

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا / فرع الأدب

الفصل الدراسي الأول / 1415هـ

الاتِّجَاهُ الْإِبْتِدَاعِي

في الشَّعر السُّعُودي الحديث

إلى بداية التسعينيات الهجرية

دراسة موضوعية وفنية

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب

إعداد الطالب

محمد بن حمود بن محمد حبيبي

إشراف الدكتور

حمد بن عبد الله الزايد

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة:

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

فلقد درس الشعر السعودي قبلي عدد من الباحثين الذين قاموا بجهودٍ علمية لا يمكن إغفالها، حيث أرخوا له، وترجموا لأعلامه، وبحثوا شيئاً من قضاياها الفنية. غير أن الملاحظ على تلك الدراسات هو أنها قد انصرفت في الغالب إلى الجوانب التاريخية، ومعالجة الظواهر العامة دون أن تعنى بالخصائص الأدبية وقيم الفن الشعري الخالصة.

وربما كان السبب في ذلك يرجع إلى طبيعة المراحل التاريخية التي كُتبت فيها تلك الأعمال العلمية وما كان يغلب عليها من اهتمامات وتوجهات، حيث كان من الطبيعي أن تعلق كفة الدرس التاريخي على كفة الدرس الفني في المجال الأدبي. وإذا تجاوزنا دراسة بعض أعلام الشعر السعودي المعاصر البارزين مثل العواد، والفقي، والقرشي، وعبدالله الفيصل... وغيرهم في دراسات قائمة بذاتها. فإن حظ الدراسة الفنية يكون نزرًا قليلاً اللهم إلا إن ذكرنا الاتجاه الإسلامي في الشعر السعودي الذي لقي شيئاً من العناية في رصد طوابعه العامة وبعض خصائصه الفنية، أو ذكرنا بعض الدراسات التي استبدّت بها النزعة الإقليمية في دراسة الشعر السعودي والتي كانت في مجملها محدودة المجال إضافةً إلى أنها تنوء بما يحمله هذا الاتجاه من سلبيات ومآخذ.

إن عملي في هذا البحث -ولا أزكيه- يأتي أولاً من وحي اللحظة التاريخية التي عاشها الشعر السعودي عند الشعراء الابتداعيين على اعتبار أن مجموعة هؤلاء الشعراء يمثلون اتجاهاً أدبياً متميزاً، بل لعله أبرز اتجاه فني عرفه الشعر السعودي، وأقواه إلى اليوم.

بعض الصعوبات التي اعترضت سبيلي:

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

منهجي في الدراسة :

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

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

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

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

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

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

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

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

وكان آخر الفصول هو الفصل الثالث من الباب الثاني الذي عقدته لمعالجة الصورة الشعرية عند الشعراء الابتداعيين؛ فكان فيه مبحثان، أولهما عن مصادر الصورة الفنية عند شعراء هذا الاتجاه ثم بعض عناصر تكوينها. وثانيها: الخصائص الفنية للصورة

الشعرية مثل الذاتية، والتوسع في استخدام المجاز، واستخدام المعادل الموضوعي في الشعر.

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

شكر وتقدير :

ولا يفوتني قبل الفراغ من هذه المقدمة أن أنوه بجهد المشرف على هذا البحث وهو سعادة الدكتور حمد الزايدي الذي قاسمني كثيراً من أعباء هذا العمل العلمي فكان له فضل التوجيه والمراقبة الدقيقة المستمرة، والنقد البناء.

محمد حمود محمد حبيبي

مكة المكرمة / في 27 / 4 / 1415 هـ

التمهيد :

جاء في لسان العرب لابن منظور قوله: "وأبدع وأبتدع⁽¹⁾ وتبدع، أتى ببدة قال تعالى: {ورهبانيّة ابتدعوها}(2). وفي تفسير ابتدعوها يقول صاحباً تفسير الجلالين: "ابتدعوها أي: من قبل أنفسهم"⁽³⁾.

"والبدعة: الحدث وما ابتدع من الدين بعد كماله... وأبدعت الشيء اخترعته لا على مثال"⁽⁴⁾. "والابتداعية مصدر صناعي من الإبداع وعليه يصح قياس الابتداعية من الابتداع. وتقول العرب: أبدع الشاعر، أي أتى بالبدع، وعلم البديع أحد فروع البلاغة العربية ويراد بمصطلح (المدرسة الإبداعية) مجموعة الأدباء الذين لم يسيروا على صراط من سبقهم، بل خالفوهم، بأن أتوا بمعانٍ وأساليب جديدة على غير مثالٍ سبق"⁽⁵⁾.

والابتداعية هي الرومانتيكية، أما الاتباعية فهي تقابل الكلاسيكية. ولهاتين المدرستين جذورهما الغربية التي امتدت لتصل إلى الأدب العربي الحديث ومنه تسربت إلى الشعر السعودي. ومما لاشك فيه أن ثمة اتفاقاً في الخصائص العامة مع تباين في ظروف النشأة في كلٍ من البيئات الثلاث؛ الأوروبية، والعربية، والمحلية. ومنشأ ذلك الاختلاف يعود إلى فروق بينها من حيث المرجعية الدينية، والتقاليد الاجتماعية، والطوابع الأدبية، إضافة إلى تفاوت الشعراء فيما بينهم من حيث التزامهم بما يتعين الالتزام به من ثوابت. فظهرت سمات الاتجاه الابتداعي على أدهم، كما برزت في الوقت نفسه خصوصية كل بيئة على آثار أدبائها.

وعندما يتتبع الباحث نشأة ذلك الاتجاه تاريخياً يجد أنه نشأ أول ما نشأ في أوروبا "حيث تعتبر الكلاسيكية أول وأقدم مذهبٍ أدبي نشأ في أوروبا بعد حركة البعث العلمي

1 لسان العرب، لابن منظور لابن منظور الإفريقي المصري. دار الفكر ودار صادر. بيروت. (بلا تاريخ) مادة: (بدع).

2 سورة (الحديد) آية رقم (27).

3 تفسير الجلالين ، مراجعة وتقديم : مروان سوار . دار المعرفة . بيروت (بلا تاريخ) ص(723).

4 لسان العرب، لابن منظور، مادة : بدع.

5 مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر. د. نسيب نشاوي، مطابع الألف باء الأديب. دمشق 1980م ص(17).

التي ابتدأت في القرن الخامس عشر الميلادي⁽¹⁾.

ومن أبرز خصائص الكلاسيكية اعتمادها على العقل، إذ كان له في الأدب الكلاسيكي (السلطان المطلق) ولهذا طالما وُصف بأنه أدب عقلي⁽²⁾ وتختلف الكلاسيكية من النواحي الفنية عن الابتداعية فهي "تهدف إلى التعبير الفصيح الجيد عن المعاني الواضحة المحددة"⁽³⁾ وعليه فإنها تتفر من كل عنف أو إسراف عاطفي⁽⁴⁾.

وعلى الرغم مما كان للكلاسيكية من إيجابيات فإن عدة عوامل تضافرت من أجل الإطاحة بها؛ وإقامة مذهبٍ جديدٍ على أنقاضها. فبعض الباحثين: يراها ثورةً فنية، أي الرومانتيكية على نظريات الفن والأدب السابقة المتمثلة في الكلاسيكية. يقول د. إحسان عباس: "ولذلك نستطيع أن نعد النظرية الرومانطيقية ثورة للشعر الغنائي لأن المحاكاة قصرت همها على الأشخاص والعقدة الروائية، وهذان العنصران قلما يتوافران في الشعر الغنائي"⁽⁵⁾ فقد ظل الناس زمنا طويلا يعتقدون أن الفن نقل محاكاة لما في الطبيعة حتى قام من يقول: إن الفن فيض للعواطف والمشاعر، فأخذت نظرية المحاكاة تجمع ذيولها وتتكمش وبدأت تحل محلها نظرية جديدة ترى أن الشعر والفن عامة. تشخيص تعبيرى وظهر جوته يقول: إن الفن التشخيصي هو الفن الوحيد الصادق الذي ينبعث من الشعور الداخلي الفردي الأصيل المستقل"⁽⁶⁾. بينما يرى بعضهم أن نشأة الرومانتيكية تعود إلى هجوم أدباء القرن الثامن عشر وخاصة النصف الثاني منه حيث هاجموا حصون الكلاسيكية فمهدوا الطريق أمام الرومانتيكيين الخُص فيما بعد⁽⁷⁾.

1 الأدب ومذاهبه . د. محمد مندور . دار نهضة مصر . (بلا تاريخ) ص (45).

2 الرومانتيكية، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت (بلا تاريخ) ص (13).

3 الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، ص (49).

4 الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، ص (50).

5 فن الشعر، د. إحسان عباس، ط (4) 1974م، دار الشروق، الأردن . عمان، ص (26).

6 فن الشعر، د. إحسان عباس ص (29).

7 الرومانتيكية . د. محمد غنيمي هلال ص (11).

ويرى بعضهم أن نشأتها مرتبطة بالظروف التاريخية والاجتماعية والفنية المعاصرة لها "وأنها وليدة عصر محدد المعالم واقترن ظهورها على الصعيد التاريخي والاجتماعي بالمرحلة الثورية التي افتتحتها الثورة الفرنسية 1789م ومن ثم ظهرت الرومانسية وفي أعماقها نزعة التحرر والانطلاق وكسر القيود التي كبلت الأشكال والمضامين على حد سواء، واتجهت ناحية جديدة تخلق فيها أعمالاً فنية مطابقة لاحتياجات العصر ومطالب إنسان ما بعد الثورة الفرنسية...ومن هذا الجانب تعتبر الرومانسية صياغة حضارية لأزمة التناقض بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة، وأدوات الإنتاج المستخدمة التي كانت نتاجاً للتقدم العلمي، بالإضافة إلى خصوبة الحضارة الأوروبية حينذاك وهي تجتاز أسرار عصر النهضة إلى عصر التنوير إلى عصر الثورات. بمعنى أن الاتجاه الرومانتيكي في أوروبا: ارتبط بظروف المجتمع الأوربي السياسية، والاجتماعية والاقتصادية والفكرية والفنية" (1).

وهناك فريق آخر من الباحثين يحيلون تلك النشأة إلى أسباب وحالات نفسية تضافرت خاصة بعد الثورة الفرنسية وانهيار مجد نابليون، وليس هذا فحسب بل إن الرومانسية نفسها استحالَت إلى حالة نفسية وُلدت بعد تلك الأحداث (2). وأياً كانت الأسباب والظروف التي ساهمت بطريق مباشر أو غير مباشر في نشأة هذا الاتجاه فإنه قد أصبح ذا خصائص وسمات معينة تميز نتاج أدبائه عمَّن قبلهم.

1 في الرومانسية والواقعية د. حامد النساخ . مكتبة غريب. القاهرة (بلا تاريخ) ص (10) بتصرف.

2 الأدب ومذاهبه د. محمد مندور ص (64) بتصرف.

الخصائص الفنية والموضوعية للاتجاه الرومانتيكي:

أولاً: النزعة الذاتية:

الرومانسية تجعل الفرد جديراً بعناية الأدب من ناحية، وتعتبره منبع القيم جميعها من ناحية أخرى. حيث طالب الرومانسيون بأن يكون جوهر الفن الأدبي كجوهر الحياة عندهم هو التعبير عن النفس؛ لأنهم يؤمنون بالعبرية الفردية والذاتية في الفن والأدب⁽¹⁾. ومن ثم كان الأدب الرومانسي، أدباً ذاتياً فردياً لأن الكاتب يعبر فيه عن شخصيته... ولأن مادته مستقاة من فكرة الكاتب عن الحياة، فليس غريباً أن نجد الرومانسيين ذاتيين في قصصهم⁽²⁾. ومن قبل ذهب إلى هذا الرأي الدكتور غنيمي هلال حيث يرى أن الأدب الرومانتيكي كان أدباً ثائراً يهتم بمصالح الفرد ويعتد به، وينتصر له ضدّ مظالم المجتمع وكان ذا طابع إنساني شعبي في اختيار أشخاصه وموضوعاته، عن المشاعر والعواطف الفردية⁽³⁾.

وإذا ما تساءلنا عن مفهوم الفرد ومفهوم المجتمع عندهم؛ نجد أنهم ينقسمون على المجتمع، ويسمون بالفرد أما نقيضهم على المجتمع فهي محصول نظرهم إلى الفرد الذي يعتبرونه مركز الحياة؛ ولهذا يفرّ الرومانتيكي بنفسه وخياله من واقعه إلى لون من الحياة يخلق مثاليها في مخيلته، أو يفترض ماضياً مثالياً يعمق غضبه على واقعه⁽⁴⁾. وهكذا يبدو التناقض واضحاً بسبب هذه النزعة الفردية بين فرديتها، وبين كون أدبها أدباً شعبياً في اختيار أشخاصه ونماذجها من مختلف طبقات المجتمع. ولكن قبل تسديد مثل هذا الاتهام إلى الرومانتيكية ينبغي أن ندرك أنها: "لا تريد التحدث عن الإنسان في ذاته ولا عن

1 في الرومانسية والواقعية د. حامد النساج ص(14) بتصرف.

2 السابق ص(15) بتصرف.

3 الأدب المقارن د محمد غنيمي هلال . ص (41) بتصرف.

4 اتجاهات الشعر المعاصر في نجد د . حسن فهد الهويمل ط(1) 1414هـ. نادي القصيم الأدبي . بريدة ص(211).

مشاعر الإنسان في ذاتها بل عن أفراد البشرية وأفراد العواطف والأحاسيس" (1) أي أنها تطرح نماذج للأفراد وأخرى للأحاسيس". ولقد شكك الأدب الرومانتيكي في العبارة الشهيرة -أن الأدب صورة للمجتمع -...إذ لم يكن ذلك الأدب إلاّ استجابة لبعض النوازع الفردية للاستعاضة عن الواقع بمشاعر وخواطر تعوز الواقع، ولكنها تكمله وتعادل بينه وبين الأماني التي يتطلع إليها المعاصرون فكان أكثره تعبيراً عما يعوز المجتمع لا عن صورة ذلك المجتمع" (2). وطبعي أن يتعرف بعد ذلك المطلع على الأدب من طريق معرفة حاجات ومشكلات وخصوصيات كل عصر عن هوية ذلك الأدب.

وكما لا يخلو أي اتجاه أدبي من التطرف والإفراط فقد غالى بعض الرومانتيكيين في نظرهم إلى الإنسان واهتمامهم به أياً كان خلقه وسلوكه، حيث نقم كبار رواد الرومانتيكية على التشريعات التي من شأنها سن العقوبات إزاء الجنح والجرائم لحفظ حقوق الإنسان؛ وحبّتهم في ذلك أن المجرم في الأصل ماهو إلاّ ضحية مجتمعه وأنه بريء ونقي. فطالب بعضهم أن تلغى عقوبات الإعدام، لبشاعتها، ويُستعاض عنها بالبسة معينة تكون ملازمة للمجرمين طوال حياتهم (3).

ثانياً: الهيام بالطبيعة :

تعتبر الطبيعة في كافة الآداب الإنسانية مصدراً للشعر لا يقل أهمية عن الحياة ذاتها (4). ولا شك أن لرهف الحس وشبوب العاطفة عند الرومانتيكيين أثراً عظيماً في هيامهم بالطبيعة في جميع مظاهرها، فهم يريدون أن يستلهموها ويستوحوها أسرارها وأن يكون أدبهم صدى للشعور الصادق بما يتجلى لإحساسهم من مناظرها. (5) ولا ريب أن

1 الأدب ومذاهبه د. محمد مندور ص (69).

2 الرومانتيكية د. محمد غنيمي هلال (53) بتصرف.

3 الرومانتيكية د. هلال ص (140).

4 الأدب ومذاهبه د. محمد مندور ص (70).

5 الرومانتيكية د. محمد غنيمي هلال . ص (171).

الطبيعة عند بعض الرومانسيين تمثل دوراً خطيراً في حياة الإنسان الرومانسي على المستويين الفكري والفني، فهي ملاذ الإنسان المفجوع في الحضارة الصناعية، لأنها تجسد له بكاره الأرض العذراء وبراءة الطفولة بما يشتملان عليه من حرية لم يعرفها سوى إنسان الغابة...

و"الرومانطقي لا يصف الطبيعة بأسلوب موضوعي كما فعل الكلاسيكيون، لأنهم لا يرونها إلا انعكاساً لما يعتري نفوسهم من حالات. فلا يقدمون الطبيعة إلا من خلال ذواتهم"؛⁽¹⁾ فهي ثائرة مع ثورتهم هادئة مع هدوئهم وهي عارية في كآبتهم، ناضرة في انشراحهم وهم لا يتناولون الطبيعة من خلال إدراكهم الحسي، وتناولها التناول الوصفي الخارجي بل إنهم يشترطون على الشاعر في تعامله مع الطبيعة "أن يضيف إليها من عاطفته، ما يعدل منها ويبعث الحياة في جمادها. وقد كان بث الحياة في المرنّيات هو الشغل الشاغل لشعراء الرومانطيقية ونقادها"⁽²⁾.

وحب الطبيعة هو الذي جعل بعض الرومانتيكيين يشيدون بالريف وأهله ويختارون أبطالهم من بين الفلاحين الذين كانوا محقورين لا يُتحدّث عادة إليهم ولا عنهم... وليست فصول الطبيعة ومناظرها سواء عند الرومانتيكيين بل يفضلون بعضها على بعض فمن بين فصول السنة يفضلون الخريف لأنه يتوافق ونفوسهم الآسية... كما يحب الرومانتيكيون الليل لأنه مليء بالأسرار التي لا تدرك، ولأنه مثار الأحلام، ويولعون بوصفه خاصة قبيل غروب القمر أو بعيده إذ تثور خواطرهم في هدأة الكون⁽³⁾. كما كلفوا بالظواهر الطبيعية المربعة في أدبهم وقصصهم،⁽⁴⁾ وفضلوا مناظر العواصف وأمواج البحار المترامية⁽⁵⁾ وغيرها من المشاهد الغريبة.

1 تاريخ الشعر العربي الحديث . أحمد قيش . دار الجيل . بيروت (بلا تاريخ). ص(190).

2 فن الشعر د. إحسان عباس . ص (31).

3 الرومانتيكية د. هلال . (172) _ (174) (بتصرف).

4 مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الأدب العربي الحديث . د. نسيب الشاوي ص (158).

ثالثاً: الخيال:

استخدم الرومانتيكيون الخيال حيث اعتمدوا عليه في أدبهم بشكل واضح برز من خلال أعمالهم وبما "أن الثورة كانت طابعاً ملازماً للرومانطيقية، ففي نشأتها كانت ثورة على الأفكار العلمية والميكانيكية التي أوجدتها الكشوف العلمية، وثورة على انقياد الشعر لهذه الروح الرتيبة المنطقية. أو قل: هي ثورة القلب على العقل بقصد الإعلاء من شأن الشعور والعاطفة، ونزعة إلى أن يتبين الشاعر أن خياله أسمى من العالم الآلي وأن نفسه أوسع منه مدى، ومن خلالها يرى ما لا يراه الناس في عالم جديد من خلقه ولذلك كان أعرق فرق بين الرومانطيقى والكلاسيكى في طبيعة الخيال عند كل منهما؛ فالأول يوغل في خيال مجنح واهم يخترق به أقطار المحسوس إلى دنيا جديدة، ويخلق بين الذكريات والأمل... أما الكلاسيكى فإنه دائماً يخلص لطبيعة الحدود، راضٍ بمواضعات الحياة، يحب اللياقة، أو "مراعاة المقام" ويحرص عليها، والخيال الكلاسيكى ليس حراً في أن يطير أو ينطلق في عالم الأحلام وإنما، هو خيال مركزي مجند في خدمة الواقع"(1).

ولقد "كان نتيجة طبيعية لانطواء الرومانتيكى على نفسه وطغيان شعوره وعاطفته أن يضيق ذرعاً بعالم الحقيقة، فيطلق لنفسه العنان في أحلام يعوض بها ما افتقده في عالم الناس من حوله، ووجد في هذا الانطلاق إشباعاً لآماله غير المحدودة. فصار عالم خياله أحب إليه من عالم الحقيقة المحدودة، حتى إنه لا يريد أن يهبط من ذلك العالم الذي خلقه لنفسه ولو تحققت آماله التي يحلم بها"(2).

في الوقت الذي نجد الكلاسيكيين "طالما دعوا إلى كبح جماح الخيال وقيادته بالعقل الجماعي أو الذوق السليم كما شرحوه وقد حدا ذلك ببعضهم إلى تهجين الشعر نفسه، والخط من قدره باسم العقل لأن الفكرة الواضحة يُفَضَّلُ فيها النثر الشعر. وفي ذلك بدا

5 الرومانتيكية د. غنيمي هلال . (177) بتصرف.

1 فن الشعر . د. إحسان عباس ص (38-39).

2 الرومانتيكية . د. محمد غنيمي هلال ص (73).

تأثير "ديكارت" يتضح، لأنه هوّن من شأن الخيال. فضعف شأنه على الأثر، بل دالت دولة الشعر الغنائي كله حتى قامت الرومانتيكية⁽¹⁾.

و"الخيال الرومانتيكي ليس استجابة لحاجة ملحة في نفس الرومانتيكي ولكنه مصدر ألم وحزن، ويقود التأمل فيه إلى آفاق فسيحة في جوانب النفس الإنسانية يرتاع أمامها من يكتشفها"⁽²⁾.

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

والم يكن استخدام الرومانتيكيين للخيال ومجيئه في قصائدهم على وتيرة واحدة بل اتخذ أشكالاً مختلفة؛ فمن ذلك نجد أن هروبهم من حاضرم محلقين بخيالهم في أضواء الماضي البعيد أو أنحاء المستقبل لم يقتصر على خلق صور خيالية محضة لا يستلهمون فيها سوى شعورهم، بل امتد ذلك إلى حقائق التاريخ يصفون عليها من ذات أنفسهم ما يوجهونها به الوجهة التي يريدون، ويحملونها من الأفكار والآراء ما لم يكن لها ويثون فيها روحاً جديدة هي من وحي أنفسهم⁽³⁾. وذلك الشكل هو ما أطلق عليه الغرب الزمانية، أما الغرب المكانية فهي مظهر آخر من مظاهر الخيال" وف يه يشعر الرومانتيكي بحاجة إلى الفرار من بيئته فيختار لنفسه بيئة أخرى يحيا فيها بروحه، ويخلق في أجوائها بخياله ويجد فيما يتصوره من فسيح رحابها متنفساً له وعوضاً عما ضاق من بيئته التي يحيا فيها والتي لم يعد له قبل باحتمالها"⁽⁴⁾.

1 الأدب المقارن . د. محمد غنيمي هلال ص (33).

2 الرومانتيكية . د. محمد غنيمي هلال ص (7).

3 الرومانتيكية . د. غنيمي هلال ص (84).

4 الرومانتيكية . د. غنيمي هلال ص (87).

رابعاً: العاطفة:

وهي ملمح مهم للغاية في مسار الاتجاه الرومانتيكي؛ "وإذا كانت الكلاسيكية تُعنى بالمحاكاة فالرومانتيكية لا تؤمن إلا بالإبداع، وإذا كانت الكلاسيكية تحكم العقل والمنطق فالرومانتيكية لا تحكم إلا العاطفة والحدس. إنها تعتمد على وقدة الإحساس في النفس البشرية"⁽¹⁾.

وقد "قامت الرومانتيكية على أساس الفلسفة العاطفية التي راجت في أوروبا في القرن الثامن عشر، وبخاصة النصف الثاني منه، وعند هؤلاء الفلاسفة أن الفهم والشعور أساسان للإدراك... ومن قبل كان للعاطفة مكان في فلسفة "لوك" الانجليزي و"كوندورسيه" الفرنسي، فقد قررا أن أساس ما تقوم به النفس من النشاط المبني على ما يصدر لها من الحواس منحصر في الرغبة التي يثيرها القلق، وبها تتتابع عواطفنا وتتجدد وتتكاثر، فتكتسب حياتنا كل مالها من معنى"⁽²⁾.

وأهم عاطفة تناولها الرومانتيكيون ووقفوا أمامها طويلاً هي عاطفة الحب وذلك لم يكن بجديد على الأدب بل الجديد في ذلك طريقة تناولهم لهذه العاطفة وتجسيدها. فقد اختلفت عن طرق سابقهم من حيث العمق والفلسفة والتنوع. فقد "لعب الحب دوراً كبيراً في الآداب المختلفة على مرّ العصور فكان حديث الشعراء وموضوع كثير من القصص، ومجال مسرحيات عديدة، ولكنه لم يبلغ في عصر من عصور الآداب الأوربية ما بلغ في عهد الرومانتيكيين"⁽³⁾؛ ذلك لأن الحب أعظم العواطف الإنسانية جذوراً في الكيان النفسي، وأقربها إلى غريزة التعبير عن النفس، وتحقيق الذات وإثباتها.

1 تاريخ الشعر العربي الحديث . أحمد قيش . ص (189).

2 الأدب المقارن د. محمد غنيمي هلال. ص (35).

3 الرومانتيكية د. محمد غنيمي هلال. ص (183).

خامساً: الأسلوب والصورة:

من حيث النواحي الأسلوبية؛ "يحترم الرومانتيكيون قواعد الكتابة وإن كان المضمون والأفكار أهم عندهم من الأسلوب، لكنهم يرفضون اللغة المتكلفة ويستخدمون أنغاما وألوانا جديدة ضمن إطار لغوي دقيق ينسجم مع أسرار لغتهم الأم"⁽¹⁾.

ويلح الابتداعيون الغربيون على تفضيل المضمون والاعتناء به في مقابل الشكل وهذا ما جعل بعض الباحثين يراه "فارقا مهما بين الرومانطيسي والكلاسيكي فالأول يفضل المضمون على الشكل أما الثاني فيتعلق بالشكل ويحب الصورة حية واضحة محدودة والصورة متماسكة ذات حواف صلبة. أما الرومانطيسي فيهرب من الحواف الصلبة ويفضل الشكل الإيحائي محاولاً أن يعيد لنا الشعور الذي يستكن في نفسه ومن أجل ذلك يورد عبارات لاتهم كثيراً في بناء الشكل العام"⁽²⁾.

ونتيجة لهذه التفضيل نجد الابتداعية (الرومانتيكية) تستعمل اللغة البسيطة والألفاظ المألوفة وهي تحاول الكشف عن جمال الألفاظ الذي ابتذله الاستعمال اليومي. وحين كانت تستعمل أحيانا الغريب من اللفظ فإنها كانت تجاري رغبتها العامة في اكتشاف أساليب تعبيرية جديدة تكون أكثر تأثيراً وإدهاشاً وأعظم قدرةً على استيعاب التجربة الحسية.⁽³⁾ ومن حيث الصورة الفنية فقد عوّلت الابتداعيون فيها على الخيال كثيراً، فجاءوا بثروة من الصور والاستعارات والتشبيهات جامحة الخيال، ومالت مع الخيال إلى الأحلام والضبابية التي تهدهدها موسيقى يسترخي لها العقل بلذة مع تقفن في تنويع الأوزان والقوافي ألقت عليها مهمة سحر القارئ ونقله إلى غيبوبة حالمة⁽⁴⁾.

1 المدخل إلى دراسة المدارس الأدبية د. نسيب الشاوي ص(155).

2 فن الشعر د. احسان عباس ص (39) بتصرف.

3 تاريخ الشعر العربي الحديث . أحمد قبش ص(191).

4 تاريخ الشعر العربي الحديث . أحمد قبش ص(191).

ومجمل القول عن الرومانتيكية: "أنك تجد شعرا يعلي من شأن التجربة الذاتية ويتعشق المطلق ويهيم في اللامحدود ويعتمد على العاطفة العاتية الجامحة، ويمتلئ بالأسى والكآبة والحنين إلى المجهول، وتحس أن القصيدة من هذا النوع ترفع قناع الألفة عن وجه الكون، وتعري الجمال النائم للناظرين، وتتعلق بالمدحش والمعجب والغريب وتبتعد عن الواقع على جناحين من الخيال الحر الطليق".⁽¹⁾

تلك هي أهم ملامح الرومانتيكية التي عرفها الغرب فلم يكن من الشعراء العرب المحدثين إلا تلقفها ومحاكاتها في اشكالها ومضامينها.

الرومانتيكية والأدب العربي الحديث:

قبل الحديث عن الرومانتيكية في الشعر العربي الحديث، ينبغي التريث قليلا عند ظروف نشأتها وملابسات تلك النشأة، التي أجمع عدد من الباحثين على أنها كانت متمخضة عن جملة من العوامل والظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. حيث تعزو الدكتوراة نادرة سراج نشأة الرومانتيكية في البيئة السورية، إلى ما كان يعانيه الشعب من ظلم الحكم التركي ولذلك وفي خضم أحداث سياسية مضطربة؛ كتلك التي شهدتها أوربا لم يكن من الغريب أن تتقبل نفوس الشرقيين عامة والسوريين خاصة هذه المدرسة الجديدة التي توافق هوى كثيرا في نفوسهم⁽²⁾. ويرى الأستاذ أحمد قبش أن وجود الرومانتيكية في البيئة العربية وخاصة اللبنانية يعود لعوامل منها نشوء الوعي الفردي... وازدهار الروح العلمية... وظهور الرجل العصامي المعتر بثقافته... وغيرها من العوامل المساندة الأخرى.⁽³⁾

أما الدكتور حامد النساج فقد أورد صفحات عديدة في كتابه⁽⁴⁾ عن أسباب نشوء الرومانتيكية في البيئة المصرية موردا الكثير من النسب الاحصائية عن الظروف السياسية

1 فن الشعر، د. إحسان عباس ص(42).

2 شعراء الرابطة القلمية د. نادرة سراج. دار المعارف بمصر. 1964م. ص (110) بتصرف.

3 تاريخ الشعر العربي الحديث . أحمد قبش ص (191-192) بتصرف.

4 (في الرومانسية والواقعية).

والاجتماعية والاقتصادية، التي رأى أنها تمثل الأسباب المساعدة لنشأة ذلك الاتجاه في مصر⁽¹⁾.

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

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

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

وما أن نفرغ من حديث الباحثين حول أسباب النشأة وظروفها حتى نجدهم يختلفون حول ريادة هذه المدرسة، وأي الشعراء كان أسبق من غيره. حيث رأى أحدهم أسبقية جبران،⁽²⁾ بينما رأى آخرون أن جذور النشأة تعود إلى أصحاب مدرسة الديوان؛ العقاد والمازني وشكري. فيرون: أنهم قد قاموا بدور كبير في خدمة النهضة الشعرية، وفي نشر

¹ في الرومانسية والواقعية د. حامد النساج ص(53 . 55) أما الأسباب الحقيقية لديه فهي تكمن في محاكاة الاستعمار على المستوى الفني والأدبي، وطبيعة الأدب العربي الغنائية القريبة من الرومانسية، والتعبير عن أزمة التناقض بين القيم والعلاقات الاجتماعية.

² فن الشعر، د. إحسان عباس ص (45-46).

حركة التجديد في الشعر العربي الحديث⁽¹⁾. والخلاف حول هذه القضية لا يمكن حسمه بحصره في مجهود شخص واحد أو مدرسة بعينها أياً كان مبلغ ذلك الجهد. لأن أي اتجاه أدبي لا يمكن أن يظهر بين عشية وضحاها، وبالتالي لا يمكن الفصل الدقيق بين اتجاه وآخر، أو عصر أدبي سابق وآخر لاحق بتلك الدقة.

وفي ضوء ذلك كان من الأولى بالباحثين أن ينقبوا عن الإرهاصات التي كانت سببا في إفراز تلك الاتجاهات، بدلا من أن يمضوا وقتهم وجهدهم في خلافات تبعدهم عن طبيعة التجديد في الأدب العربي، وفي هذا السبيل فإننا نجد من يقول: إن شوقيا -على سبيل المثال- قد وُجد في شعره بعض من تلك الإرهاصات التجديدية الابتداعية. فقد عُرِف عن شوقي ثقافته الفرنسية التي مكنته من الاطلاع على الكثير من الظواهر الابتداعية في وقت مبكر، فُوجد في شعره كثير من القصائد التي تنزع نحو الطبيعة، كما عرف شوقي الشعر المسرحي وكان له فضل السبق فيه.

والشاعر حافظ إبراهيم الذي أكثر من قصائده التي عالج فيها الكثير من القضايا الاجتماعية ودعوته الحارة فيها إلى مساندة الفقراء والبائسين من خلال رؤية إنسانية. كما عرف مطران الشعر القصصي والملحمي والوجداني.⁽²⁾

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

1 الأدب العربي الحديث، د. محمد عبد المنعم خفاجي، ط(1) 1405 هـ مكتبة الكليات الأزهرية. ج. 1. ص(141).

2 شعراء الرابطة القلمية، دراسات في شعر المهجر د. نادرة سراج ص(111).

ويبقى الدور الأكبر. هو الذي قامت به مدرستا المهجر، وجماعة "أبللو". حيث قامت كل منها بدور بارز، شهدت به الخصائص الفنية التي حفلت بها دواوين شعرائها. فبعد أن قامت مدرسة الديوان بدور الوساطة الفنية، بين الكلاسيكيين والرومانتيكيين، حملت لواء التجديد مدرسة المهجر، لاسيما شعراء "الرابطة القلمية" الذين اشتهر عنهم كثرة تحررهم بالقياس إلى شعراء "العصبة الأندلسية". (وواضح أن مدرسة المهجر متمثلة في شعراء "الرابطة القلمية" هي أول مدرسة في الأدب الحديث استطاع أعضاؤها أن يخرجوا دواوين من الشعر الصادق والمعبر عن نفوس أصحابه)⁽¹⁾؛ إلا أن في مثل هذا الرأي إجحاف بحق شعراء "الديوان" الذين أخرجوا أيضا دواوين من الشعر تتميز بالصدق المعبر عن الوجدان.

أما أهم الخصائص الفنية التي خلقتها مدرسة المهجر متمثلة في "الرابطة" فتتمثل فيما يلي: اطراح النسيب الذي ظل المشاركة يجنحون إليه في بعض قصائدهم... والعمل على تلاحم الأبيات واتصالها بعضها ببعض حتى تدنو من الوحدة العضوية... والتخلص من سيطرة الأسلوب الخطابي على الشعر... ومع هذا فقد أخذ عليهم فتح ميدان التجديد بدون ضوابط، إضافة لما ظهر على بعض نماذجهم من ضعف في اللغة.⁽²⁾

أما جماعة "أبللو" كما سماها أعضاؤها الذين أسسوها بمصر عام 1932م، فإنه قد كان لها أوضح الآثار التي تجلت فيها ملامح الاتجاه الابتداعي العربي الحديث. حيث أعلن أعضاؤها في بيانهم الأدبي الذي ضمنوه مجلتهم التي حملت اسم جماعتهم دعوتهم فيه إلى:

1. السمو بالشعر العربي، وتوجيه جهود الشعراء توجيهها شريفا.

¹ شعراء الرابطة القلمية ، دراسات في شعر المهجر. د. نادرة سراج . ص (115) .

² الأدب الحديث، دراسات وتاريخ. د. محمد بن سعد بن حسين. ط(5) 1411هـ مطابع الفرزدق. الرياض. ج1. ص(135).

2. مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر.

3. ترقية مستوى الشعراء ماديا، وأدبيا، واجتماعيا، والدفاع عن كرامتهم.⁽¹⁾

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

التجربة الشعرية: إذ لم تعد القصيدة عندهم استجابة طارئة، أو حالة نفسية عارضة، بل صارت تجربة تتبع من أعماق الشاعر... كما اهتموا بالوحدة العضوية: حيث أصبحت القصيدة عندهم عملاً فنيا متكاملًا... ويعد التعبير بالصورة أحد المأثورات الفنية عندهم؛ حيث تنتقل القصيدة عند جماعة "أبللو" من تعبير بالألفاظ والجمل إلى تعبير بالصورة الشعرية.. ومما اشتهر به شعراء هذه الجماعة هيامهم بالطبيعة حتى لتصبح عندهم الأم الرؤوم والملاذ الذي يجدون السكينة في جواره، ولم يكن وقوفهم عند الطبيعة وهي صامته جامدة، بل منحوها المشاعر الإنسانية التي تغضب وتثور وتفرح وتحزن... وتعد عاطفة الحب نزعة مهمة في شعرهم، حيث أخذوها تيارا عاطفيا يتمثل فلسفتهم العاطفية المملوءة بالحب والحرمان، والألم والعذاب والضنى. ولذلك شاعت نزعة الحرمان في الكثير من قصائدهم فكثر فيها الحزن والسقم والكآبة وكثر الحديث عن الموت والحياة، والفناء والعدم. إلى غير ذلك من ألوان التشاؤم.⁽²⁾

وقد واكب ظهور جماعة "أبللو" الشعرية مدارس وجماعات أخرى تفرقت في أرجاء الوطن العربي "وإذا كانت المركزية التي كانت تحتلها مصر في ذلك الوقت قد ساهمت في ذيوع وشهرة جماعة "أبللو" - فإنها لم تتح الفرصة نفسها أمام المدارس الأخرى التي نشأت في تلك الفترة أو بعدها بفترة وجيزة"⁽³⁾ من تلك المدارس مثلا مدرسة الفجر

1 الأدب العربي الحديث. د. محمد عبد المنعم خفاجي ج 2 ص (4).

2 الأدب العربي الحديث. د. محمد عبد المنعم خفاجي ج 2 ص (24-34) بتصرف.

3 الابتداعية في الشعر العربي الحديث. د. تاج السر حسن. ط (1) 1992م. دار الجيل. بيروت. ص (167).

السودانية التي تميزت باستقلالها، ونضجها إلى حد كبير خصوصاً في مجال الشعر.⁽¹⁾ ومنها أيضاً **رابطة الأدب الحديث** التي أسسها في مصر وترأسها الشاعر إبراهيم ناجي عام 1944م. ومع أنها كانت في مصر إلا أنها -لعوامل خاصة- لم تحظ بشهرة جماعة "أبللو" وكان لها دورها في نشر التيار الابتداعي في الشعر العربي الحديث فقد فتحت ذراعيها للأدباء من كافة أقطار الوطن العربي للمشاركة فيها، وكان من ضمن من شارك فيها الشعراء السعوديون⁽²⁾، محمد سعيد العامودي (1323. 1411هـ)، ومحمد العامر الرميح (1314|1400هـ)، وإبراهيم فلالي (1324.1394هـ).

انتهاء آثار الرومانتيكية إلى الأدب السعودي الحديث:

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

ويجمع دارسو الشعر السعودي الحديث على أنه قد مر بثلاث مراحل. إلا أنهم يختلفون حول مسميات تلك المراحل، فيرى بعضهم أن المرحلة الأولى هي الكلاسيكية الميته وبعدها الكلاسيكية الحية ثم المرحلة الرومانسية⁽³⁾.

ويرى بعضهم أن المرحلة الأولى هي المحافظة والثانية المحافظة المجددة والثالثة المجددة⁽⁴⁾؛ والتخوم التاريخية التقريبية لهذه المراحل الثلاث هي: أن الأولى من بداية القرن الثالث بعد الألف الهجري إلى نهاية الخمسينيات من القرن الرابع، والثانية من بداية الثلاثينيات إلى بداية السبعينيات، بينما المرحلة الأخيرة تمتد إلى عصرنا الحاضر.

1 الابتداعية في الشعر العربي الحديث د. تاج السر حسن. ط(1) 1992م. دار الجيل. بيروت. ص (167).

2 في الشعر السعودي المعاصر د. فوزي سعد عيسى. 1990م. دار المعرفة الجامعية. الاسكندرية. ص (33) نقلاً عن (أدباء من السعودية) د يوسف نوفل. 1403هـ. دار العلوم. الرياض. ص (94).

3 التيارات الأدبية في قلب الجزيرة العربية. عبد الله عبد الجبار. 1959م. معهد الدراسات العربية العالية ص (249).

4 الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية د. عبد الله الحامد. ط(2) دار الكتاب السعودي. الرياض ص (61).

ففي المرحلة الأولى "تميز الشعراء فيها بمحاكاة القدماء في أساليبهم ومضامينهم الشعرية، وترسم خطاهم في صور البيان وألوان البديع"⁽¹⁾ وأهم سماتهم الأسلوبية هي "الديباجة الرصينة.. وفخامة اللفظ وجزالته.. وكثرة الحوشي الغريب فيه.. وذوبان الشخصية الأدبية.. والطنين والإثارة والإسهاب.. وهم إن تميزوا بصفاء الطبع الشعري، والتدفق العفوي، وطول النفس إلا أن ذلك أفقدهم الوحدة الموضوعية.. وواضح تأثرهم بالقدماء في الموسيقى واللغة، والصورة، حيث انداحت إلى شعرهم التشبيهات المكرورة منذ العصر الجاهلي فالمرأة عندهم الطيبي والغزال ووجهها الشمس..وقدها كقضيب البان..."⁽²⁾ وأوضح سمات الاتجاه المحافظ في المضمون العناية بالأغراض القديمة، كالمدح والثناء، ونحوها دون الخروج عنها إلى الأغراض التي شاعت في شعرنا العربي الحديث. على أن العناية بهذه الموضوعات رافقتها عناية كبرى بالأفكار التقليدية التي غلفتها الأزمنة القديمة.⁽³⁾

ومن شعراء هذه المرحلة الشيخ سليمان بن سحمان (1272.1350هـ)،⁽⁴⁾ وعبد العزيز بن عبد اللطيف آل مبارك (1310.1359هـ)، وعبد العزيز بن حمد آل مبارك (1279.1359هـ)،⁽⁵⁾ وعلي بن محمد السنوسي (1315.1363هـ) ومن شعر الأخير قوله:

عبد العزيز أدام الله دولته	في المشرقين إلى أن تنتقضي الدهر
ولم يدع من خصال المجد منقبة	لناشئ من بني الأيـام تعتبر

1 التيارات الأدبية . عبد الله عبد الجبار ص(249).

2 الشعر الحديث في المملكة د. عبد الله الحامد ص (64 - 87) .

3 الشعر الحديث في المملكة د. عبد الله الحامد. ص (88 - 96) بتصرف.

4 التيارات الأدبية . عبد الله عبد الجبار . ص (251).

5 الأدب العربي المعاصر في الجزيرة العربية ، الشعر في شرقي الجزيرة . د . عبد الله آل مبارك . ط(2) . 1396 هـ . مطبعة الجبلاوي ، ص(26).

وأخمل الذكر من كل الملوك فما
 ومفرد بالمعالي جاء منحصرًا
 وجازم الفعل والماضي بظـاهـره
 والحذف والنقص من صرف البناء إذا
 يحلو الحديث بهم يوما وإن ذكروا
 في نعته المبتدا المرفوع والخبر
 ومن سواه ضمير جـاء يستتر
 ما جاء فهو على شانيه ينحصر

فالإحالة والإغراق، والإطلاق، والتعميم، وترسم نهج القدماء، وانعدام ذاتية الأديب والإشادة بالحكام وشيوع الكلمات الميتة، والتعبيرات المحنطة، ومصطلحات النحو الجافة كالمبتدأ والخبر، والظاهر والمضمر، والجازم والفعل والنعت.. الخ كلها سمات للكلاسيكية الميتة نراها بوضوح في تلك الأبيات". (1)

"والإيجابية الكبرى التي يمكن الخروج بها من شعر هذه المرحلة هو ما قام به المتأخرون من شعرائها - خاصة ابن عثيمين (1270.1363هـ) والعمرى (1280.1350هـ). حيث أعادا القوة إلى الشعر فكان لهما دور البارودي في مصر، فقد خلاصا الأدب من الاتكاء على التقليد." (2) مما سهل مهمة الشعراء من بعدهم الذين لم يكتفوا بربط الشعر بعصوره الزاهية وحسب، بل أخذوا يكتبون شعرا نتنسم فيه عبقاً التفاعل مع المذاهب الشعرية الجديدة.

أما المرحلة الوسطى أو الثانية فقد تميز شعراؤها بالحذر من القيام بعمل جريء لم يقدم عليه أسلافهم، إضافة إلى أنه لم تنتهياً لهم من الفرص في وقتهم ذاك ما تهيأت به في المرحلة الابتدائية.

ويعدد الأستاذ عبد الله عبد الجبار (3) أهم خصائص هذه المرحلة التي تتمثل في: استعدادهم الفطري للقريض حيث بدت مواهبهم القوية خلافا لضعفها عند المقلدين، ورقي

1 التيارات الأدبية . عبد الله عبد الجبار . ص (250)

2 الشعر الحديث في المملكة . د. عبد الله الحامد ص (63) بتصرف.

3 التيارات الأدبية . عبد الله عبد الجبار ص (261-262) بتصرف.

ذوقهم الشعري عن سابقهم ومحافظتهم على عمود الشعر العربي، وعدم استقلال شخصياتهم الأدبية استقلالاً تاماً ولكن يمكن القول بأن بداية ظهور الشخصية كانت لديهم عن طريق بعض الأفكار الخاصة التي عالجوها، ومن حيث موضوعاتهم لا نجد تميزاً واضحاً يفصلهم عن موضوعات المقلدين فقد نظموا في نفس الموضوعات والأغراض تقريباً سوى بعض الموضوعات المستحدثة التي استجدت في عصرهم. إلا أنه ينبغي الإشادة بمواكبتهم "الألم والجرح الناغر في الروح العربي... والتصاق أغلبهم بشؤون مجتمعهم، يناقشون مشكلاته ويتحدثون عن قضاياهم... ومواكبتهم حركة تطور المجتمع والثقافة والتعليم.." (1) "وهم في مدحهم لا يغالون غلو المقلدين ولا يكثررون، ومن شعر المديح قول محمد بن علي السنوسي (1342هـ):

يا صانع المجد في أرجاء مملكة	خضراء كالواحة الخضراء بالنعيم
أشغلت فكرك بالتفكير في غدها	ويومها وسهرت الليل لم تنم
أغدقتها وبذرت البذر وانهمرت	يداك كالسيل فياضاً وكالديم (2)
ويحاولون أحياناً أن يكون الإحساس منبع شعرهم، فيوفقون كما في قول (السابق):	
راعني روعة كأنني لم أَسْـ	مع بميت ولم أزر قطُّ قبراً
واستفاض الأسى يمزق أحشا	ئى وروحي ويعصر القلب عصراً
يا صديقي ما كان أعظم رزئي	بك في رحلتي غُدَّوا ومسرى
كنت في خاطري رجاء فأصبد	ت عزاء وصرت طيفاً وذكرى
بخل الدهر أن أراك عياناً	عائداً أجتلي محياك بشراً (3)

1 الشعر الحديث في المملكة د. عبد الله الحامد ص (112-115).

2 الأعمال الكاملة للسنوسي ديوان (القلاند) قصيدة (جامعة سعود) ص (290).

3 الأعمال الكاملة للسنوسي ديوان (القلاند)، قصيدة (دمعة وفاء) ص (285).

حيث يُلاحظ . الصدق والعمق والسهولة في الأسلوب التي لا يستطيعها المقلدون، الذين يرون أن الكواكب انتشرت، والسماء أظلمت⁽¹⁾. ومن النماذج القريبة من ذلك مرثيات العواد (1320هـ) والزمخشري (1332هـ) وبكائيات القنديل (1329هـ)⁽²⁾.

وعند مقارنة موضوعات المرحلة الثانية/المرحلة الوسيطة بموضوعات المرحلة السابقة، يتبين بوضوح خروجهم على النسق التقليدي في بعض الموضوعات ذلك الخروج الذي لم يصل حد الابتداع ولكنه كان له الأثر الكبير في ظهور الملامح الابتداعية فيما بعد. حيث كانت تجديداتهم -البسيطة- بمثابة تمهيد للحركة الابتداعية اللاحقة، والتي لم تكن بطبيعة الحال - نبتا شيطانيا - منبثًا بل استفادت كثيرا من الإرهاصات السابقة إذ إن أغلب الأسماء الشعرية في تلك المرحلة هي الأسماء التي مثلت الاتجاه الابتداعي؛ حيث كانت هذه المرحلة - الثانية - تمثل شعر البدايات لدى كلٍ منهم قبل أن يفتحوا على التجارب العربية المعاصرة ويتأثروا بها أو بغيرها، فاجتمعت لشعرائها عدة عوامل؛ داخلية وخارجية، فتحت أذهانهم وصقلت مواهبهم.

وأصبح لديهم وعي بمفهوم الشعر، وأصبحوا ينادون بأشياء لم يعرفها سابقوهم من الشعراء، وكان هذا الوعي الجديد بالعملية الشعرية؛ بمثابة الشرارة التي أشعلت لهب الثورة على الفهم التقليدي الساذج حيال التجربة الشعرية، وبدأ الصراع حول "سر الجمال في الصورة والدعوة إلى الوحدة العضوية، لقد تعددت تعاريف الأدب وتحديد رسالته وسر جماله وقد أجمع أدباء الثورة أن الأدب أكبر من التسلية والترفيه، وأنه لابد أن يتفاعل مع الإنسان المعاصر، ويعبر عن واقع ثقافته وبيئته وينطق برسالته دون أن يتقيد الأديب بالأشكال والمضامين القديمة متى ما كانت وسيلة لتأدية رسالة الأدب وقد أعلن أدباء الثورة الأدبية ثورتهم على كل المفاهيم الشعرية التي لا تتماشى مع العصر في نظرهم، ومن مفاهيم الشعر عندهم ما قاله العواد: (إن مقياس الشعر الصحيح والشعر الحي هو أن يغمر النفس

1 الشعر الحديث في المملكة د. عبد الله الحامد ص (112).

2 التيارات الأدبية . عبد الله عبد الجبار ص (264-268) بتصرف.

بالإعجاب ويحفزها إلى إفاضة الثناء على الشاعر حين يقرأه القارئ وهو مسترسل في عالم النفس التي تقدر القوة، وتؤمن بعظمة الصدق، وروعة الفن، وهو ذلك الذي يستشف الفكر من وراء نغماته وموسيقاه أجمل معابر النفس الإنسانية إلى آفاق الكمال البشري "ولا يعني الشعر أن يكون"الفاظا ومعاني وإنما الشعر أمر آخر وراء الألفاظ والمعاني وفوق الأفكار والتعبير"(1). ويضيف العواد متحدثاً عن موضوع الشعر قائلاً: "إن موضوع الشعر هو الحياة العامة بأسرها، وأصل ما فيها - في رأينا - هو الطبيعة، وأعمق ما في الطبيعة هو الإنسان... فهو الموضوع الأخرى بالعناية والدرس"(2).

وبهذا الوعي الجديد بدأت ملامح المرحلة الثالثة الابتداعية في التشكّل " حيث أخذ الشعراء الشباب بهذا البريق المتموج.. وشدهم هذا اللون الذي يلذ مذاقه ويعذب سماعه... وتقاطرت تلك لتجارب الجديدة من كل أفق وتدافع الشعراء الشباب يجوسون خلال تلك المعطيات... يتفحصون أشكالها وألوانها. لقد عرفوا أن أشياء كثيرة قد فاتتهم وأنهم بتجاربهم الماضية قد عطلوا الكثير من رسالة الشعر...

وتتنفس الشعراء الشباب بشيء من حرية البناء الفني؛"(3) وذلك لأن عوامل عدة تضافرت من أجل ترسيخ هذا الاتجاه الجديد يأتي في مقدمتها:

تطور وسائل الإعلام، وانتشار حركة التعليم، ووجود المؤسسات الأدبية، يضاف إلى ذلك العوامل الذاتية لدى الشعراء أنفسهم؛ كالاستعداد الذاتي لدى كل فئة من الأدباء التي كانت تطمح إلى إحداث نهضة حقيقية تقوم على استيعاب المفاهيم العصرية التي لا

1 الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد د. إبراهيم الفوزان ط(1) 1401 هـ مكتبة الخانجي. القاهرة. ج3 ص(943) ، وانظر أيضاً ديوان العواد. الجزء الثاني. ديوان في الأفق الملتهب ص(62).

2 ديوان العواد الجزء الأول (آماس وأطلاس) ط(3) 1399 هـ. دار العالم العربي ، ص (10-11).

3 اتجاهات الشعر المعاصر في نجد د. حسن فهد الهويمل ص(217).

تتناقض مع المفاهيم الإسلامية الصحيحة ولكنها تتأثر بالروح الحضاري الحديث وتهدف فيما تهدف إلى إشادة صرح شعري حديث له خصائصه وملامحه الفنية المستقلة.(1)

ويضاف إلى هذا العامل عامل قريب منه هو المزاج الانطوائي الذي يفرض على بعض الفنانين أن يعيشوا في أبراجهم العاجية ويتوقعوا داخل نفوسهم مما جعلها بيئة خصبة لنمو الرومانتيكية وعاملا مهما لا يمكن اغفاله(2). غير أن أهم عامل في تصويري من حيث عمق تأثيره هو؛ الثقافة الوافدة، خاصة المدارس الابتدائية العربية "حيث استطاعت هذه الثقافات المختلفة الوافدة أن تجد طريقها إلى المكتبات الخاصة لتلك الفئة، وتترك بعض سماتها وأصباغها على شعر بعضهم أو نثره. هذا بالإضافة إلى اتصال بعض الشعراء المباشر ببعض تلك المدارس.(3)

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

1 الشعر الحديث في الحجاز . عبد الرحيم أبو بكر. دار المريخ . الرياض (بلا تاريخ) ، ص (269).

2 التيارات الأدبية . عبد الله عبد الجبار ص (275).

3 الشعر الحديث في الحجاز . عبد الرحيم أبو بكر ص(270).

الباب الأول

الدراسة الموضوعية

الفصل الأول : التجربة الشعرية

الفصل الثاني :الموضوعات الشعرية

الفصل الأول

التجربة الشعرية

تحدث الشعراء عن معاناتهم لعملية تأليف الشعر، وعن الصعوبة التي يلاقونها من يروم هذا العمل لطول سلمه، وتحدث النقاد عن المزاولة وطول المlabسة، ولكن الأولين كانوا يحدثونا عن صعوبة عملية التأليف وكتابة الشعر ذاتها، كما أن الآخرين تكلموا عن الطريقة التي تهون من هذا الأمر على الشاعر، وتخفف من هذه الصعوبة، أما التجربة الشعرية بحسب الفهم الحديث، وفردية هذه التجربة فلم يولها أحد عناية خاصة⁽¹⁾، شأنها شأن الكثير من القضايا النقدية التي أحدثت، أو التي اتخذت لها أصولاً وجذوراً في النقد العربي القديم "وموضوع التجربة الشعرية لا يزال من الموضوعات المبهمة الغامضة، ربما بسبب خضوعه في التحديد لاتجاه الناقد الباحث، هذا إلى صعوبة التحديد الواضح فيه باعتباره مبحثاً من المباحث الجمالية. إذ أن التجربة الشعرية عملية خلق أدبي يتم فيها امتزاج كامل بين الذات والموضوع. وعلى هذا ففي التجربة الشعرية أكثر من مستوى تعبيرى، فهناك المستوى المادي باعتبارها مكونات حسية مدركة، والمستوى النفسي باعتبار ما يتصل بالمكونات الحسية من انفعالات مصاحبة، ثم هناك المستوى الواعي وهو الخاص بعملية التنظيم والتحديد والحصص"⁽²⁾.

ويمثل العنصر الذاتي فيها أهمية كبيرة من حيث دلالاته على ثراء وجوده تلك التجربة من ضحالتها. ومن خلال ارتباطه بعناصر "ترجع في الأساس إلى اقتناع الشاعر وإخلاصه، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم... وأمر آخر يتعلق بهذه الذاتية، هو مدى اتضاح التجربة نفسها لدى الشاعر، والشاعر الحق هو الذي تتضح في نفسه تجربته ويقف على أجزائها بفكره

1 الأسس الجمالية في النقد العربي د. عز الدين إسماعيل 1412هـ 1992م. دار الفكر العربي، ص (309).

2 لغة الشعر العربي الحديث د. السعيد الورقي. ط(3) 1984م. دار النهضة العربية، بيروت. ص (54-56) بتصرف.

ويرتبتها ترتيباً قبل أن يفكر في الكتابة".⁽¹⁾ "ومهما تكن التجربة عاطفية شعورية فإنها لا تعزف قط عن الفكر الذي يصحبها، وينظمها، ويساعد على تأمل الشاعر فيها"⁽²⁾.

ونظراً لما للتجربة الشعرية من أهمية نبعت من خلال تداخل العناصر الفنية الداخلة في تشكيلها وبلورتها - كما سيتضح ذلك فيما بعد - فإن ذلك جعل بعض النقاد يتخذونها مقياساً نقدياً مهماً. بل أول "مقياس للتعرف على درجة القصيد ومعرفة التوفيق الذي بلغه الشاعر في التعبير عن تجربته تعبيراً حياً صادقاً قوياً.. فالتجربة الشعرية هي الحالة التي تلبس الشاعر، وتوجه باصرته أو ذهنه أو بصيرته إلى موضوع من موضوعات، أو واقعة من واقعات الدنيا أو مرآتي الوجود، وتؤثر فيه تأثيراً قوياً، تدفعه في وعي أو غير وعي إلى الإعراب عما يرى أو يشهد أو يتأمل"⁽³⁾.

ويعلل السحرتي رأيه السابق "بأن القيمة الفنية للقصيد تنحصر في درجة التواء بين التجربة والصياغة، أو بمعنى آخر اتساق الثوب الشعري مع التجربة، وتفصيله على قدها، فلا يكون فضفاضاً ولا قصيراً معرياً"⁽⁴⁾. وفيما بين السحرتي أهمية عنصر الصياغة نجد غيره ينص صراحة على التعميم أكثر حينما يرى: "أن لكل تجربة شعرية عناصر مختلفة من فكرية وخيالية وعاطفية... إضافة إلى قوة الإيحاء والتعبير"⁽⁵⁾، بينما يرى غيرهما أنه "يتداخل في تكوين التجربة الشعرية عناصر الذات والموضوع والخيال والعاطفة والإحساس والفكر والموسيقى والصورة واللغة وتقنية البناء"⁽⁶⁾.

1 النقد الأدبي د. محمد غنيمي هلال ص (363) بتصرف.

2 النقد الأدبي د. محمد غنيمي هلال ص (363).

3 الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث . مصطفى السحرتي. ط(2) 1404 هـ مكتبة تهامة . جدة ، ص (29).

4 الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث . مصطفى السحرتي. ص(30).

5 النقد الأدبي . د. محمد غنيمي هلال . ص (364).

6 عن اللغة والأدب والنقد ، رؤية تاريخية .. رؤية فنية د. محمد أحمد العزب. المركز العربي للثقافة والعلوم . بيروت (بلا تاريخ) ، ص (367).

وإذا كان الحديث عن التجربة حديثاً عن العناصر الفنية الأخرى في العمل الأدبي فما المقصود بها؟ أهى عملية الصياغة نفسها؟ أم هى صدق الإحساس والشعور عندما يلتقط الشاعر منظراً لا يراه غيره أو لا يحس به كإحساسه هو به؟ أم أنها مدى ملائمة الوسيلة الفنية لذلك المنظر وحسن نقله والتأثير به على المتلقي؟ أو أنها فى النهاية ذلك المزيج من العناصر الفنية المشتركة التى تشكل الخط التعبيري والفنى الذى يسلكه الكاتب؟ ثم إذا كانت هى هذا الشكل الأخير فما جدوى البحث فى اللغة الشعرية التى يتظافر فى تشكيلها - هى الأخرى - عدة عناصر فنية أخرى؟

ومع كل ذلك التداخل؛ فإن مفهوم مدرسة الديوان للتجربة الشعرية يظل من أول المفاهيم المجدية فى تحديد ملامح التجربة. حيث أضحت تلك الجدوى ملموسة عند من جاء بعدهم وتأثر بهم فقد "طالب أصحاب هذه المدرسة بأن يكون الشعر الغنائى تعبيراً عن الوجدان الفردي واهتموا بالنظر إلى (من قال لا إلى ما قيل) فكل شعر تظهر فيه شخصية قائله فهو الشعر الجيد، وما عداه مما تختفي فيه شخصية الشاعر إنما هو من لغو الكلام مهما كان يحمل بين طياته من جيد القول وجليل المعاني، فأساس الحكم بعظمة شاعر عند شعراء مدرسة الديوان هو ظهور شخصية الشاعر فى شعره وصدقه فى الإحساس والتعبير".⁽¹⁾ وعلى الرغم من صعوبة البحث فى ميدان التجربة الشعرية لتداخلها مع أغلب عناصر الشعر الفنية الأخرى إلا أن بعض النقاد بسط الحديث عنها وقربها فى شكل محسوس كى تكون أوضح فى ذهن القارئ ، على نحو ما عمله د. شوقي ضيف⁽²⁾ الذى يقول: "ليس كل ما ينظمه الشعراء من شعر يعد تجربة شعرية كاملة، إذ لا بد للتجربة من مواد كثيرة تستوفيها، حتى تصبح عملاً شعرياً تاماً، وهى مواد مردها إلى أنها حدث له بدء ونهاية؛ حدث قائم بذاته له تميزه وله طوابعه وصفاته التى تشيع فيه والتى تشخصه، بحيث إذا قرأه أو سمعه أحد تراءى له فى صورة بينة وعلى شاكلة لم يسبق أن قرأها أو

1 تطور القصيدة الغنائية فى مصر د. حسن الكبير .دار الفكر العربى .مصر . (بلا تاريخ) ، ص (262).

2 فى النقد الأدبى د. شوقي ضيف. ط(2) دار المعارف بمصر ، ص (138-152).

سمع بها... لأن التجربة بناء كبير يتألف من جزئيات، يعقب بعضها بعضا في حرية موفورة، وكل جزء يؤدي إلى ما بعده، ولكل جزء وضوحه، ووظيفته في تماسك البناء الكلي وتناسقه، حتى نصل إلى نهايته فنحس إحساسا بينا أن الشاعر قام بتجربة متكاملة أدتها القصيدة كلها من فاتحتها إلى خاتمتها". ويستطرد د. ضيف (1) قائلا: "فليست التجربة الشعرية إذن عملا سهلا، بل هي عمل صعب، لأنها خلق وإيجاد لحدث شعري وجداني؛ حدث يتدرج فيه الشاعر خطوة خطوة... ولابد للشاعر أثناء ذلك كله من أن يضغط على نفسه وعقله حتى يستخرج منهما الأحاسيس والأفكار الحبيسة، وحتى تتبض تجربته بالحياة. إنه خالق تجربته، ولابد له أن يعاني فيها من حين تخلقها في قلبه إلى حين اكتمالها، يعاني في معانيها وفي لغتها وإيقاعاتها..."

وعلى هذا النحو تصبح القصيدة قطاعا من حياة الشاعر النفسية والعقلية، قطاعا يشبه أتم الشبه دوامة منعزلة على سطح النهر الكبير للحياة، قد تركزت فيها وتجمعت طاقته الشعورية والذهنية، ليعبر عن تجربة لا يشاركه فيها غيره. (2)

كما تحدث د. ضيف عن عناصر التجربة التي تحدث عنها غيره من الباحثين إلا أنه أضاف أهمية عنصر الموسيقى في التجربة الشعرية ودوره الدلالي؛ فيرى أن الشعراء لا يستخدمون الموسيقى في قصائدهم لغرض الطرب فحسب، وإنما لتلافي النقص في تعبيرهم... (3)

ولذلك نجد أن من الشعر ما يموت مع موت قائله، أو انقضاء مناسبته. ولا يبقى له من قيمه إلا النواحي التاريخية. ونجد أن بالمقابل شعرا يظل مشعا متوهجا مهما تعاقبت عليه القرون. وهذه الحقيقة هي التي وعها الشعراء الابتداعيون، حيث ركزوا على عناصر

1 في النقد الأدبي د. شوقي ضيف. ص (138-152).

2 في النقد الأدبي د. شوقي ضيف. ص (138-152).

3 في النقد الأدبي د. شوقي ضيف. ص (138-152).

التجربة من صدق، ولغة معبرة، وصورة مجسدة، وترتيب منطقي لا يخرج عن الوحدة الفنية.

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

وعند تتبع التجربة في الشعر السعودي نجدها وخاصة في مراحلها الأولى تكاد تكون غير متحققة بهذا المفهوم، فما أن يبدأ الباحث القبض على عناصرها الأولى حتى يجد أن من أهم خصائص الشعر السعودي في مرحلته الكلاسيكية "انعدام شخصية الشاعر الفنية، فالواحد من هؤلاء لا يصور ما يعتلج في صدره من عواطف وأحاسيس، وخواطر وأفكار، وإنما يستمد من ذاكرته القوية رواسم قديمة، وتعبيرات عتيقة بليت من كثرة الترداد، ولا تتلاءم مع العصر الذي نعيش فيه فشعر هذه المدرسة إذن نسخ مكرورة رديئة بل مشوهة للشعر القديم وبخاصة عصور التأخر والانحطاط. لذا فهو خال من النبض والحركة والحياة"⁽¹⁾. وبقدر ما أكثر الشعراء في شعر المناسبات والمديح، قصرُوا في الشعر (الذاتي) الذي يتحدثون به عما ينبض في أفئدتهم، ومن يحيط بهم من أهل أو أصدقاء أو أقارب، وعلى كثرة شعر المحافظين، يندر فيه الذاتي الذي يتحدث فيه الشاعر عن نفسه وأسرته، لقد عاش غريباً متأثراً بشوقي الذي جدد مذهب (الغريبة) في الشعر العربي الحديث، وعاش لغيره منه أوفى نصيب، وإن كانت الغريبة إذا انصهر فيها الشاعر بالحياة والأحياء مما يثري الأدب وينهض به. وما روائع الأدب الملحمي والتمثيلي عند الأمم إلا فيضاً منها. ولكن غريبة شعرائنا من نوع آخر. وفؤاد شاكر (1322.1394هـ)، والغزاوي (1318.1401هـ) من بعده من أكثر الشعراء إهمالاً للشعر الذاتي وما يتصل بالذات والأقارب والأهل

1 التيارات الأدبية . عبد الله عبد الجبار ص (249).

والأصدقاء.⁽¹⁾ وإذا فقدت التجربة الشعرية أهم عناصرها في شعر المحافظين وهو عنصر الأحاسيس والمشاعر، فمن الطبيعي أن تنهالك باقي العناصر الأخرى في التجربة لديهم، لا سيما أن لغتهم وصورهم ومعانيهم لازالت تحت وطأة تأثير العصور الفنية السابقة لهم.

ولا يختلف الأمر كثيرا عند شعراء المرحلة التالية لهم، حيث لم تظهر لهم تجارب شعرية يمكن الاعتماد بها، وإنما بدأت تظهر بواكير ملامح التجربة الذاتية لديهم أو ما يمكن اعتباره إرهاصات أولية لشعر قد يُظفر فيه في يوم من الأيام بتجربة شعرية. "وأكثر الشعراء لا تظهر شخصياتهم في أدبهم ولكن ربما وُفق بعضهم إلى حقائق باقية، وربما عالجوا أفكارا خاصة نبتت من عقولهم وقلوبهم وصبّوها في ذلك الإطار الكلاسيكي وهذا ما أعبر عنه بظهور الشخصية الأدبية. وهؤلاء هم خير شعراء الكلاسيكية الحية كحسين عرب (1338هـ)"⁽²⁾. وظهور هذه الشخصية الأدبية في نتاج بعض شعراء تلك المرحلة كان بمثابة الشرارة التي أشعلت روح البحث عن التميز والخصوصية. والظهور بملامح جديدة تميز العصر الذي كتب فيه ذلك الشعر عن العصر الذي سبقه.

وتزامن ذلك مع توثب شباب طموح متسلح بالإصرار والانفتاح المعرفي على التجارب الشعرية المواكبة في العالم العربي، مما جعل الدعوة تنطلق جديدة وقوية إلى نبذ الكثير من الهياكل الأدبية القديمة والاستعاضة عنها بما جد واستحدث. وكان العواد - بطبيعة الحال - هو زعيم هذه الدعوة التجديدية. حيث كان يقوم بدور مزدوج بين التنظير للأدب الجديد وتقديم نماذجه الإبداعية كتطبيق لما يدعو له "وإذا أنعمنا النظر في شعر العواد. ألفينا أكثره شعرا ذهنيا يغلب عليه التأمل الذاتي والنزوع الفلسفي. ولا نكاد نجد فيه عاطفة أو إحساسا عميقا إلا فيما ندر وهو في هذا يشبه أستاذه العقاد... إن العواد في شعره، قد يعمق تفكيره وقد يخلط في أشعاره بين خواطره الذهنية وتهويماته الرومانسية

1 الشعر الحديث في المملكة د . عبد الله الحامد ص (93).

2 التيارات الأدبية . عبد الله عبد الجبار ص (262).

ويتأرجح فيها بين الإقبال والإدبار والتقاؤل والتشاؤم، ويخيل إليه بذلك أنه يبني شيئاً جديداً في أدبنا الحديث، ولكن شيئاً هاما تفتقده في شاعريته، وهذا الشيء هو وهج الشعر وجمال موسيقاه هو الكهرباء التي تهزنا...⁽¹⁾.

والعواد لم يكن حصيلة مدرسة واحدة هي مدرسة الديوان أو التجديد الذهني فهو قد نادى بأفكار أكثر من مدرسة أدبية "فالعواد حصيلة امتزاج مدرستي الديوان وجماعة أبللو؛ يدعو إلى نبذ شعر المديح والمناسبات لأنه شعر يفتقد الصدق، ويقدم الفردية ويشيد بالوجدان، الذي يستكنه أسرار نفس الفنان، ويعبر عن خوالجها..."⁽²⁾.

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

"ولا يستطيع المتابع لمسيرة الشعر السعودي أن يُغفل الدور الريادي الكبير الذي اضطلع به محمد حسن عواد، فقد سبق شعراء جيله في الدعوة إلى التجديد وتجريب أشكال شعرية جديدة وذلك في كتابه (خواطر مصرحة) وفي مقالاته الكثيرة، وفي بعض مقدمات دواوينه، وذلك في وقت لم يكن المناخ الأدبي في المملكة العربية السعودية مهيناً لمثل هذه الدعوات التجديدية، فقبلت بهجوم حاد، ومعارضة قوية من قبل المحافظين..."⁽³⁾

1 التيارات الأدبية . عبد الله عبد الجبار ص (292).

2 الشعر الحديث في المملكة د. عبد الله الحامد ص (123).

3 في الشعر السعودي المعاصر د. فوزي سعد عيسى ص(9).

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

ومن الجور أن يصنف كل ما أنتجه العواد ضمن (الشعر الفكري) لأن شعره تفاوت بعضه عن بعض؛ فأحياناً يطغى عنصر الفكر على العاطفة، وأحياناً تطغى العاطفة على الفكر، وأحياناً يتساوى العنصران أو يتقاربان. و"القصيد" عند العواد لم تعد استجابة لمناسبة طارئة، أو حالة نفسية عارضة، بل صارت تتبع من أعماق الشاعر، حين يتأثر بعامل معين أو أكثر، ويستجيب له أو لها استجابة انفعالية قد يكتنفها التفكير وقد لا يكتنفها ولكن لا تتخلى العاطفة عنها أبداً⁽¹⁾.

وبهذه السمات يختلف العواد عن شعراء المراحل السابقة آنفة الذكر، وتتجلى هذه الفروق بشكل واضح عند تتبع عناصر التجربة الشعرية في بعض قصائده. ولنأخذ على سبيل المثال قصيدته [ذكرى أو في أعقاب هوى] التي يقول في أحد مقاطعها:

يا صَفِيَّ الأَمْسِ يا باعِثَ أطِيفَكِ في جنح الليالي
زُمرّاً تحشدها الذكرى بأحلامي، فما تترك بالي
واصلتني في صباحي ومسائي؛ نعماً أُحْيَت خيالي
كلما مثَّلها الحب المولِّي همست سكرى قبالي
أنا من تعرف صدقاً ووفاءً في الهدى أو في الضلال⁽²⁾

¹ الرؤيا الإبداعية في شعر العواد د. محمد عبد المنعم خفاجي و د. عبد العزيز شرف. ط(1) شركة الخزندار للتوزيع والإعلان. جدة، ص (212).

² ديوان العواد. الجزء الثاني. ديوان (في الأفق الملهب) ص (271).

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

ومنذ بدء المقطع وعنصر الخيال والعقل يسيران في تواكب متناسق؛ حيث يبدأ الشاعر مناجاته لصفته، ويلبسه وشاحاً من خياله كيما يأتيه فيه، ثم ها هو الصفي يبعث أطيافه عبر خيال آخر هو جناح الليالي، هذه الأطياف التي تحشدها الذكرى على شكل زمرٍ محتشدة داخل أحلامه - هي الخيال الثالث في ذلك المقطع.

فالخيال - العنصر الثالث - من عناصر التجربة واضح دون شك في الأبيات السابقة، ولو أننا تأملنا سير عنصر الخيال لوجدناه يسير ضمن شكل تسلسلي منطقي؛ أي أن الخيال كان موجهاً إلى غاية معلومة، يمكن إدراكها عبر إفشاء كل بيت إلى ما بعده، فالزمر بعد تشكّلها في الصور الخيالية السابقة تواصل الشاعر صباحاً ومساءً لكي تهمس له - وهي سكرى - إذا ما مثلها الحب ، بأنها هي التي يعرفها صدقاً ووفاء.

وقد ساهم هذا التسلسل في تعميق الوحدة الشعرية بين أبيات المقطع؛ لا سيّما أن مفردات الطيف والجناح والأحلام والصفى والأمس والهمس وسكرى والحب تضيف تناغماً موسيقياً عذباً يتجلى أكثر مع الروي الهادي (حرف اللام) بحركته (الكسرة المشبعة). مما يزيد جمال المقطع ويضفي إليه الرقة والانسجام. هذه الرقة والعذوبة تشكل العنصر الأخير من عناصر التجربة الشعرية الناجحة نسبياً في هذا المقطع.

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

فقد وجدنا العواد في مقطعٍ تالٍ من القصيدة نفسها يقول: (1)

ما عصى آدم في الجنة أمر الله طغياناً وكفراً

إنما راح يلبي دعوة الفطرة في الطين المعرّى

1 ديوان العواد. الجزء الثاني. ديوان (في الأفق الملهب) ص (273).

فغوى ، ثم ارعوى يطلب بالفطرة غفراناً وطهراً
 فاهتدى كالماء ينساب أمام الماء من مجرى لمجرى
 واستوى يهدي إلى الدين ، ويستوحي قوام الأمر أمرا

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

ومرد ذلك في شعر سواه من الشعراء يعود إلى قلة قراءتهم للشعر العربي خاصة الحديث - مقارنة بالعواد في تلك الفترة - هذا بالإضافة إلى أنهم لم يتخلصوا بعد من تبعيّة المراحل السابقة لا سيما في نماذجهم الأولى. من هؤلاء الشعراء محمد علي السنوسي الذي أنشأ قصيدتين في موضوع واحد هو وصف منطقة (فيفاء)؛ ولكنهما مختلفتين من حيث التجربة، يقول في الأولى: "أغنية فيفاء" (1)

لست فيفا أنت جنّة تلهم الشاعر فنّة
 من روابي الخلد لونّ ومن الفردوس سحنة

1 الأعمال الكاملة لمحمد علي السنوسي ديوان (الأغريد) . ط(1) 1403 هـ نادي جازان الأدبي ، ص (398).

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

عالمٌ يزهرُ بالبشْـ رِ ودنيا مُطمئنَّة
ونفوسٌ كالندى طهرا وكالإشعاعِ فطنَّة⁽¹⁾

ومع أن محور حديث الشاعر كان حول البساطة إلا أن ذلك لم يصرفه عن اللغة العذبة الشفافة أو الخيال المجنح؛ فالناس في فيفاء يزهرون بشرا، أما نفوسهم فتقطر طهرا. إن هذا التمازج العجيب بين الخيال في البيتين الأولين، ثم مزج حديثه الخيالي عن فيفاء بواقعها وناسها، ثم الارتقاء بهم مرة أخرى إلى الخيال - كل ذلك يشعرا بأن الحدث الشعري الذي يتناوله الشاعر حدث عميق التأثير والوقع على نفسيته، ويود الشاعر لو أنه يستنفذ كل طاقاته الخيالية لتصوير حقيقة ما يحس به. لكن عنصرا مهما من عناصر التجربة يتدخل لكي يصرف الشاعر عن المبالغة الخيالية التي قد تكون مرفوضة، وها هو الشاعر يرضخ لعقله ويجول به في الأرجاء الواقعية فيصف مشاهداته؛ حيث النجم يلثمه العلو ويتخذة خدنا، والسماء والغيوم والقمر كلٌّ في معرض الحسن يبرز فنتته:

وعلوُّ يلثم النجـ م له خدًا ووجنه

¹ ديوان العواد. الجزء الثاني. ديوان (في الأفق الملهب) ص(271).

عرضت فيه الليالي زهوها والبدر حسنة⁽¹⁾

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

أفرغت فيك القوافي	كأسها والشعر دنة
وأفاض الفن في دد	ياك رياه ولحنه
للهمي فيك أغاريـ	د ولأهواء رنة
ولحسنائك حسن	لست أدري ما كأنه
إنه فوق بياني	جل من أبدع فنة ⁽²⁾

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

ونلاحظ أن عناصر التجربة تناسقت لتسير بالحدث الذي تأثر به الشاعر سيراً منطقياً محفوفاً بالخيال، مرفوداً بلحن راقص، وقافية منعمة تتوافق وإحساس الشاعر المغتبط، مما جعل التجربة الشعرية في القصيدة تسير سيراً ناجحاً إلى حد كبير.

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

متحف من أشعة وظلال	في إطار من نضرة واخضلال
سابع في الفضاء يغمره النو	ربفيض من السنا والجلال
يتحدى الذرا ويخترق السد	ب ويزهو في عزة واختيال ⁽³⁾

1 ديوان العواد .الجزء الثاني ص (400).

2 ديوان العواد .الجزء الثاني .ديوان (في الأفق الملهب) ص(400).

3 الأعمال الكاملة . محمد علي السنوسي ديوان (الأغاريد) ص(340).

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

وعن طريق إيغال الخيال وعمق الصورة نستطيع إدراك مدى تغلغل الانفعال بالحدث في نفسية الشاعر وتمكنه منها. ولو تأملنا قوة الانفعال هنا مع مقارنتها بالقصيدة الأولى لوجدنا الشاعر لا ينمّ في وصفه لجبل فيفاء عن عاطفة مندهشة مماثلة لعاطفته هناك، إذ يتجلى ذلك بوضوح من خلال اختلاف سير النغم الموسيقي الذي كانت تقوم على خفة إيقاعاته وتناغمها قصيدته الأولى أما الثانية فمالت إلى الجزالة والفخامة، ولعل تصور الجبل بما له من طبيعة خشنة وعرة قد تداخلت مع حالة الشاعر النفسية فانعكس ذلك المزيج على مفردات القصيدة وتراكيبها، حيث يقول فيها: (1)

جبلٌ تعشقُ النجـومُ مجاليـه	هـ وتصبـو إلى ذراه العوالي
يزحم النّيرات منكبـه الضـخـم	م ويختكّ بالسّهـى والهـلال
مشرئبٌ إلى السـماء برأسـه	صـلِفٌ في شـموخه متعـال (2)
أخضر السفح أزهر السطح مصقو	لُ الحواشي زاهي الربى والتـلال (3)

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

ومعروف أن عناصر التجربة متناسقة متجاوبة فيما بينها؛ فإذا كان الباعث النفسي لدى الشاعر ضعيفا فإن ذلك مما يؤثر بشكل مباشر على بقية العناصر الأخرى.

1 الأعمال الكاملة . محمد علي السنوسي ديوان (الأغريد) ص (341).

2 مشرئب : اشترأب : مد عنقه إليه.

3 صلف : الصِّلَف : في الأصل الإناء القليل الأخذ للماء.

حيث ضعفت الموسيقى، فبدأ تأثر العنصرين السابقين، وأصبح الخيال متأثراً لاسيما مع افتقاده للعاطفة الملتهبة.

وهكذا نرى الشاعر قد قدم تجربة شعرية مغايرة، مع أنه استطاع الخروج بتجربة شعرية موفقة للغاية من الموضوع نفسه، حينما تمكن من "الوقوف على جزئيات موضوعه وترتيبها وتنسيقها معتمداً في ذلك على صدق الإحساس؛ حيث بدأ بوضوح اقتناع الشاعر وإخلاصه لا على مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق" (1) أو أنه ينشئ قصيدته لمجرد وصف المكان المتمثل في الجبل.

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

ومع أنه لا يمكن إحالة كل ما أنتجه الشعراء إلى تجارب شعرية مستوفاة العناصر - لصعوبة ذلك - لكنه يمكننا الخروج بتجارب شعرية مقاربة للنضج، خاصة في عوالم شعرية معينة برزت فيها أكثر من غيرها. هذه العوالم تتمثل في:

(1) العالم النفسي للشاعر

(2) الواقع الاجتماعي

(3) عالم الطبيعة

(4) عالم الحب والمرأة

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

1 النقد الأدبي د. محمد غنيمي هلال ص (363).

أولاً: التجربة الشعرية من خلال العالم النفسي :

الأحاسيس والمشاعر من أهم العناصر التي تقوم عليها القصيدة الشعرية، وبالتالي التجربة الشعرية، "إذ هي المفتاح الذي يسقط منه النغم، ولا بد أن يكون النغم له صفة الدوام، حتى يبقى ويخلد، وهو لا يأخذ هذه الصفة إلا عن طريق الصبر الطويل، وعن طريق تنمية الحياة الداخلية النفسية عند الشاعر، حتى يتبين ضرباً من التبيين روح الحياة التي تكتن في الوجود".⁽¹⁾

وكما أن الحالة النفسية لها تأثيرها في تصرفات الإنسان؛ كذلك المبدع الذي لا يستطيع تشكيل تجربته الشعرية بمنأى عن حالته النفسية. كما أن لها سلطة قوية تؤدي بها إلى تلوين بقية العناصر الأخرى المشكّلة للتجربة بلونها. وقد مرّ بنا - أنفاً - الأثر الجلي لذلك العامل من خلال تجربتي السنوسي السابقتين واختلافهما الجزئي بسبب اختلاف قوة الباعث النفسي فيهما.

وتُعد التجارب التي خلفها الشاعر حمد الحجي (1357هـ) من أوضح التجارب التي تعتمد على العوالم النفسية في الشعر السعودي الحديث؛ فقد بُلي هذا الشاعر بـ"مرض العصر" حتى لتخال كل قصيدة من قصائده يتفجّر من تراكيبها الأسى ويولد من تقابل أسطرها الألم.

"إن أهم ما يمتاز به شعر الحجي -بعد الأصالة وإشراقه الديباجة وجلاء الصورة الأدبية المشرقة في اللفظ والأسلوب- هو تلك الملاء الداكنة من الشك والتشاؤم، والشكوى من الحياة والناس. وهو في ذلك ليس كمثّل أولئك المتبائسين... إن الحديث عن البؤس والشقاء عند الحجي لم يكن تباؤساً بل تصويراً واقعياً منتزعاً من واقع حياة الحجي نفسه".⁽²⁾ يقول الحجي:

1 في النقد الأدبي د. شوقي ضيف ص (146).

2 الشاعر حمد الحجي د. محمد بن سعد بن حسين. ط (1) 1407 هـ. مطابع الفرزدق. الرياض، ص (81).

أمطرتني الأسى هاطلات الدِّيم
وكستني البلى حالكات الظلم
ما سقتني الدنا غير كأس الألم

* * *

لهف نفسي على عمري المنصرم
زار كالطيف في خاطرٍ مضطرب
وانتني راجعاً مبقياً لي الندم
لم يدم لي سوى شقوةٍ تحتدم
أحتسي كأسها ليتها لم تدم
ليس في مسمعي غير لحن العدم

* * *

لا تلم يا أخي انتنذ لا تلم
في يميني يرا عٌ يمجُ السأم
كان لي سلوة دمه المنسجم
ملّ طول السرى في الدجى فانحطم
كان يهدي الخليّ ين أحلى نغم

* * *

المقادير في كهفها لم تتم
عينها ترصد الـ كون منذ القدم
داؤها دائماً أن تهزّ الأمم

وتهذَّ القـوى وتذكَّ القـمم

ثمَّ تخطو كما الـ غول فوق الرمم

* * *

لا تلمَّ يا أخي إن رضيت النقم

من يرد الردى من يطيق الحمم

فأنا ليس لي غير هذا القلم⁽¹⁾

إن شعور الحجي العميق بالألم ذلك الإحساس المتأصل في أعماق وجدانه، جعله يصوره في أبهى صورة فنية. ذلك أن حالته النفسية التي تملكته وجدانه، قد عملت تلقائياً في استحضار أكثر الصور شمولاً وإحاطة. بحيث تبدو حالته النفسية واضحة تماماً، ومتجليةً تمام التجلي.. فالشاعر قد نظر إلى الأسى من حوله وليس أدعى له في تصوير إطباقه عليه من المطر الذي لا يترك شبراً من الأرض دون أن يأتي عليه في أثناء هطوله.. ثم نظر الشاعر إلى جسده الذي تملكه الأسى، فلم يجد شيئاً يكون أكثر قرباً منه من اللباس وبعد أن صوّر الأسى محيطاً به، وملاصقاً له، يصوره هذه المرة من أعماقه فلا يجد صورة أكثر تعبيراً من أن يكون متجرّعاً للأسى كي يتمكن من النفاذ إلى روحه، بعد أن احتسى من كأس الألم. فلم يبق إذاً أي جزئية تحتل السعادة فيه، وتعد هذه المنظومة من الصور الخيالية المتلاحمة مع الحالة النفسية التي تجسدها؛ في المقطع الأول هي بداية الحدث الشعري.

ويتدرج الشاعر بعد ذلك في حديثه عن الألم عبر أبيات القصيدة الأخرى التي يتحدث فيها عن حزنه على عمره وتحسُّره وتلهُّفه عليه بعدما مرَّ في سرعة الطيف، إذ لم يبق له سوى الشقوة التي يحتسيها على أنغام العدم. وفي المقطع الثالث لم يعد الشاعر محتملاً إحساسه العنيف، فيخاطب الأخ ويحدثه عن يراعه ومجده الغابر لعلَّه يسلو لاسيماً

¹ ديوان عذاب السنين . حمد الحجي. ط(1) 1409 هـ. دار الوطن للنشر والإعلام. الرياض، ص(16).

أن يراعه مثله في قيمه ومبادئه. وفي المقطع الرابع يبيّن أن المقادير لا تترك أحداً وشأنه فهي دائماً تدكُّ القمم؛ رامزاً بالقمم لنفسه ويراعه. وبعد أن ضاق بكل تلك المشاعر الأليمة ها هو يعلن في النهاية أن ليس له سوى قلمه متنفسه الوحيد.

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

وهكذا تجلّى نجاح الشاعر في الاستفادة من قوة عاطفته وإحساسه بالألم في توظيف ذلك الإحساس عبر الصور الخيالية، والمفردات البسيطة، والنغم المتلاحق ليشكّل في النهاية من ذلك النسيج كله تجربةً شعرية موفقة.

وللحجي تجربة شعرية ناجحة في قصيدته (الدوحة الشاعرة المحتضرة)⁽¹⁾ يقول فيها:

ما للجفاف أحالني حطبا	وأتى على ورقي وأغصاني
البلبل الصّدّاح غادرني	وكأنه ما كان يهواني
كم هزّني بغنائه طربا	وحنا على قلبي بألحاني
هذا الخريف مكّدس ورقي	تحتي لينسج منه أكفاني
والريح تلطمني عواصفها	وتهدّ لي مشدود بنياني

1 ديوان عذاب السنين . حمد الحجي ص (14).

نضبت حياتي بعد نضرتها ورأى الفنا خطبي فناداني

* * *

أَوَاهُ كَمْ هَظُلُ النِّعِيمِ عَلَى	غصني يرويه بتحنان
واليوم كالعدم المـرير أنا	يلهو الرديفي هيكلي الفاني
قد كنت أهزأ بالعواصف إن	زأرت وأصفقها بإيمانـي
وأتيه فوق الماء ضاحكة	والزهر تحت نداء يلقانـي
والماء يجري فيّ منتشياً	في ألف شريانٍ وشريان
وعلى فروعي الشمس سارحة	من نورها اختار ألواني

في هذه القصيدة يبدو للوهلة الأولى أن الشاعر يعقد مقارنة بين شكلين هما الدوحة المحتضرة، والشاعر البائس. وعن طريق عقد مفاضلات أخرى بين عدة متقابلات في النص، يلتحم قسماً النص وأبياتهما في وحدة موضوعية شعورية شديدة التمازج.

من تلك المتقابلات؛ الواقع أو الحاضر، مقابل الماضي.. السعادة والنعيم مقابل الحزن والبؤس، الحياة مقابل الموت (الاحتضار)، والرواء مقابل النضوب والجفاف. أما الحقيقة الفنية للنص فهي أن الشاعر يتحدث عن نفسه من خلال الدوحة.

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

هذا الخريف مكـدس ورقـي تحتي لينسج منه أكفاني

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

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

وعلى فروعي الشمس سارحة من نورها اختار ألواني

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

كم هزني بغنائه طرباً وحنا على قلبي بالحنانِ

ويقول في المقطع الآخر ضمن أبيات تصف حالته السعيدة :

واليوم كالعدم الميرر أنا يلهو الردى في هيكلي الفاني

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

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

ولا نستغرب إذا عجز المبدع عن تصوير حالته النفسية مباشرة، لأنه لو تسرّع في ذلك لما استطاع الخروج منها بتجربة شعرية ناجحة؛ إذ أنه لا يزال تحت وطأة تأثير وقعها

النفسي، مما يضعف قدراته الفنية ويحد من انطلاقاته الخيالية في رسم أبعاد تلك الحالة. وحينما يخرج من تلك الحالة ويبتعد عن مواطن التأثير فيها نجده يجيد التعامل معها لأنه "نقلها من علاقاتها الدقيقة الزائلة إلى عالم مشاعره الخاص الذي يعيش فيه ويضفي عليه من العلاقات الشعورية ما يحفظه ويبقيه، وبذلك يتحول الحدث الصغير في دنيانا عنده إلى حدث كبير، بما يعطيه من الحياة الإنسانية وما يجري فيه من عواطف ومشاعر"⁽¹⁾ من هذه الأحداث التي تبدو صغيرة للوهلة الأولى حالة القلق التي يصورها الشاعر حسن عبدالله القرشي (1344هـ) في قصيدته (قلق)⁽²⁾:

قلق

أعيش في قلق

كم أكتوي به كم أحترق

خواطري أسراب جنّ فوق رأسي حائمه

تعصّني تنهشني،

فخافقي مزق

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

1 في النقد الأدبي د. شوقي ضيف ص(147).

2 ديوان القرشي المجلد الثاني ديوان (النغم الأزرق). ط(2) 1979م دار العودة . بيروت ، ص (366).

وقد نقلنا الشاعر مباشرةً عبر صورهِ الخيالية إلى ما كان يعتريهِ في دقةٍ متناهية، مشخّصاً حالته القلقة المضطربة أيّما تشخيص. وهو في ظلِّ قلقهِ ذاك لا بد أن تكون له رؤيته حول حياته إبّان لحظة القلق ذاتها؛ التي ولا شك -بعد تلك المقدمة- من أن تكون مزيجاً بين الواقع والخرافة والأسطورة:

مستقبلي

خرافةٌ أعيشها في حاضري، وحاضري

أسطورةٌ يلفظها ماضيٌّ وهماً كاذباً

مهامها خرائباً⁽¹⁾

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

يقول القرشي:

ليست بأيام حياتي ورقةٌ مخضرةٌ

شذيةٌ مزوّقةٌ

لكن عيني أبداً مغرورةٌ

وخافقي يجذب كل صاعقه

تسلّق المأساة وارتمى بقعر الهاوية

ينعقُ كالبوم وكالغربان

في جدران روعي الموحشة ولا صدى غير القلق⁽²⁾

¹ ديوان القرشي المجلد الثاني ديوان (النغم الأزرق) ص(368).

² السابق ص(369) وكلمة (جدران) هي الأصل في الديوان وليست كما وردت لدى د.الدسوقي (أبعاد).

إن تصويره لضياح أيامه تصور لا يمكن تخيله بعد تحوله إلى مهامه وخرائب، وبعد أن غدت روحه جذراناً موحشة وصل الشاعر بخياله الشعري إلى القمة كما وصل في تعبيره عن شعوره وإحساسه إلى الذروة؛ عبر ذلك التصعيد المتناسق بين الحالة النفسية والصورة الخيالية. "حيث تشدنا هذه التجربة بضراوة وقسوة إلى عالم معتم تتردد فيه أفكار اليأس والحزن والضياح والتمزق والقبح والمأساة والصاعقة والهاوية والوحشة والغربان والبوم. وقد تكون لقراءات الشاعر دخل في هذا التأثر الحاد، ولكن طبيعة نفسه وظروف حياته ومزاجه تجعل هذا الجو غير غريب عليه، فحياته دائما يتربص بها الجذب والجفاف والوحشة." (1)

كما أن القرشي لم يحفل كثيراً بالموسيقى بحيث تكون الكلمات متناسقة مناسبة تلمس عبر تناسقها ذاك نبرة منغمة تطرب لها، بل كانت الموسيقى التي حرص عليها في هذه التجربة هي موسيقى القلق ذاته؛ عن طريق قلق المفردات وتنافرهما - وهو ما يعيه الشاعر تماما - حيث تتلاءم المفردة مع الحالة الشعورية وتخدمها، وهو ما يدلنا على وعي الشاعر بعمله باختياره الشكل الملائم لحالته (2)، فقد كان اختياره للشعر التفعيلي ملائماً تماماً لتجربته، من حيث التحكم في طول الجمل الشعرية وقصرها تبعاً لما تمليه الحالة الشعورية. كما كان اختياره للوزن موفقا أيضاً؛ لأن تفعيلة هذا الوزن تتخذ أشكالاً (3) متنوعة حتى ليبدو للمتابع أن ثمة كسورا في الوزن، تزيد من الاحساس بالقلق الذي تبعته المفردات؛ وما ذلك إلا تجويزات أحسن الشاعر استغلالها بشكل جيد.

إن القرشي في تلك التجربة ينجح تماماً في نقلنا إلى العالم النفسي الذي يعيشه الإنسان القلق، وكيفية رؤيته للحياة وتصوره للمستقبل في أثناء حالته تلك، وهذه الخبايا

1 القرشي شاعر الوجدان د. عبد العزيز الدسوقي. ط (2) 1976م . مطابع سجل العرب . القاهرة ، ص (127).

2 القرشي شاعر الوجدان د. عبد العزيز الدسوقي ص (128.129).

3 التفعيلة الأساسية لبحر الرجز مستعلن ويمكن أن يأتي منها متعلن ومتعلن ومستعلن.

الصغيرة التي يطلعنا الشاعر عليها تؤكد أن الشاعر قد مر بهذه اللحظات وعاشها حقيقة. ثم خرج منها واستطاع أن يتمثلها تمثلاً نفسياً وفنياً إلى حد كبير.

وفي قصيدة (عواطف حائرة)⁽¹⁾ للشاعر عبد الله الفيصل (1341هـ) تواجهنا تجربة شعرية من واقع نفسي آخر يمر بها الشاعر فتتكون معه التجربة بالشكل الذي يتناسب والحالة النفسية الجديدة. علماً بأن هذه الحالة التي يريد تصويرها ليس من السهولة التعامل معها ونقلها شعرياً مع الاحتفاظ بالمعطيات الفنية للأداء الشعري؛ إذ حالة الشك حالة شعورية متداخلة مضطربة.

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

وتبدأ القصيدة بقوله :

أكاد أشك في نفسي لأنني أكاد أشك فيك وأنت مني⁽²⁾

ومنذ اللحظة الأولى ندرك أن الشاعر قد رمى بثقل كبير في بداية القصيدة من حيث الرؤية، إذ سرعان ما جابهنا بعنف الصراع في داخله؛ ذلك الصراع الذي وصل به إلى الذروة حتى أصبح يشك في نفسه، خاصة إن فُكر في مجرد الشك في حبيبه. ويسعى الشاعر من خلال قلب المدلول المعتاد للشك -الذي يكون عادة تجاه الآخر- إلى رسم حالة التداخل المعنوي التي يعيشها بعد صدمته فيمن يحبه. صدمة الشك السابقة لم تأت

1 ديوان . وحي الحرمان . الأمير : عبد الله الفيصل . 1401هـ . دار الأصفهاني . جدة ، ص (54).

2 ديوان . وحي الحرمان . الأمير : عبد الله الفيصل : ص (54).

من فراغ إذا علمنا مقدار ما بينهما من حب، وهو ما أفاق الشاعر بعد صدمته كي يصوره بقوله:

وأنت منايَ أجمعها مشت بي إليك خطا الشباب المطمئنِّ

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

وقد كاد الشباب لغير عودِ يولي عن فتى في غير أمن

وها أنا فاتني القدر الموالي لأحلام الشباب ولم يفتني

كان صباي قد رُدت رؤاه على جفني المسهّد أو كأني

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

يكذب فيك كل الناس قلبي وتسمع فيك كل الناس أذني

تحت ذلك الضغط الرهيب، تتدّ عنه كلمات اعتراف تشير إلى بؤس التأثير عليه:

كأنني طاف بي ركب الليالي يحدث عنك في الدنيا وعني

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

أجبنني إذ سألتك هل صحيحٌ حديث الناس خنت؟ أ لم تخني؟

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

ويختلف الفيصل عن القرشي في قصيدته قلق السابقة، بأن الأخير كان يصور حالة إنسان قلق مضطرب دون أن يضيفي على حالته بعداً غرامياً، مما جعل تجربته تبدو بذلك الجفاف النفسي المنعكس من طبيعة الحالة ذاتها. أما الشاعر عبد الله الفيصل فهو يصور حالة إنسان شاكٍ وفي نفس الوقت محب، حيث ساهمت حالة الحب تلك في تلطيف أجواء النص، فاختفى الجفاف النفسي من جراء نفحات الحب الزكية. وعن طريق مزج الحالتين: الشك والحب تخلّقت حالة نفسية جديدة، وتجربة شعرية موحية من ابتداء الشاعر. لم ينقصها التماسك أو عذوبة المفردات أو الدقة التصويرية.

وتُعد قصيدة (ليلة الوحي)⁽¹⁾ للشاعرة غادة الصحراء من أجمل وأكثر القصائد إفصاحاً عن التجربة من خلال العالم النفسي. حيث تقتنص الشاعرة حدثاً شعرياً غير معروف لدى القراء الذين يجهلون لحظات الإبداع، واحتراق المبدعين من أجل إخراج أعمالهم في شكلها الأخير. فتصوّر هذه اللحظات تصويراً ينم عن خبرة ومعاناة حقيقتين؛ قائلة:

أنا ويلي وأوراقِي ومصبّاحي	هَيَّأْ عَمْرٍ سكرنا والهوى صاح
نومي إلى القدر الهادي نضاحه	نرمي إليه بورِدٍ طاب فَوَّاح
ولا يحير كأننا نحن سادته	هو الهدوء ونحن الجنُّ في السَّاح
ليلي على الرقص مجنونٌ يزلزله	قصِفْ.. فألقاه مزج الرّاح بالرّاح

لحظة الشعر يعرفها المبدعون وحدهم، لحظة يغوص فيها الشاعر داخل عوالمه فينقطع فيها عن كل ما حوله من أشياء أو شخوص؛ فليس أمامه سوى قلمه الذي يجسّد

¹ ديوان . شميم العرار . غادة الصحراء . 1964م. دار الكتاب اللبناني . بيروت ، ص(132).

لوعته فيصُبُّها على الورق. وكأنما السكر الذي تقصده الشاعرة هو حالة الغيبوبة التي تعترى الشاعر لحظة الشعر، فلا يكون وعيه إلا مع دقاته الشعورية إذ هي الشيء الذي يراه ويحس به إن كان صادقاً في إحساسه غير متكلف.

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

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

وكما أفردت الشاعرة الليل بذلك البيت الذي تقول فيه:

ليلي على القصف مجنون يزلزله قصفٌ فألقاه مزج الراح بالراح

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

وعند كَفِّي أوراقِي مبعثرةً كذا ابتسامة ثغري الهانئ الضاحي
طوراً أخطُ عليها شعلةً نهدت ومرةً قبلةً أو فلج تَفْـاح

فتستغلُّ الأوراق - ذلك الشيء المحسوس - لإبراز شعورها وتجسيده؛ كي تعكس من خلالها ما خفي من عواطفها مازجة في تلك الصورة الكتابة بغيرها... في خيالٍ موفق جمع بين

تصوير أوراقها المبعثرة - مسودات ومبيضات - وبين ما تضمّنته تلك الأوراق من حرارة مشاعرها. ثم ها هي تتوجه بالحديث نحو الخدين الثالث(المصباح):

وينشر الضوء مصباحي له شفقٌ من أزرقٍ كخصور الغيد صيَّاحٍ

له على الصمت أبواقٌ مدويّةٌ نهرٌ من الطعن أرماعٍ بأرماعٍ⁽¹⁾

مصباحها بات له شفقٌ أزرق دلالةً على استمرار لهبه، ولأن ذلك المصباح قد قدّر جمالها وهو دون عقلٍ يهتدي به؛ فكأنما تلمح لمن له عقل ولم يقدر ذلك الجمال.

إن هذا المصباح لهو نفسه الشاهد، أثناء احتدام الموقف الشعري، حينما تجاوزت الأبواق المدوية الصمت، ويصبح المشهد مثل لوحة لنهر تتداخل فيه الطعنات.. ومع ذلك فإن كلّ هذا الضجيج والصخب يتحولان إلى مجموعة من الأشباح، لا قيمة لوجودها مالم يخرق - من تقصده بالخطاب - وحدتها، كيما يكون هو مصباحها الحقيقي في لحظة فيها تتواري كل الشمس عنها:

أنا ويلي وأورقي سنــــا قبلُ حيناً وآونةً أكداس أشبــــاح

لوحدتي يا حبيبي أنت لذتــــها إن الشمس انطوت كن أنت مصباحي

وإذا لم يحقق لها حبيبها أمنيته فإن كل ما قالته وجسّده من أرق، ومعاناة الليل والورق - يصبح لا قيمة له مثل خطوطٍ من الوهم تمحوها يد الماحي:

أو لا فما أنا؟ ما ليلي وما ورقي؟ خطوط وهم وتمحونا يد الماحي⁽²⁾

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

1 ديوان . شميم العرار . غادة الصحراء ص(133).

2 ديوان . شميم العرار . غادة الصحراء . ص(133).

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

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

ثانياً: التجربة الشعرية من خلال الواقع الاجتماعي :

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

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

وحينما نتتبع أو نحاول رصد معالم التجربة في هذا الميدان لدى شعرائنا الابتداعيين نجد أن من أولى المحاولات في هذا الميدان قصيدة (أ لأنّ لوني كالدجى؟) (1). حيث يتناول فيها الشاعر أحمد عبد الغفور عطار (1337هـ) همّاً اجتماعياً إنسانياً يتمثل في "عقدة الشرق والغرب"، أو التفرقة العنصرية، فيقول:

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

1 ديوان . الهوى والشباب . أحمد عبد الغفور عطار . مؤسسة جواد للطباعة والتصوير . بيروت 14..هـ ، ص (25).

وتهذُّ كوخِي يا أخِي وتؤودني سجنًا وقتلا

ولا يبدو من عناصر التجربة الشعرية في هذه القصيدة سوى إحساس الشاعر وعاطفته الإنسانية النبيلة، لكن هذه العاطفة لم تتبلور بشكلٍ إيجابي ينعكس على القصيدة كمعطىٍّ فني يزيد من حرارة القصيد وينهض بالتجربة. فلم يحسن الشاعر توظيف العاطفة بل كانت معزولةً تماماً في بعض المقاطع التي بدت المباشرة عليها واضحةً بعد أن اختفت المفردات العذبة العميقة، والصور الفنية الموحية كقوله:

أ نسيت أنا إخوةً ربي وربك واحدُ
والوالد المرحوم آ دم وهو نعم الوالدُ

أو مثل قوله :

وصبرتُ أرجو أن تثو ب إلى الرشاد فما ارعويتا
وأردتُ قبراً في ثرا ي يضمني لكن أبيتا

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

أ ترى النهار يخاصم اللي ل البهيم للونهِ
لا بل أفاض عليه من وشي الضياء وحسنهِ⁽¹⁾

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

¹ ديوان . الهوى والشباب . أحمد عبد الغفور عطار، ص(25)

ويقدم الشاعر حسين سرحان(1332هـ) في قصيدته(المجرم المفلس)(1)تجربة غير ناضجة تماماً وإن كانت تبدو أكثر تماسكاً وصدقاً من قصيدة العطار السابقة، إضافة إلى وضوح عنصر التنظيم المقصود من الشاعر-ولولا لغة سرحان التي رفض التنازل عنها في نماذجه الشعرية؛ وكأنما نحن إزاء شاعر أعرابي ينصب خيمته وسط البنايات الشاهقة والميادين المنسقة الفسيحة فتبدو هيئته حينها غريبة -لولا تلك اللغة الجزلة لكانت قصيدته هذه من أروع التجارب التي تتضح فيها التجربة وتتماسك داخلها بما تحتويه من مشاعر وقيم إنسانية؛ وذلك لأن الشاعر استطاع أن يصوغ حدثه صياغة مأساوية(درامية) موظفاً فيها حبكة المسرح، وعقدة القصة؛ لإبراز أحداثه في وحدة موضوعية متلاحمة، والتعبير عن مشاعره في شكل صادق الانفعال متمكن من نفسه. مستعيناً في ذلك بالنقسيم الواعي بحيثيات العمل وجزئياته. مما أضفى على القصيدة تلاحماً واضحاً، إضافة لما أسهم به أسلوبه المعتمد على الحوار، من استقطاب مشاعر كثيرة ومتنوعة عبر قصيدة واحدة مما جعل التجربة حافلة بالإحساس الإنساني، ومكتنزة بالعواطف الصادقة، ومن قصيدته تلك(2):

أصبح المجرم ينعى حظه	وهو مسعور الحشى خالي الوطاب(3)
وزقا فرخان في العش له	ثم ضجاً في عويلٍ وانتحاب(4)
ورنت أمهما في حرقلة	ثم راحت تمسح الكلم الوجيعاً
قالت الأم: بني استمهل	سوف يأتي العيش مرغوداً رفيها

ومن المقطع الثاني قوله :

1 ديوان . الصوت والصدى . حسين سرحان.ط(1) 1409 هـ. نادي الطائف الأدبي ، ص (59).

2 ديوان . الصوت والصدى . حسين سرحان، ص(59).

3 مسعور: مشتعل. الوطاب: سقاء اللبن.

4 زقا: شدة بكاء الصغير.

أين من يقرضه أو يمنحه؟ ساء ممسـاه وأبكى مصبـحه
ألف بابٍ أغلقت في وجهه وتحدثـه كلاب تنبـحه
وجرى المجنون حتى فجـرت قدماه الدمّ إذ خرّ صريعـا
ومن المقطع الأخير قوله :

لصّ خبزٍ جائعٍ سُدتْ أمامـه سبل العيشـ فما فات العقابـا
بينما في الناس ألصاصٌ كبارٌ سلبوا العيش انتهاباً واكتسابـا
بلغوا صدر المعالي فاتخذُ منهم عوناً عليها أو شفيـعا

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

ويتميز بعض الشعراء بإخلاصٍ وحماسٍ للقضايا الاجتماعية، لذلك نراهم حينما يتناولونها يتعاملون معها بكل صدق؛ لأنهم يرون في مثل هذه الموضوعات قضاياهم الأساسية. وغالباً ما ترتبط هذه الحماسة وذلك الانفعال بالشعراء الشباب خاصة. والشاعر عبد الله الصالح العثيمين (1356هـ) أحد أولئك الشعراء الشباب، فقد كان شاعراً تعتمل "في نفسه - من خلال شعره - عواصف الثورة.. الثورة على كثيرٍ من أوجه الحياة المسلكية من تجبرٍ وعجرفة تملأ إهاب الأثرياء، وذوي السلطان والجاه المزيفين، وبالجملة فهو من الشعراء الناقمين على المجتمع الذي تُقدّس فيه الماديات، وتحتقر فيه المثاليات الإنسانية والخلقية أو يُكفر بها وهو إلى جانب هذه الميزة شاعر صادق الوجدان سلس التعبير في قوة وعمق واتساق." (1) ولذلك فإنه عندما يتناول حالة اجتماعية يسقط عليها رؤيته السابقة

1 شعراء نجد المعاصرون . عبد الله بن ادريس. مطابع الكتاب العربي. القاهرة. 1380هـ ، ص(189).

الناقمة، ولابد حينها من أن يميل إلى صدق الانفعال، الأمر الذي يثري تجاربه بالمشاعر الموحية، التي يتمثل أحداثها تمثلاً حقيقياً. يقول في إحدى قصائده (الشيخ في الطريق) (1):

ولمحت دمعته تسيل فحشرجت في الصدر زفرة

ولمست نفسي عند رؤيته تذوب أسى وحسرة

وتصاعدت من صدري المملوء بالآهات عبرة

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

شيخ أمضته الجــــرا ح وقوس الإرهاب ظهرة (2)

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

وبعد أن اطمأن الشاعر إلى تمكنه من الاستئثار بلب متابعه، شرع في عرض جزئيات موضوعه، وتفتتت حدثه إلى تفاصيل صغيرة. حيث اتسم حديثه بالتسلسل المنطقي

1 شعراء نجد المعاصرون . عبد الله بن ادريس. مطابع الكتاب العربي. القاهرة. 1380هـ ، ص(193).

2 شعراء نجد المعاصرون . عبد الله بن ادريس، ص(193).

المرتب الذي يتضح فيه عنصر العقل، كما تتضح فيه وحدة الموضوع؛ فحديثه السابق كان بمثابة تمهيدٍ عن الحدث، ثم ها هو يعرض لجزئياته التي تكون في حقيقتها الأسباب الحقيقية لذلك الحدث قائلاً:

ما شاب عن كِبَرٍ ولكن حطّمت دنياه عمره
 أبصرته متعضّين القسمات ممتعض الأسره
 وعلى محياه رؤى تبدي تعاسته وفقره
 متتابع الزفرات ملّت جذوة الآهات صدره
 متعزّز الخطوات شلّت موجة الإعياء سيره
 حيران يعمه في طريق البؤس لا يدري مقرّة⁽¹⁾

فها هو الشاعر يبدأ في تصعيد التجربة والوصول بها إلى قمّتها الشعورية حينما ينقلنا عبر لغته الشعرية إلى ميدان الحدث راصداً تحركات الشيخ وقسماته وصدى ذلك تجاه الآخرين، ومدى تواصلهم الإنساني أمام مشهد مؤثّر كذلك المشهد:

ووقفت والقلب الجريح يفيض آلاماً وحسره
 أرنو إلى الشيخ الكليم وقد أزاح الدهر ستره
 فمضى بحبات الدموع يبيع للأذان سرّه
 فلربما جادت عليه يد الغنيّ بشقّ تمّره
 ولربما جادت عليه من المحيط الغمر قطره⁽²⁾

1 شعراء نجد المعاصرون . عبد الله بن ادريس، ص(193).

2 شعراء نجد المعاصرون . عبد الله بن ادريس، ص(193).

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

ويمرُ جَبَّارٌ يردُّ على توسُّلِهِ بنظره
تبدي وتكشف خسّة المتعجرف الطّاعي وكبره
ورأى الفقير كأنما طُعِنَتْ ضمائرُه بشفرة
يهوي على الأم الحنون ويشتكى لله أمـره
تعساً يهيمهم بالدعاء على الأنوف المشمخة⁽¹⁾

وليت القصة تقف عند هذه النهاية المؤسفة والتأزم الشعوري، إنها لتزداد تأزماً آخرًا يتمثل في (عملٍ برٍّ) سيقوم به ذلك الجبار تجاه الشيخ المسكين:

وبحدّة نفخ اليدين وقال للمسكين: (برّة)
أولست تعلم من أكون؟ ولاح في عينيه حمرة
لكن عجز الشيخ ضاعف غضبة الطّاعي وشرّه
فانهال فوق الشيخ يلهب باحتدام السّوط ظهره
وبدون رفيقٍ عن طريق السادة الطّاغين جرّة⁽²⁾

وهنا يصل الشاعر بتجربته إلى أعلى معدلاتها الشعورية، معتمداً في ذلك على لغته البسيطة التي تمكنت من تمثيل الواقع أمامه على حقيقته، مما جعل الشاعر يركن إلى العديد من الصور الخيالية التي تربط بين الواقع والخيال، كبوح حبات دموعه بأسراره وتقوس ظهره من الجراح . كيما يحقق توازناً نفسياً معقولاً بين الحدث الواقعي المؤلم وبين

1 شعراء نجد المعاصرون . عبد الله بن ادريس، ص(193).

2 شعراء نجد المعاصرون . عبد الله بن ادريس، ص (194).

ردة الفعل المتألّمة، دون أن تؤثر حدة الانفعال على المستوى الفني لعناصر التجربة بشكلٍ سلبي. ولا ننسى ذلك الإيقاع الحزين، حيث الاستخدام المجزوء لبحر (الكامل)، مع ما فرضه ذلك من جملٍ قصيرة، إضافة إلى توفيق الشاعر في اختيار القافية والروي المناسبين؛ فما أشد تلاؤم الزفرات والعبرات والآهات مع قافيةٍ مقيدةٍ تنتهي براءٍ تلتها هاءٌ ساكنه، وكأن كل قافية تنهيدةٌ قائمة بذاتها.

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

وفي قصيدة (مات شاعر) (1) ينقل الشاعر غازي القصيبي (1359هـ) تجربة شعرية فياضة الشعور، وهو يرصد حدثاً من أحداث الحياة الاجتماعية له تأثيره فيمن حول صاحب الحدث، وفي علاقات الناس ومشاعرهم تجاهه قبل الحدث وبعده. وتفيض القصيدة بالمشاعر والعواطف النبيلة تجاه إنسان مهم، كان لابد لموته أن يلوي الأعناق فتشربُ إليه؛ فقد تعود الناس منه المشاطرة في أفراحهم وأحزانهم.

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

مرّاً بالكون غريباً

ومضي يدفن في المجهول أياماً قصيرة

1 المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي (أشعار من جزائر اللؤلؤ). ط(1) 1404هـ دار البلاد. جدة ، ص(114).

مغرقاً في لجة الموت أمانيه الكسيرة

فإذا ما جمع الليل الندامي،

وسرى في الأفق لحنٌ

لم يداعب أذنيه

وإذا ما انتظر الصبح على شوقٍ

لقاءه

وأطلَّ الفجر مشدوهاً كمن

ينعى حبيباً

فاخبريهم أنه مات غريباً...⁽¹⁾

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

والسر في ذلك التلاحم العجيب، والتأثير القوي هو عمق تأصُّل المشاعر والأحاسيس في نفس الشاعر، حيث قام بترجمة تلك الأحاسيس على شكل جمل شعرية تطول وتقصّر تبعاً للدَّفقات الشعورية. كما قام الشاعر القصيبي باستغلال إمكانيات الشعر التفعيلي وتطويعها للتلاعب بطول الجمل وقصرها كيما يشدُّ القارئ إليه أطول فترة ممكنة فاستخدم أسلوب الشرط المبدوء بإذا (الشرطية) مرتين، متبوعة بجمل شعرية متفاوتة الطول ليأتي بعد تلك الجمل بالجواب.. كما أن تلك الجمل التي تخللت الشرطين وجوابهما ليست

¹ المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي (أشعار من جزائر اللؤلؤ) ص(115).

بالجمل العاديةّة التأثير، بل إنها كانت ذات وقع كبير على نفسية المتلقي ومن ثم تشويقه للجواب، الذي كان هو الآخر بدوره أشد وقعاً من كل الجمل السابقة، وهي إمكانية لا يوفرها الشعر العمودي.

ومن الفنيات التي وظفها الشاعر في ذلك المقطع القوافي الحرة، التي يأتي بها الشاعر متى شاء وبعد أي جملة يريدّها، كما بين: "كسيرة وقصيرة"، "وحبيبا وغريبا". إضافة إلى بعض الصور المركبة المدهشة؛ كإغراق الأمانى الكسيرة في لجة الموت، أو إطلالة الفجر بذهول. فكل هذه الأجواء الفنية ساهمت في تعميق الأثر الذي يتركه ذلك المقطع على نفسية المتلقي، واستمتاعه بخصوصية التجربة وتفردّها فيه، ومن ثم تشويقه للمقطع التالي، الذي يقول فيه القصيبي: (1)

في جلال الموت ما أنقّه دمعاً وأنينُ

افتحي الشرفة في وجه المساء

واحضني ما فيه من صمتٍ

وأطياف الشقاء

وإذا ما حان ميعاد اللقاء

فأضيئي شمعتين

وقفي مغمضة عينيك في سحبِ البخور

طالعيه:

فهو من آفاقه يرنو إليك

عانقيه:

وخذيهِ من هوى في شفتيك

1 المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي (أشعار من جزائر اللؤلؤ) ص(115).

وإذا ما أطفأت شمعته ريح الشتاء

فافتحي عينيك ما أقسى اللقاء

إنه مات

وما كان هباءً في هباء⁽¹⁾

إن الشاعر في هذا المقطع - إضافة إلى الإمكانيات السابقة كاستخدام الشرط والقوافي - يستغل أقصى إمكانياته من أجل تأجيح عاطفة الحزن، موظفاً الواقع بشكلٍ مثير؛ حيث أن أكثر الناس حزناً وذهولاً في لحظات الموت النساء، ولذلك فهن يعبرن عن مشاعرهن تجاه الميت بكل عفوية، فيقبلن جسده الهامد كآخر أمانة من أمارات وجود ذلك العزيز بينهن. والشاعر يستغل هذا الإيحاء حينما يخاطب الحياة أو الطبيعة ويجعلها بمثابة المرأة التي تمارس مع (ميتته) ذلك الفعل.. مما يزيد عنصر التأثير في التجربة ويزيدها تحاملاً بالواقع عبر انتزاع الشاعر لذلك المشهد منها.

وفي المقطع الأخير يقول الشاعر:

فكأن الشوق لم يورق

دعاءً في جفونه

وكأن الليل لم يشمل

على رجع لحونه

أيها الناس قفوا فالميت شاعر

كفّنه بالأزهار وبالورد الندي

اقبسوا آخر لمح

شعّ في الوجه الرّضي⁽²⁾

1 المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي (أشعار من جزائر اللؤلؤ) ص(115).

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

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

الصور والمشاعر التي لا تخرج عن الموقف نفسه، مما يتيح قدراً أكبر من التركيز، وقدراً آخر من وحدة الشعور.

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

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

ثالثاً: التجربة الشعرية من خلال عالم الطبيعة :

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

أولى القصائد التي ستكون ميدان التناول من شعرنا السعودي الحديث هي قصيدة (في زورقي)⁽¹⁾ للشاعر عبد الله بن إدريس (1349هـ) حيث يبدو أنه قد رام فيها ترتيباً معيناً وتشكياً منظماً. ويستطيع القارئ لهذه القصيدة أن يلاحظ بداية ونهاية معلومتين، تتمثلان في المقطعين الأول والأخير كما أن القصيدة من خلال شكل "الموشح" قد اتخذت تشكياً موسيقياً مقصوداً من قبل الشاعر، مضافاً إليها عاطفته الواضحة وصوره التي ساهمت في إضفاء الجمال على القصيدة. الأمر الذي يوحي منذ البداية باكتمال عناصر التجربة في هذه القصيدة.

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا الموضع، هو ماهي العلاقة بين التجربة وعالم الطبيعة؟ إن الشاعر وهو يختار الزورق كفتيل ومحور لموضوعه يدرك أنه العمود

1 ديوان : في زورقي . عبد الله بن إدريس . عالم الكتب . الرياض 1404 هـ ، ص (229) .

الذي سيقم عليه الوحدة الفنية، إضافة لما يعنيه الزورق من معاني الرحلة والسفر والنجاة، وكلها معانٍ كانت في حسابان الشاعر. إذًا فإطار القصيدة سيكون رحلة ما يقوم بها الشاعر وسينتهي منها؛ فذلك ما نستوحيه من الزورق الذي يمثّل أول ما يوظفه الشاعر من معاني الطبيعة التي اختارها إطاراً لتجربته.

يقول ابن إدريس في تلك القصيدة:

رباه بلغ بالسلامة زورق الحلم الجميل

فهنا أعاصير الشقاء تفحّ من خلف الأصيل

وهنا شراعي لامس الموج المجنّح في دھول

وتلّقت القلب الشّجي فهاله الأمس الثقيل

فالإلى الأمان لشاطئي نتنّسم الريح العليل

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

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

لعب الخضمُّ بزورقي فطغى على مجرى الشعور⁽¹⁾
أفما اطلّعت فخلتني كالطير في كفِّ الصغِيرِ
إن كان ذاك فإنني ما زلت أحلم بالعَبْرُورِ
إن العبور إلى الأمان لخطوة الشهم النبيل
رباه بلّغ بالسلامة زورق الحلم الجميل

ومع مرحلة العبور يبدأ الخطر الذي يهدد الرحلة، حيث الخضمُّ الهائل الطاغي، ورغم ذلك لا يزال الشاعر يحلم بالعبور لأنه يسير نحو هدف معين بتصميم وعزم. ويلاحظ هنا أن الشاعر لا زال يمزج بين مشاعره والطبيعة عبر الصور البلاغية مواصلاً مزج الحسي بالمعنوي؛ حيث استخدم أسلوب التورية في (مجرى الشعور) إذ لهذه العبارة معنيان؛ أحدهما مجرى المركب، والآخر مجرى تفكيره وإحساسه. ويجسد الشاعر حالته القلقة في أثناء العبور في صورة فنية جميلة، هي الطير في كفِّ الطفل الصغير، وبتحديد أبعاد الصورة بذلك الشكل كأنما يشخص حالته بكل دقة.

وتتوالى المقاطع الشعرية بعد ذلك لكننا نلاحظ سيطرة عنصر العقل وتفوقه على عنصر الخيال بعد أن كانا متوازيين فيما سبق. فنلاحظ تبعاً لذلك انخفاض مستوى العمق والكثافة الشعرية عبر وضوح المفردة وميلها إلى المباشرة أكثر. مما يؤثر بدوره على سير التجربة. يقول الشاعر:

أنا ما حييت فشيمتي تأبى التملُّق والخداعُ
هل مبدئي غير الصراحة والنزاهة في الطباعُ
إن كان رزقي يقتضي مني خنوعاً وانصياعُ
فعلى الغنى مني السلام وبؤس للمجد الأثيل

1 ديوان : في زورقي . عبد الله بن ادريس، ص(229)

رباه بلغ بالسلامة زورق الحلم الجميل⁽¹⁾

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

وفي قصيدة أخرى بعنوان (الورقة الأخيرة) ⁽²⁾ للشاعر محمد حسن فقي (1331هـ) نجد تجربة أخرى تشتبك مع الطبيعة، بل تتحاور معها حواراً ينم عن تواصل نفسي وتواشج عاطفي حميم؛ باعته وحدة الحال بين العنصر الطبيعي وحالة الشاعر، ومن ثم مضى الشاعر يفصح عن جوانب الالتقاء بينهما: قائلاً:

لم يبق في الدوحة إلاها	فأذرتِ الدمع والآها
أذرتها حزناً على غبطة	لم يبق منها غير ذكراها
أترابها رحن إلى عالم	سوى الذي يدمي حناياها
جناته تحضن غدرانها	وينشر العطر برياًها
قلت لها وهي على غصنها	كنيبة ترهب عقباهها
ترنو إلى الأرض فما تكتفي	نظرتها إلا بصرعاهها
قلت لها لا تهلكي حسرة	هذي هي الدنيا وبلواها
ماذا سيجديك وجيع الأسى	على حياة ظلّ مسعاهها
وأنت قد جرّبتها مثملاً	جرّبها كل ضحاياها

¹ ديوان : في زورقي . عبد الله بن ادريس ص(230).

² الأعمال الكاملة . محمد حسن فقي المجلد الثالث . الدار السعودية للنشر والتوزيع (بلا تاريخ) ، ص (272).

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

إلى أن يقول:

وسقطت صفراء يلهو بها خريفها يطوي بقاياها⁽¹⁾

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

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

ويبدو الحوار جلياً في مثل قوله:

1 الأعمال الكاملة . محمد حسن فقي المجلد الثالث ص(273).

قلت لها وهي على غصنها كئيبه ترهب عقبها

وقوله:

قلت لها لا تهلكي حسرة هذى هي الدنيا وبلواها

وقوله على لسان الورقة وهي تخاطبه :

قالت لقد لقيت في محنتي عسرا فقل لي كيف أنساها

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

ما أشبه العيش بأسطورة نحبها حباً ونخشها

نحن أسارها وما ينتهي في لذة منها أسارها

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

وسقطت صفراء يلهو بها خريفها يطوي بقاياها⁽¹⁾

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

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

1 الأعمال الكاملة . محمد حسن فقي المجلد الثالث ص(273).

ومن العوامل التي تساهم في نجاح التجربة أيا كان موضوعها مدى "اتساح التجربة نفسها لدى الشاعر وأن يقف على أجزائها بفكره، ويرتبها ترتيباً قبل أن يفكر في الكتابة".⁽¹⁾ بأن يختار الشاعر موضوعه، وقد عيّن بباله مواضع من تفاصيل ذلك الموضوع كي تكون مواطن العمق ومكامن الثراء القيمي والشعوري فيه؛ كأن يختار موضوعاً معيناً يعول أثناء بناء تجربته فيه على ما به من حالات وأجواء نفسية. ومثل هذه الموضوعات كثيرة جداً خاصة الموضوعات المتعلقة بالجوانب النفسية؛ كالشك والقلق وغيرها. وقد مر الحديث عن مثل ذلك أثناء الحديث عن التجربة من خلال الواقع النفسي.

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

وهذا هو الذي صنعه أحمد قنديل في قصيدته (هل تجيئين)⁽²⁾ التي يحاور فيها حبيبته عبر محاورته للطبيعة ومشاهدها المختلفة. حيث سارت عاطفته فيها بشكل عفوي تلقائي غير متكلف، لتتوزع على مشاهد الطبيعة توزيعاً فنياً جميلاً؛ انحدرت فيه - العاطفة من طقسها العام إلى عواطف جزئية صغيرة، تتلون كل منها وفق ما يقتضيه المشهد الطبيعي من قوة ووهج تتمثلان في الشمس - مثلاً - أو دعة ورقة تتمثلان في البحر وموجاته. وقد قسم الشاعر القصيدة إلى عدة مقاطع شعرية، ثم خصّ كل مشهد طبيعي بمقطع مستقل يحاور من خلاله محبوبته.

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

هل تجيئين معي اليوم إلى شاطئ البحر قليلاً نتمشّـى

1 النقد الأدبي الحديث د. محمد غنيمي هلال . دار نهضة مصر (بلا تاريخ) ، ص (363).

2 ديوان . أغاريد . أحمد قنديل . ط(1) 1951م . دار المكشوف . بيروت ، ص (93).

نرمق الشمس وقد سال الطِّلا	من حواشيها ورشَّ الأرض رشا
زاهيا ينقش كالماس على	شفة الأفق وخدَّ اليمِّ نقشا
وإذا اصفرَّت وقد دبَّ البلى	في حشاها وتعرَّت وهي دهشى
من رداءٍ ذاب إلا ما غلى	وتراءى شفقاً حين نقشاً
فهي إن كانت ستلقى في الخفاء	حلةً أخرى وترقى ثمَّ عرشاً
إن رأث وجناتك الحمر الوضاء	آثرت لو ترتدي منها الكساء
فاحذري إن جئت من كيد ذكاء	واستري الخدَّ بأطراف الرداء

أو بقطعات الدجى من ليل شعرك⁽¹⁾

إن ما يريده الشاعر هو عقد مقارنة بين الشمس - التي أفاض في وصفها ومحبوبته - هذه الموازنة انتهت وبشكل مقنع بتفوق حبيبته على الشمس. فقد اختار انسب وقت تكون فيه الشمس أجمل ما تكون، وهو وقت الأصيل، مصوراً إياها في تلك الصورة البديعة التي جعل الطِّلا فيها يسيل من حواشيها وهو يرش الأرض في زهو كمن ينقش الماس على شفة الأفق. وليس هناك تصوير أبدع أو أبرع من ذلك التصوير الذي تبدو فيه أشعة الشمس المنكسرة عبر السحاب بلمعانها كالماسة. فلماذا يصور الشاعر الشمس بهذه الصورة الجميلة في سياق مقارنتها بمحبوبته؟

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

1 ديوان . أغاريد . أحمد قنديل . ص(94).

فاحذري إن جئت من كيد ذكاء واستري الخدَّ بأطراف الرداء

هذا فضلا عن مقارنات أخرى عقدها الشاعر ضمنيا، بدا فيها التفوق لصالح المحبوبة منها: حمرة الوجنات حياءً مقابل حمرة الشمس الطبيعية، الشعر الأسود الناعم غطاء للمحبة مقابل الليل غطاء الشمس، الرداء ستار للمحبة مقابل الأفق ستار الشمس.

أما المقطع الثاني من القصيدة فنجد العاطفة تسير فيه بشكل مغاير لما كانت عليه في المقطع السابق وذلك تبعا لما يقتضيه المشهد الطبيعي الجديد(الموجة). فقد برزت العاطفة في المقطع السابق من خلال التحدي والصراع بين المحبوبة والشمس كنديين، أما هنا فيخاطب الشاعر الموجة بدعة وهذوء قائلاً⁽¹⁾:

وتعالى نرقب الموجة في	كنف اليمّ ثوت بين الضلوع
هزّها من شوقها الوجد الخفي	فأنت للشط تشكو في خضوع
قاسي الحب ونارا تختفي	بلظاها تحت دمع ذي هموع
فإذا أنّ لها قلبي الوفي	وتندى الجفن منك بالدموع
وعليه خفت من عقبى الوفاء	فضممت ذلك القلب الوجيع
فامنحي الموج وقد صار رغاء	نظرة العطف ليحيا بالرجاء
ونراه يتغنّى برجاه في هناء	ودعيني أدع للموج الهباء

مثلما قد حرّك العطف بصدرك

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

1 ديوان . أغاريد . أحمد قنديل . ص(94).

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

ودعيني أدع للموج الهباء مثلما قد حرك العطف بصدرك⁽¹⁾؛

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

وفي المقطع الثالث نجد الشاعر يخضع كل ما حوله من مشاهد الطبيعة؛ كيما يتغنى مع محبوبته من أجل حبهما، حينما يقول⁽²⁾:

أَوِ إِلَى الرُّوضِ تَعَالِي فَهَنَّاكَ	تَتَجَلَّى صَفْحَةُ الْكَوْنِ الْبَدِيعَةُ
حَيْثُ قَامَ الطَّيْرُ يَتْلُو فِي الْأَرَاكِ	آيَةَ الْحُبِّ وَمَغْنَاهُ الرِّفِيعَةُ
وَأُطْلَ الزَّهْرُ مِنْ بَيْنِ الشُّبَّاكِ	ثَمَلًا يَصْغِي بِأَذَانٍ سَمِيعَةُ
وَعَفَا الْجَدُولُ مَفْقُودَ الْحَرَاكِ	بِاسْمًا يَغْمُضُ أَحَاطًا بِدِيعَةُ
فَانْظُرِي الْوَرْدَةَ تُلْقِي فِي حَيَاءٍ	بَرْقَعًا حَاكَتْهُ أَنْوَالُ الطَّبِيعَةِ
لَتَلْبِي صَادِحًا حُلُو الْغَنَاءِ	مِثْلَمَا لَبَّى الْهُوَى حُلُو الْوَفَاءِ
قَلْبِي الْمَضْنَى حَفِيًّا بِالْغَدَاءِ	وَاعْزَفِي اللَّحْنَ وَسَاقِينِي الصَّفَاءِ

نَحْبُ ذَكَرَى حَبْنًا مِنْ جَامِ خَمْرِكَ

ونلاحظ هنا توزيع العاطفة توزيعاً إيقاعياً على مفردات المشهد، وكأنما كل منظر من المناظر؛ كالروض والطير والزهر والجدول وغيرها.. يمثل نبرات الإيقاع العام للمقطع

1 ديوان . أغاريد . أحمد قنديل . ص(95).

2 ديوان . أغاريد . أحمد قنديل . ص(96).

الشعري السابق. فالكل يعزف لحن الفرح؛ الطير يتلو آية الحب مغنيا -كما يقول الشاعر- والزهر ثملٌ، والجدول يغفي مفقود الحراك، والوردة تلقي في حياءٍ برقعها الذي نسجته الطبيعة لها. الكل في هذه اللحظة يلبي صادحا حلو الغناء. ثم يربط الشاعر هنا بينه وبين حبيبته وبين كل ما سبق -في تدخلٍ بارع منه- بقوله:

* مثلما لبي الهوى حلو الوفاء * (1)

مؤكدًا على أن كل ما مرَّ ذكره هو مثل هواهما الحلو.

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

وإذا ما تهت عن ذكرى الجفاء	في ربي صدرك أوفي ليل شعرك
فأسألي البدر الموارى في الخباء	كيف مرت مرةً ليالات هجرك
فهو آسي (2) جديرٌ بالثناء	فامنحني إن أردت كل شكرك
وإذا أحببت تقدير الوفاء	فامنحني ومضة من ضوء نحرك
فهو باقٍ إن أردت الاختفاء	أو بزوغاً منه منصاعاً لأمرك
فهلمّي وعلى الدنيا العفاء	ها هو الموكب مجلّو الرواء
هيئاته لتلاقينا السماء	وأزichi دُجيةً تُدعى العيَاء (3)

عن فؤادٍ ما بقي إلا لذكرك (4)

ففي هذا المقطع لا يستطيع الشاعر إخفاء (أناه) كما دسّها في مشاعر الطبيعيات؛ الشمس/الموجة/الروض... بل إنه يظهرها قوية منذ بداية المشهد. وهو لا يتعرض للقمر إلا

1 ديوان . أغاريد . أحمد قنديل . ص(95).

2 أصلها : آسٍ مثل جوارٍ وغواشٍ ولكن الشاعر اضطر إلى اثبات الياء .

3 ينبغي للشاعر أن يقول هياهُ رب السماء ، بدلاً من (هيئاته السماء) لأن هذا تعبير دخيل مجتلب .

4 ديوان . أغاريد . أحمد قنديل . ص(96).

من زاوية إنسانيته، وتعاطفه مع الشاعر؛ لهذا فذلك القمر جديرٌ بالثناء والشكر، والشاعر بهذا العرفان للقمر يضع محبوبته أمام القمر -الذي يمثل الأمر الواقع- فيجابهها به، ولا يكون أمامها حينئذ سوى شكره، وهو ما يدفعها الشاعر لفعله بطريقة غير مباشر. فإذا ما فعلت ذلك -لا سيما والقمر رهن إشارتها فهو يتمنى لو تمنحه ومضة من نحرها- وقعت في الشرك الذي نصبه لها الشاعر دون أن تدري. إذ أن تعاطفها مع القمر يعني تعاطفها مع الشاعر، وبالتالي تعاطفها مع كل المشاهد السابقة؛ لأنه حينها سيقول لها: إن كل المشاهد السابقة ماهي إلا موكب هياؤه رب السماء لتلاقيهما.

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

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

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

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

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

وهكذا لو أردنا تتبع العاطفة نجدها تتألف موسيقيا عبر شكل العاطفة ذاتها والتي تتلون بدورها عبر ما يمليه المشهد الطبيعي من خصوصية متعلقة به.

وبذلك ينجح الشاعر القنديل بشكل كبير في صياغته لهذه التجربة المتميزة التي تغنى فيها بالطبيعة بكل ما فيها من مشاهد مختلفة متنوعة، سابراً أغوارها، بحيث استفاد من ثراء الطبيعة، من أجل الخروج بتجربة ثرة بالمشاعر، فتمكن في نهاية الأمر من إخراج كل هذه التشكيلات العاطفية والطبيعية في ثوب واحد يشير إلى ذات الشاعر التي تجسدت في ثنايا كل مقطع من مقاطع القصيدة.

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

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

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

رابعاً : التجربة الشعرية من خلال المرأة وعاطفة الحب:

ليس للحب في حياة الرجل نفس الأثر الذي يكون عليه عند المرأة، ومع ذلك فالحب عند الرجل يُعد أهم عاطفة تمرُّ عليه في حياته بأطوارها المختلفة "فإننا ما نكاد نحب، حتى نشعر بأن العالم نفسه قد يتغير من حولنا، إن لم نقل بأننا أنفسنا قد أصبحنا مختلفين".⁽¹⁾

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

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

ويُعد الشاعر طاهر زمخشري من أكثر الشعراء السعوديين طرُقاً لموضوع الحب إلا أن الكثير من قصائده إذا ما قيست بمقياس التجربة الشعرية نجدها لا تشكِّل تجارب شعرية محكمة كما سنرى ذلك عند شعراء آخرين كانوا أقل منه طرُقاً لهذا الموضوع يقول الزمخشري في إحدى قصائده⁽²⁾:

أَكَاثِمَهَا حَبِي وَطَرْفِي يَجْهَرُ	وَأَنَّى لِمَشْبُوبِ الضَّلُوعِ التَّسْتَرُ
فَأَكْتَمُ أَنْفَاسِي وَتَجْرِي خَوَاطِرِي	بِأَلَامِ مَلْتَعٍ يَنْوُ وَيَزْفُرُ
وَيَخْفِقُ قَلْبِي فِي اضْطِرَابٍ كَأَنَّهُ	تَلَاطُمُ مَوْجٍ فِي عِبَابٍ يَزْمَجُرُ
فَتَسْأَلْنِي مَاذَا أَحَبُّ فَلَا أَرَى	جَوَاباً سِوَى الْإِطْرَاقِ وَالْحَسَنِ يَبْهَرُ
وَأَغْضِي وَبِي مِنْ لَاعِجٍ بَيْنَ أَضْلَعِي	بِرَاكِينِ يَذْكِي مِنْ جَوَاهِرِ التَّصَبُّرِ

1 مشكلة الحب. د. زكريا إبراهيم. مكتبة مصر (بلا تاريخ) ، ص (215).

2 مجموعة النيل. طاهر زمخشري. ط(1) 1404هـ مكتبة تهامة. جدة. الديوان الثالث. قصيدة(مكاتمة) ص(335).

وحرثُ أتدري ما ألاقى أم أنها

أما علمتُ أنني أسير لحسنها وأن هواها الأسر المتسيطـرُ⁽¹⁾

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

وفي قصيدة أخرى له بعنوان (على شفتي [1]) يقول فيها:

على شفتي من الشكوى شظايا	وزمجرة المواجه في الحنايا
فقلبي ذاب في الآهات شجوا	ومن جفنيّ تنهمر البقايا
يمزقني الشقاء على غرامٍ	يلوعني ويسعدني شقاي
يطوّف بي الأسى جنح الليالي	وقد حملت جراحي مقلّتي ⁽²⁾
وأزحف والضنى يلهو بعودي	ويقعدني ويوثق من خطاي
فاستبق الدقائق والثواني	لأخلص بالتلاقي من أساي

فلو قرأنا البيت الأول في هذه القصيدة وهو قوله:

على شفتي من الشكوى شظايا وزمجرة المواجه في الحنايا

ثم قفزنا فجأة إلى قوله في البيت الرابع:

1 مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان الثالث . قصيدة (مكائمة) ص(335).

2 مجموعة الخضراء . طاهر زمخشري . ط(1) 1402 هـ . مكتبة تهامة . جدة . ديوان (الأفق الأخضر) ص(57).

يطوّف بي الأسى جنح الليالي وقد حملت جراحي مقاتلي⁽¹⁾

-لو قرأنا البيت الأول و قفزنا إلى هذا الموضع لما أحسنا بأن خلا كبيرا قد حدث لحذف بيت أو بيتين، وذلك مما يبرهن على الرأي السابق في أن بعض القصائد مع صدق أحساس الشاعر فيها إلا أنه لا يُوفق في توظيف إحساسه ذلك بما ينعكس على فنيات القصيد واكتمال مقومات عناصر التجربة الشعرية الناجحة في شعره .

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

ويأتي في مقدمة هؤلاء الشعراء القرشي لأن "عالم التجارب الوجدانية استأثرت بالقدر الأكبر من شعره والذي تتجلى فيه موهبته الكبرى رغم أنه قد أثبت مقدرته الفنية على تناول كل الموضوعات، وله قصائد عديدة في النضال القومي، والتأمل الذهني والسبحات الروحية... ولكن عالمه المحبب، أو بمعنى أدق عالمه الذي استولى على شاعريته ووقع في أسرهِ هو عالم الوجدان.. والتجارب الوجدانية، بكل ألوانها وأبعادها.." ⁽²⁾

يقول القرشي في إحدى قصائده :

لقيتك أيــــــــــــان لا أتذكُّ رُ أيــــــــــــان في حلمٍ أشقرِ

وراء الرؤى خلف كل التخوم⁽³⁾ وخلف المســــــــافات والأعصرِ

وعبر انطلاق الأمانى الوضاءِ على صدحــــــــة النغم المسكرِ

1 مجموعة الخضراء . طاهر زمخشري . ديوان (الأفق الأخضر) ص(57).

2 القرشي شاعر الوجدان . د . عبد العزيز الدسوقي ص (105).

3 التخوم : الفصل بين الأرضين من الحدود والمعالم .

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

لَقَيْتَكَ لَقِيَا الرِّبْعِ الْجَمِيلِ يَرِفُ بِمَبْسَمِهِ الْأَنْضَرِ⁽¹⁾

لقيتك كالبدر بين النجوم وكالفجر غبَّ َ َ َ السنا المزهر⁽²⁾

وَحِينَ رَأَيْتَكَ أَقْنَيْتَ أُنِي
صَبِيُّ الْهَوَى يَافِعُ الْأَظْفَرِ

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

أيا فتنة الحب لحن الخيال أتيت فلا تنكري مذهري

أَتَيْتُكَ بِالْعَطْرِ بِالذِّكْرِيَّاتِ بِكُلِّ تَلَاحِيْنٍ قَلْبِي الطَّرِي

بأصداء ماضٍ ومستقبلٍ بأرجوحة الورد في مئزري

¹ ديوان القرشي المجلد الثاني . ديوان (بحيرة العطش) قصيدة (ظماً) ص(383).

2 غِبُّ : عاقبة الشيء وآخره.

وجزت إليك دروب الحنين تهش لفردوسنا الأخضر
تعالني نللم شعاع الشموس ونروي به ظمأ الأنهر⁽¹⁾

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

إن القرشي عبر قصيدته تلك استطاع أن يقدم لنا تجربة استفاد فيها من عاطفة الحب كثيرا، حيث قام بهندستها وفق شكل هرمي تدرج فيه بظمئه من المستحيل غير الممكن إلى المستحيل المتمنى إلى اللقاء الخارق للمعتاد؛ من خلال تشبيه روحه بجن عبقري، ثم بهطوله الجميل إليها في أرجوحة من الورود. وبذلك الشكل المتدرج تمكن القرشي من تكوين تجربة متماسكة؛ كل بيت فيها يفضي إلى ما بعده في نسيج مترابط ساعده في تحقيق ذلك عمق الشاعر المترسبة في نفسيته، مما انعكس بدوره على أدواته الفنية التي كانت فيها الصور والموسيقى أصداء واضحة لما يتماوج في نفس الشاعر دون أن نتمكن من الاستغناء عن أي بيت من أبيات القصيدة؛ لأن كل بيت منها يؤدي دلالة شعورية محددة لا يمكن أن ينهض بها بيت آخر سواه فيما لو تم حذف أحد الأبيات من تلك القصيدة مما يدل على تماسكها والتحام أجزائها.

ويقدم الشاعر أحمد قنديل في قصيدة (الجواب الضائع)⁽²⁾ من خلال عاطفة الحب تجربة ملتزمة تصوّر مشهدا من مشاهد اللقاء والتواصل في الحب بما يعكسه ذلك التواصل من أثر نفسي، أحسن الشاعر وأبدع في رسمه بلغة معبرة بسيطة منتزعة من اللحظة نفسها. فيقول:

قال لي والتلال قد لَفَّها الصمت كما لفنا الهوى بردائهُ
ويميني تحيط عطفه والبدر مَطْلٌ واللحظ في اللحظ تائهُ
وابتساماته تفيض حنانا ودلالا يزيد فرط بهائهُ

1 السابق ، ص(385).

2 ديوان .أغاريد . أحمد قنديل ص(136).

كيف أحببتني؟ وفَسَّر ما قــــال بإيماءة الهوى وذكائه

فتضاحكت حائراً مستزيداً سؤله المشتهى برغم خفائه

فرنا ناعساً يشاركني الضحك ابتساماً ينوب عن اصغائه

واستحي والحياء فنُّ من الحسن، وضاع الجواب في استحيائه

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

ورغم ما تقدم في التجارب الشعرية السابقة قبل القصيدة الآتية عن المرأة الحبيبة وما تتسبب فيه أحيانا من إثارة للقلق والشكوك والمخاوف . فإن العلاقة معها ظلت تتراوح بين مواقف السلب والإيجاب. ووُجد من الشعراء من يذهب بعيدا في موقفه الإيجابي منها فهي الحياة بالنسبة له. وبدونها لا يستطيع أن يبقى موجودا ولذلك تراه يغالي كثيرا في تبجيلها واحترامها.. ووُجد في الجانب المقابل شعراء آخرون "يصورون المرأة مخلوقا طائشا نزقا، قليلة الوفاء كثيرة التقلب والخيانة، وكأنها في كلتا الحالتين معادل للحياة عند الشاعر، فيما تمنحه للمرء من ساعات الصفاء والإقبال، وفيما يجد فيها من شقاء وإدبار وتحول مفاجئ في المصير، ومن هؤلاء الشعراء من يعبر تعبيراً عاطفياً مسرفاً عن خيبة أمله فيصبح شعره كأنه صرخات حيوان جريح، ومنهم من يغلف آلامه بنسيج رقيق من

صور مهوَّمة وألفاظ موحية وجو ضبابي يمتزج فيه الحلم بمجالي الطبيعة وخفايا الوجدان.⁽¹⁾ ويمثل موقف الإيجاب ما مرَّ في نماذج القنديل والقرشي والزمخشري.

أما النماذج التي خلَّفها حمزة شحاته (1328هـ) فهي تمثل الطرف السلبي في علاقة الرجل بالمرأة، حيث تمثل قصائده بهذا المنحى منعطفاً مهماً في التجربة الوجدانية في الشعر السعودي.

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

فالمرأة عند شحاته رمز لكل المعاني السيئة من خداعٍ وانعدام ثقة، ومتمعة مزيفة مؤقتة، وهو في علاقته معها ليس صادقاً؛ لأنه كثيراً ما وقف على جوانب الضعف الإنساني في علاقته بها، فهو مدرك حقيقتها متخلص من كل تلك السفاسف والقشور وفجاءات الجنون حيث يقول شحاته⁽²⁾:

وأفقت من حلمي الجميلِ

على الحقيقةِ

وهي كابوس ثقيلٍ..

وتسللت من حاضري

أوهام ما ضيك الحفيلِ..

وفرغت من وصب الخيالِ

فلا اشتياق... ولا غليلِ

1 الاتجاه الوجداني . د. عبد القادر القط. ط(2) 1981م . دار النهضة العربية . بيروت ، ص (295).

2 ديوان حمزة شحاته . ط(1) 1408هـ . مكتبة تهامة . جدة ، ص (99).

وطرحت أعباء الشعورِ

بكل ما قد كان منك،

وما يكونُ

وخلصت من تلك السفاسف والقشورِ

ومن فجاءات الجنونُ

ونعمت بعدك بالسكونُ

فلا صراع ولا دموع ولا ظنونٌ...

فهو لا يكتفي بإعلان موقفه هذا لكي تعلّمه تلك التي يخاطبها فيتحطم كبرياؤها وتتهشم
عزة نفسها. بل ها هو يتخذ موقفا أكثر شراسة منصبا نفسه في موقف القاسي وكأن قلبه لم
يكن به ذرة من ذرات الرحمة فضلا عن الحب، إذ يقول⁽¹⁾:

لا تطرقي بابي فقد أوصدتهُ

وأمنت ثائرة الرياح،

ووهبت عمري للطبيعة

بين ليلي والصباح..

وهربت من أسر الحياة

ورحت منطلق الجناح..

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

¹ ديوان حمزة شحاته. ص (100).

بل إنه في موقف آخر يرميها باتهاماته، وينصب حولها عددا كبيرا من علامات التعجب والاستفهام، ومن ثم الشك والحيرة والتكذيب. وهو يجعل منها في قصيدة (عودة)⁽¹⁾ أنموذجا تتجسم فيه الرذيلة بكل معانيها وملابساتها من فجور وخداع وخيانة وممارسة المتع المحرمة. حيث يقول:

ما الذي كان في ظلام مساريك وقد غاب عن خطاك الرقيب؟
 ما الذي كان في لياليك؟ إذ فاضت حنيننا .. والورد منك قريب؟
 والحميا.. وأنت.. والعود، والألحان نشوى.. والصادح المحبوب؟
 والضياء الحاني على المخدع اللاهث، رقت به الرؤى والطيوب؟
 ليس سرا ما تكتمين، فقد باح به أمسك البغيض الكئيب
 أمسك الخائن المشبع باللعنة، عيناك رمزه المنقـُـوب
 فابك ما شئت، لن يطهرك الدمع، ولو أنه دم، ولهيب
 كذبت هذه الدموع فما أنت سوى أنت.. والشباب رطيب
 أنت من نهجك الملوث في قيدٍ، ونهج الغاوين قيدٌ غلوب
 لا تقولي: ظلمتني. كل ما فيك، إذا خانني حجابي، مريب

ويبالغ شحاته في قسوته على المرأة حتى بعد تحطيمه لكبريائها وعزة نفسها، فإذا ما جاءت متحاملة على نفسها بعد تلك المواقف معلنة براءتها وحبها من جديد، فإن ذلك سيكون بعد فوات الأوان. فهو قد غسل يده منها تماما، ومهما ادعت هواه وحبه؛ فإنه لن يكثرث لما تقول:

لا تقولي أهواك . قد أيقظ الوعي فؤادي وانجاب عنه الخمار
 بل هبيني عُمرَي المُرْدَى على صدرك تبكي شبابه الأوطار

1 ديوان حمزة شحاته قصيدة (عودة) ص (95).

وعلاّلاته، وأحلامه فيك، طواها، وكم طوى التـيـارُ
وأعيدي أُمسي، وقد كنت في أُمسي دنيا، يلقُها إـعـصارُ

* * *

لا تقولي: أهواك، لم يبق لي فيك خيالي، وقد تحطّم وهما
ذاك حب الزهور، للجدول الحافل رِيًّا، كيلا تجفّ وتظما
منّة لا أطيعها، ونفاق عفته، والهوى أعف وأسـمى
هو رمز الفداء، مفقدا فيك عزاءً، وما أسومك ظمـا
وهو معنى الوفاء ترعاه أهواؤك اسماً، وتجتويه مسمّى(1)

ولكي يقطع عليها الأمل نهائيا في عقد أي أمل من أجل العودة يمعن في تصوير استحالة
عودة حبهما. وها هو يقنعها بهدوء بعد أن أفرغ شحناته النفسية، وبلغ في صراحته معها
آنذاك حدّ التجريح. فيبلغها أن قراره لامجال للتراجع عنه؛ لأنهما أصبحا المستحيل بعينه،
وإذا ما تمكن المستحيل من العودة فإن عودتهما حينئذ قد تكون واردة ولذلك يقول في
قصيدته(محال)(2):

عاش المحال مرة..ومات

ولن يعود ميتٌ إلى الحياة

حاولت قبل أن تحاولي

وعدت صامتاً

وليس من جديد

1 ديوان حمزة شحاته. قصيدة (لا تقولي أهواك) ص (49).

2 ديوان حمزة شحاته. قصيدة (محال) ص (118).

لن تصنعي المحال
 لن تصنعي النار من الرماد
 قد تمسحين أدمعي
 وتطلقين بسمتي من سجنها
 من قيدها العتيد
 وقد تجيبين على كل سؤال
 وتملأين الأفق السعيد
 بكل ما في الكون من أعياد
 لكننا .. أنا .. وأنتِ
 لن نعيد ما مضى
 لن نصنع المحال
 لأنه اختفى .. ومات .. واندثر
 لأنه خيال⁽¹⁾

فشحاته بتصويره المستحيل وتحليله له بهذا الشكل الدقيق، والتغلغل إليه بعمق، كأنما يجد
 في قطع أية بارقة للأمل تلوح ولو من بعيد. وهو بهذا الموقف الذي أصرَّ عليه في الكثير
 من قصائده ولم يخرج عنه إلا في بعضها كمن يجعل ذلك فلسفة له في الحياة تجاه المرأة
 محققاً بذلك تفرداً عن أبناء جيله من الشعراء الذين لم يتخذوا من المرأة موقفه ذاك، أو
 على الأقل لم يكونوا بنفس الحدة والصرامة التي كان عليها شحاته. وموقفه المختلف عن
 غيره من الشعراء أثر على التجربة الشعرية لديه سلباً وإيجاباً حيث منحها الصدق وحرارة
 الانفعال، وتبعاً لقوة دافعه ومشاعره فقد تأثرت بذلك بقية أدواته الفنية التي تتطوي تحت

1 ديوان حمزة شحاته. قصيدة (محال) ص(119).

تجربته الفنية؛ فكانت المفردة الجارحة القاسية عوضاً عن المفردة الرقيقة الناعمة، وكذلك عنصر الأحاسيس الصادقة المنبعثة من المعاناة الحقيقية والصدمات الواقعية التي ترسبت في أعماق شخصيته - جعلت الشاعر يقيم الحواجز النفسية بينه وبين المرأة. فأصبح لا ينظر إليها إلا عبر هذا المنظار المتشائم. وقد امتد تأثير موقفه ذلك ليشمل عنصر الصورة فجعل الشاعر يبحث عن الصور المماثلة لمشاعره الحادة. فيكتفها أحياناً، وأحياناً يعمقها. كما اتضحت الوحدة الفنية الشعورية في أغلب القصائد السابقة. إلا أن مبالغة الشاعر في الانفعال قد انعكست بشكل سلبي على بعض التراكيب مما جعلها تبدو في شكل خطابي مباشر مبتعدة بذلك عن المستوى الفني الذي عُرف به الشاعر.

وفي تجربة قريبة من تجربة شحاته يعالج القصبي قضية المرأة. إذ يقدم لنا رؤية جديدة وقراءة حديثة لتفاصيل وجزئيات شعورية صغيرة لم يتعرض لها أحد قبله من الشعراء بهذا الشكل الذي عرضها فيه. حيث مزج الصدق الفني بالصدق الواقعي كاشفاً مشاعره الحقيقية تجاه المرأة في شجاعة نادرة تقوم في أساسها على استبطان المخفيات وإظهارها بهذا الثوب. يقول القصبي في قصيدته (لا تقولي):

لا تقولي: "أنت حبي!"

ربما أغرتك مني

كلمة شاعرة ترضي شياطين الشباب

ربما ضلل أهواءك شيء

في اكتآبي

ربما أغوتك ألوان نقابي⁽¹⁾

فهو هنا يتجاوز الحديث عن مرحلة الحب المبالغ فيه. فلم يلجأ إلى وصف أشواق وأحاسيس ربما لا تكون حرارتها إلا على الورق الذي يحتضنها عابراً ذلك كله إلى

¹ المجموعة الشعرية الكاملة . د. غازي القصبي ديوان (قطرات من ظمأ) ص (230).

الحقيقة بحديثه عن نزع الشباب وعبثه، وتعدد أقنعتة داعيا إياها إلى التريث قليلا قبل أن تندفع في مشاعرها إلى ما يُسمى بالحب الأعمى، فربما يكون بعد اندفاعها ذاك ما لا تُحمد عقباه:

لا تقولي: "أنا أهواك"

لأن الليل دنيا شاعرية

ولأن البدر طفل

أسند الرأس على نهد الغمام

مغمضاً أضواءه..

غير خيوط ذهبية

رقصت في ضوء عينيك

فراشات السلام

فهما يكون الحب شفافا ومغريا وعذبا عذوبة تلك الأشياء نفسها إلا أنه ينبغي الحذر وعدم الاستغراق فيما يمنحه الحب في بداياته من عذوبة:

فغدا نصحو من النور..

يموت الصمت .. يغشانا الكلام

لا تقولي: "أنا أهواك"

لأنني

زمني المجهول في ليلٍ خلا من عاشقين

ولأنني

إن أغب عنك تململت من الوحدة

كالطير السجين

فغداً هل تعلمين؟

ربما تزهر في الدرب

رؤوس المعجبين

وغدا قد تسبحين

في غديرٍ من هدايا

فتحيين سوايا⁽¹⁾

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

وغدا قد يغضب الشعرُ

فلا تسخو قصيدة

بحديث الشهد والنهد..

وهمس القبلاث

أي أننا إذا كنا كذلك فإننا لن نعرف حقيقة الحب الصادق المتجاوز لطبائعنا المتقلبة، إلا إذا أحسنّا التعرف على ذواتنا ودواخلنا وممارساتنا على بساط شفاف من الحقيقة المُرّة. هذه الحقيقة التي كلما زادت جلاءً زدنا قرباً، إذ تتكشف الذوات على طبائعها وسجاياها، فيتعرف كل منا على الآخر عن كثب فيرى كل مابه من حسنات وسوءات. بعد هذه

¹ المجموعة الشعرية الكاملة . د. غازي القصيبي ديوان (قطرات من ظمأ) ص(232).

المرحلة يتسنى لك أن ترددي كلمات الحب عن ثقة واقتدار، لا عن غرور واندفاع بعد نزع كل الأقنعة المزيفة عن دواخلنا:

لا تقولي كلمات الحب إلا
 بعد أن ترفع عيناك قناعي
 بعد أن تمعن أظفارك
 في وجه خداعي
 بعد أن تشرف عيناك على أعماق
 آثامي.. وحمقي.. واندفاعي
 بعد أن أهمس في أذنيك
 أوهامي .. أساطيري ..
 أقاصيص ضياعي⁽¹⁾

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

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

¹ المجموعة الشعرية الكاملة . د. غازي القصيبي ديوان (قطرات من ظمأ) ص(234).

مضافرة الرؤى والمعاني؛ بما تجسده إيقاعاتها عن العالم النفسي الذي يحكيه الشاعر، حيث نجح في توقيت ظهورها في أثناء القصيدة.

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

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

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

وفيما يتعلق بالعالم الطبيعي فقد اتخذت تجاربهم الشعرية فيه ثلاثة أشكال الأول منها عن طريق النظرة الجزئية لأحد العناصر الطبيعية والثانية النظرة الشاملة والثالثة التي

مزجت النظرتين معا. وفي عالم المرأة والحب انشطرت التجارب من خلال انشطار العلاقة مع المرأة سلباً وإيجاباً مما أدى إلى تنوع التجارب المصوغة حولها.

الفصل الثاني
الموضوعات الشعرية
المبحث الأول
موضوعات الطبيعة
المبحث الثاني
الموضوعات الذاتية

الفصل الثاني:

الموضوعات الشعرية

من غير الممكن أن تُحدد موضوعات لتكون شعرية بطبيعتها وأخرى خارجة عن نطاق الشعر فقد ينفذ الشاعر ببصيرته ليرى - خلال ما يبدو تافهاً في بادي الأمر - ما ينم عن مسألة نفسية أو مشكلة اجتماعية، أو يرى فيه مجالاً لتصوير فني رائع يبين عن مشاعره أو عواطفه. وإذن لانهك على الموضوع إلا حسب ما عالجه الشاعر من جهة قوة المعاني وجلالها. وقد يقصر شاعر عظيم لضعفه، ويجلى آخر في موضوعات تبدو لأول نظرة ضعيفة في شاعريتها.(1)

وعند النظر إلى خارطة أدبنا الحديث فإننا سنجد تنوعاً مثيراً في الموضوعات التي طرقها الشعراء من غير الموضوعات المألوفة من قبل، خاصة تلك التي تدور حول الإنسان ومجتمعه كالوطنية والمساواة والحرية والإخاء والشجاعة والتساهل والاستبداد والمحبة وما إليها من الصور الفكرية التي شاعت في الأدب العصري حتى أصبحت من مميزاتة.(2) ويضاف إلى ذلك موضوعات الطبيعة والهيام بها والموضوعات الذاتية، ولذلك يصعب أن نخصص أحد الشعراء في عصرنا الحديث بغرض معين. "فليس من اليسير مثلاً أن يقال - على سبيل التعميم - إن الشعراء الوجدانيين جميعاً كانوا مشغوفين بالطبيعة ... فإن من بين هؤلاء الشعراء من لا نكاد نجد للطبيعة أثراً يذكر في شعره(إلا على نطاق ضيق)...وقد يقال إن الكآبة طابع غالب على الشعر الوجداني وهو قول حق لكنه لا يصدق على نماذج كثيرة من هذا الشعر..."(3)

1 النقد الأدبي . د . محمد غنيمي هلال ص (368).

2 الاتجاهات الأدبية . أنيس المقدسي . ط(6) 1977م. دار العلم للملايين . بيروت ، ص (323).

3 الاتجاه الوجداني . د . عبد القادر القط ص (271).

المبحث الأول:

الموضوعات الطبيعية

أولاً: الطبيعة الساكنة:

تمنى الكثير من الشعراء الابتداعيين حياة البساطة في أحضان الطبيعة الأولى إذ "يجدون فيها أمّا رؤوياً تحنو عليهم، فينداحون في أحضانها، في عناق طويل، لا يفلقه منهم إلا صوت العقل، وقلم يوقظهم هذا الصوت، يقول الزمخشري(1):

أطوّف في مدى أحراش غابه	مُنَى نفسي بأن أحيا وحيدا
ظليل لا تجلله كآبــــه	وأنعم في مراتعها بفـيء
على أغصانها الجذلى سحابه	وفي أجوائها راحت تهادى
فتتـعش مهجتي الظمأى الصبابة ⁽²⁾	وتهمي بالرزاذ أعبُّ منه

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

ليتني أرجع للغـاب فلا
أجعل الشيطان في الدنيا رفيقي

آكل الأعشاب فيها ارتوي
بالندى المسكوب في الغصن الوريقي

مرحاً أركض في أدغـاله
كل همي في غروب أو شروق⁽³⁾

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

¹ الشعر الحديث في المملكة . د. عبد الله الحامد ص (246).

² مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان السادس. في الغاب .مقطوعة ، (منى نفسي) ص (701).

³ مجموعة النيل . طاهر زمخشري. زفرات. قصيدة ليتي في الغاب ص(144) . في النصين اعتمدت على الأصل.

والتصنع" (1). والقصبي كالزمخشري، يريد أن يدفن إحساسه بالسفر إلى الواحات:

أريد أن أمضي إلى واحة (2)

وارفة الظلّ .. بها جدول

وبلبل يصدق للحب

حيث يمر العمر لا وحشة

خرساء .. لا ليل طويل كئيب

أريد أن أمضي بعيداً بعيداً (3)

غير أن البعض يفسر لجوء الابتداعيين إلى الطبيعة بأنه هروب من الواقع وفرار من مواجهته بشجاعة.. وهو المأخذ الذي أخذته الرمزية على الرومانتيكية لأن الرمزيين "ليسوا كالرومانسيين الذين يهربون من الواقع إلى الطبيعة أو إلى أخيلة مريضة أو تهويمات قد تصدر أحيانا عن خيال مريض..." (4) إلا أن هناك آخرين يرون هروب الرومانتيكيين هروباً إيجابياً، وكأن اعتزال الحياة والناس واللجوء أحيانا إلى الطبيعة موقف من الحياة والناس واحتجاج على ما يراه الشاعر من تصرفات تخالف قيمه ومثله العليا، وليس موقفاً سلبياً بالمعنى الذي أراده الدارسون، إلا في بعض حالات يبلغ فيها النفور والاعتزال والانطواء على الذات حدّ المرض عند بعض الشعراء" (5) وحينما يكون لجوء الابتداعي للطبيعة ناتجاً عن موقف فلا يُستغرب منه ذلك، فإنما يتخيل حينها عالماً من مكونات

1 الشعر الحديث في المملكة . د. عبد الله الحامد ص (246).

2 المجموعة الشعرية الكاملة، غازي القصيبي، ديوان أشعار من جزائر اللؤلؤ، قصيدة (أريد) ص (69).

3 الشعر الحديث في المملكة . د. عبد الله الحامد ص (247).

4 الرمزية. تشارلز تشارويك. ترجمة. نسيم ابراهيم يوسف. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992م، ص (12).

5 الاتجاه الوجداني، د. عبد القادر القط ص (282).

الطبيعة يمثل المعادل الموضوعي لواقعه الحقيقي الذي أخفق في معاشته أو معايشة أناسه.

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

1/ البحر :

لم يعد الحديث عن البحر حديثاً تُذكر فيه جماليات شواطئه وأمواجه بل أصبح يضم العديد من الرؤى الفلسفية والمضامين العميقة، التي تمثل الأصداء المعتملة في نفسية الشاعر. فالبحر لدى العواد اتسعت معانيه كي تحتوي عدداً هائلاً من التفاصيل وعدداً آخر من الشخصيات التي أمضتها البحر. فهو (إرهابي وواسع ومعط وبطاش وسمح ومهيب)، ولذلك نجد فيه عالماً يتنوع فيه البشر، منهم (المخاطر والمغامر والمسافر والمقامر والمعاند والمسالمة والمجاهد والمفكر والمهندس وحليف الكرب، ومشغل الحوت). يقول في ذلك (1):

نفى الفروق فمجده دده ⁽²⁾	نفذ الهموم فأمسه غده
بطبيعة الإرهاب يفرد	متشابه اللحظات في خلق
تعطي وتبتش عندها يده	وسمت مناسبه فمن سعة
ومهابة أخذت تزوده	وسماحة فُرنت إلى مرج
حتى يجدها تجدد	يدعو العقول إلى حظيرته
للقاه يرفعها وترقده	فتخف في شكل مظاهرها
يشتاقه دراً ينضده	من خائف خطر يعانقه
نشوان يعجبه تأوده ⁽³⁾	ومسافر درب يصاحبه

1 ديوان العواد الجزء الثاني. ديوان (في الأفق الملتهب) ص (232).

2 دده : أي لهوه ولعبه.

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

من هنا يأتي القنديل ليضيف بعداً آخر من خلال رؤيةً ثالثةً مستقلةً؛ وإن كانت تتقاطع مع سابقه في بعض الجوانب إلا أنه استطاع صياغتها صياغةً موفقة، حيث تمكن من الجمع بين الرؤية الفكرية المتأمله في معاني البحر وبين ما يثيره من معان عاطفية، خاصةً كلما وجدت النفس شكواها عنده. ولذلك يهدف القنديل إلى الموضوع من باب العاطفة إمعاناً منه بعمق أثرها قائلاً⁽¹⁾:

أيا بحر هذي موجةً ذاب قلبها	حنيناً وأمسى دمعها يتحدّر
حكمت عليها بالنوى حينما بدا	وقد بتّ جيّاشاً عليك التعكّر
وأبعدتها عن أختها فترددت	يسيرها قسراً نواك المقدر
أنتني نحو الشطّ يعلو أنينها	وها هي من فرط الجوى تتفطر
تلاشت كما لاشى الردى أخواتها	ولا زلت عن أمثالها تتفجر
رُغى زبدٌ عادت لتلقاك صافيا	فهل للقويين الضعيف مسخر

فالقنديل يدخل في حديثه عن البحر من هذا المدخل المؤثر عن مأساة الموجة العاشقة التي يذوب قلبها حنيناً للبحر، ويمسي دمها متحدراً من فرط قسوته عليها حينما حكم عليها

1 ديوان . أصداء . أحمد قنديل . ط(1) 1951م. دار المكشوف . بيروت. قصيدة (أيا بحر) ص(98).

بالنوى. والشاعر يقوم هنا بتفسير الظواهر (الفيزيائية) - المد والجزر - تفسيرات عاطفية موحية؛ فالمد والجزر ما هما إلا تباعد وخصام بين المحبين، وما انتهاء الموج عند الشاطئ إلا انتهاء العاشق الضعيف أمام من يملك زمام قلبه. وهو يهدف من هذا المدخل الرقيق عن تلك المأساة الصغيرة التمهيد لمأسى عظام ومعانٍ عميقة سيكشف عنها في الأبيات التالية:

ويا بحر كم غادرت نفساً حزينةً	فشا بين جنبها عليك التذمُّرُ
فكم سابحٍ خارت سوابق عزمه	فأمسى ضئيلاً ينزوي ثم يظهرُ
فتحت له جوفاً فواراه صامتاً	وكم مثله واريته وهو يجأرُ
وخلفت أهليهم يذوبون حسرةً	عليهم ولم تقصر ولم يتصبروا ⁽¹⁾

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

وكم من ألوفٍ من عوالمك التي	تسخرها فيك الحياة فتسخرُ
أبدت كثيراً من عوالمها سدى	وجئت بأخرى في رحابك تسدرُ
كأنك في نظم الحياة مدققٌ	كما شاء ينفي ثابتاً ويقررُ
فأنت عليها ثائرٌ متمردٌ	فليتك فينا شاعرٌ أو مفكرٌ ⁽²⁾

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

1 ديوان . أصداء . أحمد قنديل. قصيدة (أيا بحر) ، ص(99).

2 ديوان . أصداء . أحمد قنديل. ص(100).

ولم يقف شعراؤنا الابتداعيون عند البحر في صورته المتكاملة، بل تجاوزوه إلى المعاني والأشياء المتصلة به والتي استتبطوها منه. كحديثهم عن الشواطئ والأمواج، أوفي الوقوف عند ظاهرة الماء وما يتفرع منها من معاني المطر والأودية والسيول والأنهار والزوارق والمشاهد الطبيعية الأخرى المرتبطة بها.. ولم يكن تناولهم مكرراً يقلد فيه أحدهم الآخر، بل نحى كل واحد منهم في حديثه منحىً مستقلاً بذاته، كلٌ حسب همومه النفسية ودوافعه الوجدانية ورؤيته الفنية للموضوع. فالشاعر عبد الله الفيصل يتناول موضوع الشاطئ وفق حالته العاطفية فيبديه في صورة (حلم أخضر) وقطعة من فجرٍ مقمرٍ بالسنا. حيث يقول في قصيدة (شاطئ الأفراح):

يا شاطئ الأفراح في أبْحُرِ	يا صورة عن حلمي الأخضر ⁽¹⁾
يا قطعةً أهدى إليها الصفا	هدأة فجرٍ بالسنا مقمر
رمالك السمراء مجلى الرؤى	ومتعة الشادين والسمَّـرِ
وموجك التّيّاه في حومه	كالعطر فوق الغيد إن ينثرِ

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

وفيما يلوّن الفيصل شاطئه بطعم الفرح الذي سيقابل به محبوبه في فيه، نجد شاعراً آخر يتحدث عن الشاطئ وفق فلسفةٍ معينةٍ تنبع من الطبيعة ذاتها؛ ذلك لأن السنوسي شاعرٌ شاعت لديه الروح الريفية في الكثير من نماذجه الشعرية حتى باتت فلسفة ورؤية فنية تميزه عن غيره. حيث شُغل بتأمل حركات الطبيعة من حوله يستتطقها ويكشف ما يدور في أوساطها من حوارات خفية وتداعيات مكنونة، دون أن يكتفي بالوصف التقريري الذي يقف

1 ديوان . حديث قلب . عبد الله الفيصل. دار الأصفهاني. 1393هـ. جدة ، ص(145).

عند حدود الشكل والحركة الخارجية بل يتجاوز ذلك إلى طرح رؤية عقلية تأملية فيها الكثير من الأسئلة التي تبحث عن إجابات مقنعة عنها من خلال الطبيعة ذاتها. يقول السنوسي في قصيدته (الموج والشاطئ)⁽¹⁾:

ماذا يقول الموج للشاطئ في مده الهادر والهادئ

ومن ترى يعرف أسرارهِ من كاتبٍ منا ومن قارئٍ

هيهات ذاك السرُّ سرٌّ عميقٌ..

ثم يتابع الشاعر حديثه إلى أن يقول :

يثرثر الإنسان منذ الأزل ثرثرة الموج بحضن الجبل

لكنه في غيِّهِ لا يزل وكلما ازداد صعوداً نزل

لا يرعوي عن غيِّهِ أو يفيق

إن السنوسي هنا يوظف المشهد الطبيعي توظيفاً موفقاً يدل على دقة متابعته للأشياء من حوله، فالموج يروم الارتقاء إلى أعالي الصخور لكن سرعان ماتنسب مياهه معلنةً خيبة الأمل. مثل الإنسان المتجاوز بطموحه قدراته، حيث تتحول كل أفعاله إلى ثرثرة لا طائل من ورائها لأنها ستلاقي نفس مصير الموج الذي يناطح الصخر وهكذا استطاع السنوسي الوصول إلى ذروة الابتداع حينما تمكن من التوفيق بين حركة المشهد الطبيعي وتأثيرها على سلوك الإنسان وخاصة في قوله:

تموج بالإنسان أحلامه وتستثير القلب آلامه

تمضي ليلاليه وأيامه والشاطئ الجبار قدَّامه

وهو بأمواج الأمانى غريق

1 الأعمال الكاملة . محمد علي السنوسي. ديوان (الينابيع) ص (561).

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

بينما نجد شاعراً آخرًا هو عبد الله بن ادريس يقطع من البحر الزورق الذي يمخر عبابه، مستغلاً حركة الزورق الشبيهة برحلة قام بإسقاطها على قصة حياته، فلا يصور لنا زورقه مثقلاً بحمولة المسك والعنبر - كما صورته من قبل ابن المعتز - بل إن زورقه مثقلٌ بالحلم. حلم ينوء به هذا الموكب الفرح الذي تحيط به أعاصير الشقاء والماضي الثقيل، كيما يصل بالشاعر إلى شاطئ الأمان وسط خضمٍّ هائلٍ من المخاطر، قائلاً⁽¹⁾:

رباه بلغ بالسلامة زورق الحلم الجميل

فهنا أعاصير الشقاء تفوح من خلف الأصيل

وهنا شراعي لامس الموج المجنح في زهول

وتلقت القلب الشجيَّ فهاله الأمس الثقيل

فإلى الأمان لشاطئٍ نتسمّ الريح العليل

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

لعب الخضمُّ بزورقي فطغى على مجرى الشعور

أفما اطلعت فخلتني كالطير في كفِّ الصغيز

¹ ديوان . في زورقي . عبد الله بن ادريس . ص (229).

إن كان ذاك فإنني ما زلت أحلم بالعبـُور

إن العبور إلى الأمان لخطوة الشهم النبيل

رباه بلغ بالسلامة زورق الحلم الجميل

ورنوت للأفق البعيد إلى الكرامة والسماح

لا ضير أني أرتئي شقّ المصاعب بالكفاح

وهنا عطفت بزورقي فجرى على كفّ الرياح

والحرّ يمقت عيشة يبقى العزيز بها ذليل

رباه بلغ بالسلامة زورق الحلم الجميل⁽¹⁾

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

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

ولذلك يرى القنديل أن مياه الأمطار هي الرحمة والعزاء اللذان يغسلان القلوب. مثلما تغتسل العيون بالدموع.. فالحياة غدت كئيبة كالحلة في جانبيها الحسني والمعنوي بنظر الشاعر. ولذلك يكون المطر عنده مثيراً لأشياء عديدة، فهو رمز الخضرة والنماء والحيوية؛ تهتّر الحياة لنزوله فتسفر عن حسناتها المخبوء كما يقول الله تعالى⁽²⁾: {وترى الأرض هامدةً فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج}. ويتوافق مع ذلك قول القنديل في قصيدته (أمطري)⁽³⁾:

1 ديوان . في زورقي . عبد الله بن ادريس . ص (229).

2 سورة الحج . آية رقم (5).

3 أصداء . أحمد قنديل ص (155).

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

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

أمطري أمطري يباركك الله حياةً والزارعون اشتواءً

والمحبون فتنةً والأناسي جمالاً والشاعرون سناءً(1)

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

وهكذا نجد شعراءنا في حديثهم عن البحر والمعاني المتعلقة به يبتكرون الرؤى
الجديدة المبتدعة، التي شاطروا من خلالها المشاهد التي يخاطبونها المشاعر بالباسها
ثوب الإنسان. فلم تكن وقفهم أمام البحر وقفة وصفية له، وإنما وقفات تأمل وابتداع. ذلك
بالإضافة إلى أن موضوع البحر - أو الماء بشكل عام - لم يكن عند شعرائنا محصوراً في
تلك القصائد وحسب، بل هناك العديد من القصائد الأخرى، هذا بالإضافة أيضاً إلى
ظهوره في الكثير من القصائد على شكل رؤى ومعانٍ وصورٍ جزئية، خاصة في القصائد

1 أصداء . أحمد قنديل ص(155).

التي لا يكون البحر موضوعها المباشر. فشعراؤنا الابتداعيون لم يستطيعوا الانعتاق من ذلك المشهد الطبيعي الخلّاب وأثره الساحر عليهم.

2. الليل:

منذ العصر الجاهلي والشاعر يشتكي من الليل وطوله قائلاً:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبحٍ وما الإصباح منك بأمثلٍ
إنه الليل وشاح المحبين، ووسادة المتعبين، وفضاء الحالمين بظلامه ونجومه وكواكبه
وقمره الذي نال حظاً وافراً من النسيب والهيّام. وحينما تحدث شعراؤنا السعديون
الابتداعيون عن الليل لم يكن حديثهم بالحديث المألوف عنه. بأن يكون مجرد شكوى
وتداعيات عن الحزن وطول الليل كما صنع الكثير من الشعراء. وإن كان قلة من شعرائنا
قد عمدوا إلى مثل ذلك كابن ادريس في قصيدته (مع الليل)⁽¹⁾ وحسين عرب في
قصيدته (أشجان ليل)⁽²⁾ إلا أن الغالبية قد تحدثت عن الليل مبرزة جوانب خفية غير تلك
التي ألفناها، ثم قاموا بربطها بتجاربهم النفسية، ومزجها بخصوصياتهم الابتداعية الشعرية
- التي سبق الحديث عنها في التجربة الشعرية - مما جعل موضوعاتهم تخرج في أشكال
ابتداعية ثرية بتنوعها، بعيدة عن الوصف التقليدي المكرور عن الليل. فالزمخشري بعد أن
سرد معاناته مع الليل متكئاً في ذلك على تجربته الوجدانية - يصف الليل من موقع
الشاعر الذي يراه بنظرته الفنية الخاصة للأشياء فيصفه قائلاً⁽³⁾:

فإذا الليل تدجى حُبست في حواشي الليل أخطار جسام
فهو القفل على باب الورى ليس يرضى لهم إلا الوئام

¹ في زورقي . عبد الله بن ادريس . ص (276).

² المجموعة الكاملة . حسين عرب . شركة مكة للطباعة والنشر . مكة المكرمة (بلا تاريخ) . المجلد الثاني . ص (45).

³ مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان الثالث . أصداء . قصيدة : أنا والليل . ص (234).

وهو القيد لأقدام الألى
تخذوا الدنيا عراكاً واصطدام
فإذا الإعياء أفنى جهدهم
طلبوا النوم فحْيي بسلام
وحباهم بغطيطٍ فارتموا
واستراحوا ليتهم عاشوا نياماً⁽¹⁾

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

وإذا ما نظرنا إلى الليل في رؤية شاعر ابتداعي آخر⁽²⁾ نجده يشتكي من الليل قسوته وظلمه، غير أنه يفتن إلى أن تناوله ليل من هذا المنظور لا يطرح جديداً أو ابتداءً، بل هو مواكب لغيره من الذين طالما اشتكوا الليل. فيتوجه إلى الليل بخطاب أشد قسوة مبيناً أنه - أي الشاعر - لم يكن ليشتهي من الليل كتقليد فني، ولكن بعد أن تبين له عدائية الليل وقصديته في ذلك العداء تجاه الشاعر وكأنما حلا له أن ينتقيه من بين ملايين البشر ليصطفيه بذلك العداء قائلاً:

لَمْ يا ليل تبتليني لوحـدي
بالجوى.. بالسهاد.. بالأسواء؟
بالعقاب المخيف دون الأناسي
وهم يعمهون في الظلماء؟
فارفع الصوت أيها الليل واجهر
بالذي راعني من الانباء
ناء ضعفي به.. وما يصنع الضعف وحيداً بعصبة الأقوياء؟

وفي رؤية مبتكرة عن الليل يحاول الشاعر حمزة شحاته أن يصور الليل ذا البدر ببطلتي قصة مكرورة، ما إن تنتهي حتى تسارع مبتدئة مرة أخرى، تلك القصة هي الشاعر وهمّه، أو لعلها قصة القيد:

1 الغطيط: الاستغراق.

2 محمد حسن فقي . الأعمال الكاملة . الجلد الرابع . قصيدة (همس الليل) ص (545).

أقبل الليل ومالي منه بجرأً مظلماً
تنطوي فيه مآسي لغوباً وظمماً
وسرى البدر وقد ملَّ سراه المبهماً
قائلاً يبعث في نفسي أساه ألماناً
أتراها قصة الهَمِّ صريعاً ها همّاً؟

* * *

أم تراها قصة القيد د لحرّين أُصيباً
قصة الحي على الأر ض يلَقّاها نصيباً...⁽¹⁾

كما أن الليل عند السنوسي مذاقاً آخر، فهو ليل الريف الذي لا يشبه ليل المدن الصاخب. ذلك الليل الذي صورّه لنا في هيئة ملكٍ ضافي الجناحين، أو فيلسوفٍ حكيم، أو شاعر عبقرى. لأن السنوسي بحسّه الريفى المرهف لا يؤدّ تصوير ليله تصويراً مألوفاً، فيكون قد تناوله تناولاً مألوفاً، بل كان يهدف إلى رسم صورةٍ أخرى عن ليلٍ برئ هادئ مطرّزٍ بالنجوم، ليلٌ غير ذاك الذي افتقد طبيعته في المدن بسبب كثرة الثريات والكهارب. يقول السنوسي في قصيدته (الليل في الريف)⁽²⁾:

الليل في الريف غير الليل في المدن فافتح ذراعيك للأرياف واحتضنِ
واستقبل الليل فيها إنه مــــالِكٌ ضافي الجناحين يغري العين بالوسنِ
كأنه فيلسوفٌ مطرّقٌ عجباً مما يرى في حياة الناس من درنِ
أو شاعرٌ عبقرى الفكر منغمّر في لجة الوحي لا يدري عن

الزمن

1 ديوان حمزة شحاته ، قصيدة (أقبل الليل) ص(65).

2 الأعمال الكاملة . محمد علي السنوسي. ديوان (الينابيع) ص (640).

أو خاطرٌ في ضميرٍ بات منفصلاً بطهره ومزايـاه عن الإحـن
أو عاشقٌ غارقٌ في حبِّ فاتنةٍ فليس يعنيه شيءٌ كان أو يكن

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

وكشأن العواد في طرحه لموضوعاته التي يتميز فيها بعمق التفكير وبعد النظر إلى الأشياء وفق تصورٍ تفكُّريٍّ شامل - كما مر بنا عند حديثه عن البحر - نجده أيضاً في حديثه عن الليل يستخدم الأدوات ذاتها من عمق وشمول وتأمل. مختلفاً بذلك عن كل من تناولوا الليل من حيث خصوصيته العقلية في تناول الأشياء وتحليلها. يقول العواد في قصيدته (أنا والليل) (1):

هل أنت مثلي ! أيهذا الظلام ؟

تشعر بالويل ؛ فتخفي الغرام ؟

وتلبس الصمت ؛ فتعلو الأنام

برهبة القانت في قمة ونظرة الخاشع في همّة

وفكرة الشيخ وروح الصغير ؟

* * *

في المقطع السابق يمهد العواد لحديثه عن الليل بذلك الأفق الشعاري الذي رسمه، حيث يقرن نفسه بالليل في البدء، فهو كائن يشعر بالويل ويدس الغرام في وشاح الصمت، معززا تفرد ليله بصورٍ تعمق الرؤية التي يود أن يشيعها عنه. إذ هو القانت وهو الخاشع الذي لا يجذب انتباهه أي شيء، وهو حكمة الشيخ، وبراءة الصغير المنطلقة المجنحة. في هذا الحشد من الصور يقدم لنا العواد ليله. معتمدا على الصور الفنية الأدبية برهاناً ساطعاً على

1 ديوان العواد الجزء الأول . ديوان (نحو كيان جديد) ص (9).

رؤيته. لكنه في المقطع الثاني يلجأ إلى التدليل عن طريق المعرفة النظرية التي تعجز عن تفسير عظمة الليل على الرغم من سطوع أسماء أصحاب تلك المعرفة، من الفلاسفة والأدباء مثل "زرادشت" و"ماني" وأبي العلاء المعري و"شوبنهاور" و"ديكارت":

هذا المعري وأسفاره⁽¹⁾

وذا شوبنهاور وأفكاره

وذاك ديكارت وآثاره

لكنهم عني في معزلٍ فأوح لي ، يا ليل ، أو غن لي

أو نح عن قلبي نار السعير

* * *

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

الحب يا ليل وأذكرتني

ذاك اللظى ذاك الذي لا يني

آه من الحب وقد شغني⁽²⁾

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

يا شاعراً مرقمه روحه!⁽³⁾

الليل مضنى الجسم مذبوحه!

1 ديوان العواد الجزء الأول . ديوان (نحو كيان جديد) . ص (11).

2 ديوان العواد الجزء الأول . ديوان (نحو كيان جديد) . ص (12).

3 المرقم : القلم.

هذا النجيع الجمُّ مسفوحه!

وذا ظلامٌ حالِكٌ قاتم والكون في جملة نائم

فاغفر إذا كنت من الغافرين⁽¹⁾

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

لا الكون يا مزجي القريض بمن يُلام ولا الظلام

إن الملامة في الحياة لمصدر الفكر الحسام

هي للضمير ففي الضمير دوافع ونوازع

لولا رقابته الشديدة لاستلذَّ الهاجـ_____ع⁽²⁾

وها هو الضمير يتحدث بنفسه مخاطباً الشاعر بقوله:

أنا من أتاح لك التأمل في الحياة وفي البشر

أنا من تركتك شاعراً، وتركت ليـك جاثماً

إلى قوله: أنا ذلك الوحي الأليم أجيء بالفكر الأليم

أنا صارم القدر المسيطر في يد القدر العظيم⁽³⁾

1 ديوان العواد الجزء الأول . ديوان (نحو كيان جديد) . ص (13) .

2 ديوان العواد الجزء الأول . ديوان (نحو كيان جديد) . ص (15) .

3 السابق . ص (16) .

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

فابق إذن يا ليل في جثمتك وادأب إذن يا كون في رهبتك

آمنت لأريب بفعل الضمير⁽¹⁾

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

1 ديوان العواد الجزء الأول . ديوان (نحو كيان جديد) . (17).

3. القمر:

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

لقد تلمس شعراؤنا الجوانب التي لم تُطرق كثيراً وراحوا يصورونها في قصائدهم. حيث اتضح من خلالها إصرارهم على ارتياد الرؤى البكر فيه. فالفقي يتناول الجانب الإنساني في القمر مبرزاً تعاطفه ومشاركته الوجدانية للشاعر، قائلاً: (1)

كم وحشة بين الجوانح كنت أنت لها الدواء

كم من شجيٍّ عاش بالحب المبرح في بلاء

ناداك والأشجان تهصره فليبت النـداء

كم شاعرٍ ألهمته بالشاعرية والغناء

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

حبيبتي حتى القمر

قد عاد شوكاً وضباباً وركاماً وحجر

1 الأعمال الكاملة . محمد حسن فقي. المجلد الثالث. قصيدة (إلى البدر في عليائه) ص (59).

أسطورةً بالذكريات تأتمر ..

ويح البشر !

حتى القمر

ملاذنا الخصب .. مرآة النهر

قد ضيعوه فانكسر

حبيبتى لا تحزنى فلن يضيع حبنا جيش التتر

ففي خيالنا البدور تنتظر

سنرجع البدر إذا البدر انتحر! (1)

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

ويتناول الشاعر البائس حمد الحجي القمر من الزاوية نفسها قائلاً للقمر: (2)

يا بدر إنك في الظلام سميري مالي سواك مناغم لشعوري

أرنبو إليك وملء بردي وحشة فأعود موسوم المنى بالنور

إلى قوله: إن جاء إنسان إليك فرده نحو التراب بخيبة المقهور

هم أفسدوا هذا الثرى وتطايروا لك كي تمر بفتنة وشرور

إلى أن يقول :

1 ديوان القرشي المجلد الثاني ديوان (فلسطين وكبرياء الجرح) قصيدة (مهاجران إلى القمر) ص(689).

2 ديوان عذاب السنين . الشاعر حمد الحجي. قصيدة: يا بدر ص(68).

فاسمق وكن كالشمس في عليائها واصمت ولا تبعث لهم بسفير

فالحجي يرى مع القرشي أن صعود الإنسان إلى القمر ما هو إلا تلوّث لنقائه وصفائه بالأمراض التي استشرت في الأرض. ومع اتفاق الشاعرين حول هذا الرأي إلا أنهما يختلفان من حيث طريقة عرض الموضوع، تبعاً لاختلاف التجربة عند كل منهما.

فالقرشي يختار القلب العاطفي بحديثه إلى محبوبته؛ أما الحجيّ فلسيطرة البؤس والتشاؤم عليه نجده يحاور القمر - بعيداً عن عاطفة الحب - على أنه الرفيق الذي يجد فيه عزاءه عن كل ما يلاقيه في الحياة من قسوة ومعاناة، فهو ملاذ وحدته وسميره.

يا بدر إنك في الظلام سميري ما لي سواك مناغمٌ لشعوري

أرنو إليك وملء بردي وحشة فأعود موسوم المنى بالنور

ثم يتوجه إليه بمجموعة من الأسئلة تدلنا على وقفته الجادة البعيدة عن رقة عاطفة الحب، فهي أسئلة رجلٍ بائس قد أمضته الحياة وأوجعته اختلافاتها فيقول: (1)

هل فيك نبغٌ ضاحكٌ مترققٌ ينساب بين جنادلٍ وصخورٍ

هل أنت ميدان الملائكة الألى لم يعرفوا درب الخنا والزور؟

هل فيك كوخٌ للفقير مرقّعٌ يبدو ضئيلاً تحت قصر أميرٍ

هل فيك شعبٌ يستتيم إلى المنى ويعيش تحت الظلم والتدمير

إن هذه المجموعة من الأسئلة الحارّة التي يوجهها الشاعر للقمر تدل على ما كان يعتمل في نفسه من أحاسيس، حاول التنفيس عنها بإخراجها على هيئة أسئلة، تعبر عن التناقض الذي يشهده الشاعر على الأرض، وكأنما يمثل القمر في تصويره المكان المثالي الذي يتوق إلى العيش فيه.

1 ديوان عذاب السنين . الشاعر حمد الحجي. قصيدة: يا بدر ، ص(69).

ويشترك الشاعر محمد على السنوسي مع أولئك الشعراء السابقين في الإشارة لنزول الإنسان على سطح القمر، ثم يتميز بخصوصية معينة اتصف بها حديثه عن القمر فيما بعد. فيقول السنوسي عن نزول الإنسان على القمر - في معرض حديثه عن حبيبته - في تشبيه منتزع من واقع المأساة، عبر قصيدته (رحلة إلى القمر):⁽¹⁾

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

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

غير أني ولم أزل بشعور الهوى الأغر
يستبي قلبي الجما ل ويستحسن الصور
إن للشعر مقلّة طفلة كلما نظرت
وهو فن يرى الحيا ة بعين من البهر
لا يرى ما ترى العلو م ولا يهتك الستر
يعشق النور والضيا ء وإن كانتا خطر
ويرى في لظى الحري ق جمالاً وفي الشرر

1 الأعمال الكاملة . محمد على السنوسي. ديوان (الأزهير) ص (456).

ويشتمُ الشذى المطيِّـر ر وإن لم يرَ المطرُ
ويرى نضرة الزهو ر وإن صَوَّح البشرُ
ويرى قلبه الحبيبـُ ب وإن غاب واستترُ
سوف تبقى حبيبتي أبداً تشبه القمرُ

إذاً فالشاعر يصرُّ على الرغم من كل ما حدث أن حبيبته لا تزال مشبهة القمر الذي يراه بقلبه، فهو دائماً ينقَّب عن الجمال ويستخرجه من مخابئه.

بينما يرى الزمخشري في قصيدته (القمر الساري)⁽¹⁾ بعد حديث أشبه بالحديث المألوف عن القمر أن سراً معيناً يكمن فيه جعله يغدو شاهداً على كل الذين تغزلوا به وتحدثوا إليه، ليس في زمننا الحاضر وحسب، بل في الأزمنة الغابرة أيضاً، فهو بمثابة حادٍ لركب العشاق. حيث يقول في تلك القصيدة:

لأنك حادي الركب تشدو بمعزفٍ صدى لحنه يرويه عصر إلى عصرِ
فكنت نشيداً في فم الدهر لم تزلْ ترانيمه تمحو شجراً ثائر الفكرِ
وكنت كما شاء الصفاء صحيفةً تسطر فيها الرائعات يدُ الدهرِ
وإن كنت للماضين طاوي سجلهم سنأسى على فراقك في آخر الأمرِ
سنمضي ونمضي لاحقين بركبهم وحادي السرى إن جدَّ في صفحةِ البدرِ

وإذا كان الشعراء السابقون قد اختصوا القمر بقصائد كاملة أو طويلة فهناك من الشعراء من تعرض له بشكلٍ سريع عابر. متحدِّثاً عنه في بيت أو بيتين أو نحوهما، لكن ذلك الحديث كان مشحوناً بالدلالات ذات الإيحاء العميق الذي يلامس أغوار النفس. من ذلك

1 مجموعة النيل . طاهر زمخشري. الديوان الثالث.أصداء ، ص (223).

ما نجده عند أحمد قنديل⁽¹⁾ الذي اختزل الحديث عن القمر في بيتين من غير إطالة تخرج بالمعنى عن التركيز الذي أراده له الشاعر:

بدران بدرُ سماء الأفق مطلعهُ وآخرُ في صميم القلب سكناهُ
هما استحلًّا فؤادي؛ واحدٌ قلقٌ يغري السمير، وثانٍ عزَّ مرآهُ

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

4. الفجر:

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

طلع الفجر فاهتفي يا عصافير ر وغني للروض لحن البكور
وأفريقي من الكرى، يا أزهير ر وحَيِّ جماله بالعبير
ها هو الأفق قد تبلَّج بالأضـ واء، تغزو جحافل الديجـور
والصبا رفرفت على الغصن فاند آد، وأفضى بشوقه للغدير
موكبٌ ترقص الحياة على أنفـ امه، مستهلَّة بالسـرور
يثل العين، بالمرائي، ويذكى نشوة الحسن، في حنايا الصـدور
فإذا الشعر نشوة من أغانيـ ه تبدَّى بها خفيُّ الشعـور
أطربت كل ساجع، في مجاليـ ه، وهاجت بها شجون الطيـور⁽²⁾

1 ديوان . أغاريد . أحمد قنديل . ص(29).

وتقول الشاعرة غادة الصحرَاء في قصيدتها (الفجر)⁽¹⁾:

أنا يا هنائي أنا سكَب نـوـرُ أنا من يخطُّ كتابَ الحبورِ
أنا من عصمت السنأ من غرور أنا لست للغير ميناً وزورُ⁽²⁾

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

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

أنا ميّد الغصن تحت الطيور وخفقة قلبي سرور السرورِ

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

أنا كُفّه . كفُّ ربي . تزور وأبقى وأبقى وتفنّى الدهورُ⁽³⁾

² المجموعة الكاملة . حسين عرب . الجزء الثاني قصيدة (الفجر) ص (130).

¹ شميم العرار . غادة الصحرَاء . ص (110).

² المين : الكذب.

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

وأنا أحمل آلامي ، وأقتاد لحتفي خطواتي

وإلى أن أيقظ الفجر أحاسيسي وداني شرفاتي

هتفت بيض الأمانى لليلالي وأيام حياتي⁽¹⁾

وهكذا نجد شعراءنا قد تنوعوا في تناولهم للفجر واختلفوا اختلافاً مثيراً. جعل الموضوع يبدو عند كل منهم برؤية جديدة مبتكرة.

5. الشمس :

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

نرمق الشمس وقد سال الطّلا	من حواشيها ورشّ الأرض رشا
زاهيا ينقش كالмас على	شفة الأفق وخذّ اليمّ نقشا
وإذا اصفرّت وقد دبّ البلى	في حشاها وتعرّت وهي دهشى
من رداء ذاب إلا ما غلى	وترأى شفقاً حين تفشّى

ففي الأبيات الأربعة السابقة يركز الشاعر حديثه على وصف الشمس بدقة متناهية عبر مجموعة من الصور الفنية البديعة التي بدا فيها عنصر التجسيم ذو أثر واضح في جمال الصور. من ذلك؛ شفة الأفق، والنقش على الماس، وخذ اليم، أحشاء الشمس، دبب البلى في أحشائها، تعرّيتها، دهشتها. ولو تأملنا أيضاً هذه الصور لوجدناها تركز على لحظة

¹ مجموعة النيل . طاهر زمخشري. الديوان (السادس) ألحان . قصيدة (الفجر) ص(626).

واحدة هي قبيل الغروب، ومع أنها حصرت التصوير في تلك اللحظات الزمنية القصيرة إلا أنها كانت ذات صفة شاملة مكاناً. فاستقصت السماء ممثلةً في الأفق، واستقصت كذلك الأرض. كما وُفق الشاعر في رسم لوحة الغروب هذه حينما عبّر عن نهاية الشمس بمرض الإنسان. ولأنه لم يقف عند حدود الوصف، فقد أوجد من خلال تجسيمه للشمس جواً نفسياً ملائماً لها تمكن من رصده بنجاح.

وتتناول الشاعرة عادة الصحراء في قصيدتها (شمس الأصيل)⁽¹⁾، الشمس مازجةً بينها وبين تجربتها الوجدانية، فهي بذلك لن تقف عند حدود تناول الشكلي بل سيكون حديثها حديثاً عن مشاعر الإنسان التي تقمصتها الشمس. تقول الشاعرة:

شوق هل لامست يا	شوق أفانين صباها
يا لها قرصاً تناهى	مثلما الحسن تناهى
هامت الأمواج بالضف	ة مذ كان لقاها
أنا عيناى إليهما	نغمة حلّ صداها
ما تراخى الليل ما ألى	وى عليها يتجاهها ⁽²⁾
قبل أن تغرق في البحر	سأحيا من سناها
شمس هل طيبت من شوقي	الذي قد بات أهـا؟
أمن السـاحر أنت	العين لهّابا لظاهـا؟
صَفَرَت أوجع ريح	والدجى آتٍ وراهـا
أصدقيني من تكونين؟	جنانٌ أم جناهاـا؟
نقطة ما فوق حرف	من دُنّى كنت صباهـا

1 ديوان . شميم العرار . عادة الصحراء . ص (121).

2 يتجاهها: يظهر قوته.

فالشاعرة تبدأ كلامها عن الشمس بمزجه مع شوقها، واصفةً مشهد الشمس في رؤية عين عاشقة لا ترى سوى الحسن المتناهي وهيام الأمواج بالضفة منذ لقائها. مستمرةً في تداعيتها السابق إلى أن تصل إلى الصورة المبتدعة التي جسدت فيها الشمس بالنقطة على الحرف. حيث ترمي بذلك إلى الشمس حينما يتقلّص ضوءها فتبدو كحلقة حمراء، وهي حينما تصبح بهذا الشكل فإنها توحى للشاعرة بالكثير من معاني الوداع والانتها، فتتوجه إلى الشمس ترجوها التمهّل في إعلان تلك المعاني التي تذكّرها بمآسيها، فتقول:

شمس، مهلاً لا تضيعي في العشايا وشذاها

لا تكوني مثل من قد كان شمسي ثمّ تاهاً (1)

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

ولم تكن تلك الظواهر وحدها التي انحصرت فيها موضوعات شعرائنا الابتداعيين من موضوعات الطبيعة الصامتة بل - كما أسلفت القول - كتبوا عن الكثير من المظاهر المتنوعة ورصدوا تحركاتها. فتحدثوا عن الأنهار (2) والزنايق والورود. ونادراً ما نجد معجم شاعر يخلو من ذكر تلك المظاهر أو التغني بها، بل إن ذلك أصبح من الأمور البديهية في تجربة أي شاعر. ومع ذلك فإن شعراءنا في تناولهم لتلك المناظر المألوفة قد ألبسوها أرويتهم الابتداعية. فالعطار (3) يتجاوز الوقفة الظاهرية أمام شكل الورد إلى ما هو أعمق من ذلك حيث عمق تأثيرها في نفوس بعض من منحهم الله القدرة على اكتشاف سر جمالها الحقيقي وكنهه، فيقول العطار:

1 ديوان . شميم العرار . غادة الصحراء . ص (124).

2 انظر على سبيل المثال . ديوان العواد . الجزء الثاني . ديوان (في الأفق الملتهب) ص (188).

3 انظر ديوان الهوى والشباب . أحمد عبد الغفور عطار . مقطوعة الزهور ص (42).

إن في هذه الزهور لمعنى
لكن الفيلسوف يدرك منها
والأديب العظيم تلفيه فيها
مبدعاً من نثيره الفذّ قولاً
وترى الشاعر المجيد يصوغ الـ
شعر وحيّاً من الشعور الفتّي⁽¹⁾
جلّ من أن تعيه نفس الغبيّ
كل كنهٍ بعقله العبـقريّ
غارقاً في تأملات الشجيّ
لم يدر لفظه بذهن الخليّ

ويصوّر لنا حسين سرحان "زنبقة" فتحت براعمها في الليل البهيم، وراحت تغازل
النجم وتضاحكه، ولكنها تذكرت فجأة روح ساقياها الذي اقتطفته يد المنون فأصابها الحزن
وأغضت طرفها ذعراً: (2)

يا رب زنبقة، فضّت براعمها
تذكرت روح ساقياها، وقد ذهبت
تضاحك النجم في طخياء ديجور⁽³⁾
به المنايا، فأغضت طرف مذعور

ويرثي شاعرٌ آخر هو علي فدعق (1338هـ) وردته الذابلة التي سقاها من عبراته
حين حرمت من قطرات الطلّ، واتخذ لها من طيات قلبه الكليم لحدّاً يضم أشلاء جسمها
الذي طوحت به اللمسات والزفرات: (4)

ألا ما أصابك يا وردتي
ولم أدر هل قد ذكرت الهدو
أكثره لمسك أم زفرتي
خُرمت من الطل قطراته
ء فأفزعك الصوت من أنّتي
و زاد بكائي لما رأيـ
فأفرغت فوقك من عبرتي!
ت تشابه شكلك بالوجنة

1 ديوان الهوى والشباب . أحمد عبد الغفور عطار . مقطوعة الزهور ص (42).

2 التيارات الأدبية . عبدالله عبد الجبار . ص (277).

3 طخياء : ليلة شديدة الظلام.

4 التيارات الأدبية . عبدالله عبد الجبار . ص (278).

فطيات قلبي لحدّ كريم لأشلاء جسمك يا وردتي⁽¹⁾

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

1 السابق ، ص(278) .

ثانياً: الطبيعة المتحركة:

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

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

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

ولعلنا لا نستغرب كون الدود - مثلاً - موضوعاً شعرياً يستهوي أحد الشعراء، فيكتب عن هذا المخلوق الصغير أكثر من خمس قصائد طويلة. يصل فيها إلى مرحلة استنباط فلسفة كاملة له في الحياة من جراء تأمله في ذاك المخلوق الصغير الذي يحتقره الكثير من الناس ولا يقيم له شأنًا⁽¹⁾.

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

¹ سيرد تفصيل الحديث في هذا الفصل من خلال موضوع التأمل في المبحث الثاني (الموضوعات الذاتية).

1. الطَّير :

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

وكما مرَّ سابقاً⁽¹⁾ أن لجوء الابتداعيين إلى الطبيعة لم يكن بدافع الهروب قدر ما كان بدافع تخيل حياة مثالية تتأى عن الواقع المريض في تصورهم، حياة يعيشون فيها حسب ما تقتضيه أحلامهم وأمانيتهم، "فيتخذون من بعض مشاهدنا وأحيائها رموزاً لمعاني الحرية الشاعرية والانطلاق البريء، فالفراشة والزنبقة والبلبل وغيرها تمثل لديهم الانطلاق في رحاب من الجمال..."⁽²⁾

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

1 انظر مبحث الطبيعة الصامتة في هذا الفصل من البحث.

2 الاتجاه الوجداني . د. عبد القادر القط ص (300).

في قصيدته (عصفور قلبي): (1)

وزقا يطلب قربي	رفرف العصفور جنبي
وة في رقصٍ ووثب	وتهادى ناعم الخط
عي فهزَّ اللحن قلبي	وأراق اللحن في سم
ندى النبر عذب	فتلفتُ إلى صوت
سي وأعصابي ولبي	شدَّ إحساسي وأنفا
يسكر الروح ويصبي	وسقاني من رحيق
وندى من ذوب حبي	حباً من صبواتي
سي ومن أحلام هدي	وعصيراً من رؤى نف

بينما نجد شاعراً آخر لا يرى في طائره حالة الفرح التي رآها السنوسي، بل إن طيره مهيجٌ للحزن. فهو به من الحزن مثل الذي بالشاعر، إذ أن كليهما شجيٌّ يرجع ألحان البؤس والشقاء. فيقول عبد الله الفيصل: (2)

يا طير هيَّجتْ آلامي وأشجاني	بما تغنيه من ألحان ولهان
بي مثل ما بك من ألحان مغترِب	فالكلُّ منَّا وحيدٌ ماله ثاني
بعثتُ شكوايَ ألحاناً مرتلّةً	وأنت شكواك ترجيعُ لألحاني
تشكو فراق أليفٍ كنت تألفه	أما أنا فشكاتي بعد أوطاني

1 الأعمال الكاملة. محمد علي السنوسي. ديوان (الأغريد) ص (370).

2 ديوان وحي الحرمان . الأمير عبد الله الفيصل . قصيدة (أين مني؟) ص (78).

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

ويرمز الطير عند الزمخشري إلى حالتي السعادة والحزن معا، ولكي يحتوي الشاعر تلك المفارقة الشعورية لجأ إلى استخدام عنصر الزمن في قصيدته. فطيره في الزمن الماضي هو السعيد المغني، ولذلك فهو يتناوله باقتراب من أجواء عصفور السنوسي. يقول الزمخشري في قصيدته (يا طير):⁽¹⁾

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

وها هو طيره الذي كان سعيدا مثله بالأمس يصبح أحرص الشدو متأثراً بحزن صاحبه، فيكون مرآةً حزنه وألمه بعد أن كان يضمد بعذب اللحن جراحه وأحزانه، فيقول:⁽²⁾

فمن يا طير أحرص فيك شدواً	على أصدائه يغفو أنيني
وكنت بعذب لحنك في الروابي	أضمد جرح خفاقي الحزين
وتبرد بالغناء شغاف نفسي	ويجري من عذوبته حنيني

¹ مجموعة الخضراء . طاهر زمخشري . ديوان (الأفق الأخضر) ص (128).

² السابق ، الصفحة ذاتها .

إلى أن يقول معبراً عن حالته الراهنة: (1)

فصرت أنوح والأصداً مني يبعثر رجعتها هول السكون
يطالعي الصباح مع التمني ويقذف بي المساء إلى أتون (2)
وأصبح فيه ملثاعاً بصمتي وأمسي والمواقع في يميني

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

الروض ما معناه يا بلبل إن لم تغرد فيه أو تمـرح ؟
والزهر من يسكب في ثغره سحر الهوى إن أنت لم تصدح ؟
والجدول الرقراق ، ما حاله إن غبت عنه جانباً تتنحي ؟
والفجر من يلقاه إن لم تطر في ضوءه الساجي ولم تسبح ؟
والوردة الحسناء من ذا الذي يثير فيها غيرة المستحي ؟

إن لم تغازلها تبثُّ الهوى

للروض بساماً، وتشكو الجوى

للفجر والزهرة والجدول (3)

إن الروض والزهر والجدول والفجر والوردة الحسناء هم بعض عشاق البلب.

1 مجموعة الخضراء . طاهر زمخشري . ديوان (الأفق الأخضر) ، ص (129).

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

3 أصداً . أحمد قنديل . ص (7).

ومن الملاحظ عليها أن أشكالها منتقاة، فلكل منهم سحره الخاص وجماله الذي يتقرّد به. ومع ذلك فحياتهم تبدو كئيبة حزينة لحيوية بها؛ إذ أن البلبل هو مبعث تلك الحيوية، ومن دونه يصبح الجمال الذي تلّفت به تلك المخلوقات لا قيمة له. ولكي يكون الشاعر أعمق في تأثيره لجأ إلى صياغة مقطعه على شكل مجموعة من الأسئلة ساهمت في إشاعة جوّ من الحزن، نحس من خلاله بقدر كبير من البكاء والصدق من قبل الشاعر. وليت أن الروض والزهر والجدول... هم وحدهم الذين يعشقون بلبل الشاعر ويتمنون قربه. بل نجد عشاقاً آخرين يستمدون الدفء من فتنة البلبل وألحانه التي تشع الفرحة عبر رجع ألحانه:

يا باعث الفتنة زخّارة	بالحسن مطبوعاً على ما به ⁽¹⁾
ونائر الفرحة رفرافة	في لحنه المسكوب من قلبه
الشاعر الفنان فيما شدا	منك استمد الوحي في غيبه
واللاعب اللاهي وأترابه	منك استعار الصدق في حبه
والغادة النجلاء في خدرها	والعاشق المضنك في كربه

مدّا إليك السمع حتى ارتوى
قلباهما، قلبٌ يخاف النوى
هجرًا، وقلبٌ حنّ للأول

وإذا كان العشّاق السابقون محسوسين نراهم ونلمسهم متمثلين في الشاعر واللاعب واللاهي والغادة النجلاء، ومن قبلهم الزهر والروض فإن حسن البلبل وبهاءه لا يقفان عند حدود أسر هؤلاء العشاق وحسب، بل إنه ليشيع سحره وينتشر فيستحي منه اليأس، وفيه تتطوي معاني الأمنيات - وهؤلاء هم العشاق المعنويون الذين يأسرهم البلبل أيضا:

1 أصداء . أحمد قنديل . ص(8).

منك استحي اليأس وفيك انطوى

معنى الأمانى ناضراً ماذوى

في النفس لم تهزم ولم تجفل⁽¹⁾

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

يا ساكن الأدواح خفاقةً بالحب خفاقاً لدى وكره

ونادب الأقفاص ملقى بها من بات معلوباً على أمره

هل علم(القفاص) أن الذي يصنع سجن الحرّ في قبره ؟

أو أن تغريدك من بينها صرخة روح ذاب في أسره ؟

هيهات بعد الكون في رجه يرضى بشبرٍ منه أو غيره⁽²⁾

ولذلك فإن أولئك العشاق ما إن يسمعون بمأساتك أيها البلبل حتى يهتفوا بصوت واحد:

فامرّح وغنّ الكون لحن الدنى

يا مطرب العالم — يا بلبل⁽³⁾

وبذلك يكون القنديل قد قدم لنا عملاً رائعاً مشحوناً بالقيم الابتداعية، استطاع فيه أن يصنع من البلبل ذلك الطائر الصغير كل تلك الرؤى الرحبة متخذاً منه معادلاً للسعادة في

1 أصداء . أحمد قنديل . ص (10).

2 أصداء . أحمد قنديل . ص (10).

3 أصداء . أحمد قنديل . ص (11).

نفوس من يعشقون معاني الحرية والجمال والسعادة التي تجسدت فيه. وهو بهذا يضيف جملة من الرؤى الجديدة التي تضاف إلى ما أنشده زملاؤه السابقون.

ومن اللافت للنظر في هذا الموضوع استئثار هذا الطائر (البلبل) - من بين سائر الطيور - بكثيرٍ من قصائد شعرائنا الابتداعيين حيث اتخذ لديهم مكانةً خاصة، فمن تلك القصائد التي خصوها به قصيدة (البلبل الصامت) للشاعر عبد الله الفيصل في ديوانه (وحي الحرمان)، وقصيدة (البلبل) للشاعر حسن عبد الله القرشي في ديوانه (مواكب الذكريات)، و(البلبل الحبيب) في ديوانه (البسمات)، وقصيدة (بلبلي) للشاعر سعد البواردي في ديوانه (ذرات في الأفق).. وغيرها من القصائد التي تؤكد حضور هذا الطائر بالذات ومكانته الخاصة عند الشعراء الابتداعيين.

2. الفَرَّاش :

لم تكن الطيور والبلابل وحدها الأحياء التي استأثرت بقصائد الشعراء الابتداعيين، فقد دققوا النظر في مخلوقات أصغر منها. مستخلصين الحكم البليغة والتجارب الحياتية المليئة بالخبرة. فوجدناهم يتحدثون عن الفراش والنمل⁽¹⁾ والدود وغيرها من الأحياء الصغيرة.

وقد تحدث الشعراء العرب المحدثون عن الفراش وتناولوه في بعض أعمالهم كمحمود حسن إسماعيل، ومحمود الخفيف، والهمشري.⁽²⁾ إلا أن تناول شعرائنا لها كان مغايراً لأولئك الشعراء. فالقرشي وعبد العزيز الرفاعي (1342هـ) حينما تناولا الفراشة ركزا على أبعادٍ معينة أكسبت أعمالهم شكلاً مبتدعاً مستقلاً. حيث يقول القرشي في قصيدته التي أسماها (فراشة):⁽³⁾

وفراشة طارت لتحترقاً كم أرعشت بجناحها الغسقا

1 انظر الأعمال الكاملة للفتي . المجلد الأول . قصيدة (النملة والإنسان) ص (168).

2 الاتجاه الوجداني . د. عبد القادر القط . ص (300 . 301).

3 ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (بحيرة العطش) ص (440).

موتورةً من نفسها جنحت	للضوء تسكب فوقه الرِّمَقَا
حسبته يرعى حسنهما فرحًا	ويشم منها عرفها العبقَا
لكنه أودى بها حرقًا	فهوت على جنباته مزقَا
أ فراشتي أشبهتني خلقًا	إذ عشتُ أغمض ناظري نزقَا
كم قد مددت لقاتلي عنقًا	ولكم زرعت لأحصد الحرقَا

فقد انتزع القرشي من بين مناظر الطبيعة فراشته، وراح يحكي لنا قصتها مضيفاً على الموضوع نسيجه الإبداعي. فجعل صورته مورقة؛ حيث جناح الفراشة - الضئيل - يستطيع أن يرعى الغسق، ثم كون الفراشة موتورة جانحة تسكب فوق معشوقها الرمح. والشاعر لا يعتني بالفراشة وتصوير إحساسها إلا لشيئين كان واضحاً حرصه عليهما. أحدهما: تعاطفه الإنساني مع الفراشة وإحساسه لوحده بمعاناتها. وثانيهما: شبهها له في المسلك والمصير. وبذلك حقق الشاعر الامتزاج الكلي مع العنصر الطبيعي (الفراشة) حينما أسند كل ما حدث لها إليه، مستغلاً قصة الفراشة التي أضحت مثلاً مشهوراً. من حيث أنه قام بإسقاط قصتها تلك على نفسه.

بينما نجد شاعراً آخر يتعامل بالأدوات الابتداعية ذاتها في تناوله للفراشة. حيث يتألف معها شعورياً مستفيداً من قصتها السالفة. "فعبد العزيز الرفاعي...تجذبه فراشة الحقل تلك التي لبست ثوب الربيع وانسكبت في أجنتها الرقيقة أطياف السنا. وما أجمل منظرها وهي تشكو غلتها للزهر وترتوي من ثغره النادي. إنها زهرٌ يقبل الزهر. ويعقد الشاعر بينه وبين تلك الفراشة الجميلة صلة روحية، فروحه وروحها تتشابهان، فكلاهما يهوى الزهر والروابي الخضر، وكلاهما يعشق الضياء، فهي ترتمي فيه كما يرتمي الظمان على الماء في الصحراء حتي تذوب، وهو أو قلبه جمُّ الفداء يذوب في الضياء؛ ضياء السماء أو ضياء الحب ويفدي حبيبته بالروح:(1)

1 التيارات الأدبية . عبد الله عبد الجبار ص (277).

نحو الغدير وحيّت نفحه الشادي	تراقصت في الضياء الثّرّ وانعطفت
راحت تدلّ به في تيهها البادي	فراشة لبست ثوب الربيع وقد
عليه لو حفلت يوماً بحسّاد	ثوباً تتوق له الحساء تحسدها
فيه الأشعة من طيف السنا الهادي	حديقةً في جناح رقّ وانسكبت
وترتوي قبلاً من ثغره النادي	مضت إلى الزهر تشكو الزهر غلّتها
هزّ الطيور فهزّت كل ميّاد	زهراً على الزهر ما أبهى تعاطفه
تهوى الزهور وأهواها على النادي	روحي وروحك في معاهما شبه
من الخمائل بين الجدول الغادي	وأعشق الحسن رفرافاً على نضِر
أهوى ترفّعها والرفرف البادي	وفي (الذرى) شامخات الأنف صامدة
أهوى التواضع ما أسماه في الوادي	وفي السهول التي أرخت غلائلها
فترتمين بشوق المضحّر الصادي	أهوى الضياء كما تهوينه حفلا
جمّ الفداء فيا للذائب الفادي	حتى تذوبي وهذا القلب أحسبه

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

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

المبحث الثاني:

الموضوعات الذاتية:

ليس غريباً أن نجد الذاتية تلقي بظلالها على النتاج الشعري الابتداعي عند شعرائنا، لاسيما وهي الملمح المهم في الاتجاه الرومانتيكي الذي تابعه شعراؤنا باهتمام. وإذا كان الشق الأول من موضوعات الشعر الابتداعي السعودي - وهو الموضوعات المتعلقة بالطبيعة - قد شهد ثراءً وتنوعاً، فإن الشق الآخر قد حفل بتنوع لا يقل عن سابقه. فقد كتب شعراؤنا في العديد من الموضوعات المتعلقة بالجوانب الذاتية والنفسية المرتبطة في أحيان كثيرة بعنصر التفكير والتأمل. كاستمرار لتجاوبهم مع النداء الذي أطلقه زعيم المجددين من الشعراء السعوديين الشاعر محمد حسن عواد الذي طالبهم بعدم الارتهان إلى أسر موضوعاتٍ معينة لا يستطيعون مغادرتها إذ أن مقياس الشعر الصحيح عنده "والشعر الحي هو أن يغمر النفس بالإعجاب ويحفزها إلى إفاضة الثناء على الشاعر حين يقرأه القارئ وهو مسترسلٌ في عالم آخر من عوالم النفس التي تقدر الجمال والقوة وتؤمن بعظمة الصدق، وروعة الفن، وهو ذلك الذي يستشف الفكر من وراء نغماته وموسيقاه أجمل معابر النفس الإنسانية إلى آفاق الكمال البشري. ولا يعني الشعر أن يكون ألفاظاً ومعاني وإنما أمرٌ آخر وراء الألفاظ والمعاني والتعابير. ولعل الأمر الآخر الذي يعنيه العواد هو ما حدده في موضوع الشعر الذي قال عنه: "إن موضوع الشعر هو الحياة العامة بأسرها، وأصل ما فيها - في رأينا - هو الطبيعة، وأعمق ما في الطبيعة هو الإنسان... فهو الموضوع الأخرى بالعناية والدرس".⁽¹⁾

ولذلك فإن شعراءنا بعد أن تناولوا الطبيعة وفق رؤاهم الفنية أخذوا يتحدثون عن الإنسان باعتباره جوهر العملية الإبداعية، فأخذت كثير من قصائدهم في التمحور حوله، وتنامت عندهم موضوعات أكثر التصاقاً به. فوجدناهم يكتبون في التأمل، والشكوى واليأس، والاعتراب. ثم يقفون عند المواقف المنقرعة من تلك الموضوعات كوقوفهم أمام

1 الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد. د. إبراهيم الفوزان. الجزء الثالث. ص (943).

الانتظار، والصمت، والقلق، والأرق، والوهم، والضياع، وغيرها من المواقف التي تجسد هموم الإنسان وتصور اللحظات التي تكتنف حياته.

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

1. التأمل :

يُعتبر التأمل من أكثر الموضوعات الذاتية المطروقة من قبل الشعراء الابتداعيين؛ وذلك بسبب العمق الذي قصده أكثرهم نتيجة لدوافع فنية.

والناظر إلى أغلب القصائد الابتداعية في هذا الموضوع يجدها تدور حول أربعة محاورٍ على وجه التقريب هي: التأمل الديني، والتأمل الفكري، والتأمل النفسي، والتأمل في الطبيعة ومخلوقاتِها.

التأمل الديني:

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

ولم يكن مبدأ التأمل محصوراً في الظواهر الكبرى ومتعلقاتها، بل إن أي موضوع يعمل فيه الشاعر ذهنه فإنه يكون ميداناً خصباً لتطلعاته. وفي قصيدة العواد(صلاة نفس)(1) نجد التعمق والنفوذ إلى روحانية الصلاة في اللحظات التي يناجي فيها المصلي ربه، حينما تنقطع نفسه عن كل علاقاتها البشرية كيما تتواصل مع الخالق عز وجل، حيث تكون روحانية الصلاة وعبيرها الإيمان منظاراً تُرى الأشياء من خلاله على شكلٍ مغاير. شكل تتداخل فيه الكليات مع الجزئيات مستشفة الحياة

1 ديوان العواد . الجزء الأول . ديوان (البراعم) ص (36).

من سجلّها المطوي :

قالت النفس: قم نصلي إلى الله	له فشرّ النفوس من لم تصلّ
قلت: يا نفس سبّحي الله طوعاً	وأصيخي واستكري أن تملي
سبّحي الله فالطبيعة يقظى	وتعالّي قرب الخضمّ نصلي
في صفاء يشعّ في فلك الإله	هام مستملياً إذا الكون يُملي
يستشف الحياة في العالم المط	وي بين النفوس طيّ السجلّ
فيرى في المــــــــــــــــاء والزّ	هرة ، والأرض والفضاء المطلّ ⁽¹⁾

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

ليس في هذه المرآئي حياةً	ثرةً تجثم النفوس لديها
إنما منبع الحياة من القـــــــــــــــــ	لب ومن قاعه تمّدّ يديها ⁽²⁾

وعلى الرغم من كثرة تأملات العواد فإنها لا تصل إلى مستوى تأملات الشاعر محمد حسن فقي، لا من حيث كميتها ولا من حيث تشكيلاتها الفنية. فمن الجدير بالذكر في هذا الموضوع ما دنا في سياق الحديث عن هذا الموضوع أن التأمل عند الفقي لا يُعد موضوعاً طرّقه الشاعر مثل غيره من الموضوعات، ولكنه وصل لديه إلى كونه ظاهرة شعرية كبرى، ليس في شعر الفقي فحسب، بل في شعرنا السعودي الحديث. فبالإضافة إلى المجلد الشعري الضخم الذي خصصه لشعر التأمل، نجد الكثير من القصائد التي انتشرت في المجلدات الأخرى تتضوي تحت مظلة تلك الظاهرة. والتأمل عند الفقي لم ينبثق من فراغ أو تصنع لهذا الغرض، فقد عاصر الرجل أجيالاً شعريةً عديدة - أمد الله في عمره - ولا

1 ديوان العواد. الجزء الأول. ديوان (البراعم) ص(36).

2 ديوان العواد. الجزء الأول. ديوان (البراعم). ص(37).

يزال؛ مما جعله ينظر إلى الحياة نظرة القانع الذي لا تستهويه مفاتنها أو ترعبه مشكلاتها، فقد شهد الكثير وتجرع الكثير أيضاً. فطبعي أن يخلص بعد كل ما عاصره من أحداث إلى الرؤى العميقة (الفلسفية)، فتكون إطاراً عاماً يصبغ تجربته الشعرية. وفي قصيدته (الصاعدون) (1) يتأمل الطبيعة من حوله ممثلة في أغلب مشاهداتها المتنوعة، فلا يخرج من تنوعها ذاك إلا بحقيقة واحدة هي الحيرة والشك والصمت الذي ينتهي به إلى حقيقة الإيمان:

تحيرتُ في كنه هذي الجبال	وقد نامت الأرض من تحتها
لقد جثمت حولها ما تحول	ولا تكشف السرَّ عن صمتها
أمن فنَّ بارئها تستطيعُ؟	فكم أبدع الله في نحتها
ألا ربما كانت الراسيات	ترى الخلق كالنمل في سمتها (2)
يحيرني صمتها كالأقربور	ومن قبل قد حرت في نعتها
وهل هو من طبعها؟ أم قضاء	تحكَّم فيها .. وفي كبتها (3)

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

تحيرتُ من سرِّ هذي البحار	وما هو ثاوي بجوف البحار
عجائب لم يكتشفها الدجى	ولم يعرف السرَّ منها النهار
تهيم على وجهها لاهيات	فما يعرف السطح منها القرار

1 الأعمال الكاملة. للشاعر محمد حسن فقي . المجلد . الرابع . ص (9).

2 سمتها : السميت : القصد والمذهب.

3 الأعمال الكاملة. للشاعر محمد حسن فقي . المجلد . الرابع . ص (9).

حقيقة الإيمان الذي ينغرس في كل ذرة من ذرات الكون، وفي كل خلجة من خلجات الإنسان:

ألا رَبُّ شَكٍّ يقود الفؤاد لإيمانه و يقويه الجحودُ
 صعدنا به.. فعرفنا الإله وباركنا فحمدنا الصعودُ
 وما كان سبحانه بالظلم ولكنه.. لا يريد الجمود⁽¹⁾

إن الفقي في تعامله مع الطبيعة من خلال نصه السابق، وتوزيعه لرؤيته وفق تناسقٍ عجيب بين خصوصية المنظر الطبيعي، والمعنى المكتسب منه . يقترب كثيراً من الشاعر أحمد قنديل في قصيدته (هل تحيئين) التي تناولتها سابقاً إبان حديثي عن التجربة الشعرية⁽²⁾. إلا أن الفقي يختلف عن القنديل من حيث منطلقاته التي لم تكن ذاتيةً غرامية صرفة، بل انطلق بموضوعه نحو أفقٍ أرحب وغاية إيمانية أكثر سموماً في قصيدته السابقة (الصاعدون). ونجد الفقي يكرر المحاولة في قصيدته الأخرى (نفس تبحث عن نورها)، حيث نجد نفس التجربة تقريباً مع مناظر الطبيعة التي يحاورها ويستنطقها من خلال أسئلته التي يواجهها بها. فيسائل الأنجم والليل أولاً، ثم يتجه في مقطعٍ آخر إلى الروض، وفي الثالث يخاطب الشاطئ.. وهكذا إلى أن يستخلص من تلك المشاهد حقائقه التأملية عبر تدبره وسيره معها شيئاً فشيئاً.⁽³⁾

التأمل الفكري :

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

1 الأعمال الكاملة. للشاعر محمد حسن فقي . المجلد . الرابع . ص (11).

2 انظر في هذا البحث: الباب الأول: الفصل الأول (ثالثاً: التجربة الشعرية من خلال عالم الطبيعة).

3 انظر الأعمال الكاملة للفقي . المجلد . الأول . ص (229).

عن تلك النظرة التي يفحص بها الشاعر ما حوله من المخلوقات يقول العواد في مقدمته لقصيدة (أمام الستور)⁽¹⁾ "في الفضاء نجوم وأفلاك، وفي عالم النفس غرائز وملكات، وكلا العالمين هائلٌ بديع الصنع، ذو أسرار تتوارى وراء الستور التي رفعها الله أمامها لتحجبها - إلا عن أعين المفكرين المتأملين من الفلاسفة والشعراء والعلماء.. "ولهذا نجده يخاطب العقل في قصيدته تلك من خلال روح تجريدية مبتدعة، ممهداً بخطابه ذاك لانطلاقته نحو عوالم الفضاء المجهولة التي أشار لها آنفاً في مقدمته السابقة، حيث يقول مخاطباً العقل:

يا مولعاً بالنظر المغلّق!⁽²⁾

و(اللوب) حول الحجب الصفق!⁽³⁾

والشعر والحكمة والمنطق!

يا عقل يا مصدر هذا الرقي!

فالعقل مصدر الرقي هو القادر وحده على النفوذ داخل المغلق المحجّب، كما أنه مكن الشعر والحكمة والمنطق والفن، وهو الوحيد أيضاً القادر على التأمل في ذلك الملكوت. ويقيم العواد في هذه القصيدة حواراً دقيقاً بين المخلوقات الصغيرة من الكواكب المغمورة -الساحات، أو كما يسميها الأقزام البيض - وبين المعنويات الخفية التي اكتسبت خفاءها من جراء ارتباطها بالنفس أو الروح وبما تعجّب به من صفات معنوية غير محسوسة:

واهاً على تفكيرك المطلق

مهما يسد أمرك لا يرتق

للعالم الغامض، أو فاصدق

1 ديوان العواد . الجزء الثاني . ديوان (في الأفق الملتهب) ص (195).

2 ديوان العواد . الجزء الثاني . ديوان (في الأفق الملتهب)، ص(196).

3 الصفق: الكثيفة.

ماذا ترى في العمر الضيق

من حيرة الروح بما يلتقي

به من المغلق والمرهق

في الكون أو في هذه السباحات؟⁽¹⁾

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

كأنها تلقي بإيماءٍ سر الحياة المستكن الموع⁽²⁾

وما أن فرغ العواد من تتبع عوالمه الحسية السابقة من النجوم والكواكب الجميلة المتنوعة حتى شرع في مقابلتها بما يشبهها من العادات الإنسانية المختلفة. فما النفس سوى كأس دهاق، أو بحر خوضه لا يطاق. فهي عصية أبية للحاق والإدراك، ولو كان من يحاول ذلك العقل ذاته:

النفس يا عقل إناء دهاق النفس بحر خوضه لا يطاق⁽³⁾

إلى أن يقول مشبهاً النفس بالبحر وكأنما الحديث عنه:

البحر يا عقل، خفي القوى والنفس أخفى فذر الانزلاق

ما أروع القوة مستورة ما أصعب المنفذ تحت الطباق

كم بين ذا الفكر وبين الهدى من حجب شفاف أو صفاق

أبعدها الله عن المنطق

1 ديوان العواد . الجزء الثاني . ديوان (في الأفق الملتهب) . ص (197).

2 ديوان العواد . الجزء الثاني . ديوان (في الأفق الملتهب). ص (198).

3 دهاق: الكأس الممتلئة المترعة.

واستامها⁽¹⁾ المرء ببعض التفات⁽²⁾

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

فما مدى المظلم والنير في قطرة الشرير والخير؟⁽³⁾

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

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

التأمل النفسي :

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

1 استامها: أخذها أو اشتراها.

2 ديوان العواد. الجزء الثاني. ديوان (في الأفق الملتهب) ص (199).

3 ديوان العواد. الجزء الثاني. ديوان (في الأفق الملتهب) . ص (200).

وفي قصيدة(يوم وغد)يقيم القرشي حواراً وجدلاً بين يومه الذي يرمز به لماضيه الحزين، وبين غده الذي يمثل المستقبل المتربص به، وبينها يطلق كثيراً من أسئلته فيقول فيها(1):

يومي سألتك عن غدي	هل فيه بارق موعد
هل فيه نفحة مأمل	هل فيه طلعة فرقـد
هل فيه نبض للـفؤا	د الحائر المتـوجـد
كم عاش يرتهن المنى	لـلنـاعـسات الخـرد

إلى أن يقول :

يومي سألتك عن غدي	والياس ينضح في يدي
وجهامة المأساة تفـ	جؤني بوجهـه مرـبـد
هل فيه صدق للصـديـد	ق وفيه زهر تودد؟
أم أن فيه الشوك يُد	ميني ويلوي مقصدي(2)

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

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

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

1 ديوان القرشي. المجلد الثاني. ديوان(بحيرة العطش) ص (392).

2 ديوان القرشي. المجلد الثاني. ديوان(بحيرة العطش) ص(393).

نحن حسّ وفكرةً وأمانٍ طال في مسبح الخيال نواها

وحنينٌ إلى الحياة كما نحد لم ذابت في قلبنا نجواها⁽¹⁾

إذاً فالتأمل فيما حول الشاعر يدفعه إلى إطلاق تلك التساؤلات الضخمة علّه يظفر بإجابات مقنعه حيالها كي يفهم حقيقتها الكامنة في البساطة بعيداً عن تضخيمها.

التأمل في الطبيعة ومخلوقاتها:

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

ولم يكن التأمل عند شعرائنا الابتداعيين محصوراً في الظواهر الكبرى فحسب، بل اتجهوا صوب الأشياء الصغيرة الدقيقة التي قد لا يعيرها الإنسان أيّ اهتمام. إذ ما الذي يثيره منظر دودة تتابع زحفها على الأرض؟ أو مجموعة من النمل تدبّ في شأن من شؤونها؟ فقد استوقفت بعض شعرائنا العديد من تلك المخلوقات، وقد مر بنا آنفاً حديثهم عن الفراش، ومن قبله حديثهم عن الطيور. وها هو الشاعر حسين سرحان يناجي(دودة القز يرقة الحرير) في ديوانه الصوت والصدى⁽²⁾. غير أن الموضوع لدى الشاعر محمد حسن فقي يتجاوز كونه قصيدة عابرة أنشأها في هذا الموضوع كما صنع سرحان. بل يكرّسه من خلال تناوله عبر مواطن متفرقة من مجلداته، وتواريخ زمنية متباينة.⁽³⁾ فنجدته يكتب قصائده:(الدودة والإنسان) في المجلد الأول ص(135)، و(النملة والإنسان) ص(163)، و(الآكل والمأكول) ص(194)، وفي المجلد الرابع (حكمة الدود) ص(63)، و(صلة نسب) ص(679)، وفي المجلد السابع(الغريزة والعقل). وقد حرص في جميع

1 ديوان أغاريد . أحمد قنديل . ص(72).

2 ديوان الصوت والصدى . حسين سرحان . قصيدة (دودة القز يرقة الحرير) ص (99).

3 كتب الفقي قصيدته الدودة والإنسان عام(1380)بينما كتب قصيدته الغريزة والعقل . مثلاً . عام (1406).

القصائد السابقة على استنباط الحكم البليغة التي يستمدّها من خلال مراقبته لها. فيقول في قصيدته (الآكل والمأكول):⁽¹⁾

كنت أروي حديقتي فإذا بي	أتلهى بدودة حيرانه
عاقها عن لحاقها الدود عجز	فاستوت فوق سرحه فينانه
عبثت في لحائها تنشد القو	ت لتعدو بعد الطوى شبعانه
قالت السرحة النضيرة للدو	دة: كُفّي تركتني عريانه

إلى أن يقول :

ومضت في سبيلها وهي تجتر	فهذا قضاؤه سبحانه
وتحيرت ثم عدت إلى الرشد	فإن القضاء خاف وباد
هذه الدودة الأكل ستمسي	بعد حين للطير أدم زاد
وسيمسي الطير الذي أكل الدو	دة زاداً للنسر والصياد

وستطوي الصياد والنسر أقدا ر لكل الوجود بالمرصاد⁽²⁾

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

أما ما توحى به الدودة للشاعر في قصيدة الدودة والإنسان فهو قيمة العدل عبر ميزانها العادل الذي لا تفرق به بين ساكني الأجداث؛ من عبقرى نابغ، أو قائد محنك، أو

1 الأعمال الكاملة . للفقّي . المجلد الأول . ص (194).

2 الأعمال الكاملة . للفقّي . المجلد الأول . ص (195).

شاعر أو كاتب، أو نحّات... فالجميع في ميزانها سواسية في رحلتها إليهم، فهي تأكل ضمن ما تأكل العلا والسؤدد، فيقول في قصيدة من الشعر المرسل: (1)

فهالني أن يأكل الدود العلا	وأن يغول سؤدد الناس البلى
وأن يكون الحسن والذكاء	والعلم والأمجاد والثراء
مائدة عديدة الألسوان	شهية المذاق للديـدان
ورحّف الدود إلى أجساد	كانت من الأحرار والأوغاد
فاعمل الكريم كاللئيم	وخلط الشائه بالوسيم
وكوّم الرفات كوماً واحداً	يعانق المسود فيه السائدان (2)

ويقيم الفقي في قصيدته (حكمة الدود) (3) جسور الحوار بينه وبين الدودة مفسحاً عنان الخيال لعقله في تخيل عملها. حيث يفضي به ذلك التخيل إلى نتيجة قد تبدو غريبة، حينما ينادي الدودة بابنة العمّ خاصة بعد أن اختلط لحمها بلحم أقاربه وأحبابه:

فيا ابنة العمّ : ما أنسى قرابتها	وإن تحدّرت من أصلاب عدنان
وليس نفس كالنا واجدّ نسبا	ما بيننا من أناسيّ وديـدان
قولي وما أنت بين الدود كاذبة	فليس يكذب غير الإنس والجان
ماذا رأيت ببطن الأرض مظلمة	وأنت سارحة ما بين أكفـان
هل العظام عظام في مقابرهم	كمثلهم في مقاصير وأفـان

وتلك القرابة هي التي يشير إليها في قصيدة أخرى (4) بقوله:

1 الأعمال الكاملة . للفقي . المجلد الأول . ص (136).

2 الأعمال الكاملة . للفقي . المجلد الأول . ص (136).

3 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الرابع . ص (63).

4 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الرابع . ص (679).

ولقد أراك أنا فأحسب أنني بعشيرتي بين الرفات ومنزلي
 إني لأعجب للتفاوت بيننا وأعود أعجب من تقاربنا الجلي
 إلى أن يقول:

يا دودتي لا تجفلي من عابرٍ لما رآك نسيباً لم يجفلِ
 أنت ابنة العمِّ الموسدِّ في الثرى فتعللي بقرابة المتعلِّلِ

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

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

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

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

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

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

2. اليأس و الشكوى :

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

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

إني نهلت من عصارة الألم⁽¹⁾

نهلت حتى عَقْنِي الندمُ

ثملت حتى لم أعد

أستشعر الوجودُ

¹ ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (النغم الأزرق) قصيدة (ألم) ص (361).

ولفني في ركبه الفراغ والعدم

وجفّ في قيثارتي

اللحن والنشيد

فلا تقولوا: أين أنت؟

إنني شهيد

لا تسألوا ضحية الألم.

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

ويشكو القصيبي من حرمانه الموجه الذي باتت ظلاله توهي له بأن لا قيمة للحياة مع ذلك الشعور، لا سيما والأيام تمضي في مواكب النسيان، وأحلامه المبكية تتلاشى في قبضة الحزن. يقول في مقطوعته (حرمان)⁽¹⁾:

مَيّ تمضي في موكب النسيانِ

لَمْ أحيَا؟ لَكِي أَطالِعُ أَيَّ

مِ تلاشتُ في قبضةِ الأحزانِ

أَمْ لأبْكي على بَقِيَّةِ أَحْـ

إلى أن يقول :

بُ وأسرَابُ فانتاتِ حَسـ

ضحكت هاهنا الحياة فأكـ

رُبْ إلا مرارةِ الحرمانِ

أين كأسِي؟ لا تسألوا.. أنا لا أشـ

1 المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) ص (147).

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

وإذا كان باعث اليأس والشكوى لدى الشعراء السابقين ذاتياً، بمعنى أنه يعود لأسباب نفسية ترجع إليهم في الأصل - فإن الباعث قد يعود في أحيانٍ كثيرة إلى الناس الذين يحيطون بالشاعر ويتسببون بالتالي في حزنه ويأسه من كل ما حوله. فلا يرى الناس إلا دميَّ يحركها الشرّ بعد أن غادرها البشر والإشراق، مما يجعل الشاعر يصب جام غضبه على كل من يحيط به منهم. وهو ما فعله الشاعر ناصر بوحيّمَد (1350هـ) في قصيدته (آفاق) التي يقول فيها (1):

ضاقنا بنا الآفاق	يا أيها العملاق
في عالمٍ ليس به	حبٌ ولا أشواق
الناس فيه صورٌ	ميّنة الأحداق
ليس على وجوههم	بشرٌ ولا إشراق
مات الودود فيهم	وجفت الأعماق
فؤادي الخفاق	ضاق به الحسُّ
لم يبق عندي أملٌ	لم يطوه اليأسُ
يا أيها العملاق	قد ضحك الرمسُ
الناس حولي جثثٌ	لموتها عرسُ
أعبر بنا الآفاق	قد ضاقت النفسُ
أخاف أن يفلت مني	ي الغد والأمسُ
دونك هذا معبراً	تضيئه الشمسُ

1 ديوان . قلق . ناصر بوحيّمَد. دار الكتاب العربي . بيروت (بلا تاريخ) . ص (87).

فلننطلق على درو به ولا نقسوا

فالناس فيه عالم يرعشه الهمس

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

أما الشاعر محمد حسن فقي الذي عرك الحياة، فعرف مواطن بؤسها ونعيمها فإنه حينما يشتكى فلا بد أن تكون شكواه صادقةً لتعاقب الكثير من أحداث الحياة عليه، وهو بذلك إنما يجلو عن روحه ما يعلق بها من صداً فينفس عنها بشعره. وفي قصيدته (سجين الهياكل)⁽¹⁾ يخاطب روحه قائلاً:

أيها الروح يا سجينة جسمي وكلا اثنيهما قويٌّ ضعيفُ

وكلا اثنيهما شقيٌّ سعيد وكلا اثنيهما غبيٌّ حصيفُ

وأنا المفترى عليه غويٌّ تارةً في حياته وشريفُ

لست أدري أواقعُ أنا محسو سٌ بدنياه أم خيالٌ مطيفُ

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

1 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الثالث . ص (402).

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

وتلهَّى به السقمُ	رجلٌ صيغ من ألم
بمآسيه والقلم	وتغنى لسانه
ها بأنشودة العدم ⁽¹⁾	آثرته الحياة منـ

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

وفي معرض حديثه عن شيوع هذا الموضوع بين الشعراء الابتداعيين يقول الدكتور
محمد بن سعد بن حسين: "قلماً تجد شاعراً أبداع إلا وقد ضرب بسهم في هذا الميدان،
وأولى هؤلاء بالذكر حمد الحجي ذلك الشاعر الذي لم يخل ما عثرت عليه من قصائده من
تلك الروح التشاؤمية الموغلة".⁽²⁾

ولذلك فقد اقترن التشاؤم في شعره بالتأمل". غير أن هذا التأمل الذي يدل على رهف
الحس ورقة في الشعور وأبعاد في النظرة التأملية، مشوب باكتئاب يائس، وتشاؤم مفرط
جعله ينظر إلى كل شيء في الحياة - بما في ذلك الإنسان - نظرة شكٍ وارتياب.⁽³⁾
وفي قصيدته (من أعماق نفسي، أو خلف المنظار الأسود) يصف شعوراً مريراً يتجاوز من

1 الأعمال الكاملة للفقير . المجلد الرابع . ص(582).

2 الألب الحديث، دراسات وتاريخ. د. محمد بن سعد بن حسين. ط(5) 1411هـ مطابع الفرزدق. الرياض. ج2ص
(99).

3 الشاعر حمد الحجي . د. محمد بن سعد بن حسين. ص (56).

خلاله أبعاد المشهد الحسي للجمال إلى فلسفته الحقيقية عن مفهوم الجمال كما يتصورها تبعاً لحالته النفسية الراهنة. حيث يقول(1):

إن نظرت الجمال غصّاً طرياً	يتجلى في المنظر الخلاب
لاح لي أسود المصير كمسودّ	الليالي مكشّر الأنياب
فرأيت الجمال يُطوى بأكفها	نِ ويبلَى ممزّق الأسلاب
وإذا ما الحياة قلبي يوماً	فرّحته بزورة الأحباب
أيقنت نفسي الفراق طويلاً	ورأيت الوصال مثل السراب
ومحت آية السرور وأبقت	حزناً حلّ أسود الجلاب
وتراءى لي الصحاب وقد صا	روا حطاماً في حزمة الحطاب
هكذا كنت في حياتي عجاباً	يا لقبى من هول ذاك العجاب
ألحظ القاتم المير من العيـ	ش وأبكي على الضياء الخابي

فهو لا يرى من خلال الجمال الخلاب سوى سواد المصير المجل بالأكفان، كما يرى في زورة أحبابه له إيذاناً بفراق طويل وسراب للوصلات القادمة، ويرى في آية السرور الحزن... وهكذا تتوالى رؤاه القاتمة عبر منظاره الأسود الذي لا يفارقه في كثير من قصائده فيقول في قصيدة أخرى له بعنوان (في زمرة السعداء)(2):

أ أبقى على مرّ الجديدين في جوى	ويسعد أقوامٌ وهم نظرائي؟
ألست أخاهم قد فُطرنّا سويةً	فكيف أتاني في الحياة شقائي؟
أرى خلّقهـم مثلي وخلّقي مثلهم	وما قصّرت بي همتي وذكائي

1 ديوان . عذاب السنين . حمد الحجي . ص (31).

2 ديوان . عذاب السنين . حمد الحجي . ص (36).

يسیرون فی درب الحیاة ضواحکا علی حین دمعی ابتلّ منه ردائی
إلی أن یقول:

بلی أخذوا یستبشرون بعیشهم سواي فقد عاینـت قرب بلائی
لقد نظروا فی الـکون نظرة عابرٍ یمرّ علی الأشياء دون عناءٍ
وأصبحت فی هـذی الحیاة مفکرا فجانبـت فیها لذّتی وهنائـی
ومن یطل التـفکیر یوماً بما أرى من الناس لم یرتح ونال جزائی

فهو یدرک أسباب بؤسه وشقائه، تلك التي تعود إلى وعیه وتفکیره الطویل فی الحیاة وشؤونها، وكأنه الـوحد الذي یحمل همها فوق کاهله، علی حین یتعامل نظراً مع أحداث الحیاة ببرودٍ وعدم اکتراث.

ولقد كانت هذه النغمة الفنية (البائسة) اللغة المسيطرة علی نتاج فئة من شعرائنا الابتداعیین بالإضافة إلى الحجي. ومن أكثر هؤلاء الشعراء عزفاً علی تلك النغمة الشعراء الشباب إبان تلك الفترة الزمنية كالشاعر ناصر بو حیمد، وعبد الله الصالح العثیمین، وصالح الأحمد العثیمین (1356هـ). ویعود ذلك إلى تشابههم من حیث قراءاتهم، وتقاربهم الزمني والمكاني. یقول عبد الله بن ادريس فی کتابه (شعراء نجد المعاصرون) عن الشاعر صالح الأحمد العثیمین: "تطغى علی شعره سمة التشاؤم حتی لتکاد تتسی أن فی الحیاة شیئاً اسمه الأمل". (1) ومن شعره البائس قصیدته (الأمل الأخير) التي یقول فیها:

وتساقطت بیض الرؤی صرعى كأوراق الخریف
ومشى الأسى ظمآن فی قلبي کتیارٍ عنیف
ولهان ینهل من دمی أملا تصارعه الحتوف
ورؤی الطیوف..

1 شعراء نجد المعاصرون . عبد الله بن ادريس . ص (180).

أملا يسير إلى الحيا ة فغاله القدر العسوف
ومشت على أشلائه زمر الحوادث والصروف⁽¹⁾

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

ولئن أبدى الشاعر في مثاله السابق خيلاً من التفاؤل البسيط، فإنه يقطع ذلك الخيط نهائياً في قصيدته (كلانا)⁽²⁾ التي يسيطر الأسى على أجوائها، فيقول:

كلانا شقيّ بتلك الحياة يعيش على خفقات المني
ويندب أيامه الخاليات ويكي زمان الهوى والهنا

* * *

ويهفو إلى خطرات الصبا ويرمق أطياها الحالمات
وينظرها نظرة المستجير ويرنو لأشباحه الغافيات

* * *

ترامت بنا فوق لجّ الأسى مقادير أرسّت بوادي الجوى
فصرنا نجوب بأرجائه إلى أن دهتنا صروف النوى

* * *

كلانا وحيدٌ بآلامه يعيش على متن أسقامه

¹ شعراء نجد المعاصرون . عبد الله بن ادريس . ص (181).

² شعراء نجد المعاصرون . عبد الله بن ادريس . ص (183).

ويبكي على صبح أيامه وكيف تدجى بأوهامه⁽¹⁾

* * *

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

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

آه قد عذب الزمان فؤادي	وقضى الدهر أن أعيش شقياً
أه ما أتعس الحياة وأقسى	فتكات الزمان ضرباً وكياً
لم أجد في الحياة إلا هموماً	تقتل الحرّ والهمام الأبيّاً
أنا من أصبح الزمان عدواً	لأمانيه وخصماً عتيّاً
لست أدري لم الخطوب اعترتني	والام القيود تدمي يديّاً؟!
أيّ ذنب جنيت؟ ما هو إثمي	لم أجد في الحياة شيئاً فريّاً
ليتني متُّ قبل هذا فإنني	في جحيم الشقاء ما دمت حيّاً

¹ شعراء نجد المعاصرون . عبد الله بن ادريس . ص (183).

فالحجي يقول:

لست أدري لم الدنا حملتني ما أرى الغير منه خلو الوطاب
أ لأنني قد نلت بعض نعيم تليت كأسه بأقداح صاب؟

ويتجلى في قصيدة العثيمين تأثره بالقرآن الكريم.. ومناجاة قصة مريم عليها السلام حين ألمَّ بها المخاض...⁽¹⁾ ومن الجدير الإشارة إليه في هذا الموضع هو التوظيف الموفق من قبل الشاعر للقصة القرآنية، فلا نكاد نحس بأنه قد عمد إلى إقحام القصة، بل نجح إلى حدٍّ بعيد في لغته وموسيقاه التي تمكن بهما من إيصال المشاعر المضطربة في داخله في أسلوب سلس بسيط.

ومن فرط بؤس الشاعر أصبح لا يرى من الحياة إلا ما يمتُّ إلى هذه الظاهرة، ولا يقرأ في الوجوه من حوله سوى حروف البؤس. يقول في قصيدة أخرى له عن فتاة (بائسة)⁽²⁾:

للبؤس للألم المروّع للتعاسة للشقاء
لكآبة المستضعفين لمرّ بؤس الأشقياء
خُلقت على هذي الحياة تُذاق أنواع البلاء

فالشاعر يستنفذ كل طاقات معجمه البائس ويفرغها، كي يشعرنا بحجم مأساة تلك الفتاة المسكينة.

وقد يرى القارئ أن في مثل هذه التجارب تجاوزاً وإفراطاً في التشاؤم أدى بالشعراء إلى الجنوح. وكأنما الدنيا بأسرها بؤرة للعذاب في نظر أولئك المتشائمين، ليس فيها ثمة أمل، أو بارقة سعادة. وإذا ما أنعمنا النظر في الحقبة الزمنية التي قيلت فيها تلك القصائد، ثم نظرنا مرة أخرى إلى النماذج الباقية التي لا تتدرج ضمن دائرة التشاؤم والأسى - فإننا

1 اتجاهات الشعر المعاصر في نجد .د. حسن فهد الهويمل . ص (265).

2 شعراء نجد المعاصرون . عبد الله بن ادريس . ص (198).

حينها سنلتمس العذر للشعراء الشباب الذين تسلحوا بالعزيمة والإصرار في محاولاتهم من أجل اللحاق بركب الابتداعيين، ونبذ قيود التصنع والموضوعات المكررة. يقول عبد الله بن ادريس عن الشاعر عبد الله العثيمين: "شاعرٌ تعتمل في نفسه من خلال شعره عواصف الثورة.. الثورة على كثير من أوجه الحياة المسلكية من تجبر وعجرفة تملأ إهاب الأثرياء وذوي السلطان والجاه المزيفين، وبالجمله فهو من الشعراء الناقمين على المجتمع الذي تقدس فيه المآديات وتحتقر المثاليات الإنسانية والخلقية أو يكفر بها." (1) وتقول الشاعرة جليلة رضا: "وتلك ظاهرة طبيعية في سن الشباب من التبرم والضيق والقلق.. وعدم الملاءمة بين واقع الحياة وأحلام الأرواح الفتية وآمالها الواسعة. نظرة سوداء للحياة، وتشاؤم مرّ، وشحنة هائلة من الأسى التعس." (2)

أما شيوع هذا الموضوع عند شاعر كبير كالفقي فله دوافعه ومنطلقاته المغايرة لدوافع الشعراء الشباب، حيث يُعد نتيجة طبيعية، لها مبرراتها المنطقية المتعلقة بعمره الزمني وتجربته الشعرية الطويلة.

ويظل الموضوع برمته - موضوع الشكوى واليأس والتشاؤم - أحد الموضوعات التي شاعت كثيراً في شعر الرومانتيكين فلا غرابة حينها أن يكون شعراؤنا الابتداعيون من الذين استهواهم فأكثرُوا فيه.

وكما رأينا في النماذج السابقة أن أغلب تلك النماذج انصبت على انتقاد الشعراء الابتداعيين للسلوكيات التي جانببت القيم والمثل مما حدا بهم إلى انتقاد الناس من حولهم هؤلاء الناس الذين استطابوا هذه الحياة البعيدة عن القيم المثالية والإسلامية. وذلك مانص عليه بعضهم كالشاعر ناصر بو حيمد الذي قال:

ضاقت بنا الآفاق يا أيها العملاق

1 شعراء نجد المعاصرون . عبد الله بن ادريس . ص (189).

2 اتجاهات الشعر المعاصر في نجد . د. حسن الهويل ص (238).

في عالمٍ ليس بهِ حبٌّ ولا أشواقُ
 الناس فيه صوّر ميّته الأحداقُ
 ليس على وجوههم بشرٌ ولا إشراقُ
 مات الودود فيهم وجفّت الأعماقُ⁽¹⁾

أو كما عبر عنهم الحجي في قوله السابق⁽²⁾:

بلى أخذوا يستبشرون بعيشهم سواي فقد عاينت قرب بلائي
 لقد نظروا في الكون نظرة عابرٍ يمرُّ على الأشياء دون عناءِ
 وأصبحت في هذي الحياة مفكرا فجانبته فيها لذّتي وهنائـي
 ومن يطل التفكير يوماً بما أرى من الناس لم يرتح ونال جزائي

وكما رأينا لم يؤدّ بهم يأسهم إلى الخروج عن الإيمان أو الوصول إلى مرحلة تمّني الانتحار، بل إن عمق إيمانهم جعلهم يؤمنون بواجبهم تجاه مجتمعهم، فصاغوا همومهم ومآسِيهم في شكلٍ جميل لا يتعارض مع الروح الإيمانية المعروفة عنهم.

3. الاغتراب :

من ضمن الموضوعات المعنوية المتعلقة بالذات يأتي الاغتراب كشكلٍ من أشكال اضطراب الذات الشاعرة الابتداعية. وما غربة الشاعر واعتكافه داخل شرنقته التي يختارها إلا نتيجة لتلك المآسي التي يعانيتها، ولما يراه من انقسام في المجتمع، وتضائل المثل والقيم فيه. من هنا يلجأ الشاعر إلى تلك الغربة لا ليهرب من واقعه، ولكن من أجل تخيّل عالم مثالي آخر يتوافق وأحلامه.

1 ديوان . قلق . ناصر بو حيمد. ص (87).

2 ديوان . عذاب السنين . حمد الحجي . ص (31).

وليس هذا الطبع بغريب على الرومانتيكي فقد كان من طبع الرومانتيكي الانطواء. ويدفعه شعوره المرهف بظلم المجتمع وقيود الحياة إلى اعتزال الناس والاستغراق في التفكير في حدود الذات وهو ينشد مثلاً خاصاً لا يتحقق فتتسع الهوة بينه وبين الواقع... ويزداد إحساسه بالغربة الروحية ويظل في صراع مرير بين مشاعره الخاصة وبين محيطه الذي يعيش فيه ولا يهدأ إلا إذا ركن إلى نفسه، فالفنديل يشعر - وهو يلبس حياة الناس من حوله - أنه بينهم وحيد وغريب، سجين القلب والعقل ولا يخلص من ذلك السجن ويشفى من تلك الغربة التي تكرب فؤاده وتشقيه إلا إذا خلا لنفسه واستقر في غرفته الصغيرة⁽¹⁾ التي يرى الحياة من خلالها، حيث تنعكس المعادلة لديه، وتصبح الحياة والحرية داخل غرفته الصغيرة، أما الموت أو السجن فيكمن خارج جدران غرفته تلك التي يقول عنها:

في سكون الليل الطويل بنفسي	فيك يا غرفتي الصغيرة أخلو
غير تلك التي تلبس حسي	ولديك أرى الحياة حياة
ولقلبي الممات لو كان ينسي	غير تلك التي لغيري حياة
يء عداها والعيش عيش التأسّي	التي همها الجسوم ولا شـ

إلى أن يقول متحدثاً عن الحياة:

عاش مثلي سجين قلب ورأس	أنا فيها ككل من هو فيها
بين حبسٍ وقيته أيّ حبسٍ	أنا فيها مكبّلٌ ووحيدٌ
في إهابٍ مجسّدٍ صار رمسٍ	إنه الموت أخدم الروح مني

إلى أن يقول:

بين سمع الوجود كان كأمسٍ	فنهاري وهو الصدى يتلاشى
ثم فيه ، في القاعد المتأسّي	في مرأيه، في معانيه، في القا

1 التيارات الأدبية . عبد الله عبد الجبار . ص (282).

في اختلاطي، في وحدتي وشقائي،	في بلائي الذي يطول وتعسي
وكان الحياة للناس دوني	أمل ما ظفرتُ منه بلمس
أمل في المنى تجد وتبلى	فانتني واستعضتُ عنه بيأسي
وكان الأحياء في العين ظل	لشخصٍ ضمير الهياكل شمس
وكانني والناس حولي لاهو	ن فريدٌ عنهم غريبٌ بجنس
غربةً تكرب الفؤاد وتشقي	ه إلى أن يقرّ فيك ويمسي ⁽¹⁾

فهذه القصيدة تملي على المستشهد بها اجتزاء أكبر قدرٍ منها إن لم يوردها كاملة. وذلك لما اكتنزته من مشاعر تجسد الحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر والأفكار البائسة التي كانت تراوده في تلك اللحظات، ولأنه قد نجح في كيفية إيصالها. وفي هذه القصيدة بالذات دلالة واضحة على مقدرة الشاعر الابتداعية في الانطلاق من فضاء غرفته الصغيرة إلى كل تلك العوالم والصور التي فاجأنا بها، مع التزامه الواضح بالوحدة الفنية، والتصوير الذي لا يعوزه الإيحاء النفسي. والتجسيد الحي للاغتراب الذي يحسه الشاعر.

وإذا كان القنديل قد حبس جسده في فضاء غرفته الصغيرة مفسحاً العنان لروحه كي تحلق بعيداً عنها. فإن الشاعر عبدالله الفيصل يصور لنا غربة روحه. فمع أن جسده يحيا بين أهله وخلانّه إلا أن روحه تعيش غربة حقيقية. فهي تعيش مفصومة العرى عمّا حولها، فكلما حاولت التواصل مع من يحيطون بها، تزداد غربتها. وهي لاتزرع الود والحنان إلا لتجني منهما الجحود والنكران. فيقول:

غربتي غربة المشاعر والرو	ح وإن عشت بين أهلي وصحبي
أبدأ أنشد الهناء فألقى	حيثما رحت شقوة الحسّ جنوبي
أزرع الودّ والحنان وأسقي	واحة الحبّ من روافد قلبي

1 أصداء . أحمد قنديل . قصيدة (غربة) ص (68).

فأرى الشك والجحود وألقى ناتتات الأشـواك تملأ دربي
شاخ صبري على الجراح وسالت أدمع عن مناحة الصبر تُنبـي
إلى أن يقول فيها:

أوشك الزيت أن يجفّ وباتت ومضات الدُّبول في مصباحي
وتكاد الأحزان تطوي ضلوعي وأنين الأشعار يروي نواحي⁽¹⁾

فكم هي موحشةُ غربة الشاعر خاصة عندما تصل إلى الحد الذي يشيخ فيها الصبر على الجراح، وكم هي مؤلمة تلك النهاية وهي تلمح له بجفاف الوقود من مصباحه.

أما القرشي فيختار لعزلته أن تكون وسط الضباب الكئيب، أو الظلام الرهيب. خصوصاً بعد إدراكه أنه بات صريع الهموم، وغريباً في ضجة الحياة وصخبها:

أنا في ضجة الحياة غريبٌ خافت الجرس في صحارى الزمان
مستطار الخيال مرتعش الطر ف صريع الهموم دامي الجنان
إلى أن يقول مخاطباً محبوبته كي تخرجه من طوق حصار الضباب والظلام له:

اسطعي فالضباب يحجب عن عي ني وعن مزهري رفيف الحنان
الضباب الكئيب غشَّى فؤادي فهو نهبٌ لرعب الأحزان
والظلام الرهيب غال صداحي فهو ذكرى لثورة الألمان⁽²⁾

ويلحُ القرشي في موضعٍ آخر على أن وشاح غربته الظلام، إذ هو الأنيس الذي اختاره، والخدين الملائم لحالته تلك، لاسيما والشاعر قد أضى الغربة ذاتها:

أنا غربةً في ضمير الزمان وهمسٌ شقيّ هنا مطَّـرُح

1 حديث قلب . الأمير عبد الله الفيصل ص(55).

2 ديوان القرشي . المجلد الأول . ديوان (مواكب الذكريات) قصيدة (نجوى) ص (316-318).

أنا شبحٌ هائمٌ مفــــردٌ بصحراء هل يستبان الشبحُ؟
 لقد ملّني موكب السامرينُ على نغمٍ ساحرٍ أو فرحٍ
 وغادرني موكب العاشقينُ وحطّم ملء يديّ القـدح
 خذوني إلى غمرات الظلام فسرّ غرامي نما وافتضح⁽¹⁾

أما الشاعر طاهر زمخشري فهو مثل عبد الله الفيصل في غربته بين أهله وخلانه، وقد تميز الزمخشري بتجاربه الوجدانية التي "اقتربت بالاغتراب النفسي - فهو يشعر أنه غريب على الرغم من وجوده في بلده وبين أهله ويتمثل ذلك على نحو خاص في ديوانه (ألحان مغترب) فهو يعكس بوضوح الغربة النفسية التي يعيشها الشاعر بعد أن نأت عنه المحبوبة وظل هذا الإحساس يسيطر عليه في حله وترحاله:

وما تغرّبت عن أهلي وعن سكني لكن ينازعني إحساس مغترب⁽²⁾
 ومن قصائده التي يكرس فيها غربته قصيدة (ألحان مغترب) إذ يقول فيها:
 أطلقت غربتي حبيس شكاتي مذ توانت خطاي عن غياتي
 ما تغرّبت عن أناسي وأهلي بل تغرّبت في صميم الحياة
 موطني وحدتي ، وصحبي كلومي وترانيم خافقي زفــــراتي
 وشراعي الذي يخوض الليالي نسجته الأيام من عزماتي⁽³⁾

فهو يصرّ على أن غربته الحقيقية تكمن في الحياة، بل إنه ليرى في الوحدة والغربة موطنه. ولا نستغرب مثل هذا الموقف، فقد مرّ بنا سابقاً أمنية الغربة التي تمنى فيها أن يعيش وحيداً في أحراش غابة، كي يتلذذ بوحده وغربته، حينما قال:

1 ديوان القرشي . المجلد الأول . ديوان (مواكب الذكريات). قصيدة (غربة) ص (348).

2 في الشعر السعودي المعاصر د. فوزي سعد عيسى . ص (36-37) بتصرف.

3 مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان (السادس) . ألحان مغترب مقطوعة (في دروب الحياة) ص (681).

منى نفسي بأن أحيا وحيداً أطوّف في مدى أحراش غابه
وأنعم في مراتعها بفيءٍ ظليل لا تجلّله الكأبة⁽¹⁾

ولم تكن قصيدته السابقة عن الغاب قصيدة طارئة عارضة، بل إن مناجاته لحياة الغاب وأمانيه بقضاء اغترابه فيه جعلته ينشئ مجموعة من القصائد التي ضمها تحت عنوان (في الغاب) ليؤكد صحة ما ذهبت إليه، ومن تلك المجموعة قصيدته التي يقول فيها:

ليتني يا خمائل الغاب أرتاد مداك الفسيح بين الغصون
ليتني كالطيور في جوك البارد أشدو لوحدي بأنيبي
ألثم الطلّ كلما صبّه الورد ، وأروي مشاعري بالمـزون
لا أرى فيك حسرةً تلهب الحقد ، ولا شقوةً تحزّ وتيني⁽²⁾
لا ولا يُمرض التبلّد وجداني ، ولا أكتوي بنار الظنون
لا ولا تقتل المواجد إحساسي ، ولا ترسل المآسي شؤوني⁽³⁾
لا ولا تنهض الضغينة بالأحقاد تحتّ خطوها في جنوني
فأنا هاهنا أعبّ منى النفس ، وقد وشّح المراح يقيني⁽⁴⁾

فهو يغترب في الغاب حالما بذلك المجتمع المثالي الذي يبتعد عن الضغينة والحقد والحسد والظنون.

وهكذا نرى شعراءنا الابتداعيين يقرون باغترابهم ووحدتهم حتى مع وجودهم بين أهلهم وذويهم. إذ باتت الغربة لديهم غربة القيم والمشاعر والأحاسيس، ومتى ما اغتربت

1 مجموعة النيل. طاهر زمخشري . الديوان السادس . في الغاب قصيدة ص(701).

2 الوتين : عرق في القلب إذا انقطع مات الإنسان.

3 الشؤون : عروق الدمع من الرأس إلى العين.

4 مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان السادس . في الغاب قصيدة (في الغاب) ص (702).

هذه الأشياء في الحياة فمن الطبيعي أن نجد الشعراء يبحثون عن المواطن البكر التي يحسون فيها بالاستقرار والطمأنينة.

4. المواقف والحالات الذاتية:

إذا كانت الموضوعات الطبيعية قد شهدت تمحوراً حول ثلاثة موضوعات هي البحر والليل والقمر - فإن الموضوعات الذاتية هي الأخرى قد شهدت ميلاً من قبل الشعراء إلى الموضوعات الثلاثة السابقة، وأعني بها التأمل والشكوى والاغتراب. إلا أن هذا الميل والإكثار من تلك الموضوعات بعينها لا يعني انصرافهم عما عداها من الموضوعات المتعلقة بالذات، فقد أفرزت الموضوعات الذاتية عدداً من المواقف التي أطال الشعراء الوقوف أمامها. حيث يعود الفضل لتلك الموضوعات الذاتية الكبرى؛ فالحب - مثلاً - قد أفرز مواقف الانتظار والصمت والسر. بينما أفرزت الشكوى الضياع والقلق، بينما نتج عن التأمل موقف الحيرة. وأول هذه المواقف التي سأتناولها هو موقف:

الصمت :

يأتي موقف الصمت ليذل على أن مفهوم الموضوع الشعري لدى شعرائنا الابتداعيين لم يعد واقفاً عند الحدود المألوفة سابقاً. بل إن كل موضوع يصبغه الشاعر بذاته فإنه يفرز جملةً من المواقف الصالحة لذلك، في ظلّ تطور مفهوم شعرائنا للتجربة الشعرية. يقول القرشي مصوراً لحظات الصمت بينه وبين محبوبته مشبهاً نفسيهما بتمثالين من الحجر؛ من فرط روعة صمتهما، أو بطفلين أشجاهما الندم، حيث لا شيء سوى الألم الذي يورق ويتحدث في تلك اللحظات:

غنى الهوى فامتزجنا نحن أغنيةً ألفاظها لهفّ يسري به النغم⁽¹⁾
 كم في تضاعيفها ألحان مغترّب في قلبه ثورة الأشواق تضطرمّ
 ورُفرف الصمت لا همس ولا وترٌ ولا ابتسامة ولا نبس ولا كلمٌ
 عُذنا معاً مثل تمثالين قد نُحتا أو مثل طفلين قد أشجاهما ندمٌ
 ما بين هدهدة الألحان صاخبةً وبين صمت كلينا أورك الألم
 يا للحياة إذا هشت فمزرعةً للحبّ أو عبست فاليأس والسأم

فقد نجح الشاعر في تجسيد لحظة الصمت وإخراجها في ذلك الوشاح المبتدع، مستعيناً بصورٍ موفقةٍ للغاية. فليس هناك شيء يكون أكثر صمتاً من تمثالين ساكنين متقابلين. ثم يردف هذه الصورة الساكنة بصورةٍ أخرى تشعّ بالحركة والحيوية المكتنزة بالإيحاء النفسي عن شكل طفلين يشجيهما خجل الطفولة من شيء ما اجتراحه.

الوهم :

ويصور القصيبي⁽²⁾ الوهم من خلال مخاطبته لمحبوّته التي غدت (ابنة الوهم) فيرادف وهمه بالعديد من الكلمات والتراكيب التي تقضي في النهاية إلى الوهم. فحبيبته حلمٌ محرّم، وما له من حظٍّ بها سوى نظراته الدامعات، وخافقه متألم بالفراغ الذي يعرّب فيه اليأس:

يا ابنة الوهم ! إنما أنت في دند ياي حلمٌ على جفوني محرّم
 كل حظي من الهوى نظراتٌ دامعاتٌ وخافقٌ يتألم

1 ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (بحيرة العطش) قصيدة (صمت) ص (412).

2 المجموعة الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (وهم) ص (56).

الحيرة :

يصور الزمخشري الحيرة من خلال وصفه لحالة إنسانٍ حائرٍ يقَدِّم رجلاً ويؤخر أخرى. في تصويرٍ دقيقٍ برز عبر حسن توظيف الشاعر لخبراته الحياتية من خلال المواقف النفسية التي يمر بها. مما يجعله يجسد موقف الحيرة وما يصاحبها من قلق وتردد وكأننا نعيش لحظات الحيرة معه. يقول الزمخشري في قصيدته (حيرة)⁽¹⁾:

حيرةٌ تملأ الحياة شكوكاً	واضطراباً من هوله لن أفيقا
حيرةٌ تنتثر المخاوف حولي	وتواري بين الضلوع حريقا
حيرةٌ تلهب الجحيم بنفسي	قلقاً في لظاه عشتُ غريقا

الحرمان :

يعتبر الشاعر عبد الله الفيصل أكثر شعرائنا الابتداعيين التصاقاً بهذا الموضوع. بل إنه سمى ديوانه الأول: "وحي الحرمان" ووقع قصائده فيه بالمحروم. وقد ذكر الشاعر مبررات حرمانه في مقدمة ديوانه⁽²⁾، التي أشار فيها إلى استغراب الكثيرين لحرمانه وهو الأمير والوزير، فبرر ذلك الحرمان بحرمانه منذ النشأة من كنف والده الذي شغلته فتوحات أبيه، ثم ما شهدته في عنفوان شبابه من عواطف ومشاعر لم يستطع كبتها أو تحقيقها مما جعلها تؤثر عليه أثراً بالغاً. ولم يقتصر حديثه عن الحرمان في ذلك الديوان فحسب، بل إن ديوانه الثاني قد حفل بالقصائد التي تناولت الحرمان. ومن قصائده التي تبرز تلك الظاهرة بوضوح قصيدة (الحرمان) التي يقول فيها⁽³⁾:

¹ مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان الأول. قصائد ومقطوعات .ص(44).

² وحي الحرمان . (محروم) الأمير . عبد الله الفيصل ص(12).

³ حديث قلب . الأمير . عبد الله الفيصل ص (52).

أنا ضقت بالحرمان يا ربّي والرّي من حولي فما ذنبي؟
 حولي شبابٌ ضاحكٌ يانِعُ كالزهر في أحلى ليالي الربيعِ
 والبدر من فوق الرّبى ساطِعُ يلاحق السحب ولا يستطيعُ
 وسناه في قلبي يهفو إلى الحبِّ

يا رب ما ذنبي !

أنا ضقت بالحرمان يا ربّي

ففي هذه القصيدة . التي نوع الشاعر في شكلها كثيرا⁽¹⁾. يعدد الفیصل المَلذّات التي تتهاذى من حوله دون أن يستطيع التمتع بها نظراً للحرمان الذي يكتنف حياته أنّى اتّجه وعلى نفس النمط سارت هذه القصيدة التي يعدد في بداية كل مقطعٍ منها مفاتن الحياة ومباهجها، ثم يتساءل في نهاية المقطع عن ذنبه وأسباب حرمانه من كل ما يتمتع به غيره.

أما الحرمان عند الشاعر طاهر زمخشري فله مذاق آخر غير مذاق العذاب الذي كان يتذوقه الشاعر عبد الله الفیصل، حيث يستشعر الزمخشري لذّة الحرمان مستحثاً محبوبه كي يشاطره تلك اللذة، فيقول:

هل تذوّقت لذّة الحرمان وتعطشت بعدها للأمانـي
 ورأيت الشجون تذكي لهيباً في حنايا ندية بالحنـان
 وسمعت الأنين من قلب حرّ أوثقت الصروف بالأحـزان؟
 وإذا لم... فإن ذوب فؤادي في لحوني أصداء تلك المعاني⁽²⁾

1 استخدم الشاعر في هذه القصيدة (مجمع البحور) و(الشعر المرسل).

2 مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان الرابع . أغاريد الصحراء . مقطوعة (الحرمان) ص (367).

الانتظار :

لم يكتفِ القرشي بتصوير الانتظار - ذلك الشيء المعنوي المعروف - بل ذهب إلى ما هو أعمق من عذاب الانتظار ومرارة لحظاته. حيث يقدمه من خلال منظره الخاص الذي تسيطر عليه حالته الخاصة به. فبدءًا يلوح لحبيبته بمواصفات الحب الذي يستحق الانتظار، وأن حبهما لا يزال في المهد، فالانتظار حينها لن يكون كانتظار العاشق الحقيقي الذي يوجعه السهر وتورقه صباة الفراق، فينتظر ساعة وساعتين، بل ليلةً وليلتين. يعدُّ أثناءها غياب حبيبته فيها دهرًا⁽¹⁾:

إني انتظرتُ

ساعةً وساعتينُ

لم أنتظركِ

ليلةً وليلتينُ

ولم أعدّ غيبتكُ

كألف عامٍ

ضاع فيهنّ السلامُ

لم أشهد الليل ولا النجوم والقمرُ

لم أبقَ للصباحِ

ولم أغنّ من أسى ومن جراحِ

لألتقي بأوبتكُ

* * *

¹ ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (النغم الأزرق) قصيدة (انتظار) ص (340).

فراشتي لا تغضبي
 فحبنا حبيبتي لمّا يزل
 براعماً تبدد الملل
 وتذهل الفؤاد عن تقاهة الوجود
 وتشغل العمر هنيهاتٍ قصار
 عن عنت الصحابِ أو بؤس الجوار
 لم يكتمل بخافقي
 كحزمة الشوك تحزُّ في الوريد
 تلمُّ أسراب الظنون والشكوك
 وتجمع الغيرة من مغاور الأسى
 ما زال طفلاً وافداً إلى الحياة
 يقضم من حلوى الشفاء
 لم يرتعش طيف مساء
 أو عانساً قد حطمتها الكبرياء
 تصبُّ للجميع نارها
 من جاحم⁽¹⁾ الشقاء والعناء⁽²⁾

* * *

1 الجاحم : من الجحيم.

2 ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (النغم الأزرق) قصيدة (انتظار) ص(342).

إن حبهما لا يزال برعماً غضاً لم يكتمل كي يحز في الوريد دلالة على عدم تعمقه في قلب الشاعر؛ ولذلك فهو يعرض لها صوراً من العلاقات الوثيقة كالعانس الغيور، ويصور لها في الوقت نفسه حجم حبهما الذي لا يربو على كونه مثل طفلٍ غَضٍ يقضم الحلوى، إمعاناً في تصغير ذلك الحب. وبعد أن قدّم لها مبررات انتظاره البارد لها - كي لا تفاجأ بذلك - ها هو يصف لها كيف قضّى انتظاره لموعدها:

حبيبتى⁽¹⁾

لا تحسبي أنني وحيدٌ

قضيتُ ليلي كالسكارى والعبيدُ

قضيتُ أَلْتَمَسُ السُّلُوَ أَعْمُرَ الْفَرَاغِ

كالضائع الشريدُ

إني مسحت الليل يا حبيبتى

بددته بالسخرياتُ

أيقظته أشعلته بالذكرياتُ

ذكرى هوى دغدغني

وهزّني

وحينما أرّقني ولّى وماتُ

إذاً فذلك هو حبه الحقيقي الذي يندس بين ذكرياته ويشتعّل، حبه الذي أرقه ومات. وليس هذا الحب الجديد بمنسيه حبه القديم، فهو لم يرقَ بعدُ إلى مرتبته. ولذلك فهو في حبه الجديد ليس بالحبيب الجاد المخلص كما كان، بل إنه يبحث عن تزجية وقت فراغه،

¹ ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (النغم الأزرق) قصيدة (انتظار) ص(342).

حيث إن الحب لا يكون بهذه الطريقة. غير أنه في النهاية قد أسف على انتظاره ذاك.
فلم تراه أسف؟

أسفتُ إذ لم أنتظرك
ساعتين أخريين
هل جئت بعد ؟
لا تقولي جئت يا فراشتي
إنِّي ألتدُّ هنا تمرُّقي
وأستعيد . شامتاً . تحرُّقي
فلوعتي تمدُّني بمرْفأين
تمدُّني بشاطئين أزرقين
أواه لو أني

انتظرتُ لحظةً أو لحظتين⁽¹⁾

فأسفه لم يكن من أجل حبه لها، ولكنه كان من أجل أن قد فاته التمتع بجمال عينيها الزرقاوين. إن القرشي وهو يفرع هذه الرؤى العديدة من لحظة الانتظار يجعل لموضوعه رونقاً وسحراً اكتسبهما عبر توغله في نفسية المنتظرين؛ العاشقة المخدوعة والحبیب العابث. وقد أجاد الشاعر في تصوير شخصية كل منهما وإحاطتهما بالإحباطات النفسية العميقة التي كانت تعتمل في نفسيهما إبان تلك اللحظات. تارةً عبر الظلال الجميلة والموسيقى المنغمة التي تتجانس وحالة العاشق العابث، وتارةً عبر الصور الحزينة المؤلمة التي تماثل حالة العاشقة(العانس).

¹ ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (النغم الأزرق) قصيدة (انتظار) ، ص(344).

السِّر:

يلجأ الشاعر غازي القصيبي في صياغته لموضوع (السِّر) على شكل مبتدع إلى عدة طرائق فنية. فقد قام باتخاذ عاطفة الحب إطاراً عاماً للموضوع يكسب من خلاله مزيداً من الجاذبية والتعاطف. كما اعتمد على بعض الفنيات الأخرى التي سأكشف عنها في حينها من خلال تناول قصيدته (سر).

في بداية تلك القصيدة يحيط الشاعر (السر) بأهمية كبيرة برزت من خلال الطلب الذي توجه به إلى حبيبته بأن تقسم معه - على الرغم من ثقتهما ببعض كحبيبين - على كتمانها. وأنهما سيكتفیان من ذلك الحب العظيم بفيض الحنين وومض الدموع:

تعالني!.. لنقسم قبل الفراق⁽¹⁾

على عهدنا

بأن نكتم السرَّ في صدرنا

ونسكنه قلبنا المحترق

ونقنع منه بفيض الحنين

وومض الدموع

ثم يعلّل - في عمق وبعد - سبب استخدامه مدلول السر في وصف علاقتهما، موضحاً ذلك في تعبير فني رقيق، وخيال مبتدع؛ بأن علاقتهما تجاوزت عرف البشر عن قصص الحب المألوفة، لذلك فهم لن يفهموها. وليس هنالك شيء يليق بجمالها أفضل من أن تظلّ سرّاً يستعصي عليهم، ولا أحد سوانا يستمتع به:

هوانا القصير طواه الفراق

وأسدل ستر الوداع الرهيب

¹ المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) ص (53).

على قصة كخيال الصغار
وما زلتُ أجهل كيف التقينا
وكيف احترقنا بدفء اللقاء
وكيف ترعرع في لمحتين غرامٍ وليدٌ
أطلَّ على عمرنا بالمنى
فداعب أيامنا الواجمه
وأيقظ أحلامنا النائمه
ولم يعترف بحدود البشر⁽¹⁾

غير أن الناس بفضولهم الزائد لن يتركوا ذلك السر وشأنه، الأمر الذي يضطر الشاعر إلى التوسع في تجلية ذلك السر لمحبوخته، واستخراج أوتارٍ جديدةٍ منه. ليبين لها كيفية المحافظة على السر وسط أسئلة الناس وشكوكهم، فالانكار والتجاهل هما خير وسيلة في مثل ذلك الظرف:

أيا واحتى في قفار الزمان
ويا جنةً لم أذق خمرها
ويا شفةً لم تدسها القبل
دعي حبنا غافياً في الظلام
فإن هوانا اليتيم الصغير
غريبٌ على الناس.. لن يفهموه
فلا تكشفيه

¹ المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) ص(54).

وإن طاف اسمي بين الشفاه

فقلولي: بأنك لم تعرفيه⁽¹⁾

ولابد لمحبوته من أن تتساءل عن موقعه، وكيفية مواجهته للأمور من قبله؟ فيجيبها:

سأكتم حبك بين الضلوع

وأحيا أناجيه في وحدتي

وإن سألوني:

"أما من حبيب

لديك يبادللك القبلات؟"

سأصرخ: "إني وحيدٌ.. وحيدٌ

بلا ذكريات

وأهرب منهم إلى غرفتي

وأخلو برسمك والذكريات⁽²⁾

والملاحظ على أسلوب الشاعر في هذه القصيدة استخدامه الطريقة الحوارية، فأقام الحوار بينه وبين محبوبته، وبينهما والناس. وهو الأمر الذي أضفى على النص طابع الحيوية والتنوع في المشاعر والبعد عن النمطية التي يفرضها الخطاب الأوحده. يضاف إلى ذلك عنصر الخيال في الصور الجميلة المعبرة عن الأجواء النفسية المتموجة. فالخوف من المواجهة واللجوء إلى الكتمان والانكار من قبل المحبوبة، ثم الهروب والانزواء والوحدة من قبل الحبيب - كلها مشاعر مضطربة، وكلها أشكال تفرّعت من أجل الحفاظ على السر.

1 المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) ص (55).

2 السابق ، ص (56).

فالشاعر بهذا قد حقق نجاحاً كبيراً في تناوله لموقف السر، دون خروجٍ عن الوحدة الفنية، ودون نمطيةٍ واحدة في طرق توصيله لموقفه.

ومن خلال النماذج السابقة، يتبيّن المستوى الفني الذي وصلت إليه الموضوعات الابتداعية لدى شعرائنا، وما أفضت به إليهم من استنباط هذه المواقف الشعورية الجزئية الدقيقة، وتنوعهم في طرق أدائها وتوصيلها، عبر تدرجٍ زمني واضح. ابتداءً منذ محاولاتهم الأولى في الخروج عن الموضوعات التقليدية؛ من مديح ومناسبات إلى أن وصلت أخيراً إلى ذلك المستوى الفني الرفيع. سواءً أكان ذلك عن طريق نوعية الموضوع، أو كان ذلك عبر الوسائط الفنية التي ينقل عبرها. تبعاً لتطور مفهوم التجربة الشعرية لديهم. فلم يعد التقيد بموضوعات بعينها هو المهم عندهم قدر أهمية بناء الحدث الشعري من ذلك الموضوع. ولذلك رأيناهم يجارون الرومانتيكيين في الكثير من الموضوعات الطبيعية والذاتية. مع احتفاظهم بخصوصياتهم التي أضفوها على نتائجهم الابداعي. ثم وصولهم إلى طرق مواقف جديدة لم تكن مطروقة من قبل، كالصمت والوهـم والضياع.. وغيرها من المواقف الشبيهة بها. وأخيراً تضمين هذه المواقف تلك الرؤى الجديدة العميقة. التي تستحضر المواقف النفسية والشعورية التي يمر بها الشاعر ويتمثلها تمثلاً جيداً، ومن ثم الحرص على نقلها مع المحافظة على مستوى عمق الحالة النفسية والشعورية. واستخدام أقصى الإمكانيات الفنية المتاحة، بغية إقامة الموازنة بين العمق وتوصيل الرؤية للمتلقي، كي يتواصل معها وينفعل بها.

الباب الثاني

الدراسة الفنية

الفصل الأول : البناء الفني

الفصل الثاني: المعجم الشعري

الفصل الثالث: الصورة الشعرية

توطئة :

يشترك في تكوين العمل الأدبي مجموعة من العناصر هي الفكرة والعاطفة والخيال والأسلوب.⁽¹⁾ ويرد بعض الباحثين هذه العناصر إلى قسمين رئيسيين هما القيم الشعورية، والقيم التعبيرية.⁽²⁾

وأياً كان التقسيم فإن الأدب الجميل لا يستغني عن عنصر من تلك العناصر فكل له قدره من الأهمية، ووظيفته التي ينهض بها داخل العمل الأدبي.

وفيما سبق من صفحات هذا البحث تناولنا الموضوعات الشعرية والمواقف المتفرعة منها، وما الموضوعات الشعرية سوى الأفكار التي يصبح العمل الأدبي خاوياً دونها، ومهما اختلفت مسمياتها عند الباحثين من أنها المعاني أو المضامين أو المحتويات فإن المؤدى واحد هو الإجماع على ضرورة وجودها في العمل الأدبي باستثناء الآخذين بمبدأ (الفن للفن). وما دما بصدد الدراسة الفنية في الصفحات المتبقية من هذا البحث فينبغي الإشارة إلى بقية عناصر الفن الشعري ولا سيما ماله علاقة بالبناء الفني والمعجم الشعري والصورة الشعرية. ولعنصر العاطفة أهمية قصوى فهو الباعث على قول الشعر؛ ومنذ العصر الجاهلي والعاطفة تمثل الدافع الأقوى لغريزة التعبير عن النفس. بل إن السمة الغالبة على شعرنا العربي هي الغنائية؛ ومهما اختلفت الدوافع المؤدية إلى قول الشعر، أو اختلفت الأغراض والعصور الأدبية فقد بقيت العاطفة تقوم بدور رئيس في صياغة الشعر وبعث الحرارة وصدق الانفعال به ومن ثم التأثر به. وقد مرت بنا الكثير من

1 انظر على سبيل المثال : الأدب وفنونه د. عز الدين إسماعيل ص(23) ،، وأصول النقد الأدبي لأحمد الشايب . ط 8 مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ص(180.259) ،، والمدخل في دراسة الأدب د. مريم البغدادي 1402 هـ ط 1. مكتبة تهامة. جدة ، ص(30.15).

2 النقد الأدبي ، أصوله ومناهجه . سيد قطب ، ط 5. دار الشروق ص(21).

النماذج⁽¹⁾ التي بدت فيها تلك العواطف بشكل واضح مساهمة في تجسيد الأبعاد العاطفية والنفسية التي عاشها الشعراء ومن ثم قاموا بترجمتها عبر تجارب شعرية موحية.

أما عنصر الأسلوب فإن له علاقة مباشرة بما نسميه البناء الفني والموسيقي للقصيدة وهو الإطار الفني للتجربة، كما أنه يمثل أول العناصر التي يتلقاها القارئ من عناصر التجربة الشعرية فيتولى جذبه إلى النص أو صرفه - لعدم نجاحه - عنه، إذ لا بد من تناغم الإطار الموسيقي مع طبيعة النص وتمثله بشكل جيد.

ويأتي المعجم الشعري ممثلاً في المفردات والتراكيب وما تحمله من موسيقى داخلية تساهم في إضفاء قدر كبير من التجانس بين الأفكار والعواطف من جهة، وبين ما يلائمها من الحروف والكلمات والتراكيب من جهة أخرى. حيث يقوم الإيقاع الموسيقي الناشئ عن حسن اختيار المفردات - تبعاً لخصائصها الصوتية التي يقتضيها السياق - بمظاهرة الأداء الدلالي من خلال إيقاعاته. بحيث تتناغم الموسيقى الداخلية والخارجية (الوزن والقافية) في صياغة أسلوب يتوافق مع المحتوى ويعزز من دلالاته.

ويأتي دور عنصر الخيال ممثلاً في الصور ليساهم في تعميق الأسلوب وشحنه بطاقة من الخيال يصل فيها التعبير الشعري إلى الذروة حيث تكون الصورة الشعرية حينها القمة الفنية التي تجسد نجاح الشاعر في المؤاخاة بين العناصر الفنية السابقة وبلورتها من خلال الصورة المعبرة.

1 انظر الفصل الأول من هذا البحث ص(42) وما يليها.

الفصل الأول

البناء الفني والموسيقي

المبحث الأول

تجديد البناء الداخلي للقصيدة

المبحث الثاني

البناء في طور القصيدة التقليدية

المبحث الثالث

البناء في طور القصيدة الحديثة

المبحث الأول :

تجديد البناء الداخلي في القصيدة

كنت قد أشرت سابقاً -في أثناء حديثي عن التجربة الشعرية- في الفصل الأول من الباب الأول إلى أن القصيدة لدى الشاعر الابتداعي السعودي استطاعت أن تقدم نماذج حية مشرقة متماسكة من حيث وحدتها الفنية. تقضي كل جزئية من تلك النماذج إلى ما بعدها، وفي الوقت نفسه ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما قبلها، وأشرت إلى أن ذلك التماسك الذي شهدته القصيدة الابتدائية السعودية لم يكن في ميدان واحد من ميادين التجربة، بل شمل جوانبها الأربعة التي سبق الحديث عنها في ذلك الموضع. ويذهب إلى مثل هذا الرأي د. عثمان الصوينع الذي يقول: "والدارس للشعر السعودي المعاصر يرى أن الشعراء المعاصرين في المملكة العربية السعودية... قد عُنوا بالوحدة العضوية في شعرهم عنايةً كبيرة، فجاء الكثير من قصائدهم في وحدة عضوية كاملة المضمون والمعاني والأفكار والصور والموسيقى والصياغة، كلها تنطق بفكرة مرتبة الأجزاء، متناسقة المعاني، مرتبطة المضامين." (1)

وقد كانت لشعرائنا -إضافة لما سبق من اهتمام بالوحدة الفنية- محاولات في سبيل تجديد البنية الداخلية للقصيدة عندهم. فابتكروا الأطر الداخلية التي تحتوي قصائدهم، كما طرّقوا الشعر القصصي والمسرحي والملحمي. فهذا (القرشي) يتخذ من (الحلم) إطاراً داخلياً لقصيدته (مهاجران إلى القمر) (2) كي يجمع به شتات الرؤى المتناثرة التي لا يحتويها في غرابتها سوى لغة الأحلام، فيقول في قصيدته تلك:

حبيبتي

رأيت في الحلم الغريب أننا ضائعان

1 حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر د. عثمان الصوينع ط. (1) 1408 هـ مطابع الفرزدق . الرياض، الجزء الثاني ص (508) = نقلاً عن د. الحامد من (مذهب المجددين في الشعر المعاصر في المملكة) ص (32).

2 ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (فلسطين وكبرياء الجرح) ص (690).

طفلان ضائعان متعبان

عاشا معاً مشردين في القفار

وقبل مولد النهار

رأيتُ أنا قد كبرنا قد تزوجنا وأنجبنا صغار

وعيشنا قد كان في مدينة بلا بشر

كان هناك الصخر قد كان الدخان

يغلف الآفاق.. قد كان المطر

يلوح الأشجار لكن لا ثمر..

حيث يمضي القرشي مفصلاً حلمه، فينجب طفلاً جميلاً سرعان ما يكبر، ليذكره بواقعه
الذي تناساه في نشوة حلمه:

فزعتُ إذ رأيت طفلي انحسر

كباقة الورود تنتثر

واستيقظ الحلم.. وعادني السهر

لكن أسفتُ يا حبيبتي

أسفتُ إذ بدا زواجنا أقصوصة لم تنتصر

حكاية عذراء من صنع القمر⁽¹⁾

وإذا كان الإطار الذي اتخذهُ القرشي لقصيدته السابقة إطاراً معنوياً فإنه في قصيدة
أخرى يتخذ من (الرسائل) إطاراً محسوساً يحتوي قصيدته التي اسمها (الرسائل).⁽²⁾ وهو

1 ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (فلسطين وكبرياء الجرح) ، ص (691).

2 ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (بحيرة العطش) ص (459).

الشيء الذي صنعه ابن إدريس في قصيدته التي مرت بنا في أثناء الحديث عن التجربة الشعرية⁽¹⁾ حيث جعل من الزورق إطاراً تنتظم فيه أحلامه ورؤاه المتطلعة إلى غدٍ أفضل، ونظراته المتفاوتة إلى رحلته في الحياة على متن زورقه.

وقد فطن شعراؤنا إلى أن قالب القصصي من أكثر الأشكال الفنية التي تتحقق من خلالها الوحدة الفنية إن لم نقل العضوية. وذلك لأنه يحشد الطاقات الفنية المعروفة في الفن القصصي، ويسخرها للفن الشعري، الأمر الذي يزيد من سحر التأثير ويضاعف من قوته. والنماذج التي وظفت القصة في شعرنا الابتداعي السعودي كثيرة جداً. ومنها -على سبيل المثال- (قصة تسؤل)، و(بكر الخمسين) لسعد البواردي (1349هـ)، و(المجرم المفلس) لحسين سرحان، و(الشيخ في الطريق) لعبد الله الصالح العثيمين، و(رقصة الموت) لأحمد قنديل، و(لمياء) للعواد، و(موت شاعر) للقصيبي... وغيرها من القصائد الأخرى.

وفي قصيدة (بكر الخمسين) يستخدم الشاعر البواردي فنّيّات القصة الحديثة؛ من اقتناص الحدث الواقعي، وتوظيف المشهد اليومي المعتاد، ثم الارتقاء به من خلال العاطفة الصادقة والخيال إلى ذروة الابتداء. مستفيداً من عنصر (الحبكة) القصصية في إكساب قصيدته المزيد من الإثارة والتشويق، وكذا التلاحم والتماسك.

وإذا كان بعض كتّاب القصة يرمون بثقل الحدث منذ البدء، فيبدأون من النهاية فإن ذلك ما صنعه البواردي. دون أن تفتقد قصته عنصر الإثارة بها، قائلاً: (2)

ماتت .. وخلفها الجنين	وقصّت.. فودّعها الحنين
كانت أمانيتها "فتى"	منها.. تقرُّ به العيون!
يرنو لطلعته الصغيـ	رة قلبها الدافي الحنون
وتحيطه أسوار كَفْـ	يها وترعاه الجفون

1 انظر في هذا البحث: الباب الأول: الفصل الأول: التجربة الشعرية . وكذلك ديوان. في زورقي ص(229).

2 ديوان . أغنية العودة . سعد البواردي. مطابع الرياض . الرياض (بلا تاريخ) ، ص (76).

فبعد أن وضع الشاعر المتلقي أمام حقيقة المأساة لتلك الزوجة البائسة مضى يلتقط الصور المنتزعة من مواقفها اليومية التي تتكرر فيها مأساتها، مستنداً على العاطفة:

تَهْفُو لَهُ عِبر السنين	قَطَعَتْ مَراحِلَ عَمَرِها
ق طغى بها دفق الحنين	إن صاح طفلاً في الطرب
ها جادَ مدمعُها الهتون	أو خاطبتُ بنتَ أبا
لِ ويح ماضيها الخئون	خمسون عاماً دون طفـ
ع..وأجذبت منها الظنون	وطغى بها اليأس المربـ

وما أن يصل الشاعر بقصته إلى ذروة حزنها ويأسها -في تقمُّصٍ مدهشٍ لشخصية المرأة- حتى يتجه بها صوب مشاعر الفرح، وضحك اليقين:

من يأسها..ضَحِكَ اليقين	حتى إذا بلغ الزُبى
... رباه ما هذا يكون؟..	وتلمَّستُ أحشاءها
جب بكرها؟! يا للجنون؟!	خمسون عاماً سوف تتـ
مو في أطرادٍ مستبين	لكنه ينمو..وينـ

وتبلغ الأحداث ذروتها وتتعدد(الحبكة) هذه المرة في الأبيات التالية حينما تلوح غيوم الحزن من جديد بعد أن بددتها الفرحة السابقة:

وله صراخ الغاضبين	وإذا بها تُلقِي به
ومة فوق نعشِ الراحلين	وكأنما شهْدُ الأمـ
ع .. وداعٍ ملتاعٍ حزين	كانت لها منه الودا

وها هي النهاية المفجعة التي تنهي القصة بشكلٍ مؤثرٍ للغاية حيث كثَّف الشاعر في هذه الجزئية من القصيدة المشاعر، وركَّزها لاسيما في البيت الأخير:

ذهبت .. لغفوتها الطويـ
 لمة في عداد الهالكين
 ودَعَتْهُ يصرُحُ دونها !
 وبدونها افتقد المعين
 كانت لها دنياً فقـ
 وَصَّ صرح دنياها المنون
 عاشت بلا ولدٍ .. وما
 تث حين وافاها الجنين⁽¹⁾

فيلاحظ أن الشاعر قد أبدع من خلال توظيف القصة من ناحيتين؛ أولاًهما تحقيقه الوحدة الفنية في القصيدة بنجاح تام، وثانيهما قوة التأثير في المتلقي وجذب انتباهه إلى آخر بيت من أبيات القصيدة. والنماذج المماثلة للقصيدة السابقة كثيرة، حيث قام فيها الشعراء الابتداعيون بتسخير المقومات الفنية في القصة لصالح الشعر.

ويُعتبر الشكل المسرحي أحد الأشكال التي وظفها شعراؤنا الابتداعيون في طور محاولاتهم التجديدية للبناء الفني في القصيدة عندهم. وقد خَلَفَ شعراؤنا عددا من المحاولات الشعرية المسرحية. ولعل مسرحية (غرام ولادة) للشاعر حسين سراج (1331هـ) أقدم مسرحية عرفها الشعر السعودي⁽²⁾. وللشاعر مسرحية شعرية أخرى هي (الشوق إليك). ومن المسرحيات الشعرية أيضاً (من وحي الهجرة) لمحمد إبراهيم جدع (1330هـ) ومسرحية (الرجالون) للزمخشري، و(عرس في بلاد العرب) لحسن عبد الله القرشي، ومسرحيتا (أغنية العودة وغزو الفضاء) للشاعر سعد البواردي⁽³⁾... وغيرها من المحاولات التي حاول بها الشعراء طرق هذا الميدان الجديد على شعرنا السعودي.

وأغلب المسرحيات السابقة لا تستحق مسمّاها إلا على سبيل المجاز - باستثناء مسرحية (غرام ولادة) - وما عداها تتدرج ضمن المحاولات التي يتساوى فيها النجاح

1 ديوان . أغنية العودة . سعد البواردي . ص (78).

2 الشعر الحديث في المملكة . عبد الله الحامد ص (326).

3 انظر كلاً من . المجموعة الشعرية الكاملة لمحمد إبراهيم جدع ص (431) . ومجموعة النيل للزمخشري . الديوان الأول ص (82) . وديوان القرشي . الجزء الأول . ديوان (مواكب الذكريات) ص (447)، و(أغنية العودة) للبواردي ص (27) و(ذرات في الأفق) للبواردي ص (93).

والإخفاق. إذ أن لكل محاولة منها مزاياها التي تتمثل في المقدرة على رسم الشخصيات بوضوحٍ واستقلال، وبروز الحس المسرحي لدى الشعراء من حيث انتقاء (الدراما) المنتزعة من الواقع الاجتماعي، ومراعاة الجمهور بالتخلي عن لغة الشعر الراقية إلى لغة تقترب كثيراً من اللغة العادية. أما عيوب تلك المسرحيات فتكمن في قصر كثيرٍ منها حيث لا تعدو بضع صفحات وبعضها يكون في حجم القصيدة المألوف مما لا يتناسب والعرض المسرحي الفعلي الذي يحتاج عشرات الصفحات على الأقل، وبخاصة محاولات البواردي والزمخشري. كما أن البعض من تلك المسرحيات يقحم نفسه في أحداث تاريخية تتنافى مع الخيال و(الأساطير) التي يعتمد عليها العمل المسرحي كثيراً، وذلك ما وقع فيه الجدع في مسرحيته (من وحي الهجرة) أيضاً.

وتبقى مسرحية (غرام ولادة)⁽¹⁾ هي المسرحية الأنجح فنياً، إذ توفرت بها معظم الشروط الفنية المسرحية والشعرية. فقد بلغ عدد صفحاتها (138) صفحة تقريباً مما يجعلها ملائمة للوقت الذي تعرض فيه. ومن خلال المسرحية يتضح إلمام الشاعر بالتقنية المسرحية، فهو يوزعها إلى ثلاثة فصول وتحت كل فصل مجموعة من المشاهد التي عن طريقها يتم التحكم في عنصري الزمان والمكان. كما اهتم الشاعر بالمؤثرات الخارجية سواءً أكانت مؤثرات موسيقية وفرق تلحن الأشعار مع المغنين والقيان. أو كان ذلك من خلال الاهتمام (بالديكور) الداخلي والإضاءة عن طريق اختيار الأماكن الملائمة والأثاث المناسب كالقصور والمجالس والمصاييح الأندلسية. ومما اهتم به الشاعر في هذه المسرحية رسم الحركات وتحديدها لأبطاله عبر المقدمات النظرية التي يمهد بها لبعض المقاطع. وأخيراً إسداله الستار على المشهد الأخير ببطء. فكل هذه الأشياء تدل على وعي الشاعر بمقومات العمل المسرحي.

وإذا كانت الأحداث تمثل جوهر المسرحية فإن شاعرنا قد تعامل مع أحداثه بذكاء وابتداعٍ واضحين. وليس أدلّ على ذلك من تنامي القصص الغرامية المتفرعة من القصة

1 مسرحية غرام ولادة . حسين سراج . مطبوعات تهامة . الطبعة الثانية.

الغرامية الأم المتبادلة بين ابن زيدون وولادة؛ كحب ابن عبدوس لها، وحب ناظر أملاكها وقائد الجيش لسليمى المغنية، التي تعرض عنهما بسبب منافستها لولادة في حب ابن زيدون... وهكذا تستمر قصص الحب بين بقية أفراد الحاشية مما يؤثر بشكل مباشر على سير الأحداث وتداخلها، الأمر الذي يورث جملة من الوقائع والدسائس تنتوع على إثرها العواطف ما بين الحب والغيرة والشك والحقد والانتقام والثأر. وكل ذلك له أثره في تأزم الحبكة المسرحية وتعقيدها مما يجذب المتلقي إليها، ويعمق من قوة تأثيرها.

وإذا كان الشاعر قد حقق نجاحه فيما يتعلق بالفنيات المسرحية فإن جزءاً كبيراً من نجاحه يعود إلى حسن توظيفه لطاقتها الشعرية وتعمقه في التراث العربي. فمن حيث الشكل الشعري نجد الشاعر ينوّع في استخدام البحور تبعاً لما تملّيه عليه الحالة النفسية والموقف السردى؛ فيميل إلى البحور الخفيفة والمجزوءة في المقاطع التي يكون فيها الغناء لتناسب تلك الأوزان مع الألحان. ونجده يميل إلى البحور الطويلة في أثناء الحوارات، كي تستوعب أكبر قدر ممكن من الجمل الحوارية بين الممثلين. ومن استخدامه للبحور القصيرة قوله على لسان أحد المغنّين من (مشطور المتدارك، ثم مجزوء الرمل):⁽¹⁾

في ضياء القمر في هدوء السحر

ما أحيلى السهر

وشعاع من عيونك ودلال من فتونك

ما ألدّ السمر

ومن أمثلة استخدامه للبحور الطويلة أثناء الحوار قوله من (الطويل):

سلام عليكم، جئتم؟ مرحباً بكم! أسامرنا حفل؟ أجل! إنه حشد

وتوزيعه أثناء الحوار كما يلي:

ورد: سلام عليكم

1 مسرحية غرام ولادة . حسين سراج. ص (80).

صبح: جئتم؟ مرحباً بكم!

سعد: أسامرنا حفل؟

صبح: أجل! إنه حشد⁽¹⁾

كما عمد الشاعر أيضاً إلى مقارنة أسلوب ابن زيدون الشعري كإحدى الوسائل الفنية التي ساهمت في نجاح مسرحيته. ومن ذلك قوله محاكياً نونيته الشهيرة⁽²⁾: (البسيط)

أمست ليالي الهنا حلاًماً تتاجينا وأصبحت ذكريات الحب تشقينا
كنا خليلين في دنيا الغرام وقد أضفت علينا من النعمى أمانينا
نُسقى حُمياً الهوى في الكأس مترعة ممزوجةً بحنانٍ كان يحيينا

وقوله في موضع آخر يحاكي قصيدة أخرى⁽³⁾: (البسيط)

يا نائحاً وسواد الليل يخفيه وهائماً وبياض الصبح يفشيه
يستمطرُ الدمع من برحِ الفراق فلا دمعٌ يهذهُ آلامُ الهوى فيه
حيرانَ في مهمه الأقدار تقذفه بيدٌ وبيدٌ من الأشجان تطويه

فهذه القصائد كما يقول عنها محمود تيمور: "تكاد أبياتها توهم القارئ أنها تكملة للأصل كانت خافية على الناس"⁽⁴⁾. ولا ينسى الشاعر توظيف الموشح في مسرحيته لغرضين أولهما: محاكاة البيئة الأندلسية وصدق تمثيلها عبر فنّها الشهير، وثانيهما لما يحتويه الموشح من ثراء موسيقي يمكن الاستفادة منه. ولا ننسى العاطفة الثرية التي نوهت عن

1 مسرحية غرام ولادة . حسين سراج . ص (24).

2 مسرحية غرام ولادة . حسين سراج . ص (46).

3 مسرحية غرام ولادة . حسين سراج . ص (98).

4 مسرحية غرام ولادة . حسين سراج . ص (13).

تنوعها سابقاً، إذ من خلالها والعناصر الفنية الأخرى مسرحيةً كانت أو شعرية، تمكن الشاعر من صياغة مسرحية شعرية موفقة للغاية.

ومن الأشكال الجديدة التي طرقها شعراؤنا الابتداعيون من أجل تجديد البناء الداخلي للقصيدة المطولات الشعرية أو ما أسماه بعضهم بالملاحم الشعرية. ومعروف أن الملحمة من حيث هي جنس أدبي لها بعض المقومات الفنية التي لا نقر كثيراً منها من نواح عقائدية وخاصةً فيما يتعلق بأساطير الآلهة اليونانية التي نشأ هذا الفن في أحضانها. أو من نواح اجتماعية وفنية لأن "الملحمة مرتبطة في نشأتها بالعقول البدائية وعهود الفطرة الإنسانية وهذه لم يعد لها وجود في عصرنا الحاضر المتمدن في أي مكان"⁽¹⁾ ولذلك فإني أرى أن تسمية بعض قصائد شعرائنا بالملاحم أمرٌ مبالغ فيه كثيراً، ولا ينبغي ذلك إلا على سبيل المجاز. فلا يضير أدبنا أن يكون خالياً من هذا النمط الفني الخارج عن موروثنا الأدبي وتقاليدنا المعروفة.

أما أشهر القصائد التي عُرفت في شعرنا السعودي المعاصر تحت تلك التسمية فيأتي في مقدمتها ملحمة الشاعر محمد إبراهيم جدع (الإلياذة الإسلامية)⁽²⁾ التي تتكون من مجموعة من القصائد التي تتحدث حول موضوع السيرة النبوية. إلا أن الموضوع الذي التزم به الشاعر يتنافى مع المبالغات التي لا تستغني عنها الملحمة، وبقي له أن يعوض ذلك عبر العاطفة التي لم تكن بالقدر الكافي لتحقيق نجاح الشاعر عبرها. وتأتي بعد هذه الملحمة ملحمة الشاعر أحمد قنديل (الملحمة الإسلامية) التي كانت في نفس الموضوع تقريباً "ومع أن القنديل كان فيها بارع العرض، جيد الأسلوب، قديراً على التخيل، والانسياح والطبع بارزان في الملحمة، لكن بناءها مفكك"⁽³⁾ أما الملاحم الأخرى التي خرجت عن

1 الأدب المقارن . د. محمد غنيمي هلال. ص (159) بتصرف.

2 المجموعة الشعرية الكاملة . محمد إبراهيم جدع. ط(1) 1404 هـ، دار البلاد . جدة . (الديوان الثاني) ص (207).

3 الشعر الحديث في المملكة . د. عبد الله الحامد . ص (319).

موضوع التاريخ الإسلامي فمنها مطولة الفقي (الكون والشاعر) (1) التي يستعرض فيها ما في الحياة من الخير والشر، ثم يحاول التحليق في هذه الأجواء ومن ثم يلتقي في تحليقه ذاك بعدد من المخلوقات التي تشقى في همومها ومشكلاتها، فتعيش في خيالات من الأماني. من تلك المخلوقات التي رآها في الجو العقاب الذي لم تكن هيئته تعجبه ويتمنى لو أنه كان بلبلاً. أما الشحرور فلم يكن قانعا بجماله، وإنما أراد مع الجمال قوة النسر. واليوم تتمنى لو كانت طاووساً يتباها بذيله المميز.

ويستمر الشاعر في تحليقه وحينما يشارف النجوم يصحو على صوت الحقيقة الذي يشعره بضرورة التوقف عند هذا الحد وأن يكف عن التجاوز في سيره فما بعد ذلك عالم لم تستطع الجن ارتقاؤه وإذا ما حاولت فإنها ستصاب بالشهب المحرقة. فيعزي الشاعر نفسه بأنه الوحيد القادر على الخروج من أسر الحياة وزلها وهوانها إذ أن سره يماثل إعلانها، ولا فرق عنده بين الحقيقة والخيال. وعلى الرغم من المستوى الفني الذي كانت عليه مطولة الفقي والوسائل الفنية التي جمل بها قصيدته السابقة - لكنه لم يطل نفسه الشعري فيها كالطول المفترض في الملاحم فأبياتها لم تتجاوز الثمانين بيتاً.

ومن الملاحم التي خرج موضوعها عن التاريخ الإسلامي أيضاً ملحمة العواد (الساحر العظيم أو يد الفن تحطم أصنام اتباع) (2) فقد اتسمت بالانفعالية والارتجال والاغراق في الذاتية. ومثلها ملحمة الشاعر حمزة شحاته (إلى الساحر العظيم) (3) التي كانت رداً على ملحمة العواد، وإن كانت تقل عنها من حيث الطول إلا أنها مثل سوابقها اللاتي لا يربطن بفن الملاحم الحقيقي سوى طول بعضها الذي يتجاوز مئات الأبيات الشعرية، فيما تخلو معظمها من جوهر الفن الملحمي. إلا أنه يبقى لشعرائنا فضل المحاولة والتجريب، وتنويع البناء في قصائدهم بما لم تكن تعرفه من قبل.

1 الأعمال الكاملة للفقي المجلد الرابع ص (312).

2 ديوان العواد . الجزء الثاني . ديوان (الساحر العظيم) ص (17).

3 ديوان حمزة شحاته ص (260).

المبحث الثاني:

البناء الفني والموسيقي في القصيدة التقليدية

أولاً: القصيدة العمودية :

أدت الرغبة الملحة من قبل الشعراء في الالتزام بالوحدة الفنية إلى البحث عن مظاهر جديدة تكفل لهم تحقيقها في وقتٍ كان فيه انفتاحهم على الشعر الغربي -بتجديداته الكثيرة- أكثر من أي وقتٍ مضى. فظهرت أنماط تجديدية منها (مجمع البحور) وهو القصيدة التي لا تلتزم بوزنٍ شعري واحد، وظهر (الشعر المرسل) الذي لا يلتزم بقافيةٍ ورويٍ محددين وإن التزم بوزن واحد، وظهرت أيضاً النماذج الشعرية ذات القوافي المزدوجة، ومن ثم ظهرت (القصيدة المقطعية) التي تحافظ على وحدة الوزن مع تنوع الروي والقافية في كل مقطع، إضافة إلى شكل شعري تجديدي موروث أعيد بعثه إلى الحياة مرةً أخرى وهو (الموشح). والملاحظ على كل الأشكال السابقة أنها لم تخرج جميعها على النظام الخليلي القائم على وحدة الشطر والبيت. إلا أنها تنوعت فيما بينها تنوعاً مثيراً حُسب لصالح القصيدة التقليدية.

وحيثما ننظر إلى نماذج شعرائنا الابتداعيين نجدهم قد طرّقوا أغلب الأشكال السابقة على اختلاف بينهم من حيث التنوع والتركيز. وأول ملامح التجديد عند شعرائنا في القصيدة العمودية هو خروجهم عن النمطية التي كانت سائدة من خلال الشكل المتوارث لها بأطلالها ووصف رحلتها.. وصولاً إلى التحدث مباشرةً في الغرض الأساسي للقصيدة من دون تلك المقدمات، ملتزمين بوحدة الموضوع الفنية كما اتضح ذلك آنفاً.

ولم يقف شعراؤنا الابتداعيون عند هذا الحد، بل حاولوا التجديد عبر الشكل العمودي ذاته لكي يعيدوا للقصيدة العمودية توهجها ورونقها، ومن ثم جعلها أكثر صموداً ومقاومةً في وجه التحديات التي بدأت تواجهها والمتمثلة بوجه خاص فيما عُرف بشعر التفعيلة.

ومن ضمن الأشكال التجديدية المنضوية تحت القصيدة العمودية قصيدة مجمع البحور التي تجمع أكثر من بحرٍ شعري في نفس القصيدة. ومن أمثلتها لدى شعرائنا

السعوديين قصيدة(فرحة الحب)(¹) للشاعر عبد الله الفيصل التي جمع فيها ثلاثة بحور شعرية هي على التوالي؛ المتقارب، والخفيف، والرمل. ومنها:

يعيش خيالك في ناظري وينساب صوتك في مسمعي
لأنك في مهجتي خفقةً تروح وتغدو وتحيا معي

* * *

يا حبيبي حسبي من الحب أني واجدٌ فيه علتي وطبيبي
أنت علمتني الهوى والتصابي منذ عللتني بوصلي قريب..

* * *

أنت لي فرحة حبٍ غامرٍ تنشر الحسن وتلقيه عليَّ
أنت همي وانشغالي أبداً أنت فجرٌ باسمٍ في ناظرياً..

وكذلك قصيدة العواد(أنا والليل)(²) التي جمع فيها أكثر من بحرٍ شعري حيث ابتدأها بالسرّيع، ثم مشطور الرجز منتهياً ببحر الكامل. و فيها يقول:

يا شاعراً مرقمه روحه

والليل مضنى الجسم مذبوحه

وذا ظلامٌ حالك قاتمٌ والكون في جملته نائمٌ

فاغفر إذا كنت من الغافرين

أما التي بالهوى ترمي إليك النوى

للهمج مستسلمه ليست لها مرحمه

¹ ديوان العواد الجزء الأول . ديوان (نحو كيان جديد) ص (9).

² حديث قلب . الأمير عبد الله الفيصل ص (187).

في زهوها تحتـدم بالعطف لا تصطـدم

فالرأي فيها عمى إذ ما أنا المغرماً

لا الكون يا مزجي القريب ض بمن يلام ولا الظلام...⁽¹⁾

وواضح أنه قد جمع في النص السابق أكثر من بحر شعري .

أما الشعر المرسل فمن أمثلته قصيدة سرحان (المجرم المفلس)⁽²⁾ التي منها قوله: (الرمـل)

وطواه السجن في أحشائه وجرى البؤس على أطفاله

والتي في البيت يا بؤس لها آدها الحزن فأجرتـه دموعا

لص خبزٍ جائعٍ سُدَّتْ أمامه سُبُل العيش فما فات العقابا

الزيادة على الأوزان الشعرية :

من ضمن المحاولات التجديدية التي حاول شعراؤنا الابتداعيون إضافتها إلى القصيدة العمودية زيادة تفعيلة على بعض الأوزان الشعرية. تجاوباً مع بعض المؤثرات الخارجية، أو استجابةً لبعض الدوافع النفسية. وخير ما يجسد هذه المحاولات قصيدتنا القنديل (يا ملاك الحب) و (محاكاة) حيث يقول في الأولى⁽³⁾: (الرمـل)

يا ملاك الحب يا ذات الجمال والرشاقة

ناغني ما شئت ما شاء الدلائل والطلاقة

وارحمي قلباً شكاً حرَّ الملال واشتياقه

1 حديث قلب . الأمير عبد الله الفيصل ص (15.14).

2 ديوان الصوت والصدى . حسين سرحان . ص (59).

3 أغاريد . أحمد قنديل . ص (53).

فقد زاد الشاعر تفعيله كاملة دون أن يكون في ذلك ثقل، وذلك لأن القصيدة ناشئة عن علاقةٍ وطيدة بلحن أغنية مشهورة؛ بمعنى أن الشاعر كان تحت وطأة تأثير ذلك اللحن إبان كتابته لهذه القصيدة كما نصّ على ذلك في تقديمه لها. أما القصيدة الثانية (محاكاة) فيقول فيها⁽¹⁾: (الخفيف)

رقّ سكر الهوى وزاد حنيني فاقرئي صفحة الرضى يا عيوني في يقيني
ودعيني أبتك الآن حبيبي وكما شئت يا حبيبة قلبي أسعديني
أسعديني فأنت غاية قصدي في حياتي وأنت مبعث وجدي وحنيني

حيث قام أيضاً بزيادة تفعيله كاملة في نهاية الشطر الثاني من كل بيت. وإذا لم يكن المبرر اللحني كافياً هنا فإن البعد النفسي يغني عن ذلك فالبحر المستخدم هنا (الخفيف) يتلاءم وتلك الزيادة؛ لأن هذا البحر يتناسب مع التداعي والتدفق والانسياب في التعبير، وذلك بما يملكه هذا الوزن من إمكانات فنية تتمثل في توالي ثلاثة أسباب خفيفة والأسباب عموماً أخف من الأوتاد مما يخفف من حدة النشاز الذي تسببه زيادة تفعيله كاملة. هذا بالإضافة إلى أن المعنى -في الأبيات السابقة على وجه الخصوص- كان يحتاج لمثل تلك الزيادة التي لا تكتمل رؤية الشاعر دونها.

وعلى الرغم من محاولات الشعراء الجادة لتحرك الجديد ضمن الإمكانيات المتاحة عبر القصيدة العمودية، واجتهادهم الواضح في تطوير شكلها -يظلّ التلاؤم والتجاوب الذي أحدثوه بين الوزن الشعري ومعه القافية والروي من جهة، وبين النواحي النفسية والشعورية وحركات الطبيعة من جهة أخرى هو أهم مظاهر الابتداع في القصيدة العمودية.

1 أغاريد . أحمد قنديل . ص (109).

ملاءمة الوزن الشعري لحالة الشاعر النفسية:

وهو إخضاع الوزن الشعري لحالة الشاعر النفسية لتتجسد بالموسيقى طبيعة الحالة وحينما نأخذ شاعرين من شعرائنا الابتداعيين لنرقب ذلك التلاؤم من خلال نماذجهما، سيتبين حينها الفرق جلياً بين حالتيهما النفسية التي انعكست بشكل واضح على أوزانها الشعرية التي مالا إليها. ومن أكثر شعرائنا الذين تتجلى تلك الظاهرة بوضوح في شعرهم؛ الشاعرة غادة الصحراء. وديوانها الشعري (شميم العرار)⁽¹⁾ يُلاحظ القارئ له بوضوح ميل الشاعرة فيه إلى البحور الشعرية القصيرة أو المجزوءة أو البحور التي تميل إلى الإيقاع السريع الراقص كالمقارب أو الرمل. وهذه بعض النماذج من شعرها. فتقول من قصيدتها (غربة) ص(19):

أه كَالزَّهَرِ عُمُرِي عَبَرُ
لَحْنُ خَافِقٍ كَانَ وَانْتَثَرُ
لَا احْتَوَاهُ عَو دُ وَلَا وَتَرُ

وتقول في (سويداء) ص(45): (مجزوء الخفيف)

صنّته مثلاً النظَرُ صنّته وهو بي غدرُ
يا فؤادي ابتئس معي أنا ذي طالعٍ عثرُ

وتقول في (صبا) ص(58): (مجزوء الكامل)

وَأَفَى الصَّبَاحِ مَنْ الصَّبَاحُ ؟ فَتَى تَجَرَّحَهِ الحَيَاةُ
يُضْفِي عَلَى الدُّنْيَا الْفَتُونَ وَقَلْبُهُ نَزَفَتْ دُمَاةُ!
عَشَقُّ يَذِيبُ يَهْدُهُ وَيُظِلُّ يَنْسَمُ فِي أَسَاةُ

¹ ديوان شميم العرار. غادة الصحراء. ص(19).

ومن قصيدة (فرح) ص(63) قولها: (المتدارك)

أَغْفَيْتَ فِقْلِي يِرْعَاكََا وَأُفْقَتَ فِعْمَرِي مَسْرَاكََا
لَا تِيَأْسْ أَنْتَ غَدًا سَكْنُ لِي أَطْفَرُ⁽¹⁾ بَيْنَ حَنَايَاكََا

وتقول في قصيدة (سدره وظلال) ص(71): (مجزوء الكامل)

هَزَنِي الشَوْقُ وَقَدْ مَتُّ مِنْ الشَوْقِ دَلَالَا
أَنَا أَيَّامِي عَتَابُ لِلَّذِي بِالْقَلْبِ مَا لَا

وتقول في قصيدة (رقصة اللعبة) ص(95): (المجتث)

هَا لَعَبْتِي تَتَهَالِكُ رَقْصًا فَكُفَّ نِبَالُكَ
مِنْ بَعْدِ مَا هِيَ جُنْتُ سَاوَتِكَ سَاوَتْ دَلَالُكَ

وهناك قصائد أخرى غير تلك السابقة تشترك معها في نفس السمات. والواضح من خلال تتبع تلك القصائد أن الشاعرة تعيش حالة ابتهاجٍ نفسي إذا ما قسنا حالتها بحالة شاعرٍ آخر يخضع لحالةٍ نفسيةٍ مغايرة هو الشاعر حمد الحجي. وذلك أن عادة الصحراء تكاد تنحصر مشكلتها في إعراض حبيبها عنها دون أن يكون البؤس وشاحاً يلفُ حياتها. وهو الشيء الذي يوحي به الإيقاع الموسيقي العام للقصائد السابقة، التي كانت تشعُّ من خلالها وبوضوح تام الرفاهية التي تعيشها الشاعرة فلا شيء يكدر صفوها سوى جفاء الحبيب الذي تحاول جاهدةً استرضاءه وجذبه عن طريق تغنيها وتراقصها في قصائدها السابقة كيما يعود لها مرة أخرى. وهذا هو السر الذي يكمن وراءه إصرارها على تلك التراكمات القصيرة والقوافي المنغمة في عدد غير قليل من قصائدها.

ولننظر إلى تجربةٍ أخرى مغايرة لتجربة عادة الصحراء لكي نرى كيفية انعكاس الحالة النفسية على تشكيلات الشاعر الذي خلَّف أماناً أشكلاً موسيقيةً مختلفة. ذلك أن

1 أطفَر : الطفر : الوثب والقفز .

الشاعر قد استشرى الحزن والبؤس في مناحي حياته كلها وليس بؤسه ناتجاً عن إخفاق علاقته الغرامية فحسب، بل هو إخفاق في الحياة بأسرها في رأي الشاعر. وهو الأمر الذي انعكس على أوزانه الشعرية التي مالت إلى البحور الطويلة والمكتملة التفاعيل، كي تكون قادرةً على استيعاب أكبر قدرٍ من التراكيب والتنهدات الحزينة ولنسمع إليه يقول⁽¹⁾: (الطويل)

أ أبقي على مَرِّ الجديدين في جوى	ويسعد أقوامٌ وهم نظرائي؟
ألست أخاهم قد فُطَرنا سويةً	فكيف أتاني في الحياة شقائي؟
أرى خَلَقهم مثلي وخلقِي مثلهم	وما قصَّرتُ بي همتي ونكائي
يسرون في درب الحياة ضواحكا	على حين دمعي ابتلَّ منه ردائي

ويقول في قصيدة (ظلام الليل) ص(53): (البسيط)

يا دهر هل في ظلام الليل من قبسٍ	يسري به من بنور الفجر قد فُتتا
حتّام أحياء بقلبٍ مترعٍ حزناً	والدهر حطّم مني الروح والبدنا
سأفصم القيد لو بالموت أفصمه	من مات وهو فتى حرٌّ فما غُبنا

ويقول في قصيدة أخرى⁽²⁾: (الكامل)

ما للجفاف أحوالي حطبا	وأتى على ورقي وأغصاني؟
البلبل الصّدّاح غادرني	وكأنه ما كان يهوانني
كم هزّني بغناؤه طربا	وحنا على قلبي بألحاني
هذا الخريف مكدّس ورقي	تحتي لينسج منه أكفاني

1 ديوان عذاب السنين . حمد الحجي. ص (35).

2 ديوان عذاب السنين . حمد الحجي. ص(14).

بل إن لديه قدرةً عجيبة على تحويل تلك البحور الشعرية القصيرة والمجزوءة -التي اهتزّت وتراقصت عند غادة الصحراء - إلى آهاتٍ حزينة ونبراتٍ أليمة: (مشطور المتدارك)

هطلات الدِّيم ⁽¹⁾	أمطرتني الأسى
حالكات الظلم	وكستني البلى
غير كأس الألم	ما سقتني الدنا

ويقول في أخرى⁽²⁾: (المتقارب)

فأغرقت الفرحة الطافحة	طغت موجة الحزن في خاطري
ووافى بأيامي الكالحة	طوى الدهر أيامي الباسمات
ولم تك من قبل بالمالحة	بلوت ملوحة هذي الحياة

ومن خلال النماذج السابقة للحجي يتجلى الفرق واضحاً بين تجربته وتجربة غادة الصحراء من حيث انعكاس الحالة النفسية على التشكيلات البنائية في القصيدة. وهو الأمر الذي يدل على امتزاج الشاعر بالشكل البنائي الملائم له. مما يدلنا في الوقت نفسه على تباين قدرات شعرائنا الابتداعية من خلال القصيدة العمودية، وأنهم لم يكونوا مفتونين بتقليد بعضهم البعض. بل أستطيع القول بأنه يمكن القارئ المتأمل لما كتبه أن يتعرّف على نفسياتهم من خلال تلك الأبنية التي كانت الصدى الحقيقي لعوالمهم النفسية.

وإذا كنا قد تعرفنا على تأثير العوالم النفسية على الأبنية الشعرية من خلال تجربتين كاملتين عبر عدة نماذج للشاعرين السابقين -فإن تلك الانفعالات النفسية يبدو انعكاسها عند بعض الشعراء من خلال قصيدة واحدة. حيث يكون بناؤها مرآة صادقة لما بها من مشاعر. كما في قصيدة الشاعر أحمد قنديل (الشاعر الحزين) وفيها يقول⁽³⁾: (الخفيف)

1 ديوان عذاب السنين . حمد الحجي. قصيدة (ألم وحرمان) ص(16).

2 السابق . قصيدة (ألم وهوى) ص (26).

3 أصداء . أحمد قنديل ص (12).

يا هزأراً ثويتَ في وكركِ الآ
ن صموتاً بعد الترنم حيناً
غير آهاتك الطويلة ترجي—
ها زفيراً بين الأسى وأنيناً
ما دهى روضةً شدوتَ زماناً
في رباها فكنتَ فيها المبيناً؟
وتفَيَّأتَ ظلّها مستزياً—
من نعيمٍ به رأيتك قمي—نا
فمكنتَ الغريدَ في جَوْها الرخ—
ب لعباً بأنفسِ السامعيناً

فعاطفة الشاعر هنا حزينه، غير أن هذا الحزن ليس انفعالاً مفاجئاً يتطلب رد فعل شعوري قوي؛ بل هو حزن هادئ يسترجعه الشاعر عبر ذاكرته. وعاطفةً بهذه المواصفات تتطلب بحراً شعرياً يتناسب وزنه مع تداعي الجمل وانسيابيتها، لا إلى بحر ذي إيقاع راقص، أو مجزوء يختصر طول الجمل والتراكيب المتلائمة مع الحالات الشعورية المتدفقة من وجدان الشاعر. فكان الشاعر موفقاً في الاهتداء إلى التعبير عن مشاعره الحزينة الهادئة، وسانده في ذلك القافية والروي بتوافقهما مع الجو الموسيقي. فحرف النون متناسب مع الحزن والأنين، والحركة التي كان عليها ساهمت بامتدادها عبر (الردف)(1)، وعبر حركة (الوصل)(2) التي منحت الروي نغمة أكثر امتداداً وطولاً. كل ذلك ساهم في جعل القافية نهاية نغمية متوائمة مع الحالة الموسيقية التي أراد الشاعر إشاعتها في قصيدته السابقة. بينما نجد البحر نفسه يأخذ منحىً موسيقياً آخر في قصيدة (الربيع الدائم) لحمزة شحاته الذي يقول فيها(3): (الخفيف)

لا تقولي مضى الربيع وولَّى
إنه فيك دائمٌ يتجلى
لم يزل عطره يضمخ خدي—
ك ويلقي على الطبيعة ظلاً

1 الردف : هو الألف أو الواو أو الياء السواكن قبل حرف الروي معه. (الوافي في العروض والقوافي، للخطيب التبيري ط(4) 1986م. تصوير دار الفكر . دمشق 1988م ، ص(204).

2 الوصل : هو الألف أو الواو أو الياء أو الهاء السواكن بعد حرف الروي. (السابق . ص(202) (بتصرف).

3 ديوان حمزة شحاته . ص (79).

ورؤاه تبدو بعينيك سحراً يستقرُّ الهوى خيالاً مُطـ____لاً
 ووروداً تهتُّرُ في ثوبك الهف هاف أندى من الورود وأحلى
 وعبيراً يهيمُ في شعرك الحا لك ، لاقى فيه هواه فضلاً
 وجمالاً شاب الزمان هياماً بهواه ولم يزل فيك طفلاً
 لن يغيبَ الربيع في وجهك الضا حي شكولاً، وفي المفاتن جذلى
 أين منك الربيع جيداً وصدراً وشعاراً ترَفُّ نبضاً ودلاً
 أنت أنشودة الربيع ونجوا هُ ودينا هواه، معنىً وشكلاً

فالعاطفة التي يتحرك النصُّ السابق في فضائها قريبةً من العاطفة السابقة في قصيدة القنديل. بمعنى أنها بعيدةٌ عن الانفعال القوي الصاخب، فهي تميل هنا إلى الهدوء والاستقرار. وكما سبق أن قلت: بأن بحر الخفيف يُعد من أنسب البحور لمثل تلك العاطفة الهادئة بتداعياته المتوائمة معها. ولذلك وظَّف الشاعر عاطفته التي يخاطب بها محبوبته عبر هذا البحر. ولكي يدخل عنصر الحيوية إلى أجواء النص لجأ للقافية المتحركة برويِّها المُشدَّد. ولو أمعنَّا النظر في تلك القوافي التي جاء بها الشاعر لوجدنا معظمها يتكون إما من الأفعال أو الأسماء المشتقة منها. أو من خلال الكلمات المتضادة (شاب/طفل) (شكل/ معنى) وهذا النوع من الكلمات أقدر على إشاعة الحركة وخصوبة المعنى. وبهذا أتت القوافي في النص مصداقاً للحالة النفسية التي يخضع لها الشاعر، كما تناسب الوزن الشعري من قبل معها.

والتوافق النفسي مع البناء ليس محصوراً في وزنٍ شعري واحد، أو في عاطفة وجدانية واحدة. بل ذلك واردٌ في الأوزان الشعرية والعواطف كلها. يقول الشاعر عبد الله الفيصل في قصيدته (ابنة الأحزان)⁽¹⁾: (الكامل)

هذا شبابك ضائع كشبابي أرثي لما بك أم أنوح لِمَا بي

1 حديث قلب . الأمير عبد الله الفيصل. ص (95).

دنياك قفر من خيال متيّم
 ودُنَايَ كالصحراءِ أخطأها الحيا
 وتشابَهت أحلامنا في بؤسها
 حتى كأنَّ الآه من ترديدنا
 وكأنَّ قلبينا على طول المدى
 وكأنَّ قلبنا على طول المدى
 يرنو إليك بلهفة الأحابِ
 فتحوّلت من خضرة ليابِ
 ما بين حرمانٍ وبين عتابِ
 شدّت عذابك في وثاق عذابي
 رُكزا على مدِّ النوى الغلاب⁽¹⁾

إن قوة الانفعال قد انعكست مباشرةً على البناء، وكان لابد للشاعر من أن يختار بحراً متواتر التفعيلات طويلاً. فكان اختياره لبحر الكامل ملائماً لحالته؛ كي تحتوي تلك التفعيلات جمل الشاعر وتراكيبه المتدفقة من حرارة الانفعال. إذ إن العاطفة هنا ليست هادئة، بل هي على العكس تماماً. فقد تميزت بالقوة والفجائية. وكأنني بالشاعر يخرج الجمل من صدره كي ينفذ عن نفسه المثقلة غبار الأحزان الجاثمة عليه. وكان اختيار الشاعر للرؤي مناسباً جداً، فليس هناك حرفٌ أنسب للبكاء من حرف الباء ذي النبرة الثقيلة الممتلئة بالنعيم الحزين.

ملاءمة البناء الموسيقي لحركات الطبيعة :

لم يقف إخضاع البناء الموسيقي عند توافقه مع الحالات النفسية فحسب، بل استطاع شعراؤنا إخضاعه لما هو أصعب من ذلك. حينما جعلوا البناء الموسيقي يتشكّل وفق حركات الطبيعة ومظاهرها المختلفة. فقد خضع بناء القصيدة كليّةً لحركة المشهد الطبيعي وحاكاه تماماً مثلاً يحاكيه الرسام بريشته. والمشاهدان الطبيعيان اللذان سأعرضهما فيما يلي يبرهنان على ما قلته بوضوح، وهما مشهد غروب الشمس، ومشهد السحاب. فمشهد الغروب مشهدٌ تتابعي، يتقلّص فيه المنظر رويداً رويداً. حيث تسقط الشمس وتوالي سقوطها بشكلٍ عمودي صوب البحر. أما مشهد السحاب فهو منظرٌ تكون الحركة فيه على شكلٍ مغاير لما كانت عليه في المشهد السابق من انتظام الحركة. فالريح

1 حديث قلب . الأمير عبد الله الفيصل. ص (95).

هي التي تتحكم في حركة السحاب وتبعثره يميناً وشمالاً، فتجمعه أحياناً وتفرقه أحياناً أخرى. فحركته إذاً حركة غير منتظمة. والشاعر إزاء هذين المشهدين الذين امتلأت منهما نفسه قد راح يصفهما بدقة عجيبة ومتناهية. لاسيما من حيث اختيار الشكل البنائي المتوافق مع حركات كل مشهد على حدة. فيقول في وصف الغروب⁽¹⁾: (المتقارب)

أراق على الشمس ذوب الذهب وفاض على موجه واضطرب
ورقرق صهباءه فاحتست ثغور الذرى وشفاه الصَّبْب
وألقي على الشمس من لونه رداءً وقبلاً وانجذب

فالوزن الشعري الذي قام الشاعر باختياره هنا هو بحر المتقارب. وتفعيلاته كما وردت في القصيدة (فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو) ثم تتكرر بنفس الشكل في الشطر الثاني. وهذا التتابع النغمي يشبه تماماً تتابع سقوط الشمس من أعلى إلى أسفل حيث تغرب. بينما يقول الشاعر في وصف مشهد السحاب⁽²⁾: (الخفيف)

هَبَّ والأفق ديمةً وغمامةً وجبين السماء بادي الجهامة
ووميض النجوم إيماءً لخط وسنا البرق بسمه والتثامة
والدجى عاطرُ النسيم ندى الصَّو ء زاهي الرؤى مليح الوسامة

فتفعيلات بحر الخفيف (فاعلات/ مستعلن/ فاعلات) التي اختارها الشاعر هي الأنسب تماماً لحركة السحاب المتموجة ارتفاعاً وهبوطاً؛ لأن (فاعلاتن) تمثل مستوى صوتياً غير الذي تمثله (مستعلن)، واختلاف المستوى الصوتي والنغمي في الأبيات الشعرية هنا يماثل اختلاف حركات السحاب بفعل الريح على العكس من مشهد الغروب الذي تنتظم في الحركة تتوالى مثلما تتوالى أصوات التفعيلات ويتوحد إيقاعها في ذلك البحر الشعري فتكون ذات مستوى صوتي واحد.

1 الأعمال الكاملة .محمد علي السنوسي . ديوان (القلاند) ص (121).

2 | الأعمال الكاملة .محمد علي السنوسي . ديوان (القلاند) ص (125).

وهكذا نرى تجلّي حركة الطبيعة من خلال البناء الفني للقصيدة، وأن القصيدة الابتداعية في شكلها العمودي لم تكن جامدةً أمام التغيرات النفسية والطبيعية من حولها. فقد حاول شعراؤنا النظم على ذلك الشكل دون أن يروا فيه أي عائق يحول بينهم وبين مواكبة التجديد. ورأيانهم في البداية يطرقون الشعر المرسل ومجمع البحور متجاوزين ذلك إلى زيادة تفعيل شعريّة كاملة على الوزن الشعري المعروف وفقاً لدوافع نفسية أو خارجية. ثم رأيانهم يطوّعون الأوزان الشعرية ويجعلونها تتناغم مع تقلباتهم النفسية والعاطفية، ولم يكتفوا بذلك بل جعلوا من الشكل العمودي مرآةً تنعكس من خلالها حركات الطبيعة المختلفة.

وفي كل ذلك ما يبرهن على القدرات الكامنة في القصيدة العمودية الأمر الذي يثبت أنها لا زالت قادرةً على الابتداع دون انسلاخ عن طبيعتها المعهودة. وأن الابتداع ليس محدداً في الشكل بل هو جوهرٌ موجودٌ عبر كافة الأشكال متى ما وُجد الشاعر الذي يجيد تحريكه وتوظيف خاماته بشكلٍ جيد.

ثانياً : القصيدة الموشحة :

عُدَّ الموشح أول خروجٍ على نهج القصيدة العربية في تاريخنا الأدبي. وقد شاع هذا الفن الشعري إبان اختراعه، فتخطّت شهرته مكان ولادته بالأندلس إلى المشرق العربي. وعلى الرغم من ذلك النجاح فإن الموشح سرعان ما تقوَّض وانكمش؛ إذ لم يكن البديل الجدير الذي يحل محل القصيدة التقليدية. "ولعل من الأسباب التي حالت دون أن تصبح الموشحات إطاراً عاماً للشعر العربي يحل محل القصيدة التقليدية ما كان فيها من هذا الزخرف الهندسي في تقسيم الأَشْطَار ونظام القوافي، إذ ينظر الشاعر إلى مقتضيات الموسيقى قبل أن يستجيب لطبيعة الموضوع وانطلاق الموهبة." (1)

1 الاتجاه الوجداني . د. عبد القادر القط ص(339).

والقارئ للشعر السعودي يظفر بنماذج عديدة حاكت الموشحات وجرت على نسقها الموسيقي. ولم تكن تلك النماذج خاصة بشاعرٍ معين دون البقية، بل إن الموشح أصبح ميدان تجريب خاضه معظم الشعراء بتفاوتٍ بينهم من حيث النجاح والقصور. ومن تلك النماذج قصيدة الشاعر طاهر زمخشري (ترنيمه) التي يقول فيها: (الرملة)

يا فؤادي هامداً صرتَ فمالك؟⁽¹⁾

أَ و لَمْ تدرِ من الدنيا منالك؟

لَمْ لا تشدو لمن يرجو نوالك؟

فإذا في الكون أصداء النشيد . من جديد . فترنم

أنت دنيا والأمني ملؤها

ورياض والأغاني فيؤها

كم قروح والتغني برؤها

فتغن للقلوب الداميات . في الحياة . وترنم⁽²⁾

حيث استخدم الزمخشري أجزاء الموشح، فجاء بـ(الأقفال)⁽³⁾، و(الأغصان)⁽⁴⁾، وكان ذلك في تعاقب ملتزم فيه بوحدة الروي (حرف الميم) بين جميع الأقفال، وكذلك وحدة الروي داخل كل غصن على حدة، فأغصان (الدور)⁽⁵⁾ الأول رويها (حرف الكاف)، أما أغصان الدور الثاني فرويها (حرف الهاء) إضافةً إلى التزام الشاعر بالعدد في كل دور. وإذا

1 مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان الثاني . ص (221).

2 مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان الثاني . ص (221).

3 القفل هو ما يستهل به الموشح ويلتزم وزنه وقافيته في كل دور.

4 الغصن ما يلي القفل وله قافية مستقلة يشترط الالتزام بها في الدور فقط ويلتزم عدد الأغصان في كل دور.

5 الدور هو مجموع القفل والغصن (وهناك من يرى غير هذه الاصطلاحات).

كان للشاعر من خروج على ضوابط الموشح أو محاولة ابتداع في شكله فإن ذلك يتمثل في نقصه تفعيلاً كاملة من الشطر الثاني من كل قفل. ولكن حينما ننظر إلى القصيدة من وجهتها الفنية وقيمها الابتداعية نجدها تكاد تخلو من تلك القيم التي توظف الشكل الخارجي للقصيدة توظيفاً ينهض بمضمونها ويتبادل معه التأثير. فما أن تنهض الرؤية معتمدة على بعض المقومات من الصور والمفردات في الأغصان حتى نحس أن الرؤية عادت لتتكشم وتذوي من جراء التكلف الواضح في الأدوار. وذلك لأن الشاعر لم يوفق في استغلال الخواص الموسيقية في الموشح، فضيق الخناق على نفسه كثيراً لاسيما في تلك الأدوار التي كان يتكلف فيها ثلاث قوافٍ في البيت الواحد.

ومن القصائد الموشحة (سارق الأحلام) لعبد الله بن إدريس التي يقول فيها: (1)

يا سارق الأحلام من بين جفنيًا
وزارع الأسقام من نبع عينيًا
طف بي مع الأنسام في الروض والزهر
لعلني أسلو

رجّع أغانينا في سكرة الروح
واندب أمانينا بلحن مجروح
واذكر مغانينا في هدأة الفجر

آه متى أسلو.. (2)

ففي هذا الموشح استطاع ابن إدريس أن يوظف خصوصية الموشح الموسيقية عبر تلك الألحان الخفيفة الراقصة، التي تطرب الأذان فتستسيغها ولا تملك حيالها سوى ترديد

1 من المجتث على صورة جديدة.

2 في زورقي . عبد الله بن إدريس . ص (309).

بقية الأبيات معها. غير أن هذه الموسيقى التي حققها النص كانت على حساب معانيه ورؤيته الكلية. فأشطار الدور مع كونها خمسة إلا أنها لا تحتل التراكيب الكثيرة أو الطويلة؛ وذلك بسبب الوزن القصير الذي التزمه الشاعر فالشطر الواحد لا يحتل سوى جملة واحدة وأحياناً جزءاً بسيطاً منها. كما أن الروي الطويل بوصله وردفه⁽¹⁾ يشكّل عبئاً آخر على تلك الأشطار؛ حيث تزامم القافية تركيب الشطر لأن الشاعر قد ألزم نفسه بما لا يلزم، بتكرار ثلاثة أحرف على الأقل في كل قافية، وفي ذلك هضم كبير لشطر يتكون في الأصل من تفعيلية وجزء من التفعيلة.

وبهذا يتبين أن النجاح الذي تحقق في الجانب الموسيقي كان على حساب المعاني، بمعنى أن النص ظل محصوراً في دوائره الإيقاعية.

وتُعتبر قصيدة (اعتراف) للشاعر أحمد قنديل من النماذج الجيدة التي استطاعت أن توائم بين الناحية الموسيقية في الموشح وبين بناء رؤية متماسكة في النص لا تتأثر بالقيود التي تفرضها قواعد الموشح. بحيث ظلت الوحدة الفنية قائمة في القصيدة.. ولولا خروجه عن بعض الضوابط الشكلية في الموشح وخاصة في نهاية قصيدته لكانت أنموذجاً متكامل النجاح. يقول القنديل في تلك القصيدة⁽²⁾: (المقارب)

على شاطئ النيل قابلتها	تميس وتخطو كأمواجه
فسارقتها اللحظ مغرئ بها	يؤوب ويسمو لمعراجِه
إلى وجهها الفاتن الباسم	إلى قدّها الراجف الهائم
مشّت ومشيتُ على إثرها	خطئ بخطئٍ والهوى إثرنا
تدافعه لعبة حــوة	ويجذبُنــي وثرُه وثرنا
إلى قلبها الساذج الحالم	إلى كونها العامر الناعم

1 سبق تعريف هذه المصطلحات.

2 أغاريد . أحمد قنديل . ص (41).

ويتمثل خروجه في قوله:

وحسبي أني أراها لا	تراني وألمس تحنانها
فإن الخيال لنا متعة	براه لنا من برى حسنها
سماء جمالٍ ودنيا منى	تتيه بها حيث تهت أنا
وتمضي فأمضي ومن دوننا	حديث الهوى قائم بيننا
يوثق قلباً دعاه الظم	لقلبٍ ترقق حتى (هما) ⁽¹⁾

حيث لغى الأقفال التي تشترك في حرف الروي (الميم) مما جعله قريباً من المسمط.

واستطاع الشاعر حسين عرب أن يحقق هذه المواءمة بين الموسيقى والمعنى في موشحه، بعدما تغلب على ذلك بإضافة تفعيلية كاملة إلى نهاية كل شطر من أشطار القفل، حيث أصبح كل شطر بعد تلك الزيادة قادراً على استيعاب التراكيب الطويلة، وفي الوقت نفسه ظلت الخاصية الموسيقية قائمةً فيه. يقول حسين عرب في موشحه (قلب في الروض)⁽²⁾: (مجزوء الرمل)

إن قلبي بين أرجائك كالطيف الغريب
دائب الأتات يزوي بين خفي ووجيب
ساهماً كالنسمة الحيرى على الغصن الرطيب
لَقَّها الليل بسرِّبٍ من الصمت عجيب
كلَّما سلسلَ شكواه على الزهرِ النضير
زَقَّتِ الأنسامُ نجواه إلى سمع الغدير

1 أغاريد . أحمد قنديل . ص(43).

2 المجموعة الكاملة . حسين عرب . الجزء الثاني . ص (134).

وقد حاول الشاعر جاهداً أن يربط محتوى كل دور ربطاً معنوياً واضحاً ؛ ففي الدور السابق يتضح الربط من خلال قوله في أول غصن (إن قلبي) ثم يأتي بصفات قلبه عبر بقية الأغصان، وفي القفل يضع كلمة (كلما) التي تربط ما قبلها مع ما بعدها، كي يربط المعنى السابق باللاحق. وهكذا يستمر الشاعر في بقية الأدوار الأخرى مع تنويع في الروابط التي يقوم باختيارها. وهي محاولة جيدة دون شك؛ غير أن الالتزام في الموشح بنفس العدد للأغصان والأقفال يحد كثيراً من الاسترسال في المعنى، فأحياناً يبدو المعنى مختصراً مخلأ، وأحياناً يضطر فيه الشاعر إلى الزيادة والحشو.

ويختلف الأمر -أي تحديد عدد الأَشْطُر- في قصيدة عبد الله بن إدريس (في زورقي) حيث كان شكل الموشح؛ المتنوع موسيقياً والمحكوم بعدد معين من الأَشْطُر لكل من الأغصان والأقفال؛ هو طوق النجاة للوحدة الفنية في تلك القصيدة. وإن لم يخرجها ذلك من سطحية بعض التراكيب فيها. والملاحظ على أسلوب ابن إدريس في أثناء تلك القصيدة استطراده أثناء نظمه في الأغصان، ولو لم يكن هناك التزامٌ بأبياتٍ محدودة لانفرط عقد الموضوع منه. فهو يعاود موضوعه عبر الإيقاع الثاني للموشح وأعني به القفل. من هنا اضطلعت الأقفال في هذا النص بدورٍ كبير في المحافظة على وحدة الموضوع الفنية وتماسكه، بمظافرةٍ من الشكل الداخلي للقصيدة المتمثل في الزورق. يقول ابن إدريس في أحد مقاطع تلك القصيدة التي يبدو الاستطراد فيها واضحاً وسطحياً⁽¹⁾: (مجزوء الكامل)

أبدأً أصون كرامتي رغم الصِّعاب العاتيات

لن أنثني عن مبدئي فالحق أجدر بالثبات

ومكاره الأيام تصنع في الرجال المكرمات

فلتجر بي يا زورقي كي نعبر البحر المهيل

رباه بلغ بالسلامة زورق الحلم الجميل

¹ ديوان : في زورقي . عبد الله بن إدريس ص (229).

ولا يعني تقسيم الموشح الهندسي عجز الشعراء عن إخضاعه وتطويعه لما تقتضيه مشاعرهم وعواطفهم مع محافظتهم على الموازنة بين جانبي الموسيقى والمعنى فيه. فمن القصائد التي تمّ فيها ذلك قصيدة (ظلامه) للشاعر عبد الله الفيصل التي تمكّن فيها من توظيف الثراء الإيقاعي للموشح وتطويعه لخدمة الرؤية بالقصيدة التي يقول فيها (1): (من الكامل تاماً في الأفعال مجزوءاً في الأغصان)

أُحبّني ؟ قل لي ولا تكُ ظالمي
 فعلى هواك عقدت كل تمنائي
 وعلى رضاك أعوّلُ
 وبما تجيب أوّملُ
 يا من بقلبي تنزلُ
 هل في فؤادك منزلُ؟
 للحب للأمل الشهّي الباسم
 قل لي ولا تخجلُ ليخجل لائمي
 يا من قرأت بناظريه سعادتي
 وإليه أرفع في الغرام ظلامتي
 هدبي بدمعي تغرقُ
 وهواي سرّ مغلقُ
 والنارُ قلبي تحرقُ
 ويكاد وجدي ينطقُ

1 حديث قلب . عبد الله الفيصل. ص(176).

لكن سمعك قاصرُ وشكايتي

عادت إلى سمعي كوههم الواهم

أُحبُّني قل لي ولو كره العذولُ

شَكِّي مَلا قلبي ، ولي كبدٌ عليـلُ

ماذا أقول لسائلـي

عن حبِّ صبٍ شاغلي

ضاعت لديه مآلمي

وهواه شلَّ مفاصلي

قل لي فديتك.. إن سُئِلْتُ فما أقول؟

للناس للقلب الكسير النـادم؟⁽¹⁾

فمع أن الشاعر قد التزم بعدد معين من الأَشطر في كل دور إلا أن التكلف الذي ينشأ عن مثل هذا الالتزام يبدو ضئيلاً، ولا يكاد يُحسُّ به. فالشاعر قد استطاع أن يجانس بين عواطفه وشكل الموشح؛ عن طريق تكييفها وتهيتها للإيقاعات الموسيقية المتباعدة داخله. فكانت الأقفال ذات أوزانٍ أطول منها في الأغصان. بحيث تحتوي الأقفال الحوار الذي يجريه الشاعر خلالها. بينما كانت الأغصان بمثابة رسائل قصيرة ذات ومضات سريعة متعاقبة، تكرر لنبرها الموسيقي عبر تكرارها؛ ولا تهدأ إلا على أنغام الأقفال الطويلة التي تكون حينها بمثابة استراحاتٍ شعورية متدفقة بهدوء واسترخاء. يأخذ الإحساس خلالها مجرىً آخر طويلاً، غير الذي كان عليه من السرعة في الأغصان. وقد تعمَّد الشاعر هذه الاستراحات الطويلة حينما كان يكرر القفل في نهاية الدور السابق وفي بداية الدور الجديد. ومن تلك الأقفال المكررة قوله:

1 حديث قلب . عبد الله الفيصل. ص(177).

للحب للأمل الشهويّ الباسم

قل لي ولا تخجل ليخجل لائمي

* * *

يا من قرأت بناظريه سعادتي

وإليه أرفع في الغرام ظلامتي⁽¹⁾

وفي تكراره السابق خروج عن ضوابط الموشح لكنه استطاع استغلال هذا الخروج لمصلحة النص والبعد به عن دوائر التكلف. ويضاف إلى ما سبق توافق القوافي من حيث الطول والقصر تبعاً لما تمليه الحالة الشعرية. وكل ما سبق أسهم في إيجاد بناءٍ ملتحم الشكل متحد المضمون، استطاع الشاعر فيه إخضاع فنيات الموشح من دون أن يخل بتوازن الطرفين؛ الموسيقي والمعنوي. وبهذا يثبت الشاعر إمكانية استغلال الخصائص الموسيقية في الموشح دون الارتهاق لنمطية الشكل فيه.

ثالثاً: القصيدة المقطعية :

لم تكن القصيدة المقطعية من مبتكرات شعرائنا المحدثين ، فهذه القصيدة هي التي ظهرت قديماً وعرفت بـ الخمسات والمربعات أو المسمطات ... وغيرها من المسميات لذلك الشكل الشعري . وهي عبارة عن أشطر يكررها الشاعر برويٍّ ثمَّ يختتمها بشطرٍ له رويٍّ مخالف يلتزمه في كل مقطوعه ؛ فإذا كانت الأشطر أربعة والخامس هو المخالف كانت خمسة ، وإذا نقصت شطراً عن ذلك سُميت بالمربعة أو المسمطة . وقد "شاع في الشعر العربي الحديث ذلك الشعر المقسم إلى أشطرٍ أربعة يشترك فيها الأول والثالث في قافية والثاني والرابع في قافيةٍ أخرى ؛ ويرمز لهذا النوع : أ ب أ ب . ج د ج د ، وهكذا . مثل قول علي محمود طه: (الرمل)

1 حديث قلب . عبد الله الفيصل . ص (176).

هاتف الفجر الذي راع النجوم وأطار الليل عن آفاقها
لم يزل يغري بنا بنت الكروم ويشير الوجد في عشاقها

* * *

صيدحُ جُنَّ غراماً بالسحر أنطقته لهفة الروح المشقوق
موثق القلب وميعاد النظر مهرجان النور في عرس الشروق

فالعقاد في ديوانه عدة مقطوعات منظومة هذا النظم، وكذلك محمود غنيم وغيرهما من شعرائنا المحدثين⁽¹⁾ وقد تعددت تلك الأنواع وكثرت نماذجها، ومن تلك النماذج التي أكثر فيها شعراؤنا الابتداعيون ما أسماه بعضهم بالرباعيات أو الخماسيات حتى أن بعض شعرائنا أفرد دوواين شعرية كاملة لهذا اللون الشعري. الذي تتكون القصيدة فيه من عدة مقاطع على وزن شعري معين، وكل مقطع منها يشتمل على عدد معين من الأبيات الشعرية المشتركة في نفس الروي. ثم يتغير هذا الروي في المقطع التالي... وهكذا إلى نهاية القصيدة.

المقطوعات الشعرية:

وهي التي تتألف من مقطوعة مستقلة بذاتها ، فتكون المقطوعة ثلاثية أو رباعية أو خماسية. والغالب على كثير من هذه المقطوعات عدم التزام القافية والروي في كلا الشطرين، بل في نهاية كل بيت. ومن أكثر الشعراء السعوديين طرقاتاً لهذا النمط الشعري وأشهرهم به الشاعر محمد حسن فقي الذي أصدر ديواناً شعرياً أسماه (رباعياتي)، كما أفرد أحد المجلدات⁽²⁾ في مجموعته الشعرية الكاملة لشعر الرباعيات. والكثير من رباعياته تتدرج

¹ موسيقى الشعر . ابراهيم أنيس. ط(6) 1988م . مكتبة الأنجلو المصرية . ص (304).

² المجلد الثاني.

تحت المقطوعات، وهي رباعيات متفرقة في موضوعات شتى. ومعظمها ينحو منحى النقد الاجتماعي أو التأمل والحكم، ومنها قوله⁽¹⁾: (الخفيف)

ودروب الحياة دربان : هذا مخصب بالندى .. وهذا جديب
غير أن الورى يميل إلى الخصب .. وإن قلَّ من هداه النصيب
أنا منهم .. وإن أكنُ أتمنى .. ما تمنَّاه سالك سلب وسليب
قد براني الصراع ما بين رشد .. وضلال .. كلاهما لا يطيب
وقوله في أخرى⁽²⁾: (الوافر)

لبعض الناس موهبة ولكن موجهة إلى الشر الويل
ولو نزعنا إلى الخير استفاضت لها الأنباء بالذكر الجميل
أ تحسبه عيلاً حين يطوي على دخل وما هو بالعليل؟
طبائع هذه تحنو وتسخر وهذي تستبيح دم الخليل

ويلاحظ أن المعالجة الاجتماعية عند الفقي في تلك الرباعيات كانت أهم من المعالجة الفنية، حيث ركّز على تكثيف الرؤية ووضوح الهدف الذي يتحدث عنه.

القصائد المقطعية:

أما المقاطع التي تنتظم مع بعضها البعض مؤلفة قصائد مكتملة فهي كثيرة وقد طرقها أغلب شعرائنا. ومن هذه القصائد قصيدة (الماضي الحائل) التي يصور فيها حمزة شحاته ماضيه على هيئة إنسان يتعقبه كيما يظفر بمقابلته. فيصور هذه المقابلة ويجري في أثنائها حواراً بينه وبين ماضيه الذي أخذ يعاتبه ويلومه. ومنها قوله⁽³⁾: (الرملي)

1 الأعمال الكاملة . محمد حسن فقي . المجلد الثاني . ص (80).

2 الأعمال الكاملة . محمد حسن فقي . المجلد الثاني . ص (83).

3 ديوان . حمزة شحاته . ص (87).

سرتُ في ذات مساءٍ شاحبٍ قاتم الأرجاءِ مطموس الظلالِ
مطرقاً أصغي لماضي ذكرياتٍ بعثتها ومضاتٌ من خيالي
إلى أن يقول فيها :

وإذا الماضي وما أودعته من ملاهي ومرازي عمري
ضاربٌ في صحراء الكون ماضٍ أ تراه؟ كـ____ان يقفو أثري؟

* * *

وتلاقينا على غير اشتياقٍ وكذا عشنا على غير وفاقٍ
وتعارفنا وقد كنا تتـ____اكر نا قديماً وتواعدنا الفراق

فقد جعل الشاعر كل مقطعٍ مكوناً من بيتين يضمهما رويٌّ واحد، وقد أتاح له هذا الشكل -بما فيه من حرية- أن يصوغ موضوعه في شكلٍ متماسكٍ ملتحم. فهو يتخير القافية والروي اللذين يروقان له دون أن يكون مجبراً عليهما. لكنه لم يحسن استغلال ذلك الشكل الاستغلال الأمثل، فتحوّلت القصيدة إلى الأسلوب المباشر الذي يقترب كثيراً من الكلام العادي، خاصةً في الأبيات الحوارية:

وانثنى يسألني كيف نسيت؟ قلتُ : ماذا يذكر العاني الشريدُ؟
أنا من حاضرٍ أمري في جهادٍ كل ما يذهب فيه لا يعودُ

* * *

قال : لو كنتَ حزيناً لم تُضِعْ ذكريات الحزن والماضي الشهيد
إنما أغرقته في حاضرٍ طافحٍ باللهو والحب الجديد⁽¹⁾

1 ديوان . حمزة شحاته. ص (88) .

ففي حين نجح في تحقيق الوحدة الفنية عبر الشكل الذي أتاح له الحرية في اختيار القوافي، وعبر أسلوب الحوار والقصة -نجده يقصّر في النواحي الفنية الأخرى، خاصة التناغم بين الجانبين الموسيقي والعاطفي.

ونجد في قصيدة(شفاء)للفقي اهتماماً مكثفاً بالناحية الإيقاعية، فيقول في هذه القصيدة(1): (الرجز)

تركتني في الليل أرعى النجوم	وقلت لي سامر
ما حيلتي إن كنت تغري الهموم	بلوعة خاطر
إن كان لا يرضيك هذا الوجوم	يبدو به الشاعر
فإن قلباً أثخنه الكلوم	قد ضاق بالجازر
	فاغرب عن الناظر

فلست عندي في الهوى بالملوم

أنا الملوم المرتضي بالشجون	تفتك في قلبي
ما كان أغناني بدمعي الهتون	عن ذلك السكب
قد كاد أن يودي بقلبي الجنون	من شدة الجذب
لا لم أكن في محنتي بالأمون(2)	فلجّ بي خطبي
	وضاق بي دربي

وسامني الخسف الحبيب الخؤون(3)

1 الأعمال الكاملة . محمد حسن فقي . المجلد الثالث . ص(66).

2 الأمون : هو الأمين.

3 الأعمال الكاملة . محمد حسن فقي . المجلد الثالث . ص(66).

حيث يبدو الاحتقال بالجانب الموسيقي في النص واضحاً من خلال التشكيلات النغمية والأداء الراقص. وإذا كان الشاعر قد أظهر مقدرة في المقطعين السابقين وحاول جهده الموازنة بين الموسيقى والرؤى التي يطرحها وفق تناسقٍ جميل؛ فإنه لم يستطع ذلك في القصيدة كلها، إذ سرعان ما خرج عن تلك الضوابط الشكلية الكثيرة التي ألزم نفسه بها وشكلت أمامه عائقاً جعله يتمرد عليها في آخر القصيدة.

وللشاعر قصيدة أخرى هي قصيدة (تباريح) التي تقترب من قصيدة شحاته السابقة، من حيث شكلها وتقسيماتها. إلا أن الفقي تميز ببعض الإضافات الجديدة التي أدخلها على قصيدته. وتتكون قصيدة الفقي من مقاطع عدد الأبيات في كل مقطع ثلاثة أبيات. ولكل شطر قافية تتكرر داخل المقطع مغايرة لقافية الشطر الثاني، وقد أضاف الشاعر إلى ذلك إضافة مهمة تمثلت في زيادة تفعيلة مستقلة، حيث يبدأ بها المقطع وبها ينتهي، فيقول⁽¹⁾: (الرمل)

صدقيني

إنني ما زلتُ قلباً خافقاً

بالهوى حتى توافيني المنون

إنني ما زلتُ نبعاً دافقاً

بالترايم وأشتات اللحنون

إنني ما زلتُ نجماً شارقاً

في العلا يطوي غيابات الدجون

صدقيني

وإذا الأمجاد نادت ربّها

1 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الخامس ص (32).

فهَيَّ ما نادت من القوم سوائي
أنا من ضمَّد منــــها قلبها
بعد أن أدمته أيدي الغرباء
فهَيَّ تحمي اليوم منهم دربها
وهو دربٌ خالصٌ للكرمــــاء

صدِّقيني(1)

واستمر الشاعر على هذا النسق إلى نهاية النص. وقد كان لتلك الزيادة التي أضافها الشاعر بين المقاطع قيمة واضحة على الصعيد الموسيقي والمعنوي في النص. فمن حيث الناحية الموسيقية تضيف هذه الكلمة بعداً إيقاعياً في أول المقطع ونهايته إضافة إلى ما يشيعه تنوع القوافي من موسيقى. أما من حيث المعنى فقد شكلت هذه الإضافة رابطاً معنوياً حافظ على تماسك النص.

توظيف القافية في الشكل المقطعي :

من مميزات البناء المقطعي الحرية التي يمنحها الشاعر في اختيار القوافي وتنويعها تبعاً لما تمليه الحالة التي يكون عليها. ولذلك نرى القوافي الطويلة الممتدة، والقوافي القصيرة ذات الروي الساكن؛ ثم نرى الروي نفسه يختلف من حيث تكيفه مع المشاعر التي يريدها الشاعر، فنجد الروي يتناغم أحياناً مع الحزن وأحياناً أخرى يتوافق مع المشاعر الفرحة المغتبطة فينبعث معها متراقصاً طرباً.. وقد وعى شعراؤنا هذه الميزة التي يتيحها البناء المقطعي من حيث تنوع القوافي فيه، فمضوا يستغلونها على تفاوت بينهم. ومن أقدم القصائد المقطعية التي طالعنا بهذه الميزة قصيدة الشاعر أحمد عبد الغفور عطار، التي يقول فيها(2): (الرمْل)

1 الأعمال الكاملة للفقّي . المجلد الخامس ص (33).

2 ديوان الهوى والشباب . أحمد عبد الغفور عطار . ص(17).

ليس في العالم محرومٌ من النعمى سوايا
وطريق البؤس لا تعرفه إلا خطايا
والسنا أظلم حتى لا تراه مقلتايا
وافتقدت النور مذ غابت وضيعتُ حجايا

* * *

أه لو تعلم ما بي من شقاءٍ وعذابٍ
أه لو تبصر أحلام شبابي في التراب
لو رأيتني لبكت قلبي من هول مصابي
يا إلهي رحمةً ترجع لي بعض صوابي
إلى أن يقول في المقطع ما قبل الأخير:

أين مني قلبك المفعم حبا ووصالا
أين مني روحك المترع طهرًا وكمالا
أين مني وجهك المشرق نورًا وجمالًا
كل هذا صار في وهمي ذكرى وخيالا⁽¹⁾

* * *

ففضلاً عما يحدثه تنوع القوافي من الثراء النغمي فإن كل قافية نجدها تجسّد بعداً
نفسياً لدى الشاعر. فقافية المقطع الأول منتهية بحرف العلة (الياء) ثم إشباع حركة
الروي (الفتحة) بالألف، والقافية (المطلقة) التي تكون بهذا الشكل تتناسب وحجم ما يصدر عن
الشاعر من زفرات وآهات، لا سيما وهو في سياق الحديث عن نفسه عبر ياء المتكلم. بينما

¹ ديوان الهوى والشباب . أحمد عبد الغفور عطار . ص (19).

نجد القافية في المقطع الثاني وكذلك الثالث تنتهيان بحرف آخر هو حرف الباء المشبع بنبرته الثقيلة؛ فإذا ما تحرك بالكسرة بدت تلك النغمة أكثر وضوحاً وتجلياً، كما انه حرفٌ يتناسب مع معاني الحزن، وبه تنتهي كثيرٌ من الكلمات التي تترادف مع معنى الحزن، نحو/العذاب/الاكتئاب/اليباب/المصاب... وغيرها... حتى إذا أراد الشاعر الخروج من دوائر الحزن السالفة في تلك المقاطع فإنه سيروم قافيةً بروي يشعُّ فرحاً وابتهاجاً كابتهاجه قديماً مع محبوبته؛ لذلك وُفق الشاعر في اختيار حرف اللام ليكون الروي الذي تتجسد فيه من خلال القافية مشاعر الفرح والابتهاج، ولكي يعطي الروي بعداً صوتياً أكثر فإنه يحركه بالفتح ويشبع الحركة بألف الإطلاق، كما رأينا ذلك في تلك الكلمات (وصالاً/جمالاً..). ومع أن الشاعر قد حقق التناغم بين القافية والمعنى الذي يريده في المقطع الذي يقول فيه: (مجزوء الرمل)

يا حبيبي لست أنسى مع هذا البعد ودك

لست أنسى يا حبيبي خذك الصافي ووردك⁽¹⁾

وذلك للتناسب بين حركة الروي والإيحاء النفسي المترنم المنبعث من نفس الشاعر. -أقول مع ما حققه من تناغم في تلك القافية إلا أنه لا يتحقق له ذلك في مقطع آخر استخدم فيه نفس القافية؛ بسبب التناظر بين الإيحاء الشعوري الحزين في المقطع وبين القافية التي تتلاءم مع الترنم والفرح. ذلك المقطع هو الذي يقول فيه:

كنت لي وحدي كما كانت حياتي لك وحدك

وظننا البين أغفى عند أبوابي وعندك

فغفونا فإذا الدهر وقد أحكم قيـدك

يا إلهي رحمةً يا أيها الدهر رويــــــــــــــــدك⁽²⁾

1 ديوان الهوى والشباب . أحمد عبد الغفور عطار . ص(19).

2 ديوان الهوى والشباب . أحمد عبد الغفور عطار . ص (18).

فلو أن الروي اتخذ أي حركة لكان ذلك أنسب وأبعد عن النغم الراقص المتناثر مع الشعور الحزين في الأبيات.

ولا يعني ذلك عدم وجود قصائد مقطعية تحقق التجانس بين قوافيها والإيحاءات النفسية عبر كافة المقاطع في القصيدة. فقد تحقق ذلك في عدة قصائد منها قصيدة (أصداء الماضي) للشاعر عبد الله الفيصل التي يقول فيها (1): (مجزوء الرمل)

سكن الليل وأغفى	يا نديمي كل صاح
وأنا ما زلت أشكو	من همومي وجراحي
فأنا في الحب يالـيـ	لاي مسلوب السلاح
يا حبيبي! وفؤادي!	هل لذكرى الأمس صاح

فالشكوى التي يصدرها الشاعر تنبعث عن حزنٍ تلبسه فكانت أبياته السابقة بمثابة زفراءٍ حرّى يطلقها كي تدلنا على مقدار ذلك الحزن الذي يحس به. لذا فهو يختار رويًا يتناسب مع معاني الاحتراق والحرارة والحرقة، ذلك الروي هو حرف الحاء. ثم يقول في مقطع آخر:

كلما حاولت يالـيـ	لاي نسيان هواك
ولياي السهد والحيـ	رة من ذكرى جفاك
وظننت القلب من يـ	سي . يا ليلي . سلاك
عاودتني ذكريات	قد تقصّت من صفاك

فحرف الكاف المكسور هنا هو أنسب حرف يتوافق مع حوار الهامس مع محبوبته، وكأنما يتوغل بهذه القافية في فؤادها. وبعد أن شكا لها في المقطع السابق ألمه وحرقة ها هو

¹ وحي الحرمان . عبد الله الفيصل . ص (67).

يناغيها عن قرب عبر أداء فيه نبرة التودد الهامس البعيد عن نغم الحزن الثقيل السابق. ثم يخاطبها في المقطع التالي بعد أن استمالها نحوه قليلاً بقوله(1):

ها هو الماضي لقلبي ولعيني قد تجلّى
ليتني بل ليت شعري إذا عادَ وهلاً
أجد الآمال يقظى والمنى أبهى وأحلى؟
فأنا بالعطف والتحنّا ن من غيري أولى

فالروي وهو(اللام المفتوحة) المشبعة بالألف متناسب تماماً مع شعور البهجة، خاصة وأن المعاني التي في الأبيات تعزز ذلك إضافة إلى الوزن الشعري المجزوء. ويواصل الشاعر هذا النسيج المبتدع بين القوافي والعواطف، لكنه في هذه المرة يعزف لحناً بالغ الحزن نستشفه من خلال ذلك الروي المثقل بالهم وهو(الدال) المضمومة إذ ليس هناك ما هو أكثر ثقلًا منها:

أجزاء الوصل مني يا حبيبي منك صدُّ؟(2)
وأنا الأحرى بعطفٍ منك ما استجداه سهدُ
كلما حاولت نسيًا ن غرامي ، بات يبدو
فأذكريني بالذي كا ن فقلبي بك يشـدو

فالدال المضمومة توحى بإيقاعها الحزين الذي لا يخلو من العتاب لاسيما والأبيات تشي بجو من الملام الهادف إلى استعطاف المحبوب والاستئثار بقلبه أكثر، عن طريق إشاعة جو البؤس الذي يحيل كل سعادة إلى أجوائه، حتى الشدو يصبح ألصق بالحزن فهو لا

1 وحي الحرمان . عبد الله الفيصل . ص(69).

2 وحي الحرمان . عبد الله الفيصل . ص(70).

بذلك التوافق البسيط بين القافية وإحساسه النفسي، بل يتجاوز ذلك إلى تطورات فنية أخرى وشاعر مثل الحجي لا يحتاج تعمق الحزن في نفسه إلى برهان، فهو ملتحم بالحزن ولا يدعيه؛ ولذلك أصبحت مفرداته تجسيدا حياً لما يكابده حتى غدا إيقاع تلك المفردات ينبض بالبؤس والشقاء: (المقارب)

طغت موجة الحزن في خاطري	فأغرقت الفرحة الطافحه
طوى الدهر أيامي الباسمات	ووافى بأيامي الكالحة
بلوت ملوحة هذي الحياة	ولم تك من قبل بالمالحة
فلست أعيش ببعض الرجاء	ولا صفقتي في الهوى رابحة ⁽¹⁾

فعند تأمل قوافي المقطع السابق (الطافحة/المالحة/الكالحة/رابحة) نجدها مفردات تدل في الأصل على الزيادة، ولو تأملنا في ماهية تلك الزيادة لوجدناها زيادة سلبية غير مرغوب فيها باستثناء الزيادة في الرابحة، وهي في السياق زيادة سلبية أيضاً. وإذا انتقلنا إلى المقطع الثاني من القصيدة الذي يقول فيه⁽²⁾: (المقارب)

نشرت شراع المنى في الضحى	يغازلني أمل مخصب
وطفت به في رحاب الحياة	لعل أمانني تعشوشب
أغالب بحري ولكنـه	إذا ما علا موجه يغلب
فيا زورقي قد طواني المساء	ولم يبذل لي شاطئ طيب

فإذا ما استثنينا القافية الأخيرة (طيب) نجد أن مفردات (مخصب/تعشوشب/ يغلب) تشترك في دلالتها على معنى الزيادة، ولكنها الزيادة الإيجابية المتمثلة في الاعشوشاب والخصوبة والغلبة، أما القافية الأخيرة فقد وردت في سياق الدلالة على الكثرة وهي ترادف الزيادة،

1 عذاب السنين . حمد الحجي . قصيدة (ألم وهوى) ص (26).

2 عذاب السنين . حمد الحجي . قصيدة (ألم وهوى). ص (26).

فالشاعر لا ينفي شاطئاً واحداً بل مجموعة من الشواطئ؛ لأن شاطئ نكرة والنكرة تفيد العموم. وفي المقطع الذي يلي ذلك المقطع يقول (1):

أيا نجمة الصبح هذا الجوى	يكتلني في الدجى قيده
وما لي سوى الزفرات الحرار	على أمل هذني بعده
أريقني انتلافك يا نجمتي	على مدنف شقه وجده
ولوحى ببشر الصباح الجديد	لمضني ينادمه سهده

فالقيد والبعد والوجد والسهد فضلاً عن إفادتها معنى العذاب والألم تشترك في دلالتها على معنى الأفق المسدود الذي يحد من الحرية. وفي المقطع الأخير نجد قوله (2):

سلكت إلى الفجر كل الدروب	أمزق ستر الدجى بالنواح
وكفنت جرح الأسى في الغروب	لأدفنه في ضياء الصباخ
فما أبت إلا بما قد يؤوب	به تائه في الصحارى الفساخ
تغلف روعي صنوف الكروب	وينزو بقلبي شهيد الجراح

فالنواح والجراح يجمعهما الحزن، أما الصباح والفساخ فيجمعهما التوسع والانتشار. وحينما نعيد التأمل في قوافي المقاطع السابقة جميعها نجدها جميعاً تدل على جملة من المعاني التي تعبر عن البؤس في صدر الشاعر. كما نلاحظ أيضاً ذلك التوافق بين الكلمات - وخاصة القوافي - ووقعها الموسيقي الذي يعزز من دلالتها؛ فقد كرر الشاعر الروي (الحاء) في مقطعين لما لهذا الحرف من ارتباط وثيق بالكثير من المعاني الدالة على الاحتراق والجراح وما إليها... وأخيراً ندرك ما قام به الشاعر من المواءمة والتقابل بين قوافي كل مقطع على حدة في معاني دقيقة خفية؛ بحيث لا تخرج في معانيها عن المعنى الكلي الجامع لها. ما عدا المقطع الأخير الذي كان تشكيل معاني القوافي فيه مزدوجاً؛ بحيث كان

1 عذاب السنين . حمد الحجي . قصيدة (ألم وهوى) . ص (26).

2 عذاب السنين . حمد الحجي . قصيدة (ألم وهوى) ص (27).

التقابل بين كل قافيتين على حدة؛ وذلك التقسيم الهندسي الذي خضعت له القافية في هذه القصيدة لم يكن مقصوداً أو متكلفاً في حد ذاته ليكون على تلك الشاكلة، بل إن ذلك جاء من قبل الشاعر بشكل عفوي ليدل على تمكنه من هذا الشكل الشعري وعلى صدقه في عواطفه وتمثله للموضوع تمثلاً صادقاً. الأمر الذي انعكس بشكل إيجابي على تشكيله الفني للقافية عبر ذلك التقسيم الرائع المبتدع، الذي كشف عن القدرات الفنية المخبوءة.

وهناك قصائد مقطعية أخرى تقترب كثيراً من الموشح ولكنها لا تلتزم بقيوده وضوابطه وحاولت الجمع بين مميزات الشكلين المقطعي والموشح دون أن ترتعن لأحدهما كلياً. بحيث استفادت هذه القصائد من حرية الشكل وتنوع القوافي فجاءت تحمل تشكلات عاطفية وموسيقية منسجمة متناغمة. من تلك القصائد قصيدة الشاعر حمزة شحاته: (ضلال في هدى) التي يقول فيها⁽¹⁾: (مجزوء الرمل)

أنت يا باعثة الماضي بروحي وجناني

عن ثناياك الوضئيات بدا نور الأمان

وبلحظيك النبيلين أرى سحر الجنان

فاغمريني من حمياك بآلاف المعاني

إنما الشعر معانيك وقلبي الشاعرُ

وأنا الروح ، أو الوكر ، وأنت الطائرُ

أنت عنوان الصبا والحسن في أبهى مثالٍ

وهدى قلبي وأفكاري وصيتي وخيالي

ومنى نفسي وآمالي ، وأحلامي الغوالي

وصدى حبي الذي ضاع ، وأيامي الخوالي

¹ ديوان حمزة شحاته . ص (135).

فابعثي الماضي بعينيك عن اللحظ الطروب

التقي في ظلّه الطائر بالروض الرطيب

إذ يتضح أن الشاعر لم يلتزم بقافية معينة في الأَشْطَار التي كانت بمثابة الأَفْعال في الموشح بل ترك تلك الأَشْطَار تخضع لحرية تامة من حيث اختياره للروي المناسب في كل منها، وإن كان ملتزماً بنفس العدد المعين من الأَشْطَار في كل مقطع. وكذلك صنع الشاعر طاهر زمخشري في قصيدته (عودة)⁽¹⁾ حيث سار على نفس النمط متمتعاً بالحرية ذاتها فخرجت قصيدته متناغمة ذات معانٍ جميلة وموسيقى عذبة متجانسة مع ما أودعه بها من عواطف.

وبهذا يتبين أثر الشكل المقطعي على الناحيتين المعنوية والموسيقية في القصيدة. فهذا الشكل يعطي الشاعر قدراً أكبر من الحرية في اختيار القوافي تبعاً لما يمليه سياق كل مقطع، وتبعاً للتنوع الذي تكون عليه العاطفة دون أن يكون مجبراً على التزام روي بعينه في كل أبيات القصيدة، ودون أن يكون ملزماً بتكرار روي محدد كما في الموشح. بل إن الأمر متروكٌ له كيما يفيد أكثر من هذه الخاصية شريطة أن تكون الموازنة قائمة بين الجانبين المعنوي والموسيقي، دون إيثار جانبٍ على حساب الجانب الآخر، وقد رأينا في بعض النماذج السابقة أن الميل لأحد الجانبين أدى إلى عدم الاستغلال الأمثل لإمكانات هذا الشكل.

¹ مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان الثالث . ص (218).

المبحث الثالث:

البناء الفني والموسيقي في القصيدة الحديثة

مرّ بنا آنفاً كيف دفعت الرغبة الملحة في اكتمال الوحدة الفنية الكثيرين من شعرائنا المعاصرين إلى التجديد في شكل القصيدة، فاستلهم بعضهم التراث ممثلاً في الموشحات، في حين "اتجه بعضهم للشعر الغربي يقلّد ما عُرف فيه من قوافٍ مزدوجة أو متعاقبة، وأدى الأمر ببعضهم إلى كتابة الشعر المرسل الذي يهمل القوافي إهمالاً تاماً" (1). وإلى هذا الحد نلاحظ أن الشعراء ما يزالون يتمسكون بالشكل العمودي المعتمد على وحدة الشطر كبنية أساسية في موسيقاه. ولكن ذلك لم يدم طويلاً إذ "سرعان ما قام شعراء الوجدان الاجتماعي محاولين تحطيم فكرة البيت والشطر تحطيماً تاماً. فالقصيدة عندهم لا تتألف من أبيات وشطور تتحدد في عدد التفاعيل، ونظامها وإنما تتألف من سطور تزيد تفاعيلها وتنقص، فقد تكون اثنتين أو ثلاثاً أو أربعاً وقد تكون تفعيلية واحدة حسب المعنى الذي يريد الشاعر أن يصوغه. فالمعنى في رأيهم - هو الذي ينبغي أن يتحكم في تفاعيل البيت وعددها لا العروض فتطول وتقصّر بحسبه لا بحسب أوزان الخليل." (2) وقد اشتهر هذا الشكل الأخير بـ(الشعر التفعيلي). وهو يختلف عما عُرف بـ(الشعر المنثور) من حيث عدم التزام الأخير بالوزن، كما يختلف عن الشعر الحر الغربي - الذي لا يلتزم شكلاً محدداً ينتظم عليه (3) - بأن له تفعيلية واحدة ينتظم عليها، كما كان ذلك في شكله الأخير الذي استقر عليه عند الشاعرة نازك الملائكة ومن جاء من بعدها.

والحقيقة أن المحاولات التي بدأها الشعراء إلى أن استقرّ بهم الأمر على الشكل الأخير للشعر الحر - كثيرة جداً. وخاصةً تلك التي حاولت تقليد الشعر الغربي المرسل.

1 فصول في الشعر ونقده . د. شوقي ضيف. دار المعارف بمصر (بلا تاريخ) ص (298).

2 السابق . ص (299).

3 حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث . س . موريه . ترجمة . سعد مصلوح. ط(1) 1389 هـ عالم الكتب . القاهرة ، ص (59).

وعلى الرغم من كثرة تلك المحاولات" إلا أنه ليس ثمة شاعر عربي في النصف الأول من القرن العشرين استطاع أن يكتب بالشعر المرسل تلك القصيدة أو المسرحية -الناجحة-... بل قاد الفشل في اكتشاف التكنيكات السليمة للشعر العربي المرسل كثيراً من الشعراء إلى أن يوقفوا محاولاتهم فيه.⁽¹⁾

كما حاول عدد من الشعراء تلمس الشعر التفعيلي عبر مزج عدّة بحور شعرية ذات (تفعيلات) مختلفة. في الوقت الذي ظهرت فيه محاولات متفرقة كتلك التي أشارت إليها الشاعرة نازك الملائكة في مقدمة طبعتها الخامسة لكتابها قضايا الشعر المعاصر؛ ومن ضمن أصحاب تلك المحاولات علي أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد ومحمود حسن إسماعيل وعرار شاعر الأردن ولويس عوض وغيرهم⁽²⁾ كمحمد حسن عواد⁽³⁾... غير أن أولئك الشعراء كانت تنقصهم الجرأة والجدية في طرح محاولاتهم، ومن ثم الإصرار عليها ومتابعتها. "ويعُدُّ الشاعر أحمد زكي أبو شادي من أكثر الشعراء جرأة في تجربة الأشكال الشعرية وعلى يديه كانت أول محاولة جادة لكتابة الشعر الحر الذي يقوم على إيقاع شعري لا نثري."⁽⁴⁾ إلا أن التكنيكات التي كان يعتمد عليها الشاعر اختلفت عما اعتمدت عليها الشاعرة نازك الملائكة فيما بعد؛ فهي لم تقم بمزج عدة تفعيلات من عدة بحور مختلفة وإنما كانت تعتمد على تفعيلة معينة من بحر شعري واحد. ولذلك فإن البداية الحقيقية للشعر التفعيلي - فيما ترى - هي تلك التي كانت على يديها. تقول الشاعرة نازك الملائكة

1 حركات التجديد . س. موريه. ترجمة سعد مصلوح ص (54).

2 قضايا الشعر المعاصر . نازك الملائكة . ط(8) 1992م ، دار العلم للملايين . بيروت، ص (14).

3 كتب العواد هذا النمط الشعري قبل عام(1924) وذلك في ديوانه (آماس وأطلاس) الذي ضم شعر صباه وشبابه إلى أن وصل سنه العشرين. ومعلوم أنه وُلد عام(1902) الأمر الذي يعني كتابته للشعر الحر قبل أن تنشر نازك قصيدتها الكوليرا عام(1947). وقصائده الحرة في ذلك الديوان هي: (نحو النور، ترنيمة، بلاد العزم) ومن قصيدته (نحو النور) قوله:

هتف القلم/ فشجا الأمم/ ودعا بني العرب الكرام إلى الصعود/ غير أنهم رُقود.. ذهب سدى/ صرخات قلبك يا يراع!!
/عشنا سدى/ طول المدى ..ج.1 ص50 وينظر أيضاً(الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد) د. إبراهيم الفوزان، ج3، ص (1142).

4 حركات التجديد . س. موريه. ترجمة سعد مصلوح ص (73) بتصرف.

عن ذلك: "كانت بداية حركة الشعر الحر سنة 1947 في العراق ومن العراق، بل من بغداد نفسها زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله وكادت بسبب تطرف الذين استجابوا لها، تجرف أساليب شعرنا العربي الأخرى جميعاً وكانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة (الكوليرا)".⁽¹⁾

أما الجديد الذي أضافه هذا الشكل الشعري إلى القيم الفنية - حسب ما يراه (س.موريه) - فيتمثل في تسليط الانتباه على عالم الباطن بدلاً من التركيز على العالم الخارجي، والتجارب الروحية الحية والقدرة على استخدام الصور والاستعارات، والثقافة الواسعة والاستخدام السليم للتكنيكات الملائمة، والقدرة على تطعيم العربية بها".⁽²⁾ وفي تصوري أن الشعر العربي في عصوره الماضية قد حقق الكثير من تلك القدرات لاسيما الشعر الذي يستبطن الذات وتهويماتها وسبحاتها الروحية.

وعن أهم ما يميز الشعر التفعيلي في مرحلته الأخيرة يضيف موريه: "أن الشعر في المرحلة الحاضرة لا يحتفظ بالإيقاع الواضح للوزن العربي - رغم عدم الانتظام في طول الأبيات وموسيقى القافية - فحسب، ولكنه يستخدم إيقاع الأفكار الذي يقوم على التوازي والترديد ليتحقق الانسجام والوحدة وللتعويض عن فقدان الانتظام في طول الأبيات وأنماط التقفية. وكذلك فإنه يستخدم التدفق في الأبيات والمعجم الشعري البسيط، والأسلوب المتأثر بأسلوب الصحافة والإذاعة، والكلام اليومي الذي يتسم بالبساطة، كما يتميز بتجسيد الطبيعة والأشياء، واستخدام المعادل الموضوعي Objective Correlation، والرمز والأسطورة والصور المأخوذة من الحياة اليومية، واستخدام الحوار الداخلي، لكي ينقل الشاعر أحاسيسه وظروف تجربته الشعرية وحالته الفكرية، كل أولئك منح هذا الشكل الجديد خصائصه المميزة"⁽³⁾. وفي رأيي أن في ذلك القول إشارة غير مباشرة إلى خلو الشكل العمودي من

1 قضايا الشعر المعاصر . نازك الملائكة . ص(35).

2 حركات التجديد . س.موريه . ترجمة سعد مصلوح. ص (139).

3 حركات التجديد . س.موريه . ترجمة سعد مصلوح. ص (141).

مثل تلك الإمكانيات والحقيقة التي يجب التنبيه إليها دائماً أن الشكل لا يضمن وحده الإبداع؛ لأنه جوهرٌ يتحقق عبر أي شكل. وكما سنرى بعد قليل أن هناك شعراء طرّقوا الشعر التفعيلي دون أن يحققوا أيّاً من تلك التكنيكات التي أشار إليها موريه، ولم يكن لهم من فضلٍ سوى طرق هذا الميدان الجديد عليهم. وفي المقابل مرّ بنا عدد كبير من القصائد العمودية التي استطاع قائلوها تحقيق القدرات الابتداعية الراقية عبرها، دون أن يعيقهم الوزن أو القافية عن ذلك. بل استطاعوا تطويعهما تبعاً لما كانوا يريدون.

نشأة القصيدة الحديثة في الأدب السعودي الحديث:

حينما نتتبع نشوء حركة الشعر التفعيلي في أدبنا السعودي نجد أن أول من أثار هذه القضية في الحجاز وطبقها في شعره هو الشاعر محمد حسن عواد في الثلاثينيات من القرن العشرين في ديوانه آماس وأطلاس.. وقد أثّرت قضية الشعر الحر على صفحات جريدة (البلاد السعودية) عام 1957م ثم عن الشعر المنثور على صفحات جريدة (حراء) وقد نُشرت آراء الأدباء السعوديين في أكثر من عشر حلقات عام 1377هـ⁽¹⁾ وقد تراوحت الآراء ما بين مؤيد ومعارض وأصبح لهذا اللون الشعري خصوم وأنصار. إلا أن كثيرين وقفوا ضد ما يسمى بـ(الشعر المنثور) الذي لا يلتزم بالوزن، وقد دافع عنه العواد ونظر له طويلاً وكتب منه عدداً غير قليل من القصائد.⁽²⁾

وبعد مرور ما يقارب أكثر من عشر سنوات من تلك المعارك الأدبية بدأت تظهر إلى الوجود أعمال شعرية متكاملة نُظمت من الشعر التفعيلي. حيث أصدر الشاعر أحمد قنديل ديوان (نار)⁽³⁾، وتبعه بعد ذلك بسنتين الشاعر طاهر زمخشري بديوانه (حبيبتي على

1 الأدب الحجازي الحديث .د. ابراهيم الفوزان . الجزء الثالث. ص (938).

2 انظر ديوان العواد . الجزء الثاني . ديوان (رؤى أبولون) ص (303) وما بعدها.

3 ديوان (نار) للقنديل . طبع عام 1387هـ عن مؤسسة قنديل للطباعة والنشر جدة . بيروت.

القمر⁽¹⁾. إضافةً لدواوين شعرية زاجت بين الأشكال الشعرية المعروفة مضموماً إليها النمط الشعري الجديد الحر؛ كديوان العواد وحمزة شحاته والقرشي والبقري والقصبي وناصر بوحيد وغادة الصحراء ومحمد العامر الرميح وصالح الأحمد العثيمين وحمد الحجي وعبدالله بن ادريس.. بينما بقي قلة من الشعراء الذين أصروا على موقفهم الرفض لهذا النمط الجديد. كان في مقدمتهم الشاعر حسين سرحان ومحمد علي السنوسي.. وبذلك أصبح الشعر التفعيلي ظاهرةً واضحة المعالم في الشعر السعودي المعاصر بولوج معظم الأسماء المعروفة في الساحة الأدبية السعودية إليه.

الحالة الفنية للمحاولات الأولى في الشعر التفعيلي :

على الرغم من تلك الكثرة الهائلة في المنتج الشعري من هذا اللون الشعري، وفي عدد الأسماء التي امتطت ركبته فإن بعض الشعراء استطاعوا التكيف مع معطياته الفنية الجديدة فيما أخفق بعضهم؛ وخاصةً أولئك الذين ألفوا آليات القصيدة العمودية التي ظلوا ردهاً طويلاً من الزمن لا يعرفون غيرها، فبقيت ملامحها تطاردهم دون أن يشعروا بذلك. ومن أولئك الشاعرة غادة الصحراء التي تقول في قصيدتها (نعيم):

حباً يحطّم من حياتك⁽²⁾

لا، لن أكون ولا الأسى في ذكرياتك...

كلا، ولا نغم السواد بأغنياتك...

حبي ولو جرحته يبقى الضياء على الرياح...

يبقى الجناح...

ويطير بي وأعيش أجمل ما بذاتك!

1 ديوان (حبيبي على القمر) للزمخشري. طبع عام 1389هـ عن مكتبة جدة.

2 شميم العرار . غادة الصحراء ص (47).

حبي العظيم لسوف تبقى جاهلاً حبي العظيم
 وَلَوْ أَنَّهُ نَسِمْتُ عَلَيْكَ سَمَاءَهُ انْتَقَضَ الرَّمِيمُ...
 حبي كأغنية البلابل، كالعبير، وكالنسيم،
 أبهى عُلَى مما يُميد على الكواكب أو يهيم
 لو أنت فيه زهرةً أو هبةً حرّى الشميم
 لجرت إليك البید والتفت النعيم إلى النعيم! (1)

فالجمل في القصيدة السابقة ذات طولٍ متساوٍ تقريباً، وكلها خضعت للتقنية من قبل الشاعرة. وهذه السمات هي من سمات القصيدة العمودية. بمعنى أن الشاعرة لم تحسن توظيف إمكانات النمط الشعري الجديد؛ لأنها لازالت تحت وطأة الشكل الذي اعتادت النظم عليه. حيث تبدو الفروق ضئيلةً بين الدفقات الشعرية. الأمر الذي لا يَمَكِّن القارئ من استقراء حالتها نظراً لتساوي تلك الدفقات. إضافة إلى عدم توفيقها في توزيع القوافي حسب مقتضيات الموقف الشعوري المصاحب، بل استسلمت لتداعي القوافي بنفس الروي وعلى نفس الوتيرة الموسيقية.

ويقع القرشي -مع أنه ممن تمكنوا من إجادة هذا اللون الجديد- في المأزق ذاته في قصيدته (رسائل قصيرة) التي يقول في أحد مقاطعها (2):

أنتيك لا أخاف اليأس
 لا أستبئ الشيطان
 أنتيك فوق أجنحة
 من الآلام والحرمان

1 شميم العرار . غادة الصحراء ص (47).

2 ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (بحيرة العطش) ص (459).

وكم قد لجّ في شفتي

سؤالٍ مفلّق حيرانٍ

متى موعدا الآتي؟

أنا أستتقل الوعدا

دعيه دعيه للغد لا

أرى في يومنا سعدا

فلا كوبٌ بأيدينا

ولا زهر الربى يشدو بنادينا

فلو أعدنا كتابة هذا المقطع بالشكل التناظري لما عُدَّ من الشعر التفعيلي ولأصبح المقطع عمودياً على هذه الشاكلة:

أتيتك لا أخاف اليأ س لا أستبئ الشطآن

أتيتك فوق أجنحة من الآلام و الحرمان

وكم قد لجّ في شفتي سؤالٌ مفلّق حيران⁽¹⁾

...وهكذا إلى نهاية المقطع. وعلى الرغم مما في القصيدة من ومضات إبداعية على مستوى الصور فإن الشاعر لم يستطع المواءمة بين حالته النفسية وما يجسدها من جمل شعرية كان ينبغي فيها التفاوت طويلاً وقصراً حسب تدافعها واستبطانها لأعماقه؛ حتى لا تكون مجرد قوالب وهياكل جاهزة مفروضة مسبقاً على الشاعر.

ونجد القصيبي الذي تميز بإجادة هذا اللون الشعري وإتقانه أكثر من غيره لا تخلو محاولاته الأولى من تلك السمات الفنية، حيث يقول في قصيدته (ليلة الملتقى)⁽²⁾:

1 ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (بحيرة العطش) ص (460).

2 المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) ص (20).

تمرُّ الليالي ولا نلتقي
 وينضب نبع الصبا الرِّيقِ
 وأحيا وحيداً
 أناجي كآبة قلبي الشقي.
 ويقول في مقطعٍ آخر منها:
 وهذا المساءُ
 أحنُّ إليك وريح الشقاء
 تضجُّ وتعصف بالمنحنى
 تنثر العويل.. تنثر الضنى
 وقلبي الوحيد
 يعاني صقيع ليالي الشتاء
 ويحلم بالدفء عند اللقاء
 تُرى كيف تمضين هذا المساء؟
 إليّ! حرام يموت الظَّماءُ
 وللنَّبع خلف الرمال نداءً
 إليّ! حرام يموت الهوى
 ومازال غصّاً نديّ الرُّواء⁽¹⁾

فالقصيدة السابقة لا تختلف عن القصيدة المقطعية إلا بزيادة بعض التفعيلات التي كانت تفصل بين الجمل المتساوية في أطوالها، ولو ألغينا هذه الجمل وهي قوله: (وأحيا

1 المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ)، ص(21).

وحيداً) و(هذا المساء) و(قلبي الوحيد)، ثم أعدنا ترتيب القصيدة لكانت قصيدة عمودية مقطعية ذات أشطرٍ متساوية.

ومعنى ذلك أن القصائد السابقة وقصائد أخرى مماثلة لها خالية من جماليات الشكل الجديد، إضافة لانسلاخها عن الشكل العمودي الذي كانت ترتتهن له مقوماتها الحالية؛ وهي بذلك لم تحقق الانتماء الفني الكامل الذي يجعل منها قصيدة فنيةً تفعيلية أو عمودية، الأمر الذي جعلها تبدو شكلاً متذبذباً معلقاً.

والمعروف أن قصيدة التفعيلة الحرة تحتوي على تشكيل موسيقي له أثره القوي في تقديم الصورة الصادقة والمؤثرة لوجدانات الشعراء؛ ولذلك فإنهم حاولوا الخروج من الإطار الشعري القديم للقصيدة إلى شكلٍ جديد تكون فيه الصورة الموسيقية للقصيدة خاضعة خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر(1). وهذه هي أولى الجماليات التي تتضمنها قصيدة التفعيلة، وتكاد هذه الميزة تكون شبه معدومة في القصائد السابقة. ومثل هذه الميزة في تصوري تستدعي دربةً ومراناً لا يتأتيان إلا عبر محاولات دؤوبة مكررة من قبل الشاعر، ريثما يجيد التعامل مع الآليات الجديدة لهذا النمط الفني المخالف لما قد تشكّلت عليه قدراته الفنية السابقة. ذلك أن التشكيل الموسيقي في القصيدة العمودية جاهزٌ مسبقاً، وما على الشاعر إلا إجادة صبّ المشاعر المتناسبة مع الوزن والمتناغمة مع القوافي. بينما نجده في القصيدة الجديدة هو الذي يصنع القالب الموسيقي بنفسه، إذ إن القالب هنا لا يعد ناجزاً من قبل. ولهذا أستطيع القول: إن إخفاق كثير من الشعراء في هذا اللون الشعري مرده إلى ذلك الاختلاف في التشكيل الموسيقي.

فالشاعر القنديل لم يكن موفقاً في مجموعته الشعرية(نار) التي كتبها في لحظات زمنية متقاربة؛ لأنه لم يمارس كتابة هذا النمط عبر تجربةٍ زمنية ممتدةٍ طويلة، ويتبعه في ذلك الحكم الزمخشري. في حين نجد أن القرشي والقصيبي ينجحان في ذلك الشكل الشعري

1 التفسير النفسي للأدب . د. عز الدين اسماعيل . ط(4)، مكتبة غريب . القاهرة ، ص (53).

الجديد، واستطاعا التواء مع معطياته الفنية الجديدة على الرغم من إخفاق بداياتهما فيه؛ وذلك لأن تجربتهما الفنية مع ذلك الشكل استمرت طويلاً وعلى فترات زمنية متباعدة.

السمات الفنية للشعر التفعيلي في مرحلة النضج الفني:

1. التشكيل الموسيقي في قصيدة التفعيلة:

إذا كانت المحاولات الأولى التفعيلية لم تستطع التآلف كثيراً مع الخصائص الفنية لهذا الشكل لكونها قريبة العهد بالشكل العمودي متأثرةً بخصائصه -فإن محاولات عديدة استطاعت التآلف مع هذا الشكل الشعري الجديد وإجادته، ومن ثم إيجاد معمارٍ موسيقيٍ متناغم مع خصائصه الفنية والموسيقية.

ومن القصائد الشعرية التي استطاعت أن توظف إمكانات الشعر التفعيلي الموسيقية قصيدة (مهاجران إلى القمر)⁽¹⁾ للشاعر حسن عبدالله القرشي التي يقول فيها:

و حين ألقع النهارُ

وعدتِ يا صديقتي كدرةَ المحارِ

و حين أ ورق السهرُ

ورنَّحتُ أقدامنا نداوةَ المطرِ

حسبتُ أنَّا طائران هاربان من قساوة البشرِ

مهاجران للقمرِ

ليلتها ما كان أجمل القمرِ

ما كان أعذب الهديل في السحرِ.

¹ ديوان القرشي . المجلد الثاني ديوان (فلسطين وكبرياء الجرح) ص (689).

فأول ما يبدو هنا هو التفاوت بين الأسطر⁽¹⁾ الشعرية من حيث الطول فبعضها يصل إلى خمس تفعيلات بينما يتكون بعضها من تفعيلتين فقط. وإذا نظرنا إلى السطرين السابقين وهما قوله:

حسبت أننا طائران هاربان من قساوة البشر

مهاجران للقمر

نجد أن شعور الشاعر المتدفق في السطر الأول يصعب تجزئته إلى أقل من ذلك الشكل الذي أخرجه عليه الشاعر، بينما نجد السطر الثاني ينتهي دلالة وشعوراً بالكلمتين نفسيهما. وبذلك يفصل الشاعر تحقيق الموسيقى الداخلية النفسية على الموسيقى الشكلية؛ ولو أن الشاعر حاول المساواة بين السطرين في الطول بغية توحيد الوقع الموسيقي الظاهري بينهما لما كان لهما ذلك التأثير القوي. ولكن الشاعر يجزئ مشاعره في الوقت الذي يراه ملائماً لحالته النفسية، كما في قوله:

وحين ألقع النهار

نسيت يا صديقتي.. أني نسيت الانتظار

وعاد جرحي في انهماز

يسأل عنك.. نجمة مهزومة الضياء

أضلها الفضاء

كما أضلّ روعي في المساء الانتظار.⁽²⁾

كما يغير من وقع القافية والروي تبعاً لتغير الحالة التي كان عليها. حينما يرى بخبرته ملاءمة ذلك لتغير وقع تدفق مشاعره، فحينما يكون في موقف الحزن تطول القوافي

¹ السطر الشعري هنا مقابل الشطر في البيت الشعري، وقد يكون السطر تفعيلية واحدة وقد يزيد فيصل إلى تسع تفعيلات.

² ديوان القرشي . المجلد الثاني ديوان (فلسطين وكبرياء الجرح) ص (690).

لتناسب مع طول الزفرات والتأوهات مثل قوله:(النهار/الانتظار/انهمار..)، وحين يكون الشعور فرحاً وغبطةً تتراقص القوافي وتقتصر مثل قوله:(القمر/المطر/السحر...). وبهذا يتضح حسن استغلال الشاعر للحرية الموسيقية الممنوحة له عبر هذا الشكل الجديد، الأمر الذي جعله يفيد كثيراً من خلال تطويعها وتلوينها حسب مشاعره وأحاسيسه الداخلية. وعلى صعيد الناحية الفنية يستغل الشاعر أيضاً إمكانية أخرى هي الإثارة والتشويق وشد القارئ إلى آخر لحظة، عن طريق تعليق إتمام المعنى ريثما يفرغ الكثير من المشاعر. وذلك مثل قوله:(وحيث ألق النهار) حيث ظل الكلام معلقاً إلى أن يقول في النهاية:(حسبت أنا...)، ومثل هذه الخاصية تعد عيباً في الشكل العمودي الذي يلتزم فيه الشاعر بإتمام المعنى ولو بشكل جزئي.

2. التكرار وتوزيع الجمل الشعرية:

ومن قصائد الشعر التفعيلي التي وظفت تلك الخاصية قصيدة(لا تسألي)للقصيبي التي يقول فيها(1):

بلا موعد

رأيتك..ضعتُ مع المشهد

* * *

بلا موعد

تلقت..أبصرتني في الطريق

وطالعت في خطوي المجد

ظلال الغريب..وخوف الغريق

وأبصرت في جفني المشهد

1 المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (قطرات من ظمأ) ص (162).

ظلال حنينٍ خفيٍّ عميقٍ
 فأومض ثغركِ عن بسمتينِ
 وفي لمحتينِ
 طواني الضباب فلم أهتدِ
 إلى مقصدي

رأيتكِ.. ضعت مع المشهد⁽¹⁾

ويبدو تحكم الحالة الشعورية الداخلية للشاعر في القصيدة واضحة، فلهول المفاجأة التي ألجمته لم يجد ما يقوله في المقطع الأول غير تلك الكلمات البسيطة في شكلها، الكثيفة في إحائها ومدلولها، فقد اختزل فيها كل مشاعره وكثفها. وحينما ينتقل إلى المقطع الثاني نجده يذكر تلك التفصيلات والجزئيات الجميلة التي لم يستطع ذكرها في المقطع الأول نظراً لحالته الشعورية. فما أن هدأت نفسه حتى بدأ في رسم لوحة أخرى هادئة الألوان. كما استطاع الشاعر أن يحقق تناغماً موسيقياً آخر في مقطعيه عبر تنوع القوافي، إذ لم يشعرنا بأنه مقيد بقوافٍ محددة، وإنما ترك ذلك الأمر لتناغم السطر مع نفسيته ولما يمليه السطر من إيقاع مناسب له. ويضاف إلى ذلك خاصية مهمة استغلها الشاعر استغلالاً أمثل، فكان لها أثر واضح من حيث الناحيتين المعنوية والموسيقية. هذه الخاصية هي (التكرار)؛ وذلك لأن الشعر التفعيلي يتيح للشاعر التكرار بحرية تامة حسب ما يقتضيه الموضوع، وسأفصل الحديث حول هذه الظاهرة في الفصل التالي. وحين نتأمل المواضع التي استخدم فيها الشاعر التكرار نجد وعياً وذكاءً في تحديد مواضع التكرار بالقصيدة، حيث جاء في نهاية المقطعين الأول والثاني. فبالإضافة إلى ما يؤدي إليه من وقع موسيقي نجد أن وقعه النفسي والمعنوي كان بشكلٍ أعمق؛ الأمر الذي جعل للتكرار في الموقعين السابقين أثراً سحرياً مدهشاً.

¹ المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (قطرات من ظمأ) ص(163).

3. النزعة الدرامية:

من الجماليات التي تضيفها قصيدة الشعر التفعيلي إلى الأداء الشعري اشتمالها على حركة الصراع أو ما يسمى بـ(النزعة الدرامية)⁽¹⁾ ومن أجود القصائد التي تجلت فيها هذه الخاصية بوضوح قصيدة الفقي(قهقهة الشياطين)⁽²⁾ ومنها قوله:

ورنّت إليّ

واستغرقت في مقلتيّ

فرأت فتوناً...

ورأت جنوناً...

ورأت حناناً لا يُنال..ولا ينيل

فتشبّثت بعيونه

وتعلّقت بفتونه وجنونه

هي عادةٌ ظمأى..

وفي ينبوعها هذا..النمير..

ولا يضيّر..

أن ترتوي من عذبه..أن تستميل..

* * *

ورنا إليها باحتفال..

1 الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية د.عزالدين إسماعيل ط(5)1988م .دار العودة . بيروت ص(278).

2 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الخامس . ص (606).

فلقد رأى نور الهلال..
 يشعُّ من عيني غزالٌ
 لكنه استأنى.. وفكر في المصير..
 لا لن يكون هو الأسير
 ولن يكون هو الغدير
 تروي به الظمأ اللهيْفُ
 وتستديرُ

إلى غديرٍ غيره أحلى مذاقاً..
 وتروح ساخرةً.. ويحترق احتراقاً..
 حواء ترجو الكأس حاليةً دهاقاً..
 * * *

فأشاح فانطلقت إليه تقول.. كلا..
 إني أريدك أن تظلّ.. وأنت تبخلُ أن تظلا..
 فتسرّب الشك المميت إليه.

فرنا إليها ثمّ قطّب حاجبية...⁽¹⁾

فقد استطاع الفقي في هذه القصيدة أن يوظف مرونة هذا الشكل وأن يحمله إحياءات (درامية) لا تعتمد على الحوار الصريح المتمثل في ألفاظ القول وما إليها؛ بل إن حوارها هنا كان حواراً صامتاً بين بطلين لا ينبسان ببنت شفة. حيث ترنو الحبيبة إليه، فيتوغل في تصويرها دون أن يقف عند حدود الوصف الظاهري لشكلها وحركاتها، بل إنه

¹ الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الخامس . ص(607).

يقوم باستبطان شخصيتها نافذاً إلى ما كان يعتمل في فكرها، وما يجوس في صدرها من مشاعر وأحاسيس في تلك اللحظة؛ حيث رغبات المرأة العاشقة النهمة. وإلى هنا يكون الشاعر قد صور جانباً من الصراع، وها هو ينتقل في المقطع الثاني ليصور الشق الآخر من الأحداث، عبر تجسيد مشاعر الرجل الذي يقابل تلك المرأة في ذلك الموقف. وفيما تتساق المرأة في مثل هذه المواقف وراء عاطفتها يتعامل الرجل حينها من خلال صوت العقل والتفكير: (لكنه استأنى وفكر في المصير). وبعد أن ينهي الشاعر الجانب الثاني من الحوار الصامت في القصيدة ينتقل إلى المقطع الثالث وتصوير أبعادٍ فنيةٍ (دراميةٍ) أخرى. وقد استطاع الفقي أن يستفيد من هذه الخاصية لإثراء قصيدته بالمشاعر والمواقف الحية المتشابكة. ومما يحسب له تلك المقدرة الرائعة على صنع تلك (الدراما) دون لجوء إلى أسلوب الحوار المباشر؛ حيث كان حواراً بين الأعين والقلوب والعقول. كما يلاحظ على الشاعر إدراكه لخاصية تلقي هذا النمط الشعري عبر القراءة، فقام باستخدام الفراغات التي تدل على الكلام المحذوف، وكذلك وضع بدايات الجمل بطريقة كتابتها كانت ذات إخراج متفاوت؛ للدلالة على تفاوتها شعورياً. وهذه الميزة الأخيرة تدلنا على وعي الشاعر باختلاف هذا النمط الشعري من حيث التلقي الذي يكون في أحسن أوضاعه عبر القراءة. ويدل على أن نتاج الفقي الضخم من الشعر العمودي لم يعقه عن تمثّل خواص الشعر التفعيلي بشكل جيد. كما يبرهن في الوقت نفسه على قدرات شعرائنا الابتداعية، وعلى عراقة مواهبهم.

4. استخدام الرمز وتوظيفه في الشعر التفعيلي :

مع أن الرمز لا يعد من المبتكرات الخاصة بالشعر التفعيلي بل هو ظاهرة فنية لها جذورها القديمة لكننا نلاحظ حضوره الواضح في كثيرٍ من نماذج الشعر التفعيلي. "والرمزية لا تستخدم الشعر للتعبير عن معانٍ واضحة أو مشاعر محدودة، بل تكنفي بالإيحاء النفسي والتصوير العام عن طريق الرمز، وهي في مسلكها هذا تتمرد على الكلاسيكية التي تؤمن بالعقل ووضوحه"⁽¹⁾.

1 الأدب ومذاهبه . د. محمد مندور ص (121).

ومن أكثر شعرائنا استخداماً للرمز في قصائدهم الشاعران محمد حسن عواد و حمزة شحاتة. فقد وظف العواد الرمز في عدد من قصائده منها: قصيدة (سليمي) التي رمز بها للوطن⁽¹⁾، وقصيدة (نسرين وأفستين) التي رمز بها إلى الخير والشر والصراع الأبدي بينهما، والنسرين ورد أبيض عطري الرائحة... والأفستين نبت ذو ورقٍ مر الطعم.⁽²⁾ أما حمزة شحاتة فقد شارك العواد في إخفاء هجائهما المقذع لبعضهما تحت أسماء رمزية، كقصيدته التي أسماها (إلى أبولون)، وهو يقصد بذلك العواد.

ولم تقتصر الرمزية كمذهبٍ أدبي على الناحية اللغوية... بل امتدت إلى المشكلات الإنسانية والأخلاقية العامة تعالجها بواسطة الخيال وتصورات... ولذلك كثيراً ما يلجأ الرمزيون في علاج مثل هذه الموضوعات إلى الأساطير القديمة.⁽³⁾ وذلك هو ما صنعه الشاعر حمزة شحاتة في قصيدته (أبيس)؛ فـ"أبيس عجلٌ ذو مواصفات معينة جعله المصريون القدماء رمزاً للقوة الحيوانية وهو في هذه القصيدة رمزٌ لحاكم معين".⁽⁴⁾

ومن قصائد شحاتة التي يتجلى فيها الرمز واضحاً قصيدة (التاريخ.. بلغة الأساطير)، ويتحدث في هذه القصيدة عن قصة قبر مع مجموعة من القبور الأخرى المجاورة له. ويتخذ من القبر رمزاً للأنموذج الإنساني الحي المفكر، بينما يتخذ من مجموعة القبور رمزاً مضاداً يتمثل فيه الناس الخاملون في الحياة الذين تلذُّ لهم حياة الدعة والكسل. حيث يقول في تلك القصيدة⁽⁵⁾:

(1)

قبرٌ .. وقبورٌ ..

1 العواد في عالم الأدب . طلال الريماوي. دار العالم العربي . القاهرة (بلا تاريخ) ص(155).

2 العواد في عالم الأدب . طلال الريماوي . ص(156).

3 الأدب ومذاهبه . د. محمد مندور ص (135).

4 ديوان حمزة شحاتة ص (186).

5 ديوان حمزة شحاتة ص (214).

قبرٌ يتحرك .. يتكلم ..

ويقول : أنا ..

مصنع ديدانٍ .. لا تُحصى .. عليا

قبرٌ يتألم .. أحيانا !

ألم الأحياء .. الدنيا

فيه الإحساس

بغير شعور .

* * *

(2)

وقبورٌ .. ساكنةٌ .. صامتةٌ

في ظلمتها .. منسية ..

لم يسقط في عيدٍ

من أعياد الطوفان ، عليها

خيطةٌ من نورٍ ..

نور الذكرى

نثراً .. أو شعرا

هي ماضٍ مخضٌ

بدم الإيمان .. المنهل

على جنبات البركان الخامد

لم تلقِ حواليه الديدان

مجال بقاء... (1)

ويستمر الشاعر في مقطعه الطويل متداعياً بعد ذلك حول ذلك الماضي فهو يسبح في
الغاز الإلهام - وفي هذا إشارة واضحة من الشاعر إلى قصدية الرمز - ذلك الماضي الخالد
الذي لا يخضع للطوفان الذي يمثل الجانب الشرير في الحياة وما يتعلق به من معاني
الخنوع والخضوع والذل له. وخلع ثياب الحداد وتناس الحزن خوفاً منه، والرقص على أنغام
القيثار المزيفة. حيث يقول الشاعر عن ذلك:

ماضي خالد ..

في صورٍ داميةٍ

لم يخضع فيها للكبر العملاق

جبيناً للطوفان

لم يخلع أثواب حداد الدار

ليلاعب بالقيثار.

ثم يرى الشاعر ذلك الماضي متمثلاً في كل شيء أمامه حسياً كان أو معنوياً:

في أعيادٍ.. قتلت أعياد البركان.. المظمور

تلك الصور الوضّاءة

الصور.. الآيات.. التاريخ..

إلى أن يقول:

في كل بيوت الحي

ظلالاً.. صوراً.. أخرى

¹ ديوان حمزة شحاته. ص (214).

أكثر مما قدّر.(1)

وفي المقطع الثالث يعود الشاعر للحديث عن ذلك القبر(الأسطورة) عاكساً للمفاهيم السائدة؛ حينما يجعل من ذلك القبر -موضع الموت- منبعاً للحياة، ويجعل الأحياء هم الموتى. إذ ماهي فائدتهم وهم دون أقدامٍ يسيرون عليها ، ولم يعد لهم من البصر، سوى أحداقٍ أعماها الدمع فلم تعد تبصر شيئاً:

(3)

القبر .. الطفل .. المترعرع

في ظل المارد!

القبر المصنع!

يقذف بالديدان

ألوفاً .. لا تُحصى

يقذف .. ينتج .. لا يخشى الموتى

أما الأحياء .. فلا أقدام لهم

إلا أحداق عيونٍ

كانت تبصر...أعماها الدمع(2).

وأمام هذا الإصرار من القبر على بعث الحياة في وجوه الميتين يصور الشاعر القبر في صورة المارد الذي سيكون له رأيٌ حيال أمارات الحزن والخيبة والخنوع وضدّ شارات الحداد وأساطير الخوف والجراح والقبور الساكنة الخانعة:

وبدا للمارد رأيٌ

1 ديوان حمزة شحاته. ص(216).

2 ديوان حمزة شحاته. ص (217).

في الصور .. الشارات ..

إلى أن يقول:

فدعا أطفال القبر .. المصنع !

وانتصب .. خطيباً .. قائد حرب

صال .. وجال .. فأسمع

ضدّ الشارات السود

والصور المنحوتة من صخر جبال الصبر

ضدّ الأسطورة ..

ضدّ جراح السدّ

ضدّ قبور ساكنة .. في ظلمتها منسيه

حول البركان الخامد⁽¹⁾

وبعد تلك الخطبة المهيبة ماذا كانت النتيجة؟

وانطلقت أول نكرى

أحجاراً .. وتراباً

وسيوفاً خشبية ..

وخيولاً .. من لعب الأطفال

ولغو صغار .. وسباباً

مرحى .. يا أول نكرى ..

من قبر حيّ .. يتحرك .. يتكلم

¹ ديوان حمزة شحاته. ص (218).

ويقول: أنا لقبور ساكنة .. صامتة
 لم يسقط من قبل عليها خيط من نور ..
 من نور الذكرى
 نثراً..أو شعراً⁽¹⁾

وبهذا يسدل الشاعر الستار على هذه القصيدة الرمزية التي وُفق في رمزيته بها.. إذ لم يكتف فيها بالرمز العام (القبر الحي والقبور الميتة)، بل اتخذ من هذين الأنموذجين معادلاً موضوعياً تتجسد الحياة بأسرها عبره. فجعل القبر الحي يعادل الجانب الخير في الحياة، وجعل القبور الميتة مع الطوفان تمثل جانب الشر في الحياة. ثم أخذ ينمي الرمز من خلال مقاطع القصيدة كلها؛ فيرمز للخير بعدة أشياء منها: خيط النور/دم الإيمان/الصور الدامية/أثواب الحداد/الصور الوضاعة... وغيرها. بينما رمز لجانب الشر بعدة أشياء أيضاً منها: اللعب بالقيثار/الرقص فوق المسرح للجبروت/أحياء بلا أقدام/عيون أعماها الدمع... وغيرها. كما أن من مميزات الرمز في هذه القصيدة خاصية البناء المتصاعد وصولاً إلى النهاية الثائرة التي كان يخطط من أجلها الشاعر؛ فكانت كل مجموعة من الرموز تتضافر في حقلها، ومن ثم تشكل مع الجانب الآخر الرمز الكلي الذي ينهض بالأداء في القصيدة. وكأنما يريد القول أخيراً: إذا كان الأحياء مجموعة من القبور الميتة فإنه يكفي قبر واحد حي كي يخرج منه أطفال الحجارة بسيوفهم الخشبية وخيولهم الإسفنجية.

¹ ديوان حمزة شحاته. ص (219).

مظاهر الخروج على موسيقى الشعر العمودي وقيمها الفنية :

أولاً : التوزيع الموسيقي :

يعتبر التوزيع الموسيقي من أهم المظاهر التي تتجلى من خلالها مقدرة الشاعر على تطويع الشكل الشعري الجديد لإبراز ما يود قوله بقيمٍ تعبيرية جمالية جديدة. هذه القيم تعتمد في شكل توزيعها على نظامٍ موسيقي مغاير لما كانت تعتمد عليه القصيدة العمودية. وذلك لأن الدافع الحقيقي وراء هذا الاختلاف هو جعل التشكيل الموسيقي في الشعر التفعيلي "خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة تتراخى فيها الانغام وتفترق، محدثةً نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة"⁽¹⁾ وقد رأينا سابقاً في بعض القصائد؛ كيف أن الأسطر الشعرية كانت تطول وتقصّر تبعاً للحالة الشعورية فبعض الأسطر يكون على تفعيلتين أو أقل، وبعضها يتجاوز ذلك بكثير تجاوزاً مع الدفقات الشعورية. وفي ذلك يبدو الاختلاف جلياً بين الشكّلين الموسيقيين القديم والحديث؛ ففي الشكل العمودي يكون التشكيل جاهزاً مسبقاً وعلى الشاعر أن يتكيف معه تبعاً لمشاعره. أما في الشكل التفعيلي فليس أمام الشاعر نمطٌ موسيقي جاهز، بل عليه أن يوجد ذلك النمط ويؤلفه بما يتناسب مع مشاعره.

ثانياً: تنوع القوافي:

لم يبلغ الشعر التفعيلي القوافي ولكنه خرج على نظامها المعهود في الشعر العمودي فغير في طرق استخدامها واستدعائها حيث أصبحت القافية "مستدعاةً من السياقين المعنوي والنفسي ولا تعد قبل نظم الأبيات ولا تفرض فرضاً كما هو الحال في الشعر القديم"⁽²⁾. وبذلك لم تعد القافية منتظمة على الوتيرة التي ألفها القارئ في الشعر العمودي؛ فقد يمر المقطع الشعري التفعيلي دون أن تتكرر فيه القافية سوى مرة أو مرتين. ومن أمثلة

1 الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية د. عز الدين إسماعيل . ص(65).

2 عضوية الموسيقى في النص الشعري. د. عبد الفتاح صالح نافع . ط1. 1405هـ . مكتبة المنار . الأردن ص(99).

ذلك قصيدة شحاته (التاريخ بلغة الأساطير)⁽¹⁾ التي نجده يختم السطر الأول فيها بالقافية (قبور)، أما بقية الأسطر من المقطع ذاته فكانت قوافيها متنوعة، ثم يعود في السطر الأخير إلى القافية الأولى من خلال كلمة (شعور). وفي هذا الخروج عن النهج المتتالي للقوافي ما يدل على أن الشاعر يفيد من خاصية التنوع من حيث الاحتفاظ بالأثر الإيقاعي للقافية ومن حيث الإفادة من خروجه عن إيقاعها المعهود بالإتيان بها حيثما يريد حسب مقتضيات السياق. ومن الأمثلة الأخرى على ذلك قصيدة الفقي (قهقهة الشياطين)⁽²⁾ التي تقترب كثيراً من القصيدة السابقة في نظام قافيتها.

بينما نجد في الجانب المقابل قصائد تفعيلية أفادت من تنوع القوافي بطريقة أخرى تتمثل في حضورها المكثف وتكرارها داخل النص ولكن التكرار هنا مغاير لتكرارها في الشعر العمودي. حيث القافية تتكرر بين كل سطرين أو ثلاثة أسطر متوالية، ثم تتخذ في الأسطر التالية شكلاً آخر إلى نهاية القصيدة؛ وحضور القافية المكثف من جهة والمتنوع من جهة أخرى كان له أثره الفني الواضح في النص. وبذلك نرى أن كلا الجانبين قد أفاد من الخروج على النظام المتبع في القافية بتنوع كان له مردوده الإيجابي على النص.

ثالثاً: التجديد في صور البحور والأشكال الموسيقية القديمة:

كنت قد تحدثت عن زيادة الشعراء على بعض الأوزان الشعرية المعروفة،⁽³⁾ وتلك إحدى محاولات الشعراء الابتداعيين في التجديد في صور البحور والأشكال الموسيقية القديمة، أما المحاولات الأخرى فقد تمثلت في التجديد في بناء الموشحات كما صنع الزمخشري في قصيدته (ترنيمة) التي تعرضت لها سابقاً⁽⁴⁾ فقد التزم داخل القفل الواحد

1 ديوان حمزة شحاته. ص (216).

2 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الخامس . ص (606). وانظر ص (254) من هذا البحث.

3 انظر في هذا البحث ص (208) وما بعدها.

4 انظر في هذا البحث ص (218).

بثلاث قواف تتفق الأولى والثانية منهما في الروي، وتتفق الثالثة مع الأقفال الأخرى. والمحاولة الأخرى تتمثل في الممازجة بين الموشح والمسمط في قصيدة القنديل (اعتراف) التي سبق تناولها، وكذلك اختلاف عدد التفعيلات بين الأقفال والأغصان داخل الدور الواحد في قصيدة (ظلامه) لعبدالله الفيصل⁽¹⁾.

وقد شهد الشكل المقطوعي محاولات تجديدية بدوره خرجت عن النظم المعروفة التي كان يرمز لها بـ(أ ب أ ب) أو (ج د ج د) وذلك حينما وجدنا الكثير من المقطوعات تلغي القافية من الشطر الأول إما عن قصد أو بسبب التدوير مفضلة الالتزام بروي واحد في نهاية البيت، بل قد وجدنا بعضهم يضيف تفعيلة مستقلة عن تفعيلات الشطر قبل بداية كل شطر كما في قصيدة الفقي (تباريح) التي سبق تناولها⁽²⁾.

ومن المحاولات التي جددت في صور البحور الشعرية عما كان مألوفاً نظم عدد من الشعراء على صور غير مشهورة من بعض البحور الشعرية فالحجي نظم قصيدته (ألم وحرمان)⁽³⁾ من مشطور المتدارك وهي صورة غير مشهورة في التراث الشعري ، وكذلك تنظم الشاعر غادة الصحراء قصيدتها (غربة)⁽⁴⁾ على صورة جديدة من بحر المقتضب، وكذلك الشاعر ابن إدريس في قصيدته (سارق الأحلام)⁽⁵⁾ التي جاءت على مشطور البسيط. وتلك أبرز مظاهر الخروج على موسيقى القصيدة العمودية وما كان لها من قيم فنية، هذا بالإضافة إلى بعض المظاهر التي لها علاقة بالناحية الشكلية كطريقة كتابة الشعر التفعيلي إذ من الممكن الإفادة منها من حيث مراعاة مواطن الوقوف، واختلاف بدايات

1 انظر في هذا البحث ص(221). وديوان: أغاريد . أحمد قنديل . ص (41)، وديوان: حديث قلب . عبد الله الفيصل. ص(176).

2 انظر في هذا البحث ص(230). و لأعمال الكاملة للفقي . المجلد الخامس ص (32).

3 انظر في هذا البحث القصيدة وتحليلها ص(49-52). وديوان عذاب السنين. حمد الحجي. ص(16).

4 انظر في هذا البحث ص(210). وديوان: شميم العرار . غادة الصحراء. ص(19).

5 انظر في هذا البحث ص(220). وديوان: في زورقي . عبد الله بن إدريس . ص (309).

الجمال تبعاً لاختلافاتها الشعورية وعلاقاتها وتفرعها من بعض، واستغلال الفراغات
وعلامات الترقيم على نطاقٍ أوسع.

الفصل الثاني المعجم الشعري

أولاً : العوامل المؤثرة في تشكيل المعجم الشعري عند شعرائنا الابتداعيين :

منذ أن بدأ الشعراء في صياغة تجاربهم الشعرية واللغة هي المظهر الأول الذي يلمسه المتلقي من تجاربهم. ومنذ عصر الجاحظ والخلاف مشتبك ما بين مؤيد للغة وناصر للمعنى عليها. غير أن القضية التي تهمنا أكثر هي مدى مشروعية هذا المصطلح الجديد (اللغة الشعرية)؛ وهل هناك لغة للشعر غير التي يتخاطب بها الناس؟ "فيقال إن الشعر لغة لا العكس واللغة الشعرية من هذا الوجه تختلف عن غيرها من حيث أن كلماتها ترقى إلى المستوى (الاسطريقي) الذي لا يبلغه سواها؛ ومن ثم تتميز الدلالة الشعرية عن الدلالة التي تقتصر فيها اللغة على الإشارة إلى الأشياء" (1)

وكما تتأثر اللغة بعوامل التداخل الحضاري بين الشعوب، وتتأثر أيضاً بعوامل الزمان والمكان فإن المعجم الشعري من عناصر الشعر التي تتأثر بالتطور الحضاري وإن لم يتخذ صورة تغير حاسم من مرحلة إلى أخرى. وذلك ما حدث -مثلاً- مع شعراء مرحلة الإحياء فبرغم تقليدهم الغالب إلا أنه قد تسربت إلى لغة شعرهم آثار من روح العصر الحديث وبانت في ألفاظهم وبناء عباراتهم وأساليبهم. (2) وقريب من ذلك ما حدث مع شعرائنا الابتداعيين الذين أثرت على لغتهم الشعرية مؤثرات عدة أدت إلى تلبسه بعدة ظواهر.

من تلك العوامل العاملان النفسي والوجداني اللذان يؤديان إلى سيطرة المفردات ذات الإحياءات النفسية والتأثيرات العاطفية على معجم الشاعر تبعاً لما تمليه عليه حالته؛ فحالة الألم التي يعيشها القرشي -على سبيل المثال- جعلته ينساق وراء مفردات أخرى من نفس سياق الألم كالعقوق/ وعدم استشعار الوجود/ الفراغ/ العدم/ الجفاف/ ضحية...

1 الشعر واللغة د. لطفي عبد البديع. دار المريخ. الرياض 1410 هـ ، ص (10).

2 الاتجاه الوجداني د. عبد القادر القط (350).

فكل هذه المفردات يوردها الشاعر في مقطع شعري واحد هو قوله⁽¹⁾:

إنني نهلت من عصارة الألم

نهلت، حتى عَقَّني الندم

ثلثت حتى لم أعد

استشعر الوجود

ولَقَّني في ركبه الفراغ والعدم

وجفَّ في قيثارتي

اللحن والنشيد

فلا تقولوا: أين أنت؟

إنني شهيد

لا تسألوا ضحية الألم!

وللعامل نفسه نجد الزمخشري يرى الحياة بمنظارٍ قاتم شديد السواد تبدو فيه واضحةً المفردات الدالة على بؤسه وشقاه؛ تلك المفردات التي تتم عن واقعه النفسي، فيقول:

ملء كَفِّي من الأماني وعودُ وبنفسي من الشجون رعودُ

وبجفني من السهاد قروح وبرجلي من الحياة قيودُ

وعلى خاطري هواجس صرعى أوقفْتُها على حياتي النكـودُ

وأنا طائرٌ أريد انطلاقـاً فإذا بي من الشجون قعيـدُ

السهبوب الفساح في مسرح الآ مال قفرٌ على مداه سـودُ

والأماني العذاب في صفحة الذ فس مرارٌ وحوضها مورودُ

¹ ديوان القرشي المجلد الثاني . ديوان (النغم الأزرق) قصيدة (ألم) ص (361).

والليالي تحت خطوي وتقتا دُ زمامي حداؤها التبدي—د⁽¹⁾

فمفردات (السهاد/القروح/القيود/الهواجس/صرعى/النكود/التحطم/القفر)... وغيرها إفراز، ولا شك، للحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

أما حمد الحجي فهو أكثر الشعراء الابتداعيين الذين يتجلى أثر هذا العامل في شعرهم؛ وديوانه الشعري يعجُّ بالكثير من الأمثلة الدالة على ذلك. يقول في قصيدته (ديواني)⁽²⁾:

أوراقه إلا أغاني حزين	راجعت ديواني فلم ألق في
سطره بين الأسى والأنين	قرأته فارتعت من بؤس من
أيامه نوح ودمع سخين	من قائل الشعر ومن ذا الذي
والقلب باك من عذاب السنين	هذا أنا قد هدّ جسمي الأسى
تضيء أيامي بنار الحنين	ماذا تبقي لي سوى غايّة
فمن خريف العمر ما تأملين	يا نفس إن كان ربيعي ضنى
شيئاً فماذا في الدجى تبصرين	يا مقلتي إن لم تري في الضحى
همس الهوى يشجي فهل تطربين	يا أذني لا اللحن يشجي ولا
فهل على الشوك إذن تخطرین	يا قدمي أدماك عشب الفلا
وفاتني في العيش طيب و لين	لا غرو إن جفّ معين الصبا

وإذا كانت الحالة النفسية لدى الشاعر قد أثرت على تشكيل مفرداته فإن الحالة العاطفية وما يصحبها من أحاسيس ومشاعر لها أيضاً نفس التأثير من حيث جعلها الشاعر حريصاً

1 مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان الثاني . قصيدة (زفرات) ص(121).

2 ديوان عذاب السنين . حمد الحجي ص (10).

على انتقاء مفردات بعينها لها خواصها الموسيقية والإيحائية التي تجسّد ما يحس به من مشاعر صادقة. وهو الأمر الذي يجعله يطمئن إلى حسن وقعها وتأثيرها في المتلقي إذا ما اكتملت لها المقوّمات الفنية الأخرى . والقصائد التي تتجسد فيها الحالة السابقة كثيرة جداً؛ لكنها لدى الشاعر طاهر زمخشري واضحة ووفيرة، مما جعل لغته رقيقة شفافة تجد فيها المفردات والتراكيب السحرية الحاملة. حيث يقول في إحدى القصائد⁽¹⁾:

الهوى طاب لي بدنيا الأمانى	كيف لا يسكب الفؤاد الأغاني
خفقاتي تُدَفُّ بالغنوة الحلـ	وة ناغت بها ابتسام الزمان
وتجوب الآماد بالأمـل الرا	قص يسري برجعها وجداني
وربّيعي صباه عاد كما كـ	ان زكيّ الأزهار والأفـان
عبقريّ الإهاب ضاحي الأساريـ	ر رقيق الأحاسيس عذب البيان
ينفث السحر بالحديث المصفى	ويغني بطرفه الوسنـان

ونجد المفردة لدى الزمخشري تتجه صوب أفقها السحري مستندة على عاطفة وجدانية مشبوبة جعلت المفردات والتراكيب ترتدي وشاحاً رقيقاً عذباً. ولنستمع إليه في هذا المقطع من قصيدته (همسة)⁽²⁾:

خصلة الشعر لم تزل في يميني	ومحيّاك صورةً في عيـوني
ويموج العبير في كفّي النشـ	وى ، ويختال فتنّة في الدجون
وبأنفاسه تمُدُّ رواقـاً	تتلهى أطرافه بالسكـون
وأنا في مداه أصدح بالنجـ	وى فتندى خوافقي بالحنين
فإذا ضحكةً ترنُّ بسمعـي	وتراجيعها تنثر شجـوني

1 المجموعة الخضراء . طاهر زمخشري . ديوان (عبير الذكريات) قصيدة (معزفي الحاني) ص (840).

2 مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان الخامس . ص (596).

والاطلاع. فالقراءة عنصرٌ مهم للمبدع ورافدٌ لا غنى له عنه. إلا أنه أحياناً قد يعلق بذاكرته مفردات وتراكيب بعينها غير مناسبة لتجربته التي تميز بها، فيسقطها تلقائياً على ما يكتبه دون قصدٍ منه؛ فتكون هذه المفردات غريبةً على سياقاته المألوفة، وذلك مثل قول الفقي(1):

فليس لهنّ حسنٌ مستبذٌ كحسنك.. فاتكُ كَشْبَاةٍ عضبِ

فقوله:(شباة عضب) من الجزل الغريب عن السياق المألوف عن الشاعر. وكذا قوله في قصيدة أخرى(2):

تشعلُ النارُ في دمي فتنةً في الرباربِ

وقوله منها :

أنت هيمان بالربى وبخضر السباسبِ

فالربارب والسباسب مفردتان جزلتان لا تتناسبان مع سياق المفردة الوجدانية الرقيقة المعروفة عن الشاعر.

وإذا كان الفقي قد اكتسب تلك المفردات الجزلة من جراء قراءته للتراث فإن قراءة الشعر الحديث قد تكسب الشاعر بعض المفردات التي يكون فيها النشاط واضحاً، ولكنه على شكل يختلف عن الشكل السابق. فنجد الشاعر يوظف أحياناً مفردات مثل(الكريسميس) والجليد والأنهار و(الشحارير)... وغيرها من المفردات التي لا تتواءم مع البيئة التي نشأ فيها الشاعر، سواء أكان ذلك من حيث الطبيعة المناخية والجغرافية أم من حيث القيم والعادات الاجتماعية. فيقول القرشي(3):

زاهيات الألوان في ثوبك السا حر تصبي كالزهر في (نيسان)

1 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الخامس . قصيدة (جبروت الحسن) ص (39).

2 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الخامس . ص (51).

3 ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (سوزان) قصيدة (أعذب الأسماء) ص (19).

ويقول أيضاً (1):

وسلي ليلة (الكريسميس) هل أم ضيتها غير غارقٍ في دخاني

ويقول في قصيدة أخرى:

وخلّي (النهر) يركض شبه مذعورٍ

فلا شَدُو (الشحارير)

ولا سحرُ التصاوير

يعيد لنا جنى العمر (2)

بل إن هناك شعراء تأثر معجمهم الشعري بما قرأوه بشكلٍ كبير حتى أصبح شعرهم صدى لقراءاتهم وهو الأمر الذي أثر على استقلال شخصياتهم الأدبية، ومن ثم بروز سماتهم الفنية. وخير من يمثل هذه الفئة الشاعر حسين سرحان الذي استهواه الشعر العربي القديم، فكان مرآةً له في عصرنا الحديث. يقول سرحان (3):

عشنا إلى أن رأينا (أم فرّاج)	فاسلم بجلدك ما المأسور كالناجي
يا ويحها لو تراءت قبل عاشرة	أو خمس عشرة في دلّ وإبهاج
إذن لكان لها مني هوى أنف	يُسقى بعبرة دامي الجفن نَشَّاج
لكن أصبت نجاءً غير منتظرٍ	فلا تريدنّ بعد اليوم إخراجي
وثبت وثبة كُدري على قُللٍ	من الجبال طوالٍ ، فوق أثباج
وقد تركتُ كليل العزم مطرحاً	مصقّداً في ظلام الحرقه الداجي..
يئن من حبه مستشعراً قلقاً	مشتتاً بين تسهادٍ ، وإزعاج

1 ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (سوزان) . ص (35).

2 ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (بحيرة العطش) قصيدة (بحيرة العطش) ص (461).

3 ديوان أجنحة بلا ريش. حسين سرحان . ط (2) 1397 هـ نادي الطائف الأدبي. قصيدة (نكريات هوى) ص (48).

يا خافق القلب برحاً لا عجاً وجوى أقصر، فلست إلى حبٍ بمحتاج..

والمنتبع لشعر سرحان سيجد أن من الصعوبة قراءة شعره دون الرجوع للمعاجم. ففي قصيدة (الغيداء وواديها)⁽¹⁾ نجد هذه المفردات، المحل/ تقويف/ ارتكس. وفي قصيدة (ماذا ترى العينان)⁽²⁾ نجد من المفردات الجزلة قوله: الكفل والشنب، وفي قصيدته (ذوات الصنوف)⁽³⁾ نجد قوله: الرشوف/ الرصوف/ تمتارها/ عيمان/ المسهوب... وغيرها من المفردات في القصائد الأخرى التي تؤكد ما ذهبت إليه سابقاً.

كما أثرت القراءة بشكلٍ كبير على شعرية العواد حينما غلبت عنصر العقل على الفن لديه. ويلاحظ القارئ لشعره أنه يركز على صيغٍ بعينها تتمثل في المصادر والمشتقات لتجردها عن الارتباط بزمان محدد الأمر الذي يصبغ تلك الصيغ بصفتي الديمومة والشمول. وذلك عكس الأفعال التي ترتبط بزمان معين لا تتجاوزه أو تتخطاه. وقد أوقع هذا التركيز شعر العواد في دائرة الجفاف والبعد عن العذوبة في المفردات. في حين لا نجد ذلك عند الشعراء الآخرين الذين تتساوى لديهم الكفة أو تتقارب ما بين استخدامهم للأفعال من جهة والمصادر ومشتقاتها من جهة أخرى⁽⁴⁾. بل إن بعضهم تميل عنده كفة الأفعال لما تساهم به من إضفاء الحيوية والتنوع على المشاهد الشعرية، ومن ثم دفع الرتبة والجمود عن التراكيب الشعرية. وليس غريباً أن نجد البيت الشعري لدى العواد يخلو أحياناً من الأفعال؛ بل إنك لتجد المقطع الكامل لا تظفر فيه بأي فعل. وذلك نحو قوله:

يا هدى، يا ظلال، يا سحر، يا فتنة، يا وحي، يا سنا، يا سناء

يا رجاء المحب، يا حلم الشاعر، يا همسة المنى، يا هناء

1 ديوان أجنحة بلا ريش. حسين سرحان . ص(82).

2 ديوان أجنحة بلا ريش. حسين سرحان . ص(88).

3 ديوان أجنحة بلا ريش. حسين سرحان . ص(98).

4 ولكي أثبت من صحة ذلك الحكم الذي ذكرته آنفاً عن تراكيب العواد قمت بإحصاء الأفعال في مقابل المصادر ومشتقاتها لديه من خلال أربع قصائد مختلفة ؛ وقمت بالعملية ذاتها مع شاعرين آخرين تبين لي بعد ذلك تقلص الفارق لديهما عن العواد الذي كان الفارق عنده كبيراً جداً.

يا عذاب الضمير، يا قلق خاطر، يا دعوة الهوى، يا سماء
 يا لحون العواد، يا نمط الفنان، يا حيرة الفتى المنطيق
 يا تجلي الإله يوم القرار...⁽¹⁾

وبهذا تتبين العوامل المختلفة التي أثرت في معجم شعرائنا الابتداعيين. هذا بالإضافة إلى العامل المهم الذي سأعرض له فيما بعد، والمتمثل في أثر تطور مفهومهم للتجربة الشعرية الأمر الذي اتضح من خلال تعاملهم الجديد مع المفردة اللغوية قديمة كانت أو جديدة تبعاً لتطور ذلك الفهم لديهم.

¹ ديوان العواد . الجزء الأول . ديوان (نحو كيان جديد) ص (57).

ثانياً: مناحي تطور المعجم الشعري عند الشعراء الابتداعيين:

أ. تطور استخدام المفردة القديمة:

إن مفهوم التجربة هو الذي وضع اللغة في آفاقٍ جديدة ذلك أن القضية لم تعد متعلقةً بمفردات قديمة أو حديثة في حد ذاتها بقدر ما تتعلق بالجو الشعري الذي تعمل فيه لغة الشاعر. إذ ليس من المعقول أن يصبح للفظه عمراً زمنياً محدداً تصبح بعده غير صالحة للشعر. ولذا يصح أن نقول مع الدكتور محمد مندور إن قضية القدم والحداثة "والقبح والابتذال لا يمكن أن يكونا في اللفظ وإنما يكونان في الفكرة أو الخاطرة أو الإحساس ... وإن العبرة ليست بمفردات اللغة بل بجملها وتراكيبها وطرائق التعبير فيها واللفظ العادي قد يكتسب قوة شاعرية بارزة إذا دخل في جملة أو تركيب شعري أو صورة بيانية"⁽¹⁾ وهكذا نجد أن مفهوم التجربة هو الذي يحدد مسارات اللغة عند الشاعر ويدفعها في الاتجاه المناسب وليست الألفاظ ذاتها، ومن الممكن جداً أن نجد ألفاظاً جديدة، بل بالغة الجودة والحداثة ولكنها في سياق تقليدي خالص. وقد يحدث العكس، فنجد المفردة القديمة في سياق جديد كلياً.

ولذا فقد أدرك شعراؤنا الابتداعيون هذه الحقيقة حينما حاولوا نقل المعجم الشعري من إطاره التقليدي إلى إطاره الحديث المتصل بعالم التجربة والوجدان وإن كان الملاحظ أن غالبية شعرائنا الابتداعيين قد ركزوا على نوعية من الألفاظ القديمة هي الألفاظ ذات الطابع الديني والألفاظ ذات الطابع البيئي وذلك لما لهذه الألفاظ من صلة قوية بعالم الوجدان والعمق الإنساني.

1 الأدب وفنونه د. محمد مندور. دار نهضة مصر (بلا تاريخ) ص (37) = وهذا النقل أورده د. مندور عن بعض كبار شعراء إنجلترا أما بقيتهم فيرون : أن للشعر معجمه الخاص ، وأن هناك ألفاظاً لا تصلح إطلاقاً للتعبير الشعري ويجب أن تتحى عن معجم الشعر .

1. أهم مظاهر توظيف المفردة الدينية:

يعود الانتشار الواسع في استخدام الشعراء الابتداعيين لهذه المفردة إلى ما تكتنز به من حمولة وجدانية وشعورية تتلامس في معطياتها مع نشأة الشعراء الابتداعيين وخاصةً الحجازيين قريباً من المقدسات الإسلامية، إضافة إلى التنشئة الدينية التي كان يُكرّس لها في الجزيرة العربية لاسيما بعد الدعوة الإصلاحية التي قام بها الشيخ محمد بن عبد الوهاب رحمه الله.

وليس بدعاً أو تجديداً أن نجد مفردات الصلاة والإيمان والطهارة والوضوء... وغيرها موزقة عند الشعراء السابقين؛ إذ أن ذلك شيء قد عُرف منذ القدم. ولذا نجد بعض المحاولات الأولى عند شعرائنا لا تتجاوز مضاهاة شعراء البديع والصنعة حينما تقف عند حدود التلاعب بالمفردات عبر الطباق والجناس وغيرها من الفنون البديعية الأخرى. كقول أحمد قنديل⁽¹⁾:

نهاني النهى عن حبه فعصيته وقد راق لي إن كنت بالحب عابثاً
أو كقول شحاته⁽²⁾:

أهواك تمنحني الرضا أو تبخل أنا في هواك القانت المتبتل
طلّقت أسباب الحياة وعفتها حتى استباني وجهك المتهلّل
أو قوله⁽³⁾:

شيّعْتُ حبك بازدرائي ونبذْتُ ظلمته ورائي

1 أغاريد . أحمد قنديل . قصيدة (رضا) ص (38).

2 ديوان حمزة شحاته . ص (25).

3 ديوان حمزة شحاته . ص (71).

وغسلت من دمع النداء مة من نجاسته ردائي

وكفرت بعدك بالهوى جسداً يحن إلى الغذاء

وقد حاول بعض الشعراء الخروج من دوائر التقليد الفني عن طريق المبالغة فوقعوا في المحذور الديني عبر خروجهم عن الضوابط والقيم. وذلك كقول أحدهم⁽¹⁾:

كم توجعتُ من شجوني وأذرف تدموعي وكم أطلت سجودي
إلى أن يقول:

أنت لي كعبة أطوف حوالها ، وأبدي توسلي في نشيدي

وقول الآخر⁽²⁾:

أنا فيها كآدم... ليس يغريني خروج عن جنتي لسعيري

غير أن النماذج التي تمثل الأكثرية هي تلك التي نجح فيها شعراؤنا الابتداعيون، واستطاعوا من خلالها أن يقدموا إضافات واضحة برز فيها حسن استغلالهم لما تتضمنه تلك المفردات من حمولات عاطفية إيمانية.

وقد اختلف استعمال الشعراء للمفردة الدينية من حيث سياقها الذي ترد فيه، فأحيانا ترد بمعزل عن الموضوعات الدينية التي طالما ارتبطت بها. وأحيانا أخرى يكون توظيفها ضمن الموضوع نفسه. فمن الأول قول القرشي⁽³⁾:

نَسَجْتُكَ الحياة فردوس أما لي وأحلام وحدتي وضيائي

حيث وظف مفردة فردوس معزولة عن سياقها الديني المعروف، وذلك كأقصى ما يمكن أن تصل إليه الدلالة اللغوية في التعبير عن منتهى آمال الشاعر التي اختزلها عبر إحياء

1 طاهر زمخشري . مجموعة النيل . الديوان الثاني . قصيدة (فراق) ص(139).

2 محمد حسن فقي . الأعمال الكاملة . المجلد الثالث . قصيدة (اتمناك) ص(10).

3 ديوان القرشي . المجلد الأول . ديوان (الأمس الضائع) قصيدة (أنت والليل) ص (521).

كلمة الفردوس. ويكثر مثل هذا الاستخدام الذي يوظف فيه المفردة لذلك الغرض؛ بسبب ما للفظـة الدينية والقرآنية من شرفٍ وعظمةٍ وكمال في احتواء المعاني لا يبلغها أي تعبير آخر. ولذلك فإن كثيراً من الشعراء وصفوا محبوباتهم بالهوريات وبالملاك. فيقول الحجي(1):

أيا فتنة العاشق المستهام أترضين لي سيئ المنقلب
أظنك لست من الإنس بل ملاكٌ يسير يشق الحجب
وإن كنت حورية في الجنان فكيف أتيت وممَّ الهرب

أما الشاعر الزمخشري فلا يجد حينما تشتعل النيران في فؤاده غير كوثر محبوبته يطفئها به. فيقول(2):

يا منى نفس مدنف وفؤادٍ محــــير
نار حبي توقدت أطفئها بكــــوثر

ولم يقف توظيف المفردة الدينية عند حدود الغاية الدلالية، بل قد كان لها استخدامات وأغراض أخرى كشفت عن طاقات أخرى مخبوءة فيها. ومنها تمازج المفردة مع وجدان الشاعر الابتداعي. كقول القرشي(3):

أنا أهوى وأشتهي بعض ما يشتهي الغواة
أمنع النفس أنتهي حين أهفو إلى الصلاة

فمفردة الصلاة في السياق السابق تمثل الخلاص والطمأنينة، حيث احتوت إحساس الشاعر فكانت بمثابة تطهير لروحه من شهواتها وغواياتها خاصةً حينما تهفو روحه إلى الصلاة. وقد وُفق الشاعر في اختيار الفعل (أهفو)، فهو لا يشعرنا بأنه يؤدي الصلاة من

1 عذاب السنين . حمد الحجي . ص (13).

2 مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان الثاني . قصيدة (همسات) ص (110).

3 ديوان القرشي . المجلد الأول . ديوان (مواكب الذكريات) قصيدة (خطرات) ص (420).

حيث أنها واجب ديني مفروض عليه وحسب، بل يشعرنا بأن تلك هي رغبته التي تشتهاها روحه؛ إذ الصلاة هي الخلاص الروحي لنفسيته المعذبة بالغواية والشقاء.

ويقول الشاعر محمد حسن فقي(1):

صلّوا عليّ .. فلم يدع لي الحب هذا أن أصليّ

صلّوا عليّ أ لم أمت .. خزيان من فرط التدليّ؟

ومع أن الصلاة هنا تختلف عن الصلاة السابقة إلا أن الشاعر قد وصل إلى مرحلة من الإحباط واليأس من تجربته في الحب؛ لذلك لم يعد له ما يأمله سوى أن يطلب ممن هم حوله أن يصلوا عليه كآخر مساندة يقدمها الأحياء له؛ لأنه أصبح يعد نفسه في عداد الميتين.

وإذا كان الرومانتيكيون يجدون خلاصهم من حالات اليأس التي يصلونها عبر إرادة الانتحار أو التضجر من القضاء والقدر فإن شعراءنا يجدون خلاصهم في اطمئنانهم إلى القضاء والقدر؛ فتكون نفوسهم مطمئنة إليه؛ لأن الأمور تسير وفق ما هو مقدر لها. حتى وإن كانت تلك النهاية هي البؤس والشقاء. حيث تمثل مفردة القدر حينها المحطة التي يرمي عليها الشاعر بثقله، أو هي الميناء الذي ترسو عليه سفينته القلقة. يقول الشاعر محمد حسن فقي(2):

يا فتاتي إنه قدرى خطّ لي في لوحه سهري

خطّ لي ما ليس تدفعه قوتي عني ولا حذري

فدعيني إنني رجلٌ قادني حظي إلى سقري

1 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الخامس . قصيدة (العزة المؤودة) ص(47).

2 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الخامس . قصيدة (نسائم الرمضاء) ص (116).

ويقول في موضع آخر⁽¹⁾:

لست أشكو إنه قدرى ما يفر المرء من قدره

ولم يقف استخدام الشعراء للمفردة الدينية عند هذا الحد، بل نجدهم يضيفون إليها لمسات فنية تزيد من توهجها وتجعلها أكثر إشراقاً وابتداعاً. يقول القصيبي⁽²⁾:

المرفاً الغافي وهمـ سته تهنى بالسلامة

ونداء مئذنة مضو أة ترفرف كالحمامة

فمفردة المئذنة تمثل في السياق السابق غاية العذوبة والجمال؛ وذلك لأن الشاعر قد وظفها ضمن سياق مشرقٍ بالصورة، فالمئذنة وهي تعانق الفضاء بأضوائها تشبه الحمامة التي تداعب الهواء برفيف أجنحتها. ويقول القصيبي أيضاً في موضع آخر⁽³⁾:

لا تحبسي دفء الشبا ب البكر في كفن الصقيع

ما أنـت إلا وردة في الفجر فابتسمي وضوعي

فمع أن مفردة الكفن ذات إحياء نفسي يشعر بالرهبة والخوف إلا أن الشاعر نجح في توظيف تلك المفردة عبر سياقها الجديد؛ حينما قلب المعتاد عمّا يعرف به الكفن بأنه تلك القطعة من القماش محولا إياه إلى قطعة من الصقيع. كما ينجح القصيبي أيضاً في إحداث التأثير المعاكس حينما يستغل الإحياء غير المرغوب فيه ليجعل منه

صورة نفسية غاية في الدقة والجمال في قوله⁽⁴⁾:

1 الأعمال الكاملة للقي . المجلد الخامس . قصيدة (قدر ورجل) ص (168).

2 المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (جزيرة اللؤلؤ) ص (15).

3 المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (هذه يدي) ص (44).

4 المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (تعالى) ص (28).

أخاف عليك ستأتي السنين وتطفئ بسمتك المسكرة

وتغرب في ناظريك الظلال وتوحش روحك كالمقبرة

حيث استغل الشاعر وحشة المقبرة كإحساس ملائم لما يريد تصويره من مشاعر. وبهذا نجد شعراءنا قد طوّفوا بالمفردة الدينية في آفاق تعبيرية رحبة أثبتوا من خلالها ثراء تلك المفردة واكتنازها بالكثير من العواطف والقيم المعنوية والروح الإيمانية، وأن تلك المفردة قادرة على تصوير أدق خلجات النفس وتعبيراتها ورغباتها وأشواقها السامية ذلك من جهة؛ ومن جهة أخرى أثبتوا مقدرتهم على الابتداع بها وتجاوزهم مرحلة التقليد من خلال السياقات الشعرية التي وردت ضمنها.

أما استخدامهم لتلك المفردة ضمن سياقها الديني فله نماذج عديدة حفلت بها دواوين الشعراء، حلقوا بالمفردة الدينية فيها صوب آفاقٍ ليست بأقل ابتداعاً من المواضع التي مرت بنا آنفاً. ومن ذلك قول الزمخشري في قصيدته (مواكب) في سياق حديثه عن توبته وإنابته إلى الله(1):

إيه يا نفس إلى الله أنيبي ثم توبي

وإذا وسوس شيطاني بإثمٍ لا تجيبي

واذكري الله ففي صوتك تكفير ذنوبي

وثقي أن وراء الغيب علّام الغيوب

وهو الله

سبحي لله يا نفس وصلّي واشكريه

وإذا عاثت بك البلوى وهاجت فاذكريه

إنه الشيطان يغويك لتشقي فاحذريه

1 مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان الثاني . ص (93).

فإذا غالك إثمٌ جامعٌ فاستغفريه

سبحي الله

ويتضح من خلال المقطعين السابقين أن الشاعر قد عمد إلى تكثيف المفردة كي يصل بذلك إلى تجسيد عاطفته الصادقة التي أنابت إلى الله بعد وسوسات الشيطان. حيث نجد تلك المفردات وهي قوله: الله/أنبيي/توبي/وسوس/شيطان/إثم/تكفير/الذنوب/الغيب/سبحي/صلي/اشكريه/يغويك/استغفري... وغيرها قد تعاضدت في دلالاتها بغية تكييف الجو الفعلي الذي يتناغم مع حالة الشاعر الشعورية. وما ذلك الحشد الهائل من المفردات في مقطعين صغيرين إلا دليل واضح على مدى انعكاس حالته النفسية-المحملة بشعور الندم والتوبة ومحاولة التكفير - على تراكيبه ومفرداته.

وفي قصيدة أخرى نجد الشاعر يطرق الموضوع نفسه -أعني موضوع التوبة- وإن كان الملاحظ عليه هو استخدامه لعدد قليل من المفردات الدينية في هذه القصيدة؛ وكأنما اعتمد الشاعر على طبيعة التجربة وتكثيف الشعور لم يدع له مجالاً في الإسراف من الألفاظ كمعادل للإحساس بالندم ومحاولة التكفير من خلال حشد المفردات وتكثيفها. يقول الزمخشري في قصيدته (رباه)⁽¹⁾:

رَبِّاه كَفَّارَتِي عَنْ كُلِّ مَعْصِيَةٍ	أَنِي أَتَيْتُ وَمَلَأْتُ النَّفْسَ إِيمَانُ
أَتَيْتُ أَطْرُقُ بَابًا كُلَّ مَجْتَرَمٍ	أَتَاهُ يَرْجِعُ عَنْهُ وَهُوَ جَزَلَانُ
قَدْ اسْتِضَافَ كَرِيمًا لَا يَمُنُّ بِمَا	يُعْطِي وَفِي مَنْهُ لِلْعَبْدِ رِضْوَانُ
فَاغْفِرْ وَسَامِخْ وَتَبَّ وَاصْفَحْ فِي كَبْدِي	الْإِثْمُ يَصْرُخُ وَالْإِحْسَاسُ يَقْظَانُ
رَبَاهُ هَذِي يَدِي تَمْتَدُّ ضَارِعَةً	وَمَنْ نَدَاكَ لَهَا صَفْحٌ وَغَفْرَانُ
وَفِي الْحَنَائِي بِرَاكِيْنٍ مَعْرَبٌ دَدَةٌ	وَمَنْ لَظَاهَا عَلَى الْخَدَيْنِ طَوْفَانُ

¹ مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان الرابع . ص (345).

جَرَتْ به عين من ناداك معترفاً بالذنب وهو لما قد فات ندمانُ
أيامه البيض فرّت من أنامله لمّا عصاك فعاثت فيه أحزانُ

فمنذ البدء والشاعر يشكل توبته وعودته إلى الله عبر الصور الفنية الموحية التي بدأها بقوله: (أتيت أطرق باباً) إلى أن عبّر بتلك الصورة التي تعدّ أكثر إشراقاً وجمالاً من حيث طاقتها التعبيرية الإيحائية في تحديد ما كان يعتمل في نفسه، وقد تمثلت تلك في قوله: (وفي الحنايا براكين معرّبةً ومن لظاها...) ثم يختتم الشاعر سلسلة صوره بقوله: (أيامه البيض فرت من أنامله). وقد نجح الشاعر في تحقيق التوازن بين حالته النفسية وبين الإطار التعبيري الذي وضعها فيه؛ حيث جعل المفردة الدينية ممتزجةً بحالته مما جعلها تكتسب من خلال الصور الفنية البعدين النفسي والفني .

ومن العوامل التي جعلت للمفردة الدينية ذلك الحضور البهي المشرق في نماذج شعرائنا الابتداعيين -استلهمهم لقداسة المكان أو قداسة الزمن، بحيث تبدو المفردة من خلال تلبّسها بذلك في شكل أقوى وأجمل تعبيراً. ومن ذلك اقتناص لحظة الأذان وخاصة أذان الفجر، ففي هذا الوقت بالذات تشرّب النفس متطلّعةً إلى صباح يوم بهيج تتجدد معه أحلامها وآمالها. فتكون نغمات الأذان المنطلقة من المآذن المرتفعة دعوات من التفاؤل ترفّ الحياة إلى عرس يومٍ جديد، يومٍ يتلاقى فيه الملائك والإيمان مع المؤمنين من دون حجب أو وسطاء:

ارتفاع الأذان فوق المآذن	في انبلاج الصباح والليل ساكن ⁽¹⁾
دعوة تحمل الحياة إلى الكو	نِ وسكّانه قرئ ومآذن
ونداء من السماء إلى الأر	ض إلى ظاهرٍ عليها وباطن
ولقاء بين الملائك والإي	مان والمؤمنين من غير آذن
وانطلاق إلى الفلاح إلى الخي	ر إلى الحق والهدى والمحاسن

1 الأعمال الكاملة . محمد على السنوسي . ديوان (الينابيع) قصيدة (أذان الفجر) ص (545).

أما استلهاهم قداسة المكان وتوظيفها من أجل الارتقاء بالمستوى التأثري للمفردة الدينية فيتمثل في قول الزمخشري⁽¹⁾:

أهيم بروحي على الرابيـة وعند المطاف وفي المروتين
وأهفو إلى ذكـرِ غاليـة لدى البيت والخيف والأخشبين
فيهدر دمعي بأمـاقية ويجري لظاه على الوجنتين
ويصرخ شوقي بأعمـاقية فأرسل من مقـلتي دمعتين

ويعود نجاح الزمخشري في المقطع السابق إلى مزج حديثه بعاطفة الحنين والتغني بذكريات الطفولة والصبـا على تلك البقاع المقدسة؛ إضافة إلى استناده على عذوبة الوزن وتدافعه وروعة القافية. إذ أسهم ذلك كله في إحداث تشكيل فني متجانس بلغت فيه المفردات الدينية التي ضمّنها مقطعه أوج جمالها ورونقها.

ومن عوامل تفوق بعض الشعراء الذين وظفوا المفردة الدينية اعتماد بعضهم على النص القرآني، ومحاولة استرفاد مستوياته التعبيرية التي لا تضاهى. فجاءت مقارباتهم تستلهم الشكل، وأحيانا كثيرة تتجاوز ذلك إلى استلهاهم الحدث القرآني والاستفادة منه عبر ما يشيعه في نفس المتلقي من إحساس بالقداسة والخشوع؛ ومن ثم رأينا شعراءنا يعولون على هذا الجانب الحساس كثيرا. من حيث عمق الأثر الذي يتركه النص القرآني في نفوس المؤمنين الذين يقرأونه بتأملٍ وخشوع. ومن المقاربات التي وقفت عند محاولة الاستفادة من الشكل في النص القرآني قول الشاعر محمد الفقي⁽²⁾:

إذا الحبُّ كان الوفيّ الطهورا
فلن يقصمَ اللهُ منه الظهورا

1 مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان الرابع . قصيدة(المروتين) ص (386).

2 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الخامس . قصيدة (آلاء في الحب) ص (77).

بلى .. وسيدفعُ عنه الشرورا

إذ يتضح أن الفقي حاول مقارنة الشكل في النص القرآني الكريم من خلال متابعة الفواصل فيه عبر القافية التي جاء بها والتزم فيها شكلاً صعباً؛ ولكن الشاعر نفسه يتجاوز هذا النمط من التوظيف حينما يستلهم الآيات الكريمات التي تصف الجنة وظلالها والأنهار التي تجري من تحتها في شكلٍ غير مباشر. في قصيدته التي تناول فيها بالوصف إحدى الزهرات في روضة دخلها فيقول⁽¹⁾:

دخلت في الفجر إلى جنةٍ	نائمةٍ تحت ظلال الغصون
تحتضن الجدول في رقعةٍ	وتلهم الطير شجيّ اللحون
أديمها المخضر يرضي الحبا	ووجهها المخمور يرضي الجنون
يرتد عنها الطرف لا كاسفاً	لكنه عذب الرؤى والفتون
سبح فيها حالماً يشتهي	لو أنه الخالد رغم المنون

فمفردات، الجنة والظلال والطير والخمر والخلد والتسبيح كلها من المفردات التي نجدها دائماً في الآيات الكريمات التي نتحدث عن وصف الجنة؛ هذا بالإضافة إلى قوله: (يرتد عنها الطرف لا كاسفاً) إذ نجد في ذلك كله اقتراباً من الأسلوب القرآني ومحاولة اكتساب شيء من جمالياته.

وللحجي أيضاً مقطع يحذو فيه حذو الفقي في محاولته السابقة إذ يقول الحجي⁽²⁾:

أين تلك الجنة الخضراء قطفت جناها
لكأني آدم أهبط من عالي ذراها
للسفوح

1 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الخامس . قصيدة (الزهرة المتوجة) ص (214).

2 عذاب السنين . حمد الحجي . قصيدة (تباريح) ص (18).

آه يا فاتن هل لسماء الحسن مرقى
 إنني بين رغابي كغريق بين غرقى
 قوم نوح

غير أن الحجي يضيف إلى مقطعه تجانساً موسيقياً برز عبر حسن تقسيمه للشكل وتوزيعه للقوافي وإن كان بادياً مبالغته وخروجه حينما شبه نفسه بآدم عليه السلام.

ومن خلال ما سبق يتضح أن شعراءنا الابتداعيين تجاوزوا في استعمالهم للمفردة الدينية توظيف مجموعة من المفردات الدينية إلى تشكيل معجم شعريٍّ منها. برزت فيه قدراتهم الابتداعية التي استطاعت استخراج الطاقات المخبوءة في ثنايا تلك المفردة. ومن ثم القيام بعملية إعادة صياغتها في ثوب جديد يشقُّ عما اكتنزت به من إمكانات تجسدت عبر تعاملهم معها في سياقات مختلفة، وعبر إضافة العديد من العوامل الفنية التي أسهمت في صقل ما علق بها، وإبرازها بشكلها الناصع الذي استقرت عليه عندهم. حيث استطاعوا أن يطوِّفوا بها في أجواء رحبة ساعدت العاطفة الإيمانية فيها على إضفاء جمالٍ بهيٍّ مشرقٍ إليها.

2. أهم مظاهر توظيف المفردة البيئية:

تُعد المفردة البيئية ذات حضورٍ قوي وفعال في معجم الشعراء الابتداعيين السعوديين. لاسيما وأنهم يُعتبرون امتداداً لشعراء الرومانتيكية الذين هاموا بالطبيعة حيث عالمها البكر الذي يفرون إليه من قسوة الحياة المادية والصناعية التي ما تنفك عن مطاردتهم بضجيجها وصخب آلاتها.

بل إن أحدث الدراسات النقدية وآخرها هي التي كُتبت عن أثر المكان في الشعر، وهو ما يسميه بعض الباحثين بـ(أركيولوجيا) المكان. حيث تُدرس مجموعة العلاقات

المتشابهة في المكان الذي نشأ فيه الشاعر ودارت أحداث قصائده فيه، بحيث يمكن لمثل هذه الدراسات أن تسد الثغرات التي تعيق فهم كل إشارات القصيدة.

وعندما نتأمل ما أنتجه شعراؤنا فإننا نشتم عبق المكان الذي أنشدوا فيه قصائدهم، أو أنشدوها متأثرين بأجوائه. ومن ذلك حنين الشاعر حمزة شحاته إلى وادي (وج)⁽¹⁾ حيث يقول في قصيدته التي سماها باسم ذلك الوادي⁽²⁾:

يا رمال الوادي الحبيب تتاسد	ت طويلاً هذا العليل المسجى
إنه جارك القديم ونجوا	ه لعهدٍ من الوفاء مرجى
أطلقت ذكرياته دمع عيني	بالذي سرّ في هواك وأشجى
أتراني إليك أستقبل الفج	ر ملاذاً بعدوتيك ومنجى
كذب العيش بعد يومك يا وُج	مريراً والعمر بعدك فجّاً

فرمال الوادي وعدوته والود القديم والأيام والليالي كلها خيوطٌ تتشابك كي تعطي القصيدة مذاقاً آخر عبر عاطفة الحنين التي استطاع الشاعر أن يضيفي بها حلل الجمال على واديه الذي على الرغم من تواضعه أمام الأنهار -مثلاً- فإن الشاعر ينجح في كسب تعاطفنا معه ومع واديه.

وممن خلدوا ذكر البيئة في شعرهم من شعرائنا الابتداعيين الشاعرة غادة الصحراء التي تقول في إحدى قصائدها⁽³⁾:

قصتي أنني أنا أنت، يا حلـ
و وما نجد والعرار سواكا
وتقول أيضاً⁽⁴⁾:

1 أشهر أودية مدينة الطائف.

2 ديوان حمزة شحاته ص (32).

3 شميم العرار . غادة الصحراء . قصيدة(أنا أنت) ص (23).

يا غرامي البكر يا من مثله لا السَّنا أعطى ولا الريح حَوَتْ

لا تجافي الودَّ، كنْ لي ما أنا أنا أهوى فوق ما البید هوت

فمفردات(نجد والعرار والريح والبيد)كلها تشير ولا شك إلى بيئة الجزيرة العربية ذات الخصائص الصحراوية.

وحينما تغنى شعراؤنا بالطبيعة المتحركة كالطيور والحيوانات وما إليها .. لم يناقضوا واقعهم فيتغنوا بالطيور المزركشة ذات الألوان الساحرة التي تتنافى مع ما ألفوه في بيئتهم. بل وجدناهم يتغنون بما فيها من ذئاب ونسور وحل وبوم وغربان وغيرها. فيقول الفقي(1):

الحظُّ مثل العمر يا غادتي له خريف هازئ بالربيع

ذاك خريفٌ كامن في الدجى بين حنايانا يعبُّ النَّجيع

نحيه نلمحه جاثما ما بينها كالذئب بين القطيع

ويقول في موضعٍ آخر (2):

كان لي صرْحٌ فهدَّمهُ زمني فارتحت للطلّ

فاتركيني بعد معركةٍ دميث من حرّها مقلي

كنتُ نسرًا قبلها فإذا أنا في الأجواء كالحجل

ويقول أيضاً في قصيدةٍ أخرى(3):

كطلل بالٍ غدا هيكلي ببومه يشقى وغربانه

4 شميم العرار . غادة الصحراء . قصيدة (هجع الناس) ص (30).

1 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الخامس . قصيدة (بدايات ومصائر) ص (86).

2 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الخامس . قصيدة (نفس تحاور) ص (90).

3 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الخامس . قصيدة (مواساة الغروب) ص (98).

والملاحظ هنا التوظيف الملائم، فهو يضع الحيوان الذي يكون محور حديثه في مكانه الملائم لطبعه وللمعنى أو للإحساس الذي تملّيه القصيدة دون أن يكون هناك خلل ما؛ فالدُّب رمز للخيانة والخداع، والنسر رمز القوة والتحليق، والحجل رمز للخوف وعدم القدرة على المواجهة، أما البوم والغربان فهي دلالات على التشاؤم والشقاء.

وحينما ننظر إلى أغلب النماذج التي صاغها شعراؤنا الابتداعيون مما حفل بالمفردات البيئية نجدها تتمحور حول مظهرين رئيسيين من مظاهر البيئة هما المظهر الإيجابي والمظهر السلبي ويتبع كل مظهر حقل من المفردات. ففي الجانب الأول نجد مثلاً: الماء وما يتبعه من غيوم وأمطار وسيول وجداول ووحدات وأشجار وأوراق.. وغيرها.

بينما نجد مفردات الصحراء والجفاف والقفار والأشواك والوحوش... وغيرها تمثل الجانب السلبي في البيئة.

ذلك فيما يتعلق بالبيئة الساكنة. أما المتحركة فنجد في الجانب الإيجابي منها ذكر: القماري والحمام والبلابل والطيور والفراش... في حين يقابلها الوحوش والغربان والدُّباب والنسور...

وحينما نحصي بشكلٍ تقريبي تلك النماذج التي تناولت البيئة نجد أن النماذج التي تناولت البيئة في مظهرها القاسي هي الأكثر. ولذلك أسبابه التي تعود إلى البيئة ذاتها التي لا تضاهي في جمالها البلدان العربية الأخرى المتميزة بالأنهار وكثرة المناظر الخلابة التي تشجع الشعراء على القول وتستفزهم بفتنة جمالها. ومع هذا نراهم يحاولون صنع الطبيعة الجميلة عبر ما يتيسر لهم من مظاهرها البسيطة التي لا تُعدو في شكلها واحةً وسط صحراء، أو نسمة تخفف من حدة لفح هجيرها القاسي؛ دون أن يحاولوا مغالطة واقعهم. فيقول القرشي⁽¹⁾:

زها ما أرى هل ما أرى غير واحةٍ تشعُّ الزهور النضر فيها بصحرائي

¹ ديوان القرشي . المجلد الثاني. ديوان (سوزان) قصيدة (أزهار العمر) ص (61).

أو قوله (1):

نسمة أنت في صحاري حياتي نفحة أنت في شقائي الضرير

وقوله أيضاً (2):

وكالعصافير إذا زغردت من سكرة في روضها زقزقي

وعرشي كالزهر يا واحتى فخيمتي في المنحنى الضيق

فالشاعر لا يعدو حدود تلك الأشياء البسيطة المألوفة في بيئته من عصافير وروض وخيام وزهر وواحات ومع ذلك فقد كان لها الوقع الجميل المؤثر من خلال حسن إعادة ترتيبها ووضعها في القصائد وضعاً فنياً متجانساً.

ولنقرأ هذا المقطع الشعري الجميل الذي يحاكي البيئة في فتنها، حيث يتحدث فيه الشاعر عبد الله الفيصل عن فاتته جاعلاً البيئة بأسرها تسير في موكبه مصغيةً إليه بعدما أسرها بظله المخملي. فيقول: (3)

يا فاتتاً لولاه ما هزّني وجدّ.. ولا طعم الهوى طاب لي

يا من على أقدامه بُعثرت غلائل من ظله المخملي

إذا رنا فالزهر من حوله مرجّ طيوبٍ سال كالجدول

وإن شدا أصغت إليه الدنا إصغاء الإصباح للبلبل

وإن مشى كان الشها ركبه عبر نجومٍ شعشت من عل

¹ ديوان القرشي . المجلد الثاني. قصيدة (زامر) ص (54).

² ديوان القرشي . المجلد الثاني. ديوان (النغم الأزرق) قصيدة (النغم الأزرق) ص (304).

³ حديث قلب . عبدالله الفيصل . قصيدة (من أجل عينيك) ص (66).

ويتحدث القصيبي عن أرضه حديث من هزّه الوجد والحنين حيث تمتزج مفرداته البيئية بعاطفة قوية ملتهبة مشكلةً سياقاً جميلاً ساهمت الصور الفنية في نجاحه والارتقاء به فيقول⁽¹⁾:

أرضي هناك مع الشوا	طئ والبحار الأربعة
والأفق والشفق المخضّر	ب حين ينثر أدمعه
فتنظّل ترقبه الميـا	ه كأنها تبكي معه
حيث المساء يطلّ في	صمتٍ ويخطر في دعه
ويعانق الآفاق .. يمـ	نح كل قلبٍ أذرعه

ويشبه الفقي قلبه بالماء الذي ينحدر جارياً فيغيب تارة ويظهر تارة أخرى. مرة تحت وهج الشمس وأخرى تحت ضوء القمر، وكأنما هو بلبل حيران ضلّ عشه فأصبح تائهاً. وهي لوحة فنية رائعة عرف فيها الفقي كيف يمزج بين وجدانه وبين مشاهد البيئة من حوله. فيقول⁽²⁾:

لقيتُ فيك الحب يا غادتي	قلباً جرى كالماء ثم انحدر
يغيب عني فترةً تائهاً	في وهج الشمس وضوء القمر
كالبلبل الحيران في روضةٍ	أضلّ فيها العيش.. بين الشجر
يا ويلتا يا غادتي .. إننا	قلبان ما مثلهما في البشر

وتُعتبر المظاهر السلبية القاسية في الطبيعة من أكثر الأشياء التي وقف شعراؤنا أمامها طويلاً. حيث أحسنوا استغلال ما فيها من ملامح القسوة، فظهرت في قصائدهم بشكلٍ يجسّد ما يعتمل فيها من المشاعر بكلّ دقة. والنماذج التي تمثل هذه الظاهرة كثيرة

1 المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (جزيرة اللؤلؤ) ص (14).

2 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الخامس . قصيدة (قلبان) ص (71).

جدا. فقد قاموا بتوظيف الصحراء ومرادفاتها من مهامه وقفار وأشواك... كما وظفوا السراب وغيرها من جوانب الحياة الصحراوية التي تعزز الخصوصيات الابتداعية عند شعرائنا وتميزهم عن غيرهم من الشعراء العرب المحدثين. يقول القرشي(1):

قد طويت الأسي على أحشائي وتخذت الآلام أضفى رداء
فعلام الهيام في مهمه الحب وفيم السرى بغير اهتداء

فمفردة(مهمه) وضعت ضمن سياق شعري جديد ابتدعه القرشي رام منه الدلالة على السير بغير اهتداء في تجربته العاطفية محولا بذلك الضياع المحسوس في المهمه إلى ضياع معنوي وجداني. ويقول في موضع آخر موظفا المفردة ذاتها(2):

حسبي فقد عف أنسامي وأنواري وعدت في مهمه باليأس مؤار

ويقول في قصيدة أخرى موظفا مفردتي السراب والصحراء(3):

فإذا الحب سراب يتحدى نغماتي
وإذا بي بعد أحلامي الحسان الراقصات
أعبر الأيام وحدي في صحاري موحشات
ويقول القصيبي(4):

يا سرايبي الحبيب طال بي السي ر وحيدا وضقت بالصحراء

وكما هو واضح أن الشعراء يمزجون بين عواطفهم المعنوية وبين المشاهد البيئية التي تماثل أحاسيسهم الحزينة، فتذوب الفروق بين الحسي والمعنوي في نماذجهم؛ فالحب

1 ديوان القرشي .المجلد الأول. ديوان (مواكب الذكريات) قصيدة (بعد الهيام) ص (423).

2 ديوان القرشي . المجلد الأول . ديوان (الأمس الضائع) قصيدة (سجين) ص (491).

3 ديوان القرشي . المجلد الثاني .ديوان (بحيرة العطش) قصيدة (غادرة) ص (455).

4 المجموعة الشعرية الكاملة . ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (نجوى) ص (17).

هو السراب كما أن العمر يصبح صحاري موحشة ومهامه مقفرة. ومما يعزز ما سبق قول الشاعر عبد الله الفيصل(1):

هذا شبابك ضائع كشبابي أرثي لما بك أم أنوح لما بي
دنياك قفر من خيال متيّم يرنو إليك بلهفة الأحباب
ودناي كالصحراء أخطأها الحيا فتحوّلت من خضرة لياب

كما أن للشوك -ذلك النبات الصحراوي- نصيباً وافراً من نماذجهم حيث أصبح عندهم رمزاً من رموز الشقاء والألم، بل إنه يتجاوز في شعرهم الألم المحسوس إلى وخز شعوري حينما يصبح يأساً. كقول أحدهم(2):

وإذا القلب يجتوي فجأة كل فرقـد
شاكه اليأس فانطوى رهن ماضٍ مبدّد

وقد ذهب بعضهم إلى ما هو أبعد من ذلك حينما جعل الحب يعقد آماله على شجرة صبار تعيش في قفرٍ سحيق، وما أتعسه من حب:

لا يزهر الحب بصبابةٍ تعيش في قفرٍ سحيقٍ جديب(3)

بل ما أتعس الحبيب الذي ينتظر حبيبته بعد طول غياب ليجده قد عاد بعدما طرّز دروب حبيبته بالشوك، فكيف سيكون حينها طعم اللقاء على مهاد من الشوك؟

عدت لي بعد انطفائي بعدما انداح لهيبي(4)
عدت لي فيم؟ وقد طرّ زت بالشوكِ دروبي

1 حديث قلب . الأمير عبد الله الفيصل. قصيدة (ابنة الأحزان) ص (95).

2 ديوان القرشي . المجلد الأول . ديوان (الأمس الضائع) قصيدة (الأمس الضائع) ص(497).

3 ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (ألحان منتحرة) قصيدة (صبرة) ص (153).

4 ديوان القرشي. المجلد الأول .ديوان (الأمس الضائع) قصيدة (أخيراً) ص (544).

ولنتخيل إنساناً غريباً بين أهله، كلما نشد الهناءة في مكان وجد الشقوة إلى جنبه،
وكلما زرع الود والحنان وسقى واحة الحب من معين قلبه جنى من وراء ذلك كله الشوك
والجحود والنكران:

غربتي غربة المشاعر والرو ح وإن عشتُ بين أهلي وصحبي
أبدأ أنشدُ الهناء فألقى حيثما رحْتُ شقوة الحسّ جنبي
أزرع الودّ والحنان وأسقي واحة الحب من روافد قلبي
فأرى الشكّ والجحود وألقى ناتئات الأشواك تملأ دربي(1)

وفي صورةٍ بديعةٍ أخرى نرى الشاعر عبد الله الفيصل يصور محبوبه بذلك البرعم
الخائف الذي يحتمي بالشوك من هصر الأيادي(2):

لا تكن كالبرعم .. الخائف من هَصْرِ الأيادي
تحتمي بالشوك .. والذعر بما تخفيه بادي

وهكذا نجد شعراءنا اقتدروا على الابتداع من الشوك -المؤذي والمكروه- كل تلك
المعاني والصور الجديدة، بل إنهم استطاعوا أن يحولوا جفاف الصحراء وقسوة نباتاتها
الشوكية إلى واحات شعرية بلغت ذروة الابتداع الفني.

ولنرَ القصيبيّ كيف يجمع مفردات: (الورد، والقفر، والجفاف، والخوف، والمنى،
والأوراق، والذبول والعصوف) في مقطعٍ شعري واحد جميل ذابت فيه الفروق المحسوسة
بين الخوف والمنى وبين الأوراق والجفاف؛ فيقول(3):

أخاف على الورد في الوجنتين إذا هبَّت الرياح أن تتثرَّ

1 حديث قلب . الأمير عبد الله الفيصل . قصيدة (غربة الروح) ص (55).

2 حديث قلب. الأمير عبد الله الفيصل قصيدة (بريق المجد) ص (64).

3 المجموعة الشعرية الكاملة . ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (تعالى) ص (28).

أخاف على أمسيات الهوى	تمر مرّوعاً مقفّرة
تعالني غداً ستجفّ المنى	وتذبل أوراقها المزهر
سيخمد شوقي العصوف إليك	ويمضي هواك ولن أذكّر
تعالني فإن سنين الجفاف	تلوّح غاضبةً من ذرّة

بل إن التمازج النفسي بين الشاعر والطبيعة الصحراوية الجافة يبلغ مداه بحيث لا ينفصلان، لاسيما إن كان الشاعر لا يراها أو لا يودّ رؤيتها إلا عبر منظاره الأسود للأشياء حينها لن يبصر الزهر قدر ما يبصر الصخر، ولن يبصر الحمام إلا غرباناً تحوم من حوله؛ وكيف له أن يبصر الورد؟ وهو لا يراها إلا من خلال شوكتها الذي يشبه حدّ الحراب:

هكذا أصحب الحياة: فؤادي	في عناءٍ وللشّقا نو تصابي ⁽¹⁾
لا أرى البرق في السحاب ضحوكا	وبأذني بكاء رعد السحاب
أترك الزهر في الروابي وأرّنو	نحو جاثي الصخور تحت الروابي
إن تغنّت حمامة ملثّ عنها	ثم أرهفتُ مسمعي للغراب
لا أرى حمرة الورود ويدمي	شوكها أنملي كحدّ الحراب
لا أرى في الهضاب إلا وحوشاً	أين مني ما يزدهي في الهضاب

وبهذه النماذج أثبت شعراؤنا أنهم أبناء مخلصون لبيئتهم، وأن جفافها وشوكها وقحالتها دماءً تتسرب عبر عروقهم. فلم يجدوا بداً من أن ينبضوا ويتغنوا بها. فهم لم يعيشوا بين الأنهار وضفافها، أو المروج وكرومها. تلك صحراؤهم وذلك هو واقعهم؛ ولكنهم على الرغم من إقفار بيئتهم نجحوا في ابداعهم وأثبتوا مقدرتهم على صياغة معجم بيئي

1 عذاب السنين . حمد الحجي . قصيدة (من أعماق نفسي) ص (32).

يحقق خصوصياتهم الفنية ويبرز ملكاتهم الابتداعية في التعامل الواعي مع تلك المفردات وفق تمكنٍ واضح من التجربة الشعرية.

ب . استخدام المفردات الجديدة:

أشرنا فيما سبق إلى أن قضية المعجم الشعري لا تتعلق بقدّم الألفاظ أو حدثها وإنما المدار على السياق الشعري الذي توجد فيه المفردات. كما أن مفهوم التجربة هو الذي وضع اللغة في آفاقٍ جديدة. ولذلك فإن ما أعنيه هنا بالمفردة الجديدة هو مجموعة المفردات التي شاعت واتخذت شكلاً معيناً لم يكن معروفاً عنها من قبل. أو أنها تلك المفردات التي أصبحت تحمل في طياتها إحياءات وظلالاً لم تكن تحملها فيما سبق.

وللواقع الذي يعيشه الشعراء والتقدم الحضاري أثره في زحف عدد من المفردات إلى لغة الشعر التي لم تكن تعرفها من قبل. حيث طالعنا الشعراء بمفردات مثل؛ المقهى، الفستان، السينما، الأفلام، القطار، المكياج، عقرب الساعة، الثواني، الهاتف، الكمان، الكمنجة، القيثار... وغيرها من المفردات والمسميات الجديدة. وكما اتضح من خلال السياقات الشعرية التي وردت ضمنها المفردات الجديدة فإن الكثير منها استطاع التآلف مع لغة الشعر مكتسباً إحياءاته وظلاله، في حين نجد عدداً آخر منها سرعان ما تخلّصت منه اللغة الشعرية مثل مفردات (البنوك، الشركات، الليفة، الصابون)(1)... وغيرها.

وسرعان ما تبوّأت المفردات الجديدة مكانتها في الحقل الشعري؛ لأنها أضحت ذات حمولة وجدانية ومعنوية جعلت الشعراء يتسابقون في توظيفها واستغلالها. ومن هذه المفردات على سبيل المثال (القيثار) فقد لوحظ على أغلب الشعراء الابتداعيين استخدامها؛ إذ إنها أصبحت ذات حضور شعري مكثّف نظراً لما احتوته من دلالات الغناء والتعبير عن الوجدان. هذا بالإضافة إلى جمال المفردة من حيث تجانس حروفها وحسن وقعها.

1 انظر الأعمال الكاملة للسنوسي . ديوان (الأزاهير) قصيدة (لكل صابون ليفة) !! ص (439).

ومما يلفت النظر في هذه المفردة بالذات حضورها الطاعي في دواوين الشعراء من بين سائر الكلمات الجديدة الأخرى فنجدها -على سبيل المثال- تتكرر في المجلد الأول من ديوان القرشي وبالتحديد في مائة صفحة أكثر من عشر مرات، هذا عدا تكرارها في الصفحات الأخرى من المجلد ذاته ومن المجلد الثاني من ديوانه؛ بل إن بعض الشعراء تستهويه فيكررها في المقطع الواحد أكثر من مرة، نحو قول الشاعر محمد حسن فقي(1):

أيها القيثار أسمعهُ من بعيدٍ خَلَفَ أَسْتارِ

لَمْ لا تبدو لمكتئِبٍ لاهِفٍ يصغي لقيثارِ

وقوله: أنا قيثارٌ بلا نغمٍ أنا عودٌ ماله ثمرُ

وتختلف السياقات الشعرية التي تُوظف فيها القيثار فيكون المحبوبة أحياناً:

أنتِ قيثار صبوتي أنتِ ألحان مزهري(2)

وقوله(3):

أنتِ قيثاري وفي خفقكِ لحني

وبه ينبوع إلهامي وفني

وفي أحيانٍ تكون القيثار قارب النجاة الذي تطفو عليه أحلام الشاعر فتواصل تجديفها أملاً ورجاء:

فبقيثارتي أجْدِف في التِّيِّه ومجدافي الطُّروب رجاء(4)

1 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الثالث . قصيدة (حنين المتاب) ص(23).

2 مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان الثاني . قصيدة (همسات) مقطع (3) ص (110).

3 مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان الثاني . قصيدة (ترنيمه) ص (128).

4 المجموعة الخضراء . طاهر زمخشري . ديوان : (الأفق الأخضر) قصيدة (يا رفيقي) ص (105).

ومن المفردات الجديدة التي ينطبق عليها ما سبق ذكره من خصائص فنية مفردتا (الكمان)، و(الناي) وخاصةً الناي الذي ارتبط ذكره بالحزن والمشاعر المكبوتة. تقول الشاعرة غادة الصحرأ (1):

اذكر اذكرني على الليل

على الصخر الحزين

وعلى شدو الكناري

إذ الشدو أنين

وعلى الريح تعري

بشمالٍ ويمين

اذكر اذكرني على الناي

استطالت غصّته

وكما حددت مفهوم الجدة في المفردة سابقاً من أنه عدم ابتكارها وصنعها من العدم. فإن الجدة قد تكون في بعث المفردة المعروفة سابقاً في ثوبها الجديد، وسياقها المستحدث. وذلك بأن تكون محملةً بإيحاءات وظلال جديدة، كمفردة الثورة. فهي معروفة منذ العصر الجاهلي، لكن الشاعر الابتداعي يفصلها عن دلالتها المعهودة المرتبطة بالحرب معلناً بدء ثورات جديدة هي ثورات المشاعر وبراكينها المحرقة. حيث يقول الزمخشري في هذا السياق (2):

حتى أحسّ الحب في صدره كاللّهب المشبوب والثورة

1 شميم العرار . غادة الصحرأ . قصيدة (اذكر) ص (159).

2 مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان الثاني . قصيدة (همسات) . مقطع (1) ص (105).

أو كقول حمزة شحاته (1):

زادته في الحب عقبى أمره رهقا عانِ بجنبي يهفو ثائراً قلعا

وقد تكون الثورة ثورة شعور آخر هو شعور اليأس ، كقول شحاته أيضا (2):

هل تمثلت ثورة اليأس في وج هي وهول الشقاء في إطراقي

وما صنعه الشعراء السابقون من فصل مفردة الثورة عن سياقها الحسي وإصاقها بالسياق المعنوي هو بغية إضفاء شيء من العاطفة والوجدان على تلك المفردة واستغلال ما تحتويه من معاني القوة والعنف ومن ثم حشدها في دوائر الأحاسيس والمشاعر كي تكتسب المفردة بذلك المزيج طاقةً جديدة تضاف إلى معانيها السابقة.

ومن تلك المفردات مفردة الصمت التي أخذت عند شعرائنا اهتماماً خاصاً. فقد أطالوا التعامل معها والوقوف إزاءها مولدين منها الدلالات الكثيرة المحملة بالمواقف والخلجات الشعورية حتى أن الصمت تحول عندهم إلى لغة أخرى لا يجيد التفاهم بها سوى المحبين الذين يدركون معانيها جيداً. وفي ذلك يقول شحاته (3):

لغة الصمت هل يدانيك في الإء جاز قولاً من مفصحٍ وهيوبٍ
ما غناء الكلام عن لهفة الأند فس في موقف الوداع الرهيـبِ
رُبَّ صمتٍ أدّى وصوّر عن رو حٍ لروحٍ أنأى خفايا القلوبِ

ويقول في موضعٍ آخر عن الصمت نفسه:

لقد هُنا وهنا الحبُّ منذ سَرَتْ بنا الأيام
بعيدا في مساري الصّمت لا ذكرى ولا أحلام

1 ديوان حمزة شحاته . قصيدة (معاناة) ص(34).

2 ديوان حمزة شحاته. قصيدة (سطوة الحسن) ص(21).

3 ديوان حمزة شحاته . قصيدة (لا تقولي أهواك) ص (49).

ومدّ ظلاله النسيان فوق معابر الصمتِ

فلا أنا قد خطوت إليك معذراً ولا أنتِ (1)

وإذا كان الصمت عند شحاته يرادف البلاغة والإعجاز والقطيعة فصمت القرشي يمثل لوحة جميلة هادئة الألوان تغري الناظر إليها بالوقوف أمامها كي يستمتع بلحظات الوداعة والبراءة والعاطفة الصادقة. حيث يقول:

ورفرف الصمت لا همس ولا وترٌ ولا ابتسامٌ ولا نبسٌ ولا كلمٌ (2)

عدنا معاً مثل تمثالين قد نُحتا أو مثل طفلين قد أشجاهما ندمٌ

ما بين هدهدة الألحان صاخبةً وبين صمت كلينا أورك الألم

فما أجمل لحظة الصمت تلك التي حولت العاشقين إلى طفلين يخلجهما الندم ، وما أقساه من صمت ذلك الذي وُلد من بين أحشاء الألم.

كما أن مفردات (الصمت والثورة والقيثار) قد تجتمع في مقطع واحد مما يزيد من وهج تأثيرها فيغدو الصمت من فرط ثورته ضرباً من الجنون:

كنت أهوى الصمت لكن سكوني (3)

عاد يشجيني بأصداء الحنين

أيُّ همسٍ أيُّ قيثارٍ حنونٍ

عاصفٌ بي عند صمتي كالجنون

وكثيرةً هي المفردات التي تفرّعت دلالاتها وتشعبت، فأصبح لها العديد من المعاني الفرعية والظلال الموحية، لاسيما ما كان منها قابلاً لاكتساب التيارات والتموجات النفسية.

1 ديوان حمزة شحاته. قصيدة (كبرياء) ص (130).

2 ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (بحيرة العطش) قصيدة (صمت) ص (412).

3 ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (ألحان منتحرة) قصيدة (ضياع) ص (122).

وسيجد المتأمل في الكثير من المفردات التي أكثر منها الشعراء الابتداعيون خصائص وسمات معينة اجتذبت الشعراء إليها. فهم "يؤثرون من تلك المشتقات والمترادفات ما كان بعيداً عن الدلالات المادية المحدودة قادراً على الإحياء بمعانٍ روحية ونفسية عديدة، كالشعاع والسناء والألاء والألق وغير ذلك من الألفاظ"⁽¹⁾ نحو الإلهام والطيف والعطر. هذا بالإضافة إلى أن هذه المفردات تحمل خصائص موسيقية من حيث عذوبتها وتجانس حروفها وحسن وقعها مما يكسب الأداء بها رقةً وسلاسة ترتفعان بمستوى الأداء في اللغة الشعرية. وهو الأمر الذي يجعل الشعراء يحرصون على تزيين مقطوعاتهم بمثل هذه المفردات المتميزة. والنماذج التي وظفت هذه المفردات كثيرة جداً وقد حفلت بها معظم قصائد الشعراء الابتداعيين؛ ومن ذلك قول القرشي⁽²⁾:

أذوب إذا مسني من سناك شعاعٌ هو الأمل الشارق
ويغمر روعي عطرٌ غريب إذا لفني النَّفسُ العابقُ
وقول غازي القصيبي⁽³⁾:

أنا وحدي أجزُّ عبء حنيني أنا وحدي فشاطريني همومي
ابعثي فيَّ من سناك شعاعاً إنني تهتُّ في ظلام السنين
وقوله أيضاً⁽⁴⁾:

ولحلمٍ معطرٍ يفتح الجفن على حضن ليلةٍ قمرء
وقول الزمخشري⁽⁵⁾:

1 الاتجاه الوجداني د . عبد القادر القط ص (354).

2 ديوان القرشي . المجلد الأول . ديوان (البسمات) قصيدة (شعاع) ص (139).

3 المجموعة الشعرية الكاملة . ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (عندها) ص (30).

4 المجموعة الشعرية الكاملة . ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (نجوى) ص (18).

وفي محياك السنا ضاحكاً شعاعه يرقص بالبهجة

وكما رأينا تُعتبر مفردات السنا والإلهام والطيف والعطر هي أكثر المفردات تكرارا من بين سائر المفردات الأخرى؛ وذلك بسبب خصائصها التي نوهت عنها آنفا. ونجد ألفاظاً أخرى أكثر الشعراء من استخدامها في دواوينهم، وخاصة التي تتعلق بالبحر وما يرتبط به من معاني كالشواطئ والزوارق والمجاديف والأشرعة والقوارب. ويعود تركيزهم على مثل هذه المفردات لما تعنيه من معاني السفر والانطلاق والتحرر من القيود، وكذلك لما تعنيه أيضاً من معاني الخلاص ومحاولة النجاة والهروب من الواقع عبر تلك الأشياء التي يرون فيها المعادل والعزاء لما افتقدوه في واقع الحياة. يقول الشاعر حسن عبد الله القرشي⁽¹⁾:

مَزَّقَ الوهم شراعي فهو للعاصف متنٌ
وتولَّى زورقي الحيران للجَنَّةِ يعنو
فتعال اهد أناشيدي يُخَلِّدُ فيك لحنٌ
كم له في مسمع الأجيال قيثارٌ مُرنٌ

ويقول في قصيدةٍ أخرى⁽²⁾:

أنا في عَيْلَمِ الغــــرام حسيّرٌ قد ثوى زورقي بهذا القــــراعِ
واستراح المجداف من صخب المو جِ وولَّى مع الهــــوى شراعي

بل إن هناك شعراء كتبوا قصائد كاملة تدور حول تلك المفردات، وذلك مثل قصيدة الزمخشري (زورق الأحلام) التي يقول فيها⁽³⁾:

5 مجموعة النيل . طاهر زمخشري. الديوان الثاني . قصيدة (همسات) ص(109).

1 ديوان القرشي . المجلد الأول. ديوان (مواكب الذكريات) قصيدة (لقاء في الروض) ص (375).

2 ديوان القرشي . المجلد الأول. ديوان (البسمات) قصيدة (هتاف) ص (145).

3 المجموعة الخضراء . طاهر زمخشري .ديوان (الشرع الرفاف) قصيدة (زورق الأحلام) ص (255).

أيا زورق الأحلام يسري به الصبرُ حنانيك فالأحلام جاش بها الصدرُ
 أغوص بها في القاع يطفو بي اللّظى وأن الذي يذكي مراجلها الهجرُ
 عبرتُ بها الأيام لا شيء أشتكي سوى الحب أضناني وضاع به العمرُ
 وما زال بي حتى أذاب حشاشتي وكان له من ذوبها النهي والأمرُ
 ومجدافي الملتاع في قبضة الأسى تكسّر لكن ليس يقهره الكسرُ
 يدافعه التيارات والهول حوله يهّم به لكن يغالبه الصبرُ
 إلى صخرة اللّقياء ترفُّ به المنى وأنفاسه الجذلى على دربها جسرُ
 تقاذفني الأمواج تلهو بمقودي ويلعبُ بي في عمقها المدُّ والجزرُ

فمعظم الألفاظ التي نهضت عليها القصيدة السابقة لم تخرج عن مفردات، الأمواج والغوص والمجداف والمد والجزر وغيرها من المفردات المتعلقة بالبحر. وللشاعر قصيدة أخرى تقترب من القصيدة السابقة بعنوان (الشرع الرفاف) يقول فيها (1):

والمجاديف التي كنت بها أعبُرُ اليَمَّ تلَوّت في يميني
 والتباريح التي كان بها يزأُرُ الإعصار فاضت بالشجون
 وشراعي كلما رفَّ شدا وانبرى يصدح للموج الحنون

والقصائد التي نهضت من خلال اعتمادها على (البحر) ومترادفاته كثيرة جدا. حتى ان بعض الشعراء تجاوز المفردة والقصيدة إلى وسم ديوانه بإحدى المفردات السابقة؛ كديوان الشاعر عبد الله ابن ادريس (في زورقي) وديوان (بحيرة العطش) للقرشي، وكذلك له ديوان (النغم الأزرق) والقصيبي له (أشعار من جزائر اللؤلؤ) والزمخشري سمى مجموعته الضخمة (مجموعة النيل)؛ الأمر الذي يؤكد اتساع تعامل الشعراء مع هذه النوعية من المفردات.

1 المجموعة الخضراء . طاهر زمخشري . ديوان (الشرع الرفاف) ص (272).

هذا بالإضافة إلى المفردات الجديدة السابقة التي أكدت حضورها في نتاجهم بسبب ما اكتسبته من إحياءات وظلال جعلتهم يتسابقون في التعبير بها عن مشاعرهم.

ثالثاً: أهم الظواهر اللغوية في معجم الشعراء الابتداعيين:

1. الإكثار من الألفاظ ذات الرموز والدلالات الخاصة:

حفل المعجم الشعري للشعراء الابتداعيين بعدة ظواهر فنية متنوعة كان أبرزها: (الألفاظ الرمزية)، والأداء الهامس، و(الصيغ المتقابلة)، والتكرار، وتوظيف الإيحاء الصوتي للألفاظ. ففي ظاهرة (الألفاظ الرمزية) نجد عدداً من المفردات تجاوزت دلالاتها المعنوية القريبة إلى معانٍ أبعد وأعمق عبر ما تحمله سياقاتها من قرائن تدل على ذلك. وأود الإشارة إلى أن حديثي لن يكون عن الرمزية في حد ذاتها إذ أن ذلك موضوع آخر يحتاج إلى بحثٍ مستقل؛ وما يعني هنا هو حمولة المفردة اللغوية من الرمزية، بمعنى أن محور الحديث سيكون حول رمزية المفردة كمظهر ابتداعي تتضح ملامحه عند تتبع اللغة الشعرية لدى شعرائنا الابتداعيين.

ومن المفردات التي أصبحت تحمل في طياتها رمزاً حيال بعض المعاني -على سبيل المثال- مفردة الخريف؛ حيث "يتخذ الخريف بين الفصول وضع المساء بين ساعات اليوم، فيغدو رمزاً للكثير من المشاعر المتناقضة المتراوحة بين الأسى الشفيف، والحنين إلى المجهول، والشعور بالفناء، والإحساس بالألوان في تحولها بين الصيف والشتاء، والأنسام في انتقالها بين الحر والبرد، وقلّ أن نلتقي بالخريف في الشعر العربي القديم، كما نلتقي بالشتاء والربيع والصيف، فهذه الفصول الثلاثة متميزة واضحة المعالم؛ متقابلة تقابل الليل والنهار، على حين يقف الخريف معبراً بين الصيف والشتاء لا يلتفت إليه إلا أصحاب الوجدان الذي يعي ما تحمل هذه التحولات من دلالات ورموز".⁽¹⁾

فأخذ الخريف يرمز إلى النهاية والاحتضار جأراً معه الكآبة واليأس للشاعر، بعكس الربيع الذي يرمز إلى بزوغ الحياة وفتحها من جديد مما يعيد الأمل والسعادة إلى نفس الشاعر. يقول الشاعر حسن عبد الله القرشي عن الربيع والخريف معاً⁽²⁾:

1 الاتجاه الوجداني د . عبد القادر القط ص (354).

2 ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (ألحان منتحرة) قصيدة (في قيود العذاب) ص (107).

هنيهة ثم اكفهر الزمان وألوى بآمالنا الحالمــــة
 وحلّ النوى فاستفاق الغرام على صرخة بالأسى قاصمة
 فولى الربيع وجاء الخريف بأصدائه المرة الجاهمة
 ويقول الشاعر حمزة شحاته عن ذلك (1):

أم لحسن، والحسن في البرعم المك موم؛ لطف يسري وروح يرف
 وهو في مولد الربيع حياة تتصبى ، وفتنة ، تستخف
 وهو في لفطة الخريف وداع ودموع ثرارة ما تجف

ومن المعاني التي أصبح الخريف يرمز إليها الوحدة والانطواء لاسيما حين تصبح الحياة مفرغة من مشاهد الجمال، فلا يحفل الشاعر عند ذلك بأي شيء، وتتساوى في نظره كل الأشياء:

فأنا اليوم في الخريف فما أحفل إلا براحتي واعتكافي (2)

ونظراً لما يكتنف حياة الشاعر الابتداعي من الهموم والمآسي تصبح معه حياته مزيجاً من الأسى والتشاؤم لذلك نجده لا يعبأ بأن يعيش في الخريف ولو كان ذلك الخريف قاسياً أو طويلاً؛ بل نجده على العكس تماماً يخاف مغادرة خريفه إلى الربيع لأنه يدرك ما يخلف ملذاته، ويتمنى في الوقت نفسه أن يكون ذلك الخريف هو خريفه الأخير. حيث يقول أحدهم (3):

يا خريفي هل من ربيع سيتلو لك فألقى به ضروب الشقاء
 أم خريفي الأخير أنت فما أحذر من هذه الحياة بقائي

1 ديوان حمزة شحاته . قصيدة (لم أهواك) ص (37).

2 الأعمال الكاملة للفتحي . المجلد الخامس . قصيدة (الخلي والشجي) ص (9).

3 الأعمال الكاملة للفتحي . المجلد الثالث . قصيدة (الأمس الدابر) ص (577).

والفراشة من المفردات التي رمز بها الشعراء لأنفسهم وأسقطوها على تجاربهم العاطفية حيث أصبحوا مثل الفراش الذي يهيم بالنور ويتفانى في عشقه ومحبه إلى أن يصل إلى درجة الاحتراق به. يقول في ذلك الشاعر حمزة شحاته⁽¹⁾:

أ رأيتني بهواك غير فراشةٍ سقطت لها في الجنس ألف نظير
وتقول: ما ذنبي؟! صدقت فإنما ذنب الفراش هيامه بالنور

ويرى القرشي نفسه كالفراشة التي يستبها جمال الغصون والأزهار حتى إذا لمحت النور سكرت في أحضانه متفانية مشبوبة. حيث يقول⁽²⁾:

أنا كالفراشة هائم متفرد متنقل بين الوجود غريباً
أندس في عطف الغصون لأجتلي في الحقل سرّ جمالها المحجوباً
وإذا تقاذفني الضياء سكرت في حضن الضياء مرناً مشبوباً

وها هو نفسه في غرور وثقة كبيرة بالنفس يشبه محبوبته بالفراشة التي احترقت في حبه، بينما يرى أن حبهما لم يبلغ بعد المرحلة التي يستحق فيها ذلك المسمى فيقول مشبهاً الحب حينها بالبراعم الصغيرة⁽³⁾:

فراشتي لا تغضبي

فحبنا لما يزل

براعما تبدد الملل

والسفر كذلك من المفردات التي تتحمل الإشارة إلى الكثير من العواطف والمشاعر من حنين ووداع ولقاء وفرح وحزن.. لهذا وجدنا الكثير من الشعراء يوظفون هذه المفردة.

1 ديوان حمزة شحاته . قصيدة (تجربة) ص (72).

2 ديوان القرشي . المجلد الأول .ديوان (الأمس الضائع) قصيدة (فراشة) ص (568).

3 ديوان القرشي . المجلد الثاني .ديوان (النغم الأزرق) قصيدة (انتظار) ص (340).

فيرى السنوسي أن السفر ليس اغتراباً ورحيلاً حسيين، بل إن الشاعر ليتحول بنفسه إلى سفرٍ نحو محبوبه. حيث تكون أحرفه الزوارق، ومشاعره هي البحر الذي يعبره، أما العواطف فهي الأشرعة التي تسير مركبه. فيقول(1):

أنا ما زلتُ يا حبيبي مسافرٌ زورقي أحرفي وبحري مشاعرُ
وشراعي عواطفٌ خافقاتُ خفقان الرياح والموج زاخِرُ

وكذلك يتمنى القصيبي من محبوبته أن ترأف بحالته التي أصبح بها ملاحاً يجوب الأماد دون أن يستقر به المقام، ودون أن يسامر وحدته سوى خفقان أشرعته قائلاً(2):

أو ما بدتُ في ناظري— لكِ عليّ بادرة التياغِ
أو ما رثيتُ لذلك الملاحَ ح في ليل الضياغِ
ذاك المسافر لا يسا مره سوى خفق الشراغِ

والأمس لم يعد يعني الأمس القريب الذي يسبق اليوم، وإنما أصبح يعني الماضي بكل ما فيه من ذكريات وأيام، حيث أصبح إطلاق الأمس من قبل الشعراء استحضاراً لكل الذكريات القديمة والنجاوى والأمنيات الدفينة. فيقول أحد شعرائنا(3):

يا حبيبي ذكريات الأمس تهفو
أبدأً أصحو عليهن وأغفو
كلما ودّعت طيفاً لاح طيفُ
أترى قلبك بعد الهجر يصفو

ويقول الزمخشري(4):

1 الأعمال الكاملة للسنوسي .ديوان (نفحات من الجنوب) ص (761).

2 المجموعة الشعرية الكاملة. غازي القصيبي. ديوان (اشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (جزيرة اللؤلؤ) ص (12).

3 عبد الله الفيصل . وحي الحرمان . قصيدة (كنا وكان) ص(61).

ورؤى الأمس في كهوف التناسي مسرعات تجوب طول السنين

خوف أن يدرك السلؤ خطاها حيث ألقى بالغرام الدفين

ويتساءل الفقي عن نفسه أهي الأمس في شكل ذكرياته الحلوة أم أنه يمثل اليوم بكل
ما فيه من مرارة الأشجان والأحزان؟

هل أنا الأمس بأحلى ذكرياته؟⁽¹⁾

أم أنا اليوم بمزّ الشجن؟

وبعض المفردات تتميز بسعة في استيعاب الطاقات الخيالية مما يجعلها قادرة على
احتواء كل ما يود الشاعر أن يثته فيها من الرؤى؛ وهو الأمر الذي يجعلها متأببة على أن
تكون ذات دلالة واحدة محددة، فنجدها في كل مرة ترمز إلى شيء معين. من هذه
المفردات مفردتا (الأسطورة) و(الشبح)، حيث يقوم الشاعر باستغلال الفضاء الشاسع الذي
تشير إليه تلك المفردتان اللتان لا تُطلقان في العادة إلا على الشيء الخارق للمألوف.
ولذلك فالشاعر حينما يشبه لنا محبوبته بالأسطورة فإنه عند ذاك يضعها في مرتبة تتجاوز
حدود الواقع إلى ميدان الخيال. يقول القرشي⁽²⁾:

عدت! لكنّ خافقي في شرود عن صدى فجرك الطروب المريع

عدت! أسطورة الخيال ووهم الطِّ فل ، لا هتفة العشيق الولوع

كما يشببها مرةً أخرى بالأسطورة في التجني والقسوة عليه في قوله⁽³⁾:

شوّهت في عيني جمال الحياة فعاد حلو العيش مرّاً جناه

4 مجموعة الخضراء . طاهر زمخشري . ص (30).

1 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الخامس . قصيدة (تباريح) ص (34).

2 ديوان القرشي . المجلد الأول . ديوان (مواكب الذكريات) قصيدة (خطرة في الربيع) ص (395).

3 ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (ألحان منتحة) قصيدة (غدر) ص (163).

من أين لي من ثقلٍ بالورى بعدك يا أسطورةً في الجناة

وإذا كان معنى الشبح هو ما بدا لك شخصه من إنسان وغيره⁽¹⁾، أي أنه شيء محسوس فإن شعراءنا أحالوا الشبح الحسي إلى شبحٍ معنوي بحيث أصبح يرادف عندهم الوهم والذكرى والماضي والشيء العظيم غير المحدد والردى. يقول الزمخشري مصوراً الشبح بالوهم⁽²⁾:

أسيرٌ بليلٍ ليس يُدركُ صبحه وأشباح أوهامي حوَالِيَّ حَوَّما

ويقول أحمد قنديل مصوراً الذكريات بالأشباح والطُيوف⁽³⁾:

فيه من أمسي البعيد حياةً ذكرياتٌ أشباحها والطُيوفُ

ويصوّر الفقي حبيبته بشبح الماضي قائلاً⁽⁴⁾:

لست إلا شبح الماضي الحزين يسرع الخطو إلى دنيا التلاشي

ويقول القرشي⁽⁵⁾:

بل قد غدوت مثار آ لامي وأوهامي ودائي

وغدوت كالشبح الرهيـ ب أراه منتفضاً إزائي

وهناك بعض المفردات ذات الإيحاء الرمزي تفرعت منها أو ارتبطت بها مفردات أخرى حملت معها الإيحاء الرمزي من المفردة (الأم). من هذه المفردات مفردتا الدم والنار. فقد تفرّع من الدم: الجراح/النزيف/العروق/النبض... وغيرها. ومن النار نجد:

1 اللسان . مادة : شبح.

2 مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان الثالث . قصيدة (وراء الأمل) ص (208).

3 أبراج . أحمد قنديل . ط(1) 1951م. دار المكشوف . بيروت . قصيدة (جدة) ص(67).

4 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الخامس . قصيدة (صرخة الروح) ص(155).

5 ديوان القرشي . المجلد الأول . ديوان (مواكب الذكريات) قصيدة (انتهينا) ص (416).

الاحتراق/اللهيب/الذوبان/الجمر/الرماد/الاحمرار.. وغيرها من الألفاظ الأخرى. وجميع المفردات السابقة ترمز إلى العذاب والمعاناة والتوهج وحرارة المشاعر. وكثيراً ما نجد الدم والنار أو مرادفاتهما تمتزج في سياق واحد؛ وذلك لأن كل حقلٍ دلالي منهما يعزز الجانب الإيحائي في الحقل الآخر. ونادراً ما نلقي تلك الألفاظ منفصلة عن بعضها. ومن أمثلة ورودها منفصلة قول الشاعر محمد حسن فقي(1):

أَتَمَنَّكَ كاللهيب .. وإن كا نَ لهيباً تحنُّ فيه ضلوعي
أَتَلَطَّيْ مِنْهُ وَأَصْبُو إِلَى الْحَرِّ قَةً .. لولا انطفأؤها بدموعي
وقول غادة الصحراء(2):

لَمْ نَلْتَقِ الطُّفَّ بِي وَلَا تَدَّعِ وَلَمْ تَغْنِ النَّارُ فِي الْأَضْلَعِ
وقول القرشي (3):

أَنَا نَشَوَانُ بَنِي سَارِ الْ حُبِّ كَمْ أَهْوَى احْتِرَاقَا

أما النماذج التي انفصلت فيها مفردة الدم ومرادفاتها عن النار ومرادفاتها فيمثلها قول الفقي(4):

نَظَرْتُ إِلَى جِرْحِي وَأَرْسَلْتُ دَمْعَةً إِلَيْهِ فَسَالَ الدَّمْعُ يَجْرِي مَعَ الدَّمِ
لَقَدْ كَانَ جَرْحًا غَائِرًا فِي حَشَاشَتِي وَلَكِنَّهُ يَبْدُو ابْتِسَامًا عَلَى فَمِي
وقوله كذلك(5):

1 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الثالث . قصيدة (أتمنأك) ص (10).

2 شميم العرار . غادة الصحراء . قصيدة (لم نلتق) ص (152).

3 ديوان القرشي . المجلد الأول . ديوان (مواكب الذكريات) قصيدة (لقاء في الروض) ص (379).

4 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الثالث . قصيدة (رجل بلا قلب) ص (607).

5 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الثالث . قصيدة (الدليل الحائر) ص (79).

عيناكِ خطَّتْ لي سبيل الهوى وقلبي الدامي مشى في السبيل

ويبدو واضحاً من خلال النماذج السابقة المفارقة بين المعاني الحقيقية والمعاني التي أصبحت ترمز إليها كل مفردة. فاللهيب والحرقة يرمزان إلى توهج الحب في ضلوع الفقي، بينما الدموع تخفف من حدة ذلك الحريق الذي شب في صدره. وكذلك نجد أن النار تغني في صدر غادة الصحراء، أما القرشي فيصيح معلناً أنه نشوان بنار الحب ويود لو يحرقه لهيبها.. وفي السياق الآخر نجد الجرح في حشاشة الفقي بينما قلبه يمشي دامياً في سبيل الهوى. فكل تلك المعاني هي إحياءات رمزية بعيدة عن المعاني المعجمية لتلك الكلمات؛ إذ أن مفردة النار تعني الاحتراق وتحوله فيما بعد إلى جراح، في حين يعني الدم الموت والنهاية. غير أن شعراءنا حولوا ذلك الموت وتلك الجراح إلى ميدان الحب فأصبحت موتاً معنوياً وجراحاً معنوية أيضاً.

ولكي يكتسب التعبير بهاتين المفردتين وما رادفهما قوةً أكبر من حيث الإيحاء والدلالة وجدنا الشعراء يمزجون بينهما في الكثير من السياقات الشعرية كقول الشاعر(1):

الوردة الحمراء يا صاحبي تشبه قلباً دامياً من جـواه

والوردة الحمراء يا صاحبي فردوس قلبي في الهوى أو لظاه

حيث جمع بين اللفظتين؛ (الدم واللظى) عبر اللون الذي يربطهما وهو الاحمرار من خلال تلك الوردة الحمراء التي ترمز بنفسها إلى حالة معينة من حالات الحب، كما أن الوردة أيضاً تشبه قلب الشاعر الدامي، وتشبّهه في الوقت نفسه قلبه المشتعل باللظى، ويقول في قصيدةٍ أخرى مشبهاً همس فؤاده بخضاب من الدم، وحزنه بلهب النار على زمرة الأصفياء:

كان همسُ الفؤاد في هذه المرّة همساً مخضّباً بالدماء(2)

1 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الثالث . قصيدة (الوردة الحمراء) ص(71).

2 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الثالث . قصيدة (ولا كالأرزاء) ص(439).

خفت من نزفه.. وقد نَزَّ في الجسم ، فلم يخفه ضيق الرداءِ
يا لنفسٍ مما استبَدَّ من الحزن بها ، واستقرَّ في الأحشاءِ
هو حزنٌ كأنه لهب النار ، على زمرة من الأصفياءِ

وبالإضافة إلى ما سبق ذكره عن المفردات ذات الإيحاء الرمزي، فقد وُجدت مفردات أخرى هي في الأصل أسماء لشخص معينين، ولكنها تحولت فيما بعد إلى رموز لما اشتهر عنهم من قصص. وذلك كقصة قيس مع ليلي، فقد رمز كثير من الشعراء إلى محبوبته بليلى وكأنما كل محبوبه هي ليلي. يقول الشاعر عبد الله الفيصل⁽¹⁾:

فأنا في الحب يا ليد لاي مسلوب السلاح

أما قيس فقصته أضحت رمزاً للمحب التيس والحب البائس. يقول أحد شعرائنا⁽²⁾:

دهاني ما دهى (قيسا) فمزق شمل أحلامي

وهكذا نرى أن كثيراً من الألفاظ التي استخدمها الشعراء الابتداعيون قد تجاوزت دلالاتها الأصلية إلى تلك المعاني التي رأيناها توحى بها.

2. الهمس:

ترتبط ظاهرة الهمس في الأداء الشعري بالظاهرة السابقة ارتباطاً وثيقاً؛ فقد خفف الإيحاء الرمزي الذي أصبحت المفردة متلبسةً به من الاعتماد على صخب الأداء والفرقة الخطابية الجاهرة. حيث استعاضت المفردة عن ذلك بما اكتنز فيها من عمق المعنى وبعد الدلالة ومن ثم الحاجة إلى تلقيها في هدوء ودعة.

¹ وحي الحرمان . عبد الله الفيصل . قصيدة (أصداء الماضي) ص (67).

² ديوان القرشي . المجلد الأول . ديوان (مواكب الذكريات) قصيدة (ثورة) ص (432).

"والجزالة والفخامة سمة مال إليها الشاعر العربي القديم...وأول مَنْ فرَّ من الجهارة والفخامة أهل المهجر الذين ننعت أدبهم بالمهموس، لكنها ليست خاصةً بهم أو بمن تأثر بهم، بل لأنماط الحياة الجديدة، التي أوجت إلى الناس طبائع لينة، وعادات ناعمة فمالت الحياة إلى الهدوء، وأصبحت مشكلات العالم تُحلُّ خلف ستائر السياسة أكثر مما تحل بالمعارك الحربية. نعيم العيش والترف، ووسائل التقدم والرفاه، ونفسية الشاعر القلقة الحاملة المغرقة في الرؤى والخيالات، هذه أسباب ظهور الهمس"⁽¹⁾

وقد تباين شعراؤنا الابتداعيون من حيث انطباع شعرهم بهذه الخاصية تبعاً لاختلاف ثقافة كل منهم والظروف الحياتية التي مرَّ بها. لذلك يُعد الشاعر حسين سرحان من أكثر الشعراء بعداً عن تلك الخاصية لما تميز به أسلوبه الشعري من فخامة وجزالة ومحاكاة لأساليب القدماء. بينما نجد الشاعرة غادة الصحراء -على سبيل المثال- تكون على النقيض من السرحان من حيث انسحاب تلك الصفة على أسلوب أدائها الشعري. فمعظم نماذجها الشعرية تتدرج تحت تلك الخاصية الهامسة؛ وذلك لما تمتلكه من رقة في المشاعر والأحاسيس -باعتبارها امرأة- إضافة لأنها ذات تجربة وجدانية عاطفية صادقة نذرت من أجلها معظم نماذجها الشعرية.

ولنقرأ لسرحان هذا الأنموذج الشعري المتمسم بالفخامة على الرغم من كونه ضمن الدائرة الوجدانية. حيث يقول⁽²⁾:

تدقُّ بحبي ما تدقُّ جدولٌ	وغنَّ به ما أرسلَ الشـدو بلبلٌ
على حبِّ مجدولٍ على قدِّه التقنُّ	زهور المنى ترتاده وتظـلُّ
براعمها بالطَّيب بجدِّ فواغمٌ	وأكمأها بالحـسن نظرٌ حقلٌ
وأما مجانيها دننٌ وتباعدتْ	فسيانٌ إلا أنها الدهـر مؤثـلٌ

1 الشعر الحديث في المملكة د. عبد الله الحامد ص (140).

2 الصوت والصدى . حسين سرحان قصيدة (حب متدق) ص (71).

أجل موئلاً للصبّ يلتاع هائماً ويزفرُّ أو يذري الدموع ويسـبـلُ
فيغتأمه ما اعتام روضاً مغرّداً ويطلق من ألحانه ويسلسلُ

فجانب طول البحر الشعري (الطويل) نجد في المقطع السابق كثيراً من الألفاظ الفخمة وكذلك الجزلة، كقوله: فواغم ونظرَّ وحلَّ؛ وهاتان الصيغتان الأخيرتان تدلان على قصدية الشاعر للتفخيم والبعد عن الأداء الهامس الميال إلى الدعة والرقعة، وربما يعود ذلك إلى البيئة البدوية التي ينزع الشاعر إليها.

وفي الجانب المقابل نجد الشاعرة غادة الصحراء تقول في قصيدتها (أهواك) (1):

أهواك يا قمرأ فضّاح أغلاسٍ ويا سنا أمل أبهى من الماسِ
ويا غنى وغناء من جنائهم تلك الوريقات بالريحان والآسِ
وقامة كاهتزاز الرمح قد سكنتُ عيني فطئ جفوني أجملُ الناسِ
وتقول في قصيدتها (عيناك) (2):

فيهما اليمُّ والسحاب وهذا الـ . منتهى والزوارق الزاهباتُ
والأصيل الفتان، مذ طاب في الضو ء رحيلٍ وطابت الأمسياتُ
يا حبيبي عيناك أجمل هذا الـ . كون.. أبهى ما غنت الذكرياتُ!

ويبدو الفرق واضحاً وجلياً بين الأدائين حيث القوافي الرقيقة الهامسة والمفردات المتجانسة في قصيدتي غادة الصحراء.

ويُعد الشاعر "أبو حيمد ناصر؛ من المغرقيين في الهمس لأنه يجمع أشياء جديدة من الثقافة والطباع، فهو تلميذٌ مخلصٌ للمدرسة الرمزية، والرمزيون الغامضون، ألصق الناس بالهمس، وأبعدهم عن ضجيج الألفاظ والتراكيب. إنهم يريدون أن يقوم الإيحاء مقام

1 شميم العرار . غادة الصحراء . قصيدة (أهواك) ص (125).

2 شميم العرار . غادة الصحراء . ص (137).

الموسيقى الخارجية، فضلا عن الهيام والمثالية والأحلام والخيالات، التي تقوي هذا الهمس، وأكثر ما يكون الهمس في حياة الهادئين الحاملة، وأبو حيمد كثير الحديث عن الأحلام، وعن النوم المناسب، بأسلوب مهموس، بعيد عن الجزالة، فالبلبل والحمام في الوادي، لا يترنمن ويصوّحن، بل يهمسن ويتناجين:

وهمس الورق في الوادي ونجوى البلبل الشادي

ونداء الحبيبة لا عنف فيه، بل همس ونجوى:

تهمس بي وتضمّر قائلةً يا أسـمـر

إن خطاك في الطريق ق طائر ينقّر⁽¹⁾

وقد تراوح أداء شعرائنا الابتداعيين بين الفخامة والهمس فمالت معظم القصائد التي كانت في دائرة العاطفة والحب نحو الهمس والرقّة بينما تنوعت القصائد الوجدانية الأخرى فيما خرجت القصائد الأخرى عن الأداء الهامس. ومن القصائد المهموسة قصيدة الزمخشري (نداء) التي يقول فيها⁽²⁾:

ها هنا كانت الصبايات تلهو بين قلبين غردا كالطيور

ها هنا كانت التراتيل تنسا ب كرجع لمعزف مكسور

الهوى العفّ ملهمّ والضياء الد بكر نايّ مغرّد بالحبور

والدجى ينشر المباحج سترا فوق نجم موصوص في سرور

حيث يتضح همس الأداء من خلال انسيابيته وسلاسة المفردات وبعدها عن الصخب والجرس العالي، ومما ساهم في تحقيق ذلك تناسب الوزن الشعري مع الأداء

1 الشعر الحديث في المملكة د. عبد الله الحامد ص (143).

2 مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان الثاني . ص (161).

الشعراء الابتداعيين. ويجمل الشاعر حمزة شحاته في قصيدته (لَمْ أَهْوَكَ؟)(1) عدداً من تلك الأمور المتعكسة قائلاً:

وكذا يطلب الخيال الأمانى	وهو عن واقع الحياة عزوفُ
والهوى . كالحياة . قد يبلغ الجا	رم منها، ما لا ينال العفيفُ
رُبَّ نفسٍ نالت منها على العي	ش، وأخرى نصيبها التسويفُ
وهي دنيا الشذوذ يرتفع الجا	هل فيها، ويستذلُّ الحصيفُ

فقيمة التقابل في المقطع السابق تستمدُّ صورها من واقع الحياة، ومن معاناة الشاعر الذي لم يجد ما كان في مخيلته من مثالية، بل وجد الحقيقة المرّة. حيث الجارم والجاهل يتبوأن مكانتي العفيف والحصيف، فينالان أمانيهما دون استحقاق لذلك. ولذا يتحول نغمه إلى تلك المظاهر الحسنة التي درج الناس وتعارفوا على حسنّها؛ لأنها أصبحت المطايا التي يمتطيها أولئك الناقصون ممن لا يستحقون أدنى مراتبها:

والمودّات تشتري الجدّ بالهز	ل ، وتعطي وترّاً لتأخذ شفعاً
والمروءات تقنضي بمساعي الـ	جود صيتاً . على الرياء . ونفعاً
والعبادات ترتدي مظهر الخيـ	ر على أفزع المناكر درعا(2)

ويقف القرشي حائراً متردداً يتساءل بين يومه الذي يعيشه في حزنٍ ويأسٍ وبين غده الذي يأمل أن يكون مغايراً ومناقضاً لواقعته ، فيقول في ذلك(3):

يومي سألتك عن غدي	هل فيه مشرق سؤددٍ؟
هل فيه منطلقٌ لصبـ	حٍ ناضر متجـدٍدٍ؟

1 ديوان حمزة شحاته . ص (40).

2 ديوان حمزة شحاته. قصيدة (لا تقولي أهواك) ص (51).

3 ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (بحيرة العطش) قصيدة (يوم وغد) ص (392).

هل فيه لمح سعادة	هل فيه ري للصدي؟
أم أن فيه لـخافقي	سر الشقاء السرمدي
يومي سألتك عن غدي	والياس ينضح في يدي
وجهامة المأساة تقـ	جؤني بوجـه مريد
هل فيه صدق للصديـ	ق وفيه زهر تودد؟
أم أن فيه الشوك يد	ميني ويلوي مقصدي؟

أما الفقي فيسائل روحه التي احتار بينها وبين جسده، وكيف أنه بات ضحيتها؛
مبرزاً في سياقه العديد من الأمور المتقابلة، فيقول (3):

أيها الروح يا سجينة جسمي	وكلا اثنيهما قويّ ضعيف
وكلا اثنيهما شقيّ سعيد..	وكلا اثنيهما غبيّ حصيف
وأنا المفتري عليه غويّ	تارّة في حياته وشريف
لست أدري أواقع أنا محسـ	وسّ بدنياه.. أم خيال مطيف

ويكتشف السنوسي الحقيقة بعد فوات الأوان، وبعد أن أضاع العمر في ارتشاف
السراب مورداً في سياق حديثه عدداً من الحقائق المتعاكسة، فيقول (1):

سراب وإلا كيف لا ينفع الصدى	سراب أضعتُ العمر في رشفه سدى
ووهم وإلا كيف يخدعني السنا	فأرنو ولا ناز هنـاك ولا هدى
وزيف وإلا كيف تطربني المنى	فأصغي ولا لـحـن هناك ولا صدى
أفقتُ وأدركتُ الحقيقة بعدمـا	وهي جـلـدى . واحسـرتي . وتبدّدا
وما نفع إدراك الحقيقة بعدمـا	وصلتُ إليها لا فؤاداً ولا يـدا

1 الأعمال الكاملة للسنوسي . ديوان (الأغريد) قصيدة (إفاقة) ص (362).

ويُلاحظ على المفردات المتقابلة التي أوردها الشعراء ضمن قصائدهم السابقة أنها لم تكن بغرض الزخرفة البديعية عبر فني الطباق أو التورية، بل إننا نحس بصدقهم في وضع تلك المفردات وجودة انتقائها من خلال امتزاج الحديث بأحاسيسهم ومشاعرهم. ولذا رأيناهم يرصدون تلك الألفاظ عبر الوقائع اليومية التي يعيشونها مع أفراد المجتمع من حولهم، ومن ثم انتقلوا بالحديث إلى نفسياتهم المعذبة من جراء انصدامها بتلك المواقف. مجسدين ما يعمل في نفسياتهم من تناقض ناتج لما لمسوه في واقعهم؛ ولذلك سنراهم في النماذج التالية يصدّرون هذا الازدواج إلى الآخرين، خاصة المقربين منهم وبالتحديد حبيباتهم كرد فعل لصدمتهم تلك، فيقول القرشي (1):

حقيقة أنت ولكنني قبضة أوهامٍ سرايئة
إني خيالي ، أنا شاعرٌ أعيش أياماً خياليةً
كل حياتي منتهى مأملي أسطورة تمضي خرافيةً

ويقول حمزة شحاته مصوراً حبيبته على شكل دمية من الوهم في مقابل الحقيقة التي طال افتقاده لها بين الناس(2):

إنما أنت دمية من صنيع الـ وهم فيها أو صورة في إطار
لا بما تبتغي القلوب، تكلف ت، ولكن بمتعة الأنظار
من لنفسي بالوهم فيك ، فألقا ك وتلقيني أليفي قرار؟
فلقد طال بالحقوق لنا س افتقادي، وفي الحياة عثاري
ويلها من حقائقٍ زلزلت صر ح خيالي ، وقتلت أوطاري

ويتضح ما ذكرته آنفاً من تجاوز شعرائنا الابتداعيين مرحلة الزخرفة البديعية من خلال استبطانهم لهمومهم وإبرازهم لتعاكسها عبر ما تؤديه هذه الخاصية اللغوية من كشف

1 ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (ألحان منتحرة) قصيدة (شقية) ص (136).

2 ديوان حمزة شحاته . قصيدة (لا تقولي أهواك) ص (53).

لتلك العوالم الخفية المتقابلة. ومن ثم يتضح انعكاس ازدواج الواقع على تلك الصيغ اللغوية وتقابلها الأمر الذي يشف عن نفسيات الشعراء ويجليها بوضوح تام.

4. التكرار :

يستطيع القارئ للشعر الابتداعي أن يلاحظ هذه الظاهرة دون عناء؛ ويعود ذلك إلى إكثار الشعراء المحدثين من الاعتماد عليها نظراً لما لها من الخواص الموسيقية والدلالية التي تثري النص الابداعي الذي تُستغل فيه بشكل جيد.

"وعلى الرغم من أن التكرار كان معروفاً للعرب منذ أيام الجاهلية الأولى، وقد ورد في الشعر العربي بين الحين والحين، إلا أنه في الواقع لم يتخذ شكله الواضح إلا في عصرنا. وقد جاءت على أبناء هذا القرن فترة من الزمن، عدوا خلالها التكرار في بعض صورهِ لونا من ألوان التجديد في الشعر..."⁽¹⁾ ولكن هل كل تكرارٍ تكون له قيمة بيانية؟ ثم هل كل شاعر يستطيع أن ينجح في توظيف التكرار؟ وللإجابة عن هذين السؤالين؛ سنتتبع بعض النماذج لشعرائنا الابتداعيين استخدموا فيها ظاهرة التكرار. فيقول الزمخشري في إحدى قصائده⁽²⁾:

جنة الحسن كل ما فيك حلوّ	وجميلٌ إلا التجنّي فمُرّ
أنا من هام فاستباح التشكّي	والهوى جاحمٌ فأين المفرّ؟
أنا من ذلّ في هواك وحسبي	أنه ليس في المذلّة وزرّ
أنا من أرسل المدامع شعرا	وكفاني أن المثوبة هجرّ
أنا من ذاب من أساك التياعا	والتياع الأسى سعيّر وجمرّ
أنا من ذوّب الفؤاد دموعا	وأنيماً وزفرة لا تقرّ

1 قضايا الشعر المعاصر . نازك الملائكة ص (263).

2 مجموعة النيل طاهر زمخشري . الديوان الأول . قصيدة (تغريدة) ص (77).

أنا من حار في أمورك حتى صار هيمان مـاله مستقر

فالشاعر كرر الضمير المنفصل (أنا) مع الاسم الموصول (مَن) في كل بيتٍ تقريباً، ولو تأملنا الداعي لهذا التكرار في الأبيات جميعها لوجدنا أن كل بيت على حدة يحتاج من حيث الدلالة واكتمال الإيحاء بالشعور إلى تلك الصيغتين؛ لأنهما تضيفان الصدق والارتباط الوثيق بالشاعر عن طريقهما. إضافةً لما لهما من دلالة على تدافع العواطف والأحاسيس من صدر الشاعر بعفوية ودون تكلف.

وكذلك نجد الفقي ينجح في تكراره من هذا المنطلق وبناءً على المعطيات السابقة، إذ أن التركيب الذي يكرره في كل بيت على علاقة وثيقة بالموضوع، بل هو الموضوع نفسه؛ حيث يقول في قصيدته (يا نجوم السماء)⁽¹⁾:

يا نجوم السماء! ما أفدَحَ الخطب على من يرى الأمانِيَّ صرعى
يا نجوم السماء! ما أطولَ الدرب على لاغِبٍ، يكْدُ ويسعى
يا نجوم السماء! ما أخشنَ العيش، إذا كانت العواسج مرعى
يا نجوم السماء! ما أظلمَ الربع، إذا الربع ضاق بالحر ذرعا
يا نجوم السماء! ما أوجعَ الحر إذا ضيم، وهو يحسن صنعا
يا نجوم السماء! ما أحقرَ المجد، إذا كان للمبازل درعا
يا نجوم السماء! ما أضيعَ الحق، إذا لم نعره قلباً وسمعا
يا نجوم السماء! ما أوحشَ الليل، وما أبهجَ الصباح المشعّعا

فالشاعر يكرر قوله (يا نجوم السماء!) في جميع الأبيات لا لفقرٍ في المرادفات اللغوية التي يستطيع أن يأتي بها، ولكنه يودُّ أن يلحَّ في شكواه على النجوم التي يراها وحدها الجديرة بسماعها.

¹ الأعمال الكاملة للفقي . المجلد السابع . ص (262).

ومن التكرارات الناجحة ما استغله شعراؤنا الابتداعيون عبر إمكانات القصيدة الحديثة الشعر التفعيلي التي تتيح للشاعر حرية أكبر في استخدام خاصية التكرار وفق ما يريد ومتى ما شاء ذلك. وذلك كما في قصيدة القصيبي (لا تسألي) التي سبق الحديث عن خاصية التكرار بها في موضع سابق (1).

غير أنه لا يُعتبر كل تكرار ناجحاً، فهناك مواضع أخفق فيها الشعراء من حيث سوء استغلال هذه الخاصية. وذلك كالتزام الشعراء ببعض الكلمات يكررونها في بداية المقطع ونهايته دون أن يكون لها أي قيمة تذكر سوى الحشو. والأعجب من هذا أن يلتزم الشاعر بصيغ نحوية معينة في المقطع لا يتعداها إلى غيرها، الأمر الذي يجعل التكلف واضحاً؛ إذ لم يكن لذلك التكرار أي قيمة دلالية أو موسيقية -اللهم- حسن رسم الكلمات وإخراجها طباعةً. وذلك كقول الفقي (2):

أنا	عودٌ	ما له	من ثمر	أو جداول
أنا	قلبٌ	ما له	من وطر	أو مآمل
أنا	ليلٌ	ما له	من قمر	أو مشاعل
أنا	جفنٌ	ما له	من سهر	أو نوازل

أو قوله في مقطع آخر من القصيدة ذاتها:

ليتني ما كنتُ	ظلماً عاتياً وشوراً
ليتني ما كنتُ	ويلاً عادياً وثبوراً
ليتني ما كنتُ	إثماً عارياً وغروراً
ليتني ما كنتُ	جرحاً دامياً... إلى آخر القصيدة.

1 انظر ص (253-254) فصل البناء الفني من هذا البحث.

2 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الثالث . قصيدة (أشباح من الماضي) ص (296).

ف نجد أن مثل هذه الصيغ الملتزمة تقيد الحرية التعبيرية التي يتمتع بها الشاعر، وتلزمه بقيود داخل قيود، وبدلاً من أن يحقق الشاعر بال تكرار القيم الدلالية الشاسعة والموسيقى التي تتضامن مع المعنى وتتوازى مع إيقاع الأفكار؛ يصبح التكرار عندها، خالياً من أي قيمة فنية تذكر.

5. توظيف الإيحاء الصوتي للألفاظ:

لا يمكن القطع بأن المفردة قد تؤدي وحدها دلالة مستقلة دون سياق معين تشع من خلاله. ولكن قد يكون للمفردة ظل معين توحى من خلاله بإيحاءات صوتية تساهم في تعزيز المعنى المراد، حيث تتطابق المفردة مع الجو العام الذي يعيشه الشاعر ويتحدث عنه.

و حينما ننظر إلى القصيدتين التاليتين للسوسي ستوضح معالم هذه الخاصية، والقصيدة الأولى هي قصيدة (أغنية فيفاء) (1)، حيث نجد أغلب مفردات هذه القصيدة تتكون في الأصل من مقاطع صوتية قصيرة؛ فأغلب هذه الكلمات لا يتجاوز عدد حروفها الأربعة أحرف مثل (لست، أنت، فيفاء، جنة، تلهم، بش، طهر، دنيا، فطنة، خد، وجنة، حسن، كأس، يلثم، نجم، شعر، دنّ، فنّ، هوى، رنة، فيه، فوق، فيك، خلد، لون، سحنة... وغيرها). فهذه الكلمات ذات النبرات القصيرة تتواءم مع الجو الموسيقي المتواكب مع حالة الابتهاج التي يعيشها الشاعر، وقد عزز ذلك بالوزن الشعري (مجزوء الرمل) والقافية المقيدة؛ وذلك لأن الشاعر كان يتغنى ويترنم. لذا فقد استعمل الشاعر من المفردات ما تتلاءم طبيعتها الصوتية مع حالته فساهمت المفردات في تعزيز الجو الموسيقي المنشود لمثل تلك الحالة.

ولننظر كيف تتحول إيحاء الأصوات إلى تشكيل موسيقي مغاير تبعاً لتغير الحالة التي يعيشها الشاعر -مع أن الشاعر يتحدث عن نفس المكان (2)- فالمفردات المستعملة

1 الأعمال الكاملة لمحمد علي السنوسي ديوان (الأغاريد) . ص (398).

2 قصيدة (جبل فيفاء) الأعمال الكاملة . محمد علي السنوسي ديوان (الأغاريد) ص(340).

تختلف في نهجها الصوتي متجهة صوب الطول والفخامة بعيداً عن الرقة والقصر الذي كانت عليه مفرداته في القصيدة السابقة.

ومن مفرداته في هذا النص (أشْعَة، يتحدَّى، النَّيَّرات، يحتكُّ، عَزَّة) فهي كلمات ثقيلة في نطقها يعتمد أغلبها على التشديد، أو كلمات أخرى تميل للطول مثل (ظلال، اخضلال، اختيال، عوالي، مجاليه، الحواشي، مشرب، مصقول)، حيث يعطي التردد الصوتي لهذه الكلمات انطباعاً أولاً بعظم المتحدث عنه وفخامته، بجانب بعض الصيغ التي تعزز الوعورة والصعوبة، ومحاولة مطاولة الطبيعة الجبلية الوعرة من خلال وقع هذه الصيغ، يدل على ذلك أسلوب التحدي والقسوة مثل (يتحدى الذرا، يخرق السحب، يزهو في عزة واختيال، يزحم النيرات منكبه الضخم، مشرب إلى السماء برأسٍ صلف...). فقد أجاد الشاعر استغلال ما في المفردة من صدى موسيقي متناسب مع حالة الرقة والدعة، أو متجاسر مع موقف الفخامة والوعورة.

وقد مر بنا سابقاً أثناء الحديث عن قصيدة (قلق)⁽¹⁾ للقرشي أن الموسيقى التي حرص عليها هي موسيقى القلق من خلال ما أوحى به الكلمات من تنافر واضطراب بحيث يبدو الجو العام للنص قلقاً مربكاً في شكله الظاهر، بينما كانت تلك أساليب فنية وتجوزات عروضية وظفها الشاعر من أجل تشخيص حالة القلق بدقة متناهية.

وإذا كانت النماذج السابقة متمثلة في قصائد مكتملة فإنه يوجد عدد كبير من التراكيب التي انبثت في ثنايا كثير من القصائد تدل على حسن استغلال خاصية الوقع الصوتي في المفردة، وتوافقه مع ما يود الشاعر قوله. ومن ذلك قول الشاعر عبدالله الفيصل:⁽²⁾

كَأَنَّ صَبَايَ قَدْ رُدَّتْ رَوَاهُ عَلَى جَفْنِي الْمَسْهَدِ أَوْ كَأَنِّي

1 انظر ص (55) من هذا البحث . وديوان القرشي المجلد الثاني ديوان (النغم الأزرق). ص (366).

2 ديوان . وحي الحرمان . عبد الله الفيصل ، ص (54).

فكلمة (كأنّي) القافية قد جسدت شعور الحيرة تماماً، خاصةً أنها جاءت في نهاية البيت، ولو حاولنا زحزحتها عن موقعها أو وضع كلمة مكانها لما كان لها ذلك الوقع القوي.

ومن ذلك قول القنديل: (1)

وَيْ، كَأَنَّ الدُّنْيَا الْفُضَاءَ حَوَالِيَّ عَلَى رَحْبِهَا سِرَادِيبُ أَفْعَى

وَكَأَنِّي فِي دَجِيَةِ الْأَمَلِ الْقَاتِلِ أَعْمَى إِلَى جَهَنَّمَ يَسْعَى

فمجيء كلمة (وي) في أول البيت -بجانب تكونها من حرفي لين آخرهما ساكن- ساهم في إشاعة صدى التألم بقوة، وكأنما الشاعر يسمعنا صرخة حقيقية من جراء ألمٍ شعر به فجأة من خلال أحرفه الأولى في هذه القصيدة.

ومن المفردات التي جسد وقع أحرفها الاحساس بشكلٍ واضح قول القصيبي: (2)

وَلَأَنِّي

إِنْ أَغْبَ عَنْكَ تَمَلَمَلْتُ مِنَ الْوَحْدَةِ

كَالطَّيْرِ السَّجِينِ

فتكرار الأحرف في كلمة (تململت) يماثل تكرار الكثير من التصرفات التي يحدثها الشخص الملول دون أن يشعر بها.

وللحركات التي تضبط بها الكلمات دور بارز في تجسيد إيقاع الأفعال ومماثلتها ويتضح ذلك في قول صالح الأحمد العثيمين: (3)

وَتَسَاقَطَتْ بَيْضُ الرُّؤْيَى صَرَعَى كَأُورَاقِ الْخَرِيفِ

1 أغاريد . أحمد قنديل . قصيدة (غيرة) ص (19).

2 المجموعة الشعرية الكاملة . د. غازي القصيبي ديوان (قطرات من ظمأ) ص (230).

3 شعراء نجد المعاصرون . عبد الله بن ادريس . ص (180).

حيث نجد في قوله: (وَتَسَاقَطَتْ) خمس حركات لم يفصل بينها سوى حرف واحد ساكن مما يدل على التباطؤ في حدوث فعل التساقط، ولو أنه عبر بكلمة سقطت لما أدت الإيحاء ذاته.

وهناك عدد من الكلمات توافق جرسها الموسيقي مع المعنى الذي يريد الشاعر تصويره لاعتمادها على حروف ذات نبر صوتي مميز ومن ذلك قول القرشي مشبهاً حبه بحزمة الشوك: (1)

(كحزمة الشوك تحز في الوريد)

فحينما نتأمل المفردات الثلاث: حزمة/شوك/تحز، نجدها تشتمل على نوعية من الحروف تتميز بوقع قوي صاحب حاد. فحرف الزاي في كلمة (حزمة) أعطى الكلمة وقعاً أشد وأقوى مما لو كان القطع أو الجرح في تعزيز قوة الألم وتوغله. أما كلمة (شوك) فإننا نجد فيها حرف الشين بما له من صفة القوة والتفشي التي تدل على قوة وسيلة الألم والقطع، وكثرة وخز الشوك وتعدده في تلك الحزمة. وفي الفعل (تحز) حرف الزاي القوي المشدد فكانت نبرته مضاعفة بسبب حركة الشدة دلالة على الإصرار والقسوة في وقوع الحز، وأنه فعل ماضي لا هوادة فيه أو تراجع. وهكذا نجد أن جرس الأحرف ووقعها الصوتي ساهم في تعزيز المعنى وتعميق الاحساس به.

ويمثل ذلك قول القنديل: (2)

هل تجيئين معي اليوم إلى	شاطئ البحر قليلاً نتمشى
نرمق الشمس وقد سال الطل	من حواشيها ورش الأرض رشا

1 ديوان القرشي . المجلد الثاني ديوان (النغم الأزرق) قصيدة (انتظار) ص (342).

2 ديوان . أغاريد . أحمد قنديل . ص (93).

فقد كرر الشاعر حرف الشين أكثر من أربع مرات في بيتٍ واحد إضافةً إلى تشديده في الفعل (رَشَّ) وتكراره دلالة على سعة الانتشار وعلى الاستفادة من (التفشّي) وهي الصفة الصوتية لهذا الحرف.

وهناك كلماتٌ تتميز بوقعٍ صوتي معين أحسن الشعراء استغلالها بشكل جيد، من حيث حسن اختيار مواقعها التي تبدو من خلالها رنانة منسجمة مع العذوبة، أو بطيئة تجسد البطء والثقل، أو غير ذلك من المعاني. من تلك الكلمات (حلم) و(كابوس) فالأولى خفيفة النطق سهلة وعذبة في حروفها، وعلى العكس منها كلمة (كابوس) فحروفها عالية الجرس فضلاً عن أنها تشتمل على حرفي مد مما يطيل نطقها فيتجسد البطء أكثر. يقول شحاته موظفاً كليهما: (1)

وأفقتُ من حلمي الجميلِ

على الحقيقة وهي كابوسٌ ثَقِيلُ

حيث يبدو الفرق بين وقع الكلمتين، والإحساس المنبعث عن كل منهما.

ومن خلال النماذج السابقة يبدو بوضوح استغلال الشعراء الابتداعيين لما في المفردات من الظلال الموسيقية الموحية التي حاولوا أن يجعلوا منها ذبذبات تقيس ما يحسونه. كما تبين إدراكهم للخاصة الموسيقية التي تتميز بها بعض الكلمات من حيث الطول والقصر، أو الخفة والثقل. وكذلك إدراكهم لما تتميز به بعض الحروف من صفات الجهر أو الهمس، ومن ثم التعامل مع كل تلك الخصائص بشكلٍ ينم عن وعيٍ بها، وإدراكٍ لمميزاتها.

وبهذه الظاهرة الأخيرة يكتمل البحث في أهم الظواهر التي حفل بها معجم الشعراء الابتداعيين. بدءاً بالعوامل المؤثرة في تشكيل ذلك المعجم مروراً بمناحي تطوره على صعيد المفردتين التقليدية والجديدة وانتهاءً بالظواهر السابقة من الإكثار من المفردات الرمزية،

1 ديوان حمزة شحاته . ص (99).

والأداء الهامس، والصيغ اللغوية المتقابلة، والتكرار، والتوظيف للإيحاء الصوتي للمفردة. وذلك مما يبين أن معجم الشعراء السعوديين الابتداعيين معجم ابتداعي في مجمله من خلال تلك الجزئيات التي عرضت لها آنفا.

الفصل الثالث

الصورة الشعرية

النقطة التي تتكثف عندها مجهودات الشاعر، وتتكشف فيها إمكاناته التعبيرية، ووسائله الفنية من أجل تقديم مشهدٍ جديدٍ يقوم بابتكاره . هي ما يُطلق عليه الصورة الشعرية. أو هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، بعد أن ينتظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانبٍ من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة.⁽¹⁾

وتعتمد الصورة الشعرية على عنصر الخيال اعتماداً كبيراً؛ ولذلك كثيراً ما يرتبط الحديث عن أحدهما بالآخر. ويقوم الفهم الحديث للصورة على أن التشابه الحسي بين طرفي الصورة لم يعد مهماً بمقدار ما يشترك الطرفان في بعث أثرٍ نفسيٍّ واحد. وعليه فليس شرطاً أن يوجد مماثل حسي تقاس الصورة عليه؛ "لأن الكلمات -بخاصة في الاستعمال الشعري- ليست إلا مجرد أدواتٍ تمثل الأشياء. وليست الصورة التي تتكون من هذه الكلمات إلا صورةً تعبيرية وليست صورةً مشابهة"⁽²⁾ ولهذا السبب نجد كثيراً من الشعراء الذين يتجهون صوب الطبيعة ليصوروا مشاعرهم من خلالها لا يكتفون بمجرد الوصف المباشر لتلك المشاهد الصامتة، بل إنهم يسعون لاكتشاف خيوط التقارب النفسي بينهم وبينها من خلال تشخيصها وإلباسها ذواتهم. وذلك ما قام به الشعراء الرومانتيكيون، فالشاعر عندهم "يستعين على جلاء الصور في الشعر بالطبيعة ومناظرها، على أن يراعي صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر، بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية"⁽³⁾. ومن هذا التصور عن الصورة في مفهومها الحديث يتبين الاهتمام بوحدة الاثر النفسي مقابل التماثل الحسي. وأنه المعول عليه كثيراً في تذوقها.

1 الاتجاه الوجداني . د. عبد القادر القط . ص (391).

2 الشعر العربي المعاصر ، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية . د. عز الدين إسماعيل ص (132).

3 النقد الأدبي الحديث . د. محمد غنيمي هلال ، ص (392).

مصادر الصورة الشعرية ووسائل تشكيلها:

أولاً: مصادر الصورة الشعرية:

عند الحديث عن مصادر الصورة لدى الشعراء الابتداعيين لابد من الإشارة إلى حقيقة يستطيع ملاحظتها الدارس للشعر العربي الحديث، ومفادها أنه مهما أوغل الشعراء المحدثون في التجديد فإنهم لابد أن يظلوا مرتبطين ببعض الظواهر الفنية في تراث الشعر العربي القديم. وهذا ما يفسر وجود "الكثير من المفارقات في الشعر العربي بين العصرية الغالبة، وبعض السمات التقليدية التي ترجع إلى العصر العباسي أحياناً، أو إلى العصر الأموي، أو الجاهلي أحياناً أخرى".⁽¹⁾

والصورة الأدبية من الأشياء التي حدثت فيها بعض تلك المفارقات؛ فنجد شاعراً حديثاً كإيليا أبي ماضي يعول في صوره على الإبل والمطايا، تلك الأشياء التي انتزع الشاعر القديم منها صورته، وكان الظن أن تختفي هذه التعبيرات والصور من شعرنا الحديث بعد أن باعدت الحضارة بيننا وبين الإبل والمطايا والصحراء، أو ضعفت من أثرها على الأقل. يقول أبو ماضي في ديوانه الخمائل من قصيدته (الفراشة المحتضرة):

تمسين عند مجاري الماء نائمةً وللأزهر والأعشاب مغداك
فكلما سمعت أذناك ساقيةً حثثت للسفح من شوقٍ مطاياك

وقوله في ديوان الجداول:

وكأن الليل قد أز مع أن يحدو مطاياها⁽²⁾

وكذلك نجد الشيء ذاته عند شعرائنا الابتداعيين، حيث يقول الشاعر عبد الله الفيصل في ديوانه (وحي الحرمان) من قصيدته (حيرة)⁽³⁾:

1 الاتجاه الوجداني . د. عبد القادر القط . ص (391).

2 الاتجاه الوجداني . د. عبد القادر القط . ص (392).

3 وحي الحرمان . عبد الله الفيصل ص (29).

أزَمَعُوا بَيْنَا وَشَدُّوا رَحْلَهُمْ فتَوَارَى طَيْفٌ أَحْلَامِي الْجَمِيلِ

وفي القصيدة ذاتها يقول:

أَرْبَعٌ مَقْفَرَةٌ فِي صَمْتِهَا وشَقَاءٌ لَيْتَهُ عَنَّا يَزُولُ

ولسرحان قصيدة كاملة أسماها (طلل في جوف) يقول فيها⁽¹⁾:

في جوف قلبي طللٌ درَّاسٌ عفى عليه الدهر حتى محاه

يعجُّ بالآمال حتى هوى في ذكريات كان فيها رداه

آثار حبٍّ ومغاني صبا أيام كان العمر حلوً جناه

كم حلَّ فيها من حبيب مضى طواه في ربيع البلى ما طواه

حيث يستطيع القارئ أن يلاحظ مفردات؛ المطايا والبين والأربع وشدَّ الرحال والأطلال الدارسة وما يعفى عليها، فهي المفردات التي اعتمدت عليها الصور في الأبيات السابقة؛ بمعنى أن معين التراث لا زال ذا حضور قوي في صور الشعراء المحدثين.

ولكن ذلك لم يكن بالضرورة استسلام الشاعر الحديث لمكونات الصورة التراثية، بل بدأ يبحث في داخل تلك الصورة عن المميزات التي ضمنت القوة والبقاء للصورة التراثية، فأدرك أن ثمة عناصر مهمة لا غنى لأي صورة عنها، لا سيما إن أراد صاحبها الابتداع والتفوق. من تلك العناصر البحث عن المصادر الكثيرة والمتنوعة التي تستقي منها الصورة مادتها، قديمة كانت أو حديثة. ومنها تلبس الصورة بذاتية الشاعر وامتزاجه بها. وتداخل معطيات الحواس، واستخدام عنصر التشخيص، وكذلك التوسع في استخدام المجاز. هذا بالإضافة إلى عدة مكونات جزئية تضيفي عنصر الجودة على الصورة، كالحركة والكثافة والعمق... وغيرها من العناصر الجديدة التي تمد الصورة بالحيوية والابتداع.

1 أجنحة بلا ريش . حسين سرحان ص(56).

ومن الصور التي أخذت تستقي مادتها من مصادر جديدة قول الشاعر حمزة شحاته في قصيدته (رحلة بلا رفيق)⁽¹⁾:

سعاد.. هل تقرأ عيناك الذي تخطُّه عيناى؟

وهل سمعت.. شهقات مهجتي الحري؟

تطوف كالفراش، حول وجهك الوضاء دافئ السمات؟

وهل ترين دمعاً في كل كلمة لاهثة، يرسلها فمي؟

وهل شعرت في انقباض صوتي الحزين عندما أودعك؟

وهل تتبعت خطاي، سمر الأسى انطلاقهـا؟

يبرز التجديد في الصور السابقة من حيث أنها لم تعد تلك الصور القديمة التي تهتم بالماديات والمحسوسات، من قدّ وحمرة خد، وما إليها وإنما أصبحت تميل صوب الأشياء المعنوية المجردة؛ وإلى رهافة الشكل الصوري المعتمد على طاقة الخيال. فالعين ليست عين المها، أو البقرة الوحشية. إن العين هنا جسمٌ مستقلٌّ يقرأ ويخطُّ ويحاور، والدموع في الأنموذج السابق جُسِّمت فأصبحت تلهث وتتكلم، وكذلك الأسى بات إنساناً يفعل ويتعمد الضرر، فما هو يسمر الخطأ، ويمنعها من الانطلاق. وهذا المزيج من الصور التي تداخلت فيها الحواس؛ حيث العيون أيادٍ تكتب، والدموع لا ترسلها العيون بل ترسلها الكلمات عبر الفم، والصوت الذي غدا إنساناً يحس بمشاعر الحزن -أقول كل ذلك المزيج من الصور ساهم في الخروج بمعمارٍ فنيٍّ جديد للصورة من حيث منازعها والمصادر التي استُقيت منها.

ومن النماذج الجديدة للصورة التي تقترب من النموذج السابق قول القرشي في قصيدته (رسائل)⁽²⁾:

1 ديوان حمزة شحاته . ص (102).

2 ديوان القرشي . المجلد الثاني ديوان (بحيرة العطش) ص (462).

ومنذ ربيعنا الثاني

ومنذ خنقت بين يديك نيساني

ومنذ ركضت تكتشفين

في منابع الأمس

تفتت في دمي الليل

وخدر طاقتي الويل

فلا الأوتار لا الألحان تدعوني

ولا أنا من عرفت ، وأنت من أنت؟

كلانا سائر في درب ماضيه

كلانا يرتوي . مترنحاً . من منهل التيه

يعبئ موكب الذكرى

لحفل في لياليه

يلون وهمه يلقي عليه وشاخ

وعطر أفاخ

ولكن تقضح المرأة سهداً في مآقيه

يصور القرشي في المقطع السابق تجربته في الحب مع محبوبته التي شهدت عدة مراحل بعدة صور تجمعها الدقة والتتابع المتدرج. فهو يريد تصوير بداية الحب، ثم توهجه، ثم انطفاءه، وأخيراً المحاولة اليائسة لبعثه من جديد. ويبدو من خلال ذلك وعي الشاعر بتنظيم تجربته وحسن ترتيبها، ثم محاولته الجادة في استقصاء مراحلها عبر ملاحظتها بالصورة الفنية الجديدة التي تهتم بتصوير الجزئيات الدقيقة والتفاصيل الثانوية على هامش تلك العلاقة؛ لعلمه بأهمية تلك التفاصيل في رسم الأبعاد النفسية للحالة الشعرية التي

يروم تصويرها. فبداية حبهما تتناسب وتشبيها بالربيع؛ لأن هذه المرحلة هي التي تندفع فيها عاطفة المحب مثل اندفاع الربيع في خضرته، فتتلوّن كل الأشياء من حوله بلونه تماماً كما يرى المحب كل شيء من خلال عاطفته. فالمحبة تركّز كي تكتشف منابع حبيبها لتتعرف على كل عوالمه الجديدة عليها. ولو لاحظنا الأفعال (الركض/الاكتشاف) لوجدناها تتناسب وبراءة المحبوبة في تلك المرحلة. وتأتي المرحلة التالية التي يتأجج فيها الحب ويشتعل فيصور الشاعر الأحاسيس في هذه المرحلة بما عهدنا المحبين يصورونها به . طول الليل/السهد؛ ولكن الشاعر يأبى أن تكون صورته ذات طابع عادي، بل يعبر بقوله: (تفتت في دمي الليل) وهي صورة جديدة تعتمد على الدقة المتناهية في اختيار الفعل الذي تُبنى منه الصورة ؛ فالتفتت يدل على الانتشار بمعنى أن الليل تحول إلى كائن ممتزج بذات الشاعر متوحدٍ معها. وحين يجيء إلى المرحلة التالية نجد قوله:

كلانا سائرٌ في درب ماضيه

كلانا يرتوي . مترنحاً . من منهل النّيه

ولنلاحظ أيضاً الدقة في اختيار الأفعال والكلمات المناسبة لتشخيص الحالة النفسية (الارتواء/النهل/الترنح/التيه) فكلها كلمات تدل على التناهي فهو لا يكتفي بالشرب، بل بالارتواء، ثم من ماذا يرتوي؟ وماهي حالته أثناء الارتواء؟ إنه ينهل مترنحاً من التيه. وأي ارتواء هذا؟ ولو تأملنا المعنى المعجمي للنهل لوجدناه ليس مجرد الشرب، بل هو أول الشرب خاصة؛ بمعنى أن حالة نفسية هنا يستغلها الشاعر يكون عليها الظمان أول ما يصادف الماء. ثم تجيء المرحلة الأخيرة مرحلة الإحباط النفسي فيصورها بقوله:

يعبئُ موكبَ الذكرى

لحفلٍ في لياليه

يلوّن وهمه يلقي عليه وشاخ

وعطر أقاخ

ولكن تقضح المرأة سهداً في مآقيه

كلاهما يحشد طاقته من خلال الذكرى، ولكنها طاقة من الوهم. وفي صورة مبتكرة هي (تلوين الوهم) ذلك الشيء الذي لا يُرى يصبح الوهم على يد الشاعر ذا لون، بل إنه يجسده ويجسمه أكثر حينما يلقي عليه وشاح الآدميين وعطرهم تمادياً في الخيال؛ كي ينسلخ عن هيئته المعنوية إلى شكلٍ جديد من ابتكار الشاعر. ورغم كل ذلك تأتي الصورة الأخيرة أكثر وقعاً وهي التي تصبح فيها المرأة إنساناً آخر يفضح المعاناة الحقيقية التي لم يستطع أيٌّ من الحبيبين فضحها أو الإفصاح عنها للآخر تاركين ذلك للمرأة كي تكون هي الشخص الناطق بالحقيقة في لحظةٍ عجز فيها كل منهما عن إبداء مكنونها. وعند تأمل الكلمات التي كان يعوّل عليها الشاعر في رسم صورته نجده يتخير من الكلمات والتراكيب ما تكون لها الظلال النفسية الموحية؛ كالاختلال وتلوين الوهم والوهم ذاته والعطر والفضيحة والسهد وهذا الحكم ينطبق على أغلب مقاطع القصيدة.

ومن المصادر الجديدة التي عوّل عليها الشعراء الابتداعيون كثيراً في استخراج صورهم مفردتا السفر والبحر وما تعلق بهما من المعاني. إذ أن هذين المعنيين يكتنزان بالكثير من المشاعر والعواطف التي تمثل ميدانا خصباً للصورة المحملة بالأحاسيس والنوازع النفسية. لاسيما مشاعر الوداع والفراق والشوق والحنين والاعتراب... وغيرها من المشاعر الأخرى التي تفيض بها تلك المواقف. ومن أكثر شعرائنا الابتداعيين استناداً إلى المنزعين السابقين وأكثرهم إظهاراً للقدرات الابتداعية عبرها. الشاعر غازي القصيبي الذي يقول في قصيدته (جزيرة اللؤلؤ)⁽¹⁾:

اليوم إذ حانَ الرحيـ لُ وهمتُ في دنيا اغترابي
مضى شراعي واهن الـ خفقات يبحر في الضبابِ

1 المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) ص (11).

فالشاعر يعوّل على معنوي السفر والبحر في ابتداع صورته التي تركزت حول الشراع أحد الأشياء المتعلقة بالبحر وكأنما الشراع هو المعني بالتصوير فهو الذي يمضي واهن الخفقات مبحراً صوب المجهول.

ويقول في مقطعٍ من القصيدة ذاتها منتزعا الصورة من البحر ومعانيه:

أَوْ مَا رَثَيْتَ لَذَلِكَ الـ مَلَّاحٌ فِي لَيْلِ الضِّيَاعِ

ذَاكَ الْمَسَافِرَ لَا يَسَا مِرَّةً سَوَى خَفَقِ الشَّرَاغِ

حيث لم يعد الشاعر مسافراً فحسب، بل أصبح هو الملاح من كثرة أسفاره ولذلك سرعان ما صدّق خياله وأخذ يبحث له عن سميرٍ يناجي وحدته، فكانت خفقات الشراع هي ذلك السمير.

ولم يكتف الشاعر القصيبي بتصوير المعاني الجزئية في ثنايا قصائده السابقة، بل إنه ينشئ قصيدة كاملة عن السفر حفلت بالعديد من الصور المبتدعة ذات الإيحاء النفسي. فيقول في قصيدته التي أسماها (سفر)⁽¹⁾:

غداً الرَّحِيلُ

وَأَقْلَبُ الطَّرْفَ الْكُنَيْبَ

فَلَا أَرَى غَيْرَ الظَّلَامِ

يَمْتَدُّ كَالْوَحْشِ الرَّهِيْبِ عَلَى الضِّفَافِ

حَتَّى النَّخِيلِ

يَجْتَاحُهَا صَمْتُ ثَقِيلٍ

الشَّاطِئُ الْوَضَاءُ فَارِقَهُ الْقَمَرُ

غَارَتْ مِنَ الْأَفْقِ النُّجُومُ

¹ المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (قطرات من ظمأ) ص (225).

نامت زوارقه، وغاب السَّامرونُ
 تركوه نهباً للوجومِ
 ويلاه: ما أقسى الفراقِ
 ما أعنفَ اللحظات إن حان السفرُ
 وتألَّقت خلف العيون السود
 بارقة الكدرِ
 وتفجَّر الوجد الحبيب مع العناقِ
 والدمعة الحيرى تجوس على الخدودِ
 لو أنها نطقت ل قالت : "هل تعودُ"؟
 لم يبقَ إلا بضع ساعاتٍ ويندفع الصباحُ
 ويرنُّ صوتُ كالقدرِ
 "آن السفرُ"
 فأودَّع البيت الحبيب بدمعتينِ
 ويهيم خطوي في الدروبِ
 شيئاً .. فشيئاً .. ثمَّ يبلعني الضبابُ ...

حينما يستخدم الشاعر المفردات المألوفة التي لا جديد فيها؛ النخيل/الشواطئ/ القمر/النجوم/الزوارق... وغيرها من المفردات. فما هو الجديد الذي يهزُّ المتلقي؛ حينما يقرأ مثل هذه القصيدة؟ إن العاطفة التي استمدت صدقها من لحظة المعاناة الحقيقية لحظة السفر هي التي فجَّرت تلك الصور السابقة وجعلتها تكتسب إطاراً جديداً مدهشاً رغم مفرداتها المألوفة. وأول الصور التي يستهل بها الشاعر تلك السلسلة هي صورة الظلام الذي لفَّ روحه فأصبح لا يرى غير ذلك الظلام الذي يجثم على كل ما حوله. حتى النخيل

التي ترمز للوطن والعطاء يجتاحها الصمت الثقيل. ولنتأمل خصوصية الفعلين الامتداد والاجتياح من حيث شموليتهما، وأيضاً النعتين؛ نعت الظلام بالوحش الرهيب، ونعت الصمت بالثقيل؛ إذ يتضح من ذلك أن الشاعر يضع نصب أعيننا توازناً في المشاعر وحسن توزيع لها منذ البداية من خلال تجسيدها عبر الوحش وصمت النخيل. ثم تتتابع الصور القصيرة المتلاحقة⁽¹⁾:

. الشَّاطِئُ الوَضَاءُ فارقه القمرُ

غارَت من الأفق النجومُ

. نامت زوارقه ، وغاب السَّامرونُ

. تركوه نهباً للوجومِ

فنجسُ من خلال قصر الجمل وتقطّعها بثورة الأحاسيس وسرعة الشاعر في ملاحظتها بالتراكيب السابقة، وكأنما يريد تصوير كل ما حوله والبأسه ما يحسُّ به من ألم حتى تصبح كل الأشياء من حوله متلبّسةً بشعوره وكآبته. فالقمر يغادر الشاطئ، والنجوم تغار كالإنسان، والزوارق كذلك تمارس النوم، حتى السامرون شاركوا في التواطؤ على الشاعر المسكين حينما تركوا شاطئه نهباً للوجوم. وهنا يصحو الشاعر على صوت الحقيقة بعيداً عن كل الصور الخيالية السابقة:

ويلاه : ما أقسى الفراق

فما أقسى الحقيقة وما أمرها خاصة عندما تصبح اللحظات عنيفة بكل ما تدل عليه كلمة العنف من قوة. ثم يبدأ الشاعر في رصد المشاعر التي تتكون في تلك اللحظات، حيث تتألق بوارق الكدر خلف العيون. إنه حينها لا يكتفي بالنظرات إلى العيون، بل يتجاوزها إلى ما يكمن خلفها من أحاسيس. خاصة عندما يتعجر الصمت فيلجم الأفواه في لحظات العناق حيث الدموع(تجوس) وتتمشى على الخدود إمعاناً في التعذيب، وتود لو أنها

¹ المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (قطرات من ظمأ) ص(226).

تتكلم في لحظة صمت فيها كل الأحبة، وعجزوا عن الكلام.. أخيراً يرنُّ صوت الفجيرة معلناً أوان (لحظة الصفر) حينها (ودَّع بيته الحبيب بدمعتين) ليتيه بعد ذلك في خطوه. ولتأتي الصورة الأخيرة بعد ذلك مناسبة لإسدال الستار على هذه المسرحية الحزينة، حيث يتحول الضباب إلى كائنٍ خرافي يبتلعه بمتعةٍ وتلذذ. وشيئاً فشيئاً ينهي الشاعر مشهده الرائع، ويختتم سيل صورهِ المبتدعة التي ساهمت المشاعر المنبثقة من لحظة السفر في تفجيرها وتوليدها.

ثانياً: وسائل تشكيل الصورة:

لقد ساهمت في بناء الصورة عند الشعراء الابتداعيين مجموعة من العناصر المشتركة فيما بينها من أجل النهوض بالصورة وإبرازها، ف بجانب العنصرين البارزين/ التشخيص، وتداخل معطيات الحواس، ساهمت بعض العناصر الأخرى مثل كثافة الصور، وتركيب بعضها من بعض، وميلها للعمق، وإضفاء عنصر الحركة عليها في إثراء الصورة ومدها بمزيد من الحيوية. والحديث عن تلك العناصر أوردته في ثانياً تحليل بعض النماذج، أما العنصران البارزان فسيكون الحديث عنهما مفصلاً بعض الشيء.

أ . التشخيص والتجسيم:

من العناصر التي تعتمد عليها الصورة عند الشعراء الابتداعيين تجسيم المعنويات وإلباسها صفات الإنسان، حيث تصبح الجمادات ذواتاً متحركة حركة الإنسان، وتصبح المعاني المجردة مثل الأجساد المحسوسة. وليس هذا فحسب، بل إن هذه الجمادات والمعنويات تشعر وتحس كالإنسان تماماً. يقول الشاعر حمزة شحاته⁽¹⁾:

إنما أنت دميةٌ من صنيع الـ وهم أو صورةٌ في إطارِ

¹ ديوان حمزة شحاته . قصيدة (لا تسألني) ص (53).

حيث جسّد الوهم في صورة إنسان قادرٍ على صنع الأحداث كما يستطيع الوهم من خلال تلك القدرة أن يشكّل المحبوبة دمية منه.

ويصور القصيبي الظمأ أيضاً على شكل إنسانٍ لديه جملة من المشاعر والأحاسيس، فيستطيع بذلك أن يصرخ من فرط الشوق.

صبوة العمر في فمي ظمأً يصـ رُحُ شوقاً فأين نبع الماء⁽¹⁾

وهناك نمطٌ آخر من الصورة قام الشعراء فيها بتحريك الجمادات وإلباسها صفات الأشياء القادرة على الحركة من إنسان ونحوه كتصوير المئذنة التي تعانق الفضاء في ارتفاعها بالحمامة التي ترفرف بأجنحتها في الهواء:

ونداء مئذنة مضوّ أة ترفرف كالحمامة⁽²⁾

ومنه قول شحاته⁽³⁾:

المقعد الخالي يسأئلني ... وأسأله متى يا حبيبي؟

وكتابك الملقى يفيدُ ضُ أساه بالململ الرتيب

فالمقعد يسأئل الشاعر ويحاوره متحوّلاً بذلك إلى إنسانٍ يتبادل معه الشاعر الكلام ، وكذلك كتاب المحبوبة يفيض ويشعر بالأسى والملل.

وهناك شكل آخر من أشكال الصورة التي تجسم فيها المشاعر المعنوية، ولكنها تكون إما ضمن أطرٍ متحركة أو غير متحركة كتجسيد الذكريات بالفلول في قول الشاعر:

أنا وفلول من الذكريات وصمت المساء ولقيا المنى⁽⁴⁾

1 المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (نجوى) ص (18).

2 المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (جزيرة اللؤلؤ) ص (15).

3 ديوان حمزة شحاته . قصيدة (القلب الخائف) ص (81).

4 المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (لولاك) ص (33).

ومن الأطر غير المتحركة تجسيد الإحساس على أنه الصحراء وذلك في قول شحاته(1):

لا تقولي أهواك لستِ على صد راءٍ حسي اللاظي سوى ابن سبيل

وأجمل الصور من هذا النوع على الإطلاق تتمثل في قول القصيبي(2):

أتملّأك في خشوعٍ رهيبٍ وخشوعي جنازة الكبرياء

فقد جسد الشاعر الكبرياء بالجنازة ثم أضاف إلى ذلك تشبيهه بالخشوع.

وهكذا نرى تلك الأشياء تتحول إلى شخوصٍ وذوات متحركة كالوهم الذي يحيل المحبوبة إلى دمية منه، والظمأ الذي يصرخ من فرط الشوق، والمئذنة التي تتادي وترفرف كالحمامة، والكتاب الذي يفيض بالأسى والملل... إلى غيرها من الصور التي حلقت في أجواء خيالية بعيدة منحت الصور بعداً وإيحاءً عميقاً. وبرز فيها بوضوح حسن توظيف عنصر التشخيص بشكل جيد يخدم الصورة ويبعدها عن الوقوف عند حدود التماثل الشكلي فحسب حيث تمازجت المحسوسات بالمعقولات فالذكريات تشبه الفلول والخشوع يصبح جنازة للكبرياء.

ب . تداخل معطيات الحواس :

يجد المتأمل في نماذج الشعر الابتداعي تعبيرات عدة تتداخل فيها معطيات الحواس"فالألفاظ والصفات المتصلة بعالمٍ معين من عوالم الحس كالسمع والبصر واللمس والشم - والذوق - يمكن أن تنتقل من هذا المجال إلى مجالٍ آخر من مجالات الحس، كعون قوي على التعبير والإيحاء...وهذا العمل يعدّ ضرباً جديداً من المجاز على أساس نقل لفظٍ من عالمٍ من عوالم الحس إلى عالمٍ آخر، ولكن بجامعٍ غير جامع المشابهة الملازمة لطبائع الأشياء...بل أساس المجاز هنا هو وحدة الأثر النفسي."(3)

1 ديوان حمزة شحاته . قصيدة (أهواك) ص (53).

2 المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) قصيدة (نجوى) ص (17).

3 الأدب وفنونه . د. محمد مندور ص (39).

وفي هذا العمل ثراء للصورة الشعرية ونقلً للطاقت الحسية من عالمٍ إلى آخر مما يعطي الصورة قوة تعبيرية وإيحائية من أجل تشخيص البعد النفسي للشاعر.

وأغلب النماذج الشعرية التي كتبها شعراؤنا في هذه الناحية كانت تتمركز حول حاستي السمع والبصر؛ ومن ثم المزج بينهما، أو مزجهاما بغيرهما من العوالم الحسية الأخرى. فمن النماذج التي مزجت الشيء المدرك بحاسة السمع وحولته إلى حاسة البصر قول الشاعر أحمد عبد الغفور عطار⁽¹⁾:

أُصغي إلى قيثارها وغنائها وكلاهما يستنفِرُ الأشجانا
وتصبُّ ألحان الغرام بسمعي وتذود عني الهمَّ والأحزانا

حيث حول العطار الألحان التي تُدرك بالسمع عادة إلى الشيء المصبوب المشاهد بالعين. ومثل هذا قول الشاعر حسن عبد الله القرشي:

أنا وحدي والسامر الحلو يزهو أنا وحدي رغم انسكاب الأغاني⁽²⁾
فالأغاني المسموعة أضحت تتسكب فتري بالعين، مما يعطيها قوة تأثيرية أكبر.

ولم يكتف الشعراء بتحويل المسموع إلى مدركٍ بالبصر وحسب، بل حولوا المرئيات إلى مدركات سمعية؛ فغدت الجفون التي تربط بالعين أكثر من ارتباطها بالأذن تزغرد ناقلًا بذلك الوظيفة الحسية من حاسة لأخرى وذلك في قول الزمخشري⁽³⁾:

واستدار الجمال يهدي التحايا ويريني براعة الترحيب
والجفون التي تزغرد بالإغـ راء سهمٌ مسدّد التصويب

1 الهوى والشباب . أحمد عبد الغفور عطار . قصيدة (ليالي القاهرة) ص (123).

2 ديوان القرشي المجلد الثاني . ديوان (سوزان) قصيدة (ليلة الكريسمس) ص (36).

3 مجموعة الخضراء . طاهر زمخشري . ديوان (الأفق الأخضر) قصيدة (والثقينا) ص (91).

كما أن الأحداق التي ألفناها تطلق أنوارها لتبصر الأشياء أضحت تلمز شأنها في ذلك شأن الشفاة. حيث يقول القرشي في ذلك(1):

سافري في غدٍ لتسفر أشوا قي وأغدو أضحوكة الرفاقِ
وأرى الناس كالضباب وأمسي رهن لَمز الشفاه والأحداقِ

وكما أسلفت لم يقتصر ذلك على حاستي السمع والبصر وتداخلهما فقد أشركوا الحواس الأخرى. فحولوا الأشياء المسموعة أيضاً إلى أشياء تدرك بحاسة الذوق عن طريق اللسان، فتذوقوا طعم الألحان والأصوات بعد أن أصبح أثرها أكبر من أن تستوعبه أسماعهم بعد أن أصبح لها المذاق الحلو أو المر. يقول القصيبي(2):

ما أمر اللحن يجتاح الفما موجعاً ينزف ناراً ودماً
ترعش الذكرى على خففته خفقة الطائر في العشِ ارتمى

بينما يتذوق الفقي للحنه طعاماً آخر مع عندليبه(3):

فغنّ لي يا عندليبي.. فما.. أحلى غناءً يستثير الشجون

ويودُّ لو أنه يرتشف صوت الخير فيروي ظمأه، قائلاً(4):

دعوني أنم في ضفاف الغدير لعل الخير يبيلُ الصدى
دعوني أنم في ظلال الكروم لأرشف من قطرات الندى

ويتحول الهمس عند القرشي إلى زادٍ وطعامٍ يتذوقه باللسان عوضاً عن سماعه وذلك في قوله(5):

1 ديوان القرشي . المجلد الثاني . ديوان (سوزان) قصيدة (سفر) ص (29).

2 المجموعة الشعرية الكاملة . ديوان (قطرات من ظمأ) قصيدة (أغنية قبل الرحيل) ص (155).

3 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الثالث . قصيدة (غناء العندليب) ص (105).

4 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الثالث . قصيدة (لواعج) ص (52).

زادي الهمس يا نجية رحي طعناتٍ بمرهفٍ من سنان

كما حول الشعراء الأشياء المعنوية إلى مدركات حسية؛ بصريةً كانت أو سمعية،
فمن الأول قول الفقي(1):

إذا ما غبت يوماً عن عيوني فسوف أراك بالقلب العميد

أراك بألف باصرةٍ بجسمي تشفُّ من الهوى... بدم الوريد

ومن الثاني قوله أيضاً(2):

كان همس الفؤاد في هذه المرة همساً مخضّباً بالدماء

خفت من نزفه.. وقد نَزَّ في الجسم ، فلم يخفه ضيق الرداء

وكما رأينا فقد لَوَّن الشاعر أيضاً الهمس بخضاب الدماء وهو الشيء المدرك
بالبصر، بالإضافة إلى جعله القلب -محل الاحساس بالمشاعر- قائماً بوظيفة حسية غير
وظيفته الرئيسية فغدا كاللسان يهمس ويتحدث.

إن شعراءنا من خلال النماذج السابقة قد حاولوا الإتيان بصورٍ جديدة عن المؤلف
فقد أحسنوا التعبير عن مشاعرهم مفسحين لخيالهم الطريق في الجمع والمزج بين المؤثرات
الحسية أياً كان مصدرها؛ فالألحان تحلو وتمر وتُصب، كما أن الأحداق تلمز وتتكلم هي
والأفئدة.

وعلى الرغم من وجود تلك الصور الجديدة فإن بعض النماذج لم تخل من وقوف
بعض الشعراء عند حدود التشابه الحسي كما في أنموذج السنوسي(جبل فيفاء)(3) حيث
تشبيه الجبل بالمتحف ومزاحمته للنجوم واحتكاك منكبها بها، ورأسه الصلف...وقد نجد

5 ديوان القرشي المجلد الثاني . ديوان (سوزان) قصيدة (همس الغواني) ص (37).

1 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الثالث . قصيدة (الشوق الموعود) ص (29).

2 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الثالث . قصيدة (ولا كالأرزاء) ص(439).

3 انظر ص(46-47) من هذا البحث. و الأعمال الكاملة . محمد علي السنوسي ديوان (الأغاريد)ص(340).

بعض الشعراء يقع في إغراء الصورة له فتتوالد الصور حينئذٍ على وتيرةٍ واحدة كما في قصيدة (الدوحة الشاعرة المحتضرة)⁽¹⁾ للشاعر حمد الحجي فالصورة الأم هي الدوحة في حين نجد أن أغلب الصور المتبقية في القصيدة لم تخرج في تشكيلها عن الأوراق والأغصان وجريان الماء في الفروع والجفاف والخريف والعواصف... وقد تقع الصورة تحت وطأة المباشرة أو العقلية كما في قصيدة العواد (ذكرى أو في أعقاب هوى)⁽²⁾ وذلك حينما قيد الصورة في أسلوب التعليل والتحليل.

خصائص الصورة الشعرية عند الشعراء الابتداعيين:

أ. الذاتية :

تُعد الذاتية من أبرز المعالم التي يتميز بها الاتجاه الرومانتيكي؛ ولذلك كان حتماً أن نراها مؤثرةً في نتاج شعرائنا الابتداعيين الذين يُعدون امتداداً للمدرسة الرومانتيكية.

ولذا يُعتبر العنصر الذاتي في الصورة الشعرية ذا حضور كبير وفعال من حيث إكسابها الحيوية والصدق في التعبير عن الأشياء التي يريد الشعراء تصويرها. فقد استطاعت الصورة الشعرية من خلال ارتباطها بذات الشاعر الإفصاح عن كثير من الجوانب النفسية الدقيقة المتعلقة بوجدانه. سواءً أكانت تلك المشاعر حزينة أم سعيدة؛ متعلقةً به وحده أو مع من يحب.

والملاحظ على أغلبية نماذج الصورة الذاتية تركيزها على مشاعر الألم، وكثيراً ما ربط الشعراء الابتداعيون بين الألم الجسدي والمعنوي؛ باعتبار كون الجسد أوضح عند تصوير ما يتعرّض له من آلام. كما أن أغلبية الصور التي تجسد العذاب كانت تركز على الاحتراق؛ لكونه أكثر وسائل التعذيب إيلافاً. ومن ذلك قول أحمد قنديل⁽³⁾:

وَي كَأَنَّ الدُّنْيَا الْفُضَاءَ حَوَالِيَّ عَلَى رَحْبِهَا سِرَادِيْبُ أَفْعَى

1 انظر ص(52-53) من هذا البحث.

2 انظر ص(42-43) من هذا البحث. و ديوان العواد .الجزء الثاني .ديوان (في الأفق الملتهب) ص(271).

3 أغاريد . أحمد قنديل . قصيدة (غيرة) ص (19).

وكأنّي في دجية الأمل القاتل أعمى إلى جهنم يسعى
وعزيرٌ عليّ أن أظهر الضّعف وحسبي بكبريائي درعا
وأنا ذلك السقيم، وحمّاه شواظٌ بين الجوانح ترعى
وفؤادي تنتاشه في فم الغيرة، حيّاتها الشديدة مزعا
وكأنّ الشواظ يبعثه القلب، جحيمٌ أفنى الحشاشة لذعا

فلو تأملنا هذه الكلمات -وهي؛ حواليّ/كأنّي/عليّ/حسبي/كبريائي/أنا/فؤادي/يبعثه القلب- لوجدنا الشاعر يصرّ من خلالها على أن تكون ذاته منطلق الصور في جميع الأبيات. ولو تأملنا هذه المفردات أيضاً -وهي: جهنم/حمّى/شواظ/جحيم/لذعا/- لأدركنا تركيزه على نوعية معينة من العذاب هي الاحتراق. ولكي يزيد الشاعر من قوة التأثير في الصور جعل معظمها تستند على مجموعة من الأفعال؛ لأن ذلك يعطيها سعة وديمومة. فهو أعمى يُقاد إلى جهنم، والحمى ترعى جوانحه، والغيرة تنتاش فؤاده، وقلبه يبعث الشواظ، وكذلك الجحيم يفني الحشاشة لذعا. فيتضح مما سبق أن انطلاق الصورة وتحركها من ذات الشاعر جعلها تنطوي على جملة من القيم الفنية العالية، وذلك لأن الشاعر حريصٌ على تصوير ذاته المعذبة في أحسن ما يكون التصوير.

وللزمخشري أنموذجٌ يقترب من الأنموذج السابق يقول فيه⁽¹⁾:

وسهادي على الليالي طويل	الحجا حالمٌ وطرفي كليـل
كاد يطوي الضياء منها أفول	وخطا البدر في الطريق كسالى
مدّ أشباحه المخيفة غـول	وأنا أعبر الدروب لتيـه
والرّزايا مجـامـرٌ وفتيل	فالأسى أشعل الشّجا في إهابي
بعض آثاره عليّ الدُّبـول	ودبيبُ الإعياء في كلِّ عضو

¹ مجموعة الخضراء . طاهر زمخشري . ديوان (حقيبة الذكريات) قصيدة (الحجا الحالم) ص (623).

نخر الداء أعظمي وبراني فكبت بي الخطا وجسمي عليل

وإذا كان القنديل في المقطع الذي ذكرناه أولاً ذاتياً صرفاً فإن الزمخشري يحاول الخروج عن ذاته إلى استشراف ما حوله، ولكنه يعود ليضعه وفق تصويره ومشاعره التي يرى من خلالها الأشياء. فخروجه إذن كان مرتبطاً بذاته ومتعلقاً بها. (الحجا حالم) لكن طرفه عليل، وكذلك يجعل للبدر خطأ لكنها تبدو له كسالى. وحينما ركّز الشاعر على ذاته في قوله: وأنا أعبّر الدروب... إلى آخر المقطع بدأت الصور تسند كثيراً على الألفاظ التي ترتبط بتصوير العذاب، حيث أخذت ألفاظ الألم في الظهور وخاصة الاحتراق مثل: الاشتعال/المجامر/القتيل، أو مفردات المرض مثل: الاعياء/ الذبول/العظام النخرة/الجسم الهزيل. وهكذا نرى أن الصورة كلما ارتبطت بالذات وتعلقت بها كانت أكثر صدقاً وتحرياً للمفردات التي تجسد حقيقة المشاعر المضطربة فيها.

وقد يكون من أشكال تصوير الذات تصويرها عبر الآخر حيث تبقى لها نفس الخصائص السابقة من الصدق والارتباط بالمفردات الأكثر تجسيدا للمشاعر. نحو قول الشاعر حسين سرحان⁽¹⁾:

وملّه الضجر العاتي وهل أحد	يقوى على نفسه أن ملّه الضجر
معين سلواه أمسى ما به بلل	وفيض جدواه أضحى ماله أثر
وأرمصته هموم نومها سهـر	ونجمها في ظلام الليل منكدر
إن الهموم وإن أخفت ملامحها	ليل على لهب الإعصار معتكر

فمع أنه يتحدث عن شخص آخر لكنه لا يقصد بهذا الشخص سوى ذاته المعذبة. ولذلك تعتمد الصور السابقة على مفردات العذاب والاحتراق حيث الرمز/واللهب إضافة إلى الضجر والسهر والكدر والهموم والأعاصير... وغيرها من مفردات الشقاء. ولو تأملنا الصور نجدها تعتمد على عنصر العمق والإيغال من أجل الالتصاق بالذات حيث الضجر

1 أجنحة بلا ريش . حسين سرحان . ص (25).

يمثلُ منه، أو قوله:(معين سلواه.. ما به بلل) فهي صورة تعتمد على دقة لغوية يعيها الشاعر من حيث أن البلل أقصى درجات كون ذلك المعين شحيح الماء؛ ولو أن الشاعر عبر بالقطر أو الماء لكان ثمة أمل في وجود الماء إلا أن الصيغة التي اختارها الشاعر قطعت الأمل نهائياً. وكذلك من الصور العميقة تحول الهموم إلى رمض حسيّ حارق، كما يركب الشاعر من الصورة السابقة - موغلا في التصوير - صورة أخرى هي مطاردتها له مهما أخفت ملامحها.

وإذا أضفنا إلى عنصر العمق في المقطع السابق عنصر كثافة التصوير في المقطعين السابقين سندرك أن عنصر الذات كان محركاً واضحاً للصورة ودافعاً قوياً لطاقة الخيال عبرها من خلال حسن انتقاء المفردة المشحونة بالإيحاء النفسي المتألم ومن خلال عنصري الكثافة والعمق عبر استبطانها لوجدان الشاعر وذاته.

وكما رأينا الصور في النماذج السابقة كانت ملتصقة بالجانب الحزين من الذات حيث استطاعت أن تبرز الجوانب الشعورية المتألّمة وما يرافقها من مظاهر العذاب. غير أن هناك شعراء تناولوا الجانب المضيء من الذات وما يتألق فيها من مشاعر الفرح والأنس واستطاعوا بدورهم أيضاً أن يكشفوا عن عوالم ذاتية مخبوءة لا يشعر بها إلا الأحباب المتواصلون. وعند تأمل هذه النماذج نجدها لا تتحدث عن الذات المفردة ذات الشاعر ولكن الحديث يكون مرتبطاً بالطرف الآخر المتسبب في وجود تلك السعادة التي يستشعرانها معا. ولذلك فإن كل ما هو من حول الشاعر يتحول إلى نبضات فرح وخفقات من الغبطة، وخاصة حينما يكتسي الوجود بهاء اللقاء ويتذوق طعمه. حينها يتحول الليل إلى دنيا شاعرية، ويصبح البدر طفلاً يغمض أضواءه مسنداً رأسه على نهد الغمام. كل ذلك من أجل أن المحبوبة تقول للشاعر (أنا أهواك):

لا تقولي "أنا أهواك" (1)

لأن الليل دنيا شاعرية

1 المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (قطرات من ظمأ) (قصيدة (لا تقولي) ص (230).

ولأن البدر طفلٌ

أسند الرأس على نهد الغمام

مغمضاً أضواءه

غير خيوطٍ ذهبية.

فلو تأملنا ذلك التداخل العجيب الذي صنعه القصيبي لوجدناه كمن يغزل ويحيك بحرية تامة كي يصمم في النهاية شكلاً جميلاً وثوباً متألق الألوان. ففي البدء يجسد الليل في الشاعرية، ويتجاوز ذلك إلى تجسيد البدر في صورة الطفل - مع ما توحى به هذه الصورة من معاني البراءة والنقاء - ثم يجعل للبدر الطفل رأساً يسنده إلى الغمام الذي جعل له نهداً يُستشف منه الحنان. وفي غمرة تلك الصور الحاملة يغمض البدر عيونه الساحرة لتتسلل أنواره الذهبية. وكل تلك الصور اكتسبت جمالياتها من أجل أن محبوبته همست له بكلمتين فقط، فكيف سيصور الشاعر طعم اللقاء فيما لو أنهما التقيا. عندها سوف ترقص فراشات السلام بين عيني محبوبته، وسينمو الشوق، ويموت الصمت وفي تلك اللحظة فقط يغشاهما طوفان الكلام العذب. يقول القصيبي:

رَقَصَتْ في ضوء عينيكِ

فراشاتُ السلام

ولأن الصمت يغري بالعناق

ولأن الشوق ينمو في الظلام

فغداً نصحو مع النور ...

يموت الصمت... يغشانا الكلام⁽¹⁾

1 المجموعة الشعرية الكاملة . غازي القصيبي . ديوان (قطرات من ظمأ) (قصيدة (لا تقولي) ص (230).

ففي هذا المقطع يكمل الشاعر بهاء الطبيعة الذي صورته في المقطع السابق من خلال رؤيته الذاتية لذلك الجمال ووفق ما كان يشعر به من أحاسيس، ويحاول هنا أن يبني عبر الصورة والخيال جمالاً يوازي جمال خيوط القمر الذهبية ونهود الغمام.

وفي مقطع آخر لا يقل جمالا عن المقطع السابق يستمد فيه الشاعر عبد الله الفيصل صورته عبر مشاعر الذات المسرورة التي ترى الأشياء من خلال عيني المحبوبة معتمداً في ذلك على كثافة الصورة وعمقها. وهو الأمر الذي استعاض به عن الإسهاب مستغلا ما يكمن في الإيجاز من بلاغة. فيقول(1):

من بريق الوجد في عينيك أشعلتُ حنيني
وعلى دربك أنى رحلت أرسلتُ ... عيوني
الرؤى حولي غامت ... بين شغبي وبقيني
والمنى ترقصُ في قلبي ... على لحن شجوني

ففي البيت الأول يبرهن على تفوقه في الحب على مشاعر حبيبه عبر صورة كانت غاية في الدقة والجمال. فهو يشعل حنينه من بريق الوجد في عيني حبيبه. وتتمثل الدقة في المقابلة بين المفردات ومن ثم نسبة أكثرها دلالة على الأحاسيس إليه. فبريق الوجد عند المحبوب يقابل اشتعال الحنين لدى المحب والاشتعال أقوى من البريق كما أن الحنين ينطوي على جملة من المشاعر أكثر من تلك التي يوحي بها الوجد. وفي البيتين التاليين نجد الصور تركز على الاحتواء؛ احتواء المكان أولاً في قوله:(أنى رحلت) واحتواء الذات عبر قوله:(الرؤى حولي غامت). أما البيت الأخير فإن الصورة فيه تهدف إلى التعبير عن أقصى غايات السعادة من خلال(رقص المنى على لحن شجونه)... وهكذا يستقصي الشاعر ما يريد تصويره من مشاعر ذاتية عبر اختزاله لها في ذلك المقطع المختصر، والعميق من حيث الدلالات التي يمكن توحى بها الصور فيه.

1 حديث قلب . عبد الله الفيصل ص (63).

ومن النماذج التي ساهمت الذات في ثراء الصورة بها وإكسابها سحرية التأثير قول الشاعر محمد حسن فقي(1):

لقيتُ قلبي فيك يا غادتي قلباً جرى كالماء ثم انحدر
يغيب عني فترةً تائهـاً في وهج الشمس وضوء القمر
كالبلبل الحيران في روضةٍ أضلَّ فيها العيش..بين الشجر
يا ويلتا يا غادتي ..إننا قلبان ما مثلهما في البشر

فالشاعر يفتح لنا كوة صغيرة نطل من خلالها على موقفٍ شعوري معين رسمه بدقة، ويستمر بنا إلى أن يعود مرة أخرى لقفل المشهد. حيث يبتدئ بتصوير قلبه صورة طويلة تمتد كامتداد النهر الذي يطول مجراه ويتعرج في أثناء سيره فيغيب تارة ويظهر أخرى مرة تحت وهج الشمس ومرة تحت ضياء القمر؛ وكذلك قلب الشاعر وحبه يتموجان بالكثير من المشاعر والأحاسيس. ثم يعود ليصور قلبه صورة أخرى حيث يشبهه بالبلبل الحيران المضيق عشه. مستغلا ما يوحي به موقف الحيرة من مشاعر وأحاسيس لحظتها.

ويتحول تصوير الذات إلى موقف كلي تتعانق فيه كل مخلوقات الكون من أجل التقاء الحبيين، فكلٌ يقوم بدورٍ ما من أجل مساندتهما على الالتقاء، والكل يسعد بذلك ويغتبط. وهنا نلاحظ أن تصوير الذات قائمٌ عبر رصد انعكاسها وتجليها في مشاعر المخلوقات من حول الشاعر؛ كنمطٍ آخر من أنماط تصوير الذات. حيث يقول الشاعر طاهر زمخشري(2):

واضحكي للفجر فالفجر يواتينا بأحلى ما تمنى خافقانا
أملا ينبض بالنور ، ويختال بشاشاتٍ وعطراً وحنانا

1 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الخامس . ص(71).

2 مجموعة النيل . طاهر زمخشري . الديوان (الخامس) قصيدة (الربوة) ص (587).

ينعش الطير فتهتزُّ به الأغصان تتدى بأفانين صبانا
 ويلفُّ الأفق بالفتنة تنساب شعاعا ضمَّ في الليل صفانا
 ويوشِّي الجبل الداكن بالطلِّ ، فيطوي خجلاً سرَّ لقانا
 ويواري قطع الليل التي كانت تعمِّي بالمتاهات المكانا
 فإذا ما عانق السَّفح ضياء الفجر واستشرف مثوانا حمانا
 كلما مدَّ خيوط النور ، وارتاحت لنجوانا ترمى فاحتوانا
 فتهدأت في تلايف الضياء الفذِّ أفرأح نمتها راحتنا
 فانشري في ظلها المشرق ألحان صبايات سكبناها زمانا
 فهي لا تعدو انفعالاتٍ لحبٍ إن طويناه مع الأمس طوانا

فعندما نتأمل المشاهد الطبيعية التي وظَّفها الشاعر في الصور السابقة نجد أنه قد أضفى عليها . إلى جانب التجسيد . عنصر المشاركة الوجدانية ومشاطرة الحبيين شعورهما بل نجد أكثر من ذلك حيث المساندة من قبل تلك المخلوقات مساندة تصل إلى حد التواطؤ معهما . فالفجر يواتيهما بأحلى ما يتمنى خافقاهما ويختال معهما عطرًا وحنانًا، والأغصان تهتز طرباً بأفانين شذاهما، والليل والأفق يضمَّان صفاهما، أما الجبل الموشَّى بالطلِّ فهو الذي يطوي -على خجل- ويكتم سر لقائهما، بل إنه ليواريهما مجلياً قطع الظلام كي يهتديا إلى مكان اللقيا؛ حتى الفجر إذا حاول البزوغ فهو لن يبرز إلا ليحتويهما بنوره، فيمدان أفراحهما في فسحة من ضيائه.. وهكذا يحوّل الزمخشري الطبيعة من حوله إلى معازف وجدٍ تزفُّه وحبيبته إلى مكان اللقيا. وهكذا أيضاً نراه ينجح في اقتناص موقف صوري مكتمل مملوء بالعواطف التي أحست بها المخلوقات الطبيعية الجامدة. الأمر الذي يدل على فيضان العاطفة وتجليها متجاوزة ذاتيهما إلى ما حولهما متحدة معها لتشكّل من كل ذلك ذاتاً جماعية كبرى ترفد الشاعر ومحبوته وتبارك لهما علاقتهما البريئة.

وبهذا يتضح أثر الذات في تشكيل الصورة الشعرية لدى شعرائنا، حيث أثبتوا من خلالها مقدرتهم على التصوير المبتدع القادر على استبطان الذات ومزجها بما حولها، وإبراز أدق الجزئيات الشعرية الكامنة فيها.

ب . التوسع في استخدام المجاز :

مر بنا سابقاً⁽¹⁾ أن هناك ضرباً جديداً من المجاز على أساس نقل لفظٍ من عالمٍ من عوالم الحس إلى عالمٍ آخر، ولكن بجامعٍ غير جامعٍ المشابهة الملازمة لطبائع الأشياء... بل أساس المجاز هنا هو وحدة الأثر النفسي.⁽²⁾

كما أنه يوجد أضرب أخرى من المجازات التي توسّع فيها الشعراء وأكثروا منها عما كان يُعتمد عليه، كبناء صورة أو عدة صور من صورة سابقة، وكثافة الصور من أجل تصوير موقف شعوري واحد، إضافة إلى اعتماد الشعراء الابتداعيين على عناصر الحركة والعمق... وغيرها من أنماط التوسع التي شهدتها صورهم. ومن النماذج التي وسّعوا المجاز فيها قول الشاعر أحمد قنديل⁽³⁾:

هل تجيئين معي اليوم إلى	شاطئ البحر قليلاً نتمشّى
نرمق الشمس وقد سال الطّلا	من حواشيها ورشّ الأرض رشا
زاهياً ينقش كالмас على	شفة الأفق وخدّ اليمّ نقشاً
وإذا اصفرّت وقد دبّ البلى	في حشاها وتعرّت وهي دهشى
من رداءٍ ذاب إلا ما غلى	وتراءى شفقاً حين تقشّى

فقد شبه الشاعر الأشعة لحظة الغروب بالطلا السائل، ثم أسند الزهو والنقش إلى الطلا على سبيل المجاز العقلي، ثم عاد ليشبه وقوع الأشعة على الأفق واليم بتلاؤ

1 انظر ص(332) من هذا البحث.

2 الأدب وفنونه . د. محمد مندور ص (39).

3 ديوان . أغاريد . أحمد قنديل ص (93).

الماس، وبعد ذلك يستعير الشفة والخذ وهما من لوازم الإنسان وينسبهما للأفق واليـم على سبيل الاستعارة، ذلك في البيتين الثاني والثالث أما البيت الرابع فيأخذ فيه الدبيب وينسبه للبلـى، ويأخذ العري والدهشة وينسبهما للشمس على سبيل الاستعارة أيضاً. وبهذا يكون الشاعر قد جمع أكثر من سبعة مجازات في ثلاثة أبيات فقط، وفي مثل هذا الحشد من الصور دلالة على كثافة المجاز من جهة، ومن جهة أخرى على نهوض كل صورة مجازية معتمدةً على الأخرى فكانت المجازات السابقة أشبه ما تكون بالسلسلة المترابطة. وقد أضاف الشاعر إلى ما سبق عنصراً مهماً من عناصر تشكيل الصورة هو التشخيص أو التجسيم، فقد صوّر (الطلا) ناقشاً، ونسب الدبيب للبلـى، والعري والدهشة للشمس، مما أضاف الحركة والحيوية إلى الصور السابقة. ومن أمثلة توسع شعرنا الابتداعيين في المجاز قول طاهر زمخشري⁽¹⁾:

وأنا والشعر في روضتـه	نتناغى بنشيدٍ ونسيبٍ
والصدى المسكوب في سمع الدجى	يتهادى بفتونٍ وطيبٍ وب
في وشاحٍ يرقص النجم به	ضاحك الاشعاع للصبح القريب
وحكايات هوانا بالمنى	تضحك الوردة في الروض الخصيب
وشراع الليل رقاف المـدى	مرحاً يخطر بالحسن الطـروب

ففي المقطع السابق يعتمد الشاعر على عدد من المجازات العقلية والاستعارات، حيث يسند المناغاة والنسيب إلى الشعر على سبيل المجاز العقلي وكذلك إسناده الانسكاب للصدى وهو المسموع. ثم يردف ذلك باستعاراتٍ متوالية هي سمع الدجى، وتهادي الصدى، ورقص النجم، وضحك الاشعاع، وضحك الوردة؛ فكل تلك الأشياء قد خلع الشاعر عليها صفات الانسان وأفعاله، ليختتم الصور المجازية السابقة بمجازٍ عقليٍ أخير تمثل في إسناده الشراع لليل.

1 المجموعة الخضراء . طاهر زمخشري . ديوان (الأفق الأخضر) قصيدة (حكايات هوانا) ص (63).

وبهذا نرى أن ذلك المقطع الشعري القصير قد احتوى جملة من الصور المجازية المعتمدة على عنصري الكثافة والتداخل فيما بين الصور بسبب نهوض كل صورة على الأخرى. ونلاحظ اهتمام الشاعر بالأفعال النابضة بالحركة وهي: نتناغى/يتهادى/يرقص/تضحك/الانسكاب/رفيف الشراع ومرحه. كما أن الصور تعتمد على التقابل بين الإيقاع الموسيقي النغمي وبين ما يقابلها من حركات جسدية؛ فتمثلت الموسيقى في قوله: نتناغى ونشيد ونسيب وانسكاب الصدى وأخيراً باللحن الطروب. بينما تتمثل الحركات الجسدية المقابلة في فعلي الرقص والرفرفة لكل من الوشاح والشراع، ولا يخفى ما في ذلك من تشخيص وتجسيم للجملات. وذلك التقابل في الحركات أعطى الصور بعداً معنوياً وتمازجاً في الحركات تحقق من خلاله الالتحام بين أجزاء المشهد. وأخيراً يتضح ما لكل تلك الأشياء من إثراء للمخيلة وتوسيع لدائرة المجاز عبر ترادف الصور وتقابلها ونهوضها معتمدة على الحركة.

ومن النماذج الشعرية التي تتضح فيها كثافة الصورة وتداخلها ومن ثم تحقيق التوسع في المجاز قول الشاعر حمزة شحاته⁽¹⁾:

يا دروب الهوى تغطيت بالور د على الشوك غارقاً في الدماء
الضحايا من تحته مهج حر ي ومن فوقه رؤى شعراء
هكذا أنت والمحبون، من قب ل فراش مسير للفناء

فقد جعل الشاعر من الدروب ممرات للهوى في مجاز عقلي، ثم يردفه بمجاز آخر من نوعه يتمثل في تغطي الدروب بالورود على الشوك رامزاً بذلك إلى جانبي السعادة والشقاء في الحب. ثم يجعل الشوك يغرق مثل إنسان في الدماء في مجاز ثالث؛ ليجمع الصور السابقة في تشبيه أخير يحتويها عندما ضمّ دروب الهوى والمحبين مشبهاً الجميع بالفراش المسير للفناء؛ وذلك لكي يكون المشهد برمته مشهداً تصويرياً

¹ ديوان شحاته . قصيدة (أبيس) ص (187).

يشخص الحالة بدقة ويجمع شتات المجازات المفردة في صورة مجازية كبرى. ولو لاحظنا جميع الصور السابقة نجد أن أياً منها لا تستطيع النهوض إلا من خلال سابقتها فالورود في الصورة الثانية لا تُعتبر صورة ما لم تلتحم بالصورة الأولى فتغطي دروب الهوى... وهكذا بقية الصور.

ومن أشكال توسع الابتداعيين في المجاز إهمال التقارب الشكلي بين المشبه والمشبه به والاكتفاء بوحدة الأثر النفسي والإيحائي الذي تبعثه الصورة الكلية. يتمثل ذلك في المقطع التالي الذي يصف فيه القرشي حجم حبهما هو ومحبوبته مشبهاً ذلك الحب بحزمة الشوك! يقول القرشي عن ذلك الحب⁽¹⁾:

لم يكتمل بخافقي

كحزمة الشوك تحزُّ في الوريد

تلمُّ أسراب الظنون والشكوك

وتجمع الغيرة من مغاور الأسى

في البدء يضعنا القرشي أمام صورة تقوم على تشبيه غريب إذ ما وجه الشبه بين الحب وحزمة الشوك؟ وإذا حاولنا البحث عن وجه الشبه فإننا نجده مركباً من عدة أشياء، فذلك الحب الذي أشبه حزمة الشوك عندما كانت تحزُّ في الوريد وهي تلمُّ أسراب الظنون والشكوك من مغاور الأسى. فالإلام يرمي الشاعر من البدء بهذه الصورة؟ وبعد هذه الصورة يدخل في صورة أخرى جعل فيها حزمة الشوك تحزُّ في الوريد، فلم يختار الوريد دون غيره من أجزاء الجسم؟ ثم يأتي بصورةٍ ثالثة هي (أسراب الظنون والشكوك) والصورة الأخيرة (جمع حزمة الشوك للغيرة من مغاور الأسى). إن الشاعر بتقديمه صورة (الحز في الوريد) يجعلها الصورة (الأم)؛ لأنها ذات إحياءات متداخلة مع بقية الصور الأخرى. ثم حينما اختار صيغة الجمع للشوك عبر كونه (حزمة) وليس مجرد شوكة أو شوكتين، واختيار الفعل (حز) بالذات

¹ ديوان القرشي . المجلد الثاني ديوان (النغم الأزرق) قصيدة (انتظار) ص (342).

-يقصد الشاعر من وراء ذلك كله التركيز في وصف الألم من خلال تلك الدقة اللغوية خاصة إذا عرفنا المعنى المعجمي للفعل حَزَّ؛ الذي يعني بالتحديد القطع في اللحم بالسكين؛ إلا أن الشاعر يحوله إلى القطع في الوريد كنوع من التجوز اللغوي بغية تحقيق بعد أكبر في تعميق الإحساس بالألم والمشاعر عبر الأوردة التي ترتبط ارتباطاً مباشراً بالقلب والدم. ولنا أن نتخيل كيفية الألم حينها من حَزَّ حزمة الشوك للوريد. ولكي يزيد الشاعر الأمر تعقيداً على حبيبته يجعل الحزمة تلمُّ أسراباً من الظنون والشكوك من مغاور الأسى؛ مضيفاً بذلك إلى العذاب الحسي السابق آلاماً معنوية من الظن والشك والأسى والغيرة.. وهكذا نرى القرشي يوسع من دائرة المجاز في مقطعه السابق من خلال إفساحه الطريق أمام المخيلة التي ستشعر بما يود الشاعر تصويره لأنه قد نجح في ذلك من خلال تصعيده للصور وتنميتها تدريجياً كيما يجسد في النهاية الفكرة التي يود طرحها معتمداً على الاختيار الدقيق المناسب للمفردات، والإيحاء الكلي لمشهده التصويري.

ولم يعد المجاز واقفاً عند حد التجسيد الحسي لشكل المحبوبة وقدها وجفونها...كما كان متعارفاً عليه عند الشعراء منذ القدم، بل إن ذلك القَدَّ أضحى ميدانا خصباً لتقبل العديد من المشاعر والأحاسيس التي يُعتبر هو فيها عنصراً مستقلاً بذاته عن المحبوبة، مما يعني أن الشاعر يفتح لنفسه آفاقاً معنوية جديدة يستنبطها من خلال الشكل المحسوس للمحبوبة وما يفضي إليه به من معانٍ ومشاعر، فالزند ليس مثل غصن البان، فها هي البشاشات تميز فوقه، والجفون ترسل لحن التلاقي، أما رداؤها فقد تحول إلى جملة من التعابير تقصح عما تكنه من مفاتن. يقول الزمخشري(1):

داعِبَ الموجُ خطوها فإذا الأَد	حانُ والعطرُ والسَّنا في سباقِ
والرِّداءُ البنفسجيُّ التعابيـ	رِ يرينا مفاتنَ الإشراقِ
وعلى زندها تميزُ البشاشا	تُ ويلهو الإغراءُ بالعشَّاقِ

1 المجموعة الخضراء . طاهر زمخشري .ديوان (الأفق الأخضر) قصيدة(ذات الرداء البنفسج) ص (53).

كلما أتلَّعتُ من الظُّرفِ جيِّداً أرسلتُ بالجفونِ لحنَ التلاقي
فهي قيثارُ كلِّ غنوةٍ حبِّ صاغها ذوبُ قلبي الخفاقِ

فالشاعر يسند المداعبة للموج في مجازٍ عقلي، ثم يجمع الألحان والعطر والسنا في ميدان سباقٍ على سبيل الاستعارة، وفي أسلوب كناية يجعل الرداء بنفسجي التعابير كنايةً عن الإغراء وفي النهاية يختصر كل تلك الصور في التشبيه البليغ الذي يشبهها فيه بالقيثار. وكما يبدو فقد اتخذ الشاعر من الشكل منفذاً إلى ما وراءه من الشاعر؛ وعلى الرغم من محاولته السابقة في الخروج من أسر الإطار الحسي الذي يحيط بالكثير من الصور الشعرية لكنه لم يستطع التخلص من انسياقه وراء تداعبها وإغرائها له بالدوران في فلك مكوناتها الحسية المعروفة حيث الألحان والتعابير والقيثار، والعطر، والسنا، والرداء البنفسجي، والزند، والجيد، والجفون، فكل تلك ماتزال مدركات حسية حاول الشاعر الخروج من أفقها بإضافاتٍ خيالية معنوية وتشخيصية، لكن التصور العام لتلك الصور ظل مرتبطاً بالنواحي الحسية بشكلٍ أقوى وأظهر.

ج . استخدام المعادل الموضوعي:

إن مقدرة الشاعر على التعبير عن الحقيقة العامة من خلال تجربته الخاصة المركزة، بحيث يستجمع كل الخصائص المميزة لتجربته الشخصية ويستخدمها في خلق رمز عام -هي ما يُعبَّر عنه بالمعادل الموضوعي للشاعر(1). أو بمعنى آخر: "إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني إنما تكون بإيجاد (معادلٍ موضوعي) لها وبعبارةٍ أخرى مجموعة من الموضوعات أو موقف، أو سلسلة من الأحداث، تشكّل وعاءً لهذه العاطفة الخاصة، بحيث تنفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعاً في تجربةٍ حسية"(2).

1 في نقد الشعر . د . محمود الربيعي . ط(4) دار المعارف بمصر، ص (154).

2 في نقد الشعر . د . محمود الربيعي . ص (154).

ولتطور وعي الشعراء الابتداعيين بمفهوم التجربة، وفي ظل مفهومها بالإضافة لما ورثوه عن الرومانتيكيين من هيام بالطبيعة، وتوقٍ للحرية، ونشدان للمثالية؛ لكل ذلك وجدناهم ينشدون الكثير من المعادلات الموضوعية التي أفرغوا من خلالها ما يجيش في أفئدتهم من أحاسيس وأحلام لم تجد لها على أرضية الواقع مسرحاً يقوم باحتوائها. ولذلك فقد اتخذوا من المخلوقات الطبيعية وغيرها تلك المعادلات الموضوعية، فنجد القنديل - مثلاً- يصوغ تجربة(السجين) عبر معادل له تمثل في الطير الذي يكون في القفص، واصفاً حالة الطير ومشاعره إبان وجوده داخل قفصه، وهو لا يقصد من ذلك إلا التحدث بطريق غير مباشر عن ذلك الإنسان السجين. فيقول(1):

هو في السِّجْن كطيرٍ في قفصٍ	يتقلَّى
همُّه في القلب لا الجسمِ غَصَصٌ	أو يئلى؟
كلما زاد بما زاد نقصٌ	وتولَّى
فإذا قيل ومن خير الفرصِ	لم ملّ؟
مدّ للجو جناحاً لم يُقص	وتجلَّى
ما عليه إن تغنى أو رقص	يتسلَّى

إن الشاعر في مقطعه التصويري السابق يركز على تجسيد النواحي الشعورية التي جعلته يتخذ من الطير المحبوس في القفص معادلاً للإنسان السجين؛ فكلاهما يتوق للحرية وكلاهما لا يهتم بعذاب الجسد قدر اهتمامه بهم القلب. ولذلك نراهما يبحثان عن التسلية التي تخرج قلبيهما من الهم، وتحقق لجسديهما مزاولة النشاط والحركة، وكأنهما بذلك يطرحان قيود السجن بعيداً عنهما، وبالذات حينما لا يعبأن بقصّ الجناح ويعاودان مدّه. وقد كان القنديل موفقاً للغاية في اتخاذه من الطير معادلاً موضوعياً للسجين تتجسّد من

1 أصداء . أحمد قنديل . قصيدة (سجين) ص (63).

خلاله مشاعره وأحاسيسه، لاسيما أن حالتها متماثلة، بحيث أشعرنا أن الحديث عن أحدهما هو حديث عن الآخر.

وإذا كان القنديل قد جعل من الطير معادلاً موضوعياً لحالة إنسان يمرُّ بظرف معين فإن الفقي يتخذ من الوردة معادلاً لحسنائه التي صنع مثالها في مخيلته، وحينما افتقدها في الواقع نشدها في الوردة التي اتخذها معادلاً موضوعياً لها؛ ثم أخذ يخلع عليها من الصفات الحسية والمعنوية دون أن ينزعها من حقلها الذي رآها فيه حتى لا تفقد نضارتها وتفقد بالتالي مثاليتها في تصور الشاعر. فيقول عنها:

الوردة الحمراء يا صاحبي	تشبه قلباً دامياً من جـوَاه
والوردة الحمراء يا صاحبي	فردوس قلبي في الهوى أو لظَاه
رأيتها في الفجر منهومة	ترتشف الأنداء رشف الشِّفَاه
ناعسةً مثل العيون التي	تسلب من طرف المعنى كراه
ناعمةً مثل الخدود التي	رقرقا الحسن بماء الحياه
ناصرةً كالثغر في بسمه	تخالط القلب فتروي صداه
ريانةً لو أنها لامست	بريها الصَّخر للأنث صفاه
عابقةً يسكر من شمها	الناس والطير ووحش الفلاة
مياسةً يجري الصبا خائلاً	في دمها نشوان مما زهاه
تياهةً تستاف من عرفها	فتحسد الروض على ما حواه
أردتُ أن أقطفها فاحتمت	مني بشوكٍ لم يطب لي جناهُ ⁽¹⁾

وكما رأينا فقد خلع الشاعر العديد من الصفات على تلك الوردة الحمراء/المحبوبة، ففي البدء يشبها بقلبه الدامي وبأنها فردوسه عاقداً معها الصلة الشعورية. ثم بعد ذلك

1 الأعمال الكاملة للفقي . المجلد الثالث . قصيدة (الوردة الحمراء) ص (71).

يجسدها ببعض الصفات المحسوسة فهي ناعسة كالعيون، وناعمة كالخود وناضرة ومياسة.. وغيرها من الصفات الإنسانية الأخرى. ولم يقف التصوير عند هذا الحد من التجسيد، بل إن تلك الوردة أصبحت تمارس دور الفاتنة التي من فرط فتنتها تلين الصفا، وتسكر كل مخلوقات الوجود من طير ووحش... وغيرها من المخلوقات الأخرى. وهذا ما يؤكد كونها الفاتنة المثالية التي شكّلها الشاعر في مخيلته وراح يجسدها عبر معادلها الموضوعي المتمثل في تلك الوردة الحمراء.

وهكذا نرى المعادل الموضوعي لدى الفقي يكون أشمل مما كان عليه عند القنديل، حيث لم يكن يُعنى بتصوير حالة شعورية محددة من خلال ذلك المعادل الذي أسقطه القنديل على حالة السجين؛ وإنما رأيناه عند الفقي قادراً على احتواء تجربته الوجدانية كلها، ومتجاوزاً الحالة الشعورية الضيقة إلى آفاق تجربته العاطفية.

وتتسع دائرة المعادل الموضوعي من تصوير الحالة الوجدانية لتُصوّر حياة الشاعر بأسرها عبر النموذج الذي يختاره معادلاً لها. كما أن المعادل هنا قد يكون أحد المشاهد الطبيعية، وقد يكون شخصاً آخرأ يتخذه الشاعر معادلاً له. وعادة ما تكون الجوانب الكثيرة من أحداث تلك الشخصية من نسيج خيال الشاعر؛ الذي يتوق لتضمينها بكل ما يحلم به ويتمناه.

ومن النماذج الشعرية التي اتسعت فيها دائرة المعادل الموضوعي لتشمل حياة الشاعر قصيدة (الدوحة الشاعرة المحتضرة) التي يقول فيها الشاعر حمد الحجي⁽¹⁾:

ما للجفاف أحالني حطبا	وأتى على ورقي وأغصاني
البلبل الصّدّاح غادرني	وكأنه ما كان يهوانني
كم هزّني بغنائه طربا	وحنا على قلبي بألحاني
هذا الخريف مكّسّ ورقني	تحتي لينسج منه أكفاني

1 عذاب السنين . حمد الحجي . ص (14).

والريح تلطمني عواصفها وتهدُّ لي مشدود بنياني
نضبت حياتي بعد نضرتها ورأى الفنا خطبي فناداني

* * *

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

إن الشاعر في القصيدة السابقة يتخذ من الدوحة رمزاً عاماً يرمز إليه في حياته عبر أدوارها المتقلبة المختلفة. ولذلك نجده يجسّد المعاناة الحقيقة التي تمر بها الشجرة، مع حرصه على تصوير أدق جزئياتها، كما يحرص على أن تكون تلك الصور منتزعةً من واقع الدوحة ذاتها؛ لما في ذلك من تجسيد حيّ سينعكس فيما بعد على حالته الشعورية. فنراه يقسّم القصيدة إلى مقطعين كلّ منهما يحكي حالةً شعورية مختلفة عن الأخرى، هذا وقد تحدّثت عن القصيدة بشيء من التفصيل سابقاً⁽¹⁾، وبينت إلى أي مدى تصدق القصيدة في تمثيل حالة الشاعر الشعورية التي تتطابق مع حالة الدوحة التي رمز بها الشاعر لنفسه متخذاً منها المعادل الموضوعي المجسّد لحالته.

أما النماذج التي كان المعادل الموضوعي فيها متمثلاً في شخصية يقوم الشاعر برسمها وتصميمها حسب ما في مخيلته من أحلام، وحسب ما يشعر به من أحاسيس

¹ انظر ص(52-53) من هذا البحث فصل التجربة الشعرية.

ومشاعر فتمثلها قصيدتان: الأولى قصيدة (سلمى) للعواد، والثانية قصيدة (لآلئ) للشاعر ناصر بوحيمد. يقول العواد في قصيدته الطويلة:

في الفجر، والنور يشقُّ الطريق

عبر الأثير

يهفو إلى الأرض

ويلقي العبير.

والمشعل الوقاد من خلفه

في الأفق الشرقي بين الستور

في خيمة

داكنة

حالمه

شفافة

كالشفق المنسكب

كالقائد الظافر

كالفاتح الجبار

أو كالقدر المنتظر

يمشي إلى الكون، وبعض البشر

غاف...

وسلمى ما تريم السريز

وفي يديها مصحف من حرير

تتلو به من سورة (الليل) ومن (طه) وبعض السور
بالنغمة الحلوة للمتقي
وغرقتي في رفرِفِ الفندقِ
مفتوحة الأبوابِ، لم تغلقِ⁽¹⁾
والقلب يصغي
للهدى للجمال..
لله.. للكون.. لصوت السماء
للهمس في تعبيرها.. للأداء
للنور في بهجته.. للسُفور
للفكر.. للصورة.. للمظهر الشخصي في نفسي
لروح الوقار
يا قلب فاشربه.. رحيق الحياة
من كفَّ ساقٍ أرسلته العلا
ملائكي الحسن مستنزلاً..
يهدي صلاة الروح منها إلى هذا الملا
بورك هذا الملا
زاداً يضيء النفس.. يسمو بها
للأفق الأعلى..

¹ ديوان العواد . الجزء الثاني . ديوان (رؤى أبولون) ص (285).

فيحيي الشعور.. (1)

* * *

تقول سلمى

بل يقول الهدى

أروع من ألفاظ هذي السطور

"الليل فوق الأرض يغشى الدنا

ويتجلّى - للأنام - النهار

والسعي شتى بين هذا الورى

فذاك للتقوى

وذا للفجور

والمحسن المعطاء، والمتقي

غير البخيل الكزّ

غير الهتير

وصاحب الحسنى وتصديقها

غير أخي السوء

وغير الكفور

وكلّ إنسانٍ له قسطه

في الخير من أعماله في الحياة

* * *

¹ ديوان العواد . الجزء الثاني . ديوان (رؤى أبولون) ص(287).

واندلع النُّور على غرفتي
 نهراً وأين نهر النيل؟ أين الفرات؟⁽¹⁾
 أين شآبيب السحاب التي
 تهمني فتخضّر جبال السراة
 لا شيء
 لا شيء لا جدوى إذا لم تضيئ
 أو لم تنثر فينا انبثاق الشعور
 أو لم يكن للحق فيها مدى
 أو لم يكن (فكرٌ) ولل فكر نورٌ..⁽²⁾

في هذه القصيدة يصور العواد الهدى متجسداً في شخص ليلي؛ وذلك لأنهما أصبحا شيئاً واحداً لا يمكن انفصاله أو تجزئته. بمعنى أن (سلمى) تمثل النموذج الحي الذي يتوق له الشاعر ويحلم به. ولذلك نجده مضى في تصويرها كيفما يشاء، وحسبما يريد. وإبان تجسيده لشخصية (سلمى) معادله الموضوعي حرص على أن تكون ذات شخصية مغايرة؛ بحيث تجمع في ثنايا تلك الشخصية العديد من الموصفات الحسية الشكلية، والعديد من القيم الخلقية التي ينشدها. حيث تتمثل الصفات الحسية في قوله: (النعمة الحلوة/الجمال/ملائكي الحسن)، بينما تتجسد الصفات الخلقية في قوله: (وفي يديها مصحفٌ من حرير/روح الوقار/ تقول سلمى بل يقول الهدى). وبسبب تلك الشخصية التي تجمع الجمال إلى جانب الهدى وقع الشاعر في الحيرة والتردد لأيّ الطرفين يميل. هل يميل (للهدى) أم يميل (للجمال)، (للنور في بهجته) أم (للسفور)؟ وقد ساهمت هذه الحيرة من قبل الشاعر، إضافة إلى تلك المقدمة التصويرية التي مهّد بها للقصيدة، التي كان يجسّد

1 ديوان العواد . الجزء الثاني . ديوان (رؤى أبولون) ص (287).

2 ديوان العواد . الجزء الثاني . ديوان (رؤى أبولون) ص (288).

بها الأثر الإيحائي للموقف على كل من المكان والزمان اللذين كانا مسرح الأحداث في هذه القصيدة -سأهم كل ذلك في إضفاء الإثارة والتشويق إلى الأحداث التي ينسجها حول شخصية(سلمى). وحتى يكمل الشاعر رسم المثالية التي ينشدها في معادله الموضوعي الذي اختاره وجدناه يستشف معاني النص القرآني الذي اختاره بعناية، حيث ترسم الآيات القرآنية وحدها منهجاً حياتياً يجسّد ما كان ينشده الشاعر من مثالية. وبذلك كان الشاعر موفقاً للغاية في اختيار معادله الموضوعي الذي عرف كيف يرفده بالعديد من المقومات الفنية والمعنوية التي كفلت له النجاح.

أما النموذج الثاني للمعادل الموضوعي المجدد لأحلام الشاعر عبر تجربته الحياتية بأسرها فتمثله قصيدة الشاعر ناصر بوحيمد(لآلي) التي يقول فيها:

لآلي

صبيّة من عالم الشمال

تعيش في خيال

تحلم بالنخيل والرمال

وعالم يزف

في الليالي

أحزانه على صدى موال

* * *

تضيء في عيونها

أسطورة حزينة

كأنها عاصفة

تمرّ في سكينه

كأنها بحيرةٌ

تشقُّها سفينةُ

تبحث عن شواطئٍ

وادعةٍ أمينه

* * *

أسطورةٌ عن جنَّة

في عالمٍ غريب

عن مدنٍ مغمورة

بالسحر والطيوب

تعيش في خوفٍ

من الأقدار والغيوب

لآلي

تودُّ لو أن لها

أجنحةً تطير

تبحث عن عوالم

ليس لها نظير

كأنها مسافرٌ

أنهكه الهجير

يودُّ لو يضمُّه

في قلبه الديجور

تسألني في لهفةٍ
 عن شرقنا البعيد
 عن عالم يعيش في
 خياله السعيد
 لآلي
 مسكينةٌ صغيرتي
 عصفورة الشمال
 تعيش في خيال⁽¹⁾

يجسد الشاعر ناصر بوحيمد عبر تلك الفتاة الصغيرة (لآلي) ما لا يستطيع هو قوله. وهو في تجربته هذه على العكس من العواد الذي اختار لشخصية معادله الموضوعي أن تكون امرأةً ناضجة تتصف بالهدى؛ لكي تتجسد من خلالها كل الموصفات الأخلاقية التي يريد أن يحملها إياها. ولكلٍ من التجربتين مقتضياتهما التي يفرضها السياق وتفكير الشاعر ذاته. ولذلك نجد بوحيمد ينزل إلى مستوى التفكير والخيال الذي تكون عليه عقلية الطفل، في تلك التي تفكر في العوالم الغريبة فيمتزج عندها الخوف بحب الاستطلاع لتلك العوالم التي يمثلها قوله:

أسطورةً عن جنّه
 في عالمٍ غريبٍ
 عن مدنٍ مغمورةٍ
 بالسحر والطيوب

¹ ديوان . قلق . ناصر بوحيمد . ص (127).

تعيش في خوفٍ

من الأقدار والغيوب

وعبر تفكير الطفل وأحلامه يضع بوحيمد نفسه فيتوق إلى عوالمٍ ليس لها نظير،
ويحلم مع صغيرته بالنخيل التي ترمز إلى الوطن مع الرمال. هذا الوطن العربي الكبير
الذي يتكبد الجراح التي حاول أن يخفيها الشاعر أمام فضول تلك الطفلة حينما سألته بلهفة
عنها:

تسألني في لهفةٍ

عن شرقنا البعيد

عن عالم يعيش في

خياله السعيد

إن الشاعر كما مرَّ لا ينشد من خلال تصويره لحالة (لآلي) سوى تصوير نفسيته
وأمانيه التي لم يجد لها أفضل من أن يحملها خيال الصغار ونقاوة قلوبهم. فلم
تلوثهم القيم المزيفة التي غشت عالم الكبار. وبهذا نرى الشاعر ينجح هو الآخر في اختيار
المعادل الموضوعي لما كان يعتمل في نفسيته المعذبة من أفكار وأحلام؛ وكأنما يريد أن
يصور لنا نفسه في صورة تلك الطفلة البريئة المسكينة التي فضلت أن تعيش في خيالاتها
بدلاً من اصطدامها بالواقع المرير.

وبهذه الخاصية من خصائص الصورة الشعرية يضيف شعراؤنا الابتداعيون ميزةً
جديدة تضاف إلى رصيدهم الابتداعي السابق، ويثبتون في الوقت نفسه استيعابهم لأحدث
التقنيات التي عرفت القصيدة الشعرية الحديثة على كافة مستوياتها الفنية المتنوعة.

الخاتمة:

قبل أن أسدل ستار الختام على بحثي هذا أود أن أنوه إلى مدى الاستفادة العلمية التي تحققت لي عبر هذا الموضوع ، فقد تعرّفت عن كثب على نتائج ضخم لمجموعة كبيرة من شعرائنا الابتداعيين . كما تبدّت أمامي العديد من الحقائق والنتائج المجهولة على الأقل بالنسبة إليّ.

ففي الفصل الأول: اتضح تطور مفهوم التجربة الشعرية لدى شعراء الاتجاه الابتداعي من خلال النماذج التي استطاعت تحقيق فنيات التجربة عبر عوالمها المتنوعة، سواءً العالم النفسي، أو الواقع الاجتماعي، أو عالمي الطبيعة والمرأة. ورأينا كيف قدم الشعراء النماذج الحية التي التحمت فيها تجاربهم تلك، بحيث أصبحت تشكّل لحمةً ابتداعية واحدة تجسد الشعور المعتمل في نفسياتهم. كما وضح من خلالها التنظيم والتدرج في بناء تلك التجارب. هذا بالإضافة إلى بروز عناصر الخيال واللغة والموسيقى، وتطوير الأدوات الفنية بغية تجسيد التجارب الشعورية الناضجة. وقد تجلّى في الوقت ذاته وعي شعرائنا الابتداعيين بالعملية الشعرية التي أضحت عندهم متجاوزة حدود المناسبات المفتعلة إلى حيابة الثوب الشعري الذي يتناسب مع حقيقة الحدث وتناميّه من خلال تطور أدوات الشاعر نفسه.

أما الفصل الثاني وفيما يتعلق بالموضوعات الشعرية وجدنا شعراء هذا الاتجاه يتجاوزون الأغراض التقليدية والموضوعات المرتبطة بالمناسبات في ظل تركيزهم على الموضوعات الطبيعية والموضوعات المتعلقة بالذات. ففي الموضوعات الطبيعية رأينا اهتماماً بها حيث أضحت الميدان الذي تتعشقه أرواحهم وتهفو إليه أفئدتهم باعتبارها الملاذ الروحي الذي يحقق لهم الكثير من الأشياء المفقودة من واقعهم المعاش. ولذلك كانوا يرون في الطبيعة الأم الرؤوم التي يستظلون بفيء حنانها. وفي الوقت ذاته يلبسونها المشاعر والأحاسيس معتبرين أنها معادلات موضوعية لما يعتمل في نفوسهم وخواطرهم المعذبة.

حيث لم يكتفوا بالوقوف الشكلي أمام مظاهرها، وإنما مضوا يحاورونها ويستنتقونها ويبتثونها شكواهم، أو يتمنون عليها أمنياتهم ونجواهم.

وفي الشق الآخر من موضوعاتهم نجد بروزاً واضحاً لنفسياتهم وشخصياتهم عبر الكثير من النماذج التي حللت نفسياتهم ووضعتها تحت أقلامهم المجهريّة فتكشفت ذواتهم عن الكثير من الأماني والأحلام السعيدة، أو عن جملة من الآلام والمشاعر المحبطة. وقد ظهرت إلى جانب الموضوعات الذاتية المعروفة من شكوى واغتراب.. وما إليها موضوعات فرعية أخرى تركز على الذات إبّان مواقف نفسية معينة مثل القلق، والصمت، والحيرة، والانتظار.. وغيرها من المواقف التي لم تكن معروفة في الموضوعات الذاتية في الشعر السعودي من قبل.

أما الباب الثاني من هذا البحث فقد عني بالدراسة الفنية وقد برزت من خلاله العديد من النتائج والخصائص الفنية سواء أكان ذلك على صعيد البناء الفني والموسيقي، أو المعجم الشعري، أو الصورة الشعرية. ففيما يتعلق بالبناء الفني والموسيقي تبين تنوع الشكل الخارجي للقصيدة الابتداعية ما بين الشكل العمودي، والموشحي، والمقطوعي والحديث التفعيلي. كما تبين التنوع في الشكل الداخلي للقصيدة الشعرية؛ إذ بعد أن حقق الشعراء في هذا الاتجاه الوحدة الفنية راحوا يبحثون عن الأشكال التي من شأنها تعزيز تلك الوحدة كالشكل المسرحي والقصصي أو عبر تلمس أشكالٍ وأطرٍ داخلية أخرى. وفيما يتعلق بالشكل الخارجي فقد اتضحت ومضاتهم الابتداعية من خلال تعاملهم مع القصيدة التقليدية وتوظيف عناصرها الفنية وبنيتها الموسيقية من أجل إبراز حالاتهم الشعورية، وقد تجلّى ذلك عبر الأشكال المتنوعة التي عرفت القصيدة التقليدية من أشكال عمودية أو موشحة أو مقطعية أو مرسلة.

كما برز تجديدهم وابتداعهم في شكل القصيدة من خلال استخدامهم للشكل الشعري الجديد المعروف بالشعر التفعيلي الذي برهنوا به على مقدراتهم الابتداعية القادرة على استيعاب التقنيات والجماليات الحديثة التي يطرحها هذا الشكل.

أما الفصل الثاني من الدراسة الفنية وكان عن المعجم الشعري فقد تبين فيه تأثيره بعدة عوامل ساهمت في تشكيله مثل العوامل النفسية والعاطفية وعامل القراءة.. كما اتضحت في المبحث الثاني من هذا الفصل مناحي التطور في ذلك المعجم التي تمثلت في تطور استخدام المفردة التقليدية، وفي استخدام المفردات الجديدة. وقد وضح من استخدامهم للمفردة التقليدية تركيزهم على المفردات الدينية والبيئية بشكل خاص حيث برز استغلالهم لطاقت تلك المفردتين بوضعهما ضمن سياقات شعرية جديدة تكفل لها إبراز الطاقات المخبوءة بهما سواء أكانت إحياءات إيمانية، أو إشارات بيئية مكانية. وعلى صعيد استخدام المفردات الجديدة شهد معجم الابتداعيين إضافة مفردات جديدة كلياً على السياق الشعري، كما شهد معجمهم أيضاً بعث الدلالات الجديدة في المفردات المعروفة سابقاً. وفي المبحث الثالث من هذا الفصل اتضحت أهم الظواهر اللغوية التي حفل بها المعجم الشعري الابتداعي والمتمثلة في الإكثار من الألفاظ ذات الرموز والدلالات الخاصة، والهمس، والإكثار من الصيغ اللغوية المتقابلة، والتكرار، وتوظيف الإحياء الصوتي للألفاظ.

أما الفصل الأخير وهو المتعلق بالصورة الشعرية ففيه تبينت المصادر التي عول عليها الشعراء في صورهم. فاتضح أثر معين التراث في بعض تلك الصور، كما ظهرت وتوعدت المنازع الجديدة التي أخذ الشعراء يعتمدون عليها في ثراء صورهم. كما تبينت بعض العناصر المهمة في تشكيل الصورة الابتداعية وخاصة عنصر التجسيم وتداخل معطيات الحواس. وعند استجلاء خصائص الصورة لدى الشعراء الابتداعيين تبين أنها كانت متمركزة حول الذاتية والتوسع في استخدام المجاز، وفي استخدام المعادل الموضوعي. وظهر تأثير الذات في بناء الصورة إلى جانب التوسع الكبير الذي شهدته صورهم من حيث عدم الوقوف عند المأثور من استعمالات المجاز وطرائقه المعروفة في السابق، وفي الوقت ذاته برزت الصور التي تجسد المعادل الموضوعي لكل ما يزمع الشاعر تصويره من حالات مع تنوع في الأنموذج الموضوعي.

بعض التوصيات المتعلقة بالموضوع:

لم أشأ إنهاء حديثي في هذا البحث قبل أن أعطي بعض الإشارات المهمة ومنها: الاهتمام بالدراسات الفنية حول الشعر السعودي، خاصةً بعد أن انتهت الحاجة الماسة للدراسات التاريخية حوله.

عمل فهارس بيلوجرافية تحصر النتاج الشعري للشعراء السعوديين والدراسات النقدية المتعلقة به في الدوريات وتبويبها حسب موضوعاتها وحسب طبيعة كل دورية.

جمع الدراسات النقدية المتفرقة في الدوريات الأدبية عن الشعراء السعوديين وإعادة نشرها في إصدار واحد.

توفير المصادر المتعلقة بالمادة الشعرية وبالتحديد الأعمال الشعرية القديمة التي نفذت طبعاتها الأولى ولم تطبع من جديد كأعمال العواد والقنديل والحجي.. وغيرهم. إذ أن هذه تمثل العقبة الأولى في طريق الباحثين في هذا الميدان.

إحياء مؤتمر الأدباء السعوديين الذي توقف منذ مدة طويلة وعلى الرغم من انعقاده مرة واحدة لكنه نتجت عنه العديد من الدراسات الفنية والأبحاث الأدبية وأراق العمل عن الحركة الأدبية السعودية وقد بلغ مجموع ما نشر منه خمسة مجلدات.

إعادة اختيار النصوص المقررة من ذلك الأدب في مراحل التعليم العام، حيث إنها لا تعطي الوجه الحقيقي للمستوى الفني الذي بلغه الشعر السعودي.

هذا والحمد لله أولاً وأخيراً

مصادر البحث

- . أبراج (شعر) أحمد قنديل، الطبعة الأولى 1951م، دار المكشوف، بيروت.
- . أجنحة بلا ريش (شعر) حسين سرحان، الطبعة الثانية، نادي الطائف الأدبي 1397هـ .
- . أصداء ، (شعر) أحمد قنديل، الطبعة الأولى 1951م، دار المكشوف، بيروت.
- . الأعمال الكاملة، محمد حسن فقي، الدار السعودية للنشر والتوزيع. (بلا تاريخ)
- . الأعمال الكاملة، محمد علي السنوسي، الطبعة الأولى، نادي جازان الأدبي 1403هـ.
- . أغاريد (شعر) أحمد قنديل، الطبعة الأولى 1951م، دار المكشوف، بيروت.
- . أغنية العودة (شعر) سعد البواردي، مطابع الرياض، الرياض. (بلا تاريخ)
- . حبيبتني على القمر (شعر) طاهر زمخشري. الطبعة الأولى عام 1389هـ مكتبة جدة .
- . حديث قلب (شعر) الأمير عبدالله الفيصل . دار الأصفهاني 1393هـ جدة .
- . ديوان حمزة شحاته، الطبعة الأولى 1408هـ مكتبة تهامة ، جدة .
- . ديوان العواد، محمد حسن عواد، الطبعة الثالثة، 1399هـ، دار العالم العربي .
- . ديوان القرشي، حسن عبد الله القرشي، الطبعة الثانية 1979م، دار العودة ، بيروت.
- . شميم العرار (شعر) غادة الصحراء، دار الكتاب اللبناني، 1964م بيروت .
- . الصوت والصدى (شعر) حسين سرحان، نادي الطائف الأدبي، الطبعة الأولى 1409هـ
- . عذاب السنين (شعر) حمد الحجي، الطبعة الأولى 1409هـ، دار الوطن للنشر والإعلام ، الرياض.
- . غرام ولادة (مسرحية شعرية) حسين سراج ، الطبعة الثانية 1402هـ ، مكتبة تهامة ، جدة .
- . في زورقي (شعر) عبد الله بن إدريس، عالم الكتب، الرياض ، 1404هـ
- . قلق (شعر) ناصر بو حيمد، دار الكتاب العربي، بيروت. (بلا تاريخ)
- . مجموعة الخضراء، طاهر زمخشري، الطبعة الأولى 1402هـ مكتبة تهامة ، جدة .
- . المجموعة الشعرية الكاملة، غازي القصيبي، الطبعة الأولى 1402هـ ، دار البلاد للطباعة ، جدة.

- . المجموعة الشعرية الكاملة, محمد إبراهيم جدع, الطبعة الأولى 1404هـ , دار البلاد للطباعة, جدة .
- . المجموعة الكاملة, حسين عرب, شركة مكة للطباعة والنشر , مكة المكرمة . (بلا تاريخ).
- . مجموعة النيل, طاهر زمخشري, الطبعة الأولى 1404هـ مكتبة تهامة , جدة.
- . نار(شعر)أحمد قنديل, الطبعة الأولى عام 1387هـ, مؤسسة قنديل للطباعة والنشر , جدة, بيروت.
- . الهوى والشباب(شعر)أحمد عبد الغفور عطار, مؤسسة جواد للطباعة والتصوير , 1400هـ, بيروت .
- . وحي الحرمان(شعر) الأمير عبد الله الفيصل, دار الأصفهاني , 1401هـ , جدة.

مراجع البحث

- . الابتداعية في الشعر العربي الحديث, د. تاج السر حسن, الطبعة الأولى 1992م, دار الجيل, بيروت.
- . الاتجاهات الأدبية , أنيس المقدسي, ط(6) 1977م, دار العلم للملايين . بيروت.
- . اتجاهات الشعر المعاصر في نجد, د. حسن فهد الهويمل , الطبعة الأولى 1414هـ نادي القصيم الأدبي, بريدة.
- . الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر, د. عبد القادر القط, الطبعة الثانية 1981م, دار النهضة العربية, بيروت.
- . الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد, د. إبراهيم الفوزان, الطبعة الأولى 1401هـ مكتبة الخانجي, القاهرة.
- . الأدب الحديث, د. محمد بن سعد بن حسين, الطبعة الخامسة 1411هـ مطابع الفرزدق, الرياض.
- . الأدب العربي الحديث, د. محمد عبد المنعم خفاجي , الطبعة الأولى 1405هـ , 1985, مكتبة الكليات الأزهرية, القاهرة.
- . الأدب العربي المعاصر في الجزيرة العربية، الأدب في شرقي الجزيرة, د. عبد الله آل مبارك, الطبعة الثانية 1396هـ 1976م, مطبعة الجبلاوي.
- . الأدب المقارن, د. محمد غنيمي هلال, الطبعة الخامسة, دار العودة ودار الثقافة, بيروت.
- . الأدب ومذاهبه, د. محمد مندور, دار نهضة مصر . (بلا تاريخ)

- . الأدب وفنونه, د. عز الدين إسماعيل, الطبعة السابعة 1978م دار الفكر العربي
- . الأدب وفنونه, د. محمد مندور , دار نهضة مصر . (بلا تاريخ)
- . الأسس الجمالية في النقد العربي, د. عز الدين إسماعيل, دار الفكر العربي, 1412هـ/1992م
- . أصول النقد الأدبي, أحمد الشايب, الطبعة الثامنة, 1973م, دار النهضة المصرية .
- . تاريخ الشعر العربي الحديث, أحمد قبش, دار الجيل, بيروت. (بلا تاريخ)
- . تطور القصيدة الغنائية في مصر, د. حسن الكبير. دار الفكر العربي, مصر (بلا تاريخ).
- . تفسير الجلالين, مراجعة وتقديم مروان سوار, دار المعرفة, بيروت. (بلا تاريخ)
- . التفسير النفسي للأدب , د. عز الدين إسماعيل, الطبعة الرابعة, مكتبة غريب, القاهرة . (بلا تاريخ)
- . التيارات الأدبية في قلب الجزيرة العربية, عبد الله عبد الجبار, 1959م جامعة الدول العربية, معهد الدراسات العربية العالية.
- . حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر, د. عثمان الصوينع , الطبعة الأولى 1408هـ, دار الفرزدق, الرياض.
- . حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي, س. موريه, ترجمة, د. سعد مصلوح, الطبعة الأولى 1389هـ , عالم الكتب, القاهرة.
- . الرؤيا الإبداعية في شعر العواد, د. محمد عبد المنعم خفاجي و د. عبد العزيز شرف, الطبعة الأولى, شركة الخزندار للتوزيع والإعلان, جدة.
- . الرمزية, تشارلز تشاويك, ترجمة, نسيم إبراهيم يوسف, الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992م.
- . الرومانتيكية, د. محمد غنيمي هلال, دار الثقافة, بيروت. (بلا تاريخ)
- . الشاعر حمد الحجي, د. محمد بن سعد بن حسين, الطبعة الأولى 1407هـ مطابع الفرزدق, الرياض.
- . شعراء الرابطة القلمية, دراسات في شعر المهجر د. نادرة سراج, دار المعارف بمصر 1964م.
- . شعراء نجد المعاصرون, عبد الله بن إدريس, مطابع الكتاب العربي 1380هـ, القاهرة.
- . الشعر الحديث في الحجاز, عبد الرحيم أبو بكر, دار المريخ, الرياض. (بلا تاريخ)

. الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية , د. عبد الله الحامد, الطبعة الثانية, دار الكتاب السعودي, الرياض.

. الشعر العربي المعاصر, قضاياه وظواهره المعنوية د. عز الدين إسماعيل, الطبعة الخامسة 1988م, دار العودة, بيروت.

. الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث, مصطفى السحرتي, الطبعة الثانية 1404هـ, مكتبة تهامة, جدة.

. الشعر واللغة, د. لطفي عبد البديع, دار المريخ 1410هـ, الرياض .

. عضوية الموسيقى في النص الشعري, د. عبد الفتاح صالح نافع , الطبعة الأولى , 1455هـ مكتبة المنار , الأردن . الزرقاء .

. عن اللغة والأدب والنقد, د. محمد أحمد العزب , المركز العربي للثقافة والعلوم , بيروت.(بلا تاريخ)

. العواد في عالم الأدب, طلال الريماوي , دار العالم العربي , القاهرة . (بلا تاريخ)

. فصول في الشعر ونقده, د. شوقي ضيف , دار المعارف بمصر . (بلا تاريخ)

. فن الشعر, د. إحسان عباس, الطبعة الرابعة 1974م , دار الشروق , الأردن عمان

. في الرومانسية والواقعية, د. حامد النساج , مكتبة غريب , القاهرة . (بلا تاريخ)

. في الشعر السعودي المعاصر, د. فوزي سعد عيسى , دار المعرفة الجامعية 1990م الاسكندرية.

. في النقد الأدبي , د. شوقي ضيف , الطبعة الثانية , دار المعارف بمصر .

. في نقد الشعر , د. محمود الربيعي , الطبعة الرابعة , دار المعارف بمصر .

. القرشي شاعر الوجدان, د. عبد العزيز الدسوقي , الطبعة الثانية 1976م , مطابع سجل العرب , القاهرة .

. قضايا الشعر المعاصر, نازك الملائكة , الطبعة الثامنة 1992م دار العلم للملايين , بيروت .

. لسان العرب , ابن منظور الإفريقي المصري , دار الفكر و دار صادر , بيروت . (بلا تاريخ)

. لغة الشعر العربي الحديث, د. السعيد الورقي, الطبعة الثالثة 1984م, دار النهضة العربية, بيروت.

. المدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر, د. نسيب الشاوي , مطابع ألف باء . الأديب . 1980م دمشق.

. المدخل في دراسة الأدب, د.مريم البغدادي , الطبعة الأولى , 1402هـ, مكتبة تهامة , جدة.

. مشكلة الحب, د. زكريا إبراهيم, مكتبة مصر (بلا تاريخ)

. موسيقى الشعر, إبراهيم أنيس , الطبعة السادسة 1988م مكتبة الأنجلو المصرية.

. النقد الأدبي، أصوله ومناهجه, سيد قطب ,الطبعة الخامسة , 1403 هـ , دار الشروق.

. النقد الأدبي الحديث , د. محمد غنيمي هلال , دار نهضة مصر. (بلا تاريخ)

. الوافي في العروض والقوافي , الخطيب التبريزي , الطبعة الرابعة 1986م , تصوير 1988م دار الفكر , دمشق .

فهرس المحتويات *

الصفحة	الموضوع
الصفحة	الموضوع
6	المقدمة
12	التمهيد
15	. الخصائص الفنية والموضوعية للاتجاه الرومانتيكي
15	أولاً: النزعة الذاتية
16	ثانياً: الهيام بالطبيعة
18	ثالثاً: العاطفة
20	رابعاً: الخيال
21	خامساً: الأسلوب والصورة
22	الرومانتيكية والأدب العربي الحديث
27	انتهاء آثار الرومانتيكية إلى الأدب السعودي الحديث
34	الباب الأول، الدراسة الموضوعية:
35	الفصل الأول، التجربة الشعرية
49	أولاً: التجربة الشعرية من خلال العالم النفسي
63	ثانياً: التجربة الشعرية من خلال الواقع الاجتماعي
75	ثالثاً: التجربة الشعرية من خلال عالم الطبيعة
88	رابعاً: التجربة الشعرية من خلال المرأة وعاطفة الحب

105	الفصل الثاني: الموضوعات الشعرية
106	المبحث الأول: الموضوعات الطبيعية:
109	أولاً: الموضوعات الطبيعية الساكنة:
109	1. البحر
125	3. القمر
130	4. الفجر
133	5. الشمس
138	ثانياً: الموضوعات الطبيعية المتحركة:
139	1. الطير
145	2. الفراش
148	المبحث الثاني، الموضوعات الذاتية:
149	1. التأمل
149	. التأمل الديني
155	. التأمل الفكري
156	. التأمل النفسي
158	. التأمل في الطبيعة ومخلوقاتهما
162	2. اليأس والشكوى
173	3. الاغتراب
179	4. المواقف الذاتية:
179	. الصمت
180	. الوهم
181	. الضياع

182	. الحيرة
182	. الحرمان
184	. الانتظار
188	. السر
192	الباب الثاني, الدراسة الفنية
193	توطئة
195	الفصل الأول: البناء الفني والموسيقي
196	المبحث الأول: تجديد البناء الداخلي للقصيدة
206	المبحث الثاني: البناء الفني والموسيقي في القصيدة التقليدية
206	أولاً: القصيدة العمودية
208	. الزيادة على الأوزان الشعرية
210	. ملائمة الوزن الشعري لحالة الشاعر النفسية
216	. ملائمة البناء الموسيقي لحركات الطبيعة
218	ثانياً: القصيدة الموشحة
226	ثالثاً: القصيدة المقطعية
227	. المقطوعات الشعرية
228	. القصائد المقطعية
232	. توظيف القافية في الشكل المقطعي
242	المبحث الثالث: البناء الفني والموسيقي في طور القصيدة الحديثة
245	. نشأة القصيدة الحديثة في الأدب السعودي
246	. الحالة الفنية للمحاولات الأولى في الشعر التفعيلي
251	السمات الفنية للشعر التفعيلي في مرحلة النضج الفني

- 251 1. التشكيل الموسيقي في قصيدة التفعيلة
- 253 2. التكرار وتوزيع الجمل الشعرية
- 255 3. النزعة الدرامية
- 257 4. استخدام الرمز وتوظيفه في الشعر التفعيلي
- 264 مظاهر الخروج على موسيقى الشعر العمودي وقيمها الفنية
- 264 أولاً: التوزيع الموسيقي
- 264 ثانياً: تنوع القوافي
- 265 ثالثاً: التجديد في صور البحور والأشكال الموسيقية القديمة
- 268 الفصل الثاني: المعجم الشعري
- 269 أولاً: العوامل المؤثرة في تشكيل المعجم الشعري عند الشعراء الابتداعيين:
- 269 . العاملان النفسي والوجداني
- 273 . عامل القراءة والاطلاع
- 278 ثانياً: مناحي تطور المعجم الشعري عند الشعراء الابتداعيين:
- 278 أ . تطور استخدام المفردة القديمة:
- 279 1. أهم مظاهر توظيف المفردة الدينية
- 289 2. أهم مظاهر توظيف المفردة البيئية
- 299 ب. استخدام المفردات الجديدة.
- 308 ثالثاً: الظواهر اللغوية في معجم الشعراء الابتداعيين:
- 308 1. الإكثار من الألفاظ ذات الرموز والدلالات الخاصة
- 316 2. الهمس
- 320 3. الإكثار من الصيغ اللغوية المتقابلة
- 324 4. التكرار

327	5. توظيف الإيحاء الصوتي للألفاظ
333	الفصل الثالث: الصورة الشعرية
335	مصادر الصورة الشعرية ووسائل تشكيلها
335	أولاً: مصادر الصورة
344	ثانياً: وسائل تشكيل الصورة
344	أ. التشخيص والتجسيم
246	ب. تداخل معطيات الحواس
350	خصائص الصورة عند الشعراء الابتداعيين:
350	أ . الذاتية
358	ب . التوسع في استخدام المجاز
364	ج . استخدام المعادل الموضوعي
376	الخاتمة
380	مصادر البحث
381	مراجع البحث
385	الفهرس