ظَوَاهِرُ فنِّيَّةٌ
في
شِعْرِ محمَّد عبدهُ غانم

أعدَّها

د . ماهر إبراهيم بسيُوني

أستاذُ الأدبِ والنَّقْدِ المُساعد

مُقدِّمةٌ

الحمدُ للهِ وكَفَى ، والصَّلاةُ والسَّلامُ على عَبْدِهِ الذي اصْطَفَى...!!

وبَعْدُ...

لا أرتابُ في أنَّ مُحاولةَ الوُلُوجِ إلى الشِّعْرِ اليمنيِّ شائكةٌ.. عصيَّةٌ.. والاقترابُ منهُ محفوفٌ بالمخاطرِ.. بالمحاذيرِ ؛ رُبَّما لأنَّ الشِّعْرَ عُموماً عالمهُ صعبٌ.. مُعقَّدٌ، ولأنَّ الشِّعْرَ اليمنيَّ لا يزالُ أرْضَاً بِكْرَاً – وإن طرقهُ بعضُ الطُّرَّاقِ– تتطلَّبُ من يَحْرُثُ فيها... يزْرَعُها، إذ ظلَّ بعيداً عن الدَّرْسِ الفعَّالِ، والبحثِ المُثْمِرِ، والنَّقْدِ البنَّاءِ فترةً طويلةً من الزَّمنِ، بيدَ أنَّ ذلكَ رُبَّما يجعلُ للمُغامرةِ مَذَاقاً في ذاتها، بَحْثاً عن ثَمَرةٍ لعلَّ مَذَاقَها يحلُو بعدَ مَرارةٍ وعنَاءٍ.

وها هو ذا بَحْثي يأتي يَحْرُثُ... يَزْرَعُ في شِعْرِ شَاعرٍ لا يَسْبقهُ – في رأيي– إلا شاعرُ اليمنِ الكبيرُ.. الشَّاعرُ العملاقُ "عبد الله البردُّوني" تـ (١٩٩٩م)... ورُبَّما سبقهُ "غانم" بخطوةٍ أو خَطْوتينِ ؛ لأنَّهُ كَتَبَ في المسْرحِ الشِّعْريِّ خمسَ مسرحيَّاتٍ هى: (سيف بن ذي يزن) ([1]) نُشِرَتْ في بيروت سنة (١٩٦٤م)، والملكةُ (أرْوى) – أوْ بلقيس الصُّغْرى– ([2]) سنة

---

[1] – من ملوكِ العربِ اليمانيِّين ودهاتهم، وُلِدَ ونشأ بصنعاء، وبها قُتِل سنة (٥٠ق هـ= ٥٧٤م)، وهو آخر من ملك اليمن من قحطان. انظر: الرَّوضُ الأنف ٥١/١، الكامل ١٥٨/١، الأخبارُ الطِّوالُ ص٦٣

[2] – أرْوى بنت أحمد الصَّليحي، السيِّدةُ الحُرَّةُ، وتُنْعتُ بـ (الْحُرَّةِ الكاملةِ، وبلقيس الصُّغْرى)، ملكةٌ حازمةٌ مُدبِّرةٌ يمانيَّةٌ، وهى من أواخرِ ملوك الصَّليحيين، وتوفيت بذي جبلة– من مدن اليمن الشَّهيرة، تقعُ بالقُرْبِ من مدينة أب، وهى من بنائها– ودفنت في جامعها سنة (٥٣٢هـ = ١١٣٨م). انظر: الرَّوضةُ الفيحاءُ في تاريخِ =

(١٩٧٢م)، و (عامر عبد الوهَّاب) سنة (١٩٧٦م)، و (فارس بني زُبيد) سنة (١٩٨٤م)، و (الثَّائر الأحمر) سنة (١٩٩٩م)، وهو ما عَجَزَ دونهُ "البردُّوني".

والمُلاحظُ عليها أنَّ الطَّابعَ التّراجيدي الدَّامي ينتظمُها، وكأنِّي بالتَّاريخِ اليمني لا شيءَ فيهِ إلا الحُروبَ والفتنَ... إلا الدَّسائسَ والمُؤامرات.. ولا شكَّ أنَّ الكاتبَ يقصدُ ذلك بهدفِ إضاءةِ هذا التَّاريخِ في عينِ كُلِّ قارئٍ، وآيةُ ذلكَ أنَّهُ اختارَ خمسَ شخصيَّاتٍ معروفةٍ.. مشهورةٍ في التَّاريخِ اليمني القديمِ والوسيطِ، وجعلَ كُلَّ مسرحيَّةٍ يحملُ عُنوانُها اسمَ شخصيَّةٍ من هذهِ الشخصيَّات. ويبدو أنَّ كُلَّ شخصيَّةٍ قد مثَّلت مرحلةً مُهمَّةً في تاريخِ الشَّعبِ اليمني، ورسمت موقفاً مُعيَّناً في وعي شاعرنا بما أنجزتهُ من أعمالٍ، وما حقّقتهُ من مواقفَ، وما اقترفتهُ من آثامٍ وخطايا.

ووجدتُهُ يلتزمُ فيها البُحورَ الشِّعريَّةَ العربيَّةَ المعروفةَ ما خلا الأخيرةَ، إذ بناها على طريقةِ الشِّعْرِ المُرْسلِ الذي يعتمدُ على تفعيلةِ "الخليلِ" تـ (١٧٠هـ)... ونوَّعَ في استخدامِ البُحورِ داخلَ الحوارِ الذي يجري بينَ شخصيَّاتهِ في المسرحيَّاتِ الأولى، بيد أنَّهُ لجأ في الأخيرةِ إلى تفعيلةِ بحرِ الرَّملِ – هذا البحرُ الأحبُّ والأقربُ إليهِ– في كلِّ أجزاءِ المسرحيَّةِ من البدايةِ حتّى النّهايةِ، ناقلاً "خبرتهُ في صياغةِ القصيدةِ العمُوديَّةِ / البيتيَّةِ إلى مُحاولاتهِ المسرحيَّةِ الشِّعريَّةِ، ودلَّ على قُدْرةٍ رائعةٍ وفائقةٍ في التَّنوُّعِ والتَّعدُّدِ، وفي الانتقالِ من بحرٍ إلى آخرٍ بكُلِّ سُهُولةٍ. ولا يبدو أنَّ الشَّاعرَ

النِّساءِ ص ٥٦، قُرَّةُ العُيونِ في أخبارِ اليمنِ الميمونِ ص١٥٩، بلوغُ المرامِ ص ٣٩، طُرْفةُ الأصحابِ ص ١٣٧، المواعظُ والاعتبار ٢٣٧/٣، سيرُ أعلامِ النُّبلاءِ ١٤٣/٧، الأعلام ٢٨٩/١.

يُعاني في ذلك صُعوبةً تُذْكرُ، إذ هو شاعرٌ عمُودي/ بيتي مُتمكِّنٌ، وإن كانت قوانينُ ومُتطلَّباتُ المسرحيَّةِ الشعريَّةِ تختلفُ كثيراً عن قواعد وأسس القصيدةِ الغنائيَّةِ الكلاسيكيَّةِ، إذ تجمعُ المسرحيَّةُ الشعريَّةُ بينَ الشِّعْرِ الغِنائي والدِّراما، وتستلهمُ معاييرهَا من الدِّراما والشِّعْرِ على السَّواءِ، وتُشكِّلُ قوانينَهَا الخاصَّةِ بها." (١)

والقصيدةُ عندَ الشَّاعرِ د. محمَّد عبدهُ غانم تـ (١٩٩٤م) (٢) **تكوينٌ جماليٌّ مُتَّسِقٌ، وبناءٌ هندسيٌّ مُحْكمٌ بخيوطٍ دقيقةٍ كالسيمفونيَّةِ أو**

---

١ – محمَّد عبده غانم شاعراً وكاتباً مسرحيَّاً د. أحمد على الهمداني ص ٢٠٩ ط١ ط مركز عبَّادي للدراساتِ والنَّشْرِ ١٤٣٣هـ= ٢٠١٢م.

٢ – وُلِدَ في ١٥ يناير سنة (١٩١٢م) في عدن، وبها دَرَسَ حتّى نهايةِ المرحلةِ الثَّانويَّةِ، ثُمَّ حَصَلَ على بكالوريوس الآدابِ من الجامعةِ الأمريكيَّةِ ببيروت سنة (١٩٣٦م)، ثُمّ الدُّكْتوراةُ في الفلسفةِ من الجامعةِ ذاتها سنة (١٩٦٩م). وقامَ بتدريسِ اللغتينِ: (العربيَّةِ والإنجليزيَّةِ) في مدارس عدن الثَّانويَّةِ، وعملَ مُفتِّشاً بدائرةِ المعارفِ، وشاركَ في تأسيسِ اتِّحادِ الأُدباءِ والكُتَّابِ اليمنيّين سنة (١٩٧٠م)، وترَّأسَ نادي صيرة للتنس، ونادي الإصلاحِ، وشاركَ في عشَراتِ المُؤتمراتِ التعليميَّةِ والأدبيَّةِ في دولٍ عديدةٍ، وحصلَ على العديدِ من الجوائزِ، كما نالَ تكريماتٍ عديدةٍ في حياتهِ وبعدَ وفاتهِ.

وللشاعرِ سبعةُ دواوينٍ هي: (على الشَّاطيءِ المسحُورِ سنة ١٩٤٤م، وموجٌ وصخرٌ سنة ١٩٦٢م، وحتّى يطلع الفجرُ سنة ١٩٧٠م، وفي موكبِ الحياةِ سنة ١٩٧٢م، وفي المركبةِ سنة ١٩٧٩م، والموجةُ السَّادسة سنة ١٩٨٥م، والأناملُ الجافَّةُ سنة ١٩٩٩م، بالإضافةِ إلى الأعمالِ المسرحيَّةِ والنثريَّةِ، إذ ألَّف أكثرَ من عشرين كتاباً، وقد نَشَرَتْ بعضَ كُتبهِ دورُ نشرٍ رئيسةٍ مثل دارِ المعارفِ بمصر، ودارِ العلمِ للملايينِ، ودارِ العودةِ ببيروت، ويأتي في طليعةِ هذه الكُتب "مع =

اللوحةِ الفنّيَّةِ الأصيلةِ...وقد جاءَ هذا التَّكوينُ الشِّعْريُّ المُتْقنُ ثمرةً للتمرُّسِ... للخبرةِ الطَّويلةِ من طريقِ تجويدِ العملِ بأدواتِ الإبداعِ...جاءَ لمداومةِ الاطِّلاعِ على التُّراثِ الأدبيِّ والشِّعْريِّ خاصَّةً، والثُّراثِ التَّاريخي والمعرفي للأممِ عامَّةً، وهو اطِّلاعُ النَّاقدِ المُتبصِّرِ بمواطنِ الجمالِ، والإشعاعِ، والقُدْرةِ على التَّمييزِ بينَ القيمِ الرَّفيعةِ، والنَّماذجِ المُخْتلفةِ.

ووجدتُّ من السِّماتِ البارزةِ في شِعْرِ من أحبَّ اليمنَ حُبَّ العينِ صفاءَ العبارةِ ونقاءَهَا، وإذا كان ثمَّةُ غُمُوضٍ فهو الغُموضُ الفنِّيُّ البعيدُ عن التَّعْقيدِ والإبهامِ، فلا أقذاءَ تَغْشَى عينَ أشعارِهِ، ولا نُتوءات تعترضُ مجراهُ، وإنَّما انسيابٌ مُتسلسلٌ في الإحساس... في الأفكارِ... في الصِّورِ...في المُوسيقا، وكأنِّي بأبياتهِ مرايا مصقولةٌ، أو ينابيع جاريةٌ .. وهكذا جمعت قصائدهُ بين الشَّفافيةِ وبين العُمْقِ دونَ حَشْوٍ أو فُضُولٍ يبعثُ الملَلَ في نَفْسِ القارئ ممَّا نلحظهُ في غيرِ قليلٍ من الشِّعْرِ المُعاصرِ، مُقدِّماً لنا نموذجاً للمُعادلةِ الفنّيَّةِ الصَّعبةِ، وهى الجمعُ بينَ التُّراثِ والمُعاصرةِ، فهو ينطلقُ من الأوَّلِ ؛ ليصبَّ في الثَّانيةِ... ينطلقُ للشُطوطِ الأنيسةِ.. يمنحُها القُبْلةَ النَّاعسةَ...يمنحُها كُلَّ الجمالِ...كُلَّ العافيةِ.

ولابدَّ من الإشارةِ إلى أنَّ شاعرنا تركَ ثروةً كبيرةً من القصائدِ المُغنَّاةِ باللهجةِ العامّيةِ، وقد غنَّاها كِبارُ المُطْربين من مثل: (خليل محمَّد خليل،

الشُّعراءِ في العصرِ العبَّاسي" سنة (١٩٨٥م)، و "دراساتٌ في الشِّعْرِ واللغةِ" طُبِعَ سنة (١٩٩٩م)، و "شعرُ الغناءِ الصَّنْعاني" تقديم د. شوقي ضيف تـ (٢٠٠٥م) سنة (١٩٧٣م)، و"زمانُ الصِّبا" سنة (١٩٨١م)، و" عَدَني يتحدَّثُ عن البلادِ العربيَّةِ والعالم" سنة (١٩٥٢م)، و " لغة عدن للمُبْتدئين" سنة (١٩٥٥م). انظر: مُعْجمُ البابطين ٥٠٤/٤، وشبكةِ المعلوماتِ الدوليَّةِ (الإنترنت).

وفرسان خليفة، وعلى أحمد جاوي، ومحمَّد سعد عبد الله، وفتحيّة الصَّغيرة، وأمل كعدل، .. الخ). ([1])

وأمثالُ هذهِ القصائدِ /الأغاني بالإضافةِ إلى قصائدِ: (عبد المجيد الأصنج تـ (١٩٦٣م)، وعلى محمَّد لُقْمان تـ (١٩٦٦م)، ولُطْفي جعفر أمان تـ (١٩٧١م)، ومحمَّد سعيد جرادة تـ (١٩٩٠م)، وأحمد غالب الجابري .....الخ) تُمثِّلُ الذِّرْوةَ الشعريَّةَ، والمُتْعةَ الغنائيَّةَ في مَعْنى من المعاني، وفي صُورةٍ من الصِّورِ.

وشاعرُنا من دُعاةِ التَّجديدِ...التَّجديدُ في عينهِ وظنِّهِ مشروطٌ بعدمِ تجاوُزِ النُّقْطةِ الفاصلةِ بين الذَّوبانِ والتَّلاشي في البِدَعِ المُسْتحدثةِ شَكْلاً أو مَضْمُوناً من خارجِ تُراثنا العربيِّ، وبينَ التَّجديدِ المُتَّصِلِ بالجذورِ عبرَ مسيرةٍ تطوُّريَّةٍ مُسْتمرَّةٍ دونَ انقطاعٍ، فلا تقليدَ ولا جمودَ، ولا قفزَ في فراغِ الهاويةِ.. بَعِيْداً عن تُراثِ العربِ ، وللّه درُّهُ حين قال مُخاطباً ولىَّ عهدَ اليمنِ لعدنِ سنة (١٩٤٦م) أثناءَ زيارتهِ: ([2]) (الكامل)

مولاى لا يَخْفى عليكمُ أنَّنا في عَصْرِ علْمٍ دأبُهُ التَّجديدُ

ملأ المدائنَ بالمصانع والقُرى وغَدَتْ به مثلَ الجِنانِ البيدُ

وللشاعرِ قصيدةٌ بعنُوانِ "مُؤْتمرِ الغابِ" على (مجزوءِ الرَّجزِ) تعدُّ أُقْصودةً، أو ما يُعْرفُ بالشِّعْرِ القصصي، وأبرز ما تجلَّى فيها من فنّيَّاتِ القصَّةِ (الحوارُ) القائمُ بينَ (الضَّبعِ، والفهْدِ، والذِّئْبِ)، وهى ترمزُ إلى هذهِ

---

[1] – انظر: موسوعة شعر الغناء اليمني في القرنِ العشرين ص ٥٠١ صنعاء ٢٠٠٧م.

[2] – الأعمالُ الشِّعريَّةُ الكاملةُ ص ١١٥ ط الجمهوريّةُ اليمنيَّةُ (وزارةُ الثّقافةِ والسِّياحةِ) ١٤٢٥هـ= ٢٠٠٤م.

الذِّئابِ الوالغةِ في دمِ العربِ... هذه الذِّئابُ النَّاهِشةُ... ذئابٌ رغمَ أُنوفنا... شيمتُها الغَدْرُ والمكرُ.. ذئابٌ غبيَّةٌ تدَّعي أنَّها أولادُ العمِّ.

ولهُ قصيدةٌ أُخْرى بعنوان "بين قطيعٍ وآخر" نظمها على (المُتقاربِ)، وقدَّمَ لها بهذهِ الجُمْلةِ (قصيدةٌ مُدوَّرةٌ). وأرى أنَّ كتابةَ هذهِ الجُمْلةِ تُشيرُ إلى أنَّ (التَّدويرَ) في الشِّعْرِ الحُرِّ عندَ الشَّاعرِ يَعْني اتِّصالَ جملَ القصيدةِ كُلِّها ببعضها من أوَّلها إلى آخرها كأنَّها مقالةٌ.

ووجدتُّ لهُ قصيدةً مُوشَّحةً بعنوانِ "الهوى والليل"، نظمها على (الرَّملِ)، وفيها يقولُ:

املأ الكأسَ وشدَّ الوترا وانثُرِ الريحانَ فوقَ النرجسِ

وأراهُ يُعارضُ بها الموشَّحَ الشَّهيرَ لـ "لسانِ الدِّينِ بنِ الخطيبِ" تـ (٧٧٦هـ) :

جادكَ الغيثُ إذا الغيثُ هَمَى يا زمانَ الوصلِ بالأندلسِ

ولكن أين شاعرنا من هذا ؟

وأُحِبُّ أن أُنوِّهَ إلى عِدَّةِ نِقَاطٍ مُهمَّةٍ هى:

(أ)- أنَّ الشَّاعرَ كتبَ الدَّواوينَ الخمسةَ الأولى على الشِّعْرِ المُقفَّى، وفي الدِّوانينِ الأخيرينِ كتبَ هذا بالإضافةِ إلى الشِّعْرِ الحُرِّ.

(ب)- أنَّني وجدتُّ قصيدتينِ تكرَّرتا في أعمالهِ الشعريَّةِ، الأولى بعنوان (من أصداءِ دجلة)، نظمها سنة (١٩٧٣م)، وقد وردت مرَّةً في الدِّيوانِ الخامسِ ص ٤٢٩، ومرَّةً في الدِّيوانِ الأخيرِ ص ٨٠٠، وهى هزجيَّةٌ، وقد اقتصرت هُنا على بعضِ أبياتٍ من المقطعِ الأوَّلِ. وجاءت الثَّانيةُ بعنوانِ (عودةِ مأرب)، وردت في الدِّيوانِ الخامسِ، وتكرَّرت في الأخيرِ مع تغييرٍ طفيفٍ، وهى على (الكاملِ)، ووردت بدون تأريخ.

(ج)- أنَّني وجدتُّ الشَّاعرَ لا يسيرُ على نسقٍ واحدٍ في تأريخِ قصائدهِ، مُتتبِّعاً الآتي:

***- أحياناً يكتبُ التَّاريخَ الهجري، وأحياناً يكتبُ التَّاريخَ الميلادي والإفرنجي.**

***- أحياناً يكتفي بالتاريخِ دونَ نظرٍ إلى المكانِ كما في قصيدة "الأعيادِ الثّلاثةِ" إذ نظمها في ١٩٧٦/١٢/٣١م، وأحياناً يفعلُ غيرَ ذلك كما في قصيدتيهِ (دمعةٌ على حيدر، ومحنةُ الشَّاعرين)، إذ نظمَ الأولى في عدن، والأخرى في الخُرطومِ دون تأريخ.**

***- أنَّ أكثرَ القصائد المُؤرَّخةِ نَظَمَهَا في (عدن)، وهذا أمرٌ طبعي، ويأتي بعدها (الخُرطوم، ولندن)، إذ نظمَ في كُلٍّ منهما عشرَ قصائدٍ، ونظمَ في كُلٍّ من (صنعاء، وبيروت، وجيبوتي) قصيدتين، وفي كُلٍّ من (القاهرة، وبغداد، ودُبي، وكُوبنهاجن، وزفنار، وأتاوا) قصيدة.**

(د)- أنَّ الظَّواهرَ الفنيَّةَ في شِعْرِ الشَّاعرِ من الكثرةِ بمكانٍ، ولكنِّي درستُ بعضَهَا دونَ بعضٍ ؛ لأنَّ البحثَ قد استكملَ غايتهُ، ومن أبرزِ الظَّواهرِ التي لم يشملها بحثي: (حسنُ التَّقسيمِ، لزوم ما لا يلزم، ردُّ العجُزِ على الصَّدرِ).

هذا وقد اقتضت طبيعةُ بحثي أن ينتظمهُ مبحثانِ احتكما إلى المنهجِ (الذَّوقي) هُما:

المبحثُ الأوَّلُ: ظَوَاهِرُ اللُّغةِ.

المبحثُ الثّاني: ظَوَاهِرُ المُوسيقا.

المبحثُ الأوَّلُ

ظَواهِرُ اللُّغَةِ

تتنوَّعُ المداخِلُ التي يُمْكِنُ أن نَشْرُعَ من خلالها في هذهِ الدِّراسةِ البحثيَّةِ، "وتظلُّ السِّمةُ المُشْتركةُ بينَ هذهِ المداخلِ هى البدءُ باللّغةِ أو منها، واختيارِ عبارةٍ دالةٍ مُميَّزةٍ لفتحِ وشرحِ عالمِ النصِّ كُلِّهِ، وهذه العبارةُ تُسمَّى أحياناً (العبارةَ المفتاحَ)، وقد تكونُ كلمةً أو جُمْلةً، وقد تكونُ ذاتَ دلالةٍ معنويَّةٍ أو تركيبيَّةٍ أو صوتيَّةٍ، وقد تصدرُ عن المُؤلِّفِ بوعي أو بدونِ وعي. والدَّارسُ حين يبدأُ هذهِ العبارةَ المفتاحَ فإنَّهُ يعودُ بها ثانيةً إلى بنيةِ النَّصِّ؛ لكي يُفسِّرَ الكُلَّ على ضوءِ الجُزْءِ، وقد أشارَ إلى هذهِ الفكرةِ أيضاً النَّاقدُ الإنجليزيُّ "تُورنز" في معرضِ حديثهِ عن أصواتِ اللُّغةِ". (١)

وقريبٌ من ذلك قول د. شُكْري عيَّاد تـ (١٩٩٩م) "المدخلُ الأسلوبيُّ لفهمِ أيِّ قصيدةٍ هو لُغتُها، هذا مبدأٌ لا يختلفُ حولهُ أيٌّ من الدَّارسينَ الأسلوبيِّينَ، ولكن هذا المبدأ لايقولُ شيئاً مُهمّاً من النَّاحيةِ العلميَّةِ، فأنا لا أدري أمامَ أيّ قصيدةٍ من أين آتي لُغتها: آتيها من جهةِ اختيارِ المُفْرداتِ أو الجُمَلِ؟ وهل يجبُ علىَّ أن أُحْصيها؛ لأعرفَ نسبةَ كُلِّ نوعٍ إلى الأنواعِ الأُخْرى؟ وما النَّتيجةُ التي أطمعُ في الوصولِ إليها من وراءِ هذا المجهودِ؟ وينتهي إلى أنَّ المُهمَّ دائماً هو البدءُ بأبرزِ السِّماتِ اللُّغويَّةِ ؛ عساها تضعُنا على أوَّلِ الطَّريقِ الصَّحيحِ لفهمِ أُسلوبيٍّ للقصيدةِ" (٢) ، **وهذا ما نلحظهُ في الظَّواهرِ التَّاليةِ.**

١- الزَّمنُ الشِّعْريُّ في قصيدةِ "الخيول"، مقالٌ لـ د. طه وادي، مجلَّة إبداع ص٧٨، القاهرة، السَّنة الأولى، أغسطس ١٩٨٣م.

٢ - مدخلٌ إلى علمِ الأسلوبِ ص ١٣٨ ط دار العلوم للطباعةِ والنَّشرِ، الرِّياض ١٩٨٢م.

(أ)- العُنْوَانُ :-

" من أهمِّ السِّماتِ الجماليّةِ التي تميّزُ الشّعْرَ المعاصِرَ أنَّ الشّاعرَ أصبحَ حريصًا على أن يضعَ (عنوانًا) لكلِّ قصيدةٍ ، بل لقد انتقل الأمرُ أيضًا إلي كُلِّ ديوانٍ يُصْدرهُ، فقد كانت القصيدةُ حتي شوقي وجيله تتشكَّلُ من عدّةِ محاورٍ ، وتستوعبُ أكثرَ من قضيّةٍ أو موضوعٍ ؛ لتكونَ وفيّةً- بذلك- لتقاليدِ عمودِ الشّعرِ العربي القديم، وليس غريبًا – والأمرُ كذلك- أن تخلو كثيْرٌ من قصائد شوقي وجيلهِ من العنوان، بل إنّ الدّيوانَ نفسهُ (الشّوقيّات) يحملُ تسميةً تدلُّ على الشّاعرِ لا على شِعْرِهِ. وقد اختلفَ الحالُ لدى كلٍّ من الشّاعرِ الرّومانسي والمعاصر (الحرّ) ، حيثُ صارَ العنوانُ عندهما عنصراً عضويّاً في القصيدةِ بل في كلِّ ديوانٍ يُصْدِرهُ على حدةٍ.

والشّاعرُ لا يختارُ العنوانَ – في قصيدةٍ أو ديوانٍ- اعتباطاً أو مصادفةً ، وإنّما بعد قليلِ تأمُّلٍ لأعماقِ تجربتهِ ، بحيثُ يأتي العنوانُ دالاً بشكلٍ واضحٍ – وربّما مباشرٍ- على ما أرادَ أن يستثيرهُ لدى قارئه".(١)

ولا شكَّ أنَّ البدءَ بـ (العنوانِ) هو التَّرتيبُ المنطقيُّ ؛ لأنَّهُ هو البدايةُ للقصيدةِ الشِّعْريَّةِ، مع إيماننا بأنَّهُ قد يتأخَّرُ إلى مرحلةِ ما بعدَ كتابةِ القصيدةِ. " وإذا كان تعدُّدُ الموضوعاتِ في القصيدةِ العربيَّةِ قبلَ العصرِ الحديثِ من وراءِ اختفاءِ الحاجةِ إلى عُنْوانها، فإنَّ اتِّجاهَ القصيدةِ العربيَّةِ بعدَ العصرِ الحديثِ إلى الوحدةِ العُضْويَّةِ كان من دوافعِ عنونتها وسهولةِ

---

[١] – انظر : مقال د. طه وادي .

اتِّخاذِ العُنْوانِ المُناسبِ لها" (١)، وقد ظهرَ ذلك أوّلَ ما ظهرَ على يدِ أصحابِ الدِّيوانِ الذين أخذ عنهُم الشَّاعرُ هذه الفكرةَ، وحافظَ عليها في جميعِ قصائدهِ على النَّحْو الذي نجدهُ في مطلعِ قصيدتهِ " أُمَّاهُ!": (م الكامل)

أُمَّاهُ ! لا أدْري وقدْ مـرَّتْ بنـا خمسونَ عاما

والواقعُ أنَّ الشَّاعرَ بنى قصيدتهُ على تكرارِ هذا العُنوانِ الذي أتى بصُورةٍ مُكثَّفةٍ تُوحي بمرارةِ تجربتهِ على فراقِ أُمّهِ التي لم يهنأ بعطفها، ولا ارتضع حنانها، ماتت وتركتهُ في عالمٍ فَقَدَ الوفاقَ... يضطرمُ بالأذى... يئنُّ تحت وطأةِ الانقسامِ، ولا عقلَ يهدينا، ولا قلبَ يهيبُ بنا إلى متى هذا الخُلف ؟ إنَّ الشَّاعرَ يُناجي أُمّهُ بعد موتها بخمسين سنة ؛ لعلَّها تسمعُ أو تُجيبُ، فإمَّا رحمةٌ تُحْيي فينا المحبَّةَ... والعدالةَ... والسَّلامَ... وإمَّا نقمةٌ تجتاحُنا.. تُذيقُنا الحتفَ الوبيلَ.. تنثرُ الباغي حُطاماً. والمُلاحظُ أنِّي وجدتُّهُ يحرصُ على أن يأتي العُنوانُ في أوَّلِ كُلِّ مقطعٍ بصورةٍ لا تتغيَّرُ بهدفِ تعميقِ معناهُ وصورتهِ في ذهنِ القارئ، والذي يأتي بعدهُ حرفٌ يتغيَّرُ دائماً، هو: (لا، لو، هل).

وهذه قصيدةُ "لا تجزعي" ورد عنوانُها هذا في أوَّلِ هذهِ المقاطعِ (الأوَّلِ، الثَّاني، الثَّالثِ، الرَّابعِ). وأتى أيضاً في أوَّلِ المقاطعِ ذاتها في قصيدتهِ "دمعة على لُقْمان"، إذ قال:

لا تجزعي فالموتُ وعْدُ مـا منهُ للأحيـاءِ بدُّ

---

١ – العُنوانُ في الأدبِ العربيِّ د. محمَّد عويس ص ٢٧٩ ط١ ط مكتبة الأنجلو ١٩٨٨م.

الشَّاعرُ يُخاطِبُ زوجتهُ في القصيدةِ الأولى، وفي هذه "الدَّاليَّةِ" يُخاطبُ عَدَن.. يُخاطبُها ؛ لأنَّها فَقَدَتْ عَلَمَاً ما لانَ ولا استكانَ يوماً، ولا أزْرى بهِ طمعٌ، ولا أعماهُ حقدٌ، إنَّهُ أ. محمَّد على لُقْمان المُحامي والصَّحفي الكبير الذي وقفَ كالطَّودِ الأشمِّ في وجهِ المُسْتعمرِ الباغي. وقد يأتي بهِ في أوَّلِ القصيدةِ، كأن يقول من قصيدة "قالت ليَ الشَّقْراءُ" التي قدَّم لها بقوله:"حتّى يُدْركَ العربُ موقفَ الغربِ منهم، ومن أعدائهم اليهود":

قالتْ ليَ الشَّقْراءُ أنتم لا اليهودُ المُعْتدونا (م الكامل)

واضحٌ أنَّ هذا العنوانَ مُقْتبسٌ من اسمِ ديوانِ "نِزار قبَّاني تـ (١٩٩٨م)" (قالت ليَ السَّمْراءُ) المُؤرَّخ في عام (١٩٤٤م)، وبونٌ كبيرٌ بين سمراءِ "نِزار" وشقراءِ شاعرنا التي هى رمزٌ لإسرائيل؟

وقد يأتي بهِ في وسطها كقولهِ من قصيدتهِ "قصيدة": (الطَّويل)

لقد نظمتْ منكِ الحياةُ قصيدةً تغنَّى بها الرُّكْبانُ في البرِّ والبحْرِ

حبيبةُ شاعرنا قصيدةُ القصائدِ، فالمُحيَّا رمزٌ للملاحةِ والبشرِ، والقدُّ تمثالٌ لآلهةِ الشِّعْرِ، والعينُ نجما الفرقدينِ تألَّقا، والثَّغْرُ ياقوتٌ تبلَّجَ عن دُرٍّ.. وهذا الصَّدْرُ باتَ بالعطرِ ساطعاً.. تطوفُ بهِ العُيونُ عَطْشى... ومُؤْتلقُ الزَّهْرِ يغارُ لهُ في الرَّوْضِ.

ويأتي بهِ في آخرها، كقولهِ من قصيدة "السَّنى الخاطف":

هنيئاً لها بالسَّنى الخاطفِ (المُتقارب)

الضَّميرُ في (لها) يعودُ على (لَحْج) (١)، والسَّنى الخاطفُ الشَّاعرُ المرحومُ السُّلْطانُ "أحمد فضل العبدلي" تـ (١٩٤٧م) المُلقَّب بـ "أميرِ الشِّعْرِ الغنائي اليمني"، وهو الذي أشارَ إليهِ بقولهِ:

هنيئاً للحْجٍ بفنَّانها بأحمدَ واضعِ ألحانها

ويأتي بهِ في أوَّلها وآخرها، كأن يقول من قصيدةِ "القَرْصِ" (٢):

أنا "القرْصُ" أنا "القرْصُ" أنا في الخاتمِ الفصُّ (الهزج)

ويقول: فما الخمرُ؟ وما الحصُّ؟ أنا ربُّكمُ القرْصُ

والملاحظةُ العامَّةُ على هذهِ القصيدةِ أنَّها مبنيَّةٌ على تكرارِ حرفِ (الصَّادِ) بشكلٍ يُوحي بالقصدِ والتعمُّدِ. وضميرُ المُتكلِّمِ (أنا) يُوحي بفخرِ (القرْصِ)، واعتزازهِ بنفسهِ كالمُتحكِّمِ في رقابِ النَّاسِ.

ويأتي في أوَّلِ المقاطعِ، ووسطها، وآخرها، ويأتي في عجزِ البيتِ كقولهِ من قصيدة "العبث العقيم": (م الكامل)

هل هالكَ الحدثُ الجسيمُ أمْ راعَكَ العبثُ العقيمُ ؟

ووجدتُّ له قصيدةً بعنوان "الجمال" وردَ فيها تسع مرَّاتٍ، في كُلِّ مقطعٍ مرَّتينِ، ما خلا المقطع الثَّاني، إذ وردَ فيهِ مرَّةً واحدةً. ويأتي في المُقطَّعةِ، كأن يقول من مُقطَّعةٍ بعنوانِ "محنةِ الشَّاعرينِ" التي نظمها في تهنئةِ الشَّاعرِ "على محمَّد لُقْمان" ؛ لنجاتهِ من مرضهِ:

---

١ – محافظةٌ يمنيَّةٌ تقعُ إلى الجنوب الشَّرقي للعاصمة صنعاء، وتقعُ على دلتا وادي تبن، وتتميَّزُ بالزراعةِ التي تُعدُّ النَّشاطَ الرَّئيسَ لسُكَّانِ المُحافظةِ. ذكر ياقوتُ أنَّها تُنْسبُ إلى لحج بن وائل.

٢ – القرْصُ : الكلمةُ المُسْتعملةُ في اليمنِ لرغيفِ الخُبْزِ.

وفاتَهُم محنةُ الشَّاعرين وقد حالَ دونَ القريضِ الجريضْ (١)

وقد لاحظتُ أنَّ العُنوانَ حينَ يأتي رقماً لا يستطيعُ الشَّاعرُ أن يأتي بهِ في القصيدةِ، كما في قصيدتيهِ: (٢٦ سبتمبر، ١٩ يناير ١٨٣٩هـ= ١٩٦٧م)، وهذا أمرٌ طبعي.

كذلك لاحظتُ أنَّهُ يأتي في صيغةِ: مُبتدأ حُذِفَ خبرهُ مثلِ: (الجمالُ، أنينٌ، انفجارٌ، قصيدةٌ، زفرةٌ، وداعٌ، لقاءٌ، أشباحٌ، قلقٌ، حيرةٌ، عاصفةٌ، بعثٌ، ترنيمةٌ...)، وجاراً ومجروراً من مثلِ: (على ضفافِ النِّيلِ، على رمالِ الإسكندريَّةِ، على الشَّاطيءِ المسحورِ، على ضفافِ الرَّينِ، .....)، ومضافاً ومُضاف إليهِ من مثلْ: (لُغةُ الأشواقِ، أُنْشودةُ القُبُلِ، أُنْشودةُ البدْرِ ليلُ الفراقِ، ليلُ الإيابِ، معبدُ الفنِّ، قصَّةُ الأمواجِ، ابنةُ الرَّاقصةِ، نهضةُ الشَّبابِ، ....)، وجُملةً فعليَّةً، كقولهِ: (قالت لىَ الشَّقراءُ، عاش الفداءُ)، وجُمْلةً اسميَّةً، كما في قصائدهِ: (السِّرُّ المُباحُ، السِّرُّ المصونُ الوحدةُ العربيَّةُ، البنانُ الغضُّ).

وقد يأتي العُنوانُ في صيغِ الإنشاءِ الطَّلبي، كـ (النِّداءِ) في قصائدهِ: (يا رياحُ، يا إلهي، يا فجرُ، يا ليتني)، و (الاستفهامِ) في: (ما الّذي يُقْصيكَ عنِّي ؟، متى ؟، من أينَ لكَ هذا ؟، إلى أين ؟، ما ذنبُها ؟). ويأتي نهياً كما في قصيدتهِ (لا تجزعي)، ونفياً، كما في قصيدةِ (لم أبكها).

وقد يأتي عَمْداً مُوافقاً لأسماءِ أعلامٍ عربيَّةٍ غربيَّةٍ، منهمُ الشُّعراءُ كـ: (نِزار)، والأدباءُ كـ (شكسبير)، والأبناء كـ (سوسن)، والمُلوك كـ (أرْوى). ومُوافقاً لأسماءِ مُدنٍ وعواصمَ عربيَّةٍ غربيَّةٍ أيضاً، من مثلِ: (كلمنجارو،

---

١ – الجريضُ : اختلافُ الفكَّينِ عندَ الموتِ . مادة (جرض).

في زنجبار، في زفنار، في أمعاديه، تعزّ العزّ، عروس كوبنهاجن، من وحي ثُور، الليل في بيكاديللي، ....).

وقد يقومُ برسمِ صُورةٍ مُشخَّصةٍ ما أحلاها، كهاتينِ القصيدتينْ: (طوافُ السَّحرِ، عكوفُ السَّهرِ). ونُلاحِظُ أنَّ شاعرَ اليمنِ حريصٌ على أن يجمعَ العُنوانُ بينَ الآداءِ التَّصْويري الدَّقيقِ، والتَّوازي في الصِّياغةِ عن طريقِ موسقةِ الوحداتِ الصَّوتيَّةِ المُتوافقةِ في الحروفِ والحركاتِ. وعندي أنَّ العُنوانَ الأوَّلَ أجود ؛ لأنَّهُ يقومُ برسمِ صُورةٍ حركيَّةٍ مُتَّصلةٍ لا نراها في عكُوفِ السَّهرِ. وهُناكَ أيضاً هذهِ العناوينْ: (الوردةُ السَّكْرى، حديثُ الجماجمِ، قُبَّةُ الصَّخْرةِ تُنادي...)، وكلُّ عُنوانٍ من هذهِ العناوينِ يحملُ كميَّةً كافيةً من التَّصويرِ، وهى "عبارةٌ عن أنظمةٍ دلاليَّةٍ سيميولوجيَّةٍ تقومُ بوظيفةِ الاحتواءِ لمدلولِ النصِّ". (١) ولعلَّ في قولِ "جِيرار فينييه" ما يخدمُ هذا التوجُّه، إذ يقولُ: " إنَّ العُنوانَ والنَّصّ يُشكِّلانِ بنيةً تعادُليَّةً كُبْرى، العنوانُ: النَّص". (٢) " أيْ أنَّ العُنوانَ بنيةٌ رحميّةٌ تُولِّدُ معظمَ دلالاتِ النصِّ، فإذا كان النصُّ هو المولودُ فإنَّ العُنوانَ هو المُولِّدُ الفعلي لتشابكاتِ النصِّ وأبعادهِ الفكريَّةِ والأيديولوجيَّةِ". (٣)، ومن ثمَّ يكونُ لغيابهِ أثرهُ في عدمِ الفهمِ الكاملِ والصَّحيحِ للنصِّ ككُلّ.

---

[١] – التَّفاعلُ النصِّي (التَّناصيّةُ النظريَّةُ والمنهجُ) د. نهلة فيصل الأحمد ص ٢٦٣ط١ ط الهيئةُ العامَّةُ لقصورِ الثَّقافةِ ، سلسلة (كتابات نقديَّة)، العدد (١٩٠)، ٢٠١٠م.

[٢] – مقالٌ بعنوان: (السّيميوطيقيا والعنونة) ص ١٠٦، مجلّة (عالم الفكر)، عدد يناير ١٩٩٧م.

[٣] – التَّفاعلُ النصيِّ ص ٢٦٢.

ووجدتُهُ في مواضعَ كثيرةٍ يقومُ بآداءِ وظيفةٍ جماليَّةٍ ترصدُ موسقتهُ عَمْداً، تأمّل معي هذهِ العناوين: (في زفنار، في زنجبار)، (لحظةٌ، لوحةٌ)، (سَمَرْ، سَهَرْ)، (في الخمسين، في الستين)،.... إذن فـ "العناوينُ ذاتَ وظائفٍ مُسنَّنةٍ، مُشفَّرةٍ بنظامٍ علاماتي دالٍ على عالمٍ من الإحالاتِ، يبقى فيهِ العُنوانُ سُؤالاً إشكاليَّاً عبرَ صمتهِ وكلامهِ، ويبقى مُخْتزناً للإجابةِ باحثاً عنها في متنِ النصِّ أولاً، وفي فضائهِ ثانياً. فالعنوانُ دالٌ إشاريٌّ وإحاليٌّ، يُلمِّحُ إلى تداخُلِ النُّصوصِ أو يُصرِّحُ بذلك عبرَ حواريَّةٍ داخليَّةٍ، وحواريَّةٍ خارجيَّةٍ تُفكِّكُ إحداهُما الأُخْرى، فخلفَ كلّ عُنوانٍ كلمةٌ أو جملةٌ أو سطرٌ يملأهُ جيشٌ من الكلماتِ / النُّصوص، يُمْكنُ قراءتها مع النصِّ، ويُمْكنُ دراسةُ تموضُعِ العُنوانِ كبحثٍ مرتبطٍ أو مُسْتقلٍّ بذاتهِ، فالعنوانُ يتموضعُ في النصِّ المدروسِ إمَّا بنيةً استهلاليَّةً، أو تناصيَّةً، أو ميتانصيَّة". (١)

كلُّ هذا – وغيرهُ كثيرٌ جدّاً– يدلُّ على أنَّ الشَّاعرَ قد ارتضى منهجَ شُعراءِ مدرسةِ (الدِّيوانِ) في وضعِ عُنوانٍ للقصيدةِ والدِّيوانِ ؛ لأنَّهُم كانوا يُؤْمنونَ بفكرةِ "تعميقِ الاهتمامِ بموضوعِ عُنْوانِ القصيدةِ ؛ استمراراً لمحاولاتِ بعضِ شُعراءِ الاتِّجاهِ السَّابقِ، ولكنَّهُم تجاوزوها إلى وضعِ عُنْوانٍ للديوانِ كُلِّهِ ؛ ليدُلَّ على الإطارِ العامِ للديوانِ كما نجدُ في (عابرِ سبيلٍ) للعقَّادِ تـ (١٩٦٤م)، و (أزهارِ الخريفِ) لـ "عبد الرَّحمن شُكْري" تـ (١٩٥٨م)، وكان سابقوهُم يذكرون ديوان "البارودي" تـ (١٩٠٤م)، ديوان "شوقي".. وهَلُمَّ جرًّا".(٢)

---

١ – السَّابقُ ص ٢٦٤.

٢ – الأدبُ العربيُّ الحديثُ د. يوسف نُوفل وآخرين ص ٦٤ ط الهيئةُ العامَّةُ للمطابعِ الأميريَّةِ ١٩٩٦م.

(ب)- البُلْدَانُ :-

القارئُ في ديوانِ الشَّاعرِ يَسْتوقِفُ نَظَرُهُ شُيوعَ ظاهرةٍ أُخْرى، هى إتيانُ الدِّولِ بكثرةٍ، وسببُ ذلك فيما أرى هذه الرَّحلاتُ المُتعدِّدةُ التي أُتيحَ لهُ القيامَ بها في بُلْدانٍ غربيَّةٍ عربيَّةٍ شتَّى، أضف إلى ذلك قراءةً دقيقةً لألوانٍ ثقافيَّةٍ مُخْتلفةٍ ضاربةٍ في العُمْقِ التَّاريخي للدولِ، والدِّينِ، والسِّياسةِ، والاقتصادِ، والاجتماعِ، وآيةُ ذلك أنِّي وجدتُ هذه الظَّاهرةَ تتعدَّى حُدودَ الدِّولِ إلى المُدنِ، والعواصمِ، والقُرى، والحُصونِ، والقُصورِ، والأنهارِ، والوديانِ، والجُزرِ، والقبائلِ، والجبالِ، والميادينِ، والمعاركِ،..... وغير ذلك كثيرٌ نلحظهُ فيما يلي، ولكن قبلَ ذلك أودُّ القولَ إنَّني كنتُ في بعضِ الأحيانِ أجدُ المعاجمَ تجهلُ بعضَ هذهِ الدِّولِ فكنتُ أستعينُ بشبكةِ المعلوماتِ الدَّوليَّةِ (الإنترنت) ؛ لمعرفتها.

أولاً: الدِّولُ الغربيَّةُ:-

يأتي في مُقدِّمتها: (ألمانيا، الصِّين، الهند، أيكوسيا)، كأن يقول مُخاطباً ولدهُ "قيس":

سِرْ إلى <u>أيكوسيا</u> (١) حيثُ الشَّذى في كُلِّ وادي

ويدخلُ فيما سبق:-

(١)- المُدنُ، وهذه هى:

***- أجرا (Agra)، كأن يقول من قصيدة "منابت العزّ": (البسيط)**

وتاجُ <u>أجرا</u> كما خلاهُ سيِّدُهُ تاجُ المغولِ بهِ هامُ العُلا حالي (٢)

***- كوبلنتز، إذ يقول من قصيدة "على ضفافِ الرَّين": (الرَّمل)**

---

١ - اسكتلندا التي تقعُ في شمال غرب أوروبا، وعاصمتها (أدنبرة).

٢ - التّاجُ : محلٌ في مدينةِ أجرا.

يحملُ الفُلْكَ إلى "كوبلنتز" من "بُون" أو "كولون" والبونُ عظيمُ

***- بويتيرس، كأن يقول من قصيدة "من وحي تُور": (الوافر)**

أبعد "بُويتيرس" يعودُ قومي وقد شطروا جبالَ "البرن" شَطْرا

***- تُور، إذ يقول من القصيدةِ ذاتها:**

هُنا في "تُور" ولَّى العربُ يوماً إلى الأعداءِ بعد الصَّدْرِ ظهرا

فـ (أجرا) مدينةٌ هنديَّةٌ، و (كوبلنتز، وبونBOnn، وكولون) مُدنٌ ألمانيةٌ، و (البرن) سلسلةُ جبالِ "البيرنيز" التي تفصلُ بين فرنسا وأسبانيا، و(بويتيرس، وتُور) مدينتان فرنسيَّتان، وقد مرَّ الشَّاعرُ بالأخيرةِ في أكتوبر سنة ١٩٧٢م وهو في طريقهِ من انكلترا إلى أسبانيا. وفي البيتِ الأخيرِ إشارةٌ إلى الهزيمةِ التي مُنى بها العربُ بقيادةِ "عبد الرحمن الغافقي"- أبو سعيد، أمير الأندلس- تـ (١١٤هـ= ٧٣٢م) على يد الإفرنجِ بقيادة شارل مارتل بالقربِ من هذهِ المدينةِ قبل ما يربو على ألفِ عام.

ووجدتُّ من القُرى قرية (زفنار) في قولهِ من قصيدة "في زفنار": (الوافر)

وفي "زفنار" للعُشَّاقِ مَلْهَى أنيقٌ رفَّ بالألقِ النَّضيرِ (١)

(٢)- العواصمُ ، وهذه هى:-

***- أدنبرةُ، وذلك في قولهِ من قصيدة " لحظة" التي قدَّم لها بقولهِ: "جاء البشيرُ إلى أدنبرة والشَّاعرُ في ضيافةِ نجلهِ الأكبر قيس بأنَّ نجلهُ الثَّاني شهاباً قد اجتاز الامتحانَ الذي يخوّلهُ الالتحاقَ بالدراسةِ الجامعيَّةِ، فإذا الشَّاعرُ يرى نجليهِ وهُما يسيرانِ معاً في طريقِ العلمِ الشَّامخِ": (م الرّمل)**

وبدتْ فيها "أدنبرةُ" بثوبٍ عبقريّ

***- برن، كأن يقول من قصيدة "تعزّ العِزَّ" (٢): (الوافر)**

و "برن" في سويسرةٍ تهادى بأنفاسِ الرَّبيعِ وبالدَّوالي

***- روما ROma ، كأن يقول من قصيدة "من وحي تُور": (الوافر)**

فلا "روما" تقولُ لهُ: حرامٌ وتلعنهُ وتطردُ من تجرَّا

***- لندن، إذ يقول من قصيدة " اغتراب أب" التي نظمها في لندن سنة (١٩٤٩م):**

لندن عاصمةُ الدُّنيا لمن شاءَ المقاما (م الرّمل)

***- باريس paris، كأن يقول من قصيدة "الليل في بيكاديللي" (٣):**

غادةٌ في الحريرِ من صُنْعِ "باري" قلتُ لمَّا شاهدتُّها يا باري

---

١ – قريةٌ هُولنديَّةٌ بلا طُرقٍ ولا شوارعٍ، تشتهرُ باسم (ونيس هولندا)، يلفُّها الهُدوءُ، ويتنقَّلُ سُكّانُها بالقواربِ أو سيراً على الأقدامِ عبر الجسورِ الخشبيّةِ، ويُطْلَقُ عليها بُنْدقيَّة الشَّمال.

٢ – عاصمةُ اليمنِ الثّانيةِ ، وتُسمَّى تعزَّ العزَّ في اليمنِ أيضاً.

٣ – ميدانٌ مشهورٌ في قلبِ لندن.

فالأولى عاصمةُ اسكُتْلندا، والثَّانيةُ عاصمةُ سويسرا، والثَّالثةُ عاصمةُ إيطاليا، والرَّابعةُ عاصمةُ انكلترا، والأخيرةُ عاصمةُ فرنسا بالنُّطْقِ الفرنسي. ونلاحظُ أنَّ الشَّاعرَ أتى بالعواصمِ الأكبرِ والأكثرِ سُكَّاناً، وأنَّ إعجابهُ بـ (لندن) يفوقُ غيرها، إذ أين (أدنبرةُ) منها ؟ تلك التي بدت كالعروسِ في لحظةٍ فقط. والضَّميرُ في قوله: (له) يعودُ على (الفكرِ) الذي لا تستطيعُ روما أن تحجبهُ ؛ لأنَّهُ فكرٌ من فكرِ "ابنِ باجة"(١)، و "ابنِ رُشْد" تـ (٥٩٥هـ) (٢)، فكرٌ يجري حُرَّاً في مداهُ لكُلِّ النَّاسِ.

(٣)- الأنهارُ، وهى:-

***- نهرُ فورث RIVer forth، كأن يقول من قصيدةِ "هالةِ الإبريزِ":**

فتاةُ <u>الفورثِ</u> يكفينا عذاباً هوى نُخْفيهِ لو قد كان يَخْفى

***- نهرُ التَّيْمُز، إذ يقول من قصيدة "وداع":**

وداعاً ضفافَ <u>التَّيْمُزِ</u> من قلبِ مُشْتاقِ

***- نهرُ أفون، وذلك في قولهِ من قصيدة "شكسبير":**

<u>أفونك</u> يجري في الدِّيارِ كما جرى على عهدكِ الزَّاهي لُجَيْناً مُعَصْفرا

---

[١] - أبو بكر محمَّد بن يحيى بن الصَّائغ، من أبرزِ الفلاسفةِ العربِ، اهتمَّ بالطبِّ والرياضيَّاتِ والفلكِ والأدبِ والموسيقى، وكان أحد وزراء وقُضاة الدولة المُرابطيَّة، وتوفي سنة (٥٣٣هـ= ١١٣٨م). انظر: الموسوعة في أعلام الدُّنيا ص١١، وتاريخ فلاسفة الإسلام ص ٧٩.

[٢] - أبو الوليد محمَّد بن رُشْد المعروف عند الأوربيين باسمه المُحرَّف (أفيروس Averroes)، والمُلقَّب بـ (الشَّارحِ الأعظمِ)، نشأ في بيئةِ علمٍ وفكرٍ، ويعدُّ من أكبرِ الفلاسفةِ والمُفكِّرين ، وتوفى سنة (٥٩٥هـ). انظر: عباقرة عُلماء الحضارة ص ٢٩٧، وتاريخ فلاسفة الإسلام ص١١٢.

***- نهرُ جيحون، كأن يقول من قصيدة " في رحابِ الوحي":**

وفي "جيحون" منه وفي أقاصي جبالِ الصِّينِ ما يَسْبي العُيونا

***- ملبار، كأن يقول من قصيدة " ١٩يناير ١٨٣٩هـ":**

قد سارَ في عَرْضِ البحارِ مُحمَّلاً بنفائسِ الأعلاقِ من "ملبارِ"

***- السِّين، إذ يقولُ من قصيدة "من وحي تُور":**

ولو مدُّوا الرِّماحَ لأوردوها ضفافَ "السِّينِ" تنهلُ منهُ خَمْرَا

***- نياجرا، وذلك في قوله من قصيدته "شلالات نياجرا": (١)**

وما ضرَّ لو كانت "نياجرا" بأرضنا وكانت بديلَ الريِّ هذا بوادينا

واضحٌ من خلالِ البيتِ الأخيرِ مدى إعجابِ شاعرنا بهذه الشلالاتِ التي تَسُرُّ النَّاظرَينَ.

ثانياً: الدِّولُ العربيَّةُ:-

يأتي على رأسها (اليمنُ) التي يقولُ فيها من قصيدة "٢٦ سبتمبر"

ثورةٌ قد هزَّتِ اليمنا فهى في صنعاءَ أو عَدَنَا (١)

---

١ – الفورثُ: النَّهرُ الذي تقعُ عليهِ مدينة (أدنبرة)، والتّيمزُ: نهرٌ يقعُ في جنوبِ انكلترا، يبلغُ طولهُ ٣٤٦كم، ونهر أفون: الذي تقعُ عليه ستراتفورد التي وُلِدَ بها شكسبير، وجيحون: من أكبرِ أنهارِ أسيا الوسطى، وجيحون التَّسميةُ العربيَّةُ لهذا النَّهْرِ الذي كان يُعْرفُ قديماً باسم (أكسوس)، وحديثاً باسم (أموداريا)، وهو مُسمَّى تاريخي ذُكِرَ في التَّوراةِ لأنهارٍ في جنَّاتِ عدن، وملبار: اسم الشّاطيء الغربي للهند، والسِّينُ: من أكبرِ أنهارِ فرنسا، وتقعُ في حوضهِ مدينة "تُور" و "بُويْتيرس"، ونياجرا: شلالاتٌ غزيرةٌ في ولاية نيويورك .

وهناك أيضاً: (الشَّام، لبنان، السُّودان، الأردن، فلسطين، مصر، ليبيا، سوريا)، ومن ذلك قولهُ من قصيدة "في سبيلِ الوحدةِ العربيَّةِ": (م الرّمل)

مصرُ فيه ليبيا بل سُوريا تدفعُ دفعا

والملاحظُ على الشَّاعرِ في الحديثِ عن هذهِ الدِّولِ أنَّ يقينهُ مُمْتلئٌ بحبِّ العربِ والعُروبةِ التي تجلَّت في أبهى معانيها، وهو حبٌّ مُقدَّمٌ على حُبِّ النَّفْسِ، والمالِ، والولدِ. وما يزالُ يدعوها إلى الوحدةِ، والاتِّحادِ، ولمِّ الشَّعْثِ، إذ كفانا ما لقاهُ كيانُ العربِ المُهتزِّ، هذا الكيانُ الرَّاعِشُ ... المُقيَّدُ بالأوهامِ والأشباحِ...برجفةِ الخوفِ، وخشيةِ العثارِ... كيانٌ آن لهُ أن يَجْمَعَ الكِلْمةَ.. أن يَزْرَعَ الثَّرْوةَ... أن يُشْعِلَ ثورته. ويدخلُ فيما سبق:-

(١)- المُدنُ ، ومن ذلك :-

(أ)- مُدنُ اليمنِ، وهى:-

***- زنجبارُ، إذ يقولُ من قصيدة "في زنجبار": (مجمع بحور)**

طِبْتِ يا زنجبارْ مَوطِناً للبهَارْ [٢]

***- لَحْجُ، فها هو ذا يقولُ من قصيدةِ "في سبيلِ الوحدةِ اليمنيَّةِ": (الخفيف)**

ما لحجُ، ما صنعاءُ، ما عدنُ وما عتق، ودوعن في ظلالِ الوادي

***- جبلةُ، إذ يقولُ من قصيدة "في رحابِ أرْوى": (المتقارب)**

---

[١] - صنعاءُ: موضعٌ في اليمنِ، قال ياقوت : كان اسمُها في القديمِ (أزال)، وعدن: مدينةٌ مشهورةٌ على ساحلِ بحرِ الهندِ من ناحيةِ اليمنِ، ردئةٌ لا ماءَ بها ولا مرعى. البُلْدان ٣/٤٢٦، ٤/ ٨٨.

[٢] - البهارُ : المُفاخرةُ . مادة (بهر).

هُنا كُنْتِ في جِبلةَ تحكُمينْ وفي صولةٍ تُبْهِرُ العالمينْ

***– شبامُ shibam، وأزالُ، كأن يقول من قصيدة "من وحي صيرة":**

إن يكونُوا شيَّدوا أبراجَهُم في "ظفار" أوْ "شبام" أوْ "أزال"

***– أبين، كأن يقول من قصيدة "١٩ يناير ١٨٣٩هـ": (الكامل)**

حتّى رمتْهُ على سواحل "أبين" أمواجُ يمٍّ صاخبٍ فوَّارِ (١)

يُخاطِبُ الشَّاعرُ في البيتِ الثّالثِ الملكة "أرْوى تـ (٥٣٢هـ) الصَّليحيَّة، وفي الرَّابعِ يُخاطِبُ الأحباشَ – سُكَّان إثيوبيا، وهم طائفةٌ دينيَّةٌ لُبْنانيةٌ–، وفي الأخيرِ يتحدَّثُ عن طُغْمةِ الأشرارِ، عن جيشِ الطُّغاةِ... جيشِ بريطانيا.

(ب)– مُدن فلسطين ، وهذه هى:–

***– القدسُ ، يافا، صَفَد، وذلك في قوله من قصيدة " عودة البطلين":**

في القُدْسِ، في يافا، وفي صَفَدِ كم رنَّ للأصفادِ من جرسِ

***– حيفا، كأن يقول من قصيدة "بالصَّميل": (١)**

---

١ – زنجبارُ: مدينةٌ تقعُ إلى الشَّرقِ من عدن على بُعْدِ ٦٠ كم، ولحجُ، وصنعاءُ، وعدنُ، وعتقُ، ودوعنُ مُدن وقُرى يمنيَّةٌ ، وجبلةُ : من مُدن اليمن الشَّهيرة ،وتقعُ بالقربِ من مدينة (أب)، وتدخلُ فيما يُسمَّى بلواء أب، وكانت عاصمة الصّليحيين أيَّامَ الملكة أرْوى بنت أحمد الصّليحيّة ، وظفارُ : مدينةٌ عُمانيَّةٌ كانت على ساحل حضرموت بالقربِ من المكلا، وشبامُ : مدينةٌ أثريَّةٌ في شرقِ اليمنِ، وأزال : تقعُ في شرقِ صنعاء، وأبين: في الجنوبِ الشَّرقي للعاصمةِ صنعاء، وكانت عدنُ تُنْسبُ إليها.

إن رُمْتَ في "حيفا" مجالاً للنُهى أوْ في "الجليلِ" (٢)

(ج)- مُدن لبنان، وهى:-

***- صيدا ، وصور، وذلك في قولهِ من قصيدةِ "قصّةِ الأمواجِ":**

باهتْ بهِ (صيدا) و (صور) كما زهت (أوريثليم) بملكها الفينانِ (٣)

الضَّميرُ في (به) يعودُ إلى (حِيرام) ملك صور. (٤) وهذه مُدنٌ أخرى:

***- مكَّةُ، إذ يقول من قصيدة "في عيدِ الثَّورةِ":**

لولا نداءٌ هادرٌ في مكَّة قد ثارَ بالأصنامِ والأوثانِ

***- يثربُ، وذلك في قولهِ من قصيدة " في أمعاديه" التي قدَّم لها بقوله: "زار الشَّاعرُ آثار أمعاديه في أرضِ الظَّاهر من بلاد العوذلي فأثارت في نفسهِ الحنينَ إلى الماضي المجيد":**

فحيناً بنجرانٍ وحيناً بيثربٍ وبينهما الإرقالُ في المهمهِ الصَّادي

---

[١] – يُقالُ : صملتهُ إذا ضربتهُ بالعصا. مادة (صمل).

[٢] – القدسُ: أكبر مدينة في فلسطين، وأكثرها أهميَّة دينيَّاً واقتصاديَّاً، ويافا : عروسُ فلسطين، وعِطْرُ البُرْتقالِ، تقعُ اليومَ ضمن بلديَّة (تل أبيب)، وصفد ، وحيفا : من أكبر وأهم مُدن فلسطين التَّاريخيَّة، والجليلُ: منطقةٌ في شمال فلسطين.

[٣] – صيدا: ثالث أكبر مدن لبنان، وتُعْتبرُ إحدى أقدم مدن العالم، وتقعُ على ساحلِ البحرِ الأبيض المُتوسّط، شمال صُور ، وصور: مدينةٌ بحريَّةٌ تُعْتبرُ من أشهر حواضرِ العالم عبرَ التَّاريخ.

[٤] – حِيرامُ : اسمٌ من أصلِ سامي قديم تعني طيِّب الأصل، تولَّى عرش صور سنة (٩٨٠ق . م)، وفي أيَّامهِ وصلت صور إلى مركزٍ حضاري وتُجاري لا يُجارى، وكان ذكيَّاً، قائداً، بنَّاءً مُحبّاً للعمرانِ.

***- المدائنُ، كأن يقول من قصيدة " قصّة الأمواج": (الكامل)**

قد جُبْتَ أجوازَ القفارِ مُيمِّماً شَطْرَ (المدائنِ) مُنْتدى إيرانِ (١)

ومن القُرى نَجِدُ:

***- نجرانُ، كأن يقول من القصيدة ذاتها:**

يا ويحهُ يوماً فكم جلبتْ بهِ (نجرانُ) من شرٍّ على (همدانِ)

***- حسَّانُ، كأن يقولُ أيضاً:**

ومشى على قممِ الجبالِ وخلفهُ الأملاكُ من (جدنٍ) إلى (حسَّانِ)

***- زارُ، وعتقُ، وذلك في قولهِ من قصيدة " في عيدِ الاستقلالِ":**

والطَّيرُ في "زارة" غنَّى وفي "عَتَقٍ" و "دَوْعَنٍ" من قُرى الوادي وفي "قَطَنِ"

***- دمُّونُ، كأن يقول من قصيدة "دمعة على باكثير" تـ (١٣٨٩هـ= ١٩٦٩م) :**

من عهدِ دمُّونِ البعيدِ وشأوه السَّامي الخطيرِ (٢)

فاعلُ الفعلِ (مشى) يعودُ إلى سيف بن ذي يزن الذي أجْلَى الأحباشَ عن اليمنِ.

(٢)- القبائلُ، ويأتي في مُقدِّمتها (قبائلُ اليمنِ)، وهى:

---

١ - المدائنُ: مدينةٌ عراقيَّةٌ تقعُ على بُعْدِ بضعةِ كيلو مترات جنوب شرق بغداد.

٢ - نجرانُ: قريةٌ في مُحافظةِ السُّويداءِ في سوريا، وهمدانُ: أرضٌ سبيئةٌ قديمةٌ يعودُ ذكرها للقرنِ السَّابعِ ق. م. ، وجدنُ: موضعٌ باليمنِ، وقيل: وادٍ، وحسَّانُ: قريةٌ بين دير العاقول وواسط، وزارُ: قريةٌ في بلادِ العواذلِ بجمهوريَّةِ اليمنِ الجنوبيَّةِ الشَّعبيَّةِ، وعتقُ: قريةٌ في بلادِ العوالقِ المُجاورةِ لبلادِ العواذلِ، ودوعنُ: وادٍ في حضرموت، وقَطَنُ: مدينةٌ في حضرموت، ودمُّونُ: بلدةٌ قديمةٌ بحضرموت ورد ذكرها في الأدبِ العربي.

*- قحطانُ وعدنانُ، كأن يقول من قصيدة "قصّة الأمواج":

يُلْقونَ بين يديكَ من آياتهم ما تشتهي قحطانُ من عدنانِ

*- حاشدٌ وبَكِيلٌ، إذ يقولُ من قصيدة "رجاء":

أنَّى لحاشدَ أو بكيلَ تمرُّدٌ يوماً وأنتَ على الثَّرى موجودُ

*- الزَّرانيقُ، كأن يقول من القصيدةِ ذاتها:

أم أين للقومِ الزَّرانيقِ الألى أدَّبتهم أن يطمعوا فيعودا

*- عبادلُ وعواذلُ، وذلك في قولهِ من قصيدة "في سبيلِ الوحدةِ اليمنيَّةِ":

لا فرقَ بينَ "عبادلٍ" و "عواذلٍ" و "بكيلٍ" في التَّاريخِ والميلادِ

(قحطانُ وعدنانُ) قبيلتان يمنيَّتان، و(حاشد وبكيل) قبيلتانِ مشهُورتانِ بالبأسِ والقُوَّةِ من قبائلِ اليمنِ في الشَّمالِ، و(الزَّرانيقُ) قبيلةٌ مشهورةٌ بالقتالِ من قبائلِ تهامة اليمن، و(عبادل، وعواذل، وبكيل) قبائلٌ يمنيَّةٌ أيضاً. والشَّاعرُ في البيتِ الأوَّلِ يتحدَّثُ لـ "سيفِ بن ذي يزن"،وفي البيتين (الثَّاني، والثَّالث) يُخاطبُ ولَّى عهدَ اليمنِ حين زارَ عدن سنة (١٩٤٦م).

وقريبٌ من ذلك:-

*- عبسٌ وذبيانُ، وذلك في قولهِ من قصيدة" عودة البطلين":

وتلقَّفَ الدَّيجورُ عائلةً تُنمى إلى ذبيان أو عبسِ

*- الأوسُ والخزرجُ، كأن يقول من قصيدة "هجرةِ الرَّاعي":

و"الأوسُ" تمرحُ عبرَ "خزرجها" وتحفُّ بالرَّاعي وبالهادي

*- عادٌ وثمودُ، إذ يقول من قصيدة "هيروشيما":

هل محتْ صرصرُ عادٍ رسمها في ثمانٍ بالأعاصيرِ تجولُ

أمْ طغى سيلُ ثمودٍ فمضتْ هدرُ الأمواجِ يَذْروها المسيلُ

(عبسٌ وذبيانُ) فرعان من قبيلةِ غطفان، قامت بينهما حربُ "داحس والغبراء" في منطقة نجد، و(الأوسُ والخزرجُ) قبيلتان قحطانيَّتان جاءتا من

مملكةِ سبأ في اليمن على إثرِ خرابِ سدِّ مأرب، وعندما وصلتا إلى يثربِ أعجبتا بما فيها من أرضٍ خصبةٍ، وينابيعَ كثيرةٍ، والبيتُ الثَّاني يُصوِّرُ قوَّةَ التَّرابُطِ بينهما، ومحبَّتهُما للمُصْطفى – صلَّى اللهُ عليهِ وسلَّم– الّذي دفقت هجرتهُ بأثباجٍ مُجَلْجلةٍ جرفت أبا جهلٍ وشيعتهُ.

(٣)– الجبالُ، أتى الشَّاعرُ بجبالٍ أوربيَّةٍ، إفريقيَّةٍ، عربيَّةٍ هى:-

***– أطلسُ، شمسانُ، ثبيرُ، نفادُ، في قولهِ من قصيدةِ "قصَّةِ الجبلِ" التي قدَّمَ لها بقولهِ: "كانت الفُلكُ تسيرُ بنا في المضيقِ فرأتْني أُحدِّقُ في الجبلِ فقالت: ما شأنك؟ فقلتُ: إنَّ لهذا الجبلِ لقصَّة": (الكامل)**

أصلادُ أطلسَ في الجنوبِ شوامخٌ شمسانُ قاعٌ عندها وثبيرُ

ونفادُ تحتجنُ الشَّمالَ كأنَّما هى للخضمِّ من الجنادلِ سُورُ

***– كلمنجارو، إذ يقولُ من قصيدةٍ تحملُ هذا العُنْوانَ: (الرّمل)**

كلمنجارو تجاوزتَ اليفاعا وتركتَ الشمَّ في الأطوادِ قاعا

***– صَبِرٌ، كأن يقول من قصيدة "تعزّ العزّ": (الوافر)**

فما صَبِرٌ وشمسانٌ ولَحْجٌ سوى الوطنِ الموحّدِ في النِّضالِ

***– جحافا، كأن يقولُ من قصيدة "ما ذنبها؟" التي قدَّمَ لها بقولهِ: "قِيلتْ في امرأةٍ مُدرّسةٍ ماتت حَرْقاً في مدينةِ الضَّالعِ التي تقعُ اليومَ شمال جمهوريّة جنوب اليمن الشَّعبيَّة":**

وبحقِّ ضادٍ نجتلي منها جحافا في عدنْ (م الكامل)

***– العُرُّ والتَّعكَر، كأن يقول من قصيدة "في عيدِ الاستقلالِ": (البسيط)**

لا فرقَ بينَ تعزّ في معاقلها والعُرُّ والتَّعكَر المحروس في عدنِ

***– ردفانُ، إذ يقول من قصيدة "في عيدِ الثّورةِ": (م الكامل)**

في مثلِ هذا اليومِ من ردفانِ رنَّ النِّداءُ بوحدةِ الأوطانِ

***– نقيلُ سمارة، كأن يقول من قصيدة "على نقيل سمارة": (الكامل)**

حتّى نُوافي من "سمارة" قِمَّةً وكر النُّسورِ إذا اهتدتْ لوكورِ

(أطلسُ) سلسلةُ جبالٍ معروفةٍ في شمالِ إفريقيا، و (شمسانُ) أعلى جبال عدن، و(ثبيرُ) جبلٌ في نجد، و (نفاد) سلسلةُ جبالٍ في أسبانيا يُقالُ لها سيرانفادا، و (كلمنجارو) جبلٌ معروفٌ بأفريقيا، و(صَبِرٌ) جبلٌ مُشْرفٌ على تعزَّ، و(جحافا) جبلٌ مُشْرفٌ على مدينةِ الضَّالعِ، و(العُرّ، والتَّعكَر) جبلانِ بعدن، و(ردفان) سلسلةٌ من الجبالِ بالقُرْبِ من مدينةِ الضَّالعِ، والنَّقيلُ كلمةٌ تُطْلقُ في اليمنِ على الجبلِ الصَّعبِ المُرْتقى، أمَّا "نقيل سمارة" فهو جبلٌ شاهقٌ يقعُ بين تعزَّ وصنعاء.

وقريبٌ ممَّا سبق: (الأوديةُ، القصورُ والحُصونُ، المواضعُ) فمثالُ الأوَّلِ قولهُ:

أوْ بين وادٍ سالَ من "ورزانِ" في "تُبَنِ" وآخرَ في "بنا" ميَّادِ

ومثالُ الثّاني قولهُ من قصيدة "٢٦ سبتمبر": (المديد)

منه "سلحين" وصاحبهُ "ناعط" قد توَّجا القننا

وقولهُ: منه "غمدان" المنيف وقد هامَ بالعلياءِ فاقترنا

ومثالُ الأخيرِ قولهُ من قصيدة "السَّنى الخاطف": (المُتقارب)

سرى في الحُسينيِّ عطرُ الزَّهرْ وغنَّت بلابلُهُ في السَّحَرْ

وقوله: هوى للرعارعِ عندي مُقيمْ وما يحفظُ الودَّ إلا الكريمْ (١)

---

١ – ورزانُ، وتُبنُ، وبنا: أوديةٌ يمنيَّةٌ، وسلحينُ، وناعطُ: حصونٌ، وغمدانُ: قصرٌ يقعُ في مدينةِ صنعاء باليمنِ، وسيف بن ذي يزن من أشهر وآخر الملوك الذين سكنوهُ، وكان يُعْتبرُ من عجائبِ الهندسةِ المعماريَّةِ، ومن أقدمِ القُصورِ الضَّخْمةِ، والحُسينيّ: منطقةُ الرِّياضِ والبساتينِ في لحْجٍ عاصمة بلاد العبدلي التي تبعدُ عن عدن حوالي ٢٤ ميلاً، والرَّعارعُ: موضعٌ في لحج.

(٤)– العواصمُ، وهى:-

***– تعزَّ العزّ، في قوله من قصيدةٍ عنونها بهذا الاسمِ: (الوافر)**

تعزَّ العزَّ في ثَبَجِ الجبالِ أحقًّا ما أرى أمْ في خَيَالِ

***– هرجيسةُ، كأن يقول من قصيدة "في هرجيسة": (الرَّمل)**

يا لهرجيسةُ ما هذا الجمالُ الهواءُ الطَّلْقُ والماءُ الزُّلالُ

***– طورُ سيناء، إذ يقولُ من قصيدة "في رحابِ الوحي": (الوافر)**

متاهاتٌ أضلُّ لسالكيها من التِّيهِ المُضلِّ بطورِ سينا (١)

وهناك أيضاً: (بيروت، وبغدادُ).

(٥)– الجُزرُ، ومن ذلك:-

***– جزيرة صيرة، في قولهِ من قصيدة " في عيدِ الاستقلالِ": (البسيط)**

الصَّخْرُ في "صيرة" يرنُو لها عَجَباً والزَّهْرُ يختالُ كالنَّشْوانِ في "ثُبنِ"

***– جاوةُ، وسيلانُ، كأن يقولُ من قصيدة "قصّة الأمواج": (الكامل)**

والعِطْرُ فوَّاحُ الشَّذى من (جَاوة) واللؤلؤُ المكنونُ من (سيلانِ) (٢)

---

١ – تعزّ العزّ: عاصمةُ اليمنِ الثّانية، وتُسمَّى تعزّ العزَّ في اليمنِ أيضاً ، وهرجيسةُ: عاصمةُ بلادِ الصُّومالِ في القسمِ الذي كان محميَّةً بريطانيَّةً، وطورُ سيناء: عاصمة محافظة جنوب سيناء التي تقعُ على بُعْدِ ٢٩٥كم من نفق الشَّهيدِ أحمد حمدي على خليجِ السّويسِ، وهى من المُدنِ ذاتِ الشُّهْرةِ التَّاريخيَّةِ العظيمةِ.

٢ – صيرةُ: جزيرةٌ تقعُ بالقُرْبِ من شاطيءِ ومدينةِ عدن، وجاوةُ: جزيرةٌ في إندونيسيا، وبها عاصمةُ البلادِ جاكرتا، وتُعدُّ الأكثرَ اكتظاظاً بالسكَّانِ في العالمِ، وسيلانُ: جزيرةٌ عظيمةٌ ، والبحرُ الذي عندها يُسمَّى شلاهط، وهى متوّسطةٌ بين الهندِ والصِّينِ، وفيها عقاقيرٌ كثيرةٌ لا تُوجدُ في غيرها. البُلْدانُ ٢٩٨/٣.

ولم يكتف بذلك فذهبَ يرصدُ (التَّواريخَ) التي لعبت دوراً إيجابيَّاً في تاريخِ دولةِ اليمنِ، كأن يقول من قصيدة "٢٦ سبتمبر": (المديد)

فأتى "سبتمبر" فَجَلا عن رُباها الهمَّ والحَزَنا

٢٦ سبتمبر عيدُ الثَّورةِ اليمنيَّةِ في الشَّمالِ، هذه الثَّورةُ التي فجَّرها أحرارُ اليمنِ سنة (١٩٦٢م) ضدّ التَّخلُّف الإمامي الكهنوتي الذي أحاطَ الوطنَ والشَّعبَ بأسوارِ العُزْلةِ، وقيَّدهُ بقيودِ الخُرافةِ، والأساطيرِ، والشَّعوذةِ، بل وطبَّقَ الظُّلْمَ والظَّلامَ بالتآمُرِ مع الاستعمارِ البريطاني، ومن ثمَّ جاءت هذه الثَّورةُ حاملةً العلمَ، والمعرفةَ، والخيرَ لليمنِ واليمنيين.

ويرصدُ (الأشهُرَ) أيضاً ، كأن يقول من قصيدة" لغة النَّار والحديد":

إن رمَانا في الوحْلِ شهرُ حزيران فتشرينُ غاسِلُ الأوحالِ

ويقول من قصيدة "في الستِّين": (البسيط)

وأنَّ تشرينَ عن كانونَ حدَّثنا من بعدِ ما غابَ في نيسان أيَّارُ

كلُّ هذا وغيرهُ كثيرٌ جدَّاً يقولُ بأنَّ الشَّاعرَ كانَ معنيَّاً بتسجيلِ كُلِّ التَّفاصيلِ، والمشاهدِ التي تعنُّ لهُ في رحلاتهِ الغربيَّةِ.. العربيَّةِ.. الأسيو أفريقيَّةِ، وهى لا شكّ أكسبتهُ ثقافةً جديدةً، وخبرةً مُتراكمةً، وعلماً بالبلادِ وأحوالها انعكس في شعرهِ، ومثَّل ظاهرةً غنيَّةَ الظِّلالِ، مُتوهِّجةً.

(ج)- الأعلامُ:-

إذا كانت الظَّاهرةُ السَّابقةُ نمَّت عن ثقافةٍ واسعةٍ، ورحلاتٍ مُتعدِّدةٍ في بُلدانِ العالمِ، فإنَّ هذه الظَّاهرةَ تنمُّ أيضاً عن إعجابِ الشَّاعرِ بـ (العَلَمِ) إعجاباً نلمسهُ في خبرتهِ وثقافتهِ، وآيةُ ذلك أنَّه يأتي بهِ، ويأتي بأعمالهِ ومؤلَّفاتهِ كما في قصيدة "شكسبير"- تـ (١٩١٥م)، إذ ذكر من أعمالهِ(روميو وجولييت، وعُطيل، وهَمْلت). وقد لاحظتُ أنَّ هذه الثَّقافةَ لا تتوقَّفُ على عصْرٍ دونَ عصْرٍ، ولا بلدٍ دونَ بلدٍ، وإنَّما هى ثقافةٌ مُمْتدَّةٌ، ضاربةٌ

في كُلِّ العُصورِ والمُصورِ، كذلك لاحظتُ أنَّ الدَّافعَ في ذِكْرِ (العَلَمِ) لا يكونُ عن حُبٍّ فقط، وإنَّما قد يأتي عن كُرْهٍ ومبغضةٍ، وهذا ما نلحظهُ فيما يلي:

(١)– الملائكةُ، ويأتي في مُقدِّمتهم (جبريلُ)-عليه السَّلام- في قوله: **(مُخلّع البسيط)**

وموكبٌ طافَ في سناهُ من عالمِ القُدْسِ جبرئيلُ

(٢)– الأنبياءُ، كأن يقول: (الرَّمل)

وبجنبي آدمُ وهو سعيدٌ بمغاني الخُلْدِ موفورِ الهناءِ

ويقولُ: وسارَ بالأنبياءِ صفًّا يقتادُهُ الرُّوحُ والخليلُ

" : أعلى سُليمانُ الحكيمُ مكانها وبنى لها مَجْداً رفيعَ الشَّانِ

" : ولمَّا بشَّرَ بالإنجيلِ عيسى ودوت "اقرأ" في غارِ حراءِ

" : فكبَّرَ المُصطفى وصلَّى والرُّسْلُ من خلفهِ رعيلُ (١)

فأنتَ تجدُ: (جبريل، آدم، إبراهيم، سليمان، عيسى، مُحمَّد)– صلَّى اللهُ عليهم وسلَّم–. ولا شكَّ أنَّ الموكبَ في البيتِ الأوَّلِ موكبهم، وأنَّ (جبريلَ) يطوفُ حولهُ طوافَ إعجابٍ ومحبَّةٍ. ونلاحظُ أنَّ الأبياتَ تعكسُ روحَ الفرحِ والابتهاجِ، فـ(جبريلُ) يطوفُ حولَ هذا الموكبِ، يقودهُ مع الخليلِ، و (آدمُ) سعيدٌ، و (عيسى) مُبشِّرٌ، و(مُحمَّدٌ) مُكبِّرٌ، و (سليمانُ) بنى مجدَ (أورشليم)... أعلى مكانها حتّى رُوِّعت أبراجُ (بابل).

(٣)– الصَّحابةُ، ولم يأت إلا بـ "ابنِ الخطَّابِ" تـ (٢٣هـ) ؛ لعلَّةٍ، يقولُ:

فما كأنَّ الفاروقَ صلَّى بالنَّاسِ عندي ولا الرَّسولُ

---

١ – الأعمالُ الكاملةُ ص ٢٦٨، ٢٠٤، ٢٦٨، ٨٣، ٢٠٤، ٢٦٨.

إنَّ شاعرَ اليمنِ حزينٌ على (قُدْسِ) العربِ التي ابْتُلِيَتْ باليهودِ، – معشرُ اللؤمِ، والغدرِ، والدّسِّ، والكيدِ– وأُمَّةُ الإسلامِ نائمةٌ،– ونومها طويلٌ– وكأنِّي بها ليست كالرَّمْلِ عدَّاً.... ولا كأنِّي بالإسلامِ دينٌ مُسْتطيلٌ في الشَّرقِ والغربِ.

(٤)– الرُّؤساءُ، وهذا تقسيمهم:-

(أ)– الزُّعماءُ، إذ يقولُ من قصيدة "هجرةِ الرَّاعي": (الكامل)

"كمغيرة" النَّادي و "عتبته" و "الجهلُ" أكبرُ سادةِ النَّادي

ويقولُ: **شُقِّي طريقكِ في ظلِّ الجناحِ فما خابتْ بلادٌ لها من ظلِّهِ والي**

" : **ما كنتُ أحسبُ أنَّ "ناصرنا" يمضي ويتركنا بلا لُبِّ**

" : **فإلى الذين نضالُهم من أجلنا ما زالَ للطاغينَ بالمرصادِ**

يشيرُ الشَّاعرُ إلى "المغيرةِ بن شعبةِ" تـ (٥٠هـ)، و"عتبةِ بن ربيعةِ"– كبيرِ قريشٍ، وأحدِ ساداتها في الجاهليَّةِ– تـ (٢هـ)، و "عمرو بن هشام" تـ (٢هـ)، والزَّعيمِ الباكستانيِّ "محمَّد على جناح" تـ (١٩٤٨م) مؤسِّس دولة باكستان، والمعروف بـ (القائدِ الأعظمِ)، والزَّعيمِ الرَّاحلِ: "جمال عبد النَّاصر" تـ (١٩٧٠م)، والزَّعيمِ الليبيِّ "مُعمَّر القذَّافي" تـ (٢٠١١م).

ونلاحظُ أنَّ الشَّاعرَ مُعْجبٌ أكثر بـ "جمال عبد النَّاصر"، وأنَّ موتهُ أشلَّ شعبهُ، فأيُّ جلطةٍ سوداءَ غادرةٍ أودت بحياتهِ ؟ وأنَّى للموتِ أن ينالَ من رجلٍ لو قِيسَ بمليونٍ لما بلغوا من شأوهِ حتّى إلى الكعبِ ؟

(ب)– المُلوكُ:-

أولاً: ملوكُ اليمنِ ، فها هو ذا يقولُ:

و (لذي نواسٍ) في الكتائبِ صولةٌ وزئيرُ ليثٍ حانقٍ غضبانِ

ويقولُ: **تُذكِّرنا المُظفَّرَ في سناهُ رسوليّ المواهبِ والمعالي**

" : **فما للنجاحيِّ إلا الهلاكْ إذا ما انبريتَ لهُ في الكمينْ**

" : **يا عروسَ الشطِّ هذا عامرُ يتحدَّى عُنْفوانَ البُرْتغالِ** (١)

إذ نجدُ بالإضافةِ إلى:حِيرام، وسيف بن ذي يزن، (ذي نواس، والملك المُظفَّر، والنَّجاحيُّ، وعامر عبد الوهاب). (٢)

ثانياً: ملوكٌ آخرون:-

نذكرُ منهم: (بروس- ملكٌ من ملوك اسكتلندا القُدماء-، وسمَعَهْلي – أحد ملوك سبأ، حكم من (٤٦٠ : ٤٨٠ق. م)-، وأكبرُ- أعظم ملوك المغول في الهندِ تـ (١٦٠٥م)-، وعمرو بن هندٍ – ملك الحيرة في الجاهليَّةِ تـ (٤٥ق هـ= ٥٧٨م)-، والنُّعمانُ بنُ المُنذرِ- من ملوك آل غسَّان في الجاهليَّةِ تـ (نحو ٣٢٣ق هـ= ٣١٢م)-، وكسرى أنو شروان – ملك الفُرس-، وقطبُ الدِّينِ أيبك – أحد ملوك الهند المُسلمين، وأوّل حاكم مُسْلم لمدينة دَلْهى-، وهارونُ الرَّشيدُ – خامسُ خلفاءِ الدَّولةِ العبَّاسيَّةِ في العراقِ، وأشهرهم تـ (١٩٣هـ= ٨٠٩م)-، وسيفُ الدَّولةِ الحَمْداني تـ

---

١ – السَّابق ص ٨٣، ٢١٨، ٣٧٠، ٣٤٨.

٢ – ذو نواس: ملكٌ حميريٌّ استولت الأحباشُ على اليمنِ في عهدِهِ، وهو أحدُ أشهرُ اليمنيِّينِ اليهود، وصاحب محرقة نجران، وتوفى سنة (٥٢٧م)، والملكُ المُظفَّرُ: يوسف بن عمر، ثاني ملوك ابنِ رسول الذين حكموا اليمن من (٦٢٠هـ : ٨٤٥هـ)، وكانت تعزَّ عاصمةُ مُلْكهم، والنَّجاحيُّ: سعيدُ الأحوالِ من ملوك بني نجاح الذين كانوا يحكمون زبيدٍ والتَّهائم، وقد قُتِلَ في معركةٍ جرَّتهُ إليها الملكةُ أرْوى الصَّليحيَّة، وعامرُ عبد الوهَّاب: أشهر مُلوك بني طاهر الذين حكموا اليمن في القرنِ الخامس عشر للميلادِ.

(٣٥٦هـ= ٩٦٧م)، وصلاحُ الدِّينِ الأيوبي– من أشهرِ مُلوكِ الإسلامِ تـ(٥٨٩هـ)–، والنَّمرودُ، وقارونُ، وفرعونُ، وغير ذلك كثيرٌ.(١)

(ج)– الأمراءُ :-

لم أجدْ منهم إلا "سبأ بن أحمد"، وذلك في قولهِ من قصيدة "في رحابِ أرْوى":

وما لابنِ أحمدَ إلا الخُضوع وقد كان في المعشرِ النَّاقمينْ (٢)

(د)– القادةُ، وهُمْ:

***– هينس، كأن يقول من قصيدة "١٩ يناير ١٨٣٩هـ":**

لو جاء "هينس" إثرَ "هينس" لم ينلْ من أرضنا شبراً من الأشبارِ

***– أشورت، وهُوبسن، إذ يقولُ من قصيدة "في عيدِ الاستقلالِ":**

حيناً يُطالعنا في "هُوبسن" فإذا ولَّى أتانا "بأشورت" على رسنِ

***– وَهْرز، كأن يقول من قصيدة "قصّة الأمواج":**

البحرُ يزخرُ بالسَّفينِ وهذهِ رايةُ (وهرز) جمَّةُ الخفقانِ

***– المُفضَّلُ، وذلك في قولهِ من قصيدة "في رحابِ أرْوى":**

وأين المُفضَّل أين النَّجيبُ تولَّى الجميعُ مع الذَّاهبينْ

***– طارقُ بن زياد، إذ يقولُ من قصيدة "قصّة الجبل":**

البحرُ يزخُرُ بالسَّفينِ وهذهِ رايةُ طارقٍ العظيم تمورُ

***– موشى ديَّان، إذ يقول من قصيدة "شفار الأقربين":**

---

١ – الأعمالُ ص ١٣٣، ٢٧٤، ١١٧، ٢٢٣، ٤٥٨، ٣٥٣، ١١٧، ٢٧٧، ٤١٧، ٤٢٥، ٤١٣، ٤٢٥.

٢ – سبأ بن أحمد الصَّليحي، من كبارِ أُمراءِ الصَّليحيين، وقد طلبَ الزَّواجَ من أرْوى بعد وفاةِ زوجها الملك المُكرَّمِ أحمد بن علي الصَّليحي.

من رهطِ "ديَّان" اللئيم وحزب "صُهْيون" اللعينْ

فالأوَّلُ قائدُ الحملةِ البريطانيَّةِ على عدن سنة (١٨٣٩هـ= ١٩٦٧م)، والثَّاني والثَّالثُ من كبارِ رجالِ الاستعمارِ البريطاني بعدن، والرَّابعُ قائدٌ من العجمِ أرسلهُ "كسرى أنو شروان" مع ثمانمائة رجلٍ ممَّن كانوا في سجونهِ مع "سيف بن ذي يزن الحميري" في حربهِ ضدّ الأحباش الذين قتلوا أكثر ملوك اليمن من آل حميرٍ، والخامسُ أكبرُ قُوَّادِ الملكةِ أرْوى بعد سبأ بن أحمد، والسَّادسُ تـ (١٢٠هـ= ٧٢٠م) قادَ الغزو الإسلاميَّ بأمرٍ من موسى بن نُصير تـ (٩٧هـ= ٧١٦م) في عهدِ الخليفةِ الأُمويِّ الوليد بن عبد الملك تـ (٩٦هـ= ٧١٥م)، ويُعدُّ أحدَ أشهرَ القادةِ العسكريِّين في التَّاريخينِ الأيبيري والإسلامي، والأخيرُ وزيرُ الدِّفاعِ الإسرائيلي. ولاحظ البونَ الكبيرَ في عاطفةِ الشَّاعرِ، إذ تهتزُّ من طربٍ حين يتحدَّثُ عن قادةِ العربِ، وبين مَحْقٍ وحُمْقٍ على قادةِ الغربِ، نلمحُ ذلك بالنظرِ إلى رايات "طارق" ورايات "وهرز"، وفي نعتِ "موشى ديَّان" بـ (اللئيم"، ونعت حزب صهيون بـ (اللعين).

(٥)- الكُتَّابُ، وهُم كالتَّالي:-

(أ)- أعلامُ الحديثِ، فها هو ذا يقولُ من قصيدة "في رحابِ الوحي":

وانفق تقصِّيه "البُخاري" و "مُسْلم القشيري" السِّنينا

ويقولُ: فذاكَ "أبو هريرة" في رَسيسٍ من النَّجْوى يطوفُ به رهينا

و"عبد الله بن عُمَر" المُلقَّى حِجَى يتأثَّرُ الكلمَ الرَّصينا

وبينهما "ابنُ عبَّاسٍ" يليه مواكبٌ في الثِّقاةِ الحافظينا

إذ نجدُ الإمامَ البُخاريَّ: أبو عبد الله ، حبر الإسلام تـ (٢٥٦هـ= ٨٧٠م)، والإمام مُسْلم: أبو الحُسين تـ (٢٦١هـ= ٨٧٥م)، وعبد الرَّحمن

بن صخر الدَّوسي تـ (٥٩هـ= ٦٧٩م)، وعبد الله بن عُمَر: أبو عبد الرَّحمن تـ (٧٣هـ= ٦٩٢م)، وعبد الله بن عبَّاس: أبو العبَّاس، حبر الأُمَّة تـ (٦٨هـ= ٦٨٧م). وتأمَّل قوله: (يليه مواكبٌ في الثِّقاةِ الحافظينا)، إذ يُوحي بأنَّ شجرةَ أعلامِ الحديثِ شجرةٌ مُباركةٌ.... ولّادةٌ.

(ب)– أعلامُ الفلسفةِ، فها هو ذا يقولُ:

أو كـانَ كونفوشيوس يجمعُ دينَ شَعْبٍ في كتـابِ

ويقولُ: وإذا أردنا فيلسوفاً باحثاً فيه ابنُ سِيناء الحكيمُ الثَّاني

" : حتَّـى وإن كـان "المُـوَّنُ" ابنَ رُشْدٍ والفَـارابي

" : كما صنع "ابنُ باجة" و "ابن رُشْد" وقد صَدَعَا بما رأياهُ جَهْرَا

وقريبٌ من ذلك قولهُ:

فيه ابنُ خلدون الذي شهدت له أقرانُهُ بالسَّبْقِ في الميدانِ (١)

كونفوشيوس تـ (٤٧٩ق .م) أوَّلُ فيلسوفٍ صيني يفلحُ في إقامةِ مذهبٍ يتضمَّنُ كُلَّ التَّقاليدِ الصِّينيَّةِ عن السُّلوكِ الاجتماعي، والأخلاقي، وابنُ سينا: أبو علي، طبيبٌ وفيلسوفٌ إسلاميٌّ، اشتهرَ بلقب "الشَّيخِ الرَّئيسِ" تـ (٤٢٨هـ= ١٠٣٧م)، وابن رُشْد: أبو الوليد تـ (٥٩٥هـ= ١١٩٨م)، والفارابي: أبو النَّصر، فيلسوفٌ إسلاميٌّ تـ(٣٣٩هـ= ٩٥٠م)، وابن باجة تـ (٥٣٣هـ= ١١٣٨م)، وابن خلدون، مُؤرِّخٌ وسياسيٌّ إسلاميٌّ، من عُظماءِ القرنِ الثَّامنِ الهجري تـ (٨٠٨هـ= ١٤٠٦م).

(ج)– أعلامُ الشِّعْرِ:-

أوَّلاً : شُعَرَاءُ الغرْبِ:-

فها هو ذا يقول من قصيدة "من وحي تُور":

---

[١] – الأعمالُ الكاملةُ ص ٢٧٧، ٢٥٥، ٢٧٧، ٣٧٧، ٢٥٥.

بهِ "راسين" أو "مُوليير" يشدو إذا ما المجدُ بالألحانِ أغْرَى

ويقولُ من قصيدة "شلالات نياجرا":

فلي أُسْوةٌ في "وردزوث" وقوله "جميل" كأنَّ القولَ قد كانَ يكفينا

الأوَّلُ والثَّاني تـ (١٦٢٢م= ١٦٧٣م) من أشهرِ شُعراءِ المسرحِ الفرنسي في القرنِ السَّابعِ عشر، والأخيرُ من شُعراءِ الأدبِ الإنجليزي، والضَّميرُ في قولهِ: (بهِ) يعودُ إلى حديثٍ للعربِ ما أحلاهُ، يُسجِّلُ أسفاراً وأسفاراً به يَشْدو (راسين وموليير). ونلاحظُ أنَّ إعجابهُ بهذينِ دونَ الأخيرِ، نلمحُ ذلك في قولهِ: (فلي أسوةٌ، وقولهُ جميلٌ).

ثانياً : شُعَرَاءُ الشَّرْقِ:-

(١)- شُعراءُ العَصْرِ الجَاهليِّ، فها هو ذا يقولُ:

فإذا النَّابغةُ الأكبرُ منِّي كالمُغاظِ

ويقولُ: **وعنِ البُطولةِ عندَ عنترَ والمروءةِ والوفاءْ**

وعنِ السَّماحةِ عندَ حاتمِ في المضاربِ والخِبَاءْ

ويقولُ: **أيَّامَ قادَ الشِّعْرَ قيثارُ امرىء القيسِ الأميرِ**

" : **ومن كصعاليكنا في الكفاحِ تأبَّطَ شَرًّا أو الشَّنْفَرى** [١]

إذ نجدُ: النَّابغةَ الذُّبْيانيَّ تـ (نحو ١٨ق هـ)، وعنترةَ تـ (٢٢ق هـ)، وحاتمَ الطَّائيَّ تـ (٤٦ق هـ)، وامرأ القيسِ تـ (٨٠ ق هـ)، وتأبَّطَ شرًّا تـ (٨٠ ق هـ)، والشَّنفرى تـ (نحو ١٠٠ق هـ). ووجدتُّهُ يذكُرُ من أيَّامِ "امريءِ القيسِ":

أيَّامَ دَارَةَ جُلْجُلٍ والغَيدُ في شطِّ الغديرِ [٢]

---

[١] – السَّابقُ ص ٤٥٨، ٣٣٧، ٤٠١، ٢٢٨.

[٢] – يومٌ مشهورٌ لهُ مع بعضِ فتياتِ قومهِ.

(٢)- شُعَرَاءُ الَعَصْرِ الأُمويِّ، فها هو ذا يقولُ من قصيدة "على رمالِ الإسكندريَّةِ":

بعيونٍ فتكتْ قبلي بقيسٍ وجريرِ

الأوَّلُ "قيسُ بنِ المُلوَّحِ تـ (٦٧هـ) صاحب ليلى بنت سعد، و"جريرٌ" معروفٌ تـ (١١٠هـ). وأراهُ يُشيرُ إلى ابتلاءِ "قيسٍ" بحُبِّ ليلى، هذا الحبُّ الذي كابدَ أحزانهُ.. نارهُ.. حُرْقتهُ.. حبٌّ غزاهُ فقتلهُ، وإلى قولِ "جريرٍ" من قصيدةٍ في هجاءِ "الأخطلِ" تـ (٩٠هـ = ٧٠٨م): (١) (البسيط)

إنَّ العُيونَ التي في طرفها مرضٌ قتلننا ثُمَّ لم يُحْيينَ قتلانا

(٣)- شُعَرَاءُ العَصْرِ العبَّاسيِّ:-

فها هو ذا يقولُ في أوَّلِ المقطعِ الثَّاني من قصيدة " من أصداءِ دجلة":

كأنِّي بابنِ بُـرْدٍ وهو في بُرْدَيْهِ أشلاءُ

ويقولُ في أوَّلِ المقطعِ الثَّالثِ: كأنِّي بالنَّواسيِّ وهو في الضفَّةِ مشَّاءُ

" " " الرَّابعِ: كأنِّي بصريعِ الغيدِ قد أحيتهُ حوَّاءُ

" " " الخامسِ: كأنِّي بأبي تمَّامٍ الطَّائيِّ يَسْتاءُ

ويقولُ في آخرِ المقطعِ السَّادسِ: ومن كالبُحْتري في الفنِّ إن شاقتهُ أفناءُ

" أوَّلِ " الأخيرِ: كأنِّي وَيْ كأنِّي ليس لي في القلبِ أدْواءُ

ويقولُ من قصيدة "دمعة على القمرِ":

يا ليتَ عبدَ اللهِ يعلمُ بانطفاءِ المِشْعَلِ

---

[١] - ديوانُ جرير تح د. نعمان محمَّد أمين طه ١٦٠/١ ط٣ ط دار المعارف ١٩٨٦م.

بالنظرِ إلى ما سبقَ نلحظُ أنَّ الشَّاعرَ أفردَ "عبدَ الله بن المُعتزّ" تـ (٢٩٦هـ) عن هؤلاءِ الشُّعراءِ الذين رتَّبهُم ترتيباً تاريخيَّاً على جهةِ التَّعَمُّدِ، إذ مات الأوَّلُ سنة (١٦٧هـ)، ومات الثَّاني سنة (١٩٨هـ)، ومات الثَّالثُ سنة (٢٠٨هـ)، والرَّابعُ مات سنة (٢٣١هـ)، ومات أبو عُبادة سنة (٢٨٤هـ)، وهذا شاعرُ اليمنِ يموتُ سنة (١٩٩٤م).

وجديرٌ بالذِّكْرِ أنِّي وجدتُّهُ يُشيرُ إلى بائيَّةِ "أبي تمَّامٍ" التي هى أشهرُ من نارٍ على علمٍ في فتحِ عموريَّةِ حين قالَ في صددِ الحديثِ عنه:

ولا كالسَّيفِ إمَّا صالَ في الأحداثِ أنباءُ

فهذا من قولِ "أبي تمَّامٍ": (١)

السَّيْفُ أصْدَقُ أنباءً من الكُتُبِ في حَدِّهِ الحَدُّ بينَ الجِدِّ واللَّعبِ

(٤)– شُعَراءُ العَصْرِ الحديثِ:-

أوَّلاً : شُعراءُ اليمنِ، فها هو ذا يقولُ:

البُلْبُلُ البِكْرُ عاجلهُ الدَّهْرُ

ويقولُ: حتَّى استجابَ لجرسهِ الفَحْلُ الزُّبيريُّ الزَّعيمُ

" : أعليُّ أن الصحفَ خيرٌ أو هى الشرُّ المُقيمُ

" : فاصبر وقُل للردى إن كُنْتَ قد حجبتْ

كفَّاكَ " لُطْفي" فإنَّ اللطفَ لم يَغِبِ (٢)

فجميعهُم من عدن. (١)

---

١ – ديوان أبي تمَّام بشرح التِّبْريزي تح د. محمَّد عبدهُ عزَّام ١/ ٤٠ ط ٥ ط دار المعارف ١٩٨٧م.

٢ – الأعمالُ الكاملةُ ص ٣٨٥، ٢١٤، ٣٩٧.

ثانياً : شُعراءٌ آخرون :-

يأتي في مُقدِّمتهم شاعرُ الهندِ والإسلامِ "محمَّد إقبال" تـ (١٩٣٨م)، فها هو ذا يقولُ:

يَهْناكَ حُريَّةً هامَ الهُنودُ بها من عهْدِ أكبرَ حتّى عهْدِ إقبالِ (٢)

والشَّاعرُ والكاتبُ المسرحيُّ "علي أحمد باكثير" تـ (١٣٨٩هـ= ١٩٦٩م)، إذ يقولُ:

ويقولُ قد أوْدَى الرَّدى بعليِّ أحمدَ باكثيرِ

و "أحمد شوقي" تـ (١٣٥١هـ= ١٩٣٢م)، كأن يقول:

ولم يَصْبِرْ إلى أن جاء "شوقي" ولم يطلبْ لما قد فاتَ عُذْرا

و "نِزار قبَّاني" تـ (١٩٩٨م)، فها هو ذا يقولُ: (٣)

لا يا نِـزارُ فـلا نُطيْقُ الانتظارْ

وما يزالُ يأتي بما يتَّصِلُ بـ (العَلَمِ)، كأن يقول:

---

١ – الأوَّلُ: عبدُ المجيدِ الأصنجِ : شاعرٌ سلفيٌّ يمنيٌّ شاركَ في نهضةِ اليمنِ الأدبيَّةِ، ومات شهيداً إثرَ حادثِ قُنْبلةِ المطارِ الشَّهيرةِ سنة (١٩٦٣م)، ولذلك قال: (عاجلهُ الدَّهْرُ). والزُّبيريُّ تـ (١٩٦٥م) شاعرٌ معروفٌ، وأحدِ زُعماءِ اليمنِ السياسيِّين، وكان يُلقَّبُ بـ (أبي الأحرارِ)، وفي ذلك يقولُ الشَّاعرُ :

من للمنابرِ في الجُلَّى يُزلزلها مُذْ غابَ عنها أبو الأحرارِ محمودُ

و"علي محمَّد علي لُقْمان: كاتبٌ، صحفيٌّ، أديبٌ، مُصْلحٌ اجتماعيٌّ، وُلِدَ في عدن، ومات أثناءَ طريقهِ لتأديةِ فريضةِ الحجِّ، ودُفِنَ في مكَّةَ المُكرَّمةَ سنة (١٩٦٦م)، و "لُطْفي جعفر أمان" شاعرٌ تركَ أثراً كبيراً في نهضةِ اليمنِ الأدبيَّةِ والثَّقافيَّةِ، ومات سنة (١٣٩١هـ= ١٩٧١م).

٢– أكبرُ : أعظمُ مُلوكِ المغولِ في الهندِ.

٣ – الأعمالُ الكاملةُ ص ١١٧، ٤٠١، ٣٧٧، ٢٦٥.

فإذا علي في رُبى حقَّات يهتفُ في حُبورِ
وإذا "بهمَّام" بشطِّ النِّيلِ ينعمُ بالخريرِ
وإذا "بإسلاماه" تدعو المُسْلمينَ إلى النَّفيرِ
وإذا "بمسمارِ" الحُماةِ يُدقُّ في نَعْشِ المُغيرِ

"حقَّاتُ" شاطيءٌ بمدينةِ عدن كان الشَّاعرُ "علي أحمد باكثير" يرتادهُ أثناءَ زيارتهِ لها، و "همَّامُ" بطل مسرحيَّتهِ الأولى، وهو صُورةٌ من الشَّاعرِ في شبابهِ، و "إسلاماهُ" من أعمالهِ الروائيَّةِ الخالدةِ التي جسَّدتْ عظمةَ العقيدةِ الإسلاميَّةِ في مواجهةِ الهجمةِ التَّتاريَّةِ الشَّرسةِ، و "مسمار جُحا" من كتاباتهِ المسرحيَّةِ الأولى.

(د)- أعلامُ الغناءِ:-

(١)- أعلامُ الغناءِ الغربيِّ، فها هو ذا يقولُ من قصيدةِ "نشوةِ العيدِ":

أينَ "مُوزارت" منه أمْ أينَ "بتهوفن" أمْ "باخ" في جلالِ النَّشيدِ

مُوزارت MOZart: موسيقار نمساوي من أشهرِ العباقرةِ المُبْدعين في تاريخِ المُوسيقا، وبتهوفن Beethoven تـ (١٨٢٧م)، وباخ Bach تـ (١٧٥٠م) من أبرزِ عباقرةِ الموسيقا الكلاسيكيَّةِ في ألمانيا الغربيَّةِ.

(٢)- أعلامُ الغناءِ العربيِّ، فها هو ذا يقولُ من قصيدة "قصيدة":

تمنَّيتُ لو كُنَّا "الغَريض" "ومَعْبداً" "وإسحق" كي نُشْجيكِ بالنغمِ الحُرِّ

ويقولُ من قصيدة " دمعة على القمر":

أو جوقةٌ قد قادها زرياب بالهزجِ الجلي

"الغَريضُ" تـ (نحو ٩٥هـ= ٧١٤م) من أشهرِ المُغنِّين في صدرِ الإسلامِ، ومن أحذقهم في صناعةِ الغناءِ، و " مَعْبَد" تـ (١٢٦هـ= ٧٤٣م) نابغةُ الغناءِ العربيِّ في العصرِ الأُمويِّ، و "إسحاق المُوصلي" تـ (٢٣٥هـ= ٨٥٠م) من أشهرِ نُدماءِ الخُلفاءِ في العصرِ العبَّاسي، تفرَّدَ بصناعةِ

الغناءِ والمُوسيقا، و "زِريابُ" تـ (نحو ٢٣٠هـ= ٨٤٥م) نابغةُ المُوسيقا في زمنهِ، وهو من جعلَ العُودَ في خمسةِ أوتارٍ وكانت أوتارهُ أربعة.

ومن شُعراءِ الغِنَاءِ الصَّنْعاني: (العنسيّ، والآنسيّ، والكوكبانيّ)، كأن يقولُ: ([1])

واللحنُ "للعنسيّ" في كلماته آيٌ المقالِ
و "الآنسيُّ" وقد أجابَ فجاءَ بالسِّحْرِ الحَلالِ
و "الكوكبانيُّ" الكبيرُ بفنِّه الفذِّ النَّوالِ

وذكرَ من الأساليبِ التي نُظِمَ بها مُعْظَمَ شِعْرِ الغِنَاءِ الصَّنعاني:

فنُّ "الحميـنيّ" الرَّفيع وإن بدا سهلَ المنالِ ([2])
فنُّ "المبيّت" و "المُوشَّح" حين يخطرُ في اختيالِ

وهو الأمرُ الذي يدلُّ على اهتمامِ شاعرنا بهذا الجانبِ، إذ نشأ في أُسْرةٍ تُشجِّعُ الغِناءَ وترعاهُ ولا تُحرِّمهُ على نفسها أو على الآخرين، فأصبحَ مُولعاً بالغناءِ، مُسْتمعاً إليهِ ...مُنْصتاً، وتعلَّمَ العزفَ بالعُودِ، وكانت الأغاني الصَّنْعانيَّةُ المشهورةُ في عدن قريبةً منهُ، فعشقَهَا وتغنَّى بها، وأثَّرت في تجربتهِ الشعريَّةِ الخاصَّةِ، وأصبحت فيما بعد أساسَ دراستهِ في رسالةِ الدُّكْتوراةِ " شعر الغِناءِ الصَّنْعاني".

ووجدتُّ من أعلامِ الفضاءِ: (ليورين، ورايت، ولندبرج، وعبَّاس بن فرناس– أبو القاسم تـ (٨٨٧م)، ومن أعلامِ التاريخِ: (بليبرج – من أشهر شخصيَّات هوليوود، وهو من أصل يهودي، ومن أعمدةِ اللوبي اليهودي

---

[1] – قصيدة (صنعاء) ص ٣٤٥.

[2] – الحُميني: الشِّعْرُ العربيُّ الملحونُ، المكتوبُ بأيِّ لُغةٍ دارجةٍ من لُغاتِ الحياةِ اليوميَّةِ.

الصُّهْيوني في أمريكا–، هاروت، يأجوج ومأجوج، جُحا، شهريار)، ومن أعلامِ الفراعنةِ (خوفو)، ومن الرُّموزِ: العمِّ سام، وهو رمزٌ ولقبٌ شعبيٌّ يُطْلقُ على الولاياتِ المُتَّحدةِ الأمريكيَّةِ، ويعودُ إلى القرنِ التَّاسعِ عشر، ومن الألقابِ: (القِيْل)، وهو لقبُ المُلوكِ الكُهَّانِ.

ووجدتُّ من أسماءِ الآلهةِ: (باخوس Bacchus – إله الخمرِ عند الإغريقِ القُدماءِ ، ومُلْهِمِ طُقُوسِ الابتهاجِ والنَّشْوةِ، ويُسمَّى أحياناً Liber –،و (إلْمِقَة)، – اسمٌ لإلهِ القمرِ عند السبئيين، و (فينوس)– اسمٌ لآلهةِ الحُبِّ والجمالِ عندَ الرُّومان– كأن يقول:

وكأنَّما فينوس قد برزَتْ بفتنتها العريقَهْ

ولم يفتهُ أسماءَ الشُّهداءِ، كأن يقول من قصيدة "دمعة على الشَّبابِ":

بالأمسِ قد أودى "هشامٍ" راغماً واليوم يُودي "ماهرٍ" مغبونا

فغدا بمصرع "عادلٍ" ورفاقهِ وابن "الحبيشيّ" الكريمِ أنينا

فهؤلاء شُبَّانٌ يمنيُّون من عدن استشهدوا في ثورةِ اليمن. كذلك لم يفتهُ (أعلامَ النِّساءِ) من مثلِ: أُمِّ المؤمنين تـ (٥٨هـ)، وسُكَيْنَةِ بنتِ الحُسينِ– سيِّدة نساء عصرها– تـ (١١٧هـ= ٧٣٥م)، والملكةِ أرْوى، وبلقيس تـ (...) ملكة سبأ، كأن يقول:

وفي البيتِ المُطهَّرِ قد أصاختْ وراءَ السِّترِ أُمُّ المُؤْمنينا

ويقول: **وسُكَيْنَةُ بنت الحُسين تصولُ في العددِ العديدِ**

" : **هُنا كُنْتِ (١) في جبلة تحكُمينْ وفي صولةٍ تُبْهِرُ العالمينْ**

" : **تذكَّرتُ فيها المجدَ أيَّامَ تُبَّعٍ وبلقيس ذات الجنَّتين وشدَّادِ (١)**

---

١ – أرْوى بنت أحمد الصَّليحي.

نعتُ البيتِ بـ (المُطهَّرِ) يُوحي بأنَّ بيتَ عائشةَ بيتُ الطُّهْرِ، لا عيبَ فيهِ. وقوله: (تصولُ في العددِ العديدِ) إشارةٌ إلى مُجالسةِ سيِّدةِ نساءِ عصرها الأجلّةَ من قريشٍ، إذ كانت تجمعُ إليها الشُّعراءَ فيجلسونَ بحيثُ تراهُم ولا يرونها، وتسمعُ كلامهُم فتفاضل بينهم، وتناقشهم، وتجيزهم. و"تُبَّعٌ" لقبُ الملكِ الأكبرِ من ملوكِ الدَّولةِ الحميريَّةِ الثّانيةِ في بلادِ اليمنِ، و"ذات الجنَّتين" إشارةٌ إلى الجنَّتينِ اللتينِ كانتا بمأربٍ.

كذلك لم يفتهُ نهجَ شُعراءِ العربِ من ذكرِ أسماءِ المُتغزَّل بهنّ من مثلِ (هند، ودعد، وأسماء، وليلى...)، كأن يقول :

تمتَّعْ بالجمالِ جمالِ <u>ليلى</u> ولكنْ بالعُيونِ ومن بعيدِ

كلُّ ذلك وغيرهُ من الكثرةِ بمكانٍ يُعْطِي القارئَ صُورةً صادقةً عن تفشِّي هذهِ الظَّاهرةِ في شِعْرِ الشَّاعرِ الذي تشبَّعت ذاكرتهُ بروافدِ الثَّقافةِ المُخْتلفةِ التي لم تقفْ على زمانٍ أو مكانٍ، أو تتقيَّد بعصرٍ أو مصرٍ... ذاكرةٌ جمعت فأوعت، فكانت كالبحرِ يزيدُ ولا ينقصُ. وعلى ما رأيت فهذهِ الظَّواهرُ قِسْمةٌ مُشْتركةٌ في شِعْرِ أفذاذِ اليمنِ، فهذا شاعرُها الأكبر- عبد

---

[١] – شدَّادُ بن عاد من قحطان، ملكٌ يمانيٌّ جاهليٌّ قديمٌ، من مُلوكِ الدَّولةِ الحميريَّةِ، اتَّفقت عليهِ كلمةُ أولي الرَّأي من حمير وقحطان، كان حازماً مغواراً، غزا البلادَ إلى أن بلغ أرمينيَّة، ولمَّا رجعَ إلى اليمنِ مضى إلى مأربٍ فبنى فيهِ قصراً بجانبِ السدِّ لم يكن في الدُّنيا مثلهُ، ولمَّا مات نُقِّبت له مغارةٌ في جبلِ شبام ودُفِنَ بها ومعه جميعُ أموالهِ. انظر: التِّيجان في مُلوك حمير ٧٣، الأعلام ٣/ ١٥٨.

الله البردُّوني تـ (١٩٩٩م)- يقولُ عن الزَّعيمِ "جمال عبد النَّاصر" من قصيدته "ثائران" التي نظمها سنة (١٣٨٢هـ= ١٩٦٢م): (١)

من (جمالٌ) ؟ سلِ البُطولاتِ عنهُ كيف أغرتِ بهِ العِدَا الأنذالا؟

وما يزالُ يُكرِّرهُ، بل ويأتي مرَّةً بـ (جمال)، ومرَّةً بـ (ناصر)؛ للدلالةِ على الإعجابِ بهذا العلمِ، إعجابٌ من إعجابِ شاعرنا. ويذكرُ مصر، وبور سعيد، والقناة، والنِّيل، وغير ذلك كثيرٌ، كأن يقول عن (صنعاء):

وتملَّا ثُوَّارُ (صنعا) هُداهُ فاستطاروا يُحرِّقونَ الضَّلالا

وعن (لندن):

كيفَ يخشى أذيالَ (لندن) مَنْ صبَّ على (لندن) المنايا العِجالا ؟

وقريبٌ من ذلك قولُ "الزُّبيريّ" من قصيدته "رثاء شعب" التي قدَّم لها بقولهِ: "بدأتْ المرثاةُ على أثرِ مَصْرعِ الثَّورةِ اليمنيَّةِ الدستوريَّةِ عام (١٩٤٨م)، وأنا مُطاردٌ في الهندِ، هاربٌ من البشرِ، محظورٌ عليَّ أن أمشي على ظهرِ الأرضِ، اسمي مُسجَّلٌ في القائمةِ السَّوداءِ بمصر في عهدِ فاروق، فلمَّا سقطَ الطَّاغيةُ، وحرَّرتنا ثورة ٢٣ يوليو أتْممتُ المرثاةَ الضَّاريةَ في حدائقِ قصرِ المُنْتزه بالإسكندريَّةِ بعدَ أنْ أصبحَ مِلْكاً للشعبِ، وبذلك تحوَّلَ القصرُ الباذخُ وجنانهِ الفيحاءِ بفضلِ الثَّورةِ المجيدةِ من محرابٍ تُعْبَدُ فيهِ سُلالةُ المُلوكِ، وتتولَّدُ عناصِرُ الفسادِ، وتلعبُ وترتعُ إلى ساحاتٍ يُجْلَدُ فيها الطُّغاةُ، وتسحبهم فيها لعناتُ الشَّعبِ على وجوههم":(٢)

---

١ – الأعمالُ الشعريَّةُ الكاملةُ ١/ ٣٧٠ ط٣ ط الجمهوريَّةُ اليمنيَّةُ (وزارة الثَّقافة والسِّياحة) ١٤٢٥هـ= ٢٠٠٤م.

٢ – الأعمالُ الكاملةُ ص٢٢٩ ط الجمهوريّة اليمنيّة (وزارة الثّقافة والسياحة) ١٤٢٥هـ= ٢٠٠٤م.

سيَّانَ مَنْ جاءَ باسمِ الشَّعبِ يَظْلِمهُ أوْ جاءَ من "لندن" بالبَغْيِ يَبْغيهِ !

(د)- التِّكْرارُ:-

"ظاهرةُ التِّكْرارِ من الظَّواهرِ التّعبيريَّةِ التي تعاملَ معها الشُّعراءُ ، ووظَّفُوها لانتاجِ الدِّلالةِ ، وحقَّقوا بها نوعاً من الإيقاعِ الذي يُؤكِّدُ طبيعةَ الشِّعريّةِ في صياغتهم ، وقد اهتمَّ النقَّادُ العربُ القُدامى بهذه الظَّاهرةِ ، ورصدوا أشكالها التَّعبيريّةِ تحت مُسمَّياتٍ كثيرةٍ بعضُها يتَّصِلُ بالتِّكْرارِ الشّكْلي ، وبعضُها يتَّصِلُ بالتِّكْرارِ الدَّاخلي أو العميقِ ، ورأوا أنَّ هذا النَّمطَ التَّعبيريَّ له ناتجٌ دلاليٌّ قد يكونُ تأسيسيّاً ، وقد يكونُ توكيديّاً ، تبعاً للسياقِ الذي يردُ فيهِ ، والشّكلِ الذي جاء عليهِ" (١) ، فهذا السُّيوطيُّ تـ (٩١١هـ) يقولُ: "إنَّ من سُننِ العربِ التّكريرَ والإعادةَ" (٢) ، وهذا الرَّافعيُّ يقولُ تـ (١٣٥٦هـ= ١٩٣٧م) "وهو مذهبٌ للعربِ معروفٌ" (٣) . "وقد ظلَّ هذا الاهتمامُ منوطاً بالتِّكْرارِ في دائرةِ الجزئيّةِ ، على معنى رصدهِ عندما يأتي في الجُمْلةِ أو الجُمْلتينِ ، ولم يكُنْ هناكَ اهتمامٌ بهِ على مُسْتوى النَّصِّ الأدبيِّ ، فضلاً عن الاهتمامِ بهِ على مُسْتوى الإنتاجِ الأدبيِّ في جُمْلتهِ ، لكن هذا لا ينفي وجودَ إشاراتٍ هنا أو هُناك ترصدُ ظاهرةً تكراريّةً في دائرةِ

---

١ – قراءاتٌ أُسلوبيَّةٌ في الشِّعْرِ الحديثِ د. محمّد عبد المطّلب ص ١٠٧ ط الهيئةُ المصريّةُ العامةُ للكتابِ ١٩٩٥ م .

٢ – المُزْهرُ في علومِ اللغةِ وأنواعها للسيوطي تح / محمّد أحمد جاد المولى وآخرين ٣٣٢/١ ط دار الفكر بدون تاريخ .

٣ – إعجازُ القُرآنِ والبلاغةِ النَّبويّةِ / مصطفى صادق الرَّافعي ص ١٥٢ ط مكتبة مصر ١٩٩٩م .

الإنتاجِ الكُلِّي من مثلِ مُلاحظةِ "ابنِ سنانِ الخفاجي" تـ (٤٦٦هـ) ([1]) الذي رأى أنّ لبعضِ الشُّعراءِ ميلاً خاصّاً إلى بعضِ التَّعبيراتِ التي يؤثرونَ إيرادَهَا في أشعارِهم ، حتّى لا تخلو بعضُ قصائدهم منها ، وربّما كانت هذه الألفاظُ مُخْتارةً في موقعها حتى يسهل الأمرُ في إعادتها وتكريرها ، وربّما كانت على خلافِ ذلك". ([2])

وفي الشِّعْرِ اليمنيِّ المُعاصرِ يتَّخِذُ التِّكْرارُ بُعْداً فنِّيّاً جديداً ، وربما ينسجمُ مع أهمِّيّتِهِ اللغويَّةِ المُعاصرةِ ، وقُدْرتِهِ على الدِّلالةِ والإيصالِ ، وآداءِ المعاني الجميلةِ بشكلٍ فنِّي رائعٍ ، وهو يظهرُ في أشكالٍ وصورٍ مُتعدِّدةٍ ، ويُحمِّلهُ الشَّاعرُ مُهمَّةً جديدةً في التَّعبيرِ ، تمنحُ القصيدةَ اليمنيَّةَ الحديثةَ بُعْداً فنِّيّاً شُعوريّاً له قيمتهُ في ميزانِ النَّقْدِ الُّلغويِّ.

وقد تناولَ الشَّاعرُ التِّكْرارَ مَدْفُوعاً فيما يبدو بما جاء منهُ في شِعْرِهِ ، مُقْتنعاً بهِ اقتناعاً ملحوظاً ، بما لهُ من قُدْرةٍ على مسِّ شغَافِ الفكرةِ التي أرادَهَا ، وبما أنّهُ قد أتاحَ لهُ مساحةً كبيرةً ؛ لتنويعِ المضامينِ داخلِ هذهِ الفكرةِ ، وبما أنّهُ قد ساعدهُ مُساعدةً أكيدةً في تنامي الصُّورةِ الجُزئيَّةِ التي حَرِصَ على تعميقها في ذهنِ القارئ. وبالوقوفِ أمامَ هذهِ الظَّاهرةِ وجدتُّها تتمخَّضُ عن الأشكالِ التَّاليةِ :

(أ)- تكرارُ البيتِ :-

لا شكَّ أنَّ التِّكْرارَ عُنْصرٌ يهدفُ إلى التّأثيرِ والرَّبطِ بين البنيةِ الشِّعْريّةِ، ولذلك حدَّدَ "ابنُ رشيقٍ" تـ (٤٥٦هـ) مواضِعَ استحسانهِ ، ومواضِعَ قُبْحهِ في

---

[1] – انظر : سرّ الفصاحة شرح وتصحيح / عبد المُتعال الصّعيدي ص ٩٦ ط صُبيح بمصر ١٩٦٩م .

[2] – قراءاتٌ أُسلوبيّةٌ ص ١٠٧ .

قولهِ : " ولهُ مواضِعٌ يحسنُ فيها ، ومواضِعٌ يقبحُ فيها ، فأكثرُ ما يقعُ في الألفاظِ دونَ المعاني ، وهو في المعاني دونَ الألفاظِ أقل ، فإذا تكرَّرَ اللفظُ والمعنى جميعاً فذلك الخِذْلانُ بعينهِ" (١).

والمُتتبِّعُ لشُعراءِ الحداثةِ وشعرهم يُدْرِكُ إدْراكاً أوّليّاً أنّ بنيةَ التِّكْرارِ هى أكبرُ البنى التي تعاملَ معها هؤلاءُ الشُّعراءُ ، ووظَّفُوها بكثافةٍ ؛ لإنتاجِ الدِّلالةِ ، وهُم في ذلك يتساوون بحيثُ يُمْكِنُ القولُ إنّ بنيةَ التِّكْرارِ على اختلافِ أنماطِها تحلُّ في النصِّ على نحوٍ من الأنحاءِ ، بل إنّها في بعضِ الأحيانِ قد تستغرقُ النَّصَّ الشِّعريَّ كُلّهُ .

والحقُّ إنَّ القُدماءَ نظروا إلي التِّكْرارِ من عِدَّةِ زَوايا ، ومن ثمّ أخذَ عندهم عِدَّةَ أنماطٍ ، لِكُلِّ نمطٍ اسمهُ الخاص به ، تبعاً لصورتهِ الشّكليّةِ التي جاءَ عليها ، وتبعاً للناتجِ الدِّلالي الذي يُفْرزهُ" (٢)، ومن ذلك تكرارُ البيتِ، فها هو ذا يقولُ من قصيدة "سنسير":

<u>لا يا نـزارُ ، فلا نطيقُ الانتظارْ</u> (مشطور الكامل)

هذه (الرَّائيَّةُ) من وَحْي النَّكْسةِ، وقد جاءت في مُعارضةِ قصيدةِ "نِزار قبَّاني" (هوامش... على دفتر النَّكْسةِ) رقم (٢٠) التي يقولُ فيها: (٣)

يا أيُّها الأطفالْ:

من المُحيطِ للخليجِ ، أنتُمُ سَنَابِلُ الآمالْ

---

١ – العُمْدةُ تح / محمّد مُحيي الدِّين عبد الحميد ٧٣/٢ ط٥ ط دار الجيل ١٤٠٦هـ= ١٩٨١م .

٢ – بناءُ الأسلوبِ في شِعْرِ الحداثةِ د . محمّد عبد المطّلب ص ٣٨١ ط٢ ط دار المعارف ١٩٩٥م .

٣ – الأعمالُ السياسيَّةُ الكاملةُ ٣/ ٦٩ ط ٨ ط بيروت لبنان ١٩٩٨م.

وأنتُمُ الجيلُ الذي سيكسرُ الأغلالْ

.....

يا أيُّها الأطفالْ:

يا مطَرَ الرَّبيعِ ، يا سنَابلَ الآمالْ

أنتُمْ بذورُ الخَصْبِ في حياتنا العقيمَهْ

وأنتُمُ الجيلُ الذي سيهزمُ الهزيمَهْ....

"نِزارُ" يائسٌ، فقَدَ الثِّقةَ في رجالٍ دخلوا حربَ النَّكْسةِ بمنطقِ الطَّبْلةِ والرَّبابةِ.. بمنطقِ العنتريَّاتِ التي ما قتلت ذُبابةً... دخلوها وصُراخُهُم أضخَمُ من أصواتهم... دخلوها بالنَّاي والمِزْمارِ، ومن ثمَّ يرى الأملَ في جيلٍ جديدٍ يَكْسَرُ صُهْيونَ البَغْي، يقتلهُ... جيلٌ يُعانقُ الموتَ من أجلِ البقاءِ... يربطُ الأرضَ والوطنَ المُقدَّسَ بالسَّماءِ، ولكنَّ ذلك في نظرِ شاعرِ اليمنِ يحتاجُ إلى أعوامٍ طويلةٍ، ودهُورٍ مديدةٍ، ومن يصبرُ ؟ من أجل ذلك راح يُكرِّرُ هذا البيتَ في أوَّلِ كُلِّ مقطعٍ تأكيداً على فكرةِ الثَّأرِ، والسَّيرِ على حممِ النَّارِ... على الحوافلِ والقطارِ... بينَ الضَّبابِ... على الألغامِ تتفجَّرُ من قلبِ الحجارةِ، وهو مُحِقٌّ إذ سُرْعانَ ما استردَّ العربُ كرامةَ العربِ، وشرفَ النَّصْرِ في حربِ أكتوبر المجيدة.

(ب)- تكرارُ شطرينِ، كأن يقول من قصيدة "على ضفافِ الرَّينِ":

أتْرِعِ الكأسَ سُلافاً يـا نديمُ هـذه الجنَّـةُ لو دامَ النَّعيـمُ

ليس مثل الرَّينِ في الأرضِ رُبىً رفَّ في مُخضَّلها النَّبْتُ الوسيمُ

هذانِ البيتانِ يتكرَّرانِ في مطلعِ كُلِّ مقطعٍ، مع مُلاحظةِ أنَّ الشَّاعرَ يحافظُ دائماً على وحدةِ الشَّطْرينِ: (الأوَّلِ والثَّالثِ) ما خلا كلمةً في آخرِ

الشَّطْرِ الثَّالثِ هى (روعته، صفحته، خِرَّته)، إذ أتى الشَّاعرُ بهذهِ الكلماتِ بدلاً من (الأرض رُبىً) في المقطعِ الأوَّلِ.

والشَّاعرُ يُكرِّرهُما تأكيداً على فكرةِ الإعجابِ بهذهِ الضِّفافِ التي يتغنَّى الطَّيرُ في أفيائها.. وهذا النَّسيمُ رنَّحَ عطفيها... والغيدُ كم طافت بها ضُحىً كالفراشاتِ الحائمةِ على الزَّهْرِ... وهذا نشيدُ الكَرْمِ كرْنفاليُّ الهوى، ثرٌّ كريمٌ... وهذهِ صَبَايا الرَّينِ تعومُ في الشطِّ، وبريقُ الماءِ قد جلا بضَّتها،.... إنَّها صورٌ رائعةٌ مرَّت بعينِ شاعرنا في ظلالِ نَهْرِ الرَّينِ... هذا النَّهْرُ الذي يحتلُّ مكانةً مُهمَّةً في التَّاريخِ الأوروبيِّ بوجهٍ عام، والألمانيِّ بوجهٍ خاص ؛ لأنَّهُ يُشكِّلُ – على مدى ٤٠٠ سنة– الحُدودَ الرَّئيسةَ بينَ بلادِ الرُّومانِ والقبائلِ الجرمانيَّةِ.

(ج)– تكرارُ شَطْرٍ، وهذه صورهُ :-

(١)– أن يأتي ويتكرَّرَ في أوَّلِ كُلِّ مقطعٍ، كأن يقول من قصيدةِ "قصّةِ الأمواجِ":

<u>البحرُ يزخرُ بالسَّفينِ وهذهِ</u> بلقيسُ في الأتباعِ والأعوانِ

فقد جاءَ بهِ الشَّاعرُ في أوَّلِ هذهِ المقاطعِ: (الثَّاني، الثَّالثُ، الرَّابعُ) وهو الأخيرُ، مع ملاحظةِ أنِّي وجدتُّ الشَّاعرَ يأتي بالشَّطْرِ ذاتهِ في مطلعِ المقطعينِ: (الثَّاني والثَّالث) من قصيدةِ " قصَّةِ الجبلِ" إذ قال:

<u>البحرُ يزخرُ بالسَّفينِ وهذهِ</u> رايتُ طارقٍ العظيمِ تمورُ

وقد أبقاهُ على حالهِ في المقطعِ الثَّاني، وفي الثَّالثِ أبدلَ بعضهُ، إذ قال:

<u>البحرُ يزخرُ بالَّلهيبِ كأنَّما</u> هاجتْ لظى فيهِ وماجَ سعيرُ

الرَّابطُ بينَ القصيدتينِ أنَّ الأولى تتحدَّثُ عن زحفِ ملكةِ سبأ إلى بابل وفارس حتّى خضعَ لها النَّاسُ، وانقادت لها أقيالُ حِمْيرٍ، وهذهِ تتحدَّثُ عن مضيقِ جبلِ طارقِ بن زياد – يقعُ بين شبهِ جزيرةِ إيبيريا شمالاً وشمال

أفريقيا جنوباً، ويصلُ بينَ مياهِ البحرِ الأبيضِ المتوسِّطِ ومياهِ المُحيطِ الأطلسي- حين عبرهُ في بدايةِ الفتوحاتِ الإسلاميَّةِ لأسبانيا عام (٧١١م).

(٢)- أن يأتي في مَقْطَعٍ، كأن يقول في المقطعِ الخامسِ من قصيدة " في رحابِ الوحي":

وهل للشعبِ رأيٌ في بلادٍ فسيحُ رحابها مُلئت سُجونا

وهل للشعبِ رأيٌ في بلادٍ مدارسُها باستها ابْتُليِنا

يَسْتدعي الشَّاعرُ مُحمَّداً – صلَّى اللهُ عليهِ وسلَّم- ؛ ليرى أدْواءَ أُمَّتهِ المُتفشِّيةِ، فهذهِ رياحُ الأحداثِ تَعِيْثُ بها شمالاً، تُلْقيها يميناً... وهذهِ رحىَ المطامعِ تدورُ .. تطحنُنا، والحقُّ في أيدي الطُّغاةِ، والشَّعبُ بلا إرادةٍ، دُنْياهُ دُنْيا طَبْلٍ، وزَمْرٍ، وتلهيةٍ... وهذه إسرائيلُ تمرحُ في حِمَانا، ترقصُ في مجالسنا، تصنعُ من تفرُّقنا سلاحاً تدكُّ بهِ معاقلنا، حُصوننا.... عجائبٌ في بلادنا تَلِدُ الثَّعالبَ، فغوثاً رسولَ اللهِ من ساسةٍ تحشرُ أنفها في المدارسِ..في الشَّوارعِ... وعوناً على حُكَّامٍ حَكَمُوا بالقَهْرِ والقَمْعِ قبلَ الرَّأي والقلمِ، من أجلِ ذلكَ جاءَ التِّكْرارُ.

(٣)- أن يأتي ويتكرَّرُ في قصيدةٍ بلا مقاطعَ، كأن يقول:

ليس إلا الدَّمع للعيدِ إذا جاءَ والقلبُ غريبٌ ووحيدُ

ليس إلا الدَّمعَ للعيدِ إذا أقبلَ العيدُ ومن تَهْوى بعيدُ

هذا حديثُ الشَّاعرِ لزوجتهِ في عيدِ ميلادها.. هذا العيدُ الذي وافاهُ وهو بعيدٌ عنها في لندن، بعيدٌ غريبٌ وحيدٌ، يُعاني الأسى في ليلِ الدُّجى.. فكيف يُحْييهِ ؟ وأيُّ عيدٍ فيهِ نبكي العيدَ ؟ فلا زَكَا ، ولا طابَ.. إنَّهُ جدُّ آسفٍ على فواتهِ، فأفثأ غضبهُ عن طريقِ التِّكْرارِ.

(د)- تكرارُ عبارةٍ:-

تكرارُ العبارةِ في شِعْرِ الشَّاعرِ من الكثرةِ بمكانٍ، وتأتي في موضعينِ هُما:

(١)– جُملةُ النِّداءِ، كأن يقول في رثاءِ أ. لُطْفي جعفر أمان:

يا نائحَ الوُرْقِ كم في النَّوحِ من أربِ فاهتُفْ على فرعكَ الميَّادِ وانتحبِ

فهذهِ الجُملةُ يأتي بها الشَّاعرُ عَمْداً في أوَّلِ كُلِّ مقطعٍ دونَ أدنى تغييرٍ، والذي يأتي بعدها إمَّا حرفٌ أو فعلٌ، فالأوَّلُ (كم، وما، ولو)، والثَّاني (كاد). وأراها من قولِ "شوقي" في قصيدتهِ "أندلسيّة" التي نظمها في منفاهُ بأسبانيا، وفيها يحنُّ للوطنِ العزيزِ، ويصفُ كثيراً من مشاهدهِ ومعاهدهِ، يقولُ: (١)

يا نائحَ الطَّلْحِ أشباهٌ عوادينا نَشْجى لِوَاديكَ، أمْ نأسى لوادينا ؟

كلا الشَّاعرينِ حزينٌ، هذا على منفاهُ، وذاكَ على المرثي. والملاحظُ أنَّ "شوقي" قد غيَّرَ جُمْلةَ النِّداءِ فقال: (يا نائحَ الطَّلْحِ، يا ساريَ البرقِ) ؛ لأنَّ مشاهدَ الطَّبيعةِ أمامَ عينيهِ مُتعدِّدةٌ، فهناك: (الطَّلْحُ، والبرقُ، والنَّجمُ، والليلُ، والملاعبُ والمرابعُ)، ومن ثَمَّ أرادَ أن يلتقطَ كُلَّ مُلْتقطٍ، أن يلتقطَ كُلَّ زَفْرةٍ في سماءِ الليلِ.. أن يلتقطَ شُفوفَ اللازْوردِ... وَشْىَ الزَّبرجدِ، وهذا ليسَ بوسعِ شاعرنا ؛ لأنَّهُ في مقامِ الرِّثاءِ، ومن ثَمَّ ودَّ أن يُصوِّرَ مأساةَ اليمنِ على هِزارِ الشِّعْرِ والأدبِ... على هذا الرَّجُلِ.

(٢)– فعلُ الأمرِ، كأن يقول من قصيدة " سرى الفُلك":

سِيري على اسمِ اللهِ نحو بلادي حيثُ الحِمَى وحشاشةُ الأكبادِ

إذ تعمَّد الشَّاعرُ أن يأتىَ بهذهِ العبارةِ في أوَّلِ كُلِّ مقطعٍ دونَ أدنى تغييرٍ أيضاً، والذي يأتي بعدها حرفٌ يتغيَّرُ، هو: (قد، كم، حتى)، وهى

---

[١] – الشَّوقيَّاتُ ٢/ ١٠٤ ط ١ ط مكتبة مصر ١٩٤٣م.

تُصوِّرُ لهفةَ الشَّاعرِ لمُلاقاةِ وطنهِ...لِمُلاقاةِ خيرِ الدِّيارِ. والمُلاحظُ هُنا أنَّه كان كشوقي يُريدُ أن يلتقطَ كُلَّ ما تقعُ عليهِ عينهُ وهو عائدٌ إلى اليمنِ، فالزَّهرُ يمرحُ، والغيدُ تبخترُ، والبدرُ وهَّاجٌ، والكأسُ ريَّانٌ، والمساءُ يُصفِّقُ ويُنادي

ووجدتُّهُ يأتي بالجُمْلةِ ذاتها في موضعٍ آخرٍ، ولكنَّهُ خاطبَ بها ولدَهُ "قيس"، إذ قال:

سِرْ على اسمِ اللهِ في حفظِ كريمِ اللطفِ هادي

فقد أتى بها في المقطعِ الأخيرِ، وأتى بالفعلِ فقط في أوَّلِ المقطعينِ: (الثَّاني والثَّالث).

(هـ)– تكرارُ الفعلِ، ويأتي على قسمينِ هُما:–

الأوَّلُ: أن يأتي ويتكرَّرُ داخلَ القصيدةِ، ومن ذلك:–

*– الفعلُ الماضي، كأن يقول من قصيدة "العبث العقيم":

أعلمتَ أنَّ مصيـرنا في كفِّ عفريتٍ يحومُ

أعلمتَ أنَّا في شقاقٍ والعـدوُّ أخٌ حميـمُ

إلى أن يقول: **أعلمتَ ، ليتكَ ما علمتَ ، فإنَّ أتعسنا العليمُ**

إنَّ تكرارَ الفعلِ بهذهِ الكيفيةِ يُوحي بأنَّ الشَّاعرَ لم يكُنْ يعلمُ أنَّنا في شقاقٍ، وأنَّ مصيرَنَا في كفِّ عفريتٍ لئيمٍ... في كفِّ حُشودِ الشرِّ... غيلانِ البرِّ التي لا تستريحُ ولا تُريحُ، لا تنامُ ولا تُنيمُ... في كفِّ عدوٍّ ميِّتِ اللسانِ، ميِّتِ الشُّعورِ، ميِّتِ الضَّميرِ، وكأنِّي بالمُخاطبِ يجهلُ ما لم يكُن يعلمهُ شاعرنا. هذا ما يبدو للقارئ، ولكنَّنا حين نُدقِّقُ النَّظرَ، ونستنطقُ الأبياتَ تتكشَّفُ لنا حقيقتُها، فالشَّاعرُ يُريدُ أن يُصوِّرَ فظاعةَ ما وصلنا إليهِ من التَّخاصُمِ والتَّقاطُعِ، فراحَ يُكرِّرُ هذا الفعلَ ؛ ليعلمَ القارئُ أنَّ

هذا أوانُ الوحدةِ، أكَّدَ ذلك وقوَّاهُ تكرارُ الفعلِ (أنسيتَ) في قوله من قصيدة "عاش الفداءُ":

أنسيتَ إسرائيلَ بغياً قد مضى لاقيتَ منهُ الذُلَّ والبلواءَ

إلى أن يقول: **أنسيتَ أمْ أُنْسيتَ بغياً قد مضى حتّى يعود البغيُ فيكَ بغاءَ**

وهُناكَ أيضاً هذهِ الأفعال: (رأيتُ ، رأينا، عُدْتِ)، ويأتي بعد الأوَّلِ مُباشرةً مفعولٌ به هو(المعبدَ، الغيدَ، الوردَ، الشَّمْسَ، العَسْجَدَ، القلبَ)، وهو بعد الثَّاني: (العدوَّ، الأسطولَ)، وتأمَّل ماذا يأتي بعدَ الفعلِ الأخيرِ، يقول من قصيدة "هيروشيما":

عُدْتِ فالزَّهْرُ ندي عابقٌ في الضِّفافِ الخُضْرِ يكسوها الخميلُ

عُدْتِ فالطَّيْرُ صدوحٌ ساجعٌ لفَّهُ الإلفُ وناجاهُ الخليلُ

إلى أن يقول:

عُدْتِ فالبدرُ نشيدٌ مُجِّدتْ فيهِ أفروديت والفنُّ الجميلُ

الفعلُ (عُدْتِ) إشارةٌ إلى الهجومِ النَّووي على هيروشيما وناجازاكي من قِبلِ الولاياتِ المُتَّحدةِ على الإمبراطوريَّةِ اليابانيَّةِ في نهايةِ الحربِ العالميَّةِ الثَّانيةِ سنة (١٩٤٥م). وأراهُ جاءَ إحياءً لهذهِ الذِّكْرى التي يتعالى فيها العويلُ... ذِكْرَى مُوجعةٌ لها أنينٌ هادرٌ مَهُولٌ، ولم لا وكم نُفوسٍ أُزْهِقَتْ، وكم عروسٍ رُوِّعتْ، وكم طفلةٍ مُزِّقتْ، ولكم ضاعَ شبابٌ باسمٌ... ذِكْرَى فتْكٍ مُسْرِفٍ تركَ الآلافَ صَرْعَى، ومن أفلتَ ذابَ في آثارهِ.

ونلاحظُ أنَّ الذي يأتي بعدَ الفعلِ حرفٌ لا يتغيَّرُ أبداً هو (فاءُ) السَّببيَّةِ الدَّاخلةِ على (جُمْلةٍ اسميَّةٍ) تتغيَّرُ من بيتٍ لبيتٍ، وأراها ترتبطُ بها ارتباطاً وثيقاً، إذ هى: (فالزَّهْرُ نديٌّ، فالطَّيرُ صدوحٌ، فالرَّوضُ مَرَاحٌ،.....)، والذي يأتي بعدَ هذهِ الجُمْلةِ (نَعْتٌ) وُظِّفَ توظيفاً دقيقاً ؛ لأنَّهُ عمَّقَ الصُّورةَ، وأعطى الإيقاعَ وحدةً مُمَوْسقةً، تأمَّل: (عابقٌ، ساجعٌ، رائعٌ، ضاحكٌ، زاخرٌ

= /٥//٥)، (وفِعْلٌ) هو: (رقصتْ، مُجِّدتْ)، والأوَّلُ أحلى ؛ لأنَّهُ أعطى الجُمْلةَ الاسميَّةَ التي شكَّلت الصُّورةَ الشِّعريَّةَ مزيداً من الماءِ والرَّونقِ.

وحين نعودُ إلى الفعلِ نجدهُ يُوحي بدلالةِ التَّحدِّي، فمع أنَّ هذه القنبلةَ قتلت ما قتلت، وخرَّبت ما خرَّبت، حين جاءَ يومُ ذكراها رأينا: (الزَّهْرَ نديٌّ، والطَّيرَ صدوحٌ، والرَّوضَ مراحٌ....)، وكأنَّ شيئاً لم يكُن، وكأنِّي بالشَّاعرِ يقولُ للفاعلِ لا سبيلَ للفسادِ أو الإفسادِ.

*- الفعلُ المُضارعُ ، كأن يقول من قصيدة "على نقيل سمارة":

ونرى الجبالَ وقد غدَتْ قاعاً لهُ في صفِّها المُتلاحمِ المنشُورِ

إلى أن يقول: **ونرى الشِّعابَ وقد غدَتْ من كدحهِ روضاً تألَّقَ بالنَّدى والنُّورِ**

شاعرُنا سَحَرَتهُ أنداءُ النَّقيلِ، مُتيَّمٌ بسفوحهِ وهضابهِ، فباحَ بلغةِ العبيرِ عن معاهدهِ، فهذهِ السُّفوحُ بخصبها وروائها تمتدُّ فيها العينُ حتّى لا ترى، وهذا البنُّ مُخْتالٌ على أفنانهِ، والسُّنبلُ في سيقانهِ، وهذا الفلاحُ يشقُّ الأخاديدَ التي غدت روضاً تألَّقَ بالنَّدى والنُّورِ، وهذا المرجُ قد لبسَ الأزاهرَ حُلَّةً سمراءَ، يُداعبهُ النَّسيمُ فينتشي ويثورُ.... إنَّها الفتنةُ الشَّعْواءُ في هذا الجبلِ، فتنةٌ يَرْويها ماءُ الحبِّ، تتراءى... تنجابُ من خلالِ الفعلِ.

ثانياً : أن يأتي ويتكرَّرُ في شِعْرِ الشَّاعرِ:-

يأتي في مُقدِّمةِ هذهِ الأفعالِ الفعلُ (رفَّ) الذي جاءَ من الكثرةِ بمكانٍ، ويأتي في الماضي: (رفَّ، ورفَّت)، وفي المضارعِ: (يرفُّ)، وفاعلهُ: (الفرحةُ، العُشْبُ، الأفوافُ، القفرُ، الليلُ، المسكُ)، وهُناك أيضاً:

*- الهوى، كأن يقول من قصيدة "في سبيلِ الوحدةِ اليمنيَّةِ":

قلباً وفيَّاً كم يرفُّ بهِ الهوى والحبُّ لا يحيا بغيرِ فُؤادِ

*- الجناحُ، إذ يقول من قصيدة "كلمنجارو":

كُلَّما رفَّ جناحٌ خافقٌ نضَّرتْ أطيافهُ الزُّهرُ البقاعَا

*- النَّبتُ، كأن يقولُ من قصيدة "على ضفافِ الرَّينِ":

ليس مثلَ الرَّينِ في الأرضِ رُبىً رفَّ في مُخْضلِّها النَّبْتُ الوسيمُ

هذهِ أبياتٌ جيِّدةٌ ؛ لجودةِ المعنى في الأوَّلِ، ونعْتِ الفاعلِ بـ (الخافقِ) في الثّاني، وبـ (الوسيمِ) في الأخيرِ الذي أراهُ دونَ أخويهِ دقَّةً وجمالاً نلحظهُما في مجيءِ (كم) في البيتِ الأوَّلِ، و (كُلَّما) في الثَّاني الأحلى ؛ لروعةِ الصُّورةِ فيهِ.

وهُناك الفعلان: (ينداحُ، ويفهقُ)، كأن يقول في الأوَّلِ:

في حُقولٍ من البنفسجِ تَنْدَاحُ رفيفاً في المُقْلةِ الزَّرْقاءِ

ويقولُ: **تَنْدَاحُ بالأفقِ الندِيِّ رؤىً تطيشُ لها الحُلومُ**

ويقولُ في الثّاني:

لا النَّبعُ يُدْرِكُهَا ولا الصَّهباءُ تَفْهَقُ بالضِّياءِ

ويقولُ: **والزَّهْرُ يَفْهَقُ بالعبيرِ على الأماليدِ الطِّوالِ** (١)

لغةُ الأبياتِ تتَّسِمُ بالحداثةِ الهادفةِ إلى تجميلِ العبارةِ الشِّعريَّةِ، وإجلاء معناها بحيثُ تخلبُ العينَ، وتمتزجُ بأهواءِ النَّفْسِ، فحقولُ البنفسجِ تنداحُ في المُقْلةِ الزَّرْقاءِ، والرُّؤى تنداحُ بالأفقِ النَّديِّ... والزَّهْرُ يفهقُ بالعبيرِ.... إنَّها الحداثةُ... حداثةٌ غنائيَّةٌ، رقيقةٌ، عذبةٌ.. تمتزجُ فيهِ الأضواءُ الرفَّافةُ بالظِّلالِ الرَّطْبةِ. وأحسبُ أنَّ هذا من أهمِّ الخصائصِ التي يتَّسِمُ بها أسلوبُ شاعرنا... إنَّهُ يُعبِّرُ عن أفكارهِ بِمُفْرداتِ كتابِ الطَّبيعةِ الذي يُحْسِنُ قراءتهُ واستيعابهُ انطلاقاً من بيئتهِ، وينابيعهِ الثقافيَّةِ... إنَّهُ يبدأُ بهِ... ينتهي عندهُ... يستمدُّ منهُ كلَّ أخيلتهِ وتأمُّلاتهِ.

(و)– تكرارُ الاسمِ:–

كثيرةٌ هى الأسماءُ التي تكرَّرت في شِعْرِ شاعرنا، ولكنِّي وجدتُّ أهمَّها وأشرفها كلمة (أُمَّاهُ) التي تعمَّدَ أن يأتي بها في صدرِ كُلِّ بيتٍ من قصيدة "مأساة طفل"، كأن يقول:

---

١ – الأعمالُ الكاملةُ ص (٣١٦، ٣٣٥)، (٢٣٠، ٣٤٥).

أُمَّاهُ ! ، قد عادَ الدويُّ وباتَ يهتزُّ السَّريرُ
أُمَّاهُ ! ، إنِّي خائفٌ.. أُمَّاهُ، في سمعي صريرُ

إلى أن يقول:

أُمَّاهُ ! ، لا، لا تتركيـني إنَّني طفلٌ صغيرُ

هذه (الرَّائيَّةُ) مأساةٌ حقيقيَّةٌ لطفلٍ قتلت يدُ الغدرِ أباهُ ثمّ أُمَّهُ، فصارَ بلا مأوى، صارَ نهباً لسنينِ القحطِ، تلفظهُ أحشاءُ الأرضِ، تتلقّفهُ الشَّوارعُ والأرصفةُ، فاندلقَ يعبرُ نهرَ الزَّمنِ بخطواتٍ مُرْتبكةٍ ؛ لأنَّه لم يكبُرْ بعد. إنَّ الشَّاعرَ يتألَّمُ –مثلنا– لمأساةِ هذا الطِّفْلِ الذي صارَ يعشقُ موتهُ في ظلِّ غيابِ اليدِ الحانيةِ، والحُضْنِ الأسطوري، فراحَ يُنادي: (أُمَّاهُ، أُمَّاهُ) ؛ لعلَّها تسمعُ أو تُجيب.ونلاحظُ أنَّ الشَّاعرَ هُنا يتكلَّمُ على لسانِ هذا الطِّفْلِ، ولكنِّي وجدتُهُ في قصيدةِ "أُمَّاهُ !" يتكلَّمُ عن نفسهِ، فيأتي بهذهِ اللفظةِ في أوَّلِ كُلِّ مقطعٍ عَمْداً ؛ للدلالةِ على ما بهِ من وجعٍ وألمٍ، ولكن أيُّ وجعٍ وأيُّ ألمٍ، إنَّه وجعٌ من وجعِ الطِّفْلِ، وألمٌ من ألمهِ.

وشتَّانَ بينَ الغايةِ من هذهِ اللفظةِ في هاتينِ القصيدتينِ وبينها في قصيدةِ "دمعة على حيدر" فتأمَّل ماذا يقول: (لا تتبعُ أيَّ بحرٍ)

"ماما" ! يقولها الطِّفْلُ "جدًّا" ! بلثغةٍ تحلو
"ماما" ! وباعهُ الرَّخصُ "جدًّا" ! يهبطُ أو يعلو
"ماما" ! كأنَّها لحنُ "جدًّا" ! للقلبِ يستلُّ

هُنا طفلٌ يتدرَّبُ على النُّطْقِ، وهُناكَ طفلٌ وشاعرٌ يتدرَّبانِ على خوضِ معركةِ الحياةِ، حياةٌ شقيَّةٌ بلا نبضٍ أو حُبٍّ، حياةٌ تُعْبَرُ على مَشَاعِلِ الدِّماءِ.

وقريبٌ من لفظةِ (أُمَّاهُ) لفظةِ (أخي) التي تجري في عروقِ الأصدقاءِ حين يضنُّ الدَّهرُ بأخٍ من بطنِ الأُمِّ، فهذه قصيدةُ "عطاءِ السِّنينِ" يأتي

فيها الشَّاعرُ بهذهِ اللفظةِ في أوَّلِ كُلِّ مقطعٍ، متبوعةً بكلمة (شُكْراً)، شُكْراً على الودِّ... على الأنغامِ... على الشَّدْو الذي أحالَ التُّرْبَ تِبْراً، والصَّحارى جناناً، والحجارةَ عقيقاً.

(ز)– تكرارُ الحُروفِ:-

وهذهِ هى على حسبِ حُروفِ المُعْجَمِ: (إذا، إنَّ، أو، أين، عن، في، قد، كم، لعلَّ، لم، لولا، ليس، متى، من، الواو)، والمُلاحظُ عليها أنَّ التِّكْرارَ في بعضها أدَّى الوظيفةَ ذاتها، ومن ثمَّ سأكتفي ببعضها دونَ بعضٍ كالتَّالي:-

***– إذا، فها هو ذا يقولُ من قصيدةٍ بعنوان "القلم العدني":**

فإذا الشحُّ في القُصورِ على الريِّ والبَشَمْ
وإذا الجُودُ في الخيامِ على الجُوعِ والعَدَمْ
وإذا العُهْرُ في الحجابِ وفي خلعةِ الحَرَمْ
وإذا العِفَّةُ الأبيَّةُ في خِرْقةِ الخَدَمْ

يُؤدِّي تكرارُ الحرفِ مُهمَّةً جليلةً، إذ يُبْرِزُ أكثريَّةَ الأشياءِ المُتناقضةِ في حياتنا، فسُكَّانُ القُصورِ يبخلونَ، وسُكَّانُ الخيامِ يجودونَ، وبنتُ الحجابِ رفيقةُ الليلِ وابنتهُ، وبيتُ الخادمةِ بيتُ الأدبِ والدِّينِ.... دُنْيا تسيرُ بالعكسِ. ونراهُ – وهذا من عواملِ ذكائهِ– يُسْنِدُ البشَمَ لأهلِ القُصورِ وأصلهُ في البهائمِ كما يقولُ ابنُ منظور تـ (٧١١هـ).

ولاحظ حرصَهُ على أن يأتيَ الحرفُ دائماً في صَدْرِ كُلِّ بيتٍ، مسبوقاً بـ (الفاءِ، والواو)، ويأتي بعدهُ بمبتدأ يتغيَّرُ دائماً، وهو في كُلِّ بيتينِ يرسمُ صورةً مُتناقضةً، فالشحُّ يُقابلُ الجُودَ، والعَهَرُ يُقابلُ العِفَّةَ، ولاحظ أيضاً تكرارَ القالبِ الصَّوتي بينَ البيتينِ: (الأوّل والثّاني)، فكلُّ لفظةٍ في البيتِ الأوَّلِ تُقابلها لفظة في البيتِ الثّاني من نوعها، وعلى وزنها، ممَّا يعكسُ توزيعاً موسيقيَّاً دقيقَ المسافاتِ، كما تتكرَّرُ الوقفاتُ، والحركاتُ الإعرابيَّةُ،

والأصواتُ الأخيرةُ في بعضِ الكلماتِ، فتنشأُ موسيقا خلابة تأتي طواعيةً وتدفُّقاً، ومثلُ ذلك هذهِ الأشطُرِ: (الأوَّل، والثّالث، والخامس).

*- إنَّ التي "للتثبيتِ" (١) كأن يقول من قصيدة "قالت ليَ الشَّقْراءُ":

وبأنَّهُمْ شقُّوا المسالكَ في الوهادِ وفي النُّجودِ
وبأنَّهُمْ شَادوا المما لكَ بالقُصورِ وبالسُّدودِ
وبأنَّهُمْ سَادوا الورى بالأمنِ والعَدْلِ العتيدِ
وبأنَّهُمْ قَادوا القرو نَ إلى الرَّوائعِ والخُلودِ

الضَّميرُ في الحرفِ المُتكرِّرِ يعودُ على (فلسطين) الدَّارُ، والوجودُ. ونُلاحظُ أنَّ تكرارَ الحرفِ ؛ لإرادةِ المُبالغةِ التي تنمُّ عن الحُبِّ الصُّوفيِّ، مُتَّخِذاً وضعيَّةً واحدةً عَمْداً، وكأنِّي بالشَّاعرِ يُريدُ أن يُنبِّهَ حواسَ القارئ ؛ لتلقِّي الفعلَ الذي يأتي بعدهُ، هذا الفعلُ الذي نراهُ يرتبطُ بهِ ارتباطاً وثيقاً، ويتغيَّرُ من بيتٍ لبيتٍ ؛ للدلالةِ على أنَّ فلسطين من أوائلِ الأممِ حضارةً ومدنيَّةً، نلمحُ ذلك في المفعول بهِ: (المسالكَ، الممالكَ، الورى، القرونَ)، فلتغتنظ شقراءُ العربِ، وهى أفعالٌ مُمَوْسقةٌ ؛ لما فيها من تكامُلِ العُنْصُرِ المُوسيقي، إذ يقولُ: (شادوا، سادوا، قادوا). وفي هذهِ الأبياتِ نلمحُ غلبةَ هذهِ الأحرُفِ: (الفاءُ، الباءُ، الواو، إلى)، إذ هى تشكيلٌ لُغويٌّ، أو صياغةٌ لُغويَّةٌ خاصَّةٌ تبعاً لتجربتهِ وموقفهِ الخاصّ، يتبعها العُنْصرُ الموسيقي في (الكسرةِ) المُتكرِّرةِ مع كُلِّ حرفٍ في إطاراتٍ نغميَّةٍ مُحدَّدةٍ تحفظُ لها حيويَّتها، كما تُسْهِمُ بدورٍ فعَّالٍ في تكثيفِ الإيحاءِ.

*- أين، كأن يقولُ من قصيدة "٢٦ سبتمبر": (٢)

---

١ - الصَّاحبي لابن فارس، تح / السيِّد أحمد صقر ص ١٧٥ ط عيسى البابي الحلبي ١٩٧٧م.

٢ - ثورة ٢٦ سبتمبر - أو حرب شمال اليمنِ الأهليَّةِ- قامت ضدَّ المملكةِ المُتوكِّليَّةِ اليمنيَّةِ في شمالِ اليمنِ عام (١٩٦٢م)، وقامت خلالها حربٌ أهليَّةٌ بينَ =

أينَ سيلٌ بالنَّمير جرى في رُباها يسبقُ الزَّمنا
أينَ ظِل في الضِّفاف مشى للثرى الريَّان مُحْتضنا
أينَ أطيارٌ إذا صَدَحَتْ صفَّقَ الوادي لها دَدَنَا
أينَ أغصانٌ قد انطلقتْ من هُناكَ طُيوفُها وَهَنَا
إلى أن يقولُ: أينَ أرضٌ سالَ سائلُها عسلاً للناسِ أو لبَنَا

لا شكَّ أنَّ التِّكْرارَ هُنا يُؤدِّي دوراً يختلفُ عن ذي قبل، فالشَّاعرُ يسألُ عن أرضِ الفردوسِ، أرضِ اليمنِ، يسألُ عن ماضٍ، عن خيراتٍ غَمَرَتْ الأريافَ والمُدنَ، وها هى ذي تحصدُها الحربُ الأهليَّةُ اليمنيَّةُ. إنَّهُ شديدُ الحُزْنِ على ما حلَّ بأرضِ اليمنِ، ومن ثمَّ راحَ يُكرِّرُ هذا الحرفَ الذي أتى في وضعيَّةٍ كوضعيَّةِ الحرفينِ السَّابقينِ، مُشْعِراً بأنَّ أرضَ اليمنِ فيها ما لذَّ وطابَ من النِّعمِ. وفي هذهِ الأبياتِ نلحظُ استهدافَ الجانبَ الصَّوتي؛ لإحداثِ نوعٍ من المُوسيقا الملحوظةِ في قولهِ: (سيلٌ، ظِلٌّ، .../٥/٥)، وقولهِ: (أطيارٌ، أغصانٌ /٥/٥/)، وتزدادُ هذهِ الدَّفقاتُ رونقاً وجمالاً مع وجُودِ هذا التَّناغُمِ بينَ هذهِ الأفعالِ: (جَرَى، مَشَى)، (صَدَحَتْ، انطلقَتْ)، فضلاً عن الأفعالِ المُصوِّرةِ من مثل: (صفَّقَ، تَسْبقُ).

***- <u>عن</u> ، إذ يقول من قصيدتهِ السَّابقةِ "القلم العدني": ([1])**

المُوالينَ للمملكةِ المُتوكَّليَّةِ وبينَ المُوالينَ للجمهوريَّةِ العربيَّةِ اليمنيَّةِ، واستمرَّت الحربُ ثماني سنوات (١٩٦٢م : ١٩٧٠م)، وقد سيطرت الفصائلُ الجمهوريَّةُ على الحُكْمِ في نهايةِ الحربِ، وانتهت المملكةُ، وقامت الجمهوريةُ العربيَّةُ اليمنيَّةُ، وقد جرت معاركُ الحربِ الضَّاريةِ في المُدنِ والأماكنِ الرِّيفيَّةِ، تلك الحربُ التي استنزفت طاقةَ جيشنا، وأثَّرت عليهِ في حربِ ١٩٦٧م.

[1] – صحيفةٌ تصدرُ في عدن.

هات حدِّث عن الأذى وعن الدَّسِّ والتُّهَمْ
وعنِ الحقِّ كَمْ يمو تُ إذا مَاتت الهِمَمْ
وعنِ العَدْلِ كَمْ يضيعُ إذا ضَاعت الذِّمَمْ
وعنِ النَّفْسِ كَمْ تهو نُ على مَذْبحِ النَّهمْ
وعنِ العَقْلِ كَمْ يزيـ ـغُ إذا ما الهوى حَكَمْ

لم يستخدم الشَّاعرُ (عن) للدلالةِ على الانحطاطِ والنّزولِ كما يقولُ "ابنُ فارس" تـ (٣٩٥هـ)، وإنَّما جاءت لبيانِ أثرِ هذهِ الصَّحيفةِ في كشفِ عالمِ الشرِّ والرذائلِ التي صارت أثقالاً كأثقالِ الجبالِ.. رذائلٌ تسلَّلت في العُروقِ كشجرةٍ شوكيَّةٍ يَهْتِكُ زيفُهَا الباغي شرايينَ الحياةِ، شجرةٌ تصلَّبتْ... زحفُها زحفٌ عتيٌّ، فالباطلُ حلَّ محلَّ الحقِّ، والظُّلْمُ قامَ مقامَ العدْلِ، والأذى، والدسّ، والغِشّ رذائلُ محمولةٌ على الأكتافِ، عُيونُها جامدةٌ، وإن كنتَ في شكٍّ فما بالُ (كم) التي تكرَّرت في كُلِّ بيتٍ، وأتت في وضعيَّةٍ ثابتةٍ تماماً كـ (عن) التي تُسْبقُ دائماً بـ (الواو) ؛ للدلالةِ على أنَّ الأشياءَ الزَّائفةَ في حياتنا صارت كالماءِ والهواءِ.

ومن جهةٍ أخرى نرى الأبياتَ تُمثِّلُ قدرةً فنيَّةً عاليةً، نلحظُها في توافقِ الجُملِ، والتَّساوي النَّغمي المقصود، فالبيتُ يبدأُ بحرفٍ واسمٍ، ثم حرفٍ وفعلٍ، تأمَّل: (وعن الحقِّ كم يموتُ، وعن العدلِ كم يضيعُ، وعن النَّفْسِ كم تهونُ، وعن العقلِ كم يزيغُ)، وهى جُملٌ مترابطةٌ ارتباطَ الأحرفِ السَّابقةِ بما بعدها، كلُّ ذلك يُحقِّقُ قَدْراً كبيراً من التَّناسُبِ والجمالِ الفنِّي الذي تتفاعلُ فيهِ أدواتُ الإبداعِ وعناصرهُ، وآيةُ ذلك أيضاً ما نراهُ في البيتِ الثَّالثِ، إذ جاءَ بهِ عَمْداً دونَ توزيعٍ عروضي.

*- في التي "للتضمُّنِ" (١)، كأن يقول من قصيدة "لوحة":

في الوهجِ، في نسجِ الإهابِ من التَّضوُّعِ والضِّياءْ

في الارتفاعِ، في الانحدارِ، في الانحناءِ، في الاستواءْ

في هامةِ الكَرَزِ البهيجِ، وفي وشاحِ الكستناءْ

في البُعْدِ بينَ القمَّتينِ تبارتا في الارتقاءْ

في القُرْبِ بينَ الضفَّتينِ تلاشتا في الالتقاءْ

إلى أن يقولُ:

في دفقةِ الأرجِ المُشَعْشَعِ، في الرَّبيعِ، وفي الشِّتاءْ

هكذا جاءت هذهِ الأبياتُ، وحين نستنطقها نلحظُ الآتي:-

(أ)- أنَّ تكرارَ الحرفِ هُنا أبرزُ من تكرارِ الأحرُفِ السَّابقةِ، وآيةُ ذلك أنَّنا نجدُ الشَّاعرَ يُكرِّرهُ أربعَ مرَّاتٍ في بيتٍ هو الثَّاني ؛ للدلالةِ على إعجابهِ بهرمينِ من صُنْعِ كيمياءِ المُلْهمين وليس من الماءِ والطِّينِ، وهذا غايةُ التِّكْرارِ فيما أرى.

(ب)- أنَّ العُنْصرَ المُوسيقي هو الأبرزُ ؛ لا سيَّما (الكسرةُ) التي جاءت بشكلٍ مُكثَّفٍ بحيثُ تُبْنى عليها الأبياتُ، وهى مُوظَّفةٌ بشكلٍ دقيقٍ، إذ في كُلِّ جُمْلةٍ هزَّةٌ مُوسيقيَّةٌ تدفعُ النَّفْسَ للاستزادةِ، ومُواصلةِ القراءةِ ؛ للاستمرارِ مع النَّغمِ الذي يبدأُ وينتهي بشكلٍ ثابتٍ في كُلِّ بيتٍ طواعيةً وانقياداً، وهو نغمٌ يعمدُ إليهِ الشَّاعرُ بحسٍّ رقيقٍ يُعْجِبُ القارئَ. ولا شكَّ أنَّ لهذا أثرهُ في استجابتهِ لموضوعِ النصِّ، والوقوفِ على انفعالاتِ الشَّاعرِ، ومعطياتِ تجربتهِ.

---

[١] - الصَّاحبي ص ٢٣٩.

وفي الأبياتِ تنوُّعٌ جميلٌ لا يفتأُ القارئُ يستعيدهُ ؛ ليقفَ على هذا الكمِّ الهائلِ من الأنغامِ، والإيقاعاتِ التي شكَّلت هذهِ العناصرَ المُعبِّرةَ الملحُوظةَ في البيتينِ: (الخامسِ والسَّادسِ)، فـ (في) موسيقيَّاً تُساوي (في)، و(البُعْد) يُساوي (القُرب)، و(بينَ) تُساوي (بين)، و(القمَّتين) تُساوي (الضَّفتين)، و(تبارتا) تُساوي (تلاشتا)، و(في الارتقاءْ) تُساوي (في الالتقاءْ)، وفي قولهِ: (في هامةِ الكَرزِ، في دفقةِ الأرجِ)، وفي الرَّوابطِ العُضْويَّةِ والمعنويَّةِ بين المعاني والأفكارِ، بين الحرفِ والبيتِ، ومثلُ ذلك نجدهُ في هذا الحرفِ:

*- قَدْ، كأن يقولُ من قصيدةِ "إلى أين ؟":

فَقَدْ أمْضِي إلى السُّوقِ أبيعُ وتارةً أشْري

إلى أن يقول: **وَقَدْ أمْضِي إلى المِقْصَفِ للهو وللزمرِ**

وقد أصنعُ ما شئتُ من العُرْفِ أو النُّكْرِ

نُلاحِظُ أنَّ الشَّاعرَ تحرَّى تكرارَ العناصرِ اللغويَّةِ بنفسِ الخصائصِ أو المُواصفاتِ في الوقفِ والحركاتِ، لا سيَّما حركةُ (الكسرةِ)، ومجيء الفعل (أمضي) و(إلى) بعد (قد) المسبوقة بـ (الفاءِ، والواو)، مُسْتهدفاً الجانبَ الصَّوتيَّ من هذا التِّكْرارِ ؛ لأحداثِ نوعٍ من الموسيقا الكُليَّةِ في إبداعهِ الشِّعْريِّ. مُوسيقا تَطْغى أحياناً على الغايةِ أو الهدفِ من وراءِ تكرارِ الحرفِ الذي أتى في كُلِّ ما سبق في وضعيَّةٍ ثابتةٍ على سبيلِ القصدِ، مع التَّنويعِ فيما يأتي بعدهُ بهدفِ ؛ إظهارِ قُدْرةِ الشَّاعرِ، ودفعِ الملَلِ عن القارئ. وقد جاءَ التِّكْرارُ للدلالةِ على هدفٍ ذاتي هو التَّأكيدُ على عزمِ شاعرنا الذي يذهبُ للسوقِ، والمعهدِ، والمكتبِ، والمسجدِ،.....، وهو في ذلك كجُلِّ النَّاسِ ، وإن كانوا لا يأتونَ ما أتاهُ من النُّكْرِ، نلمحُ ذلك في بيتهِ الأخيرِ.

(ز)– تكرارُ التَّأكيدِ:-

بالبحثِ في تأكيدِ اللفظةِ وجدتُهُ يُمثِّلُ ظاهرةً غنيَّةَ الموارِدِ اللغويَّةِ، ويأتي للتأكيدِ على ترسيخِ قيمةِ النَّوعِ المُتكرِّرِ، وإبرازِ دورِهِ الجماليِّ، وقد جاءَ في جُلِّ المعطياتِ اللغويَّةِ التَّاليةِ:

***– الأفعالُ، وتشملُ:–**

(١)– الفعلُ الماضي، إذ يقولُ من قصيدة "أنت عندي":

وإذا أصغيتُ أصغيتُ لمن يتلو زبورا

أو تنسَّمْتُ تنسَّمْتُ أريجاً وعبيرا

شتَّان بينَ هذا وقولهِ السَّابق:

وقد أصنعُ ما شئتُ من العُرْفِ أو النُّكْرِ

إنَّهُ الحُبُّ الذي ملأ له العيشَ نعيماً وسروراً، وجعلهُ يرى أينما سارَ الضَّوْءَ والنُّورَ.

ويقولُ من قصيدة "زمان الشُّعوب":

تولَّى تولَّى زمانُ الطُّغاةِ إلى حيثُ لا رجعةٍ تُشْترى

ويقول من قصيدةِ " وصيّة الشَّيخ":

كذا نحنُ بين غدٍ مُرْعبٍ وأمسِ الذي مرَّ مرَّ السِّنينْ

غايةُ التَّوافُقِ بين الفعلينِ، ولكن لماذا الغدُ مُرْعبٌ وقد تولَّى زمنُ الطُّغاةِ، وجاءَ زمنُ الشُّعوبِ على من تجبَّرَ واستكبرَ... على من ارتدى الخزَّ، واكتنزَ الذَّهبَ... على من نَفَخَ الكِبْرُ في أنفهِ فرأى النَّاسَ كالذُّبابِ، عَفْواً بل أحْقَرُ ؟

(٢)– الفعلُ المضارعُ، فها هو ذا يقولُ من قصيدة **"أشباح":**

وتُنادي وتُنادي يالياليِ الوصْلِ عُودي

ويقولُ من قصيدة "سنى البعث":

يدنـو ويدنـو في حنانْ

ويقولُ من قصيدة "إلى ساعتي":

وأنا أعدُّ ، أعدُّ ، والأرقامُ تركضُ في لساني

الفاعلُ في البيتِ الأوَّلِ (الرُّؤى)، وفي الثَّاني (وجهٌ من جُمانٍ)، وفي الأخيرِ شاعرنا الذي كاد يُجنُّ من عدِّ عقاربِ السَّاعةِ وهى تُحْصِي المدى الباقي من عُمْرِهِ... تُحْصِي الدَّقائقَ والثَّواني، وهذا الزَّمنُ يُقَهْقِهُ في جُنونٍ، ساخرٌ من الشَّاعرِ الذي توقَّفَ دمُهُ، وارتجفت يداهُ. والفعلُ (تُنادي) يرسمُ صُورةَ الفاعلِ وهو يهتفُ للنجمِ البعيدِ، وقد خيَّمَ الليلُ، وتمشَّت فيهِ الذِّكْرياتُ العاصفةُ بقلبِ شاعرنا، ذكرياتٌ تَتَهَادى في الرَّوابي والنُّجودِ، كموكبٍ في موكبٍ يَشْدو بألحانٍ خالدةٍ. والفعلُ (يدنو) يُصوِّرُ وجهَ امرأةٍ كنفحةِ النَّدى، كأوتارِ الكَمَانِ... وجهٌ يَشْدو بألحانِ الغرامِ، كالبلابلِ والبراعمِ. وهُناك أيضاً هذهِ الأفعالُ: (تَسْري، وتَسْري)، (تَسْعى، وتَسْعى)، (تَمْضي، وتَمْضي)، (يهتزُّ فيهتزُّ).

(٣)- فعلُ الأمرِ، كأن يقول من قصيدة " المشيب الفتى":

تَعَالِي، تَعَالِي، نملأُ الليلَ رغبةً فما الليلُ إلا للهوى والرَّغائبِ

ويقولُ من قصيدة "أنا والرَّاعية":

تقـولُ هيَّا عجِّلِي عجِّلِي كى تَصِلي قبلَ الظَّلامِ الرُّبوعْ

ويقولُ من قصيدة "في المركبةِ " :

قِفِي بي قليلاً، قِفِي بي قليلا قِفي بي، فإنِّي أُريدُ النُّزولا

الأمرُ في الأوَّلِ لحسناءَ كاعبٍ لعبت بفودِ شاعرنا، وفي الثَّاني لأغنامِ راعيةٍ ناعمةِ الخَطْو كلحنِ الرَّبيعِ، هجمَ عليها الليلُ بجيوشهِ فخافت على شائها، وفي الأخيرِ لمركبةٍ في عينِ الشَّاعرِ كالسِّجنِ ؛ لأنَّها حملتهُ عن

أهلهِ وولدهِ. والمُلاحظُ أنَّ الفعلَ (قِفي) تكرَّرَ في القصيدةِ مِرَاراً ؛ للدلالةِ على أنَّ الشَّاعرَ لها كَارِهٌ، وللغُرْبةِ مُبْغِضٌ، إذ يقولُ:

قِفي بي أُفكِّرْ في رحلتي وأطلبُ إن شئت عنها بديلا

ويظلُّ هكذا... آملاً أن تتوقَّفَ عجلاتُ المركبةِ، وأن لا تدورُ. وعُدْ إلى البيتينِ: (الأوّل والثّاني)، إذ ألمحُ فيهما طُرْفةً، فالرَّاعيةُ تفرُّ بأغنامها من الليلِ، والشَّاعرُ يودُّ أن يحياهُ... أن يملأهُ رغبةً مُوحشةً.

***- الحروفُ، وهى:-**

(١)- لا، كأن يقول من قصيدة "المُتسلّقة":

لا ، لا أريدُ أن أعو دَ للحضيضِ المُزْدَرِي

(٢)- لن، إذ يقولُ من قصيدتهِ السَّابقةِ "إلى ساعتي":

لَنْ ، لَنْ أعُدَّ، ولَنْ أُبالي بالزَّمانِ وبالمكانِ

(٣)- ليس، كأن يقول من قصيدة "عودة الغائب":

ليسَ فيها ، ليسَ فيها ، لبني الشَّمْسِ مجالُ

النباتُ في البيتِ الأوَّلِ يؤكِّدُ على لسانِ شاعرنا أنَّهُ لن يعودَ لما هو هشٌّ ؛ لأنَّ أحداً لا يراهُ، ولا يَدْري حاجتهُ، ومن ثمَّ لابدَّ أن يتسلَّقَ الكبيرَ الضَّخْمَ... أن تتعلَّق كفُّهُ بالجذعِ المتينِ، والسِّياجِ الشَّائكِ ؛ ليراهُ النَّاسُ، يلتفُّ حولَ هذا وذاكَ محمُوماً، هُياماً بالأعالي.

والشَّاعرُ في البيتِ الثّاني يذهبُ للتأكيدِ على أنَّ أحشاءهَ لن تضيقَ، ولن تُعاني من عدِّ الدَّقائقِ المُتبقيةِ من حياتهِ، ومن يَدْري لعلَّ عقاربَ السَّاعةِ تتوقَّفُ قبلَ أن يتوقَّفَ قلبهُ ، إنَّه يتحدَّاها، فلتعدَّ الزَّمانَ، أمَّا هو فسيسيرُ مادامَ ينبضُ عرقٌ في كيانهِ. وهذه بلادُ الغربِ ليس فيها للعربيِّ مجالٌ أو مكانٌ. والمُلاحظةُ العامَّةُ على هذهِ القصيدةِ أنِّي وجدتُ الشَّاعرَ يتناقضُ فيها تناقُضاً عجيباً، فالبلادُ التي يحيا فيها الشَّعْبُ فوقَ هاماتِ

الأسودِ، وفيها للدستورِ سُلْطانٌ، وللأحرارِ صوتٌ، وللساعي حقٌّ، وللعاملِ قدرٌ،.....، بلادٌ كلُّ ما فيها نكالٌ، فالحقولُ أودى بها الهُزالُ، والصَّحارى غطَّتها رمالٌ فرمالٌ، والضِّفافُ ضاقت بشكواها، وهذهِ الجباهُ، والأيادي، والبوادي عليلةٌ، كليلةٌ.

***- الضَّميرُ، ويشملُ:-**

(١)- ضميرَ المُتكلّمِ ، كأن يقول من قصيدة "القرص":

أنا "القرصُ" أنا " القرصُ" أنا في الخاتمِ الفصُّ

(٢)- ضميرَ المُخاطبِ، إذ يقولُ من قصيدة "السَّخيف":

وإذا تحمَّلْتَ المذلَّةَ خاضعاً فلأنتَ أنتَ السيِّدُ الغطريفُ

القرصُ: الخُبْزُ، والسَّخيفُ: الشَّريفُ في زماننا، والضَّميرُ في الأوَّلِ جاءَ للتأكيدِ على أنَّ القرصَ يُوْدي بصبرِ الجائعِ، يملأُ بطنَ المُتْخمِ، وجاءَ في وضعيَّةِ المُباهاةِ والفخرِ، وكأنِّي بهِ يقولُ: (أنا ربُّكُمُ الأعلى)، وهو في الثَّاني ؛ للتأكيدِ على أنَّ السيِّدَ الغطريفَ صارَ من يتحمَّلُ المذلَّةَ خاضعاً، من يتلوَّنُ كالحرباءِ يعكسُ لونُها لونَ المُحيطِ، من يكونُ كصوتِ النِّفاقِ إذا تكلَّمَ أو دعا، إذ ماذا تُفيدُ العِفَّةُ والنَّزاهةُ والجيبُ نظيفٌ، والبيتُ خاوٍ، نَسْجُ العنكبوتِ فوقَ أركانهِ صنوفٌ وصفوفٌ، فلينطلق الشَّريفُ مع من شعارهُم: (السُّكوتُ سلامةٌ ورغيفٌ).

***- الاستفهامُ، ويشملُ:-**

(١)- متى، كأن يقول من القصيدةِ ذاتها:

فمتى متى يأتي الخلاصُ "إن لم تُطاوعني فأنتَ سخيفُ"

(٢)- أين، كأن يقولُ من قصيدة "نصفان":

وأينَ أينَ الصَّبرُ من قلبي وقد تولَّى النَّوْمُ من عيني

جاءت (متى) للتأكيدِ على أنَّ يدَ الظُّلْمِ عتيَّةٌ، عثَتْ في الأرضِ فساداً، سلَّطَتْ السُّفهاءَ على الشُّرفاءِ، يدٌ لا تُبْترُ ولا تُقْطعُ، لها ألفُ ألفُ ذِراعٍ، وجاءت (أين) للتأكيدِ على أنَّ ليلَ العاشقينَ لا ينجلي، فالشَّاعرُ مُوزَّعُ الأحلامِ، يُعاني بُعْدَ (ليلى). وهُناكَ أيضاً:-

(أ)- المُبْتدأ، كأن يقول من قصيدة " ليلة النُّور":

والكريمُ الكريمُ يَقْضي هواناً أو يُسامُ العذابَ في الأغلالِ

(ب)- الخبرُ، إذ يقولُ من قصيدة " وصيّة الشَّيخ":

فمنْ يبعثُ الميتَ من رمسه قديرٌ... قديرٌ على كُلِّ شيّ

(ج)- المفعولُ المُطْلقُ، كأن يقولُ من القصيدةِ ذاتها:

وشاهدهُ الشَّيخُ في بُؤْسه فقال: رويداً رويداً بُنيّ

(د)- الجارُ والمجرورُ، إذ يقول من قصيدة "في الأعالي":

في الأعالي، في الأعالي أنتِ يا نَفْسي الكبيرهْ

(هـ)- اسمُ صوتٍ، كأن يقول من قصيدة "إلى ساعتي":

"قَهْ ، قَهْ" تُنادي وهى تَسْخرُ دونَ كفٍّ أوْ تواني

أكَّدَ الشَّاعرُ (المُبْتدأ) ؛ للدلالةِ على أنَّ عالمنا عالمٌ كثيرُ الخطايا، عالمٌ مُثْقلُ الظَّهْرِ بالذّنوبِ، الكريمُ فيهِ ذليلٌ، واللئيمُ عزيزٌ، تحميهِ سُلْطةُ الظُّلْمِ، وظُلْمُ السُّلْطةِ، كما أكَّدَ (الخبرَ) ؛ للإيحاءِ بقُدْرةِ اللهِ التي تُحْيي وتُميتُ، تُعْطي وتمنعُ، تلك القُدْرةُ التي تخطَّفت ولداً في صباهُ، فبكاهُ والدهُ بحرقةٍ ماحقةٍ، ومن ثمَّ جاء (المفعولُ المُطْلقُ) تأكيداً على تخفيفِ أحزانهِ، بل استلالها. وشتَّان بينَ البيتينِ الأخيرينِ، فالنَّفْسُ التي صارت لا تُبالي بالنفاياتِ الحقيرةِ، التي التقت النُّجومَ، وهتفت بالنغمِ الخالدِ من أبراجِ العُلا، ها هى ذي تسخرُ منها أصواتُ الزَّمانِ.

(ط)- تكرارُ الصُّورةِ:-

تُعدُّ الصُّورةُ الشِّعريَّةُ " وسيلةً من الوسائلِ الرَّئيسةِ التي يتوسَّلُ بها الشَّاعرُ في بناءِ قصيدتهِ ، والتَّصويرُ أداةٌ من الأدواتِ الأساسيَّةِ التي يستخدمها الشَّاعرُ في تجسيدِ الأبعادِ المُخْتلفةِ لرؤيتهِ الشِّعريَّةِ ، وبوساطةِ الصُّورةِ يُشكِّلُ الشَّاعرُ أفكارهُ غيرَ المرئيَّةِ أو المعنويَّةِ في صورةٍ قريبةٍ إلى الإدراكِ بالحواسِ ، وعن طريقها يُظْهِرُ الشَّاعرُ العلاقاتِ الخفيّةَ بين عناصرِ أفكارهِ ، وبواسطتها –أيضاً– يربطُ بين الواضحِ والغامضِ ، ويُقيمُ جُسوراً بين المعلومِ والمجهولِ ، ويُفسِّرُ ما عزَّ على القارئ تفسيرهُ ، ويُوضِّحُ ما عسرَ توضيحهُ ، ويربطُ بين أجزاءِ البيتِ وربُّما بين أجزاءِ القصيدةِ . الصُّورةُ مظهرٌ فعالٌ من مظاهرِ اللغةِ النَّاشطةِ ، تزهو بعبقريَّةِ صانعها ورؤيتهِ الإدراكيّةِ الشُّموليّةِ ، وقُدْرتهِ على الرَّبطِ بين المُتبعثرات المُتباعدات –أو هكذا تبدو– في الحياةِ مُسْتعيناً بخيالٍ نشطٍ وبلُغةٍ حيَّةٍ ، يصبُّ فيها قوالبهُ التَّشكيليَّةَ الجماليَّةَ ؛ ليعبِّرَ عمَّا يُريدُ في أبهى صُورةٍ ، قريبةٍ إلى التأثيرِ والإقناعِ."([1])

والشِّعْرُ العربيُّ حافلٌ بصورٍ شعريَّةٍ جسَّدت أحاسيسَ الشُّعراءِ ، وجسَّمت مشاعرهُم ، وعبَّرت عن رُؤيتهم الخاصَّةِ للإنسانِ والحياةِ وما فيها ، ويأتي في مُقدّمتهم شاعرنا الذي جاءت صِوَرُهُ على غيرِ نَسَقٍ واحدٍ ؛ تبعاً للمصدرِ المُكوِّنِ لها ، والغرضِ الذي من أجلهِ اسْتُخْدِمَتْ ، وتبعاً لذلك نستطيعُ أن نُقسِّمَ صورهُ إلى:

(أ)– التَّشخيصُ:-

---

[1] – بناءُ القصيدةِ في شعرِ النَّاشئ الأكبر د. على إبراهيم أبو زيد ص ٢٢١ ط دار المعارف ١٩٩٤م .

يُعدُّ التّشخيصُ من الوسائلِ الفنيّةِ البارزةِ عند الشّعراءِ الرّومانسيين بصفةٍ خاصّة ، حيث مثّل عنصراً هاماً في تشكيلِ صورهم الشّعريّةِ التي أنطقت الجماداتِ ، وأحيت الطّبيعةَ بما تبثّهُ في روحها من وسائلَ تشخيصيّةٍ. وهو – بمفهومه هذا– قد وُجِدَ في النّقْدِ القديمِ ، لا سيّما في حديث القُدامى عن (الاستعارةِ) ، فهذا عبد القاهر الجرجاني تـ(٤٧١هـ= ١٠٧٨م) يقولُ: "فإنّكَ لترى فيها – الاستعارةَ– الجمادَ حيّاً ناطقاً ، والأعجمَ فصيحاً ، والأجسامَ الخُرْسَ مبيّنةً ، والمعاني الخفيّةَ أديّةً جليّةً ..... وتجدُ (التّشبيهات) على الجملةِ غيرُ مُعْجبةٍ مالم تكنها ، إن شئتَ أرتكَ المعاني اللطيفةَ التي هى من خبايا العقلِ كأنّها قد جُسّمت حتى رأتها العيونُ ". (١)

والصّورةُ (المُشخّصةُ) النّاجحةُ هى التي تقومُ على التّفاعلِ بين طرفيها داخلَ السِّياقِ بحيث تبعدُ عن السَّطْحيّةِ ، والتقريريةِ ، والمباشرةِ ؛ لتقيمَ علاقاتٍ لغويّةً جديدةً تمنحُ القارئَ إيحاءاتٍ ، ودلالاتٍ نفسيّةً نابعةً من ذاتِ الشّاعرِ .

وغيرُ خافٍ أنَّ (للتشخيصِ) وسائلهُ العديدةَ التي يتحقَّق بها كـ (الفعلِ) بأنواعهِ الثّلاثةِ ، والنِّداءِ ، والاستفهامِ ، ومُحاورةِ الجماداتِ ، والجمعِ بين المحسوسِ والمُجرَّدِ ، ونعت عناصرِ الطّبيعةِ بما هو للإنسانِ ..... وغير ذلك كثيرٌ ، ولكنِّي وجدتُ أهمَّ هذه الوسائلِ في شِعْرِ الشَّاعرِ (الفعل) ، لا سيَّما الفعلينِ (الماضي والمضارع) ، مُلاحِظاً أنّ هذا النَّوعَ

---

١ – أسرارُ البلاغةِ ، علّق حواشيهِ / أحمد مصطفى المراغي ص ٣٣ ط المكتبة التّجاريّة بدون تاريخ .

من التَّصويرِ قد جاءَ أغلب من حيثُ الكمُّ ، وجاءت صورهُ بسيطةً ، سريعةً ، مُنْتزعةً غالباً من عناصرِ الطَّبيعةِ ، وتأتي :-

(١)- حِسّيَّةً ، وهذه صورُ ذلك :-

(أ)- صُورةُ النَّسيمِ:-

صورةُ (النَّسيمِ) هى أكثرُ الصّورِ حُضُوراً في هذا النَّوعِ التَّصويريِّ، وقد تعدَّدت رؤيةُ الشَّاعرِ لها، فها هو ذا يقولُ:

والنَّسيمُ الطَّلْقُ قد هبَّ رَخِيَّ الانطلاقِ

ويقولُ : ديارٌ تضوَّعَ فيها النَّسيمْ بفيضِ الشَّذى والغناءِ الرَّخيمْ

" : يُداعبُها النَّسيمُ فيزدهيها فيرقصُ وهجُها مَرَحاً ولُطْفا

" : والنَّسيمُ الطَّلْقُ قد طافَ بأذيالِ الغوادي

ينثرُ الدُرَّ على السُّنْدسِ في خُضْرِ الوهادِ

" : والنَّسيمُ العليلْ بالدَّواليي يميلْ

" : ألقُ يُدَغْدِغُهُ النَّسيمُ على ضِفَافِ الجدولِ

" : والنَّسيمُ الطَّلْقُ يَسْري خافقاً تائهَ الأقدامِ في الشطِّ العَطِرْ (١)

نُلاحظُ أنَّ هذهِ الصّورِ قد تشكلَّت من الفعلينِ: (الماضي، والمضارع)، الأوَّلُ في قولهِ: (هبَّ، تضوَّعَ، طافَ)، والثَّاني في قولهِ: (يُداعِبُ، ينثرُ، يميلُ، يُدَغْدِغُ، يَسْري). وعندي أنَّ هذهِ أعمق وأدلّ، ولا يَعْني هذا أنَّ الأفعالَ الماضيةَ قد خلت من ذلك، أنَّى هذا وهُناكَ الفعل (هبَّ) الذي أعطى الصُّورةَ عُمْقاً ذهبَ بقولهِ: (رَخِيّ).

---

[١] – الأعمالُ الكاملةُ ص ٤٩، ١١٣، ١٣٣، ١٩٠، ١٩٢، ٢٧٤، ٢٩٢.

وقريبٌ من ذلك ما نجدهُ في الصُّورةِ الأخيرةِ، إذ كيف يُنْعتُ النَّسيمُ بـ (الطَّلقِ)، وهو (يَسْري خافقاً تائهَ الأقدامِ) ؟ أين هذا من قولِ "عاتكة الخزرجي" تـ (١٩٩٧م): ([1])

أترَى للنسيمِ كيفَ يحثُّ الخَطْو يَسْري عَبْرَ الدُّنى مُطْمئنًّا (الخفيف)

لا شكَّ أنَّ الفعلينِ: (يحثُّ، ويَسْري) أقوى في التَّعبيرِ من قولهِ: (خافقاً تائهَ الأقدامِ)، إذ الأوَّلُ يُوحي بأنَّ (النَّسيمَ) حادٌ سريعٌ في أمرهِ كأنَّ نفسَهُ تحثُّهُ لأمرٍ خطيرٍ ، وهو في ذلك في إعْجالٍ مُتَّصِلٍ . والمفعول به في قولها: (يحثُّ الخَطْوَ) يُوحي بأنَّهُ من القُوَّةِ بحيثُ يُفتِّتُ الصَّخرَ ، ويلينُ له الصَّعبُ، قاطِعاً القِفارَ والبحارَ دونَ لأيٍ، أكَّدَ ذلك وقوَّاهُ قولها: (عَبْرَ الدُّنى) . والثَّاني يُوحي بأنَّ (النَّسيمَ) واثِقٌ في خطوهِ ، يمشي ملِكاً، لا يهابُ أيَّ شيءٍ ، أرأيتَ قولها: (مُطْمئنًّا) .

وليتَ شِعْري .... إنَّ الخزرجيَّةَ – وهى الطّائِرُ الأسيرُ– تودُّ من حبيبها أن يفُكَّ قيدَهَا ؛ لتكونَ كالنَّسيمِ ، تُعانِقُ الخُضْرةَ ، وتلثمُ الظِلَّ .... تُطوِّقُ أيَّامها ، تسْتَلْقي وتَسْتَسْقِي .... أن تكونَ كغُصْنٍ من الزَّيتونِ ، أو عُودٍ من الرَّيحانِ ، تأمّل الاستفهامَ في قولها: (أترى للنسيمِ) ، إنَّها من الحسرةِ تكادُ تموت .وأرى صُورتها هذه تُخالِفُ صُورةَ الشَّاعرةِ المصريَّةِ "ملك عبد العزيز" تـ (١٩٩٩م) حين تقول على نفسِ الوزنِ:(٢)

والنَّسيمُ الرَّطِيْبُ يَسْري رفيقاً ناعِمَ المسِّ مثلَ كفٍّ حَنُونِ

---

[1] – المجموعةُ الشِّعريَّةُ الكاملةُ ص ١٤٢ ط حكومة الكويت ١٤٠٧هـ = ١٩٨٦م.

[2] – الأعمالُ الشِّعريَّةُ الكاملةُ ص ٢٥ ط الهيئةُ المصريَّةُ العامَّةُ للكتاب ٢٠١٠م.

نسيمُ شاعرنا (يَسْري خافقاً تائهَ الأقدامِ)، ونسيمُ "ملك" (يَسْري رفيقاً) ، ونسيمُ "عاتكة" (يحثُّ الخَطْوَ) ، وهذا أدقّ ؛ لأنّهُ أكثرَ قُدْرةٍ على الحركةِ المُتهالكةِ في السَّيرِ ، ونسيمُ الأخيرةِ: (يَسْري عبْرَ الدُّنى مُطْمئنًّا) ، ونسيمُ الثّانيةِ : (ناعِمَ المسِّ) ، وأين هذا من ذاك ؟ وعندي أنَّ الصُّورتينِ: (الثّالثةَ والرَّابعةَ) هُما الأجملُ ؛ لأنَّهُما ينُمَّانِ عن الحركةِ القويَّةِ، والإيحاءِ المُعْجبِ، فالنَّسيمُ في الأولى يُداعِبُ هالةَ الإبريزِ، وكُلَّما داعبها ازدهت، وكُلَّما ازدهت رقصَ وهجُها مَرَحاً ولُطْفاً، وهو في الثَّانيةِ لمَّ بـ (أذيالِ الغوادي)، حَامَ، استدارَ، أحاطَ بهم من كُلِّ النَّواحي، وهو مُعْجبٌ، نَشِطٌ، وجاءَ بـ (قد)؛ للدلالةِ على الإفراطِ في الدَّورانِ. وفي البيتِ صُورةٌ أُخْرى ما أحلاها، فالنَّسيمُ وقد انتهى من الطَّوافِ بـ (أذيالِ الغوادي) ذهبَ يَرْمي اللؤلؤَ على السُّنْدسِ في مكانٍ بعينهِ، وليس أيّ مكانٍ، إنَّه (خُضْر الوهاد)، والفعلُ يُوحي بأنَّهُ يرميهِ مُتفرِّقاً عن عَمْدٍ ؛ لكثرتهِ.

وعُدْ إلى الأبياتِ تجدهُ قد نعتَ النَّسيمَ بـ (الطَّلْقِ) ثلاثَ مرَّاتٍ، وبـ (العليلِ) مرَّةً، وأين هذا من ذاك ؟ وقريبٌ من ذلك قولهُ في موضعٍ آخرٍ من قصيدة "هيفاء والهزار":

وبثغرها ضَحِكَ الرَّبيعُ الطَّلْقُ ضحكتَهُ الطَّليقهْ
مُتفجِّرَ النَّبـراتِ ينبضُ بالمُـنى ثـرَّ السَّليقهْ

لا شكَّ أنَّ هذا من قولِ "البُحْتريِّ" تـ (٢٨٤هـ) في مدحِ "الهيثمِ بن عُثْمانِ الغنوي"([1])

أتَاكَ الرَّبيعُ الطَّلْقُ يَخْتَالُ ضَاحِكاً من الحُسْنِ حتّى كادَ أن يتكلَّما ([1])

---

[1] – أبو القاسمِ الهيثم بن عثمان الغنوي، قائدٌ من أهلِ الجزيرةِ، اشتركَ في حربِ بابك حين تولَّى الأفشينُ هذهِ الحرب. انظر: تاريخ الطَّبري، أخبار سنة (٢٢٠هـ).

في تَقْديري أنَّ شاعرَ اليمنِ تفوَّقَ على أبي عُبادة، وعِلَّةُ ذلك فيما أراهُ قَصْرُ مجئ (الرَّبيعِ) على الهيثمِ دونَ النَّاسِ، إذ قال: (أتاكَ)، بالإضافةِ إلى استخدامِ الفعلِ (كادَ) الذي قلَّلَ من جودةِ الصُّورةِ، ولكنَّنا نرى في بيتهِ ما بهِ تميَّزَ، نلمحُ ذلك في وحدةِ الحركةِ الإعرابيَّةِ المُتتاليةِ في: (الفاعلِ، والنَّعْتِ، والفعلِ)، تأمَّل: (الربيعُ الطلقُ يختالُ)، إنَّ تكرارَ هذهِ الحركةِ بهذهِ الكيفيَّةِ يقولُ بأنَّ أبا عُبادةَ قد توفَّرَ على موسقةِ شعرهِ موسقةً تَسْتوقفُ الأصمَّ، وآيةُ ذلك أنَّهُ صاغَ بيتهُ في ألفاظٍ رقيقةٍ مُخْتارةٍ تنمُّ عن جوِّ الرَّبيعِ السَّاحرِ الذي كادَ يتكلَّمُ من فرطِ إعجابهِ بنفسهِ. وعُدْ إلى صُورةِ شاعرنا تُطالعكَ هذهِ الأفعالُ: (ضَحِكَ، ينبضُ، ثرَّ)، وكلُّها أفعالٌ تقومُ برسمِ صُورةٍ للربيعِ ما أبهاها، صُورةٍ ظلالُها عميقةٌ، فالرَّبيعُ تألَّقَ.. تحدَّرَ من ثغرِ هذهِ الهيفاءِ التي تميسُ بخُطى كخفقِ العُودِ، خُطى راقصةٍ، مُوقَّعةٍ، نسيقةٍ، أرأيتَ قولهُ: (مُتفجِّرَ النَّبراتِ)، إنَّها صُورةٌ حركيَّةٌ مُقْتطفةٌ من بُسْتانٍ يَعِجُّ بالألوانِ والأنغامِ، بالرؤى والظِّلالِ. وفي الشِّعْرِ العربيِّ ما هو قريبٌ منها، فتأمَّل قولَ"عاتكة" من قصيدة "بكر الرَّبيعُ":

بكرَ الرَّبيعُ مُعَطَّرَ الأنفاسِ ونمتْ رَوَائحُهُ إلى الجُلاسِ (الكامل)

الفعلَ (بكرَ) يُوحي بأنَّ (الرَّبيعَ) غيرُ كسُولٍ ، يُبادِرُ إلى حاجتهِ سَحَرَاً، وهو على ذلك سريعٌ قويٌّ . وتأمَّل الجمعَ في: (الأنفاسِ ، الرَّوائحِ ، الجُلاسِ) إذ يُوحي بأنّه يملأُ جنباتِ المكانِ ، وهو (مُعَطَّرٌ) أيْ أطيبُ وأصفى . وأراها في ذلك كـ "ملك" حين تقولُ من قصيدةِ "إلى أمواجِ النِّيْلِ" التي نظمتها سنة (١٩٥٥م) :

---

[١] – ديوانُ البُحْتري تح / حسن كامل الصِّيرفي ٢٠٨٧/٤ ط٢ ط دار المعارف ١٩٧٧م.

الرَّبيعُ الحُلْوُ يا حَسْناءُ يَزْهُو فوقَ صَدْرِكْ (الرّمل)

"ملك" نعتت (الرَّبيعَ) بنعتٍ حسنٍ هو (الحلو) ، ونادت (أمواجَ النِّيلِ) بقولها: (يا حسناءُ) ، وعلى ذلك فـ (الرَّبيعُ ، وأمواجُ النِّيلِ) في عينها في درجةٍ واحدةٍ من الجمالِ ، أضف إلى ذلك مجيء الفعل المُضارع (يَزْهُو) الذي يُوحي بأنَّ ربيعها كربيعِ "البُحْتري" ، فهو عندهُما مُعْجبٌ بنفسهِ ، مزْهُوٌّ على غيرهِ ، ولا ننسى دقّةَ قولها: (فوق صدْرِكْ) ، فالرَّبيعُ يقفُ على صفحةِ (أمواجِ النِّيلِ) كأنّه الطّاووسُ .

وأرى هؤلاءِ قد تفوَّقوا على " أبي تمَّامٍ" تـ (٢٣١هـ) حين قال يمدحُ (المُعْتصم) : (١)

دُنْيا معاشٍ للورى حتّى إذا جُلِيَ الرَّبيعُ فإنَّما هى منظرُ (الرّجز)

و "ابن المُعْتزّ" تـ (٢٩٦هـ) حين قال على الوزنِ ذاتهِ من قصيدةِ "دِرْياقِ الهَمِّ" : (٢)

وانظُرْ إلى دُنْيا ربيعٍ أقبلتْ مثلَ النِّساءِ ، تبرَّجتْ لِزُناةِ

و "العقَّاد" تـ(١٣٨٣هـ = ١٩٦٤م) من قصيدتهِ "الشِّتاءُ والرَّبيعُ" :(٣)

كلُّ خافٍ يُريدُ أن يتجلَّى في الرَّبيعِ المُزخرفِ المَشْهُودِ (الخفيف)

---

[١] – ديوانُ أبي تمَّام تح / محمّد عبدهُ عزَّام ٢ / ١٩١ ط ٤ ط دار المعارف ١٩٨٣ م .

[٢] – ديوانُ ابن المُعْتزّ تقديم / كرم البُسْتاني ص ١١٣ ط دار صادر بيروت بدون تاريخ .

[٣] – خمسة دواوين للعقَّاد لـ / عبَّاس محمود العقَّاد ص ٤٥١ ط الهيئة المصريَّةُ العامةُ للكتابِ ١٩٧٣م.

لا شيء في صورةِ (الرَّبيعِ) عند هؤلاءِ اللهمُّ إلا نعتهِ بـ (الزُّخْرفِ المشهودِ) عند الأخيرِ . ونلاحِظُ تقاربَ المعنى في بيتي الأوّل والثّاني ، فـ (الدُّنيا) عند الأوّلِ (منظرٌ) ، وعند الثّاني كـ (النِّساءِ) ، وهذا من تمامِ إبداعهِ ، وإحسانهِ المشهور.

(ب)– صُورةُ الزَّهْرِ:-

تأتي هذهِ الصُّورةُ بعد الصُّورةِ السَّابقةِ من حيثُ (الكمِّ)، وتأتي سريعةً كالضَّوْءِ أو البرقِ الخاطفِ، وقام الفعلان: (الماضي، والمضارع) بتشكيلها أيضاً، فها هو ذا يقولُ:

نثرَ الزَّهْرُ النَّدى فوقَ الثَّرى ... منهُ قُرْباناً إلى بنتِ السَّماءْ

ويقولُ: سرى في الحُسينيِّ عِطْرُ الزَّهَرْ ... وغنَّتْ بلابلهُ في السَّحَرْ

" : أغْرَتْكَ بالنَّغْمِ أزْهارٌ مُنَمْنمةٌ ... تُزْجي الشَّذى في مغانينا أفانينا

" : والزَّهْرُ يمرحُ في الغصونِ كأنَّهُ ... غِيْدٌ تبختَرُ في ضِفافِ الوادي

" : .... والزَّهْرُ من نشوةٍ يميلُ (١)

المُلاحظةُ العامَّةُ على هذهِ الصُّورةِ تقولُ بأنَّها حركيَّةٌ كالصُّورةِ السَّابقةِ، وأنَّها في حركتها تتفاوتُ من صُورةٍ لأُخْرى، وأنَّ الصُّورةَ الرَّابعةَ هى الأحلى، فالفعلُ (يمرحُ) يُصوِّرُ (الزَّهْرَ) بالخِفَّةِ والنَّشاطِ، يمشي مُخْتالاً، مَزْهُوَّاً بجمالهِ وأريجهِ، يخطرُ يميناً وشمالاً، ذهاباً وإياباً في حركةٍ مُتَّصلةٍ، وتعانُقٍ حارٍّ للغُصونِ، وحركتهُ تُزيدُ من جمالِ آدائهِ، وسُرْعةِ إيقاعاتهِ، وكأنِّي بـ (الزَّهْرِ) يعزفُ سمفونيَّتهُ الخالدةِ، سمفونيَّةَ البوحِ والإفضاءِ.

ولا أستطيعُ أن أُخْفي إعجَابي بالصُّورةِ الثَّانيةِ، فالفعلُ (وغنَّت) أعطاها بُعْداً جماليَّاً من الوضوحِ بمكانٍ، مُضْفياً عليها القُدْرةَ على التقاطِ العناصرِ

---

[١] – الأعمالُ الكاملةُ ص ٧٠، ١١٣، ١٣٦، ١٨٥، ٢٦٨.

الحيَّةِ، وبثِّها روحَ الجدَّةِ والمُعاصرةِ. وعندي أنَّ الصُّورةَ (الأولى والثَّالثة) من القُرْبِ بمكانٍ، فالزَّهْرُ (نثرَ النَّدى) في الأولى، (ويُزْجي الشَّذى) في الأخيرةِ. وأينَ هذهِ الصِّورِ من قولِ "عاتكة":

وأطلَّتِ الأزهارُ من شُرفاتِهَا فَسَبَى الخلائقَ حُسْنُهَا الفضَّاحُ

مَعْنَى البيتِ من الجمالِ بمكانٍ، فالأزهارُ – وهى جمعٌ– تُطِلُّ من شُرفاتِهَا بوجهها الوضيء رقيقةً، نديَّةَ الضِّياءِ، تدقُّ قلبَ الليلِ، تخرِقُ السُّكونَ كالشُّعاعِ، ومن ثمَّ لا عجبَ أن يَسْبىَ حُسْنُها كُلَّ الخلائقِ، والفعلُ (سَبَى) في الماضي، وهو ما يَعْني أنَّ العُبوديَّةَ قد صارتْ أمراً واقعاً لا مَهْربَ منهُ ولا مفرَّ، وفيهِ جمالٌ بيِّنٌ، إذ يُوحي بأنَّ سِرَّ الزَّهْرِ لم يَعُدْ سِرًّا، وإنَّما صارَ في النَّاسِ كمن مُطِرَ بنوءِ السِّماكِ. وتأمَّل جمالَ قولها: (حُسْنُهَا الفضَّاحُ) فالحُسْنُ شَهَرَ (الزَّهْرَ)، وكشفهُ وبيَّنهُ للأعيُنِ، وصيغةُ المُبالغةِ تُوحي بأنَّ فَضْحَ الحُسْنِ للأزهارِ فِعْلٌ مُجاوزٌ من الفَاضِحِ إلى المفْضُوحِ.

(ج)– صُورةُ الليلِ:-

لاحظتُ أنَّ (الليلَ) في شِعْرِ الشَّاعرِ لا يدلُّ على حالةٍ نفسيَّةٍ واحدةٍ، إذ أحياناً يدلُّ على القلقِ، والتَّوتُّرِ، والانقباضِ، كأن يقولُ:

كُلَّما خيَّم هذا <u>الليلُ</u> شدَّتْ بخناقي

وأحياناً يدلُّ على الإعجابِ، والبهجةِ، والانبساطِ، كأن يقولُ:

خيَّم <u>الليلُ</u> وفي الليـ ـلِ فكَاكٌ من قُيودي

هذه صُورةٌ في غايةِ التَّناقُضِ، فلوعةُ الفراقِ في البيتِ الأوَّلِ تسبَّبت في إحساسِ الشَّاعرِ بالامتعاضِ من الليلِ الذي طالما أفسدَ لذَّاتِ الهوى، والذي كان – في البيتِ الثَّاني– وراءَ انطلاقهِ في الفضاءِ الرَّحبِ حيثُ الرؤى تهتفُ للنجمِ، والذِّكْرياتُ تتهادى... تتعالى في حَشْدٍ من الشَّوقِ...

ذكرياتٌ تتمشَّى، تتلوَّى قبلَ أن ينبلجَ الصُّبْحُ ويعودُ العيشُ لشاعرنا قيداً من حديدٍ. ولا شكَّ أنَّ الفعلَ (شدَّتْ) قوَّى من وَقْعِ الصُّورةِ الأولى، وأعطاها بُعْداً جمالياً أُضِيفَ للفعلِ (خيَّم). ومن ذلك قولهُ: (الرّمل)

في مغانٍ عقدَ الليلُ بها مِهْرَجاناً لحنهُ الغيدُ الطِّوالُ

وقولهُ: **وأقامَ الليلُ في طُرَّتها مِهْرَجاناً لحنهُ الفرعُ الجديلُ**

الوزنُ واحدٌ، والصُّورةُ مُتقاربةٌ، وإن كُنْتُ أرى الفعلَ (أقامَ) أجود في التَّصويرِ من الفعلِ (عَقَدَ) ؛ لأنَّ الحركةَ فيهِ أبينُ وأظهرُ. ويقولُ:

إذا أرخاهُ ماجَ الجوُّ عِطْراً وخلْتَ الليلَ لفَّ الصُّبْحَ لفَّا

ويقولُ: ([1])

والنَّجْمُ ينسابُ في الأعالي قد لفَّهُ ليلهُ البليلُ

في تَقْدِيري أنَّ الأولى أقوى في التَّصويرِ، إذ أين لفُّ (الليلِ) للنجمِ من الصُّبْحِ، وقد أكَّدَ الشَّاعرُ فِعْلَ الليلِ مع الصُّبحِ بقولهِ: (لفَّا)، ممَّا يُوحي بأنَّ الليلَ قد ابتلعَ الصُّبْحَ وغيَّبهُ. وفي البيتِ ذاتهِ صورةٌ أُخْرى ما أحلاها، فكُلَّما أرْخَى العِطْرُ كُلَّ جَعْدٍ معنبرٍ ماجَ الجوُّ بالأريجِ الذي يسحُّ على عوارضِ شاعرنا، يَغْمرهُ،.. فيَزِفُّ إليهِ نجواهُ، يدفنُ فيهِ وجهَهُ.

(د)– صُورةُ الطَّيرِ، فها هو ذا يقولُ:

وتضمُّ الرِّيشَ في الوكْرِ من القرِّ الطُّيورُ

ويقولُ: **وتَنَاجى على الخمائلِ بالألـ ـحانِ حتّى مادت من النَّغمِ سَكْرى**

" : **والطَّيرُ من فرحةٍ تهادى**

" : **عُدْتِ فالطَّيرُ صدوحٌ ساجعٌ لفَّهُ الإلفُ وناجاهُ الخليلُ**

---

[1] – السَّابق ص ٤٩، ١٤٧، ١٢٢، ٢٧١، ١٣٣، ٢٦٨.

في الصُّورةِ الأولى طيورٌ مُتْعبةٌ، تكادُ من الحرِّ تموتُ، وأين هذا من طيورٍ نَشْوى... طيورٌ تتناجى بالألحانِ، تتهادى على الأغصانِ، تَصْدحُ وتَسْجعُ حتّى كادت من الشَّوقِ تطير، إنَّها صورٌ من مباهجِ الحُبِّ، ورؤى من روائعِ الفنِّ، تُشْجي لاعجَ الشَّوقِ، وتبعثُ في النَّفْسِ الحنين. وأين شاعرنا في هذا من قولِ "عاتكة" من قصيدةِ "مواكبِ الرَّبيعِ": (الكامل)

والطَّيرُ تَحْمِدُ ذا الجلالِ وتنثني للروضِ تلثمُ ثغرهُ وتُقبِّلُ

هُنا طُيورٌ مَخْمورةٌ... نَشْوى... تَشْدو على أعوادِهَا... تُسبِّحُ رَبَّهَا، وكأنِّي بها في جنائنِ الرَّبيعِ كشاعرٍ ماجنٍ... طيورٌ كمزاهرٍ تتلو رفيعَ البيانِ، وقد بدت بأجواءِ الرَّبيعِ نضيرةً، وتفتَّحت للعيشِ ناديةَ المُنى، عَذُبَتْ فَصَارت أُعْجوبةً كُبْرى.

(هـ)– صُورةُ الوردةِ ، فها هو ذا يقولُ من قصيدةِ "الوردةِ السَّكْرى":

<u>وردةٌ</u> سَكْرى بألحانِ البلابلْ

ويقولُ من قصيدةِ "الوردةِ الذَّابلةِ":

<u>عاشت</u> على الغُصْنِ النَّديِّ الرَّطيبْ ترفلُ في ثوبِ الشَّبابِ القشيبْ

ويقولُ: <u>تختالُ</u> من عُجْبٍ بحالٍ عُجابْ نَشْوى أتاها السُّكْرُ من غيرِ راحْ

أين الصُّورةُ الأولى من الصُّورةِ الثَّانيةِ السَّابقةِ ؟ فهُناكَ طيرٌ تناجى بالألحانِ على الخمائلِ حتّى سَكِرَ، وهُنا وردةٌ. ولاحظ الجمعَ في: (الطَّيرِ، الخمائلِ، الألحانِ) فكلٌّ يُؤدِّي دورهُ بشكلٍ لا يُبارى. وفي تَقْديري أنَّ إضافةَ الألحانِ إلى البلابلِ في الصُّورةِ الأولى أكسبها بعضَ الجمالِ، وأنَّ الصُّورةَ الثَّانيةَ دونَ الأخيرةِ، إذ أين الفعلُ (ترفُلُ) من الفعلِ (تختالُ)، والخبرِ (نَشْوى). ولا أدْري كيف تختالُ وردةٌ .. تنتشي... تسكرُ وهى ذابلةٌ ؟

(و)– صُورةُ الثَّرى، إذ يقولُ من قصيدةِ "أنين":

وشُعاعٌ في <u>الثَّرى النَّعْسانِ</u> يُزْجيهِ الصَّباحُ

ويقولُ من قصيدةِ "في هرجيسة":

والثَّرى النَّعْسانُ في أعطافهِ رفَّ للبدرِ ضياءٌ وظلالُ

الأخيرةُ أدقُّ ؛ لأنَّهُ لا دورَ للثرى في الأولى.

وقد لاحظتُ أنَّ الشَّاعرَ يتَّكئُ كثيراً في التَّصويرِ على الفعلِ (يختال)، كأن يقول:

تضوَّعَ مُخْتالاً ففي كُلِّ عَطْفةٍ لهُ نَفْحةٌ تَنْدَاحُ مِسْكاً وعَنْبَرَا

ويقولُ: **فهى تختالُ بعنقودٍ لها مُرْهقِ**

" : **وحنينٌ للمُنى تختالُ في بُعْدٍ وقُرْبِ**

" : **وأجلناكَ في الرُّبى سُنْدسيَّ الوَهْج تختالُ ناعماً مُخْضلا**

" : **وقُدودٍ في مَرْطها يمرحُ الغُصْنُ ويختالُ في شذى رُمَّانهْ**

" : **من وحدةٍ شمَّاءَ شامخةٍ تختالُ من عَجَبٍ ومن عُجْبِ** (١)

الفاعلُ في هذهِ النَّماذجِ: (النَّهرُ، الدَّوالي، المُنى، زمنُ الشَّبابِ، الغُصْنُ، الوحدةُ)، وأحسبُ أنَّ الصُّورتينِ: (الأولى، والثّالثة) هُما الأجودُ ؛ لأنَّ أريجَ النَّهرِ في كُلِّ مُنْعطفٍ، والمُنى تختالُ في البُعْدِ والقُرْبِ على حدٍّ سواءٍ. وتأمَّل قولهُ في الصُّورةِ الأخيرةِ: (تختالُ من عَجَبٍ ومن عُجْبٍ) فهو كقولهِ السَّابقِ في الحديثِ عن الوردةِ الذَّابلةِ: (تختالُ من عُجْبٍ بحالٍ عُجاب). ولا شكَّ أنَّ نعتَ العُنْقودِ بـ (المُرْهقِ) في الصُّورةِ الثَّانيةِ قلَّلَ من جودتها في عينِ القارئ. ومن ذلك أيضاً قولهُ:

والوحشُ يختالُ في البوادي

وقولهُ: **وتُراثُهم يختالُ فينا**

" : **وشذى تختالُ فيهِ نسْمةُ الفَجْرِ العليلهْ**

---

١ – السَّابقُ ص ١٨١، ١٩٢، ٢٦٠، ٢٨٨، ٢٩٣، ٣٩٤.

" : وكأنَّني في مهْرجانْ يختالُ فيه النيِّرانْ

" : والبنُّ مُخْتالاً على أفنانه (١)

الصُّورةُ الأولى أجودُ وأبلغُ. ومن ذلك أيضاً الفعلُ (يرقصُ) في قولهِ:

ونفيسُ الشَّرابِ يرقصُ في الكأسِ ألم يَعْصِروهُ من شفتيكِ

وقولهِ: أيرقصُ ذا الكون من نَشْوتهْ وأنت تُحدِّقُ كالأبلهِ

" : والماءُ حولَ الفُلْكِ يخفقُ راقصاً رَقْصَ الطَّروبِ العابثِ النَّشْوانِ

" : ويرقصُ في الصَّدْرِ حولَ الصَّليبْ فيُوقظُ فتنتهُ النَّائمَهْ (٢)

الجودةُ للأولى والأخيرة، والطَّرافةُ للثالثة، والعُمْقُ للثانية، إذ أين رَقْصُ (الشَّرابِ، والماءِ، والدلِّ) من رَقْصِ (الكونِ) ؟ ولا يخفى على ذائقةِ القارئ جمالَ المُقابلةِ في البيتِ الثَّاني، فالكونُ راقصٌ، نَشْوانٌ، ولا دورَ للشاعرِ المُتفرِّجِ. ومن ذلك أيضاً الفعلُ (صفَّق) في قولهِ:

يا عروسَ الشطِّ في موكبها صفَّقَ الموجُ وغنَّى في اختيالِ

وقولهِ: أين أطيارُ إذا صَدَحَتْ صفَّقَ الوادي لها دَدَنَا (٣)

الصُّورةُ الأولى أحلى ؛ لأنَّ الموجَ صفَّقَ، غنَّى، اختالَ. وهذا قريبٌ من قولِ "عاتكة" من قصيدتها "على الشَّاطئِ الأخضرِ" : (٤) (المتقارب)

وهَدْهَدَني الموجُ حتّى سرى بيَ السِّحْرُ نحو الشُّعاعِ البعيدْ

وسارَ بيَ الموجُ نحو الورى كأنَّ بأذنيه حلَّ الوترْ

وألقى بيَ الموجُ فوقَ الثَّرى فكنتُ كأصدافهِ والحجرْ

---

١ – السَّابقُ ص ٢٦٨، ٢٦٢، ٣٠٠، ٣٠٣، ٣٦٥.

٢ – السَّابقُ ص ٣١، ٥١، ٨٣، ١٣١.

٣ – السَّابقُ ص ٣٤٨، ٣٦٠.

٤ – المجموعةُ الشِّعريَّةُ ص ٣٠٦ .

وغنَّى لي الموجُ أنغامهُ وغنَّيْتُ للموجِ أنغاميا

نُلاحِظُ أنَّ جميعَ الأفعالِ في الماضي، وتأتي دائماً في وضعيَّةٍ ثابتةٍ في صَدْرِ كُلِّ بيتٍ، والفاعلُ يأتي مُرْتبطاً بها ارتباطاً وثيقاً، وهُما – الفعلُ والفاعلُ– في كُلِّ بيتٍ يُكوِّنانِ صُورةً تدلُّ على المودَّةِ ... والأُلْفةِ ... والرقَّةِ ... فـ (الموجُ) في البيتِ الأوَّلِ يأخذُ بيدِ الشَّاعرةِ على شاطِئها الأخضرِ يُهَدْهِدُها هَدْهَدَةَ الصَّبي، وكأنِّي بهِ يتلطَّفُ ويتغزَّلُ كعاشقٍ ولهانٍ، وهو في الأبياتِ الأُخرى يسيرُ بها ومعها .... هُنا وهُناك ... يتودَّدُ ويتحبَّبُ ؛ لترى وتسمع بوحَ الهوى. وها هو ذا يُلْقي بها فوق الثَّرى، وعلى الرَّملِ، وفي جناحهِ الألوانُ ... والعطورُ ... والنَّغمُ، وفي يديهِ مِعْزفٌ مَسْحورٌ، وفي خُطاهُ رقصةُ الفراشةِ الطَّروبِ ... أرأيتَ قولها: (وغنَّى لي الموجُ أنغامهُ). إنَّها صورٌ جيِّدةٌ لطيفةٌ ... تبدو بسيطةً، ولكنَّها عميقةً، تُوحي بأنَّ الشَّاعرةَ في يدِ (الموجِ) كفرفورٍ في عِشِّهِ النَّضيرِ، صورٌ تلفحُ قلوبَنَا بحرارةِ الرُّومانسيَّةِ الكامنةِ في قلبِ الشَّاعرةِ، رومانسيَّةٌ حالمةٌ، وحنانٌ دافيءٌ، وحنينٌ حارٌ دافقٌ فوقَ شاطئٍ أخضرَ مُشَعْشَعِ الأضواءِ، مديدِ الظِّلالِ، مُلْهِمٌ للأغاني، مُفجِّرٌ لأعمقِ الأحاسيسِ.

وحين نعودُ إلى الأفعالِ التي شكَّلت –مع الفاعلِ– هذه الصُّورِ الحيَّةِ النَّابضةِ نجدُ كُلَّ فِعْلٍ قد سُبِقَ بحرفٍ لم يتغيَّر وهو (الواو) التي أتت دائماً قبلَ كُلِّ فعلٍ ؛ للإشعارِ بأنَّ (الموجَ) كان لطيفاً مع "عاتكة" إلى حدٍّ بعيدٍ، وكأنِّي بهِ يودُّ أن يجعلها تعيشُ حُلْمها السَّعيد ، فَهَدْهَدَ، وسارَ، وألقى، وغنَّى، وأصْغَى إلى حكاياتها ... إلى أسرارها ... ممزوجةً بالشَّهْدِ ... والعطورِ ... والنَّغم، ألم تقرأ قولها: (وغنَّيْتُ للموجِ أنغاميا)، إنَّه قمَّةُ التَّجاوبِ النَّفسي والعاطِفي، فيضُ الليالي الدَّافئةِ .

(٢)– معنويَّة:–

لم أجدْ من هذا النَّوعِ إلا هاتينِ الصُّورتينِ:

(أ)– صُورةُ الذِّكْرياتِ، فها هو ذا يقولُ من قصيدة "انفجار":

تعبثُ <u>الذِّكْرياتُ</u> دوماً بقلبي المُجنَّحِ

ويقولُ من قصيدة "أشباح":

<u>ذكرياتٌ</u> عَصَفَتْ بالـ ـقلبِ في الليلِ الشَّريدِ

الصُّورةُ الثَّانيةُ جيِّدةٌ، ولكنِّي أرى الأولى أجود، إذ أين الفعلُ (عَصَفَ) الماضي من (تعبثُ) الذي يُوحي بتلهِّي الذِّكْرياتِ، ولعبها بقلبِ الشَّاعرِ ؟ ولا شكَّ أنَّ الإضافةَ في (قلبي)، ونعتهِ بـ (المُجنَّحِ)، وقولهِ: (دوماً) أعطاها مزيداً من العُمْقِ والإجادةِ. وفي الصُّورةِ الثَّانيةِ ما لا يُمْكنُ الغفلةُ عنهُ، وهو نعت الليل بـ (الشَّريدِ)، إذ ينمُّ عن حركةٍ مُتَّصلةٍ، وكأنِّي بالليلِ كظلٍّ بلا مأوى... ظلٌّ تائهٌ في الفيافي.

(ب)– صُورةُ الأسى، إذ يقولُ من قصيدة " يا إلهي":

كيف يا ربَّاهُ اخْطُو <u>والأسى</u> يأكُلُ جنبي

ويقولُ من قصيدة " مأساة الباص":

من زَرَعَ <u>المأساةَ</u> في أرضنا بينَ الزُّهورِ الغضَّةِ النَّاضِرَهْ

القصيدةُ الأولى شَكْوى للهِ من العربِ الذين يُساقونَ من خَطْبٍ لخطبٍ على مرأى ومسمعٍ... وكم ربيعٍ مرَّ وهُمْ بينَ شَجْوٍ وشَجْبٍ..والثَّانيةُ شَكْوى الإهمالِ والخيبةِ، إذ المُرادُ بالفعلِ (زَرَعَ) من فجَّرَ اللغمَ في الباصِ الذي كان ينقلُ الطَّلبةَ من مدرستهم، فهُم (الزُّهورُ الغضَّةُ النَّاضرةُ)، ومع جمالهِ الذي لا يخفى إلا أنَّي أفضِّلُ عليهِ الفعلَ (يأكلُ)، فالأسى يأكلُ جنبَ الشَّاعرِ أكلَ السَّبْعِ الجائعِ. وأين الفعلُ (غَمَرَ) من الفعلِ ذاتهِ في قولِ الشَّاعرةِ "ملك عبد العزيز" تـ (١٩٩٩م) من قصيدة "صلاة الخريف": ؟ (الخفيف)

وأسىً يغمرُ المُحيَّا كفجرٍ أغبشِ اللونِ قبلَ نُورٍ كمينِ

وكذلك الفعلُ (عجّ) في قولِ "فدوى طُوقان" تـ (٢٠٠٣م) من قصيدة "طُمأنينة السَّماء":

عجَّ الأسى في نفسها الشَّاعرهْ (السَّريع)

فالفعلُ (غَمَرَ) كالفعلِ (عَجَّ)، فالأسى يغتمرُ قلبيهما، وأراهُما دونَ الفعلِ (يأكلُ) في جودةِ الإيحاءِ، وعُمْقِ التَّصويرِ.

(ب)– التشبيهُ :-

يعدُّ التَّشبيهُ من وسائلِ تشكيلِ الصُّورةِ الشِّعريَّة، إذ يُمثِّلُ ذروةَ اللغةِ المجازيَّةِ التي يُؤلِّفُ بها الشَّاعرُ صورهُ، والتي تُمثِّلُ– بالنسبةِ له– اللُّغةَ التِّلقائيَّةَ التي لا يستطيعُ نظمَ شِعْرِهِ بدونها ، حيثُ " إنَّ الشَّاعرَ يُفكِّرُ بالصِّورِ، والتَّعبيرُ بالصِّورِ هو لغةُ الشَّاعرِ التِّلقائيّةِ التي لا يتعلَّمها ولا يحتاجُ إلى الاعتذارِ عنها ...." (١) ؛ لأنَّ فنَّهُ لا يقومُ ولا يُوجدُ بدونِ هذه اللُّغةِ المجازيَّةِ الخاصَّةِ. واتِّكاءُ الصُّورةِ الشِّعريَّةِ –في بعضِ أشكالها– على التَّشبيهِ لا يعني أنَّ أيَّ تشبيهٍ صالحٌ لتشكيلِ صُورةٍ جيِّدةٍ، ولكنَّ الصُّورةَ الجيِّدةَ يجبُ أن تقومَ على قُوَّةِ التَّفاعلِ بين طرفيها، إلى جانبِ علاقةِ التَّأثيرِ والتَّأثُّرِ بين طرفي هذه الصُّورة، فهذا التّبادلُ المؤثِّرُ يُعْطي للقارئ صورةً صادقةً لتجربةِ الشَّاعرِ، وعلى هذا فلا يُمْكنُ المفاضلةُ بين أنواعِ الصِّورِ ، " ولكنَّ الصُّورةَ تفضلُ غيرها بقدرِ ما فيها من الدِّلالاتِ، والإيحاءاتِ، وتفضلُ بمدى توفيقِ الشَّاعرِ في صياغةِ موقفهِ مهما كان

---

[١] – الصُّورةُ والبناءُ الشِّعري د . محمَّد حسن عبد الله ص ٤٢ ط دار المعارف ١٩٨١م .

نوعُ الصُّورةِ أو مهما كانت مصادرها التَّخيّليّة، فقد يكونُ التَّشبيهُ أكثرَ تصويراً من الاستعارةِ في سياقٍ مُحدَّدٍ والعكسُ صحيحٌ ". (١)

إذن فأفضليَّةُ صُورةٍ شعريَّةٍ دونَ أُخْرى يرجعُ إلى قُوَّةِ إيحاءاتها، ودلالاتها النَّابعةِ من خلالِ السِّياقِ الذي تأتي فيهِ، إلى جانبِ التَّبادُلِ التَّأثيري الموجود بين الألفاظِ المُكوِّنةِ للصورةِ، والذي يمنحها خصوصيَّةً في التَّركيبِ، ذلك التَّركيبُ الذي يُميِّزُ شاعراً عن آخرٍ، وهذا ما نتعرَّفُ عليهِ فيما يلي، ولكن قبلَ ذلك أودُّ أن أقولَ إنَّني وجدتُّ التَّشبيهَ بالأداةِ لا سيَّما (الكافِ) يُمثِّلُ أكثرَ أشكالِ التَّشبيهِ المُسْتخدمةِ في شِعْرِ شاعرنا، إذ يكادُ يُهيمنُ هذا الشَّكْلُ على مُعْظمِ الصِّورِ التَّشبيهيَّةِ لديهِ، وحين قُمْتُ بتحديدِ ملامحِ الصُّورةِ المُتكرّرةِ وجدتُّها تدورُ غالباً في فلكينِ هُما:

---

[١] – الصُّورةُ الشِّعريَّةُ عند أبي القاسمِ الشَّابيِّ د . مدحت سعد الجيَّار ص ١٣٣ ط الدَّارُ العربيَّةُ للكتابِ طرابلس ١٩٨٤م .

(١)- الشَّاعرُ:-

صوَّر الشَّاعِرُ نفسَهُ بالعديدِ من الصِّورِ التي تعكِسُ نفسيَّةً ككُلِّ نَفْسٍ تفرحُ وتحزنُ، تَضْحَكُ وتبكي ؛ تبعاً لفعلِ الهوى، وعواملِ العِشْقِ، فتأمَّل ماذا يقولُ:

أنا لحنٌ في فمِ البُلْبُلِ ترويهِ الرِّياحُ

ويقولُ: **وما أنا إلا نغمةٌ أنتِ عُودها ونفحةُ طيبٍ من شذى عُودكِ الرَّطْبِ**

" : **بتُّ كالمكبودِ لا يُسْعفهُ ماءُ المآقي**

" : **فمشيتُ كالمشدوهِ فوقَ العُشْبِ لا أفقهُ شيَّا**

نُلاحِظُ أنَّ (المُشبَّهَ) ثابتٌ، وأنَّ (المُشبَّهَ بهِ) يتغيَّرُ، فهو في الأوَّلِ (لحنٌ)، وفي الثَّاني (نغمةٌ، نفحةٌ)، وفي الثَّالثِ (مكبودٌ)، وفي الأخيرِ (مشدوهٌ)، وأنَّ الصِّورَ لا تأخذُ شكلاً واحداً، فهى تارةٌ تنمُّ عن الفرحِ كما في الصُّورتينِ: (الأولى، والثّانية)، وتارةٌ تنمُّ عن الغضبِ كما في الصُّورتينِ الأخيرتينِ، وعِلَّةُ الغضبِ من الطَّرافةِ بمكانٍ، إذ هو مُغْضبٌ ؛ لأنَّ المُتغزَّلَ بها تُومي إلى الزَّهْرِ وليس إليهِ. ولاحظ الأنا في قولهِ: (أنا لحنٌ، وما أنا) إذ يُوحي بأنَّ الشَّاعرَ من فرحتهِ بمن أحبّ يكادُ يطيرُ. وأرى الصُّورةَ الأولى أدقُّ من الثَّانيةِ، إذ أين النَّغمةُ من اللحنِ المُوقَّعِ في (فمِ البُلْبُلِ) ؟ وهو لحنٌ ترويهِ (الرِّياحُ) ؛ ليكونَ أسرعَ من الشَّمْسِ وأشهرِ. والثَّالثةُ أدقُّ من الأخيرةِ، إذ أين المشدوهُ من المكبودِ في لظى الوجدِ ؟ .

وصوَّرَ الشَّاعرُ من أعضائهِ:-

(أ)- القلبَ، فها هو ذا يقولُ:

أوْ مَسَخْتَ القلبَ صَخْراً عاشَ كالصَّخْرِ كريما

ويقولُ: **كأنَّ فؤادَهُ من خَفْقهِ لواءٌ تقاذفهُ زَعْزَعُ**

" : **أيُّها الصَّدَّاحُ رِفْقاً بِفؤادي فهو أوتارٌ بأحلامكَ تَدْري** (١)

الصُّورةُ الأخيرةُ كالصُّورتينِ السَّابقتينِ: (الأولى والثّانية)، فالشَّاعرُ لحنٌ، نغمٌ... وقلبهُ: أوتارٌ. والثَّانيةُ في عيني أجودُ من الأولى ؛ لما فيها من الحركةِ، فالقلبُ ذهبَ عنهُ الصَّبرُ، وصارَ في حالةٍ مُفْزعةٍ، تسمعُ لهُ ضجَّةً كطبلِ الزِّفافِ من كثرةِ خفقهِ حتّى صارَ كالرَّايةِ أو العلمِ في مهبِّ الرِّيحِ... تعاورهُ ذاتَ اليمينِ وذاتَ الشِّمالِ... تعاورهُ ولا تُمْنَعُ.

(ب)– الرُّوحَ، إذ يقولُ من قصيدة "طوافِ السَّحرِ":

فيغمُرها بالضِّياءِ العظيمِ ويَحْمِلُهَا مثل فرخِ الحمامْ

ويقولُ من قصيدةِ "الجبلِ النَّاطقِ":

تركَتْني ومضَتْ تبغي الخُلودا حيثُ تحيا حُرَّةً مثلَ الهواءْ

الصُّورةُ الأخيرةُ جيِّدةٌ حسنةٌ، ولكنَّ الأولى أجودُ وأحسنُ، فالنُّورُ يغمرُ روحَ الشَّاعرِ، ويحملها بين يديهِ برفقٍ وحنانٍ كفرخِ الحمامِ، وهذا قولهُ: (بالضِّياءِ العظيمِ) يحملُ إلينا صُورةً مُسْتمدَّةً من تأمُّلاتٍ كونيَّةٍ رهيفةٍ عميقةٍ... مُسْتمدَّةً من الحُلولِ في الطَّبيعةِ حيثُ تمتزجُ الماديّاتُ بالمعنويّاتِ، والمحدودُ بالمُطْلقِ.

(٢)– المرأةُ:-

الملاحظةُ الأولى على صورِ المرأةِ في شِعْرِ الشَّاعرِ أنَّها خَرَجَتْ عن الإطارِ العامِ للصورةِ التَّشبيهيَّةِ القديمةِ، تلك الصِّوَرُ التي قامت جُزْئيَّاتُها على تصويرِ المرأةِ بالشَّمْسِ، والقمرِ، والبدرِ،... وما إلى ذلك، وقد اتَّسمت بالحداثةِ، وخلت من الدَّهْشَةِ ، والابتكارِ الفنِّي الذي يُنمِّي المعنى، ويُعمِّقهُ، فها هو ذا يقولُ من قصيدة " ما الذي يُقْصيك عنِّي ؟ ":

---

١ – الأعمالُ الكاملةُ ص ٤١، ٥٦، ٧٢.

أنتِ في الوردةِ عِطْرٌ فاحَ في الرَّوضِ النَّضيرِ
أنتِ في الأوتـارِ نغمٌ باتَ يَسْري في الأثيرِ
أنتِ نُـورٌ فاضَ في الكونِ من البدرِ المُنيرِ

هذه صورٌ جيِّدةٌ ولكنَّها بلا عُمْقٍ أو إثارةٍ. ونُلاحظُ أنَّ الشَّاعرَ أتى بالعطرِ وهو أفضلُ ما في الوردةِ، وأتى بالنغمِ وهو أفضلُ ما في الأوتارِ، وأتى بالنُّورِ وهو أفضلُ ما في البدرِ.

وفي تَقْديري أنَّ أجودَ ما فيها هى (الأفعالُ)، إذ أرى الشَّاعرَ كان مُوفَّقاً في اختيارها، تأمَّل: (فاحَ، يَسْري، فاضَ)، فكلُّ فعلٍ أدَّى وظيفتهُ كأحسنِ ما يكونُ في رسمِ أبعادِ الصُّورةِ، وتحديدِ ملامحها، فالأوَّلُ يُوحي بانتشارِ العطرِ في جنباتِ الرَّوضِ، والثَّاني بجريانِ النَّغمِ في الصُّبْحِ، والأخيرُ بتدفُّقِ النُّورِ في الكونِ، وهى أفعالٌ مُمَوْسقةٌ اتِّفاقاً، أرأيتَ: (فَاحَ، بَاتَ، فَاضَ = /٥/)، إنَّ تكرارَ هذهِ الأصواتِ بهذهِ الطَّريقةِ المقصودةِ هو المسئولُ عن الإيقاعِ المُوحَّدِ، وإظهارِ الجانبِ المُوسيقي، والدِّلالي، والجمالي. ولعلَّكَ لاحظتَ حُسْنَ اختيارِ النَّعْتِ المُلاصقِ للمنعوتِ، والمُعبِّرِ عنهُ دلالياً وجمالياً، فالرَّوضُ نضيرٌ، والبدرُ مُنيرٌ، وهو في الوقتِ ذاتهِ عنصرٌ موسيقي هام فجَّرَ في الألفاظِ طاقاتٍ جديدةً، تعكس قيمته ودورهُ. وعلى كُلٍّ فالصُّورةُ الأخيرةُ هى الأحلى. وفي شِعْرِ الشَّاعرِ عشراتُ الصِّورِ التي أحسبُها لا تنالُ رضا القارئ ؛ لأنَّها كما قلتُ بعيدةً عن خواصِ المُعاصرةِ... صورٌ لا تنضحُ بها مُخيَّلةٌ مَسْحورةٌ، وليست غنيَّةً بالشَّاعريَّةِ التي ترمقُ التُّراثَ، وتُضِيفُ إليهِ حيويَّةَ الألفاظِ... دقَّةَ التَّصويرِ... الإيحاءَ والتَّأثير، ومن ذلك قولهُ:

وحبيبي كالملاكْ

وقولهُ: **عرَّضتْ للشمسِ بضّاً ناعماً مثلَ الحريرِ**
ومضَتْ ترنو إلى الأمواجِ كالطِّفْلِ الغريرِ :

أين انتقاءُ العناصرِ الحيَّةِ في هذهِ الصّورِ، وبثِّ الحرارةِ الكامنةِ فيها ؟ إنَّ الشَّاعرَ المُبْدِعَ هو من يبحثُ عن أدواتٍ جديدةٍ تصلحُ للتعامُلِ مع النصِّ الإبداعي الجديدِ، تتمثَّلُ في التَّشْكيلاتِ اللغويَّةِ والفنيَّةِ... في ابتكارِ الصّورِ المُسْتحدثةِ...في التّنويعاتِ الإيقاعيَّةِ..في التّأمُلاتِ النَّفسيَّةِ والفكريَّةِ... في الصِّدْقِ والشَّفافيةِ في التَّعبيرِ... "في تأصيلِ الفكرةِ أو الخاطرةِ بقصدِ توشيةِ النصِّ، وإضفاءِ مِسْحةٍ جماليَّةٍ تُراثيَّةٍ على صياغتهِ، وبلورةِ هذهِ الصِّياغةِ، إلى تعميقِ الرّؤيا الشعريَّةِ، والتَّعبيرِ عن قُوَّةِ الانفعالِ إزاءَ حدثٍ مُعاصرٍ بما يُقابلهُ في موروثنا من مواقف وأحداث، وما يعنيهِ ذلك – بعبارةٍ أُخْرى– من المزجِ بينَ الماضي وبينَ الحاضرِ الرَّاهنِ والمُسْتقبلِ المتوقّعِ أحياناً مَزْجَاً يُثيرُ المُتلقِّي، ويدفعهُ إلى المُقارنةِ بينَ الوقائعِ المُتشابهةِ في أزمنةٍ مُخْتلفةٍ، وهو ما يُسمَّى بإسقاطِ القديمِ على الجديدِ". (١)

وصوَّرَ الشَّاعرُ من أعضاءِ المرأةِ: (الوجهَ، والبنانَ، والعينَ، والثَّغْرَ، والصَّدْرَ، والقدَّ)، ولكنَّ أحداً منها لم يتكرَّر ما خلا (القدَّ)، فها هو ذا يقولُ من قصيدة " أنشودة القُبَل":

وغرامي بالتثنِّي في <u>قدودٍ</u> كالأسلْ

ويقولُ : ..... <u>وقدُّكِ</u> تمثَالٌ لآلهةِ الشِّعْرِ

قدٌّ كتمثالٍ لآلهةِ الشِّعْرِ صورةٌ جيِّدةٌ، ولكنِّي أراها دونَ الأولى ماءً وَرَوْنَقاً.

وهذهِ صورٌ أُخْرى تكرَّرت بصورةٍ لافتةٍ:–

---

[١] – سِمَاتُ الحداثةِ د. حسن فتح الباب ص ٢٤٢ ط الهيئةُ المصريَّةُ العامَّةُ للكتاب ٢٠٠٧م.

*- صورةُ العربِ، إذ يقولُ:

وكيف نكونُ للقُرْآنِ أهلاً ونحنُ نُساقُ سوقاً كالبغالِ

ويقولُ: **ويبدونَ في عينه كالذُّبابِ ولو شاءَ أردفَ بل أحقرا**

" : **مهما تقُلْ فالعربُ ليسوا غيرَ أجلافٍ ذئابِ**

" : **وما كأنَّا كالرَّمْلِ عداً ضاقت بنا البيدُ والسُّهولُ** (١)

شاعرُنا مُتألِّمٌ لحالِ العربِ، يجوسُ الحُزْنُ في قلبهِ، يَفْرِشُ ظِلَّهُ، يُنْبِتُ شوكةَ الصبَّارِ شوكةً قاسيةً عاريةً، فهذهِ أُمَّةُ الإسلامِ عُدَّتُها الكلامُ، وعُدَّةُ غيرها الفعالُ، عدوّها يمشي مُتبختراً، يَطْوي – مع الرِّيحِ- رَمْلَ القِفَارِ.. يَغْزو – مع الليلِ- ليثَ الشَّرى.. يخنقُ الزَّهْرَ.. يفحُّ السُّمَّ فيهِ، لذلك هُنَّا، صِرْنا كالبغالِ، كالذُّبابِ، ونحنُ (كالرَّمْلِ عدَّاً). وكيف لي أن أُقدِّمَ صُورةً على صُورةٍ وجميعها عارٌ في حقِّ العربِ، كيفَ لي والأسى يَطْفحُ من عيني مِلْحاً، ومن قلبي دماً، يطفحُ على بلادٍ تنكمشُ، تتآكلُ، ولا تُنْبِتُ الشَّعبَ المُقاتلَ، فأين نحنُ والذِّئاب ؟

*- صُورةُ الكُوخِ، إذ يقولُ من قصيدة "على الشَّاطيءِ المسحورِ":

فالكوخُ كالقصرِ يبدو للعيونِ إذا غشَّاهُ ذاكَ السَّناءُ الأبيضُ اليققُ

ويقولُ من قصيدةِ " بهجة":

فالكوخُ قصرٌ في السَّنى مُترنِّحُ الجنباتِ عامِرْ

أين الصُّورةُ الأولى من الثَّانيةِ التي لا تُذمّ ؟ وأين "محمود حسن إسماعيل" تـ (١٩٧٧م) منها حين قال من قصيدتهِ "الكُوخ": (٢)

فاستيقظوا.. والكوخُ في غفلةٍ ما دارَ فيهِ بالمُنى دائرُ !

---

١ - الأعمالُ الكاملةُ ص ٢١٨، ٢٢٨، ٢٦٢، ٢٦٨.

٢ - الأعمالُ الكاملةُ ١ / ١٥ ط ١ ط دار سعاد الصباح ١٩٩٣م.

كوخُ الأوَّلِ (مُترنِّحُ الجنباتِ) وهذا كوخُهُ (في غفلةٍ) فأين هذا من ذاك؟ وتأمّل قولَ شاعرنا: (مُترنِّحُ الجنباتِ عامر)، فالكُوخُ مالَ واستدارَ في كُلِّ أرجاءِ ضوءِ النَّارِ والبرقِ وهو مَعْمورٌ... مَخْدومٌ.

(هـ)- التَّناصُّ :Interext

"من أهمِّ الظَّواهرِ الفنيَّةِ والجماليَّةِ التي استحدثتها القصيدةُ المُعاصرةُ منذُ عصرِ الرِّيادةِ في أواخرِ الأربعينيَّاتِ، توظيف التَّضمينِ كعاملِ إثراءٍ، وتعميقٍ للرؤيا الشِّعريَّةِ، ولئن كان التَّضمينُ أسلوباً فنيَّاً عرفهُ أسلافُنا من شُعراءِ العُصورِ المُخْتلفةِ، فإنَّهُ قد تطوَّرَ وتشعَّبت أبعادهُ، وتعدَّدت الوظائفُ التي يقومُ بها في بناءِ القصيدةِ بناءً مُوفياً بأغراضها شكلاً ومضموناً، حتّى اتَّخذَ اسماً آخرَ يكادُ يبتعدُ بهِ عن الأصلِ ؛ لكثرةِ ما جدَّ على هذا الأصلِ من تفرّعاتٍ وتحوّلاتٍ، ونعني بهذا الاسمِ التَّناص". (١)

والملاحظُ أنَّ نظرةَ النُّقَّادِ لم تختلفْ كثيراً في تعريفهم له، فهذا كاتبٌ يقولُ التَّناصُّ هو: "وجودُ علاقةٍ ما تربطُ بينَ نصٍّ شعري وسواهُ من النُّصوصِ الشِّعريَّةِ، سواءٌ كانت هذهِ العلاقةُ جُزْئيَّةً أمْ كُليَّةً، إيجابيَّةً أمْ سلبيَّةً ". (٢) وهذا آخرٌ يقولُ هو: " مجموعةُ النُّصوصِ التي نجدُ بينها وبينَ النصِّ الذي نحنُ بصددِ قراءتهِ قرابة، وهو مجموعُ النُّصوصِ التي نستحضرُها من ذاكرتنا عندَ قراءةِ مقطعٍ مُعيَّنٍ". (٣)

---

[١] – سِمَاتُ الحداثةِ في الشِّعْرِ العربيِّ المُعاصرِ د. حسن فتح البابِ ص ٢٣٩ .

[٢] – ظاهرةُ التّعالقِ النَّصي في الشِّعْرِ السُّعودي الحديث د. علوي الهاشمي ص ٢١ كتاب الرِّياض ١٩٩٨م.

[٣] – تداخلُ النُّصوصِ في الرِّوايةِ العربيَّةِ د . حسن محمَّد حمَّاد ص ١٧ ط الهيئةُ المصريَّة العامَّةُ للكتابِ ١٩٩٧م

وللتناصِّ مهامٌ جليلةٌ أهمُّها أنَّه يعملُ على إضاءةِ النصِّ الماضي بالحاضرِ، والحاضرِ بالماضي من خلالِ جدليَّةٍ يتبيَّنُ من خلالها مدى تطوُّرِ الهويَّةِ الثَّقافيَّةِ ورحابتها، ومدى مُحاولةِ النصِّ الجديدِ إثباتِ عملقتهِ من خلالِ الدُّخولِ في صراعٍ مع هذهِ النُّصوصِ العريقةِ، كما أنَّهُ يعملُ على تأكيدِ الدِّلالةِ في النصِّ الجديدِ، باعتبارِ أنَّ وجودها في النصِّ القديمِ يُعْطيها مزاجاً من التُراثيَّةِ التي تضمنُ لها حقَّ السَّيرورةِ والانتقالِ. وقد وجدتُّ لهذهِ الظَّاهرةِ دَوْراً فعَّالاً في بناءِ النصِّ الشِّعْري لدى شاعرنا بدافعِ تأصيلِ الفكرةِ، أو الخاطرةِ، أو توشيةِ النصِّ، وإضفاءِ مِسْحةٍ جماليَّةٍ تُراثيَّةٍ على صياغتهِ، وبلورةِ هذهِ الصّياغةِ، بالإضافةِ إلى تعميقِ الرؤيا الشِّعريَّةِ، والتَّعبيرِ عن قُوَّةِ الانفعالِ إزاءَ حدثٍ أعجبهُ كالتَّالي:

(١)- القرآنُ الكريمُ:-

أتى التَّناصُّ القُرآنيُّ على رأسِ أشكالِ التَّناصِّ حُضوراً في شِعْرِ شاعرنا، مُشكِّلاً محورَ ارتكازٍ مُهمٍّ في قصيدتهِ التي تكشَّفت بدورها عن التحامٍ فنِّي ونَفْسي بينَ الشَّاعرِ والنصِّ القُرْآنيِّ المُترسِّبِ في أغوارهِ، المُترسِّخِ في وعيهِ ومشاعرهِ.

والمُلاحظُ على الشَّاعرِ أنَّ أُسلوبَهُ قد تباينَ في كيفيَّةِ الإفادةِ من النَّسقِ القُرْآني، حيثُ جاءَ في جانبٍ كبيرٍ مُتَّكئاً على النَّقْلِ الحرفيِّ (لفظاً، ومعنى، وصورة)، لكن بطريقةٍ بعيدةٍ عن الإقحامِ والغرابةِ عن روحِ النصِّ، وكأنِّي بهِ يُظْهِرُ حُبَّهُ للقرآنِ الكريمِ، ومدى تعلُّقهِ بهِ... وطريقتهُ في هذا النَّقْلِ تُشْبهُ إلى حدٍّ كبيرٍ طريقةَ تعامُلِ شُعراءِ العَصْرِ المملوكي والعُثْماني مع التُّراثِ الدِّيني، فها هو ذا يقولُ من قصيدة" قبّة الصَّخْرةِ تُنادي":

" يا ليتني متُّ قبلَ هذا" هيْلوا علىَّ التُّرابَ هيْلوا

فهذا من قولِ الحقِّ: (فَأَجَآءَهَا المَخَاضُ إلى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَلَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وكُنْتُ نَسْيَاً مَنْسِيًّاً). مريم / ٢٣

مريمُ في موقفٍ لا تُحْسَدُ عليهِ، إذ تُعاني ألمَ المخاضِ وحيدةً فريدةً... تُعاني مُواجهةَ قومها بغُلامٍ من دونِ أب، وهذا في تَقْديري أصعبُ عليها وأشدّ... وشاعرنا يُعاني عَفَنَ عقولٍ سادرةٍ قد استكانت لصهيونٍ مُسْتبدٍّ، فهذا القُدْسُ بين يديهِ كأنَّهُ الفدفدُ، فلا آذانٌ ولا صلاةٌ، لا رُكوعٌ ولا سُجودٌ، لا قضيبٌ ولا خطيبٌ.

وفي ظنِّي أنَّ شاعرنا قد وُفِّقَ في تناصِّهِ غايةَ التَّوفيقِ، إذ كيف يسقطُ القُدْسُ في أيدي الطَّحالبِ.. يسقطُ في بئرِ العُفونةِ ؟ كيف يصيرُ العربُ أُلْعوبةً ؟ كيف تتحوَّلُ كلُّ حكايا الأبطالِ إلى زيفٍ وختَلٍ ؟ كيف تصيرُ العهودُ والوعودُ إلى يبابٍ وسرابٍ ؟ من أجل ذلك تمنَّى أن لو ماتَ قبل أن يرى هذا اليوم... تمنَّى أن يموتَ كما تمنَّت مريمُ.

وحين نُوازِنُ بين موقفيهما لا أرتابُ في أنَّ الأوَّلَ أقوى تأثيراً ؛ لأنَّ صاحبتهُ أُنْثى.. عَذْراءٌ.. نموذجٌ للطهارةِ.. عابدةٌ مُنْقطعةٌ للعبادةِ بينَ أهلِ الرِّجزِ، ومن ثمَّ لا مجالَ لأن يتحوَّلَ كلُّ هذا في غمضةِ عينٍ... لا مجالَ لأن تصيرَ في موضعِ الاتّهامِ، وأنَّى لعقولٍ مُنْحرفةٍ، وقلوبٍ مُظْلمةٍ أن تَفْهمَ، أو تعي أنَّ الأمرَ بيدي اللهِ ؟ وعُدْ إلى الشَّطْرِ الثّاني من البيتِ، إذ هو من الجمالِ بمكانٍ، فالشَّاعرُ يودُّ أن تتوقَّفَ حياتهُ عندَ هذا القدرِ من الحسرةِ على العربِ، وكأنِّي بهِ يسألُ: متى الحماماتُ تأوي لأعشاشها لا تخافُ ؟

ومن ذلك قولهُ من قصيدة "وداع":

فَمَالَ على الخِدْنِ الرَّبيبِ خدينهُ يُعانِقُهُ <u>والتفَّتِ السَّاقُ بالسَّاقِ</u>

إنَّهُ نظرَ في ذلك إلى قولِ الحقِّ –سبحانهُ وتعالى–: (وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بالسَّاقِ) القيامة/٢٩. أين صورةُ النَّجوى من مَشْهدِ الاحتضارِ ؟ لا شكَّ أنَّ مجالَ المُوازنةِ بينهما رحيبٌ، فالبيتُ يرسمُ صورةَ الأولى وقد هوَّمت، وطافَ رسيسها، نجوى تتهادى بين ثغرٍ وثغرٍ، بينَ أحداقٍ وأحداقٍ، والآيةُ ترسمُ مشهدَ الثّاني حين تبلغُ الرُّوحُ التَّراقي، "وتكونُ السَّكراتُ المُذْهلةُ، ويكونُ الكربُ الذي تزوغُ منهُ الأبصارُ، ويتلفَّت الحاضرون حولَ المُحْتضرِ يتلمَّسونَ حيلةً أو وسيلةً لاستنقاذِ الرُّوحِ المكروبِ...إنَّ المشهدَ ليكادُ يتحرَّكُ وينطقُ، وحالةُ الاحتضارِ ترتسمُ ويرتسمُ معها الجزعُ والحيرةُ واللهفةُ، ومواجهةُ الحقيقةِ القاسيةِ المريرةِ التي لا دافعَ لها ولا رادّ"،(١) تلك الحقيقةُ التي يُساقُ إليها كلُّ حيٍّ، فأين البيتُ من هذا ؟.

وها هو ذا يقولُ من قصيدةِ "فرحةِ العيدين":

" <u>إنَّ بعدَ العُسْرِ يُسْرا</u> " جاءَ في الذِّكْرِ المجيدِ

يتناصُّ الشَّاعرُ هُنا مع قولِ الحقِّ جلَّ وعلا: (فإنَّ مَعَ العُسْرِ يُسْراً) الشَّرح/ ٥. ولا خلافَ في أسبقيَّةِ قولِ الحقِّ ؛ لأنَّهُ جعلَ العُسْرَ لا يخلو من يُسْرٍ يُصاحبهُ ويُلازمهُ، أمَّا شاعرنا فأتى باليُسْرِ بعدَ العُسْرِ وليسَ معهُ، نلمحُ ذلك في قولهِ: (بعدَ). أضف إلى ذلك أنَّ الحقَّ كرَّرَ الجُمْلةَ بذاتها ؛ للإيحاءِ بأنَّ الرَّسُولَ –صلَّى اللهُ عليهِ وسلَّم– كانَ في أمرٍ عظيمٍ من العُسْرةِ والضِّيقِ والمشقَّةِ، بجانبِ الإشعارِ بالودِّ والعطفِ عليهِ من ربِّهِ ومولاه.

ويقولُ من قصيدتهِ "في عيدِ الاستقلالِ": (البسيط)

---

[١] – في ظلالِ القرآنِ / سيِّد قطب ٦/ ٣٧٧٢ط ٢٥ ط دار الشروق ١٤١٧هـ = ١٩٩٦م.

وكم أقامَ بناءً شِيْدَ من زَيف على "شفا جُرْفٍ هارٍ" من العَفَنِ

وقد وجدتُّ الشَّاعرَ يأتي بالجُمْلةِ ذاتها في موضعينِ آخرينِ هما قولهُ:

والجلدُ في الأطراف قد جَمَدَتْ منهُ الغُضُونُ على شَفَا جُرُفِ

وقولهُ: **لا يستفيقُ من التَّهافُتِ ذلّةً إلا ليَدْلِفَ تحت جُرُفٍ هارِ** (١)

الشَّاعرُ في البيتِ الأوَّلِ يتحدَّثُ عن الأجنبي المُحْتلِّ الغادرِ، وفي الثَّاني يتحدَّثُ عن خالهِ، وفي الأخيرِ عن الفتى يُحبِّذُ الذُلَّ مع اليُسْرِ، والإكثارَ من المالِ. ونراهُ قد نَظَرَ إلى قولِ الحقِّ (أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَم مَّنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ) التَّوبة / ١٠٩.

وحين ننظرُ إلى الأبياتِ نُلاحظُ أنَّ الشَّاعرَ لم يَضَعْ (على) في البيتِ الأوَّلِ ضمنَ التَّنصيصِ مع أنَّهُ نقلَ الجُمْلةَ نقلاً حرفيّاً دون أدنى تغييرٍ، وفي البيتِ الثَّاني حذفَ (هارٍ)، وفي الأخيرِ حذفَ (على شفا). وأين قولُ الشَّاعرِ من قولِ الحقِّ ؟ " فلنقفُ نتطلَّعُ لحظةً إلى بناءِ التَّقْوى الرَّاسي الرَّاسخِ المُطْمئنِّ.. ثمَّ لنتطلَّعَ بعدُ إلى الجانبِ الآخرِ ! لنشهدَ الحركةَ السَّريعةَ العنيفةَ في بناءِ الضِّرارِ.. إنَّهُ قائمٌ على شفا جُرفٍ هارٍ.. قائمٌ على حافَّةِ جُرفٍ مُنْهارٍ.. قائمٌ على تُرْبةٍ مُخلخلةٍ مُسْتعدَّةٍ للانهيارِ.. إنَّنا نُبْصرهُ اللحظةَ يتأرجحُ ويتزحلقُ وينزلقُ ! .. إنَّهُ ينهارُ.. يَهْوي، والهوَّةُ تلتهمهُ.. هذا مشهدٌ عجيبٌ، حافلٌ بالحركةِ المُثيرةِ ترسمهُ وتُحرِّكهُ بضعُ كلماتٍ !.."(٢) والحقُّ –سبحانهُ وتعالى– "وضعَ شفا الجُرفِ في مُقابلةِ التَّقْوى ؛ لأنَّهُ جُعِلَ مجازاً عمَّا ينافي التَّقْوى، فإن قلتَ: فما معنى قولهِ:

---

١ – الأعمالُ الكاملةُ ص ٣٩٢، ٤١٧.

٢ – في ظلالِ القرآنِ ٣ /١٧١١. (بتصرّف).

(فانهارَ بهِ في...) ؟ قلتُ: لما جعلَ الجرفَ الهائرَ مجازاً عن الباطلِ قيلَ: فانهارَ بهِ في نارِ جهنَّم، على معنى: فطاحَ بهِ الباطلُ في نارِ جهنَّم إلا أنَّهُ رشَّحَ المجازَ، فجيء بلفظِ الانهيارِ الذي هو للجرفِ، وليصوِّرَ أنَّ المُبْطلَ كأنَّهُ أسَّسَ بُنْياناً على شفا جَرْفٍ من أوديةِ جهنَّمَ، فانهارَ بهِ ذلك الجرفُ، فهوى في قعرها".(١)

وفي جانبٍ ثانٍ كان النَّقْلُ أو التَّناصُّ شبه حَرْفي، بمعنى أنَّ الشَّاعرَ كان يأخذُ الفكرةَ القُرْآنيَّةَ، وربَّما غالبيَّةِ مُفْرداتها، ثمَّ يُحْدِثُ فيها بعضَ التَّحْويراتِ الفنيَّةِ، كأن يضعُ كلمةً مكانَ كلمةٍ، أو يحذفُ كلمةً أو حرفاً، أو يُضِيفُ كلمةً أو حرفاً من عندهِ أو ما إلى ذلك ممَّا يتلاءمُ وروحُ النَّسقِ الشِّعْري، كأن يقولُ من قصيدةِ "ليل الفراق": (م الرَّمل)

وبِصَدْري لوعةٌ قد بلغَتْ حتَّى التَّراقي

ويقولُ من قصيدةِ "نهضة الشَّبابِ": (الخفيف)

لوعةٌ في أضلُعي قد بلغَتْ حتَّى التَّراقي

فالمعنى واحدٌ، وهو من قولِ الحقِّ: (كَلا إذَا بَلَغَتِ التَّراقي) القيامة/ ٢٦. إنَّ الحقَّ يتحدَّثُ عن (الرُّوحِ) حينَ تبلغُ التَّراقي، ويكونُ النَّزْعُ الأخيرُ، وشاعرُنا يتحدَّثُ عن لوعةٍ في صَدْرِهِ وضلوعهِ... لوعةٌ أدركتهُ حينَ حُرِمَ من طيبِ العِناق. ويقولُ من القصيدةِ ذاتها:

لنساوي بينَ الورى في حقوقِ العيشِ لا يُظْلمونَ منها فتيلا

---

١ – الكشَّافُ للزمخشري، شرح وضبط/ يوسف الحمَّادي ٣٣٣/٢ط مكتبة مصر بدون تاريخ.

فهو من قولِ الحقِّ: (أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِينَ يُزَكُّونَ أَنْفُسَهُمْ بَلِ اللَّهُ يُزَكِّي مَن يَشَآءُ وَلَا يُظْلَمُونَ فَتِيلًا) النِّساء / ٤٩. فالشَّاعرُ أضافَ (حتى) في الأوّلِ ، و(منها) في الثّاني.

ويقولُ من قصيدةِ "موكبِ القَدْرِ":

تَنَزَّلُ الرُّوحُ وأملاكُها في مَوْكبٍ يعيا به الواصفُ

فالشَّطْرُ الأوَّلُ من قولِ الحقِّ: (تَنَزَّلُ الْمَلَئِكَةُ والرُّوحُ فِيهَا....) القدر/ ٤. ونُلاحظُ أنَّ الشَّاعرَ أبدلَ الفاعلَ،إذ هو في الآيةِ (الملائكةُ)، وعندهُ (الرُّوحُ)، والأوَّلُ أدقّ.

وتأمَّل قولهُ من قصيدةِ "العبثِ العقيمِ":

سيماهمو في الوجهِ من أثرِ الشُّذوذِ لها رسومُ

فأين هذا من قولِ الحقِّ: (سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ) ؟ الفتح/ ٢٩. إنَّها صُورةٌ عجيبةٌ يرسمها القُرآنُ الكريمُ بأسلوبهِ البديعِ، صورةٌ مُؤلَّفةٌ من عدَّةِ لقطاتٍ لأبرزِ حالاتِ هذهِ الجماعةِ المُخْتارةِ، حالاتُها الظَّاهرةُ والمُضْمرةُ، وهذهِ اللقطةُ تُصوِّرُ أثرَ العبادةِ فيهم، والتَّوجّه إلى اللهِ في سمتهم، وسحنتهم، وسماتهم، فهل يُقاسُ هذا بصورةِ مُعْتدٍ أثيمٍ، ونذلٍ ذميمٍ. ويقولُ من قصيدةِ "هيروشيما":

هلْ محَتْ صرصرُ عاد رسمها في ثمانٍ بالأعاصيرِ تجولُ

فهذا من قولِ الحقِّ: (وأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ . سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَنِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيْهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيةٍ) الحاقة / ٦،٧.

بونٌ كبيرٌ بينَ البيتِ وقولِ الحقِّ، فالشَّاعرُ يستفهمُ، والحقُّ يُقرِّرُ في تعبيرٍ "يرسمُ مشهدَ العاصفةِ المُزمجرةِ المُدمِّرةِ المُسْتمرَّةِ هذهِ الفترةِ الطَّويلةِ المُحدَّدةِ بالدقَّةِ: "سبْعَ ليالٍ وثمانيةَ أيَّامٍ"، ثمّ يعرضُ المشهدَ بعدها

شاخصاً: "فترى القومَ فيها صَرْعَى....." فترى..فالمنظرُ معروضٌ تراهُ، والتَّعبيرُ يلحُّ بهِ على الحسِّ حتّى يتملَّاهُ ! "صَرْعَى".. أىْ مَصْروعين مُجْدلين مُتناثرين "كأنَّهُم أعجازُ نخلٍ" بأصولها وجذوعها "خاوية" فارغة تآكلت أجوافها فارتمت ساقطةً على الأرضِ هامدةً ! إنَّهُ مَشْهَدٌ حَاضرٌ شَاخصٌ، مَشْهَدٌ سَاكنٌ كئيبٌ بعد العاصفةِ المزمجرةِ المُدمّرةِ.. ". (١) ويقولُ من قصيدةِ "السَّخيفِ":

فإذا لقُوهم آمنوا وإذا خلوا كفروا وقالوا إنَّهُ التَّجْديفُ

فقد نَظَرَ إلى قولِ الحقِّ جلَّ وعلا: (وإذَا لَقُوا الَّذِينَ ءَامَنُوا قَالُوا ءَامنَّا وَإذَا خَلَوْا إلَى شَيَطِينِهِمْ قَالُوا إنَّا مَعَكُمْ إنَّمَا نحنُ مُسْتَهْزِءُونَ) البقرة/١٤.

تتكشَّفُ الآيةُ والبيتُ عن مدى الارتباطِ بينَ المُنافقينِ في المدينةِ واليهود الحانقينَ المُتآمرينَ على المسلمين في الظَّلامِ، هؤلاء المُنافقون المُنْتكسون الذين كانوا يجبنونَ عن المُواجهةِ، مُتظاهرينَ بالإيمانِ، وفي اعتقادهم أنَّ اليهودَ سندهم وملاذهُم... وهُم أداتُهم لتمزيقِ وحدةِ الصفِّ المُسْلمِ وتفتيتهِ.

وفي ظنِّي أنَّ البيتَ دونَ الآيةِ التي أرى ألفاظَها مُصوِّرةً، مُعبِّرةً، دقيقةً، أرأيتَ قولهُ تعالى: (وإذا خلوا إلى شياطينهم).. إنَّهُم اليهودُ، سمَّاهم اللهُ كذلك ؛ لِبُعْدِ مذهبهم في الشرِّ، فهُم يُضلِّوا المنافقينَ إضلالَ الشيطانِ للإنسانِ، والجمعُ يُوحي بكثرتهم، والفعلُ يقولُ بأنَّ المُنافقينَ وجدوا في هؤلاءِ الشَّياطينِ غايتهُم وحاجتهُم. وجاء البيتُ دونَ الآيةِ ؛ لأنَّهُ لم يُضِفْ جديداً إلا جمالَ قوله: (التجديف)، إذ يُشيرُ إلى خرابِ نُفوسِ هؤلاءِ المُنافقينَ الذينَ أبدوا كُفْرَ النِّعْمةِ، واستصغارها، بل عدمِ الاقتناعِ بها.

---

١ – في ظلالِ القرآنِ ٦ / ٣٦٧٨.

(٢)- الحديثُ الشَّريفُ:-

لم أجدْ من هذا النَّوعِ إلا قوله من قصيدةِ "القلقِ العظيمِ": (م الكامل)

صَدَقَ النبيُّ ... فنحنُ كثرٌ لكن العددُ الغُثاءْ

فهذا مأخوذٌ من قولِ المُصْطفى – صلَّى اللهُ عليهِ وسلَّم-: "يُوشِكُ أنْ تَدَاعَى عليكمُ الأُمَمُ من كُلِّ أُفقٍ كما تَدَاعَى الأكلةُ على قَصْعتِهَا، قال – ثوبان-: قُلْنا يا رسولَ اللهِ: أمن قِلَّةٍ بنا يومئذٍ ؟ قال: أنتم يومئذٍ كثيرٌ ولكن تكونونَ غُثَاءً كغُثَاءِ السَّيلِ، تُنْتزعُ المهابةُ من قُلوبِ عدوّكم، ويُجْعَلُ في قُلوبكم الوهنُ. قال قُلْنا: وما الوهنُ ؟ قالَ: حبُّ الدُّنْيا، وكراهيةُ الموتِ". (١) ولا فضلَ لبيتِ الشَّاعرِ في شيءٍ اللهمَّ إلا الإفصاحَ والكشفَ عن كُتَلِ الأحزانِ المُتصاعدةِ في نَفْسِهِ، وهذه النَّارُ التي تعصِفُ في ضلوعهِ من الموقفِ العربيِّ المُتخاذلِ للمسجدِ الأقصى الذي يُكابِدُ النَّزْعَ الأخيرَ، وكأنَّهُ ما كانَ أُولى القبلتينِ، وكأنَّهُ لم يَشْهَدْ المِعْراجَ... بل كأنَّهُ خُرافةٌ كُتِبتْ بماءٍ.

(٣)- الشِّعْرُ العربيُّ:-

لا شكَّ أنَّ الأديبَ – لا سيَّما الشَّاعرُ- يجدُ في نفسهِ – رُبَّما لا إراديًّا- نهَماً في قراءةِ أعمالِ السَّابقين من الشُّعراءِ المُمْتازين، وحفظِ الجيِّدِ من أشعارهم، فالشَّاعرُ مهما جدَّدَ وليدُ تُراثِهِ الإبداعي، والشَّاعرُ الحقُّ " الذي يعتبرُ نفسهُ امتداداً لمجدِ الشِّعْرِ العربيِّ لا ناقضاً لهُ... وهو المُدْرِكُ بأنَّهُ لا يُمْكنُ أن يُضيفَ شيئاً إلى شعرِ السَّابقين إلا إذا قرأهم على الأقلِّ، وتشبَّعَ

---

١ – مُسْنَدُ الإمامِ أحمد تعليق/ شُعيب الأرنؤوط ٨٢/٢٧ ط١ ط مُؤسَّسة الرِّسالة ١٤٢١هـ= ٢٠٠١م.

بما قرأهُ، ومن جُمْلةِ شروطِ الإضافةِ معرفةِ النُقْطةِ التي وصلت إليها التَّجاربُ الشِّعريَّةُ السَّالفةُ، وإلا فهل يُجدِّدُ الشَّاعرُ في الفراغِ ؟ ". (١)

وبدا لي حرصُ شاعرنا على تُراثِ أُمَّتهِ، وتوظيفهِ توظيفاً جيِّداً في ثنايا شعرهِ ؛ ليبعثهُ أوَّلاً، ولِيُضئَ به هذا الشِّعرَ ثانياً كأن يقول من قصيدةِ "على رمالِ الإسكندريَّةِ":

لا تطيري أيُّهـا النَّفْسُ شعَـاعاً لا تطيري (م الرَّمل)

يتناصُّ الشَّاعرُ في هذا البيتِ مع قولِ "قَطَرِيِّ بنِ الفُجَاءَةَ" تـ (٧٨هـ=٦٩٧م): (٢)

أقولُ لهَا وقَدْ طَارَتْ شعَاعاً من الأبطالِ ويْحَكِ لن تَرَاعي

ولكن شتَّانَ بينَ هذا وذاك... فالأخيرُ يُصوِّرُ تجربتهُ مع الحربِ، وحوارهُ مع نفسهِ حتّى تَثْبُتَ في هذا المجالِ الدَّامي ، بينما شاعرُنا يُصوِّرُ تجربتهُ مع الحُبِّ فوق الرَّملِ، وحوارهُ مع نفسهِ حتّى تَثْبُتَ في هذا المجالِ الدَّامعِ، فأينَ هذا من ذاك ؟.

وها هو ذا يقولُ من قصيدةِ " دمعة على لُطْفي": (البسيط)

لكنَّ شاعرهُ الطَّائيُّ قالَ لهُ " السَّيفُ أصدقُ أنْبَاءً منَ الكُتُبِ"

ويقولُ: **فكانَ في شِعْرِهِ الشَّادي بِمُعْتصمٍ "لله مُنْتَقِمٌ في الله مُرْتَقِبِ"**

غيرُ خافٍ على القارئ أنَّ الشَّاعرَ يتناصُّ في البيتِ الأوَّلِ مع "أبي تمَّامٍ" تـ (٢٣١هـ) في قولهِ من (البائيَّةِ) الشَّهيرةِ في مدحِ الخليفةِ " المُعْتصمِ باللهِ" تـ (٢٢٧هـ= ٨٤١م): (١)

---

[١] – قضايا الشِّعْرِ الحديثِ / جهاد فاضل ص ٤٦ ط١ ط دار الشّروق ١٩٨٤م.

[٢] – شعرُ الخوارجِ جمع وتقديم د. إحسان عبَّاس ص١٠٨ط٢ ط دار الثَّقافة بيروت بدون تاريخ.

السَّيفُ أصْدَقُ أنْبَاءً منَ الكُتُبِ في حَدِّهِ الحَدُّ بينَ الجِدِّ واللَّعِبِ

وفي البيتِ الثّاني يتناصُّ مع الشَّاعرِ ذاتهِ من القصيدةِ ذاتها في قولهِ:

تَدْبِيرُ مُعْتَصِمٍ باللَّهِ مُنْتَقِمٍ للَّهِ مُرْتَقِبٍ في اللهِ مُرْتَغِبِ

ولعلَّكَ لاحظتَ أنَّ الشَّاعرَ لم يَجْرِ على طريقةٍ واحدةٍ في التَّناصِّ، فأخذَ الشَّطْرَ الأوَّلَ من بيتِ أبي تمَّامٍ الأوَّل أخذاً حرفيَّاً، وفي بيتهِ الثَّاني غيَّرَ في الألفاظِ وبدَّلَ ؛ رُبَّما لإظهارِ مهارتهِ التي أراها خانتهُ، إذ أين بيتهُ من بيتِ أبي تمَّامٍ، فحسبهُ (حسنُ التَّقْسيمِ)، ناهيكَ عن التَّنوُّعِ الحرفي في قولهِ: (باللهِ، للهِ، في اللهِ)، إذ يُلْفتُ نَظَرَ القارئ، ويدفعهُ دفعاً إلى تأمُّلِ العُنْصُرِ الموسيقي المُسْتهدفِ من خلالِ تكرارِ حركةِ (الكسرةِ) بطريقةٍ مُمَوْسقةٍ تنمُّ عن نفسهِ وطبيعتهِ وشخصيَّتهِ. وها هو ذا يقولُ من قصيدةِ " الغريب والليل": (الخفيف)

وقديماً قد قِيْلَ إنَّ أُولِي الفضْلِ غريبونَ في ديارِ القريبِ

فهذا من قولِ "أبي العلاءِ المعرِّي" تـ (٤٤٩هـ): (٢) (الطَّويل)

أُولو الفَضْلِ في أوْطَانِهمْ غُرَبَاءُ تَشِذُّ وتَنْأى عنهمُ القُرباءُ

بيتُ الأخيرِ أسبقُ ؛ لأنَّهُ استخدمَ كلمة (أوطانهم)، وهى أدقُّ من كلمة (ديار) في بيتِ شاعرنا، وجعلَ الأقرباءَ ينأونَ عن صاحبِ الفضلِ ويشذّونَ كأنَّهُ –وهو الأفضلُ– الإبلُ الجَرْبى، تُعْزَلُ عن المَبْرَكِ لئلا تَسْرحَ في أخواتِهَا فَتُعْدِيَهَا.

(و)– الصِّيغُ الصَّرفيَّةُ ودلالاتها الفنِّيَّةُ:-

---

[١] – الدِّيوان ١ / ٤٠.

[٢] – شرح اللزوميَّات تح/ سيِّدة حامد وآخرين، إشراف ومراجعة د. حسين نصَّار ٥٣/١ ط الهيئةُ المصريَّةُ العامَّةُ للكتابِ ١٩٩٢م.

أكثر شاعرُنا من استخدامِ المُشْتقَّاتِ الصَّرفيَّةِ لا سيَّما (صيغُ المُبالغةِ، والتَّصغير)، وهو الأمرُ الذي يُوحي بإدراكهِ لخصائصِ الألفاظِ التي تُكوِّنُ الصِّورَ، والقيمَ الصوتيَّةَ والدِّلاليَّةَ التي تُفتِّقُ هذا العبقَ المكنونَ في مُفْرداتِ اللغةِ كالتَّالي:-

(١)- صيغُ المُبالغةِ:-

مثَّلت "صيغُ المُبالغةِ" في شِعْرِ الشَّاعرِ ظاهرةً تدلُّ على نَفْسِهَا، وها نحنُ نقفُ أمامها نرصدُ... نُحلِّلُ أثَرَهَا صوتيَّاً ودلاليَّاً، وما تعكسهُ من جوانبَ نفسيَّةٍ واجتماعيَّةٍ تتعلَّقُ بوجدانِ شاعرنا وانفعالاتهِ وتجربتهِ، ومن ثمَّ نقفُ على أُسْلوبهِ في التَّعامُلِ مع أدواتِ العُنْصرِ اللُّغويِّ في إبداعهِ، وملامح وسِمات هذا الأسلوب الكائنِ في الصِّيغِ التَّاليةِ:-

(أ)- صيغةُ مِفْعَال:-

وردت هذه الصِّيغةُ أكثرَ من غيرها، ودارت في جُلِّ موضوعاتهِ ؛ بهدفِ المُبالغةِ في كثرةِ حدوثِ الفعلِ الدَّاعي للعجبِ والتَّعظيمِ، وإبراز مدى إلحاحِ الفاعلِ على صُنْعهِ، وبالتَّالي منح الموصوف صفةَ الفعلِ وخاصّيتهِ. وكشفَ لي استقراءُ هذهِ الصِّيغةِ عن جودةِ التَّوظيفِ، والتَّمكينِ في رسمِ الصُّورةِ، وآداءِ المعنى، كأن يقولُ عن (المفلوجِ): (م الكامل)

وهوى على كُرسيِّهِ في ظلِّ مِجْدارٍ قصيرِ

ومن المواضعِ الأخرى التي حسن فيها إيرادُ هذه الصِّيغةِ قولهُ: (الكامل)

لو كان يَبْقى المرءُ قُلْنا للشَجَى الرِّعْديدِ بُورِكَ فيكَ من مِذْعانِ

وقولهُ: ولو تجلَّى لى المحجوبُ ما فرحت نَفْسي إذا مُدَّ لي في العُمْرِ مِقْدارُ (١)

---

١ - الأعمالُ الكاملةُ ص (١٦٣، ٢٥٥، ٣١٨). وانظر أيضاً ص: ٩٥، ٣٧٧، ٤٢٩.

فأنت واجدٌ: (مِجْدار، مِذْعان، مِقْدار)، وهُناك أيضاً: (مِعْشار، مِزْمار، مِعْطاء....)، والكلُّ على وزنِ مِفْعال = /٥٥/٥. وحين نعودُ إلى النَّماذجِ السَّابقةِ نجدُ هذه الصِّيغةَ تتكشَّفُ عن صورةٍ دالَّةٍ لحالةِ الموصوفِ، وعندي أنَّ الصُّورةَ في النَّموذجِ الأوَّلِ أظهرُ من المعنى، والمعنى في الثَّاني أبينُ منها في الأوَّلِ، وهو في الأخيرِ أدلُّ على حالةِ الشَّاعرِ الحزينةِ ؛ لبلوغِ سنِّ السِّتين التي تُنْذِرُ بقدومِ الأجلِ... ومن ثمَّ فكيف يفرحُ وقد أتى ليلُ المشيبِ بلا كأسٍ ولا وترٍ وهو عندَ أهلِ الصِّبا كأسٌ وأوتارٌ. ولا شكَّ أنَّ لصيغةِ المُبالغةِ أثرهُا المُوسيقي والدِّلالي داخل سياقها نتيجةِ تكرارِ أحدِ أصواتِ المادَّةِ اللغويةِ في هذهِ الصِّيغِ الصرفيَّةِ هو /٥ في: (ـدا، عا، ـدا)، أو إضافةِ صوتٍ آخرٍ عليهِ هو (٥) في: (ر، ن، ر)، كما أنَّها تُزِيدُ المعنى وتقوِّيهِ، وتُبالغُ في الوصفِ والكثرةِ.

(ب)– صيغةُ فعول:-

وردت هذه الصِّيغةُ للمُبالغةِ، وإفادةِ تكرارِ الفعلِ، وكثرةِ حدوثهِ من صاحبهِ المنسوب إليهِ، أو كثرة تكرارِ الصِّفةِ داخلهُ من صاحبهِ الموصوف بهِ كأن يقولُ مُخاطباً وردةَ سَكْرى:

واطْرَبِي قد يسكتُ الطَّيرُ <u>الصَّدوحُ</u> (الرَّمل)

ويقولُ: وَجَمَ البُلْبُلُ <u>الصَّدوحُ</u> على الأغصانِ لمَّا أتاهُ حسٌّ حنينه

" : أزرقُ الأنيابِ مُحمرٌّ القَذَى نافرُ الأوداجِ مَسْعورٌ <u>أكولُ</u> (١)

أينَ الموصوفُ في البيتِ الثَّاني من الموصوفِ في البيتِ الأوَّلِ ؟ فالبُلْبُلُ في البيتِ الثَّاني أسكتهُ الهمُّ، وعلتهُ الكآبةُ لمنظرِ العَامِلِ البَاني

---

١ – السَّابق ص ٧٢، ٢٣٢، ٢٧١.

في كَدْحهِ وبلواهُ، والطَّيرُ في البيتِ الأوَّلِ لا يشيحُ عن الغناءِ أبداً، فأين ذاكَ من هذا ؟.

وفي تَقْديري أنَّ الموصوفَ في هذينِ البيتينِ لا يثبتُ أمامَ الموصوفِ في البيتِ الأخيرِ، فَشَقٌّ القُنْبلةِ كأنَّهُ الغُولُ.. شَقٌّ فاغرُ الشِّدقينِ، أزرقُ الأنيابِ.... يأكلُ النَّاسَ في غيرِ رحمةٍ، لا صبرَ لهُ... شَقٌّ أكولٌ لا يشبعُ من الفجعةِ. وتأمَّل صيغة (مسعور)، فالموصوفُ كأنَّ بهِ جنوناً من كثرةِ الجُوعِ لأهلِ اليابانِ الذين عمَّهُم بالشرِّ والأذى، فهم منهُ في عناءٍ وعذابٍ.

وأحبُّ أن أُنوِّهَ إلى أنَّ هذه (اللاميَّةَ) مُشْبعةٌ بهذهِ الصِّيغةِ بما يُمثِّلُ ظاهرةً مُتعمَّدةً في استخدامهِ اللُّغوي، ومن ثمَّ في شحنتهِ الصوتيَّةِ والدلاليَّةِ المقصودةِ في كثيرٍ من النُّصوصِ.

(ج)- صيغةُ فعَّال:-

تلعبُ هذه الصِّيغةُ دوراً فنيَّاً هامَّاً في إبرازِ وتجسيدِ الموصوفِ، كما تعكسُ ميلَ شاعرنا إلى المُبالغةِ في وصفهِ وتضخيمهِ، كأن يقولُ :

أيُّها الصدَّاحُ رِفْقاً بفُؤادي فهـو أوتارٌ بأحلامكَ تَدْري

ويقولُ: لها الوترُ الصدَّاحُ قد رنَّ في الدُّجى وكم في الدُّجى للعزفِ وحيٌ وإلهامُ

صيغةُ (فعَّالٍ) كالصيغتينِ السَّابقتينِ تدلُّ على الكثرةِ والتِّكْرارِ في حدوثِ الفعلِ، وتحدثُ هذهِ الدِّلالةُ نتيجةَ تكرارِ الحرفِ الصَّامتِ (عين الكلمة)، وزيادةِ حرفِ اللينِ (الألف) بعدهُ مُباشرةً، أي تكرارُ صوتِ (الدَّال) في النَّموذجينِ، يعقبهُ صوتُ (الألف). "وبهذا التِّكْرارُ، وهذهِ الزِّيادةُ تتحوَّلُ فَعَلَ (ثلاثة مقاطع مفتوحة) إلى فعَّال (مقطع طويل مُغْلق فَعْ + مقطع طويل مفتوح عَاْ + مقطع قصير مفتوح لْ. وهو كمٌّ نغميٌّ يُضافُ داخل البيت، وقد يهدفُ إلى المُحافظةِ على الوتدِ المجموعِ عروضيَّاً ؛ لإطالةِ زمنِ صوتٍ مُعيَّنٍ أو مواضعَ مُعيَّنةٍ من البيتِ، وزيادةِ نسبةِ التردُّدِ والذبذبةِ

الصوتيَّةِ فيها".(١) وفي الجانبِ الدِّلالي تحقَّقت الزِّيادةُ في المَعْنى، فالبُلْبُلُ في النَّموذجِ الأوَّلِ صَاحَ بالغناءِ فأكثرَ، وكذلك الوترُ الذي أرى إسنادَ هذهِ الصِّفةِ إليهِ غيرُ دقيقٍ؛ لأنَّها من لوازمِ البُلْبُلِ وليس الوتر.

(د)- صيغةُ فِعَال:-

أبدت هذهِ الصِّيغةُ على قلّتها دِقَّةً في استخدامِ الصِّيغِ اللغويَّةِ فنِّيًّا، فتأمَّل قولهُ :

هـاكِ ألحانـاً طِوالاً وقِصَارا (الرّمل)

وقولهُ : **وكُلَّما غنَّى لها العندليبْ أسكرها بالنغمات الفِصَاحْ (السَّريع)**

لا شكَّ أنَّ هذهِ الصِّيغةَ قد أدَّت نَفْسَ الدِّلالةَ أو القيمةَ الفنّيَّةَ والجماليَّةَ داخل البيتِ، وهذا إدراكٌ من شاعرنا عميقٌ لأبعادِ مكنوناتِ الُّلغةِ دلاليًّاً وصوتيًّاً، وآيةُ ذلك أنَّه استفرغَ ألوانَ الجمالِ في الألحانِ، فهى: (طِوالٌ، قِصارٌ، فِصاحٌ)، فماذا بعد ذلك ؟

ومثلُ ذلك صيغة (مفاعيل) في قولهِ:

بعد "فرناسٍ" لم يكُفّ المغاويرُ عن السَّعْي بُكْرةً وعَشِيًّا

وقولهِ: **وميادينٌ على ساحاتهَا يلتقي الجمعانِ والموتُ يجولُ**

الشَّاعرُ في البيتِ الأوَّلِ أرادَ أن يُصوِّرَ تحدِّي رُوَّادَ الفضاءِ للفضاءِ، وفي البيتِ الثَّاني أرادَ أن يُصوِّرَ فِعْلَ القُنْبلةِ في الميادينِ فجاءَ بهذهِ الصِّيغةِ الدَّالةِ على جسارةِ رُوَّادِ الفضاءِ، وهبَّةِ الموتِ وبطشهِ بكُلِّ ميدانٍ. وأحسبُ براعتهُ ليست فقط في اختيارِ الصِّيغةِ الُّلغويَّةِ المُناسبةِ للموقفِ، وإنَّما أيضاً في توفيقهِ الشَّديدِ في وضعها مكانها من السِّياقِ والموقفِ

١-عناصرُ الإبداعِ الفنِّي في شِعْرِ ابنِ خفاجة د.يحيي خاطر ص ٨٤ ط مؤسسة الإخلاص ١٩٩٩م.

داخلِ القصيدةِ، وفي البيتِ الثَّاني خبرُ ذلك، إذ يبدأُ بصيغةٍ صرفيَّةٍ، وينتهي بأُخْرى رسمت صُورةً بديعةً للموتِ يجولُ في الميادينِ جولانَ الرِّيحِ في الزَّوايا.

(٢)- التَّصغيرُ:-

لجأ الشَّاعرُ إلى التَّصْغيرِ في مواضعَ مُتعدِّدةٍ تدلُّ على حُسْنِ استخدامهِ، حيثُ كانت قيمتهُ ثريَّةً عاليةً من النَّاحيةِ الدِّلاليَّةِ كأن يقولُ:

فجُزْنا في سُوَيعاتٍ قِصَارٍ مسافاتِ الشُّهورِ لذي الرِّكابِ

ويقولُ: لم تبق إلا سُوَيعاتٌ نعدُّ لها عدَّ البخيلِ إذا ما ضاعَ دينارُ

: إلا سُوَيعاتٍ نهيمُ بها من ذكرِ أحفادٍ لأجدادِ

لمحاتٌ حلوةٌ أبرزها (التَّصغيرُ) في هذهِ النَّماذجِ، فالأوَّلُ يُشيرُ إلى اجتيازِ الطَّائرةِ لمسافاتٍ طويلةٍ في مُدَّةٍ قصيرةٍ تتجاوزُ الشُّهورَ بالقياسِ للإبلِ في الزَّمنِ الغابرِ، وفي الثَّاني إشارةٌ إلى أنَّ عيشَ الشَّاعرِ مُدْبرٌ، والرَّدى قادمٌ، وفي الأخيرِ إيماءٌ بأنَّ أُمَّةَ (الضَّادِ) لم يبق لها من مجدِ الأجدادِ إلا ذكرَ الأحفادِ. وفي تَقْديري أنَّ هذهِ النَّماذج خيرُ دليلٍ على براعةِ شاعرنا في استخدامِ الأدواتِ الفنِّيَّةِ كأداةٍ إبداعيَّةٍ دالَّةٍ على وعيهِ بقيمةِ هذهِ الأدواتِ في إثراءِ جوانب صورهِ، وإضفاءِ أبعادٍ جديدةٍ على موضوعاتهِ، إذ لنا أن نتمثَّلَ دورَ (التَّصغيرِ) مع (المُقابلةِ) بينَ الطَّائرةِ والإبلِ.. بينَ العُمْرِ المُدْبرِ، والرَّدى المُقْبلِ... بينَ الأجدادِ والأحفادِ، بالإضافةِ إلى صيغةِ (فِعَال) في البيتِ الأوَّلِ، فكلُّ ذلك يدلُّ على إجادتهِ في إثراءِ تجربتهِ، وكشفِ جوانبها الخفيَّةِ، وإضفاءِ إيماءاتٍ لها مغزاها الدِّلالي.

ومن الجماليَّاتِ الفنيَّةِ المُؤثِّرةِ التي تُزيدُ شُعورَ المُتلقِّي بقيمةِ (التَّصغيرِ) قولهُ:

النُّجيماتُ في القتامِ الكئيبِ كم لهُما في جوانحي من وجيبِ

وقولهُ: **والنُّجيماتُ على أبراجها تَرْتقي حيناً وحيناً تنحدرُ**

نُلاحظُ أنَّ (التَّصغيرَ) في البيتينِ يُكثِّفُ موقفاً شُعورياًّ يعكسُ خوفَ الشَّاعرِ من الليلِ في الأوَّلِ، وحبُّهِ للشطِّ في الثَّاني. وأراهُ في البيتِ الأخيرِ أجود ؛ لأنَّهُ يخلُقُ في الصُّورةِ الكُليَّةِ لبناتِ الشطِّ محوراً وجدانيّاً من العُمْقِ بمكانٍ، يتَّضحُ أثرهُ في تشخيصِ الصُّورةِ، وتكثيفِ الجانبِ الوجداني، يتكشَّفُ هذا في قولهِ في موضعٍ آخرٍ: (١)

وحُميراءَ بلونِ الخَمْرِ مفتاح السُّرورِ

وسُميراءَ بلونِ التِّبْرِ معبود القُصورِ

بناتُ الشطِّ على الرَّملِ كأسرابِ الطُّيورِ، فهذه حمراءُ، وهذه سمراءُ، وتلك شقراءُ... إنَّهُ موكبُ الغيدِ أوقدَ في قلبِ شاعرنا نارَ الهوى، فهو يشكو ما يُلاقيهِ ويراهُ. ولا شكَّ أنَّ (التَّصغيرَ) يدلُّ على إعجابِهِ بالمنظرِ، وترقُّبهِ حركةَ الطَّبيعةِ من حولهِ، وإثارتها لواعجَ نفسهِ وجوانحهِ....إنَّها دلالاتٌ تُشخِّصُ العناصرَ...تُكثِّفُ الحبَّ... تَعْكسُ مِقْدَارَهُ.

هذا دورُ (التَّصغيرِ).. دورٌ خاصٌّ أحسنَ فيه وأجادَ اختيارَ اللفظةِ المُصغَّرةِ، واختيارَ موضعها من التَّركيبِ، ومكانها من السِّياقِ الكُلِّي للقصيدةِ، وبهِ تبدو بعضُ ملامحِ إبداعِ شاعرنا، وتميُّزِ لغتهِ في التَّعبيرِ عن تجربتهِ بما يُحقِّقُ الخلقَ الأدبي، والابتكارَ الفنِّي.

---

[١] – الأعمالُ ص ١٢٤، ٣١٨، ٣٥٣، ٢٨٥، ٢٩٢، ٥٣. وانظر أيضاً ص (٧٠، ٢٩٢، ٣١٨).

وهكذا كان شاعرُنا مُدْرِكاً للوظيفةِ الفنِّيَّةِ الحقَّةِ للفظةِ داخلِ النَّصِّ الشِّعْري، تفجيراً للمواقفِ، وتجسيداً للمشاعرِ، وإثراءً للمشهدِ المُصوّرِ النَّابعِ من التَّجربةِ ذاتها، ومن الموقفِ ذاتهِ، ومن الانفعالِ الطَّبعي المُلازمِ لشاعرنا لحظةَ الإبداعِ.

المبحثُ الثَّاني

ظَواهِرُ المُوسِيقَا

لموسيقا الشِّعْرِ تأثيرٌ في النَّفْسِ لا يُنْكرُ ، ولإيقاعها امتزاجٌ بالقلبِ لا يُجْحدُ ، إذ هى " تنتظمُ حركةَ الكونِ ، وتُسيطرُ على دائرةِ الوجودِ ، فكلُّ ظاهرةٍ كونيَّةٍ لها إيقاعُها المؤثِّرُ فيما عداهُ تأثيراً يجعلُ من تجاذبِ جزئيّاتِ الكونِ بعضها البعضِ الآخر حركةً إيقاعيَّةً دافعةً إلى التَّماسُكِ والتَّجاذُبِ".(١) ، وبذلك " نفهمُ مدى تأثير موسيقى الشِّعْرِ في نفوسِنا ، إذ تُنسِّقُ أحاسيسنا ومشاعرنا وخوالجنا تنسيقاً جديداً على نحو ما يُنسِّقُ الرَّقْصُ أجسادَ الرَّاقصين بحركاتهم المُنْتظمةِ ، ودورانهم ، وتلاقيهم ، وتقاطعهم ، وبسط خطواتهم وقبضها ، ومدِّ أذرعهم ، وتثنِّي رءوسهم ، ووقعِ أقدامهم".(٢)

وقد تنبَّه النُقَّادُ القُدامى إلى أهميَّةِ الموسيقى كأبرزِ أداةٍ في بناءِ الشِّعْرِ ، فها هو ذا "ابن عبد ربّه" تـ (٣٢٧هـ) يقولُ : " زعمت الفلاسفةُ أنَّ النَّغمَ فضلٌ بقى من المنطقِ لم يقدر اللّسانُ على استخراجهِ فاستخرجتهُ الطَّبيعةُ بالألحانِ على التَّرجيعِ لا على التَّقْطيعِ ، فلمَّا ظهرَ عشقتهُ النَّفْسُ ، وحنَّتْ إليهِ الرُّوحُ ". (٣) " وكان شكلُ القصيدةِ وبناؤها ونظامُ أبياتها وقوافيها من العناصرِ الأولى الّتي مسَّها التَّجديدُ سواءٌ في النظريَّةِ أم التَّطبيقِ ، فقد أحسَّ النقَّادُ والشُّعراءُ أنَّ القصيدةَ العربيَّةَ أصبحت في حاجةٍ إلى أن يتحقَّقَ فيها مزيدٌ من التَّماسُكِ والتَّلاحُمِ بينَ

---

١ – موسيقى الشِّعْرِ العربيِّ بينَ الثَّباتِ والتَّطوُّرِ د. صابر عبد الدَّايم ص ١١ ط ٣ ط الخانجي ١٤١٣هـ = ١٩٩٣م .

٢ – فصولٌ في الشِّعْرِ ونقدهِ د . شوقي ضيف ص ٣٠٢ ط ٣ ط دار المعارف ١٩٨٨م .

٣ – العِقْدُ الفريدُ ٣ / ١٧٧ ط الهيئة العامةُ لقصورِ الثَّقافةِ .

أجزائِها وأبياتها ، ومزيدٌ من المُرونةِ في بناءِ أبياتها وقوافيها ؛ لكي تستجيبَ لطبيعةِ التَّجربةِ الوجدانيَّةِ الجديدةِ بما فيها من وحدةِ الشُّعورِ ، وتكامُلِ الجوانبِ ..... ومن الطَّبيعي في مراحلِ الرِّيادةِ الأولى أن تستبدَّ الحماسةُ بِدُعاةِ التَّجديدِ فتدفعهم إلى كثيرٍ من الغُلوِّ والشَّططِ ".([1])

وقبل أن نقومَ برصدِ أهمِّ الظَّواهرِ المُوسيقيَّةِ التي أخضعَ لها الشَّاعرُ قصيدتهُ الشِّعريَّة لابدَّ من النَّظرِ إلى الجدولينِ التَّاليينِ ؛ للوقوفِ على أكثرِ الأوزانِ شُيوعاً، ونسبةِ استخدامِ كلِّ وزنٍ من خلالِ القصائدِ والمقطُوعاتِ:

[1] – الاتِّجاهُ الوجدانيُّ في الشِّعْرِ العربيِّ الحديثِ د . عبد القادرِ القطّ ص ٣٢٥ ط مكتبة الشَّباب ١٩٨٨.

أوَّلاً: البُحورُ التَّامَّةُ:-

م	الوزنُ	العددُ	القصائدُ
١	الرَّملُ	٣٤	(الجبلُ النَّاطِقُ، معبدُ الفنِّ، الوردةُ السَّكْرى، رهينُ المحبسينِ، في هرجيسة، لقاءٌ، كلمنجارو، جنَّةُ حوَّاء، على ضفافِ الرَّينِ، فجْرٌ، على البابِ، هيروشيما، على الشطِّ، من وحي "صيرة"، حاملُ القُفَّازِ، عندما..، لُعْبةُ الثَّعْلبِ، إلى الحبيبةِ النَّائيةِ في عيدِ ميلادها، البُعْدُ القريبُ، أيَّامُ العبيدِ، قيدُ العنكبوتِ، الوداعةُ، في الفخِّ، ترنيمةٌ للعودةِ، حديثُ جوازِ السَّفرِ، المُتفرِّجُ والمُهرِّجُ، بقايا الشَّوْقِ، غُرْبةُ الألحانِ، في كُؤوسِ الصَّديدِ، انتظارٌ، البسْمةُ، الخَطْوةُ إلى القَصْرِ، بينَ عامين، الفناءُ الباقي).
٢	الخفيفُ	٢٦	(إليكِ، ابنةُ الرَّاقصةِ، الوحدةُ العربيَّةُ، نهضةُ الشَّبابِ، جنَّةُ العُشَّاقِ، نَشْوةُ العِيدِ، مهرجانُ النُّورِ، قِصَّةُ الفضاءِ، العاملُ الباني، الغريبُ واللّيلُ، في الخمسين، عَهْدُ الشَّبابِ، الليلُ في "بيكاديللي"، في "الواحةِ"، في سبيلِ الوحدةِ اليمنيَّةِ، ليلةُ النُّورِ، عروس كُوبنهاجن، لُغةُ النَّارِ والحديدِ، الأعيادُ الثَّلاثةُ، البدرُ الهلالُ، دُمُوعُ الشَّيخِ، في تكريمِ العملاقِ، اتَّكاءةٌ على عُكَّازِ غاندي، أُمْنيةٌ، فُرْصةُ العُمْرِ، دُموعٌ على الخُرْطُومِ).

٣	الكاملُ	٢٥	(الجمالُ، قِصَّةُ الأمواجِ، الجندىُّ في ميدانِ القتالِ، رجاءٌ، نعمةُ الإسارِ، الأُبوَّةُ الرَّاحلةُ، سرى الفُلْكِ، قِصَّةُ الجبلِ، في عيدِ الثَّورةِ، عودةُ البطلينِ، هجرةُ الرَّاعي، على "تقيلِ سمارة"، دمعةٌ على الشَّبابِ، دمعةٌ على جمال، ١٩ يناير ١٨٣٩هـ، السَّخيفُ، عاش الفِدَاءُ..، الحبُّ والرُّخامُ، عودةُ مأرب، أيَّامٌ مُعارةٌ، في عالمِ الغابِ، توتُّرٌ، لحنُ العودةِ، يا مرحباً بالعيدِ، ٢٠ يُونيو).
٤	المُتقاربُ	٢٤	(على ضفافِ النِّيلِ، ليلُ الإيابِ، طوافُ السَّحرِ، السرُّ المصونُ، السَّنى الخاطفُ، لحنُ الخُطى، أنا وطني، الوداعُ الأخيرُ، اليدُ الحانيةُ، وصيَّةُ الشَّيخِ، في رحابِ أرْوى، دِياري، في الجناحِ، في المركبةِ، محنةُ الشَّاعرينِ، بطاقةُ سجينٍ في العيدِ، إلى ساعة، حديثُ الضَّفتينِ، الرِّيشُ والتُّرابُ، بين قطيعٍ وآخر، الحروفُ، الهِرُّ الظَّريفُ، اليمامةُ والشَّمسُ، هذيانٌ).
٥	الوافرُ	٢١	(فوق السَّحاب، هالةُ الإبريزِ، تعزّ العزّ، في رحابِ الوحي، يا فجرُ، من وحي " ثُور"، أسيرُ الذِّكْرياتِ، في زفنار، عطاءُ الستِّينِ، في ميلاد "لبيب"، نداءُ الهمسِ، في ظلالِ القيروانِ، المقياسُ، على ضفافِ "دال"، نشيدُ الرِّيحِ، هُمومُ العِشْقِ، الذَّهبُ الأزرقُ، زباني العقرب، ضجَّةُ الصَّمْتِ، ألا يا حضر موت، لأوَّلِ مرَّةٍ).

٦	الطَّويلُ	١٨	(قصيدةٌ، وداعٌ، ترنيمةٌ، شكسبير، في أمعاديه، المشيبُ الفتى، في الثَّلاثين، على مُلْتقى النِّيلينِ، شلالات نياجرا، صدى تغريدة، بطاقةُ غريبٍ في العيدِ، الرَّسمُ، نشيدُ العودةِ، دفاعاً عن الأوطانِ، تحيَّةُ وداعٍ على أملِ اللقاءِ، نزيلُ "سوبا"، العِطْرُ المُتألِّقُ، إلى شيماء
٧	السَّريعُ	١٧	(الوردةُ الذَّابلةُ، حديثُ الجماجمِ، الشَّذى العالقُ، موكبُ القَدْرِ، نِزار، سوسن، سَمَر، أنا والرَّاعيةُ، نصفان، قافيةٌ لقافيةٍ، يا ليتني..، جدارُ الصَّمْتِ، في جنَّةِ العلمِ، إلى "وضّاح"، خواطرُ قبَّار، بعدُ المذبحةِ، من وحي المهرجانِ).
٨	البسيطُ	١٥	(على الشَّاطيءِ المسحورِ، منابتُ العِزِّ، عرائسُ اللحنِ، ليلُ باريس، دُموعٌ في العيدِ، في عيدِ الاستقلالِ، في الستِّين، بلا وكرٍ، دمعةٌ على لُطْفي، دُنْيا الفكرِ، الغابةُ والقمرُ، تحيَّةُ العِلْمِ، غيابُ قرنينِ، شُكْراً...، إلى الحبيبةِ أمل).
٩	الرَّجزُ	١٣	(متى ؟، حمارٌ ورجالٌ، لكنَّني أطيرُ، خيانةٌ، الانتصارُ على الموتِ، الوسامُ، الخوفُ والفراش، البدايةُ والنِّهايةُ، مُعْجزةٌ، العليلُ، البرشامةُ، بشاعةُ النّهمِ، الحجرُ الغالي).
10	الهزجُ	٧	(القرصُ، إلى أين ؟، من أصداءِ دجلة،

			البطلُ، مع التيَّارِ، بعد الدَّفن، القراءةُ بينَ السُّطورِ).
11	**الخببُ**	٧	**(دعوةٌ، سَهَرٌ، ليلُ الطُّوفانِ، البابُ المحفورُ، المشيةُ، النَّشيدُ الوطنِّيُ العام، على هامشِ العَدْلِ).**
12	**المديدُ**	٤	**(لُغةُ الأشواقِ، حوَّاءُ، ٢٦ سبتمبر، رمالُ المطرِ).**
١٣	**المُجتثّ**	١	**(الطَّوافُ بالوجدِ).**

ثانياً: البحورُ المجزوءةُ:-

م	الوزنُ	العددُ	القصائدُ
١	مجزوءُ الكاملِ	٤٩	(عيناكِ، البنانُ الغضُّ، بهجةٌ، أفراحُ قلبٍ، مفلوجٌ، ذكرى المولدِ، الوثبةُ الأولى، النَّبأُ العظيمُ، العبثُ العقيمُ، ما ذنبُها ؟، بينَ ديكٍ وثعلبٍ، مأساةُ طِفْلٍ، عندما يقولُ الجُنْديُّ البريطانيُّ الشِّعْرَ، بالصَّميلِ، قالت ليَ الشَّقْراءُ، دمعةٌ على القمرِ، بينَ بابينِ، أُمَّاهُ !، لا تجزعي، هيفاءُ والهِزارُ، الرَّبيعُ في "هايدبارك"، لوحةٌ، عبثاً، طوافُ الوقوفِ، أوراقي، الذُّبابُ، من وحي الإسراءِ، القلقُ العظيمُ، شِفَارُ الأقربين، صنعاءُ، دمعةٌ على لُقْمان، دمعةٌ على باكثير، لم أبكها ؟، إلى ساعتي، الثَّرى النَّابضُ، فجرُ الوئامِ، في عيدِ ميلاد "تسيب"، لم أنس..؟، أندلسيَّةٌ في الصَّحراءِ، الوليمةُ، ردُّ التحيَّةِ، الوثبةُ الأُخْرى، إلى الأناملِ الجافَّةِ، مصرعُ الفدائيُّ السَّجينُ، من وحي سبتمبر، دمعةٌ على إبراهيم لُقْمان، نُجْحُ الآمالِ، طُوبى لنجمك، إلى رشا).
٢	مجزوءُ الرَّملِ	٣٦	(أنْشودةُ القُبلِ، ما الّذي يُقْصيكَ عنِّي ؟،

			أنتِ عندي، السرُّ المُباحُ، أنينٌ، ليلُ الفراقِ، على رمالِ الإسكندريَّةِ، عُكُوفُ السَّهرِ، أُنْشُودةُ البدْرِ، الحربُ في الجوِّ، اغترابُ أب، في المضجعِ، بثٌّ، أشباحٌ، حيرةٌ، يا رياحُ، خلق الفناء، في الأعالي، على اسمِ اللهِ، لحظةٌ، مأساةُ "الباص"، يا إلهي، عودةُ الغائبِ، وطرح القِناعُ...، في سبيلِ الوحدةِ العربيَّةِ، في معبدِ الشَّمْسِ، فرحةُ العيدينِ، من وحي عُكاظ، وداعُ المُلْتقى، غنِّيني يا صاح غنّ، القُبْلةُ، يا فلسطين، على البئرِ، في السَّبعين، العِطْرُ المُطْلقُ، شيخوخةُ رضيعٍ).
٣	مجزوءُ الرَّجزِ	٣	(غريبان، مُؤْتمرُ الغابِ، المُتسلّقةُ).
٤	مُخلّعُ البسيطِ	٢	(قُبَّةُ الصَّخْرةِ تُنادي، إلى " يُسْر").
٥	مجزوءُ الخفيفِ	٢	(ليلةُ العيدِ ، القلمُ العدني).
٦	مجزوءُ المُتقاربِ	٢	(زفرةٌ، زمانُ الشُّعوبِ).
٧	مشطورُ الكاملِ	٢	(من أين لكَ هذا ؟، سنسيرُ).
٨	مشطورُ السَّريعِ	٢	(بعثٌ، الشَّوقُ الضَّائعُ).
٩	مجزوءُ الوافرِ	١	(فشلٌ آخرٌ).
١٠	مجزوءُ	١	(قلقٌ).

	المُتدارِك		
١١	مجزوءُ الخببِ	١	بنتُ اليمني تُغنِّي).
١٢	مشطورُ المُتقاربِ	١	(الأمانةُ).
١٣	منهوكُ الكاملِ	١	(سنى البعث).
١٤	منهوكُ المُنْسرِحِ	١	(دمعةٌ على عبد المجيدِ).

بالنَّظرِ إلى ما سبق نلحظُ الآتي:-

***- أنَّ شاعرنا لم ينظم على هذينِ البحرينِ كجُلِّ الشُّعراءِ: (المُضارع، والمُقْتضب).**

***- يكادُ لم ينظم أيضاً على هذينِ البحرينِ: (المُجْتثّ، ومجزوء المُتدارك)، إذ لا يوجدُ لكُلٍّ منهما إلا قصيدةً واحدةً مُثْبتةً في جَدْولي السَّابقِ.**

***- أنَّ بحرَ (الرَّملِ) قد جاءَ على رأسِ البُحورِ الشعريَّةِ نظماً، إذ كتبَ عليهِ وحدهُ أربعةً وثلاثينَ قصيدةً، وهذهِ النِّسبةُ الكبيرةُ تردُّ قولَ د. صابر عبد الدَّايم حين قال: "وهذا الوزنُ غيرُ شائعٍ" ([1]) يُعضِّدُ قولي قولُ أحدِ النُّقّادِ: "ومن أهمِ خصائصِ موسيقى الشِّعْرِ لهذا الاتّجاهِ ، الاعتماد على البُحورِ ذات الموسيقى الجيَّاشة المُتدفّقة ، دون رنينٍ عالٍ أو نبرةٍ خطابيّةٍ ، فهم يميلونَ – من بين بحورِ الشِّعْرِ– إلى (الخفيفِ والرَّملِ والهزجِ) ، وإلى المجزوءاتِ التي تشيعُ الحركةَ والخِفَّةَ والهمسَ في نغمِ الشِّعْرِ ، وهم يُقلِّلون من (البسيطِ والطَّويلِ والوافرِ) ، وما إليها من البحورِ ذاتِ التّفاعيلِ الكثيرةِ ، والنّبرةِ الخطابيَّةِ ، والرَّنينِ العالي . ومن أمثلةِ ذلك ما نجدهُ في**

---

[1] – موسيقى الشِّعْرِ بين الثَّباتِ والتَّطوّرِ ص ٩٦ .

قصيدةِ (الأطلالِ) لإبراهيم ناجي ، فقد سارت كُلُّها على مقطوعاتٍ رُباعيَّةٍ من بحرِ (الرَّمل) بتفاعلهِ الستّ إلا عدَّةَ مقطوعاتٍ ذكرها الشَّاعرُ قُرْبَ ختامِ القصيدةِ ، جاعلاً كُلَّ شطْرٍ منها على تفعيلتينِ بدلاً من ثلاثٍ مع اختلافٍ بينها كذلك من حيث تمام التَّفعيلتينِ ، أو حذف بعض الأجزاءِ منها.([1])

وقد قام د . سيِّد البحراوي بإحصاءِ الأوزانِ المُسْتخدمةِ عند شُعراءِ أبوللو جاءَ فيهِ (الرَّملُ) بعدَ (الكاملِ) كالتالي: ([2])

الشَّاعرُ	الوزنُ	عددُ القصائدِ
أحمد زكي أبو شادي ت (١٣٧٤هـ=١٩٥٥م)	الرَّمل	٧٤
إبراهيم ناجي ت (١٣٧٢هـ= ١٩٥٣م)	الرَّمل	٤٢
محمود أبو الوفا ت (١٩٧٩م)	الرَّمل	٣٨
صالح الشَّرنوبي ت (١٣٧٠هـ= ١٩٥١م)	الرَّمل	٣٢
على محمود طه ت (١٣٦٩هـ= ١٩٤٩م)	الرَّمل	٢٣

[1] – تطوّرُ الأدبِ الحديثِ في مصر د. أحمد هيكل ص ٣٤٧ ، ٣٥٠ ط٣ ط دار المعارف ١٩٧٨م.

[2] – موسيقى الشِّعْرِ عند شُعراء أبوللو ص ٢١٧ ط٢ ط دار المعارف ١٩٩١م .

أبو القاسم الشَّابي ت (١٣٤٨هـ= ١٩٢٩م)	الرَّمل	١٨
حسن كامل الصِّيرفي ت (١٤٠٤هـ=١٩٨٤م)	الرَّمل	٨
الهمشري ت (١٣٥٧هـ = ١٩٣٨م)	الرَّمل	٨

وموسيقى هذا البحرِ " خفيفةٌ رشيقةٌ ، مُنْسابةٌ، وفيهِ رنّةُ نغمٍ تجعلهُ صالحاً جدّاً للأغراضِ التّرنّميّةِ الرّقيقةِ ، وللتأمّلِ الحزينِ"([1]) ؛ بسببِ اضطرادِ نغمهِ اضطراداً لا يكادُ يحتاجُ إلى تدليلٍ .

***- أنَّ البُحورَ الفُحولَ التي شاعت على ألسنةِ الشُّعراءِ القُدامي من مثلِ: (الكاملِ، والبسيط، والطّويل...) قد نالت إهتمامِ شاعرنا، وحازت على إعجابهِ الأمرُ الذي يُبْطِلُ قولَ من قالَ: " كذلك نلحظُ انهياراً في نسبةِ البحرِ الطَّويلِ، ممَّا يجعلُنا نقولُ إنَّ زمانهُ قد مضى، فلم تعُدْ لهُ المنزلةُ الأولى التي ألفناها في أشعارِ القُدماءِ، وأغلبُ الظنِّ أنَّ تلكَ المكانةَ الأولى لن تعودَ للبحرِ الطَّويلِ". ويقولُ في موضعٍ آخرٍ: " أمَّا الطَّويلُ فيظهرُ أنَّهُ لم يعُدْ يُناسِبُ العصرَ الحديثَ كوزنٍ من أوزانِ الشِّعْرِ، ولهذا هبطت نسبةُ شُيوعهِ هُبُوطاً ملحوظاً في الشِّعْرِ الحديثِ". ([2]) وهذهِ هى أبرزُ الظَّواهرِ المُوسيقيَّةِ في شِعْرِ شاعرنا:-**

(أ)- التَّجديدُ:-

---

[1] – المُرْشدُ إلى فهمِ أشعارِ العربِ وصناعتها د. عبد الله الطيِّب ١ / ١٢٧ ط٢ ط دار الفكر ١٩٧٠م.

[2] – مُوسيقى الشِّعْر د. إبراهيم أنيس ص ٢٠١، ٢٠٨ ط٦ ط مكتبة الأنجلو ١٩٨٨م.

سيطرت روحُ التَّجديدِ والابتداعِ على شاعرنا في بعضِ قصائدهِ، وكانت دافعاً لهُ للخُروجِ على أوزانِ الخليلِ – أبو عبد الرّحمن– تـ (١٧٠هـ)، ووضعِ تشكيلاتٍ مُوسيقيَّةٍ جديدةٍ ممَّا لم يَرِدْ عن العربِ القُدامى، بالإضافةِ إلى التَّلاعُبِ في التَّفاعيلِ بالزيادةِ أو النَّقْصِ، ممَّا أدَّى إلى خَلْقِ أشكالٍ مُمَوْسقةٍ لا تخضعُ إلا لذوقهِ وعواطفهِ، مُتأثِّراً في ذلك بنظامِ (المُوشَّحاتِ)، ونظامِ الحداثةِ الشِّعريَّةِ التي تتمتَّعُ بكثيرٍ من الحُريَّةِ في الأوزانِ والقوافي، وهذا ما نراهُ فيما يلي:–

(١)– الخروجُ على أوزانِ الخليلِ:-

فها هو ذا يأتي بتفعيلةٍ واحدةٍ يعدُّها بيتاً، كأن يقول من قصيدة "أنتِ عندي":

عذِّبيني فَعَذابي فيكِ خيرٌ من مماتي

إلى أن يقول: إنَّما الحيُّ فُؤادي ففؤادي هو ذاتي (م الرَّمل)

فيهِ آمالي وما أهواهُ من كُلِّ حياتي

فيهِ أنتِ

فاعلاتن /٥//٥/٥

هكذا يأتي الشَّاعرُ بهذهِ التَّفْعيلةِ بعدَ كُلِّ مقطعٍ، مع مُلاحظةِ أنَّ (الضَّميرَ) يأتي في وضعيَّةٍ لا تتغيَّرُ بينما يتغيَّرُ (الحرفُ)، كأن يقول: (ذاكَ أنتِ، أينَ أنتِ، منكِ أنتِ). وأراهُ يأتي بالضَّميرِ في وضعيَّتهِ هذهِ ؛ للتأكيدِ على أنَّ زوجتهُ في قلبهِ... وفي حياتهِ تملأها نعيماً وسُروراً. ومثلُ ذلك قصيدةُ "السرِّ المُباحِ"، إذ أتى الشَّاعرُ بالتفعيلةِ ذاتها بعدَ كُلِّ مقطعٍ، كأن يقول: (تلك قلبي، أنتَ قلبي، وسط قلبي، هاك قلبي، هاتي قلبي)، إذ نرى لفظةَ (قلبي) تأتي في وضعيَّةٍ ثابتةٍ دونَ ما قبلها ؛ للدلالةِ على أنَّ قلبَ الشَّاعرِ يَدْوي دائماً كما تدوي رُعودُ الفضاءِ، أو يَدْوي كطبُولٍ في

ليالي العُرْسِ... قلبٌ يحيا في اكتئابٍ.. يتخطَّى وادي الأشباحِ... يتمنَّى نظرةَ العطفِ من عينٍ كحيلةٍ.

وقد يأتي بها كاملةً دونَ زحافاتٍ أو علٍل، كما في قولهِ من قصيدة " حيرة":

أيُّ سِرٍّ يتوارى في حنايا الظُّلماتِ
عن مَصَابيحِ الحيارى بينَ أجداثِ الحياةِ
لستُ أدْرِي
فاعلاتن

وهكذا يمضي في كُلِّ القصيدةِ التي أراهُ تأثَّرَ فيها بـ "إيليا أبي ماضي" تـ (١٩٥٧م) في قصيدتهِ الخالدةِ "الطَّلاسم" حين قال: (١)

جئتُ ، لا أعلمُ من أينَ ، ولكنِّي أتيتُ
ولقد أبصرتُ قُدَّامي طريقاً فمشيتُ
وسأبقى ماشياً إنْ شِئْتُ هذا أمْ أبيتُ (الرَّمل)
كيفَ جِئتُ ؟ كيفَ أبصرتُ طريقي ؟
لستُ أدْرِي

ولكن أينَ قصيدةُ شاعرنا من هذهِ ؟ إنَّني أراها أجرأُ في تجربةِ الشِّعْرِ الجديدِ الخارجِ على أوزانِ الخليلِ، كذلك أراها أعمق في الرؤيةِ الشعريَّةِ وأنضج.

وجديرٌ بالذِّكْرِ أنَّني لم أجِدْ غيرَ هذهِ التَّفعيلةِ، وسببُ هذا فيما أراهُ أنَّ مُوسيقا بحرَ (الرَّملِ) مُوسيقا خفيفةٌ رشيقةٌ، مُنْسابةٌ كما قُلنا "وهو اليوم بنوعيهِ القصيرِ والطَّويلِ بحرُ الشِّعْرِ الرَّكُوب". (١)

---

[١] – ديوان إيليا أبي ماضي ص ١٩١ ط دار العودة بيروت ١٩٨٦م.

وقد يأتي بتفعيلةٍ ونصف بعدَ كُلِّ مقطعٍ، كأن يقول من قصيدة " قلق"[١]:

في فَيَـا / في الغَسَقْ في خِضم / ّ القلقْ

من شجىً / أو أرقْ أمَـلٌ / كالفلقْ

فاعـلن / فاعـلنْ فعـلن / فاعلنْ

يتلو / ًى

٥/// / ٥/

وهكذا يسيرُ في كُلِّ القصيدةِ. ولعلَّهُ كان يتعمَّدُ الإتيانَ بـ (فاعلاتن) بعد (فاعلن) في كلِّ مقطعٍ، مع مُلاحظةِ أنَّ الشَّاعرَ يُنوِّعُ في تفعيلةِ العروضِ والضَّربِ، والفعلُ // فاعلاتن لا يخرجُ عن دائرةِ المُضارعِ، ولا يتخطَّى حُدودَ هذا النَّغمِ، إذ هو: (يتلوَّى، يتنزَّى، يتمطَّى، يتغنَّى، يتمنَّى)، وأنت تراهُ مُرْتبطٌ بالمقطعِ ارتباطاً وثيقاً... مُرْتبطٌ بهِ ؛ لأنَّهُ يُتمِّمُ معناهُ، وهكذا في كلِّ مقطعٍ. ولا شكَّ أنَّ هذا من ابتكارِ الشَّاعرِ، وهو ابتكارٌ مقصودٌ مُسْتهدفٌ، وطريقةٌ تنحو نحو التَّحرُّرِ والانطلاقِ من قيودِ الخليلِ.

وقد يأتي بشطْرٍ يتكرَّرُ بعدَ كُلِّ مَقْطَعٍ، كأن يقول: (الرّمل)

يا لطيفَ الشَّكْلِ لا أخلفَ فيكَ اللُّطفُ ظنِّي

أنتَ منِّـي وأنـا منـكَ وتوحيـدُكَ فنِّـي

ما الَّذي يُقْصيكَ عنِّي ؟

فكما نُلاحظُ فهذا الشَّطْرُ مُكوَّنٌ من تفعيلتينِ على (الرَّملِ)، والشَّاعرُ يأتي بهِ بعد كُلِّ مقطعٍ، ونراهُ يُمثِّلُ عُنوانَ القصيدةِ، ويأتي هكذا عَمْداً بهدفِ التَّجديدِ والتَّأكيدِ على أنَّ الأملَ الأكبرَ لشاعرنا أن يُرْضي محبوبتهُ تلك التي إن حدَّثت أطربت الحديدَ. والمُلاحظُ أنَّ المقاطعَ الأُخْرى جاءت

---

[١] – المُرْشِدُ إلى فهمِ أشعارِ العربِ وصناعتها د. عبد الله الطيِّب ١٢٧/١ .

في خمسةِ أبياتٍ، كلُّ مقطعٍ على قافيةٍ مُخْتلفةٍ، يأتي الشَّاعرُ بعدهُ ببيتينِ قافيتُهما على قافيةِ المقطعِ السَّابقِ. وفعل مثلَ ذلك في قصيدةِ "بنت اليمن تُغنِّي"، إلا أنَّهُ أتى بالشطرِ على (مجزوءِ الخببِ)، إذ قال:

أنا بنتُ الأجوادِ من يعربَ أوْ عادِ

قد تِهْتُ بأمجادي في أرضِ الأجدادِ

حمداً لكَ يا ربِّي

وقد يأتي ببيتٍ على الرَّملِ التَّامِ، ثمَّ ببيتٍ على الرَّملِ المجزوءِ، ، ثمَّ بشَطْرٍ على الرَّملِ المنهوك، كأن يقول من قصيدة "فجر":

موكبُ الفجرِ على الأفْقِ الوضيّ ألقٌ قد شاعَ في السَّفْحِ النَّديّ

وعلى سُمْرِ الرَّوابي والرِّحابِ العسجديَّهْ

سالَ بالتِّبْرِ المُذابِ

جهةُ التعمُّدِ التَّجْديدي من الوضوحِ بمكانٍ، فقافيةُ الشَّطْرِ الأوَّلِ من قافيةِ الشَّطْرِ الثَّاني، والثَّالث كالأخيرِ بخلافِ الشَّطْرِ الرَّابعِ الذي تأتي قافيتهُ هكذا في كُلِّ القصيدةِ. ولا يوجدُ (منهوكُ الرَّملِ) في التُّراثِ العروضي (عروض الخليل)، ويُمْكِنُ تسميةُ هذا الشَّطْرِ بـ (منهوكِ الرَّملِ) قياساً على (منهوكِ الرَّجزِ) المُكوَّن من تفعيلتينِ.

وهذهِ قصيدتهُ "الوردةُ السَّكْرى" تعمَّدَ أن يأتي في كُلِّ مَقْطعٍ من مقاطعها ببيتٍ على الوزنِ ذاتهِ، ثُمَّ شَطْرٍ، ثُمَّ تفعيلةٍ، كأن يقولُ:

وردةٌ سَكْرى بألحانِ البلابلْ وبحبَّاتِ النَّدى في الكُمِّ تجري

أيُّ خمْرٍ عُصِرتْ من عَصْرِ بابلْ

في الخمائلْ

٥/٥//٥/

وهكذا يمضي في كُلِّ القصيدةِ التي تكوَّنت وحداتُها الصَّوتيَّةُ من (فاعلاتن) التي أتت غالباً (مخبونةً)، " والخبنُ قرينُها، وظاهرةٌ تعتريها".(١)

وقد يُقفِّي الشطرَ الأوَّلَ كما تُقفَّى الأبياتُ، كأن يقول من قصيدةِ "أُنْشودة القُبل":

يا حبيبَ القلبِ إنِّي غـزلٌ لَّـا أزلْ

إلى أن يقول: وغَـرَامي بالتثنِّي في قُدودٍ كالأسلْ

والشُّعورُ الفاحِمَهْ

والعُيـونُ الحالمهْ (م الرَّمل)

والخُدودُ النَّاعِمَهْ

والثُّغورُ الباسِمَهْ

إنَّهُ يُحاولُ تقليدَ (المُوشَّحِ). والمقطعُ الثَّاني يتكوَّنُ من تفعيلتينِ هُما: (فاعلاتن، فاعلن)، ومن المُمْكنِ أن نُسمِّيهِ (منهوكَ الرَّملِ) قياساً على (منهوكِ الرَّجزِ) المُكوَّن من تفعيلتينِ.

والجديرُ بالذِّكْرِ أنِّي وجدتُّ الشَّاعرَ يلتزمُ بهذا الشَّكْلِ في باقي القصيدةِ، وكُلُّ ما هُنالك أنَّهُ أتى في المقطعِ الرَّابعِ بـ (الواو، والفاءِ) بدلاً من (الواو) فقط في المقطعِ الثَّاني الذي أبانَ عن أعضاءِ المحبوبةِ بشكلٍ دقيقٍ.

وقد يأتي بقافيةِ الشَّطْرِ الأوَّلِ كالرَّابعِ، والثَّاني كالثَّالثِ، كأن يقول على الوزنِ ذاتهِ:

خفقةٌ من شمعدانكْ

تدفعُ الأرواحَ دفعا

---

١ – الزِّحافُ والعِلَّةُ د. أحمد كشك ص ٢٣ ط مكتبة النهضة المصريَّة ١٩٩٥م.

فإذا الأشباحُ صرعى

جُثَّماً حولَ كيانكْ

وهكذا يسيرُ في كُلِّ القصيدةِ.

وقد يأتي بالعروضِ محذوفةَ السَّببِ المفروقِ، أيْ يدخُلْهَا (الصَّلْمُ)، فتصير (مَفْعُو)، وهذا غيرُ معهودٍ في عروضِ الخليلِ، يقولُ من قصيدةِ "تصفان": (السَّريع)

نِصْفٌ معي والنِّصْفُ في الـ/ ـبينِ يا من رأى الأحبابَ نصفينِ

مَفْعُو

ويأتي بتفعيلةِ العروضِ والضَّربِ على (فَعْ)، أيْ يحذفُ منها الوتدَ المجموعَ كلّه، وهذا لم يردْ في العروضِ القديمِ، إذ يقولُ من قصيدة "سهر": (الخبب)

مَضْجعُ/ ـك بجنـ/ـبي خا/ لِي يا لـ/ـأشجا/ نِ ويا/ لِي

فاعـل/ فعِـلُنْ / فعْلن/ فَعْ فعْلن / فعْلن/ فعِلن / فَعْ

ويستخدمُ (مشطورَ السَّريعِ)، وهذا لم يرِدْ في عروضِ الخليلِ، كأن يقول:

يا سادتي / قد بتُّ لا / أدري

مُسْتفعلن/ مُسْتفعلن / مَفْعُو

كيف استطعـ/ ـتُم فهمَ ما/ يجري

مُسْتفعلن / مُسْتفعلن / مَفْعُو

والمُلاحظُ على هذهِ القصيدةِ أنَّ الشَّاعرَ تعمَّدَ أن يأتي بها على شكلِ الشِّعْرِ الحُرِّ. كما يستخدمُ (مشطورَ المُتقاربِ)، وهذا أيضاً لم يَرِدْ في عروضِ الخليلِ، يقولُ:

يقولونَ غالَ العدوُّ الألوفا

ونراهُ هُنا قد التزمَ شكلَ الشّعرِ المُقفَّى.

وقد يُدْخِلُ تفعيلةَ (الوافر) على (الهزجِ)، كأن يقول من قصيدة "بعد الدّفن":

وكاد يميـ { ـلُ بالحيط ـا }نِ أقواسٌ وأركانُ

مُفاعلتن

والمُلاحظُ أنَّهُ لا يجمعُ بين هاتينِ التَّفْعيلتينِ إلا حينَ يكتبُ على مجزوءِ الوافرِ، أو الهزجِ، مُسْتخدماً الإمكاناتِ العروضيّةَ لكُلٍّ منهما. ومثل ذلك قولهُ :

ولاحت لي / جدائلُهَا

مفاعيلن / مفاعلتن

وقد يحدثُ العكسُ، أيْ يُدْخِلُ تفعيلةَ (الهزجِ) على (الوافرِ)، كأن يقول:

ويأتينَ / بلا استئذانْ

مفاعيلُ/ مفاعيلانْ

ويقولُ من القصيدة ذاتها:

فينسابُ / مع الدِّيدانْ

وقد يُدْخِلُ تفعيلةَ (الرَّجزِ) على (الرَّملِ)، كأن يقول من قصيدة "غربة الألحان":

القلقْ...
يجـ / ـتاحُ أذيا / لَ الغسقْ ← **الرَّمل**
والشَّفقْ

بدمعهِ الـ / ـأحمرِ يَفْـ / ـسلُ الأفقْ ← **الرَّجز**
ماذا جرى

أضلعٌ في / كبدي ← **الرَّمل**
قد / أغرقت ما / ءَ الحَزَنْ

ولعلَّكَ لاحظتَ أنَّ الشَّاعرَ قد استخدمَ إمكانيَّةَ (التَّدويرِ). وقد يأتي بالشَّطْرِ الأوَّلِ على تفعيلتينِ، وبالثَّاني على أربعٍ، كأن يقولُ في المقطعِ الأوَّلِ من قصيدة "ليلِ الطُّوفان": (الخبب)

زَلْزِلْ / زَلْزِلْ وادفن / أشلا / ءكَ يا / زلزالْ
فَعْلُن / فَعْلُن فَعْلُن / فَعْلُن / فعلن / فعلانْ

وهكذا يسيرُ في كلِّ المقطعِ. وقد يعكسُ هذا، فيقولُ في المقطعِ الثّاني:

أشلا / ءُ الهز / ّة قد / جالت في كُل / ّ مكانْ
فَعْلُن/ فَعْلُن / فَعلن / فَعْلُن فَعْلُن / فَعلانْ

وقد يُنوِّعُ في تفعيلةِ العروضِ والضَّربِ، كأن يقول من قصيدة "عكوفِ السَّهرِ":

طالَ بالفكـ / ـرِ المطالْ وتـولا / هُ الكلالْ
كُلَّمـا زا / د السُّؤالْ زادهُ ذا / كَ ارْتباكْ
فاعلانْ فاعلانْ

ويقول:
ظنَّ عانٍ / يسألُ إنَّنا لا / نجهلُ
فاعلن فاعلن
كُنْه ما قد / يحصلُ كُلُّنا يجـ/ ـهلُ ذاكْ
فاعلن فعلانْ

ويقولُ:
إنَّما سـ / ـرُّ الحياةِ سِرُّها بَعْ / ـد الممات
فاعلاتن فاعلاتن
والّذي تطـ/ ـلبُ آتِ فعلامَ / ذا العِرَاكْ
فعلاتن فاعلانْ

وقد لاحظنا أنَّ الشَّاعرَ يلتزمُ (فاعلان) في آخرِ الشَّطْرِ الرَّابعِ ، ويأتي بقافيتهِ على (الكاف)، في كُلِّ القصيدةِ. وقد تكونُ (الحاء) كما في قولهِ من قصيدةِ "الوردةِ الذَّابلةِ":

عاشت على الـ/ غُصْنِ الندي/ ّ الرَّطيبْ ترفلُ في/ ثوبِ الشَّبا/ بِ القشيبْ

وكُلَّما /غنَّى لها الـ/ ـعندليبْ أسكرها/ بالنَّغما /تِ الفِصاحْ

مَفْعُلاتْ مَفْعُلاتْ

كم رقصةٍ/ تحت ضيا / ءِ القمرْ لها وقد / هبَّ نسيـ/ مُ السَّحَرْ

مُداعباً / أطرافَ تلـ/ كَ الشَّجَرْ ومُعْلناً / ثُرْبَ طُلو / عِ الصَّباحْ

مَفْعُـلا مَفْعُـلاتْ

فالعروضُ والضَّربُ في القصيدةِ الأولى (فاعلان، فاعلن، فاعلاتن)، وفي هذهِ (مَفْعُلاتْ، ومَفْعُلا)، مع مُلاحظةِ أنَّهُ التزم هُنا أيضاً بِـ (مفعُلات) في آخرِ الشَّطْرِ الرَّابعِ في كُلِّ القصيدةِ. ورأينا قافيتهُ هُنا وهُناك مُقيَّدةً ؛ لأنَّ مشاعرَ الشَّاعرِ مكبوتةٌ... مكبوتةٌ من العقلِ المُتْعبِ، و المصيرِ الغامضِ.. المُرْعبِ له ، وللوردةِ الذَّابلةِ بفعلِ فاعلٍ.

وقد يأتي بالعروضِ على قافيةٍ، وبالضربِ على قافيةٍ، مع التَّنويع في تفعيلتيهما، كأن يقول:

في ساحةٍ / مُقْفرةٍ / خاليهْ إلا من الد / ّيدانِ بيـ/ ـن الثّري

مَفْعُلا مَفْعُلا

ومثلُ ذلك لا يأتي في الشِّعْرِ القديمِ، إنَّها مُحاولاتٌ تجديديَّةٌ مُسْتميتةٌ في إيقاعِ بعضِ البحورِ، فها هو ذا يقولُ في المقطعِ الأوَّلِ من قصيدةِ "لحن الخُطى": (المُتقارب)

تهادتْ على الشطِّ عند الـ / ـمغيبْ تُرنُّحها نشوةٌ حا / لهْ

فعولْ فعو

وقد يعكس، فيقولُ في المقطعِ الثّاني:

تهادتْ وقد علمت أنـ / ّها تُشيعُ الشَّجى وتهيجُ الشـ/ـُّجونْ

فعو فعولْ

وهكذا يسيرُ في كلِّ القصيدةِ.

وقد يأتي بـ (فعو) في مقطعٍ، وبـ (فعول) في مقطعٍ، كأن يقول من قصيدة "دياري":

دياري، دياري ، ديارِ الـ/ يمنْ ومن سفحِ صنعاء حتّى / عَدَنْ
وهبنا لك الرُّوحَ قبلَ الـ/ بدنْ وقلَّت لكِ الرُّوحُ منَّا / ثمنْ
فعو فعو
دياري، دياري، ديارِ الـ / يمـنْ
لنا ثورةٌ فيكِ ملء الـ / بلادْ تُزِيلُ الشِّقاقَ وتمحو الـ/ فسادْ
فعولْ فعولْ
وتُرْسي دعائمَ هذا الـ/ جهادْ على الكدحِ في كلِّ وجهٍ / حَسَنْ
فعولْ فعو
دياري، دياري، ديار الـ / يمـنْ
فعـو

وقد لاحظتُ أنَّ الشَّاعرَ يلتزمُ بـ (فعو) في ضربِ الشَّطْرينِ: (الرَّابع، والخامس) في كلِّ مقطعٍ. ويأتي بالأخيرِ بعدَ كُلِّ مقطعٍ دون أدنى تغييرٍ ؛ للتأكيدِ على يمنيَّتِهِ.. وأنَّها تستحقُّ الكَدْحَ من العاملِ.. والصَّانعِ.. والزَّارعِ.. والتَّاجرِ...تستحقُّ أن نشقَّ التُّرابَ... أن نَسْقي الشَّجرَ... أن نموتَ ؛ لِنُباهي بها من جديدٍ.

وقد يُنوِّعُ في (الضَّربِ) فقط، كأن يقول من قصيدة "زفرة":

أتعلـمُ يا فاتني أتدري بصُنْعِ الـ / هوى

وهكذا يمضي في المقطعينِ: (الثّاني والثّالث)، وفي المقطعينِ الأخيرينِ أتى بـ (فعول). وهذه مُحاولةٌ أخرى في إيقاعِ البحرِ ذاتهِ، يقولُ من قصيدةِ "السَّنى الخاطفِ":

سَرَى في الحُسينيِّ عِطْرُ الزَّهرْ وغنَّتْ بلابلُهُ في السَّحَرْ

وللماءِ قد سالَ بينَ الشَّجَرْ حفيفُ الصّبا ورنينُ الوتَرْ
متى دغدغتهُ يدُ العازفِ

فقد ألزمَ نفسهُ بالإتيانِ بالعروضِ محذوفة في أعاريضِ القصيدةِ كُلِّها ما عدا المقطعِ قبلَ الأخيرِ . وقد لاحظتُ أنَّ الشَّاعرَ يحرصُ على أن تأتي قافيةُ الشَّطْرِ الخامسِ مُوحَّدةً، إذ هى: (العازفِ، الواصفِ، العاكفِ، الخاطفِ)، كلُّ ذلك بهدفِ رصدِ أشكالٍ وأنماطٍ جديدةٍ يخلُقها في صياغةِ تجربتهِ ؛ لعلَّها تلقى قبولَ القارئ.

وهذهِ مُحاولةٌ أخيرةٌ في إيقاعِ بحرِ (الرَّجزِ)، يقولُ من قصيدة "متى؟":

في نفحةِ السَّوسنِ والورودِ وفي هُتافِ البُلْبُلِ الغرِّيدِ
في هَمْدةِ الحسِّ وفي الضوضاءِ وفي وجيبِ الكوكبِ البعيدِ
في هَمْسةِ الفجرِ إلى المساءِ قد أقبلَ النَّهارُ من جديدِ
خواطرٌ تُثيرُ في أحشائي لواعجاً يحملُها نشيدي
إليكِ عبرَ البحرِ فوقَ البيدِ

فقد التزم قافيةً واحدةً في عروضِ البيتِ (الثّاني، والثّالثِ، والرَّابعِ) في كُلِّ مقطعٍ، وتذييل كلِّ مقطعٍ بشطرٍ ينتهي بقافيةٍ واحدةٍ في كلِّ مقطعٍ هى (الدَّالُ). لقد استجابَ شاعرُنا لثورتهِ على العروضِ، فأحدثَ تغييرات وأنغاماً تُحقِّقُ حُرَّيتهُ، وتخلقُ تناسُقاً نغميَّاً، وانسجاماً إيقاعيَّاً، واجداً في هذا الاتِّجاهِ مجالاً واسعاً لانسيابِ شاعريَّتهِ وتدفُّقها، ومن ثمَّ لم يتقيَّدْ بوزنٍ أو شكلٍ ممَّا كانَ معهوداً في شعرنا القديمِ.

وممَّا يتَّصِلُ بهذا الاتِّجاهِ ويقتربُ منهُ مُحاولةُ التَّجْديدِ في الشَّكْلِ الكِتابي للقصيدةِ على الصَّفْحةِ، ومن ذلك قولهُ من قصيدة "من أين لكَ هذا ؟":

أنَّى لكَ القصرُ المنيفُ الشَّاهقُ
والقَاعُ فيهِ بالنَّمارقِ غارقُ (مشطورُ الكامل)

والخزُّ في خُضْرِ السَّتائرِ خافقٌ
والطِّيبُ من ألقِ المجامرِ عابقٌ

أأتاكَ قارونُ بليلٍ عابرِ
بكنوزهِ في كُلِّ كيسٍ زاخرِ
بالدرِّ يشرقُ بالسَّناءِ الباهرِ
والتِّبْرِ يَشْهقُ بالرَّنينِ المائرِ

فالشَّاعرُ يلتزمُ هذا التَّوزيعَ المُوسيقيَّ في كُلِّ القصيدةِ التي تكوَّنت من ثمانيةِ مقاطعَ، وكلُّ مقطعٍ يتكوَّنُ من أربعةِ أشطُرٍ على قافيةٍ واحدةٍ تتغيَّرُ من مقطعٍ لمقطعٍ. ونراهُ في القصيدةِ يتعجَّبُ من حالِ رجُلٍ اغتنى في لحظةٍ وأخرى بينما هو يتقلَّبُ في الشَّقاءِ، شقاءٌ يأكلهُ... وهذا عُمْرهُ مرَّ في كفاحٍ مريرٍ، مُغْتمٍ، مرَّ يَقتاتُ من صُلْبهِ..من سلسبيلِ دموعهِ.. يا وجعي.

ومن ذلك أيضاً أنِّي وجدتُّهُ يضعُ أرقاماً للأبياتِ في بعضِ القصائدِ دونَ بعضٍ، كأن يقول من قصيدة "وداع المُلْتقى": (م الرَّمل)

١ -وأخيراً صفَّقَ البينُ ونادى بالرَّحيلِ

إلى أن يقول في آخرها:

٤٥- واثقاً أن سوفَ يحظى كأبيهِ بالجزيلِ

ويضعُ للمقاطعَ أيضاً كما في قصيدتهِ "لم أبكها" تلك التي تعمَّدَ أن يأتي فيها بهذا العُنْوانِ في أوَّلِ كُلِّ مقطعٍ ؛ لإيجادِ العللِ في عدمِ بُكاءِ هذهِ المرثيَّةِ التي نزلت في قلبِ شاعرنا منزلَ الأُمِّ الحقيقيَّةِ.

(٢)- الجمعُ في الأوزانِ:

ظاهرةُ اجتماعِ الأوزانِ في الشّعْرِ الحُرِّ ظاهرةٌ قديمةٌ ، وربّما كانت أقدم الظّواهر فيهِ ، فهذا الشّاعرُ خليل شيبوب تـ(١٩٥١م) له قصيدةٌ بعنوان

"الشّراع" (١) كتبها في أكتوبر سنة (١٩٢١م) وكتب تحت العنوان "شِعْرٌ مُطْلَقٌ" ثمّ قال : " الشّعْرُ المُطْلَقُ أوْ الشّعْر الحرّ غير الشّعْرِ المنثور ؛ لأنّ نثرَ الشّعْرِ إنّما هو افتكاكهُ من قيود الوزن والقافية فإن حفظت القافيةُ صار هذا الشّعْرُ نثراً مُسْجعاً . وكتبنا الأدبيّةُ طافحةٌ بالنثرِ المُسْجع ، أما الشّعْرُ المُطْلَقُ فمذهبهُ في الاحتفاظِ بالوزنِ فقط ، وأمّا القافيةُ فيه فقد اختلفوا في إبقائها أوْ إغفالها ، وقد آثرنا إبقاءها في هذه القصيدة ، وإن كلّ شطرٍ من هذه القصيدة يرجع إلى مثله من بحورِ الشّعْرِ ، أوْ من مجزوئها وهى (تجربةٌ شعريّةٌ) لا أكثر ، وقد تنفرُ الأذنُ في بادئ الأمرِ من تناكرِ الأوزانِ والتّفاعيلِ ، ولكن من يتلو القصيدةَ مرّتين لا يلبثُ أن ترتجع أذنهُ بحكم التّكرار نغمة الوزن المفقودة . وفي هذه القصيدة أبياتٌ تامّةٌ نظمت خصّيصاً لتمرينِ الأذن ، وعلى كلِّ حالٍ إنّما هى تجربةٌ والسّلام". والشّاهدُ أنّ هذه القصيدة قد جمعت بين هذه البحور : (الخفيف ، الرّمل ، الرّجز) .

والشّاعرُ " أحمد زكي أبو شادي" تـ(١٩٥٥م) له قصيدةٌ بعنوان "الشّفق الباكي" نُشِرت في سنة (١٩٢٦م) على (الطّويل ، والمتقارب ، والمجتثّ ، والبسيط) (٢) ، والشّاعرُ "إبراهيم ناجي" له قصيدتان هما : (كبرياء) ، و (بعد الفراق) (٣) كتب الأولى على : (الوافر ، والرّمل ،

---

[١] – انظر : الأعمال الشّعريّة الكاملة : جمع وتحقيق ودراسة د/ عبدالله سرور ص ٢٤٧ ط الهيئة العامة لقصور الثّقافة ٢٠١٢م .

[٢] – انظر :ديوان الشّفق الباكي عُنِى بنشرهِ / حسن صالح الجِدَّاوي ص ٦٤٤ ط المطبعة السّلفيّة بمصر ١٣٤٥هـ = ١٩٢٦.

[٣] – الأعمال الكاملة ص ٣٣٠ ، ٣٣٦ .

والكامل) ، وكتب الثّانيةَ على: (الوافر ، والخفيف) ، و الشّاعرُ "محمود درويش" تـ(٢٠٠٨م) له قصيدةٌ بعنوان "حبيبتي تنهضُ من نومها" (١) نظمها سنة (١٩٧٠م) ، وكتبها على (الرّجز ، والمتقارب) . وأدونيس له قصيدةٌ بعنوان "فصل الصّورة القديمة" (٢) كتبها على (المتدارك ، والرّجز ، والسّريع) إلى غيرِ ذلك من " القصائدِ التي نوّعوا فيها في البحورِ والقوافي وإن لم تُصادف نجاحاً لدى أصحابَ هذا الاتّجاهِ ، وكانت كالشِّعْرِ المُرْسلِ محدودةً وقليلةً في أشعارهم . وكان حرصُهُم على التّخلّصِ من رتابةِ الوزنِ الواحدِ في القصيدةِ وإحداثِ تجاوبٍ بين الشّعورِ والموسيقى ومواءمتها للأحاسيسِ والمشاعرِ دافعاً لهم إلى التّصرُّفِ في التّفاعيلِ وإدخالِ كثيرٍ من التّعديلاتِ عليها بالزيادةِ أو النقصِ ممّا لم نعهدهُ في موسيقى الخليلِ تـ(١٧٠هـ) ، وإن كان هذا أيضاً قد نحا نحوهُ الكثير من شعراءِ المهجرِ وتفنّنوا فيهِ تفنّناً واعياً ، واتّجهُوا فيهِ اتّجاهاتٍ متنوّعةٍ ، واستفادوا في ذلك من تجربةِ الأندلسيينِ الذين أحدثوا كثيراً من التّنويعِ في الأوزانِ والقوافي ، وكانت الموشّحاتُ إحدى هذه المحاولاتِ ، وكذلك استفاد المهجريّون في هذا الاتّجاهِ بما اطّلعوا عليهِ في الأدبِ الغربي حتّى اتّخذ بعضُهُم التّفعيلةَ أساساً للبيْتِ في القصيدةِ ، ولم يهتمّوا بالمحافظةِ على عددِ التّفعيلاتِ في جميعِ الأبياتِ" . (٣) و"نازك الملائكة" لها قصيدةٌ بعنوان "الملكة والبستان" قدّمتها بقولها : "أذاعت وكالات الأنباء يوم ١٩٧٣/٤/٨م أنّ اليهود في إسرائيل أهدوا إلى الملكة إليزابيث ملكة

---

[١] – انظر : الدّيوان ص ٣١١ ط دار العودة بيروت ١٩٨٩م .

[٢] – انظر : الأعمال الشّعريّة الكاملة ٢ / ٥١ ط الهيئة العامة لقصور الثّقافة ٢٠٠٧م .

[٣] – تطوّرُ القصيدةِ الغنّائيّةِ في الشِّعْرِ العربي الحديثِ د/ حسن أحمد الكبير ص ٥٦٩ ط دار الفكر بدون تاريخ .

بريطانيا قطعة أرض في فلسطين المُحتلّة ، وأنّها قبلت الهديّة تعبيراً عن صداقتها مع الطّائفة اليهوديّة.وقد نظمتها على (الرّمل ، والهزج).

وشاعرنا كهؤلاءِ، إذ بين يدي مجموعةٌ من القصائدِ تُعدُّ (مجمعَ بُحورٍ)، فها هو ذا يقول من قصيدة "في زنجبار":

تحت ظل/ ِ النَّخيلْ سالَ تِبْـ / ـرُ الأصيلْ

فاعلن / فاعلانْ فاعلن / فاعلانْ

ومضي ينـ/ سابُ في الشط / ِ مع الز / َّورقِ

فعلاتن / فاعلاتن / فعلن / فاعلن

والنَّسيـ / مُ العليلْ بالدَّوا / لي يميلْ

فاعلن / فاعلانْ فاعلن / فاعلانْ

فقد جمع فيها بين (المُتدارِكِ، والرَّملِ) في البيتِ الواحدِ.

وهذه قصيدة "سنى البعث" يقولُ في مقطعها الأوَّل:

١ - والقطْرُ يجري في الظَّلامْ

وعلى النَّوافذِ والرُّخامْ ← **منهوك الكامل**

ويقولُ في مقطعها الثَّاني:

٢- إنَّـني أن أمُتْ يمُـتْ

مُسْتفيضٌ من الشُّعورْ ← **منهوك الخفيف**

فالمقطعُ الأوَّلُ على (منهوكِ الكاملِ)، والثَّاني على (منهوكِ الخفيفِ)، وهكذا يمضي في كلِّ القصيدةِ. وهذه قصيدة " دمعة على حيدر" يقولُ في مقطعها الأوَّلِ:

"ماما" يقو/ لها الطِّفْلُ "جدّا" ! بلثغةٍ تحلو

مُسْتفعلن / مفاعيلن

ويقولُ في المقطعِ الثّاني:

وعلى السَّريرِ بجانبِ الطِّفْلِ شيخٌ يُكابدُ وطأةَ الضَّعْفِ

وهذا هو المقطعُ الثّالثُ والأخير:

سِفْرٌ ، أودعهُ الباري سِرّاً بهِ النـ / ـّهى يبلو

مُسْتفعلن / مفاعيلن

بض ، / والعُمْ / رُ ينهلُّ قض ، / والعُمْ / رُ ينسلُّ

فعْلن / فعْلن / مفاعيلن فعْلن / فعْلن / مفاعيلن

في المقطعِ الأوَّلِ يجمعُ بينَ تفعيلتي (الرَّجز ، والهزج) على غيرِ قياسٍ، وجاءَ بالثَّاني على (الكاملِ)، والشَّطْرُ الأوَّلُ من المقطعِ الأخيرِ على (الخببِ)، والثّاني جمعَ بين (الرَّجزِ، والهزجِ)، وفي البيتِ الأخيرِ جمعَ بينَ (الخببِ، والهزجِ).

وها هو ذا يأتي بـ (مفاعيلن) المكفوفة (مفاعيل) مع (مُفاعلتن) في الحشوِ، ولا تأتي (مفاعيلُ) إلا في (الهزجِ)، فكأنَّهُ هُنا جمعَ بينَ مجزوءِ الوافرِ والهزج، يقولُ:

تخاصرتا / وأقبلتا تسيـــــرانِ / على الدَّرْبِ

مُفاعلتن / مُفاعلتن مفاعلْتُ = مفاعيلُ / مفاعلْتن

ويأتي بشطرٍ على (السَّريعِ) ضمنَ قصيدةٍ على (المُتقاربِ)، يقولُ:

مشى يتبخترُ فوق الثّرى كأنَّه / خالقُ هـ / ـذا الورى

مُتْفعلن/ مُسْتعلن / مَفْعُلا

ومن المُمْكنِ إخراجهُ على (المُتقاربِ) ، وذلك بعدمِ إشباعِ الهاءِ في (كأنَّه).

" والحقُّ أنّ تغيُّر الوزن في القصيدةِ الواحدةِ من بيْتٍ لبيْتٍ أمرٌ يُوْرِثُ الاضطرابَ الموسيقي فيها ، ولعلّ اتّحاد الوزنِ يكونُ أفضلَ بالنسبةِ للقصيدةِ ؛ لأنّ عاطفةَ الشّاعرِ ووحدةَ موضوعهِ في القصيدةِ ، وتدفّق

معانيهِ وأفكارهِ وأخيلتهِ على ذهنهِ في تساوقٍ وتناسقٍ ..... كلُّ ذلك وغيرهُ يجعلهُ مُنْدفعاً تلقائيّاً إلى اتّخاذِ وزنٍ موحّدٍ لقصيدتهِ ، حتى لا يشغلهُ التّنْويعُ عن تحقيقِ أغراضهِ فيها " . (١)

(٣)– مُحاولاتٌ تجديديَّةٌ لا تنتمي لعروضِ الخليلِ:

تمضي قصيدةُ شاعرنا في منحِ أسرارها للقارئ من خلالِ بعضِ المُحاولاتِ الثَّائرةِ على الوحدةِ الثَّابتةِ، والنُّموذجِ المُقنَّنِ... تلك المُحاولاتُ التي تعدُّ نِتاجَ مرحلةٍ فنيَّةٍ جديدةٍ على شعرنا العربي، فها هو ذا يقولُ من قصيدة "انفجار":

أيُّ قلبٍ / مُدَهورْ في سحيقِ الـ / ـمُقدَّرْ
مُسْتطارٌ / مُحيَّرْ فاقَ كلَّ التـ/ ـّصوُّرْ
فاعلاتن / فعولن فاعلاتن / فعولن
يتلوَّى / من الكلالْ في دُجى الشّك / ِّ والضَّلالْ
فعلاتن / مُتفْعلانْ فاعلاتن / مُتفْعلانْ
عيشهُ كُلـ / ُّهُ خبالْ لا يني يَعْـ / ـدُ الجمالْ
فاعلاتن / مُتفْعلانْ فاعلاتن / مُتفْعلانْ
والدَّلالْ // فاعلانْ
في الخيالْ // فاعلانْ
فتعالي / لتنقذيـ / ـهِ بخدٍّ / معنبرْ
فعلاتن / مُتفعلن فاعلاتن / فعولنْ
وبثغرٍ / رُضابُهُ ذوبُ شَهْدٍ / وسُكَّرْ

---

[١] – أوزانُ الشّعْرِ الحُرِّ وقوافيهِ د / محمود على السّمّان ص ١٩٨ ط دار أبو العينين بطنطا ١٩٨٠م .

فعـلاتن / مُتفعـلن فاعـلاتن / فعـولنْ
وبقـدٍّ / مُهَفْـهفِ في وشاحٍ / مُفـوَّفِ
فعـلاتن / مُتفعلن فاعـلاتن / مُتفعلن
وعن العا / ذلِ اصدفي بئس قول الـ/ ـمُعنِّفِ
فعـلاتن / مُتفعـلن فـاعـلاتن / مُتفـعلن
جدِّدي العهـ/ـدَ بالهوى وانشُري كُل/ ّ ما انطوى
فاعـلاتن / مُتفـعلن فاعـلاتن / مُتـفـعلنْ
وانـزوى / في الكُـوى
فـاعـلن / فـاعـلن

نضجَ القلـ / بُ واشتوى بلهيـبٍ / من الجـوى
فـعـلاتن / مُتفـعلن فعـلاتن / مُتـفـعلنْ
واكتوى بالنَّوى
فاعلن فاعلن
أيُّ نفـعٍ / لذي القُوى إذا المسْ / ـكُ التوى
فاعـلاتن / مُتفـعلن فعـولن / مُتفـعلـن
وقد ضا / عتِ الصّوى
فعـولن / مُتفـعلن

هذه قصيدةٌ لا تنتمي لأيِّ بحرٍ من بُحورِ الخليلِ، وحين نعودُ إليها نلحظُ الآتي:

*- أنَّ الشَّاعرَ تعمَّدَ اتِّحادَ العروضِ في الحرفِ الأخيرِ في البيتينِ: (الأوّل، والثّاني)، كأنَّها نهايةُ البيتِ.

***- يُمْكنُ إلحاق هذهِ الأبيات بـ(مجزوءِ الخفيفِ)، (٣، ٤، ٧، ٨، ٩، ١٠).**

***- أنَّ الشَّاعرَ يأتي بعدَ كُلِّ مقطعٍ بتفعيلةٍ أو تفعيلتينِ تختلفُ من مقطعٍ لمقطعٍ، إذ هى: (فاعلان) ،(فاعلن، فاعلن)، (فعولن، مُتفعلن)، (فاعلاتن، متفعلن).**

وها هو ذا يقولُ من قصيدة "عاصفة":

زمجري / زمجري	**فاعلن / فاعلن**
واقذفي الصـ/ ـَّحراءْ	**فاعلن / فعلانْ**
في محجري	**مُسْتفعلن**
واهدري / واهدري	**فاعلن / فاعلن**
واجرفي الد / ـَّأماءْ	**فاعلن / فعلانْ**
في مئزري	**مُسْتفعلن**

وهكذا يمضي في كُلِّ القصيدةِ .... إنَّها مُحاولةٌ تجديديَّةٌ في إيقاعها لا تُنْتسبُ إلى بحرٍ مُعيَّنٍ. وأراها أقربُ ما تكونُ إلى (المُتدارِكِ)، بيد أنَّها يدخلها تفعيلة (الرَّجز).

وهذه قصيدته "لا تقولي..." يقولُ فيها:

عَلْبةُ الـ/ ـمبسمْ	**فاعلن / فاعلْ**
طَفْلةُ الـ/ ـمعصمْ	**فاعلن / فاعلْ**
جزلةُ الـ/ ـمنجمْ	**فاعلن / فاعلْ**
في الملأ الـ / ـجمْ	**مُسْتعلن / فَعْ**
ناصعاً / معلمْ	**فاعلن / فاعلْ**

هذا تجديدٌ إيقاعيٌّ لا ينتمي لأوزانِ الخليلِ. ومن المُمْكنِ إلحاقها ببحرِ (المُتدارك). ولا شكَّ أنَّ مدرستي "أبوللو" و "المهجر" مُشْبعتانِ بأمثالِ هذهِ

المُحاولاتِ والتّنويعاتِ المُوسيقيَّةِ التي أحسَّ الشَّاعرُ بالحاجةِ إليها فابتدعها. وهى مُحاولاتٌ تضعهُ على رأسِ المُجدِّدين في الشِّعْرِ اليمني المُعاصر، وإذا لم يكُن في كُلِّ اليمنِ ففي جنوبهِ على الأقلّ.

(ب)– التَّوازي parallelism :–

تقفُ الصَّفحاتُ التَّاليةُ على بعضِ أشكالِ التَّوازي في الصِّياغةِ ؛ لإبرازِ دورها المُوسيقي، وكيف استطاعت أن تجعلَ من نسيجها الصَّوتي والإيقاعي نبضاً لموسقةِ شِعْرِ الشَّاعرِ، موسقةً تُفجِّرُ في الألفاظِ طاقاتٍ جديدةٍ للعطاءِ في أنغامٍ مُخْتلفةٍ. والمُرادُ بهذا المفهومِ نوعٌ من التَّشابُهِ في البيتِ أو الشَّطْرِ كما هو الوضعُ في حالتي التَّطابُقِ التَّامِ، أو هو "كلُّ شطرتينِ في البيتِ يُمْكنُ اعتبارهما مُتوازيتينِ إذا كانتا مُتطابقتينِ". (١)

وقد لاحظتُ أنَّ توازي الصِّياغةِ عند شاعرنا مُسْتهدفٌ قَصْداً ؛ لما يخلقهُ من العلاقاتِ التَّجاوريَّةِ بينَ العناصرِ اللُّغويَّةِ في الوقفِ، وحركاتِ الأصواتِ، والمُوسيقا عامَّة بين كُلِّ شَكْلٍ مُتوازي، وهذهِ هى أهمُّ أشكالهِ:

(١)– تكرارُ القالبِ الصَّوتي بين ثلاثةِ أبياتٍ مُتتاليةٍ بتمامهم، فها هو ذا يقولُ:

وتمنَّيتُ بـأن أرشُفَ من ثَغْرِك قَطْرَهْ
وتحايلتُ لكي ألمسَ من جَعْدِك شَعْرَهْ
وتلوَّيتُ لكي أقطُفَ من وردِك زَهْرَهْ

هذهِ أبياتٌ مُمَوْسقةٌ قَصْداً... تتساوى في كُلِّ شيءٍ، فـ (الواو) تُوازي (الواو)، والفعلُ: (تمنَّيتُ) يُوازي الفعلينِ: (تحايلتُ، تلوَّيت) حركةَ أصواتٍ

---

[١] – تحليلُ النَّصِّ الشِّعْري لـ / يُوري لوتمان ترجمة د. محمَّد فتوح ص ١٢٩ ط دار المعارف ١٩٩٥م.

وإيقاعٍ، و (بأن) تُوازي (لكي)، والفعلُ: (أرشفَ) يُوازي الفعلينِ: (ألمسَ، أقطفَ)، و (من) تُوازي (من)، و (ثغرِكِ) كـ (جعدك، ووردِكِ) صوتيًّا، و (قطره) كـ (شعره، وزهره). إنَّهُ ترتيبٌ مُتكرِّرٌ دقيقُ الانتظامِ... ترتيبٌ يستجيبُ لوقفاتهِ في يُسْرٍ، فهذه حركةُ (تاء الفاعل) في الفعلِ: (تمنَّيتُ، تحايلتُ، تلوَّيتُ) لا تتغيَّرُ، وكذلك حركةُ (الفتحةِ) في الفعلِ: (أرشفَ، ألمسَ، أقطفَ)، وحركةُ (الكسرةِ) في: (ثغرِكِ، جعدكِ، وردِكِ)، والسُّكون في: (قطرهْ، شعرهْ، زهرهْ) ممَّا يعكسُ توزيعاً مُوسيقيًّا دقيقَ المسافاتِ في كُلِّ بيتٍ يتكرَّرُ بذاتهِ ومسافاتهِ في البيتِ التَّالي. كما تتكرَّرُ الوقفاتُ في بعضِ الحروفِ من مثلِ: (بأن، ولكي)، الأمرُ الذي يدفعُ القارئَ إلى مُعاودةِ القراءةِ مرَّةً بعدَ مرَّةٍ ؛ لعلهُ يشبعُ من هذا الحسِّ المُوسيقي المُتدفِّقِ الرَّقيقِ.

وأراهُ أجادَ توظيفَ هذا العُنْصرِ المُوسيقي توظيفاً خدمَ الموضوعَ الغزلي، وحقَّقَ قَدْراً كبيراً من التَّناسُبِ والجمالِ الفنِّي المُتكاملِ الذي تفاعلت فيهِ أدواتُ الإبداعِ وعناصره ؛ لتخلقهُ كأن يقولُ:

وَوَجْهُهُا الحالمُ يَبْـــدو للورى طَلاسِمَا
وَطَرْفُها السَّاهمُ يَجْـــلو للرؤى عَوالِمَا
وَثَغْرُها الواجِمُ يَتْـــلو في الهوى مَلاحِمَا

إنَّنا نجدُ كُلَّ لفظةٍ تُقابلها لفظةٌ في البيتِ التَّالي من نوعها وعلى وزنها... تُقابلُها لُغةً ومُوسيقا بشكلٍ إراديٍّ مقصودٍ مائة في المائة، فـ (الواو) ثابتةٌ، وقولهُ: (وجهُها) في مُقابلِ: (طرفُها، ثغرُها)، و (الحالمُ) في مُقابلِ: (السَّاهم، والواجم)، والفعلُ: (يبدو) في مُقابلِ الفعلينِ: (يجلو، ويتلو)، و (للورى) في مُقابلِ: (للرؤى، وفي الهوى)، و (طلاسما) في مُقابلِ: (عوالما، وملاحما). وأحسبهُ أرادهُ تساوياً نغميًّا تامًّا كالشَّكْلِ

السَّابقِ بحيثُ يُمثِّلُ تكثيفاً مُوسيقيَّاً داخلَ كُلَّ بيتٍ بتكرارِ الألفاظِ والحركاتِ في مسافاتٍ مُتساويةٍ. والمُلاحظُ على هذهِ الأبياتِ دونَ غيرها في القصيدةِ أنَّ الشَّاعرَ تتبَّعَ فيها نهجاً غيرَ النَّهْجِ المُوسيقي، إذ تعمَّدَ أن يأتي بالواوِ ثمَّ النَّعتِ والمنعوتِ فالفعلِ، فالجارِ والمجرورِ، فالمفعول بهِ.

ونحنُ واجدونَ النَّعتَ يعكسُ صُورةَ المنعوتِ بشكلٍ دقيقٍ، وأنَّ شاعرنا مُولعٌ برسمِ أعضاءِ المرأةِ بهدفِ تعميقِ صورتها الكُليَّةِ في أذهاننا.

وأحسبُ أنَّ تكرارَ القالبِ الصَّوتي لثلاثةِ أبياتٍ مُتتاليةٍ بتمامهم يحتاجُ إلى قُدْرةٍ فنيَّةٍ عاليةٍ، ودِرايةٍ عميقةٍ بالشِّعْرِ عامَّةٍ، وموسيقاهُ خاصَّةٍ.

(٢)- تكرارُ القالبِ الصَّوتي بين بيتينِ مُتتاليينِ بتمامهما:-

هذا الشَّكْلُ المُوسيقي امتدادٌ للشكلِ السَّابقِ في التَّساوي النَّغمي بين البيتينِ المُتتاليينِ، فها هو ذا يقولُ:

فما وُجِدَ الرَّوضُ إلا لنشقَ من زَهْرِه كُلَّ عطرٍ هتُونْ
وما خُلِقَ الطَّيرُ إلا لنسمعَ من صوته كُلَّ لحنٍ حنُونْ

ويقولُ:

فالغُصْنُ مُخْضرٌ يَزْهُو به الزَّهْرُ
والزَّهْرُ مُخْضَلٌ يَزْكُو به العطْرُ

في النَّموذجينِ السَّابقينِ نجدُ كُلَّ بيتينِ قد تساويا تماماً ... تساويا في النَّغمِ، في الفعلِ والفاعلِ، في الأسماءِ والحروفِ، في التَّنوينِ والتَّضعيفِ، في الحركاتِ الإعرابيَّةِ، في الوقفاتِ والمسافاتِ، ممَّا يعكسُ تكاملَ العُنْصرِ المُوسيقي والمواقفِ الموضوعيَّةِ والنفسيَّةِ للنصِّ والتجربةِ التي وُفِّقَ شاعرُنا في التَّعبيرِ عنها فنيَّاً ودلاليَّاً. وأنت واجدٌ للروضِ مُهمَّتهُ، وللطيرِ مُهمَّتهُ، وللغُصْنِ صفتهُ، وللزهرِ صفتهُ. وأين مُهمّةُ الأوّل والثّاني من

مُهمَّتنا ؟ ، إذ علينا أن نشتمَّ من زهرِ الرَّوضِ (كُلَّ عِطْرٍ)، وأن نسمعَ من صوتِ الطَّيرِ (كُلَّ لحنٍ).

ولعلَّنا لاحظنا أنَّ الفارقَ الوحيدَ مُوسيقيَّاً بين كلِّ بيتينِ أنَّ الشَّاعرَ يأتي بـ (الواو) في صدرِ البيتِ الثَّاني بدلاً من (الفاءِ)، إذ يقول: (فما وُجِدَ، وما خُلِقَ)، (فالغُصْنُ، والزَّهرُ). وقد يأتي بـ (أو) بدلاً من (من) كأن يقول:

مِن كُلِّ سمراءَ تَهْدِي الليلَ إن خطَرَتْ حُقَّينِ من مهرجانِ المسكِ والعنبِ
أو كُلِّ شقراءَ تَهْدِي الصُّبْحَ إن سَفَرَتْ كاسينِ من كرنفالِ الوردِ والذَّهبِ

ونلاحظُ أنَّ الشَّاعرَ أعادَ بعضَ الألفاظِ بذاتها من مثلِ: (كل، تهدي، إن، من).. هكذا في تكرارٍ لُغويٍّ مُسْتهدفٍ قصداً ؛ لما تخلقهُ العلاقاتُ التجاوريَّةُ بينَ العناصرِ اللُّغويَّةِ، والمُوسيقا عامَّة بينَ البيتينِ. وتأمَّل دقَّتهُ، فـ (السَّمراءُ تَهْدي الليلَ)، و (الشَّقراءُ تَهْدي الصَّبحَ).

وقد يأتي الشَّاعرُ بالبيتينِ مُتكاملينِ تماماً في العُنْصرِ المُوسيقي، كأن يقول:

أينَ هاتيكَ العُطورُ في الليالي اللاهيهْ
أينَ هاتيكَ الطُّيورُ في الرِّياضِ الزَّاهيهْ

ويقولُ:

ورأى كالحَ الصُّخو رِ خميلاً مُذهَّبا
ورأى حالكَ السُّتو رِ نُضاراً مُذوَّبا

فكلُّ بيتٍ يُساوي الثَّاني تماماً... فلا زحافاتٌ ولا عللٌ... ولا إعلالٌ أو إبدالٌ.. إنَّنا نجدُ مُوسيقا مُسْتهدفة كُليَّةً.. مُوسيقا تتَّفقُ في الألفاظِ كـ (أين هاتيك، ورأى كالح، ورأى حالك)، تتَّفقُ في الحُروفِ من مثل: (العطور، الطّيور، الصّخور، السُّتور)، تتَّفقُ في حركاتِ الإعرابِ كـ (الضمَّةِ، والكسرةِ، والسُّكون)، تتَّفقُ في التَّضعيفِ في قولهِ: (مُذهَّبا، مُذوَّبا).. إنَّها مُوسيقا تعكسُ امتلاكَ شاعرنا لحسٍّ موسيقيٍّ خاصٍّ رُبَّما غلبَ بقيَّةَ العناصرِ وسبقها، فلا تكادُ تقرأُ بيتاً أو عدَّةَ أبياتٍ إلا تكشَّفت فيها إيقاعاتٌ مقصودةٌ، وأنغامٌ مقصودةٌ، ووقفاتٌ مقصودةٌ، وهُنالك تقفُ على شاعرٍ مُتمكِّنٍ يُجيدُ إحكامَ التَّوازُنِ بينَ العناصرِ جميعاً.. لُغةً، مُوسيقا، صورةً ودلالةً،... فالكلُّ مُتكاملٌ مُتناسبُ التَّفاعُلِ.

وهو في النَّموذجِ الأوَّلِ يسألُ الرِّياحَ عنِ (العُطورِ والطُّيورِ... ما بالُهم ؟ وإن نحنُ أجزنا سؤالها عن العُطورِ فما لها والطُّيورِ ؟

(٣)- تكرارُ القالبِ الصَّوتي بينَ شطرينِ مُتتاليينِ:-

شواهِدُ هذا الشَّكْلِ من الكثرةِ بمكانٍ، وسببُ ذلك فيما أرى أنَّه لا يحتاجُ من الشَّاعرِ إلى جَهْدٍ كالجهْدِ في الأشكالِ السَّابقةِ التي تحتاجُ إلى جَهْدٍ مُضاعفٍ ؛ للوقوعِ على الألفاظِ ذاتِ الجرسِ الواحدِ، والنَّغمِ الواحدِ، إذ أين هذهِ النَّماذجِ في الموهبةِ الشعريَّةِ، والقُدْرةِ الفنيَّةِ ممَّا سبق ؟ يقولُ:

ناهيةٌ في روضها آمِرَهْ فتَّانةٌ في حُسْنِهَا سَاهِرَهْ
جائرةٌ في حُبِّها قاهِرَهْ تقتلُ لكنْ ما عليها جناحْ

ويقول:

أنا العاشقُ المُصْطلي بنارِ الجوى والهُيامْ
أنا السَّاهرُ المُخْتلي بجيشِ الشُّجونِ اللِّهامْ

ويقولُ:

تعالي ننطلقْ في المَرْجِ وهناَ وننعمُ بالقليلِ بلِ الكثيرِ
ونرقصُ للطيورِ إذا تغنَّتْ وتشربُ بالصَّغيرِ بلِ الكبيرِ

في النَّمُوذجِ الأوَّلِ يتحدَّثُ شاعرُنا عن الوردةِ الذَّابلةِ، وفي الثَّاني عن نفسهِ، وعن صُنْعِ الهوى بهِ، وفي الأخيرِ عن امرأةٍ مُذهَّبةِ الجدائلِ، مُعطَّرةِ الثُّغُورِ، مُخضَّبةِ الخُدودِ، مُرنَّحةِ القُدودِ... امرأةٌ ودَّ أن تُنْسيهُ الهُمومَ السُّودَ. ولا أدري كيف يجتمعُ نهيٌ وظُلْمٌ لوردةٍ ذابلةٍ ؟ كذلك لا أدري لماذا ينطلقُ مع هذهِ المرأةِ وهناً وكلُّ شيءٍ حولهما يتهادى، يتراقصُ بالنغمِ المُثيرِ ؟ كلُّ شيءٍ يدعو للانطلاقِ.. للمرحِ، فالدَّوحُ ظليلٌ، والكوخُ بليلٌ، والمرجُ نضيرٌ، والسُّحبُ رخيَّةٌ أطلَّت ذوائبها على الأفقِ المطيرِ، وهذه الطَّاحونةُ البيضاءُ تُروِّي العُشْبَ.

ولا شكَّ أنَّ هذهِ الشَّواهدِ تُمثِّلُ خاصيَّةً أُخْرى من خصائصِ الشَّاعرِ في المُسْتوى المُوسيقي، وفي المُسْتوى اللُّغوي، حيثُ يعمدُ إلى صوغِ الأبياتِ تتوازنُ الكلماتُ بينَ شطريها بحيثُ يُقابلُ كُلَّ كلمةٍ في شطرها الأوَّلِ بكلمةٍ من نوعها وفي وزنها ونغمها في الشَّطْرِ الثَّاني. ونُلاحِظُ أنَّهُ يأتي بالأشطُرِ المُتوازنةِ في صَدْرِ البيتِ وفي عجزِهِ رَصْداً أكيداً لولوعهِ بالعُنْصرِ المُوسيقي، وكأنِّي بهِ لا يتركُ لفظةً، أو جملةً، أو تعبيراً، أو موقفاً يُمْكنهُ أن يُضْفي صبغةً مُوسيقيَّةً على أبياتهِ دون أن يرصدهُ، وهذا واضحٌ في النَّماذجِ السَّابقةِ.

(٤)- تكرارُ القالبِ الصَّوتي تماماً بين شَطْري البيتِ الواحدِ:-

هذا الشَّكْلُ مثَّلَ ظاهرةً مُوسيقيَّةً شائعةً في ديوانِ الشَّاعرِ، كما مثَّلَ خاصيَّةً من خصائصهِ في المُسْتوى المُوسيقي واللُّغوي، حيثُ يعمدُ إلى صوغِ الأبياتِ تتوازنُ الكلماتُ بينَ شطريها بحيثُ يُقابلُ كلَّ كلمةٍ في الشَّطْرِ الأوَّلِ بكلمةٍ في الشَّطْرِ الثَّاني من البيتِ نفسهِ، وهو لونٌ مُوسيقي يُمثِّلُ تكثيفاً مُوسيقيَّاً داخلَ البيتِ الواحدِ بتكرارِ الكلماتِ، والحركاتِ، والوقفاتِ، والتَّضعيفِ، والفواصلِ في مسافاتٍ مُتساويةٍ، كأن يقول:

بض ، والعُمْرُ ينهلُّ قض ، والعُمْرُ ينسلُّ

ويقولُ:

مُخضَّبةَ الخُدودِ بلا خضابِ مُعطَّرةَ الثُّغورِ بلا عُطُورِ

والأمثلةُ كثيرةٌ على ذلك.. أمثلةٌ تُؤكِّدُ حرصَ شاعرنا على هذا الشَّكْلِ المُوسقِ بينَ المُكوِّناتِ اللُّغويَّةِ والصَّوتيَّةِ لشطري البيتِ نوعاً، ووزناً، ونغماً، وترتيباً للألفاظِ، ومع هذا تبقى مُوسيقيَّةُ البيتِ واضحةً ظاهرةً، يصنعُها التِّكرارُ في بعضِ الكلماتِ أو الصِّيغِ، أو غير هذا من الأدواتِ... ويبقى للبيتِ نغمهُ العامُ، وانسجامُهُ العامُ... نغمٌ وانسجامٌ يصنعُهما توازنُ

الصِّياغةِ بينَ شطريهِ، ثمَّ مُحاولةِ موسقةِ كلِّ عبارةٍ، وتكرارِ نمطها المُوسيقي.

لقد حاولَ شاعرُنا أن يُضْفيَ صبغةً مُوسيقيَّةً على كُلِّ أجزاءِ قصيدتهِ... صبغةً مُوسيقيَّةً تُشكِّلُ أنواعاً من النَّغمِ، وأنواعاً من الإيقاعاتِ... تتآزرُ فيها عناصرُ الإبداعِ لغةً ومُوسيقا... تتفاعلُ في يدِ شاعرٍ أراهُ أجادَ صهرَ الكُلِّ في بوتقةٍ فنيَّةٍ تُدْرِكُ قيمةَ المُوسيقا في النصِّ فتتحرَّى خلقهُ خلقاً جديداً.. نابضاً.. حيَّاً.

(ج)- التَّصريعُ Interext

لا شكَّ أنَّ التَّصريعَ ظاهرةٌ مُوسيقيَّةٌ أُولِعَ بها الشَّعراءُ منذُ طُفولةِ الشِّعْرِ، ولفتت انتباهَ النُقَّادِ منذ وضعَ النَّقْدُ بَذْرتهُ الأولى، فكانوا يرونَ ضرورةَ التَّصريعِ ولزومهِ ؛ لأنَّهُ مذهبُ الشُّعراءِ المطبوعينَ المُجيدينَ، "ولأنَّ بنيةَ الشِّعْرِ إنَّما هو التَّسجيعُ والتقفيةُ، فكُلَّما كان الشِّعْرُ أكثرَ اشتمالاً عليهِ كانَ أدخلَ في بابِ الشِّعْرِ.. وعولَّوا على أهمّيتهِ في مطلعِ القصيدةِ ؛ لأنَّهُ يُميِّزُ بين الابتداءِ وغيرهِ، ويُفْهِمُ منهُ قبلَ تمامِ البيتِ روي القصيدةِ وقافيتها".(١) ولمَّا كان التَّصريعُ مُتَّصِلاً بالمُوسيقا، ومثَّلَ ظاهرةً بارزةً عند شاعرنا وجبَ دراستهُ وتناولهُ تناولاً يكشفُ أبعادَ جمالهِ في بناءِ القصيدةِ ؛ لا سيَّما إذا علمنا أنَّ شاعرنا كانَ مُولعاً باستخدامهِ استخداماً ينمُّ عن قُدْرةٍ مُواتيةٍ، وموهبةٍ من موهبةِ البُحْتري تـ (٣٨٤هـ)، تأمَّل قولهُ:

لَعِبْتَ بِفَودي يا مَشيبُ وشارِبي وباعدتَ ما بيني وبينَ الحبائبِ
إذا قلتُ للحسناءِ جُودي بقبلةٍ أبلُّ بها نارَ الجوى في الجوانبِ
تقولُ: أما في الشَّيبِ للمرءِ زاجرٌ عن اللهوِ بالغيدِ الحِسَانِ الكواعبِ

---

١ – العُمْدةُ لابنِ رشيق ١/١٧٣.

وقد لاحظتُ أنَّ نسبةَ التَّصريعِ في قصائدهِ تتجاوزُ ٩٠%، وأنَّهُ يُتْقنهُ إتقاناً بعيدَ المدى.. يُتْقِنهُ فيما سهُلَ وصعُبَ من أحرفٍ حتّى أنَّكَ لتحتارُ فيما تختارُ، كأن يقول على (الدَّالِ) المُشْبعةِ بالكسرةِ رويَّاً:

وقفتُ على الأطلالِ في أرضِ شدَّادِ أسائلُها عن مجدِ قومي وأجدادي
أسائلُها عن عَصْرِ تُبَّعَ والّذي تقدَّمهُ من عصرِ بلقيس أو عادِ

وعلى (الميمِ) المُطْلقةِ:

أترعِ الكأسَ سُلافاً يا نديمُ هذهِ الجنَّةُ لو دامَ النَّعيمُ
ليس مثلُ الرَّينِ في الأرضِ رُبىً رفَّ في مُخضَّلِهَا النبتُ الوسيمُ

و (النُّونِ) :

مفاتنٌ يستبينَ اللُّبَّ أفنانُ يَزْهُو بهنَّ الدُّجى طيباً ويَزْدَانُ
الرَّاحُ تسطعُ في الأقداحِ مُتْرعةً قد ماجَ بالبشرِ من لألائهَا الحانُ

هذه (نُونيَّةٌ) على (البسيطِ) تأثَّرَ فيها بـ (نونيَّةِ) "ابنِ الرُّومي" تـ (٢٨٣هـ) التي هى أشهرُ من نارٍ على علمٍ في مدحِ الوزيرِ "إسماعيلِ بنِ بُلْبُل" (١)، وهي على (البسيطِ) أيضاً، وفيها يقولُ: (٢)

أجنَّتْ لكَ الوجدَ أغصانٌ وكُثْبانُ فيهنَّ نوعانِ ثُغَّاحٌ ورُمَّانُ
وفوقَ ذَيْنكَ أعنابٌ مُهَدَّلةٌ سُودٌ لهُنَّ من الظَّلماءِ ألوانُ

---

[١] – وَزَرَ للمُعْتمدِ سنة (٢٦٥هـ)، وكان كريماً، بلغَ من الوزارةِ مبلغاً عظيماً، ولُقِّبَ بـ (الشَّكُورِ)، وكُنِّيَ بـ (أبي الصَّقْرِ)، وفي سنة (٢٧٧) عُزِلَ ثمَّ حُبِسَ، ولم يَزَلْ يُعذَّبُ بأنواعِ العذابِ حتّى ماتَ سنة (٢٧٨)، ودُفِنَ بِغُلِّهِ وقيودهِ. انظر: مروج الذّهب ٤٩٢/٢٩، الكامل سنة (٢٧٧)، العقدُ الفريدُ ١٢٦/٥.

[٢] – ديوانُ ابن الرُّومي تح د. حسين نصَّار ٦/ ٢٤١٩ ط٢ ط الهيئةُ المصريَّةُ العامَّةُ للكتابِ ١٩٩٣م.

ورأيناهُ يستنُّ سُنَّةَ الشُّعراءِ القُدامى في الوقوفِ على الأطلالِ في الأوَّلِ، والمُناداةِ بِشُرْبِ الخمرِ في الثَّاني. ويُتْقِنهُ في البحورِ التَّامةِ والمجزوءةِ، كأن يقول:

البُلْبُلُ البِكْرُ عاجلهُ الدَّهرُ

يا لهُ غرِّيداً غيَّبهُ القبرُ

ويأتي بهِ عَفْواً، كقولهِ في هجرةِ المُصْطفى – صلَّى اللهُ عليهِ وسلَّم–:

يَرْعى القطيعَ بأسفلِ الوادي وهو المُلحُّ الرَّائحُ الغَادي

ويقودهُ بينَ الشِّعابِ وقد جثم الهجيرُ على الثَّرى الصَّادي

ولعلَّكَ أحسستَ – كما أحسستُ– في التَّصريعاتِ السَّابقةِ فخامةً وجلالةً من فخامةِ وجلالةِ الشِّعْرِ الأصيلِ، وهذا يَعْني أنَّ شاعرنا أدْرَكَ قيمةَ (التَّصْريعِ) مُوسيقيَّاً، ودِلاليَّاً، إدراكاً يكشفُ عن التَّعَمُّدِ في التَّوظيفِ المُوسيقي، ويكشفُ عن كونهِ آداةً مُوسيقيَّةً أجادَ العزفَ عليها... أجادَ خَلْقَ أنغامها داخلَ سِيَاقهِ النصِّي، وآيةُ ذلك أنِّي وجدتُّهُ لم يقتصرْ على (التَّصريعِ) في المطالعِ، فاستخدمَ (التَّصريعَ الدَّاخليَّ) بشكلٍ مُكثَّفٍ يُمثِّلُ ظاهرةً غنيَّةً ؛ إبرازاً لدورِ المُوسيقا في إحكامِ الصِّياغةِ وضبطها.

وأكثرُ من هذا حيثُ يجدُ القارئُ نفسَهُ أمامَ تفنُّنٍ تَصْريعي (داخلي) يظنُّ أنَّ صاحبهُ شكَّلهُ بحسٍّ وحرصٍ موسيقيين ليس إلا، يتبدَّى لنا هذا من خلالِ هذهِ الصُّورِ:

(١)– أن يأتي في أوَّلِ هذهِ المقاطع: (الأوّلِ، والثّاني، والثّالثِ)، كأن يقول من المقطعِ الأوَّلِ من قصيدة "حمار ورجال":

قد عاشَ دهراً يحملُ الأوزارا حيناً غضَّاً وتارةً أحجارا

وإن رأى الأتانَ من بعيدٍ علا النَّهيقُ يملأ الدِّيارا

فقد تكوَّنت هذه القصيدةُ من خمسةِ مقاطعٍ، صرَّعَ الشَّاعرُ: (الأوَّلَ، والثَّاني، والثّالث) دون: (الرَّابع، والخامس)، والملاحظُ أنَّ كُلَّ مقطعٍ منها قد جاءَ في أربعةِ أبياتٍ. وقد يأتي في أوَّلِ المقطعينِ: (الأوّل، والثّاني) كما في قصيدتهِ (على الشطِّ)، مع مُلاحظةِ أنَّ القصيدةَ تتكوَّنُ منهما فقط.

(٢)- أن يأتي في أوَّلِ المقطعِ الثَّاني من قصيدة " على البابِ":

ولقد صِرْنا كِبَارا في الليالي نتوارى

وإذا أشرقت الشَّمْسُ خرجنا نتبارى

(٣)- أن يأتي في المقطعِ الثّاني كقولهِ من قصيدة " في رحاب أروى":

فيبقى، إذا شئت، من ترحمينْ ويفنى، إذا شئت، من ترغمينْ

فما للنجاحيِّ إلا الهلاك إذا ما انبريت له في الكمينْ

(٤)- أن يأتي في المقطعِ الرَّابعِ، كأن يقول عن (إسرائيل) من قصيدة "قبَّة الصخرة تُنادي"

الفضلُ في أرضهم دخيلُ واللؤمُ في عرضهم أصيلُ

والغدْرُ في شرعهم سلاحُ والدسُّ والكيدُ والنكولُ

(٥)- أن يأتي في قصيدةٍ بلا مقاطعَ، كقولهِ من قصيدتهِ "القرص":

ومال قضيبُها الرَّخصُ وجال كثيبُها الدَّعْصُ

وقال القومُ للساقي ألا خمرٌ ؟ ألا حُصٌّ ؟

وقد يأتي عَمْداً ببعضِ المقاطعِ مُصرَّعةً دون بعض، كما في قصيدة "سنى البعث"، إذ صرَّعَ هذهِ المقاطعِ: (١، ٣، ٥، ٧)، كأن يقول في المقطعِ الأوَّلِ:

والقَطْرُ يجري في الظَّلامْ وعلى النَّوافذِ والرُّخامْ

إلى أن يقول: **وكأنَّني بينَ الزِّحامْ ما ثُلْتُ في الملأ الُّلهامْ**

ومثلُ ذلك قصيدتهُ "مأساة الباص"، إذ صرَّعَ المقطعَ الأوَّلَ دونَ المقاطعَ الأُخْرى. وهكذا تبدو هذهِ الظَّاهرةُ... ظاهرةٌ تُومِضُ بموسيقاتٍ مُتنوّعةٍ، يُكوِّنُها السِّياقُ ككُلٍّ، وتنبعُ من الصِّياغةِ ككُلٍّ... كثرةً وتنوُّعاً، وتفنُّناً من الشَّاعرِ في ابتداعهِ واختراعهِ وتنوّعِ أنماطهِ ودقَّتهِ.

(د)– مزالقُ المُوسيقا:–

من المعلومِ أنَّ جهلَ الشَّاعرِ بالعروضِ سببٌ من أسبابِ وقوعهِ في كثيرٍ من المزالقِ التي تعوقُ المدَّ المُوسيقي الثّابتِ عن "الخليلِ"، كما أنَّ مُحاولةَ الشَّاعرِ الجادةِ في الحفاظِ على إمكاناتِ اللغةِ تكونُ هى الأخرى سبباً في خرقِ نظامِ اللغةِ أحياناً فيما يُعْرفُ بـ (الضّرورةِ الشعريَّةِ)، ممَّا يجعلُ الشَّاعرَ مُحاصراً، أو شبيهاً بالمُحاصرِ بين الوزنِ واللغةِ، وإن طغت مزالقُ الأوَّلِ على الثَّانيةِ، فها هو ذا يقولُ من قصيدةِ "عودةِ الغائبِ": (م الرّمل)

وأخيـراً / عادَ بعدَ غيابِ أعوا / مٍ طويلهْ

فعلاتن فاعـلاتن

فالتَّفعيلتان: (الثّانية، والثَّالثة) مكسورتان. ويقولُ من قصيدةِ "الشوقِ الضَّائعِ":

يُناسبُ في / لُطْفٍ وفي / مكر

مُفاعـلتن/ مُسْتفـعلن / مَفْعُو

فالتفعيلةُ الأولى جاءت هكذا ، والقصيدة على (مشطورِ السَّريعِ). وها هو ذا يأتي بـ (مُتفاعلن) أيضاً في القصيدةِ ذاتها، يقولُ:

يفتـرُّ عن / نسقٍ من الد / رِّ

مُسْتفعلن / مُتفـاعلن / مَفْعُو

ومثلُ ذلك يُؤدِّي إلى الخللِ في الإيقاعِ، وهو ما أفصحت عنهُ بعضُ القصائدِ الأخرى.

أيُّها القارئُ... تلكَ إطلالةٌ مُلِحَّةٌ على العَالمِ الفنِّي والشُّعوري للشاعرِ المجيدِ د. محمَّد عبدهُ غانم، وهى لا تطمحُ إلى بناءِ وإنشاءِ دراسةٍ مُسْتفيضةٍ.. مُسْتكملةِ الظَّواهرِ الفنيَّةِ.. النقديَّةِ... بل قصاراها أن تكونَ مُقاربةً لهذا العَالمِ وصاحبهُ الذي أراهُ أبدعَ في صَمْتٍ دءوبٍ.. ناذراً موهبتهُ وجهدَهُ للاستمرارِ في بناءِ قصيدةٍ حديثةٍ تُعبِّرُ عن هُمومِ عَصْرنا العربيّ الباكي ....الطُّموحِ لصياغةِ لُغةٍ فنِّيَّةٍ تتميَّزُ بصدقها... بأصالتها... بإضافتها رحيقاً جديداً إلى شرايينِ قصيدتنا المُعاصرةِ حتّى لا تتيبَّسُ بفعلِ المُدَّعينَ... المُتطفِّلينَ على ساحتها دونَ أن يملكوا أدواتَ الإحساسِ... أدواتَ المُوسيقا وسائرِ عناصرِ التَّكوينِ الإبداعي.

والحمدُ للهِ ربِّ العالمين..!!

ثبتُ المصادرِ والمراجعِ

أوَّلاً: المصادرُ والمراجعُ

القُرآنُ الكريمُ :-

د. إبراهيم أنيس	**مُوسيقى الشِّعْرِ ط٦ ط مكتبة الأنجلو المصريّة ١٩٨٨م.**
إبراهيم ناجي	**الأعمالُ الشعريَّةُ الكاملةُ تح ودراسة/ حسن توفيق ط المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٦م.**
ابنُ الأثيرِ	**الكاملُ في التَّاريخِ ط دار الفكر بيروت ١٣٩٨هـ= ١٩٧٨م.**
ابنُ الدَّيبع	**قُرَّةُ العُيونِ في أخبارِ اليمنِ الميمونِ ، مخطوطٌ في مكتبةِ الإسكندريَّةِ.**
ابنُ رسول	**طُرْفةُ الأصحابِ في معرفةِ الأنسابِ ط مصر ١٣٦٩هـ= ١٩٤٩م.**
ابنُ رشيق	**العُمْدةُ في محاسنِ الشِّعْرِ وآدابهِ ونقدهِ تح / محمَّد مُحيي الدِّين عبد الحميد ط٥ ط دار الجيل ١٤٠١هـ= ١٩٨١م.**
ابنُ الرُّومي	**الدِّيوان تح د. حسين نصَّار ط٢ ط الهيئةِ المصريَّةِ العامَّةِ للكتابِ ١٩٩٣م.**
ابنُ عبد ربِّه	**العِقْدُ الفريدُ تح/ أحمد أمين وآخرين تقديم د. عبد الحكيم راضي ط الهيئةِ العامَّةِ لقصورِ الثَّقافةِ، سلسلة (الذَّخائر)، ٢٠٠٠م.**
ابنُ فارس	**الصَّاحبي تح/ السيِّد أحمد صقر ط عيسى البابي**

	الحلبي ١٩٧٧م.
ابنُ المُعْتـزّ	الدِّيوانُ دراسة وتح د. محمَّد بديع شريف ط دار المعارف ١٩٧٧م.
ابنُ منظورٍ	لسانُ العربِ تح/ عبد الله على الكبير وآخرين ط٣ ط دار المعارف بدون تاريخ
أبو تمَّـامٍ	الدِّيوانُ بشرحِ الخطيبِ التِّبريزي تح د. محمَّد عبده عزَّام ط٥ ط دار المعارف ١٩٨٧م.
أبو العـلاء	شرحُ اللزوميَّاتِ تح/ سيِّدة حامد وآخرين، مُراجعة د. حسين نصَّار ط الهيئةِ المصريَّةِ العامَّةِ للكتابِ ١٩٩٢م.
د.إحسان عبَّاس	شِعْرُ الخوارجِ جمع وتقديم د. إحسان عبَّاس ط٢ ط دار الثَّقافة بيروت بدون تاريخ.
أحمد زكي أبو شادي	ديوان الشّفق الباكي عُنِى بنشره / حسن صالح الجدّاوي ط المطبعة السَّلفيّة بمصر ١٣٤٥هـ= ١٩٢٦م.
أحمد شوقي	الشوقيَّات ط١ ط مكتبة مصر ١٩٤٣م.
د. أحمد على الهمداني	محمَّد عبده غانم شاعراً وكاتباً مسرحيَّاً ط١ ط مركز عبَّادي للدراساتِ والنَّشرِ ١٤٣٣هـ= ٢٠١٢م.
د. أحمد كشك	الزِّحافُ والعِلَّةُ (رؤيةٌ في التَّجريدِ والأصواتِ والإيقاعِ) ط النَّهضة المصريَّة ١٩٩٥م.
د. أحمد هيكل	تطوُّر الأدبِ الحديثِ في مصر ط٣ ط دار المعارف

	١٩٧٨م.
أدونيس	الأعمالُ الشعريَّةُ الكاملةُ ط الهيئةِ العامَّةِ لقصورِ الثَّقافةِ ٢٠٠٧م.
الإمام أحمد	المُسْنَدُ تح / شُعيب الأرنؤوط ط١ ط مؤسّسة الرِّسالة ١٤٢١هـ= ٢٠٠١م.
إيليا أبو ماضي	الدِّيوانُ ط دار العودة بيروت ١٩٨٦م.
البُحْتريُّ	الدِّيوانُ تح/ حسن كامل الصِّيرفي ط٢ ط دار المعارف ١٩٧٧م.
جريرٌ	الدِّيوانُ تح د. نُعْمان محمَّد أمين طه ط٣ ط دار المعارف ١٩٨٦م.
جهاد فاضل	قضايا الشِّعْرِ الحديثِ ط١ ط دار الشُّروق ١٩٨٤م.
د.حسن أحمد الكبير	تطوّر القصيدة الغنائيّة في الشِّعْرِ العربي الحديث ط دار الفكر بدون تاريخ.
د حسن فتح الباب	سِمَاتُ الحداثةِ في الشِّعْرِ العربي المُعاصرِ ط الهيئةِ المصريَّةِ العامَّةِ للكتابِ ٢٠٠٧م.
د. حسن محمَّد حمَّاد	تداخُلُ النُّصوصِ في الرِّوايةِ العربيَّةِ ط الهيئةِ المصريَّةِ العامَّةِ للكتابِ ١٩٩٧م.
الدِّينوري	الأخبارُ الطِّوالُ تح/ عبد المنعمِ عامر، مُراجعة د. جمال الدِّين الشيَّال ط الهيئةِ المصريَّةِ العامَّةِ للكتابِ ٢٠١٠م.
الذَّهبي	سِيرُ أعلامِ النُّبلاءِ تح/ محمَّد نعيم العرقسوس

	وآخرين، إشراف/ شعيب الأرنؤوط ط١ ط مؤسّسة الرِّسالة ١٤١٩هـ= ١٩٩٨م.
الزِّركلي	الأعلامُ ط١٣ ط دارُ العلمِ للملايين بيروت ١٩٩٩م.
الزَّمخشري	الكشَّافُ شرح وضبط / يُوسف الحمَّادي ط مكتبة مصر بدون تاريخ.
السُّهيلي	الرَّوضُ الأُنف في تفسيرِ السِّيرةِ النبويَّةِ تقديم/ طه عبد الرّءوف سعد ط دار المعرفة بيروت ١٣٩٨هـ= ١٩٧٨م.
د. سيِّد البحراوي	مُوسيقى الشِّعْرِ عند شُعراءِ أبوللو ط٢ ط دار المعارف ١٩٩١م.
سيّد قُطب	في ظلالِ القُرآنِ ط٢٥ ط دار الشُّروق ١٤١٧هـ= ١٩٩٦م.
شُكْري عيَّاد	مَدْخلٌ إلى علمِ الأُسلوبِ ط دارُ العلومِ للطباعةِ والنَّشْرِ، الرِّياض ١٩٨٢م.
د. شوقي ضيف	فصولٌ في الشِّعْرِ ونقدهِ ط ٣ ط دار المعارف ١٩٨٨م.
د.صابر عبد الدَّايم	مُوسيقى الشِّعْرِ بينَ الثَّباتِ والتَّطوُّرِ ط٣ ط مكتبة الخانجي ١٤١٣هـ=١٩٩٣م.
الطَّبري	تاريخُ الطَّبري (تاريخُ الرُّسلِ والمُلوكِ) تح/ محمَّد أبو الفضلِ إبراهيم ط دار المعارف ١٩٨٥م.
د.عاتكة الخزرجي	المجموعةُ الشعريَّةُ الكاملةُ ط حكومة الكُويت

	١٤٠٧هـ= ١٩٨٦م.
د.عبد القادر القطّ	الاتِّجاهُ الوجدانيُّ في الشِّعْرِ العربي المُعاصرِ ط مكتبة الشَّباب ١٩٨٨م.
عبد القاهر الجُرْجاني	أسرارُ البلاغةِ، علَّق حواشيهِ/ أحمد مُصْطفى المراغي ط المكتبة التُّجاريّة بدون تاريخ.
عبد الله البردُّوني	الأعمالُ الشِّعريَّةُ الكاملةُ ط٣ ط الجمهوريّة اليمنيّة (وزارة الثّقافة والسِّياحة) ١٤٢٥هـ= ٢٠٠٤م.
د.عبد الله الطيِّب	المُرشِدُ إلى فهمِ أشعارِ العربِ وصناعتها ط٢ ط دار الفكر ١٩٧٠م.
عبد المُتعال الصِّعيدي	سِرُّ الفصاحةِ ط صُبيح بمصر ١٩٦٩م.
العرشي (حسين بن أحمد)	بُلوغُ المرامِ في شرحِ مِسْكِ الخِتامِ في من تولَّى مُلك اليمن من ملكٍ وإمام ط مصر ١٩٣٩م.
العقَّادُ	خمسةُ دواوينٍ للعقَّادِ ط الهيئةِ المصريَّةِ العامَّةِ للكتابِ ١٩٧٣م.
د. علوي الهاشمي	ظاهرةُ التَّعالُقِ النصِّي في الشِّعْرِ السُّعودي الحديث ط الرِّياض ١٩٩٨م.
د. علي إبراهيم	بناءُ القصيدةِ في شِعْرِ النَّاشئ الأكبرِ ط دار المعارف ١٩٩٤م.
العمري (حسين	الرَّوضةُ الفيحاءُ في تاريخِ النِّساء، مخطوطٌ في

الخطيب)	الخزانةِ التيموريَّةِ بمصر.
مجدي سيِّد عبد العزيز	الموسوعةُ في أعلامِ الدُّنْيا ط١ ط مكتبة الآداب ١٤٢٩هـ= ٢٠٠٨م.
د. محمَّد حسن عبد الله	الصُّورةُ والبناءُ الشِّعْري ط دار المعارف ١٩٨١م.
د. محمَّد عبد المطَّلب	بناءُ الأسلوبِ في شِعْرِ الحداثةِ (التّكوينُ البديعي) ط٢ ط دار المعارف ١٩٩٥م. قراءاتٌ أُسلوبيَّةٌ في الشِّعْرِ الحديثِ ط الهيئةِ المصريَّةِ العامَّةِ للكتابِ ١٩٩٥م.
محمَّد عبده غانم	الأعمالُ الشعريَّةُ الكاملةُ ط وزارة الثّقافة والسِّياحة ١٤٢٥هـ= ٢٠٠٤م.
د. محمَّد عويس	العنوانُ في الأدبِ العربي ط١ ط مكتبة الأنجلو ١٩٨٨م.
محمَّد غريب جوده	عباقرةُ علماءِ الحضارة العربيَّةِ والإسلاميَّة ط٢ ط الهيئةِ المصريَّةِ العامَّةِ للكتابِ ٢٠٠٣م
د.محمَّد لُطْفي جُمْعه	تاريخُ فلاسفةِ الإسلامِ ط٢ ط الهيئةِ المصريَّةِ العامَّةِ للكتابِ ٢٠٠٨م.
محمود حسن إسماعيل	الأعمالُ الكاملةُ ط١ ط دار سُعاد الصباح ١٩٩٣م.
محمود درويش	الدِّيوان ط دار العودة بيروت ١٩٨٩م.

د.محمود على السمَّان	أوزانُ الشعرِ الحُرِّ وقوافيهِ ط دار أبو العينين بطنطا ١٩٨٠م.
د.مدحت الجيَّار	الصُّورةُ الشعريَّةُ عندَ أبي القاسمِ الشّابيِّ ط الدَّارُ العربيَّةُ للكتابِ طرابلس ١٩٨٤م.
المسعُودي	مروجُ الذَّهبِ ومعادنِ الجوهرِ تح/ محمَّد محيي الدِّين عبد الحميد ط كتاب التَّحرير ١٣٨٦هـ= ١٩٦٦م.
مُصْطفى الرَّافعي	إعجازُ القُرآنِ والبلاغةِ النَّبويَّةِ ط مكتبة مصر ١٩٩٩م.
المقريزي	المواعِظُ والاعتبار بذكرِ الخططِ والآثار (المعروف بالخططِ المقريزيَّةِ) ط الهيئةِ العامَّةِ لقصُورِ الثَّقافةِ، سلسلة (الذَّخائر) العدد (٥٣) ١٩٩٩م.
ملك عبد العزيز	الأعمالُ الشعريَّةُ الكاملةُ ط الهيئةِ المصريَّةِ العامَّةِ للكتابِ ٢٠١٠م.
نِزار قبَّاني	الأعمالُ السياسيّةُ الكاملةُ ط٨ ط بيروت لبنان ١٩٩٨م.
د. نهلة فيصل الأحمد	التَّفاعُلُ النصِّي (التناصيّةُ النظريَّةُ والمنهجُ) ط١ ط الهيئةِ العامَّةِ لقُصورِ الثَّقافةِ، سلسلة (كتابات نقديّة) العدد (١٩٠)، ٢٠١٠م.
هيئةُ المعاجمِ	مُعْجمُ البابطين للشعراءِ العربِ المُعاصرين جمع وترتيب هيئة المعاجم ط١ ط مؤسَّسة جائزة عبد العزيز سُعود البابطين للإبداعِ الشِّعْري ١٩٩٥م.
ياقوتُ الحموي	مُعْجمُ البُلْدانِ ط دار صادر بيروت ٢٠١٠م.

د. يحيي خاطر	عناصرُ الإبداعِ الفنِّي في شِعْرِ ابنِ خفاجة ط١ ط مُؤسّسة الإخلاص ١٩٩٩م.
يُوري لوتمان	تحليلُ النصِّ الشِّعْري، ترجمة وتقديم د. محمَّد فتوح أحمد ط دار المعارف ١٩٩٥م
د. يوسف نُوفل	الأدبُ العربيُّ الحديث ط الهيئةِ العامَّةِ للمطابعِ الأميريَّةِ ١٩٩٦م.

ثانياً : المقالاتُ:-

***- الزَّمنُ الشِّعْريُّ في قصيدةِ "الخُيول"، مقالٌ لـ د. طه وادي، مجلّة إبداع ص٧٨، القاهرة، السَّنةُ الأولى، أغسطس ١٩٨٣م.**

***- السّيميوطيقيا والعنونةُ، مقالٌ لـ / جميل أوي، مجلَّة (عالم الفكر) يناير ١٩٩٧م.**

محتوبات البحث

الموضوعُ

الصَّفحةُ

مُقدِّمةٌ.

المبحثُ الأوَّلُ : (ظَوَاهِرُ الُّلغةِ)

(أ)- العُنوانُ

(ب)- البُلدانُ

(ج)- الأعلامُ

(د)- التِّكْرارُ

(هـ)- التَّناصُ Tnterext

(و)- الصِّيغُ الصرفيَّةُ ودلالاتها الفنِّيَّةُ

المبحثُ الثَّاني : (ظَوَاهِرُ المُوسِيقَا)

(أ)- التَّجديدُ

(ب)- التَّوازي Parallelism

(ج)- التَّصريعُ Interext

(د)- مزالقُ المُوسيقا

ثبتُ المصادرِ والمراجعِ

محتويات البحث