة الذل ،ويطوي..

أسطرا ...

أقلامها مكسرة

هاهي الأحجار قالت

...خطبة عصماء ...

دوت ...مثلما دوت

صفوف الطائرات .

هاهي الأحجار صارت قبيلة<sup>(١)</sup>

يمثل النص تفاعلا ثنائيا بين الغنائي الشعري والسردى المتمثل في قصة تفاعل بريء مع حدث هز العالم، وهو مقتل (محمد الدرة). والشاعر هنا يبني نصه على المزاوجة بين السردى والغنائي حيث :

- المكان ( الأقصى ،القدس )

- الزمان : النص -فيما يتعلق بزمن الفعل<sup>(٢)</sup> - يتحرك في الماضي بوعي من الشاعر؛ فالحدث ينقله التلفاز لحدث كان قد وقع ، تتفاعل معه الجدة لأول مرة ؛ فاعتمد لذلك على بنية الماضي (عاد ، بدأ ، ابتدا ، قالت، دوت ، صارت) مع حضور أقل للفعل المضارع لإعطاء حركية وتفاعل حاضر داخل البناء الأعم ( تحتج ، يجري ، يطوي (مكررة ٣مرات). أما زمن الحدث فهو الزمن المعاصر، وبنيات النص اللغوية تتحرك أفقيا بما يدل على هذه المعاصرة ( التلفاز ، المذيع ،صفوف الطائرات ، قبيلة ) .

(١) الدرة قتله اليهود أم قتلهم ،ص١٤-١٦ .

(٢) نبه محمود شاكر إلى قيمة تعدد الأزمنة وضرورة النظر إليه في التحليل النقدي ،انظر : كتابه نمط صعب وغط مخيف ، الطبعة

الأولى ، (مصر : مطبعة المدني ١٤١٦هـ / ١٩٩٦م) ، ص ٢٤١ .

- الشخصيات : و اعتمد السرد على عدة شخوص داخل التركيب، كل شخصية لها دورها ولغتها المستعملة داخل كيان النص ( التلفاز ، جدي (الصوت الفاعل ) ، المذيع ، الأحجار الناطقة ، الطائرات ، القنبلة )

وإذا أردنا أن نتفحص في هذا النص باعتباره رسالة تحمل مضمونا دلاليا معينا ، وتشمل عناصر معينة هي هنا أقرب ماتكون إلى عناصر الرسالة ، لأنها قصة ولأن المدرسة اللغوية الحديثة قد اعتمدت على السرد في بناء نظريتها اللغوية ، أمكن ملاحظة عناصر الرسالة الستة عند ياكوبسون المتمثلة في الآتي <sup>(1)</sup> :

١ - المرسل : = (الشاعر) الصوت الخفي في النص ، الجدة ( الصوت الظاهر ) والشاعر هنا ركز كثيرا على المرسل فاتضح القيمة التوصيلية الانفعالية أكثر من الأديبة الجمالية.

٢ - المرسل إليه : = المتلقي عموما

٣ - الرسالة : = وهي تحمل حدثا دلاليا ظاهر الدلالة ويرتبط بقصة سيطرت على الموقف الشعري ، ولم يكن تركيز الشاعر بدرجة كبيرة على الرسالة نفسها فحفتت الشعرية في كثير من جوانب النص .

٤ - السياق : = سياق الحدث المتمثل في قتل الدرة والذي سير مجريات القصيدة بأكملها

٥ - وسيلة الانتقال: اللغة ، التلفاز .

٦ - الشفرة : = اعتمد الشاعر على اللغة العربية كشفرة تواصل خاصة والشعرية ممثلة للكلام الفردي كما قال سوسير .

ويحسن التنبية إلى أن الشاعر قد غلب جانب الإخبار على الإنشاء ، وهو تغليب يتسق مع السرد الحكائي الذي عم النص ولا نجد في النص الذي مثلنا به إلا استفهامين متصلين ( ما الذي يجري؟ ، علام الجملجة ؟ ) ثم تلاهما تتابع الجمل الخبرية .

(١) لمزيد من التفاصيل ، انظر : عبد الله الغدامي ، الخطيئة والتكفير ، ص ٧ ، وقد أشار الجاحظ إلى هذه العناصر الستة ، انظر : الجاحظ ، البيان والتبيين ، (القاهرة: المطبعة التجارية ، ١٩٤٧ م ) ج ١ ص ٩٠ ، وانظر تعليق عبد العزيز حمودة على نص الجاحظ المفصل للعناصر الستة : المرايا المقعرة ، ص ٢٢٣ .

## الفصل الثالث : ظواهر أسلوبية :

يضاف إلى هذه الأنساق التي يشكل النسق فيها محورية في التركيب وتأتي مظاهر البنية الأخرى تبعاً لذلك ، نجد أن ثمة ظواهر أسلوبية داخل البنية التركيبية يمكن أن تشكل مجموعة مظاهر نستطيع من تتبعها الوصول إلى كشف بعض مستكنات هذه البنية التركيبية .

### أسلوب القصر :<sup>(١)</sup>

القصر بنية لغوية لها قيمة فنية في البيان الشعري . والشاعر السعودي في تعامله مع هذه الظاهرة الفنية لم يبعد كثيراً عن استعمالات القصر في الشعر العربي عموماً ، فحراك القصر في مساقاته المعهودة وبطرقه المعروفة ، غير أن مما ميز قصيدة النفيعة خصوصاً ، والقصيدة الحديثة عموماً هو الكلية النصية التي تميزت بها ؛ فمن الصعوبة أن تجزأ القصيدة إلى أجزاء تدرس مفردة ، فهي كل متكامل تتظافر بناها الفنية في خدمة المشروع النصي ، ولذا نلاحظ الشاعر يقدم في نصه غالباً ارتكازاً على نمط فني أو بنية كبرى تسير النص ، وتأتي الأساليب الأخرى مساندة له . وفي الحديث عن القصر لا نعدم في الشعر السعودي في القضية الفلسطينية شواهد وأمثلة استخدم فيها القصر كارتكاز أساس وأسلوب يحيط بالتجربة ، تأتي الاتجاهات الأخرى مساندة له كبنى صغرى داخل البناء الأكبر . ولدينا أمثلة كثيرة شكل القصر بعدها الدلالي عموماً ، وإن لم يتخذ الشاعر طرق القصر المعهودة ، فعموم التجربة في نص عبد الله الحميد (الحجارة وسام الشهادة وسام الفرح) مثلاً تكاد أن تنطق بقصر البطولة على أبناء فلسطين المجاهدين ، إذ قصر النص البطولة عليهم ، وجعل العرب الآخرين اليتامى والشكالي والقواعد ؛ يقول :

أشعلوا فينا القصائد

كل جرح فيكموا — أيها الأبطال — شاهد

قاتلوا عنا

فما فينا فدائي مجاهد

(١) القصر لغة الحبس والإلزام ، وهو تخصيص شيء بشيء أو تخصيص أمر بآخر بطريقة مخصوصة ، انظر حول القصر وطرقه الفنية والبالغية : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص ٣٢٨ . وانظر : محمد أبو موسى دلالات التراكيب ، الطبعة الثانية ، (القاهرة : مكتبة وهبة ، ١٤٠٨هـ) ، ص ٣١ . وانظر : عبد العزيز عتيق ، علم المعاني ص ١٥٩ وما بعدها .



إننا محض جلامد

نحتسي الذل .. ولا نفتأ نرتاد الموائد

قاتلوا عنا .. وموتوا

إنما نحن اليتامى .. والشكالى .. والقواعد

وهذه القصيدة برؤية القصر الشاملة تشكل في جملة قصرا يتمثل في قصر البطولة في قضية فلسطين على هذه الثلة المجاهدة ، وفي داخل إطار القصر العام يلحظ القصر بـ (إنما) كما ظهر من النموذج ، وقد يعمد الشاعر في داخل هذا الإطار العام إلى تفعيل طرق أخرى إذ استخدم القصر بالتقديم ، وهو يرسم الصورة الأخرى المناقضة لصورة البطولة ، يقول :

قاتلوا عنا .. نقاتل ..

خلفكم - نحن نقاتل

بالشعارات نقاتل

بالخطابات .. نقاتل

بالخلافات .. نقاتل

بدم القتلى .. نقاتل

باشتمال الشجب ، والتنديد (١)

وعلي الدميني في حديثه عن (الحجر) في قصيدته ( لك كما أنت) يكاد أيضا في البنية الكبرى أن يقصر البطولة العربية على (الحجر) الذي اتخذ رمزا لقلب معادلة الحرب وكرره ما يزيد على (١٥ مرة)، وهو يتحدث عن الحجر باعتباره مفتاحا للنصر في زمن لم يعد من سلاح إلا الحجر ، مستخدما تراكيب تدل على هذا القصر بصورة جديدة غير مباشرة من مثل :

- يا قلب " لو أن الفتى حجر "

- وأنزع من رحيق العمر محبرتي وأكتب بالحجارة .

- فما أبقى الغبارها سوى التذكار والزمن المعلق بالحجارة .

- وطفقت تحصف تاجك الذهبي من وهج الحجارة .

(١) انتفاضة القصاصد ، ص ٧ ، ٩٠ .

- إن رهينة الساعات ساعتنا الحجارة .
- أربكتنا الحجارة بالأسئلة .
- قلنا لامرأة الحجارة سلم مهر وأشراط تنن ...
- فإن سلمت تأسينا مواسمها ، وإن نفقت... كفتنا من غنيمتها الحجارة .
- طوقتنا الحجارة بالأسئلة.
- ودولة تبنى بأصداف الحجارة .<sup>(١)</sup>

إن هذه النماذج التي تنقل صورة الحجر في تصور الشاعر لتدل بجلاء على طريقة كلية للقصر اعتمدها الحميد كما اعتمدها الدميني لا تعنى بمفردات القصر وطرقه المعروفة، ولكنها تتخذ من القصيدة كلها بعدا أرحب للقصر.

وجاسم الصحيح في حديثه عن (محمد الدرة) يجعل منه رمزا يمكن أن تقصر البطولة على أمثاله، على الرغم من محدودية طرق القصر التي استخدمها وذلك في المقطع الذي يتحدث عن اغتياله إذ بناه على القصر بـ (إنما) ، يقول :

فجأة ..

شق فمر الأزيز وجه الفضاء

وسالت غيوم الرصاصات

راح (محمد) يندس في غنوة من أغاني الطفولة

لكنما قلبه لم يزل في الطريق

يصلي هناك صلاة الشغب

ذخيره حلم جارح كالسلاح..

دعاء صقيل يدجج روح الكفاح ..

وذاكرة شحذتها الأهلة في الزمن الملتهب

حينما عانقته الرصاصات

(١) بياض الأزمنة ، ص ٢٠— ٢٧ .

كانت عيون الحضارة تسبح في دمعها التكنولوجي

أفرغ كامل ضحكته داخل الموت

لكنه لم يميت

إنما جف في جسمه الحقل

مالت عليه رقاب السنابل

حارت على خصره لفتات الغزال

ولكنه لم يميت

فالرصاصة لا تسلب الروح تحليقها ..

لا تصد المشاعر عن شطحها في هوى من تحب! (١)

إننا أمام صورة للقصر لا تتعامل مع جزئيات ، ولكنها تتعامل مع الشخصية الرمز من حيث قصر البطولة عليها ، واعتبارها رمزا خالدا لا يموت ، وهذا المثال الذي اخترناه يرتكز كله على القصر في ختام المقطع ، إذ يريد الشاعر أن يثبت أن بطله (الدرة) لم يميت في الواقع بل كان موته حياة :

— إنما جف في جسمه الحقل

— مالت عليه رقاب السنابل

— حارت على خصره لفتات الغزال... ولكن لم يميت

— فالرصاصة لا تسلب الروح تحليقها...

ومن مظاهر القصر في الشعر السعودي ما نجده عند الشاعر العشماوي في قصيدته ( وجه ابتسام وخارطة الألم ) ، إذ بنى جملة شعرية كاملة على تكرار القصر بـ ( ما.. وإلا ) ، وكرر أسلوب القصر ( ٦ مرات ) متواليات في اندفاع عاطفي يرتكز على هذا الأسلوب يقول :  
ماذا أرى؟! ..

أنا لا أرى إلا مؤامرة تحاك لأمتي

(١) ظلي خليفتي عليكم ، ص ٥٣ .

باسم السلام! أنا لا أرى إلا الطرايش التي تهتز ..

في جنح الظلام!

كاهان، شامير اللعين ..

ووجه رابين الملتخ بالجريمة

أنا لا أرى إلا المدامع بللت ثوب اليتيمة

أنا لا أرى إلا عدوا يجعل القرآن ممسحة

ويركل كل قيمة

أنا لا أرى إلا بقايا أسرة ..

لاذت بزاوية من الدار القديمة

ويضيع في صخب الأسي صوت " ابتسام" ..

لا مجيب ولا صدى

وقدائف الأعداء تنشد للضحايا في ربوع القدس

أغنية الردى!

أنا لا أرى إلا سؤالاً تائها مازال يبحث ..

عن جواب<sup>(١)</sup>

والقصر المفرد الذي استخدم فيه الشاعر طرق القصر المعهودة نجده مثلاً عند محمد  
مسير في نصه ( يهود العرب ) الذي لجأ فيه إلى القصر الجزئي بـ ( إنما ) ، لكنه لم يقنع بالقصر  
دون أن يتحرك به في بعد يميز تجربة الشاعر في استعماله لهذا الأسلوب ، إذ يقول :

إنما يرحل البحر عنا

بنا

وعموت من الحسرة الشهداء

ويستيقظ الميتون !!!<sup>(١)</sup>

(١) يا ساكنة القلب ، ص ٨٢ ، ٨٣ .

فقد عمد الشاعر إلى تراتب وتعاطف الجمل الموضحة للمقصود (يرحل ، يموت ، يستيقظ) كما كرر متعلقات المقصود عليه (عنا ، بنا ) في تركيب جملة القصر .

ومن ذلك أيضا قول جاسم الصحيح في قصر قهوجي الدلالة ، متحدثا عن ( محمد الدرة) معتمدا القصر بـ (إنما):

أفرغ كامل ضحكته داخل الموت

لكنه لم يمت

إنما جف في جسمه الحقل

....

ما مات لكنه في مناورة توهم الموت (٢)

واستخدم الشاعر السعودي أيضا طريقة القصر (بما وإلا) ؛ فالحميدين في ( قبضة عيد) يقول :

لكنهم قالوا بكل صرامة سنعود ليس أمامنا

إلا الحجارة (٣)

والقصر هنا يوضح قيمة الحجارة في معادلة القوى ، فلم يبق أمام العرب إلا الحجارة المعجزة . ونجد مثل ذلك عند الدميني في قصيدته (التباس المجاز) ، وهو يحكي قصة المواطن الفلسطيني ( حيدر عبد الشافي ) ، وقد حصل على أول جواز فلسطيني ولكنه لم يشعر بالهوية ، يقول :

ما اشرب الهوى في نواحي إلا وليدا

شاخصا من نواحي حزاز (٤)

ويستعمل غازي القصيبي في قصيدته (بعد سنة ) أسلوب القصر نفسه في جلد الشعر الذي لا يملك فيه الشاعر غير القلم والألم :

ما الذي يفعله الشاعر

(١) محمد مسير ، منسك للسريرة في حرم الرمل ، ص ٥٢ .

(٢) جاسم الصحيح ، ظلي خليفتي عليكم ، ص ٥٣ .

(٣) سعد الحميدين ، ضحاها الذي ، ص ١٦٢ .

(٤) بأجنحتها تدق أجراس النافذة ، ص ٢٤ .

في وجه البنادق

وهولا يملك إلا قلمه

وهو لا يحمل إلا أله<sup>(١)</sup>

ويقول العواجي مستعملا أسلوب القصر أيضا :

أما الصغار

فليس من درب هم

إلا التسكع بين أكوام المنازل<sup>(٢)</sup>

ومن طرق القصر التي استخدمها الشاعر السعودي في شعر القضية الفلسطينية (القصر بـ(غير) و(سوى) ، ومن أمثله قول الشاعر ظافر القرني في ( قصيدة سؤال فلسطيني )، في قصر يحمل تناصا ظاهرا مع القرآن :

من نقاتل ؟

إذا كان كل الذي يمخر البحر تغلي مراحله

وهواه اعتساف الرقاب التي

ما عنت غير لله ذي الطول والجبروت<sup>(٣)</sup>

ومن أمثلة القصر بـ(سوى) قول الشاعر سعد الحميد في (قبضة عيد) :

لا شيء صار.. سوى حذاء التائهين ..

خلف الوعود<sup>(٤)</sup>

ومن طرق القصر التي استخدمها الشاعر السعودي القصر بـ (بل) في قول أحمد قران

في نص (انكسار في دائرة الهيكل):

اركعوا في القدس

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٣٠٢ .

(٢) وشوم على جدار الوقت ، ص ٢٢ .

(٣) ثمار الإنهاك ، ص ١١ .

(٤) ضحاها الذي ، ص ١٦٢ ، ١٦٣ .

لا ....

بل في جدار المعبد المزعوم

في هيكلهم<sup>(١)</sup>

ويستخدم علي آل عمر أسلوب القصر بـ (بل) أيضا ليبي عليه جملة شعرية كاملة ، فيقول:

هل تدرون لماذا نعشق <<حطين>>

لماذا...؟

ليس لأن البابا

جلدت إلبته فيها

جزت لحيته..

خلعت <<جبتة السوداء>>

كلا..لبس فقط

بل من أجل السر..

سر ما كان <<البابا>> يعرفه

من قبل

(الوحدة... والثأر)<sup>(٢)</sup>

ومن أسلوب القصر بـ (لكن) في الشعر السعودي المعني بالقضية الفلسطينية قول

الشاعر سعد الغامدي:

وسوف نختفي ..

ويختفي المختل مثلنا ..

لكن تجيء أنت ترفع النداء عاليا ..<sup>(٣)</sup>

(١) دماء التلج ، ص ١١٩ .

(٢) رماد الوجه الحنطي ، ص ١٥ .

(٣) بشائر من أكناف الأقصى ، ص ١١٢ .

ومن القصر ما نلحظه من قصر التقديم في قول الشاعر سعد الحميدين :

وعلى كفي يقتات الذباب !..<sup>(١)</sup>

وثمة مظاهر في القصر عند الشاعر السعودي يجدر التنبه لها ، فمنها حذف المقصور

عليه، كما في قول أحمد الصالح في قصيدته ( عندما يسقط العراف ) :

لا يهز الليل — يا عراف—

!.. إلا ؟..

كلمات ..رقصة للخصر<sup>(٢)</sup>

والظاهر أن الشاعر هنا أراد أن يخفي المقصور عليه استحياء من التصريح به و استغناء

بوعوي القارئ، على أنه جعل (كلمات ..رقصة الخصر) موضحات لماهية المقصور عليه الذي أراده

الشاعر. ومن تلك المظاهر أيضا مظهر تكرار المقصور لمقصور عليه واحد ومن أمثلته ما نراه

في قول الصالح :

ما عشقت أو ما رست إلهوى صلاح الدين<sup>(٣)</sup>

وقد يعمد الشاعر السعودي أيضا إلى العكس ، وهو تكرار المقصور عليه بتصريفات

متعددة كما في قول سعد الغامدي في قصيدة (سلام الدمار) :

وما كان إلا العقيدة..

إلا الشريعة إلا الشعيرة

إلا الشعر<sup>(٤)</sup>

وقول عبد الله الحميد في قصيدة (الحجارة وسام الشهادة وسام الفرح) وهو يستعمل

القصر بـ(إنما) ويكرر المقصور عليه بدلالات لمعنى واحد في حديثه عن طفل الحجارة :

قاتلوا عنا .. وموتوا

(١) ضحاها الذي، ٢٣، ٠٠ .

(٢) عندما يسقط العراف ، الطبعة الأولى ، (١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨ م) ، ص ١٤٤ .

(٣) السابق نفسه .

(٤) بشائر من أكناف الأقصى ، ص ٢٠٢ .



إنما نحن اليتامى .. والشكالى.. والقواعد<sup>(١)</sup>

ويتضح من استخدام أساليب القصر عند الشاعر السعودي أنه حاول الإفادة من طاقة هذا الأسلوب في الحديث عن قضيته الفلسطينية ، ولا سيما في مواطن بناء القصيدة على القصر الذي نبه عليه البحث ، وحاول زعزعة أبنية القصر الثابتة عن طريق الحذف التهويمي أو عن طريق ترك الشاعر العنان لنفسه في التعبير عن أحاسيسه بطريق تكرار المقصور عليه ، على أن هذا لا يمنع من استخداما الشاعر السعودي أسلوب القصر استخدما معهودا لا يتجاوز عملية الجمع والإخراج التي قام عليها القصر في أساس تكوينه .

### أسلوب التقديم :

التقديم مظهر تركيبى فني يمكن أن يكون أصدق ما قيل في تعليقه قول سيويه "كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم وهم بشأنه أعنى ، وإن كانا جميعا يهملهم ويعيناهم"<sup>(٢)</sup> . والشاعر السعودي في تعامله مع تقنية التقديم عمد إلى البناء الكلي الذي يعد سمة القصيدة الحديثة عموما . فصالح الزهراني يبيّن نصه (هرمجدوه) على التقديم الذي يأخذ عنده عدة اتجاهات في نصه ، يقول :

لست وحدك، كلنا بعنا زهور البرتقال .

كلنا في "طور سينين" بكينا ،

مثلما يبكي الرجال

...

لست وحدك اقتسمنا بعدك النصر على فتح الفتوح ،

لم تمت يا سيد الفتح ، بعينيك نظرنا ،

وبرجليك عبرنا وانتظرنا وجهك القادم في وقع الجياد

الجرد

...

(١) انتفاضة القصائد ، ص ٧ .

(٢) الكتاب ، ج ١ ص ١٤ ، ولشرح مفهوم العناية الوارد في كلام سيويه ، انظر عبدالمتعال الصعيدي ، بغية الإيضاح ، ج ١ ص ٢٣٢

كلنا ياسيدي الوالي ولاه  
حفظ الله بعينيك لنا المرعى وقطعان الرعاة  
فكلاب الخسف لا تبحننا  
وسيوف العسف لا تذبحنا  
كل مساء  
ثم كما كنت "بنو الأحمر" ما عادوا نساء .  
فتحت "مدريد" بوابتها الأولى وأعطت طارق الأمن  
ونيشان الأمان .

أمهله سيع ساعات يرى وجه أبيه ويغادر ،  
فهو في القائمة السوداء لص متآمر  
أيها السيف السديمي المنظ  
كيف نغلط ؟

وعلى حدك سال الدم من هاماتنا ،  
فسلكناه ينابيع نشيد .  
واحترقنا بالمواويل ، كما يحترق المسلم في حوض  
أسيد .

...  
فتحت بغداد جسرا للنجاة ، فاستعد بالله من نفسك  
واعبر ،

فربي القدس على مرمى حصاه  
كلنا ننوي الصلاة  
لا تعاتبنا على ما كان منا  
واعف عنا

فلقد كنا غلاه .

لا نرى غير صلاح الدين في القدس ، ولا نعرف

تاريخ المسيح

فقرأنا هر مجدوه على نفظ الكويت

. وخرجنا حرقة من كل بيت .

وتبعناك ، وأدركنا المحال

. اعتقلنا الصبح في عمق الظلام .

ورفعنا راية النصر .. وأعلننا السلام

فابتهج يا سيد الفتح ونم

لا تؤاخذنا بما يفعل أطفال الحجارة (١)

هذا النص شهد ارتباكاً فنياً في نسق ترتيب الجملة ، وله انزياحات الشعرية التي قصد إليها الشاعر، ويبدو أن ارتباك المواقف وازدواجها وخللها له دوره في إحداث خلل دلالي ولسد خلافاً في بنية الجملة، فهذا النص بني على حركية التقديم والتأخير. ولنلاحظ الجملة مرتبة حتى نستوضح مواطن فنية التقديم التي أحدث ارتباكاً فنياً أعطى للنص انزياحاته الشعرية :

- بعنا كلنا زهور البرتقال .
- بكينا كلنا في طور سينين .
- اقتسمنا النصر بعدك .
- نظرنا بعينيك .
- عبرنا برجليك .
- حفظ الله لنا المرعى بعينيك .
- لا تنحنا كلاب الخسف .
- لا تذبجنا سيوف العسف .

(١) فصول من سيرة الرماد ، ص ٩-١٣ .

- ما عاد بنو الأحمر نساء
- فهو لص متأمر في القائمة السوداء
- سال الدم من هاماتنا على حدك .
- فتحت بغداد للنجاة جسرا .
- لا نرى في القدس غير صلاح الدين .

إننا كما هو ظاهر أمام ارتباك حقيقي في نسق العبارة، وأمام ارتكاز ظاهر للتقديم، وفي تصوري أن التقديم الذي أورده الشاعر في أول نصه (كلنا بعنا زهور البرتقال) بهدف إثبات اشتراك الجميع في التفريط في القدس، أن هذا التقديم هو ارتكاز النص الأساس الذي سحب معه هذا الارتباك، فارتباك المواقف العربية إزاء القضية جعل الشاعر يعيش الارتباك ذاته في نصه، وما النص إلا تكوين ذهني وخليط من المشاعر التي تتفاعل مع المجتمع بشكل أو آخر ..

وعبد الرحمن العشماوي في قصيدة (فتى فلسطيني يتحدث) اتكأ على فنية التقديم، لكن على مستوى جملة شعرية بناها على التقديم، إذ يقول:

دعوني يا بني قومي أحدثكم..

ففي قلبي جراح ماها آخر

وفي نفسي خرائط حسرة

مازال يرسمها لي الغادر

وفي عيني رؤى بحر

وفي سمعي صدى من موجه الهادر<sup>(١)</sup>

وتكرار التقديم هنا قصد به أن يستوفي الشحنات النفسية التي امتلأت بها نفسه، والتقديم هنا قادر على إحداث جذب وتشويق للقارئ وهو عنصر مهم في إحداث الشعرية.

ومن أمثاله أيضا في قصيدة (أشباح) ل محمد الحمد، وهو يتحدث عن البطل الفلسطيني قوله:

بجسمك التحيل ترعب الزمن

وكفك الصفراء تحمل الكفن

(١) شموخ في زمن الانكسار، ص ٢٩ .

وصوتك النفاث يصرخ الوطن<sup>(١)</sup>

إن حركية التقديم لها أثرها في النص الجديد ، وهي تشكل في بعض النصوص ظاهرة لافتة تعطي انزياحا يدعم العمل الشعري . فهذه الارتباكات في بناء الجملة لها أبعادها الدلالية التي تفتتت من ثنايا البنية .

### أسلوب الفصل والوصل

مدخل فني له دور كبير في إحداث حركية داخل النص " وقد بلغ من قوة الأمر في ذلك أنهم جعلوه حداً للبلاغة ، فقد جاء عن بعضهم أنه سئل عنها فقال : " معرفة الفصل من الوصل وذلك لغموضه ودقة مسلكه ، وأنه لا يكمل لإحراز الفضيلة فيه أحد ، إلا كمل لسائر معاني البلاغة " <sup>(٢)</sup> ويتأتى ذلك من خلال استخدام حروف العطف أو تركها ، و حروف العطف لها في العرف اللغوي دلالتها المحددة والمعروفة ، فالفاء تفيد الترتيب والتعقيب ، و ثم تفيد مع الترتيب التراخي ، وأو للشك والتخيير ، وهي دلالة ظاهرة تتضح من خلال سياق الكلام. والواو التي تفيد اشتراك المتعاطفين في الحكم تحوي كثيرا من الأسرار في استخدامها أو تركها <sup>(٣)</sup> ولأن قصيدة التفعيلة كما قيل - قصيدة كلية ، فلا يكون تتبع مظاهر الفصل والوصل إلا من خلال نموذج كلي . ونشير بعده إلى استخدام الشاعر لحركية الفصل والوصل داخل أروقة النص ؛ فقصيدة على الدميني على سبيل المثال يمكن أن نجعل ارتكازها الأساس على حرف العطف الواو ، وبالتالي نقول : ارتكازها على الوصل ، إذ نجد استخدام الشاعر للـ(واو) أكثر من (٣٠) مرة ، يقول :

يا قلب " لو أن الفتى حجر " لأسبلت الأصابع

في دمي

وأتيت محتضا بمكنون الحجارة .

أهدي لعاشقتي قلاندها وأرفع للذين مضوا بنادقهم

وأنزع من رحيق العمر محبرتي

وأكتب بالحجارة .

(١) أضواء محترقة ، ص ١٧ ، ١٨ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص ٢٢٢ .

(٣) انظر لمعرفة بعض من أسرار الواو ، محمد أبو موسى ، دلالات التراكيب ، ص ٢٧٦ .

وتر يجر عشيقه تنعى أساورها وتجرح في التراب

عرانس الإنشاد

مملكة هودجها

فما أبقى الغبار لها سوى التذكار

والزمن المعلق بالحجارة .

يا أيها الوطن العصي، على العصي، أفقت فاحتضنتك أوراق

الصغار من الردى

وظفقت تخصف تاجك الذهبي

من وهج الحجارة .

يا أيها الناري في الأشجار، والمطري في الأمصار ،

أطعمنا كتاب النار في الأحقاف

إن رهينة الساعات ساعتنا الحجارة .

فاجأتك العواصف بالمقصلة

أربكتنا الحجارة بالأسئلة

الجليل مثلثها،

والبلاد دوائرها

والذي عل من يأسه ظمأ

قد رأى صيبا يغتوي كأسه المقبلة.

لك كل ما في الأفق من شجر البياض وآنسات البيد

همس الزيت للزيتون ،

والتفاح للعدراء ،

والزهاد مقترفين ما تسع العبارة

لك برقنا المائي يمضي قائما بالوصل ،

يحمينا من الطوفان إذ نكبو

ويعرج بالقرى قمرا يسامر في منيته بحار الله

باخرة تعود وأمة تدنو

وأغصانا تمش بصوت مقلاع الحجارة .<sup>(١)</sup>

ونلاحظ في هذا النموذج الوصل بين المفردات ، وهذا الوصل يستجيب للدلالة الرابطة بين المشتركين إعرابا ومعنى (فما أبقى الغبار لها سوى التذكار والزمن المعلق بالحجارة ) ، ( همس الزيت للزيتون والتفاح ، والزهاد ، شجر البياض وآنسات البيد ) (باخرة تعود وأمة تدنو وأغصانا تمش بصوت مقلاع الحجارة ) . وقد يجد المتلقي صعوبة في شعر علي السديني وأمثاله<sup>(٢)</sup> في معرفة ارتباطات بعض المعطوفات ، التي تخضع لبعد ذهني وشعري يرمي بالوعي في مذاهب شتى . فلئن وضع أمامنا علاقة التذكار بالزمن في المثال الأول ، ولئن استطعنا أن نعني الانزياح الشعري في جمع ( همس الزيت للزيتون والتفاح ) وكذا جمع ( شجر البياض ، وآنسات البيد ) بيد إن من الصعوبة بمكان معرفة علاقة الزهاد بالزيتون والتفاح ، أو الأغصان التي تمش بصوت مقلاع الحجارة بما قبله . وتلك إشكالية في شعر التفعيلة الذي يعد تنافر المتجاورات فيه ظاهرة تخترق الوعي لدى القارئ .

وإضافة الى وصل المفردات ركز الشاعر كثيرا على وصل الجمل — الخبرية تحديدا — إذ نجد:

- لأسبلت الأصابع... وأتيت
- أهدي لعاشقتي... وأرفع للذين مضوا
- أنزع من رحيق العمر.. وأكتب بالحجارة
- وتر يجر عشيقة تنعي أساورها... وتجرح في التراب
- أفقت وطفقت تخصف
- يا أيها الناري في الأشجار، والمطري في الأمصار
- الجليل مثلثها والبلاد دوائرها

(١) بياض الأزمنة ، ص ٢٠-٢٢ .

(٢) كجاسم الصحيح ، ومحمد مسير . . .

الوصل الخيري هنا ركز على وصل الجمل الفعلية مما منح النص حركية وتماوجاً .  
والشاعر في عمق الحديث عن الحجر إحدى آليات النصر في الحرب المعاصرة . عمد إلى البحث  
عن الماضي بعد فشل الشاعر في استنبات معالم النصر ماعدا هذا الحجر الرمز . ونلاحظ في المثال  
الماضي غلبة عطف الجمل مقارنة بالمفردات .

ونجد في المثال الماضي عطفاً بـ (الفاء) ، إذ استخدمها الشاعر لدلالاتها على التعقيب  
(أفقت فاحتضنتك أوراق الصغار من الردى ) إذ أراد الشاعر تصوير السرعة في احتضان الصغار  
لهذا الوطن . كما نجد في هذا النموذج أمثلة على الفصل :

- (فاجأتك العواصم بالمفصلة، أربكتنا الحجارة بالأسئلة) وهنا الفصل لكامل الانقطاع بين  
الجملتين ففي الجملة الثانية الحجارة نشوز على النص العربي المهين .

- (يمضي قائما بالوصل ، يحمينا من الطوفان إذ نكبوا) والفصل هنا لكامل الاتصال في دلالة  
الجملتين .

والنص — كما قلنا — ارتكازه الأساس الوصل بالواو التي استعملت ما يزيد على  
(٣٠) مرة ، في حين نجد أن حسن القرشي زواج بين الوصل والفصل في قصيدة ( أنشودة لنار  
حزيران ) ، يقول :

حزيران قد عاد عبر انسحاق المنى

في دروب التفاهات

عبر الهزائم والثرثرات

وعبر الضباب الملح وعبر السهاد

وعبر تلال الحماسات ، مثقلة بالحماقات

عبر الضياع العقيم

وعبر الفداء الجريح المكبل

عبر الحداد

(سنسحقهم) ما تزال تجلجل تصرخ في كل

واد



وهم يرتعون بكل الذرى وبكل الوهاد

سنثار ، نقطع أوردة المعتدين ، نطهر أرجا سهم من

ثرانا...

وهم والغو دمننا ، طاعمو كرمنا كالجراد<sup>(١)</sup>

ففي هذا المثال مزاجية الاتصال والانفصال التي أحدثت في النص حركية أرادها الشاعر الذي استخدم الوصل والفصل بوعي تام . ومن الصعوبة أن نحاكم النص من خلال قواعد الفصل والوصل المعهودة؛ فالشاعر على كل حال يصل ويفصل وفق وعي دلالة ارتضاها للنص ، وقد يوقع القارئ في أسئلة وإرباكات إذا ما حوكم النص من خلال قواعد الفصل والوصل ، على أن الشاعر هنا يستخدم الوصل في الدلالات المتقاربة كما هو ظاهر بين (وعبر الضباب الملح ، وعبر السهاد ، وعبر تلال الحماسات بكل الذرى وبكل الوهاد ) والجمل التي تأتي متجردة من الواو الواصلة فهي إما متمازجة مع ما قبلها (كمال الاتصال) كما في قوله ( في دروب التفاهات ، عبر الهزائم والثرثرات ) وإما أن يكون الشاعر أراد أن يفاجئ القارئ بالكلمة مباشرة لأهميتها ، ويفك بهذا ارتباطها مع ما قبلها بالواو ، فنجد ذلك يلغي الواو عند (عبر الهزائم والثرثرات، عبر الضياع العقيم ، عبر الحداد ، نقطع أوردة المعتدين ، نطهر أرجا سهم ، طاعمو كرمنا ) .

وتلك المفردات والجمل تحمل لغة شبه مختلفة عن دلالة الألفاظ الأخرى ، والشاعر أراد أن يجردها من الواو ليبرز أمام القارئ دلالتها دون حائل. ولا يخفى أن الشاعر لجأ إلى الفصل حينما أراد أن يجعل الجملة الثانية جزءا متمازجا مع دلالة ما قبلها كما في قوله : (والغو دمننا ، طاعمو كرمنا ، نقطع أوردة المعتدين ، نطهر أرجا سهم ) كما لجأ إلى الفصل لكمال الانقطاع في قوله (وعبر الفداء المكبل، عبر الحداد) ، إلا أن ذلك لا يمنع أن يكون للغة هذه الكلمات في ذاتها دلالة أراد الشاعر بها الفصل .

وثمة مظاهر تلحظ في استعمال الشعراء لأساليب الوصل والفصل، من ذلك العطف في أول النص على مضمير كما في قصيدته (مجامر.. التراب ) لسعد الحميدين ، التي بدأها بقوله : (وعلى كفي يقتات الذباب ...) <sup>(٢)</sup> . أو في مطلع الجملة كما في قوله (واتت ببخنتها) <sup>(٣)</sup> ؛

(١) عندما تحترق القناديل ، ص ٨٩ ، ٩٠ .

(٢) ضحاها الذي ، ص ٢٣ .

(٣) السابق ، ص ١٦٠ .

وفي قصيدة ( اعترافات حزيراني ) لأنس عثمان التي يقول في مطلعها (وبرغمي سأقول  
القصة) (١) .

ونجد عند بعض الشعراء الوصل بين المتضادات ، فسعد الحميدين في ( مجامر التراب )  
يقول :

أبصق الطين ..

وأغتال الذباب .. (٢)

وذلك الوصل يشكل ارتكازا أساسا في ثنايا الجملة عند سعد الغامدي في قصيدة (سلام  
الدمار) التي يقول فيها :

ستخرج هذي الخار ..

جنودا يقدون من وهج الشمس حر فمار

ويعقب هذا السلام الدمار

ويوقد في كل ناحية ألف نار

ويرجع للقابضين على الجمر كل الوطن

ويصرع سيف الجهاد الوثن (٣)

**توازن الجملة (٤) :**

استعمل الشاعر السعودي الجملة مسخرة لطاقاته التعبيرية والدلالية فالجملة لديه تطول  
وتقصر حسب استدعاء الموقف الدلالي ؛ فأحمد قران في قصيدة (غياهب الظمأ) (٥) ، إذ يتحدث  
عن العروبة والوعود طالت الجملة لديه وكثرت المتعلقات بين طرفي الجملة ، ومن ذلك الجمل  
الطويلة التالية :

(١) الموانئ التي أبجرت ، ص ٦١ .

(٢) ضحاها الذي ، ص ٢١ .

(٣) بشائر من أكناف الأقصى ، ص ٢٠٦ .

(٤) للمزيد عن الإيجاز والإطناب والمساواة ، انظر ، عبد المتعال الصعيدي ، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة ، ج ٢ ،

ص ١١٠ - ١٥٦ .

(٥) دماء الثلج ، ص ٤٧ - ٥٠ .

— الصوت السادر في عمق الأكوان صدى

- لآيات الحلم الوردية أضحت في ضوء اللآيات القهرية صوتاً مخنوقاً حرفاً مشنوقاً .

- والأرض التاريخ العربية قالوا صارت عبرية .

- والطفل العربي الواعد يروى من ثديي " جولدا مائير " المأفون .

- وعناق الرايات العربية للرايات العبرية أضحى صمت عيون .

وحيثما لا يحتاج الموقف إلى إسهاب ، وإنما دلالة عاجلة يأتي بما يتم الجملة دون إسهاب  
ومتعلقات، ففي ذات القصيدة نجد الجمل القصيرة :

- فالسيف ضياء

- والموت رضا

- والنار ظمأ

فاستخدام الشاعر للجملة الطويلة والقصيرة تحركه دلالة النص ، يسهب حينما يريد أن  
يدخل تفاصيل داخل نصه ، أو يسهب حينما يشعر أن المتلقي يريد تفاصيل لحدث ما ، وما عدا  
ذلك يقتصر الشاعر على الإيصال دون متعلقات إذا شعر أن النص أو الموضوع مدار الحديث  
يحتاجان إلى الإيجاز .

وفي قصيدة ( بعد سنة ) للقصبي نجد مزاجاً بين الجملة الطويلة والقصيرة بحسب المقام ،  
فالقصيرة حينما يكون المعنى لا يحتاج لإسهاب، فالقصيرة تكون إذا لم يحتج المعنى إلى إسهاب ،  
إذ يعتمد إلى قطع الجملة وتجريدها عن كل ما لا أهمية له في البناء الدلالي :

— مضغ القفل لساني

— هل مرت سنة ؟ —

— هزمت أشعار عنتر

وعندما يتحدث عن كلام الشعراء والمذيع الذي رمز به الشاعر إلى الكلام العربي  
المسهب يسهب في الجملة ويأتي بالتفاصيل :

- ما الذي يفعله الشاعر في وجه البنادق .

- وهو ما ذاق لظى الحرب ولازار الخنادق .

- وهو ما هام على سيناء ظمآن شريدا .
  - عندما خضنا مع المذيع حطين الجديدة .
  - ما الذي يفعله الشاعر في وجه دموع الثاكلات وهو في ذلته بعض الجريمة.
  - عندما خلفنا المذيع ما بين الرمال جثثا خرت بلا مجد .. وأشباه رجال .
- وقد تطول بعض الجمل عنده لتشكل جملة شعرية طويلة ، وذلك إذا احتاج إلى  
 إسهاب ، كما في قوله :
- يا أخي في الرمل ! عذرا  
 إن نسيناك .. فقد كنا سكارى  
 كانت الدنيا دوارا  
 وغضبنا وصرخنا  
 وارتمينا  
 شهقة مجنونة تنضح عارا  
 وعرفنا لوعة العجز ...  
 بكينا كصيبة  
 أوغلت في جسمها البض ..  
 أياد همجية<sup>(١)</sup>
- إن حركة الجملة عند الشعراء وتماوجها طولا وقصرا يخضع كما هو ظاهر من الأمثلة  
 السابقة إلى العمق الدلالي ، فهو يوجز في مقام الإيجاز ويسهب وتطول الجملة في مواقف تستدعي  
 ذلك .

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٣٠١ - ٣٠٨ .

## الجملة المعترضة والتهمية :

من المظاهر الأخرى في تركيب الجملة ، استخدام الجملة الاعتراضية وقاعدة الاعتراض<sup>(١)</sup> هي مزيد عناية بالجملة المعترضة التي تفرض حضورها الذهني والكتابي . والجملة الاعتراضية لها شأنها ودلالاتها في تكوين النص . فإبراهيم العواجي في قصيدة ( المسخ ) يأتي بجملة اعتراضية لتوضيح موقف جر نسق النص من جديته إلى التهمك ، فيقول :

حتى نرى بيريز

(بيريز صار

من الحمام

صفقوا !)

يأتي ليحكم أرضنا

بعصاة

سرت طباشير الصغار!!<sup>(٢)</sup>

وفي قصيدة أحمد الصالح (كيف يموت الخوف ) التي يقدم الشاعر فيها صوراً عديدة أرادها أن تكون لبطل نصه "بسام الشكعة" أرادها مميزة داخل نصه، وتعطي إشارات واضحة المعالم لهذا البطل؛ إذ نجد ( الاعتراضات) التالية كما أرادها الشاعر :

- يعرفك الأطفال - مضيئا - في الطرقات
- وتغنيك - على مهد رضيع - أم في "القدس"
- تبارك مجدك - سحرا - في الصلوات
- بسام الشكعة - لا تتريب - فسافاك على أبواب الفردوس
- وصوتك أيقظ - حقا - أهل الكهف

(١) انظر مصطلح الاعتراض (التميم) وتطوره عند النقاد : عبد العزيز عتيق ، علم البديع ، (بيروت : دار النهضة العربية ،

١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م) ، ص ١١٧-١٢٢ .

(٢) وشوم على جدار الوقت ، ص ٢٠ .

- من يعلن - في المأ الأدينى - "بسام الشكعة" يبدأ فيكم هذا الزحف (١)

وعبد الرحمن العشماوي في قصائده يورد كثيرا من الجمل الاعتراضية . ولعل روح الإسهاب التي تمتلك الشاعر وبها طالت كثير من قصائده هي التي جعلت حضور الاعتراض بكثرة في نصه ، ولعل العشماوي - وهو من أكثر الشعراء السعوديين اعتناء بالقضية الفلسطينية - استجاب لتداعيات القضية النفسية التي لا تملك إلا أن تطل لتكسر نسق النص ، وتفتح أمام القارئ أفقا في النص له بعده الدلالي . وهو في اعتماده الكثير على الاعتراض لا يشير إليه في كثير من المواطن بعارضتين ، وربما قصد إلى أن يجعل القارئ يشارك في التجاذب مع الشاعر والوصول إلى الدلالة الاعتراضية ومن ذلك قوله :

الليل ..! هذا المارد الجبار

يقتحم الديار

الليل سجن

لودرى قومي بمعنى الليل في زمن الحصار

وفي نص ( فتى فلسطيني يتحدث ) يطيل الاعتراض ، ويجعله جزءا من النص ، ولعله كان يعتقد أن جعله جملة اعتراضية لا يحقق غرضه في الاعتناء به :

مساء الخير - يا وطني ..

أتيتك أنقش الإصرار في بوابة الزمن

أتيتك ..

هيبة التاريخ من خلفي

ونور الحق يطرد من أمامي ظلمة الفتن

أتيتك ..

أحمل الرشاش في كف

وفي أخرى حملت لفافة الكفن (١)

(١) انتفضي أيتها المليحة ، ص ٢٥- ٢٨ . وانظر : الاعتراض في نصه (قال الراوي ليلي ٠٠٠ تورق ) ، انتفضي أيتها المليحة ،

فغاية العشماوي وهو يتحدث عن الفتى الفلسطيني أنه جاء يجاهد ويحمل الرشاش ،  
وماسوى ذلك ، فهي ليست هموما داخلية بل هي نوازع جوهرية ، وتنويعات لوتر واحد  
اعترضت في مخيلته وهو متجه للجهاد .

ومن أمثلة الجمل الاعتراضية والاحتراس التي أشار إليها العشماوي بعلامة الاعتراض  
المعلومة ما أورده في نص ( فتى فلسطيني يتحدث ) ، الذي أورد فيه على لسان الفتى الفلسطيني  
يخاطب وطنه :

- أيتك — أيها الغالي — نشيدا يعربي اللحن ، نغر الجمد ينشدني
- أيتك بعد أعوام من الإخلاء والتضليل — يا وطني —
- تعالوا لن تموتوا يا أباة الضيم — من جوع
- تعالوا — يا بني قومي — أنا منكم وفيكم مسلم ولساني الفصحى
- تعالوا سوف أخبركم بأني — بابني قومي — إذا ما داعب التاريخ ذاكرتي شممت مفاخر  
الأمة

- دعوني — بابني قومي — دعوني أخبر القمر المنير بلهفة النجمة  
والملاحظ في هذا النص أن الشاعر قد جعل الجمل الاعتراضية كلها من النداء . ولعل  
الشاعر أراد أن يبرز هذا النداء الذي يوجهه الشاعر إلى بني قومه ، وهم المعنيون بالخطاب .  
ومعظم الجمل التي استخدمها الشاعر السعودي المعني بقضية فلسطين ، هي جمل جادة  
الدلالة تباشر الحدث ، إلا أن بعض الشعراء قد يعتمد إلى الجملة التهكمية التي قد تطول ، ليعبر  
الشاعر بحرية عن صوته الممثل لصوت الشعب إزاء القضية الفلسطينية . ومن أسف أن الموقف  
العربي من القضية الفلسطينية هو الموقف الذي استدعى جملا ساخرة أو تهكمية بالموقف العربي  
مقارنة بموقف أطفال الحجارة ، كما في قول عبد الله سالم الحميد ساخرا ، وموضحا عدة المقاتل  
العربي التي لا تعدو الشعارات ، والخطابات ، والخلافات :

خلفكم — نحن نقاتل

بالشعارات نقاتل

بالخطابات .. نقاتل

(١) شموخ في زمن الانكسار ، ص ٢٧ .

بالخلافات.. نقاتل

بدم القتلى.. نقاتل<sup>(١)</sup>

وهي تقريبا ذات الفكرة التي يصدر عنها إبراهيم العواجي حين أصبحت سمة المقاومة العربية هي الجمل المكرورة وغير الفاعله :  
مازال بعض الناطقين الضاد ثوريا ..

- ويؤمن باليسار

- ويسرق بالنهار

- هلا علمت بأنه..

- متخصص بالشجب،

- والتنظير ،

- والتشطير، والتبرير ،

- والقبض المؤجل ،

- والمعجل،

- والدوار؟!/

وكذا اقتضاءات الشعار!!

والشجب..

حتى الشجب مل الانتظار/ <sup>(٢)</sup>

ويُرى الخطراوي في (رسالة إلى مختصر) ، كأنه يشتكي المواقف العربية في جملة تمكينة تعلن بالملأ مآل آليات الجهاد التي كانت ثم استحالت ؛ فالخيول لجر السماد ، والدروع في المزد ومنفضة للدخان ، والخناجر تجوب المطابخ، يقول :

- رأيت خيولك تبكي دما .. تمز الذبول ابتذالا وتلهث عبر الحقول تجر السمادا .

(١) انتفاضة القصاصد، ص ٩ .

(٢) وشوم على جدار الوقت ، ص ٢٠، ٢١ .



- رأيت دروعك في (أورسليم) يراي بها (بنيامين) وي طرحها في المزداد لكل الصغار ويصق فيها كمنفضة للدخان قديمة .

رأيت خناجرك (العربية) تجوب المطابخ تمضي ذليلة .<sup>(١)</sup>

### استخدام التراكيب المتداولة :

ثمة ظواهر في تراكيب البنية ظهر في بعضها خروج عن النمط اللغوي ، قد يكون في الكلام ما يرر هذا الخروج وقد لا نجد له مبررا ، فمن ذلك استخدام التراكيب المتداولة ، التي تكاد تكون ظاهرة عند بعض الشعراء السعوديين ، يدفعهم إليه حرص على تضمين النص تراكيب من الحياة العامة . ويعد سعد الحميدين وهو من أوائل من كتب قصيدة التفعيلة في الشعر العربي السعودي — من أكثر الشعراء استخداما للتراكيب المتداولة ، ففي قصيدة (مجامر التراب)<sup>(٢)</sup> نجد تراكيب مثل (أبصق ، أبي عيدي ،) وفي قصيدة (غير مجد)<sup>(٣)</sup> نجد عدة تراكيب (في أي ملة، أي كلام ، وبالمعنى الصريح ، وسيقرا ، عاج هذه ، أي جواب ، والله يا ديرتي ما اصحى بها ) .

والحميدين لا يصدر استخدامه هذا عن جهل بقدرات الفصحى الشاعرة ، ولكنها ربما كان ذلك قناعة من الشاعر في قدرة التركيب التداولي على نقل الحدث بصورة أكثر توصيلية ، على أن المقطوع به أن مثل هذه التراكيب أحدثت خروفا فنية لا يجد الباحث لها — غالبا — ما يبررها ، وكان يمكن للشاعر المقتدر أن يتماس مع الواقع البسيط دون أن يمس لغته أذى .

وإذا كان الباحث لا يوافق الحميدين وغيره على هبوط لغته إلى ذلك النحو ، فإنه يعتقد أن الحميدين يصدر في ذلك عن محاولة تجديدية قد يكون لها عند الشاعر ما يبررها وإن لم تتفق معه .

ومافعله الحميدين يكاد يتباين عما فعله الشاعر صالح الهنيدي ، الذي بدا عدم تمكنه من أدواته الفنية في نصه (لم يا أبي)<sup>(٤)</sup> الذي هبطت فيه لغة الشاعر إلى استخدام تراكيب متداوله . والشاعر في قصيدته يلجأ إلى الحوار الدرامي ، ومساءلة بين أب وابن له شاهد مقتل محمد

(١) تفاصيل في خارطة الطقس ، ٨٥ — ٩٠ .

(٢) ديوانه ، ضحاها الذي ٠٠ ص ٦٩ .

(٣) أيورق الندم ، ص ٤٥ — ٥٧ .

(٤) مرافق الوجدان ، (الطبعة الأولى ، ١٤٢٢هـ) .

الذرة ، وأخذ يسائل والده براءة طفولية ، وكان يمكن أن يتفتق الموقف عن شعرية، إلا أن الشاعر لم ترتق لغته إلى أفق الحدث، بل تدنت أحيانا إلى مستوى مثل : (وأبعثر الأفكار ثم أجمعها على رؤيا جديدة ، أولم يكن طفل تسلق في براءات الطفولة ، أولم يكن في سنا ، ويمد كفا ناحلا ويهزها بـ (مع السلامة) ، أولم يكن يأتي إليه أبوه من بعد الدوام) .

ومما نجده من هذا عند عبد الرحمن العشماوي في قصيدة (فتى فلسطيني يتحدث) (١)  
(وكم بصقوا على وجه وكم قتلوا ، أجيونا ولو مرة ، أنا منكم وفيكم مسلم ولساني الفصحى،  
أنا منكم وفيكم غير أن الجرح .. ) .

ومن نماذج التراكيب التداولية المستخدمة في الشعر السعودي ( سبوا والديه<sup>(٢)</sup>،  
يصدق<sup>(٣)</sup> ، عن سوء نية<sup>(٤)</sup> ، المهم أن نتشهد<sup>(٥)</sup> ، الحال من الحال<sup>(٦)</sup> فالتردد ، الشاي  
المنع<sup>(٧)</sup> ، مختار في أمري ، اجمع أفكار<sup>(٨)</sup> ولا كل الرجال ، أهد فيك الصبر<sup>(٩)</sup> ، هدها  
الأهل<sup>(١٠)</sup> ، طباشير الصغار<sup>(١١)</sup> ، بعض الواقع<sup>(١٢)</sup> ، أم كما أنتم ترون<sup>(١٣)</sup> .

إن تعمد كسر الشاعر لنمط اللغة العالي باستخدام مثل هذه العبارات التداولية يعد خرقا  
فنيا في لغة الشاعر لا يجد له الباحث في الجملة ما يبرره ، ولا سيما والأمر يتعلق بقضية العرب  
الكبرى ، فكان حريا بالشعراء أن يرتقوا بلغتهم إلى أفق القضية ، وأن يترهوا ألسنتهم عن  
التلبس بلهجة لا تقدم للنص إلا ارتكاسا، فسمو القضية يقتضي سمو اللفظ ، واقتراب الشاعر من  
واقعه يجب أن يكون بقدر ، ومن عل، واللغة الفصيحة قادرة — ولا شك — أن تتماس مع أدق  
تفاصيل الواقع باستخدام لغة توصل المعنى بلغة شعرية .

- 
- (١) شوخ في زمن الانكسار ، ص ٢٧ .  
(٢) من نص محمد حساني ، (صور من الإرهاب) في ديوانه ، رعشة الرماد . ص ٧١ .  
(٣) من نص الخطراوي ، (رسالة إلى مختصر) ، في ديوانه ، تفاصيل في خارطة الطقس . ص ٨٥ .  
(٤) من نص عبد الله العثيمين (الأساطير) ديوانه ، عودة الغائب ، ص ٥٦ .  
(٥) من نص عبد الوهاب آل مرعي ، (جلدي والرصاص النافه) ، ديوانه الذرة قتله اليهود أم قتلهم . ص ١١ .  
(٦) من نص سعد الغامدي ، (أحلامك) ، ديوانه بشارت من أكثاف الأقصى ، ص ١١٥ .  
(٧) نص صالح عون ، (عصر ما بعد الحجر) ، ديوانه آلام وآمال . ص ٤٩ .  
(٨) نص علي صيقل ، (القدس تشكو) ، ديوانه ، ترائيم على الشاطئ ، (جازان: منشورات نادي جازان الأدبي، ١٤١١هـ) ص ٢٥ .  
(٩) نص أحمد الصالح ، (المجد أنت والحجارة صولجانك) ، و (عيناك يتجلى فيهما الوطن) ، ص ٨٣ .  
(١٠) نص إبراهيم زولي ، (الحجر البرتقالي) ، ديوانه ، رويد باتجاه الأرض ، ص ٤٧ .  
(١١) نص إبراهيم العواحي ، (المسخ) ، ديوانه ، وشوم على جدار الوقت ، ص ١٩ .  
(١٢) نص أنس عثمان ، (اعتراقات حزيراني) ، ديوانه ، اللوائ التي انجرت ، ص ٦١ .  
(١٣) نص أحمد قران (تداعيات الوهم) ، ديوانه ، دماء الثلج . ص ٦٣ .

## إيهام التنافر في التركيب :

من المظاهر التركيبية التي يلحظها المتابع في الشعر السعودي المعني بالقضية الفلسطينية خاصة، (التلوين اللفظي المتنافر) أو ما يسميه خليل الموسى المنافرة في اللون<sup>(١)</sup>؛ إذ عمد بعض الشعراء إلى استخدام الألوان في بناء المفردة، كما في مثل ( الحزن الأبيض، الأحمر، الأصفر، صفراء الشجر، الرؤى البيضاء، القهوة البيضاء، الحجر البرتقالي، المطر الأبيض، أهازيج حمراء، اللغز الأزرق). ونلاحظ هنا أن التلوين يتخذ بعداً تجريدياً حيث الدلالة تمويهية، وذلك مانجده حاضراً بصورة ظاهرة عند الشعراء: صالح عون وإبراهيم زولي وحسن الصلهبي وجاسم الصحيح. يقول إبراهيم زولي:

لك المطر الأبيض المستحيل

وكل نهار

صباحاته عالية

....

بك اليوم يا أنت

والحجر

البرتقالي

نلم شتات القبيلة

ننصب خيمتنا

ونقوم أحرفنا المتقوسة الفارغة<sup>(٢)</sup>

وبجانب التلوين اللفظي نجد أحيانا قلق الجوار في البنية، فاللغة تقوم على شبكة من العلاقات المتجاورة، وهذا الجوار يحمل دلالات متقاربة تساهم في كشف المعنى، ولكن بعض الشعراء يعمد إلى مفاجأة القارئ بمتنافرات جواريه، قد لا تستسيغها أذن المتلقي العادي بدءاً، غير أن المتعمق لا يلبث أن يقوم بتوطين المتنافرات، باعتبار ذلك انزياحاً للغة العادية عن طريق حمل مثل هذه التراكيب على مجازات دلالية تعمق الشعرية، ويعد أبو تمام هو رائد الجوار

(١) انظر،، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص ١٢٢ .

(٢) رويدا باتجاه الارض، ص ٤٧، ٤٩ .

المتضاد أو ما يسميها شوقي ضيف نوافر الأضداد<sup>(١)</sup> ، والمفردة الفلسطينية في الشعر المعاصر عموماً مفردة لا غرابة فيها ، لكن بعض الشعراء المعاصرين يعمدون إلى شيء من المفردات التي تأخذ بتقاربها شكلاً متناظراً . وفي شعر القضية الفلسطينية الذي نهض له البحث ، نجد أغلب النصوص تشهد تآلفاً لفظياً كما تشهد مقارنة بين الدلالة الشعرية والدلالة المعجمية ، دون أن نعدم شيئاً من هذا التناظر في التجاور بين مفردتين ، قد يعطي أحياناً شيئاً من البعد الفني والدلالي للمفردة ، وقد قدم الشاعر العربي السعودي في تجربته الجديدة شواهد وأمثلة على هذا الجوار المتضاد سواء في عناوين الدواوين مثل: ( دماء الثلج<sup>(٢)</sup> ، رعشة الرماد<sup>(٣)</sup> ، فصول من سيرة الرماد<sup>(٤)</sup> ، أو عناوين القصائد : (إسراء في وادي الليل الأبكم<sup>(٥)</sup> الحجر البرتقالي<sup>(٦)</sup> مجامر .. التراب<sup>(٧)</sup> ... ) ، ( أو كان ذلك في داخل النصوص ومن أمثلة هذا النوع من العلاقات التركيبية عند جاسم الصحيح في قصيدة (الانتفاضة قبلتنا والإمام الحجر ) ( صلاة سماوية رتلتها ملائكة من هب ، شق همر الأزيز ضلوع الفضاء ، يصلي هناك صلاة الشغب ، أعوذ بروحك من رغبة الطيش ، لا نريد لنا رثة في المجاز ، ... )<sup>(٨)</sup> ، وعند علي الدميني في قصيدته ( لك كما أنت ( هذا الفضاء الفحم ، مطرا يعب زجاجة الضوء الرهيف ، ويصطلي وجهه الرغيف ... )<sup>(٩)</sup> وعند محمد الحربي في قصيدة (قاسم الأسود ) قوله : ( هذا الملون بالسماء والنار ، الذي أرتدى جهرة ؟ زهرة ؟ )<sup>(١٠)</sup> إلى غير ذلك .

إن مثل هذه الأمثلة تشكل حركية شعرية يمكن أن تتفق عن دلالة متموجة تتخذ المجاز اللغوي متكاً لها و تشكل انزياحاً للمعنى بفعل حركة التركيب اللغوي القائمة على فجائية المقاربة ، ويتضح ذلك جلياً في نص محمد مسير مباركي ( وصية صلاح الدين الأخيرة ) الذي نجد فيه مثلاً :

(١) انظر ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، الطبعة الحادية عشرة ، ( القاهرة: دار المعارف ، ) ، ص ٢٥٠

(٢) ديوان أحمد قران .

(٣) ديوان محمد الحساني .

(٤) ديوان صالح بن سعيد الزهراني .

(٥) نص جاسم الصحيح ، ديوانه ، أولمبياد الجسد ، ص ١٣

(٦) نص إبراهيم زولي ، ديوانه رويدا باتجاه الأرض ، ص ٤٧ .

(٧) نص سعد الحميدين ، ديوانه ، ضحاها الذي . ص ٢٣ .

(٨) ديوان ، ظلي خليفتي عليكم . ص ٤٩

(٩) ديوانه بياض الأزمنة ، ص ٢٠ .

(١٠) ديوانه ، مالم تقله الحرب ، الطبعة الأولى ، ( الجمعية السعودية للثقافة والفنون ، ١٩٨٥ م ) .

— زنديقة تلك السيوف — وثنية تلك الجياد — صافنات الجبت — قوافل الدم  
— شظايا الأنسجة — .

الصراط الردى — حمام القدس. سفاحا ) وفي قصيدة ( يهود العرب ) (زلزلة الصلح ،  
يغيثونا بالمنون ) ، وعند جاسم الصحيح في قصيدة (الانتفاضة قبلتنا والإمام الحجر) كلمات مثل  
( رغوطة الطيش ، رثة المجاز ، أذرعة البديع ، قنطرة من سهر ) ، وعند إبراهيم زولي في مثل قوله ،  
( المطر الأبيض ، الحجر البرتقالي ، ترضع الريح ) .

وهكذا يتضح لنا أن المفردة تتخذ بعدا دلاليا بحكم المفردة المجاورة ، فكل لفظة لا غرابة  
فيها في ذاتها ، ولكنها إذا أضيفت إلى تاليتها أحدثت انزياحا دلاليا وبعدا فنيا .

### إيهام الخطأ في التركيب :

يعمد بعض الشعراء إلى أيهما الخطأ في التركيب ليشكل انزياحا في اللغة له عمقه الدلالي  
عند الشاعر المتمكن ، أو ليدلل على نغمته من الواقع ومنه اللغة ، وقد لا يحمل الخطأ أبعادا  
فكرية لدى الشاعر قدر ماهو تقصير في وعي اللغة ، فنمة أخطاء فنية لغوية تقوم على الخطأ في  
نظام النحو، فمن ذلك أسلوب العطف على مجهول ، والعطف في حقيقته النحوية جمع بين  
متعاطفين ، على أنه قد يعطف بحرف عطف على مجهول ، فسعد الحميدين مثلا في مطلع قصيدة  
(مجامر التراب) ، يقول :

وعلى كفي يقاتن الذباب !..

العق الطين .. وفي أنفي من الرمل زمر<sup>(١)</sup>

وهنا نجد أن المعطوف عليه مضمّر قد نستوضحه من قراءة النص بكامله ، لكن ظلال  
الخبرة لا تنقطع لزوال ما يبين عن مرجع الضمير ، هل هو إلى الشاعر؟ أو إلى فدوى طوقان المعنية  
بالنص أو إلى تجريد آخر ..

وقد يساهم العنوان أحيانا في كشف مرجعية العطف في مطلع النص ؛ فمحمد حساني  
يبدأ في مطلع قصيدته (رسالة إلى فدوى طوقان) بالعطف قائلا :

وأيقظ صوتها نابلس

وأيقظني .. وأيقظني<sup>(١)</sup>

(١) ضحاما الذي ، ص ٢٣ .

وزوال المرجع الواضح للعطف والضمير قد يبعث في النفس من الحيرة مقداراً غير أن تأمل عنوان النص (رسالة...) لا يلبث أن يفك تلك الحيرة ويدفعها .

وقد يعمد الشاعر إلى تركيب آخر معاكس ، فيلغي حرف العطف والسياق يستدعي وجوده لكمال الانقطاع كما في قول محمد الحربي في قصيدة (قاسم الأسود) :

ما الذي أرتدي

جمرة ؟ زهرة ؟

كفن توارثته عن أبي

أو

حلمت به ؟ (٢)

والشاعر الحربي هنا حرر الرابط من مرجعية النظام اللغوي وفتح الدلالة بين الجمرة والزهرة والكفن لينقل صورة التماهي التي يعيشها الشاعر وبطله (المقاتل العربي الذي خاض حربي ٦٧ ، و٧٣ ولازال يبحث عن موضع لرصاصة ) ، ومثلما أسقط الشاعر رابط العطف فصل حرف العطف عن المعطوف حين جعل (أو) العاطفة مستقلة في سطر مفتوح الدلالة . ومثل ذلك فعل سعد الحميد بن بقوله في قصيدة (غير مجد) :

— لنبتسم ، ونوزع

— كل أخبار طوال أو

قصار

— لوكالات الصحافة

..و

— ميكرفونات الإذاعة (٣)

(١) رعشة الرماد ، ص ٣٩ .

(٢) ما لم تقله الحرب ، ص ١٢ ، ١٣ .

(٣) أبيورق الندم ، ص ٥٦ .

فقد فصل حرفي العطف (أو) و(و) أولهما في آخر كلمة في السطر لتصل بفضاء دلالي أرادته الشاعر، والثانية جعل لها سطرا شعريا مستقلا برغم أن دلالة العاطفين قائمة على الترابط ولا تحمل الفصل في النظام اللغوي.

ومن إشكاليات تركيب النص الحديث لا سيما في بداية النص ، إرجاع للضمير إلى مجهول لا يتضح للمتلقي ، وهو في في بطن الشاعر ومكنونه إن كان ، كالذي نجده عند جاسم الصحيح في مطلع نصه (إسراء في وادي الليل الأبكم) إذ يقول :

مجبولا من زيت الغربية في قنديل الأستلة العشواء

أوقدني الشوق وبعثني في وديان الغيب كتيبة أضواء<sup>(١)</sup>

وأحيانا لا تستطيع تلمس مرجع الضمير حتى وسط النص ، فالسياق غير واضح، والنص مغلف بضبابية ، ففي مقطع من قصيدة محمد الحربي (قاسم الأسود) مثلاً ، تقرأ :

خارج

ثوبه ما تبدل

لكنه خارج

والمساء

يروق

يرق

ولكنه ما تبدل

سبع سمان

فيدخل في غيب الجب

سبع عجاف

..ويخرج<sup>(٢)</sup>

(١) أولمبياد الجسد، ص ١٣ .

(٢) ما لم تقله الحرب، ص ١٠٠٩ .

ومرجع الضمير غير واضح كما نرى . ويجسن التنبية إلى قيمة العنوان في كثير من النصوص واتصاله ببنية النص كشيفرة تفك مرجع الضمير، كما في نص صالح الزهراني (هرمجدوه) ، الذي بدأه بقوله :

لست وحدك كلنا بعنا زهور البرتقال<sup>(١)</sup>

فإن مرجع الضمير غير واضح ، والنص يجملته يعتمد على كلمة العنوان في فك مرجعية ضمائره .

ومثل ذلك ما نجده عند سعد الحميدين في قصيدته (قبضة عيد) ، إذ يقول في مفتتح النص :

وأنت >> ببخنتها << الموشى بـ <<الزرى <<

تختال بين لداقها مترنمة :

>>أبي عيدي عادت عليكم

جعلكم تعدونه في حال زينة <<

ويعر موكبها بكل براءة ، عبر الأزقة ، والشوارع

والنغمة المملوءة بالأمانى الوارفات

واللثغة المحبوبة السكرى بألوان الفرح

تمتد طولا .. ثم عرضا

العيد عاد... وكيف عاد<sup>(٢)</sup>

والشاعر إضافة إلى ما ارتكبه في جنب الضمير ، إذ أعاده على متأخر جملة ، ولم يرده إلى متقدم ، مما أدى إلى حيرة في مرجع الضمير ، إضافة لذلك خرق لغة النص بإدخال العامي في الفصيح وهو خرق الإيقاع في قوله : ( والنغمة المملوءة بالأمانى الوارفات ) ، وسواء عمد الشاعر إلى مثل هذا كله تجاوزا للقار والنظام اللغوي أو لغير ذلك عد في صنيعه متجاوزا ومخطئا في حق النظام اللغوي الذي لا يجوز تجاهله.

(١) فصول من سيرة الرماد ، ص ٩ .

(٢) لكل ضحاها الذي .. ، ص ١٦٠ ، ١٦١ .



والشاعر الهميني يرتكب في العنوان نفسه حيرة الضمير ؛ فعنوان إحدى قصائده (لك  
كما أنت ؟) <sup>(١)</sup> والعنوان يشتمل على ضمير بلا عائد ، وهو ما يجعل المتلقي أمام فضاء لا يكاد  
يبين .

والملاحظ أن معظم الشعراء الذين يعمدون إلى هذه الأساليب الشعرية المموهة هم من  
شعراء التجديد الذين تشربوا التجربة العربية الحديثة ، وكانوا من أوائل من تلقفها في وقت  
كانت تدور الشبهة على كل شكل مختلف . ومثل هذه الحركة في مدار اللغة وإن خالفت النظام  
اللغوي لا يجد الناقد والمتلقي غضاضة في قبولها باعتبارها مدا يفتح أفقا شعريا لتحريك  
الوعي بالشعر .

### خطأ التركيب :

تسهم بعض تجاوزات النظام اللغوي كالتى سبقت في أن تفتح أمام المتلقي أفقا لحركية  
الشعر بيد أن بعض الأخطاء لا يمكن أن يجد لها المتلقي ما يبررها فنيا ، وهي لا تخرج عن الخطأ  
اللغوي الذي لا تستسيغه الأذن الواعية . فمن الأخطاء التي وقع فيها عدد من الشعراء تعديبة  
اللازم ، فسعد الحميدين في قصيدته (مجامر التراب) يعدي الفعل اللازم بدون حرف جر  
حيث يقول :

سأشد النجمة الحبلى بالفأس الحياة! \*

أبصق الطين..

وأغتال الذباب <sup>(٢)</sup> ..

ففي قوله (أبصق الطين ..) عدى الفعل اللازم بدون حرف جر ، ولو ارتكب الشاعر  
ذلك حرصا على الإيقاع الشعري هان وقيل ، لكن أنى ذلك والحميدين لا يهتم كثيرا بسلامة  
الإيقاع ، وحتى في هذا المثال نجد تعمده خرق الإيقاع ، ( سأشد النجمة الحبلى بالفأس الحياة ) ،  
فالتبرير بالضرورة الإيقاعية لا مكان له هنا ، كما لا مكان له عند شاعر كصالح الهندي في  
قصيدته (لم يا أبي) الذي وقع في ذات الخطأ في قوله :

هل كان يكذب في الحديث ... ولم يصل المسجدا؟؟ <sup>(٣)</sup>

(١) بياض الأزمنة ، ص ١٩ .

(٢) ديوانه ضحاها الذي ص ٢٥ .

(٣) مرافق الوجدان ، ص ٤٤

ومن الأخطاء في التركيب اللغوي ما نجده عند سعد عطية الغامدي من تعديّة الفعل  
(يلتقي) يالباء والأصل أنه يتعدى بنفسه ، وذلك في قوله :

كوني حمامة السلام ..

حين يلتقي السلاح بالسلاح<sup>(١)</sup>

وقد نجد عند شاعر مثل محمد مباركي ظاهرة في تعديّة الفعل مغايرة ، إذ يعدي الفعل  
بأكثر من حرف جر ، كما في قوله من قصيدته (يهود العرب) :

إنما يرحل البحر عنا

بنا

ويعوت من الحسرة الشهداء<sup>(٢)</sup>

ومن الأخطاء اللغوية التي يصادفها المرء في النص السعودي قطع همزة الوصل ، في قول  
علي الدميني مثلا من قصيدة (التباس الحجاز) :

وليست حروف الكتابة إسمي<sup>(٣)</sup>

وهمزة (اسم) همزة وصل وقد قطعها الشاعر هنا ، ويقول إبراهيم زولي ، وقد قطع همزة  
الوصل أيضا :

به لعنة الإنتظار<sup>(٤)</sup>

وفي المقابل نجد حسن القرشي يقطع همزة الوصل في قوله :

ستمضي السنين تمر الدهور على خزينا الكئيب الكئيب<sup>(٥)</sup>

ولعل ضرورة المحافظة على سلامة الإيقاع وراء اضطرار الشاعرين إلى ذلك .  
وقد يعتمد بعض الشعراء مثل هذه الأخطاء ليشير شيئا من حفيظة اللغة ، وهذا احتمال وارد عند  
الدميني ، ولكننا نستبعده عند القرشي الذي عرف بمحافظته على سلامة اللغة.

(١) بعد أن تسكن الريح ، ص ٧٣

(٢) منسك للسريّة في حرم الرمل ، ص ٥٢ .

(٣) بأحنتها تدق أجراس النافذة ، ص ٢٣ .

(٤) رويدا باتجاه الأرض ، ص ٤٧ .

(٥) عندما تحترق القناديل ، ص ٩٤ .

ويعمد بعض شعرائنا في سبيل المحافظة على الإيقاع إلى ارتكاب الضرورة على حساب اللغة ، فعند الشاعرين صالح الزهراني ، وسعد الغامدي نجد منع الصرف للاسم المنصرف ، يقول صالح الزهراني :

فتحت مدريد بوابتها الأولى ، وأعطت طارق الأمان

ونيشان الأمان<sup>(١)</sup>

وتقتضي سلامة الإيقاع منع (طارق) من الصرف بغير علة مانعة غير ضرورة الشعر ، ومثل ذلك نجده عن سعد الغامدي في منعه (خالد) من الصرف في قوله :

فلا سيف خالد يسقي دم الكفر<sup>(٢)</sup>

\*\*\*

إن نظرة للتراكيب اللغوية التي استخدمها الشاعر السعودي في معالجة القضية الفلسطينية تبدي لنا تراكيب متحركة في البناء الشعري ، وإن كانت جزئية إلا أنها تتسق في نظام ونسق يخدم البنية الكبرى ، وهو ما حاول البحث تحقيقه ، إذ نجد في بعض النصوص سيطرة بعض الرؤى التركيبية على بناء النص ، ونجد بالتحليل أننا أمام بنية كبرى ، أو إطار عام يسيطر على التجربة تكون التراكيب الصغرى مساندة وداعمة للعمل ، وهذا يتسق مع سمة من أهم سمات قصيدة التفعيلة وهي الكلية ، أو ما يسميها كمال خير بك البنية الشاملة<sup>(٣)</sup> .

(١) فصول من سيرة الرماد ، ص ٩ .

(٢) بشائر من أكتاف الأقصى ، ص ٢٠٠ .

(٣) حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر، (دار الفكر ١٣٩٣هـ) ، ص ٣٥٣ .

## **الباب الثاني**

### **البنية التصويرية**

- الفصل الأول : الصورة الشعرية .
- الفصل الثاني : الرمز والاستدعاء .

## الفصل الأول : الصورة الشعرية :

### مدخل :

تعدد مفاهيم الصورة الشعرية تعددا قد يصل إلى حد التعمية في مفهومها<sup>(١)</sup> ، بيد أننا سنبدأ في محاولة فهمها من رؤية حديثة تبدأ من الصورة بالكلمة وصولاً إلى الصورة البيانية . فالرؤية الحديثة أضحت تتعامل مع الصورة باعتبارها "اضطراباً في اللغة"<sup>(٢)</sup> ، وقد تغير مفهوم الصورة في الدراسات الأدبية الحديثة المعنية بتتبع مظاهر تطور الصورة الشعرية في قصيدة التفعيلة والقصيدة الحديثة بعامة ، فلم يعد " يقف تعريفها عند الحدود التي رسمتها لها القواعد البلاغية القديمة التي تتمثل في الصورة البيانية فحسب ، بل اتسعت هذه الحدود لتضع الصورة البلاغية الجزئية ضمن "المشهد الكامل حتى" غدت الصورة الواحدة مشهداً يستوعب عدة أطراف و عدة علاقات و عدة أنواع من الصور الجزئية "<sup>(٣)</sup> .

وأصبح الناقد ينظر إلى الصورة في القصيدة الجديدة وهو متأثر كما يقول محمد عبد المطلب بالعصر الجديد<sup>(٤)</sup> ؛ فالصورة الشعرية أصبحت تقع بين عدة صور حديثة فهناك التصوير الفوتوغرافي والأشرطة السينمائية كما يقول عبد الحميد جيه<sup>(٥)</sup> وهناك الصورة الفنية التشكيلية والتصوير الضوئي وغيرها . و الصورة الشعرية تفيد من كل ما سبق وتزيد أنها تنقل الصورة محاطة بالأحاسيس والمشاعر المؤثرة ، فوظيفة الصورة أصبحت بفعل هذه المؤثرات تجسيدا للحقائق النفسية والشعورية والذهنية .

والصورة التي نعنيها بالحديث من الصعوبة تعريفها ، ولكننا نستطيع أن نصفها بالاعتماد على الخيال الخلاق الذي يستخدم اللغة في المقاربة بين المتباعدات . ففي هذه الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان ، لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد<sup>(٦)</sup> ، ويعتمد الشاعر في تكوينها كثيراً على التصوير بالتركيب الإضافي وبالأوصاف اللونية وبالمزج

(١) انظر في إشكالية مفهوم الصورة : صبحي البستاني ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ، الطبعة الأولى ، (بيروت : دار الفكر

الليبياني ، ١٩٩٨م) ، ص ٦-١٥ ، وانظر : بشرى صالح ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ص ١٩-٤٠ .

(٢) صبحي البستاني ، الصورة الشعرية ، ص ٢٢ .

(٣) انظر : أحمد بسام ساعي ، الصورة بين البلاغة والنقد ، الطبعة الأولى ، (المطبعة ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م) ، ص ٣٧ .

(٤) انظر : مناورات الشعرية ، ص ١٢٩ وانظر عبد الحميد جيه ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، الطبعة الأولى ،

(بيروت : مؤسسة نوفل ، ١٩٨٠م) ، ص ٣١٥ .

(٥) انظر : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٣١٥ .

(٦) انظر : إحسان عباس ، فن الشعر ، الطبعة الثالثة ، (بيروت : دار الثقافة) ، ص ٢٣٠ ، ٢٣١ .

أحياناً بين المتناقضات للوصول إلى كيفية مختلفة للصورة،<sup>(١)</sup> كما تعتمد على الصورة الدرامية القائمة على الصراع<sup>(٢)</sup>.

ويعد الرمز سمة كبيرة للصورة الحديثة، ولقصيدة التفعيلة على وجه الخصوص حيث عناية الشعر بتفعيل الرموز الأسطورية والتراثية بعامة، فيما يعد قراءة واعية للتراث برؤية معاصرة لا تقف عند تسطيح التراث ونقله، بل يحرك الشاعر الأحداث والشخصيات التراثية وفق رؤيته المعاصرة.

ويمكن بعد أن نبه إلى عدة نقاط قم في كشف سمات أوسع للصورة الجديدة تساعد على الوعي بجيئات الدراسة التطبيقية:

١- تعنى الصورة الجديدة فيما تعنى بالباطن، فالباطنية وتصوير العوالم الداخلية هي الميزة الأهم لهذه الصورة<sup>(٣)</sup>، ومن هنا قد نجد هذه الصورة تنقلها كلمة أو ينقلها تركيب وقد تنقلها قصيدة بأكملها.

٢- التركيب سمة أخرى لهذه الصورة<sup>(٤)</sup>، فهي تتصل بالفكر والبناء العضوي للنص، وتقوم قائمة على كيمياء الكلمة (Alchimie du Verbe) أو الفعل كما يقول رامبو<sup>(٥)</sup>، فلا يمكن تناول الصورة منفصلة عن سياقها؛ فهي، وإن كانت تتشكل من جزئيات تبدأ من الكلمة<sup>(٦)</sup> تتصل ببنيات النص المجاورة لتشكل تركيباً يصل إلى تمازج يشمل أحياناً القصيدة بأكملها.

٣- الشاعر المعاصر يلجأ إلى الصورة "لتحقيق ثلاثة أشياء: الجدة والتكثيف والقدرة الإيحائية"<sup>(٧)</sup>.

(١) انظر: عوض الصالح، الشعر الحديث في ليبيا، ص ٥٥٠.

(٢) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٤٠.

(٣) المرجع السابق، ص ١٣٦، وانظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الطبعة الثالثة، (القاهرة: مكتبة النصر ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م)، ص ١٠٣٠.

(٤) انظر: جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، الطبعة الأولى، بيروت: دار الحرف العربي، دار المناهل، ١٩٩٥م، ص ٣٦. وبشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، الطبعة الأولى، (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م)، ص ١٤٥.

(٥) علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٨٥.

(٦) انظر: أحمد الساعي، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، ص ٣٣٢.

(٧) بشرى صالح، الصورة الشعرية، ص ١٦٦ - ١٧٣.

٤ — تعتمد هذه الصورة على عدة آليات في بنائها ، فهي تعتمد على التشخيص كثيرا ، وعلى تراسل الحواس ، أو على الأصوات المتحركة الصائتة ( Voyelles ) داخل النص ، وعلى مزج المتناقض (١) .

٥ — الصورة الجديدة هي المعادل الموضوعي في تصور إليوت (٢) ؛ فالشاعر يستخدم الطبيعة ويستخدم الصورة كمعادل للحالة النفسية التي يستشعرها ، وكأنه يعمد إلى مثل هذه الصور ليفرغ من خلال إشراقها أحاسيسه .

وقصيدة التفعيلة إحدى الثمرات المهمة لدعوات التجديد في العصر الحديث ، وقد حاول الشاعر من خلالها أن يجدد في صورته معتمداً على قطبين : يتمثل الأول في التراث الذي أشرق في التجربة الحديثة ، ويعتمد الثاني على الواقعية في معالجة قضايا المجتمع .

والنص السعودي جزء من تركيب الشعر العربي في تعامله مع الصورة ، وقد اعتنى شعراء التفعيلة فيه بالصور المعتمدة على النص التراثي ، سواء النص المقتبس والمفردة القرآنية والنبوية ، أو من خلال العناية الفائقة برموز التاريخ الإسلامي في معالجة القضية الفلسطينية التي هي مدار الحديث . وفيما يأتي نقف لتحليل هذه الصورة الشعرية ، بدءاً من الكلمة المفردة التي تحمل صورة دالة وصولاً إلى القصيدة التي تمثل بجملتها صورة كلية .

### أولاً : التصوير بالكلمة :

يقصد بها تلك الكلمة الحركية التي تنقل بمجرد ذكرها صورة في ذهن المتلقي ، تجعله يتخيل أبعاداً صورية تنقلها هذه المفردة . يقول أحمد ساعي متحدثاً عن (التصوير بالكلمة) : " وهكذا انتبه الشعراء ، متأثرين بالتيارات الغربية كالرمزية والسريالية وما بعدها ، إلى دور الكلمة في " تفجير " قشرة الواقع ، شأنها شأن الصورة ، إن الكلمة في تركيبها الجديدة ، صورة ولكن من نوع آخر ، إنها " صورة لغوية " تؤدي الدور نفسه الذي تؤديه الصورة العادية " (٣) . فكللمات مثل : (العراة ، يجوسون ، فقفوكم ، فاجترح ، فلسطين...) وسواها تنقل كل كلمة منها صورة في ذاتها تحرف المتلقي إلى أبعادها الدلالية قبل أن تشكل مع الكلمات الأخرى صورة أكبر ، فحين يقول العشماوي :

(١) انظر : علي عشري زايد ، عن بناء الشعر الحديث ، ص ٤٩ ، ٨٥ ، ٨٧ ، ٩٧ — ٩٤ .

(٢) انظر : فائدة الشعر وفائدة النقد ، الطبعة الأولى ، ترجمة وتقديم يوسف نور ، مراجعة جعفر هادي ، (بيروت : دار القلم ،

١٩٨٢م) ، ص ١٩ .

(٣) حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا ، ص ٣٣٣ .

ستأنس الشياه بالذئاب

وسوف يلبس العراة أجمل الثياب

وسوف ترفع القباب<sup>(١)</sup>

ترى كلمة (العراة) هنا تحرف النص إلى دلالة الحديث النبوي "وأن ترى الحفاة العراة .. يتناولون في البنيان" <sup>(٢)</sup> — والحديث النبوي في سياق علامات الساعة — ومن ثم نرى هذه المفردة حرفت القارئ إلى تتبع الحديث والوعي بدلالته التي لا تخفى، ثم إن الشاعر من طرف خفي يقيم علاقة تشبيهية بين وضع القدس التي هي أرض المحشر وبين ما يقترفه الصهاينة على أرضها . فكأنه من طرف آخر كان يكني عما يحدث في فلسطين ، وأنه علامة اقتراب الساعة. وهكذا نرى هذه المفردة في ذاتها تنقل لنا صورة تحرك النص بعيدا عن مساره ، وترسم في الذهن صورة بعيدة الأغوار واضحة الدلالة .

ويستخدم محمد مسير كلمة " يجوسون " التي تنقل صورة قرآنية ، حيث يقول في

قصيدته (يهود العرب ) :

١— القراصنة الطييون

قادمون

فدعوهم

يجوسون في رحم الأرض

.....

٢— فقفوكم

ولا تسألونا

عن الثمن المغتصب<sup>(٣)</sup>

(١) شموخ في زمن الانكسار، ص ٢٠٢ .

(٢) الحديث في صحيح البخاري ، انظر : موسوعة الحديث الشريف ، الطبعة الثالثة ، (الرياض : مطبعة دار السلام ،

١٤٢١هـ/٢٠٠٠م) ، ص ٤٠٥ .

(٣) منسك للسريرة في حرم الرمل ، ص ٥١ .

\* من استخدم هذه المفردة ، ولكن في سياق تركيب الآية، محمد الخطراوي في قصيدة ، (رسالة الى مختصر ) ، تفاصيل في خارطة

الطقس ، ص ٨٦ .



فمع كلمة (يجوسون) تحديدا ترانا أمام مفردة تحمل صورة تستدعيها هذه المفردة من النص القرآني ، لتنقل لنا صورة لغوية قائمة على المفارقة ، فعباد الله سيجوسون في أرض فلسطين ، ويهود العرب كما يصورهم الشاعر قد انحنوا للأرض ، ويساومون على بيعها تعاطفا مع بني عقيدتهم ، فاليهود هم اليهود ، فدعهم يجوسون في الأرض بانتظار الموعود في أن عبادا لله أولي بأس شديد سيجوسون خلال الديار؛ " ؛ فإذا جاء وعد أولاهما بعثنا عليكم عبادا لنا أولي بأس شديد فجاسوا خلال الديار وكان وعدا مفعولا " (١). ونجد أيضا كلمة (قفوكم) تنقل موقفا قرآنيا آخر تستحضره هذه المفردة الحركية من خلال الآية الكريمة (وقفوهم إنهم مسؤولون) (٢) ، وكأن الشاعر يكني عن ذلك الموقف الذي سيسأل الله فيه كل إنسان ، وهنا — يهود العرب ، عن تفريطهم في أرض فلسطين.

وفي قصيدة إبراهيم طالع (وقفه مع شيطان الشعر) يستعمل الشاعر مفردة حركية تحمل صورة ، يقول :

شياطيننا

أنهكتها بحور القصيد

ودوت على طلعها قاصفات الرعود

وكلمة (طلعها) هنا تستحضر صورة في ذهن المتلقي ، الشاعر فيها أراد أن يشبه بها قاصده التي لا تقدم — في رأيه — لقضية فلسطين إلا الأحلام :

.. من الحلم سيفا صقيلا

كسيف السلام

متى سل في قلب يافا ونام (٣)

والشاعر يريد من مفردة (طلعها) أن ينقل صورة تشبه لقصائد برؤوس الشياطين التي أخبر عنها القرآن : (طلعها كأنه رؤوس الشياطين) (٤) وتلك الكلمة حرفت نسق النص إلى مغيب تخييلي أراد الشاعر باستخدامه هذه المفردة المحملة بالدلالة .

(١) سورة الإسراء، آية رقم ٥٠ .

(٢) سورة الصافات ، آية رقم ٢٤ .

(٣) سهيل اميماني ص ٢٥ .

(٤) الصافات ، آية رقم ٦٥ .

ولعل تحريك النص في الأفق السوري المختزل في ذاكرة المتلقي هو الذي دفع محمد مسير إلى استخدام مفردة (أو فاجترح) معتمدا على تناص هذه الكلمة ، وما تحمله من عمق دلالي في ذاكرة المتلقي حين قال :

أو فاجترح لك صافنات الجبت والطاغوت

واستسلم

ودع خيل المآتم

مسرحة (١)

فالكلمة نقلت دلالة مصورة أراد الشاعر بها أن يقدم صورة ودليلا يحتاج به في دعم رؤيته حول وثنية الجياد ، معتمدا على مستند نصي من القرآن (أم حسب الذين اجتر حوا السينات أن نجعلهم كالذين آمنوا وعملوا الصالحات) (٢) .

ويصور غازي القصيبي لنا ببتره لكلمة فلسطين ، وفصله للنون التي تتم دلالة الكلمة ، وتتصل دلالتها بضمير الشاعر ووجدانه في قوله :

قلت لسلوى "علمي طفلنا البطولة "

اسمي أبو زياد .. فلسطين! ... " (٣)

يصور دلالة عميقة عنده ، لما للنون والبتر من دلالة نافذة ، تحمل دلالة بصرية عند المتلقي العربي الذي رسخت في تصوره النون وارتباطها القيمي بـ(نون العين) ، وبتر الكلمة رسم صورة بصرية أرادها الشاعر ، فقد رسم بهذه المفردة كناية ، هدفها نقل صورة موت أبو زياد وانتهائه.

ونلاحظ في الأمثلة السابقة كيف استطاعت هذه الكلمات أن ترسم لنا صورة بمفردها سواء بطريق الكناية ، أو بطريق التشبيه ، من خلال طاقة هذه المفردات والشحنات الدلالية التي وظفها الشاعر فيها .

(١) تما هي منبت ، ص ٣٢ .

(٢) سورة الجاثية اية ٢١ .

(٣) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٤٠٨ .

## ثانيا : التصوير بالتركيب الثاني :

يعتمد الشاعر في هذا التصوير على تركيب كلمتين سواء كان هذا باستخدام التركيب الإضافي أو التركيب الوصفي . وهو نوع من الصورة تؤدي فيه عملها "من خلال علاقة جدلية حارة يقيمها الشاعر بين الكلمات المتجاورة"<sup>(١)</sup> ولدنيا في هذا أمثلة كثيرة ينقل فيها الشاعر من خلال تركيب كلمتين صوراً تبرز من خلال النصوص ؛ فجاسم الصحيح مثلاً في قصيدته (إسراء في وادي الليل الأبيكم ) يغني عباراته بالتركيب الإضافية : ( زيت الغربة ، قنديل الأسئلة، وديان الغيب ، غيمة شك ، كأس الشوق ، سهيل الأوراق ، حممة الأرقام ... )، يقول مثلاً :

مجبولا من زيت الغربة في قنديل الأسئلة العشواء

أو قدني الشوق وبعثني في وديان الغيب كتيبة أضواء

.....

روحي تائهة ما بين سهيل الأوراق وحممة الأرقام

والوعي يتاجر في رأسي بالأوهام<sup>(٢)</sup>

ففي هذا النص يكثر الشاعر من الصور المعتمدة على التركيب الإضافي ففيه ( زيت الغربة ) ، وهي كناية عن التصوف ؛ باعتماد المتصوف على الزهد وعلى شعوره بالاغتراب، والمفردة الصوفية تعد سمة بارزة في معجم جاسم الصحيح الشعري عموماً ؛ وفي التشبيه نجد فيه أسئلة كالقناديل، ويتخذ بعداً مضاداً باستخدام مفردة (العشواء) ... والغيب يستحيل عند الشاعر إلى وديان ، ولعل الشاعر يرمز إلى أودية الشعر الواردة في قوله تعالى (وأنهم في كل واد يهيمون)<sup>(٣)</sup> . ثم نصل إلى الصورة القائمة على المفارقة إذ يستبدل الشاعر بصهيل الخيل وحممتها سهيل الأوراق والأرقام كناية عن السلام والمواقف العربية من القضية ، وهو يعتمد في نقل هذه الصورة على التشبيه المعتمد على الحركة في مقارنة الصوت ؛ فالأوراق والقلم والخيل كلها تتلاقى بجامع الصوت ، وعليه بنيت الصورة ، مع المفارقة بين الأصل والفرع .

(١) أحمد ساعي ، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا ، ص ٣٣٢ .

(٢) أولمبياد الجسد ، ص ١٣ ، ١٦ .

(٣) سورة الشعراء ، آية ٢٢٥ .

ونجد علي الدميني في قصيدته (لك كما أنت) يسوق مجموعة تراكيب إضافية مثل  
(شجر البياض ، آنسات البيض ، همس الزيت ، أغنية الحجارة) <sup>(١)</sup> ، يقول :

لك كل ما في الأفق من شجر البياض وآنسات البيد ،

همس الزيت للزيتون ،

والتفاح للعدراء <sup>(٢)</sup>

ونجد عند محمد مسير في قصيدته (وصية صلاح الدين الأخيرة) من أمثلة التراكيب  
الإضافي (صافنات الجبت ، قوافل الدم ، شظايا الأنسجة ، قارعات الأمزجة) <sup>(٣)</sup> ، يقول :

أو فاجترح لك

صافنات الجبت والطاغوت

واستسلم

ودع خيل المآثم مسرجة <sup>(٤)</sup>

وثمة تراكيب أخرى لشعراء آخرين في نصوص الشعر السعودي مثل : (قتل أطفال ،  
تبديد الوثام، حرق الحدائق ، حرق المساجد والقصور) عند أحمد قران الذي يقول :

أوقتل أطفال

وتبديد الوثام

شعاركم

نحو السلام

...

قد كنت أكره فيكم

حرق الحدائق والزهور

(١) بياض الأزمنة ص ٢٠-٢٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٢ .

(٣) تمهي منبت ص ٣١-٣٣ وقد تناص في أولها مع التعبير القرآني(الصافنات الجياد) ، انظر : سورة (ص) ، آية ٣١ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٣٢ .

وكذاك أنكر فيكم

حرق المساجد والقصور

حتى رأيت الحرق في الإنسان<sup>(١)</sup>

ونحن هنا أمام لغة تنقل صورة؛ (الأطفال يقتلون ، والوثام يتدد ، والحدائق والمساجد تحرق) ومثل هذه التراكيب الثنائية تنقل لنا باللغة صورة ذهنية تقف بالمتلقي على الحدث مصورا ومؤثرا.

ومن الصور الثنائية التي نراها عند سعد الغامدي (تطهير الأحلام ، تطهير الأوطان) .  
يقول عن أحلام الطفل الفلسطيني :

أحلامك تطهير الأحلام..

وتطهير الأوطان

وتطهير الأحوال<sup>(٢)</sup>

ومن أمثلة التراكيب الإضافية الأخرى في تناول الشعر السعودي لقضية فلسطين مثل (صوت الغريق، سوق النخاسة ، عقيرة مؤتمر)<sup>(٣)</sup> ، إلى عبارات ثنائية أخرى تبغتنا بتجليات التصوير الإضافية فيها مثل : ( دفء الدماء ، نهد الأمس ، لون الأسى ، زلزلة الصلح ، كلاب الخسف ، هيب الشوق ، ... ) . وغيرها

وأمثلة التركيب الوصفي تتناثر في نص الشعر السعودي المختفل بقضية فلسطين بين هذا الشاعر وذاك، فمما نجده عند إبراهيم زولي مثل : ( المطر الأبيض ، الحجر البرتقالي ، أحرفنا المتقوسة ) .

يقول إبراهيم زولي :

لك المطر الأبيض المستحيل

وكل نهار

صباحاته عالية

(١) دماء الثلج ص ٦٣ — ٦٧ .

(٢) بشائر من أكناف الأقصى، ص ١١٧ .

(٣) انظر : العشماوي ، " وجه ابتسام وخارطة الألم " ، ديوان ياساكنة القلب ، ص ٧٩ — ٨٥ .

.....

بك يا أنت

والحجر

البرتقالي

نلم شتات القبيلة

ننصب خيمتنا

ونقوم أحرفنا المتقوسة الفارغة (١)

وترانا في هذا المثال أمام صور تعتمد التركيب الوصفي التهويمي، وهي صور رامزة قائمة على الكناية في الأمثلة الثلاثة : ( المطر الأبيض ، الحجر البرتقالي ، أحرفنا المتقوسة ) ، وإن تباين المعطى الدلالي بين صورة وأخرى ؛ فهو في الصورة الأولى يعتمد التركيب الوصفي في نقل صورة قومية للمطر الأبيض كنى به عن اعتزاز الشاعر بالحجر البرتقالي ، وفي الصورة الثانية يعبر عن ارتباط الحجر بالأرض ذات البرتقال ، ويصور بالأحرف المتقوسة الفارغة المواقف العربية من القضية .

ومما نجد عند جاسم الصحيح من تراكيب وصفية تصويرية في حديثه عن محمد الدرّة ، قوله : (صلاة سماوية ، تراتيل دامية ، بشاشته الشجرية ، أحلامه السكرية ) ، يقول :

وقامت على كل حبة رمل

صلاة سماوية رتلتها ملائكة من هب

فرت الأرض من صمتها

فالمدى (قبة) من تراتيل دامية

والمقاليع محقونة بالغضب

...

كان (محمد) ينساب في جبة من هديل

ترافقه في الطريق

(١) رويدا باتجاه الأرض ، ص ٤٧ ، ٤٩ .

بشاشته الشجرية ..

أحلامه السكرية

عصفورتان تسورتا مقلتيه ..<sup>(١)</sup>

جاسم الصحيح في هذا المثال ينقل لنا بالتركيب الوصفي صوراً تنقل الحدث ؛ فالصلاة سماوية كناية عن الإعزاز والطهر ، والتراتيل دامية كناية عن ( حدث الدرة ) الذي جعل حتى التراتيل تستحيل من لون الطهر إلى اللون الدامي ؛ ثم جسد لنا براءة الدرة ، وأحلامه الصافية المتطاولة التي وأدها العدو في تلك البشاشة الشجرية ، والأحلام السكرية ، وهكذا كان الشاعر ينقل لنا بهذه المركبات الثنائية المواقف مصورة ومؤثرة .

ومن الأمثلة المتفرقة الأخرى في ديوان القضية الفلسطينية في الشعر السعودي نجد :  
(الضياع العقيم ، الفداء المكبل بالجرح ، اللغز الأزرق ، هوائنا المدلل العليل ، السفن الغريقة ،  
كلماتي الحبلية ، السنة الحبلية ، العشق الأعمى ، برقنا المائي ، عرسها القاني ) .

ومما سبق من أمثلة تبدت لنا تراكيب تصويرية لا تنقل الحقيقة فحسب ، بل تنقل الحقيقة بدليلها، وتجلت صور نفسية تصور عوالم النفس وما يجول فيها بالاعتماد على عدة أساليب بنائية ، منها التجسيد للمعاني ، و من أمثلة ذلك في التراكيب الإضافية في تناول النص السعودي فلسطين : (زيت الغربية ، وديان الغيب ، غيمة شك ، كأس الشوق ، قارعات الأمزجة ، صافنات الجيت همس الزيت ، زلزلة الصلح ، لون الأسي ، نهد الأمس ..) ، وفي التراكيب الوصفية : (الضياع العقيم ، الفداء المكبل بالجرح ، العشق الأعمى) .

وقد يعتمد الشاعر في بناء الصورة على تشخيص الأشياء ، وتحريك الجمادات ، ففي أمثلة التركيب الإضافي نجد مثلاً ( شظايا الأنسجة ، سهيل الأوراق ، حممة الأقلام ، شجر البياض ) ، وفي التركيب الوصفي نجد من التشخيص (، السنة الحبلية ، برقنا المائي ، هوائنا المدلل العليل ، عرسها القاني...) وهكذا .

ومما يعتمد عليه الشاعر في نقل الصورة تنافر الجوار الفني ، فثمة : ( برقنا المائي ، لون الأسي ، دفء الدماء ، اللغز الأزرق ، همس الزيت ، زيت الغربية ، عرسها القاني ) .

(١) ظلي خليفتي عليكم ، ص ٥١ ، ٥٢ .

وقد يعتمد الشاعر إلى الجوار المضاد في الإضافة والصفة ، مما يحدث انزياحا دلاليا له بعده الفني ، كما في (لهيب الشوق ، صافنات الجبت ، قوافل الدم ، شظايا الأنسجة ، عرسها القاني ، أغنية الحجارة ، آنسات البيد) . يقول محمد مسير :

أو فاجترح لك صافنات الجبت والطاغوت

واستسلم

ودع خيل المآتم مسرجة

رحلت إليك قوافل الدم

مثقلات

من شظايا الأنسجة<sup>(١)</sup>

في هذا النص عدة أمثلة لقلق الجوار ، الذي يستدعي تأويلات شعرية في تراكيب : (صافنات الجبت ، خيل المآتم ، قوافل الدم ، شظايا الأنسجة) . وهذه الصور التركيبية تتراح بالتركيب الدلالي إلى أفق شعري مختلف يجعل التركيب يستدعي مدلوله الخفي المستتر .

ومما يلاحظ أيضا في الصور المعتمدة على التركيب الثنائي استخدام الشعراء للأوصاف اللونية ، وتحويل الدلالة من خلالها : (اللغز الأزرق ، شجر البياض ، عرسها القاني ، صفراء الشجر ، لون الأسى الحجر البرتقالي ، ذراعه الفضي ...) يقول زولي في قصيدة (الحجر البرتقالي) التي لون عنوانها :

هو الحجر البرتقالي أتى متشقة قدميه<sup>(٢)</sup>

وتلون الصورة هذا يقدم أحيانا إشكالية الوعي الدلالي ، فما علاقة اللون الأزرق باللغز مثلا في استخدام الشاعر جاسم الصحيح حين يقول :

أتعذب من مرأى الآفاق ملبدة باللغز الأزرق<sup>(٣)</sup> !؟

وبيادر علي الدميني إلى صورة تمتد بآفاقها إلى النقيض بين أجزاء التركيب الإضافي ، في انفتاق إبداعه عن تركيب : (شجر الأبيض ، آنسات البيد) ، يقول الدميني :

(١) تمهي منبت ، ص ٣٢ .

(٢) رويدا باتجاه الأرض ، ص ٤٧ .

(٣) أولبياد الجسد ص ١٤ .



لك كل ما في الأفق من شجر البياض وآنسات اليد<sup>(١)</sup>

وهكذا نجد عمق الإشكالية في هذه الصور تتمثل في تحويلها من خلال التركيب إلى اتجاهات غامضة ربما لا يستطيع المتلقي ، مهما أوتي من مقدرات ثقافية، أن يربط بينها .

وهذه المركبات التصويرية تقوم أحيانا على المقاربة بين محسوسين مثل : (دفع الدماء ، كلماتي الحلبى ، الحجر البرتقالي ، قوافل الدم، همس الزيت ، صهيل الأوراق ) وأحيانا أخرى بين معنوي ومحسوس من مثل : ( وديان الغيب ، غيمة شك ، تطهير الأحلام ، كأس الشوق ، هيب الشوق ، نهد الأمس ، لون الأسى ) بحيث تعطي فعلا حركيا يقوم على التجسيد والتشخيص ، أو الكناية والتشبيه داخل البني التصويرية الثنائية .

### ثالثا : الصورة المفردة :

هذه الصورة تعتمد على العناصر البيانية المعروفة من (تشبيه ، واستعارة ، وكناية ) ، وهي نوع من الصورة ينبنى عليه الأنواع الأخرى للصورة من مركبة وكنية . يقول صالح أبو إصبع : " والصورة المفردة بهذا المعنى أبسط مكونات التصوير ، إذ من خلالها يمكن دراسة الصورة الشعرية من حيث اشتغالها على تصوير جزئي محدد يقدم لنا ما نسميه الصورة البسيطة ، التي يمكن أن تدخل في تركيب بناء الصورة المركبة "<sup>(٢)</sup> والتشبيه يتخذ في نص التفعيلة الفلسطيني عند الشاعر السعودي أحيانا أبعادا تتراكم فيه ملامح الصورة التقليدية البسيطة ، كالذي نجده عند حمد الزيد في قصيدته (أحاسيس خزيان )، يقول :

لأني كالغيث في الصحراء

قبل الموعد<sup>(٣)</sup>

أو كقول القرشي :

طاعمو كرمنا كالجراد<sup>(٤)</sup>

أو كقول غازي القصيبي على لسان طيار عربي:

قبل عامين كان يعبر سيناء

(١) بياض الأزمنة ، ص ٢٢ .

(٢) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ص ٤٢ .

(٣) حروف على أفق الأصيل ص ٢٦ .

(٤) عندما تحترق القناديل ص ٩٠ .

شقيقي .. و كنت أبكي كطفل (١)

هذه التشبيهات البسيطة التي يشبه فيها الشاعر المعاصر إتيانه بالغيث ، أو يأتي المشبه به فيها الجراد أو بكاء الطفل ، تشبيهات معهودة لا يقدم الشاعر فيها في الأمثلة جديدا . وليس الإشكال في كونها قديمة ، ولكن معالجة الشاعر لها — كما رأينا — خلّت من الانطلاق بها إلى أفق ما . فهي تشبيهات حسية و سطحية . ومن نماذج هذه الصور المفردة البسيطة أيضا ما نجده عند سعد الغامدي في قصيدته (تجيء أنت دائما) :

وأنت .. أنت وحدك

الذي تجيء دائما

كالشمس في صباحنا

كالنجم في مسائنا

كالبدر في سمائنا (٢)

أوعند جاسم الصحيح كقوله:

، وأنا الشاعر كالخمرة ، ..

عارية كالشهب (٣)

أوعند أنس عثمان ؛ كقوله :

من جمع مفترق كغناء السيل

وهومومي كالريح

وأنا بينهما كالتائه (٤)

وقد يعتمد الشاعر إلى صور أكثر حيوية ، فالقصبي مثلا في (الموت في حزيران) يلجأ إلى

بعض الصور الجزئية الحركية ، كالذي يبدو في التشبيه البليغ الذي سقطت أدواته :

لم أمت بعد .. لا تزال شفاهي جمره (٥)

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٤٠٩ .

(٢) دبشائر من أكناف الأقصى ص ١٠٩ .

(٣) أوليباد الجسد ، ص ١٦ ، ١٧ .

(٤) الموائع التي أبحرت ، ص ٦٢ — ٦٦ .

(٥) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٠٦ .

ومثل ذلك من تشبيهات أحمد قران في قصيدته (غياهب الظماً) قوله :

الصوت السادر في عمق الأكوان

صدى

وظلال الموت .. ردى (١)

وقد يمنح بعض الشعراء التشبيه مساحة رامزة ، كما عند صالح سعيد الزهراني في قصيدته (هرمجدوه) إذ يقول رامزا إلى قصة ابي عبد الله الصغير ، آخر ملوك الأندلس :

كلنا في طور "سينين" بكينا

مثلما يبكي الرجال (٢)

أو كما في قول إبراهيم طالع ، وهو يرمز إلى رهافة السلام المزعوم :

تضح الليالي به هاجسا

من الحلم سيفا صقيلا

كسيف السلام (٣)

وقد تتم هذه الصورة الجزئية بطريق الاستعارة إذ تتحرك اللغة في أفق شعري مؤثر قائم على تشخيص الأشياء تارة ، وعلى تجسيد المعاني أو على تراسل الحواس أخرى ، وهي ملامح فنية تجعل من المواد الجامدة والأحاسيس المجردة شخوصا متفاعلة فتضفي على دلالتها صورية مدعومة بالدليل .

فمن أمثلة التشخيص ، وهي كثيرة في شعر التفعيلة السعودي ، نجد عند القصيبي في قصيدة ( الموت في حزيران ) من الجمل الشعرية القائمة على التشخيص : ( وتلحق الشمس جرحي ، الذباب اللعين يأكل عيني ، يزرع الطريق إلى يافا سيوفا صقيلة ، ولسان اللهيب يفترس الميخ ، تسأل العيون .. ، أهز الحمي سكرا ، طائرات السلاح تمطره الموت ) (٤) .

(١) دماء الثلج ، ص ٤٧ .

(٢) ديوان فصول من سيرة الرماد، ص ٩ .

(٣) سهيل امياني ، ص ٢٥ .

(٤) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٠٥ - ٤١١ .

فالقصبي زرع في ثنايا نضه صوراً توضيحية تجاوزت إلف اللغة الحقيقية إلى أمداء خيالية أوسع، أسهم فيها التشخيص في إضفاء حركة وحيوية على الجماد ، فإذا بالشمس — في تصور الشعر — تتحول إلى شيء وفعل شاخص متحرك يلحق الجرح ، وهو مما لا يكون إلا في الشعر وفي مخيلة الشاعر ، ويتحول الذباب مثلاً إلى فعل حركي عاقل مخيف يأكل عين الجندي العربي في حزيران ، حين يشبه الذباب بكائن مخيف كبير يأكل العيون ، ثم حذف المشبه به ، ورمز إليه بشيء من لوازمه ، وهو أكل العين على سبيل ما يعرف في البلاغة بالاستعارة المكنية .

والمثال الآتي يوضح قيمة الاستعارة بالتشخيص في سياق النص ، بعد ما استوضحنا قيمتها في إضفاء حركية على بناء الجملة في ذاتها ، يقول القصبي يصف طياراً عربياً عام ١٩٦٩ م :

قبل عامين كان يعبر سينا

شقيقي .. و كنت أبكي كطفل

ولسان اللهب يفترس الميخ أمامي ..

هزمت قبل الهزيمة . واقفا كنت في المطار

وفي سينا .. لو كنت عندكم يا صلاح .. أينكم ؟

تسأل العيون .. ترى نقبت في السحب يا صلاح ؟<sup>(١)</sup>

ونرى التشخيص قد أبعده بالصورة إلى عالم خيالي ، فأصبح اللهب إنساناً له لسان يستطيع أن يفترس ويأكل .. وأصبح للعيون هي الأخرى لها لسان سؤال ..

والتشخيص له قيمة كبرى في إضفاء حركة داخل البناء . والشاعر لا يعتمد إليه إلا لغاية هدفها خدمة الدلالة باعتماد الدليل الذي قد يكون مبالغاً فيه ، بل ربما كان ضرباً من الخيال الذي لا يكون ، لكنه في كل حال يضيف على النص طرافة وتأثيراً ، ويقدم الدليل الفني كما يراه الشاعر . ومن أمثله في استخدام سعد الغامدي في قصيدة (شرفات حمامة) ما نجده في قوله :

وتصفع الرياح وجنة الرياح

وتجهض الرعود نسمة الصباح

و تقصف الأمواج دفة الشراع

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٤٠٩ .

ويتزع الخريف عن مفاتن الحديقة الثياب<sup>(١)</sup>

ومن جملة هذه الصور عند شاعر التفعيلة السعودي المتناول لقضية فلسطين : ( شرب الإلفك ، عب البهتان ، اقتسموا ريع الحرمان) عند أنس عثمان<sup>(٢)</sup>، و(أحتسي الخطوات ، فالصخر مد ذراعه الفضي) عند صالح عون<sup>(٣)</sup>، و(الجدب سوف يأكل الحقول — والوهم سوف يأكل العقول) عند العشماوي<sup>(٤)</sup>.

وثمة أمثلة أخرى للتشخيص ، متناثرة في تناول ديوان التفعيلة السعودي لقضية فلسطين ، منها : ( والوعي يتاجر في رأسي ، لقنوهم بالدم الزاكي المنيا ، وازرعوا درب الشهيد حجرا مثل الورود ، مضغ القفل لساني ، أناجي البيد ، وستمضغ القدس الأبية آكلها الحمر ، وسوف يفرك الصباح راحتيه حسرة ، فإن الحجارة هذي ستنطق ، ستخرج هذي الحار جنودا، في ليلة قمراء تلتحف السواد ، رأيت خيولك تبكي دما، أشعلوا فينا القصائد، أحتسي الأحزان ..).

كل هذه الأمثلة وغيرها صور جزئية قائمة على التشخيص ، يمكن دراستها وتبين سماتها في ذاتها ، حتى ولو فصلت عن السياق ، ولكن الشاعر يلجا إليها لخدمة سياقها ، فوجودها في السياق الأكبر يعطيها بعدها الأوضح المتصل بالدلالة السياقية ، ولا سيما في النص الجديد القائم على البنية الكلية .

ويعتمد شاعر التفعيلة السعودي أيضا على قدرات تجسيد المعاني ، وإبرازها في صورة حيوية مجسدة، ففي قصيدة العشماوي (وقفة أمام مستوطنة يهودية) مثلا نجد من أمثلة التجسيد قوله : (أدماها الضجر ، غصن أحلامي انكسر ، كاسفة الخدين ، ..) ، يقول :

يا أبي ..

هذي رواينا تغشاها سكون الموت ..

أدماها الضجر

هذه قرينتا تشكو ..

وهذا غصن أحلامي انكسر

(١) بعد ان تسكن الريح ص ٧٣ .

(٢) انظر: الموائج التي أبحرت ص ٦٣ .

(٣) انظر : صالح عون ، آلام وآمال ، ص ٥١ ، ٥٣ .

(٤) عبد الرحمن العشماوي ، سموخ في زمن الانكسار ، ص ٢٠١ .

هذه قرابتنا كاسفة الخدين

صفراء الشجر<sup>(١)</sup>

فالشاعر هنا يجسد الضجر ، هذه الصفة النفسية المعنوية ؛ يصورها بشيء مخيف قاتل يدمي، والأحلام ، وهي ذلك المعنى الجميل ، يجسدها في صورة غصن شجرة ينكسر ، ويصور الأسي والحزن مجسداً بإنسان حذفه ، ورمز إليه بالوجه الذي يتأثر ، ويجلي القرية ذلك الجماد في صورة إنسان ينكسف ويتأثر بموقف . وإذا كان ذلك التعبير والحزن والأسي أثراً من أثر الاحتلال ، فإن الشاعر إذ يستحضر هذه الصورة ينكر ما عليه بعض عقلاء الناس من قلة التأثر ، أو انعدام الاهتمام بالقضية ، أو عدم خجل مما يرتكبون في جنب القضية .

ومن أمثلة التجسيد التي اعتمدها شاعر التفعيلة السعودي : ( سنحتسي النذل<sup>(٢)</sup> ، ويصطلي وجع الرغيف<sup>(٣)</sup> فقد مل رجس يهود الحجر...<sup>(٤)</sup> ) .

ويضاف إلى التشخيص والتجسيد ، ما يعرف بتراسل الحواس<sup>(٥)</sup> ؛ وإن كانت أمثلته قليلة في الشعر السعودي مقارنة بسابقه ومن ذلك : ( تسأل العيون<sup>(٦)</sup> أضحى صمت عيون )<sup>(٧)</sup> . يقول أحمد قران في شيء من ذلك :

وعناق الرايات العربية

للرايات العبرية

أضحى ضوء عيون

أضحى صمت عيون<sup>(٨)</sup>

(١) شوخ في زمن الانكسار ص ٢١١ .

(٢) انظر : ( الحجارة وسام الشهادة وسام الفرح ) ، عبد الله الحميد ، انتفاضة القصاصد ، ص ٧ .

(٣) انظر : ( لك كما أنت ) ، علي الدميني ، بياض الأزمنة ، ص ٢٦ .

(٤) انظر : ( سلام الدمار ) ، سعد الغامدي ، بشائر من أكثاف الأقصى ، ص ٢٠٤ .

(٥) انظر : علي عشري ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص ٤٩ .

(٦) انظر : ( الموت في حزيران ) ، غازي القصبي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٤٠٩ .

(٧) انظر : ( غياهب الظمأ ) ، أحمد قران ، دماء الثلج ، ص ٥٠ .

(٨) دماء الثلج ، ص ٥٠ .

وهذه الصور الجزئية منها ما هو تقليدي لا جديد فيه مثل (أهز الحي سكرا ، قطره الموت ، الجذب سوف يأكل الحقول ، في ليلة قمرء تلتحف السواد ، وأتت ببخناقها الموشى بالزرى ، رأيت خيولك تبكي دما ، وتصفع الرياح ، أدامها الضجر ، غصن أحلامي انكسر ، قريننا كاسفة الخدين ، تستقبل أفواج الصباح ، نزع الخريف عن مفاتن الحديقة الثياب ، أناجي البيد ) .

ومنها ما يحمل أبعادا جديدة مثل: ( يغلي الحجر الناري في سمر السواعد، مضغ القفل لساني ، ومطر يعب زجاجة الضوء الرهيف، يصطلي وجع الرغيف ، أضحي صمت عيون ، ستخرج هذي المحار جنودا ، فان الحجارة هذي ستنتطق ، وتلحق الشمس جرحي ، الذباب اللعين يأكل عيني ، يزرع الطريق الى يافا سيوفا، وستمضغ القدس الأبية أكلها الحمر ، وسوف يفرك الصباح راحتيه حسرة ، فالصخر مد ذراعه الفضي ) ، ويظهر من هذه الصور مدى تفاعل الشاعر مع قضيته الفلسطينية التي يتحدث عنها ؛ فالحجر الناري الذي هو رمز الصمود يغلي في يد الأبطال ، والمحار ستخرج جنودا يدافعون عن القضية ، والحجارة ليست بكماء بل لها لسان ناطق ، وأبطال فلسطين سوف يزرعون الطريق إلى يافا سيوفا ، والقدس تتحول الى قوة تمضغ العدو بأنبيائها ، والصخر مد ذراعه الفضي يستقبل الأبطال ، ( إنما صور نأت عن التقليد جاء بها الشاعر ليدعم قضيته التي يتحدث عنها ؛ فهي تمتزج بالقضية وتمتزج بيني النص وانظر للقصبي يتحدث على لسان جندي عربي (حزيران ١٩٦٧م) :

أنا ملقى عبر الهجير يغطي

الرمل وجهي.. وتلحق الشمس

جرحي

....

يا شهيدا يعيش في خاطر الشعب.. نفاق !

من مات ينسى .. ستبكي سعادي شهرين ..

ثم يقول الناس لا تندي الشهيد" ويأتيها

خطيب .. ويبلغ الدرج رسمي. الذباب اللعين

يأكل عيني

وصوت المذيع يصرخ

" يادايان " أهلا بموجة الإغماء. (١)

والنص بأكمله يصور التوجس والتردد الذي تملك الجندي العربي عام ١٩٦٧، تصويراً زائراً بالصور التي تناول البحث شيئاً منها.

ويضاف إلى التصوير بالتشبيه والاستعارة التصوير بالكناية ، والكناية كاستعارة إلا أن الفرق بينهما — كما هو معروف — أن الاستعارة لا يتصور معها المعنى الأصلي بخلاف الكناية . ومن أمثلة التصوير المعتمد على الكناية في نص التفعيلة السعودي قول أحمد قران :

والله لو أنا أكلنا الطين جوعاً

والله لو أنا افترشنا من حجارتك الطهورة مرقداً (٢)

.....

والكناية الأولى (أكلنا الطين جوعاً) كناية عن المجاعة كما ذكر الشاعر في تعليل أكل الطين ؛ والثانية كناية تستمد إشعاعاتها من وهج النص القرآني ، وهي كناية عن صفة الموت .

ويبعث عبد الرحمن العشماوي في نصه (خلا لك الجو ) صوراً كنائية عدة ، بل ربما عد النص بجملته كناية واسعة عن التباس الوعي الذي أفرزه التباس المواقف إزاء هذه القضية، يقول:

وسوف تعتلي السهول سهوة الجبال

وتغرق الجبال في السهول

سمعت قائلاً يقول

ستانس الشياخ بالذئاب

وسوف يلبس العراة أجمل الثياب

وسوف ترفع القباب وتهجر البلابل الغناء

وينشد الغراب

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٤٠٥، ٤٠٧ .

(٢) دماء الثلج، ص ٦٦، ٦٧ .



وهذا المقطع كناية عن التباس الفهم الذي لم يجعل الشاعر يستوعب حتى مسمى  
(القدس)، أهي في اسمها الإسلامي أو في اسمها الإسرائيلي :

القدس - عفوا يا أحبتي -

أقصد "أورشليم"

تشاهد القتل والجريح واليتيم

تعيش تحت وطأة اللثيم<sup>(١)</sup>

والشاعر - كما نرى - ينثر في نصه عدة صور كناية جزئية : (تعتلي السهول سهوة  
الجبال ، تغرق الجبال في السهول ، ستأنس الشياخ بالذئاب ، يلبس العراة أجمل الثياب ، وينشد  
الغراب ، القدس... "أورشليم" ) . على أن هذه الصور الجزئية تجتمع في كناية كبرى عن الوهم  
الذي سيطر على الشاعر وقضيته، مع ما يخيم على هذه الصور من حزن وتشاؤم .

وهناك صور كناية رامزة ، منها ما نجده عند صالح عون في قوله : (أنا لن أعير عباءتي  
السوداء)<sup>(٢)</sup> . وربما رمز بها الشاعر إلى الملاءة التي كانت تميز العباسيين وعصرهم الذي كان  
يمثل عصر القوة التي يستتجد بها الشاعر .

ونجد عند سعد الغامدي في قوله :

- وتلتقي على الطريدة الذئاب ..

- نطرد الفراش

- نطرد الحمام<sup>(٣)</sup>

وهو بذلك يكتفي ويعرض بشيوع شريعة الغاب ، وعودة منطق القوة إلى مجاهدة هذا العدو  
الذي طرد الفراش والحمام . وحين يقول الغامدي في قصيدة (سلام الدمار) :

(فقد مل رجس يهود النبات)<sup>(٤)</sup>

(١) شموخ في زمن الانكسار، ص ٢٠١-٢٠٣ .

(٢) انظر : صالح عون، آلام وآمال ، ص ٥٢ .

(٣) انظر : سعد الغامدي ، بعد أن تسكن الريح ، ص ٧٤ .

(٤) انظر : سعد الغامدي ، بشائر من أكناف الأقصى ، ص ٢٠٤ .

فيه إضافة إلى الصورة الكنائية التي تدل على بطش العدو ، صورة رامزة إلى الموعود النبوي بمقاتلة اليهود بمشاركة الشجر والحجر<sup>(١)</sup> .

### رابعاً : الصورة المركبة :

الصورة المركبة هي ليست سوى مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة والتي تستهدف تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة بسيطة<sup>(٢)</sup> .

فالصورة المركبة إذا عبارة عن مجموعة من الصور البسيطة، وإن شئت فقل : هي تطور مركب عن الصور الجزئية . ونص شعر التفعيلة السعودي المهتم بقضية فلسطين قدم عدة أشكال فنية تدور في فلكها الصورة المركبة التي تقوم إما على التركيب العضوي وإما على تداعي الصور.

### الصورة المركبة تركيباً عضوياً :

يحاول الشاعر السعودي في هذا النوع أن يقدم لنا صورة تتركب من عدة صور جزئية تمتاز كلاً بتمازجها عضوياً، فهو يصور لنا مثلاً الحجر الفلسطيني في صورة مركبة تتجاوز المؤلف عن الحجر الطبيعي، إذ يتحول هذا الحجر في تصور الشاعر إلى قوة هائلة لا تقف أمامها البنادق ولا السيوف ولا المتاريس . تلك صورة خارقة أن يقدم أبطال الحجارة على هذا النحو :

جاهدوا عنا .. نشاهد ، علمونا كيف يغلي الحجر

الناري من سمر السواعد .

كيف يجتاح البنادق

كيف يمضي - دون غمد - ويسابق .

كيف يصطاد المتاريس ... يعاند .

كيف يفري صلف البغي ، ويرقى

في ذرى حيفا ، وعكا

(١) الحديث في مسند الإمام أحمد رقم (٦١٤٧) ، ج ٢ ، ص ٥٢٥ .

(٢) انظر : صالح أبو إصبع ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ص ٦٠ .

\* تم الاعتماد على تقسيم ابن أصبغ للصورة المركبة والكلية ، وعل رؤية عز الدين إسماعيل (لعمارة الشعر المعاصرة) في كتابه ، الشعر العربي المعاصر .

وانتفاضات براكين الجليل

وربي القدس، وغزة

رسم النصر عليها وعلى جرحي عزه (١)

فالشاعر هنا يجعل الحجر رمزا للبطولة ، فهو المقاتل العاقل الذي يعاند ، ويسابق ، ويفري صلف البغي ، ويرسم النصر المين ؛ وهو في صورة كمعجزة أخرى يغلي في يد الأبطال ، وكأنه منجنيق .. يجتاح البنادق ، ويصطاد المتاريس .. فالشاعر حاول أن يرسم لنا صورة مركبة من عدة صور جزئية محاولا أن يرسم للحجر صورة كبرى من خلال هذا الفعل اللغوي.

والشاعر بطبيعة الحال لا يقصد إلى الصور المفردة في ذاتها ، ولكنه يريد أن يصور لنا

الحجر الخارق في عدة صور متآزرة ؛

الحجر يغلي +

والحجر يجتاح البنادق+

والحجر يمضي دون غمد ويسابق +

والحجر يصطاد المتاريس .. يعاند +

والحجر يفري صلف البغي ويرقى +

والحجر يرسم .

.. تلك صور منفردة لم يقصد الشاعر إليها في ذاتها ، ولكن الشاعر قدم لنا أكثر من صورة دالة ليرسم في تصور القارئ هذا الحجر قائدا وحاميا وبطلا يقود إلى النصر ، حتى ليتمكن أن نضع لهذه الصورة عنوان (الحجر..معجزة النصر..).

وتمثل هذه الصورة الخارقة يصور إبراهيم زولي الحجر مستخدما الفضاء الهلامي ، حين يصور الحجر يخرج من الأرض في صورة مدهشة للناس ، ليحقق لفلسطين ما عجز الكل عن تحقيقه :

دخان يشق المدى

ويطر في الأفق ألف سؤال

(١) انتفاضة القصاصد ، ص ٨ .

وترضع من سره الريح

و الشمس

و الأوجه الثائرة

هو الحجر البرتقالي

أنى متشقة قدميه

به لعنة الانتظار

وتنسل من جانبيه

" ف - ل - س - ط - ي - ن "

تلك التي هدها الأهل

والأحرف الباليه

لك المطر الأبيض المستحيل

وكل نهار

صباحاته عاليه<sup>(١)</sup>

فالشاعر يصور الحجر ، وهو يخرج من الأرض ، و قد مل من الذل والانتظار، ليحقق  
لفلسطين النصر . ونلاحظ هنا أننا أمام عدة صور جزئية ، لها دلالتها وروعها في ذاتها ، ولكن  
الشاعر لم يقصد إليها منفردة ، تزداد بماء ودلالة بازدهامها متواصلة في نسق واحد، لترسم  
صورة الحجر كما أرادها الشاعر متخذاً عدة صور بيانية ولغوية .. ؛

— فالحجر كاهلام أو المارد يخرج مشبهاً للدخان، ثم يكون كالمطر يساقط على الأرض، فترضع  
الأرض منه والشمس والأوجه المتعطشة ، وهذه صورة تمثيلية مركبة لهذا الحجر الهلام .+

— الحجر كالبرتقالة التي تردهي بها أرض فلسطين .+

— الحجر كالإنسان ، حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه ؛ فكان متشقق القدمين ، يلعن  
الانتظار؛ فأسبغ بذلك على الحجر الجماد صفات الأشخاص فيما يعرف بلاغياً بالاستعارة  
المكنية .+

(١) رويدا باتجاه الأرض، ص ٤٧ .

— صورة أخرى بصرية : "ف — ل — س — ط — ي — ن —" ، فلسطين فيها تنسل متقطعة  
متمزقة في ذاتها وفي اسمها عند الشاعر. +

— تلك التي هدها (عبارة عامية) لكن ربما أراد الشاعر أن يشرك في هم فلسطين الحرف الفصح  
والعامي.

— الصورة القائمة على الكناية : (لك المطر الأبيض المستحيل) تكفي عن إعزاز الشاعر لهذا  
الحجر.

وهكذا نرى هذه الصور من تشبيه واستعارة وكناية ومفردة لغوية دالة تتظافر على رسم  
الصورة التي أرادها الشاعر أن تكون تركيباً يعبر عن مكانة هذا الحجر المعجزة في تصور  
الشاعر .

وقد يعمد الشاعر إلى مزج صورتين مركبتين ليخرج بصورة مركبة كبرى تصور  
ما يريده ، فبمثل هذه الصورة الخارقة صور أحمد الصالح الحجر أيضا ، ولكنه نحا منحى فنيا  
مغايرا حين رسم لنا صورة ازدواجية لعناق بطلي النصر (الحجر والطفل)؛ فمنذ أن نشأ الحجر،  
وهو يشب في الأرض، كما يشب الإيمان في قلب الطفل ، ثم يبدأ التداي والتعاهد، يقول :

حجر.. يشب

كما تشب الأرض

والولد الذي انتفضت رجولته

يشب بصدرة الإيمان

والغضب

الآن.. يدي من حجارتة إليه

يشد في عشق التراب

على يديه.. بحبها

تسقي بفيض حناها.. كفا

وظفلا.. في مشيمته

ونسج شجيرة الزيتون

يؤوي من يشاء إليه

من أتراه زمرا

إذ.. الأحجار أزهري في تصدعها المدى

زمن الطفولة

قام من لحد السنين

تظهرت ساعاته بدم الشهيد

وضم هذا الطفل

قبل ذلك الحجر المهيّب<sup>(١)</sup>

فالشاعر يصور لنا هنا هذه الحميمية بين رمزي النص كما يراها (الحجر..الطفل) ويجعلنا أمام صورة مزدوجة في مرأتين متداخلتين تؤدي عند الشاعر غرضا واحدا ، هو رسم صورة للأمل والنصر من خلال هذين النموذجين: (الحجر والطفل) ، ولا نستطيع أن نفصل هاتين الصورتين عن إحداهما الأخرى، فهما تؤديان دلالة موحدة ؛ (فالحجر يشب كما تشب الأرض / والطفل يشب بصدرة الإيمان والغضب) ، ثم يكون التداي ، إذ يدني الطفل من حجارته ، والرابط بينهما هو عشق التراب وعشق الأرض بما فيها من حنان وزيتون ؛ والطفل يجاوز زمن الطفولة ليتطهر بدم الشهادة، ويقبل ذلك الحجر المهيّب .والصالح كما نرى يقدم الصورة المركبة في إطار ثنائي الأبعاد .

وقد يعمد الشاعر في بناء الصورة المركبة الحشد التراثي الذي أصبح حاجة عند شعراء التفعيلة يتشبهون به في الخروج من أزمة الحاضر .. فغازي القصيبي مثلا يتحدث عن هزيمة العرب في حزيران في نصه (بعد سنة ) ، والحدث معاصر وحاضر في تصور الشاعر، لكن الظاهر أن الشاعر كان يؤمل موقفا عربيا بعد هزيمة (حزيران) لم يتحقق، فاندفع يبحث عن رموز للنصر من عمق التراث ، فرأته إذ يتحدث عن الهزيمة والنكبة متجها إلى مكان القوة العربية في صورة تراثية صرفة حيث يقول :

هزمت أشعار عنتر

رجعت خيل أبي الطيب

(١) عينك يتجلى فيهما الوطن، ص ٨٣، ٨٤ .

لم تصهل مع النصر المؤزر وارتمى سيف أبي تمام

وارتاع الغضنفر

وأنا مازلت أحذو النوق .. ما زلت

أناجي البيد ... مازلت أنادي ريع ليلي

وأنا قلت لليلى :

" سوف اصطاد لك الميراج يا ليلي بخنجر " (١)

وهذه الصورة المركبة التي رسمها الشاعر لأبعاد الهزيمة على المستوى العربي العام صورة

تراثية اعتمدت على معطيات صور جزئية ؛ فكان فيها :

- أشعار عتري في صورة منهزمة
- صورة خيل أبي الطيب ، وهي تتراجع عن النصر.
- صورة سيف أبي تمام مرميا
- صورة الشاعر، وهو يحذو النوق!.
- صورة الشاعر يناجي البيد!.
- (ليلى) :رمز للأمة العربية.
- ( أصطاد لك الميراج .. بخنجر!!) كناية الاستحالة الحربية والاستهزاء .

وهي صور جزئية تقدم لونا آخر من الصور المركبة يتجه بجملته إلى التراث العربي ،  
قارب بينها الشاعر لتكون رؤيته للنكبة ، تلك الرؤية التي لا تمس الحاضر فقط بل تمتد بسوتها  
لتمس نصاعة البطولة العربية في جملتها .

ويعتمد جاسم الصحيح في بنائه العضوي للصورة على السردي القصصي ، حين يحاول أن  
يرسم في قصيدته (الانتفاضة قبلتنا والإمام الحجر) أكثر من صورة لـ ( محمد الدرة ) .  
والصورة التي قمنا هنا هي ( صورة الدرة في المدرسة ) ، وهي صورة دالة على البراءة ، ولها  
أبعاد رامزة كثيرة ، يقول :

يحدثني عنك أطفالي الخالمون ..

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٣٠٥، ٣٠٦ .

يقولون:

كان (محمد) هذا الصباح شعارا على حائط الفصل ..

فافتض عنه الإطار

وهرول خارج صورته

واستوى واقفا بيننا كامل السخبط ..

حرض أوراقنا أن تثور

وأقلما أن تطير ...

تمادى ..

فحطم قضبان منهجنا المدرسي

وحرر ( طالوت ) من ورق (الذكر) ..

عبأ (تابوته ) بالحجارة

نادى :

(أعدوا لهم ما استطعتم ) من القهر

ثم أغار على (العجل ) و(السامري )

ودبابة تفرم الشمس والأغنيات ..

وكان يحاول ثقبا بتاريخنا الهش

فاستل (خيبر ) من سجنها المنهجي

وأطلقها في الأقاليم ..

كان يفض بما

ما تبطن أيامنا من ظلام وتاريخنا من كذب

الشاعر هنا رسم صورة لـ (الدرة) في المدرسة معتمدا على الخيال والتجريد

كما اعتمد على الكناية؛ فمحمد ، وهو كناية عن اسم يحمل دلالتين مشرقتين (محمد ﷺ ) ،

و(محمد الدرة) كناية عن البعث المرتقب كما أشار الشاعر لذلك في المقطع ؛ فقال :



وقلبي الذي حمل ( القدس )

موؤدة في الوعود

مكفنة بالمهود

يحن إلى بعثها المرتقب<sup>(١)</sup>

فالدرة إذا رمز كنائي للبعث والتنوير ، مثلما هو النبي محمد ﷺ رمز لهذا البعث والتنوير ، فثمة صورة قائمة على المشابهة بين المحمدين في وجه الشبه المذكور . ونجد في النص أيضا صورا أخرى قائمة على التشخيص الاستعاري : (حرض أوراقنا أن تثور ، وأقلامنا أن تطير ، ودبابة تفرم الشمس ، والكناية التي تستكن وراء المفردات : (العجل ، السامري ، خير) . والنص برمته صورة اعتمدت في بنائها العضوي السرد القصصي كما سلف.

وقد يتكئ الشاعر في تكوين صورته المركبة على التكرار كما فعل عبد الرحمن العشماوي، وهو يرسم صورة لـ(ابتسام حبش) التي اغتالها العدو، فقد رسم عدة صور مركبة معتمدا على التكرار في النص ، ونجتزئ منها أول صورة في النص ، حين صور الشاعر الكآبة ممثلة في الليل الذي غشى كفر حارث بعد اغتيال ابتسام ، وهو إذ نقل تلك الصورة الجزئية اعتمد على تكرار كلمة الليل ، الذي كرره بلفظه (٦مرات ) ، وأعادته بضميره ، أو بشيء منه (١٣ مرة) . وهذا الليل المكرر كناية معهودة عن الحزن عند الشعراء، ومنهم العشماوي . وهذا النص يتكون من عدة صور جزئية تعالقت ، لتكون هذه الصورة العضوية المركبة؛ يقول الشاعر :

الليل يغلق باب قربتنا

ويطرد من وراء التل آثار النهار

الليل يرسم لوحة سوداء مظلمة الإطار

الليل..هذا المارد الجبار

يقتحم الديار

الليل سجن

لو درى قومي بمعنى الليل في زمن الحصار

(١) حاسم الصحيح ، ظلي خليفتي عليكم ، ص ٥٠-٥٢ .

لو أدركوا معناه حين يزور قريتنا الجريحة

بعد قصف وانفجار

لو أدركوا معناه حين أتى

وكف الموت ترسم بالدماء على بساط الأرض

خارطة رهيبة

لو أدركوا معناه حين أتى

وقريتنا تشيع تحت قصف النار

راحلة حبيبة

الليل .. لا ..

لا تسألوني عنه حين أتى كئيب الوجه

في وقت المصيبة

لا تسألوني عنه

لكن عن أحبنا الذين مضوا

على درب الشهادة<sup>(١)</sup>

الشاعر في هذه الصورة المركبة يقيض عدة صور جزئية :

- صورة الليل بالباب والسد الذي يغلق أطراف القرية (تشخيص)
- صورة الليل يطرد آثار النهار (تشخيص)
- الليل يرسم (تشخيص)
- الليل يفتح الديار (تشخيص)
- الليل سجن (تشبيه بليغ)
- الليل يزور (تشخيص)

(١) يا ساكنة القلب ، ص ٧٨ ، ٧٩ .

- كف الموت ترسم بالدماء على بساط الأرض خارطة... (تشبيه تمثيلي)

- الليل ..لا.. (صورة بصرية)

- الليل كئيب الوجه (تشخيص)

تلك هي صورة الليل مجزأة ، ولكن الشاعر لم يقصد إلى هذه الصور المجزأة مستقلة مفردة . فهذه الصور تقدم لوحة مشهدية عن هذا الليل المختلف الذي تغطي على المكان بسوداويته وضيقة ، وكآبته ؛ وتمثل اتحادا عضويا متكاملا ، أسهم التكرار فيه في تفعيل الامتزاج والتركيب في النص .

ومن الأساليب البنائية التي استخدمها الشاعر أحيانا في رسم صوره المركبة عضويا التقابل والصور المفارقة . وقد اتخذت هذه الصور المفارقة عدة اتجاهات دلالية ؛ فحسن القرشي مثلا يعتمد أسلوب التهكم في تصوير الموقف العربي في قصيدة (أنشودة لنار حزينان) فيقول :

( سنسحقهم ) ما تزال تجلجل تصرخ في كل

واد

وهم يرتعون بكل الذرى وبكل الوهاد

سنثار ،نقطع أوردة المعتدين ، نظهر أرجا سهم من

ثرانا ...

وهم والغو دمنا طاعمو كرمنا ،كالجراد<sup>(١)</sup>

فالقرشي يرسم هذه الصورة القائمة على المقابلة الخفية ، فالمواقف العربية اللسانية تدوي وتصرخ بكلمات (نسحقهم) في كل واد ، والعدو يصور بالدابة الراتعة بكل الذرى والوهاد . ويرسم الشاعر صورة أخرى قائمة على التهكم والمقابلة ، وارتكاز الصورة من الجانب العربي على (سنثار، نقطع أوردة المعتدين ،نظهر أرجاسهم من ثرانا) وصورة العدو على ما هم عليه واقعا فهم والغو دمنا ، ويستدعي هنا لهم صورة الكلاب على سبيل الاستعارة المكنية ، ويشبههم بالجراد أيضا الذي يفني الكرم رمز فلسطين .

(١) عندما تحترق القناديل ، ص ٩٠ .

وفي إطار التقابل بين القول والفعل في المعركة العربية التي تعتمد على الكلام كما كنى  
عن ذلك القصبي باستخدامه ( المذيع ) ، متخذاً من التهكم بالعروبة سبيلاً — سلبياً من وجهة  
نظري — ، ومن ( المذيع ) كناية عن الكلام الكثير دون فائدة عملية..

إنني أذكر ذاك اليوم

— هل مرت سنة ؟ —

عندما خضنا مع المذيع

حطين الجديدة

عندما عشنا مع المذيع

مجد القادسية

عندما بشرنا المذيع

بالنصر على وقع الأناشيد الشجية

عندما خلفنا المذيع

ما بين الرمال

جثثا خرت بلا مجد..

وأشباه رجال

عندما حدثنا المذيع

عن صبر القلوب المؤمنه

وانتكاسات النضال<sup>(١)</sup>

وتتضح هذه الصورة المفارقة من خلال استخدام المذيع مقابلاً لمعركة حطين الشهيرة  
ومعركة القادسية . على أن فيها عدة كنايات أيضاً ، في تصوير ما كان للمذيع من أثر في  
تخفيف الهزيمة وجعل العرب تخر كالجثث ..

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٣٠٣ ، ٣٠٤ .

وأحمد قران يستخدم وهو يصور لنا التطبيع مع العدو ، طاقة التصوير المتقابل في نقل

الحدث الطبيعي ، فيقول :

### لاءات الحلم الوردية

أضحت

في ضوء اللاءات القهرية

صوتا مخنوق

حرفا مشنوق .

والأرض - التاريخ - العربية

قالوا:

صارت عبرية

قالوا :

ليس هناك فروق !!

فحروف " ا ل ع ر ب ي "

هي ذات حروف

" ا ل ع ب ر ي "

والحال هنا وهناك سواء !<sup>(١)</sup>

والشاعر قران اعتمد في نقل الصورة على الكناية التقابلية؛ فلاءات الحلم الوردية كناية عن الشجب العربي والتنديد، واللاءات القهرية كناية عن العدو الإسرائيلي. ونجد أيضا في النص التشخيص الاستعاري (حرفا مشنوق)، إضافة إلى الصورة البصرية التقابلية، فحروف ا ل ع ر ب ي "

+ ا ل ع ب ر ي " وهذه الصور الفردية لم تأت مقصودة في ذاتها، وإن حملت دلالة؛ لأنه دلالتها لا تتضح في التعبير عن رؤية الشاعر إلا من خلال النظر إلى الصور المتعددة التي تكون الصورة المركبة التي أراد الشاعر أن يرسم بها صورة التطبيع مع إسرائيل .

(١) دماء الثلج ، ص ٤٨، ٤٩ .

## الصورة المركبة القائمة على تداعي الصور :

تقوم الصورة المركبة في هذا النوع على تداعي<sup>(١)</sup> صور عديدة ، بحيث تستدعي صورة معينة صورة أخرى في ذهنية الشاعر ، ومن مجموع هذه الصور المتجاورة تتكون الصورة الذهنية المركبة التي أرادها ، ولا تكتمل الصورة إلا بمجموع هذه الصور ؛ فحينما يريد الخطراوي تحرير رسالة إلى يختصر من زمن الذلة ، زمن سيطرة اليهود الذين طردهم ، ويريد أن يصور الأمر الذي عليه الأمة الآن وقد تخلت عن آليات النصر ، يرسم الشاعر صورة للرسالة التي بعثها مشفوعة بنقل الوضع الراهن في صورة كنائية ؛ فالخيول لم تعد خيولا ، والدروع والسيوف والخناجر آلت شيئا آخر ، ونحن إذن أمام حشد من الصور الجزئية التي تتركب صورة كبرى ، وأمام صور كبرى تتوالى كموجات تفضي إلى دلالة عامة عنتها القصيدة :

— صورة الخيول ، يقول :

رأيت خيولك تبكي دما

..هز الذبول ابتذالا

ويملاً أعرافها الحزن

وتلهث عبر الحقول تجر السمادا

.. تباع كسقط المتاع

....

وهذه الصورة استدعت صورة أخرى ، هي صورة الدروع ، يقول :

رأيت دروعك في (أورسليم)

يرابي بها ( بنيامين)

ويطرحها في المزاد لكل الصغار

ويصق فيها كمنفضة للدخان

.....

والدروع استدعت حديثا عن صورة سيوف يختصر :

(١) التداعي مصطلح يونغ من علماء النفس ، في اختباره الشخصي ، انظر: أسعد زروق ، موسوعة علم النفس ، ص ٦٨ ، ٦٩ .

رأيت سيوفك تشكو الضياعا

وتبكي التياعا

مقابضها صدئت

فارقتها البطولة

شاخت وماتت عليها الحقب

وفلت شباها

.....

تنادي وتصرخ :وابختصر

ثم صورة الخناجر :

رأيت خناجرك (العربية)

تجوب المطابخ

تمضي ذليلة تقبل أعتاب (باريس )

تعنولـ (لندن)

تلقي (نيويورك) بالحب والقبلات (١)

فنحن هنا أمام عدة صور مركبة (للخيل والدروع والسيوف و الخناجر ) ، وكل صورة من هذه الصور المركبة تحوي عدة صور جزئية تضافرت لتشكل صورة مركبة فصورة الخيل مثلاً مكونة من :

- استعارة قائمة على التشخيص (تبكي دما)
- تصوير باللغة قائمة على الجناس (قمز الذبول ابتداءً)
- استعارة قائمة على التجسيد (يملاً أعرافها الحزن)
- استعارة قائمة على التشخيص (وتلهث ..تجر السمادا)
- تشبيه (تباع كسقط المتاع)

(١) تفاصيل في خارطة الطقس ، ص ٨٥-٨٩ .

فالصورة التي أراد الشاعر رسمها لخيال يختصر صورة مركبة تداعت لها عدة صور جزئية ، اتخذت عدة صور بيانية .

ومثلها صورة الدروع ، فقد عمد الشاعر أولاً إلى تصوير حالة السلم التي تخيم أو تسهم في هيئة عصف القضية ، فيصور باللغة لبختصر حالة السلم من خلال (أورسليم) التي تحولت القضية فيها الدروع إلى سلعة للمزايدات والمراجعات ، ومسخت فيها الدروع فأصبحت منفضة للدخان .

ويعد الشاعر في صورة السيوف إلى حشد عدة صور جزئية قائمة على التشخيص ، فنبت هذه السيوف الجوامد أحاسيس ومشاعر ، فإذا هي تبكي التياعا ، وإذا بها قد شاخت وصدئت وقل شباها ؛ كناية عن قلة حركتها ، وإهمال صيانتها والعناية بها .

حتى إذا بلغ الخناجر رسم لها صورة لا تخلو من الهزل ، فعطل كل عمل حربي لها ، وجعلها تجوب المطابخ!! ، وأسبغ عليها من الصفات الإنسانية ما يدل على سخطها من استلاب وظيفتها وجوهرها . وما يدل على أنها غير راضية ذليلة تعنو للقوى العظمى . والشاعر من كل هذه الصور الجزئية كون موجة تمثل صورة مركبة شبه مستقلة تمثل الخيل والدروع والخناجر ، لكنه كان يقصد إلى صورة مركبة كبرى تنقل رؤية الشاعر لتعطل آليات النصر .

والملاحظ في هذه الصورة أن مكوناتها ولغتها لغة تراثية ، (فهناك ألفاظ كثيرة لها حمولات تستدعي صوراً من التراث : (هز الذبول ابتدالا، يملأ أعرافها الحزن، تلهث .. كسقط المتاع ، جاسوا خلال الديار ، بين الزرد ، ماتت عليها الحقب ، قلت شباها ) .

وهذه الألفاظ تحمل صوراً تسهم في تدعيم الصورة الكبرى . ولاغرابة في أن يستعملها الشاعر ، لأنه يتحدث عن تاريخ قدم يستدعيه بكامل آلياته الحديثة واللغوية .

وهذا مثال آخر من شعر عبد الرحمن العشماوي يعتمد على هذه الصورة المركبة القائمة على تداعي المعاني في حديثه عن تفاصيل صورة بطلة نصه (ابتسام حبش) ، فالشاعر يصور اغتيالها معتمداً على تداعي الصور في رسم مشهد الاغتيال ، فيقول :

ماذا أرى !؟

وجه ابتسام ذلك الوجه المعفر بالثرى ؟

أهداها ..

تلك التي انطبقت فما عادت ترى !؟



شعر "ابتسام" ..  
أم حقول القمح في القدس الشريف ..  
وفي مشاتل كفر حارث !؟  
شعر "ابتسام" ..  
أم غصون التين والزيتون  
في تلك المغارس ؟  
شعر ابتسام في مهب الريح ..  
لم يظفر بفارس !؟  
شعر ابتسام والسكون يلف ما حولي ..  
فلا صوت ولا همس لهامس ؟  
وجه ابتسام أم خيال الوهم ..  
يرسمه الردى في عين واهم !؟  
أم أنه شبح من الزمن البعيد ...  
يلوح في أهداب نائم !؟  
وجه ابتسام ما رأته عيناى  
أم باقات ورد في الكمام !؟  
شعر "ابتسام" ..  
أم خيوط من ذهب ؟  
تمتد مثل أشعة الشمس الوليدة  
تستحث خطى العرب !؟  
شعر ابتسام ..  
أم خيوط النار تنسج للأسى العربي  
أثواب اللهب !؟

شعر ابتسام ..

أم قصاصات من الورق الذي ..

يحوي القصائد والخطب؟! (١)

والشاعر هنا إذ أراد تصوير مشهد الاغتيال قدم صوراً عدة لهذا الاغتيال ، وبدأ يصف آثار الاغتيال على جسد ابتسام ، وهو يدعمه بعدة صور أخرى يستلزمها الموقف :

- الوجه المعفر بالثرى : (كناية عن القتل) .
- أهدابها التي انطبقت (كناية عن الموت) .
- التين والزيتون (كناية عن فلسطين).
- تشبيه وجه ابتسام بخيال الوهم ، وبالشبح .. ، وبباقيات ورد في الكمام .
- تشبيه شعر ابتسام بحقول القمح ، وغصون التين والزيتون ، وخيوط الذهب التي تمتد مثل أشعة الشمس الوليدة، وخيوط النار ..
- وهكذا نرى صوراً عديدة تتضافر لتكوين هذه الصورة المركبة التي أراد الشاعر رسمها لاغتيال بطل نضله . وهذه الصور المتعددة جاءت في صورة تداع متصل ، كل صورة تستدعي الأخرى حتى حقق الشاعر الصورة المركبة التي أرادها .

### خامساً : الصورة الكلية :

قصيدة التفعيلة كما سلف القول قصيدة تتجه إلى الكلية ، وإلى البنية الشاملة كما يسميها كمال خيريك (٢) . والأمر لا يختلف على مستوى الصورة ؛ فثمة صور تشمل كامل النص بحيث يتحول النص معها بجملة إلى صورة يريد الشاعر رسمها لأمر ما . وتتخذ هذه الصورة الكلية عدة أساليب في بنائها (٣) منها :

(١) ديوانه يا ساكنة القلب ، ص ٨٠ ، ٨١

(٢) حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٥٣ .

(٣) انظر : صالح أبو إصبع ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ص ٧٦ — ١٠٧ .

## البناء الدرامي للصورة الكلية :

يمكن مقارنة معنى الدراما أمّا الصراع بين الإنسان وإشكاليات الحياة ، وتمثل وسائلها عند النقاد في الحوار والحوار الداخلي والسرد (١) . ولا يعني ذلك أن القصيدة تخلص إلى الدراما دون أن تشترك أساليب أخرى في بناء النص، ولكن الشاعر يبني نصه ومعتمده الأساس الدراما الحوارية الذي يلم شعث النص .

وبالنظر في نصوص شعر التفعيلة السعودي لقضية فلسطين نجد أن من أمثلته ما جمع نوعي الحوار (الداخلي والخارجي) كنص (قال الراوي.. ليلي تورق) لأحمد الصالح ، فقد بني النص على هتافين ، وهو بهذا يأخذ من الشكل المقطعي هذا البناء، على أن الشاعر يبدأ برسم صورة للقدس مستخدماً مونولوجاً حوارياً داخلياً استهلك اهتاف الأول، فقال :

القدس في ثوب الفضيحة..

والقبيلة.. في سريرتها الندم

الريح..؟

في كل الجهات.. تئوج.. والمسرى

عيون لم تنم

في جانب الطور المبارك..!؟

لم تعد تتزل السلوى

وانشر فيهمو (العجل الجسد)

والصبية.. احترقت قلوبهمو

على نار الكمد

وصورة الحوار الداخلي قائمة على الدهشة والاستغراب الذي تملك الشاعر ، فرسم صورة لهذه الدهشة وهو يخاطب ذاته معتمداً التجريد ، إذ جرد من ذاته شخصاً آخر يحاور ويتفاعل ، ثم مع هذا يعتمد على عدة صور جزئية تدعم بناء الصورة ؛ فالقدس في ثوب الفضيحة ، وجعلنا الشاعر نتخيل الفضيحة ولها ثوب مهين ، والقدس ترتدي هذا الثوب في

(١) انظر : عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص ، ٢٤٤ .

صورة تجسدية للفضيحة. وبرزت لنا الكناية في ( الريح في كل الجهات توج ) ، كناية عن الشمول ، ثم رسم الشاعر صورة تشبيهية بليغة ممتزجة بالكناية جعل فيها القدس (المسرى) كله عيوننا لا تنام. و استفاد الشاعر في عباراته -بلا خفاء - من توظيف النص القرآني في استدعاء الصور المتعاقبة بهذه الآيات (الطور المبارك ، تتزل السلوى ، انشر فيهمو العجل الجسد) ، وختم الشاعر بالتجسيد في قوله : ( احترقت قلوبهم على نار الكمد ) . وهذا الهتاف الأول لم ينغلق على ذاته بل يفتح على الهتاف الثاني الذي يخرج فيه الشاعر من الحوار الداخلي إلى الحوار الظاهر في قوله :

القدس...؟؟

تسأل ..عن زمان قد يجيء

عن سيف خالد

أو صلاح الدين

في الزمن الماضي

ليلي...!؟

تقيم..على انتظار حبيبها

وحبيبها ..لما يجيء

\* \* \*

قال الراوي :

يا ولدي ..

هذا الزمن المعتل الآخر

تأتى فيه السنة الحبلى

يأتي شبق العشق الأعمى

يطلع فيه ..الزمن القهر

تنبت فيه النطفة .تحت ظلال الموت

يؤتى —من مأمنه — الشارع

يؤتى البيت

يا ولدي :

الليل له عين عشوا ..

وأمانك - في الليل الصمت

.....

ويعضي النص في رسم صورة تعتمد على حوار يحيط أطراف النص ، مكوناته ( الشاعر - الراوي - المتلقي ، الشاهد ) ففي هذه القصيدة نرى صورة كلية تتمثل في حوار يحاور به الشاعر (الراوي) ابنه ، و(الراوي) يكتب بما تكتوي به أرواح الصبية التي احترقت قلوبها بكمد كالنار ( والصبية احترقت قلوبهموا على نار الكمد ) . ثم يصور الشاعر في هتافه الثاني يصور القدس ، وهي تسأل عن زمان المجد المضي الذي ولى مع خالد بن الوليد و صلاح الدين : (القدس تسأل ... عن زمان قد يجيء .. عن سيف خالد أو صلاح الدين). لكن الأمة العربية الثكلى تقيم على انتظار البطل القادم الذي لما يأت (ليلي تقيم على انتظار حبيبها وحبيبها لما يجيء ) . هذه هي هواجس الأب الراوي التي يسرها أو يجهر بها .

حتى إذا تتابع النص اختفى الشاعر ليقيم مكانه الراوي ؛ فقد جرد الشاعر من نفسه شخصا آخر يحمل همه ، ويواصل حوارهم مع تساؤلات الآخر ( ولده والمتلقي ) : (قال الراوي : يا ولدي ..) . والشاعر يصور لولده الزمن الذي كان من قدر القضية الفلسطينية أن تكون فيه ، فهو زمن معتل ضعيف كحروف العلة(هذا الزمن المعتل الآخر ) ، و مليء بالأحداث التي لا يعلم إلا الله ما تنتهي إليه (تأتي فيه السنة الجلى ) ، وقلما يأتي العشق والمعاني الجميلة فيه مبصرة زاكية بل : ( يأتي شبق العشق الأعمى) . ويعضي الشاعر في تصوير زمن القضية الذي تموت فيه النطفة قبل أن تتخلق (تبت فيه النطفة تحت ظلال الموت )، ولا أمان فيه في النهار وليله عين عشواء ، ولا يملك معه المرء إلا الصمت.

ثم يعود الشاعر - الراوي - ليرسم صورة أخرى ، وخطا منهجيا للسلام المفروض يقوم على لزوم الهمس ، و أن يكف لسانه عن الكلام حتى لا يقع في المحذور :

قال الراوي - بين الجهر وبين الهمس -

لك يا ولدي ...!؟

أذن يمني .. أذن يسرى

عين يمني .. عين يسرى

وفم واحد

أمسك مضغمة هذا الفم

قال المتلقي

من يدري ..!؟

كيف يجيى زمان الحكمة ..!؟

ومتى تملك ليلي العصمة

قال الراوي:

زمن الحكمة ..!؟

يأتي قدرا

بين الرغبة .. بين الرفض

ليلى...!؟

تورق مثل النبتة -

تنشر ظلا فوق الأرض

ليلى.. شفة تحكي ألما

قلب.. يتزف حبا ودما

ليلى!؟

..تورق..تورق..تورق

(بين الجهر وبين الهمس - أمسك مضغمة هذا الفم ) يبدو أن المخاطب لم تؤثر فيه نصيحة الراوي ، فهو يسأل ، ولكن بالكناية عن أمته .. ( كيف يجيى زمان الحكمة ومتى تملك ليلي العصمة) . ثم يقدم الراوي الصورة الآتية لـ(ليلى) التي اتخذها رمزا للعروبة!! يقدم عدة صور قائمة على تشبيه ليلي بالشجرة المثمرة ؛ فهي تورق وتثمر مثل النبتة (ليلى ..؟؟ تورق مثل النبتة ) ، وتعد ظلا كالجناح الذي ينتشر على الأرض ليعم الأرض بظله وظلاله (تنشر ظلا فوق الأرض ) . وليلى ليست جمادا أولا تحس بالألم بل هي (شفة تحكي ألما) ، كناية عن الألم الشديد

وعن حساسيتها المفرطة . وهي (قلب يتزف حبا ودما ) ، وشجرة مثمرة مورقة بالجد (ليلى)...  
تورق .. تورق .. تورق ) . ثم يصور الراوي علاقة (ليلى) بالجد (قيس) ، فقد كانت منه وإليه  
(تلمي شعرا في شفثيه) أثناء السلم ، وفي الحرب تنضح كالجرح في جنبه لا يستريح حتى يضمده  
جراح الأمة :

قال الشاهد:

كانت ليلى توى قيسا  
تومض في عينيه .. شفقا  
تلمي شعرا .. في شفثيه  
تنضح جرحا في جنبه  
كانت ليلى .. قلب يبكي  
تسكن (قيسا) ملء النبض

قال المتلقي :

ياسادة ..

قيس يعرف هذا الحب  
علم كل طيور البيدر معنى العشق  
وبوح القلب  
كف الأمس ..  
اغتالت .. قيسا  
مست ليلى  
ذاقت - ليلى - طعم الذنب  
قال الراوي :  
ليلى .. ترفض  
تعشق ..

تنبت..

تورق..تورق..تورق

قال الشاهد:

جف الحرف

وغيض الدمع

قال الراوي :

وجب الصمت<sup>(١)</sup>

إن ( ليلي ) — وهي رمز الأمة العربية عند الشاعر — وقيس ( المجد ) كانا كالقلب الواحد النابض : ( كانت ليلي...قلبا يبكي تسكن ( قيسا ) ملء النبض ) ، ولكن كف الأمس اغتالت قيسا ( المجد ) : ( كف الأمس اغتالت قيسا ) ، فأصبحت الأمة كما يصورها الشاعر ، على أن ليلي كما يصورها — ستبقى ولودا بالمجد : ( تنبت ..تورق ..تورق ..تورق ) . وختم الشاعر هذا الحوار بالإدلاء بالشهادة والدليل المؤكد لرؤيته من خلال الإتيان بصورة نبوية : ( جف الحرف )<sup>(٢)</sup> ، وبصورة تشخيصية قرآنية ( غيض الدمع )<sup>(٣)</sup> .

وهكذا استطاع الشاعر في هذه الصورة أن يحلل لنا مأساة فلسطين من وجهة نظره الشعرية معتمدا على الكناية والتشخيص والتجسيد والتشبيه في إطار درامي ، مقدما في صورته تصورا لزمان القضية ، وباسطا أمام المتلقي الأمل في أن المجد الذي اغتالته كف الأمس سيولد من جديد ، فـ ( ليلي ) لا تعشق إلا المجد وستثمر وتورق به..

### البناء المقطعي للصورة الكلية :

يقصد به تقسيم النص إلى مقاطع ، مع المحافظة على تماسك النص وتداخله عضويا . ويمكن التمثيل لهذا البناء الكلي للصورة من خلال المقاطع بنص محمد الحساني ( صور من الإرهاب ) . وهذه القصيدة — كما هو عنوانها — تمثل أربع صور منفصلة من الإرهاب

(١) انتفضي أيتها المليحة ، ص ١٥-٢٠ ومن أمثلة الصورة المعتمدة على الحوار نص ( العزف التلمودي ) ، أسامة عبد الرحمن ، دفاتر الشجن ، ص ٢١١ .

(٢) حديث ابن عباس رضي الله عنه ، وفيه : " رفعت الأقلام وجفت الصحف " انظر الحديث : سنن الترمذي ، موسوعة الحديث الشريف ، الطبعة الثالثة ( الرياض : مطبعة دار السلام ، ١٤٢١ هـ / ٢٠٠٠ م ) ص ١٩٠٤ ، ١٩٠٥ .

(٣) سورة هود ، آية ٤٤ .



الإسرائيلي مع الفلسطينيين موزعة إلى مقاطع ، كل صورة يفرد بها الشاعر . ومع أن الشاعر جعل لكل صورة استقلالها وانفصالها ما كان لدلالاتها أن تكون إلا بضمها إلى الصور الأخرى التي رسمها، وجعلها مكونة لكلية النص . ويمكن أن نضع لكل صورة فكرة تكتف تركيب الصورة على النحو التالي :

الصورة الأولى : من صور الإرهاب الإسرائيلي في التعليم و المدارس الفلسطينية (التربية) .

الصورة الثانية : من صور الإرهاب الإسرائيلي في (المجتمع والحياة الخاصة) .

الصورة الثالثة : صورة الإرهاب الإسرائيلي في المتاجر والسوق (الاقتصاد)

الصورة الرابعة : صورة الإرهاب الإسرائيلي في المزارع الفلسطينية (الحياة الاقتصادية الخاصة) .

ففي الصورة المركبة الأولى يقدم الحساني صورة من صور الإرهاب التي تحدث كل يوم في الأرض المحتلة ، حيث يمارس العدو الإرهاب على التعليم :

الصورة الأولى:

كان أحمد

ناجحا في الثانوية

عندما جاء لكي يأخذ أوراق الشهادة

سألوه أن يقول

"إسرائيل أرض الحب "

وتغني

وتغني

لدم الأحرار غنى

لعيون الشهداء .. صاغ

لحنا

صار أحمد..

راسبا في الثانوية

والشاعر بهذه الصورة الأولى يوضح مدى ممارسة الإرهاب على الناشئة ، وفرض سياسة التطبيع والحب لإسرائيل في المدارس ، فإذا ما نفذ الطالب أمرهم في ذلك كان له النجاح وإلا فإن مصيره كمصير (أحمد). واختيار الاسم ( أحمد ) يحمل دلالة كناية متشظية تقبس من قوله تعالى : (ومبشرا برسول يأتي من بعدي اسمه أحمد )<sup>(١)</sup> وما عاناه ﷺ من يهود . ثم يصور الشاعر أحمد ، وقد اجتاز الشهادة الثانوية ، ولكن إسرائيل تمارس فعل الاحتلال ، وتوقف شهادة أحمد حتى يقول : ( إسرائيل أرض الحب ) إلا أن أحمد يرفض ذلك ، وبالمقابل يغني للحرية ولعيون الشهداء (وتغني وتغني لدم الأحرار غني لعيون الشهداء ) . والنتيجة أن أحمد لم يجتز الثانوية ، على أنه نجح في تقديم صورة للبطل المناضل الذي لا يخضع للإرهاب .. والصورة قائمة على تكتيك قصصي يتخذ من ارتكاز المقابلة في المواقف طريقا للتحرير .

وفي الصورة الثانية يقدم الشاعر مشهداً آخر من مشاهد الإرهاب .. مشهدا عاطفيا يصور لنا مدى تدخل القمع الإسرائيلي والإرهاب في كل شيء حتى قلب الحياة العاطفية والمشاعر الإنسانية :

الصورة الثانية :

عندما كان يغني للعيون العسلية

كان قلبه

يسكن في البيت المجاور

كان يهديها

ورودا وأساور

وحكايات عن الأرض الغريبة

ذات ليلة

جاءها يحمل قلبا ذهبيا

ورآه حارس الشارع يجري طلقة .. أخرى

أصابته معصمه

(١) سورة الصف ، آية ٦ .

وتوقف

لم يعد في كفه السمراء

قلب ذهبي

وتغنى

وتغنى

فندت من شفثيه

كلمات وطنية

فبطل هذه الصورة الثانية كان يغني للعيون العسلية كناية عن امتلاء روح البطل بالحب والعشق . ثم صور الشاعر تعلق قلبه — قلب البطل — بالبيت المجاور كأى علاقة عاطفية طبيعية : ( كان قلبه يسكن في البيت المجاور ) والشاعر — بغض النظر عما كان في البيت من كسر — يستدعي صورة شعرية تراثية كأنه يشير إلى البيت المنسوب لصقر قريش :

إن قلبي كما تراه بأرض... وفؤادي ومالكيه بأرض

والبطل — كما يصوره الشاعر — لم يكن غافلا عن قضيته ، ولو كان في عمق العشق العشق ، فقد ( كان يهديها ورودا و أساور ، وحكايات عن الأرض الغريبة ) ؛ فهو يحمل هم قضية الأرض الغريبة مستمدا من تصور غربة الإسلام في آخر الزمان<sup>(١)</sup> إلا أن الإرهاب يمارس دوره في اغتيال مشاعر الحب إذ لما كان يسير في الليل لا يلوي على شيء ( يحمل قلبا ذهبيا ) كناية عن الحب والسلام ، وكل المشاعر العاطفية الفياضة أوقفه حارس الشارع ، والشارع — كما تدل الصورة — تحت المراقبة الدائمة ، وأطلق عليه طلقة الموت ، وما هي يده — كما يصورها الشاعر — قد تحولت سمراء كناية عن نزف دمه وموته ، ولكن قضيته بقيت معه حتى آخر رمق من حياته ، فكان يتمتم بها ، ونفسه تفيض إلى بارئها :

وتغنى

وتغنى

فندت من شفثيه كلمات وطنية..

(١) حديث "بدأ الإسلام غريبا ثم يعود غريبا كما بدأ". الحديث في مسند الإمام أحمد ، ج ٥ ، ص ٧٠٧ .

أما الصورة الثالثة فهي في إرهاب المتاجر وأماكن كسب القوت كما يقول الشاعر :

الصورة الثالثة :

كان في القدس مقيما

يجلب الزيتون والقمح

لكي يكسب قوته

كان إنسانا بسيطا

يعرف الله .. يجب الأنبياء

ذات مرة

جاءه من حرس الشارع

ثلة

دوئما أي سبب

أخذوا منه البضاعة

سخرؤا منه

وسبوا والديه

لم يبال ..!

أقفل الدكان في الليل

وغنى

أغنيات الكبرياء

نحن لا نعرفه اليوم ولكن

إنه رمز الفداء

هنا من مطلع الصورة يركز الشاعر على مفردة (القدس) بما لها من دلالة ، ويسوق (الزيتون) — رمز فلسطين ورمز السلام العالمي — ؛ فالشاعر يريد أن يكني بالقدس والزيتون عن المواقف السلمية التي يحملها هذا التاجر ؛ صورة مقيم في القدس لا يحمل مشاريع حربية ، الوطن

وطنه ، وهو يتاجر لكسب قوته ، ويجب الأنبياء كلهم، ولكن الإرهاب الإسرائيلي الذي يعشق الدماء ولو دون سبب (جاءه من حرس الشارع ثلة ) والشاعر يلفت إلى أن الشارع الذي هو المر للجميع لا يتيسر للمرء المرور فيه ، فعليه حرس، والمرور عليه يعرض للخطر ، والدليل هذا المواطن الذي اعترضه حرس الشارع ؛ ويكفي بالثلة عن الكثرة وعن جبن الأعداء الذين لا يقاتلون إلا جميعا .(دوئما أي سبب ..أخذوا منه البضاعة ..سخرها منه ..وسبوا والديه )، وهذه صورة للسلطوية والإرهاب غير المبرر ، لكن البطل لم يلتفت إلى تهديدهم فاستبدل التجارة : (أقفل الدكان في الليل وغنى أغنيات الكبرياء ..) بدل به المقاومة ،مقاومة العدو الذي لا يؤمن إلا بمنطق القوة . والفلسطيني كما صورته الشاعر لا يرضى بالضميم ولو كان مآله الموت ( نحن لا نعرفه اليوم ولكن إنه رمز الفداء ) .

والصورة الرابعة : صورة مجتزأة بدأت من آخرها ، فالنزاع قد أينعت جنته ، وها هو في الليل (في انتظار الخير ) ينام في ظل الأمان العذاب :

الصورة الرابعة :

في انتظار الخير

أغفى في خدر

قرأ القرآن في الليل

وصلى

آه يا يوم الحصاد

قرب الموعد يا يوم الحصاد

ذات ليلة سمع الناعي يقول

حرقوا كل المزارع!...

آه يا يوم الحصاد<sup>(١)</sup>

المزارع كما يصوره الشاعر (أغفى في خدر ) ، وهو فيما صورته الشاعر بقوله (قرأ القرآن في الليل وصلى ) كناية الإيمان والتقوى . ولعل الشاعر أراد أن يبين من النص أن سبب ممارسة الإرهاب هو الإيمان والإسلام . والفلاح يتطلع إلى جناه ، تستبد به الآمال (آه يا يوم

(١) رعشة الرماد ، ص٧١-٧٤ . وانظر مثلا آخر في (بحامر التراب ) لسعد الحميدين: ضحاها الذي ٠٠٠ ص ٢٣-٢٧ .

الحصاد .. قرب الموعد يا يوم الحصاد) .. ثم يصور الشاعر النهاية ، وما فعله الإرهاب  
الإسرائيلي بهذه المزرعة:

ذات ليلة سمع الناعي يقول

حرقوا كل المزارع!

والشاعر في نصه السابق يقدم أربع صور تمثل الإرهاب الإسرائيلي الذي يمارسه  
العدو، هذه الصور ، وإن جزأها الشاعر ، تأتي في نفس واحد ، و صورة كلية أراد بها  
الشاعر أن يصور الإرهاب الإسرائيلي الذي يمارس على الفلسطينيين في أبسط حقوقهم  
الإنسانية .

### البناء الدائري للصورة الكلية :

المقصود بالبناء الدائري للصورة الكلية هو تشكل القصيدة من صورة يحاول الشاعر  
رسمها تبدأ من موقف معين وتنتهي إليه ، ومثال ذلك هذه الصورة قصيدة أحمد الصالح (كيف  
يموت الخوف ) ، فقد بدأ نصه بالبطل الجاهد (بسام الشكعة) وانتهى به ودار في فلكه من  
مطلع النص إلى خاتمته في محاولة رسم صورة لهذا الجاهد . والنص عبارة عن مجموعة من الصور  
المركبة التي تحوي عدة صور إفرادية يقول:

"بسام الشكعة" ..!!

يعرفك الأطفال — مضيئا —

في الطرقات

يعرفك .. الزيتون

وصبر الفلاحات

وتغنيك — على مهد رضيع —

أم في "القدس"

تبارك مجدك — سحرا —

في الصلوات

"نابلس" ..ميتمة

ولكم تعرف..انت..!؟  
ترمل وطن — كيف يكون —  
وكيف تموت..وتولد مأساة  
بسام الشكعة  
تبت .. ساقاك أمام الظالم رفضا  
تبت "ساقاك" ملايين اللاعات  
تطلع — في هذا الزمن المعتم — مشكاة  
"بسام الشكعة"!!..  
— لا تثريب —

فساقاك ..على أبواب الفردوس  
يومض في عينيك ..طموح الفارس  
يرقب أهلك زحف القدس  
تكبر..بين رفاق الجرح  
ويكبر صحك..فوق اليأس  
تأتي ..مثل هطول الرحمة  
تخرج مثل نبات الأرض  
يدمدم صوتك  
يعلو جهر القوم  
ويفضح لغط الهمس يا شيخ "فلسطين"  
اليوم تقوم بأمر الناس  
وترفع هذا الخسف  
"ساقاك"!!..

امتزجت بتراب الأرض وصوتك أيقظ — حقا —

أهل الكهف

"نابلس"؟..

ازين .. أهلوها

أهلا بالفارس محمولا

أهلا بالراجل..منتصرا

كفاك..تصافح أولهم

كفاك تصافح آخرهم

ما أحلى الفارس..!!

ما أصدق تلك الكف

من يبصر

من يبصر..!؟

كيف يجيء النصر؟

وكيف يموت زمان الخوف

من يعلن..!؟

— في الملاء الأدين —

"بسام الشكعة"

يبدأ فيكم .. هذا الزحف (١)

النص — كما نرى — صورة كلية لهذا البطل المجاهد يصعب أن يفصل بعضها عن بعض ، وهي عدة صور متتامة متكاملة لهذا البطل ، وأي تجزئة أو حذف لن يؤدي إلى ما يقصده الشاعر من رسم صورة متكاملة لبسام الشكعة الذي بترت ساقاه وودعته الأرض . وقد انتهى الشاعر بما بدأ به ، وهو موضوع القصيدة (بسام الشكعة ) ، وقد بدأ النص برسم صورة لهذا البطل المجاهد الذي تعرفه القدس أرضها وأطفالها ، ثم صور يتم الأرض ( نابلس) بعد المأساة ،

(١) انتفضي أيتها المليحة ، ص ٢٥



وانتهى إلى رسم صورة لبسام الشكعة كمفتاح للنصر ، فخاتمة النص — إذاً — هي بداية النص كما تجلت في عبارة الشاعر .

ويمكن التمثيل عليها بقصيدة علي الدميني ( لك كما أنت ) التي ابتدأت بموقف نفسي يتصل بالحجر وانتهت بالحجر أيضا ، ففي المطلع :

يا قلب " لو أن الفتى حجر " لأسبلت الأصابع

في دمي

وأتيت مختضا بمكنون الحجارة

وفي الختام يقول :

يا أيها الزمن الرديء ألا انخيت

فقد أتى زمن الحجارة !<sup>(١)</sup>

ومنها نص (شرفات حمامة) لسعد الغامدي ، الذي بدأه بتصوير الحمامة ، رمز السلام ، وهو يتمنى أن تستمر هذه الحمامة في التحليق ، وركز على حمامة السلام بتكرارها مع كل جملة مركبة في المطلع، يقول :

كوبي حمامة السلام

حين ينتشي الألم

وتقذف القلوب في سعارها الحمم

وفي نهاية النص يستدير على ما بدأه :

كوبي حمامة السلام ..

وهل يقوم في نفوسنا سلام ..!؟

ونحن نعشق الدماء والظلام ..

ونحن نطرد الفراش عن بيوتنا ونطرد الحمام<sup>(٢)</sup>

(١) انظر : بياض الأزمنة ، ص ٢٠—٢٧

(٢) انظر : بعد أن تسكن الريح ، ٧١—٧٤

## البناء التوقيعي للصورة الكلية :

المقصود به بناء القصيدة على صورة واحدة خاطفة كالتوقيع . ويمكن أن نجد من أمثله  
عند الشاعر علي آل عمر في مقطع ( إفادة ) ،

حيث يقول :

ويفطم كل مولود يهودي بحر الكره في دمه  
ملتنا .. لعصبتنا ..

لتلك الشمس تعبر فوق خيمتنا  
تناسخت الامة في تناسلهم  
وبثوا الحقد والفتنا<sup>(١)</sup>

والنص يصور الكراهية التي يحملها اليهودي للعروبة ، ولكل ما هو غير يهودي . وهو  
يصور هذه الحالة التي تبدأ من الفطام إذ يفطم الصغير على كراهية ملتنا وعصبتنا والشمس التي  
تعبر فوق خيمتنا . وهذا الفطام الكريه يثمر الامة والحقد والفتن التي يتوارثونها . والنص  
— كما نرى — يعتمد إلى الإيجاز في نقل صورة واحدة خاطفة لا يجاوزها إلى غيرها .

ومن أمثلة هذه التوقيعات نص (براءة) لإبراهيم زولي :

بريء أنا من دم المدن العربية

من تخمة الليل

في عرصات مطاراتها

وبريء من الأرض

تلك التي استجمرت بالحجارة<sup>(٢)</sup>

ونص الشاعر عبارة عن تصوير براءته من كل من يستهين بقدرات هذا الحجر في قلب  
معادلة النصر ، فالشاعر يبرأ من القرارات العربية ، متخذاً من الحجر معادلاً لآلة النصر  
العسكرية ، وهو صورة خاطفة لحالة محددة .

(١) قصائد غاضبة ، ص ٥٢ .

(٢) انظر : رويدا باتجاه الأرض ، ص ٨٦ .

## البناء اللولبي للصورة الكلية :

وهو بناء الصورة على تداخل الأحداث وتعدد الأصوات في النص . ويمكن أن تكون قصيدة (جديتي والرصاص النافه ) مثلاً ، بل يمكن أن يكون ديوان ( الدرّة قتله اليهود أم قتلهم ) للشاعر عبد الوهاب آل مرعي خير مثال على الصورة اللولبية التي تداخلت فيها الصور وتعددت الأصوات . ومن قصيدته ( جديتي والرصاص النافه ) نأخذ هذه الصورة ، وهي شاهد على تداخل الأصوات وتعدد الصور ، إذ يقول بداية:

دمعة عذراء غطت محجري

عندما ...

قالت لأمي جديتي :

"يا فاطمة :

ما الذي .. يجري .. وفيم الفرقعة!

ارفعي الأصوات في التلفاز أكثر..

نحن شخنا..

بابنتي شخنا كثيرا

لم نعد نلقيه أذنا صاغيه،...

كنت انظر ...

حينها ...أمي تواري دمعها ..

وتواري حشرجات مذهلة

أردفت قولاً جديداً ،جديتي :

— "يا فاطمة ..:

أنت تبكين عليهم ..

عجبا من هذه المسلسلة!؟

إنه الفن الحديث ..

همه أن يفسد الروح ...

... وأن يلقي علينا؛ شبهه

صار زور القول (شيء) ... لا يكذب

... كلهم صار يلفق

يقدم الشاعر فيما سبق مشاهد على هامش الحدث ، ومن ثم يصير ، إلى نقل صورة  
الحدث وارتداداته ، في صوت آخر ، فينقل صورة الواقع :

وابتدا قول المذيع ..

لابسا صوتا حزينا...ربما من دون ريق :

— "هاهو الأقصى ...

وهذي القدس، أرض الملحمة.

هاهو الإيمان ، يطوي...

قصة الذل ويطوي ..

أسطرا ...

أقلامها مكسرة ...

هاهي الأحجار قالت

... خطبة عصماء...

دوت ... مثلما دوت

صفوف الطائرات .

هاهي الأحجار صارت

قنبلة

.....

وهناك ...

ها هو الطفل محمد...ها هو (البرميل) يشهد

إن كف السلم خانت...

من دماء الغدر صارت

منتنة (١)

والقصيدة طويلة ، وصورها متداخلة تعتمد على السرد القصصي لمقتل الدرّة في أصوات مختلطة وصور متعددة ، بيدّها الشاعر من المتكلم ثم الحاضر ثم صوت الغياب والتباس الوعي بالوهم. والنص محاولة من الشاعر في رسم صورة للحدث من مختلف الزوايا للحدث ليس من خلال نقل المشهد الإعلامي، ولكن من خلال المقاربة بين الإعلام والأحاسيس المحيطة بالحدث ، وهو اجتهاد من الشاعر كان يحتاج منه إلى معالجة فنية أكثر هدوءاً لينتهي إلى نص عالي القيمة ، ويتجاوز أخطاء فنية وتقديرية ربما يفرضها نسق النص أحياناً ، وقد كان ذلك بمكنة الشاعر لو حظي منه نصه بما يكفي من عناية واهتمام .

والشاعر ، برغم حرصه على نقل تفاصيل الحدث في هذا النص ، كان حريصاً من طرف آخر على نقل أحاسيس فطرية محيطة بهذا الحدث الصاعقة ، أحاسيس الجدة ، التي أدار بينها وبين ابتها حواراً في اللاوعي ، وكانت تعتقد أنّها تتابع سلسلة حزينة ، وهي تردد بلا استيعاب : (إنه الفن الحديث هم أن يفسد الروح ... ) وأحاسيس ابتها (الأم ) كانت (حينها أمي توارى دمعها .. وتوارى حشرجات مذهلة ، ) .

وهذا النص محاولة من الشاعر في نقل صورة مؤثرة ، ونقل أثرها في بعض فئات من المجتمع متخذاً تكتيكا لولياً تتداخل فيه الصور ، لتشكل صورة كبرى لمقتل محمد الدرّة ، وأصداء هذا المقتل .

### البناء التقابلي للصورة الكلية :

يعمد الشاعر هنا إلى بناء نصه على صورتين متقابلتين تكتنفان أطراف النص وتشكلان بنياته الصورية . ولعل أصدق مثال عليه قصيدة عبدالله الحميد (الحجارة وسام الشهادة وسام الفرح ) ، فالشاعر يقدم صورتين متقابلتين : صورة للأبطال في ميدان القتال في فلسطين ، والأخرى للعرب الذين يشهدون سير هذا القتال ، والصورة الأولى يمثلها قوله :

أشعلوا فينا القصاصد

(١) الدرّة قتله اليهود أم قتلهم ، ١١-٢٨ .

كل جرح فيكم — أيها الأبطال — شاهد

قاتلوا عنا

فما فينا فدائي مجاهد

إننا محض جلامد

نحتسي الذل .. ولا نفتأ نرتاد الموائد

قاتلوا عنا .. وموتوا

إنما نحن اليتامى .. والشكالى... والقواعد

همنا الشكوى البليدة والبطولات الأثيرات الفريدة

نرمق التاريخ .. والذكرى الشهيدة

أو نناجي النصر ما بين الوسائد

ليس غير الوجد يشقينا

وآهات المواعد

كل شبر في ربانا في حمى الأعداء شاهد

ويتابع الشاعر في رسم صورة موقف العربي من قضية فلسطين في مقطع آخر:

قاتلوا عنا .. نقاتل ..

خلفكم — نحن نقاتل —

بالشعارات نقاتل

بالخطابات .. نقاتل

بالخلافات ... نقاتل

بدم القتلى .. نقاتل

باشتمال الشجب، والتنديد

في حصون من صدى

صدئت رغم المدى

شاخ فيها الذل ، نساها الفدا .

.....

والنص تسوقه عاطفة جارفة استبدت بالموقف الشعري الذي تعددت فيه الضمائر ،  
فخمة المخاطب المجاهد المقاتل الفدائي الذي يمتلئ قوة ، ثم الالتفات للذات التي تمتلئ ذلة  
كما يصورها الشاعر مستخدما التهكم : (إنما نحن اليتامى .. والشكالى .. والقواعد ، همنا  
الشكوى .. كل شبر من ربانا في حمى الأعداء شاهد، أننا محض جلامد ) فالعودة إلى المخاطب .  
واستطاع الشاعر برغم غلبة الخطابية والعاطفية أن يجعل الصورة حركية في نصه مؤثرة ودالة ،  
وكان ثمة صور جزئية حركية ، مثل : (إننا محض جلامد ، نحتسي الذل ، إنما نحن اليتامى  
والشكالى والقواعد ، خلفكم نحن نقاتل ، في حصون من صدى صدئت رغم المدى ، شاخ فيها  
الذل نساها الفدا ، علمونا كيف يغلي الحجر الناري من سمر السواعد ، كيف يجتاح البنادق، كيف  
يصطاد المتاريس ... تلثم الجرح الشهيد ) .

أما الصورة المقابلة الأخرى فهي صورة البطل والطفل الفلسطيني يجاهد بحجره الذي يغلي في يده  
ليجتاح البنادق ، ويصطاد المتاريس ، وليس لديه من شيء يتترس به إلا صدره وإيمانه بقضيته :

جاهدوا عنا .. نشاهد ، علمونا كيف يغلي الحجر

الناري من سمر السواعد . كيف يجتاح البنادق

كيف يمضي — دون غمد — ويسابق .

كيف يصطاد المتاريس .. يعاند .

وفي مقطع آخر يتابع رسم هذه الصورة البطلة :

قاتلوا دون خنادق

فالمتاريس صدور، والحصى تردي البنادق

والعناد الصلد في نبض الصمود

يتشظى حمما .. فاتكات بالقيود .

فجروا الطغيان في حصن يهود

واصلوا نبض الشهيد .

طاردوا هذا السراب

تلك أشباح قرود

.....

علموهم أن في الأشجار

في الأحجار..

في الأعماق .. في الأغصان

دماء من بقايا

.....

لقنوهم — بالدم الزاكي — المنايا

وازرعوا درب الشهيد

حجرا مثل الورود

حجرا .. يبقى وسام الفتح

والنصر العنيد

قبلوا جرح الشهيد

قبلوا جرح الشهيد<sup>(١)</sup>

والشاعر قدم في نصه صورتين متقابلتين ، صورة الأبطال المقاتلين في فلسطين وصورة للعربي الآخر ؛ صورة مملوءة بصور البطولة التي لا قوة لها عسكرية إلا الحجر والإيمان بعدالة القضية ، وصورة لم تقدم للقضية شيئا فاعلا برغم مقدراتها . والشاعر اعتمد في رسم الصورتين المتقابلتين على عدة صور جزئية شكلت هذه الصورة الكلية العامة .

ومما سبق يتضح لنا أن الصورة تدل فيما تدل على عضوية البناء الشعري لشعر التفعيلة . ورغم حضور الصورة بدءا من الكلمة المفردة — كما رأينا — وصولا إلى التركيب الثنائي ، ثم الصورة البسيطة والبنية التركيبية ، كانت الرؤية الشمولية للصورة تتمثل بوضوح في الصورة الكلية حيث انبثاق الصور الجزئية المكونة للصورة العامة . وقد رأينا كيف

(١) انتفاضة القصائد ، ص ٧-٩ .



استطاعت هذه الصورة أن تنقل لنا الحدث الفلسطيني المشظي والمتقد ببراعة تضع المتلقي أمام الحدث مصورا ، معتمدة على فنيات الصورة المتعددة من استعارة مشخصة ومجسدة وتشبيه وكناية ، لتقدم الحدث المصور أكثر تأثيرا وفاعلية. والمادة التي تشكلت منها الصورة ، والتي ربما اتضحت أكثر في التصوير بالكلمة ، هذه المادة الأساس في أغلبها من واقع الحياة الفلسطينية ، ومن واقع الشارع الفلسطيني المتهب ، الذي جعله العدو الاسرائيلي مسرحا للأحداث الحربية الدامية التي يلتقطها الإعلام المصور ويضعها أمام نظر الشاعر بصورة يومية تقريبا ، وبدوره تنقلها روحه الشعرية متلبسة بشعوره ورؤيته ، فتأتي الصور أقرب إلى الخصوصية الفلسطينية ، فنجد مثلا صورة النكبة وصورة حرق الأقصى وصورة الدرة .. وغيرها من الصور المتأثرة بالأحداث المتسارعة المتجددة في أرض القدس .

## الفصل الثاني : الرمز والاستدعاء

(١)

تميزت التجربة الشعرية الحديثة عموماً ، وقصيدة التفعيلة خصوصاً ، بالعناية البالغة بالرمز ، وما يتصل به كاستدعاء الشخصيات والأحداث..

ومفهوم الرمز (Symbol) يتسع ليشمل الكون كما يقرر ذلك بودلير وكارليل<sup>(١)</sup> ، ولكن الذي يهم في دراسة قصيدة التفعيلة هو ذلك الرمز الشعري (Poetic Symbol) المعتمد على قدرات التراث والأسطورة والواقع "والذي يعتبر من أكثر الرموز طواعية وأوسعها شمولاً وأصدقها تجسيدا للروح الإنساني عامة"<sup>(٢)</sup> والتعامل مع الرمز الشعري أصبح علامة مميزة لقصيدة التفعيلة التي أعادت للتراث حيويته إذ "أصبح الشاعر المعاصر في موقفه من التراث يصدر عن فلسفة جديدة مختلفة كلية.. من الارتباط بالتراث والحرص في ذات الوقت على تجاوزه وتطويره وإضاءته"<sup>(٣)</sup> ونفت بذلك كل دعوى للقطيعة بين التراث والتجديد .

ويرى إحسان عباس أن الرمز الشعري في أبسط تعريفاته يقوم على الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهر مقصوداً أيضاً<sup>(٤)</sup> .

وحيثما نحاول دراسة الرمز في التكوين الشعري السعودي ، لا نغفل أن اللغة الشعرية هي لغة رامزة في ذاتها ، ولكننا سنتجاوز اللغة التي سبقت دراستها و أفرد لها البحث ما يدل على مكونات مفرداتها وتراكيبها، وستركز الدراسة الآن على قراءة أنماط الرموز التي طرحها شعر التفعيلة ، و من أهمها الرمزية التراثية ، والرمزية الخاصة<sup>(٥)</sup> .

(١) انظر : محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، الطبعة الثالثة ، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٤م) ، ص ١١١ ، ١١٢ . وانظر : للرمز في بعده الشمولي ، ميرسيلا ايلياد ، صور ورموز ، (ترجمة : حسيب كاسوحة ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٨م) ، ص ١٢٧ — ٢٢٨ .

(٢) انظر : سعد الدين كليب ، "الأسطورة والرمز في الشعر المعاصر في سورية ١٩٦٠ — ١٩٨٠م " (رسالة ماجستير ، جامعة حلب ، ١٤٠٦ هـ — ١٩٨٦م) ، ص ٢٤ .

(٣) علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، (القاهرة : دار الفكر العربي ، ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م) ، ص ٦٠ .

(٤) انظر : فن الشعر ، ص ٢٣٠ — ٢٣١ .

(٥) انظر : رينيه ويليك ، واوستن وارن ، نظرية الأدب ، تعريب : عادل سلامة ، (الرياض : دار المريخ ، ١٤٢١هـ / ١٩٩٢م) ، ص ٢٥٨ .

ومستويات استعمال للرمز متعددة ، فقد يعتمد الشاعر الرمز بصورة محورية تتصل ببنيات التجربة فيما يعرف بالرمز الخوري ، وقد يستخدم ما يعرف بالرمز الاستعاري الذي يركز على مضمون الشخصية دون عناية بتفعيلها في النص ، وقد يعتمد الشاعر إلى اللوحة الإشارية الحافظة فيما يعرف بالرمز الإشاري ؛ المفرد أو التراكمي الذي يمكن نقله لتجربة أخرى أو أن يستبدل به رمز آخر ، برمز آخر ، دون أن يحدث خلافاً في التجربة ، وقد يصنع الشاعر له رمزا معينا يفعله ويتفاعل معه في التجربة فيما يعرف بالرمز الصناعي أو الخاص<sup>(١)</sup> .

وبنظرة سريعة للرمز في شعر التفعيلة السعودي عموماً ، يمكن القول : إن بدايته الحقيقية في شعر التفعيلة كانت بظهور مجموعة من الشعراء غلب على شعرهم الغموض والضبابية والتأثر بالرمزية الغربية ، مثل محمد العامر الرميح في قصيدته (مع الليل) مثلاً ، وناصر أبو حيمد في ديوانه (قلق) ، حيث الإغراق في الضبابية والتأثر الظاهر بمدرسة الشعر الرمزي الغربي<sup>(٢)</sup> .

وقد تطور هذا الاتجاه الرمزي في شعر التفعيلة السعودي عند شعراء مثل حسن القرشي وغازي القصبي ، وأحمد الصالح<sup>(٣)</sup> ، الذين غلب على اتجاههم محاولة تفعيل الرمز والشخصية التراثية بصورة مبسطة ، تلا ذلك محاولة تفعيل الرمز باستخدام المعادل الموضوعي وتحريك الشخصية في آفاق فنية متعددة عند جيل التجديد السعودي المتأثر بتطور القصيدة العربية الحديثة . وقد أفرد عبد الله ابوهيف لتجربة سعد الحميد كتابه (الحدائث في الشعر السعودي) وخص الترميز والأسطورة بمبحث عرض فيه للتجربة الرمزية عند الشاعر<sup>(٤)</sup> وعرض علي البطل أيضاً إلى رمزية محمد الشبيبي<sup>(٥)</sup> . ورمزيتهم الشعرية تختلف عن رمزية الرميح وأبي حيمد ، ففي حين نجد في رمزيتهم ضبابية وشبه غياب دلالي ، نجد أن رمزية الشعراء الذين جاءوا من بعدهم رمزية ذات غلالة شفيفة لا يستحيل معها المعنى ، بل يشرق التراث والرموز التراثية في ثنايا

(١) انظر في مستويات التعامل مع الرمز : سعد الدين كليب ، وعوي الحدائث دراسات جمالية في الحدائث الشعرية ، (دمشق :

منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٧م) ، ص ٧٤-٨٤ .

(٢) سبق الشاعران بتجارب في شعر التفعيلة الذي يكتنفه الغموض واستعمال الأسطورة كما عند عواد وشحاته ، والبيواردي ،

انظر : عبد الله الحامد ، الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن ، الطبعة الثانية ، (الرياض : دار الكتاب

السعودي ، ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م) ، ص ٣٢٧ ، ٣٢٨ . وانظر أمثلة من شعر أبي حيمد : مسعد العطوي ، الرمز في الشعر

السعودي ، ص ٢٣١ - ٢٣٤ . و عثمان الصوينع ، حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر ، ج ٢ ص ٦٦٨ - ٦٧٢ .

(٣) ممن عرض للرمز في شعرهم ، انظر : مسعد العطوي ، الرمز في الشعر السعودي ، الطبعة الأولى ، (الرياض : دار التوبة ،

١٤١٤هـ / ١٩٩٣م) ، ص ٢٠٧ ص ٢٣٦ ، ٢٥٩ . ونذير العظمة ، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث (الشعر

السعودي أمودجا) ص ٦٤-١٩٩ .

(٤) الحدائث في الشعر السعودي (قصيدة سعد الحميدين نموذجاً) ص ٨٠-٨٦ .

(٥) الأداء الأسطوري في الشعر المعاصر ، الطبعة الأولى ، (مجموعة مرادية ، ١٩٩٢م) ، ص ٦٣-٨١ .

نصوصهم ، وتقارب بين النص والقارئ . وإن تنوع توظيف التراث لديهم يتراوح بين تسطيح للشخصية فلا تبعد عن دلالتها المعرفية ، وبين تفعيل واع للشخصية يجعلها تشرق وتشكل بنية ثابتة يقوم عليها النص .

وقد اعتنى الشاعر السعودي كثيرا بهذه الرموز التراثية، ولا سيما في تناول القضية الفلسطينية، مما يجعله ظاهرة ؛ وقد لا يحفل كثير منهم بالأسطورة وتناول أبعادها قدر عنايته البالغة بتراثه وتأمل شخصياته ، ومحاولته الجادة تفعيله وترميزه في ثنايا نصه. وربما يعود ذلك إلى مناقضة بعض هذه الأساطير للمرتكزات العقيدية<sup>(١)</sup> التي يؤمن بها وتشكل بنية ثابتة في تكوين معظم الشعراء ، أو لقناعتهم بأن القضية الفلسطينية تحتاج في زمن الضعف العربي إلى استلهاام القوة من التاريخ وشخصياته لا من الأساطير .

## (٢)

**ونبدأ بالرمز التراثي :** فقد تنوعت المصادر التراثية التي اعتمدها الشاعر بحثا عن مكونات تدعم رؤيته الفكرية والفنية ، بدءاً من شخصيات تمثل مكونات بنية الشخصية العربية كشخصية (مضر) التي وردت عند أحمد الصالح في قصيدة (المجد أنت والحجارة صولجانك)<sup>(٢)</sup>، وشخصية (كنعان) التي وردت عند صالح الزهراني عرضاً في سياق استدعاء محوري لشخصية أخرى سترد ، إلى عناية بالرموز الدينية بحثاً عن رؤى دينية وشخصيات تحمل ثيمات التغيير ؛ فسعد الحميديين مثلاً في استخدامه لرمز الصبر : النبي (أيوب) في حديثه عن الشاعرة فدوى طوقان يقول :

زورقي يسبح في بحر من >> الأرض

الخراب << .

أنت يا أيوب !!

يا أيوب، لا ترحل فإن البدر غاب

(١) انظر في أصول الأساطير : علي البطل : الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب ، الطبعة الأولى ( الكويت : شركة

الربيعان للنشر والتوزيع ، ١٩٨٢ م ) ، ص ٦٩ .

(٢) عينك يتحلى فيهما الوطن ، ص ٨٦ .

لا تدعني في ظلام حالك .. مثل الغراب (١) ..

والحميدين هنا يبقى على شخصية أيوب في مكانها المقدر ، ويستخدمها رامزة للصبر الذي تبحث عنه بطله نصح . وهو ما نجده عموما في توظيف الشاعر السعودي للشخصيات التراثية والمقدسة . ومن توظيف شخصية محمد ﷺ نص جاسم الصحيح (الانتفاضة قبلتنا والإمام الحجرج) الذي أفاد فيه تطابق اسم بطله (محمد الدررة) واسم النبي محمد ﷺ ، ليتخذ منه سبيلا إلى رسم صورة للدررة قائمة على المشابهة :

(براق) من الزغردات

يمد جناحيه ملء الشفاه ..

فلا تبتس يا(محمد)

معراجك الآن يمتد عبر الفضاء الحديدي

حيث الزغاريد عالمة بانجرات

فاخلع ضلوعك درعا على جسد (القدس)

واعرج إلى قمة الانعتاق (٢)

إن الشاعر في استخدامه لهذا الرمز يعقد صلة مشابهة بين الرمز (محمد النبي) ، وبين البطل (محمد الدررة) من حيث إن كليهما يعد مفتاحا للبعث والتغيير. وإذا كانت شخصية البطل هي المقصودة بالحديث ، فإن الشاعر لم يغفل مرشحات تخص (محمد) النبي الرمز ، وهي مرشحات قارة في ذهنية المتلقي لاتصالها بالنبي (براق ، عبر الفضاء ، معراجك) . ولتأكيد هذه المشابهة بين الرمز والمرموز له يأتي الشاعر بـ (جبريل) ؛ يقول متحدثا عن بطله (الدررة) :

تقدم .. فـ(جبريل) شرع باب السماوات

والأرض هائمة في الصرير المقدس ..

فادخل ولا تغلق الباب خلفك

مازال في الأفق كوكبة من رفاق

(١) ضحاها الذي...، ص ٢٣ .

(٢) ظلي خليفتي عليكم ص ٤٩ .

ومحمد الدرّة تحول في تصور الشاعر إلى بعث مرتقب يكاد يكون نبيا تفتح له أبواب السماء كما ينطق نص الشاعر ، أو كالمسيح حين يستدعي رمز المسيح ونزوله ، يقول :

كلما أضربت نحلة عن نتاج الرحيق

بكي الحقل في جانبيه..

تلوت على ركبتيه الينابيع

واستقبلته الفراشات هادئة كالمسيح

تقبل هاماته بالزغب<sup>(١)</sup>

إن الدرّة يستحيل بين يدي الصحيح إلى رمز للبعث المرتقب ، ولذا لم يتوار أن يجعله في مصاف الأنبياء كرمز للانبعاث واليقظة والتغيير.

ونرى في هذا النص كيف امتزج الشاعر وبطله والرمز في تفاعل واضح . ومثل هذا الاستخدام الممتزج يسمى (الرمز الخوري) إذ يتسرب الرمز بفتية في ثنايا التجربة. يقول سعد الدين كليب " أما بالنسبة إلى المستوى الخوري من التعامل مع الرموز ، فيمكن التوكيد أن هذا المستوى هو الذي ينطبق عليه مصطلح الرمز الفني بكل ما يعنيه المصطلح ، حيث نلاحظ الإيجابية والانفعالية والسياقية والتخييل والحسية ، في هذا المستوى الذي يشكل محور القول الشعري<sup>(٢)</sup> ويزاء هذا الاستخدام الخوري نجد الاستخدام السطحي لشخصية النبي محمد ﷺ عند شاعر مثل صالح الهنيدي الذي وظف الشخصية توظيفا يعرف بالتوظيف الاستعاري الذي يعنى بمضمون للشخصية دون العناية بأبعادها الرمزية وتفاعلها داخل النص<sup>(٣)</sup> .

ومن الرموز التي استخدمها الشاعر السعودي أيضا الصحابة الكرام رضوان الله عليهم ، أو متعلقاتهم فنجد مثلا (القميص العثماني) رمز الصدق والصفاء مقابلا لمسيمة الكذاب رمز الكذب في التاريخ العربي ، وهنا تحوير في دلالة رمز القميص العثماني وذلك في حديث أسامة عبد الرحمن عن القدس التي منيت بالادعاء ، و تلبس كل شخص قضيتها حتى ولو كذبا وادعاء ، يقول :

(١) ظلي خليفتي عليكم ، ص ٤٩ . ويستخدم صالح الزهراني رمز (المسيح) بصورة خاطفة كرمز إشاري(في قصيدة (هرمجوده)  
(انظر: فصول من سيرة الرماد ، ص ١٢ .

(٢) وعي الحدائة ، دراسة في جماليات الحدائة ، ص ٨٠ .

(٣) وغودجه قوله وهو يدير حوارا مع صغيره الذي يسأله عما فعله العدو بالدرّة ( فسألته ما اسم الصغير ؟ / فأجابني يدعى ((محمد  
( فسألته :ماذا يذكرك اسمه ؟؟ / فأجابني وغرابة في وجهه : ذاك اسم سيدنا محمد ) انظر ، مرفاع الوجدان ، ص ٤٥ .

والخيرة تكبير

ترتسم على وجه الوطن العربي

كما ترتسم الفرحة

في كل الأنداء

وفلسطين

لو ما عادت بقضية

.....

ماذا يفعل

كل الشعراء

وكل الزعماء

وكل الكتاب

وقد كانت كقميص عثماني

يلبسه

حتى أبناء مسيلمة الكذاب<sup>(١)</sup>

والشاعر بني مقطعه الشعري هذا على هاتين الشخصيتين المتقابلتين ، وهما شخصيتان جزئيتان في النص ، ولكنهما محوريتان في مكائهما لا يمكن نزعها أو استبدال دلالتها.

ومن الشخصيات التي وردت في النص السعودي رمزا شخصية الصحابي (بلال) رضوان الله عليه ، الذي استخدمه عبد الوهاب آل مرعي في سياق حديثه عن محمد الدرة كرمز للعزة الإسلامية ، وللصوت الإسلامي المرتفع على منائر الإسلام ، يقول متحدثا عن أحلام طفل الزمن القادم :

أهدم عرش الخاخام

أشعل في داخله النار

(١) دفاتر الشجن ، ص ٢١٣ ، ٢١٤ .

أبني بدلا منه المسجد

أرفع مئذنة تصعد فوق السحب

أستدعي ألف بلال وبلال<sup>(١)</sup>

والرمز في استخدام آل مرعي هنا لا يمتزج مع التجربة ، فهو رمز إستعاري ركز فيه الشاعر على المضمون دون تفاعل وتفجير لطاقت الرمز، وكانت إفادته إفادة مباشرة ومواجهة . وإذا أجاد في استدعاء هذا الرمز في مقام انتشار الصوامع والخاصات ، فقد كان يمكن للشاعر أن يفتح أفقا للنص بهذا الرمز المتفتح.

وسعد الغامدي يستدعي شخصيتين حربيتين من الصحابة الكرام للإفادة من إشراقهما ، ومدلولات شخصيتهما الشجاعة في تحقيق معادل النصر المفقود، فيقول :

وما كان إلا الشتات الذي..

يفر من الموت بالخوف حيا

إلى الموت حتفا

على واقع أسلم المسلمين

إلى الذل عيش انكسار

فلا سيف خالد يسقي دم الكفر

صادي القفار

وليس لخيل المنى على الخافقين غبار<sup>(٢)</sup>

وما قيل عن تجربة آل مرعي يقال عن تجربة سعد الغامدي ، لأن حضور الرمز هنا كان بصورة مباشرة ومواجهة لا تتجاوز المؤلف المعروف عن الشخصية ؛ فهو إذن رمز استعاري قائم على استعارة الشخصية من موقفها المعرفي لتضمينها التجربة دون حرص على البحث عن مكونات الصورة وحيثياتها والسعي إلى تفتيق الشخصية لتشرق محوريا داخل التجربة .

(١) الدرّة قتله اليهود أم قتلهم، ص ٦٩ .

(٢) بشائر من أكتاف الأقصى ، ص ٢٠٠ . ومن استخدم نفس الرمز (سيف خالد) أحمد الصالح في نصه (قال الراوي . . ليلى تورق) انظر : ديوانه انتفضي أيها المليحة ، ص ١٦ . وهو من النوع الإشاري . ومثله أحمد قران في (غيايب الضمأ) ، انظر : دماء الثلج ، ص ٤٧ .



ومن الشخصيات التي توفرت لها حظوة كبيرة عند الشعراء المعاصرين شخصية هارون الرشيد ، على أن شخصيته الكريمة تطاول عليها كثير من المؤرخين . وهذه الشخصية تتخذ عند صالح الزهراني بعدا قومييا غير مشرق الدلالة حين يقول :

هذه بغداد يا فجر النبوءات ، أبت .

خرجت من بين أضلاع الرشيد

آكل البارود خبز الناس في بغداد ، لم يبق سوى وجه

الخليفة

...

فتحت بغداد جسرا للنجاة، فاستعد بالله من نفسك

واعبر فربي القدس على مرمى حصاه،<sup>(١)</sup>

ويستخدم علي آل عمر شخصية الإدريسي ، وقد يحاول تحريك هذا الرمز في اتجاه

شعري ، يقول :

فأنا أملك خارطة

للحزن العربي ..

من زمن <<الإدريسي >>

وبقربي مخطوط تفصيلي

لسلسل أحداث الغدر

من زمن <<ابن سلول >>

ساخت قدماي

وإناقلت إلى الأرض<sup>(٢)</sup>

(١) فصول من سيرة الرماد ، ص ٩ .

(٢) رماد الوجه الخططي ، ص ١١ .

وفي النموذج الماضي ما يدل على طبيعة استخدام الشخصيات عند الشاعر ، فهو لا يتجاوز ذكر ابن سلول كشخصية ترمز للغدر دون تفعيل، وتصب فيما يسمى بالرمز الاستعاري ، " فإن الشاعر لا يبدو فيه معنيا بالرمز، بل بمضمونه الذي يبدو له جاهزا ، وذا إحياء محدد ونهائي ، مما يدفعه إلى استعارته للتعبير عن حالة أو معنى معين <sup>(١)</sup> .

وكما وظف الشاعر السعودي الشخصيات التاريخية التراثية التي قدمت مواقف تاريخية إيجابية اختار على نحو مقابل شخصيات تحمل الصورة المضادة ؛ فصالح الزهراني في نصه السابق مثلا يستدعي شخصيتين يضعهما في صورة متقابلة أمام المتلقي ، يستدعي شخصية (أبو عبد الله الصغير) <sup>(٢)</sup> آخر ملوك بني الأحرر في الأندلس ، الذي أصبح رمزا للضياع والتضييع والتفريط وسقوط المد الإسلامي في بلاد الغرب ، ويوظفها توظيفا دالا ، يدل عليه قوله :

كلنا في " طور سينين بكينا ،

مثلما يبكي الرجال

وجملنا ملك كنعان على رأس " الصليب "

بقلوب غامرة.

وتبعناك فبعناهم "يهودا" ، وغدا نعلن بيع " السامرة "

وإذا كان (أبو عبد الله الصغير) رمزا للذلة وخروج الإسلام من أوروبا ، فقد استدعى الشاعر أيضا شخصية طارق رمزا مضادا ، إذ استخدمه في نصه رمزا للعزة والفتح ، يقول :

فتحت مدريد بوابتها الأولى ، وأعطت طارق الأمان

ونيشان الأمان.

أمهلته سبع ساعات ، يرى وجه أبيه ويغادر،

فهو في القائمة السوداء لص متآمر <sup>(٣)</sup> .

(١) سعد الدين كليب ،وعي الحداثة ، ص ٧٦ .

(٢) فصول من سيرة الرماد ، ص ٩ .

(٣) المرجع السابق ص ٩ .

والشاعر هنا استعمل الرمز فنيا على نحو بدت فيه الشخصيتان فعلا محوريا ثابتا في بنية التجربة، لا يمكن فصله أو الاستغناء عنه .

ومن الشخصيات التي عُني بها الشعراء السعوديون في حديثهم عن قضيتهم الفلسطينية شخصية صلاح الدين . وصلاح الدين رمز القوة العربية التي استردت القدس ، وأعدت الحق إلى نصابه ، ولا غرابة بعدئذ أن يكون لها منزلتها في النص العربي السعودي ، وإن تفاوت الشعراء في تعاملهم مع هذه الشخصية المهمة في بنية شعر القضية الفلسطينية ؛ فأحمد الصالح مثلا في نصه (قال الراوي.. ليلي تورق ) لم يجعل الشخصية تنبثق في نصه بإشراقها ، ولم يسع إلى تفتيق الشخصية والبحث عن مقدراتها الفنية واكتفى بها باعتبارها رمزا معهودا للنصر ، يقول :

القدس...؟؟

تسأل .. عن زمان قد يجيء

عن سيف خالد

أو صلاح الدين

في الزمن المضيء<sup>(١)</sup>

وهذا الاستخدام استدعاء من النوع الاستعاري يدور بالرمز في دائرة الشخصية التاريخية ، ويستعير الأفق المعرفي لها ، ويعني بمضمون الشخصية أكثر من عنايته بفتيتها وتفعيلها . ومثل هذا الاستدعاء المعهود نجده عند غازي القصيبي ، وإن أعطاه الحوار نوعا من الحركية ، يقول في حديثه عن الطيار العربي (حزيران ١٩٦٩ م) :

هزمت قبل الهزيمة . واقفا كنت في المطار..

وفي سيناء .. لو كنت عندكم يا صلاح .. " أينكم؟"

تسأل العيون .. ترى نقبت في السحب يا صلاح ..؟<sup>(٢)</sup>

واستخدام القصيبي كما نرى يتكئ على تاريخية الرمز ومضمونه فيما يعرف بالرمز

الاستعاري .

(١) انتفضي أيتها المليحة ، ص ١٦ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٤٠٩ . ومن نماذج هذا الاستدعاء الاستعاري استدعاء صلاح الدين في نص صالح الزهراني

(هرجدوه) انظر : فصول من سيرة الرماد ص ١٢ .

ويعد علي آل عمر أكثر الشعراء محاولة لتفعيل شخصية صلاح الدين في بناء نصه ، فهو يستدعيه في قصيدة ( تفاصيل الخريطة ) محاولاً إعطاء الشخصية بعداً فنياً ، يقول:

ونزلنا ضيفاً..

في دار <<صلاح الدين>>

رجل يسكن <<حطين>>

ويسامر <<حطين>>

وينام ويصحو في <<حطين>>

هل تدرون لماذا نعشق <<حطين>>

لماذا...؟

ليس لان <<البابا>> جلدت إيته فيها ..

جزت لحيته ..

خلعت <<جيبته السوداء>>

كلا .. ليس فقط

بل من أجل السر..

سر ما كان <<البابا>> يعرفه

من قبل

\_الوحدة... والثأر<sup>(١)</sup>

وآل عمر يتشبث في استدعائه بمكامن القوة في هذا الرمز ، وكأنه يتعلل بها عن الواقع . ونلاحظ في تناوله هذا حراك الاستدعاء ومركزته المحورية في بناء النص ، واعتماده على تكرار مادة النصر والمكان الرمز (حطين) المرتبط بالشخصية ، و قدرة الحوار في إعطاء درامية وحيوية داخل النص .

(١) رماد الوجه الخطي ، ص ١٥ .

على أن هذا التناول ظل يدور في فلك الدلالة التاريخية المرتبطة بالشخصية ، بخلاف تناول محمد مسير مباركي للشخصية ذاتها في قصيدته : (وصية صلاح الدين الأخيرة) فقد أخذ بالشخصية بعدا آخر يخالف تماما مساق الشخصية التاريخي ، ونقل على لسان الشخصية ما يوحي بتحوير فكري ربما يجعل الشخصية الشجاعة تتلبس بالموقف المضاد في تصور الشاعر ، فهو يحاول أن يجعل في الوصية صورة أخرى تكتسيها الشخصية بفعل الواقع الذي يعيشه الشاعر ، إذ يوحي بتبرؤ الشاعر من السيف والجياد بل حتى الصلاة ؛ فالشاعر هنالم يجعل الشخصية تعيش في التاريخ بل بعثها لتعيش الموقف الحاضر في القدس، يقول :

زنديقة تلك السيوف

سليلة للعار

فاحت بالردى

واستبق مولى الرهوج

وثنية تلك الجياد

فهى الأصفاد

لم تعقد نواصيها على خير

فهن

.....

وامتدت الحسرات

كالسجاد

للصلوات

فاستبق الصراط إلى الردى

واستعبر التيه المضرج بالسلام

وعد حمام القدس

سفاحا

سفاحا جاءه عرش البلاد<sup>(١)</sup>

والنص مبني بأكمله على هذا الرمز المحوري الذي اتخذ عند مسير صورة مناقضة تماماً  
للدلالة التاريخية للصورة .

والشاعر السعودي في تعامله مع الشخصيات لا يني ينوع في شخصياته ، ويبحث عن  
إشراقاتها في الاتجاهات المتعددة هذه الشخصيات التراثية ، سواء التاريخية منها أو السياسية  
أو التاريخية الأدبية ، ففي هذا النص نجد أيضا حضورا للشخصيات الأدبية التي كان لها أثر في  
الحياة العربية ؛ ومن تلك الشخصيات الأدبية شخصية (حاتم) رمز الكرم في التاريخ المعرفي  
للشخصية ، ولكن الشاعر السعودي عبدالله الرشيد يطرح رؤية مختلفة لهذا الجانب المعرفي من  
تاريخ الشخصية حين يقول :

أنا حاتمي

بيد أني - يا لثام - على المذلة لا أبيت

سأشذ عن طبعي ..

فلا أهلا ولا سهلا

ولا هزجت لمقدمكم بيوت

دنستم البيت الطهور ..

مدارج التاريخ

أحلام الدهور

القدس...

آلاف النعوت<sup>(٢)</sup>

والظاهر أن الشاعر حور في المستوى الدلالي للشخصية قليلا ، إذ أفاد من دلالة حاتم  
على الكرم بأمدائه الواسعة ليبين من الجانب الآخر أن البخل هو الذي يجب أن يكون إذا تعامل  
العربي مع اليهود، وليس من الكرم؟ أن يجود العربي بوطنه ، أو أن يبذل أرضه لليهود .

(١) تمهلي منيت ، ص ٣١ - ٣٣ .

(٢) خاتمة البروق ، ص ١٥٠ ، ١٥١ . ويأتي رمز حاتم أيضا بصورة إشارية خاطفة عند أحمد قران في نص (غياب الظمأ) انظر :

دماء التلج ، ص ٤٧ .

ومن الشخصيات الشعرية التي تحولت بمرور الزمن عليها إلى رموز لأهداف معينة عند الشعراء عنتره وأبو الطيب ؛ فأحمد الصالح مثلا في قصيدة (عندما يسقط العراف ) يوظف شخصية عنتره وأبي الطيب توظيفا جزئيا استفاد من دلالة الشجاعة ليجعلها السمة التي يجب أن تصاحب كل عربي ، فالخيل والقوة تعشقان الشجعان كعنتره والقول الجريء المدوي كأشعار أبي الطيب التي تحولت عند الشاعر إلى رموز يجب أن تحتذى :

لا تجيء اللحظة .. الخيلى..!

"بليل" ...

لا تحب الخيل "عبلة" ..

تعشق الفارس "عنتر"

تعرف الرمح

وأشعار أبي الطيب

والأرض..!؟

لها طعم البكاره<sup>(١)</sup>

والشاعر كما نرى لم يغص في مسرد الشخصية التاريخي ، وفي خباياها حتى يستطيع أن يفعلها في نصه فهو يستدعي جزئية (الشجاعة ) في شخصية عنتره وعند المتنبي قصة بيته الشهر ( الخيل والليل ..) . وصحيح أن موقف القضية الفلسطينية يستدعي معادلا لقوة العدو وإن من التراث ، ولكن الشاعر بعامة لم يفد من استدعائه هذه الشخصية سوى دلالة الشخصية ذاتها ، فهو استدعاء — لذلك — استعاري .

ويقول غازي القصيبي معددا أسماء شاعرة دون أن يغوص في عمق الشخصية :

هزمت أشعار عنتر

رجعت خيل أبي الطيب

لم تصهل مع النصر المؤزر

وارتمى سيف أبي تمام..

(١) عندما يسقط العراف ، ص ١٤٤ ، ١٤٥ .

وارتاع الغضنفر

وأنا ما زلت أحدو النوق ..مازلت

أناجي البيد ...مازلت أنادي ربع ليلي

وأنا قلت ليلي :

"سوف أصطاد لك الميراج يا ليلي بخنجر"<sup>(١)</sup>

والقصبي هنا يمرر شخصيات ذات همولات دلالية مكتفيا بحضور (عنتر ، أبي الطيب ،  
أبي تمام، ليلي ) دون أن يفجر طاقات هذه الشخصيات ، مقتصرًا على همولاتها المضمونية في رمز  
استعاري والملاحظ أن حضور ليلي ، — رمز الحب العشق العفيف — بدأ عند القصبي رمزا  
للعرب والعربية ، كما كان عند أحمد الصالح مع ملاحظة أن أحمد الصالح بنى نصه كاملا على  
هذا الرمز من العنوان : ( قال الراوي .. ليلي تورق ) ، فليلى عند أحمد الصالح رمز للأمة العربية  
الولود للمجد يقول :

ليلى..!؟

تورق مثل النبتة—

تنشر ظلا فوق الأرض

ليلى ..شفة تحكي ألما

قلب ..يترف حبا ودما

ليلى!؟

.. تورق .. تورق .. تورق

....

قال الشاهد :

كانت ليلي تهوى قيسا

تومض في عينيه ..شفقا

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٣٠٥، ٣٠٦ .



هَمِي شعرا .. في شفّيته

تنضج جرحا في جنبه

كانت ليلي .. قلب يبكي

تسكن (قيسا) ملء النبض<sup>(١)</sup>

فـ (ليلى) عند الشاعرين رمز واقعي للأمة العربية ، وربما قصد الشاعران إلى أن الأمة ستلد عنترا ، وقيسا (كرمز للمجد القادم) كما ينطق النص. ولعل إحياء المواقف العربية كان مما دفع الشاعرين إلى استجلاب دال رمزي أنثوي للتعبير عن الضعف والتواري من جهة ، والدلالة على انبلاج أمل في بطل قادم من جهة أخرى .

ومن الشخصيات التاريخية التي عرض لها الشاعر السعودي شخصيات لها علاقة بالتاريخ اليهودي كشخصية (بختنصر) وهي شخصية رامزة إلى الجلاء والتغيير واستعادة الحق، وقد اتخذها الخطراوي مرتكزا لنصه من بداية العنوان (رسالة الى بختنصر)، والنص بجملته تفاعل بين الشاعر وهذه الشخصية الرمز، وكأن الشاعر فقد مصادر القوة التي تستعيد للأمة المجد فلاذ بالماضي والتاريخ ، والشاعر هنا يدير حوارا مع شخصيته ينقل صورة مخزية لما آلت إليه آليات النصر التي اعتمدها بختنصر من الخيول التي أصبحت لغير ما خلقت له بعد تجر السماد ، والدروع التي أصبحت منفضة للدخان ، والسيوف الصدئة ، والخناجر التي أصبحت تجوب المطابخ !!:

رعاك إلهك يا بختنصر

.....

رأيت سيوفك تشكو الضياع

وتبكي التياعا

مقابضها صدئت

فارقتها البطولة

شاخت وماتت عليها الحقب

(١) انتفضي أيتها المليحة ، ص ١٨ ، ١٩ .

تنادي وتصرخ : واجتنب

رأيت خناجرك (العربية)

تجوب المطابخ (١)

ويشكل الرمز هنا محورا وأساسا لا يمكن فصله عن بنيات النص حيث ينسرب إلى كل تفاصيل القصيدة ويشكل عمودا ومرتكزا يعرف بالاستدعاء المحوري وهذا من الناحية التكوينية ، أما الدلالية فالشاعر يستعمل الشخصية في إطارها المعرفي الذي عرفت به الشخصية وإن حرص على تغيير الطبوغرافية التي تعاملت معها الشخصية في صورتين متقابلتين رامزتين ، الصورة الأولى في المستودع الثقافي للمتلقى والثانية يطرحها الشاعر بصورة ساخرة مستهزئة .

وثمة رموز قديمة أخرى ذكرها الشاعر السعودي في نصه ، دون أن يحتفل بها احتفالا عميقا يتغلغل في بنية النص ، ومن ذلك ما استعمله العشماوي من شخصية ( النمروذ ) رمزا إلى البطش والطغيان. وهو في استدعائه يجعل النمروذ على لسان بطله الطفل الفلسطيني مجردا من صفة البطش ، والنمروذ هنا رمز لقوة البطش الإسرائيلية :

وسوف أجرد "النمروذ" من أثواب سلطته

وأحرق وجهه موكبه (٢)

والشاعر السعودي قليلا ما يحتفل بالرموز الأسطورية ، يستغني عن ذلك بعنايته بالنصوص المقدسة وبالرموز الإسلامية ، ومن سياق شعره شيئا من تلك الرموز الأسطورية ، أو أشار إلى بعض تلك الأساطير ، فعبدا لله العثيمين جعل عنوان إحدى قصائده ( الأساطير ) (٣) ، وهي خالية من الأساطير ، وهو يستخدم الأساطير بمعنى الخرافة ، والخطراوي في نصه (رسالة الى مجتنب) (٤) إذ ذكر بعض الأساطير ( عشتار ، سيرميس ) ذكرا لم ينفذ إلى تفعيل الشخصية ، فكان بذلك رمزا إشاريا لم يتجاوز السطح إلى العمق :

(١) تفاصيل في خارطة الطقس ، ص ٨٥-٩٠ .

(٢) شيوخ في زمن الانكسار ، ص ٣٠ .

(٣) انظر : عودة الغائب ، ص ٥٥-٦٠ .

(٤) انظر : تفاصيل في خارطة الطقس ، ص ٨٧ .

وتبكي بـ(بابل) خضر الحدائق ..

يعول فيها العنب ويجبو اللهب

بمعبد (عشتار) أو (سيرميس)

يجاوبه الشاطىء الذهبي

بـ(أيلة) وابتختصر!<sup>(١)</sup>

وقد يعتمد الشاعر إلى تعداد تراكمي لجملة من الشخصيات ، فيما يعرف بالرمز التراكمي القائم على تعداد الشخصيات داخل النصوص . وهذا التراكم في الشخصيات يضمحل أثره العميق الناقد في فنية التناول ولا يعطي للشخصية بعدها التكويني المفترض ؛ يقول سعد الدين كليب "إن مراكمة مثل هذه الرموز ، في نص شعري واحد ، لا يفقد الرمز إيحائيته وحسب. بل يفقد النص شعريته أيضا .. وبهذا فإن المستوى التراكمي يسيئ إلى النص قبل أن يسيئ إلى الرمز"<sup>(٢)</sup> . فهذا علي آل عمر مثلا ذكر في نصه (تفاصيل الخريطة) ، أكثر من (٢٢) شخصية رمزة منها شخصيات قديمة مثل الإدريسي وابن سلول ، وأرطغرل ، وجنكيز ، والعباس ، وداوود ، والباغيسيين ، وشخصيات حديثة مثل : كردان ، فرياري ، دانتي ، بيكون ، عمر المختار ؛ يقول علي آل عمر :

إني أشرب من "غسان "

وأرى "إرم" الآن...!!

يتمسح بزواياها "عاد"

ويداعب أبرهة حبشيا "

ليكون حفيدا ..

وأرى "الصرصر" تتركهم

جنثا مرمية..

تشبه أعجاز النخل

(١) المرجع السابق نفسه .

(٢) وعي الحدائة ، ص ٧٥ ، ٧٦ .

بشاطئ "دجلة "

حين تولى " هولاكو "

موسم قطف التمر

وتولى تعريف الكتب العربية بالنهر<sup>(١)</sup>

.. وهذه الكثرة في الرموز تدل على أن الشاعر لم يتجاوز الشخصية إلى تفجير طاقتها وأبعادها ، لأنه عمد في رموزه وشخصياته غالبا إلى تعداد الشخصيات دون تفعيل . وذاك صالح الزهراني يذكر في نصه (هرمجدوه) عددا من الشخصيات التي لكل منها تاريخها الدلالي ، دون أن يطيل الوقوف عند كل شخصية ، ففي نصه شخصيات : ( كنعان ، الصليب ، يهودا ، السامرة ، بنو الأجر ، طارق ، الرشيد ، صلاح الدين ، المسيح ) ، ولكل شخصية دورها البنائي في النص . وفي اعتقادي أنه كان بإمكان الشاعر أن يستخرج من رمز ( أبو عبد الله الصغير ) ابن الأحمر وحده عدة إشارات تقدم للنص أبعادا فنية . ومثله صنع جاسم الصحيح إذ سرد من الشخصيات في بعض نصوصه ما يزيد عن (١٨) شخصية ، منها رمز محمد الذي كرره (١٠) مرات . وهذه التراكمية عند هؤلاء الشعراء قد تدفع بالنص إلى نوع من الثرية القائمة على مسميات كان يغني بعضها عن بعض ، وكان بمكنة الشاعر أن يجد من هذه الكثرة العديدة باستبطان شخصياته وتقليبها على الوجوه التي تخدم نصه في بعديه الفني والدلالي .

والشاعر السعودي في القضية الفلسطينية يبدو كما رأينا في عموم توظيفه للرمز التراثي مسالما للموروث وللشخصيات التراثية يقدم الاحترام والتقدير للمستودع المعرفي الذي يقوم عليه الرمز التراثي .

### ( ٣ )

ومثلما استعمل الشاعر السعودي في نصه شخصيات تراثية ذات سيرة محمودة استعمل رموزا لشخصيات منبوذة في بعدها الدلالي التاريخي ، منها شخصيات العدو ؛ فالشاعر أحمد قران مثلا يذكر شخصية (جولدامائير ) ، في سياق تدعيم موقفه من التطبيع في نصه ( غياهب الظمأ ) ، يقول :

(١) رماد الوجه الحنطي ، ص ١٢ . وانظر أيضا : سعد الحميد ، ضحاها الذي ، ص ٢٦ ، حيث شخصيات مثل (ديوجن ،

رودان ) .

الماء لنا ولهم والزيتون  
والفلك السابح في البحر المائج  
والتمر المخزون  
والطفل العربي الواعد  
يروى من ثديي "جولدا مائير"  
المأفون (١)

والشاعر إذ ساق ( جولدا مائير ) رمزا سلبيا دلل به على موقفه من التطبيع الذي لا يعقل في تصور الشاعر إلا إذا رضي العربي أن يرضع من هذا الثديي المأفون . ويؤكد الشاعر رفضه لكل مظاهر التطبيع مع العدو متخذاً ( قبعة الحاخام ) رمزا للتطبيع فيقول :

اركعوا في القدس  
لا .. لا ..

بل في جدار المعبد المزعوم  
في هيكلهم  
البسوا قبعة الحاخام  
رمزا

للوفاق المنتظر  
ودعونا شامخين (٢)

وأولئك المطبوعون والمتعاونون مع جيش الاحتلال عنى الشاعر محمد مسير ، وهو يستعمل شخصية القيادي الإسرائيلي ( راين ) ليدل على عمق المأساة التي تنم على تفرق الأمة في المواجهة ، يقول في قصيدة ( يهودالعرب ) :

سيجيء القراصنة الطيبون  
من جنازة راين

(١) دماء الثلج ، ص ٤٩ ، ٥٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٩ .

إن التواييت آيلة للحياة

ومعصومة الختم<sup>(١)</sup>

والشاعر السعودي إذ يستحضر رموز العدو في مواطن الدم يبين عن موقفه من الموقف  
الآثمة لرؤساء العدو ومنظري الدولة الصهيونية، يقول العواجي:

حتى نرى بيريز

(بيريز صار

من الحمائم صفقوا !!)

يأتي ليحكم أرضنا

بعصابة

سرفت طباشير الصغار<sup>(٢)</sup>

فـ (بيريز) في نظر الشاعر — وهو حق رمز للاعتداء وقتل الأطفال والأبرياء ، وليس  
رمزا للسلام المزعوم .

وعبد الله العثيمين يرى أن القضية الفلسطينية تحولت عند المجاهد الفلسطيني إلى أسطورة  
غير مفهومة ، فبينما هو يريد الجهاد ، ويقنع أنه المخلص إذا بمشاريع (كيسنجر) تعرضه لتزين له  
وجه التعايش السلمي، يقول :

غير أي

بعدهما سطرت في التاريخ أنباء صمودي

وبدت في غرة الكون تبشير انتصاري

أوقفوني

غرسوا في الظهر خنجر

وأتوني بمشاريع كسنجر

بدعوا يحكون عن سلم وعن حل وسط

(١) منسك للسريرة في حرم الرمل ، ٥١ .

(٢) وشوم على جدار الوقت ، ص ٢٠ .

## حقي الواضح بالزيف اختلط (١)

فشخصية (كيسنجر) عراب السلام ومسوقه لم ير فيها الشاعر إلا لعبة توقف مقدرات  
البطل الفلسطيني المقاوم .

وثمة منبوذة أخرى وردت بصورة خاطفة استعارية في ثنايا بعض النصوص ، فعند أحمد  
قران (الفلان ، والصهاينة اليهود) (٢) وعند العشماوي ( ، شامير ، رابين ) (٣) ، وعند  
الخطراوي تجد (بنيامين) (٤) وعند غازي القصيبي ترى شخصية (دايان) (٥) وصالح الزهراني تجد  
عنده استخدام رمز " الصليب " (٦) . واستعمال الشاعر السعودي لها على أنها رموز للعداء ،  
له بعده القار في ذهنية المتلقي .

### ( ٤ )

ومما يحسن التنبيه إليه عناية الشاعر بالرموز الخاصة ، أو ما يسمى بالرمز الصناعي (٧) ،  
ومنه (الحجر ، الطفل ، الزيتون ، البرتقال ، الانتفاضة ) ، وهي رموز استقرت عند الشعراء  
باعتبارها رموز مقاومة وقد نبه سعد الدين كليب الى استخدام الشعراء لرمز الحجر وارتباطه  
بالقضية الفلسطينية (٨) . والظاهر أن الحجر يكتسب بعده الرمزي كمفتاح للنص من حديث  
الرسول ﷺ : " تقاتلكم يهود فتسلطون عليهم حتى يقول الحجر : يا مسلم ، هذا يهودي ورائي  
فاقتله " (٩) .

ولا يخفى أن الحجر كان في الشعر العربي المعاصر رمزا للنصر ، ومعادلا موضوعيا اتخذ  
الشعراء مفتاحا للمقاومة . وقد اعتنى الشعراء السعوديون بهذا الرمز كثيرا ، وورد في نصوص  
كثيرة ، بل إن بعض النصوص اتخذت من الحجر عنوانا لها مثل : ( الانتفاضة قبلتنا والإمام

(١) عودة الغائب ، ص ٥٨ ، ٥٩ .

(٢) انظر : دماء الثلج ، ص ٦٧ .

(٣) انظر : يا ساكنة القلب ، ص ٨٣ .

(٤) انظر : تفاصيل في خارطة الطقس ، ص ٨٦ .

(٥) انظر : المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٤٠٧ .

(٦) انظر : فصول من سيرة الرماد ، ص ٩ .

(٧) انظر : سعد الدين كليب ، وعي الحدائة ، ص ٧٤ . وقد عرض أحمد ساعي لما سماه الرمز الخاص ، والرمز الطبيعي ، انظر :

حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا ، ص ٣٦٣ ، ٣٦٩ .

(٨) انظر : سعد الدين كليب ، وعي الحدائة ، ص ٩٠ .

(٩) الحديث : في مسند الإمام أحمد ، ج ٢ ، ص ٥٢٥ .

الحجر<sup>(١)</sup> - الحجر البرتقالي<sup>(٢)</sup> - الحجارة وسام الشهادة وسام الفرحة<sup>(٣)</sup> ، عصر ما بعد الحجر<sup>(٤)</sup> -  
المجد أنت والحجارة صولجانك<sup>(٥)</sup> - .. .

والحجر تحول في تصور الشاعر إلى رمز للمقاومة في زمن لا يقول فيه نصاً مختلفاً ،  
ولا يفعل أحد مثلما الحجر ، فتمسك به الشعراء ، واتخذوه إماماً ورمزاً للمجد ؛ فعلي الدميني  
في قصيدة ( لك كما أنت ) يكرر لفظة الحجر والحجارة في نصه ما يزيد على ( ١٥ مرة ) ويتخذ  
الحجر مفتاحاً يفتح به مقاطعه ويغلق به نصه ، ويتخذه متكاً يقوم عليه النص ويقول :

يا قلب لو أن الفتى حجر " لأسبلت الأصابع

في دمي

وأتيت مختضاً بمكنون الحجارة

أهدي لعاشقتي قلائدها وأرفع للذين مضوا بنادقهم

وأنزع من رحيق العمر محبرتي

وأكتب بالحجارة<sup>(٦)</sup>

فالشاعر كما يظهر لم يعد يؤمن إلا بهذا ( الحجر ) الرمز ، ومن ثم فهو يتمنى أن يكون  
حجراً . وكان الشاعر باعتماد هذا الرمز يدلل على أن مفتاح النصر يبدأ من هذا الحجر وينتهي  
به فعلاً وكتابة ؛ فهو رمز للنصر في المفتح ، ورمز للفعل النافذ في عصر الكتابة ، حتى إن  
الشاعر ليتمنى أن يكتب بالحجر . والشاعر يستفيد من التناص مع رؤية الشاعر الجاهلي<sup>(٧)</sup>  
الذي تمنى أن يكون حجراً ، مع تباين الرؤيتين ، بأن الشاعر هنا يجعل الحجر الرمز الأجدر محل  
القضية .

(١) انظر : جاسم الصحيح ، ظلي خليفتي عليكم ، ص ٤٩ .

(٢) انظر : إبراهيم زولي ، رويد باتجاه الأرض ، ص ٤٥ .

(٣) انظر : عبد الله الحميد ، انتفاضة القصائد ، ص ٥ .

(٤) انظر : صالح عون ، آلام وآمال ، ص ٥١ .

(٥) انظر : أحمد الصالح ، عيناك يتجلى فيهما الوطن ، ص ٨٣ .

(٦) بياض الأزمنة ، ص ٢٠ .

(٧) البيت أثبتته أدونيس للشاعر الجاهلي تميم بن مقبل ، ويبدو الشاعر متناصاً ومتأثراً بما قاله أدونيس ، انظر : مقدمة للشعر

العربي ، الطبعة الرابعة ، ( بيروت : دار العودة ، ١٩٧١م ) ، ص ١٣ .



ويربط سعد الحميدين في قصيدة ( قبضة عيد ) الوطن بالحجارة ، وينسب فلسطين إلى هذا الحجر الذي يراه خير نسب يرتقي معه البطل إلى مكان النصر . وهو يكرر الحجارة بصور متعددة رابطا بين الحجر والوطن باعتباره نسيا وأبا فإذا نصه يردد : ( الحجارة ، أهل الحجارة ( ٤ مرات ) ، أبناء الحجارة ) يقول :

العيد عاد بكل براءة..

والناس ثملى بالتغير.. والصراخ

لا شيء صار.. سوى حذاء التائهين..

خلف الوعود

لكنهم قالوا بكل صرامة سنعود ليس أمامنا..

إلا الحجارة

ونردد الألقان / بالمقلاع << والزند الحديد

والعيد عاد... ولم نزل في الانتفاضة .

سيجيء عيد

لكنما أهلي أريد هـمـو بأن يتجمعوا

نحوي و(نحو إخواننا ) .. أهل الحجارة

أهل الحجارة

أهل الحجارة

أهل الحجارة

أهل الحجارة<sup>(١)</sup>

ويصرح سعد الغامدي برؤيته حول حقيقة هذا الحجر الرمز ، إذ يعده مفتاحا للضوء

ومحطما للحصار والأغلال ، وطريقا لتحقيق النصر على تثار العصر كما يسميهم ؛ يقول :

لكن حجرا في يدك التي تموج بالنهار

(١) ضحاها السدي ٠٠٠ ص ١٦٢، ١٦٣ . واتخذ الشاعر نفسه الحجارة رمزا للنص في نصه (غير مجد) انظر : أيورق الندم ،

أتاح للضياء فسحة انتشار

وحطم الحصار..

حولنا

وشتت التار ..

وسوف نخفي..

ويختفي المحتل مثلنا

لكن تجيء أنت ترفع النداء عاليا ..

وترفع الشعار

وتوقظ الكرامة التي أمانها الكبار ..

وأينعت من حجر يقذفه الصغار<sup>(١)</sup>

وقد تكرر الحجر كمفتاح للنصر عند مجموعة أخرى من الشعراء ؛ عند الخطراوي في قصيدة (رسالة إلى مختصر)<sup>(٢)</sup> ، وعبد الوهاب آل مرعي في قصيدته ( طفل الزمن القادم ) (و جديتي والرصاص النافه)<sup>(٣)</sup> ، وعند صالح عون في نصه ( عصر ما بعد الحجر )<sup>(٤)</sup> ، وحسن الصلهبي في نص ( شمس ونار وثلج )<sup>(٥)</sup> وأحمد قران في (تداعيات الوهم)<sup>(٦)</sup> . والحجر لا يختلف في رمزيته للنصر والأمل عند هؤلاء الشعراء الذين اتخذوه معادلا لضعف العرب ومفتاحا للنصر القادم ، وإن اعتمدوا في الأغلب على الرمز الإشاري الخاطف ..

ويربط بعض الشعراء بين الحجارة والطفل باعتبار الطفل هو المحرك الفاعل لقدرات الحجر ؛ فإبراهيم العواجي مثلا ربط بين (الحجارة) و(الصغار) الذين تحولت الحجارة بأيديهم إلى فنار يعيد للأرض النهار ؛ يقول :

ولذاك قد حملوا الحجارة

(١) بشائر من أكناف الأقصى ، ص ١١٢ .

(٢) انظر : تفاصيل في خارطة الطقس ، ص ٩٠ .

(٣) انظر : الدرّة قتله اليهود أم قتلهم ، ص ٦٨ و ص ١٥ .

(٤) انظر : آلام وامل ، ص ٥٢ ، ٥٤ .

(٥) انظر : عزف على أوتار مهترنة ، ص ١٨ .

(٦) انظر : دماء الثلج ، ص ٦٧ .

أعلنوا رفض الحصار  
هذا هو العشق الصفي النبع  
في عرف الصغار  
صارت حجارتم فنار  
يمتد في رحم الزمان  
ويضيئ ذاكرة الزمان  
ويعيد للأرض النهار<sup>(١)</sup>

ويصل تمازج رمزي الحجر والطفل مداه عند أحمد الصالح في قصيدته ( المجد أنت  
والحجارة صولجانك ) ، ويظهر هذا التمازج بين الرمزين (الطفل الفلسطيني.. والحجر ) من  
العنوان نفسه ، والشاعر يقيم نصه على هذين الرمزين المتزجين كرمز للبطولة والنصر المأمول ؛  
يقول :

حجر.. يشب  
كما تشب الأرض  
والولد الذي انتفضت رجولته  
يشب بصدره الإيمان  
والغضب  
الآن .. يدي من حجارته إليه  
يشد في عشق التراب  
على يديه .. بجها  
تسقي بفيض حناها .. كفا  
وطفلا في مشيمته  
....

(١) وشوم على جدار الوقت ، ص ٢٢ ، ٢٣ .

يا أيها الطفل الفلسطيني  
خذ بيدك .. محار البحار  
وخذ بها الحصاء  
محصها بمسك نجيعك المطلول  
هذا المجدبين يديك  
ينبت في الحار وفي الحجر  
هذا الحجر..؟!  
وطن يفيض الماء في جنباته  
ريا زلالا

والنص يمضي إلى نهايته عاقدا صورة رمزية متقابلة للطفل والحجر ، يقول الشاعر في  
خاتمة النص مخاطبا سيده الطفل كما يطلق عليه :

يا سيدي ..!!  
المجد أنت  
وأنت للمجد الأناشيد  
التي غنت بها كل القبائل  
.....

ياسيدي ..!!  
عقدت لك الرايات  
خذهم بالسنين  
وخذ جحافلهم  
بآيات الحجر<sup>(١)</sup>

(١) عينك تتجلى فيهما الوطن ص ٨٣ — ٨٨ .

ويحاول جاسم الصحيح في نصه (الانتفاضة قبلتنا والإمام الحجر) أن يجعل من بطل نصه (محمد الدرة) رمزا للبطولة فكرره باسمه أكثر من (١٠ مرات) ليرسخه بطلا وبذرة للبعث المرتقب كما يقول، يحمل مفتاحا لحراك الأمة، فهو في تصور الشاعر ما مات لأنه أحيا النصر القادم، يقول:

(محمد) ما مات

لكنه في مناورة توهم الموت

أشرق مشتعلا في بياض الطفولة

ثم انثينا نجرد عنه البياض

لنلبسه كفنا من أهازيج حمراء

كنا نحاول أن ندفن الطفل دون طفولته ..

كبرت في يديه الزنابق

وانفرجت إصبعاه

علامة نصر

على شكل مقلاعه الآدمي

...

يا (محمد)

تبت صلاة تخون السنن

أناجيك يا فاضحا زبد البحر بين عيون السفن

هل خبرت معاهدة تمنح الريح ألقاب

وتدعو السماء إلى هدنة عن هطول الفتن؟! (١)

والشاعر إذ يحاول أن يصنع رمزا من بطله الدرة يضع آليات النصر لهذا البطل الرمزي، حيث نجد في النص تركيزا على تكرار كلمات معينة تشكل آليات تحيط بهذا

(١) ظلي خليفتي عليكم، ص ٥٤، ٦٠.

الرمز الذي أراد تخليده ، مثل : ( تفجير ، انفجر ، ثور ، الحجارة..، الشهادة..، الكفاح ، السلاح ، النصر ، الرصاصة ، الطفل.. ) .

وكان المكان مما اتخذ ه الشاعر السعودي أيضا رمزا<sup>(١)</sup> ، إذ كرر(حطين) رمزا للنصر الأول ، فهذا علي آل عمر في نصه (تفاصيل الخريطة)<sup>(٢)</sup> يكررها ( ٣ مرات) في رمز استعاري ثلاثة سطور شعرية متوالية ، كاشفا عما وراءها إذ بها تحقق الأمة (الوحدة...والشأر). وذاك جاسم الصحيح يردددها في نصه ( الانتفاضة قبلتنا والإمام الحجر)<sup>(٣)</sup> في اشارة خاطفة كرمز استعاري ، و العشماوي يقرنها بمعركة (بدر) التي جعلها الشاعر رمزا للنصر أيضا ، يقول :  
تعالوا..

وامتطوا خيل التذكر نحو ماضينا

لعل تذكر الماضي

يجمعنا ويدنينا

تعالوا..

متعوا أنظاركم

واستذكروا "بدر" و"حطينا"<sup>(٤)</sup>

ومن الرموز الدالة مفردة(الزيتون) ، التي كان لها عند الشعراء بعدان رامزان في آن ؛ السلام ، وفلسطين ذاتها ؛ يقول الحساني متحدئا عن صورة الفلستيني والإرهاب الإسرائيلي على الرغم من أن الأول لا يبحث إلا عن سكن وسلام :

كان في القدس مقيما

يجلب الزيتون والقمح

لكي يكسب قوته<sup>(١)</sup>

(١) انظر في فلسفة المكان الرمز : حبيب مونسي ، فلسفة المكان في الشعر العربي ، (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠١م)، ص ٩٦ ، ١٢٥-١٤٢ . وانظر : عمر دقاق ، أصداء حطين وصلاح الدين في الشعر العربي ، (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٢م) ، ص ٩٩-١١٧ .

(٢) انظر :رماد الوجه الخطي ، ص ١٥ .

(٣) انظر :ظلي خليفتي عليكم ، ص ٥٧ .

(٤) شموخ في زمن الانكسار ، ص ٣٣ .

لكي يكسب قوته<sup>(١)</sup>

ويقول علي الدميني في نصه (لك كما أنت) :

لك كل ما في الأفق من شجر البياض وآنسات البيد

همس الزيت للزيتون<sup>(٢)</sup>

ويقول العشماوي :

دعوني يا بني قومي أحدثكم عن الباغي

وما جلبت يدها إلى فلسطين

عن الرشاش يأكل صدر مسكين

دعوني يا بني قومي أحدثكم

عن الآهات في وجدان زيتون<sup>(٣)</sup>

واستعمل صالح الزهراني لفظة (البرتقال) رمزا لفلسطين، فقال :

لست وحدك كلنا بعنا زهور البرتقال

كلنا في "طور سينين" بكينا

مثلما يبكي الرجال<sup>(٤)</sup>

## (٥)

واستخدام الشاعر السعودي الرمز أحيانا لقضيته فلسطين كان كقناعاً ، " وهو تقاينة جديدة في الشعر الغنائي خلق موقف درامي أو رمز فني يضيف على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات ، يستعيرها الشاعر من التراث أو من الواقع ، ليتحدث من خلالها عن تجربة معاصرة بضمير المتكلم ، إلى درجة أن القارئ لا يستطيع أن يميز جيداً صوت الشاعر من صوت هذه الشخصية ، فالصوت مزيج من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية ، ولذلك يكون القناع وسيطاً درامياً بين النص والقارئ " <sup>(٥)</sup> . والقناع تقنية شعرية أفادها الشعر

(١) رعشة الرماد ، ص ٧٣ .

(٢) بياض الأزمنة ، ص ٢٢ .

(٣) شموخ في زمن الانكسار ، ص ٣٠ .

(٤) فصول من سيرة الرماد ، ص ٩ .

(٥) انظر : خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة ، (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٣م) ، ص ٢٠٩ .

من المسرح كما يرى خالد يسير ويرى في التفريق بين القناع والاستدعاء " أن كل قناع استدعاء لشخصية ما ، وليس كل استدعاء قناعا ؛ إن كثيرا من الشعراء يستدعون الشخصية التراثية ، ولكن من غير أن يحملوها رؤيتهم الشعرية <sup>(١)</sup> . والقناع في استعمال الشعراء نوعان <sup>(٢)</sup> ؛ نوع يسير الشخصية في اتجاهها الطبيعي، ومنه الاستخدام المعارض، الذي يضيف على الشخصية أبعادا فنية ودلالية ربما تأخذ طابع الضد ، ومن ذلك ما نجده عند محمد مسير (وصية صلاح الدين الأخيرة ) ، إذ تلمص الشاعر شخصية صلاح الدين ، ونطق بما أراد محورا في سلوك الشخصية الذي عرفت به ، وارتكب إذ تقنع شخصية صلاح الدين عملية تمويه على الشاعر والرمز والقارئ لطرح فكرة مغايرة تضع السيوف والخيل وآليات النصر التي اعتمدها صلاح الدين خارج أتون الحرب، فقال :

زنديقة تلك السيوف

سليلة للعار

فاحت بالردى

واستبق مولى الرهوج

وثنية تلك الجياد

فهبي الأصفاد

لم تعقد نواصيها على خير

فهن

أو فاجترح لك صافنات الجبت والطاغوت

ودع خيل المآثم مسرجة <sup>(٣)</sup>

والشاعر هنا يبدو متقنعا صورة صلاح الدين ، ويصوره ناظرا إلى الهزل العربي الذي ماتت فيه الشهامة والشجاعة ، وأنه بعثه ليرى ذلك الهزل الذي يقرر في ظله إقصاء السيوف،

(١) انظر: "القناع في الشعر العربي المعاصر"، (رسالة دكتوراه ، كلية الاداب ، جامعة تشرين ، ١٤١٨ هـ — ١٩٩٧ م) ،

ص ١٠ ، ١١

(٢) انظر : خليل المرسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة ، ص ٢٠٩ .

(٣) تمهي منبت ، ص ٣١ .



ووضع الخيل في الأصفاد، والكفر بكل آيات النصر التي استخدمها المنصور صلاح الدين في استرداده لبيت المقدس.

والشاعر إذ يتقنع صلاح الدين يتحدث من خلاله عن المواقف العربية من القضية ، مستخدماً المونولوج الداخلي في بداية حديثه للسيوف وللخيل . والنص بأكمله نموذج واضح على تلبس الشاعر بالقناع من العنوان إلى نهاية النص في استخدام متعارض مع الشخصية الحقيقية.

ويستعمل علي الدميني في نص ( التباس المجاز ) القناع الموازي للشخصية إذا عد (حيدر عبد الشافي ) رمزاً لكل فلسطيني لا ينعم بجواز في ظل احتلال ، والشاعر يلجأ إلى القناع ليخفي صوته ويتصل من تبعات قوله ، إذ تقنع الشاعر هذا الرمز، وبدأ ينطق بما أراد ، يقول ، وقد قمص حيدر عبد الشافي روح الشاعر وبدأ ينطق :

ليس هذا الجواز جوازي

ليس هذا الخيال الذي يلبس الصورة الآن وجهي ،

وليست حروف الكتابة اسمي

ولا زخرف التاج فوق "الشماع" بتاجي

مرجنا تعب العمر أن يستريح إلى قدح في الثريا

لأرفع أنخابه في الدياجي<sup>(١)</sup>

إن الدميني هنا يقنع حيدر عبد الشافي قناع الشاعر الفلسطيني المعبر ، أو المتحدث المفترض بلسان كل فلسطيني ، يريد أن يوصل رسالة من خلال هذا القناع إلى كل فلسطيني يبحث جادا عن هوية حقيقية تحمل كرامته .

ومن خلال العرض السابق لمعطيات استخدام الرمز والشخصية بدأ لنا الشاعر السعودي من خلال نص القضية الفلسطينية يحقق تقريبا أنواع الرمز ومستوياته المتعددة التي استعملها الشاعر العربي ، وبدأ لنا تعامله مع الرمز — في الجملة — تعاملًا مسالماً يقوم على احترام الرموز والشخصيات التي تعامل معها ، وهي ميزة له . ومن ثم كان الشاعر السعودي يحترم العمق الدلالي المرتبط بالشخصية بخلاف بعض شعرائنا في الأقطار العربية الأخرى ، ممن

(١) بأحنتها تدق أجراس النافذة ، ص ٢٣ .

يتخذ مواقف عدائية تخالف واقع بعض رموزنا التراثية المشرقة<sup>(١)</sup> ، على أن هذا الاحترام لمعرفة الشخصية قد لا يكون دائما في صالح التجربة، فكلما حركت الشخصية في أوجهها المختلفة زكت وأنتجت فنا . ولذا كانت تجربة الشاعرين محمد مسير وجاسم الصحيح<sup>(٢)</sup> — من وجهة نظري — مميزة في التعاطي مع الشخصية برغم صدامية الحقيقة للرمز عند مسير ، ومبالغتها عند الصحيح .

---

(١) نيه أحمد ساعي إلى مواقف سلبية لبعض الشعراء السوريين المعاصرين من التراث ، مستشهدا بزار قباني وأدونيس ، انظر كتابه : حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا ص ٣٣٧-٣٤١ . وانظر مثلا آخر في ديوان أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ١٤١ ، ٣٩١ . وانظر للمواقف السلبية لبعض شعراء فلسطين من التاريخ الإسلامي لأمثال محمود درويش ، وسميح القاسم : مقال أحمد راشد سعيد "مظاهر الانحراف في شعر المقاومة الفلسطينية" مجلة البيان عدد ٥٢ (١٩٩٢/٦) ص ٤١ .

(٢) في نصيهما السابقين : (وصية صلاح الدين الأخيرة) لمحمد مسير ، و(الانتفاضة قبلتنا والإمام الحجر) لجاسم الصحيح .

## **الباب الثالث**

### **معمارية النص**

- الفصل الأول : البنية القصيرة .
- الفصل الثاني : البنية الطويلة .

## الفصل الأول : البنية القصيرة

قصيدة التفعيلة السعودية في قضية فلسطين لا تختلف في معماريتها عن القصيدة العربية في عمومها؛ يقول منيف الموسى متحدثاً عن معمارية القصيدة عند قاسم حداد : " كانت القصيدة عنده من شعر التفعيلة ومتوسطة الطول تنشُد إلى النمطية الشعرية القديمة ، أخذت ترتفع إلى مستوى القصيدة المطولة .. لتعود فتدخل في الاكتناز الشعري .. لتصبح في نتاج الشاعر الأخير قصيدة الومضة أو الشطحة الشعرية " <sup>(١)</sup> فالناقد ميز بين بني رئيسية تقوم عليها قصيدة التفعيلة ، لكل بنية سماها وأشكالها التي يعتمد عليها الشاعر في تكوينه الشعري ؛ وعلى مثل تلك البنى مُضت قصيدة التفعيلة السعودية التي عنيت بقضية فلسطين ، وهو ما يروم البحث درسها في التالي :

### أشكال البنية القصيرة :

القصيدة القصيرة أو المتوسطة الطول هي الشكل الأساس لقصيدة التفعيلة ، وهي من الأشكال الفنية التي اعتمدها الشاعر السعودي في تعامله مع قضية فلسطين . والقصيدة القصيرة — كما يعرفها عز الدين إسماعيل " تصوير لموقف عاطفي مفرد يتحرك أو يتطور في اتجاه واحد . " <sup>(٢)</sup> ومن أقسامها :

— الشكل الدائري المغلق .

— الشكل الدائري ذو النهاية المفتوحة .

— الشكل الحلزوني <sup>(٣)</sup> .

والشاعر السعودي في تعامله مع القضية الفلسطينية يستفيد من تلك الأشكال ، مع حرصه على التجديد في أشكال كل اتجاه ؛ فهو يستخدم الشكل الدائري المغلق ، الذي يعني ترابط أجزاء القصيدة لتحقيق الوهج العاطفي الذي أراده الشاعر في تعامله مع نصه ، فتربط القصيدة من أولها إلى نهايتها وتنتهي بنهاية مغلقة تمتد بها إلى حيث بدأت ..

(١) انظر دراسة في شعر قاسم حداد وعارف الخاجة ، ومحمد الشبيبي : أبحاث ندوة الشعر والتأوير دورة احمد مشاري العدواني ،

(أبوظبي :الدورة الخامسة ، ٢٨ — ٣١ — أكتوبر ١٩٩٦) ، ص ٢١ .

(٢) الشعر العربي المعاصر ، ص ٢١٥ .

(٣) انظر: المرجع السابق ، ص ٢١٩ وما بعدها .

وهذا الشكل قد يتجلى في شعر التفعيلة السعودي بصور عديدة ، ففي نص ( لك  
كما أنت)<sup>(١)</sup> لعلي الدميني مثلا ، نرى الشاعر يسكب نصه في مقاطع منجمة تمثل شعورا  
واحدا ، واتجاها عاطفيا يتصل بالحجر الفلسطيني الذي يشكل مفتحتها ودائرة الانغلاق فيها،  
والنص الذي كتبه الشاعر — كما يقول — بعد شهرين من انتفاضة أطفال الحجارة ، ومثل  
مقاطعته اعتزازا كبيرا بالحجر الذي قلب موازين القوى ، بل يكاد أن يكون بعامته فخرا بالحجر  
الذي كرر في أكثر من (١٠) مواضع ، يقول في بدايته :

ياقلب " لو أن الفتى حجر" لأسبلت الأصابع

وأتيت مختضا بمكنون الحجارة

أهدي لعاشقتي قلائدها وأرفع للذين مضوا بناذقهم

وأنزع من رحيق العمر محبرتي

وأكتب بالحجارة

والمقطع الثاني تحية لحاملي هذه الحجارة في زمن الكلام ، يقول في ختامه :

توضأت العواصف في ترائبها،

مقدسة

نحل لها ذبائحها وتصريجات قاتلها ،

فإن سلمت تأسينا مواسمها،

وإن نفقت.... كفتنا من غنيمتها الحجارة.

وفي المقطع الثالث يقدم الشاعر استئالة الحجارة المخرجة حين أصبحت رمز البطولة ،

وتحولت إلى فعل شجاع يمسخ العار:

طوقتك العواصم بالمقصلة

طوقتنا الحجارة بالأسئلة

ومتلقي النص يلمس تماسك بنيته وتطورها في اتجاه عاطفي موحد يمس جزئية رامزة لدى

الشاعر، الذي ينتهي بنصه منعظا على البداية، إذ أصبحنا في زمن ليس له إلا الحجارة :

(١) بياض الأزمنة ، ص ١٩ .

يا أيها الزمن النورم ضحي  
يا أيها الزمن البذيء كفى  
يا أيها الزمن الرديء ألا انخيت  
فقد أتى زمن الحجارة! (١)

ونص الهميني مثال على الشكل الدائري المغلق ، فالشاعريبدأ بالحجارة مفتاحا للنص ،  
وختم بالحجارة ، في إيماء شعري إلى أن هذه الحجارة هي مفتاح النص والحدث ومختمه ، وهي  
الأمم الأوحء ، وهو ما يؤكد تكرار مفردة الحجر والحجارة كثيرا في النص ، فكان الشاعر كأنه  
يحاول بما أن يثبتها في ذهن المتلقي كمفتاح وءء به وءءه حل القضية .

وغازي القصيبي في نصه (حزيران الأئيم) يلتف على هذا الءءء المركز مشكلا من  
حزيران دائرة للإثم قءءي إلى الموت ، يقول في المطلع :

ونفني يا حزيران الأئيم

لمرور النصل ، ءءلان ، على

الءرح القءيم

لضحايانا من الأءياء والأموات

للنكسة للعرض العبي المءءباح

ويءءم الشاعر على هذا المءوال الأءيف إلى النهاء ، إذ يغلق مفتاح الأمل ، ويجعل  
العناء للءرب التي ءءوم إلى الموت ، ءاعلا من حزيران المءءء والنهاء :

يا حزيران الءءي ءاء ..

ومازال يءيء

سنفني لءروب لا ءءيء

وسلام لا يءيء

سنفني مءءنا ..

(١) بياض الأزمنة ، ص ٢٠-٢٧ .

ما أجمل الموت البطيء<sup>(١)</sup>

وهذه النصوص ذات الدوائر المغلقة يغلب عليها البعد المشائم ، تنكفى على ذاتها وتجتزئ الهزيمة، ولا تتلمس آفاق النصر ومسافاته . بل إن شاعرا كالقُرشي يشتط في ذلك حتى لنراه يجعل من مأساة فلسطين خطيئة عربية لا تغفر ، ويسلب من العرب الصلاحية في كل شيء ، حتى الدعاء ، يقول في نصه : ( عندما يترجل الفرسان) الذي كتبه "في غيوم النكسة" كما يقول :

تراجعوا إلى الوراء

وشلت المأساة زحفنا السريع

تراجعوا

وكيف والعدو رهن خطوتين ؟

وكيف والجراح تتزف الدماء ؟

وفي خاتمة النص يغلق مفتاح الأمل ، ويسفك دمه ، ويوصد الأبواب دونه في كل شيء

حتى سلاح الدعاء ، يقول :

رفعت كفي للسماء

لمستجيب للنداء

لكنني أشفقت من معنى الدعاء

فنحن لسنا أكفياء

حتى لكي نرفع لله الدعاء<sup>(٢)</sup>

وقريب منه نص ( سليمان ) لسعد عطية الغامدي الذي يبدوه بقوله :

سرحوا كل الجيوش العربية ..

لم يعد للعرب أعداء ..

ولم تبق قضية

واجعلوا الجنود رجالا :

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٥٤٠ .

(٢) فلسطين وكبرياء الجرح ، ص ٨٣-٨٩ .

يحفظون الأمن " ما بين الشوارع "

يزرعون الأرض " قثاء " و " بقلًا "

ويروون المزارع

يسكبون " المن والسلوى "

بأفواه فلول المكر .. والأحقاد

تجار الأذية

لم يعد للعرب خصم أو قضية

ويعضي النص على هذا المنوال ، يغص بالحزن الذي تضج به جنباته ، ممتزجا بسخرية  
لاذعة تمتد إلى نهاية النص حيث يغلق الدائرة على الحزن المستبد ، فيقول :

ولماذا نرسل الناس جنودا عربية ..؟

ثم يأتي الأمر بالقبض على من كان فيه ذرة من وطنية

ذاك أنا لا نحكي

عهد "هاغانا"

ولا عهد "لؤومي"

ولا تلك العصابات الشقية

ذاك إرهاب ..

ونحن اليوم نبي بالسلام البشريه..<sup>(١)</sup>

وإذا كان المثالان السابقان يقومان على إغلاق النص في المدخل والخاتمة ، فإن ثمة  
نصوصا قد تفتتح بالأمل ، لكنه لا يلبث أن يتلاشى لتكون خاتمة النص المغلقة ، كما في نص  
( الحصار ) لإبراهيم صعابي ، الذي بدأه بقوله :

يا سيدي

أطلق دمي من قيده

(١) بشائر من أكناف الأقصى ، ١٣٥ - ١٣٩ .



أطلق دمي ..

واسلك به درب الرياح ولا تقف

واضرب به وجه الغيوم ولا تحف

يا سيدي..

أطلق دمي

أطلق دمي ..

واقراً ملامحه التي

رقدت على حلم بنبض مختلف

ناشدت قلبي..

كي يغادر ما ألف

وسفيني ..

من قبل عام لم تقف

يا سيدي ..

أطلق دمي

على أن هذه النشوة التي أججها الحماس لم تلبث في نهاية النص أن انطفأت، وأصبحت

بددا ، بعدما حسدوا الفتى على عزمته ونبضه المختلف ليعود للحصار من جديد :

حسدوا الفتى

قتلوه لما أبصروه متوجا

في كفه مجد يلوح للمدى

أضحى الفتى خبرا

وكان - مدى الزمان المبتدا (١)

\* \* \*

ومن أشكال البنية القصيرة الشكل الدائري ذو النهاية المفتوحة الذي يمكن أن تمثله  
قصيدة علي الدميني (التباس الحجاز) التي تتناول الجواز الفلسطيني ، يقول في بداية نصه :

ليس هذا الجواز جوازي

ليس هذا الخيال الذي يلبس الصورة الآن وجهي،

وليست حروف الكتابة اسمي ،

ولا زخرف التاج فوق "الشماغ" بتاجي

.....

ليس هذا الصباح نخيلي التي

صعد الناس فوق عرائشها محرمين ،

ولا الحزن صاريتي ،

لا..

ولا النابض الآبق الآن في فوادي .

والشاعر يحاول في نصه بيان التباس الحجاز بالحقيقة في تصور الكائن المختل ، وتعلق فيه كل  
هذه المجازات الملتبسة الأفق بالسؤال وتترك له المدى مفتوحا ؛ ويبقى الأمل في الحقيقة والوطن  
هو ما يختم به الدميني ، وهي خاتمة تشكل نهاية مفتوحة باتجاه الأمل ، يقول :

آه يا امرأتي ..

دثريني بحماك

حتى تصير البلاد بلادي (٢)

(١) من شظايا الماء ، الطبعة الأولى ، ( جازان : منشورات نادي جازان الأدبي ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م ) ، ص ١١ .

(٢) بأجنحتها تدق أجراس النافذة ، ص ٢٣-٢٥ .

وهذا الشكل بعامة يقابل الشكل السابق من حيث إن مثل هذه النهايات المفتوحة غالبا ما تكون مفتوحة بأمل يفتحه الشاعر في نهاية النص كما في المثال السابق ، وكما في نص عبد الرحمن العشماوي ( أم عصام ) الذي يمثل دائرة احتضنت سيرة ( أم عصام ) البطلة الصامدة التي ودعت طفلها وزوجها وأخاها وأباها ، وبقي مع ذلك الأمل في النصر يملاً روحها ، يقول الشاعر :

فقدت بالأمس طفلا ..

كان يرمي حجر العزة صوب الأعداء

ودعت من قبل أسبوع أبا الطفل وداع العظماء

ودعت من قبل عامين ..

أخاً واجه جيش الدخلاء

وعلى بوابة المجد ..

رأت وجه أبيها قبل أعوام كشلال ضياء

كان عيداً حينما انضم لركب الشهداء

وهو يهني دائرة النص بخاتمة مفتوحة على أمل ممتد ، فيقول :

هاهنا ..

تنطفئ الأضواء من حولي ..

سوى صوت الرشاد

تسكت الأصوات لا يبقى سوى صوت الجهاد<sup>(١)</sup>

ومن الأمثلة الأخرى التي تقوم على الدائرية ذات النهاية المفتوحة نص غازي القصيبي (عودة رمضان) . فبالرغم من المطلع البكائي القائم على الانغلاق المتشائم تحرر الشاعر من ذلك وتجاوزه ، لتكون نهاية نصه قائمة ومنفتحة على الأمل ، يقول في المطلع :

القدس بكاء

روح تنبض فيها الأشجان

(٢) القدس أنت ، ص ١٠٣ - ١٠٨ .

عين تتمزق .. والمسجد

يتململ في أسر الكفار

لكن الشاعر تخلص من إسار هذا المطلع الحزين ، و تغلب الأمل ، فأخذ يرسم خطوط  
هذا الأمل بقوله في خاتمة النص :

القدس يرتل في محنته آي القرآن

يتشبث بالحلم الغضبان

فغدا ينفد صبر البركان

ويعود العاشر من رمضان

ويثور نفيير

ويضح المسجد بالتكبير

وتضيئ منارته البيضاء (١)

ومثل هذه النصوص التي تطرح رؤى متفائلة تقدم للقضية رؤية أدبية مهمة ومؤثرة  
تساعد على الاندفاع بالقضية قدما ، وهي في كل الأحوال خير للقضية من النصوص القائمة  
على الارتكاس المتشائم .

ومن صور الشكل الدائري ذي النهاية المفتوحة ما نجده عند الشاعر علي صيقل في  
نصه (من مذكرات عام ١٩٦٧م) الذي فتح نمائته على أمداء سؤال محوط بالعجب عن أسباب  
الفسل ، يقول :

في ذاك العام

النكسة .. كانت مأساة ..

كانت عارا .. كانت أفضع ..

لا أنكر أن الانسان .. الجندي

في ذاك الحين ..

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٥٤٧ ، ٥٤٨ .

بركان كان.. إعصارا ..

كان..

لكننا مع هذا ..لم نكسب شيئا..

ما سر الخسران ..؟! (١)

والشاعر هنا يقدم تجربة لا تخلو من ارتباك فني ربما كان مرده إلى الارتباك الذي ساد الحدث ، وقد بدت أسطره الشعرية منفصلة مما يصلها بالمعطي الدلالي رفي الاتصال والانفصال ، لكن الذي يهم في المثال هو أن الشاعر جعل خاتمة النص بداية لعمل المتلقي ، إذ علق رؤيته بسؤال ختم به النص .

ومما يرى عند على الدميني أنه صاغ بعض ما كان من نصوصه على طريقة اللغز ، وسار من الانغلاق إلى الانفتاح الجزئي الذي يقدم حلا وشفرة لهذا اللغز ، (الانتفاضة) ، يقول في مطلع النص :

ظمأي دمي

وحجارة الوادي لساني

ويختم النص بانفتاح لبصيص إجابة ، فيقول :

أسميتها أنثى ، فمنذا لا يرى أنثاه في دمه

ومنذا لا يرى " رايات يحيى "

وهي تخرج من عباءتها البهية

وهي الصبية والبقية ،

والسحابة والكتابة،

وهي أولانا وأخرانا

زهور شقاوة الأطفال إن جمحت ،

وأجل ماتسمى " البندقية " .

(١) ترانيم على الشاطئ ، ص ٣١ ، ٣٢ .

ظمأي يدي ،

وحجارة الأطفال تفتح اسمها قمرا على تعبي

وتعلن عن رهاني<sup>(١)</sup>

ومن أشكال البنية القصيرة ما يعرف بالشكل الحزوني ، وفيه تمثل القصيدة دوائر مترابطة تهدي كل دفقة شعورية إلى التي تليها . وهذا الشكل كثير في شعر التفعيلة السعودي المعني بقضية فلسطين ، ومن أمثله نص سعد الحميدين ( مجامر .. التراب ) الذي صور فيها شاعرة عربية ، تعيش حبيسة منزلها في الضفة وقد أحرصها اليهود . وقد قسم الحميدين نصه إلى أربعة فواصل رقمية بدأها بالدائرة الأولى التي تتشابك وتتداخل مع الدائرة الثانية ثم الثالثة وهكذا ، يقول :

—١—

وعلى كفي يقات الذباب !..

ألحق الطين.. وفي أنفي من الرمل زمر.

زورقي يسبح في بحر >> من الأرض

الخراب <<.

—٢—

أنت يا أيوب !!

يا أيوب لا ترحل فإن البدر غاب

ويبدأ المقطع الثالث بقوله:

—٣—

إيه يا أيوب ..

يا أيوب .. لا ترحل فإني سوف أجتاز

السحاب ..

(١) بأجنحتها تدق أجراس النافذة ، ص ٩٦ — ١٠١ .

وهكذا نرى تداخل الدوائر ، وهي تمثل دوائر عاطفية تصور حالة استدارة الضيق والتوجس على الشاعرة ، وفي نهاية النص يقول :

ليس في طوقى ، بأن أنحت تمثالا لآمالي مكبر

إنني أخشى الضفادع !..

وفلول الدود والجردان ترحف ..

نحو قنديلي وأزميلي المعطب (١)

ونلاحظ هنا أن الشاعر قد أحكم دائرة النهاية ، لتعطف على الدائرة الأولى حين جعل الأزميل المعطب وخشيتة الشاعرة للضفادع البشرية (يهود العرب) كما عرفهم، فكأن الدائرة تلتف على المشروع الدلالي الغائم الذي صدر به النص "وعلى كفي يقات الذباب " مما يمكن أن يسمى الدوائر الحلزونية المغلقة .

وقد يقسم الشاعر نصه إلى موجات عاطفية مقطعية ، تفضي كل موجة إلى الأخرى في تداخل حلزوني إلى نهاية النص الذي يعالج به الشاعر رؤية واحدة تتداخل وتتطور مكونة النص ، كالذي نجده عند حسن القرشي في نصه (سقوط أوراق التوت) الذي يتكون من مجموعة مقاطع مترابطة ، يقول في المقطع الأول :

سقط العنقوان الجميل

في مدار الزمان

ورق التوت

فيم تأكلت يا ورق التوت ؟

يا شاهد العصر ..

ياسحبا من سراب ؟

لم تواريت

حتى غدا كل شئ عجاب!

واستوت فوق (جوديهها) بعد طوال المدى

(١) ضحاها الذي ، ص ٢١ .

سفن الاغتراب

ثم ينتقل إلى دائرة أخرى يرسمها في المقطع التالي لتكمل الرؤية ، وهنا يخرج من التلميح إلى المباشرة للقضية ؛ فيقول :

ثارت (القدس) لكننا في عميق السبات

مر دهر ونحن نحاذر حتى متى قد يعيش الثبات ؟

نتلهى بتصفيقنا للشهيد الصريع

وتفور الديار ببحر النجيع

تساقط أفلاذنا كانطفاء الشموع

ونجاوز ما نستطيع - وكم نستطيع - لذل الخنوع

...

وفي الدائرة الحلزونية الأخيرة يقول القرشي :

مهرقا دمها دونما منجد

مستهينا بكل تراث الحياة وأحلامها

صائدا لعصافيرها

في الصباح الندي

يحسب المجد .. طوع بنان اليد

هل تراه غدا - ثم مستأنا

صعقات الشهاب

(١) ...

ومن صور هذا الشكل الحلزوني الصورة التي تعتمد كلمة معينة كمفتاح للدوائر ، كما في نص (يا وطني) لغازي القصبي الذي كتبه (بعد نكبة حزيران الأسود) كما يقول ،

(١) المشي على سطح الماء ، ص ٦٣ .



والشاعر هنا يبيّن نضه على موجات شعريّة متداخلة تفضي الواحدة للأخرى باستخدام كلمة  
(لأني) في مفتاح كل موجة . يقول:

لأني لا أجد المدح والتصفيق والتمجيد

وأكره أن أسمي المآثم المشوم يوم العيد

و حين أرى جموع عبيد

أقول هنا جموع عبيد

يقول الناس إنك لست في قلبي

ويعني النص في دوائر حلزونية سبع ، تفضي الموجة إلى الأخرى ، يحاول بها الشاعر أن  
يؤكد مفهوم الوطنية الحق من وجهة نظره ؛ يقول في الدائرة الحلزونية السابعة :

لأني لا أطيقك تحسني

من دم أبنائك

وتنسى سيف أعدائك

يقول الناس إنك لست في قلبي

وينس الحب يا وطني

إذا لم يكسر الأصنام

إذا لم ينكأ الآلام

إذا لم ينتفض غضبا

ويقطر عطفه لها

على الخبّوب في واد من الأوهام<sup>(١)</sup>

وهكذا نرى أن البنية القصيرة تتخذ عدة أشكال ، وصورا متعددة تتحرك في مسارها .  
وهذه البنية التي ارتبطت بنشأة قصيدة التفعيلة عند روادها قبل أن ينتقلوا لاستثمار قدرات  
حركية هذا اللون في كتابة المطولات الشعرية ، أوفى كتابة قصائد الومضة .

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٦٩٧ — ٧٠٣ .

## القصيدة الومضة: ( le poemeflash )

ظهرت هذه القصيدة مقابل القصيدة الطويلة ، تمثل فيما يرى عز الدين إسماعيل منحى في الرؤية يقابل منحى القصيدة الطويلة ومآناها ... وهي تقوم على أساس اتخاذ بؤرة واحدة للنظر في واقع الحياة وقد سماها القصائد "الصاروخية" لأنها تنطوي على طاقة تفجير ضخمة<sup>(١)</sup> وهي تسمى إضافة إلى الومضة ، الشطحة الشعرية ، أو البيت الشعري<sup>(٢)</sup> أو القصيدة التوقيع<sup>(٣)</sup> .

ويعد عبد الوهاب البياتي من رواد<sup>(٤)</sup> كتابة هذه القصيدة . يقول محمد الجزائري " يخرج علينا الشاعر عبد الوهاب البياتي بديوانه " بستان عائشة " محققا خطابه الشعري — الفلسفي ، ورؤيته ورؤاه ، في بنية نص شديد الإيجاز ، لكنه في الآن نفسه ، غني بالدوال والإحالات والتأويلات ويفتح على أفق لا نهائي"<sup>(٥)</sup> .

واللافت للانتباه محدودية النصوص التي كتبت على هذا الاتجاه في قصيدة التفعيلة السعودية في قضية فلسطين . ولعل السبب يعود إلى أن هذه القضية أكبر من أن تكتز في ومضة شعرية لاتتجاوز كلمات محدودة ، وأن القصيدة الومضة تدخل التجربة في حيز الرمزية كما يقول منيف الموسى<sup>(٦)</sup> مما لا يتناسب مع الرؤية التي يسعى الشعراء إلى تقديمها .

ومن نماذجها المحدودة في النص السعودي نص (براءة)<sup>(٧)</sup> لإبراهيم زولي ، يقول :

بريء أنا من دم المدن العربية

من تخمة الليل

في عرصات مطاراتها

- 
- (١) انظر : الشعر العربي المعاصر ، ص ٤٠٠ ، ٤٠١ .  
(٢) انظر دراسة في شعر قاسم حداد وعارف الخاجة ، ومحمد الشبيبي : أبحاث ندوة الشعر والتنوير دورة أحمد مشاري العدواني ، (أبو ظبي : الدورة الخامسة ، ٢٨-٣١ أكتوبر ١٩٩٦) ص ٢١ .  
(٣) آلة الكلام النقدية ، دراسة شعرية ، (دمشق : من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩م) ، ص ١٩ .  
(٤) انظر : عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص ٤٠٠ ، ٤٠١ .  
(٥) آلة الكلام النقدية دراسة شعرية ، ص ١٩ .  
(٦) انظر دراسة في شعر قاسم حداد وعارف الخاجة ، ومحمد الشبيبي : أبحاث ندوة الشعر والتنوير دورة أحمد مشاري العدواني ، (أبو ظبي : الدورة الخامسة ، ٢٨-٣١ أكتوبر ١٩٩٦) ص ٢٢ .  
(٧) رويدا باتجاه الأرض ، ص ٨٦ .

وبريء من الأرض  
تلك التي استجمرت

بالحجارة (١)

وثمة أمثلة لها في نصوص تتكون من عدة قصائد من الومضة تكون نصا أكبر ، وتتكاثف فيه هذه القصائد المكتترة في نقل رؤية معينة كما في نص (مفترق الخناجر) لعلي آل عمر المشتمل على نص (إفادة) الذي يقول فيه :

ويفظم كل مولود يهودي بحر الكره في دمه

لملتنا.. لعصبتنا..

لتلك الشمس تعبر فوق خيمتنا

تناسخت الامة في تناسلهم

وبثوا الحقد والفتنا (٢)

\*\*\*

---

(١) رويدا باتجاه الأرض ، ص ٨٦ .

(٢) قصائد غاضبة ، ص ٥٣ .

## الفصل الثاني : البنية الطويلة :

كان طول القصيدة مما طرأ على قصيدة التفعيلة من تطور ، فاستثمره وأفاد منه روادها كالسياب مثلاً في مطولاته (حفار القبور ، والأسلحة والأطفال ، وأنشودة المطر) وغيرها (١) وهذه القصيدة المطولة أو القصيدة المتكاملة — كما يسميها خليل موسى — قبس من أثر قديم فيما يرى موسى ، يقول " الشاعر العربي المعاصر ما زال يطمح كأسلافه إلى حجم القصيدة ، فقد كانت البراعة والفحولة في الطول عند القدماء ، ولم يختلف الأمر كثيراً عند كثير من الشعراء المعاصرين " (٢) وهذا تعليل جزئي للظاهرة ، لأن حضور الإيقاع القديم بدأ يخفت في هذه الفترة في روح هؤلاء الشعراء المجددين في نسق القصيدة العربية ، ولا سيما حين تجاوزوا التجريب إلى محاولة استثمار طاقات هذا اللون في كتابة قصائد طويلة كالملاحم ، محاولين تجاوز الغنائية التي اتسم بها الشعر العربي ، وساعين إلى تكوين نصوص طويلة تعتمد على البنية الدرامية ، أو على الطول الملحمي أو على البنية المسرحية .

وقد سيطرت روح المطولات على بعض الشعراء السعوديين في بثهم الشعري ، فاسترسلت التجربة ببعضهم ، فكتبوا قصائد طويلاً .

والقضية الفلسطينية بأحداثها الدامية والدرامية المتتابعة ما فتت تستجيش النفس ، ليعبر الشاعر عن مكونات ذاته المستوفزة ؛ وهي من المجالات التي تستدعي أحداثها إطالة قد تشكل ديواناً ، كديوان العشماوي (القدس أنت) أو ديوان عبد الله الحميد (انتفاضة القصائد) اللذين ليسا في واقع الحال سوى قصيدتين طويلتين .

وسنعمد إلى قصائد بعينها طالت فيها الأسطر الشعرية بصورة لافتة في محاولة للبحث عن أسس البناء الفني التي اعتمدها الشاعر في هذه الإطالة ؛ إذ ليست الدرامية وحدها هي معتمد الشعراء كما أنه " ليس الطول وحده ميزة العطاء الدرامي " (٣) ، فثمة بنى فنية متعددة يحاول البحث الكشف عنها ، وهي تدعم استمرار تواصل المبدع والمتلقي .

(١) انظر في هذه النصوص وتحليلها : ياسين النصر ، جماليات المكان في شعر السياب ، (دمشق : دار المدى للثقافة والنشر ،

١٩٩٥م) ، ص ٥٦ — ٨٤ و ص ١٠١ . وانظر ديوان بدر شاكر السياب المجموع (بيروت : دار العودة ، ١٩٧١م)

(٢) بنية القصيدة العربية المعاصرة ، ص ٢٢٩ .

(٣) محسن أطميشن ، دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، (الجمهورية العراقية : دار الرشيد ،

١٩٨٢م) ، ص ٧٥ .

وتكاد تكون المعمارية الدرامية بكل تشكيلاتها الفنية هي المسيطرة على مساقات النصوص ، وهذه المعمارية الدرامية تجعل " هندسة القصيدة لا تنمو وفق خط تصاعدي واحد ، بحيث يكون المقطع فيها مطورا للذي يأتي بعده ، وإنما تمتد تبعا لتداخل الأصوات والرؤى والتداعيات ، وكأنها بناء شعري خاص يتكامل من خلال حرية تامة في التعبير" (١) .

وفي ديوان الشعر السعودي في قضية فلسطين نماذج عدة على القصيدة الطويلة ذات الأصوات والرؤى المتعددة التي امتدت ، واعتمد فيها الشاعر على تعدد الأصوات ، وعلى الحركة الدرامية داخل النص ، ومن أمثلتها نص (الجبار الصغير) لعبد السلام هاشم حافظ ، التي تبلغ (١٩٦) سطرا شعريا يقول في مطلع النص :

في فجر يوم مرعد ولد الأمل

وتولدت معه العواطف والأمل

تحنو بشيء واجف ضلت به سفن الأزل

وتعثرت فيه الأمان والمصير :

قلبي يلج بحفقه أسوان في الكون الرحيب

أبدا ينازعه الشقاء

وتتضح عناصر البناء الدرامي (٢) في هذا النص في اعتماد الشاعر على الحكاية كمستند بني عليه النص ، كما هو ظاهر في المثال السابق ، حيث نجد الشاعر يقدم حكاية الطفل في المخيم ، وهو يبحث عن نصر قادم ، وهي حكاية تستمد قدراتها من الواقع المعاصر ، يقول الشاعر في إهدائه في مطلع النص بقوله : " مهداة إلى أبطالنا الصامدين في خيام اللاجئين على مشارف بيت المقدس ". ونجد الشاعر يعتمد أيضا على عنصر آخر يتمثل في الحدث الدرامي ؛ فالشاعر يسرد أحداثا تتتابع لتصل النهاية ، مكونة من بداية ووسط وخاتمة تمثل مآل النصر الذي أراده الشاعر. وكما بدأ بالفجر والأمل الذي يمثله هؤلاء الأطفال ، نجده يختم بذلك :

في صبح يوم قادم بالنور والأمل الجديد

هو كل قلب عانقته مني الخلود

(١) محسن أطميشن ، دير الملاك ، ص ٨٨ .

(٢) انظر تفصيل هذه العناصر : خليل المرسى ، بنية القصيدة العربية المعاصرة ، ص ٧٥ .

يفدي الوطن .. يفدي الخلود

بجياته ، ودمأؤه توري الزمن

والشاعر لا يقدم حدثا معقدا ، بل يعتمد على حدث واقعي بسيط متماسك عضوي ، يرسم الشاعر ملامحه بغنائية ودرامية يمزجها لتكون صراعا بين إرادتين : إرادة النصر والتحرير وإرادة البقاء ، الذي أوصل الحدث إلى العقدة ، حين وقف الطفل أمام أمه التي ترسم له مستقبلا في الوقت الذي يرى فيه مستقبله في اتجاه مختلف ، واحتدم الحوار المتعدد الرؤى والاتجاه بينهما :

(الأم ) في سيجارها تحيي الدجى

وتراقب الجنون بالدرس الطويل

....

أواه ليتك تقبل النصح الجليل

تغدو توافقي على زوج حنون

تلهيك عن تفكيرك السابي الحزين

...

أماه كفي عنك هذه الخطرات

أو كلما تبغين لي هذا المصير ؟

لا يا ملاك الطهر يا لحن السرور

أنا لست عبدا للحياة

أنا ما خلقت لهذه الدنيا الموات

أنا قد وجدت أصارع الكون الغريب

وأناضل الأيام للحق المضاع

لحقوق أمتنا ومجد ديارنا

لكرامة الوطن المصنف في القيود

لرسالة الفكر المقدس .. للنضال مدى الحياة<sup>(١)</sup>

ويستخدم صراع الآمال : الفتي يريد الفدائية والتضحية ، والأم تريده أن يمارس حياته الطبيعية بقرها ، ويختفي صوت الأم وسط هذا الأمل الجارف ، ويمتد صراع الفتي إلى المجتمع حين يرى أوضاع المخيم وما يعيشه من استكانة وضعف . والشاعر يحاول أن يقدم رؤية متعددة الأصوات في هذا النص ، مستفيدا من إيقاع التفعيلة . على أنها قد قبضت أدواته الفنية بطول النص ، فيأتي الاسترسال والطول على حساب فنية التجربة .

وفي نص عبد الرحمن العشماوي : (أي ليل يتمطى فوق أرضي) يطول النص ليلغ ( ٢٧٧ ) سطرًا شعريًا يعتمد الشاعر في بنائه الفني على البناء الحكائي ، وعلى صراع ثنائية الخبر والإنشاء التي بنى عليها نصه وقد يدفعه طول التجربة إلى هبوط اضطراري للتقريرية والخطابية ، ولكنه لا يلبث أن يعود محلقا حينما يعود إلى تلمس الفنية في بثه الشعري . وهذا النص قسمه العشماوي إلى ١٧ نفسا شعريا ، يعتمد فيها كثيرا إلى مزاجية الخبر والإنشاء في البناء الشعري بدءا من العنوان الإنشائي (أي ليل يتمطى فوق أرضي!) ، وصولا إلى مثل قوله :

أيها الماضون مثلي

في دروب الحسرات

...

أفلسطين حكايا

وأناشيد

وأصباغ على وجه فتاة

أم فلسطين وطن!؟

أفلسطين ضحايا

وسبايا

وشعارات

(١) وحي وقلب وألحان ، الطبعة الأولى ، (١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م) ، ص ١١١-١٢٤ .

وغارات غزاه

أم فلسطين وطن؟؟

...

أي ثلم أحدث المنشق في جدران بيته

أي فأس

حطمت رأس أخيه

أي منجل؟

أي ليل يتمطي فوق أرضي

كلما زادت حبال الغدر

طولا

صار ليل البؤس

أطول؟

وكما اعتمد الشاعر على الاستفهام والإنشائية في النص السابق نجده يستعمل مع أساليب الإنشاء اللغة الإخبارية ذات البعد الاستراتيجي الدال ، من مثل قوله :

ألف شكوى

سمعتها الأمم المتحدة

وأنا

مازلت أقتات جراحي

أشرب الحسرة علقم

وهو كثيرا ما يركز على نقل المشاهد ، ويعتمد على الإثارة باستخدام عنصري المرأة

والطفل ، يقول :

أخيال

ما أرى من جثث القتلى



ومن تشريد أطفال

وترميل نساء

ويعد أحيانا ما إلى المناصة مع التراث ، ليقف بالمتلقي على لغة ذات بعد دلالي (ليلي،  
حليمة ) ، والسرد باعتماد الحكاية عن الجدة والآم ، والنقل المشهدي لأحداثه ، يقول :

ولداي اقتتلا

كنت قد خبأت رشاشين

للزوج الشهيد

ألمي أن يكمل الرحلة

(سعد) وسعيد

ولداي احتملا في الليل

رشاشيهما

ولداي امتشقا

سيفيهما

سيف "سعد"

تاه في صدر "سعيد"<sup>(١)</sup>

ومن الأمثلة التي اتكأ فيها الشاعر على السرد الدرامي نص العشماوي (أعط القوس  
باريهما)<sup>(٢)</sup> الذي يبلغ ( ٢٢٤ ) سطرا شعريا .

ومن يلتقي مع العشماوي في منحاه البنائي الذي يتخذ من ثنائية الخبر والإنشاء طريقا  
لتمديد التجربة عبد الوهاب آل مرعي في ديوان (الدرة قتله اليهود أم قتلهم )، الذي اشتمل

(١) انظر : ديوانه شموخ في زمن الانكسار ، ص٩٧-١١٦ .

(٢) انظر : شموخ في زمن الانكسار ، ص١٢٥ .

على مطولات شعرية عدة ، منها نص (جدتي والرصاص التافه) <sup>(١)</sup> الذي يبلغ ( ٢٧٨ ) سطرا شعريا ، ونص (الدمية الحية) <sup>(٢)</sup> الذي يبلغ ( ٢٦٧ ) سطرا شعريا.

وهو إذ ينحو منحى العشماوي في بنائه الفني ، كان على تباين معه في استخدام الفراغ الدال، وعناية بالنقط وعلامات الترقيم ، الذي يستخدمه آل مرعي كثيرا ولا يحفل له العشماوي. ومن أمثلة زواج الخبر والإنشاء في نص آل مرعي (الدمية الحية) :

هي تبكي بعيون يرصدها العدوان

...

هي طفلة ..

هل تعرف يا قلب الدنيا

ما معنى طفلة ؟

خرجت من بيت أبيها

بعد صباح

مدهوس

بجنازير الطغيان . <sup>(٣)</sup>

ومن صور بناء المطولات ما نجده عند الشاعر علي آل عمر عسيري في بناء مطولته (تفاصيل الخريطة) من اعتماد على زخم المعطيات اللغوية التراثية والمستودع الثقافي للشاعر، محاولا تفجير طاقتها اللغوية في بنه الشعري :

قبل مغيب الخيط الأسود

في صبح النكسة

أسرجت جراحا ..

حال عليها الحول

(١) انظر: عبد الوهاب آل مرعي ، الدرة قتله اليهود أم قتلهم ، ص ١١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٩ .

(٣) عبد الوهاب آل مرعي ، الدرة قتله اليهود أم قتلهم ، ص ٣١ .

وتعلقت تميمة ..

وأنسبت مخافة

أن تصحو أمي " أقوى رجل في القرية "

يرحمها الله

...

وتحملت هموما

حاسبت لها نفسي

فرجعت إلى أمي

وحلفت بالأأخرج

إلا في زمن الشمس

فالشاعر آل عمر هنا يتخذ من التماس مع اللغة التراثية ، والتناص مع القرآن سبيلا لتمديد تجربته وتحريك أفقها الفني لما لتلك المفردات وسياقاتها التركيبية من زخم دلالي أرادته الشاعر. وهذا النص الواقع في ( ٢٢٩ ) سطرا شعريا عمد فيه الشاعر إلى تقويس واستعارة ما يزيد على ( ٦٠ ) كلمة حاول طاقته توظيف دلالاتها في نصه ، إلا أن كثرة هذه الألفاظ المستعارة أحدث لديه خروقا فنية . وما عمد إليها إلا لتفسح له مجالا ذهنيا للحركة ، وتكون مرتكزا ذهنيا لبنائه الفني ساعده — ولا شك — على تمديد أفق التجربة من خلال عطاء هذه المفردات ، ومنها (الإدريسي ، ابن سلول،أديرة وكنائس،اللوتس، حطين ، إرم... ) يقول مثلا :

وبقرب الباب الخشبي .

اخشوشبت ..

وطن للحزن أمامي..؟

فأنا أملك خارطة

للحزن العربي ..

من زمن "الإدريسي "

وبقربي مخطوط تفصيلي

لمسلسل أحداث الغدر

من زمن " ابن سلول "

ساخت قدماي

واناقلت إلى الأرض

...

إني أشرب من "غسان "

وأرى "إرم " الآن...!!

يتمسح بزواياها "عاد "

ويداعب " أبرهة حبشيا "

ليكون حفيدا .. (١)

وإذا كان معتمده الأساس هو كثافة التناص فقد اعتمد أيضا على ركائز أخرى مساندة ، إذ قسم قصيدته إلى أربعة مقاطع باستخدام الترقيم الكتابي . وقسم المقطع الرابع تقسيما أبجديا (أح) . واعتمد إلى ذلك ركيزة أخرى تتمثل في حكاية (الطبق الطائر) الذي اتخذ منه مجالا للحركة الخيالية داخل مجاله الشعري :

هذه جمجمتي تتحول

تحت أديم الشعر

المترع بالزيت..

إلى <<طبق طائر>>

إني أشرب من <<غسان>>

وأرى <<إرم>> الآن

ويعتمد شعراء آخرون في مطولاتهم على قدرات البناء اللغوي والتركيب المخاتل . ومن أمثلة ذلك نص الشاعر جاسم الصحيح (الانتفاضة قبلتنا والإمام الحجس) (٢) ، الذي يبلغ

(١) رماد الوجه الخططي ، ص ١٠-٢٣ .

(٢) ظلي خليفتي عليكم ، ص ٤٩ .

( ١٩٢ ) سطرًا شعريًا معتمداً على مفردات لغوية مشبعة بالدلالة ، وعلى تركيب فجائي يدفع المتلقي إلى متابعة نصه وقراءته . ومنذ المطلع نلاحظ حضور اللغة التصويرية يقول :

(براق) من الزغردات

يمد جناحيه ملء الشفاه ..

فلا تبتس يا (محمد)

معراجك الآن يمتد عبر الفضاء الحديدي

حيث الزغاريد عالمة بالبحر

فاخلع ضلوعك درعا على جسد (القدس)

واعرج إلى قمة الانعتاق

وإذا كان الشاعر قد اعتمد على المشهدية الدرامية ، والحوار الحركي ، فإنه أسس تجربته على اللغة ، فهي تجربة مستندة البنائي الأول اللغة في تركيبها أو في أفرادها ؛ ومن تراكيبه المخاتلة التي تحتاج متلقيا خاصا ليستوعب دلالاتها العميقة نجد:

— أفرغ كامل ضحكته داخل الموت

— أعوذ بروحك من رغبة الطيش

— لا نريد لنا رثة في (الجزاز) وأذرعة في (البديع)

— لنا درة مسها الشوق فانسربت في النهر

وقد يحمل تراكيبه بمكثرات نصية من القرآن الكريم تقع في مكانها ، " أعدوا لهم ما استطعتم من القهر " كما يعمد إلى ألفاظ ذات شحنات وحمولات دلالية ، فيضيء بها نصوصه " خير ، العجل ، السامري ، محمد " أو يعمد إلى مفردات ذات دلالة معاصرة (خوذة العسكري ، المؤتمر) إضافة إلى لغة تصويرية بارعة تزوج بوعي بين أسلوب الخبر والإنشاء .

وهكذا تحافظ القصيدة على تماسكها وترابطها برغم طولها عن طريق هذه اللغة العميقة ، وهي تحوي موقفا ورؤية تتمثل في اتخاذ محمد الدرة بعدا رمزيا يربط الأطر الفكرية للنص .

ومن اتجاهات في بناء المطولات في الشعر السعودي لقضية فلسطين ما نجده عند سعد الحميدين في نص (غير مجد) <sup>(١)</sup> الذي يبلغ ( ١٨٩ ) سطرا، إذ يعتمد في تمديد التجربة وانفساحها على أسلوب متعدد فيه الاستخدامات ويختلف معه فيه الكثير ، إذ يعتمد إلى مصادمة أذن المتلقي الإيقاعية بخروق وزنيه تارة كقوله :

كسر الأغصان.. والأعضاء يكسها..

ويجمع ماتبقى

في قعر حوض من الفصدير مائر

وتارة يعتمد إلى كسر إيقاع الوزن بنقل أسطر أو أبيات كاملة من التراث من مثل قوله :

ويعن حولي

غير مجد

((وبلادي وإن جارت علي ؟

عزيزة))

.....

وتواري قولنا المشهور من قبل

//وليسوا بغير صليل السيوف

يجيون صوتا لنا أو صدى//

أو اللازمة الدالة (غير مجد) بكل حملتها التراثية وبعدها الدلالي . واعتمد في مطولته الشعرية أيضا على القطع الكتابي لبعض الكلمات ، وهو تقطيع يجيد الشاعر استخدامه للدلالة على ما يريد من مثل :

غ...ي...ر

م...ج...د

أن تسير

(١) أوبرق الندم، ص ٤٥ .

وقد يستخدم لغة متداولة محلية (أي كلام - يدوس - ولغة إعلامية تسويقية  
(البرصة - ميكروفونات الإذاعة وكالات الصحافة) .

كل هذه المصادمات غير الفنية مما عمد إليه الشاعر واتكأ عليه في بنائه الشعري ،  
وساعدته -ولا شك -على تمديد تجربته ،وحاول بها دعم استمرارية تواصله مع المتلقي .  
و نص أحمد الصالح ( قال الراوي : ليلي ...تورق ) وإن كان أقل طولاً نسبياً ، إذ يصل إلى  
( ٨٠ ) سطراً شعرياً ، اعتمد الشاعر فيه على المعمار الدرامي منذ عنوان النص ، فقد بنى  
الشاعر نصه على الحوارية الدرامية ، وأحدث حركية داخل نصه مقسماً إياه إلى هتافين:

#### الهاتف الأول :

القدس .. في ثوب الفضيحة

القدس .. ثوب كل الجهات .. تؤج .. والمسرى

عيون لم تتم

في جانب الطور المبارك ..؟

لم تعد تنزل السلوى

وانشر فيهمو (العجل الجسد)

والشاعر اعتمد على فنية الحوار الداخلي في هذا المقطع ، إذ أدار حواراً بينه وبين ذاته ،  
جاعلاً مرتكز الحوار (القدس) التي يرى أنها استحالت ؛ وأصبحت في ثوب الفضيحة ، ولم تعد  
السلوى تنزل عليها ، وعادت إليها عبادة العجل الجسد . والشاعر في هذا الحوار يقف متسائلاً  
عن المخرج .. ثم يحاول في المقطع التالي أن ينقل الحوار من ذاتيته إلى فضاء الآخر يقول :

قال الراوي :

يا ولدي ..

هذا الزمن المعتل الآخر

تأتي فيه السنة الحبلى

يأتي الشبق الأعمى

يطلع فيه الزمن القهر

...

قال الراوي

— بين الجهر وبين الهمس —

...

أمسك مضغة هذا الفم

قال المتلقي :

من يدري !؟..

كيف يجيء زمان الحكمة !؟..

ومتى تملك ليلي العصمة (١)

\*\*\*

وهكذا نرى الشاعر السعودي قد تعددت مجالات القصيدة الطويلة لديه ، في تفاعلة مع قضية فلسطين ، واتكأت على عدة جوانب فنية جعلت هذا الطول مستساغا . ويمكن أن يكون الجامع فيها هو الهم الذي سيطر على مجريات النصوص ، والشاعر يحاول أن يتنفس بطول التعبير ، وإن بدا الصراع الدرامي واحدا من الروابط المشتركة بين أغلب النماذج .

\*\*\*

وقد يعمد الشاعر إلى صياغة نصه وفق هيكله معمارية تقوم على أشكال تنتمي إلى الأشكال المعمارية الثلاثة السابقة ، ولكنها أخذت مكانها في قصيدة التفعيلة ، وشكلت ظاهرة جديدة بالتناول كالشكليات المدور والمسرحي :

### الشكل المدور :

التدوير شكل يحس صميم العملية الأدائية في قصيدة التفعيلة ، وإذا كانت آراء النقاد متباينة في قبوله أو رفضه ، إذ تحسمه نازك بقولها : " إنه يمتنع امتناعا تاما في الشعر

(١) انتفضي أيتها المليحة ، ص ١٥-٢٠ .



الحر" (١) ، في حين يؤكد النوبهي وجوده ويتعصب لقبوله (٢) ، فإن الرأي هنا يميل إلى تحقيق وجود التدوير في قصيدة التفعيلة بصورة تجعل منه حقيقة واقعة لا ريب فيها ؛ إلى درجة تجعل عبد الرحمن ترماسين يتجاوز بالتدوير الإبداع إلى ربط مباشر بالحياة الدينية ، يقول : " التدوير ظاهرة أساسية في الفكر الإسلامي ... في السعي والطواف وحلق الذكر " (٣) ، وينحوبه حاتم الصكر منحى فنيا حين يقول : " يعمل التدوير في إحدى مهماته الشكلية في القصيدة الحرة - فضلا عن مسها لفضائها الزمني - على تكريس السطر الشعري بوصفه بديلا مهيمننا للبيت الشعري التقليدي ، ومن ثم اقتراح جملة شعرية كبرى تنتظم النص بدلا الجملة المتفرقة داخله " (٤) كما أنه "يلعب دورا بارزا في تفجير السطر الشعري وفتحه على السطر التالي كما يقوم ببناء الجملة الشعرية من جديد (٥) ؛ فالتدوير من حيث هو حقيقة واقعة لا يمكن تجاؤها أو التغافل عنها ، وهذا الشكل المدور هو واحد من أشكال اعتمادها الشاعر المعاصر في معماره الشعري .

ويقسمه محمد صابر ثلاثة أقسام : التدوير الجُملي ، والتدوير المقطعي ، والتدوير الكلي . وفي القسم الأول يقوم التدوير على تدوير الجملة الشعرية الكاملة ، بحيث ينتهي التدوير بنهاية الجملة ، ليبدأ تدوير آخر مع بداية الجملة الشعرية اللاحقة وينتهي بنهايتها (٦) .

ومن أمثله في الشعر السعودي في قضية فلسطين نص إبراهيم العواجي (من تحت أنقاض القدس) ، الذي تُشكل في جملة دفقة شعورية موحدة تتصل بالعنوان . والشاعر يسوق نصه في شكل موجات ، معتمدا واو العطف في ربط كل جملة بالأخرى إلى نهاية النص ، يقول :

وظللت أحضن كل أحجار الطريق

إلى المشائق واخن

وأصون حبك

(١) انظر : قضايا الشعر المعاصر ، ص ١١٦-١٢١ .

(٢) انظر: قضية الشعر الجديد ، ص ٢٧٨ - ٢٨٨ .

(٣) العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص ٩٥ .

(٤) مالا توديه الصفة ص ١٩ ، ٢٠٠ عن محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية ، ص ١٦١ .

(٥) عبد الرحمن المهوس ، الشعر السعودي المعاصر دراسة في انزياح الإيقاع ، ( الرياض ، مؤسسة الإمامة الصحفية ، كتاب الرياض

- رقم (١٢٠) نوفمبر ٢٠٠٣ م ) ، ص ٩٩

(٦) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية ، (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠١ م) ، ص ١٦٥ .

يا وطن  
وأشق دربي  
في دهاليز الرقابة  
والشجن  
وصمدت أقبض في يدي  
ريح التراب  
وكل أحجار الدروب  
إلى انتصارك

يا وطن  
وأشق دربي في دهاليز الشقاء  
وأحتمي بالحلم  
من سوط  
الوهن  
كي لا تصادرك الرقابة  
من دمي المصبوغ  
من روح  
الزمن  
ذاك الذي  
أعطيته ميلاده  
وإذا رحلت  
فسوف

يحتضن الكفن (١)

ومن أمثله الأخرى نص سعد بن عطية الغامدي الذي اتخذ من فعل التحذير (حذار حذار) منطلقا لجملة مدورة جديدة ، كما في قوله :

حذار..حذار

فلو أنكم للسلام دفعتم أعز ثمن

وسقتم عليه الثرى والثريا شهودا

وأجلب إبليس بالجنـد

ينعق:

عشنا..

وعاشت يهود

وعاش الوطن

ولو أنكم للسلام سعيتم

بتقتيل كل غيور

وتقطيع كل أعر

بتطبيع هذا الهواء ..

بتعقيم كل النساء

وتجفيف كل البحار

ستخرج هذي الحار

جنودا

يقدون من وهج الشمس حر فـمار

ويعقب هذا السلام دمار

ويوقد في كل ناحية ألف نار

(١) وشوم على حذار الوقت ، ص ٣٠، ٣١ .

ويرجع للقابضين على الجمر كل وطن<sup>(١)</sup>

والنوع الثاني للتدوير المقطعي ومن نماذج هذا الشكل القائم على تماوجات من الجمل تفضي الموجة إلى الأخرى ، لتخدم في النهاية مشروعاً قام عليه النص . ومن أمثله ما نجده عند محمد مسير مباركى في نص (وصية صلاح الدين الأخيرة) الذي قسمه إلى مقاطع ، كل مقطع يتكون من سطور يفتح بعضها على بعض ، لتشكل جملة شعرية مستقلة ومنفتحة على الإطار العام الذي تخدمه الجمل الشعرية . يقول :

زنديقة تلك السيوف

سليلة للعار

فاحت بالردى

واستبق مولى الرهوجه

وثنية تلك الجياد

فهى الأصفاد

لم تعقد نواصيها على خير

فهن

أو فاجترح لك

صافنات الجبت والطاغوت

واستسلم

ودع خيل الماتم مسرجة

رحلت إليك قوافل الدم

مقلات

من شظايا الأنسجة

وامتدت الحسرات

(١) بشائر من أكتاف الأقصى، ص ٢٠٥، ٢٠٦ .

كالسجاد

للصلوات

فاستبق الصراط إلى الردى

واستعبر التيه المضرج بالسلام

وعد حمام القدس

سفاحا

سفاحا جاءه عرش البلاد

يبوء بالشعب المشرّد

واحتدام التين والزيتون

في البلد الأمين

بقارعات الأمزجة (١)

والنوع الثالث للتدوير فهو " التدوير الكلي " الذي يقوم على إشغال القصيدة بأكملها بحيث تبدو القصيدة وكأنها جملة واحدة (٢) ويمكن أن يكون مثالا عليها نص محمد مسير (يهود العرب ) الذي يشكل نصه جملة شعرية واحدة . يقول :

القراصنة الطيبون

قادمون

فدعوهم

يجوسون في رحم الأرض

أو يفقتون الظنون

سيجبيء القراصنة الطيبون

من جنازة رابين

(١) تماهي منبت ، ص ٣٢ .

(٢) محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة ، ص ١٧٦ .

إن التوايت آيلة للحياة  
ومعصومة الختم  
تشبهه في المشيمة  
حتى إذا استسلم السلم  
ولى الغزاة إلينا  
يغيثونا بالمنون

— من

— يهود العرب

— إن زلزلة الصلح شئ عجب

فقفوكم!

ولا تسألونا

عن الثمن المغتصب

إنما يرحل البحر عنا

بنا

ويعوت من الحسرة الشهداء

ويستيقظ الميتون!!!<sup>(١)</sup>

\* \* \* \* \*

### الشكل المسرحي :

استفاد الشعر المعاصر من تقنية المسرح ، وحاول كثير من الشعراء توظيف المسرح في متوجههم الشعري ، وكان صلاح عبد الصبور رائد شعر التفعيلة في هذا الاتجاه إذ استخدم كثيرا

(١) منسك للسريرة في حرم الرمل ، ص ٥١-٥٢ .

آليات المسرح وهيكله في بنائه الشعري كما نجد في نصوص مثل (مأساة الحلاج) التي وصل بها إلى أبواب المسرح الشعري<sup>(١)</sup>.

والشكل المسرحي من الأشكال التي اعتمد عليها الشاعر السعودي في طرح قضية فلسطين؛ إذ أفاد الشاعر من هيكل المسرح وحاول توزيع نصه معتمدا على هيكل المسرح، كما في نص محمد العيد الخطراوي (على هامش مسرحية حديثة جدا)؛ إذ نجد استخدام هيكل المسرح: (الستار، توزيع الأدوار على الأبطال، الكومبرس، فصول المسرحية، الإخراج، التمثيل). والشاعر يصوغ في هذا النص الأحداث الدائرة في الأراضي العربية المحتلة، مرتكزا على قضية فلسطين، كمحور للصراع الدائر وبؤرة للحدث، مصورا ما يحصل بأنه ليس أكثر من مسرحية تمثل على مسرح كبير، يقول:

ونزل الستار

عن مسرحية مضحكة مبكية ألفها الكبار

ووزعوا الأدوار:

(نيرون) فيها بطل مغوار.

(وموسوليني) ناصر الأحرار.

يشتهد خلف (عمر المختار)

ونعش (نور الدين)

في جامع (الوليد)

منشر الجراح

...

وحفنة من (الكومبرس) تعلق الصغار

وتحفظ التلمود.. تحضن الصلبان

تبحث عن (إلهها) في كومة من نار

(١) انظر ديوانه، ص ٤٤٥، وانظر له مسرحية (ليلي والمجنون) ص ٧٠٣. وانظر، مدحت الجيار، (القصيد العريضة الحديثة

كعامل وحدة وتنوع عربيين)، مجلة الآداب البيروتية، عدد ١٠-١٢ أكتوبر-ديسمبر) ص ١٩.

وتجمع الأحجار

...

فصول المسرحية

كتبها الكبار

أخرجها الكبار

مثلها الكبار<sup>(١)</sup>

ومن أمثلة استخدام الشكل المسرحي أيضا نص أسامة عبد الرحمن الذي استخدم فيه

تقنية المسرح . يقول :

انفرجت للعرض

ستارة

ومضت تعزف لنا تلموديا

فرقة

ماذا بعد الصفقة

هل بيعت كل جراح الأرض

وهل عادت فيها للوطن العربي

فلسطين

قد بدأت كل فصول الصفقة

من زمن

من خلف المسرح

لكن بدأ العرض

وفيه تبكي

وتتن الأرض<sup>(١)</sup>

---

(١) تفاصيل في خارطة الطقس ، ص ١٠٥ — ١١٠.



وظاهر أن الشاعر يعتمد في بناء نصه هنا على تكنيك المسرح بدلالة ألفاظ  
مثل : ( العرض ، ستارة ، فصول ، المسرح ، العرض ) وإذا كان الخطراوي في نصه أكثر مباشرة  
في استخدام هيكل المسرح ، وفي توزيع دائرة العرض على مستوى الوطن ، وجعل بؤرة الصراع  
هي قضية فلسطين ، فان نص أسامة عبدالرحمن قد حدد إطار العرض تقريبا على مستوى القضية  
الأم ، وكان اعتناؤه بالقضية أكثر من عنايته بالهيكل المسرحي الذي اعتمده في بنائه .

## **الباب الرابع**

### **البنية الايقاعية**

- الفصل الأول : الإيقاع الخارجي .
- الفصل الثاني : الإيقاع الداخلي .
- الفصل الثالث : التشكيل البصري .

## الفصل الأول : الإيقاع الخارجي :

### مدخل :

تشكل تجربة قصيدة التفعيلة السعودية حلقة في دائرة الشعر العربي إلا أن الدراسات حولها ما زالت محدودة ، ومعظم تلك الدراسات التي تناولتها تذهب إلى قراءات فكرية أو قراءات عامة <sup>(١)</sup> . ولكي يكون تناول البحث لقضية الإيقاع الخارجي أكثر تحديدا وتأطيرا ، يساعد على كشف مظاهر هذه التجربة ، عمدت إلى استقراء النصوص لاختيار (٤٧) قصيدة لـ (٣١) شاعرا من شعراء المملكة العربية السعودية . وهذه النصوص التي اخترتها نموذجا حقيقيا لقصيدة التفعيلة التي ترتقي بالقضية وتدفع بها ، تمثل فيما أحسب قصيدة التفعيلة في المملكة خير تمثيل ، كما تمثل أجيال الشعراء في فترة الدراسة ، والتحويلات المختلفة التي مر بها إيقاع القصيدة . وتتوزع أسماء الشعراء ، وقصائدهم ، والأوزان التي استخدموها في الجدول التالي :

### أ) جدول بأسماء الشعراء وعدد قصائدهم ، والأوزان التي استخدموها :

اسم الشاعر	عدد القصائد	الرمل	الكامل	المتدارك	المتقارب	الرجز	الوافر	ملاحظات
إبراهيم العواجي	١		١					
إبراهيم زوي	٢				٢			
إبراهيم طالع	١				١			
أحمد الصالح	٤	١	١	٢				
أحمد قران	٣	١	١	١				
اسامة عبد الرحمن				١				
جاسم الصحيح	٢			١	١			
حسن الصلبي	١						١	

(١) انظر من هذه الدراسات : علوي الهاشمي ، ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث ، (الرياض : مؤسسة اليمامة الصحفية ، ١٤١٨ هـ) ، ص ٦١-١٥٧ ، - نذير العظمة ، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث ، الشعر السعودي أنموذجا ، الطبعة الأولى ، (حدة : النادي الأدبي الثقافي ، ١٤٢٢ هـ ، ٢٠٠١ م) ، ص ٣٥٦-٣٧٣ ، و عبد الله بن احمد الفيبي ، حادثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية (مخطوط تحت الطبع ، وقدم كورقة عمل في ملتقى النص بجدة عام ١٤٢٥) ، ص ٧٦- وغيرها ١١١٠

			١				١	حسن القرشي
						١	١	حمد الزيد
					١	٢	٣	سعد الحميدين
		٢	١	١			٤	سعد عطية الغامدي
					١		١	صالح المنيدي
						١	١	صالح سعيد الزهراني
					١			صالح عون
				١				ظافر القرني
	١	١			١	١	٤	عبد الرحمن العثماوي
					١		١	عبد السلام هاشم
				١		١	٢	عبد الوهاب المرعي
						١	١	عبد الله الحميد
					١		١	عبد الله الرشيد
						١	١	عبد الله العثيمين
	١						١	علي آل عمر
			١		١		٢	علي الدميني
				١			١	علي صيقل
						١	١	غازي القصبي
			١				١	محمد الحربي
	١					١	٢	محمد الحساني
		١					١	محمد الحمد
			١				١	محمد الخطراوي
					١		١	محمد مسير
	٤	٥	٨	١٠	١١	١٢	٥٠	المجموع

## ب) قراءة الجدول ويمكن إيجازها في الآتي :

- ١- عدم التقاء الشعراء في بحر واحد كتبوا جميعا عليه .
- ٢- أن (بحر الرمل) ووحدته الوزنية (فاعلاتن) يشكل النسبة الكبرى من جملة القصائد الداخلة في هذا الإحصاء ، وقد كتب عليه ( ١١ ) شاعرا . وكتب عليه سعد الحميد بن نصير شعريين هما مجامر التراب<sup>(١)</sup> و.. غير مجد<sup>(٢)</sup> . ويمكن تعليل هذه الكثرة في بحر الرمل مقارنة مع غيره بأن هذا البحر — كما قيل — عنه بحر قابل للحركة ، كثير الاستخدام في الشعر الحر<sup>(٣)</sup> . ولذلك لا غرابة إذا استخدم هذا البحر كثيرا في نصوص تتصل بالقضية الفلسطينية الحيوية والمؤثرة في وجدان العرب والمسلمين.
- ٣- يأتي وزن الكامل في المرتبة الثانية بعد الرمل ، ووحدته التفعيلة (متفاعلن ) وقد توزع على قصيدة واحدة لكل شاعر ممن لجأ إليه .
- ٤- يعد العشماوي أكثر الشعراء تنوعا لإيقاعاته فقد كتب أربعة نصوص على أربع تشكيلات وزنية ، يليه أحمد الصالح ، وأحمد قران ، اللذان كتب كل واحد منهما ثلاث قصائد على ثلاثة أوزان .
- ٥- أن سعد الحميد بن وسعد الغامدي وأحمد الصالح ، قد كتبوا على إيقاع واحد أكثر من قصيدة فكتب سعد الحميد بن على إيقاع الرمل قصيدتين وكتب الغامدي قصيدتين على إيقاع الرجز ، وأحمد الصالح على إيقاع المتدارك قصيدتين ، أما إبراهيم زولي فقد خصص تجاربه المختارة لبحر المتقارب.
- ٦- يتوزع الشعراء من حيث استخدامهم للبحور إلى عدة فئات على النحو التالي :
  - إبراهيم زولي (المتقارب/٢) .
  - إبراهيم طالع (المتقارب) .
  - إبراهيم العواجي (الكامل) .
  - أحمد الصالح ( الرمل ، الكامل ، المتدارك ) .

(١) ضحاها الذي ، ص ٢١ .

(٢) أوبرق الندم ، ص ٤٥ .

(٣) انظر : عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق على شعر الشطرين والشعر الحر ، الطبعة الأولى ،

(الأردن : دار الشروق ، ١٩٩٧م) ، ص ٩١ .

- أحمد قران (الرمل ، الكامل ، المتدارك)
- أسامة عبد الرحمن (المتدارك )
- جاسم الصحيح (المقارب ، المتدارك )
- حسن الصلبي (الوافر)
- حسن القرشي (المقارب)
- حمد الزيد (الرمل )
- سعد الحميدين (الرمل ، الكامل )
- سعد الغامدي (المقارب ، المتدارك ، الرجز )
- صالح الزهراني (الرمل )
- صالح عون (الكامل )
- صالح الهنيدي (الكامل )
- ظافر القرني (المتدارك )
- عبد الرحمن العشماوي (الرمل ، الكامل ، الرجز ، الوافر).
- عبد السلام هاشم حافظ ( الكامل )
- عبد الله الحميد (الرمل )
- عبد الله الصالح العثيمين (الرمل )
- عبد الله سالم الرشيد (الكامل )
- عبد الوهاب المرعي (الرمل ، المتدارك )
- علي آل عمر (الوافر)
- علي الدميني (الكامل ، المتدارك)
- علي محمد صيقل (المتدارك)
- غازي القصيبي (الرمل)
- محمد الحربي المقارب)

— محمد الحساني (الرمل ، الوافر)

— محمد الحمد (الرجز)

— محمد الخطراوي (المتقارب )

— محمد مسير (الكامل )

٧— استخدم الشعراء كل البحور الصافية ماعدا الهزج الذي يراه بعض النقاد جزءا من الوافر<sup>(١)</sup> .

وثمة ظاهرة جديرة بالملاحظة ، وهي ميل الشعراء إلى المزج بين البحور في القصيدة الواحدة . وقد يكون المزج مترابيا واعيا كما عند أحمد الصالح في قصيدته ( عندما يسقط العراف )<sup>(٢)</sup> التي بدأها بفتحة من الرجز ، ثم عاد إلى بحر الرمل ليكمل نصه ، وكما هو عند علي الدميني في قصيدته ( لك كما أنت )<sup>(٣)</sup> التي كانت في جملتها من بحر الكامل إلا من فواصل بناها بوعي على بحر الرمل .

ونجد بالمقابل قصائد أخرى لا يخضع تمازج البحور فيها إلى نظام معين ؛ فقصيدة علي الدميني ( التباس الجاز ) نجد فيها مزجا غير مقطعي بين بحري المتدارك والمتقارب ، وبرغم تباين البحرين ( فاعلن - وفعولن ) إذ أحدهما مقلوب الآخر من حيث الأسباب والأوتاد أفلح الشاعر في مقارنة إيقاعية لا يشعر القارئ فيها بنشاز كبير :

ليس هذا الجواز جوازي

ليس هذا الخيال الذي يلبس الصورة الآن وجهي ،

وليست حروف الكتابة إسمي

ولا زخرف التاج فوق "الشماغ" بتاجي .

مرجنا تعب العمر أن يستريح إلى قدح في الشريا<sup>(٤)</sup>

(١) انظر : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، الطبعة الخامسة ، ( ١٩٨١م ) ، ص ١١٠ .

(٢) عندما يسقط العراف ، ص ١٤٣ ، ١٤٤ .

(٣) بياض الأزمنة ، ص ٢١ — ٢٧ .

(٤) بأجنحتها تدق أجراس النافذة ، ص ٢٣ وانظر مثلا آخر: عند أسامة عبد الرحمن ، دفاتر الشجن ، ص ٢١٣ ، ٢١٤ .

وتجد المزج بين عدة أبحر ، مع المحافظة على نسق إيقاعي عند ظافر القرني في نصه (سؤال فلسطيني ) الذي جزأه إيقاعيا إلى جمل شعرية تتعدد فيها هذا النحو مثلا :

من نقاتل فاعلاتن (رمل)

إذا كان كل الذي يعبر البيد تغلي مراجله<sup>(١)</sup> فعولن (المتقارب)

والشاعر يسيطر على نصه في الجملة بحر (المتدارك) ولكنه رفده بمذنين الإيقاعين في مدخل النص . ويصل المزج مداه عند محمد الحربي في قصيدته (قاسم الأسود) ، وهي من (المتدارك) في جملتها ، لكنه يمزج بصورة غير متراتبة بين بحري المتدارك والمتقارب ، ويشاركهما الرمل أيضا كما سنعرض له بالتفصيل.

والملاحظ أن معظم الشعراء الذين عمدوا للمزج بين البحور هم ممن عرف عنهم نزعتهم إلى التحرر والتجديد ، وربما كان مزجهم بسبب رغبتهم في كسر إيقاع التفعيلة المتكررة ، ولو كان هذا على حساب الإيقاع . ويذهب بعض النقاد<sup>(٢)</sup> إلى أن الشعراء يعمدون إلى تغيير الوزن تبعا لتغير المواقف النفسية ، وهو ما يمكن لحه في مثل قول سعد الغامدي :

الناس حولنا

— ونحن منهم —

يجينون لهذه الدنيا .. ويذهبون

وأنت أنت وحدك الذي تجي دائما<sup>(٣)</sup>

فالنص في جملة من بحر (الرجز) ، باستثناء هذا السطر الذي يتصل بالصورة العامة التي تحيط بالبطل فقد جعله الشاعر على بحر (المتقارب) . وهذا — إن صدق على هذا المثال — لا يصدق على أمثلة أخرى ، ولا يمكن تطبيقه على كل امتزاج بين الأبحر الشعرية في النص السعودي .

ومن الملاحظات التي نلفت إليها بداية تمهيدا لتحليلها في مكانها من البحور ظاهرة مزج السطر الشعري بالبيت التناظري ، وهي ظاهرة تبرز في نصنا السعودي عند سعد الحميد في

(١) ثمار الإنهاك ، ص ١١

(٢) انظر: محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنوعية تكوينية ، الطبعة الأولى (بيروت : ١٩٩٧م) ، ص ٩١ ، ٩٢ .

(٣) يشائر من أكتاف الأقصى ، ص ١٠٩ .



نصين ( غير مجلد )<sup>(١)</sup> و(قبضة عيد)<sup>(٢)</sup> وعند أحمد الصالح ، في قصيدة (المجد أنت والحجارة صولجانك )<sup>(٣)</sup> ، وعند عبد الله الرشيد في نص (على حائط المبكى )<sup>(٤)</sup> ويمكن تعليل هذه الظاهرة بوجود بقايا من الإيقاع التراث ما تزال عند بعض شعراء التجديد ، كما أن بعض الشعراء يريد إثبات صلته بتراثه كرد على دعاوى الانسلاخ من العروبة والتراث .

ومن المظاهر التي ننبه عليها قبل أن نبدأ في تحليل الأبحر الشعرية قضية التدوير ، وهي ظاهرة ارتبطت بشعر التفعيلة ، ولا سيما التجارب التي تجاوزت نفس الشاعر السطر الشعري إلى ما يعرف بالجملة الشعرية ، فنجد أن بعض الشعراء يعتمد على التدوير أو ما يسمى بالجريان ، وهو مسألة خلافية بين نقاد شعر التفعيلة ؛ ففي الوقت الذي تحسمه نازك بقولها : انه يتمتع امتناعاً تاماً في الشعر الحر<sup>(٥)</sup> ، نجد النويهي يؤكد وجوده ويتعصب لقبوله<sup>(٦)</sup> على أن الغدامي يقسم التدوير إلى ما يسميه تدوير التفعيلة دون مساس بالكلمة ، وتدوير يقوم على تجزئ الكلمة ذاتها بين سطرين ، ومع تحفظه على النوعين ، كان أقرب إلى رأي نازك في منع التدوير<sup>(٧)</sup> . ويميل البحث إلى رأي النويهي في هذه القضية المفصلية في قصيدة التفعيلة ؛ فتقييد حرية الشاعر الذي بذل جهداً في تحرير الوزن ، لا يحسن منطقاً وتصوراً أن تحول من قيد البيت إلى قيد السطر بتعدد أطواله ، فغالب الشعراء يلجأ في توزيع البياض والسواد إلى فلسفة دلالية لا تلتفت لحظة التكوين الشعري إلى وجود التدوير أو عدمه ، بيد أنه يطرح رؤيته الشعرية التي قد تدفعه إلى استعمال أسطر شعرية متساوية أو متباينة ، أو إلى تدوير التفعيلة بين سطرين أو الكلمة ذاتها بين سطرين إذا كان له مسوغ دلالي في ذلك كله ، وهذا من وجهة نظري مقبول في ظل وجود قصيدة منفتحة حرة لدى الشاعر والقارئ الواعي الذي يتعامل مع النص باعتبار كليته وباعتماد النفس الشعري الذي يحركه المساق الدلالي .

(١) أوبرق الندم ، ص ٤٦ ، ٥١ ، ٥٢ .

(٢) ضحاها الذي ، ص ١٥٩ ، ١٦٠ .

(٣) عيناك يتجلى فيهما الوطن ، ص ٨٥ .

(٤) خاتمة البروق ، ص ١٤٩-١٥٢ .

(٥) انظر : قضايا الشعر المعاصر ، ص ١١٦-١٢١ .

(٦) انظر : قضية الشعر الجديد ، ص ٢٧٨-٢٨٨ .

(٧) انظر : الصوت القدم الجديد ، ص ٦٩-٧٢ .

## الوزن :

نعرض فيما يلي لأهم البحور الشعرية التي كتب عليها شعراء التفعيلة لدينا نصوصهم من خلال دراسة نصية تطبيقية لتستبين معالم هذه البنية الإيقاعية ، ونخلص إلى الأحكام المناسبة .

### أولا : بحر الرمل :

(الرمل) أكثر البحور استخداما في النص الشعري السعودي كما تقدم ، و(الرمل) كما يذكر العروضيون بحر حركي ويكثر استخدامه في الشعر العربي ، ويوصف المرونة والخفة<sup>(١)</sup> . ووحدته الوزنية (فاعلاتن) ، التي تتعرض لتغيرات كثيرة . وقد ذكر العروضيون أن في تفعيلته نوعا من الانسيابية والاسترسال ما يجعله صالحا للتعبير عن العواطف الحادة غضبا كانت أم فرحا<sup>(٢)</sup> . وهذا يتناسب مع شعر القضية الفلسطينية الذي تشوبه بعامة لحظات التوتر الشعري ، ويكتبه الشاعر تحت وطأة موقف معين يتفاعل معه بعاطفية غالبا .

وسعد الحميدين كتب عليه قصيدتين هما ( مجامر .. التراب ) وقصيدة (غير مجد) مستفيدا من مرونة هذا البحر وحركيته ، وجاءت قصيدته (مجامر التراب) على تفعيلة الرمل الصافية ، في حين كان في قصيدة (غير مجد) يشكل في تفعيلاته بالتناص تارة ، وبالمجاورة للإيقاع أخرى . وتجربته (مجامر .. التراب) رغم تقسيمها إلى أربعة مقاطع لم تخرج عن إيقاع (الرمل) ومنها يقول :

وعلى كفي يقات الذباب!..  
ألحق الطين وفي أنفي من الرمل زمر.  
زورقي يسبح في بحر >> من الأرض  
<< الخراب

—٢—

أنت يا أيوب !!

(١) انظر : عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ص ٩١

(٢) الرأي لـ علي عشري زايد ، عن صالح أبو إصبع ، الحركة الشعرية في فلسطين المختلة ، ص ٢٠٤ .

يا أيوب لا ترحل فإن البدر غاب  
لا تدعني في ظلام حالك.. مثل الغراب ..  
انكش الطين.. بأظفار وناب !!  
قبل أن تنهش من لحمي الكلاب..  
قبل أن يصرعني الجوع.. ويعميبي التراب!  
قبل أن ينفد ما يحوي الجراب !!  
قبل أن ترتع دود الأرض من باب لباب..  
عابثا باللحم والعظم ..  
<>وبالأرض اليباب << (١)

\*\*\*

١- وعلى كف في يقنا تذبذب

ه/ه//ه/ ه/ه/// ه/ه///

فاعلان فعالتن فعالتن

٢- ألعططي ن وفي أن في من ررم لي زمر.

ه/ه//ه/ ه/ه/// ه/ه/// ه/ه//ه/

فاعلان فاعلان فاعلا " فاعلان

٣- زورقي يس بح في بح رن متأر ضل

ه/ه//ه/ ه/ه/// ه/ه/// ه/ه//ه/

فاعلان فعالتن فعالتن فاعلان

١- خراب

ه//

علان

(١) ضحاها الذي ، ص ٢٣ - ٢٥ .

٥ - أنت يا أي يوب

/٥/      ٥/٥//٥/

فاع      فاعلاتن

٦- يا أي يوب لاتر حل فانتل بدر غاب

٥٥//٥/    ٥/٥//٥/      ٥/٥//٥/    ٥/٥/

لاتن      فاعلاتن      فاعلاتن      فاعلان

٧- لا تدعني في ظلامن حالكن مث - للغراب

٥٥//٥/    ٥/٥//٥/      ٥/٥//٥/    ٥/٥//٥/

فاعلاتن      فاعلاتن      فاعلاتن      فاعلان

٨- انكشططي ن بأظفا رن وئاب

٥٥//٥/    ٥/٥///      ٥/٥//٥/

فاعلاتن      فاعلاتن      فاعلان

٩- قبل أن تن هس من لح مل كلاب

٥٥//٥/      ٥/٥///      ٥/٥//٥/

فاعلاتن      فاعلاتن      فاعلان

١- قبل أن يص رعني لجو عويعمي ن تتراب

٥٥//٥/      ٥/٥///      ٥/٥///      ٥/٥//٥/

فاعلاتن      فاعلاتن      فاعلاتن      فاعلان

١١- قبل أن ين فد ما يح وجراب

٥٥//٥/ ٥/٥/// ٥/٥//٥/

فاعلان فعلان فاعلان

١٢- قبل أن تر تعدودل أرض من با بن لباب

٥٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥/// ٥/٥//٥/

فاعلان فعلان فاعلان فاعلان

١٣- عابن بل حمولعظ م

/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/

فاعلان فاعلان ف

١٤- وبل أر ضليباب

٥٥//٥/ ٥/٥//

علائن فاعلان

والملاحظ على هذا النص أن الحميدين استخدم تفعيلة الرمل الصحيح (فاعلان) مزوجا بينها وبين التفعيلة المخبونة ( فعلان )، والتفعيلة التي فيها حذف (فاعلا) ، والمقصورة ( فاعلان ) ، مما جعلها متحركة ومتنوعة في إيقاعاتها وإن انطلقت من جذر تفعيلة واحد ، فكانت تنوع وتعدد أشكالها محدثة تلونات إيقاعية تبعا لذلك . فالشاعر أفاد من حركية هذا البحر من حركية زحافات المتعددة .

والشاعر لا يريد من فدوى طوقان أن تستسلم للحبس ، بل يريد لها أملا متحركا ومتحررا . وبرغم أن اليهود حاولوا بحبسها أن يجرسوا بيانها لا ينفك الشاعر يرى الأمل قادما ، وقد اتكأ في تحريك جمود الموقف على حركية (الرمل) ، و حركية تفعيلاته ، ليقدم نشاطا ملحوظا

في التجربة برغم حزنها. والشاعر وإن حرك في تفعيلاته في نصه ما لا يجده الباحث تعليلا ، وهو التفعيلة الأخيرة في المقطع الأول التي قطعها ، على الرغم من اتصالها دون داع معنوي يظهر ، فالكلمة متصلة ، وهي التي وضعها بين علامتي تنصيص ، وهي ترتبط بعنوان نص إليوت ومع ذلك فصلها؛ وهذا الفصل أدى إلى تجزيء التفعيلة الأخيرة في الوزن .

والشاعر في هذا النص أيضا ينوع في تشكيلات الرمل إذ يكون بناء السطر تارة على جزء من تفعيلة كما في سطر ٤ ، أو على تفعيلة وجزء من أخرى كما في السطرين : ( ٥ ، ١٤ ) ، وهو مما يعرف بالجملة الشعرية المدورة ، ويعتمد أحيانا على سطور تامة ، وهو الغالب كما في الأسطر ( ١ ، ٢ ، ٧ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ) مع تنوع في التفعيلات في هذه الأسطر كما هو ظاهر .

والنص يقدم دليلا على عدم شمول رأي الخليل أن كل بحر له ما يناسبه من المعاني ، فالقصيدة تخالف نمط البحر الذي عرف عند بعض العروضيين بأن كثرة جواراته جعلته من بحور الطرب الغنائية التي تثير النشوة في سامعيها <sup>(١)</sup> فالتجربة كما نرى تجربة حزينة تتحدث عن شاعرة فلسطينية مقاومة متذرة بصبر أيوب الذي أصبح رمزا على شدة الكرب والضيق . وفي هذا ما يدل على أنه يمكن لكل بحر أن يكون صالحا لكل تجربة، أو موضوع .

والشاعر حافظ على سلامة إيقاع ( الرمل ) في نصه باستثناء السطر ( ١٨ ) الذي وقع فيه الشاعر في هفوة عروضية لم يلبث أن عاد بعدها إلى الإيقاع :

يا أيوب .. لا ترحل فاني سوف اجتاز

السحاب

سأشد النجمة الحبلى بالفأس الحياة !

ابصق الطين ..

وأغتال الذباب ..

فالوحدة الوزنية التي اطردت في النص لا تصح في هذا السطر إلا بإشباع الألف المقصورة لتصبح ألفا ممدودة كضرورة شعرية . وسعد الحميديين من رواد قصيدة التفعيلة في المملكة ومن المجددين الساعين إلى البحث عن إيقاعات جديدة. ولعل خروجه هنا على العرف

(١) انظر: عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، الطبعة الثانية ، (الخرطوم : الدار السودانية ، ١٩٧٠م) ،

الإيقاعي واللغوي ، كان عن رغبته في كسر رتابة التفعيلة ، وفي نصوص له أخرى لا يستقر على التفعيلة ، بل تجده يستخدم تشكيلة من تفعيلات متعددة ، ويدخل في تناص لفظي فصيح تارة وعامي تارة أخرى ، يحاول بكل ذلك كسر هذه النمطية<sup>(١)</sup> ، على أن الباحث لا يوافق على ذلك ، لكنه ينقل إشكال تجربته .

وفيما يلي مثال آخر نورده على (الرمل) لشاعر من جيل التسعينات الهجرية بناه على (الرمل) ، لنرى كيف تحركت تفعيلة الرمل على يديه . والنص للشاعر أحمد قران من قصيدته (انكسار في دائرة الهيكل) وهي في ديوانه (دماء الثلج) الصادر عام ١٤١٩هـ ، يقول :

١ . اركضوا أنى ارتأيتم

٢ . ودعونا شامخين

٣ . فلکم قانونکم رمز الحنا

٤ . ولنا التاريخ والمجد الحزين

٥ . اركضوا خلف سراب

٦ . الأمنيات

٧ . واتبعوا سادتكم

٨ . ودعونا راكضين!!

٩ . بل

١ . . دعونا شامخين<sup>(٢)</sup>

\*\*\*

١- اركضوا أن نرتأيتم

٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/

فاعلاتن فاعلاتن

(١) انظر مثلاً في نصه (غير مجد) : في ديوانه ، أوبرق الندم ص ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٥ ، ٥٧ .

(٢) دماء الثلج ص ١١٧ .

	شامخين	٢- ودعونا
	٥٥//٥/	٥/٥///
	فاعلان	فعالتن
زلخنا	نونكم رم	٣- فلکم قا
٥//٥/	٥/٥///٥/	٥/٥///
فاعلا	فعالتن	فعالتن
د لخرين	ريخ ولج	٤- ولنتنا
٥٥//٥/	٥/٥///٥/	٥/٥///
فاعلان	فاعلاتن	فعالتن
	فسراب	٥- ار كضوخل
	٥///	٥/٥///٥/
	فعالات	فعالتن
	أمنيات	٦- ل
	٥٥//٥/	٥
	فاعلان	ن
	دتكم	٧- واتبعوسا
	٥///	٥/٥///٥/
	فعلا	فعالتن
	راكضين	٨- ودعونا
	٥٥//٥/	٥/٥///
	فاعلان	فعالتن



١٠- دعونا شاعرين

٥/٥// ٥٥//٥/

علائن فاعلان

والشاعر هنا استخدم عدة تشكيلات لتفعيله الرمل ؛ إذ جاءت تفعيله الرمل كما نرى صحيحة (فاعلائن) ، ومخبونة (فاعلائن) ، ومقصورة (فاعلان) ، ومخدوفة (فاعلا) ، مما يعطي حركية في النص ، ويكسر رتابة تكرار تفعيله بعينها كما يعطي حركية إيقاعية متموجة . وقد شكل تبعاً لذلك في مساحة الأسطر فكان ثمة بناء السطر على جزء من تفعيله كما في السطر ( ٩ ) ، أو على تفعيله وجزء من أخرى كما في السطرين ( ٥ ، ١٠ ) ، مما يعرف بالجملة الشعرية المدورة ، فضلاً عن نظام السطور التامة ، وهو الغالب كما في الأسطر ( ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ) .

والنص يعبر عن حالة من التناقض في المواقف ، ويصور اعتزاز الشاعر بمواقف البطولة التي تواجه مواقف العدو الظاهر والعدو المطيع ، وقد أفاد من تشكيل الرمل في حركيته المعروفة ، وهذا النص يدل أيضاً على أن البحر الواحد يمكن أن يستعمل في معالجة القضايا المتعددة .

ولا نجد فرقا بين التجريبيين في استعمال بحر ( الرمل ) ، برغم تباعد إنتاج القصيدتين بين الشاعرين ، .. فالشاعران اعتماداً في تعاملهما مع هذا البحر على الإفادة من التغييرات التي تتسع لها تفعيله الرمل ، كما أفادا من توزيع التفعيلات على الأسطر في إحداث التجديد .

وقد يعتمد بعض الشعراء إلى مزج بحر الرمل بغيره ، كما فعل أحمد الصالح في قصيدة (عندما يسقط العراف) التي بدأها بفتح من بحر الرجز (مستقلن) ثم توالى مشاهد القصيدة على (الرمل) . يقول في المفتح :

يا أيها الـ/عراف

/٥/٥/ ٥//٥/ ٥/

مستقلن مستفع

حببتي الـ / احسناء - تد / عي

٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ //

متفعلن مستفعلن مس

"اورشليم"

٥٥ // ٥ /

تفعلان

ثم يصل الشاعر بعد هذا المفتح إلى رسم مشاهد النص الأربعة ، وهوامش النص الأربعة وهي من بحر الرمل ، يقول في المشهد الأول :

لا يهز الـ // ليل - ياعر // اف

٥ / ٥ // ٥ / ٥ // ٥ /

فاعلاتن فاعلاتن

... الا .. !؟

كلمات .. رقصة للخصر

نبض تنفث الشهوة فيه

تتفجر (١)

ويبدو أحمد الصالح هنا في مزجه بين تفعيلتي الرجز والرمل على وعي بتباين التفعيلتين إيقاعيا ، لذلك جعل مداخلة الرجز مقصورة على مفتح شبه منفصل عن النص وهذا ما سوغ قبولها إيقاعيا .

\* \* \*

(١) . عندما يسقط العراف ، ص ١٤٤ .

## ثانياً : الكامل :

يأتي (الكامل) في المرتبة الثانية في استخدام الشعراء السعوديين المختارين في الجدول، على أنه لم يحظ من لجأ إليه من أولئك الشعراء إلا بقصيدة واحدة ، وهو بحر له جوازه العديدة .

ونمثل له بنصين متباينين زمنياً؛ النص الأول للشاعر عبد السلام هاشم حافظ ، كتبه عام ١٣٧٤هـ - وأهداه - وهونص طويل - إلى الأبطال الصامدين في خيام اللاجئين على مشارف بيت المقدس ) ، يقول :

١- في فجر يوم مرعد ولد الألم

٢- وتولدت معه العواطف والأمل

٣- تخنو بشيء واجف ضلت به سفن الأزل

٤- وتعثرت فيه الأماني والمصير:

٥- قلبي يلج بحفقه أسوان في الكون الرحيب

٦- أبدا ينازعه الشقاء

٧- في كف ماردة الدهور الطاغية

٨- سجانة الألم المفتق للجراح

٩- والليل يعوي بالمرائي القانية<sup>(١)</sup>

\*\*\*

ولدلألم	من مرعدن	١- في فجر يو
٥//٥///	٥//٥/٥/	٥//٥/٥/
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
طفو لأمل	معهلعوا	٢- وتوللددت
٥//٥///	٥//٥///	٥//٥///
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن

(١) وحي وقلب وألحان ، ص ١١١ .

٣- تخو بشي    ن واجف    ضللتبهي    سفنأزل  
 ٥//٥/٥/    ٥//٥/٥/    ٥//٥/٥/    ٥//٥///  
 متفاعن    متفاعن    متفاعن    متفاعن

٤- وتعثرت    فيهلأما    ني ولمصير  
 ٥//٥///    ٥//٥/٥/    ٥٥//٥/٥/  
 متفاعن    متفاعن    متفاعن

٥- قلبي يلج    جبخفقهي    أسوانفل    كونررحيب  
 ٥//٥/٥/    ٥//٥///    ٥//٥/٥/    ٥٥//٥/٥/  
 متفاعن    متفاعن    متفاعن    متفاعن

٦- أبدن ينا    زعششقاء  
 ٥//٥///    ٥٥//٥///  
 متفاعن    متفاعن

٧- في كفما    ردةدهو    رططاغيه  
 ٥//٥/٥/    ٥//٥///    ٥//٥/٥/  
 متفاعن    متفاعن    متفاعن

٨- سججافل    ألممفت    تقللجراح  
 ٥//٥/٥/    ٥//٥///    ٥٥//٥///  
 متفاعن    متفاعن    متفاعن

٩- وليلع وي بلمرا ثلقانيه

٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

\*\*\*

والنخربة كما هو ظاهر أقرب إلى النمط التقليدي في استخدام هذا البحر ، و في هذا المقطع تطالعا تشكيلات في تفعيلة الكامل (متفاعلن ) ، نرى فيها التفعيلة التي دخلها الإضمار (متفاعلن) تشكل ( ١٦ ) وحدة من مجموع ( ٢٨ ) تفعيلة ، أي أنها الغالبة على النص، وهذا يدل على إيقاعية يطلبها الشاعر في هذا النص ، تؤكد نمطية التجربة واقتراها من روح التقليد باعتبارها تجربة مبكرة كانت في زمن لم تنضج تجربة قصيدة التفعيلة في المملكة ، ونرى فيها استخداما محدودا لصيغتين أخريين هما (متفاعلان ) المذيلة في السطرين ( ٦ و ٨ ) ، و(متفاعلان) المضمرة المذيلة في السطرين ( ٤ و ٥ ) . والملاحظ في هذه التجربة كثرة حروف المد وتنوعها ، ومحافظه الشاعر على الروي في بعض خواتم أسطره الشعرية كروي اللام في السطرين ( ٢ ، ٣ ) والتاء المربوطة في السطرين ( ٧ ، ٩ ) . والشاعر كما نرى حافظ على وحدة السطر الشعري مع تنوع في حركية السطر الشعري بين طول يصل إلى أربع تفعيلات في الأسطر ( ٤ ، ٥ ) ويتدن ليصل إلى تفعيلتين كما في سطر ( ٦ ) وما عدا ذلك فقد التزم الشاعر بثلاثية التفاعيل مقتربا بذلك من صورة هذه البحر التقليدية .

والنص الآخر الذي تكتمل به صورة هذا البحر والتطورات التي مر بها ، هو قصيدة للشاعر محمد مسير كتبها في فترة متأخرة عام ١٤١٦ هـ ، يقول فيها :

رحلت إليك قوافل الدم

مثقلات

من شظايا الأنسجة

وامتدت الحسرات

كالسجاد

للصلوات

فاستبق الصراط إلى الردى

١- رحلت إلي كقوافل دم  
// // // //  
متفاعلن متفاعلن مت

٢- مثقلا تن  
// // / /  
فاعلن مت

٣- من شظا يل أنسجه  
// // / /  
فاعلن متفاعلن

٤- واتدد تل حسرات  
// // / /  
متفاعلن متفاع

٥- ك س سججاد لص صلوات  
// // / /  
لن متفاعلن متفاع

٦- ف س تبقصرا طالردى

٥//٥/// ٥//٥/// ٥//

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

٧- وستعبرل تيهلمضر رج بددماء

٥٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

متفاعلن متفاعلن متفاعلان

إننا هنا أمام تجربة مختلفة تجاوزت مرحلة التجريب كما في نص عبد السلام حافظ إلى مرحلة التجديد في البناء الشكلي . وإذ قلنا إن النص الأول قد حافظ على إيقاع السطر الشعري، وقارب بين صورة هذا البحر وصورته التقليدية فإن هذا النموذج قد اعتمد على ما يعرف بالجملة الشعرية التي اتكأت على قدرة التدوير أو الجريان في الوصل بين الأسطر جاعلا للدقة الشعرية مطلق التحكم في طول السطر الذي لم يتجاوز ثلاث تفعيلات ، وقصره الذي جاء في تفعيلة وجزء من أخرى كأقل سطر وجد (٢، ٤) ، والجملة الشعرية تعد تطورا حصل على السطر الواحد كما يقول عز الدين إسماعيل<sup>(١)</sup> .

ويلاحظ المتلقي في النموذج أعلاه أنه أمام جملة شعرية لا يستطيع إلا أن ينظر لها متواصلة الأسطر حتى يتم له بناء التفعيلة الموحدة فالسطر الأول بالسطر الثاني والثالث ومثل هذا في تواصل الأسطر (٤، ٥، ٦، ٧) وهكذا نرى أننا بإزاء سلسلة متواصلة من الأسطر ولا بد للمتلقي لتكتمل حركة الإيقاع لديه من مواصلة تتبع الدقة الشعرية ونفس الشاعر المتواصل إلى نهاية الجملة التي استقرت على (متفاعلان) في آخر تفعيلة ، ونجد أن الشاعر اعتمد على تفعيلتين الكامل الصحيح (متفاعلن) والمضمرة (متفاعلن) بصورة شبه متساوية، إضافة إلى تفعيلة التقفية التي جاءت مذيلة (متفاعلان) .

ومن الصور التي جاء عليها هذا البحر إشراك أبيات تناظرية في أثناء قصيدة التفعيلة كما فعل أحمد الصالح حينما كتب نصا على إيقاع تفعيلة (الكامل) ، ثم أتى في وسط التجربة بخمسة أبيات من بحر الكامل . يقول متحدثا عن أطفال فلسطين :

(١) الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٦٨ .

عُراف "بص - أرى" .. قال :

مُتفاعِلن      مُمْتاع

مُتفاعِلن      مُمْتاع

لا/ يَأْتِي بِها/ تَحْمَةُ الفِتْواحِ زماننا

مُتفاعِلن      مُمْتاع      مُمْتاع      مُمْتاع

لن مُتفاعِلن      مُتفاعِلن      مُتفاعِلن

.....

هذي الاكف //

بهم قد ار/تفعت

والثار في/ها جحفل/ لجب

مُتفاعِلن      مُمْتاع      مُمْتاع      مُمْتاع

مُتفاعِلن      مُتفاعِلن      مُتفاعِلن      مُتفاعِلن

المجد عائق خاشعا .. وطننا

أطفاله بارودهم حسب

كف على حجر ومنسأة

مُتفاعِلن      مُمْتاع      مُمْتاع      مُمْتاع

مُتفاعِلن      مُتفاعِلن      مُتفاعِلن      مُتفاعِلن

هشوا بها الأندال فانقلبوا<sup>(١)</sup>

مُتفاعِلن      مُمْتاع      مُمْتاع      مُمْتاع

مُتفاعِلن      مُتفاعِلن      مُتفاعِلن      مُتفاعِلن

(١) عيناك يتجلى فيهما الوطن ، ٨٤ ، ٨٥ .



والملاحظ أن الصالح حاول التمهيد لانتقاله من استخدام التفعيلة إلى استخدام الإيقاع المتناظر عن طريق الإتيان كما أشار النموذج بإيقاع تناظري على شكل إيقاع التفعيلة لتبرير حركيته تلك ، ولكي يوضح للقارئ أن الشكلين إيقاعيان ويمكن أن يتبادلا .

وعبد الله سالم الرشيد بنى تجربته على (الكامل) بمزج متداخل بين التناظري والتفعيلة إلى درجة يمكن أن توقع المتقبل في اللبس ، ولاسيما أن الشاعر قد خلط في الشكل الكتابي أيضاً إذ جاءت أبياته التناظرية على شكل التفعيلة ، يقول في المقطع الثاني من النص :

يتلو " المذياع " حكاية ال / قطعان :

متفاعِلن      متفاعِلن      متفاعِلن

متفاعِلن      متفاعِلن      متفاعِلن

مذ / خفوا كأس / راب الضبا / ع يسوقهم / حقد مقيت

متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن

لن      متفاعِلن      متفاعِلن      متفاعِلن      متفاعِلن

حشو الحقا ئب منهمو / غدر... وفي ال / أضلاع اف / ئدة خفوت<sup>1</sup>

متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن

متفاعِلن      متفاعِلن      عِلن      متفاعِلن      متفاعِلن

والنص عند الرشيد يمضي على هذا النحو من التمازج بين نظام البيت والسطر الشعري ، ولا نجد فيه خروجاً على إيقاع (الكامل) بتشكيلاته إلا في السطر الثاني من المقطع الأول في النص حيث نجد بيتاً متكاملًا من بحر (الوافر) ، مما نعده هفوة عروضية — ربما — غير مقصودة من الشاعر ، إذ لم نجد لها تكررت ، كما لم نجد لها مبرراً فنياً أو دلالياً .

(١) خاتمة البروق ، ص ١٥٠ ، ١٤٩ .



... ٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥///

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

ونرى هنا أن الشاعر قد داخل بين (الكامل) وبحر المتدارك في مواطن محصورة كقواصل معينة لها بعدها الدلالي عند الشاعر، كما نرى الكامل ذاته يتحرك مع الشاعر في تشكيلات متعددة تقصيه عن الإيقاعية الرتيبة، إذ جمع بين التفعيلة الصحيحة للكامل (متفاعِلن) والمضمر (متفاعِلن) والمرفلة (متفاعِلتن)، كما استخدم (المتدارك) بتفعيلته التامة (فاعِلن) والمخبونه (فعلن).

وبجانب هذا التداخل الواعي نرى في استخدام بحر (الكامل) نوعا من المزج الفوضوي، كالذي نجده عند سعد الحميدين حيث يمزج الكامل بتفعيلات بحور أخرى أحيانا في غير ما نظام، الأمر الذي يخرج بالنص عن الوزن الإيقاعي الذي يدور فيه، وهذا يشكل سلبية إيقاعية من وجهة نظر الباحث. وهو مظهر يقتصر في الظاهر على عدد من الشعراء ولا يشكل ظاهرة، يقول سعد الحميدين:

ويقول شي—/خ شده/ جبل السنين:

٥٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥///

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلان

— من ألف عا/م مثلما/ قال الجدود..

قالوا وما/ علموا بما/ هو كائن ..

وبأن مث—/ل ذلك قد/ يكون

٥٥// ٥///٥// ٥//٥///

متفاعِلن مفاعِلتن فعول

.....

والناس ثملى بالتغير.. والصراخ<sup>(١)</sup>

٥٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلان

فالحميدين جمع مع (الرمل) تفعيلتي الوافر (مفاعِلن) والمتقارب المقصور (فعولُ) ،  
ومثل هذا المزج لم يكن من الحميدين لخدمة هدف دلالي أو فني ظاهر ، ولذا يعد مزجا غير  
مقبول عروضيا ، ولا يخدم التجديد بقدر ما يحدث في الإيقاع خللا فنيا لا يجبر .

ومثل هذا المزج غير المنتظم نجده أيضا عند صالح عون ؛ فقد كتب قصيدة على وزن  
(الكامل) ولكنه مزج معه غيره رغبة في الخروج على الإيقاع دون مبرر فني ، يقول :

في عصر ما/ بعد الحجر ..

٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

متفاعِلن متفاعِلن

من سبِح/ضن من....

٥// ٥//٥/

فاعِلن فاعِلن

من يسكب الشاي المنعنع...<sup>(٢)</sup>

٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

متفاعِلن متفاعِلان

\* \* \*

(١) ضحاها الذي ، ص ١٦١ ، ١٦٢ .

(٢) آلام وآمال ، ص ٥٤ .

والنص شهد عدة تجاوزات عروضية تخرج بـ (الكامل) عن إيقاعه ، ولكنه لا يلبث أن يعود إليه . ومن التجاوزات العروضية التي تعد خروجاً على وحدة الوزن وكسر فنيا قول صالح عون من نفس القصيدة :

تساءل الآيات

في عصر الحجر

عن سر تخريف نما...

ثم انقضى

لازال هيكله يعيش

نتاءة الماضي

يقع مع بقايا أمس

وفي موضع آخر نجد الشاعر يتعمد كسر الإيقاع :

لا تسألوا الـ/بصمات

/o/// o//o/o/

متفاعلن متفاع

في/عصر الحجر

o//o/o/ o/

لن متفاعلن

فالتردد

من نماذجها الحقيرة

قد ترتقي كرها

على جسم غريب

لكنها/ تبقى حقيرة<sup>(١)</sup>

(١) آلام وآمال ، ص ٥٢ ، ٥٤٠

## متفاعلتن متفاعلتن

إن مثل هذا خروجاً يؤذي الإيقاع ، ولو كان الخروج لإيقاع بحر آخر معتبر كـ(الوافر) في النموذج الأول ، و(الرمل) في الثاني . ولكن لا أتصور ذلك يقدم لتجربة قصيدة التفعيلة شيئاً ، وهو إلى الكسر العروضي أقرب منه للتجديد الذي ينشده الشعراء المجددون . وسعد الحميدين وصالح عون ممن قادا موجة التجديد في أوجها في هذه البلاد ، ولكن قصيدة التفعيلة لها رسوم ، وتجاوزها في الحراك بالإيقاع من بحر لآخر دون هدف أو تراتب يشكل إرباكاً للمتلقى و للتجربة الشعرية .

## ثالثاً: بحر المتدارك :

يعد المتدارك (فاعلن) أحد البحور الصافية التي أهملها الخليل<sup>(١)</sup> ، ولم يولها الشعر العربي القديم اهتماماً ، حتى لقي حظوته الكبيرة في شعر التفعيلة .

ووحده الوزنية هي (فاعلن) ، ويقع في المرتبة الثالثة في نسبة استخدام البحور في النصوص المختارة من الشعر السعودي التي دل عليها الجدول . ويرجع سبب هجر الشعر القديم له " لما فيه من سذاجة في الأداء هي أقرب إلى النثرية منه إلى الشعر ... أما في الشعر الحر فإن استغلال شعراء الحركة لمختلف الأضرب في القصيدة الواحدة ، وتسامحهم في الحشو باستخدام التفعيلة الصحيحة (فاعلن) والمخبونة (فعلن) والمخبونة المضمرة (فعلن) مما أسهم كثيراً في قتل رتابة هذا الوزن فمالوا إليه كثيراً " <sup>(٢)</sup> .

وقد لجأ إليه مجموعة من الشعراء السعوديين في بناء نصوصهم منهم : أحمد قران ، وعبد الوهاب آل مرعي ، وسعد الغامدي ، وجاسم الصحيح ، وعلي الدميني ، وأحمد الصالح الذي نعرض لنص له من فترة مبكرة نسبياً (عام ١٤٠٠هـ) حاول فيه من خلال استخدام هذا البحر أن يثبت في ذهن المتلقي اسم بطل نصه (بسام الشكعة) الذي يدور النص بجملة حول بطولته ، يقول :

(١) ترى نازك الملائكة أن الخليل قد نسيه لندرة استعمال العرب له ، انظر : قضايا الشعر المعاصر ، ص ١٣٢ . وانظر مثل هذا الرأي : نايف معروف ، وعمر الأسعد ، علم العروض التطبيقي ، الطبعة الثانية ، (بيروت ، القاهرة : دار النفائس ، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م) ، ص ١٧١ . ويرى بعض الدارسين أن الخليل لم يهمله وأنه داخل ضمن دوائره ، انظر : صابر عبد السلام ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، الطبعة الثالثة ، (القاهرة : مكتبة الخانجي ، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م) ، ص ١٠١ .

(٢) عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، ص ٨٢ .

١. " بسام الشكعة " ..!

٢. يعرفك الأطفال — مضيئا —

٣. في الطرقات<sup>(١)</sup>

\* \*

١— بسسا مششك عتو

// ٥/٥/ ٥/٥/

فعلن فعلن فع

٢— يع/رفكل/أطفال — مضي/أن—

٥/ ٥/// ٥/٥/ ٥/// ٥/

لن فعلن فعلن فع

٣— فط// طرقات

٥/ ٥///

لن فعلان

ونلاحظ أن الشاعر في هذا المثال قد أخرج هذا البحر من كونه لا يصلح — كما تقول نازك — إلا للأغراض الخفيفة الظريفة<sup>(٢)</sup> إلى معالجة حدث مهم وفاعل . وقد شكل الشاعر في تفعيلات المتدارك ، ليحتمل هذا البحر عمق التجربة وعنقها ، وقد اعتمد على الصيغة (فعلن ) ، وهي صيغة المتدارك المخبون المضمّر ، كما لجأ إلى صيغة المتدارك المخبون فقط (فعلن ) ، فضلا عن تفعيلة (فعلان ) المخبونة المذيلة في نهاية الجملة الشعرية . أسهم في تنويع حركة الأسطر الشعرية لتحريك ركود هذا البحر ودعمًا لموسيقيته ، فتنوعت الأسطر بين تفعيلة واحدة إلى أربع تفعيلات ، مع تجزئة بعض التفعيلات لدعم حركية الوزن فيما يعرف " بتدوير

(١) انتفضي أيتها المليحة ، ص ٢٥ .

(٢) انظر : قضايا الشعر المعاصر ص ١٣٣ ومن رد عليها في هذا الرأي ، صابر عبد اللام ، انظر كتابه : موسيقى الشعر العربي ،





ومثلما رأينا من قبل أن بعض الشعراء قد يعتمد إلى المداخلة بين عدة أبحر ، كذلك الأمر في بحر (المتدارك) ، وهو كسر في إيقاع التفعيلة قد يهون أمره إذا أخضعه الشاعر لنظام معين يدل على وعيه ، وعلى أن عمله لا يعدو محاولة تجديد لكسر رتابة وجمود الإيقاع . ولكننا كثيرا ما نجد خلاف ذلك ، إذ يعتمد الشاعر بوعي أو بغيره إلى إدخال تفعيلات من بحور أخرى مع تفعيلة (المتدارك) . وربما كانت بساطتها وقربها من الشرية وراء هذا التداخل ، وهذا ما نجده مثلا عند أسامة عبد الرحمن الذي يقول :

ماذا يفعل

٥/٥/ ٥/٥/

فعلن فعلن

كل الشعراء

وكل الزعماء

وكل الكتاب

وقد كانت كقميـ/ص عث/ماني<sup>(١)</sup>

٥/٥/ ٥/٥/ ٥/// ٥/٥/٥//

مفاعلتن فعلن فعلن فعلن

\* \* \*

والشاعر كما نرى خرج من المتدارك الذي كان سائدا في نصه إلى الوافر (مفاعلتن) ، على ما بين الوحدين الوزنيين من تباعد ، إذ يبدأ المتدارك بسبب خفيف ، والوافر يبدأ بوتد مجموع ، وهذا أعطى فراغا ظاهرا في الإيقاع .

ومن داخل في نصه بين عدة بحور مع مراعاة أن يكون التداخل موزعا على أسطر مستقلة ، ظافر القرني ، إذ نراه يدخل تفعيلة الرمل (فاعلاتن) ، والمتقارب (فعولن) ، مع

(١) دفاتر الشجن ، ص ٢١٣ ، ٢١٤ .

المتدارك الذي يشكل بحر القصيدة الأساس ، والانتقال من المتدارك إلى المتقارب كثير في شعر  
التفعيلة ( الحر )<sup>(١)</sup> أما تداخل المتدارك مع الرمل فموضع نظر إيقاعي ، يقول :

من نقاتل

٥/٥//٥/

فاعلاتن

إذا كان كل ال//ذي يم/خر البح/ر تغلي/مراجله /

٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥//

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

.....

وهو/اه اعتساف الرقاب التي /

٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/

فعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ماعنت/ غير لله// ذي الط//ول وال/جبروت

٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

.....

إيه يا عاشق الرمل ماذا ترى ؟

هل نخلي مضاهدة الناس

حتى يخف على الناس ضهد الوقوت<sup>(٢)</sup>

(١) انظر : عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وجديده ، ص ١٠٦ . وممن جمع المتدارك والمتقارب في النص السعودي

أيضا ، على الدميني في نص (التباس الجاز ) ، انظر : بأجنحتها تدق أجراس النافذة ، ص ٢٣ .

(٢) ثمار الإثمك ، ص ١١ ، ١٢ .

ويعضي النص بعد ذلك على المتدارك. ونرى حضور تفعيلة المتدارك التامة (فاعلن) ، وهي في قصيدة التفعيلة قد تحضر تامة ومخبونة ، وتبدو هنا ممتزجة مع تفعيلة المتقارب ، وتفعيلة الرمل في السؤال ، وهو امتزاج ربما يسهل قبوله اعتباره يأخذ منحى أقرب إلى النظامية لأن حضور البحر المتداخل كان في سطور تامة ، وأمره أقل إشكالية للقارئ في الأعم من الامتزاج الفوضوي يتجلى لنا عند محمد الحربي في نص أغلب تفعيلاته من بحر المتقارب مع تداخل المتدارك، وهو ما نرجى الحديث عنه إلى حين نتناول المتقارب .

#### رابعاً: المتقارب

يأتي المتقارب في المرتبة الرابعة من مراتب استخدام الشعراء السعوديين المختارين في الجدول للبحور في بنائهم كما يدل الجدول السابق ، وهذا البحر كتب عليه — كما يدل الجدول السابق — إبراهيم زولي قصيدتين ، وكل من حسن القرشي، وسعد الغامدي ، وجاسم الصحيح ، ومحمد الخطراوي ، وإبراهيم طالع ، ومحمد الحربي قصيدة واحدة . ووحدته الوزنية (فعولن) إلا أن الشعراء قد أحسوا بانسياب هذا البحر وانجرافه إلى النثرية ، فرأيتهم يشكلون في إيقاعه بتنوع تشكيلاته للخروج من الرتابة والنثرية . وهذا من قصيدة إبراهيم زولي ( الحجر البرتقالي ) ، يقول فيها :

١- دخان/ يشق /—/مدى

٥/٥// ٥/٥// ٥//

فعولن فعولن فعو

٢- وعط—ر في الأف—ق ألف/ سؤال

٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥//

فعولن فعولن فعولن فعولن

٣- وترض—ع من سر//ه الري—ح

٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// /

فعولن فعولن فعولن فعولن ف

٤- والشم—س

٥/٥// /

عولن ف

٥- والأ /وجه الثائر

٥/٥/ ٥/٥// ٥//

عولن فعولن فعو

٦- هو الحـ /جرالبر/ تقالي

٥/٥// ٥/٥// ٥/٥//

فعولن فعولن فعولن

٨- اتي مـ /تشقـ /قه قـ /دميه

٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥//

فعولن فعولن فعولن فعولن

٩- به لعـ /نة الانـ /تظار

٥/٥// ٥/٥// ٥٥//

فعولن فعولن فعولن

١٠- وتنسل //من جا/نبيه

٥/٥// ٥/٥// ٥/٥//

فعولن فعولن فعولن

١١- "فلسطي/ن"

٥/٥// /

فعولن ف

١٢- تلك الـ /تي هد//ها الـ /ل

٥/٥/ ٥/٥// ٥/٥// /

عولن فعولن فعولن ف

١٣- والأحرف الباء/ليه<sup>(١)</sup>

٥// ٥/٥// ٥/٥/

١٤- عولن فعولن فعو

والشاعر في هذا النموذج قد شاكل بين إيقاعات متعددة وتشكيلات مختلفة لبحر المتقارب حتى يخرج من رتابته ونثريته ، فرأينا التفعيلة الصحيحة(فعولن) وهي الغالبة ، كما رأينا التفعيلة (فعولن) المقصورة في سطر ( ٩ ) ، والمخدوفة (فعو) في سطر ( ١ ، ٥ ، ١٥ ) .

وهكذا نجد أن الشاعر حرك الأبيات في إطار عدة تشكيلات توزعت على أسطر مختلفة الأطوال حتى يحدث بها إيقاعا يكسر رتابة وتكرار التفعيلة تمتد من جزء من تفعيلة كما في سطر (٤) ويطول السطر الشعري إلى ( ٤ ) تفعيلات كما في سطر ( ٢ ، ٣ ، ٨ ) ، ومن شأن هذا التنوع في أطوال الأسطر وفي تنوع التشكيلات أن يحرك في مسار التجربة ، كما نلاحظ أن الشاعر هنا عمد إلى تدوير التفعيلة في سطر ( ٣ ، ٤ ) و ( ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ) . ونجد تواصل النفس الشعري الذي لا يتم إلا باستغراق الجملة الشعرية فيما يعرف بالتدويرا والجريان هو شكل اعتنى به شعراء ما بعد السبعينات للهجرة ومنهم زولي في نصه السابق.

نقدم نموذجا آخر من نص متقدم زمنيا وهو لحسن القرشي ومنه يقول:

حزيران عاد

حزيران عاد

حزيران قد عاد عبر انسحاق المنى

في دروب التفاهات

عبر الهزائم والثرثرات

١- حزيرا ن عا د

٥// ٥/٥//

فعولن فعول

٢- حزيرا ن عا د

(١) رويدا باتجاه الأرض ، ص ٤٧ .

			٥ ٥ //	٥ / ٥ //
			فعول	فعولن
٣- حزيبرا	ن قد عا	د عبرن	سحاق ل	منى
	٥ / ٥ //	٥ / ٥ //	٥ / ٥ //	٥ //
	فعولن	فعولن	فعولن	فعول /
٤- في	دروب ت	تفاها	ت	
	٥ / ٥ //	٥ / ٥ //	/	
لن	فعولن	فعولن	ف	
٥- عبرل	هزائـ	م وثر	ثرات <sup>(١)</sup>	
	/ ٥ //	٥ / ٥ //	٥ ٥ //	
عولن	فعول	فعولن	فعول	

وهذا النموذج لا يختلف كثيراً عن سابقه ، كما يدل على أن تجربة الكتابة على المتقارب لم تتغير في تباعد الزمن ، ويدل من جهة أخرى على وعي الشعراء بنسق التجدد الذي يتحرك في أفق واحد يتمثل في حرية السطر وفي وحدة التفعيلة، حيث نجد الشاعر قد شكل في أسطره الشعرية من السطر الثنائي إلى السطر الخماسي ، كما نجد في النص تنوع التفاعيل من صحيحة ( فعولن ) عشر مرات في النموذج مما يدل على ان الشاعر يسرد في نصه وان الحزن والحادث يتكرر معه في نصه ونجد أيضا تشكيل المتقارب المقبوضة (فعول) في السطر ٥ والتفعيلة المقصورة (فعول) خاتمة في اسطر ( ١ ، ٢ ، ٥ ) . كما نرى أن الشاعر زواج بين إيقاع السطر التام والجملة الشعرية المعتمدة على التدوير " الجريان " وهو نوع من تدوير الوزن (التفعيلة ) في سطور ( ٣ ، ٤ ) . وقد استفاد جاسم الصحيح من قدرات هذا الوزن ، وتشكيلاته التي أشرنا إليها ، وكتب عليه نصا طويلا جعل محوره (محمد الدرة ) وقد تجاوزت سطوره ٢٠٠ سطر يقول فيه :

يحدثني عن /ك اطفائي /الحالمون

٥ / ٥ // ٥ / ٥ // ٥ / ٥ // ٥ / ٥ // ٥ ٥ //

(١) عندما تشرق القناديل ، ص ٨٩ .

فعولن فعولن فعولن فعولن

يقولون

/ ٥/٥//

فعولن ف

كان /محمد/د ينساب في جب//ة من /هديل

٥٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// /٥// /٥/

عول فعول فعولن فعولن فعولن فعولن

ترافقه في الطريق

بشاشته الشجرية..

أحلامه السكرية..

عصفورتان تسورتا مقلتيه

غزال النحول المرابط ما بين خاصرتيه..

سنابل وعد ترف على راحتيه<sup>(١)</sup>

ورغم طول النص ، ومقاله عبد الله الطيب من أن كثيرا من الشعراء الفحول يتحاشون هذا البحر لأنه يتطلب اندفاعا وراء النغم كما يقول<sup>(٢)</sup> ؛ فإن جاسم الصحيح كان حاذقا ارتقى بتجربته معتمدا على مرونة تفعيلات هذا البحر وتشكيلاته التي ينتقل بها الشاعر بحرية دون أن يحدث خللا نغميا ؛ ففي هذا النموذج تتضح وسائل الشاعر التي استخدمها لكسر رتابة هذا الإيقاع والتي تمثلت في عدة تشكيلات من هذا البحر حيث نجد مزاجية في تشكيلات ، هذا البحر حيث تنوعت التفعيلات بين (فعولن ، فعول ، فعول) ، كما رأينا تنويع الأسطر ما بين تفعيلتين إلى خمس تفاعيل ، كما اعتمد على التشكيل في استخدام إيقاع السطر التام تارة ، وإيقاع الجملة الشعرية المعتمدة على التدوير تارة أخرى .

(١) ظلي خليفتي عليكم ، ص ٥٢ .

(٢) انظر : عبد الله الطيب ، المرشد ، ج ١ ص ٣١٢ .

ومن استخدم هذا البحر ولكنه مزج معه عدة أبحر كما جمع الإيقاع المتناظر إلى الإيقاع التفعيلي محمد الحربي وهو نموذج لمزج بين مجري المتقارب والمتدارك الذي ربما كان مقصودا من الحربي لرغبة في التجديد إلى كسر رتابة الإيقاع ولكني أرى أن التجربة الشعرية لا تحتمله، حيث نجد الحربي يستخدم المتقارب في إيقاع (متناظر مقتبس) ثم يتداخل معه المتدارك ثم يعود إلى المتقارب وهكذا دون نظام يقول :

(إذا ضاع وجهك

٥/٥// ٥/٥//

فعولن فعولن

لا تغتصب وجه جارك

وإن ضاعت الأرض حولك

فابحث عن الأرض في داخلك

وإن كنت لا تعشق الأرض

فاعشق أخاك

(الذي يزرع الأرض لك)

١- كلنا/ نأكل الـ/ـ/خبز

/٥/ ٥//٥/ ٥//٥/

فاعلن فاعلن فاع

٢- كل/ له/ خبزه/ ويده

٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/

لن فاعلن فاعلن فاعلان

٣- وهذي الـ/بلاد/

/٥// ٥/٥//



فعولن فعول

٤- مهى/أة لل/حصاد/

٥/٥// ٥/٥// ٥٥//

فعولن فعولن فعولن

٥- فادخل/يديك/بترب/تأ

٥/٥// ٥// ٥// ٥//

فعولن فعول فعول فعول

٦- اخ/ارج الناس للشم/س

٥/٥// ٥/٥// ٥//

لن فعولن فعولن ف

٧- انثر//هم

٥/٥// ٥//

عولن فعو

٨- ثم اخ/ارج يديك

٥//٥// ٥//٥// ٥//

فاعلن فاعلن ف

٩- وض-//م البلاد .

٥//٥// ٥//

علن فاعلان

١٠- هذه الأراض ما اك/ملت عر/سها

٥//٥//٥// ٥//٥// ٥//٥// ٥//

فاعلاتن فعولن فعولن فعو



يرى بعض النقاد ندرة ورودها تامة<sup>(١)</sup> ووردت بعد هذا في سطر (٨، ٩) ، كما رأينا ورود تفعيلة ( الرمل) في سطر (١٠) . وكما اعتمد الشاعر في هذا النموذج على تشكيل البحور نجده يعتمد على مزوجة الأسطر التامة (٣ ، ٤ ، ٥) بالجملة الشعرية المعتمدة على تدوير الوزن بعدة اسطر متصلة (٢، ١) و (٥-٩) و (١٠-١٤) و (١٥ ، ١٦) وما صاحب ذلك من تواصل النفس الشعري معطيا امتدادا ومفاصل إيقاعية تعطي إضافة إلى النغم الإيقاعي إيقاعات داخلية وبصرية تعطي حركية فاعلة . كما نجد تشكيل الأسطر الشعرية من تفعيلة واحدة وجزء من أخرى كما في سطر (٧، ٩) إلى عدة تفعيلات في السطر.

### خامسا : الرجز :

يعد الرجز واحدا من أكثر البحور التي كتب عليها شعراء التفعيلة كما يقول بعض الباحثين<sup>(٢)</sup> ، إلا أننا لا نجد في نصوص الشعراء السعوديين المختارين في الجدول كثير نصوص ، فهو يعد من أقل البحور الشعرية التي كتب عليها الشاعر السعودي نص قضية فلسطين . وقد نركب عنتا حين نعتقد أن القضية تسير الشاعر إلى اختيار البحر الذي يناسبها ، باعتبار ما عرف عن هذا البحر من جوارته التي جعلت البعض يسميه (همار الشعر) الذي لا يتناسب مع شرف القضية والنص ، وما من دليل في تصوري يدفعنا إلى مثل ذلك ، فالشاعر لا يتخير بحر تجربته بل تلبس التجربة الوزن الذي ترتأيه دون وعي أو قصدية من الشاعر في كثير من الأحيان . ولا نجد في الجدول إلا ثلاثة شعراء امتطوا هذا البحر هم عبد الرحمن العشماوي ، ومحمد الحمد ، وسعد الغامدي، وله قصيدتان على هذا البحر يقول في إحدهما:

١- كوني حمامة السلام..

٥ / ٥ // ٥ // ٥ // ٥ /

مستفعلن    متفعلن    مس

٢- حين ينـ / تشي الألم ..

٥ // ٥ //    ٥ // ٥ /

تفعلن    متفعلن

(١) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ١٣٢ .

(٢) انظر: عوض الصالح ، الشعر الحديث في ليبيا ، ص ٥٦٦ . وعبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، ص ٦٠ .

٣- وتقذف الـ/قلوب في/ سعارها الـ/حمم ..

٥// ٥//٥// ٥//٥// ٥//

متفعّلن متفعّلن متفعّلن متف

٤- وتغمر الوجوه مسحة العدم ..

٥- كوني حمّامة السلام..

٦- حين يلتقي السلاح بالسلاح ..

٧- وتصفع الرياح وجنة الرياح..

٨- وتجهض الر//عود نس//مة الصباح<sup>(١)</sup>

٥//٥// ٥//٥// ٥//٥//

متفعّلن متفعّلن متفعّلان

في هذا النص نلاحظ الشاعر قد استفاد من جوازات هذا البحر ، إذ جاء بتفعيله الرجز تامة (متفعّلن ) ، كما رأيناها مخبونة(متفعّلن ) ، وهي التفعيلة المسيطرة على معظم النص (متفعّلن) مشكلة بتكرارها إيقاعا غالبا ، وختم السطر الثالث بتفعيلة دخلها ما يعرف بالحذذ إذ حذف الوند المجموع (٥//) برمته من نهاية (متفعّلن ) لتصبح (متف)<sup>(٢)</sup> ، وذيل التفعيلة المخبونة آخر(متفعّلان) .

ومن الأمثلة التي يمكن أن نستبين منها حركية تفعيلة (الرجز) في النص السعودي قصيدة

لحمد الحمد يقول فيها :

١- بجسمك الـ/نخيل

٥//٥// ٥//

متفعّلن فعول

٢- وانفك ال/مستشرف الـ/طويل .

٥//٥// ٥//٥// ٥//

(١) بعد أن تسكن الريح ، ص ٧٣ .

(٢) استخدمها السياب في أنشودة المطر ، انظر : ديوان بدر شاكر السياب المجموع ، مجموعة أنشودة المطر ، ص ٤٧٤ - ٤٨١ .

متفعّلن مستفعّلن فعولٌ

٣- ذراعك الس/مراء

||/|| 5/5/

متفعّلن مستفع

٤- كال-/أشباح في/ عيون إس-رائيل. (١)

||/|| 5/5/ 5/5/ 5/5/

لن مستفعّلن متفعّلن مستفع

في هذا النص نجد إضافة الى المزاوجة بين تفعيلتي (مستفعّلن - متفعّلن) حضور ألوان أخرى من التفعيلات ، فقد ختم الشاعر بعض الأسطر الشعرية بتفعيلة المتقارب (فعولٌ)، وهذا المزاوجة بين البحرين مستعملة في الشعر الحر (٢) ، كما ختم السطر الرابع بتفعيلة (مستفع) التي دخلها (الحذف) و(العصب) ، وهو استعمال غريب على بحر (الرجز) وإن كان مألوف الاستعمال عند بعض شعراء التفعيلة (٣) .

وفي النصين السابقين جمع الشاعران بين شكل السطر الشعري ، وشكل الجملة الشعرية المدورة إذ نجد تدوير الوزن في نص سعد الغامدي سطرين (٢،١) ونجده عند الحمد بين السطرين (٣ ، ٤) .

ومن المزج الفوضوي الذي يقترب من الخطأ العروضي ما نجده عند سعد الغامدي في هذا النص الذي يقول فيه :

١- الناس حو/لنا

||/|| 5/5/5/

مستفعّلن متف

٢- ونح/ن منهم -

||/|| 5/5/5/

(١) أعضاء محترقة ، ص ١٧ .

(٢) انظر : عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، ص ٦٣ ، وصاير عبد الدلم ص ٩٣ .

(٣) انظر : صاير عبد الدلم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، ص ٩٣ .

علن مستفعلن

٣- يميئون لها/ذو الدنيا /ويذهبون

٥/٥// ٥// ٥/٥/٥// ٥٥//٥//

فعولن فعلمن مفاعلتن متفعلان

٤- وأنت .. أن/ت وحدك

//٥// ٥//٥//

متفعلن متفعل

٥- ال//ذي تحي/ء دائما..<sup>(١)</sup>

٥ //٥// ٥//٥//

ن متفعلن متفعلن

ونلاحظ في السطر الثالث تداخلا غريبا بحضور ثلاثة أبحر غير الرجز إذ نجد تفعيلة المتقارب (فعولن) ، والمتدارك (فعلمن) ، والوافر (مفاعلتن) ، والرجز المذيل المخبون ( متفعلان ) ، حتى إذا خرج من هذا عاد السطر إلى تفعيلة الرجز ليكمل النص عليها . ومن شأن هذا التداخل ، وإن أعطى حركية في النص وخروجا من التفعيلة الواحدة أن يشكل كسرا عروضيا في نمطية الإيقاع وإرباكا للتجربة. وقد يكون من التمثل القول : إن الشاعر أراد تمييز بطله الذي جعله مستقل بتفعيلة ثابتة ، فلما جاء للصورة المقارنة أحدث خللا وارتباكا في الوزن يتناسب مع الخلل الدلالي ، فخلل الوزن يعادل خلل مواقف الآخر ، وعلى أنه من وجهه نظر الإيقاع لا يسلم له ذلك في كل حال .

### سادسا : الوافر والهزج :

يحسن أولا التنبية إلى أن بعضا من النقاد يرون أن الوافر والهزج بحر واحد ، وأن الهزج ضرب من الوافر المجزوء<sup>(٢)</sup> وهذا يتسق مع طبيعة شعر التفعيلة الذي لا يعنى بالضرب بل بوحدة

(١) بشائر من أكناف الأقصى ، ١٠٩ .

(٢) انظر : عبد الرضا علي ، موسيقى الشر العربي قديمه وحديثه ، ص ١٠٩ . ويخالف في جعله مستقلا عبد الحميد راضي ، انظر :

شرح تحفة الخليل ، (الطبعة الثانية) مؤسسة الرسالة ، ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م) ، ص ١٨٥ - ١٩٣ . وصابر عبد الدلم ، انظر :

موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، ص ٨٣ ، ٨٥ .

التفعيلة . يقول عبد الرضا علي " ولما كان مجزوء الوافر وزنا قائما على التفعيلة المفردة الصافية ... فإن شعراء القصيدة الحرة وجدوه مناسبا في تقديم تجاربهم المشفوعة بشيء من الحرية في استخدام إيقاعه.. فانهم توسعوا في جعل الهزج ومجزوء الوافر وزنا واحدا (١) .

والوافر يمتاز بتدفقه وتلاحق أجزائه وسرعة نغماته (٢) ، وقد بنى عليه من نصوص الشعراء المختارين أربعة ، محمد الحساني ، والعشماوي ، وحسن الصلهبي ، وعلي آل عمر " وإذا صح ما قيل سابقا فإن العاطفة المنجرفة تسوق كل تجارب هؤلاء الشعراء الأربعة، وإن كان الباحث يميل إلى أن من التكلف ربط البحر بدلالات النصوص أو التجارب المعنوية ، على أن من الملاحظ أن العاطفة المتدفقة تسيطر على التجارب الشعرية المكتوبة على هذا البحر .

وهذا نص لحسن الصلهبي وهو من النصوص الحديثة جدا حيث صدر ديوانه

١٤٢٢هـ يقول فيه :

١- أذيبني/

٥/٥/٥//

مفاعلتن

٢- أيا نارا/

٥/٥/٥//

مفاعلتن

٣- كمثل الشم/ع

/ ٥/٥/٥//

مفاعلتن م

٤- واسقيني/

٥/٥/٥/

فاعلتن

(١) انظر : موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ص ١١٣ .

(٢) انظر : شرح تحفة الخليل ، ص ١٥٣ .

٥- وصوغيني / تماثيلا

٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن

٦- وأشكالا / مجوفة/

٥///٥// ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن

٧- من الصلصال والطين /

٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن

٨- وصوغي من / دمي تحفا /

٥///٥// ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن

٩- وجوهرة / مرصعة /

٥///٥// ٥///٥//

مفاعلتن مفاعلتن

١٠- تدلت بي / ن فجرين

٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن

١١- وأحجارا / مزجورة

٥///٥// ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن

١٢- تقاتل في / فلسطين

٥/٥/٥// ٥///٥//

مفاعلتن مفاعلتن



١٣- وأنهارا/ بكل الحسب //

5/5/5// 5/5/5// /

مفاعلتن مفاعلتن م

١٤- تجري في/ شراييني<sup>(١)</sup>

5/5/5// 5/5/5/

فاعلتن مفاعلتن

\* \* \*

هذا النص يجمع بين تفعيلة الوافر الصافية (مفاعلتن) الواردة ٥ مرات ، وتفعيلة الوافر التي دخلها (العصب) مفاعلتن ، فالتقت مع تفعيلة الهزج (مفاعيلن) ، وقد وردت ٩ مرات . والأبيات تدل على تدفق عاطفي وجريان يتسق مع سرعة وحركية هذه التفعيلة المرححة ، وكان من المتوقع أن نجد صدى لتلك الحركية تدويرا في الأبيات باعتبار تدفق الأبيات ، فهو بحر كما يقال عنه يسائر العاطفة " يشتد إذا شدته ويرق إذا رققته " <sup>(٢)</sup> ولكننا مع ذلك نجد الشاعر يعتمد على السطر الشعري التام دون أن يلجأ إلى التدوير إلا في الأبيات (٣ و٤) و(١٣ ، ١٤) ، وفيما عدا ذلك يلتزم الشاعر السطر الشعري . و نجد الثنائية غالبية على الأسطر وهو بين استقلال السطر بتفعيلة أو تفعيلتين ، فالنص رغم حداثة الزمنية نجده إيقاعيا رتبا لم يفد كثيرا من جوازات هذا البحر كما لم يفد من حركية تطور السطر الشعري .

والنص الآخر ل محمد الحساني ، من ديوانه الصادر في طبعته الأولى عام ١٣٩٧هـ — ،

أي : قبل ما يزيد على عقدين من الزمن من نص الصلبي ؛ يقول الحساني :

١- وأيقظ صوتها نابلس

5/5/5// 5///5//

مفاعلتن مفاعلتان

٢- وأيقظني / .. وأيقظني /

5///5// 5///5//

مفاعلتن مفاعلتن

(١) عزف على أوتار مهترئة ، ص ١٨-١٩ .

(٢) عبد الحميد راضي ، شرح تحفة الخليل ، ص ١٥٣ .

٣- وردد شع/رها الدامي

٥/٥/٥// ٥///٥//

مفاعلتن مفاعلتن

٤- تراب القدس/

٥٥/٥/٥//

مفاعلتان

٥- " يمين الل/ه بعد الآ/ن لن أبكي "

٥/٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

٦- بكل الحب والأشواق/

٥ ٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتان

٧- بكل صرا/خنا المدفون/

/ ٥/٥/٥// ٥///٥//

مفاعلتن مفاعلتن م

٨- في الأعماق/

٥٥/٥/٥/

فاعلتان

٩- أخطبها/..

٥///٥//

مفاعلتن

١٠- أردد شع/رها الدامي

٥/٥/٥// ٥///٥//

مفاعلتن مفاعلتن

١١- أردده!.. /

٥///٥//

مفاعلتن

١٢- وأنسج من/خيوط الشمـ/س

/ ٥/٥/٥// ٥///٥//

مفاعلتن مفاعلتن م

١٣- باقة فل /<sup>(١)</sup>

٥///٥/

فاعلتن

\* \* \*

هذا النص يتداخل مع قصيدة فدوى طوقان " لن أبكي " وهو تناص ظاهر تغلغل حتى في الجوازات العروضية التي اعتمدها الشاعر - ومن قصيدة فدوى طوقان نقتطف قولها :

على أبواب يافا يا أحبائي

وفي فوضى حطام الدور.

بين الردم والشوك

وقفت وقلت للعينين: يا عينين

قفنا نبك<sup>(٢)</sup>

(١) رعشة الرماد، ص ٣٩ .

(٢) ديوان الليل والفرسان ، ديوان فدوى طوقان المجموع ، (بيروت : دار العودة ، ٢٠٠٠ م) ، ص ٥١١ .

والملاحظ أن الحساني عمد إلى توزيع تفاعيله على الأسطر الشعرية، وبعضها كانت تشكل تفاعيلته جزءاً من تفعيلة متصلة بسطر سابق كما في السطرين (٨، ١٣) وقد يكون السطر تفعيلة تامة كما في الأسطر (٤، ٩، ١١) وأطول الأسطر في النموذج يتكون من ثلاث تفاعيلات تامة، وهو السطر (٥). وواضح أن الشاعر أفاد من الفسحة التي منحها الشكل الجديد لحركة النص، فشكل في مساحات الأسطر، كما شكل في تفاعيل الوافر، فاستخدم التفعيلة الصحيحة (مفاعلتن)، إضافة إلى التفعيلة التي دخلها العصب لتصبح (مفاعلتن) التي تساوي تفعيلة الهزج "مفاعيلن"، فضلا عن تلك التفعيلة التي استخدمتها فدوى طوقان وهي تفعيلة (مفاعلتان) وهي تفعيلة الوافر التي أصابها العصب والتذييل. ويبدو أن مساوقة الشاعر لتجربة الشاعرة جعلته يستخدمها. ويعلل صالح أبو إصبع لجوء الشاعرة إلى هذا الاستخدام لتفعيلة (مفاعلتان) بأن الاستخدام "يناسب اللوعة والحزن العميق الذي نستشعره ونحن نقرأ أسطر القصيدة بما فيها من أحرف مد تختم الأسطر بها" (١). والأمر ينسحب على استعمال الشاعر محمد الحساني للتفعيلة ذاتها.

وعند الموازنة بين نصي الشاعرين نجد تجربة الحساني أكثر نضجا برغم تقدمها الزمني، إذ أفاد من الحرية التي منحها قصيدة التفعيلة للشاعر. ولعل تناصه مع قصيدة فدوى طوقان قد أسهم في نضج تجربته وإفادته من معطيات هذا البحر.

وواضح من هذه التفعيلة ما لبحرها من طواعية ومرونة، ولذلك يمكن أن يتناول بتدفق تفاعيلته، عند شاعر كالعشماوي الذي تجاوز نصه (١٤٠) سطرا شعريا في قصيدة (فتى فلسطيني يتحدث) (٢)، وأن يتقاصر كما فعل علي آل عمر في نص (إفادة) (٣)، الذي لم يتجاوز (٥) أسطر.

## التقفية :

يظن بعضهم — خطأ — أن شعر "التفعيلة" قد أسقط القافية أو ما أسميتها "التقفية" (٤) من حساباته الشعرية. والواقع أن شعر التفعيلة أسقط الروي المتكرر فقط، أما القافية كخاتمة

(١) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص ٢١٩.

(٢) شموخ في زمن الانكسار، ص ٢٧ — ٣٥.

(٣) قصائد غاضبة، ص ٥٢.

(٤) في رأيي أن تسميتها (التقفية) أسلم لارتباط مفهوم (القافية) بمصطلح له رسومه وسماته التي قد لا تتحقق في التقفية في شعر التفعيلة.

وتقفية للسطر أو للجملة الشعرية فقد ظلت ضرورة منطقية قائمة سواء تكررت أو لم تتكرر ، بيد أن التقفية الجديدة أتاحت للقارئ كما يرى عز الدين إسماعيل الوقوف والحركة في آن واحد ، في حين كانت القافية القديمة تلزم بالوقوف وتعنيه حتى عندما لا يقف عندها القارئ<sup>(١)</sup> ، وقد يحضر الروي كحرف تتأسس عليه تقفية شعر التفعيلة ، ولكنه في شعر التفعيلة يكون استجابة للدلالة المعنوية وتلبية لحاجة النص النفسية والفنية .

على أن الروي لم يكن كله قيادا في القصيدة العربية القديمة ، فقد جاء الروي والقافية المتكررة طبيعية فطرية ولخدمة الدلالة في كثير من النصوص العربية الأصيلة ، ومثل ذلك يراه شكري عياد في قصيدة التفعيلة التي يرى أنها أعادت إلى الشعر إلى طبيعته حين يقول: " وإنما استطرдна إلى ذكر الإباحات لنين أن القافية في كثير من الشعر الحر قد خلصت بطبيعتها الهارمونية خلوصا تاما"<sup>(٢)</sup> ، فالشاعر في قصيدة التفعيلة يتمتع بنوع من الحرية ، وهوليس معنيا بأمر القافية ، فهو يتحرك في نصه وحين يشعر أن الموقف المعنوي يحتاج إلى تقفية وروي معين يقف ، فتأتي التقفية خادمة لنسق النص ، وغير مفروضة عليه ، وهذا ما أدى إلى قواف لا يمكن حصرها تكتنف النصوص ، ولا ترتبط ضرورة بنهاية السطر الشعري، بل تخضع لهيمنة الموقف الشعري، وتحقق في النص عنصرا مشوقا هو ما يسميه أحمد الساعي عنصر " التوقع والخيبة"<sup>(٣)</sup> ، وهو ما يؤدي إلى كسر رتابة القافية التقليدية القائمة على عنصري التكرار والتوقع .

ومن هنا لا نبحت في قصيدة التفعيلة عن قافية محددة لها رسومها ومعالمها ، فلكل شاعر حرته في أن يأتي بقوافيه كما شاءت له تجربته ، فلم تعد الكلمة الخاتمة " التقفية " مجرد مفردة لا قيمة لها إلا إتمام الوزن ، بل أصبحت " كلمة" من مفردات النص يستدعيها سياق المعنى وموسيقية السطر الشعري ، بأنها الكلمة الوحيدة التي تصنع لهذا السطر نهاية تترتاح النفس للوقوف عندها . ويجسن بدارس التقفية في شعر التفعيلة أن يتجاوز كثيرا من المصطلحات التي ارتبطت بدلالات محددة ، ومنها القافية والبيت ، اللذان تجاوزا في قصيدة التفعيلة دلالتهما الأولى، ولذا آثر البحث تسمية التقفية وإلى مثله أشار كمال خير بك ، وإن لم يتخذ منه مرتكزا في دراسته إذ استمر في استخدام مصطلح القافية في ثنايا الدراسة<sup>(٤)</sup> ، وهو ما لا أراه يتناسب مع طبيعة الشكل الشعري الجديد الذي صادم وحدة القافية من أول الأمر . والذي يظهر لي أن

(١) انظر : عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص ٩٨ .

(٢) موسيقى الشعر العربي ، ص ١١٩ .

(٣) انظر : حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا ، ص ٢٨١ .

(٤) حركة الحدائة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٠٠ .

رأي قطرب أن الروي هو القافية<sup>(١)</sup> ، هو الذي يجب أن يعمل به في تناول التقفية في شعر التفعيلة ، فالمتناول لها لا يعني بالساكنين الأخيرين والمتحرك قبل الساكن الأول كما هو مفهوم القافية عند الخليل<sup>(٢)</sup> قدر ما ينظر إلى هذا الروي أو الحرف الذي قد يتكرر في شعر التفعيلة بصورة لافتة يشكل معها أساسا في إيقاعية النص وإن جاء غير متراتب وكان لخدمة الدلالة أولا . والبحث إلى ذلك استبدل السطر بالبيت الشعري ، وهو الاصطلاح الذي آثره عز الدين إسماعيل ، على أنه يرى أن السطر قد يمتد إلى أجزاء تتوزع على أكثر من سطر<sup>(٣)</sup> . والذي يبدو لي أن السطر يجب أن يكون سطرا ، فإذا تجاوزته بحيث اتصلت سطوره بعضها ببعض فيما يعرف " بالتضمين " قلنا إنها جملة شعرية تكونت من سطرين أو عدة أسطر وهكذا .

وبالنظر إلى تجربة شعر التفعيلة السعودي لقضية فلسطين نلاحظ عدة أشكال من التقفية ، على أن الباحث في تقفية قصيدة التفعيلة لا يمكن له أن يدعي الإحاطة بمكوناتها الفنية ، فالتقفية في الشكل الجديد تتخذ أفقا أوسع من الإحاطة يرتبط بالشاعر ومعطيات التجربة ، وحسبنا أن نوضح بعضا من أشكالها :

#### أولا : التقفية المسترسلة<sup>(٤)</sup> :

وهي التقفية التي تتجلى في قصائد التفعيلة التي لا تركز على تقفية بعينها ، بل تسترسل إلى نهاية الجملة والنص معتمدة على إيقاعات أخرى غير إيقاع الروي . وهذه نجدتها كثيرا في النصوص التي تعتمد على الجملة الشعرية المدورة كقصيدة " براءة " لإبراهيم زولي التي تشكل توقيعة تسترسل إلى نهايتها :

بريء أنا من دم المدن العربية

من تخمة الليل

في عرصات مطاراتها

وبريء من الأرض

(١) انظر: أبي يعلى التنوخي، كتاب القوافي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، (الفجالة، مطبعة الحضارة العربية، ١٩٧٥م)، ص ٣٦.

(٢) الأخص، القوافي ص ٨٠ عن عبد الرضا علي، موسيقا الشعر العربي قديمه وحديثه ص ١٦٩ . وانظر: صابر عبد السلام، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص ١٥٣ .

(٣) الشعر العربي المعاصر، ص ٥٨ .

(٤) انظر في أنواع التقفية ومصطلحاتها في النص الجديد: عوض الصالح، الشعر الحديث في ليبيا، ص ٦٠٦ - ٦١٠ . وصالح

أبو أصعب، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ١٩٤٨-١٩٧٥ دراسة نقدية، ص ٢٤٩-٢٦١ .

تلك التي استجمرت

بالحجارة<sup>(١)</sup>

في هذا النموذج لا نرى أثرا يذكر لتقفية ، والشاعر هنا يسترسل في عرض تجربته بتدفق حتى نهايتها دون أن يعتمد على غير رويها الخاتم.

وقد تتخذ القافية المسترسلة صورة تتمدد فيها من خلال قصيدة كاملة طويلة دون عناية من الشاعر بالتقفية إلا ما جاء عرضا دون قصد من الشاعر . ويمكن التمثيل لذلك بقصيدة سعد الحميدين " قبضة عيد " يقول فيها:

١ . ويمر موكبهم بكل براءة ، عبر الأزقة ، والشوارع

٢ . والنغمة المملوءة بالأماي الوارفات

٣ . واللثغة المحبوبة السكرى بألوان الفرح

٤ . تمتد طولا .. ثم عرضا

٥ . العيد عاد وكيف عاد؟

\* \* \*

٦ . ويقول شيخ شده حبل السنين:

٧ . من ألف عام .. مثلما قال الجدود..

٨ . قالوا وما علموا بما هو كائن..

٩ . وبأن مثل ذلك قد يكون<sup>(٢)</sup>

١٠ . العيد عاد بكل براءة..

١١ . والناس ثملى بالتغير.. والصراخ<sup>(٣)</sup>

والشاعر هنا يتحرك في نصه باسترسال لا يبني على تقفية معينة يتصيدا القارئ، أو تبدو

له أنما تتكرر لتشكل رويامكررا ، فنصه يسترسل كجملة واحدة طويلة لا يقف إلا في نهايتها .

(١) رويدا باتجاه الأرض ، ص ٨٦ .

(٢) هفوة عروضية لا يجد الباحث لها مسوغا دلاليا أو فنيا .

(٣) ضحاها الذي . ، ص ١٦٠-١٦٢ .

## ثانياً: التقفية المتجددة:

تكون حيث الالتزام الجزئي بالتقفية ، وحضورها في أسطر القصيدة تتجدد وتتوالى .  
ونماذجها كثيرة جداً وربما كانت سمة قصيدة التقفيلة كما يقول صالح أبو إصيح<sup>(١)</sup> ومن أمثلتها  
قصيدة إبراهيم طالع ، التي يقول فيها:

١ . شياطيننا

٢ . أمكتها بحور القصيد

٣ . ودوت على طلعتها قاصفات الرعود

\* \* \*

٤ . مواعيد تفتن زهوا..

٥ . وتهي صبايا..

٦ . وعطرا سرى من أريج البسوس

٧ . تضج الليالي به هاجسا

٨ . من الحلم سيفاً صقيلاً

٩ . كسيف السلام

١٠ . متى سل في قلب يافا ونام

١١ . وشعرا ذرته الرياح رمادا

١٢ . وألقته في وجه حامي الحمى والذمار

١٣ . لكيلا يكون على الشعر

١٤ . من هيئة الذل عار

١٥ . شياطيننا

١٦ . لم يعد طلعتها

١٧ . غريباً علينا

(١) انظر : الحركة الشعرية في فلسطين المختلة ، ص ٢٥٣ .



١٨ . رؤوس الشياطين أضحت لنا موردا

١٩ . تعارض عنا

٢٠ . وتحمي حقوق البشر

٢١ . وتغزل فينا من الشعر بيتا

٢٢ . حديث العروض...

٢٣ . طليقا من القافية<sup>(١)</sup>

وهذه القصيدة تمثل تجدد القافية وانطلاقها كما يقول الشاعر ، وفيها نلاحظ عدة أشكال من التقفية ، وأكثر من روي (الذال، والميم ، ثم الذال والألف ، والراء والهاء) كل ذلك يتجدد دون تكلف من الشاعر ، ويحضر الروي ومعه القافية في المكان الذي يشعر أنه لا بد من وجوده لإتمام العمل الشعري ، وسعد الغامدي في قصيدة " شرفات حمامة" يراوح بين عدة تقفيات جاءت على النحو التالي :

الميم + الميم = ٥ أسطر

الحاء المقيدة = ٣ أسطر

العين المقيدة = ٣ أسطر

الباء المقيدة = ٣ أسطر

الميم المقيدة = ٤ أسطر

ونلاحظ في تجربتين غلبة التقفية المقيدة على القافية المتحركة . وربما ارتبط هذا في ذهنية الشعراء بالقضية الفلسطينية ذات القيد المستبد . وثمة أمثلة أخرى على التقفية المتجددة عند الشعراء السعوديين كالذي نجده عند :

١ . الخطرواي في نص (رسالة إلى مختصرا)<sup>(٢)</sup>

٢ . جاسم الصحيح : في " (إسراء في وادي الليل الأبكم)<sup>(٣)</sup>

(١) سهيل امياني ، ص ٢٥-٢٦ .

(١) انظر :تفاصيل في خارطة الطقس ، ص ٨٥-٩٠ .

(٢) انظر: أولياد الجسد ، ص ١٣-١٨ .

٣. العشماوي : في نص ( وجه ابتسام وخارطة الألم )<sup>(١)</sup>

٤. أحمد قران : في ( انكسار في دائرة الهيكل )<sup>(٢)</sup>

٥. سعد الغامدي : في نص ( تجيء أنت دائما )<sup>(٣)</sup>

٦. محمد الحمد : في نص ( أشباح )<sup>(٤)</sup>

وهذه الأمثلة وغيرها تؤكد ما قاله صالح أبو أصيب<sup>(٥)</sup> من كثرة نماذج قصيدة التفعيلة المبنية على القافية المتجددة ، وهي هدف أساس في قصيدة التفعيلة حيث حرية القافية وارتباطها بالأبعاد الدلالية ، وحضورها عند الحاجة النفسية .

### ثالثا : التقفية الارتكازية :

ويقصد بها التقفية الحاضرة في تلك القصائد التي تركز بنيتها الفنية على تقفية أو عدة تقفيات محددة ظاهرة ، لكن غير منتظمة ، بحيث يكون ارتكاز النص بجملته على تقفيات وأصوات تتكرر ومثالها قصيدة " سلام الدمار " التي ارتكزت على تقفية الراء منذ العنوان :

يقول :

سينبت هذا السلام الدمار

ويوقد في كل ناحية ألف نار

حذار.. حذار..

فليل الأسي خلفه ألف صبح وألف فهار

حذار حذار

فإن يهود تعاهد في الصبح عهدا

لتنبذه في المساء..

وتبرم ميثاقها في المساء..

(١) انظر: ياساكنة القلب ، ص ٧٨-٨٥ .

(٢) انظر: دماء الثلج ، ص ١١٧-١١٩ .

(٣) انظر: بشارت من أكناف الأقصى ، ص ١٠٩-١١٢ .

(٤) انظر: أضواء محرقة ، ص ١٧-٢٠ .

(٥) انظر : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ص ٢٥٣ .

لتنقضه في الصباح

وما عرفت ذات يوم بحسن جوار

حذار.. حذار من الانبهار

بزيف انتشاء ووهم انتصار

وجيش أحالوه أسطورة

وما كان إلا الشتات الذي..

يفر من الموت بالخوف حيا

إلى الموت حتفا

على واقع أسلم المسلمين

على الذل عيش انكسار

ونلاحظ فيها سيطرة هذه القافية وروي الرء حتى نهاية النص إذ يقول في المقطع الأخير :

حذار.. حذار

فإن يهود وأذيالها

أصل كل عوار

ولا بد أن تحرق الشمس هذا العوار

ولا بد أن تلفظ القدس

هذا الأذى

وأن يزهد الحق هذا البوار

ولا بد أن يلحق المجرمين الصغار

حذار.. حذار

حذار.. حذار<sup>(١)</sup>

(١) بشائر من أكتاف الاقصى ، ص ١٩٩-٢٠٧ .

في هذا النموذج نلاحظ ارتكاز النص على قافية الرء المقيدة من بدء النص إلى خاتمته، بل من العنوان ( سلام الدمار). والشاعر يركز على هذا التقفية لشعوره أن تجربته تحتاج إليها ، لأن الرء اقدر صوت يمكن أن يختم به جملته الشعرية رغبة في أن يكون لصوته رجوع ودوي مكرر . وهو لا يلجأ لها كرها وقسرا ، ولكنه يلجأ إليها باعتبارها تتصل بنفسيته وتجربته ، ولذلك لا نشعر أنها جاءت نشازا أو كانت على حساب التجربة .. وفي الشعر السعودي أمثلة أخرى تمثل هذا الاتجاه للتقفية كالذي نجده عند الشعراء علي صيقل في نص (القدس تشكو)<sup>(١)</sup>، حيث الارتكاز على التقفية باللام المقيدة ، و ظافر القرني في نص (سؤال فلسطيني)<sup>(٢)</sup> ، وفيه ارتكاز على التقفية بالياء المقيدة ، و العواجي في نص ( المسخ )<sup>(٣)</sup> ، بارتكاز التقفية على الرء المقيدة .

#### رابعا : التقفية المقطعية :

هي التي تعتمد على توزيع نصوصها في قواف تتكرر بحسب مقاطع النص ، بحيث يستقل كل مقطع في سياق النص بتكرار لاف لروي معين إما متكررا وإما ثابتا في نهاية الدفقة الشعرية وهي تنقسم بالنظر إلى توزيع المقاطع إلى عدة أشكال: فمنها الارتكاز المقطعي ، ويعتمد فيه على الارتكازية الجزئية التي يرتكز النص فيها على أكثر من تقفية ، كقصيدة : "الحجر البرتقالي " لإبراهيم زولي التي ارتكز فيها على قافيتين : الأولى الهاء المقيدة في ثلاث جمل شعرية ، والأخرى (الدال بعدها ألف في المقطعين الأخيرين ، يقول :

دخان يشق المدى

ويمطر قي الأفق ألف سؤال

وترضع من سره الريح

والشمس

والأوجه الثائرة

وفي المقطع قبل الأخير تنتقل التقفية ، يقول:

تتأب فيك الربيع

(١) انظر: ترانيم على الشاطئ ، ص ٢٥ ، ٢٦ .

(٢) انظر: نمار الإثمك ، ص ١١ ، ١٢ .

(٣) انظر : وشوم على جدار الوقت ، ص ١٩-٢٣ .

فأشعلته موقدا

فلسطين أنت وأنت

إلى يوم

يحرق

فيها العدا (١)

ومنها التقفية المقطعية فيها يعتمد الشاعر في نسيج نصه على تقسيمه إلى مقاطع ،  
أما عن طريق فضاءات بيضاء بين كل مقطع وآخر ، وإما بالفصل المنجم ؛ ويستقل كل مقطع  
منها بتقفية ، وقد تأتي فيها بعض السطور الداخلية مقفاة . ومثال اعتماد الفضاءات البيضاء  
بين المقاطع نص محمد مسير " وصية صلاح الدين الأخيرة " الذي يعتمد على تكرار التقفية  
بالجيم ، ومنه :

زنديقة تلك السيوف

سليلة العار

فاحت بالردى

واستبق مولى الرهوج

وثنية تلك الجياد

فهى الأصفاد

لا تعقد نواصيها على خير

فهن

أو فاجترح لك

صافنات الجبت

واستسلم

ودع خيل الماتم مسرجه (٢)

(١) رويدا باتجاه الأرض ، ص ٤٧، ٤٨ .

(٢) تمهي منبت ، ص ٣١ - ٣٣ . وانظر نموذجا آخر عند صالح المنيني ، مرائع الوجدان نص ( لا يا أبي ) ص ٤٣ - ٤٦

أما أمثلة الفواصل الإيقاعية المنجمة ، فمنها نص غازي القصيبي ( بعد سنة )<sup>(١)</sup> الذي قسمه إلى سبعة مقاطع منجمة . ونص حمد الزيد (أحاسيس لخزيران ) الذي قسمه إلى أربعة مقاطع كل مقطع مفصول عن الآخر بنجمتين .

وقد تكون التقفية المقطعية مرقمة : وفيها يعمد الشاعر إلى تقسيم النص إلى مقاطع مرقمة كما في قصيدة محمد الحساني "صور من الإرهاب"<sup>(٢)</sup> حيث قسم نصه إلى أربع صور ، تستقل كل صورة بقافيتها ، وإن اشتركت الصورة الأولى والثانية في تقفية واحدة .

وقد يعمد الشاعر إلى مقاطع مرقمة ، يستقل كل مقطع مرقم بتقفية كما في قصيدة أسامة عبد الرحمن "العزف التلمودي"<sup>(٣)</sup> إذ قسم النص إلى ثلاثة مقاطع ، وكل مقطع له تقفيته ، وكما في نص سعد الحميد بن "مجامر.. التراب"<sup>(٤)</sup> الذي جعله أربعة مقاطع مرقمة يجتمع كل مقطع بقافية ؛ "ومثلهما نص حسن الصلبي (شمس ونار وثلج)<sup>(٥)</sup> .

وقد جمع أحمد الصالح في قصيدته "عندما يسقط العراف" المقاطع المنجمة والرقمة ، فهو يقسم قصيدته إلى مفتح له تقفية ، وستة مشاهد مرقمة ينتهي كل مشهد بتقفية ، ثم يعمد إلى هوامش يجعلها مرقمة ( ٤-١ ) يستقل كل مقطع بتقفية . فأحمد الصالح في هذا المثال، قسم النص إلى مقاطع على النحو التالي :

مفتح

يا أيها العراف

إلى .. ماعشقت أو مارست

الاهوى" صلاح الدين "

ثم ستة مشاهد ينتهي كل مشهد بتقفية ، ونكتفي هنا بالمشهد الأول ، يقول :

لا يهز الليل — يا عراف —

إلا .. !

(١) انظر : المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٣٠١-٣٠٨ .

(٢) انظر : رعشة الرماد ، ص ٧١-٧٥ .

(٣) انظر : دفاتر الشجن ، ص ٢١١-٢١٤ .

(٤) انظر : ضحاها الذي ٠٠ ص ٢١-٢٧ .

(٥) انظر : عزف على أوتار مهترنة ، ص ١٦-١٩ .

كلمات.. رقصة للخصر

نبض تنفث الشهوة فيه.

تتفجر...!!

ثم يحتتم الشاعر نصه بهوامش جاءت كالآتي:

هوامش :

—١—

إيه.. "عبلة"!!..

قال.. عنتر:

إنما الحب قضية

—٢—

ابن حرب..!؟

مد عينيه

فأعشاها.. البريق

—٣—

قالت الأعراب:

يا بلقيس..!!

ما للقوم... أمر

—٤—

قالت.. المأساة..!!

إن اليوم.. خمر

قالت.. الآفاق

مـر<sup>(١)</sup>

(١) عندما يسقط العراف، ص ١٤٣—١٤٩ .

لقد استطاعت النماذج السابقة أن تكشف لنا أبرز مظاهر بنية الإيقاع في جانبي الوزن والتقنية في شعر التفعيلة السعودي في نموذج قضية فلسطين ، على أن الإيقاع الخارجي وإن كشف طرفاً مهماً من التكوين الإيقاعي غير أن حركة الإيقاع الداخلية دورها ولاسيما في شعر التفعيلة والشعر الجديد عموماً، الذي أصبح فعلاً إيقاعياً هامساً ينسرب في بنية التجربة الداخلية، وأصبح الإيقاع الخارجي رغم أهميته ورغم ارتباطه بالشعرية العربية منذ نشأتها الأولى جزءاً من إيقاعية أكبر، فالتجربة الجديدة أعطت قيمة كبيرة للبنية الداخلية باعتبارها الكشاف الأهم لخبايا التجربة ، وحتى التقنية أصبحت تبعا لحاجة النص ونداءاته الداخلية .

إن قصيدة التفعيلة تعد جزءاً من تطورات في البنية الشعرية سواء على مستوى الأداء الشعري أو على مستوى التلقي ، حين حلت التقنية الحديثة قرائية أو بصرية محل الإنشادية الشعرية التي كانت تتكى على قيمة الإيقاع الخارجي فأصبحت القراءة الشعرية والتلقي الشعري يستولي فيه النص على القارئ في لحظة صفاء واسترخاء ، وأصبحت حركة الإيقاع الداخلي تسيطر بتكنيكها على آفاق التجربة المتعددة . وتحاول الدراسة في فصلها القادم سبر أغوار البنية الإيقاعية في تداعياتها وانبثاقاتها الداخلية .



## الفصل الثاني : الإيقاع الداخلي :

يرتبط الشعر بالإيقاع ارتباطاً وثيقاً منذ نشأة الشعر العربي ، حيث ارتبط بإيقاعات الحياة العملية ، ولا غرو بعد ذلك إذا أصبح الإيقاع والشعر صنوين لا يمكن فصلهما .

والأمر لا يرتبط بالإيقاع الخارجي الذي يمثله الوزن والتقفية فحسب ، ولكنه يتصل أيضاً ببنية النص الروحية الداخلية . وحينما قامت قصيدة النفعيلة ثمرة لحاولات عديدة للتجديد في الإيقاع العربي ، لم تكن تهدف إلى إنهاء الصلة بين الإيقاع والشعر ، لكنها قدمت رؤية للإيقاع تختلف عما ألفته الأذن العربية في محاولة لتأسيس إيقاع ينبثق من الإيقاع العربي ، ويعطي امتداداً آخر يلي حاجات العصر وحاجة الإنسان للتطور ، على أنه من الصعوبة الوصول إلى معيارية صارمة للإيقاع الداخلي الخفي ، فلكل شاعر رؤيته الإيقاعية ، بل لا نبالغ إذا قلنا: إن لكل قصيدة جديدة طابعها ومفتاحها الإيقاعي . " فالإيقاع الداخلي خلو من المعيارية لكونه يعتمد على قوانين النفس الفردية ، لا الجماعية " (١) .

ولقد حاولت قصيدة النفعيلة الاعتماد على إيقاع التفعيلة ذات المساحة الأرحب ، كما سعت إلى الاستفادة من " إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور ، وطاقة الكلام الإيحائية والديول التي تجرّها الإيجاءات ورائها من الأصدااء المتلونة والمتعددة ، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم " (٢) . وهي بذلك " تعتمد إيقاعاً جديداً يستمد أغلب مقوماته... من نظام الحركة وطرائق تفاعل العلاقة الداخلية التي تؤسس مجتمعة بنية النص ذاته. لكن هذا الإيقاع الجديد لا ينفي القديم أو يلغيه بشكل نهائي صارم " (٣) .

وتعتمد إيقاعية قصيدة التفعيلة كثيراً على هذا الإيقاع الداخلي ، وهو يختلف عن الإيقاع الخارجي " في عدم ارتكازه على عنصر الصوت بمثل تلك الدرجة التي يركز عليها الإيقاع الخارجي ، وإن كان لا يهملها بل يخصصها بالمداخلة بينها وبين مستويات أخرى أكثر اتصالاً بمكونات النص الأخرى كاللغة والصورة والرمز والبناء العام. ومن ثم فهو يلعب دوراً أساسياً في

(١) عبد الرضا علي ، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب ، (بغداد ، دار الحرية للطباعة ، منشورات مهرجان المربد الشعري العاشر ،

١٩٨٩م) ص ٣ .

(٢) أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ص ١١٦ .

(٣) محمد لطفي اليوسفي ، في بنية الشعر العربي المعاصر ، ص ١٤٢ .

ربط الصلة بين بنى النص وقماصك أجزائه ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه ، أو بين شكله ومضمونه " . (١)

ويعتقد بعض النقاد أن اجتهاد الشعراء في تكثيف الإيقاع الداخلي في ثنايا تجربة قصيدة التفعيلة " ليس إلا تعويضاً في لا وعي الشاعر عن الموسيقى الخارجية التي تشكلها وتسهم في إغنائها تلك القافية المتقدمة التي ضيعها النسيج الجديد للقصيدة الجديدة " (٢) . ونحاول في تناولنا لنص القضية الفلسطينية في شعر التفعيلة السعودي تتبع الإيقاع الخفي الداخلي بمحاولة سبر البعد الإيقاعي العميق للنصوص ، والذي يخضع للتجربة وللشاعر أكثر من كونه رؤية تتسم بالشمولية ، فالشاعر السعودي تسيطر على إيقاعاته اتجاهات معينة للإيقاع ترتبط بأفق التجربة .

\*\*\*\*\*

(١)

يتخذ الإيقاع الداخلي في الشعر السعودي لقضية فلسطين عدة مظاهر تبدأ من الحركة الإيقاعية أو ماتسمى العلل القصيرة (٣) أو الصوائت القصيرة (short Vowels) (٤) ، فأحياناً ما نجد سيطرة حركة معينة على مجريات نص لأبعاد دلالية ، ولعل حركة الكسر، وقيد السكون ، هي الأكثر حضوراً في مجريات النص .. فهما حركتان نافذتان في النص السعودي في قضية فلسطين إلى أقصى مدى، وهما ترتبطان فيما يبدو بروح الانكسار الذي يصاحب القضية في إطارها السياسي، الذي ينعكس على مناحي التجربة المتددة . ومن الصعوبة الوصول إلى إحصاء دقيق في ظل عدم وجود روي محدد ترتكز عليه القصائد ، ولكن من خلال أمثلة كثيرة دالة على طغيان حركة الكسر وقيد السكون نخلص إلى مثل ذلك ؛ ففي نص على الدميني التالي نلاحظ بصورة جلية سيطرة حركة الكسرة والانكسار الذاتية على معطيات نصه ، يقول :

وليست حروف الكتابة إسمي

ولا زحرف التاج فوق " الشماغ " بتاجي

(١) انظر: علوي الهاشمي ، مجلة البيان " ( الكويت ، عدد ٢٩٠ ) .

(٢) محسن أطميشن ، دير الملاك - دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، ص ٣٤٥ .

(٣) أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي ، (القاهرة : عالم الكتب ١٩٩٠) ، ص ٣١٣ .

(٤) انظر : محمد محمد داوود ، الصوائت والمعنى في العربية ، (القاهرة : دار غريب ، ٢٠٠١م) ، ص ١٥ وما بعدها .

مرجنا تعب العمر أن يستريح إلى قدح في الثريا

لأرفع أنخابه في الدياتي

مدلجا في البراري أعتق في صمتها صحي ،

وليالي ،

أضرحتي ،

وجيادي

... ..

ليس هذا الصباح نخيلي التي

صعد الناس فوق عرائشها محرمين ،

ولا الحزن صاريتي ،

لا...

ولا النابض الآبق الآن في فؤادي .

آه يا امرأتي..

دثرتني بحماك

حتى تصير البلاد بلادي .<sup>(١)</sup>

في هذا المثال نلاحظ الروح المنكسرة في التجربة من خلال حركة الانكسار الذاتية (ي) المسبوقة بكسرة والتي يسميها أحمد عمر الكسرة الطويلة<sup>(٢)</sup> كما نلاحظ مجاذبة الحركات ووفرة حركة الكسرة مقارنة بحركتي الفتح والضم .

وفي نص حسن القرشي (أنشودة لئار حزيان) نجد مزاجية ظاهرة بين الوقفات الساكنة وحركة الكسر، ولعل ذلك راجع إلى المواقف السالبة والساكنة التي تعم الموقف العربي من هذه القضية المصرية ، وإلى حالة الانكسار والقنوط التي صاحبت النص ، حيث نجد حضور

(١) بأجنحتها تدق أجراس النافذة ، ص ٢٣ .

(٢) دراسة الصوت اللغوي ، ص ٣١٣ .

القيد الساكن خاتمة للسطر الشعري والجملة الشعرية (١٦ مرة) ، في حين تنتشر حركة الكسر بصورة ملحوظة في ثنایا القصيدة ، يقول :

حزيران قد عاد عبر انسحاقِ المنى  
في دروبِ التفاهاتِ  
عبر الهزائمِ والثرثراتِ  
وعبر الضبابِ الملحِ وعبر السهادِ  
وعبر تلالِ الحماساتِ ، مثقلة بالحماقاتِ  
عبر الضياعِ العقيمِ  
وعبر الفداءِ الجريحِ المكبلِ  
عبر الحدادِ<sup>(١)</sup>

وهذا مثال آخر يمثل غلبة حركة الكسر والسكون على مجريات النص ، يقول جاسم الصحيح فيه :

مجبولا من زيتِ الغربةِ في قنديلِ الأسئلة العشواءُ  
أوقدني الشوقِ وبعثني في وديانِ الغيبِ كتيبة أضواء  
بخرني بالشكِ المطلقِ في ملكوتِ الأشياءِ

سرت وحيدا

ألمس دربا يفضي بالروحِ إلى جوهرةِ الأزلِ البيضاءُ  
أدليت بدلوي في بئرِ الأسماءِ  
غيمة شك تتكوم في قلبي مظلمة ..  
يا غيمة إن عيونِ الظلمةِ عمياءُ  
وأنا رحلةِ إسرائِ في وادي الليلِ الأبكمِ  
تحلم أن يحضنها طور<sup>(١)</sup>

(١) أنشودة لنار حزيران ، ص ٨٩ ، ٩٠ .

تحلم أن يحضنها طوراً<sup>(١)</sup> .

والنص يمضي على هذا المنوال تكتشفه حركة الكسر المنبثة في ثنانيا النص ، ويحصره القيد في نهاية السطر . مع حضور صوت (ي) التي تتعطف بالتجربة لأفقهها الذاتي الحزين ، وإذا حضرت الفتحة فهي غالباً تصاحب دلالة حزينة تعمق روح الانكسار العام الذي يسود النص مثل : (سرت وحيدا ، أتللمس دربا ، عيون الظلمة ) ، والمهم هنا أن الشاعر اعتمد على الحركة لإحداث إيقاع حزين يسود النص ، وأن تكرار السكون كقيد في خاتمة الأسطر منح التجربة بعداً إيقاعياً ودلالياً مقيداً يتماس مع الواقع الفلسطيني .

## (٢)

وإذا ما انتقلنا من الحركة إلى الصوت المفرد والثنائي ؛ فإننا نلاحظ أن الشاعر مثلما استخدم الحركة وسخرها لأبعاد دلالية ، استخدم في بنائه الإيقاعي لقصيدته أشكالاً أخرى منها قد يكون لها " طابع صوتي يتصل ببنية الإيقاع الخارجي صاعداً أو هابطاً منها، شاداً الصلة الجدلية بين البيتين ... مثل إيقاع الحرف ومجموعاتها الصوتية فيما يسمى بالرجوع الصوتي أو الترجيع<sup>(٢)</sup> .

ولكي نصل إلى وعي بهذه البنية تستلزم الدراسة جهداً واسعاً يبدأ من الحرف . ويستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية وقيمها الجمالية ، ووقوفاً تاماً على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم، لا يمكن أن يوفق فيها إلا ذو رهف في الحس وثقافة فنية ولغوية واسعة<sup>(٣)</sup> . فمن شعرائنا من يلحظ في نصه اعتناء بحرف معين، وكثرة وروده في نصه الشعري كثرة يحدث بها إيقاعاً يشابه إيقاع الروي المتكرر في القصيدة الأولى ؛ فإبراهيم العواجي في قصيدته (المسخ) ارتكز على حرف الراء، وكرره في نصه بصورة لافتة ( تدار، الانتظار، انتظار، انتظار، الحوار، انحسار، انكسار، اندحار، آخر، الانتظار، الطرش، الحوار، التتار، نرى، بيريز، صار، أرضنا، طباشير، الصغار، صار، الحوار، باليسار، ثوريا، باليسار، يسرق، بالنهار،

(١) أوليبياد الجسد، ص ١٣، ١٤. ومن النماذج الأخرى لطغيان حركة الكسر والقيد الساكن انظر: أحمد الصالح (نص الجند أنت والحجارة صرلجانك) ، عينك يتحلى فيهما الوطن، ص ٨٣-٨٨ . وإبراهيم العواجي، نص (المسخ) ، وشوم على جدار الوقت، ص ١٩ - ٢٣ . وعلي صيقل، نص ( القلمس تشكو ) ، ترانيم على الشاطئ، ص ٢٥ ، ٢٦ وغيرها .

(٢) انظر : محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانشاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات (دمشق، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ، ٢٠٠١م) ص ٥٧ ، ٥٨ .

(٣) انظر : محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٤٠٤ .

التنظير، التشطير، النذير، الدوار، الشعار، الانتظار، الحوار، الحوار، تدار، الانتظار، الهذر، الجدار، دار، أراءد، الكبار، الصغار، درب، الحجارة، رفض، الحصار، عرف، الصغار، صارت، حجارقم، فنار، رحم، ذاكره، الأرض، النهار، الراكضون، الحوار، القرار، رصيف، إطار، الانتظار).

ونلاحظ في هذا النص :

١- تكرار صوت الراء بصورة لافتة سواء في ثانيا النص أو في خواتم الأسطر محدثا إيقاعا داخليا من خلال رجعه القائم على أصل صفاته ( التكرار )، إذ كرره في التجربة ما يزيد على ( ٦٠ ) مرة، في نصه الذي لا يتجاوز ٧٨ سطرا، وقد وصل التكرار في بعض الأسطر إلى ثلاث مرات كما في سطر ( ٦٥ ) إلى مرتين كثيرا في سطور ( ٤، ٥، ٧، ١٦، ٢٢، ٢٣، ٦٢، ٦٨ ). ومعلوم عن صوت الراء في صفاته أنه صوت " مكرر، لساني، لثوي " <sup>(١)</sup> وهذا الصوت بهذا يتسق مع الرؤية التي رمى منها الشاعر في النص إلى الكشف عن سلبية المواقف العربية التي قال عنها في نصه :

ما زال بعض الناطقين الضاد

ثوريا ..

ويؤمن باليسار

ويسرق بالنهار

هلا علمت بأنه ..

متخصص بالشجب،

والتنظير،

والتشطير،

والقبض المؤجل،

والمعجل،

والدوار!؟

(١) انظر : حسني عبد الجليل، قواعد قراءة اللغة العربية دراسة نظرية وتطبيقية، (القاهرة : الدار الثقافية، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م)،

٢- تكرر كلمات بعينها أكثر من مرة في النص ، تبعا لمعطيات صوت الراء ؛ إذ أطل دلاليًا على الانتظار المصاحب لهذه القضية من أول النكبة ، فكرر ( الانتظار ) ( ٧ ) مرات في نصه ، ليعطي بهذا دلالة واضحة على تمدد و طول الانتظار، وكرر كلمة ( الحوار ) ، التي جاءت في دلالتها مخالفة لرغبة الشاعر الذي مل الانتظار كما مل الحوار :

وإلى متى .. ؟

حتى يشيخ الطفل

يولد آخر

ويشيخ ثانية بدعوى الانتظار !!

حتى يمل الطرش

من سمع الحوار !!

حتى يفيق العدل

في قلب التار !!<sup>(١)</sup>

٣- المزاجية بين السكون كدلالة قيد ، وحركة الكسرة الدالة على روح الانكسار الذي عم النص .

٤- وقد تكرر صوت الراء في نصوص أخرى من الشعر السعودي ، فقصيدة سعد الغامدي (سلام الدمار)<sup>(٢)</sup> تحفي بهذا الصوت الحاضر فيها حضوراً إيقاعياً ظاهراً ، حيث تكرر ما يزيد على ( ٩٠ ) مرة في نص بالغ ( ١٠٧ ) أسطر .

ومن الارتكازات الإيقاعية على الحرف الواحد ما نجده عند سعد الغامدي في قصيدته (أحلامك) التي ركز فيها على صوت ( اللام و، لا ) ، فصوت اللام حاضر في كل سطور النص البالغة ( ٤١ ) سطراً شعرياً ما عدا أربعة ، وقد تكرر هذا الصوت أحياناً ( ٤ ) مرات في السطر الشعري الواحد كما في الأسطر ( ١ ، ٢ ، ٣ ، ٩ ، ١٦ ، ٢٠ ) من النص . وهذا مقطع من تلك القصيدة ، يقول :

أحلامك .. ليست أحلام الأبطال ..

(١) وشوم على حدار الوقت ، ١٩-٢٣ .

(٢) بشائر من أكتاف الأقصى ، ص ١٩٩-١٠٧ .

أحلام الأبطال السائدة

بين الناس .. تغلفها قصص ..

وروايات .. وخيال ..

أما الجوهر فقتال ونزال وسجال ..

طمعا في دنيا ..

والدنيا .. كل الدنيا .. تمضي حتى الأبطال ..

ويظل الثار ..

دماء تتوارثها من بعد الأجيال .. (١)

واللام صوت " لساني لثوي ، رخو ، مهموس ، مطبق ، مستفل ، صفيري ، مفخم " (٢) ، تلك أبرز صفاته وتنضح إيقاعيته من خلال صفاته الصفيرية وهمسه وإطباقه . وفي صفاته الأخرى أنه لساني ولثوي ورخو ومستفل ، وهذا ما يتسق مع روح القصيدة ، ومع روح القضية الفلسطينية والمواقف التي يريد الشاعر أن يعبر عنها ، والتي تتمثل في غلبة القول والمواقف القولية على الفعل . وهذا هو الذي دفع لوعي الشاعر إلى تغليب هذا الصوت . ومع أن الشاعر يشعر بسيطرة هذه الموقف السالبة بدا يقاوم باستبدال - اللام بـ ( لا ) التي تفيد المنع كنوع من صراع الأصوات داخل نصه والذي أداره الشاعر بين صورتين رسمها لأحلام الطفل الفلسطيني : الأولى يمثلها النطق بـ ( لا ) التي استجلبت فيها الفخامة كصفة من صفات اللام ، وصور اتصالها بالألف بعدا دلاليا لـ ( للام ) ؛ ويمثل الموقف الآخر والصورة الأخرى (اللام) المتكررة كثيرا في النص بصفاتها من رخاوة وهمس وإطباق واستفال . ولذا نجد التضادية تسود النص بأكمله على المستوى الإفرادي والدلالي كما تسود أيضا على مستوى صراع الأصوات والموقف الداخلي . وإذا كان تركيز الشاعر على صوت اللام هنا قد أحدث إيقاعا من نوع معين فإننا نلاحظ أن هذه السيطرة كانت على حساب فنية النص . ولعل سيطرة صوت اللام بما يحمله من صفات برزت من خلال تكراره هو الذي أدى إلى شيء من سهولة التجربة وانحرافها للنثرية والبساطة أحيانا .

(١) بشائر من أكناف الأقصى ، ص ١١٥-١١٧

(٢) انظر : أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي ، ص ٣٣١-٣٣٤ .



ويركز عبد الله الرشيد على (الهمزة) في قصيدته (على حائط المبكى) التي يتحدث فيها  
— بغصة — عن المهاجرين من اليهود السوفيت الى فلسطين .. وهذه الحرقة والغصة تدفعه إلى  
تغليب صوت الهمزة بكل صفاته القارة فيه من حيث هو (حنجري ، حلقي ، مجهور ، شديد  
، منفتح ، مستفل<sup>(١)</sup>) وهذه الصفات كان لها من الأثر ما بعث في النص غصة حقيقية ، فأنت  
تراه يركز على معطيات هذا الصوت ويكرره ( ٤٨ ) مرة في تلك القصيدة التي تبلغ ( ٤٨ )  
وحدة مابين سطر وبيت شعري. وقد تكرر ذلك في السطر أو البيت الواحد (٤) مرات أحيانا  
كما في السطرين ( ٣ ، ١٢ ) و ثلاث مرات كما في أسطر ( ٢ ، ٥ ، ٩ ، ٢٣ ، ٣٥ ، ٣٦ ) من  
النص . وذلك كله يدل على حضور هذا الصوت في تجربة الشاعر، يقول :

يا حائط المبكى ، سيخفقنا البكاء ..

وأنت تمزأ من بكاء الصبر ، في رحم العناء

يتلو "المديع" حكاية القطعان :

مذ خفوا كأسراب الضباع يسوقهم حقد مقيت

.....

نزلوا نزول السم في

جسد المليحة وهي تحتضن الفناء

حلوا

حلول اليأس في قلب

يجاذبه الرجاء

وأنا — على خدري —

أرتل فيه أشعاري " الإناث "

بلا حياء<sup>(٢)</sup>

(١) أحمد عمر ،دراسة الصوت اللغوي ، ص ٣٤٤ — ٣٤٧ .

(٢) خاتمة البروق ، ص ١٤٩ ، ١٥٠ .

وقد استطاع الشاعر أن يفيد من طاقة هذا الصوت بما يحمله من صفات ، وبما له من بعد مخرج في الخلق ليصور لنا مدى الغصة التي شعر بها ، وأراد أن يشاركه المتلقي فيها ، لأنها تكاد أن تخنقه وهو ما دعاه إلى أن يرفع صوته ويجهر داعيا كل غيور أن ينقذ المسجد الأقصى والمقدسات من خطر هذه الهجرة ، متخذنا من تكرار هذا الصوت بعدا إيقاعيا غائرا يمثل تفاعل الشاعر مع الحدث .

ومن الأصوات التي ركز عليها الشاعر السعودي ما نجده عند أحمد قران من تركيز على صوت الواو وما يتصل به من حركة الضمة محدثا بذلك انعطافا وإيقاعا ، حيث نجد في نصه ( انكسار في دائرة الهيكل ) أنه كرر صوت الواو ( ١٧ ) مرة في نص يبلغ ( ٢٨ ) سطرا شعريا، يقول :

اركضوا أنى ارتأيتم

ودعونا شامخين

فلكم قانونكم رمز الخنا

ولنا التاريخ والمجد الحزين

اركضوا خلف سراب

الأمنيات

واتبعوا سادتكم

ودعونا راكضين

.....

اركعوا في القدس

لا ... ..

بل في جدار المعبد المزعوم

في هيكلهم

البسوا قبعة الحاخام

رمزا للوفاق المنتظر

ودعونا شامخين (١) .

ولعل الشاعر أراد من تركيزه على هذا الصوت ، وحركة الضم الثقيلة المصاحبة ، إحداث نوع من المعادل الإيقاعي لحالة الانكسار في المواقف ، ومنح نصه نوعا من القوة إزاء ما تفعله إسرائيل ودعوى هيكلها المزعوم .

ومن حضر في نصه الواو محمد مسير في قصيدته (يهود العرب) إذ كرر الواو (١٤) مرة وحركة الضمة (١٥) مرة في نص لم يتجاوز (٢٣) سطرا . والواو صوت يوصف بأنه (مجهور ، شبه طليق ، منفتح ، منسفل) (٢) . ويبدو أن الشاعر بتركيزه على هذا الصوت أراد أن يوجه رسالة يجهر بها مبديا فيها استنقاله وانقباضه من يهود العرب الذين اتخذهم الشاعر عنوانا لنصه لما لهم من دور سافل لا يبعد كثيرا عن دور العدو ، يقول :

### القراصنة الطيبون

قادمون

فدعوهم

يجوسون في رحم الأرض

أو يفقأون الظنون

سيحيءُ القراصنة الطيبون

من جنازة رابين

إن التوايت آيلةٌ للحياة

ومعصومة الختم

تشبهه في المشيمة

حتى إذا استسلم السلم

السلم

(١) دماء الثلج ، ص ١١٧-١١٩ .

(٢) انظر : حسني عبد الجليل ، قواعد قراءة اللغة العربية دراسة نظرية وتطبيقية ، ص ٣١ .

ولي الغزاة إلينا

يغيثوننا بالمتون<sup>(١)</sup>

وقد يركز الشاعر على حرفين متكنا على رجع إيقاعي صوتي ثنائي كما فعل سعد الغامدي في نص (تجيء أنت دائما) الذي اعتمد في رجع إيقاعه على تكرار (نا) التي صاحبت نصه كثيرا، وكررها (١٥) مرة، مرتكزا عليها في بنائه ليعطيه دلالة اجتماعية، وإيقاعا ممتدا متطاولا يتناسب مع روح الاعتزاز التي يريد الشاعر أن يرسمها للبطل الفلسطيني المتميز بعلوه وامتناد همته، واعتزازه بدينه وخدمة وطنه ومجتمعه، ومن هنا كان بروز (نا) في النص بصورة ملحوظة يقول:

الناس حولنا

— ونحن منهم —

يجيئون لهذه الدنيا.. ويذهبون

وأنت.. أنت وحدك

الذي تجيء دائما..

كالشمس في صباحنا

كالنجم في مسائنا

كالبدر في سمائنا

تضيئ دائما حياتنا

نمضي جميعنا..

وتبقى انت.. لا تغيب مثلنا..<sup>(٢)</sup>

إن الشاعر بنى نصه على (نا) وعبر عن اعتزازه بالبطل، وبرغم تفردده وقلّة آلياته إلا أنه لازال معتزا وهو ما يفسر أيضا وجود ضمير المفرد المخاطب في النص في علاقات الفاعلية والابتدائية والتأكيد كما يفسره ورود (نا) مضافة إلى البطل مقدمة تمسكها بطولته واعتزازها به

(١) منسك للسريرة في حرم الرمل، ص ٥١، ٥٢.

(٢) بشارت من أكتاف الأقصى، ص ١٠٩-١١٢.

ومن أمثلة التركيز على صوت ( نا ) بامتدادها الإيقاعي ودلالاتها على الجماعية ، مقطع (إفادة) لعلى آل عمر الذي يقول فيه :

ويفطم كل مولود يهودي بمر الكره في دمه

لملتنا.. لعصبتنا..

لنلك الشمس تعبر فوق خيمتنا

تناسخت الامة في تناسلهم

وبنوا الحقد والفتنا<sup>(١)</sup>

....

ويمتد الإيقاع الداخلي من الصوت ، دون غفلة عما للمحسنات اللفظية من جناس وطباق وغيرهما من أثر وفاعلية احتفى بها بعض النقاد والبلاغيين لما تؤدي إليه من ترجيع وتوافق أو تقابل يعطي إيقاعاً.

### ( ٣ )

واستفاد الإيقاع الداخلي بتكرار الكلمة المفردة في النص السعودي له ملامح وأبعاد ممتدة فقد يركز الشاعر على كلمة معينة تحمل من الدلالات ما يهدف إليها الشاعر ، على أنه ينبغي أن يأتي هذا التكرار عفويّاً ، خادماً للدلالة ، وإلا أصبح عبئاً يثقل كاهل النص . وعبد الرحمن العشماوي ممن عرف باتكائه على هذا اللون الإيقاعي . ولعل طول نفسه وقصائده هو الذي جعله يركز على كلمات يكررها في سبيل توسيع أفق التعبير عنده ، ففي قصيدة (فتى فلسطيني يتحدث ) مثلاً يعتمد على تكرار عدة كلمات ؛ يكرر مساء ٨ مرات ، وأتيتكم ( ٨ ) مرات ، وتعالوا ( ٧ ) مرات ،<sup>(٢)</sup> وعلى أن هذا التكرار وإن أحدث أثراً إيقاعياً إلا أنه أفضى بالشاعر إلى نظرية وخطابية ظاهرة في هذا النص ، يقول :

مساء الخير يا وطني

مساء شريعة سمحة

(١) قصائد غاضبة ، نص (مفتوق الخناجر) ، ص ٥٢ .

(٢) وأعاد تراكيب مثل: (مساء الخير يا وطني) ٥ مرات ، ويا بني قومي ٩ مرات .

مساء الخير والإيمان والفرحة

مساء الربح ..

حين يظل يندب غيرنا ربحه

مساء قوافل الإيمان

تفتح صفحة في دفتر الأجداد

تأتي بعدها صفحة

مساء الخير يا وطني<sup>(١)</sup>

وهو يختلف عما لجأ إليه الشاعر نفسه من تكرار في قصيدته (وجه ابتسام وخارطة الأمل) التي تفاعل فيها الشاعر مع الحدث ، فجاءت مشبعة بعاطفة وجدانية جارفة ؛ ومن ثم جاءت القصيدة متماسكة ، وكان تكراره إيقاعيا وداليا . فقد بدأ نصه برسم أرضية حزينة لزمن التجربة ، إذ كرر كلمة (الليل) (٦) مرات ليرسم إطارا للحزن الذي استبد به مستفيدا من دلالة الليل وارتباطه بالحزن في ذاكرة الشعر العربية ، ثم نجده يكرر مفردة (ابتسام) جذر تجربته العميق — تلك الفتاه التي اغتالها الصهاينة وبنى عليها قصيدته ، وكررها (١٤) مرة . وهذا التكرار للمفردة (ابتسام) مع اقترانها بحركة الكسر عليها أحدث إيقاعية لا نجد أنها أثقلت التجربة ، بل كان لها من التماسك والتناسق ما جعل كل كلمة تحمل أبعادها الدلالية الخاصة المتلبسة بالجوار التركيبي ، يقول :

ماذا أرى !؟

وجه ابتسام ذلك الوجه المعفر بالثرى ؟

أهدابها ..

تلك التي انطبقت فما عادت ترى !؟

شعر "ابتسام" ..

أم حقول القمح في القدس الشريف

وفي مشاتل كفر حارث " ؟

(١) شيوخ في زمن الانكسار ، ص ٢٧ — ٣٥ .

شعر "ابتسام" ..  
أم غصون التين والزيتون  
في تلك المغارس؟  
شعر "ابتسام" في مهب الريح ..  
لم يظفر بفارس؟  
شعر "ابتسام" والسكون يلف ما حولي ..  
فلا صوت ولا همس لهامس

.....

والنص يمضي في هذا التكرار الذي يبعث في النفس رجعا إيقاعيا منكسرا ، ويضفي على  
النص حراكا دلاليا مختلفا ، ومن هنا كان هذا التكرار المولد للإيقاع المحمل بالإنكسار في  
محله ، يقول :

وجه ابتسام أم خيال الوهم ..  
يرسمه الردى في عين واهم !؟

....

وجه "ابتسام" ما رأت عيناى  
أم باقات ورد في الكمائم !؟  
شعر "ابتسام" أم خيوط من ذهب ؟

...

شعر ابتسام ..  
أم قصاصات من الورق الذي ..  
يحوي القصائد والخطب !؟<sup>(١)</sup>

(١) يا ساكنة القلب ، ص ٧٨ - ٨٥ .

ولا يخطئ الحس الصحيح ما كان من فرق بين الرجوع الإيقاعي المسترسل في هذا النص الذي ارتقت بفنيته حركية التجربة وصدق العاطفة لدى الشاعر وبين الرجوع الإيقاعي في نص (فتى فلسطيني يتحدث) ، على الرغم من أن التكرار المتعدد للمفردة في هذا النص أكثر كثافة عند الشاعر ، لأن صدق التأثر بالموقف وتفتق التجربة أعطى إضافة إيقاعية ودلالية عميقة ارتقت بالنص وجعلته مسوغا عند المتلقي .

أما ظافر القرني فيعتمد على مفاصل إيقاعية أخرى تتمثل في تكرار الاستفهام وجواب الاستفهام الذي بنى عليه نصه (سؤال فلسطيني) ، حيث تكرر الاستفهام (١٠) مرات مشكلا معتمدا أساسيا في حركة الإيقاع الداخلي في النص :

— من نقاتل؟

إذا كان كل الذي يعبر البيد خصما

...

— من نقاتل؟

إذا كان كل الذي يمخر البحر تغلي مراجله

— من نقاتل؟

إذا كان أعتي عدو نقابله جشع النفس

— إيه يا عاشق الرمل ماذا ترى؟

هل نخلي مضاهدة الناس

حتى يخف عن الناس ضهد الوقوت؟

أم ترى في الحبيبات،

أن نرهق القهر بالقهر

— قل لنا هل من الحكمة الصبر..

هل من العدل أن تطلب العدل في عالم

يستوي فيه إن عشت محترما أو لهوت...

— هل من الرشد أن تطلب العون



مادمت في أعين الناس ذا رفعة ...

— هل من العقل أن ترقب القادم المرتجى .. (١)

(٤)

وقد يعتمد الشاعر إلى إيقاعية داخلية تقوم على التماوج والرجع بين المفردات الشعرية ويتخذ الشاعر لتحقيق هذا النوع من الإيقاع الداخلي عدة أبنية إيقاعية ، منها : السجع والتوازي في النص ، إذ يورد كلمات ذات قواف موحدة تحدث رجعا إيقاعيا كما نجد عند (محمد مسير ) في نصه (يهود العرب) الذي يوالي فيه كلمات مثل : (الطيون ، قادمون ، بجوسون ، يفقوون ، الظنون ، الطيون ، المنون ، الميتون) :

يقول :

القراصنة الطيون

قادمون

فدعوهم

بجوسون في رحم الأرض

أو يفقوون الظنون

سيجيء القراصنة الطيون

من جنازة رابين<sup>(٢)</sup>

وقد يعتمد الشاعر على المفردات المتضادة في نصه لإحداث حركية نغمية ، فالعشماوي مثلا في نصه (خلا لك الجو) يعتمد اعتمادا بينا على قدرات التضاد في أكثر من (٢٠) موضعا من نصه ، يقول :

وسوف تأتي سنة

ليس لها فصول

(١) غمار الاتهامك ، ص ١١ ، ١٢ .

(٢) منسك للسريرة في حرم الرمل ، ص ٥١ ، ٥٢ .

خريفها ربيع

وصيفها شتاء

وحرها صقيع

وغيمها صفاء<sup>(١)</sup>

ومن الواضح أن هذا المثال اعتمد على الضدية في إحداث حركة تصادمية أحدثت في النص إيقاعا متماوجا . " فجاء البناء الموسيقي في القصيدة مركباً من نغمات تعلو وتخفت وتصطدم وتفترق وترق وتقسو وتهدأ وتنفعل، مولدة من هذه الحركة الدائمة موسيقى داخلية قد لا نجد لها في كثير من شعرنا القديم " <sup>(٢)</sup> وإذا كان هذا الإيقاع حريصا على الاستفادة من طاقة الصوت والمفردة، فقد امتدت عنايته الإيقاعية إلى أقصى حد لها . ومن تلك النغمات المتماوجة استخدام الشاعر للاعتراض <sup>(٣)</sup> حيث نجد الشاعر يركن في نصه إلى اعتراضات تحدث تماوجا وارتباكا فنيا وحركيا مقصودا ، كالذي نجده عند أحمد الصالح في قصيدة (كيف يموت الخوف)، التي احتوت ( ٨ ) اعتراضات. والاعتراض إضاءة تفرض وجودها الإلزامي كاختراق فني لنسق التجربة المتصل يضيفها المبدع بين عارضتين، وهي بذلك تحدث ارتباكا فنيا يحدث إيقاعا في نسق التجربة :

١- "بسام الشكعة " !!..

يعرفك الأطفال — مضيئا —

في الطرقات

....

٢- وتغنيك — على مهد رضيع —

أم في "القدس"

٣- تبارك مجدك — سحرا —

(١) شموخ في زمن الانكسار، ص ٢٠١ .

(٢) عبد الفتاح صالح نافع ، عضوية الموسيقى في النص الشعري ، (الزرقاء، مكتبة المنار ، ط١ ، ١٩٨٥ ) ص ١٠٥ //

(٣) الاعتراض عند البلاغيين يقوم على اعتراض كلام في كلام لم يتم معناه ثم يعود إليه فيتمه انظر : ابن المعتز ، البديع ، ص ٥٩ . وانظر :

عبد الله عبد الرحيم عسيلان ، البديع لابن المعتز دراسة وتحليل ، ص ٥١ ، ويسمى التميم ، انظر عبد العزيز عتيق ، علم

البديع ، ص ١١٧-١٢٢ .

في الصلوات

٤— ولكم تعرف أنت

ترمل وطن — كيف يكون —

٥— " بسام الشكعة "

...

تبت "ساقاك" ملايين اللاآءات

تطلع — في الزمن المعتم — مشكاة

٦— " بسام الشكعة "

— لا تثريب —

فساقاك على أبواب الفردوس

٧— "ساقاك" !؟..

امتزجت بتراب الأرض

وصوتك أيقظ — حقاً —

أهل الكهف

٨— من يعلن !؟..

— في الملاء الأدينى —

" بسام الشكعة "

يبدأ فيكم.. هذا الزحف<sup>(١)</sup>

والمعترضات كما نرى مميزة في دلالتها المعنوية كما أرادها الشاعر. والمهم هنا أن مثل هذه المعترضات تعطي حركية في سير التركيب، ويبحث بهذا إيقاعاً داخل هذه البنى الفنية .

(١) انتفضي أيتها المليحة ، ص ٢٥—٢٨ .

ومما يحدث هذا التماوج الإيقاعي ما يرى من اعتماد بعض شعرائنا على التركيب الإضافي كثيرا ، وهو ما نجده واضحا في نص جاسم الصحيح " إسرائ في وادي الليل الأبكم " (١) حيث الإضافة وما يتبعها من حركة الكسر المتتابعة ، انظر مثلا قوله :

— مجبولا من زيت الغربية في قنديل الأسئلة العشواء..

— يفضي بالروح إلى جوهرة الأزل البيضاء .

— بثر الأسماء .

— سر الماء

— غيمة شك

— عيون الظلمة

— رحلة إسرائ في وادي الليل الأبكم

— إن فم الشاعر شمس عبر مجرة دنيا النور .

— بحار العالم

— يا درويش الروح الموهوم

— سهيل الأوراق

— حممة الأقلام

ومثل ذلك ما نجده عند أحمد قران في "غياهب الظمأ" (٢) :

— في عمق الأكوان صدى

— وظلال الموت ردى

— ووشاح الظلمة يفضي لوقار الشيخ مدى

— لا تطفئ يا حاتم قنديل الكرم العربي

— لا تغمدا " خالد " سيف النص العربي !!

(١) أولياد الجسد ، ص ١٣-١٨ .

(٢) دماء الثلج ص ٤٧-٥٠ .

— والشح ضباب القحط المفرط في العتمة

— والنار ستغدو في ليل اليأس العربي رماد

— لآيات الحلم الوردية أضحت في ضوء اللآيات القهرية صوتا مخنوق

— والفلك السابح في البحر المائج

— والطفل العربي الواعد يروى من ثديي جولدا مائير المأفون

— وعناق الرايات العبرية للرايات العبرية أضحي ضوء عيون

ومن شأن هذا التكرار أن يحدث حركة تعطي إيقاعا تماوجيا فيه حظ من الارتداد والمفاصل الإضافية ، إضافة إلى تكرار حركة الكسر التي تتميز بقوةها في مصاحبة الحرف ، ومن ثم العودة للظاهر الصوتي ؛ وهذا بتكرارها يحدث الإيقاع الذي أراده الشاعر .

ويحدث هذا التماوج الإيقاعي أيضا بالاعتماد على حركة الاستثناء المكرر في النص .  
فقصيدة غازي القصيبي (بعد سنة ) مثلا قسمها إلى مقاطع منجمة ، اعتمد في أحد مقاطعها على إيقاع العبارة الاستثنائية بصورة شبه كلية، يقول :

ما الذي يفعله الشاعر

في وجه البنادق

وهولا يملك إلا قلمه

وهو لا يحمل إلا ألمه

.....

وهولا يصنع إلا الكلمات

ما الذي يفعله الشاعر في وجه

دموع الثاكلات

وهو في ذلته بعض الحجر

غير أن يكتب شعرا

زائفا يخجل أن يلمس ذكر الميتين

غير أن يسبح في الطين

ويجتزئ الهزيمة؟<sup>(١)</sup>

فهذه المفاصل الاستثنائية التي بنى عليها الشاعر المقطع تشكل تموجات إيقاعية تعطي النص حركية وإيقاعا داخليا .

وهناك تموجات على مستوى الجملة الشعرية إذ يعتمد الإيقاع فيما يعتمد على تكرار النداء وامتدادات الجواب . فالعشماوي يبني نصه (وقفه على أعتاب مستوطنة يهودية ) على قدرات النداء في إحداث حركية إيقاعية ، يكون النداء " يا أبي .. " ثم تأتي إجابة النداء وتكرر هذه المراجعة الإيقاعية ( ٩ ) مرات ، هي كل النص القائم على هذه المراجعة والتماوج :

يا أبي ..

هذي رواينا تغشاها سكون الموت ..

أدماها الضجر

هذه قرينتا تشكو..

وهذا غصن أحلامي انكسر

يا أبي..

وجهك معروق..

وهذا دمع عينيك انهمر

....

مالذي يجري هنا يا أبتى ..

هل نفض الموت التتر !؟

يا أبي ..

هذا هو الفجر تدلى فوقنا من جانب الأفق

وفي طلعتة لون الأسي

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٣٠٢ ، ٣٠٣ .

...

غير أنا ما سمعنا يا أبي

صوت الأذان (١)

.....

ويعتمد شاعر آخر إلى تماوجات تحدث إيقاعا بطريق تقسيم النص إلى مجالات عاطفية متعددة ، وهذا بدوره يعطي حركة إيقاعية تنتقل فيها العاطفة ويأخذ عدة أشكال في النص السعودي ؛ فمنه ما يعتمد على مفاصل حوارية يتماوج فيها الإيقاع ويضطرب ويتحرك .. ، فأحمد الصالح يقسم مثلا نصه (قال الراوي ليلي تورق) (٢) إلى مقاطع حوارية بدأ الهاتف الأول منها بحوار بين الشاعر ونفسه، ثم امتد إلى حوار بين الشاعر والآخر ، محدثا حركة في النص ومكونا إيقاعا خفيا داخليا قائما على حركة التماوج :

الهاتف الأول :

— القدس.. في ثوب الفضيحة ..

والقبيلة في سريرتها الندم

ثم يوجه الشاعر الحوار من الشاعر إلى المكان في موجة حوارية أخرى :

— القدس..؟؟

تسال عن زمان قد يجيء

....

ثم يبدأ الحوار بين الشاعر والآخر :

— قال الراوي :

يا ولدي ..

هذا الزمن المعتل الآخر

تأتي فيه السنة الحبلية

(١) شموخ في زمن الانكسار ، ص ٢١١—٢١٣ .

(٢) ومثله في نصه (عندما يسقط العراف) .

...

قال المتلقي :

من يدري !؟..

...

قال الشاهد :

كانت ليلى قهوى قيسا<sup>(١)</sup>

وعناصر الحوار التي أدخلها الشاعر في نصه أحدثت حركة وتماوجا عاطفيا داخل بناء النص بدأت بمساءلة الشاعر نفسه ، ثم آلت إلى مساءلة القدس كفاعل مكاني ، فالتاريخ والواقع ، ثم بدأ الحوار المفتوح بين الراوي والمتلقي والشاهد في تحاور تتماوج فيه العواطف . ومثل هذا ما نجده عند أسامة عبد الرحمن أيضا في (العزف التلمودي ) حيث حركية حوار من نوع آخر هو الحوار المسرحي ، يقول :

انفرجت للعرض

ستاره

ومضت تعزف لحنا تلموديا

فرقه

...

— قد بدأت كل فصول الصفقة

من زمن

من خلف المسرح

لكن بدأ العرض

...

---

(١) انتفضي أيتها المليحة ، ١٥-٢٠ .



انفجرت للعرض

ستاره

والخيرة حاضرة

والجوقة حاضرة

— وابتدأ العزف التلمودي

وتصفق للعزف الخيرة

ويصفق سفراء فلسطين

والفصل القادم

حره

من حررها

وبأي حسام<sup>(١)</sup>

و توليد الإيقاعات يمكن أن يكون أيضا عن طريق بعض أنماط التقنية الفنية التي تسهض عليها النصوص ، لا سيما الانتقال من الإيقاع المتناظر إلى التفعيلة وكذا الانتقال من الفصيح إلى العامي ، مع التحفظ على قبول ذلك ، وإن ورد في النص السعودي الذي نتاوله . وسعد الحميدين يجمع كل ذلك في بعض نصوصه ، في محاولة لتغيير نمطية الإيقاع باستخدام تناوب العامي والفصيح ، والنظام البيتي والسطر الشعري .

ومثل هذه التناوبات في نسق النصوص تعطي على مستوى الإيقاع حركة داخل النص رجعا واختلافا في تصورات المستقبل ، وأحيانا تشويقا ، لكنها قد تفسد نسق الإيقاع إذا جاءت غير موظفة توظيفا شعريا يرتقي بالإيقاع لأنها تكسر نمطية إيقاع التفعيلة بنسق إيقاع آخر يحرف الإيقاع إلى مساقات أخرى . وإذا هبط مستوى التجربة في هذا التحول أحدث ارتباكا في الإيقاع كقوله معتسفا مزأوجة الفصيح والعامي المتداول :

غير مجد

إنني أخذع عقلي

(١) دفاتر الشجن ، ص ٢١١—٢١٤ .

إنني أرغم نفسي

غير مجد ..

(( وبلادي وإن جارت علي ؟

عزيزة))

\*\* غير مجد

غير مجد / في أي مله

اقبلوا يا ربع قد حان السلام .. والوفاق يا ترى

أي وفاق أو سلام ؟

إنه يعني وبالمنعنى الصريح..

(أي كلام)

يا رفيقي ..

أنا في قبري أنادى

رغم حبسين أنادى

// غير مجد في ملتي واعتقادي //

أقرأ التاريخ .. واستلهم مداه ..

// هي شبت فازدهرت .. ثم عادت فخبت //

— عاج هذه

وتوارى قولنا المشهور من قبل

// وليسوا بغير صليل السيوف

يجيون صوتا لنا أو صدى //

تضعف الرؤية من فيض السحاب

// حلفت يا ديرتي والله ما اصحى بها //

— بلاد العرب .. أوطاني .... //

وعلى الدنيا السلام

— وستبدي لك الأيام

ستبدي لنا الأيام ماذا؟!

— ( ما كنت جاهلا.. )<sup>(١)</sup>

...

فهذا الاستخدام للنص التناظري خروج على الوزن حيث تغير الوزن، وهو يعطي  
— ولاشك — حركة داخل النص . ومثل ذلك التناص يفتح في النص أفقا حركيا ، لكنه برغم  
حركته الداخلية إلا انه يؤدي الإيقاع الخارجي ويشكل خروجا على اللغة ، ويتسم في أغلبه  
بسطحية في التوظيف ، ولو استمر الحميدون على نسق التفعيلة وحده لحقق إيقاعا أكثر فاعلية  
ونضجا كما في نصه (مجامر..التراب)<sup>(٢)</sup> .

وهذا الاستخدام يختلف عن خروج شاعر مثل أحمد الصالح من التفعيلة إلى التناظري في  
قصيدة يتناول فيها ( الحجر والطفل ) التي تناوب فيها الإيقاعان التفعيلي والتناظري دون أن  
تشعر أن ذلك على حساب الإيقاع ، بل إنك تجد المتلقي يتفاعل مع هذه الحركية الإيقاعية التي  
تمثل تآزر إيقاعين ( التفعيلة والتناظري ) في دعم التجربة وإعطائها نغما أوسع :

حجر.. يشب

كما تشب الأرض

هذي الأكف

بهم قد ارتفعت

والثأر فيها جحفل لجب

المجد عائق خاشعا.. وطنا

أطفاله.. بارودهم حصب

كف على حجر.. ومنسأة

(١) أوبرق الندم ، ص ٤٥—٥٧ .

(٢) ضحاها الذي ، ص ٢١—٢٧ .

يا أيها الطفل الفلسطيني

خذ بيدك .. محار البحار<sup>(١)</sup>

### نموذجان :

نحتم قراءة الإيقاع الداخلي في النص السعودي بنصين تجمعهما عاطفة جياشة ، كتب أحدهما بعد نكسة ٦٧ بقليل ، وكتب ثانيهما بعد شهرين من الانتفاضة . والنصان مثالان على زمنين متباعدين نسبيا ، ويقدمان دليلا على ان الشاعر المعاصر قادر على أن يعوض إيقاع القافية التراثية بإيقاعات داخلية متعددة تعطي التجربة أبعادا فنية مؤثرة .

ونبدأ بنص غازي القصيبي ( الموت في حزيران ) الذي كتبه سنة (١٩٧٠م) ، وهذه القصيدة تمثل تموجات عاطفية تعتمد على عملية الالتفات الفني كحركة إيقاعية فنية داخلية . والنص عبارة عن مشاهد متعددة يحمل كل مشهد صورة معينة يريد الشاعر أن ينقلها لنا . وليس المهم هنا الصورة بقدر ما قمنا بحركة الإيقاع الداخلي داخل هذا النص المعتمدة على الالتفات الذهني الذي يحدث خروجاً فنياً على استرسال النص . ونلاحظ أن الشاعر يصور مشهد الجندي العربي (حزيران ١٩٦٧م) ، وهو جندي له رؤية مزدوجة واحدة ظاهرة ، وأخرى خفية لاتلبث أن تطل ، لم يغفلها الشاعر بل أوردها نصاً في متابعة دقيقة وتحليل بارع لنفسية هذا الجندي :

أنا ملقى عبر المهجير .. يغطي

الرمل وجهي .. وتلحق الشمس

جرحي

ويقربي المذيع يعلن باسم المجد

فتحا مظفرا ..

بعد فتح

لم أمت بعد .. لاتزال شفاهي جمره ..

أين قرية الماء ؟

(١) عيناك يتحلى فيهما الوطن ، ص ٨٣ .

نشاهد هنا الالتفات من معنى إلى آخر؛ فالشاعر يصور هذا الجندي ملقى عبر الهجير يتحدث عن نفسه ، حالة الارتباك النفسية ظاهرة عليه وهو ما امتد على مستوى النص وتوزيعه إلى أوصال شعرية اتصلة . وحالة الارتباك والضعف هذه تلتقي مع حالة مضادة ، هي صوت المذيع يعلن النصر والفتح . ثم تعطف الصورة مرة أخرى إلى الجندي الذي ينازع الموت ولما يمت ، ويبحث عن قربة ماء الحياة ، لكن اليهود سرقوها هي الأخرى . ثم يحاول الشاعر بعد هذا أن يرسم مشهدا فيه أيضا نصيب من حركة الالتفات المتضادة :

لم أمت بعد .. لاتزال شفاهي جمة ..

أين قربة الماء؟ هل يدري جناب المذيع

(يا ليت صوتي كان عذبا كصوته) أني أفنى؟

ها هنا صورتان : صورة الجندي يقضي عطشا في الميدان و صورة المذيع حسن الصوت يلبس على الأمة الحقيقة ، والشاعر هنا يستخدم أيضا قدرة الالتفات في نقل الخاطر الذهني الذي دار بخلد الجندي الملقى في الهجير الباحث عن قطرة ماء يبيل بها حلقه ، والمذيع حسن الصوت عذب الجرس (يا ليت صوتي كان عذبا كصوته) . ثم يتابع الشاعر الحركة التي يمور بها ذهن الجندي في هذه اللحظات الحرجة من حياته ، فيخرجه من ميدان المعركة والموت إلى ميدان الحياة، عن طريق متابعة حركة ذهن الشاعر النشطة للحياة خارج الميدان ، وكأن الشاعر لا يعيش في المعركة إلا جسدا لا روحا ، يقول :

ويا رباہ ماذا غدا تقول سعاد؟ أنا

لو كنت حاضرا حفلة التأبين (هل ثم

حفلة في زحام الحرب؟) أبدعت في رثائي..

تحنحت وكبرت ثم قلت: " وداعا !

يا شهيدا يعيش في خاطر الشعب.. " نفاق!

من مات ينسى ..ستبكي سعادتي شهرين..

ثم يقول الناس "لا تندبي الشهيد " ويأتيها

خطيب ..ويبلغ الدرج رسمي ...

والنص في مشهد آخر يقدم الصورة النفسية للفدائي العربي في حزيران (١٩٦٨م) ذلك الشجاع الجبان ، الذي يرسم له أبعادا متضادة !، ونجد أيضا حركة الالتفات ظاهرة تعطي إيقاعا داخليا قائما على التضاد ، حين يقول :

خائف صاحبي .. وأشعر رغم الصيف  
بالبرد .. هل جينت ؟— ونمضي ..

ثم يمضي الشاعر في رسم الصورة النفسية القائمة على التناقض بين ظاهر الفدائية وحقيقة الخوف المستبد بالجندي على مستقبله :

أترانا نعود من رحلة الليلة ؟ أم تعلن  
الجرائد "مات اثنان" والموت يا فلسطين  
مر . نحن متنا من قبل حين تركنا الدار(طفلا  
إذ ذاك كنت وقالوا بعد حين نعود ).. حين  
انتظرنا فارسا يزرع الطريق إلى يافا سيوفا  
صقيلة .. حين عشنا في شتاء الخيام نشحذ قمحا .  
"ازرع اللغم هاهنا " حين قالوا  
نحن بعناك يا فلسطين " .أسرع! !لا تقف أنت !"  
لا أحس بشيء غير دفء الدماء.. هل مرت الطلقة  
حقا؟ هل انتهيت ؟ (١)

إنها تناقضات الواقع الخفي والمشاهد ، صراع الفدائية مع الحقيقة وحب الواقع ، كل ذلك يرسمه الشاعر في لوحة داخلية يمثل فيها الالتفات من حالة الخطاب للغياب ، ومن الحديث السطحي إلى خلجات النفس وخواطرها التي تفرض وجودها قسرا على النص ، فلا يغفلها الشاعر ، بل يشبثها كما جاءت (نحن متنا من قبل حين تركنا الدار (طفلا إذ ذاك كنت وقالوا بعد حين نعود ) ..

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٤٠٥—٤١١ .

وفي ملمح التفاتي تناقضي يمضي الشاعر في متابعة حركة الفدائي الذي يبدو أنه يدفع دون رغبة وفداية حقيقية ، فهو ينتقل من حديث عن الماضي إلى الأمر وتعديل نغمة الخطاب ، وروح التوجس والخوف تسري مع نبرات صوته (حين عشنا في شتاء الخيام .. ازرع اللغم ها هنا ) . وهكذا نرى الشاعر من خلال سبر أغوار الموقف يسعى إلى تجلية أسباب الهزيمة معتمدا على حركة التضاد في إعطاء مساحة إيقاعية للمدى الذي يريد الحديث عنه ..

والنص الثاني الذي نقف لتبع إيقاعه الداخلي نص على الدميني ( لك كما أنت ) الذي شهد حركة نشطة في إيقاعه الداخلي ، يقول فيه :

يا قلب " لو أن الفتى حجر " لأسبلت الأصابع

في دمي

وأتيت محتضا بمكنون الحجارة .

أهدي لعاشقتي قلائدها وأرفع للذين مضوا بناذقهم

وأنزع من رحيق العمر محبرتي

وأكتب بالحجارة .

وتر يجر عشيقة تنعى أساورها وتجرح في التراب

عرائس الإنشاد

مملكة هودجها

فما أبقى الغبار لها سوى التذكار

والزمن المعلق بالحجارة .

يا أيها الوطن العصي، على العصي، أفقت فاحتضنتك أوراق

الصغار من الردى

وظفقت تخصف تاجك الذهبي

من وهج الحجارة .

يأيها الناري في الأشجار، والمطري في الأمصار ،

أطعمنا كتاب النار في الأحقاف

إن رهينة الساعات ساعتنا الحجارة .

فاجأتك العواصف بالمقصلة

أربكتنا الحجارة بالأسئلة

الجليل مثلثها،

والبلاد دوائرها

والذي عل من يأسه ظمأ

قد رأى صيبا يغتوي كأسه المقبلة.

لك كل مافي الأفق من شجر البياض وآنسات اليد

همس الزيت للزيتون ،

والتفاح للعدراء ،

والزهاد مقترفين ما تسع العبارة

لك برقنا المائي يمضي قائما بالوصل ،

يحمينا من الطوفان إذ نكبو

ويخرج بالقرى قمرا يسامر في منيته بحار الله

باخرة تعود وأمة تدنو

وأغصانا تمش بصوت مقلاع الحجارة (١)

هذا النص همسه الشاعر بداية بقوله : ( شهران بعد الانتفاضة ) أي أن الشاعر كتبه وعاطفته متقدة بالحدث الآني . وقد اعتمد في إيقاعه على عدة محاور: إيقاع الوزن الذي تشكل من وزنين هما الكامل ( متفاعلين ) الذي سيطر على معظم النص ، والرمل ( فاعلاتن ) الذي اعتمد عليه في فواصل إيقاعية منتظمة ، وهما بجران متباعدان إيقاعيا وباجتماعهما يحصل الإيقاع بالتباين الذي يعطي تماوجا يساهم في تدعيم حركية الإيقاع الداخلية إضافة إلى وجود التقفية غير المنتظمة التي جاءت في أغلبها مقيدة تبعا لحالة القيد النفسية التي يعيشها الشاعر فضلا عن أن الشاعر لم يغفل إيقاعات أخرى ارتكز النص عليها بدءا من الصوت حيث تشكل الامتدادات

(١) بياض الأزمنة ، ص ٢٠-٢٧ .



العالية (الألف بامتدادها وبانفتاح الصوت معها وامتداده الى الأعلى مظهرا إيقاعيا لافتا في مثل (الحجارة ، عاشقتي ، قلائدها ، بنادقهم ، أساورها ، التراب ، عرائس ، الإنشاد ، الغبار ، التذكار ، الأشجار ، الأمطار ، النار ، الأحقاف ، العواصف ، الزهاد ..)، وهي تمثل رغبة الشاعر في امتداد صوته وارتفاعه باتجاه القوة العليا التي بيدها وحدها قلب موازين القوى ، كما تمثل حرص الشاعر على مشاركة الآخر ووصول الصوت إليه . ولا يجد انطلاقة هذا الصوت إلا تلك القوافي المقيدة التي تعيد الشاعر إلى واقعه . ومثلما بدا فخره بهذه الحجارة الرمز عظيما عظمت قيوده النفسية وحزنه الذي يمتلكه من حال هؤلاء الصبية الصغار الذين يقفون بصدورهم لتقييد زحف آليات العدو الثقيلة .

وبجانب ذلك نجد الشاعر يكرر ببعض المفردات تكرارا ذا بعد دلالي ، فمفردة الحجر ومشتقاتها ، التي تعد سمة النص تكررت في النص (١٦) مرة محدثة دويا إيقاعيا فاعلا . هذا إلى الجنس الذي نجد الشاعر يكثر منه في نصه :

يا أيها الوطن العصي على العصي .

يا أيها الناري في الأشجار/ والمطري في الإعصار

إن رهينة الساعات ساعتنا الحجارة

همس الزيت للزيتون

ويعرج بالقرى قمرا

من جمع اليمام إلى اليمام/ ومن رقى فتق الكلام

محصنة تحصن صدرها بالغيث

فإن سلمت تأسينا مواسمها

مطر يعب زجاجة الضوء الرهيف ، ويصطلي وجع الرغيف

وأثمار تدس حوا صل الأرحام في الأكمام

أفنى الفلسطيني عترته لتبقى ، والفدائيون بهجتهم لترقى

يا أيها الزمن البديء كفى /يا أيها الزمن الرديء ألا انخيت

وهذه الجناسات مع كثافتها جاءت لخدمة الإيقاع الداخلي ولخدمة الدلالة، ولا نرى نشازا أو تكلفا في استعمالها والمزاوجة فيها بين الجنس التام والناقص مما منح النص تنوعا إيقاعيا.

ومن مظاهر الإيقاع التماوج التركيبي الإضافي ، إذ برزت حركة الكسر المناسبة تماماً  
لحالة الانكسار النفسي الحقيقي الذي يعيشه الشاعر ، يقول :

— وانزع من رحيق العمر محبرتي وأكتب بالحجارة

— وتجرح في التراب عرائس الإنشاد

— سوى التذكار والزمن المعلق بالحجارة

— لك كل ما في الأفق من شجر البياض ، وآنسات البيد

— همس الزيت للزيتون / والتفاح للعدراء / والزهاد مقترفين ...

— ومن أتى شرف أهله بصحائف التوراة

— وللدنيا رفيف الأرض والإنسان والوطن المحرور والكتابة

وهكذا نرى في تعدد الإيقاعات في النص دليلاً على أن قصيدة التفعيلة لم تنفك إيقاعية ،  
ولما تزل معنية بالإيقاع الذي تطور على يد هذا النص ، وأصبح يتجاوز رتبة الوزن والتقفية إلى  
بنية إيقاعية داخلية كنفها شاعر التفعيلة واعتمدها كداعم إيقاعي قوي لبنية نصه الشعري .

## الفصل الثالث : التشكيل البصري :

قصيدة التفعيلة هي نتاج محاولات عديدة للتجديد في شكل القصيدة العربية القديمة ، وهي ثمرتها الأكثر نضجاً . والتطوير في شكل قصيدة التفعيلة بدأ من الوزن والقافية ، لكنه لم يتوقف عند ذلك ، بل امتد إلى أشكال كتابية لا حصر لها يتحقق ببعضها الإيقاع ، وقد يكون بعضها الآخر عملاً في شكل الكتابة يتصل بتصميم العملية الأدائية .

والتشكيل البصري <sup>(١)</sup> شكل من أشكال التغيير في نمط قصيدة التفعيلة ، وخروج من التمحور في شكلي الوزن والقافية إلى أبعاد شكلية فنية ، وهو نمط كتابي يعتمد إليه الشاعر لبناء رؤية شعرية فنية ودلالية ؛ فالقصيدة أصبحت تعتمد على العين لا السمع ، وحل البصري في التواصل الشعري محل السمع <sup>(٢)</sup> . وهذا يعني أننا في قصيدة التفعيلة في منطقة تحول للشعرية العربية من السمعية الشفاهية إلى الرؤية البصرية أو أنها " إزالة للحواجز بين الملكات الإنسانية المختلفة " <sup>(٣)</sup> . والتشكيل البصري يتصل بالعصر الكتابي الذي نعيشه ، بل هو صورته التي يجب أن يتشكل بها ، وينطلق منها فنحن كما يقول عبد الحميد جوده " في زمن الكاتب لا الراوي " <sup>(٤)</sup> . وإذا كانت القصيدة العربية القديمة سماعية إنشادية يقدم الإنشاد فيها آفاقاً أرحب للتجربة ، فإننا في القصيدة الحديثة — كما يقول كرم الوائلي — أمام تشكيل كتابي يقدم به الشاعر لقصيدته آفاقاً أرحب كتلك التي قدمها الإنشاد للقصيدة العربية الأولى <sup>(٥)</sup> .

وقد أفاد الشاعر كثيراً من الآليات التقنية والطباعية المعاصرة في تقديم نص عصري ، يقول محمد عبد المطلب : " تؤدي ظواهر الطباعة دوراً بالغاً في إنتاج المعنى في شعرية الحداثة بدءاً من اختيار عناوين الدواوين والقصائد التي تمثل مؤشراً سيميولوجياً ذا ضغط إعلامي موجه إلى

(١) اصطلاح استخدمه موسى رابعة ، انظر بحثه ، "الأسلوبية :الاتصال والتأثير " كتاب ، جماليات التلقي والتأويل ، الطبعة الأولى ، تقلم: عز الدين اسماعيل ، (القاهرة: صادر عن أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي ، أكتوبر ، ١٩٩٧) ص ٧٠ . ويسميه عبد الله ابوهيف ( التلاشي ) ، انظر ، الحداثة في الشعر السعودي قصيدة سعد الحميد نموذجاً ، ص ١٦٥ . وعلوي الهاشمي ، يسميه (التشكيل الحركي) ، انظر : السكون المتحرك دراسة في اللغة والأسلوب تجرمة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً ، الطبعة الأولى (١٩٩٢م) ، ج ١ ، ص ٤٥ . ويسميه عبد الحميد جوده ، (الكتابة الشعرية) انظر ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٤٣ .

(٢) نذير العظمة ، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث ، ص ٣٧٥ .

(٣) عبد الحميد جوده ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٤٩ .

(٤) انظر : عبد الحميد جوده ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٥١ .

(٥) د. كرم الوائلي ، بحث عن ( جماليات التشكيل المكاني في القصيدة العربية الحديثة ) (انترنت)

<http://www.minshawi.com/other/waili020HTM>

المتلقي ... " (١) . بينما يعلل عبد الرحمن المهوس ظهور التشكيل البصري بجدائة الطباعة وتراسل  
الفنون وسلطة القراءة (٢) .

وربما بالغ موسى ربابعة في تقدير هذا التشكيل البصري حين قال : " فإن التنويعات  
الطباعية وتقنيات الإخراج تمثل الانحراف عن الأسلوب المتعارف عليه والشائع ، وهو أسلوب  
الشطرين أو أسلوب السطر في بعض الأحيان، ولذلك يصبح ما اعتاد عليه القارئ من شكل قديم  
لتشكيل القصيدة هو الدرجة الصفر ، وما خرج عنه يمثل الانحراف ، الذي يتعاقب مع الأنساق  
اللغوية والإجراءات الأسلوبية التي تشكل إيقاظا لمدارك القارئ ووعيه (٣) . والشاعر المعاصر  
حين يعتمد إلى شيء من ذلك لا يعتمد إليه رغبة في التشكيل في بنية نصه ، وإلا كان من المآخذ  
على تجربته ، وتكلفا في زينة تعود بالنص إلى عصور التكلف البديعي ، والمفترض في الإفادة من  
التقنيات المعاصرة أن تكون في خدمة المعنى والدلالة.

ولعل مما يحسن التنبيه له أولا أن قصيدة التفعيلة باعتمادها (التفعيلة كمرتكز محوري) تعد  
خروجا على الإيقاع القديم المرتكز على البيت الشعري . ومن هنا كانت هذه التفعيلة تتشكل في  
مظاهر متعددة قائمة أولا على ما يسمى السطر الشعري مقابل البيت في الإيقاع المتناظر .  
وتسمية السطر الشعري هي التسمية التي تتخذ بعدها يقارب هذه الحركة التجديدية من حيث هي  
خروج على نمط البيت القديم ، على أن من النقاد (٤) من يصر على استمرارية مسمى البيت مع  
قصيدة التفعيلة حين يسمون كل سطر بيت شعري . والواقع أن البيت الشعري — من وجهة  
نظري — مفهوم محدد عرف بارتباطه بدلالة معينة ، ومن الصعوبة تحريكه إلى مجال آخر لا تتوافر  
فيه الخصائص المكونة له ، ومن يصر على ذلك يركب عنتا وتكلفا . وحرى بالنقاد المعنيين  
بحركة النص الجديد أن تدور مصطلحاتهم النقدية في إطار التجربة الجديدة ، وألا نتعسف  
إلباس شيء ما ليس له . فشاعر قصيدة التفعيلة حين يكتب نصا شعريا نراه يتجاوز المفهوم  
السائد للبيت الشعري المتناظري المعروف ، ويلجأ إلى تشكيل كتابي مختلف يعتمد على فضاءات  
لا يمكن حصرها ، قد تتكون من فراغات دالة أو حرف في سطر ، وقد تمتد إلى كلمة أو سطر

(١) مناورات الشعرية ، ص ٧٧

(٢) الشعر السعودي المعاصر دراسة في انزياح الإيقاع ، ص ١٧٧ — ١٨٣

(٣) موسى ربابعة بحث "الأسلوبية: الاتصال والتأثير" كتاب ، جماليات التلقي والتأويل ، الطبعة الأولى ، تقدم: عز الدين اسماعيل ،  
(القاهرة : صادر عن أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي ، أكتوبر ، ١٩٩٧م) ، ص ٧٧ ، ٨٧ .

(٤) عبد الله الغدامي ، الصوت القديم الجديد ، ص ٨٠ . وانظر : محمد حماسة ، الجملة في الشعر العربي ، الطبعة الأولى ، (القاهرة :  
مطبعة المدني ، الناشر مكتبة الخانجي ، ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م) ، ص ١٦٦ . وتسميه نازك الشطر ، وعليها مآخذ للنقاد ، انظر :

نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ٩٣ .

مستقل يطول أو يقصر حسب سياق الدفقة الشعرية<sup>(١)</sup> ، وقد تتصل الأسطر ببعضها البعض فيما يكون جملة شعرية تتعدد فيها الأسطر الشعرية وتتصل . وهو في كل ذلك يقدم أنماطا وأشكالا بصرية يكسر بها الرؤية التوقعية المعتادة التي سادت في النص العربي القديم .

من هنا ينبغي تأكيد ان تجربة قصيدة التفعيلة تتخذ بالقراءة البصرية أبعادا مختلفة ، فهي ليست قصيدة إنشادية شفوية ، ولكنها قصيدة هامة بصرية ، تعمل فيها الخطوط والأشكال الطباعية دلالات تعدد لتقدم للمتلقي عملا مختلفا .

## السيمترية والفراغ الكتابي :

الشعر السعودي في عمومته جزء من تجربة عربية اعتنى نصها من شعر التفعيلة بالتشكيل البصري<sup>(٢)</sup> . وأول ما يلفت الانتباه في النصوص الشعرية — محور الدراسة — أنها تتوزع على نمطين كتابيين كبيرين فيما يتعلق بعلاقة السواد الكتابي بياض الصفحة في النص الشعري فمن شعرائنا من يلتزم نمطا كتابيا في مطلع نصوصه ، إذ نجد يعنى بسيمترية<sup>(٣)</sup> صارمة تسوي بين بداية سطور الشعرية فإذا بلغ نهاية سطور لم يحفل بذلك ، إذا بتلك السطور متماوجة حسب حركية الدفقة الشعرية . من ذلك مثلا ما نراه عند جاسم الصحيح في نص (الانتفاضة قبلتنا والإمام الحجر) ، نجد الشاعر يمضي برغم طول نصه في سيمترية تامة في بداية الأسطر من المدخل إلى نهاية نصه ، كما في قوله :

فجأة ..

شق فم الأزيز ضلوع الفضاء

(١) ترى نازك ألا يزيد طول السطر على تسع تفعيلات ، قضايا الشعر المعاصر (الطبعة التاسعة) ص ١٢٥ . ويبدو لي أن التجربة الشعرية لقصيدة التفعيلة تجربة مفتوحة إلى أبعد مدى ، وأن تعديلها برسوم بهذه الدقة يقيد حرية الشاعر ويدفعه إلى قيود أراد الخروج منها .

(٢) يمثل التشكيل البصري ظاهرة في دواوين متكاملة ، انظر سعد الحميد : وللرماد مهاراته حيث برز التشكيل البصري في أكثر من ٣٣ موضعا من ديوانه متوسط الحجم ، وانظر ما كتبه عبد الله اتو هيف عن سماه (التلاشي) ، الحدائث في الشعر السعودي ، قصيدة سعد الحميد نموذجا ، ص ١٦٥ . وانظر ، دراسة للباحث بعنوان (الشعر البصري وأزمة التلقي) مجلة الجزيرة الثقافية ، العدد ٥٥ ، ٢٩/٢٠٠٥ / ١٤٢٥ . وانظر الظاهرة في دواوين أخرى مثل : علي الدميني ، رياح المواقع ، وعبد الله الخشرمي ، ذكرة لأسئلة النوارس (جدة النادي الأدبي الثقافي — ١٩٩٠/١٤١٠) وغيرها .

(٣) السيمترية Symetrie : مصطلح استخدمه بودلار الشاعر الفرنسي ويعني قياس الأزمنة والأمكنة بنفس التناسب والانتظام . انظر : عبد الرحمن تيرماسين ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، الطبعة الأولى ، (القاهرة : دار الفجر ، ٢٠٠٣ م) ص ٨٠ ، ٨١ و استخدمه محمد النويهي في كتابه قضية الشعر الجديد ، ص ٩٥ .

وسالت غيوم الرصاصات ..

راح محمد يندس في غنوة من أغاني الطفولة

لكنما قلبه لم يزل في الطريق

يصلي هناك صلاة الشعب<sup>(١)</sup>

ومن أمثاله أيضا ما نجده عند علي آل عمر في ( تفاصيل الخريطة ) وهو من النصوص الطويلة التي تتساوي مطالع الأسطر فيها حتى نهاية القصيدة يقول :

قبل مغيب الخيط الأسود

في صبح النكسة ..

أسرجت جراحا ..

حال عليها الحول .

وتعلقت قيمة ..<sup>(٢)</sup>

.....

ومثل هذا النمط الكتابي يوفر إيقاعا بصريا وتوقعا، ويراها بعض النقاد نوعا من آثار التقليدية في التجربة الجديدة فهو من بقايا التزام القافية ولكن في مطلع الأسطر<sup>(٣)</sup> ولذلك نجد التزام هذا النمط في الشعر السعودي في الأغلب عند من عرف من شعرائنا بعنايتهم — رغم تجديدهم — بالتجربة العربية القديمة كمن ذكر ، أو كالقشري<sup>(٤)</sup> وعبد الرحمن العشماوي<sup>(٥)</sup> وعبد السلام هاشم حافظ<sup>(٦)</sup> .. وغيرهم ، ونصوصهم ، وإن كانت طويلة التزم الشعراء فيها سيمتريه المطلع .

والشكل الآخر هو النمط الذي ينشر فيه الشاعر تفعيلاته على مساحة بياض الصفحة . وأغلب الشعراء الذين يعتمدون إلى مثل هذا التمنيظ الكتابي هم من الشعراء الذين عرفوا بسعيهم

(١) ظلي خليفتي عليكم ، ص ٥٣ .

(٢) رماد الوجه الحنطي ، ١٠ .

(٣) كرم الوائلي، بحث جماليات التشكيل المكاني : <http://www.minshawi.com/other/waili020HTM>

(٤) انظر مثلا نضه: (أنشودة لئار حزيان ) ، ديوان عندما تحترق القناديل ، ص ٨٩—٩٤ .

(٥) انظر نضه: (فتى فلسطيني يتحدث ) ديوان شموخ في زمن الانكسار ، ص ٢٧—٣٥ .

(٦) انظر (الجبار الصغير) : ديوان ، وحي وقلب والحنان ، ص ١١١—١٢٤ .

الحديث للتجديد في نسق القصيدة السعودية من أمثال علي الدميني في قصيدته ( لك كما أنت ) ،  
التي قلما تجد فيها سطرين متتالين متساويين في المطلع بل جاءت سطورها متموجة المطالع  
والخواتم يقول :

يا قلب " لوأن الفتى حجر " لأسبلت الأصابع

في دمي

وأيتت مختضا بمكنون الحجارة

أهدي لعاشقتي قلاندها وأرفع للذين مضوا بنادقهم

وأنزع من رحيق العمر محيرتي

وأكتب بالحجارة.

وتر يجر عشيقة تنعى أساورها وتجرح في التراب

عرانس الإنشاد

مملكة هودجها

فما أبقى الغبار لها سوى التذكار

والزمن المعلق بالحجارة<sup>(١)</sup>

ومن أمثلته ، نص محمد الحربي الذي يقول فيه :

خارج

ثوبه ماتبدل

لكنه خارج

والمساء

يروق

يرق

ولكنه ماتبدل

(١) بياض الأزمنة ، ص ٢٠ .

سبع سمان

فيدخل في غيب الجب

سبع عجاف

ويخرج..

ها وجه هند كما كان

ها أمل للحصاد<sup>(١)</sup>

والشاعر حين يلجأ إلى تماوجات في ختام أسطره الشعرية يحاول بهذا أن يحرك الفراغ وفق رؤيته الشعرية ، يقول موسى رابعة " تبدو مثل هذه الخطاطات أو الفضاءات جزءا لا يتجزأ من بنية النص ... ويقول " إن مثل هذا البياض يغدو ضمن هذا السياق كلاما له بلاغته . فعندما تتماس العين مع هذا البياض تصطدم به ، لأنه يمارس جرأة وشجاعة ويجفي كلاما يظل غير مقروء . وربما يكون هذا البياض تجسيدا للرفض والنفي والقهر ، وإن مثل هذا الصمت يترك للقارئ أمر ملته بما يتطلب السياق أو بما لا يستطيع الشاعر قوله " <sup>(٢)</sup> .

وهو ما يراه عبد الرحمن ترماسين حين يتحدث عن قيمة هذا الفراغ ، يقول : " من العناصر المساحات البيضاء " الفراغات " الجليلة التي تتصارع مع الأسود باعتباره ناطقا والناطق حي يتحرك ينتج الدلالة . أما الأبيض فيفرض على القارئ ( المتلقي ) أن يصمت أو يستريح أو يدخل في مجال تأملي مملوء بالدلالة (... ) وفي كلتا الحالتين انتاج لدلالة ما أيضا باعتبار الصمت حكمة في كثير من الأحيان " . ويتابع القول : " في ضدية الأبيض والأسود تكمن اللعبة بين الوجود والعدم فيستحيل الأسود الذي تتفزز منه النفس البشرية باعتباره علامة الحزن والأسى الى الوجود الحي النابض برموز الحياة المليئ بالأنوار وكأنه رحم الأمومة الذي يمنح الحياة بعد الموت " <sup>(٣)</sup> فعلي الدميني مثلا في قصيدته (الباس الحجاز) ينشئ من ارتباك التجربة ارتباكا

(١) ما لم تقله الحرب ص ٩ ، ١٠ ، وانظر : محمد مسير قصيدة (يهود العرب) ص ٥١ .

(٢) انظر : بحثه "الأسلوبية :الاتصال والتأثير" كتاب ،جماليات التلقي والتأويل ،الطبعة الأولى ، تقدم: عز الدين اسماعيل ، (القاهرة: صادر عن أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، أكتوبر ، ١٩٩٧م) ص ٧٢ ، ٧٤

(٣) العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص ١٠٠ ، ١٠٢



آخر في حركة الأسطر الشعرية في مطلع الأسطر ونهايتها ليحدث ما يسميه محمد الجزار (البياض الفيزيقي)<sup>(١)</sup>، وهو يحمل دلالات وأبعاداً لها قيمتها، يقول الدميني :

١. ليس هذا الجواز جوازي
٢. ليس هذا الخيال الذي يلبس الصورة الآن وجهي ،
٣. وليست حروف الكتابة إسمي ،
٤. ولا زخرف التاج فوق " الشماغ "بتاجي .
٥. مرجئا تعب العمر أن يستريح إلى قدح في الثريا
٦. لأرفع أنخابه في الدياتجي
٧. مد لجا في البراري أعتق في صمتها صخبي
٨. وليالي ،
٩. أضرحتي ،
١٠. وجيادي
١١. ما اشرب الهوى في " نواحي " إلا وليدا
١٢. شاخصا في نواحي "حزاز "
١٣. إذ تنورت نارها من بعيد،
١٤. في مجازٍ
١٥. فكيف شاب مجازي .
١٦. يس هذا الصباح نخيلي التي
١٧. صعد الناس فوق عرائشها محرمين،

---

(١) انظر : الخطاب الشعري عند محمود درويش ، الطبعة الأولى ، ( القاهرة : يتران للنشر والتوزيع ، ٢٠٠١م ) ، ص ٦٦ .  
وانظر دلالة التسمية ، وانظر حديث محمد عبد المطلب عن الفراغ الطباعي: مناورات الشعرية ص ١٥ و ص ٢٩١ . وانظر  
صراع البياض والسواد: علوي الهاشمي، السكون المتحرك، ج١، بنية الإيقاع، ص ٤١١، ٤١٤، ٤٣٧. وانظر: حديثه عما  
يسميه هوس البياض من ص ٤٦٠ — ٤٤٢ .

١٨. ولا الحزن صاريتي ،

١٩. لا..

٢٠. ولا النابض الآبق الآن في فؤادي .

٢١. آه يا امرأتي ..

٢٢. دثريتي بحمّاك

٢٣. حتى تصير البلاد بلادي<sup>(١)</sup>.

٢٤\* إلى حيدر عبد الشافي في غزة بعد حصوله على اول جواز فلسطيني!

ويتوزع صراع البياض في هذا النص ما بين بياض غير مستقر في نهاية الأسطر غير المتساوية بالطبع وبياض في بداية النص كاسرافق التوقع متخلل عمق التجربة كما في السطور (٦، ٨، ٩، ١٠)، والملاحظ أن إيجاد فراغ في بداية السطر الشعري عند على الدميني وغيره<sup>(٢)</sup> يخضع غالبا لارتباط السطر بما قبله لدرجة تجعل الشاعر يضع الكلمة في أقرب نقطة من الكلمة المتصلة بها مثل :

مدلجا في البراري أعتق في صمتها صخبي

وليلي

أضرحتي

وجيادي

ما اشرب الهوى.....

فالشاعر هنا أراد أن يجعل فضاء لكلمة ( صخبي ) يمتد معها رؤية القارئ بالتأمل ، فجعل بعدها فراغا ، مع اعتقاده بصلة الكلمتين دلاليا ، فلذلك جاءت الكلمات المتقاربة

(١) بأحنتها تدق أجراس النافذة ، ص ٢٣ — ٢٥ .

(٢) انظر مثلا قول أحمد قران في (غياب الظمأ) :

الصوت السادر في عمق الأكران

صدى

لا تغمد يا خالد سيف النصر

العربي —

متواصلة بين فراغ . وهذه الفراغات البيضاء هي ملك المتلقي وحده يملؤها بوعيه ورؤيته وقراءته  
لدلالة الكلمات ، فالمتلقي له قيمة كبيرة عند كاتب قصيدة التفعيلة ، وهو يعطي النص مثلما  
يأخذ منه كما يقال ، فالشعر لمح كما هو منطوق هذا النص .

ونجد أيضا لونا آخر من البياض بين السطرين الـ ( ١٥ ، ١٦ ) ، وهو فراغ يأتي بعد  
استفهام لا جواب له ، ترك الشاعر للمتلقي فرصة قراءته وتأمله .

والبياض الختامي بعد السطر الأخير يطول قليلا ، وهو فراغ غير اعتباطي أراد له الشاعر  
أن يبقى فراغا حتى تعود الحقوق المسلوقة إلى أهلها ، برغم حصول حيدر عبد الشافي على  
جوازه . وقد جعله الشاعر خاتمة لنصه ليكون سوادا ختاميا كان لابد أن يحضر في التجربة حتى  
يفتح أفقا دلاليا يحتاج إليه النص . ونلاحظ أيضا أن الدميني اعتنى بالدلالة عن طريق استخدام  
علامات الترقيم ، وإن كان على ما يبدو تتخذ أبعادا مرتبكة ربما اتصلت بطريق أو بأخر بارتباك  
موقف التجربة عند الدميني إذ نجد فواصل لكلام متصل ، وإغفالا لدلالة الاستفهام التي  
يستبدل بها نقطة توقف .. وهكذا ..

ويتخذ صراع البياض الكتابي في نص ظافر القرني (سؤال فلسطيني) مظهرا آخر ، فقد  
كررفيه أسئلة ، وترك بعد كل سؤال مساحة بيضاء للمتلقي قبل أن يعلن الإجابة ، على مثال  
قوله :

من نقاتل ؟

إذا كان أعني عدو نقابله جشع النفس ،

إذا ما عليها ولو هلك الناس من أجل قوت

إيه يا عاشق الرمل ماذا ترى ؟<sup>(١)</sup>

والعشماوي يقدم على مثل ذلك أيضا ولكن بعد أسلوب النداء (ياأي..) التي كرره في  
نصه (وقف على أعتاب مستوطنة فلسطينية ) وهو يدير فيه حوارا بين أب وابنه ، و يجعل النداء

(١) غمار الإثمك ، ص ١١ .

(يا أبي..) في سطر مستقل ، في كل مرة يكرره تقريبا ثم يتبعه بمساحة بيضاء ، وكأنه يريد أن يمد  
صوته بالنداء ليصل أقصى مدى بلا حدود :

يا أبي..

وجهك معروق ..

وهذا دمع عينيك أهمر

..

ما الذي يجري هنا يا أبتى ..

هل نفض الموت التتر !؟

يا أبي ..

هذا هو الفجر تدلى فوقنا من جانب الأفق

وفي طلعتة لون الأسي<sup>(١)</sup>

.....

ولكن الملاحظ أن العشماوي لا يدع الفراغ أبيض ، بل يجعله منقوطة . وهذا يدفعنا إلى  
متابعة ما يعرف بالفراغ المنقوط " حيث يشكل الصمت المحسوب مساحة من جسد النص " <sup>(٢)</sup> ،  
وهو ظاهرة في النص الحديث وقد أشار لوتمان إلى استخدام شاعر مثل كارامازين للتقريب  
الثلاثي <sup>(٣)</sup> ، والشاعر السعودي كثيرا ما استخدم في نصه الفراغ المنقوط للدلالة على  
كلام لم يقل ، ومحاولة استثارة وعي القارئ . والملاحظ أن شعراءنا يستخدمون النقط بعد (لا)  
كثيرا ، بل يضعها بعضهم في سطر مستقل كما في قول علي الدميني :

ليس هذا الصباح تخيلي التي

صعد الناس فوق عرائشها محرمين،

ولا الحزن صاريتي

(١) شموخ في زمن الانكسار، ص ٢١١ .

(٢) صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، ( القاهرة : دار قباء ، ١٩٩٦م ) ، ص ٣٠٧ .

(٣) تحليل النص الشعري ، ص ١٤٨-١٤٩ .

لا..

ولا النابض الآبق الآن في فؤادي (١)

وفي مثل قول أحمد قران:

اركعوا في القدس

لا... لا...

بل في جدار المعبد المزعوم (٢)

واستخدام العشماوي له واع فطن، فقد كرر الليل للدلالة على عتمة الموقف وضبايته،  
ولما أحب أن ينقطع عن التوصيف والذكر أتى بالفراغ بعد ( لا ) فقال :

الليل.....لا.....

لا تسألوني عنه حين آتي كتيب الوجه

في وقت المصيبة (٣)

وأحمد الصالح يجعل ( إلا ) في سطر محاطة بفراغين منقوطين للدلالة على ما لا يريد  
الشاعر ذكره استغناء بوعي القارئ :

لا يهز الليل - يا عراف -

.. إلا .. !؟

كلمات..رقصة للخصر

نبض تنفث الشهوة فيه.

تنفجر...!! (٤)

(١) بأجنحتها تدق أحراس النافذة ص ٢٤ .

(٢) دماء الثلج ، ص ١١٩ .

(٣) يا ساكنة القلب ، ص ٧٩ .

(٤) عندما يسقط العراف ، ص ١٤٤ .

ونلاحظ أن ثمة نصوصاً كثيرة في الشعر السعودي تكثر فيها الفراغات المنقوطة لدرجة تجعل النص عبارة عن فراغات منقوطة قد يكون لبعضها دلالة ، وأخرى قد تكون دلالتها ظاهرة لا تستحق تكثيف النقط بتلك الصورة ومثل ذلك ما يرى في بعض نصوص القصصي ، فهو مثلاً يكرر النقط في نصه (الموت في حزيران) <sup>(١)</sup> ما يزيد على ( ٣٥ ) مرة لغاية دلالية أو اعتباراً . ومثله ما نجده في نصوص أخرى من الشعر السعودي . والجامع في استخدام النقط عند كل هؤلاء الشعراء هو الرغبة في انفتاح الدلالة لأقصى مدى ؛ فغالب شعراء التفعيلة يميلون إلى اللحن الإشاري ويدعون للمتلقى فرصة متابعة الدلالة .

فالخطراوي يعتمد مثلاً إلى تكثيف النقط ، لكن في بداية السطور الشعرية محدثاً إيقاعاً نقطياً ، ولملحاً إلى أن ما سوف يورده ليس إلا جزء مما يلوب بنفسه على مثال :

رأيت خيولك تبكي دما

.. تمز الذبول ابتذالا

....

.. تباع كسقط المتاع

.. تسام الهوانا<sup>(٢)</sup>

ويستخدم سعد الغامدي فراغاً نقطياً ثنائياً متماثلاً تماماً في نهاية كل سطر شعري من نصه (شرفات حمامة) بما فيها السطور المتواصلة دلالياً ، محدثاً بهذا إيقاعاً نقطياً ، ومفتاحاً لبعده يمتد بالدلالة إلى أبعد من السواد الكتابي ، يقول :

كوفي حمامة السلام ..

حين ينتشي الألم ..

وتقذف القلوب في سعارها الحمم ..

وتغمر الوجوه مسحة العدم ..

كوفي حمامة السلام ..

حين يلتقي السلاح بالسلاح ..

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ، ٤٠٥-٤١١ .

(٢) تفاصيل في خارطة الطقس ، ٨٦، ٨٥، ٨٩ .

وتصنع الرياح وجنة الرياح ..

وتجهض الرعود نسمة الصباح..<sup>(١)</sup>

ومن ملامح التقنية المعاصرة التي يعمد إليها بعض الشعراء الفراغات المنجمة بأشكال متعددة ، على أني لم أجد تنجيما للفراغات له دلالاته المرتبطة ببنيات الدلالة ، فالظاهر أنهم يستخدمون مثل هذه الأنجم زينة شكلية .

ومنها أيضا فواصل بين مقاطع النصوص كاستخدام أحمد الصالح في نصه (قال الراوي ليلي تورق)<sup>(٢)</sup> ، فقد قسم نصه إلى هتافين وحوار بين الراوي والمتلقي والشاهد ، فاصلا كل هتاف عن الآخر ، وفاضلا الهتافين عن الحوار .

### الأقواس :

ومن التشكيل البصري الذي يلحظه في التجربة السعودية لقضية فلسطين استخدام الأقواس بأنواعها ، وهو ظاهرة فنية كما يقول محمد عبد المطلب "فهناك (الأقواس) المزدوجة ، و(الأقواس) التي يفتحها الإبداع ولا يغلقها"<sup>(٣)</sup> وقد تعرض لها صلاح فضل حين تحدث عن حيوية الخطاب الشعري عند السياب ، واعتماده على لعبة الأقواس كما يسميها<sup>(٤)</sup> وأشار جيدة إلى مثل هذا عند أدونيس<sup>(٥)</sup> .. فهي إذن ظاهرة فنية في التشكيل لدى رواد قصيدة التفعيلة ، وهي ليست هدفا تشكيليا محضا بقدر ما هي رؤية فنية معينة تعتمد على التشكيل . ويهدف الشاعر عموما من إتيانه بكلمة أو كلمات داخل تأطير معين سواء بأقواس التنصيص أو على شكل هلالي أو غيره ، إلى تمييز ما بداخلها ، وإلى تحريك التجربة في أفق مختلف يأخذ بجماع المتلقي إلى أبعد من نسق النص ، كما أن الشاعر يلجأ إليه حين يستجلب إلى النص من الخارج ما يشعر بحاجة التجربة إليه . فالحميديين يعمد إلى الأقواس كثيرا في قصيدة ( غير مجد ) لتحتفل بالإضافات التي يجعلها في ضيافة نصه سواء كانت تراثية أو عامية على مثال قوله :

— (( وبلادي وان جارت علي ؟

عزيزة ))

(١) بعد أن تسكن الريح ، ص ٧٣ ، ٧٤ .

(٢) انتفضي أيتها المليحة ، ص ١٥ . وانظر أيضا : سعد الغامدي (شرفات حمامة) و آخرين .

(٣) مناورات الشعرية ، ص ٨٤ .

(٤) انظر : أساليب الشعرية المعاصرة ، ص ١٠٦-١١١ .

(٥) انظر : عبد الحميد حيد ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٤٧-٣٤٩ .

انه يعني.. وبالمعنى الصريح

(أي كلام)

ستبدي لنا الأيام ماذا؟!

— (ما كنت جاهلا ..) (١)

والملاحظ أنه استعمل الأقواس المزدوجة فيما اقتبس من النص القديم ، ثم أعاد فاستخدم القوس المفرد في تناص آخر ، كما استخدمه في الاقتباس العامي . وهذا يعني أن الشاعر لم يجز في أقواسه وفق رؤية محددة .

وقد يستعمل الشاعر السعودي الأقواس لأسماء أماكن وشخصيات كما فعل صالح الزهراني حين حصر الكلمات التالية بالأقواس (طور سينين ، الصليب ، يهودا السامرة ، بنو الأحمر، مدريد ، هرمجدوه) :

كلنا في " طور سينين " بكينا

مثلما يبكي الرجال .

وحملنا ملك "كنعان" على راس " الصليب "

بقلوب غامرة

وتبعناك فبعناهم "يهودا" وغدا نعلن بيع "السامرة" (٢)

ومثله نحا أحمد الصالح في (كيف يموت الخوف) حين اعتمد الأقواس المزدوجة لبطل نصح "بسام الشكعة" كلما ذكره ، أو لما يتصل ببطله (ساقاك) ، كما عمد إلى تفويس المكان (القدس ، نابلس/٢ ، فلسطين) :

"بسام الشكعة "

يعرفك الأطفال — مضيئا —

في الطرقات

....

(١) أيورق الندم ، ص ٤٦ ، ٤٩ ، ٥٧ .

(٢) فصول من سيرة الرماد ، ص ٩-١٣ .



يا شيخ " فلسطين "

...

"ساقاك" ..؟

امتزجت بتراب الأرض

وصوتك أيقظ — حقا —

أهل الكهف<sup>(١)</sup>

وكثير من الشعراء يجعلون الأقواس لمقول القول لأهميته وتمييزه، كما فعل محمد الحساني في قوله :

سألوه أن يقول

"إسرائيل أرض الحب "

وتغنى

وتغنى

لدم الأحرار غنى<sup>(٢)</sup>

ومثله فعل غازي القصيبي في قوله :

قال لي الشيخ الوقور:

" أنا أعددت حجابا

يهزم الجيش .. بييد الطائرات "

معجزات<sup>(٣)</sup>

وما يلاحظ عند بعض الشعراء أحيانا من ولع كبير بالأقواس يؤدي التجربة ، فتنوء بها ،

فمن ذلك تجربة علي آل عمر في ( تفاصيل الخريطة ) التي جعلت تنن تحت وطأة أكثر من (٦٥)

تقويسا احتوت أسماء شخصية وأجنبية وعربية ، وكلمات عامية :

وأرى " الصرصر " تتركهم

(١) انتفضي أيتها المليحة ، ص ٢٥-٢٨ .

(٢) رعشة الرماد ص ٧١ .

(٣) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٣٠٧ .

وتولى تعريف الكتب العربية

بالنهر..

لتسافر في "بخت" الحزن

إلى " الأندلس الإسلامية ..

وهناك تعاشرها

" الدبية "

" كردان " و" فرياري "

" دانتي " "بيكون "

وكثير من أشرار "الطلبة"<sup>(١)</sup>

وعلى الجانب الآخر نرى في شعرائنا من لا يكثر بدقة الأقواس ، كالعشماوي الذي لا يهتم كثيرا بدقة الأقواس ، وبعلامات الترقيم عموما على الرغم من أهميتها ودورها الدلالي ، فهو في نص ( وجه ابتسام وخارطة الألم )<sup>(٢)</sup> مثلا يميز بطل نصه " ابتسام " بتنصيب له دلالة ، إذ يجعل هذه الفتاة رمزاً محصنا ، لكنه لا يلبث أحيانا أن يدع ذلك دون علة فنية أو دلالية مما يحدث إرباكا للدلالة . ولا مجال في قصيدة التفعيلة لإلقاء اللائمة على غير الشاعر من طابع او تقنية ، فالمتلقي يتعامل مع نص له رسومه وحدوده ، ويفترض في الشاعر أن يعالج نصه تمام المعالجة قبل أن يصير إلى المتلقي والناقد . ولا يمكن أن نلتمس للشاعر - العشماوي تحديدا - رغبته في إسقاط الروابط اللغوية والفنية<sup>(٣)</sup> لأهداف تجديدية ، لأنه أقرب في تجربته الشعرية ، حتى التجديدية إلى التقليد ، ومثل ذلك يخضع لرؤية الشاعر ، فكيف إذا غابت عند من لا يعتني بضبط هذه الروابط ! .

(١) رماد الوجه الحنطي ، ص ١٠-٢٣ .

(٢) انظر : يا ساكنة القلب ، ص ٧٨ .

(٣) انظر مثلا من نماذج إسقاط علامات الاستفهام : العشماوي نص (فتى فلسطيني يتحدث ) .

## التقطيع :

من ظواهر التشكيل البصري ما يعرف بالتقطيع ، ويقصد به تمزيق أوصال الكلمة المفردة لأهداف فنية ؛ يقول موسى رابعة : " وتجدر الإشارة إلى أن هناك بعض التقنيات الأخرى المرتبطة بالفضاء النصي والقضايا الطباعية منها على سبيل المثال التقطيع .. ويزر التقطيع هنا على أنه لعبة فنية ونفسية في آن واحد وذلك من خلال المخالفة للكتابة التي تتوزع السطر الشعري على شكل حروف مقطعة للكلمة " (١) .

وهذا التشكيل البصري يتخذ في الشعر السعودي لقضية فلسطين عدة أشكال ، وله دلالات متعددة ، فمن صور ذلك تمزيق الكلمة المفردة للدلالة على تمزق المواقف وتفرقتها كما فعل إبراهيم زولي حين قال :

وتنسل من جانبيه

" ف - ل - س - ط - ي - ن "

تلك التي هدها الأهل

والأحرف البالية (٢)

فالشاعر هنا يصور بهذا الشكل الطباعي البصري حال التمزق والتفرق التي تعيشها فلسطين والمواقف التي تعنى بها . ومثل ذلك ما نراه عند أحمد قران في قوله :

والأرض - التاريخ - العربية

قالوا :

صارت عبرية

قالوا ليس هناك فروق !!

فحروف " ا - ل - ع - ر - ب - ي "

هي ذات حروف

" ا ل ع ب ر ي "

(١) " الأسلوبية الاتصال والتأثير " بحث في كتاب جماليات التلقي والتأويل ، تقدم : عز الدين إسماعيل ، ص ٧٥ ، ٧٦ .

(٢) رويدا باتجاه الأرض ، ص ٤٧ .

والحال هنا وهناك سواء (١)

والشاعر يعبر عن موقفه من التطبيع ، وينقله بصورة تقدم المفردة وما يحيط بها من موقف الشاعر في تشكيل بصري واع . ويتخذ الشكل الطباعي صورة أخرى عند غازي القصيبي حين يعتمد إلى قطع الكلمة على هذا النحو :

لا أحس بشيء غير دفء الدماء.. هل مرت الطلقة

حقا ؟ هل انتهيت ؟ ومالي لا أخاف

الفناء؟ قلت لسوى " علمي طفلنا البطولة .. "

اسمي أبو زياد فلسطيني ! .." (٢)

.....

وقطع الشاعر له دلالة على نهاية البطل العاجلة والسريعة وأن (فلسطين) كانت آخر كلمة تلفظ بها ومات عليها ومن أجلها . ونجد عند الحميدين كلمة (غير مجد) ، وهي عنوان النص وبنيت الأساس ، جاءت في العنوان وفي مطلع النص مكتملة الأوصال ، ولكنه يعبر بتقطيعها وتمزيقها بعد عدم جدوى أي عمل سلمي يتمزق على يد الصلف الإسرائيلي ، ووصل الشاعر إلى درجة اليأس من كل الحلول الأمر الذي دفعه إلى تمزيق المفردة ، فجاءت (غير مجد) مقطعة الأوصال على أكثر من صورة كالأشكال التالية :

شكل ١ غ...ي...ر

م...ج...د

شكل ٢

غ .. ي..ر..م..ج..د..

شكل ٣

غ ي ر م ج د

(١) دماء الثلج ، ص ٤٩ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٤٠٨ .

والظاهر في تنوع تشكيل المفردة أن تقطيعها إلى الأشكال السابقة لا يخضع لهدف متعدد مقصود رمى إليه الشاعر من كل شكل اعتمده ، فالدلالة مشتركة بين أشكال التقطيع في النص . ويرى علوي الهاشمي في نص الحميدين (غير مجد) صلة مباشرة بالقضية الفلسطينية من خلال مفردة غير مجد وأشكالها المتعددة يقول : " يتضح من الأمثلة والنماذج السابقة أن عبارة غير مجد قد استخدمت بحيوية بنائية فائقة ، فتعددت وظائفها ودلالاتها وأشكالها رسمها الكتابية ، وتنوعت مستوياتها اللغوية والإيقاعية وصارت بسبب تكرارها الملحوظ لازمة ومفتاحا لمختلف حركات القصيدة ... ولعل عبارة (غير مجد) بكل تلك السمات تتحول إلى صرخة رفض عميقة لعملية السلام العربية الدليمة مع العدو الإسرائيلي (موضوع القصيدة " (١) .

والمفترض في توزيع الكلمة إلى أصوات مقطعة أن يكون له دلالة وإلا كان ضربا من التكلف . وقد ذكر النقاد أن له قيمته يقول عز الدين إسماعيل : " ومن الظواهر التي بدأت على استحياء في السبعينات واستمرت بعد ذلك ظاهرة التركيز على إبراز صوت الكلمة المفردة موزعا على أصوات حروفها (فونيمات) وذلك عن طريق المعاينة البصرية لشكل كتابة هذه الحروف " (٢) .

ومن الأساليب الأخرى للقطع البصري ما نجده من قطع الشاعر للمعنى الذي يريده ليدع للمتلقى فرصة إكمالها، وشاعر قصيدة التفعيلة يحقق بهذا معنى البلاغة الحقيقية القائمة على اللمح والإيجاز ، فالشاعر إذا أطل على المفهوم الذي يريد الوصول له توقف ليدع للمتلقى فرصة المتابعة والمشاركة .

ونجد عند الشاعر السعودي أيضا ما يمكن أن نسميه مراوغة القطع ؛ إذ يوهم أنه بتر الكلام ، لكنه يأتي بعده بالخبر في صورة فجائية دالة كما عند أحمد الصالح في قوله :

لا يهز الليل - يا عراف -

... إلا .. !؟

كلمات .. رقصة للخضر (٣)

.....

(١) ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث ، ص ٢٧٥ .

(٢) الشعر العربي المعاصر ، ص ٤٠٥ .

(٣) عندما يسقط العراف ، ص ١٤٤ .

وأحمد الصالح في هذا النص يستخدم أسلوب توزيع النص أو تقطيعه إلى فقرات منفصلة ، وهو واحد من أساليب التشكيل البصري في القصيدة الجديدة ، إذ يعمد الشعراء إلى وضع هذه المقاطع مرقمة . " ولعل ظاهرة ترقيم المقطوعات الشعرية من أبرز الأمثلة على كيفية استغلال الكتابة الشعرية كوسائل للتعبير الفني ... وقد كان ترقيم المقطوعات الشعرية ظاهرة لحقبة بوشكين <sup>(١)</sup> . وقد تعرض النقاد إلى توظيف الأرقام فنيا في الشعر المعاصر ، فمحمد عبد المطلب يرى هذه الظاهرة أداة تؤدي مهمة فنية ، يقول " ومغامرات الشعرية مع ظواهر الطباعة دفعها إلى توظيف (الأرقام) ... وقد امتد هذا التوظيف إلى المتن الشعري ، حيث أصبحت الأرقام أداة إنتاجية تؤدي مهمتين منفصلتين هما ( الفصل والوصل ) على صعيد واحد " <sup>(٢)</sup> ، وعبد الحميد جيدة يراها ميزة للقصيدة المعاصرة " فإننا بعد قراءتنا للشعر المكتوب نلاحظ أن القصيدة المعاصرة بصرية أكثر منها سمعية ، وتتميز بأرقام هندية ورومانية " <sup>(٣)</sup> .

والشاعر السعودي استخدم الأرقام في عملياته النصية فصالح الزهراني مثلا يقسم نصه هرمجدوه إلى ثمانية مقاطع مرقمة (١-٨) <sup>(٤)</sup> ، وعلي آل عمر في نصه ( تفاصيل الخريطة ) يقسم نصه إلى ستة مقاطع مرقمة ( ١-٦ ) <sup>(٥)</sup> ، ومثله نص أسامة عبد الرحمن ( العزف التلمودي ) <sup>(٦)</sup> ، ونص حسن الصلبي (شمس ونار وتلج ) <sup>(٧)</sup> اللذان جاءا في ثلاثة مقاطع مرقمة (١-٣) . على أن إفادة الشاعر السعودي من فنية استخدام الأرقام ماتزال محدودة وفي إطار توزيع رقمي لا يتصل ببنية النصوص ويتفاعل معها .

### علامات الترقيم :

ومن مظاهر التشكيل البصري الفاصلة والنقطة في السطر الشعري لأهداف دلالية ؛ فالفاصلة مثلا تعطي توترا في سياق الاتصال والانفصال كما يقول محمد الجزار: " إن الفاصلة

(١) لوتمان ، تحليل النص الشعري ، ص ١٤٩ .

(٢) مناورات الشعرية ، ص ٨٣ .

(٣) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٤٩ .

(٤) انظر : فصول من سيرة الرماد ، ص ٩-١٣ .

(٥) انظر : رماد الوجه الخطي ١٠-٢٣ .

(٦) انظر : دفاتر الشجن ، ص ٢١١-٢١٤ .

(٧) انظر : عزف على أوتار مهترئة ص ١٧-١٩ .

علامة وقف جزائية ، أي فاصلة تشير إلى اتصال ، بمعنى أنها هي نفسها وفي أي حدث كلامي ، وليس الشعر فحسب تؤشر إلى توتر السياق بين الاتصال والانفصال " (١) .

وبعض شعرائنا يلتزم بالنقط التزاما صارما في خاتمة كل سطر شعري ، كما في قصيدة أنس عثمان (اعترافات حزيراني ) التي تتمسك بالنقطة الصارمة في نهاية كل سطر ، من أول النص إلى آخره . وربما كان ذلك محاولة من الشاعر في تلمس صوارم النص القديم كالروى وما يتعلق به ، إذ مضت القصيدة على هذا النحو من العناية الواضحة بالنقط حتى أصبح سمّة ظاهرة في النص ، على مثال :

١- وسأذكر بعض الواقع .

٢- عن وضع حياتي .

٣- عن ذل تدفني فيه أناتي .

٤- وسأكشف عن ذاتي .

٥- فاستمعوا .

٦- فلكل دور ولكل حصه . (٢)

نلاحظ في هذا المثال صرامة النقط حتى أصبح بالنسبة للشاعر كاللازم في أسطره ، حتى الأسطر المتصلة دلاليا كالسطر الأول والثاني . وقد يستخدم الشاعر الفاصلة لبعد دلالي مضموني إذ يضطر القارئ ضرورة يتوقف عند الفاصلة مع عدم الإلزام عموما ، فالفاصلة دلالة إجازة ، ولكنها تفسح للمتلقى رؤية حول ضرورة النظر ، أو كما يرى الجزائر : أنه ربما هدف الشاعر من ذلك إلى تفتيت إيقاع المضمون (٣) ، وإلى توجيه القارئ إلى ثنايا النص وبنياته . وأغلب شعرائنا لا يعنى بالفاصلة كمحرك دلالي داخل بنية النص ، ويستخدمون النقط كثيرا داخل النصوص لفتح أفق الدلالة في المفردة مثل قول عبد الله الحميد :

قاتلوا عنا.. وموتوا

(١) انظر : محمد فكري الجزائر ، الخطاب الشعري عند درويش ، ص ٦٨ .

(٢) الموائع التي أبحرت ، ص ٦١-٦٧ .

(٣) الخطاب الشعري عند درويش ، ص ٦٩ .

إنما نحن اليتامى.. والشكالى.. والقواعد<sup>(١)</sup>

ومن القليل في استعمال الفاصلة ما نجده عند حسن القرشي حيث استخدم الفاصلة للوقف الجوازي الذي يأخذ أبعادا دلالية في قوله :

سنثار ، نقطع أوردة المعتدين ، نطهر أرجاسهم من

ثرانا...

وهم والغو دمننا ، طاعمو كرمنا ، كالجراذ<sup>(٢)</sup>

وفي الاتجاه المقابل نجد من شعرائنا من يهمل القواصل والروابط بين الأبيات ، ويرى عبدالرحمن تيرماسين أن الشاعر لا يلجأ إلى إلغاء العلامات إلا لرغبته في اتساع الدلالة ، أو إنتاج معنى نقيض ، ويستشهد بالشاعر الفرنسي (مالاراميه ) الذي أنتج ديوانا خاليا من علامات الترقيم ، فانهدام علامات الترقيم في النص يمنحنا — برأيه — تعددا في القراءات ، وتعددا في التأويل أيضا<sup>(٣)</sup> ، وهو مظهر من مظاهر التشكيل في القصيدة الجديدة ، قد يكون — كما يقول علي عشرزايد — من ثمار تأثر القصيدة العربية الحديثة بالرمزيين والسرياليين ، وقد عد إسقاط الروابط مظهرا يتصل ببنية النص ثم قال : " وقد تأثر بمثل هذا الاتجاه القصيدة العربية الحديثة ، فشاع في الكثير من نماذجها توالي الجمل بدون أدوات ربط لغوي تصل ما بينها " <sup>(٤)</sup> ، علي أن محمد الشنطي ربط بين عدم العناية بروابط الجملة واستخدام علامات الترقيم برغبة الشاعر في تمزيق أوصال النص دلالة علي تمزق وتمرؤ العالم الباطن<sup>(٥)</sup> . وفي الوقت الذي يرى فيه بعض النقاد أن من اللازم على الشاعر أن يساعد القارئ على الوعي وأن علي الشاعر أن يستخر علامات الترقيم لخدمة الدلالة<sup>(٦)</sup> ، نجد أن الشعراء الأكثر تجديدا وحدائة في النص السعودي يسقطون الروابط من نصوصهم ويفتحون النص لحركة السطر التي يستخدمونها في الأغلب بأبعاد دلالية في اتصال المفردة أو استقلالها بسطر ، أو تمزيقها أحيانا. فإبراهيم زولي لا نجد أثرا لعلامات الترقيم من نقطة وغيرها في نصيه (براءة ، والحجر البرتقالي )

(١) انتفاضة القصائد ، ص ٧ .

(٢) عندما تحترق القناديل ، ص ٩٠ .

(٣) العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص ١٠٤ ، ١٠٥ .

(٤) انظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص ٧١ .

(٥) انظر : في النقد الأدبي الحديث ، ص ٤٧١ .

(٦) انظر : محمد حماسة ، الجملة في الشعر العربي ، ص ١٤٦ .



بل لا نجد في النصين أثرا لعلامات الترقيم كلية ما عدا قوسين علي (فلسطين) ممزقة الحروف ،  
فكأنه يكفن مزقها بهذين القوسين :

هو الحجر البرتقالي

أتى متشقة قدميه

به لعنة الانتظار

وتنسل من جانبيه

" ف - ل - س - ط - ي - ن "

ومحمد مسير في نصه ( يهود العرب ) لا يستخدم النقط ، ولو في آخر نصه ، مكتفيا  
بالسكون الذي يجعله في نهاية الجمل الشعرية ، على هذا النحو :

حتى إذا استسلم السلم

ولي الغزاة إلينا

يغيثوننا بالمنون<sup>(١)</sup>

وقد نبه النقاد إلى مظاهر أخرى في التشكيل البصري كاستخدام الدلالات الرياضية  
والشرطة، والشرطة المائلة<sup>(٢)</sup> وفي الشعر السعودي نجد الحميدين — وهو من رواد قصيدة  
التفعيلة ومن المتجددين — يحاول أن يستخدم كثيرا من العلامات كالشرطة ، والشرطة المائلة ،  
لكن محاولاته في بعض نصوصه كانت سطحية ، بيد أنه يحمد له على — كل حال — أنه حاول  
أن يفيد من تطورات القصيدة العربية ، بتقريب مثل هذه الاستخدامات إلى قدرات المتلقي  
والشاعر . ومن أمثلة هذه الاستخدامات قوله :

// أخي جاوز الظالمون المدى

فحق الجهاد وحق الفدا//

/علي محمود طه /

\*\*\*

(١) منسك للسريفة في حرم الرمل ، ص ٥٢ .

(٢) انظر : محمد شرف ، الشيرة ، ٢٣٥-٤٤٤ . و عبد الحميد جيدة ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٤٨ .

وأنت << بيخنقها >> الموشى << الزرى >>

تختال بين لداقها مترنمة :

<< أبى عيدي عادت عليكم

جعلكم تعدونه في حال زينة >>

.....

.....

ويقول شيخ شده جبل السنين :

- من ألف عام .. مثلما قال الجدود ..

.....

- العيد عاد بكل براءة

.....

ونردد الألحان / بالمقلاع << والزند الحديد

والعيد عاد .. ولم نزل في الانتفاضة .<sup>(١)</sup>

وفي نصه (غير مجد) نراه يكرر الشرطة والشرطة المائلة أكثر من (٣٦) مرة، من ذلك مثلاً قوله :

فإذا اشتدت جبال الود أن قدر نادوا

بـ//السلام//

....

هل سنبقى في اضطراب ..

وإلى يوم الحساب!؟

— لاجواب

— أي جواب ؟

(١) ضحاها الذي ، ٠٠٠ ، ص ١٥٩ — ١٦٤ .

— سوى .. غير مجد .. غير مجد ..

— تضعف الرؤية من فيض السحاب

— // حلفت يا ديري والله ما اصحى بها //

— بلاد العرب .. أوطاني ....<sup>(١)</sup> //

وهذان النصان كتبهما الحميدان في بداية الثمانينات الهجرية ، الستينات الميلادية ، أي في فترة مبكرة — من عمر قصيدة التفعيلة وفيهما يظهر استخدام الشاعر للدلالات الرياضية من شرطة إلى شرطة مائلة إلى تقويس . وإذا لم تكن هذه الدلالات أو العلامات منبثقة من الشعرية نفسها ، وإذا بدت منبثة من النص بأفاقها المتنوعة فقد حاول طاقته ، وفتح لغيره مجال الاستخدام وهذا ما يحمد له .

### التشكيل الاستفهامي والتعجبي :

ومن مظاهر التشكيل استخدام الاستفهام والتعجب ، وهو ملمح في تشكيل القصيدة العربية يفتح للدلالة أبعادا<sup>(٢)</sup> وهذه المظاهر جاءت في النص السعودي بصورتها الطبيعية في العموم ، ولم أجد فيها ما يمكن أن يكون لافتا في التشكيل البصري ، سوى أن بعضهم ربما يكرر علامة الاستفهام والتعجب لإحداث مزيد من الإدهاش ، فالعشماوي مثلا يكرر علامة الاستفهام في قوله :

وهل رأيتم سمكا يطير ؟؟؟<sup>(٣)</sup>

وتكرار الاستفهام هنا بعد سلسلة استفهامات ومتضادات أوردتها الشاعر، فكأن الاستفهام أرادته الشاعر بمثابة الدهشة التي رغب أن يدل عليها بتكرار علامة الاستفهام في الموضع الواحد . وأحمد الصالح كثيرا ما يلجأ في نصوصه — إذا استعمل علامات التعجب — إلى تكرارها، ومن ذلك قوله ، يقول :

— غلت الأحزاب .. !!

— ايه... "عبلة" .. !!

(١) أوبرق الندم ، ص ٤٥ — ٥٧ .

(٢) ممن عرض لهذه الظاهرة بالدراسة انظر : عبد الحميد حيد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٤٩ ، ٣٥٦ .

ومحمد فكري الجزار ، الخطاب الشعري عند درويش ص ٦٨ .

(٣) شموخ في زمن الانكسار ، ص ٢٠٣ .

— قالت .. المأساة !! (١)

ومما يمكن الإشارة إليه إضافة إلى ما سبق من مظهر التشكيل الطباعي النقل المسرحي كتنقل مواقع الجوقة في النص ، وأسامة عبد الرحمن في نصه (العزف التلمودي) (٢) لم يفد كثيراً من هذا الملمح التشكيلي فجاء نصه في صوت واحد ووزن واحد تقريبا على انه قد ذكر في نصه الجوقة وحاول أن ينقل هيكل المسرح من ستارة وجمهور وجوقة .. وغيرها يقول :

. انفرجت للعرض

ستارة

ومضت تعزف لحنا تلموديا

فرقه (٣)

### الهامش الشعري :

ومن هذه المظاهر في التشكيل البصري ما يسمى الهامش الشعري (٤) ، وقد اتخذ الهامش الشعري عدة أشكال فنية في الشعر السعودي لقضية فلسطين ؛ فمنه الهامش الشعري المنفصل عند أحمد الصالح في قصيدة (عندما يسقط العراف) فقد وضع هامشا شعريا مقسما إلى أربعة أرقام ( ٤+١ ) عنوانه بـ (هوامش) في نهاية نصه ، مع احتفاظها ببنط الكتابة ن وكأنه جعلها هوامش خلفية لنصه :

—١—

إيه .. "عبلة" !!..

قال .. عنتر:

إنما الحب قضية

—٢—

ابن حرب ..؟!.

(١) نص (عندما يسقط العراف) ، من ديوانه ، عندما يسقط العراف ص ١٤٦ ، ١٤٩ .

(٢) دفاتر الشجن ، ص ٢١١—٢١٤ .

(٣) دفاتر الشجن ، ص ٢١١ .

(٤) انظر : عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص ٤١٣—٤١٥ .

مد عينيه

فأعشاها .. البريق

—٣—

قالت الأعراب:

يا بلقيس ..!!

ما للقوم .. أمر

—٤—

قالت .. الماساة ..!!

إن اليوم .. خمر

قالت .. الآفاق

.....مر (١)

ويلجأ غازي القصيبي في نصه (الموت في حزيران) إلى الصوت الهامشي ليخترق نسق النص ويشكل هامشا مندمجا مع بنيات النص ، ومن أمثلته :

ويا رباه ماذا غدا تقول سعاد ؟ أنا

لو كنت حاضرا حفلة التأبين (هل ثم

حفلة في زحام الحرب؟) أبدعت في رثائي ..

تنحنحت وكبرت ثم قلت : " وداعا ! (٢)

وقد يضع بعضهم هوامش نثرية في خاتمة النص ، وهي هوامش فاعلة ، تشكل شفرات لفتح مغاليق النص وفك غموضه . ومن نماذج ذلك ما نجده عند علي الدميني في ( التباس المجاز ) إذ جعل خاتمة النص هامشا يقول فيه : ( إلى حيدر عبد الشافي في غزة بعد حصوله على أول

(١) عندما يسقط العراف ، ص ١٤٩ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٤٠٦ .

جواز فلسطيني ! )<sup>(١)</sup> وهو هامش غير شعري ، لكنه يتصل ببنية النص ويشكل شيفرة تساهم في فك مغاليق النص الفنية والدلالية .

ومثله ما فعله محمد الحربي في (قاسم الأسود) الذي وضع هامشا نثريا يشكل شيفرة تحرف مسار الدلالة ، فقد خرج من العنوان بنجمة لم يفك سرها إلا في نهاية النص حين قال في تفسير العنوان ( قاسم الأسود\* ) : ( مقاتل عربي خاض حربي ٦٧ ، ٧٣ وما زال يبحث عن موضع لرصاصة. )<sup>(٢)</sup> .

وبعض شعرائنا يضع لنصه مناسبة يقدم بها النص ، وهي تختلف عن الحاشية. وغالب الشعراء الذين يلجؤون إليها هم من شعرائنا الذين لم ينفكوا من تدايعات ورسوم القصيدة القديمة فجاسم الصحيح يقدم لنصه (الانتفاضة قبلتنا والإمام الحجر) بمقدمة تشبه مناسبة النص التقليدية بقول : " إلى روح النسمة التي أطلقت العواصف .. الطفل الشهيد جمال محمد الدرّة رحمه الله ! " <sup>(٣)</sup> ، والعشماوي يقول في مقدمة نصه (وجه ابتسام وخارطة الأمل) " ابتسام عبد الرحمن حبش ستة عشر ربيعا ، يغتالها الصهاينة في بلدة كفر حارث بفلسطين " <sup>(٤)</sup> .. وهي في العموم وهوامش ومداخل تتصل بالنصوص لتفتح أفقا في وعي النص .

### التوثيق والبنط الكتابي :

ومن مظاهر التشكيل البصري وضع عناوين وتاريخ للمقاطع ، أو ما يسمى " التيار الوثائقي وهو من وحي التأثير بالمرح التسجيلي " <sup>(٥)</sup> ، وهو قليل الاستخدام في الشعر السعودي المعني بقضية فلسطين ، فغازي القصيبي في نصه (الموت في حزيران) مثلا يعمد إلى تسجيل الحوادث ، لكن ليس في نسق النص بل في عناوين جانبية ومفاتيح للمقاطع الشعرية لديه ، ففي قصيدة (الموت في حزيران) نرى أن نصه تخلله أربعة عناوين تسجيلية لأحداث تتصل ببنية الدلالة ، ولكنها لا تتصل بنسق الشعر ، بل تشكل عناوين جانبية للمقاطع الشعرية على هذا النحو :

— جندي عربي (حزيران ١٩٦٧) .

(١) بأحجتها تدق أجراس النافذة ، ص ٢٥ .

(٢) ما لم تقله الحرب ، ص ١٩٠ .

(٣) ظلي خليفتي عليكم ، ص ٤٩ .

(٤) انظر : ياساكنة القلب ، ص ٧٨ .

(٥) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٧٣ — ٣٧٦ .

— فدائي عربي (حزيران ١٩٦٨)

— طيار عربي (حزيران ١٩٦٩)

— جندي إسرائيلي (حزيران ١٩٧٠).<sup>(١)</sup>

وسعد الغامدي يقسم أحد نصوصه إلى وثائق متعددة بعنوان : (وثيقة عن معركة الحجارة) ، يقول في الوثيقة الرابعة منها (وثيقة عن معركة الحجارة - ٤) :

آت يا وطني

آت .. آت ...

.. يا بلدي ..

آت .. يا أمي ..

.. يا ولدي ..

يا روح أبي المغتالة

في ليل الكمد ..

آت يا قدسي ..

يا أمسي وغدي ..

آت .. آت ..

روحي فوق يدي<sup>(٢)</sup>

والنص غني بالتشكيل البصري ، فقد استخدم الفراغات المنقوطة والفراغات المقطعية . والشاعر يقدم بذلك دليلاً على فضاءات فكرية لا تملأ . والذي يهيم الآن هو أن النص مثال على محاولة الشاعر السعودي الاقتراب من الجانب الوثائقي الذي وظفه الشاعر العربي ، يحاول أن يثبت حضور هذا التشكيل ، ولكن برغم ذلك يبقى الاستخدام الوثائقي في المثالين على هامش النص وبعيدا عن بنياته الفنية .

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٤٠٥-٤١١ .

(٢) بشائر من أكناف الأقصى ، ص ١٦٧ .

و لم يعتن الشاعر السعودي كثيرا بحجم الحروف وصفاتها<sup>(١)</sup> فالنصوص غالبا تأتي بينط كتابي واحد دون تميز لكلمة أو حروف بعينها ، مع أن العناية بالحروف لها دورها في العملية الابدائية ، كما لاحظ ذلك صلاح فضل في حديثه عن تجربة سعدي يوسف<sup>(٢)</sup> و لوتمان حين رصد الأحرف المائلة بوصفها وسائل تنغيمية عند جو كوموسكي<sup>(٣)</sup> وعلاقتها الواضحة بصميم التجربة .

## تشكيل النهاية :

يعتني الشاعر المعاصر بتشكيل نهاية القصيدة ، فالنص الجديد أصبح قرائيا بصريا ، ومن ثم فإن الشاعر حريص على تشكيل النص بخاتمة تبقى في ذاكرة المتلقي ، يقول عبد الرحمن ترماسين " في القصيدة الجديدة إيقاع النهاية - للبيت الصوتي أو القصيدة - أصبح بصريا قبل إدراك السمع ، فحسن التخلص هو إيدان انتهاء البيت أو القصيدة بحيث لا يبقى للتنفس بعده تشوف " <sup>(٤)</sup> .

والنص السعودي لقضية فلسطين لانجد فيه عناية بالغة بتشكيل نهاية النص ، فتشكيل النهاية لديه يتمثل في تشكيلين :

**أولهما :** النهاية المغلقة ، وفيه يصل النص إلى النهاية التي أرادها له الشاعر ، فهو لا يبحث عن مشاركة المتلقي له في صنع تصورات النهاية ، بل يقدم له تصوراتته ويختم بها . وهذه النهاية المغلقة قد يعتمد فيها الشاعر إلى تكرار جمل في نهاية المقطع ، كما فعل عبد الله الحميد في نص (عزف على أوتار الخطأ) ، يقول :

وهج الدنيا بعيني انطفأ

لم يعد يصرعني عنف النبا

لم يعد يصرعني

لم يعد يصرعني

(١) انظر نموذجاً عليه : علي الدميني ، رياح المواقف ، ص ١٩ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٣٠ ، وغيرها . وقد اهتم به شعراء بما يعرف بـ (النثر الشعري) في السعودية ، انظر مثلا : عيد الخميس ، كنا ، ص ٦٥ .

(٢) أساليب الشعرية المعاصرة ص ٣٠٧ .

(٣) تحليل النص الشعري ، ص ١٤٩ .

(٤) العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص ١٣١ .



لم يعد ..

يا سبأ (١)

ويعمد أحمد الصالح إلى (الصمت) لجعله خاتمة نصه وخاتمة حوارية لا تجدي في نصه ،  
قال الراوي : ليلي .. تورق) ، يقول:

قال الشاهد :

جف الحرف

وغيض الدمع

قال الراوي :

وجب الصمت (٢)

أما سعد الجميدين فيعمد إلى نهاية أقرب إلى اللغة التداولية ، حين يختم نصه (غير مجد) بقوله :

- إنني أرجوك دعني .. وابتعد عنها..

فقد مل الإنتظار الإنتظار ..

ولقد أشرق الصبح فأخشى منه أن يحو الكلام

فالسلام يا سيدي .. يأتي الختام (٣)

**ثانيهما :** النهاية المفتوحة : وتعني تلك النهاية التي يتخذ فيها الشاعر بعدا فنيا تكوينيا طرفه المتلقي ، فالشاعر لا يريد لنصه أن ينتهي ولا يريد للمتلقي أن يقف عن تصور معين ، بل يجعل المتلقي هو حجر الأساس الذي منه يبدأ نص آخر ؛ وكثير من النصوص يشكل الأمل المطلق مفتاح النهاية فيها ، على شاكلة نص (الأنشودة المبحوحة) لمحمد العيد الخطراوي، حين يتحدث عن معراج النبي ﷺ السليب ، فيقول :

سيبحر الملاح من جديد

(١) انتفاضة القصائد ، ص ١٧ وانظر نصه : (لا أستطيع) ، انتفاضة القصائد ، ص ٨١

(٢) انتفضي أيتها المليحة ، ص ٢٠ وانظر ، حسن الصلبي ، نص (شمس ونار وثلج) ديوان عزف على أوتار مهترئة ، ص ١٩ .

(٣) أيورق الندم ، ص ٥٧

سنقهـر الامواج .. لن نبيد  
ومن ترابك المذهب الحبيب  
قلادة في جيدنا  
ومن هوائك المضمخ الجيوب  
نافجة في ردنا  
ومن غنائك المنمم الطيوب  
ترنيمة في دربنا  
حتى تقوم الآخرة  
حتى تعود الباخرة  
ونسترد قدسنا السليب  
ونحرق التلمود والصليب<sup>(١)</sup>

وهذه النبرة المتفائلة هي — من وجهة نظري — النبرة الإيجابية ، وهي أجدى من جلد  
الذات الذي يمارسه بعض الشعراء فيزيدون القضية رهقا .

وهذه النهاية المفتوحة تتخذ إضافة إلى نهاية الأمل المنفتح أبعادا تشكيلية ، منها :  
الاعتماد على السؤال في نهاية النص الذي يفتح أمام المتلقي أفقا للوعي ، ولتابعة النص يقول :

علي صيقل :

النكسة .. كانت مأساة..

كانت عارا .. كانت أفضع ..

لا أنكر أن الإنسان .. الجندي

في ذلك الحين ..

بركانا كان .. إعصارا ..

كان ..

(١) غناء الجرح ، (من منشورات نادي المدينة المنورة ) ص ٧٨ .

١. " بسام الشكعة " !..!

٢. يعرفك الأطفال — مضيئاً —

٣. في الطرقات<sup>(١)</sup>

\* \*

١— بسسا مششك عتو

// ٥/٥/ ٥/٥/

فعلن فعلن فع

٢— يع/رفكل/أطفال/ — مضي/أن—

٥/ ٥/// ٥/٥/ ٥/// ٥/

لن فعلن فعلن فعلن فع

٣— فط// طرقات

٥/ ٥///

لن فعلان

ونلاحظ أن الشاعر في هذا المثال قد أخرج هذا البحر من كونه لا يصلح — كما تقول نازك — إلا للأغراض الخفيفة الظريفة<sup>(٢)</sup> إلى معالجة حدث مهم وفاعل . وقد شكل الشاعر في تفعيلات المتدارك ، ليحتمل هذا البحر عمق التجربة وعنفها ، وقد اعتمد على الصيغة (فعلن ) ، وهي صيغة المتدارك المخبون المضمّر ، كما لجأ إلى صيغة المتدارك المخبون فقط (فعلن ) ، فضلاً عن تفعيلة (فعالن ) المخبونة المذيلة في نهاية الجملة الشعرية . أسهم في تنويع حركة الأسطر الشعرية لتحريك ركود هذا البحر ودعمًا لموسيقيته ، فتنوعت الأسطر بين تفعيلة واحدة إلى أربع تفعيلات ، مع تجزئة بعض التفعيلات لدعم حركية الوزن فيما يعرف " بتدوير

(١) انتفضي أيتها المليحة ، ص ٢٥ .

(٢) انظر : قضايا الشعر المعاصر ص ١٣٣ ومن رد عليها في هذا الرأي ، صابر عبد اللام ، انظر كتابه : موسيقى الشعر العربي ،

أما الرسم الفني للكلمات<sup>(١)</sup> في القصيدة الجديدة عموماً فربما لما تصل لها الآلة الشعرية في السعودية أو غيرها من الأقطار العربية ، وهي ظواهر لا تزال رهينة التجريب ، تمثلها نقاد ومبدعون من العالم العربي يحاولون طاقتهم تحريك التجديد الذي يحاوله " شاعر مسكون بهاجس المغامرة والتجديد مثل الشاعر ناصر مؤنس . والمتبع لتجربة هذا الشاعر سيكتشف حجم المعاناة التي يبذلها الشاعر من أجل ترسيخ جديده ، وقد نشر مجموعتين شعريتين سماهما ( تعاويد للأرواح الخربة ، وهزائم) أصدرهما عام ( ١٩٩٦م) وهو يرى أن أصل القصيدة العربية بصرية مستعينا على ذلك بالسينما ، وبالتشكيل الفني لرسم عناوينه وقصائده<sup>(٢)</sup> و من التطورات في النص البصري ما يحاوله أمثال الناقد حسام الخطيب في النص المفرع (هايرتكتست ) ، " وهذا النص الحاسوبي أقدر من غيره — كما يقول حسام الخطيب — على استيعاب التداخلات والتشابكات ، والمأمول أن تتطور هذه البذرة إلى إعداد نص إلكتروني يتصف بالمرونة ويساعد على الانتقال من نقطة إلى أخرى ، وعلى متابعة تفرعات المشكلة من خلال أكثر من بعد واحد<sup>(٣)</sup> . وهي تطورات تحتاج إلى قدرات فنية خارقة ، لتجاوزها مرحلة التجريب إلى تقديم الجديد الشاعر الفاعل ، لأنها في صورتها الحاضرة أقرب إلى التكلف منها إلى الحركة الشعرية الجديدة .

\* \* \* \*

(١) انظر محاولات الرسم بالكلمات في الشعر السعودي عند : سعيد بادويس، نكهة الموت المصفى ، ص ٨٠-٨٢ . وعبد الله الخشرمي ، ذاكرة لأسئلة النوارس ص ٩ ، ١٧ ، ٨٥-٨٧ . وعلي الدميني ، رياح المواقع الطبعة الأولى ، ( ١٤٠٧ هـ ) ، ص ١٦ ، ١٧ .

(٢) عدنان حسين : جريدة الزمان : الجمعة ٥/ محرم / ٢٠٠١ ، السنة الرابعة ، العدد ٨٨٠ .

(٣) انظر : حسام الخطيب ، رمضان بسطاويسي ، آفاق الإبداع ومرجعته في عصر المعلومات ، الطبعة الأولى ( بيروت ، دمشق : دار الفكر المعاصر ، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م) ، ص ٥١ ، ٥٣ ، ٥٧-٦٠ .

# الغائمة

## الخاتمة

حاولت الدراسة الموازنة بين المنهج الذي يعنى بالنص ونسقه ، وبين موضوع يعنى بحديث النص الجديد وتفتيق أبنيتها الفنية في إطار قضية حيوية معاشة هي قضية فلسطين التي تشابكت أحداثها بأحداث التجديد في النص كما كشف ذلك مهاد الرسالة ، وقد تصاحب هذا المنهج الذي ينطلق من اللغة والبناء مع تجديد قصيدة التفعيلة ، ولعل مواجهة اللغة والبحث في مكوناتها كان واحدا من عوامل تفجير طاقة الإبداع ، وفتحها على آفاق أرحب ، فقصيدة التفعيلة وحركيتها الإيقاعية هي تفاعل لغوي بالدرجة الأولى ؛ فتوزيع التفعيلات على مساحات البياض في الصفحة ، وتوزيع المفردات والصور في مسافات النص هي عمل في اللغة يعطي تفاعلا بين النص والمتلقي . وقد حاولت هذه الدراسة أن تتفاعل مع النص الجديد بمنهج فني متجدد ينبع من ذات النص محاولا تفكيك بنياته الفنية من عنوان النص إلى نهايته .

بدأت دراسة النص من العنوان أوعتبه النص وأثارت كثيرا من قضاياها ، ثم حاولت أن تسير أغوار النص باتجاه المفردة ، فدرست المفردة في مصادرها وتشكيلاتها الجمالية ، وصولا إلى النسق التركيبي الذي تشكلت فيه هذه المفردة ، فعرضت للأنساق التركيبية التي تشكلت فيها النص من أنساق فعلية واسمية وتقابلية ودرامية وسردية ، وعرضت أيضا في هذا الصدد لبعض الظواهر الأسلوبية التي تشكلت منها البناء التركيبي . وتناولت الدراسة بعد ذلك الصورة ، بدءا من الصورة الإفرادية والبسيطة باتجاه الصورة المركبة والكلية ، ثم الرمز الممتد من الرمز التراثي إلى الرمز الصناعي والقناع . ثم كان الحديث عن معمار القصيدة وهيكلها من الومضة والقصيدة القصيرة إلى البنية الدرامية الطويلة ، فالشكل المدور والمسرحي . وفي الباب الأخير كان بحث الإيقاع ، حيث بدأت الدراسة من هيكله الخارجي المتمثل في الوزن والتقفية مروراً بإيقاع النص الداخلي وتحليل بنيته ، وانتهاءً بالتشكيل البصري الذي يعد سمة مهمة من سمات قصيدة التفعيلة ، فعرض البحث للتشكيل القائم على السيمترية والفراغ الكتابي ، ثم الأقواس والترقيم ، وانتهاءً بالهامش الشعري وتشكيل نهاية النص .

حاولت هذه الدراسة تفتيق بنية نص التفعيلة العربي السعودي من عنوان النص إلى نهايته من خلال نموذج قضية فلسطين ، ولعلها بهذا تفتح الباب لأعمال نقدية تتناول بنية شعر التفعيلة العربي السعودي ، وهي بنية ثرية كشف مهاد الرسالة طرفا منها ، وهي بانتظار دراسات

عديدة يأمل الباحث أن يتمكن هو وغيره من الاستمرار في كشف خفايا هذه البنية التي لا تزال بمجهل ومنأى من الدراسة .

ولعلي فيما يلي أجمل أهم النتائج والتوصيات التي انتهت إليها الدراسة :

— إن هذه الرسالة ، وإن كانت قد اتخذت من شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية مجالاً ، لا تتمحور إقليمياً ، وإنما تنطلق من الإطار العام للشعر العربي الذي تنتمي إليه ، فهي دراسة لقطر عربي في إطار الكل العام للتجربة العربية ، ولدي قناعة أن نقاد كل قطر عربي هم الأقدر على استبطان حركة أدبهم ؛ والمحصلة الأخيرة التي تنتهي إليها مثل هذه الدراسات هي رؤية فاحصة للأدب العربي بعامة نستطيع من مجملها أن نصل إلى قراءة سديدة للتجربة العربية .

— تبين من دراسة التجربة السعودية من خلال نموذج فلسطين أننا أمام تجربة عربية لها مؤثراتها ، وما يقال عن التجربة العربية من مؤثرات نستطيع أن نجد في التجربة السعودية ، وإذا كانت التجربة السعودية في تعاطي التجديد تتأثر بالمؤثر العربي أولاً ، فإنها ربما تنفرد بسيطرة المؤثر التراثي على غيره من المؤثرات الأخرى ، فأثر المعطى التراثي أظهر من المؤثرات الأخرى في فئات التجديد الثلاث التي بينها البحث . وقد أثبت البحث أن التجربة السعودية قد تماشى مع التجديد منذ فترة مبكرة لدرجة اعتقد معها البعض أن (محمد عواد) كان أسبق النقاد العرب إلى الدعوة إلى قصيدة التفعيلة والتطبيق عليها ، وهو ما حقق فيه البحث وانتهى إلى أسبقية عواد وريادته في التنظير الواعي والكتابة على قصيدة التفعيلة في المملكة العربية السعودية فحسب منذ فترة الستينات الميلادية . أما في ريادته العربية التي قال بها بعض الباحثين فقد أثبت البحث خلاف ما قالوه .

على أنه لا يختلف الباحثون على الدور الريادي لعواد في الدعوة للتجديد . وحركة شعر التفعيلة وما جاء بعدها من تجديد في الأدب السعودي — عند التحقيق — تدين له ، فما فعله المجددون في التجربة السعودية من شعراء ونقاد ، وإن تعددت مشاربهم الثقافية ينهل من دعوة التجديد التي نافح عنها عواد ، واتخذت الأدب أحد أهم آلياتها ، وكان لها أثر في مساحة التجديد في أدبنا . على أن حركة التجديد في بلادنا وإن تضافرت لها جهود يعد عواد أحدها ، ترعرعت وثمرت في ظل عوامل أخرى نبه البحث عليها ، لعل من أهمها الاستقرار الاقتصادي الذي عرفته البلاد بعد النفط ؛ فقد انعكس بدوره على التحديث في مجالات الحياة المختلفة ومنها الأدب والمعرفة عموماً . وهذا الحدث المفصلي يعد الأهم في

انفتاح البلاد على الثقافة الأخرى العربية والأجنبية التي كان لها الأثر الذي لا ينكر في التجديد .

— اخترت مصطلح شعر التفعيلة ، مبينا أنه الاسم الذي يجب أن يتخذ علامة على هذا اللون الفني ، وأنه ألصق في الدلالة على التجربة من مصطلحات أخرى كالشعر الحر ، و المنطلق وغيرها من المصطلحات . وقد أثبت البحث أن مصطلح الشعر الحر الذي يطلق على هذا اللون يعد مصطلحا غير دقيق في دلالاته على التجربة ، بل يعد فيما يرى بعض النقاد تسمية قديمة يجب أن تستبدل بها (شعر التفعيلة) . على أن لنازك الملائكة احترام استخدامها لمصطلح (الشعر الحر) ، ولكن النقاد من بعدها لا يرون سلامة هذا الاستخدام .

— تجربة قصيدة التفعيلة في مجاها العربي في الغالب تعد خروجا بالأدب من الرومانسية الحاملة ومن السريالية المعرقة إلى فضاء الواقع ومعايشته ، فهي خروج من قوقعة الذات إلى الواقع كما أثبت البحث ، وفي هذا الإطار اخترت قضية فلسطين في الشعر العربي السعودي ليتم التطبيق الفني على نصوصها . وقد أثبت البحث من خلال آراء النقاد أن قصيدة التفعيلة تدين لقضية فلسطين بوجودها وتمكنها من وجدان المتلقي فقد كان عام (١٩٤٧م) — (١٩٤٨م) هو لحظة ميلاد القضية الفلسطينية مواكبا لحركة التجديد العربية التي ترعمتها نازك الملائكة والسياب وغيرهما من الشعراء ، فاهتزاز القيم العربية أدى إلى هزة ماثلة في تكوين البنية الفنية الشعرية العربية أدت بدورها إلى نضج التجربة ، وعليه المفترض في تجربة قصيدة التفعيلة أن يكون خير نموذج يدل عليها هو قضية فلسطين ، وفي الاتجاه العام كلما اقترب نص التفعيلة من المجتمع والعصر وأحداثه كان في اتجاهه الأكثر حيوية وطبيعية .

— اتضح من خلال قراءة المفردة في نص القضية الفلسطينية في الشعر السعودي أن هذه القضية استطاعت أن تكون لها معجما خاصا ينسرب في ثنايا التجربة ، يصل إلى التناص مع المفردة القرآنية أو النبوية المتصلة بالقضية ، ويتماس مع الواقع ومع الشهيدة الدامية التي أسهمت تقنية الصورة المعاصرة في نقلها وإذكائها وجعل أحداثها حية متجددة أمام أنظار المبدعين .

— تبين من ملاحظة بعض المفردات التي تتكرر كثيرا في النص السعودي مثل (الشهادة ، الحجر) وغيرهما ، أنها تنقل رؤية لدى الشاعر لا ترى في السلم خيارا ، وتبصر في الحجر مفتاحا للنصر .



— تبين من خلال البنية اللغوية أن المركز الذي تنطلق منه رؤية الشاعر وتناوله للأحداث هي رؤية دينية ، فالقدس حرم ثالث ، والأحاديث والآيات التي تدل على مكانة المسجد الدينية . وهي رؤية سيطرت على أفكار الشعراء وتمحورت حولها تجربتهم وأثبتت قراءة البنية اللغوية هذا المركز الذي يكاد أن يتقاطع مع رؤية كثير من شعراء فلسطين للقضية الذين ينطلقون من مركز الأرض المغتصبة والتي توجه رؤيتهم وبناءهم الفكري واللغوي .

— ارتكزت تجربة الشاعر السعودي على المعطى الموروث كمرجعية متحركة من اللغة إلى الصورة . وهذه المرجعية التراثية كان لها بأبعادها في تلك التجربة ، فكان توظيف الشاعر للتراث والشخصيات في بنائه اللغوي ، واعتماد الرمز التراثي كمحورية لاستخداماته الرمزية . ومن ثم انتهى البحث إلى نتيجة تتمثل في تراجع الأسطورة في الاستخدام الشعري السعودي مقارنة بهذا الرمز النافذ . على أن الشاعر السعودي قد اتخذ من الرمز أبعادا تتجاوز الاستعارية إلى أن يكون الرمز محورا تقوم عليه القصيدة ، واستطاع أن يطلق هذه الرموز التراثية من أسر الثبات إلى توظيفها وانسراجها في تكوين رؤية للنص المعاصر .

— قصيدة التفعيلة نص يختلف عن التجربة التناظرية ليس في الإيقاع ، فهي نص موزون مقفى يدل على معنى ، ولكن في التكوين البنائي الذي يقوم على سمات من أهمها البنية الشاملة التي تمازج فيها اللغة والصورة والإيقاع . وقد حاول البحث من خلال وعي تميز هذا النص أن يكون تناوله للبنية التركيبية اللغوية من منطلق هذه الشمولية فكان تناول بطريق العناية بالنص في بنيته وأنساقه الكبرى وصولا إلى بناء الصغرى ، وأحسب أن هذا تناول يتسق مع سمات هذا النص وفضائه الذي يتحرك فيه .

— ثبت من خلال تناول الصورة تأثير طرح الصورة بالصورة التقنية ، فبدأ الشاعر يحاول أن ينقل تفاصيل الأحداث التي يشاهدها ، بعد أن تشبع بالروح الشعرية ، فكان لذلك صور تتقابل فيها الصورة التلفزيونية بالصورة الشعرية كحرق الأقصى ، ومقتل الدرة .. وغيرهما .

— تبين من خلال التطبيقات النصية التي تأملت نصوصا معينة أن الشعراء قد آثروا البحور الصافية على غيرها ، وأن شعراء قصيدة التفعيلة في قضية فلسطين بعامة حاولوا التزام الإيقاعية في الوزن باستثناء نماذج محدودة نبه عليها البحث . وفي باب القوافي التي اختار البحث لها مصطلح التقفية حرص الشعراء عموما في نص القضية على حضورها ، وإن كان ذلك بالطبع حضورا غير منتظم ، ويأتي تلبية لنداء التجربة ، وقد تنوعت تلك التقفية بين مسترسلة ، ومتجددة وارتكازية ومقطعية . ولعل من أبرز ملامح الإيقاع الذي تميزت به

تجربة التفعيلة من خلال تراسل الفنون والتقائنها في هذا النص ما أسماه البحث التشكيل البصري ، الذي اتخذ عدة أشكال أسهمت في دعم البنية ووفرت للمتلقي أفقا دلاليا أوسع .

— لم تسلم التجربة السعودية في قصيدة التفعيلة المعنية بقضية فلسطين في بعض حالاتها من تجاوزات وأخطاء لغوية وإيقاعية كشفت عنها الرسالة .

— أثبتت نصوص القضية الفلسطينية في شعر التفعيلة السعودي سقوط نظرية ارتباط البحور الشعرية بدلالات معينة لا تصلح إلا فيها ، فقد نوع الشاعر السعودي في بحوره الشعرية ، ولم يمنع توحد الهم من تعدد البحور الشعرية .

\* \* \*

— ولعل مما يلاحظ في التجربة السعودية قلة المنتج النسائي السعودي من شعر التفعيلة المعني بقضية فلسطين ، ويعود العامل الأول — من وجهة نظري — إلى قلة التجارب النسائية المطبوعة . ولعلي أوصي هنا بقراءة المنتج النسائي المتميز لمثل ثريا العريض ، ولطفة قاري ... ، وهي نماذج لها قيمتها ولغتها الخاصة ، وبالعبارة بما نستطيع أن نكون رؤية أدق للتجربة السعودية في آفاقها المختلفة .

— نبه البحث في المدخل إلى تفتق التجديد وتعدد اتجاهاته هنا ، وتوقف البحث عند نقطة التقاء نص التفعيلة بما يعرف بالثيرة . وإني أدعو النقاد كما أدعو الجامعات المعنية بأمور البحث العلمي إلى توجيه الجهود إلى دراسة هذا المنتج ووضع على المحك النقدي الأكاديمي ، الذي يضع مثل هذه التجارب في مكانها الذي تستحقه .

— لاحظ الباحث من خلال اطلاعه على ما كتب عن النص السعودي اكتفاء أغلب النقاد بنماذج مكرورة لأسماء وأعلام أخذت حظها من العناية ، في الوقت الذي غابت أسماء شاعرة تعمد البحث إلى اعتماد نماذج منها ، وهي نماذج تنطلق في تجديدها من وعي ومن رغبة في تطوير آلياتها الفنية . وفي اعتقادي أن من حقها أن توضع في ميزان النقد الذي يكشف ملامح تجربتها . وإذا كانت المطابع والأندية الأدبية توالي نشر الإبداع ، فإن من حق هذا الإبداع أن يلج الجامعات ، وأن يلتفت له النقاد ، وتجند له الجهود لتقديم رؤية أشمل للأدب في المملكة العربية السعودية .

— لعل من المهم التنبيه على إلى ضرورة الاعتناء بالنصوص ذات البعد الدلالي الهادف ، فقد كانت مشاركة النص السعودي في قضايا الأمة المصرية حاضرا ومثمرا . وقد قدم البحث فيما أحسب دليلا ناصعا على أن التجديد ليس كله هدمًا للثوابت ، وأنا نستطيع أن نتلقى الجديد ونوظفه في دعم رؤيتنا ومشروعنا وثوابتنا . و أثبتت الرسالة أن انطلاق الشاعر من أفق القضية لا يعرقل تطور الآلية الفنية ، وأن الشاعر الحق يستطيع أن يرتقي بقضيته إلى أفق فني ، ويمنحها أفقا دلاليا له أبعاده الإنسانية ، بل يستطيع من خلال توسيع دائرة الهم الفني أن يكسب نصه بعدا يتجاوز محيط الذات إلى محيط تتجاوب فيه الإنسانية جمعاء مع تجربته الطامحة إلى العدالة والصفاء .

# المراجع

- القرآن الكريم .
- الدواوين الشعرية .
- الدراسات العربية .
- الدراسات المترجمة .
- رسائل علمية .
- الدوريات .
- المواقع الإلكترونية .

# المراجع

القرآن الكريم .

الدواوين الشعرية :

\* إبراهيم زولي ، رويدا باتجاه الأرض . مصر : مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر ، ١٩٩٦ م .

\* إبراهيم صعابي . من شظايا الماء . الطبعة الأولى . جازان : منشورات نادي جازان الأدبي ، ١٤٢٢ هـ / ٢٠٠١ م .

\* إبراهيم طالع :

— سهيل أميماني . الطبعة الأولى ، أهما : إصدارات نادي أهما الأدبي ، ١٤٢٠ هـ / ١٩٩٩ م .

— نحلة سهيل . أهما مطابع الجنوب ، ٢٠٠١ م .

— إبراهيم العواجي . وشوم على جدار الوقت . الطبعة الأولى . الطائف : مطبوعات نادي الطائف الأدبي ، ١٤١٧ هـ .

— إبراهيم الوزان . وأنت أصل الجهات . الطبعة الأولى . الطائف : ١٤١٩ هـ / ١٩٩٨ م .

— أحمد البوق ، أحاميم . الطبعة الأولى . بيروت : دار الجديد ، ١٩٩٤ م .

\* أحمد الصالح :

— انتفضي ايها المليحة . دار العلوم للطباعة ١٤٠٣ هـ .

— عندما يسقط العراف . الطبعة الأولى ، ١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨ م .

— عينك يتجلى فيهما الوطن . دار العلوم للطباعة ، ١٤١٨ هـ / ١٩٩٧ م .

— أحمد قران . دماء الثلج . الطبعة الأولى . جدة : النادي الأدبي الثقافي ، ١٤١٩ هـ / ١٩٩٨ م .

— أحمد قنديل . نقر العصفير . الطبعة الأولى . جدة : هامة للنشر ، ١٤١٠ هـ / ١٩٨١ م .

- أسامة عبد الرحمن ، دفاتر الشجن . الطبعة الأولى . بيروت : دار الجديد ، ١٩٩٨ م .
- أمل دنقل . الأعمال الشعرية . مكتبة مدبولي ، ١٩٩٥ م .
- أنس عثمان . الموانئ التي أبحرت . الطبعة الأولى . الرياض : دار الرفاعي ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢ م .
- بشار بن برد . ديوانه . شرح وتكميل محمد الطاهر بن عاشور . القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٨٦هـ / ١٩٦٦ م .
- ثريا العريض . عبور القفار فرادى . الطبعة الأولى . الطائف : مطبوعات نادي الطائف الأدبي ، ١٤١٤هـ .

\* **جاسم الصحيح :**

- أولياد الجسد . الطبعة الأولى ، ١٤٢١هـ / ٢٠٠١ م .
- هائم تكنس العتمة . الطبعة الأولى . أبها : مطابع مازن ، ١٤٢٠هـ .
- ظلي خليفتي عليكم . الطبعة الثانية ، ١٤٢٤هـ / ٢٠٠٣ م — رقصة عرفانية . الطبعة الأولى ، ١٩٩٩ م .
- حامد بن عقيل . قصيدتان للمغني . الطبعة الأولى . بيروت : دار الجديد ، ١٩٩٩ م .
- حزام العتيبي . استراحات على سطح الثريا . جدة : دار العلم ، ١٤٠٥هـ .
- حزام العتيبي . قصائدها . الطبعة الأولى . مطابع أطلس ، ١٩٩٣ م .
- حسن الصلهي . عزف على أوتار مهترئة . الطبعة الأولى . جازان : منشورات نادي جازان الأدبي ، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١ م .

\* **حسن القرشي :**

- أطياف من رماد الغربة . الطبعة الأولى . القاهرة : دار الشروق ، ١٩٩٠ م .
- عندما تحترق القناديل . الطبعة الثانية . بيروت : دار العودة .
- فلسطين وكبرياء الجرح . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٠ م .
- المشي على سطح الماء . الطبعة الأولى ، ١٤١٥هـ / ١٩٩٤ م .

— حمد الزيد . حروف على أفق الأصيل . الطبعة الأولى . جدة : مطابع دار البلاد ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م .

— حمزة شحاته — ديوانه المجموع ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٨هـ .

\* **سعد الحميديين :**

— الأعمال الشعرية . الطبعة الأولى ، دمشق . بيروت دار المدى ، ٢٠٠٣م .

— أيورق الندم . الطبعة الأولى . الطائف : مطبوعات نادي الطائف الأدبي ، ١٩٩٤م .

— ضحائها الذي.. . الطبعة الأولى ، ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م .

— وللرماد فهاراته . الطبعة الأولى ، مؤسسة الانتشار العربي ، ٢٠٠٠م .

\* **سعد عطية الغامدي :**

— بشائر من أكناف الأقصى . الطبعة الثانية ، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م .

— بعد أن تسكن الريح . الطبعة الأولى ، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٣م .

— سعيد بادويس ، نكهة الموت المصفي . الرياض ، مطابع ألوان ، الطبعة الأولى ، ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م .

— صالح الحربي ، أسماء وحرقة الأسئلة . الطبعة الأولى . بيروت : دار الجديد ، ١٩٩٦م .

\* **صالح سعيد الزهراني :**

— ستذكرون ما أقول لكم . الطبعة الأولى . جازن : منشورات نادي جازان الأدبي ، ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م .

— فصول من سيرة الرماد . الطبعة الأولى . القصيم : من إصدارات نادي القصيم الأدبي ، ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م .

— صالح عون الغامدي . آلام وآمال . الطبعة الأولى . جدة : مطابع دار البلاد ، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م .

— صالح الهنيدي الزهراني . مرافق الوجدان . الطبعة الأولى ، ١٤٢٢هـ .

\* **عايض علي القرني :**

- ثمار الإنهاك . الطبعة الأولى ، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م .
- ظلي يشبهني . مطابع الحميضي ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٢هـ ، ٢٠٠١م .
- عبد السلام هاشم حافظ . وحي وقلب وأحان . الطبعة الأولى . أهما : مطبوعات نادي أهما الأدبي ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م .

\* **عبد الرحمن العشماوي :**

- شموخ في زمن الانكسار . الطبعة الأولى للناشر . الرياض : مكتبة العيكان ، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م .
- عندما يعزف الرصاص . الرياض : مكتبة العيكان ، الطبعة الثالثة ، ١٤٢٠هـ / ١٩٩٠م .
- القدس أنت . الطبعة الأولى . الرياض : مكتبة العيكان ، ١٤٢٤هـ / ٢٠٠٣م .
- يا ساكنة القلب . الطبعة الأولى . الرياض : مكتبة العيكان ، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م .
- عبد الله الحميد . انتفاضة القصائد . الطبعة الأولى . الرياض : النادي الأدبي بالرياض ، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م .
- عبد الله الخشرمي ، ذاكرة لأسئلة النوارس . الطبعة الأولى . جدة : النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م .
- عبد الله الزيد . ما لم يقله بكاء التداعي . الطبعة الأولى . القصيم : جمعية الثقافة والفنون .
- عبد الله سليم الرشيد . خاتمة البروق . الطبعة الأولى الرياض : طبعة النادي الأدبي في الرياض ، ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م .
- عبد الله الصيخان . هواجس في طقس الوطن . بيروت : دار الآداب ، ١٩٨٨م (وسيط) .
- عبد الله العثيمين . عودة الغائب . طبعة دار العلوم ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م .
- عبد الله الوشي . البحر والمرأة العاصفة . الطبعة الأولى . القصيم : إصدارات النادي الأدبي بالقصيم ، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م .



— عبد الوهاب المرعي ، الدررة قتله اليهود أم قتلهم . الطبعة الأولى . دمشق : مؤسسة الرسالة ، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١ م .

\* **علي آل عمر :**

- رماد الوجه الحنطي . الطبعة الأولى . جدة : ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥ م .  
— قصائد غاضبة . الطبعة الأولى . أهما : نادي أهما الأدبي ، ١٤١١هـ / ١٩٩٠ م .  
— علي بافقيه . جلال الأشجار . بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر .  
— علي الحازمي ، خسران . الطبعة الأولى . القاهرة : دار شرقيات للنشر ، ٢٠٠٠ م .

\* **علي الدميني :**

- بأجنحتها تدق أجراس النافذة . الطبعة الأولى ، دار الكنوز الأدبية ، ١٩٩٩ م .  
— بياض الأزمنة . الطبعة الثانية . دار الكنوز الأدبية ، ١٩٩٩ م .  
— رياح المواقع . بدون معلومات نشر الطبعة الأولى ، ١٤٠٧هـ .  
— علي محمد صيقل . ترانيم على الشاطئ . جازان : من منشورات نادي جازان الأدبي ، ١٤١١هـ .  
— عيد الخميسي ، كنا . الطبعة الأولى . بيروت : دار الجديد ، ١٩٩٨ م .

\* **غازي القصيبي :**

- ديوان الأشج . الطبعة الأولى . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠١ م .  
— ديوان سحيم . الطبعة الأولى . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٦ م .  
— المجموعة الشعرية الكاملة . طبعة قامة للنشر ، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٧ م .  
— فدوى طوقان . الليل والفرسان . ديوان فدوى طوقان المجموع . بيروت : دار العودة ، ٢٠٠٠ م .

\* **فيصل أكرم :**

- الصوت الشارع . الطبعة الأولى . طبعة الرياض ، ٢٠٠٢ م .  
— قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها . طبعة الرياض الأولى ، الرياض : ٢٠٠١ م .

\* محمد الشبيتي :

- عاشقة الزمن الوردية . الطبعة الثانية . جدة : الدار السعودية ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م .
- التضاريس . جدة : النادي الأدبي الثقافي ، ١٩٨٦م .
- محمد الحربي . ما لم تقله الحرب . الطبعة الأولى . الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ، ١٩٨٥م .
- محمد الحساني ، رعشة الرماد . الطبعة الأولى . مكة : مطبوعات نادي مكة الثقافي ، ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م .
- محمد حسن عواد . ديوانه المجموع . الطبعة الثالثة . مطبعة دار العالم العربي الثالثة .
- محمد الحفظي . غبار الجسد الباقي . الطبعة الأولى . جدة : مطابع البلاد ، ١٤١٢هـ .
- محمد الحمد . أضواء محترقة . الطبعة الأولى . دمشق : دار الفكر ، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م .

\* محمد الدميني :

- أنقاض الغبطة . الطبعة العربية الأولى . الأردن : دار الشروق ، ١٩٨٩م .
- سنابل في منحدر . طبعة السراة للكتب والدراسات .
- محمد العيد الخطراوي . تفاصيل في خارطة الطقس . المدينة المنورة : من منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي . دون بيانات أخرى .

\* محمد مسير :

- تماهي منبت . الطبعة الأولى . القاهرة : دار الفرسان .
- منسك للسريرة في حرم الرمل . الطبعة الأولى . القاهرة : دار الفرسان .
- محمود درويش . ديوانه . الطبعة الثانية . بيروت : دار العودة ، ١٩٧٨م .
- مفيد قميحة . المعلقات العشر . الطبعة الأولى . بيروت : دار الفكر اللبناني . ١٩٩١م .
- نازك الملائكة . ديوان نازك الملائكة . بيروت : دار العودة ، ١٩٨٦م .
- هدى الدغفق . الظل إلى أعلى . الطبعة الأولى . الرياض . دار الأرض ، ١٤١٣هـ .

## الدراسات العربية :

- \* إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر . الطبعة الخامسة ، ١٩٨١ م .
- \* أسعد زورق . موسوعة علم النفس . الطبعة الثالثة . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٧ م .
- \* ابن هشام . أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك .
- \* ابن المعتز . كتاب البديع . اعتنى بنشره ، وتعليق المقدمة والفهارس عليه : اغناطيوس كراتشكوفسكي . لينينغراد ، ١٩٣٥ م .
- \* ابن حجة الحموي . خزانة الأدب . الطبعة الأولى . تحقيق عصام شعيتو . بيروت : دار ومكتبة الهلال ، ١٩٨٧ م .
- \* ابن عقيل . شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك . الطبعة الثامنة . بيروت : دار القلم ، ١٤٠٨ هـ .
- \* ابن هشام الأنصاري . مغني اللبيب عن كتب الأعراب . تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد . بيروت : المكتبة العصرية ، ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م .
- \* أبو هلال العسكري . جمهرة الأمثال . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعبد المجيد قطامش . دار الفكر ، ١٩٨٨ م .
- \* أبي يعلى التنوخي . القوافي . تحقيق : عوني عبد الرؤوف . الفجالة : مطبعة الحضارة العربية ، ١٩٧٥ م .
- \* إسماعيل جبرائيل . نقض أصول الشعر الحر . الأردن : دار الفرقان ، ١٩٨٦ م .
- \* إحسان عباس :
- بدر شاكر السياب . دراسة في حياته وشعره . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٢ م .
- فن الشعر ، الطبعة الثالثة . بيروت : دار الثقافة .

— أحمد الأمين الشنقيطي. شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها. بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٩٨٨ م .

\* أحمد بسام ساعي :

— حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية . الطبعة الأولى . دمشق : دار المأمون للتراث ، ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨ م .

— الصورة بين البلاغة والنقد ، (ط ١ ، المنارة ، ١٤٠٤هـ — ١٩٨٤ م) .

— الإمام أحمد بن حنبل . المسند . الطبعة الأولى . تحقيق : السيد أبو المعاطي النوري . بيروت : عالم الكتب ، ١٤١٩هـ / ١٩٩٨ م .

\* أحمد عبد المعطي حجازي :

— الشعر رفيقي . الرياض : دار المريخ ، ١٩٨٨ م .

— في قضايا الشعر العربي المعاصر دراسات وشهادات . تقديم عزالدين اسماعيل . المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم .

— أحمد فرح عقيلان . جناية الشعر الحر . أمها : من إصدارات نادي أمها الأدبي ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣ م .

— أحمد مجاهد . أشكال التناسل الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ م .

— أحمد مختار عمر . دراسة الصوت اللغوي . القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٩٠ م .

— أحمد الهاشمي . القواعد الأساسية للغة العربية . بيروت : دار الكتب العلمية .

— ادونيس . مقدمة للشعر العربي . (الطبعة الرابعة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ م) .

— أمجد ريان ، صلاح فضل والشعرية العربية ، ( دار قباء ، القاهرة ، ٢٠٠٠ م) .

— البخاري الإمام . صحيح البخاري . الطبعة الثالثة . تحقيق : مصطفى البغا . دار ابن كثير ، ١٤٠٧هـ .

— بدر شاكر السياب . ديوانه المجموع . بيروت : دار العودة ، ١٩٧١ م .

— بسام قطوس . سيمياء العنوان . الطبعة العربية الأولى . إربد : مكتبة كتانة ، ٢٠٠١ م .

- بشرى موسى صالح . الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث . الطبعة الأولى .  
الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٤ م .
- بكرى شيخ أمين . الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية . الطبعة الثامنة . بيروت :  
دار العلم للملايين ، ١٩٩٨ م .
- الترمذي ، سنن الترمذي . موسوعة الحديث الشريف . الطبعة الثالثة . الرياض : مطبعة  
دار السلام ، ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠ م .
- جودت فخر الدين . الإيقاع والزمان . الطبعة الأولى . بيروت : دار الحرف العربي ، دار  
الناهل ، ١٩٩٥ م .
- حبيب مونسي . فلسفة المكان في الشعر العربي . دمشق : منشورات اتحاد الكتاب  
العرب ، ٢٠٠١ م .
- حسام الخطيب ، رمضان بسطاويسي . آفاق الإبداع ومرجعته في عصر المعلومات .  
الطبعة الأولى . بيروت : دار الفكر المعاصر ، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١ م .
- حسن توفيق . شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية . الطبعة الأولى . بيروت :  
المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٩ م .
- حسن ناظم . البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب . الطبعة الأولى . الدار  
البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٢ م .
- حسني عبد الجليل . قواعد قراءة اللغة العربية دراسة نظرية وتطبيقية . القاهرة : الدار  
الثقافية ، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١ م .
- الخطابي . بيان إعجاز القرآن . تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام . القاهرة:  
دار المعارف .

\* خليل موسى :

- بنية القصيدة العربية المعاصرة . دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٣ م .
- قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر . دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠ م .
- رجاء عيد . لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث . الاسكندرية : منشأة المعارف ،  
١٩٨٥ م .

- رشيدة مهران . الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر . الطبعة الأولى . القاهرة :  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ م .
- رمضان الصباغ . في نقد الشعر العربي المعاصر . دراسة جمالية . الاسكندرية : دار الوفاء ،  
١٩٩٨ م .
- سعد البازعي . ثقافة الصحراء . الطبعة الثانية . الرياض : ١٩٩١ م .
- سعد مصلوح ، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية الطبعة الأولى . جدة :  
النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ١٩٩١ م .
- سعد الدين كليب . وعي الحدائث دراسات جمالية في الحدائث الشعرية . دمشق : منشورات  
اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٧ م .
- سعدي أبوشاور . تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر . الطبعة الأولى .  
بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٣ م .
- سعيدة خاطر . كتاب نازك الملائكة أميرة الشعر الحديث . الطبعة الأولى . دار الصدى ،  
٢٠٠١ م .
- سيويه . الكتاب . تحقيق عبد السلام هارون الطبعة الثالثة . القاهرة : مكتبة الخانجي ،  
١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨ م .
- شكري عياد . موسيقى الشعر العربي . الطبعة الأولى . دار المعرفة ، ١٩٦٨ م .
- شلتاغ عبود . حركة الشعر الحر في الجزائر . الجزائر : المؤسسة الوطنية للكتاب ،  
١٩٨٥ م .
- \* شوقي ضيف :
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي . الطبعة الحادية عشرة . القاهرة : دار المعارف ، ٢٠٠٠ م .
- النقد الأدبي . الطبعة الثامنة . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٩٣ م .
- صابر عبد الدايم . موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور . الطبعة الثالثة . القاهرة :  
مكتبة الخانجي ، ١٤١٣ هـ / ١٩٩٣ م .

— صالح أبو أصبع . الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة . الطبعة الأولى . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٩ م .

— صالح الحسن ، أرقامنا الحقائق والحقيقة المغيبة . الطبعة الأولى . الرياض : مؤسسة الإمامة الصحفية ، ٢٠٠٣ م .

— صبحي البستاني . الصورة الشعرية في الكتابة الفنية . الطبعة الأولى . بيروت : دار الفكر اللبناني ، ١٩٩٨ م .

— صفي الدين المباركفوري . الرحيق المختوم . جدة : مكتبة الصحابة ، ١٤١١هـ / ١٩٩٠ م .

— صلاح عبد الصبور . ديوانه . بيروت : دار العودة .

\* **صلاح فضل :**

— أساليب الشعرية المعاصرة . القاهرة : دار قباء ، ١٩٩٨ م .

— نظرية البنائية في النقد الأدبي . الطبعة الأولى . القاهرة : دار الشروق ، ١٤١٩هـ / ١٩٩٨ م .

— طاهر يوسف الخطيب . المعجم المفصل في الإعراب . الطبعة الأولى . دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤١٢هـ / ١٩٩٢ م .

— عبد الله أبو هيف . الحدائث في الشعر السعودي قصيدة سعد الحميد بن نموذجا . الطبعة الأولى . بيروت : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٢ م .

\* **عبد الله الحامد :**

— الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن ١٣٤٥ / ١٣٩٥هـ . الطبعة الثانية . الرياض : الدار الكتاب السعودي ، ١٤١٣هـ / ١٩٩٣ م .

— في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية . الطبعة الأولى ، ١٤٠٢هـ .

— عبد الله الطيب . المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها . الطبعة الثانية . الخرطوم : الدار السودانية ، ١٩٧٠ م .

— عبد الله عسيلان . البديع لابن المعتز دراسة وتحليل . الرياض : النادي الأدبي في الرياض ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م .

\* عبد الله الغدامي :

— حكاية الحدائث في المملكة العربية السعودية . الطبعة الأولى . الدار البضاء ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٤م .

— الخطيئة والتكفير . الطبعة الأولى . جدة : النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ١٤١٥هـ / ١٩٨٥م .

— الصوت القديم الجديد . الرياض : كتاب الرياض (٦٦) ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، ١٤٢٠هـ .

— عبد الله الفيقي . حدائث النص الشعري في المملكة العربية السعودية . مخطوط تحت الطبع ، ورقة مقدمة في ملتقى النص ، ١٤٢٥هـ .

— عبد الحميد جيده . الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر . الطبعة الأولى . بيروت : مؤسسة نوفل ، ١٩٨٠م .

— عبد الحميد راضي . شرح تحفة الخليل . الطبعة الثانية . مؤسسة الرسالة ، ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م .

— عبد الرحمن ترماسين . العروض وإيقاع الشعر العربي . الطبعة الأولى . القاهرة : دار الفجر ، ٢٠٠٣م .

— عبد الرحمن الكيالي . الشعر الفلسطيني في نكبة فلسطين . الطبعة الأولى . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٥م .

— عبد الرحمن المهوس . الشعر السعودي المعاصر دراسة في انزياح الإيقاع . الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، كتاب الرياض (١٢٠) ، ٢٠٠٣م .

— عبد الرضا علي . موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، دراسة وتطبيق على شعر الشطرين والشعر الحر . الطبعة الأولى . الأردن : دار الشروق ، ١٩٩٧م .



\* عبد العزيز حمودة :

— المرايا المخدبة من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة (٢٣٢) ، الكويت :  
ذو الحجة ١٤١٨هـ / ١٩٩٨ م .

— عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة . الكويت : مطابع الوطن ، ٢٠٠١ م .

— عبد العزيز عتيق ، علم البديع . بيروت : دار النهضة العربية ، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥ م .

\* **عبد القاهر الجرجاني :**

— أسرار البلاغة . تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا . بيروت : دار المعرفة ، ١٤١٠هـ /  
١٩٨١ م .

— دلائل الإعجاز . تعليق محمود شاكر الطبعة الثالثة . القاهرة : مطبعة المدني ،  
١٤١٣هـ / ١٩٩٢ م .

— عبد المتعال الصعيدي . بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح . المطبعة النموذجية . مصر : مكتبة  
الآداب بالجماميز .

— عبد المجيد زراقط . الحدائث في النقد الأدبي المعاصر . الطبعة الأولى . بيروت : دار الحرف  
العربي . ١٤١١هـ / ١٩٩١ م .

— عثمان الصالح . حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر . الطبعة الأولى ، ١٩٨٧ م .

— عدنان النحوي . الشعر المتفلت بين النثر والتفعيله وخطره الطبعة الأولى . الرياض : دار  
النحوي ، ٢٠٠١ م .

— عز الدين إسماعيل . الشعر العربي المعاصر . الطبعة الخامسة . القاهرة : المكتبة الأكاديمية ،  
١٩٩٤ م .

— عز الدين الأمين . نظرية الفن المتجدد . الطبعة الأولى . مكتبة وهبة ، ١٣٨٣هـ /  
١٩٦٤ م .

\* **علوي الهاشمي :**

— السكون المتحرك : دراسة في اللغة والأسلوب ، تجربة الشعر المعاصر في البحرين ، نموذجاً ،  
( الطبعة الأولى ، ١٩٩٢ م ) .

— ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث . الرياض : مؤسسة اليمامة الصحفية ، ١٤١٨هـ .

— علي البطل . الأداء الأسطوري في الشعر المعاصر الطبعة الأولى . مجموعة ميرادية ، ١٩٩٢م .

— علي جعفر العلاق . الشعر والتلقي . الطبعة الأولى . الأردن : دار الشروق ، ١٩٩٧م .

\* علي عشري زايد :

— استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر . القاهرة : دار الفكر العربي ، ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م .

— عن بناء القصيدة العربية الحديثة . الطبعة الثالثة . القاهرة : مكتبة النصر ، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م .

— عمر دقاق . أصداء حطين وصلاح الدين في الشعر العربي دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٢م .

— عوض الصالح . الشعر الحديث في ليبيا ، دراسة في اتجاهاته وخصائصه . الاسكندرية : منشأة المعارف ، ٢٠٠٢م .

— عوض القرني . الحدائث في ميزان الإسلام . الطبعة الأولى . جدة : دار الأندلس الخضراء ، ٢٠٠٢م .

— كامل السوافيري . الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر . الطبعة الأولى . القاهرة : مكتبة الانجلو ، ١٩٧٣م .

— كمال أبوديب . الرؤى المقنعة . مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م .

— كمال خير بك . حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر . دار الفكر ، ١٣٩٣هـ .

— ماهر حسن . تطور الشعر العربي بمنطقة الخليج . الطبعة الأولى . بيروت : مؤسسة الرسالة ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م .

— محسن اطميشن . دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر . الجمهورية العراقية : دار الرشيد ، ١٩٨٢م .

— محمد أبو موسى. دلالات التراكيب. الطبعة الثانية. القاهرة: مكتبة وهبة،  
١٤٠٨هـ.

— محمد الباعشن. العواد وهؤلاء. القاهرة: دار الوزان، ١٩٨٧م.

— محمد بنيس. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية). الطبعة  
الأولى. بيروت، ١٩٩٧م.

— محمد تحريشي. أدوات النص. دمشق: من منشورات اتحاد الكتاب العرب.

— محمد الجزائري. آلة الكلام النقدية دراسة شعرية. دمشق: من منشورات اتحاد الكتاب  
العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

— محمد حماسة. الجملة في الشعر العربي. الطبعة الأولى، مطبعة المدني، القاهرة: مكتبة  
الخانجي، ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م.

— محمد الشنطي. في النقد الأدبي الحديث مدارسه، مناهجه وقضاياها. الطبعة الأولى.  
حائل: دار الأندلس، ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م.

— محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية حساسية الانبثاق  
الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١م.

— محمد عبد المطلب. مناورات الشعرية. الطبعة الثانية. القاهرة: دار الشروق،  
١٤١٧هـ / ١٩٩٦م.

— محمد العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر. طبعة دار الشروق الأولى،  
القاهرة: دار الشروق، ١٤١٤هـ / ١٩٩٤م.

— محمد العواد. خواطر مصرحة. الطبعة الثانية. مصر: مطبعة المدني،  
١٣٨٠هـ / ١٩٦١م.

— محمد فتوح أحمد. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. الطبعة الثالثة. القاهرة: دار  
المعارف، ١٩٨٤م.

— محمد فكري الجزار. الخطاب الشعري عند محمود درويش. الطبعة الأولى. القاهرة،  
يتران للنشر والتوزيع، ٢٠٠١م.

- محمد النويهي . قضية الشعر الجديد . الطبعة الثانية . مكتبة الخانجي . دار الفكر ،  
١٩٧١ م .
- محمد لطفي اليوسفي . في بنية الشعر العربي المعاصر . تونس : دار سراس للنشر ،  
١٩٨٥ م .
- محمد محمد داوود . الصوائت والمعنى في العربية دراسة دلالية ومعجم . القاهرة : دار  
غريب ، ٢٠٠١ م .
- محمد مفتاح . في سيمياء الشعر القديم . الطبعة الأولى . الدار البيضاء : دار الثقافة ،  
١٩٨٢ م .
- محمد ياسر شرف . الثيرة والقصيدة المضادة . الرياض ، النادي الأدبي بالرياض ،  
١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م .
- محمود شاكر ، نمط صعب ونمط مخيف . الطبعة الأولى . مصر : مطبعة المدني ،  
١٤١٦ هـ / ١٩٩٦ م .
- مسعد العطوي ، الرمز في الشعر السعودي . الطبعة الأولى . الرياض : دار التوبة ،  
١٤١٤ هـ / ١٩٩٣ م .
- مصطفى حركات . الشعر الحر أسسه وقواعده . الطبعة الأولى . بيروت : المكتبة  
العصرية ، ١٤١٨ هـ .
- مصطفى السعدني . البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث . الاسكندرية : منشأة  
المعارف ، ١٩٨٧ م .
- مصطفى عبد العزيز السنجرجي . بناء الجملة في شعر نازك الملائكة ، مقال في الكتاب  
التذكاري عن نازك الملائكة دراسات في الشعر والشاعرة . الطبعة الأولى . تقديم عبده  
المهنا . الكويت : شركة الربيعان للنشر ، الكويت ، ١٩٨٥ م .
- موسى رابعة . كتاب ، جماليات التلقي والتأويل ، الصادر عن أعمال المؤتمر الدولي الأول  
للنقد الأدبي . الطبعة الأولى . تقديم عز الدين اسماعيل . القاهرة : أكتوبر ، ١٩٩٧ م .
- نازك الملائكة . قضايا الشعر المعاصر . الطبعة التاسعة . بيروت : دار العلم للملايين ،  
١٩٩٦ م .

— نايف معروف . سلم الخاسر . شاعر الخلفاء والأمراء في العصر العباسي . طبعة دار الفكر اللبناني .

— نايف معروف . عمر الأسعد . علم العروض التطبيقي . الطبعة الثانية . بيروت ، القاهرة : دار النفائس ، ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م .

#### \* نذير العظمة :

— قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث . الطبعة الأولى . جدة : النادي الأدبي الثقافي بجدة ، جمادى الآخرة ١٤٢٢هـ / أغسطس ٢٠٠١م .

— مدخل إلى الشعر العربي الحديث . الطبعة الأولى . جدة : النادي الأدبي الثقافي بجدة ، شعبان ١٤٠٨هـ .

— ياسين النصير ، جماليات المكان في شعر السياب . دمشق : دار المدى للثقافة والنشر ، ١٩٩٥م .

— يوسف عز الدين . التجديد في الشعر الحديث . الطبعة الأولى . جدة : النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ١٩٨٦م .

#### المراجع المترجمة :

— بول هير نادي . ما هو النقد . الطبعة الأولى . ترسلافة حجاوي . سلسلة المائة كتاب . بغداد ، ١٩٨٩م .

— ت . س . اليوت . فائدة الشعر وفائدة النقد . الطبعة الأولى . ترجمة وتقديم يوسف نور ، مراجعة جعفر هادي . بيروت : دار القلم ، ١٩٨٢م .

— ت . س . اليوت . في الشعر والشعراء . الطبعة الأولى . ترجمة محمد جديد . دمشق : دار كنعان ، ١٩٩١م .

— جون لايتز . اللغة والمعنى والسياق . الطبعة الأولى . ترجمة عباس صادق الوهاب ، ومراجعة يوثيل عزيز . بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٧م .

— رومان يا كوبسون . محاضرات في الصوت والمعنى الطبعة الأولى . ترجمة حسن ناظم ، على حاكم . بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٤م .

— رينيه ويليك ، واوستن واران . نظرية الأدب . تعريب عادل سلامه . الرياض : دار المريح ، ١٤٢١هـ / ١٩٩٢م .

— فولفانج هاينه من . ديتر فهفيجر . مدخل إلى علم اللغة النصي . ترجمة فالح العجمي . الرياض : مطابع جامعة الملك سعود ، ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م .

— ميرسيليل ايلياد . صور ورموز . ترجمة حسيب كاسوحة . دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٨م .

— يوري ميخائيلو فيتش لوتمان . تحليل النص الشعري . الطبعة الأولى . ترجمة محمد فتوح جدة : النادي الأدبي الثقافي . بجدة ، ١٩٩٩م .

— وليم راي . المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية . الطبعة الأولى . ترجمة يوئيل عزيز . بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٧م .

### الدوريات :

— أبحاث ندوة الشعر والتنوير ، دورة احمد مشاري العدواني، الدورة الخامسة أبو ظبي ، ٢٨-٣١ أكتوبر ١٩٩٦م .

— أحمد راشد سعيد . " مظاهر الانحراف في شعر المقاومة الفلسطينية " . مجلة البيان . عدد ٥٢ ، ١٩٩٢م .

— أحمد راشد سعيد . " مظاهر الانحراف في شعر المقاومة الفلسطينية " ، مجلة البيان ، عدد ٥٢ ، ١٩٩٢م .

— أحمد الطامي . " إشكالية المصطلح الشعري الحديث الشعر الحر نموذجاً " ، مجلة علامات في النقد . جدة . مجلد ٨ . شعبان ١٤١٩هـ / ديسمبر ١٩٩٨م .

— رضوان القضماني . " ملامح الشعر العربي الحديث في سورية " مجلة الموقف الأدبي . دمشق العدد ، ٢١٧-٢١٩ ، حزيران ١٩٨٩م .

— سعد الدين كليب . " الحداثة الشعرية في النقد الأدبي المعاصر " مجلة بحوث جامعة حلب ، العدد ٢٨ ، ١٩٩٥م .

— شاعر النابلسي . " سيولوجيا الأدب العربي الحديث في السعودية ومسؤولياته الحضارية (١٩٧٠-١٩٨٥م) " ، مجلة الآداب عدد ٤-٦ ، يسان - حزيران ١٩٨٧م .

- شعيب حليقي . مجلة الكرمل . قبرص : العدد ٤٦ ، ١٩٩٢ م .
- شوقي ضيف . " صلاح عبد الصبور رائد الشعر الحر الجديد " مجلة فصول ، مصر ، المجلد الأول ، العدد الثاني ، أكتوبر ١٩٨١ م .
- عدنان حسين . جريدة الزمان السنة الرابعة ، العدد ٨٨٠ .
- عبد الله حمادي . " الشعر الجزائري الحديث " ، مجلة علامات ج ٤٥ ، م ١٢ ، رجب ١٤٢٣ هـ .
- ماجد السامرائي . " متواليحة التجديد في الشعر العربي الحديث " ، جلة الآداب ، عدد ١٠ — ١٢ ، تشرين الأول — ديسمبر ١٩٨٧ م .
- محمد عبده فلفل . " بنية اللغة الشعرية بين القدماء والمحدثين " ، مجلة الموقف الأدبي دمشق ، العدد ٣٦١ ، ٢٠٠١ م .
- محمود الجنابي . " قراءات نقدية في شعرية القصيدة الحديثة في الكويت ملامح من المستويات الأسلوبية والتعبيرية والدلالية والمعنوية " ، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ، الكويت ، الحولية الخامسة والعشرون ، الرسالة ٢١٩ ، ١٤٢٥ هـ / ٢٠٠٤ م .
- مدحت الجيار . " القصيدة العربية الحديثة كعامل وحدة وتنوع عربيين " ، مجلة الآداب ، العدد ١٠ — ١٢ ، تشرين الأول / ديسمبر ١٩٨٧ م .
- نعيم اليافي . " نازك الملائكة وقضية الشعر الحر " ، مجلة قوافل ، الرياض ، النادي الأدبي بالرياض ، م ٣ ، العدد الخامس ، ١٤١٦ هـ .

### الرسائل العلمية :

- خالد يسير . القناع في الشعر العربي المعاصر . رسالة دكتوراه . كلية الآداب . جامعة تشرين ١٤١٨ هـ / ١٩٩٧ م .
- سعد الدين كليب . " الأسطورة والرمز في الشعر المعاصر في سورية ، ١٩٦٠ — ١٩٨٠ م " ، رسالة ماجستير ، جامعة حلب ، ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م .

## المواقع الإلكترونية :

— موقع اتحاد الكتاب العرب ، دمشق www. Awu . dam.com .

— أ . د . كرم الوائلي ، بحث عن ( جماليات التشكيل المكاني في القصيدة العربية الحديثة ) .

<http://www.minshawi.com/other/waili.2.HTM>

— المركز الفلسطيني للإعلام :

[www.palestine-info.info/arabic/tawareekh\\_tawareekh.htm](http://www.palestine-info.info/arabic/tawareekh_tawareekh.htm) .



# الملاحق

- ملحق رقم (١) : إرهاصات ظهور شعر التفعيلة .
- ملحق رقم (٢) : مرجعية شعر التفعيلة .

ملحق (١) :

إرهاصات ظهور شعر التفعيلة :

الاسم	النص	تاريخ ومكان النشر	ملاحظات
إبراهيم المازني	قصيدة محاورة قصيرة	١٩٢٣م العراق	مجلة الحرية — من بحر الرمل
أحمد أبو شادي	قصيدة الفنان	١٩٢٦م	(قصيدة مختلة الوزن وضعيفة فنيا) <sup>(١)</sup>
بدر السياب	هل كان حبا	١٩٤٦/١١/٢٩م	من ديوانه أزهار ذابلة وتلته قصائد أخرى .
بديع حقي	أي نسمة؟	سوريا	وهي من منطلق الرمل <sup>(٢)</sup> .
بلند الحيدري	المدينة الميتة	١٩٤٧م <sup>(٣)</sup>	
خليل شيبوب	الشراع	١٩٣٢م	نشرت في مجلة ابولو
رمضان محمود	يا قلبي	١٩٢٨م	نشرت في مجلة وادي ميزاب <sup>(٤)</sup> .
علي باكثير	ترجمة روميو وجوليت	١٩٣٦م ونشرها ١٩٤٠م	على شعر التفعيلة
علي باكثير	مسرحية أختاتون ونفرتيتي	١٩٣٨م ونشرها ١٩٤٠م	
لويس عوض	بلوتولاند "قصيدة كبير باليسون	١٩٤٧م	نماذج مسرحية
محمود إسماعيل	مآثم الطبيعة	١٩٣٣م في مجلة أبولو	في رثاء شوقي
نازك الملائكة	الكوليرا	ديسمبر ١٩٤٧م	نشرت في مجلة العروبة البيروتية <sup>(٥)</sup>

(١) انظر القصيدة عند: حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب ص ٢٥٦ .

(٢) نذير العظمة ، مدخل إلى الشعر العربي الحديث ( جدة النادي الأدبي الثقافي الطبعة الأولى شعبان ١٤٠٨هـ ) ، ص ١٦٤ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٩٣ .

(٤) انظر : عبد الله حمادي " الشعر الجزائري الحديث " ، مجلة علامات ج ٤٥ ، ١٢م ، ( رجب ١٤٢٣هـ ) ، ص ٤٥٢ ، ٤٥٣ .

(٥) انظر تفاصيل قصيدتي السياب ونازك عند : حسن توفيق ، شعر بدر شاكر السياب ص ٢٦٨ — ٢٧٢ .

## ملحق ( ٢ ) مرجعية شعر التفعيلة :

### أولا : المرجعية التراثية :

يربط كثير من الباحثين بين شعر التفعيلة وعمود الشعر العربي الخليلي؛ فهو عندهم شعر عربي النسبة يعتمد على تفاعيل الخليل ويراوح في القافية حسب الحاجة الفنية. وقد حاولت نازك الملائكة جاهدة إثبات أن الشعر الحر — كما تسميه — عربي الأصول فالشعر الجديد كما تقول: " مستمد من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه " (١).

ويرى نذير العظمة أن حركة الشعر الحر لم تكن استعارة آلية من الغرب، بل كانت تعبيرا عن حاجة كيانية استشعرتها الأجيال العربية (٢)، في حين يرى صلاح فضل أن شعر التفعيلة جاء للعودة بالشعر للمنابع الفطرية في الشعرية العربية (٣)، وإلى أبعد من هذا يذهب مصطفى حركات إلى القول ان الشعر الحر كما يسميه يعد "اتجاها خاصا بالعربية"، فالشعر العمودي قد يشبه ما يقابله في اللغات الأخرى، والشعر غير الموزون قد يشبه إلى حد كبير الشعر الحر الغربي (... ) وشعر التفعيلة برأيه اختيار ثالث نهجه شعراء العريضة، وهو عبارة عن طموحهم إلى الجديد، وصورة لتعلقهم بالماضي " (٤). ويعمد بعض النقاد إلى البحث عن أصول لشعر التفعيلة في الشعر القديم، كما فعل الغدامي حين استشهد بشعر يقول:

موسى المطر

غيث بكر

ثم انهمر (٥)

...

وهي محاولة من هؤلاء النقاد لإضفاء صبغة عربية على هذا المنتج الجديد، ويدعم هذا الاتجاه ما نجده من عناية شعراء التفعيلة بالنص العربي الأول كمرجعية أولى وربما وحيدة عند بعضهم، ويظهر ذلك جليا في نصوصهم التي تتناص مع المعطى التراثي، وشوقي ضيف يكشف

(١) قضايا الشعر المعاصر ص ٧ وانظر: ص ١١، ص ١٤، ص ٦٤ .

(٢) انظر: مدخل إلى الشعر العربي ١٤١ — ١٤٢ .

(٣) انظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٨٤ .

(٤) انظر: الشعر الحر، ص ١٥ وما بعدها .

(٥) انظر هذا النموذج ونماذج أخرى: عبد الله الغدامي، الصوت القلم الجديد ص ٩٣ — ١٧٦ .

عن حضور الشعر التراثي في شعر صلاح عبد الصبور وعن قراءاته في الشعر العربي وبخاصة لأبي تمام والمنتبي وأبي العلاء<sup>(١)</sup> ، والسياب المتأثر بالشعر الإنجليزي فيما يرى جودت فخر الدين تكمن أهميته في خروجه من إيقاع الشعر العربي<sup>(٢)</sup> ، وتقدم نصوص الشعر السعودي التي تناولها البحث دلالة ظاهرة على هذه التواصلية .

وهكذا نلاحظ أن المرجعية التراثية تتصل بهذا الشكل الفني الذي يعد عند هؤلاء النقاد امتدادا للإيقاع العربي وإضافة هامة عليه .

### ثانياً: مرجعية الثقافة مع الآخر :

لم تكن المرجعية التراثية هي المرجعية الوحيدة فقد تحدثت نازك عن قراءتها في الشعر الإنجليزي، ومساهمة هذه القراءة في كتابتها على الإيقاع الحر<sup>(٣)</sup> ، وربما كانت الثقافة الثانية عندها بعد الثقافة التراثية فيما تحرص على رد شعر التفعيلة إليها. ويصرح السياب بإعجابه بإليوت وبالشاعر جون كيتس وسيتويل<sup>(٤)</sup> . ويمكن أن يكون الشاعر ( ت . س . إليوت ) أهم الشعراء المؤثرين بفكرهم وإبداعهم في شعراء العرب، دون إغفال أسماء أخرى كانت حاضرة بتأثيرها في التجربة العربية مثل (ايديث سيتويل) صاحبة (ظل قابيل) أو (شيلي) ، إلا أن واحداً لم يؤثر في الشعر العربي المعاصر كما أثر إليوت ، ويطول الحديث لو ذهبنا نتبع تأثيره في الفكر التجديدي العربي ، إلا أننا نوجز أهم أوجه هذا التأثير في الآتي:

١- موقف (إليوت) المتصالح مع التراث؛ فإليوت لا يتخذ موقفاً عدائياً من التراث بل يرى أن العلاقة بين الماضي والحاضر علاقة تكامل وثقت بعري لا يمكن فصمها<sup>(٥)</sup> ، الأمر الذي جعل باحثاً كعلي حداد يتساءل: هل كانت عناية السياب بالتراث من تأثير قراءته لإليوت؟<sup>(٦)</sup> ، ولكن مثل هذا السؤال لا محل له — من وجهة نظري — فالثقافة العربية

(١) انظر: مقالة "صلاح عبد الصبور رائد الشعر الحر الجديد" مجلة فصول (المجلد الأول، العدد الثاني، أكتوبر ١٩٨١م) ص ٧٥ .

(٢) انظر: الإيقاع والزمان ، الطبعة الأولى ( بيروت ، دار الحرف العربي، دارا المناهل ، ١٩٩٥م ) ، ص ٣٦ .

(٣) انظر: قضايا الشعر المعاصر ص ١٧ .

(٤) انظر : إحسان عباس ، بدر شاكر السياب ص ٨٨ .

\* نبه كثير من الباحثين إلى تأثير إليوت في السيا ب والشعر العربي عموماً . انظر مثلاً محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد ، الطبعة الثانية ، ( القاهرة : مكتبة الخانجي — دار الفكر، ١٩٧١م ) ص ١٥ ، ٢٩ ، ٣٦٩ ، وجودت فخر الدين ، الإيقاع والزمان ص ١٦٠ . وأحمد كمال زكي ، دراسات في النقد الأدبي ٤٣٤ وآخرين .

(٥) انظر : ت . س . إليوت ، فائدة الشعر وفائدة النقد ترجمة وتقديم يوسف نور ، مراجعة جعفر هادي ، الطبعة الأولى (بيروت: دار القلم ، ١٩٨٢م) ، ص ١١ .

(٦) انظر : بدر شاكر السياب قراءة أخرى ، ص ١٤٣ .

لا تحتاج من شاعر مثل السياب إلى مؤثر ، وهي ملء سمعه وبصره ، بيد أن هذا لا يمنع أن تكون رؤية إليوت التصالحية هذه قد أثرت في قرائه ، ولا مست نفوسهم التواقة إلى التجديد الذي يركز على إشعاعات الماضي.

٢ — موقفه من الشعر الحر والشعر عموما ، يقول إليوت : " إنه ليس هناك شعر حر لمن يريد أن يقدم عملا جيدا ... ولكن الشاعر الرديء وحده هو الذي يمكن أن يرحب بالشعر الحر على أنه تحرر من الشكل " .<sup>(١)</sup> والشعر الحر في الأدب الإنجليزي يقصد به ذلك الشعر المتحرر من الوزن والقافية .

٣ — اعتناء إليوت بمقاربة الشعر للواقع ومقاربة لغته للغة الحياة اليومية ، ولغة الحديث العادي<sup>(٢)</sup> . ودعوته قائمة كما يقول النويهي — على اقتراب الشعر من لغة الكلام وتغيير الأشكال الشعرية<sup>(٣)</sup> ، ولعل أبرز ما يميز إليوت كما يقول ماثيسن هو ( الإحساس العميق بالعصر والتراث الإنساني كله )<sup>(٤)</sup> .

إن أثر الشعر الإنجليزي وإليوت كان بالغاً في الرواد ، أسهم مع غيره من الأسباب في ظهور حركة التجديد وإن قصائد مثل : الأرض الخراب ، والرجال الجوف ، وأغنية حب لإليوت<sup>(٥)</sup> ، أو أزهار الشر لبودلير وغيرها ، لا يمكن تجاوز تأثيرها ودورها في كسر غمضة الإيقاع التناظري ، وأياما كان فالتأثير موجود ، وإن تفاوت من شاعر لآخر .

### ثالثا: المرجعية النفسية :

إذا آمنا أن وراء التجديد نفوسا تواقة للتجديد الذي يتوافق مع روح العصر ، فإننا لا ينبغي أن نغفل الجانب النفسي كواحد من العوامل المؤثرة في ظهور حركة شعر التفعيلة في الأدب العربي . ومع قناعة الباحث بهذا التأثير النفسي ، تفضي المبالغة في بيانه وتصويره تأثيره — في رأيي — إلى الغلو النقدي ، ومثله ما كان من يوسف عزالدين الذي حاول أن يطبق نظرية فرويد وأدلر على نازك الملائكة والسياب ، فجعل العقد النفسية التي مرت بهما — والتي ربما مرت

(١) ت ٥٠. إليوت ، في الشعر والشعراء ، الطبعة الأولى ، ترجمة محمد جديد (دمشق : دار كنعان ، ١٩٩١م) ، ص ٤١ .

(٢) انظر : إليوت ، فائدة الشعر وفائدة النقد ص ١٢ .

(٣) انظر : قضية الشعر الجديد ص ٢٩ .

(٤) انظر : إليوت ، في الشعر والشعراء ص ١٩ .

(٥) انظر : نماذج من هذه القصائد ، رمضان الصباغ ، في نقد الشعر المعاصر ، ص ٢١٢ .

على غيرهما ولم تولد إبداعا سبب التجديد ، وجعل عقد النقص فيهما سبب ظهور شعر التفعيلة <sup>(١)</sup> .  
وفي هذا ما فيه من تجاوز للحقيقة وتطبيق لأحكام جاهزة قلما تفلح في التعامل مع النص الشعري الذي  
يعد مزيجا عويصا تشتبك فيه الدوافع والعوامل المتعددة .

إن إشكالية الناقد النفسي تكمن كما يرى شوقي ضيف في استحضار أحكام جاهزة كعقدة  
أوديب أو النرجسية ، والحكم على الأدب من خلالها <sup>(٢)</sup> . إن عقد النقص التي أراد الدكتور يوسف  
عز الدين أن يجعلها العامل الأوحيد لتجديد نازك والسياب هي عوامل ضعف في التكوين الإنساني  
عموما ، ومن الصعوبة أن نذهب في تلمسها كل مذهب للحكم على الشعر الذي يشكل شبكة معقدة  
من العوامل والتفاعلات ، على أنه لا ينكر التأثير النفسي في ذاته ، فلاشك أنه أحد الأسباب المؤثرة في  
ظهور شعر التفعيلة ، فالحركات النفسية مؤثرة في التجديد ، ووراء كل تطور في الحياة نفوس تواقفة  
تبحث عن جديد مختلف .

---

(١) انظر : يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث ، الطبعة الأولى ، (جدة : النادي الأدبي الثقافي ، ١٩٨٦م) ص ١٦٢ ،

ص ١٧٨ .

(٢) انظر : في النقد الأدبي ، الطبعة الثامنة ( القاهرة : دار المعارف ، ١٩٩٣م ) ص ٥٥ . وللمزيد عن حديثه عن المنهج النفسي ،

انظر ص ٥١ — ٥٧ .

# *Abstract*

## **The Structure of the Syllabic Poetry in the Kingdom of Saudi Arabia up to the end of 1422h**

### *The Palestinian Dispute as a study case*

The need for a study that handles the syllabic poetry urges this thesis. Although the Saudi syllabic poetry is abundant, but the critical studies about it almost does not exist. Therefore this study is intended to be a germ for studies that will deal with this poetic form since the role of the critics should centre on the observation and appraisal of the innovative literary movement.

In order to avoid handling a large amount of literature, the researcher has chosen the poetry whose theme is the Palestinian dispute which most Saudi poets have composed.

The objective of this study is to get to the meaning by studying the form.

The study starts with an introduction that outlines the evolution of the Saudi syllabic verse, indicates the richness and diversity of this experience, examines the Palestinian dispute through the Saudi syllabic poetry and discovers that a number of critics unanimously attribute the proliferation and its popularity of the syllabic poem among wide audience to the adoption of the poets the Palestinian issue as theme and what happened to the Arab conscience after the event of 1948; because the consequence of that is the deterioration of the Arab values which lead to the distortion of the Arabic established literary standards.

The first chapter presents the technical structure of the thesis. Then the research proceeds on to tackle the linguistic aspects where the aesthetic of vocabulary and the texture are studied.

The study focuses on the entirety that characterizes the new experience in general. So the study examines, for instance, the poetic diction, antithesis and substructures.

The second chapter deals with the depiction of the image ascending from the simple, to the synthetic and ends with the complex image; besides the study of the symbolic connotation.

The third chapter tackles the structure of the poem as a glimpse, a circular shape and theatrical.

The fourth chapter is confined to the meter, the cadence, the rhythm and the internal rhyme of the syllabic poetry. The visual form which is regarded as an important feature of the syllabic poetry is dealt with; moreover some punctuation marks as ellipsis, brackets and the footnotes are handled as well.

The thesis ends with a conclusion and some proposals.

The researcher hopes that this dissertation has laid a cornerstone for future studies about this new genre and wishes to support the Palestinian right – the issue that he has handled in his poems and critical studies.